戲 劇 研 究　創刊號
2008年1月　頁131～178

從音韻學角度論述王驥德南曲度曲論之建構

李惠綿
臺灣大學中國文學系教授

前言——音韻與度曲之關係

音韻與度曲所以產生緊密的關係，是由於漢語聲調之特質。漢語用音高或頻率的變化來辨別字的異同，謂之聲調。故聲調是音高的變化，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[1]。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。

融合音韻學與戲曲學是新興的研究領域，稱之爲「戲曲音韻學」。二〇〇〇年，大陸學者馮蒸〈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〉，說明從戲曲學角度，戲曲劇本和唱念都離不開音韻問題；從音韻學角

● 本文係93年度（93年8月至94年7月，NSC 93－2411－H－002－052）國科會補助專題研究計畫成果之一。本計畫執行中，感謝目前任教新竹女中吳盈滿和臺大中文所碩士班陸方龍協助查閱相關資料。承蒙洪惟助教授邀約，於中央大學主辦「崑曲國際學術研討會」宣讀（2005年4月22-24日）。論文寫作及修改過程中，中央研究院語言研究所何大安教授指導閱讀相關文獻，詳加解惑、多所賜正。謹向國科會、洪教授、何教授敬致謝忱。英文提要由蘇鳳蘭 (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。

[1] 在一定的時間內，分子波動的週期數，稱爲頻率。聲波波峰的高度，謂之振幅。關於聲調等相關解釋，參何大安：《聲韻學中的觀念和方法》（臺北：大安出版社，1987年），頁38-39。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

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爲一門新興而有待整合研究的領域[2]。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，也是戲曲學中極爲重要的課題。從音韻學的角度觀察度曲論的形成與建構，乃是個人試圖開展的研究領域[3]。

「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」。如《漢書．元帝紀》：「鼓琴瑟，吹洞簫，自度曲，被歌聲」，應劭注：「自隱度作新曲」[4]，音「踱」。二是「歌唱」、「演唱」之意，依曲調的節拍歌唱，音「杜」，如張衡（78-139）〈西京賦〉：「度曲未終，雲起雪飛，初若飄飄，後遂霏霏。」[5]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（含字數、句數、句式、平仄、押韻、對偶）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、收聲、歸韻、切音等技巧，又稱「演唱論」。統合言之，廣義的度曲論包括音律論與演唱論。

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[6]。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

---

2 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〉，見聲韻學學會主編《聲韻論叢》第九輯（臺北：臺灣學生書局，2000年），頁229-254。該文同時發表於《首都師範大學學報》（社會科學報）總第134期（2000年第3期），頁65-74。按：馮蒸是首都師範大學中文系教授，1997年國家學位委員會正式批准該校設立「戲曲學」學位授權點，下設三個研究方向，其中「戲曲音韻學」課程由馮蒸先生擔任。該文提及其撰寫《中國戲曲音韻學》講義，將目錄列爲附錄一。可見這個研究領域已受到大陸學界之關注。不過所謂「學科」是指一門具有獨立研究方法，產生一批專業研究者，並與其他學科有明顯界線。故結合音韻學與戲曲學，可謂新興的「研究領域」，並非一門「學科」。

3 關於演唱的理論和技巧牽涉層面頗多，〔明〕魏良輔：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第5冊（北京：中國戲劇出版社，1984年），提出：「曲有三絕：字清爲一絕；腔純爲二絕，板正爲三絕。」（頁7）。本文只取和音韻學有關的材料討論。

4 〔漢〕班固（32-92）：《漢書》（北京：中華書局，1999年），卷9，頁298、299。

5 〔梁〕蕭統（501-531）編，〔唐〕李善注：《文選》（臺北：五南圖書出版有限公司，1998年），頁50。

6 周維培：《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁28。

臺灣大學學術期刊資料庫

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）《中原音韻》、王驥德《曲律》、李漁（1611-1680）《閒情偶寄》涉及的度曲論，代表前一種系統；芝庵《唱論》、魏良輔《曲律》、沈寵綏《度曲須知》、《絃索辨訛》及清代徐大椿《樂府傳聲》等度曲論，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。

本文正是從倚聲填詞與順口可歌之間的交集切入王驥德的度曲論。王驥德《曲律》是中國戲曲批評史上第一部門類詳備、論述全面、首尾完整、組織嚴密、自成系統的曲學論著，從首章〈論曲源〉至末章〈論曲亨屯〉共四十篇，除第三十九篇標題〈雜論〉，其餘各章皆是專題論述[7]。關於王驥德曲學之研究，除了專書論述以外[8]，多環繞其本色論、修辭論等議題，討論音韻格律偏少[9]。本文嘗試從音韻學角度分析王驥德南曲度曲論的傳承與建構。

一、南曲當以吳音為正

劉勰《文心雕龍》溯源「聲依詠，律和聲」的樂府詩，是先由「匹夫庶婦，謳吟土風」而來，因此東西南北四方都有地域性的山歌民謠：「塗山歌於〈候人〉，始爲南音；有娀謠乎〈飛燕〉，始爲北聲；夏甲歎於東陽，東音以發；殷整思於西河，西音以興。音聲推移，亦不一概矣。」[10]王驥德〈總論南北曲〉開

7 本文引用王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊。此外參考陳多（1928-2006）、葉長海注釋：《王驥德曲律》（長沙：湖南人民出版社，1983年），簡稱《曲律注釋》。

8 葉長海：《王驥德曲律研究》（北京：中國戲劇出版社，1983年）；李惠綿：《王驥德曲論研究》，臺大《文史叢刊》第九十種（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1992年）。

9 如任孝溫：〈王驥德《曲律》之南曲格律論〉，《戲曲藝術》第24卷第3期（2003年8月），頁59-62。

10 〔梁〕劉勰：《文心雕龍．樂府》（臺北：臺灣開明書店，1967年5版），卷2，頁24b。大意是說相傳夏禹巡省南土時，有塗山之女在塗山的南邊等候夏禹時，寫〈候人〉之歌：「候人兮猗……」。〈飛燕〉曲子相傳有娀氏之二女，曾經捕到上帝差遣來看她們的飛燕，燕子飛走後，二女歌云：「燕燕往飛……」。夏帝孔甲曾到東陽荒山游獵，收養一個剛出生的嬰孩，孔甲以爲絕不會有人敢來傷害這個孩子，誰知孩子長大後，剖木材時卻被自己的斧頭砍傷腳，孔甲有感作了〈破斧之歌〉。殷商遷居到西河後，人民思念以前居住的地方，作歌抒發思鄉之情。參《曲律注釋》，頁35。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

宗明義承繼了這種「古四方皆有音」的說法。這些根據傳說故事寫成的歌謠就是「腔調」的載體，蓋腔調以方言爲基礎，因各地方言歧異，各地殊音，產生的腔調自然各具風格，「燕趙悲歌」與「吳儂軟語」正是南北腔調風格之異[11]，〈總論南北曲〉曰：「而今歌曲但統爲南、北，如〈擊壤〉、〈康衢〉、〈卿雲〉、〈南風〉，《詩》之二南，漢之樂府，下逮關、鄭、白、馬之撰，詞有雅、鄭，皆北音也；〈孺子〉、〈接輿〉、〈越人〉、〈紫玉〉、吳歈、楚豔，以及今之戲文，皆南音也。」[12]就元明戲曲而言，關、鄭、白、馬之作無論典雅或俚俗，皆屬「北音」；明代宋元以來的戲文則屬「南音」。其中吳歈、楚豔分別指吳地和楚地的歌曲，此處「吳歈」屬地方歌謠，是南音之一。王驥德〈總論南北曲〉引述元末豫章人左克明《古樂府》記載：「晉馬南渡，音樂散亡，僅存江南吳歌，荊楚西聲。自陳及隋，皆以〈子夜〉、〈歡聞〉、〈前溪〉、〈阿子〉等曲屬吳，以〈石城〉、〈烏棲〉、〈估客〉、〈莫愁〉等曲屬西。蓋吳音故統東南，而西曲則後之人概目爲北音矣。」[13]這是說永嘉渡江之後，下及梁、陳皆建都於建業，「江南吳歌」即吳聲歌曲，起於長江下流江南之地，其始皆徒歌，既而被之管絃。「荊楚西聲」即西曲，出於荊、郢、樊、鄧（今湖北）一帶[14]，即古時楚地。吳歌、西曲皆屬清商曲辭，成爲東晉南朝以來樂府民歌，因地域之異，所以吳音故統東南。按理而言，相對於東南吳音應是指剛健奔放的北朝樂府，王驥德卻說後之人視西曲爲北音。南朝人恆稱荊楚爲「西」，而「後之人」稱荊楚爲「北」者殊少見。因此所謂「北音」者，可能指其音韻之類北人；蓋湖北方音屬北方官話，與東南吳音不同，常人可立判[15]。要特別分辨的是：西曲屬北音，與關馬鄭白之詞的北音，意義應該不同；「吳音」包括長江下流江南之地，顯然比「吳歈」包括的範圍更廣。戲曲北音、南音之分，還是指北曲、南曲，如〈論曲源〉可以爲證：

> 金章宗時，漸更爲北詞，如世所傳董解元《西廂記》者，其聲猶未純也。入元而益漫衍其製，櫛調比聲，北曲遂擅盛一代；顧未免滯於絃索，且多染胡語，其聲近嘵以殺，南人不習也。迨季世入我明，又變而爲南曲，婉

11 曾永義：〈論說腔調〉，《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁46。
12 王驥德：《曲律》，頁56。
13 同前註。
14 荊州在沙市，郢州在武漢，樊城、鄧縣在襄陽。
15 關於「北音」之解釋，感謝《戲劇研究》審查先生解說賜正。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 麗嫵媚一唱三歎，於是美善兼至，極聲調之致。始猶南北畫地相角，邇年以來，燕、趙之歌童舞女，咸棄其捍撥，盡效南聲，而北詞幾廢。[16]

王驥德《曲律》一書多用「北曲、南曲」相對而言[17]，〈總論南北曲〉引元代吳萊曰：「晉、宋、六代以降，南朝之樂，多用吳音；北國之樂，僅襲夷虜。」就地域論性南曲、北曲之異，自魏晉南北朝以後，南方多以吳地一帶的音樂爲主流；北方的音樂，則沿襲胡地嘵殺急促之風格。王驥德以四方音樂腔調之異及歷史發展爲立論基礎，繼而在〈論腔調〉曰：

> 古四方之音不同，而爲聲亦異，於是有秦聲，有趙曲，有燕歌，有吳歈，有越唱，有楚調，有蜀音，有蔡謳。在南曲則但當以吳音爲正。[18]

此處「聲、曲、歌、歈、唱、調、音、謳」都是名詞，同指歌曲；冠上趙燕吳越等春秋戰國時之國名而成爲複合名詞，正反映出各地不同的音樂腔調，而後提出「南曲則但當以吳音爲正」的主張，是說樂曲發展到明代的南曲是以吳音爲正聲，〈論腔調〉曰：

> 夫南曲之始，不知作何腔調，沿至於今，可三百年。世之腔調，每三十年一變，由元迄今，不知經幾變更矣。大都創始之音，初變腔調，定自渾樸，漸變而之婉媚；而今之婉媚，極矣！舊凡唱南調者皆曰「海鹽」，今「海鹽」不振，而曰「崑山」。「崑山」之派，以太倉魏良輔爲祖；今自蘇州而太倉、松江，以及浙之杭、嘉、湖，聲各小變，腔調略同。……然其腔調，故是南曲正聲。[19]

王驥德（約1560-1623）時代，南曲發展已有三百年，從寫於萬曆三十八年（1610）的《曲律・自序》上推[20]，大約是在西元一千三百年左右，正是宋元之際南戲流播發展之時。「舊凡唱南調者皆曰海鹽」，可見足跡集中在浙江嘉興、湖州、溫州、臺州等地的海鹽腔曾經盛極一時，故或稱「浙腔」[21]。湯顯祖

16 王驥德：《曲律》，頁55-56。

17 王驥德有時用「北劇、南戲」對稱，如〈論劇戲〉曰：「劇之與戲，南、北故自異體，北劇僅一人唱，南戲則各唱。」同前註，頁137。

18 同前註，頁114-115。

19 同前註，頁117。

20 王驥德：《曲律・自序》雖寫於1610年，但天啓三年（1623）校刻之時訃音隨至，可知王驥德撰寫此書年代甚長。見李惠綿：〈王驥德年表初編〉，《王驥德曲論研究》，頁269。

21 〔明〕徐渭（1521-1593）：《南詞敘錄》曰：「海鹽腔者，嘉（今嘉興）、湖（湖州，今吳興）、溫（溫州，今永嘉）、台（台州，今臨海）用之。」收入《中國古典戲曲論著

臺灣大學學術期刊資料庫

（1550-1616）〈宜黃縣戲神清源師廟記〉稱其：「體局靜好，以拍爲之節」[22]；明福建莆田人姚旅（萬曆、天啓年間）《露書．風篇》評曰：「歌永言。永言者，長言也，引其聲使長也。所謂逸清響於浮雲，遊餘音於中路也。故古歌者，上如抗，下如墜，曲如折，止如槁木。倨中矩，勾中鉤，纍纍乎端如貫珠。按今唯唱海鹽曲者似之，音如細髮，響徹雲際，每度一字，幾盡一刻，不背於永言之義。」[23]海鹽腔在明憲宗成化至世宗嘉靖間最爲盛行，楊慎《丹鉛總錄．北曲》說：「近日多尚海鹽南曲，士大夫稟心房之精，從婉孌之習者，風靡如一，甚者北土亦移而耽之，更數十百年，北曲亦失傳矣！」[24]《丹鉛總錄》明刊本前有嘉靖三十一年（1554年）梁佐序，可見嘉靖中期，海鹽腔已在文士階層遠近風靡。海鹽腔講究唱法、吐氣，聲多字少，聲情婉轉淒切，又向官話靠攏，故也流播兩京，爲士大夫索喜愛，曾經是影響甚遠的南戲聲腔[25]。崑山腔改革新聲的風靡，海鹽腔地位不如以前，故王驥德說「今海鹽不振，而曰崑山」。根據曾師永義提出腔調以方言爲形成基礎的理論，以崑山本地方音方言所產生的腔調，稱曰「崑山土腔」[26]。王驥德所說以太倉魏良輔爲崑山派之祖，指的是魏良輔與同道過雲適、陸九疇，及張小泉、朱美、黃問琴等人爲羽翼接武者切磋樂理和唱法[27]，廣汲博取，融合南北曲唱腔的優點而改良創發轉音若絲的「崑山水磨調」。魏良輔生卒年約在明世宗嘉靖五、六年（1526、7）至萬曆十四、五年（1586、7）之間，改革創發崑山腔爲「水磨調」大約在嘉靖三十七、八年之間（1558、9），

集成》第3冊，頁242。

22 〔明〕湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999年），第2冊，頁1189。

23 〔明〕姚旅：《露書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年《四庫全書存目叢書》），卷8，頁17，總頁678。

24 〔明〕楊慎：《丹鉛總錄》（臺北：臺灣商務印書館，1983年《景印文淵閣四庫全書》），卷14，頁1，總頁494。

25 以上關於海鹽腔，參考廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》（臺北：貫雅文化事業有限公司，1992年），頁60-64。又參曾永義：〈海鹽腔新探〉，《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007年），頁112-144。

26 曾永義：〈論說腔調〉、〈從崑腔說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》，頁46、112-132、190。

27 魏良輔與同道羽翼切磋之文獻，見〔明〕潘之恆著，汪效倚輯注：《潘之恆曲話．敘曲》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁8。〔明〕張大復（1554-1630）：《梅花草堂筆談》（上海：上海古籍出版社，1986年），卷12〈崑腔〉條，頁14-15，總頁774-775。按：張大復《梅花草堂筆談》約寫於萬曆丙辰四十四年（1616）前後。

華藝線上學術期刊資料庫

也就是潘之恆（1556-1622）所謂「立崑之宗」的時候（詳下文）[28]。崑山縣屬蘇州府，明代蘇州府轄一州七縣，即太倉州、吳縣、長洲縣、崑山縣、常熟縣、嘉定縣、吳江縣、崇明縣，其治在吳縣、長洲縣。蘇州府俗稱吳門或吳中。所謂「吳門」不止限於吳中（蘇州）曲調，上述蘇州府七縣皆屬之，王驥德所謂「在南曲則但當以吳音爲正」，吳音就是以蘇州府爲中心的崑山水磨調，以「吳音爲正」就是以魏良輔等人改良的崑山水磨調爲正聲，與〈總論南北曲〉「吳音故統東南」之「吳音」指涉的意義並不相同。

崑山腔水磨調創發之後，具備流播的藝術能力，王驥德說：「今自蘇州而太倉、松江，以及浙之杭、嘉、湖，聲各小變，腔調略同。」就是說新興崑山腔不再株守吳中一帶，「首先向江、浙各地傳播輻射，拓展領地，很快壓倒弋陽、海鹽、餘姚諸腔，獨佔歌臺舞場。明萬曆中，與蘇州土地相接、人民相鄰、語言相通的江蘇松（江）、常（州）、鎮（江）地區和浙江杭（州）、嘉（興）、湖（州）地區率先出現『爭尚蘇州戲』（原注：范濂《雲間據目鈔》卷二）的時尚。」[29]流播之後必因地域不同而融入該方音該方言之「腔調」而產生各自不同的風格，潘之恆《鸞嘯小品・敘曲》可以爲證：

> 魏良輔其曲之正宗乎？張五雲其大家乎！張小泉、朱美、黃問琴，其羽翼而接武者乎？長洲、崑山、太倉，中原音也，名曰崑腔；以長洲、太倉皆崑山所分而旁出者也。無錫媚而繁，吳江柔而清，上海勁而疏。[30]

這段話將崑腔之正宗大師魏良輔，以及其羽翼接踵之曲家張五雲[31]等人略作稱述。從崑山旁及於長洲（今江蘇省蘇州市）、太倉，都是正宗的崑山水磨調；而同樣是崑山水磨調，流播到各地之後就形成媚繁、柔清、勁疏的風格；甚至形成不同流派，《鸞嘯小品・曲派》曰：

> 曲之擅於吳，莫與競矣！然而盛於今僅五十年耳。自魏良輔立崑之宗，而吳郡與並起者爲鄧全拙，稍折衷於魏而汰之潤之，一稟於中和，故在郡爲「吳腔」。太倉、上海俱麗於崑，而無錫另爲一調，余所知朱子堅、何近泉、顧小泉皆宗於鄧；無錫宗魏而艷新聲，陳奉宣、潘少涇其晚勁者。鄧

---

28 魏良輔與水磨調之創發，相關考證參曾永義：〈從崑腔說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》，頁250-252。

29 周秦：《蘇州崑曲》（臺北：國家出版社，2002年），頁226。

30 潘之恆著，汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，頁8。

31 張五雲字銘盤，萬曆五年進士，張小泉之侄。參潘之恆著，汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，頁10。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 親授七人，皆能少變自立。如黃問琴、張懷仙，其次高敬亭、馮三峰，至王渭臺，皆遞爲雄。能寫曲於劇，惟渭臺兼之，且云：「三支共派，不相雌黃。」而郡人能融通爲一。嘗爲評曰：「錫頭崑尾吳爲腹，緩急抑揚斷復續。」言能節而合之，各備所長耳。自黃問琴以下諸人，十年以來，新安好事家多習之，如吾友汪季玄、吳越石，頗知遴選，奏技漸入佳境，非能諧吳音、能致吳音而已矣。[32]

以上兩段文字推魏良輔爲「立崑之宗」，崑腔爲「曲之正宗」，王驥德謂「崑山之派以太倉魏良輔爲祖」之說其來有自。潘氏《鸞嘯小品》作於萬曆三十一年（1603）[33]，「盛於今僅五十年」是說水磨調已盛行五十年，距魏良輔「立崑之宗」，往上推溯，則「水磨調」之創立當在嘉靖三十七年（1558）以後。這段文字敘述魏良輔立崑之後傳播江、浙形成三個支派，結合〈敘曲〉所述，列表於下：

派　　別	代表曲家	羽翼接踵之曲家	風　　格
崑山派（含太倉、上海）	魏良輔立崑之宗	張五雲、張新、趙瞻雲、雷敷民、張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎。[34]	上海勁而疏。
蘇州派（吳郡）	鄧全拙	朱子堅（朱美）、何近泉、顧小泉、黃問琴、張懷萱、高敬亭、馮三峰、王渭臺；王渭臺能寫曲於劇。	1 吳江柔而清。 2 稍折衷崑山派而汰之潤之，一稟於中和。
無錫派	陳奉宣、潘少涇		1 無錫媚而繁。 2 宗崑山派而艷新聲。

這三支共派各備所長，唯有吳郡人能通融爲一。無論是「錫頭崑尾吳爲腹，緩急抑揚斷復續」，或是「無錫媚而繁，吳江柔而清，上海勁而疏」都作爲王驥德「聲各小變，腔調略同」之註腳。潘之恆提及近十年來新安（今安徽徽州）人多習崑山腔，如汪季玄、吳越石[35]，歌演崑山腔漸入佳境，不止能諧吳音、能

32　潘之恆著，汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，頁17。
33　根據胡忌、劉致中著：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁54。
34　張大復：《梅花草堂筆談》，卷12〈崑腔〉，頁14-15，總頁774-775。
35　汪季玄即汪猶龍，曾爲潘之恆校勘《黃海》；吳越石即吳琨，都是徽州歙縣人。

臺灣大學學術期刊資料庫

致吳音而已。潘之恆〈曲餘〉主張「未得曲之餘，不可以言劇」，故「爲劇必自調音始」，所謂「音既微矣，悲喜之情已具曲中，一顰一笑自有餘韻，故曰曲餘。」例如明代萬曆年間崑山腔演員王渭臺「演唱「《思親》之【雁魚】、《悼亡》之『南北』[36]，才吐一字，而形色無不之焉，此之謂能致曲，而得曲餘也。」[37]是說王渭臺演劇時，曲中一字一句悲喜之情，皆能形諸於眼神表情，堪稱是一位不可多得「能致曲而得曲餘」的演員[38]。可知必先能諧吳音、能致吳音，才能臻於音微曲餘之境，而完全體現正宗崑曲「吳音之微而婉，易以移情而動魄」[39]的特色。王驥德論南曲之「一唱三歎，美善兼至，極聲調之致」或「婉媚，極矣」，與潘之恆論吳音微婉動魄之特色，可謂不謀而合。故潘之恆「吳音」指涉的內涵與特質就可以充分用來註解王驥德奉爲南曲正聲的「吳音」，就是以魏良輔爲祖的崑山腔。

因此回到上文引用王驥德〈論腔調〉的文字，「吳歙」與「吳音」同時出現在同一段行文中，就王驥德使用語詞的意義而言，顯然二者不相等。由於明清文人筆記中經常使用「吳歙」，大陸學者毛禮鎂認爲：崑山腔在蘇州崛起，自明代中葉以後，吳歙就成爲崑曲的代名詞[40]。王驥德《曲律》全書中，「吳歙」僅出現兩次，皆指吳地歌謠，是南音之一種[41]；「吳音」出現三次，「蓋吳音故統東南」和「南朝之樂，多用吳音」都是泛指；只有「在南曲則但當以吳音爲正」的吳音才是專稱崑山水磨調，這就是本文以「王驥德南曲度曲論」爲題的原因。王驥德〈論腔調〉標舉崑山腔爲南曲正聲，繼而略述其他南曲腔調：

> 數十年來，又有「弋陽」、「義烏」、「青陽」、「徽州」、「樂平」諸腔之出。今則「石臺」、「太平」梨園幾遍天下，蘇州不能與角什之

36 《思親》之【雁魚】，指《琵琶記》第24齣〈宦邸憂思〉【雁魚錦】。「悼亡之南北」指《荊釵記》第35齣〈時祀〉中王十朋和其母在清明時節悼念錢玉蓮所唱的南北合套曲。

37 潘之恆著，汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，頁14。

38 潘之恆論度曲藝術三個層次是正字→審音→曲餘，參李惠綿：〈潘之恆表演藝術論分析〉，《戲曲表演之理論與鑑賞》（臺北：國家出版社，2006年），頁25-68。

39 潘之恆著，汪效倚輯注：《潘之恆曲話・敘曲》，頁8。

40 毛禮鎂：〈明清時的崑曲亦稱吳歙〉，《中華戲曲》第10輯（太原：山西人民出版社，1991年），頁256-260。

41 衛世誠：〈吳歙不是崑曲，西調並非秦腔〉，《中華戲曲》第7輯（太原：山西人民出版社，1888年），引用王驥德《曲律・總論南北曲》：「孺子、接輿、越人、紫玉、吳歙、楚豔，以及今之戲文，皆南音也」，證明吳歙和崑曲不同（頁35-40）。按：王驥德這段話本是敘述吳歙屬南音之一，不在論吳歙與崑曲之等同關係，衛君引以爲證，有待斟酌。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

> 二三。其聲淫哇妖靡，不分調名，亦無板眼；又有錯出其間，流而爲「兩頭蠻」者，皆鄭聲之最。而世爭羶趨痂好，靡然和之，甘爲大雅罪人，世道江河，不知變之所極矣。[42]

源於江西的弋陽腔爲明代四大聲腔之一，嘉靖後期的南京，弋陽腔與已海鹽腔分庭抗禮。弋陽腔因爲錯用鄉語，通俗流暢，因而得以在民間廣爲流傳。其音樂特點是有幫腔、有滾調，滾調是打破聯套固有格式，從中插進一段或多段接近口語俗語的詞句，用「滾唱」的方法使其與曲牌曲詞聯成一體。凌濛初《譚曲雜劄》曰：「江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔，故總不必合調。」[43]可見弋陽腔的曲調與民間小調極爲接近，宮調曲牌並不嚴格，在諸多南曲變體中是最隨意的一種聲腔。王驥德引述其他聲腔中，義烏腔源於浙江[44]；樂平腔流行於江西；徽州腔、青陽腔（池州調）源於安徽一帶；根據湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉記述：「江以西弋陽，其節以鼓，其調諠。至嘉靖而弋陽之調絕，變爲樂平、爲徽、青陽。」[45]這三種聲腔大約是弋陽腔在各地的變體。至於產生於萬曆初年新興腔調——石臺腔[46]、太平腔分別流行於安徽石臺縣、當塗縣，竟能使梨園幾遍天下，足以使居於「官腔」之位的崑山腔，不及其勢力的十分之二三，可見其生命力之非同小可。王驥德〈論板眼〉曰：「今至弋陽、太平之衮唱，而謂之流水板，此又拍板之一大厄也。」[47]可知太平腔也是衮唱加衮白的腔系。石臺腔的原生地石臺縣在明代隸屬池州，此處是青陽腔的本土，其生命力可能來自王驥德極力貶斥「其聲淫哇妖靡，不分調名，亦無板眼」的特點，這是民間腔調的顯著特色，以通俗性、隨意性爲基點，因而風行[48]。如上所述，這些腔調大多是弋陽腔的支派，任意加滾，全無規範，尤其是「暢滾」，所謂「錯出其間」正是指此。王驥德將這種不分調名，亦無板眼、任意加滾的演唱方式比

---

42 王驥德：《曲律》，頁118。

43 〔明〕凌濛初：《譚曲雜劄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁254。

44 廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，推測義烏腔（明代屬浙江金華府）大約在嘉靖、隆慶間產生，頁84。

45 湯顯祖：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，頁1188。

46 石臺腔見於文獻記載即是王驥德〈論腔調〉，如從一種腔調風行需要幾十年時間，則從《曲律・自序》的時間——萬曆三十八年上推，石臺腔約形成於萬曆初年。參廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，頁94。

47 王驥德：《曲律》，頁119。

48 以上解釋王驥德敘述各種聲腔，參廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，頁56-94。

臺灣大學學術期刊資料庫

喻爲「兩頭蠻」[49]；將這些風起雲湧的腔調視爲「淫哇妖靡」、「鄭聲之最」；將靡然和之者視爲「大雅罪人」。相對而言，其推崇的大雅正聲應當就是魏良輔「盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢匀，功深鎔琢，氣無煙火，啓口輕圓，收音純細」的崑山水磨調[50]。王驥德〈論腔調〉最後一段略述數十年來諸腔，就是要對照上文的魏良輔爲祖的崑山之派，強調「然其腔調，故是南曲正聲」的歷史地位。經過以上解讀分析〈總論南北曲〉、〈論腔調〉相關論點，因而可以確認王驥德的「吳音」度曲論就是「崑腔」度曲論。將崑腔奉爲南曲諸腔之正聲，其實源於魏良輔《南詞引正》：「腔有數樣，紛紜不類。各方風氣所限，有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽，……惟崑曲爲正聲。」[51]魏良輔自身是改良崑山水磨調的曲擘，視崑曲爲正聲本是理所當然，又將崑腔度曲方法和技巧寫成《南詞引正》（即《曲律》）；王驥德推爲南曲正聲，且爲「南曲之律」寫成《曲律》，可謂對崑曲藝術的傳承與建構。故本文從音韻學角度論述吳音度曲理論，自應上承魏良輔。

王驥德雖提出南曲當以吳音爲正，但並不主張劇作家填詞作曲時拘泥於蘇州土音或使用自己的方音。因爲使用土音將造成曲之不可解的現象，〈雜論〉第十三條曰：「北曲方言時用，而南曲不得用者。以北語所被者廣，大略相通；而南則土音各省、郡不同，入曲則不能通曉故也。」所以「方言（他方人不曉）」以及「開閉口韻同押（凡閉口，如侵尋等韻，不許與開口韻同押）」都成爲〈論曲禁〉之一。當然也不主張用蘇州土音度曲演唱，〈論腔調〉曰：

> （崑山之派）惟字泥土音、開閉不辨，反譏越人呼字明確者爲「浙氣」，大爲詞隱所疵，詳見其所著《正吳編》中。甚如唱「火」作「呵上聲」，唱「過」爲「箇」，尤爲可笑！「過」之不得爲「箇」，已載編中，而「火」之不可爲「呵上聲」，詞隱猶未之及也。然其腔調，故是南曲正

49 【兩頭蠻】本是民間俗曲，產生於浙江海鹽一帶，流行於教坊，後爲民間戲曲吸收，其唱法可能有其隨意性，王驥德用以比喻曲調任意加滾，而加以指斥。參班友書：〈【兩頭蠻】辨析〉，《中華戲曲》第25輯（北京：文化藝術出版社，2001年），頁78-83。

50 借用〔明〕沈寵綏：《度曲須知・曲運隆衰》之語，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，頁198。

51 此《南詞引正》見路工（1920-1996）：《訪書閒見錄》（上海：上海古籍出版社，1985年第一版），頁239。按：此書前有嘉靖丁未（26年，1547）夏五月金壇曹含齋（大章，1521-1575）題跋。

臺灣學術期刊資料庫

聲。[52]

這裡指出崑山腔度曲時往往有幾點瑕疵：其一字泥土音，例如崑山人梁辰魚《浣紗記》將「些」字與「翠、妻、飛、眉」同押，把「些」字作「西」字音，就是拘泥蘇州土音的現象[53]。其二開閉不辨，指不分辨開口字與閉口字，例如安徽歙縣曲家汪南溟（汪道昆）《高唐記》將「纖殲鹽三字，并押車遮韻中，是徽州土音也」[54]，就是將纖殲鹽等閉口字與車遮韻開口字同押，也是拘泥徽州土音的現象。其三開合不分，例如「火」、「過」是合口字，「呵」、「箇」是開口字，將「火」唱作「呵」，將「過」唱作「箇」，都是不分開合[55]。以上例子崑山派字泥土音、開閉不辨、不分開合，反譏越人呼字明確者爲「浙氣」。崑山腔初興時，僅在吳中一帶演唱，一些演員往往字泥土音，還不能用當時流行於南北廣大地區的海鹽腔戲曲語言，反而嘲笑海鹽腔咬字明確者爲浙氣[56]。顧起元（1565-1628）《客座贅語・戲劇》曰：「弋陽則錯用鄉語，四方士客喜閱之；海鹽多官語，兩京人用之。」[57]顧起元所說「鄉語」義同王驥德使用的「土音」，和「官話」相對而言，是方音、方言之意。誠如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」。海鹽腔就是多用官話，容易受到北方人歡迎，才會造成「北土移而耽之」的現象，形成威脅北曲雜劇的主要聲腔。其後凌駕其上的崑山水磨調亦然，上文引述潘之恆〈敘曲〉：「魏良輔其曲之正宗乎？……長洲、崑山、太倉，中原音也，名曰崑腔；以長洲、太倉皆崑山所分而旁出者也。」長洲（今蘇州市）、崑山、太倉皆隸屬蘇州府，蘇州府屬吳語音系，何以曰「中原音也」？潘之恆所謂「中原音」，以及顧起元所謂「海鹽腔多官話」是指什麼地方的語言？根據何大安教授考論，「官話」一詞最早見於明代張位[58]《問奇集》：

52　王驥德：《曲律》，頁117。

53　王驥德：《曲律・論須識字》，舉的是《浣紗記》第七齣〈通韜〉【出隊子・前腔】，頁119。根據周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第1冊，「翠、妻、飛、眉」屬齊微韻，「些」字車遮韻。

54　王驥德：《曲律・論須識字》，頁120。

55　感謝何大安教授當面指正（2005年4月）。

56　陳多、葉長海：《曲律注釋》，頁107。

57　〔明〕顧起元：《客座贅語》（北京：中華書局，1987年），卷9，頁303。

58　〔清〕張廷玉（1672-1755）等撰：《明史》（北京：中華書局，1974年），〈列傳〉卷219記載張位字明成，新建人，隆慶二年進士（1568），官至吏部尚書、武英殿大學士

臺灣大學學術期刊資料庫

大約江以北入聲多作平聲，常有音無字，不能具載；江南多患齒音不清。然此亦官話中鄉音耳。若其各處土語，更未易通也。[59]

何老師從這段記載分析：「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。根據今天的了解，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。然而，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。在鄉音變體之中，當時人常以含有文化優越意識的『中州音』、『中原音』或『中原雅音』來稱呼通行於黃河下游的一種變體。今天的普通話，也就就是北京話，就是這種變體在河北北部的一支與漢化的滿洲人交融演化的結果。北京話取代江淮話、南京話成爲官話的標準，大約是在十九世紀之初。……明清所謂官話，大體通南北直隸而言。」[60]這段分析足以解釋顧起元、潘之恆所謂「官話」、「中原音」都是指江淮、南京一帶的方言；同時證明萬曆年間崑山腔成爲主流劇種時，和海鹽腔一樣都使用江淮、南京一帶的官話爲戲曲語言之載體[61]。再看籍貫江寧（今江蘇省南京市）的顧起元，其《客座贅語》所記內容「皆爲南京故實及諸雜事，南京爲明初首都，永樂遷都後仍以之爲南都，其在明代政治、經濟生活中的地位頗爲重要。顧起元所記南京故實，可稍補史乘之闕。」[62]從《客座贅語》一書性質，顧起元所說「海鹽多官話，兩京人用之」，可作爲當時官話是以南京一帶方言爲主之輔證。

「鄉音變體」的概念，成爲本文解讀王驥德度曲論的鎖鑰。王驥德運用音韻學建構南曲度曲論，一要依循吳語音系以區別於中州音系的北曲，二要否定蘇州土音的運用，三要保留中州音系的閉口字（詳下節），正是試圖建構屬於南曲吳音的鄉音變體，使其成爲可以通行南北的共通語。吳音化的官音，不止可以做爲

（頁5777-5778）。

59 〔明〕張位：《問奇集》（臺北：藝文印書館，1965年《百部叢書集成》據明萬曆陳繼儒輯《寶顏堂秘笈》刊本影印），頁81a。

60 參何大安：〈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》（臺北：臺灣學生書局，2002年），頁383-384。

61 上文提及徐渭《南詞敘錄》記載，海鹽腔流布之地遍及浙江，又流傳至蘇州、松江等地，這些地區大都在江淮、南京一帶。據何大安教授考察，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。因此推論明代顧起元所謂「海鹽多官話」應該是以江淮、南京一帶的官話爲戲曲語言之載體。

62 參顧起元：《客座贅語》點校說明，頁1-3。按：該書最早刻本是萬曆四十六年（1618）戊午戴惟孝刊本，今以《金陵叢刻》本爲底本，並以萬曆本進行通校。

臺灣大學學術期刊資料庫

塡詞作曲之規範法度，亦可以成爲歌唱度曲的官話系統。以下將從這個角度切入論述。

王驥德建構南曲吳音的鄉音變體包括兩種內涵，一種是以讀書音爲正音，做爲官話化之標準；一種是從辨析南、北曲音系差異中建立吳音的官話化。首先，尋求正音的法則是反切，〈論須識字第十二〉曰：

> 識字之法，須先習反切。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。惟反切能該天下正音，只以類韻中同音第一字，切得不差，其下類從諸字，自無一字不正矣。[63]

在方言歧異、各地殊音的情況下，應當以中州音，亦即開封、洛陽、鄭州一帶的語音爲標準。中州音系具體實踐於周德清《中原音韻》。可是中州音本身也是一種方言，仍舊不能正音，所以王驥德〈論韻〉苛責周德清：「江右人，率多土音，去中原甚遠，未必字字訂過，是欲憑影響之見，以著爲不刊之典，安保其無離而不叶於正者哉？」[64]此外，四方之民說中原之音時，往往以自己的土音來對應，使其讀音聽來仍不標準；有時四方之民根本就不知道這個字在中原音系的讀法。基於正音的訴求，王驥德提出以反切該天下正音，唯有憑藉反切的注音方法，才能讓四方之人「無一字不正」，而唸出通行於天下的準標正音。反切代表的就是共通的讀書音（關於反切詳下文）。

其次，分辨南北音系之別。〈總論南北曲〉從詞采、地域、聲情比較差異之後，總結說：「然陰陽、平仄之用，南、北故絕不同，詳見後說。（北曲，《中原音韻》論最詳備，此後多論南曲。）」王驥德特別指出南、北音系之陰陽、平仄絕不相同，並且指出「多論南曲」的指標。因此在〈論平仄〉、〈論陰陽〉、〈論韻〉、〈論閉口字〉、〈論險韻〉等音韻篇章，都是從中原音系對比出南曲音系之別；故毛以燧《曲律・跋》讚賞：「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。」王驥德《曲律》的目標是要建構吳音變體；甚至儘管吳人並無閉口字，爲了啓口收音之美聽，還主張要保存中原音系的閉口字（詳下文）。

從上述兩點內涵來看，王驥德所謂「南曲當以吳音爲正」的吳音，專指崑山水磨調；雖然以吳音爲崑曲語言之載體，但不是混以鄉音土音的吳音，而是「鄉

63　王驥德：《曲律》，頁119。
64　同前註，頁111。

臺灣大學學術期刊資料庫

音變體」的吳音，亦即官話化的吳音。然則如何建構南曲官話化系統？可以借用「語言旋律」的觀念，曾師永義提出：語言旋律應指古代的官音、官話而言。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爲律則所欲達成的語言音樂美[65]。王驥德就是要建構南曲人工語言旋律，《曲律．自序》曰：「元周高安氏有《中原音韻》之創，明涵虛子有《太和詞譜》之編，北士恃爲指南，北詞稟爲令甲，厥功偉矣。至於南曲，鵝鸛之陳久廢，刁斗之設不閑；綵筆如林，盡是嗚嗚之調；紅牙迭響，祗爲靡靡之音。俾太古之典刑，斬於一旦；舊法之澌滅，悵在千秋。」[66]所謂嗚嗚之調、靡靡之音皆與〈論腔調〉貶斥弋陽、石臺諸腔之淫哇妖靡相同，王驥德悵然舊法澌滅，遂極力建構南曲鵝鸛刁斗之規範典刑（型），也就是可以稟爲令甲的人工語言旋律。從度曲論層面觀察，南曲典型一旦建構而成，吳音正聲隨之而立，崑山腔的音律論與演唱論亦在魏良輔之後更加形成規模。

二、平仄四聲與度曲之關係

王驥德的度曲論既要合乎南曲音律的格式典範，又要文字音律與歌唱樂音的緊密關係，《曲律．自序》開宗明義說明書名之由：「曲何以言律也？以律譜音，六樂之成文不亂；以律繩曲，七均之從調不姦。」[67]這是同義的對偶句法，製曲家以謹守「音韻格律」之法則譜音繩曲，則六樂七聲可以臻於不紊亂、不干擾的和諧之境[68]。馮夢龍肯定王驥德《曲律》之成書曰：「然自此律設，而天下始知度曲之難；天下知度曲之難，而後之蕪詞可以勿製，前之哇奏可以勿

65 曾永義：〈論說腔調〉，頁23-24，48-111。

66 王驥德：《曲律》，頁49。

67 同前註。

68 六樂指黃帝以下六代的古樂，包括雲門（黃帝之樂）、咸池（堯樂）、大韶（舜樂）、大夏（禹樂）、大濩（湯樂）、大武（武王之樂）。《周禮．地官．大司徒》：「以六樂防萬民之情，而教之和。」七均指宮、商、角、徵、羽、變徵、變宮七聲，又稱七音。《曲律．論宮調》曰：「一均七聲（原註：旋宮以七聲爲均。均，言韻也。古無韻字，猶言一韻聲也。），其五正聲（原注：除去變宮、變徵而言也）皆可謂調，……。其七聲（原注：兼變宮、變徵而言）則考其篇中上下之和。」（王驥德：《曲律》，頁103-104）證明王驥德所謂「七均」指宮、商等七聲。「不姦」指「不干犯」。故六樂七聲皆泛指音樂而言。

臺灣博碩學術期刊資料庫

傳。」[69]此處「度曲」即是依律塡詞，劇作家如能精確掌握馮氏所謂「配調安腔、選聲酌韻」原則，之後將不會創作出粗鄙乖體之詞，而之前那些平仄乖法、唱之不諧[70]的樂曲聲歌也可以不再傳唱。換言之，以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，同時也是爲了達到演唱上音樂旋律之和諧；而「音韻學」即是二者之間共同元素，成爲音律論和演唱論的交集。本文分析王既驥德的度曲論便是以此爲論述基礎。

王驥德在〈論須識字〉提出「識字」包括正確讀出該字的字音及精確了解該字的字義（詳下文）；而「反切」就是正確讀出字音的不二法則。〈論平仄〉曰：「反切之法，經緯七音，旋轉六律，釋氏[71]謂：七音一呼而聚，四聲不召自來，言相通也。」[72]古人按發音部位的不同將聲母分爲唇、舌、齒、牙、喉、半舌、半齒等七類，謂之七音。反切是用兩個字輾轉相拼爲另一個字注音，上字與被切字聲母相同，下字與被切字的韻母和聲調相同，上下字拼合就是被切字的讀音。反切上字可以統領七種聲母，然後搭配著不同韻母與聲調的反切下字（「旋轉六律」之意），就能切出不同的字音與字調，平上去入四聲不召自來[73]。

音韻學中的四聲在王驥德的度曲論中，指涉兩方面的意義。其一，四聲各不同音質，王驥德〈論平仄〉描述：「平聲聲尚含蓄，上聲促而未舒，去聲往而不返，入聲則逼側而調不得自轉。」明釋眞空《鑰匙歌訣》：「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。」可以爲註腳。蓋平聲的聲質平隱，聲情較爲含蓄，而不奔放；上聲的聲質急快，而不舒放；去聲的聲質發出之後就不收回；入聲的聲質緊迫短暫，聲調完全由不得自己隨性轉變。其二，聲調與音樂結合之後，四聲會有不同的唱法，〈論平仄〉引前人論四聲唱法，可見王驥德極爲重視平仄四聲與度曲之關係[74]。如果塡詞作曲不守四聲、乖

69 馮夢龍：《曲律．序》，頁47。

70 「哇奏」本指淫聲靡曼之曲，根據上下文，引申爲平仄乖法、歌唱不諧。

71 鄭樵（1104-1160）：《七音略．序》曰：「七音之韻起自西域，流入諸夏，梵僧欲以此教傳天下，故爲此書。」（〔宋〕鄭樵撰，王樹民〔1911-2004〕點校：《通志二十略》〔北京：中華書局，1995年〕，頁353），王驥德所謂釋氏當指梵僧。引自《曲律注釋》，頁80。

72 王驥德：《曲律》，頁105。

73 〔宋〕陳彭年等撰：《校正宋本廣韻》（臺北：藝文印書館，1981年5版），就是按韻編排的字典，將同韻字放在同卷中，而該卷又會把同音字集中放在一起，故只要把同韻部中（主要元音+韻尾+聲調相同）同音字中的第一個字切得正確，就可以讀出該字字音。

74 王驥德論四聲唱法主要引述沈璟之語，言簡意賅，需要用沈寵綏《度曲須知．四聲批窾》

臺灣博碩士學術期刊資料庫

法違律，就會造成拗嗓；換言之，平仄四聲界入度曲論，除了合律度之正的音律美學，也要臻於可歌可聽的度曲美學。〈論平仄〉曰：「曲有宜於平者，而平有陰、陽（原註：陰陽說見下條）；有宜於仄者，而仄有上、去、入。乖其法，則曰拗嗓。」[75]王驥德講求四聲平仄合律原則時，大多與能否歌唱緊密繫聯，可見其運用音韻學統合音律與度曲。以下歸納分析王驥德四聲之用的原則，並舉例如下：

（一）入聲自有正音，又施於平、上、去之三聲，無所不可。

北曲無入聲，南曲有入聲，是王驥德首先強調南北曲最大差異之一。北曲入聲派平上去三聲，且各有所屬，不得假借；南曲則可以出入互用。關於入聲之用，沈璟（1553-1610）在【二郎神】套曲已有論述：

> 參詳，含宮泛徵，延聲促響，把仄韻平音分幾項。倘平音窘處，須巧將入韻埋藏。這是詞隱先生獨秘方，與自古詞人不爽……。[76]

曲文大意是說填詞時要分辨平上去入，按四聲特點處理字音。若該用平聲而無恰當的平聲字時，可以巧用入聲字代替。其所謂「入韻」應指入聲字，於是入聲之運用有兩種情況，一種是在句中，一種是在韻腳。就句中而言，沈璟借用北曲「入作平俱屬陽」的特點，提出南曲「入聲字可作平聲用」的獨秘之方；故《南九宮曲譜》中凡入作平之字，皆標注「作平」。就韻腳而言，沈璟強調：「凡入聲韻止可用之以代平聲韻，至於當用上聲、去聲韻處，仍相間用之，方能不失音律。」[77]主張用韻處亦可「以入代平」，至於當用上聲、去聲韻處，仍要以上聲、去聲韻相間用之[78]。這就是王驥德所謂：「詞隱謂入可代平，爲獨洩造化之秘。又欲令作南曲者，悉遵《中原音韻》，入聲亦止許代平，餘以上、去相間。」[79]王驥德就沈璟「以入代平」之理論擴展到上聲和去聲：

加以印證。參李惠綿：〈從音韻學角度論明代崑腔度曲論之形成與建構〉，《中國文哲集刊》第31期（2007年9月），頁75-119。

75 以上引文見王驥德：《曲律》，頁106。

76 【二郎神】套曲收入《博笑記》卷首，〔明〕沈璟著，徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，1991年），頁879。

77 沈璟：《增定南九宮曲譜》（簡稱《南九宮曲譜》），收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第三輯（臺北：臺灣學生書局，1984年），引文見頁563。

78 關於沈璟【二郎神】套曲之分析，詳李惠綿：〈明代戲曲文律論之開展演變〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁148-194。

79 王驥德：《曲律》，頁105-106。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 大抵詞曲之有入聲，正如藥中甘草，一遇缺乏，或平、上、去三聲字面不妥，無可奈何之際，得一入聲，便可通融打諢過去，是故可作平，可作上，可作去；而其作平也，可作陰，又可作陽，不得以北音爲拘；此則世之唱者由而不知，而論者又未敢拈而筆之紙上故耳。[80]

南曲入聲所以被比喻「如藥中甘草」，一方面它是獨立的調類，從沈璟《南九宮曲譜》可以印證，例如【高陽臺】又一體選《琵琶記》：

> 去上平平，平平上上，平去平去平作平　平上平平，去平平上平作平　平平夢遠親闈，愁㊣旅邸，那更㊣信遼絕。淒楚情懷，怕逢淒楚時節。重門去上平平上，去去平上去平作平　上平平，入上平平，去平平入。半掩黃昏雨，奈寸腸此際千結。守寒窗，一㊣孤燈，照人明滅。[81]

此曲韻腳「絕、節、結、滅」字屬入聲韻，前三字都是以入代作平，沈璟注曰「此用入聲韻」。另一方面入聲可代平、上、去三聲，當作詞者陷入用字窘迫的情況中，苦無適當的平上去字可用時，若找到一個適當的入聲字，便可以「通融打諢」過去；而入聲作平時，可作陰平，亦可作陽平，就是不可以把無入聲的中原之音（北音）當作是作南曲必須遵守的條件制約。王驥德認爲沈璟云「入聲止許代平」，正是「論者未敢拈而筆之紙上」，顯然以闡發入代平上去而自我稱許。至於所謂「世之唱者由而不知」，更是強調入代平上去之現象實際存在歌唱之中。回顧上文，王驥德提出「入聲則逼側而調不得自轉」，正因爲入聲聲調由不得自己隨性轉變，故沈寵綏《度曲須知・四聲批窾》引沈伯時曰：「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。」[82]由於入聲調是以塞音韻尾及短促的特點爲辨調作用，而古入聲尾〔-p〕〔-t〕〔-k〕在今吳方言多變爲喉塞音[83]；因而當入聲字施於曲中，聲音相對拉長，整個聲調就容易舒聲化，故施於平上去三聲無所不可[84]。不過演唱崑腔時，凡遇到入聲字必是短促唱斷，除非回歸該曲牌檢視譜律，得知該入聲字代替的是

80　王驥德：《曲律》，頁106。

81　沈璟：《南九宮曲譜》，頁552。此曲出自第13齣，《六十種曲》本（臺北：臺灣開明書店，1970年）。

82　沈寵綏：《度曲須知》，頁200。

83　參袁家驊（1903-1980）等著　：《漢語方言概要》（北京：文字改革出版社，1960年），第五章〈吳方言〉，頁59。

84　參《曲律注釋》，頁81。

臺灣大學學術期刊資料庫

平聲、上聲或是去聲，然後這個入聲字就要唱成所替代的聲調，因此王驥德這套理論運用於吳音演唱是相當周折的[85]。然而沈璟提出「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」的聲律論，標誌著南曲四聲理論已能跳出詩詞四聲理論的範圍，其自稱「獨祕方」之價值在此[86]。王驥德繼承沈璟，更進一層闡發入代平上去乃「世之唱者由而不知」的奧祕，可謂更加精密。

（二）宜平不得用仄，宜仄不得用平（此仄兼上、去），宜上不得用去，宜去不得用上

凡曲牌每句每字或平或仄，或上或去都有規範，不得出入。〈雜論〉引王世貞【黃鍾宮・畫眉序】〈秋怨〉，曰：「和頭[87]第一字，法用去聲，卻云『濃霜畫角遼陽道，知他夢裏何如』[88]。濃字平聲，不可唱也。」[89]所指「濃霜畫角遼陽道」是【畫眉序】第七句，譜律仄平平仄平平去[90]，王驥德講求首字當作去聲，王世貞將「濃」與「畫」字平仄互換，不合律，不可唱。

（三）識字之音義，辨別其平仄[91]

曲家要能精確掌握「宜平不得用仄，宜仄不得用平」之原則，當然就要識字之音義以辨別其平仄。能夠正確辨讀「字音」，曲律才能上下中律而無拘拗之病；能夠精準掌握「字義」，曲文才能精準雅正。王驥德在〈論平仄〉先提出「欲語曲者，先須識字」；而後在〈論須識字〉強調：「字義尤須考究；作曲者往往誤用，致爲識者訕笑」。王驥德舉例辯證中提到兩種情況：一種是「歌者不誤，而作者誤也」；一種「是作者不誤，而習者誤也」。例如：

---

85 王守泰：《崑曲格律》（南京：江蘇人民出版社，1982年），解釋：「得一入聲便可通融打諢過去」的原意是說在曲子裏必須譜成平上去任何腔格形式的字位上，都可以用入聲字代替（頁97）。按：王守泰之說似乎與王驥德原意不符。

86 參李眞瑜：〈關於沈璟戲曲理論若干問題的斷想〉，《中華戲曲》第二輯（太原：山西人民出版社，1986年），頁152-170。

87 和頭即「合頭」、「合前」，南曲曲牌後幾句往往由場上人物合唱；第二支不再重複曲詞，以「合前」表之。

88 〈秋怨〉曲文：「纖玉上鰕須，起喚銀鉤掛秋樹。恨龍沙天遠，雁足無書。銅壺冷淚滴清鉛，金剪澀脂蔫紅絮。濃霜斷角遼陽道。知他夢裡何如。」引自《曲律注釋》，頁218。

89 王驥德：《曲律》，頁162。

90 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997年），頁765。

91 這條法則是從王驥德《曲律・論須識字》的主旨大意提煉出來，頁119-121。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 車字之有二音也，蓋此字本音尺遮切，隸《正韻》十六遮類中，至漢以後始有作居字音者，《莊子》「惠施多方，其書五車」，此自當作尺遮切。《拜月》【玉芙蓉】曲「胸中書富五車，筆下句高千古。」此調法當兩句各押一韻，下曰「高千古」，則上作居音乃叶，而世無呼作「五車（居）書」之理，今歌者皆從尺遮切，寧韻不叶，而不唱作居音，是歌者不誤，而作者誤也。[92]

「車」本音「尺遮切」（音車），如《莊子．天下篇》：「惠施多方，其書五車」之「車」是也。漢代以後，始有人讀作「居」音。《拜月亭》第十一齣〈士女隨遷〉【正宮．玉芙蓉】首二句「胸中書富五車，筆下句高千古」，譜律平平仄仄平，仄仄平平去[93]，這兩句都要押韻，作者顯然將「車」讀作居，才能同押魚模韻。雖然漢代以後可以讀作居音，王驥德認爲既然用的是莊子「其書五車」的典故，就要依照先秦讀音，故予以批評。歌者都唱作「尺遮切」，寧願唱得不押韻，也不願當作「居」音來唱。此種情況便是歌者不誤，而作者誤也[94]。這個例子是強調「車」字有二讀，意義相同，雖然都是平聲，但韻母不同，就會影響押韻。又如：

> 歎字之亦有二音也，一平聲作灘音，一去聲作炭音。《琵琶記．赴選》折末白「仗劍對尊酒，恥爲遊子顏。所志在功名，離別何足歎。」此歎字當作平音，與上顏字叶。後【玉芙蓉】[95]曲「別離休歎」，此歎字當作去音，與下「輕拆散」之散字叶。今優人於「何足歎」之歎，皆作去聲白，是作者不誤，而習者誤也。[96]

「歎」字也有二讀，意義雖同，平仄卻不同。《琵琶記》第五齣〈南浦囑別〉末扮張廣才所唸是上場詩，所以「歎」字應當讀平聲，才能和「顏」字協韻。同一齣【仙呂入雙調．玉交枝】首句「別離休歎」，譜律平平平去[97]，此「歎」字應

92 王驥德：《曲律．論須識字》，頁120。

93 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁771。

94 沈璟：《南九宮曲譜》錄載《拜月亭》此曲，眉批曰：「第一句還該用韻」，《曲律注釋》曰：「既說明車字在此處未能與古字協韻，也說明作者未必就是把車讀作居，而本來就無意在車字處用韻。」（頁115）。筆者按：沈璟熟諳音律，故知首句用車字，實未押韻，但《拜月亭》作者的語言中，應該就是將車讀作居音押韻的。

95 應是【玉交枝】，王驥德誤記。

96 王驥德：《曲律．論須識字》，頁120。

97 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁807。

臺灣大學學術期刊資料庫

讀去。今優人唸「何足歎」之嘆都作去聲，非也。此種情況便是作者不誤，而習唱的優人誤也。

以上討論「車、嘆」二字，都是殊聲同義，還有一種情況是殊聲別義，例如：「倩有二音，一雇倩之倩，作清字去聲讀；一音茜，即『巧笑倩兮』之倩，言美也。」事實上，字形、字音、字義是一體三面的課題，例如：

> 梁伯龍《浣紗記》【金井水紅花】曲「波冷濺芹芽，溼裙靸」[98]，靸字法用平聲，然靸，箭袋也。若衣衩之衩屬去聲，唐李義山〈無題〉詩「八歲偷照鏡，長眉已能畫。十歲去踏青，芙蓉作裙衩」，足爲明證。此其失亦自陳大聲散套【節節高】之「蓮舟戲女娃，露裙衩」始。然伯龍不獨《浣紗》，散套【歸仙洞】「荊棘抓裙衩」又爾。近日湯海若《還魂記》【懶畫眉】「睡茶蘼抓住裙釵線」，亦以衩字作平音，皆誤；僅陳玉陽《詮癡符記》【玉抱肚】曲「打毬回，紛紛衩衣」獨是。[99]

梁伯龍《浣沙記》第二齣〈遊春〉【商調．金井水紅花】第四句「溼裙靸」，譜律作仄平平[100]，「靸」字該用平聲（音釵），合律，然「靸」字的意義是「箭袋」[101]，「裙靸」意義不通。根據上下文義，應作「裙衩」」，然「衩」字去聲，意義正確，仍不合律。李商隱〈無題〉是一首古體詩，關於「衩」字，《釋名》曰：「衩，下裳也。」衣裙下端開叉者曰「衩」，「衩」與「畫」《廣韻》屬卦韻[102]，證明「衩」讀去聲（音詫）。湯顯祖《還魂記．尋夢》【南呂宮．懶畫眉】第四句「睡茶蘼抓住裙釵線」，譜律十平十仄平平去[103]，第六字必用平聲，湯顯祖卻將去聲的「衩」字當作平聲字，故歌者多唱成平聲（釵音），依照王驥德的辯證法，此乃作者誤，唱者亦誤也。將衩字誤爲平聲者，尚有陳大聲散套【節節高】「蓮舟戲女娃，露裙衩」，梁伯龍散套【歸仙洞】「荊棘抓裙衩」等。倒是陳玉陽《詮癡符記》【仙呂入雙調．玉抱肚】第二句「打毬回，紛紛衩

98 目前刊印之《浣沙記》多作「溼裙釵」，意義不通。

99 王驥德：《曲律．論須識字》，頁119。

100 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁793。

101 《廣韻》：「靸，靸鞴弓箭室也」（陳彭年等撰：《校正宋本廣韻》，頁167）；《類篇》：「矢藏也。」（〔宋〕司馬光〔1019-1086〕編：《類篇》〔臺北：臺灣商務印書館，1983年《景印文淵閣四庫全書》〕，卷8，頁96，總頁88）

102 同詩中另外三個字「卸、嫁、下」，屬去聲禡韻。

103 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁781。按：第四句正格五字句，一般多於句首加用二字。按：「十」表平仄不拘，以下同。

臺灣大學學術期刊資料庫

衣」，譜律仄平平，平平仄平[104]，「衩」作去聲，音義皆正確。

歸納王驥德辯證識字工夫包括字形（形近訛誤，如齝齣齟）、字音（如「衩」讀去聲，不作平聲；或殊聲同義，如「歎」字有兩讀）、字義（殊聲別義，如「倩」有兩義兩讀）。從字音字義辨別平仄，不止要符合曲譜格律規範，更是要讓優人歌之無誤。這樣的原則不僅建立在度曲理論中，更實踐於王驥德的傳奇創作，《題紅記》眉批處處皆有字音字義之解說[105]。

（四）上上、去去不得疊用（上上二字尤重。蓋去去即不美聽，然唱出尚是本音；上上疊用，則第一字便似平聲。）

凡曲牌格律規定要塡「仄仄」，不可疊用上上、去去，王驥德列爲曲禁之一：「上上疊用。（上去字須間用，不得用兩上、兩去。）」[106]例如鄭若庸：

> 《玉玦》【泣顏回】第九句「想何如季布難歸」，「季布」兩去聲，雖帶勉強，仍是「季布」；【雁來紅】第五句「奈李廣未侯眞數奇」，「李廣」兩上聲，李字稍不調停，則開口便是「離廣」矣。故遇連綿現成字，如宛轉、酩酊、嬝嬝、整整之類，不能盡避；凡一應生造字，只宜避之爲妙。[107]

考【中呂．泣顏回】第九句譜律仄仄平平[108]，「季布」疊用去去，雖不美聽，唱出來仍是原來本音，不會變調。但若是「上上疊用」尤須禁止，第一個上聲字會因爲連音變化而唱成陽平調，故「李廣」唱成「離廣」，字調一旦產生變化，聽者必將意義混淆。不過若是使用連　詞，因其不可拆卸，亦不能置換上字或下字，使用連　詞時則難以避免上上疊用，如「宛轉」、「酩酊」、「嬝嬝」、「整整」皆是，這是無妨的；若是自己生造的組合新詞，就應該儘量避免造出疊用「上上」的詞彙。

---

104 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁807。

105 王驥德：《韓夫人題紅記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1985年），皆據此刊本影印。關於《題紅記》之賞析，參李惠綿：〈古典敘事文類與當代戲曲之觀照——宮怨寄情與性別認同〉，收入徐志平主編：《傳播與交融——第二屆中國小說戲曲國際學術研討會論文集》（臺北：里仁書局，2006年），頁207-268。

106 王驥德：《曲律．論曲禁》，頁129。

107 同前註，頁106。

108 【泣顏回】正格八句，換頭格九句，多首句二字句，參齊華森主編：《中國曲學大辭典》，頁788。

臺灣大學學術期刊資料庫

（五）上去、去上之間用

既不可疊用上上、去去，就是要上去或去上間用，「間用」與「連用」相對，強調「間用」就是反對「上上」、「去去」連用。可是不能爲了符合上去、去上之原則而勉強替換文字，雜論第三十九條曰：「上去、去上之間用，有其字必不可易而強爲避忌，如易『地』爲『土』，改『宇』爲『廈』，致與上下文生拗不協，甚至文理不通，不若順其自然之爲貴耳。」譬如「感天動地」，「動地」是去去，爲了符合「去上」，若易「地」爲「土」，變成「感天動土」，文理不通。又如「海宇昇平」，「海宇」是上上，若改「宇」爲「廈」，變成「海廈昇平」，文理亦欠通。這兩個例子說明，雖然符合上去、去上間用原則，但卻導致與上下文連唱生拗不協（平仄不順），乃至文理不通，所以王驥德才說「不若順其自然之爲貴」。換言之，爲了是使曲文唱起來不拗嗓，文義通暢，即使偶爾用上上或去去亦無妨，此之謂順其自然爲貴。可見上去、去上之間用，不只是爲了平仄協律，仍要兼顧唱音順口、文義通暢。

（六）宜上去不得用去上，宜去上不得用上去（去上二字尤重）。

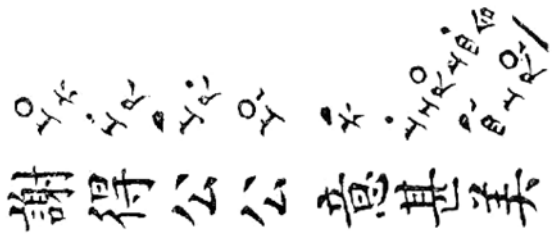
這條規範相當於〈論曲禁〉：「上去、去上倒用。（宜上去，不得用去上；宜去上，不得用上去。活法，見前論平仄條中。）」[109]尤其格律規定「仄仄」之處必須塡作「去上」，尤須嚴格遵守。例如：

> 《琵琶》【三學士】首句「謝得公公意甚美」[110]，《玉玦》【集賢賓】首句「青歸柳葉顰尚小」，末二字皆須去上，一用上去，則不可唱。若他曲有無關繫，不妨通用者，則上去亦可，去上亦可，不必泥此[111]。

[109] 王驥德：《曲律》，頁129。
[110] 《六十種曲》本《琵琶記》第四齣〈蔡公逼試〉，由生（蔡伯喈）主唱。
[111] 王驥德：《曲律．論平仄》，頁106。

臺灣大學學術期刊資料庫

考【南呂宮．三學士】首句七字，譜律十仄平平平仄上[112]，工尺譜如下[113]：



「甚」字由低音上揚再轉低音，然後接聲低音的「美」字，完全符合去上聲的唱法，故王驥德曰：「一用上去，則不可唱。」若是其它曲調則「上去」、「去上」皆可，並非所有的曲牌都要以此格律爲制約，此之謂活法。

（七）單句不得連用四平、四上、四去、四入。雙句合一不合二，合三不合四。

單句不得一聲四用，這條規範相當於〈論曲禁〉：「一聲四用。（不論平上去入，不得疊用四字。）」此外，〈論曲禁〉另有一條：「入聲三用（疊用三入聲）」[114]，然平上去猶能連用三字，入聲則不可。大抵言之，曲之句式大多爲三至七字句[115]，近體詩格律也僅連用三平或三仄，曲體屬韻文學傳統，自然不得一聲四用；此外，從上述平上去入各自的聲質及其唱法之異，一聲四用必然產生拗嗓。王驥德舉四平連用之例：

> 《琵琶》【念奴嬌序】「月下歸來飛瓊」，用四平聲字，此以中有截板間之故也，然終不可爲法，觀上「珠箔銀屏」、「吾廬三徑」，可見。若第四折【繡帶兒】「難道是庭前森森丹桂」，「庭前森森丹」五字，連用平聲，眞不可唱矣。[116]

《琵琶記》第二十八齣〈中秋望月〉疊用四支【大石調．念奴嬌序】，首支【念奴嬌序】第五句平仄仄、十仄平仄平平，其後三支句中平仄作了調整，是變通作

---

112 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁785。

113 王季烈（1873-1952）、劉富樑編訂：《集成曲譜》（臺北：進學書局，1969年影印），金集，總頁161-162。

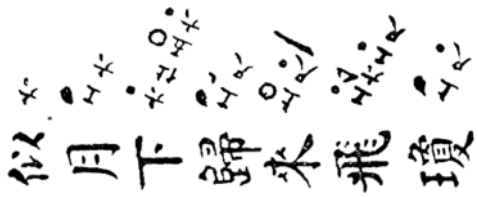
114 王驥德：《曲律》，頁129。

115 若有九字句者，多作三、六句式或四、五句式，如下文舉例《琵琶記》第四齣【南呂宮．繡帶兒．前腔換頭】「難道是，庭前森森丹桂」。

116 王驥德：《曲律．論平仄》，頁106。

臺灣大學學術期刊資料庫

法[117]，故「涼浸珠箔銀屏」[118]、「修竹吾廬三徑」、「幾見明月盈虧」皆可，唯獨「月下歸來飛瓊」連用四平，工尺譜如下[119]：



其中「來」字是末眼唱完結束之處（聲盡而下者爲截板，亦曰底板[120]），「飛」字再上板，換言之，唱完「來」字有截板間隔，可以換氣，再接兩個平緩悠長的平聲字「飛瓊」，仍可唱出，雖然如此，終究不可爲法。另外所舉第四齣〈蔡公逼試〉「難道是、庭前森森丹桂」，工尺譜如下[121]：

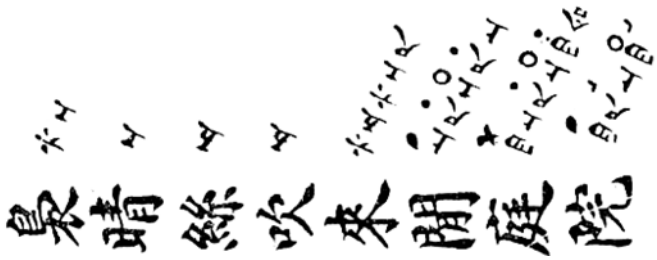


這是一板三眼的贈板曲，「庭前森森丹」五字，除「庭」字唱兩拍，其餘每個字都要唱到四拍以上，連腔而下，都是平緩悠長的平聲字，歌者要在第二個「森」技巧性的偷氣，否則很難一氣唱成的，難怪王驥德說「眞不可唱」。此句是【南呂宮．繡帶兒．前腔換頭】末句，譜律作「平十仄，平平平十平仄」九字句[122]，第七字格律雖是可平可仄（十），若塡一個仄聲字就不會造成不可唱的現象了。從王驥德舉例，可以聯想《牡丹亭．遊園》【仙呂入雙調．步步嬌】首句「裊情絲吹來閒庭院」，譜律十仄平平平平去[123]，一般多作平起七字句，湯顯祖

117 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，【念奴嬌序】正格十二句，換頭十三句，增加首句二字句，頁790。
118 箔，《中原音韻》屬入聲作平聲的歌戈韻，南曲當屬入聲。
119 王季烈、劉富樑編訂：《集成曲譜》，金集，總頁347。
120 王驥德：《曲律．論板眼》，頁118。
121 王季烈、劉富樑編訂：《集成曲譜》，金集，總頁158。
122 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，此曲正格十句，換頭格十一句，頁784。
123 同前註，頁805。

臺灣大學學術期刊資料庫

連用五個平聲字，並不犯律，但是歌者往往將「情絲」之「絲」唱成去聲字，可以印證譜律原作仄聲之道理，此句工尺譜如下[124]：



所以連用四平「吹來閒庭」而可以歌之，應該是因爲「裊情絲吹來」是散板，「閒庭」之「閒」字才上板。依據王驥德的理論，雖非有截板間之，但是唱完散板句也算是聲盡而下，歌者可以換氣，所以還是可以唱得。以上分析單句不得一聲四用，至於「雙句合一不合二，合三不合四」之「雙句」指對偶句，曲之對偶有兩句對、三句對、四句對等類型[125]，「合一不合二，合三不合四」是說上句必須守一聲四用之曲禁，下句可以不守此禁。

王驥德論證四聲之特質或平仄法則之運用，都同時指涉作曲與歌唱之關係，所謂「乖其法，則曰拗嗓」，「曲律乖法」與「拘拗嗓音」之間成爲必然的因果關係，王驥德充分運用音韻學涵養，深化平仄四聲對南曲度曲論的影響。

三、四聲陰陽與度曲之關係

四聲陰陽是從平仄四聲延伸出來的課題，也是王驥德強調南北曲最大差異之二。北曲只有平聲分陰陽，上去俱無，且入聲作平聲俱屬陽，載之於周德清《中原音韻》；南曲則四聲各有陰陽，〈論陰陽〉曰：

> 東之爲陰，而上則爲董，去則爲凍；籠之爲陽，而上則爲隴，去則爲弄，清濁甚別。又以入作平聲皆陽。……。蓋字有四聲，以清出者亦以清收，以濁始者亦以濁斂，此亦自然之理，惡得謂上去之無陰、陽，而入之作平者皆陽也。[126]

東、董、凍聲母皆爲全清；籠、隴、弄聲母皆爲次濁；清者爲陰，濁者爲陽，

124　王季烈、劉富樑編訂：《集成曲譜》，聲集，總頁527。
125　王驥德：《曲律．論對偶》，頁126。
126　王驥德：《曲律．論陰陽》，頁109。

臺灣大學學術期刊資料庫

故平上去各有清濁，由此推之，入聲亦有陰有陽[127]，故云「字有四聲，以清出者亦以清收，以濁始者亦以濁斂。」根據趙元任（1892-1982）《現代吳語的研究》，吳語聲調是四聲八調，即平上去入依聲母之清濁各有陰、陽，共有八類[128]，王驥德是浙江人，從南曲當以吳音爲正的立場，其四聲各有陰陽之說應來自吳語方言。上節討論去聲唱法，已涉及陰去陽去之別，可知就字別陰陽而論，南北曲之歌唱亦有差異：

> 夫自五聲之有清濁也，清則輕揚，濁則沈鬱。周氏以清者爲陰，濁者爲陽，故於北曲中，凡揭起字皆曰陽，抑下字皆曰陰；而南曲正爾相反。南曲凡清聲字皆揭而起，凡濁聲字皆抑而下。今借其所謂陰、陽二字而言，則曲之篇章句字，既播之聲音，必高下抑揚，參差相錯，引始貫珠，而後可入律呂，可和管絃。[129]

五聲（五音）指聲母發音部位分唇、舌、齒、牙、喉，發音時聲帶不顫動輔音聲母曰「清聲母」（清聲），聲帶顫動者曰「濁聲母」（濁聲）。清聲母的聲質唸起來較輕揚，濁聲母的聲質唸起來較沈鬱。由於北曲只有「平聲分陰陽」，上去俱無；而「平聲陰陽」的聲調變化，取決於聲母之清濁。故周德清將「（平聲的）清母字」當作是「陰（平）聲」，把「（平聲的）濁母字」當作是「陽（平）聲」。北曲中，凡調音高舉的（平聲）字皆叫作「陽平聲」，調音往下的（平聲）字皆叫作「陰平聲」。南曲與北曲相反，凡是「清聲字」調音都是揭高而上，「濁聲字」調音則是低抑而下。王驥德借周德清所謂「陰、陽」二字，不止取陰平、陽平之義，亦兼取陰、陽二字分別代表清聲字與濁聲字[130]。釐清周王二家對陰陽界義範圍，便可掌握王驥德論南北曲陰陽聲質之異：

北曲（周德清）		南曲（王驥德）	
陰（陰平）	陽（陽平）	陰	陽
清聲母	濁聲母	清聲字	濁聲字
抑下字	揭起字	揭而起	抑而下

不論是南北曲，填入曲調中的字句，必須合乎高下抑揚，參差相錯，也就是

127 如《廣韻》屋韻，「穀」是清聲母，「祿」是次濁。

128 趙元任：《現代吳語的研究》（北京：清華學校研究院，1928年），第三章分析吳語聲調有兩派，另一派是陽上歸入陽去，只有七聲。頁78-79。

129 王驥德：《曲律．論陰陽》，頁107。

130 依據《廣韻》，陰字是影母（清聲母），陽字是喻母（次濁）。

臺灣大學學術期刊資料庫

將不同聲質的陽字、陰字交錯填入，歌者才能於字字連接之處唱得毫無磊塊，宛如貫珠[131]，自然渾成，而將陰字、陽字的聲質特性表現出來。作曲者必先精確掌握陰字陽字之聲質，才能入律呂、和管絃，充分凸顯王驥德論作曲與唱曲的因果關係。北曲揭起字爲陽平，抑下字爲陰平；南曲揭而起爲陰（清聲字），抑而下爲陽（濁聲字），王驥德就由此差異論述字別陰陽與度曲的關係。首先就北曲而言：

> 倘宜揭也而或用陰字，則聲必欺字；宜抑也而或用陽字，則字必欺聲。陰陽一欺，則調必不和。欲詘調以就字，則聲非其聲；欲易字以就調，則字非其字矣！毋論聽者迕耳，抑亦歌者棘喉。[132]

這裡提出「陰陽一欺」的現象就是〈論曲禁〉所謂：「陰陽錯用。（宜陰用陽字；宜陽用陰字。）」王驥德舉《中原音韻》記載的例子[133]：

> 北曲【四塊玉】者，原是「綵扇歌，青樓飲」，而歌者歌「青」爲「晴」，謂此一字欲揚其音，而「青」乃抑之，於是改作「買笑金，纏頭錦」而始叶，正聲非其聲之謂也。

考【南呂．四塊玉】「彩扇歌，青樓飲」[134]，格律是十ㄙ平，平平卜[135]，「青」字平聲是合律的，可是歌者唱成「晴」字。因爲「青」字屬低聲抑音的陰平，而此字必欲揚其音，這就是宜揭而用陰平的現象（陰陽錯用），造成「聲必欺字」（揭起的聲質模糊了眞正的字調）。於是改唱「買笑金，纏頭錦」[136]，「纏」字爲陽平，就不會讓聽者迕耳、歌者棘喉了。相對於北曲，南曲是以揭者爲陰，以抑者爲陽，例如：

> 《琵琶記》【尾犯序】首調末「公婆沒主，一旦冷清清」句：「冷」字是掣板，唱須抑下，宜上聲，「清」字須揭起，宜用陰字聲，今并下第二、

131 王驥德：《曲律．論腔調》曰：「字則喉唇齒舌等音不同，當使字字輕圓，悉融入聲中，令轉換處無磊塊，古人謂之『如貫珠』，今謂之『善過度』是也。」（頁115）

132 王驥德：《曲律．論陰陽》，頁107。

133 此例見周德清：《中原音韻．後序》，及「定格四十首」，頁245、255。相關分析見李惠綿：〈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。

134 隋樹森（1906-1989）編：《全元散曲》（北京：中華書局，1964年），選錄馬致遠：〈海神廟〉小令，頁236。

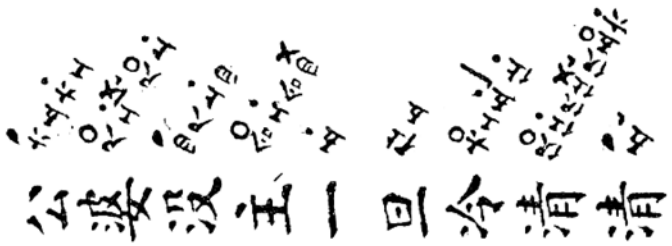
135 鄭騫（1906-1991）：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁132。按：「卜」表宜上可去「ㄙ」表宜去可上。

136 隋樹森編：《全元散曲》，選錄曾瑞【四塊玉】〈嘲俗子〉，頁474。

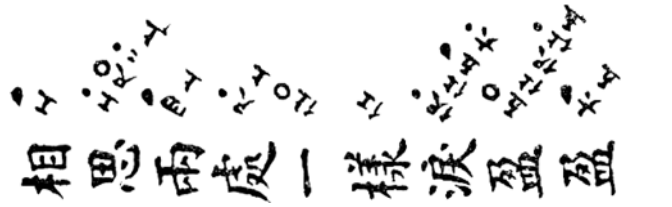
臺灣大學學術期刊資料庫

第三調末句，一曰「眼睜睜」，一曰「語惺惺」，「冷」「眼」「語」三字皆上聲，「清清」、「睜睜」「惺惺」皆陰字，叶矣。末調末句，卻曰「相思兩處，一樣淚盈盈」，「淚」字去聲，既啓口便氣盡，不可宛轉，下「盈盈」又屬陽字，不便於揭，須唱作「英」字音乃叶。[137]

《琵琶記》第五齣〈南浦囑別〉【中呂宮．尾犯序】疊用四支，第十一句譜律十仄仄平平[138]，工尺譜如下[139]：



「冷」字由中眼起拍，是掣板[140]，雖是上聲濁聲母，但上文遇揭字高腔的「旦」字，初出稍高，轉腔低唱，平出上收，仍合乎「唱須抑下」之理；「清」字轉爲高音$\dot{2}$，用揭而起的清聲母（陰平）極爲妥貼。第二、三支分別用「眼睜睜」、「語惺惺」，都是上聲配陰平，協矣。至於第四支「相思兩處，一樣淚盈盈」，工尺譜如下[141]：



「淚」字是去聲陽字，宜用豁腔（出口之後再拔高一音），啓口氣盡；接唱陽平「盈」（濁聲母喻母），屬抑下之音，根本無法配合腔格而拔高揭起，只能唱成「英」字音才能揭起（陰平清聲母，影母），但唱成「英」字音，便是王驥

137 王驥德：《曲律．論陰陽》，頁108。

138 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁786。

139 王季烈、劉富樑編訂：《集成曲譜》，金集，總頁180。

140 王驥德：《曲律．論板眼》曰：「初啓聲即下者，爲『實板』，又曰『劈頭板』……。字半下者，爲『掣板』，亦曰『枵板』（蓋腰板之誤）。聲盡而下者，爲『截板』，亦曰『底板』。」（頁118）。

141 王季烈、劉富樑編訂：《集成曲譜》，金集，總頁182。

臺灣大學學術期刊資料庫

德所說「易字以就調，則字非其字」矣。南曲這類陰陽錯用的例子，又如：

> 《南九宮》用《拜月》「聖明天子詔賢書」作譜，詞隱評云：「『子』、『詔』，上、去妙。」殊誤，蓋「詔賢」二字，法用「上、陰」，而「詔賢」是「去、陽」，唱來卻似「沼軒」故也。[142]

《拜月亭》第十一齣〈士女隨遷〉【正宮・玉芙蓉】末句「聖明天子詔賢書」，譜律作十平十仄仄平平[143]，「詔賢」二字本來是合律的，但王驥德更嚴格要上聲搭配陰平，因爲錯用陰陽，用了陽平「賢」字；而歌唱時爲了保持原來上聲、陰平，就會唱成「沼軒」。再看《琵琶記》第十三齣〈官媒議婚〉【商調・高陽臺】首句譜律作十仄平平[144]，王驥德批評：「『宦海沈身』句，『沈』字是陽，『身』字是陰，此句當作『仄、仄、陰、陽』（仄、仄或作平、仄，亦可）。今曰『沈身』，則『海』字之上聲，與『沈』之陽字相戾，須作『身沈』乃叶之類。」首先，末二字強調要一陰一陽，今作「沈身」恰好相反；其次，「海」字是上聲陰字（清聲母曉母），與「沈」之陽字相戾，不符合上聲配陰平之理。而同齣引子的【高陽臺】「夢遶親闈」，作去、上（遶字上聲）、陰、陽，就協音了。

王驥德歸納運用陰陽字法的基本原則是：「陰字宜搭上聲，陽字宜搭去聲」，以一個詞組而論，不論陰平陽平在上字或下字，都是要符合下列原則：

上聲+陰平　或　陰平+上聲

去聲+陽平　或　陽平+去聲

上述例子的陰陽都在下字，再舉陰陽在上字之例，如《琵琶記》第二十八齣〈中秋望月〉【大石調・念奴嬌序】疊用四支，【換頭】首句譜律作平仄[145]，王驥德說：「『孤影』、『光瑩』、『愁聽』，『孤』字以陰搭上，『愁』字以陽搭去[146]，唱來俱妙；獨『光』字唱來似『狂』字，則以陰搭去之故，若易『光』爲陽字，或易『瑩』爲上聲字，則又叶矣。」其中「光瑩」以陰搭去[147]，所以「光」字唱來似「狂」字。又如《琵琶記》第三齣〈牛氏規奴〉【越調・祝英臺

142 王驥德：《曲律・論陰陽》，頁108。
143 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁771。
144 同前註，頁792。
145 同前註，頁790。
146 「聽」有二讀，一讀平聲（青韻），一讀去聲（徑韻）。
147 「瑩」有二讀，一讀平聲（庚韻），一讀去聲（徑韻）。

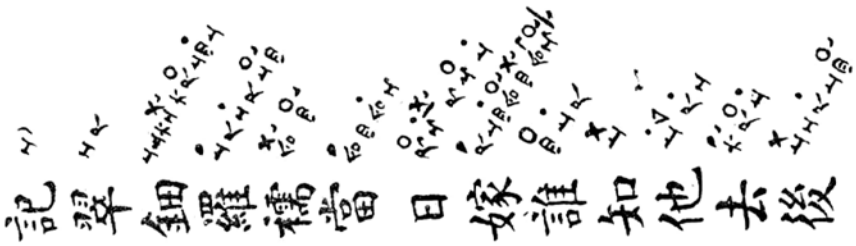
臺灣大學學術期刊資料庫

序】疊用四支，【換頭】首句譜律作平仄[148]，王驥德說：

> 「春晝」、「知否」、「今後」，上三字皆陰，而獨「知否」好聽。「春」字則似「昏」，「今」字則似「禽」，正以下「去、上」二聲不同之故；若易「春」、「今」爲陽，或易「晝」、「後」爲上，則又無不叶矣。此下字活法也。[149]

「春晝」、「今後」所以不美聽是因爲陰平搭去聲；「知否」所以好聽正是因爲陰平搭上聲的緣故。顯然是因爲上聲低唱，所以要搭配揭而起的陰平；去聲高唱，所以要搭配抑而下的陽平，這樣才能「高下抑揚，參差相錯，引始貫珠，而後可入律呂，可和管絃」。王驥德雖然論四聲皆有陰陽，但從上文具體例證中，都是辨析平聲陰陽不可錯用的原則，這一點顯然傳承自周德清論平聲分陰、陽，以及〈作詞十法〉中「用陰字法」、「用陽字法」。

南曲平聲陰則揭起，而陽則抑下，固然是一個基本通則，亦有「揭起處，特以陽字爲妙者」，【商調・二郎神】第四句譜律作平平仄仄[150]，第一字就是揭調，如《琵琶記》第三十五齣〈兩賢相遘〉「誰知他去後」，工尺譜[151]：



上句末字「嫁」低音到 3̣8̣ 接唱「誰」字，慢慢揭起到 6̣ 1 2，所以揭來甚妙。王驥德清楚分辨陰平、陽平揭調之差異：「此（陽）字之揭，其聲吸而入，其揭向內，所以陽字特妙；而陰字之揭，其聲吐而出，如去聲之一往而不返故也。……此天地自然之妙，呼吸抑揚，宛轉在幾微間，又不可盡謂揭處決不可用陽也。」[152]王驥德對陰陽律法之可謂精妙極致與通權達變。此外，相對於北

148 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁795。
149 王驥德：《曲律・論陰陽》，頁108-109。
150 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，頁794。
151 王季烈、劉富樑編訂：《集成曲譜》，頁415。
152 王驥德：《曲律》，頁109。

臺灣大學學術期刊資料庫

曲入作平聲皆陽，南曲則因「平之陽字，欲揭起甚難；而用一入聲，反圓美而好聽者，何也？以入之有陰也。」[153]上節討論入可代平上去，加之入聲陰調容易揭而起，所以不論是入作陰平，或直接用一個入聲陰調的字，都會圓美好聽。王驥德雖然論四聲皆有陰陽，但從上文具體例證中，都是辨析平聲陰陽不可錯用的原則；又除了強調入之有陰圓美好聽，其餘上去聲之陰陽並無論及。所以其論陰陽主要是從比較南北曲歌唱時「陰字」與「陽字」何者當揭、何者當抑的差別之上[154]。本文分析王驥德舉例，都一一對照譜律，發現作者填詞其實大都是合律的，如「春晝」、「知否」、「今後」、「孤影」、「光瑩」、「愁聽」都合乎平仄；「宦海沈身」也合乎仄仄平平；「聖明天子詔賢書」也合乎仄平仄仄仄平平，但是王驥德都能字別陰陽，皆能就其美聽、錯用、以聲欺字、以字欺聲、聲非其聲、字非其字等等加以指正，在在顯示王驥德論陰陽與度曲之緊密關係，〈雜論〉曰：

> 南曲之有陰陽也，其竅今日始闢。然此義微之又微，所不易辨，不能字字研其至當。當亦如前取務頭法，將舊曲子令優人唱過，但有其字是而唱來卻非其字本音者，即是宜陰用陽、宜陽用陰之故，較可尋繹而得之也。[155]

王驥德〈論務頭〉解釋：「調中最緊要句字，凡曲遇揭起其音，而宛轉其調，如俗之所謂『做腔』處，每調或一句、或二三句，每句或一字、或二三字，即是務頭。」揭音轉調顯然不再是文字音律可以彰顯的，所謂「做腔」必然要憑藉音樂旋律，經由善歌者反覆歌之，而由當行曲家諦其曲折，方可參透，故王驥德提出：「令善歌者，取人間合律腔好曲，反覆歌唱，諦其曲折，以詳定其句字，此取務頭一法也。」同理，宜陰用陽、宜陽用陰之法，也無法經由文字譜完全辨析，必須透過精善度曲的歌者與作者，方足以明辨。

四、用韻、閉口音與度曲之關係

中國的語音基本上由聲、韻、調三種成份共同組成，反切原理要掌握的就是一個字的聲、韻、調。前兩節論平上去入及其陰陽，主要是論聲與調，本節主要論韻及其相關的閉口字問題。由此看出王驥德運用聲韻學對南曲度曲論的建構。

---

153 同前註，頁109。

154 關於這點，陳多、葉長海：《曲律注釋》有清楚之說明，頁85。

155 王驥德：《曲律》，頁153。

臺灣大學學術期刊資料庫

就體製劇種而言，每一支曲牌包含字數、句數、句式、平仄、押韻、對偶等要素[156]，尤其押韻都是在該句收尾處，更凸顯其語言旋律之作用與效果。北曲入派三聲，南曲則有四聲八調，陰、陽字或揭或抑也有差別，表現在用韻方面當然有不同。〈雜論〉第十一條曰：「南曲而用北韻，以『白』爲『排』，以『壑』爲『好』之類，皆大非體也。」查《洪武正韻》[157]，「白」是入聲陌韻，「排」是平聲皆韻；「壑」是入聲藥韻，「好」是上聲巧韻；如果以南曲而用北韻，就會將「白排」、「壑好」同押[158]。這種將入聲韻當作非入聲韻使用的現象，不止在是犯文字音律之病，也會造成歌唱上的混淆，〈論韻〉曰：

> 周之韻，故爲北詞設也；今爲南曲，則益有不可從者。蓋南曲自有南方之音，從其地也。如遵其所爲音且叶者，而歌「龍」爲「驢東切」，歌「玉」爲「御」，歌「綠」爲「慮」，歌「宅」爲「柴」，歌「落」爲「潦」，歌「握」爲「杳」，聽者不啻群起而唾矣！[159]

根據反切下字韻母與被切字相同的原理分析，「龍」爲鍾韻三等字，「驢東切」之「東」爲東韻一等字；歌「龍」爲「驢東切」，表示當時猶有能讀「龍」爲三等細音者，與官話之讀洪音不同[160]。《中原音韻》「龍」「東」同在「東鍾韻」，並無洪細之別，將「龍」唱成「驢東切」，就是遵北音而協韻的現象。這是同韻中洪細音之別的現象，另一種是聲調與韻母都不同，尤其是在入聲韻方面，就其字例列表如下：

例字	《洪武正韻》	《中原音韻》
1 玉	入聲屋韻	魚模（入聲作去聲）
御	去聲御韻（上聲禡韻）[161]	魚模（去聲）
2 綠	入聲屋韻	魚模（入聲作去聲）
慮	去聲御韻（平聲魚韻）	魚模（去聲）
3 宅	入聲陌韻	皆來（入聲作平聲陽）

156 曾永義：〈中國古典戲劇的體製與規律〉，《中國古典戲劇的認識與與欣賞》（臺北：正中書局，1991年），頁142。

157 〔明〕樂韶鳳等編：《洪武正韻》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第239冊。這是一部官修韻書（1375），由南方學者樂韶鳳等奉敕編撰，平聲不分陰陽，保留全濁聲母，入聲獨立。

158 《中原音韻》白、排屬皆來韻；壑、好屬蕭豪韻，可以同押。

159 王驥德：《曲律》，頁112。

160 引自何大安教授賜正之札記（2005年6月）。

161 一字兩讀，注明於括弧內。

臺灣大學學術期刊資料庫

柴	平聲皆韻	皆來（平聲陽）
4 落	去聲藥韻	蕭豪（入聲作去聲）
潦	上聲巧韻（平聲爻韻） （去聲效韻）	蕭豪（上聲）
5 握	去聲藥韻	未收此字
杳	上聲筱韻	蕭豪【上聲】

北曲入派三聲，以上五組字例在中原音系雖有入作平、入作去之別，但都是同韻部；在《洪武正韻》則兩兩對照出聲調與韻部之別，例如「玉」讀入聲屋韻，「御」讀去聲御韻。又如「握」字在《洪武正韻》藥韻，而「藥」字《中原音韻》正入蕭豪韻，則「歌握爲杳」確有可能[162]。若遵從北音押韻，就會將南曲應該分辨的入聲與其他聲調混同，例如歌「玉」爲「御」、歌「綠」爲「慮」、歌「宅」爲「柴」等，就無法彰顯唱南曲入聲的特質。這就是王驥德主張南曲有南方之音，應從其地的緣故。南北曲韻除了入聲韻之有無爲最大差異，還有開合洪細之別，〈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，眞親之於文門，先天之於鵑元，試細呼之，殊自逕庭，皆所宜更析。[163]

吳語韻母的開口韻、合口韻、齊齒韻和撮口韻大致與中古開、齊、合、撮相當[164]，這幾組字例在吳語正是開合洪細之別。事實上代表官修的韻書《洪武正韻》已根據開合洪細而分[165]，《洪武正韻》比《中原音韻》多出三組韻目就是：將「齊微」韻析爲「齊、薺、霽」和「灰、賄、隊」二韻；「魚模」韻析爲「魚、語、御」和「模、姥、暮」二韻；「蕭豪」韻析「蕭、篠、嘯」和「爻、巧、效」二韻。王驥德更著重江陽、眞文、先天之分，由於不認同周韻之分合而重新予以歸納，〈雜論〉曰：

> 南曲之必用南韻也，猶北曲之必用北韻也，亦由丈夫之必冠幘而婦人之必笄珥也。作南曲而仍紐北韻，幾何不以丈夫而婦人飾哉！吾之爲南韻，自有南曲以來，未之或省也。吾之分姜、光、堅、涓諸韻，自有聲韻以來，

162 《中原音韻》未收「握」字，恐是關鄭白馬偶未入韻。以上關於「歌握爲杳」之解說，引自何大安教授賜正之札記（2005年6月）。

163 王驥德：《曲律》，頁111。

164 趙元任：《現代吳語的研究》，第二章〈吳語韻母〉，頁62-65。

165 王驥德：《曲律．論韻》曰：「或謂周韻行之已久，今不宜易更。則『魚模』一韻，《正韻》業已離之爲二矣。」（頁112）。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 未之敢倡也。吾又嘗作聲韻分合之圖，蓋以洩天地元聲之秘，聖人復起，不能易吾言矣。[166]

《中原音韻》，「姜、光」屬江陽韻，「堅、涓二」屬先天韻，分別釐分爲二小韻，就是根據開合洪細之別；此外，新定機奇韻、居蘧韻，也是分別從齊微、魚模中的開口韻分出而別爲一韻，甚至用新訂韻部創作散曲[167]。此外，周德清韻書往往有一字兩收不同韻部，形成本音與又讀的現象，〈論韻〉曰：

> 今之歌者，爲德清所誤，抑復不淺，如橫之爲紅，鵬之爲蓬，止可於韻腳偶押在東鍾韻中者，作如是歌可耳；若在句中，卻當仍作庚青韻之本音；今歌者概作紅蓬之音，而遇有作庚青本音歌者，輒笑以爲不識中州之音矣。敝至此哉！[168]

考察「橫」、「鵬」在《中原音韻》本音屬庚青韻，另收入東鍾韻；《洪武正韻》只收入本音庚韻[169]。王驥德從通權達變角度提出：若依東鍾韻發聲，則「橫」與「紅」同音，「鵬」與「蓬」同音（紅、蓬皆屬東鍾韻），這種情形偶然在韻腳可也，歌唱時以東鍾韻發音亦可；但若在句中，就應當回歸本音唱之。今歌者能分辨其本音與又讀，卻遭人譏笑不識中州之音；相對而言，一定有唱南曲的歌者不知「橫」、「鵬」之本音，不論在韻腳或句中一律唱作「紅」、「鵬」，就是用自己的方言或以中州音歌唱，王驥德才會說「今之歌者，爲德清所誤」，從而批評周韻「合之不經者」，而造成歌者誤唱的緣故，這是因爲一字收入兩韻造成的現象。王驥德批駁周韻分合之不當，乃嘗試作聲韻分合之圖，雖然已經亡佚，但是由此看出其貫徹南曲之必用南韻之主張[170]。王驥德提出南曲之必用南韻的大原則，文字格律上也有一些相關曲禁，包括：

1重韻。（一字二三押。長套及戲曲不拘。）[171]

2借韻。（雜押傍韻，如支思，又押齊微韻。）[172]

---

166 王驥德：《曲律》，頁180-181。

167 相關考證參李惠綿：《王驥德曲論研究》，頁189-193。

168 王驥德：《曲律》，頁112。

169 「橫」又見敬韻；「鵬」又見宋韻。此處只論平聲韻。

170 王驥德：《曲律．雜論》曰：「余考索甚勤，而舉筆甚懶。每欲取古今一佳事，作一傳奇，尺寸古法，兼用新韻，勒成一家言，倥傯不果。」（頁180），證明望驥德曾經想用新韻創作傳奇，實踐其主張。

171 王驥德：《曲律．論字法》曰：「照管上下文，恐有重字，須逐一點勘換去。」（頁124），可以參照。

172 王驥德：《曲律．論字法》曰：「押韻處，要妥貼天成，換不得他韻。」（頁124）。又

臺灣大學學術期刊資料庫

3犯韻。（有正犯——句中字，不得與押韻同音，如冬犯東類。有傍犯——句中即上去聲不得與平聲相犯，如董凍犯東類。）

4韻腳多以入代平。（此類不免，但不許多用。如純用入聲韻，及用在句中者，俱不禁。）[173]

5疊用疊韻。（二字同類，如逍遙、燦爛，亦止許用二字，不許連用至四字。）

6閉口疊用。（凡閉口字，只許單用。如用侵，不得又用尋，或又用監咸、廉纖等字。雙字如深深、毿毿、懨懨類，不禁。）

7開閉口韻同押。（凡閉口，如侵尋等韻，不許與開口韻同押。）[174]

以上曲禁與演唱關係最密切的是第6、7條的閉口字。閉口韻指收唇音尾的韻，陽聲韻收 [-m]，入聲韻收 [-p]，統稱閉口韻（又稱閉口音）。《廣韻》緝、合、葉、洽等入聲韻皆收 [-p]；至中原方音已消失，[-m] 則保存於《中原音韻》的侵尋、監咸、廉纖三韻，王驥德曲禁中所謂「閉口」就是指這類雙唇鼻音韻尾的字，並且稱這些韻爲「險韻」。險韻是指用險僻艱生的字押韻，曲家用險韻要「語極俊，又極穩妥，方妙」[175]，要「奇怪峭絕」，絕不可勉強就韻湊成句子。至於開閉口同押尤其禁用，王驥德批評汪南溟將「纖殲鹽三字，并押車遮韻中，是徽州土音。」（上節引文）。吳語並無閉口字，按理而言，根據南曲必用南韻的論述基礎，王驥德應該主張禁用閉口字，但上述得知：可以單用閉口字：可以使用險韻；又可以押閉口韻，只是不許開口韻同押，顯然既違背吳語方言，又違背必用南韻原則，〈論閉口字〉曰：

> 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。詞隱於此，尤多喫緊，至每字加圈。蓋吳人無閉口字，每以侵爲親，以監爲奸，以廉爲連；至十九韻中，遂缺其三。此弊相沿，牢不可破，爲害非淺。……。若平聲，則侵尋之與監咸、廉纖，自可轉闢其聲，以還本韻；惟歌者調停其音，似開而實閉，

〈論韻〉曰：「作曲，則用元周德清《中原音韻》……作北曲者守之，兢兢無敢出入，獨南曲類多旁入他韻」（頁110），可以參照。

173 王驥德：《曲律．論平仄》曰：「韻腳不宜多用入聲代平、上、去字。」可以參照，頁106。

174 以上各條見王驥德：《曲律．論曲禁》，括弧內的文字也是原文。

175 王驥德：《曲律．論險韻》舉例《西廂記》第二本楔子【正宮】押監咸韻；第三本第四折【越調】押侵尋韻；以及國初賈仲明《蕭淑蘭》雜劇，全押廉纖、監咸、侵尋、桓歡四韻，都是字字穩俏。故知險韻可用，但要語俊穩妥。頁135-136。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

> 似閉而未嘗不開。此天地之元聲，自然之至理也，乃欲概無分別，混以鄉音，俾五聲中無一閉口之字，不亦冤哉！[176]

由於吳人無閉口字，故往往將侵 [ts‘iəm] 唱成親 [ts‘in]，監 [kiam] 唱成奸 [tɕiɪ]，廉 [-iɛm] 唱成連 [liɪ] [177]，正是「混以鄉音」也。雖然閉口音消失是語音發展自然演變的現象，但王驥德卻強烈批評此弊爲害非淺，可知主張唱南曲時要保存北曲閉口字的天地元聲。王驥德更進一步教導歌者調停閉口字的技巧：從開口收入本字，徐展其音於鼻中，其音自閉；這就唱出閉口字似開而實閉、似閉而未嘗不開、徐收於鼻音韻尾的特色。

以上大抵援引音韻學分析王驥德論南曲用韻、閉口音與度曲的關係，至於各韻之聲情則模仿芝菴十七宮調聲情，〈雜論〉第四十二條曰：

> 凡曲之調，聲各不同，已備載前十七宮調下。至各韻爲聲，亦各不同。如東鍾之洪；江陽、皆來、蕭豪之響；歌戈、家麻之和，韻之最美聽者。寒山、桓歡、先天之雅；庚青之清；尤侯之幽，次之。齊微之弱，魚模之混，眞文之緩，車遮之用雜入聲，又次之。支思之萎而不振，聽之令人不爽。至侵尋、監咸、廉纖，開之則非其字，閉之則不宜口吻，勿多用可也。[178]

儘管王驥德對周韻之分合有微詞，乃至從開合洪細的角度新訂一些韻目，但論述韻部與聲情之關係仍然依照周韻，引文中韻目名稱正是《中原音韻》歸納的十九韻部，今試從各韻主要元音解讀其聲情。語音響度的大小，與共鳴腔的大小有關，也就是與成阻的程度有關。因此在有響度的音當中，完全成阻的塞音，響度最小。非接觸性成阻的元音，響度最大；而口型越開的元音，響度越大。以＞表示大於，響度的大小次序便是：低元音＞高元音＞接近音＞擦音＞塞音[179]。根據擬音[180]，東鍾 [-uŋ, -iuŋ] 是舌面後高元音加上鼻音韻尾，由於發鼻音時，口腔雖

176 王驥德：《曲律》，頁113。

177 「侵、監、廉」閉口字，擬音參考寧繼福：《中原音韻表稿》（長春：吉林文史出版社，1985年）。「親、奸、連」吳語擬音參考李榮主編：《蘇州方言詞典》（江蘇：教育出版社，1998年）。吳盈滿：《沈寵綏〈絃索辨訛〉之研究》（臺北：臺灣大學中國文學系碩士論文，2003年6月），將《絃索辨訛》所列閉口字與今蘇州音做了對照表，證明沈氏閉口音在現代蘇州話無一字讀〔-m〕，頁95。按：這個對照表可以佐證王驥德之說。

178 王驥德：《曲律》，頁153-154。

179 關於元音的分析及其響度大小，參何大安：《聲韻學中的觀念和方法》，頁30-31，56-57。

180 《中原音韻》之擬音參董同龢（1911-1963）：《漢語音韻學》（臺北：文史哲出版社，

臺灣大學學術期刊資料庫

然完全成阻，但是鼻腔卻是通暢的，而且加上鼻腔之後，共鳴腔加大，響度特別大，故其聲「洪大」。江陽 [-aŋ, -iaŋ, -uaŋ]、皆來 [-ai, -iai, -uai]、蕭豪 [-ɑu, -au, -iau] 是舌面後低元音，響度最大，故其聲「響亮」。歌戈 [-o, -io, -uo]、家麻 [-a, -ia, -ua] 是舌面中低元音，故其聲「平和」，最爲美聽。 寒山 [-an, -ian, -uan]、桓歡 [-on]、先天 [-ien, -yen] 都是中低元音，又以舌根鼻音韻尾收音，故其聲「雅正」。庚青 [-əŋ, -iəŋ, -uəŋ, -yəŋ] 是央中元音，是最自然最不費力的一個元音，其韻語多有一種淡淡的哀愁，故其聲「淒清」。尤侯 [-ou, -iou] 是舌面後中元音，口型圓唇，韻字含有無法申訴的千般愁怨，故其聲「憂幽」。齊微 [-i, -iei, -uei] 是舌面前元音，韻字含抑鬱氣餒，故其聲「微弱」。魚模 [-u, -iu] 是舌面後高元音，韻字含有日暮途窮情感，故其聲「混濁」。眞文 [-ən, -iən, -uən, -yən] 不同於庚青，央中元音加上舌尖鼻音收尾，韻語含有深沈怨恨之情，故其聲「舒緩」。車遮 [-ie, -ye] 之用雜入聲，難以舒展其音。支思 [-ɿ] 是單元音，前面既無介音，後面又無韻尾，無法表現吳音的委婉曲折，故其聲「萎而不振」。至於侵尋 [-əm, -iəm]、監咸 [-am, -iam]、廉纖 [-iem] 收雙唇鼻音韻尾，不宜多用。

王驥德從美聽清雅的角度將十九韻部的聲情分爲五個等級，從東鍾至家麻是最美聽者；其次是寒山至尤侯；再次是齊微至車遮；更次之是支思，聽之令人不爽；最後是三個閉口韻。所謂「開之則非其字，閉之則不宜口吻，勿多用可」並未與上文矛盾，如果能用得語俊穩妥、奇怪峭絕，便是曲家善用險韻，而歌者唱這些閉口音時就要掌握從開口徐展其音於鼻中收尾的技巧。不過相對於其他韻部，閉口音的確較難體現出來，〈論字法〉說：「閉口字少用，恐唱時費力。」[181]這正是勿可多用的原因。

以上借用「鄉音變體」的概念，分析王驥德運用音韻學建構南曲以吳音爲正的度曲論，從平仄四聲、四聲陰陽、用韻及閉口音等三個層面逐次分析。王驥德在「本之中州」與「吳音爲正」之間頗有採擇，以形成他吳南曲官話化的「鄉音變體」。具體的說，表現在以下幾方面：其一，依循吳語音系以區別於中州音系的北曲（如入聲獨立，四聲皆有陰、陽，區分開合洪細）。其二，禁用土音（如開閉不辨、開合不分、拘泥蘇州徽州土音）。其三，採中州之閉口韻，亦即保留

1981年六版），頁63-70。

[181] 王驥德：《曲律》，頁124。

臺灣大學學術期刊資料庫

存在於中州音系而吳語卻已消失的閉口韻。其四，採中州陰平、陽平、上、去的聲調系統，但在「平仄」二分的曲律架構下，突出吳音聲母分清濁和保持入聲（當時應爲短促，帶喉塞尾）的特色。前者講究清濁聲母對音高的影響——即所謂「抑」、「揭」，而這些影響的效果恰與中州相反（如陰平、陽平）或中州所無（如陰去、陽去）；後者強調入聲字在入唱時可隨曲調而施於平上去。其他凡論唱法之緩頓高低，大體均與吳音之調值、調型有關[182]。這四方面都是王驥德試圖建構屬於南曲吳音的鄉音變體，使其成爲可以通行南北的共通語。不止可以做爲填詞作曲之規範法度，亦可以成爲歌唱度曲的官話音。

結論——南曲度曲論承上啓下之歷史意義

王驥德戲曲理論之成就當然不止在建構南曲度曲論，〈雜論〉曰：「曲以婉麗俏俊爲上。詞隱譜曲，於平仄合調處，曰『某句上去妙甚』、『某句去上妙甚』，是取其聲，而不論其義可耳。」這裡批評沈璟評爲妙甚之上去或去上，只取其聲協而不取其詞采，例如《臥冰記》【古皂羅袍】「理合敬我哥哥」，沈璟《南九宮譜》評曰：「質古之極，可愛可愛！」沈璟作曲強調平仄和協重於文詞優美，王驥德則標舉南曲「婉麗俏俊」，故批評沈璟極口讚美這類庸拙俚俗之曲，可謂「認路頭一差，所以己作諸曲，略墮此一劫，爲後來之誤！甚矣！」[183]又〈雜論〉曰：「世多可歌之曲，而難可讀之曲。歌則易以聲掩詞，而讀則不能掩也。」[184]可知王驥德強調度曲藝術是既要「聳聽」，又要「聳觀」。換言之，即使曲文平仄合律可以聳聽，但尋繹其詞卻不足以成爲案頭閱讀。王驥德的度曲論講求「文律兼美」、「聳聽聳觀」的藝術，亦傳承自周德清[185]。

王驥德之前，戲曲理論家運用音韻學深化度曲理論，始於周德清。只是周氏撮其大要，多屬條列式的曲話，定格四十首舉例亦少作闡釋；而王驥德則是有系統的專章專題論述。〈論陰陽〉曰：「古之論曲者曰：『聲分平仄，字別陰陽』。陰陽之說，北曲《中原音韻》論之甚詳；南曲則久廢不講，其法亦淹沒

182 感謝何大安教授書寫成文（2006年6月），建議筆者以此做爲小結，以清眉目。

183 以上引文見王驥德：《曲律》，頁160。

184 同前註，頁154。

185 李惠綿：〈周德清北曲文律論探析〉，《漢學研究》22卷第1期（2004年6月），頁159-190。

臺灣大學學術期刊資料庫

不傳矣！」[186]所謂古之論曲者指的就是周德清，王驥德的南曲度曲論就是在周氏「聲分平仄，字別陰陽」[187]的基礎上建立規模。就聲分平仄而言，凡是南北曲共通性的音韻規範，如宜平不得用仄、宜仄不得用平、宜上不得用去、宜去不得用上；辨識字之平仄音義；上上、去不得疊用；上去、去上之間用；宜上去不得用去上，宜去上不得用上去等等；在周德清《中原音韻》都有涉及。就字別陰陽而言，王驥德辨析南曲平聲陰、陽不可錯用，用韻法則以及禁用開閉口韻同押等等，也是分別傳承自周德清。而在論述「聲分平仄，字別陰陽」種種曲律時，周氏也都與審音度曲繫聯[188]，王驥德用更縝密的理論拓展製曲與唱曲之間的關係，並有更具體的舉例與闡發。

至於異於北曲部份，包括南曲入聲自有正音，施於平、上、去之三聲無所不可；單句不得連用四平、四上、四去、四入，乃是從沈璟「以入代平」之說擴展；強調閉口字之運用及歌唱方式，則是從沈璟曲譜於閉口字字加圈深入發揮。論四聲陰陽，則傳承自孫鑛（月峰，1543-1613）和孫如法（孫比部），孫鑛〈與沈伯英論韻學書〉曰：「若南曲則元有入音，自不可從北。故凡揭起調皆宜陰、宜去、宜揚；納下調皆宜陽、宜上、宜抑。兄但取舊南曲分別六聲，令善歌者歌之，儻宜陽而用陰，宜去而用上，宜抑而用揚，歌來即非本字矣。宜陰上揚而反之，亦然。此豈非天地間自然之音乎？惟兄再詳審之。」[189]從孫鑛反對沈璟但取舊南曲分別六聲（三聲六調），而不論及陰入、陽入，顯然也是依從吳語四聲八調之說；所謂「陰、陽」分別指清聲字、濁聲字；揭起調宜去指去聲高唱，納下調宜抑指上聲低唱；其所以如此強調陰、陽和去、上之或揚或抑，就是要達到歌其字音必其字的美聽訴求，而這些論點都在〈論陰陽〉中有所闡發。孫月峰的陰陽之辨傳授於孫如法，〈雜論〉曰：「詞曲一道，詞隱專釐平仄；而陰、陽之辨，則先生諸父大司馬月峰公始抉其竅，已授先生，益加精覈。嘗悉取新舊傳奇，爲更正其韻之訛者，平仄之舛者，與陰陽之乖錯者，可數十種，藏於

186 王驥德：《曲律》，頁107。

187 周德清：《中原音韻．自序》：「諸公已矣，後學莫及！何也，蓋其不悟聲分平仄，字別陰陽。」（頁175）

188 李惠綿：〈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。

189 〔明〕孫鑛：《月峰先生居業編次》（北京：北京出版社，2000年《四庫禁燬書叢刊》影印明萬曆四十年〔1612〕呂胤筠刻本），卷3，頁5b，總頁193。

臺灣大學學術期刊資料庫

家塾。……余於陰陽二字之旨，實大司馬暨先生指授爲多，不敢忘所自得。」[190]王驥德更正傳奇劇本陰、陽之乖錯等等，甚至創作散曲字字分別陰、陽[191]，可謂具體實踐陰、陽之辨。又汲取孫鑛之說，具體分析陰揭陽抑與審音度曲的關係；尋繹「陰字宜搭上聲、陽字宜搭去聲」的基本法則；應是其開創之處。

以上是指王驥德運用音韻學，汲取北曲、南曲之相關論述而建構度曲論，主要傳承自周德清、沈璟、孫鑛、孫如法等人。至於運用音韻學界入崑曲演唱，則是傳承自魏良輔和潘之恆。從主體精神而言，王驥德提出「南曲當以吳音爲正」來自魏良輔「惟崑曲爲正聲」之說；而「崑山之派以太倉魏良輔爲祖」來自潘之恆所謂「立崑之宗」。魏良輔以曲話形式提出崑腔度曲之大綱，例如：「字清爲一絕」、「五音以四聲爲主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平上去入，逐一考究，務得中正」、「轉收入鼻音難」等[192]；而如何掌握字清、考究四聲、五音分明、體現鼻音閉口字等等，王驥德都一一具體論述。至於潘之恆評論崑曲表演藝術，《鸞嘯小品》提出〈正字〉：「夫曲先正字，而後取音。字訛則意不眞，音澀則態不極……。吐字如串珠，於意義自會；寫音如霏屑，於態度愈工。令聽者淒然感泣訴之情，慭[193]然見離合之景，咸於曲中呈露。……。奏曲而無音，非病音也，態不浹也。同音而無字，非病字也，意不融也。故欲尙意態之微，必先字音之辨。」[194]如果念字有誤，曲詞的意義則不眞切；聲音枯澀，演唱的神態則不能充分表現出來。即有音而無字，則曲意不能融通；有曲而無音，則情態不能和洽。因此「正字」關涉曲辭意義的詮釋；「取音」則關乎唱曲情態的傳達。由是正字、取音不止是「聽覺」之所感，更是「視覺」之所見。這樣的論述是就崑腔度曲美學的通則而發，音韻學之界入反不及魏良輔明顯。

誠如前言之界定，度曲包括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。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

190 王驥德：《曲律》，頁171。

191 王驥德：《曲律．雜論》曰：「余頃與孫比部談及此調，比部指摘《浣紗》陰陽之舛。余因字字分別陰陽，並盡用律中諸禁，作〈春遊詞〉一闋。郁藍生序刻以傳好事者，今存別本。然爲法苛刻，益難中之難。要以遊三尺之中，而不見一毫勉強，乃佳；若一爲界限所拘，讀去礙口，便非高手也。」（頁162）

192 魏良輔：《曲律》，頁5、7。

193 「慭」疑爲「僾」字之誤，僾然，隱約、彷彿之意。

194 潘之恆著，汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

者之間便有了交集。王驥德運用音韻學著力建構的是劇作家依律填詞的製曲論，同時將填詞製曲和歌唱度曲之關係做了緊密繫聯；其中「鄉音變體」是其製曲與度曲的語言元素，提供創作或歌唱南曲正聲的崑山腔之準繩，其南曲度曲論之傳承與建構及卓越成就在此。至於運用音韻學深化崑山腔的演唱技巧，深度闡釋表演家循聲習唱的演唱論，則有待沈寵綏《度曲須知》；由此觀照王驥德南曲度曲論承呈上啓下之歷史意義。

臺灣大學學術期刊資料庫

從音韻學角度論述王驥德南曲度曲論之建構

李惠綿

王驥德《曲律・論腔調》曰：「在南曲則但當以吳音爲正」，吳音指崑山水磨調，所謂「南曲度曲論」指崑腔度曲論。本文從平仄四聲、四聲陰陽、用韻、閉口音，逐次分析王驥德建構南曲度曲論，包括：其一，依循吳語音系以區別於中州音系的北曲，如入聲獨立，四聲陰陽，區分開合洪細。其二，禁用土音，如不辨開口與閉口，不分開口與合口。其三，保留存在於中州音系而吳語卻已消失的閉口韻。其四，採中州陰平、陽平、上、去的聲調系統，但在「平仄」二分的曲律架構下，突出吳語聲母分清濁和保持入聲的特色。王驥德運用音韻學著力建構的是劇作家依律填詞的製曲論，同時將填詞製曲和歌唱度曲之關係做了緊密繫聯；其中「鄉音變體」是其製曲與度曲的語言元素，提供創作或歌唱南曲正聲的崑山腔之準繩，其南曲度曲論之傳承與建構及卓越成就在此。

關鍵詞：王驥德　《曲律》　崑山腔　度曲　吳音　戲曲音韻學

臺灣大學學術期刊資料庫

An Analysis of the Structure and Formation of Wang Jide's Theory of *Duqu* in Southern Chinese Traditional Opera—from the Viewpoint of Phonology

LI Hueimian

In his "On the Accents and Tones of Qu" (*Lun qiangdiao*, collected in *Qulü*), Wang Jide (?-1623) claims that, "In the southern traditional Chinese opera, we should take the sounds of Wu as the standard." What Wang called the sounds of Wu means Kunshan *shuimo* melody patterns. The theory of *duqu* (musical composition) of traditional southern Chinese opera signifies, in Wang's opinion, the theory of musical composition of these Kun accents. The paper will analyze Wang Jide's theory of *duqu* or musical composition of traditional southern Chinese opera, in terms of four aspects: level and oblique tone configurations (*ping* and *ze*) and the four tones; *yin* and *yang* characteristics of tones; the usage of rhyme types; and rhyme sounds ending with final -m (*bikou*).

More specifically, the author mainly discusses Wang's four arguments about the theory of musical composition in traditional southern Chinese opera. First, Wang studied the Wu phonetic system to differentiate it from the northern traditional Chinese opera with its system of Zhongzhou sounds. For instance, the entering (*ru*) tones should be independent from other tones; the four tones are separated into *yin* and *yang*; and it is necessary to distinguish the different mouth shapes (such as open or closed) right after pronouncing finals. Secondly, we explore Wang's forbidding the use of local accents, which combined the sounds of the -m final and rhymes beginning or ending with rhymes i, u, and y (*kaikou*), or did not separate *kaikou* from rhymes beginning or ending with rhyme u (*hekou*). Thirdly, Wang had his own opinions on those –m final rhymes that still remained in the set of sounds of Zhongzhou, but had disappeared in the sounds of Wu. Fourthly, utilizing the sounds of level *yin* (*yin ping*), level *yang* (*yang ping*), rising (*shang*), and falling (*qu*) in the Zhongzhou system, Wang highlighted the distinguishing feature in the initials of sounds of Wu that the voiceless (*qing*) initials are distinguished from the voiced (*zhuo*) initials, and the feature of entering (*ru*) tones remaining in the Wu set. The two features are formed under the structure of the dichotomy between level and oblique tones (*ping* and *ze*).

What Wang Jide was engaged in constructing was a quite phonological theory about how a playwright composes words according to rhymes. In addition, he tightly

臺灣人文學術期刊資料庫

connected the relation between composing and singing to produce *qu* music. In the view of the theory, one of the significant language elements when composing and producing *qu* music is the way the local language works as a template to change the official language (*xiangyin bianti*—the change due to local accents, meaning that an official language is mixed with local accents). The *bianti* or altered language not only provides a linguistic criterion to create or sing the authentic accents of Kunshan, but also represents a well-structured and eminent achievement inherited from the theory of musical composition, or *duqu*, in traditional southern Chinese opera.

Keywords: Wang Jide *Qulü* the accents of Kunshan *duqu* sounds of Wu the phonology of traditional Chinese opera

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

毛晉輯：《六十種曲》，臺北：臺灣開明書店，1970年。

毛禮鎂：〈明清時的崑曲亦稱吳歈〉，《中華戲曲》第10輯，太原：山西人民出版社，1991年，頁256-260。

王守泰：《崑曲格律》，南京：江蘇人民出版社，1982年。

王季烈、劉富樑編訂：《集成曲譜》，臺北：進學書局，1969年。

王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1984年。

———：《韓夫人題紅記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，臺北：天一出版社，1985年。

任孝溫：〈王驥德《曲律》之南曲格律論〉，《戲曲藝術》第24卷第3期（2003年8月），頁59-62。

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》，臺北：臺灣學生書局，2002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6月。

李眞瑜：〈關於沈璟戲曲理論若干問題的斷想〉，《中華戲曲》第2輯，太原：山西人民出版社，1986年，頁152-170。

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

———：〈周德清北曲文律論探析〉，《漢學研究》22卷第1期（2004年6月），頁159-190。

———：〈明代戲曲文律論之開展演變〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁147-192。

———：〈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。

———：〈古典敘事文類與當代戲曲之觀照——宮怨寄情與性別認同〉，收入徐志平主編：《傳播與交融——中國小說戲曲國際學術研討會論文集》，臺北：里仁書局，2006年。

———：〈潘之恆表演藝術論分析〉，《戲曲表演之理論與鑑賞》，臺北：國家出版社，2006年。

———：〈從音韻學角度論明代崑腔度曲論之形成與建構〉，《中國文哲研究集刊》第31期（2007年9月），頁75-119。

李榮主編：《蘇州方言詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998年。

沈璟：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第三輯，臺北：臺灣學生書局，1984年。

——撰，徐朔方輯校：《沈璟集》，上海：上海古籍出版社，1991年。

臺灣大學學術期刊資料庫

沈寵綏：《度曲須知》，收入《中國古典戲曲論著集成》第5冊。

周秦：《蘇州崑曲》，臺北：國家出版社，2002年。

周維培：《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社，1990年。

周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊。

姚旅：《露書》，收入《四庫全書存目叢書・子部雜家類》第111冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年。

胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，1989年。

凌濛初：《譚曲雜劄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊。

孫鑛：《月峰先生居業編次》，收入《四庫禁燬書叢刊・集部》第126冊，北京：北京出版社，2000年。

徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊。

班友書：〈【兩頭蠻】辨析〉，《中華戲曲》第25輯，北京：文化藝術出版社，2001年，頁78-83。

班固：《漢書》，北京：中華書局，1999年。

袁家驊等著：《漢語方言概要》，北京：文字改革出版社，1960年。

張大復：《梅花草堂筆談》，上海：上海古籍出版社，1986年。

張位：《問奇集》，收入《百部叢書集成》，臺北：藝文印書館，1965年，據明萬曆陳繼儒輯《寶顏堂秘笈》刊本影印。

陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》，長沙：湖南人民出版社，1983年。

陳彭年等撰：《校正宋本廣韻》，臺北：藝文印書館，1981年五版。

曾永義：〈中國古典戲劇的體製與規律〉，《中國古典戲劇的認識與與欣賞》，臺北：正中書局，1991年。

———：〈從崑腔說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。

———：〈論說腔調〉，《從腔調說到崑劇》。

———：〈海鹽腔新探〉，《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007年。

湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，北京：北京古籍出版社，1999年。

隋樹森編：《全元散曲》，北京：中華書局，1964年。

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〉，《首都師範大學學報》（社會科學報）2000年第3期，頁65-74。

———：〈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》第九輯，臺北：臺灣學生書局，2000年。

楊慎：《丹鉛總錄》，《景印文淵閣四庫全書》第855冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

葉長海：《王驥德曲律研究》，北京：中國戲劇出版社，1983年。

董同龢：《漢語音韻學》，臺北：文史哲出版社，1981年六版。

路工：《訪書聞見錄》，上海：上海古籍出版社，1985年。

寧繼福：《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985年。

廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，臺北：貫雅文化事業出版公司，1992年。

臺灣大學學術期刊資料庫

趙元任：《現代吳語的研究》，北京：清華學校研究院，1928年。
齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1997年。
劉勰：《文心雕龍》，臺北：臺灣開明書店，1967年五版。
樂韶鳳等編：《洪武正韻》，《景印文淵閣四庫全書》第239冊。
潘之恆撰，汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
衛世誠：〈吳歈不是崑曲，西調並非秦腔〉，《中華戲曲》第7輯，太原：山西人民出版社，1888年，頁35-40。
鄭騫：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973年。
蕭統編，李善注：《文選》，臺北：五南圖書出版有限公司，1998年。
魏良輔：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊。
顧起元：《客座贅語》，北京：中華書局，1987年。

臺灣大學學術期刊資料庫