

論沈寵綏運用鈐記符號辨正崑腔口法*

李惠綿**

〔摘要〕

晚明江蘇吳江人沈寵綏(?-1645)在劇壇盛行崑山腔的風潮中,先後編撰《絃索辨訛》和《度曲須知》(1639)。《絃索辨訛》主要選錄北曲劇套和散套曲文,兼選三首南北合套。南北曲皆以崑山腔歌唱,而吳中歌者往往使用吳語唱念,導致字理乖張,音義逕庭。沈寵綏乃取周德清(1277-1365)《中原音韻》為崑曲之正聲,矯正歌者唱念之訛誤。

《絃索辨訛》辨正語音的方法之一,是在曲文左右兩旁各鉗記三種符號。左旁鈐記閉口符號□,撮口符號○,鼻音符號△;右旁鈐記開口張唇符號■,穿牙縮舌符號●,陰出陽收符號▲。這些鈐記具體指出該字的發音部位與方法,意在辨正崑腔口法。本文以六種鈐記符號為研究課題,逐項分析其代表的語音意義,及其蘊含「正吳中之訛」的立意。

《絃索辨訛》運用鈐記符號,對崑腔度曲有四點重要意義。第一,左旁鈐記是汲取前人刊刻曲選記認的符號,但右旁鈐記符號則是新創,沈寵綏為吳中絃索建立完整的「鈐記譜」。第二,鈐記符號囊括「三字切法」音節結構的元素:穿牙縮舌辨認聲母(字頭);開口張唇辨認主要元音(字腹);撮口辨認介音或主要元音含有u(字腹);鼻音和閉口辨認韻尾(字尾);陰出陽收辨認聲母陰出(字頭為清音),韻母為陽收(字腹字尾為陽調)。第三,鈐記符號實踐取中原音系為「正聲」的規範。第四,鈐記符號不只為北曲口法而設,其實是「體兼南北」。不論「吳中絃索」或「吳中崑腔」,咬字吐音兼含南北音系。故《絃索辨訛》實

* 本文是110年度科技部專題計畫「論沈寵綏運用韻書詮釋崑腔度曲之多重面向」,研究成果之一(計畫編號109-2410-H-002-178-MY2)。初稿宣讀於臺灣戲曲學院舉辦「2021戲曲國際學術研討暨祝賀曾永義院士八秩榮慶」(2021年9月23日)。投稿《文與哲》,承蒙兩位匿名審查先生惠賜意見,得以釐清細節,補充前人相關研究成果。執行計畫中,承蒙輔仁大學中文系金周生教授擔任音韻指導,時時解惑,謹致謝忱。又,感謝臺灣大學中文研究所碩士班四年級陳有宜助理,閱讀初稿,註記疑問,提點修訂;碩士班二年級廖宜平、中文四蔡松廷助理協助校對文稿、整理表格。

** 國立臺灣大學中國文學系教授。

兼具「正吳中絃索之訛」與「正吳中崑腔之訛」的作用。

《絃索辨訛》運用鈐記符號，辨析崑山腔唱南北曲單字的不同口法，完成現存唯一完整的「口法譜」，成為獨樹一幟的選集，在崑腔音韻度曲史上具有重大的意義。

關鍵詞：《絃索辨訛》、沈寵綏、鼻音、開口張唇、穿牙縮舌、陰出陽收

一、前言：崑腔唱北曲絃索之風潮

明代嘉靖、隆慶年間（1522-1572），江蘇婁江人魏良輔（約 1526-約 1586）以崑山腔為基礎，廣汲博取，融合南北曲唱腔的優點，創發「水磨調」。¹此後，凡以崑山腔演唱的戲曲，稱為「崑劇」或「崑曲」。此後崑山腔成為劇壇主流，直到清乾隆、嘉慶年間（1736-1820），長達約兩百五十年左右。

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。²南曲以魏良輔改良的崑山腔為正聲；北曲則是當時最流行的「絃索調」，被譽為「絃索元音」，已經達到「江南此風誰人作，盡將吳歛束高閣。遍地南人習北音，千門萬戶彈弦索」的程度。³北曲樂器起初是以笛為主奏，而以鼓、板、鑼為節奏；殆至元末明初，加入琵琶、三絃等絃索樂器伴奏，⁴明代曲家遂以「絃索」為北曲之代稱。

北曲發祥地在「中州」，或稱「中原」（在今河南開封、洛陽、鄭州一帶）。⁵一統時代，南宋入元之版圖，雜劇隨元人政治力量南移。雜劇重心由大都移往杭州，從元世祖至元十七年，到元順帝後至元末（1280-1340），約六十一年。⁶北曲南移後，與當時在杭州流播的南戲，產生北劇南戲的「交化」，於是當時的宋元戲文，以及後起的明清傳奇都有北套或南北合套。故崑山腔盛行後，也用以唱北曲，形成「崑唱北曲」之風潮。魏良輔《曲律》云：「北曲與南曲大相懸絕，有磨調、絃索調之分。……近有絃索唱作磨調，又有南曲配入絃索，誠為方底圓蓋。」⁷絃索調本為北曲腔調，卻將絃索調配入南曲，就是「南曲北調」；磨調即崑山水磨

¹ 曾永義：〈從崑腔說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁226。

² 〔明〕張岱：〈虎丘中秋夜〉，《陶庵夢憶》（北京：中華書局，1985年），卷5，頁42。

³ 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，修訂本（臺北：國家出版社，2002年），頁83-84。

⁴ 曾永義：〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版社，1988年），頁203-208。

⁵ 相關考證，參曾永義：〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化，2000年），頁245-246。

⁶ 王國維將元雜劇分為三期：蒙古時代、一統時代、至正時代。王國維：《宋元戲曲考》，收入《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，1993年），頁93-94。

⁷ 〔明〕魏良輔：《曲律》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁7。

調，卻用來唱北曲，而將絃索調唱作磨調，就是「北曲南調」。雖然魏良輔以「方底圓蓋」為喻，但印證當時的劇壇已有水磨腔與絃索調融合的現象。

南北曲的語言載體不同，唱北曲絃索調理當使用中原之音，唱南曲水磨調理當使用吳語音系。由於南北曲皆以崑山腔歌唱，因此歌者往往使用吳語唱念北曲絃索調。沈寵綏鑒於吳中絃索度曲之病而編撰《絃索辨訛》，乃汲取前人刊刻南曲選集以及新創的記認符號，用以辨正崑腔口法。

二、運用鈐記符號之目的：正吳中之訛

晚明江蘇吳江人沈寵綏(?-1645)在劇壇盛行崑山腔的風潮中，先後編撰《絃索辨訛》、⁸《度曲須知》(1639)。⁹《絃索辨訛》只錄曲文，以北曲劇套為主，兼有南北合套(含散套)，其〈凡例〉云：「是編自《西廂》全部外，其他雜曲止錄得近時習彈者十套。餘曲雖多名筆，緣非時尚，未敢混選。」(頁24)。選錄三類作品：(一)北曲《西廂記》完整聯套，未選錄第十九齣〈求配〉。¹⁰(二)雜曲「近時習彈者十套」，指明傳奇中的北曲聯套。¹¹(三)南北合套有三套：鄭若庸〈阻歡〉、¹²李日華〈咏西湖〉、¹³袁于令《西樓記·錯夢》。¹⁴可知崑山腔

⁸ [明]沈寵綏：《絃索辨訛》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊(北京：中國戲劇出版社，1959年)，頁17-182。按：《絃索辨訛》云：「陰出陽收，如『絃、迴』等字，須帶撇嚙，不可作『言、圍』之純陽出法。詳載後集〈陰出陽收考〉中。」頁21。可知《絃索辨訛》成書早於《度曲須知》。

⁹ [明]沈寵綏：《度曲須知》，收入傅大興編：《古典戲曲聲樂論著叢編》(臺北：鼎文書局，1956年)，頁53-169。又收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊(北京：中國戲劇出版社，1959年)，頁183-320。按：這兩本皆以明崇禎原刻本為底本；沈寵綏兩本著作皆有自序，題署崇禎己卯(1639)。本文根據集成本，為免繁瑣，引文之後直接註明頁數。

¹⁰ 沈寵綏：《絃索辨訛》，頁29-136。按：為免繁瑣，本文引用《西廂記》鈐記符號或叶音反切，僅標示齣目。

¹¹ 明傳奇中北曲聯套，依序是：沈采《千金記》、王玉峰《焚香記》、李開先《寶劍記》、張鳳翼《紅拂記》、袁于令《西樓記》、徐復祚《紅梨記》、無名氏《珍珠衫》、沈凌雲《小十面·凱歌》。沈寵綏：《絃索辨訛》，頁150-181。按：沈寵綏於《小十面·凱歌》注：「撰此詞者，為我明沈凌雲，惜爵里逸其傳耳。」頁181。

¹² [明]鄭若庸：〈阻歡〉，收入[明]許字編：《詞林逸響》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯(臺北：臺灣學生書局，1984年)，頁35-43。按：目錄注：「舊刻皆誤，今訂正。」頁21。

雖是南曲，因屬「聲腔劇種」，故可兼唱南曲與北曲。既然兼選南北合套，則《絃索辨訛》實亦兼具「正吳中崑腔之訛」。《度曲須知·凡例》曰：

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，且釐榷尤為透闢。覽者寧以附列絃索譜之後，遂謂無關南曲，而草草閱過可乎？（頁 192）

所謂「南詞向來多譜」是指各種南曲選集已經刊行，沈寵綏有感於北曲絃索譜絕未有睹，因此編選《絃索辨訛》，雖說是「專載北詞」，其實兼選少數的南北合套。沈寵綏深感南曲度曲之理比北曲深奧，故又編撰《度曲須知》。所謂「論北」指吳中絃索（崑腔唱北曲）；所謂「論南」指吳中崑腔（崑腔唱南曲），探討崑腔唱南北曲之度曲論及其正音，成為全書的核心內容。這兩本論著，不僅兼論「吳中絃索」與「吳中崑腔」之度曲，亦皆有正吳中之訛的旨意。

沈寵綏認定的「崑曲正音」是以周德清（1277-1365）《中原音韻》為依準，〈絃索辨訛序〉云：

南曲向多坊譜，已略發覆；其北詞之被絃索者，無譜可稽，惟師牙後餘慧。且北無入聲，叶歸平上去三聲，尤難懸解。以吳儂之方言，代中州之雅韻，字理乖張，音義逕庭，其為周郎賞者誰耶？不揣固陋，取《中原韻》為楷，凡絃索諸曲，詳加釐考，細辨音切。字必求其正聲，聲必求其本義，庶不失勝國元音而止。（頁 19）

「坊譜」指民間書坊刊行的南曲選集，如《吳歙萃雅》、《詞林逸響》已使用閉口、鼻音、撮口三種符號（詳下文），為作者掃除蔽障。然而北曲之被絃索者，則尚無詞譜可以查考。尤其《中原音韻》將中古入聲派入九個陰聲韻的平上去三聲，¹⁵對吳語入聲分明的歌者更難領悟。於是度曲者往往「以吳儂之方言，代中州之雅韻」

¹³ [明]李日華：〈咏西湖〉，收入許宇編：《詞林逸響》，頁 327-331。

¹⁴ 沈寵綏：《絃索辨訛》，頁 137-145、146-149、170-173。按：以上作家作品之考察，參吳盈滿：《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 76-77。

¹⁵ [元]周德清：《中原音韻》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊（北京：中國戲劇出版社，1959年）。

(指中原音系)，導致「字理乖張，音義逕庭」。因此沈寵綏取《中原音韻》為崑腔咬字吐音之「正聲」。

《絃索辨訛》運用兩種形式辨正語音，第一，在曲文之下使用反切或直音詳註該字之音讀，體現「詳加釐考，細辨音切。字必求其正聲，聲必求其本義」的宗旨。第二，借用「鈐記」一詞，¹⁶在曲文左右兩旁記認六種符號，¹⁷代表該字的發音部位與方法；其中有些鈐記符號的字，偶爾會有反切或直音。這兩種方法迥異於明代其他的戲曲選集，成為崑曲審音辨字最獨特的形式。詳註音切指涉語音的實質，必須透過中原音系詮釋；而六種鈐記符號，則意在辨正崑腔口法。雖然兩者體現形式與意義不同，但皆以正吳中之訛為目的。由於《絃索辨訛》兩種辨正語音的文獻材料有別，本文擬先探討沈寵綏運用鈐記符號辨正崑腔口法。對歌者或讀者而言，一個一個鈐記符號略顯抽象，必須鑄鑄曲文對照，方能掌握鈐記符號實踐於崑腔唱念口法的具體意義。

沈寵綏要教導吳人崑唱北曲，以周德清《中原音韻》為依準，最為便捷。《絃索辨訛·凡例》云：「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。是集一照周韻，詳註音切於曲文之下。」(頁23)現存周德清《中原音韻》並無反切，沈寵綏所註音切，是取用明代王文璧(約1415-約1504)中原音系的韻書，一本是《中州音韻》(1504)，平聲不分陰陽，是中原音系第一本反切、釋義兼具的韻書。¹⁸約一百年後，王文璧增註《中原音韻》由後人為之刊行(1601)，回歸周韻平聲分陰陽，小韻及其韻字次序大抵與周韻相同，並新增○或○×符號以示周韻舊本所無。¹⁹沈寵綏崑腔度曲強調平聲分陰陽，當以增註《中原音韻》為依據。²⁰此外，沈寵綏提及吳農方言，常用「蘇城」、「吳中」、「吳下」、「吳俗」等，可知沈寵綏是以當時蘇州府城為中心地區的方音為論述基礎。

¹⁶ 「鈐記」是明制，凡按洪武定制所設官吏皆用方印，未入流各官則用條記。〈鼻音抉隱〉云：「作譜者急徵時弊，創此文旁鈐記耳。」沈寵綏：《度曲須知》，頁230。

¹⁷ 原著直式排版，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。為引用原文之便，仍依左右旁敘述。

¹⁸ 〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧校正：《中州音韻》，上海圖書館藏弘治十七年(1504)刊本。

¹⁹ 〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧增註，〔明〕葉以震校正：《中原音韻》，北京中國藝術研究院圖書館藏萬曆辛丑(1601)大業堂刻本。

²⁰ 由於沈寵綏用語不同，或稱「中原」、「中原韻」、「中原音韻」、「中州韻」、「中州音韻」等，為行文簡潔，概稱「中原」。

²¹因此本文以蘇州音為依據，²²並借用現代音標對照王文璧增註《中原音韻》反切，同時標示甯繼福（1938-）的擬音。²³

三、鈐記符號指涉對比性之口法

崑曲「正音」包括每個字正確的音讀和精準的口法。沈寵綏使用「口法」一詞，除了指涉崑山腔各種流派的口法，²⁴主要指涉發音部位與發音方法。《絃索辨訛》云：「撮閉合開之口法，俱以下半切為準。……蓋上半切特管牙、舌、齒、脣、喉之音耳。」（頁 178）意謂反切上字定聲母脣、舌、牙、齒、喉等發音部位，反切下字定韻母開口、齊齒、合口、撮口、閉口等五種口法。²⁵《絃索辨訛》在選錄曲文左右兩旁標註六種符號，左旁鈐記閉口符號□，撮口符號○，鼻音符號△；右旁鈐記開口張唇符號■，穿牙縮舌符號●，陰出陽收符號▲。運用符號呈現實心與空心的對比，並且與發聲器官有形狀上的對應：閉口、開口同用正方形，蓋與口形有關；穿牙與撮口同用圓形，蓋撮口與圓唇有關；鼻音和陰出陽收同用三角形，蓋與鼻梁相似，而庚青韻收鼻的字往往兼具陰出陽收。《絃索辨訛》自序之後，沈寵綏使用表格說明，沒有標題，姑且稱曰「記認表」（頁 20-21）：

²¹ 石汝杰：〈明末蘇州方言音系資料研究〉，《鐵道師院學報》第 3 期（1991 年 9 月），頁 67。

²² 蘇州音值參考下列書籍：（1）李珍華、周長楫編撰：《漢字古今音表》（北京：中華書局，1988 年）。（2）葉祥苓：《蘇州方言志》（南京：江蘇教育出版社，1988 年）。（3）李榮主編，葉祥苓編纂：《蘇州方言詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998 年）。（4）丁邦新編著：《一百年前的蘇州話》（上海：上海教育出版社，2003 年）。（5）宮田一郎、石汝杰主編：《明清吳語詞典》（上海：上海辭書出版社，2005 年）。（6）袁家驊等著：《漢語方言概要》（北京：文字改革出版社，1960 年）。（7）北京大學中國語言文學系語言學教室編：《漢語方音字匯》（北京：文字改革出版社，1989 年 2 版）。按：除了特殊音讀，以下引用不再出註。

²³ 甯繼福：《中原音韻表稿》（長春：吉林文史出版社，1985 年）。按：以下引用不再出註。

²⁴ 例如〈曲運隆衰〉云：「腔則有海鹽、義烏、戈陽、青陽、四平、樂平、太平之殊派。雖口法不等，而北氣總已消亡矣。」頁 198。

²⁵ 此處五種口法，依據沈寵綏：〈經緯圖說〉，《度曲須知》，頁 268。

表1 《絃索辨訛》記認表

左旁記認	集中有一字兩記認者，如「○窗●」字、「○追●」字則穿牙兼撮口。「△生●」字、「△爭●」字則穿牙兼鼻音。「□男■」字、「□堪■」字則開口兼閉口。「○存▲」字、「○唇▲」字則撮口兼陰出陽收。須將兩旁六種圈點，熟辨胸中，庶披覽自然融貫。又必詳看前篇〈凡例〉，及後《度曲須知》，則南北唱法，自然了悟。
閉口 □	
撮口 ○	
鼻音 △	
右旁記認	
開口張唇 ■	如「花」字、「把」字等類，須要開口出，不可含唇滿呼。
穿牙縮舌 ●	如「愁」字、「楚」字等類，須聲從牙出，舌尖微斂，不可實唱土音。
陰出陽收 ▲	如「絃」、「迴」等字，須帶撇嚙，不可作「言」、「圍」之純陽出法。詳載後集〈陰出陽收考〉中。

六種鈐記符號關乎「開齊合撮」及其他術語，茲摘錄《度曲須知》提及相關口法，對照音韻學和沈寵綏的戲曲音韻術語，描述各自的發音部位與方法呈現於表格：

1. 〈翻切當看·經緯圖說〉云：「彼之合口，即我滿口；彼之捲舌，即我穿牙；彼之齊齒，即我嘻脣；彼之開口，即我張喉；皆義同名異，不應牽泥。」（頁 250）
2. 〈收音總訣〉：「曲度庚青，急轉鼻音。模及歌戈，輕重收鳴〔模韻收重，歌戈收輕。〕²⁶魚模之魚，厥音乃于。先天真文，舐舌舒音〔舐舌者，舌舐上腭也。〕音出尋侵，閉口謳吟。」（頁 205-206）
3. 〈音同收異考〉：「歌戈似與模韻相通，但滿呼、半吐殊唱〔模韻滿呼，歌戈半吐。〕齊微雖與魚音若近，奈撮脣、嘻口殊聲〔魚韻撮脣，齊微嘻口。〕」（頁 300-301）

²⁶ 「輕重」，集成本誤作「載重」，據順治重修本改正。〔明〕沈寵綏撰，桂森齋註釋：《度曲須知——附絃索辨訛》，松陵本衙藏板，清順治六年（1649）重修本，哈佛燕京圖書館善本特藏，網址：<https://curiosity.lib.harvard.edu/chinese-rare-books/catalog/49-990084046750203941>（檢索日期：2022年2月22日）。

4.〈音同收異考〉云：「桓歡半含脣，寒山全開口。」（頁 305）

表 2 音韻學、沈寵綏戲曲音韻術語，及其發音部位與方法對照表

音韻學術語	沈寵綏戲曲音韻術語	發音部位與方法	擬音
撮口	撮口、撮脣	舌面高圓唇元音	iu
		舌面前高圓唇元音（收于）	y
		舌面前近高圓唇元音	ɥ
		舌尖前圓唇元音	ɥ̟
		舌面前中高圓唇元音	ø
合口	滿口、滿呼	舌面後高圓唇元音（收鳴）	u
	半含脣	舌面後中高圓唇元音	o
	半吐、半開	舌面後半低圓唇元音	ɔ
開口	開口張脣、張喉	舌面前低元音	a
		舌面後低元音	ɑ
齊齒	嘻脣、嘻口	舌面前高展唇元音（收噫）	i
閉口	閉口	雙唇鼻音韻尾	-m
舌根鼻音	鼻音、收鼻	舌根鼻音韻尾	-ŋ
舌尖鼻音	舐腭、舐舌	舌尖鼻音韻尾	-n
捲舌	穿牙縮舌、穿牙	捲舌塞擦音、擦音	tʂ-、tʂ'-、ʂ-、ʃ-
齒音	開牙	舌尖塞擦音、擦音	ts-、ts'-、s-
	陰出陽收	字頭為清音（聲母陰出） 字腹字尾為陽調（韻母陽收）	

沈寵綏使用六種符號指涉對比性的發音部位和方法，例如「撮脣」對比「嘻口」，「開口」對比「滿口」，「鼻音」對比「舐腭」，「穿牙」對比「開牙」，「陰出陽收」對比「陽出陽收」，故先列表以清眉目，俾便分析。此外，「記認表」提醒，必須詳看《絃索辨訛·凡例》和《度曲須知》，方能了悟南北曲唱法。故本文參照沈寵綏相關論述，逐一詮釋其運用鈐記符號辨正崑腔口法。

四、析探右旁鈐記符號之口法

記認表陳述右旁鈐記的三種口法，是沈寵綏新創，而且音韻術語可獨立論述，故先進行分析。

(一) 開口張唇符號「■」

沈寵綏描述唇形的口法，有張唇的「開口」和圓唇的「滿口」，以及介於二者之間「半含唇」，《絃索辨訛·凡例》云：

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「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。（頁 23）

茲從舌位高低位置，分析沈寵綏提出的三種口法。²⁷第一種滿口，主要元音是後高圓唇元音 u，口形較為閉合，故以「滿口」或「滿呼」稱之。第二種主要元音介乎開口、滿口之間，舌位較 u 稍低，是後中高圓唇元音 o，口形「半開」。第三種全開，屬低元音 a 或 a，舌位趨下，下顎隨之下張，口形較開，²⁸故曰「開口」。茲將引文列舉的例字列表：

表 3 「半含唇」唱作「全開口」例字

例字	韻部	中原音韻	蘇州音	例字	韻部	中原音韻	蘇州音
半	桓歡	/puɔn/	pø	扮	寒山	/puan/	pɛ
伴	桓歡	/puɔn/	bø	辦	寒山	/puan/	bɛ
瞞	桓歡	/muɔn/	mø	蠻	寒山	/muan/	mɛ
潘	桓歡	/p'uɔn/	p'ø	攀	寒山	/p'uan/	p'ɛ
暖	桓歡	/nuɔn/	nø	報	寒山	/nan/	nɛ ²⁹

²⁷ 三種口形，根據沈寵綏：〈音同收異考〉，《度曲須知》，頁 300-307。按：以下引用不再出註。

²⁸ 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。

²⁹ 「報」字是上海三林塘的音讀，根據「漢字古今音資料庫」網站，網址：<https://xiaoxue.iis>。

左欄「半、伴、瞞、潘、暖」屬桓歡韻，甯繼福擬音-ɔ。右欄「扮、辦、蠻、攀、赧」屬寒山韻，甯繼福擬音-a。意謂若將桓歡韻唱作寒山韻，則「半」字將唱作「扮」字等等，反失字面本音。根據沈寵綏對兩韻出字的描述，〈出字總訣〉曰：「寒山，喉沒攔。³⁰桓歡，口吐丸。」（頁 205）所謂「出字」是字腹，指韻母的主要元音。「喉沒攔」，意謂直喉而出。又〈音同收異考〉云：「桓歡半含脣，寒山全開口。」（頁 305）中原寒山韻要直喉而出，沒有任何阻攔，口更大，舌位更低，判斷出字是低元音 a。桓歡韻介於滿口與開口之間，舌位應該高於 a，低於 u，判斷出字是 o，符合形象化的「口吐丸」。桓歡韻在蘇州讀舌面前中高圓唇元音 ø，可呼應中原出字「口吐丸」的特性。寒山韻在蘇州讀舌面前中展唇元音 e 或 ε，比較難以體現中原出字「喉沒攔」或「開口張喉」的口法。尤有甚者，蘇州音更不能體現中原寒山、桓歡收音舐腭。

相對於滿口與半含脣，「全開口」則是先要開啟雙唇，繼而張大口形。《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。」（頁 23）列舉的三個字分別是中原家麻韻平聲「花」烘瓜切/xua/，上聲「把」邦馬切/pua/，去聲「話」胡卦切/xua/。例如〈殿遇〉【天下樂】：「滋洛陽千種^花」（頁 30）；〈殿遇〉【混江龍】：「^把鐵硯磨穿」（頁 29）；〈停婚〉【甜水令】：「俺可甚相見^話偏多」（頁 69），主要元音都是低元音 a。對照蘇州音「花」ho，「把」po，「話」fio，皆收音後中高圓唇元音-o，沈寵綏稱曰「滿呼」或「滿口」。可見當時蘇州人將中原開口張唇-a 唱作滿口-o。

《絃索辨訛》鈐記開口張唇的字，主要分布於中原江陽、家麻、寒山、監咸四韻，³¹主要元音都是低元音 a 或 a，符合開口張唇的口法。〈出字總訣〉分別描述（頁 205）：

江陽，口開張。 家麻，啓口張牙。
寒山，喉沒攔。 監咸，閉口寒山。

所謂「口開張」和「啓口張牙」指涉其出字的發音部位相同，皆是後低元音 a。寒山韻直喉而出，是前低元音 a，將寒山韻讀作閉口就是監咸韻，〈音同收異考〉摘

sinica.edu.tw/ccr/（檢索日期：2022 年 2 月 22 日）。

³⁰ 「喉沒攔」，集成本誤作「喉沒攔」，據順治重修本改正。

³¹ 筆者整理鈐記開口張唇者，江陽韻 65 例、家麻韻 37 例、寒山韻 21 例、監咸韻 28 例。

錄監咸韻平上去字例，註曰：「此後通韻字眼，俱張喉出字。」(頁 306) 可知監咸韻出字也要張喉。例如〈殿遇〉【節節高】：「數了羅漢」(頁 31)；〈闌會〉【沉醉東風】：「焚名香暗中禱告」(頁 47)，寒山韻「漢」/xan/，監咸韻「暗」/am/，對照蘇州音分別讀 hø、ø。可知寒山、監咸韻在蘇州有部分讀舌面前中高圓唇元音 ø。以上分析家麻、寒山、監咸，在蘇州音讀圓唇元音 o、ø，或前展唇元音 e，不能體現張喉的口法，故於字旁鈐記。

開口張唇的字以江陽韻最多，這些字大多沒有介音，少部分含有介音 i、u。可知「開口張唇」的重點是在「主要元音」，不是「介音」，而且主要元音的「舌位高低」尚不足以完全說明「開口張唇」之意，「唇形圓展」才是此項鈐記所要辨訛之處。³²例如〈假寓〉【石榴花】：「五旬上因病身亡，……止留下四海一空囊。」(頁 37) 又【鬥鸚鵡】：「有心待要聽講」(頁 37)，中原「亡」/uan/、「囊」/naŋ/、講/kiɑŋ/。對照江陽韻在今蘇州主要元音大多讀鼻化音-ã，³³按理應該可以開口張唇，沈寵綏何需於字旁鈐記？根據趙元任的研究，《廣韻》江、陽、唐韻的字，³⁴在今蘇州音早期讀作舌面後低圓唇元音 ɒ。³⁵此外，沈寵綏鈐記江陽韻開口張唇的字，在《漢字古今音表》的蘇州音，也都讀圓唇-ɒ。顯然沈寵綏時代，江陽韻仍讀圓唇，故記認表強調：「須要開口出，不可含唇滿呼。」所謂「含唇滿呼」，意指顯現圓唇而唱作滿口，³⁶提醒吳人要體現低元音開口張唇的音讀，不可唱作含唇滿口。

(二) 穿牙縮舌符號「●」

「穿牙」就是「捲舌」，又稱翹舌音，即舌尖後音，指舌尖抬向硬腭所發出

³² 開口張唇鈐記屬江陽韻的字，沒有介音者，如「蕩、浪、葬、堂、倉、剛、康」等等；有介音 i 者，如「講、江、缸、腔」四字；有介音 u 者，如「混、龐、況、慌、彷彿、恍、網、邦、幫」等。吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，頁 118-121。

³³ 例如《蘇州方言詞典》、《一百年前的蘇州話》，江陽韻的字都是鼻化元音-ã。

³⁴ [宋]陳彭年等撰：《新校宋本廣韻》(臺北：洪葉文化，2001年)。按：以下引用不再出註。

³⁵ 趙元任：《現代吳語研究》(北京：清華學校研究院，1928年)，頁 44。按：吳盈滿提及，江陽韻在今蘇州音早期讀作圓唇，承蒙臺大中文系楊秀芳先生指點賜正。吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，頁 121。

³⁶ 「含」字，有「顯現」的意義。例如南朝梁劉勰《文心雕龍·詮賦》：「延壽靈光，含飛動之勢。」參《漢語大詞典》(香港：商務印書館，2007年)，光碟繁體單機 3.0 版。

的輔音。³⁷記認表曰：「穿牙須聲從牙出，舌尖微斂，不可實唱土音。」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，略為收縮，同時與上顎前部接觸以形成對氣流的阻礙，這種發音方式即是捲舌音。³⁸《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。」（頁 23）例如〈巧辯〉【聖藥王】：「這其間何必苦追求」（頁 109）；〈求援〉【混江龍】：「清減了三楚精神」（頁 53）；〈假寓〉【哨遍】：「把一天愁都撮在眉尖上」（頁 40）。中原「追」字，齊微韻陰平之誰切/tʂui/；「楚」字，魚模韻叶初上聲/tʂ'u/；「愁」字，尤侯韻陽平鋤搜切/tʂ'əu/，聲母都是捲舌塞擦音，印證穿牙縮舌要辨認的是聲母。對照蘇州音：「追」tse；「楚」ts'əu；「愁」zy，聲母皆是舌尖前齒齶音。

「追、楚、愁」三字在中古分別屬於知母、初母、崇母。整理鈐記穿牙縮舌的字，中古聲母幾乎多是知系、莊系、章系，³⁹茲各舉一例列表：

表 4 中古聲母知系、莊系、章系穿牙縮舌之例字

例字	齣目·曲牌·曲文	中古聲母	中原反切	蘇州音
中	〈殿遇〉【點絳脣】：遊藝 <u>中</u> 原。 （頁 29）	知母	東鍾韻陰平 之戎切/tʂiuŋ/	tsoŋ
寵	〈聽琴〉【鬪鶴鶉】：我做了畫兒 裏的愛 <u>寵</u> 。（頁 72）	徹母	東鍾韻上聲 初冗切/tʂ'iuŋ/	ts'oŋ
幢	〈解圍〉【白鶴子】：小沙彌把 <u>幢</u> 幡寶蓋擎。（頁 59）	澄母	江陽韻陽平 鋤霜切/tʂ'an/	zã
茸	〈咏西湖〉【撲燈蛾】： <u>茸茸</u> 的芳 草陂。（頁 149）	日母	東鍾韻陽平 而中切/tʂiuŋ/	zoŋ
盞	〈聯吟〉【拙魯速】：對着 <u>盞</u> 碧熒 熒短檠燈。（頁 45）	莊母	寒山韻上聲 莊產切/tʂan/	tse

³⁷ 相當於現代漢語普通話的「知、吃、詩」聲母，音標為 tʂ、tʂ'、ʂ。曹述敬主編：《音韻學辭典》（長沙：湖南出版社，1991 年），頁 175。

³⁸ 吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，頁 124-125。

³⁹ 吳盈滿將穿牙縮舌字例製作表格，一目了然。吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，頁 124-125。

釵	〈傳情〉【元和令】：金釵敲門扇兒。(頁 80)	初母	皆來韻陰平 初柴切/tʂ'ai/	ts' o
狀	〈送別〉【上小樓】：索強似狀元及第。(頁 115)	崇母	江陽韻， 叶牀去聲/tʂaŋ/	zã
山	〈聯吟〉【拙魯速】：海誓山盟。(頁 46)	生母	寒山韻陰平 師關切/ʂan/	se
鍾	〈聽琴〉【紫花兒序】：翠袖慙慙捧玉鍾。(頁 73)	章母	東鍾韻陰平 之戎切/tʂiuŋ/	tsəŋ
充	〈阻歡〉【錦衣香】：賈充宅守粉墻缺。(頁 144)	昌母	東鍾韻陰平 初戎切/tʂ'iuŋ/	ts' əŋ
水	〈殿遇〉【油葫蘆】：水上蒼龍偃。(頁 30)	書母	齊微韻上聲 雙類切/ʂui/	sɿ
睡	〈送別〉【叨叨令】：則索昏昏沉沉的睡。(頁 113)	禪母	齊微韻去聲 師贅切/ʂui/	zɛ

這些字例印證中古知系、莊系、章系，在中原皆讀捲舌音；而在蘇州音皆讀齒齶音，不捲舌。沈寵綏於字旁鈐記，意在提醒吳人，這類字要遵中原唱穿牙縮舌，不可實唱蘇州土音。吳地初學者往往實唱土音，就是魏良輔《南詞引正》所說：「松人病齒音，如知、之、至、使之類。」⁴⁰齒音即音韻學指稱的「齒頭音」，又稱「舌尖前音」，指舌尖抵住上齒背或下齒背所發出的輔音。中原「知、之、至」三字讀 tʂ-，「使」字讀 ʂ-，皆讀捲舌音。松陵人讀「知」tsɿ、「之」tsɿ、「至」tsɿ、「使」sɿ，皆讀齒頭音。魏良輔視為齒音之病，亦即土音之病，反襯出這些字要唱舌尖後音（捲舌音）。

以上對照可知，度曲家要辨別捲舌與非捲舌之分，沈寵綏分別稱曰「穿牙」與「開牙」。沈寵綏有〈同聲異字考〉，「同聲」指吳語音同或音近；「異字」兼指「異音」，指《中原音韻》讀音不同，例如：「穿牙為爭，開牙則為增」（頁 283），中原「爭」字，庚青韻之生切/tʂəŋ/；「增」字，庚青韻茲僧切/tsəŋ/，有穿牙與開牙之別；而蘇州音皆讀 tsən。顯見沈寵綏所謂「開牙」與魏良輔「齒音」

⁴⁰ [明]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 241。

(齒頭音)相同。茲就〈同聲異字考〉中，針對穿牙與開牙對照組，從不同韻部中各舉一例列表：

表 5 穿牙與開牙對照組

韻部	對照組	中古聲母／中原反切		蘇州音
東鍾	中非宗	知母／中：之戎切/tʃiuŋ/	精母／宗：茲鬆切/tsuŋ/	tsoŋ
江陽	雙非桑	生母／雙：師莊切/ʃaŋ/	心母／桑：思臧切/saŋ/	sã
齊微	贅非醉	章母／贅：之睡切/tʃui/	精母／醉：臧遂切/tsui/	tʃE
魚模	初非羈	初母／初：楚疎切/tʃ'u/	清母／羈：倉蘇切/ts'u/	ts'əu
皆來	帥非賽	生母／帥：叶衰去聲/ʃuai/	心母／賽：桑再切/sai/	ʃE
寒山	盞非釴	莊母／盞：莊產切/tʃan/	從母／釴：臧傘切/tsan/	tʃE
蕭豪	抄非操	初母／抄：癡巢切/tʃ'au/	清母／操：倉燥切/ts'au/	ts'æ
庚青	生非僧	生母／生：尸爭切/ʃəŋ/	心母／僧：思曾切/səŋ/	səŋ
尤侯	肘非走	知母／肘：叶周上聲/tʃiəu/	精母／走：茲叟切/tsəu/	tʃY

以「中非宗」為例，意謂中原「中、宗」二字，分別是知母、精母，聲母不同，介音或主要元音亦有別；而蘇州兩字同音，依此類推。對照組呈現的現象是：中古聲母屬知系、照系，中原皆讀穿牙；中古聲母屬精系，中原皆讀開牙。相對而言，蘇州音皆讀開牙，顯示明末吳方言知系、照系與精系聲母相同。⁴¹正因為中原有穿牙、開牙之別，蘇州音無此分別，故須於字旁鈐記。

(三) 陰出陽收符號「▲」

「陰出陽收」是沈寵綏首創的戲曲音韻術語，係教導吳人用崑山腔唱南北曲時，對讀某些字的正確口法。中古全濁聲母的字，因元代中原之音濁母清化，字頭為清音（聲母陰出），字腹字尾為陽調（韻母陽收），故稱「陰出陽收」。中

⁴¹ 葉祥苓編纂：《蘇州方言詞典·引論》，頁 6。

原這些陰出陽收的字，吳語皆讀陽調；故歌唱崑曲要體現「陰出陽收」的口法，指稱的「陽收」是從吳語音系而論。

記認表提點：「詳載後集〈陰出陽收考〉中」，所指「後集」即是《度曲須知》，〈陰出陽收考〉開宗明義曰：「《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。」（頁 307）茲將兩組字例分別列表：

表 6 「陰出陽收」與「陽出陽收」例字表

陰出陽收			
例字	中原反切	聲母：中古 → 近代	蘇州音
絃	陽平奚堅切 /xiɛn/	匣 → 曉	陽平 fiɪ
迴	陽平胡歸切 /xui/	匣 → 曉	陽平 fiuɛ
黃	陽平胡光切 /xuɑŋ/	匣 → 曉	陽平 fiuã
胡	陽平華姑切 /xu/	匣 → 曉	陽平 fiəu

陽出陽收			
字例	中原反切	聲母：中古 → 近代	蘇州音
言	陽平移堅切 /iɛn/	疑 → 影	陽平 fiɪ
圍	陽平吳歸切 /ui/	喻 → 影	陽平 fiy
王	陽平吳光切 /uɑŋ/	喻 → 影	陽平 fiuã
吳	陽平王姑切 /u/	疑 → 影	陽平 fiəu

中原之音沒有聲母清濁相對的概念，周德清《中原音韻》平聲分陰陽，並非指聲母分清濁，而是指音調的高低，亦即虞集（1272-1348）〈中原音韻序〉所謂「高聲從陽，低聲從陰」。⁴²再者，北方官話濁母清化，因此《中原音韻》的陽平調中沒有濁聲母，所謂「陽類」指陽平調。凡中古全濁聲母的字，中原皆讀清音，是陽調類中的清聲母字，故曰「雖列陽類，實陽中帶陰」。對照兩組舉例，「絃、迴、黃、胡」四字，中古皆屬全濁匣母，中原濁母清化，皆讀清音曉母 x-，韻母

⁴²〔元〕周德清撰，李惠綿箋釋：《中原音韻箋釋——韻譜之部》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年），頁 34。

皆讀陽平調。至於「言、吳」是鼻音消失的疑母字，「圍、王」是中古次濁喻三，中原都是「零聲母」，韻母皆讀陽平調，屬純陽字面，故稱「陽出陽收」。同理，來自中古全清、次清的字，是真正的清聲母，屬純陰字面，故稱「陰出陰收」。

檢視《絃索辨訛》鈐記陰出陽收的字，除了中古全濁匣母「絃、迴、黃、胡」，尚有其他全濁聲母，茲各舉一例列表：

表 7 「陰出陽收」是全濁聲母的例字

例字	齣目·曲牌·曲文	左右鈐記	沈寵綏標示叶切	《廣韻》反切	中原反切	蘇州音
鵬	〈殿遇〉【混江龍】： 鵬程九萬里。(頁 29)		叶篷	並母，登韻 步崩切/bəŋ/	庚青韻陽平 蒲橫切/p'uəŋ/	陽平 bən
佛	〈殿遇〉【節節高】： 隨喜到上方佛殿。 (頁 31)		浮波切	奉母，物韻 符弗切/b'iuət/	魚模韻入聲作 平聲房波切 /fu/	陽入 vəʔ
庭	〈殿遇〉【賺煞】：近 庭軒。日午當庭。(頁 34)	鼻音		定母，青韻 特丁切/dien/	庚青韻陽平 題零切/t'ien/	陽平 din
宅	〈假寓〉【朝天子】： 惹大一個宅堂。(頁 39)		池齋切， 叶柴	澄母，陌韻 場伯切/dək/	皆來韻入聲作 平聲池齋切 /tʂai/	陽入 zaʔ
泉	〈殿遇〉【天下樂】： 淵泉、雲外懸。(頁 30)	撮口		從母，仙韻 疾緣切 /dʒiwen/	先天韻陽平 才宣切/ts'iuən/	陽平 zit
床	〈假寓〉【小梁州】： 怎捨得他疊被鋪 床。(頁 39)			崇母，陽韻 士莊切/dʒian/	江陽韻陽平 鋤霜切/tʂ'an/	陽平 zā
唇	〈請宴〉【脫布衫】： 啓朱唇急忙答應。	撮口	池論切	船母，諄韻食 倫切/dʒiuən/	真文韻陽平池 論切/tʂ'iuən/	陽平 zən

	(頁 62)					
承	〈殿遇〉【上馬嬌】： 誰承望寺裡遇神仙。(頁 32)	鼻音		禪母，蒸韻 署陵切/zǐəŋ/	庚青韻陽平 池繩切/tɕʰiəŋ/	陽平 zən
橋	〈殿遇〉【油葫蘆】： 竹索纜浮橋。(頁 30)			羣母，宵韻 巨嬌切/gǐəu/	蕭豪韻陽平 其爻切/kʰiau/	陽平 dziaɛ
宦	〈假寓〉【石榴花】： 宦遊在四方。(頁 36)		黃 慣 切	匣母，諫韻 胡慣切/ɣwan/	寒山韻去聲 黃慣切/xuan/	陽去 fuaɛ

這些字例，其中「鵬、佛、宅、唇、宦」，沈寵綏同時標註反切或叶音，皆與增註《中原音韻》的切語相同，印證取中原之音為正聲的立論。根據表格觀察陰出陽收的字有六個音韻特點。第一，絕大多數是中古全濁聲母，⁴³包括：並母、奉母、定母、澄母、從母、邪母、⁴⁴崇母、船母、禪母、群母、匣母。另有極少數次濁云母、微母，可視為例外。⁴⁵第二，中原濁母清化，大多讀陽平。第三，中原入派三聲，全濁入聲作平聲俱屬陽。第四，中原濁上歸去，故無上聲而有去聲。第五，中原去聲不分陰陽，但屬中古全濁去聲的字，蘇州音大多讀陽去。第六，中古全濁聲母的字，吳語仍然保留，因此蘇州音大多讀陽平、陽去、陽入。⁴⁶綜合以上六點，可知陰出陽收的調類，在中原之音有陽平、去聲、入聲作平聲（陽平），皆是沈寵綏所謂「陽中帶陰」的字。其中陽平最多，約兩百七十五個字；其次是

⁴³ 吳盈滿整理陰出陽收的字，指出有少數的中古清母，例如「折、枕、攬」三字。吳盈滿：《絃索辨訛之研究》，頁 142。按：查閱重修本，「枕、攬」皆非鈐記陰出陽收。(一)〈請宴〉【醉春風】「薄衾單枕有人溫」的「枕」字，鈐記閉口（頁 62）。(二)〈停婚〉【離亭宴帶歌拍煞】「長攬攬連理瓊枝挫」，注：「攬，叶讒」（頁 71）。(三)〈解圍〉【滾繡毬】「非是我攬」，注：「攬，初咸切」（頁 57），都是鈐記閉口兼穿牙。至於「折」字，《廣韻》有二讀，應取全濁禪母薛韻常列切/zǐet/。例如〈求援〉【天下樂】「則怕俺女孩兒折了氣分」，注：「折，繩遮切，叶蛇。」鈐記陰出陽收（頁 54）。

⁴⁴ 《絃索辨訛》沒有鈐記邪母字；然〈陰出陽收考〉有邪母「囚」字，《廣韻》尤韻似由切/zǐəu/。

⁴⁵ 「雄、熊」二字是云母，《廣韻》東韻羽弓切/ɣiəu/：(一)〈求援〉【青哥兒】「情愿與英雄結婚姻」（頁 56）。(二)《千金記·追賢》【新水令】「熊背上劍光射的斗牛寒」（頁 150）。又，「巫」字是微母，《廣韻》虞韻武夫切/mǐu/，僅見於〈聽琴〉【綿搭絮】「便做道十二巫峯」（頁 77）。

⁴⁶ 觀察〈陰出陽收考〉列舉三十三組，約 1760 個字，也有上述六個音韻特點。沈寵綏：《度曲須知》，頁 307-311。

去聲六十一個字；再次是入聲作平聲二十八個字。⁴⁷這些字在蘇州音大多讀「陽調」，沈寵綏從吳語音系的觀點，指出這些字皆是「陰出陽收」，而不是純陽字面的「陽出陽收」。換言之，中原之音濁母清化，聲母出字皆讀清音（陰出），韻母皆讀吳語陽調（陽收）。

根據反切上字定聲母發音部位與清濁的原理，若反切上字是中古全濁聲母，而且是陽調收音，其被切字就是陰出陽收之字。〈陰出陽收考〉云：「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，而口氣撇噓者也。」（頁 307）根據所舉反切上字，茲從增註本《中原音韻》尋找被切字，例如「下、防、圖、騰、逐」諸字，列表觀察：

表 8 被切字是全濁聲母即是「陰出陽收」

被切字	齣目·曲牌·曲文	左右鈐記	沈寵綏標示叶切	《廣韻》反切	中原反切	蘇州音
下	〈殿遇〉【節節高】：早來到下 _方 僧院。（頁 31）		奚價切，叶罇	匣母，禡韻 胡駕切/ya/	家麻韻去聲 奚價切/xia/	陽去 fio
防	〈求援〉【天下樂】：隄防 _着 人。（頁 53）		叶房	奉母，陽韻 符方切/biwaŋ/	江陽韻陽平 扶邦切/fuaŋ/	陽平 bā
圖	〈傳情〉【勝葫蘆】：圖 _謀 你的東西。（頁 81）			定母，模韻 同都切/du/	魚模韻陽平 唐盧切/t'u/	陽平 dəu
騰	〈聯吟〉【麻郎兒】：宿鳥飛騰 _騰 。	鼻音		定母，登韻 徒登切/dəŋ/	庚青韻陽平 徒楞切/t'əŋ/	陽平 dən

⁴⁷ 鈐記陰出陽收，屬入聲作平聲的字有：(1) 魚模韻：佛、鶻、伏、鶻、逐、服、袂、術。(2) 皆來韻：宅、獲、劃。(3) 齊微韻：十、拾、石、或、食。(4) 蕭豪韻：學、鶴。(5) 車遮韻：折、舌、傑、穴、撇。(6) 歌戈韻：鏤、合、活、盒。(7) 家麻韻聲：洽。以上字例，蘇州音皆讀陽入。

	(頁 44)					
逐	〈踰牆〉【得勝令】：看我面逐情罷。(頁 94)	撮 口	長如切， 叶廚	澄母，屋韻 直六切/dʒiuk/	魚模韻 入聲作平聲 長如切/tʃiu/	陽入 dzioʔ

雖然中原濁母清化，但王文璧韻書的切語，其反切上字仍然保留中古全濁聲母。引文舉例反切上字，如「奚、扶、唐、徒、長」五字，⁴⁸中古分別屬全濁匣母、奉母、定母、澄母。被切字「下、防、圖、騰、逐」，中原都是清聲母，聲調則有陽平、去聲、入聲作平聲。就沈寵綏的認知，這些字在吳語皆讀陽調，有陽平、陽去、陽入，屬「陽中帶陰」，符合「陰出陽收」的特質。沈寵綏接續分析其切音方法是「字頭則陰，腹尾則陽」。〈字母堪刪〉云：

予嘗考字於頭、腹、尾音，乃恍然知與切字之理相通也。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。……上一字即字頭，中一字即字腹，下一字即字尾。」(頁 223-225)

「切字」指反切上下字，沈寵綏認為反切與一個字的音節可拆分為「頭、腹、尾」的道理通同，若以兩字貼切一字之音，則反切上字（上邊一字）以「字頭」為之；反切下字（下邊一字）即可以「字腹、字尾」為之。沈寵綏汲取反切原理，創立「三字切法」，亦即以三個字拼切一個字音，從而提出「切法即唱法」的理論。⁴⁹對應音節結構與切音方法的關係：「字頭」包含聲母與介音；「字腹」指主要元音，字尾指韻尾。故所謂「字頭則陰」即「三分純陰」，指聲母「陰出」的部分；而「腹尾則陽」即「七分純陽」，指韻母「陽收」的部分。上文〈陰出陽收考〉舉例「絃、迴、黃、胡」皆陰出陽收；而「言、圍、王、吳」皆陽出陽收，沈寵綏再以「絃、迴」二字為例：

⁴⁸ 王文璧韻書沒有以「桃」字為反切上字。桃，增註《中原音韻》蕭豪韻陽平徒勞切/t'au/。「桃」的反切上字「徒」，沈寵綏或因「徒、桃」二字繫聯而誤。

⁴⁹ 李惠綿：〈論沈寵綏對崑腔「切法即唱法」之建構〉，《臺大中文學報》第 74 期（2021 年 9 月），頁 49-98。

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。（頁 307）

沈寵綏依據王文璧韻書的反切，陽平「絃、迴」二字，反切上字分別為「奚、胡」，中古屬全濁匣母。由於中原濁母清化，聲母讀清音，故「奚」字出口只有三分純陰「希」xi-；「胡」字出口只有三分純陰「呼」xu-。對吳人而言，「絃、迴」的韻母讀陽調，故「奚」字轉聲收七分純陽「移」-i，「胡」字轉聲收七分純陽「吳」-u。這是「絃、迴」二字體現陰出陽收的口法。《絃索辨訛》選錄〈殿遇〉聯套，具體指明陰出陽收的字，茲將字例列於表格九：

至「陰出陽收」，如本套曲詞中「賢、迴、桃、庭、堂、房」等字，愈難模擬。蓋「賢」字出口帶三分純陰之「軒」音，轉聲仍收七分純陽之「言」音，故「軒」不成「軒」，「言」不成「言」，恰肖其為「賢」字。「迴」字出口帶三分純陰之「灰」音，轉聲仍收七分純陽之「圍」音，故「灰」不成「灰」，「圍」不成「圍」，適成其「迴」字。（頁 34-35）

表 9 《西廂記·殿遇》聯套屬「陰出陽收」的例字

例字	〈殿遇〉·曲牌·曲文	《廣韻》反切	中原反切	蘇州音
房	【節節高】：行過廚房。（頁 31）	奉母，陽韻 符方切/bǐwɑŋ/	江陽韻陽平 扶邦切/fuɑŋ/	陽平 vǎ 陽平 vǎ
堂	【節節高】：法堂北。（頁 31）	定母，唐韻 徒郎切/dɑŋ/	江陽韻陽平 徒郎切/t'ɑŋ/	陽平 dǎ
迴	【節節高】：將迴廊繞遍。（頁 31）	匣母，灰韻 戶恢切/yuɒi/	齊微韻陽平 胡歸切/xui/	陽平 ŋuɛ

賢	【節節高】：拜了聖賢。(頁 31)	匣母，先韻 胡田切/ɣien/	先天韻陽平 奚堅切/xien/	陽平 fiir
桃	【勝葫蘆】：櫻桃紅綻。(頁 32)	定母，豪韻 徒刀切/dau/	蕭豪韻陽平 徒勞切/t'au/	陽平 dæ
庭	【賺煞】：日午當庭塔影圓。(頁 34)	定母，青韻 特丁切/dien/	庚青韻陽平 題零切/t'ien/	陽平 din

這六個字在中古都是全濁聲母，中原巧合都是陽平，蘇州音都讀陽平調，符合陰出陽收的音韻條件。以先天韻「賢」為例，「賢、絃」同音，都是「奚堅切」/xien/，出口三分純陰之「軒」xi-，轉聲收七分純陽之「言」-ien，惟須「軒」不成「軒」，「言」不成「言」。同理，出口三分純陰之「灰」xu-，轉聲收七分純陽之「圍」-ui，方能體現陰出陽收的「賢、迴」二字。可知三分陰出在字頭（含介音），七分陽收在字腹、字尾。以上具體分析「賢、迴」兩字，三分純陰的「軒、灰」都是清聲母，而七分純陽的「言、圍」都是陽調。由於是三分純陰，故只能唱出字頭的輔音和介音，轉聲之後接續唱出七分純陽的腹尾，因此沈寵綏重複使用「某不成某」的句法。根據以上分析「字頭三分純陰、腹尾七分純陽」的切音方法，可知「陰出」在字頭（聲母），「陽收」在腹尾（韻母），證成「陰出陽收」是指一個音節的完整發音方式，而非單指聲母。⁵⁰

沈寵綏進一步使用「撇嚙」描述陰出陽收的口法，如記認表曰：「『絃、迴』等字，須帶撇嚙，不可作『言、圍』之純陽出法。」《絃索辨訛》眉批亦云：

⁵⁰ 何大安先生根據趙元任發現吳語「清音濁流」的現象，詮釋「陰出陽收」的意義。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」。匣母在吳語大部分讀成「深喉音」，小部分讀成「淺喉音」，仍然保留「舌根的摩擦」，並非從頭到尾的濁流，其發音過程可以分解成兩部分：成阻之初先有舌根摩擦的「清音」，除阻之後再有「濁流」，謂之「清音濁流」。以出入言，可以是「清出濁收」，清濁是為陰陽；以陰陽言，即是「陰出陽收」。何大安：〈陰出陽收新考——附論度曲須知中所見的吳語聲調〉，《漢語方言與音韻論文集》（臺北：著者出版，2009年），頁298-299。按：這段文字說明中原「陰出陽收」的字，其「聲母陰出」的部分，在吳語有「清音濁流」的特徵。惟吳語「清音濁流」僅指聲母，而沈寵綏指稱的「陰出陽收」，則包含聲母和韻母。

若陰出陽收，愈難體會，故予又以「撇噓」二字提醒之。蓋以「撇噓」〔噓字，叶太上聲〕口氣模擬，庶自合法耳。（頁 35）

根據上下文義，「撇噓」是形容一種口音（或口法）。若拆解釋義，「撇」字，入聲，音擊；另有「生硬地摹仿某種腔調」之義，如「撇着京腔說話」。⁵¹「噓」字，《廣韻》海韻他亥切，注：「噓噓，言不止。」又「噓」字，《廣韻》海韻徒亥切：「言不止」，則「噓、噓」同義，故「噓噓」或「噓噓」皆讀上聲，是連綿詞，不可分割。「噓」字，亦見《龍龕手鏡》，注：「正音待，言不正也。又他灰反，噓噓，言不止也。」⁵²可知單字與連綿詞的釋義不同，印證「噓噓」當取義「言不止也」。此外，「噓」字，《集韻》有平聲、上聲二讀，注：「語不正」。⁵³此後各韻書或字典，或因「止、正」二字形近之故，多取「言不正」之義。⁵⁴然「言不止」和「言不正」意義不同；再者，取「噓噓」連綿詞「言不正」的意義解釋「撇噓」一詞，非語言學、訓詁學之常規。學者或取「噓噓」解釋為「語音不正」，或將「撇噓」解釋為「簡捷俐落」，然放入沈寵綏的文義脈絡，猶覺扞格不入。⁵⁵筆者認為，若將「撇

⁵¹ 「撇」字取義，如《二十年目睹之怪現狀》第六十一回：「只見一個人……在那裏指手畫腳，撇着京腔說話。」參《漢語大詞典》。《廣韻》「擊」，又作「撇」，屑韻普蔑切：「小擊，又略也，引也。」

⁵² 潘重規主編：《龍龕手鑑新編》（北京：新華書局，1988年），頁 319。又，《教育部異體字字典》引《正字通》：「噓，俗字，舊註胎上聲，噓噓，言不正，非。」（檢索日期：2022年2月22日）。按：《廣韻》和《龍龕手鑑》時代較早，就校勘原則而言，比其他後世書可信，故「噓噓」連綿詞應取「言不止」之義。

⁵³ 噓，《集韻》哈韻堂來切：「噓噓，語不正。」又，《集韻》海韻坦亥切：「言舛也」。噓，《集韻》海韻蕩亥切：「言不正」。（宋）丁度：《集韻》（臺北：學海出版社，1986年），頁 113、351。

⁵⁴ 王文璧增註《中原音韻》皆來韻上聲：「噓，叶苔上聲。噓噓，言不正。」（頁 44）。又《教育部異體字字典》引元刊本《玉篇》、明刊本《四聲篇海》、明代《字彙》，皆作「噓噓，言不正。」（檢索日期：2022年2月22日）。

⁵⁵ 陳寧考證，「撇噓」之義類似於現今常用的「撇腔」一詞。「撇腔」義近於裝腔，「撇噓」即裝噓，均含有諷刺語音不正之義。南方人學說北方官話，被稱作是「撇噓」。陳寧：〈陰出陽收考辨〉，《漢語史研究集刊》2015年第1期，頁 387-411。按：沈寵綏遵中原之音，不會使用「撇噓」一詞諷刺北曲語音不正，故不採此說。又，楊振淇解釋：「撇噓，吳語，猶『撇脫』，謂簡捷、乾淨俐落。說話帶外地人口音，沈氏以此啟發吳人模仿《中州韻》吐陽平字之字頭。」楊振淇：〈陰出陽收解〉，《戲曲藝術》第4期（北京：文化藝術出版社，1990年），頁 92。按：

噓」合為一詞，解釋為「生硬地摹仿某種腔調，而顯得語音不正」，或可疏通文義。

「撇噓」一詞又見《度曲須知·俗訛因革》：「他如『梧、娥、誤、臥』等類，亦與吳音相近，絕非時俗口法，此則確應遵韻，不可徇時。況北曲口氣撇噓〔叶太上聲〕，尤與韻音相宜者乎？」（頁 234）《中原》「梧誤臥」讀零聲母；「娥」或仍讀疑母 η -，或亦已讀為零聲母。《洪武》「梧誤」/ ηu /，「娥臥」/ ηo /；蘇州皆讀 $\eta \text{əu}$ 。⁵⁶根據中原「吳，王姑切」的論證，沈寵綏列舉這類與「吳」字讀音相近的疑母字，強調不可依從時俗讀作舌根鼻音 η -，亦應讀作 h -，並遵守各字韻母的口法：模韻「梧誤」讀 hu ，歌戈韻「娥臥」讀 ho 。況且以北曲「撇噓」的口法誦讀，更能與中原的語音相合。同理，吳人唱念陰出陽收的字，不可唱作全濁聲母，而要模擬中原「撇噓」的口氣，以清聲母出字，而以吳語陽聲調收音，方能得其正確的口法。如此說來，吳人揣摩陰出陽收的口法，誠然有生硬摹仿北方口音，而顯得語音不正的意味。

根據沈寵綏〈字頭辨解〉：「尾音十居五六，腹音十有三二，若字頭之音，則十且不能及一。」（頁 228）沈寵綏體悟陰出陽收的咬字吐音，要在「十且不能及一」的字頭體現三分純陰，繼而在字腹、字尾體現七分純陽，正與刻算一個字磨腔時間的理論吻合。

五、析探左旁鈐記符號之口法

左旁鈐記符號雖是汲取舊譜，但與右旁鈐記符號息息相關，彰顯沈寵綏鑄鑄新舊符號，重新整合的構思和新意。由於記認表採用綜合描述的方式，因此本節必須運用《中原音韻》、《度曲須知》等相關論述逐一參證。

（一）閉口符號「口」

周德清將開、閉口韻並押列為曲禁，〈正語作詞起例〉之十四曰：「切不可

取義「簡捷俐落」，置入沈寵綏相關論述，上下文無法一以貫之。

⁵⁶ 《洪武正韻》：「娥，臥」/ ηo /；「梧、誤」/ ηu /。〔明〕樂韶鳳等編：《洪武正韻》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 239 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 1-240。擬音依據應裕康：〈洪武正韻聲母音值之擬定〉，收入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 年），頁 275-322。

開、合同押。」⁵⁷例如楊朝英【雙調·水仙子】：⁵⁸

壽陽宮額得魁^名，南浦西湖分外^清，橫斜疎影窻間^印，惹詩人說到^今。萬
花中先綻瓊^英。自古詩人愛，騎驢踏雪^尋，忍凍在前^村。⁵⁹

此曲韻腳「名、清、英」屬庚青韻-ŋ；「印、村」屬真文韻-n；「今、尋」屬侵尋韻-m，就是犯「開、合同押」之病。因此周德清批評：「開合同押，用了三韻，大可笑焉。」⁶⁰根據周德清對【水仙子】的批評，得知其所謂「合口」指雙唇鼻音閉口韻尾；「開合同押」指開口、閉口同押。故其「開、合」不是指介音的開口、合口，而是指開口韻尾-n 與閉口韻尾-m。故周德清用「合口」術語指稱閉口韻；而其「開口」與沈寵綏鈐記「開口張唇」的「開口」，指涉意義不同。

中原閉口韻指侵尋、監咸、廉纖，收雙唇鼻音-m。《絃索辨訛》鈐記閉口符號皆屬這三個韻部，茲各舉三例列表：

表 10 侵尋、監咸、廉纖閉口韻的例字

例字	齣目·曲牌·曲文	左右鈐記	中原反切	蘇州音
尋	〈假寓〉【小梁州】： 鶻伶淥老不 ^尋 常。(頁 38)		侵尋韻陽平 詞侵切/siəm/ ⁶¹	zin
琴	〈詢病〉【紫花兒序】： 側着耳朵兒聽 ^琴 。(頁 96)	陰出陽收	侵尋韻陽平 其吟切/k'iam/	dzin
岑	〈詢病〉【紫花兒序】： 都做了遠水遙 ^岑 。(頁 96)	穿牙縮舌	侵尋韻陽平 鋤森切/tɕ'əm/	zən

⁵⁷ [元]周德清撰，李惠綿箋釋：《中原音韻箋釋——正語作詞起例之部》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年），頁432。

⁵⁸ 【水仙子】又名【湘妃怨】，譜律「七°七°七°五°七°三·三°四°」。鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁301。按：本文依據此譜分析北曲曲牌格律及其正字、襯字，不再出註。

⁵⁹ [元]楊朝英編，陳加校：《明抄六卷本陽春白雪》（瀋陽：遼瀋書社，1985年），頁40。

⁶⁰ 周德清撰，李惠綿箋釋：《中原音韻箋釋——正語作詞起例之部》，頁432。

⁶¹ 王文璧增註《中原音韻》作「調侵切」，根據《絃索辨訛》注：「尋，詞侵切」（頁38），更正。

坎	〈假寓〉【哨遍】： 心坎兒上温存。(頁 40)	開口張唇	監咸韻， 叶堪上聲/k'am/	k'ø
敢	〈假寓〉【哨遍】： 誰敢輒入中堂。(頁 40)	開口張唇	監咸韻， 叶甘上聲/kam/	kø
咸	〈假寓〉【石榴花】： 寄居咸陽。(頁 36)	陰出陽收	監咸韻陽平 奚監切/xiam/	fii
蟾	〈追賢〉【梅花酒】： 銀蟾出海山光燦爛。(頁 153)	陰出陽收	廉纖韻陽平 池髯切/tɕ'iem/	zø
漸	〈殿遇〉【寄生草】： 玉珮聲看看漸遠。(頁 34)		廉纖韻， 叶潛去聲/tsiem/	zii
鹽	〈解圍〉【叨叨令】： 包殘餘肉把青鹽來蘸。(頁 58)		廉纖韻陽平 移兼切/iem/	fii

表格中呈現侵尋韻在蘇州音收舐腭音-n；監咸韻、廉纖韻收音-ii、-ø，都是開尾韻，對比出中原閉口韻的差異。故必於字旁鈐記，提醒吳人這類字要遵中原唱閉口。

(二) 撮口符號「○」

聲韻學「撮口」的定義是介音或主要元音為 y 者；明末音韻學用「撮口」描述韻部發音特點，例如范善濤《中州全韻》(1631)書末附錄「中州韻收音總訣」表述十九個韻部的韻尾，其中居魚韻以「撮口」收音。⁶²

中原將魚模併為同韻，甯繼福擬音-u、-iu。〈出字總訣〉：「魚模，撮口呼。」(頁 205)撮口即「撮脣」，指出字時聚口成圓形，和「嘻口」相對而言(詳下文)。又〈收音總訣〉：「模及歌戈，輕重收鳴。魚模之魚，厥音乃于。」(頁 206)描述模韻收音「鳴」-u，稱曰「滿口」或「滿呼」，指中原主要元音讀-u 的字。魚韻收音「于」-y，稱曰「撮口」或「撮脣」，指中原讀-iu 的字，⁶³故統攝曰「撮

⁶² [明]范善濤：《中州全韻》，收入《續修四庫全書》第 1747 冊(上海：上海古籍出版社，2002 年)，頁 223。

⁶³ 中原魚模韻，讀-u 者，例如「烏、都、呼、蘇」等。讀-iu 者，例如「居、諸、迂、書」等。

口呼」。魚韻在蘇州音大多收舌面前高圓唇元音-y，或舌尖前圓唇元音-ɥ，極少部分收舌面高圓唇元音-əu。強調魚模分韻是從吳語而論，也是沈寵綏論中原口法差異最大的韻部。

《絃索辨訛》鈐記撮口者，最多是魚模韻讀-*iu*的字，沈寵綏歸屬魚韻。另外分布於江陽、真文、先天、齊微韻。又有極少數屬東鍾、車遮、桓歡韻，⁶⁴茲舉若干例列表：

表 11 鈐記「撮口」分布各韻的例字

字 例	齣目·曲牌·曲文	沈寵綏 標示叶切	中原反切	蘇州音
龍	〈殿遇〉【油葫蘆】： 水上蒼龍偃。(頁 30)	驢東切	東鍾韻陽平 驢東切/liuŋ/	loŋ
劣	〈鬧會〉【沉醉東風】： 則願得梅香休劣。(頁 47)		車遮韻入聲作去聲 閻月切/liue/	liəʔ
雪	〈詢病〉【油葫蘆】： 雪浪拍長空。(頁 30)		車遮韻入聲作上聲 須也切/siue/	siəʔ
菱	〈驚夢〉【錦上花】： 左右亂菱。(頁 119)	徐靴切	車遮韻入聲作平聲 徐靴切/siue/	
鑽	〈殿遇〉【混江龍】： 蠹魚般似不出費鑽研。(頁 29)		桓歡韻陰平 租酸切/tsuən/	tsø
團	〈阻歡〉【沉醉東風】： 一團嬌香肌瘦怯。(頁 138)		桓歡韻陽平 徒樂切/t'uən/	dø

東鍾韻「龍」，車遮韻「劣、雪、菱」四個字皆讀-*iu*，桓歡韻的介音和主要元音 *uo* 都是圓唇都是圓唇，沈寵綏皆視為撮口。對照蘇州音，桓歡韻「鑽、菱」讀舌面前中高圓唇元音 ø；東鍾韻「龍」字是舌面後中高圓唇元音 o；車遮韻「劣、雪」是舌面前高展唇元音 i。可知鈐記的「撮口」，在蘇州音有撮、有不撮。再以

⁶⁴ 吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，頁 105-107。按：筆者整理東鍾韻僅有「龍」字；車遮韻有「絕、說、劣、雪、啜、拙、菱」七字；桓歡韻有「酸、菱、鑽、團、躡」五字。

《紅梨記·花婆》【仙呂·賺煞尾】為例，⁶⁵並將曲文的撮口字列表：

我與你生前本無讐，今日個賺得無人問。你何不把陰靈付付，但只顧將平人來害損。你便是追人命惱凶神，女弔客母喪門，天魔祟撲子弟，野狐涎打郎君。則恐罪業深地獄近，下阿鼻絕人身。可憐你三載幽魂，何處沉淪，且喜得這位哥早有替代你生天路兒穩。（頁 177-178）

表 12 《紅梨記·花婆》【仙呂·賺煞尾】鈐記「撮口」的例字

例字	《廣韻》	中原反切	《洪武正韻》	蘇州音
付	倉本切 /ts'uən/ (合口一等)	真文韻，叶村上聲 /ts'uən/	軫韻趨本切 /ts'uən/	ts'ən
損	蘇本切 /suən/ (合口一等)	真文韻，叶孫上聲 /suən/	軫韻蘇本切 /suən/	sən
追	陟佳切 /tʃwi/ (合口三等)	齊微韻陰平之誰切 /tʃui/	灰韻朱惟切 /tʃuei/	tʃɛ
祟	雖遂切 /swi/ (合口三等)	齊微韻去聲桑醉切 /sui/	隊韻須銳切 /suei/	sɛ
罪	徂賄切 /dzuni/ (合口一等)	齊微韻去聲臧遂切 /tsui/	賄韻鉏賄切 /dz'uei/	zɛ
絕	情雪切 /dʒiwet/ (合口三等)	車遮韻入聲作平聲 藏靴切 /tsiue/	屑韻情雪切 /dz'yet/	ziəʔ
處	昌據切 /tɕ'io/ (開口三等)	魚模韻去聲昌恕切 /tɕ'iu/	御韻昌據切 /tɕ'y/	ts'ɥ
淪	力純切 /liuən/ (合口三等)	真文韻陽平驢敦切 /liuən/	真韻龍春切 /lyən/	lən

⁶⁵ [明]徐復祚撰，陳紹華評注：《紅梨記評注》，第二十三齣〈再錯〉，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），頁 693-702。按：沈龍綏題為〈花婆〉。

這個表格觀察出四點現象。第一，鈐記撮口有「忖損追崇罪絕處淪」諸字。在《廣韻》除了「處」字是開口，其餘皆是合口；在《洪武》含有介音合口 **u** 和撮口 **y**；在中原兼有讀 **-iu**、**-u**。印證沈寵綏鈐記的「撮口」，不同於音韻學指涉含有介音 **y** 的撮口。

第二，蘇州讀撮口者，僅有「處」**ts'ɥ**（**ɥ** 為舌尖前圓唇元音，與舌面前高圓唇元音 **y** 發音部位接近），對比出蘇州音和中原的差異。就沈寵綏的語音認知，這些字皆要遵中原撮口。

第三，沈寵綏認定要遵中原讀撮口的字，蘇州音亦有讀撮口者，凡含有 **-ɥ**、**-y**、**-u**、**-ø**、**-o**、**-ɥ** 等，⁶⁶都是沈寵綏認定的撮口。〈鼻音抉隱續篇〉云：「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。……吳興土俗以勤讀裙，以喜讀許，以煙讀淵，以堅讀娟。」（頁 232）列舉「書、住、朱、除」四字，中原皆讀 **-iu**；松陵、玉峯等處天然撮口，讀 **-ɥ**。吳興土音不撮口，遂將「裙、許、淵、娟」分別讀成「勤、喜、煙、堅」，介音或主要元音 **-i**，讀成齊齒。正因為蘇城人有撮、有不撮，故須於字旁鈐記。

第四，上述列舉字例，屬車遮韻有：「絕人身」的「絕」字；「梅香休劣」的「劣」字；「雪浪拍長空」的「雪」字，蘇州音皆讀入聲，介音是齊齒 **i**。又如〈鬧會〉【甜水令】：「看時節淚眼偷瞧」（頁 49），齊微韻「淚」字，叶雷去聲 **/lui/**，蘇州音 **li**。沈寵綏鈐記撮口，另一個重要的原因是中原有撮口與嘻口的對比，〈同聲異字考〉曰：「撮口為住，嘻口則為治。」（頁 283）「住」字，魚韻張恕切 **/tʂiu/**，讀撮口；「治」字，齊微韻張世切 **/tʂi/**，讀嘻口。「嘻口」即〈出字總訣〉所說：「齊微，嘻嘴皮。」（頁 205）意謂咧嘴嘻笑，彰顯在口形的動作是將嘴皮拉平。可知撮口圓唇與嘻口展唇是相對性的發音部位。上文引〈音同收異考〉：「齊微雖與魚音若近，奈撮唇、嘻口殊聲〔魚韻撮唇，齊微嘻口。〕」指出魚韻撮唇，齊微韻嘻口，正因為中原二者口法有別，而蘇州音往往混同，故於字旁鈐記。王力《漢語語音史》提及「現代吳語合口呼和撮口呼的韻頭大部份消失，變為開口呼或齊齒呼。」⁶⁷實則沈寵綏時代已經有此演變。

第五，《紅梨記·花婆》【仙呂·賺煞尾】：「野狐涎打郎君」的「涎」字；又同齣【寄生草】：「唳律律旋風刮」的「旋」。沈寵綏特意藉先天韻「涎、旋」

⁶⁶ 宮田一郎、石汝杰主編：《明清吳語詞典》，附錄「蘇州方言音系」，頁 790-791。

⁶⁷ 王力：《漢語語音史》（北京：中國社會科學出版社，1985 年），頁 560。

二字撰寫約兩百六十字的眉批，詳論撮與不撮係以反切下字為準：

此套「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。每見唱「遊藝中原」曲者，其「饞口涎空嚙」之「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，俱以下半切為準，「徐」雖撮而「煎」則不撮。即如「詳」為徐將切，「強」為渠良切，未嘗不以撮口之「徐、渠」，切嘻口之「詳、強」也。又如「全」為才宣切，「傳」為池專切，未嘗不以嘻口之「才、池」，切撮口之「全、傳」也。「全、傳」自肖「宣、專」，「詳、強」一准「將、良」，則「涎、旋」亦但倣「煎、鑄」，撮不撮豈關上半切哉。（頁 178）

舉例的「旋」/siuen/，含有-iu-，是撮口。「涎」/sien/，介音-i-，是嘻口。換言之，依據「詞鑄切」的反切下字「鑄」/tsiuen/，故「旋」字讀撮口。依據「徐煎切」的反切下字「煎」/tsien/，故「涎」字讀嘻口；歌者往往將〈殿遇〉【賺煞】：「饞口涎空嚙」（頁 34），訛唱為撮口，這是被反切上字「徐」/siu/的介音牽引所致。同理，「徐將切、渠良切」，亦非以撮口徐/siu/、渠/k'iu/，分別調切出嘻口「詳」/sian/、「強」/k'ian/；「才宣切、池專切」，亦非以嘻口「才」/ts'ai/、「池」/tʂ'i/，分別調切出撮口「全」/ts'iuen/、「傳」/tʂ'iuen/。沈寵綏以被切字和反切下字的撮口、嘻口的交互關係，印證撮或不撮與反切上字無關，故曰「撮、閉、合、開之口法，俱以下半切為準。」

（三）鼻音符號「△」

沈寵綏所謂「鼻音」專指收舌根鼻音-n，以「舐腭」指稱收舌尖鼻音-n。凡鈐記鼻音的字，皆屬庚青韻，收舌根鼻音；蘇州音皆收舐腭音。印證吳人庚青韻不收鼻音，故需於曲譜旁記。誠如〈收音問答〉云：「《詞腴》諸集，⁶⁸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。」（頁 221）庚青韻、真文韻在蘇州韻母相同相近，而且皆收舐腭，如「兵」

⁶⁸ 諸集指《詞腴》（亡佚）、《詞林逸響》、《吳歛萃雅》等選集，字旁鈐記△，以示鼻音。

讀「賓」pin，「清」讀「親」ts'in。《中原》庚青韻「兵」/piəŋ/、「賓」/piən/；真文韻「清」/ts'iaŋ/、「親」/ts'iaən/，收音不同。正因吳人往往將庚青唱成真文，鼻音誤收舐腭，故須於字旁鈐記。

以上左旁鈐記的閉口、撮口、鼻音符號，吳中地區各有不同的現象，誠如〈鼻音抉隱〉曰：「蓋閉口三韻，海虞字字合窾；鼻音、撮口，松陵約畧無乖，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。」（頁 230）侵尋、監咸、廉纖三韻在江蘇省常熟（海虞）皆合乎閉口收音；鼻音和撮口在松陵（吳江）大致上不相乖違；唯有蘇州吳縣一帶，收鼻、撮口、閉口三種口法大多和《中原音韻》乖戾。故〈鼻音抉隱續篇〉補充說明：「閉口韻姑蘇全犯開口，故譜中無字不記。撮口則僅乖其半，故亦什記其伍。至所記鼻音約第三之一者，⁶⁹則以庚青獨犯舐腭；而東鐘、江陽，乃仍字字收鼻故耳。」（頁 232）可知蘇州音閉口全犯開口；有撮有不撮；庚青大多以舐腭收音。至於東鍾、江陽在蘇州天然收舌根鼻音，故〈收音問答〉云：「若以東鐘、江陽，其音天然歸鼻，無煩矯正；但有不收之慮，卻鮮別犯之憂，故字旁無復記點。」（頁 221）江陽韻在蘇州或有不收舌根鼻音而收鼻化元音-ã，但很少犯其他韻的收音，故自來曲譜不記鼻音。

由於「閉口、撮口、鼻音」三種口法，吳中地區或有或無，故沈寵綏在「記認表」沒有使用「不可……」的句式。相較之下，吳中地區往往將「開口張唇」唱作「含唇滿呼」，將「穿牙縮舌」唱作「開牙」，將「陰出陽收」唱作作「陽出陽收」，故沈寵綏特別強調「不可……」的表述方式，凸顯「正吳中之訛」的緊要性。

六、權衡鈐記符號之原則

《絃索辨訛》以「正吳中之訛」為目的，故凡蘇州音和中原音口法乖違者，必須鈐記。如果該字要辨正的只有一種口法，僅需鈐記一種符號；如果該字要辨正兩種口法，必然會出現兩種鈐記符號。沈寵綏權衡鈐記符號的必然性，歸納原則如下：

（一）一字一記認

⁶⁹ 集成本誤作「為第三之一者」，校勘記：似應作「至所記鼻音第為三之一者」（頁 320）。清順治重修本作「約第三之一者」，意謂所記鼻音約只三分之一。

「閉口、撮口、鼻音、開口張唇、穿牙縮舌、陰出陽收」六種口法，該字只要符合其中一種口法，就必須註記於左旁或右旁。上述舉證《絃索辨訛》鈐記之字，此類最多。

(二) 一字兩記認

如果該字含有兩種口法，則同時註記於左右兩旁。記認表舉例：「窗字、追字則穿牙兼撮口。生字、爭字則穿牙兼鼻音。男字、堪字則開口兼閉口。存字、唇字則撮口兼陰出陽收。」(頁 20) 分析如下：

(1) 蘇州音「窗」(牕) $ts'ɔŋ$ ，「追」 $tsei$ ，聲母皆讀舌尖前清塞擦音，主要元音皆開口。中原「窗」 $/tʂ'uaŋ/$ ，⁷⁰「追」 $/tʂui/$ 。例如〈殿遇〉【混江龍】：「雲牕螢火二十年」；〈巧辯〉【聖藥王】：「這其間何必苦追求」(頁 29、109)。沈寵綏提醒吳人這類字要悉遵中原，聲母讀穿牙縮舌，主要元音要撮口。

(2) 蘇州音「生」 $sən$ 、「爭」 $tsən$ (文讀)，聲母分別讀舌尖前清擦音、清塞擦音，韻尾皆收舐腭。中原「生」 $/ʂəŋ/$ 、「爭」 $/tʂəŋ/$ 。例如〈假寓〉【醉春風】：「着小生心兒裏痒痒」(頁 36)；〈殿遇〉【賺煞】：「爭奈玉人不見」(頁 34)。沈寵綏提醒吳人這類字要悉遵中原，聲母讀穿牙縮舌，韻尾要收鼻音。檢視《絃索辨訛》，尚有「承、掙、笙、撐、箏、錚、睜、澄、成、程、城、乘、丞、呈」諸字，亦然。

(3) 蘇州音「男」 $nø$ 、「堪」 $k'ø$ ，主要元音是舌面前中高圓唇元音 $ø$ ，不收閉口音。例如〈殿遇〉【混江龍】：「時乖不遂男兒願」，沈寵綏註：

此曲「男」字，開口出，閉口收，故一字而左記□右記■，學者勿以開閉兩收為葛藤。餘倣此。(頁 29)

⁷⁰ 《中原音韻》江陽韻由江、宕二攝演變而來，江攝本屬開口。據劉鑑《經史正音切韻指南》，江攝內分開、合兩類，其中唇牙喉音「見幫曉喻」類屬開口，舌齒音「知照來」類屬合口。〔元〕劉鑑：《經史正音切韻指南》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 238 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年）。按：甯繼福將江攝唇音擬為合口音，將舌齒音擬為開口；《韻鏡》宕攝唇音與齒音莊系屬開口，甯繼福皆擬為合口。沈寵綏指出「窗」字要穿牙兼撮口，故此處將甯繼福的擬音加上撮口-u。

中原「男」/nam/，出字是舌面前低元音 a，韻尾收雙唇鼻音。所謂「開口出，閉口收」，意指出字是開口張唇，韻尾以閉口收音，故左右同時鈐記兩種符號，切莫攪亂不清，誤以為是開口、閉口兩收。又如〈聯吟〉【禿廝兒】：「更堪那心兒裏埋沒着聰明」（頁 43），中原「堪」/k'am/，也是開口出，閉口收。觀察《絃索辨訛》鈐記，尚有監咸韻「南、參、敢、俺、坎、耽、暗、貪、潭、婪、蘸、探、鈐、勘、撼、慘、驂、甘、感、斬、含、砍」等字，都是左記閉口、右記開口，故沈寵綏云「餘倣此」，意在提醒吳人這類字要悉遵中原「開口出字，閉口收音」的口法。

(4)「存、唇」二字，⁷¹蘇州音皆讀濁母 zən。中原濁母清化，分別讀/ts'uən/、/tɕ'iuən/，是沈寵綏指稱的「撮口」。例如〈踰牆〉【甜水令】：「須索將性兒温存」；〈假寓〉【脫布衫】：「啓朱唇語言的當」（頁 92、38）。故此二字右記陰出陽收、左記撮口。觀察《絃索辨訛》鈐記，尚有「傳、泉、廚、全、橡、除、術、團、船、逐」等，這些字在中原皆含有 -u、-iu，蘇州音有撮、有不撮。吳人唱這類字既要正吳中之訛，又要體現陰出陽收，難度甚高。

(5)陰出陽收的切音方法，極難體會，若該字兼具其他口法，審音辨字更要精細。《絃索辨訛》右記陰出陽收、左記鼻音的字，例如：「曾/ts'əŋ/、行/xiəŋ/、情、庭、停、擎、婷、騰、倖、檠、屏、幸、誠、憑、疼、層、杏、形、平、亭、瓶、餅、晴、朋、萍、刑、橫」等，這些字皆屬中原庚青韻陽平，收舌根鼻音 -ŋ；蘇州音皆讀陽調，且收舌尖鼻音 -n。吳人唱這類字既要正吳中之訛，又要體現陰出陽收，難度更高。

（三）擇一鈐記

沈寵綏論及「陰出陽收」，強調：「集中右旁鈐▲，但摘緊關字面。」（頁 35）所謂「緊關字面」意指緊要關鍵的字。對某個口法而言，吳人特別容易在這類字上犯錯而需要糾正者，則權衡緊關字面而註記，例如：

(1)「愁字、鋤字等類，既係穿牙，則亦天然陰出，故字旁但記●不記▲。」（頁 35）。例如〈假寓〉【哨遍】：「把一天愁都撮在眉尖上」（頁 40），蓋「愁、

⁷¹ 「存」字，《廣韻》魂韻從母徂尊切/dzuən/。「唇、脣」同字，《廣韻》諄韻船母食倫切/dziuən/。「唇」又讀真韻側鄰切：「驚也」，音「真」，與「唇音」之「唇」，音義不同。

鋤」二字，中古是全濁崇母；⁷²中原濁母清化，天然陰出，分別讀尤侯韻陽平鋤搜切/tʂ'əu/、魚模韻陽平虫疎切/tʂ'u/，穿牙兼陰出陽收。由於蘇州音分別讀陽平 zɿ、zəu，聲母皆讀開牙，必須矯正方音。兩者權衡，故右旁單記穿牙，而不復記陰出陽收。

(2)「堂字、黃字等類，雖係開口，仍係陰出陽收，恐一字而右旁兩用鈐記，似涉冗雜，則單記▲，不復記■。」(頁 35)。例如〈假寓〉【上小樓】：「也不要香積廚，枯木[堂]」；〈假寓〉【鬪鶴鷄】：「又沒甚七青八[黃]」(頁 37、38)，蓋「堂、黃」二字屬江陽韻，開口張唇兼陰出陽收，依據今蘇州音分別讀 dā、fiuā，判斷當時主要元音也是開口張唇，無須辨正，故右旁單記陰出陽收，而不復記開口張唇。

(四) 概不鈐記

陰出陽收的字，但凡口生字眼者，概不鈐記。⁷³例如：「『動』為『徒弄切』，『向』為『奚降切』等類，雖係『陰出陽收』，但聲歌家向未如法習唱，似覺口生，故一概姑闕不記。」(頁 35)舉例「動、向」二字，《廣韻》分別是定母、曉母，一濁一清，一上一去。顯然是根據中原去聲「徒弄切、奚降切」而視為陰出陽收。⁷⁴由於聲歌家並未以陰出陽收的口法唱此二字，故不鈐記。

六種鈐記符號囊括了一個字的音節結構：穿牙縮舌「●」辨認聲母(字頭)；開口張唇「■」辨認主要元音(字腹)；撮口「○」辨認介音或主要元音含有 u(字腹)；鼻音「△」和閉口「□」辨認韻尾(字尾)；陰出陽收「▲」指一個音節的完整發音方式，辨認字頭為清音(聲母陰出)，字腹字尾為陽調(韻母陽收)。故一字一記認、一字兩記認是基本原則。如果該字要辨正兩種口法，且同時鈐記於右旁，則必須權衡辨別中原音和蘇州音孰輕孰重。至於陰出陽收概不鈐記，則以度曲者是否如法習唱為著眼。故擇一鈐記、概不鈐記是通變原則。沈寵綏運用鈐記符號，依據各別字的音素，以及考量實際唱曲，可謂思理縝密。

⁷² 愁，《廣韻》尤韻土尤切/ɕʰiəu/。鋤，《廣韻》魚韻土魚切/ɕʰio/。

⁷³ 沈寵綏云：「今除口生字眼間有不錄外，餘並列左用備稽覽焉。」沈寵綏：〈陰出陽收考〉，《度曲須知》，頁 307。按：「動、向」二字，雖不鈐記，但仍收入〈陰出陽收考〉，頁 308。

⁷⁴ 王文璧《中州音韻》「巷向項」同一個小韻，江陽韻去聲奚降切。其中「向」字，《廣韻》為曉母，蘇州音讀陰去 ciā，不符合陰出陽收的音韻特質。

七、結論：「口法譜」在崑腔音韻度曲史的意義

關於《絃索辨訛》鈐記符號的討論，見諸專書有蔡孟珍《沈寵綏曲學探微》，由於是書中一節，故論述方式偏向導讀性質。⁷⁵對六種鈐記符號，僅用「按語」扼要說明其意義；其中對「開口張唇」⁷⁶和「陰出陽收」⁷⁷的解釋可待商榷。此外，認為《絃索辨訛》之撰述，是因為「作曲度曲者不明入派三聲等規律」。⁷⁸事實上，《絃索辨訛》不止針對北曲入派三聲的音讀，凡以「吳儂之方言，代中州之雅韻，字理乖張，音義逕庭」者，皆是正吳中之訛的範疇。整體而言，篇幅簡短的論述，

⁷⁵ 導讀文字，詳見該書緒論，歸納《絃索辨訛》內容，或釋曲文之形音義，或列諸本異文以備參覽，或考訂曲文格律以樹楷式。主論《絃索辨訛》見第二章「拈示曲韻金針」第一節，分兩個子題：其「六種鈐記符號之說明」，臚列六種鈐記的例字，以按語扼要說明。其「標註鈐記之體例與原則」，說明鈐記的方法。蔡孟珍：《沈寵綏曲學探微》（臺北：五南圖書出版，1999年），頁22-28、38-48。

⁷⁶ 蔡孟珍解釋，近世官話稱不含-i、-u、-y介音者為開口呼，而沈寵綏之開口張唇，則除不含介音者外，含-u介音者亦頗多。甚且亦有含介音-i，如「蝦」、「亞」、「江」、「講」、「絳」、「腔」……者，而此類含-i介音，率屬二等字，故沈寵綏之「開口張唇」，當指中古一、二等洪音（兼駭開口與合口）中主要元音為a者。同前註，頁41。按：鈐記開口張唇不在於介音之有無，誠如吳盈滿平議，「開口張唇」的重點是在「主要元音」，不是「介音」，而且主要元音的「舌位高低」還不足以完全說明「開口張唇」之意，「唇形圓展」才是該鈐記要辨訛之處。吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，頁121。

⁷⁷ 蔡孟珍解釋，不論陰出陽收或陽出陽收，這兩類字都屬濁聲母，尤其全濁音居多。既是陽聲字，為何又言「陰出」？因為這類字在吳方言中聲母皆非送氣，而在北方話或中州話，甚至今之普通話系統則讀送氣音，沈氏為強調曲唱不宜泥於鄉音，而應如中原雅音般讀作送氣（「奚、兮」等擦音字，則氣流宜較吳音強），故云「陰出」；然又不得唱成陰聲字，故又云「陽收」以存其濁聲之特質。蔡孟珍：《沈寵綏曲學探微》，頁43。按：根據上文分析，「陰出」和吳方言聲母無關，是指中原之音濁母清化的字，其字頭為清音（聲母陰出），未必都是送氣音。如其所舉「奚、兮」二字，以及沈寵綏所舉「絃、迴、黃、胡」等字，中古都是全濁匣母，中原都是曉母，非送氣音。

⁷⁸ 蔡孟珍引用魏良輔「南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字」，說明「南曲坊譜可資參酌者甚夥，而北曲絃索無譜可稽，遂令作曲度曲者不明入派三聲等規律，因而貿然以南方鄉音替代中州雅韻。……然此訛唱取嗤現象，曲壇竟無專譜與以救正，先生於是發心撰述北曲正確之口法字音譜式，以匡時謬。」同前註，頁17。按：度曲者往往「以吳儂之方言，代中州之雅韻」，北曲入派三聲的音讀是其中之一。《絃索辨訛》乃以反切或叶音的方式標註北曲入派三聲的音讀；六種鈐記符號則是辨正崑腔口法，與入派三聲的音讀無關。

既未能全面掌握《絃索辨訛》的宗旨，又未能析論鈐記符號隱含中原音系和吳語的差異。

專書中的章節篇幅，誠然不可與學位論文相提並論。深入探討《絃索辨訛》的鈐記符號而具有筆路藍縷之功者，首推吳盈滿的碩士論文《沈寵綏絃索辨訛之研究》。其中第三章整理六種鈐記單字的表格，對照《中原音韻》和蘇州音，分節討論辨訛的語音，卓有貢獻。⁷⁹不過，該論文尚有未盡周全之處。第一，尚未釐清六種鈐記符號的對比性。例如：中原有「穿牙」與「開牙」之別，蘇州音皆讀開牙。中原有「撮口圓唇」與「嘻口展唇」之別，蘇州往往混同。中原「開口張唇」和吳語「含唇滿呼」不同，吳人往往將中原開口的-a，唱作土音滿呼-o。中原歌戈韻「半吐」與模韻「滿呼」殊唱；桓歡韻「半含脣」與寒山韻「全開口」殊唱。第二，尚未精準掌握沈寵綏界義的術語。例如中原魚模應當分韻，不論唱北曲或南曲，崑腔口法皆遵吳語，沈寵綏主張魚韻收音「于」y，指中原讀-iu的字。模韻收音「鳴」，音韻學稱「合口」，沈寵綏稱「滿口」或「滿呼」，指中原讀-u的字；並統稱魚模韻出字為「撮口呼」。至於鈐記的「撮口」，又稱「撮唇」，指出字時聚口成圓形。考察《絃索辨訛》記認的撮口，在中原各韻大多含有-u、-iu，兼有少數桓歡韻-uo；這些字在蘇州音有撮、有不撮，⁸⁰凡讀撮口者，其主要元音含有-y、-y、-u、-ø、-o、-ɥ。第三，解釋「陰出陽收」的「陽收」可待商榷。吳盈滿推測沈寵綏可能受到自己鄉語及南曲演唱的影響，故主張唱北曲也要分陰陽。⁸¹根據沈寵綏〈四聲批竅〉，唱南北曲去聲都要分陰陽，惟陰去可直接高唱，陽去則初出稍平，轉腔乃始高唱。⁸²觀察《絃索辨訛》鈐記陰出陽收的字，吳語皆讀陽調，有陽平、陽去、陽入，證明所謂「陽收」是沈寵綏從吳語「調分陰陽」而論，並非為強調唱北曲要分陰陽。第四，尚未闡釋沈寵綏使用「撇嚙」指示陰出陽收的口法。第五，尚未繫聯六種鈐記符號與「三字切法」的對應關係。第六，尚未觀照「體兼南北」的面向。《絃索辨訛》兼選南北合套，皆有鈐記陰出陽收

⁷⁹ 吳盈滿《沈寵綏絃索辨訛之研究》分為四章：第一章《絃索辨訛》之絃索義涵，第二章《絃索辨訛》之要點概述，第三章《絃索辨訛》之辨訛語音，第四章戲曲音韻學之基本觀念。

⁸⁰ 以〈殿遇〉【混江龍】為例，如：(1)「才高難入俗人機」。(2)「時乖不遂男兒願」。(3)「雲牕螢火二十年」。(4)「綴斷簡殘編」。(頁30)其中「入、遂、牕、綴」等字，蘇州音皆不撮，故必須鈐記。

⁸¹ 吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，頁142。

⁸² 沈寵綏：〈四聲批竅〉，《度曲須知》，頁200。

的字，證明沈寵綏要求唱南北曲都要體現陰出陽收的口法。凡此，本文皆已詳加辨正析論。至於其他學位論文，雖以沈寵綏音韻學之研究為題，然大抵引用吳盈滿的研究成果，⁸³或與本論題無關，⁸⁴無須贅述。

《絃索辨訛》不同於明代刊刻的崑曲選集，非為清唱，故不附點板眼；非為填詞，故不標示平上去入、不分正襯；鈐記符號主要為吳中絃索個別的字音標註六種口法，在崑腔音韻度曲史上，成為獨一無二的選集。然而，閱讀《絃索辨訛》的符號，實難以與該字口法產生連結的意義。因此這些符號必須和曲文繫聯，也必須與《度曲須知》的相關論述進行內在的對話，更必須運用王文璧的韻書加以對照，方能更精準掌握沈寵綏辨正崑腔的口法，從而彰顯出《絃索辨訛》運用鈐記符號，對崑腔唱念口法體現四點重要意義。

第一，鈐記符號汲取坊譜，開創完整的鈐記譜。〈鼻音抉隱續篇〉擬設客問：「曲譜流行甚廣，若云三等鈐記，特為姑蘇而設，將無坐井觀天歟？」客問曲譜在各地流行，唱者各有其方音，若字旁鈐記閉口、鼻音、撮口三種口法，只為蘇州歌者而設，豈非坐井觀天？沈寵綏回答：

從來磨調曲，惟姑蘇絕盛；而詞譜亦姑蘇編較者多，以蘇人之譜，砭蘇音之病。故閉口始記《詞腴》，鼻音則廣於《吳歎萃雅》，撮口則添自《詞林逸響》，繇來漸矣。（頁 232）

正因為崑腔水磨調盛行於姑蘇，姑蘇坊間刊印的曲選（詞譜）也較其他地區為多，「以蘇人之譜，砭蘇音之病」，方能正吳中之訛，符合實際效用，並非眼界狹小。依據沈寵綏舉例，《詞腴》今不存，而目前所見最早將閉口字用○圈出者，是沈璟

⁸³ 林思妤：《沈寵綏音學之研究——以度曲須知和絃索辨訛為例》（高雄：國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2014年），頁 49-78。按：對鈐記符號的討論，僅見於第三章第一節。自述大量引用吳盈滿的研究，並自詡舉出吳盈滿未列字例，例如閉口「偃退忍穿櫻儂殮春」諸字（頁 57-58）。按：林思妤所舉字例皆非閉口，由於不是依據明崇禎原刻本或清順治六年（1649）重修本，而是以俞為民、孫蓉蓉編《歷代曲話彙編》，排印本難免校對疏漏，以之作為研究的底本，故有此嚴重錯誤。

⁸⁴ 歐文艷：《沈寵綏音韻學研究》（寧波：寧波大學人文與傳媒學院碩士論文，2009年）。按：該論文只有 34 頁，沒有論及鈐記符號，而是聚焦於第二章「三字切法」、十九韻部的發音部位與發音方法；第三章沈寵綏《度曲須知》呈現明末吳方言之特點。

(1553-1610)《增定南九宮曲譜》，⁸⁵後代南曲曲譜和曲選多作為凜遵不違的常規標記。《吳歛萃雅》將鼻音鈐記於字之右旁「◇」，閉口字用○圈起，撮口詳註於曲文末尾。⁸⁶《詞林逸響》(1623)於字之左旁鈐記撮口「○」，鼻音「◇」，閉口「□」。⁸⁷由於《吳歛萃雅》是將撮口詳註於曲文末尾，不是鈐記，故曰「撮口則添自《詞林逸響》」。沈寵綏深感當時尚無北曲絃索譜刊行，因此編選《絃索辨訛》，以收錄北曲聯套為主。汲取舊譜左旁鈐記的三種符號，雖前有所承，但右旁鈐記的開口張唇、穿牙縮舌、陰出陽收皆是新創，故能為吳中絃索建立完整的鈐記譜。

第二，鈐記符號包含「三字切法」音節結構的元素。魏良輔改良崑腔水磨調，沈寵綏〈曲運隆衰〉描述：「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，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，氣無煙火，啟口輕圓，收音純細，名曰時曲。」(頁198)為體現崑腔「頭腹尾音畢勻」的咬字吐音，沈寵綏創立「三字切法」。六種鈐記符號不僅可與「三字切法」形成內在對應關係，並且具有崑曲口法的辨異功能。

第三，鈐記符號實踐取中原音系為「正聲」的立意。六種符號之中，除了「陽收」，其餘都是遵中原口法。沈寵綏界定：「正訛，正吳中之訛也。」就是落實以《中原音韻》為依準，去除吳語的實際語音或方言土音，臻於「字必求其正聲」的宗旨。沈寵綏〈絃索辨訛序〉云：「予不能詞而欲盡詞之妙，不能歌而欲窮歌之奧，多見其不知量也。惟是生於吳，習於吳，不啻衆楚之咻，聊以是為莊嶽假途則可矣。」(頁19-20)沈寵綏深知要讓「生於吳、習於吳」的歌者學習北方中原之音，猶如衆楚之咻；姑且以《絃索辨訛》作為「借路」(假途)，俾能通於齊國莊嶽街里。沈寵綏以中原為「體」，以吳語為「用」，要教導歌者細辨字音，使其既能掌握中原讀音，亦可正吳中之訛。

第四，鈐記符號不只為北曲口法而設，其實是「體兼南北」。由於中原濁母清化，鈐記符號唯有陰出陽收是兼顧中原和吳語音系立論。換言之，北曲絃索既要體現中原的清聲母，又要體現吳語的陽調，亦即掌握字頭三分純陰、腹尾七分

⁸⁵ [明]沈璟編撰：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第3輯(臺北：臺灣學生書局，1984年)。

⁸⁶ 梯月主人〈吳歛萃雅選例〉曰：「撮口已經註詳，若字之閉音者，當作○如是觀，鼻音者則作◇如是觀。」[明]周之標編撰：《吳歛萃雅》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯(臺北：臺灣學生書局，1984年)，頁20。按：梯月主人〈小引〉題署於丙辰(1616)。

⁸⁷ 勾吳愚谷老人(鄒迪光)〈詞林逸響序〉，題署天啟癸亥(1623)中秋。

純陽的口法。值得注意的是，六種鈐記符號亦運用於南曲，例如明傳奇《西樓記》第二十齣〈錯夢〉是南北合套，⁸⁸且看南曲【步步嬌】曲文（頁 170）：

■ ● ▲ ▲ ▲ ■
 【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。啟戶漫迎接，那書生向我深深喏。
 △ ○ △ □ □

這首曲文，六種鈐記符號俱全，意謂崑山腔不論唱北曲或南曲，咬字吐音同時兼具南北音系的口法。印證《絃索辨訛》不僅正吳中絃索之訛，同時正吳中崑腔之訛。崑腔雖以吳語為載體，唱念時卻必須去其「實際語音」或方言土音，崑腔已然成為「官話化」的聲腔劇種。可知沈寵綏取中原音系為「正音」，是崑腔度曲家認可的「戲曲正音」，試圖建構的是「體兼南北」的咬字吐音。

周德清《中原音韻》歸納關、鄭、白、馬等作家作品而得十九韻部，成為北曲押韻的依據。時至明代，由於南曲沒有韻書，沈璟提出遵《中原音韻》，⁸⁹既用以檢視南曲押韻現象，又用以作為創作南曲之押韻依準。⁹⁰萬曆以後，《中原音韻》甚至成為創作南曲用韻的準繩。至於明朱權（1378-1448）《太和正音譜·樂府》依據北曲十二宮調分類，列舉出每一宮調中每一支曲牌的句格譜式，詳細注明四聲平仄，分別標明正字、襯字，是現存唯一最古的北雜劇曲譜。⁹¹這兩本曲籍，一為「押韻譜」，一為「文字譜」，各自成為創作北曲協韻律、平仄律的圭臬。《絃

⁸⁸ [明]袁于令撰，陳多評注：《西樓記評注》，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），頁 600-607。

⁸⁹ 王驥德〈論平仄〉轉引：「（詞隱）又欲令作南曲者，悉遵《中原音韻》。」[明]王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 105。

⁹⁰ 李惠綿：〈沈璟曲學對中原音系之汲取轉化與影響〉，《明清崑腔音韻度曲考論》（臺北：國家出版社，2020 年），第三章，頁 91-162。

⁹¹ [明]朱權：《太和正音譜》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第 3 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年）。

《索辨訛》運用鈐記符號辨析崑山腔唱南北曲單字的不同口法，成為現存唯一完整的「口法譜」，是獨樹一幟的選集，在崑腔音韻度曲史上具有重大的意義。

徵引書目

〔傳統文獻〕

- 〔宋〕陳彭年等撰：《新校宋本廣韻》，臺北：洪葉文化，2001年。
- 〔宋〕丁度：《集韻》，臺北：學海出版社，1986年。
- 〔元〕周德清：《中原音韻》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔元〕周德清編撰，李惠綿箋釋：《中原音韻箋釋——正語作詞起例之部》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年。
- _____：《中原音韻箋釋——韻譜之部》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年。
- 〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧校正：《中州音韻》，上海圖書館藏弘治十七年（1504）刊本。
- _____增註，〔明〕葉以震校正：《中原音韻》，北京中國藝術研究院圖書館藏萬曆辛丑（1601）大業堂刻本。
- 〔元〕楊朝英編，陳加校：《明抄六卷本陽春白雪》，瀋陽：遼瀋書社，1985年。
- 〔元〕劉鑑：《經史正音切韻指南》，收入《景印文淵閣四庫全書》第238冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 〔明〕王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕朱權：《太和正音譜》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕沈璟編撰：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第3輯，臺北：臺灣學生書局，1984年。
- 〔明〕沈寵綏：《絃索辨訛》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- _____：《度曲須知》，收入傅大興編：《古典戲曲聲樂論著叢編》，臺北：鼎文書局，1956年。
- _____：《度曲須知》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著

集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

_____撰，桂森齋註釋：《度曲須知——附絃索辨訛》，松陵本衙藏板，清順治六年（1649）重修本，哈佛燕京圖書館善本特藏，網址：<https://curiosity.lib.harvard.edu/chinese-rare-books/catalog/49-990084046750203941>（檢索日期：2022年2月22日）。

〔明〕周之標編撰：《吳歛萃雅》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯，臺北：臺灣學生書局，1984年。

〔明〕范善濤：《中州全韻》，收入《續修四庫全書》第1747冊，上海：上海古籍出版社，2002年。

〔明〕徐復祚撰，陳紹華評注：《紅梨記評注》，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。

〔明〕袁于令撰，陳多評注：《西樓記評注》，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。

〔明〕張岱：《陶庵夢憶》，北京：中華書局，1985年。

〔明〕許宇編：《詞林逸響》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯，臺北：臺灣學生書局，1984年。

〔明〕樂韶鳳等編：《洪武正韻》，收入《景印文淵閣四庫全書》第239冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

〔明〕魏良輔：《曲律》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

_____：《南詞引正》，收入路工：《訪書見聞錄》，上海：上海古籍出版社，1985年。

〔近人論著〕

丁邦新編著：《一百年前的蘇州話》，上海：上海教育出版社，2003年。

王力：《漢語語音史》，北京：中國社會科學出版社，1985年。

王國維：《宋元戲曲考》，收入《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，1993年。

北京大學中國語言文學系語言學教室編：《漢語方音字匯》，北京：文字改革出版社，1989年2版。

- 石汝杰：〈明末蘇州方言音系資料研究〉，《鐵道師院學報》第3期，1991年9月，頁66-71。
- 何大安：《聲韻學中的觀念和方法》，臺北：大安出版社，1987年。
- _____：〈陰出陽收新考——附論度曲須知中所見的吳語聲調〉，《漢語方言與音韻論文集》，臺北：著者出版，2009年。
- 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。
- 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：〈論沈寵綏對崑腔「切法即唱法」之建構〉，《臺大中文學報》第74期，2021年9月，頁49-98。
- _____：〈沈璟曲學對中原音系之汲取轉化與影響〉，《明清崑腔音韻度曲考論》，臺北：國家出版社，2020年。
- 李榮主編，葉祥苓編纂：《蘇州方言詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998年。
- 林思姣：《沈寵綏音學之研究——以度曲須知和絃索辨訛為例》，高雄：國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2014年。
- 袁家驊等著：《漢語方言概要》，北京：文字改革出版社，1960年。
- 教育部異體字字典，網址：
https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/query_by_radical_tiles.rbt?command=clear&pageId=2981940（檢索日期：2022年2月22日）。
- 曹述敬主編：《音韻學辭典》，長沙：湖南出版社，1991年。
- 陳寧：〈「陰出陽收」考辨〉，《漢語史研究集刊》2015年第1期，頁387-411。
- 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，修訂本，臺北：國家出版社，2002年。
- 曾永義：〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉，《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版社，1988年。
- _____：〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，《戲曲源流新論》，臺北：立緒文化，2000年。
- _____：〈從崑腔說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。
- 甯繼福：《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985年。
- 楊振淇：〈陰出陽收解〉，《戲曲藝術》第4期，北京：文化藝術出版社，1990年，頁88-92。

葉祥苓：《蘇州方言志》，南京：江蘇教育出版社，1988年。

漢字古今音資料庫，網址：<https://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/cct/>（檢索日期：2022年2月22日）。

趙元任：《現代吳語研究》，北京：清華學校研究院，1928年。

歐文艷：《沈寵綏音韻學研究》，寧波：寧波大學人文與傳媒學院碩士論文，2009年。

潘重規主編：《龍龕手鑑新編》，北京：新華書局，1988年。

蔡孟珍：《沈寵綏曲學探微》，臺北：五南圖書出版，1999年。

鄭騫：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973年。

應裕康：〈洪武正韻聲母音值之擬定〉，收入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，2005年。

《漢語大詞典》，香港：商務印書館，2007年，光碟繁體單機3.0版。

An Analysis of Shen Chongshui's Application of *Qianji* Symbol to the Rectification of the Sounds in the Kunshan Accent

Li, Huei-Mian*

[Abstract]

The late Ming drama composer, Shen Chongshui (?-1645), riding on a wave of prevailing Kunshang accent, edited *Xian suo bian e* and *Duqu xu zhi* (1639). *Xian suo bian e* mainly was selected from the text of *jütao* and *santao* in the northern Chinese drama. The northern and southern drama was both sung in the Kunshan accent, but the singers of Wuzhong often sang it in the Wu language, so that the meaning of the text sounded farfetched. Therefore, Shen took the sounds in Zhou Deqing's (1277-1365) *Zhongyuan yinyun* as standard sounds of Kunshan drama, rectifying the errors of the Wuzhong singers in singing.

One way of rectifying sounds in *Xian suo bian e* is to mark three types of symbols to the drama text on the right and left respectively. Symbols □, ○, and Δ on the left to the text mean closing mouth, round mouth, and nasal sounds respectively; symbols ■, ●, and ▲ next to the text mean retroflex, retroflex, and *yinchuyangshou* respectively. Those symbols refer to sounding methods and places of articulation in order to distinguish Kunshan accent sounding from errors. Based on these six types of symbols, this article individually analyzes their meanings, sounds, and the conception of “rectifying the errors of the Wuzhong singing.”

The uses of *qianji* symbols in *Xian suo bian e* are meaningful for *duqu* in the Kunshan accent in four aspects. Firstly, the symbols on the left to the text were

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

previously used, the ones right next to the text were new. Shen established a complete “*qianji* genealogy” for Wuzhong *Xian suo*. Secondly, the *qianji* symbols include the syllable structure of “separation of three characters”: the retroflex identifying the initial (the head of the sound), the opening mouth identifying the vowel (the belly of the sound), the round mouth identifying the pre-nuclear glide or the vowel with *u* sound (the belly of the sound), the nasal sound or the closing mouth identifying the final (the bottom of the sound), *yinchuyangshou* identifying the *yinchu* of the initial (the head of sound is voiceless) and the *yangshou* of the final (the belly and bottom of sound are yang tones). Thirdly, *qianji* symbols represented the standard sounds from *Zhongyuan yinyun*. Fourthly, *qianji* symbols were designed not only for the sounding of the northern drama, but also for the combination of the northern and southern drama (*ti jian nan bei*). The articulation and sounding of “Wuzhong *Xian suo*” and “Wuzhong Kunshan accent” came with both the northern and southern sounding systems. Hence, *Xian suo bian e* in fact functions as “rectifying the errors of Wuzhong *Xian suo*” and “rectifying the errors of Wuzhong Kunshan accent.”

Xian suo bian e applies the *qianji* symbols to the text, differentiating the sounding in Kuanshan accent drama. It is the only existing complete “sounding record,” a distinctive anthology, which is greatly meaningful for the phonological history of *duqu* in Kunshan accent.

Keywords: *Xian suo bian e*, *Duqu xu zhi*, Shen Chongsui, Kunshan accent, nasal sound, opening mouth, retroflex, *yinchuyangshou*