

平議沈璟曲學對《中原音韻》之 汲取轉化與開拓影響

李 惠 綿*

提 要

周德清（1277-1365）《中原音韻》本為北曲押韻而編撰，卻成為明萬曆以後南曲用韻的依據，主要歸功於沈璟（1553-1610）極力主張南曲創作悉遵《中原音韻》，誠然是戲曲音韻發展史的重大議題。

本文以沈璟《南詞韻選》、《南九宮曲譜》眉批為主要研究文本，運用直音、反切等眉批文字，融入其〈論曲〉套數與《正吳編》軼文，勾勒沈璟曲學對《中原音韻》的汲取轉化與開拓影響。沈璟汲取《中原音韻》兼具曲選曲評之體例；將北曲音讀口法轉用於南曲，體現南曲北唱；進而建構南曲曲牌規範、開拓南曲曲體律化，對明清曲評、曲譜、曲韻、曲論具有深遠影響。

儘管沈璟主張南曲創作悉遵《中原音韻》，其中有可待平議之處，然而沈璟開啟南曲叶《中原音韻》、入聲遵《洪武正韻》、析辨平聲陰陽、以入代平等議題，可謂上承周德清，下啟王驥德（1560？-1623）、馮夢龍（1574-1646）、沈寵綏（？-1645？）等曲學家，在南曲音韻史上居於扭轉與推展的樞紐地位。

關鍵詞：沈璟、《南詞韻選》、《增定南九宮曲譜》、《中原音韻》、《中州音韻》

本文於 107.05.03 收稿，108.03.06 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系教授。

DOI:10.6281/NTUCL.201903_(64).0002

Commentaries on the Transformation and Development of *Zhongyuan* *Yinyun* in Shen Jing's Qu Studies

Li Huei-Mian*

Abstract

Zhou Deqing (1277-1365) edited *Zhongyuan yinyun* for the rhyming in Chinese northern drama. Unexpectedly, the book has become the fundamental base of the rhyming in Chinese southern drama since the Wanli period of the Ming. The unexpectedness should be attributed to Shen Jing's (1553-1610) powerful advocacy that the creation of the southern drama adhered to the rhyming rules from *Zhongyuan yinyun*, which is considered important issue in the history of Chinese dramatic phonology.

This article explores the commentaries in *Selected Rhymes for the Southern Melody and Revised Southern Jiugong Formularies of Arias*, applying methods of straight sound (zhi yin) and fanqie spelling into the song cycles in Shen's "Discussion on *qu*" and into the lost text of *Authentic Wu Edition*. These methods elaborate the transformation and development of *Zhongyuan yinyun* in Shen Jing's qu studies. He adopted the writing style of selected qu with commentaries from *Zhongyuan yinyun* so as to use the pronunciations of the northern drama in the southern counterparts. He later established the rules of qupai in the southern drama, systemized the southern drama, and therefore impacted on qu commentary, qu score, qu rhyme, and qu theory.

Shen Jing advocated that the creation of the southern drama all followed

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

Zhongyuan yinyun, although different commentaries from his on the relationship between the southern and northern drama remained. We, however, should not ignore that he inherited Zhou's ideas of qu theory and thus ushered in later development of qu that was facilitated by qu scholars including Wang Jide (1560 ? -1623), Feng Menglong (1574-1646), and Shen Chongsui (? -1645 ?). Shen played an essential role in the history of southern dramatic phonology as he raised critical issues in Chinese drama such as taking *Zhongyuan yinyun* as a model of the southern drama, following the rules of entering tone in *Hong Wu Dictionary of Standard Rhymes*, clarifying the differences between level tone and rising tone, and replacing level tones by entering tones.

Keywords: Shen Jing, *Selected Rhymes for the Southern Melody*,
Revised Southern Jiugong Formularies of Arias,
Zhongyuan yinyun, *Zhongzhou yinyun*

平議沈璟曲學對《中原音韻》之 汲取轉化與開拓影響*

李 惠 綿

前 言

自從魏良輔（1526？-1586？）於嘉靖、隆慶年間改良崑山腔，崑山腔成為劇壇南曲之正聲。沈璟（1553-1610）向來被尊為萬曆年間南曲吳江格律派宗師，其曲學當以崑山腔演唱的散曲、傳奇為論述對象。根據王驥德（1560？-1623）《曲律》記載，沈璟除創作傳奇、散曲，「又嘗增定《南曲全譜》二十一卷，別輯《南詞韻選》十九卷；又有《論詞六則》、《唱曲當知》、《正吳編》及《考定琵琶記》等書，半已盛行於世。」¹現存〈論曲〉【二郎神】套數、《南曲全譜》（又名《增定南九宮曲譜》，簡稱《南九宮曲譜》）、²《南詞韻選》、³《北詞韻選》，⁴其餘皆已亡佚。惟《正吳編》見諸王驥德《曲律》

* 本文是 105 年度科技部專題計畫「沈璟曲學對《中原音韻》的汲取轉化與開拓」之研究成果（NSC105-2410-H-002-199）。本計畫承蒙輔仁大學金周生先生擔任音韻顧問，又承蒙兩位匿名審查先生惠賜卓見（2018 年 11 月），助於修訂，謹致謝忱。

¹ 明·王驥德：《曲律·雜論》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），冊 4，頁 164。

² 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 年）。

³ 明·沈璟：《南詞韻選》（國家圖書館善本室，明虎林刊本）。鄭騫跋文記述《南詞韻選》共十九卷，明虎林刊本現存前十卷，第十一卷至十七卷以下均據鈔本。根據目錄，十八、十九兩卷共有小令十一首，套數一套，全闕。參明·沈璟編，鄭

和沈寵綏（？-1645？）《度曲須知》轉引，尚有殘存軼文，亦納入本文論述。

周德清（1277-1365）《中原音韻》（1324），不僅是第一本曲學專著，也是戲曲音韻學史上的開山之作，內容包括十九韻部和〈中原音韻正語作詞起例〉。⁵十九韻部係歸納關、鄭、白、馬等北曲作家作品常用的韻腳而成。〈正語作詞起例〉係周德清說明體例，闡述全書要旨。虞集（1272-1348）序文稱述：「高安周德清，工樂府，善音律，自著《中州音韻》一帙，分若干部，以為正語之本，變雅之端。」⁶此後明清曲家或小學家多沿用，《中州音韻》遂成《中原音韻》之別名。

現存周德清《中原音韻》沒有反切釋義，明王文璧（1415？-1504？）根據周韻編撰《中州音韻》，署題「高安周德清編輯，吳興王文璧校正」，⁷是《中原》音系第一本反切、釋義兼具的韻書。受《洪武正韻》影響，平聲不分陰陽，定聲母之清濁、陰陽，入派三聲別立音切，小韻次第與周韻大不相同。〈凡例〉第一條：「翻切圈註一遵《洪武正韻》」，⁸翻切即反切；圈註是「圈

騫校點：《紅蕖記傳奇·南詞韻選》（臺北：北海出版公司，1971年），頁1-6。又，謝伯陽敘述《南詞韻選》有萬曆間吳江沈氏原刻完整本，特補足校點本闕錄之十八、十九兩卷。參謝伯陽：〈臺灣點校本《南詞韻選》佚文補錄〉，《社會科學戰線》第4期（1989年），頁343-344。按：校點本無眉批，本文引用眉批，根據虎林刊本。

⁴ 明·沈璟編，沈自晉校：《北詞韻選》（浙江圖書館善本室，祁氏遠山堂抄本），為海內孤本，現存七卷，以明散曲為主，兼選元曲及十套劇曲，體例依《中原音韻》十九韻目分卷。參石藝：《沈璟曲學研究》（南京：南京大學文學院博士論文，2011年9月，俞為民先生指導），頁80-81。按：沈璟以《中原音韻》檢視明散曲北曲之押韻，乃理所當然，本章不納入討論。

⁵ 元·周德清：《中原音韻》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊1。按：本文引用簡稱「集成本」。

⁶ 元·虞集：〈中原音韻序〉，周德清：《中原音韻》，頁173。

⁷ 元·周德清編輯，明·王文璧校正：《中州音韻》（上海圖書館善本室，弘治十七年刊本〔1504〕）。明·王文璧校正：《中州音韻》（日本國立公文書館，內閣文庫本〔1503-1504〕）。按：沈璟引用反切或直音，與《中州音韻》相同，以下引用不再出注。

⁸ 此據《中州音韻》內閣本，弘治本僅有「正韻」二字。

內逐字解注」；「圈」指小韻，各小韻首字之下，有反切、叶聲、直音等標音法，並有解註釋義。因其兼具「音切釋義」之特點，成為明代北曲創作與唱念的語音依據。根據沈璟編撰《南詞韻選》和《南九宮曲譜》的年代（詳下文），判斷引用反切係根據《中州音韻》，非後出的增註《中原音韻》。⁹從漢語音韻學的角度，雖然《中州音韻》不完全等同於周韻，但確實可以代表《中原》音系。再者，對照沈璟兩本曲籍引用反切皆與《中州音韻》相同。《南九宮曲譜》亦有反切指明出自《中州韻》。由於沈璟稱曰《中州音韻》或《中州韻》；而沈寵綏《度曲須知》轉述沈璟「所遵惟周韻」；¹⁰故本文論述沈璟汲取轉化《中原音韻》，包括周德清原著（簡稱周韻或《中原》）與王文璧校正《中州音韻》（簡稱《中州》）。沈璟是曲學家，運用《中原音韻》或《中州音韻》作為南曲押韻與音讀的依據，以示作者與歌者。本文根據《中州音韻》解釋沈璟主張創作南曲悉遵《中原音韻》，理據充足。

《中原音韻》本為北曲押韻而編撰，卻成為明萬曆以後南曲用韻的依準，主要歸功於沈璟極力主張創作南曲悉遵《中原》，誠然是戲曲音韻發展史的重大議題。南戲北劇有各自的語言載體及其音系，叶韻規律隨之有別，沈璟對《中原音韻》的汲取轉化與開拓影響，對南曲曲評、曲譜、曲韻、曲論具有轉折與推展的重大貢獻。

一、南北叶《中原》、入聲遵《洪武》

沈璟之前，已有崑山腔宗師魏良輔指出，演唱南曲四聲不可取便《中原音韻》，《南詞引正》云：

⁹ 元·周德清編輯，明·王文璧增註，明·葉以震校正：《中原音韻》（北京：中國藝術研究院善本室，萬曆辛丑〔1601〕大業堂刻本）。按：增註本亦有反切釋義，大抵與《中州音韻》相同，惟平聲分陰陽。

¹⁰ 明·沈寵綏：《度曲須知·宗韻商疑》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊5，頁235。

五音以四聲為主，但四聲不得其宜，五音廢矣。平上去入，務要端正。……《中州韻》詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句須要唱理透徹。¹¹

魏良輔肯定周德清《中原音韻》的詞意高深古樸，音韻格律嚴切精當，堪為唱念北曲音韻之典範。然南曲四聲分明，尤其入聲之唱，如果取其簡略之便，以《中原音韻》入派三聲為唱念，則入聲字將不能唱得「端正」。魏良輔從南曲四聲調類的角度而主張不可取便《中原》，沈璟則是從南曲押韻的角度而主張依據《中原》，見於〈論曲〉【二郎神】套數，其中【啄木鸛】云：

《中州韻》，分類詳，《正韻》也因他為草創。今不守《正韻》填詞，又不遵中土宮商。製詞不將《琵琶》倣，却駕言韻依東嘉樣。這病膏肓，東嘉已誤，安可襲為常。¹²

《中州韻》指周德清《中原音韻》，韻分十九，分類詳盡。《正韻》指官修韻書《洪武正韻》（簡稱《洪武》或《正韻》），成書於洪武八年（1375）。¹³ 沈璟所謂「《正韻》也因他為草創」，取自《洪武正韻·凡例》：「其不及者補之，其及之而未精者，以中原雅聲正之。」所謂「中原雅音」或「中原雅聲」，非指韻書，而是當時普通官話語音或正音（正聲）。¹⁴ 而所謂正聲，即〈凡例〉第五條云：「欲知何者為正聲，五方之人皆能通解者，斯為正音也。」¹⁵ 沈璟意在強調中原正聲對《正韻》審音定讀的影響，從而指出當時南曲押韻的弊病：既不遵循《中原》，又不依據《正韻》，卻托言模倣元末明初高則誠（東嘉，1305？-1371？）《琵琶記》，殊不知此劇用韻甚雜，不足為常法（詳下文）。

¹¹ 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240。

¹² 明·沈璟撰，徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，1991年），收錄〈論曲〉【二郎神】套數，頁849-850。

¹³ 明·樂韶鳳等編：《洪武正韻》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊239。按：以下引用不再出注。

¹⁴ 邵榮芬：《中原雅音研究》（濟南：山東人民出版社，1981年），頁1-8。

¹⁵ 樂韶鳳等編：《洪武正韻》，以上引用〈凡例〉，頁6。

明確指出沈璟南遵《中原》，出自王驥德〈論平仄〉：「（詞隱）又欲令作南曲者，悉遵《中原音韻》。」¹⁶此外，沈寵綏〈宗韻商疑〉亦轉述：

又聞之詞隱生曰：「國家《洪武正韻》，惟進御者規其結構，絕不為填詞而作。至詞曲之於《中州韻》，猶方圓之必資規矩，雖甚明巧，誠莫可叛焉者。」是詞隱所遵惟周韻，而《正韻》則其所不樂步趨者也。¹⁷

沈璟認為《正韻》非為填曲而設，而周韻係為填詞而編撰，故周韻用之於詞曲，猶如正圓正方之規矩，莫可叛焉，確立遵周韻而不樂步趨《洪武》的理由。沈璟〈南辭韻選敘〉再次強調：

曰「南詞」，以辨北也；曰「韻選」，以不韻不選也。詞固有不韻者乎？有似之而非者也。何言乎似之而非也？有以意韻者，有以詩韻韻者。意韻者勿論已。即詩韻，可韻詞乎？灰回之韻於台來也，元喧之韻于尊煩也，佳之韻于齊，斜之韻於麻也，在詩不啻舛舌矣，況乃詞乎！然則韻何遵焉？《中州音韻》，高安生為詞作也，《正韻》寔有取焉，是詞家三尺已。或曰：「詞人獨不知《正韻》耶？」否！否！《正韻》以正梁陳以來之訛也，為詩賦作也；辭曲云乎哉？若詞曲云乎爾也，淺之語《正韻》矣！¹⁸

沈璟指出南曲家用韻有「以意為韻者」或「以詩韻為韻者」，並比較詩韻與曲韻之差異，彰顯《中原》與《正韻》運用於文體押韻之別。以詩韻為例，「灰、回」是灰韻，「台、來」是哈韻，灰、哈二韻可同用。「元、喧、煩」是元韻，「尊」字是魂韻，元韻與魂痕韻可同用。「斜、麻」二字屬麻韻，亦可叶韻。¹⁹然而，沈璟誤以為三組字例在詩韻同押，無異於南蠻舛舌，主觀認定這是梁陳以來詩韻之訛誤，而《正韻》已正其訛。然《正韻》雖以中原雅音

¹⁶ 王驥德：《曲律》，頁 105。

¹⁷ 沈寵綏：《度曲須知》，頁 234-235。

¹⁸ 沈璟：《南詞韻選》，〈南辭韻選敘〉，頁 1-2。

¹⁹ 沈璟所舉四組字例，從詩韻角度，惟佳韻、齊韻不可叶韻，舉證觀點不一。

為定，可用於詩賦押韻，卻不可用於曲韻。唯有高安周德清《中原音韻》堪為曲家用韻之準繩。因此沈璟編輯《南詞韻選》，選錄散曲大抵以符合《中原》押韻作為品第上下的絕對原則（詳下文）。

沈璟主張南曲遵周韻，受到王驥德強烈的批評，〈雜論〉云：「南曲之必用南韻也，猶北曲之必用北韻也，……作南曲而仍紐北韻，幾何不以丈夫而婦人飾哉！」²⁰ 王驥德舉例《中原》江陽、齊微、魚模、真文、先天諸韻，「試細呼之，殊自逕庭，皆所宜更析。」²¹ 精於音律的沈璟，必然深知周韻與吳語相異之處，沈寵綏〈宗韻商疑〉轉述：

詞隱謂：周韻惟魚居與模吳，尾音各別；齊微與歸回，腹音較異；餘如邦、王諸字之腹尾音，原無不各與本韻諧合。至《洪武韻》雖合南音，而中間音路未清，比之周韻，尤特甚焉。且其他別無南韻可遵，是以作南詞者，從來俱借押北韻，初不謂句中字面，並應遵倣《中州》也。²²

沈璟認為周韻與吳語方言（南音）不諧合者，惟有魚居與模吳、齊微與歸回。至於《中原》「邦王」腹音、尾音皆讀 -aŋ；蘇州音「邦王」皆讀鼻化元音 -ã，²³ 並無差別。相較之下，《洪武》音路未清，更甚於周韻。況且，南曲作家借押北韻，已成通則。沈璟權衡輕重得失，為解決南曲別無韻書可遵的困局，確立南曲押韻與句中字面悉遵《中原》。

沈璟雖確立悉遵《中原》，惟南曲入聲獨立，必須解決入聲在句中字面和韻腳的運用。沈寵綏〈宗韻商疑〉轉引：「《正吳》一編，明謂謹照《洪武》叶切，而以遵制為名。」²⁴ 可知沈璟確然遵《洪武》及其叶切。

沈寵綏鑑於王驥德與沈璟各持其說，於〈宗韻商疑〉採取折中之道：「凡

²⁰ 王驥德：《曲律》，頁 180-181。

²¹ 王驥德：《曲律·論韻》，頁 111。

²² 沈寵綏：《度曲須知》，頁 235。

²³ 李榮主編：《蘇州方言詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998 年）。按：以下引用蘇州音據此，不再出注。

²⁴ 同前註，頁 236。

南北詞韻腳，當共押周韻；若句中字面，則南曲以《正韻》為宗。」²⁵意謂南北曲平上去韻腳共押《中原》，北曲句中字面遵《中原》，南曲句中字面和入聲遵《洪武》，謂之「北叶《中原》，南遵《洪武》。」沈寵綏解釋南北曲韻腳可以共押周韻，是因為平上去三聲，南北曲十分之八九相同，惟入聲差異最大。其〈入聲收訣〉云：「平上去聲，北南略等。〔平上去三聲之音，南北曲大略相同。〕」²⁶《洪武》舒聲韻比《中原》只多三個韻部，其餘音類相近，這是沈寵綏可以採取折中之道的音理。〈入聲正訛考〉又云：「嘗考平上去三聲，南北曲十同八九，其迥異者，入聲字面也。茲採詞隱《正吳編》入聲字眼，重增較辨，續列〈北曲正訛考〉之後，於是南詞舛音，釐且過半矣。」²⁷沈璟《正吳編》的入聲字眼，明謂謹照《洪武》叶切，但是否有叶切，不得而知。沈寵綏重增較辨，以《中原音韻》十九韻目為經，各組同音為緯，編輯字例，矯正蘇州人讀南曲入聲之訛，名曰〈入聲正訛考——宗《洪武韻》正南曲字面〉。從副標題可知南曲入聲遵《洪武》的主張，例如齊微韻「夕汐席〔祥亦切，非疾。〕」意謂「夕、汐、席」，當依據《洪武》陌韻祥亦切 /ziək/，非如「疾」字讀質韻昨悉切 /dz'iet/，亦非如蘇州音「疾」字讀陽入 zir?。²⁸可知蘇州人唱南曲入聲字時，往往混淆自己的方言，故沈寵綏列舉入聲字眼，正其訛誤，用以闡釋唱南曲入聲宜遵《洪武》。

總結以上，沈璟主張南北曲句中字面和韻腳平上去三聲悉遵《中原》，南曲入聲遵《洪武》；其與沈寵綏「北叶《中原》，南遵《洪武》」之內涵略有不同。換言之，南曲句中平上去三聲，沈璟遵《中原》，沈寵綏遵《洪武》，是其差異；南北曲平上去三聲共押周韻、南曲入遵《洪武》，是其共識。

南北曲共押周韻，乃是沈璟起其端緒。沈璟遵《中原》，轉化為南曲押韻之用，輔以入聲獨立的《洪武正韻》，確實為南曲押韻開出一條通權達變之道。

²⁵ 同前註，頁 235。

²⁶ 同前註，頁 207。

²⁷ 同前註，頁 279。

²⁸ 同前註，頁 280。

二、轉化《中原》出字總訣之詮釋

南曲用韻不止於創作層面，其唱念口法也是曲學家關切的議題；而如何讓歌者掌握《中原音韻》的咬字吐音，確實不易。為教導蘇州人唱念中原之音的字腹和字尾，《度曲須知》有〈出字總訣——管上半字面〉和〈收音總訣——管下半字面〉。〈收音問答〉曰：「凡敷演一字，各有字頭、字腹、字尾之音。」所謂「出字」管上半字面，非指字頭聲母部分，而是指字腹部分（包括韻母的介音和主要元音）。所謂「收音」管下半字面，亦即字尾部分。沈寵綏刻意註明〈出字總訣〉出自《正吳編》，引錄如下：

一東鐘，²⁹ 舌居中。二江陽，口開張。三支思，露齒兒。四齊微，嘻嘴皮。五魚模，撮口呼。六皆來，扯口開。七真文，鼻不吞。八寒山，喉沒攔。³⁰ 九桓歡，口吐丸。十先天，在舌端。十一蕭豪，音甚清高。十二歌戈，莫混魚模。十三家麻，啓口張牙。十四車遮，口略開些。十五庚青，鼻裏出聲。十六尤侯，音出在喉。十七尋侵，³¹ 閉口真文。十八監咸，閉口寒山。十九廉纖，閉口先天。〔此訣，出詞隱《正吳編》中，今略參較一二字。〕³²

上列〈出字總訣〉是以《中原音韻》十九韻目為依據，這些口訣是有意識的創造，每句末字皆以該韻部之字為韻腳，例如「東鐘，舌居中。江陽，口開張。」口訣「中」字屬東鐘韻，「張」字屬江陽韻，依此類推。沈寵綏轉引《正吳編》的〈出字總訣〉，僅略參較一二字，可知口訣其來有自。以口訣傳授北

²⁹ 明·沈寵綏：《度曲須知》（微卷）（臺北：國家圖書館，1989年，明崇禎己卯〔十二年〕刊本）。按：明崇禎刊本作「東鐘韻」；周德清作「東鍾韻」。本文依據各自用詞。

³⁰ 《集成》本《度曲須知》誤作「喉沒攔」，據明崇禎刊本改正。

³¹ 沈璟和沈寵綏作「尋侵韻」，周德清作「侵尋韻」。本文依據各自用詞。

³² 沈寵綏：《度曲須知》，頁205。

曲讀音，應有沈璟自己的方音，而且是從吳語方言的發音方式編撰，體現沈璟轉化中原之音的重要意義。茲選錄若干口訣搭配沈寵綏〈收音總訣〉加以詮釋，³³既可呼應上一節王驥德對沈璟遵《中原》的批評，又鋪陳下文分析沈璟以《中原》十九韻部品第南曲，以《中州音韻》反切體現南曲北唱之論題。

（一）魚模分韻口法

出字云：「魚模，撮口呼。」收音云：「魚模之魚，厥音乃于。」「撮口呼」指出字時聚口成圓形，「魚模之魚，厥音乃于」，僅指魚韻收「于」。《中原音韻》將魚模歸為同韻，甯繼福擬音 -u, -iu；³⁴ 吳語模韻大多收音 əu、u，魚韻大多收音 -y, -q, -i，吳語不僅魚韻和模韻收音不同，魚韻也和《中原》不同。

（二）齊微分韻口法

出字云：「齊微，嘻嘴皮。」收音云：「皆來齊微，非于是噫。」所謂「嘻」，指張嘴笑，強調「嘴皮」，彰顯的動作在嘴唇的外型上，因此齊微韻出字是一個前展唇元音。沈寵綏〈音同收異考〉曰：「齊微雖與魚音若近，奈撮唇、嘻口殊聲〔魚韻撮唇，齊微嘻口。〕」³⁵ 可知嘻口即是「嘻嘴皮」。強調齊微韻收音不是「于」-y，而是「噫」-i，因此出字不會是高元音，也不會是低元音（低元音的嘴形是打開，一上一下扯口開），最有可能是中間位置的央元音。甯繼福擬音為 -i、-ui，-ei，其中 -i 是主要元音，-ui 是介音和主要元音，並無韻尾，-ei 雖有韻尾，但 -e 是半高元音。³⁶ 出字口訣描述的齊微韻是接近央元音，而且有韻尾，認知不同。齊微韻在蘇州音大多讀 -i、-ɛ/-uɛ，其中 -ɛ 幾乎接近央元音，再加上 -i 尾就是齊微韻。

³³ 同前註，頁 205-207。按：以下引用〈收音總訣〉不再出注。又，本節關於〈出字總訣〉與〈收音總訣〉之詮釋，承蒙何大安先生指導解惑，謹致謝忱。

³⁴ 甯繼福：《中原音韻表稿》（長春：吉林文史出版社，1985 年），頁 45-52。

³⁵ 沈寵綏：《度曲須知》，頁 301。

³⁶ 甯繼福：《中原音韻表稿》，頁 31-44。

(三) 支思韻口法

出字云「支思，露齒兒。」收音云：「若問支思，反切醫詩。〔醫詩切即支思之音。〕」出字是「露齒」，意謂絕對不是閉嘴，也不是鼻音，必是舌尖元音。支思韻的收音是「醫詩切」，宜從蘇州音解讀。「醫」ʔi 是零聲母（吳語的零聲母出現在陰調都會帶點輕微的喉塞音 -ʔ，出現在陽調會有濁音 -ɦ，故以 ʔi 表之。）口訣刻意挑選反切上字是陰調的零聲母，意在擺脫聲母的干擾，彰顯「露齒」的口法。反切下字「詩」sq，表示支思韻的收音是舌尖圓唇的合口，此處乃是舉合口概括其餘開口收音。支思韻在蘇州音大多讀舌尖元音 -i/-ɿ，-ɥ/-ɛ，-uɛ，《中原》大多是齒頭音、舌尖音。

(四) 家麻韻與車遮韻口法

出字云：「家麻，啟口張牙。車遮，口略開些。」收音云：「惟有家麻，音切哀巴。」家麻韻在蘇州音大多讀 -o，-io /-a，-ia。能把牙張開一定是舌頭後縮，「啟口張牙」必是開口、後低元音。「張牙」是後元音。低元音有前後之分，舌頭前伸為前低元音 -a，舌頭後縮為後低元音 -ɑ。家麻韻收音要用「捱」字土音「哀巴切」ʔɛ pa，「哀」是清聲影母字，可讀出陰平調，主要元音是反切下字「巴」-a。中古麻韻莊系字因為捲舌音對韻母產生影響，故保留在車遮韻；其他聲母的字（包括唇音、牙音、舌音、舌根音）仍保留在家麻韻。家麻韻、車遮韻在蘇州讀音相同，因此蘇州人讀家麻韻要「啟口張牙」，口形要開大一點；讀車遮韻口形只要略開一些。「口略開」，不是大開。

(五) 庚青、東鐘、江陽口法

出字云：「東鐘，舌居中。庚青，鼻裏出聲。」收音云：「江陽東鐘，緩入鼻中。」、「曲度庚青，急轉鼻音。」庚青韻在蘇州音讀 -ən，-in，-yən/-ā，出字是央元音 -ə 或介音 -i，猶如鼻裏出聲，原以舐腭收音 -n，緊接著要由 -n 急轉為 -ŋ，庚青之收鼻略早，故曰「急轉鼻音」。東鐘、江陽之收鼻較遲，

微有差異，皆鼻音也。

（六）閉口韻口法

出字云：「尋侵，閉口真文。監咸，閉口寒山。廉纖，閉口先天。」收音云：「音出尋侵，閉口謳吟。廉纖監咸，口閉依然。」尋侵韻在蘇州音讀 $-ən$ ， $-in$ ，《中原》讀 $-əm$ ， $-iəm$ 。將真文韻在蘇州音的字腹（主要元音） $-ə$ ，加上字尾 $-m$ ，就是侵尋韻。

沈寵綏〈音同收異考〉監咸韻平上去字例，注云：「此後通韻，俱張喉出字。」³⁷ 故監咸出字要張喉。監咸、寒山韻在蘇州音幾乎不分，大多是前半高元音 $-ɛ/-ø$ ，不能體現張喉。將寒山韻在蘇州音的字腹 $-ɛ$ 、 $-uɛ$ ，加上字尾 $-m$ ，就是監咸韻。

又〈音同收異考〉曰：「監咸、廉纖與尋侵，勿言開嘴收音。」³⁸ 廉纖韻平上去字例，注云：「此後通韻，俱扯口出字。」³⁹ 故廉纖出字要扯口。廉纖韻、先天韻在蘇州音幾乎不分，大多是前高元音 $-i$ ，不能體現「扯口」。判斷廉纖韻和先天韻出字相同，都是前半開元音 $-ɛ$ ；將先天韻在蘇州音的字腹 $-i$ ，加上字尾 $-m$ ，就是廉纖韻。

從以上口訣分析，齊微韻與支思韻，蘇州收音大多是細音 $-i$ 或 $-ɿ$ ，部位相近。麻韻與車遮韻，在蘇州收音相近。真文韻、侵尋韻、庚青韻，蘇州音同收舌尖鼻音 $-n$ 。先天韻、廉纖韻、監咸韻，蘇州收音大多讀 $-i$ 。寒山韻與桓歡韻，蘇州收音大多讀 $-ø$ 、 $-uø$ 。因此南曲家創作時，屢屢出現各組混韻，正反映吳語大多不分的現象。不論是如沈璟所說「以意韻者」，或是劇作家以自己的方音，混韻現象其實也自成一種押韻通則了。

³⁷ 沈寵綏：《度曲須知》，頁 306。

³⁸ 同前註，頁 301。

³⁹ 同前註，頁 306。

三、《南詞韻選》以《中原》品第南曲韻嚴不雜

沈璟編輯《南詞韻選》，以《中原》為押韻與品第準則，編排體例依《中原音韻》十九韻目分卷，一韻各一卷，皆為明散曲。選曲以合乎《中原音韻》押韻為標準，並據此分等第，〈南辭韻選敘〉云：「曰『韻選』，以不韻不選也。……律與韻俱協者，目上上；律諧而韻小假借，若韻嚴而律稍出入者，目次上。」⁴⁰可知沈璟以「韻嚴」為選曲之首要標準，以「律協」為次要標準。韻嚴與律協二者兼具者，列為「上上」；若律協與韻嚴二者，其中之一稍有出入者，則列為「次上」。沈璟於各韻之下自注，指出易於相混之韻部包括：

（1）齊微韻易混於支思韻、魚模韻。（2）魚模韻易混於支思韻、齊微韻及歌戈諸韻。（3）皆來韻亦有混於齊微韻者。（4）真文韻易混於庚青韻、侵尋韻。（5）寒山韻與桓歡韻、先天韻易於混用。（6）家麻韻易與車遮韻相混。（7）監咸韻易與寒山、桓歡、先天三韻相混。（8）廉纖韻易與先天韻相混。其中第七、八組就是犯閉口韻與開口韻混押之病。這八組混韻正反映吳語大多不分的現象。凡混韻者，沈璟評曰「借韻」或「借」，如：

1. 無名氏【正宮·玉芙蓉】：「漫空柳絮飛，亂舞蜂蝶翅。隴頭梅，又早開了南枝。」眉批：「飛字借韻。」⁴¹按：此曲押支思韻，借韻飛字屬齊微韻。
2. 無名氏【南呂·尾聲】套數：「害不疼不痛懣懣病，漸覺道，帶圍寬褪。見落紅滿地香成陣。……恨薄情，無憑准。朝朝思想淚珠圓，這樣傷春誰慣經。」眉批：「病字借韻。傾字、經字借韻。」⁴²按：此曲押真文韻，借韻傾字、經字屬庚青韻。

⁴⁰ 沈璟：《南詞韻選》，〈南辭韻選敘〉，頁1-2。

⁴¹ 同前註，卷3，頁1。

⁴² 同前註，卷7，頁4。

3. 陸南門【雙調·江頭金桂】：「漫[㊦]思幾遍，終難割[㊦]。」眉批：「斷字借韻。」⁴³ 按：此曲押先天韻，借韻斷字屬桓歡韻。

以上曲例印證各組押韻相混的現象。沈璟意識到《南詞韻選》「所選諸曲，用韻若嚴，雖或宮調稍混，亦復收之。恐太刻則鮮全詞也，但以『次上』目之耳。」（〈刻南詞韻選凡例〉）。⁴⁴ 因此，稍微出韻或宮調稍混之作，列為次上，仍然選入。沈璟遵《中原》，原是提供南曲押韻之需；選曲與評點宗旨，固可示以南曲用韻範例，但用之以品第上上品與次上品，不免過於拘泥。況且，即使是韻嚴與律協兼備，未必然是上上之作。品第作品之高下，韻嚴與律諧可列為參考標準，但不宜成為絕對標準。王驥德云：「詞隱《南詞韻選》，列上上、次上二等。所謂上上，亦第取平仄不訛，及遵用周韻者而已，原不曾較其詞之工拙，又只是無中揀有，走馬看錦，子細著鍼砭不得。中小令間有佳者，而長套無一中窾。」⁴⁵ 嚴厲批評《南詞韻選》散套無一佳作，不認同以平仄不訛和遵用周韻的絕對原則。所謂「不曾較其詞之工拙」，反映沈璟重音律輕詞采的偏執，〈刻南詞韻選凡例〉云：

是編以《中原音韻》為主，故雖有佳詞，弗韻弗選也。若「幽窗下」、「教人對景」、「霸業艱危」、「畫樓頻倚」、「無意整雲鬟」、「羣芳綻錦鮮」等曲，雖世所膾炙，而用韻甚雜，殊悞後學，皆力斥之。⁴⁶

沈璟標舉「雖有佳詞，弗韻弗選」的原則，因此當時這些膾炙人口的散曲，皆因用韻甚雜，斥而不選。提及六首明人散套，收入各本著名的曲選，茲根據《全明散曲（增補版）》點校本，說明各套押韻現象。

1. 「幽窗下」是祝允明〈題情〉【南呂】散套，第一首是【綉帶兒】：「幽窗下沉吟半晌，追思俏的情[㊦]。娉婷態不弱鶯[㊦]，妖嬈處可比雙[㊦]，

⁴³ 同前註，卷 10，頁 8。

⁴⁴ 同前註，〈刻南詞韻選凡例〉，頁 1。

⁴⁵ 王驥德：《曲律·雜論》，頁 173。

⁴⁶ 沈璟：《南詞韻選》，〈刻南詞韻選凡例〉，頁 1。

非[囑]。」⁴⁷按：此套主押江陽韻三十八個字，雜用庚青韻兩個字、真文韻三個字。

2. 「教人對景」是李集虛〈閨怨〉【中呂】套數，第一首【瓦盆兒】：「教人對景無言，終日減芳容，恨蹙破兩眉峰，未知他垂楊何處繫青驄。多只是近鶯花，冷淡了芙蓉，空教我為他時，終朝悶轉[囑]。好教我越添疾病，枉了我行時思，坐時想，成孤另，我罵你個薄倖沒前程。」⁴⁸按：此套主押真文韻十七個字，雜用庚青韻、東鍾韻各四個字。

3. 「霸業艱危」是楊慎〈吳宮弔古〉【仙呂入雙調】套數，第一首【夜行船序】：「霸業艱危，歎吳王端[囑]。苧蘿西子，傾城處粧出捧心嬌[囑]。奢侈，玉燕金鶯，寶鳳雕龍，銀魚絲[囑]。遊戲，沉溺在翠紅鄉那管臥薪滋[囑]。」⁴⁹按：此套主押齊微韻三十五個字，雜用魚模韻十三個字、支思韻三個字。

4. 「畫樓頻倚」是吳崧〈倚樓恨別〉【仙呂】套數。第一首【桂枝香】：「畫樓憑[囑]，綉窗凝[囑]，靜聽午夜更籌。數盡了一春花[囑]，心中自[囑]，心中自[囑]，與你何時相[囑]，使我芳容憔悴。薄情[囑]，約在元宵後，朱明又近[囑]。」⁵⁰按：此套主押齊微韻二十三個字，雜用魚模韻六個字、支思韻五個字。

5. 「無意整雲鬟」是王九思〈閨怨〉【黃鍾】套數，第一首【畫眉序】：「無意整雲鬟，斗帳衾寒夜不眠。謾傷春憔悴，懶拈針線，喚丫環休捲珠簾，怕羞覩雙飛紫燕。悶懷，先自心撩亂，怎禁他萬般消[囑]。」⁵¹按：《南音三籟》尾批：「韻用先天，雜犯桓歡、監咸韻。」⁵²此套主押先天韻

⁴⁷ 謝伯陽編纂：《全明散曲（增補版）》（濟南：齊魯書社，2016年），頁884。

⁴⁸ 同前註，頁4920。

⁴⁹ 同前註，頁1741。

⁵⁰ 同前註，頁2628。

⁵¹ 同前註，頁1099。

⁵² 明·凌濛初：《南音三籟》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第4輯（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁250。

三十八個字，雜用寒山韻十九個字，桓歡韻八個字，監咸韻一個字。

6. 「羣芳綻錦鮮」是楊賁〈四時閨怨〉【商調】套數，第一首【字字錦】：「羣芳綻錦鮮，香逐東風軟，鶯簧奏巧聲，提起傷春怨。覩名園，只見杏障桃屏，桃屏上真果柳擁翠烟。難言，桃花相映，怕不强似去，緣何去？去年人不見。〔合〕空蹙破兩眉，奈山遙水遠，他在那裏，和誰兩個，瀟瀟洒洒，咱這裏思思想想，心心念念，欲待要見他一箇。」⁵³ 按：此套主押先天韻二十八個字，雜用廉纖韻五個字，是開口、閉口同押。

以上六首套數，只有第二首「教人對景」套數，可謂「用韻甚雜，殊悞後學」，誠如《南音三籟》尾批：「用韻甚雜，先以東鍾起，第五句忽轉庚青，而雜犯真文，如此安用韻為！真文猶曰强似，東鍾絕不倫矣。」⁵⁴ 其餘五首，若以《中原》檢視，皆屬混韻常例。《南曲九宮譜》亦有選錄韻雜之作（詳下文），《南詞韻選》力斥不選，有失公允。

上文提及，沈璟認為周韻與吳語方言不諧合者，惟「魚居」與「模吳」、「齊微」與「歸回」。按理而言，凡兩兩相混者，亦應該納入「弗韻弗選」的原則。然《南詞韻選》列為「上上」的散曲，並非全然分別押韻。例如齊微韻選錄小令或長篇套數大抵仍是「齊微」開口與「歸回」合口同押，⁵⁵ 魚模韻選錄長篇套數大抵是撮口「魚居」與合口「模吳」混押。⁵⁶ 可見沈璟並未以吳語方言不諧合為絕對考量，只要兼具韻嚴與律協，即列入上上之作。

沈璟以「韻嚴不雜」品評南曲等第，雖有失客觀。然各卷強調「今所選用

⁵³ 謝伯陽編纂：《全明散曲》，頁 232-233。

⁵⁴ 明·凌濛初：《南音三籟》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第 4 輯，頁 148。

⁵⁵ 陳秋碧【仙呂·醉羅歌】韻腳「誰、悴、歸」，蘇州音主要元音讀 -e 或 -ue，「寄、醫、未、飛」皆讀 -i，仍是合口、開口同押。沈璟：《南詞韻選》，卷 4，頁 1。

⁵⁶ 無名氏〈送別〉套數，其中【不是路】，韻腳「盧、付、路、渡」，蘇州音韻尾皆讀 -u，「暮」字讀 -o，「速」字入聲 soʔ，屬合口；「拘、處、樹、蹻、書」，蘇州音韻尾讀撮口 -y 或 -y。沈璟：《南詞韻選》，卷 5，頁 4。

韻皆嚴，真可為式」，⁵⁷ 以示南曲押韻典範，對南曲創作與音韻具有重大影響。

四、《南詞韻選》以《中原》音讀體現南曲北唱

王驥德〈論板眼〉肯定沈璟「點板《南詞韻選》，及《唱曲當知》、《南九宮譜》，皆古人程法所在，當慎遵守。」⁵⁸《南詞韻選》和《南九宮曲譜》性質雖不同，但皆可提供清唱。其體例有兩個共同點：第一，圈出北曲閉口字，以示歌者。第二，附點板眼，以為清唱之依據。曲譜為填曲指南，故標注平仄，曰「平、上、去、入、作平」，其中「作平」指「以入代平」（詳下文），又分辨正襯。⁵⁹ 沈璟在曲選和曲譜中皆使用圈字、反切、直音等方式，標示該字音讀。由於明傳奇偶有北曲聯套，而《正吳編》著錄以《中原音韻》十九韻目編撰的出字口訣，理應是要傳授吳人唱念北曲；又既然是唱念南曲，句中字面和韻腳理應悉遵《洪武》，但從《南詞韻選》眉批，意外發現沈璟仍以《中原》為音讀，體現「南曲北唱」的咬字吐音。

（一）以《中原》閉口音唱南曲

《中原音韻》侵尋、監咸、廉纖三韻，屬閉口音 -m，蘇州音皆讀開口。先有魏良輔，主張南曲要唱出閉口音，提出曲有「五難」，其中之一就是「閉口難」，亦即「轉收入鼻音難」，⁶⁰ 所謂「鼻音」指雙唇鼻音收尾 -m。吳人

⁵⁷ 同前註，卷3，頁1。按：其他各卷皆有此注。

⁵⁸ 王驥德：《曲律·論板眼》，頁118。

⁵⁹ 周維培歸納沈璟曲譜四點特色：第一、辨別體制，分釐宮調；第二、參補新調，增校新曲；第三、考定四聲，並署平仄；第四、分辨正襯，附點板眼。周維培：《曲譜研究》（江蘇：江蘇古籍出版社，1997年），頁116-120。

⁶⁰ 魏良輔云：「開口難，出字難，過腔難，低難，轉收入鼻音難。」明·魏良輔：《曲律》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊5，頁7。

無閉口，魏良輔卻提出崑曲行腔有「閉口難」，對於沒有閉口音的吳人，唱崑曲時要體現北曲閉口音的口法，頗有難度。沈璟承繼崑曲宗師魏良輔，《南詞韻選》和《南九宮曲譜》皆圈出閉口字。⁶¹ 沈璟已有〈出字總訣〉傳授歌者體現閉口音的口法（詳上文）。沈寵綏〈音同收異考〉又云：「昔詞隱謂：廉纖即閉口先天，監咸即閉口寒山。若非聲場鼻祖，焉能道此透闢之言乎。夫先天口氣，既異寒山，則廉纖唱法，自殊監咸，故扯口、張喉，仍上下附鈐於此。」⁶² 沈寵綏肯定沈璟不愧為吳江創始音律派之宗師，故能具體道出：真文閉口就是尋侵的讀法，寒山閉口就是監咸的讀法，先天閉口是廉纖的讀法。如〈出字總訣〉所云：「寒山，喉沒攔。」「先天，在舌端。」⁶³ 寒山韻要直喉而出，沒有任何阻攔，口更大，舌位更低，應是後低元音 α ，謂之「張喉闊唱」。先天韻一開始發音就要提到舌面的端點，「但扯口，不張喉」，「扯」有拉開、牽引的意思，既然不能張喉闊唱，可能是前半開（半低）元音 ϵ 。沈寵綏以沈璟的口訣為基礎，進而說明：開口寒山韻與先天韻，二者既有張喉與扯口之別，則其閉口監咸、廉纖，亦隨之有別。於是，閉口韻與對應的開口韻，都有具體口法。

《南詞韻選》和《增定南九宮曲譜》皆將所有北曲讀為閉口音的字，每字加圈。如東鍾韻選錄無名氏【仙呂·皂羅袍】：「柳眼新青浮動，㊀千絲萬縷。……游絲㊀外，凭欄也慵。」眉批：「漸，以『賤』字閉口。慵，音虫，後同。」⁶⁴ 按：「漸」字為廉纖韻閉口，「賤」字為先天韻開口；蘇州音皆讀開口 $zɿ$ 。沈璟指示歌者，將「賤」字收音為閉口，即可近似「漸」字 / $tsiɛm$ 。沈璟將閉口字唱法，置於第一首曲文眉批，具有開宗明義之作用，意

⁶¹ 周維培說：「沈璟對樂句內吳人易誤讀混念的真文、寒山、廉纖三類閉口字，還特別用『○』圈出，供曲家伶工辨識。」周維培：《曲譜研究》，頁 119。按：閉口韻是侵尋、監咸、廉纖，先生誤記。

⁶² 沈寵綏：《度曲須知》，頁 307。

⁶³ 同前註，頁 205。

⁶⁴ 沈璟：《南詞韻選》，卷 1，頁 1。

謂《南詞韻選》中所有圈起的閉口字，皆同。此外，凡是閉口字，皆用閉口音標注，例如：

1. 沈青門〈春閨即事〉【商調・黃鶯兒】：「曉粧初，輕鬟笑^{ㄌㄢˊ}。生就美人圖。」眉批：「臉，廉上聲。」⁶⁵
2. 陳秋碧【中呂・駐雲飛】：「杏^{ㄌㄢˊ}桃腮，展轉思量不下懷。」眉批：「臉，音檢。」⁶⁶

沈璟刻意用另一個閉口字音注「臉」字，笑臉之「臉」，廉纖韻叶廉上聲 /liem/。杏臉之「臉」，廉纖韻叶兼上聲，音檢 /kiem/。可知唱南曲要體現北曲閉口音口法。

《南九宮曲譜》選錄閉口韻較為少見，若是韻嚴不雜，即評為用韻妙甚，⁶⁷例如《琵琶記》第三十齣〈睺詢衷情〉【仙呂入雙調・江頭金桂】：

怪得你終朝擲^{ㄌㄢˊ}，只道你緣何愁悶^{ㄌㄢˊ}。教咱猜着啞謎，為你^{ㄌㄢˊ}吟。那籌兒沒處^{ㄌㄢˊ}，我和你共^{ㄌㄢˊ}同^{ㄌㄢˊ}，瞞我則^{ㄌㄢˊ}甚。你自撇下爹娘息婦，屢換光陰。他那里須怨着你沒信^{ㄌㄢˊ}，笑伊家短行，無情忒^{ㄌㄢˊ}甚。到如今，兀自道且說^{ㄌㄢˊ}三分話，不肯全拋一片^{ㄌㄢˊ}心。

眉批：謎字、婦字、行字、話字，俱不用韻。此曲用尋侵韻，俱是閉口字，妙甚。⁶⁸

這首曲文屬侵尋韻，韻腳皆是閉口 -m，而蘇州音皆收尾 -n。高明籍貫浙江瑞安，並非刻意用閉口韻，也許是劇作家根據自己的方言都是開口，收音相同，自可叶韻。沈璟根據《中原音韻》檢視叶韻，應該是一種巧合。試想吳人歌唱這首曲文，或許都唱作開口音。崑山腔改良創發之後，魏良輔、沈璟，以

⁶⁵ 同前註，卷5，頁6。

⁶⁶ 同前註，卷6，頁2。

⁶⁷ 如《章臺柳》【金鳳釵】押廉纖韻，韻腳「斂、臉、嫌、簾、簷、添、沾、沾、兼、檢、慫。」沈璟評曰：「此曲用韻用字皆精。」沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁171-172。

⁶⁸ 同前註，頁645-646。

及其後的王驥德、沈寵綏等曲學家，都要求體現閉口音，成為南曲北唱的口法。就閉口音而言，汲取《中原音韻》，轉用於南曲，可謂一以貫之。

（二）標注平上去反切與《中州音韻》相同

沈璟《南詞韻選》大多以直音標注南曲音讀，例如上文引錄「游絲^ㄅ外，凭欄也慵」的「慵」字，眉批：「音虫，後同。」慵，《洪武正韻》東韻而中切 /nyun/，非此音之所本，當據東鍾韻陽平池容切，音蟲 /tɕ'iuŋ/。又如沈青門〈旅中懷舊〉【正宮·玉芙蓉】：「不由人，猛然問題〔提〕起淚縱橫。」眉批：「縱橫，音宗紅」，⁶⁹故「縱橫」二字讀平平，韻腳「橫」字，《洪武》庚韻胡盲切，非此音之所本；當據東鍾韻陽平胡工切，音紅 /xuŋ/。相對於直音標注，沈璟用反切標注音讀，去其重複僅有六條：

1. 虞竹南【商調·山坡羊】：「雙眸強閉，再欲^ㄅ前夢。」眉批：「仍，而爭切，後同。」⁷⁰按：仍，《中州》庚青韻陽平而爭切 /ɽiəŋ/；《洪武》庚韻如陵切 /ŋiəŋ/。
2. 沈青門〈暮春閨思〉【商調·黃鶯兒】：「相思^ㄅ把濃愁釀，最^ㄅ傷。」眉批：「釀，泥降切，後同。」⁷¹按：釀，《中州》江陽韻去聲泥降切 /nian/；《洪武》漾韻魚向切 /ŋian/。
3. 祝枝山【仙呂·皂羅袍】：「想桃花也會^ㄅ劉郎，恨遠山無計留張敞。」眉批：「殢，寧計切，後同。」⁷²按：殢，《中州》齊微韻去聲寧計切 /ni/；《洪武》霽韻乃計切 /ni/。
4. 陳秋碧【仙呂·醉羅歌】：「夢中歡^ㄅ，也不大真。」眉批：「聚，倉絮切，不可作絮字唱。」⁷³按：聚，《中州》魚模韻去聲倉絮切 /tsiu/，不可

⁶⁹ 沈璟：《南詞韻選》，卷1，頁2。

⁷⁰ 同前註，卷1，頁4。

⁷¹ 同前註，卷2，頁3。

⁷² 同前註，卷2，頁8-9。

⁷³ 同前註，卷7，頁1。

唱作「絮」字，音 /siu/；《洪武》御韻族遇切 /dz'y/。

5. 無名氏【仙呂·二犯桂枝香】：「浮踪，飄揚柳綿^①性同，無些準繩西復東。」眉批：「復，扶又切。」⁷⁴又無名氏【中呂·好事近】套數：「想當時曾共，翠被寒時復香溫。」眉批：「復，扶又切。」⁷⁵按：根據眉批，「復」字當讀去聲，《中州》尤侯去聲房又切或防又切，與「扶又切」同音；《洪武》宥韻扶富切 /viou/。
6. 祝枝山【三十腔】：「薄情種，這些時，何處廝和闌，可曾知我悲痛。」眉批：「廝，思必切。」⁷⁶意謂「廝」字讀入聲。沈寵綏〈宗韻商疑〉：「至查廝字，則兩韻……等書皆叶平聲，乃詞隱《正吳編》載廝役、廝養、小廝之類，當叶思；廝守、廝打、廝纏之類，當叶嗇，則平聲之外，仍有應唱入聲者，在詞隱必有所本，但從來詞曲，止祖《洪武》、《中州》兩韻，而他書不與焉。」⁷⁷祝枝山：「何處廝和闌」，義取「廝纏」，當讀入聲。沈璟標注「廝」字有二讀：（1）平聲「廝」，《中州》支思韻陰平僧茲切，音思 /sī/；《洪武》支韻相咨切 /sie/。（2）入聲「廝」，思必切，音嗇。嗇，增註本《中原音韻》皆來韻入聲作上聲，叶篩上聲 /ʂai/；《洪武》陌韻色窄切 /ʃək/，皆非「思必切」之所本。《近思錄》：「〈斯干〉詩言：『兄及弟矣，式相好矣，無相猶矣。』言兄弟宜相好，不要相學。」《近思錄集註》：「不要相學之『相』，呂本作『廝』，蓋長安讀『相』為廝，思必反。亦通作『廝』，又音斯。」⁷⁸可知「思必切」取之於長安方言。

以上除第六條「廝」字，其餘使用的切語皆與《中州音韻》相同，並非根

⁷⁴ 同前註，卷1，頁2。

⁷⁵ 同前註，卷1，頁3。

⁷⁶ 同前註，卷1，頁7-8。

⁷⁷ 沈寵綏：《度曲須知》，頁236。

⁷⁸ 宋·朱熹、呂祖謙合編：《近思錄》，清·茅星來：《近思錄集註》（臺北：臺灣商務印書館，1969-1970年，《四庫全書》珍本初集），冊163，卷6，頁11。

據《洪武》。

（三）以入聲注入聲

根據周維培考述，明清傳奇用韻概分兩派，一派模擬神襲《琵琶記》用韻的「戲文派」，以「入聲單押」為主要特點。一派以《中原音韻》為依憑檢字押韻的「中原派」，神追北曲音韻，以「入聲與三聲通押」為主要特點。⁷⁹ 沈璟開創「中原派」，因此《南詞韻選》大多平上去同押，入聲與三聲通押約有十七首，⁸⁰ 入聲單押僅有兩首。沈璟是否落實入聲遵《洪武》，先從《南詞韻選》音注入聲字觀察：

1. 無名氏【仙呂·皂羅袍】：「低回粉面唾紅絨，停針怕刺雙栖鳳。」眉批：「刺，音七。」⁸¹ 按：《中州》齊微韻入聲作上聲倉洗切，音七 /ts'i/；《洪武》陌韻七迹切 /ts'ɪək/。
2. 陳秋碧【中呂·駐雲飛】：「錦瑟淒涼，擘破雲鬟金鳳凰。」眉批：「擘，音百，後同。」⁸² 按：《中州》皆來韻入聲作上聲，音百 /puai/。《洪武》陌韻毗亦切 /b'ɪək/。
3. 康對山【雙調·四塊金】：「笑榮華似電逐，嘆歲矢如弦促。……見西窗又度，落霞孤鷺。」眉批：「逐，音軸。鷺，音木，後同。」⁸³ 逐，《中州》魚模入聲作平聲長如切，音軸 /tɕiu/；《洪武》屋韻直六切 /dʒ'yuk/。鷺，《中州》魚模韻入聲作去聲，音木 /mu/；《洪武》屋韻莫卜切 /muk/。
4. 梁少白〈秋日登潑水驛樓感舊〉【黃鐘·畫眉序】套數入聲單押。第四

⁷⁹ 周維培：《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁63-76。

⁸⁰ 入聲與三聲通押，如梁少白〈春恨〉【中呂·駐雲飛】，王漢陂【雙調·四塊金】，康對山【雙調·四塊金】等等。鄭騫校點：《南詞韻選》，頁19、31。

⁸¹ 沈璟：《南詞韻選》，卷1，頁1。

⁸² 同前註，卷2，頁2。

⁸³ 同前註，卷5，頁9。

首【畫眉序】：「翠雲緘封就，欲投無隙。」⁸⁴ 沈璟眉批：「隙，音乞，後同。」隙，《中州》齊微韻入聲作上聲，音乞 /k'i/；⁸⁵《洪武》陌韻乞逆切 /k'iaŋk/。

5. 王漢陂〈春興〉【黃鐘·畫眉序】套數入聲單押，第一首【畫眉序】：「花謝雨聲疾，萬點紅香委原隰。」沈璟眉批：「疾，唱作即。隰，音席。」⁸⁶ 按：即，齊微韻入作上聲將洗切；疾，齊微韻入聲作平聲精妻切 /tɕi/，聲母韻母相同，聲調不同。「隰、席」同音，齊微韻入聲作平聲星西切 /tɕi/。《洪武》「疾」字，質韻昨悉切 /dz'iaŋt/；「隰」字，緝韻席入切 /ziəp/。

6. 無名氏【商調·集賢賓】套數：「天涯自他為去客，黃犬宅信全乖。……移山迴海，招贅相公宅。」眉批：「客，唱作楷。宅，唱作柴。」⁸⁷ 按：這首曲文入聲與平上去通押，韻腳屬皆來韻。客，皆來韻入聲作上聲，叶楷上聲 /k'iai/；《洪武》陌韻直格切 /dʒ'ək/。宅，皆來韻入聲作平聲池齋切 /tɕai/；柴，皆來韻陽平池齋切 /tɕ'ai/；宅、柴反切相同；《洪武》陌韻耻格切 /tɕ'ək/。

以上六例使用直音方式標注入聲，不論句中字面或韻腳，皆與《中州》入派三聲同音。前五例雖不是依據《洪武》反切，但皆以入聲注入聲，仍屬入聲調類，應是入聲入唱。至於最後一例，「客、宅」二字不唱入聲，而唱作中原之音，則是馮夢龍（1574-1646）所謂「借北韻」的現象。⁸⁸【集賢賓】第一

⁸⁴ 同前註，卷4，頁5。

⁸⁵ 周德清《中原音韻》，隙 /xi/、乞 /ki/，聲母不同，歸屬不同小韻；《中州音韻》同小韻。可知沈璟依據後者。

⁸⁶ 沈璟：《南詞韻選》，卷4，頁4。

⁸⁷ 同前註，卷6，頁5。

⁸⁸ 馮夢龍云：「《墨憨齋新譜》調入聲在句中可代平，亦可代仄。若用之押韻，仍是入聲，此可謂精微之論。故選中有偶以入聲代上去押者，必標曰『借北韻』幾字。」明·馮夢龍評選，俞為民校點：《太霞新奏》，收入《馮夢龍全集》（江蘇：古籍出版社，1993年），〈發凡〉，頁2。

句「天涯自他為去客」。⁸⁹格律「平平去平平去」；【猫兒墜】第二句：「招贅相公宅」。⁹⁰格律「平去去平」，馮夢龍《太霞新奏》眉批：「客，借北韻，叶楷。宅，借北韻，作柴。」⁸⁹因為是借北韻，故「客」字是以入代上，唱作上聲「楷」；⁹⁰「宅」字是以入代平，唱作平聲「柴」，這是為叶韻而改讀。馮、沈評點相同曲文，故運用馮夢龍南曲「借北韻」概念，方能解釋沈璟標示入聲唱作中原之音的現象。

五、《南九宮曲譜》體現 《中原》、《洪武》切割並用

沈璟繼《南詞韻選》之後編撰《增定南九宮曲譜》，並有眉批。⁹¹曲譜選錄散曲作品一百二十七首，其中元明闕名之作一百一十二首；選錄宋元戲文五十八種，明初至萬曆年間傳奇共二十四種。⁹²仍然從十九韻部檢視南曲押韻

⁸⁹ 同前註，頁 158。

⁹⁰ 客，唱作楷。客，《廣韻》陌韻苦格切，僅有一讀。楷，《廣韻》有二讀：（1）皆韻古諧切，音皆。（2）駭韻苦駭切，音楷。中原之音將《廣韻》清聲母入聲字派入上聲為基本原則，故「客」字歸屬於皆來韻入聲作上聲，叶楷。楷，《中州音韻》皆來韻有二讀：（1）平聲雞鞋切，音皆。（2）上聲溪蟹切，音楷。從聲母判斷，「客」字當取後者「溪」母上聲讀音，而非前者「見」母平聲讀音。再者，譜律該字標注上聲，故「客，叶楷」，唱作上聲，不唱平聲。此外，馮夢龍云：「入聲派平上去三韻，在北曲用三聲者則然，若南曲仍有四聲，自不得借北韻而廢入聲一韻也。如皆來韻，時曲每以『客、色』等字押上，『額、墨』等字押去。」同前註，頁 205。按：馮夢龍指出時曲每以「客」字入聲作上聲為韻。

⁹¹ 沈璟曲譜【仙呂入雙調·二犯江兒水】尾批：「予舊有《南詞韻選》，以此調後三句犯【朝元歌】及【一機錦】，亦予之誤也。」沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁 648-649。按：周維培考述：「作於順治丙戌（1646）的沈自晉《南詞新譜·凡例》稱：『先生定譜以來，又經四十餘載。』又，湯顯祖萬曆二十七年（1599）致呂玉繩信中已提及沈璟曲譜，因而大體可以推知沈璟曲譜成書當在萬曆二十五年（1597）以前。」參周維培：《曲譜研究》，頁 111。

⁹² 同前註，頁 121-123。

現象。統計沈璟評點「用韻雜」曲例，以《琵琶記》居冠，高達十九首，⁹³略舉三首曲文及其評點為例：

1. 【正宮·瑞鶴仙】十載親燈_火，論高才絕_學，休誇班_馬。風雲太平日，正驂騑欲聘，魚龍將_化。沉吟一_和，怎離卻雙親膝_下？且盡心甘旨，功名富貴，付之天_也。（第二齣〈高堂稱壽〉）。⁹⁴

眉批：用韻甚雜。……日字、騷字、旨字，不用韻。

2. 【中呂·永團圓】名傳四海人怎_比？豈獨是耀門_閭？人生怕不全孝_義，聖明世豈相_棄。這隆恩美_譽，從教管領何所_愧，萬古青編_記。如今便_去，相隨到京_畿。拜謝君恩了，歸庭宇一家賀_喜。共設華筵_會，四景常歡_聚。（第四十二齣〈一門旌獎〉）。

眉批：用韻甚雜。了字，不用韻。⁹⁵

3. 【南呂·節節高】漣漪戲彩_鴛，把荷_翻，清香瀉下瓊珠_濺。香風_扇，芳沼_邊，閒亭_畔。坐來不覺人清_健，蓬萊閬苑何足_羨？只恐西風又驚秋，不覺暗中流年_換。（第二十二齣〈琴訴荷池〉）

眉批：戲彩、閬苑，俱去上聲，俱妙甚。……用韻亦雜。⁹⁶

第一首【瑞鶴仙】韻腳「火、學、和」屬歌戈韻；「馬、化、下」屬家麻韻；「也」字屬車遮韻，雜用三韻。第二首【永團圓】主押齊微韻，韻腳「比、義、棄、愧、記、畿、喜、會」，雜用魚模韻「閭、譽、去、聚」。第三首主押先天韻，韻腳「鴛、濺、扇、邊、健、羨」，雜用寒山韻「翻」字、桓歡韻「畔、換」二字。

⁹³ 沈璟曲譜評點《琵琶記》「韻雜」，如：（1）第二十六齣〈拐兒給誤〉【仙呂·一封書】，韻腳「離、你、的、危、遲」屬齊微韻，「枝、之」屬支思韻。（2）第二十六齣〈拐兒給誤〉【中呂·駐馬聽】，韻腳「關、山、斑」屬寒山韻，「酸」屬桓歡韻，「遠、見」屬先天韻，等等。沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁143-144、277-278。

⁹⁴ 同前註，頁187。

⁹⁵ 同前註，頁305-306。

⁹⁶ 同前註，頁367-368。

周維培列舉四十種明清傳奇，均以《中原音韻》標注每齣所用韻部，印證明萬曆以後的傳奇主要以《中原》為押韻依據。⁹⁷ 沈璟以十九韻部檢視宋元戲文至萬曆以前的作品，必然出現各組韻部相混現象，從戲文、傳奇創作的歷史發展及其語言載體，未必具有說服性。

《南詞韻選》以《中原》品第南曲押韻，標注平上去三聲的反切，皆與《中州》相同，體現南曲北唱，實踐南叶《中原》的立場。標注入聲的音讀，亦與《中州》入派三聲同音。以下繼續探究《南九宮曲譜》音注的現象，先分析平上去，再分析入聲。

（一）標注音讀指明依據《中州音韻》

沈璟曲譜標注音讀指明依據《中州韻》有七首，其中一首眉批字體漫漶，⁹⁸ 茲依曲譜標示平、上、去考述：

1. 《荊釵記》【商調·簇御林】：「親師範，近友朋。」眉批：「朋字，《中州韻》音逢。此曲乃用詩韻也，南曲多犯此病。」⁹⁹ 按：「朋」字，周韻屬庚青韻，音鵬 /p'uəŋ/；《中州》屬東鍾韻平聲蒲蒙切，音蓬 /p'uŋ/，各僅有一讀。王文璧增註《中原音韻》又讀庚青韻陽平蒲橫切，音鵬 /p'uəŋ/。沈璟取《中州》音讀，疑訛作「逢」。此曲韻腳「朋、明、敬、姓、程、卿」，押庚青韻。故「朋」字，音鵬，非音蓬。沈璟認為「朋」字應叶東鍾韻，而南曲家多叶庚青韻，是犯詩韻之病。
2. 《琵琶記》【南呂·羅鼓令】：「縱然不死也難捱，教人只恨蔡伯喈。」眉批：「也字，《中州韻》元可作平聲。」¹⁰⁰ 按：「也」字，車遮韻可作平聲，又讀上聲 /iɛ/，當據曲譜標注，讀上聲。

⁹⁷ 周維培，《論中原音韻》，頁 54、63-86。

⁹⁸ 《寶劍記》【仙呂·甘州八犯】，眉批字體漫漶，無法考述。沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁 160。

⁹⁹ 同前註，頁 593。

¹⁰⁰ 同前註，頁 398-399。

3. 《黃孝子》【商調·鶯啼春色中】：「假撇清粧聾作啞，虐禮數賣喬生[㊦]。」眉批：「生分，或作『生忿』。忿字，《中州韻》亦作去聲，生分，不從順之意。」¹⁰¹按：韻腳「分」字有二讀，真文韻平聲敷奔切，音紛 /fuən/。又真文韻去聲，叶分去聲。生分之「分」，曲譜標注去聲，音忿。
4. 《王煥》傳奇【商調·秋夜雨】：「更不思量着，估[㊦]的無數，憑着你自[㊦]那箇。」尾批：「估倬，音結棹，即今人俗語也。倬字，《中州韻》註云『俏麗貌』，不可認做『卓』字音。」¹⁰²按：倬，周韻未收；《廣韻》和《洪武》同讀入聲竹角切，與「卓」字同音。《中州韻》蕭豪韻叶巢去聲，與「棹」字同音；卓，蕭豪入作上聲之卯切 /tʂau/。曲譜標示「倬」字去聲，當據蕭豪韻去聲，音倬，不可認作「卓」字音。
5. 《琵琶記》【南呂·紅衫兒】：「不想道相掙[㊦]把，這做作難[㊦]架。」眉批：「掙，《中州韻》作「瓦」字音。今人唱作強雅切者，非也。把，唱作靶。」¹⁰³按：「掙把」即「掙靶」，亦作「掙擺」，把持，擺布之義。¹⁰⁴曲譜標示「掙把」為「上，作去」，意謂分別讀上聲、去聲，音「瓦靶」。故「掙」字，當據《中州韻》家麻韻上聲王寡切，音瓦 /ua/；「把」字宜唱作家麻韻去聲邦罵切 /pua/，音「靶」。眉批所云「強雅切」，為「恰」字反切，家麻韻入聲作上聲 /k'ia/，今人將「掙」唱作「恰」字音，非也。

（二）以直音和反切標注平上去

曲譜頗多以直音標注平上去之字例，皆與《中州》同音。僅舉平聲一例，如《寶劍記》【甲馬引】：「不及時歡樂，是[㊦]呆痴」，眉批：「呆，音爺，不

¹⁰¹ 同前註，頁 587-588。

¹⁰² 同前註，頁 608。

¹⁰³ 同前註，頁 417-418。

¹⁰⁴ 《漢語大詞典》（香港：商務印書館，2007 年），光碟繁體單機 3.0 版。

可作崖。」¹⁰⁵ 呆，《洪武》未收，此據車遮韻陽平移遮切，音爺 /iɛ/，不可讀作皆來韻陽平移皆切，音崖 /iai/。至於使用反切約有十條，亦皆與《中州》相同，去其重複，依曲譜標示平、上、去，略舉如下：

1. 康伯可【仙呂調·聲聲慢】：「滿地黃花堆積，憔悴損，如今有誰忺摘？」眉批：「此用入聲韻。忺，希兼切。」¹⁰⁶ 按：忺，標注平聲，廉纖韻陰平希兼切 /xiem/。
2. 《拜月亭》【中呂·麻婆子】：「路途路途行不慣，心驚膽顫擢。」眉批「擢，慈隨切。」¹⁰⁷ 按：擢，標注平聲，齊微韻陽平慈隨切 /ts'ui/。
3. 《黃孝子》【仙呂調·薄媚賺】：「到此猶成美，大恩未報，厚顏慙。」眉批：「慙，初錦切。」¹⁰⁸ 按：慙，標注上聲，侵尋韻上聲初錦切 /tɕ'əm/。
4. 《殺狗記》【中呂·大影戲】：「唬得人喪膽亡魂，戰戰兢兢，進退無門。」眉批：「唬，奚價切。」¹⁰⁹ 按：唬，標注去聲，家麻韻去聲奚價切 /xia/。

以上曲例雖未明言依據《中州》，使用直音仍與《中州》同音，切語亦相同，落實南曲平上去叶《中原》的主張。

（三）評點入聲

沈璟標注《南詞韻選》音讀未曾使用「入聲」一詞；曲譜則出現「入」、「作平」（入聲作平聲）、「入聲韻」，以下分別討論四種標注入聲的方式，觀察是否落實南遵《洪武》的主張。

第一種指明依據《中州》音讀，例如《荊釵記》【仙呂入雙調·普賢歌】：

¹⁰⁵ 沈璟：《增定南九宮曲譜》，附錄，頁 52。

¹⁰⁶ 同前註，頁 162。

¹⁰⁷ 同前註，頁 301。

¹⁰⁸ 同前註，頁 167。

¹⁰⁹ 同前註，頁 288。

「真偽^⑤定奪，是非沒奈何，尺水翻成一丈波。」眉批：「奪，依《中州韻》唱作多」。¹¹⁰按：奪，《中州韻》歌戈韻入聲作平聲，叶多 /tuɔ/。韻腳「奪」字，標注「作平」，意謂以入代平，亦即入聲唱作平聲。

第二種以直音方式，如《拜月亭》【南呂·羅帶兒】：「今宵得借歇宿，可憐見子母每天翻地覆。」此曲押魚模韻，眉批：「覆，音福。」¹¹¹曲譜標注「作平」，意謂入聲作平聲。又，《拜月亭》【中呂·漁家傲】：「但尋常珠繞翠圍，那曾經地覆天番受苦時。」眉批：「覆，音福。又或唱『覆』字，作『覆載』之覆，而不唱作『福』字音，尤可笑。」¹¹²曲譜標注「入聲」，強調若唱作「覆載」之覆，即是唱作魚模韻去聲，甚為可笑。必須入聲入唱，音福 /fu/。按：「覆，福」二字，《中州》同音，魚模韻入聲作上聲，叶府。《洪武》屑韻方六切，同音。

第三種以反切方式，如《鑿井記》【南呂·醉太師】：「還因就學，與園公幼子為曹。」眉批：「學，唱作溪交切。」¹¹³按：這首曲文平上去通押，押蕭豪韻，韻腳「學」字標注作平，當據蕭豪韻入聲作平聲奚交切 /xiau/，入聲唱作平聲。又如《拜月亭》【商調·二郎神慢】：「拜星^①，寶鼎中名香滿^②。願拋^③下^④男兒疾較些，得再覩同歡同^⑤。悄悄輕將衣袂^⑥，却不道小鬼頭春^⑦動^⑧也。那喬怯、只見他無言俛首，紅滿腮^⑨。」眉批：「^②，如月切」。¹¹⁴此曲用入聲韻，《中原》押車遮韻；《洪武》混押屑韻（月、蕪、悅、拽），者韻（也），葉韻（頰）。沈璟未評其用韻雜，顯然是從《中原》檢視。「蕪」字標注入聲，當入聲入唱。按：「蕪」字，《中州》車遮韻入聲作去聲如月切 /ɽiue/；《洪武》屑韻入聲儒劣切 /nyet/。

第四種評點「用入聲韻」，這是指單押入聲韻。除上引康伯可【仙呂調·

¹¹⁰ 同前註，頁 687-688。

¹¹¹ 同前註，頁 403-404。

¹¹² 同前註，頁 298。

¹¹³ 同前註，頁 389。

¹¹⁴ 同前註，頁 556。

聲聲慢】和《拜月亭》【商調·二郎神慢】用入聲韻，尚約有十八首。其中《琵琶記》八首（僅有一首韻雜，詳下文）。這些入聲韻曲例，或可觀察沈璟落實南遵《洪武》的原則。如第十三齣〈官媒議婚〉【商調·高陽臺】：

夢遠親闌，愁深旅邸，那更音信遼絕。淒楚情懷，怕逢淒楚時節。

去上平平，平平上上，平去平去平^作。平上平平，去平平上平^作。

重門半掩黃昏雨，奈寸腸此際千結。守寒窓，一點孤燈，照人明滅。

平平去上平平上，去去平上去平^作。上平平，入上平平，去平平入。¹¹⁵

這首曲文韻腳「絕、節、結、滅」四字，《中原》屬車遮韻，《洪武》押屑韻。沈璟注曰：「又一體，此用入聲韻」。又如《琵琶記》第三十三齣〈聽女迎親〉【四邊靜】：

你去陳留子細詢端的，專心去尋覓。請過兩三人，途中須好承直。

平平上去平平入，平平去平入。上去上平平，平平 上平入。

休憂怨憶，寄書咫尺。眼望捷旌旗，耳聽好消息。

平平去入，去平上入。上去入平平，上去上平入。¹¹⁶

這首曲文韻腳「的、覓、直、憶、尺、息」，《中原》屬齊微韻，《洪武》押陌韻。沈璟眉批：「此曲用入聲韻」，尾批：「途中句，用平平上平入。耳聽句，上去上平入，不可混。」強調「途中須好承直」、「耳聽好消息」必用入聲韻。沈璟並未如《南詞韻選》標注車遮韻、齊微韻。這兩首韻腳恰好在《洪武》各自叶韻，再考述另外五首《琵琶記》入聲韻：

1. 第三十三齣〈聽女迎親〉【正宮·福馬郎】：「你休說新婚在牛氏宅。他須怨我相[○]誤，歸未[○]得，傍人聞把奴[○]賣。若是到京國，相逢處做個好筵席。」¹¹⁷按：韻腳「得、國、席」屬《中原》齊微韻入派三聲，「宅、賣」屬皆來韻入派三聲，屬於借韻；《洪武》屬陌韻。
2. 第十九齣〈強就鸞凰〉【黃鍾·滴溜子】：「漫說道、因緣事，果諧鳳

¹¹⁵ 同前註，頁 552。

¹¹⁶ 同前註，頁 208-209。

¹¹⁷ 同前註，頁 209。

𠂔。細思之、此事，豈吾意𠂔？有人，在高堂孤獨，可惜新人笑語喧，不知舊人哭，兀的東牀，難教我坦腹。」¹¹⁸按：韻腳「卜、欲、獨、哭、腹」屬《中原》魚模韻入派三聲；《洪武》屬屋韻。

3. 第二十九齣〈乞丐尋夫〉【越調·憶多嬌】：「他魂渺漠，我沒倚着，程途萬里，教我懷夜𠂔。此去孤墳望公公看𠂔。舉目蕭索，舉目蕭索，滿眼盈盈淚落。」¹¹⁹尾批：「兩箇『着』字，俱如『濯』字音唱。但『倚着』着字，當帶平聲韻耳，俱不可作『潮』字音唱也。」按：韻腳「漠、着、𠂔、着、索、索、落」屬《中原》蕭豪韻入派三聲；《洪武》屬藥韻。倚着之「着」，曲譜標示「作平」，即入聲作平聲唱，故云「當帶平聲韻」；看着之「着」，曲譜標示「入」。沈璟強調兩個「着」字，俱不可唱作蕭豪韻陽平持饒切，音「潮」/tɕ'iau/，要唱作蕭豪韻入聲作平聲錐稍切，音「濯」/tɕau/。
4. 第十九齣〈強就鸞凰〉【黃鍾·女冠子】：「馬蹄驚速，傳呼齊擁雕鞍。金花帽𠂔。天香袍染。丈夫得志。佳壻乘龍。【前腔】妝成聞喚𠂔。又將彩扇重遮。羞蛾輕𠂔。這姻緣不𠂔。金榜題名。洞房花𠂔。」¹²⁰眉批：「此曲皆用入聲韻，而乃用『龍』字在內者，『龍、隴、弄、六』可轉入入聲也。『乘龍』或作『坦腹』，『嬌面』或作『彩扇』，皆非。」按：韻腳「速、𠂔、簇、促、蹙、俗、燭。」屬《中原》魚模韻入派三聲；《洪武》屬屋韻。其中「佳壻乘龍」，若根據《六十種曲本》「佳壻坦腹」，¹²¹即是叶屋韻。沈璟指出「乘龍」或作「坦腹」，非也。並指出「龍、隴、弄、六」可轉入入聲。蓋此四字分別屬《洪武》「東、董、送、屋」韻，平上去與可與入聲相配，故「龍」字可轉入入

¹¹⁸ 同前註，頁 463-464。

¹¹⁹ 同前註，頁 533。

¹²⁰ 同前註，頁 451。

¹²¹ 明·高明：《琵琶記》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評註》（長春：吉林人民出版社年，2001 年），頁 188。

聲叶韻。沈璟的解釋固然牽強，卻透露出入遵《洪武》的立場。

5. 第二十九齣〈乞丐尋夫〉【越調・鬪黑麻】：「奴_深謝公公，便辱許諾。從來的_深恩，怎敢忘却。只怕途路遠，體怯弱。病染孤身，力衰倦腳。孤墳寂寞，路途滋味惡，兩處堪悲，兩處堪悲，萬愁_怎摸。」¹²² 按：韻腳「諾、却、弱、腳、寞、惡、摸」屬《中原》蕭豪韻入派三聲；《洪武》屬藥韻。

值得注意的是《琵琶記》八首曲例之中，六首在《中原》和《洪武》皆各屬相同韻部，自成叶韻。此外，另十二首其他劇作，除《拜月亭》【商調・二郎神慢】用韻雜（詳上文），七首在《洪武》各屬相同韻部，¹²³ 四首各只有一兩個字借韻，¹²⁴ 但在《中原》大抵混韻，沈璟卻未評點用韻雜。

沈璟標示入聲，前三種音注方式，表面雖與《中州》同音，但體現「入聲作平聲唱」與「入聲入唱」，實質上仍屬入聲調類。第四種評點「入聲韻」二十首，在《洪武》全然叶韻或偶然借韻者多達十七首。沈璟雖然提出「北叶《中原》，南遵《洪武》」，標示注音卻不曾指明依據《洪武》。誠然，元末明初高則誠或明初劇作家等，並非根據《洪武》叶韻。不過，根據曲譜精心選錄《洪武》自成叶韻之曲例，以及「入聲入唱」和「入聲唱作平聲」的曲例，

¹²² 沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁 534-535。

¹²³ 沈璟曲譜眉批「用入聲韻」，在《洪武》屬相同韻部有七首：（1）《劉文龍》【仙呂調・杜韋娘】（頁 164-165）。（2）《江流》【正宮・桂枝香】（頁 185-186）。（3）《尋親記》【正宮・醉太平】（頁 221-222）。（4）謝無逸【中呂調・柳梢青】（頁 330-331）。（5）白樸《牆頭馬上》【南呂調・搗白練】（頁 447-448）。（6）《一夜鬧》【仙呂調・桂枝香】（頁 166）。（7）周美成【商調・解連環】（頁 607-608）。前五首皆押陌韻，第六首押屋韻，第七首押藥韻。

¹²⁴ 沈璟曲譜眉批「用入聲韻」，在《洪武》各僅有一兩個字借韻，約五首：（1）康伯可【仙呂調・聲聲慢】，押陌韻，借韻緝韻（頁 162）。（2）《拜月亭》【商調・二郎神慢】，押屑韻，借韻葉韻（頁 556-558）。（3）《拜月亭》【商調・鶯集御林春】，押屑韻，借韻葉韻，頁 595-596）。（4）《王煥》【商調・秋夜雨】，押藥韻，借韻箇韻（頁 608）。（5）散曲【仙呂入雙調・桃紅菊】，押葉韻，借韻屑韻（頁 695）。

應可印證落實入遵《洪武》的主張。又，回顧第四首韻腳「龍」字，亦唯有《洪武》可轉入入聲屋韻叶韻。總結以上考述，可知沈璟南遵《洪武》，僅止於入聲調類而言，但是每個字的聲韻母，仍然悉遵《中原》。故《南九宮曲譜》體現平上去叶《中原》，入聲遵《洪武》，是切割並用的體例。

六、開拓周德清平仄律與度曲論之評點

周德清〈作詞十法〉選錄「定格」四十首散曲，並加以評點，體現北曲創作論與度曲論之緊密關係。沈璟汲取周德清曲學，包括入聲作平聲、析辨平聲陰陽、連用仄仄變化，統稱為「平仄律」。¹²⁵ 周德清論述這些創作原理與度曲論皆有密切關係，並經由評點形式呈現。沈璟轉用於南曲，並有深層開拓。

（一）轉用北曲「入聲作平聲」，開拓南曲「以入代平」

周德清《中原音韻》入派三聲是為廣其押韻，成為北曲格律要素之一。凡譜律作平、上、去聲者，若無適當的字，即可使用入派三聲之字。入聲作上聲或入聲作去聲，仍是仄聲，不容易造成失律，因此入聲作平聲最為緊切。周德清將「入聲作平聲俱屬陽」列為〈作詞十法·知韻〉，並強調「施於句中，不可不謹，皆不能正其音」。¹²⁶ 強調填詞者對入聲作平聲之字必須謹慎，若不謹慎，視為仄聲，則不能正其音；不能正其音，即造成「歌其字音非其字」之現象。例如《陽春白雪》收錄楊朝英（1265？-1351）【雙調·殿前歡】，周

¹²⁵ 曲學家論「平仄律」，即是詞家「論四聲」；而論四聲之關鍵，在於平聲陰陽之抑揚與仄聲去上之變化。故論四聲可溯自張炎《詞論》，且論四聲至晚明清初，論述愈趨精細。就曲學而言，周德清、沈璟可謂是早期論平仄四聲的重要推手，到王驥德更為精細。參閱審查先生之書面意見。按：關於王驥德，參閱李惠綿：〈從音韻學角度論述王驥德南曲度曲論之建構〉，《戲劇研究》創刊號（2008年1月），頁131-178。

¹²⁶ 周德清：《中原音韻》，頁235。

德清批評：「『白雲窩』二段，¹²⁷俱八句，『白』字不能歌者。……入聲於句中不能歌者，不知入聲作平聲也。」¹²⁸【殿前歡】九句，首句格律「仄平平」，¹²⁹楊朝英將「白」當作入聲字，不知入聲作平聲，致使「白」字不能歌之。

周德清所謂「入聲作平聲」，是從《中原音韻》入派三聲而言。沈璟轉用於《南詞韻選》，卻不著「入聲」二字。其中有三首是入聲字而肯定「作平聲唱，妙甚」的曲例。（1）陳秋碧【中呂·駐雲飛】第四句：「問[㊦]別離況。」眉批：「別字，作平聲唱，妙甚。」¹³⁰按：根據沈璟曲譜，此句「上去平平去」，¹³¹第三字必作平聲。（2）陳秋碧【雙調·風入松】第五句：「本待要[㊦]活覓死」。眉批：「活字，作平聲唱，妙甚。」¹³²按：根據沈璟曲譜，此句「平上去平平上平」，¹³³第五字必作平聲。（3）陳秋碧【仙呂·醉羅歌】前四句：

無形無影書難[㊦]寄，不[㊦]活不死病難[㊦]醫。暮雨梨花近寒[㊦]食，問陌上人歸[㊦]未？
 平平平上平平去，^ㄗ^ㄗ入上去平平。去上平平去平^ㄗ，去入去平平去？
 眉批：「活字、食字，俱作平聲唱。」¹³⁴

這首曲文押齊微韻，《南曲九宮正始》【醉羅歌】選錄此首，¹³⁵故參照其平仄律；根據沈璟曲譜，「活、食」二字亦作平聲。以上「別（車遮韻）、活（歌戈韻）、食（齊微韻）」三字，《中原》皆屬入聲作平聲。根據南遵《洪

¹²⁷ 《中原音韻》集成本誤作「白雪窩」，當作「白雲窩」為是。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92。

¹²⁸ 周德清：《中原音韻》，〈中原音韻自序〉，頁175-177。

¹²⁹ 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁351-352。

¹³⁰ 沈璟：《南詞韻選》，卷2，頁2。

¹³¹ 沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁282。

¹³² 沈璟：《南詞韻選》，卷3，頁2。

¹³³ 沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁690。

¹³⁴ 沈璟：《南詞韻選》，卷4，頁1。

¹³⁵ 清·徐于室、鈕少雅訂定：《南曲九宮正始》，俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編（清代編）》（合肥：黃山書社，2008年），頁233。

武》，這三個字即是「以入代平」，所謂「作平聲唱」即是入聲作平聲唱。

「以入代平」是沈璟開創的奇巧妙方，其〈論曲〉【二郎神】云：「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。」¹³⁶意謂譜律某字該用平聲而無恰當的平聲字時，可巧用入聲字代替，謂之「以入代平」。換言之，該字是平聲格，卻使用入聲字，凡此，沈璟曲譜皆標示「作平」。詞隱先生自許是獨秘方，頗有自我作祖之意。上文引用《琵琶記》【商調·高陽臺】，其中「絕、節、結」三字即是「以入代平」。再舉曲譜選錄《琵琶記》第十三齣〈官媒議婚〉【高陽臺】：

【高陽臺】宦海沉身，京塵迷目，名韉利鎖難脫。目斷家鄉，
 去上平平，平平平入，平平去上平^作。平^作去平平，
 空勞魂夢飛越。閒聒，閒藤野蔓休纏也，
 平平平去平^作。平^作，平平上去平去上，
 俺自有正兔絲的親瓜葛。是誰人無端調引，謾勞饒舌。
 上去上 去平 平入。去平平平去上，去平平入。

【前腔換頭】閨閣，紫閣名公，黃扉元宰，三槐位裏排列。
 作^平作^平，上入平平，平平平上，平平去上平^作。
 金屋嬋娟，妖嬈那更貞潔。懽悅，紅樓此日招鳳侶，
 平入平平，平平平去平^作。平^作，平平上入平去上，
 遣妾每特來執伐。望君家殷勤肯首，早諧結髮。
 上入^作入平^作入。去平平平平上上，上平^作入。¹³⁷

沈璟注云：「用入聲韻」，韻腳「脫、越、聒、葛、舌、閱、列、潔、悅、伐、髮」，屬《中原》歌戈韻、車遮韻、家麻韻入派三聲；《洪武》屬曷韻、

¹³⁶ 沈璟撰，徐朔方輯校：《沈璟集》，頁 849。

¹³⁷ 沈璟眉批：「身字、目字、鄉字、也字、公字、宰字、娟字、侶字，俱不用韻。」沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁 562-563。按：第七句「閒藤野蔓休纏也」，其「纏」字又讀去聲。

屑韻、轄韻。韻腳中的「脫、越、聒、閱、列、潔、悅」等字皆「作平」，意謂譜律當作平聲，此曲用入聲字替代，即是「以入代平」。此外，句中「目斷、閱閱、執伐、結髮」之「目、閱、執、結」屬入聲字，曲譜亦標示「作平」，證明沈璟主張南曲「以入代平」可用於韻腳和句中，眉批又云：

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。高先生喜用入聲，此曲如脫字、越字、聒字、閱字、列字、潔字、悅字處，用入聲作平聲唱，妙矣。至于葛字、舌字、伐字、髮字處，既用「兔絲」、「謾勞」、「特來」、「早諧」等仄平二字在上，則其下當用平去或平上二聲，所謂以去聲、上聲韻間用之，乃妙。今槩用入聲，則入聲作平者與入聲作去、上者混雜，音律欠諧矣。後人有獨見者，還宜少用入聲韻為是。¹³⁸

沈璟指出入聲韻止可用之以代平聲韻，意謂入聲韻不宜代上、去聲韻。因此「兔絲瓜葛」、「謾勞饒舌」、「特來執伐」、「早諧結髮」，首二字既用仄平，則其下二字當用平去或平上，故「葛、舌、伐、髮」，當用上聲或去聲韻，而此曲用入聲韻替代上、去，即是入聲混代三聲者。沈璟顯然不認同「以入代上」和「以入代去」，故評其「音律欠諧」。其中「以入代平」，沈璟自稱是獨秘方。其後王驥德提出「入代三聲」的概念，¹³⁹馮夢龍亦有修正，¹⁴⁰延續沈璟開拓的論題。

沈璟以「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」表述「以入代平」的創作論，並於曲譜中有實際評點與印證。不僅提出「以入代平」是南曲創作通變的格律，同時也強調歌者演唱該字之妙，誠如評點：「脫字、越字、聒字、列字、潔字、悅字處，用入聲作平聲唱，妙矣。」沈璟雖使用「入聲作平聲唱」的描述語句，但與周德清評點北曲的涵義絕不相同。《中原音韻》入聲作平聲俱屬陽，唱作

¹³⁸ 同前註，頁 563-564。

¹³⁹ 王驥德：《曲律·論平仄》，頁 105-106。

¹⁴⁰ 明·馮夢龍評選：《太霞新奏》，〈發凡〉，頁 2-3。

平聲。南曲「入聲作平聲」，仍是入聲，惟應作平聲唱。至於如何體現北曲「入聲作平聲」，又如何體現南曲「入聲作平聲唱」之妙，則是明清度曲論的議題了。

（二）汲取北曲平聲分陰陽，開啟南曲平聲析陰辨陽

漢語聲母清、濁與陰、陽調往往有對應關係，聲母清、濁有別，陰、陽聲調亦隨之有別。中原音系「全濁」母已經清化，因此《中原音韻》之「陰、陽」指陰平、陽平聲調，非指聲母清、濁。王驥德〈論陰陽〉曰：「周氏以清者為陰，濁者為陽，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。」¹⁴¹ 可知中原之音陽平調值高，陰平調值低，則某字宜用陰平或宜用陽平，與度曲形成密切關係，故「陰陽字法」成為〈作詞十法〉之一。例如【仙呂·點絳脣】首句譜律「十仄平平」，韻腳必用陰平。鄭光祖《伊尹耕莘》雜劇第一折「混元始宇宙洪荒」，¹⁴² 韻腳「荒」字陰平，協律。若用「天地玄黃」為句，譜律既然必用陰平，調值較低，則韻腳「黃」字將唱成「荒」字。同理，【仙呂·寄生草】末句「平平仄仄平平去」，第五字必用陽平。例如「歸來飽飯黃昏後」，末三字「黃昏後」協律。譜律既然必用陽平，調值較高，若改作「昏黃後」，則「昏」字將唱成「渾」字。¹⁴³ 周德清所舉兩個曲例，一個在韻腳，必用陰字；一個在句中，必用陽字。然曲譜皆標注平聲，周德清加以分辨，強調陰陽錯置，將會導致歌者唱成「倒字」，造成聽者誤解，意義混淆。

崑山腔是南曲正聲，崑曲語言載體吳語，而吳語四聲各以聲母清濁分陰陽。沈璟意識到四聲搭配崑曲的腔調旋律，會有高低抑揚之別，其〈論曲〉【二郎神】套數：「參詳，含宮泛徵，延聲促響。把仄韻平音分幾項。……若遇調

¹⁴¹ 王驥德：《曲律》，頁 107。

¹⁴² 徐征主編：《全元曲》（石家莊：河北教育出版社，1998 年），冊 6，頁 3701。

¹⁴³ 周德清：《中原音韻》，頁 235-236。

飛揚，把去聲兒，填他幾字相當。」¹⁴⁴ 意謂曲家要琢磨曲牌宮調譜式，遵守其音韻譜律；既要掌握四聲有延聲（長聲）與促響（短聲）之別，也要分辨每個字調的平上去入，並按照四聲的高低抑揚填詞：

【嘯林鶯】詞中上聲還細講，比平聲更覺微茫；去聲正與分天壤，休混把仄聲字填腔。析陰辨陽，却只有那平聲分黨。細商量，陰與陽，還須趁調低昂。¹⁴⁵

這段論曲主旨有兩點。其一，上、去聲雖同屬仄聲，但不宜混用，故云「休混把仄聲字填腔」。沈寵綏〈四聲批竅〉：「昔詞隱先生曰：『凡曲去聲當高唱，上聲當低唱，平、入聲又當酌其高低，不可令混。』」¹⁴⁶ 可知去聲行腔高揚，上聲行腔低抑，二者相反，故云「詞中上聲還細講，去聲正與分天壤」。搭配上揚的旋律腔調時，宜填去聲，故云「若遇調飛揚，把去聲兒，填他幾字相當」。其二，提出「析陰辨陽，却只有那平聲分黨」，意謂平聲當細分陰、陽。不同於北曲，南曲陰平字聲高平，陽平字聲由低轉高，作曲者當析辨平聲陰陽，搭配旋律之低昂而選用陽平或陰平，故云「陰與陽，還須趁調低昂」。

周德清講求平聲辨陰陽，蓋合用陰而陽，或合用陽而陰，將造成「歌其字音非其字者」的聲律之病。¹⁴⁷ 沈璟則是從音樂腔格而論，二者不同。周德清講究用陰字法、用陽字法的創作原則，屢屢出現在「定格」四十首散曲評點之中，如鄭光祖〈登樓〉【中呂·迎仙客】第四、五句：「望中原·思故國」（仄平平·十去）評曰：「『原』字屬陽，『思』字屬陰。」¹⁴⁸ 相對而言，沈璟僅針對平聲籠統提出「陰與陽，還須趁調低昂」的概念，但是對陰陽律與創作度曲之關係，曲選與曲譜並無實際批評；畢竟曲譜只能旁註四聲，無法詳註陰陽調。再者，沈璟僅開啟南曲平聲析辨陰陽的概念，故王驥德評曰：「詞曲一

¹⁴⁴ 沈璟撰，徐朔方輯校：《沈璟集》，頁 849。

¹⁴⁵ 同前註，頁 849。

¹⁴⁶ 沈寵綏：《度曲須知》，頁 200。

¹⁴⁷ 周德清：《中原音韻》，〈中原音韻自序〉，頁 177。

¹⁴⁸ 同前註，頁 242。按：集成本作「原、思屬陰」，疑有關字，此據上下文義補入。

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。」¹⁴⁹事實上，四聲分辨陰陽，有待於孫月峰揭發竅領，而後王驥德〈論陰陽〉將之理論化，¹⁵⁰具體論述四聲陰陽字調與創作、度曲之關係。此外，沈寵綏〈四聲批竅〉對沈璟上、去、入三聲不分陰陽的主張作了辯證：「昔詞隱先生曰：『凡曲去聲當高唱，上聲當低唱，平、入聲又當酌其高低，不可令混。』其說良然。然去聲高唱，此在翠字、再字、世字等類，其聲屬陰者，則可耳。若去聲陽字，如被字、淚字、動字等類，初出不嫌稍平，轉腔乃始高唱，則平出去收，字方圓穩。」¹⁵¹沈寵綏舉證闡釋南曲陰去可直接高唱，陽去宜轉腔之後才能高唱。沈璟只論去聲高唱，即是不分陰陽。¹⁵²

（三）承繼周德清仄仄律之變化

南北曲的「入聲作平聲唱」和「平聲析辨陰陽」涵義不同，但仄仄變化，原是韻文學的創作原理之一，在南北曲亦具有共通性。〈作詞十法〉第九法「末句」云：「『上去』者，必要上去；『去上上』者，必要去上；『仄仄』者，上去、去上皆可上上、去去，若得迴避尤妙。」¹⁵³周德清指出凡末句宜作「上去」或「去上」者，不得更易。若是「仄仄」連用，皆當迴避「上上」或「去去」。仄仄律雖出現於「末句」的論述，其實適用於曲牌中每句格律。定格四十首中，周德清針對「上去」或「去上」之字加以評點頗多，反覆強調句中兩字連用仄仄時，務求上去或去上之變化。

沈璟承繼仄仄律的創作觀，相關評點大量運用於《南九宮曲譜》。沈璟對

¹⁴⁹ 王驥德：《曲律·雜論》，頁171。

¹⁵⁰ 王驥德：《曲律》，頁107-110。

¹⁵¹ 沈寵綏：《度曲須知》，頁200-201。

¹⁵² 崑曲去聲須用「豁腔」，亦即出口第一個音之後，再拔高一音，使音向上揚，不致轉入其他聲調。在具體腔格上，陰去聲通常比前音豁高一音，比後音高二音；陽去聲比前音豁高兩音，比後音高一音。參閱審查先生之書面意見。

¹⁵³ 周德清：《中原音韻》，頁237。按：集成本第三句作「去上上者」，衍一「上」字，當據《嘯餘譜》本作「去上」。

高則誠《琵琶記》製詞和用韻是正反兩面的評論，呂天成《曲品》轉述：「詞隱先生嘗謂予曰：『東嘉妙處，全在調中平、上、去聲字用得變化，唱來和協。至於調之不倫，韻之太雜，則彼已自言，不必尋數矣。』」¹⁵⁴ 可知沈璟雖肯定《琵琶記》遣詞用字善於平仄律之變化，卻批判其宮調不倫、用韻太雜。由此透露沈璟對仄仄律變化的重視與講究，包括對《琵琶記》以及其他劇作的評點。如《琵琶記》第二十二齣〈琴訴荷池〉【南呂·梁州新郎】：

新篁池閣，槐陰庭院，日永紅塵隔斷。碧欄杆外，空飛漱玉清泉。只覺香肌無暑，素質生風，小簾琅玕展。晝長人困也，好清閒，忽被棋聲驚晝眠。金縷唱，碧筒勸。向冰山雪檻開華宴，清世界有幾人見。

眉批：閣字、外字、暑字，俱不用韻。「小簾」、「縷唱」，俱上去聲；「困也」，去上聲，俱妙。……如此佳詞，惜用韻太雜耳。¹⁵⁵

這首曲文主押先天韻，韻腳「院、泉、展、眠、勸、宴、見」，雜用桓歡韻「斷」字、寒山韻「閒」字，可歸屬借韻，評為「用韻太雜」，不免嚴苛。又如第二十齣〈勉食姑嫜〉【南呂·薄倖】：

野曠原空，人離業敗。謾盡心行孝，力枯形瘁。幸然爹媽，此身安泰。恹惶處，見慟哭饑人滿道，嘆舉目將誰倚賴？

眉批：空字、處字、道字，俱不用韻。「野曠」、「滿道」、「倚賴」，俱上去聲；「嘆舉」，去上聲，俱妙。……孝字、道字，用韻亦可。此曲韻亦雜。

這首曲文押三個韻：皆來韻（敗、泰、賴），蕭豪韻（孝、道），齊微韻（瘁），誠如沈璟批評「曲韻亦雜」。但是句中上去、去上，用詞俱妙。沈璟對《琵琶記》正反兩面的評價，正凸顯其過度謹守韻嚴的矛盾。沈璟眉批往往綜合曲牌格律，如《荊釵記》【仙呂·八聲甘州】：

¹⁵⁴ 明·呂天成：《曲品》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊6，頁224。

¹⁵⁵ 沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁364。

窮酸魍魎，對我行輒^㊸數黑論黃。粧模作樣，惱得我氣滿胸膛。平生
平平上上，去上平入上上入平平。平平^隸去，上^隸去上平平。平平
頗讀書幾行，豈肯汨亂^㊹綱并五常。^㊺量，且順從公相何妨。
上^隸平上平，入去平上平上平。平平，上去平平去平平。

【前腔換頭】端相你窮酸伎倆，^㊻做得^㊼^㊽相府東牀。出言無狀，
平平 平平去上，上去入平平去上平平。^隸平平去，
那些兒^㊾讓溫良。微名幸登龍虎榜，肯做棄舊憐新薄倖郎，
上平 平去平平。平平去平平上上，去去平平^隸去平，
^㊿詳，料烏鴉^㊽配鸞凰。
平平，去平平上去平平。

眉批：「數」字，可用平聲。幾行「行」字，可用仄韻。「公」字，
可用仄聲。「氣滿」、「伎倆」、「相府」，俱去上聲，妙甚。
「讀」字、「薄」字，俱入聲作平聲，尤妙。「樣」字、「狀」
字，不用韻亦可。¹⁵⁶

所謂某字可用平聲、可用仄聲；可用平韻、可用仄韻；用韻、不用韻、
借韻等等，皆是以考定南曲曲譜格律為宗旨，自是不同於周德清鑑賞性質的評
點。不過，所謂「去上聲、上去聲，妙甚」，以及「入聲作平聲，尤妙」等，
清晰可見周德清評點北曲音律，被沈璟汲取轉化於南曲，誠然是周德清曲選曲
評的啟迪。

結 論

沈璟曲學之研究，歷來大多以《南九宮曲譜》和〈論曲〉【二郎神】套數
為主，¹⁵⁷對《南詞韻選》之研究相對偏少；¹⁵⁸尤其極少從戲曲音韻學的角度，

¹⁵⁶ 同前註，頁 131-132。

¹⁵⁷ 關於沈璟曲譜之研究，如（1）周維培：〈沈璟曲譜及其裔派制作〉，《文學遺產》
第 4 期（1994 年），頁 86-94。（2）石藝：〈沈璟《增定南九宮曲譜》對南曲宮調、

探究沈璟對南曲曲學之建樹。本文以《南詞韻選》、《南九宮曲譜》眉批為主要研究文本，運用直音、反切等眉批文字，融入其〈論曲〉套數與《正吳編》軼文，勾勒沈璟曲學對《中原音韻》的汲取轉化與開拓影響，是一個新穎的研究視角。¹⁵⁹ 沈璟汲取《中原音韻》兼具曲選曲評之體例；將北曲音讀口法轉用於南曲，體現南曲北唱；進而建構南曲曲牌規範、開拓南曲曲體律化，對明清曲評、曲譜、曲韻、曲論具有深遠影響。

（一）汲取轉化《中原音韻》曲選曲評兼具之體例

周德清〈作詞十法〉「定格」四十首，開啟曲選曲評兼具之體例。沈璟汲取轉化，《南詞韻選》成為目前所見明代較早兼具曲選曲評的南散曲選。¹⁶⁰ 其

曲牌的規範化》，《中國韻文學刊》第25卷第3期（2011年7月），頁77-82。（3）李冠然：《沈璟〈南曲全譜〉研究》（石家莊：河北師範大學碩士論文，2011年4月，楊棟先生指導）。關於沈璟〈曲論〉之研究，如：（1）葉長海：〈沈璟曲學辯爭錄〉，《文學遺產》第3期（1981年），頁102-117。（2）俞為民：〈沈璟的《論曲》散套與戲曲音律論〉，《徐州工程學院學報（社會科學版）》第5期（2013年），頁61-67。

¹⁵⁸ 關於《南詞韻選》之研究極少，就筆者所知有：（1）石藝：《沈璟曲學研究》，第三章「沈璟《南詞韻選》研究」，著重沈璟南曲用韻標準與方法，頁77-105。（2）俞為民：〈沈璟的《南詞韻選》及其對南曲曲韻的規範〉，臺灣戲曲學院主編：《戲曲學報》第14期（2016年6月），頁81-102。按：兩篇皆未論及《南詞韻選》眉批運用直音和反切，與《中州音韻》相同。

¹⁵⁹ 劉園：《沈璟戲曲用韻研究》（長沙：湖南師範大學碩士論文，2014年5月，賀福凌先生指導）。按：第二章考察沈璟戲曲用韻與《中原音韻》韻字歸屬之差別，頁58-68。

¹⁶⁰ 《南詞韻選》刊刻時代不詳，如果以《南曲九宮譜》為斷代（約萬曆二十五年，1597），現存此前刊刻之選集，如《風月錦囊》（嘉靖三十二年，1553），參孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校》（北京：中華書局，2000年）。《詞林一枝》、《八能奏錦》（萬曆新歲，1573）；《樂府玉樹英》（萬曆二十七年，1599）、《樂府萬象新》和《大明天下春》（萬曆前期坊刻本）。參李平：〈流落歐洲的三種晚明戲劇散出選集的發現〉，《復旦學報》第4期（1991年），頁79-90。按：以上選集兼收戲曲和散曲，皆無眉批。

後又用以編撰《南九宮曲譜》，對明清相關曲籍影響深遠。最具代表性是徐復祚（1560-1630？）《南北詞廣韻選》（約1616），這本選集完全模倣《南詞韻選》，依十九韻部選錄南北劇曲與散曲，並有眉批。¹⁶¹ 其後如馮夢龍（1574-1646）《太霞新奏》（1627），張楚叔、張旭初《吳騷合編》（1637），¹⁶² 凌濛初（1580-1644）《南音三籟》等，¹⁶³ 亦以《中原音韻》十九韻部註明各曲押韻。曲譜則以明末清初徐于室（？-？）、鈕少雅（1564-1661？）訂定《南曲九宮正始》（1661）為代表，體例大致與《南九宮曲譜》相同，惟於各首曲牌之上直接標注十九韻部，曲牌之下標注板數，並於各句標注「韻、叶、借、不」，意謂「押韻、叶韻、借韻、不用韻」。¹⁶⁴ 將沈璟兩本編撰的著作，放在歷史脈絡中，更能彰顯沈璟遵《中原》而建立南曲評點的樞紐地位與重大影響。

（二）汲取轉化南曲北唱之音讀口法

沈璟以《中原》「韻嚴律協」之原則品第南曲；將閉口音圈起，強調南曲閉口音口法；認同南曲齊、微同押，魚、模同押；以直音或反切方式標注平上去音讀，亦皆與《中州》同音，體現南曲北唱的口法。凡此皆是汲取《中原》音系而轉化運用於南曲的具體方法，也印證沈璟「欲令作南曲者悉遵《中原音韻》」的曲學觀點。《南九宮曲譜》評點宋元戲文和明傳奇，以十九韻部檢視，

¹⁶¹ 明·徐復祚輯：《南北詞廣韻選》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年），冊1742。參黃仕忠：〈徐復祚《南北詞廣韻選》編選考〉，《文獻》第2期（2006年4月），頁141-149。

¹⁶² 明·張楚叔、張旭初編：《吳騷合編》，《四部叢刊》續編（臺北：臺灣商務印書館，1966年），冊150。按：序文之末有「明崇禎丁丑花稠上人許當世題」字樣，崇禎丁丑是崇禎十年（1637），《吳騷合編》，〈序〉，頁4。

¹⁶³ 明·凌濛初：《南音三籟》，《善本戲曲叢刊》第4輯，據1963年上海古籍書店景印明刊本康熙七年（1668）補刊。

¹⁶⁴ 徐于室、鈕少雅訂定：《南曲九宮正始》。按：序文之末有「順治辛丑七夕後五日松陵馮旭題於賦嘯齋」，順治辛丑是順治十八年（1661），頁3。

眉批使用「用韻太雜」、「用韻雜」、「用韻甚雜」、「用韻亦雜」、「韻甚雜」等用語，約九十首。¹⁶⁵ 相對而言，評點為「用韻嚴」、「用韻甚嚴」、「用韻不雜」、「用韻甚精」曲例，僅約七首。¹⁶⁶ 沈璟雖以《中原》為南曲押韻開創一條新路，然以之檢視戲文傳奇用韻雜，不免有「以北律南」之嫌。至於南曲北唱，雖可解釋是沈璟認定的「戲曲正音」，卻致使南曲失去其語言載體的語音特色。

沈璟主張創作南曲悉遵《中原》，必須另闢入遵《洪武》，才能解決南曲入聲的困局。沈寵綏〈入聲收訣〉曰：「北叶《中原》，南遵《洪武》〔北曲字面皆遵《中原韻》，若南曲字面又遵《洪武韻》，故入聲亦從之。詞隱先生有遵制，《正吳編》可考〕。」¹⁶⁷ 可知沈璟《正吳編》主張入聲遵《洪武》。沈寵綏又轉引：「《正吳》一編，明謂謹照《洪武》叶切。」按理而言，沈璟標示入聲叶切應該依據《洪武》。然而，本文研究發現《南詞韻選》與《南九宮曲譜》標注入聲音讀皆與《中州》同音，甚至曲譜眉批指明遵《中州韻》，可從四點解釋這種落差現象。其一，沈璟和沈寵綏皆主張南曲押韻遵《中原》，是就南曲家寫作的角度而言。南曲以《中原音韻》為押韻規範，可避免早期南曲混韻或用韻雜亂之現象。至於所謂「南曲字面遵《洪武》」，則是就演唱而言，亦即依照南音演唱。換言之，入聲字在句中字面或韻腳，雖依照《中原音韻》派入平、上、去三聲，標示反切、直音雖與《中州》同音，但演唱時仍唱作入聲，亦即「以周韻之字，而唱《正韻》之音」。¹⁶⁸ 其二，爬梳《南九宮曲譜》，曲文左旁標注「入」、「作平」（入聲作平聲），強調入聲入唱或入聲作平聲唱，實質上仍屬入聲調類。其三，根據《南九宮曲譜》標示「用入聲韻」之曲例，在《洪武》大多押

¹⁶⁵ 沈璟曲譜評點「韻雜」，如《琵琶記》（19首）、《臥冰記》（10首）、《江流》（5首）、《殺狗記》（5首）、《白兔記》（4首），等等。

¹⁶⁶ 沈璟曲譜評點「韻嚴」，如《荊釵記》【黃鍾·疎影】，韻腳「苒、兼、甜、欠、慘、廉」屬廉纖韻，「慘」字借監咸韻。沈璟：《增定南九宮曲譜》，頁450。

¹⁶⁷ 沈寵綏：《度曲須知》，頁208。

¹⁶⁸ 參閱審查先生之書面意見。

同一個韻部，自成叶韻。可見曲譜中的入聲概念，落實南遵《洪武》。其四，王文璧《中州音韻》〈凡例〉云條：「翻切圈註一遵《洪武正韻》」，沈璟標注入聲採用《中州》音讀，就是認定入聲遵《洪武》。以上說明沈璟南遵《洪武》，僅止於入聲調類，聲母、韻母的音讀仍遵《中原》，體現《中原》、《洪武》切割並用的現象。

沈璟悉遵《中原》，誠然為南曲作家找到押韻指南與規範，解決南曲用韻困境，其功厥偉。惜其以「韻嚴律協」品第南曲上下，顯現過於重視音律而忽略詞采意境，不能彰顯周德清「文律雙美」的曲學觀。此外，對於南曲唱念音讀，確立「南北叶《中原》，入聲遵《洪武》」的藍圖，造成汲取《中原音韻》而轉用於入聲獨立的南曲，呈現句中字面平上去叶《中原》、入聲遵《洪武》而不統一的矛盾。其後沈寵綏《弦索辨訛》與《度曲須知》，真正落實「北叶《中原》，南遵《洪武》」的折中之法，亦即南北曲平上去三聲共押周韻；北曲字面宗《中原》；南曲字面和入聲叶切悉遵《洪武》，建構「體兼南北」的曲論，解構沈璟南曲音韻不統一的矛盾。

（三）建構曲牌規範、開拓曲體律化

《中原音韻·作詞十法》是北曲創作論的經典論述，在中國曲學史上具有開創意義。〈作詞十法〉皆與曲牌格律有關，若將第十法「定格」四十首曲文標示平仄律，可謂曲譜之雛型，為《太和正音譜》之先驅。第九法「末句」羅列譜式，並分別列舉各支曲牌末句平仄，落實文字譜的格律指示。周德清建構北曲格律之各項要素，即散見於〈作詞十法〉吉光片羽的提點，包含「句數律、字數律、襯字律、聲調平仄律（包含入聲作平聲律、陰陽律、仄仄律）、末句律、收煞律、協韻律（包含開合口分押、雙聲疊韻、短柱韻等戒律）、務頭律、對耦（偶）律」等要素，¹⁶⁹堪稱是建構北曲曲牌格律之始祖。

¹⁶⁹ 曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，《中華戲曲》第2期（2011年12月），頁98-137。

沈璟開拓周德清對北曲格律與度曲論之評點，除了陰陽律和務頭律無法體現於曲譜，《南九宮曲譜》評點充分運用者，主要有襯字律、以入代平（入聲作平聲）、仄仄律（上去、去上之變化）、末句律、收煞律、協韻律等，其中「以入代平」，沈璟自稱是獨秘方，自是其開拓之處。沈璟曲譜雖是在蔣孝舊譜的基礎之上，對曲牌的宮調歸屬進行審訂，並增補新調。但是完成第一本完整的南曲文字譜，並將曲牌格律訴諸於評點，則是對周德清北曲曲牌格律的轉化與開拓，誠然是「律化」南曲創作的重要推手。¹⁷⁰

沈璟曲論著作雖亡佚，幸存《南詞韻選》、《南九宮曲譜》，本文得以從其眉批窺探沈璟對南曲曲學的建樹。儘管沈璟主張南曲創作悉遵《中原》，其中有可待平議之處，然其開啟中原派的南曲押韻、南北叶《中原》與南曲入聲遵《洪武》、析辨平聲陰陽、以入代平等議題，可謂上承周德清，下啟王驥德、馮夢龍、沈寵綏等曲學家，在南曲音韻史上居於扭轉與推展的樞紐地位。

（責任校對：邱琬淳）

引用書目

一、傳統文獻

宋·朱熹、呂祖謙合編：《近思錄》，清·茅星來：《近思錄集註》，收入《四庫全書》珍本初集，臺北：臺灣商務印書館，1969-1970年，冊163。

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·周德清：《中原音韻》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，冊1。

¹⁷⁰ 俞為民：〈沈璟對崑曲曲體的律化〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》第10卷第6期（2008年11月），頁110-115。

- * 元·周德清編輯，明·王文璧校正：《中州音韻》，上海圖書館善本室，弘治十七年（1504）刊本。
- 元·周德清編輯，明·王文璧校正：《中州音韻》，日本國立公文書館，內閣文庫本（1503-1504年）。
- 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善本室，萬曆辛丑（1601）大業堂刻本。
- 明·高明：《琵琶記》，黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評註》，長春：吉林人民出版社，2001年，第1冊。
- * 明·樂韶鳳等編：《洪武正韻》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，第239冊。
- 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。
- * 明·沈璟：《南詞韻選》，國家圖書館善本室，明虎林刊本。
- 明·沈璟編，沈自晉校：《北詞韻選》，浙江圖書館善本室，祁氏遠山堂抄本。
- * 明·沈璟編，鄭騫校點：《紅蕖記傳奇·南詞韻選》，臺北：北海出版公司，1971年。
- * 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年。
- * 明·沈璟撰，徐朔方輯校：《沈璟集》，上海：上海古籍出版社，1991年。
- * 明·王驥德：《曲律》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，第4冊。
- 明·徐復祚輯：《南北詞廣韻選》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年，第1742冊。
- 明·徐復祚：《曲論》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，第4冊。
- 明·凌濛初：《南音三籟》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第4輯，臺北：

臺灣學生書局，1987年。

明·呂天成：《曲品》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，第6冊。

明·張楚叔、張旭初編：《吳騷合編》，《四部叢刊》續編，臺北：臺灣商務印書館，1966年，第150冊。

明·沈寵綏：《度曲須知》（微縮資料），臺北：國家圖書館，1989年，明崇禎己卯（十二年）刊本。

* 明·沈寵綏：《度曲須知》，中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，第5冊。

明·馮夢龍評選，俞為民校點：《太霞新奏》，收入《馮夢龍全集》，江蘇：古籍出版社，1993年，第14冊。

* 清·徐于室、鈕少雅訂定：《南曲九宮正始》，俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編（清代編）》，合肥：黃山書社，2008年。

徐征主編：《全元曲》，石家莊：河北教育出版社，1998年。

謝伯陽編纂：《全明散曲（增補版）》，濟南：齊魯書社，2016年。

二、近人論著

石 藝：〈沈璟《增定南九宮曲譜》對南曲宮調、曲牌的規範化〉，《中國韻文學刊》第25卷第3期（2011年）。

石 藝：《沈璟曲學研究》，南京：南京大學文學院博士論文，俞為民先生指導，2011年9月。

李冠然：《沈璟《南曲全譜》研究》，石家莊：河北師範大學碩士論文，2011年4月，楊棟先生指導。

李 平：〈流落歐洲的三種晚明戲劇散出選集的發現〉，《復旦學報》第4期（1991年）。

李 榮主編：《蘇州方言詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998年。

李惠綿：〈從音韻學角度論述王驥德南曲度曲論之建構〉，《戲劇研究》創

刊號（2008 年 1 月）。DOI:10.6257/2008.1131

周維培：《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社，1990 年。

周維培：《曲譜研究》，江蘇：江蘇古籍出版社，1997 年。

周維培：〈沈璟曲譜及其裔派制作〉，《文學遺產》第 4 期（1994 年）。

邵榮芬：《中原雅音研究》，濟南：山東人民出版社，1981 年。

孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校》，北京：中華書局，2000 年。

黃仕忠：〈徐復祚《南北詞廣韻選》編選考〉，《文獻》第 2 期（2006 年 4 月）。

俞為民：〈沈璟的《南詞韻選》及其對南曲曲韻的規範〉，臺灣戲曲學院主編：《戲曲學報》第 14 期（2016 年 6 月）。

俞為民：〈沈璟的《論曲》散套與戲曲音律論〉，《徐州工程學院學報（社會科學版）》第 5 期（2013 年）。

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

曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，《中華戲曲》第 2 期（2011 年 12 月）。

甯繼福：《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985 年。

葉長海：〈沈璟曲學辯爭錄〉，《文學遺產》第 3 期（1981 年）。

劉 園：《沈璟戲曲用韻研究》，長沙：湖南師範大學碩士論文，2014 年 5 月，賀福凌先生指導。

鄭 騫：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973 年。

謝伯陽：〈臺灣點校本《南詞韻選》佚文補錄〉，《社會科學戰線》第 4 期（1989 年）。

《漢語大詞典》，香港：商務印書館，2007 年，光碟繁體單機 3.0 版。

（說明：書目前標示 * 號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Zhou, D.-Q. (1959). *Zhongyuan yinyun* [Phonology in central plains]. In The Institute of Chinese Drama Study (Ed.), *Zhongguo gudian xiqu lun zhu ji cheng* (Collection of classical Chinese drama (Vol. 1). Beijing: Chinese Drama Publishing House. (Original work published in the Yuan Dynasty).
- Zhou, D. -Q. (Ed.). (1504). *Zhongzhou yinyun* [Phonology in Zhongzhou]. Archived in the Rare Book Room, Shanghai Library, China.
- Yue, Sh.-F et al. (Eds.). (1983). *Hongwu zhengyun* [Honwu authentic rhymes]. In *Jingyin Wenyuange Siku quanshu* [Siku quanshu- edition of jingyin Wenyuange] (Vol. 239). Taipei: The Commercial Press, Ltd.
- Shen, J. (n.d.). *Nan ci yun xuan* [Selected rhymes for the southern melody]. Edition of Hulin in the Ming. Archived in the Rare Book Room, National Central Library, Taiwan.
- Shen, J. (Ed.). (1971). *Hongquji chuanqi, Nanci yunxuan* [Selected rhymes for the southern melody—Hongquji chuanqi]. Taipei: Beihai Publishing Ltd.
- Shen, J. (1984). *Zeng ding nan jiugong qupu* [Revised southern jiugong formularies of arias]. In Q.-G. Wang (Ed.), *Shanben xiqu congkan* [Collection of rare editions of Chinese drama] (Vol. 3). Taipei: Student Book Co., Ltd.
- Shen, J. & Xu, Sh.-F. (Eds.). (1991). *Shen Jing ji* [Collection of Shen Jing's works]. Shanghai: Shanghai Ancient Works Publishing House.
- Wang, J.-D. (1959). *Qu lǚ* [Qu rules]. In The Institute of Chinese Drama Study (Ed.), *Zhongguo gudian xiqu lun zhu ji cheng* (Collection of classical Chinese drama (Vol. 4). Beijing: Chinese Drama Publishing House. (Original work published in the Ming Dynasty).
- Shen, Ch. -S. (1959). *Du qu xu zhi* [Requirements of qu composition]. In The Institute of Chinese Drama Study (Ed.), *Zhongguo gudian xiqu lun zhu ji cheng* [Collection of classical Chinese drama] (Vol. 5). Beijing: Chinese Drama Publishing House. (Original work published in the Ming Dynasty).

-
- Xu, Y.-Sh & Niu, Sh.-Y. (Eds.). (2008). *Nan qu jiugong chengshi* [Authentic southern jiugong formularies of arias]. In W.-M. Yu & R.-R. Sun (Eds.), *Lidai quhua hui bian* [Collected editing of historical commentaries of qu]. Hefei: Huangshan Publishing House.