

「陰出陽收」新考—— 附論《度曲須知》中所見的吳語聲調

何大安*

「陰出陽收」是明·沈寵綏在《度曲須知》中所提出的概念，自來說解紛紜，莫衷一是。本文從吳語「清音濁流」的發音特點加以解釋，認為吳語將中古濁聲母字的成阻部分唸成清音即是「陰出」，除阻後帶濁流的部分即是「陽收」；「陰出陽收」實即「清出濁收」，也就是「清音濁流」。吳語「清音濁流」的特點，與沈寵綏對「陰出陽收」的描述，完全契合。文中除對相關問題有所討論外，並附論《度曲須知》中所見的吳語聲調，主張當時四聲實為七或八調。

關鍵詞：度曲須知 陰出陽收 陽出陽收 清音濁流

* 中央研究院語言學研究所

一・前言

明・沈寵綏的《度曲須知》中有〈陰出陽收考〉一篇，其說如下：

《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。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。夫切音之胡奚，業與吳移之純陽者異其出口，則字音之絃迴，自與言圍之純陽者，殊其唱法矣。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，而口氣撇戛者也。今除口生字眼，間有不錄外，餘並列左用備稽覽焉。

文後並依聲母類別列舉了三十二組例字，強調他們都應當是「陰出陽收」。這些例字，請參閱本文「附錄」。

沈寵綏又在《度曲須知》的〈俗訛因革〉篇：「又《中原韻》熬字為訛高切，訛字為吳哥切，傲字為昂告切，昂字為吳岡切。乃考吳字竟是王姑切，則昂乃叶杭，傲乃叶浩，訛乃叶和，熬乃叶豪無疑矣。」這一段文字之下，自注：

杭、和、豪、浩，俱陰出陽收。昂、訛、熬、傲，俱陽出陽收。雖口法略異，因係同音，姑借叶之。

以上兩段文字所提到的「陰出陽收」、「陽出陽收」的分別，不曾見於沈寵綏之前的文獻。他所舉的「陰出陽收」的「絃、迴、黃、胡」「杭、和、豪、浩」等字，和「陽出陽收」的「言、圍、王、吳」「昂、訛、熬、傲」等字，基本上都來自中古的濁聲母字，其中陰聲韻、陽聲韻都有；而三十二組例字中，平上去入又四聲俱全；¹ 一時之間很難掌握這種分別的道理究竟在哪裡。尤其《度曲須知》全書所舉的「陽出陽收」的例字中，「言、吳」和「昂、訛、熬、傲」是疑母字，「圍、王」是喻母字；如果真的有語音上的根據，何以又只有這兩種音類？分佈得如此有限，令人深感不解。

¹ 平聲如「玄」、「雄」，上聲如「限」、「項」，去聲如「校」、「現」，入聲如「學」、「匣」。

此外，沈寵綏在《絃索辨訛》的〈北西廂·遊藝中原〉末尾的評論中，也有一段大同小異的論述：

近今唱家於平上去入四聲，亦既明曉，惟陰陽二音尚未全解。至陰出陽收，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。……今度曲名家，正從此處著精神，決不嫌煩碎。特曲理未深者，其純陰純陽，尚未細剖。若陰出陽收，愈難體會。

其中「純陰、純陽」如何用於「陰出陽收」的辨別，也是一個需要澄清的問題。

二・前人的說法及其問題

楊振淇（1990）先生曾對「陰出陽收」這個問題作過研究，他的意見是：

「陰出陽收」與「陽出陽收」的區別重點在出字之陰、陽，而出字之陰、陽，實質是聲母的清濁。沈氏提出「陰出陽收」的目的，是讓人們唱念時用「清音」聲母「出字」，而勿以「濁音」聲母「出字」，以避免所謂「陽出」。……沈氏在概括「陰出陽收」時說：「總皆字頭則陰，腹尾則陽」，意思是：唱念陽平字「出字」時，要像陰平字那樣，用清聲母，這就是「陰出」。而歸韻、收音仍按中原陽平字的韻母和聲調，這就是「陽收」。……沈氏「陰出陽收」或「陽出陽收」中出字之「陰、陽」，實質是聲母之「清濁」；而收字之「陽」，指的是聲調之「陽平」。……沈氏所謂「純陰字面」指的是陰平字；「純陽字面」指的是用吳音讀出之陽平字；「陰出陽收」是矯正「陽出陽收」的一種方法。

簡單地說，「陰出陽收」就是把中古的濁聲母字唸成清聲母、陽平調。楊先生就沈寵綏所舉的「絃、迴、黃、胡、言、圍、王、吳」八個平聲字立說，所以「陽收」就是陽平調。上文已經提到，〈陰出陽收考〉的三十二組例字中，平上去入四聲俱全。如果準用楊先生的條例，上去入聲字的「陽收」就應當是上去入聲中的陽調。

楊先生的說法，有三個問題。

第一，假如「陰出」是指中古的濁聲母要讀成清聲母，那麼〈陰出陽收考〉中的「絃」為什麼不直接用清聲母的「希」爲反切上字，反而要用濁聲母的「奚」？「迴」為什麼不直接用清聲母的「呼」爲反切上字，反而要用濁聲母的「胡」？沈寵綏何以又要特別強調「絃」的聲母是「希不成希」、「迴」的聲母是「呼不成呼」？既然明說「不成希」、「不成呼」，那麼「絃」和「迴」的聲母，真的是清聲母嗎？如果真的是清聲母，何以又要作「三分呼，七分吳」、「三分希，七分移」的比方呢？

第二，假如「陽收」是指中古的濁聲母要讀成陽平調（或陽調），那麼依照反切上字取聲、下字取韻和調的規則，「絃」為什麼不直接用陽平調的字作反切下字，而要用陰平調的「堅」？「迴」為什麼不直接用陽平調的字作反切下字，而要用陰平調的「歸」？沈寵綏又為什麼要特別強調「腹尾則陽」的範圍，是在「反切之『上邊』一字」而不是「下邊」一字？

第三，同樣來自中古的濁聲母，為什麼「言、圍、王、吳」保持「陽出」，而不「陰出」？有任何語言上的實際，可以解釋這個現象嗎？上文已經指出，「言、圍、王、吳」四個字代表的音類有限，只有疑母和喻母。那麼問題就是，楊先生的說法能不能解釋，為什麼其他的濁聲母字要讀成清聲母，而疑母和喻母字卻又不然？

「陰出陽收」，如楊先生所說，是一項「三百多年來的未解之謎」，引出諸多猜測」。楊先生在論文中，曾經引述了其中幾種重要的見解，並且加以評論。現在看來，楊先生的評論都很中肯；我們都能夠贊同。爲節省篇幅，因此這裡不再一一引述，有興趣的讀者請參閱楊先生的原文。

三·吳語的「清音濁流」

在提出我們對「陰出陽收」的解釋之前，我想先介紹吳語的「清音濁流」現象。所以要介紹吳語的語音現象，是因爲沈寵綏是籍屬蘇州吳江的吳人。² 他

² 沈寵綏生平事蹟僅見於道光《蘇州府志》，蔡孟珍《沈寵綏曲學探微》第一章第二節引述並考定其卒年爲明亡之次年，即清順治二年（1645）。今按：《度曲須知·經緯圖說》云「乃近得攜李陳獻可所著《皇極圖韻》，中有四聲經緯，及轉音經緯之圖」。陳獻可即陳蓋謨，其《皇極圖韻》書序作於崇禎五年（1632）。則《度曲須知》成書，當在崇禎五年與順治二年（1632-1645）之間。

不但自稱「生於吳、習於吳」，³ 而且《度曲須知》、《絃索辨訛》等曲學著作，乃是有感於「以吳儂之方言，代中州之雅韻，字理乖張、音義逕庭」⁴ 的發憤之作。以吳人而論吳語，自有知人論世的必要。

上文說過，「陰出陽收」、「陽出陽收」的那些字，基本上都來自中古的濁聲母。中古濁聲母在吳語中的反映，一般的說法，仍然是濁聲母，也就是帶音聲母。這個說法不能算錯，但是不夠準確。吳語的濁聲母，在語流 (intervocalic position) 之中，特別是作為雙音節或多音節詞語的非第一音節聲母時，的確是一個帶音的濁聲母，如 [b]、[d]、[g]。但是在單念、或是作為雙音節詞語的第一音節聲母時，就不是一個帶音的濁聲母，而是帶有濁氣流的清聲母，如 [pʰ]、[tʰ]、[kʰ]、[tsʰ]。這是趙元任 (1928) 先生的發現，他並稱這種清聲母而帶有濁氣流的現象為「清音濁流」。趙先生描述這種發音特點時說：

吳語的濁類聲紐的發音最特別。在大多數地方這些字都用一個帶音的氣流就是〔彎頭h〕音。假如是個破裂音，那音的本身並不帶音，換言之當它閉而未破的時候，聲帶並不顫動，等開的時候接著就是一個帶音的 h，就是〔彎頭h〕音，因此聽起來像很「濁」似的。……若是摩擦音，乃就起頭不帶音到後半再帶音，或又加一點帶音氣流，……不過遇到匣母喻母跟疑母不念鼻音的時候，就簡直全用〔彎頭h〕。……匣母本是所謂叫「淺喉音」，就是舌根的摩擦，在吳語大部分讀成「深喉音」，就是真喉音的〔彎頭h〕，雖然仍是一種摩擦音，但是因為這種喉部的摩擦凡是次濁母都有的，因而匣母喻母跟疑母的一部合併了。

引文中的〔彎頭h〕，我們現在寫作 [h]。趙先生的描述非常清楚，一個清音濁流的濁聲母，發音過程其實可以分解成兩部分：成阻之初是清音，除阻之後是濁流。塞音（破裂音）、擦音（摩擦音）莫不如此。至於匣母、喻母和不念鼻音的疑母，既沒有了口腔成阻的部分，從頭到尾就都是濁流了。比照塞音、塞擦音 [pʰ]、[tʰ]、[kʰ]、[tsʰ] 的寫法，從頭到尾都是濁流的匣母、喻母和不念鼻音的疑母，可以記成 [hʰ]，或簡寫成 [h]。

趙先生說匣母「在吳語大部分讀成『深喉音』」，需要進一步補充。這句話其實是說，吳語的小部分並沒有「讀成『深喉音』」，仍然是「淺喉音」，仍

³ 引自《絃索辨訛·序》。

⁴ 同前註。

然保留了「舌根的摩擦」。在這些吳語中，匣母就不是從頭到尾的濁流，而是和其他的塞音、塞擦音一樣，先有舌根摩擦的「清音」，然後再有〔彎頭h〕的「濁流」。這種匣母字的聲母，可以寫作 [χɦ]。有這種聲母的地區，包括溧陽、丹陽、江陰等地，他們也都在蘇州的附近。因此在這些方言之中，匣、喻就是有別的。匣是 [χɦ]，而喻是 [ɦɦ]。

「疑母不念鼻音」又是什麼意思呢？原來中古的疑母字，在吳語方言中，一部分字保留鼻音，一部分字丟失鼻音。⁵ 丟失鼻音的，沒有起頭的口腔成阻輔音，就只有濁流 [ɦɦ]，如上文所說。保留鼻音的，大體開口之前是舌根鼻音 ŋ，齊齒、撮口韻母之前是舌面鼻音 ɲ。鼻音聲母是帶音的聲母，也就是濁聲母。所以保留鼻音的疑母字，雖然有起頭的成阻輔音，但是這是個濁輔音，沒有「清音濁流」的現象。上引文最後一句話當中的「疑母的一部」，指的就是疑母不念鼻音的那一部分。

四・「陰出陽收」就是「清音濁流」

我們認為，沈寵綏的「陰出陽收」，就是吳語的「清音濁流」。⁶ 現在就以此想法來解讀前引〈陰出陽收考〉的本文和〈俗訛因革〉的自注。

〈陰出陽收考〉說：「《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、吳等字之爲純陽字面，而陽出陽收者也。」這是說，《中原音韻》的讀音中有陽平一調，吳音也同樣有陽平一調，但是因爲北方官話早已濁母清化，所以《中原音韻》的陽平調中沒有濁聲母。像「絃、迴、黃、胡」這些匣母濁聲母字，《中原音韻》都要唸成清聲母，是陽調類中的清聲母字。這就是「雖列陽類，實陽中帶陰」。但是「絃、迴、黃、胡」這些匣母濁聲母字，在有的吳音中是 [χɦ]，與來自喻母和不念鼻音的疑母之 [ɦɦ] 不一樣。「絃、迴、黃、胡」的 [χɦ] 是「清音濁流」，出字（成阻初）爲「清音」、收字（除阻後）爲「濁流」。以出入言，可以是「清出濁

⁵ 疑母在吳語中的演變，頗為複雜。這裡只作大致的概括，以免枝蔓。細節請參看趙元任先生的著作（1928, 29-30）。

⁶ 本文修訂期間，承李惠綿教授檢示石海青、王芳（2007）新出版《崑曲中州韻教材》中陰出陽收唱法之說明與示範，恰與本節所說相同。得此佐證，則知鄙說不為妄作矣。特記於此，兼致謝忱。

收」。清濁是爲陰陽，以陰陽言，即是「陰出陽收」。「言、圍、王、吳」的 [ŋŋ] 是「通體濁流」，出字「濁流」、收字「濁流」，有濁無清、有陽無陰，因此可以稱爲「陽出陽收」。既然是陽出陽收，也就可以稱爲「純陽」。同理，「陰出陰收」的真正清聲母字——也就是來自中古全清、次清等清聲母的字——就是「純陰」。

〈陰出陽收考〉接著說：「蓋絃爲奚堅切，迴爲胡歸切，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，適肖其爲胡字；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，亦適成其爲奚字。」這是說「絃」與「奚」同聲母，「迴」與「胡」同聲母。「胡」是「清音濁流」的 [xŋ]，成阻時的 [x]，和來自中古清聲母的「呼」（曉母，[x]）相同，此即「出口帶三分呼音」；解阻後的 [ŋ]，和來自中古濁聲母的「吳」（消失了鼻音的疑母，[ŋŋ]）相同，此即「轉聲仍收七分吳音」。但是 [xŋ] 畢竟既不同於 [x]，也不同於 [ŋŋ]。所以說：「故呼不成呼，吳不成吳，適肖其爲胡字。」「奚」是「清音濁流」的 [xŋ]，成阻時的 [x]，和來自中古清聲母的「希」（曉母，[x]）相同，此即「出口帶三分希音」；解阻後的 [ŋ]，和來自中古濁聲母的「移」（喻母，[ŋŋ]）相同，此即「轉聲仍收七分移音」。但是 [xŋ] 畢竟既不同於 [x]，也不同於 [ŋŋ]。所以說「故希不成希，移不成移，適肖其爲奚字。」

〈陰出陽收考〉又接著說：「夫切音之胡奚，業與吳移之純陽者異其出口，則字音之絃迴，自與言圍之純陽者，殊其唱法矣。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。」這是說「絃」與「言」《中原音韻》都在「先天」韻，韻母相同、小韻不同；「迴」與「圍」《中原音韻》都在「齊微」韻，韻母相同、小韻不同；但是「絃」、「迴」是「清音濁流」的 [xŋ]，「言」、「圍」是「通體濁流」的 [ŋŋ]。前者是「陰出」，後者是「純陽」，所以就「殊其唱法矣」。總之，只要反切上字（反切之上邊一字）是匣母、奉母（凡遇奚、扶），或其他濁的塞音、塞擦音（以及唐、徒、桃、長等類），他們的聲母都是「清音濁流」（總皆字頭則陰，腹尾則陽）。

〈俗訛因革〉自注說：「杭、和、豪、浩，俱陰出陽收。昂、訛、熬、傲，俱陽出陽收。」⁷「杭、和、豪、浩」都是匣母字，和〈陰出陽收考〉中的「絃、迴、黃、胡」一樣，都是「清音濁流」的 [xɬ]。第三節曾經介紹過，中古的疑母字，在吳語方言中，一部分開口字保留了舌根鼻音 ŋ，一部分字丟失了鼻音之後成為通體濁流的 [ɬɬ]，而「昂、訛、熬、傲」正是丟失鼻音的這一類字。由於成了通體濁流的 [ɬɬ]，所以也當然是「陽出陽收」。

至於沈寵綏所舉的三十二組例字和《絃索辨訛》〈北西廂·遊藝中原〉末尾的評論，也都可以用相同的方式來理解，這裡就從略了。

現在回到上文指出的楊振淇先生說法的三個問題，看看用我們的解釋是不是能夠避免？

第一，楊先生說「陰出」是指中古的濁聲母要讀成清聲母，並不完全錯。錯在不瞭解吳語從中古濁聲母來的清聲母有「清音濁流」的特點，因此不能解釋為什麼不直接用清聲母作反切上字？為什麼說「希不成希」、「呼不成呼」？也不能瞭解「三分呼，七分吳」、「三分希，七分移」的真正意思。而「清音濁流」的發音特點，恰好都能符合「陰出陽收」的這些描述。

第二，現在知道「陽收」是「濁流」，不是陽平調，而「絃」既然是「陽收」的濁聲母字，已經表明了只會入陽調，當然可以用陰平調的「堅」作反切下字。「迴」用陰平調的「歸」作反切下字，也是同樣的道理。〈陰出陽收考〉的「腹尾則陽」，指的是聲母的帶濁流的「陽收」部分，不是韻母，自然在「反切之『上邊』一字」的範圍之內，與上下文沒有任何抵觸。

不過，反切的規則，是上字取聲、下字取韻和調。陰出陽收的字應當具陽調，其下字不應為陰調字，才是正例。我們這裡的解釋，會不會顯得過於牽強？這是不會的。因為〈陰出陽收考〉文後依聲母類別所列舉的三十二組例字之中，沈寵綏自注切語下字有平聲字（如「同，徒龍切」）、有去聲字（如「洞，徒弄切」）、有清聲母字（如「杏，悉敬切」）、也有濁聲母字（如「從，慈松切」）。切語下字既有清聲母、又有濁聲母，可見「陰出陽收」字的聲調，並不由下字決定。然而他們讀陽調又絕無可疑，所以我們才說，「陽收」，也就是「濁流」，就已經決定了「陰出陽收」字的聲調；反切下字，只在標識韻母而

⁷ 這段自注的後一句話「雖口法略異，因係同音，姑借叶之」，是有問題的。拙作（2008）別有辨正，請讀者參看。

已。從反切規則來看，似乎有違常例。從吳語特徵來看，其實持之有故。正文中所舉諸例之切語下字爲陰平調的清聲母字，只是恰巧如此，殊不足以該全貌。但是下字爲陰平雖然不成爲我們的問題，卻是楊先生理論的致命傷。因爲他只取正文諸例立論，沒有看到真正的情況，是平去兼有、而下字清濁兩可。一旦主張濁聲母字之爲下字，正在表彰其爲陽調，則下字不爲濁聲母時，聲調之何以又能爲陽，就難以自圓其說了。

第三，「言、圍、王、吳」是來自喻母和消失了鼻音的疑母字，沒有塞音、塞擦音的口部成阻過程，所以沒有「陰出」。吳音中濁母清化之後沒有口部成阻過程的，只有這兩類聲母，所以其他的濁聲母字要讀成清聲母，而這兩類聲母字則不然。

五・結語

最後要澄清幾個問題。

第一，沈寵綏是明清之際的人，本文所引趙元任先生對吳語「清音濁流」的觀察則完成於二十世紀初，前後相差了三百年。能不能拿三百年後的語音來解釋三百年前的記載，是需要留意的。不過在「陰出陽收」的探究上，並不至於產生問題。這是因爲一方面「清音濁流」是吳語的普遍現象，可以透過比較語言學的方法追溯到吳語共同語 (common language) 的階段，而這個階段絕對早於三百年前。另一方面，更重要的，是「清音濁流」可以解釋所有有關「陰出陽收」的描述，沒有任何困難。解釋上的契合，保證了彼此的同一性。

第二，現代吳語大部分把匣母讀成「深喉音」[ɦɦ]，小部分讀成「淺喉音」[χɦ]。讀成「淺喉音」的地區有溧陽、丹陽、江陰等地，雖然都在蘇州的附近，但是分佈不廣。沈寵綏何以不根據分佈廣的「深喉音」地區立說，視匣母爲「陽出陽收」，反而要根據分佈不廣的「淺喉音」地區，視匣母爲「陰出陽收」？這裡有好幾種可能，可以解釋。首先，語音特徵會隨時間而消長，我們不知道四百年前沈寵綏的時代，「深喉音」、「淺喉音」分佈地的廣狹，是不是一定和今天一樣？其次，沈寵綏自己的母語和選擇的態度，不必一定和分佈廣狹有關。又其次，當時流行的唱法而爲沈寵綏立論之嚆矢的，也和分佈廣狹沒有必然的關係。

第三，根據錢乃榮 (1992, 5) 先生的觀察，吳語「清音濁流」中的「清音」「閉塞時間短」，與不送氣清聲母的「閉塞時間長」，形成了主要的對立。既然「清音濁流」中的清音短，濁流相對之下就會比較長。沈寵綏不見得作過精確的發音測量，他將聲母區分為「出口三分，轉聲七分」兩個動程，其三七之比是否正確很難說。但前短後長的語感認知，可能與實際相差不遠。

第四，「絃」與「言」《中原音韻》都在「先天」韻，韻母相同、小韻不同，「絃」是 [xiɛn]，「言」是 [iɛn]；「迴」與「圍」《中原音韻》都在「齊微」韻，韻母相同、小韻不同，「迴」是 [xui]，「圍」是 [ui]。⁸「絃」、「迴」等匣母字，在《中原音韻》濁母清化後成為 [x] 聲母。「言」是疑母，在《中原音韻》脫落了鼻音成為零聲母 [ø]，「圍」是喻母，也成為零聲母 [ø]。「絃、迴」與「言、圍」這兩組字，在《中原音韻》是 [x] 與 [ø] 的不同，在吳語是 [χɦ] 與 [ɦɦ] 的不同。由於類上相當，所以雖然讀音不同，卻各自都能區別。當然，這也就免不了會以吳語的 [χɦ] 去對《中原音韻》的 [x]，以吳語的 [ɦɦ] 去對《中原音韻》的 [ø]。斟酌同異，各有體會。種種議論，也就因而不免了。

附論：《度曲須知》中所見的吳語聲調

沈寵綏在《度曲須知·四聲批竅》的〈附四聲宜忌總訣〉中說：

陰去忌冒。陽平忌拿。上宜頓腔。入宜頓字。

既有「陰去」、「陽平」，表明當有「陽去」、「陰平」。加上「上」、「入」，至少有六個聲調。但是入聲其實也有陰陽之別，因此應有七個調。以下分別述說。

首先是分陰、陽平。〈四聲批竅〉說：

又陰平字面，必須直唱，若字端低出而轉聲唱高，便肖陽平字面。陽平出口，雖蘇低轉高，字面乃肖，但輪著高微揭調處，則其字頭低出之聲，簫管無此音響，合叶甚和不著，俗謂之「拿」，亦謂之「賣」。若陽平遇唱平調，而其字頭低抑之音，原絲竹中所有，又不謂之拿矣。最為時忌。然唱揭而更不「拿」不「賣」，則又與陰平字眼相像。

⁸ 這裡採用的是寧繼福 (1985) 先生的擬音。

既說陰平「必須直唱」，當係平調；又說「若字端低出而轉聲唱高，便肖陽平字面」，則為高平無疑。陽平字已屬「字端低出」，其出口「繇低轉高，字面乃肖」可見是由低而高的上升調。「高徽揭調」，就是「高音高調」。陽平字要唱高音時，因有「字頭低出之聲」，並非曲中原有，簫管無法配合，遂謂此一低出之聲音為「拿」、為「賣」，而為唱家所忌。然若不拿不賣，「則又與陰平字眼相像」，可見調型為先升後平。

其次分陰、陽去。〈四聲批竅〉云：

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。不然，出口便高揭，將被涉貝音，動涉凍音，陽去幾訛陰去矣。……古人謂去有送音，……送音者，出口即高唱，其音直送不返也。

詞隱先生即沈璟。沈寵綏肯定沈璟的概括性講法，而又細加分別。他認為「去聲高唱」的「翠」、「再」、「世」，都是陰去字。陽去的「被」、「淚」、「動」，則「初出不嫌稍平，轉腔乃始高唱」。陽去比陰去多了一個平的部分；前半像陰平，後半像陰去，所以是「平出去收」。要不然，「出口便高揭」，陽去的「被」、「動」就和陰去的「貝」、「凍」不分了。「直送不返」，明是降調。由此可見陰平是高平，陰去是高降，而陽去則是由高平轉高降。

再其次分陰、陽入。由於北曲所宗的《中原音韻》濁母清化、入派三聲，《度曲須知》各篇在討論到入聲時，遂改據《洪武正韻》，而《洪武正韻》又保留聲母清濁之別，因此凡引述有別之時，我們無法判斷這種分別究竟是聲母的清濁，還是聲調的陰陽。但是下面一條資料可以作為確有陰、陽入之別的旁證。

〈四聲批竅〉：「又先賢沈伯時有曰：『按譜填詞，上去不宜相替，而入固可以代平。』則以上去高低迥異，而入聲長吟，便為平聲，讀則有入，唱即非入，如一字六字，讀之入聲也，唱之稍長，一即為衣，六即為羅矣。故入聲為仄，反可代平。」

〈四聲批竅〉引文中的「一」是陰入、「六」是陽入，「衣」是陰平、「羅」是陽平。「入聲長吟，便為平聲」，「一即為衣，六即為羅」。陰平、陽平既然不同，陰入、陽入自當有別。〈四聲批竅〉的引文，出自「先賢沈伯

時」，也就是上文提到的沈璟。沈寵綏引述時，並無異議，應該即可代表他自己口中的分別。陰平、陽平既以出口高低而分，則陰入、陽入一屬促而高、一屬促而低，亦從可論定。

最後談上聲。據上述〈四聲批竅〉引詞隱先生文，「上聲當低唱」。沈寵綏接著評論說：

上聲固宜低出，第前文間遇揭字高腔，及緊板時曲情促急，勢有拘礙，不能過低，則初出稍高，轉腔低唱，而平出上收，亦肖上聲字面。古人謂去有送音，上有頓音。送音者，出口即高唱，其音直送不返也；而頓音，則所落低腔，欲其短，不欲其長，與丟腔相倣，一出即頓住。夫上聲不皆頓音，而音之頓者，誠警俏也。

既然「曲情促急，勢有拘礙，不能過低」，則原來的調高必定相當低。再加上「上有頓音」，「而頓音，則所落低腔，欲其短，不欲其長」，那麼上聲是個低短調，應該是不成問題的。低而短，但不曾與陽入類比，又說「上聲不皆頓音」，因此我推測是一個二一的低降調。降有頓勢，而又無可再降，所以不能不短。

那麼上聲分不分陰陽調呢？我的推測是，這裡的上聲，就是陰上。陽上已經併入了陽去，也就是濁上歸去。由於《中原音韻》也是濁上歸去，《度曲須知》無須辨微，所以未見論及。不過蛛絲馬跡，還是有的。

首先是〈陰出陽收考〉文後的例字之中，有許多上聲、去聲同音的字。例如：上聲的「項」與去聲的「巷」、「向」同音，上聲的「檻」、「輓」與去聲的「陷」同音；請參閱本文「附錄」。這些都是濁聲母字，他們既然同音，就表示陽上和陽去不分。

其次，沈寵綏在《度曲須知·絃索題評》中，有以下一段議論：

我吳自魏良輔為崑腔之祖，而南詞之布調收音，既經創闢，所謂「水磨腔」、「冷板曲」，數十年來，遐邇遜為獨步。至北詞之被絃索，向來盛自婁東，其口中嫵娜，指下圓熟，固令聽者色飛，然未免巧於彈頭，而或疏於字面，如〈碧雲天〉曲中「狀元」之「狀」字，與〈望浦東〉曲中「侍妾」之「侍」字，〈梵王宮〉曲中「金磬」之「磬」字，及「多愁多病」之「病」字，〈晚風寒峭〉曲中「花枝低亞」之「亞」字，本皆去聲，反以上聲收之。此等訛音，未遑枚舉。

他批評婁東人唱北曲，把「狀」、「侍」、「磬」、「病」、「亞」等去聲字唱成了上聲字。這一段批評，很值得玩味。這些字之中，「磬」、「亞」是陰去，「狀」、「侍」、「病」是陽去。《中原音韻》不分陰、陽去，所以唱北曲時，這些字都唱成同樣的去聲。但是婁東人為什麼會把他們唱成上聲呢？這是因為《中原音韻》的去聲字中不只有陰去、陽去，還有陽上——就是濁上歸去的那些字，而婁東人陽上不歸陽去的緣故。上文已經證明當時吳語分陰、陽去，這些分陰、陽去的人面對北曲去聲字時，會有一個困惑：就是有的北曲去聲字，在吳語是陰去，有的是陽去，那麼他究竟是要以吳語的陰去調來唱？還是要以吳語的陽去調來唱？不過，只要他的陽去調裡有陽上字——也就是說，這個吳語方言和《中原音韻》一樣都已經濁上歸去——那麼，他的困惑只是選調的問題，不會有歸類的問題。因為類上都是去聲，要不是陰去，要不就是陽去。他只會把陰去唸成陽去，或是陽去唸成陰去；卻絕不會唸成上聲。

婁東人一定是濁上不歸去，陽上、陽去是兩個調。所以他們會奇怪，為什麼《中原音韻》的一個去聲韻裡，既有婁東的陰去、陽去，又有婁東的陽上？在唱到北曲去聲字的時候，他們的困惑比其他說吳語的人要來得多，除了問究竟是要選婁東的陰去調來唱、還是選陽去調來唱之外，還要多問一聲：是不是要選陽上調來唱？也因此，婁東人就會有一則「陽去讀陽上」的矯枉過正的語音規則，凡遇陽去，便改讀陽上。這條規則繼而擴大為「去讀上」，於是不該還原為上聲的去聲字，也被錯誤地還原成了上聲字。

如果以上的推測是正確的話，那麼婁東是分陽上、陽去的，當地就有八個調。反過來看，沈寵綏既然批評婁東人的缺點，而毫不覺察他口中有類似的還原規則，可見在濁上歸去這項特點上，他的方言是和《中原音韻》一致的。因此他不分陽上、陽去，所以他所說的吳語，應當有七個調。

現在綜合上面的討論，將這七個調的調值擬測如下：

	55	355	21	51	551	5	3
陰平	●						
陽平		●					
陰上			●				
陽上含次濁					●		
陰去				●			
陽去					●		
陰入						●	
陽入							●

（本文於民國九十六年八月二十三日通過刊登）

後記

本文係參與臺灣大學李惠綿教授所主持九十五至九十七年度國科會專題研究計畫「沈寵綏《度曲須知》之注釋、解說及研究」研究成果的一部分。計畫執行期間，承李教授時相過從，切磋討論，惠我良多；初稿蒙其是正，定稿之前，又承檢示新出崑曲教材（石海青、王芳 2007），以佐證鄙說；尤所感激。在此謹向國科會與李教授致謝。本文經《集刊》編委會交付審查，又承兩位審查人不吝指正，並於《度曲須知》聲調問題，垂詢至再，有所啟發；感戴殊深。除遵示修正外，特作〈附論〉一篇，贅於文後，以酬雅意。

附錄：〈陰出陽收考〉文後所舉的三十二組例字

- 1 鞋、諧、骸奚皆切。絃、弦、賢奚堅切。霞、遐、瑕奚加切。下、暇、夏、廈、罇、諄、嚇奚價切。行、刑、形、恒、衡奚經切。杏、幸、倖、脛、行奚敬切。咸、責、函、銜奚監切。輶、陷、檻、飴奚監切。嫌奚兼切。閑、嫻奚間切。玄、懸奚元切。雄、熊奚容切。巷、項、向奚降切。懈、械、邂奚介切。縣、現奚見切。效、効、校奚教切。限奚潤切。學奚交切。狎、轄、峽、洽、匣、俠、狹、桺奚佳切。
- 2 奚、攜、兮弦難切。
- 3 同、僮、童、銅、瞳、桐徒龍切。藤、騰、疼、膝徒楞切。唐、堂、塘、膛、糖、棠、螳徒郎切。臺、擡、苔徒來切。桃、逃、陶、咣、淘、萄徒勞切。頭、投徒婁切。潭、談、譚、曇徒藍切。團、搏、剗徒樂切。甜、恬徒廉切。檀、壇、彈徒蘭切。洞、慟、動徒弄切。徒、圖、屠、途、荼、酴、塗唐盧切。田、填唐連切。迤、陀、跢、酞、沱、駝、鼉唐羅切。度、渡唐路切。
- 4 回、迴、徊、或、惑胡歸切。紅、虹、弘、橫、鴻、洪、宏、紘胡工切。黃、皇、凰、簧、惶、遑、徨、蝗胡光切。懷、淮、槐、畫、獲、劃胡乖切。華、驩胡瓜切。還、環、鬟、闌胡關切。莞胡管切。晃、幌胡誼切。會、慧、惠、恚胡貴切。混、溷胡困切。鵠、斛、鵠、核胡姑切。
- 5 胡、瑚、湖、壺、狐、乎、葫、弧華姑切。魂、渾華昆切。和、禾、活華戈切。桓華官切。戶、護、互、扈、拏、怙華故切。壞黃怪切。換黃貫切。患、幻、宦、豢黃慣切。禍、和黃臥切。
- 6 房、防扶邦切。馮、縫、逢扶崩切。肥、淝扶非切。焚、棼、墳扶奔切。煩、帆、繫、蕃、樊、繁扶班切。
- 7 扶、夫、符、芙、浮房通切。飯、範、梵、犯、販房幹切。復、伏、袱、服、佛房夫切。
- 8 杭、航、行何岡切。憾、撼、頡何濫切。含、邯何甘切。寒、韓何干切。痕何根切。豪、毫、壕、噓、號、濠、鶴、涸何高切。孩、頰何孩切。侯、喉、猴、篋何勾切。旱、悍、汗、翰、捍、瀚何幹切。恨何良切。

何大安

- 9 何、荷、河杭哥切。號、皓、浩、昊杭告切。害、暖杭蓋切。賀、荷杭个切。后、候、逅、厚、後杭溝切。盒、合、盍、闔、褐、嗑杭哥切。
- 10 迢、髻、齠、蜩、苕、調、條田聊切。
- 11 停、亨、廷、庭、蜓、霆、婷題零切。
- 12 題、啼、蹄、提停離切。
- 13 長、腸、場、尙、償、嘗、常、裳池傷切。陳、臣、塵、辰、晨、宸、娠池人切。脣、純、蓴、淳、醇、鶉池論切。呈、澄、程、醒、成、乘、丞、承、誠、城、盛、懲、程、瞪池繩切。蛭、慵、崇、重池戎切。垂、陲、錘、鎚、椎、槌池追切。宅、擇、澤、柴、豺、儕池齊切。廬、禪、纏、嬋、蟬池然切。朝、潮池繞切。橙、棖池生切。傳、船、椽池專切。蟾池髡切。沉、沈、湛池深切。著池燒切。
- 14 除、滁、廚、躑、儲、蔭遲如切。
- 15 窮、蛩、瓊、叩其容切。求、毬、仇、裘、虬、逑、繆其由切。競其硬切。乾、虔其言切。喬、僑、橋、蹻、翹其交切。勤、芹、懃其寅切。傑、桀、竭、茄、伽其爺切。擎、檠、鯨、鯨、鯨其行切。琴、禽、擒、噤其吟切。鈴、鉗、黔、箝、柑其鹽切。
- 16 叢、掬、從慈松切。藏、臧慈喪切，又平聲。囚、適、曾慈秋切。才、纔、財、材、裁慈腮切。樵、譙、焦、瞧、樵慈消切。摧慈隨切。昨慈驪切。
- 17 慈、磁、疵、茨齊茲切。秦、纂齊津切。牆、戕、檣、牆、蓄齊將切。匠齊相切。情、晴齊星切。前、錢齊先切。齊、臍前西切。
- 18 琶、杷、爬旁麻切。蒲、酹、葡、葡、莆、脯旁模切。婆、蟠、鄱旁磨切。
- 19 旁、龐、傍、傍、螃、膀蒲忙切。蓬、篷、彭、朋、膨、鵬蒲蒙切。裴、陪、培、皮蒲梅切。盤、槃、磬、弁蒲瞞切。
- 20 頻、顰、蘋、嘖、貧毘民切。平、評、憑、馮、萍、鉾、凭、屏毘明切。
- 21 琵、脾、疲、罷、罷、輦、枇平迷切。
- 22 強渠良切。葵、逵、馗、夔渠回切。拳、權、蹇渠元切。郡渠運切。羣、裙渠雲切。癰、掀、掘、鑄渠靴切。狂渠王切。渠、癰、瞿、渠、瞿、衢、劬、遽求於切。
- 23 存、蹲藏尊切。訕藏笑切。就、嶽藏秀切。慙、蠶藏含切。殂、徂藏蘇切。曹藏驪切。殘徂閑切。攢徂九切。曾、層、贈、嶒徂僧切。鋤、鉏、雛虫疎切。

- 24 孱、潺、僊勸銜切。茶、槎、搽勸加切。愁勸搜切。岑、鋹、諶、忱勸森切。讒勸咸切。巢勸嘲切。
- 25 紬、稠、籌、雛、酬、儔、疇、躊、綢長柔切。陣長認切。鄭長剩切。軸、逐長如切。
- 26 池、馳、墀、筵、持、遲、蚰陳知切。
- 27 其、奇、騎、期、棊、麒、忒、岐、騏繫移切。
- 28 術、贖、屬、述、蜀、朮、淑、熟、孰、殊、茱、洙、銖、攷繩朱切。實、石、十、什、食、蝕、拾、殖、植繩知切。蛇繩遮切。
- 29 繩蛇征切。神蛇真切。時蛇之切。
- 30 受、授、綬、售、壽神呪切。
- 31 誰時追切。
- 32 全、泉才宜切。

引用書目

一・傳統文獻

- 元・周德清，《中原音韻》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959，第一集，頁167-285。
- 明・沈寵綏，《絃索辨訛》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第五集，頁15-182。
- 明・沈寵綏，《度曲須知》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第五集，頁183-319。

二・近人論著

石海青、王芳

- 2007 《崑曲中州韻教材》，臺北：里仁書局。

何大安

- 2008 〈「方音洗冤考」的是與非〉，《長庚大學人文社會學報》1：1-18。

楊振淇

- 1990 〈「陰出陽收」解〉，《戲曲藝術》1990.4：88-92。

趙元任

- 1928 《現代吳語的研究》，北京：清華學校研究院。

寧繼福

- 1985 《中原音韻表稿》，吉林：吉林文史出版社。

蔡孟珍

- 1999 《沈寵綏曲學探微》，臺北：五南圖書出版公司。

錢乃榮

- 1992 《當代吳語研究》，上海：上海教育出版社。

On “Yin-chu Yang-shou” and the Tones of Wu Dialects Revealed in *Du-Qu Xu-zhi*

Dah-an Ho

Institute of Linguistics, Academia Sinica

The term “Yin-chu Yang-shou” first appeared in the late Ming scholar Shen Chong-Sui’s work entitled *Du-Qu Xu-zhi*. While a consensus exists that this term was used to describe some phonetic characteristics of the Wu dialect in the late Ming, the actual meaning of these characters has remained a mystery for more than three hundred years. By comparing this term with the famous phenomenon of “voiceless sounds with voiced air stream” in the modern Wu dialects, which has been well studied by the late Professor Yu-Ren Chao, the author suggests that “Yin-chu” and “Yang-shou” must connote “voiceless sounds” and “voiced air stream” respectively. This new reading explains every aspect of the characteristics which Shen Chong-Sui had delineated in his work. The author provides concrete evidence to support this new reading. The classes as well as the values of the tones that Shen described in *Du-Qu Xu-zhi* are also reconstructed.

Keywords: *Du-Qu Xu-zhi*, Yin-chu Yang-shou, Yang-chu Yang-shou, voiceless sounds with voiced air stream, Wu dialect