



舊劇中的幾個音韻問題

羅莘田

——二十四年九月七日爲北平青年會團體講演——

無論歌劇或話劇總不會離開語言，而語言的表現尤其離不開聲音，所以凡是作演員的人們，要想歌唱的悅耳，或是說白的動人，都將在語音的訓練上下一番基本工夫。音韻學就是分析漢字或漢語裏所含的「聲」「韻」「調」三種元素，而講明他們的發音和類別，並推究他們的相互關係和古今流變的。所以這種學問和戲劇的關係非常密切。現在先把中國舊有的歌劇一部分拿來講一講。

學唱歌劇的秘訣最要緊的是「字正腔圓」四個字。無論唱昆曲或皮黃都得拿這四個字作基礎。「腔圓」固然是樂律學的職能，「字正」卻是音韻學的功用；而且要想收「腔圓」的效果非得先作「字正」的工夫不可。元朝的周德清說：

欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音。（中原音韻自序）

103821 因此我們對於近來幾位戲劇家所討論的戲劇音韻問題，要趁機會在這兒商酌一下。

一 中州韻和十三轍

關於近代皮黃劇的押韻問題，現在有人主張根據范昆白的中州全韻，有人主張根據「鼓棒詞」的十三轍。前一派可以曹心泉的劇韻新編作代表。據陳墨香給這部書所作的小引說：

曹心泉先生精熟周德清范昆白中州音韻之學，素不樂鼓棒詞所謂「十三轍」者；謂其姑蘇之類舉陰遺陽，遙條之類從陽遺陰，則部首二字其一爲贅。若索撥一轍，以入統平，尤失古意。而皮黃襲其陋說，未免貽笑。因根據周范及清代官修之音韻闡微，參以梨園老宿之所口傳心授，部以二十一韻而釐正之。凡庚清、真文、寒刪、廉纖諸部音本相近，仍可相通，其不爲古人所拘縛，猶之夫十三轍也。

（劇學第一卷第五期）

他所分的二十一部是：

東同 江陽 支時 機微 歸回 居魚

蘇模	皆來	眞文	干寒	歡桓	天田
蕭豪	歌羅	家麻	車蛇	庚亨	鳩由
侵尋	監咸	織廉			

後一派以張伯駒和余叔岩合編的近代劇韻作代表。這部書的敍例裏雖然沒有明白說出根據十三轍，可是他所定的韻目是和通俗所傳的十三轍一樣的：

鐘東	江陽	醫欺	姑蘇	灰堆	懷來
爺茄	發花	梭波	么條	尤求	人辰

言前
聽說余叔岩後來怕人攻擊，把已竟印成的書都焚毀了沒有敢發行。近來張氏把他改名爲亂彈音韻集要，才用自己的名義在國劇月刊裏另行發表。由此可見梨園名宿對於這個問題的意見是很不同的。最近齊如山折衷兩者之間寫了論皮黃十三道轍和論皮黃用中州韻兩篇（見大公報小公團劇壇）他以為：

「中州韻十三道轍」完全由范昆白中州全韻而來。按古今的韻書用中州二字命名的，只有中州全韻一書，如今既名爲「中州韻」，則當然來源於此。並且有一個小小的證據：古今的韻書沒有說過

庚青韻與侵文等韻相通的，惟有中州全韻於庚青韻後附有小註云：「元明時代用庚青韻者往往通眞文侵尋」云云，而皮黃之規矩也是如此。這可算是皮黃之「中州韻」與中州全韻有相當的

關係。再說中州全韻雖分爲二十二韻，若用口念來，也不過只有十三韻，比方干寒、歡桓、天田、監咸、廉織等韻的分別，不過只有高低清濁開口合口之分。各字雖分列各部，但是念着聽着也沒什麼兩樣。椰子皮黃向來沒有文字的記載，幾百年來，全憑口授，嘴裏說着，耳朵聽着，則二十二韻之音也不過十三種，所以念來念去，久而久之，把二十二韻就變成十三道轍，這也是自然的道理。照這樣說法是慢慢的由中州全韻自然而然的產生出來的。

這種調和依違的理論更使我們糾纏不清了。那麼，我們現在應當何所適從呢？這還得從中原音韻以後的曲韻演變的情形來推求他的究竟。專爲戲曲而作的韻書當然要首推元高安周德清的中原音韻。這部書成于元朝泰定甲子（一三三四），是音韻學史上的一部革命的創作。它把平聲分作陰陽兩類，入聲歸併到平上去三聲，分韻類爲十九部，就是：

東鍾	江陽	支思	齊微	魚模	皆來
眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈
家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸
廉織					

在中原音韻成書後二十七年——元至正辛卯（一三五二）——燕山卓從之又作了一部中州樂府音韻類編，他所分的十九部只把周書的歌戈改作哥戈，侵尋改作尋侵，又把平聲的「陰」「陽」分作「陰字」，

「陽字」、「陰陽字」三類，大體上看起來，總算是周規卓隨，沒有顯著的差異。到了明朝洪武七年（一三七四）宋濂樂韶鳳等所修的洪武正韻「以三衢毛居正，昭武黃公紹之說為據，不及者補之，及之而未精者以中原雅音正之」（正韻凡例），平上去各二十二韻，加上入聲十韻，一共是七十六韻。拿它的平上去二十二部和中原音韻的十九部比較起來，除去它把中原音韻的支思、魚模、蕭豪三部分作支齊、魚模、蕭交六部

外，大體都很相近；最不同的就是在中原音韻裏分派到平上去的入聲，它又獨立成十韻了。因為這一度雜糅南北的結果，於是使中原音韻的演化也分歧成「南從洪武」和「北問中原」的兩條大路。現在為提綱挈領起見，先把這兩大系的演化情形列成下面的表：

示該書之特徵。

表例：大字示書名，阿刺伯字示韻部，書名左方之小字示著者及生地，書名右方之小字



由上面所列的系統表我們很顯然的可以看出來，從瓊林雅韻到增訂中州全韻一系韻書是隨着北曲和南曲的消長而一步一步南化的。瓊林雅韻詞林要韻和增訂中州全韻三部書從表面看起來，只有「不分陰陽」一點和周卓兩人的書不同，不過從王文璧所增的反切「清濁分紐」一點來看，我很疑心他們不單知道平分陰陽而且知道仄分陰陽。因為在吳語區域裏清濁聲和陰陽調是同時存在的，所以我們儘可以說王文璧以前對於清濁聲和陰陽調兩個觀念還不能分析清楚，也說他們只知道聲母的不同而不知道聲調的區別，尤其不能說他們看見周德清把平聲分出陰陽才因為類推(Analogy)的結果把仄聲也構擬出個陰陽的分別來：這恰好好像我們不能因為梁武帝不知道「平上去入」的名稱就說齊梁的時候沒有「四聲」一樣——語音演變的因果關係是不容我們隨便顛倒的。所以中州全韻和中州音韻輯要分出平去兩聲的陰陽，增訂中州全韻分出平上去三聲的陰陽，完全是根據他們的方音，並不是嚮壁虛造(參閱下節)。至於中州音韻輯要和曲韻驪珠把周德清的魚模部分作居魚，蘇模(驪珠作姑模)兩部，把齊微部分作機微，歸回(驪珠作灰回)兩部，以及曲韻驪珠分出入聲八韻，那都是受洪武正韻的影響。還有周昂的增訂中州全韻從王沈的齊微部裏分出一「知癡池」等字，從居魚部分出一「如，諸，書，樞，除」等字另外合立一個知如部，並且注云：「官韻縮舌縮唇，」在這個系統裏是很特

別的。所以周氏雖然也分二十二部卻和洪武正韻的二十二部不同；齊如山誤認周氏的二十二部就是范昆白的韻部，恐怕是沒見過范氏原書的原故。曲韻演變到了周昂的增訂中州全韻可謂南化了。到了極點，可是拿它和以北曲為主的中原音韻來比較，真是相去不可以道里計了。我的朋友趙蔭棠先生說：

牠們的地域都是在江蘇(幸田案：王文璧係吳興人，現屬浙江，但仍不出吳語區域)；
牠們的時代都在洪武正韻之後；
牠們的背景是南曲。

這是值得我們注意的一個很有趣味的統計。如果看清楚這段曲韻南化的歷史，我們就可以知道曹心泉的劇韻新編從分部上看和王鶴沈乘塵的書很相近，大體上是沿襲曲韻南化的餘波，不過上去不分陰陽罷了。現在為參考便利起見把各種韻書的韻目列成下面的對照表：

中原音韻	東鍾	江陽	支思	齊微	魚模	皆來
卓中州洪武	東鍾東	江陽陽	支	齊微	魚模	皆來
瓊林	東鍾	邦昌	詩詞	不基	車書	秦階
蘇斐	東鍾	邦陽	支時	齊微	車夫	皆來
王中州	東鍾	江陽	支思	齊微	魚模	皆來
范中州	東鍾	江陽	支思	機微	居魚	皆來
輯要	東鍾	江陽	支時	歸回	○居魚	○蘇模
驪	東鍾	江陽	支	○灰機	○姑居	皆來
珠	東鍾	同	時	回微	模魚	來
周中州	東鍾	江陽	支時	○歸齊	○蘇知	○蘇徒
		陽	時	回微	居魚	來

眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	一三四
眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	一三五
眞文	寒山	寒 ○ 刪	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	一三七四
仁恩	安閑	饜	乾元	蕭韶	珂和	嘉華	碑礪	清寧	周流	金琛	潭殷	恬謙	入聲十韻
眞文	寒山	饜端	先天	蕭韶	珂和	嘉華	車邪	清明	幽游	金音	南山	占炎	九八
眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	八一四
眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	八一五
眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	一七九二
眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	一七九三
眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	一七九四
眞文	寒山	桓歡	先天	蕭豪	歌戈	家麻	車遮	庚青	尤侯	侵尋	監咸	廉纖	一七九五

至於從韻略易通到十三轍一系韻書大部分是為一般平民「據音識字」而作，本來不是為填詞唱戲時候押韻的。所以它們大膽的打破了文人的因襲思想，極力求着切合於當時當地的活語言。在這個時候新興的民間戲劇——皮黃——已然代替了漸趨僵化的南曲之地位，它所用的轍韻自然而也要根據當時當地的活語言而不再去因襲南化的曲韻；這和北曲興的時候，大家都依據革命的韻書中原音韻而不去理會廣韻和禮部韻略的情形是一樣的——十三轍就是應着這

種需要而產生的一部民間劇韻。綜起這一系韻書來看，我們應該注意下面幾件重要的演變：

第一、閉口韻的消變——在中原音韻的正語作詞起例裏已然列舉「針有眞」「金有斤」「貪有灘」「南有難」「詹有氈」「兼有堅」等 m-n 互混的現象，可見閉口韻的消變由來已久。在韻略易通裏還遵守着中原和洪武的規模沒敢公然取消侵尋，緘咸，廉纖三部，到了韻略匯通就毫不客氣的把侵尋併入眞尋，緘咸併入山寒，廉纖併入先全。從此以後，在這一系韻書裏就找不着閉口韻的踪影了。

第二、取消以等呼分韻的辦法——中原音韻裏的寒山，桓歡，先全只因爲介音的不同而分爲開口，合口，齊齒三種韻部，它們的元音和韻尾相去並不十分懸殊，照「欲廣文路」的押韻原則來講，本沒有分成三部的必要。所以韻略匯通首先取消了桓歡部；五方元音更進一步的把寒山，桓歡，先天三部合成一個天韻，專爲押韻設想，這是很合理的。

第三、東鍾和庚青兩部的合併——東鍾部就是等韻家所謂「通攝」，庚青部就是由等韻家所謂「梗攝」和「曾攝」合成，從它們的來源上講是不能混而爲一的。不過從中原音韻起一部分庚青部的合口字已然互見於東鍾部，可見 -neng 和 -ong 兩韻早就有混亂的趨勢了。後來的韻書有的保存東鍾一類的韻目，

我們比較這兩系韻書來看，可以說：前一系是從北向南變的，是由簡單日趨繁複的，是越來越接近文人的，是拘守定型而沒有創造力的；後一系是從南向北變的，是由繁複日趨簡單的，是越來越接近平民的，是不泥成規而富有革新性的。從文學演進史上看，一種新興的民間文藝總是活潑新鮮的，及至發達到了極點，經過文人的矯揉造作，於是拘格律，尚詞藻，漸漸的就把這種文學活活的弄僵化了！元曲代宋詞而興，的確是一種活潑新鮮的平民文學，漸漸從重本色的北曲變成尚細膩的南曲，便成了文人學士的玩藝兒了。皮黃的文學地位究竟怎樣，雖然尙待研究，然而它確是崑曲衰落後的新興文藝，在民間具有很大的勢力。尤其是近十幾年來，皮黃的發達可以說到了鼎盛的時代，於是一般成了名的伶人也在那兒約集了些個文人來附庸風雅，潤色宏業。但是

東方雜誌 第三十三卷 第一號 卷中的幾個音韻問題

蕭豪	蕭豪	蕭肴	蕭	蕭	葵	高	高	腰咬要藥	交	暴燥	遙條	么
歌戈	戈何	戈何	歌	呵	駝	哥○(被開)	哥	豁火貨和	角	梭波	梭波	正○亡
家麻	家麻	家麻	家	巴	馬	迦	他	鴨雅亞牙	加	抓麻	發花	Y
車遮	遮蛇	遮蛇	遮	除	蛇	結	迦	葉耶夜爺	結	跌雪	七斜	廿
庚青	庚晴	庚晴				庚	庚	青請情情	經			く
尤侯	幽樓	幽樓	幽	優	牛	鈎	鈎	幽有又尤	鳩	喉頭	油求	又
侵尋	侵尋											
監咸	緘咸											
廉纖	廉纖											
一三四	一四四二	一六四二			一六五四	一六七三	一六九九	一七〇二				一九一八

我卻在旁邊兒替皮黃擔憂，深恐怕這種與自平民的東西會喪在文人的手裏！從這個觀點來看，我對於皮黃押韻的問題總以為爲曲韻驪珠式的劇韻新編實在不如所謂鼓棒詞十三轍反例合乎皮黃的本色。然而我卻不是說今後皮黃的押韻非拘守住十三轍不可。從前有的人拿「十二」當作神祕的數兒，有的人拿「十三」當作神祕的數兒。主張十二韻的說：

十二括應十二律，乃聲氣之自然，而陰陽迭運，有循環無端之情焉。
(審中和元韻譜應律圖圖下注。)

一元有十二會，一運有十二世，一歲有十二月，一日有十二時，日月一年有十二會，黃鐘一年有十二律，韻亦十二，出於自然，增之不可，減之不可，謂非天地之元音亦不可。(變騰風五方元音十二韻釋)

主張十三韻的人說：

前人分韻，多寡不一，今援僅以天下之音按五音共併成一十三韻

使歸於正，以合十二律及閏月之數（馬自援等音提綱）

前人分韻，多寡互異，……惟馬槃什等音分屬五音，每聲各十三韻，

合律閏之數，其入聲止有五韻，內八韻係借聲，誠獨得之妙，增之不可，減之不可，前無古人，後無來者矣。（林本裕聲位十三韻論）

聲有十三，減之不可，增之不能（李應震韻譜）

人口中的天籟只有這十三個音，此外也不能再有別的音（齊如山

論皮黃十三道轍）

這是他們分韻的玄學根據。因為拘守住十二韻，所以五方元音的地韻

糅合了國音的「一」，「兀」，「兀五韻」；字母切韻要法的「械攝消納着「一」，「兀」四音。甚至於明末的俗妓也知道十二韻是本諸十二地支，十二律呂

（見杜頤陶——筆名五徵——論十三韻引驚鴻傳奇） 因為拘守住十三韻，所

以等音和聲位上不能保持韻略易通裏支辭和居魚兩部的獨立，下不

能安置國音而「兀」幾韻。近人因為舊庚青部的字可叶中東和人辰

兩韻，本來想着把它們另列一韻，終於怕十三道轍變成十四道轍而沒

敢實行。（見齊如山論「庚青」韻可通「中東」「人臣」兩韻）這都未免「膠

柱鼓瑟」了！

照我的看法，這個問題的解決只有兩條路好走：一條是考古；一條是從今。考古的辦法最好找幾十齣皮黃的舊本子（能夠確定時代的更好）

按轍來歸納它們的韻脚，看它們到底是依照十二韻還是十三韻。如果

看出變化，要追究它從什麼時候變起；如果看見特別的押韻法，得要注

意原來的戲本子是從崑曲翻過來的，還是從梆子翻過來的。這種工夫

杜頤陶已然作了一點兒（見他所作的十三韻）不過還得擴大的去作，當

然歸納的材料越多，時地分析的越細，所得的結果也越精密。我們希望

專門弄戲劇音韻的人來試一下子。至於從今的辦法那更容易了。皮黃

的押韻最初當然保持些它的發祥地的方音，但是現在已然被人公認

為平劇就無妨改從平音——就是現代的國音。照通例說，只有國音可

以有「舞台標準音」的地位！所以現在要提議改良劇韻，我以為不如

就直截了當的採用所謂佩文新韻的十八韻，就是：

一獅市，二鯨，三駝，四蛇，五蝶，六豺，七龜，八貓，九猴，十蟬，十一人，十二狼，十三僧，十四龍，十五兒，十六雞，十七鳥，十八魚。

本段所用的材料，採自趙憩之先生的中原音韻研究和魏建功先

生的說轍兒兩篇裏的很多，文中來不及一一稱引，特在這裏湊在一塊

兒聲謝一下！

二 清濁和陰陽

音韻學上所謂「清」「濁」是指着聲母的「不帶音」(Voiceless)或「帶音」(Voiced)來說。發不帶音的聲母時，聲帶不發生顫

動，這就是等韻家所謂「清聲」(Surd) 清聲又因「不送氣」

(Unaspirated) 和「送氣」(Aspirated) 的區別分爲「全清」

(像聲 [p] 端 [t] 精 [ts] 見 [k] 之類) 和「次清」(像聲 [p'] 透 [t'] 清 [ts'] 溪

[tʃ] 之類) 兩種。發帶音的聲母時，聲帶發生顫動，這就是等韻家所謂

「濁聲」(Sonant) 濁聲又因發音「久」(Continuant) 「暫」

(Momentary) 的不同分爲「次濁」(像明 [m] 泥 [n] 疑 [ŋ] 來 [l] 邪

[z] 之類) 和「全濁」(像並 [b] 定 [d] 從 [dz] 羣 [g] 之類) 兩種。稍有近

代語音學常識的人對於這些個分別，大概都可以了解的。不過，清濁的

分界，雖然從李登呂靜的時候就能判別。(隨書潘敏傳云：「李登聲類，呂靜韻

樂，始判清濁，幾分宮羽。) 可是在後代的大多數方言裏卻都混淆不辨。因

此從前一班「考古功多，審音功淺」的音韻學家對於這個問題始終

模糊影響，莫名其妙。例如方以智說：

將以用力輕爲清，用力重爲濁乎？將以初發聲爲清，送氣聲爲濁乎？

將以啞喉之陰聲爲清，啞喉之陽聲爲濁乎？(通雅卷五十切韻聲原頁

十九)

江永說：

清濁本於陰陽：一說清爲陽，濁爲陰，天清而地濁也；一說清爲陰，而

濁爲陽，陰字影母爲清，陽字喻母爲濁也。(音學辨微頁十二)

他們爲什麼這樣糾纏不清呢？就是因爲「清」「濁」和「陰」「陽」

的概念牽混所致。我們要想解除這個糾紛，先得先來判別「清」「濁」

和「陰」「陽」的同異。

什麼叫做「陰」「陽」？假如我們在這裏不牽涉孔廣森所指的

「陰聲」(無鼻聲隨的) 和「陽聲」(有鼻聲隨的) 那就以簡捷的說：

陰陽就是字調的高低升降。從物理的意義來講，凡是一種聲音在一定

時間內顫動數多的叫做高，顫動數少的叫做低，先少後多的叫做升，先

多後少的叫做降。在各地方言裏陰調固然有時較高，陽調固然有時較

低，但陰調不一定全高，陽調也不一定全低，所以不能籠統的說陰是高

調，陽是低調。

本來，照孫愐唐韻序論所說：「切韻者，本乎四聲，引字調音，各字有

清濁，」我們可以設想在隋唐的時候漢字祇有平上去入四個聲調，所

謂清濁祇是聲母的不同和聲調毫無關係。例如有：

平 上 去 入

清 端 短 鍛 掇

濁 圓 斷 段 奪

兩套字，假定在隋唐時候的平聲是55：調^{*}，上聲是35：調^{*}，去聲是33：調^{*}，入聲是5：調^{*}，那麼這八個字的讀音應該是：

平 上 去 入

清 tuan 1 tuan 1 tuan 1 tuat 1

濁 d'uan 1 d'uan 1 d'uan 1 d'uan 1

同列的字除去聲母不同外其餘都一樣。後來因爲濁聲的影響，聲調漸

103830

漸分化，於是就發生下列的現象：

	平	上	去	入
清	tuan ¹	tuan ²	tuan ³	tuat ⁴
濁	d'uan ¹	d'uan ²	d'uan ³	d'uat ⁴

這種聲母和聲調的區別並存的狀況算是第一種演變。在這種狀況之下，要是忽略聲調的差別仍舊把這兩套字認作清濁的不同，還不算絕對的錯誤。可是在別的方言裏全濁聲母有變成次清的，於是就發生第二種演變：

	平	上	去	入
清(陰)	tuan ¹	tuan ²	tuan ³	tuat ⁴
濁(陽)	t'uan ¹	t'uan ²	t'uan ³	t'uat ⁴

這種演變全濁和次清的差異祇在聲調高低之間，可是在耳朵不好的人聽起來，就分辨不出這種細微的聲調差異，祇覺得清濁是不送氣和送氣的區別，難怪方以智會發生「將以初發聲爲清，送氣聲爲濁」的疑問了。

還有許多方言，全濁聲母在平聲分化成另一個聲調，而本身又變成次清；在仄聲卻因爲聲調的影響先把送氣的成素消失，慢慢的再和全清混併起來，於是濁聲的遺跡一點兒都看不出來了。這是第三種變化：

平	上	去	入
---	---	---	---

清(陰)	tuan ¹	tuan ²	tuan ³	tuat ⁴
濁(陽)	t'uan ¹	t'uan ²	t'uan ³	t'uat ⁴

這三種類型可以作爲漢字聲調從四聲變成八聲或五聲的假定程序。在現代方言裏吳語屬於第一種，閩、粵屬於第二種，官話屬於第三種。（注意這裏所用的聲調符號完全是爲說明的方便而假定的，讀者不可誤認爲切韻的調值，也不可呆認爲哪一種方言的調值。再者，這個例祇爲說明三次類型的區別，此外有分作六聲，七聲，九聲的，可以歸併到第一類或第二類；有因入聲派入其他三聲而減作四聲的，可以歸併到第三種。）操第一種方言的人對於清濁的觀念認識較深；操第二種方言的人對於陰陽的觀念認識較深；操第三種方言的人祇知道平聲有陰陽的區別，既不承認仄聲也有陰陽，更不了解清濁是聲母的差異。我們現在要確認清濁是聲母的不帶音或帶音；陰陽是聲調的高低升降。陰陽調是由清濁聲演變成的，但既經變成陰陽調以後，就和清濁聲完全是兩回事了。認清這個根本觀點，對於近來幾位戲劇專家關於這個問題的討論就可以判定是非了。

我在第一節曾經說：自從周德清的中原音韻把平聲分成陰陽以後，曲韻慢慢的南化，於是范善濤的中州全韻和王鶴的中州音韻輯要分出平去兩聲的陰陽，周昂的增訂中州全韻分出平上去三聲的陰陽，這都是根據他們的方音，並不是響壁虛造的。可是到了現在，談到戲劇中清濁和陰陽的人，往往爲方音所囿，還有不同的見解。例如吳瞿安（梅）先生說：

音有清濁，韻有陰陽……天下之字不出五音，五音爲宮商角徵羽，分屬人口爲喉齶舌齒唇；凡喉音皆屬宮，齶音皆屬商，舌音皆屬角，齒音皆屬徵，唇音皆屬羽，此其大較也。宮音最濁，羽音最清（一），苟一分析，異同立見。

惟韻之陰陽在平聲入聲至易辨別，所難者上去二聲耳。上聲之陽類乎去聲，而去聲之陰又類乎上聲，此周挺齋中原音韻但分平聲陰陽不及上去者，蓋亦畏難也。迨後明范善濂撰中州全韻，清初

王鶴撰音韻輯要始將上去二聲分別陰陽（華田案范王兩書上聲皆不分陰陽）而度曲家乃有所準繩矣。（顧曲塵談卷上頁二十三至二十四）

吳先生生長姑蘇，所以能夠分辨「音有清濁，韻有陰陽」，沒有把「清濁」和「陰陽」兩個觀念牽混在一塊兒。不過他所說的「宮音最濁，羽音最清」兩句話，未免有點兒語病。因爲照他說起來「凡喉音皆屬宮，唇音皆屬羽」，那麼，喉音就應該都是濁音，唇音就應該都是清音，可是喉音的影母和唇音並奉明微四母應該屬於那類呢？至於他說「上聲之陽類乎去聲，而去聲之陰又類乎上聲」，也是受蘇州方言的影響（蘇州的陽上陽去都是42調，陰去爲51調，陰上爲51調）然而他卻相信「上去二聲分別陰陽，而度曲家乃有所準繩」，始終是佔在南方戲劇家的

立場來講話，這是北方人所不大了解的。所以杜穎陶（環）說：

自來談韻者，以爲陰陽是由於母的清濁……屬於清母的字爲陰，屬於濁母的字爲陽。基於這種道理，說平上去都有陰陽之分，當然

無可非議了。不過一個字的音分頭尾腹三部分，所謂清濁是頭的清濁，而陰陽卻是尾的揚抑。同是一個清母的平聲字可以揚其尾，讀作陽平，也可以抑其尾讀作陰平（一）；而一個陽平字或陰平字也可以把字頭的母更換（一）。所以母的清濁，實不足以左右字的陰陽。這道理在稍明音韻學的人都能體會，何以許多音韻學家反味而不明，且斤斤以清濁定上去的陰陽呢？

雖然周氏中原音韻中的陰平字率屬清母，陽平字率屬濁母，然而僅是偶然的巧合，而非相因的結果（一）。周韻入作陽平，竟有十三個屬於清母，更見當時分陰陽並不是以母定論了。

有人說：在崑曲的唱譜中，上去確有陰陽之分。不錯，然而這也是狃於清濁定陰陽的理論家所造的孽。這事的發生，大概在明末。因爲在明中葉以前的人雖有論及四聲的唱法的，並未涉及上去的陰陽；至沈寵綏度曲須知才說：「去聲當高唱……若去聲陽字，初出不嫌稍平，轉腔乃始高唱，則平出去收……」然止及去聲，至於上聲唱法分陰陽，約起于清初，論者以爲是獨發前人之祕，但這仍是在字頭上着工夫，於字的陰陽並不發生關係。總之，上去的陰陽，縱可強辯於紙上，斷難勝利于口中也。（劇學刊，頁五九至六一）

杜氏的意思，以爲清濁是屬於字頭的，陰陽是屬於字尾的；「母的清濁實不足以左右字的陰陽」，明末清初的度曲家所分陰陽「仍是在字頭上着功夫，於字的陰陽並不發生關係」。他對於這個意見非常堅持，

所以不惜反覆的申明：

陰陽之分，僅於平聲有之，上去之分陰陽實不成立。四聲之別，由於抑揚之不同，昔時字音之抑揚共分四類，因為之名曰平上去入。厥後平聲之字又變成抑揚不同者二種，而此二種抑揚之情狀又絕無與上去入相類者，後人不便於四聲之外再創名目，因其均係由平聲變化而來，遂冠以陰陽二字，以資識別。

平聲因有抑揚不同之二種，故分爲二；上去雖各有清濁二類，然其聲調之抑揚則一，若強以所無之音使之必有，直庸人自擾耳。

（劇學一卷二期論務頭頁四至頁六）

他又說：

清濁是清濁，陰陽是陰陽。四聲各有清濁，共有八聲，這是不容否認的，因為有些地方的方言確是如此，不爲無據。至於四聲各分陰陽，卻是平空造出來的，和四聲各分清濁情形也不同，性質也不同，完全是另外一回事。雖然有人也曾稱清濁爲陰陽，豈能因此便混爲一談？（劇學一卷五期新國劇中的音韻頁七）

照我看起來，杜氏的說法有兩點應當加以矯正：第一，他認爲「凡的清濁實不足以左右字的陰陽」，這在稍有中國語音演變史常識的人就會指出他不對的。因爲字的陰陽雖然不是清濁，可是從音韻沿革上看，除去很少的僻字以外，陰調都由古清聲字變來，陽調都由古濁聲字變來；這正是「相因的結果」，而不是「偶然的巧合」。至於入作陽平卻

另有它的演變條理，不能拿這一點就認爲「當時分陰陽並不是以母定論」。（關於入聲演變的條理請參看白澹洲北音入聲演變考。）照他所說：「同

是一個清母的平聲字可以揚其尾讀作陽平，也可以抑其尾讀作陰平；而一個陽平字或陰平字也可以把字頭的母清濁更換。」那未免昧於音變沿革把清濁和陰陽之間的關係看的太隨便了！第二，南方上去的陰陽也是調的不同，並不僅是清濁的不同，不能因爲北方上去不分陰陽遂認爲明末曲韻「上去之分陰陽實不成立」，是「平空出來的」。

據我所知，現代方言裏，吳語是濁聲和陽調並存的，（例如蘇州保

持古濁母外平去入俱分陰陽；上海除保持古濁母外平上去入俱分陰陽；粵、閩、客家、贛

徽等處方言是由濁聲蛻變爲陽調的（例如廣州平上去入俱分陰陽，且有中入

廈門、福州、臨川除上聲外俱分陰陽；客家平入分陰陽，上去不分；歙縣績溪平去分陰陽，上入不分；都是調的區別，而不是聲的區別。因爲在這幾種方言裏全濁聲母都消滅了。）中國

地方這樣大，方言這樣複雜，我們那裏可以根據一地的方音就概量其他各處呢？我以為談北劇音韻的人，儘可主張在北劇裏上去不分陰陽，卻不能說南曲裏所分的陽上陽去是嚮壁虛造的。張伯駒的態度比較好，他在近代劇韻裏說：

王鶴音韻輯要平上去入各分陰陽……李松石音鑑則極言仄無陰陽，與王著各執一說。然仄分陰陽於歌劇之道無所用之，姑備一說可也。（頁四）

這種說法雖然案而不斷，卻沒有陷於錯誤，這倒是談北劇音韻的人所

應守的分際。末了兒，我再重新申明一回：清濁是聲母的不帶音或帶音；陰陽是聲調的高低升降。陰陽調是由清濁聲演變成的，但既經變成陰陽調以後，就和清濁聲是兩回事。南曲裏上去各分陰陽，也是聲調的不同而不是聲母的不同；談北劇音韻的人儘可不分上去的陰陽，卻不能說南曲裏的陽上陽去是平空造出來的。

關於崑曲和皮黃的四聲，杜穎陶卻有一個有趣的假定。他說：

京音大鼓八角鼓各種調子採用北平的四聲，至於崑曲皮黃則不然。其陰平彷彿北平的陽平，陽平卻彷彿北平的去聲（有時尾音一挑，好像北平的上聲）上聲卻彷彿北平的陰平，去聲則絕類北平上聲。

（劇學創刊號北劇音韻考）

照他所說的畫起聲調符號來，應該是：

陰平	∪	35:
陽平	∨	51:
上聲	∟	55:
去聲	∩	215:

不過這種對照還得經過精密的審核我們才能接受，所以在這裏祇能存而不論，留待以後研究。

三 尖團字和上口字

崑曲和皮黃裏所謂「尖團字」和「上口字」，如果按照音韻的

條理來講，本來是很簡單的一回事；可是有些人卻把他們看做神秘莫測的東西，因此解釋起來也就紛紜無定了。先拿「尖團字」來說，據杜穎陶所引就有四種解釋：

爲團。

第一以凡屬齊撮兩呼的字皆爲尖，而凡屬開合兩呼的字皆爲團。

第二以凡屬支時，機微，真文，庚亭，侵尋，居魚等六韻中的字皆爲尖，而其餘十五韻中的字皆爲團。

第三以凡屬ㄐㄑㄒ三母的字皆爲尖；但對於團卻有好幾種說法：

(甲)以屬出ㄨㄩ三母的字爲團；

(乙)以屬ㄐㄑㄒ三母的字爲團；

(丙)以屬ㄨㄩㄨㄩㄨ六母的字爲團；

(丁)以凡不屬ㄐㄑㄒ三母的字爲團。

第四凡在戲劇音韻中應讀ㄐㄑㄒ三母的字而北平方言不讀ㄐㄑㄒ的字皆謂之尖；其餘的字，甚至方言和戲劇音韻中都讀ㄐㄑㄒ的，都謂之團。（見劇學第二卷第四期尖團字及上口字）

這四種說法都不免囿於一隅，未見全體的毛病。照我的講法，凡是屬於古精清從心邪五母齊齒撮口兩呼的字，換言之，就是用注音聲符ㄐㄑㄒ和元音「ㄨ」或介音「ㄨ」所拼成的字叫做「尖音」；凡是屬於古見溪羣曉匣五母齊齒撮口兩呼的字，換言之，就是用注音聲符ㄐㄑㄒ和

元音「ㄨ」或介音「ㄨ」所拼成的字，叫做「團音」。凡是不合於上列兩個條件的都和尖團沒有關係，可以不必混在一起來講。如果這個講法可以成立，那麼我們對於上面所舉的四種解釋，就可以下一番檢討了。

第一種解釋祇看見尖字是屬於齊撮呼的，而沒看見團字也一樣是屬於齊撮呼的；（例如同是齊齒呼的字而「唧」「妻」「西」「基」「欺」「希」爲團；同是撮口呼的字而「絕」「雪」爲尖，「決」「穴」爲團。）他們不知道

尖團的分別不在齊撮呼和開合呼的不同，而在同是齊撮呼的字聲母有舌尖音 (Dental) 和舌面音 (Palatal) 的差異。

第二種解釋祇看見尖字是屬於機微，真文，庚亭，侵尋，居魚幾韻的，卻沒看見團字也是屬於這幾韻的；（例如同屬機微韻而「齊」「妻」「西」爲尖音，「機」「騎」「奚」爲團音；同屬真文韻而「津」「親」「新」爲尖音，「斤」「勤」「欣」爲團音；同屬庚亭韻而「精」「清」「星」爲尖音，「荆」「卿」「興」爲團音；同屬侵尋韻而「浸」「侵」「心」爲尖音，「金」「欽」「飲」爲團音；同屬居魚幾韻而「道」「趙」「須」爲尖音，「車」「驅」「墟」爲團音。）

他們既不知道支時韻應當和其他十五韻裏屬於開合呼的字一律無所謂尖團；更不知道其他十五韻裏屬於齊撮呼的舌尖音和舌面音字也得同這五韻一樣看待。這同第一種都犯了重視韻母條件忽略聲母條件的錯誤！

第三和第四兩種解釋卻和前兩種犯了相反的錯誤：就是太重視聲母條件而忽略韻母條件了。因爲「ㄨ」和元音「ㄨ」或介音「ㄨ」相拼的我們固然認爲尖，可是「ㄨ」和「ㄨ」相拼的我們卻認爲與尖

團無關。至於在戲劇音韻中應讀「ㄨ」三母而在北平方言不讀「ㄨ」的字固然祇有和元音「ㄨ」或介音「ㄨ」相拼的尖字，可是其餘的字除去用「ㄨ」所拼的以外，也都不能算是團字。所以這兩種解釋也不能成立。

從前講尖團字的書我覺得存之堂的團音正考是最合我的意思。關於尖團的解釋這部書的序裏說很明白：

自西域肇爲字母釋神珙因之作等韻，從而爲四聲，衡而爲七音，韻學於是備矣。第尖團之辨操觚家闕焉弗講，往往有博雅自詡之士，一矢口肆筆，而紕繆立形，視書璋爲鑿，呼杖作杖者，其直鈞也。試取三十六母字審之，隸見溪郡曉匣五母者屬團，隸精清從心邪五母者屬尖。判若涇渭與開口閉口，輕唇重唇之分，有釐然不容紊者。他在這裏雖然沒有說明等呼的條件，可是本書裏所舉的字卻祇有齊撮呼而沒有開合呼；間或有些古二等字（如「家」「買」「價」「夏」「暇」「夏」「轄」「措」「皆」「解」「交」「問」「束」「監」「緘」之類。）

也都是近代已然變成齊齒呼的。所以照我的看法，團音正考實在是講尖團字的標準字典，有了這一部書便不至爲曹心泉劇韻新編裏所點的尖團字（尤其是所謂「入聲尖團兩念」）和張伯駒近代劇韻裏的尖團輯要所誤了。

什麼叫「上口字」呢？曹心泉的劇韻新編裏祇把這些字用特別記號標出來，卻沒有加以解釋。而且他在劇學上所發表的祇有七韻，這

七韻裏的上口字攏共有五十二個字：

(東同韻) 隆篋濃穠容庸榮

(機微韻) 非飛癡知微肥池遲耻匪尾尺赤喫費世誓未滯日

(歸回韻) 雷槽淚類

(居魚韻) 諸朱樞書舒如儒殊除主暑褚汝乳恕庶注處辱助

從這五十二個字裏歸納不出什麼條理那是不待言的。

張伯駒在近代劇韻裏說：

上口字亦本於切音，如書，束於切，上口音也；疏，朔烏切，不上口音也；主，朱羽切，上口音也；阻，捉楚切，不上口音也。歌者不知所本，往往誤念。(頁五)

從他的說明裏實在看不出什麼「所本」來。他在這節說明的後面又摘舉了一百零九個例字，並且按照音韻闡微注明反切，就是：

- 知 涉商切 馳池浬遲脚籠 除移切 職 之儻切 質 之乙切 值 繼七切 吃 乞益切 日 仁逸切 世 式藝切 猪豬 竹於切 諸 燭於切 株 郝誅 蛛 跌竹 紆切 朱珠 侏 殊 燭紆切 殊 殊 殊 蜀于切 除儲 滌 際 踏 蟲余切 蝮 蜀 余切 廚 厨 蟲于切 書 舒 紆 紆 束於切 樞 出紆切 輸 束紆切 如 茹 藕 蠲余切 儒 濡 襦 嚙 蠕 縐 縐于切 楮 褚 黜 語切 杵 處 出語切 煮 渚 朱 語 切 拄 駐 豬 羽切 主 塵 朱羽切 貯 豬 語切 宁 佇 孛 紆 紆 逐語切 住 逐 孛 切 駐 竹 裕切 注 註 炷 舅 澍 鑄 朱裕切 柱 逐羽切 駐 逐裕切 汝 如 語切 乳 如 羽切 暑 鼠 黍 書 語切 墅 蜀 語切 處 穿 讓切 著 竹 孫切 箸 逐 讓切

東方雜誌 第三十三卷 第一號 舊劇中的幾個音韻問題

助 乍讓切 恕 庶 暑 讓切 豎 樹 蜀 羽切 署 曙 蜀 讓切 戍 暑 讓切 黜 豬 率 切 尤 發 律切 竹 竺 筑 築 豬 都切 祝 朱 都切 出 處 畢切 畜 虛 都切 蓄 豬 都切 術 述 香 律切 入 日 立切

照他所舉的例字來說：所謂上口字不過是中原音韻齊微部裏的「出」，「一」，「一」，「尸」，「日」，「一」類字和魚模部裏的「出」，「一」，「尸」，「日」，「一」類字罷了。事實上恐怕不會這麼簡單罷。

近人中祇有杜頌陶對於這個問題下了一個概括的定義，他說：

凡在戲劇音韻中之讀法和北平方言之讀法不同的字，皆謂之上口字。(劇學第二卷第四期，論尖圓字及上口字)

這比零碎舉例提不出通則來的總算好一點兒了，然而也不免有太空泛的毛病。照他的說法，尖字也是北平方言和戲劇音韻讀法不同的，該不該算是上口字呢？所以這條定義還有修訂的必要。

談到戲劇音韻中和北平方言不同的讀法，齊如山在論皮黃之念字(見大公報小公園劇壇)裏所舉的五條念法中，有三條是合乎這個條件的：

(一)採用「山陝土音」讀兀母的字：
昂艾敖驚傲厥葵遨遨傲我哦蛾娥鵝峨讖詭額萼鄂疆疆膠膠
謬愕藕耦偶瀉愛隘案安襖奧澳澳惡阿謳歐歐鷗鷗歐之類(案齊氏原舉有古泥母字，恐係屬入高陽鄉音，今剔除之)。

(二)由北方「耶邪轄」改叶南方「懷來轄」的字：

皆街鞋解蟹戒介之類；

(三)由北方「姑蘇轍」改叶南方「一七轍」的字：

諸朱樞書如儒殊除贖逐汝燭恕處孺辱入注沮蔣褥之類。

不過，戲劇音韻中和北平方言讀法不同的，實際上並不止這三類。據我所得到的材料參酌最近和杜穎陶修晶心的一次談話，我覺得所謂上口字的音韻條理，大致不外下列的十一項：

(一)中原音韻齊微部(即中州全韻微部)裏的舌尖後音出，
尸，日四母字，北平讀出而，尸，日，日在戲劇中應讀出，
一，尸，日，皮黃入一七轍。例如：

知蜘蛛製置雉雅治智直值姪織職質之類不讀出而讀出一；
癡鴟絺池馳遲墀篋持恥侈尺赤喫叱之類不讀而讀一；
世勢逝誓之類不讀尸而讀尸一；
日不讀日而讀日一。

但是皮黃一七轍裏本來屬於中原音韻支思部(即曲韻珠支時部)
的字卻仍和北平的讀法相同。例如：

支枝之芝脂紙旨止志至仍讀出而，
侈仍讀一而；

施詩師獅尸時使史始屎是氏市侍示事試試仍讀尸而；

兒耳二仍讀兒。

(二)中原音韻魚模部裏的舌尖復音出尸日四母字，北平

讀出，尸，日，日，在戲劇中應讀出，尸，日，日，音轉為
出，尸，日，日，例如：

豬豬諸株邦株蛛朱珠煮主貯宇住住注注罽罽著箸助允竹竺
築祝之類不讀出而讀出；

除儲廚褚杵處出畜之類不讀一而讀一；

書舒輸暑鼠黍墅怒庶豎樹署戍術述之類不讀尸而讀尸；
如儒孺襦汝乳入之類不讀日而讀日。

這類字皮黃本來應該入姑蘇轍，但是從王鵠的中州音韻輯要和
沈乘磨的曲韻驪珠起，已然把廣韻的魚虞兩韻字特別分立居魚
一部來和蘇模對峙，所以這些字也可以和一七合轍的。

(三)中原音韻齊微部裏的輕唇音尸兩母的字，北平讀尸
，日，戲劇中讀尸，日，皮黃入一七轍。例如：

非扉妃飛肥匪吠沸肺廢之類不讀尸而讀尸一；
微微尾未味之類不讀尸而讀尸一。

(四)中原音韻齊微部裏的夕母字，北平讀夕，屬開口呼，戲
劇中讀夕，屬合口呼，皮黃入灰堆轍。例如：

雷播疊疊磊磊淚累播類未誅之類不讀夕而讀夕；
(五)中原音韻皆來部裏的尸三母字，北平讀尸，
一，一，戲劇中讀尸，一，一，皮黃入懷來轍不入

也斜轍。例如：

皆皆階街解戒界介芥疥之類不讀ㄐ一ㄝ而讀ㄐ一ㄚ；楷不讀
ㄍ一ㄝ而讀ㄍ一ㄚ（或ㄎㄚ）

鞋諧骸蟹懈械解懈之類不讀ㄒ一ㄝ而讀ㄒ一ㄚ。

(六)中原音韻歌戈部 (即中州全韻歌羅部) ㄍㄚㄚ兀和ㄍㄚ
ㄗㄗ幾母的字,北平讀ㄗㄗ韻(ㄍ),戲劇中讀ㄗㄗ韻(ㄍ),皮黃入梭波
轍。例如:

歌哥舸之類不讀ㄍ一ㄝ而讀ㄍ一ㄚ;

科蝌可軻珂課之類不讀ㄎ一ㄝ而讀ㄎ一ㄚ;

何河荷賀之類不讀ㄏ一ㄝ而讀ㄏ一ㄚ;

蛾娥俄俄我餓之類不讀ㄝ一ㄝ而讀ㄝ一ㄚ;

波坡簸播之類不讀ㄅ一ㄝ而讀ㄅ一ㄚ;

坡頗叵之類不讀ㄆ一ㄝ而讀ㄆ一ㄚ;

摩磨魔麼末沫莫寞之類不讀ㄇ一ㄝ而讀ㄇ一ㄚ;

縛佛之類不讀ㄈ一ㄝ而讀ㄈ一ㄚ。

還有這一部的入聲字,北平音有轉入ㄐㄝ或一ㄝ的,在戲劇裏仍
然讀一ㄝ音。例如:

學不讀ㄒ一ㄝ或ㄒ一ㄚ而讀ㄒ一ㄝ;

岳樂藥約躍鑰淪之類不讀ㄌ一ㄝ或一ㄝ而讀ㄌ一ㄝ;

虐瘧之類不讀ㄨ一ㄝ或ㄨ一ㄚ而讀ㄨ一ㄝ;

略掠之類不讀ㄌ一ㄝ或ㄌ一ㄚ而讀ㄌ一ㄝ;

(七)中原音韻庚青部 (即中州全韻庚青部) 裏的開口齊齒兩
呼的字,北平讀ㄌ或一ㄌ,在戲劇中讀作ㄌ或一ㄌ,所以皮黃歸入
人辰轍。例如:

登燈登之類不讀ㄉ一ㄌ而讀ㄉ一ㄌ;

生甥聲升陞聖勝盛之類不讀ㄕ一ㄌ而讀ㄕ一ㄌ;

庚更羹之類不讀ㄍ一ㄌ而讀ㄍ一ㄌ(或ㄍ一ㄌ);

京驚荆經涇之類不讀ㄐ一ㄌ而讀ㄐ一ㄌ;

丁釘鼎頂定錠之類不讀ㄉ一ㄌ而讀ㄉ一ㄌ;

但是這一部裏的合口和撮口兩呼的字,在戲劇中卻往往和中東
轍相叶。例如:

崩繃烹彭棚鵬盲萌旉肱轟橫弘猛猛孟迸之類的韻母是ㄨㄌ
而不是ㄌ或ㄨㄌ;

榮永詠瑩之類的韻母是ㄌ一ㄌ而不是ㄌ一ㄌ。

看清這個現象就可以知道庚青部不是隨便分叶人辰和中東兩
轍,而是按照一定的音韻條理來分叶的。

(八)中原音韻東鍾部 (即中州全韻東鍾部,皮黃的中東轍) 裏的

唇音ㄗㄗㄗㄗㄗㄗ四母字,北平讀ㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗ,戲劇中讀作

ㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗㄗ,例如:

崩繃之類不讀ㄅ一ㄌ而讀ㄅ一ㄌ;

烹蓬蓬瓦鬚彭棚鵬捧之類不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

蒙濛朦盲瞢萌蒙猛猛孟孟之類不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

風豐封峯蜂馮逢縫之類不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

(九)中原音韻東鍾部裏古喻娘來三母的撮口呼字，北平讀ㄨㄥ，而在戲劇中讀ㄨㄥ。例如：

容庸榮榕溶之類不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

濃穠之類不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

隆窿之類不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

不過後兩類字現在漸漸變的和北平音相同了。

(十)古疑影兩母的開口呼字，北平都讀成沒有聲母，在戲劇裏卻讀成ㄨ母。例如：

屬於古疑母的：昂艾敖驚驚厥厥傲我哦娥鵝俄俄訛訛譎額萼鄂膠膠愕愕噩噩藕藕偶藕蕩之類。

和屬於古影母的：愛隘安案奧澳澳惡謳歐歐歐歐之類，在戲劇中他們的前面都有ㄨ母。

(十一)中原音韻車遮部（即皮黃的七斜轍）裏的ㄨㄥㄨㄥ四母字，北平讀出ㄨㄥㄨㄥ，戲劇中讀出ㄨㄥㄨㄥ，例如：

遮者豬柘鷓鴣哲摺浙之類，不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

車捲撤澈掣之類，不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

蛇余捨舍射赦之類，不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

說不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

惹熱之類不讀ㄨㄥ而讀ㄨㄥˊ

不過這類字在昆曲裏還按規矩讀，到了現代流行的皮黃裏已竟不大能和北平方音分別了。

此外，像「臉」字不讀ㄌㄧㄢ而讀ㄌㄧㄢˊ之類也算是不成條理的特殊上口字。還有中原音韻尤侯部（即中州全韻鳩尤部，皮黃油求轍）裏的幾個字，像「州」、「叩」、「走」之類，說白或歌唱時，因為重讀或腔調拖長的原故，往往使(əu)韻裏的主要元音(ə)變成特別偏後的(əʊ)，梨園行的人管這類字叫做「半上口字」。我因為他們沒有一定的條理，所以暫時不去管它。

總括上面所說，我們可以給上口字下一個定義：

凡戲劇音韻中和上述十一個條理相合的讀法，還有尖字以外其他和北平方音不同的讀法，都叫做上口字。

我對於戲劇雖然也算是一個「愛美的」欣賞者，然而畢竟是一個沒經過老伶工口傳心授的「外行」。上面所談的三個問題，不過綜合各家所說抽繹出他們的音韻條理罷了。我希望由這篇外行話引起內行和專家的注意，拿他們的經驗參酌我的條理，使舊劇中的音韻問題揭去了神秘的遮幕，清清楚楚的和一般人相見！