

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2022.03.013

李渔的曲韵观及其曲韵系统 ——兼与毛先舒《南曲正韵》比较

杜玄图

(内江师范学院 文学院, 四川 内江 641199)

摘要:从舞台演唱的音律特性出发,李渔持恪守曲韵、韵律相协和用韵贵纯的南曲用韵观,其虽未编订专门的南曲韵专书,但构建了颇具特色的包含三个层次的曲韵系统。李渔的曲韵系统与同时代毛先舒的《南曲正韵》相比,二者都呈现出据腔论韵、综合南北韵的特点。两家的曲韵观既存在差别又相互融通;二者对前代曲韵观念都既有继承,又有发展,并非明代前后期南曲不同用韵观的简单延续。

关键词:李渔;曲韵观;曲韵系统;毛先舒;《南曲正韵》

中图分类号: I207.23

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2022)03-0098-08

引用格式:杜玄图.李渔的曲韵观及其曲韵系统:兼与毛先舒《南曲正韵》比较[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2022,27(3):98-105.

Li Yu's View of Qu-rhyme and Its Qu-rhyme System: Comparison with Mao Xianshu's *Nan Qu Zheng Yun*

DU Xuantu

(School of Literature, Neijiang Normal College, Neijiang Sichuan 641199, China)

Abstract: Starting from the musical characteristics of stage singing, Li Yu holds the view of rhyming which abides by the Qu-rhyme, coordinates between music and rhyme, and uses pure rhymes. Although Li Yu did not compile a special book on the rhyme of Nanqu, he still formed a distinctive three-level Qu-rhyme system. Li Yu's system is similar to that of Mao Xianshu's *Nan Qu Zheng Yun*, and both of them show the characteristics of rhythm based on melody and a combination of northern and southern rhythms. Their views on Qu-rhyme are different but interlinked. They inherit and develop the ideas of Qu-rhyme of the previous generation, which is not a simple continuation of the different views on the use of rhyme of Nanqu in the early and late Ming Dynasty.

Keywords: Li Yu; view of Qu-rhyme; Qu-rhyme system; Mao Xianshu; *Nan Qu Zheng Yun*

收稿日期: 2021-12-08

基金项目: 教育部人文社会科学研究青年基金项目“清代词韵编订的时代特征与编韵理据研究”(18YJC751008); 国家社会科学青年基金项目“清代词韵学与清代词学关系研究”(20CZW023)

作者简介: 杜玄图(1987—), 男, 四川南充人, 内江师范学院副教授, 博士, 研究方向为音韵学与词韵文献。

李渔是明末清初重要的戏剧家和戏曲理论家，其戏曲理论的贡献集中体现于《闲情偶寄》（主要是“词曲”“演习”“声容”三部）中，学界对李氏戏曲观的探讨主要围绕该书展开。李渔戏曲理论内容较为丰富，涉及结构、词采、音律、宾白等方面。既有研究主要针对李氏戏曲理论的结构、词采、宾白等方面，较少论及其曲韵观。作为李氏戏曲理论的重要组成部分，戏曲用韵问题在当时既有理论贡献，又有指导实践的现实意义。考察其曲韵观，既有助于更全面地认识李氏戏曲理论系统，又可从中管窥明末清初文体用韵理论的时代特征。

综观李渔生平著述，一方面，可发现李氏对曲韵的探讨集中于南曲，这与其南戏志趣相符，相关论说散见于《闲情偶寄》前三部中；另一方面，李渔对文体用韵颇为上心，先后编订诗韵（《笠翁诗韵》）、词韵（《笠翁词韵》）专书，但独不见曲韵专书，这与其曲人身份颇不相称。学界谈及其南曲用韵主张，多以之为明代“《中原音韵》北音派”的余绪。考察可发现，李渔本着“专为登场”的原则，其持恪守曲韵、韵律相协和用韵贵纯的曲韵主张。基于此，李氏南曲韵系统存在三个层次，与同时代的毛先舒《南曲正韵》一样，呈现出据腔论韵、综合南北韵的特点。本文从李氏曲韵观、曲韵系统，以及同毛氏韵对比三方面，对此展开论述。

一、李渔的曲韵观

李氏戏曲理论，源于创作表演实践，用诸实践；不同于别家的从理论到理论，其曲韵观呈现出浓厚的实用性。李渔的曲韵观大体体现在恪守曲韵、韵律相协和用韵贵纯三个方面。

（一）恪守曲韵

李渔填词“独先结构”，但不代表他不注重音律。其“词曲部”首论结构，乃因“音律有书可考，其理彰明较著”^[14]，而作为填词准则的音律之书，使得填词制曲“犹棋枰之中画有定格，见一格，布一子，止有黑白之分，从无出入之弊”^[14]，为填词者必遵守的成法。在李渔的戏曲理论体系中，音律是基础。结构、词采可分优劣、才拙，但音律只论离合、有无，因其“句之长短，字之多寡，声之平上去入，韵之清浊阴阳，皆有一定不移之

格”^[125]，合于此“格”才算讲求音律。且曲之用韵不同于他类诗文，如近体诗“起句用某韵，以下俱用某韵，起句第二字用平声，下句第二字定用仄声，则拈得平声之韵，上去入三声之韵，皆可置之不问矣”，其用韵“苛犹未甚，密犹未至也”^[125]。而戏曲音律“长者短一线不能，少者增一字不得……当平者平，用一仄字不得；当阴者阴，换一阳字不能。调得平仄成文，又虑阴阳反复；分得阴阳清楚，又与声韵乖张”，相较之下，其音律用韵标准更为严苛，“此等苛法，尽勾磨人”^[126]。立足于戏曲表演的实践需求，李渔认为“韵脚一字之音，较他字更须明亮”^[141]。因此，他明确提出“恪守词韵”^[131]（明代以来多以词称曲，词韵即曲韵）主张，称“一出用一韵到底，半字不容出入，此为定格”^[131]。“不移”之“定格”是衡量曲之为曲的基本音律标准。

至于此“不移”之“定格”的依据，李渔主张参照《中原音韵》，称“旧曲韵杂出入无常者，因其法制未备，原无成格可守，不足怪也。既有《中原音韵》一书，则犹畛域画定，寸步不容越矣”^[131]。如用韵出格，不合《中原音韵》，纵是俊才佳调，亦难流传。他曾见钱塘沈孚中所制《绾春园》《息宰河》二剧，称赞其“不施浮采，纯用白描，大是元人后劲”，初读时，“不忍释卷”，但考其声韵，发现沈剧“一无定轨，不惟偶犯数字，竟以寒山、桓欢二韵，合为一处用之，又有以支思、刘微、鱼模三韵并用者，甚至以真文、庚青、侵寻三韵，不论开口闭口，同作一韵用者”^[131]。寒山、桓欢诸韵之合，不符合《中原音韵》分立的标准，李渔对此感叹道：“长于用才而短于择术，致使佳调不传，殊可痛惜！”^[131]

（二）韵律相协

李渔是戏曲理论家，更是戏剧创作实践家，他主张“填词之设，专为登场”^[166]，其理论很大程度上来自于自身剧作和表演的实际经验。首先，李渔对音律优劣的评价以是否利于登场表演为依据。如他评价南北本《西厢》时，认为“其文字之佳，音律之妙，未有过于《北西厢》者”，只是北本“但可被之管弦，不便奏诸场上，但宜于弋阳、四平等俗优”，而“昆调悠长，一字可抵数字，每唱一曲，又必一人始之，一人终之，无可助一臂者”，是故《北西厢》“不便强施于昆调，以系北曲而

非南曲也”，“北本虽佳，吴音不能奏也”^{[1]27}。而《南西厢》一出，试图弥补《西厢》不能“奏诸场上”的缺憾。李渔对此举本持肯定态度，只是《南西厢》“未究音律……聋瞽、哑、馱背、折腰诸恶状，无一不备于身矣”^{[1]28}，便对南本的音律缺陷大加批判，称“词曲中音律之坏，坏于《南西厢》”，“此等情弊，予不急为拈出，则《南西厢》之流毒，当至何年何代而已乎！”^{[1]29}

其次，李渔对曲韵的探讨也不是单纯地从戏曲理论出发，更不是从韵学理论出发，而是立足于实践创作的诉求。基于此诉求，他所恪守的曲韵需要协于律、合乎谱，所以，李氏对《中原音韵》的推崇，不只是针对其韵部划分，更是针对其韵、谱相合的规范。“自《中原音韵》一出，则阴阳平仄画有膝区，如舟行水中，车推岸上，稍知率由者，四欲故犯而不能矣。”他认为填词就是据谱按韵，填其字格平仄，合其韵位所叶：“前人呼制曲为填词，填者，布也，犹棋枰之中画有定格，见一格，布一子，止有黑白之分，从无出入之弊，彼用韵而我叶之，彼不用韵而我纵横流荡之。”^{[1]4}基于此原则，李渔点评《南西厢》音律三弊时，将“逐句所叶之韵”与句中“平仄阴阳”视为一体，统称为“声音之不能尽叶”之弊（余二弊为“宫调之不能尽合”和“字格之不能尽符”）。

（三）用韵贵纯

在“专为登场”原则下，李渔主张“曲宜耐唱……盖同一字也，读是此音，而唱入曲中，全与此音不合者，故不得不为歌儿体贴，宁使读时碍口，以图歌时利吻”^{[2]517}。鉴于此，虽然《中原音韵》“畛域画定”，可为曲韵参考，但为演唱者“利吻”计，李渔认为《中原音韵》用作南曲韵仍显得杂而不纯，因为该系统毕竟“系北韵，非南韵也”^{[1]34}，相较于北曲韵，“南韵深渺，卒难成书”^{[1]34}。结合南曲的音律特点，李渔以《中原音韵》为基础，提出了一些改进方案，试图制定一些纯而不杂的南曲用韵规范。

首先，入声独立。代表北曲用韵的《中原音韵》系统中，中古入声韵字已派入平上去三声，不符合南曲韵保留入声的音律特点。对此，李渔主张“填词之家即将《中原音韵》一书，就平上去三音之中，抽出入声字，另为一声，私置案头，亦可暂备南词之用”^{[1]34}。其次，鱼模当分。《中原音韵》中

鱼、模二韵合为一部，李渔认为南曲韵中“鱼之与模，相去甚远”，故“鱼模一韵，断宜分别为二”，不然“纯中示杂……听到歇脚处，觉其散漫无归”^{[1]34}。再次，廉监宜避。一方面，本着辨韵求纯的原则，李渔认为侵寻、监咸、廉纤三韵虽然皆为闭口音，但“侵寻一韵，较之监咸、廉纤，独觉稍异。每至收音处，侵寻闭口，而其音犹带清亮，至监咸、廉纤二韵，则微有不同”^{[1]35}，主张三韵分立。另一方面，基于监咸、廉纤二韵声律特征和辖字险僻特点，李渔主张二韵“以作急板小曲则可，若填悠扬大套之词，则宜避之”^{[1]35}。最后，少填入韵。立足于演唱中的声律需求，李渔认为“以韵脚一字之音，较他字更须明亮”，入声虽为促声，但北曲入声已分派为平上去三声，故“用入声字作韵脚，与用他声无异也”，皆为明亮之声^{[1]41}。不同的是，“南曲四声俱备，遇入声之字，定宜唱作入声，稍类三音，即同北调矣”^{[1]41}，作为南北二曲体性的主要区别，入声定应唱其短促的本音，方可区别于北曲。通过实际演唱，李渔发现“每以入韵作南词，随口念来，皆似北调”^{[1]41}。从现代语音学的角度分析，入声韵带有-p、-t、-k这样的塞音韵尾，爆破的发音特点使得这类音节比较短促，不能像舒声韵一样可持续发音（即“明亮”），李渔将这一感受比作“入韵之字雅驯自然者少，粗俗倔强者多”，称入声是“天然北调”^{[1]41}，故认为“入声韵脚宜北不宜南”，主张创作时少填入韵^{[1]41}。

二、李渔选用的曲韵系统

基于上述词韵观，李渔试图构建一个符合南曲音律特性的曲韵系统，只是“南韵深渺，卒难成书”，故终未成行。结合其著述中散见曲韵论说，可知李渔主张南曲用韵当以《中原音韵》为基础，但所得系统不限于一，而是有三类不同的层次。

第一层次，填词选韵可径用《中原音韵》十九部。李渔在“词曲部”中提出“旧曲韵杂出入无常者，因其法制未备，原无成格可守，不足怪也。既有《中原音韵》一书，则犹畛域画定，寸步不容越矣”^{[1]31}，并以此标准评价沈孚中剧作的用韵优劣。《中原音韵》中，入声派入平上去三声，共分19部，分别为：东钟、江阳、支思、齐微、鱼模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、萧豪、歌戈、

家麻、车遮、庚青、尤侯、侵寻、监咸、廉纤。

第二层次，舒声韵部分选用《中原音韵》，入声部分抽出独立。关于“抽出入声”的主张和理据，前已论及。至于独立后的入声到底分几部，李渔并未明言，这可能与他“少填入韵”的用韵主张有关。入声独立安排的意图有二：一是作为南北曲体性差异标记；二是为字格平仄而设，故并不强调入声的叶韵关系。

第三层次，在第二层次的基础上，舒声部分再分化以求其“纯”。得舒声韵 20 部：东钟、江阳、支思、齐微、鱼、模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、萧豪、歌戈、家麻、车遮、庚青、尤侯、侵寻、监咸、廉纤。

出于确立用韵规范的考量，传统某韵部系统往往具有单一、确定性特点，即不允许存在两可甚至三可的用韵标准，李渔所编《笠翁诗韵》即如此。李渔长于戏曲实践，似乎更应遵循该传统以确立规范，何以其所构建韵部系统的用韵标准并不单一、确定？解此疑问，还得从他的戏曲观入手。

李渔强调曲韵，细察曲韵的声律特性，但并不持孤立的眼光，而是将其与结构、词采等要素结合，综合考量，重在为戏曲创作和舞台实践提供可供操作的方法论指导。其《闲情偶寄》即为一部将“理论研究和方法、技法研究结合起来，特别在方法研究方面着力最深，而且这种研究始终联系戏剧实践，因而对实际戏剧活动有较直接的指导作用”^[3]的方法论著作。因此，其韵律主张都是以实际的创作、舞台表演需求为基础的。韵律是戏曲创作和表演的基本要求，但不是唯一要素，尤其是创作中“常见文人制曲，一折之中，定有一二出韵之字”，存在声韵和词采不能兼顾的情况，“非曰明知故犯，以偶得好句不在韵中”，必要时需有所取舍，曲家的做法往往是舍韵以存佳句，“勉强入之，以快一时之目。”^[131]李渔对这种“偶犯数字”的取舍持宽容态度：一方面，主张严守韵谱规范，毕竟“未闻以才思纵横而跃出韵外”^[132]，故“词家绳墨，只在《谱》《韵》二书，合谱合韵，方可言才”^[132]；另一方面，戏曲韵谱严苛，“尽勾磨人”，音律层面“但能布置得宜，安顿极妥，便是千幸成幸之事，尚能计其词品之低昂，文情之工拙乎？”^[126]若欲两者兼顾，就须折衷处之，韵谱之律稍有缺失亦可。因此，对戏剧音律的评

价当别于诗赋古文，“千古上下之题品文艺者，看到传奇一种，当易心换眼，别置典刑……非若诗赋古文，容其得意疾书，不受神牵鬼制者。”^[126]戏曲的音律、词采更难兼顾，故对待其用韵可宽厚些：“七分佳处，便可许作十分，若到十分，即可敌他种文字之二十分矣。予非左袒词家，实欲主持公道，如其不信，但请作者同拈一题，先作文一篇或诗一首，再作填词一曲，试其孰难孰易，谁拙推工，即知予言之不谬矣。”^[126]

明确了此灵活、融通的戏曲观，便能理解李渔为何不制定单一、确定的曲韵系统了。韵律相协、用韵最纯是恪守曲韵最为理想的状态，若“作者能于此种艰难文字显出奇能，字字在声音律法之中，言言无资格拘挛之苦”^[126]，便可选用第三层次的曲韵系统，创作出“十分”的合律佳作。若不能处理好音律、词采的矛盾关系，则可选择第一、二层次这类稍宽的曲韵系统，创作仅有“七分”的剧作。

李渔用韵层次性的选择，不仅体现在韵部系统上，还体现于一些具体用韵的取舍中。比如，李渔主张“廉监宜避”和“少填入韵”，但这两点并非作为禁条而提出，只是针对“初学填词者”的建议。如廉监二韵之用，“初学填词者不知，每于一折开手处，误用此韵，致累全篇无好句”^[135]，但曲坛老手如惠明、王实甫者，不受此限。又如“入声韵脚宜北不宜南”之论也只为初学者而设，“久于经道而得三昧”之老手，“则左之右之，无不宜之”^[141]。

从实践出发，李渔强调创作的层次性和舞台表演的灵活性，故其韵部系统呈现出层次性，或许这也是李渔不编订专门戏曲韵书的原因。值得注意的是，韵部层次性的特点还浸染到了李渔对词韵系统的编订中。其《笠翁词韵》以毛先舒所括略《沈氏词韵略》为基础，并参合时音加以改订，得出宽韵 23 部、严韵 27 部，两大系统中相差之 4 部可分可通，“分合由人”。

此外，还有一个问题值得探讨。李渔强调南北曲韵有别，称《中原音韵》乃北韵，非南韵，何以又径用《中原音韵》或以其为南曲韵的基础？这当与其正音意识有关。

“声容部”在谈及对歌女习技训练时，李渔提出了“正音”原则，称培训歌女时应“察其所生之地，

禁为乡土之言,使归《中原音韵》之正者”^{[1]150},并给出一系列的正音之法。“词曲部”论及宾白时亦提出“少用方言”的原则,因见“近日填词家,见花面登场,悉作姑苏口吻,遂以此为成律,每作净丑之白,即用方言,不知此等声音,止能通于吴越,过此以往,则听者茫然”,故主张“凡作传奇,不宜频用方言,令人不解”^{[1]153}。“少用方言”之论虽是针对宾白提出的,但与遵用正音一样,都是李渔欲扩大戏曲舞台受众、打破南北隔阂的一种尝试,毕竟“传奇天下之书,岂仅为吴越而设?”^{[1]153}《中原音韵》虽为北曲而设,但其韵部声律特点较诸吴越等地方音,与元明以来官话更相近,影响范围更大,若以此为用韵基础,更利于南曲创作和表演的推广。

三、与毛先舒《南曲正韵》比较

今可考之最早南曲用韵专书,为王骥德《南词正韵》,惜乎未传。清初毛先舒所作《南曲正韵》,为今传最早的南曲用韵系统。毛先舒(1620—1688)与李渔(1611—1680)同时,《南曲正韵》(1648)成书早于《闲情偶寄》(约1671),但后者是李渔生平戏剧创作经验的总结,二者曲韵观的形成尚不能以成书时间较先后。大体而言,二人的曲韵观有着相同的时代背景。比较两者异同,有助于管窥彼时曲韵理论生态。

毛先舒曲韵论说散见于其《韵学通指》《韵白》和《撰书》中,成果集中体现为《南曲正韵》。《南曲正韵》成书于戊子(1648)岁杪,惜毛氏“苦于食贫”,原稿“未能流布”,毛先舒只能隐括其略,收于《韵学通指》中,是为《南曲正韵略》。今据清康熙刻《思古堂十四种书》本,摘录如下:

东部韵 平一东上一董去一送通用

支部韵 平二支三齐七灰上二纸三荠七贿去二寘三霁九队通用

鱼部韵 平四鱼五模上四语五姥去四御五暮通用

皆部韵 平六皆上六解去六泰通用

真部韵 平八真上八軫去八震通用

寒部韵 平九寒十删上九旱十产去九翰十谏通用

先部韵 平十一先上十一銑去十一霰通用

萧部韵 平十二萧十三爻上十二筱十三巧去

十二啸十三效通用

歌部韵 平十四歌上十四哿去十四箇通用

麻部韵 平十五麻上十五马去十五禡通用

遮部韵 平十六遮上十六者去十六蔗通用

阳部韵 平十七阳上十七养去十七漾通用

庚部韵 平十八庚上十八梗去十八敬通用

尤部韵 平十九尤十九有去十九宥通用

侵部韵 平二十侵上二十寢去二十沁通用

覃部韵 平二十一覃上二十一感去二十一勘通用

盐部韵 平二十二盐上二十二琰去二十二艳通用

屋部韵 入一屋单用

质部韵 入二质七陌八緝通用

曷部韵 入三曷六药通用

辖部韵 入四辖九合通用

屑部韵 入五屑十叶通用

毛先舒括略下注云:“所列东、董、送韵,皆案《洪武正韵》分部之名,后俱仿此”,又“右凡二十二韵,专为作南曲者而设。其文字及说例,引据证注甚详,此特其略耳。其书悉依《洪武正韵》,而取其便用之字,芟去生奥者。至于原书所阙之字,有为曲家所恒须者,亦间补入。今既非全书,难以悉举。览者案《洪武正韵》,参以《沈氏词韵》《中原音韵》,而神明用之可耳”^[4]。可知此22部为南曲韵系统,辖舒声17部、入声5部,韵部分合及韵字安排皆以《洪武正韵》为基础。

将此22部与李渔所主张的曲韵系统比较,有四点不同:(1)毛氏韵单设入声韵5部,李氏韵第一层次不设入声韵部,第二三层次设入声韵部,但分部不明;(2)李氏韵舒声部分支思、齐微分立,毛氏合为支部韵;(3)李氏韵舒声部分寒山、桓欢分立,毛氏合为寒部韵;(4)李氏韵第三层次鱼、模分立,毛氏合为鱼部韵。其中,根本性区别在于两家所据韵书不同,李氏以《中原音韵》为基础,毛氏以《洪武正韵》为基础。

关于南曲用韵是否当依《中原音韵》,明代学者就有不同的意见。据考证,以《中原音韵》为传奇用韵准式始于万历时期^[5]。明代前中期传奇多以南方音为基础,用韵较为灵活,保留入声韵,地域色彩浓厚,以《琵琶记》为代表;后期则多以《中原音韵》为据,尤其是水磨调改良以来,昆曲音

韵兼容南北，流传甚广，为《中原音韵》这类中原雅音提供了实践土壤，以沈璟、沈宠绥为代表，被称作“《中原音韵》派”。学界一般认为，《中原音韵》受到遵用的原因有二：一为“明清多数曲家误以为南曲系北曲之变，故以袭用北韵为常等观念”，二是“曲坛并未出现一部南曲专用之韵书”^[6]。

随着辨体意识的强化，明末清初对南曲源于北曲之说多少有些怀疑。当时的学者认为《中原音韵》专为北曲而设，故用北音；南曲不同于北曲，当用南音。毛先舒指出：“北之入作平上去也，方音也。北人口语无入声，凡入声皆作平上去呼之。……若南曲，自应从南音，南人呼穀与穀、谷同音，元不呼古。”^{[7]451}所以，一方面，毛先舒明确提出不以《中原音韵》为南曲用韵标准，南曲韵应单立入声韵，称“词隐先生《南词韵选》，辩韵甚严，而惜乎其以《中原音韵》为主。其所选诸家曲，仍多以入声韵溷通平上去三声者，是仍是北曲家法，非南音矣。盖《中原音韵》原止为北曲而设，若南曲，止应平上去三声相通，其入声自当别出单用。”^{[7]459}又“凡入声皆然，元未尝作平上去呼也，则南曲安得强派之入三声也？既难强派，别无归着，则自应更为标部而单押矣”^{[7]451}。另一方面，毛先舒本着“因体设用，各有宜施”的辨体原则，认为一代之文体即当用一代之韵，“至于词曲，凡作某时之体，必用某代之韵”^{[8]716}，如绝律之用诗韵，诗余之用宋代之音，北曲之用《中原音韵》。南曲乃明代所尚，只是“明人曲之于曲韵，多不复可为标准”^{[8]717}，自当采用入声独立的《洪武正韵》作为明代之韵。由此，形成了《中原音韵》为北音、《洪武正韵》为南音的观念。

如此看来，李、毛二氏的差异似为明代前后期南曲不同用韵观的延续，有学者认为，毛先舒主南音，李渔等人属《中原音韵》派^[9]。但结合其曲韵观，笔者发现，两家对前代曲韵观念既有继承又有发展，既传承此派又吸纳彼派；李渔和毛先舒的曲韵主张既有别又相通，反映了明末清初曲韵观念承前启后的时代特征。试析之。

首先，李、毛两家都注重辨体，尤其强调区分南北曲。毛先舒明确指出，“盖《中原音韵》原止为北曲而设，若南曲，止应平上去三声相通，

其入声自当别出单用”^{[7]459}。李渔论及演奏方式、曲牌名、入声韵脚、宾白、代词使用等问题时，亦常将南北对举以作区分，如“（北曲）但可被之管弦，不便奏诸场上，但宜于弋阳、四平等俗优，不便强施于昆调”^{[1]26-27}；“同一牌名而为数曲者，止于首只列名其后，在南曲则曰‘前腔’，在北曲则曰‘么篇’”^{[1]38}；又如“北曲有北音之字，南曲有南音之字，如南音自呼为‘我’，呼人为‘你’，北音呼人为‘您’，自呼为‘俺’为‘咱’之类是也”^{[1]50-51}。基于这一辨体观念，不同于前人（如沈璟）主张径用《中原音韵》为南曲以至南北曲韵混同，李渔第二、三层次的曲韵系统皆主张抽出入声，独立分部，以区分南北曲韵。至于其第一层次的曲韵系统，殆因“旧曲韵杂出入无常”^{[1]31}，不可作为标准，而彼时曲界多遵用《中原音韵》“犹畛域画定，寸步不容越”^{[1]31}，故姑暂为可备之法制，可守之成格。

其次，两家曲韵分部大同小异，兼采《中原音韵》《洪武正韵》之长。传统认为，南北曲用韵差异主要体现为入声的独立与否。毛先舒等人以为《中原音韵》入声派入三声为北音，不宜为南曲韵，《洪武正韵》入声独立属南音，可为南曲韵基础。区分南北曲入声使用差异，大体符合南北曲用韵特点，但简单地将南北音作为《中原音韵》和《洪武正韵》的区分标准，不太恰当。《中原音韵》（1324）和《洪武正韵》（1375）成书时间相距不远，单就其韵部系统而言，二书反映的都是当时官话（即所谓中原雅音）的读音，故其舒声韵部差别并不大，这是今天音韵学界的共识。14世纪汉语官话的口语音系中，入声韵的塞音韵尾已开始消变，但并未完全消失，只是《中原音韵》之编订有着更多的北曲韵考量，据当时词曲作品习惯将入声派入三声的做法加以归纳，所以呈现出一个入声已经完全派入平上去三声的韵部系统。而《洪武正韵》仅旨在“一以中原雅音未定”，本是准备作为科考用韵规范，并无规范曲韵的考量，所以在入声韵的取舍上，选择承袭传统科考韵书单立入声韵的传统。韵部安排上，《洪武正韵》分舒声22韵（含阴声韵和阳声韵的平上去三声各22韵），入声10韵，《中原音韵》入声派入三声，共19部舒声韵。单就二书的舒声韵部而言，大致都反映了14世纪的官话面貌，差别不大：《洪武

正韵》只是在《中原音韵》的基础上分鱼模为“鱼语御”“模姥暮”，分齐微为“齐荠霁”“灰贿队”，分萧豪为“萧筱啸”“爻巧效”。

毛先舒既以《洪武正韵》为基础删并而成南曲韵部，合“支纸寘”“齐荠霁”和“灰贿队”为支部韵，合“鱼语御”“模姥暮”为鱼部韵，合“寒旱翰”“删产谏”为寒部韵，合“萧筱啸”“爻巧效”为萧部韵，得舒声韵17部。其所合鱼部韵和萧部韵与《中原音韵》鱼模、萧豪二韵相同，合“齐荠霁”“灰贿队”亦与《中原音韵》齐微韵同。李渔第二、三层次南曲韵将入声独立，乃南音特点；第三层次将鱼、模分立的作法，与《洪武正韵》同。这种情况下，很难说毛、李二人孰为南音派，孰为《中原音韵》派。

最后，两家曲韵观有相通之处。如前所论，李渔持“韵律相协”“用韵贵纯”的曲韵观，进而提出入声独立、鱼模当分、廉监宜避、少填入韵等主张，都是基于“填词之设，专为登场”的考量。李氏对南曲音律的探讨无不以登场演唱为出发点，如其论《元人百种》云：“多北曲而少南音，又止可被诸管弦，不便奏之场上。”^{[1]19}评价《北西厢》，称其为“词曲之豪，人人赞赏，但可被之管弦，不便奏诸场上，但宜于弋阳、四平等俗优，不便强施于昆调，以系北曲而非南曲也”。进而分析南北曲的唱腔差异：“北曲一折，止隶一人，虽有数人在场，其曲止出一口，从无互歌迭咏之事。弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽，又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口，故演《北西厢》甚易。昆调悠长，一字可抵数字，每唱一曲，又必一人始之，一人终之，无可助一臂者，以长江大河之全曲，而专责一人，即有铜喉铁齿，其能胜此重任乎？此北本虽佳，吴音不能奏也。”^{[1]27}正是基于南曲昆调悠长的唱腔特点，李渔主张辨韵当细以求其纯。

时兴之南曲毕竟是口吻之体，对其用韵的探讨不能只停留在韵学理论层面，还应以满足实际演唱的可行性为旨归。从唱腔的角度考量南曲用韵，正是充分尊重其音律体性的体现。以唱腔论韵，也是毛先舒考察曲韵的重要视角。毛氏从实践出发，发现南曲唱腔需将入声韵脚舒化为平上去三声，方合音律，这与李渔“少填入韵”之说有着相同的出发点。为此，毛先舒提出了南曲“腔变

音不变”之说，并在《南曲入声客问》中申说其旨，指出该法不同于北曲之“音变腔不变”：

客问：“子著《南曲正韵》，凡入声俱押，不杂平上去三声韵中，是已。然单押仍是作三声唱之，如《画眉序》单押入声，首句韵便应作平声唱，末句韵便应作去声唱，《绛都春序》单押入声者，首句韵便应作上声唱，岂非仍以入作平上去耶？则又何不仍隶入三声中耶？”余曰：“此论极妙，然却又有说：‘北曲之以入隶于三声也，音变腔不变，南曲之以入唱作三声也，腔变音不变。’何谓‘音变腔不变’？如元人张天师剧《一枝花》‘老老实实’，‘实’字《中原音韵》作平声，绳知切，是变音也。《一枝花》第五句，谱原应用平声，而此处恰填平字，平声字以平声腔唱，是不须变腔也。……若南曲《画眉序》《明珠记》‘金危泛蒲绿’，‘绿’字直作‘绿’音，不必如北之作‘虑’，此不变音也。《画眉序》首句韵应是平声，歌者虽以入声吐字，而仍须微以平声作腔也，此变腔也。……此北之与南虽均有入作三声之法，而实殊者也。”^{[7]450}

入声是南曲区别于北曲体性的关键，但入声字音殊不利于南曲演唱，毛先舒于韵部系统中保留入声独押，但唱腔上可据谱变腔，也不失为折衷办法。关于这个问题，毛先舒还曾向实践经验丰富的李渔请教，并衍化出“枉字狗腔”之法：

窃谓音律者，音即如律一定而勿得移者也。故古作者与歌，必皆按律，后来作者平仄寢乖，而歌者更欲诡遇奇，遂有巧腔之说，虽媚一时之耳，实败历祀之法，故律胥亡为病非小。故余谓与其枉腔狗字，毋宁枉字狗腔。如调当平而误用仄者，仍不妨从平唱之，或以仄声吐字而仍以平声作腔。若竟用仄声作腔，了此一字，字面虽清，而音调大违矣。其当用仄声字而误用平者亦然。……作者之误不能坏律，歌者骯法，斯为律害。至若周德清《中原音韵》，曲韵之鼻祖也。即其以入作平上去三声，此便是枉字狗腔之旨。古人之微示此久矣。《琵琶》为南曲之冠，其《攀桂步蟾宫》一套纯用入声作韵脚，悉作平上去唱，亦是枉字狗腔也。而云未有其说，何邪？当今可与道此者甚少。^{[7]453}

表述不同，但宗旨不变。所谓“腔变音不变”，是就字本音演变与否而言，指入声字本音不变，

应当独押，演唱时则宜迁就腔调而变；而“枉字狗腔”，是就据谱而定之腔调而言，即曲之腔调不可变，演唱时入声字不宜再唱本音，而应改唱谱中既定之腔调。毛氏对此原则深以为然，并分析了具体的唱法：“夫人之为声，讙然以止，一出口后，无复余音，而歌必窈袅而作长声，势必流入于三声而后始成腔，是固自然而然，不可遏也。今试口中念一入字，而稍迟其声，则已非复入音矣，况歌者必为曼声也哉。”^[7]⁴⁵¹

和李渔一样，毛先舒家谈及曲韵，也充分考量了南曲的音律特性和舞台演唱诉求，常“借韵学之理阐发演唱理论……不以曲韵研究为小”^[10]，因此，二人曲韵观表现出相通相近的特点，而其韵部系统呈现出大同小异的关系。可惜的是，现存文献中未见李渔针对毛氏来信的回复。或许李氏虽赞同入声宜独立单押、认同入声演唱时“天然北调”的特点，但对毛氏“枉字狗腔”之说并不持肯定观点，故在其晚年所成《闲情偶寄》中虽主张“抽出入声”却不详列部目，只是提出“少填入韵”，以回避这一难题。

综上，基于南曲“专为登场”的音律特性，李渔坚持恪守曲韵、韵律相协和用韵贵纯的南曲用韵观，注重从音律的角度出发考察曲韵的合律性，构建了以《中原音韵》为基础的三层次的南曲韵

系统，该系统与同时代的毛先舒《南曲正韵》都呈现出据腔论韵、综合南北韵的特点，体现了清初南曲用韵理论注重音律的时代特征。

参考文献：

- [1] 李渔. 闲情偶寄[M]//李渔. 李渔全集：第3卷[M]. 杭州：浙江古籍出版社，1991.
- [2] 李渔. 窥词管见[M]//李渔. 李渔全集：第2卷[M]. 杭州：浙江古籍出版社，1991.
- [3] 叶长海. 中国戏剧学史稿[M]. 北京：中国戏剧出版社，2005：425.
- [4] 毛先舒. 韵学通指[M]//四库全书存目丛书：经部二一七[G]. 济南：齐鲁书社，1997：422-423.
- [5] 周维培. 试论明清传奇的用韵[M]//山西师范大学戏曲文物研究所. 中华戏曲：第4辑[M]. 太原：山西人民出版社，1986：228.
- [6] 蔡孟珍. 曲韵与舞台唱念[M]. 台北：台湾里仁书局，1997：164.
- [7] 毛先舒. 韵白[M]//四库全书存目丛书：经部二一七[G]. 济南：齐鲁书社，1997.
- [8] 毛先舒. 撰书[M]//四库全书存目丛书：经部二一七[G]. 济南：齐鲁书社，1997.
- [9] 郭娟玉. 毛先舒《南曲正韵》考析[J]. 文学遗产，2010(3)：101-107.
- [10] 石芳. 清代考据学语境下的戏曲理论[M]. 上海：上海古籍出版社，2017：232.

责任编辑：黄声波