

OXFORD

Writings on the Theory of Kun Qu Singing
昆曲演唱理論叢書

魏良輔《曲律》

Wei Liang-fu: Rules of Singing Qu

古兆申

余丹

Koo Siu-sun

Diana Yue

崑曲演唱理論叢書
Writings on The Theory of Kun Qu Singing

魏良輔 《曲律》

研究及翻譯
古兆申 余丹

Wei Liang-fu
Rules Of Singing Qu

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

OXFORD

UNIVERSITY PRESS

Oxford University Press is a department of the University of Oxford.
It furthers the University's objective of excellence in research, scholarship,
and education by publishing worldwide in

Oxford New York

Auckland Bangkok Buenos Aires Cape Town Chennai
Dar es Salaam Delhi Hong Kong Istanbul Karachi Kolkata
Kuala Lumpur Madrid Melbourne Mexico City Mumbai Nairobi
São Paulo Shanghai Taipei Tokyo Toronto

Oxford is a registered trade mark of Oxford University Press

© Oxford University Press 2006

First published 2006

This impression (lowest digit)

1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,
without the prior permission in writing of Oxford University Press,
or as expressly permitted by Law, or under terms agreed with the appropriate
reprographics rights organization. Enquiries concerning reproduction
outside the scope of the above should be sent to the Rights Department,
Oxford University Press, at the address below

You must not circulate this book in any other binding or cover
and you must impose the same condition on any acquirer

魏良輔《曲律》

研究及翻譯：古兆申 余丹

Wei Liang-fu: *Rules Of Singing Qu*

Research and Translation: Koo Siu Sun and Diana Yue

ISBN 0-19-545521-5

ISBN 978-0-19-545521-2

版權所有，本書任何部份若未經版權持
有人允許，不得用任何方式抄襲或翻印

Printed in Hong Kong

Published by Oxford University Press (China) Ltd
18th Floor, Warwick House East, Taikoo Place, 979 King's Road, Quarry Bay
Hong Kong

詩言志；
歌永言；
聲依永；
律和聲。

*Poetry speaks of ideas;
Singing prolongs the sounds of speech;
The sounds of singing follow prolonged speech sounds;
Musical pitches temper the sounds of singing.*

《書經》 *The Book of History*

鳴謝 Acknowledgements

本書出版蒙下列機構及人士支持，特此鳴謝。

The authors of this book are grateful to the following for their generous support and advice:

The University of Hong Kong 香港大學

School of Chinese, the University of Hong Kong 香港大學中文學院

The Louis Cha Research Fund 查良鏞研究基金

The Hsu Long Sing Research Fund 徐朗星研究基金

The Lee Hysan Foundation 利氏基金會

Tianjin Coca-Cola Bottling Co., Ltd. 天津可口可樂飲料有限公司

Professor L. Y. Chiu 趙令揚教授

Professor S. F. Chow 周錫韞教授

Professor Barbara Fei 費明儀教授

Professor Gu Du-huang 顧篤璜教授

Professor Hu Ji 胡忌教授

Professor Kan Chung Fai 簡頌輝教授

Professor Luo Di 洛地教授

Professor C. Y. Sin 單周堯教授

Professor J. L. Witzleben 韋慈鵬教授

Professor Wu Xin-lei 吳新雷教授

Professor Zhou Qin 周秦教授

Professor Zhu Fu 朱復教授

Professor Zhu Jia-jin 朱家潛教授

前 言

2001年5月，聯合國教科文組織將中國崑曲列為「人類口傳非實物文化遺產傑作」，崑曲作為中國一項典範性的表演藝術，開始受到世界人士的注視。為了更好的向國際朋友們介紹崑曲，我們想到要把崑曲重要的理論遺產翻譯成英文，以便感興趣的他國人士可以通過英譯了解崑曲藝術。在香港大學中文系(現稱中文學院)、多個基金會、機構和校內外多位學者專家的支持下，我們展開了這一項工作。經過四年多的努力，終於把明清兩代四種有關崑曲演唱理論的文獻整理、研究、注釋、語譯及英譯成書，現由牛津大學出版社出版。我們的工作，希望得到國內外專家及讀者們的指正。

本叢書出版，並不單為西方人士。崑曲演唱藝術，博大精深，其美學及原理，就是本國人士也不易了解。加上古人文章非常精簡，直接閱讀原文，理解上會有不少困難。故本書在前人著述的基礎上，對原文作盡可能詳盡的注釋，並加語譯，以便本國一般感興趣的人士閱讀。此外，詞樂曲唱是一種經過上千年實踐的藝術，崑曲演唱是在這個基礎上發展的；演唱理論歸根到底是要為演唱藝術服務，否則便沒有太大的意義。我們期待當代專業和業餘的曲唱者都能成為本叢書的讀者。我們希望他們在閱讀之後，有所得益之外並通過自己的藝術實踐，檢定這些理論的正確性。

本叢書現收魏良輔《曲律》全書，王驥德《方諸館曲律》，沈寵綏《度曲須知》和徐大椿《樂府傳聲》三書則選有關演唱的部份。各種文獻均有漢語的文獻介紹、文獻原文、詳注及語譯；英文的文獻介紹、原著正文的翻譯、注釋及中英文術語對照表。全書後附參考文獻和參考書目錄。漢字注音：除曲音用國際音標外，其他均用漢語拼音。

古兆申 余丹

PREFACE

The idea of putting together a collection of theoretical writings on *Kun Qu* first occurred to us in May 2001, when the United Nations Education, Science and Culture Organization (UNESCO) declared this ancient Chinese opera genre one of nineteen “masterpieces of oral and intangible heritage of humanity”. We were aware that original theoretical writings on *Kun Qu*, written in classical Chinese, were not easy reading even for native Chinese speakers. We were also aware that, while the texts of many Chinese dramatic works have been translated into other languages, English translations of theoretical writings on *Kun Qu* were relatively scarce. And so a unique idea was born. We would compile a selection of theoretical writings on *Kun Qu* singing written in the Ming and Qing dynasties, with our annotations, and present two translations side by side with it: a modern Chinese translation and an English translation, the latter also with our annotations. These texts, published bilingually and accompanied by introductions, a bibliography and a glossary of special terms, would provide Chinese and English readers with useful reference for understanding the historical development and artistic qualities of *Kun Qu*.

We were fortunate to receive help from the University of Hong Kong. The Department of Chinese (now the School of Chinese) was quick to realize the importance of the task we proposed, and readily took us under its shelter. Two research grants administered by the University, the Louis Cha Research Fund and the Hsu Long Sing Research Fund, gave our project ample material support. We also had the benefit of the Hong Kong University Library’s rich collection on Chinese drama. For questions on music, singing and language, we received valuable advice and encouragement from leading authorities and scholars throughout the course of our work. When the texts were finally ready, the Lee Hysan Foundation generously supported their publication by the Oxford University Press.

The four texts presented here – Wei Liang-fu’s *Rules Of Singing Qu*, Wang Ji-de’s *Rules Of Qu From Bronze Mirror Studio*, Shen Chong-sui’s *Handbook For Qu-Singing* and Xu Da-chun’s *The Tradition Of Sung Poetry* – represent some of the finest discussions on Chinese vocal music within a millennium-old tradition. When editing these difficult classical Chinese texts, we have followed

two basic criteria – accuracy and clarity. We checked old editions against modern editions to arrive at the most logical interpretations, and introduced more angles in the annotations by using ancient and modern references. In the modern Chinese translation we have adopted straightforward syntax and modern vocabulary but retained the original technical terms. In the English translation we have used transliterations for certain terms which have unique and untranslatable meaning, such as “*qu*”, “*zi*”, “*qiang*” and “*pai*”, but we have also adopted a considerable number of western musical terms for showing concepts in Chinese music, for example “keys”, “modes” and “pitch”. The International Phonetic Alphabet (IPA) is used for showing the pronunciation of Chinese words in *Qu*-singing, while Hanyu Pinyin is used for showing Chinese words in all other contexts. Needless to say, Chinese language, Chinese poetry and Chinese music are described by many special terms and expressions, and while searching for translations among English texts on similar subjects has sometimes proved useful we eventually conclude that, for certain terms, the most direct and least distorting translations are those that we have coined ourselves. Again, we have discovered that some terms with particular meaning must be translated differently in different contexts. We have also paid great attention to style: quotations from the ancient classics are translated in a more elegant tone, and idiomatic expressions are translated in a more colloquial tone.

It is our sincere hope that this collection of theoretical writings on *Kun Qu* singing will serve not only scholars but also learners searching for methods to improve their singing skills and artistic understanding.

Koo Siu Sun and Diana Yue

總論：絲不如竹，竹不如肉

——崑曲演唱的審美觀

文獻上，中國第一位發現聲樂比器樂優美的人是晉代的桓溫：

桓溫問：「聽伎，絲不如竹，竹不如肉，何也？」孟嘉答：「漸近自然。」¹

「絲」指弦樂，「竹」指管樂，「肉」指人聲演唱的聲樂。孟嘉的解釋很簡單，只是「漸近自然」四字。唐代音樂家段安節和元代的歌唱理論家燕南芝菴繼承桓溫的看法。段氏云：「歌者，樂之聲也，故絲不如竹，竹不如肉，迴居諸樂之上。」後者則說：「取來歌裏唱，勝向笛中吹。」²但兩人都沒有加以申論。直到清代另一位歌唱理論家徐大椿才有較詳細的分析：

簫管之音，雖極天下之良工……斷不能吹出字面……此人聲之所以可貴也……況字真則義理切實……悲歡喜怒，神情畢出；若字不清，則音調雖和，而動人不易……雖情有可相通，終與人類不能親切相感也。³

孟嘉只是簡單地從中國哲學崇尚自然的觀點來解釋桓溫的發現；徐大椿卻試圖從聲樂的本體：人聲、語言與人的心理反應來討論這個問題。

徐大椿的論述雖然仍只短短數語，卻點出了一些關鍵性的方面，值得我們繼續去發掘、探討、整理。

孟嘉提出的「漸近自然」的觀點，其實只是一種傳統審美取向，細緻地考察起來，還有可議之處。首先：同是崇尚自然，

1 《晉書·孟嘉傳》，引文見《晉書》（北京：中華書局，1987年）頁661。

2 分見段安節《樂府雜錄》及燕南芝菴《唱論》。引文見《中國古典戲曲論著集成》（一）頁46及頁159。（北京：中國戲劇出版社，1982年）

3 徐大椿《樂府傳聲·歸韻》。引文見《中國古典戲曲論著集成》（七），頁169。

儒家與道家的取向各有不同。儒家是在尊重自然的同時，仍肯定人為的重要性。故儒家會肯定音樂創作的人為部份：

凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲；聲成文，謂之音。⁴

把人聲賦以文彩，才謂之樂音。儒家不但肯定音樂的創作，而且認為樂可通政，認為樂與禮、刑等政治手段的作用是一樣的。⁵

道家對於人為之事，大部份採取否定的態度。就音樂方面來說，崇尚自然走到極端，就是對音樂的否定：老子說「五音令人耳聾」就是很有代表性的觀點。⁶從這種思維出發，最自然的音樂應是「天籟」。以語言為主體的聲樂，當然不是最自然的音樂，因為語言本身就有許多人為的成份，是人類社會、歷史的產物。

孟嘉「漸近自然」的判斷，似乎是一種道家取向。中國聲樂藝術的發展，並不走這樣的道路。另一方面，也不大採納儒家政治功利主義的價值觀，卻繼承儒家經典中對語言與歌唱關係的論述，以此為基礎，發展出一套頗豐富的聲樂審美體系。這個體系不但影響到中國人欣賞聲樂的審美標準，也影響到中國聲樂作品創作的�方法。

儒家經典或經典的闡釋者，都重視聲樂多於器樂：

詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也。三者本於心，然後樂器從之。⁷

梁代文論家劉勰解釋說：「夫音律所始，本於人聲者也。聲含宮商，肇自血氣，先王因之，以制樂歌。故知器寫人聲，聲非學器

4 《樂記》。見《十三經註疏》(北京：中華書局，1979年)頁1527。

5 《樂記》云：「禮以導其志，樂以和其聲，政以壹其行，刑以防其姦；禮樂刑政，其極一也，所以同民心而出治道也。」同註4。

6 老子語見《老子》第十二章。《莊子·馬蹄》云：「性情不離，安用禮樂！五色不亂，孰為文采！五聲不亂，孰應六律！」也是一種否定音樂的觀點。引文見陳鼓應《莊子今注今譯》(北京：中華書局，1983年)頁247。

7 同註4頁1536。

者也。」⁸人聲之所以被重視，是因為一切樂音都來自人聲，⁹是人聲的模仿與延伸。所以從世界範圍來說，都是聲樂出現早於器樂；而且聲樂在相當悠長的階段都是佔主導地位。¹⁰就中國音樂史而言，在二十世紀之前，聲樂始終是主流。這就不能不談到漢語語音的特點與漢語詩歌形式與聲樂作品(尤其是曲)在創作上的關係。

早在先秦時代，儒家已注意到詩歌與語言、語言與音樂的關係，並發現有規律可循：

詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。¹¹

但具體的規律如何，在儒家的經典中並未有進一步論述。¹²直到南朝的聲韻學家沈約(宋、齊、梁間人)才發現其中的奧秘：

夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響；一簡之內，音韻盡殊，兩句之中，輕重悉異。妙達此旨，始可言文。¹³

又說：

8 《文心雕龍·聲律》。引文見范文瀾《文心雕龍註》(北京：人民文學，1958年)頁522。

9 《樂記》：「知聲而不知音者，禽獸是也。」鳥獸雖能發聲，卻不能創造樂音。引文同註4頁1528。

10 樂維思(美國音樂學者，本名 J. H. Levis)在其《中國音樂之基礎》(*The Foundation of Chinese Musical Art*)引咸荷茲(Helmholtz)的話說：「我們有理由相信，在歷史上，所有音樂都是從歌曲發展起來的，其後相類似的藝術效果才施諸樂器，以複合的聲調模仿人聲。」(見該書頁190-191，北平：1936，魏智)而樂維思更指出，器樂在西方的獨立發展，也不過是近三、四個世紀的事。

11 《尚書·虞書》。註4同書頁131。

12 《樂記》有：「故歌之為言也，長言之也。」「長言」，也只指出樂音是語音的延伸——「上如抗，下如墜(墜)，曲如折，止如槩木。」引文同註4頁1545。

13 沈約《宋書·謝靈運傳論》。引文見《宋書》(北京：中華書局，1987年)頁456。

若以文章之音韻，同弦管之聲曲，則美惡妍蚩，不得頓相乖反。¹⁴

他觀察到樂音有低昂之別，語音亦有輕重之異。詩歌的創作，兩句之中，音韻必須同異相間，配合律呂的低昂互節，才能使八音協暢。他不但發現了語音與樂音在歌曲中的關係，還發現了漢字的四聲現象，並以此製《四聲譜》，創立講究平上去入四聲相間的「永明」詩體。¹⁵

沈約對漢語歌曲更大的貢獻，是他看到語音與樂音的配合，對旋律的創作，有無限的啟發，增加了樂音之外的趣味：

宮商之聲有五，文字之別累萬；以累萬之繁，配五聲之約，高下低昂，非思力所舉。¹⁶

沈約不但找到了《樂記》中所謂「長言之」的具體做法，也找到了《尚書·虞書》所謂「律和聲」的規律。這個規律，不但是後起詩體聲韻安排的依據，亦是歌曲創作聲腔安排的依據。往後，隨著歌唱藝術的發展，漢字的四聲唱法更成為漢語歌曲演唱的審美要點。

宋、元之世，由於詞、曲音樂的發展，中國漢語演唱藝術攀上了第一個高峰。重視人聲，重視語音與樂音協暢的演唱審美觀也有了新的發展。具體地說，就是對「腔」與「拍」的注意。¹⁷

「腔」是指一個字由正確的口腔位置讀出全部音素後產生

14 《南齊書·陸厥傳》〈沈約覆陸厥書〉，引文見蕭子顯《南齊書》（北京：中華書局，1987年）頁900。

15 《梁書·沈約傳》謂沈約「撰《四聲譜》，以為在昔詞人，累千載而不寤，而獨得胸衿，窮其妙旨，自謂入神之作。」《南齊書·陸厥傳》云：「永明末，盛為文章，吳興沈約、陳郡謝朓、琅邪王融，以氣類相推轂。汝南周顒等善識聲韻。約等文皆用宮商，以平上去入為四聲，以此制韻，不可增減，世呼為『永明體』。」見上註同書頁898。

16 同註14頁899。

17 唐代段安節《樂府雜錄》有「拍板」一節云：「拍板本無譜。明皇遣黃幡綽造譜，乃於紙上畫兩耳以進。上問其故，對曰：『但有耳道，則無失節奏也。』韓文公因為樂句。」（見註2同書頁58。）是最早提出「拍」者，但「拍」的觀念要到宋人才講得較具體。

的整體聲音效果。在沒有和樂音結合之前叫「字腔」，和音樂結合之後叫「唱腔」。宋代曲家都不約而同地注意到「腔」的問題。其中陳元靚談到腔與字音發聲的口腔位置及口法問題，已頗詳細：

腔必真，字必正……字有唇喉齒舌之異，抑分輕清重濁之聲，必別合口半合口之字。¹⁸

字音發聲的口腔位置、口法正確，「字腔」才會真切(清晰)，「唱腔」才會動聽。另外兩位宋代音樂家沈括和張炎亦強調字與腔的密切關係，而且也強調腔必服從於字，即已提出「依字行腔」的觀念。¹⁹ 宋人對字腔的審美要求，元代曲家燕南芝菴接過來，又加以發展：

字真，句篤；依腔，貼調。凡歌一聲，聲有四節：起末、過度、搥替、顛落。凡歌一句，聲韻有一聲平，一聲背，一聲圓。聲要圓熟，腔要徹滿。²⁰

這裏已討論到字與句，腔與調和節奏、運腔的技巧問題。這都與人聲中的字音、語句有密切關係。

「拍」指節拍、節奏。也是由文字聲韻、字音、語句衍生的音樂現象。張炎論之頗詳：

一曲有一曲之譜，一韻有一韻之拍。若停聲待拍，方合樂曲之節，所以眾部樂中用拍板，名曰「齊樂」，又曰「句樂」……聲與樂聲相應，拍與樂拍相合。²¹

18 陳元靚《事林廣記·遏雲要訣》。見《中國古代音樂史料輯要》第一輯(北京：中華書局，1962年)頁718。

19 沈括《夢溪筆談·樂律一》：「凡曲，止是一聲清濁高下如縈縷耳，字則有喉唇齒舌等音不同。」見胡道靜《新校正夢溪筆談》(香港：中華書局，1975年)頁61。張炎《詞源·謳曲旨要》：「腔平字側莫參商，先須道字後還腔。」見蔡桢《詞源疏證》上卷(北京：中國書店，1985年)頁69。

20 燕南芝菴《唱論》。見註2同書頁159。

21 張炎《詞源·拍眼》。見註19同書下卷頁14。

也就是說人聲(語言)與樂聲(唱腔)的節拍是互相呼應的，音樂的節奏來自語言的節奏。當代曲學家洛地曾云：「曲唱所唱的，都是『律曲』(包括詞、曲)；律曲，以協韻處斷為『韻句』(『住』)、以平仄格律分句逗(『頓』)，以句式、句數、韻數格範為『闕』為『調』(曲牌)……識字、明韻、辨聲、知律，是我統稱之為『韻』的內容。」²²即說明字音、句法和韻腳與節拍(板眼)的關係，有如血肉相連。不審韻，則不知拍。

「字」、「腔」、「拍」的各項演唱審美內容，都是人聲——語言音樂化後所產生的美聽效果，可以說涵蓋了漢語演唱審美要求的主要部份。這一套審美觀被崑腔的改革者魏良輔全部繼承過來，作為崑曲——水磨調的審美標準。他說：

曲有三絕：字清為一絕；腔純為二絕；板正為三絕。²³

又說：

聽曲不可喧嘩，聽其吐字、板眼、過腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便為擊節稱賞。²⁴

魏良輔認為嗓音條件並不是最重要的，更重要的是能否符合「字」、「腔」、「板」的審美要求。魏氏及後起曲家如沈璟、王驥德、沈寵綏、徐大椿等更逐步把三方面的內容豐富、深化、提高。其中王驥德、沈寵綏和徐大椿的貢獻尤多。

王驥德《方諸館曲律》對曲學有全面的論述，其中對崑曲曲唱最重要的討論是南北曲演唱所用字音問題。

自從元代周德清編成《中原音韻》一書，以中州音為基礎結合南北通用語音的「中原音韻」便成為作曲家和唱者所遵守的曲音。但《中原音韻》本為北曲的作曲和演唱而編，用諸南曲，自然產生不諧協現象。因為南北曲各有不同的發展歷史，其曲調各受南北不同地區語音的影響；以北音唱南曲，字音與曲調便出現

22 洛地〈韻、板、腔、調——「崑」曲唱的本體構成〉，見金毅主編《幽情逸韻落人間——紀念崑劇傳習所七十周年》一書頁85-86。

23 魏良輔《曲律》。見《中國古典戲曲論著集成》(五)頁7。

24 同上。

許多不配合的情況。因此，魏良輔《曲律》說：「南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字。」但以沈璟為代表的萬曆曲家，多推《中原音韻》為曲音典範；即使是作、唱南曲，亦謹守之。王驥德卻有不同意見。

王驥德所以反對南曲演唱盲從周韻，乃「因南曲自有南方之音」(王氏語)。周德清主張為廣押韻，應依前輩名家先例，把入聲派入三聲；蓋以入聲字出口即斷，不能延長，不宜作韻字故。但南曲演唱卻一直保留入聲字，其唱法有二：其一是如王驥德的說法如藥中甘草，可隨意派入其他三聲；其一是以斷腔(出口即斷)方法唱之。還有就是平聲字分陰陽的問題。周德清是第一個把平聲字分為陰陽二類的曲家。現代音韻學學者趙蔭棠認為：「他(按：指周)所以將平聲分陰陽者，因為在此時將唐宋時之濁聲讀入清聲的緣故。唐宋時清濁分劃極清，各有各的反切，故不必再分陰陽。及至元明，濁聲讀為清聲，于是由聲帶的振動與否的問題，轉為聲調高下的問題，此周氏之所以分陰陽也。」²⁵趙氏這裏講得較簡括。實際的情況是，唐宋時代作詩填詞以《切韻》系統的韻書為範，所謂清聲字與濁聲字的概念，包含了聲調的高低及發聲時聲帶的振動與否兩方面。到了周德清的時代，北方字音已產生較大的變化：許多濁聲字已讀作清聲，其聲調高低亦有不同。故清濁概念已不能反映聲調的高低了。於是周德清使用陰陽的概念來加以表示。王驥德並不反對他這樣做。但在南方，南曲曲音仍然保留《切韻》音系的清濁概念，清濁與聲調的高低仍然相應，跟北曲的情況不同。這兩方面的差異，必然影響唱曲和作曲。其中陰陽問題，更為重要。

故王氏不主張盲從《中原音韻》。王氏指出：「北曲中，凡揭起字皆曰陽，抑下字皆曰陰；南曲正爾相反，南曲凡清聲字皆揭而起，凡濁聲字皆抑而下。」他認為，如果依《中原音韻》唱南曲必有字聲與曲調不配合的現象：「陰陽一欺，則調必不和。欲詘調以就字，則聲非其聲；欲易字以就調，則字非其字矣。無論聽者逆耳，抑亦歌者棘喉。」²⁶不過，周德清的平分陰陽，卻使明代曲家也注意到南曲字音的陰陽問題。王驥德認為不但平聲

25 參見《中原音韻研究》，台北：新文豐出版公司，1984年。

26 引文均見王驥德《方諸館曲律·論陰陽第六》。

可分陰陽，其餘三聲亦有陰陽之別。王文璧《中州音韻》的清濁分紐肇其始；繼有櫛李(今嘉興)卜氏《中原音韻問奇集》將平聲分出陰陽；范善臻《中州全韻》更把去聲也分出陰陽。但曲音的陰陽問題要到清代才完全解決；周昂《增訂中州全韻》，沈乘塵《韻學驪珠》把上入二聲亦分陰陽。到此，王驥德四聲皆分陰陽的主張，得以實現。

沈龍綏最大的貢獻，是提出「切法即唱法」的理論。這個理論，提高了「字」與「腔」的審美要求，深化了有關的論述：

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……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……試以西、塵、鳴三字連誦口中，則聽者但聞徐吟一「蕭」字。²⁷

傳統反切法注音，以二字連讀而生第三字讀音。即以第一字為聲母，第二字為韻母拼出來。沈龍綏發現大部份字音的韻母部份，都包含有「轉音」性質的腹音，²⁸ 故認為須以頭、腹、尾三音相切，方得正確發音，也只有這樣，才能把字腔念得飽滿。他更發現，如以頭、腹、尾的切音方法來演唱，便能得字正腔圓之妙：

凡字音始出，各有幾微之端……此一點鋒銛，乃字頭也。繇字頭輕輕吐出，漸轉字腹，徐歸字尾，其間從微達著，鶴膝蜂腰，顛落擺宕，真如明珠走盤，晶瑩圓轉，絕無顛濁偏歪之疵矣。²⁹

27 沈龍綏《度曲須知·字母堪刪》。見上註同書頁223。

28 沈龍綏《度曲須知·經緯圖說》解釋「轉音」曰：「轉音者，從上轉下之過文也。」他舉例道：「如『當』字為『都郎』切，須口中先呼『都郎』二字，隨呼『都登丹當』四字……自能調出字音……蓋『都郎』即『當』字之切腳，『登丹』即『當』字之轉音。」同上註頁246-247。「登丹」，「登」[təŋ]「丹」[tan]切成「當」[taŋ]。用現代注音觀念來理解，「轉音」即「丹」字所含韻母[a]，即字腹部份，是轉入字尾後鼻音「ŋ」的過度音。

29 沈龍綏《度曲須知·收音問答》。同上註頁222。

徐大椿最重要的貢獻是提出「口法」的技藝概念：

何謂「口法」？每唱一字，則必有出聲、轉聲、收聲及承上接下諸法是也。³⁰

口法為什麼重要？他解釋說：

惟宮調、字音、口法，則唱曲者不可不知。然宮調大端難越，即有失傳，而一為更換，即能循板歸腔，至字音亦一改即能正其讀；唯口法則字句各別。長唱有長唱之法，短唱有短唱之法；在此調為一法，在彼調又為一法；接此字一法，接彼字又一法；千變萬殊……全在發聲吐字之際，理融神悟，口到音隨。³¹

宋元明三代曲家的論述，雖有涉及口法的部份內容，卻不像徐氏這樣作了全面、深入、細緻的研究。口法是指「字腔」轉為「唱腔」，即由語音轉為樂音整個過程的技巧。簡言之，即依字行腔的藝術。具體內容包括與字音發聲有關的「五音」、「四呼」、「四聲」(包括陰陽)唱法；「歸韻」、「收聲」、「交代」的行腔技巧；「頓挫」、「輕重」、「徐疾」、「句韻」、「定板」的節奏處理；「高腔」、「低腔」之發聲方法，以至於「曲情」的理解。由外到內，都作了非常實際而精密的考察，這裏不能一一細談。

徐大椿把口法的技藝要求，全納入昆曲的審美內容之中：

凡出字之後，必始終一音，則腔雖數轉，聽者仍知為即此一字，不但五音四呼，不可互易，並不可忽陰忽陽，忽重忽輕，忽清忽濁，忽高忽低，方為純粹。³²

這就是把魏良輔「字清腔純」的要求具體化了。他又說：

30 徐大椿《樂府傳聲》自序。《中國古典戲曲論著集成》(七)頁152。

31 同上註頁152-153。

32 徐大椿《樂府傳聲·出音必純》。見上註同書頁180。