

# 潮汕方言在潮劇腔調中的音色 與音高影響—以見、溪、群、 疑母字為例解析

吳夢雅

國立臺灣戲曲學院  
戲曲學報第二十九期  
抽印本

*Journal of Traditional  
Chinese Theater  
June 2023*

二〇二三年十二月出版

# 潮汕方言在潮劇腔調中的音色與音高影響—以見、溪、群、疑母字為例解析

吳夢雅\*

## 摘要

潮劇腔調是以潮汕方言為唱詞音聲基礎的，潮汕方言的獨有音色賦予了潮劇腔調高古、鏗鏘、脆亮悠長的聽覺審美特徵。方言以唱詞音聲為橋樑，對腔調有音高和音色上的影響。在潮汕方言中，見母、溪母、群母、疑母所使用的發聲位置、調音特徵，既保留了部分中古音特徵，也發生了演化，其演變音值結果是  $k$ 、 $k^h$ 、 $\eta$  以及零聲母。以見母字為例證分析，塞音  $k$  發聲時間過短，由語音到唱腔的（時長意義上的）可延展性較差，難以實施潤腔技巧，這正是潮劇腔調聽覺峭硬的來源。鼻音聲母  $\eta$  同樣不具有時值上的可延展性，而與此同時，它的鼻音容易令腔調旋律產生在唱字起首處產生高音。

**關鍵詞：**齶化、語音時值、潤腔形態、塞音聲母、鼻音聲母、水磨腔

---

\* 安徽安慶師範大學黃梅劇藝術學院教師

## The influence of timbre and pitch of Chaoshan dialect on the tune of Chaozhou Opera

Wu, Meng-ya\*

### Abstract

The tune of Chaoshan opera is based on the voice of Chaoshan dialect. The unique timbre of Chaoshan dialect gives the voice of Chaoshan opera the aesthetic characteristics of ancient, sonorous, crisp and long. Dialect, with the sound of singing as the bridge, has influence on pitch and timbre. In Chaoshan dialect, *Jianmu*, *Ximu*, *Qunmu* and *Yimu* use the place of articulation and tone characteristics, which not only retain part of the ancient sound characteristics, but also evolve. The sound value is k, k<sup>h</sup>, and zero sound. Taking the *Jianmu* as an example, the sounding time of initial is too short, and the ductility (in the sense of long time) from voice to singing is poor, which makes it difficult to implement the technique of the tune. This is exactly the source of the auditory hardness of the tune in Chaozhou Opera. Eg. The nasal initial is similarly unmalleable in time. At the same time, the nasal initial tends to produce a higher pitch in the beginning of a word .

**Keyword** : palatalization; Phonetic time value; Tune morphology; A stopper initial; Nasal initial; *shuimoqiang*

---

\* Anqing Normal University, School of Huangmei Opera, teacher

# 潮汕方言在潮劇腔調中的音色與音高影響—以見、溪、群、疑母字為例解析

吳夢雅

## 前言

潮劇腔調是以潮汕方言為唱詞音聲基礎的，潮汕方言的獨有音色賦予了潮劇腔調高古、鏗鏘、脆亮悠長的聽覺審美特徵，這就是唱詞音聲的存在。唱詞音聲以方言音聲為基礎，對腔調的地域性特徵有或顯或隱的影響力量。

唱詞音聲是音樂主體之一，它進入聲樂品種就不再是語言成分，而變身為音樂成分。因此對唱詞音聲本體的解析，就是對該音樂品種主體部分的解析。<sup>1</sup>

這是語言音樂學的學科觀點與學科手段，它並不將方言音聲視為獨立於唱腔音樂之外的聲音，甚至可以說，某種意義上並不是語言影響著音樂，而是語言與音樂共同演化、發展。作為方言音聲的潮汕方言，本身即是潮劇聽眾審美的對象。

潮音戲的形成正是由於廣大潮汕人民樂於觀賞與自己口語相同的戲曲而促使戲班和藝人們進行大量創新和改革的成果。可以說，潮劇的形成是與潮汕方言的進入戲文、且作為表演語言同步發展的；沒有潮汕方言，也就沒有潮劇。<sup>2</sup>

---

1. 錢葦：《探尋音符之外的鄉韻—唱詞音聲解析》（北京：中國青年出版社，2020年），頁70-71。

2. 林倫倫：〈潮汕方言與潮劇的形成〉，《語言文字應用》第4期（2000年4月），頁73-78。

後文將以中古見、溪、群、疑四聲母為研究對象，分析它們在潮汕方言中的演化軌跡，以及由此產生的潮劇腔調的音色、音高等特徵。

## 一、方言音聲對地域性腔調的影響：以唱詞音聲為橋樑

地域性腔調與方言音聲的關係，不僅出於當地人民的生活與審美體驗，也早已成為學界共識。具體來說，首先，方言音聲以唱詞音聲為橋樑，對唱腔有音高上的影響。最顯著的例證，就是發音的清濁不同所引起的唱腔高低的不同，清、濁之別在聲調類型上，既然可以形成清高一濁低的音高對比，也就順其自然地在唱詞旋律中形成了清高一濁低的旋律形態之分。以中古聲母群母字組為例，在吳語方言區蘇州話中，群母字組發生了塞音—塞擦音的演化，但並未發生全濁聲母的清化，因此相對於北京音  $g > tɕ^h/tɕ$ （全濁聲母清化時，平聲字清化後送氣、仄聲字清化後不送氣）的演化結果，也就是演化軌跡是塞音向塞擦音演變，濁聲不保留，蘇州音的群母字演化結果是為  $g > dz$ ，演化軌跡是塞音向塞擦音演變，濁聲保留。因此，以吳語作為唱詞音聲基礎的腔調，便構成了清聲字上的唱腔高亢遠越與濁聲字上低徊婉轉的對比。

作為唱詞音聲基礎的方言音聲，除了會影響腔調的旋律音高特徵，還會影響腔調的音色。潮劇腔調唱腔高亢、音色峭利明朗，便是跟它的唱詞音聲基礎有關。以中古聲母見母、溪母、群母、疑母字的演化軌跡為例，在潮汕方言中，見母、溪母、群母、疑母所使用的發聲位置、調音特徵，既保留了部分中古音特徵，也發生了演化，在發音特徵上有本地域特徵，這些都影響形成了潮劇腔調的獨特風格。

需要指出的是，以古音聲母標記形容潮汕方言，似乎暗示潮汕方言作為古音化石的地位。但並非如此，方言受到各種因素影響，既保存了一定成分的古音，也受到其他語系的影響，同時也因當地人民發音習慣、審美偏好等因素有本地域特徵，不能一概而論。下面將逐一分析潮汕方言中見、溪、群、疑聲

DOI:10.7020/JTCT.202312\_(29).0004

母的演化軌跡及其語音結果，以及由此帶來的對腔調的影響。其中，見、溪、群三個聲母，由於塞音的發聲方式，在語音到唱腔的歷程中，作為塞音的輔音聲母，很難在時長上拓展，腔調技巧不能在輔音聲母上潤色打磨，或纏綿細膩、或悲憤激烈的藝術表現力只能集中到韻母部分（韻母中不僅有元音，也有輔音中的塞音、鼻音）。塞音聲母在時長上的無拓展性，是潮劇腔調聽覺峭硬的重要源頭。疑母字在潮汕方言中的演變比較多變，有保持中古疑母語音格局的鼻音聲母  $\eta$ 、塞音聲母  $k$  和零聲母。鼻音聲母  $\eta$  是潮劇腔調聽覺明亮的來源之一。

## 二、見、溪、群、疑母字的北京音與潮汕音比較

見、溪、群、疑是中古聲母的記寫方式，在現代語言學中，它們的音值通常被記為  $k$ 、 $k^h$ 、 $g$ 、 $\eta$ ，這是中古聲母的語音格局。在其後的語音演變中，它們將會經行各式各樣的演變路線：全濁聲母的清化、塞音的擦音化等等。語音演變在各個地域中的表現並不相同，演變速度有快慢，所選擇的路線也不盡相同，下面將以北京音與潮汕音，以及北京音、蘇州音<sup>3</sup>與潮汕音<sup>4</sup>作比較，來說明潮汕音所經過的和未經過的語音演化路線。

首先是見母字的演化路線，如表格 1 所示：

- 
3. 吳語蘇州話記音參照書目有：北京大學中國語言文學系語言學教研室編：《漢語方音字匯》（第二版重排本）（北京：語文出版社，2003年）；趙元任：《現代吳語的研究》（北京：商務印書館，2017年）；錢乃榮：《當代吳語研究》（上海：上海教育出版社，1992年）。
  4. 潮汕方言記音參照書目有：北京大學中國語言文學系語言學教研室編：《漢語方音字匯》（第二版重排本）（北京：語文出版社，2003年）；林倫倫、陳小楓：《廣東閩方言語音研究》（汕頭：汕頭大學出版社，1996年）；林倫倫：《澄海方言研究》（汕頭：汕頭大學出版社，1996年）；（林倫倫：《潮汕方言歷時研究》（廣州：暨南大學出版社，2015年）。部分記音結果有所調整，以突出鼻化音、長元音、介音的存在。

表格 1 見母字北京話與潮汕話音值比較

見母字	開合	等	現代漢語 北京話讀音	潮汕話 讀音	潮劇唱腔舉例
家	開口	二等	[tɕia] <sup>55</sup>	[ke] <sup>33</sup>	身在北國思家邦（《二度梅》）
哥	開口	一等	[kɤ] <sup>55</sup>	[ko] <sup>33</sup>	人家哥嫂有情義（《白兔記· 肩挑桶兒淚闌乾》）
肝	開口	一等	[kan] <sup>55</sup>	[kuã] <sup>33</sup>	甘苦與共，瀝膽披肝（《告親 夫·勸郎》）
敬	開口	三等	[tɕiŋ] <sup>51</sup>	[kjəŋ] <sup>213</sup>	大師高才誠可敬（《張春郎削 髮》）
究	開口	三等	[tɕiu] <sup>55</sup>	[kju] <sup>213</sup>	究竟要往何處去（《荔鏡記·留 傘》）
竟	開口	三等	[tɕiŋ] <sup>51</sup>	[kjəŋ] <sup>53</sup>	究竟要往何處去（《荔鏡記·留 傘》）
界	開口	二等	[tɕie] <sup>51</sup>	[kai] <sup>213</sup>	瑞靄凝香界（《張春郎削髮》）
歸	合口	三等	[kui] <sup>55</sup>	[kui] <sup>33</sup>	情真意切早歸來（《張春郎削 髮》）

從表格 1 可以發現，見母在潮汕方言中仍舊保持著中古音的發聲方法，作 k 音讀<sup>5</sup>，是一個塞音；相較之下，北京音的見母類中發聲了由塞音向塞擦音的轉化，其語音演化結果是 k>tɕ，均為不送氣音，也就是說，北京音的見母字中有塞音的擦音化這一演化軌跡。當然並不是所有的見母字都發生了擦音化，如一等字、三等合口字並未發生。<sup>6</sup>

5. 少量見、溪、疑母字在潮汕話中音值演化結果是 h，有學者認為「這一點與喉音組字讀 [k]、[kh] 聲母的現象，共同說明瞭這兩組字在上古的密切關係。」見林倫倫：《潮汕方言歷時研究》（廣州：暨南大學出版社，2015 年），頁 51。

6. 在漢語語音史上，部分見母字的發聲方式從塞音轉向塞擦音，這一現象叫作齶化，是受到舌面前介音 i、y 的影響所致。詳細的音變過程可參考王力：《漢語史稿》（北京：中華書局，1980 年），頁

DOI:10.7020/JTCT.202312\_(29).0004

塞音的擦音化是見母字語音演化的一個重要路線，但潮汕方言並未經行這條路線，它維持著塞音的格局，沒有發生擦音化。再來看溪母字，溪母字與見母字的區分在於送氣與否。同樣使用北京音與潮汕音來作比較：

表格 2 溪母字北京話與潮汕話音值比較

溪母字	開合	等	現代漢語 北京話讀音	潮汕話 讀音	潮劇唱腔舉例
去	開口	三等	[tɕ <sup>h</sup> y] <sup>51</sup>	[k <sup>h</sup> u] <sup>213</sup>	究竟要往何處去（《荔鏡記·留傘》）
堪	開口	一等	[k <sup>h</sup> an] <sup>55</sup>	[k <sup>h</sup> am] <sup>33</sup>	夫妻反目何以堪（《告親夫·闖書房》）
豈	開口	三等	[tɕ <sup>h</sup> i] <sup>214</sup>	[k <sup>h</sup> a] <sup>221</sup>	王爺夫人豈知端（《趙少卿》）
魁	合口	一等	[k <sup>h</sup> ui] <sup>35</sup>	[k <sup>h</sup> ui] <sup>55</sup>	夫婿成罪魁（《告親夫·闖書房》）
氣	開口	三等	[tɕ <sup>h</sup> i] <sup>51</sup>	[k <sup>h</sup> i] <sup>213</sup>	勸公主息怒氣，忍了悲，住了啼（《張春郎削髮》）
輕	開口	三等	[tɕ <sup>h</sup> iŋ] <sup>55</sup>	[k <sup>h</sup> i ŋ] <sup>33</sup>	這樁事，如彈丸，輕輕一吹滾滾圓。（《張春郎削髮》）
溪	開口	四等	[ɕi] <sup>55</sup>	[k <sup>h</sup> o:i] <sup>5</sup>	龍溪江水悠悠去（《金花女》）

中古溪母與見母的區別在於送氣與否，在北京音中，溪母字內部發生了 k<sup>h</sup>>tɕ<sup>h</sup>/c 的演化；相較之下，溪母字在潮汕話中同樣沒有發生塞音到塞擦音的轉化。也就是說，潮汕方言見母、溪母的主要語音格局不變。

22。見母字中未發生這一音變的原因，通俗的解釋是與介音 u 有關，介音 i 與介音 u 是互斥的。如表格 1 中所列舉的合口三等字「歸」，u 已經先行佔據了介音位置，使得產生齶化作用的 i 無法加入；而事實上有更多因素參與，「中古以後，有兩條互相爭奪的音變規則：一條是齶化規則，另一條是 i 介音失落規則。齶化規則大約在元代以後開始起作用，而 i 失落規則則出現得更早。不過，兩條規則在一段時間內曾共同起作用，互相爭奪同一群語素，因而導致了今天一些韻中齶化與非齶化的分化。」朱曉農：〈三四等字的齶化與非齶化問題〉，收於朱曉農：《音韻研究》（北京：商務印書館，2006 年），頁 314-329。



再來看群母字，中古群母是一個全濁的塞音聲母，它在後世有兩條演化路線，一是全濁聲母的清化，一是塞音的擦音化。這兩條路線互不衝突，可以擇一而行，如潮汕方言、吳語蘇州話；可以並行，如北京音。如表格 3 所示：

表格 3 群母字北京話與潮汕話音值比較

群母字	開合	等	現代漢語 北京話讀音	潮汕話 讀音	潮劇唱腔舉例
權	合口	三等	[tɕʰyan] <sup>35</sup>	[k <sup>h</sup> ueŋ] <sup>55</sup>	酬知己瓦全玉碎心權衡 (《梅花簪》)
求	開口	三等	[tɕʰiu] <sup>35</sup>	[k <sup>h</sup> iu] <sup>55</sup>	哪堪刀口求瓦全(《梅花 簪》)
窮	開口	三等	[tɕʰio ] <sup>35</sup>	[k <sup>h</sup> ioŋ] <sup>55</sup>	怨恨窮生面皮厚(《趙少 卿》)
局	合口	三等	[tɕy] <sup>35</sup>	[kek] <sup>4</sup>	早知結局是如此(《趙少 卿》)

群母字中古音值為 g，是全濁聲母。潮汕方言並未維持這一格局，而是清化後形成平送（氣）仄不送（氣）的規律，如表 3 中所列舉的權、求、窮，屬於平聲字，全濁聲母清化並送氣，其語音演變規則是 g>k<sup>h</sup>，也就是說，潮汕話群母平聲字類與溪母 k<sup>h</sup> 同；群母仄聲字類如「局」，潮汕讀音是 [kek]<sup>4</sup>，是入聲字，按照平送仄不送的語音規則，其語音演變結果是 g>k，聲母與潮汕方言中見母 k 的音值同。

與北京話相比，潮汕方言的群母字仍然執守著塞音，沒有走向塞擦音。而北京話不僅發生了全濁聲母的清化，還發生了塞音的擦音化，其語音演化結果是 g>tɕ<sup>h</sup>/tɕ。

不妨加入一系列潮汕話以外的方音作群母字的語音演化比較，比較適合作群母字音值比較的是吳語蘇州話，請看表格 4：

表格 4 群母字北京話、潮汕話、蘇州話讀音比較

群母字	開合	等	現代漢語 北京話讀音	潮汕話 讀音	吳語區蘇州話讀音
權	合口	三等	[tɕ <sup>h</sup> yan] <sup>35</sup>	[k <sup>h</sup> uan] <sup>55</sup>	[dziø] <sup>24</sup>
求	開口	三等	[tɕ <sup>h</sup> iu] <sup>35</sup>	[k <sup>h</sup> iu] <sup>55</sup>	[dziø] <sup>24</sup>
窮	開口	三等	[tɕ <sup>h</sup> ion] <sup>35</sup>	[k <sup>h</sup> ion] <sup>55</sup>	[dzion] <sup>24</sup>
局	合口	三等	[tɕy] <sup>35</sup>	[kek] <sup>4</sup>	[dziɔ] <sup>223</sup>

從表格 4 可以發現，蘇州話保留了中古群母字的全濁聲母特徵，沒有走全濁聲母清化的路線，群母字在北京音、潮汕音中都有平聲送氣、仄聲不送氣的語音現象，但這種現象是全濁聲母的清化路線中發生的，蘇州話沒有經行這一條路線，因此也就沒有送氣、不送氣的區分，無論是作為平聲字的權、求、窮，還是仄聲字的局，在蘇州話中的聲元音值表現均是 dz，也就是濁、不送氣的塞擦音，而群母在中古聲元音值是濁、不送氣的塞音，這也就是說，吳語蘇州話的群母字發生了擦音化的語音演變，保留了濁聲特徵；潮汕方言的群母字發生了全濁聲母清化（g>k/k<sup>h</sup>）的語音演變，保留了塞音特徵。<sup>7</sup>

最後來看中古疑母字在潮汕方言中的語音結果，如表格 5 所示：

7. 所討論的仍然是主要的語音格局，而不是全部的語音格局。

表格 5 疑母字潮汕話與北京話音值比較

疑母字	開合	等	潮汕話 讀音	現代漢語 北京話讀音	潮劇唱句舉例
雁	開口	二等	[ŋaŋ] <sup>35</sup> 陽上	[ian] <sup>51</sup> 去聲	出雁門，意轉憤。（《王昭君》）
顏	開口	二等	[ŋueŋ] <sup>55</sup> 陽平	[ian] <sup>35</sup> 陽平	和番人拜昭君廟，依稀還見舊容顏。（《二度梅》）
元	開口	三等	[ŋueŋ] <sup>55</sup> 陽平	[yan] <sup>35</sup> 陽平	定然是與我杏元心一樣（《二度梅》）
凝	開口	三等	[ŋjeŋ] <sup>55</sup> 陽平	[niŋ] <sup>35</sup> 陽平	瑞靄凝香界（《張春郎削髮》）
迎	開口	三等	[ŋjeŋ] <sup>55</sup> 陽平	[iŋ] <sup>35</sup> 陽平	進堂相見把親迎（《趙少卿》）
月	合口	三等	[gue] <sup>25</sup> 陽入	[ye] <sup>51</sup> 去聲	自到劉門，轉眼三月。（《金花女》）（念白）
魚	開口	三等	[huŋ] <sup>55</sup> 陽平	[y] <sup>35</sup> 陽平	今日家貧窮，來日魚化龍。（《金花女》）（念白）
願	合口	三等	[ŋueŋ] <sup>35</sup> 陽上	[yan] <sup>51</sup> 去聲	有心織麻麻成絲，願郎此去赴科期。（《金花女》）

從表格 5 可以發現，在現代漢語北京話與潮汕方言的對比中，疑母字的音值差異十分複雜，不僅牽涉到發聲位置的差異，還有舒促的差異，甚至還有調類的差異。同為陽平的，如元、凝、迎；也有入聲與去聲的變化，如月；也有陽上與去聲的差異，如雁、願。調類的差異，意味著在疑母字演化的過程中，聲、韻母發聲方法、發聲位置的演化過大，導致了字的調類的變動。

就潮汕方言自身的聲母音值來說，變動也相當大，有保持中古聲母 ŋ 的，如雁、顏、元、凝、迎；也有聲母 ŋ>g 的變化，如月；也有 ŋ>h 的變化，如魚。

DOI:10.7020/JTCT.202312\_(29).0004

總結下來，中古見、溪、群、疑四聲母，在潮汕方言中的演變音值結果主要是  $k$ 、 $k^h$ 、 $\eta$ ，少部分演化結果表現為  $g$ 、 $h$  等等。由於我們分析的是聲母發聲位置與發聲方法對潮劇腔調的音色風格的影響，就需要先將研究重心集中在主要的語音演變結果中，也就是  $k$ 、 $k^h$ 、 $\eta$ ，它們的發音部位主要是上齶與舌面後，發聲位置靠後（舌面後與上齶接觸發聲）。

### 三、發聲方法對唱詞延展性的影響——音色峭硬的來源

這是見、溪、群、疑四個聲母在潮汕方言中的語音演變軌跡與音值比較，到上文為止，仍然集中在語音分析中。選擇見、溪、群、疑四個聲母，是因為這四個聲母特別能說明潮劇腔調音色的語音來源。我們發現，以潮汕方言為唱詞音聲基礎的潮劇，其腔調的聽覺效應如峭硬、明亮的特質，雖屬於感性經驗描述，然而確有豐富的語音事實依據。

以上我們分析了見、溪、群、疑四類聲母的唱字在潮汕音、北京音中的不同音值，為了分析清楚，在群母字分析中，我們甚至還加上了一組吳語蘇州話。從聲譜圖的分析中可以發現，潮汕方音的見、溪、群三類聲母字，其聲母發聲位置主要表現為塞音，而北京音中或保留塞音發聲特徵，或向塞擦音轉化。對語言音樂學來說，其任務是將語音行為中不容易明顯表現的特徵，在腔調中觀察得到。其原理是：腔調將唱字的語音特徵（時長、音高、音色等）放大、誇張後，聲、韻母的可延展性才能明顯表現出來。例如，入聲字與舒聲字，在語音行為中，前者時值大約是後者的一半，但在腔調中，入聲字因為在向唱腔發展時遇到來自韻尾的阻力而難以拓展時值，相對而言，舒聲字卻可以較為自由地拓展時值，如譜例 1 所示潮劇腔調：

譜例 1 入聲字在潮劇腔調中的影響（譜例來源：潮劇《二度梅·身在北國思家邦》  
演唱：鄭舜英 記譜：賴亞銳）



ua paŋ t<sup>h</sup>a      uaŋ iẽ              piat      bu:ẽ      laŋ  
我 棒 打      鴛 鴦              別      梅      郎

這一句中，在唱字上作潤腔形態的，有「鴛」「郎」，在潮汕方言中，鴛聲韻結構是零聲母+複合元音結構，郎的聲韻結構是輔音聲母+元音+舌面後鼻音韻尾，韻母結構不同，但都有適用的潤腔形態，可以在語音時值基礎上，作時長的（理論上地）無限度拓展。其餘唱字服從腔調情緒的表達需要，根據語速的緩急作一字一音的唱腔<sup>8</sup>，沒有去構建抒情意義濃厚的潤腔形態。比較特殊的是「別」字，由於它的韻尾收促性，產生了一個停頓。這讓處在同一（唱腔）速度下的「別」「梅」兩個唱字，所佔據的實際發聲時值不同，「別」字實際發聲時值只有「梅」字的一半。

如譜例1及其分析可見，在潮劇腔調中，元音的無阻性、輔音的成阻-持阻-破阻性、入聲韻尾的阻礙力等方言音聲特徵，都更加顯著了。這種顯著，一方面證明了方言音聲對地方腔調的影響力，另一方面，也從學科角度說明了語言音樂學作為獨立學科的位置：正是因為腔調對方言音聲的誇張，在腔調中觀察方言音聲，往往可以得到更加豐富的信息。

8. 在唱腔中，語速的緩急就表現為唱腔的節奏型。「我棒打鴛」四個字語速較急，表現出的字音關係與唱腔節奏中是一字一音，且每一字音佔據八分音符時值；「別」「梅」語速較緩，表現在唱腔節奏中是一字一音，且每一字音佔據四分音符的時值，不過，由於「別」是入聲字，雖然佔據四分音符的時值，實際發聲時間只有一半，另一半是入聲韻尾 t 影響下的無聲階段。

### (一) 塞擦音與塞音在語音時值上的差異

以見母字「家」為例，分別觀察聲母 **tc** 和聲母 **k** 的時值，在聲譜圖中，找出輔音與元音的邊界，如圖 1、圖 2 所示：

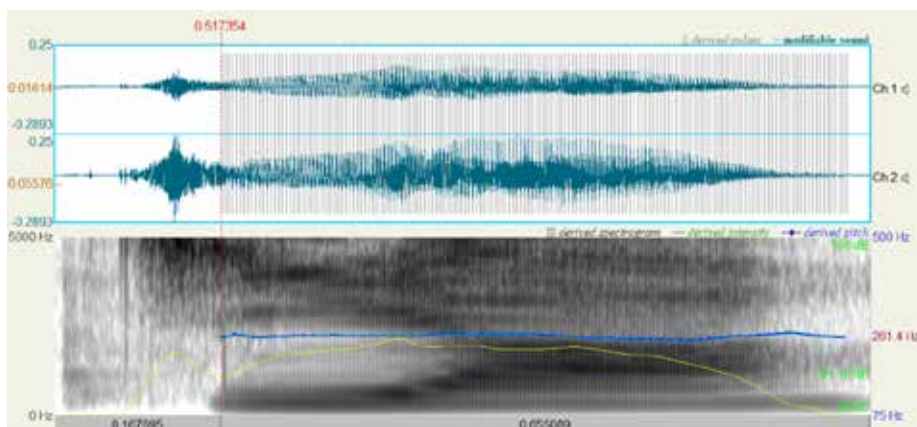


圖 1 「家」北京話聲譜圖

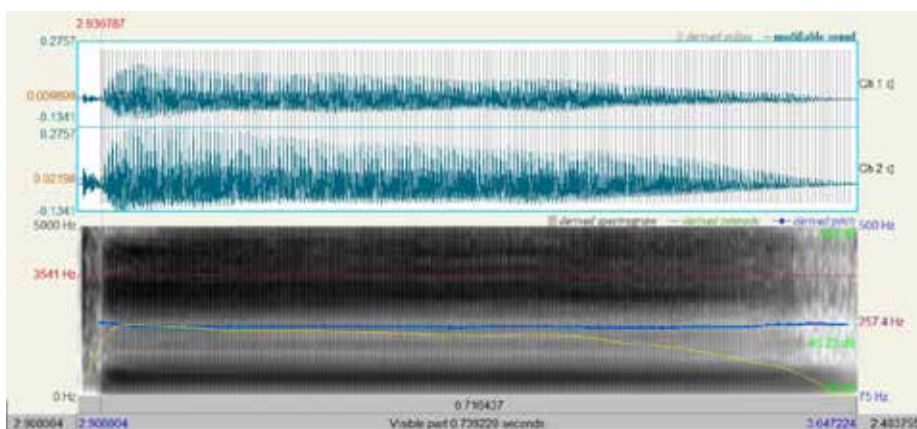


圖 2 「家」潮汕話聲譜圖

從聲譜圖中可以發現，「家」的北京音輔音段、元音段分別佔據 0.167695s 和 0.655089s 的時間，輔音 **tc** 的時間雖然不如 **i** 和 **a** 的時段長，但仍舊有較為持續的發聲時段，這是就語音的意義而言的。在腔調中，聲母 **tc** 同樣可以稍作時

長上的拓展以便在音質上施展其潤腔技巧，當然它的可拓展性遠不如元音，因此，在腔調的歸韻中，實施潤腔技巧與構建潤腔形態的重點還是在元音上，這一點沒有疑問。

從聲譜圖中可以發現，「家」的潮汕音輔音段 **k** 佔據時間極短，還不到 0.1s（時間過短，軟體不顯示，實際輔音佔據時長約為 0.015608s），不具備較持續的發聲時段，這也是就語音的意義而言的。投射到腔調中，輔音 **k** 無法做時長上的拓展，只能將「做功夫」力氣全部集中到元音部分上。

## （二）可以「做功夫」的塞擦音聲母

如上文所論，北京音部分見母字的音值已經轉向了 **tc**，其語音演化結果是 **k < tc**，發生的是塞音的擦音化，相對於 **k** 來說，**tc** 在時長上具備一定的拓展能力，反映到腔調中，就是輔音 **tc** 同樣可以「做功夫」，只是延展性不如韻母，如譜例 2 所示：



<b>tcia</b>	ɣaŋ	tr	<b>tcin</b>	<b>tcɛi</b>	pə	tɕy	tr	lian	ɣeŋ
架	上	的	金	雞	不	住	的	連	聲

「架」「金」「雞」都是見母字，在北京音中的發音均為 **tc**，是塞擦音，如果我們將腔調再細分，會發現作為輔音的塞擦音其持阻過程較久，以至於在輔音聲母上可以做「功夫」，也就是說，在歸韻的過程中，輔音聲母上的停留

9. 譜例根據簡譜打譜，原簡譜譜例來源：天津市曲藝團：《駱玉笙演唱京韻大鼓選》（天津：百花文藝出版社，1983年），頁195、196。

DOI:10.7020/JTCT.202312\_(29).0004

與潤色也是可以實施的，例如「架」字，使用了一次完成的歸韻的辦法，由 *te* 逐漸過渡到 *i* 再逐漸過渡到 *a*，在輔音 *te* 上也有停留、潤色的過程，而不是帶過輔音迅速走到元音位置，這在京韻大鼓名家駱玉笙的唱腔中可以明顯聽出。

塞音向塞擦音的演化，對歸韻辦法的成熟有極大的促進作用，理論上說，塞音聲母當然也可以用歸韻的辦法<sup>10</sup>，但在時值上得到誇張的就只有韻母部分，而歸韻辦法的精髓在於對唱字各個部分的時值拓展。

### （三）不易「做功夫」的塞音—潮劇腔調的聽覺審美溯源

潮汕方言中，見母維持著塞音 *k* 的格局，其中沒有發生齶化、也就是向塞擦音演化。輔音 *k* 發聲時間過短，原因是它的持阻時間極短，因此由語音到唱腔的（時長意義上的）可延展性較差，在唱腔中不能拓展其時長，如譜例 3 所示，「家」字的潤腔技巧集中在韻母 *e* 上。聲母 *k* 的發聲過程太多短促，在語音到唱腔的歷程中，既然無法令它在時長上稍稍拓展，潤腔技巧也就很難在聲母上實施了。這正是潮劇腔調聽覺峭硬的來源。

譜例 3 《二度梅·身在北國思家邦》唱句（演唱：鄭舜英 記譜：賴亞銳）



<i>sɿ</i>	<i>sɿ</i>	<i>ke</i>	<i>paŋ</i>
思	思	家	邦

歸韻的辦法常見於各地方戲曲，在見母、溪母、群母字齶化以前，多塞音格局的聲母發聲方式並不利於歸韻辦法的展開：

10. 字頭、字腹、字尾均勻延展的歸韻的辦法，昆山腔中有專有術語，謂之水磨腔，後文亦有論述。



中國戲曲演唱咬字所講究的「頭、腹、尾」，就是要求在演唱時把每一個單音節字的聲母與韻母都分解得比說話更清晰，而且，不同的戲曲品種，甚至不同流派在處理唱字時往往也會有差異，字頭的噴口、介音的展拓、韻尾的頓挫，都獨具特色。<sup>11</sup>

齶化令為數不少的見、溪、群擁有了稍長的時值，也就擁有了輔音聲母的「可延展性」，因而在聲母到韻頭的過渡中不顯生硬。而潮劇腔調正是因為不很具備輔音聲母在時值上的拓展性，潤腔技巧不能對聲母進行「塑造」。

潮汕方言較為穩固地保留了中古見、溪、群的主體部分。見、溪、群三個聲母的發音位置集中在舌面後塞音，或者說舌根塞音。如以北京音的塞擦音為基準來看聲母對潤腔形態優勢的發揮，那麼可以發現，塞擦音兼具塞音的力度和擦音的持續性，既能為語音走向歌唱提供驅動力，也能為潤腔形態的構建提供聲母的可延展性，這就不必將字義的表達和唱字上腔調的構建分開（將字義表達與潤腔形態的構件分開，這正是迂回式潤腔形態的特徵）。方言音聲以語音的延展、誇張等方式，形成唱詞音聲，與此同時腔調形成，作為語音「種子」的方言音聲被消融進了唱詞音聲，其「種子」的功效在唱詞音聲和唱腔中處處留痕卻難尋舊跡；而作為保留較多中古聲母語音格局的潮汕方言，塞擦音的缺少，使得方言音聲的「種子」還明顯地顯露在腔調中，如譜例4所示見母字「乾」的唱腔：

---

11. 錢茸：《探尋音符之外的鄉韻——唱詞音聲解析》（北京：中國青年出版社，2020年），頁50、51。

DOI:10.7020/JTCT.202312\_(29).0004

譜例 4 潮劇見母字唱腔譜（譜例來源：《二度梅·身在北國思家邦》演唱：鄭舜英 記譜：賴亞銳）

lu:i    puk<sup>12</sup>        kaŋ aŋ a.....η

淚    不            乾

見母字「乾」字的唱腔採用的是迂回式唱腔：完整唱念完整字 [kaŋ] 以後，回到韻腹（kaŋ 無介音韻頭部分），[kaŋ] 的呈現方式是以正常的語音時值唱念，是「種子」階段的方言音聲，保留在潤腔形態之前。而真正的潤腔形態是從重新回到韻母 a 開始的。第一遍完整唱念時，唱字只比語音階段的音域高，而在時值上未作延展。回到韻腹 a 開始潤腔時，語音向著腔調的發展變得極為明顯：首先是音高上的，唱字的聲調趨向特徵完全被忽略，進入了腔調自由發揮的區域，旋律上下起伏自由，在需要高音行腔時，也（暫時）可以不被鼻音韻尾 -η 的發聲位置束縛；其次是時值上的，元音 a 的無阻性也即完美的可延展性被運用，唱字的時值被延展了十數倍；最後是腔法上的，由於時值的延展，潮劇的腔法有足夠的時間實施，由於這一唱句的情緒極為悲傷，因此在唱句旋律中運用了從人類的抽泣、嗚咽聲中化用來的腔法，以喉頭的輕顫帶動行腔。

12. 在入聲唱字上，並不是完全不能構建潤腔形態，當語音發展到一定階段時，可以由特定的解決辦法調和入聲韻尾與構建潤腔之間的矛盾。詳見吳夢雅：〈「入派三聲」與「逢入必斷」——語言音樂學校鏡下的入聲字唱腔問題〉，《中央音樂學院學報》第 4 期（2022 年 11 月），頁 96—109。

#### 四、峭利、明亮的聲母 η—意料之外的高音及其解決

在潮汕方言中，η 的穩定性極強，不僅出現在韻尾，也作為聲母的功能出現（甚至也能以唯閉音的方式出現）。當它擔當聲母的功能時，口腔的發聲由舌面與上齶接觸完成，同時鼻腔參與共鳴。鼻腔的參與使得它的音高提升較為明顯，可以參看「顏」字的北京音與潮汕音聲譜圖比較（如圖 3、圖 4 所示）。在北京音中，聲母 η 已經脫落，是零聲母字，而潮汕音的「顏」以 η 作為聲母。

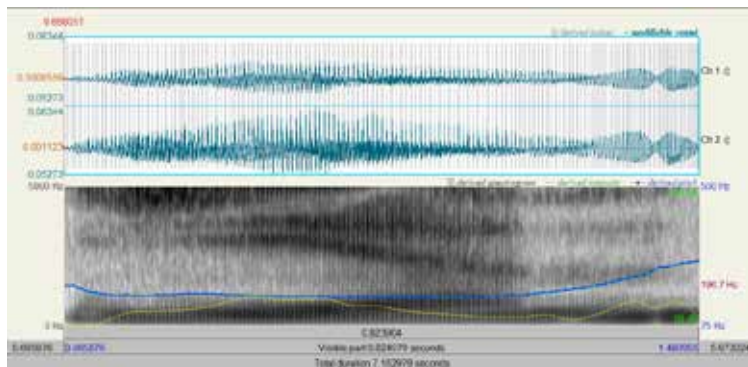


圖 3 北京音「顏」聲譜圖

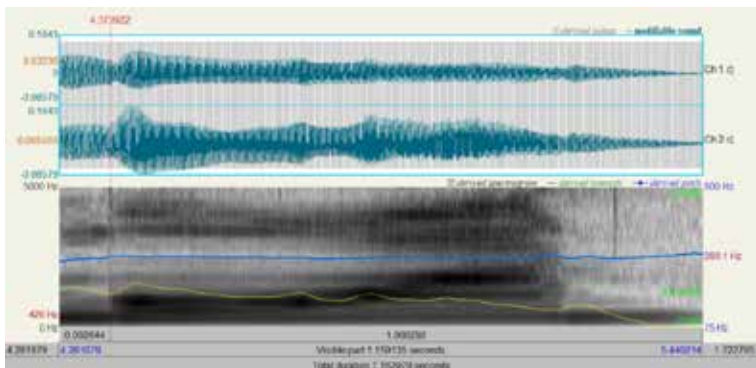


圖 4 潮汕音「顏」聲譜圖

DOI:10.7020/JTCT.202312\_(29).0004

如圖 3、圖 4 所示，鼻音聲母  $\eta$  同樣不具有時值上的可延展性，發聲時值短於 0.1s，遠不及韻母時值，與此同時，它的鼻音容易令腔調旋律產生不必要的高音<sup>13</sup>；同樣是「顏」字，以  $\eta$  為聲母與零聲母相比，音高起勢就高一些，整體音高也比北京音更高。這是（部分）潮汕方言疑母字的語音特徵：受鼻音聲母影響，音高起勢高。

語音特徵反映到唱腔中，可以發現，在一字一音的潮劇唱句中，聲母為  $\eta$  的唱字音高經常會高於前字，而在一字多音的唱句中，高音有時會顯得突兀，尤其是當唱腔正描摹低訴的情緒時。如《二度梅·身在北國思家邦》唱段，唱段情節是陳杏元路過昭君廟，面對昭君像傾訴離家去國的悲傷。唱腔情緒以悲傷和憤激為主。<sup>14</sup> 而在唱「顏」時，完整唱念  $[\eta u e \eta]$  時，受鼻音聲母的影響，突起高音。因此在唱腔中，運用了迂回式潤腔形態（如譜例 5 所示），唱念完整字後重新回到韻頭  $u$ ，同時令腔調稍稍下落，再作較為婉轉低徊的旋律。由此可以發現，迂回式潤腔形態不僅可以解決「沉」韻尾唱字的持久自由行腔問題<sup>15</sup>，也能解決聲母  $\eta$  所帶來的突兀的高音問題。<sup>16</sup>

譜例 5 疑母字的潮劇腔調處理（譜例來源：《二度梅·身在北國思家邦》演唱：鄭舜英 記譜：賴亞銳）

aŋ	ŋueŋ u e	tsʰieŋtsʰieŋtsʰie
紅	顏	淺 淺 笑

13. 意料之外的高音，指的是鼻音聲母導致的高音，而不是唱腔情緒所需求的必要的高音。

14. 悲傷如「身在北國思家邦」，憤激如「何人為我斬權奸」。

15. 關於迂迴式潤腔形態的意義，亦有專文展開論述，此處不贅言。

16. 但要注意不能使用迂迴式潤腔形態中的回到聲母式（如  $taŋ-t-a-\eta$ ），只能回韻頭（如譜例 5 中所示  $\eta u e \eta-u-e-\eta$ ）。

可見，迂回式潤腔形態的重要意義是回避各種語音到腔調的負面影響，這些負面影響，有的是來自舌面後鼻音韻尾的阻力，有的則是鼻音聲母所導致的意料之外的突兀高音。它採用第一遍唱念時完整唱念唱字，以保持字音的完整性，也令聽眾得到完整字義不致誤解字義，緊接著，以韻頭而不以聲母作為起點開始構建潤腔形態，在行腔中走向韻尾，如有需求再次回到韻頭、再次走向韻尾，這種辦法可回避一部分語音對腔調的負面影響。

唱詞音聲基礎同屬於閩南語系的泉州南音，其唱詞音聲基礎的語音格局與潮汕方言比較相似，同樣是缺少塞擦音成分。輔音聲母延展性的不足同樣給泉州南音的歌法帶來了困難，不過，泉州南音與潮劇腔調的唱詞音聲基礎雖然近似，它們各自潤腔形態的形成時間卻差距很大，這一點不僅有大量文獻記載證明，在腔調上也有明顯證據。

## 五、塞擦音對潤腔形態發展歷史的意義—與泉州南音、粵劇作對比

泉州南音的唱詞音聲基礎與潮劇腔調所使用的語音相似，都缺少舌尖後和舌面前的塞擦音<sup>17</sup>。不過，由於腔調的需求不同，所處的時代的聲腔與腔調環境不同，泉州南音與潮劇腔調在形態上有所差異，但其根本表現一致，都將語音以「種子」的原始形態保留在腔調中。泉州南音對唱詞音聲基礎的運用，細分起來，包括以下幾種情形：

第一種：複合元音的唱字（如「樓」[la:u]）以及輔音韻尾結構的唱字（如「窗」[t<sup>h</sup>aŋ]），可用歸韻的辦法，在字腹（a、a）的地方拖腔，最後歸到字尾（u、ŋ）；

17. 舌尖後塞擦音，指的是 ts<sub>ʂ</sub>、tʂʰ，潮汕方言和泉州話缺少舌尖後塞擦音的原因是古無舌上音（也可以理解為舌上音、舌頭音不分）；舌面前塞擦音，指的是 t<sub>s</sub>、t<sub>s</sub><sup>h</sup>。

第二種：單元音唱字（如「起」[k<sup>h</sup>i]），無歸韻的問題；

第三種：引入襯音，幫助行腔，襯音主要表現為緊元音 u，它在泉州工乂譜中記寫作「於」，在實際音響中是一個緊元音，襯音（字）「於」在泉州南音中的作用是，引入一個沒有語義作用的元音，作為唱詞音聲基礎不足時的補充；<sup>18</sup>

第四種：鼻音走腔歌唱，運用唯閉音 ŋ 來演唱，譜中無符號對應記載，但在實際音響中有明確表現。<sup>19</sup>

有趣的是，泉州南音中並不是沒有使用韻腹向韻尾歸韻的辦法來歌唱<sup>20</sup>，甚至這種辦法還是相當重要的。由此極容易聯想到明代昆山腔的「水磨」特點，從南音韻腹拖腔、韻尾歸音的方法來看，似乎水磨腔的發明已是近在咫尺了。然而比對之下，發現南音的韻腹向韻尾歸韻的辦法與水磨腔所相差的，不是藝術考量上的、而是語音的「氣候」。

明代昆山腔的唱詞音聲基礎屬於多元系統，是書音系統和明代吳語的融合產物，聲母系統的塞擦音成分與擦音數量極為可觀。而泉州南音的唱詞音聲基礎並不具備這一語音「氣候」，字頭的延展不能規模化地實施。在這種語音「氣候」下，南音所使用的韻腹向韻尾歸韻的辦法，所呈現的音色主要是元音韻腹的，輔音聲母、輔音韻尾（如 -m、-ŋ）<sup>21</sup> 的音色展示極少。從輔音的音色表現不足來說，這種辦法的缺陷明顯，不過還好有其他辦法補足。

18. 工乂譜中的唱字與襯音的記譜，可參見王珊，陳思慧 編著：《泉州南音工乂譜與視唱》（廈門：廈門大學出版社，2014 年）。

19. 襯音 u 與鼻音走腔的以及唯閉音 ŋ 源自泉州南音的方言音聲，是方言中原本就有的語音成分。

20. 泉州南音的字腹向字尾歸韻的辦法，並不是明代水磨腔法時期的歸韻辦法，水磨腔的歸韻，講究的是字頭、字腹、字尾的時長上均勻化的拓展，而泉州南音的唱詞音聲基礎是無法做到令字頭大規模地在時長上延展的，從這個角度來說，足夠數量的塞擦音聲母，是字頭、字腹、字尾均勻延展的語音氣候條件。

21. 此處所指的輔音韻尾音色的展示，不包括入聲韻尾的情況。

除了韻腹向韻尾歸韻的辦法，襯音  $u$  幫助歌唱<sup>22</sup> 以及唯閉音  $\eta$  的走腔也是極為重要的，這正是在語音條件不足以支持聲腔、腔調發展時候的補充辦法。所謂語音條件的不足，既有音長、音高意義上的，也有音色意義上的。音長與音高意義上的，如潮汕方言多舌面後鼻音韻尾  $-ŋ$  結構的唱字，這對持久且高低自如的行腔有負面作用，尤其是潮劇腔調定調頗高，在童伶時代更是男女同調<sup>23</sup>；音色意義上的，如泉州南音的韻腹向韻尾歸韻的辦法，在歌唱上雖滿足了持久且高低自如的行腔，但在音色表現上，卻幾乎只能凸顯韻頭與韻腹處的母音，作為聲母和韻尾的輔音，或因多數不能延展，或因最後時刻才歸韻，而沒有得到充分的音色表現時間。<sup>24</sup> 從以上分析可以看出，唯閉音  $\eta$  鼻音走腔解決的正是後者的問題。<sup>25</sup>

可見，聲腔與腔調所使用的語音基礎是「種子」，對潮汕方言、泉州方言來說，並不是所有的「種子」都可以生長出腔調：泉州南音在韻腹、韻尾歸音的辦法之外，引入有聲無義的襯音和鼻音走腔來歌唱，有聲有義的唱字本身的輔音聲母與韻尾的音色尚未有「生長」的機會；而潮劇腔調則以迂回式潤腔形態的辦法了避開不可延展的聲母的影響，在第一遍完整的唱字發音結束以後，再回到唱字的韻腹出發來行腔，對輔音韻尾  $-ŋ$  來說，它又以反復走向輔音韻尾

- 
22. 襯音幫助歌唱的辦法由來已久，不過歷代文士常將它與襯字、和聲、泛聲、虛聲等概念混淆爭論，亦有學者辨明異同，具體可以參讀任中敏：《唐聲詩》（南京：鳳凰出版社，2013年），頁146-219。
23. 可參讀吳夢雅：〈潮劇原生唱詞音聲及其影響下的潤腔型〉，《中國音樂》第2期（2023年3月），頁102-108。
24. 在聲腔和地方腔調的歷史演化中，缺少輔音音色是一個關鍵問題，在時長比例中，輔音遠不及元音，但若因此只凸顯元音音色，而忽視輔音音色，則違背了依字行腔的法度。輔音聲母多不能延展的問題由語音演化解決了，塞音向塞擦音的演化令字頭的延展成為了可能；輔音韻尾的音色表現時間短，則由特殊的潤腔形態來解決，例如潮劇腔調中的迂迴式潤腔，它在行腔過程中反復回到字腹也反復走向字尾，不論是元音字尾還是輔音字尾的音色都在迂迴式潤腔形態中得到反復的強調。再有韻腹+韻尾整體拖腔也可以不斷起到強調韻尾的作用，昆山腔就有採用這種辦法，如《玉簪記》【山坡羊】「這病兒好似風前敗葉」一句中，唱字「前」[ts'ien]是將介音i延展以後，以en作為整體來拖腔的，這也是凸顯輔音韻尾的辦法之一。唱詞、曲譜見上海昆劇團編：《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，2002年），頁188。這種辦法在水磨腔成熟以後，仍然有較廣泛的使用，至於整韻拖腔為何在水磨腔發明以後並未消失，這不僅有凸顯輔音韻尾的意義存在，更有其他原因，有待將來學界共同探討研究。
25. 襯音  $u$  對持久且高低自如的行腔當然有極大的益處，這是沒有問題的，但同時它是否也解決了音色不足的問題？這還有待進一步研究。

的方式，反復體現韻尾的音色特徵。即便如此，聽眾仍然可以聽到一個近乎完整「種子」狀態的語音，它在迂迴式潤腔正式構建之前出現，時值與語音狀態極為接近。

正如上文所分析的，迂迴式潤腔的存在有多方面原因，聲母字頭的多不可延展、高音行腔與沉韻尾之間的衝突、輔音韻尾音色表現的需要等等。迂迴式潤腔解決了潮劇腔調形成時語音條件對音長、音高的限制，也通過反復走向韻尾部分解決了音色的限制，但是，輔音聲母延展性的不足對音色的限制是不可突破的，語音「種子」在腔調中作為原始形態的存在幾乎是不可避免的。從聲腔與腔調的歷史發展來看，「種子」的全面生長，也就是字頭、字腹、字尾的均勻性的延展，仍然依賴著語音的「氣候」，也就是數量足夠的塞擦音的出現。

聲韻結構整體均勻的延展，要等到數量足夠的塞擦音的出現，昆山腔的水磨腔特點就是最典型的例子。事實上，當塞音開始向著塞擦音演化而尚且不成規模的時候，字頭、字腹、字尾的均勻性的延展就已經開始了，比較典型的例子是粵劇，粵劇的唱詞音聲基礎主要是粵語，從語音格局來說，粵語已經開始了舌上音和舌頭音的分化，知、徹、澄母字不再讀作塞音  $t$ 、 $t^h$ ，開始向著塞擦音轉化，如澄母字「腸」，它的粵語讀音是  $[t^h\alpha\eta]$ ，是一個塞擦音。粵劇《昭君出塞》「比得我皎潔心腸」<sup>26</sup>的唱字「腸」的聲母  $t^h$ 、韻腹  $\alpha$  都得到了延展，最後歸到輔音聲母  $\eta$  上，韻尾的音高、音色意義也都到了體現。這說明，我國傳統腔調的發展，是順應著語音的演化而不斷更新衍變的。

## 結語

當迂迴式潤腔形態開始構建時，真正意義上的潮劇腔調才開始，語音「種子」出現在它之前，初始形態的語音與腔調的界限十分清晰。在完成了語音、

---

26. 唱詞、曲譜見《粵劇唱片曲譜選》（上海：上海文化出版社，1958年），頁3。



語義的完整表達之後，塞音聲母便暫且「隱退」、為腔調的生長提供更加有利的土壤，只有極少數聲母會出現在迂回式潤腔中，在絕大多數情形中，迂回式潤腔從韻頭或韻腹開始，最終歸到韻尾（若曲情不盡、則再次回到韻頭或韻腹）。作為腔調「種子」的語音，可同時以較原始的語音形態和腔調的形態出現。這就是潮劇腔調的古拙之處，它可以說明語音向著唱腔發展的重重難關和解決之道。這些難關，有的是由語音的歷史演變自然解決的，比如塞音向塞擦音的演化解決了輔音聲母多難以延展，輔音音色在腔調中體現不足的問題；有的則是由潤腔形態來解決，潮劇腔調中的迂回式潤腔就是極為重要的一種，它可以解決舌面後塞音難以延展導致的唱腔過硬問題，也可以解決鼻音聲母帶來的意料之外的高音等其他問題。同時，它又以反復走向輔音韻尾的方式，反復體現韻尾的音色特徵。

## 徵引文獻

### 近人論著

1. 上海昆劇團編：《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社，2002年。
2. 王力：《漢語史稿》，北京：中華書局，1980年。
3. 王珊，陳恩慧 編著：《泉州南音工乂譜與視唱》，廈門：廈門大學出版社，2014年。
4. 天津市曲藝團：《駱玉笙演唱京韻大鼓選》，天津：百花文藝出版社，1983年。
5. 北京大學中國語言文學系語言學教研室編：《漢語方音字匯》（第二版重排本），北京：語文出版社，2003年。
6. 林倫倫：〈潮汕方言與潮劇的形成〉，《語言文字應用》第4期，2000年4月。
7. 林倫倫：《潮汕方言歷時研究》，廣州：暨南大學出版社，2015年。
8. 林倫倫、陳小楓：《廣東閩方言語音研究》，汕頭：汕頭大學出版社，1996年。
9. 林倫倫：《澄海方言研究》，汕頭：汕頭大學出版社，1996年。
10. 高本漢：《中國音韻學研究》，北京：商務印書館，1994年。
11. 廣州市戲曲工作室編：《粵劇唱腔基本板式》，廣州：廣東人民出版社，1978年。
12. 潘悟雲：《漢語歷史音韻學》，上海：上海教育出版社，2000年。
13. 錢乃榮：《當代吳語研究》，上海：上海教育出版社，1992年。
14. 錢 葦：《探尋音符之外的鄉韻—唱詞音聲解析》，北京：中國青年出版社，2020年。
15. 任中敏：《唐聲詩》，南京：鳳凰出版社，2013年。

16. 吳夢雅：〈「入派三聲」與「逢入必斷」——語言音樂學稜鏡下的入聲字唱腔問題〉，《中央音樂學院學報》第4期，2022年11月。
17. 吳夢雅：〈潮劇原生唱詞音聲及其影響下的潤腔型〉，《中國音樂》第2期，2023年3月。
18. 謝彬籌，謝友良主編：《紅線女粵劇藝術》，北京：中國戲劇出版社，2006年。
19. 趙元任：《現代吳語的研究》，北京：商務印書館，2017年。
20. 詹伯慧、張日昇主編：《珠江三角洲方言字音對照》，廣州：廣東人民出版社，1987年。
21. 詹伯慧、張日昇主編，《粵西十縣市粵方言調查報告》，廣州：暨南大學出版社，1998年。
22. 詹伯慧、張日昇主編：《粵北十縣市粵方言調查報告》，廣州：暨南大學出版社，1994年。
23. 朱曉農：〈三四等字的齶化與非齶化問題〉，收於朱曉農：《音韻研究》，北京：商務印書館，2006年，頁314-329。
24. 朱曉農：《音韻研究》，北京：商務印書館，2006年。
25. 《粵劇唱片曲譜選》，上海：上海文化出版社，1958年。