

從音韻學角度考察北曲度曲論的形成

——論周德清「歌其字音必其字」的度曲論

李 惠 綿*

提 要

廣義的度曲論包括音律論與演唱論。劇作家倚聲填詞要讓演唱者達到順口可歌，以符合聽覺訴求。因此以音韻格律譜曲繩曲之目的與意義，不止在講求文學上文字音律之精準，也是為了達到演唱上音樂旋律之和諧；而「音韻學」即是二者之間共同元素，成為音律論和演唱論的交集。音韻與度曲所以產生緊密的關係，是由於漢語聲調之特質。本文以周德清《中原音韻》為主，從戲曲音韻的角度揀選相關材料，探討劇作家倚聲填詞與歌者順口可歌的緊密關係。

周德清北曲音韻學的主要內涵是「聲分平仄」與「字別陰陽」，「聲」與「字」同義，皆指聲調或字調。音韻學知識放置在戲曲創作論，主要宗旨是要提供曲家創作「文律兼美」之作；但隨之成就者就是「歌其字音必其字」的美學訴求。本文從音韻學角度考察周德清「歌其字音必其字」的度曲論，從而證

本文 93.09.13 收稿，93.11.03 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系教授

明音韻學界入北曲度曲論形成於周德清，並為北曲音韻學與戲曲學之融合提出若干研究成果。

關鍵詞：音韻學、戲曲學、度曲論、周德清、中原音韻、平仄、陰陽

Prosody and the Formation of the Theory of Duqu in Northern sanqu and zaju

— A Discussion on Deqing Zhou's Theory of
“Singing the words must be sounding the words”

Li Huei – mian*

Abstract

The theory of Duqu as broadly defined includes the theory of prosodic rule and the theory of performance. The playwright composes by the sounds in order to make the performers chant smoothly and thereby meet the aesthetic demands of sounding effect. Hence, the meaning and purpose of composing and examining Chinese traditional opera by prosodic rule is not only to pursue the precision of prosody of language in literature, but also to accomplish the harmony of melody in performance. “Prosody” then is the common element

* Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

between the precise language prosody and the harmonious melody. It is also the merging of the theories of prosodic rule and performance. The close relation between prosody and Duqu is derived from the characteristic of the tones of Chinese language. From the view of prosody in Chinese traditional opera to select related materials, this essay takes *Zhongyuan yinyun* as the main material to explore the close relation between composing by sound and smooth singing.

The principal content in Zhou Deqing's prosody in northern sanqu and zaju is that "sounds are separated into ping and zhe," and "language is parted into yin and yang." "Sound" and "language" are synonymous and both mean tones of sounds or tones of language. The objective to place the knowledge of prosody in the creative theory of traditional Chinese opera is to provide composers with creative works, to achieve the unity of "embellishment of language and the perfection of prosodic rules." The resulting effect is the fulfillment of the esthetic principle: "singing the words must be sounding the words". This essay argues that the incorporation of prosody into the formation of the theory of Duqu in northern sanqu and zaju was initiated Zhou Deqing. Furthermore Ehou had also produced some fine sholarly work on the fusion of the prosody in northern sanqu and zaju and Chinese traditional opera.

Key words: prosody, Chinese traditional opera, the theory of Duqu, Zhou Deqing, *Zhongyuan yinyun*, Pingzhu, Yinying

從音韻學角度考察北曲度曲論的形成

——論周德清「歌其字音必其字」的度曲論

李 惠 綿

問題的提出

「度曲」有兩種意義，一是「製曲」，與「作曲」、「譜曲」意義相同，都是「自作新曲之意」。如《漢書·元帝紀》：「鼓琴瑟，吹洞簫，自度曲，被歌聲」，應劭注：「自隱度作新曲」^①，音「躐」。二是「歌唱」、「演唱」之意，依曲調的節拍歌唱，音「杜」，如張衡《西京賦》：「度曲未終，雲起雪飛，初若飄飄，後遂霏霏。」^②就古典戲劇「製曲」的意義而言，劇作家填詞時須掌握南北曲、宮調、套數、曲牌（含字數、句數、句式、平仄、押韻、對偶）等格律，又稱「音律論」，相對於文字藝術技巧，傳統批評術語中以「文律」對稱。就古典戲劇「歌唱」的意義而言，演唱者應當掌握五音四呼、四聲陰陽、出字、收聲、歸韻、切音等技巧，又稱「演唱論」。統合言之，廣義的度曲論包括音律論與演唱論。

① 漢·班固：《漢書》（北京：中華書局，1999年），卷9，頁298-299。

② 梁·蕭統編、唐·李善注：《文選》（臺北：五南圖書出版有限公司，1998年），頁50。

再從另一個角度區分，從劇本寫作到舞臺搬演，至少要經過劇作家依律填詞、聲腔家按詞定譜、表演家循聲習唱等三度創作^③。其中聲腔家按詞定譜的過程並未在古典戲曲專著中實際呈現，而指引劇作家依律填詞的製曲論以及闡釋表演家循聲習唱的演唱論，恰與上述「度曲」兩種定義分辨出的兩大系統相同。周德清《中原音韻》、王驥德《曲律》、李漁《閒情偶寄》涉及的度曲論，代表前一種系統；芝庵《唱論》、魏良輔《曲律》、沈寵綏《度曲須知》、《絃索辨訛》及徐大椿《樂府傳聲》等度曲論，代表後一種系統。就其論述對象而言，針對劇作家與演唱家似乎是畛域顯然，但是當戲曲理論家提出劇作家倚聲填詞必須讓演唱者順口可歌，以符合聽覺訴求時，二者之間便有了交集。

要求文字音律與歌唱樂音的緊密關係，確實可以在戲曲理論中找到論證。如王驥德開宗明義《曲律》一書命名之由：「曲何以言律也？以律譜音，六樂之成文不亂；以律繩曲，七均之從調不奸。」^④這是同義的對偶句法，製曲家以謹守「音韻格律」之法則譜音繩曲，則六樂七聲^⑤可以臻於不紊亂、不干擾的和諧之境。馮夢龍肯定王驥德《曲律》之成書曰：「然自此律設，而天下始知度曲之難；天下知度曲之難，而後之蕪詞可以勿製，前之哇奏可以勿傳。」^⑥此處「度曲」即是依律填詞，劇作家如能精確掌握馮氏所謂「配調安腔、選聲酌韻」原

③ 周維培：《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁28。

④ 王驥德：《曲律·自序》，《中國古典戲曲論著集成》（以下簡稱《集成》）第4冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁49。

⑤ 六樂指黃帝以下六代的古樂，包括雲門大卷（黃帝之樂）、咸池（堯樂）、大韶（舜樂）、大夏（禹樂）、大濩（湯樂）、大武（武王之樂）。《周禮·地官·大司徒》：「以六樂防萬民之情，而教之和。」七均指宮、商、角、徵、羽、變徵、變宮七聲，又稱七音。《曲律·論宮調》曰：「一均七聲，其五正聲（原注：除去變宮、變徵而言也）皆可謂調，……。其七聲（原注：兼變宮、變徵而言）則考其篇中上下之和。」（《集成》第4冊，頁103-104）。證明王驥德所謂「七均」指宮、商等七聲。「不奸」指「不干犯」。故六樂七聲皆泛指音樂而言。

⑥ 見《曲律·序》，同前註，頁47。

則，之後將不會創作出粗鄙乖體之詞，而之前那些平仄乖法、唱之不諧^⑦的樂曲聲歌也可以不再傳唱。換言之，以音韻格律譜曲繩曲之目的與意義，不止在講求文學上文字音律之精準，同時也是爲了達到演唱上音樂旋律之和諧；而「音韻學」即是二者之間共同元素，成爲音律論和演唱論的交集。

融合音韻學與戲曲學是新興的研究領域，稱之爲「戲曲音韻學」。一九八六年，王力〈京劇唱腔中的字調〉分別分析陰平、陽平、上、去四聲在京劇唱腔的韻腳和句中，表現高低升降的規律性。從湖廣音聲調觀察其與京劇曲調的關係，具體實踐戲曲音韻學之探究^⑧。一九九六年蔡孟珍以《曲韻與舞臺唱唸》爲博士論文，體現這方面的研究成果^⑨。二〇〇〇年，大陸學者馮蒸〈論中國戲曲音韻學的學科體系——音韻學與中國戲曲學的整合研究〉，說明從戲曲學角度，戲曲劇本和唱念都離不開音韻問題；從音韻學角度，宋元至今各種戲曲文獻和不同劇種，是漢語音韻學與漢語語音史研究中不可或缺的重要資料。顯見戲曲音韻學已經成爲一門新興而有待整合研究的領域^⑩。筆者稍作具

⑦ 「哇奏」本指淫聲靡曼之曲，根據上下文，引申爲平仄乖法、歌唱不諧。

⑧ 王力：〈京劇唱腔中的字調〉，原載《戲曲藝術》（1986年第1、2期），收入《王力文集》第18卷（濟南：山東教育出版社，1991年），頁420-459。

⑨ 蔡孟珍：《曲韻與舞臺唱唸》（臺北：里仁書局，1997年），271頁。此外，沈寵綏有兩本度曲專著，以之爲研究者另有蔡孟珍《沈寵綏曲學探微》（臺北：五南圖書出版，1999年），吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》（臺大中文所碩士論文，曾永義先生指導，2003年6月）。本文暫不討論。

⑩ 馮蒸：〈論中國戲曲音韻學的學科體系——音韻學與中國戲曲學的整合研究〉，見聲韻學學會主編《聲韻論叢》第九輯（臺北：學生書局，2000年），頁229-254。該文同時發表於《首都師範大學學報》（社會科學報）總第134期（2000年第3期），頁65-74。按：馮蒸是首都師範大學中文系教授，1997年國家學位委員會正式批准該校設立「戲曲學」學位授權點，下設三個研究方向，其中「戲曲音韻學」課程由馮蒸先生擔任。該文提及其撰寫《中國戲曲音韻學》講義，將目錄列爲附錄一。可見這個研究領域已受到大陸學界之關注。不過所謂「學科」是指一門具有獨立研究方法，產生一批專業研究者，並與其他學科有明顯界線。故結合音韻學與戲曲學，可謂新興的「研究領域」，並非一門「學科」。關於這點辯證，承蒙審查先生賜正，謹此致謝。

體補充，曲選範例、戲曲韻書，以及詳註平仄之曲譜等，都是漢語音韻學和漢語語音史研究中的材料之一。至於戲曲理論家運用音韻學，拓展戲曲創作藝術與深化演唱技巧，也是戲曲學中極為重要的課題。從音韻學的角度觀察度曲論的形成與建構，乃是個人試圖開展的研究領域。

近年關於從音韻學角度觀察度曲論，寫成專書者如上文提及蔡孟珍《曲韻與舞臺唱唸》。該書所謂曲韻之「韻」兼指作曲之用韻與唱曲之音韻兩層內涵^①，故全書以韻書和唱唸咬字專著為研究材料，分別以元、明、清代以降之曲韻與唱唸關係為三章標題，將對各代重要度曲論做了概括性的論述。由於該書將曲韻韻書納入，不純然討論度曲；又籠統混合指引劇作家依律填詞的製曲論以及闡釋表演家循聲習唱的演唱論，實有別於本文界定「度曲」意義的兩種系統，故論述觀點自有差異。單篇者如顧聆森〈論聲韻學說對崑曲度曲理論的界入〉，提出度曲學最令人矚目的成就是引入並消化傳統的聲韻學說，從而極大地推動古代聲樂理論；歌唱方法和歌唱技巧也由此得到重大突破與發展。該文以三千餘字篇幅概略介紹魏良輔《曲律》、沈寵綏《度曲須知》、徐大椿《樂府傳聲》，簡要提煉出聲韻學說的界入推動了整體度曲理論的飛躍^②。顧氏的觀點正是本文意欲探討的論題，由於顧氏認為「度曲之成為學說是崑曲以後的事」，所以才會將聲韻學對度曲論的界入設定在崑曲。根據本文對度曲的界定，聲韻學界入度曲論，始於周德清，因此筆者對這個領域的探究便是從周德清北曲度曲論進入，這就是本文擬題及研究動機所在。

音韻與度曲所以產生緊密的關係，是由於漢語聲調之特質。漢語用音高或頻率的變化來辨別字的異同，謂之聲調。故聲調是音高的變化，而音高就是頻

① 見《曲韻與舞臺唱唸·緒論》，同前註，頁5。

② 顧聆森：〈論聲韻學說對崑曲度曲理論的界入〉，《藝術百家》1997年第1期，頁31-32。

率的表現，對聲調和重音有影響的就是頻率和振幅^⑬。由於漢語聲調有區別意義的作用，如八、拔、把、爸，因此當音高的高低變化與音樂旋律結合時，自然形成一種音律節奏，往往會影響對字義的辨別。嚴立模〈漢語音調諧和的傳統：以曲論的解讀為主〉，該文立論點就是從聲調和曲調的共同基礎切入：「音高的變化是構成語言聲調的基礎，也是構成音樂曲調的基礎……。旋律除了美學要求以外，還包括節奏和音高變化兩方面的徵性。旋律的進行是以音程（兩個音之間音高的距離）為基礎，主要還是音高的變化，這和構成聲調的基礎完全一樣。」全文摘取元明清曲論，藉以說明講究音調諧和的原因來自於聽者與歌者；並闡釋調高、調型、方言、腔格、倚聲填詞或依字行腔等是構成音調諧和的因素^⑭。該文從曲論解讀演繹出漢語聲調與唱曲諧和的基本輪廓，也體現音韻學界入戲曲演唱的學術意義。

由於這個論題相當龐大，跨及元明清三代；加之曲論專著各有不同的性質與系統，故本文擬先從涉及音律與演唱關係的著作入手，以周德清《中原音韻》為論述材料。換言之，本文是從戲曲音韻的角度揀選材料，探討作者倚聲填詞與歌者順口可歌的關係；從而掌握音韻學進入戲曲範疇，北曲度曲論是如何形成的。這是筆者繼研究元明戲曲文律論之開展演變^⑮，進一層探討音韻學與度曲論的關係。

⑬ 在一定的時間內，分子波動的週期數，稱為頻率。聲波波峰的高度，謂之振幅。關於聲調等相關解釋，參何大安：《聲韻學中的觀念和方法》（臺北：大安出版社，1987年），頁38-39。

⑭ 嚴立模：〈漢語音調諧和的傳統：以曲論的解讀為主〉，臺灣大學中國文學研究所：《中國文學研究》第18期（2004年6月），頁147-172。

⑮ 筆者先後完成兩篇論文就是從文律論角度切入，一篇是〈周德清北曲文律論探析〉，《漢學研究》22卷第1期（2004年6月），頁159-190。另一篇是〈明代戲曲文律論之開展演變〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁135-194。

周德清《中原音韻》自序及後序寫於泰定甲子(1324)^{①⑥}，充分體現北曲倚律填詞與歌唱字音的辨證。自序娓娓道出青原蕭存存^{①⑦}博學工詞，洞察當代填詞家創作樂府頗多音律弊端，導致文律俱謬現象，乃託友人張漢英向周德清提問作詞之法。自序由此切入，展開周德清對中原之音的闡釋以及問答，值得注意的是序文中兩度提到「歌其字音非其字」之語，正面來說，周氏對填詞作曲的美學訴求就是「歌其字音必其字」。後序則記述周德清與友人聽曲的「場景」，借歌者「音非其字」的現象以及聽者辨正用字是非的對話，呈現文字音律與音樂旋律的緊密關係；從而證明周氏字別陰陽^{①⑧}的理論確實在歌者與聽者之間產生實際效應。本文將以周氏兩篇序文為主軸，融合〈正語作詞起例〉、〈作詞十法〉及其中「定格」四十首^{①⑨}等相關例證論點進行分析。論證的方法是先提出北曲音韻條件，其次就該項條件舉例說明音韻如何影響歌唱的精確性，再從定格找到諸多相關曲例印證。由於定格評語言簡意賅，評論曲文的字調都必須一一檢證該曲牌之譜律^{②⑩}，才能知其所以然，這是分析論周德清北曲格律與歌唱關係時較為繁瑣之處。

周德清固然是要指導曲家創作北曲的原理原則，但由於曲之藝術不僅是案

①⑥ 《中原音韻》，《集成》冊1，自序見頁175-177，後序見頁255-256，以下引用簡稱自序、後序。為使讀者掌握兩篇序文之文義脈絡，全文附錄於後。

①⑦ 蕭存存，青原（吉安別稱）人。根據〈正語作詞起例〉第八則，《中原音韻》墨本原是蕭存存欲鋟梓以啓後學，值其早逝，詳下文。

①⑧ 周德清所謂「字別陰陽」指平聲分陰平、陽平。為行文之便，往往逕曰「陰陽」。

①⑨ 〈作詞十法〉之十列出定格四十首曲例及曲評，可以參證，頁240-254。以下簡稱「定格」。

②⑩ 本文依據鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年）。本文凡引用曲文、標注平仄，皆以曲譜符號（異於一般標點符號），說明如下：

「：」表協韻 「·」表協否均可 「。」表不協韻之句 「*」表增句處
 「十」表平仄不拘 「仄」表上去不拘 「垂」表平上不拘 「幸」表宜上可平
 「卜」表宜上可去 「厶」表宜去可上 「△」表藏韻 「，」表逗號

頭文學，同時也是演唱文學，因此能否適合演唱往往也是衡量品評的重要標準。作為案頭文學，以「文」為之；作為演唱文學，以「律」繩之；所謂「樂府」，必須「文律」兼備。單就「律」的層面抽離出來看，審音協律才能合宜歌唱，故「作詞十法」整體美學要求是：「要聳觀，又聳聽，格調高。音律好，襯字無，平仄穩。」^①音律好、平仄穩是「聳聽」的必要條件；而「正語正音」便是音律好、平仄穩的基本認知。自序云：「言語一科，欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音。」提出創作北曲要以「天下通語」的中原之音為標準，而不可作各處鄉談之「方語」^②。中原正語的原則，乃是要致力創作「聳觀聳聽」的北曲。所謂中原雅正之音的內涵見自序：

諸公已矣，後學莫及！何也？蓋其不悟聲分平仄，字別陰陽。夫聲分平仄者，謂無入聲，以入聲派入平上去三聲也。作平者最為緊切，施之句中，不可不謹。派入三聲者，廣其韻耳，有才者本韻自足矣。字別陰陽者，陰陽字平聲有之，上去俱無，上去各止一聲。

自序指出因關、鄭、白、馬諸公前輩往逝，後學（初學）者遂無由悟知「聲分平仄」與「字別陰陽」之理。這兩句是對句，「聲」與「字」同義，皆指聲調或字調。對倚聲填詞的北曲作家而言，中原音韻的內涵大致可用這兩句話概括。所謂「聲分平仄」包括：一、有平上去三聲而無入聲，平聲屬「平」，上去聲屬「仄」。二、入派三聲。三、入作平俱屬陽，入作平者最為緊切，施之句中，不可不謹。所謂「字別陰陽」包括平聲分陰陽、上去聲俱無陰陽。以下將引用《中原音韻》材料，分析上述音韻內涵與歌唱之間的關係。

^① 《中原音韻》，頁 232。

^② 天下通語、方語，見「作詞十法·造語」，同前註，頁 232。

一、聲分平仄

周德清所謂聲分平仄之「聲」指聲調。唐宋韻書將當時聲調分為平上去入四類（四聲），其中上、去、入聲又合稱「仄聲」，以與「平聲」對立。周德清在自序明言中原音韻無入聲²³；又於〈正語作詞起例〉之五曰：「入聲派入平、上、去三聲者，以廣其押韻，為作詞而設耳；然呼吸言語之間還有入聲之別。」²⁴周德清是江西高安人，他以一個南方文士，為了指導南方曲家或其他方言性濃厚的文士創作北曲而編撰《中原音韻》。由於南方人的呼吸言語之間還有入聲字，周德清將南方人口中固有的入聲字，依照北曲消逝的蹤跡，一一「派」到平上去三聲²⁵。所以周氏將入聲字放在九個陰聲韻之後，獨列「入聲作平聲」、「入聲作上聲」、「入聲作去聲」，便是要指導南方曲家，若用到入聲字時，不可依憑自己的方言而施於句中，須知道此字在中原北音的韻部和聲調。所謂「廣其押韻」也是針對言語還有入聲的南方文士，使其填詞作曲時增添可以押韻的文字²⁶。〈正語作詞起例〉之六曰：「入聲派入平上去三聲，如鞞字，次本韻後，使黑白分明，以別本聲外來。庶使學者、有才者，本韻自足矣。」²⁷這段話證明周氏為了當時在南方活動或南方籍貫的北曲作家，才會

²³ 關於中原音韻有無入聲，至今仍是音韻學家爭辯的問題，相關論述可參中國音韻學研究會編：《中原音韻新論》（北京：北京大學出版社，1991年）。按：這是漢語語音史問題，本文是就周德清之語加以闡釋，不作語音史的辯證。

²⁴ 《中原音韻》，頁211。

²⁵ 周維培：《論中原音韻》，同前註，頁45-46，50-51。

²⁶ 關於入派三聲編排的用意及廣其押韻之意義，參吳盈滿：〈試論中原音韻之編撰意圖及入派三聲〉，臺大中國文學研究所：《中國文學研究》第16期（2002年6月），頁27-29。

²⁷ 語見頁211。按：《集成》本校勘記【十四】：「鞞字，《嘯餘譜》本作碑。」但這兩個字都不是入聲字，恐均有誤。

將歸派的入聲字「次本韻後」，區隔本聲調字和外來的入聲字，使之黑白分明；但希望學者、有才者，本韻自足矣。從入派三聲辨析入作平俱作陽，是中原正語重要的認知之一，自序舉《陽春白雪》中楊朝英（澹齋，約 1265-1351）^⑳

【殿前歡】曰：

「白雲窩」二段^㉑，俱八句，「白」字不能歌者。……有句中用入聲，不能歌者。……亦未聞有八句【殿前歡】，此自己字之開合、平仄，句之對偶、短長，俱不知……。入聲於句中不能歌者，不知入聲作平聲也。

根據《明抄六卷本陽春白雪》，楊朝英有五首小令【殿前歡】，其中兩首（二段）省去第六句，只作八句^㉒。考察【雙調·殿前歡】應作九句，第一句格律是仄平平^㉓。《陽春白雪》收此曲三十二段，第一句作古入聲者共有五首：「作閒人」（盧疏齋）、「覺來評」（貫酸齋）、「隔簾聽」（貫酸齋）、「月籠沙」（張小山），皆合乎格律^㉔；唯獨楊朝英作「白雲窩」。楊朝英將

⑳ 《陽春白雪》全名《樂府新編陽春白雪》，是現存最早元人散曲選本，有貫雲石（1284-1324）序文，孫楷第《元曲家考略》說：「皇慶（1312-1313）中貫酸齋序之」，學者推斷《陽春白雪》編定時間在元仁宗延祐元年（1314）到泰定元年（1324）之間。參楊棟：《中國散曲學史研究》（北京：高等教育出版社，1998年），頁 1168-169。

㉑ 根據陳加校：《明抄六卷本陽春白雪》（瀋陽：遼寧書社，1985年），《集成》本《中原音韻》誤作「白雪窩」，今改正，頁 92。

㉒ 《明抄六卷本陽春白雪》題曰：「澹齋和前韻五段」，前韻指阿里西瑛。按：阿里西瑛所居「懶雲窩」在吳城東北隅（今江蘇蘇州市），【殿前歡】以「懶雲窩」起句，自述懷抱。澹齋和之，皆以「白雲窩」起句，詞曰：「白雲窩，天邊烏兔似飛。安貧守己窩中坐，儘自磨陀。教頑童過活，到大來無災禍。園中瓜果，門外田禾。」是為八句。同前註，頁 92-93。

㉓ 《北曲新譜》曰：第六句偶有省去者，稱為又一格，曲例即是楊澹齋之作，同前註，頁 351-352。不過，周德清卻批評楊氏「長短不知」。

㉔ 「作、覺、隔」三字是入聲作上聲；「月」字是入聲作去聲。關於【殿前歡】首句之考察，參考忌浮：《中原音韻無入聲內證》（《音韻學研究》第 1 輯，1984 年），頁 377。

「白」當作入聲字，不知入聲作平聲，致使「白」字不能歌之。入作上或入作去，仍然是仄聲，不容易造成失律，故入作平最為緊切，這就是周德清將「入聲作平聲」（俱屬陽平）列為「作詞十法」之一的緣故，並強調：「施於句中，不可不謹，皆不能正其音」^③。所謂「施於句中」的意思是「施於句子內的任何一個字」，填詞者對入作平之字必須謹慎，若不謹慎，將入聲當作仄聲，則不能正其音；不能正其音，就造成「歌其字音非其字」之現象。

同理推之，定格如【中呂·普天樂】〈別友〉：「恨與山疊」（十仄平平）、「怕離別，又早離別」（仄平平，十仄平平）^④，周德清評曰：「看他用『疊』字與『別』字，俱是入聲作平聲字，下得妥貼，可敬。」^⑤又如【雙調】〈秋思〉^⑥：

【雙調·夜行船】十仄平平仄仄

百歲光陰如夢蝶

【雙調·慶宣和】十仄平平十仄平：十仄平平：

投至狐蹤與兔穴：多少豪傑：

【雙調·風入松】仄平十，十仄平平

上床和，鞋履相別

【雙調·撥不斷】仄平平：仄平平

利名竭：是非絕

周氏評曰：看他用「蝶」、「穴」、「傑」、「別」、「竭」、「絕」字，是入聲作平聲……，無一字不妥。

以上引用例句，其格律幾乎全是必用平聲，「蝶」、「穴」雖是平上不拘，但「夢蝶」、「兔穴」搭配都是去平，語言由抑下之後上揚，旋律有變

③ 《中原音韻》，頁 235。

④ 《北曲新譜》，同前註，頁 157。

⑤ 《中原音韻》，頁 243。

⑥ 《中原音韻》，頁 252-254。以下例句平仄律參鄭騫：《北曲新譜》，同前註，頁 304、300、325、319。

化，所以周德清才會評為下得妥貼。顯然，劇作家必須能辨別這些入作平的字，音律精確後，歌者才能以平聲字唱得。

詩歌押韻必須四聲分押，所以《詩韻全璧》編排先分聲調後列韻目；北曲可以平上去混押，故《中原音韻》編排先分韻部後列聲調，並且將入作平、入作上、入作去之字次於本韻之後，呈現出北曲格律比詩律複雜多樣。中原音韻平上去三聲以及那些「廣其押韻」的入聲，並非由曲家任意施於句中或韻腳，必須遵守曲譜格律，否則也會造成難以歌唱的情況，自序曰：

有韻腳用平上去，不一一，云「也唱得」者……。有歌其字音非其字者，令人無所守……。韻腳用三聲，何者為是？不思前筆某字、某韻必用某聲，卻云「也唱得」，乃文過之詞，非作者之言也。平而仄，仄而平，上去而去上，去上而上去，諺云「鈕折嗓子」是也，其如歌姬之喉咽何？……

這裏提出三種會造成「鈕折嗓子」的情況，一是句中不守平仄；二是「韻腳用平上去，不一一」的現象；三是「不別上去或去上」。先談第一種拗嗓，自序以《陽春白雪》楊朝英【德勝令】為例^{③⑦}：

「花影壓重簷，沉煙裊繡簾，人去青鸞杳，春嬌酒病慳。眉尖，常鎖傷春怨。恹恹，恹得來不待恹。」「繡」唱為「羞」，與「怨」字同押者……。若以「繡」字是「珠」字誤刊，則「煙」字唱作去聲，為「沉宴裊珠簾」，皆非也……。未聞有如此平仄、如此開合韻腳【德勝令】。……嗚呼！言語可不究乎？

考察【雙調·德勝令】第二句「沉煙裊繡簾」格律應作「十仄平平」^{③⑧}，一看便知「繡」字失律，如以平聲聲調歌之，就會唱成「羞」字；如果是「珠」字誤刊，作「沉煙裊珠簾」，則「煙」字會唱作去聲，變成「沉宴裊珠簾」，意

③⑦ 此曲見《明抄六卷本陽春白雪》【德勝令】下，「壓重簷」作「下重簷」，「酒病慳」作「酒病厭」。同前註，頁 84。

③⑧ 《北曲新譜》，同前註，頁 285-286。

義皆非。周氏意思是說，「珠」字雖然合律，但「沈煙」皆作平平，被仄聲「裊」字牽引，也是造成歌其字音非其字。《北曲新譜》說明：「第二句偶有作『十平仄平去』者，甚不美聽。」可以旁證「煙」字作平聲，甚不美聽。檢視定格被周氏評為「平仄、對偶、音律皆妙」的【德勝令】：「宜操七絃琴，宜結兩同心」（十仄仄平平，十十仄平平）^{③⑨}，「操」字又讀去聲（蕭豪韻），「七」入作上（齊微韻），「結」字入作上（車遮韻），皆合律；「宜結」二字用平上，同理推想，就不會唱成「宜戒」了。

關於楊朝英【德勝令】，周德清還批評他用「開合韻腳」，〈正語作詞起例〉之十四曰：「廣韻入聲緝至乏，《中原音韻》無合口，派入三聲亦然。切不可開合同押。」所謂「無合口」是說無閉口音，因此「開合同押」即是「開閉同押」之意。換言之，周氏的「開合」不是指介音的開口合口，而是指韻尾的開口(-n)與閉口(-m)^{④⑩}。這首曲子韻腳用閉口「簷、簾、慊、尖、忤」（廉纖韻），卻雜入開口「怨」字（先天韻），犯了「開合同押」之病。同樣情況，楊朝英的【水仙子】：

壽陽宮額得魁名，南浦西湖分外清，橫斜疏影窗間印，惹詩人說到今。萬花中先綻瓊英。自古詩人愛，騎驢踏雪尋，凍在前村^{④⑪}。

「名、清、英」字用庚清韻；「印、村」字用真文韻；「今、尋」字用侵尋韻。侵尋是閉口韻[-m]，庚清[-ŋ]和真文[-n]是開口韻，故周氏曰：「開合同押，用了三韻，大可笑焉。詞之法度全不知。」^{④⑫}雖然周德清未就開合同押之病直指不能歌，但「未聞有如此平仄、如此開合韻腳【德勝令】」的質疑批評，

^{③⑨} 《中原音韻》，頁250。

^{④⑩} 吳盈滿：《沈龍綏絃索辨訛之研究》，引鄧興鋒〈《中原音韻》一處的『開合』問題——兼與王潔心先生商榷〉，論證周氏「開合同押」乃指韻尾之「開閉同押」，同前註，頁98。

^{④⑪} 此曲見《明抄六卷本陽春白雪》【湘妃怨，俗名水仙子】下，「壽陽宮」作「壽王宮」；末句作「忍凍在前村」，同前註，頁40。

^{④⑫} 同見〈正語作詞起例〉之十四，頁212。

仍是放在自序「歌其字音非其字者，令人無所守」的文義脈絡之中。

第二種拗嗓也與押韻有關。〈作詞十法〉之一是「末句」，一曲之尾謂之「末句」，是曲牌必守格律之一。周氏共收【慶宣和】等六十九種曲牌末句的譜式^{④③}，不同曲牌末句的字數、平仄、上去、去上或以某聲調收煞都有嚴格規定。這條格律法則成爲鑑定格律與音樂的關係。由於末句往往是全曲中最爲緊要的務頭所在，俊語協律必須兼備^{④④}，若將定格評爲務頭的末句與其周德清羅列的譜式一併觀察，可以證明末句理論的實際例證：

曲牌	例句	周德清評語	末句格律
一、醉扶歸 〈禿指甲〉	十仄平平去 索把拳頭搵	末句是務頭	仄仄平平去 (上聲屬第二著)
二、醉中天	十平十仄平平 灑松煙點破桃腮	末句是務頭	平平仄仄平平
三、醉高歌 〈感懷〉	十仄平平去平 晚節桑榆暮景	務頭在尾	平仄仄平平去上 ^{④⑤}
四、山坡羊 〈春睡〉	十去平 卻是你	務頭在尾	平去平 (平去上屬第二著)
五、落梅風 〈切繪〉	仄十仄平平去 試嘗著這生滋味	末句緊要	仄平平仄平平去
六、四塊玉	平去平 不害疼	務頭在尾	平去平 (平去上屬第二著)
七、賣花聲 〈香茶〉	仄平平仄平平去 這孩兒那些風韻	務頭在尾	仄平平仄平平去
八、德勝令 〈指甲摘〉	平平：十仄平平去： 難禁：得一搯過身心： 平平：十平十仄平： 知音：治相思十箇針：	務頭在後對	平平上去平。 (仄平平去平亦可)

④③ 周氏歸納二十二條末句格律，注明那些曲牌遵守該條格律，見《中原音韻》，頁237-240。

④④ 參李惠綿：〈務頭論〉（臺北：里仁書局，2002年），頁22-27。

④⑤ 任中敏：〈作詞十法疏證〉：【醉高歌】末句，元曲大抵作六字，有作七字者。……，且第一字亦分明屬襯，餘仍作平仄平平去上，六字也。」《散曲叢刊》第4冊（臺灣：中華書局，1971年）頁46、62。按：此【醉高歌】末句正作六字，平仄亦合，故周氏舉末句七字並不謬。

上表中觀察出三點現象：有些曲牌雖可用兩種聲調收煞，但有高下之分，如【醉扶歸】宜去煞，【山坡羊】、【四塊玉】宜平煞，若上煞則落入第二著，故「卻是你」「不害疼」屬第二著。其次評務頭之末句儘管有第二著，但都合律，證明末句譜式的實際創作。其三，末句韻腳確實各有以平上去聲收煞，例如【醉中天】、【德勝令】是平煞；【醉高歌】是上煞；【落梅風】、【賣花聲】是去煞。可知末句爲重，末字韻腳尤重，此即周氏所謂應恪守「某調末句是平煞、某調末句是上煞、某調末句是去煞」。不只是末句收煞的聲調有所規範，其他韻腳亦然，例如定格【雙調·清江引】〈九日〉：

十十仄平平平△：十仄平平去：十平平△平·十仄平平去：
蕭蕭五株門前柳：屈指重陽又：霜清紫蟹肥·露冷黃花瘦：
十十仄十平去幸：
白衣不來琴當酒：

評曰：「柳」、「酒」二字上聲，極是，切不可作平聲。曾有人用「拍拍滿懷都是春」，語固俊矣，然歌爲「都是蠢」，甚遭譏誚。若用之於【攪箏琶】以四字承之，有何不可。第三句切不可作仄仄平平，屬下著^④。

周氏評「柳」、「酒」二字上聲，切不可作平聲。根據《北曲新譜》，第一句韻腳「宜去可上」或「宜上可平」；末句韻腳「宜上可平」，又說：「首末兩句後三字皆有作『仄平平』者，壞調，不宜從。」^⑤意思是說雖然可以平煞或上煞，但平煞則是壞調，所以「柳」、「酒」字上聲。周氏另舉「拍拍滿懷都是春」之句，意象詞采雖極好，但是「春」字平煞，就會唱成「蠢」字，遭人譏誚。【攪箏琶】末句是平平仄平平去平，「拍拍滿懷都是春」合乎平煞，就不會唱成「蠢」字，故曰用之於【攪箏琶】則可。

^④ 《中原音韻》，頁 251。

^⑤ 《北曲新譜》，頁 297。

如【清江引】之韻腳，首末兩句宜用上煞；第二、四句必用去煞；第三句可押可不押，切不可用四字句，必用平煞；可見不同曲牌各句押韻之聲調也有規範。自序曰：「有韻腳用平上去，不一一，卻云『也唱得』，乃文過之詞，非作者之言也。」正面來說，韻腳以平上去收煞及開口閉口韻分押，都必須惟精惟一（「一」字作動詞解）；如果不守某字、某韻必用某聲的規律，還要強辯「也唱得」，這是遮蓋不守格律過失之詞，不是作者周德清的立論。

第三種拗嗓情況是「不別上去或去上」。周德清在作詞十法「末句」非常強調連用兩個仄聲的美學律則：「上去者，必要上去；去上者，必要去上；仄仄者，上去、去上皆可——上上、去去，若得迴避尤妙；若是造句且熟，亦無害。」^{④⑧}分別上去或去上，就是從未句法則延伸出「仄仄」變化的創作原則。上表【醉扶歸】末句當作「仄仄平平去」，依照《北曲新譜》則作「十仄平平去」，曲譜要求此調首字平仄不拘，而周氏則以為必用仄聲字。根據末句理論，連用仄仄應該要迴避上上或去去，而成爲務頭的「索把拳頭搵」之句，連用上上，因其符合「造句且熟，亦無害」。不過，周德清大體上極爲強調「仄仄者，上去、去上皆可——上上、去去，若得迴避尤妙。」先看用「去上」曲例，譬如定格【越調·寨兒令】：「回頭觀兔魄」（十平平仄十）^{④⑨}，「魄」字入作上，周氏評：「兔魄二字，去上取音，妙。」^{⑤⑩}【越調·天淨沙】：「夕陽西風瘦馬」（十仄平平么卜），周氏評：「瘦馬二字去上，極妙。」^{⑤⑪}根據曲譜，「瘦」字宜去可上，「馬」字宜上可去^{⑤⑫}，馬致遠用「瘦馬」二字。其次看用「上去」曲例，定格【仙呂·醉中天】：第三句「曾與明皇捧硯

④⑧ 《中原音韻》，頁 237。

④⑨ 《北曲新譜》，頁 266。

⑤⑩ 《中原音韻》，頁 248。

⑤⑪ 《中原音韻》，頁 247。

⑤⑫ 《北曲新譜》，頁 262。

來」(十仄十平十么平)，末句「灑松煙點破桃腮」(十平十么平平，周德清末句譜例作平平仄仄平平)，周氏評曰：「音律調暢，『捧硯』、『點破』，俱是上去聲，妙。」^{⑤③}又如【中呂·迎仙客】第六句：「感慨傷悲」(十仄平平)，周氏評曰：「『感慨』上去，尤妙。」^{⑤④}寬泛言之，以上列舉詞語之格律都屬仄仄，但是填詞者都迴避了上上或去去，從而受到周德清肯定。

周氏並未解釋為何兩仄連用要嚴別上去，但從上文【寨兒令】「緊要在兔魄二字，去上取音。」似乎與歌唱有關。又如【雙調·折桂令】〈金山寺〉^{⑤⑤}：

十 十十十仄平平：十仄平平·十仄平平：十仄平平。十平十仄。
 (泛)長江浩浩西來：水面雲山·山上樓臺：山水相連：樓臺上下。
 十仄平平：十十十，十平么平：十十十，十仄平平：十仄平平：
 天地安排：詩句就，雲山失色：酒杯寬，天地忘懷：醉眼睜開：
 十仄平平：十仄平平·十仄平平：*
 回首蓬萊：一半雲遮·一半煙埋：*

評曰：妙在「色」字上聲以起其意，平聲便屬第二著。平聲若是陽字，僅可；若是陰字，愈無用矣。歌者每歌「天地安排」為「天巧安排」，「失色」字為「用色」，取其便於音而好唱也，改此平仄，極是。然前引「雲山」、「天地」，後說「雲山失色」、「天地忘懷」，若此則損其意，失其對矣。「安排」上「天地」二字，若得上去為上，上去次之，餘無用矣，蓋務頭在上。「失色」字若得上去為上，餘者風斯下矣；若全句是平平上上，歌者不能改矣。嗚呼！前輩尚有此失，後學可不究乎？^{⑤⑥}

⑤③ 《中原音韻》，頁 241。

⑤④ 《中原音韻》，頁 242。

⑤⑤ 【折桂令】又名【蟾宮曲】，《陽春白雪》集前卷二題作〈題金山寺〉，注趙禹圭（天錫）作；張養浩《雲莊樂府》亦收此曲。參隋樹森編：《全元散曲》（臺北：中華書局，1969年），頁 424、569。

⑤⑥ 《中原音韻》，頁 252。

根據《北曲新譜》^{⑤⑦}，「天地安排」當作十仄平平，周德清認為「天地」二字以去上為最上義，所以歌者往往將「天地安排」歌為「天巧安排」，改成上聲「巧」，乃是取其便於音而好唱^{⑤⑧}。又「失」字宜去可上，「色」字宜上可平，周德清又認為「失色」以去上為最上義，所以稱許「色」字上聲以起其意。但是「失色」是上上（皆入作上），所以歌者往往改為「用色」，也是取其便於音而好唱^{⑤⑨}。

再從文義脈絡，上文描寫金山寺水面雲山、山水相連、天地安排之景觀；下文鋪寫雲山失色、天地忘懷，上下寫景矛盾，而且損意失對。換言之，「雲山失色」（十平△上）與「天地忘懷」（十仄平平）要對句，為了對句，故提出「雲山失色」如能作平平上上^{⑥⑩}，又不因「失色」之詞而損其意，則歌者不能改矣。周德清指出歌者改為「天巧」、「用色」，說明可能出現仄仄格律時，應當嚴別去上或上去，才不會造成「歌其字音非其字」；也不會或造成歌者因為拗嗓，為了取其便於音好唱而改字，從而導致損義失對的現象。難怪周氏感慨「前輩尙有此失，後學可不究乎？」後學當該深究者，就是掌握「仄仄者——上去、去上皆可」之理。周德清如此精密嚴苛的審音協律，是否也能實際運用？且觀他曾與友人席間口占【折桂令】〈夜宴〉之作^{⑥⑪}：

⑤⑦ 【折桂令】共十一句，末句之後可增四字句，依照末句平仄，句數多少不拘。參《北曲新譜》，頁289。按：定格所引十二句，即是增句，首句只作六字，據《全元散曲》校記，《雍熙樂府》首句作「泛長江浩浩西來」，同前註，頁570。

⑤⑧ 「天地」，《陽春白雪》前集作「天與」，同前註，頁569。

⑤⑨ 「雲山失色」，《陽春白雪》前集作「風煙動色」，既合律，意境亦佳。同前註，頁569。

⑥⑩ 【折桂令】第七句後四字作平平上上者，如虞摯〈武昌懷古〉有「吳姬楚酒」、張養浩有「柴門外春風五柳」。見《全元散曲》，同前註，頁124、424。

⑥⑪ 見周德清後序，頁174。《樂府群珠》題作〈夜宴〉，《全元散曲》題作〈別友〉，頁1341。觀後序上下文義，以〈夜宴〉為是。

宰金黑頭腳天鵝。客有鍾期，座有韓娥，吟既能吟，聽還能聽，歌也能歌。

和白雪新來較可，放行雲飛去如何？醉觀銀河，燦燦蟾孤，點點星多。

這是周德清與好友聽歌女唱曲時即席而作之小令（詳下文），鍾子期代指席間羅宗信、瑣非復初知音好友，韓娥指在座歌女。在銀河如練、明明如月、點點星子之下，作者吟，知音聽，歌女唱，無限清雅。對照平仄，完全合律，第六句「歌也能歌」前兩字雖未作去上，不過「也」字不再用去聲，用了上聲。「和白雪新來較可」與「放行雲飛去如何」對偶，分別以高雅之白雪遺音和歌聲之響遏行雲，比擬聽者與歌者之意境。「新來較可」用平平去上，深得迴避上上之妙。

以上三種都是因為「不思前輩某字、某韻必用某聲」而造成歌者拗折嗓子，曲家不守格律規範，焉能強使歌者「也唱得」？為了使文字音律與歌唱旋律達到融合無間，周德清「屬律必嚴，比字必切，審律必當，擇字必精；是以和於宮商，合於節奏，而無宿昔聲律之弊矣。」⁶²

二、字別陰陽

周德清自序所謂「字別陰陽」之「字」指字調（聲調），與「聲分平仄」之「聲」同義，成為對句；也就是〈作詞十法〉所說：「平聲有陰、有陽；入作平聲俱屬陽。」⁶³不過自序又曰：「平聲獨有二聲，有上平聲，有下平聲。」周德清辨析《廣韻》將平聲分上下卷，非以其音而分；《中原音韻》的下平聲指陰平，上平聲指陽平。虞集《中原音韻·序》進一層闡釋：

高安周德清，工樂府，善音律，自著《中州音韻》一帙，分若干部，以為正語之本，變雅之端。其法以聲之清、濁，定字為陰、陽，如高聲從陽，

⁶² 借用虞集：《中原音韻·序》，頁174。

⁶³ 《中原音韻》，頁232。

低聲從陰。使用字者聲隨高下，措字為詞，各有攸當，則清濁得宜，而無凌犯之患矣。以聲之上下，分韻為平仄，如入聲直促，難諧音調成韻之入聲，悉派三聲，誌以黑白，使用韻者隨字陰陽，置韻成文，各有所協，則上下中律，而無拘拗之病矣。

就中原音系而言，虞集所謂「以聲之清、濁，定字為陰、陽」當然指平聲而言。他更精確以音韻學術語中的清聲母為陰平，濁聲母為陽平。又以字調之高低分陰陽，陽平出聲後維持平行不變，結尾時像向上挑，故曰高聲從陽；相對而言，陰平出聲後沒有起伏，調值維持不變一直送到結尾，故曰低聲從陰^{⑥④}。呼應周德清「聲分平仄，字別陰陽」的中原音系，虞集以聲之上下分平仄，以聲之高低定陰陽。換言之，字調的陰／陽與平／仄都是依音高的不同而分，「聲隨高下」、「上下中律」就是說字調的高低起伏要配合曲調的高低起伏，就不會有凌犯、拘拗之病^{⑥⑤}。周德清〈正語作詞起例〉之四直接說：「平、上、去、入四聲；《音韻》無入聲，派入平、上、去三聲。」^{⑥⑥}虞集特別強調入聲具有「難諧音調成韻」之特質，所以悉派三聲；其中派入平聲的字，獨立編排在各韻陽平之後，誌以黑白，其目的是使「用韻者隨字陰陽，置韻成文，各有所協」。故知，字別陰陽除指平聲調，還牽涉到入作陽平的現象，那麼陰平陽平無論在句中或押韻處，皆不可不謹慎。換言之，如果某韻腳聽起來應該用陽平，也可以考慮用入作陽平之字，此即周氏所以強調「入作平俱屬陽」。周德清完全認同虞集分別陰、陽二義^{⑥⑦}，由此強調絕無「陰陽類」，〈正語作詞起例〉之八曰：

⑥④ 近代語音學稱北京音陰平聲的字調為「高橫調」，稱陽平聲為「高升調」；虞集以高低聲分辨陽平陰平，古今不同。

⑥⑤ 參考嚴立模之解釋，同前註，頁 155。

⑥⑥ 《中原音韻》，頁 215。

⑥⑦ 〈正語作詞起例〉之九曰：「分別陰、陽二義，熟看諸序」，頁 211。

《中原音韻》的本內「平聲陰如此字、陽如此字」，蕭存存欲鋟梓以啓後學，值其早逝。泰定甲子以後，嘗寫數十本，散之江湖，其韻內平聲「陰如此字、陽如此字、陰陽如此字」。夫一字不屬陰則屬陽，不屬陽則屬陰，豈有一字而屬陰又屬陽也哉？此蓋傳寫之謬。今既的本刊行，或有得余墨本者，幸毋譏其前後不一。

學者大多認定元燕山卓從之《中州樂府音韻類編》（簡稱《北腔韻類》）就是泰定甲子秋由蕭存存散之江湖的《中原音韻》墨本，卓從之據此稍加釐訂並改書名⁶⁸。《北腔韻類》最早錄刊在楊朝英編選《朝野新聲太平樂府》（1351）卷首⁶⁹，將平聲分成陰、陽、陰陽三類⁷⁰。周維培認為原先的墨本只有韻譜而無〈正語作詞起例〉，是一部簡編性質的韻書，而且平聲確實分為三類；因為《北腔韻類》「陰陽類」劃分非常有規律，大約是《中原音韻》每個韻類平聲陰、陽的一半，抄寫者絕不可能錯謬到如此整齊規範的地步⁷¹。既然周德清自我表白前後不一，周維培推測不無可能。明代王驥德《曲律·論陰陽》卻反對周德清字無兼屬陰陽之說。他家藏仍有卓氏《北腔韻類》，舉例曰：

如東鍾韻，「東」之類為陰，「戎」之類為陽，「通、同」之類並屬陰陽。或五音中有半清、半濁之故耶？

⁶⁸ 趙蔭棠、陸志韋、廖珣英皆贊同此說。又周維培：《論中原音韻》考察《北腔韻類》和《中原音韻》完全一致，只有三點不同：其一平聲分三類；其二所收字少了五分之一；其三《中原音韻》兩韻並收之字，《北腔韻類》則或注為「與某幾韻通」、或注為「某幾字收」。同前註，頁 18-19。

⁶⁹ 楊朝英：《朝野新聲太平樂府》，收入「曲學叢書」第二集（臺北：世界書局，1961年），簡稱《太平樂府》，鄧子晉於至正辛卯（1351）春作序。

⁷⁰ 〔元〕卓從之：《中州樂府音韻類編》，盧前輯校題為《北腔韻類》，收入《飲虹榭所刻曲》第一集（臺北：世界書局，1985年11月第3版）。

⁷¹ 周維培：《論中原音韻》，頁 12。

根據趙蔭棠的分析，卓氏「陰陽類」有清有濁，蓋「字之有陰無陽者概歸陰類，有陽無陰者概歸陽類，有陰有陽可以偶配者概歸陰陽類」，可見趙氏是從字調的觀點解釋卓氏的「陰陽類」。如 *dong* 的陰平爲東，陽平有聲無字，故「東之類爲陰」；*rong* 的陰平有聲無字，故「戎之類爲陽」；*tong* 的陰平爲「通」，陽平爲「同」，故「通、同之類並屬陰陽」^⑦。趙蔭棠解釋其間有不合此原則者，乃傳寫之誤，如東鍾韻陰陽類中有「蓬篷烹彭棚鵬」一聯，似乎有陽無陰，然若將「烹」字剔出，而改爲「蓬篷彭棚鵬○烹」則陰陽立判。^⑧筆者以爲趙氏之說並不盡然，如東鍾韻陰陽類中「胸凶兄」一聯有陰無陽；「邕噫雍容融溶庸墉鎔蓉榮」一聯亦非陰陽相對，所謂「有陰有陽可以偶配者概歸陰陽類」並非明確之原則。王驥德提出陰陽類乃是半清、半濁，若其「半清」、「半濁」分別指「次清」、「次濁」，就其舉例觀之，似乎指全清者爲陰，次濁爲陽，次清和全濁屬陰陽類。由於發音方法有全清、次清、全濁、次濁之別，故字有如上三類。王氏之語雖不肯定，卻頗富啓示。

假若以此觀察《北腔韻類》之「陰陽類」，是否可以看出卓氏分類之端倪？以東鍾韻爲例，陰類字凡三十五字，除松、空、控三字，其餘皆是全清。陽類字凡二十六字，除「從」字是全濁，其他全是次濁。陰陽類凡六十六字，除鏞、邕、噫、雍、容、融、溶、庸、墉、鎔、榮、胸、凶、兄、風、楓、封、烘、蕘、轟、洪、嶸、烹，其餘皆是次清或全濁。其中陰陽類的例外字，有影母、喻母、曉母等，這些字皆不是鼻音，亦非送氣與否的問題，故不入陰類和陽類。因此《北腔韻類》的陰陽類大約可以由聲母次清、全濁加以觀察。卓從之得到《中原音韻》的墨本，可能根據自己的語音觀點列出陰陽類。

儘管由聲母之次清、全濁解釋《北腔韻類》「陰陽類」的可能性，但無論

⑦ 參陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》（湖南：湖南人民出版社，1983年），頁88。

⑧ 趙蔭棠：《中原音韻研究》（臺北：新文豐出版社，1984年），頁20-23。

如何，周德清修改刊行的《中原音韻》只有陰、陽二類，並且申辨絕無一字屬陰又屬陽者。也許因為從演唱角度而言，陰陽類是沒有作用的。正因為填詞用字者分辨陰陽、清濁得宜，才能臻於順口可歌之境。再以自序解釋：

如「東、紅」二字之類，「東」字下平聲屬陰，「紅」字上平聲屬陽。陰者，即下平聲；陽者，即上平聲。試以「東」字調平仄，又以「紅」字調平仄，便可知平聲陰陽字音。

究竟該如何調平仄才知平聲陰陽？如定格【塞鴻秋】〈春怨〉：「風輕柳絮天」，格律作十平十仄平，「天」字需用平聲。周氏評曰：「若得『天』字陽，更妙。」^{⑦④}這是周氏利用上平下平的音差，也就是虞集所說「高聲從陽，低聲從陰」的方式來調平仄的例子。此處「天」字是合律的，但由於前面四字是兩個陰平（風輕），和兩個仄聲（柳絮），都屬於低聲，下句接「月冷梨花院」，又是去上起音，因此認為把「天」字改成陽平字，就會造成聲調高低反差，產生抑揚頓挫的聽覺效果，所以說「更妙」^{⑦⑤}。這就是所謂「試以東字調平仄，又以紅字調平仄，便可知平聲陰陽字音」的道理。周德清自序云：「妙處在此，初學者何由知之！乃作詞之膏肓，用字之骨髓，皆不傳之妙，獨予知之，屢嘗揣其聲病於桃花扇影而得之也。」可知其調停平仄以知陰陽之理，大部分來自於歌舞場上聽曲經驗而得。於是「陰陽」字法也成為〈作詞十法〉之一：

1. 用陰字法

【點絳脣】首句韻腳必用陰字，試以「天地玄黃」為句歌之，則歌「黃」字為「荒」字，非也；若以「宇宙洪荒」為句，協矣。蓋「荒」字屬陰，「黃」字屬陽也。

^{⑦④} 《中原音韻》，頁246。

^{⑦⑤} 【塞鴻秋】「天」字之解釋，參楊棟：《中國散曲學史研究》，同前註，頁208。

2. 用陽字法

【寄生草】末句七字內，第五字必用陽字，以「歸來飽飯黃昏後」為句，歌之協矣；若以「昏黃後」歌之，則歌「昏」字為「渾」字，非也。蓋「黃」字屬陽，「昏字」屬陰也^{⑦⑥}。

根據曲譜，【仙呂·點絳脣】首句必用韻，格律是十仄平平；【仙呂·寄生草】末句格律是十平十仄平平去（上聲屬第二著）^{⑦⑦}。周氏提出的兩處，一個在韻腳，必用陰字；一個在句中，必用陽字，但是曲譜反映的都是平聲，可是周德清卻分辨如果陰陽錯置，將會導致歌者唱成「倒字」，造成聽覺誤會，引發意義混淆。這就是自序所說「歌其字音非其字者，合用陰而陽，陽而陰」的聲律之病。有學者統計元曲作品，得知【點絳脣】首句韻腳字用平聲，陰陽皆可；明清北曲曲譜如《太和正音譜》、《北詞廣正譜》都是平聲不分陰陽。又舉出同調首句作「四只粗蹄」、「豐稔年年」、「萬種閒愁」、「四海飄蓬」、「遊藝中原」等，說明【點絳脣】首句韻腳必用陰字並無根據，周氏所舉例證與事實不合^{⑦⑧}。事實上周氏所謂【點絳脣】首句韻腳必用陰字，乃是從聽曲角度而調停出必用陰平之理；同理，【寄生草】末句七字內，第五字必用陽字，亦然如此，這原是曲譜無法呈現的；因此上述末句譜式也都不注明陰平陽平。何況，平聲分陰陽本來就是周德清音韻學的發現，又將之運用到北曲創作，豈能以明清北曲曲譜不分陰陽，論斷周氏之說無根據？關於陰陽之法，周德清《中原音韻·後序》特別記述曾經與羅宗信、瑣非復初友人酒宴席間一段聽曲佳話：

同志羅宗信見餉，攜東山之妓，開北海之樽。英才若雲，文筆如槩。復初舉杯，謳者歌樂府【四塊玉】，至「彩扇歌，青樓飲」，宗信止其音而謂

^{⑦⑥} 陰、陽字法引文見《中原音韻》，頁235-236。

^{⑦⑦} 《北曲新譜》，頁77、84。

^{⑦⑧} 楊棟：《中國散曲學史研究》，同前註，頁209。

予曰：「『彩』字對『青』字，而歌『青』字為『晴』。吾揣其音，此字合用平聲，必欲揚其音，而「青」字乃抑之，非也。疇著嘗聞蕭存存言，君所著《中原音韻》，迺正語作詞之法，以別陰陽字義，其斯之謂歟？細詳其調，非歌者之責也。」予因大笑，越其席，捋其鬚而言曰：「信哉，吉之多士，而君又士之後者也！嘗遊江海，歌臺舞榭，觀其稱豪傑者，非富即貴，然能正其語之差，顧其曲之誤，而才動之之者，鮮矣哉！」語未訖，復初前驅紅袖而白同調歌曰：「『買笑金，纏頭錦』，則是矣。」乃復嘆曰：「予作樂府三十年，未有如今日之遇宗信知某曲之非，復初知某曲之是也。」⁷⁹

所以引錄這段長文，是為了凸顯三位文士知音聽曲辨音的對話。【南呂·四塊玉】「彩扇歌，青樓飲」是馬致遠〈海神廟〉小令⁸⁰，格律是十仄平，平平仄⁸¹，「青」字平聲是合律的，可是歌者唱成「晴」字，羅宗信聽其歌揣其音，認為是因為「青」字屬低聲抑音的陰平，而此字必欲揚其音，故應用陽平。於是瑣復非初改唱曾瑞【四塊玉】〈嘲俗子〉「買笑金，纏頭錦」⁸²，周氏不止讚賞羅宗信與瑣復非初「能正其語之差，顧其曲之誤」，還將此曲列為定格，評曰：「『纏』字屬陽，妙。」⁸³《中原音韻》之後的韻書平聲都不分陰陽⁸⁴，曲家只要依律填平聲便是合律；但是對聽者卻產生意義的混淆，羅宗

⁷⁹ 《中原音韻·後序》，頁255。

⁸⁰ 《全元散曲》，同前註，頁236。

⁸¹ 《北曲新譜》，頁132。

⁸² 《全元散曲》，同前註，頁474。

⁸³ 《中原音韻》，頁245。

⁸⁴ 繼《中原音韻》之後第一部北曲韻書《太和正音譜》就取消平聲陰陽。由於平聲不分陰陽，故注明「入作平俱作平」，不像周德清強調「入作平聲俱屬陽」。《太和正音譜》的譜律只注明平聲，或許是以為分陰陽對曲譜格律沒有意義，因而取消。參李惠綿：〈明代戲曲文律論之開展演變〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁135-194。

信說：「細詳其調，非歌者之責也。」就是說分別陰陽字義乃是文士曲家當先把關的責任，非歌者之責也。同理推之，周氏在定格中也都特別就陰平陽平之字加以品評⁸⁵：

【中呂·迎仙客】〈登樓〉仄平平·十去平：

望中原·思故國：

評曰：「原」屬陽⁸⁶、「思」屬陰。

【中呂·滿庭芳】〈春晚〉十平十仄·十仄平平：

舞雩點也·脩禊義之：

評曰：喜「義」字屬陰，妙。

【中呂·普天樂】〈別友〉十仄平·平平仄：

鴻鴈來·芙蓉謝：

評曰：妙在「芙」字上屬陽，取務頭。

【南呂·罵玉郎】〈得書〉十平十仄平平仄：十仄仄平平：

長江有盡思無盡：空目斷楚天雲：

評曰：妙在「長」字屬陽。

【雙調·慶宣和】〈五柳莊〉：十仄平平十么平：十仄平平：

五柳莊前陶令宅：大似彭澤：

評曰：妙在「彭」字屬陽。

【中呂·喜春來】〈春思〉十仄平平十仄平：十平十仄仄平平：

細雨調和燕子泥：綠窗蝶夢覺來遲：

評曰：「調」字、「遲」字俱屬陽，妙。

⁸⁵ 以下曲例見《中原音韻》頁242、244、243、245、251、243、248。

《北曲新譜》見頁145、151、157、124、300、164、284。

⁸⁶ 「原」字下疑略「屬陽」二字。

【雙調·沉醉東風】〈漁夫〉十十平，十仄平平：

綠楊堤，紅蓼灘頭：

評曰：妙在「楊」字屬陽，以起其音，取務頭。

以上曲例，「思」、「長」、「楊」是平仄不拘，其餘都是平聲。每一首曲牌都有許多平聲字，這些陰平或陽平的字特別被周氏品評，應該也是和歌唱有關，例如「綠楊堤」之「楊」有起音之作用。這些字都是在句面，若是在韻腳，也要講求分別陰陽，例如【仙呂·雁兒】：

十仄平平平平去： 十仄十。 仄平平：平： 仄平平：

你有出世超凡神仙分：繫一條一抹條。帶一頂九陽巾：君：敢做箇真人：

評曰：此調極罕，伯牙琴也。妙在「君」字屬陰⁸⁷。

此曲出自馬致遠《黃梁夢》雜劇，押真文韻，首句韻腳去煞，其餘平煞，句式為七、三、三、一、三⁸⁸，這樣的句法在小令的確罕見。「君」字在韻腳，周氏強調妙在其字屬陰。可見，真文韻平聲分陰陽，也提供押韻之考量，不只是該字用平聲韻而已，更進一層講求要用陰平聲為韻。又如【越調·寨兒令】〈漁夫〉：

十仄平：仄平平：十平仄平平么平：十仄平平：十仄平平：十仄仄平平：

煙艇閑：雨簑乾：漁翁醉醒江上還：啼鳥關關：流水潺潺：樂似富春山：

仄十平仄平平：仄十平仄平平：十平平仄十·十仄仄平平：

數聲柔櫓江灣：一鉤香餌波寒：回頭觀兔魄，失意放魚竿：

平：十仄仄平平：

看：流下蓼花灘：

評曰：緊要在「兔魄」二字，去上取音；且「看」字屬陰，妙。「還」字平聲，好，若上聲紐，屬下下著⁸⁹。

⁸⁷ 《中原音韻》，頁 241。

⁸⁸ 《北曲新譜》【雁兒】正以此曲為例，對照曲文，周氏引用省去「繫一條」、「帶一頂」襯字。頁 102。

⁸⁹ 《中原音韻》，頁 248。《北曲新譜》，頁 266。

這首曲牌共十二句^⑩，第九句可押可不押，特別之處是每句都是平煞。唯獨第三句韻腳平上不拘，不過周氏說「作上聲紐，屬下下著」，強調「還」字平聲為妙。〈漁夫〉押平聲寒山韻，應當陰平陽平皆可，但周氏讚許「看」字陰平，意味此字不宜用陽平。

可見不論字面或韻腳，都要字別陰陽。這就是虞集序文肯定周德清編撰韻書，將平聲分陰陽，既可以「使用字者，隨聲高下，措字為詞，各有攸當，則清濁得宜，而無凌犯之患。」又可以「使用韻者隨字陰陽，置韻成文，各有所協，則上下中律，而無拘拗之病。」

以上為討論之便，故將入派三聲、入作平施之於句中不可不謹、入作平俱作陽、嚴別仄仄、字分陰陽諸項音韻分別論證。事實上，這些音律規範在一首曲調中是同時存在的，如定格【仙呂·寄生草】〈飲〉：

平平仄· 仄仄平：十平十仄平平仄：十平十仄平平仄：
長醉後方何礙·不醒時有甚思：糟醃兩箇功名字：醜滄千古興亡事：
十平十仄平平仄：十平十仄仄平平：十平十仄平平去：
麴埋萬丈虹蜺志：不達時皆笑屈原非：但知音盡說陶潛是：

評曰：命意、造語、下字，俱好。最是「陶」字屬陽，協音；若以「淵明」字，則「淵」字唱作「元」字：蓋「淵」字屬陰。「有甚」二字上去聲，「盡說」二字去上聲，更妙。「虹蜺志」、「陶潛是」務頭也^⑪。

上文「用陽字法」提及【寄生草】末句第五字要用陽字，此處「陶潛」之「陶」即是，若作「淵明」將會唱成「元明」。末句譜式當作平平仄仄平平去（上聲屬第二著）^⑫，「知音盡說陶潛是」完全合律，「盡說」連用仄仄，其

⑩ 【寨兒令】又名【柳迎曲】，《全元散曲》題作〈江上〉，查德卿作。同前註。按；第七、八句皆作七字句，唯此曲作六字句。

⑪ 引文見《中原音韻》，頁240；格律見《北曲新譜》，頁84。

⑫ 《中原音韻》，頁240。

中「說」字爲入作上（車遮韻），是爲去上；同理，「有甚」兩個仄字，則用上去。「笑屈原」之「笑屈」連用仄仄，此處也用去上（「屈」入作上，魚模韻）變化。不過「萬丈虹霓志」之「萬丈」卻連用去去，或許便是如周氏所謂造句精熟，故無害也。再看定格【殿前歡】〈醉歸來〉：

仄平平：十平十仄仄平平：十平十仄平平去：十仄平平：
 醉歸來：入門下馬笑盈腮：笙歌接至朱簾外：夜宴重開：
 平平 仄么平：十仄么： 十仄平平去：十平十仄·十仄平平：
 十年前一秀才：黃蘆菜：打教做文章伯：江湖氣概·風月情懷。

評曰：妙在「馬」字上聲，「笑」字去聲，「一」字上聲，「秀」字去聲。歌至「才」字，音促；「黃」字急接，且要陽字，好。「氣概」二字，若得去上尤妙……。「伯」字若得去聲，尤妙⁹³。

首句「醉歸來」之「醉」字直接用仄聲，不會像楊朝英的「白雲窩」，將「白」字當作仄聲而造成不能歌情況。「馬笑」、「一秀」嚴別上去（「一」入作上，齊微韻），下接陽平「才」字有些急促，故「黃蘆菜」之「黃」字作陽平可揚起其音。「十年」之「十」，入作平（齊微韻），可謂謹慎。末句譜例作仄仄平平，「風月情懷」平煞，合律，可惜「風」（應作仄聲）、「伯」（應作去聲，此入作上）、「氣概」（概，去聲，皆來韻，連用去去）尚未合律。

從這兩首小令的整體評語，證明周德清提出多項音韻規範是融合體現在一首曲調之中。雖然周氏對每個字調的評語並不是一一緊扣歌唱而發，但從自序揭櫫「歌其字音非其字」的感慨，可以證明周氏對審音協律的講究，確實是爲了達到「歌其字音必其字」的美聽訴求。在其他定格評語中，更是直接品評某字具有轉音或起音之作用，如：

⁹³ 《中原音韻》，頁250。《北曲新譜》曰：「第六句作五字則句法整齊，作三字則錯落有致。」頁351。此首「黃蘆菜」屬三字句式。

【仙呂·金盞兒】〈岳陽樓〉十平十仄平平么：

黃鶴送酒仙人唱：

評曰：妙在七字「黃鶴送酒仙人唱」，俊語也，況「酒」字上聲以轉其音，務頭在其上。

【中呂·迎仙客】〈登樓〉十仄十平平仄平：

十二玉闌天外倚：

評曰：妙在「倚」字上聲起音，一篇之中，唱此一字，況務頭在其上。

【中呂·醉高歌】〈感懷〉

十平十仄平平：十仄平平去幸：十平十仄平平么：十仄平平去幸：

十年燕市歌聲：幾點吳霜鬢影：西風吹老鱸魚興：晚節桑榆暮景：

評曰：妙在「點」、「節」二字上聲起音。務頭在第二句及尾。

【南呂·罵玉郎】〈得書〉十平十仄平平去：

人來得紙真實信：

評曰：「紙」上聲起音，務頭在上。

【雙調·落梅風】〈切繪〉十平仄平平去幸：

若得醋來風韻美：

評曰：「美」字上聲為妙，以起其音，切不可平聲。

【正宮·塞鴻秋】〈春怨〉十平十仄平平去：……十平十仄平平去：

腕冰消鬆卻黃金釧：……紫霜毫蘸濕端溪硯：

評曰：音律瀏亮，貴在「卻」、「濕」二字上聲，音從上轉，取務頭也。

【中呂·滿庭芳】〈春晚〉十仄平平仄十：

誰感慨蘭亭古紙：

評曰：妙在「紙」上字起音。

這些轉音或起音之字全都是上聲，而且多是務頭所在，甚至往往是該句唯

一的上聲字。從平仄聲類的角度，上聲字是從平聲過度到仄聲的聲調；從接近中原音系的國語四聲變化的形狀來看，上聲屬先降後升的「降升調」，調型獨特。因此一個上聲字不論上接或下接任何聲調的字，都會形成轉折較大的振幅和頻率，唱上聲字時必然也是如此，筆者推測這是周德清屢屢強調上聲轉音或起音的緣故。周氏品評文字格律對歌唱之影響和作用，也有就整首曲子而言，例如【商調·梧葉兒】〈別情〉：

平平仄·平仄平：平仄仄平平：平平去·十仄平：仄平平：十仄十平平仄：別離易·相見難：何處所離鞍：春將去·人未還：這其間：殃及殺愁眉淚眼：

評曰：如此方是樂府。音如破竹，語盡意盡，冠絕諸詞。妙在「這其間」三字，承上接下，了無瑕疵。「殃及殺」三字。俊哉語也！有言：「六句俱對」，非調也。殊不知第六句止用三字，歌至此，音促急，欲過聲以聽末句，不可加也，兼三字是務頭，字有顯對展才之調。「眼」字上聲，尤妙，平聲屬第二著。

【梧葉兒】句法為三、三、五、三、三、三、七，共七句五韻。有謂第六句「這其間」下宜加一句作對，與一二兩句，四五兩句，共成三對六句，如此則非本調了。「這其間」三字是全曲之務頭，聲情上音調促急，欲過聲轉折以接唱末句，其間絲毫不容延緩，故不可再增加一句而損過聲轉折之美，失了整首曲子原來的旋律，所以周氏反對「六句俱對」之說。文情上，「這其間」將過去等待歲月中的離愁別緒和此刻「愁眉淚眼」的情境貫連起來，點出詞人的「別情」，故周氏評其「承上接下」。而全首聲情和詞情配合即達「音如破竹、語盡意盡」之境。又根據末句譜例，【梧葉兒】作「平仄仄平平去上，去平屬第二著」，可知上煞最佳，平煞則落入第二著，故周氏評曰：「『眼』字上聲，尤妙，平聲屬第二著。」⁹⁴。根據上文分析上聲有轉音或起音作用類推，則此處上聲「眼」字應是收音之效果。

⁹⁴ 《中原音韻》，頁239、247。

結 語

周德清在自序感慨後學不悟「聲分平仄、字別陰陽」之理，自許「不傳之妙，獨予知之」，故以之爲主軸，作爲創作北曲的音韻內涵，強調這些都是「作詞之膏肓，用字之骨髓。」這些音韻知識放置到曲學理論，主要宗旨當然是要提供曲家創作「文律兼美」之作；但隨之成就者就是「歌其字音必其字」的訴求，也就是「聳觀聳聽」的北曲藝術。戲曲音韻對北曲創作理論和文學藝術而言，是倚聲填詞的律則與規範；對歌唱藝術而言，則是臻於「吟既能吟，聽還能聽，歌也能歌」之境。事實上，周德清不止在文字音律講求能聽能歌，對遣詞造句亦然。例如可施俊語的務頭，必是全曲能「喝采」^⑤之處。又如不可作「書生語」，恐其「書之紙上，詳解方曉；歌，則莫知所云」。不可作市井藝人在柵欄瓦舍演出中使用之語（柵肆語），「但只要好聽，俗語、謔語、市語皆可」。不可作「雙聲疊韻語」，如「故國觀光君未歸」，「故國」、「觀光」是雙聲，「未歸」是疊韻；入歌則「反入艱難之鄉」，不可專意作而歌之。小令不可用「六字三韻語」形式^⑥，如【折桂令】多四字句，有二字一韻者，則句句如急口令。不可有「語病」之詞，如「達不著，主母機」，有答之曰：「『燒公鴨』亦可」，讓聽者誤解爲「打不著，煮母雞」。不可有「語澀」之詞，以免「句生硬而平仄不協」，由上述周氏拗嗓理論，平仄不好則唱不得也^⑦。以上各種不可作的語言，都是會造成鈕折嗓子的現象。

回到周德清自序批評楊朝英【德勝令】、【殿前歡】出現不守平仄、句中用入聲、開合同押等音律之病，正是因爲「不思前輩某字、某韻必用某聲」而

^⑤ 《中原音韻》作「唱采」，據任中敏：〈作詞十法疏證〉改，同前註，頁 11。

^⑥ 如《西廂記》「忽聽一聲猛驚」，二字一韻，韻腳俱用平聲庚青韻，可也。

^⑦ 以上不可作之語，見《中原音韻》，頁 232-234、236。

犯律的現象。周氏對自圓其說「也唱得」深不以為然，可知堅持「唱得好」是其嚴格標準，極力主張詞與樂的高度配合。一言以蔽之，「歌其字音非其字」是周氏堅決一貫反對而毫不通融一條鐵則；相對的，「歌其字音必其字」當然就是絕對的美聽訴求。周德清深刻之處在於他體察到保證「字正、字真」的首要責任是作者，而不是歌者；並且進一步運用音韻學為字正與字真尋找實現語音的客觀標準，使之具體化、原則化，使之具有可以創作、可以聽辨、可以檢驗的音律論⁹⁸。有學者認為「唱得好」是一個高標準，「也唱得」則是一個寬標準。嚴格說來，歌唱聲樂在本質上就是「歌其字音非其字」，永遠不可能達到音樂旋律與字調旋律的完全重合。周德清的錯誤就是將「也唱得」當作「唱不得」而予以否定⁹⁹。然則，筆者以為周德清對聲調與曲調的緊密融合，是文學與音樂雙重要求的美學理念，似乎不能用二者無法完全重合的存在事實，曲解周氏「歌其字音必其字」的理論。儘管楊朝英的小令犯了一些音律之病導致唱不得之現象，但楊朝英第二本散曲選《太平樂府》卷首刊載卓從之《中州樂府音韻類編》之小引曰¹⁰⁰：

海內盛治，朔南同聲。中州小樂府，今之學詞者輒用其調音，歌者即按其聲。然或押韻未通其出入變換，調音未合其平仄轉切，此燕山卓氏韻編所以作也。是用錄刊予《樂府》之前，庶使作者、歌者皆有所本，而識音韻之奇，合律度之正。雖引商刻羽雜以流徵之曲，亦當有取於斯焉。

《中原音韻》付梓刊行約於至正二年(1342)左右¹⁰¹，早於《太平樂府》，

⁹⁸ 楊棟：《中國散曲學史研究》第四章〈元代曲學三大家〉，周德清是其中之一，論述中也提及周德清運用音韻學成就的重要觀點，同前註，頁179、207。

⁹⁹ 楊棟：《中國散曲學史研究》，同前註，頁210。

¹⁰⁰ 這段小引見盧前輯校：《北腔韻類》，同前註。

¹⁰¹ 羅宗信《中原音韻·序》曰：「矧吾吉素稱文郡，非無賞音。」瑣非復初《中原音韻·序》曰：「青原友人羅宗信能以具眼識之，求鋟諸梓。」相關考證參周維培：《論中原音韻》，同前註，頁8。

楊朝英並未錄刊羅宗信刊印的《中原音韻》。楊氏明確表示將《韻編》（即《北腔韻類》）錄刊於《太平樂府》卷首，希望讓作者、歌者都能以《北腔韻類》為依據，期使「朔南同聲」（北南同聲）。可見楊朝英認同《北腔韻類》足以對作者、歌者具有「識音韻之奇，合律度之正」之貢獻。然則《北腔韻類》只有韻譜；相對之下，《中原音韻》有〈正語作詞起例〉、〈作詞十法〉以及定格曲例等等，更能透過創作理論和實際批評，印證自序的音韻主軸，清晰提出作者審音協律、倚聲填詞的實際規範，從而彰顯出作者精擅填詞度曲之律，方能不使歌者鈕折嗓子，達到歌其音音必其字之美聽。羅宗信《中原音韻·序》曰：

學今之樂府……必若通如俊才，乃能造奇妙也。其法四聲無入，平有陰陽，每調有押三聲者，有各押一聲者，有四字二韻、六字三韻者，皆位置有定，不可倒置而逆施，愈嚴密而不容於忽易，雖毫髮不可以間也。當其歌詠之時，得俊語而平仄不協，平仄協語則不俊，必使耳中聳聽，紙上可觀為上，太非止以填字已，此其所以難於宋詞也。

羅宗信對北曲音韻做了一個概括，可以作為分析周德清北曲度曲論的註腳，尤其強調格律毫髮嚴密不容忽易，此所以元代樂府難於唐詩宋詞之故也。羅氏特別提及歌詠之時，往往出現「得俊語」和「平仄協」無法兼備的現象，證明北曲樂府文律兼美的藝術，就是為了可以歌詠，「必使耳中聳聽，紙上可觀為上」正與周德清所說「要聳觀又聳聽」完全相合，它已然成為周德清及其知音文士共同的美學理念。周德清「通聲音之學，工樂章之詞」，既提供作者「屬律必嚴，比字必切，審律必當，擇字必精」之法；又經常於歌舞場上揣摩聲病，使歌者「和於宮商，合於節奏」。不容置疑，周氏以其音韻學素養使北曲度曲論正式形成，自有不可磨滅之地位。

誠如馮蒸先生所說，近年來隨著學術發展，傳統的漢語音韻學除古音學、今音學、等韻學三科，又加入了「北音學」。然而北音學加入漢語音韻學體系

之後，其研究目的仍然屬漢語語音史範疇，有關戲曲唱念與編劇中所涉及的諸多音韻問題，一般漢語音韻學並不涉及，而那部份正是傳統戲曲學關注的內容之一^⑩。周德清《中原音韻》原是為指導文士創作北曲樂府而編撰，以「欲正言語，必宗中原之音」的語音立場，提出填詞製曲的原理原則。筆者以關注戲曲學立場，從音韻學角度考察周德清「歌其字音必其字」的度曲論，從而證明音韻學界入北曲度曲論形成於周德清，並為北曲音韻學與戲曲學之融合提出若干研究成果。

附記：本文為九十二年度（92年8月1日至93年7月31日）國科會專題計畫（B類）研究成果論文之一。

（責任校對：黃莘瑜）

^⑩ 馮蒸之說，同前註，頁235-236。

附 錄：

周德清《中原音韻·自序》

青原蕭存存，博學，工於文詞，每病今之樂府有遵音調作者；有增襯字作者；有《陽春白雪集》【德勝令】：「花影壓重簷，沉煙裊繡簾，人去青鸞杳，春嬌酒病慳。眉尖，常瑣傷春怨。恹恹，恹得來不待恹」。「繡」唱爲「羞」，與「怨」字同押者；有同集【殿前歡】：「白雲窩」二段，俱八句，「白」字不能歌者；有板行逢雙不對，襯字尤多，文律俱謬，而指時賢作者；有韻腳用平上去，不一一，云「也唱得」者；有句中用入聲，不能歌者；有歌其字音非其字者，令人無所守。

泰定甲子，存存托友張漢英以其說問作詞之法於予，予曰：「言語一科，欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音。樂府之盛，之備，之難，莫如今時。其盛，則自搢紳及閭閻歌詠者衆；其備，則自關、鄭、白、馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調。觀其所述，曰忠，曰孝，有補於世。其難，則有六字三韻，「忽聽、一聲、猛驚」是也。諸公已矣，後學莫及！何也？蓋其不悟聲分平、仄，字別陰、陽。夫聲分平、仄者，謂無入聲，以入聲派入平、上、去三聲也。作平者最爲緊切，施之句中，不可不謹。派入三聲者，廣其韻耳，有才者本韻自足矣。字別陰、陽者，陰、陽字平聲有之，上、去俱無。上、去各止一聲，平聲獨有二聲，有上平聲，有下平聲。上平聲非指一東至二十八山而言，下平聲非指一先至二十七咸而言。前輩爲《廣韻》，平聲多分爲上下卷，非分其音也。殊不知平聲字字俱有上平、下平之分，但有有音無字之別，非一東至山皆上平，一先至咸皆下平聲

也。如「東、紅」二字之類，「東」字下平聲屬陰，「紅」字上平聲屬陽。陰者，即下平聲；陽者，即上平聲。試以「東」字調平仄，又以「紅」字調平仄，便可知平聲陰、陽字音，又可知上、去二聲各止一聲，俱無陰、陽之別矣。且上、去二聲，施於句中，施於韻腳，無用陰陽，惟慢詞中僅可曳其聲爾，此自然之理也。妙處在此，初學者何由知之！乃作詞之膏肓，用字之骨髓，皆不傳之妙，獨予知之，屢嘗揣其聲病於桃花扇影而得之也。

吁！考其詞音者，人人能之；究其詞之平仄、陰陽者，則無有也！彼之能遵音調，而有協音俊語可與前輩頡頏，所謂「成文章曰樂府」也；不遵而增襯字，名樂府者，自名之也。【德勝令】「繡」字、「怨」字，【殿前歡】八句、「白」字者，若以「繡」字是「珠」字誤刊，則「煙」字唱作去聲，爲「沉宴裊珠簾」，皆非也，呵呵！「忒忒」者，何等語句？未聞有如此平仄、如此開合韻腳【德勝令】；亦未聞有八句【殿前歡】；此自己字之開合、字之平仄，句之對偶、短長，俱不知，而又妄編他人之語，奚足以知其妍媸歟？嗚呼！言語可不究乎？以板行謬語，而指時賢作者，皆自爲之詞，將正其己之是，影其己之非，務取媚於市井之徒，不求知於高明之士，能不受其惑者，幾人哉！使眞時賢所作，亦不足爲法。取之者之罪，非公器也。韻腳用三聲，何者爲是？不思前輩某字、某韻必用某聲，卻云「也唱得」，乃文過之詞，非作者之言也。平而仄，仄而平，上、去而去、上，去、上而上、去，諺云「鈕折嗓子」是也，其如歌姬之喉咽何？入聲於句中不能歌者，不知入聲作平聲也。歌其字，音非其字者，合用陰而陽，陽而陰也。此皆用盡自己心，徒快一時意，不能傳久，深可哂哉！深可憐哉！惜無有以訓之者！

予甚欲爲訂砭之文以正其語，使其作，而使成樂府，恐起爭端，矧爲人之學乎？因重張之請，遂分平聲陰、陽及撮其三聲同音，兼以入派三聲——如「鞞」字——次本聲後，葺成一帙，分爲十九，名之曰《中原音韻》，並〈起例〉以遺之，可與識者道。是秋九日，高安挺齋周德清自序。

周德清《中原音韻·後序》

泰定甲子秋，予既作《中原音韻》并〈起例〉以遺青原蕭存存，未幾，訪西域友人瑣非復初——讀書是邦——同志羅宗信見餉，攜東山之妓，開北海之樽，英才若雲，文筆如槩。復初舉杯，謳者歌樂府【四塊玉】，至「彩扇歌，青樓飲」，宗信止其音而謂予曰：「『彩』字對『青』字，而歌『青』字爲『晴』。吾揣其音，此字合用平聲，必欲揚其音，而「青」字乃抑之，非也。疇昔嘗聞蕭存存言，君所著《中原音韻》，迺正語作詞之法，以別陰陽字義，其斯之謂歟？細詳其調，非歌者之責也。」予因大笑，越其席，捋其鬚而言曰：「信哉，吉之多士，而君又士之俊者也！嘗遊江海，歌臺舞榭，觀其稱豪傑者，非富即貴耳，然能正其語之差，顧其曲之誤，而才動之之者，鮮矣哉！」語未訖，復初前驅紅袖而白同調歌曰：「『買笑金，纏頭錦』，則是矣。」乃復嘆曰：「予作樂府三十年，未有如今日之遇宗信知某曲之非，復初知某曲之是也。」舉首四顧，螺山之色，鷺渚之波，爲之改容。遂捧巨觴於二公之前，口占【折桂詞】一闕，煩皓齒歌以送之，以報其能賞音也。明當盡攜《音韻》的本并諸〈起例〉以歸知音。調曰：「宰金頭黑腳天鵝。客有鍾期，座有韓娥，吟既能吟，聽還能聽，歌也能歌。和白雪新來較可，放行雲飛去如何？醉覩銀河，燦燦蟾孤，點點星多。」歌既畢，客醉，予亦醉，筆亦大醉，莫知其所云也。挺齋周德清書。

引用書目

一、古籍

- 〔漢〕班固：《漢書》（北京：中華書局，1999年）。
- 〔梁〕蕭統編、〔唐〕李善注：《文選》（臺北：五南圖書出版有限公司，1998年）
- 〔元〕卓從之：《中州樂府音韻類編》（又題《北腔韻類》），收入盧前輯校：《飲虹移所刻曲》（臺北：世界書局，1985年）。
- 〔元〕周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第1冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）。
- 〔元〕楊朝英：《朝野新聲太平樂府》（臺北：世界書局，1961年）
- 〔元〕楊朝英編，陳加校：《明抄六卷本陽春白雪》（瀋陽：遼寧書社，1985年）
- 〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）。

二、專書

- 中國音韻學研究會編：《中原音韻新論》（北京：北京大學出版社，1991年）。
- 任中敏：〈作詞十法疏證〉，《散曲叢刊》第4冊（臺北：臺灣中華書局，1971年）。
- 何大安：《聲韻學中的觀念和方法》（臺北：大安出版社，1987年）。
- 吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩

士論文，曾永義先生指導，2003年6月）。

- 周維培：《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990年）。
- 陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》（長沙：湖南人民出版社，1983年）。
- 隋樹森編：《全元散曲》（臺北：臺灣中華書局，1969年）。
- 楊 棟：《中國散曲學史研究》（北京：高等教育出版社，1998年）。
- 趙蔭棠：《中原音韻研究》（臺北：新文豐出版社，1984年）。
- 蔡孟珍：《曲韻與舞臺唱唸》（臺北：里仁書局，1997年）。
- 蔡孟珍《沈寵綏曲學探微》（臺北：五南圖書出版，1999年）
- 鄭 騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年）。

三、論 文

- 王 力：〈京劇唱腔中的字調〉，原載《戲曲藝術》（1986年第1、2期），收入《王力文集》第18卷（濟南：山東教育出版社，1991年），頁420-459。
- 吳盈滿：〈試論中原音韻之編撰意圖及入派三聲〉，《中國文學研究》第16期（2002年6月），頁133-164。
- 忌 浮：〈中原音韻無入聲內證〉，《音韻學研究》第1輯（1984年），頁376-382。
- 李惠綿：〈周德清北曲文律論探析〉，《漢學研究》22卷1期（2004年6月），頁159-190。
- 李惠綿：〈明代戲曲文律論之開展演變〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁135-194。
- 李惠綿：〈務頭論〉，《戲曲批評概念史考論》（臺北：里仁書局，2002年）。
- 馮 蒸：〈論中國戲曲音韻學的學科體系——音韻學與中國戲曲學的整合研究〉，見聲韻學學會主編《聲韻論叢》第九輯（臺北：臺灣學生書局，

2000年），頁229-254。又刊於《首都師範大學學報》（社會科學報）總第134期（2000年第3期），頁65-74。

嚴立模：〈漢語音調諧和的傳統：以曲論的解讀為主〉，《中國文學研究》第18期（2004年6月），頁147-172。

顧聆森：〈論聲韻學說對崑曲度曲理論的界入〉，《藝術百家》1997年第1期，頁31-32。