

# 周德清北曲文律論析探

李 惠 綿\*

## 摘 要

「文律論」分別指語言修辭論和音韻格律論。周德清《中原音韻》是為北曲編撰的著作，本文從撰寫《中原音韻》的背景切入論題，進而探討文與律兩大內容及其相互涵容的關係；最後說明文律雙美成為元明之際戲曲品評的美學觀點。

周德清的音韻格律論包括「明腔、識譜、審音」三方面，其中「襯字、對耦、末句、務頭、陰陽」等創作法則，表面上屬音韻格律，但每一項都不離語言修辭；相對的，論造語藝術亦不離格律技巧。換言之，在音韻格律中經營語、意俱高而且文俗相濟的俊語熟字；在語言文詞中錘鍊韻協音調的北曲文體。周德清的文與律互相涵容，而其建構的文律雙美，成為元末明初重要的創作理論和鑑賞觀點，他是第一個建構北曲文律論的曲學家。

關鍵詞：周德清、文律論、音韻格律、語言修辭、中原音韻

## 一、前 言

文學創作理論中所謂「語言藝術」包括修辭論和聲律論。修辭論的內容包含文學創作的方法及運用文字的技巧；而如何把握語言文字的音韻，在字句章節的排列中，順乎情思的發展，作有組織及調合抑揚頓挫的安排，就成了聲律論的題目。<sup>1</sup>修辭論和聲律論是傳統文論、詩論、詞論重要的課題，

---

\* 作者係國立臺灣大學中國文學系教授。

1 廖蔚卿，《六朝文論》（臺北：聯經，1978），頁117。

挪移到兼具抒情、敘事、演唱性質的戲曲文類，更有不同的內涵。就修辭論而言，因為散曲與雜劇、南北方言、雜劇與南戲傳奇、曲辭與賓白、體製規律、抒情與敘事等等差異，故運用修辭技巧都比詩詞文複雜。就聲律論而言，因其可供演唱，故包括「音律論」<sup>2</sup>和「演唱論」。前者論指曲家填詞時須掌握南北曲、宮調、套數、曲牌等格律。後者指演唱戲曲者應當掌握五音四呼、四聲陰陽、出字、收聲、歸韻、切音等技巧。本文「文律論」之「律」主要以審音押韻、識譜填詞的文字音律而言。戲曲批評將修辭論與聲律論合稱曰「文律」、「詞律」或「辭法」；為避免「詞律、辭法」分別與「詞學、修辭學」混淆，本文取周德清提出的「文律」為題。

周德清（1277-1365）的曲學著作《中原音韻》成於元泰定甲子（1324），<sup>3</sup>分為兩部分，前部分歸納北曲押韻而成，後部分〈正語作詞起例〉共二十五條，最後一條即是有名的「作詞十法」。<sup>4</sup>由於此書具有曲韻、曲譜、曲論、曲選、曲評性質，<sup>5</sup>因此關於此書之研究，可謂成果豐碩。不論專書或單篇論文，大抵可分音韻學之研究、<sup>6</sup>曲譜之研究、<sup>7</sup>曲論之研究三類。兼具三種性質者則以周維培《論中原音韻》為代表，此書四章，分別以《中原音韻》外論、曲韻、曲譜、曲論為標題，<sup>8</sup>是一本相當有見解的書；尤

- 
- 2 俞為民，〈古代曲論中的音律論〉，《中華戲曲》第25輯（北京：文化藝術出版社，2001），提出戲曲音律論包括兩大要素：聲律（平仄、陰陽搭配之法）和韻律（押韻之法），頁34-62。李昌集，《中國古代曲學史》（上海：華東師範大學，1997），使用「格律」內涵與俞氏相同，頁148。筆者認為兩大要素皆屬曲牌內涵，彼此之間相有關聯，不必細分。
  - 3 《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》（以下簡稱《集成》）第1冊（北京：中國戲劇出版社，1982），作者後序寫於此年。本文據此版本。
  - 4 任中敏，〈作詞十法疏證〉，《散曲叢刊》第4冊（臺北：臺灣中華書局，1984），極為詳盡，頁11-86。
  - 5 任中敏，〈作詞十法疏證序〉，提及定格四十首為周氏聲文並美之曲選。按：周氏兼有評語，故應加上曲評。
  - 6 《中原音韻新論》（北京：北京大學出版社，1991），收錄21篇相關論文，其中楊耐思〈中原音韻研究概述〉、楊福錦〈三十年臺灣省和海外中原音韻〉主要介紹的研究成果大多以音韻學為主。
  - 7 如周維培，《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社，1997）。
  - 8 周維培，《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990），共164頁。第一章外論包括《中原音韻》版本、考述元人曲籍五種、在戲曲理論史上的地位。

其對曲韻和曲譜之論證，甚有心得。關於曲論之研究多是大陸學者，臺灣學者偏少（相關評述詳「結論」）。這是本文研究動機之一。

此外，筆者在前賢的研究基礎上，以「文律論」為題，尚有一些理念。其一，研究周德清北曲曲學之內涵，不可只以作詞十法為材料，應就《中原音韻》進行宏觀與微觀的考察，才能窺其音律論之完整結構。其二，因為要全面考察，故必須援引聲韻學知識和觀念進行詮釋，這是撰寫本文的最大難處，也是筆者試圖開展「戲曲音韻學」的第一步。其三，文詞和音律上承抒情傳統下啓戲曲敘事傳統，不止是戲曲創作的兩大要素，在戲曲批評理論中也最充實最繁複，探討文律論是必要而重要的課題。其四，筆者曾對戲曲批評中重要而普遍的概念術語以「歷史演變」角度考察，其中虛實論屬戲曲題材藝術理論；關目情節論、章法格局論、結構論、排場論並屬廣義戲曲結構體系；務頭論、當行本色論只涉及部分修辭論和音律論，<sup>9</sup>實不足以盡文律論之內涵，故撰寫此文乃是延續個人研究的論題。

本文將從周德清認同「成文章曰樂府」和主張「中原正語」的角度切入，作為其文律雙美論的背景；接著探討文與律兩大內容及其相互涵容的關係；進而說明文律雙美成為元明之際品評的觀點；最後對相關研究略作評述，藉以呈現本文的研究心得。

## 二、從樂府正語提出文律雙美

元代的散曲和雜劇到了中後期以後，<sup>10</sup>隨著政治中心從大都南移至杭州，不僅北籍作家長期居住在南方，大量的南籍文士亦參與了北曲創作。由於北方文人以中原之音為通語，而南方人慣說方言，誠如虞集（1274-1348）<sup>11</sup>

- 
- 9 李惠綿，《戲曲批評概念史考論》（臺北：里仁書局，2002），478頁。
- 10 王國維，《宋元戲曲史》（臺北：里仁書局，1993）將雜劇分為三期，第一階段蒙古時代（1234-1279）；第二階段一統時代（1279-1340）；第三階段至正時代（1341-1367），頁93-94。隋樹森，《元人散曲概論》，《元人散曲論叢》（濟南：齊魯書社，1986），將散曲史分三期，初期蒙古太宗取中原（1229-1241年在位）至1279年元滅南宋，可以算是元代散曲發展的初期，約50年；第二、三期與王國維雜劇分期相同。頁16-19。
- 11 虞集，字伯生，號道園，崇仁人，累官秘書少監，翰林直學士兼國子祭酒，世稱邵庵先生。參隋樹森編，《全元散曲》（北京：中華書局，2000），頁693。《元史》卷181有

《中原音韻》〈序〉所說：「吳人呼饒爲肴，讀武爲姥，說如近魚，切珍爲丁心之類，正音豈不誤哉？」<sup>12</sup> 試想熟悉五方言語的文士如何能精確掌握北曲音韻格律？周德清雖然身爲南方人（江西高安人），但「通聲律之學、工樂章之詞」，<sup>13</sup> 《中原音韻》就是爲了指導南方籍<sup>14</sup> 或其他方言性濃厚的文士（如山東籍楊朝英，詳下文），創作北曲而編撰的。周氏云：「欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音。」<sup>15</sup> 又曰：「惟我聖朝興自北方，五十餘年，言語之間，必以中原之音爲正。」<sup>16</sup> 可知中原之音是審音正語的標準。<sup>17</sup> 所謂「正語」包涵兩層含義：其一，講方音者應以中原之音爲其言語的正聲。「正」作形容詞，「正語」是偏正結構，一方面是形容中原音的雅正平和，堪作國家的正聲與天下人的共語，另一方面也點出縉紳之士認爲方音是「不類」的想法。其二，正方言者的中原音之不正。「正」作動詞，「正語」是動賓結構，意思矯正南方人中原音之誤。<sup>18</sup> 周氏就從正語的角度編撰，因此《中原音韻》在羅列十九韻之前注明「正語之本，變雅之端」；韻部之後名曰「正語作詞起例」，都是以「正語」一詞開宗明義。

周德清自稱「予作樂府三十年」，<sup>19</sup> 其創作年代恰可見證雜劇藝術繁榮興盛的巔峰狀態，《中原音韻》〈自序〉曰：

樂府之盛、之備、之難，莫如今時。其盛，則自搢紳及閭閻歌詠者眾。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

〈虞集傳〉。

12 見虞集，《中原音韻》〈序〉，頁173。

13 歐陽玄《中原音韻》〈序〉之評語，頁174。

14 周維培《論中原音韻》早已提出這個看法，同註8，頁45-46。李昌集《中國古代曲學史》論及中原音韻成書大背景亦採相同看法，同註2，頁137-138。

15 《中原音韻》〈自序〉，頁175。

16 《中原音韻》，頁219。

17 爲何中原之音是言語之正？根據〈正語作詞起例〉曰：「上自縉紳講論治道，及國語翻譯，國學教授言語；下至訟庭理民，莫非中原之音。」見《中原音韻》，頁213。

18 以上關於正語的兩層含意，見吳盈滿，〈試論中原音韻編撰意圖及入派三聲〉，《中國文學研究》16(2002): 11。關於南方人中原音之誤，如有人將「龐涓」呼爲「龐堅」，「陶淵明」呼爲「陶煙明」，「羊尾子」呼爲「羊椅子」，「來也未」呼爲「來也異」等，見〈正語作詞起例〉，頁210。

19 《中原音韻》〈後序〉，頁255。

暢語俊，韻促音調；觀其所述曰忠曰孝，有補於世。其難，則有六字三韻語「忽聽一聲猛驚」是也。

這裏所謂「樂府」是以散曲爲主，兼指雜劇，<sup>20</sup>指出北曲創作和演唱之「盛」，已遍及仕宦之家與庶民之里。代表元曲四大家關鄭白馬之作，是能移風易俗、感化人心、教忠教孝的內容思想；在音韻格律和遣辭用字上，既符合當時自然通行的中原音韻，又具備「字暢語俊，韻促音調」的語言藝術。內容思想與藝術形式相得益彰，故謂之「備」矣。至於《西廂記》中「忽聽一聲猛驚」，<sup>21</sup>六字中「聽聲驚」三字爲庚青韻，謂之短柱體，韻腳俱用平聲，且只用於全篇中之務頭，可謂活用了造語法則，<sup>22</sup>凸顯出戲曲語言藝術之「難」。元曲四大家正因爲達到「字暢語俊，韻促音調」之境，才能使眾多縉紳閭閻歌詠，因而臻於「盛、備、難」之極致。

稱讚關、鄭、白、馬「字暢語俊、韻促音調」，顯然是從文詞與音律兼美的觀點評鑑。如上所述，由於元代中後期北曲作家或用方言或用正音，因而普遍存在「文律俱謬」<sup>23</sup>的情況（詳下文）。誠如虞集感慨「世之儒者，薄其事而不究心，俗工執其藝而不知理，由是文律二者，不能兼美。」指出文人填詞未能窮究音律，藝工譜曲卻不知音律之理；盛讚周德清自製樂府「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。」<sup>24</sup>歐陽玄（1273-1357）也讚賞周德清「通聲音之學，工樂章之詞。嘗自製聲韻若干部，樂府若干篇，皆審音以達詞，成章以協律，所謂詞律兼優者。」<sup>25</sup>這兩位爲《中原音韻》寫序者都提到「文律兼美」、「詞律兼優」，正好提供了創作北曲藝術的指標。周德清就在作詞十法之前提出文律兼美的總綱：<sup>26</sup>

20 元代曲壇一般稱散曲爲「樂府」，稱雜劇爲「傳奇」，周德清亦然。周維培《論中原音韻》考證周德清所集韻腳主要依據是元代前中期的散曲（同註8，頁40-41）。不過從這段序文上下文義，樂府應兼指雜劇，由「曰忠曰孝，有補於世」及「忽聽一聲猛驚」之例可證。「作詞十法」中以劇曲爲例者，如《周公攝政》、《王粲登樓》等，凡七見。

21 此句見《西廂記》第一本第三折〔麻郎兒〕首句。

22 周德清，作詞十法第二法「造語」下有「不可作三字六韻語」之法則。頁233。

23 語見《中原音韻》〈自序〉，頁175。

24 引虞集之語見《中原音韻》〈序〉，頁174。

25 語見《中原音韻》〈序〉，頁174。歐陽玄字原功，號圭齋，先世家廬陵，後遷瀏陽，著有文集《圭齋集》。生卒年據《元史》本傳。

26 任中敏，〈作詞十法疏證〉云：「此乃十法之小引，從周氏全書中摘取十法，不能遺此一

凡作樂府，古人云：「有文章者謂之樂府」。如無文飾者謂之俚歌，不可與樂府共論也。又云：「作樂府，切忌有傷於音律」。且如女真〔風流體〕等樂章，皆以女真人音聲歌之，雖字有舛訛，不傷於音律者，不為害也。大抵先要明腔，後要識譜，審其音而作之，庶無劣調之失。而知韻、造語、用事、用字之法，名人詞調可為式者，並列於後。<sup>27</sup>

這段文義可分成兩部分解讀，從首句到「不可與樂府共論也」論樂府之文詞；其後論樂府之音律。周氏所謂「樂府」同時兼具兩種意義，一指散曲（包括套數和小令），二指這種散曲文體必須是詞采典雅具有文學性的作品，故曰「有文章者謂之樂府」。周氏引述芝庵《唱論》曰：「前輩云：『街市小令唱尖新茜意』、『成文章曰樂府』是也。樂府、小令兩途，樂府語可入小令，小令語不可入樂府。」<sup>28</sup>此處「小令」專指俚俗的市井小曲，非普通詞曲中之所謂小令；<sup>29</sup>「樂府」則指文飾的套數和單詞小令。周德清承繼芝庵對北曲樂府的要求，主張所以名曰「樂府」有兩個必要條件。第一，其詞必「有文章」，若「無文飾」者，類同街頭俚唱之市井小曲，但取聲音蕩人，不可與樂府相提並論。第二，切忌傷音律，亦即「樂府貴在音律瀏亮」。<sup>30</sup>每一個時代各有其正語，金朝女真族唱〔雙調·風流體〕時，固然咬字吐音與中原之音不同（所謂字有舛訛），仍然不傷音律，並無妨害。可知「樂府」作為北曲文類之代稱，標指著詞采與音律兼備。《中原音韻》〈自序〉曰：「能遵音調，而協音俊語可與前輩頡頏，所謂『成文章曰樂府』也。」可以與此印證。周德清即以這兩個準則建構「文律論」，成為一種審美標準，完整實踐於《中原音韻》的編撰。其中「作詞十法」：一知韻、二造語、三用事、四用字、五入聲作平聲、六陰陽、七務頭、八對耦、九末句、十定格，<sup>31</sup>更是以文律美學為依準。因此要全面掌握周德清建構的文律論，必須融合全書相關材料加以分析。以下分別就「文」與「律」兩大內涵論述。

段。」同註4，頁1。

27 《中原音韻》，頁231。

28 《中原音韻》，頁232-233。

29 任中敏，〈作詞十法疏證〉，同註4，頁10。所謂前輩云，引自芝庵《唱論》，《集成》第1冊（北京：中國戲劇出版社，1982），頁160。

30 語自第二法「造語」中「不可作雙聲疊韻語」，頁233。

31 以下引用「作詞十法」，見《中原音韻》，頁231-254，不再注明。

### 三、相互涵容的文律論

#### (一) 律——音韻格律論

如上文所引，周德清要求作詞填曲家「先要明腔，後要識譜，審其音而作之，庶無劣調之失。」可知其北曲音韻格律包括「明腔、識譜、審音」三方面。周氏此處說的「腔」指「樂腔」以及由之形成規定的「聲律」，曲調既定的音樂旋律是定腔，不可隨意更改；聲律規定的旋律也不可違拗。正確掌握理解樂腔及其規定聲律就是明腔依調，否則即是失腔失調。「識譜」是指具有辨識文字格律譜<sup>32</sup>的能力。「審音」就是將字音與樂腔、譜律結合成一個有機整體，即所謂「依腔尋韻，按字模聲」。故審音即是明腔與識譜的綜合操作，是尋求字腔與樂腔的最佳搭配，成為作詞寫曲的根本原則。<sup>33</sup>

從《中原音韻》編撰內容分析，「明腔」包括以下內容。一要明北曲各宮各調<sup>34</sup>及其統領的曲牌名目<sup>35</sup>和曲牌性質。曲牌性質指可供借宮轉調者、<sup>36</sup>名異音律相同者、<sup>37</sup>名同音律不同者。<sup>38</sup>二要明北曲各宮調曲牌聯套規律。周德清在各宮調下羅列的曲牌次序大體呈現出北曲聯套的基本規律，如每一宮調聯套所用的首曲，都置於前列；尾聲和煞尾則一般排在調末；中間的曲

32 一般而言，譜有樂譜和文字譜，前者記錄音樂旋律，又曰工尺譜；後者是以詞定聲的文字格律譜，又曰詞譜。

33 關於明腔、識譜、審音的詮釋，參李昌集，《中國古代曲學史》，同註2，頁185-187。

34 周氏羅列「樂府共三百三十五章」，注曰：「自軒轅制律十七宮調，今之所傳者一十有二。」頁324。按：十七宮調實際上是繼承宋樂十九宮調後又經過精簡的數目，周氏歸之為軒轅帝所製，反映他失於對宮調歷史的考察。然而其著眼於北曲創作實際，總結散曲、劇曲使用十二宮調及其統領曲牌數目，則是準確的。參周維培，《論中原音韻》，同註8，頁102。周維培對《中原音韻》收錄宮調曲牌之意義有相當精切的分析，以下多所參考。

35 如〔黃鍾〕二十四章，包括〔醉花陰〕……〔尾聲〕等。頁324。

36 如〔正宮·啄木兒煞〕亦入〔中呂〕。

37 「名異音律相同」共收六十七章，指同一曲牌由於不同作家運用而出現多種名稱，周氏在宮調內收列曲牌正名，用小字注明該曲牌之異名，如〔雙調·步步嬌〕即〔潘妃曲〕，頁228。

38 「名同音律不同」共收十六章，指名稱雖然相同，但句式、平仄皆不同。如〔黃鍾〕和〔雙調〕皆有〔水仙子〕曲牌，頁230。

牌次序也按照北曲聯套程式，前後銜接，井然不紊。<sup>39</sup>三要明北曲十七宮調之聲情，這是轉引芝庵《唱論》，<sup>40</sup>如〔仙呂調〕清新綿邈、〔南呂宮〕感嘆傷悲等。周德清編撰上述內容彰顯了「明腔」的內涵，不論是謹守本宮本調的規範、借宮轉調以加強聯套曲調運用之變化、甄別同名或異名曲牌不致於誤選誤用、依照聯套基本結構等，<sup>41</sup>都是曲家首要之務。

明腔之後要識文字譜，凡與曲牌格律相關者皆屬之。首先是「句字不拘可以增損者」，周氏所舉十四章，只有〔正宮·貨郎兒〕、〔正宮·煞尾〕、〔雙調·梅花酒〕是可增可減的，其餘沒有一首曲調僅能減句而不能增句，<sup>42</sup>故所謂「增損」乃是偏義複詞。此外，作詞十法關涉譜律包括「襯字、對耦、務頭、末句、陰陽」等。第四法「用字」之下有「切不可用襯字」：

套數中可摘為樂府者能幾？每調多則無十二三句，每句七字而止，卻用襯字加倍，則刺眼矣。倘有人作出協音俊語，無此節病，我不及矣。緊戒勿言。

襯字通稱襯字。每支曲牌格式中規範的字數謂之正字；在「不妨礙腔調節拍情形之下，可於本格正字之外添出若干字，以作轉折、聯續、形容、輔佐之用。此添出之若干字，即所謂襯字。蓋取陪襯、襯托之意。」<sup>43</sup>周德清總結每支曲牌至多不超過十二、三句，每句至多七字，但有些曲家使用過多襯字，導致該句字數加倍，例如：「〔塞鴻秋〕末句本七字，有云：『今日箇病懨懨，剛寫下兩箇相思字』，卻十四字矣。此何等句法？」周氏批評這種「不遵而增襯字，名樂府者，自名之也。」<sup>44</sup>顯然強調有文章之樂府不可用襯字。所謂「套數中可摘為樂府者能幾」意謂「倘欲從套數中摘取精警之調以充樂府，則所得者能有幾何？」<sup>45</sup>此言套數文理粗，難以摘取精警之詞，故切不可用襯字。定格四十首曲例選錄馬致遠〈秋思〉套曲，評曰「無襯字」

39 關於周德清編排曲牌次序的意義，見周維培，《曲譜研究》，頁44。

40 芝菴，《唱論》，同註29，頁160-161。

41 以上相關分析參周維培，《論中原音韻》，同註8，頁100-114。

42 十四章曲牌見《中原音韻》，頁230。周維培《論中原音韻》，解釋這些曲牌的增減規律，同註8，頁113。

43 鄭騫，〈論北曲之襯字與增字〉，《幼獅學誌》11.2(1973): 1-17。

44 《中原音韻》〈自序〉，頁176。

45 任中敏，〈作詞十法疏證〉，同註4，頁16。

(詳下文)，其他多首小令皆有襯字；<sup>46</sup> 此外，〈正語作詞起例〉收錄自作〔中呂·滿庭芳〕四首也都有襯字，然襯不過三，<sup>47</sup> 可知切不可用襯字乃就套數而言。統合周氏的主張，凡成文章之樂府應遵守襯不過三的原則，這是從「協音俊語」考量的。

《中原音韻》〈自序〉引述工於曲學的蕭存存<sup>48</sup>感慨：「今之樂府有遵音調作者，有增襯字作者。……，有板行逢雙不對，襯字尤多，文律俱謬。」<sup>49</sup> 意思是說今之樂府作者依照已有曲調的唱腔填字，不先求其字音之正，以致於刻版印行的曲集（指《陽春白雪》，詳下文），往往有不守曲牌正字格律，襯字尤多，造成文律俱謬之通病。其中「逢雙不對」就是第八法「對耦」：「逢雙必對，自然之理，人皆知之。」有些曲牌規定某幾句要對耦，形成對耦的種類，如〔越調·調笑令〕第四句對第六句，第五句對第七句，謂之扇面對。〔中呂調·鬼三臺〕第一句對第二句，第四句對第五句；第一、第二、第三句卻對第四、第五、第六句，謂之重疊對。〔中呂·紅繡鞋〕第四句、第五句、第六句為三對，謂之救尾對。作者皆應遵循，按譜填詞。

除掌握曲牌襯字、對耦的規範，還要知務頭法則：「要知某調、某句、某字是務頭，可施俊語於其上；後註於定格各調內。」根據定格曲例評曰務頭者證明務頭有調、句、字三種類型。<sup>50</sup> 其一某調是務頭，如〔南呂·罵玉郎·感皇恩·採茶歌〕三首帶過曲中，〔感皇恩〕是務頭。其二某句是務頭，如〔仙呂·醉扶歸〕第四句、末句是務頭。其三某字是務頭，如〔中呂·迎仙客〕第三句末字是務頭。這三種類型的務頭皆「可施俊語於其上」。務頭意指在曲牌緊要之處必兼顧語言修辭、平仄格律或音樂旋律。<sup>51</sup>

「末句」也是曲牌必守格律之一。周氏曰「詩頭曲尾是也。如得好句，其句意盡，可為末句。」所謂「曲尾」，不是指套數的「尾聲」，而是「一曲之

46 例如〔中呂·迎仙客〕〈登樓〉，「雕簷」、「畫棟」是襯字。

47 周德清四首散曲見《中原音韻》，頁228。

48 蕭存存，是周德清的友人，青原人，《中原音韻》的墨本最初是交給蕭的，見周氏自序。陳江曾撰文考蕭存存出身青原望族，原名蕭敬夫，後淪為歌妓。轉引陳良運編，《中國歷代賦學曲學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，2002），頁507。

49 《中原音韻》，頁175。

50 定格曲例指出務頭所在者二十七首，包括「緊要」、「緊在」之語，共有二十九首。

51 關於三類務頭之分析，詳見李惠綿〈務頭論〉，同註9，頁17-33。

尾」，謂之「末句」。周氏共收〔慶宣和〕等六十九種曲牌末句的譜式，<sup>52</sup>如〔山坡羊〕、〔四塊玉〕末句是「平去平」，周注曰：「平去上屬第二著」。不同曲牌末句的字數、平仄、上去、去上都有嚴格規定，必須合律。末句爲重，末字尤重，亦即恪守某調末句是平煞、上煞或去煞。末句也要語意兼美，故曰要得好句，要句意盡，亦即須辭采瞻麗、平仄合律、語意俱盡。根據定格曲例，末句和對耦往往是務頭所在，<sup>53</sup>故「文字必緊，而平仄必嚴」。在末句定平仄中，延伸「仄聲別上去」的規則：

後云上者必要上；去者必要去；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。

凡末句之譜律宜作上去或去上不得更易；若是仄仄連用，要迴避上上或去去，由此推知兩仄連用當嚴別上去。引文中「後云」指定格後的「評曰」。如評〔仙呂·寄生草〕〈飲〉評第二句「有甚」二字上去聲；末句「盡說」二字去上聲，更妙。顯然此原則已從末句延伸到其他句子。又如〔雙調·水仙子〕〈夜雨〉：

一聲梧葉一聲秋，一點芭蕉一點愁，三更歸夢三更後，落燈花棊未收，嘆新豐逆旅淹溜。枕上十年事，江南二老憂，都到心頭。

評曰：賦者甚多，但第二句第五字、第六字，及「棊未」二字，并「二老」二字，但得上去爲上，平去次之，平上下下者。惜哉！此詞語好，而平仄不稱也。<sup>54</sup>

根據〔水仙子〕譜律，「一點」作十仄；「棊未」可作「平去」或「上去」；「二老」作十仄。<sup>55</sup>周德清認爲都應作「上去」最佳，故評此曲「平仄不稱也」。可知兩仄搭聲，有去上、上去之別；平仄相搭，仄聲也有上、去之別。有最佳之搭聲，也有「上下著」之搭聲。不過周氏仍然肯定「此詞語好」，並未以「律」之不稱抹煞「詞」之高妙。周氏並未解釋爲何兩仄連用要

52 周氏歸納二十二條末句格律，注明那些曲牌遵守該條格律。

53 末句是務頭共九首，對耦是務頭者共五首，參李惠綿〈務頭論〉，同註9，頁22-34。

54 《中原音韻》「定格」，頁249。

55 據鄭騫，《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973），頁301。「十」表可平可仄，以下皆同。

嚴別上去，從定格評語中推知與歌唱有關。如〔寨兒令〕：「回頭觀兔魄」，周氏評曰：「緊要在兔魄二字，去上取音。」按兔魄二字譜律作十仄，是音樂緊要之處，此處填作去上，便於取音。如〔折桂令〕：「長江浩浩西來，水面雲山……天地安排。詩句就，雲山失色；酒杯寬，天地忘懷。」周氏評曰：

歌者每歌「天地安排」爲「天巧安排」，「失色」爲「用色」，取其音而好唱也，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，若得去上爲上……，蓋務頭在上。「失色」字若得去上爲上……若全句作平平上上，歌者不能改矣。

按譜律「天地安排」當作十仄平平，改爲「天巧」，是因爲下文連用兩平，從上聲轉到平聲，易於歌唱。又「失」字宜去可上，「色」字宜上可平，「失色」雖是上上（皆入作上），但是與上文寫景矛盾，且損意失對；歌者改爲「用色」，既合乎去上爲上原則，又便於歌唱。然而「雲山失色」（十平上上）與「天地忘懷」（十仄平平）要對句，故前句如能作平平上上，又不損其意，則歌者不能改矣。可證嚴別上去與便於歌唱有關。然若是對句，就另當別論。

仄聲別上去與平聲分陰陽的原則相同。「陰陽」指平聲分陰聲調和陽聲調。用陽字法者，如〔寄生草〕末句七字內，第五字必用陽字。以「歸來飽飯黃昏後」之句爲例，如改爲「昏黃後」，則會將「昏」唱成「渾」字。又如「但知音盡說陶潛是」，周德清評曰：「最是『陶』字屬陽，協音；若以『淵明』字，則『淵』字唱作『元』字，蓋『淵』屬陰。」用陰字法者，如〔點絳脣〕首句韻腳必用陰字，若爲「天地玄黃」，則歌「黃」字爲「荒」字，非也；若改爲「宇宙洪荒」，則協律矣。又如〔寨兒令〕：「看，下流蓼花灘」，周氏評曰：「『看』字屬陰，妙。」<sup>56</sup>以上例證可知，用陰陽字法兼指施於句中與韻腳的陰陽字調而言。從末句格律可知，凡注明平聲者皆不分陰陽；周氏亦無歸納那些曲牌某字某韻該用陰平陽平；但在定格曲例中，有諸多對平聲陰陽的評語，<sup>57</sup>可見對此極爲重視。從「淵明」、「天地玄黃」之

56 「看」字是韻腳，寒山韻。有平聲、去聲二讀。依據格律，此字必用平聲。

57 評陰字者，如〔雁兒〕君字；〔迎仙客〕原字、思字；〔滿庭芳〕羲字。評陽字者，如

例，可知強調陰陽不可錯亂，也是爲了避免歌唱造成意義混淆。

曲牌的內涵包括字數、句數、句式、平仄、韻協、對偶六個因素。<sup>58</sup> 觀周德清對於識譜的主張，除了句式尙未提及，其餘大抵建立。至於平聲分陰陽是中原語音特色，務頭則爲周氏創說，可惜沒能完整歸納各曲牌當用陰陽字法及務頭所在，遂無法成爲後世曲譜流傳的範例。

「審音」是「明腔、識譜」之後當該具備的正語觀念，包括知韻部、明聲調、正字音三項內涵。作詞十法之首是知韻，曰：「無入聲，止有平、上、去三聲。平聲有陰，有陽；入聲作平聲俱屬陽。上聲無陽，無陰；入聲作上聲亦然。上聲無陰，無陽；入聲作去聲亦然。」故知韻者乃知十九韻部分類的準則。第一，平聲分陰陽；第二，北曲無入聲，入聲派入平上去三聲。這兩點都是從正語觀念而發的。換言之，南方人一則不明北音平分陰陽自然之理，二則不明北音無入聲。<sup>59</sup> 尤其後者更需費心編排，正語作詞起例曰：「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。」<sup>60</sup> 又曰：「入聲派入三聲。以廣其押韻，爲作詞而設耳，然呼吸言語之間還有入聲之別。」證明周氏爲了方便當時在南方活動或南方籍的北曲作家，才會將歸派的入聲字「次本韻後」，區隔本聲調字和外來的入聲字，使之黑白分明。這就是根據中原之音以正南方人之言語。

十九韻部是周德清根據前輩佳作撮其同聲結集整理而成，<sup>61</sup> 作爲曲家押韻的準則。實際用韻時當該謹守一韻到底、開口閉口分押原則。〈正語作詞起例〉之十四曰：

〔寄生草〕陶字屬陽，淵字屬陰；〔普天樂〕芙字；〔喜春來〕調字、遲字；〔四塊玉〕纏字；〔罵玉郎〕長字；〔沈醉東風〕楊字；〔德勝令〕頭字；〔殿前歡〕黃字；〔慶宣和〕彭字。

58 曾永義，〈中國古典戲劇的體製與規律〉，《中國古典戲劇的認識與與欣賞》（臺北：正中書局，1991），頁142。

59 《中原音韻》〈自序〉曰：「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。」（頁175）可見關鄭白馬之後的曲家對這兩種語音現象已不甚明白。

60 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。

61 《中原音韻》，頁210。

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。《陽春白雪集》<sup>62</sup>〔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。」開合同押，用了三韻，大可笑焉。詞之法度全不知，妄亂編集板行，其不恥者如是，作者緊戒。<sup>63</sup>

所謂「《中原音韻》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，而是指韻尾的開口閉口。<sup>64</sup> 根據現存《樂府新編陽春白雪》，此曲署名楊澹齋（朝英），<sup>65</sup>「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。確如周氏批評「開合同押，用了三韻」。周德清《中原音韻》〈自序〉引友人蕭存存對《陽春白雪集》之質疑，舉的例子是楊朝英〔得勝令〕：

「花影壓重簷，沉煙裊繡簾，人去青鸞杳，春嬌酒病慳。眉尖，常鎖傷春怨。恹恹，恹得來不待恹。」<sup>66</sup>……「恹恹」者，何等語句？未聞有如此平仄、如此開合韻腳。<sup>67</sup>

這首曲用閉口廉纖韻（簷、簾、慳、尖、恹），雜入開口先天韻（怨）。周氏先後提出楊朝英平仄顛倒、陰陽錯訛、開合同押等混亂現象，就是闡述北曲在音韻格律上的基本原理。吳人沒有閉口字，楊朝英若是南方人，犯開閉同押之病或許情有可原；但他籍貫隸屬北方青城（今山東高唐縣）人，所以周德清嚴苛批評他不知作詞之音韻法度（詞之法度），而妄亂編纂曲集板刻行世（妄亂編集板行）。不過從周氏嚴苛批評楊朝英犯開合同押之病，正是

62 《集成》校勘記注4：「此《陽春白雪集》，非今存元楊朝英所編的《樂府新編陽春白雪》。」（頁258）。按：不知此說何以為據。

63 《中原音韻》，頁212。

64 吳盈滿，「沈寵綏絃索辨訛之研究」（臺北：臺灣大學中文所碩士論文，2003.6），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」，頁98。

65 此曲見《明抄六卷本陽春白雪》（瀋陽：遼瀋書社，1985），〔湘妃怨，俗名水仙子〕下，「壽陽宮」作「壽王宮」；末句作「忍凍在前村」，頁40。

66 此曲見《明抄六卷本陽春白雪》〔得勝令〕下，「壓重簷」作「下重簷」，「酒病慳」作「酒病厭」。同註65，頁84。

67 《中原音韻》〈自序〉，頁175-176。

「反映當時某個方音閉口鼻音韻尾 [-m] 混入舌尖鼻音韻尾 [-n]，於是使得『閉口』開始成為戲曲音韻學上討論的重點之一；雖然周氏沒有明白說明這項原因，只是表明當讀正語，不可誤入方音，但是我們仍然可以推知這是正語與方語之間存在對立關係所致。」<sup>68</sup>

上述知韻中其實已包括對聲調的辨別，然「知韻」強調押韻原則；「入聲作平聲」是強調聲調之辨。在「知韻」中已知「入聲作平聲俱屬陽」，「入聲作平聲」之法由此延伸而出。周氏注曰：「施於句中，不可不謹，皆不能正其音。」意思是說入聲作平聲最為緊切，施之句中不可不謹慎。<sup>69</sup>若不謹，則不能正其音。周氏舉例如下：

- |         |   |
|---------|---|
| 澤國江山入戰圖 | 第一，「澤」字無害。（曹松〈己亥歲之一〉）                       |
| 紅白花開煙雨中 | 第二，「白」字。（杜牧〈念昔遊之三〉）                         |
| 瘦馬獨行真可哀 | 第三，「獨」字。若施於「仄仄平平仄仄平」之句則可，施於他調皆不可。（崔櫓〈春日即事〉） |
| 人生七十古來稀 | 第四，「十」字。（杜甫〈曲江〉之二）                          |
| 點溪荷葉疊青錢 | 第五，「疊」字。（杜甫〈絕句漫興〉之七）                        |
| 劉項元來不讀書 | 第六，「讀」字。（章碣〈焚書坑〉）                           |
| 鳳凰不共雞爭食 | 第七，「食」字。（胡曾〈彭澤〉）                            |

任中敏解釋：只在於第一句說明無害，其餘皆無說明，謂此下皆有害。所謂「有害」意指亂其句中仄之常軌。以七字句而言，第二、四、六字必正其為平為仄，不可通假，其餘四字中，要勿與上下連成三平或三仄，否則即為有害。<sup>70</sup>筆者以為曲律並未如詩律忌諱連三平或三仄，何況上述七例都出自唐人律句，<sup>71</sup>似乎不易掌握「施之句中不可不謹」的意義。大陸學者忌浮仿周氏方法，從元人作品中摘出七句，甚有參考意義：<sup>72</sup>

- |         |                     |
|---------|---------------------|
| 達時皆笑屈原非 | 第一，「達」字無害。（白樸〔寄生草〕） |
| 黃鶴送酒仙人唱 | 第二，「鶴」字。（馬致遠〔金盞兒〕）  |

68 吳盈滿，「沈龍綏絃索辨訛之研究」，同註64，頁99。

69 此說又見《中原音韻》〈自序〉，可見周德清極為重視。

70 任中敏，〈作詞十法疏證〉對所以有害無害有詳解，同註4，頁21-22。

71 括弧內詩人詩作是筆者註明，都是唐人近體詩句。

72 忌浮，〈中原音韻無入聲內證〉，《音韻學研究》第1輯（北京：中華書局，1984），頁376-382。

韓信獨登拜將壇 第三，「獨」字。（馬致遠〔撥不斷〕）  
 日暖蜂蝶便整齊 第四，「蝶」字。（周德清〔喜春來〕）  
 長江萬里白如練 第五，「白」字。（周德清〔塞鴻秋〕）  
 撩雲撥雨二十年 第六，「十」字。（喬夢符〔混江龍〕）  
 短簫一曲覓衣食 第七，「食」字。（李壽卿〔醉春風〕）

忌浮舉這些例句是要證明「入聲作平聲字並非不可施於句中」；換言之，是證明了「入聲作平聲字可施於句中」；然則周氏的意思並非強調此義。茲就定格曲例〔中呂·普天樂〕〈別友〉說明：

仄平平 平平去 十平十仄 十仄平平 十仄平 平平仄 十仄平平平平去  
 浙江秋·吳山夜：愁隨潮去·恨與山疊：鴻雁來·芙蓉謝：冷雨青燈讀書舍：  
 仄平平 十仄平平 十十仄至 平平十仄 十仄平平  
 怕離別，又早離別：今朝醉也。明朝去也·留戀些些：  
 評曰：看他用「疊」字與「別」字俱是入聲作平聲字，下得妥貼，可敬。

先看第七句「冷雨青燈讀書舍」，「青燈讀書」就連用四個平聲字，可見曲律不以此為戒，任中敏之說有待商榷。至於「疊」字和「別」字都是韻腳；「怕離別」之「別」則在句中，格律都必用平聲。此外，未受周德清評點的「讀」字，在第五字，也是入作平（魚模韻），格律上必用平聲；南方人若將「讀」字當作入聲，就會出律。又如〔中呂·朝天子〕〈廬山〉：「一縷白雲下」，格律當作「十仄平平去」，「一」字入作去（齊微韻），如被南方人當作仄聲用無傷格律；但第三字必用平聲，「白」字入作平（皆來韻）合律。以上入作平之字，或在句首，或在句中，或在句末，證明所謂「施於句中」的意思是「施於句子內的任何一個字」，所以周德清才會列舉七個入聲作平聲的例子，分別在七字句中的第一至第七字。意思是說這些字若當作仄聲，將不能辨正該字為平聲，故曰「入聲作平聲，施於句中不可不謹」。以下再舉定格曲例證明，周氏評〔雙調〕〈秋思〉「百歲光陰如夢蝶」：

此詞迺東籬馬致遠先生所作也。此方是樂府，不重韻，無襯字，韻險，語俊。諺云：「百中無一」。余曰：「萬中無一」。看他用「蝶」、「穴」、「傑」、「別」、「竭」、「絕」字，是入聲作平聲；「闕」、「說」、「鐵」、「雪」、「拙」、「缺」、「貼」、「歇」、「徹」、「血」、「節」字，是入聲作上聲；「減」、「月」、「葉」，是入聲作去聲：無一字不妥。

這套曲押車遮韻，就是所謂險韻。所評之字皆在韻腳，且無重複押韻。其中有入作平、入作上、入作去。周氏所指入作平之字都在句末韻腳；此外另有在句中者，如「急罰盞」、「疾似下坡車」、「添白雪」之「罰、疾、白」字，都是入作平（分別屬家麻韻、齊微韻、皆來韻），證明「施於句中」意指施於句子之內任何一個字（包括韻腳）。

知韻類、明聲調都以中原之音為基礎，辨字音亦然。作詞十法「造語」下有不可作「方語」，注曰：「各處鄉談也」。為了辨正鄉談方音和中原正音之別，〈正語作詞起例〉第21條曰：「依後項呼吸之法，庶無之、知不辨，王、楊不分，及諸方語之病矣。」這是說某些方言中，之、知二字同音，王、楊二字易混，但在中原音系是有區別的。所以他將方言容易混用的字例一一列出，按韻部以「×有×」兩兩配對的方式呈現，如東鍾韻「宗有蹤」，江陽韻「缸有釘」等，實際列舉239組語音的最小對比。從當代聲韻學者的擬音可推衍其對比不外是聲母與韻母的區別。聲母的區別包括：1.發音部位之別（尤其指捲舌與否之別），如猜 [ts'ai] / 差 [tʃ'ai]。2. v和無聲母的u介音之別，如網 [vaŋ] / 往 [uaŋ]。3. ʒ和n之別，如讓 [ʒiaŋ] / 釀 [niaŋ]；l和n之別，如櫓 [lu] / 弩 [nu]。4.送氣與不送氣之別，如唱 [tʃ'iaŋ] / 丈 [tʃiaŋ]，胖 [p'ai] / 傍 [paŋ]。韻母的區別包括：1.洪細音對比（介音之有無），如宗 [tsuŋ] / 蹤 [tsiuŋ]。2.開合對比，如雙 [fuaŋ] / 桑 [saŋ]，閉[pi] / 避 [pui]。3.齊齒合口對比，如楊 [iaŋ] / 王 [uaŋ]。4.元音之別，如知 [tʃ'i] / 之 [tʃ'i]。其中又有全開口與半開口之別，如官 [kon] / 關 [kuan]。5.介音之別，如凱 [k'ai] / 楷 [k'iai]。6.舌尖鼻音韻尾 [-n] 與舌根鼻音韻尾 [-ŋ] 之別，如真 [tʃiən] / 貞 [tʃiəŋ]。7.開口韻與閉口韻之別，包括侵尋韻與真文韻之別，如針 [tʃiəm] / 真 [tʃiən]。監咸韻與寒山韻之別，如菴 [am] / 安 [an]。廉纖韻與先天韻之別，如詹 [tʃiem] / 氈 [tʃien]。<sup>73</sup>

這些對比凸顯幾點正音與方音之別。第一，侵尋、監咸、廉纖屬閉口韻，是雙唇鼻音韻尾 [-m]；真文、寒山、先天屬開口韻，是舌尖鼻音韻尾

73 原有241對，有兩對各本殘缺。參丁邦新，〈與中原音韻相關的幾種方言現象〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》52.4 (1981): 619-650。該文第六節「附論：中原音韻正語作詞起例中的語言對比」，就各韻部下每一組語音對比做了擬音，並作分析。筆者由該文歸納聲母韻母之對比現象，以下討論亦據該文之擬音。

[-n]；對比出有些方音並無閉口字（如吳語），此即上文周氏批評楊朝英開合同押之病。第二，周德清在真文韻下注曰「與庚青分別」，在庚青韻下注曰「與真文分別」。可證中原音系仍然保留舌根韻尾 [-ŋ]，故庚青韻 [-ŋ] 與真文韻 [-n] 有別；對比出有些方音已由舌根韻尾變成舌尖鼻音韻尾。第三，齊微韻羅列語音對比如下：

知有之 癡有眇 恥有齒 世有市 智有志 以上三聲係與支思分別  
 莧有杯 紕有絰 迷有梅 脾有裴 米有美 妣有彼 謎有媚 閉有避 以  
 上三聲，本聲自相分別

分析前五組的知、癡、恥、世、智屬齊微韻 [-i]，相對的五個字屬支思韻 [-i]，都是聲母相同而元音不同，故云「與支思分別」。以下的組例屬齊微韻，莧、紕等字是 [-i]，杯、絰等字是 [-ui]，不同是在雙唇聲母之後的開合，故云「本聲自相分別」。<sup>74</sup> 就前者而言，韻母的元音不同，韻部即不同，當然要加以辨正，否則將造成失韻現象。就後者而言，指出介音開合口必須區別，意味有些方音將某些字讀成開口字，明顯之例如龐涓呼為龐堅、陶淵明呼為陶煙明，中原音系「涓、淵」應讀合口。<sup>75</sup> 第四，開口字中，其元音因舌位高低而有別，例如寒山韻主要元音為 [-a-]，開口度最大；桓歡韻主要元音為 [-o-]，圓唇使得開口度較小。故桓歡韻 [-on] 與寒山韻 [-an] 之別應在半開口與全開口之分。<sup>76</sup> 第五，在尤侯、江陽、皆來、寒山、魚模、支思等韻，都出現今日國語音系中所謂舌尖後捲舌音 [tʂ、tʂʰ、ʂ、ʐ] 與舌尖前音

74 統計這兩種現象分別是五組和八組，周氏原注似乎應作「五聲」與「八聲」。

75 〈正語作詞起例〉之二：「龐涓」呼為「龐堅」，「泉堅堅而始流」可乎？「陶淵明」呼為「陶煙明」，「魚躍於煙」可乎？「一堆兒」為「一醉平聲兒」，「捲起千醉平聲雪」可乎？「羊尾子」為「羊椅子」，「吳頭楚椅」可乎？「來也未」為「來也異」，「辰巳午異」可乎？此類未能從命，以待士夫之辨（頁210）。「涓」與「堅」，「淵」與「煙」，「堆」與「醉」，「尾」與「椅」，「未」與「異」，兩者之間的對立在於介音開口合口的不同。金周生認為周德清此言可以分作二段理解，前面「龐涓呼為龐堅」、「陶淵明呼為陶煙明」南方人有這種現象；後面「一堆兒呼為一醉兒」，「羊尾子呼為羊椅子」，在北方某些方言鄉音就有這種情形，是以周德清除了聽到南人鄉語之外，也有可能聽到北地某個方言。參吳盈滿論文，同註64，頁109。

76 沈寵綏《度曲須知》〈音同收異考〉曰：「桓歡半含唇，寒山全開口，借此語可分辨之。《集成》第5冊（北京：中國戲劇出版社，1984），頁304。吳盈滿對半含唇與全開口解釋甚為清晰，同註64，頁120。

[ts、ts'、s、z] 之別，如奏 [tsou] / 皺 [tʃou]、藏 [ts'aŋ] / 床 [tʃ'uaŋ]、採 [ts'ai] / 揣 [tʃ'uai]，共有 19 組。這些例字的中古聲母分別屬精系與莊系，雖然音韻學者對於《中原音韻》知莊章三系是否應擬捲舌聲母，仍有兩派對立的看法。但是從各韻中出現的組例，顯然是周得清一再辨正的語音，意味這些例字的聲母，北音、南音可能存在 [tʃ-]、[ts-]；換言之，可能就是國語音系中捲舌 [tʃ] 與非捲舌 [ts] 的對比。<sup>77</sup>

從正語角度辨諸方語之病是審字音的重要內涵，一字多音（俗稱破音字）也是其中之一。〈正語作詞起例〉之三：

余與清原曾玄隱言：「世之有呼『屈原』之『屈』為『屈伸』之『屈』字同音，非也。」因注其韻。玄隱曰：「嘗聞前輩有一對句，可正之：『投水屈原終是屈，殺人曾子又何曾？』明矣。」<sup>78</sup>

考察「屈」收在魚模韻，入作上，該字下注有小字體「伸」，應是指示「屈伸」之「屈」要讀上聲，不同於屈原之屈，讀作平聲。「曾」收入庚青韻陰平和陽平，正是「曾子」與「何曾」之分別讀音。故《中原音韻》有一字幾音者，則兩聲、三聲、陰陽並收，或兩韻、三韻俱收。至於專有讀音，如「關氏，音煙支」；「可汗，音克寒」等，周氏列為〈正語作詞起例〉之二十四，題曰「略舉釋疑字樣」，<sup>79</sup>亦當辨其音讀。一字多音則使該字有平仄、陰平陽平之變化，若未能審音將造成失律，其目的正是要求填曲家「須審平仄陰陽，隨宜參用，庶協聲律。」<sup>80</sup>

一般而言，音韻格律大抵指識譜和審音，周德清涵入明腔依調（包含宮調律呂、曲牌名目、樂腔聲情）。就文律論而言，「律」的指涉範圍因而寬廣。《中原音韻》的「樂府共三百三十五章」是第一本統計歸納北曲作品使用的曲調。<sup>81</sup>從曲學的角度，周德清對曲調的整理及為曲牌定性，是使北曲

77 吳盈滿將中原音韻這些組例，根據中古聲母精系與莊系列表，印證沈寵綏對南人穿牙縮舌之辨訛，早來自周德清；並且解釋二者語音是否捲舌，同註 64，頁 127-128。

78 《中原音韻》，頁 210。

79 《中原音韻》，頁 223-224。

80 借沈寵綏提《度曲須知》〈異聲同字考〉之語，同註 76，頁 294。

81 所載曲調，周維培《論中原音韻》說是根據散曲、劇曲，同註 8，頁 103。李昌集《中國古代曲學史》主張只有散曲，同註 2，頁 146-147。

文士化的現象，也是確定元代樂府「律曲」的性質。故一切闡述便都環繞以文化樂而開展，從而建構《中原音韻》的曲體格律論和文詞論。<sup>82</sup>

## (二) 文——語言修辭論

上節討論襯字、對耦、末句、務頭，表面上屬曲譜格律，但每一項都不離文詞藝術；相對的，論文詞亦不離音律，可見周德清的文與律是互相涵容。周氏論語言文詞條分屢析最爲詳盡者是「造語」，其原則是：

未造其語，先立其意，語、意俱高爲上。短章辭既簡，意欲盡；長篇要腰腹飽滿，首尾相救。造語必俊，用字必熟。太文則迂，不文則俗；文而不文，俗而不俗。要聳觀，又聳聽，格調高。音律好，襯字無，平仄穩。

這段創作論包括「意與語」、「文與俗」、「文與律」<sup>83</sup> 三個關係命題。立意在造語之先，乃是強調「成文章曰樂府」的元曲，仍然要以具高格調的文學性爲依歸。所謂「意」兼指曲文的主題內容（立意、命意）<sup>84</sup> 和意氣風神（意境、意度）。<sup>85</sup> 然而作品之主題意境必須有相得益彰的文詞，故短章小令或長篇套數皆要「語、意俱高爲上」才能臻於「格調高」之境。對「意」的表達，周氏提出「意盡」的美學觀點，即立意意境要淋漓盡致。短章小令要「辭簡意盡」，例如「定格」曲例中，評〔商調·梧葉兒〕〈別情〉：「如此方是樂府，音如破竹，語盡意盡，冠絕諸詞。」長篇套數除了講求意義飽滿、詞采豐腴，亦要照應首尾結構。對「語」的運用，周氏主張造語必俊，用字必熟。用字必熟指熟識平仄、陰陽、入派三聲；切不可用「生硬字、太文字、太俗字、襯字」。俊語是周氏評曲重要的審美標準，如定格曲例中，評《岳陽樓》雜劇〔金盞兒〕曲曰：「黃鶴送酒仙人唱，俊語也。」凡被周氏施以俊語之評的曲句，「其情致機趣或艷逸超妙、或尖新俊拔、或雋爽波俏、或靈動顯豁，無不與元曲所獨有的豪辣灑爛、俊利佻達的審美意蘊息息相通。」<sup>86</sup> 可知講求俊語並非等同駢麗雕琢。文與俗的關係是從「語和意」

82 以文化樂的觀點見李昌集《中國古代曲學史》，同註2，頁147-148。

83 陸林，〈試論周德清爲代表的元人戲曲語言聲律論〉，《戲曲研究》（北京）45（1993）：117-118，認爲第三個命題是華麗與自然。筆者解讀有別。

84 例如評白樸〔仙呂·寄生草〕〈飲〉曰：「命意、造語、下字俱好。」

85 例如評張可久〔山坡羊〕〈春睡〉：「意度、平仄俱好。」

86 參考陸林之文，同註83，頁113。

中的「語」延展而出；這兩個命題再回歸「文與律」。就「律」而言，指音律好、襯字無、平仄穩，方能聳聽；就「文」而言，指語、意俱高，格調高則雅俗共賞，方能聳觀；文律兼備才合乎成文章曰樂府的美學。

在聳觀聳聽的藝術原則之下，造語分可作和不可作。<sup>87</sup>可作之語包括「樂府語、經史語、天下通語」。樂府語指具有文飾的語言，列為造語之首，正是實踐以文化樂的創作理念；經語指議（言理），史語指敘（敘事），元曲恣肆奇詭，無所不至，故兼具議論敘事之經史百家，俱供驅遣；天下通語即是自序所說「韻共守自然之音，字通天下之語」。不可作之語共分三組，正好與三種可作語相對。<sup>88</sup>其一，與天下通語相對者是俗語（俚俗之口語）、蠻語（粗蠢狠戾之語）、謔語（惡謔放蕩之語）、嗑語（嘮叨瑣碎之語）、市語（市井猥鄙之語）、方語（各處鄉談之語）、拘肆語<sup>89</sup>（構欄中通行之曲中調語）。其二，與經史語相對者是書生語（典重晦澀之語）、全句語（引用成語整鈔全句）、譏諷語（諷刺語）。其三，與樂府語相對是張打油語（油滑之語）、語病<sup>90</sup>（令人聽之誤解）、語澀（句生硬而平仄不好）、語粗（無細膩俊美之言）、語嫩（謂其言太弱，既庸且腐，又不切當，鄙猥小家而無大氣象也）、雙聲疊韻語<sup>91</sup>（連用兩個聲母或韻母語相同之語）、六字三韻語（六個字中用三個韻腳字）。

可作之三種語正是基於文律兼備、雅俗共賞、聳觀聳聽的審美觀；不可作之語正是因為太文或太俗；<sup>92</sup>故周德清主張「太文則迂，不文則俗；要文而不文，俗而不俗」。任中敏解釋周氏此意謂：「曲中以俗為主，又須以文為輔，一種不文不俗，亦文亦俗、文而不文，俗而不俗之情形，乃一定而不可移易矣。」<sup>93</sup>楊棟提出反駁：「其意絕非文言與俗語相雜，而是既反對用

87 以下對各種語之解釋，同時參用任中敏、李昌集、周德清之解釋。

88 三種語之對照，參李昌集，《中國古代曲學史》，同註2，頁168-172。該書未將語病、語澀、語粗、語嫩等納入，未盡周全。

89 雙聲疊韻語內有「拘肆」一詞（頁233），拘、構形近，皆指構欄。

90 如「達不著，主母機」，有答之曰：「『燒公鴨』亦可」。按：聽者誤解為「打不著，煮母雞」。

91 周氏舉例，「故國觀光君未歸」，按：故國、觀光是雙聲，未歸是疊韻。

92 李昌集從音韻、格律、造語、全篇四方面區分可文與可俗之分際，解釋甚好，同註2，頁178。

文言，又反對用俗語。……是一種上不入文、下不落俗的中間型態的語言。」<sup>94</sup>所謂上不入文、下不落俗似乎有些抽象，筆者認為就文與俗關係可分析出四個等級，列表一如下：

表一 文與俗之等級

等級 / 派別	指 標	可作和不可作之語
1 太文 駢麗派	駢麗雕琢	不可作書生語、全句語、太文字，因「書之紙上，詳解方曉；歌則莫知所云」。
2 文雅 文詞派	典雅俊語	可作樂府語、經史語
3 通俗 本色派	本色自然	可作天下通語
4 太俗 鄙俗派	俚俗猥鄙	不可作俗語、蠻語、謔語、嗑語、市語、拘肆語、語粗、張打油語、太俗字

周德清主張文雅是為聳觀；主張通俗是為聳聽。故不可太文，太文則迂；亦不可太俗，太俗則鄙。這四個等級對於解釋明代文詞派、本色派是很重要的指標。然而所謂可作與不可作並非絕對，例如譏諷語「不可直述，託一景，託一物可也。」拘肆語「不必要上紙，但只要好聽，俗語、謔語、市語皆可。」全句語「短章樂府，務頭上不可多作全句，還是自立一家言語為上；全句語者，惟傳奇中務頭上用此法耳。」雙聲疊韻語「此體不可無，亦不可專意作而歌之，但可拘肆中白念耳。」六字三韻語「止於全篇中務頭上使，以別精粗，如眾星中顯一月之孤明也。」可知某些語言的運用，視小令、套數或賓白、曲辭而異。此外，凡運用特殊語言形式，當以音律瀏亮為考量，如拘肆語要好聽；襯字多用則無法作出協音俊語；書生語歌之則莫知所云；雙聲疊韻語入歌則「反入艱難之鄉」；小令用六字三韻語則句句如急口令。再度印證周德清的文與律是相依相存，不可切割。

至於對耦和用事二法，則是從樂府語和經史語開展出的創作原則。詩律

93 〈作詞十法疏證〉，同註4，頁6。

94 楊棟，《中國散曲學史研究》（北京：高等教育出版社，1998），頁201-203。

的對偶講求意義份量相等、詞性相同、平仄相反、名詞類別相近或相同、詞句構成形式相同。<sup>95</sup>周德清提到三種對偶（見上文引述），在詩詞中均罕見或無見，在元曲中則為常見，乃至成為曲牌規範之一，可見北曲將對偶精雕細琢的藝術發揮到極致。用事即引用典故，包括引用前人詩詞或古代故事，其原則為「明事隱使，隱事明使」。對人們熟悉的典故（明事）不妨暗用；不熟悉的典故（隱事）反而要明用。對偶與用事都是詩詞常見的語言形式，周德清將二者從造語中獨立出來，成為作詞十法原則，可見其確立以文化樂、以詩律曲的創作觀。

經過以上充分論述，大抵可以將《中原音韻》中建構的文律論列表二如下：

表二 《中原音韻》之文、律論

文（語言修辭論）			律（音韻格律論）		
一造語	A 可作之語	B 不可作之語	一明腔	1 宮調類別	十二宮調
	1 樂府語	1 張打油語		2 宮調聲情	如仙呂調 清新綿紗
		2 語病		3 曲牌名目	三三十五章
		3 語澀			
		4 語粗			
		5 語嫩	a 可供借宮轉 調者 b 名異音律相 同者 c 名同音律不 同者		
6 雙聲疊韻語					
7 六字三韻語					
2 經史語	1 書生語	二識譜	1 字句不拘 可以增損者	十四章	
	2 全句語				
	3 譏誚語				
3 天下通語	1 俗語	2 襯字	a 襯字無 b 襯字不過三 c 協音俊語		
	2 蠻語				
	3 謔語				

95 曾永義，〈舊詩的體製規律及其原理〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經，1988），頁55-56。

		4 嗑語 5 市語 6 方語 7 拘肆語		3 對耦 4 務頭 5 末句	平仄相反 唱采轉音 守末句字數及平仄
二用事	明事隱使， 隱事明使			6 陰陽	當陰平不得用陽平， 當陽平不得用陰平。
三襯字	協音俊語		三審音	1 知韻部	a 知十九韻部 b 一韻到底 c 避免同押開口閉口韻
四對耦	分量相等， 詞性相同， 性詞類別相近或相同， 詞句構成形式相同。			2 明聲調	a 分平上去三聲 b 平聲分陰陽 c 入派三聲 d 入作平俱作陽，施於句中，不可不謹。
五務頭	可施俊語			3 辨字音	a 辨正語和方音 b 辨一字多音 c 辨專有讀音
六末句	得好句 句意盡				

將文與律區分只是為方便論述，在論述過程中已一再印證二者互相涵容。表中襯字、對耦、務頭、末句互見，正是反映此現象。而充分運用文律美學品評北曲，則見於定格四十首曲例中，如評〔紅繡鞋〕〈隱士〉曰：「對偶、音律、語句、平仄俱好。」周德清是第一個建構戲曲文律論的曲學家，並且在音韻格律中經營語、意俱高，文俗相濟的俊語熟字；在語言文詞中錘鍊韻協音調的樂府文體。

#### 四、結論——元明文律論之實際批評及相關研究之評述

周德清建構文律雙美的創作論，同時期的鍾嗣成（約1279-約1360）用「文以紀傳，曲以弔古」的形式品評雜劇和散曲作家時，也以文律雙美的觀點品評，以下摘錄《錄鬼簿》相關評語；<sup>96</sup>

范康：能詞章，通音律。

沈和：能詞翰，兼明音律。

鮑天祐：平生詞翰在宮商，兩字推敲付錦囊。談音律，論教坊，唯先生占斷排場。

喬吉甫：能詞章。幾曲宮商大用心。

周文質：文筆新奇，明曲調，諧音律。

這裡特別揀選同時出現詞采和音律的評語為證。對語言的要求，鍾氏能欣賞鄭光祖「乾坤膏馥潤肌膚，錦繡文章滿肺腑」、陳以仁「有駢麗之句」；亦能欣賞宮天挺「更詞章壓倒元白」。評沈和既稱「工巧」，又曰「一曲能傳冠柳詞」。鍾嗣成品評兼顧語言文俗之審美觀，<sup>97</sup>與周德清「文而不文、俗而不俗」的主張不謀而合。

元末初賈仲明（約1343-約1422）增補《錄鬼簿》承繼鍾嗣成的品評觀。文詞派與本色派之分可以賈仲明八十首〔凌波仙〕挽曲中找到。<sup>98</sup>例如挽關漢卿：「珠璣語唾自然流，金玉詞源即便有，玲瓏肺腑天生就」，賞其自然天成；挽王實甫「作詞章，風韻美」，賞其風流華茂。挽庾吉甫：「語言脫灑不粗疏，翰墨清新果自如。胸懷儻多清楚。戰文場一大儒，上紅筆沒半點塵俗。尋章摘句，騰今換古，嚙玉噴珠。」更是同時品賞其清新自如與嚙玉

96 鍾嗣成，《錄鬼簿》，《集成》第2冊（北京：中國戲劇出版社，1982），引文見頁120、121、122、126、128。

97 陸林，《元代戲劇學研究》（合肥：安徽文藝出版社，1999），認為尚能文俗兼顧，指出學者如王季思〈談談錄鬼簿〉、王嚴〈評鍾嗣成錄鬼簿〉認為鍾氏只強調駢麗、工巧。頁132。

98 賈仲明增補，《錄鬼簿》，《集成》第2冊（北京：中國戲劇出版社，1982），引文見頁151、173、166。顏天佑，〈試論賈仲明的八十首〔凌波仙〕挽曲〉，《元雜劇八論》（臺北：華正，1996），提出賈仲明挽曲中已見文詞與本色之分，頁226-228。

噴珠。至於在音律上評賞「曲調清諧」、「敲金句擊玉聲」、「音清亮，金玉鏗鏘」等，仍是重要的評鑑要素。

稍晚於周德清的楊維禎（1296-1370）在〈周月湖今樂府序〉中品評關漢卿、馮海粟、貫酸齋等人，文詞雖有奇巧、豪爽、醞藉風格之別，然其：

宮商相宣，皆可被於絲竹者也。繼起者不可枚舉，往往泥文采者失音節，諧音節者虧文采，兼之者實難也。夫詞曲本古詩之流，既以樂府名編，則宜有風雅餘韻在焉。苟專逐時變、竟俗賤，不自知其流於街談市諺之陋，而不見夫錦繡繡腑之爲懿也，則亦何取於今之樂府可被於弦竹者哉？四明周月湖，文安美成公之八葉孫也，以詞家剩馥，播于今日之樂章，宜其于文采音節兼濟，而無遺恨也。<sup>99</sup>

楊維禎讚許元曲諸大家雖然在文采風格上各逞風流，但都可以被於弦竹，入樂演唱；周月湖（浙江四明人，周邦彥之八世孫）在繼起之輩中則是能臻於此境者。可見文采音節兼濟是周德清以來一脈相承的觀點。楊維禎認爲如果北曲樂府專逐俚俗鄙賤，將失去錦繡詞章之美；是故與其創作俚俗鄙賤之詞，不如取當代文采煥然而可被管絃入音律之樂府，可見對文律雙美之堅持。對於遣詞用句，楊維禎在輕鄙街談市諺之陋時（太俗），顯然更推崇典雅華藻之美。

從以上三位曲評家印證，周德清建構的文律雙美，成爲元末明初時期重要的創作論和鑑賞觀。將戲曲音律論放置到歷史脈絡中論述，周德清正是第一個建構北曲文律論的曲學家。由此源頭順流而下，才能觀察它在戲曲批評史上的發展，並且解釋其演變如何與戲曲發展息息相關，從而掌握環繞明代文詞派、本色派、湯沈之爭、辭法雙美等相關論題的來龍始末，這也是周德清文律論對明代戲曲理論的影響。<sup>100</sup> 經由本文探析周德清文律論的內涵，才能評述歷來關於周氏曲論之研究（即本文前言歸納第三類）。周德清作爲元代曲學第一大家，自有舉足輕重之地位，因此關於曲論之研究，大多呈現於戲曲學專著，以一章或一節篇幅加以介紹；或以作詞十法，<sup>101</sup> 或以其中第七法

99 引自程柄達等主編，《中國歷代曲論釋評》（北京：民族出版社，2000），頁56。

100 參李惠綿，〈明代戲曲文律論之開展演變〉，《臺大中文學報》20(2004): 131-190。

101 例如葉長海，〈試論周德清的作詞十法〉，《曲苑》第1輯（南京：江蘇古籍出版社，1984），頁112-120。分慎審音韻、嚴守曲律、務造俊語三部分論述。車美京，〈周德清北

「務頭」<sup>102</sup>為論題，很少從「文律」觀點切入。歸納以章節篇幅或單篇論述者，略舉兩點加以評述。

第一、謬解周德清以音律掩沒修辭立意。例如陳竹《中國古代劇作學史》，在元代編劇理論中竟未專章論述，只在「音律與意的關係」中，提到周氏雖有「未造其語，先立其意」之說，但並未就立意加以闡發，反而被精微的音律學論述淹沒，而處於無足輕重之地位；把音律當作文學創作的首要問題，對後世朱權、何元朗、沈璟有極深之影響，實乃重律派之先聲。認為真正主張文律兼美者是虞集和楊維禎。<sup>103</sup>不過，楊棟《中國散曲學史研究》則主張周德清及其自序中提及的蕭存存，以及為《中原音韻》寫序的虞集、羅宗信、<sup>104</sup>歐陽玄、瑣非復初等人，都是從格律角度切入，說他們都是江西籍或寓居江西者，稱之為江西學派；又實際上已經形成一個學術流派，故又稱格律派。然而虞集確有文律兼美之說，於是又說文律兼美是格律派的終極原則。<sup>105</sup>事實上周德清等人絕非格律派；重律派之先聲亦非周德清，而是何良俊，沈璟〔二郎神〕套曲曰：「何元朗，一言兒啓詞宗寶藏」可證。從本文論述，周德清等人都明明白白提倡文律兼美，代表元代中晚期曲學的集體共識。現當代學者對此亦有相同論點，如任中敏〈作詞十法疏證序〉曰：「其所列四十首定格，多聲文並美者，不同後人之譜，僅顧韻律不顧文律也。」周維培《論中原音韻》第4章也提及文律兼美是周德清提出的理論命題，並且對明清曲壇產生巨大影響。<sup>106</sup>又如謝柏梁《中國分類戲曲學史綱》第三編

---

曲創作理論探究——以《中原音韻》〈作詞十法〉為主，《中國文化月刊》211（1997）：35-56。其後車美京又發表〈中原音韻曲論〉，《中國學術年刊》19（1998）：357-380，開篇雖明言以正語作詞起例為主，並未如其理想；且將1997年之文全部放入第4節「論述作詞十法」。又如朱榮智，〈中原音韻之作詞十法析論〉，《古典文學》第2集（臺北：臺灣學生書局，1980），頁337-357，就十法逐一敘述，並無分類。

102 歷來研究務頭的論文，筆者大致有引述，參〈務頭論〉，同註9，頁17-33。

103 陳竹，《中國古代劇作學史》（武漢：武漢出版社，1998），頁120-122。

104 羅宗信不知生卒年。周巽（1341年前後在世）《性情集》卷6有〈大隱樓為妹夫羅宗信賦〉七律，可知二人有姻親關係。又王禮（字子尚，廬陵人，1314-1389）《麟原後集》卷5有〈大隱樓記〉，書寫大隱樓在郡城南行三里，曾過訪羅宗信，登樓眺望。可證羅宗信活動年代與周德清相近。周巽、王禮著作見《欽定四庫全書》，清光緒甲申（1884）。

105 同註94，頁117-119。

106 同註8，頁152-156。

〈戲曲創作學〉說：「規範於音律之中，翱翔於文章之林。曲家應在嚴格的聲韻規則中展現出自由的才情，從而達到一種『文律雙美』的境界，這才是《中原音韻》的根本出發點和意義所在。」<sup>107</sup>雖然周維培和謝柏梁都明確提出周德清是提倡文律兼美的曲學家，但限於篇幅，並未就文律論內涵深入討論。

第二、文與律之間相互涵容的關係可再深入探討。將周德清曲論分析最詳盡者當屬李昌集《中國古代曲學史》，認為《中原音韻》所有論述，都是圍繞「曲體學形式本體論」展開的，是曲學的第一部開山之作。其「曲體形式」包括「聲」與「文」兩個層面，前者曰「曲體格律學」，後者曰「曲辭文體學」。<sup>108</sup>全章分「《中原音韻》的北曲格律論」、「樂府語文規範論」兩節，篇幅甚長。論述材料以作詞十法為主體，約略述及曲調的整理，歸納中頗有值得參考之處。其中可以斟酌之處有二：其一，將格律和語文分別詳盡論述，未就彼此互動關係加以申論。其二，對務頭並未深入分析，只引錄定格中有關務頭全部資料及王驥德、李漁等有關務頭之論點。甚至認為務頭從周德清起就不是一個純理論的概念，而是一種歷史階段的實踐概念。<sup>109</sup>筆者認為務頭既被周氏列為十法之一，又大量運用於定格，就是一個具有創作性和品評性的理論概念。此外，陸林〈試論周德清為代表的元人戲曲語言聲律論〉專文形式發表，仍是以作詞十法為主，取周德清自序的詞語為標題，簡要分論「字暢語俊——語言文辭論」和「韻促音調——聲韻格律論」。<sup>110</sup>對語言文辭部分僅論述造語中的「意與語」、「文與俗」、「華麗與自然」的三組關係，並未全面論及。解釋周氏「語、意俱高為上」意義時，認為指的是文學表現和內在意蘊的關係，「還不能說這就是開了明代後期『守詞隱先生之矩矱，而運以清遠道人之才情』的雙美說之先聲——矩矱和才情指的就是格律和文采，當然這不等於說周氏曲論尚未論及文與律的關係。」細讀周德清之

107 謝柏梁，《中國分類戲曲學史綱》（臺北：臺灣商務印書館，1994），頁250-254。

108 聲的層面包括聲律、韻律及穩定的章段和句式；文的層面包括體現曲體特有的語言構成、敘述構成和由之形或的表達方式。同註2，頁136。

109 同註2，頁136-181。

110 本文第二節小標題採用陸文；此外聲韻格律論從「明腔、識譜、審音」三方面討論，對筆者頗有啟發，本文雖亦從這三方面，但內容大不相同。讀者可參照。同註83，頁109-128。

論，語 / 意關係並不能類比矩矱 / 才情，不知為何與之牽連？又正因為和李昌集相同，沒有指出文與律交相指涉之所在，所以將務頭、對耦、末句、襯字都放在格律論中。

就以上所述以及筆者閱讀所知，研究者尚未從文律觀點將《中原音韻》的韻部和〈正語作詞起例〉兩部分融會貫通，並援引音韻學作為論證周德清北曲格律之輔助。唯有在這兩點基礎上，才能詮證周德清完整建構的北曲文律論，並且證明其文律論必須在戲曲音韻學的領域中完成。以上評述是為了解明本文在前賢的研究基礎上，提出另一種研究觀點與研究成果。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 元·王禮，《麟原後集》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- 元·芝庵，《唱論》，《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1982。
- 元·周巽，《性情集》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- 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。
- 元·楊朝英輯、陳加校，《明抄六卷本陽春白雪》，瀋陽：遼瀋書社，1985。
- 元·鍾嗣成，《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第2冊，北京：中國戲劇出版社，1982。
- 明·沈寵綏，《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1984。
- 明·宋濂等撰，《元史》，北京：中華書局，1976。
- 隋樹森編，《全元散曲》，北京：中華書局，2000。

### 二、近人論著

- 丁邦新 1981 〈與中原音韻相關的幾種方言現象〉，《中央研究院歷史語言研究所

- 集刊》52.4: 619-650。
- 王國維 1993 《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局。
- 任中敏 1984 〈作詞十法疏證〉，《散曲叢刊》第4冊，臺北：臺灣中華書局。
- 朱榮智 1980 〈中原音韻之作詞十法析論〉，《古典文學》第2集，臺北：臺灣學生書局，頁337-357。
- 吳盈滿 2002 〈試論中原音韻編撰意圖及入派三聲〉，《中國文學研究》16: 133-164。
- 吳盈滿 2003 「沈寵綏絃索辨訛之研究」，臺北：臺灣大學中文所碩士論文。
- 忌 浮 1984 〈中原音韻無入聲內證〉，《音韻學研究》第1輯，北京：中華書局，頁376-382。
- 李昌集 1997 《中國古代曲學史》，上海：華東師範大學出版社。
- 李惠綿 2002 《戲曲批評概念史考論》，臺北：里仁書局。
- 李惠綿 2004 〈明代戲曲文律論之開展演變〉，《臺大中文學報》20: 131-190。
- 車美京 1997 〈周德清北曲創作理論探究——以《中原音韻》〈作詞十法〉為主〉，《中國文化月刊》211: 35-56。
- 車美京 1998 〈中原音韻曲論〉，《中國學術年刊》19: 357-380。
- 周維培 1990 《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社。
- 周維培 1997 《曲譜研究》，南京：江蘇古籍出版社。
- 俞爲民 2001 〈古代曲論中的音律論〉，《中華戲曲》（北京）25: 34-62。
- 梁惠陵編輯 1991 《中原音韻新論》，北京：北京大學出版社。
- 陳 竹 1998 《中國古代劇作學史》，武漢：武漢出版社。
- 陳良運編，《中國歷代賦學曲學論著選》，南昌：百花洲文藝出版社，2002。
- 陸 林 1993 〈試論周德清爲代表的元人戲曲語言聲律論〉，《戲曲研究》（北京）45: 109-128。
- 陸 林 1999 《元代戲劇學研究》，合肥：安徽文藝出版社。
- 曾永義 1988 〈舊詩的體製規律及其原理〉，《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版公司，頁49-77。
- 曾永義 1991 〈中國古典戲劇的體製與規律〉，《中國古典戲劇的認識與欣賞》，臺北：正中書局，頁121-207。
- 程炳達、王衛民編著，《中國歷代曲論釋評》，北京：民族出版社，2000。

- 隋樹森 1986 〈元人散曲概論〉，《元人散曲論叢》，濟南：齊魯書社，頁16-19。
- 楊 棟 1998 《中國散曲學史研究》，北京：高等教育出版社。
- 葉長海 1984 〈試論周德清的作詞十法〉，《曲苑》第1輯，南京：江蘇古籍出版社。
- 廖蔚卿 1978 《六朝文論》，臺北：聯經出版事業公司。
- 鄭 騫 1973 〈論北曲之襯字與增字〉，《幼獅學誌》11.2: 1-17。
- 鄭 騫 1973 《北曲新譜》，臺北：藝文印書館。
- 謝柏梁 1994 《中國分類戲曲學史綱》，臺北：臺灣商務印書館。
- 顏天佑 1996 〈試論賈仲明的八十首〔凌波仙〕挽曲〉，《元雜劇八論》，臺北：文史哲出版社，頁219-244。

## An Analysis of Zhou Deqing's Theory of Language and Prosody for Northern *Sanqu* and *Zaju*

Hueimian Li \*

### Abstract

This article deals with the background of the *Zhongyuan yinyun* 中原音韻, a book compiled by Zhou Deqing 周德清 specifically for use with northern *sanqu* 散曲 and *zaju* 雜劇, its content and the close relationship between rules for language and prosody, and finally with the development of the principle “embellishment of language and perfection of prosodic rules” (*wen lü shuang mei* 文律雙美) as a major aesthetic criterion for northern *sanqu* and *zaju* during the Yuan and Ming dynasties.

Zhou's theory of prosodic rules consists of three parts: “differentiating musical tunes” (*mingqiang* 明腔), “identifying musical scores” (*shipu* 識譜) and “discerning musical tones” (*shenyin* 審音). On the surface, some of the creative principles, such as “supplemented words” (*chenzi* 襯字), “antitheses” (*duiou* 對耦), “end sentences” (*moju* 末句), “key points” (*wutou* 務頭) and “first and second tones” (*yinyang* 陰陽), fall under the rubric of prosodic rules. Nonetheless, prosodic rules cannot be separated from the embellishment of language, just as the embellishment of language relies on prosodic rules. In other words, in Zhou's view extremely meaningful and beautiful language

---

\* Hueimian Li is a professor in the Department of Chinese Literature at the National Taiwan University.

should be prosodically regulated at the same time that prosodic rules are to be tempered by the art of language. Zhou's interlinking of the art of language and prosodic rules unites these two elements and became the most important creative theory and appreciative criteria in the late Yuan and early Ming. He was the first theorist to formulate a theory of language and prosodic rules for northern *sanqu* and *zaju*.

**Keywords:** Zhou Deqing 周德清, theory of language and prosody (*wen lü lun*), prosodic rule, embellishment of language, *Zhongyuan yinyun* 中原音韻