臺大中文學報　第五十四期
2016 年 9 月　　頁 101 ~ 158
臺 灣 大 學 中 國 文 學 系

# 評議周德清建構北曲曲牌格律之要素

李　惠　綿*

## 提　　要

周德清（1277-1365）《中原音韻》（1324），包括「韻譜」和〈正語作詞起例〉兩部分。〈正語作詞起例〉共二十七條，最後一條〈作詞十法〉是北曲創作論的經典論述，在中國曲學史上具有開創意義。〈作詞十法〉依序是：（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。除了「用事」，其餘九法皆與曲牌格律有關。第九法「末句」羅列平仄律；第十法「定格」四十首有評點，若將曲文標示平仄律，可謂曲譜之雛型，為明代《太和正音譜》之先驅。周德清對曲牌舉例的論點雖係吉光片羽，整合歸納之後，實已奠定北曲格律之間架與規模，具有篳路藍縷之功，目前尚無人對此議題有宏觀和微觀的探究。

歸納周德清建構曲牌格律之要素有：「句數律、字數律、襯字律、聲調平

本文於 104.10.10 收稿，105.09.09 審查通過。
＊國立臺灣大學中國文學系教授。
DOI:10.6281/NTUCL.2016.09.54.03



臺灣大學學術期刊資料庫

仄律、末句律、收煞律、協韻律、務頭律、對偶律」。本文以北曲格律之各項要素為經，以〈作詞十法〉各項法則及其「末句」平仄律、「定格」四十首評點為緯，兼以現存元曲為輔證，全面觀照周德清對北曲格律之建構，並評議其得失與影響。

**關鍵詞**：周德清、北曲、曲牌格律、《中原音韻》、〈作詞十法〉



臺灣大學學術期刊資料庫

# Comments on the Key Elements of Zhou De-Qing's Construction of Metrical Patterns of *Qupai* in the Northern Traditional Opera

Li Huei-Mian*

## Abstract

Zhou De-Qing's (1277-1365) *Zhongyuan Yinyun* (1324) includes "Rhyming Groups" (*Yunpu* hereafter) and "Zhengyu Zuo Ci Qili" (*Qili* hereafter). Among the twenty-seven guidelines of *Qili*, the last one "Zuoci Shi Fa" 'ten rules of lyric composition' introduces classical discourses of creation theory in the *beiqu* 'Northern traditional opera.' The tenth rule is considered a meaningful initiative in the history of Chinese Traditional Opera. The ten rules refer to *zhiyun* 'knowing rhymes,' *zaoyu* 'creating language,' *yongshi* 'the use of events,' *yongzi* 'the use of words,' *rusheng zuo pingsheng* 'using entering tone as level tone,' *yin* and *yang, wutou* 'the most euphonic sentence/word/tune,' *duiou* 'antithesis,' *moju* 'the last sentence,' and *dingge* 'freeze.' All rules are related to metrical patterns of *qupai* 'names of *qu*'s tunes' except *yongshi. Moju* lists tonal patterns while *dingge* adds comments on forty pieces and, based on the tonal patterns marked on *qu*, thus becomes the prototype of *qupu*, the predecessor of *Taihe Zhengyinpu* in the Ming. Zhou's theories on the examples of *qupai* are fragmental, but highly valued. After being summarized, his work has established the structures and metrical patterns of *Beiqu*, and thus should be given credit for his macroscopic and microcosmic points of views on the investigations

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



臺灣大學學術期刊資料庫

into *qupai*. The key elements of Zhou De-Qing's construction of metrical patterns of *qupai* are "*jushu* 'metrical patterns of numbers of sentences,' *zishu* 'numbers of regular words,'*chenzi* 'numbers of additional words,' *shengdiao pingzhe* 'level and oblique tones,' the last sentences, *shousha* 'end and pause,' *xieyun* 'harmonization,' the most euphonic sentence/word/tune, and antithesis." Based on the extant Yuan opera, this article analyzes Zhou De-Qing's construction of metrical patterns in the Northern traditional opera and comments on the advantages and disadvantages of his work and his influence on later scholars.

***Keywords*: Zhou De-Qing, Northern traditional opera, metrical patterns of *qupai*, *Zhongyuan Yinyun*, "Zuoci Shi Fa"**



臺灣大學學術期刊資料庫

# 評議周德清建構北曲曲牌格律之要素*

李　惠　綿

## 前　言

周德清（1277-1365）《中原音韻》成於元泰定甲子（1324），包括十九韻部及其韻字（簡稱「韻譜」）和〈中原音韻正語作詞起例〉（簡稱〈起例〉）兩部分。[1] 周德清以中原之音為正音，並提出創作北曲原理原則，擬定體例，藉以闡述全書要旨。〈起例〉以條列方式撰寫，共有二十七條。[2] 細分之，前二十五條屬「正語起例」之性質，說明韻譜音讀方法、中原音系及審音辨字等要義。第二十六條〈樂府共三百三十五章〉及第二十七條〈作詞十法〉屬「作詞起例」性質，不僅具體提出創作北曲之原理原則與鑑賞批評，亦是探索周德清曲牌格律論的重要文獻。故〈起例〉非只針對韻譜而撰，內容豐富多元，不同於一般「凡例」。

* 本文是科技部專題計畫「從『入派三聲』到『入代三聲』——論南曲曲韻發展的關鍵概念」研究成果之一（編號103-2410-H-002-131，2014年8月1日至2016年7月31日）。承蒙審查先生惠賜卓見，助於本文修訂，謹致謝忱。此外，感謝現任國立交通大學「文化研究國際中心」博士後研究員蘇鳳蘭先生協助翻譯英文摘要和引用書目。

1 元・周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊（北京：中國戲劇出版社，1959年）。按：此本以瞿氏鐵琴銅劍樓景印元本為底本，並有校勘記，簡稱「集成本校勘記」。又，瞿氏後人瞿啟甲編《鐵琴銅劍樓叢書》影本，題為《元本中原音韻》（臺北：中央研究院傅斯年圖書館善本室，1922年），簡稱「瞿本」。明・程明善輯：《嘯餘譜》（臺北：國家圖書館善本室，萬曆四十七年〔1619〕刊本），收入《中原音韻》，簡稱「《嘯餘譜》」本。

2 《中原音韻》各條起例另起一行，以「一」字區隔，本文加以編號，共二十七條。行文簡稱〈起例〉之一、〈起例〉之二，依此類推。



臺灣大學學術期刊資料庫

〈作詞十法〉是北曲創作論的經典論述，在中國曲學史上具有開創意義。〈作詞十法〉依序是：（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〔四十首〕。除了「用事」，其餘九法皆與曲牌格律有關。若將第十法「定格」四十首曲文標示平仄律，即是曾永義先生所說：「可謂曲譜之雛型，為《太和正音譜》之先驅。」第九法「末句」羅列譜式，並分別列舉各支曲牌，「俾使作者恪遵音律，庶無劣調之失」。例如末句作「仄仄平平」之曲牌，有【雙調】的【折桂令】【水仙子】【殿前歡】【喬木查】等曲牌。[3] 雖僅標示末句平仄，卻已落實文字譜的格律指示。

周德清建構北曲格律之各項要素，目前尚無宏觀和微觀的探究。曾永義先生〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，以宏觀視野建構「字數律、句數律、協韻律、平仄聲調律、對偶律、長短律、句中音節單雙律、詞句語法特殊結構律」等八項要素，[4] 啟發筆者沿波討源，全面析論〈正語作詞起例〉體現萌芽初階的曲譜雛型。本文從「定格」評語、「末句」平仄律、〈作詞十法〉各項法則，以及〈起例〉相關論述之中，歸納周德清建構曲牌格律之各項要素，並評議其得失與影響貢獻。

為便於掌握周德清舉例各支曲牌格律，茲以鄭騫先生《北曲新譜》為依據。蓋此譜取材於「現存元曲及明初北曲，包括小令散套與雜劇三者，取每一牌調之全部作品，比較之，歸納之，撰為斯譜。」[5] 再者，此譜「一切字之讀音皆以周德清之《中原音韻》為標準，與古來一般韻書及現代國語讀音不盡相同。」[6]

---

3 元・周德清：《中原音韻》，第九法「末句」，頁 237-240。按：為免繁瑣，引用末句譜式不再出注頁數。

4 曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，原載《中華戲曲》第 44 期（2011 年 12 月）。後收入氏著：《戲曲與偶戲》（臺北：國家出版社，2013 年），頁 99-158。

5 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973 年），引文詳見〈自序〉，頁 1。

6 鄭騫：《北曲新譜》，〈凡例〉第十五條，頁 4。



臺灣大學學術期刊資料庫

故知其平仄律之標示符合中原音系，曲牌格律亦有嚴謹定式，足以為參照之規範。[7]

## 一、句數律、字數律、襯字律

每支曲牌之本格皆有其固定的句數與字數。本格應有之句數，名曰「正句」；正句之外，亦可增句或減句。本格應有的字數，名曰「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，謂之「襯字」，[8] 周德清又曰「襯嵌字」。〈作詞十法・用字・切不可用襯嵌字〉云：

> 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，却用襯字加倍，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，妄亂板行。【塞鴻秋】末句本七字，有云：「今日箇病懨懨剛寫下兩箇相思字」，却十四字矣，此何等句法，而又託名於時賢，沒興遭此誚謗，無為雪冤者，已辨於序。[9]

這段話指涉曲牌格律之要素有「句數律、字數律、襯字律」，以下分別討論。

---

7 本文標示平仄律符號，除「表增出之句」改為〔 〕，其餘依據《北曲新譜》，說明如下。

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ⁸ | 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 |
| 丕 | 表平上不拘 | 卉 | 表宜上可平 | 卜 | 表宜上可去 |
| ム | 表宜去可上 | △ | 表句中藏韻 | 〔〕 | 表增出之句 |
| 六乙 | 表三、三句式 | 七乙 | 表三、四句式 | ， | 表逗號 |
| Λ | 表藏否均可 | | | | |

8 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，原載《幼獅學誌》11 卷 2 期（1973 年 6 月），頁 1-17。後收入氏著：《龍淵述學》（臺北：大安出版社，1992 年 12 月），頁 119-144。

9 周德清：《中原音韻》，頁 234。



臺灣大學學術期刊資料庫

## （一）句數律

所謂「每調多則無十二三句」，意謂北曲曲牌正句大多無十二、十三句以上者。換言之，曲牌本格正句以十一句之內為大多數，此乃句數律之通則，翻檢《北曲新譜》，亦有超乎此數者。如【大石調・六國朝】【越調・寨兒令】【越調・青山口】有十二句；【越調・古竹馬】有十三句；【中呂・鬼三臺】【中呂・齊天樂】【小石調・伊州遍】【商調・玉抱肚】【雙調・挂玉鉤序】【雙調・挂搭沽序】有十四句；【黃鍾宮・文如錦】【越調・古竹馬】有十五句；【般涉調・哨遍】【雙調・新時令】有十六句；【南呂・梁州第七】有十八句；【大石調・還京樂】【大石調・催拍子】有十九句；【越調・青山口】有二十一句。在三百六十五支曲牌中，這些曲牌可謂少之又少。

周德清所謂「每調多則無十二三句」，這句話不含可增句之曲牌。〈起例〉之二十六羅列：「句字不拘可以增損者一十四章」，所謂「增損」指增句或減句，意謂曲牌可以在本格正句之外或增或減若干句。「增句」並非漫無標準隨意增加，而是有固定的位置、句數與形式，形成一種規律。周德清所舉十四章有三種類型。

1. 可增可減者：有【正宮・貨郎兒】【正宮・煞尾】【南呂・草池春】【雙調・梅花酒】。如【草池春】格律十句「三・三﹔四﹔二﹔七﹔三・三﹔二﹔四・四﹔」[10] 以關漢卿《拜月亭》第二折為例：

俺便似遭嚴臘・久盼望﹔久盼望你個東皇﹔〔望得些春光艷陽﹔東風和暢﹔
十平仄・十仄十﹔　十仄平平﹔　平平仄平﹔平平平仄﹔
好也囉，剗地凍剝剝的雪上加霜﹔〕無些情腸﹔緊揪住不把我衣裳放﹔
十仄平平﹔　平平﹔十平　十仄　平平去﹔
見個人殘生喪・一命亡﹔世人也慚惶﹔你不肯哀怜憫恤・我怎不感嘆悲傷﹔[11]
平十仄・十仄平﹔　平平﹔　十平仄仄・　十仄平平﹔

[10] 鄭騫：《北曲新譜》，頁 128-130。按：以下解釋各曲牌之格律或增減句式等，參考之。
[11] 徐征主編：《全元曲》（石家莊：河北教育出版社，1998 年），卷 1，頁 561-562。



臺灣大學學術期刊資料庫

【草池春】例應增句，亦可減句。或減第四句，或減第八句，成為九字句。或減第四、第八兩句，成為八句。兩個二字句皆可改為四字句「十仄平平﹔」增句在第三句下，其式有三。[12] 增句平仄無定式，調諧即可。增句須每句協韻，六字句者，上句平仄韻不拘，下句宜協仄韻，去聲更佳，協平韻者極少。四字句平仄韻不拘，但其最後句必須「十仄平平﹔」三字句須協平韻。

2. 不可增句者：有【正宮・端正好】，其作聯套首曲用，不能增句。格律五句「三・三﹔七乙﹔七﹔五﹔」[13] 例如薛昂夫〈閨怨〉套數：

小庭幽・重門靜﹔東風軟，膏雨初晴﹔猛聽得賣花聲過天街應﹔

仄平平・平平ㄙ﹔十十十，十仄平平﹔　　十平十仄平平ㄙ﹔

驚謝芙蓉興﹔[14]

十仄平平去﹔

【端正好】亦入【仙呂】，格律相同。不過，【仙呂】只入楔子用，第四句以下可增句。[15] 如馬致遠《青衫淚》楔子【仙呂・端正好】：

有意送君行・無計留君住﹔怕的是君別後，有夢無書﹔一尊酒盡青山暮﹗﹗

仄平平・　平平ㄙ﹔　　十十十，十仄平平﹔十平十仄平平ㄙ﹗﹗

〔我揾翠袖。淚如珠﹔你帶落日。踐長途﹔情慘切。意躊躇﹔〕

〔　十十仄。仄平平﹔　十十仄。仄平平﹔十十仄。仄平平﹔〕

你則身去心休去﹔[16]

十仄平平去﹔

12 增句其式有三：（1）增四字句若干，如上文引關漢卿《拜月亭》。（2）先增六字句再增四字句，六字句多少不拘，但宜增雙數，四字以四句為度，奇偶不拘，是為常用格式。（3）六字句、四字句之間，可再增三字一兩句或四句。

13 鄭騫：《北曲新譜》，頁 23-24。

14 徐征主編：《全元曲》，卷 10，頁 7561。

15 鄭騫：《北曲新譜》，頁 75-76。

16 徐征主編：《全元曲》，卷 3，頁 1513。



臺灣大學學術期刊資料庫

3. 可增句者：共九支曲牌。[17] 北曲運用數量之冠，而格式變化也最多者，當屬【仙呂・混江龍】，詳鄭騫先生專文。[18] 茲以【仙呂・後庭花】為例，格律七句「五・五﹔五・五﹔三﹔四・五﹒﹒」例如呂止庵〈冷泉亭〉：

湖山汲水重・樓臺烟樹中﹔人醉蘇堤月・風傳賈寺鐘﹔冷泉東﹔
十平十仄平・十平十厶平﹔十仄平平厶・十平十厶平﹔仄平平﹔
行人頻問・飛來何處峯﹒﹒[19]
十平十厶・十平十厶平﹒﹒

【後庭花】可入小令、套數，其主要差異是小令不能增句，套數可增句。增句在末句之後，依照末句作。其第一句與末句是否對偶均可，其餘各句是否對偶亦可隨意。句數多少不拘，須每句協韻。末句本為五字，入套之作百分之九十九變為六乙，以下所增之句遂亦可用六乙句法。[20] 例如喬吉《兩世姻緣》第一折：

今日在汴河邊倚畫船・明日在天津橋聞杜鵑﹔最苦是相思病・
十平十仄平・　十平十厶平﹔十仄　平平厶・
極高的離恨天﹔空教我淚漣漣﹔淒涼殺花間鶯燕・散東風榆莢錢﹔
十平　十厶平﹔　仄平平﹔　十平十厶・　十平十厶平﹔
〔鎖春愁楊柳烟﹔斷腸在過雁前﹔銷魂向落照邊﹔苦懨懨恨怎言﹔
十平十厶平﹔十平　十厶平﹔十平　十厶平﹔　十平十厶平﹔
急煎煎情慘然﹔〕[21]
十平十厶平﹔

17 可增句之曲牌有【仙呂・混江龍】【仙呂・後庭花】【仙呂・青哥兒】【南呂・鵪鶉兒】【南呂・黃鍾尾】【中呂・道和】【雙調・新水令】【雙調・折桂令】【雙調・尾聲】，共九支。

18 鄭騫：〈仙呂混江龍的本格及其變化〉，原載《文史哲學報》第 1 期（1950 年）。後收入氏著：《景午叢編》下冊（臺北：臺灣中華書局，1972 年），頁 348-373。

19 徐征主編：《全元曲》，卷 10，頁 7597。

20 鄭騫：《北曲新譜》，頁 90-91。

21 徐征主編：《全元曲》，卷 6，頁 4253。



臺灣大學學術期刊資料庫

## （二）字數律

周德清所謂「每句七字而止」，意謂每句正字至多止於七字句。王驥德《曲律・論襯字》曰：「凡曲自一字句起，至二字、三字、四字、五字、六字、七字句止。」[22] 不論北曲、南曲，每句的字數大抵從一字句至七字句止。其中較少見的是一字句和兩字句。例如定格選錄馬致遠《黃粱夢》第一折【仙呂・鴈兒】，五句，格律「七﹔三。三﹔一﹔三﹔」[23] 又選錄無名氏〈五柳莊〉【雙調・慶宣和】，五句，格律「七﹔四﹔七﹔二﹔二﹔」[24]

【鴈兒】你有出世超凡神仙分﹔一抹絛。九陽巾﹔君﹔敢做箇真人﹔[25]

十仄平平平平去﹔十仄十。仄平平﹔平﹔　仄　平平﹔

【慶宣和】五柳莊前陶令宅﹔大似彭澤﹔無限黃花有誰戴﹔去來﹔去來﹔[26]

十仄平平十么平﹔十仄平平﹔十𠀋𠀋𠀋𠀋𠀋十𠀋﹔去𠀋﹔去𠀋﹔

這兩首曲文，一、二、三、四、七字句皆有，五、六字句為常見（詳下文曲例）。周德清和王驥德所謂「七字句而止」，係就正字而言；若出現九字句者，係為「增字」。（詳下文襯字律）。

## （三）襯字律

詞體偶有襯字，相對而言，曲體用襯至為常見，是其語言特色。句中襯字須加於句子分段之處，添增之襯字以三個字為度，故南北曲有所謂「襯不過

22 明・王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第 4 冊，頁 125。

23【仙呂宮・雁兒】又名【醉雁兒】，五句。【雙調・雁兒落】又名【平沙落雁】，四句，格律不同。鄭騫：《北曲新譜》，頁 102、285。按：「雁」或作「鴈」。

24 鄭騫：《北曲新譜》，頁 300。

25 徐征主編：《全元曲》，卷 3，頁 1630。

26 同前註，卷 12，頁 8914。



臺灣大學學術期刊資料庫

三」。不過，北曲一句之中所加襯字之總數，可多於三個，但須分布各處。[27]

〈作詞十法・造語〉曰：「襯字無」；又〈作詞十法・用字〉曰：「切不可用襯㩳字」。考「㩳」字，假借為「墊」，有支撐或墊於物體底下，使之平穩之義。[28] 任中敏《作詞十法疏證》曰：「襯㩳字通稱襯字。《青樓韻語廣集・凡例》有所謂『揜唱字眼者』。揜即㩳，通作墊。」[29] 任中敏引用「揜唱字眼」，原文為：「辭中有揜唱字眼，俱詳覈舊譜，而分行小書於中以別之，庶歌覽者，兩無謬誤之弊。」[30] 檢閱《青樓韻語廣集》收錄曲文，所謂「分行小書於中以別之」者，乃是襯字，有別於正字。故「揜唱字眼」者，亦指襯字。

周德清引用芝菴《唱論》：「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。」[31] 主張北曲必是修飾典雅具有華采的文字，方能謂之「樂府」，凸顯其「以曲為詩」或「以曲為詞」的創作理念。可知北曲有「俚歌北曲」（無文飾者）與「樂府北曲」（有文章者）之分。前者可多加襯字，後者則不加或不多加襯字。故主張「襯字無、切不可作襯㩳字」，[32] 是針對「樂府北曲」而言。基於無襯字的主張，周德清批駁襯字加倍的曲文，認為欲從套數摘取精警之調，已然不可多得；若再使用加倍的襯字，更難以寫出「協音俊語」之作。周德清舉貫雲石〈代人作〉【正宮・塞鴻秋】：「戰西風幾點賓鴻至，

27 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》，頁 10。

28 㩳，《中原音韻》廉纖韻，與「墊」同音 /tiɛm/。墊，《廣韻》栟韻都念切「下也」。㩳，《廣韻》栟韻徒念切「支也」。按：「㩳」字，因濁母清化，故「㩳墊」二字同音，「㩳」得借為「墊」。參閱李惠綿：《中原音韻箋釋——正語作詞起例之部》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016 年），頁 567。

29 任中敏：《作詞十法疏證》，收入《散曲叢刊》（臺北：臺灣中華書局，1984 年），冊 4，頁 16。

30 明・方悟編：《青樓韻語廣集》（臺北：國立中央圖書館，1989 年），頁 1。

31 周德清：《中原音韻》，頁 231。按：這段話引自元・芝菴：《唱論》，收入《中國古典戲曲論著集成》，冊 1，頁 160。

32 〈作詞十法・造語〉曰：「襯字無」；〈作詞十法・用字〉曰：「切不可用襯㩳字」。按：襯㩳字即襯字。周德清：《中原音韻》，頁 232、234。



臺灣大學學術期刊資料庫

感起我南朝千古傷心事，展花箋欲寫幾句知心事，空教我停霜毫半晌無才思。往常得興時，一掃無瑕疵，今日箇病懨懨剛寫下兩箇相思字。」[33] 末句本格七字「十平十仄平平去」，此句共十四個字，襯字總數長達七個字！此曲末句既符合襯字添增的位置，亦符合音節空隙處「襯不過三」的原則。全曲以此句收尾，借南朝千古傷心事，寄託故國懷思而難以言詮的相思之情，句法靈活，含蓄蘊藉。周德清譏刺「此何等句法」，正是因其不合「樂府北曲」少加或不加襯字的規範。

襯字意義分量較輕，多為虛字，易於辨識。但有時全句渾然一體，字數較本格正字為多，而諸字勢均力敵，難以從語氣上或從文法上辨識其孰為正、孰為襯，稱曰「增字」。[34] 換言之，「增字」是本格正字之外所添加出來的字，地位上其實是襯字，但由於意義分量與正字勢均力敵，後人又在其上加點板眼，因此在全句中與正字渾然一體。凡曲自一字句起至七字句止，皆可增字，例如七字句可增兩字變為九字，攤破為三、三、三。如【仙呂・寄生草】第三四五句鼎足對，本格為七字句，無名氏〈閒評〉：「想着他〔擊〕珊瑚、〔列〕錦帳、〔石〕崇勢，則不如〔卸〕羅襴、〔納〕象簡、張良退，學取他〔枕〕清風、〔鋪〕明月、陳摶睡。」[35] 其中「擊、列、石、卸、納、枕、鋪」諸字，即是增字。[36] 周德清尚無增字概念，造成誤將增字視為本格正字的現象。（詳下文末句律）。

33 徐征主編：《全元曲》，卷 11，頁 8166。《北曲新譜》【塞鴻秋】七句，末句「十平十仄平平去」。頁 27。

34 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》，頁 11。

35 隋樹森編：《全元散曲》（北京：中華書局，1964 年），頁 1668。

36 關於一字句至七字句之增字原則，詳鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》，頁 11-16。



臺灣大學學術期刊資料庫

## 二、聲調平仄律

詩詞曲各有嚴謹規範的平仄律，惟詩詞有平上去入四聲，而為填詞度曲而編撰的《中原音韻》，則只有平上去三聲。換言之，北曲的仄聲律並無入聲調，誠如〈作詞十法‧末句〉所云：「夫平仄者，平者平聲，仄者上、去聲也。後云上者，必要上；去者，必要去。」[37] 所謂「後云」指定格四十首「評曰」的內容。可知北曲格律對平、上、去之講究，有必然的規範，此即周德清論述的「聲調平仄律」。正因《中原音韻》聲調別於詞曲，故〈作詞十法〉將「知韻」置於第一：

> 知韻〔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。〕
>
> 去聲〔無陰，無陽；入聲作去聲亦然。〕[38]

所謂「知韻」之「韻」不是指十九韻部，而是指聲調。北曲作家宜知《中原音韻》無入聲，止有平、上、去三聲，其平聲有陰平、陽平。雖然沒將入聲列為獨立調類，然中原之音呼吸言語之間還有入聲之別。為廣其押韻，乃將入聲派入三聲，撮其同聲，分別為「入聲作平聲（陽）、入聲作上聲、入聲作去聲」。曲牌格律之要，開宗明義強調《中原音韻》既不同於入聲獨立的《廣韻》，亦不同當時杭州一帶搬演戲文唱念的吳語，其平、上、去、入，四聲各分陰、陽。因為入派三聲，因此北曲聲調平仄律中，平聲字包含本聲的陰平、陽平與入聲作平聲（陽平）；仄聲字包含本聲的上聲、去聲和外來的入聲作上聲、入聲作去聲。運用於曲牌格律，則有入聲作平聲律、陰陽律、仄仄律。

---

37 周德清：《中原音韻》，頁 237。

38 同前註，頁 231-232。



臺灣大學學術期刊資料庫

## （一）入聲作平聲律

《中原音韻》入派三聲，入聲作上聲或入聲作去聲，仍是仄聲，不容易造成失律。但入聲作平聲之字，若被視為入聲，將造成失律，甚且不能歌之的現象。因此周德清將「入聲作平聲」列為〈作詞十法〉第五法，自注：「施於句中，不可不謹，皆不能正其音。」周德清列舉七首唐人律詩的例句，每句皆有自注：

澤國江山入戰圖〔第一「澤」字，無害。〕

紅白花開烟雨中〔第二「白」字。〕

瘦馬獨行真可哀〔第三「獨」字，若施於「仄仄平平仄仄」之句則可，施於他調皆不可。〕

人生七十古来稀〔第四「十」字。〕

點溪荷葉疊青錢〔第五「疊」字。〕

劉項元來不讀書〔第六「讀」字。〕

鳳凰不共雞爭食〔第七「食」字。〕[39]

周德清分別於各律句的第一字至第七字，指出「澤、白、獨、十、疊、讀、食」等七個入聲字，僅於首句自注「第一『澤』字，無害」。任中敏《作詞十法疏證》：「於第一句說明無害，此下皆無說明，是謂此下皆有害也。『有害』云者，謂亂其句中平仄之常軌耳。大約七字句中，第二、第四、第六，三個字必正其為平為仄，不可通假。其餘之四字中，要勿與上下二字連成三平或三仄，否則即為有害也。」[40] 然則曲律並未如詩律忌諱連三平或三仄，例如姚燧〈別友〉【中呂・普天樂】第七句「冷雨青燈讀書舍」（十仄平平平平去），其中「青燈讀書」連用四個平聲字，可見曲律不以此為戒。況且上述七例都出自唐人律句，任中敏的解釋不易掌握「施於句中，不可不謹」的意義。筆者認為周德清指出「澤、白、獨、十、疊、讀、食」七個字，在近體詩中皆是入聲字，

39 周德清：《中原音韻》，頁 235。
40 任中敏：《作詞十法疏證》，頁 21。


臺灣大學學術期刊資料庫

本屬仄聲。但在《中原音韻》皆屬入聲作平聲，應視為平聲字使用。若當作仄聲，將不能辨正該字為平聲。例如第二句杜牧詩第四句「紅白花開烟雨中」，[41]依照詩律當作「仄仄平平仄仄平」，第二「白」字入聲，合律。若施於曲律，「白」字皆來韻入聲作平聲，則有害，故曰「入聲作平聲，施於句中不可不謹」。

周德清所以運用七個七言律句為例，其理有三。第一，如上節討論，曲牌「每句七字而止」。其二，以詩律的入聲字對比曲律的入聲作平聲的差異。其三，指出七言句中第一至第七字的位置，論證「入聲作平聲，施於句中，不可不謹」的全面性。換言之，曲譜格律若必用平聲，而曲家無適當的陰平或陽平字可用，必用入聲作平聲。可見周德清強北曲入聲作平聲別於律詩之匠心獨運。

周德清將入聲作平聲之法，用以評點北曲。定格選錄馬致遠〈秋思〉【雙調】套數，如「百歲光陰如夢蝶」（十仄平平平ㄙ平）、「投至狐蹤與兔穴」（十仄平平十ㄙ平）、「多少豪傑」（十仄平平）、「上床和鞋履相別」（仄平十十仄平平）、「利名竭」（仄平平）、「是非絕」（仄平平）。周德清評曰：「看他用『蝶、穴、傑、別、竭、絕』字，是入聲作平聲。……無一字不妥。」依據曲譜，惟「蝶、穴」二字平上不拘，其餘四字必作平聲，馬致遠使用入聲作平聲之字，合律協音，故曰「無一字不妥」。周德清固然強調學者、有才者，使用平上去本聲即可。然入聲派入平上去三聲，若下得妥貼，更顯「屬律必嚴，比字必切」之妙。

## （二）陰陽律

《中原音韻》平聲分陰、陽，是其語音特質。虞集〈中原音韻序〉曰：「高聲從陽，低聲從陰」，中原之音陽平調值高，陰平調值低。譜律若是平聲，曲

41 唐‧杜牧〈念昔遊〉之三：「李白題詩水西寺，古木回岩樓閣風。半醒半醉遊三日，紅白花開山雨中。」清‧曹寅等編：《御定全唐詩》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），卷 521，頁 215。



臺灣大學學術期刊資料庫

譜只標示「平」，意謂該字陰平或陽平皆可。不過，周德清卻非常強調宜於陰平，絕不可用陽平；宜於陽平，絕不可用陰平，以免造成倒字的現象。〈作詞十法〉第六法名曰「陰陽」，如下：

> 用陰字法
>
> 【點絳唇】首句韻脚必用陰字，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。[42]
>
> 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。[43]

【仙呂・點絳唇】首句格律「十仄平平」，周德清強調韻腳必用陰平。例如鄭光祖《立成湯伊尹耕莘》第一折【點絳唇】首句「混元始宇宙洪荒」，[44]基於「韻腳必用陰字」的原則，「荒」字陰平，協律。若用「天地玄黃」為句，譜律既然必用陽平，調值較低，則韻腳「黃」字將唱成「荒」字。同理，【仙呂・寄生草】末句「平平仄仄平平去」，周德清強調第五字必用陽平。例如「歸來飽飯黃昏後」，末三字「黃昏後」協律。譜律既然必用陽平，調值較高，若改作「昏黃後」，則「昏」字將唱成「渾」字。定格選錄白樸〈飲〉【寄生草】末句「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」字屬陰。「虹蜺志」、「陶潛是」務頭也。[45]

評點第五個字必作陽字，故「陶潛」協音，若作陰字，則「淵明」將唱作「元明」，不協音。從【點絳唇】、【寄生草】曲例，證明陰陽位置有定。定

42 周德清：《中原音韻》，頁 235。
43 同前註，頁 236。
44 徐征主編：《全元曲》，卷 6，頁 3701。
45 周德清：《中原音韻》，頁 240。



臺灣大學學術期刊資料庫

格四十首中，周德清往往針對「陰平」或「陽平」之字加以評點，陰陽律確然成為北曲曲牌格律要素之一。

## （三）仄仄律

詩詞曲必然有「平平」或「仄仄」連用的格律，周德清對仄仄連用的規則，格外重視。〈作詞十法〉第九法「末句」云：

> 上去者，必要上去；去上上者，[46]必要去上。仄仄者，上去、去上皆可。上上、去去，若得迴避尤妙。若是古句且熟，亦無害。[47]

周德清指出凡末句宜作「上去」或「去上」者，不得更易。若是「仄仄」連用，皆當迴避「上上」或「去去」。若引用的是古句，而且是耳熟能詳的古句，雖不符去上或上去之規範，則不妨害。仄仄律雖出現於「末句」的論述，其實適用於曲牌中每句格律。定格四十首中，周德清往往針對「上去」或「去上」之字加以評點。先舉「去上」曲例，定格選錄【越調・天淨沙】：「古道西風瘦馬」（十仄平平ㄙㄚ），周德清評：「瘦馬二字去上，極妙。」[48]根據曲譜，「瘦」字宜去可上，「馬」字宜上可去，[49]馬致遠用「瘦馬」二字，極妙。再舉「上去」曲例，定格選錄【仙呂・醉中天】第三句「曾與明皇捧硯來」（十仄十平十ㄙㄞˊ）；末句「灑松烟點破桃腮」（十平十ㄙ平平），周德清末句作「平平仄仄平平」，評曰：「音律調暢，『捧硯』、『點破』，俱是上去聲，妙。」[50]以上列舉曲文格律皆作仄仄，因迴避上上或去去而受到肯定。評點上去、去上之妙，即是反覆強調兩字連用仄仄時，務求上去或去上之變化。可知不止末句，句中亦當嚴別上去或去上之變化。

---

46 《中原音韻》瞿本衍一「上」字，當據《嘯餘譜》本作「去上」。
47 周德清：《中原音韻》，頁 237。按：集成本作「造句」，當據瞿本作「古句」。
48 同前註，頁 247。
49 鄭騫：《北曲新譜》，頁 262。
50 周德清：《中原音韻》，頁 241。



臺灣大學學術期刊資料庫

## 三、末句律、收煞律

各曲牌末句的字數與平仄皆有規範，謂之「末句律」；各曲牌末字押韻的聲調亦有規範，謂之「收煞律」。按理而言，末句律亦可歸屬上節「聲調平仄律」，因周德清專章羅列各曲牌末句平仄，兼論及收煞律，故另立小節單獨討論。〈作詞十法〉第九法「末句」云：

> 詩頭曲尾是也，如得好句，其句意盡，可為末句。前輩已有「某調末句是平煞、某調末句是上煞、某調末句是去煞。」[51]

所謂「曲尾」非指套數之「尾聲」，而是指「一曲之尾」，是為「末句」。周德清引用前輩某調收煞之說，目前無可考。所指「平煞、上煞、去煞」之「煞」指末字韻腳。可知各曲牌用平、上、去聲收韻亦有規範。根據末句羅列之曲牌，例如【仙呂・金盞兒】【南呂・牧羊關】等，必須平煞；【正宮・醉太平】【中呂・紅繡鞋】等，必須上煞；【雙調・落梅風】【中呂・賣花聲】等，必須去煞。由此可見，周德清已經同時建構曲牌的收煞律。此外，有些曲牌雖可兼具不同聲調的收煞，周德清並有自注，品第其高下。以下就評點為上着的平煞律、上煞律、去煞律，各舉一支曲牌末句說明。

1. 平煞律：如【中呂・山坡羊】末句「平去平〔平去上屬第三着〕。」第三着即第三位次，推而知之，周德清品第末句平仄律，第一着為上品，第二着為中品，第三着為下品。據《北曲新譜》，【山坡羊】末句「十去至」，首字平仄不拘，平聲、上聲收煞不拘。依周德清之意，首字當作平聲，且以平聲收煞。故判斷「平去平」屬上着；「上去平」屬第二着；若作「平去上」，屬第三着。分別舉例如下：

   (1) 末句「平去平」，屬上着：趙善慶〈長安懷古〉：「驪山橫岫，渭

51 周德清：《中原音韻》，頁 237。



臺灣大學學術期刊資料庫

河環秀，山河百二還如舊。狐兔悲，草木秋，秦宮隋苑徒遺臭，唐闕漢陵何處有？山，空自愁；河，空自流。」[52]

(2) 末句「上去平」，屬第二着：湯舜民〈書懷示友人〉：「田園荒廢，箕裘陵替，桃源有路難尋覓。典鶉衣，舉螺杯，酕陶醉了囫圇睡，啼鳥一聲驚覺起。悲，也未知；喜，也未知。」[53]

(3) 末句「平去上」，屬第三着：湯舜民〈書懷示友人〉：「長江東注，夕陽西沒，流光容易拋人去。莫嗟吁，任揶揄，老天還有安排處，踽踽客窗無伴侶。酒，花外沽；琴，燈下撫。」[54]

2. 上煞律：如【雙調・慶宣和】末句「去上〔去平屬第二着，切不可上平〕。」此曲上、平聲收煞皆可，以上聲收煞屬第一着，平聲收煞屬第二着，但切不可上平。分別舉例如下：

(1) 末句「去上」，屬上着：張可久〈毛氏池亭〉：「雲影天光乍有無‖老樹扶疎‖萬柄高荷小西湖‖聽雨‖聽雨‖」[55] 最後兩句的「聽」字，有平聲、去聲二讀，此讀去聲。

(2) 末句「去平」，屬第二着。定格選錄無名氏〈五柳莊〉：「五柳莊前陶令宅‖大似彭澤‖無限黃花有誰戴‖去來‖去來‖」。

3. 去煞律：如【中呂・迎仙客】末句「仄仄平平去〔上聲屬第二着〕。」此曲去、上聲收煞皆可，以去聲收煞屬上着，上聲收煞屬第二着。

(1) 末句去聲收煞，屬上着：定格選錄鄭光祖《醉思鄉王粲登樓》第三折：「雕簷紅日低・畫棟彩雲飛‖十二玉闌天外倚‖望中原・思故國‖感慨傷悲‖一片鄉心碎‖」[56]

---

52 徐征主編：《全元曲》，卷 6，頁 4519。
53 同前註，卷 7，頁 5109。
54 同前註，卷 7，頁 5110。
55 隋樹森編：《全元散曲》，頁 923。
56 徐征主編：《全元曲》，卷 6，頁 3791-3792。



臺灣大學學術期刊資料庫

(2) 末句上聲收煞，屬第二着。〈雲龕子〉：「世事休・甚清幽ꞏ無管無拘林下叟ꞏ翠巖前・風月友ꞏ狂歌醉舞ꞏ爛飲長生酒ꞏ」[57]

以上舉例證明現存元曲末句果然有兼具兩種收煞的作品，周德清着意鑑別品第，可知其「屬律必嚴，審律必當」。任中敏《作詞十法疏證》曰：「曲尾最要緊，因音節較美，每每即務頭所在，故文字必緊，而平仄必嚴也。末句固重，而末字尤重，去聲則必去聲也。〔自注：觀後文定格內所論，便知末字寧多用去，勿多用上〕。」[58] 上文提及某些曲牌必須上聲收煞者，亦有必須去聲收煞者。因此任中敏觀察「末字寧多用去，勿多用上」，指上、去聲收煞皆可而言。觀察周德清列舉末句律中，僅有兩種收煞律寧用去聲而不用上聲。其一「平平仄仄平平去〔上聲屬第二着〕」，如【仙呂・寄生草】【正宮・塞鴻秋】【雙調・駐馬聽】。其二「仄仄平平去〔上聲屬第二着〕」，如【仙呂・醉扶歸】【中呂・迎仙客】等。

周德清講究末句，而末句往往是務頭所在。定格選錄曲文亦大抵符合末句平仄律，使其創作理論與實際批評相得益彰。然仍有不盡相符者，[59] 歸納有五種情況。

1. 末句首字不符：如【中呂・普天樂】末句「仄仄平平」，姚燧〈別友〉：「留戀些些」。又如【中呂・喜春來】末句「仄仄仄平平」，胡祗遹〈春思〉：「簾外曉鶯啼」。凡此類曲例，《北曲新譜》首字大多平仄不拘，可知現存元曲通例如此。換言之，依照《北曲新譜》，定格仍屬合律。不過，根據周德清的鑑別品第，該支曲牌首字，若宜平而用仄，或宜仄而用平，則屬第二着。

57 徐征主編：《全元曲》，卷 12，頁 8682。

58 任中敏：《作詞十法疏證》，頁 36。

59 【雙調・離亭宴帶歇指煞】末句「平平去平上」，《北曲新譜》「平平去平去上」。馬致遠〈秋思〉套數：「道東籬醉了也。」第四「了」字，不合律。按：定格中，唯有此曲於第四字不符，屬不規則現象。



臺灣大學學術期刊資料庫

2. 末句第一、三字不符，且平仄相反：此類句法或沿襲近體詩「本句自救」的規則。如【中呂‧紅繡鞋】末句「仄平平去上」，張可久〈隱士〉：「功名不掛口」，第一、三字平仄相反，依照《北曲新譜》，定格仍合律。
3. 末句收煞律非屬上着：(1)【雙調‧慶宣和】末句「去上〔去平屬第二着，切不可上平〕」，以上聲收煞屬上着。馬致遠〈秋思〉套數：「投至狐蹤與兔穴，多少豪傑。鼎足三分半腰折。魏耶？晉耶？」以平聲收煞，屬第二着。(2) 末句「平去平〔平去上屬第三着〕」，以平聲收煞屬上着。如張可久〈春睡〉【商調‧山坡羊】：「卻是你」；[60] 曾瑞〈嘲俗子〉【南呂‧四塊玉】：「不害磣」，兩首末句皆為「上去上」，以上聲收煞，且首字亦不合律。
4. 末句字數不符：周德清標示的末句字數，與定格曲例不符。【雙調‧撥不斷】末句「仄平平仄平平去」七字。馬致遠〈隱居〉：「竹籬茅舍」，僅有四字。此曲末句有兩種格律，一作四字句，「竹籬茅舍」（仄平平去），合律。一作七乙句，例如姚燧〈四景〉：「草萋萋，日遲遲，王孫仕女春遊戲。宮殿風微燕雀飛，池塘沙暖鴛鴦睡，正值着，養花天氣。」《北曲新譜》云：「末句上三字可省」。[61]
5. 誤將增字視為本格：《中原音韻》並無「增字」概念與用語，以下曲例末句字數不符，周德清或誤將增字視為本格，說明如下。
   (1)【中呂‧醉高歌】末句「平仄仄平平去上〔去平屬第二着〕」，《北曲新譜》作六字句「十仄平平去卡」，首字平仄不拘。[62] 任中敏《作詞十法疏證》云：「【醉高歌】末句，元曲大抵作六字，有作七字者。

60 【山坡羊】原屬【中呂】，又名【蘇武持節】，亦入【黃鍾】、【商調】。〈起例〉之二十六〈樂府共三百三十五章〉，將【蘇武持節】歸屬【中呂】。「定格」四十首選錄張可久〈春睡〉【山坡羊】，周德清又將此首小令置於【商調】之下。引用〈春睡〉【山坡羊】，依照「定格」所屬宮調；引用【山坡羊】其他曲文，則歸屬【中呂】。

61 鄭騫：《北曲新譜》，頁 319。

62 同前註，頁 162。



臺灣大學學術期刊資料庫

如顧德潤之『人憔悴雲林又晚』、『縱金勒王孫笑引』。固皆與此處懸格不盡合，且第一字亦分明屬襯，餘仍作平仄平平去上，六字也。」[63]引顧德潤之作，首字「人、縱」為襯字，因與全句渾然一體，成為「增字」，末六字合律。定格選錄姚燧〈感懷〉「晚節桑榆暮景」，平仄相符。考現存元曲【醉高歌】末句，凡作七字句者，多為七乙句，如陳克明〈怨別〉套數:「那裏也吹簫伴侶」，[64]湯舜民〈客中題壁〉：「單注着離人斷魂」，[65]侯正卿〈寄中寄情〉套數：「報與些淒涼事實」，[66]周德清或誤為本格而作七字句。

(2)【雙調・胡十八】末句「仄仄仄平平」，字數與現存元曲不符。《北曲新譜》云：「【胡十八】末句協平聲韻者遠少於去聲，亦不一定五字。《中原音韻》云末句必要『仄仄仄平平』，乃周德清一偏之見，與實例不合。……末兩句各三字，但照做者甚少，多增為兩個六乙句或兩個五字，但從無併為一個五字句者。」[67]定格未選錄，茲以湯舜民〈送景賢回武林〉套數為例:「醉舞筵，殢歌扇。偎柳坐，枕花眠，生來長費杖頭錢。酒中遇仙，詩中悟禪。有情燕子樓，無意翰林院。」[68]末兩句本格為三字句，「有情、無意」皆由襯字提升為「增字」地位，周氏或誤將增字視為本格，故以末句為五字句。現存元曲【胡十八】末句仍有五字句者，如張養浩〈嘆世〉：「試算春，九十日。屈指間，去如飛。三分中卻早二分歸，便醉的似泥，渾都有幾時。把金杯休放閑，須臾間日西墜。」[69]末句雖為五字句，但與周德清末句律不符。

63 任中敏：《作詞十法疏證》，頁 46。
64 徐征主編：《全元曲》，卷 10，頁 7679。
65 同前註，卷 7，頁 5057。
66 同前註，卷 4，頁 2869。
67 鄭騫：《北曲新譜》，頁 327-328。
68 徐征主編：《全元曲》，卷 7，頁 5141。
69 同前註，卷 10，頁 7383。



臺灣大學學術期刊資料庫

(3)【雙調・祆神急】末句「平平仄仄平平」，字數與現存元曲不符。《太和正音譜》和《北曲新譜》末句僅作四字「仄仄平平」。[70]《北詞廣正譜》引無名氏「不覺的又過了中秋」，亦作六字句，然首二字「不覺」屬入聲作上聲，與周德清末句平仄律不符。故吳梅《南北詞簡譜》云：「此說誤矣。」定格未選錄，現存元曲惟有無名氏撰【祆神急】，無可佐證，周德清或又誤增字為本格。

## 四、協韻律

收煞律即是協韻律的內涵之一。詩歌押韻，除非詩人有意運用密韻（如曹丕〈燕歌行〉第一首句句押韻），基本上是兩句為韻。北曲格律不押韻的句子較少，押韻的密度相對較高。由於體製差異及語音演變，周德清對北曲格律的押韻，亦有論述。

### （一）押韻方式

古體詩押韻是平上去入四聲不可混押，近體詩必押平聲韻。詞的押韻是平聲或仄聲一韻到底，入聲獨用。相對於詩、詞，北曲押韻不受聲調限制，平上去三聲可分押、可通押，入派三聲亦可同押。羅宗信〈中原音韻序〉云：

> 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。[71]

羅宗信指出北曲押韻的方式，第一，「每調有押三聲者」，即是三聲通押，例如定格選錄胡祗遹〈春思〉【中呂・喜春來】：[72]

---

70 鄭騫：《北曲新譜》，頁 374。
71 周德清：《中原音韻》，頁 177。
72 鄭騫：《北曲新譜》，【喜春來】一名【陽春曲】，頁 164。



臺灣大學學術期刊資料庫

閑花醞釀蜂兒蜜。細雨調和燕子泥。綠窓蝶夢覺來遲。誰喚起。

十平十仄平平仌。十仄平平十仄平。十平十仄仄平平。平去𠀤。

簾外曉鶯啼。

十仄仄平平。

評曰：「調」字、「遲」字俱屬陽，妙。「蜜」字去聲，好，切不可上聲。但要「喚」字去聲。「起」字，平上皆可。[73]

這首曲文押齊微韻，韻腳平、上、去三聲皆有。第二，每調「有各押一聲者」，全首韻腳只有一種聲調，例如定格選錄無名氏〈章臺行〉【越調・凭闌人】：

花陣贏輸隨鏝生。桃扇炎涼逐世情。雙郎空藏瓶。小卿一塊冰。[74]

十仄平平十仌平。十仄平平十仌平。十平𠀤仌平。十平平去平。

這首曲文押庚青韻，各句韻腳全屬平聲。[75] 此外，北曲押韻還有第三種方式，亦即入派三聲與平上去三聲通押。周德清將入聲派入三聲，對曲牌格律有三個作用。第一，廣其押韻，如〈正語作詞起例〉之五云：「入聲派入平、上、去三聲者，以廣其押韻，爲作詞而設耳。然呼吸言語之間，還有入聲之別。」[76] 因此，入派三聲可與平上去三聲通押。第二，入聲作平聲，施之於句中不可不謹（詳見上文）。第三，區分「本聲」與「外來」。如〈正語作詞起例〉之六云：

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。[77]

「鞞字」是周德清創發的語詞，比喻「附加字」。入派平、上、去三聲之

73 周德清：《中原音韻》，頁 244。又見徐征主編：《全元曲》，又題〈春景〉，卷 10，頁 7175-7176。

74 徐征主編：《全元曲》，卷 12，頁 8897-8898。

75 鄭騫：《北曲新譜》，頁 275。

76 周德清：《中原音韻》，頁 211。

77 同前註，頁 211。



臺灣大學學術期刊資料庫

字，各次於本韻後，以之為附，故稱之為「鞞字」。[78] 周德清將撮其同聲的入聲字，視為「鞞字」，置於九個陰聲韻之後，可以區別本來的平、上、去三聲（本聲）以及入聲派來的平、上、去三聲（外來），同時可以體現呼吸言語之間還有入聲之別。[79] 入派三聲雖為廣其押韻而設，周德清希望學者和有才者，運用本韻（本聲）押韻即可足矣。然所謂「本韻自足」，用之於短篇體製的小令或散套則可，對於長篇劇套恐不切實際。事實上，即使小令，本聲之外，亦難免兼用入派三聲之字，例如定格選錄姚燧〈別友〉【中呂・普天樂】：

浙江秋・吳山夜。愁隨潮去・恨與山疊。鴻鴈來・芙蓉謝。
仄平平・平平去。十平十仄・十仄平平。十仄平・平平仄。
冷雨青燈讀書舍。怕離別又早離別。今宵醉也。明朝去也・留戀些些。[80]
十仄平平平平去。仄平平十仄平平。十十仄坐。平平去牟・十仄平平。

這首曲文押車遮韻，平上去三聲與入聲作平聲通押。其中第四句「恨與山疊」、第八句「怕離別又早離別」，周德清評曰：「用『疊』字與『別』字，俱是入聲作平聲字，下得妥貼。」本聲押韻之外，兼用外來的入聲作平聲「疊、別」二字，周德清仍讚賞其「下得妥貼」。至於劇套，則如〈正語作詞起例〉之四云：「《音韻》無入聲，派入平、上、去三聲。前輩佳作，中間備載明白。」[81] 所

78 《說文解字》：「鞞，刀室也。從革，卑聲。」《廣韻》「鞞」字有四讀，周德清所謂「鞞字」之音義，當據迴韻補鼎切「刀室」。金欣欣：〈《中原音韻》音系有入聲證〉，《江西師範大學學報》37 卷 2 期（2004 年 2 月），劍鞘或刀室是保護劍體或劍刃的部份。劍體或劍刃是核心、是主體，劍鞘即是外圍或附件。周德清《中原音韻》以原有的平、上、去聲為核心或主體；派入三聲的入聲字就是外圍或附件，此即鞞字（外圍字、附加字）之本意。頁 76。

79 若中原之音無入聲，則所有入聲字理應可以分別與平、上、去一起編排，不必另列入聲作平聲、入聲作上聲、入聲作去聲。可知周德清的編排，是為了在韻書體例中，分辨平上去三聲與入派三聲之別。

80 周德清：《中原音韻》，頁 243。

81 同前註，頁 210。



臺灣大學學術期刊資料庫

謂「前輩」指關漢卿、鄭光祖、白樸、馬致遠等四大家，[82] 其所作北曲，平上去三聲與入派三聲通押，備載明白。例如關漢卿元刊雜劇三十種《詐妮子調風月》第四折【雙調】押魚模韻，韻腳平上去三聲皆有，其中「獨鶻服俗」諸字屬入聲作平聲；「骨」字屬入聲作上聲；「玉、祿」屬入聲作去聲。[83] 既然入派三聲是廣其押韻而設，周德清就不必設限「學者、有才者本韻自足」之說。

## （二）押韻規則與出入通押

《中原音韻》十九韻部不可出入通押，上節所舉曲例，得知北曲押韻是一韻到底。換言之；北曲小令、套數，以及雜劇每折限用一個韻部，一個韻部的字基本上不可旁入他韻，偶有例外。[84] 歸納《中原音韻》有三種情況可以出入通押，其一，兼收於兩韻的新增多音字類型。第一組是東鍾、庚青兩韻並收；第二組是入聲韻派入蕭豪、歌戈兩韻並收；第三組是入聲韻派入魚模、尤侯兩韻並收。這三組兩韻兼收的字，則可出入通押。北曲押韻以一韻到底為規範，因為語音變化而形成少數韻部出入通押的現象。

其二，異讀的字可出入通押，如〈起例〉之十三云：

> 《漢書》「曹大家」之「家」字，讀爲「姑」，可押。然諸韻不載，亦不敢擅收，附此以備採取[85]。

曹大家即班昭（約 49- 約 120）。[86] 曹大家之「家」，當據《廣韻》模韻

---

82 〈中原音韻自序〉云:「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。」周德清：《中原音韻》，頁 175。

83 鄭騫：《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962 年），頁 29-40。

84 〈起例〉之十六云:「齊微韻『璽』字，前輩《剚王莽》傳奇與支思韻通押。」周德清:《中原音韻》，頁 212。按：璽字見齊微韻，讀上聲 /si /。齊微韻 /-i/ 與支思韻 /-ï /，主要元音不同。《剚王莽》雜劇，「璽」字與支思韻通押，當是例外，或為戲曲家方音所致。現存元曲，未見「璽」字與支思韻通押。

85 周德清：《中原音韻》，頁 212。

86 南朝宋・范曄撰：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1981 年），〈列女傳〉記載：班昭博學高才，帝數召入宮，令皇后諸貴人師事焉，號曰「大家」。頁 2784-2785。



臺灣大學學術期刊資料庫

古胡切，讀陰平「姑」/ku/。陳元靚《事林廣記・字當正訛》：「曹大家，『家』本音姑，今音『加』，誤也。班彪女，班固妹也。」[87] 可資參證。因「家」字為異讀，故可與魚模韻出入通押。例如鄭德輝《傷梅香騙翰林風月》楔子【仙呂・賞花時・幺篇】：「更壓着漢宮裏尊賢曹大家，帷幔底論文董仲舒。都則是問安否意何如，往復間交談了數語，幾乎間講遍九經書。」臧晉叔音釋：「家，是姑」。[88] 此曲押魚模韻，曹大家之「家」為韻腳。

其三，特殊音讀的字，包括韻譜新着錄的音讀、依邊傍字音（字形類化音變）、方言俗字之音讀，可出入通押。例如「凹」字，《廣韻》洽韻烏洽切「下也」，僅有入聲一讀。《中原音韻》有三讀，皆非承襲廣韻：(1) 蕭豪韻陰平 /au/。(2) 蕭豪韻去聲 /au/。(3) 家麻韻去聲 /ua/。現存元曲使用「凹」字，大多與家麻韻同押，如鄭廷玉《忍字記》第二折押家麻韻，【正宮・菩薩梁州】：「兩模兩樣鼻凹，一點一般畫畫。磕頭連忙拜他，則被你蹺蹊我也，救苦救難菩薩。」《元曲選・音釋》「汪卦切」。[89] 同理可推，《中原音韻》收錄許多異讀與特殊音讀之字，皆可出入通押。

## （三）押韻戒律

### 1. 切不可開合同押

周德清使用「合口」術語，一指雙唇塞音閉口入聲韻尾 -p，二指平上去三聲雙唇鼻音閉口韻尾 -m。〈起例〉之十四云：

> 【雙調・水仙子】：「壽陽宮額得魁名，南浦西湖分外清，橫斜疎影窗間印，惹詩人說到今。萬花中先綻瓊英。自古詩人愛，騎驢踏雪尋，忍凍在前村。」[90] 開合同押，用了三韻，大可笑焉。詞之法度全不知，妄亂

87 宋・陳元靚：《事林廣記》（北京：中華書局，1999 年），頁 350。

88 明・臧懋循編：《元曲選》（臺北：臺灣中華書局，1983 年），冊 3，頁 1147、1148。

89 同前註，頁 1072。

90 周德清：《中原音韻》，頁 212。按：集成本斷句誤作「自古詩人，愛騎驢踏雪，尋凍在前村。」當作「忍凍在前村」為是。參閱元・楊朝英編：《明抄六卷本陽春白雪》（瀋陽：遼寧書社，1985 年），頁 40。



臺灣大學學術期刊資料庫

編集板行，其不恥者如是，作者緊戒。[91]

所謂「開合同押」之「合口」，指雙唇鼻音閉口韻尾。所謂「開、合」，不是指介音的開口、合口，而是指開口韻尾、閉口韻尾。故「開合同押」指「開口、閉口同押」。《中原音韻》閉口韻指侵尋、監咸、廉纖三個韻，韻尾 -m。開口韻指真文、寒山、先天、庚青等韻，韻尾 -n、-ŋ。韻尾有開口、合口（閉口）之別，故不可同押。如楊朝英【水仙子】，[92] 韻腳「名、清、英」屬庚青韻 -ŋ；「印、村」屬真文韻 -n；「今、尋」屬侵尋韻 -m，一首曲文用了三韻，犯「開合同押」之病。

**2. 不可作雙聲疊韻語**

雙聲、疊韻是複詞（雙音詞）在語音方面的特殊表現。以聲韻學的角度言之，兩字同聲紐者屬雙聲，兩字同韻部者屬疊韻。曾永義先生云：雙聲詞由於聲母相同，發聲時順溜，體現和諧輕快的聲情。疊韻詞由於韻母相同，收聲時迴應，體現優美和緩的聲情。[93] 周德清〈作詞十法・造語〉中不可作「雙聲疊韻語」舉例：

如「故國觀光君未歸」是也。夫樂府貴在音律瀏亮，何乃反入艱難之鄉？此體不可無，亦不可專意作而歌之，但可构肆中白念耳。[94]

根據甯繼福《中原音韻表稿》擬音，[95]「故國觀光君」讀 /ku/、/kui/、/kuɔn/、/kuaŋ/、/kiuən/，五字均屬見母；「未歸」讀 /ʋui/、/kui/，二字屬齊微韻。任中敏《作詞十法疏證》曰：「『故國觀光君未歸』，乃當時曲中語，嫌其疊用雙聲疊韻之字面，讀之難聽也。此類之尤甚者，如元梨園黑老五作【粉蝶兒】

91 周德清：《中原音韻》，頁 212。
92 鄭騫：《北曲新譜》，【雙調・水仙子】又名【湘妃怨】，格律「七ㄖ七ㄖ七ㄖ五ㄖ七ㄖ三・三ㄖ四ㄖ」，頁 301。
93 曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，《戲曲與偶戲》，頁 141。
94 周德清：《中原音韻》，頁 233。
95 甯繼福：《中原音韻表稿》（長春：吉林文史出版社，1985 年）。


臺灣大學學術期刊資料庫

套，全集《中州音韻》而成。……蓋俳體而又惡道者矣。」[96] 任中敏所舉係元曲家黑老五〈集中州韻〉【中呂・粉蝶兒】套數：「從東隴風動松呼，聽叮嚀定睛睜覷，望蒼茫壙廣黃蘆。卻樵夫，遇漁父。遞知機攜物，便盤旋千轉前湖，看寒山晚關灘渡。」[97] 這首套數如標題所擬，集《中州韻》成句（指《中原音韻》），全套曲押魚模韻，一句一韻。此曲每句各字疊韻，分別以東鍾、庚青、江陽、蕭豪、魚模、齊微、先天（混桓歡）、寒山，組合各句，不止拗口，而且多有語意不通者。根據「故國觀光君未歸」句例以及上下文義，周德清是主張雙聲疊韻語不可「專意作而歌之」，如黑老五之作，每句字字疊韻，或兩字重複疊用，音律拗口，流於矯揉造作之弊。至於運用天籟的雙聲疊韻複詞，自然錯落，體現聲韻之美，是填詞作曲不可或缺的語言旋律。如劉庭信〈秋景怨別〉【南呂・一枝花】套數：「素蟾光皎潔，丹桂影扶疏」，[98] 其中「皎潔」雙聲，「扶疏」疊韻。又如湯舜民〈子弟每心寄青樓愛人〉【南呂・梁州】套數：「椿萱衰邁，松菊蕭條。雲山縹緲，煙水迢遙」，[99] 每句末二字皆疊韻，且皆為雙式音節，節奏顯得更為平穩緩慢。周德清既知「此體不可無」，卻又限於「构肆中白念」，不免過於拘泥。

**3. 不可作六字三韻語**

「六字三韻語」和「雙聲疊韻」，都是一種特殊結構的詞句語法。顧名思義，「六字三韻」就是連續二、二、二的句式，每句押韻；或六字句式，每兩字一韻，用三個韻腳，謂之「短柱體」或「短柱韻」。〈作詞十法・造語・不可作六字三韻語〉云：

> 前輩《周公攝政》傳奇【太平令】云：「口來，豁開，兩腮」。《西廂記》【麻郎・么】云：「忽聽一聲猛驚」、「本宮始終不同」，韻腳俱

96 任中敏：《作詞十法疏證》，頁 10。
97 徐征主編：《全元曲》，卷 12，頁 8747。
98 同前註，卷 10，頁 8384。
99 同前註，卷 7，頁 5182。



臺灣大學學術期刊資料庫

> 用平聲，若雜一上聲，便屬第二着，皆於務頭上使。近有【折桂令】，皆二字一韻，不分務頭，亦不能喝采。全淳則已，若不淳，則句句急口令矣。所謂畫虎不成反類犬也。殊不知前輩止於全篇中務頭上使，以別精粗，如眾星中顯一月之孤明也，可與識者道。[100]

周德清舉出兩本雜劇中的六字三韻語。其一，鄭光祖《輔成王周公攝政》第四折【雙調・太平令】：「打打這廝凍妻子舌尖牙快ꞏ打打這廝圖哺啜信口胡開ꞏ打打這廝大共小着讒言攪壞ꞏ打打這廝沒的有把平人展賴ꞏ將口來ꞏ豁開ꞏ至兩腮ꞏ這人說是非的除天可害ꞏ」[101] 其二，《西廂記》第二本第四折【越調・麻郎兒・幺篇】：「這一篇與本宮始終不同ꞏ又不是清夜聞鐘ꞏ又不是黃鶴醉翁ꞏ又不是泣麟悲風ꞏ」[102] 又《西廂記》第一本第三折【越調・麻郎兒・幺篇】：「我忽聽一聲猛驚ꞏ原來是撲剌剌宿鳥飛騰ꞏ顫巍巍花梢弄影ꞏ亂紛紛落紅滿徑ꞏ」[103]

兩本劇作的短柱韻，分別是兩字三句（二ꞏ二ꞏ二ꞏ）句式與六字句式，宜於運用短柱韻。六字三韻屬密韻，由於韻位間隔過密，節奏顯得更為急促；又恰好是雙式音節，故有一波三折、藕斷絲連的聲情特質。【太平令】格律「七乙ꞏ七乙ꞏ七乙ꞏ七乙ꞏ二ꞏ二ꞏ二ꞏ七乙ꞏ」第五、六、七句皆為兩字句，格律「仄平ꞏ仄平ꞏ仄平ꞏ」，文義獨立或聯貫均可，此種句法即是短柱體。此三句以俱協平韻為佳，上聲韻是第二着，去聲韻尤不宜用。[104]【麻郎兒】與【幺篇】[105] 必須連用，首句較始調第一句改六字，多用短柱韻，格律「仄平Δ仄

---

100 周德清：《中原音韻》，頁 233。

101 徐征主編：《全元曲》，卷 6，頁 3821。

102 同前註，卷 3，頁 2019。

103 同前註，卷 3，頁 1985。

104 鄭騫：《北曲新譜》，頁 303-304。

105 「么」指「么篇」，或作「幺篇」，或作「幺」。北曲連續使用同一曲牌，其後各曲不再標示曲牌名，而曰「么篇」。李漁〈音律第三・合韻易重〉：「同一牌名而為數曲者，止於首隻列名。其後在南曲則曰「前腔」，在北曲則曰「么篇」，猶詩題之有其二、其三、其四也。」清・李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），冊 7，頁 43-44。



臺灣大學學術期刊資料庫

ㄙㄧㄥ：」[106] 根據《北曲新譜》，【太平令】與【麻郎兒・幺篇】短柱韻中的三個韻腳，都是平上不拘，而周德清所舉曲例韻腳俱用平聲，並未雜一上聲，故屬上着之作。周德清主張：「韻腳俱用平聲」，是因為平聲字的腔格平穩舒緩，故「六字三韻」句的韻腳宜用平聲韻字。若用上聲字，其腔格是出口即下行，再轉折向上，腔格短促且起伏過大，故不宜用於「六字三韻」句的句中韻腳處。故韻腳字的腔格不宜過於急促或起伏過大，也正因為此。[107]

周德清又以【雙調・折桂令】為例，指出時人所作「皆二字一韻」，並未具體舉例，從現存元曲可證，如虞集〈席上偶談蜀漢事因賦短柱體〉：

> 鸞輿三顧茅廬⁞漢祚難扶・日暮桑榆⁞深渡南瀘。長驅西蜀。力拒東吳⁞美乎周瑜妙術⁞悲夫關羽云殂⁞天數盈虛⁞造物乘除・問汝何如⁞〔笑賦歸歟⁞〕[108]

【折桂令】格律「七乙⁞四・四⁞四。四。四⁞七乙⁞七乙⁞四⁞四・四⁑」[109] 張可久之作押尤侯韻，除七字句的首字外，每句兩字一韻。虞集之作押魚模韻，寧可不守七字句式的格律，改成六字句，全篇皆兩字一韻。韻腳若純用平聲，尚可；而其雜用上、去聲，因此周德清評曰：「句句急口令」。綜上可知，周德清並非主張「六字三韻語」絕不可作，而是絕不可作每句皆是兩字一韻的「六字三韻語」。回到羅宗信〈中原音韻序〉所云：「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。」[110] 所謂「四字二韻、六字三韻」，指一句兩韻或三韻，亦即二字一韻的短柱體。其位置有定，不可倒置而逆施，呼應周德清的論述。

106 鄭騫：《北曲新譜》，頁 255-256。
107 關於「六字三韻」語的韻腳俱用平聲，承蒙《臺大中文學報》審查先生斧正，惠賜高見，謹致謝忱。
108 徐征主編：《全元曲》，卷 10，頁 7469。
109 鄭騫：《北曲新譜》，頁 288。
110 周德清：《中原音韻》，頁 177。



臺灣大學學術期刊資料庫

# 五、務頭律

「務頭」雖是周德清創發的曲學術語，卻無具體的定義。探求務頭定義，宜先從詞組分析。「務」為「必須、務必」之義。「頭」字為名詞後綴，可接於名詞、動詞、形容詞詞根之後，形成「名語化」或「名物化」的結構，如「膝頭」、「念頭」、「老頭」之類。周德清將「務頭」當作名詞使用，與此句法結構相符。故「務頭」者，務必如此而不可更易者。既是不可更易者，則務頭亦必為曲中緊要者。曾永義先生解釋：就複詞結構而言，「務頭」實為帶詞尾之複詞，「頭」者，詞尾也，有如「子、兒」等，本身並無意義。而「務」者，「必」也，意謂於此必須講究聲、韻、律，亦即此處或為此句、或為此調、或為此套最為美聲者，曲中之主腔性格即由此而發，故亦必須配搭俊語，方能使聲情、詞情相得益彰。[111]

曾永義先生對「務頭」一詞的解釋，符合周德清原意，回顧上節的分析，確然得到印證。周德清主張六字三韻語止於全篇務頭上使，意謂【太平令】第五、六、七句，以及【麻郎兒】首句，是全篇務頭之所在，故可以使用短柱韻，可知務頭位置有定，不可更易也。其次，務頭在曲中，能分別精粗，如眾星中顯一月之孤明，可知務頭必是警醒明亮的佳句。其三，全篇務頭之所在，能使人喝采。換言之，唱至曲中務頭處，足以使觀聽者給予喝采，可知務頭必與歌唱有密切關係。掌握務頭的定義及其文學性、音樂性之特質。再看〈作詞十法〉第七法「務頭」云：

**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。**[112]

這段話可知務頭包含「調、句、字」三種類型。「某調」相當於套數之「主

111 曾永義：〈論說「歌樂之關係」〉，《戲劇研究》第 13 期（2014 年 1 月），頁 28。

112 周德清：《中原音韻》，頁 236。



臺灣大學學術期刊資料庫

曲」，「某句」相當於「警句」，「某字」相當於「詩眼」。根據周德清的指示，檢視「定格」四十首的評語，計有二十七首指出務頭所在，[113] 確實可歸納三種務頭類型，證明務頭律也是北曲格律要素之一。

第一類某字是務頭，指某句之中或一字，或二字，或三字。第二類某句是務頭，指某支曲牌之中的某一句是務頭。第三類某調是務頭，指套數中一首曲調是務頭。周德清評某字、某句是務頭偏多；評某調是務頭者，僅有鍾嗣成〈得書〉【南呂】三支帶過曲：

【罵玉郎】長江有盡思無盡꞉空目斷，楚天雲꞉人來得紙真實信꞉
十平十仄平平仄꞉十十仄，仄平平꞉十平十仄平平去꞉
親手開・在意讀・從頭認꞉
十仄十・平厶平・平平去꞉
【感皇恩】織錦回文꞉帶草連真꞉意誠實・心想念・話慇懃꞉
十仄平平꞉十仄平平꞉仄平平・平仄十・仄平平꞉
佳期未准・愁黛長顰꞉怨青春・捱白晝・怕黃昏꞉
平平仄十・十仄平平꞉ 𠂤平𠂤・𠂤𠂤𠂤・仄平平꞉
【採茶歌】敘寒溫꞉問緣因꞉斷腸人憶斷腸人꞉
仄平平꞉仄平平꞉十平十仄仄平平꞉
錦字香粘新淚粉・彩箋紅漬舊啼痕꞉
十𠂤十𠂤𠂤𠂤十・十平十仄仄平平꞉
評曰：音律、對偶、平仄俱好，妙在「長」字屬陽。「紙」字上聲起音，務頭在上，及【感皇恩】起句至「斷腸」句上。[114]

評語分別指出，【罵玉郎】的務頭在「人來得紙真實信」之「紙」字；【採茶歌】的務頭是首三句「敘寒溫꞉問緣因꞉斷腸人憶斷腸人꞉」【感皇恩】的

113 根據務頭的定義，周德清使用「緊要」、「緊在」之語應一併列入討論，則共有二十九首。

114 周德清：《中原音韻》，頁 245-246。



臺灣大學學術期刊資料庫

務頭是整首曲文。【感皇恩】十句，格律「四ꞏ四ꞏ三・三・三ꞏ四・四ꞏ三・三・三ꞏ」[115] 鍾嗣成以此調詠四時（春夏秋冬）、四景（風花雪月）、四福（富貴福壽）、四情（悲歡離合）、四別（敘別、恨別、寄別、憶別），〈得書〉即是「四別」之〈寄別〉。[116] 從這些小令觀察三調之中的【感皇恩】是由四組對偶句組合而成，亦即一、二句對；三、四、五句對；六、七句對；八、九、十句對。對偶句最見作者學養和才情，務必「音律、平仄、對偶俱好」，故【感皇恩】得以成為務頭，為三調之中的主曲。

周德清對某字、某句是務頭的評點，往往融合曲牌格律中的陰陽律、仄仄律、末句律、對偶律，略舉如下。[117]

## （一）務頭律與陰陽律之融合

1. 務頭為一字：如姚燧〈別友〉【中呂・普天樂】第六句「芙蓉謝」（平平仄）。評曰：「妙在『芙』字屬陽，取務頭。」又，白樸〈漁夫〉【雙調・沉醉東風】第二句「綠楊堤紅蓼灘頭」（十十平十仄平平）。評曰：「妙在『楊』字屬陽，以起其音，取務頭。」
2. 務頭為三字：白樸〈飲〉【仙呂・寄生草】第五句「麴埋萬丈虹蜺志」（十平十仄平平ㄙ）；第六、七句為對偶「不達時皆笑屈原非，但知音盡說陶潛是」（十平十仄仄平平，十平十仄平平去），則「屈原非」與「陶潛是」是意義獨立的對偶詞組。故周德清評曰：「『虹蜺志』、『陶潛是』，務頭也。」
3. 務頭為兩句：如曾瑞〈嘲俗子〉【南呂・四塊玉】第二句「纏頭錦」（平平卜）；末句「不害磣」（平去平）。評曰：「『纏』字屬陽，妙。

115 鄭騫：《北曲新譜》，頁 125。

116 元・楊朝英輯：《朝野新聲太平樂府》，收入《歷代散曲彙纂》（杭州：浙江古籍出版社，1998 年），頁 48。

117 以下舉例，出自定格及其評語，為免煩瑣，不再出注。



臺灣大學學術期刊資料庫

務頭在第二句及尾。」又，無名氏〈指甲摘〉【雙調・德勝令】首句「宜操七絃琴」（十仄仄平平）。評曰：「務頭在【德勝令】起句。『頭』字要屬陽。」

## （二）務頭律與仄仄律之融合

1. 務頭為兩字：趙天錫〈金山寺〉【雙調・折桂令】第六句「天地安排」（十仄平平）。評曰：「『安排』上『天地』二字，若得去上為上，上去次之，餘無用矣，蓋務頭在上。」又，查德卿〈漁夫〉【越調・寨兒令】第九句「回頭觀兔魄」（十平平仄十）。評曰：「緊要在『兔魄』二字，去上取音。」
2. 務頭為一句：白樸〈佳人臉上黑痣〉【仙呂・醉中天】末句「灑松烟點破桃腮」（十平十厶平平）。評曰：「『點破』俱是上去聲，妙。末句是務頭。」

## （三）務頭律與末句律之融合

1. 關漢卿〈禿指甲〉【仙呂・醉扶歸】末句「索把拳頭搵」（十仄平平去）。評曰：「末句是務頭」。
2. 姚燧〈感懷〉【中呂・醉高歌】第二句「幾點吳霜鬢影」（十仄平平去仄）；末句「晚節桑榆暮景」（十仄平平去仄）。評曰：「務頭在第二句及尾」。

## （四）務頭律與對偶律之融合

1. 馬致遠〈隱居〉【雙調・撥不斷】第三、四、五句「紅塵不向門前惹⁞綠樹偏宜屋上遮⁞青山正補墻頭缺⁞⁎」（十平十仄平平厶⁞十仄平平十仄平⁞十平十仄平平厶⁞⁎）。評曰：「務頭在三對」。
2. 張可久〈感懷〉【正宮・醉太平】第五、六、七句「文章糊了盛錢囤⁞門庭改做迷魂陣⁞清廉貶入睡餛飩⁞」（十平十仄平平厶⁞十平十仄平



臺灣大學學術期刊資料庫

平ㄙ8十平十仄仄平平8）。評曰：「務頭在三對」。

總結以上，務頭宜施「俊語」於其上，又熔鑄陰陽律、仄仄律、末句律、對偶律，務頭律庶幾集北曲格律大成。綜觀周德清評點務頭所在，大多在末句和對偶句。王季烈《螾廬曲談》曰：「蓋務頭大都在調之末句，或其中間吃緊之處，於此必須用俊語，不可輕率。」[118] 周德清雖未如王季烈、任中敏所說：「末句每每為務頭所在」，但觀察定格評點務頭在末句者，計有七首，且大抵與周德清標示的末句格律相合，誠然是「得好句、句意盡」之所在。至於對偶句，務求平仄、音律俱好，更合乎務頭律兼備「協音俊語」之本質（詳下文）。

## 六、對耦律

對耦之「耦」，為雙數之義，與單數「奇」相對，對耦即對偶，亦曰「對仗」。曲牌格律每逢字數相同而句式相連者，往往運用對偶。韻文學中將聲調平仄律發揮到極致的藝術技巧，莫過於對偶。〈作詞十法〉第八法〈對耦〉舉出「扇面對、重疊對、救尾對」三種，其中「救尾對」為「鼎足對」之一種。周德清各舉一、二支曲牌，惜無曲例。朱權《太和正音譜・對式》歸納描述元曲的九種對式，亦無曲例。[119] 除第八「疊句」、第九「疊字」之外，在定格皆可看到各式對偶之曲例，宜相互參照，一併討論。以下逐一引錄《太和正音譜・對式》原文及其自注，先作解釋，或融入周德清之說，再以定格曲例及其評語印證，當可完整窺見周德清對北曲對偶律的論述與實際批評。

### （一）合璧對〔兩句對者是〕

這類對偶在韻文學常見，又稱「單句對」。句式相同，上下兩句形成的對

118 王季烈：《螾廬曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1971 年），卷 2，頁 44。

119 明・朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第 3 冊，頁 14-15。



臺灣大學學術期刊資料庫

偶，以其一句對一句，形同合璧，故稱。如姚燧〈別友〉【中呂・普天樂】：

浙江秋・吳山夜｡愁隨潮去・恨與山疊｡鴻鴈來・芙蓉謝｡

仄平平・平平去｡十平十仄・十仄平平｡十仄平・平平仄｡

冷雨青燈讀書舍｡怕離別又早離別｡今宵醉也。明朝去也・留戀些些｡

十仄平平平平去｡仄平平十仄平平｡十十仄平。平平去平・十仄平平｡

【普天樂】十一句「三•三｡四•四｡三•三｡七｡七乙｡四•四•四｡」[120]第一、二句，第三、四句，第五、六句，第九、十句，皆屬合璧對。評曰：「造語、音律、對偶、平仄皆好。」若末句與前兩句對，即成「鼎足對」如關漢卿〈崔張十六事〉十六首之三〈酬和情詩〉：「玉宇淨無塵・寶月圓如鏡｡風生翠袖・花落閒庭｡五言詩句語清・兩下裏為媒證｡遇着風流知音性｡惺惺的偏惜惺惺｡若得來心肝兒敬重・眼皮兒上供養・手掌兒裏高擎｡」[121] 末三句對偶，此即周德清所謂「救尾對」。（詳下文）。

## （二）連璧對〔四句對者是〕

連璧對是合璧對的加倍擴增，連續四句，兩兩對偶，各對句式相同與否皆可。如白樸〈漁夫〉【雙調・沉醉東風】：

黃蘆岸白蘋渡口｡綠楊堤紅蓼灘頭｡雖無刎頸交・卻有忘機友｡

十十仄平平厶卑｡十十平十仄平平｡　十仄平・　平平仄｡

點秋江白鷺沙鷗｡傲殺人間萬戶侯｡不識字煙波釣叟｡

仄平十去平平去｡十仄平平仄仄平｡十十仄平平去卑｡

【沉醉東風】七句，格律「六｡六｡三•三｡七｡七｡七｡」首二句作七字者多。第一、二句，第三、四句必須對偶，分別為六、三字句。

120 鄭騫：《北曲新譜》，頁 157。

121 徐征主編：《全元曲》，卷 1，頁 679。



臺灣大學學術期刊資料庫

## （三）鼎足對〔三句對者是，俗呼為「三鎗」。〕

鼎足，比喻三方面分立相持的局面。鎗，三足釜也，俗作「鐺」。鐺，是一種溫器，較小，有三足。[122]「鼎足、三鎗」，皆用以比喻三個互為對偶的句子，猶如三足鼎立。第一句可對第二句，第二句可對第三句，第三句也可直接與第一句相對。連續三個相同的句式，即可作鼎足對，是元曲特有的對偶形式。如定格選錄馬致遠〈秋思〉【越調・天淨沙】：

枯藤老樹昏鴉｡小橋流水人家｡古道西風瘦馬｡夕陽西下・斷腸人在天涯｡

十平十仄平平｡十平十仄平平｡十仄平平厶卜｡十平平厶・十平十仄平平｡

【天淨沙】格律「六｡六｡六｡四・六｡」[123] 周德清評曰：「前三對。……秋思之祖也。」所謂「前三對」，指前三句為對偶，此即鼎足對。定格中評為務頭所在，大多是鼎足對的對偶，如馬致遠〈隱居〉【雙調・撥不斷】：

利名竭｡是非絕｡紅塵不向門前惹｡綠樹偏宜屋上遮｡青山正補墻頭缺｡*

仄平平｡仄平平｡十平十仄平平厶｡十仄平平十仄平｡十平十仄平平厶｡*

竹籬茅舍｡

仄平平去｡

首二句為合璧對，周德清評曰：「務頭在三對」，指第三、四、五句，皆為七字句。又如喬吉〈香茶〉【雙調・賣花聲】：

細研片腦梅花粉｡新剝真珠豆蔻仁｡依方修合鳳團春｡醉魂清爽・

十平十仄平平仄｡十仄平平仄仄平｡十平十仄仄平平｡十平十仄・

舌尖香嫩｡這孩兒，那些風韻｡

十平平去｡仄平平，仄平平去｡

周德清評曰：「俊詞也。務頭在對起及尾。」意謂務頭在起首的三句對偶

122 《漢語大詞典》（光碟繁體單機 3.0 版）（香港：商務印書館香港有限公司，2007 年）。

123 鄭騫：《北曲新譜》，頁 262。



臺灣大學學術期刊資料庫

及末句。末三句是連續相同的句式，未必一定作鼎足對。例如馮子振〈題小山蘇隄漁唱〉【中呂・紅繡鞋】：

東里先生酒興⁝南州高士文聲⁝玉龍嘶斷綵鸞鳴⁝
十仄平平平去⁝十平十仄平平⁝十平平仄仄平平⁝
水空秋月冷・山小暮天青⁝蘇公隄上景⁝[124]
十平平十仄・仄仄仄平平⁝十平平去去⁝

【紅繡鞋】格律「六⁝六⁝七⁝五・五⁝五⁝」末三句字數相同。[125] 此曲第四、五句對偶，故「水空秋月冷」與「山小暮天青」對偶。末句「蘇公堤上景」綰合兩句對偶，扣緊題旨「蘇堤漁唱」，餘意不盡，收尾高妙。又，定格選錄張可久〈隱士〉：

嘆孔子嘗聞俎豆⁝羨嚴陵不事王侯⁝百尺雲帆洞庭秋⁝
十仄平平平去⁝　十平十仄平平⁝十平平仄仄平平⁝
醉呼元亮酒・懶上仲宣樓⁝功名不掛口⁝
十平平十仄・仄仄仄平平⁝十平平去去⁝
評曰：二詞對偶、音律、語句、平仄俱好。……妙在「口」字上聲，務頭在其上。知音傑作也。[126]

---

124 徐征主編：《全元曲》，卷 10，頁 7350。

125 鄭騫：《北曲新譜》，【紅繡鞋】末三句誤作「三・三⁝五⁝」，故將「水空秋月冷，山小暮天青，蘇公堤上景」之「水空」、「山小」標為襯字，頁 152-153。朱權《太和正音譜》選錄徐甜齋〈道院〉：「一榻白雲竹徑，半窗明月松聲，紅塵無處是蓬瀛。青猿藏火棗，黑虎聽黃庭，山人參內景。」（頁 118），末三句作「五・五⁝五⁝」又，周德清「定格」四十首選錄張可久〈隱士〉，末三句：「醉呼元亮酒，懶上仲宣樓，功名不掛口。」又，周德清〈郊行〉三首，其一：「茅店小斜挑草稕，竹籬疏半掩柴門，一犬汪汪吠行人。題詩桃葉渡，問酒杏花村，醉歸來驢背穩。」其二：「穿雲響一乘山簥，見風消數盞村醪，十里松聲畫難描。楓林霜葉舞，養麥雪花飄，又一年秋事了。」其三：「雪意商量酒價，風光投奔詩家，準備騎驢探梅花。幾聲沙嘴雁，數點樹頭鴉，說江山憔悴煞。」（《全元曲》，卷 10，頁 7653-7654）。按：以上【紅繡鞋】末三句皆作「五、五、五」，格律「十平平十仄・仄仄仄平平⁝十平平去仄⁝」符合周德清所云：「第四句、第五句、第六句為三對。」

126 徐征主編：《全元曲》，卷 11，頁 7942。



臺灣大學學術期刊資料庫

周德清所指「對偶」，指第一、二句，及第四、五句。〈作詞十法・末句〉舉【紅繡鞋】當作「仄平平去上」，必以上聲收煞。〈隱士〉末句「功名不掛口」綰合「醉呼元亮酒，懶上仲宣樓」對偶；尤以「口」字上聲收煞，點出隱士淡泊名利，不形於言而自得於心的胸懷，此周德清評點務頭在其上之故。〈題小山蘇堤漁唱〉、〈隱士〉之末句務頭堪稱為「協音俊語」，故不需要作鼎足對。

如果曲家無法寫出「協音俊語」的末句，即可運用鼎足對救之，此謂之「救尾對」。周德清舉【中呂・紅繡鞋】和【越調・寨兒令】，自注：「二調若是末句稍弱，即以此法救之。」意謂此二調之末句，若是文氣句意稍弱，可與前二句為對，以為補救。以下分別討論救尾對的兩支曲牌。

第一支【紅繡鞋】，周德清自注：「第四句、第五句、第六句為三對。」如張可久〈山中〉：「黃葉青烟丹灶⁘曲闌明月詩巢⁘綠波亭下小紅橋⁘老梅盤鶴膝・新柳舞蠻腰⁘嫩茶舒鳳爪⁘」[127] 因為運用救尾對，這兩首【紅繡鞋】末三句即成為鼎足對了。

第二支【越調・寨兒令】，周德清自注：「第九句、第十句、第十一句為三對。」如張可久〈次韻〉：

你見麼⁘我愁他⁘青門幾年不種瓜⁘世味嚼蠟⁘塵事團沙⁘
十仄平⁘仄平平⁘十平仄平平厶坐⁘十仄平平⁘十仄平平⁘
聚散樹頭鴉⁘自休官清煞陶家⁘為調羹俗了梅花⁘
十仄仄平平⁘仄十平十仄平平⁘仄十平十仄平平⁘
飲一盃金谷酒・分七碗玉川茶⁘嗏⁘不強如坐三日縣官衙⁘[128]
十平平仄十・　十仄仄平平⁘平⁘　　十仄仄平平⁘

【寨兒令】十二句，格律「三⁘三⁘七⁘四⁘四⁘五⁘七乙⁘七乙⁘五・五⁘一⁘五⁘」末三句（一字句不計），可作鼎足對。[129]《北詞廣正譜》收錄，

[127] 徐征主編：《全元曲》，卷 11，頁 7940。
[128] 同前註，卷 11，頁 7848。
[129] 鄭騫：《北曲新譜》，頁 266-267。


臺灣大學學術期刊資料庫

注云：「末句必要仄仄仄平平。此章第九句、第十句、第十一句為三對救尾對是也。『嗏』字隨韻轉或不用。」[130] 這首曲文即是救尾對的鼎足對。任中敏《作詞十法疏證》曰：「救尾對乃三句對之一種，所以補救文勢散弱者，極有意義。」[131]

### （四）燕逐飛花對〔三句對作一句者是〕

鼎足對是三個句子組成對偶，三個句子之間的關係可以是平對，也可以是串對（相承、遞進、因果）。明顯的形式特徵是字數相同、長短一致，如三足鼎立。[132]「燕逐飛花對」是「三句對作一句」，「作」的意義是「興起」。飛花是受詞，指「三句對」而言；燕子是主語，指「作一句」而言。三個對偶句組合興起一個共同的主題意旨。因此形式上雖與鼎足對字數相同、長短一致，但卻共同指涉一個相同的命意，可知「鼎足對」與「三句對」有別。例如定格選錄張可久〈感懷〉【正宮・醉太平】：

人皆嫌命窘⁝誰不見錢親⁝水晶丸入麵糊盆⁝纔粘拈便衮⁝
　十平仄平⁝　十仄平平⁝十平十仄仄平平⁝　十平仄平⁝
文章糊了盛錢囤⁝門庭改做迷魂陣⁝清廉貶入睡餛飩⁝葫蘆提倒穩⁝[133]
十平十仄平平ㄠ⁝十平十仄平平ㄠ⁝十平十仄仄平平⁝平平　去声⁝
評曰：「務頭在三對」。

這首小令又題〈嘆世〉，諷刺在金錢的誘引和腐蝕之下，人心不古，是非不分，善惡不辨。猶如潔白無瑕的水晶丸放入麵糊盆，一粘連黏着便滾作一團，同流合污。第五、六、七句對偶，「文章糊了盛錢囤」，比喻文章之道，非為立身，卻成為黏合盛錢的用具。「門庭改做迷魂陣」，比喻門庭宅院原是光耀

130 清・李玉編著：《北詞廣正譜》（臺北：學海出版社，1998 年），頁 552。
131 任中敏：《作詞十法疏證》，頁 34。
132 陳新：〈燕逐飛花對臆說〉，《閱讀與寫作》第 4 期（2001 年），頁 20-21。
133 周德清：《中原音韻》，頁 246。



臺灣大學學術期刊資料庫

門楣之所，卻改作迷惑人的陷阱。「清廉貶入睡餛飩」，比喻清白廉潔之人，遭受貶謫，只能睡在渡水的浮囊，載浮載沉，漂泊不定。[134] 三句各有比喻，從三個不同面向刻劃物欲橫流、寡廉鮮恥的混濁世風。從而引發元代文士空有滿腹文章卻不能立身，懷有清廉節操卻無法入仕為官的境遇。這種「三句對」符合所謂「三句作一句對」的涵義，故朱權將之與「鼎足對」區分，周德清則一律統稱曰「三對」，並且定為務頭所在。

### （五）聯珠對〔句多相對者是〕

相對於「連璧對」，聯珠對必須是四句以上的對偶句，句式大多是長短句。例如定格選錄白樸〈飲〉【仙呂・寄生草】：

長醉後方何礙・不醒時有甚思。
　　平平仄・　　仄仄平。
糟醃兩箇功名字。醅渰千古興亡事。麴埋萬丈虹蜺志。
十平十仄平平么。十平十仄平平么。十平十仄平平么。
不達時皆笑屈原非・但知音盡說陶潛是。[135]
　十平十仄仄平平・　十平十仄平平去。

【寄生草】格律七句，以整齊勻稱為主，全作散句不用對仗者居少數。首兩句為三、三句式的合璧對，第三、四、五句為七字句的鼎足對，第六、七句又為七、七句式的合璧對。這首曲文三組對偶組成，符合聯珠對。

### （六）隔句對〔長短句對者是〕

一般論對偶者，皆以扇面對即隔句對，二者應有不同。宋嚴羽《滄浪詩話・

134 清・余慶遠《維西見聞紀》：「餛飩，即《元史》所載革囊也。不去毛而薙剝殺皮，紮三足，一足噓氣其中，令飽脹，紮之，騎以渡水，本蒙古渡水之法，曰皮餛飩。」收入《叢書集成新編》史地類（臺北：新文豐出版社，1985 年），冊 94，頁 565。按：餛飩，用來渡水的浮囊。

135 周德清：《中原音韻》，頁 240。



臺灣大學學術期刊資料庫

詩體》：「有扇對，又謂之隔句對。」可知「扇面對」亦稱「扇對」，是律詩對偶格式之一。胡仔《苕溪漁隱叢話》云：「律詩有扇對格，第一與第三句對，第二與第四對。如少陵〈哭台州鄭司戶蘇少監〉詩云：『得罪台州去，時危棄碩儒。移官蓬閣後，穀貴歿潛夫。』[136] 扇面對用於律詩，句式必相同；用於詞曲，句式可相同，亦可為長短句。任中敏云：「長短句之隔句對，文字別饒韻味。詩詞所不常見，而曲中獨盛也。」[137] 周德清舉例【越調・調笑令】，自注：「第四句對第六句，第五句對第七句。」茲以王子一散套為例：

得寬𠂇且盤桓𠂇袖着手誰彈貢禹冠𠂇興亡盡入漁樵斷𠂇

十坐𠂇仄坐平𠂇十　仄平平十仄坐𠂇十平十十平平去𠂇

把將軍　素書休翫𠂇春秋謾將王霸纂𠂇請先生　史筆休援𠂇[138]

十幸Λ十雲辜幸𠂇十十仄平坐厶坐𠂇　十羊Λ十夲辜妻𠂇

【調笑令】格律「二𠂇三𠂇七𠂇七𠂇六𠂇七𠂇六𠂇」[139] 扇面對即是最後四句，對偶句各為七、六字句。又舉例【雙調・駐馬聽】，自注：「起四句是也」。茲以羅貫中《宋太祖龍虎風雲會》第四折為例：

黃道烟迷𠂇瑞靄盤旋飛鳳椅𠂇紫垣風細𠂇御香繚繞衮龍衣𠂇

十仄平平𠂇十仄平平雲云辜𠂇十平十厶𠂇十平十仄仄平平𠂇

近宮墻楊柳拂旌旗𠂇傍雕欄花萼迎環佩𠂇行大禮𠂇

十平十仄仄平平𠂇　十平十仄平平厶𠂇云厽辜𠂇

這的是太平天子朝元日𠂇[140]

十平十仄平平厶𠂇

136 宋・胡仔纂集，廖德明校點：《苕溪漁隱叢話》前集（臺北：木鐸出版社，1982年），卷9，頁57。

137 任中敏：《作詞十法疏證》，頁32。

138 朱權：《太和正音譜》，頁175-176。按：謝伯陽編《全明散曲》未收錄此曲。

139 鄭騫：《北曲新譜》，頁252。

140 徐征主編：《全元曲》，卷7，頁4922。



臺灣大學學術期刊資料庫

【駐馬聽】八句，格律「四ㄖ七ㄖ四ㄖ七ㄖ七ㄖ七ㄖ三ㄖ七ㄖ」[141]周德清所謂「起四句」，意指前四句宜作隔句對，即一對三，二對四，句式各為四、七句。五、六兩句亦宜對，是合璧對。又如定格選錄無名氏〈指甲摘〉【雙調・鴈兒落・德勝令】：

【鴈兒落】宜將鬪草尋ㄖ宜把花枝浸ㄖ宜將綉線尋・宜把金針紝ㄖ
十平十仄平ㄖ十仄平平去ㄖ十平十仄平・十仄平平去ㄖ
【德勝令】宜操七絃琴ㄖ宜結兩同心ㄖ宜託腮邊玉・宜圈鞋上金ㄖ
十仄仄平平ㄖ十十仄平平ㄖ十仄平平去・十平十仄平ㄖ
難禁ㄖ得一掐通身沁ㄖ知音ㄖ治相思十个針ㄖ
平平ㄖ　十仄平平去ㄖ平平ㄖ　十平十ㄙ平ㄖ

評曰：俊詞也。平仄、對偶、音律，皆妙。務頭在【德勝令】起句，頭字要屬陽；及在中一對後，必要扇面對方好。[142]

兩支帶過曲之首四句皆對偶，皆為四字句，又各自為合璧對；後四句是「扇面對」。從上述周德清所舉【德勝令】【駐馬聽】【調笑令】之格律，皆是長短句對偶，與朱權所謂「隔句對」相符。嚴格區分，曲律若為長短句，錯落有致，宜稱「隔句對」。若句式相同，則或稱隔句對，或稱扇面對皆可。因此朱權稱曰「隔句對」，周德清稱曰「扇面對」。

### （七）鸞鳳和鳴對〔首尾相對。如【叨叨令】所對者是也。〕

「鸞鳳和鳴」比喻首尾相對，如青鸞、鳳凰鳴聲遙相呼應。朱權舉【正宮・叨叨令】，茲以楊朝英〈歎世〉為例：

想他腰金衣紫青雲路ㄖ笑俺燒丹煉藥修行處ㄖ
十平十仄平平去ㄖ　十平十仄平平去ㄖ
俺笑他封妻蔭子叨天祿ㄖ不如我逍遙散誕茅庵住ㄖ
十平十仄平平去ㄖ　十平十仄平平去ㄖ

[141] 鄭騫：《北曲新譜》，頁 281-282。
[142] 周德清：《中原音韻》，頁 250。



臺灣大學學術期刊資料庫

倒大來快活也麼哥。倒大來快活也麼哥。那裏也龍韜虎略擎天柱。[143]

仄仄十　也麼哥。仄仄十　也麼哥。　十平十仄平平去。

這首曲文除首尾對句，首四句亦為連璧對。定格選錄無名氏〈廬山〉【中呂・朝天子】：

早霞。晚霞。粧點廬山畫。仙翁何處鍊丹砂。一縷白雲下。

仄平。仄平。十仄平平去。十平十仄平平。十仄平平去。

客去齋餘・人來茶罷。嘆浮生指落花。楚家。漢家。做了漁樵話。[144]

十仄平平・平平平平。　十平十仄平。仄平。仄平。十仄平平去。

首尾格律皆是二、二、七句式，刻意運用重韻，形成鸞鳳和鳴對。第六、七句亦為合璧對。

### （八）疊句〔重用兩句者是。如【晝夜樂】「停驂停驂」是也。〕

民歌小調常用重句體，詞中小令如【調笑令】【行香子】，詞人喜以重句譜之，歌唱時可增加節拍之美。根據張敬先生之探索，曲體之疊句僅有【雙調・折桂令】【正宮・塞鴻秋】等若干首。[145] 朱權舉例【黃鍾・晝夜樂】，茲以趙顯宏〈春〉為例：

遊賞園林酒半酣。停驂。停驂看，山市晴嵐。飛白雪，楊花亂糝。

十仄平平仄仄平。平平。平平仄，十仄平平。十十仄，平平去平。

愛東君遶地裏將詩探。聽花間，紫燕呢喃。景物堪。當了春衫。當了春衫。

平平仄十　平平去。仄平平，仄仄平平。仄仄平。十仄平平。十仄平平。

醉倒也，應無憾。[146]

仄仄仄，平平去。

---

143 徐征主編：《全元曲》，卷 11，頁 8269。

144 周德清：《中原音韻》，頁 242-243。

145 張敬：〈曲詞中俳優體例證之探索〉，收入氏著：《清徽學術論文集》（臺北：華正書局，1993 年），頁 698-700。

146 徐征主編：《全元曲》，卷 12，頁 8494。



臺灣大學學術期刊資料庫

【晝夜樂】十句，格律「七‧二‧七乙‧七乙‧七‧七乙‧三‧四‧四‧六乙‧」須連用【幺篇】，首句句法與始調小異。朱權所謂「停驂、停驂」，第二個「停驂」是七句式首二字，屬於頂針格句法，並非二、二句式的合璧對。真正疊句對是第八、九句「當了春衫，當了春衫」。此章僅見趙顯宏作小令四首，分詠春夏秋冬，格律謹嚴，四首疊句一致。[147] 可見元曲用重句體之曲牌及其作品並不多見。

## （九）疊字〔重疊字者是也。【醉春風】第四句是。〕

一般所謂「疊字」指「雙音聯語」，例如定格選錄王實甫〈別情〉帶過曲中的【中呂‧十二月】：

自別後遙山隱隱‧更那堪遠水粼粼‧見楊柳飛綿裊裊‧對桃花醉臉醺醺‧

平平仄卓‧　十仄平平‧　平平厶卓‧　十仄平平‧

透內閣香風陣陣‧掩重門暮雨紛紛‧[148]

平平仄十‧　十仄平平‧

【十二月】格律四字六句，平分三段。[149] 此曲襯字意義分量與正字相當，係為增字。六句之疊字兩兩對偶，是合璧對，又兼為聯珠對。不過，朱權所謂疊字對並非指此種類型。【醉春風】七句，格律「五‧五‧七‧一‧四‧四‧四‧」第四句雖為一字句，但只作一字句者甚少，通常均用疊字，疊二字或三字皆可。如王仲元〈道情〉套數：「玉露潤菊花肥，金風催梧葉老。黃花紅葉滿秋山，此景暢是好，好，好。野水橫橋，淡烟衰草，晚峰殘照。」[150] 用於劇套時，因第四句只有一字，故多於疊字外復加甚多襯字，變成數句，而所增數句並非對偶。[151]

147 鄭騫：《北曲新譜》，頁 18-19。
148 周德清：《中原音韻》，頁 244。
149 鄭騫：《北曲新譜》，頁 163。
150 徐征主編：《全元曲》，卷 7，頁 4827。
151 鄭騫：《北曲新譜》，頁 143-144。



臺灣大學學術期刊資料庫

分析朱權所舉九種「對式」，最後兩種並非用「疊句對、疊字對」名稱；而依據其例，全元曲中【晝夜樂】僅有四首，「停驂、停驂」並非對式；【醉春風】第四句可用疊字，亦非對式。筆者認為朱權所謂「疊句對、疊字對」不屬典型的對偶。定格無這類曲例，並非周德清忽略。

朱權所舉九種「對式」中，並無周德清「對耦」中所舉之「重疊對」。這是上下複句形成對偶，複句中的分句亦互為對偶。對偶之中有對偶，故稱「重疊對」。周德清舉例【越調・鬼三臺】，自注：「第一句對第二句，第四句對第五句；第一、第二、第三句，却對第四、第五、第六句是也。」【鬼三臺】一名【三臺印】，常誤題【耍三台】，格律「三ꞏ三ꞏ四ꞏ三。三ꞏ四ꞏ七ꞏ七ꞏ四・四ꞏ」[152] 其句式變化自成規律，符合周德清所謂「重疊對」，最後四句亦復兩兩相對。符合此格律者，僅見周德清〈雙陸〉【越調・三臺印】：

兩家局安營地ꞏ施謀智ꞏ似挑軍對壘ꞏ等破綻。用心機ꞏ色兒似飛沙走石ꞏ

平平去ꞏ平平去ꞏ　平平ㄙ卓ꞏ十十仄。仄平平ꞏ　　平平ㄙ卓ꞏ

漢高皇對敵楚項籍ꞏ諸葛亮要擒司馬懿ꞏ

十平　仄十平ㄙ平ꞏ十平　仄十平ㄙ平ꞏ

那兩個地割鴻溝・這兩個兵屯渭水ꞏ[153]

十仄平平・　　平平去上ꞏ

這首曲文，「安營地」首三句與「等破綻」次三句相對。其中「安營地」又對「施智謀」；「等破綻」又對「用心機」；「挑軍對壘」又對「飛沙走石」，對偶句各為三、三、四字句。最後四句亦兩兩對句，「漢高皇對敵楚項籍」對「諸葛亮要擒司馬懿」；「地割鴻溝」對「兵屯渭水」，對偶句法各為七、四字句。可見重疊對文字音律技巧之難。惟第八句「諸葛亮要擒司馬懿」之「葛」字屬歌戈韻入聲作上聲，「司馬懿」之「懿」去聲，不合律。

152 【越調・鬼三臺】。【鬼三臺】又屬【中呂】，十四句，北曲唯一是全章三字到底。鄭騫：《北曲新譜》，頁 262、165。

153 徐征主編：《全元曲》，卷 10，頁 7666。



臺灣大學學術期刊資料庫

總結以上，鼎足對、救尾對、重疊對、聯珠對、鸞鳳和鳴對、燕逐飛花對，皆是北曲格律對偶之特色。儘管詩律也有合璧對、連璧對、扇面對（隔句對）、句中對，然因曲體為長短句，句式變化較多，故其對偶律的句式比詩律更顯得參差錯落，迭宕有致。再者，平仄運用，未必然是平仄相反，例如周德清〈雙陸〉【越調・三臺印】「兩家局安營地⁘施謀智⁘」（平平去⁘平平去⁘）對偶平仄相同；而「那兩個地割鴻溝・這兩個兵屯渭水⁘」（十仄平平・平平去上⁘）對偶平仄相反。可知北曲對偶律之平仄，並無定則，變化多樣。北曲對偶之長短句以及平仄律無定則，從而彰顯曲律與詩律對偶之差異性。

## 餘論——評議得失及其影響貢獻

從曲韻、曲譜、曲論三方面研究《中原音韻》，以周維培為代表。該書第三章「《中原音韻》之曲譜」，分為「北曲宮調曲牌的總結和分析」、「末句、定格所反映的製譜思想」、「《中原音韻》對後代北曲曲譜的影響」三節。周維培已提出《中原音韻》的格律簡譜，是由末句、定格及其例曲分析所構成，具有精簡概括的觀照。其總結周德清對曲譜製作的基本思想和具體方法是:「調有定格、句有定式、字有定聲」[154] 這三句雖可勾勒北曲譜式的綱領，卻尚未能叩緊〈作詞十法〉提出的格律術語與定格評點，亦即未能全面呈現二者之間內在的對話。又該章限於篇幅之故，亦尚未以各式曲例，印證周德清對北曲格律之提點，這是可以繼續探索之處。本文以北曲格律之各項要素為經，以〈作詞十法〉各項法則及其「末句、定格」為緯，兼以現存元曲為輔證，全面觀照周德清對北曲格律之建構。

十九韻部係歸納關、鄭、白、馬等作家作品之押韻而成，成為北曲用韻之依據。〈正語作詞起例〉之二十六蒐集整理北曲十二宮調及其統攝之曲牌共三百三十五章，是第一本著錄北曲宮調及其曲牌的文獻。又統計周德清舉例的

[154] 周維培：《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990 年），頁 98-127。



臺灣大學學術期刊資料庫

曲牌，共一百五十六章，包括末句六十九章，定格共四十七章，[155]〈作詞十法〉之造語、陰陽、對耦舉例十章，名同音律不同者十六章，句字不拘可以增損者十四章，去其重複者，共一百零二章，幾近三分之一，大抵是北曲常用的曲牌。周德清對所舉曲牌的論點雖係吉光片羽，整合歸納之後，實已奠定北曲格律之間架與規模，不僅具有篳路藍縷之功，更對《太和正音譜》（1398）有直接的影響。

根據周維培考述，北曲曲譜從明初《太和正音譜》到近代吳梅《南北詞簡譜》北曲部分，共有七種。按照編排方法可分作兩派，第一派以《太和正音譜》為代表，包括明末范文若《博山堂北曲譜》、清代王奕清《欽定曲譜》北曲部分。從形式看，這三種曲譜完全繼承《中原音韻》的系統。第二派以李玉《北詞廣正譜》為代表，包括《曲譜大成》北曲部分、《九宮大成南北詞宮譜》北曲部分。這三種曲譜在譜式編排上突破《中原音韻》對宮調和曲牌的規定，另闢蹊徑，自成體系。[156] 可知《太和正音譜》是《中原音韻》之後第一部北曲曲譜，體系相承，足以為代表。

《太和正音譜》「採摭當代群英詞章及元之老儒所作，依聲定調，按名分譜，集為二卷。」[157] 不僅是北曲填詞度曲的範本，也是現存最古的北曲曲譜。此譜完全按照《中原音韻》十二宮調排列，其中「樂府共三百三十五章」，「名同音律不同者十六章」，「句字不拘可以增損者十四章」，亦完整摘錄〈起例〉之二十六。《太和正音譜》分別就十二宮調中的每一支曲牌，選錄元人或明初雜劇、散曲作為格式。曲文左旁詳細注明平仄，分別標示正字、襯字。尤其值

155 定格四十首，包括四十首小令（其中三首出自劇曲）和一首套數。按：若將【十二月・堯民歌】【罵玉郎・感皇恩・採茶歌】【鴈兒落・德勝令】帶過曲分別計之，共四十支小令；加上〈秋思〉由七支組成套數，共四十七支。去其重複（【落梅風】、【慶宣合】、【撥不斷】），實計四十四支曲牌。

156 周維培：《論中原音韻》，頁 122-123。

157 引自朱權：〈太和正音譜序〉，序文署題「時歲龍集戊寅序」（明洪武三十一年，1398），《太和正音譜》，頁 11。



臺灣大學學術期刊資料庫

得關注的是，詳注的平仄律中，除「平、上、去」之外，特別標示「作平聲」、「作上聲」、「作去聲」字樣，此即《中原音韻》「入派三聲」，真正落實周德清所謂「入聲派入平、上、去三聲，使黑白分明，以別本聲、外來。」因其着意標示入派三聲之字，故同時蘊含「入聲作平聲，施於句中，不可不謹」的指示。從《中原音韻》四十首定格的雛形，到《太和正音譜》三百三十五首句格譜式的完成，堪稱是北曲「文字譜」發展史上石破天驚的成就。

《太和正音譜》以簡明扼要的體例標示其選錄曲文之平仄律及入派三聲之字，卻不能體現某字格律「平仄不拘、平上不拘、宜上可平」等變化。雖然重視襯字，卻未能明正襯與定韻協。每每於襯字處標示平仄，例如【中呂・十二月】：

靜巉巉煙霞嶺北　響潺潺澗水橋西　光燦燦銀江倒瀉
去平平平平上作上聲　上平平去上平平　平去去平平去上
高聳聳碧玉盤堆　滿山樹幽微景緻　錦模糊一帶屏圍[158]
平上上作上聲 作去聲平平　上平去平平上去　上平平作上聲去平平

每句每字詳注平仄，使習曲者誤以為【十二月】格律為七字六句。其實本格是四字六句，亦即每句前三字都是襯字，因意義分量與正字相當，故誤將增字視為正字而詳注平仄，致使正襯不明、句式不清。至於「仄仄律」在各支曲譜格律處處可見，周德清主張宜迴避「上上」或「去去」，只能成為批評鑑賞的原則了。

此外，周德清甚為重視的「陰陽律」和「務頭律」，因其與歌唱度曲關係密切，再無法體現，這是所有北曲曲譜失傳的兩項要素。周德清定格評點某字必用陰平或必用陽平，以及某字、某句、某調是務頭，遂成絕響。北曲曲譜雖難以體現陰陽與務頭「位置有定」的格律，然皆對南曲音韻學家有所啟發。王驥德《曲律・論陰陽》云：「古之論曲者曰：聲分平仄，字別陰陽。陰陽之說，北曲《中原音韻》論之甚詳；南曲則久廢不講，其法亦淹沒不傳矣。近孫比部

158 朱權：《太和正音譜》，頁 121-122。



臺灣大學學術期刊資料庫

始發其義，蓋得之其諸父大司馬月峯先生者。」又於《曲律・雜論》第 91 條曰：「詞曲一道，詞隱專釐平仄；而陰陽之辨，則先生諸父大司馬月峰公始抉其竅，已授先生，益加精覈。嘗悉取新舊傳奇，為更正其韻之訛者，平仄之舛者，與陰陽之乖錯者，可數十種，藏於家塾。」[159] 務頭論亦轉用於南曲，王驥德《曲律・論務頭》曰：「務頭之說，《中原音韻》於北曲臚列甚詳，南曲則絕無人語及之者。然南、北一法，係是調中最緊要句字。凡曲遇揭起其音，而宛轉其調，如俗之所謂『做腔』處。每調或一句、或二三句；每句或一字、或二三字，即是務頭。……舊傳【黃鶯兒】第一七字句是務頭，以此類推，餘可想見。」[160] 南曲【商調・黃鶯兒】九句，格律「五ㄖ六ㄖ七ㄖ四ㄖ四ㄖ七ㄖ三ㄖ四。六ㄖ」所謂「第一七字句是務頭」，指【黃鶯兒】第三句。可知南曲各曲牌之務頭亦有固定位置。周德清以「務頭」一詞品評北曲（以散曲為主，兼及劇曲），王驥德提出南北一法，由北曲轉用於南曲，使務頭理論跨越不同體製劇種。不止如此，明清以來曲學家對「務頭」一詞相繼有各種解說與衍義，可見影響深遠。

周德清建構北曲格律之要素中，首先，最具爭議者乃是主張「襯字無、切不可作襯趁字」，雖是針對「樂府北曲」而言，但不符北曲實際創作，也失去元曲文體本色。〈起例〉之二十二收錄周德清的四首【中呂・滿庭芳】小令皆有襯字；[161] 定格四十首曲例亦多有襯字，惟每句襯字大抵在三、四字以內。可知創作北曲不可能落實「襯字無」，這是周德清自相矛盾之處。其二，周德清主觀地認為襯字加倍將難以寫出「協音俊語」之作，此說亦可待商榷。眾所

159 王驥德：《曲律》，頁 107、171。

160 同前註，頁 114。

161 周德清：《中原音韻》，引錄其所作【中呂・滿庭芳】四首，格律「四ㄖ四ㄖ四ㄖ七ㄖ四ㄖ六ㄖ六ㄖ三ㄖ四ㄖ五ㄖ」其中第六、七句作七乙者較多，周德清所作即屬七乙句式。如第三首〈誤國賊秦檜〉：「官居極品ㄖ欺天誤主ㄖ賤土輕民ㄖ把一場和議為公論ㄖ妒害功臣ㄖ通賊虜懷奸誑君ㄖ那些兒立朝堂仗義依仁ㄖ英雄恨ㄖ使飛雲幸存ㄖ那裏有南北二朝分ㄖ」（頁 218）。其中「把、那些兒、使、那裏有」皆屬襯字。



臺灣大學學術期刊資料庫

熟知王實甫《西廂記》第四本第三折〈長亭送別〉【正宮・叨叨令】鶯鶯主唱：

> 見安排着車兒馬兒不由人熬熬煎煎的氣〇有甚麼心情花兒靨兒打扮的嬌嬌滴滴的媚〇準備着被兒枕兒則索昏昏沉沉的睡〇從今後衫兒袖兒都揾做重重疊疊的淚〇兀的不悶殺人也麼哥。兀的不悶殺人也麼哥。久已後書兒信兒索與我悽悽惶惶的寄〇[162]

這首經典曲文，除第五、六句只有三個襯字，其餘每句襯字皆長達十字左右。充分發揮北曲襯字的獨特語法，以聯珠對之技巧，運用疊字體的排比與對稱，又融入兒化音等形式，由眼前分離的場景，聯想別後相思情懷，形成哽咽抽泣回環往復的聲情，刻劃鶯鶯無限悲楚的心情。[163] 可知襯字加倍亦可寫出俊語佳作，這是周德清忽視曲家運用襯字的才情與靈巧。其三，周德清有「增句」概念，尚無「增字」概念，故往往將「末句」的增字視為本格，形成其末句的字數律、協韻律、收煞律、平仄律，與定格略有出入。其四，將「雙聲疊韻語、六字三韻語」置於「不可作」之語，難以自圓其說。不可作「雙聲疊韻語」，違背韻文學順乎天成的聲律與聲情。既知「此體不可無」，卻又限於「拘肆中白念」，不免過於拘泥。至於不可作「六字三韻語」，亦違背元曲特殊結構的詞句語法；既曰不可作，又認同「前輩止於全篇中務頭上使」。假若改為周德清「慎用」雙聲疊韻語、六字三韻語，則可兩全其美。其五，〈作詞十法〉既有「對耦」一項，僅列「扇面對、重疊對、救尾對」三種，所幸《太和正音譜》著錄九種「對式」，其中七種對偶可與定格互為印證。

本文根據曾永義先生建構曲牌格律的八項要素俯瞰《中原音韻》，周德清僅有「句中音節單雙律」尚未論及。所謂「句中音節單雙律」指音節形式有單式、雙式，而音節形式是從「語言長度」演繹出來。韻文學的句子中同時含有「意義形式」和「音節形式」。意義形式為句中意象語和情趣語的組合；音節

---

[162] 徐征主編：《全元曲》，卷 3，頁 2059-2060。《北曲新譜》【正宮・叨叨令】七句，格律「七〇七〇七〇七〇六乙。六乙。七〇」其中七字句皆作「十平十仄平平去」。頁 27。

[163] 賀新輝：《西廂記析注》（臺北：地球出版社，1993 年），頁 337。



臺灣大學學術期刊資料庫

形式則是句中音步停頓的方式。[164] 鄭騫先生云：

> 句式之大別，可分為二，曰單與雙。五字、七字者，單式也；四字、六字者，雙式也。單式句，其聲「健捷激裊」；雙式句，其聲「平穩舒徐」。[165]

由於周德清尚無音節單雙律之概念，故對末句平仄律，不能再細分單、雙式音節。以七字句為例，定格選錄無名氏〈春怨〉【正宮・塞鴻秋】「恨鴛鴦不鎖黃金殿」，周德清末句云：「平平仄仄平平去〔上聲屬第二着〕」，此屬上四下三之單式音節。定格選錄白樸〈漁夫〉【雙調・沉醉東風】「不識字，烟波釣叟」，周德清末句云：「平仄仄平平去上〔去平屬第二着〕」，此屬上三下四之雙式音節。再以六字句為例，周德清舉例末句作「平平仄仄平平」的曲牌有【越調・天淨沙】【仙呂・醉中天】【越調・調笑令】【雙調・風入松】等，[166] 其末句皆為雙式音節。如馬致遠〈秋思〉【天淨沙】「斷腸人在天涯」，應讀二、二、二雙式音節；若讀作「斷腸人、在天涯」，即是誤讀為單式音節。曲牌格式亦有六字句的單式音節，如呂止庵〈嘆浮生〉【商調・雙雁兒】末句「遠紅塵，參悟理」，即是三、三單式音節。[167]

周德清既無音節單雙律的概念，末句如此，句中亦然。其後《太和正音譜》等北曲曲譜皆無此概念，直到鄭騫先生提出單雙句式，《北曲新譜》乃將上三下四句式標作「七乙」，將上三下三句式標作「六乙」，上下句之間以逗號表之。不僅如此，《北曲新譜》亦能體現《太和正音譜》所不及的協韻律、正襯律、正句律。凡協韻之句、不協韻之句、協否均可等，各有不同符號。襯字用「・」表示，注明於字旁。曲牌可增句處，則標示「＊」。鄭騫先生有感於前代北曲曲譜專著，或欠詳明，或多漏誤，或傷蕪雜。故自創體例方法，考訂舊

164 曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，《戲曲與偶戲》，頁 126-127。
165 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》，頁 6。
166 末句作六字者，尚有【雙調・祆神急】，《太和正音譜》和《北曲新譜》末句僅作四字。
167 鄭騫：《北曲新譜》，頁 225。



臺灣大學學術期刊資料庫

說得失，明句式、辨三聲、定韻協、析正襯、確立準繩，分別正變，足為誦讀之津梁，寫作之法則。[168] 惟若能取《太和正音譜》之長，詳注入派三聲之字，又將平仄標示於曲文左旁，正襯字分大小字體，則曲譜之編排當更完善矣。

《北曲新譜》標誌著北曲文字譜歷史發展史上「後出轉精」的里程碑；而曲譜中蘊涵的格律內容，則由曾永義先生以宏觀視野而建構八項要素。本文方得以憑藉各要素之概念與定義，追溯北曲格律之祖的周德清，進入《中原音韻》之奧義，爬梳其相關論說，細密解讀其言簡意賅之原典，整合歸納周德清建構北曲「句數律、字數律、襯字律、聲調平仄律（包含入聲作平聲律、陰陽律、仄仄律）、末句律、收煞律、協韻律（包含開合口分押、雙聲疊韻、短柱韻等戒律）、務頭律、對耦（偶）律」之要素，進而評議其得失，彰顯周德清立基開創北曲格律的歷史地位，及其對北曲曲譜與曲學理論之影響貢獻。

（責任校對：邱琬淳）

# 引用書目

## 一、傳統文獻

南朝宋・范曄撰：《後漢書》，臺北：鼎文書局，1981 年。

宋・胡仔纂集；廖德明校點：《苕溪漁隱叢話》前集，臺北：木鐸出版社，1982 年。

宋・陳元靚：《事林廣記》，北京：中華書局，1999 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。

元・楊朝英輯：《朝野新聲太平樂府》，收入《歷代散曲彙纂》，杭州：浙江古籍出版社，1998 年。

＊元・周德清：《中原音韻》，《鐵琴銅劍樓叢書》影本，題為《元本中原音

168 鄭騫：〈北曲新譜自序〉，《北曲新譜》，頁 1。



臺灣大學學術期刊資料庫

韻》，臺北：中央研究院傅斯年圖書館善本室，1922 年。
＊元・周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
元・周德清：《中原音韻》，收入明・程明善輯：《嘯餘譜》，臺北：國家圖書館善本室，萬曆四十七年（1619）刊本。
元・芝菴：《唱論》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
明・朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 3 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
明・臧懋循編：《元曲選》，臺北：臺灣中華書局，1983 年。
明・王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
明・方悟編：《青樓韻語廣集》，臺北：國立中央圖書館，1989 年，明崇禎四年刊本。
清・李玉編著：《北詞廣正譜》，臺北：學海出版社，1998 年。
清・李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
清・余慶遠：《維西見聞紀》，收入《叢書集成新編》史地類第 94 冊，臺北：新文豐出版公司，1985 年。
清・曹寅等編：《御定全唐詩》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983 年。

## 二、近人論著

王季烈：《螾廬曲談》，臺北：臺灣商務印書館，1971 年。
＊任中敏：《作詞十法疏證》，收入《散曲叢刊》第 4 冊，臺北：臺灣中華書局，1984 年。
＊李惠綿：《中原音韻箋釋——正語作詞起例之部》，臺北：國立臺灣大學出



臺灣大學學術期刊資料庫

版中心，2016 年。

周維培：《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社，1990 年。

＊金欣欣：〈《中原音韻》音系有入聲證〉，《江西師範大學學報》37 卷 2 期（2004 年 2 月）。

徐　征主編：《全元曲》，石家莊：河北教育出版社，1998 年。

張　敬：〈曲詞中俳優體例證之探索〉，收入氏著：《清徽學術論文集》，臺北：華正書局，1993 年。

陳　新：〈燕逐飛花對臆說〉，《閱讀與寫作》第 4 期（2001 年）。

＊曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，原載《中華戲曲》第 44 期（2011 年 12 月）。後收入氏著：《戲曲與偶戲》，臺北：國家出版社，2013 年。

＊曾永義：〈論說「歌樂之關係」〉，《戲劇研究》第 13 期（2014 年 1 月）DOI:10.6257/JOTS.2014.13001。

賀新輝：《西廂記析注》，臺北：地球出版社，1993 年。

＊甯繼福：《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985 年。

隋樹森編：《全元散曲》，北京：中華書局，1964 年。

鄭　騫：〈仙呂混江龍的本格及其變化〉，原載《文史哲學報》第 1 期（1950 年）。後收入氏著：《景午叢編》下冊，臺北：臺灣中華書局，1972 年。

＊鄭　騫：〈論北曲之襯字與增字〉，原載《幼獅學誌》11 卷 2 期（1973 年 6 月）。後收入氏著：《龍淵述學》，臺北：大安出版社，1992 年 12 月。

＊鄭　騫：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973 年。

鄭　騫：《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962 年。

《漢語大詞典》，光碟繁體單機 3.0 版，香港：商務印書館香港有限公司，2007 年。

（**說明**：書目前標示＊號者已列入 Selected Bibliography）



臺灣大學學術期刊資料庫

# Selected Bibliography

Li, H.-M. (2016). *Zhongyuan yinyun jianshi—Zhengyu zuoci qili zhi bu [Rhymes of the central plain* with annotations: Lyric composition]. Taipei: National Taiwan University Press.

Jin, X.-X. (2004). On the entering tone existence in the sound system of *Zhongyuanyinyun. Journal of Jiangxi Normal University, 37*(2), 75-79.

Ning, J.-F. (1985). *Zhongyuan yinyun biaogao* [An analysis of the *Rhymes of the central plain*]. Changchun: Jilin Science Literature Press.

Ren, Zh.-M. (1984). *Zuoci shi fa shuzheng* [*The ten rules of composing the Northern qu* with annotations]. Taipei: Chung Hwa.

Tseng, Y.-Y. (2011). Lunshuo jiangou qupai gelu zhi yaosu [A discussion on the key elements of the metrical pattern construction of *qu*'s titled tunes]. In *Xiqu yu ouxi* [Opera and puppetry]. Taipei: Kuo Chia.

Tseng, Y.-Y. (2014). On the relationship between song and music. *Journal of Theater Studies, 13*, 1-60.

Zheng, Q. (1973). *Beiqu xin pu* [New scores of the Northern *qu*]. Taipei: Yee Wen.

Zheng, Q. (1992). Lun beiqu zhi chenzi yu zengzi [A discussion on the added words in the Northern *qu*]. In *Longyuan shuxue* [Longyuan's lectures on learning]. Taipei: Da An.

Zhou, D.-Q. (1922). *Zhongyuan yinyun* [Rhymes of the central plain] (Reprint of the *Tieqin Tongjian Chamber Series* edition). Taipei: Fu Ssu Nien Library. (Original work published in the Yuan dynasty)

Zhou, D.-Q. (1959). *Zhongyuan yinyun* [Rhymes of the central plain]. Beijing: Chinese Drama Press. (Original work published in the Yuan dynasty)



臺灣大學學術期刊資料庫