

《中原音韻》「正語」理論之建構*

李惠綿**

摘要

周德清(1277-1365)《中原音韻》韻譜自注：「正語之本，變雅之端」，本文從這兩句切入，以〈正語作詞起例〉為論述文本。又根據周德清所說「呼吸言語之間，還有入聲之別」的立足點，探索周德清「正語」理論之建構。

本文分四節。第二節「正語概念的形與總綱」，闡釋「正語之本，變雅之端」的戲曲背景與涵義。這兩句意謂《中原音韻》既是中原之音的正聲，堪可辨正與《廣韻》之差異，亦可做為矯正方音之病的根本；也是辨別北曲與宋元戲文等其他腔調劇種戲曲語音差異的依據。第三節「正語之本——辨正《中原音韻》與《廣韻》的差異」分別從《中原音韻》平聲分陰平、陽平，入派三聲，無閉口入聲及押韻現象等進行論述。第四節「變雅之端——辨正諸方語之病」，分析周德清「正音」的對象，主要針對宋元戲文載體的吳語。

周德清以《中原音韻》與《廣韻》讀音之差異，落實「正語之本」的宗旨；又以中原之音對比吳語或各地方音，落實「變雅之端」的旨趣。對於《廣韻》一書時而偏激，視為馱舌；時而認同，據以辨明古今字，或據以釋疑字樣，以為指迷。對於方音，視為語病；卻又認同約定俗成的四海之音。究其成書宗旨，則在通古今音變，立戲曲正音。

關鍵詞：周德清 《中原音韻》 正語之本 變雅之端 方音

102.09.30 收稿，103.04.08 通過刊登。

* 本文係 101 年度國科會專題計畫「周德清《中原音韻》「正語」之理論建構及其實際運用」研究成果 (NSC 101-2410-H-002-113)。本文承蒙何大安教授指導啟發，金周生教授審訂斧正，以及《臺大文史哲學報》審查委員賜正，謹致謝忱。

** 國立臺灣大學中國文學系教授。

一、前言

周德清(1277-1365)《中原音韻》成於元泰定甲子(1324)，全書不分卷，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〈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，說明韻譜編撰體例、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，具體提出創作北曲之原理原則與鑑賞批評。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。故〈起例〉非只針對韻譜而撰，其內容豐富多元，不同於一般「凡例」。

本文探究之動機在韻譜首行「中原音韻」四字下有小注：「正語之本，變雅之端」。〈中原音韻自序〉亦云：「言語一科，欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音。」提出創作北曲樂府必須以中原之音為標準，可知「正語」概念是周德清編撰《中原音韻》之核心理論。究竟「正語之本，變雅之端」指涉的意義何在？〈正語作詞起例〉是否有內在理路可與這兩句話呼應？周德清建構「正語」理論的內涵是什麼？凡此，皆是本文意欲探究之內涵。

學者對〈起例〉有較全面的說明，以寧繼福為代表，《中原音韻表稿》第二章類聚相關內容，分成七節：(一)關於韻譜收字、又讀字。(二)單字排列及注釋。(三)《中原音韻》無入聲。(四)平分陰陽，《中原音韻》的聲調。(五)關於正音與用韻。(六)正音練習。(七)中原之音即大都話。寧繼福精簡扼要的導讀分析，深具啟發。其中第(五)(六)節，使用「正音」一詞，結語提及「正語作詞」是全書宗旨，韻譜第一頁於書名《中原音韻》四字下明寫「正語之本，變雅之端」，正語的目的是作詞。³顯見寧繼福也關注到「正語」的宗旨，然尚未深入發揮。再者，寧繼福主張《中原音韻》無入聲，

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)。按：此本以瞿氏鐵琴銅劍樓景印元本為底本，並有校勘記，本文引用簡稱「集成本校勘記」。

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。其中第二十一條之後著錄周德清四首【中呂·滿庭芳】，並未以「一」字區隔，仍獨立為一條，便於引用。行文簡稱〈起例〉之一、〈起例〉之二，以此類推。除〈作詞十法〉之外，為免煩瑣，各條〈起例〉及序文不再出注頁數。

3 寧繼福，《中原音韻表稿》(長春：吉林文史出版社，1985)，頁157-191。本文引用《中原音韻》擬音據此。

與〈起例〉敘述形成不統一的觀點。此外，寧繼福歸納當時大都對正語的爭辯有兩派，一派是「泥古非今」，堅持以正統韻書為準。一派是「自然之音」，主張以中原之音為標準。周德清固然強調以中原之音為正語，但所要凸顯的是針對《廣韻》和當時以吳語為發音基礎的南宋戲文做為檢討的對象，何大安先生〈周德清的「正語」之謎〉已有宏觀精闢的論述。⁴既然〈起例〉牽涉南宋戲文唱念的語音，也要檢視正語理論在現存元曲中實際運用的現象。基於上述可待探索的議題，本文擬以音韻前輩的研究成果為基礎，以〈正語作詞起例〉為主要論述的文本，根據周德清所說「呼吸言語之間，還有入聲之別」的立足點，以「正語」概念，輔以現存元曲，探討周德清建構的正語理論。⁵

二、「正語」概念的形成與總綱

——正語之本，變雅之端

周德清身處元代中葉以後的戲曲文壇，而其遊歷江南、吳楚一帶的文化空間，⁶正逢北曲雜劇和南曲戲文在杭州同時發展。北劇是劇壇主流，南戲在民間成長，《中原音韻》為北曲填詞用韻而設，北劇、南戲在杭州交化的戲曲風潮，正是需要「正語」的重要背景。

至元十三年（1276），元軍攻陷宋都臨安，十六年滅宋（1279），進入「一統時代」，元雜劇隨政治中心由大都南移杭州，作家亦由南人或北人寓南者領導。此時杭州正是南宋戲文進入流播的階段。「戲文」是從溫州地區的民間歌舞小戲發展起來，屬南方地區的劇種，又稱「南曲戲文」或「南戲」。由於戲文汲取宋雜劇的技藝，因此明代也有以「雜劇」稱之，但在雜劇前冠以地名，如「溫州雜劇」或「永嘉雜劇」。南戲大約在北宋徽宗宣和年間至北宋南渡之際（1119-1127），名曰溫州雜劇，仍屬「小戲」，只是「宋人詞而益以里巷歌謠」的「村坊小曲」，尚未繫以宮調而成為南曲套數。南宋光宗紹熙間

4 何大安，〈周德清的「正語」之謎〉，收入洪波、吳福祥、孫朝奮編，《慶祝梅祖麟先生八秩華誕學術論文集》（北京：商務印書館，排印中）。按：何先生從「正語」的角度，對〈起例〉之二十至二十二，有精闢之詮釋與洞見。認為周德清主要對照中原和《廣韻》音系之演變，兼及南宋戲文，強調「不正」的對象。

5 本文引用元曲作品，據徐征等主編，《全元曲》（石家莊：河北教育出版社，1998）。

6 張玉來、耿軍校，《中原音韻校本——附中州樂府音韻類編校本》（北京：中華書局，2013），考察周德清的作品、《中原音韻》序文及相關文獻，並未找到曾經遊歷大都的證據。頁4-5。

(1190-1194)，已從說唱文學汲取「覆賺」形式而蔚為「大戲」，乃是「南戲」形成階段。南宋度宗咸淳間(1265-1274)，此時期北雜劇在北方形成，而南戲初步奠定戲曲藝術之規模，流傳到浙江杭州、江西南豐、江蘇吳中，以及福建的莆田、泉州、漳州等地，稱為「永嘉戲曲」或「永嘉戲文」，是為「南戲」流播階段。⁷其中流播到人文薈萃的杭州，這段歷史在〈起例〉之二十三略有記載：

(《廣韻》)逐一字調平、上、去、入，必須極力念之，悉如今之搬演南宋戲文唱念聲腔。……南宋都杭，吳興與切隣，故其戲文如《樂昌分鏡》等類，唱念呼吸，皆如約韻。

《廣韻》分平上去入四種調類。漢語聲調本有四聲，沈約將四聲運用於詩歌文學創作，史載有《四聲譜》，⁸今已不存，周德清將沈約製韻簡稱「約韻」。這段文字有兩個重要大意，其一是元代杭州搬演南宋戲文的紀錄，其二是南宋戲文的唱念呼吸(誦讀)，其四聲分明，與約韻、《廣韻》相同。南宋定都杭州，當時杭州搬演《樂昌分鏡》等戲文。⁹所謂「悉如今之搬演南宋戲文」，並非指周德清高安里居地區，亦非指稱南宋戲文在周德清時代已流傳到北方大都，¹⁰而是指南宋戲文傳入吳興鄰近的杭州，並有演出。自南宋至元末，戲文始終在民間搬演不輟，創作不斷，¹¹尤其是杭州書會，一直是戲文編撰與搬演的文化重

7 曾永義，〈也談南戲之名稱、淵源、形成和流播〉，《戲曲源流新論》(臺北：立緒出版社，2000)，頁116-183。

8 唐·姚思廉，〈沈約傳〉，記載：「(沈約)又撰《四聲譜》，以為在昔詞人，累千載而不寤，而獨得胸衿，窮其妙旨，自謂入神之作，高祖雅不好焉。帝問周捨曰：『何謂四聲？』捨曰：『天子聖哲』是也，然帝竟不遵用。」，《梁書》第1冊(北京：中華書局，1983)，卷13，頁243。

9 錢南揚，《宋元戲文輯佚》(上海：上海古典文學出版社，1956)，輯有《樂昌公主破鏡團圓》31支殘曲，頁223-228。

10 李惠綿，〈「宋元戲文流播大都」平議〉，《戲劇研究》第6期(2010年7月)，研究南戲的前輩學者，異口同聲主張大約南宋末或元初，或元中葉北曲雜劇南下時，戲文大概已經流傳至大都，並有演出、編撰和大都隆福寺刻本。筆者考辨北京隆福寺建成於明代宗景泰四年(1453)，證實此說「理據」不足。頁81-116。

11 清·徐于室、鈕少雅，《彙纂元譜南曲九宮正始》，收入俞為民、孫蓉蓉編，《歷代曲話彙編·清代篇》(安徽：黃山書社，2008)。清·張大復，《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》五卷，收入《續修四庫全書》第1750冊(上海：上海古籍出版社，

鎮。¹²故所謂「今之搬演」應該含括「宋元戲文」。沈約里居吳興（今浙江省湖州市），與杭州為近鄰；而南宋都杭，戲文以吳語為載體，流播至杭州。因吳興地鄰東南閩海，周德清乃將約韻、南宋戲文唱念聲腔，一併歸屬為「閩、浙之音」。〈起例〉之二十三云：

攷自漢魏無製韻者。按南北朝史，南朝吳、晉、宋、齊、梁、陳，建都金陵。齊史沈約，字休文，吳興人，將平、上、去、入製韻。……詳約製韻之意，寧忍弱其本朝，而以敵國中原之為正耶？不取所都之內通言，卻以所生吳興之音，蓋其地隣東南海角，閩、浙之音無疑，故有前病。且六朝所都，江、淮之間，緝至乏俱無閉口，獨浙有也。以此論之，止可施於約之鄉里矣。又以史言之，約才如此，齊為史職，梁為大臣，孰不行其聲韻也？歷陳，陳亡流入中原。自隋至宋，國有中原，才爵如約者何限？惜無有以辨約之韻乃閩、浙之音，而製中原之韻者。

從音韻史角度，這段論述有諸多錯謬。¹³周德清為彰顯自己編撰中原之韻的歷史意義，多有錯謬之詞。其一，指出六朝建都的金陵及其統轄的江淮之間，緝韻至乏韻俱無閉口入聲。明代南京已使用官話，元代金陵是否也使用官話，不得而知。周德清意謂元代金陵已無閉口入聲，只有江浙地區才有之。周德清批評沈約製韻不根據金陵語音，卻取里居之地的吳興方言（江浙行省之內）。按沈約製韻，史無可考，且韻書不傳。即使沈約韻書分四聲調類，未必就是根據

2002)。這兩本明清之際南曲曲譜的藍本均是元代天曆間《九宮十三調詞譜》，保留大量宋元戲文的劇目文獻元代戲文創作的情況。

- 12 如宋元三大戲文《錯立身》，題「古杭才人新編」。《小孫屠》題「古杭書會編撰」。錢南揚，《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，1985），有相關考證。頁1-2。
- 13 何大安，〈周德清的「正語」之謎〉，考述這段論述不盡符史實：「例如《廣韻》實本《切韻》，為隋陸法言等人所編，事在沈約等『欲使宮羽相變，低昂互節』的『永明體』之後。《梁書·沈約傳》稱約曾撰《四聲譜》（《隋書經籍志》作《四聲》），但其書久佚，莫詳究竟。魏建功（1935）先生曾在《十韻彙編·序》中加以考證，以為即《文鏡秘府論》卷首所附的《調四聲譜》。其說若是，即非《切韻》之類。又從另一面看，史傳不載沈約製韻書，《切韻·序》、《經典釋文·序錄》歷數魏晉以下音韻作者，也都沒有沈約之名。因此以《廣韻》為約韻，實出後人誤解。作者既誤，以下吳興、金陵、閩浙、都杭等等推論，也就不免虛妄。」

吳興方言。其二，沈約仕宦齊梁，周德清揣摩其製韻，豈肯輕視自己所處的朝代，而以敵國中原為正音？按沈約時代居前，焉能取中原正音製韻？其三，約韻與《廣韻》四聲分明，反映中古音系；吳興與閩浙之音四聲分明，乃是當地方言特色；南宋戲文唱念呼吸以四聲分明的吳語為載體，乃是地方腔調劇種之本色，何以謂之「故有前病」？周德清錯謬之詞，目的就是將約韻、吳興、閩海、閩浙、杭州，以及南宋戲文唱念呼吸的吳語，統屬東南，而與中原成為截然二分的語言區域。以統攝的修辭策略，標舉中原之音為正，即是強調約韻、《廣韻》與宋元戲文唱念是「平上去入」分明，與中原之音「入派三聲」有別。先批駁《廣韻》不合時音，再牽連南宋戲文「唱念呼吸皆如約韻」，無非是為了強化中原正音的地位。總之，周德清在北劇南戲交化的戲曲風潮中，強烈意識到兩個劇種的語言載體有差異，故積極提出「正語」概念，而其總綱領就是「正語之本，變雅之端」。

周德清於韻譜首行自注：「正語之本，變雅之端」，這八字是掌握正語理論的鑰匙。「本」者，根基、主體之意。端者，開始之意。「正語、變雅」可分而拆解，亦可視為一個名詞。「正」字詞性有二，則「正語」有兩種涵義：其一，「正」為形容詞，「正語」指正確的語音，堪為國家之正聲與天下人之共語。誠如瑣非復初〈中原音韻序〉：「所編《中原音韻》并諸〈起例〉，平分二義，入派三聲，能使四方出語不偏。」正語乃「出語不偏」之義。其二，「正」為動詞，以中原之音辨正與《廣韻》之異，並矯正鄉談方言之病。¹⁴「變雅」之「變」為動詞，改變、變化之義；「雅」指雅言、正言。則「變雅」和「正語」為同義複詞，皆指「標準語」。「變雅」亦可視為名詞，原指《詩經》音樂腔調之異，此用於描述北曲文類，涵義遂有不同。如虞集〈中原音韻序〉曰：「自是北樂府出，一洗東南習俗之陋。大抵雅樂之不作，聲音之學不傳也，久矣。」虞集所謂「雅樂」指北曲樂府，¹⁵是相對於代表東南（閩、浙之音）的南宋戲文而言；周德清所謂「變雅」，與虞集所謂「雅樂」是對立的語詞。雅樂指北曲正聲，變雅則義取「變用的音樂腔調」，延伸指不同的腔調劇種，此以吳語為唱念載體的宋元戲文為代表。故「正語之本，變雅之端」者，意謂中原之音是正聲，堪可辨正與《廣韻》之差異，亦可做為矯正方音之病的根本；也是辨別北曲樂府與宋元戲文等其他腔調劇種戲曲語音差異的依據。

14 吳盈滿，〈試論中原音韻編撰意圖及入派三聲〉，《中國文學研究》第16期（2002年6月），從「正」字的詞性，解釋「正語」兩層涵義，頁133-164。

15 「雅樂」指稱北曲樂府，又見瑣非復初〈中原音韻序〉：「以余觀京師之日，聞雅樂之耳。」，《中原音韻》，頁179。

總結以上，就語義而言，「正語」與「變雅」同為標準語之義，周德清揭示中原之音是標準語之根本，故曰「正語之本，變雅之端」。韻譜的讀音，或可溯源於《廣韻》，或有別於《廣韻》，或為當時方音俗義，皆是四海之人的標準音。故「變雅」有正反兩極意義，其一是通行於四海的方音俗義，其二是周德清亟需辨正的方語之病。就內涵而言，「正語」以批駁《廣韻》為主；「變雅」以批駁吳語為主，兼及各地方音。「正語」和「變雅」本質之差異體現於各條〈起例〉，組成周德清的正語理論，即是本文論述之核心。「正語之本，變雅之端」置於《中原音韻》前半部韻譜之首，隱然成為正語理論的綱領；而後半部題曰「中原音韻正語作詞起例」，乃以參差錯落的條列方式，似有章法又無定序地鋪陳兩大議題，成為正語理論的重要內涵。

三、正語之本

——辨正中原之音與《廣韻》的差異

《廣韻》有反切、釋義，兼具韻書與字書性質；¹⁶《中原音韻》韻譜則是純為北曲押韻而編輯的韻書。〈中原音韻自序〉曰：「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。」此從狹義解釋，「韻」指押韻，「字」指字音字調。元曲四大家關鄭白馬之作，用韻與練字符合當時通行的中原之音，故具有「字暢語俊，韻促音調」的藝術效果。十九韻部係歸納關鄭白馬等散曲、劇曲之用韻而成。〈起例〉之一開宗明義，既然純粹是北曲押韻之書，當然不能盡收所有的字，如《廣韻》「崆、叟、倥、鶉」之類，「皆不可施於詞之韻腳，毋譏其不備。」編撰韻書的性質不同，況且時序推移，語音演變，聲、韻、調皆已不同於中原之音。這就是〈起例〉之二十強調：「呼吸之間，動引《廣韻》為證，寧甘受馱舌之謫而不悔。亦不思混一日久，四海同音。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。」〈起例〉之二十三又云：「惟我聖朝興自北方，五十餘年。言語之間，必以中原之音為正。」周德清認為元朝統一將近半個世紀，時日已久，當以中原之音為正。況且，中原之音已然成為當時的「國語」。周德清使用「馱舌」一詞描述《廣韻》固然過於激切，究其用意則是強調動輒引用《廣韻》做為誦讀依據，勢必導致語音難懂、拗嗓不順。以下融貫各條〈起

16 宋·陳彭年等撰，《大宋重修廣韻》，余迺永校注，《新校互註宋本廣韻（定稿本）》（上海：上海人民出版社，2008）。本文引用據此。

例〉，分析周德清表述中原之音與《廣韻》在聲調與押韻兩方面的差異。¹⁷

(一)《中原音韻》平聲分陰、陽對比《廣韻》平聲分上、下

周德清認為後學創作北曲樂府，不及關、鄭、白、馬等前輩諸公之「字暢語俊，韻促音調」，最大原因就是「不悟「聲分平、仄，字別陰、陽」。誠如〈作詞十法〉所說：「平聲（有陰、有陽；入作平聲俱屬陽）。上聲（無陰、無陽；入作上聲亦然）。去聲（無陰、無陽；入作去聲亦然）。」故北曲音韻格律的平聲指陰平、陽平和入聲作平聲。仄聲指上聲、去聲和入聲派入上聲、去聲；上、去俱無陰、無陽。〈起例〉之九云：「分別陰、陽二義，熟看諸序。」諸序中有周德清〈中原音韻自序〉對「字別陰、陽」之闡述：

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。前輩為《廣韻》，平聲多分為上下卷，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，¹⁸便可知平聲陰、陽字音。

這段文字著意區分《廣韻》平聲與中原平聲之差異。《廣韻》繼承《切韻》分類，按平、上、去、入四聲分為五卷，因為平聲字多，分為兩卷，卷一稱「上平聲」，自東韻至山韻共二十八個韻。卷二稱「下平聲」，自先韻至凡韻共二十九個韻（序文誤記「二十七咸」）。周德清說：「前輩為《廣韻》，平聲多分為上下卷，非分其音也。」意謂《廣韻》分上平聲與下平聲，並非分指不同聲調。《中原音韻》則是以下平聲為陰平，上平聲為陽平。據此界義，下平聲與上平聲是指不同聲調。例如「東」字下平聲屬陰，「紅」字上平聲屬陽。試以「東」字調低聲陰平，又以「紅」字調高聲陽平，即可調出陽高陰低的音值。周德清以「東、紅」二字說明平聲陰、陽字音，略顯抽象。虞集〈中原音韻序〉

17 〈正語作詞起例〉主要針對聲調和韻部，聲母差異體現在〈起例〉之二十一對比字例，然周德清並無解說。對《切韻》、《廣韻》與中原音系聲母、韻母之差異有詳盡分析，見陸志韋，〈釋《中原音韻》〉，《燕京學報》第31期（1946），頁35-70。

18 「調平仄」之「平仄」，係偏義複詞，指調陰平與陽平。

則用「高低」描述：

其法以聲之清、濁，定字為陰、陽。如高聲從陽，低聲從陰，使用字者隨聲高下，措字為詞，各有攸當，則清、濁得宜，而無凌犯之患矣。

漢語聲母清、濁與陰、陽調往往有對應關係，聲母清、濁有別，陰、陽聲調亦隨之有別。中原音系「全濁」母已經清化，故所謂「以聲之清、濁，定字為陰、陽」，並非指以聲母清、濁，分辨陰平、陽平。換言之，《中原音韻》之「陰、陽」指陰平、陽平聲調，非指聲母清、濁。虞集進一步描述「高聲從陽，低聲從陰」，意謂中原陽平調值高，陰平調值低。北曲家遣詞用字，如能掌握陽平、陰平之高下（高低），各有所當，則清、濁之聲自然得宜。虞集所謂「高低」與周德清所謂「上下」相符。王驥德《曲律·論陰陽》曰：「周氏以清者為陰，濁者為陽。故於北曲中，凡揭起字皆曰陽，抑下字皆曰陰；而南曲正爾相反，南曲凡清聲字皆揭而起，凡濁聲字皆抑而下。」¹⁹王驥德描述北曲陽平揭高而陰平低抑，與虞集所說相符。判斷陽平出聲後維持平行不變，結尾時向上挑，體現揭起特質，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，體現抑下特質，故曰「低聲從陰」。²⁰從周德清、虞集、王驥德，對平聲陰、陽的描述形成共識，對照關係如下：

陽平——上平聲——高聲從陽——揭起
陰平——下平聲——低聲從陰——抑下

儘管陰平、陽平之調值，現在無從構擬，上、去聲的調值亦無從瞭解。²¹但「高聲從陽，低聲從陰」，不僅具有陰平、陽平聲調的辨別作用，同時體現字調「陰低陽高」的特質，對於北曲之創作與演唱，更是要彰顯「歌其字，音必其字」

19 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），頁107。

20 國語音系中，陰平的音高最高，稱「高平調」（55）；陽平調值則為「高升調」（35）。虞集所謂「高聲從陽，低聲從陰」，與國語音系不同。

21 楊耐思，《中原音韻音系》（北京：中國社會科學出版社，1981），頁45。寧繼福，《中原音韻表稿》用五度標調法推測，平聲陽或為高升調（45），與今北京話陽平一致。平聲陰或為半低平調（22）。上聲或為低降全升調（215）。去聲或為全降調（51），頁172。

的意義。²²〈起例〉之八又提及平聲曾有「陰陽」類，當加以澄清：

《中原音韻》的本內「平聲陰如此字、陽如此字」，蕭存存欲鋟梓以啟後學，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。

《中原音韻》「的本」，平聲分陰、陽。泰定甲子以後至泰定甲子秋之間，周德清曾經手抄數十本，其平聲分陰平、陽平、陰陽三類，是為「墨本」。周德清澄清平聲分三類，是墨本傳寫謬誤。可知墨本在先，的本在後，平聲分類不同。茲從「濁母清化」的語音演變，分辨陰平、陽平、陰陽分類之依據。

《切韻》系韻書所代表的隋唐音，按平上去入四聲分卷，平聲不分陰、陽調。中古晚期（唐末宋初）漢語音韻發生「濁母清化」，元代《中原音韻》平聲分出「陰」「陽」二類。比對之下，可以發現早先「清聲母」字歸入「陰平」，「濁聲母」字歸入「陽平」。周德清澄清平聲分三類是《中原音韻》墨本傳寫謬誤，然並未說明為何分為三類，卓從之《中州樂府音韻類編》仍存三類。²³趙蔭棠《中原音韻研究》解釋：「蓋字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。以此原則繩之，間有不合者是傳寫之誤。」²⁴茲以東鍾韻各小韻為例，陰平「東中松公（空）翁宗鬆蹤崩」，大抵屬不送氣清聲母；陽平「戎龍蒙籠膿濃（從）」，大抵屬次濁聲母（鼻音、邊音等）；²⁵陰陽類如：通同[t'uŋ]、冲重[tɕ'iuŋ]、邕容[iuŋ]、風馮[fuŋ]、烘紅[xuŋ]、葱叢[ts'uŋ]、烹彭[p'uŋ]，兩字為一組，聲韻相同，分別是陰平與陽平成對；而其陰平大多是送氣清聲母，陽平大多是全濁聲母清化後的送氣清聲母（零聲母不論），故歸入「陰陽」類。因此，從實際語音而言，平聲仍然只分陰平與陽平。

22 李惠綿，〈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〉，《臺大中文學報》第21期（2004年12月），頁141-184。

23 元·卓從之，《中州樂府音韻類編》，收入任中敏編，《新曲苑》第1冊（臺北：臺灣中華書局，1970）。

24 趙蔭棠，《中原音韻研究》（臺北：新文豐出版社，1984），頁22。

25 卓從之，《中州樂府音韻類編》陰平本有「空」字，送氣清聲母；陽平本有「從」字，全濁聲母。此二字不符合歸屬原則，或因無聲韻相同且陰陽成對，故分別歸入陰平、陽平。

²⁶總之，陰平、陽平係因清濁聲母導致的聲調對立而分，代表兩種聲調。「陰陽」則是將聲韻相同而又陰陽調成對的字另立一類，以別於「陰」之唯有陰平、「陽」之唯有陽平而已；並無其他含意。

今傳世瞿本、訥菴本韻譜²⁷，以及〈作詞十法〉皆無陰陽類。周德清撰寫〈起例〉之八、之九，就是要辨正中原平聲僅分陰、陽，而且有別於《廣韻》平聲分類。繼而在兩篇序文和〈作詞十法〉中，舉證闡述陰、陽錯用的曲例，或陰、陽協音的典範，完全符合「正語起例」與「作詞起例」的宗旨，從而印證自序所謂「欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音」的精神。

(二)《中原音韻》入派三聲對比《廣韻》入聲獨立

《中原音韻》與《廣韻》最大差異就是入聲調類。〈起例〉之四曰：「平、上、去、入四聲。《音韻》無入聲，派入平、上、去三聲。前輩佳作，中間備載明白，但未有以集之者。今撮其同聲，或有未當，與我同志，改而正諸。」這段話有兩個旨意。第一，《廣韻》與《中原音韻》入聲調類之別。第二，《中原音韻》入派三聲的依據與原則。

首先，「平、上、去、入四聲」指《廣韻》聲調而言。「音韻」指《中原音韻》，不是指元代漢語通語的音韻。「派」的主語是周德清，而不是語音。因此，「派」不是「變」或「演變」，而是分派、指派之意。²⁸換言之，「入派三聲」是周德清編輯韻譜的方法，非指中原之音「入變三聲」的本然現象。《廣韻》有平上去入四聲，意謂中古音系有入聲，而且獨立為一個調類。中原之音呼吸言語間有入聲（詳下文），但《中原音韻》不設入聲調類，而將具有入聲性質的字分別「派入」支思、齊微、魚模等九個陰聲韻，並獨列出「入聲作平聲」、「入聲作上聲」、「入聲作去聲」三類。

其次，前輩關漢卿、鄭光祖、白樸、馬致遠所作北曲，入聲均與平、上、

26 甯忌浮，《漢語韻書史·明代卷》（上海：上海人民出版社，2009），認為卓從之的「陰陽」，並非平聲的第三調類，亦未泯滅平聲陰與平聲陽的疆界。試以東鍾韻平聲為例，將其各小韻依次按陰、陽、陰陽排列，陰與陽的疆界是很清楚的。頁402-403。

27 元·周德清，《中原音韻》，臺北中央研究院傅斯年圖書館善本室藏，書名頁題《元本中原音韻》，扉頁題「壬戌十月古里瞿氏鐵琴銅劍樓景印」，簡稱「瞿本」。明·訥菴重刻本《中原音韻》，明英宗正統辛酉（1441）刊刻（北京：中華書局，1978），簡稱「訥菴本」。

28 金欣欣，〈《中原音韻》音系有入聲證〉，《江西師範大學學報》第37卷第2期（2004年2月），頁75-79。

去三聲通押。例如《元刊雜劇三十種》，關漢卿《詐妮子調風月》第四折【雙調】押魚模韻，其中【新水令】韻腳「書戶車夫魚獨處」，四聲混押。聯套中「獨鶻服玉俗骨祿」諸字為入聲。²⁹周德清將入聲字中聲調相同的字聚集一類，此謂之「撮其同聲」。清戈載《詞林正韻·發凡》云：「周德清《中原音韻》列東鍾、江陽等十九部，入聲則以之配隸三聲。〈例〉曰『廣其押韻，為作詞而設』。以予推之，入為啞音，欲調曼聲，必諧三聲。故凡入聲之正次清音轉上聲，正濁作平，次濁作去。隨音轉協，始有所歸耳。高安雖未明言其理，而予測其大略如此。」³⁰這段文字以後設角度分析周德清撮其同聲的基本原則，大略是將中古音系的全濁聲母歸於入聲作平聲（陽平）；將次濁聲母字和影母字、疑母字歸於入聲作去聲（一、沃、屋字例外）；將清聲母字歸於入聲作上聲，條理井然。³¹考《詐妮子調風月》韻腳「獨鶻服俗」諸字皆全濁聲母，歸屬入聲作平聲；「骨」字為清聲見母，歸屬入聲作上聲；「玉、祿」分別為疑母、次濁來母，歸屬入聲作去聲。可知入派三聲是周德清自創編輯韻譜的方法，非指中原之音「入變三聲」的本然現象，故云「未有以集之者」。入派三聲雖有基本原則，然亦有不合規律者，尤以上聲字最多例外。³²因此周德清說：「或有未當，與我同志，改而正諸。」

如果中原之音無入聲，周德清理應直接將撮其同聲的入聲字分別與三聲合併，毋需如此大費周章。承續〈起例〉之四之後，繼而說明編輯入派三聲的原因：

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。——〈起例〉之五

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。——〈起例〉之六

29 元·關漢卿，《詐妮子調風月》，收入鄭騫校訂，《校訂元刊雜劇三十種》（臺灣：世界書局，1962），頁29-44。

30 清·戈載，《詞林正韻》，收入《續修四庫全書》集部詞類第1737冊（上海：上海古籍出版社，1995），頁699。

31 楊耐思，《中原音韻音系》，頁50。

32 寧繼福，《中原音韻表稿》，清音變平聲，如「博、踏」等字。清音變去聲，如「刷」字。全濁變上聲，如「暴、滌、激、覲、局」等字。全濁變去聲，如「劇」字。次清變上聲，如「抹」字。頁171。

入派三聲的歸類形式兼具兩種意義，一為北曲創作廣其押韻，二為別於本聲、外來。「本聲」指本來的平上去三聲；「外來」指派入的平、上、去三聲，亦即「呼吸言語之間，還有入聲之別」的入聲。周維培解釋「有入聲之別」，主要指的是南方人呼吸言語之間的入聲字。換言之，周德清將南方人口中固有的入聲字，按北曲入聲消逝之蹤跡，一一派入到平上去三聲中。這是為南方籍的北曲作家和演員，使其正確分辨本聲調字和外來的入聲字。³³如此解讀，顯然主張中原無入聲。然根據上下文義，既曰：「為作詞而設」，意謂這是周德清人為的設置與編排，中原實際語音是有入聲的，故轉折語曰：「然呼吸言語之間，還有入聲之別。」

周德清使用一個創新的詞彙「鞞字」，描述入派三聲的外來字，這是掌握入派三聲屬性的關鍵詞。歷來對於「鞞字」，各有不同解釋。集成本校勘記曰：「『鞞』字，《嘯餘譜》本作『碑』。但『鞞』字、『碑』字都不是入聲，恐均有誤。」³⁴校勘記是從上文「入聲派入平上去三聲，如鞞字」，遂誤以為「鞞」字是舉例的入聲字。因校勘記之誤，歷來解釋「鞞」字，大多從入聲字角度著眼。寧繼福考述，《中原音韻》未收「鞞」字；《廣韻》四讀皆非入聲字。《嘯餘譜》本作「碑」，《廣韻》支韻「彼為切」，亦非入聲字。故「鞞字可疑，存疑待考。」³⁵張玉來參校《中原音韻》嘯餘譜本、曲譜本等皆作「碑」，並引用《呂氏春秋》畢沅校語：「鞞字舊訛『鞞』。案：當作鞞。」據此提出新解：「鞞」字或不誤，與「鞞、鞞」通。「鞞」是入聲字，俗作鞞，又與「鞞」通。³⁶然畢沅的校語是說《呂氏春秋》的「鞞」字舊訛作「鞞」，並非意指「鞞通鞞」。張玉來以此證成「鞞」字是入聲字，可待商榷。今從「鞞」字本音本義考述，《說文解字》：「鞞，刀室也。從革，卑聲。」《廣韻》「鞞」字有四讀，其中一讀迴韻補鼎切「刀室」。³⁷金欣欣〈《中原音韻》音系有入聲證〉解釋：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

33 周維培，《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990），頁45-52。

34 周德清，《中原音韻·校勘記》，頁258。

35 寧繼福，《中原音韻表稿》，頁186。

36 張玉來，《中原音韻校本——附中州樂府音韻類編校本》，考述「鞞」字，《廣韻》質韻卑吉切：「胡服，蔽膝。《說文》曰：紱也，所以蔽前也。……。俗作鞞。」又《呂氏春秋·先識覽·樂成》：「麋裘而鞞，投之無戾。轉而麋裘，投之無郵。」畢沅校曰：「鞞字舊訛『鞞』。案：當作鞞，與『芾、鞞、紱』字同。」可見「鞞」字通「鞞、鞞」，不能說瞿本、訥菴本錯誤。頁12。

37 鞞，《廣韻》另有三讀：（1）平聲支韻府移切「牛鞞，縣，在蜀。」（2）齊韻部迷切「同鞞」。（3）上聲紙韻並弭切「刀鞞」。

鞞即是外圍或附件。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。³⁸關於「鞞字」，不必再局限於入聲字的辯證，亦可還原周德清使用「鞞字」比喻為「附加字」的真義。

掌握「鞞字」精確涵義，《中原音韻》凡出現「鞞字」之相關文字，文義皆可迎刃而解。如〈中原音韻自序〉：「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。」意謂將撮其同聲的入聲字視為「附加字」，置於九個陰聲韻的本聲之後，既可保留「呼吸言語之間，還有入聲之別」；又可分別平上去三聲（本聲）和附加字的入聲（外來），使其黑白分明。入派三聲是為廣其押韻，作詞而設，庶使學者、有才者，運用本聲押韻即可足矣。³⁹

（三）《中原音韻》對比《廣韻》閉口入聲之有無

周德清說《廣韻》、約韻、南宋戲文「逐一字調平上去入，必須極力念之」，引發我們探問中原之音入聲的特質是什麼？如果是弱化的入聲，相對而言，是比較不需要極力念誦的。〈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。《陽春白雪集》【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。」⁴⁰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。

這段文字在辨別《廣韻》與《中原音韻》入聲閉口之有無。《廣韻》入聲緝韻至乏韻，包括「緝、合、盍、葉、帖、洽、狎、業、乏」諸韻，韻尾皆收閉口音[-p]，屬雙唇塞音。《中原音韻》入聲無合口，指入聲韻尾無閉口音[-p]，入

38 金欣欣，〈《中原音韻》音系有入聲證〉，頁76。

39 「庶使」二字，訥菴本校勘記改作「庶便」。若改字，則斷句「使黑白分明，以別本聲、外來，庶便學者。有才者本韻自足矣。」張玉來，《中原音韻校本》說：「從文意看，似不必。」按：入派三聲的用意在於「別本聲、外來」，不在於「庶便學者」。故「庶使學者、有才者」當另起文義。

40 【雙調·水仙子】又名【湘妃怨】，楊朝英作。鄭騫，《北曲新譜》，格律「七：七：七：五：七：三·三：四：」，頁301。集成本《中原音韻》斷句有誤，第六、七句當作三字句「自古詩人愛，騎驢踏雪尋」。又瞿本、訥菴本末句作「凍在前村」，據楊朝英編選明抄六卷本《陽春白雪》補入「忍」字，當作「忍凍在前村」，頁40。

派三聲亦然。可見中原入聲，韻尾[-p]已經消失。至於批評楊朝英【水仙子】犯「開合同押」之病，⁴¹則是就平上去三聲而言，所謂「開／合」不是指介音的開口／合口，是指韻尾的開口／閉口。閉口音指侵尋、監咸、廉纖三個韻，韻尾為[-m]。開口音指真文、寒山、先天、庚青等，韻尾為[-n]。周德清闡述《廣韻》有入聲閉口，又見〈起例〉之二十三曰：

入聲以平聲次第調之，互有可調之音。且以開口陌以唐〔內盲〕⁴²至「德以登」五韻；閉口緝以侵至乏以凡九韻，逐一字調平、上、去、入，必須極力念之，悉如今之搬演南宋戲文唱念聲腔。……且六朝所都，江、淮之間，緝至乏俱無閉口，獨浙有也。

這段文字分別列舉《廣韻》的開口韻與閉口韻，說明其平上去入必須極力念之。從陌韻至德韻，包括「庚梗映陌」、「耕耿諍麥」、「清靜勁昔」、「青迴徑錫」、「蒸拯證職」、「登等嶝德」，共六組，⁴³其平上去韻尾收[-ŋ]，入聲韻尾收[-k]，屬開口韻。《廣韻》入聲開口韻尚包括「陽養漾藥」、「唐蕩宕鐸」，陽、唐二韻在《中原音韻》屬江陽韻[-aŋ]，和吳語皆是收舌根鼻音。沈寵綏《度曲須知·鼻音抉隱》：「彼東鍾、江陽本無他犯，曷為仍記鼻音以添蛇足？」⁴⁴可知吳語東鍾、江陽本是鼻音，不須極力念之。因此周德清舉《廣韻》開口韻

41 【水仙子】韻脚「名、清、英」屬庚青韻[-ŋ]；「印、村」屬真文韻[-n]；「今、尋」屬侵尋韻[-m]。

42 「陌以唐」當作「陌以庚」。陸志韋訥菴本校勘記：「『陌以唐內盲』的『唐』，瞿本、嘯本並同。從上下文看，『以』之前後所舉韻目是平入相承的關係，入聲『陌』韻的平聲是『庚』韻。『唐』當是『庚』誤，而且『盲』字在『庚』韻。」，頁9。集成本校勘記：「『且以開口陌以唐內盲』一句，疑有脫訛，似應作『且以開口內鐸以唐、陌以盲』」，頁276。何大安，〈周德清的「正語」之謎〉，集成本校勘「陌以盲」不符本段文字之句法。疑當讀為「且以開口『陌以庚』至『德以登』六韻，閉口『緝以侵』至『乏以凡』九韻」。其中「庚」誤作「唐」，陸志韋已經校正。又「內盲」二字與上下文不相屬，疑為衍詞。不過从「亡」得聲的字，如「忙茫茫邛」等，《廣韻》讀唐韻莫郎切，《中原音韻》收入江陽韻；而「盲、氓」等，《廣韻》分讀庚韻武庚切和耕韻莫耕切，《中原音韻》卻都入庚青韻。為了避免「盲」字被誤作江陽讀，因此在「庚」下加注「內盲」；其後竟闖入正文，或許也有可能。

43 瞿本、訥菴本誤作「五韻」，當作「六韻」為是。

44 明·沈寵綏，《度曲須知》，收入《中國古典戲曲論著集成》第5冊（北京：中國戲劇出版社，1959），頁230。

必須極力念之，悉如今之搬演南宋戲文唱念聲腔，不會納入陽、唐二韻。又從侵韻至凡韻，包括「侵寢沁緝」、「覃感勘合」、「談敢闕盍」「鹽琰豔葉」、「添忝禡帖」、「咸謙陷洽」、「銜檻鑑狎」、「嚴儼釅業」、「凡范梵乏」，共九組，其平上去韻尾收[-m]，入聲韻尾收[-p]，屬閉口韻。不論開口韻或閉口韻，其入聲皆可用平聲揣摩以調出正確的字音，例如陌韻可用庚韻調音；緝韻可用侵韻調音。尤其入聲，必須極力誦讀，才能念出其音，如同南宋戲文唱念入聲一般。前文提及，周德清特別指出六朝建都的金陵及其統轄的江淮之間，緝韻至乏韻俱無閉口。指出元代金陵已經無閉口入聲，或許是要類比中原之音亦無閉口入聲，同時對比閩浙有閉口入聲。何大安先生說：「《中原音韻》將入聲派入三聲，顯示入聲已經弱化，必不能如一些南方方音保持入聲特徵之完整。口操中原之音的人，『必須極力念之』，才能從相承的陽聲念法中揣摩出『開口』入聲的[-k]尾，和『閉口』的[-p]尾。今天大部分的吳語入聲都收[-ʔ]尾，而閩語則[-p]、[-t]、[-k]尾仍有區別。以入聲之入曲韻而論，唯南戲有之，亦唯閩、浙之人才能唱得出。」⁴⁵

周德清並未具體說明中原之音入聲的性質，楊耐思從現代方言考訂中原之音有入聲，並歸納三個基本類型。根據普查結果，北方話區域有很大一個地區還保存入聲，包括東起河北省西部，西至陝西省，南至河南省，北至內蒙古自治區，絕大多數地方的方言都有入聲，聯成一個遼闊的入聲方言片。在這個方言區內，入聲的性質大致可歸納三個基本類型。第一個類型是帶喉塞韻尾，而且是一個短調，大多數北方話屬於這個類型。第二個類型是喉塞韻尾比較模糊，聽起來若有若無，但保持短調。第三個類型是不帶喉塞韻尾，也不是一個明顯的短調。只保持一個獨立的調位，與平上去三聲區別。肯定中原之音有入聲，並不是說當時所有北方方言都應該有入聲，或是當時北方方言入聲全都是一個類型，因為中原之音畢竟是當時的一種通語。⁴⁶筆者認為《中原音韻》入聲所屬的類型，無法確知，然從周德清描述「《中原音韻》無合口，派入三聲亦然」，可知「《中原音韻》無入聲」，是指中原之音沒有[-p][-t][-k]收尾之入聲。再從楊耐思考察北方區域方言的結論，印證出當時中原之音還有弱化的入聲。然而弱化的入聲，對北曲演唱難以體現，故北曲家用韻時，可將入聲與平上去三聲混押。這就是戈載所說：「入為啞音，欲調曼聲，必諧三聲。」雖然入派三聲，但與平上去本聲仍應有別，〈起例〉之十八曰：

45 何大安，〈周德清的「正語」之謎〉。

46 楊耐思，〈《中原音韻》入聲的性質〉，收入《中原音韻音系》，頁55-59。

平、上、去本聲則可，但入聲作三聲，如平聲「伏」與「扶」，上聲「拂」與「斧」，去聲「屋」與「誤」字之類，俱同聲，則不可。何也？入聲作三聲者，廣其押韻，為作詞而設耳，毋以此為比，當以呼吸言語還有入聲之別而辨之可也。

周德清列舉三組字例，伏／扶[*fu*陽平]，拂／斧[*fu*上聲]，屋／誤[*u*去聲]，皆屬魚模韻。「扶、斧、誤」分別為平、上、去聲，即所謂「本聲」。「伏、拂、屋」分別為入作平、入作上、入作去，即所謂「外來」。周德清強調入聲作平上去三聲者，與本聲平上去不可「同聲」。此所謂「同聲」，指同聲調，與〈起例〉之四云「撮其同聲」，用語相同，意義相似，但內涵不同。此處「同聲」強調入作平之後的平聲，與本聲的平聲，讀音不同。故入作平之「伏」字與平聲「扶」字，不可同聲。例如陽平「扶」與「夫蚨符芙覺浮」同聲調且同音，入聲作平聲「伏」與「復佛鵬袱服」同聲調且同音。然誦讀「扶」與「伏」則不可同聲。周德清再次闡述，為廣其押韻，為作詞而設，入派三聲可與平、上、去本聲同押。然呼吸言語還有入聲之別，故演唱時，入派三聲與平、上、去本聲，讀音仍有不同。⁴⁷從這段文字，應可證明中原之音有入聲，屬於沒有[-p][-t][-k]收尾之入聲。

(四)《中原音韻》對比《廣韻》押韻之異、區別本聲外來

《中原音韻》入派三聲為廣其押韻，為作詞而設；平上去三聲用韻現象當亦有差別。《廣韻》共二百零六韻，演變到《中原音韻》十九韻部，韻部合併有基本的規律。例如東鍾韻主要來自《廣韻》東、冬、鍾韻，江陽韻主要來自《廣韻》江、陽、唐韻（舉平以駭上去）。⁴⁸《廣韻》卷首總目和每卷卷首韻目逐一標明「同用」與「獨用」。同用者，指某些相鄰的韻部，作古體詩時可以同押。獨用者，則不可與鄰近韻部同押。如《廣韻》東韻「獨用」，冬、鍾韻「同用」，意謂東韻不可與冬、鍾韻同押。江韻「獨用」，陽、唐韻同用，意謂江韻不可與陽、唐韻同押。古體詩四聲分押，北曲四聲混押（含入派三聲），而《廣韻》與《中原音韻》韻部歸類不同，押韻的規範亦有差異。〈起例〉之

47 〈起例〉之十八主旨在辨明隱語、謎韻之用。隱語、謎韻之押韻與詩韻同，有平上去入四聲，反映南方之音的特點。孫德卿標舉《中原音韻》是四海同音，認為放諸四海皆準，字字皆可為法。周德清亦曾將《中原音韻》用於謎韻，發現平上去三聲尚可通用，入派三聲則不可。因入派三聲與平上去本聲，不可同聲。筆者將之延伸於演唱，認為歌者體現入派三聲與平上去本聲，亦不可同聲。

48 陸志韋，〈釋《中原音韻》〉，第三節「釋韻類」，頁157-166。

二十略舉《廣韻》平聲為例：

如「靴」〔許戈切〕，在戈韻。「車」、「邪」、「遮」、「嗟」卻在麻韻。「靴」不協「車」，「車」卻協「麻」。……如此呼吸，非缺舌而何？

《中原音韻》「靴、車、邪、遮、嗟」諸字皆屬車遮韻。「靴」字，《廣韻》戈韻許肥切（周德清注：「許戈切」）；⁴⁹「車、邪、遮、嗟、麻」諸字皆屬《廣韻》麻韻。《廣韻》歌、戈韻同用，麻韻獨用，故戈韻「靴」字不可協（同協）麻韻「車」字，而「車」字可與「麻」字押韻。可知《廣韻》「靴、車」不同韻，演變到《中原音韻》卻同韻可同押。換言之，《廣韻》不可同押者，《中原音韻》卻可同押，若動引《廣韻》為證，言語誦讀必如缺舌拗口。

《中原音韻》「分韻歸併」之後，必然與《廣韻》分韻有極大差異，並且可以實踐於北曲創作。〈起例〉之二十二引錄周德清四首【中呂·滿庭芳】小令，並無任何說明，學者大多不解其意。⁵⁰何大安先生解釋：每首曲文都有《廣韻》不能合用的韻腳字，但在《中原音韻》屬同韻，可同押。周德清的意思是要點出，依「中原之音」無懈可擊的曲文，若改依《廣韻》，則將如〈起例〉之二十所批評「如此呼吸，非缺舌而何」，押不成韻了。周德清陳列這四首曲文的用意，正是要用同宮調同曲牌的「連章」形式，呈現《廣韻》同用、獨用之不當。使〈起例〉之二十僅舉個別例字的抽象討論，在此處以自己創作的篇章作一驗證。由於有這組小令的加入，〈起例〉之二十至二十三，對《廣韻》和南曲的批評，成為一組首尾完整、有破、有立的論述。⁵¹茲舉第一首〈看岳王傳〉為例：

披文握武，建中興廟宇，載青史圖畫。功成卻被權臣妬，正落奸謀。
閃殺人望旌節中原士夫；悞殺人棄丘陵南渡鑿輿。錢塘路，愁風怨雨

49 靴，覆元泰定本《廣韻》戈韻許戈切。澤存堂本《廣韻》戈韻許肥切。反切下字「肥、戈」俱屬戈韻，「肥」三等字，「戈」一等字，「靴」三等字，作「戈」有誤。

50 趙誠，〈周德清和《中原音韻》〉，收入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），認為這一則只錄曲文、不作說明的「例」，與前後文的內容和材料都不相應，極不協調。頁 226-236。按：相關評論，參何大安，〈周德清的「正語」之謎〉。

51 本段引文摘錄何大安，〈周德清的「正語」之謎〉。

，長是洒西湖！⁵²

這首小令押魚模韻，據《廣韻》則分屬不同韻部（舉平以賅上去）。「謀」屬尤韻，「書、輿」屬魚韻，「武、字、夫、雨」屬虞韻，「妬、路、湖」屬模韻。《廣韻》魚韻獨用，虞韻、模韻同用，尤韻、侯韻與幽韻同用，如依照詩韻格律，則根本是出韻之作。

《廣韻》有些韻可以同用；相對而言，北曲所分十九韻部不可出入通押。換言之，北曲套數或雜劇每折限用一個韻部，一個韻部的字不可以旁入他韻。不過有些例外，如〈起例〉之十六云：「齊微韻『璽』字，前輩《剛王莽》傳奇與支思韻通押。」璽字見齊微韻，讀[si上聲]。齊微韻[-i]與支思韻[-i]，主要元音不同。《剛王莽》雜劇，⁵³「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。此外，一字兩讀者，也會出現兩韻通押的現象。〈起例〉之十云：「東鍾韻三聲內『轟』字，許與庚青韻出入通押。」《中原音韻》一字兩讀，有系統地見於東鍾、庚青兩韻者，其聲母與聲調無別，如陰平「肱觥轟蕘泓崩繡烹傾兄」；陽平「棚鵬盲葢萌宏紘（紘）橫嶸榮弘」；上聲「艇蝻永」；去聲「迸孟橫詠瑩」，共二十九字。⁵⁴這些字屬梗攝、曾攝，在《廣韻》皆僅有一讀。楊耐思從語音分析，原屬梗攝、曾攝牙喉音合口類和唇音類（不分開合），因合口介音發生強化作用，同時韻腹元音弱化，以致被強化的介音吞沒，唇音類（不分開合）受牙喉音類化，於是由庚青韻轉為東鍾韻。因此兩韻並收字，係反映《中原音韻》時期的語音變化，形成新舊讀音並存的情況。⁵⁵換言之，東鍾、庚青兩韻並收之字，庚青韻

52 周德清，〈看岳王傳〉，收入徐征等主編，《全元曲》，第10卷，頁1335。鄭騫，《北曲新譜》，【中呂·滿庭芳】十句，「四：四：四：七：四：六：六：三：四：五：」其中第六、七句作七乙（上三下四）者較多，周德清這四首即是七乙句式。

53 莊一拂，《古典戲曲存目匯考》（上海：上海古籍出版社，1982），《剛王莽》未見著錄。《傳奇彙考標目》別本，楊氏名下有此劇簡名，題目正名無考，周德清所言或即此本，頁252。《漢書·王莽傳》（臺北：鼎文書局，1986），記載：莽就車，之漸臺。商人杜吳殺王莽，取其綬。軍人分裂莽身，支節肌骨鬻分，爭相殺者數十人。後傳首詣更始，縣宛市，百姓共提擊之，或切食其舌云，頁4191-4192。按：《剛王莽》指元雜劇作品，題材或本於此。

54 劉綸鑫，〈釋中原音韻中的重出字〉，收入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），頁85-101。

55 楊耐思，〈《中原音韻》兩韻並收字讀音考〉，收入《近代漢語音論》（北京：商務印書館，1997），頁151。

是接承古讀，又讀東鍾韻則是語音變化。周德清舉陰平「轟」字以賅其餘，意指東鍾韻內這類平上去三聲之字，皆許與庚青韻出入通押。⁵⁶茲從現存元曲作品，舉例觀察「轟、永」字押韻現象。

1. 「轟」字與庚青韻字同押，如尚仲賢《漢高皇濯足氣英布》第二折【南呂·煞尾】：「不爭教劉沛公這一遍無行徑，單註定漢天下有十年不太平。他只要自稱尊，自顯能，覷的人糞土般汗，草芥般輕。激的咱引領大兵，還歸舊境，汗似湯澆，怒似雷轟。直抵著二十個霸王沒的支撐，連你個說咱的隨何也不乾淨，誰待將你那無道的君王做聖明來等。」⁵⁷

2. 「轟」字與東鍾韻字同押，如李好古《沙門島張生煮海》第一折【仙呂·六么序·幺篇】：「端的心聰，那更神工。悲若鳴鴻，切若寒蛩。嬌比花容，雄似雷轟，真乃是消磨了閒愁萬種。這秀才一事精，百事通。我躡足潛蹤，他換羽移宮。抵多少盼盼女詞媚涪翁，似良宵一枕遊仙夢。因此上偷窺方丈，非是我不守房櫳。」⁵⁸

3. 「永」字與庚青韻字同押，如白樸《東牆記》第二折【中呂·滿庭芳】：「恰便似龍蛇弄影，才過子建，筆掃千兵。溫柔軟款多才性，忒煞聰明。據相貌容顏齊整，論文學海宇傳名，堪人敬。都只為更長漏永，傷感淚盈盈。」⁵⁹

4. 「永」字與東鍾韻字同押，如白樸《東牆記》第四折【越調·鬥鶴鶩】：「眼見的枕剩衾空，怎捱這更長漏永？桃蕊飄霞，楊花弄風。翠袖生寒，烏雲不攏。恰成了鸞鳳交，眼見的各西東。離恨千般，閒愁萬種。」⁶⁰

第1、3曲例押庚青韻，故「轟、永」二字是本音（本聲）。第2、4曲押東鍾韻，

56 張玉來，《中原音韻校本》，認為「東鍾韻三聲內『轟』字」的「三聲」，或為平聲之誤，「轟」字《中原》內僅讀平聲陰，無上、去讀法。頁45。按：筆者認為這是周德清舉平以賅上去。

57 徐征等主編，《全元曲》第4卷，頁2490-2491。

58 徐征等主編，《全元曲》第5卷，頁2909-2910。

59 徐征等主編，《全元曲》第2卷，頁812。

60 徐征等主編，《全元曲》第2卷，頁820。

對於原讀庚青韻的「轟、永」二字而言，即是出入通押。印證東鍾「轟、永」諸字許與庚青韻通押。〈起例〉之十雖只提及東鍾、庚青許與通押，但這類一字兩讀，有系統地見於兩韻者，尚有入聲派入蕭豪與歌戈，以及入聲派入魚模與尤侯。

入聲派入蕭豪、歌戈兩韻並收者，入聲作陽平「濁濯鑄鐸度薄箔泊學縛鶴鑿鑊着杓」。入聲作去聲「岳樂藥約躍鑰諾末幕寞莫沫落絡烙酪萼鶚惡弱弱略掠虐瘡。」上述四十三個字，《廣韻》入聲僅有一讀。其中「末、沫」屬《廣韻》末韻，「岳、學」屬覺韻；其餘分別屬鐸韻、藥韻。楊耐思解釋：按照中古到近代語音發展的規律，宕攝、江攝入聲一律變為《中原音韻》的蕭豪韻，中古時期韻母為[a]類元音，入聲韻尾[-k]變為高元音[u]，於是與同類韻母的陰聲韻合流。這類兩韻並收字，收在蕭豪韻是白話音，符合發展規律；收在歌戈韻是文言音，是中原口語讀法。

入聲派入魚模、尤侯兩韻並收者，有「竹逐軸燭粥熟褥宿」八個字，《廣韻》入聲僅有一讀。除「燭褥」二字屬《廣韻》燭韻；其餘六字皆屬屋韻。按照中古至近代語音發展的規律，《廣韻》燭、屋二韻到《中原音韻》大多與魚模韻主要元音相同而派入。蓋中古時期為[u]類元音，入聲韻尾[-k]消失，轉而配元音相同的陰聲韻。這類兩韻並收字，收在魚模韻是文言音，符合發展規律；收在尤侯韻是白話音，是一種特殊現象，現存元曲也有兩韻通押的例證。⁶¹此外，另有少數尤侯、魚模韻平上去三聲的字亦可通押，〈起例〉之七云：

平聲如尤侯韻「浮」字、「否」字、「阜」字等類，亦如「鞞字」收入本韻平上去字下，以別本聲、外來，更不別立名頭。

起句云「平聲如尤侯韻浮字」，是行文省簡，下文連類相及，舉出尤侯韻上聲「否」字、去聲「阜」字。⁶²何大安先生解釋，《廣韻》尤有宥和侯厚候韻系的字，《中原音韻》大都入尤侯，但是一部分唇音字卻入了魚模。如平聲尤韻的「謀、浮」、上聲有韻的「否」、上聲厚韻的「母、某、牡、畝」，去聲宥

61 以上關於兩韻並收及其例證，參楊耐思，〈《中原音韻》兩韻並收字讀音考〉，頁146-161。王力，《漢語語音史》（北京：中國社會科學出版社，1985），頁384。

62 張玉來，《中原音韻校本》，認為「平聲如尤侯韻浮字」的「平聲」，或為「三聲」之誤，「浮、否、阜」分別為平、上、去聲。頁44。按：筆者認為「平聲」是行文省簡。

韻的「富」，以及上聲有韻的「婦、阜、負」等。⁶³這個音韻演變，可以分析〈起例〉之八所舉三個例字。「浮」字，《廣韻》尤韻縛謀切。「否」字，《廣韻》有韻方久切。「阜」字，《廣韻》有韻房久切。依照音韻演變之理，《中原音韻》應將「浮、否、阜」三字歸屬尤侯韻，卻將「浮」歸屬魚模韻讀[fu]；將「否」字歸屬魚模韻讀[fu]，兼收入尤侯韻讀[fəu]；將「阜」字歸屬魚模韻讀[fu]。周德清強調「浮、否、阜」三字收入魚模韻，猶如附加的鞞字。總言之，何大安先生列舉陽平「謀、浮」，上聲「否、母、某、牡、畝」，去聲「富、婦、阜、負」諸字，收入魚模韻，皆屬「外來」。這些字，除「否」為一字兩收之外，其餘諸字在《中原音韻》皆僅有一讀，不同於上述兩韻並收的情形。其中「浮、否、阜」三字，亦形成尤侯韻、魚模韻出入通押的現象。茲從現存元曲舉例印證：

1. 「浮」字與尤侯韻字同押，如李伯瞻〈醒悟〉【雙調·殿前歡】：
「駕扁舟，雲帆百尺洞庭秋。黃柑萬顆霜初透，綠蟻香浮，閑來飲數
甌。醉夢醒時候，月色明如畫。白蘋渡口，紅蓼灘頭。」⁶⁴
2. 「浮」字與魚模韻字同押，如張可久〈孤山雪夜〉【越調·天淨沙】：
「淡妝人在羅浮，黃昏月上西湖，翠袖翩翩起舞。倚闌索句，雪中樹
老山孤。」⁶⁵
3. 「否」字與尤侯韻字同押，如關漢卿《竇娥冤》第一折【仙呂·點絳脣】：
「滿腹閑愁，數年禁受，天知否？天若是知我情由，怕不待
和天瘦。」⁶⁶
4. 「否」字與魚模韻字同押，如高文秀《遇上皇》第二折【南呂·牧羊關】：
「見酒後忙參拜，飲酒後再取覆，共這酒故人今日完聚。則
道永不相逢，不想今番重聚。為酒上遭風雪，為酒上踐程途。這酒浸
頭和你重相遇，酒爹爹安樂否？」⁶⁷
5. 「阜」字與尤侯韻字同押，現存元曲唯有沈禧〈七月初六日為施以
和壽〉【南呂·梁州】套數：「人都道散消搖陸地神仙，我則道厭塵

63 何大安，〈周德清的「正語」之謎〉。

64 徐征等主編，《全元曲》第11卷，頁8325。

65 徐征等主編，《全元曲》第11卷，頁7884。

66 徐征等主編，《全元曲》第1卷，頁266。

67 徐征等主編，《全元曲》第2卷，頁76。

鷺箕山許由。慶生辰恰值新秋候。一枝梧墜，六葉蓂抽。雙星南度，大火西流。這其間綺筵開香爇黃金獸，翠袖捧醕斟碧玉甌。則其那西池姥來獻蟠桃，南極老重添遐算，東海翁再下仙籌。嵩邱，華阜。高巍巍萬仞橫空秀，更鐘厚更堅久。願祝椿齡不老秋，名並莊周。⁶⁸

「否」字在《中原音韻》一字兩讀，在魚模韻是白話音，在尤侯韻是文言音，⁶⁹與入聲派入尤侯韻是白話音有別，故第3、4曲例印證兩韻可出入通押。「阜」字本該與魚模韻字同押，現存元曲未見；第5曲是唯一曲例，卻與尤侯韻字同押；同理可推，「阜」字亦可兩韻出入通押。「浮」字本該與魚模韻字同押，第1、2曲印證兩韻亦可出入通押。周德清將「浮、阜」字歸屬魚模韻，視為外來，而在尤侯韻失收。這些例字雖少見，卻引起王驥德的批評，《曲律·論韻》云：

「浮」與「蜉蝣」之「蜉」同音，在《說文》亦作「縛牟切」，今却收入魚模韻中，音之為「扶」，而於尤侯本韻，竟并其字削去。夫「浮」之讀作「扶」，此方言也。呼字須本之《六經》，即《詩·菁莪》曰：「載沈載浮」，下文以「我心則休」叶；《角弓》曰：「雨雪浮浮」，下文以「我是用憂」叶；《生民》曰：「蒸之浮浮」，上文以「或簸或蹂」叶。夫三百篇吾宣尼氏所刪而存者，不此之從，而欲區區以方言變亂雅音，何也？且周之韻，故為北詞設也，今為南曲，則益有不可從者。⁷⁰

王驥德主張文字誦讀當以六經為本，舉證《詩經》「浮」字皆與上古幽部叶韻。又溯源《說文》縛牟切，根據反切下字「牟」，則「浮」字應歸屬尤侯韻。《廣韻》「浮、蜉」同音，亦屬尤韻。可知從上古到中古，「浮」字當屬尤侯韻，《中原音韻》卻將之歸屬魚模韻，而與「扶」[fu]同音。王驥德批評此乃「以方言變亂雅音」，正是周德清所謂「泥古非今、不達時變」之人。周德清顯然觀察到中古流攝入尤侯韻部分唇音字的演變，才會將原本屬尤侯韻「浮、否、阜」

68 徐征等主編，《全元曲》第11卷，頁8336-8337。

69 北京大學中國語言文學系語言學教室編，《漢語方言字匯》（北京：文字改革出版社，1989），今北京方言「否」讀[fou上聲]，即《中原音韻》尤侯韻的文言讀音，頁202。

70 王驥德，《曲律·論韻》，頁111-112。

視為「外來」，收入魚模韻。⁷¹中原之音「浮」讀「扶」，是語音演變，歸屬魚模韻同小韻，意謂當時中原之音「浮扶」同音，合乎周德清標舉的「四海同音」。⁷²再者，「浮」字見《洪武正韻》尤韻房鳩切，可知南北讀音確實不同。王驥德不當泥古非今、以南律北。

總結周德清辨正《中原音韻》與《廣韻》押韻之別，內涵有二。其一，《中原音韻》可同押之字，若依照《廣韻》則不可同押。其二，《中原音韻》兩韻並收之字（包括東鍾與庚青、入聲派入蕭豪與歌戈，入聲派入尤侯與魚模），以及「浮、否、阜」三字，可出入通押；若依照《廣韻》絕不可通押。周德清辨正入派三聲及押韻之別時，皆使用「本聲」「外來」二詞。對於入派三聲而言，「本聲」指本來的平上去三聲；「外來」指派入的平、上、去三聲。依理推之，對於兩韻並收者，收入庚青韻、入聲派入歌戈韻、入聲派入魚模韻是「本聲」，收入東鍾韻、入聲派入蕭豪韻、入聲派入尤侯韻是「外來」。對於「浮、否、阜」諸字，收入魚模韻則是「外來」。這些都是因為中原之音與時推移，故而押韻有別。既是語音演變，故不宜動引《廣韻》為證。

四、變雅之端——辨正諸方語之病

周德清〈作詞十法〉主張創作北曲時不可作「方語」。所謂「方語」意指「各處鄉談」。⁷³創作不可作方語，是從北曲樂府文飾的角度著眼，但更重要的是強調戲曲唱念的正音。虞集和瑣非復初〈中原音韻序〉皆使用「正音」一詞，⁷⁴虞集則有實際舉例：

五方言語，又復不類。……吳人呼「饒」為「堯」，讀「武」為「姥」，說「如」近「魚」，切「珍」為「丁心」之類，正音豈不誤哉！高安

71 董同龢，《漢語音韻學》，中古流攝演變到《中原音韻》尤侯韻大部分讀[ou]，例如某、頭、奏、口、歐等字。不過尤侯韻的部分唇音有許多讀[u]，例如浮[b'ju→fu]、富[p'ju→fu]、母[mu→mu]。頁 234-235。

72 北京大學中國語言文學系語言學教室編，《漢語方言字匯》，今北京方言「浮扶」同音[fu 陽平]，頁 104。按：中原之音「浮扶」同音，今北京方言亦然。

73 周德清，《中原音韻》，頁 232。

74 瑣非復初，〈中原音韻序〉曰：「德清之韻，不獨中原，乃天下之正音也。德清之詞，不惟江南，實當時之獨步也。」，頁 179。

周德清，工樂府，善音律，自著《中州音韻》⁷⁵一帙，分若干部，以為正語之本，變雅之端。

這一段是虞集對當時「吳人」讀音的描述，四組字在《中原音韻》皆不同音，現代吳方言也不同。為便於了解，姑且引用現代方言音值解釋。⁷⁶第一，《中原音韻》「饒／堯」[ɕiau／iaɯ]聲母不同，今蘇州音讀音有別[白讀niaɛ／jiæ]。呼饒為堯，不詳其故。但今湘方言中長沙「饒、堯」同讀[iaɯ]。第二，《中原音韻》「武／姥」[vu／mu]，聲母不同，今蘇州音讀音有別[vu／mo]。呼武為姥，不詳其故。但今粵方言中廣州、陽江，「武、姥」同讀[mou]。第三，《中原音韻》「如／魚」[ɕiu／iu]聲母不同，今蘇州音讀音有別[zɕ／fy]。沈寵綏《度曲須知·收音總訣》云：「模及歌戈，輕重收鳴。魚模之魚，厥音乃于。」⁷⁷故知吳人二字讀音也有不同。第四，《中原音韻》「珍／丁」[tʂɿən／tiən]，聲母、韻尾不同。蘇州讀音有別[tsən／tin]，然皆收舌尖鼻音[-n]。切「珍」為「丁心」，意謂吳語不當以中原閉口「心」[siəm]，做為「珍」[-n]的反切下字。⁷⁸

虞集從「五方言語」和「正音」的對照概念，總結以上各例皆非正音，從而標舉《中原音韻》為「正語之本，變雅之端」，和周德清的「正語」概念相互呼應。張玉來分析，歷史上提及最多的是「正音」一詞。「正音」與「標準音」是兩個不同的概念。標準音是現代語言學術語，主要強調共同語的音系依據及其審音的來源，強調共同語的基礎方言點的音系規範。正音強調的是字音的正確讀法，目的在糾正錯誤的讀音，其依據未必是哪一個活的方言。誠如毛先舒《韻學通指》說：「所謂正音者，以理不以地。」⁷⁹周德清正方語之病，

75 根據周德清自序及後序，精確書名應是《中原音韻》，虞集稱《中州音韻》。此後明清曲家或小學家引用，往往將二書混而為一，《中州音韻》遂成為《中原音韻》之別名。按：明·吳興王文璧根據《中原音韻》加以校正，書題《中州音韻》，不宜混淆。

76 北京大學中國語言文學系語言學教室編，《漢語方言字匯》，有「饒、堯、武、姥」標音，見頁 186、201、129、102。按：下文引用現代方言音值，解釋周德清的舉例。以今證古，乃是權宜之法。

77 明·沈寵綏，《度曲須知》，頁 206。按：集成本「輕重」誤作「載重」，依明崇禎刊本改正。

78 將知母讀為端母，是閩語特點，非吳語特點。虞集對「珍」字讀音的描述，在現代漢語方言中似找不出相應的讀法。

79 張玉來，〈近代漢語官話語音研究焦點問題〉，收入耿振生主編，《近代漢語官話語音研究》（北京：語文出版社），頁 16-41。

相當於「正音」概念。

上文提及《中原音韻》是辨別北曲樂府與宋元戲文等其他腔調劇種戲曲語音差異的依據。事實上，周德清正音的對象，除〈起例〉之二十三提及的「閩、浙之音」，以及其他地區的方音，最主要針對的是當時做為宋元戲文載體的吳語。⁸⁰周德清並未具體條列吳語音系的特點，然〈起例〉之二十一列舉《中原音韻》十九韻中可以對比而顯示其特點的二百四十一組例字，的確隱含蘊含諸多吳語特質，是為「變雅之端」的重要語料。

二百四十一組音韻對比的例字，是將讀音容易錯混的兩個字，用「有」字連接，如東鍾韻「宗有蹤」，江陽韻「桑有雙」等，⁸¹做為辨別發音之助。各韻對比的字例，《中原音韻》聲調皆相同，體現最小差異在於或聲母、或介音、或主要元音、或韻尾。周德清於〈起例〉之二十一開篇指示：「依後項呼吸之法，庶無『之』、『知』不辨，『王』、『楊』不分，及諸方語之病矣。」以「之、知不辨」言，如今蘇州音皆讀[tsɿ]；《中原音韻》支思韻「之」字讀[tʂi]，齊微韻「知」字讀[tʂi]，主要元音不同。「王、楊不分」，則如今閩北區建甌皆讀[iəŋ]；⁸²《中原音韻》江陽韻「王」字讀[uaŋ]，「楊」字讀[iaŋ]，合口、齊齒有別。從這個角度，二百四十一組的音韻對比，不只是標舉中原正音，同時意謂當時有些方言是「知之不辨、王楊不分」。又如東鍾韻六組「宗有蹤、松有鬆、龍有籠、濃有膿、隴有攏、送有訟、從有綜」，兩字差異在[-uŋ]或[-iuŋ]，亦即介音[-i]有無之別；而今蘇州音皆讀[-oŋ]。如果根據蘇州音誦讀唱念，則非中原正音，此即其所謂「諸方語之病」。

何大安先生洞察周德清列舉真文韻與庚青韻之分別獨佔六十一組，而侵尋、監咸、廉纖又合佔九十四組，這幾韻的區辨，已超過全數的一半。而吳語方言中，正是真文與庚青的韻尾鼻音不分；真文、寒山、先天又各與侵尋、監咸、廉纖閉口韻的韻尾鼻音不分。⁸³茲以現代蘇州音，從周德清列舉兩韻的音

80 姑且運用現當代吳語、蘇州音說明周德清所舉字例。引用資料，依據李榮主編，《蘇州方言詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998）；〔日〕宮田一郎、石汝杰主編，《明清吳語詞典》（上海：上海辭書出版社，2003）。錢乃榮，《當代吳語研究》（上海：上海教育出版社，1992）。李珍華、周長楫編撰，《漢字古今音表》（北京：中華書局，1988）。

81 「有」字，助詞，無義，名詞詞頭。如《詩經·召南·標有梅》：「標有梅，其實七兮。」沈寵綏，《度曲須知·同聲異字考》改作「非」，如「中非宗」。

82 北京大學中國語言文學系語言學教室編，《漢語方言字匯》，建甌「楊」字讀[iəŋ 去聲]。「王」字，文讀[uaŋ 去聲]，白讀[iəŋ 去聲]。頁321、327。

83 何大安，〈周德清的「正語」之謎〉。

韻對比，各舉兩組印證（括弧內是《中原音韻》擬音，以斜線區隔前後字）：

（一）真文韻收舌尖鼻音[-n]與庚青韻收舌根鼻音[-ŋ]之區別：

1. 真有貞：[真文韻tʂiən / 庚青韻tʂiəŋ]。蘇州同音[tsən]。
2. 申有升：[真文韻ʂiən / 庚青韻ʂiəŋ]。蘇州同音[sən]。

（二）侵尋韻收雙唇音[-m]與真文韻收舌尖鼻音[-n]之區別：

1. 針有真：[侵尋韻tʂiəm / 真文韻tʂiən]。蘇州同音[tsən]。
2. 侵有親：[侵尋韻tʂ'iəm / 真文韻tʂ'iən]。蘇州同音[ts'in]。

（三）監咸韻收雙唇音[-m]與寒山韻收舌尖鼻音[-n]之區別：

1. 斬有盞：[監咸韻tʂam / 寒山韻tʂan]。蘇州同音[tʂe]。
2. 賺有綻：[監咸韻tʂam / 寒山韻tʂan]。蘇州同音[zɛ]。

（四）廉纖韻收雙唇音[-m]與先天韻收舌尖鼻音[-n]之區別：

1. 詹有纏：[廉纖韻tʂiem / 先天韻tʂiən]。蘇州同音[tsø]。
2. 蟾有纏：[廉纖韻tʂ'iem / 先天韻tʂ'iən]。蘇州同音[zø]。

周德清列舉兩韻對比的音韻現象，頗有規律性。《中原音韻》主要體現兩字韻尾鼻音之差異，但蘇州皆同音，從而凸顯中原之音與蘇州音的差異。關於兩種語音的差異可從沈寵綏（?-1645）的論述找到印證。《度曲須知》和《絃索辨訛》自序寫於崇禎己卯（1639），從南北度曲的論述中，反映吳方言之特質。第一，真文韻在吳語舐舌收音，亦即韻尾收舌尖鼻音[-n]。〈收音總訣〉曰：「先天真文，舐舌舒音。（舐舌者，舌舐上腭也）。寒山桓歡，亦舐舌端。音出尋侵，閉口謳吟；廉纖監咸，口閉依然。」⁸⁴這是說《中原音韻》真文、寒山、先天、桓歡皆舐舌收音[-n]；吳語只有真文韻同是舐舌收音。第二，吳語無閉口音。《中原音韻》侵尋、監咸、廉纖皆閉口收音[-m]，而這三韻在吳語都是開口收音。正因為蘇州真文／侵尋，寒山／監咸，先天／廉纖，兩兩收音相同相近，因此沈寵綏教導吳人從蘇州音揣摩《中原音韻》的閉口音，才能求得北曲正音。第三，庚青與真文在吳語皆舐舌收音，〈收音問答〉曰：「吳俗庚青皆犯真文，

84 沈寵綏，《度曲須知》，頁 205-206。

鼻音並收抵腭，所謂『兵、清』諸字，每溷『賓、親』之訛，自來莫有救正，於是字旁記點以別之。此作譜者，正音之津筏也。」⁸⁵因吳語庚青皆犯真文，故「兵賓」同音[pin]，「清親」同音[ts'in]。《中原音韻》兵[pian]／賓[pian]，清[ts'ian]／親[ts'ian]，一屬庚青韻，一屬真文韻，鼻音韻尾不同。上引周德清對比字例，反映吳語特質與沈寵綏所論相符。換言之，《度曲須知》反映明末吳方言部分鼻音韻尾合併以及韻尾沒有閉口韻，確實可上溯到元代。以上列舉各組，體現中原之音與蘇州音的差異，尚有聲母之別。換言之，中原之音聲母知照二系與精系有別，蘇州音皆讀舌尖塞擦音或擦音。以下再觀察齊微韻前五組與支思韻的對比：

1. 知有之[齊微韻tʃi／支思韻tʃi]。蘇州同音[tsʊ]。
2. 癡有眇[齊微韻tʃ'i／支思韻tʃ'i]。蘇州音[ts'u／ts'ɿ]。
3. 耻有齒[齊微韻tʃ'i／支思韻tʃ'i]。蘇州同音[ts'u]。
4. 世有市[齊微韻ʃi／支思韻ʃi]。蘇州音[sʊ／zɿ]。
5. 智有志[齊微韻tʃi／支思韻tʃi]。蘇州同音[tsʊ]。

這五組《中原音韻》聲母皆屬知、照系，聲母都是捲舌音，主要元音有別。蘇州音則相同或相近，聲母皆讀舌尖塞擦音或擦音。沈寵綏《度曲須知》說：「彼之捲舌，即我穿牙。」⁸⁶《絃索辨訛》亦云：「如『愁、楚』等類，穿牙須聲從牙出，舌尖微斂，不可實唱土音。」⁸⁷吳語沒有穿牙，故「愁」[zy]、「楚」[ts'əu]等字皆唱作齒音，因此周德清要正其方語之病。這也說明從周德清到沈寵綏時代，知、照系在吳語讀舌尖塞擦音或擦音。周德清對這類聲母的正音，亦體現在同韻中的對比字例：

(一) 支思韻

1. 絲有師：[si／ʃi]。蘇州同音[sɿ]。
2. 死有史：[si／ʃi]。蘇州同音[sɿ]。

85 沈寵綏，《度曲須知·收音問答》，頁 221。

86 沈寵綏，《度曲須知·翻切當看》，頁 250。

87 沈寵綏，《絃索辨訛·序》記認表說明，頁 21。

(二) 魚模韻

1. 蘇有疎（同疏）：[su/ɕu]。蘇州同音[səu]。
2. 粗有初：[ts'u/tɕ'u]。蘇州同音[ts'əu]。
3. 祖有阻：[tsu/tɕu]。蘇州同音[tsəu]。
4. 素有數：[su/ɕu]。蘇州同音[səu]。
5. 措有助：[ts'u/tɕu]。蘇州音[ts'əu/zəu]。

(三) 皆來韻

1. 猜有差：[ts'ai/tɕ'ai]。蘇州音[ts'ɛ/ts'a]。
2. 灾有齋：[tsai/tɕai]。蘇州音[tɕɛ/tsa]。
3. 才有柴：[ts'ai/tɕ'ai]。蘇州音[zɛ/za]。

(四) 寒山韻

1. 珊有山：[san/ɕan]。蘇州同音[sɛ]。
2. 殘有潺：[ts'an/tɕ'an]。蘇州同音[zɛ]。
3. 趲有盞：[tsan/tɕan]。蘇州同音[tɕɛ]。

上引各組，《中原音韻》主要是聲母照系與精系之別，而蘇州音聲母皆讀舌尖塞擦音或擦音。周德清列舉的音韻對比中，有為數不少這類的語音現象，亦反映中原之音和吳語的差異。例如江陽韻：

1. 桑有雙：[saŋ/ɕuaŋ]。蘇州同音 [sɔŋ]。
2. 倉有窓（同窗）：[ts'anŋ/tɕ'uaŋ]。蘇州同音 [ts'ã]。
3. 臧有粧（音同莊）：[tsaŋ/tɕuaŋ]。蘇州同音 [tsɔŋ]。
4. 藏有床（同牀）：[ts'anŋ/tɕ'uaŋ]。蘇州同音 [zɔŋ]。
5. 礲有爽：[saŋ/ɕuaŋ]。蘇州同音 [sã]。

這五組江陽韻字例屬於宕攝。相對於《中原音韻》而言，蘇州兩字音同，而且聲母不分精、莊二系，韻母不分開、合。沈寵綏〈同聲異字考〉江陽韻亦有「雙

非桑」等五組，⁸⁸與周德清舉例完全相同。可知從周德清到沈寵綏，宕攝開口一、三等莊系字，中原之音有開合之分，⁸⁹蘇州音則不分開合。⁹⁰

吳語還有一個特點，就是將中原之音的合口讀成齊齒，例如先天韻「羨有旋」[sien/siuen]。《中原音韻》齊齒、合口有別，蘇州音皆讀作齊齒[zi]。這個語音特點，《度曲須知》亦有論及。沈寵綏說：「彼之合口，即我滿口。彼之齊齒，即我噤唇。彼之開口，即我張喉。」亦即將中原合口音[-u]稱曰「滿口」「撮口」或「撮唇」，指出字時聚口成圓形。齊齒音[-i]稱曰「噤口」或「噤唇」。⁹¹又說：「閉口韻姑蘇全犯開口，……撮口則僅乖其半。」姑蘇閉口韻全犯開口，詳上文論述。至於「撮口乖其半」，是說蘇城人有撮、有不撮。例如：「裙、許、淵、娟等字，理應撮口呼唱……。松陵、玉峯等處，于書、住、朱、除四字，天然撮口。……吳興土俗以勤讀裙，以喜讀許，以煙讀淵，以堅讀娟。」⁹²這是說「裙、許、淵、娟」諸字，松陵、玉峯、蘇州皆天然撮口。吳興土音則將噤口「勤、喜、煙、堅」分別讀撮口「裙、許、淵、娟」。⁹³沈寵綏所舉吳興土音「以煙讀淵，以堅讀娟」之例，早見於周德清〈起例〉之二：

「龐涓」呼為「龐堅」，「泉堅堅而始流」可乎？「陶淵明」呼為「陶烟明」，「魚躍于烟」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。

這段文字舉了五個例子，即虞集所謂「五方言語」的個別現象。周德清並未明

88 沈寵綏，《度曲須知》，頁 284。

89 江陽韻字例中，「雙、窓、粧、床、爽、狀」諸字，寧繼福《中原音韻表稿》皆擬音開口[-aŋ]。元·劉鑑《經史正音切韻指南》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983），江攝云：「見幫曉喻屬開，知照來日屬合。」，頁 857。按：據此，《中原音韻》擬音應改為合口[-uaŋ]。

90 歐文豔，〈《度曲須知》明末吳方言探析〉，《安徽文學》第 8 期（2009），頁 110。

91 沈寵綏，《度曲須知·翻切當看》，頁 250。又〈音同收異考〉云：「齊微雖與魚音若近，奈撮唇、噤口殊聲〔魚韻撮唇，齊微噤口〕。」頁 301。

92 沈寵綏，《度曲須知·鼻音扶隱（續篇）》，頁 232。

93 沈寵綏，《度曲須知·鼻音扶隱（續篇）》曰：「若謂東、江兩韻譜無一記不應收鼻，將『淵、娟』等字之不記撮口者，必噤唇呼唱，一如吳興之『煙、堅』土語，乃為帖切耶？」頁 232。

指屬何地方言，姑且以現代方音說明。⁹⁴第一，《中原音韻》涓（音同捐）[kiuen]／堅[kien]。蘇州涓[tciø]／堅[tciɿ]，皆讀齊齒，故「龐涓」呼為「龐堅」。第二，《中原音韻》淵[iuen]／煙（同烟）[ien]。如吳興土音「以煙讀淵，以堅讀娟」，故「陶淵明」呼為「陶烟明」。第三，《中原音韻》堆[tui]／醉[tsui]，聲母有別。北京方言「堆」字，一讀[tuei]，一讀[tsuei]，將端母讀成精母，故「一堆兒」呼為「一醉兒」。⁹⁵周德清自注「一醉〔平聲〕兒」，意謂「堆」讀「醉」平聲，而「醉」字正有平、去二讀。⁹⁶第四，《中原音韻》尾[vui上聲]／椅[i]；今之北京方言「尾」字，文讀[uei]，白讀[i]，故「羊尾子」呼為「羊椅子」。第五，《中原音韻》未[vui]／異[i]。「呼未為異」似不見於今漢語方言，今蘇州音「未」字文讀[vi]，與「異」[ji]相近。

周德清所舉詞彙常見於元曲，例如：（1）唐毅夫〈怨雪〉【南呂·尾】套數：「一冬酒債因他累，千里關山被你迷。似這等浪蕊閑花，也不是久長計。盡飄零數日，掃除做一堆，我將你溫不熱薄情化做了水。」⁹⁷（2）劉庭信〈戒嫖蕩〉【越調·寨兒令】：「情意牽，使嫌錢，論風流幾曾識窰變。一縷頑涎，幾句狂言，又無三四隻販茶船。俏冤家暗約虛傳，狠虔婆實插昏拳。羊尾子相古弄，假意兒廝纏綿，急切裏到不的風月擔兒邊。」⁹⁸（3）喬吉〈漁父詞〉【中呂·滿庭芳】：「吳頭楚尾，江山入夢，海鳥忘機。閑來得覺胡倫睡，枕著蓑衣。釣台下風雲慶會，綸竿上日月交蝕。知滋味，桃花浪裏，春水鱖魚肥。」⁹⁹可知〈起例〉之二列舉的例句，確實存在於元曲。周德清要闡明的不是劇作家用方言寫作，而是強調歌者若雜入方音唱念，將會造成〈中原音韻自序〉所謂「歌其字，音非其字」的現象，足以說明周德清必須辨正諸方語之病的緣故。對於方音的辨正，又見〈起例〉之十七：

94 北京大學中國語言文學系語言學教室編，《漢語方言字匯》，有「捐、堅、烟、淵、堆、尾、未、異」諸字標音，分別見頁248、269、266、271、160、171、172、98。

95 陳剛，《北京方言辭典》（北京：商務印書館，1985），「堆」字有二讀，一讀[dui]，一讀[zui]。讀[zui]，有聚集、堆積、小堆之義，如「一堆花生仁儿」。頁69、343。

96 元·李世澤，《韻法橫圖》，「醉」字有平、去二讀，置於精母之下。明萬曆四十二年（1614）梅氏刊本，臺北中央研究院傅斯年圖書館藏本，頁3、11。清·吳任臣，《字彙補》，收入《續修四庫全書》經部小學類第233冊（上海：上海古籍出版社，1995），「醉，又精崔切，音催。李世澤《韻圖》『醉』字有平、去二聲。」頁688。

97 徐征等主編，《全元曲》，第12卷，頁8509-8510。

98 徐征等主編，《全元曲》，第11卷，頁8366。

99 徐征等主編，《全元曲》，第6卷，頁4329。

有客謂：「世有稱往為網、桂為寄、羨為選、到為豆、叢為從。」此乃與稱「陶淵明」之「淵」字為「烟」字之所同也。

此借「世有稱」代指諸方言，所謂「此乃與稱『陶淵明』之『淵』字為『烟』字之所同也」，可知與〈起例〉之二旨趣相同。姑且以現代方音說明。¹⁰⁰第一，《中原音韻》往[uaŋ]／網[vuaŋ]，聲母不同。¹⁰¹今之西安二字同音[vɑŋ]。第二，《中原音韻》桂[kui]／寄[ki]，合口、齊齒有別。今之閩東福州「桂、寄」二字同音[kie]。第三，《中原音韻》羨[sien]／選[siuɛn]，齊齒、合口有別。今之廈門「羨、選」二字同音[sien]，不分齊齒、合口。第四，《中原音韻》到[tau]／豆[tau]，蕭豪、尤侯韻部不同，主要元音有別。¹⁰²今之廈門「到」讀[to]，「豆」文讀[to]，兩字音近。第五，《中原音韻》叢[ts'uaŋ]／從[ts'iuŋ]，介音不同。蘇州同音[zɔŋ]。

〈起例〉之二、之十七所舉例字，說明各地方音，或不分《中原音韻》聲母之別，或不明合口、齊齒之分。歌者若以自己的方音唱念，就成為「諸方語之病」了。元代中期以後北劇南戲交化的劇壇，周德清以中原之音辨正宋元戲文的吳語唱念，才是當時亟需正音的主要對象。

五、結論——通古今音變，立戲曲正音

周德清以《中原音韻》對比《廣韻》之異，落實「正語之本」的宗旨；又以中原之音對比宋元戲文載體的吳語及各地方語，落實「變雅之端」的旨趣。對於《廣韻》時而偏激，視為馱舌；時而認同，據以辨明古今字，¹⁰³或據以釋

100 北京大學中國語言文學系語言學教室編，《漢語方言字匯》，有「往、網、桂、寄、羨、選、到、豆」之標音，分別見頁327、166、87、255、271、178、203。

101 楊耐思，《中原音韻音系》，解釋《中原音韻》唇音[-v]聲母是等韻微母的變音。韻譜中，微母的小韻與「影、云、以」母的小韻對立，成為一個獨立的聲母。頁23-24。

102 到，《廣韻》號韻都導切[tau 去聲]。豆，《廣韻》候韻田候切[dəu 去聲]。按：《中原音韻》濁母清化，故「到、豆」同為清聲母[t-]。

103 金周生，〈《中原音韻》「辨明古字略」再校〉，《輔仁國文學報》第17期（2001年11月），頁165-189。按：金先生逐條列表比較，得知周德清所舉「古字」大多來自《廣韻》，而對應的「今字」皆可在《廣韻》找到相應的字組關係。

疑字樣，¹⁰⁴以為指迷。對於方音，視為語病；卻又認同約定俗成的四海之音，例如〈起例〉之十九：「歡娛之娛〔《廣韻》音愚〕，四海之人皆讀為『吳』。」似乎自相矛盾，究其宗旨，則在通古今音變，立戲曲正音。通古今音變，恰可借用《文心雕龍·通變》所云：「夫設文之體有常，變文之數無方。……名理有常，體必資于故實；通變無方，數必酌于新聲；故能聘無窮之路，飲不竭之源。」¹⁰⁵就周德清關切的重點，《廣韻》分上平聲、下平聲，固然非分其音，但本質上仍是平聲；上聲、去聲、入聲亦然，猶如「名理有常」。至於中原之音濁上歸去；濁母清化，影響聲調變化，平聲調分陰平、陽平。東鍾／庚青，魚模／尤侯，蕭豪入聲／歌戈入聲，兩韻並收字呈現規律的異讀，皆可通押；以及尤侯韻「浮、否、阜」等字收入魚模韻，以別本聲、外來，亦可通押。語音演變固然有規律性，亦有例外現象，如《中原音韻》東鍾韻「汞、啖」二字，《廣韻》皆全濁聲母，¹⁰⁶中原仍讀上聲。至於「娛讀吳」，更無音理可尋。以上音變現象，猶如「通變無方」。〈起例〉之二十曰：「世之泥古非今、不達時變者眾。」批駁泥古非今與不知通達時變之人，正體現周德清意在通古今音之變。

至於建構戲曲正音，則體現於「呼吸言語之間，還有人聲之別」，中原實際的語音誦讀有人聲，韻譜編排入派三聲，係為廣其押韻，作詞而設。作詞避用各處鄉談，唱念呼吸庶無諸方語之病，亦為戲曲正音之故。今北京方言呼「羊尾子」為「羊椅子」，呼「一堆兒」為「一醉兒」，印證周德清所舉字例確有其音，或為當時大都土音。儘管中原之音以大都音或汴洛音為語音基礎，周德清仍視為方語之病。唯有約定俗成的四海之音（如「娛」讀「吳」），才是戲曲正音。誠如何大安先生解釋，嚴格地說「正音」只有音類，沒有音值。所謂「正音者，以理不以地。」就是這個意思。每個人根據他所認定的標準發音，去賦予這些音類實際的音值，就成了他口中的「正音」。¹⁰⁷

「正語之本、變雅之端」的意蘊盡在〈起例〉之二十這段文字：「合於四海同音，分豁而歸併之，與堅守《廣韻》、方語之徒，轉其喉舌，換其齒牙。使執而不變，迂闊庸腐之儒，皆為通儒；道聽塗說，輕浮市廛之子，悉為才子

104 〈起例〉之二十五〈畧舉釋疑字樣〉，如「朝請〔去聲，漢官名。春日朝，秋日請。〕」

按：「朝請」之「請」，當據《廣韻》勁韻疾政切，讀[ts'ion 去聲]。

105 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，《文心雕龍》（臺北：臺灣開明書店，1968），卷6，頁17。

106 汞，《廣韻》董韻胡孔切。啖，《廣韻》腫韻扶隴切、董韻蒲蠓切。

107 何大安，〈辨聲捷訣的一種讀法〉，收入氏著，《漢語方言與音韻論文集》，著者出版，2009，頁357。

矣。」周德清明確表述，語音變化與時推移，只要合於四海之音，即可將韻部重新分合，讓所有堅守《廣韻》和方言的人，得以改變其語音讀法，以達四海同音的理想。周德清以「正語之本，變雅之端」為總綱，也正是要世人通古今之變，從而建構北曲樂府創作與唱念的戲曲正音。

周德清編撰《中原音韻》，使其成為「作詞之膏肓，用字之骨髓」。¹⁰⁸本文融通二十七條〈中原音韻正語作詞起例〉，闡述其中精義，並以元曲作品證成其說，彰顯《中原音韻》「正語」理論的內涵，亦兼顧其蘊含北曲創作與唱念的實際運用。期能對曲韻、曲律、曲論、曲唱，有更廣泛而精確的掌握。

108 周德清，〈中原音韻自序〉，頁 176。

引用書目

一、傳統文獻

- 東漢·班固，《漢書》，臺北：鼎文書局，1986。
- 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，《文心雕龍》，臺北：臺灣開明書店，1968。
- 唐·姚思廉，《梁書》，北京：中華書局，1983。
- 唐·范攄，《雲谿友議》，《景印文淵閣四庫全書》第1035冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·王象之，《輿地紀勝》，上海：上海古籍出版社，1995。
- 宋·陳彭年等撰，《大宋重修廣韻》，余迺永校注，《新校互註宋本廣韻，定稿本》，上海：上海人民出版社，2008。
- 元·周德清，《中原音韻》，臺北：中央研究院傅斯年圖書館善本室，壬戌十月古里瞿氏鐵琴銅劍樓景印元本。
- 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，1959。
- 元·周德清編輯，陸志章、楊耐思校勘，《中原音韻——附中州樂府音韻類編》，據明正統辛酉（1441）訥菴本景印，北京：中華書局，1978。
- 元·周德清編輯，明·王文璧校正，《中州音韻》，上海圖書館善本室，弘治十七年刊本，1504。
- 元·卓從之，《中州樂府音韻類編》，收入任中敏編，《新曲苑》第1冊，臺北：臺灣中華書局，1970。
- 元·劉鑑，《經史正音切韻指南》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 元·李世澤《韻法橫圖》，臺北：中央研究院傅斯年圖書館藏本，明萬曆四十二年梅氏刊本，1614。
- 明·臧懋循，《元曲選》，北京：中華書局，1958。
- 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。
- 明·沈寵綏，《度曲須知》，收入《中國古典戲曲論著集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959。

- 清·吳任臣，《字彙補》，收入《續修四庫全書》經部小學類第233冊，上海：上海古籍出版社，1995。
- 清·徐于室、鈕少雅，《彙纂元譜南曲九宮正始》，收入俞為民、孫蓉蓉編，《歷代曲話彙編·清代篇》，安徽：黃山書社，2008。
- 清·張大復，《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》，收入《續修四庫全書》第1750冊，上海：上海古籍出版社，2002。
- 清·戈載，《詞林正韻》，收入《續修四庫全書》集部詞類第1737冊，上海：上海古籍出版社，1995。

二、近人論著

- 王力，《漢語語音史》，北京：中國社會科學出版社，1985。
- 北京大學中國語言文學系語言學教室編，《漢語方言字匯》，北京：文字改革出版社，1989年。
- 何大安，〈辨聲捷訣的一種讀法〉，收入氏著，《漢語方言與音韻論文集》（著者出版），頁339-372，2009。
- ，〈周德清的「正語」之謎〉，收入洪波、吳福祥、孫朝奮編，《慶祝梅祖麟先生八秩華誕學術論文集》，北京：商務印書館，排印中。
- 吳盈滿，〈試論中原音韻編撰意圖及入派三聲〉，《中國文學研究》第16期，頁133-164，2002年6月。
- 李珍華、周長楫編撰，《漢字古今音表》，北京：中華書局，1988。
- 李惠綿，〈「宋元戲文流播大都」平議〉，《戲劇研究》第6期，頁81-116，2010年7月。DOI: 10.6257/2010.6081
- ，〈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〉，《臺大中文學報》第21期，頁141-184，2004年12月。
- 李榮主編，《蘇州方言詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998。
- 周維培，《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社，1990。
- 金周生，〈《中原音韻》「辨明古字略」再校〉，《輔仁國文學報》第17期，頁165-189，2001年11月。
- 金欣欣，〈《中原音韻》音系有入聲證〉，《江西師範大學學報》第37卷第2期，頁75-79，2004年2月。
- 〔日〕宮田一郎、石汝杰主編，《明清吳語詞典》，上海：上海辭書出版社，2003。
- 徐征等主編，《全元曲》，石家莊：河北教育出版社，1998。

- 陳剛，《北京方言辭典》，北京：商務印書館，1985。
- 張玉來、耿軍校，《中原音韻校本——附中州樂府音韻類編校本》，北京：中華書局，2013。
- 張玉來，〈近代漢語官話語音研究焦點問題〉，收入耿振生主編，《近代漢語官話語音研究》，北京：語文出版社，頁16-41，2007。
- 莊一拂，《古典戲曲存目匯考》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 陸志韋，〈釋《中原音韻》〉，《燕京學報》第31期，頁35-70，1946。
- 曾永義，〈也談南戲之名稱、淵源、形成和流播〉，《戲曲源流新論》，臺北：立緒出版社，頁116-183，2000。
- 楊耐思，〈《中原音韻》兩韻並收字讀音考〉，收入《近代漢語音論》，北京：商務印書館，頁146-161，1997。
- ，《中原音韻音系》，北京：中國社會科學出版社，1981。
- 董同龢，《漢語音韻學》，臺北：文史哲出版社，1981。
- 寧繼福，《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985。
- 甯忌浮，《漢語韻書史·明代卷》，上海：上海人民出版社，2009。
- 趙誠，〈周德清和《中原音韻》〉，收入中國音韻學研究會編，《中原音韻新論》，北京：北京大學出版社，頁226-236，1991。
- 趙蔭棠，《中原音韻研究》，臺北：新文豐出版社，1984。
- 劉綸鑫，〈釋中原音韻中的重出字〉，收入中國音韻學研究會編，《中原音韻新論》，北京：北京大學出版社，頁85-101，1991。
- 歐文豔，〈《度曲須知》明末吳方言探析〉，《安徽文學》第8期，2009，頁110。
- 鄭騫，《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973。
- 鄭騫校訂，《訂校元刊雜劇三十種》，臺灣：世界書局，1962。
- 錢乃榮，《當代吳語研究》，上海：上海教育出版社，1992。
- 錢南揚，《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，1985。
- ，《宋元戲文輯佚》，上海：上海古典文學出版社，1956。

The Construction of the "Zhengyu" Theory in *Zhongyuan yin yun*

Li, Huei-mian*

Abstract

Zhou Deqing's (1277-1365) *Zhongyuan yin yun* annotates that his book serves as "a model for *zhengyu* and a rectification of *bianya*." Based on this statement, this article will explore his Rules for Composing the Traditional Northern Opera with Correct Sounds in the book. In addition, according to Zhou's understanding of "entering tones are situated between breathing and speaking," the author will investigate Zhou's construction of *zhengyu* theory.

This article is divided into four sections. After an introduction in section one, section two explicates the linguistic background and meaning of the above mentioned statement. This statement signifies that the pronunciation in Zhou's book was deemed standard in the Central Plains, rectifying the disadvantages of various dialects, and differentiating divergences among *Guang yun* and various types of operas in Chinese dialects. Section three compares the following rhyming phenomena: level tones divided into voiceless and voiced level tones, entering tones recategorized into level, rising, and departing tones, and a lack of closed entering tones and rhyming. Section four analyzes the subject dialects that Zhou rectified, especially the Wu dialect in Song-Yuan southern drama.

Grounded in the differences between *Zhongyuan yin yun* and *Guang yun*, Zhou fulfilled the objective of "a model for *zhengyu*" and brought the aim of "a rectification of *bianya*" to a successful conclusion through the comparison of central pronunciation with the Wu and other dialects. Not completely agreeing with what *Guang yun* argues, he viewed dialects as having deficiencies and meanwhile accepted them as pronunciation in common practices. His goal of composing *Zhongyuan yin yun* was to historicize the changes of sounds and therefore normalize pronunciation for traditional Chinese opera.

Keywords: Zhou Deqing, *Zhongyuan yin yun*, a model for *zhengyu*, rectification of *bianya*, dialects

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