

## 從「入派三聲」說到「入代平聲」、「入代三聲」 ——論入聲字在填詞度曲中之原則與通變\*

李惠綿\*\*

### 摘要

北曲與南曲用韻最大差異在於入聲。北曲入派三聲，南曲入聲獨立。入派三聲與入聲獨立，分別運用於南北曲創作，主要體現於協韻律和平仄律。以北曲為例，北曲譜律若當用平聲而取入聲作平聲之字，謂之「以入作平」，朱權《太和正音譜》標示「作平」。南曲譜律若當用平聲而用字窮乏時，可用入聲字替代，謂之「入代平聲」或「以入代平」，沈璟《增定南九宮曲譜》標示「作平」。故南北曲譜所謂「作平」，涵義不同。王驥德《曲律·論平仄》認為沈璟僅止於「以入代平」，指出譜律若當用平上去三聲而用字窮乏時，可用入聲字替代，本文以「入代三聲」一詞概括，視為王驥德提出的新概念，在南曲入聲創作論發展史上具有承上啟下的樞紐地位。

「入派三聲」、「入代平聲」、「入代三聲」運用於填曲度曲，皆需與南北曲文字譜對照方能彰顯。這三者原屬創作論，當其播之於歌樂時，如何體現北曲「入派三聲」，又如何體現南曲「入代平聲」和「入代三聲」，成為度曲論的範疇。本文融貫元、明、清相關論述，深入爬梳；並結合創作論與度曲論，運用戲曲音韻釐清相關概念。從「入

---

\* 本文係一〇三年度科技部專題計畫「從『入派三聲』到『入代三聲』——論南曲曲韻發展的關鍵概念」之研究成果（計畫編號 NSC103-2410-H-002-131）。感謝《清華中文學報》審查先生惠賜諸多寶貴意見，助我增補修訂，獲益良多，謹致謝忱。

\*\* 國立臺灣大學中國文學系教授。

派三聲」說到「入代平聲」、「入代三聲」，用以論述入聲字在填詞度曲中的原則與通變，彰顯曲韻曲學的歷史觀照與學術意義。

關鍵詞：入派三聲、以入代平、入代平聲、入代三聲、入聲字、度曲

## 一、前言：問題的提出

北曲與南曲用韻最大差異在於入聲。北曲入派三聲，南曲入聲獨立。北曲韻書以周德清（1277-1365）《中原音韻》（1324）為代表，<sup>1</sup>內容包括十九韻部及其韻字（簡稱「韻譜」）和二十七條〈中原音韻正語作詞起例〉（簡稱〈起例〉）。韻譜係歸納關、鄭、白、馬前輩之曲作而成，是為北曲填詞押韻而編撰的韻書。周德清編撰《中原音韻》不設入聲調類，而將中古入聲字分別「派入」支思、齊微、魚模、皆來、蕭豪、歌戈、家麻、車遮、尤侯等九個陰聲韻，並獨列出「入聲作平聲」、「入聲作上聲」、「入聲作去聲」，簡稱「入派三聲」。

相對於《中原音韻》入派三聲，《洪武正韻》（1375）入聲獨立為十韻，包括「屋、質、曷、轄、屑、藥、陌、緝、合、葉」，與入聲相配的陽聲韻也有十韻，平上去三聲各為二十二韻。<sup>2</sup>惟《洪武正韻》是官修韻書，非為南曲填詞押韻而編撰，明清以來曲學家對南曲用韻是否依據《洪武正韻》則有不同看法。例如沈璟（1553-1610）認為《洪武正韻》非為曲韻而設，主張宗《中原音韻》。<sup>3</sup>王驥德（約

<sup>1</sup> 〔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，1922年古里瞿氏鐵琴銅劍樓景印元本）。又，〔元〕周德清，《中原音韻》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年據瞿氏鐵琴銅劍樓景印元本），冊1，附校勘記，頁數257-285。按：本文引用分別簡稱「瞿本」、「集成本校勘記」，後文引用如非特別標示，均出自集成本。

<sup>2</sup> 〔明〕樂韶鳳等編，《洪武正韻》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊239。

<sup>3</sup> 沈寵綏《宗韻商疑》曰：「又聞之詞隱生曰：『國家《洪武正韻》，惟進御者規其結構，絕不為填詞而作。至詞曲之於《中州韻》，猶方圓之必資規矩，雖甚明巧，誠莫可叛焉者。』是詞隱所遵惟周韻，而《正韻》則其所不樂步趨者也。」〔明〕沈寵綏，《度曲須知》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，冊5，卷上，頁235。又《南詞韻選·凡例》曰：「是編以《中原音韻》為主，故雖有佳詞，弗韻弗選也。……用韻甚雜，殊誤後學，皆力斥之。」〔明〕沈璟編，鄭騫校點，《南詞韻選》（臺北：北海出版公司，1971年），頁1。按：沈璟主張遵《中原音韻》，試圖為南曲押韻尋求理論根據，並實踐於《南詞韻選》。

1560-1623)提及沈璟雖欲別創一韻書，未就而卒。反對用周德清韻書，主張「多取聲《洪武正韻》，遂盡更其舊，命曰《南詞正韻》。」<sup>4</sup>可惜《南詞正韻》不存。其後沈寵綏(?-約1645)《度曲須知》提出折中之法，主張「北叶《中原》，南遵《洪武》。」<sup>5</sup>意指南北曲平上去三聲共押《中原音韻》，南曲句中字面及入聲韻則以《洪武正韻》為宗。李漁(1610-1680)《閒情偶寄》亦提出暫備之法：「填詞之家即將《中原音韻》一書，就平、上、去三音之中，抽出入聲字別為一聲，私置案頭，亦可暫備南詞之用。」<sup>6</sup>意謂將《中原音韻》入派三聲當作南曲入聲韻使用，平上去三聲仍依據《中原音韻》。這些主張即是根源於南曲入聲獨立，卻又沒有專為填詞而編撰的韻書，故出現使用入聲韻的困境。

入派三聲與入聲獨立，分別運用於南北曲創作，主要體現於協韻律和平仄律。以北曲為例，譜律若當用平聲，取陰平、陽平或入聲作平聲皆可。若取入聲作平聲，謂之「以入作平」，朱權(1378-1448)《太和正音譜》標示「作平」。<sup>7</sup>以南曲為例，譜律若當用平聲而用字窮乏時，可用入聲字替代，此謂之「入代平聲」或「以入代平」，沈璟《增定南九宮曲譜》亦標示「作平」。<sup>8</sup>故知南北曲譜所謂「作平」，涵義不同。其後，王驥德認為沈璟僅止於「以入代平」，指出譜律若當用平上去三聲而用字窮乏時，可用入聲字替代，本文以「入代三聲」一詞概括，視為王驥德提出的新概念，在南曲入聲創作論發展

<sup>4</sup> [明]王驥德，〈論韻〉，《曲律》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，冊4，卷2，頁113。

<sup>5</sup> [明]沈寵綏，〈入聲收訣〉，《度曲須知》，卷上，頁208。

<sup>6</sup> [清]李漁，〈魚模當分〉，《閒情偶寄》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，冊7，頁40。

<sup>7</sup> [明]朱權，《太和正音譜》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，冊3。

<sup>8</sup> [明]沈璟，《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》第3輯（臺北：臺灣學生書局，1984年），冊27-28。

史上具有承上啟下的樞紐地位。

「入派三聲」、「入代平聲」、「入代三聲」運用於填曲度曲，皆需與南北曲文字譜對照方能彰顯。這三者原屬創作論，當其播之於歌樂時，如何體現北曲「入派三聲」，又如何體現南曲「入代平聲」和「入代三聲」，成為度曲論的範疇。本文融貫元、明、清相關論述，深入爬梳；並結合創作論與度曲論，運用戲曲音韻釐清相關概念。從「入派三聲」說到「入代平聲」、「入代三聲」，用以論述入聲字在填詞度曲中的原則與通變，彰顯曲韻、曲學的歷史觀照與學術意義。

## 二、北曲「入派三聲」涵義及其創作法則

掌握《中原音韻》入派三聲的涵義，當先釐清三個重要的論點。其一，中原之音有入聲與《中原音韻》入派三聲的區別。其二，辨別「實際語音」與「戲曲正音」的概念。其三，考述「鞞字」術語之真義，掌握入派三聲以別「本聲、外來」的意義。

根據周德清的描述，中原之音有入聲。〈起例〉之五云：「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。」<sup>9</sup> 所謂「為作詞而設」，意謂編撰《中原音韻》將入聲分派三聲，乃是人為的編排設置；然而中原之音在呼吸（誦讀）言語之中尚有入聲。<sup>10</sup>

中原之音有入聲，從周德清的描述，確知三點現象：（一）中原之音入聲無雙唇塞音韻尾-p。〈起例〉之十四云：「《廣韻》入聲緝至乏。《中原音韻》無合口，派入三聲亦然。」<sup>11</sup> 所謂「合口」指閉口

<sup>9</sup> [元]周德清，《中原音韻》，頁211。

<sup>10</sup> 范摭：「（南中丞）轉黔南經略使，大更風俗，凡是溪塢，呼吸文字皆同秦漢之音。」按：「呼吸文字」即誦讀文字。[唐]范摭，《雲谿友議》（北京：中華書局，1959年），卷8，頁599。

<sup>11</sup> [元]周德清，《中原音韻》，頁212。

韻，意謂《廣韻》入聲「緝、合、盍、葉、帖、洽、狎、業、乏」諸韻，皆收閉口音-p。相對而言，《中原音韻》無閉口韻。(二)中古入聲韻尾-p和-t在中原之音已經混同。〈畧舉釋疑字樣〉云：「閤閤〔上音割……。下音各。〕」<sup>12</sup> 閤，《廣韻》合韻古沓切，韻尾收-p；割，《廣韻》曷韻古達切，韻尾收-t。周德清用「割」字音注「閤」字，是-p、-t混同之旁證。(三)《中原音韻》入派三聲後，中古三組塞音韻尾-p、-t、-k已無分別。如支思韻入聲作上聲「澁瑟」，周德清自注「音史」。澀（同澁），《廣韻》緝韻色立切，韻尾收-p；瑟，《廣韻》櫛韻所櫛切，韻尾收-t。又如支思韻入聲作平聲「實十什石射食蝕拾」等八字同音，《廣韻》「十什拾」屬緝韻，韻尾收-p；「石射」屬昔韻，「食蝕」屬職韻，韻尾收-k；「質」字屬質韻，韻尾收-t。這是中古三種塞音韻尾在入派三聲同一個小韻已經混同的例證。<sup>13</sup>

中原之音的口語是否有人聲，音韻學界有兩派觀點，一派主張沒有人聲，以趙蔭棠（1893-1970）、王力（1900-1986）、甯繼福（甯忌浮）等為代表。例如甯繼福論證「《中原音韻》無入聲」，但又說不等於四海之內都無入聲，此即周德清所謂「言語之間，還有人聲之別」。<sup>14</sup> 筆者認為甯繼福所謂無入聲，係針對《中原音韻》而言，並非針對當時四海之內的語音而言。一派主張有人聲，以陸志韋（1894-1970）、楊耐思、李新魁（1935-1997）等為代表。例如楊耐思從現代北方方言的入聲類型，考察中原之音的入聲性質有三種類型。<sup>15</sup> 不過，楊耐

<sup>12</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁224。

<sup>13</sup> 以上討論中古入聲塞音韻尾在《中原音韻》混同的現象，感謝金周生先生賜教（2014年5月）。

<sup>14</sup> 甯忌浮（甯繼福），〈中原音韻無入聲內證〉，《音韻學研究》第1輯（1984年），頁367-382。後收入甯繼福，《中原音韻表稿》（長春：吉林文史出版社，1985年），第2章第3節，〈《中原音韻》無入聲〉，頁165-171。按：本文引用《中原音韻表稿》標示擬音，不再出注。

<sup>15</sup> 楊耐思從現代北方方言的入聲類型考察，分為三類：第一類帶有明顯的喉塞韻尾-ʔ，而且是短調，大多數有人聲的北方話屬於這個類型。第二類帶有模糊的喉塞韻尾-ʔ，仍保持短調。

思歸納入聲韻的類型中，若為第一類有一個明顯的喉塞尾，則無法合理說明蕭豪、尤侯兩韻「有介音的韻母」（如-iau、-iou）的喉塞尾，應該安放在音節中什麼位置。換言之，除極少數南方方言，<sup>16</sup> 大多數漢語方言並不存在-iauʔ、-iouʔ的音節結構。若為第三類，入聲調為一個獨立的調類，必然與平上去聲不同，則難以說明《中原音韻》如何體現「入派三聲」。若中原之音的入聲屬第二類帶有模糊的喉塞韻尾-ʔ，則是不單獨、也不完整占用一個音節成分位置，只是「語音徵性」的細微現象。「模糊的短調」恰好可以反映當時言語之間還有入聲之別；而這個入聲之別，可能即是言語之間「接近陰聲韻」的模糊短調。何大安先生〈周德清的「正語」之謎〉解釋：「《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。現代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，所以說『悉如今之搬演南宋戲文唱念聲腔』。」<sup>17</sup>

由於弱化的入聲對北曲創作幾乎沒有辨別作用，故入派三聲可與平上去三聲叶韻。然呼吸言語之間還有入聲之別，周德清為體現中原之音有入聲的性質，運用「入派三聲」的方式編撰韻譜，而獨列於平

---

第三類不帶喉塞韻尾，也不是明顯的短調，而是保持獨立的入聲調位，與平上去三聲對立。楊耐思，《中原音韻音系》（北京：中國社會科學出版社，1981年），頁55-59。

<sup>16</sup> 廈門方言，如「擡」字讀kiauʔ；另有ŋiaʔ，giauʔ，hiauʔ，有音無字。李榮、周長楫，《廈門方言詞典》，收入李榮主編，《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998年），頁430。福州方言，如「涿、墜、熨、揔、沔」等字，皆是複元音加塞音韻尾，亦即韻母是-ouʔ的音節結構。李如龍，《福州方言詞典》（福州：福建人民出版社，1994年），頁386、399、401、411。

<sup>17</sup> 何大安，〈周德清的「正語」之謎〉，收入洪波、吳福祥、孫朝奮編，《梅祖麟教授八秩壽慶學術論文集》（北京：首都師範大學出版社，2015年），頁121。

上去三聲之外，並且使用一個創新的詞彙，將入派三聲稱曰「鞞字」，這是掌握入派三聲屬性的關鍵詞。<sup>18</sup> 根據王恩保、金欣欣考述，《說文解字》：「鞞，刀室也。」引申為「外圍」或「附加」。金欣欣具體解釋：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」之本意。<sup>19</sup> 何大安先生亦考察《廣韻》「鞞」字有四讀，當據迴韻「補鼎切」一讀，並云：刀室者，刀劍鞘也；既以藏刀劍，又為刀劍之附。周德清將入聲派入平上去三聲之字，各次於本韻之後，猶如鞘之裹刀，麗於其外，以為之附，故稱之為「鞞字」。<sup>20</sup> 掌握「鞞字」精確涵義，則《中原音韻》出現三次「鞞字」之相關文義，<sup>21</sup> 皆可迎刃而

<sup>18</sup> 歷來對於「鞞字」，各有不同解釋。例如集成本《中原音韻》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。」〔元〕周德清，《中原音韻》，頁258。按：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，解釋「鞞」字者，多從入聲字角度立論。又，甯繼福考述《中原音韻》未收「鞞」字；《廣韻》四讀皆非入聲。《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。」甯繼福，《中原音韻表稿》，頁186。

<sup>19</sup> 王恩保，〈「入派三聲」內證考辨——兼論「呼吸」與「鞞」〉，收入張希峰主編，《北京語言大學漢語語音學文萃——漢語史卷》（北京：北京語言大學出版社，2004年），頁276-289。又，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。按：兩位先生皆採取「鞞」字之引申義，惟王先生於「如鞞」斷句，金先生於「鞞字」斷句，當據瞿本以「鞞字」一詞為是。

<sup>20</sup> 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」。何大安先生考察，鞞之「刀室」義，《廣韻》有紙韻「并弭」、迴韻「補鼎」二切。今檢《詩經·公劉》「鞞琫容刀」，《釋文》「必頂反」，無他音。《說文》「鞞」字大徐「并頂切」，無他音。《群經音辨》「鞞，刀鞘飾也，必迴切」。《玉篇》「鞞，布頂切。又毗移切。」可見經師、字書多以迴韻讀為正音。（2009年5月、2014年2月賜函）。

<sup>21</sup> 《中原音韻》使用「鞞字」凡三次，本文根據瞿本斷句。其一見〈中原音韻序〉，其二見〈起例〉之六，其三見〈起例〉之七：「平聲如尤侯韻『浮』字、『否』字、『阜』字等類，亦如

解：

因重張之請，遂分平聲陰、陽及撮其三聲同音，兼以入聲派入三聲，如「鞞字」次本聲後，葺成一帙，分為十九，名之曰《中原音韻》，並〈起例〉以遺之，可與識者道。<sup>22</sup>

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>23</sup>

兩段引文中，所謂「本聲」指本來的平上去三聲；「外來」指從入聲派來的平上去三聲。若中原之音無入聲，則所有入聲字理應各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」。周德清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，故曰「如『鞞字』次本聲後」。韻書如此編排，既可保留「呼吸言語之間，還有入聲之別」；又可分辨「本聲」的平上去與「外來」的入派三聲，故曰「使黑白分明」。解析「鞞字」的真義，再度證明中原之音誦讀言語之中仍存在入聲。

綜上所述，中原之音有弱化入聲乃是「實際語音」；而編撰《中原音韻》入派三聲，是為廣其押韻，此謂「戲曲正音」。〈起例〉之四云：

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！<sup>24</sup>

---

『鞞字』收入本韻平上去字下，以別本聲、外來，更不別立名頭。」〔元〕周德清，《中原音韻》，頁 76。按：此謂將「浮、否、阜」三字收入魚模韻，視為附加字，以區別其屬外來的尤侯韻。

<sup>22</sup> 〔元〕周德清，〈中原音韻序〉，《中原音韻》，頁 177。

<sup>23</sup> 〔元〕周德清，〈起例〉之六，《中原音韻》，頁 211。

<sup>24</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁 210。

所謂「音韻」指《中原音韻》，不是指元代漢語通語的音韻。根據上文分析，「派」的主語是周德清，而不是中原之音。因此，「派」不是「變」或「演變」，而是「分派、指派」之意。<sup>25</sup> 這段話意謂《廣韻》有平上去入四聲，入聲獨立為一個調類。中原之音雖有弱化的入聲，但《中原音韻》不設入聲調類，而將入聲「分派」到平上去三聲。周德清將入聲字之中，聲調相同的字聚集一類，謂之「撮其同聲」。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，入為瘖音，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。<sup>26</sup>

這段文字是從後設的角度，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。<sup>27</sup> 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。<sup>28</sup> 因此周德清說：「或有未當，與我同志改而正諸！」

「入派三聲」的歸類形式體現兩種意義，其一反映中原之音言語

<sup>25</sup> 金欣欣，〈《中原音韻》音系有入聲證〉，頁 76。

<sup>26</sup> 〔清〕戈載，《詞林正韻》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995 年），冊 1737，頁 699。

<sup>27</sup> 楊耐思，《中原音韻音系》，頁 50。

<sup>28</sup> 入派三聲不合規律者：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、澈、覲、局」等字。全濁變去聲，如「劇」字。次清變上聲，如「抹」字。參閱甯繼福，《中原音韻表稿》，頁 171。

誦讀還有弱化的入聲，其二廣其押韻。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。如〈起例〉之二十二引錄周德清〈看岳王傳〉【中呂·滿庭芳】小令：

披文握武，建中興廟宇，載青史圖書。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，長是洒西湖！<sup>29</sup>

此曲押魚模韻，韻腳「武、宇、書、妬、謀、夫、輿、路、雨、湖」諸字，皆為平上去「本聲」，並無「外來」的入派三聲。所謂「本韻自足」，用之於短篇體製的小令或套數則可，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，現存元曲大多是入派三聲與平上去三聲通押。以周德清選錄「定格」為例，如姚燧〈別友〉【中呂·普天樂】小令：

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  
十仄平平平平去：仄平平，十仄平平：十十仄平·平平<sup>十</sup>  
也·留戀些些：  
仄·十仄平平：<sup>30</sup>

這首曲文押車遮韻，韻腳「夜、疊、謝、舍、別、也、些」，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

<sup>29</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁218。按：【中呂·滿庭芳】，十句，格律「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。參閱鄭騫，《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁152。按：周德清這首即是七乙句式。

<sup>30</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁243。按：本文引用平仄律對照之曲文符號，皆參鄭騫，「符號說明」，《北曲新譜》，頁1。

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。」<sup>31</sup> 本聲押韻之外，韻腳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」。又如馬致遠〈秋思〉【雙調】套數，周德清評曰：

此詞迺東籬馬致遠先生所作也。此方是樂府，不重韻，無襯字，<sup>32</sup> 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。「滅」、「月」、「葉」，是入聲作去聲。無一字不妥，後輩學去！<sup>33</sup>

這首套數押車遮韻，韻腳共三十六個字：「蝶、嗟、滅、闕、野、說、蛇、穴、傑、折、耶、奢、夜、鐵、月、斜、車、雪、別、呆、竭、絕、惹、遮、缺、舍、貼、歇、徹、血、社、些、葉、節、者、也。」果然無重複押韻之字。韻腳屬入派三聲共二十個字，故曰「韻險」。韻腳為入聲作平聲的曲文分別是：「百歲光陰如夢蝶」、「投至狐蹤與兔穴」、「多少豪傑」、「上床和鞋履相別」、「利名竭」、「是非絕」。入聲作上聲的曲文分別是：「秦宮漢闕」、「不恁漁樵無話說」、「看錢奴硬將心似鐵」、「曉來清鏡添白雪」、「莫笑鳩巢計拙」、「青山正補墻頭缺」、「蛩吟一覺纔寧貼」、「雞鳴萬事無休歇」、「爭名利何年是徹」、「鬧穰穰蠅爭血」、「幾個登高節」。入聲作去聲的曲文分別是：「急罰盞夜筵燈滅」、「空辜負錦堂風月」、「煮酒燒紅葉」。<sup>34</sup> 周德清分別指

<sup>31</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁 243。

<sup>32</sup> 〈秋思〉散套中，【離亭宴帶歇指煞】共十七句「七：七：四：五。五。五：五·五：四：五。五。五：五·五：六：五·五：」參閱鄭騫，《北曲新譜》，頁 396。按：對照格律，有少數襯字，與周德清所評不合。

<sup>33</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁 253-254。

<sup>34</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁 252-253。

出入派三聲者，肯定其「無一字不妥」，堪稱「語俊」。

劇套曲例，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，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。<sup>35</sup>

以上小令、散套、劇套各舉一例，說明元曲押韻，不止於「本韻自足」，入派三聲亦運用於協韻。此外，入派三聲亦可運用於句中字面。例如〈秋思〉散套中，【夜行船】首句「**百**歲光陰如夢蝶」（十仄平平平仄仄）；末句「**急**罰盞夜筵燈滅」（十仄仄仄仄）；【風入松】第三句「曉來清鏡添**白**雪」（十仄仄仄仄仄），第五句「**莫**笑鳩巢計拙」（十仄仄仄仄仄）。其中「百、急」字屬入聲作上聲；「白」字屬入聲作平聲；「莫」字屬入聲作去聲。可知入派三聲，不僅為廣其押韻而已，凡句中字面平上去三聲，亦可使用入派三聲之字。

入派三聲之中，尤以入聲作平聲最為緊切。周德清將「入聲作平聲」列為〈作詞十法〉第五法，自注云：「施於句中，不可不謹，<sup>36</sup>皆不能正其音。」例如「紅白花開烟雨中〔第二「白」字。〕」<sup>37</sup> 依照詩律，杜牧（803-852）詩「紅白花開烟雨中」，<sup>38</sup> 當作「仄仄平平仄仄平」，第二「白」字入聲，合律。若施於曲律，「白」字屬入聲作平聲，則有害。又如楊朝英（約 1265-1351）【雙調·殿前歡】首句「白雲窩」

<sup>35</sup> 〔元〕關漢卿，《詐妮子調風月》，收入鄭騫，《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962年），頁29-40。

<sup>36</sup> 甯繼福於「不可不謹」下增補「不謹」二字，注云：「『不謹』二字，瞿氏本及嘯餘譜本無，訥庵本全句脫漏。今依上下文補。」甯繼福，《中原音韻表稿》，頁186。按：不增補此二字，無妨對周德清原文之解讀。

<sup>37</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁235。

<sup>38</sup> 杜牧〈念昔遊〉之三：「李白題詩水西寺，古木回岩樓閣風。半醒半醉遊一日，紅白花開山雨中。」〔清〕曹寅等編，《御定全唐詩》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊1423-1431，卷521，頁215。

(仄平平)，係將「白」字當作入聲，不知入聲作平聲，致使「白」字不能歌之。<sup>39</sup> 由此觀之，如果譜律是仄聲，入聲作上聲或入聲作去聲，仍是仄聲，不會造成失律。如果譜律是平聲，曲家若誤將入聲作平聲之字當作中古的入聲字，不僅失律，亦不能正其音，甚至造成「不能歌之」的現象。再者，〈起例〉之十八提出入派三聲與平上去本聲不可「同聲」的概念：

從葦《音韻》以來，每與同志包猜，用此為則。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」<sup>40</sup> 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。<sup>41</sup>

〈起例〉之十八分兩段，第一段以曹娥義社的謎韻為例，說明南方謎語或南戲用韻，雖然也有將入聲調與平上去三聲混用，卻又不同於《中原音韻》的入派三聲。況且，這些謎語大半是南方之音，不能成為四海之音，亦不能成為一家之義。<sup>42</sup> 這是周德清以謎韻、詩禪、包猜等文字遊戲諧趣為例，借友人孫德卿（?-?）之語，肯定《中原音韻》十九韻部歸納平上去以及入派三聲的聲、韻、調，乃是「四海同音」。第二段接續引文如上，周德清繼而回應，亦曾將《中原音

<sup>39</sup> 周德清〈中原音韻序〉云：「『白雲窩』二段，……『白』字不能歌者。」〔元〕周德清，《中原音韻》，頁175；〔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），頁92-93。按：瞿本、集成本誤作「白雪窩」，據《陽春白雪》校正。

<sup>40</sup> 《中原音韻》將「屋、沃、兀」小韻歸屬魚模韻入聲作上聲。按：屋，《廣韻》屋韻烏谷切。根據《中原音韻》入派三聲原則，中古影母、疑母入聲字，歸於入聲作去聲，故「屋」字當據《中州樂府音韻類編》歸屬入聲作去聲。〔元〕卓從之，《中州樂府音韻類編》，收入任中敏編，《新曲苑》（臺北：臺灣中華書局，1970年），冊1，頁12。

<sup>41</sup> 〔元〕周德清，《中原音韻》，頁212-213。

<sup>42</sup> 楊耐思，〈《中原音韻》入聲的性質〉，頁48。

韻》用於包猜（猜測謎語或謎韻），發現平上去三聲尚可通用，入派三聲則不可。周德清強調《中原音韻》是正語之本，語正則謎韻亦正，<sup>43</sup> 並列舉魚模韻三組字例：「扶、斧、誤」分別為平、上、去聲，即所謂「本聲」；「伏、拂、屋」三字分別為入聲作平聲、入聲作上聲、入聲作去聲，即所謂「外來」。根據甯繼福擬音，「伏／扶」讀陽平/fu/，「拂／斧」讀上聲/fu/，「屋／誤」讀去聲/u/。周德清強調入聲作三聲與平上去「俱同聲，則不可」，意謂不可同聲調同音讀。換言之，陽平「扶」與「夫扶符芙覺浮」同一個小韻，故同聲調同音讀；入聲作平聲「伏」與「復佛鵬袱服」同一個小韻，故同聲調同音讀。而誦讀平聲「扶」字與入聲作平聲「伏」字，則不可同聲調同音讀；上聲「拂」與「斧」，去聲「屋」與「誤」，亦然。周德清再次闡述「廣其押韻，為作詞而設耳」，顯然強調創作時入派三聲與平上去本聲雖可同押（戲曲正音），然呼吸言語還有入聲之別，亦即誦讀唱念時入派三聲與平上去不可同聲（實際語音）。故云：「毋以此為比，當以呼吸言語還有入聲之別而辨之可也。」從這段文字，再度證明中原之音有入聲，屬於沒有-p、-t、-k 之入聲。既然本聲與外來不同聲，則入派三聲與平上去本聲誦讀唱念自當有別。回到入聲作平聲「施於句中，不可不謹」，其所以「不能正其音」，就是因為入聲作平聲與平聲不同聲。從周德清強調入派三聲與平上去「俱同聲，則不可」，更可印證中原音系「呼吸言語還有入聲之別」的意義。

周德清並未說明入聲作平聲當該如何歌唱，亦沒有進一步闡釋如何體現入派三聲唱法，這就有待於明清度曲家的演繹了。（詳下文）。

<sup>43</sup> 〈起例〉之十八，兩段之間的轉折是孫德卿云：「今之所編，四海同音，何所往而不可也。」余云（周德清）：「切謂言語既正，謎字亦正矣。」周德清不會用一條〈起例〉文字，只是針對謎韻而言。既然體現於謎韻不可同聲，判斷體現於唱念亦然。〔元〕周德清，《中原音韻》，頁212。

### 三、南曲「入代平聲」涵義及其基本原理

北曲入派三聲，故可與平上去三聲通押。南曲入聲獨立為一調類，故南戲入聲可單押，亦可與平上去三聲通押。<sup>44</sup> 這兩種方式隨著宋元南戲、明清傳奇體製劇種的發展而有偏重。根據周維培考述，明清傳奇用韻概分兩派，一派模擬神襲《琵琶記》用韻的「戲文派」，以「入聲單押」為主要特點。<sup>45</sup> 一派以《中原音韻》為依憑檢字押韻的「中原派」，神追北曲音韻，以「入聲與三聲通押」為主要特點。<sup>46</sup> 周維培列舉四十種明清傳奇，均以《中原音韻》標注每齣所用韻部，印證明萬曆以後的傳奇主要以《中原音韻》為押韻依據。<sup>47</sup> 明代曲論、曲選、曲譜多用《中原音韻》檢視南戲曲韻，李曉提出三個必要條件。其一，南北迥異的字韻，一律從南音。其二，南有入聲韻，應該單押，但入聲可代平上去，且曲中有四聲通押的現象。其三，南音複雜，應允許習慣性的犯韻，可視為通押。例如齊微、支思韻往往通押。<sup>48</sup>

由於南曲無韻書，而劇作家或以南戲唱念的吳語、或以自己的方言為押韻依據，畢竟難以落實南曲曲韻之論述。基於南曲用韻先後有戲文派與中原派，本文沿襲沈璟編選《南詞韻選》、馮夢龍（1574-1646，字子猶，號墨憨齋主人、香月居主人、顧曲散人）編選《太霞新奏》、鈕少雅訂《九宮正始》等曲學家，權以《中原音韻》

<sup>44</sup> 李曉，〈南戲曲韻研究〉，《南京大學學報》1984年第3期，頁81。

<sup>45</sup> 所謂「戲文派」指宋元《張協狀元》、《小孫屠》、《宦門子弟錯立身》三大戲文，以及元明之際《荊釵記》、《白兔記》、《拜月亭》（《幽閨記》）、《殺狗記》、《琵琶記》等南戲。戲文派入聲與三聲通押者，《琵琶記》不多見，其他戲文偶有例證。如《拜月亭》第32齣，押車遮韻。又如《荊釵記》第三十二齣【一封書】，押魚模韻，皆是四聲通押。參閱周維培，《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁63。

<sup>46</sup> 中原派的押韻特點即是入聲與三聲通押，以《香囊記》代表。參閱周維培，《論中原音韻》，頁69。

<sup>47</sup> 周維培，《論中原音韻》，頁54、63-86。

<sup>48</sup> 李曉，〈南戲曲韻研究〉，頁76。

十九韻部討論南曲用韻；並以沈璟《增定南九宮曲譜》或《九宮正始》為依據，解釋南曲曲牌之平仄律與協韻律。<sup>49</sup>

南曲中有單押平聲韻、單押入聲韻、平仄通押者，亦有兼用者，當視曲牌而定，不可浪施。徐渭（1521-1593）《南詞敘錄》云：

曲有本平韻者亦可作入韻，【高陽臺】、【黃鶯兒】、【畫眉序】、【蝦蟇序】之類是也；有本入韻不可作平者，【四邊靜】是也；其他平韻不可作入者甚多。<sup>50</sup>

徐渭舉出三種類型的曲牌，第一種「本平韻者亦可作入韻」；第二種「本入韻不可作平者」（按：疑「不可」當作「亦可」，概「不、亦」二字，草書形近。）<sup>51</sup> 第三種「本平韻不可作入者」，此類甚多，茲不贅言，以下分別舉例說明。

所謂「曲有本平韻者亦可作入韻」，意謂該支曲牌本當押平聲韻或平仄通押，亦可單押入聲韻。以【商調·高陽臺】引子為例，如僧仲晦小令：

紅入桃腮，青回柳眼，韶華已破<sup>㊦</sup>分。人不歸來，空教草怨王孫。平明幾點<sup>㊧</sup>催花雨，夢半闌軟<sup>㊨</sup>初聞。問東君，因甚<sup>㊩</sup>將春，老却閒人。<sup>52</sup>

<sup>49</sup> 三位曲學家編選曲選曲譜，皆依據《中原音韻》檢視南曲，評點中屢屢出現「借韻」或「借」，意謂「出韻」。按：沈璟《增定南九宮曲譜》將北曲讀為閉口字逐一圈起，本文按譜標示，另以方格標示韻腳。

<sup>50</sup> 〔明〕徐渭，《南詞敘錄》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，冊 3，頁 244-245。

<sup>51</sup> 〔明〕徐渭撰，李復波、熊澄宇注釋，《南詞敘錄注釋》（北京：中國戲劇出版社，1989 年），頁 71-72。

<sup>52</sup> 〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷 17，頁 551。按：沈璟注曰：「【高陽臺】，一名【慶青春】。此係詩餘，與引子同。」

這首曲文全押平聲韻，韻腳「分、孫、聞、君、春、人」，屬真文韻。<sup>53</sup>【高陽臺】過曲亦可平仄通押，如《白兔記》第二十四齣〈見兒〉：

【高陽臺】權統雄威，兵分八陣，名震四方威勢。呂望六韜，更孫武兵書。張飛，一聲大喝斷橋也，論軍令不斬不齊。  
〔合〕凱歌回，凌煙閣上，姓字標題。  
【前腔換頭】聽啓，慈父尊。因君武藝，將奴配與爲妻。征戰功成，那時子封妻。須知，赤報國酬聖主，食天祿滿家榮貴。<sup>54</sup>

這兩首曲文平上去三聲通押，韻腳「威、勢、書、齊、回、題、啟、藝、妻、知、貴」，屬齊微韻；「書」字出韻。【高陽臺】引子又可單押入聲韻，如《琵琶記》第十三齣〈官媒議婚〉，沈璟注曰：「又一體，此用入聲韻」：

夢遠親闈，愁深旅邸，那更信遠絕。淒楚情懷，怕逢淒楚去上平平，平平上上，平去平去平<sup>作平</sup>。平上平平，去平平上時節。重門半掩黃昏雨，奈寸腸此際千結。守寒窓，一點孤平<sup>作平</sup>。平平去上平平上，去去平上去平<sup>作平</sup>。上平平，入上平燈，照人明滅。  
平，去平平入。<sup>55</sup>

這首曲文韻腳為「絕、節、結、滅」四字，前三字即是「以入作

<sup>53</sup> 沈璟眉批：「腮字、眼字、來字、兩字，……俱不用韻。君字，不用韻亦可。」〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷 17，頁 551。

<sup>54</sup> 沈璟眉批：「陣字、韜字、也字、尊字、成字、主字，俱不用韻。書字，借韻。……不斬不期四字，用去平平去，亦可。」〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷 17，頁 561-562。

<sup>55</sup> 〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷 17，頁 552。

平」。同理類推，南曲「有本入韻亦可作平者」，如《琵琶記》第三十三齣〈聽女迎親〉【四邊靜】：

你去陳留子細詢端的，專心去尋覓。請過兩三人，途中須好承  
平平上去平平入，平平去平入。上去上平平，平平 上平  
直。休憂怨憶，寄書咫尺。眼望捷旌旗，耳聽好消息。  
入。平平去入，去平上入。上去入平平，上去上平入。<sup>56</sup>

這首曲文韻腳「的、覓、直、憶、尺、息」，沈璟眉批：「此曲用入聲韻」，尾批：「途中句，用平平上平入。耳聽句，上去上平入，不可混。」強調「途中須好承直」、「耳聽好消息」，必用入聲韻。不過，現存【四邊靜】曲文亦有平仄通押者，如《殺狗記》第三十一齣〈夫婦叩窰〉：

思之兩個忘恩的，教人恨切齒，錯認定盤星，都緣我不  
把從前是非，再休提起。從此永團圓，骨肉再和美。<sup>57</sup>

這首曲文韻腳「的、齒、是、非、起、美」，屬齊微韻、支思韻混押，其中「的」字屬入派三聲。以上舉證可知南戲確實有入聲單押、入聲與三聲通押的現象。然則，徐渭舉例的【黃鶯兒】、【畫眉序】、【蝦蟇序】，實以押平聲韻或平仄通押為常見，較少單押入聲韻。<sup>58</sup> 翻閱沈璟曲譜，證實頗多曲牌用入聲韻，<sup>59</sup> 也有不少曲牌用入聲韻，亦可平仄通押。<sup>60</sup>

<sup>56</sup> [明]沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷4，頁208-209。

<sup>57</sup> [明]徐岷撰，孫安邦、孫蓓評注，《殺狗記》，收入黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年），冊21，頁705-706。

<sup>58</sup> 相關例證，參閱[明]徐渭撰，李復波、熊澄宇注釋，《南詞敘錄注釋》，頁71。

<sup>59</sup> 例如【仙呂引子·紫蘇丸】、【仙呂調·聲聲慢】等。參閱[明]沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷1，頁99；卷2，頁162。

<sup>60</sup> 例如《琵琶記》、《拜月亭》【正宮·福馬郎】；《尋親記》、《朱買臣》【醉太平】，一為入聲單

觀察入聲單押的曲牌格律，並非韻腳皆為入聲格，亦有當作平聲格者。如上文引用《琵琶記》【高陽臺】引子，韻腳「絕、節、結」三字，曲譜標示「作平」，意謂該韻腳是平聲格，此曲因用入聲韻，即是「以入代平」。沈璟〈論曲〉【二郎神】套數云：「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏。這是詞隱先生獨秘方，與自古詞人不爽。」<sup>61</sup>此「入韻」雖指入聲叶韻而言，但「以入代平」亦可用於句中字面。再舉【高陽臺】過曲為例，如《琵琶記》第十三齣〈官媒議婚〉：

【高陽臺】

宦海沉身，京塵迷目，名韉利鎖難<sup>脫</sup>。目斷家鄉，空勞魂夢  
 去上平平，平平平入，平平去上平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>。平去平平，平平平去  
 飛<sup>越</sup>。閒<sup>聒</sup>，閒藤野蔓休纏也，俺自有正兔絲的親瓜<sup>葛</sup>。是誰  
 平平。平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>，平平上去平去上，上去上 去平 平入。去平  
 人，無端調引，謾勞饒<sup>舌</sup>。  
 平，平平去上，去平平入。

【前腔換頭】

闕<sup>閱</sup>，紫閣名公，黃扉元宰，三槐位裏排<sup>列</sup>。金屋嬋娟，妖  
 作作，上入平平，平平平上，平平去上平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>。平入平平，平  
 嬈那更貞<sup>潔</sup>。懽<sup>悅</sup>，紅樓此日招鳳侶，遣妾每特來執<sup>伐</sup>。望  
 平平去平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>。平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>，平平上入平去上，上入上入平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>入。去  
 君家，殷勤肯首，早諧結<sup>髮</sup>。  
 平平，平平上上，上平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>入。<sup>62</sup>

押，一為平仄通押。參閱〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，頁209、222。

<sup>61</sup> 〔明〕沈璟撰，徐朔方輯校，《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，1991年），收錄〈論曲〉【二郎神】套數，頁849-850。按：以下引用【二郎神】套數不再出注。

<sup>62</sup> 沈璟眉批：「身字、目字、鄉字、也字、公字、宰字、娟字、侶字，俱不用韻。」〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷17，頁562-563。按：第七句「閒藤野蔓休纏也」，其「纏」字

沈璟標示「又一體，用入聲韻」，這兩首曲文韻腳「脫、越、聒、葛、舌、閱、列、潔、悅、伐、髮」，其中「脫、越、聒、閱、列、潔、悅」等字皆是「作平」。此外，句中「目斷、閱閱、執伐、結髮」之「目、閱、執、結」亦屬入聲字，曲譜亦標示「作平」，證明南曲「以入代平」可用於韻腳和句中。沈璟曰：

凡入聲韻止可用之以代平聲韻，至於當用上聲、去聲韻處，仍相間用之，方能不失音律。高先生喜用入聲，此曲如脫字、越字、聒字、閱字、列字、潔字、悅字處，用入聲作平聲唱，妙矣。至于葛字、舌字、伐字、髮字處，既用「免絲」、「謾勞」、「特來」、「早諧」等仄平二字在上，則其下當用平去或平上二聲，所謂以去聲、上聲韻間用之，乃妙。今槩用入聲，則入聲作平者與入聲作去、上者混雜，音律欠諧矣。後人有獨見者，還宜少用入聲韻為是。<sup>63</sup>

沈璟指出入聲韻止可用之以代平聲韻，意謂入聲韻不宜代上、去聲韻。因此「免絲瓜葛」、「謾勞饒舌」、「特來執伐」、「早諧結髮」，首二字既用仄平；則其下二字當用平去或平上，故「葛、舌、伐、髮」，當用上聲或去聲韻，而此曲用入聲韻替代上、去，即是入聲混代三聲者。沈璟不認同，故評其音律欠諧。

沈璟以「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」表述「以入代平」的創作論，並於曲譜中有實際的評點與印證。不僅提出「以入代平」是南曲案頭創作通變的格律，同時也強調歌者演唱該字之妙，誠如評點《琵琶記》【高陽臺】過曲：「脫字、越字、聒字、列字、潔字、悅字處，用入聲作平聲唱，妙矣。」沈璟雖使用「入聲作平聲唱」的描述語句，然與北曲「入聲作平聲」涵義絕不相同。《中原音韻》入聲作平聲俱

又讀去聲。

<sup>63</sup> [明]沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷17，頁563-564。

屬陽，讀作平聲，卻與平聲不同聲。南曲「入聲作平聲」，仍讀入聲，卻作平聲唱。至於如何唱出北曲之「入聲作平聲」，又如何體現南曲「用入聲作平聲唱」之妙，則是明清唱論的議題了。

#### 四、南曲「入代三聲」溯源及其通變之方

##### (一) 從「入代平聲」到「入代三聲」之溯源

沈璟自許「以入代平」是「詞隱先生獨秘方，與自古詞人不爽。」指出南曲「以入代平」源於詞體，其來有自，以下略為陳述。

沈義父（沈義甫，字伯時，生年約 1203-1207，卒年約 1280-1284）<sup>64</sup>《樂府指迷·詞中去聲字最緊要》曰：「腔律豈必人人皆能按簫填譜，但看句中用去聲字最為緊要。然後更將古知音人曲，一腔三兩隻參訂，如都用去聲，亦必用去聲。其次如平聲，卻用得入聲字替。上聲字最不可用去聲字替。不可以上、去、入，盡道是側聲，便用得，更須調停參訂用之。」<sup>65</sup> 沈義父強調詞之去聲最為緊要，故用去聲者，必用去聲，誠如萬樹《詞律·發凡》云：「名詞轉折跌蕩處多用去聲。」<sup>66</sup> 其次，平聲可以入聲替代，此即「以入代平」。其三，上聲最不可用去聲替代；換言之，上、去雖同為仄聲，但絕不可「以去代上」，此謂「上、去不宜相替」。沈義父明確指出詞中平聲字用得入聲字替代，並未明指入聲字亦可替代上、去聲字。其四，仄聲雖有上、去、入，更須調停參訂用之。凡一句中有三個仄聲字以上，或兩個平聲字

<sup>64</sup> [日]平塚順良，〈沈義甫（沈義父）的生平考〉，《成大中文學報》第 47 期（2014 年 12 月），頁 181-208。

<sup>65</sup> [宋]沈義父，《樂府指迷》，收入唐圭璋主編，《詞話叢編》（臺北：廣文書局，1967 年），冊 1，頁 67。

<sup>66</sup> [清]萬樹編，〈發凡〉，《詞律》，《四部備要》（臺北：臺灣中華書局，1965 年），冊 1，頁 8。

以上，其仄聲往往上、去、入遞用，而平聲嚴分陰、陽。<sup>67</sup>

萬樹（約 1630-1688）《詞律·發凡》云：「入之派入三聲，為曲言之也，然詞曲一理。今詞中之作平者比比而是，比上作平者更多，<sup>68</sup> 難以條舉。作者不可以因其用入是仄聲而填作上、去也。且有以入叶上者，不可用去；以入叶去者，不可用上，亦須知之。以上二項皆確然可據，故諄復言之。」<sup>69</sup> 萬樹從北曲入派三聲闡釋「詞曲一理」，指出詞中入聲作平聲者比比皆是，也有「以入叶上者」和「以入叶去者」。所謂「叶」指叶韻，所謂「以入叶上、以入叶去」，意指以入聲字叶作上聲、去聲。根據萬樹的上下文義，似乎意謂入聲可叶作平、上、去三聲，則與北曲入派三聲相似，故曰「詞曲一理」。

吳梅（1884-1939）《詞學通論》云：「大抵詞中入聲協入三聲之理，與南曲略同。……入聲叶韻處，其派入三聲，本有定法，某字作上，某字作平、某字作去，一定不易。……至於句中入聲處，嚴在代平，其作上、去，本不多見。詞家用仄聲處，本合上去入三聲言之，即使不作上、去，直讀本聲，亦無大碍。故句中入字，叶作三聲，實無定法，既可作平，亦可作上、去，但須辨其陰陽而已。」<sup>70</sup> 吳梅分辨入聲用於叶韻與用於句中之差異，強調詞之「以入代平」或「入作

<sup>67</sup> 林玫儀分析柳永（987-1053）、周邦彥（1056-1121）詞具有「平分陰陽，三仄遞用」之例。參閱林玫儀，〈柳周詞比較研究〉，《詞學考詮》（臺北：聯經出版事業公司，1987年），頁228-230、236-242。

<sup>68</sup> 萬樹提及「上作平者」，較為少見，例如秦觀（1049-1100）【金明池】：「天低晝永，過三點兩〔作平〕點細雨。」參閱〔清〕萬樹編，《詞律》，冊2，卷20，頁3。按：根據王奕清等撰《御定詞譜》，「兩」字本仄可平，不知何以標示「作平」，是否即是「上作平」之例？王力認為萬樹所說的上聲可作平聲，可信程度較少。參閱〔清〕王奕清等撰，《御定詞譜》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商印書館，1983年），冊1495，卷36，頁673-674；王力，《王力詞律學》（太原：山西古籍出版社，2003年），頁87。

<sup>69</sup> 〔清〕萬樹編，《詞律》，冊1，頁9。

<sup>70</sup> 〔清〕吳梅，〈論平仄四聲〉，《詞學通論》（上海：上海古籍出版社，2013年），第1章，頁11-12。

三聲」，止用於句中，不用於叶韻處。

王力考察詞中入聲字有時可作平聲，在萬樹《詞律》中不乏其例。<sup>71</sup> 例如蘇軾（1036-1101）【水調歌頭】：「又恐瓊樓玉宇」之「玉」字；李重元（?-?）【憶王孫】：「杜宇聲聲不忍聞」之「不」字；史達祖（約1163-1220）【慶清朝】：「別樣芳情」之「別」字，皆為句中入聲字，《詞律》皆注明「作平」。<sup>72</sup> 至於入聲「作上」、「作去」，檢視《詞律》尚未找到例子。

## （二）王驥德「入代三聲」之通變概念

以上溯源，可知沈璟提出南曲「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」，實與詞體有別。詞中叶韻，惟上、去合叶，平、入二聲，絕不相混。有必用平韻者，有必用入韻者，<sup>73</sup> 故「以入代平」止許用於句中。南曲是入聲單押、或入聲與平上去三聲通押，故「以入代平」可用於叶韻，亦可用於句中。

沈璟從詞曲入聲獨立一脈相承的創作論，強調南曲入聲韻止可用以代平聲韻，其後王驥德（約1560-1623）在沈璟「以入代平」的理論基礎之上，擴展為「入代三聲」的概念，《曲律·論平仄》云：

北音重濁，故北曲無入聲，轉派入平、上、去三聲。而南曲不然，詞隱謂入可代平，為獨洩造化之秘；又欲令作南曲者，悉遵《中原音韻》，入聲亦止許代平，餘以上、去相間。不知南

<sup>71</sup> 王力，《王力詞律學》，頁87。宋詞中入聲字用作平聲字，以「獨、一、寂、不、碧、亦」等字最為常見。參閱夏承燾、吳熊和，《讀詞常識》（北京：中華書局，2009年），頁49。

<sup>72</sup> 蘇軾【水調歌頭】、李重元【憶王孫】、史達祖【慶清朝】，參閱〔清〕萬樹編，《詞律》，卷2，頁1；卷14，頁9、18。按：根據王奕清等撰《御定詞譜》，「玉」字仄，不符「以入代平」；「不」字、「別」字本仄可平，入聲亦可，是否因為可平，而視為以入代平？待考。

<sup>73</sup> 吳梅，《論韻》，《詞學通論》，第3章，頁17。

曲與北曲正自不同，北則入無正音，故派入平、上、去之三聲，且各有所屬，不得假借。南則入聲自有正音，又施於平、上、去之三聲，無所不可。<sup>74</sup>

王驥德比較北曲入派三聲與南曲入代三聲之差異。所謂「北則入無正音」，意指《中原音韻》沒有獨立的入聲調類，入派三聲後，其與平上去三聲韻母相同，沒有塞音韻尾，因此各有所屬，不得假借。南曲入聲獨立為一個調類，有固定的音值，韻母與平上去三聲不同，韻尾弱化為喉塞音。王驥德主張南曲「入聲又施於平上去三聲，無所不可」，乃是以吳語為語音基礎。其一，吳語入聲韻母大多是單元音的短元音，極少複元音，將韻母音調拉長之後，與平上去的區別性模糊了，此謂「辨異性中立化」。其二，古入聲塞音韻尾在今吳方言多變為喉塞音，因而當入聲字施於曲中，聲音相對拉長，整個聲調就容易舒聲化，近似平、上、去聲。由於吳語入聲的特質，便於南曲創作中成為一個自由通融的調類：

大抵詞曲之有入聲，正如藥中甘草，一遇缺乏，或平、上、去三聲字面不妥，無可奈何之際，得一入聲，便可通融打諢過去，是故可作平，可作上，可作去；而其作平也，可作陰，又可作陽，不得以北音為拘。此則世之唱者由而不知，而論者又未敢拈而筆之紙上故耳。<sup>75</sup>

王驥德將詞曲之入聲比喻為「藥中甘草」，提出南曲「一遇缺乏，或平、上、去三聲字面不妥，無可奈何之際，得一入聲，便可通融打諢過去，是故可作平，可作上，可作去。」套用沈璟的詞句，王驥德對運用入聲可改寫為：「倘平上去音窘處，須巧將入韻埋藏」，較之於

<sup>74</sup> [明]王驥德，《曲律》，卷2，頁105-106。

<sup>75</sup> [明]王驥德，《曲律》，卷2，頁106。

沈璟有更大的自由度。王驥德所謂入聲「可作平，可作上，可作去」，並非入聲「變作」平聲、上聲、去聲，而是入聲代平聲、上聲、去聲，亦即「入代三聲」的概念。

既然南曲入聲可代三聲，則其入作平，可作陰，亦可作陽。同理推之，入作上、去，亦可作陰、作陽，這是因為吳語四聲各分陰陽之故。《中原音韻》入聲作平聲俱屬陽，王驥德認為不宜將之視為南曲必須遵守的條件制約。「世之唱者由而不知」，指出入代三聲之現象，實際存在南曲創作與演唱之中，只是唱者用而不知。沈璟提出「入聲止許代平」，王驥德認為這是「論者未敢拈而筆之紙上」，顯然以闡發「入代三聲」新概念而自我稱許。

王驥德雖然提出入代三聲新概念，不過〈論平仄〉卻強調「韻腳不宜多用人聲代平上去字」，<sup>76</sup> 又於〈論曲禁〉曰：「韻腳多以入代平。〔此類不免，但不許多用。如純用人聲韻及用在句中者，俱不禁。〕」<sup>77</sup> 可知其主張三聲通押、入聲與三聲通押，韻腳不宜多用以入代平或入代三聲，是基本原則；而入聲單押（純用入韻）及句中字面，韻腳可用「入代平聲」或「入代三聲」，是通變之方。以下分別舉例說明。

### 1. 基本原則

入聲與三聲通押，韻腳不宜多用以入代平或入代三聲，以《拜月亭》第三十二齣〈幽閨拜月〉【南呂·青衲襖】過曲為例：

幾時得煩惱<sup>絕</sup>，幾時得離恨<sup>徹</sup>？本待散悶閒行到臺<sup>榭</sup>，傷情  
 上平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>上<sup>作</sup>平<sup>作</sup>，上平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>平<sup>作</sup>去<sup>作</sup>入<sup>作</sup>？上去去去平平去平去，平平  
 對景教我腸寸<sup>結</sup>。悶懷些兒待撇下爭忍<sup>撇</sup>。待割捨難割<sup>捨</sup>。沉  
 去上平上平去<sup>平</sup>。去<sup>作</sup>平<sup>作</sup>去<sup>作</sup>平<sup>作</sup>上<sup>作</sup>平<sup>作</sup>。去<sup>作</sup>平<sup>作</sup>上<sup>作</sup>平<sup>作</sup>入<sup>作</sup>上<sup>作</sup>。平

<sup>76</sup> 〔明〕王驥德，《曲律》，卷2，頁106。

<sup>77</sup> 〔明〕王驥德，《曲律》，卷3，頁130。

吟倚遍欄杆，萬感情切，都分付長嘆嗟。  
平上去平平，去上平<sup>作</sup>平，平平去平去平。<sup>78</sup>

這首曲文是入聲與平上去通押，入聲「絕、徹、結、撇、切」，平聲「嗟」字，上聲「捨」字，去聲「榭」字。其中「絕、結、撇、切」，標注「作平」，韻腳以入代平多達四字。沈璟尾批：「絕字、結字、嗟字，俱可用上聲韻，但不可用去聲耳。」<sup>79</sup> 意謂「絕、結」二字亦可用上聲，不必然要以入聲替代，犯了王驥德所謂「韻腳多以入代平」之曲禁。對照《樂府群珠》收錄【青衲襖】曲文，押歌戈韻，平上去通押，韻腳「蛾、禪、坐、多、荷、躲、(棲)、我」，其中「棲」字出韻，<sup>80</sup> 無一字以入代平，符合王驥德曲禁規範。

## 2. 通變之方

入聲單押或句中字面，韻腳俱不禁用以入代平。例如上文舉例《琵琶記》【高陽臺】引子和過曲，皆符合王驥德通變之方。其中【高陽臺】過曲，沈璟評曰「音律欠諧」，從王驥德提出「入代三聲」之概念，則可通融。又如《拜月亭》第三十一齣〈英雄應辟〉【仙呂·感亭秋】過曲：

短長亭去去知幾驛，逆旅中過寒食。見點點殘紅飛絮白，夕陽  
平平去去平上<sup>作</sup>平，入上平去平<sup>作</sup>平。上上平平平去<sup>作</sup>平，入平  
影裏啼蜀魄。〔合〕家鄉遠，心漫憶，回首雲烟隔。  
上上平<sup>作</sup>平入。平平上，平去<sup>作</sup>平，平上平平入。<sup>81</sup>

<sup>78</sup> 〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷 12，頁 371-372。

<sup>79</sup> 〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷 12，頁 371。

<sup>80</sup> 〔清〕鈕少雅，《南曲九宮正始》，收入俞為民、孫蓉蓉編，《歷代曲話彙編·清代編》（合肥：黃山書社，2008 年），頁 397。

<sup>81</sup> 沈璟注：「〔感亭秋〕或作撼，非也。」眉批：「旅中二字、可用平仄。夕字，可用平聲。」

這首曲文純用入聲韻，韻腳「驛、食、白、魄、憶、隔」，其中有四個字是以入代平。又檢視曲譜，【感亭秋】七句，亦可用平上去聲韻，例如元傳奇《張瓊蓮》曲文，押蕭豪韻，韻腳「號、瀟、(外)、鬧、交、曉」，其中「外」字出韻。譜律第五不押韻，第三、四、七句韻腳，可用去、上聲，其餘各句可用平聲。<sup>82</sup> 對照《拜月亭》【感亭秋】，可知「白、魄、隔」三字亦可用去、上聲，此曲卻用入聲替代，故沈璟尾批：「此曲以入聲韻混代平上去三聲，乃變體，非正格。」由此確知沈璟強調「入聲韻止可用之以代平聲韻，至於當用上聲、去聲韻處，仍相間用之，方能不失音律」的主張。然而，以王驥德入代三聲之概念，則可通變。又如范受益（?-?）著、王鏐（?-?）重訂《尋親記》第四齣〈遣役〉【正宮·醉太平】：

何須歎息，算先賢古聖，也經災厄。箠瓢陋巷，顏回未有憂  
 平平去入，去平平上去，上平平入。平平去去，平平去上平  
 色。思昔，絕糧陳蔡自絃歌，那夫子幾曾悲戚。讀書學道，  
 作平。平平，作平平去去平平，去平上上平平入。入平作去，  
 他時自然，榮貴赫奕。  
 平平去平，平去作作。<sup>83</sup>

沈璟眉批：「此用入聲韻。『歌』字……俱不用韻，是其疎也。」韻腳「息、厄、色、昔、(歌)、戚、奕」，其中「色、昔、奕」三字以入代平。此外，句中「絕、學、赫」三字，亦是以入代平，不在曲禁之內，符合王驥德通變之方。

遠字，不用韻。」〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷1，頁114。

<sup>82</sup> 〔清〕鈕少雅，《南曲九宮正始》，頁211。

<sup>83</sup> 〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷4，頁223。

### (三) 馮夢龍對「入代平聲」、「入代三聲」之評議

晚明馮夢龍編選南散曲集《太霞新奏》，<sup>84</sup> 反駁入代平聲與入代三聲。馮夢龍承繼沈璟《南詞韻選》，亦使用《中原音韻》十九韻部檢視南曲押韻。選錄的散曲大抵是平上去通押或入聲與三聲通押。例如評點王驥德〈越王臺弔古〉【雙調·夜行船序】散套，眉批：「皆來韻，無重押。」考察這首散套韻腳共五十三個字，果然無重押，<sup>85</sup> 故於總批曰：

墨憨齋評云：入聲派平上去三韻，在北曲用三聲者然。若南曲仍有四聲，自不得借北韻而廢入聲一韻也。……伯良此曲，絕不借北韻一字，可以為法。<sup>86</sup>

稱許王驥德（伯良）絕不借北韻一字，指〈越王臺弔古〉散套韻腳，既未借用「以入代平」之字，亦未借用「以入代上」、「以入代去」之字。符合王驥德三聲通押「韻腳不宜多用入聲代平上去字」之規範，亦符合馮夢龍「絕不借北韻一字」的法則。此處所謂「借北韻」，指韻腳使用入代三聲。<sup>87</sup> 馮夢龍強調南曲自有入韻，不得借北韻而廢入韻，又於〈太霞新發凡〉第五條云：

<sup>84</sup> [明]馮夢龍評選，俞為民校點，《太霞新奏》，收入[明]馮夢龍著，魏同賢主編，《馮夢龍全集》（江蘇：江蘇古籍出版社，1993年），冊14。按：《太霞新奏》十四卷，於明天啟七年（1627）問世。

<sup>85</sup> 王驥德〈越王臺弔古〉韻腳：「臺、在、敗、猜、改、哀、賴、埋、釵、黛、耐、才、外、哉、海、衰、排、代、塞、懷、苔、埃、來、駭、儕、開、彩、快、買、腮、鞋、乖、載、壞、隘、塞、栽、菜、凱、乃、邁、再、醞、帶、厓、差、霾、怪、待、慨、借、奈、塊。」[明]馮夢龍評選，俞為民校點，《太霞新奏》，頁203-205。

<sup>86</sup> [明]馮夢龍評選，俞為民校點，《太霞新奏》，頁205。

<sup>87</sup> 〈太霞新奏發凡〉第三條：「曰借韻。〔雜押旁韻〕。」[明]馮夢龍評選，俞為民校點，《太霞新奏》，頁1。按：馮夢龍評點使用「借韻」與「借北韻」涵義不同。

《中原音韻》原為北曲而設，若南韻又當與北稍異。如「龍」之驢東切，「娘」之尼姜切，此平韻之不可同於北也；「白」之為「排」，「客」之為「楷」，此入韻之不可廢於南也。詞隱先生發明韻學，尚未及此。故守韻之士猶謂南曲亦可以入韻代上去之押，而南北聲自茲混矣。《墨愁齋新譜》謂入聲在句中可代平，亦可代仄。若用之押韻，仍是入聲。此可謂精微之論。故選中有偶以入聲代上去押者，必標曰「借北韻幾字」。<sup>88</sup>

馮夢龍比較南北音讀之別，係以吳語為對照。例如「龍」字，《中原音韻》驢東切，非「聾」字之盧東切；<sup>89</sup> 蘇州音「龍、聾」二字同音。換言之，東鐘韻有一等、三等之別，蘇州音二者不分。又如「娘」字，《中原音韻》尼姜切，聲母為舌尖鼻音，蘇州音聲母為舌面音。<sup>90</sup> 此以「龍、娘」二字，說明蘇州音（南）與中原音（北）之差異，故南曲平上去不可概以北音讀之。又如「白」字，《中原音韻》屬皆來韻入聲作平聲巴埋切，「客」字屬皆來韻入聲作上聲，叶「楷」上聲；蘇州音讀入聲。<sup>91</sup> 此以「白、客」二字用以說明北曲入派三聲；南曲入聲獨立，更不可廢之。馮夢龍強調《中原音韻》入派三聲，故北曲可將入派三聲與平上去同押。南曲自有入韻，若韻腳以入代平，或以入代仄（上、去聲），將無法體現南曲入聲韻獨立的意義，南北聲韻

<sup>88</sup> [明]馮夢龍評選，俞為民校點，《太霞新奏》，頁2。

<sup>89</sup> 馮夢龍舉例「龍之驢東切」，根據沈龍綏〈北曲正訛考〉：「龍、隆（驢東切。非聾之盧東切。）」參閱[明]沈龍綏，〈北曲正訛考〉，《度曲須知》，卷下，頁270。按：沈龍綏使用反切，出自[明]王文璧，《重訂中原音韻》（臺北：中央研究院傅斯年圖書館善本室藏，九思堂藏板）。以下引用《重訂中原音韻》反切解釋北曲音讀，不再出注。

<sup>90</sup> 「龍」字驢東切/liuŋ/；「聾」字盧東切/luŋ/。蘇州音「龍、隆、聾」三字皆讀 loŋ。又，「娘」字尼姜切/niaŋ/，蘇州音 ŋiã。參閱李榮主編，《蘇州方言詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998年），頁4。按：本文引用蘇州音值據此，不再出注。

<sup>91</sup> 「白」字，蘇州音入聲 baʔ；北曲入聲作平聲/pai/，與平聲「排」字/p'ai/韻母相同。「客」字，蘇州音入聲 k'aʔ；北曲入聲作上聲/k'iai/，與上聲「楷」字同音。

從此混淆。馮夢龍批評沈璟（詞隱先生）「發明韻學，尚未及此」，又批評「守韻之士猶謂南曲亦可以入韻代上去之押」，即針對王驥德主張入聲單押不禁用「以入代平」或「入代上去」而論。可知，馮夢龍明確主張入聲在句中可代平，亦可代上去，絕不許用於韻腳，不同於沈璟、王驥德之主張。換言之，不論入聲單押，或入聲與平上去同押，韻腳皆不可以入代平，或以入代上去。故《太霞新奏》選集中偶有以入聲代上去者，必標曰「借北韻幾字」。

馮夢龍強調不可廢南曲入聲韻，批評時曲往往出現「以入聲叶平」或「以入聲叶上」之病。例如《太霞新奏》選錄沈璟【正宮·普天樂】〈書懷〉「片時情」散套，注曰：「皆來韻，重押一字，借北韻四字。」其中【普天樂】第八句「翠紅鄉天寬地窄」，格律「去平平平平去上」，夾批曰：「窄，叶齊，上聲。」又【山桃紅】首句：「應接到山陰側」，格律「去入去平平上」，夾批曰：「側、窄同音。」則「側、窄」二字皆是以入叶上，屬皆來韻入聲作上聲。又【雁過聲】第五句「漫行行，自裁劃」，格律「去平平，去平平」，夾批曰：「劃，音槐。」<sup>92</sup> 則「劃」字以入叶平。馮夢龍所謂「借北韻四字」，其中三字即是韻腳「窄、側、劃」，亦即以入代平和以入代上，馮夢龍標曰「借北韻」，並於尾批曰：

墨憨子云：周德清《中原音韻》原為北曲而作，北無入聲，故配入平上去三聲之中。若南曲自有入韻，不宜以北字入南腔也，如詞隱先生「片時情」一套，以「窄、側」叶上，「劃」叶平，終不可為訓。精于律者，自當戒之。<sup>93</sup>

<sup>92</sup> 以上引文出自〔明〕馮夢龍評選，俞為民校點，《太霞新奏》，頁37-38。按：借北韻四字，指入代三聲之字。其中「灼」字，因居於句中（【玉芙蓉】「紅灼〔灼音卓〕夭桃憶粉腮」），故不列入討論。

<sup>93</sup> 〔明〕馮夢龍評選，俞為民校點，《太霞新奏》，頁38。

馮夢龍再次強調南曲自有入韻，若押韻以入代平或以入代仄，則有「以北字入南腔」之病，形式上即是「借北韻」，幾乎等同於北曲入派三聲，不足為法。沈璟主張韻腳以入代平，王驥德主張純用入聲韻可用以入代平或入代上去，馮夢龍指出其弊端，對於號稱守韻精律之士的沈璟、王驥德，呼籲「精于律者，自當戒之」。尤其造成南曲入聲韻的模糊性，更是馮夢龍極力針砭之所在。

## 五、「入派三聲」與「入代三聲」之唱論

北曲入派三聲，南曲從「入代平聲」到「入代三聲」之演變，其實都是為廣其押韻、為作詞而設的原則與通變。至於歌唱時該如何體現，這是從創作論到度曲論的議題，明清度曲家提出了相關論述。

### （一）沈寵綏論「入派三聲」與「入代平聲」之唱法

戲曲發展時至明代，北曲口法已然不存。崑山腔改良之後盛行於劇壇，歌者乃以崑腔唱北曲，形成「崑唱北曲」之風潮。沈寵綏〈四聲批窳〉主論崑曲四聲唱法的要領（含南北曲），兼論北曲入派三聲唱法。全文共分六段：第一段論去聲唱法，第二段論上聲唱法，第三段論入聲唱法，第四段論北曲入派三聲唱法，第五段論平聲唱法（含陰平、陽平），第六段結語。其中第四段云：

至於北曲無入聲，派叶平上去三聲，此廣其押韻，為作詞而設耳。然呼吸吞吐之間，還有入聲之別，度北曲者須當理會。若夫平聲自應平唱，不忌連腔，但腔連而轉得重濁；且即隨腔音之高低，而肖上去二聲之字。故出字後，轉腔時，須要唱得純

細，亦或唱斷而後起腔，斯得之矣。<sup>94</sup>

沈寵綏延續周德清〈起例〉之五，改為「呼吸吞吐之間」，還有「入聲之別」指示歌者誦讀唱念、咬字吐音之間，還有「入聲之別」。顯然意識到入派三聲與平上去固然可以同押，但是度北曲者須當「理解領會」入派三聲與平上去唱法不同，因此這一段是針對入派三聲唱法而論，並非論南曲平聲唱法，其理如下。其一，從沈寵綏《絃索辨訛》可知其高度重視北曲字音和口法，<sup>95</sup> 如果僅提點問題而無具體解說，不僅忽略崑唱北曲，更遺漏北曲入派三聲唱法的論述，不符合《度曲須知》「論北兼論南」的宗旨。<sup>96</sup> 其二，〈四聲批竅〉云：「凡遇入聲字面，毋長吟，毋連腔。……出口即須唱斷。」唱入聲字出口即須唱斷，若是論南曲平聲唱法，豈能「唱斷而後起腔」？其三，〈四聲批竅〉云：「凡曲去聲當高唱，上聲當低唱。……陰平字面，必須直唱，若字端低出而轉聲唱高，便肖陽平字面。陽平出口，雖繇低轉高，字面乃肖。」可知平聲與上、去聲腔調旋律高低不同。若是論南曲平聲唱法，豈能隨腔之高低而唱得肖似上聲、去聲？以上三點足以說明本段論北曲入派三聲唱法。<sup>97</sup>

崑唱北曲入聲作平聲之字，可以連腔，但畢竟不同於平聲，故連腔要轉為重濁，以示區別。北曲入聲作平聲俱屬陽，由於吳語的濁聲

<sup>94</sup> [明]沈寵綏，〈四聲批竅〉，《度曲須知》，頁200-201。按：以下引用不再出注。

<sup>95</sup> 沈寵綏《絃索辨訛》列舉北曲《西廂記》和當時盛行十幾套北曲，逐字音註，以示軌範，專門為絃索歌唱者指明正確的字音和口法。[明]沈寵綏，《絃索辨訛》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，冊5。

<sup>96</sup> 沈寵綏〈度曲須知凡例〉云：「《辨訛》一集，專載北詞。然南之謳理，比北較深，故是編論北兼論南，且釐椎尤為透闢，覽者寧以附列絃索譜之後，遂謂無關南曲，而草草閱過可乎？」[明]沈寵綏，《度曲須知》，頁193。

<sup>97</sup> 論者或以為〈四聲批竅〉分論南曲四聲唱法，北曲入聲只是捎帶涉及；「若夫平聲自應平唱」以下整段論南曲平聲唱法。筆者有不同解讀，故詳加辯證。

母有一種是清聲母而帶有濁氣流的現象，稱為「清音濁流」，<sup>98</sup> 故曰「連腔而轉得重濁」，這是沈寵綏將吳語的特點用於崑唱北曲。同理，崑唱北曲入聲作上聲、入聲作去聲之字，也要隨崑腔上聲低唱、去聲高唱之特質。總之，凡入派三聲出字之後，轉腔要唱得精微細緻，必要時可以先唱斷而後起腔，隨入派三聲而作腔。

至於沈璟提出南曲「入聲作平聲唱」之技巧，沈寵綏〈四聲批竅〉引用沈義父的詞論：

又先賢沈伯時有曰：「按譜填詞，上、去不宜相替，而入固可以代平。則以上去高低迥異，入聲長吟便肖平聲，讀則有入，唱即非入。如『一』字、『六』字，讀之入聲也；唱之稍長，『一』即為『衣』，『六』即為『羅』矣。故入聲為仄，反可代平。」然予謂善審音者，又可使入不肖平而還歸入唱。<sup>99</sup>

沈寵綏借用這段詞論演繹度曲，指出詞曲入聲唱、念的差異：念白時體現短促急收藏的聲調特質；歌唱時，如果該入聲字配搭的節拍較長，行腔轉調之間易於延長其音，使喉塞音舒聲化，便近似平聲，故曰「讀則有入，唱即非入」。以蘇州音為例，入聲分陰陽，陰高陽低。如「一」字，蘇州讀陰入  $iəʔ$ ，延長其音則唱成陰平「衣」字。「六」字，蘇州讀陽入  $loʔ$ ，延長其音則唱成陽平「羅」字。這就是詞曲「入聲為仄，反可代平」的原理。沈寵綏認為善於審音度曲者，即使是歌唱以入代平之字，咬字吐音亦應還歸入唱，不可唱作平聲。至於如何體現「以入代上」和「以入代去」之字，沈寵綏〈四聲批竅〉總結崑唱入聲的秘訣，透露其技巧：

<sup>98</sup> 何大安，〈陰出陽收新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉，《漢語方言與音韻論文集》（臺北：何大安，2009年），頁295-311。

<sup>99</sup> 〔明〕沈寵綏，〈四聲批竅〉，《度曲須知》，頁200。

則凡遇入聲字面，毋長吟，毋連腔，〔連腔者，所出之字與所接之腔，口中一氣唱下，連而不斷是也。〕出口即須唱斷。至唱緊板之曲，更如丟腔之一吐便放，略無絲毫粘帶，則婉肖入聲字眼，而愈顯過度顛落之妙。不然，入聲唱長，則似平矣；抑或唱高，則似去；唱低則似上矣。是惟平出可以不犯去、上，短出可以不犯平聲，乃絕好唱訣也。<sup>100</sup>

入聲之唱，要斷得乾淨俐落，符合「入聲逼側而調不得自轉」之特質。不然，入聲長吟，像似平聲；唱高則似陰去，唱低則似上聲。因此唯有把握平聲出口，才不會與上、去聲混淆；又出口短促，才不會與平聲混淆。這段論述，沈寵綏指示入聲不能唱似平、上、去。從另一個角度，這正是崑曲體現「入代三聲」的唱訣。

## （二）毛先舒論南曲入聲單押隨譜唱作平上去

王驥德提出純用入聲，可運用入代三聲之通變。毛先舒（1622-1688）《南曲正韻》提出：「南曲凡入聲單押，隨譜唱作平上去三聲而作腔」。這個論點即是詮釋入代三聲的唱法。《南曲正韻》已亡佚，<sup>101</sup> 相關論述見毛先舒《南曲入聲客問》一卷，<sup>102</sup> 以答客問形式闡述南曲中入聲單押之唱，兼與唱北曲入派三聲比較，更深層探討譜律、製曲、入唱三者之間的關係。毛先舒主張南曲凡入聲單押，且

<sup>100</sup> [明]沈寵綏，〈四聲批竅〉，《度曲須知》，頁200。

<sup>101</sup> 毛先舒《韻學通指·五韻書目》有《南曲正韻》，注曰：「毛先舒作，此為南曲之韻，括略載後。」得知《南曲正韻》共二十二韻部，有目無辭。其中入聲單押，韻目定為「屋部、質部、曷部、轄部、屑部」五部。[清]毛先舒，《韻學通指》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化，1997年），冊217，頁419。

<sup>102</sup> [清]毛先舒，《南曲入聲客問》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，冊7，頁129-133。按：以下引用不再出注。

隨譜唱作平上去三聲而作腔，於是客問：

子著《南曲正韻》，凡入聲俱單押，不雜平、上、去三聲韻中，是已。然單押仍是作三聲唱之，如【畫眉序】單押入聲者，首句韻便應作平聲唱，末句韻便應作去聲唱。【絳都春序】單押入聲者，首句韻便應作上聲唱，豈非仍以入作平、上、去耶？則又何不仍隸入三聲中邪？<sup>103</sup>

毛先舒擬設客問，各舉入聲唱作平、上、去三聲的例子，質問入聲何不也隸屬三聲。第一，入聲唱作平聲、去聲，如【黃鐘宮·畫眉序】用平上去聲韻，首句作平聲韻，末句有去煞和平煞兩種。去煞格律為「平平去平平去」，如《八義記》末句「黎民盡歌歡宴」。平煞格律為「平平去仄平平」，如《西廂記》「光風霽月逍遙」。<sup>104</sup> 若單押入聲，如《琵琶記》第十九齣〈強就鸞凰〉：

君才冠天<sup>祿</sup>，我的門楣稍賢<sup>淑</sup>。看相輝清潤，瑩然冰<sup>玉</sup>。光  
平平去平<sup>作平</sup>，上入平平上平<sup>作平</sup>。去平平平去，去平平<sup>作平</sup>。平  
掩映孔雀屏開，花爛熳芙蓉穩<sup>禡</sup>。〔合前〕這回好個風流婿。  
上去上入平平，平去去平平上入。          去平上去平平去。  
偏稱洞房花<sup>燭</sup>。  
平平去平平入。<sup>105</sup>

這首曲文韻腳「祿、淑、玉、禡、燭」，首句韻「祿」字以入代平，末句韻「燭」字以入代去。又如徐霖《繡襦記》第十齣〈鳴珂嘲

<sup>103</sup> 〔清〕毛先舒，《南曲入聲客問》，頁129。

<sup>104</sup> 〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，卷14，頁459-460；〔清〕鈕少雅，《南曲九宮正始》，頁46-47。

<sup>105</sup> 〔明〕高明，《琵琶記》，收入黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年），冊1，頁189。

宴〉：

修眉遠山<sup>碧</sup>，脂粉翻嫌浣顏<sup>色</sup>。看嫣然一笑，果然傾<sup>國</sup>。秋波瑩眼角留情，金蓮小香塵無<sup>跡</sup>。綺羅叢裏春雲暖，塵思坐來消<sup>釋</sup>。<sup>106</sup>

这首曲文韻腳「碧、色、國、跡、釋」，首句韻「碧」字以入代平，末句韻「釋」字以入代去。以上兩首【畫眉序】單押入聲，誠如毛先舒云：「首句韻便應作平聲唱，末句韻便應作去聲唱。」

第二，入聲唱作上聲，【黃鍾宮·絳都春序】首句「平平仄仄」，如元傳奇《瓦窰記》：「朔風剪水」，韻腳為上聲。對照元傳奇《劉智遠》：「彤雲佈<sup>密</sup>」，見四野，盡是銀裝玉砌。迸玉篩珠，只見柳絮梨花在空中舞。長安酒價增高貴，見漁父披簑歸去。鼻中，祇聞得梅花香，要見並無沒覓處。」<sup>107</sup> 首句押入聲韻「密」字應作上聲唱。

以上是毛先舒具體闡釋入代三聲，依照譜律應唱作平、上、去三聲。於是客問，既然如此，何不將南曲入聲隸屬三聲？毛先舒答辯：「北曲之以入隸於三聲也，音變腔不變；南曲之以入唱作三聲也，腔變音不變。」<sup>108</sup> 所謂「隸」，意指「隸屬」，入聲得與平上去相承者，謂之隸。北曲入派三聲，入聲隸屬於三聲，故「音變腔不變」。「音」指一個字的聲韻或音韻，也就是聲韻的組合；「腔」則指這個字在曲中的腔調變化。北曲入派三聲時，從有入聲的南方人觀點來看，北曲入聲字有新的聲韻組合，故曰「音變」。派入三聲後，讀成其所派入的聲韻和聲調，不隨曲譜改變腔調，故曰「腔不變」。<sup>109</sup> 南曲入聲獨

<sup>106</sup> [明]徐霖，《繡襦記》，收入黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》，冊14，頁98。

<sup>107</sup> [清]鈕少雅，《南曲九宮正始》，頁58、60。

<sup>108</sup> [清]毛先舒，《南曲入聲客問》，頁129。

<sup>109</sup> 毛先舒是從有入聲的南方人觀點，比較北曲入派三聲「音變腔不變」，並未提及周德清所謂「呼吸言語之間，還有入聲之別」，亦未提及入派三聲與平上去「俱同聲，則不可」，並非筆者前後自相矛盾。

立，聲韻組合不變，故曰「音不變」；然其音調之高低可隨譜改變，故曰「腔變」，這使入聲調型、調長「中性化」（中立化），故曰「南曲之以入唱作三聲」。毛先舒舉例：

何謂音變腔不變？如元人張天師劇【一枝花】「老老實實」，實字《中原音韻》作平聲，繩知切，是變音也；【一枝花】第五句，譜原應用平聲，而此處恰填平字，平聲字以平聲腔唱，是不須變腔也。【東堂老·醉春風】「倘來之物」，「物」字《中原》作「務」，是變音也；【醉春風】末句韻，譜應去聲，而此處恰填去字，去聲字以去聲腔唱，是不須變腔者也。<sup>110</sup>

吳昌齡《張天師斷風花雪月》雜劇第二折【南呂·一枝花】第五句：「他從來老老實實」，<sup>111</sup> 譜律應作「十仄平平」。<sup>112</sup> 對南曲而言，「實」字入聲；北曲屬齊微韻入聲作平聲繩知切/ʃi/，此變音也。此句譜律作平，故「實」字當以平聲腔唱之，不須變腔。又如秦簡夫《東堂老勸破家子弟》第三折【中呂·醉春風】：「全不想日月兩跳丸，則這乾坤一夜雨。我如今年老也逼桑榆，端的是朽木材何足數，數。則理會的詩書是覺世之師，忠孝是立身之本，這錢財是倘來之物。」<sup>113</sup> 末句「倘來之物」作「仄平<sup>去</sup>平<sup>平</sup>」，<sup>114</sup> 「物」字屬魚模韻入聲作去聲/vu/。從南曲入聲的角度，《中原音韻》「物」字音「務」，是變音。譜律去聲，北曲應以去聲唱，不須變腔。至於南曲「腔變音不變」之例：

若南曲【畫眉序】，【明珠記】「金卮泛蒲綠」，綠字直作綠音，

<sup>110</sup> [清]毛先舒，《南曲入聲客問》，頁129。

<sup>111</sup> [元]吳昌齡，《張天師斷風花雪月》，收入徐征等主編，《全元曲》（石家莊：河北教育出版社，1998年），卷3，頁1866。

<sup>112</sup> 鄭騫，《北曲新譜》，頁119。

<sup>113</sup> [元]秦簡夫，《東堂老勸破家子弟》，收入徐征等主編，《全元曲》，卷7，頁4562。

<sup>114</sup> 鄭騫，《北曲新譜》，頁143。

不必如北之作「慮」，此不變音也。【畫眉序】首句韻，應是平聲，歌者雖以入聲吐字，而仍須微以平聲作腔也，此變腔也。其【尾聲】云：「可惜明朝又初六」，「六」字竟作「六」音，不必如北之作「溜」，此不變音也；<sup>115</sup>然【畫眉序】、【尾聲】末句韻應是平聲，則歌者雖以入聲吐字，而仍須微以平聲作腔者也。此北之與南，雖均有入作三聲之法，而實殊者也。<sup>116</sup>

引文中，毛先舒以陸采《明珠記》第三齣〈酬節〉【黃鐘宮·畫眉序】為例，曲文及其平仄律如下：

金卮泛蒲<sup>綠</sup>，撫景停卮感心<sup>曲</sup>。嘆千年湘水，此日沈<sup>玉</sup>。名  
平平去平<sup>作平</sup>，上上平平上平入。去平平平上，上入平<sup>作平</sup>。平  
未泯角黍空傳，人去遠招魂誰<sup>續</sup>？〔合〕大家醕酌酬佳節，  
去上<sup>作平</sup>上平平，平去上平平平入？        去平上上平平入，  
莫負太平風<sup>俗</sup>。  
作<sup>平</sup>去去平<sup>作平</sup>。<sup>117</sup>

這首曲文單押入聲韻，韻腳「綠、曲、玉、續、俗」，其中「曲、續」二字，譜律用仄聲，故要入聲入唱，出口唱斷。「綠、玉、俗」三字，譜律是平聲，即沈璟「以入代平」之說，故要入聲作平聲唱，以下分別說明。「綠」字直作綠音，不必如北之作慮，意謂「綠」字宜唱入聲，不唱作北音「慮」/liu/。同理，「玉」字唱入聲，不必唱作北音「獄」/iu/。又毛先舒云：「末句韻應是平聲」，故「俗」字唱入

<sup>115</sup> 陸采《明珠記》第三齣〈酬節〉【尾聲】：「酒剩花殘下金谷，月白風清歸去促，可惜明朝又初六。」〔明〕陸采，《明珠記》，收入黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評註》（長春：吉林人民出版社，2001年），冊6，頁302。按：「六」字唱入聲盧谷切，不唱作北音「溜」/liu/，此不變音也。然因譜律以平聲收煞，仍須微以平聲作腔，此變腔也。

<sup>116</sup> 〔清〕毛先舒，《南曲入聲客問》，頁129-130。

<sup>117</sup> 〔明〕陸采，《明珠記》，頁301。

聲，不必唱作北音「續」/siu/。以上「綠、玉、俗」三字，皆唱南曲入聲，故不變音也。然而，此三字譜律皆作平聲，雖以入聲吐字，仍須微以平聲作腔，此變腔也。故南曲以入聲唱作三聲「腔變音不變」，意謂南曲入聲調值本不變，但按譜律的要求唱作平上去三聲，即隨譜之所宜而唱之。古入聲尾在今吳方言多變為喉塞音-ʔ，當入聲字施於曲中，聲音相對拉長，整個聲調就容易舒聲化，如此說來，南曲入唱作三聲的確可行。總而言之，所謂「音」之變與不變，是從南曲入聲的角度立論；「腔」之變與不變，亦是從南曲入聲單押而隨譜律唱作平上去三聲的角度立論。

既然入聲單押隨譜唱作三聲，於是又擬設客問：「抑何不更設一法，令歌者入作入唱，不變三聲，詎不善邪？」毛先舒答曰：「夫人之為聲，訕然以止，一出口後，無復餘音，而歌必窈窕而作長聲，勢必流入於三聲而後始成腔，是固自然而然，不可遏也。」<sup>118</sup> 入聲單押之曲文，若入聲入唱，則必出口唱斷，故宜隨譜唱作三聲始能深遠細長、婉轉成腔。況且，基於南曲應從南音的腔調，入聲焉能強加隸屬三聲？這就是毛先舒編撰《南曲正韻》，主張入聲韻部應當別為標目單獨押韻，主張「入聲俱單押，不雜平、上、去三聲韻」的宗旨。回到單押入聲隨譜唱作三聲的音樂訴求，唱曲須長聲歌詠，一旦入聲單押，以入聲「短促急收藏」特色，勢必難以歌唱。毛先舒再進一層思辨，入聲隨譜唱作三聲與北曲入派三聲有何不同？

北曲之以入隸三聲，派有定法，如某入聲字作平聲，某入作上，某入作去，一定而不移。若南之以入唱作三聲也，無一定法，凡入聲字俱可以作平、作上、作去，但隨譜耳。<sup>119</sup>

觀其遣詞用句，北曲是「入隸（派）三聲」，南曲是「入唱作三聲」。

<sup>118</sup> 〔清〕毛先舒，《南曲入聲客問》，頁130。

<sup>119</sup> 〔清〕毛先舒，《南曲入聲客問》，頁130。

北曲入聲字隸屬平上去三聲，有基本規則，一定而不移，故曰「音變腔不變」。南曲入聲獨立，唱作三聲，則無定法，但隨譜律，故曰「腔變音不變」。

### （三）徐大椿論入派三聲之口法

相對於毛先舒主論南曲入聲單押隨譜唱作三聲的原則，徐大椿（1693-1771）《樂府傳聲》主論崑唱北曲之口法。<sup>120</sup> 其中〈北字〉、〈平聲唱法〉、〈上聲唱法〉、〈去聲唱法〉四章，分別論述北曲讀法以及平、上、去三聲唱法；〈入聲派三聲法〉、〈入聲讀法〉分別論述北曲入派三聲之唱法讀法。顯然，崑唱北曲平上去三聲與入派三聲之唱法讀法不同，才會專章個別論述。

徐大椿觀察「今日之南北曲，皆元明之舊，而其口法亦屢變。南曲之變，變為崑腔，去古浸遠，自成一家。」又感慨「北曲則自南曲甚行之後，不甚講習，即有唱者，又即以南曲聲口唱之，遂使宮調不分，陰陽無別，去上不清，全失元人本意。」<sup>121</sup> 徐大椿雖深感以南曲聲口唱北曲，全失元人本意，卻主張不必盡從北音。〈北字〉提出「正音」的概念，其一，「北字中，人人能曉，或此宮此調，必如此方合者，則必不可以南曲之字易之也。」意謂凡人人通曉之北字，或是該字合於其隸屬宮調曲牌之平仄格律，則該字必從北聲，不可以南音之字更易。其二，「凡北曲之字，有天下盡通之正音，唱又不失此調之音節者，不必盡從北字也。如『崇』字本音『戎』，而北讀為『蟲』」。考察「崇、蟲、戎」三字，蘇州音屬濁母，皆讀 zoŋ。<sup>122</sup> 徐大椿認

<sup>120</sup> [清]徐大椿，《樂府傳聲》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，冊7。

<sup>121</sup> [清]徐大椿，《樂府傳聲序》，《樂府傳聲》，頁152-153。

<sup>122</sup> 「崇、戎、蟲」三字，《廣韻》皆屬濁母，分別是崇母、日母、澄母；《洪武正韻》亦屬三個不同的音類。《中原音韻》濁母清化，「崇、蟲」二字讀/tɕʰiuŋ/，「戎」字讀/tɕiuŋ/，讀音有

為「若必盡從北音，則唱者與聽者俱不相洽」，因此不必盡從北音，亦可依據吳語「本音」，故「崇」字當讀吳語本音「戎」，不讀北音「蟲」。其三，「不可以土音改北音」，<sup>123</sup> 相對於吳語本音（讀書音），土音指方言土語，凡不足以成為天下盡通之正音者，謂之「土音」。不僅平上去三聲不必盡從北音，入派三聲亦然。可知徐大椿建構的北曲讀法，乃是「體兼南北」的概念。因此下文為解讀徐大椿論南、北曲口法，姑且以現代蘇州音為輔證，便於掌握旨意。以上說明徐大椿論入派三聲之口法，與《中原音韻》入派三聲已不可同日而語。故《樂府傳聲》「借北曲以立論，從其近也；而南曲之口法，亦不外是焉。」<sup>124</sup> 徐大椿雖借北曲以立論，同時對比南曲入聲之唱，〈入聲派三聲法〉曰：

南曲唱入聲無長腔，出字即止，其間有引長其聲者，皆平聲也。何也？南曲唱法，以和順為主，出聲拖腔之後，皆近平聲，不必四聲鑿鑿，故可稍為假借。<sup>125</sup>

所謂「南曲唱入聲無長腔」，即沈寵綏〈四聲批竅〉所說：「毋長吟，毋連腔，出口即須唱斷。」所謂「其間有引長其聲者，皆平聲也」，亦即〈四聲批竅〉所說：「入聲長吟便尚平聲，讀則有入，唱即非入。」雖然入聲出口即唱斷，但由於吳語入聲弱化為喉塞音-ʔ，加之崑曲唱腔以清柔委婉、纏綿悠遠為特色，尤其是贈板曲或細曲，入聲字出口之後隨腔婉轉，旋律延長之後，往往近似平聲，故不必四聲鑿鑿，可稍為寬假（假借）。

至於北曲入派三聲之唱，主要有兩種口法。第一，入派三聲，審

---

別。

<sup>123</sup> 〔清〕徐大椿，《樂府傳聲》，頁 164-165。

<sup>124</sup> 〔清〕徐大椿，〈樂府傳聲序〉，《樂府傳聲》，頁 153。

<sup>125</sup> 〔清〕徐大椿，《樂府傳聲》，頁 167。

其字勢，派定唱法，〈入聲派三聲法〉曰：

北曲無入聲，將入聲派入三聲，蓋以北人言語，本無入聲，故  
唱曲亦無入聲也。然必分派入三聲者，何也？北曲之妙，全在  
於此。蓋入聲本不可唱，唱而引長其聲，即是平聲。……。惟  
北曲則平自平，上自上，去自去，字字清真，出聲、過聲、收  
聲，分毫不可寬假。故唱入聲，亦必審其字勢，該近何聲，及  
可讀何聲，派定唱法。出聲之際，歷歷分明，亦如三聲之本音，  
不可移易。然後唱者有所執持，聽者分明辨別，非若南曲之皆  
似乎聲，無相徑庭也。<sup>126</sup>

十三世紀中原之音實際語言中尚有弱化入聲，到了十八世紀的曲  
學家聽到中原之音可能已無入聲，因此徐大椿直接表述北人言語本無  
入聲，唱曲亦無入聲，然必派入三聲。派入三聲後，聲調分明，字字  
清真，每個字的咬字吐音，其字頭、字腹、字尾（出聲、過聲、收聲），  
絲毫不可寬假。不僅要「審其字勢」，詳究其派入之聲調和聲韻而派  
定唱法。所謂「亦如三聲之本音，不可移易」，並非意謂唱入派三聲  
如同平上去三聲，而是指唱入派三聲，字頭出口之際，亦需歷歷分明，  
猶如崑唱北曲平上去之本音，不可移易。

第二，入派三聲亦可唱長。徐大椿認為北人言語本無入聲，故唱  
曲亦無入聲也。雖然入聲本不可唱，但唱而引長其聲，即是平聲，〈論  
平聲唱法〉曰：

四聲之中，平聲最長，入聲最短。何以驗之？凡三聲拖長之後，  
皆似乎聲。入聲則一頓之外，全無入象。故長者，平聲之本象  
也。但上去皆可唱長，即入聲派入三聲，亦可唱長。<sup>127</sup>

<sup>126</sup> 〔清〕徐大椿，《樂府傳聲》，頁 167。

<sup>127</sup> 〔清〕徐大椿，《樂府傳聲》，頁 165。

平上去入四聲之調值今已不可詳考，相關描述見釋真空〈鑰匙歌訣〉：「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。」<sup>128</sup> 四聲口訣反映的調值，平聲是平調，上聲是升調，去聲是降調，入聲是促調。口訣雖不能代表所有方言的調值，然影響深遠，已成為「正音」的定論。因此所謂「平聲最長，入聲最短」是傳統「正音」之下的說法。平上去入各有其聲調之本質，平聲可無限延長，是其聲調之本質。相對於上去入三聲，唱平聲時不忌連腔，平緩悠長，故曰最長。入聲調值緊迫短暫，聲情不得自由迴轉，故曰最短。不過，上去聲拖長之後，也像平聲。既然上去皆可唱長，入派三聲亦可唱長。整體而言，徐大椿論北曲入派三聲之唱，有些含糊籠統。不過，分析入派三聲的語音現象，頗有己見，〈入聲讀法〉云：

北曲皆遵《中州音韻》，其平上去三聲，皆與《唐韻》及《洪武正韻》等相同，其有異者，百中之一耳。其五音四呼，亦不相遠，若入聲之字皆派入三聲，竟有大相徑庭，全非其字者。何也？蓋三聲多連合一貫，獨至入聲而別，有「有三聲而無入聲」之字，亦有「有入聲而無三聲」之字。<sup>129</sup>

北曲皆遵《中州音韻》，指周德清《中原音韻》。王文璧（約 1415-約 1504 後）《中州音韻》、《重訂中原音韻》皆屬北曲音系的韻書（詳下文），徐大椿指出其與《唐韻》（指《廣韻》）、《洪武正韻》最大差異就是入派三聲。入派三聲沒有獨立入聲韻和入聲字，與原屬入聲字的讀音大不相同，此謂「全非其字」。凡是一個字的同音字，其平上去大多有相承之關係，韻母頗為一致，例如東韻、董韻、送韻，《廣韻》和《中原音韻》韻母皆讀-*uŋ*，蘇州音皆讀-*oŋ*。各自音系中，音

<sup>128</sup> 釋真空，〈鑰匙歌訣〉，引自曹述敬主編，《音韻學辭典》（長沙：湖南出版社，1991年），頁204。

<sup>129</sup> 〔清〕徐大椿，《樂府傳聲》，頁167-168。

值雖不同，但同一個韻的音類相同。唯讀入聲時，聲母、韻母、輔音韻尾、聲調皆有差異。例如《廣韻》入聲「屋」字，讀-uk；到《中原音韻》舒聲化，讀-u；蘇州讀-oʔ，主要元音改變，且弱化為喉塞音-ʔ。北方入聲輔音韻尾消失，元音產生變化，《中原音韻》各自併入元音相近的韻部，並按照所派入聲調而讀，讀作派入的三聲。於是出現「有三聲而無入聲」之字和「有入聲而無三聲」之字。如上所述，徐大椿論述北曲口法是「體兼南北」，下文分析這兩種現象，宜分別從中原音系和蘇州音系解釋。

所謂「有入聲而無三聲之字」，係因入聲之調型、調值、輔音韻尾與平上去三聲不同，而輔音韻尾又會影響元音變化，與平上去原本一貫相承的元音不同，因此沒有可與入聲一貫相配的平上去。例如《中原音韻》齊微韻有三種韻母-i, -ui, -ei，例如「劬、賊、黑、勒、肋」諸字讀-ei，即是「有入聲而無三聲」之字。所謂「有三聲而無入聲」之字，意謂沒有與平上去一貫相配的入聲字。如《中原音韻》東鐘韻有「東、董、凍」平上去三聲，皆讀/tuŋ/，但沒有讀tuk的「屋」字，而讀/u/。而蘇州音入聲消失，弱化為喉塞音，「東、董、凍」讀toŋ，「屋」字不讀tok，而讀oʔ，此謂之「有三聲而無入聲」之字。至於「有入聲而無三聲」之字，〈入聲讀法〉曰：

今北曲無入聲之唱，盡將入聲唱作三聲；而三聲中無此字，則不得不另作一聲矣。如「曲」字，本「邱六切」，若本音之平聲，則「邱都切」，是有聲無字矣，故變而作「區」。……不一而足。自六經子史皆同，不獨《中州音韻》為然也。<sup>130</sup>

吳語入聲弱化為喉塞音，而喉塞音不具辨異作用，因此入聲與平上去一貫相承者，非陽聲韻，而是陰聲韻。例如「曲」字，《廣韻》

<sup>130</sup> [清]徐大椿，《樂府傳聲》，頁168。

燭韻丘玉切，《洪武正韻》屋韻邱六切，「邱都切」係徐大椿為吳語創造的反切，稱曰「本音」。<sup>131</sup>「曲」字，蘇州音陰入 tɕ'ioʔ，其平聲讀「邱都切」，則本音有聲無字，不得不將「曲」字唱念變作「區」tɕ'y，故「曲」字即是吳語「有入聲而無三聲」之字。徐大椿將「有入聲而無三聲」之字，解釋為「不得不另作一聲」，亦即不得不將該入聲字改變音讀。接續又以「樂、削、鶴」諸字為例，<sup>132</sup>說明改其音讀或改其隸屬，六經子史其來有自，非其自我作古。〈入聲讀法〉據此主張：

蓋入之讀作三聲者，緣古人有韻之文，皆以長言咏嘆出之，其聲一長，則入聲之字自然歸入三聲，此聲音之理，非人所能強也。故古人有此讀法者，三聲原可通用，不必盡從《中州韻》；如從無此音者，則不可自我亂之，恐人之難辨也。<sup>133</sup>

北曲本屬有韻之文，可以長言咏嘆出之。歌者引長聲音吟唱曲文時，入派三聲亦可唱長，入聲自然歸入三聲，故入之讀作三聲，亦是聲音之理。因此古音如有三聲通融之處者，不必盡從《中州音韻》，亦可從六經子史讀音。<sup>134</sup>

徐大椿雖試圖還原北曲口法，畢竟語音歷經時代更迭而有變化，致使南人不解其音義，不得不提出天下盡通南北之「正音」（讀書音）。雖感慨崑唱北曲，致使陰陽無別，去上不清，又不得不以吳語「本音」

<sup>131</sup> 「本音」指吳語音讀，徐大椿從吳語揣度可與「曲」字相配之平聲韻，遂創造一個反切，說明「曲」字本音之平聲應配「邱都切」的音讀。

<sup>132</sup> 〈入聲讀法〉另舉例「樂、削、鶴」三字，說明「有入聲而無三聲」之音讀。〔清〕徐大椿，《樂府傳聲》，頁168。

<sup>133</sup> 〔清〕徐大椿，《樂府傳聲》，頁168。

<sup>134</sup> 〈入聲讀法〉云：「『出』字，《中州韻》作上聲，音杵；古音作平聲，則『赤知切』；作去聲，則『赤至切』，三聲多有通融之處。」意謂「出」字，六經子史另有平聲、去聲，不必盡從《中州音韻》讀上聲。

為唱念北曲之參照。雖強調不宜雜以南人土音，畢竟仍是以南音唱北曲。徐大椿的北曲唱論，不論平上去或入派三聲，皆不必盡從北音，已然成為「體兼南北」的口法。

## 六、「入派三聲」與「入作三聲」之考辨

掌握毛先舒的南曲入聲論，有必要釐清學者提出「入作三聲」的意義。張竹梅〈論《中州音韻》入作三聲之實質〉，提及毛先舒的論點反映「南北曲雖均『入派三聲』，但實質不同。北曲『變作』三聲，南曲『唱作』三聲。」<sup>135</sup>此說有待斟酌。上文論證得知，毛先舒並未說南北曲均「入派三聲」，而是說：「北之與南，雖均有『入作三聲』之法，而實殊者也。」況且，毛先舒比較南北曲之殊異，亦未說北曲「變作」三聲。毛先舒所謂南北曲均有「入作三聲」之法，乃是扼要省略之詞。北曲「入作三聲」，是指「入派三聲」，亦即入聲作平聲，入聲作上聲，入聲作去聲，故「作」是「委派、派作」之意，體現於曲唱是「音變腔不變」。南曲之「入作三聲」，是指「入聲唱作三聲」，亦即隨譜而將入聲唱作平、上、去三聲，體現於曲唱是「腔變音不變」。故毛先舒再次強調北之與南「實殊者也」。

再者，張竹梅將《中原音韻》「入派三聲」解釋為「變作三聲」，亦可待商榷。中原呼吸言語之間尚有人聲之別，這是「實際語音」。周德清歸納關、鄭、白、馬作家作品，發現入聲皆與平上去三聲通押，可證中原之音入聲已經弱化，故入聲得與三聲同押。編撰《中原音韻》採取「入派三聲」的體例，是為廣其押韻、作詞而設，彰顯入聲可與三聲通押的現象，這是「戲曲正音」，並非將入聲「變作三聲」。

<sup>135</sup> 張竹梅，〈論《中州音韻》入作三聲之實質〉，《江蘇大學學報》第8卷第6期（2006年11月），頁60-63。按：該篇是作者南京大學博士論文《中州音韻研究》其中一節，張竹梅，《中州音韻研究》（北京：中華書局，2007年），頁301-316。

張竹梅又據此分辨王文璧《中州音韻》「入作三聲」實乃「唱作」三聲，與北曲「變作」三聲不同；又認為《中州音韻》沿襲《中原音韻》「入派三聲」，並不影響南曲以此借叶而「唱作三聲」，也不會因此而磨滅所據方言語音中入聲的實際存在。張竹梅混淆《中州音韻》「入派三聲」與毛先舒「唱作三聲」，亦可斟酌。考察《中州音韻》較早的刊本有內閣文庫本（簡稱內閣本）和弘治本。<sup>136</sup> 韻目目前皆題「高安周德清編輯，吳興王文璧校正」。根據虞集（1272-1348）〈中原音韻序〉：「高安周德清，工樂府，善音律，自著《中州音韻》一帙，分若干部，以為正語之本，變雅之端。」可知虞集稱《中原音韻》為《中州音韻》，自此《中州音韻》成為《中原音韻》之別名，係沿襲虞集之稱述。正因《中州音韻》與《中原音韻》有關，故署題「高安周德清編輯，吳興王文璧校正」。據弘治本蔡清（1453-1508）〈中州音韻序〉曰：

蓋天地之中氣在中國，中國之中氣在中州。氣得其中，則聲得其正，而四方皆當以是為的焉。此元高安周德清先生之《中州音韻》所以為人間不可無之書也。……夫諸儒之採用其書，初無損于諸儒之自得而適，足以見其能集眾美以成一代之盛典為可嘉，而德清先生之功亦於是乎為不可掩矣。顧其書雖為識者所賞，而未及顯行於世，況更物以來，蠹蝕湮晦復百餘年。吳興王文璧先生隱居樂道，沉潛書史，而不廢音韻之學，今年九十矣，乃能取家藏故本大加訂正，視故本為益精且詳。<sup>137</sup>

<sup>136</sup> 王文璧校正《中州音韻》，有兩個較早的版本。其一為內閣文庫本（1503-1504），其二為弘治本，封面書名《中州音韻》下有「周德清著，明弘治精槧本。己卯冬錢式嘉題簽」。弘治本有蔡清序文，寫於弘治十七年（1504）。〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧校正，《中州音韻》（東京：日本國立公文書館藏，1503-1504年內閣文庫本）；〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧校正，《中州音韻》（上海：上海圖書館善本室藏，弘治十七年〔1504〕刊本）。

<sup>137</sup> 〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧校正，《中州音韻》，頁1-3。

這段序文陳述王文璧「取家藏故本大加訂正，視故本為益精且詳。」所謂「故本」即是序文指稱周德清的《中州音韻》（即《中原音韻》）。從序文可證王文璧《中州音韻》沿襲周韻。王文璧《中州音韻》有反切釋義，悉遵《洪武正韻》；平聲不分陰、陽，小韻次序與《中原音韻》大不相同。其後王文璧又有增註《中原音韻》（一名《重訂中原音韻》），由葉以震（?-?）鑿校鐫摹，得以刊行，現存有萬曆辛丑（1601）大業堂刻本，署題「高安周德清編輯，吳興王文璧增註，古吳葉以震校正」，<sup>138</sup>反切釋義亦悉遵《洪武正韻》，與《中州音韻》幾乎相同（如有差異者，應係葉以震校正），然解註釋義繁簡有別。增註《中原音韻》平聲分陰、陽，小韻及其韻字次序大抵與周韻相同，並新增○或○×以示周韻舊本所無。

王文璧兩本韻書皆屬《中原音韻》系統，故皆保留「入派三聲」體例。明清曲家如臧晉叔《元曲選》，沈寵綏《度曲須知》、《弦索辨訛》，徐大椿《樂府傳聲》等，皆引用其反切說明北曲之唱念音讀，可知王文璧兩本韻書並非南曲韻書，其與南曲借叶而「唱作三聲」並不相關。張竹梅將《中州音韻》「入派三聲」解釋為南曲「唱作三聲」，不符其為北曲韻書之性質。況且，周德清採用「入派三聲」體例，王文璧韻書蕭規曹隨，與南曲入聲唱作三聲不相關。至於沈璟「以入代平」、王驥德「入代三聲」之說，屬創作論範疇；而演唱時如何體現北曲「入派三聲」，又如何體現南曲「以入代平」或「入代三聲」，則屬度曲論範疇。文中引用周德清、王驥德、沈寵綏、毛先舒等相關論述，惜未詳加分析，以致未能貫通其間之差異與演變。

<sup>138</sup> [元]周德清編輯，[明]王文璧增註，[明]葉以震校正，《中原音韻》（北京：中國藝術研究院善本室藏，明萬曆辛丑〔1601〕大業堂刻本）。

## 七、結論

中原之音是否有入聲，至今仍有爭議；但周德清編撰《中原音韻》採用「入派三聲」的編排方式，以及北曲入派三聲與平上去三聲通押的現象，則是不變的事實與真相。中原有弱化入聲，此為「實際語音」。周德清編撰《中原音韻》將中古入聲派到三聲（入派三聲），故北曲創作無入聲（入派三聲與平上去同押，且句中和押韻皆無入聲），此為「戲曲正音」，這就是實際語音和戲曲語音的差異。如此解釋，符合〈正語作詞起例〉之五：「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。」由於實際語音有弱化入聲，故周德清略為提及北曲入派三聲與平上去不可「同聲」，意謂入派三聲與平上去本聲之誦讀唱念不同。雖未具體闡述入派三聲之唱法，卻彰顯周德清提點此論題之端倪。明萬曆以後崑腔盛行，北曲以崑腔演唱，以另一種藝術形式復活。雖然未必還原元代中原音系，但透過沈寵綏、徐大椿之論述，印證崑唱北曲入派三聲與平上去的唱法確實不同。崑山腔以吳語為載體，沈寵綏、徐大椿只能從崑唱北曲勾勒其唱法，畢竟無法真正還原元代北曲的口法，這是崑腔度曲家論述北曲口法共同的難題。因此徐大椿論入派三聲之口法，與《中原音韻》入派三聲已不可同日而語。

隨著宋元戲文、明傳奇體製劇種的演進以及崑山腔的改良發展，沈璟開路先鋒，提出「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」的主張，凸顯南曲入聲地位，其自稱「獨秘方」之意義在此。王驥德認為沈璟僅提出「入聲止許代平」，這是「論者未敢拈而筆之紙上」，顯然以闡發「入代三聲」概念而自我作古。王驥德將詞曲之入聲比喻為「藥中甘草」，〈論平仄〉云：「均一仄也，上自為上，去自為去，獨入聲可出入互

用。」<sup>139</sup> 主張入代三聲既可使用於入聲單押，亦可使用於句中字面，使入聲在南曲創作中具有高度的自由與通融，彰顯四聲之中「獨入聲可出入互用」的特質，形成南曲曲韻發展的關鍵概念。其後，馮夢龍修訂王驥德之說，主張不論入聲單押，或入聲與三聲同押，韻腳皆不可以入代平，或以入代上去。

沈璟提出「以入代平」，曲譜評點屢屢出現「入聲作平聲唱，妙」；王驥德擴展為「入代三聲」，強調「世之唱者由而不知，而論者又未敢拈而筆之紙上故耳。」不論是入代平聲或入代三聲，不僅是傳奇案頭創作可以通變的格律，同時也是場上歌唱要體現之處；然沈璟、王驥德皆未具體論述當該如何歌唱。北曲入派三聲，南曲入代平聲、入代三聲的創作論，由沈寵綏、毛先舒、徐大椿論述其演唱技巧與口法，此議題遂由創作論轉入度曲論。

首先，沈寵綏〈四聲批竅〉演繹周德清一再強調「呼吸言語之間，還有入聲之別」的表述，可說是從創作跨越度曲的關鍵論述。因此，如果否定沈寵綏兼論北曲入派三聲唱法，將難以貫串入聲在北曲創作與度曲的承接與發展。沈寵綏又闡釋「以入代平」唱法：「入聲長吟便肖平聲，故入聲為仄，反可代平。善審音者，又可使入不肖平而還歸入唱。」其次，針對「入代三聲」，毛先舒演繹入聲隨譜唱作平上去三聲，並比較唱北曲入派三聲之殊異。而後徐大椿論南曲入聲之唱，大抵傳承鑄沈寵綏、毛先舒之唱論，並無新意。又描述唱南曲入聲「出聲拖腔之後，皆近平聲」，描述北曲入派三聲亦可唱長，猶如平聲，則南北曲入聲之唱，庶幾不分。又從吳語本音角度，分析崑唱入派三聲出現「有三聲而無入聲」之字、「有入聲而無三聲」之字，故而主張取用天下盡通的「正音」，不必盡從北字，致使北曲口法既通古今之音，亦兼南北之音，可謂漸行漸遠。

<sup>139</sup> [明]王驥德，《曲律》，頁105。

徐大椿演繹南曲入聲之唱、北曲入派三聲之口法與讀法，完全抽離曲牌譜律與填詞製曲之間的繫聯，這是徐大椿和沈璟、王驥德、馮夢龍、毛先舒最大差別所在。然而，歌者一見南曲入聲字必短促唱斷，除非回歸曲牌檢視譜律，才能得知該入聲字是「入代平聲」或「入代三聲」，再將該入聲字隨譜唱作平上去三聲。雖然「入代平聲」和「入代三聲」的創作論，的確可從現存作品得到印證，但是毛先舒提出南曲入聲隨譜而唱作平上去三聲，對歌者而言，其實是相當周折的論述。

在這段歷史長河中，元明清曲學家各自著力於創作和唱曲的論述，經由北曲「入派三聲」與南曲「入代平聲」、「入代三聲」的音韻格律，以接力方式分別成就北曲、南曲曲韻的發展。其中王驥德提出「入代三聲」，可謂自我作古，使南曲入聲具備獨立又通融的性質，成為南曲曲韻發展的關鍵概念。本文並非亟欲標新，特意放大王驥德之論點而過度詮釋，乃是關注到王驥德提出「入代三聲」的新概念。馮夢龍雖有異議，並未全然否定，而是有所修正，主張入代平聲或入代三聲，宜用於句面，不宜用於韻腳。對於入聲字在南曲創作與唱曲之原則與通變，更凸顯王驥德承上啟下的關鍵樞紐地位。

（責任校對：廖安婷）

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 〔唐〕范摯，《雲谿友議》，北京：中華書局，1959年。
- 〔宋〕沈義父，《樂府指迷》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》，臺北：廣文書局，1967年，冊1。
- 〔明〕朱權，《太和正音譜》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》北京：中國戲劇出版社，1959年，冊3。
- 〔元〕吳昌齡，《張天師斷風花雪月》，收入徐征、張月中等主編，《全元曲》，石家莊：河北教育出版社，1998年，卷3。
- 〔元〕卓從之，《中州樂府音韻類編》，收入任中敏編，《新曲苑》，臺北：臺灣中華書局，1970年，冊1。
- 〔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，1922年古里瞿氏鐵琴銅劍樓景印元本。
- \_\_\_\_\_，《中原音韻》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年據瞿氏鐵琴銅劍樓景印元本，冊1。
- 〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧校正，《中州音韻》，東京：日本國立公文書館藏，1503-1504年內閣文庫本。
- 〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧校正，《中州音韻》，上海：上海圖書館善本室藏，弘治十七年〔1504〕刊本。
- 〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧增註，〔明〕葉以震校正，《中原音韻》，北京：中國藝術研究院善本室藏，明萬曆辛丑〔1601〕大業堂刻本。
- 〔元〕周德清編輯，〔明〕王文璧增註，〔明〕葉以震校正，《重訂中原音韻》，臺北：中央研究院傅斯年圖書館善本室藏，九思堂藏板。

- 〔明〕高明，《琵琶記》，收入黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》，長春：吉林人民出版社，2001年，冊1。
- 〔元〕秦簡夫，《東堂老勸破家子弟》，收入徐征、張月中等主編，《全元曲》，石家莊：河北教育出版社，1998年，卷7。
- 〔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〕關漢卿，《詐妮子調風月》，收入鄭騫，《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962年。
- 〔明〕王驥德，《曲律》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，冊4。
- 〔明〕沈璟，《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》第3輯，臺北：臺灣學生書局，1984年，冊27-28。
- 〔明〕沈璟撰，徐朔方輯校，《沈璟集》，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 〔明〕沈璟編，鄭騫校點，《南詞韻選》，臺北：北海出版公司，1971年。
- 〔明〕沈寵綏，《絃索辨訛》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，冊5。
- \_\_\_\_\_，《度曲須知》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，冊5。
- 〔明〕徐晞撰，孫安邦、孫蓓評注，《殺狗記》，收入黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》，長春：吉林人民出版社，2001年，冊21。
- 〔明〕徐渭，《南詞敘錄》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，冊3。
- 〔明〕徐渭撰，李復波、熊澄宇注釋，《南詞敘錄注釋》，北京：中國戲劇出版社，1989年。

- 〔明〕徐霖，《繡襦記》，收入黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評註》，長春：吉林人民出版社，2001年，冊14。
- 〔明〕陸采，《明珠記》，收入黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評註》，長春：吉林人民出版社，2001年，冊6。
- 〔明〕馮夢龍評選，俞為民校點，《太霞新奏》，收入〔明〕馮夢龍著，魏同賢主編，《馮夢龍全集》，江蘇：江蘇古籍出版社，1993年，冊14。
- 〔明〕樂韶鳳等編，《洪武正韻》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，冊239。
- 〔清〕毛先舒，《南曲入聲客問》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，冊7。
- \_\_\_\_\_，《韻學通指》，《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化，1997年，冊217。
- 〔清〕王奕清等撰，《御定詞譜》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，冊1495。
- 〔清〕戈載，《詞林正韻》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，1995年，冊1737。
- 〔清〕吳梅，《詞學通論》，上海：上海古籍出版社，2013年。
- 〔清〕李漁，《閒情偶寄》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，冊7。
- 〔清〕徐大椿，《樂府傳聲》，收入中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年，冊7。
- 〔清〕曹寅等編，《御定全唐詩》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，冊1423-1431。
- 〔清〕鈕少雅，《南曲九宮正始》，收入俞為民、孫蓉蓉編，《歷代曲話彙編·清代編》，合肥：黃山書社，2008年。
- 〔清〕萬樹編，《詞律》，《四部備要》，臺北：臺灣中華書局，1965

年。

## 二、近人論著

王力，《王力詞律學》，太原：山西古籍出版社，2003年。

王恩保，〈「入派三聲」內證考辨——兼論「呼吸」與「鞞」〉，收入張希峰主編，《北京語言大學漢語語音學文萃——漢語史卷》，北京：北京語言大學出版社，2004年，頁276-289。

何大安，〈陰出陽收新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉，收入《漢語方言與音韻論文集》，臺北：何大安，2009年，頁295-311。

\_\_\_\_\_，〈周德清的「正語」之謎〉，收入洪波、吳福祥、孫朝奮編，《梅祖麟教授八秩壽慶學術論文集》，北京：首都師範大學出版社，2015年，頁112-124。

李如龍，《福州方言詞典》，福州：福建人民出版社，1994年。

李榮主編，《蘇州方言詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998年。

李榮、周長楫，《廈門方言詞典》，收入李榮主編，《現代漢語方言大詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998年。

李曉，〈南戲曲韻研究〉，《南京大學學報》1984年第3期，頁76-81。

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。

林玫儀，〈柳周詞比較研究〉，《詞學考詮》，臺北：聯經出版事業公司，1987年，頁201-264。

周維培，《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社，1990年。

夏承燾、吳熊和，《讀詞常識》，北京：中華書局，2009年。

曹述敬主編，《音韻學辭典》，長沙：湖南出版社，1991年。

張竹梅，〈論《中州音韻》入作三聲之實質〉，《江蘇大學學報》第8卷第6期，2006年11月，頁60-63。

\_\_\_\_\_，〈《中州音韻研究》〉，北京：中華書局，2007年。

甯忌浮（甯繼福），〈中原音韻無入聲內證〉，《音韻學研究》1984年第1輯，頁367-382。後收入甯繼福，《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985年，第2章第3節，〈《中原音韻》無入聲〉，頁165-171。

甯繼福，《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985年。

楊耐思，《中原音韻音系》，北京：中國社會科學出版社，1981年。

鄭騫，《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973年。

〔日〕平塚順良，〈沈義甫（沈義父）的生平考〉，《成大中文學報》第47期，2014年12月，頁181-208。

## From *Ru pai sansheng* to *Ru dai pingsheng* and *Ru dai sansheng*: A Discussion of the Principles Informing Entering Tones in *Qū* Composition

Huei-Mian Li\*

### Abstract

The differences between the rhymes used in northern and southern traditional drama hinge upon entering tones. In northern traditional drama, entering tones are recategorized into level, rising, and departing tones, whereas they are independent in southern traditional drama. These differences become manifest in the accommodation of rhymes and tonal patterns. In northern traditional drama, for example, it is called *yi ru zuoping* when characters with entering tones are used as level tones. Zhu Quan (1378-1448) marks this as *zuoping* in his *Taihe zhengyin pu* (*The Formulary of Correct Sounds for Great Harmony*). However, in southern traditional drama, characters with entering tones are used to replace those with level tones, a practice called *ru dai pingsheng* or *yi ru daiping*. In Shen Jing's (1553-1610) *Zengding nan-jiu-gong qūpu* (*Supplement to the Southern Nine First Notes Music Book*), the replacement of tones in southern traditional drama is also called *zuoping*, although it is completely different from that used in the northern tradition. Wang Jide's (1560?-1623) "Lun pingze" (Discussion of Tonal Patterns) in the *Qūlü* points out that Shen Jing was referring to *yi ru daiping*, meaning

---

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

characters with entering tones that replaced level, rising, and departing tones when no characters with these three tones were suitable. Hence, in this article, *ru dai sansheng* is used to refer to the new conception advanced by Wang, as this idea plays a key role in the development of entering-tone composition in southern traditional drama.

*Ru pai sansheng*, *ru dai pingsheng*, and *ru dai sansheng* in *qū* composition are only clearly revealed when the music books of southern and northern traditional drama are compared. They were originally regarded as theories of composition, and only later became incorporated into northern and southern *duqū* theory. This article discusses related discourses about drama from the Yuan, Ming and Qing dynasties that concern theories of composition and *duqū* in an effort to clarify several critical concepts. It investigates the principles informing entering tones in *qū* composition through an analysis of *ru pai sansheng*, *ru dai pingsheng* and *ru dai sansheng*. In so doing, this article aims to highlight the academic importance of *qū* studies from a historical perspective.

**Key words:** *ru pai sansheng*, *yi ru dai ping*, *ru dai pingsheng*, *ru dai sansheng*, characters with entering tones, *duqū*

