# 墜入魔道的古音學家
# ——論龍爲霖《本韻一得》及其音學思想

王松木*

## 摘要

龍為霖（1689-1756）《本韻一得》主張「韻學」與「樂律」同源—均出自天地元聲，承襲著邵雍《皇極經世》的易數思想，強調無論是韻部歸併或韻圖設計，都必須與樂律之理數相符。此種主觀意識極為強烈的韻學論著，恰與當前「語音史」研究強調客觀理性的思維相悖離，趙蔭棠（1957：259）曾嚴詞批判《本韻一得》，云：「至巴郡之龍為霖，寧國之周贇，乃墜入魔道者也。」然則，文本詮釋有多種可能的面向，「語音史」的觀點只是韻圖詮釋的眾多門徑之一，倘若切換觀看的視角，改從「音韻學史」或「音韻思想史」的角度著眼，《本韻一得》實有其不容忽視的研究價值。

本文以《本韻一得》為研究對象，旨在探究龍為霖的音學思想與設計理念，及其如何獨闢蹊徑、另創新說，除了留意「語音史」、「音韻學史」兩個面向之外，更試著引入「音韻思想史」的視角，試著思索以下問題：龍為霖的音學思想及其來源為何？龍氏如何設計各式韻圖？如何透過韻圖闡釋古音通轉之理？如何以韻圖兼容古今音系呢？冀望透過本文能將「音韻思想史」與「音韻學史」、「語音史」相互連通，重新估量如《本韻一得》這類被「語音史」研究者捨棄的文獻，並試著賦予新的研究意義與價值。

**關鍵詞**：古音學、通轉、音韻思想史、《本韻一得》、韻圖設計

---

* 國立高雄師範大學國文學系教授。

## 一、前言

「語音史」、「音韻學史」、「音韻思想史」是韻圖詮釋的三種面向，三者之間緊密相關，卻也各自有別。[1] 自高本漢以來，「語音史」儼然已成為漢語音韻學的研究主軸，學者多以重構古代音系、探究音變規律為目標，多將韻圖假定為反映現實方音的字表，故多選擇表面看似理性、客觀，較能切合實際語音的韻圖為研究材料，刻意迴避那些明顯摻雜個人主觀意念的韻圖。因此，象數色彩越是鮮明的韻圖，便越難以得到研究者青睞。龍為霖（1689-1756）《本韻一得》主張「韻學」與「樂律」同源—均出自天地元聲，承襲著邵雍《皇極經世》的易數思想，強調無論是韻部歸併或韻圖設計，都必須與樂律之理數相符。此種主觀意識極為強烈的韻學論著，恰與當前「語音史」研究強調客觀理性的思維相悖離，不難理解為何《本韻一得》常被冷落一旁，甚至給予極為負面的評價，趙蔭棠（1957：259）嚴詞批判《本韻一得》，云：「至**巴郡之龍為霖**，寧國之周贇，[2] 乃**墜入魔道**者也。」

然則，文本詮釋有多種可能的面向，「語音史」的觀點只是韻圖詮釋的眾多門徑之一，倘若切換觀看的視角，改從「音韻學史」或「音韻思想史」的角度著眼，《本韻一得》實有其不容忽視的研究價值。張民權《清代前期古音學研究》評論龍為霖《本韻一得》在古音學史上的地位及其獨特創新，云：

> 龍氏著《本韻一得》，稍稍在江永《古韻標準》之前，龍氏也認識到了顧炎武古音說的正確性和毛奇齡等人古音說的錯

---

[1] 關於「語音史」、「音韻學史」、「音韻思想史」的各自內涵及其相互關係，請參見王松木（2012a）。

[2] 關於周贇《琴律切音》及其音學思想，請參見王松木（2008）〈最後的煉音術士——論周贇《琴律切音》的音學思想與音韻系統〉。

誤，但龍氏不是像江永那樣，踏踏實實地從考古出發，沿著顧炎武的路子走下去，而是從形而上學出發，以五行陰陽說和樂律原理等來解釋古韻，試圖「獨闢蹊徑」，創龍氏新說。（下冊・頁 274）

張民權（2002）從「音韻學史」的角度立論，雖留意到龍為霖在古音學史上的另類創新，但對於《本韻一得》中的等韻理論著墨不深，因而未能進一步追究龍氏韻學新說的哲學思想與建構模式，只能知其然，而未能詳述其所以然。有鑑於此，本文以《本韻一得》為研究對象，旨在探究龍為霖的音學思想與設計理念，及其如何獨闢蹊徑、另創新說，除了留意「語音史」、「音韻學史」兩個面向之外，更試著引入「音韻思想史」的視角，試著思索以下問題：龍為霖的音學思想及其來源為何？龍氏如何設計各式韻圖？如何透過韻圖闡釋古音通轉之理？如何以韻圖兼容古今音系呢？針對上述問題，本文內容分成三大部分：

1. 音學思想—追溯龍為霖的編撰動機與立論基礎。
2. 韻圖設計—剖析韻圖的設計理念，觀察龍氏如何以韻圖闡釋古韻通轉之理。
3. 音韻系統—分析《本韻一得》的音系性質，並探究其音韻系統與音變規律。

冀望透過本文能將「音韻思想史」與「音韻學史」、「語音史」相互連通，重新估量如《本韻一得》這類被「語音史」研究者捨棄的文獻，並試著賦予新的研究意義與價值。

## 二、龍爲霖的編撰動機與立論基礎

龍為霖，字雨蒼，號鶴坪，四川巴郡人（今重慶市），康熙四十五年（1706）進士，歷任雲南太和知縣、石屏知州與廣東潮州知府等官職；辭官後，返居故里，奉母家居二十年，與同邑文人結詩社於東川，極詩酒酬唱之樂，著有《本韻一得》、《蔭松堂詩集》、《蘭谷草堂稿》、《讀詩管見》、《槖駝集》等。

龍為霖編撰《本韻一得》，前後歷時約四十年，今日所見為乾隆十六年（1751）刻本，書前附有蔡時田（？-1752）、彭端淑（1699-1779）、胡天游（1696-1758）之序文。全書共分二十卷，前六卷為音學理論與等韻圖說，分別論述「陰陽」、「五音」、「七韻」、「十二律」、「四聲」、「字母」、「反切」、「轉注」、「假借」、「協韻」、「轉韻」等主題，並附有「字母新圖」、「十二平韻陰陽四聲縱橫總綱圖」、「十二韻兩界分合圖」……等，各式等韻圖表及其解說；後十四卷則為韻譜，所收錄之字本諸《古今韻會舉要》與《洪武正韻》，先依平、上、去、入四聲之序分韻，每聲之下再依黃鍾、大呂、太簇、夾鍾……之序排列十二韻部；每韻之前均附有簡明的音節字表，標示韻中內含之小韻及其排列次序。

龍為霖為何要編撰《本韻一得》呢？想要解決什麼難題呢？其理想目標為何？龍為霖在〈答趙中丞論韻書〉中，答覆福建巡撫趙國麟（1673-1751）索問韻書一事，同時也表明編撰《本韻一得》的動機與目的，云：

> 人生固有之元聲，各有自然不易之定理，非可以纖毫私意增損去取於其間者。……上古之時，婦人、女子、樵夫、牧豎悉能為詩，而後世老師、宿儒猶惴惴於聲韻，出入之間，豈今人誠

> 不古若？古之人，因其自然，天也；後之人，參以己見，人也。人事起而天真亂，反切歸母、射標傳響之法，愈出愈新，而卒昧其本，則豈特劉淵輩為不識韻，博洽如鄭漁仲、吳才老、楊升庵之徒，窮搜遠引，尚不能窺見至原，準百之世，豈不難哉！某賦性愚魯，**每讀一字，不解其音韻之所由，輒煩懣累日**。以故生平讀書不多，乃殫思冥悟，久而若有所得，**頗會六書源流**。**嗣此讀秦漢以上之書，韻隨口得，不煩考校**。嘗以質諸當世論韻之士，亦多極口稱快，亟欲勒成一書，公諸同好者。（〈答趙中丞論韻書〉，頁 2-3）

從龍為霖的自述中，可知《本韻一得》的編撰動機在於：推溯聲音之本源，重新建構一套能融貫古韻、今韻的理想音系，一則可以解決歷來諸家分韻多寡不一、聚訟紛紜的弊病，一則可用以解釋古人造字之音韻所由，並有助於今人創作、吟詠古代詩賦。然則，如何能達成融貫古今音韻的理想目標呢？其立論基礎為何？個人以為，龍為霖的韻學理論乃是奠基於下列兩項基本預設之上：一是主張**「聲律同源」**，認為「樂律」與「韻學」均是以天地元聲為本源，二者之間具有同構關係，故審音必當以樂律為本，無論劃分音類或設計韻圖，均得依照五音、七均、十二律之排序與數量為準；一是認同**「古韻通轉」**，以清代初期的官話音系（中原雅音）[3] 為基礎，並與《廣韻》、平水韻及上古詩文用韻相對比，觀察其間的分合情形，試著整合出能夠兼容古韻、今韻的理想音系，藉此解釋古韻分部及其通轉關係。

## （一）聲律同原

龍為霖主觀認定「樂律」與「韻學」相通，云：「律呂制自聖人，

[3] 《本韻一得》「論入聲七韻」論述審音的標準，云：「況論韻自以中原雅音為定，一偏之見，此是彼非，將誰適從耶？」（卷一，頁 22）

而元聲本乎天地，故韻與樂相為表裡。」（卷二，頁 10），據此推論後世韻學不明，皆因學者不諳樂律之故。因此，今人想要窮究韻學之本源，明白古韻通轉所以然之理，必須以考律作為審音之本，云：

> 蓋嘗竊論天下萬物之變無窮，莫不原於陰陽五行；天下萬籟之變亦無窮，莫不原於陰陽五音。五音者，五行之配也。後世不察其原，散而索諸三萬餘字之間，紛而求諸二百餘韻之內，著書者不下數十百家，忽分忽合，或增或減，茫無定論。曰：某韻通、某韻不通、某韻仝用、某韻獨用，至通與不通、仝用獨用之故，又未能明言其所以然，而舉世為所牢籠牽制，顛倒迷惑。千餘年來，幾許才人學士，齊俯首束縛於其中，未能自振，良可慨也。夫聲韻之道與樂律通，樂有宮商角徵羽之五音，而角不通徵，羽不通宮，數奇則止，律遠則乖，理固然也。聖人和以變宮、變徵而陰陽相生，循環不窮。韻即音也，音即樂也。安有舍五音、七均、陰陽六律之外而別為一韻者者。（〈答趙中丞論韻書〉，頁 1）

從聲學特徵上看，無論是音樂或語音，均是由聲波振動所產生的物理現象，想要讓聲音產生和諧悅耳的聽覺效果，聲波振動頻率必得維持一定的比例關係，是以在不同語音的高低變化之中，總隱藏著某種微妙的數理關係。龍為霖在審音的過程中，頓悟聲韻之道與樂律相通，並從邵雍（1012-1077）《皇極經世》與蔡元定（1135-1197）《律呂新書》找尋立論依據，遂使其音學思想沾染著濃厚的象數氣味。龍為霖深受邵雍易數思想[4] 的影響，認為：聲律出於天地元聲，元聲分

[4] 《本韻一得》「論陰陽」云：「《經世》天聲地音可謂握陰陽之樞，獨惜難盡其蘊。……知音有五矣，或疑韻之何以用四（如「公弓庚京」合成宮韻類），旋四藏一之旨，熟皇極書者，始可與言。知聲有七矣，罕解數之何以用三（七聲相生總以三分損益），合二為一之理，明大易象者，庶窺其妙。非洞察陰陽何以審律，非標準律呂何以定韻。」（卷一，頁 2-3）

出陰陽；陰陽二氣相互交合，則衍為太陽、太陰、少陽、少陰四聲。以黃鍾韻為例，其平聲字可分陰、陽二調（如：烘、洪）；若依介音之差異，則可分出「公弓庚京」四類小韻（參見[圖表 1]），正與邵雍〈聲音唱和圖〉區分「日月星辰」、「水火土石」之意[5] 相合。

此外，龍為霖採納蔡元定《律呂新書》「五音二變」的觀點，[6] 認為十二律總歸為七均（含「五正音」--宮商角徵羽、「二變音」--變宮、變徵），[7] 故將韻部劃分為平聲十二韻、入聲七韻，並依古代樂律「三分損益，隔八相生」之理，[8] 說明各律相生之次序，藉以闡釋各韻之間相通、不通之理（參見[圖表 2]）。

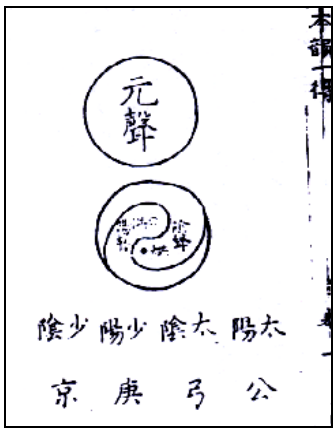
---

[5] 邵雍《皇極經世》屢屢可見以「四」作為分類、運算的基礎。關於邵雍〈聲音唱和圖〉的音學思想與設計理念，請參見王松木（2012b）。

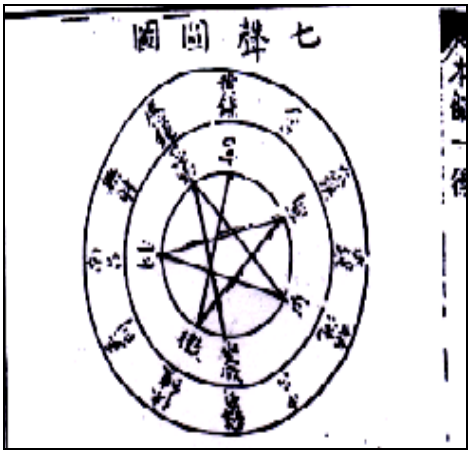
[6] 《本韻一得》「論七均」:「《律呂新書》云：五聲宮與商，商與角，徵與羽，相去各一律，至角與徵，羽與宮相去乃二律。相去一律則音節和，相去二律則音節遠。故角、徵之間，近徵取一聲謂之變徵；羽、宮之間，近宮取一聲謂之變宮。……愚按二變不等於正音，但可以濟五音之不及，然有五音而無二變，不可以為樂。」（卷一，頁 10）

[7] 七個音階之中，依照變宮、變徵所在的位置不同，便出現不同的音階形式。《本韻一得》以變宮配應鍾，以變徵配蕤賓，此乃古音階形式，戴念祖（2001：191）《聲學史》描述古音階的特點：「古音階的變徵正好出現在音階之中央，變徵左右兩邊的音階形式相同，因此，又稱古音階的變徵為『中』。」

[8] 《本韻一得》「論七均」採《淮南子・天文訓》的生律之序，論述各律管長度之計算及其關係，云：「此十二律長短相生為一終也。數用倍、半者，以子聲比正聲，則正聲為倍；以正聲比子聲，則子聲為半。如黃鍾之管正聲九寸為均，子聲則四寸半，下生林鍾之子聲。三分去一，故林鍾子聲三寸。林鍾上生太簇之子聲，三分益一，故太簇子聲律四寸，餘準此，上下隔八位而生，終於中呂，皆以相生所得之律寸數半之，各以為子聲之律。」（卷一，頁 15）如上所述，各律管之長度以黃鍾之正聲 9 寸為準，折半則為子聲 4.5 吋，正聲與子聲律管長度比為 2：1，兩者差八度音高。黃鍾子聲三分損一，即 4.5×（1-1/3）＝3 寸，為林鍾子聲；林鍾子聲三分益一，即 3×（1＋1/3）＝4 寸，為太簇子聲。以此方式推算，原有律（黃鍾）每隔八位可得相生之律（林鍾）。




[圖表 1]




[圖表 2]

龍為霖以「易數」與「樂律」作審音辨韻的理論基礎，建構出獨特的韻學體系，並以此作為韻圖設計之概念框架，用以闡釋古韻通轉之理。蔡時田《本韻一得・序》統括全書要旨，云：

> 渝州龍雨蒼先生，學殖有根柢，早契六書精蘊，直溯元聲，洞曉陰陽，五音透達，七均融徹，以通其郵於變宮、變徵，而十二律、閏律，循環相生，**相通、不相通之處，繪圖立說，分別入微，使三代以上之音，粲然復明。**……又觀《皇極經世書》，律感呂而聲生，呂感律而音生，律呂唱和，相生不窮，以聲起數，以數合卦，天地萬物之變化，統在於斯，神而明之，存乎其人，則是書豈但同文之一助耶！（《本韻一得・序》，頁 2）

若進一步追問：龍為霖為何能頓悟聲韻之道與樂律相通？其靈感來源為何呢？觀察龍為霖的活動區域及其地域文化，可知龍氏的音學思想淵源，應與巴蜀地區易學風氣興盛有關。巴蜀易學源遠流長，自漢代以來，易學名家輩出，尤以象數易學為尚，如〔西漢〕揚雄（前 53 年-18 年）「好深沈之思」（《漢書・揚雄傳》），堪稱早期最具影響

力的蜀地易學家，其所著之《太玄》即是仿擬《周易》而作；宋代以後，圖書易學興起，邵雍數學易學亦經由友朋、子孫、術士……等不同管道傳入蜀地，[9] 並且逐漸廣泛流傳，蜀地之學者不僅能夠輕易窺見邵雍的論作，[10] 亦能暢言其學術旨趣。宋代蜀地易學風氣如此興盛，程頤（1033-1107）也曾坦言「《易》學在蜀」[11]；明清時期，蜀地學易風氣仍是延續不墜，至晚清張之洞（1837-1909）入蜀主持學政，仍能發現蜀士喜言《易》學，[12] 蜀地易學風氣之盛可見一斑。

蜀人彭端淑（1699-1779，四川眉州丹稜人）在《本韻一得・序》中，以揚雄比況龍為霖，云：「吾蜀山川奇秀，多鍾異人，巫山之英，實生子雲，《太玄》《法言》炳煥千古，先生是書，殆繼子雲而傳乎。」巴山渝水孕育出特殊的地域文化，自南宋以來，逐漸成為四川地區的學術中心，而龍為霖久居川東巴渝之地[13]，其韻學理論以易數思想為

---

[9] 金生楊（2007）考察邵雍易學在巴蜀地區的傳播，指出：在宋代，司馬光、牛師德、牛思純等傳邵雍之學至張行成；邵雍子孫邵伯溫、邵博等人入蜀盛傳其學；又有術士杜可大等人得王豫遺書而傳邵雍之學。於是，邵雍易學在巴蜀廣泛地傳播開來，影響甚大。

[10] 樓鑰（1137-1213）告誡入蜀的王粹中，云：「康節遺書有傳者，不惜師問窮精微。先天僅得十二三，聲音律呂無由窺。」（《攻媿集》卷 3「送王粹中教授入蜀」，收錄於《四部叢刊初編・集部》，臺北：商務印書館，1965 年，頁 46。）魏了翁（1178-1237）〈答澧州徐教授復〉：「邵氏書有《觀物篇》、《先天圖》、《漁樵對問》、《擊壤詩》、《易學辨惑》等非一，不止《皇極經世》。若某萬一歸蜀，則此等書亦非難得。今偶不帶行，但能省記耳。」（《鶴山先生大全文集》，卷 35，收錄於《四部叢刊初編・集部》，臺北：商務印書館，1965 年，頁 300。）

[11] 《宋史・列傳第二百一十八隱逸（下）》「譙定」：「袁滋入洛，問《易》于頤，頤曰：『《易》學在蜀耳，盍往求之？』」參見〔元〕脫脫等著，《新校本宋史并附編三種》（臺北：鼎文書局，1980 年），頁 13461。

[12] 張之洞《輶軒語・語學第二》「治經宜有次第」：「《周易》則通儒畢生探索，終是解者少，而不解者多。故治經次弟，自近及遠，由顯通微，如此為便，較有實得。」注曰：「蜀士好談《易》，動輒著書，大不可也。」引自《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1988 年），第 62 冊，頁 513。

[13] 俞榮根（2001：122）：「古四川盆地，以成都為中心的西部是古蜀國領域，以重慶為中心的

根柢，乃是受到當地學術風氣的浸潤所致。

### （二）古韻通轉

語音隨著時空推移而逐漸產生變異，後人以當世通行的語音誦讀上古詩歌，勢必將遭遇到許多齟齬不安、無法協韻的現象。如何能在吟哦諷讀之間，以時音重現上古詩歌原有的韻律美感呢？這無疑是古代讀書人亟力想要破解的難題。面對此一難題，自南北朝以來，學者提出下列三種解決方案：

- 叶音說—因欠缺「古今音變」的歷史觀念，逕以當世語音誦讀上古詩歌，一旦遭逢無法與其他韻腳叶韻之處，便臨時改讀他音—標註為「叶某某反」，藉此以求得韻讀之和諧。[14] 叶音改讀的起源，可追溯至〔北周〕沈重（500-583）《毛詩音》，而朱熹（1130-1200）《詩集傳》堪為叶音說之集大成。
- 通轉說—基於「古人韻緩，不煩改字」的觀點，合併今韻以求古韻，認為《廣韻》或平水韻中某些語音相近的韻，在上古時期自可通押、轉讀，今人無需另以叶音方式臨時改讀。〔南宋〕吳棫（約 1100-1154）《韻補》依據古韻通轉的觀念，參照古今用韻的分合關係，將古韻歸併為九部；直至清代初期，毛奇齡（1623-1716）《古今通韻》、邵長蘅

東部是古巴國領域，故稱巴蜀大地，形成巴蜀文化。巴蜀文化與巴渝文化交織交融，共生共榮，又有各自的特色。」就地理位置而言，「渝」為川東，「蜀」為川西，但同在四川盆地之內，龍為霖雖居於渝州，但亦不能排除可能受到西蜀文化影響，故本文就其同者觀之，「巴蜀」視為具地域特色的文化圈，而不強調「巴渝」、「巴蜀」之間的差異。

[14] 汪業全（2009：2）認為應從「發生」與「功能」兩方面來界定叶音，指出：「叶音是以後代今音讀古韻文（或仿古韻文）出現韻讀失諧時為協韻而加註的音。叶音旨在恢復或追從韻諧關係。從功能上看，叶音當屬於聲律美學範疇。」

（1637-1704）《古今韻略》、龍為霖《本韻一得》等人，仍延續著古韻通轉說。

- 古本音說—認為古今韻部之界限有別，主張離析唐韻（《廣韻》），重新劃分古韻韻部，方能回復古韻原貌，闡明古今語音的分合關係。顧炎武（1613-1682）《唐韻正》開風氣之先，江永（1681-1762）、戴震（1725-1777）、段玉裁（1735-1815）……等人踵武其後，正所謂「前修未密、後出轉精」，使得「古本音」成為乾嘉古音學者遵循的學術典範（paradigm）。[15]

從著述性質與預設功能觀之，上述三種解釋方案各有其不同的偏向：「叶音說」多採隨文註釋的方式，以追求美感經驗為導向，註解者的目的在於協助讀者透過叶音而能隨口成韻，在諷誦吟哦之間，感受古代詩賦本有的律韻美感，進而體驗文學作品所傳達的情感與意象，朱熹《詩集傳》即為典型代表。[16]「通轉說」的論著多數是為了方便詩家檢韻所編纂之韻書，以追求工具價值為導向，編纂者的目的在於作為文人創作古體詩文的用韻規範，大多基於「古人韻緩」的概念，以平水韻為基礎而加以歸併，諸如：吳棫《韻補》、毛奇齡《古今通韻》（1684）、邵長蘅《古今韻略》（1696）等，均屬此一類型；至於「古本音說」，則是強調以客觀實證的考據工夫追溯古音，試圖還原上古語音之真貌，進而逐步達成通經、明道、救世的目標，此派

[15] 有關顧炎武「古本音」典範的形成過程，請參閱朱曉農（2007）。

[16] 朱熹以諷誦涵詠方式來詮釋《詩經》美學，《詩集傳》以叶音方式為某些今日讀來不協韻的韻腳標註韻讀，讓讀者得以重新領略到韻律和諧的美感。鄒其昌（2005：10）論述朱熹叶音理論的成敗得失，云：「朱熹對『叶韻』理論的重視，更突出了他對『興』意蘊的理解和推測，這對遠古時代審美活動、審美意象生以及原始思維的『還原』有一定的啟發作用；但是，由於缺乏必要的科學性，致使『叶韻』出現了不該出現的常識性問題。這成為了後來音韻學所重加攻擊的對象。」

學者多為經學家，其鑽研古韻之學，意在詮釋古代經典，雖仍未跳脫實用目的之外，但其研究方法實已初步具備科學研究的特質。顧炎武《音學五書》標舉「讀九經自考文始，考文自知音始」的論點，突破時音、俗韻的侷限，「離析唐韻，以求古音」，開啟了「古本音」研究的新格局，將古韻之學從原本側重美學與實用的研究取向，逐步導向精密化、科學化的路徑，但卻也因此而拉開「詞章家」、「考據家」之間的距離，致使「詩學」與「韻學」開始分道揚鑣、漸行漸遠。[17]

在龍為霖所處的時代環境中，「叶音說」、「通轉說」、「古本音說」之間，彼此消長的態勢為何？龍為霖對於不同解釋方案有何評議呢？如何從中做出抉擇？如何針砭舊說、另闢蹊徑？唯有釐清這些問題，方能理解龍為霖古音學之創見，及其在古音學發展史中的定位。

**1. 清初古音學的概況與走向**

依照「物競天擇，適者生存」的演化法則，某種學說之所以能從競爭者中脫穎而出，除了理論本身有更強大的邏輯性、涵蓋性與解釋效力之外，還得適應外在社會環境的需要。古音學如何因應社會環境的變化，而調整自身內容，並衍生出不同發展趨向呢？以宏觀尺度鳥瞰古音學史的演進，有助於看清不同學說之間的互競過程與發展脈絡。

「叶音說」發端最早，但因註解者以「字音」為本位，聚焦在古詩吟哦諷誦之韻律美感上，故只關注個別字音在特定語句中的讀法，

[17] 平田昌司（2007：199）觀察到「韻學」與「詩學」原本攜手並進，但在明末以後卻逐漸變得疏離，云：「顧炎武古音學的出現，徹底改變了這種詩學、韻學、經學共存的格局。顧氏以『六經之文乃可讀』為至高目標，嚴格追求『三代以上之音部分秩如，至賾而不可亂』，不再允許韻學寄生於詩學的狀態。施潤章把顧炎武《音學五書》譽為『詩家不朽之書』，顧氏申明其功在於注《毛詩》與《周易》，從此可以讀出詩人的期待視野和樸學的學術走向之間出現了距離，兩者開始遙遙相對。」

一則未能全面觀照音韻的系統性而流於瑣碎零散，一則因普遍欠缺「古今言殊」的音變觀念，以時音臨時改讀古詩韻腳，容易產生一字多叶、字無正呼的情形，致使字音隨意蔓衍而趨於紛亂龐雜。明末焦竑（1540-1620）、陳第（1541-1617）對於「叶音說」的諸種誤失提出猛烈的批判，自此之後，「叶音說」便逐漸式微，清初古音學家大多已不再像宋儒那般全面以「叶音說」來解釋古詩韻讀。

清代前期（1644-1759）的古音學，[18] 隨著「叶音說」勢力逐漸消退，呈現「通轉說」與「古本音說」相互爭勝的局面。二者著述性質與編撰目的均不相同，最後孰能取得競爭優勢呢？能否「適應」當前學術潮流走向，無疑是重要關鍵之一。站在今人的立場，以事後諸葛的眼光回顧清代古音學史，可能直覺地認為：顧炎武的「古本音說」顯然要比「通轉說」更具開創性、科學性，更能接近古音之真實面貌，「古本音說」自然遠比「通轉說」更有競爭優勢。此種後見之明的音韻學史觀，落實在當代學者所撰寫的古音學史中，[19] 往往只見以「古

[18] 依照張民權（2002）的分期，清代古音學可分成三個歷史階段：前期為開創、探索期，從明朝覆亡（1644）至江永《古韻標準》（1759）問世為止；中期為發展、成熟期，從江永到張成孫《諧聲韻譜》（1814）問世為止，即乾嘉時期；後期為總結期，從道光年間到清末為止，以章、黃為殿軍。龍為霖《本韻一得》（1751）恰在江永《古韻標準》（1759）之前，處於清代初期古音學之尾聲。

[19] 江有誥《古韻凡例》概括「古本音說」的傳承脈絡，云：「國朝崑山顧氏始能離析唐韻以求古韻，故得十部。然猶牽於漢以後音也。婺源江氏始專就三百篇以求古韻，故得三十部，然猶惑於今人近似之音也。金壇段氏始知古音之絕不同今音，故得十七部。古韻一事，至今日幾如日麗中天矣！取而譬之，吳才老，古韻之先導也；陳季立，得其門而入也；顧氏、江氏則升堂矣；段氏則入室矣。」引自《音學十書》（北京：中華書局，1993 年），頁 19。王國維《觀堂集林・卷八・周代金石文韻讀序》亦云：「古韻之學，自崑山顧氏而婺源江氏，而修寧戴氏，而金壇段氏，而曲阜孔氏，而高郵王氏，而歙縣江氏，作者不過七人，然古韻廿二部之目，遂令後世無可增損。」引自姚淦銘、王燕編，《王國維文集》（北京：中國文史出版社，1997 年），第四卷，頁 157。張世祿《中國音韻學史》、王力《清代古音學史》均持相同的古音學史觀——以「古本音說」為主軸，以「通轉說」為末流。

本音說」為歷史發展主軸，勾勒出一條清晰的古音學傳承脈絡，即：顧炎武→江永→戴震→段玉裁……，前仆後繼，猶如一場接力比賽。然則，古音學發展的真實歷程，豈是如此單一、平順？學術發展軌跡往往是崎嶇蜿蜒、多線并行的，並非以穩定的步伐朝著某個既定、不變的目標直直走去。

受到外在變數的擾動，學術發展腳步有如醉漢一般，步履蹣跚，時而前進，時而停滯或後退，唯有當我們回首反顧時，才會顯得脈絡清晰。為何歷史軌跡如此捉摸不定呢？因那些今日看來睿智卓越的偉大創見，最初大多被視為顛覆傳統的異端邪說，其優越之處往往得隨著歷史情境的轉移，方能逐漸地彰顯出來。若重回十七世紀末期的歷史情境中，顧炎武的「古本音」雖已不乏追隨者，如：柴紹炳（1616-1670）、毛先舒（1620-1688）等，但在當時士人階層中更具普遍性與影響力的學說，反倒是今日被多數古音學史家所略去的「通轉說」。降至乾隆、嘉慶年間，當考據之學躍居學術主流之後，「古本音說」才能真正超越「通轉說」，取得絕對優勢。近百年來，高本漢典範以「語音史」為研究取向，強調以理性客觀的方法重構上古音系，「古本音說」遠比「通轉說」更能與高本漢典範相契合，更強化了「古本音說」在當前學術體系中的優勢地位。正因如此，今人回顧清代古音學史，大多只知有顧炎武、江永、戴震、段玉裁、王念孫、江有誥，卻鮮少論及毛奇齡、邵長蘅與龍為霖。

「通轉說」在清初以前，曾在文人階層中廣泛流行，但隨著古體詩文創作、鑑賞之衰微，此派觀點如今早已失去競爭優勢，雖尚未完全銷聲匿跡，[20] 但在當前學科體系之中，或許應當被歸入「文藝學」

[20] 龐存周（1999：15-16）《〈詩經〉韻讀圖解》試圖依方音協韻，讀出《詩經》的韻律美感，但亦自覺此種路徑與正統古韻分部研究相比，恐有「旁門左道」之譏，云：「讀《詩經》時，如果只以某一個統一的標準音去通讀全部，在韻律上無疑是要歸於失敗的。這就必須脫離

而非「語言學」範疇。

**2. 龍為霖的韻學觀點**

龍為霖《本韻一得》延續著明代以來追求實用的古音學研究趨向，[21] 表面上亦是遵循著「通轉說」的老路，但實際上卻是在因襲守舊之中別開新局，試圖將等韻學的審音概念，運用在上古韻部的歸併上，另闢以樂律為本的古音通轉新說。龍為霖的通轉新說，有以下幾項基本主張：

- **反對「叶音說」**

龍為霖的古音學說有其進步之處，但也有保守的一面。其進步之處在於：清楚認識到「古詩無叶音」的正確性。《本韻一得》將古人協韻與六書之轉注、諧聲、假借相比附，並指出「叶音說」之謬誤：

> 天下文字必歸六書，古人押韻不過取諸轉注、諧聲、假借三者耳。後儒不識六書、不明古韻，創為叶韻之說，一切妄自改讀，聖人之韻荒矣！至轉換韻腳隨意拈用，不知古人換韻悉本音律。(「協韻轉韻總目題詞」，卷六）
>
> 古無韻名，又焉有所謂協韻者乎。後世不究六書，古音失傳，

---

『今聲韻』韻書的框框，而從各地方言的角度出發，去上規兩千年前不同地區所產生的篇章，基本判定其究竟如何讀才協調。……令人遺憾的是，即使像朱熹那樣『協音』的嘗試，也被正統音韻學家認為是無足可取的『野狐禪』，這真是『門戶深沈』的偏激之見！這裡，我採用以方言方音為探索基礎的方法，來協調一下《詩經》的韻律，該不會是『野狐禪』中之『野狐禪』吧？」

[21] 張民權（2002：40）:「明代人研究古韻，也有自己的特色，那就是以實用為目的，將古韻與今韻結合起來研究。許多韻書的編纂，一方面列出詩韻字（平水韻），另一方面又列出古通古叶之字，以便做古詩取韻的參考。在明人現存的韻書中，潘恩《詩音輯略》為早期代表……此風一直影響到清代，毛奇齡《古今通韻》、邵長蘅《古音韻略》、李因篤《古今韻考》等，也都是如此。」

盡舉而名之曰「叶」。於是穿鑿附會，改古字之本音，就後世之俗韻。…豈知南山之竹不揉自直，古人之詩本合音律，烏用勞唇胐、費簡冊哉！（「論協韻」，卷六，頁 1）

因堅決反對「叶音說」，故對邵長蘅（1637-1704）《古今韻略》於每韻之後附載「叶音」之舉，龍為霖予以嚴詞批判，云：

《古今韻略》每韻後附載叶音，先引吳才老，次引楊升庵，又以己見增入諸字，自謂摭拾無餘，學者亦多稱為善本，不知古無叶音。即以叶論，如邵所增東韻第一字乃「虞」，叶「五紅切」，注引《毛詩》「于嗟乎騶虞」[22] 為據，按詩，本句「虞」與「乎」自相應和，下章一字不改，正所謂反覆咏嘆，若分讀兩音，全失詩人之意矣。且考古韻：「葭」可讀「姑」，「豝」可讀「逋」，是首章原同一韻，與「于嗟乎，不承權輿」[23] 同例。「虞」改叶「牙」，已自錯誤，又改「五紅切」以叶「蓬」「豵」，「輿」之與「簋」「飽」，何獨無叶音乎？謬甚！……任意改叶，無一是者，其他紕繆，何可殫述。況渠所增叶音，引及宋人詩賦，如此恐增不勝增矣。（《本韻一得》「凡例」，頁 9-10）

在〈騶虞〉中，兩個「虞」字的讀音看似不與本章其他韻腳相諧，究竟此詩的韻例為何？「虞」是否入韻？當與哪些字叶韻呢？歷來學者對此提出許多不同的見解。朱熹《詩集傳》分別以叶音改讀之，註云：「『虞』，一叶音『牙』，一叶五紅反。」[24] 邵長蘅《古今韻略》採納朱子「虞」字二叶的作法，龍為霖對此予以駁斥，認為：「于嗟乎

---

22 《召南・騶虞》：「彼茁者葭，壹發五豝，於嗟乎騶虞！彼茁者蓬，壹發五豵，於嗟乎騶虞！」

23 《秦風・權輿》：「於我乎，夏屋渠渠，今也每食無餘。於嗟乎，不承權輿！於我乎，每食四簋，今也每食不飽。於嗟乎，不承權輿！」

24 〔宋〕朱熹，《詩集傳》（臺北：藝文印書館，1974 年），頁 53-54。

騶虞」應該斷句為「于嗟乎」、「騶虞」，而「乎」與「虞」本屬一韻，無須再另注叶音；[25] 王鳴盛（1722-1797）《蛾術編》亦持相同觀點，云：「《詩・騶虞》『于嗟乎騶虞』，此三字二字句，乎與虞叶，本屬一韻，故不必以上章虞字讀音牙，下章虞字讀音五紅反，與葭、豝、蓬、豵叶，如《集傳》云云也。」[26]

**● 糾正毛奇齡「通轉說」之謬誤**

清初古音學家倡言「通轉說」者，尤以毛奇齡《古今通韻》最為通行。《古今通韻》以劉淵平水韻為本而加以刊訂，兼列律韻（今韻）與古韻，冀以此作為文人創作古詩之用韻標準。毛氏進呈此書，得到康熙皇帝的讚許，並詔付史館刊印，有著皇權加持的光環，再加上許多當朝重臣為之作序，遂使此書名重一時。若就其韻學理論觀之，因毛奇齡個性好與人辯駁，為能與顧炎武之「古本音說」相抗衡，特創立所謂「五部三聲兩界兩合」[27] 之說，其作法只是將平水韻予以簡單

---

[25] 顧炎武亦反對朱熹叶音說，但〈騶虞〉的用韻卻有不同見解，《詩本音》卷一云：「首章以『葭豝虞』為韻，二章以『蓬豵』為韻，而虞字則合前章。《集傳》不得其解，乃以首章之虞叶牙，二章之虞叶五紅反，一詩之中而兩變其音，及至《秦風・權輿》之篇則無說矣。」見《音學五書》（北京：中華書局，1982 年），頁 63。

[26] 〔清〕王鳴盛，《蛾術編》（上海：上海古籍出版社，2002 年《續修四庫全書》本），第 1150 冊，卷 34，頁 331。

[27] 毛奇齡《古今通韻》將古韻分為五部：「東冬江陽庚青蒸」、「支微齊佳灰」、「魚虞歌麻蕭肴豪尤」、「真文元寒刪先」、「侵覃鹽咸」，以五部配以宮商角徵羽五音。但因五部之間仍有轉叶，又立「三聲」、「兩界」、「兩合」加以補苴。「三聲」指平上去三聲相通，不與入聲通，其與入通者，謂之叶；「兩界」乃是將五部概括為陰聲韻（13 韻）、陽聲韻（17 韻，配入聲）兩大類，兩者之間不相通，若有相通者，謂之叶；「兩合」則是「無入十三韻之去聲」與「有入十七韻之入聲」相通，而不與平聲、上聲通，若與平聲、上聲相通者，謂之叶。毛奇齡「五部三聲兩界兩合」之說，體例淆亂、自相矛盾，《四庫全書・提要》評論曰：「蓋其病在不以古音求古音，而執今韻部分以求古音；又不知古人之音亦隨世變，而一概比而合之，故徵引愈博，異同愈出，不得不多設條例以該之，迨至條例彌多，矛盾彌甚，不得不遁辭自解，而叶之一說生矣。」參見《古今通韻》（臺北：商務印書館，1983 年《景印文淵閣四

地歸併，試圖以此規範古體詩文之通轉叶音。然則，毛奇齡的通轉之說過於氾濫、漫無涯際，見古代詩文用韻有通協之例，不論其古今音變，一概比而合之，幾乎已至無所不轉的境地，因而招致同時代之人如李光地（1642-1718）、邵長蘅……等人的強烈批評，江永《古韻標準・例言》更直指其病灶之所在，云：「毛氏著《古今通韻》，其病即在『通』字。古韻自有疆界，當通其所可通，毋強通其所不可通。」[28]

龍為霖主張古韻通轉說，同樣也將聲韻比附於樂律，以「五音二變」解釋古韻分部及其通轉關係，表面上看似與毛奇齡的韻學觀點十分相近，但實際上龍為霖卻是對毛奇齡的「五部三聲兩界兩合」深感不滿。在《本韻一得》中，龍為霖即以毛奇齡《古今通韻》作為首要糾誤的對象，書中屢屢直指毛氏謬誤失當之處，如：

> 西河毛氏著《古今通韻》，以宮、商、角、徵、羽、變宮、變徵立論，五部三聲，盡破向來拘攣積習，似乎知本矣，及考其所定五音二變，如：陽韻本商也，以為變宮；侵韻變宮也，以為羽……種種皆一己私見。特推鄭庠六大部[29] 之例，小變其說，又假以樂律大冒頭，籠蓋一切，而其實音律與韻學貫通之處，尚未細意講求。其所兩界、兩合者，勉強分合。要何如「四聲一貫」之為正。而極詆吳門顧氏分屬入聲之謬，安見「真軫震質」果是，「支紙寘質」果非乎？且既三聲通矣，又兩合；

---

庫全書》本），第 242 冊，頁 2。

[28] 〔清〕江永，《古韻標準》（北京：中華書局，1995 年《叢書集成初編》本），第 1247 冊，頁 7。

[29] 王力（1992：1-2）：「鄭庠著有《古音辨》，書已亡佚。他的古韻分部見於熊朋來《熊先生經說》。鄭庠分古韻為六部，如下：1.支脂部—包括支脂之微齊佳皆灰咍九韻；2.魚模部—包括魚虞模歌戈麻六韻；3.尤侯部—包括蕭宵肴豪尤侯幽七韻；4.先僊部—包括真諄臻文欣元魂痕寒桓刪山先僊十四韻；5.陽唐部—包括東冬鍾江陽唐庚耕清青蒸登十二韻；6.侵部—包含侵覃談嚴添咸銜凡九韻。」

兩合矣，又叶韻。百餘韻中幾無不可通之字，即偶誤者猶可以叶韻借口。毋怪邵子湘以為：「音義泛瀾（濫），循其說，使人滉漾而靡所畔岸也」。（「論十二韻」卷二，頁 10）

（毛氏）所著《古今通韻》一書，別為「五部三聲兩界兩合」之說，旁引曲證，博極群書，大意謂通叶無正音，如〈漢廣〉四句，[30] 屬陽庚三聲，「方」如字，則「泳」可讀「泱」；「泳」如字，則「方」可讀「葦」。「調」字入東韻可讀「同」；「同」字入蕭韻可讀「調」之類。循其說，誠猶河漢而無極矣。且既自立五部、兩界、回互、通轉之例，以範古今，而古人之韻不盡與己例相符，乃別為叶韻以統之。是其所謂叶，與沈括、吳棫輩之所論叶音又各不同。要皆溯流而未窮其源，私心自用而不師乎古。雖彼此互相訾議，極千證萬辯，以求伸其必然之解，而本義要自茫然，曾何足折衷於至當哉。（「論轉韻」卷六，頁 3-4）

從以上引文可知，龍為霖認為毛奇齡雖以「五音二變」論韻，看似能洞察語音之本源，但實際上毛氏對於樂律與聲韻貫通之理並未細意講究，因而在兩者的配伍關係上，僅憑私見，多有不當之處；再者，批判毛氏「五部三聲兩界兩合」之說體例矛盾、濫用通轉，幾乎已至「河漢而無極矣」的地步。儘管龍為霖極力駁斥毛奇齡觀點，傾向於認同顧炎武的韻學主張，但龍為霖卻寧可選擇站在文士創作詩賦的立場，仍延續著實用的路徑，依舊朝「通轉說」的方向發展，而不改走顧炎武的「考古」的路徑，向「古本音說」方向歸依。然而，因有鑑於毛奇齡濫用通轉之弊病，龍為霖自覺必須重新建構一套理論體系與分類框架，用以闡明古韻分類及其通轉關係，方能糾正舊韻分韻之謬，避免隨意濫轉之弊。

---

[30] 《周南・漢廣》：「……漢之廣矣，不可泳思，江之永矣，不可方思。」

● 質疑顧炎武「古本音說」

顧炎武「古本音說」固然有其合理性、科學性，也受到許多清初古音學家的推崇。然則，在康熙、雍正年間，在詩人詞客的群體之中，古韻通轉仍具有強大的影響力。為何顧炎武的進步學說未能一統天下呢？主要原因有二：一是，就理論與方法而言，顧炎武雖能勇於突破，「離析唐韻，以求古韻」，免去前人「執今韻以求古韻」之弊，但其學說本身仍未臻完善，尤其在對於《詩經》合韻現象的解釋上，未盡合理之處最為明顯，[31] 況且如江永所言，顧炎武未能將等韻理論與古音學有效結合，存在著「考古之功多，審音之功淺」的缺失；二是，就當時社會環境而言，清初文人欲通曉古韻之學，乃是為了吟誦或創作古體詩賦之實際需要，尤其在康熙中期之後，由於政治上的動盪已漸趨平息，文人學士紛紛投身科舉考試以為干祿之階，更推動古音學往追求實用的方向發展。[32]

顧炎武具有強烈的遺民氣節與革新意識，以「復原古音」作為窮究經典原意的階梯，冀望藉此達到通經明道、救世濟民的最終目標。《音學五書》具有濃厚的復古傾向，嘗云：「天之未喪斯文，必有聖人復起，舉今日之音而還之淳古者。」（《音學五書・序》）正因顧炎武懷抱著「還之淳古」的遠大目標，故能超越當下的實用目的，勇於

[31] 張民權（2002：152）：「顧氏由於對宋人通轉叶音說矯枉過正，因而只承認古韻部的通韻關係而不承認合韻關係，將《詩經》中的一些合韻現象解釋為方音或視為無韻，結合古音研究留下了一片空隙地。」

[32] 張民權（2002：5）觀察康熙中後期（1682-1721）的社會環境，指出該時期古音學追求實用的特點：「他們（按：指毛奇齡等人）的研究往往是為了迎合清廷『崇儒右文』的文化政策，附和風雅。由於康熙皇帝本人對漢民族文化所表現出來的濃厚興趣，尤其在是在詞賦詩律方面科舉取士的需要，因而這期間的古音學研究轉向了以實用為目的，與今韻結合的方向。觀看這期間古韻著作的名稱就可知道了，如毛奇齡《古今通韻》、邵長蘅《古今韻略》、李因篤《古今韻考》。」

突破前人以「韻」為本位的格局，不僅能「齊一變，而至於魯」，更進一步「魯一變，而至於道」。[33] 相較之下，清初文人詞家普遍習慣以平水韻作為詩文創作的用韻標準，倘若斷然「離析唐韻，以求古韻」，或許能夠還原古韻的歷史真貌，但卻也違拗了文人學士的用韻習慣，難免給人支離破碎、詰屈聱牙的負面印象，[34] 如此一來，顧炎武的創新之舉卻反倒與實際需求違逆，甚至因過度泥古而引來訕笑。[35]

隨著「詩學」與「韻學」分途發展，清初古音學家在著書立說時，通常得在「作詩」與「通經」、「實用」與「復古」之間有所抉擇。從龍為霖的生平興趣與傳世著作觀之，其才學主要展現在文學創作上，

---

33 顧炎武〈答李子德書〉：「夫子有言：『齊一變，至於魯；魯一變，至於道。』今之《廣韻》固宋時人所謂『菟園之冊』，家傳而戶習者也。自劉淵韻行，而此書幾於不存；今使學者睹是書而曰：『自齊梁以來，周顒、沈約諸人相傳之韻固如是也。』則俗韻不攻而自絀，所謂『一變而至於魯』也。又從是進之五經三代之書，而知秦漢以下至齊梁歷代遷流之失，而三百篇之《詩》可弦而歌之矣，所謂『一變而至於道』也。」引自《顧亭林詩文集》（北京：中華書局，1959 年），卷 4，頁 73。

34 江永《古韻標準・例言》意識到「復古」與「實用」兩端，在取捨之間難以避免的衝突：「古人之音，雖或存於方音之中，然今音通行既久，豈能以一隅者概之天下？譬窑器既興，則不宜於籩豆；壺斟既便，則不宜於尊罍。今之孜孜考古音者，亦第告之曰：古人籩豆尊罍之制度本如此，後之模仿為之者或失其真耳。若廢今日之所日用者，而強易以古人之器，天下其誰從之？觀明初編《洪武正韻》，就今韻書稍有易置，由不能使之通行，而況欲復古乎？顧氏《音學五書》與愚之《古韻標準》，皆考古、存古之書，非能使之復古也。」（頁 10）王鳴盛（1722-1797）《蛾術編》「韻書功過之大小」：「顧氏亭林始極意古音，然專論古音未適于用于斯時也。正當參酌古今定一書如邵氏《古今韻略》，書名甚合，其著書之意亦甚佳，惜乎猶未盡善也。」參見《蛾術編》，卷 35，頁 337。

35 王鳴盛《十七史商榷》「唐以前音學諸書」卷八十二：「寧人宿傳青主家，晨未起。青主呼曰：『汀茫矣！』寧人怪而問之，青主笑曰：『子平日好談古音，今何忽自昧之乎？』寧人亦不覺失笑。古音『天』呼若『汀』，『明』呼若『茫』，故青主以此戲之。然則，古可好而不可泥也。聲音固爾，文字亦然。蓋聲音文字，隨時而變，此勢所必至也，聖人不能背時而復古。……大約學問之道，當觀其會通，知今不知古，俗儒之陋也；知古不知今，迂儒之癖也。心存稽古，用乃隨時，並行而不相悖，是謂通儒。」參見《十七史商榷》（上海：上海古籍出版社，1995 年《續修四庫全書》本），第 452 冊，頁 24-25。

是善於詞章之學的文人，而非精通考據的經學家，其著書動機在於使學者能「讀秦漢以上之書，韻隨口得，不煩考校」，因此儘管龍氏對於毛奇齡的「通轉說」嚴詞批判，但其韻學研究取向卻是與毛奇齡基本一致，反倒與顧炎武的「本古音說」相對。《本韻一得》「凡例」第一條，龍為霖強調該書在檢韻上的通用性與簡易性，云：

> 舊韻主分析，極為煩碎；平水韻省其重複，猶存平韻三十、入韻十七，意謂聲有清濁、高下之不同，不得不為分別，但如其說，歌麻二韻何獨不然，此自相矛盾，無足深辯者。《正韻》主合併，平併為二十二韻，入併為十韻，較簡易矣，然無所據依，何能行遠？故瑞王重編《廣韻》即破其例[36]，毋怪後人仍遵宋韻，不遵明韻也。是書一本樂律……分之極為細密，合之仍自簡易。好寬韻者通用，喜窄韻者分押，雖似盡翻前人，適還本來面目。

由於各自立場有別、著述目的不同，龍為霖雖然對於顧炎武的古音學成就多所推崇，但在《本韻一得》中，卻也不免對顧炎武的復古舉措有所質疑，[37] 如「論陰陽」中所云：

---

[36] 「瑞王」應為「端王」。明憲宗六子朱祐檳（？-1539），封為益王，建藩於江西建昌府；嘉靖十八年薨，諡「端」。朱祐檳《重編廣韻》（1549）以《正韻》七十六韻為本，依照傳統字母之次第重新排列《正韻》小韻，又取《廣韻》小韻依照聲韻對應關係補入書中。甯忌浮（2009：80）：「朱祐檳的《重編》稱《重編廣韻》也可以，但很勉強，還是叫《重編洪武正韻》更貼切。……《重編》問世後，明代有數十種韻書刊行，尚未發現論及《重編》者，也不見清人談及。」實則龍為霖《本韻一得》已曾提及《重編廣韻》，只可惜甯忌浮（2009）未能得見。但值得注意的是：龍為霖指出《重編廣韻》併為六十五部（《本韻一得・論十二韻》卷三），與現存《重編廣韻》韻數並不相符，不知是否為龍氏一時筆誤？尚有待深究。

[37] 胡天游（1696-1758）〈龍使君《本韻》敘〉：「凡今以韻為學始，由齊梁後尤惑者，為某叶、某通、某不叶通云云。名說繁出，強別妄區，淵源昧荒，無所足訓。近世吳人顧炎武稍悟其陋，起砭釐之，識者以稱，龍公後出，患俗韻之蔽也，刻精勤神幾四十年，窮音聲根株，旁援上考，矯撥眾非，雖釋氏所說，太元皇極所著，靡不悉探。公既常推顧氏，又審其所

> 「庚京」與「公弓」總是一家眷屬。楊升庵之讀「萌」為「蒙」（音近「蒙」，本入東韻，竟改讀「蒙」則非），[38] 顧亭林之讀「弓」為「肱」(「肱」音近「公」，庚京聲高，本與公弓同韻，不察乎此，反欲改東韻字以就其音，悞也）[39]，其失均也。（卷一，頁 2）

「弓」為中古東韻，「肱」為中古蒸韻，二字在上古則同屬蒸部。顧炎武將「弓」讀為「肱」，實乃合乎上古韻讀之真貌；龍為霖曲從今韻，誤以為「肱」與「公」（上古東部）語音相近，故在《本韻一得》中，將「肱」、「弓」二字同歸於黃鍾之「公」韻。

再者，顧炎武將閉口韻「侵覃談鹽添咸銜嚴凡」九韻合成一部，並指出某些字本韻自通而無須轉讀。龍為霖對於侵部獨立提出質疑，云：

> 顧亭林執「侵鹽閉口不通東蒸」之說，於《詩・小戎》章[40]「騏騮是中，騧驪是驂」，謂「中」不應讀「詹」，反以下文「納」（軜）、「合」、「邑」、「念」四去入字，強讀平聲，以與「驂」叶（合讀含、納讀南、邑讀安、念讀年）。至末章「載寢載興，秩秩德音」，無所置喙，則曰：豈方音之不同。[41] 毛西河譏其

---

未至。」見《本韻一得》，頁 5-6。

[38] 「萌」字屬上古陽部、中古耕韻，「蒙」字則為上古東部、中古東韻。「萌」、「蒙」二字在近代北方官話中趨於混同，但在上古時期則是明顯有別。

[39] 引文中凡未加按語的小字，均為龍為霖本人所註。在以《本韻一得》雙行並行，在此以單行列出。

[40] 《秦風・小戎》：「……騏騮是中，騧驪是驂，龍盾之合，鋈以觼軜。言念君子，溫其在邑，方何為期，胡然我念之？俴駟孔群，厹矛鋈錞，蒙伐有苑，虎韔鏤膺，交韔二弓，竹閉緄縢。言念君子，載寢載興，厭厭良人，秩秩德音。」

[41] 顧炎武《詩本音》卷四：「古蒸、侵二韻不相通，此以『音』與『興』韻，〈大明〉七章以『林、心』與『興』韻，豈方音之不同耶？」見《音學五書》（北京：中華書局，1982 年），

> 複拗，信然矣。(「論十二韻」，卷二，頁 13)
>
> 吳門顧亭林宗古音之說，不參俗韻，幾於醇矣。顧猶惑鄭庠閉口之例，反疑《周易》、《毛詩》雜有鄉音，既乖大旨，又於其必應轉讀之字，概以本韻自通(「如物其有矣，惟其時矣」,「有」音與「時」通是矣。「物其多矣，惟其嘉矣」,「嘉」應讀「歌」。「物其旨矣，惟其偕矣」,「偕」應讀「紀」。乃但曰九麻、十四皆而已，如何協諧)[42]。學詩者詰屈聱牙而不可讀，則亦未為通論。夫古人韻緩，不煩改讀，後世談叶音者，支離破碎，雜亂無章，一二考古之士所望以振聾發聵、復還天地元音，而本源未徹，動多罅漏。鯫生久蔽俗韻，借以持其短而議其後，而古韻愈不可復。(「論協韻」，卷六，頁 8)

關於《秦風・小戎》的韻讀，王力(1992：36)云：「『中』與『驂』為韻，押侵部；[43]『合、軜』與『邑』為韻，押緝部。」顧炎武誤以換韻為同韻，以為「中」字非韻，而將「驂」與「軜」、「合」、「邑」為韻。龍為霖雖察覺顧炎武說法之謬誤，但因遷就於現實語音，憑自身的語感便直覺認定：「合讀含、納讀南、邑讀安、念讀年」，將雙唇鼻音韻尾[-m]併入舌尖鼻音[-n]，這顯然是執今律古的作法，意在追求誦讀時之叶韻，但卻不合乎上古語音之原貌。至於《小雅・鹿鳴之什・魚麗》之韻讀，顧炎武認為：「有」(之部)與「時」(之部)為韻、「多」(歌部)與「嘉」(歌部)為韻、「旨」(脂部)與「偕」(脂

---

頁 98。

[42] 《小雅・鹿鳴之什・魚麗》：「魚麗于罶，鯊。君子有酒，旨且多。魚麗于罶，魴鱧。君子有酒，多且旨。魚麗于罶，鰋鯉。君子有酒，旨且有。物其多矣，維其嘉矣！物其旨矣，維其偕矣！物其有矣，維其時矣！」

[43] 王力《漢語史稿》採納章炳麟晚年的意見，認為：在《詩經》時代，冬、侵二部不分，冬部[*-uəm]/[*-iwəm]為侵部合口。至西漢以後，因為語音的異化作用，促使冬部韻尾[-m]轉變為[-ŋ]，洪音字變入冬韻，細音字則變入東韻三等，使得冬、侵二部走向分立。

部）為韻[44]，三者均本韻自通，無須再另以通轉釋之。龍為霖則是以清初官話音系為基礎，認為：「有」與「時」雖可通轉，但「多」與「嘉」不叶，「嘉」應改讀為「歌」；「旨」與「偕」不叶，「偕」應改讀為「紀」（之部）。

此外，顧炎武《唐韻正》批評韓愈不識古音，龍為霖則根據當時語音及樂律原理，試圖為韓愈（768-824）辯解，云：

> 顧亭林譏韓文公好古而不識古音，其所作〈此日足可惜〉一篇，兼用「陽唐庚耕清青」六韻，又旁及「東冬鍾江」，最為不倫。不知三代後，深於韻學者韓公一人耳。「東冬鍾庚耕清青」皆宮韻，「江陽唐」皆商韻，樂律宮與商通，君臣同德之義，數韻焉有不相通者。但其中陰陽清濁微有斟酌，非精研者罔收混押。韓公惟識高故膽大，顧公乃據現在詩章及一二古書，遂加貶駁。愚謂古詩三千，今存什一，安知逸詩中，不有與韓公同押之字乎？況始皇焚書，失傳者幾許，又何從一一考證耶？（「平聲–黃鍾」，卷七，頁 20）

顧炎武分古韻為十部，其中「東冬鍾江」（東部）、「陽唐」（陽部）、「庚耕清青」（耕部）各為一部。龍為霖則是參照現實語音，將「東冬鍾庚耕清青」合為黃鍾-宮，將「江陽唐」合為太簇-商（參見[圖表 6]），認為二者音律相通，且應乎「君臣同德」之義，故可以互相通叶。顧炎武對韓愈的批判，乃是建立在客觀歸納古詩用韻的實證基礎上；相較之下，龍為霖的曲意辯解，純屬個人主觀維護之詞，[45] 不僅

---

[44] 顧炎武將「旨」、「偕」歸入「支部」。段玉裁將顧氏「支部」析分為「支、脂、之」三部，將「旨」、「偕」歸入「脂部」。

[45] 龍為霖在任潮州知府期間，也感染到潮州人對韓愈神格化的崇拜。現今潮州西湖公園內有座「景韓亭」，亭內的〈白鸚鵡賦〉石碑，據說是出自韓愈的親筆手跡，雍正十二年（1734）為龍為霖購得，並且摹刻於石碑之上。龍為霖〈白鸚鵡賦碑跋〉云：「余來潮，每訪求韓

昧於古韻真相，且推理邏輯混亂、欠缺實證精神，顯得蒼白無力。

龍為霖雖大力推崇顧炎武的韻學「幾於醇矣」，但個人仍舊基於美學、實用的目的考量，選擇因循「通轉說」的路線，並對顧炎武的古韻分部提出質疑，顯現出其韻學思想保守固執的一面。然而，檢視龍氏對於顧炎武「古本音說」的幾項質疑，非但未能切中顧炎武的疏漏之處，反而更曝露出自身拘泥時音、欠缺客觀實證之缺失。

**3. 龍為霖的兩難困境**

如前所述，古韻學發展至清代初期，分裂成兩大陣營：一為考據家之古韻學，主張「古本音說」，以顧炎武為代表；一是詞章家之古韻學，主張「通轉說」，以毛奇齡為代表。雖然考古派古韻學較為縝密、科學，但卻難以切合詩人詞客作詩檢韻之用，故在清代初期「通轉說」仍居於韻學主流地位，當時韻書多以實用為尚，故多冠以「古今韻」之名。據平田昌司（2007：199-200）的觀察：「雖則顧炎武的古音分部縝密，《唐韻正》、《古音表》都不適用於檢韻作詩，《詩本音》作為讀本不如《詩集傳》方便。康熙二十八年（1689）成書的李因篤《古今韻考》四卷是依據顧氏古音學編纂的古今詩韻實用手冊，處處表現出了考據學面對詩學界「古音、叶音」觀念的牢固傳統的焦慮。」正因如此，縱使是顧炎武的知交好友——傅山（1607-1684），在創作古體詩時，仍是以今韻為基準而加以放寬，並未遵用顧炎武的古韻分部。[46]

---

公遺跡不可得。歲仲春，有事羊城，偶於故家得睹公手書白鸚鵡賦，誠希世至寶也。購歸摹諸石勒於祠之東壁，使觀者知公之所為絕人者不徒道德文章，而余之刻此亦非第為潮郡增舊實也。」此舉可見，龍為霖對韓愈之景仰、尊崇。

[46] 李小平、曹瑞芳（2011）分析傅山古體詩用韻，發現詩中有「支脂之」韻字與「魚虞」韻字相押、[-m、-n、-ŋ]尾的字大量混押……等特點，反映現實語音—山西方言的特徵，與顧炎武的古韻分部不符。

龍為霖約與江永同時，處在「通轉說」、「古本音說」二者並峙的時期。龍為霖站在詞章家立場，重視諷誦古詩所體現的韻律美感，選擇依附於「通轉說」陣營。然而，龍氏面對顧炎武、毛奇齡二家的韻學觀點，卻是充滿矛盾的心態，一方面對「古本音說」多所質疑，卻又意識到顧炎武古韻學說之優越性；一方面雖認同「通轉說」，但又對毛奇齡濫用「通轉」，致使分韻寬泛、界限不明，深感不滿。正因處在矛盾的兩難困境中，激發龍為霖於「通轉說」的舊路中另闢新徑，試圖建構一套新的通轉學說，藉以釐清古韻部之限界及其通轉關係，既可用以糾正諸家分韻之謬誤，又能讓使用者達到「隨口成韻，不煩考校」的實用目的。

然則，如何能夠建立合理的古韻系統？經過多年殫思冥悟，龍為霖頓悟：音樂與語音均源自天地元聲，若欲窮本溯源，審音自當以樂律為本，千百年來論韻者之所以聚訟不止，乃因不知樂律之故，即蔡時田《本韻一得・序》所云：「近世好學深思如顧亭林、毛西河各有成書。顧言本音而聲有未諳，毛為五部三聲兩界兩合之說，亦泛而無歸。非韻之難，不知樂之難也。」基於「聲律同原」的前提，龍為霖不依循樸學家的「考古」路徑，腳踏實地對相關古音材料—古詩韻腳、文字諧聲、異文假借、漢語方言等—進行全面、系統地分析與歸納，反而乞靈於抽象玄虛的「天地元聲」，試圖從形上學層面尋找解釋古韻通轉關係的依據，將「樂律」與「聲韻」這兩個概念範疇相互整合，從而建構起獨樹一幟的通轉新說。

## 三、《本韻一得》的音類劃分與設計理念

既然「古詩無叶音」，古音學家便得再進一步追問：如何劃分上古韻部之間的界限？如何釐清上古韻部之間的語音遠近關係呢？如

何為創作古體詩提供用韻的規範？上古語音經歷二千餘年的發展，至清代初期，早已因劇烈變動而顯得面目全非、混沌無序，想要同時解決上述問題，就如同要使破鏡重圓一般，對欠缺歷史比較語言學知識的清儒而言，幾乎是不可能完成的任務。為了讓讀者吟誦或創作古詩之時，能達成「隨口成韻，不煩考校」的理想目標，龍為霖必須得要打造特殊的時光機器，藉以窮本溯源、貫通古今，彌合清初官話音系與上古音韻之間的時空差距。這種具有神奇效力的時光機器便是一等韻圖。

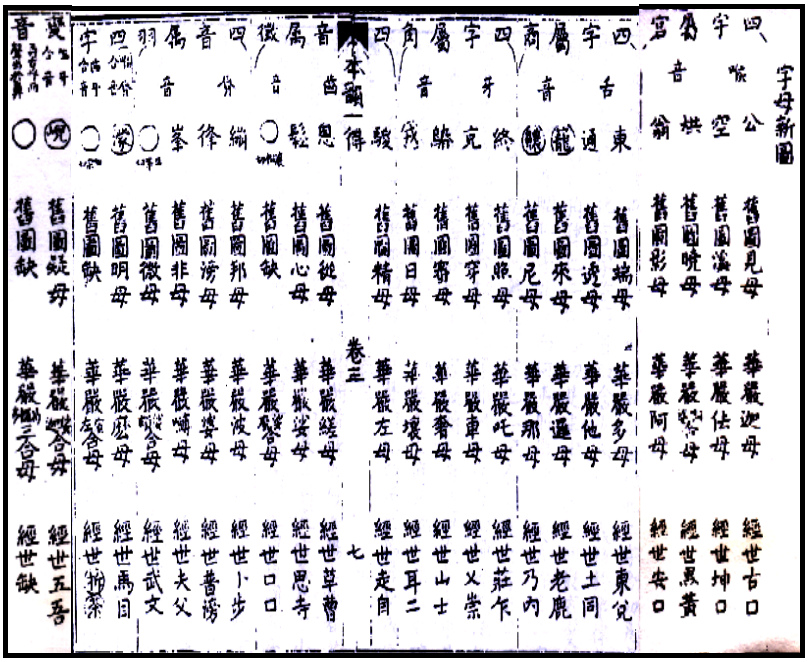
在《本韻一得》中，龍為霖精心繪製各類等韻圖式，這些韻圖的性質不是客觀記錄現實方音的字表，而是貫通古今音韻、釐清韻部分合的轉換媒介。因此，想要理解龍為霖分韻之理據，必須先詳玩各式圖解，《本韻一得》「凡例」論述韻圖的功用，云：

> 韻學以六律為本，字學以六書為本。諸家韻書紛如聚訟，迄無定論者，失其本耳。集中圖說頗詳，不似他本但載音註，欲人於本原透徹，庶免為舊說蒙混。**觀者毋惜精力，先將諸圖解詳玩，然後知定韻苦心；若徒借音註數卷為押韻之資，恐仍為俗本所亂。**源不清，流必濁也。（頁 1-2）

如何能建造出貫通古今音韻的時光機器呢？龍為霖認為必須以「樂律」為概念框架，以清初官話音系為基礎，並參照上古詩文用韻分併的情形，將「樂律」、「今韻」、「古韻」三者相互糅合，方能創造出體現天地元聲、融貫古今用韻的理想化音系，不僅可據以解釋形聲字的音韻由來，重現上古詩歌的韻律美感，更能闡明古韻通轉叶音之理，糾正諸家分韻之謬誤。以下依序從聲母、介音、韻部、聲調、反切五部分逐步拆解，仔細檢視龍為霖的語音分類及其設計理念。

（一）聲母——24 字母

對於古代聲母分類，龍為霖不同於錢大昕（1728-1804）走「考古」路線，而是以中古 36 字母為基點，從「審音」的路徑進入。龍為霖以現實語音為基礎，對比明清等韻家對於中古 36 字母的刪併情形，並取邵雍〈聲音唱和圖〉與華嚴字母相印證，冀望能藉此囊括宇宙各類聲音。龍為霖主張將聲母分成 24 字母，並繪成「字母新圖」以便觀覽、對照，其聲母之類別與數量均同林本裕（字益長）《聲位》頗為相似[47]，若與「早梅詩」所代表的官話音系 20 聲母相比，《本韻一得》則多出了「疑母」及三個虛位字母，如下圖所示：




[圖表 3]

47 林本裕《聲位》將聲母分成 24 類，除「早梅詩」之 20 類聲母外，又加上四母：方以智之◎、華嚴字母之二合音「瑟吒」、「訶婆」與三合音「曷羅多」。

根據「字母新圖」的分類，以下分別從聲母之分類排序、取字、虛位等方面，分析其審音理據：

**1. 發音部位及其排序—喉舌牙齒唇**

龍為霖將聲母發音部位分為「喉舌牙齒唇」，分別配以「宮商角徵羽」五音，務使五音字聲之發音狀態與其所標示的發音部位相對應。《本韻一得》「論五音」：

> 世多以「喉齒牙舌唇」分配「宮商角徵羽」。……愚意以「喉舌牙齒唇」配之，祇就音審辨較為的當。即以「喉」「舌」五字調之，亦正合五音。讀「喉」字，舌必中，非「宮」而何；讀「舌」字，口必張，非「商」而何；讀「齒」字，舌必拄齒，非「徵」而何；讀「牙」字，舌必縮而聲出顎，非「角」而何；讀「唇」字，口必撮而聲出唇，非「羽」而何。（卷一，頁 8）

此外，龍為霖重新調整發音部位之排序，按字母開口度大小依次遞降。《本韻一得》「論字母」：

> 曰：舊圖五音次序參差不一，今以宮商角徵羽次之，毋亦勉強附會乎？曰：人各具有口耳，試按圖調之：如呼「公」，口內包含寬大，聲洪而濁；呼「東」，則口漸約、聲漸清；呼「終」，則口半約、聲半清；呼「騣」，則口更約、聲更清；呼「徭」，則直於唇間出，聲清微而清極矣。輕重之間，以次遞降，毫釐不差，雖欲勉強，其可得乎！（卷三，頁 9）

除「宮商角徵羽」五音之外，「字母新圖」末尾附有變音四母—㝢（明母，喉唇合音）、○（齒牙合音）、㖞（疑母，喉牙合音）、○（弄

舌呼而聲出於鼻），但只存其實，而未為逐一標明各字母之五音歸屬。[48]

**2. 發音方法—開發暢應**

龍為霖模仿邵雍《皇極經世》之「開發收閉」，將同部位聲母依照發音方法之不同，區分為「開發暢應」四類。《本韻一得》「論字母」云：

> 曰：每音四聲何也？曰：單出為聲，聲成文謂之音。每音各有「開發暢應」四聲：開者，啟也；發者，揚也；暢者，滿也；應者，和也。（卷三，頁 9）

> 每音各有「開發暢應」之四聲，「烘」「洪」屬宮音暢位。暢者，滿也。譬猶弓圓弩滿，正宮音之極聲。（卷一，頁 4）

對於聲母的發音方法，傳統等韻家多以「清濁」區分之，但「清濁」之涵意淆亂不明，徒生滋擾。方以智（1611-1671）《切韻聲韻》將同部位聲母分為「發送收」三類，林本裕《聲位》亦承襲此法。[49] 龍為霖別出心裁，取法邵雍而另創「開發暢應」，但邵雍之「開發收閉」原本是用以描述韻母發音時口腔之開合狀態，並非用以區辨聲母發音方法，龍為霖似乎誤解邵雍的原意，顯得有些不倫不類，例如：「烘」、「洪」二字的聲母為舌根擦音，其發音方法應屬「送」類（氣流吐出），但龍為霖改以「暢」（滿）描述之，此舉既無法精準地展現輔音的發

---

[48] 《本韻一得》「論字母」：「曰樂律家主五音黜二變，圖內既列變音，不指名宮徵何也？曰：無變音不足以成韻，謂二變專屬宮徵，全與他音無與，亦刻舟之見。變宮和會眾音，故淮南言比於眾音為和。存其實而渾其名，未為不可也。」（卷三，頁 10-11）

[49] 林本裕《聲位》「易清濁為發送收說」：「字母之翕闢次第不可無辯，嘗考方密之云：『金尼有甚次中三等，邵入又于波梵摩得發送收三聲。發者，初發聲；送者，送氣聲；收者，忍收聲。誠天然妙叶，不容人力者也。』」參見〔清〕高翮映，《等音聲位合彙》，收錄於《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1989 年），第 75 冊，頁 443。

音狀態，也難以輕易辨識出「烘」（暢）與其他同部位聲母一如「公」（開）「空」（發），在發音狀態上有何實際差別。如此看來，龍為霖另立「開發暢應」，不免有畫蛇添足之病。

**3. 字母取字**

在字母代表字的選擇上，龍為霖刻意取「公韻陰平」字來標示聲母類別。此舉有何意義呢？字母專取公韻之字，其理據有二：一是基於樂律考量，因公韻屬黃鍾，為眾音之本；一是專用一韻，可以便於拼音練字，有助於提升學習的效率。《本韻一得》「論字母」云：

> 或曰：字母之專取公韻者何？曰：五音首宮，十二律首黃鍾。公韻為眾音之本。公韻中字宜即眾字之母，雜以他字，則二本矣。
>
> 曰：舊母雜採眾韻之字，取其習見易曉，今專一韻，未免苦以所難，又多借填字之字，得母不可乎？曰：等韻耳學也，用目不如用耳。……此圖順次編定，三尺童子亦能誦習，不終朝而各母真音備諳，不較易耶。（卷三，頁 8）

但為何專取陰平字呢？對此，龍為霖附會陰陽之說，認為「陰主孳生」，故取陰平字作為字母，乃是寄寓著「字母衍生眾音」之意。《本韻一得》「論字母」提出說明，云：

> 曰：舊圖陰陽不備，吾子譏之，今之製圖專用陰平者何？曰：陰先乎陽，陽統乎陰……獨用陰平者，陽平首二位便有音無字，不得不爾，陰主孳生，足以旋生眾音，理亦應然也。（卷三，頁 12）

然則，若是恰好遇到無陰平字可用時，只得暫且借用陽平字來充

當，並且在字外加圈，以示區別，例如：㊟、㊟、㊟。

**4. 虛位三母——第 16 位、22 位、24 位**

在「字母新圖」中，龍為霖特別增設三個有音無字之虛位，即第 16、22、24 位。此三個虛位從何而來？增設虛位的用意何在？《本韻一得》「論字母」云：

> 曰：第十六、二十二、二十四三母皆舊圖所無，何從取而益之乎？曰：天聲地音，生成位列，一字不容增減，缺十六，是徵音獨少應聲矣。《經世》於「草曹思寺」之後，列四空圈，有音無字，即此母也。廿二音，在「戎」「宗」之間，恰是角徵紹介，列於後者，二變相從，便人唱讀耳。末三合一音，雖中原罕見，但宇宙既具此聲籟，即欲抹煞不得。霖少粗知等韻，蚤擬有此二十四聲，苦為舊圖所汩亂，懷疑十餘年，比見華嚴韻母，天然印合，益復自信。（卷三，頁 11）

> 曰：華嚴四十二母，今倒置其數何也？曰：十二律配十二月，倍之為二十四，以應二十四氣，故上古編懸皆此數。等韻止此，非人為也。（卷三，頁 11）

根據龍為霖的解釋，第 16 位乃是參酌邵雍《皇極經世》而增設的。〈聲音唱和圖〉將聲母分為十二地音，其中音八為「走自草曹」、音九為「思寺□□」，第 16 位所對應的是「思寺」之後的空格，其所代表的音值為舌尖濁擦音[z-]。第 22 位，就樂律論之，其位置本在於「戎」（第 12 位）與「宗」（駿，第 13 位）之間，就如同兩個全音之間所夾之半音，增設之用意在便於唱讀。第 24 位，則是取自華嚴字母之「曷羅多」三合音，此音雖是中原罕見，但為求韻圖所列字母能包括宇內所有的語音，故龍氏亦將此音收錄於後。

由此可見，現實語音僅存 21 聲類（包含零聲母），龍為霖之所以特意增設三個虛位，硬是將字母湊成 24 之數，主要是基於形上層面的考量，目的在於使聲母數量能符合天地自然之數—24 節氣，以此證明音理分析能應合天道，非人為恣意妄作。

### （二）介音——宮角徵羽

介音是聲母與主要元音之間的過渡音段。明清時期，官話介音的格局已從二呼四等轉變成開齊合撮四呼。然而，因不同地區、不同類型的介音，其發展演變的速度並一致，而呈現出不平衡的狀態；再者，等韻家的審音能力各異，對於介音辨識的精審程度不一，對於介音的歸類亦有其不同的目的與考量。在諸多主觀、客觀因素的干擾下，比較明清各類等韻論著，各家對於介音的描寫與歸屬顯得紛亂不一，也就不足為奇了。

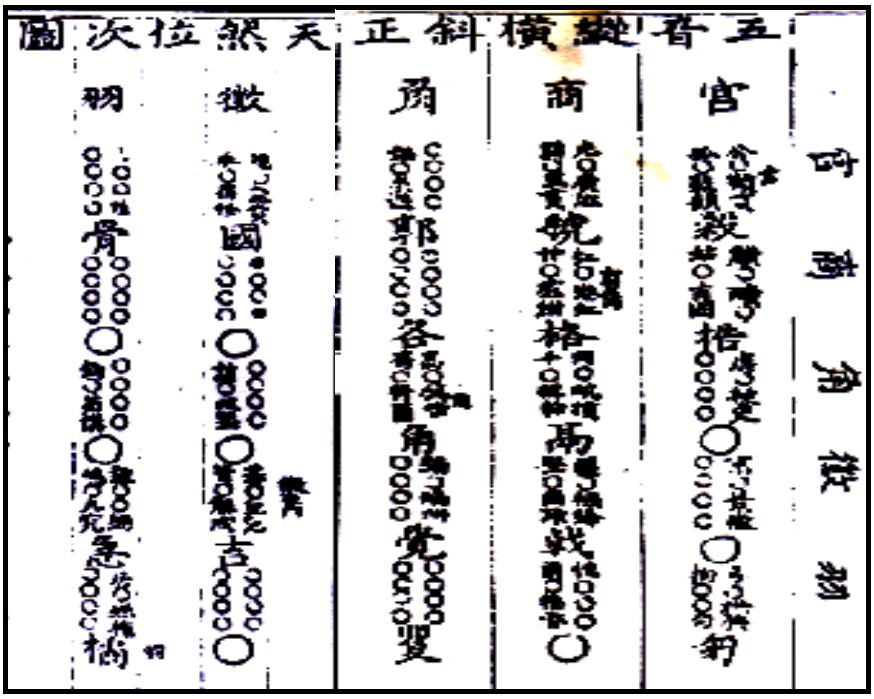
在《本韻一得》中，龍為霖將韻母分為十二平韻、七入韻，每韻又依照介音不同而各分出四小韻—「宮角徵羽」，分別表示合口、開口、齊齒、撮口四呼，與四象（太陽、太陰、少陽、少陰）相對應。《本韻一得》「凡例」云：

> 是書一本樂律，罔敢臆為分，平韻止十二，六律六呂也。入韻止七，五音二變也。每一大韻中各含四小韻，宮角徵羽也。每一小韻中，又各具五音二變，缺一不成韻也。分之極為細密，合之仍自簡易。好寬韻者通用，喜窄韻者分押，雖似盡翻前人，適還本來面目。（頁 1）

然而，龍為霖強調審音以樂律為本，為能與「宮商角徵羽」五音之數相應，卻又認定介音理應分成五類，即除「宮角徵羽」四類外，還額外多加了「商」類，如「五音縱橫斜正天然位次圖」所示（參見

[圖表 4])。因「樂避商音」的緣故，故商類小韻通常隱寓於「宮角徵羽」之中，在《本韻一得》韻譜中，龍氏另以外加黑白尖圈的方式，將商類之字逐一拈出。至於商類小韻的具體讀法為何？龍為霖並未詳細說明，只在《本韻一得》「黃鍾・公韻」末尾註解云：

> 樂避商音，商非不用，特隱寓於四聲之中。茲逐韻拈出，如：公韻之「肱」，孤韻之「姑」，大概讀去似乎同音，若細加審辨，微有分別在，明者自會之耳。（卷七，頁 6）




[圖表 4]

究竟介音應分為四類？或是五類？在《本韻一得》中，說法前後不一、自相矛盾。龍為霖亦意識到此一問題，試著進一步加以解釋，

云：

> 或問：五音縱橫圖，誠天然位次矣。但細玩之，「公庚京弓」等韻，即前所列陰陽四聲圖。忽四忽五，或去或留，毋乃自相矛盾乎？曰：此音樂之至理也。不觀周禮大司樂所奏圜邱、方澤諸樂，皆止宮角徵羽而無商，非全去商聲不用也。……以母制子，故能久長，商常伏於徵，從所制以為用。此商聲所以可分可合，音韻可五亦可四也，即如平上去入四聲也。而平中有上平為宮，下平為商，合而調之，謂之五聲；分而調之，實止四聲，其理一也。（卷一，頁 27）

在介音分類上，龍為霖一方面要符合現實語音，一方面又要與五音之數相應，故在四呼、五呼之間首鼠兩端，為了同時能兩面兼顧，只得轉從樂律原理上尋求理據，從而提出「樂避商音」的說法。值得注意的是，龍為霖的介音分類方式並非個人突發奇想，而是與馬自援（又名盤什）《等音》、林本裕《聲位》作法如出一轍。馬氏、林氏同樣是以「宮商角徵羽」作為區分介音的概念框架，將介音分為：開口（商）、合口（宮）、閉口混呼（角）[50]、齊齒（徵）、撮口（羽），但馬自援卻又指出：角音與徵音之字全同，[51] 這就等於否定閉口混呼存

[50] 馬自援所謂「閉口混呼」，其實質內涵為何？陳雪竹（2010：106）指出：「『閉口混呼』不是一個獨立的呼法，其中『閉口』應該指收[-m]尾的『兼、金』韻，『混呼』則是指把合三、四與開三、四放在一起的『絅』韻。把宕攝字、曾梗合口呼作為『混呼』，把收[-m]尾的字作為閉口呼，都與《橫圖》一致，很明顯《等音》的『閉口混呼』是受到《橫圖》影響而產生的。」

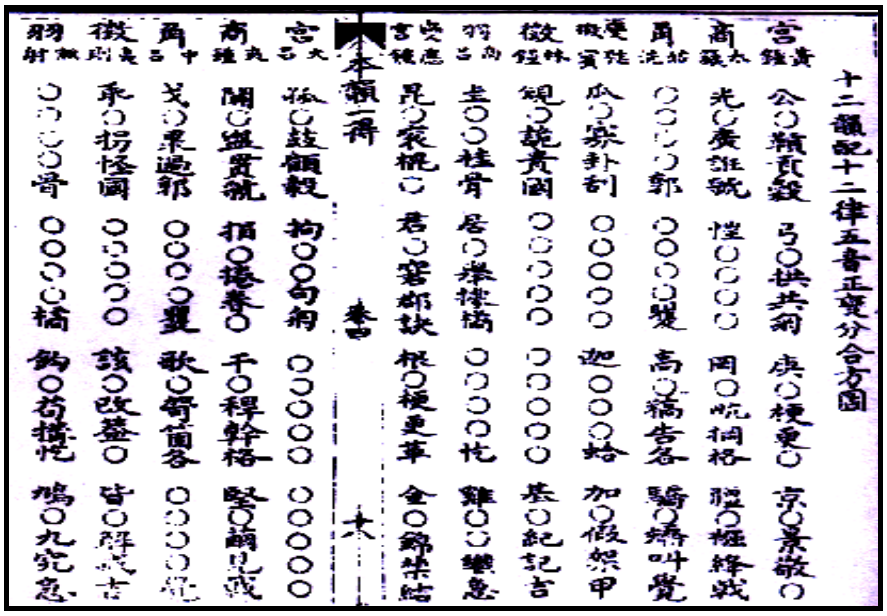
[51] 馬自援《等音》「縱讀首章第一」云：「其角音一行不必讀。援按：角音與徵音之字全同，但出口後旋閉口與混呼為少異耳，故不必讀。」林本裕《聲位》係敷衍《等音》而成，在「角音正誤」一節中，林氏察覺到馬氏說法之前後矛盾，並加以補充說明：「至〈必讀首章〉內云：『角音不必讀』；〈傳響射字法〉內云：『角音不用』，則大謬矣。四聲且增一以成五，五音反減一以為四，抑何矛盾若是乎？蓋中國之語言文字皆趨揚避抑，因角音係卷舌閉口混呼，其聲抑，故字少，即羽音亦然。何得竟謂角音無字，中國不用耶！」參見〔清〕高

在的必要性。

龍為霖的介音分類，顯然是因襲馬自援、林本裕的作法而來，但又摻入自己主觀的解釋。賈存仁《等韻精要・總論》（1775）批評馬自援，云：「泥于宮商角徵羽之說，于開齊合撮之外，另立一呼，尤為非是。」賈存仁的評論，同樣也適用在龍為霖身上。

### （三）平聲十二韻、入聲七韻

《本韻一得》分出平聲十二韻、入聲七韻，配以陰陽、七音、十二律。平聲十二韻之配伍關係，如下圖所列：




[圖表 5]

---

翦映，《等音聲位合彙》，頁 430。

### 1. 十二韻配十二律

龍為霖認為舊韻繁多，因分韻者其未諳樂律，不知聲音之本原。若依照樂律之理可將《廣韻》206 韻，化約為平聲十二韻，《本韻一得》「論十二韻」云：

> 間嘗審定諸韻，靜會其原，覺入韻雖多，約之不過七聲；平韻雖多，約之不過十二聲，恰與樂律五音、七均、陰陽、律呂之數相符。及考樂律正變相生、用倍用半之法，又恰與韻中或通或不通，清讀濁、濁讀清之理隱合。始曉然悟舊韻繁賾，特未返約歸本耳。（卷三，頁 10）

《廣韻》206 韻與《本韻一得》十二韻之間的對應關係為何？根據龍為霖的論述，可將二者之對應關係表述如下：

| | 十二韻 | 律名/排序 | 五音七均 | 廣韻 | 入聲 | 廣韻 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 陽律 | 公 | 黃鍾 1 | 宮 | 東冬鍾<br>庚耕清青蒸登 | 穀 | 屋沃燭 |
| | 光 | 太簇 3 | 商 | 江陽唐 | 虢 | 陌麥錫昔 |
| | 高 | 姑洗 5 | 角 | 豪肴宵蕭 | 各 | 藥鐸覺 |
| | 瓜 | 蕤賓 11 | 變徵 | 麻 | 刮 | 曷黠鎋盍洽狎 |
| | 乖 | 夷則 7 | 徵 | 佳皆咍 | 吉 | 職德質 |
| | 鉤 | 無射 9 | 羽 | 尤侯幽 | 橘 | 術物沒錫昔緝 |
| 陰呂 | 孤 | 大呂 2 | 宮 | 模 | 穀 | |
| | 關 | 夾鍾 4 | 商 | 元寒桓刪山先仙覃談鹽添嚴銜凡 | 虢 | |
| | 鍋 | 中呂 6 | 角 | 歌戈 | 各 | |
| | 規(基) | 林鍾 8 | 徵 | 支脂之微灰 | 吉 | |
| | 居 | 南呂 10 | 羽 | 魚虞齊 | 橘 | |
| | 昆 | 應鍾 12 | 變宮 | 真諄臻文欣魂痕侵 | 訣 | 薛月屑葉帖 |

[圖表 6]

龍為霖的分韻並非一空依傍、前無所承，實與馬自援《等音》有著緊密關聯。龍為霖雖參酌《等音》之分韻，但又根據個人音學理論而加以批判、修正，龍氏批評馬自援分韻不當之處有三，即：「以高配乖」、「以鉤配規」，以及別立「瓜」韻為閏律。《本韻一得》「論十二韻」云：

> 馬盤什謂郡國各殊，語言不一，同原相譌，在在皆有。如「光」之與「官」迥別，而「莊/專、囊/難、謊/諼、放/飯」等字，語譌者多，彼此錯呼。故知其陰陽同位，因以「光官公昆高乖鉤圭鍋㊀沽㊁」十二韻，配太簇、夾鍾等十二律。每兩韻同一位，為陰陽配合，別出「瓜」韻為半陰半陽，謂之閏律。夫以兩韻殊音，或方音互錯，或語急錯道，或臨文錯用，正由其本屬一體，故訛而歸其同原，見地亦卓矣。但離五音而次六律，如「規」「乖」同屬徵韻，「乖」陽而「規」陰；「居」「鉤」同屬羽韻，「居」陰而「鉤」陽，乃以「高」配「乖」，以「鉤」配「規」，既乖陰陽亦紊徵羽。（卷二，頁 17）

與《等音》之十三韻相比較，龍為霖《本韻一得》缺少「國」（遮韻），且將「基」（止攝三等開口）改列「規韻」之齊齒（徵），而原本「基韻」改稱為「居韻」，下轄「圭」（宮）、「居」（羽）、「雞」（徵）三類小韻，總為平聲十二韻，與十二律之數相應。（參見[圖表 13]）從「語音史」角度的觀察，《本韻一得》之分韻有兩點值得深入討論之處：一是將「魚虞齊」同歸於「居韻」；一是缺少「遮韻」。

● 「魚」、「虞」是否有別？

《廣韻》「魚虞模」為遇攝字，在清初的北方官話中，「模虞魚」之間的界線已經混淆，隨著介音洪細不同而讀為[u]、[y]兩韻。《本韻一得》將「魚虞」（居韻）與「模」（孤韻）分立，分別歸屬於羽音與

宮音，此反映出當時的現實音系。然而，「齊」韻的歸屬卻顯得極為特異，因諸家分韻多將「齊」與「支微灰」相併，但龍為霖卻將特意將「齊」與「支微灰」分立，而與「魚虞」相併。針對讀者可能產生的疑惑，龍為霖進一步對「魚虞」的發音特色及其分韻、通轉理據提出解釋，《本韻一得》「論十二韻」云：

> 「魚虞」《通韻》屬角，「齊」則諸家皆與「支微灰」通，讀以為羽者何？「魚虞」音極清，撮脣呼之，聲出於腎而達於脣，本與徵音近，故古音通「支微灰」為本韻，通「模」為轉韻，須合口讀之，以至清作至濁，此樂律用倍之法也。（卷二，頁14）

就發音特點而言，龍為霖將人類發聲孔道想像成律管，其長度當以嘴唇為端點而往口腔內部深入。「魚虞」為羽音，其音值為圓唇高前元音[y]，發音時齒開吻聚、撮脣呼之，因其發音孔道長度最短，故為「極清」。相較之下，「支微灰」韻為徵音，其音值為展唇高前元音[i]，舌位高低、前後與[y]相近，龍為霖執今律古，遂誤以為「魚虞」、「支微灰」古韻可以相通。至於「模」韻，其音值為圓唇高後元音[u]，發音時須合口，同時得將舌位由前往後移動，如同將律管長度加倍，故為「至濁」。龍為霖根據樂律原理，認為[y]、[u]之間，猶如相差一個八度的兩個音，二音律管長度具有 1：2 的和諧比例，以此「用倍之法」解釋為何「魚虞」與「模」古韻可以通轉。

從上古至近代，「魚虞模」三韻之間的分合關係頗為糾葛，在《詩經》時期「魚模」同歸魚部，二韻關係極為密切，而「虞」則多與侯部字相通；但在平水韻中，則是「模虞」二韻合用，而「魚」獨用。在上表中，龍為霖將「模」（孤韻）與「魚虞」（居韻）分立，顯然是以符合現實語音為考量；但若仔細分析《本韻一得》之韻表（參見[圖

表 13])，可發現龍為霖仍然沿襲著平水韻之舊例，將「模虞」合併，「魚」自成一類，似乎刻意維持著「魚」、「虞」的分立。根據圖表 5 所列，茲將「孤」（模虞）、「圭」（魚）、「拘」（虞）與「居」（魚）的對立關係表述如下：

| | | 宮 | 羽 | 角 | 徵 |
|---|---|---|---|---|---|
| 宮 | 大呂 | 孤（模虞） | 拘（虞） | ○ | ○ |
| 徵 | 林鍾 | 規（支脂之微灰） | ○ | ○ | 基（支脂之微） |
| 羽 | 南呂 | 圭（魚-照系、齊） | 居（魚） | ○ | 雞（齊） |

[圖表 7]

現代漢語官話方言中，中古「魚」、「虞」二韻多已混讀不分，仍然維持「魚」、「虞」分立者，大多只見於某些南方方言。[52] 然而，在馬自援《等音》、林本裕《聲位》中，卻都還保持著「虞」（第 11 韻）、「魚」（第 12 韻）二分的格局，難道在馬氏、林氏、龍氏三人的現實語音中，「魚」、「虞」仍可讀出不同的語音嗎？恐怕事實並非如此。「孤」/「圭」、「拘」/「居」表面看似分成二類，實則在韻譜中收字多有複見，況且龍為霖也曾明確表述：「魚」、「虞」本為一韻。《本韻一得》云：

> 「虞」韻本與「魚」合，通「孤」韻，須合口呼，讀清如濁，即樂律用倍之理，非「虞」通而「魚」不通也。舊本「虞」與「模」併為一韻，而以「魚」為獨韻，謬戾甚矣。(「平聲大呂-拘類」後註，卷七，頁 31）

[52] 謝留文（2003：512）描述魚、虞二韻的歷史演變，指出：「中古時代，不僅僅南方江東一代魚、虞有別，廣大的北方地區也是一樣可以區分魚、虞的。不過到了宋代，北方方言魚、虞兩韻已趨混同。……現代漢語最能反映魚、虞有別的方言主要是吳語、閩語、贛語和粵語、湘語的一部分方言，以及上面提到的客家方言。徽語和一些江淮官話也可以區分。」

「魚」「虞」本同一韻皆羽音，通「孤」其轉音也。自舊本併「虞」於「模」，而以魚韻為獨用，千百詩人詞客但知「虞模」通押，無復敢以「魚虞」同用者，誤甚矣。(「平聲-南呂-居韻」後註，卷十一，頁 15）

綜合以上諸種線索，應可判斷：在清初官話音系中，「模虞」與「魚」已是混而不分，「魚」、「虞」分立是存古的特徵。

● 為何不分出「遮」韻？

中古麻韻三等字，在《中原音韻》中已歸入「車遮」韻；明初《洪武正韻》壹以「中原雅音」為準，亦分出「遮」韻，可見在清初官話音系中，「遮」也應當從「麻」分出。為何龍為霖不直接取消「孤」韻（或「居韻」），而補入《等音》之「遮」韻，以湊足十二之數呢？若是如此，豈不更能真切反映實際語音嗎？《本韻一得》「論十二韻」解釋云：

或曰：舊韻六「麻」雜入「遮」、「車」等字，音不相調，人皆病之，《洪武正韻》別出「遮」韻，可謂特識，吾子獨不之從，何也？曰：「遮、○（號字平聲）」二韻，所謂閏律，猶五行之寄旺然，不必特立一名，獨佔一位者也。……曰：子以十二律定十二韻，無可增減，誠為確見，又自添出「遮、○」二韻，何如以「遮」足十二律之數，而減去「孤」韻，不較妥協乎？「孤」韻舊在「虞」韻中，似不必別出亦可也。曰：余本審音以悟其通於律耳，若執律而強音韻以從之，其可乎？五音終於角，十二律終於變宮，「麻」韻即角之變而協於徵者，窮而復通，故中含「遮、○」二聲。「遮」韻之入聲與「昆」韻同，即變宮也。○韻之入聲與「官」（關）韻同，樂避商聲，故商音常隱寓於他韻。此皆音律之至理，欲於「麻」韻（本集作「瓜」

> 韻）外別增一韻而不得，至羽、宮不相通而通，倍半互用之踪跡，全借「孤」韻證出，其可減耶？（「平聲-蕤賓」後註，卷十二，頁 5）

龍為霖寧以「麻」韻概括「遮」韻，也不願取消「孤」韻，一方面依循著馬自援《等音》之「孤」韻獨立，一方面則是為了能合理解釋古韻通轉之理。檢視《本韻一得》韻譜之「孤」韻收字，共計包含《廣韻》「模虞麻尤侯」五韻，其中「麻尤侯」三韻乃是兼顧古音與諧聲、轉注才收入「孤」韻，《本韻一得》「大呂-孤類」後註中，龍為霖指出「孤」、「麻」（「瓜」）相通實例，云：「瓜韻通孤韻，瓜轉孤音，家（岡鴉切，音蛤平聲，今人讀「加」，非其本音）轉姑音。」（卷七，頁 27）

- 為何將「齊」與「魚虞」相併？

在《本韻一得》的分韻中，「齊」韻的歸屬最為怪異。龍為霖將居韻徵音「雞」（齊韻開口）/規韻徵音「基」（止攝開口）相對，在現代漢語官話方言中，「雞」、「基」二字已混同不分，而此種對立格局在馬自援《等音》、林本裕《聲位》均未出現，應是龍為霖個人的獨到見解。但將「齊」與「魚虞」相併的理據何在？「齊」韻與「支脂之」的語音差異為何？《本韻一得》「論十二韻」云：

> 徵、羽音近，則「齊」之通「支微灰」，原不自謬，但羽音更清於徵，**「齊韻」之較清於「支微灰」**，亦人人共見，故其入聲「緝韻」較諸韻亦為極清。古人編「齊韻」不列「支微」之後，而續「魚虞」之後，想亦以清濁有微分與。……誠知徵韻**齒合吻開**，羽韻**齒開吻聚**，則「齊」之與「支」判然各別。「齊」在居韻羽位，是羽中之羽，音為極清，安可混押耶。（卷二，頁 14-15）

據龍為霖所述：「齊」韻為羽音之羽，發音時齒開吻聚，音清；「支微」為徵音之徵，發音時齒合吻開，音濁。從現代漢語方言中找尋齊韻與止攝對立的蛛絲馬跡，不難發現：在潮州話中二者仍然維持著語音差異，如下表所示：

| | 基（止攝）/ 雞（齊韻） | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 基 | 雞 | 欺 | 谿 | 記 | 計 | 器 | 契 | 里 | 禮 | 披 | 批 |
| 成都 | tɕi | tɕi | tɕ$^{h}$i | tɕ$^{h}$i | tɕi | tɕi | tɕ$^{h}$i | tɕ$^{h}$i | ni | ni | p$^{h}$ei | p$^{h}$ei |
| 潮州 | ki | koi | k$^{h}$i | k$^{h}$oi | ki | koi | k$^{h}$i | k$^{h}$oi | li | loi[53] | p$^{h}$i | p$^{h}$oi |

[圖表 8]

與成都話對比，潮州話止攝與齊韻仍有所區別，止攝開口字韻母多讀為[-i]，齊韻開口字韻母則多讀為[-oi]。此外，止攝[i]發音狀態為「齒合吻開」，齊韻[oi]發音狀態為「齒開脣聚」，又與龍為霖描述「基」、「雞」發音特徵相符。因此，或可大膽推測：因龍為霖曾於雍正年間擔任潮州知府，對於潮州方言將齊韻讀為[oi]的特徵應該不陌生，在《本韻一得》中，或許是為了兼顧平水韻—齊韻獨用，不與「支」、「微」二韻相混，遂仿照潮州方言的語音特徵，將「基」、「雞」二韻予以分立。

**2. 入聲七韻配五正二變**

在清初北方官話音系中，入聲實已併入平上去三聲，但在文人的讀書音中仍維持著入聲之別。龍為霖強調每韻均有入聲，並將十二平

[53] 依照《漢語方言字匯》的記音，潮洲話「契」、「禮」二字存有文白異讀：「契」[k$^{h}$i]（文讀）、[k$^{h}$oi]（白讀）、「禮」[li]（文讀）、[loi]（白讀）。本文所列為白讀音。

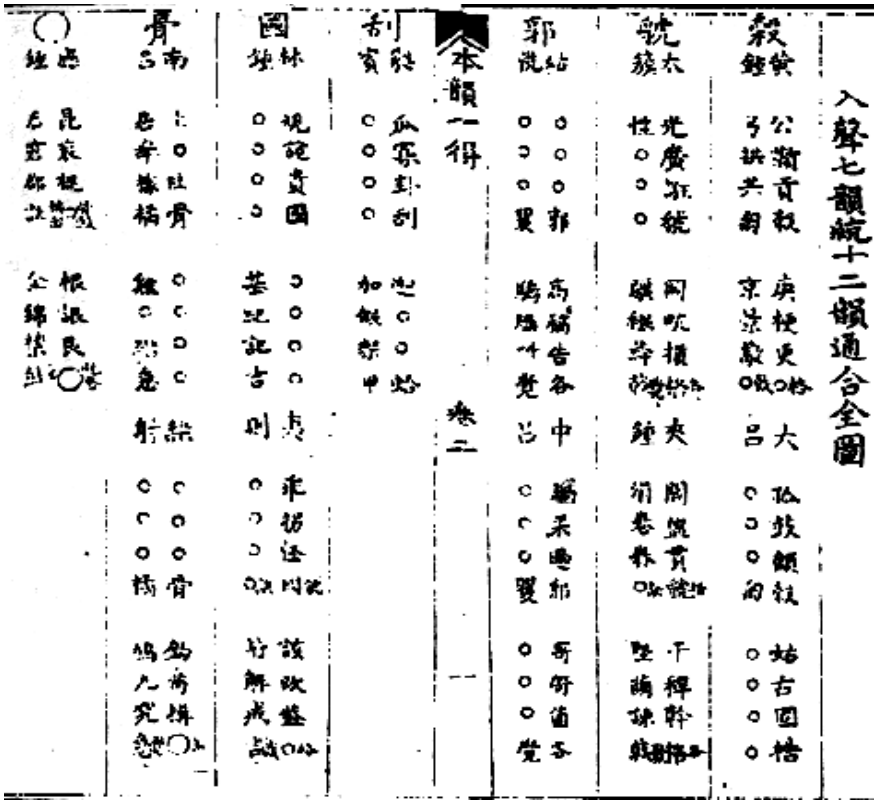
韻總歸於七入韻，以應合七音之數。《本韻一得》「論入聲七韻」云：

> 入韻止七：一曰「穀」，二曰「號」，三曰「各」，四曰「吉」，五曰「橘」，六曰「訣」，七曰「刮」，而天下之韻音備矣。增之不得，減之不能，何哉？入者音之會歸，自散而聚，由博返約，七韻該十二韻，即樂律七均兼十二律也。七韻之中，「訣」、「刮」多附他韻，大韻止五，猶七均總歸五音也。歷來韻家紛然雜出，多至二百餘韻，正由歸宿之處未審同源，如水氾濫而靡有津涯。（卷一，頁 21）

龍為霖將七入聲韻比附七音，將其視為理解古韻通轉的重要關鍵，認為「論韻並先論入聲，然後諸韻得所借」，又云：「執平求入，孰辨螟蛉；由入索平，斯明譜牒」（卷一，頁 24）。為說明各韻如何透過入聲聯繫而得以通轉，龍為霖繪製「入聲七韻統十二律通合全圖」（參見[圖表 9]），並本諸樂律說明各音相通、不相通之理：

> 七音統十二律，相通、不相通之處，悉本樂律，有定則而不可亂，實有定理而不容強也。「公」韻入聲本「穀」，「庚、京」入聲亦有呼「格、戟」者，正所以下通於商。樂律宮商聲近，故古韻通也。光韻入聲本「號」，「岡、疆」之入亦有呼「各、覺」者，正所以下通於角。惟是角音拗而難諧，與徵相去二律，上下均費調劑，故「高」韻古不通「光、關」，亦鮮通「乖、規」，得「刮」韻和之而後諧。……（卷二，頁 1-2）

龍為霖本諸樂律，以入聲串連平聲各韻，用以解說各韻何以通轉之理。然則，此種解釋方式刻意將複雜的語音現象簡單化，未免過於片面主觀，欠缺足夠考古資料作為客觀佐證，容易陷入無所不轉的泥淖，而這也正暴露出「古韻通轉說」的弊病。




[圖表 9]

## （四）聲調—平承上去入

龍為霖強調「五」之定數，故因襲馬自援、林本裕之分類，將聲調亦分成陰平、陽平、上、去、入五類，與清初官話音系的調類相符。《本韻一得》「論四聲」說明分類理據，云：

> 天地之數得五而成，河洛已顯其象；人有五聲猶樂有五音，五聲缺一，陰陽不備，何以統元聲而垂定則？後人亦頗知聲不止四，郝京山於四聲後轉一聲為五，馬盤什因之，定為「平上去

入全」，林益長又改為「開承轉縱合」而五音備矣。（卷一，頁18）

龍為霖採用聲調之舊名，並仿效林本裕之排序，在平聲與上聲之間插入「承」，用以標示陽平調，將調名依序訂為「平承上去入」。

至於上古時期，漢字讀音是否已有固定的聲調呢？這是當代歷史語言學家所關心的問題。龍為霖站在文學創作與鑑賞的立場，所留意的問題則是：古詩用韻是否講究平仄？《本韻一得》「論協韻」云：

> 古人用韻只分宮位（如黃鍾、太簇之類），不論平仄。……惟四聲之中各有近遠。平近上，上近去，去近入，故古人多以上韻平，去韻上，入韻去，三聲通押亦兼有之（西河毛氏主三聲之殊，《通韻》中引證最博，但上多韻平，去多韻上，欠指出耳），而入聲韻平者絕少。入聲音短，平聲音長，相隔過遠，故偶有同用，皆須改讀。蓋古者詩詞悉中音律，堪付管絃，然歌之為言，長言之也，是以四聲同用，歌者多以上為平，不以平為上；以入為去，不以去為入，入則詘然而止無餘音矣。凡歌者貴有餘音也，以無餘從有餘，樂之倫也（數語出顧氏《音學五書》，愛其議論精粹，故采用之）。（卷六，頁 11-12）

龍為霖認為四聲之說始於南朝齊永明年間，上古詩歌用韻不論平仄，可以四聲通押。然則，異調通押是否有條件限制呢？當遇到平仄混押時，如何讀出古詩的韻律美感呢？當以何種聲調為準呢？對此類問題，龍為霖採納顧炎武「四聲一貫」說，認為：古詩均和樂可歌，韻字之聲調可隨著吟唱旋律之抑揚高下而稍作調節，故一字可轉讀出不同的聲調。[54] 至於如何調節不同聲調，依照顧炎武的看法：區分平、

[54] 顧炎武反對宋儒「叶音」說，但為顧及吟唱《詩經》之韻律美感，又提出「四聲一貫」說，認為一字之聲調可以自由轉讀，此舉豈非又走回「叶音」說之舊路？學者對此見解不一。

上、去、入的主要特徵在於「音長」，故調類間的轉讀必須取決於聲調之長短，由於歌者吟唱必須拉長語音，故短調轉讀長調較為自然、無標（unmarked）；反之，則較不易轉換。如此，顯現出聲調間的轉讀具有不對稱性，當遭逢平聲與仄聲混押時，應將仄聲字改讀成平聲。

### （五）切語設計

設計器物有其可變與不可變之處，不可變之處乃是器物的必要條件，而可變之處則是設計者可以施展個人創意的所在。就切語設計而言，除了滿足「上字與所切之字雙聲，下字與所切之字疊韻」的必要條件外，其餘如：如何選擇上字之韻母與聲調、如何決定下字之聲調與介音…等，均是切語設計者可以自由選擇的變異，也是不同切語方案的創意所在。

龍為霖認為：反切之法在上古已肇其端，舉凡古之人名、地名、釋物、釋名…等，均寓含著反切之理，故主張反切為中土本有，並非借自西域，《本韻一得》「論反切」云：「至理自在眼前，非關學力，秘訣開於皇古，豈借頭陀。」（卷三，頁 13）龍為霖批判前人因妄增門法，遂使真音反晦，為了讓切語得以音和，因而提出切音新法—三才切韻法。

---

朱曉農（2006：305）評論曰：「『四聲一貫』說表面上反對宋儒的『叶聲』辦法，實際上卻走得更遠；顧氏打破了『叶韻』，但更徹底地貫徹『叶聲』；他原則上反對叶音，實質上又悄悄地跟它妥協了。」張民權（2002：247-248）則強調顧氏「四聲一貫」與宋儒叶音有別，認為顧炎武「四聲一貫」是針對《詩經》用韻而言，並非討論古人聲調問題，而且顧氏是以「有定之四聲」為立論前提，指出：「『四聲一貫』的表現形式是四聲之轉。古人歌詠之下，時措之宜，不拘四聲之限。所論四聲之轉的規律是音短向音長之轉，以無餘從有餘，此與宋儒叶音之說，仍有區別。」

**1. 切字以音和為用**

為使反切能達到音和的效果，龍為霖嚴加限定切語上字的聲調與介音，在《本韻一得》「論反切」云：

> 大抵上聲下韻同切一字，闢猶父精母血同生一子，形骸雖由母胎而成，氣脈寔以父精為本，故切字陰陽從聲不從韻，猶子從父不從母也。細分之，則韻必歸宗，猶之祖也。每韻之中分四韻（公弓庚京、孤拘〇〇之類），猶伯仲叔季同祖出而支各別也。一韻中又各具五音，各有陰陽，猶各房所出，自為昆弟姊妹也。都宗切「冬」，是以伯氏之女作仲氏之媛（「都」在孤韻，「冬」在弓韻，公與孤為對韻，不應切弓），烏得為盡善哉！（卷三，頁 14）

龍為霖以「生育模式」作為結構隱喻來說明切語的取字原則，龍氏所謂「切字陰陽從聲不從韻」、「切字陰陽從聲」，要求反切上字之陰平、陽平必須與被切字保持一致，如此拼切自然較為順當；然而，若說「切字陰陽不從韻」，如此則已違逆創製反切的必要條件，此應為龍氏之謬誤。至於被切字的介音應歸上字或下字統轄呢？龍為霖以「家族模式」作為結構隱喻，將每韻依介音不同而分出四類小韻，如同宗之分支，要求上字介音必須與被切字介音保持洪細、清濁一致，[55] 例如：舊例以「都宗」切「冬」，龍為霖認為「都」為孤韻-合口，「冬」則為弓韻-撮口，兩者之介音並不一致，故不夠完善。

---

[55] 如前文所述，龍為霖所謂的「清濁」，是從樂律原理立論，以撮脣（羽音）為極清、以合口（宮音）為至濁。《本韻一得》「論反切」云：「舊傳切法皆以『德紅』切東，『都宗』切冬。愚意都字較『德』字音濁（合口），應以『都烘』切冬，呼『都敦東』；『德宗』切冬，呼『德登冬』，更為協合。清濁輕重之間，固自有辨。」（卷三，頁 17）

**2. 三才切韻法**

古人為便於精準地拼讀反切，常在切語上、下字之間加入助紐字，借由音節之延長與重複，幫助讀者精熟切語拼讀的方法，例如「盧紅」切「龍」，拼讀時加入二個襯字而呼為「盧綸鸞龍」（參見[圖表10]），沈寵綏《度曲須知・字母堪刪》云：「夫儒家翻切，釋家等韻，皆於本切之外，更用轉音二字（即『因煙』、『人然』之類），總是以四切一。」所謂「轉音二字」即是助紐字。今日所見之助紐字資料，約可追溯至宋元時期。元本《玉篇》卷首所附〈切字要法〉，即以兩個雙聲字為一組，共分出三十組助紐字；此外，在《韻鏡》、《切韻指掌圖》、《四聲等子》中也都附有助紐字。

對比宋元時期的助紐字資料，可以發現彼此大同小異，明顯有著因襲的關係。究竟助紐字的語音特徵為何？為何助紐字能作為拼讀反切的轉音媒介呢？黃耀堃（2008）比較了《切韻指掌圖》、《四聲等子》、《韻鏡》與《玉篇》之助紐字，從中總結出助紐字共同的幾項音韻特徵：1.開口字佔絕大多數；2.多為平聲的陽聲韻字，韻尾組合模式主要有二：一是[-n]：[-n]，一是[-ŋ]：[-n]；3.絕大多數是三、四等字。另外，何大安（2009：375）分析《度曲須知》所附〈三十六字母翻切法〉中的助紐字，同樣也發現近似的音韻特徵，指出：「每個字母的轉音部分都是兩個字，都集中在幾個鼻音韻，而其中第二個字的主要元音多半稍低，第一個字的主要元音多半稍高。」

龍為霖亦以助紐字（襯字）輔助切語拼讀，但基於切音便捷的考量，主張刪去一個助紐字，創造以三字拼切一音的「三才切韻法」。龍氏如何選擇轉音襯字呢？襯字的音韻特徵為何？與宋元助紐字的特徵是否吻合？《本韻一得》「論反切」云：

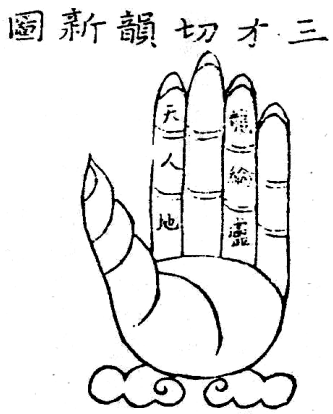
> 舊圖用四聲反切，襯字多，則音猶易混，如德紅切「東」，舊呼「德丁顛東」，「丁顛」音清，切「東」未為的確，應呼「登單」乃近似耳。愚作新圖，止加一襯字，如：盧紅切呼「盧綸龍」，徒紅切呼「徒豚同」，更較簡易。推之各韻，總以**昆韻**中字作紐，開口即得，又免重聲複韻之病。所以然者，昆韻為應鍾，為諸韻之和應，即眾音之關紐，故十一韻中無不借以取音，寔天地生成之妙用，人人自具之聲律。從邵子天聲地音例推之，上字屬天，下字屬地，中字為人，恰合三才之用，故立三才切韻新圖。（卷三，頁 16-17）

如上所述，宋元助紐字存在特定的語音搭配關係，何大安（2009：375）從發音生理與音節響度的角度提出解釋，指出：「元音一高一低的搭配，可以強化舌位的靈活度，而鼻音韻尾的共振（sonorant）效果，更可以增加聽覺的美感。一旦形成固定的配合模式之後，轉音（助紐字）韻母的辨異性會減低，聲母的同一性會凸顯；同時也能使語流順暢，既便於誦讀，又可以增加練習的功效。」儘管龍為霖只用一個襯字，但依舊遵循與傳統助紐字相同的原則，即：刻意選擇帶舌尖鼻音韻尾「昆」[ən]韻字之作為轉音襯字，如：「綸」、「豚」……等，俾使三字連讀過程中語流順暢，更容易隨口拼讀出正確字音。

「三才切韻法」的設計理據為何？龍為霖除了基於拼切便捷的目的外，更有著與樂律、象數相應的深層考量。龍氏何以獨取「昆」韻為襯字？因為「昆」韻為應鍾，為諸韻之和應、眾音之關紐，故能與其他音律相配；至於為何刪去一襯字，改成以三字拼讀一音？因三字切語正好符合「天人地」三才之數，（參見[圖表 11]）展現音韻之學寓含著天道玄理，即如龍為霖所云：「音韻之學通三才之奧，發千古之奇，妙義只在眼前，人顧習而不察，猶日飲食而不知味也。」（卷二，頁 15）。由此可知，《本韻一得》不僅在音類劃分與圖式編排上，

本諸樂律與象數，在切語設計上亦是如此。

[圖表 10]




[圖表 11]

總結本節所論，龍為霖《本韻一得》以「聲韻之道與樂律通」為前提，在邵雍《皇極經世書》的象數思想啟發下，將「語音」與「樂律」相互連通，以「樂律」作為審音辨韻之定法，據此闡釋語音生成、變化之理，推溯上古音韻之分類及其通轉關係，藉以矯正古人分韻繁複雜亂之病。為達成追溯「天地元聲」、窮竟「古今源流」理想目標，龍為霖《本韻一得》以現實語音—清初官話音系為基礎，參酌詩人詞客所習用的平水韻，同時也顧及上古詩歌的用韻狀況，間或摻雜某些潮州方言成份，形成一個古今雜糅的複合音系，誠如張民權（2002：275）所言：「龍氏所歸納的平聲十二韻、入聲七韻，主要是以古韻為參照，以龍氏時音為基礎，以實用為目的的一個不古不今的音學體系，或者說是一個古今雜糅的音學體系。」

## 四、協韻與轉韻——論《本韻一得》音系及其運作

受到高本漢典範的影響，當代學者如：趙蔭棠（1957）、應裕康（1972）、李新魁（1983）、竺家寧（1992）、耿振生（1992），均是從「語音史」角度著眼，將《本韻一得》性質定位為「反映標準語口語音系」（北音系統）的等韻論著，假定其音系性質與馬自援《等音》、林本裕《聲位》相似。[56]

個人贊同張民權（2002）的看法，主張《本韻一得》是雜糅古今的複合音系，雖然以現實音系為主體，但其中仍摻雜若干異質成分，尤以韻部劃分最明顯。因此，在著手擬測音值之前，宜先將來自其他音系的成分剝離出來，方能看清其真實面貌。

### （一）《本韻一得》的音值擬測

龍為霖曾在雲南太和、石屏二地為官，對於滇黔地區流傳的《等音》、《聲位》自然不陌生。在《本韻一得》中，龍為霖屢屢論及《等音》、《聲位》二書，且審音辨韻上亦多參酌馬自援、林本裕的說法，可想見《本韻一得》同《等音》、《聲位》之音系性質應頗為近似—均是以清初官話音系為基礎。

以下觀察《廣韻》與《本韻一得》之應對關係，並參考諸家對《等音》、《聲位》的音值擬測，試著從聲母、韻母兩部分，為《本韻一得》的音類擬上音值。

---

[56] 耿振生（1992：198）將《本韻一得》歸入「官話方言區等韻音系」的韻圖，但卻將馬自援《等音》、林本裕《聲位》歸入「混合型等韻音系」的韻圖。個人以為，《本韻一得》與《等音》、《聲位》近似，應當一併劃歸「混合型音系」。

**1. 聲母音值**

龍為霖欲以等韻上通古韻，個人的創見多展現在韻部通轉上，至於聲母分類則大抵沿襲前人舊說，以反映清初時音為主。《本韻一得》分聲母為 24 類，去除有音無字之虛位，實得 21 聲類。參照近代官話方言演變規律，以及李新魁（1983）、陳長祚（2007）各家對《等音》、《聲位》的音值擬測，可將《本韻一得》聲母音值擬構如下：

| | 開 | 發 | 暢 | 應 |
|---|---|---|---|---|
| 喉 | 公 k | 空 $k^h$ | 烘 x | 翁 ø |
| 舌 | 東 t | 通 $t^h$ | ㊧ l | ㊨ n |
| 牙 | 終 tʂ | 充 $tʂ^h$ | 踳 ʂ | ㊥ ʐ |
| 齒 | 騣 ts | 悤 $ts^h$ | 鬆 s | ○ |
| 脣 | 崩 p | 徸 $p^h$ | 峰 f | ○（㊤） v |
| 變音 | ㊦ m | ○ | ㊩ ŋ | ○ |

[圖表 12]

若與明末《西儒耳目資》（1626）所反映的官話音系相比較，二者在聲母類別上全然一致，顯見《本韻一得》的聲母系統，反映清初士人階層的官話音系，其特點在於：全濁聲母清化、見系與精系之細音尚未顎化、疑母與微母尚未完全消失。

**2. 韻母音值—平聲韻**

相較於聲母系統之單純，《本韻一得》韻母分類除依據現實語音外，還得顧及詩韻與古韻，在時音、今韻、古韻相互交疊、融合之下，韻母系統顯得格外複雜。根據前文對於韻類的分析，並參照諸家對對《等音》、《聲位》的音值擬測結果，茲將《本韻一得》「十二韻陰陽

四聲縱橫總綱圖」（卷四，頁 1）所列各韻之音值表述如下：

| | | 十二韻 | 宮 | 羽 | 角 | 徵 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 宮 | 陽 | 黃鍾 | 公 uŋ | 弓 yŋ | 庚 əŋ | 京 iŋ |
| | 陰 | 大呂 | 孤 u | 拘 y | ○ | ○ |
| 商 | 陽 | 太簇 | 光 uaŋ | 惶 yaŋ | 岡 aŋ | 疆 iaŋ |
| | 陰 | 夾鍾 | 關 uan | 涓 yan | 干 an | 堅 ian |
| 角 | 陽 | 姑洗 | ○ | ○ | 高 au | 驕 iau |
| | 陰 | 中呂 | 鍋 uo | ○ | 歌 o | ○ |
| 徵 | 陽 | 夷則 | 乖 uai | ○ | 該 ai | 皆 iai |
| | 陰 | 林鍾 | 規 uei | ○ | ○ | 基 ï,i |
| 羽 | 陽 | 無射 | ○ | ○ | 鉤 ou | 鳩 iou |
| | 陰 | 南呂 | (圭 ui,u)[57] | 居 y | ○ | 雞 oi |
| 變徵 | 陽 | 蕤賓 | 瓜 ua | ○ | 迦 a | 加 ia |
| 變宮 | 陰 | 應鍾 | 昆 un | 君 yn | 根 ən | 金 in |

[圖表 13]

《本韻一得》「拘」（中古虞模韻）/「居」（中古魚韻）二韻，就相當於《等音》、《聲位》之第十一韻（孤、沽）與第十二韻（骨、初），三者如出一轍。此二韻之對立，顯現「魚」、「虞」猶有區別，此一特徵與清初官話音系不符，對此二韻是否實際有別，與龍為霖同時代的等韻家已感到懷疑，賈存仁《等韻精要・總論下》「雜論諸家」云：

> 馬氏第十二韻與第十一韻，人人疑其重出。愚嘗細推之，彼蓋以十一韻中合口撮口二呼，尚具有抑揚二音耳。然而合撮二

[57] 在「十二韻陰陽四聲縱橫總綱圖」中，「居」韻之宮音（合口）無字。然而，在《本韻一得》韻譜中，「居」韻之宮音有圭類小韻，包含「圭睽攜烓」（中古齊韻合口）與「諸樗書菹初疏」（止攝合口照系）。本文根據韻譜而補入「圭」類，並以“（）”表示。

> 音，開齊必不能有二音，多此一韻，反致惑人。何如從諸家止作十二韻，而略言其理之為愈乎。（頁 10）

至於「孤」、「圭」二韻的音值為何？現代音韻學家意見並不一致。應裕康（1972：462）對此曾感到疑惑：「馬氏列『居』字於『居』韻，讀[-y]；列『拘』韻於『孤』韻，讀[-yu]。龍氏分韻情形，與馬氏相同，豈『居』、『拘』二字，當時果異讀耶？」竺家寧（1992：138）與應裕康相同，亦將「居」擬為[y]、「拘」擬為[yu]，卻未深入討論「居」、「拘」二者是否實有區別。李新魁（1997：272）則假設此種分韻情形可能是仿照金尼閣《西儒耳目資》，云：

> 十二韻的「骨」與十一韻的「孤」韻的區別，大概是仿照金尼閣《西儒耳目資》中把 u 元音分為「甚」「次」「中」的作法。「孤」韻相當於金書的「甚」，發音時開口度比較開，可能是一個[ʊ]。它所列的「孤枯都瑹逋鋪租粗蘇呼」等字，在金書中都列於「烏」韻的「甚」。十二「骨」韻相當於金書的「次」或「中」。……十二韻「骨」韻中的羽音「居」韻，其音值大概是[ɥ]……在金書中列為「中」。

李新魁（1983）推測《等音》「孤」、「骨」分立仿照《西儒耳目資》「甚次中」，個人以為，此種說法欠缺足夠論據，純屬臆測、不足採信。理由有二：一是缺乏堅實的文獻證據，一是對《西儒耳目資》欠缺全面性考察。馬自援出生於雲南，疑為吳三桂部將馬寶次子，其生平事蹟為何，由於史料缺乏，無從詳細查考，僅見劉獻廷（1648-1695）《廣陽雜記》對其性情相貌稍有描述，馬自援是否曾與傳教士有所往來呢？對於《西儒耳目資》一書有何認知？「甚次中」之分，王徵、熊士伯均深感疑惑，為何馬自援肯輕易採納金尼閣的特殊分類呢？對於這些疑點，李新魁並未能詳加釐清。再者，《西儒耳

目資》分「甚次中」，不僅止於 u 攝字，e 攝、o 攝亦有「甚次」之別，為何馬自援僅見 u 攝有「甚次中」，卻不見他攝亦有「甚次」之分呢？

如前文所述，《本韻一得》以清初官話音系為基礎，但摻入今韻、古韻與方言成分，形成雜糅古今的複合音系。因此，韻圖中疊置來自於其他音韻系統的異質成分，其中「拘」、「居」的對立應是存古表現，遷就平水韻及古詩用韻；「基」、「雞」的對立應是雜入潮州方音所致。因此，擬音之前，應先剝離異質音類，將「居」併入「拘」，將「雞」併入「基」，方能回復清初官話的真貌。當代學者因受高本漢典範制約，直覺將《本韻一得》視為單一音系，力求為每個音類擬上音值，如此則越是擬音精細，則反倒距離真實越遠。

至於入聲諸韻音值為何？眾所周知，清初北方官話中入聲韻尾趨於失落，但文人吟詠詩文時，仍能讀出入聲的短促特徵。馬自援、林本裕均將入聲分成五類—郭[-oʔ]、國[-eʔ]、谷[-uʔ]、汨[-iʔ]、刮[-aʔ]；龍為霖則將入聲細分成七部，以應合七音之數，然則「虢」、「吉」、「橘」三類入聲，在現實語音中多已混淆難分，龍為霖《本韻一得》「入聲-無射」：

> 或問本韻（橘韻）之「急乞吸」與國韻之「吉詰肸」等字皆似同音，即虢韻之「戟劇虢」俗呼亦頗相近，吾子不合為一，而判然分屬三韻何也？曰：「戟」商音之入聲，呼時口開；「吉」徵音之入聲，呼時齊齒；「急」羽音之入聲，呼時唇蹙，微有不同。故舊本「戟」在陌韻，「吉」在質韻，「急」在緝韻，雖樂律徵羽相通，「吉」「急」兩韻未嘗不可同押，然必先知其所以分，然後知其所以合。若不細加審辨，混作同韻，一味顢頇，豈足與定韻乎？（卷二十，頁 19）

《本韻一得》雖將入聲韻分為七部，但若將「虢」、「吉」、「橘」

合併，實則與《等音》、《聲位》之入聲分韻相合。龍為霖的入聲七部與平聲十二韻之搭配關係，與入聲字在官話音系中的演化趨勢不相吻合，趙蔭棠（1957：241）推論其分韻依據，云：「他之所以如此配合者，大概是先從入聲中找出元音（含有單元音與複元音），再以十二韻含有與此相似之元音者，各從其類。然此種配合，勢必有牽強之處。」

### （二）古韻通轉之理

張民權（2002：280）云：「龍氏十二韻部之間的通轉關係，實際上包含兩層意義：第一是某一韻部內，可以通轉取韻；第二是十二韻部之間可以根據律呂五音的關係相互通轉。」龍為霖以時音為基礎，並參酌平水韻及古詩用韻情形，而歸納成十二韻部，每韻部又各分成四類小韻，（參見[圖表 13]）同韻部之小韻可以相互協韻，[58] 自不待言；至於十二韻部如何協韻、通轉？其理據為何？這才是必須深入論述的關鍵。

#### 1. 韻部相通與不通之理

龍為霖《本韻一得》本諸樂律，以「十二韻兩界分合圖」（見[圖表 14]）說明韻部相通、不相通之理，云：

> 「公孤光關」四韻相通者，樂律宮、商通也。「乖規鉤居」四韻通者，樂律徵、羽通也。「公光」四韻與「乖規」四韻不相通者，樂律宮、商音濁，徵、羽音清，分兩界也。角音介清濁

[58] 龍為霖引證古書為證，說明同韻部之小韻可通押。然而，若檢視龍氏所引之詩文韻例，不乏有合韻、不韻或古韻本為一韻的情形，張民權（2002：281-282）分析《本韻一得》「黃鍾-公韻」所引詩文韻例，指出：「如《訟》象傳『中』與『成』合韻，《文言》二句並不入韻（按：『明』與『凶』）。所引《詩經》、《左傳》及《淮南子》『夢雄弓』三字（東韻）與蒸登韻相押，不知『夢雄弓』三字古韻在蒸部……。」

之間，雖為介紹，然音不相通而通，全借變律調和。如角不通徵，故「高」、「乖」二韻從無通押者，以「瓜」韻和之，「瓜」通「戈」（鍋）（角陰韻）又通「規」（徵陰韻），故「高」、「乖」不通而「戈」、「規」通。樂律變徵所以調和角、徵也，羽不通宮，故「鉤」、「公」二韻無從通押者，以「昆」韻和之，「昆」通公（宮陽韻）又通「鉤」（羽陽韻），故「公」、「鉤」不通，而「居」、「孤」通，「鉤」、「孤」亦通。樂律變宮所以調和宮、羽也。變徵陽和陰，故「瓜」韻先通「戈」、「規」；變宮陰和陽，故「昆」韻先通「公」、「鉤」。「瓜」韻通「戈」、「規」外，復通「居」、「孤」者，樂律始宮終羽，而數止於角，「居」、「孤」相通，羽、宮復合一大關鍵也。「昆」韻通「公」、「鉤」之外，更通「光」、「關」、「規」、「高」，五音無不借以調劑者，樂律應鍾為諸律之和應故也。（卷四，頁 14）

龍為霖以古詩用韻情形為依據，以現實語音為材料，以等韻圖式為骨架，以樂律原理作為血脈，冀望能打造出能融貫古今的古韻系統，達到「隨口成韻、不煩考校」的實用目的。如何建構理想化的古韻系統呢？其建構方式約可分解成三部分：

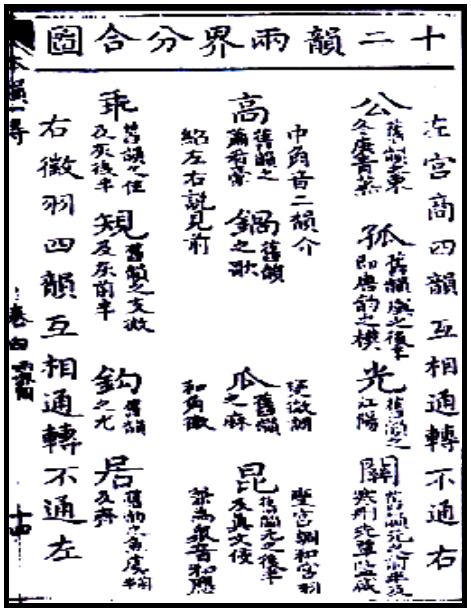
A.仿照毛奇齡《古今通韻》立「兩界」之說，即依音律之清濁，將五音分為二界：「公孤」為宮音、「光關」為商音，此四韻發音或不撮唇，或舌位偏後或偏低，故音濁，四者古韻可以通押；「乖規」為徵音、「鉤居」為羽音，此四韻發音或撮唇，或舌位偏前、偏高，故音清，四者古韻亦自可相通。（參見[圖表 15]，以雙箭頭表示彼此相通）但「公孤光關」、「乖規鉤居」之間因清濁懸殊，並不直接相通。

B.「高」、「鍋」二韻，則歸屬角音，介於清濁之間，亦不直接與他韻相通；必須依賴「瓜」韻（變徵）作為中介，方能轉與他

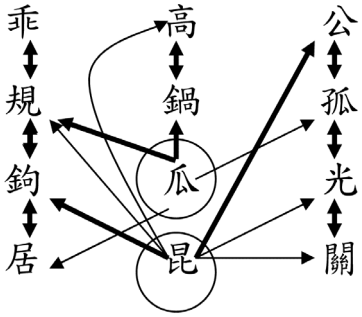
韻相通，例如：「鍋」（戈）經「瓜」之中介而可與「規」相通。

C.「瓜」為變徵、「昆」為變宮，此二變音雖各自為用、互不相通，五音賴二變音之調劑而得以轉通，故為各韻跨界通轉之樞紐。「瓜」既能調和角音、徵音，又能連通「孤」（宮）、「居」（羽）；「昆」韻既可調和宮音、羽音，又通「光關規高」。（參見[圖表15]，以單箭頭表示「瓜」「昆」調和諸韻）然則，「昆」韻為何能分別與「宮商角徵羽」五音通轉呢？龍為霖認為：昆韻因屬應鍾，為眾音應和之故。

為了能以時音吟詠出上古詩歌的韻律美感，龍為霖基於樂律原理，以變通方式讓鄰近的韻部得以通轉叶音，再經由「瓜」、「昆」二韻之中介，幾乎達到無所不轉的地步，如此無疑模糊了古韻之間應有的界限，顯然背離「古本音」的科學路線，而朝「通轉說」方向偏移。




[圖表 14]




[圖表 15]

根據上述的通轉規則，龍為霖援引古代詩賦用韻之例作為證據。在《本韻一得》「論轉韻」中，解釋《豳風・七月》之轉韻，云：

> 大概通者皆可轉，轉者不皆可通；不通又不可轉，則斷不可混用。此論韻之大略，音律之定理也。周公諸詩，如豳風七月章：「七月流火，九月授衣。」規韻也。「火」韻「衣」，戈、規通也。「一之日觱發，二之日栗烈。無衣無褐，何以卒歲？」昆韻也。「三之日于耜，四之日舉趾。同我婦子，饁彼南畝，田畯至喜。」規韻也。「畝」讀「米」，「鉤」、「規」通也。「昆」韻通「規」，故「規」轉「昆」，「昆」又轉「規」。（卷六，頁15）

依照王力（1988）的擬音，「火衣」二字為上古微部[*-əi]，但龍為霖拘泥今音，將「火」歸入「戈」韻、「衣」歸入「規」韻，認為「戈」、「規」可相通；「發、烈、褐、歲」為上古月部[*-at]，龍為霖卻將其歸入「訣」韻，並與平聲昆韻相配；「耜趾子畝喜」則上古之部[*-ə]，龍為霖將「耜趾子喜」歸入「規」韻，而將「畝」（中古厚韻）歸入「鉤」韻而叶音「米」，並以「鉤」、「規」二韻相通釋之。若如龍氏所言，吟誦〈豳風・七月〉首章之韻讀，其韻部轉換過程為：由「規」（火衣）轉「昆」（發烈褐歲），再由「昆」轉「規」（耜趾子畝喜）。

**2. 評論諸家分韻之謬**

龍為霖進一步以自身韻學體系為據，欲糾正前人分韻之謬，如《本韻一得》「論十二韻」所列之例：

> 韻之可通皆天作之合，韻之不可通，亦非人所能強，而世或妄為分併，如以「模」併「虞」矣，又以「魚虞」為無入，不通

> 有入，則篇中所引「孤」通「公」詩賦盡不可讀。不知「模」宮而「魚」羽，故「孤」通而「居」不通（其有通者，皆因遇孤，而孤轉通）。又如以「侵」為閉口音，獨通「覃鹽咸」，不通他韻，則篇中所引「昆」通「公」、「光」等韻之古書概不可讀，不知「真文」昆而「侵」亦昆，故「公」通而「光關」等韻並通。閉口音之說，特南方偏隅私見，如是反詘《周易》、《毛詩》雜有鄉音，多見其不知量，而浮世學者亦群背周孔而尊俗論，何其信道不篤耶！（卷二，頁 26）

依照龍為霖韻學理論，「公」、「孤」（中古模虞）因分屬宮音之陰陽，兩者可相通，但「居」（中古魚韻）屬羽音，不能直接與「公」韻相通，以《魯頌・閟宮》為例，詩云：「無貳無虞，上帝臨女。敦商之旅，克咸厥功。」「虞、女、旅」為上古魚部，「功」則屬上古東部，故「功」字不入韻，但龍為霖對於韻例判別不確，依據宮音陰陽相通之樂律原理，遂認定「孤」、「公」古韻相通，誤將「功」字一併入韻。此外，顧炎武將中古閉口韻字單獨分出「侵」部，龍為霖批評顧炎武的作法，主張將「侵」韻與「真文」諸韻合併，一同歸入「昆」韻，並且依據「昆」韻為「眾音之應和」的樂律思想，認定「昆」韻可與「公」、「光」等韻相通，以《邶風・綠衣》為例，詩云：「絺兮綌兮，淒其以風。我思古人，實獲我心。」「風、心」為韻腳，二字均屬上古侵部，但龍為霖遷就時音，遂將「風」字歸入「公」韻，並誤將「人、心」二字入韻，同歸於「昆」韻，又以「昆」、「公」二韻相通解釋此詩之韻讀。由以上二例觀之，龍氏對於諸家分韻之批評，不僅未能切中諸家之弊病，卻反倒暴露出自身的缺失與不足。

總結以上所論，龍為霖以等韻原理推溯古韻分部，於顧炎武「古本音說」與毛奇齡「通轉說」之外，另闢一條古韻研究的新路徑。然則，「審音之功多，考古之功淺」，由於欠缺紮實的考據工夫與正確的

音變觀念，一則未能全面、系統地依照時代先後考校上古詩韻，不僅對於古詩韻例判別不清，在論證韻部通轉關係時，大多僅徵引若干則古詩為據，不免主觀、隨意之弊病；一則過度遷就時音、比附樂律，知就今韻以求其合，不知就今韻以求其分，致使其分韻頗多謬誤，尤其在韻部通轉關係的解釋上更是糾葛繚繞、無所不通。龍為霖所建構的古韻體系，或許能夠迎合文人創作、吟誦古詩之實用需求，但無法切合古音的真實面貌。

## 四、結論

如何以現實語音重現古代詩歌的韻律美感？如何合理解釋形聲字與諧聲偏旁之間的音韻關係？這些都是龍為霖所想要破解的難題。為此，龍為霖以「聲律同原」思想為設計核心，以現實語音為基本素材，同時參酌古代詩文用韻情形，間或雜糅若干方言語音特徵，試著建構出貫通古今的理想化的等韻論著——《本韻一得》，冀望讀者透過書中的各式等韻圖表，得以通曉古韻分部及其相互通轉關係，達到「隨口成韻、不煩考校」的實用目的。然而，龍為霖欠缺科學實證精神與正確音變的觀念，使得讀者透過《本韻一得》，非但無法看清古韻的真貌，反而讓容易誤入歧途、迷失方向。隨著乾嘉考據學興起，顧炎武「古本音」說逐漸取得主流地位，龍為霖的另類韻學觀點，便逐漸為清儒所遺棄。

今日學者詮釋《本韻一得》，或從「語音史」角度著眼，將書中韻圖視為反映清初時音的字表，卻忽略龍為霖的撰書目的及韻圖設計理據，致使音值擬測結果出現誤差；或從「古音學史」角度著眼，雖留意龍為霖古韻學的特點，但卻忽略將音學思想與分韻結果相聯繫，未能深入窮究古韻分部的內在理據。「語音史」、「音韻學史」各執一

端而有所偏頗，若能轉換視角，改從「音韻思想史」角度觀看，深入理解龍為霖的音學思想與設計理念，方能對《本韻一得》有更全面、更合理的詮釋與評價。

《本韻一得》如同迷航的古韻時光機，雖然欠缺實用性與科學性，但龍為霖如何發揮個人想像與獨特創意，設計虛擬古韻時光機？值得從音韻思想史的角度加以思考。如何評價像《本韻一得》這樣墜入魔道的韻學論著？或許可以跨界借鑑技術發展史的論點。喬治・巴薩拉（George Basalla）從技術發展史的觀點評述達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）筆記中所繪製的各式虛擬機器，並肯定其中蘊含的技術想像，云：

> ……其中很多計畫證明行不通，只有極少數影響了後來技術的發展。然而，它們使我們有眼福**窺見一個偉大的技術天才的心靈**。從中我們**也看到了技術繁榮的情形**—這正是後來西方文明的標誌性特徵之一。就我們已了解的情況來看，列奧納多的假想產物是全世界第一個有如此規模和創造性的系列。**他的技術成就有時被曲解**，但他們的真正價值卻值得我們讚美—這種價值並不體現在它們可作為新機器的藍圖；或為未來技術發展的輪廓做了一個精確預計，而**體現在這種嘗試性的設計方案中固有的豐富想像力和原創性**。（2000：79）

個人認為，經過本文的論述，也可以印證在技術史上所發現的道理：龍為霖《本韻一得》雖然主觀虛妄，但它讓我們得以窺見明清傳統文人如何思考古韻問題，也看見清初不同古韻學說相互競爭的繁榮景象，儘管當代語音史研究者多將《本韻一得》曲解為真實反映時音的等韻論著，但我們認為它真正價值不在於為後來古韻學提供發展藍圖、或作為今人建構語音史的寶貴材料，而在於整合「樂律」、「等韻」、

「今韻」與「古韻」等不同概念範疇時所展現的豐富想像力。

（責任校對：黃智群）

# 引用書目

## 一、傳統文獻

〔宋〕朱熹，《詩集傳》，臺北：藝文印書館，1974。

〔宋〕樓鑰，《攻媿集》，收錄於《四部叢刊初編・集部》，臺北：商務印書館，1965。

〔宋〕魏了翁，《鶴山先生大全文集》，收錄於《四部叢刊初編・集部》，臺北：商務印書館，1965。

〔元〕脫脫等著，《新校本宋史并附編三種》，臺北：鼎文書局，1980。

〔明〕沈寵綏，《度曲須知》，收錄於《古典戲曲聲樂論著叢編》，北京：人民音樂，1983。

〔清〕顧炎武，《音學五書》，北京：中華書局，1982。

〔清〕顧炎武，《顧亭林詩文集》，北京：中華書局，1959。

〔清〕馬自援、林本裕著，高爵映編，《等音聲位合彙》，收錄於《叢書集成續編》，第 75 冊，臺北：新文豐出版公司，1989。

〔清〕賈存仁，《等韻精要》，河東賈氏家塾定本，臺灣師大圖書館藏本。

〔清〕毛奇齡，《古今通韻》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，第 242 冊，臺北：商務印書館，1983。

〔清〕邵長蘅，《古今韻略》，收錄於《國學基本叢書》，臺北：臺灣商務，1968。

〔清〕李因篤，《古今韻考》，臺北：臺灣商務，1968。

〔清〕劉獻廷，《廣陽雜記》，北京：中華書局，1997。

〔清〕江永，《古韻標準》，收錄於《叢書集成初編》，第 1247 冊，北京：中華書局，1985。

〔清〕龍為霖，《本韻一得》，收錄於《四庫全書存目叢書》，第 219-220 冊，臺南：莊嚴文化，1997。

〔清〕王鳴盛，《蛾術編》，收錄於《續修四庫全書》，第 1150 冊，上海：上海古籍，2002。
〔清〕王鳴盛，《十七史商榷》，收錄於《續修四庫全書》，第 452 冊，上海：上海古籍，1995。
〔清〕江有誥，《古韻凡例》，收錄於《音學十書》，北京：中華書局，1993。
〔清〕張之洞，《輶軒語》，收錄於《叢書集成續編》，第 62 冊，臺北：新文豐出版公司，1988。
王國維著，姚淦銘、王燕編，《王國維文集》，北京：中國文史出版社，1997。

## 二、近人論著

王力 1988《漢語史稿》(《王力文集》第九卷)，濟南：山東教育。
王力 1992《清代古音學》，北京：中華。
王松木 2008〈最後的煉音術士——論周贇《琴律切音》的音學思想與音韻系統〉，《國文學報》(高師大) 8：139-186。
王松木 2012a〈論音韻思想及其必要性——從「魯國堯問題」談起〉，《聲韻論叢》第 17 輯：77-131，臺北：學生書局。
王松木 2012b〈《皇極經世・聲音唱合圖》的設計理念與音韻系統——兼論象數易學對韓國諺文創制的影響〉，《中國語言學集刊》6.1：47-92，香港：香港科技大學。
巴薩拉(George Basalla)著，周光發譯 2000《技術發展簡史》，上海：復旦大學。
平田昌司 2007〈音起八代之衰—復古詩論與元明清古音學〉，《中華文史論叢》85：181-201。
朱曉農 2006〈顧炎武的「四聲一貫」說〉，《音韻研究》：301-313，北京：商務。

朱曉農 2007〈顧炎武範式——古典學術的典範〉,《方法：語言學的靈魂》：153-171，北京：商務。

何大安 2009〈「轉音」小考〉,《漢語方言與音韻論文集》：373-385，臺北：何大安。

李小平、曹瑞芳 2011〈傅山古體詩用韻研究〉,《古漢語研究》3：16-24。

李新魁 1983《漢語等韻學》，北京：中華。

李新魁 1997〈談《等音》和《聲位》〉,《李新魁音韻學論集》：267-279，汕頭：汕頭大學。

汪業全 2009《叶音研究》，長沙：岳麓書社。

竺家寧 1992《聲韻學》，臺北：五南。

金生楊 2007〈宋代巴蜀對邵雍學術傳播的貢獻〉,《周易研究》1：69-74 轉 88。

俞榮根 2001〈巴渝文化與易文化〉,《西南師範大學學報》6：122-128。

耿振生 1992《明清等韻學通論》，北京：語文。

張民權 2002《清代前期古音學研究》(上、下)，北京：北京廣播學院。

張民權 2011〈論傳統古音學的歷史推進及其相關問題〉,《古漢語研究》1：2-11。

高遠 2011〈巴渝學人與清代《四庫全書》編纂〉,《重慶工商大學學報》1：124-128。

陳長祚 2007《雲南漢語方音學史》，昆明：雲南大學。

陳雪竹 2010《明清北音介音研究》，北京：中國社會科學。

甯忌浮 2009《漢語韻書史・明代卷》，上海：上海人民。

黃耀堃 2008〈歸納助紐字與漢字注音的「三拼制」〉,《語言研究》2：17-26。

鄒其昌 2005〈「諷誦涵泳」與「叶韻理論」——論朱熹《詩經》詮釋學美學詮釋方式之二〉,《湖北師範學院學報》1：5-10。

趙蔭棠 1957《等韻源流》，臺北：文史哲。

應裕康 1972《清代韻圖研究》，臺北：政治大學中文所博士論文。

戴念祖 2001《中國物理學史大系・聲學史》，長沙：湖南教育。

謝留文 2003〈客家方言「魚虞」之別和「支」「脂之」之別〉,《中國語文》6：512-521。

龐存周 1999《〈詩經〉韻讀圖解及其它》，重慶：重慶出版社。

清華學報

# An Archaic Chinese Phonologist Gone Astray: On Weilin Long's *Benyun Yide* 《本韻一得》 and His Thought of Music Temperament

Sung-mu Wang*

## Abstract

Weilin Long 龍為霖 (1689-1756) in his *Benyun Yide* 《本韻一得》 advocates that both phonology and music temperament come from 'the primary sound', inheriting Yong Shao's 邵雍 numeral system of Yi in *Huangji Jingshi* 《皇極經世》. Long highlights that both the integration of rhyme groups and the design of rhyme tables should correspond to the principles of music temperament. Long's subjective phonological argument is opposed to the contemporary research of the history of phonology that emphasizes objective and rational notions. Yintang Zhao 趙蔭棠 (1957: 259) once said that Long, like Yun Zhou 周贇, had gone astray and was falling into the path of devils. The perspective from the history of phonology serves only as one of the numerous approaches in interpreting the rhyme tables. *Benyun Yide* deserves its undeniable research values if we proceed from the perspective of the history of phonology or that of the history of phonological thoughts.

This paper analyzes the phonological thoughts and the design theory of Long's *Benyun Yide*. In addition to exploring the dimensions from the

* Professor, Department of Chinese, National Kaohsiung Normal University

history of phonology and the Chinese phonological history, the author also introduces the perspective of the history of phonological thoughts into the discussion. The problems tackled in this paper are: What are the sources of Long's thought of phonology? How did Long design the rhyme tables? How can we use the rhyme tables to interpret the principle of the *tongzhuan* 通轉 of the archaic Chinese? How can we integrate the rhyme tables with phonological systems of the past and the present? The paper aims to build the bridge among the history of phonological thoughts, the history of phonology and the Chinese phonological history. In this way, we re-evaluate the research value of *Benyun Yide*, which has been undervalued by phonological researchers.

**Key words:** Archaic Chinese phonology, *tongzhuan* 通轉, history of phonological thoughts, *Benyun Yide*《本韻一得》, design of rhyme tables