

## 知源盡變——論方以智《切韻聲原》及其音學思想\*

王松木\*\*

〔摘要〕

方以智（1611-1671）被譽為「百科全書派」的學者，不單精研等韻之學，更是獨樹一幟的大思想家。《切韻聲原》的韻圖框架以方氏的《易》學思想為根柢，並融合印度悉曇、泰西拼音之學；今日研究者必須貫通「音韻學」與「象數學」，方能合理闡釋設計理據與音韻系統。然而，綜觀當前關於方以智學術研究之現況，音韻學研究者、哲學研究者之間，卻是涇渭分明、互不相融：哲學研究者聚焦於方以智思想之詮釋，鮮少旁及音韻學研究範疇，對於《切韻聲原》大多闕而不論；音韻學者雖以《切韻聲原》為材料，但卻刻意排除象數思想的影響，兩者均有所偏執，難以全面、深入解讀《切韻聲原》的奧義。

有鑑於此，本文擬從「音韻思想史」的角度入手，由「祛魅」（disenchantment）走向「返魅」（reenchantment），探究《切韻聲原》的設計理據，關注音韻學與象數學之間的互滲關係，思考：方以智如何以象數之學為根柢，在傳統切韻之學的基礎上，會通悉曇、泰西之韻學，並將諸種複雜因子予以統攝、調和，從而設計出理想的韻圖形制與切音方案，藉以達到「知無聲之源、盡聲音之變」的終極目標。

關鍵詞：方以智、切韻聲原、等韻、音韻思想史、設計理據

---

\*本文初稿於「方以智與其相關研究：方以智（1611-1671）四百週年誕辰紀念學術研討會」（新竹：清華大學，2011年11月30日）上宣讀，承蒙林慶勳教授及兩位匿名審查委員惠賜寶貴意見，謹此致謝。

\*\*國立高雄師範大學國文學系教授

## 一、緒論——走向返魅

明末清初是政權交替、世局動蕩的時代，也是文化匯流、思想融通的時代。方以智（1611-1671）身處變化激烈的複雜時局之中，抱持著「坐集千古之智，折衷其間」（《通雅·音義雜論》卷一「攷古通說」）的遠大理想，以家傳的象數易學作為論學根柢，會通古今、互濟東西，不僅試圖烹炮儒、釋、道三教思想於一爐，<sup>1</sup>更吸納遠西所傳入的歐洲新學，建立起獨具個人特色的哲學思想體系。

方以智治學門徑異常寬廣，兼涉百藝、博通各家，舉凡經解、性理、物理、文章、經濟、小學、方技、律歷、醫藥、史傳、詩詞、書畫，莫不精通。雖因生逢戰亂而跳北跣南、顛沛流離，但卻始終著述不輟，留下了大批的論著，根據侯外廬（1986）初步估算，其所撰著之文稿約達 400 萬言以上，除今人較為熟知的《通雅》、《物理小識》、《藥地炮莊》之外，尚有《東西均》、《易餘》、《四韻定本》、《正韻叶》、《正韻箋補》……等百餘種，只可惜部分文稿早已亡佚，有些則僅以抄本流傳並未刊刻。<sup>2</sup>儘管方以智學識淵博、著作等身，為時人所推崇，<sup>3</sup>但因終身堅持明代遺民之氣節，不願屈服於滿清異族統治，清代中葉以降，其著作便不為考據派主流漢學家所重視，甚或被列入禁燬書目；再者，在逃禪之後，方以智的行文風格深受佛學影響，常故作深奧晦澀、陳義玄妙之禪語，令人不易通解，<sup>4</sup>致

<sup>1</sup> 施閏章（1619-1683）〈無可大師六十序〉論述方以智的學術淵源，云：「無可大師（方以智），儒者也。……蓋其先父廷尉公（方大鎮）湛深《周易》之學，父中丞公（方孔炤）繼之，與吳觀我太史上下義文，討究折衷。師少聞而好之，至是研求，遂廢眠食、忘生死。以為易理通乎佛氏，又通乎老莊。每語人曰：教無所謂三也。一而三，三而一者也。譬之大宅然，雖有堂奧樓閣之分，其實一宅也。門徑相殊，而相通為用者也。故嘗有《周易時論》、《炮莊》等書，其說無所不備，學者以為汪洋若河漢，而參伍錯綜，修理畢貫。《易》曰同歸而殊途，一致而百慮，殆謂此也。」（《愚山先生學餘文集》卷九）

<sup>2</sup> 關於方以智論著之內容大要與流傳情形，詳見任道斌（1985）、侯外廬（1986）的介紹。

<sup>3</sup> 黃宗羲（1610-1695）折服方以智之才識淵博，嘆曰：「余東髮交游，所見天下士，才分與余不甚懸絕，而余所畏者，桐城方密之……」（《南雷文定》卷六，轉引自羅熾，1998：326）；王夫之（1619-1692）〈方以智傳〉亦讚譽曰：「姿抱暢達，早已文豪譽望動天下。」（見《桐城方氏七代遺書》）

<sup>4</sup> 方以智早年鑽研文字訓詁、名物考證之學；晚年遁入禪門後，逐漸由實蹈虛、偏向唯心，多以禪語闡述個人的哲學思想。錢澄之（1612-1693）《通雅·序》云：「今道人（方以智）既出世矣，然猶不肯廢書，獨其所著書好作禪語，而會通以《莊》《易》之旨，學者驟讀

使其哲學思想與學術成就，在清代三百年間，並未能得到應有的評價。

依余英時（1986）之見，歷來學者對於方以智學術成就之評價與研究，隨著學術思潮變遷，而有其不同的側重之處，約略可分為三個階段：

當乾隆之世，漢學鼎盛，四庫館臣極稱許《通雅》，所重者顯在其考證，此第一期也；密之早年治學，博雅所及，兼通物理，與並世耶穌會諸子頗上下其議論。「五四」以來，遠西鄰子見重於中土，言密之者率多推其為近世科學與音韻學之先驅，此第二期也。洎乎最近，學風再變，思想與社會之關係最受治史者注目，密之少負澄清天下之志，接武東林，主盟復社，言思所涉，遍及當時社會問題之各方面，則宜乎今人之特有愛於密之者轉在其為一時代之先覺矣。此第三期也。（頁1）

然則，若專就音韻學史立場觀之，清代以來學者對方以智等切之學的關注，同樣也可依照焦點的不同，大致可分成以下三個階段：

- I. **拼讀反切、建構正音**。傳統韻學家以建構「南北是非，古今通塞」之理想音系為目標，方以智會通「等子」、「悉曇」、「泰西」之韻學，欲訂立普世共通的語音框架，以求能「使萬世奉同文之化」，其音學觀點引起清代等韻家的反響，如：吳焯（1719-?，安徽全椒人）《五聲反切正均》（1763）曾多次引用方以智《切韻聲原》的音學觀點，作為建構理想正音的依據。此外，方以智對於等切學理亦有獨到見解，李鄴（字衡山，江蘇揚州人）編著《切韻攷》用以闡釋切音之觀念與方法，書中便屢屢引述《切韻聲原》的說法。
- II. **接納西方音學、擬創拼音之法**。方以智受到《西儒耳目資》啟發，體悟羅馬字母之便捷，提出仿效西方字母制訂新式切音方案之初步構想，此種超越時代之大膽卓識，民初學者奉為文字改良之先驅，梁啟超（1923：140）云：「創造拼音文字之議，在今日才成為學界之一問題，多數人聽了還是咋舌揜耳，密之卻已在三百年前提起，他的見識氣魄如何，可以想見了」；羅常培（1930）則關注耶穌會士音韻學對方以智的啟發，留意到《切韻聲原》「旋韻圖」與《西儒耳目資》「音韻活圖」之間可能存在

的關聯。

III. 構擬方言音系、探究音變規律。方以智《切韻聲原》附有十六攝韻圖，黃學堂（1989）、陳聖怡（2004）、孫宜志（2005）等大抵依循著高本漢典範，將韻圖視為紀錄方言音系的音節字表，因而透過韻圖構擬出方以智的方言音系，並探求其中所體現的音變規律，如孫宜志（2005：65）指出：「《聲原》是研究江淮官話——尤其是桐城方言語音在明末的具體情況，這為我們研究江淮官話的語音史提供了近代音的依據。比較它們的不同，我們很清晰地看出從明末到現代桐城方言發生的變化。」

觀察上述三個階段之變異，可以略窺近代等韻學發展路徑之轉折。蓋自五四新文化運動以來，人文研究逐漸沉浸在「科學主義」（scientism）的風潮中；受到學術潮流的牽引，近百年來漢語音韻學逐步走向「祛魅」（disenchantment）的道路，<sup>5</sup>傅斯年〈歷史語言研究所工作之旨趣〉（1928）與羅常培（1956）的「祛妄」說，<sup>6</sup>是兩篇擲地有聲的科學宣言，宣告著漢語音韻學將遠離人文傳統而向自然科學靠攏。

在科學至上的學術思潮下，高本漢的語音史研究模式成為音韻學者追隨典範。受到高本漢模式制約，學者逐漸習慣順隨著西方 phonology 的眼光來解讀明清韻圖，片面強調韻圖之單純性與客觀性，對於《切韻聲原》的解讀亦不例外。綜觀當代學者對於《切韻聲原》研究，多數學者未能深入思考方以智的創作意圖與設計理據為何，便直覺地將《切韻聲原》假定為客觀紀錄方音的文獻，對於其中濃郁、鮮明的象數思想，大多刻意視而不見、避而不談。<sup>7</sup>雖然此種將文獻資料純

<sup>5</sup> 有關漢語音韻學「祛魅」傾向之論述，請參見王松木〈從祛魅到返魅——論雜糅型韻圖的研究價值〉（2011a）。

<sup>6</sup> 羅常培《漢語音韻學導論》論述音韻學的研究方法，提出「祛妄說」，云：「曩之治韻學者，憑臆立說，每多違失：論平仄則以鐘鼓木石為喻，論清濁則以天地陰陽為言，是曰“玄虛”；辨聲則以喉牙互淆，析韻則以縱橫為別，是曰“含混”；以五行五臟牽合五音，依河圖洛書配列字母，是曰“附會”；依《廣韻》反切以推測史前語言，囿於自身見聞而訾議歐西音學，是曰“武斷”。凡此訛失，並宜祛除。儻能本前三術（審音、明變、旁徵），祛茲四妄，則音韻學庶可廁諸科學之林矣。」（1956：6-7）

<sup>7</sup> 就個人所見，當代學者中僅時建國（2004）能正視《切韻聲原》中的易學思想，並且試著解析易理如何與音理相互滲透，如何對韻圖設計產生影響。方以智如何將易理滲入音理之中呢？時建國（2004）觀察到下列幾點：1. 「兩端之說」——方以智推闡陰陽的概念，提出「兩間至理」的數理觀念，於是乎有了「宮商角徵羽只是宮商兩端」……等說法；2. 「天地四象」——以邵雍天地四象的理論指導製作「旋韻圖」；3. 「象數律歷」——

淨化、簡單化的作法，或許有助於觀察語料中潛藏的語音規律，表面看似十分客觀、科學，但卻已不自覺地陷入「輝格（Whig）史觀」的謬誤之中：其謬失輕微者，或對個別音值的擬構有所誤差；嚴重者則恐將扭曲漢語語音史的真實面貌。

依據個人的觀察，明清等韻家設計韻圖、切語，除考量拼切字音之實用功能外，經常兼具著深層的哲學意涵——追溯聲音本源、窮盡古今音變，因而在韻圖形制與切語設計中，同時寄寓著編撰者個人獨特的音學思想。此種將音韻學與象數學相互融通的作法，在明清韻圖設計中並不罕見，特別是哲學思想愈能自成一家的編撰者，韻圖中雜糅象數思想的現象愈是鮮明。就晚明時期的韻圖觀之，如：呂坤《交泰韻》（1603）、陳蓋謨《皇極圖韻》（1632）等，這些韻圖的形式設計均蘊含著濃烈的象數思想。方以智被譽為「百科全書派」的學者，不單精研等韻之學，更是獨樹一幟的大思想家，《切韻聲原》的設計理據以方氏的易學思想為根柢，等韻學、象數學在《切韻聲原》中水乳交融、相互滲透，今人若想要合理建構出《切韻聲原》的音韻系統，斷不能任意予以切割，誠如朱伯崑（1995：337）所言：「方以智的代表性學術著作，都同其易學有關，特別是同其象數之學結合在一起。因此，研究方以智的學術思想，特別是其哲學，必須研究其象數學，方能闡釋這位 17 世紀的思想家在哲學史上的地位」。

如上所述，《切韻聲原》是等韻學與象數學相互交融的產物，唯有貫通兩者，方能合理闡釋設計理據與音韻系統。綜觀當前關於方以智學術研究之現況，音韻學研究者、哲學研究者之間，卻是涇渭分明、互不相融：哲學研究者聚焦於方以智思想之詮釋，鮮少旁及音韻學研究範疇，對於《切韻聲原》大多闕而不論；音韻學者雖以《切韻聲原》為材料，但卻刻意排除象數思想的影響，兩者均有所偏執，難以全面、深入解讀《切韻聲原》的奧義。有鑑於此，本文擬從「音韻思想史」的角度入手，由「祛魅」走向「返魅」（reenchantment），探究《切韻聲原》的設計理據，關注象數學與音韻學之間的相互融貫，思考：方以智如何以象數學為根柢，在傳統切韻之學的基礎上，會通悉曇、泰西之韻學，將諸種複雜因子予以統攝、調和，從而設計出理想的韻圖形制與切音方案，藉以達到「知無聲之源、盡聲音之變」的終極目標。環繞此一核心問題，本文內容擬分為以下幾部分：

---

—結合易理、音律、歷數方面的概念，說明聲、韻、調配合起來的音節總數，指出音有定數的原因。雖然時建國（2004）已觸及到方氏易學與音學之間的互滲關係，但卻也只是點到為止，仍欠缺全面觀照與深入解析，而這正是本文所要著力之處。

1. 探源——探究聲音的形上源頭，釐清象數學與切音之學的關聯。
2. 究理——論述《切韻聲原》的編撰目的與設計理據。
3. 會通——分析《切韻聲原》如何會通悉曇、泰西之韻學。
4. 辨音——梳理《切韻聲原》音韻系統，指出前人研究之不足與缺失。

## 二、探源——方以智音學思想之根柢

方以智承繼著自張載（1020-1077）以來逐漸成形的氣本論哲學，並結合河洛圖書之學與邵雍（1011-1077）先天易學，建構出一套獨特的哲學體系，用以考察物理，推衍宇宙萬物生成變化的法則。方以智烹炮三教、鑄鑄各家，其思想體系恢廓龐大、複雜多端，實非本文所能細述深究，以下以《切韻聲原》的論述為基礎，並參照《周易時論合編》、<sup>8</sup>《東西均》、《物理小識》等集中體現方以智哲學思想的相關論著，試著勾勒出與「語音」有關的哲學思想，觀察方以智如何從哲學角度思考音韻問題，藉以了解其認知模式與價值取向，從而窺探方氏如何重新設計出符合個人理想的韻圖形式與切字新法。

以下擬從幾個方向思考：1. 方以智對於語音本源有何認知？2. 如何表徵語音生成、演變之規律？3. 等切之學在方以智的思想體系中有何地位？

### （一）語音本源——聲為氣之用

聲音的本質為何？站在今日物理學觀點，聲音是物體震動所產生聲波，現代語音學家透過各種儀器檢測聲波頻率高低、振幅大小、時間長短，藉以了解聲音細微變化。方以智以「氣」為宇宙本體，認為天地萬物均由「氣」之凝結而成形，「氣」即為聲音之形上源頭，《周易時論合編·圖象幾表》「兩間質約」闡述方氏易學的氣論思想，云：

<sup>8</sup> 關於《周易時論合編》的作者問題，學者有不同看法。根據蔣國保（2009）考證，《周易時論》為方孔炤所撰，但附載於書前的《周易圖象幾表》，卻是由方以智所收錄或繪製的。彭迎喜（2007）則是認為《周易時論合編》整本書都是方孔炤與方以智父子共同創作的成果。

氣分其氣以凝為形，而形與氣為對待，此一之用二也。……氣蘊于溫，而轉動則為風，吹急則為聲，聚發則為光，合凝則為形。是風、聲、光、形總為氣用，無非氣也。而今又專言氣，與水、火、土并舉者，指其未凝形之氣也。實則五材之形、五行之氣，二而一而已。就氣以格物之質理，舉其所以為氣者以格物之通理，亦二而一也。（頁 161）

再者，方以智認為天地之間有形之物終會崩壞，唯有「聲」與「氣」能恆久不壞，《東西均·所以》「聲氣不壞說」云：

無始、兩間皆氣也。以氣清形濁論，則氣為陽；以陰暗陽顯論，則氣為陰。則氣者陰陽，無體之體，可有可無；而所以為氣者，即此心此理也。……氣凝為形，畜為光，發為聲。聲為氣之用，出入相生，器世色籠，時時輪轉。其曰總不壞者，通論也；質核凡物皆壞，惟聲、氣不壞，以虛不壞也。天地之生死也，地死而生不死。氣且不死，而況所以為氣者乎？（頁 226）

方以智以「聲氣不壞說」來解釋《恆》卦之卦象，<sup>9</sup>為聲音賦予形上學的意義，將聲音作為推衍物理的重要憑藉，並且據此論定：若能追溯聲音之本源、窮盡聲音之變化規律，便能掌握天地生成變化的法則，達到「通鬼神、格鳥獸」的神奇功效。在〈等切聲原序〉中，方以智闡釋聲音的來源、性質與效用，云：

天地間一氣而已矣。所以為氣者，無有無，統天地之天也。氣發而為聲，聲氣不壞，雷風為《恆》，世俗輪轉，皆風力也。人受天地之中以生，故鳥獸得其一二聲，而人能千萬聲。通其原、盡其變，可以通鬼神、格鳥獸。蓋自然感應，發於性情，莫先於聲矣。（《浮山文集後編》卷一，頁 361）

聲音以氣為本體，那該如何解釋語音的歷時變化與共時差異呢？方以智透過氣之流轉來解釋造成各地方言差異的原因，云：「聲音之道，與天地轉。歲差自東而西，

<sup>9</sup> 「恆」卦為「上雷下風」，《東西均·所以》解釋恆卦之卦象與意涵，云：「《易》惟雷風始名《恆》，而反對為《益》，……雷，陽也；風，陰也。地載神氣，風霆流行，庶物露生，無非教也。陰風忍陽氣于亥子丑，而出于九會，以生養收藏，故風轉四時。壞天地、開天地者，皆風輪也。」（頁 227）

地氣自南而北，方言之變，猶草木移接之變也。」（《通雅·音義雜論》卷首一「方言說」，頁 22）根據此種氣化論觀點，進一步形成以「音轉」為基礎的古音學說，<sup>10</sup>或藉由考察各地方音之變異，往上回溯詞語之古音、古義，探求名物之語源，即如《通雅·疑始》所云：「世變遠矣，字變則形易，音變者轉也。變極反本。且以今日之音徵唐宋，徵兩漢，徵三代，古人多引方言以左證經傳。方言者，自然之氣也。以音通古義之原也。」（頁 79）；或根據古音之相近、相諧的現象，往下推衍，以考證方言詞語的意義及其來源，如《通雅·諺原》卷四十九所云：「方音乃天地間自然而轉者，上古之變為漢晉，漢晉之變為宋元，勢也。記《諺原》者，因此推之。」（頁 1439）。

聲音變異若為氣之流轉所致，那麼促動氣之流轉的根本動因為何？對此問題，方以智以「理」解釋氣之所以然，提出「理寓於氣中」的說法，而「理」又必須依賴「心」方能感知。據此，方以智在《東西均·擴信》中，以「茶」字之古今變異為例，說明雖然詞語因時空轉移而產生變異，但均同指一物，故若從自我之本心出發，體察氣之流轉及其中所蘊含之理，便能不拘於耳目之所聞見，云：

《爾雅》之檟，古謂之茶，西域謂之陀，亦謂之擇，吳謂之姪，閩謂之德，中原謂之茶，是皆一物也，方言時變異耳（古無家麻韻，《漢書》茶陵即今茶陵，《華嚴》陀字，《大般若品》作茶，《觀經》作擇，曼陀羅作曼荼羅，可證）。……各有方言，各記成書，各有稱謂。此尊此之稱謂，彼尊彼之稱謂，各信其所信，不信其所不信，則何不信天地本無此稱謂，而可以自我稱謂之耶？何不信天法，而可以自我憑空一畫畫出耶？（頁 30）

「理」蘊含在「氣」之中，如同水的甘甜、濕潤之特質隱含在水中一般，兩者合為統一的整體，即為「太極」。<sup>11</sup>如何方能得知語音生成變化之理呢？同樣，也必

<sup>10</sup> 方以智《通雅》透過「因聲求義」的方法，以古音通轉說來考釋方言俗語，張民權（2002）、周遠富（2008）對於方以智古音學說有深入闡釋，請參看。本文以《切韻聲原》為主要材料，旨在論述方以智的等切之學，對於方以智的古音學暫且擱置不談，以免失焦。

<sup>11</sup> 《周易時論合編·圖象幾表》「太極圖說」：「充兩間之虛，貫兩間之實，皆氣也。所以為氣者，不得已而理之，則御氣者理也，泯氣者理也，泯理氣者理也。……有水一甌，水彌此甌，水有不彌此甌者矣，水之甘則未有不彌此甌者矣。今當稱水之甘，使人知味，烏可但稱水，而禁人之稱甘乎？甘在水中，無適非甘，非若太極指點也。不得已而指其



須從自身之本心出發，先做到「平心靜氣」，如《切韻聲原》首條起例所云：

人先平心靜氣，自調唇舌顎齒喉，為羽徵角商宮之概；又調臍輪、鼻輪之折攝，為大宮商之概。勿泥鄉音，少所習熟，然後可以知古今萬國之時宜矣。音有定，字無定，隨人填入耳。各土各時有宜，貴知其故，依然從之，故以《洪武正韻》之稱謂為概。（頁 1471）

根據方以智對語音本質的認知，我們不難窺見：《切韻聲原》雖是等切之學的專論，但其編撰目的、設計理據均與方以智哲學體系緊密扣合，難以斷然切割。蓋因此書既非為童蒙讀書識字的課堂教材，也不是為傳統士人拼讀反切的實用工具，更不是為客觀記錄實際方音而編製的方言調查手冊，而是方以智為展現個人獨特的易學思想所創製的條例與圖式，其中不免摻雜唯心、主觀的成分。

## （二）音理表徵——聲音與象數相表

依照現代語言學的觀點，語音是語言符號的能指形式（signifier），所指對象（signified）為現實世界的事物或概念。然則，在方以智的哲學體系中，語音不再單純只是語言的形式外殼，更是理氣之凝結與發用；換言之，語音除了用以表達日常言談的概念之外，更被賦予另一層形而上的象徵意涵，轉而指向形上學本體；音理的表徵必須應合象數，成為推衍天地運行法則的媒介。因此，舉凡音類數目、發音狀態、字母分類、韻圖設計、格位排序、切語選用、韻部通叶……等，莫不與方以智本體論相聯繫，並受到象數思想的制約。

### 1. 語音的雙重指向

在方以智的思想體系中，語音被賦予雙重指向的功能——指向現實世界（行為層面）與形上本體（反思層面），<sup>12</sup>且兩個不同的層面經常彼此滲透、相互影響。

極在太中，在人會通焉爾。」（頁 19-20）朱伯崑（1995：445）詮釋：「以水和水味為喻，說明理氣關係，是說，氣如同水，理如同甘味。」

<sup>12</sup> 在日常交際活動中，「語音」是語言符號的物質載體，用以指稱現實世界的事物或概念；然而，在方以智的哲學體系中，基於「聲氣不壞」的預設，「語音」被賦予另一層特殊的功能，其分類排序與生成過程可用以展現形上本體——「太極」、「中五」。如此，韻圖形式的設計不再僅是考慮語音類別的劃分，同時也顧及到如何體現哲學思想。韻圖的各異形態是等韻家創新設計的結果，故本文採用諾曼（Donald Norman）《情感化設計》

方以智辨析音類、表徵音理、設計韻圖，並非純粹是理性、客觀的描寫現實方音，其中更摻入了個人主觀的認知；換言之，《切韻聲原》是方以智為展現哲學思想所設計的理想化圖式，不能將其性質等同於方言調查的客觀紀錄。正因如此，詮釋方以智的等切之學，斷不能割裂音韻學與象數學之間的關聯，應進一步追問：語音分析如何與形上本體相對應？象數思想如何對韻圖設計產生制約？

方以智是宋元以來象數派易學的集大成者，格外推崇《河圖》、《洛書》與邵雍數學，強調事物之至理雖非耳目感官所能悉見，但卻可透過象數推衍而彰顯出來。方以智認為「河洛象數，為一切生成之公證」，屢屢論及象數為通曉天地至理之端幾，《物理小識·象數理氣徵幾論》：「為物不二之至理，隱不可見，質皆氣也。徵其端幾，不離象數」；《通雅·讀書略類提語》卷首二亦云：「河洛卦策、徵其端幾，物理畢矣。」（頁35）象數思想成為語音分析與韻圖設計的南針，其音節數目、音類排序、韻圖設計理據亦必須與象數相契合，即如方中履（1638-1686）《切字釋疑》<sup>13</sup>「切韻當主音和」所云：「聲音之道，通於神明，如欲深求，當從河洛律歷推見原委。」（頁428）

方以智的易學思想集眾家之長，受邵雍的影響尤為深刻，嘗云：「智每以邵（邵雍）、蔡（蔡元定）為嚆矢，徵河洛之通符。」（《物理小識·總論》）邵雍《皇極經世·聲音唱和圖》將「音韻」與「聲律」、「易數」等不同的概念範疇加以整合，建構出一套推衍萬物生成變化之數學法則，<sup>14</sup>但因其思想過於深奧玄妙，後代等韻

---

的論點作為分析設計創意的框架，將設計思維分成三個層面：「感官層面」（visceral level）、「行為層面」（behavioral level）、「反思層面」（reflective level）。有關諾曼《情感化設計》理論與韻圖詮釋之間有何聯繫？如何適用？請參見王松木《擬音之外——明清韻圖之設計理念與音學思想》（2008）頁3-7，茲不贅述。

<sup>13</sup> 方中履，字素北，號合山，方以智之三子也。喜雅博、工考辨，撰有《古今釋疑》、《汗青閣詩文集》。《古今釋疑》十八卷為考證之作，推衍《通雅》之遺緒，《古今釋疑·凡例》云：「以所聞于父師者，自經史禮樂、天地人身，及律曆、音韻、書數，有承訛踵謬、數千年不決者，輒通考而求證之，隨筆所至，從而成帙，謂之《古今釋疑》」。《古今釋疑》卷十七專論切音之學，內容多引述其父方以智《切韻聲原》而加以發揮，康熙年間張潮輯《昭代叢書》，將此部分收在《昭代叢書》丙集卷三十，並改題書名為《切字釋疑》。為配合本文所論述之主題，且依張潮所改題之名稱之。

<sup>14</sup> 邵雍《皇極經世》創造出獨特的取數、運數之法，例如：在「元會運世」中，以一元為12會，一會30運，一運12世，一世30年，因此得出一元之數為 $12 \times 30 \times 12 \times 30 = 129600$ 年。在「聲音律呂」中，則以天聲160與地音192交相唱和，衍成動植飛走之數。關於

家大多未能通解。方以智對以往等韻家的分析感到質疑，並從泰西、悉曇之學得到啓發，體悟到邵雍學說之精妙，在《東西均·所以》「聲氣不壞說」指出：

邵子（邵雍）分聲色臭味，而以聲應物，表之以通數，而千年無知者。余十餘年疑十數家之等韻，忽因泰西創發，又閱《藏》得苾馱攝陀（按：攝陀苾馱 śabda-vidyā，聲明學）之原，乃悟阿、左、戈、多、波之一輪，即十二萬九千六百年（按：此為邵雍所謂一元之數： $12 \times 30 \times 12 \times 30 = 129600$ 年）舉在此矣。（頁 226-228）

方以智承繼著莊子、邵雍一系的觀物哲學，<sup>15</sup>進一步廣泛融合等韻、泰西、悉曇之中西音學，從而超越邵雍，創建出更細緻、精細的音韻思想體系。在《東西均·象數》中，方以智以「華嚴字母」為例，說明聲音與象數相表之關聯，同時也揭露了《等切聲原》（即《切韻聲原》）中隱含著「制器尚象」的理據，云：

《華嚴》者，《易》之圖也，即其四十二字母，即悉曇與文殊問字金剛頂之五十字母，《大般若經》言一字入無量字，從無量字入一字，以入無字，此亦盡收天地古今之理、象、數，如六十四卦也，而乃以善知眾藝名。聲音與象數相表。言為心苗，動靜歸風，呼吸輪氣，詩樂偈喝，其幾也；等切，其一節之用也，猶《易》有四道，而制器亦在其中（愚有「《等切聲原》，略發明之）。視為粗末，竟無能言者。<sup>16</sup>（頁 210）

邵雍的音學思想，請參見王松木〈《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〉（2011c）。

<sup>15</sup> 方以智〈書周思皇紙〉云：「曩以蒙莊之懸寓，適安樂之環中」（《浮山文集·後編》卷一），將莊子與邵雍並舉。莊子〈齊物論〉、邵雍《觀物篇》均以聲音與天道相聯繫，方以智的聲音哲學即承此一思想脈絡而來。邢益海（2010：109）論證方以智《東西均》的思想脈絡，指出：「一部《東西均》，靈感本來自莊子〈齊物論〉、〈天下篇〉以及邵雍《觀物篇》，所謂“激乎風霆（莊子），會乎蘇門（邵雍）」，誠可謂觀物派哲學大鼎的第三足矣！」

<sup>16</sup> 方中通在《通雅·音義始論》標目下附記曰：「聲音通微，非思慮所到也，老父隨舉一端，闡固有之理。惜著察者少耳。」（頁 29）

除此之外，方以智又於《切韻聲原》「旋韻圖說」中，提出「聲數同原」的概念，強調人與天地萬物同根，人之呼吸聲音亦當合乎自然理數：

一即深喉，二即日也。兒在支韻，獨字無和；二轉成人，其聲乃舒。董子曰：「仁，人也；義，我也。」二五為爻，天與人交，心與物交，聲與音交，而二即一矣。易一聲也，陰陽亦一聲也（古平仄相通）。（頁 1513）

一極參兩（按：太極、無極、有極），而律歷符之。呼吸之身，不必以數而後用。然天地生人，適此秩序，《易》豈窮天下之物以合數而後作哉？自然理數吻合，而至大至微無違者，人與天地萬物同根，而心聲為神明之幾，不可言數，而數與應節，即可度其數而即物則物矣。以旋韻周期為臆乎？亦天地之臆也。（頁 1514）

基於上述觀點，聲音、易數二者相互連結、彼此扣合，成為推衍天道運行、萬物變化的媒介。在《周易時論合編·圖象幾表》中，方以智因鑑於前代易學家衍圖繁雜，從而根據邵雍的「小衍」之數，<sup>17</sup>並融合其師王宣的推衍之法，創立「密衍」之說，藉由十一張易圖之次第排列，由「無極」、「太極」、「小衍」逐步推導出《河圖》、《洛書》，建構出個人的宇宙論模型；在《通雅·音義始論》中，則又別立「聲衍」之說，以語音為推衍依據，分析五行生數（一二三四五）、五行成數（六七八九十）、五方（東西南北中）、四季（春夏秋冬）之語音特徵與發音狀態，將語音與天地運行法則相聯繫，賦予獨特的形上學意義，藉以闡釋事物之生成次序與變化規律：

萬法盡於小衍，請以聲衍。吾余者，中五之聲也。一之聲為噫，二之聲為吮，三、四之聲為思。陰陽意言，皆一之因也。你汝若人，皆二之端也。生死時事，皆三、四之參也。二舌聲，三、四齒聲，一與五喉聲，而唇、顎會矣。九專顎，八專唇，七則齒之精，六則舌之盡。十者，宮、商之時也，中者宮、商之統也。東為舌頭，西為齒收，南為舌收，北則專合唇以

<sup>17</sup> 五為小衍之數，邵雍《皇極經世·觀物外篇上》：「五十者，著之數也。六十者，卦之數也。五者，著之小衍也，故五十為大衍也。八者，卦之小成；則六十四為大成也。」

會宮者也。春聚聲，夏放聲，秋收聲，冬偏聲。秩敘變化，妙哉叶乎！不入微至之門，且置勿論。（頁30）

在《切韻聲原》中，引述《禮記·鄉飲酒義》對「春夏秋冬」四字的解釋為例，說明四字之聲音狀態與萬物生滅、陽氣盛衰相對應：

愚者（方以智）曰：《禮》言：「春，蠢也；夏，假也；秋，愁也；冬，中也。」韻義有由來矣。可知始因聲生，名而義起，義又諧聲，聲義互用；久訛義晦，而況聲先表聲乎？形容之疊語，平仄抑揚，無非就聲配字，後乃典故耳。古司商協名姓，吹律聽聲，卦影配爻，聞響占斷，豈非得幾之一端哉？心聲轉變，猶絃管也。論倫諧永，何往而非是乎？在翕闢中，多即是一。（頁1513）

方以智認為「春夏秋冬」四字發音隱含著特殊「韻義」，此種觀點與邵雍甚為相似。邵雍以「開發收閉」區分韻類，觀察四字的語音特徵，以「發」（夏）類元音的開口度最大，「開」（春）與「收」（秋）次之，而「閉」（冬）的元音開口度最小，發音狀態正好隱喻著「春夏秋冬」之陽氣變化。<sup>18</sup>

## 2. 象數與音理互滲

基於「聲數同原」的前提，方以智對於音類的歷時分合、字母的歸類與排序、異常格位分佈之詮釋，大多依據個人的象數思想加以論證。以下整理《切韻聲原》所列條例，將其中以象數詮釋音理之處，列舉分析如下：

### ● 等母配位

古人歸派聲類，多以發音部位（牙舌唇齒喉）為準，而取五音（角徵羽宮商）與之搭配，然則兩者相互配伍之關係多出於主觀臆測，是以諸家所論多有齟齬，紛紜淆亂亦在所難免，其中尤以喉、唇二音最為分歧。依照方中履《切字釋疑》

<sup>18</sup> 《皇極經世·觀物外篇下》所言：「韻法闢翕者律天，清濁者呂地。先閉後開者，春也；純開者，夏也；先開後閉者，秋也；冬則閉而無聲。東為春聲，陽為夏聲，此見作韻者，亦有所至也。」（《邵子全書》卷六）。「開發收閉」與《韻鏡》之一二三四等是不可共量的兩套概念。邵雍區分「開發收閉」乃是出自於理數思維，用以象徵大地有「春夏秋冬」之四季變化，並非用來區別介音類型的差異。

所列，將歷來各家等母配位情形表列如下：

	見	端知	幫非	精照	曉	來	日
顧野王《玉篇》	牙--角	舌--徵	唇--羽	齒--商	喉--宮	半舌--半徵	半齒--半商
鄭樵《七音略》	牙--角	舌--徵	唇--羽	齒--商	喉--宮	半舌--半徵	半齒--半商
劉鑑《切韻指南》	牙--角	舌--徵	唇--羽	齒--商	喉--宮	半舌--半徵	半齒--半商
真空《玉鑰匙》	牙--角	舌--徵	唇--羽	齒--商	喉--宮		
王宗道《切韻指玄論》	喉--宮	齒--商	唇--羽	舌--徵	牙--角	半齒--半商	半舌--半徵
沈括《夢溪筆談》	牙--角	舌--商	唇--宮	齒--徵	喉--羽	半舌--半徵	半齒--半商
《四聲等子》	牙--角	舌--徵	唇--宮	齒--商	喉--羽	半舌--半徵	半齒--半商
黃公紹《韻會》	牙--角	舌--徵	幫--宮 非--次宮	精--商 照--次商	喉--羽	半舌--半徵	半齒--半商
呂維祺《音韻日月燈》	牙--角	舌--徵	唇--宮	齒--商	喉--羽	半舌--半徵	半齒--半商
章黼《韻學集成》	牙--角	端--徵 知--次商	幫--宮 非--徵 數奉--羽	精--商 照--次商	影曉--宮 匣喻--羽	半舌--半徵	半齒--半商
趙宦光《悉曇經傳》	顎--宮	舌--商	唇--角	齒--徵	喉--羽	半舌--半徵	半齒--半商
陳蓋謨《元音統韻》	牙--角	舌--徵	唇--羽	齒--商	喉--宮	半舌--變徵	半喉--變宮

〔圖表 1〕諸家等母配位對照表

《切韻聲原》對比諸家分歧所在，<sup>19</sup>而遵從「徽州朱子譜」<sup>20</sup>所訂之配位，蓋

<sup>19</sup> 方以智對比諸家等母配位之異同，並以律呂象數作為判準之依據。《切韻聲原》云：「自鄭漁仲、溫公、朱子、吳幼清（吳澄）、陳晉翁、熊與可（熊朋來）、章道常（章黼）、劉鑑、廣宣、智騫、呂獨抱（呂坤）、吳敬甫、張洪陽（張位）、李如真（李登）、趙凡夫（趙宦光）皆有辯說，聚訟久矣。今以配位通幾言之，以《易》律徵之，學者省力，不易便乎？」（頁 1472）

<sup>20</sup> 「徽州朱子譜」不知何人、何時所撰，《切韻聲原》註曰：「摛謙門人柴廣進云“朱子定本”，此黎美周所藏者」。羅常培（1930：295）認為此書實為《韻法直圖》：「據梅膺祚的《韻法直圖·序》說“壬子春從新安得是圖”。……後人由“新安”而聯想到朱熹，於是牽強附會的認為是“徽州所傳朱子譜”」。然則，對比《韻法直圖》韻部與《切韻聲原》「韻攷」

以其能合乎律呂、河圖相生之序。方中履《切字釋疑》「等母配位」曰：

熊朋來曰：「喉唇二音，宮羽異說，各家紛紜，無所裁準」。何怪葉秉敬一掃而去之哉。今徽州傳朱子譜，排「唇舌牙齒喉」為「羽徵角商宮」，是也。此即鄭樵所取《七音韻鑑》之次。蓋十二律既生宮徵商羽角之後，從黃鍾上旋，則為宮商角徵羽；從南呂回旋，則為羽徵角商宮，由唇至喉、由喉至唇，一也。況水火木金土，合《河圖》相生之序乎！至二半則符二變。（頁 425）

至於三十六聲母在韻圖中當如何排列呢？《切韻聲原》附有〈等母配位圖〉，端、幫、精三列皆為兩層，而見曉二列則只有一層，認為：舌齒相通，顎（牙）唇喉相通。何以如此？等母配位的理據安在？方以智援引「五行生數」的象數思想來加以詮釋：

首顎<sup>21</sup>終喉列一層，舌、唇、齒列二層者，舌、齒相通，顎、唇、喉相通也。天一生水，三生木，五生土，三陽同類，故顎、唇、喉相通；地二生火，四生金，二陰同類，故舌、齒相通，此概也。聲無非喉，而唇為總門，顎為中堂，故宜其近；齒為中門，舌為轉鍵，獨能出入靈動，與齒相切。（頁 1474）

方以智依《河圖》、《洛書》之生數，將五音配以五行：木角顎、水羽唇、金商齒、火徵舌、土宮喉的格局，其中水、木、土為奇數，屬天之三陽，故唇顎喉三者相通，可統括為「宮」；火、金為偶數，屬地之二陰，故舌齒二者相通，而統括為「商」。

除五音配位外，方以智又論述來、日二母的歸屬與來源，並以音律、象數為據，解釋知照相混、<sup>22</sup>疑影微三母合流的情形，最後總結字母發音之生理機制及其

---

所列，兩者並不相伴，是以「徽州朱子譜」是否即是《韻法直圖》呢？本人持懷疑的態度。

<sup>21</sup> 傳統等韻學將「見溪群疑」的發音部位標為「牙音」，《切韻聲原》則改為「顎音」。方中履《切字釋疑》註曰：「呂介儒曰：牙音用斷聲在上顎，故亦以顎名。」（頁 426）

<sup>22</sup> 知照二系、疑影微三母多已相混，但方以智認為若仔細區別，仍能感受到在發音部位上有些許差異。《切韻聲原》云：「細別：知以舌捲舐中顎；而照乃伸舌就上齒而微縮焉，

與理數之對應關係。《切韻聲原》云：

來日二變，實符蕤應，<sup>23</sup>來乃泥之餘，日乃禪孃之餘，此徵商之究宮也。徵商會于知，而宮角羽會于疑影微。（頁 1474）

唇司開閉，舌為心苗，沖氣輪于丹田，而上竅于鼻，常用之氣蓄于肺管。宮徵羽（按：喉舌唇）為三統，出角比羽，而清夾鐘，以折攝之二（按：鼻輪、臍輪）用五，以三統之，參用兩，實一用六也。（頁 1474）

### ● 宮音不分發送收

方以智將中古三十六聲母約減為二十聲母，並於各母之下分別標註五音、發送收，<sup>24</sup>藉以辨析聲母發音部位與發音方法，其中除宮音外（獨缺「收」音），商角徵羽四音均是「發送收」三者俱全。

何以形成此種不均衡的現象呢？當有發音生理上不得不然的原因，而方以智在「聲數同原，《易》律歷不相離也」的觀念制約下，對於韻圖存有的空缺格位，多試圖從《河》、《洛》象數中尋找可能的理論依據，試觀《切韻聲原》所云：

或曰：「四音皆合發送收，宮不合者，何也？」曰：「凡收皆喉，◎大收也，縫唇合宮，一生水、五生土之始終也。土旺四時，無非中宮之用也。」（頁 1480）

喉音在五音之中之所以如此與眾不同，實出自方以智的「中五」之說。宮為喉音、五行屬土，居於五方之中，方以智云：「喉音用臍鼻，貫四聲而獨尊。」（頁 1471）以三極一貫之圖◎標示宮音之忍收音，符號本身兼具象似性，圓圈套疊的形式正

---

愚謂若甄專之類也。孃則當穰之間耳。疑喻之分，猶疑用力斬頸，聲橫牙間，而喻影但虛引喉，與頸無涉也。」

<sup>23</sup> 《後漢書·律歷志上》：「以黃鐘為宮，太簇為商，姑洗為角，林鐘為徵，南呂為羽，應鐘為變宮，蕤賓為變徵。」

<sup>24</sup> 「發送收」用以區分聲母不同的發音方式：初發聲（發）——不送氣清音；送氣聲（送）——送氣清音；忍收聲（收）——擦音、鼻音或半元音。



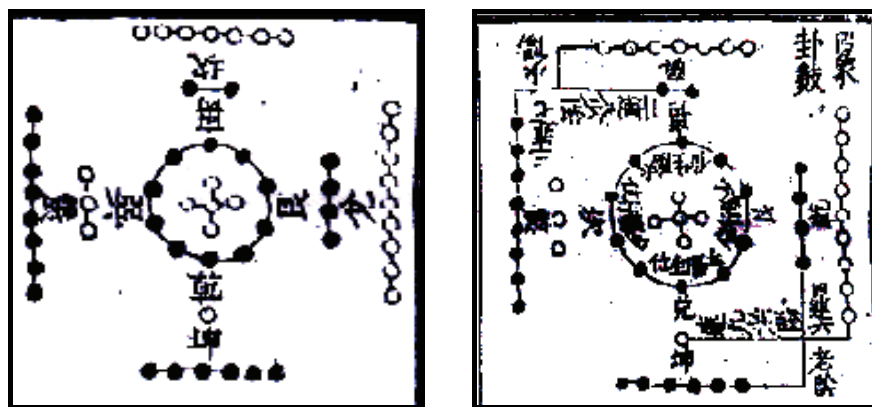
體現喉根、折攝中輪（鼻輪與臍輪之間）<sup>25</sup>之樣態。方以智此◎為聲之本，用以象徵太極，創造這十分特殊的標號，並且賦予形上學的意涵。

「中五」是方以智自創的易學術語，指《河》、《洛》圖式中居中心位置的五個虛心小圓圈。（參見〔圖表 2〕）五圈之居中者代表太極，因不落於四邊而稱之為「中」，又相對於四邊而言而為「五」，故統稱為「中五」。《周易時論合編·圖象幾表》：

中五即中一也。可以藏一而旋四用三矣。可用三于一矣，或縱或衡即參矣。或四用半，即兩矣。有此、無此亦兩矣。有、無與不落有無，亦參矣。萬法明矣。（「密衍」，頁 27）

自一而萬，謂之大兩，而太極者大一也。大兩極大一，而不妨分之以為用。費有三象，隱亦有三象，不落費隱者亦成三焉。兩即藏三，謂對錯之中藏一，而三為錯綜之端矣。二分太少為四象，而一即藏於中五矣。此參兩參伍旋四藏一之旨，所以為萬法盡變也。（「諸家冒示」，頁 20）

<sup>25</sup> ◎之圖象為三圈同心圓組合而成，由內而外依序代表太極（不落有無）、無極、有極。《周易時論合編·圖象幾表》「諸家冒示」：論聲以◎為本，今取以象三極之貫。太極在無極、有極中，而無極即在有極中。……中一自分為二用，而一與二為三。諸家之圖皆用三立象以範圍之，三即一也。」（頁 20）在《切韻聲原》中，◎具有幾個不同的涵意：除用以標示發音時氣流衝激的部位——喉根，還用以標記喉音聲母——影母，以及統括鼻音韻尾[-ŋ]（或[-n]）。



〔圖表 2〕「中五」之宇宙論模型<sup>26</sup>（摘自《周易時論合編·圖象幾表》卷一）

「中五」源自邵雍的「小衍之數」、「天地之數」，方以智將「中五」轉化為形上本體論的概念模型，以概念圖式推衍宇宙生成變化之理，賦予「中五」豐富的寓意，如：太極（中一）蘊含著無極（隱）、有極（費）二端，合而為三；五個小圈縱觀、橫看其數均為三；太極居中，四象旋轉於外，即為「旋四」，象徵四季運行，其中冬天萬物凋零，存而不用，即為「用三」。再者，「五」居十位自然數之中，而中五之數又來自中一（太極），由一、五兩個數目組合、變化即可推衍出《河圖》、《洛書》之數。<sup>27</sup>由此可知，「中五」如同《河》、《洛》圖式之縮影，是方以智建構易學體系所經常使用的核心概念，誠如朱伯崑（1995：384）所言：「方氏

<sup>26</sup> 方以智將《河圖》分成五層，由內而外，依序為：最內層為中心小虛圈，象徵太極；第二層環繞中心的四個小虛圈，象徵四象；第三層為十個實圈環繞，與內二層虛圈總合成十五之數；第四層為「一二三四」表天地之生數；最外層則為「六七八九」表天地之生數。方以智解釋圖中所蘊含的易數及其體用關係，曰：「四周之四十（按：最外二層之數），中十五之所用也。中之十（第三層），又五（內二層）之所用也。故以五用五十，而五十之中，又以一用四十九。約言之，五與十相乘而得矣。《河圖》虛五藏中也。……故曰：圖者造化之著；著者聖人之造化其圖也。」（《周易時論合編·圖象幾表》卷四）

<sup>27</sup> 《周易時論合編·圖象幾表》「密衍」云：「虛舟子曰：天下之數始于一，終於十，而五為中。言五而兼六者，五為生數之終，而六為成數之始也。言五與十者，合兩生成之終數也。故五十者數之統也。五與十為數十五，以一五合二五也，參伍也。……智曰：邵子言小衍者，示五而萬備矣。愚者言前行者，舉一而五具矣，萬亦具矣。知之則全圖皆太極也。」（頁 28）

父子“中五”為中心概念，將《繫辭》中的“天地之數”、“大衍之數”、“參伍錯綜”說和《說卦》中的“參兩”說，串通在一起，形成一套邏輯的體系，解釋《河》、《洛》二圖的結構及其變化法則，作為世界變化的基本模式。」

在《切韻聲原》中，方以智將「中五」模式套用在音韻結構的審辨上，因而形成「五音皆宮」的音學思想，配合「土旺四時」的觀念，<sup>28</sup>提出「商角徵羽」四音必得「宮」音方能成聲的說法，並進一步推論所有語音均出自宮音（喉音）。然則，如何才能實際驗證「五音皆宮」呢？幼兒語音的發展歷程無疑是個極佳的切入點。方以智察覺到：幼兒最初發聲多為喉音，且此一現象具有普遍性、共通性，萬國萬世皆同，<sup>29</sup>故《切韻聲原》云：

聲氣不壞，風力自轉；五音皆宮，五行皆土，臍鼻折攝為◎，而「疑泥明心」皆喉，是其端矣。五方言異，啼笑自同。中五為「吾」，而轉「我」即「阿」。「阿」，門也。古麻來與支虞韻通，以喉多而歛口也，吾吾阿阿，即哇哇也。萬國萬世，兒生下地，同此一聲，自中發焉。中者統宮也。一二即啞喞，長則知用舌齒，外國喉音獨多，中土舌齒音詳正。華嚴、悉曇、回回、泰西，可以互推。（頁 1513）

在「五音皆宮」的認知下，凡標注「收」者（疑泥明心）皆屬喉音，宮（喉音）獨無標為「收」者，實因◎（影喻）本身即為「大收」之故。是以，方中履《切字釋疑》「發送收」云：「或曰：四音皆符發送收，而宮獨先送後發，竟無收聲，何耶？蓋喉為五音之統，既列五音之尾，則在後主收，「疑、泥、明、心、微、禪」皆兼喉也。喉者，宮土也。土分位于四時之末，則此理矣。」（頁 444）然則，◎並未列入「簡法二十字」，何故？因◎之設立，乃方以智為使五音之「發送收」俱全所刻意虛設的符號，其代表字「庵、囑、遏」均為中古影母字，這類字在官話方言中已弱化為零聲母[ϕ-]；在某些漢語南方方言中，或許仍保留著喉塞音[ʔ-]的

<sup>28</sup> 董仲舒《春秋繁露》卷十一「五行之義」云：「土居中央為之天潤，土者天之股肱也，其德茂美不可名一時之事，故五行而四時者，土兼之也。金木水火雖各職，不因土方不立……土者五行之主也，五行之主土氣也。」

<sup>29</sup> 葉秉敬（1562-1627）也認為幼兒發聲始於喉音，《韻表·序》云：「方赤子之始生，惟有啼號之一聲，其聲不兼顎舌唇齒而單任喉，其喉不兼曉匣御而單任影，……此其最初第一聲，純乎喉而專屬於影，純乎天而不雜以人，耳無所用其聽，而目無所用其視者也。」

痕跡。

### ● 五音而曰宮倡商和

方以智將二十聲母派分為宮倡（羽角總曰宮）、商和（徵商總曰商）兩類，為何如此分派？有何用意呢？《切韻聲原》云：

或曰：「五音而曰宮倡商和，何也？」曰：「兩間至理，一在二中，凡可說者皆兩端也。平上去入止是平仄兩端，仄無餘聲，平有餘聲，故仄統于平，而平中之陰陽亦兩端也。宮商角徵羽止是宮商兩端，由五行止是陰陽也。外辯者唇舌牙齒，而內出者喉，亦兩端也。唇顎激喉在中為一類，舌齒引喉穿外為一類，七風六用五音二變，概也，約為宮倡商和而已。凡音在唇顎中皆謂之宮，音穿齒外皆謂之商，無非鼻竅也。而羽角合宮，用鼻為多，無不自臍也。而徵商交用，自臍穿出。嘗翫《河圖》，三陽二陰分類互根，其始幾乎！」（頁1481）

將聲母「宮倡」、「商和」理據，表面看似承襲邵雍《皇極經世·聲音唱和圖》而來，實質上則與「舉一明三，兩端用中」的辯證思想有關。試觀下文所論：

兩間有兩苦心法，而東、西合呼之為道。道亦物也，物亦道也。物物而不物於物，莫變易、不易於均矣。兩端中貫，舉一明三：所以為均者，不落有無之公均也；何以均者，無攝有之隱均也；可以均者，有藏無之費均也。相奪互通，止有一貫，即費是隱，存泯同時。（《東西均·開章》，頁2）

吾嘗言天下之至理，凡相因者皆極相反。……所謂相反相因者，相救相勝而相成也。晝夜、水火、生死、男女、道器、真妄、順逆、安危、勞逸、《剝》《復》、《震》《艮》、《損》《益》、博約之類，無非二端。參即是兩，舉一明三，用中一貫。千萬盡于奇偶，而對待圓于流行。夫對待者，則即反者也。（《東西均·反因》，頁88）

方以智認為「相反相因」乃天地之至理，想要認清事物的本質，除了正面表述概念內涵，以及辨識與其他概念間有何區別外（費均）；也應該同時轉從對立面觀看，

留意我們平常所忽略的隱藏信息，從而體認到不同概念之間，往往在本源上存在著同一性與聯繫性（隱均），如此藉由正反兩端（費均、隱均）的反覆激盪、對立統一，方能擺形式邏輯之線性思維而向上超拔，進而突現（emerge）出更高層次的領悟，求得不落有無之永恆真理（公均）。


方以智以相反相因的辯證思維建構「均」的哲學，與德國哲學家黑格爾（Georg Hegel, 1770-1831）的「正——反——合」的辨證法頗有異曲同工之妙。<sup>30</sup>在《東西均·三徵》中，方以智將「中五」精煉、改造為「圓·」，作為表達「兩端用中」的概念模式，云：「圓·三點，舉一明三，即是兩端用中，一以貫之。蓋千萬不出於奇偶之二者，而奇一偶二即參兩之原也。」（頁65）圓·之上一點代表大一（太極），其用為二（即下兩點，表示天地、陰陽），藉此表示太極分天地，寓有一奇為二偶、兩中藏三之義；若使圓·上下輪轉，則又顯現《河》、《洛》「中五」之象。可知方以智襲用佛教圓·之圖象，<sup>31</sup>以之作為《河》、《洛》圖式的縮影，意在用以闡述宇宙萬物生化之原則與規律。

圓·作為表徵「舉一明三、兩端用中」之概念模式，將此模式映射在音韻系統的詮釋上，可將語音特徵、發音部位分派為相對之兩端，即：平／仄、陰平／陽平、外辯（唇舌牙齒）／內出（喉）、激喉在中（唇顎）／引喉穿外（舌齒）。在《切韻聲原》新譜中，方以智則是將五音可約為「宮商」二端，在唇顎中皆謂之「宮」（唇牙喉），而音穿齒外皆謂之「商」（舌齒），認為二者均出自鼻竅也。

### ● 呼吸聲音之交輪幾

萬物運動變化有何規律？聲音如何體現天地運行變化的法則？方以智在《切

<sup>30</sup> 陳一壯（2007：45）比較黑格爾與方以智的辯證法思想，指出：「東、西方這兩位大哲最深刻的共同點在於，他們都孕育了一種彌補經典思維方式之不足的即被黑格爾稱為“辨證的”的思維方式。那種建立在嚴格遵守形式邏輯規則基礎上的經典思維方式，堅持對立概念之間的區別、原因與結果間的線性決定關係，並侷限於在同一思想層次內展開思維。而辨證的思維方式則實行對立概念的關聯、因果之間回歸式的相互作用和穿越于不同思想層次間進行思維。」

<sup>31</sup> 悉曇文字裡的即所謂「三點成伊」。依朱伯崑（1995：405）之見，圓·之圖象應源自梵文之字形，而非方以智所自創。唐代宗密於《禪源諸詮集都序》云：「今之所述，豈欲別為一本，集而會之，務在伊圓三點」。此後，圓·之圖象即常為禪宗與明儒所引用。方以智晚年皈依曹洞宗，主持青原有年，受佛教影響頗深，故在《東西均》中，屢屢改以圓·之圖象來解說《周易時論合編》中的「河洛中五」說。

韻聲原》「旋韻圖說」中，闡述編撰〈旋韻圖〉的形上學意涵，指出：

智曰：元會呼吸，律歷聲音，無非一在二中之交輪幾也。聲音之幾至微，因聲起義，聲以節應，節即有數，故古者以韻解字，占者以聲知卦。無定中有定理，故適值則一切可配；縷析而有經緯，故旋元則一切可輪。因此表之，原非思議所及。（頁 1508）

何謂「交輪幾」？「交輪幾」是方以智象數易學的命題，出於對《河》、《洛》圖式與先後天圓圖的解釋，用以統括天地萬物運行變化的基本規律。《東西均·三徵》闡釋「交輪幾」的內涵指出：

何謂幾？曰交也者，合二而一也。輪也者，首尾相銜也。凡有動靜往來，無不交輪，則真常貫合于幾，可徵矣。（頁 57）

「交」即統合兩端而為一，描摹虛實、動靜、陰陽……等對立面的交互滲透，從而結合成統一整體的運動過程；「輪」即往來相推、輪續前後，比喻對立面的相互消長、轉化之循環過程；「幾」即幽渺、隱微，代指事物運動變化的徵兆或開端。方以智的象數思想強調「一在二中」之理，「二」屬於現象的領域，雖說現實世界具有多樣性與歧異性，但整體上仍不出於陰陽二端，陰陽二端如何運作以生化成紛紜萬物呢？此中當潛藏著某種隱微的規律（幾）可資依循——對立相反的事物總是彼此滲透（交）、相互轉化（輪）。

方以智提出「交輪幾」的命題，其理論意義在於：以對立面的相交、輪轉來說明事物運動變化的原因與歷程。方以智進而將此一「交輪幾」的哲學思維模式具體地投射在韻圖的編製上，據以撰成〈旋韻圖〉，即將十六韻攝依照開口度的大小而列成一圓圖，並且配上先後天八卦圖、十二地支、六律六呂、四時、五方……等象數概念，（詳見下文）藉以說明語音由翕而闢、由闢而翕的交互輪轉過程，進而依此闡釋古人詩文通叶之理與占者聞聲知卦之意。

### ● 真庚能備各母異狀

音素之間的搭配關係具有不對稱性，就韻母、聲母同介音的組合關係而論，方以智觀察到：「惟唱真青，諸狀不迕」，即真、溫、庚、清諸韻（中古臻、梗、深

攝字)能自由地與各種介音類型相配。如何解釋此種不勻稱的組合關係呢?《切韻聲原》云:

聲為迤狀，其狀即異。惟真溫庚青一韻，聲多，于翕闢嚙縫撮拘忍送之狀，字字皆備；其次惟先天之韻，然已不如溫亨之盡矣。旋韻真青，正當春秋二分之候，故其聲和平，自然相應，以此唱調，其竅自諧。春秋之用，豈人力可思議者哉！（頁 1499）

方以智基於「聲義相因，聲數應節」的預設，援引邵雍以「開發收閉」象徵陽氣變化的音學思想（參見註 18），將〈旋韻圖〉十六攝配以「春夏秋冬」、「中和均平」，其中「眞恩」、「青亨」二攝（統為「真青」）適配春均、秋平之位而應乎自然之氣，因春、秋二季氣候溫合，適於萬物滋長，故以此解釋為何「真、溫、庚、清」諸韻能與各種介音類型相配。《四韻定本》云：

真、文、元、庚、青、蒸、侵韻最廣，狀最備。今樂曲守此，以論內、外、中聲。中者，鼻音也。字無不引臍輪轉鼻輪者，而庚、青、蒸獨匄鼻腭間為最顯，故無分、文縫脣及撮口、穿齒之字，合真文則歷歷鏗鏗矣。故曰，真文、庚青可以表春秋均平之度焉。

遵照方以智的「公因反因」辯證思維，<sup>32</sup>當我們分別從組合（syntagmatic）關係、聚合（paradigmatic）關係觀察音韻系統時，除了得正面關注意韻系統存在著哪些音位、有哪些音節結構類型外，還得站在反向對立的層面思考，留心那些可能出現但並未出現的音位空格，以及不平衡、不對稱的分佈狀態，如此同時從「正」（正因）「反」（反因）兩方面思考，方能對音韻系統有更全面、更深入的認知（公因）。方以智的等切之學具體貫徹個人的哲學思想，特別留意到音韻系統中的音位空缺與異常搭配關係，並且根據「中五」、「圓：」、「交輪幾」等象數思想提出個人的

<sup>32</sup> 方以智認為：唯有透過「正因」、「反因」之間的相互辯證，能求得更深一層的道理——公因。《東西均·反因》云：「吾嘗言天下間之至理，凡相因者皆極相反。……因對待謂之反因，無對待謂之大因。然今所謂無對待之法，與所謂一切對待之法，亦相對反因者也，但進一層耳——實以統並，便為進也。」（頁 94）方中通《周易時論合編·跋》云：「老父會通之……一多相貫，隨處天然，公因反因，發千古所未發，而決宇宙之大疑者。」

解釋。經由以上論述，可以清楚看出：《切韻聲原》是方以智用以闡釋個人象數思想的理想化圖式，絕非單純只是現實方音之紀錄。

### （三）音學性——寓通幾于質測

在方以智的學術體系中，等切之學的性質為何？等切之學難道單純只是用來分析字音、精準地拼讀切語嗎？恐怕並非如此。依照預設目標與學科性質，方以智將世上諸般學問分成三大類：「物理」、「宰理」與「至理」。《通雅》卷首三「文章薪火」云：

攷測天地之家，象數、律曆、聲音、醫藥之說，皆質之通者也，皆物理也；專言治教，則宰理也；專言通幾，則所以為物之至理也，皆以通而通其質者也。（頁 65）

「物理」、「至理」的性質既有差別，各自研究方法亦當有所不同。「物理」之學，旨在探究個別事物的情狀特性，及其生成演變之規律，當以「質測」之法加以核實、進行檢驗；「至理」則是超越個別事物之上，尋求各種事物間具有整體性、普遍性的共通法則，此必須藉由「通幾」方能收效。「質測」、「通幾」的實質內涵究竟為何？如何運用？兩者之間有何關聯？從《物理小識·自序》可以略窺端倪：

盈天地間皆物也。……通觀天地，天地一物也。推而至于不可知，轉以可知者攝之。以費知隱，重玄一實，是物物神之深幾也。寂感之蘊，深究其所自來，是曰「通幾」。物有其故，實考究之，大而元會，小而草木蟲蠕，類其性情，徵其好惡，推其常變，是曰「質測」。質測即藏通幾者也。有竟掃質測而冒舉通幾，以顯其宥密之神者，其流遺物。誰是合內外、貫一多而神明者乎？萬曆年間，遠西學入，詳於質測而拙于言通幾。然智士推之，彼之質測，猶未備也。儒者守宰理而已。聖人通神明、類萬物，藏之于《易》，呼吸圖策，端幾至精，歷律醫占，皆可引觸，學者幾能研極之乎？

「質測」是對於事物性狀特質的考察、實證，其施行的步驟為「類其性情，徵其好惡，推其常變」，即藉由測量、檢驗的方法，求得客觀的經驗與知識——物理；



「通幾」則是以「質測」結果為基礎，基於事物之間相互「感應」的原理，推演出事物間普遍存在的共通法則——至理。對於「質測」與「通幾」的內涵與價值，當代學者們提出不同的詮釋，<sup>33</sup>或從知識論上著眼，認為「質測」屬於自然科學研究，將「通幾」劃歸於哲學範疇；或從方法論上立論，主張「質測」近似歸納法，「通幾」則接近演繹法。

至於「質測」與「通幾」關聯，方以智主張「質測即藏通幾」，強調「質測」與「通幾」兩者相互依存，不能廢棄質測而冒舉通幾，並據此批判西學的缺失在於「詳於質測而拙於言通幾」。郭金彬、黃長平（2010：32）從科學思想史觀點詮釋「通幾寓于質測」的涵意，指出：「就通幾的產生而言，通幾只能來源於質測，因為它就存在於質測之中；另一層涵意就是就通幾的作用而言，通幾對質測具有指導作用。用現代的話來說就是：哲學離不開科學，科學應以哲學為指導。」方以智留意到自然科學與哲學之間的內在連結，恰與當代科學哲學的論點契合，具有超時代的眼光。

等切之學是一門分析語音的學問，其實用價值在於幫助士人精準拼讀切語，以免除「讀書難字過」之病。如上文所述，方以智認為「聲為氣之用」，等切之學被賦予形上學意義，除了分析語音特徵與發音狀態（質測）外，更企圖將語音生成演變之理與象數思想相連結，進而達到「知無聲之原、盡聲音之變」與「推萬物之數，通萬物之情」（通幾）的理想目標。〈《等切聲原》序〉中，方以智論述等切之學的終極目的，云：

小則明文字之音義，一貫而知；大則知無聲之原，以盡聲音之變。和樂律、通鬼神、格鳥獸，神而明之，六通豈欺人哉！道寓于藝，小即藏大。《易》包天地，而以著策名；字母括天人理數，而以眾藝名。惜無衍者，邵子以天聲唱、地聲和，誰知之乎？有無而形氣，形為物，氣為聲。形色臭味皆氣，惟聲至神，與物相表，故足以推萬物之數，通萬物之情。（頁 362）

由以上引文可知：在方以智的學術體系之中，等切之學不單只是探究音理的質測

<sup>33</sup> 蔣國保（2009）歸納比較熊十力（1947）、容肇祖（1948）、方淑文（？）、侯外廬（1961）、小川晴久（1972）、坂出樣伸（1970，1987）、張振東（1984）等學者，對於「質測」與「通幾」內涵之詮釋，請自行參閱。

之學，同時也是通曉天地萬物共通法則的通幾之學，與西方的 phonology 是「不可共量」的概念。然而，在高本漢典範影響下，近百年來漢語音韻學者受到西方觀念的制約，將「聲韻學」改造為能與西方 phonology 對應的「漢語音韻學」，在學術話語失落的過程中，也連帶著切斷了等切之學與傳統文化思想的連結。<sup>34</sup>

當代學者在解讀《切韻聲原》時，多數盲目依循著前人的預設觀點，未能將文獻置回方以智的哲學體系與歷史語境之中，未及思考等切之學在其學術體系中的意涵與價值，便擎起了理性、科學之大旗，力求將書中複雜多元的哲學思想予以祛除、汰淨，如此解讀方式，常在不自覺中產生「強人就我、以今律古」的錯誤詮釋，表面看來越是分析深入、描寫細膩，實際上卻反倒偏離事實真相越遠。經由上文論述，或許可以大膽斷言：凡是未能深入考慮方以智哲學思想，便直接認定《切韻聲原》能客觀地反映一時一地之現實方音，並宣稱以此文獻材料能合理重構晚明方言音系者，多是因為沾染了科學主義的遺毒而產生「致命的自負」。

<sup>35</sup>

### 三、究理——《切韻聲原》的編撰目的與設計理據

《切韻聲原》又名《等切聲原》，收錄於《通雅》第五十卷。《通雅》書稿原是方以智隨身之心得札記，累積滋多而漸覺繁雜，遂仿《爾雅》體例，將之編

<sup>34</sup> 董同龢將所編寫的「聲韻學」教科書取名為《漢語音韻學》，並解釋「音韻學」之取義，云：「(1) 我國語文的研究，一向有“文字、訓詁、音韻”的分科……；(2) 現代語言學中專門討論語音系統的部分叫做 Phonology，包括語音的每個方面，自來我們就譯作“音韻學”。」當學者習慣以 Phonology 的概念框架與術語來研究等韻圖時，便難以看清韻圖設計者具有創意的獨特分類方式，誠如海耶克 (F. A. Hayek, 1899-1992)《致命的自負》所云：「語言不僅傳播智慧，而且也傳播難以消除的愚昧。同樣，由於一套特定的詞彙本身的侷限性及它所具有的含義，要拿它來解釋與它習慣於解釋的東西有所不同的事物，也是很困難的。……只要我們是用建立在錯誤理論上的語言說話，我們就會犯下錯誤並使其長久存在。」(頁 122)

<sup>35</sup> 近代科學所帶來的成就，強化人類對自身理性控制能力的過度自信，實際上社會運作是有機的、複雜的系統，人類的理智在社會秩序的操控上十分有限。海耶克 (F. A. Hayek, 1899-1992) 將社會主義者對理性控制過度的自信稱之為「致命的自負」(fatal conceit)。本文仿效海耶克的說法，以「危險的致命」來指稱過度自信能透過《切韻聲原》如實重構一時一地方言音系的想法。

次成書，<sup>36</sup>全書初成於明崇禎年間，於清康熙五年（1666）正式刊刻。《切韻聲原》彙集了方以智對等切之學的研究成果，其內容可分成兩大部分：1. 等韻條例，以條列方式解說等切原理，包含對傳統韻圖與切語之批評與改良、對語音特徵與發音狀態的描述，對音韻結構的認知與詮釋……等；2. 新編韻圖——編製〈新譜〉十六攝與〈旋韻圖〉。以下即根據《切韻聲原》所載，並配合〈等切聲原序〉（收錄於《浮山文集·後編》卷一，1634/1652）與方中履《切字釋疑》，闡述方以智編製韻圖的目的及其理論依據。

方以智鎔鑄三教、烹炮百家，不僅是精通等切之學的音韻學家，更是具有個人色彩鮮明的傑出思想家。在漢語音韻學史上，方以智以象數詮釋音理，以音理應合象數，其所扮演的角色不是堅持理性客觀的方音紀錄者，而是具有個人獨特風格的韻圖設計師。何謂「設計」？「設計」是出自對於對現實狀況的不滿，轉而透過某些創意的改造手法，藉以達到理想目標的過程。從認知的觀點重新定義，「設計」不再單純只為追求美感而在器物表層綴加無用的裝飾，設計更涉及概念結構的重新調整，賦予器物超越實用層面的意義，從而營造出獨特的使用體驗，即如 John Heskett（2009：5）所言：「設計從本質上可以被定義為人類塑造自身環境的能力。我們通過各種非自然存在的方式改造環境，以滿足我們的需要，並賦予生活以意義。」

即如王充《論衡·自紀》所云：「經傳之文，聖賢之語，古今言殊，四方談異。」語音隨時空轉移而產生變異，同一漢字在不同時空背景中，常有不同的讀音，顯得複雜多端、難以掌握。如何化繁為簡，設計出簡明的起例與韻圖，用以兼容「古今萬國」之複雜語音呢？設計者必須提供清晰易懂的概念模型。諾曼（Donald Norman）《如何管理複雜》云：「是什麼使得事物簡單或是複雜？不是調節器或控制器的數量，或者有多少功能，而是人們在使用設備時，是否有一個很好的關於它如何運作的概念模型。」（頁38）方以智設計韻圖時，提供何種概念模型呢？韻圖形式如何體現概念模型？概念模型是否清晰易懂呢？是否合乎使用者的認知結構呢？這些是長期被我們忽略，但卻亟待思考的問題。

從設計觀點思考《切韻聲原》的創新，必須思考幾個問題：1. 方以智改編韻

<sup>36</sup> 《通雅·凡例》首條：「此書本非類書。何類也？強記甚難，隨手筆之，以俟後證。久漸以雜，雜不如類矣；亦子謙愚公俟子孫之意也。《爾雅》為十三經之小學，故用其分例。」（頁5）

圖所欲達到的理想目標為何？2. 如何透過改造韻圖形制，以達成理想目標？3. 韻圖為何如此設計？其設計理據為何？

### （一）《切韻聲原》的編撰目的

方以智研究等切之學的終極目的何在？如何達到追求的理想目標？〈等切聲原序〉云：

五行之位，西方屬金，主聲，納音起焉。故等韻出於西乾，今數千年，而泰西復以西音入，其例可以互徵。中國文字之教獨盛，人未深於耳順，其講此者，不過守初譯之字母，沿守溫之所加，或增或改，各執其方言，終未嘗有較然開明之論，使天下便之。所謂通華梵，僅通其仿佛之義而已。九州之人，對面抵掌，嘗不能解，又況言及通鬼神、格鳥獸哉！歷唐宋至今，無慮數十家，十數變其法，而終不明者，其起例、最目未盡善也。（頁361）

方以智反對「各執方音」，試圖創造出「使天下便之」的切音法則，不僅使九州之人均能通解，更冀望由「質測」而「通幾」，能透過切音之理推導出宇宙生成變化的規律，而達到「知無聲之原、盡聲音之變」的理想目標。然而，如何能拉近現實與理想之間的距離呢？方以智認為當務之急應先設定簡明便捷的切音條例，〈《等切聲原》序〉云：

先立一近法，近法明乃能以近推遠，以今推古也。近法莫先於起例。起例者，借一事配一音，而字窮音混，故合字以圖之。唇舌牙齒喉又各有深淺、內外、送氣、升收、開合之位，不立例，何以狀之。與人言，口吐而不合，舌擣而不下，如是而已矣。談勾股和較之法，使無甲乙丙丁之號，則安知其所指為誰耶。近法者，先就天下之大，取其近者，折衷為一法，猶西儒入中國，而忽創字父、字母之說，未嘗不相通也。（頁361-362）

由華而推梵，由回回、小西天（按：藏文字母）、蒙古之字母，以推大海陀羅尼，豈無端乎？惟其有近法、起例可比可辨，則我所不能明者，後人得因此以著論加詳，數千載之下，億萬里之外，皆可對翻。……愚者之作聲原起例也，欲凡有聲音，各自知其聲之原。（頁362）

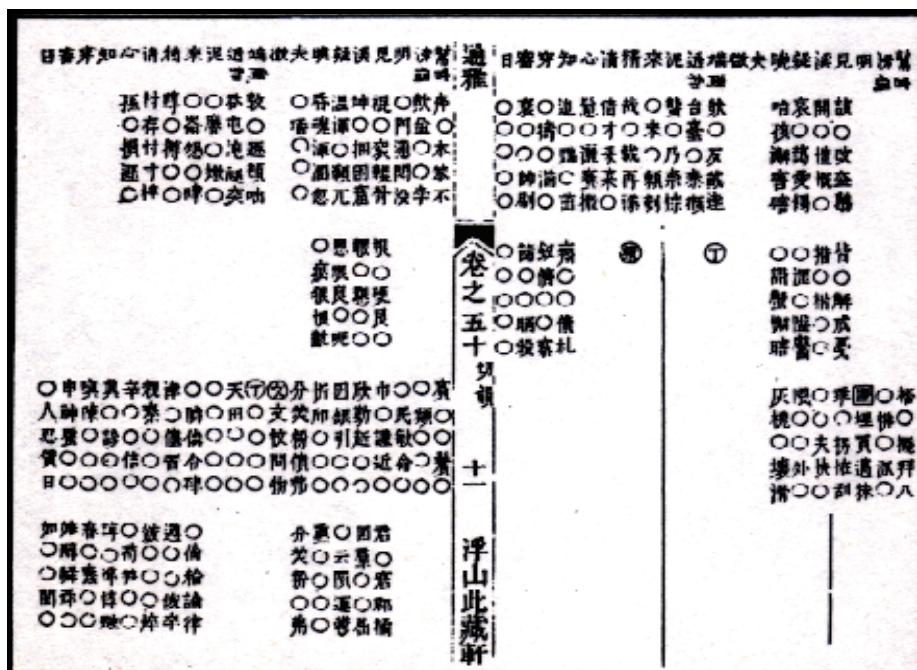
《切韻聲原》所條列之音理、新編之韻圖，便是方以智為達到理想目標所設計之起例、近法。然而，因書中內容是隨手信筆而成，顯得駁雜而欠缺邏輯順序，造成後人在閱讀與理解上的困難。方中履《切字釋疑》撮舉大要、重述整理，方才顯得較為綱舉目張。

## （二）〈新譜〉之音類、形制及其設計理據

設計源自於對現狀的不滿；當舊有的韻圖框架、切語用字難以再滿足實用層面或反思層面的需求時，便激發起等韻家想要重新設計的衝動。方以智意欲藉由等切之學探究聲音本源、窮盡語音變化，無論傳統的或當代的韻圖勢必都無法滿足個人的需求，加上方以智堅持著「古今以智相積」的信念，故能勇於突破傳統窠臼而不襲凡蹈故，設計出與眾不同的韻圖形制——〈新譜〉十六攝。（參見〔圖表3〕）

〈新譜〉總為十六韻攝，橫列二十聲母，並將聲母歸派為「宮倡」（音在唇顎中）、「商和」（音穿齒外）兩類；縱分二至四欄，即依切母粗細之狀、四呼——翁（合）、闢（開）、穿（齊）、撮之序分欄（無翁者或翁字較少者，則以闢居首），每欄之中又可再縱分為腔（陰平）、啞（陽平）上去入——開承轉縱合五個聲調。如此，即可在縱橫交錯的表格中填入相應的韻字，格位中偶見有外加○或□之韻字：加○者為有音無字，用以標示各母之狀；而加□者，則為異於實際讀音的音讀，如古音、方音……等。<sup>37</sup>至於讀者當如何使用〈新譜〉呢？方以智《切韻聲原》云：「學者先調腔啞上去入，次明發送收，次明粗細迕狀，次明翁闢穿撮，皆有清濁輕重焉，思過半矣」（頁1481）。

<sup>37</sup> 〈新譜〉第二圖列有㊸、㊹表幫母、端母無細狀。第一圖列有幫母下列有㊸字，表「邦」字之古音讀同翁雍攝幫母平聲；第十圖夫母下列有㊸字，或以方言[f-]、[xu-]不分，而將曉母字置於夫母之下。（黃學堂，1989：49）



〔圖表3〕《切韻聲原·新譜》「隈挨攝」、「昱恩攝」

對比〈新譜〉與傳統韻圖（如：劉鑑《切韻指南》）之差異，除了音韻術語不同<sup>38</sup>外，更可以看出韻圖形制與音韻分類上的差異，其中值得深入討論者，主要有以下二項：1. 韻圖呈「橫三直五」的排列格局，此種排列方式的理據為何？2. 分韻部為十六攝，又以十二統概括之，而十六攝與十二統之間的對應關係為何？

### 1. 橫三直五——發送收、啞嚙上去入

〈新譜〉橫列聲母，將「顎舌唇齒喉」五類聲母各分出「發送收」三類；直列聲調，分成「啞嚙上去入」五類。此種「橫三直五」的格局，純粹只是基於符合描寫語音的考量嗎？並非如此，方以智特別設計「橫三直五」之數，實有其思想上的特殊意涵。《切韻聲原》「新譜」下註曰：

<sup>38</sup> 為精準地表達個人獨特的音學思想，避免與傳統等韻之通論有所混淆，方以智在〈新譜〉中新創了幾組新的音韻術語，如：啞嚙、粗聲細聲、發送收。《切韻聲原》解釋新術語的內涵，云：「陰陽、清濁、輕重留為通稱。故權以啞喉之陰平聲、啞喉之陽平聲例曰“啞嚙”，不以潤開合之陰陽、清濁之陰陽。其輕重則曰粗聲、細聲。其清濁則曰初發聲、送氣聲，不以混上聲濁、去聲清、仄聲濁、啞聲清、啞聲濁之通論也。」（頁1471）

珙溫直列平上去入，而橫列「崩烹彭蒙」，皆四也。今直列「啞啞上去入」五聲，而橫列「發送收」三聲，奇統偶也。（頁 1480）

此外，次子方中通（1634?-?）於方以智晚年陪侍身旁讀書，對其音韻思想理解尤深，在《音韻切衍·自序》也闡述《切韻聲原》的設計理據，云：

乙己春（1665），通侍青原方丈，重讀《切韻聲原》，始知老父一切徵諸《河》、《洛》，無往不會其原。即此音韻一端，橫三直五，發千古所未發，而合乎天然各具之聲，配合圖書，垂益後學，豈淺鮮哉。特會通深幾，世無極研者為可慨耳。（《陪集·陪古》卷一，頁 5）

方以智以「河洛中五」之數為概念模型，在韻圖設計上特意營造出「橫三直五」的音系格局。因此，倘若現實的音類數目與理想音類框架不相吻合時，甚至透過人為改造的手段，將現實音類予以割裂或合併，以滿足心中所預設的理想數字。

現實音系往往並非如此地整齊、對稱，方以智如何湊合出「橫三直五」之數呢？首先，就聲母歸類觀之，「顎舌唇齒」四處發音部位，恰好都具備「發送收」三類聲母，但惟獨「宮」音欠缺「收」類聲母，為了補足此一空缺，方以智設計特殊符號◎（見上文所述）。其次，就聲調的數目觀之，漢語各地方言的聲調數目頗有差距，方以智參酌《中原音韻》「陰平、陽平、上、去」四聲，加上《洪武正韻》之入聲，恰好湊成「啞啞上去入」五聲之數。然而，根據方以智個人的實際體驗，在某些漢語方言中，入聲似乎還存有高低、起伏之別，可再細分為兩類，如以下兩則記載所云：

平聲以啞啞為陰陽，上去亦一陰陽；入聲有起有伏，亦一陰陽也，是應六爻。唇齒顎舌喉鼻亦應六爻。（如云「符府付復」之類是也。以四字唱，則云「夫府付伏，符府付復」）（《切韻聲原》，頁 1514）

以六位配之，亦一端幾也。啞平為陰，啞平為陽；上聲為陰，去聲為陽；入之伏聲在中為陰，發聲出外為陽。如伏與復、直與質、敵與的、決與節、罰愈發、食與市、昨俞作、集與輯之類是也。此處最微，言語隨人，亦無所害。然在審音格物者，不可不知。（《四韻定本》）

是否應當不顧現實音系而刻意維持「橫三直五」之數呢？或者順應現實聲調之數，而將韻圖的概念模式由「河洛中五」改為「應乎六爻」呢？對此，方以智顯得有些舉棋不定。方中履同樣也留意到各地方言聲調數目不一，調類並不只於五，《切字釋疑》「啞上去入」云：

請問上去入有啞聲啞聲否耶？可爽然矣。惟入聲有起、抑聲，各方言語不定，如「莫沒佛合」等字，皆起抑任意。考之古人，韻腳不分，切腳無據，遍搜歌謠箋註，俱無有可證明者。然按之今日，確有此音。當是開口齊齒之韻收抑入，合口之韻收起入。蓋入聲為極聲，聲極則轉，轉復為平。（頁442）

履按：啞平復有二聲，如「逢長來茶」之類。今中州、吳下及敝鄉之音，皆高於啞平（兒生下地之聲為哇，其聲實高於啞平，萬國皆然，不獨中州、吳下及敝鄉之土音也），但有音無字，其字即啞，猶入之起聲無字，其字即抑。是三平、上、去、二入共**七聲**，用止用五，啞啞則不可不明耳。（頁443）

方言音系的調類數目可能六、七個之多，但《切韻聲原》僅列五個。對於此種齟齬不合的情況，方中履為了維護其父「橫三直五」的定數思想，只能權且以「入為極聲，聲極則轉」或「七音用五」的說法來加以周全、搪塞。

## 2. 十六韻攝與十二統之分合

至於韻部的歸類方面，方以智以《洪武正韻》二十二韻為本，參酌陳蓋謨《皇極圖韻》「四聲縱橫圖」之三十六韻，改造傳統韻圖格式而設計出〈新譜〉十六攝，每攝列為一圖。此外，又另取參酌《徽州朱子譜》之十二部，將十六攝統括為十二統，又約為六餘聲。<sup>39</sup>茲將以上所論各書之韻部表列於下，以見各韻之分合關係：

<sup>39</sup> 「餘」者，「末」也；「餘聲」即為韻尾。《切韻聲原》將十二統約為六餘聲，其中烏意阿邪牙五個餘聲為元音，用以概括音節末尾為[-u][-i][-o][-e][-a]之各韻；㊦則為收鼻音之餘聲，用以概括音節末尾為[-ŋ]（或[-n]）之各韻。



圖次／攝名	十二統	徽州朱子譜	《洪武正韻》	《皇極圖韻》三十六韻
01.翁雍	翁逢	繡（東、冬）	東	翁/雍
02.烏于	余吾	逋（模、魚）	魚、模	烏/于
03.噫支	為支	陂（齊、微）	支、齊、灰	透/兮/尸
04.隈挨	懷開	牌（灰、皆）	皆	隈/挨
05.昱恩	真青	賓崩（青、真、文、庚、侵）	庚	熏/申/魂
12.亨青			真	亨/青/肱
15.音唵 <sup>40</sup>			侵	音/唵
06.歡安	寒灣	班（寒、山、監咸）	覃	歡/安
07.灣閑			刪	
16.淹咸			寒	
08.淵煙	煙元	鞭（仙、元、廉纖）	覃、鹽	淵/煙
09.呵阿	歌阿	波	歌	
10.呀挪	耶哇	巴	麻、遮	呀/挪
11.央汪	陽光	邦	陽	央/汪/窗
13.爇天	蕭豪	包（豪、宵、肴）	蕭、爻	爇/天
14.謳幽	尤侯	豪（侯、尤）	尤	謳/幽

〔圖表4〕《切韻聲原》與諸家分韻對照表<sup>41</sup>

根據上表所列，若以十二統作為基點，將之與〈新譜〉十六攝相對比，即可明晰地觀察到兩者之間的三項差異：1. 真青統——昱恩、亨青、音唵三攝；2. 寒灣統——歡安、灣閑、淹咸三攝；3. 煙元統——淵煙、淹咸二攝。這些韻類歸併現象，顯現出幾項音變規律：

<sup>40</sup> 「音唵」攝主要為中古深攝字，但卻有收入若干咸攝字，如「甘」、「泔」等。《四韻定本》監咸攝韻目下注曰：「古時南、耽、簪、鐺皆與侵韻同叶，今取甘、諳、酣、南，恰應歡桓韻。若讀堪、三、藍、談，則叶咸韻。」可知音唵攝兼納中古深攝、咸攝字，此舉乃是方以智為反映古音深、咸二攝相叶的緣故。

<sup>41</sup> 本表引自王松木（2000），並參考陳聖怡（2004）的研究成果，酌加修正、調整。

閉口韻已消失，[-m]已轉讀為[-n]或[-ŋ]。

官[uon]、關[uan]二韻已不復保持對立。<sup>42</sup>

「真青統」混雜了曾、梗、臻、深攝字，體現南方方音的色彩。

從韻母系統所展現的音變規律，可再進一步推斷兩者的音系性質，即：「十六攝」顯然較偏向於《洪武正韻》的書面語音系；<sup>43</sup>而「十二統」則是進一步向晚明官話音系靠攏，但或因深受《朱子譜》的影響，因而也可能沾染徽州方音的成分。

### （三）創製〈旋韻圖〉

〈新譜〉「橫三直五」的排列格局以「河洛中五」之數為概念模型；〈旋韻圖〉的概念模型則是「均」。《切韻聲原》「韻攷」下注曰：「古韻作勻，又作均，成均所以教也。均為旋瓦器，又一絃均鍾亦謂之均。後作韻，取其圓也。圓元之聲，古亦讀勻。」（頁1502）

#### 1. 「均」之本義及其理想化認知模式

「均」是何物呢？此物具有哪些特質，為何方以智以「均」作為實體隱喻（ontological metaphor）來設計〈旋韻圖〉？《東西均·開章》解釋「均」字之本義及其哲學意涵，云：

均者，造瓦之具，旋轉者也。……樂有均鐘木，長七尺，繫弦，以均鐘大小、清濁者；七調十二律，八十四調因之（古均勻韻均□鈞皆一字）。均固合形、聲兩端之物也。古呼均為東西，至今猶然。（頁1）

<sup>42</sup> 在《四韻定本》中，「官」為歡桓韻、「關」為寒山韻，兩者並未混同。

<sup>43</sup> 《洪武正韻》的音系性質為何？尚有爭議。或認為南方官話，或認為中原共同語的讀書音，甯忌浮（2003：161）認為是人為混雜的綜合音系，云：「時音和舊音並存，雅音和方音相雜，這就是《洪武正韻》。《正韻》不是單純的、聲諧韻協的、完整的語音系統，它不能代表明初的中原雅音（即明初的官話），也不是舊韻書的翻版，也不是江淮方言的反映，更不是什麼讀書音系統。」

「均」備五行而中五音，所旋所和，皆非言可傳。空無所得，無不自得，久淬冰雪，激乎風霆，會乎蘇門（按：邵雍），亘其神氣，自扣靈臺，十五年而得見輪尊。（頁10）

「均」有兩個所指：一是「陶均」，造陶時所用的旋轉圓盤，用以捏製陶器形體；一是「均鐘木」，繫上絲絃的木條，用以調校音律。方以智以「陶均」、「均鐘木」為實體隱喻，蓋取其「渾圓」、「旋轉」、「調和」之共同意涵。二者之中，「陶均」所激發的意象尤為豐富、鮮明，成為「理想化認知模式」(idealized cognitive model, 簡稱 ICM)，<sup>44</sup>人們由「陶均」之渾圓、旋轉的意象，引發出許多相關的聯想，延伸出多種意涵，<sup>45</sup>因此在《東西均》中，可以發現方以智經常使用「圓」、「旋」、「輪」、「環中」等渾圓意象的詞語，這些特徵皆是由「陶均」所引發的認知模式。

方以智選擇「均」作為排設〈旋韻圖〉的概念模式，是出於自己獨創的見解呢？還是前有所承、受到他人啟發呢？若尋找其思想源頭，個人以為，遠則可以追溯至莊子「天鈞」之說；<sup>46</sup>近則是受到邵雍、一行易數思想的啟發。方以智《四韻定本》曾論及此圖的編撰目的及其靈感來源：

<sup>44</sup> 萊科夫 (George Lakoff) 在《女人、火與危險事物》(1987) 提出「理想化認知模式」(ICM) 的概念，用以解釋範疇結構 (category structure) 與原型效應 (prototype effect)。當人們與現實世界不斷互動的過程中，將透過身體經驗而形成意象圖式、建立認知模式；當不同認知模式集合成具有整體性的完形 (gestalt) 結構，便是所謂 ICM。「均」匯集了「渾圓」、「輪轉」、「調和」……等認知模式，具有圖象性、衍生性的特質，故本文以 ICM 的概念來解釋為何「均」能夠促發豐富、鮮明的意象。

<sup>45</sup> 根據周勤勤 (2003) 的歸納，方以智使用「均」字表達六種不同涵意：1. 造瓦之具；2. 樂器的調律器；3. 器具、東西；4. 調節、調和；5. 「均」通「韻」字，指韻律；6. 指學問、學說。

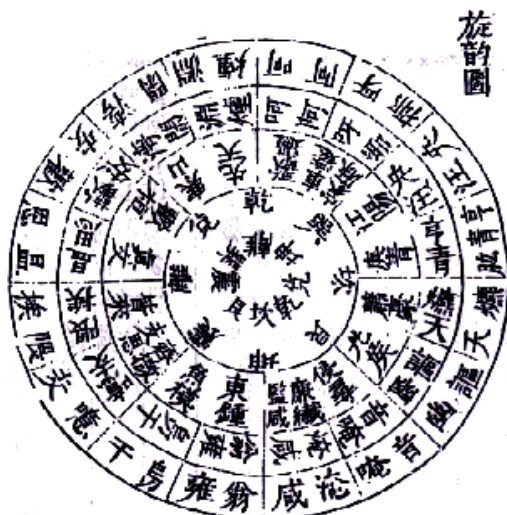
<sup>46</sup> 方以智承繼莊子觀物哲學，在概念表達形式上似乎也受到莊子影響。莊子的「卮言」以「渾圓」為原型，往往以具有渾圓、中空特徵的物體為隱喻，如：陶甕、天鈞、天倪、環中、車輪……等，藉以象徵聖人及渾圓無別之道。根據楊儒賓 (1992: 136) 的分析，這些喻體都具有幾項共同特色：1. 具有一不變的核心，而核心落於中央；2. 超越相對，而又成全相對；3. 能隨時與物變化。〈旋韻圖〉也同樣具備了這幾項共同特徵。

宓山愚者向約等母，列〈旋韻圖〉。崇禎戊寅（1638），舍弟直之已刻于《稽古堂韻正》之首矣。因經史謠諺，證出往古方言，而決門法聚訟之疑。因邵子、一行，而悟一切皆在圓圖中，故旋韻以配之。

方以智賦予〈旋韻圖〉形上學意涵，認為一切語音的生成與變化皆可從旋圖之中獲得解答，從而達成「證往古方言、決門法聚訟」的目的。然則，〈旋韻圖〉為何能具有「一切皆在圓圖中」的神妙功能呢？韻部的排列有何特點呢？韻圖的設計理據為何？想要合理解讀〈旋韻圖〉的意義與功能，這些都是無可逃避的問題。

## 2. 旋圖的列韻方式及其編排理論

〈旋韻圖〉為一圓盤形式的韻圖，由內而外依序排列：後天八卦與先天八卦、<sup>47</sup>《中原音韻》十九韻、〈新譜〉十六攝、《皇極圖韻》「縱橫圖」三十六韻，如下圖所示：



〔圖表 5〕《切韻聲原》「旋韻圖」

<sup>47</sup> 所謂先天八卦，又稱“伏羲八卦”；所謂後天八卦，又稱“文王八卦”，前者以乾居南方正位，以坤居北方正位，以離居東方正位，以坎居西方正位；後者按照《周易·說卦》的說法來序八卦的方位：震東兌西離南坎北。前者的循環過程有順逆之分，邵雍所謂：「自震至乾為順，自巽至坤為逆」；後者的循環過程似乎只體現了順的過程，即模仿天左旋。（蔣國保，1990：40）方以智以先天八卦為體，後天八卦為用，強調先天八卦存在於後天八卦中，二者不可分離，是以〈旋韻圖〉最內圈包含先天八卦與後天八卦，最外圈二圈雖同樣羅列〈新譜〉十六攝，但輪轉的方式有別：最外圈順逆皆可轉，蓋與先天八卦相應；次外圈則僅限於左旋，與後天八卦之運轉模式相符。

旋圖將〈新譜〉十六攝排成環狀，首尾相銜，方以智如何確立韻部編排之前後次序呢？其序列的標準何在？《切韻聲原》「旋韻圖說」論及韻攝排列的原則，指出：

冬夏，兩翕關也。亥至巳，一翕關、關翕也；午至戌一翕關關翕也。四節皆有土鬱，又一關翕也。……東烏之韻，阿口而含，先歌之韻，則阿口而放，家車之韻則極放也，江陽則放蕩而復轉庚廷之鼻音矣，再轉蕭豪而幽侯收，侵尋、廉咸則閉口矣。此十六攝之概也。（頁 1508-1509）

上述的解說，不僅韻攝名稱與〈新譜〉十六攝不同，甚且比附於律呂、地支、四時、方位……等象數概念，爲了釐清上述引文的確切內涵，茲以〈旋韻圖〉中十六韻攝的作爲基點，將韻攝編排次序與「旋韻圖說」中所提及的概念對照如下：

〈旋韻圖〉列韻			「旋韻圖說」之配伍關係			
十六攝	中原韻	先天／後天	律呂	開口度	四正四隅	方位
翁雍／東逢	東鍾	坤—坎	黃鍾宮	含呼	冬中	北
烏于／迂模	魚模	震—艮	太簇商	略開	支逼	東北
噫支／淒支	齊微	離—震		正開	春平	東
隈挨／皆來	支思 皆來		兌—巽	姑洗角	縱	灣逼
盍恩／真文	真文	乾—離		蕤賓變徵		
歡安／歡桓	歡桓		巽—坤	林鍾徵	極放	開逼
灣閑／山寒	寒山	坎—兌		南呂羽		收
淵煙／先天	先天		艮—乾	應鍾變宮	閉口	
呵阿／歌和	歌過	坤—坎		轉逼上鼻 加清復起		
呀挪／家車	車遮 家麻					
央汪／江陽	江陽					
亨青／庚廷	庚青					
癩天／蕭豪	蕭豪					
謳幽／幽侯	尤侯					
音唵／侵尋	侵尋					
淹咸／廉咸	廉纖 監咸					

〔圖表 6〕《旋韻圖》分韻及其配伍關係

若從語音分析的角度而言，方以智依據韻攝主要元音開口度的大小與韻尾的收閉情形來排列韻攝。其具體的作法為：開口度最大者——「呵阿」攝居為乾、為南、為夏；開口度最小者——「翁雍」攝則為坤、為北、為冬；至於東（春）西（秋）兩方則為平均之音，關翁<sup>48</sup>相當，開口度則無大小之分。南北東西四正位既已確定，則四隅逼狹之音亦得據此而各得其位，即如「旋均圖說」所言：「東西為春秋平分之門庭，南北為中和圓通之公用。旋而論之，引觸頗微」。如此，八卦與八方相配互應而環列成一旋圖，旋圖之中韻攝輪轉，由翁而關、由關轉翁，非但能展現各韻攝元音前後開合的動態變化，亦暗藏著宇宙萬物生成變化所遵循的軌跡。

### 3. 〈旋韻圖〉取材來源與哲學意涵

〈旋韻圖〉形制設計之靈感來自何處？任道斌（1983：90）認為：旋圖是模倣《西儒耳目資》所撰成的，云：「仿西文列漢字成字母，依音韻變化，撰成〈旋韻圖〉」。羅常培（1930：309）則意識到旋圖中雜糅著濃郁的象數氣味，指出：「他的《旋韻圖說》大部份是受了邵雍《皇極經世·聲音唱和圖》跟陳盡謨《皇極統韻》的影響，攙雜很濃厚的道士氣！雖然同金尼閣的〈音韻活圖〉不無關係，可是比起楊選杞《同然集》裡的幾個盤圖來，自然有遠近親疏的不同」。

方以智融貫中西，〈旋韻圖〉的形制，果真是仿自金尼閣的〈音韻活圖〉嗎？抑或是另有所承呢？雖然方以智對於泰西拼音文字之簡明、便捷多所讚揚，但在其思想體系中，《河》、《洛》象數無疑是更為重要的指導原則，是以〈旋韻圖〉之下注云：「此內外八轉，以《洪武韻》酌陳（石肅）菴三十六旋，本《易》、邵、一行。」（頁 1506）〈旋韻圖〉的排設方式之所以與一般反映時音的韻圖不同，蓋因旋圖除了顧及音韻條件外，更有著契合象數玄理的深層考量。根據個人（2011c）研究結果，方以智〈旋韻圖〉依主要元音及韻尾之開合變化排序，與邵雍《皇極經世·聲音唱和圖》之「開發收閉」如出一轍。再者，〈旋韻圖〉共分為四層，若或加上中心，恰好湊成五層，應乎《河圖》「虛五藏中」之理數。（參見註 26）由

<sup>48</sup> 「關翁」本是邵雍用以解釋韻部開合的術語，方以智承之且多所發揮，將「關翁」析分為大、小兩類，即《切韻聲原》所云：「旋為大關翁，析微小關翁」。方以智定〈旋韻圖〉之南北兩方為大關翁，以居南方正位「呵阿」攝開口度最大，稱為「大關」；而處北方正位之「翁雍」攝開口度最小，故稱「大翁」。十六攝中，各攝又可再細分出小關翁而成三十六韻，例如：音唵攝分出音（關）、唵（翁）二韻。

此當可據推論：象數思想才是〈旋韻圖〉的本源；金尼閣的〈音韻活圖〉只不過是外形偶然相似罷了！

方以智如何能透過〈旋韻圖〉將音韻結構與《河》、《洛》象數之學繫連起來呢？《易》既為彌綸天地之道，當然也會體現在音韻結構上。所謂「言之不足，必資於圖」，（方中履《切字釋疑·凡例》）從宋代起，繪製《易》圖逐漸成為風潮，明代象數易學家更是勇於創新，非但藉由《易》圖來推闡《周易》，更用以解釋其他領域的各種現象。《周易時論合編·圖象幾表》卷六附有〈旋韻十六攝圖〉，其形制與〈旋韻圖〉十分酷似，方以智特意將〈旋韻十六攝圖〉置入易學論著中，其編撰目的與邵雍〈聲音唱和圖〉雷同，不僅止於解析音韻結構，同時在「聲氣不壞」的預設下，藉由音韻結構的系統性、規律性來印證天道玄理。<sup>49</sup>

#### （四）研擬切字新法

宋元以降，隨著音韻結構的劇烈變動，等韻門法因之而孳乳浸多、日益繁瑣，迄於明代乃臻至高峰。方以智深知等韻門法之積弊，一方面實際考證經傳註疏之切語用字，而倡議「切韻當主音和」之說；另一方面則欲從泰西拼音文字中汲取靈感，冀能研議出更為簡捷、精確的切字新法。以下即論述方以智對傳統等切之學的批判及其所研擬之切字新法：

##### 1. 廢除門法、切韻當主音和

基於古人的立場，切字之法應是十分簡易的，其要訣在於：選取與被切字聲韻相應之切語上、下字以拼合成一音；為能便捷、精準地拼合出實際的語音，在切語用字的揀擇上，勢必要以「音和切」充任之，沒有理由要自找麻煩、迂迴出切而特意造成「類隔」的現象。然則，若是以現今的音韻系統作為基點，回頭審視古代的切語用字，常會驚覺切語「類隔」的情形多種多樣、屢見不鮮，何以如此？蓋因語音隨著時代變遷、地域轉移而不斷演化所致，「類隔切」乃是古今音變的具體展現，實非古人特意為之，學者必須仔細辨清古今立足點的不同，方不致

<sup>49</sup> 透過〈旋韻圖〉，方以智試圖將音韻結構與天道玄理相結合。其具體作法為何？一則在〈旋韻圖〉中將各韻攝依「由翕而闢、由闢轉翕」之序排列，藉由元音前後開合的動態變化，象徵宇宙萬物生成變化的軌跡。再者，如前文討論「真庚能備各母異狀」時所述，各韻攝中唯獨「显恩」、「青亨」二攝能自由地與各種類型的介音相搭配，方以智將此二攝置於〈旋韻圖〉春均、秋平之位，藉以應合春、秋二季利於萬物滋長之自然現象。

有刻舟求劍、不知變通之譏。

方以智認為舊有切語之混與借，蓋悉緣自殊代口吻、異地方言的歧異，是以《切韻聲原》標舉「論古皆音和說」，指出：

切響期同母，行韻期相叶而已。今母必麤細審其狀焉，韻審啞合撮開閉焉。《指南》於切母一定者，反通其所不必通；于行韻可通者，反限定于一格，且自矛盾，不畫一也。詳攷經傳、《史》《漢》注疏、《說文》、沈、孫以至《藏》、《釋》，皆屬音和，但於粗細不審，而舌齒常借，唇縫常溷耳。此各填其方音或各代之口吻然也。存舊法、攷古今，可也。豈守其混與借以立法哉？（頁 1498）

方以智實際檢證經傳注疏中的切語用字，不拘泥舊說，不為纏繞糾葛的門法所羈絆，正確認識「切韻當主音和」，此乃其真知灼見之所在。

## 2. 切字新法——分切母四十七狀

面對舊有切語已無法如實反映語音真貌，明代等韻學家如：桑紹良、呂坤、金尼閣，均依據各自的音學理論，創立不同的切語條例。<sup>50</sup>觀察方以智對於切語改革，主要著眼於切語上字介音的細微變化。依照切語用字的基本規定，切語上字必須與所切之字雙聲，至於上字的介音為何必無特別規定。然而，在實際拼讀過程中，基於語音同化作用，上字介音會對聲母的發音狀態產生影響，分析語音、選用切語時，若不考慮上字介音的細微差別及其影響，將造成切語拼讀上的窘迫不安，對於前人不辨上字介音的誤失提出批評，云：「孫叔然以來，即有經堅、丁顛等轉法，《指南》鄙之，豈知其理乎？聲為韻迕，其狀即異。」（頁 1499）

方以智強調切語上字之選用，亦必須同時顧及介音之粗細，特意依照聲母與介音之組合形態將切語上字分為四十七狀：各母二狀，唯微母一狀（無粗狀），見、溪、疑、曉則各有四狀。茲將「簡法二十字」、「切母四十七狀」羅列於下表，並取「早梅詩」與之相互參照：

<sup>50</sup> 關於桑紹良、呂坤、金尼閣之切字新法，請參見王松木〈明代等韻家之反切改良方案及其設計理念〉。



簡法二十字		切母四十七狀		早梅詩
01.幫	宮倡	羽初發聲	奔(粗)兵(細)	冰
02.滂		羽送氣聲	烹(粗)平(細)	破
03.明		羽宮忍收聲	門(粗)明(細)	梅
04.見		角發	庚(粗)京(細)肱(粗)君(細)	見
05.溪		角送	阮(粗)輕(細)坤(粗)群(細)	開
06.疑		角宮收，即為宮深發	恩(粗)因(細)溫(粗)云(細)	一
07.曉		宮淺發送	亨(粗)欣(細)昏(粗)熏	向
08.夫		羽宮送	氛(粗)分(細)	風
09.微		羽宮收	文(微無粗)文(細)	無
10.端	商和	徵發聲	登(粗)丁(細)	東
11.透		徵送聲	騰(粗)汀(細)	天
12.泥		徵宮收	能(粗)寧(細)	暖
13.來		收餘 商徵合宮	倫(粗)零(細) 來乃泥之餘	來
14.精		商發	尊(粗)精(細)	早
15.清		商送	(粗)清(細)	從
16.心		商宮收	孫(粗)心(細)	雪
17.知		徵商合發	諄(粗)真(細)	枝
18.穿		徵商合送	春(粗)噴(細)	春
19.審		徵商合宮收	醇(粗)申(細)	上
20.日		收餘 徵商合宮	均(日無粗細而有均、人二狀)人(日字乃禪之餘) <sup>51</sup>	人

〔圖表7〕《切韻聲原》「切母四十七狀」對照表

至於切語下字，則由各攝標目之字充任。由於這些韻目大多數是零聲母字（參見〔圖表6〕），分別四十七狀之切語上字輪流拼切，便可較為順當地讀出字表中的

<sup>51</sup> 日母無粗細二狀，但有「均」、「人」二狀。時建國（2004：457）察覺到：在「切母各狀」中，以「均」為日母之切語上字，但在〈新譜〉中卻改為「如」字。何以如此？尚待論證。

所有音節。方中履《切字釋疑》「切韻當主音和」中，頌揚「新法」的精密與簡易，云：

新法尤審其同母之粗細與其狀焉，韻則尤審其陰陽合撮開閉之貼叶焉……  
舊法糾煩，而究不能畫一；新法畫一，而又易簡。欲切一字，隨便取二字  
順口，即合自然之定格，而此二字所切之音則四海千年，確確乎不可絲毫  
變易。斯真天地間自然之極，本于呼吸，合於《易》律，豈非理之至乎！  
(頁 428-429)

然則，若與體現音素拼音原理的金尼閣「四品切法」相比，方以智的切音新法仍顯得不夠完善，例如：切語上字雖已顧及介音合諧，但卻未嚴格要求使用零韻尾字，致使韻尾仍然在切語上下字拼讀過程中造成阻礙。

#### 四、會通——《切韻聲原》與悉曇、泰西之韻學

方以智嘗云：「世以智相積而才日新，學以收其所積之智也。」（《通雅》卷首三「文章薪火」，頁 75），因抱持學術日進的樂觀態度，故在讀書治學上展現出強烈的「集大成」思想，<sup>52</sup>主張「士生古人之後，貴集眾長」。落實在等切之學的研究上，不僅會通宋元以來等韻學家的研究成果，<sup>53</sup>更延伸觸角，吸納印度悉曇之學與泰西拼音之學，《通雅·音義雜論》卷首一「音韻通別不紊說」云：

古通有倫，謬誤宜正，雅音宜習，《正韻》為經。學者講求聲韻之故，旁  
參列證，以補前人之未盡，使萬世奉同文之化，是所望也。邵子嘆韻，一  
行旋應。《韻鑑》縱橫，《中原》陰陽，確矣。智嘗因悉曇、泰西兩會通

<sup>52</sup> 有關方以智「集大成」思想的深入討論，請參見周勤勤（2002）。

<sup>53</sup> 《切韻聲原·韻攷》羅列諸家等韻學論著：《古韻》、《華嚴字母》、《神珙譜》（廣宣、智騫重編演之）、《邵子衍》、《沈韻》、《唐韻》、《徽州朱子譜》、周德清《中原音韻》、《洪武正韻》、《郝京山譜》、金尼閣《西儒耳目資》、陳蓋謨《皇極圖韻·縱橫圖》，作為會通之憑藉。方以智如何折衷前人舊說呢？時建國（2004：455-456）分析《切韻聲原》之音理，將方以智採擷前人舊說而加以折衷之處，彙整列表，請自行參看。

之，酌《正韻》，定正叶焉。別作一編（按：《切韻聲原》），以俟知者。  
（29 頁）

基於「公因反因」的辯證思維，方以智除了以「河洛中五」、「執兩用中」的概念模式統合中土諸家等韻外，更將冀望將印度悉曇與泰西拼音納入，使之東西互濟，從而建構出舉世通用的音系框架，務使達到「萬世奉同文之化」的目的。方以智如何將印度悉曇與泰西拼音相互會通呢？會通的理據何在？如此會通是否合理、精當？可再進一步深入闡釋。

### （一）印度悉曇之學——梵文字母、悉曇章

「悉曇」（Siddham）本是印度學童學習拼讀梵字的音節表，後因悉曇章中的梵文字母被用以象徵教義裡的某種道理、某位神明，稱之為「種字」，使得悉曇之唸誦，除了練習拼讀字音的實用目的外，更被釋子賦予神聖的宗教意涵，成為禪門修持成就之法門，即如鄭樵（1104-1162）《七音略·序》所云：「釋氏以參禪為大悟，通音為小悟」。自明代中葉以來，禪門誦讀悉曇、鑽研等韻的風氣益發興盛；<sup>54</sup>方以智在逃禪之後，對於悉曇之學有更深入的接觸，在《切韻聲原》不僅摻雜許多佛教用語，如：折攝、鼻輪、臍輪、憂佉南……等，且在發音部位與發聲原理的認知上，多得益於悉曇之學，以下即從發音部位與發音方法兩方面入手，論述如何將悉曇融入等韻之中。

#### 1. 發音部位

《切韻聲原》解釋◎的發音狀態，云：「是名優佉南，是風觸七處，中土不用◎而無不用，所謂折攝鼻、臍輪。」（頁 1478）此處論及發音部位，方以智多引用印度悉曇學的概念。所謂「優佉南」（Udāna），又稱為「優佉那」、「烏陀南」、「鄔陀南」，「優檀那」、「鄔馱南」、「鬱陀那」等，指發音過程中體內流轉之「風

<sup>54</sup> 劉獻廷（1648-1695）《廣陽雜記》卷三：「當明中葉，等韻之學盛行于世，北京衍法五臺、西蜀峨眉、中州伏牛、南海普陀，皆有韻主和尚，純以唱韻開悟學者。學者目參禪為大悟門，等韻為小悟門，而徽州黃山普門和尚，尤為諸方之推重。」（頁 143）明清釋子以講唱等韻開悟學人的風氣，促進了悉曇與等韻的深度融合，催生出許多會通悉曇學的等韻學論著，如：趙宦光《悉曇經傳》、周春（1729-1815）《悉曇奧論》、允祿（1695-1767）《同文韻統》等，關於明清時期悉曇學的發展及其特點，請參閱周廣榮（2004：259-290）。

氣」；或指風氣所出之處—丹田。(參見丁福保《佛學大辭典》)至於「風觸七處」所指為何？即〔天竺〕龍樹《大智度論》卷六所云：

如人欲語時，口中風名憂陀那，還入至臍，觸臍響出，響出時觸七處退，是名語言。如偈說：風名優佗那，觸臍而上，是風七處觸，項及斷齒唇，舌咽及以胸，是中語言生。

蓋天竺聲明之學認為：人在調息修行的過程中，氣息由鼻輪進入至臍輪，再從臍輪而出，必須觸及項、斷、齒、唇、舌、咽、胸七處方能產生語音。《切韻聲原》描述語音產生過程，云：「唇司開閉，舌為心苗，沖氣輪于丹田，而上竅于鼻，常用之氣蓄于肺管。」方氏對於發聲原理的認知，顯然受到印度悉曇學的影響。

此外，佛教將吸氣發聲的過程，視為氣之能量在體內各脈輪之間的流轉，發音不再只是單純的生理現象，而被賦予更高一層的宗教意涵。天竺僧人藉由唸誦陀羅尼（dhāraṇī）作為修行門徑，試圖透特別的字音能量來震動體內的氣脈，使人超越慣有的現象界而進入與天地契合的神妙境地，從而激發出人體潛能與高度智慧。在《東西均·譯諸名》中，方以智也以梵文「阿字門」闡釋宇宙法則：

又者五也，天地之交也。加天地二畫而口之，則「吾」字之聲義矣，其聲則呵呵也。古無家麻韻，<sup>55</sup>烏烏（嗚嗚）翁翁（嗡嗡）猶今之哇哇也。考《藏》中阿與唵、遏同聲，乃黃鍾之本，所謂阿字門一切法不生而實具一切法，故人下地得此一聲，此萬國風氣之所同也，本于臍輪之喉音，而發則為角。（頁 169）

由上可看出，方以智《切韻聲原》將印度悉曇學中有關發音原理與梵文字門的概

<sup>55</sup> 方以智認為古家麻韻應歸入魚模韻，《通雅·釋詁——古雋》卷四云：「汗邪，由甌史也。〈滑稽傳〉：『甌窶汗邪。』甌窶音樓，高地狹小之區；汗邪，下地也。智謂汗邪當音汗史，古家麻韻歸魚模韻。〈歷書〉：『歸邪於終。』邪音餘，此明證也。」方以智雖已察覺上古文獻「家麻」、「魚模」二韻相混，但由於時代侷限，卻誤以為「家麻」當歸入「魚模」。直至 20 世紀初期，汪榮寶〈歌戈魚虞模古讀考〉（1923）一文，根據梵漢對音資料考證古音音值，方能進一步證實：「魏晉以上，凡“魚、虞、模”諸韻之字亦皆讀[a]音，不讀[u]或[y]音。」

念，融入等韻思想之中。

## 2. 發音方法——「發送收」三類

《切韻聲原》云：「愚初因邵入，又于“波梵摩”得“發送收”三聲。」（頁1478）何謂「波梵摩」？可從晚明流行的〈普菴咒〉<sup>56</sup>找到痕跡。趙宦光（1559-1625）《悉曇經傳》輯錄蘭札體梵字〈普菴咒〉，林光明（2004：257）試著加以轉寫，茲摘錄部分於下：

○曇謨	na mo
迦迦迦研界	kya kya kya yā n kyah
遮遮遮神惹	ścyā ścyā ścyā śe n jhye
吒吒吒怛那	ṭa ṭa ṭa da n nu
多多多檀那	tu tu tu dha n nu
波波波梵摩	pa pa pa va n mu

〔圖表 8〕《悉曇經傳》「釋談真言引」及其轉寫

梵文字母包含毗聲二十五音，南朝謝靈運（385-433）《十四音訓敘》將上列五組字母之發音部位，依序標為一舌根、舌中、近舌頭、舌頭、唇中，各部位均包含著五種不同發音方式，以唇音為例，即：[p-]（不送氣清音）、[ph-]（送氣清音）、[b-]（不送氣濁音）、[bh-]（送氣濁音）、[m-]（鼻音），〔唐〕智廣（780-804?）《悉曇字記》分別將這五個不同唇音標記為：「波、頗、婆、婆（重音）、麼」。然則，若以明代漢語語音唸誦、轉唱梵字，已無法區分出梵語五種不同的發音方式，而訛讀成「波波波梵摩」（如〔圖表 8〕所示），僅能分辨出波[p-]、梵[v]、摩[m-]三種不同的發音方式。

由此可知，方以智所謂「波梵摩」，即指梵字母的三種不同發音方式，依照漢語聲母的實際發音情態，並配合邵雍「體四用三」說與「河洛中五」的概念，遂取三為數，將聲母分為「發送收」三類。

<sup>56</sup> 〈普菴咒〉又稱〈普菴大德禪師釋談章神咒〉，相傳此咒為南宋臨濟宗普菴禪師（1115-1169）所說。其內容乃是將梵語悉曇章通俗化，改造成迴旋反覆、便於吟唱的樂曲形式，在明清之際此咒頗為流行，被納入《禪門日誦》咒語之一。

## (二) 泰西拼音之學——《西儒耳目資》

金尼閣(Nicolas Trigault, 1577-1628)《西儒耳目資》於明天啓六年(1626)在杭州刻成；崇禎九年(1636)年，方以智於寓居南京期間，因結識義大利籍耶穌會教士畢方濟(Francesco Sambiassi, 1582-1649)，與西學有了進一步的接觸，<sup>57</sup>大約在1638年前後，方以智已經閱讀過《西儒耳目資》，此時距《西儒耳目資》之刻成方才相隔十餘年，方以智可說是《西儒耳目資》的首批閱讀者。

基於辯證思維與「收千士之慧，而折衷會決」(方中通《物理小識·編錄緣起》)的集大成思想，方以智對於接納西學抱持開放的態度，與傳統士大夫故步自封之保守思想迥然不同，<sup>58</sup>嘗借用「孔子問學於郟子」的典故，<sup>59</sup>表達其會通東西的治學理念，《物理小識·總論》云：

因地而變者，因時而變者有之，其常有而名變者，無博學者會通之耳。天裂宇隕，息壤水鬪，氣形光聲，無逃質理。智每以邵、蔡為嚆矢，徵河洛之通符，借遠西為郟子，申禹周之矩積。……通神明之德，類萬物之情，易簡知險阻，險阻知易簡，易豈欺人者哉！或質測，或通幾，不相壞也。

在《切韻聲原》中多次論及金尼閣《西儒耳目資》，對於拉丁字母拼音之簡捷多所讚譽，並且試著從這本遠西奇書之中，尋求可以印證個人音學思想的事例。在《西儒耳目資》的激發之下，方以智有何體悟呢？試說明如下：

<sup>57</sup> 方以智與西學接觸甚早，在9歲時(1619年)跟隨父親方孔炤赴福建福寧任所，聽熊明遇(1579-1649)談論西學物理，喜其精論，頗受啟發。在《膝寓信筆》中，憶及幼年皆觸西學的經歷，云：「幼隨家君長溪見熊公《則草》談此事。」

<sup>58</sup> [清]熊士伯便是站在傳統士大學的立場，對《西儒耳目資》提出質疑與批判。《等切元聲·閱耳目資》(1703)卷八云：「以泰西而詳於音韻，見絕域人心之靈；以西儒而精攷中華之文，見四表(按：金尼閣)用心之巧。為切韻一道，經中華歷代賢哲之釐定，固有至理寓乎其中，知者絕少，因其不知，遂出私智以相訾訾，過已！」

<sup>59</sup> 《左傳·昭公十七年》記載：「郟子來朝，公與之宴。昭子問焉，曰：『少皞氏鳥名官，何故也？』郟子曰：『吾祖也，我知之。……』仲尼聞之，見郟子而學之。既而告人曰：『吾聞之，天子失官，學在四夷，猶信。』」方以智遂假借孔子向東夷郟子問學之事，說明向西儒學習之正當性與必要性。

### 1. 研擬新創標音符號

宋元以降，隨著音韻結構的劇烈變動，等韻門法因之而孳乳寢多、日益繁瑣，迄於明代乃臻至高峰。方以智深知等韻門法之積弊，一方面實際考證經傳註疏之切語用字，而倡議「切韻當主音和」之說；另一方面則欲從泰西拼音文字中汲取靈感，冀能研議出更為簡捷、精確的切字新法。遠西拼音文字的直截便利，深深地觸動著方以智，在《通雅》卷首中，指出漢字由於形、音、義糾葛所造成的不便，更提出仿效拼音文字以改良漢字的大膽構想，云：

字之紛也，即緣通與借耳，若事屬一字，字各一義，如遠西因事乃合音，因音而成字，不重不共，不尤愈乎？

對於西儒拼音之長處，方中履體認尤為深刻。《切字釋疑》嘗云：

泰西入中國，立字父母，即以父母為切響而翻字無漏，何其便乎。字學家曰：如此淺矣。嗟乎！聲音之道通於神明，如欲深求，當從河洛律歷推見原委，豈在迂迴出切乃稱奇邪！（「切韻當主音和」，頁 427-428）

《字彙》刻李嘉紹圖，掃去二十門法，但存四門，似有見矣。曰射標法，此不過為同母也。至于剖舊日之弊，論自然之原，全未道破。但云德紅切東，德同標而紅同韻，如是而已。又不如吳敬甫直用端紅切東為便。如西法之字父、字母，即用之以作為切腳，豈不直截乎！（「門法之非」，頁 436-437）

雖然意識到泰西拼音之便捷，但方以智本身因欠缺對拉丁字母標號及其原理之認識深刻認識；再者，受到時代環境的限制，很難克服傳統文化的慣性思維，創造出超時代的標音符號與切音方案。因此，對於創立合音新字的先進構想，終究未能進一步具體落實。

### 2. 以「甚次中」印證中五之數

《東西均·開章》：「用形之義詳於東，而托形之聲出於西。」（頁 11）漢字為表意字，字形體現出造字理據；印度梵文、泰西拉丁字母為表音文字，故詳於聲

音。方以智體認到東西文字體系的差異，在論證音理時，多從梵文或拉丁字母中尋求確認的佐證。

如前文所述，方以智以「河洛中五」為概念模式，以「橫三直五」作為韻圖編排框架。此種「橫三直五」的格局，可能也受到《西儒耳目資》的啟發，在《膝寓信筆》曾云：「今日得《西儒耳目資》，是金尼閣所著，字父十五、母五十，有甚、次、中三標，清、濁、上、去、入五轉，是可以證明吾之等切。」（頁19）然則，「甚次中」是金尼閣獨創的概念，昔日王徵（1571-1644）對此組音韻術語亦感到疑惑難解，曾與金尼閣反覆詢問、交相論辯，方能稍有體悟。<sup>60</sup>方以智早年對於西學不甚熟稔，又欠缺耶穌會士的親自指導，<sup>61</sup>能否合理詮釋「甚次中」的確切所指？實在值得懷疑。

方以智將「甚次中」類比於「發送收」，《切韻聲原》云：「後見金尼閣“甚次中”三等，故定“發送收”為橫三，“啞啞上去入”為直五，天然妙叶也。」（頁1478）方中履《切字釋疑》闡述方以智的觀點，云：

金尼閣曰甚曰次曰中，即是此意。初一聲發於中；第二聲送之，謂之次；後一聲用力而忍收之，謂之甚。合於釋談章（悉曇章）之波梵摩，更何疑乎。（頁444）

將「甚次中」理解為「發送收」，無疑是個「美麗的錯誤」，雖然表面上滿足「橫三直五」之數，但實際上卻曲解了「甚次中」的概念內涵。究竟「甚至中」的內涵為何？可從金尼閣與王徵的論難之中，窺見端倪。

問曰：甚、次何如？

答曰：中華具其理，未具其名。**甚者，自鳴字之完聲也；次者，自鳴字之半聲也。**減甚之完，則成次之半。如「藥」甚，「欲」次，本同一音，而有甚、次之殊。又如「葉」甚「一」次，本同一音，而亦有

<sup>60</sup> 請參見王松木〈調適與轉化——論明末入華耶穌會士對漢語的學習、研究與指導〉（2011b）。

<sup>61</sup> 《膝寓信筆》：「西儒利瑪竇泛重溟入中國，讀中國之書，最服孔子。其國有六種學，事天主、通歷算、多奇器，智巧過人，著書曰《天學初函》。余讀之，多所不解。……頃南中，有今梁畢公（按：畢方濟），詣之問歷算、奇器，不肯詳言。問事天則喜。」



甚、次之殊。

問曰：有甚有次矣，但全局又有中何？

答曰：中者，甚于次，次于甚之謂也。假如「數」，甚也。「事」，次也。其中有音，不甚不次，如「胥」、「諸」、「書」是也。蓋「數」sú，午u在末，粗也。「事」sú，午û在末，細也。「書」xū，午u在末者，比於甚略細，比於次略粗。故中耳。（頁53）

問曰：先生既云元母有甚次中，當不容用有同鳴之字子以為表，如「數」如「事」之類耳。

答曰：甚次雖在字子，但西號不點同鳴之首，惟點元母之末。蓋甚係自鳴之半聲，次分自鳴之全，乃半聲也。半聲不能出口，同鳴亦止半聲，半又不能又半其半，而不能出口。夫以不能出口之半聲，焉能半其半，分能出口之半聲耶。（頁54a）

問曰：甚、次之別，極難矣！辨之有巧法乎？

答曰：……開唇而出者為甚，略閉唇而出者為次。是甚次者，開閉之別名也。（頁55a）

從上述對話中，可以得知「甚次中」的幾項特點：1.「甚次中」是用以標示「自鳴」（元音）的語音特徵，標號附加於元母之末，而非同鳴（輔音）之首；2.「甚次中」的分別，在於「聲音粗細」或「嘴唇開閉」的程度不同，其粗細、開閉的程度為：甚>中>次。此外，若觀察「甚次中」在《西儒耳目資》「音韻經緯全局」的分布狀況，以第三、四、五攝為例（如〔圖表9〕所示），可以發現在i、o、u三個單元音中，僅第五攝u「甚次中」三者皆備，第四攝o僅有入聲字分「甚次」二類，而第三攝i則不存在「甚次中」之分。

如前所述，方以智之「發送收」是用以區辨聲母的發音方式，而金尼閣的「甚次中」則是用於標示元音音值的細微差異，兩者性質並不相侔。由此可知，方氏父子對歐洲的拉丁字母認識不深，僅因「甚次中」與「發送收」其數均為「三」，便逕將「甚次中」類比於「發送收」，實則嚴重曲解了「甚次中」的概念內涵。

○入 中 次 基 次 基 次 基		○去 中 次 基 次 基 次 基		○上 中 次 基 次 基 次 基		○五 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基	
○入 中 次 基 次 基 次 基		○去 中 次 基 次 基 次 基		○上 中 次 基 次 基 次 基		○五 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基	
○入 中 次 基 次 基 次 基		○去 中 次 基 次 基 次 基		○上 中 次 基 次 基 次 基		○五 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基	
○入 中 次 基 次 基 次 基		○去 中 次 基 次 基 次 基		○上 中 次 基 次 基 次 基		○五 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基		○第 中 次 基 次 基 次 基		○清 中 次 基 次 基 次 基		○烏 中 次 基 次 基 次 基		○同 中 次 基 次 基 次 基	

〔圖表 9〕《西儒耳目資·音韻經緯全局》第三、四、五攝

## 五、辨音——論《切韻聲原》音韻系統

韻圖是裝填音系的容器。從設計者的角度看，《切韻聲原》所裝填的是何種性質的音系呢？是單一音系？還是綜合音系？若是綜合音系，其中音系來源為何？如何將這些異質音系統合在同一韻圖框架中呢？再者，站在詮釋者的角度，如何合理《切韻聲原》的音系呢？今人的詮釋是否精當無誤呢？想要深度解讀《切韻聲原》，這些都是無可逃避的問題。

### （一）《切韻聲原》的音系性質

語音隨時空轉移而變異，且不同語音系統常相互滲透，如何確立可以共同依循的標準呢？等韻家抱持著不同的「正音觀」，所勾勒出的理想音系亦不盡相同，使得明清時期的韻圖特別顯得形制各異、門類繁多。方以智《切韻聲原·字韻論》

闡述音變觀點及其折衷方式，云：

音託於字，故轉假用多；同類相應，則叶之為韻。後人不能通貫經史，旁攷曲證，止便習熟而成編之，易為功也。遂守斯篆以論古聖制字之意，遵沈韻以斥中原自然之聲，過矣！顏之推即歎小學，依小篆是正，為不通古今，何況今日耶？……音韻之變與籀楷同，天地推移而人隨之，今日之變沈，即沈之變上古也。上古之音見於古歌三百；漢、晉之音，見于鄭、應、服、許之論註。至宋漸轉，元周德清始起而暢之，《洪武正韻》依德清而增入聲者也。必如才老取宋人之叶？必如升庵狗漢讀之異？亦何貴乎？**凡此數者，皆當通知，然後愚者之所折衷，可得而論矣。**（頁1501）

方以智認為：字韻應當隨世而變，不當拘守古音以斥今音之非，如《通雅·音義雜論》「攷古通說」首句：「古今以智相積，我生其後，攷古所以決今，然不可泥古也。」由此可知，《切韻聲原》所欲體現的是當時的「中原自然之聲」，亦即「中原雅音」。

### 1. 以《洪武正韻》為準

《切韻聲原》開宗明義言明：「音有定，字無定，隨人填入耳。各土各時有宜，貴知其故，依然從之，故以《洪武正韻》之稱為概」。再者，〈新譜〉所列之十六韻攝亦是「以《洪武》酌準之」。由此可知：《切韻聲原》裝填的音系是以《洪武正韻》音系為準，體現明代的讀書音系統。在《通雅》中，方以智屢次推崇《洪武正韻》的地位，如下所列：

智嘗曰：《廣韻》遵沈，而古音盡泯，亦有功焉。舉世不知其故，不能正論，亦不敢妄改，正叶宜時，端在今日。嗟乎！以千年中原儒者，不特著中原之音，而待德清耶？德清無入聲，**今賴《正韻》，其萬世所當永奉者乎！**（《通雅·音義雜論》卷首一「漢晉變古音沈韻填漢晉音說」，頁23）

沈約知四聲，珙、溫譜七音，德清明陰陽，士龍（李登）並濁複，呂（呂坤）張（張位）約字母。愚者遍攷經籍，證出歷代之方言，始知其所以訛、

所以通耳。音定填字，倫論不淆，豈人力哉？今日定序《正韻》，為萬世宗，免王伯良（王驥德）音路未清之議，<sup>62</sup>固楊去奢（楊時偉）之志乎！<sup>63</sup>聲度妙叶，通於樂律，此物理微至之門，別有精論。（《通雅》卷首二「雜學攷究類略」，頁37）

儘管《洪武正韻》的審音原則是「壹以中原雅音為定」，但「中原雅音」是個外延模糊的概念，尙未能形成嚴整的語音系統。換言之，無論是中原之音與各地方音、或雅音（讀書音）與俗音（口語音）之間，都不存在截然分明的界線。因此，方以智所裝填的音系雖是以《洪武正韻》為準，但不免也會根據自身的體悟，斟酌現實語音的狀況而稍有改動，而周德清《中原音韻》便是參照的對象，一方面將〈新譜〉十六韻攝與《中原音韻》之分韻相互對照，例如：第一圖——「翁雍」攝之下，注云：「《中原》與《洪武》收為一韻是也」，一方面則「約攝為統」，試圖兼容更貼近現實音系——十二統」。

值得留意的，《洪武正韻》是朝廷詔令宋濂（1310-1381）纂修的官方韻書，自然有其崇高政治地位，但多只用於應制、奏章或正字上，一般明代文士寫詩為文並不依照《洪武正韻》。<sup>64</sup>方以智之所以特別推崇《洪武正韻》，並非著眼於實用價值，而是另有反思層面的考量——用以表達對故國懷念之情，具有政治上的象徵

<sup>62</sup> 晚代曲家沈璟（1553-1610）、王驥德（字伯良，?-1623）二人，對於作曲的用韻標準有不同看法。沈璟擁護《中原音韻》，認為：「《洪武正韻》雖合南音，而中間音路未清，比之周韻，尤特甚焉。」（沈寵綏《度曲須知·宗韻商疑》）王驥德則認為南曲多土音，以《洪武正韻》為用韻標準，更能符合南曲的現實狀況，《曲律·雜論》云：「余之反周（德清），蓋為南詞設也，中多取聲《洪武正韻》。」詳見陸華（2006）。

<sup>63</sup> 楊時偉，字去奢。因憤《洪武正韻》之不行，耗費二十年之心力撰成《洪武正韻箋》（1631），作為《洪武正韻》之輔翼。《正韻箋》深得學者名家之讚許，爭相為此書作序，甯忌浮（2009：90）云：「卷首所附諸名家序文，有深遠的歷史背景，不同於尋常的溢美文字，是言舊名代韻書史的重要史料。」方以智肯定《正韻箋》，並曾編撰《正韻箋補》（見方昌翰所編《桐城方氏七代遺書》中的方以智傳後按語），但此書今已不復見。

<sup>64</sup> 錢謙益〈《洪武正韻箋》序〉：「至於《洪武正韻》，高皇帝命儒臣纂修，一變沈約、毛晃之舊，實正音之中，昭揭同文之義，而今惟章奏試院，稍用正字，館選一取叶韻而已。學士大夫束置高閣，不復省視。其稍留心者，則曰聖祖固以此書為未盡善，此未定之本也。噫！可嘆哉！（《牧齋初學集》卷二十九，頁880）為何《洪武正韻》被學士大夫束置高閣？平田昌司（2005）對此問題有詳細解說，請參閱。

意涵。方以智強烈展現出晚明遺民的民族氣節，終身不願屈服於滿清政權，故在論著中往往以隱語形式署名，<sup>65</sup>藉以間接地表達其鮮明的政治立場，以清順治九年（1952）寫成的〈等切聲原序〉為例，文末自署「苾馱散漢愚者智」，「苾馱」一詞源自梵文「攝陀苾馱」（聲明），「苾馱」即「明」之隱語，暗指自身為明朝之人。<sup>66</sup>在詩文創作上，方以智則刻意使用《洪武正韻》的韻目來依次叶韻，以表達心中的黍離之悲。<sup>67</sup>

方以智強調《切韻聲原》以《洪武正韻》為基準，乃是出自不同層次的考量：就語音層面而言，《洪武正韻》「壹以中原雅音為定」，符合中原自然之聲；就反思層面而言，《洪武正韻》是明代欽定韻書，表徵對故國思念之情。

## 2. 兼採古今南北方音

在〈新譜〉十六攝圖中有許多重出字，這些重出字有可能是不同音系疊置的結果。時建國（2004）分析這些重出字的音韻特徵，並將這些重出字依照其可能的成因，分成三類：牽合古音、雜採方音、兼顧舊讀。以下從時建國（2004）所列舉字例中，每類各摘錄兩例如下：

角	翁雍攝撮口來母（古）	燠天齊齒見母（今）
男	音俺攝開口（古）	淹咸攝開口（今）
命	亨青攝明母齊齒去聲（舊）	昱恩攝明母齊齒去聲（新）
分	昱恩攝夫母撮口陰平（舊）	昱恩攝夫母齊齒陰平（新）
追	支攝知母合口陰平（標）	隈哀攝知母開口陰平（方）
硬	昱恩攝見母開口上聲（標）	亨青攝見母開口上聲（方）

除了重出字外，另一種摻雜古音、方音的方式是添加額外的字音。時建國（2004）：

<sup>65</sup> 在《東西均》、《易餘》這兩本方以智晚年的哲學論著中，方以智以大篇隱語來暗指作者的身分——「明人方以智」。龐樸在《東西均注釋》（頁3-4）中有詳細解碼，請參閱。

<sup>66</sup> 石云里（2006）發現：波蘭籍耶穌會士穆尼閣（Jan Mikolaj Smogulecki, 1582-1649）與中士薛鳳祚（1599-1680）合編的《天步真原》一書中，書前有篇序文署名為「苾馱散漢智」，並推斷序文作者為方以智。

<sup>67</sup> 根據侯外廬（1986：43）的觀察，方以智《五老約》與《正叶》全用《洪武正韻》中的二十二個平聲韻依次叶韻，指出：「他使用了在明代即已不廣通行的《洪武正韻》的韻目，似乎尚含有懷念故國之意。」

463) 舉「房」字為例，推論：「元明以來讀作[faŋ]。這個字方氏列入央汪攝微字母，讀為[vaŋ]，依據的是他的家鄉音，今安徽銅陵、太平（仙源）及湖南邵陽即讀[vã]。」

總而言之，《切韻聲原》以《洪武正韻》為準，並參酌《中原音韻》，且摻雜古今南北方音，因而具有綜合性色彩，絕非單純反映一時一地之方音。

### 3. 《切韻聲原》的基礎音系

《切韻聲原》以何地方音作為音系基礎為何？將〈新譜〉十六圖攝與《廣韻》音系相對比的，觀察音類之間的分合關係及其演化規律，從而作為確認《切韻聲原》基礎音系的憑藉。關於〈新譜〉十六圖攝的音值及其中所透顯音變規律，黃學堂（1989）已多所論及，本文不再多加贅述。茲舉其中重要的音變規律羅列如下：

1. 全濁聲母清化，平聲調讀為送氣清音，仄聲調則轉讀為不送氣清音。
2. 微[v-]、疑[ŋ-]二母仍獨立成類，唯個別字已有失落為零聲母的跡象。
3. 兒韻[ɚ]自成一類。
4. 支思韻[ʅ][ʅ]（舌尖前元音）所含攝的範圍擴大。
5. 雙唇鼻音韻尾[-m]逐漸趨於失落，併入[-n]或[-ŋ]。
6. 入聲兼配陰陽，顯現喉塞音韻尾[-ʔ]或許尚未完全弱化。
7. 全濁上聲轉讀為去聲。

若將上述音系特徵與同時期的《西儒耳目資》相比，兩者無論在聲母、韻母或聲調系統上，均頗為近似。因此，或可推斷：《切韻聲原》是以晚明士人階層通用的官話音系為基礎，同時也不可避免地摻雜若干古音、方音，並非單純只是反映方以智家鄉話——安徽桐城的方音。

### （二）檢討與批判——今人對《切韻聲原》音系的詮釋

漢語音韻學對於《切韻聲原》音系的判定，或認為反映官話音系，如：李新魁（1983）、黃學堂（1989）；或認為是混雜古音南北方音的綜合音系，如：耿振生（1992）、時建國（2004）。唯獨孫宜志在〈方以智《切韻聲原》與桐城方音〉（2005）一文中，特別強調《切韻聲原》音系雖夾雜少許古音特點，但最主要的是反映明

末桐城方音，全文提要寫道：

《切韻聲原》是研究江淮官話——尤其是**桐城方言語音史**的重要文獻。將現代桐城方言語音與《切韻聲原》音系比較，桐城方言從明末到現代發生的變化清晰明了。（頁65）

對於孫宜志（2005）觀點，與本文及諸家觀點不同，值得仔細加以檢驗，剖析其立論依據及其背後隱含的假設。個人以為，孫宜志（2005）嚴格遵循高本漢的研究典範，其論證、推論的依據，乃是建築在以下的幾項預設基礎上：

#### **假設 1. 韻圖是客觀反映一時一地方音的字表**

假設《切韻聲原》是紀錄明末桐城方音的音節字表，當發現韻圖出現不合假設的現象時，爲了維持語料的純淨性、客觀性，便以「科學」的眼光，對韻圖進行「祛魅化」的處理，將這些干擾成分盡數剔除在外，並主觀認定這些雜糅成分不至於對方言音系的重構造成破壞性的影響。因此，雖然也察覺到《切韻聲原》摻雜古音成分，卻選擇略而不談；縱使方以智強調「勿泥鄉音，少所習熟」，也可不爲所動。此種作法，就如同高本漢始終堅信《切韻》是反映一時一地之音——七世紀長安音，因爲唯有在此前提下，方能透過歷史比較法重構《切韻》音系，故縱使陸法言自陳編撰《切韻》的理想目的在於會通「南北是非，古今通塞」，但恪守高本漢典範的研究者仍多置若罔聞。

#### **假設 2. 等韻家是客觀理性的方言記錄者**

假定等韻家是客觀理性的方言紀錄者，編排設計韻圖時，必然是以反映實際語音爲唯一考量，不會將個人主觀意念摻雜其中。在此假設下，研究者無疑已將等韻家簡化成沒有自我意識的「理想人」，如此在研究韻圖音系時，只須著眼於韻圖與現代方言的對應關係，不必再多費心檢索傳記資料，了解等韻家的文化背景、學術淵源、師友關係……等外圍的問題，自然也可不必閱讀等韻家其他的論著，尤其是那些充滿象數的易學著作。基於此種假設，以高本漢典範研究《切韻聲原》，自然只將重點放在現代桐城方音與《切韻聲原》的對比上，在參考書目之中，通常也就不會出現《周易時論合編》、《物理小識》、《東西均》這類表面看似與等韻研究無關的資料。

### 假設 3. 語音演變具有高度規律性，且是線性發展

德國青年語法學派提出「語音演變無例外說」，強調語音演變漸進性、規律性。高本漢典範亦堅持此一觀點，認為漢語語音史是上古→《切韻》音系→現代漢語方言的直線發展，李葆嘉（1998）將此種語音史觀稱之為「時間一維直線型模式」。<sup>68</sup>孫宜志（2005）依循著高本漢典範的直線型模式，假定語音演變的路徑為：《切韻》音系→《切韻聲原》（明末桐城方音）→現代桐城方音，一方面將《切韻聲原》與《切韻》音系相對比，觀察音類分合情形，一方面根據現代桐城方音調查結果，進行音值的擬測，進而勾勒出近 400 年間（晚明至現代）桐城方音的發展史。至於不合乎線性發展的例外現象，便從方言系統中找尋可能的蛛絲馬跡，或認為在演化過程中「曾經有過」某種規律，只不過已消失在歷史中罷了！忽略了例外現象的成因可能存在於語言系統之外，是因人為主觀因素滲入所造成的結果。

然則，上述三項觀點都僅是有待證實的「假設」，必須以批判、懷疑的態度加以檢驗，不應盲目跟隨權威而誤以為是顛撲不破的「真理」；立論的基礎一旦鬆垮、動搖，無論引證的資料如何豐富翔實，其結論仍是難以取信於人。孫宜志（2005）延續著高本漢的典範，以上述三項假設作為推論的前提，認定《切韻聲原》音系性質為明末桐城方音，表面看來似乎十分科學，但是否禁得起檢驗呢？孫宜志（2005：71）對《切韻聲原》音系性質提出三項推論，茲將其羅列於下，並逐條檢視：

推論 1：方以智有意在這部書中反映古音。從書名來看，「原」是推究的意思，「聲」是語音。《聲原》的寫作目的似乎是為了推究《切韻》音系而作。

推論 2：方以智寫《聲原》時是依照自己的實際發音的。……他特別強調要重視今音，例如他說「何必定以古人掩後人乎」，意思是不必以古人的語音特徵掩盖後人的語音特徵。

<sup>68</sup> 李葆嘉（1998：68）批判高本漢的語音史研究模式的誤失，云：「高本漢直線模型式的失誤有三。其一，抽去了語言的橫向空間差異，僅以一維的縱向時間差異貫穿紛繁複雜的語言現象。其二，以建立在印歐語言基礎上的譜系樹理論硬性框範東亞語言，用語言分化論處理中古漢語與近現代各方言的關係。其三，撇開漢語的歷史文化背景與未解漢人對漢語音韻的心理感受。」個人以為，李葆嘉所提出的第三項批判，尤其值得等韻學研究者深思、留意。



推論 3：我們認為《聲原》反映的主要是明末桐城方言的語音特點，最主要的原因還是因為《聲原》的音系與現代桐城方言相比同大於異，相異之處也都有嚴整的對應關係。

首先，就推論 1 而言，孫宜志（2005）犯了極為明顯且嚴重的錯誤——誤解「切韻」一詞的真正涵義。《切韻指掌圖》、《切韻指南》、《切韻聲原》均以「切韻」為名，但何謂「切韻」呢？「切韻」並非指陸法言所編撰的韻書——《切韻》，而是指「分析語音」的概念與方法。《康熙字典·字母切韻要法》「切字樣法」，詳細闡釋「切韻」二字的意涵，云：

梵語毘佉囉（按：Vyākaraṇa 之音譯，指梵語文法書），此云「切韻」，是一切文字之根本。岡、康乃至覆、榮是也。<sup>69</sup>亦言切者，斷韻分音為之切；韻者，音聲相和為之韻。能析諸字名派，所謂論韻母之橫豎，辨九音之清濁，呼開合之正副，分四聲之平仄，故名「字母切韻」。（頁 5）

孫宜志（2005）以「輝格史觀」詮釋《切韻聲原》，未能深入剖析方以智的哲學思想與編撰目的，便以今日音韻學眼光臆測古人之志，誤將「切韻聲原」理解為「推究《切韻》音系之作」。實際上，《切韻聲原》與方以智的哲學思想血脈相連、密不可分，所謂「切韻聲原」乃是希望透過分析語音而窮竟聲音之本原，進而掌握宇宙萬物生成變化之至理，與「推究《切韻》音系」風馬牛不相及。

其次，就推論 2 觀之，「何必定以古人掩後人乎」一句，究竟談論的對象為何？孫宜志（2005）依照現代語音學觀點理解為：「不必以古人的語音特徵掩蓋後人的語音特徵」，這亦是錯誤的解讀，茲將全文摘錄於下：

不聿謂筆，於菟謂虎，終葵為椎，俠累為傀，軒轅為韓，奈何為那，何莫為蓋，合音古矣。然切叶之道，今日明備。聖人禮樂甚精而叶切用渾，時也；後人詳之，時也；詳而訛謬，不得不更詳定之，時也。有開必先，聖

<sup>69</sup> 《康熙字典·字母切韻要法》附有「內含四聲音韻圖」，該圖之收字起於「岡」、「康」，終於「覆」、「榮」。

人留象數、律歷、呼吸、翕闢為徵，亦已明矣。……何必定以古人掩後人乎？（頁 1472）

若通讀全文，當知方以智所論乃「切叶之道」而非「語音特徵」。在等韻學祛魅化的過程中，今日學者經常剔除與象數思想相關的內容，往往僅分析韻圖列字，多未能徹底掌握等韻家的音學思想，難免產生望文生義的謬誤。

最後，就推論 3 而言，孫宜志（2005）的論證方法是：先整理出《切韻聲原》語音特徵，共十九條；其次，以十九條語音特徵為綱，分別與現代桐城方音相對比，觀察兩者之間的同異關係，發現有十條特徵完全相同，其餘九條不同，認為不同之處是從古到今，桐城方音發生了變化。然而，如此推斷，不免存在著幾項盲點：1. 以《切韻聲原》為綱，檢索現代桐城方音有無出現相同語音特徵，卻忽略逆向檢驗，觀察今日桐城方言的語音特徵是否也在《切韻聲原》裡出現？2. 只選擇與今日桐城方音相對比，欠缺其他方言（如：官話、吳語等）樣本作為參照，難以看出必然的對應關係；3. 將不相合的語音特徵歸於語音演變過程，欠缺足夠證據，不免過於武斷，例如：《切韻聲原》來母、泥母分立，但現代桐城方音卻是來、泥相混，如何證明來、泥相混是近 400 年間產生的呢？

個人認為：孫宜志（2005）的謬誤導因於高本漢典範的缺失，因過度強調科學化、祛魅化，從而割裂了音韻學與人文思想之間的聯繫，未能深入地探索方以智的思想根源、釐清韻圖形制的設計理據，致使在文本解讀上產生嚴重的曲解。

總結上文所論，韻圖編排形式除了基於客觀描寫現實語音的考量外，編撰者總會在有意、無意中將哲學思想、思維模式投映在韻圖的形式上。因此，韻圖不應只是建構音系、擬測音值的憑藉，更是窺探編撰者對於音韻結構認知的一扇窗口，必須將之置於廣闊的文化語境中來解讀，方能與等韻學家展開深層的對話。今日音韻學研究者大多只注重音值構擬，至於韻圖設計者的思想根源為何？為何要如此排列？其內在理據為何？……等涉及思想層面的問題，因表面看似與音值構擬無關，而多被視必須祛除的鬼魅，是羈絆音韻學走向科學之途的攔路虎。然則，是否想過：我們在不斷祛魅的過程中，是否就像想潑掉澡盆裡的髒水，卻連同嬰兒也一併倒掉了呢？

## 六、結論——擁抱複雜

〔英〕懷特海（Alfred North Whitehead, 1861-1947）：「每一個自然哲學家的人生座右銘都是——力求簡化，並敢於懷疑。」方以智正是力求簡化、並深具懷疑精神的自然哲學家。<sup>70</sup>所謂「力求簡化」並非「剔除複雜」而是「馴服複雜」，方以智以象數之學為根柢，陶鑄古今、烹炮百家，由「質測」而「通幾」，嘗試著探索世間紛繁現象背後所隱藏的簡單法則。

自西方工業革命以來，學術研究便逐漸趨向於專業分工，不同學科之間畛域日益分明，研究者往往只拘守自己的學科本位，普遍欠缺跨越不同領域的寬闊視野。因此，面對雜然紛陳的大千世界，若想要窺探其中潛藏的規律，只能以化約的方式操控可能的變數，由「馴服複雜」轉而「剔除複雜」，走向「祛魅」之途。就漢語音韻學而言，近百年來的學術發展史就是一段不斷「祛魅」的歷史，學者以西方自然科學為標竿，試圖將傳統聲韻學改造成人文領域中最科學化的學科。然而，在不斷向自然科學靠攏之時，卻也與其他人文學科漸行漸遠，成為最欠缺人文特色的學科。

隨著後現代主義思潮興起，社會、人文學科開始由「祛魅」走向「返魅」，開始嘗試著「擁抱複雜」。以歷史學為例，〔德〕蘭克（Leopold Von Ranke, 1795-1886）的科學主義史學開始受到質疑，歷史研究不再以追求客觀真相作為最終目的，開始對非理性的素材給予應有的關注。王汎森〈歷史研究的新視野——重讀「歷史語言研究所工作之旨趣」〉一文中，描述近年來中研院史語所在研究態度上的幾項轉變：

第一是由前一代五四青年的理性主義、科學主義，轉而以同情的理解或溝通的態度，看待歷史文化中的生活禮俗或「怪力亂神」的層面。第二是對過去一筆帶過的，或甚至認為是干擾的層面，正面地加以處理；一改過去

<sup>70</sup> 方以智對「懷疑精神」有深入的思考，提出許多精闢的見解。《東西均·疑信》：「人大不疑，豈能大信？然先不信，又安能疑？疑至於不疑，信至於不信，則信之至矣。」；《東西均·疑何疑》：「善疑者，不疑人之所疑，而疑人之所不疑。」板出樣仲（2008）稱譽方以智為「徹底的懷疑主義思想家」。

認為某些現象只是一種偏離、脫軌、待矯正的，改為正視它們所展現的特質，正視其本身之創造，從而開啟一個新的研究世界……。（頁 174）

然而，這股後現代主義的思潮，似乎並未吹入音韻學研究領域之中。以《切韻聲原》研究而言，學者們仍依循高本漢典範，試圖將《切韻聲原》從方以智複雜多元的思想體系中抽離出來，將它單純地視為晚明桐城方音的記音資料，此種「祛魅」的作法，所得到只是科學的表象，實際上卻反倒悖離了科學的精神。

韻圖非專為記錄實際語音而設，其中更蘊含著編撰者的哲學思想，任何想要破解韻圖奧秘的研究者，都必須同時關注「語音」與「思想」兩層面及其互動關係。方以智《通雅·文章薪火》以「核仁」與「全樹」之體用關係作為隱喻，闡釋「虛在實中」、「道寓於器」的道理，云：

《潛草》曰：「性道猶春也，文章猶花也。砍其枝，斷其幹，而根死矣。併掘其根以求核中之仁，而仁安在哉？……」夫核仁入土，而上芽生枝，下芽生根，其仁不可得矣。一樹之根、株、花、葉，皆在全仁也。……既知全樹全仁矣，不避樹而求仁，明矣。（頁 64-65）

套用方以智的隱喻，作為本文總結：象數思想如同「核仁」，核仁中內含的文化因子（meme）<sup>71</sup>寄寓於方以智的各類論著（全樹）之中；《切韻聲原》就如同全樹中的枝葉、花朵，若想要充分理解枝葉、花朵的外在形貌與生長樣態，必須深入核仁之中，檢視文化因子如何編碼、如何促發全樹成長。當代學者以高本漢典範解讀《切韻聲原》，無異於只攀折枝葉、花朵做簡單的形態描述，既未能盡窺全樹之整體樣貌，更遑論能從核仁中找到操控枝葉、花朵形態的文化因子。因此，若想要充分解讀《切韻聲原》，一方面必須廣泛閱讀方以智的各種論著（全樹），一方面思考等韻學與象數學（全仁）之間的關聯。

再次重申個人的信念：**沒有語音史的音韻思想史是空洞的；沒有音韻思想史的語音史是盲目的。**」等韻學未來的發展，亟待與思想史研究攜手並進、相互整合。

<sup>71</sup> 有關文化因子（meme，或音譯為「模因」、「謎因」、「謎米」、「瀾」、「彌母」等）的特質與傳播過程，請參閱蘇珊·布萊克摩爾（Susan Blackmore）《謎米機器》。

## 引用文獻

- 方中通：《陪集》（清康熙刻本），《清代詩文集彙編》133冊，上海：上海古籍出版社，2009年。
- 方中履：《古今釋疑》（收入張潮《昭代叢書》丙集卷三十，改題書名為《切字釋疑》），續修四庫全書集部別集類1145冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 方孔炤、方以智：《周易時論合編》，續修四庫全書經部易類15冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 方以智：《切韻聲原》，《通雅》（《方以智全書》第一冊），上海：上海古籍出版社，1988年。
- \_\_\_\_\_：《四韻定本》，楊軍點校，安徽省博物館藏清抄本。
- \_\_\_\_\_：《東西均》，龐樸註釋，北京：中華書局，2001年。
- \_\_\_\_\_：《物理小識》，四庫全書珍本第十一集，台北：台灣商務印書館。
- \_\_\_\_\_：《浮山文集》（前、後編），續修四庫全書集部別集類1398冊，上海：上海古籍出版社。
- \_\_\_\_\_：《通雅》，《方以智全書》第一冊（侯外廬編），上海：上海古籍出版社，1988年。
- \_\_\_\_\_：《膝寓信筆》，清光緒十四年版《桐城方氏七代遺書》，方昌翰輯。
- 王汎森：〈歷史研究的新視野——重讀〈歷史語言研究所工作之旨趣〉〉，《中央研究院歷史語言研究所七十五周年紀念文集》，台北：中央研究院，2004年，頁161-176。
- 王松木：《明代等韻之類型及其開展》，中正大學中文所博士論文，2000年。
- \_\_\_\_\_：〈韻圖的理解與詮釋——吳焯《五聲反切正均》新詮〉，《漢學研究》第23卷第2期，2005年，頁257-288。
- \_\_\_\_\_：《擬音之外——明清韻圖之設計理念與音學思想》，高雄：高雄復文出版社，2008年。
- \_\_\_\_\_：〈明代等韻家之反切改良方案及其設計理念〉，《文與哲》第15期，2009年，頁195-252。
- \_\_\_\_\_：〈從祛魅到返魅——論雜糅型韻圖的研究價值〉，《國科會中文學門——小學類92-97研究成果發表會論文集》，台北：台灣師範大學國文系，2011年，

頁 1-15。

\_\_\_\_\_：〈調適與轉化——論明末入華耶穌會士對漢語的學習、研究與指導〉，《輔仁大學第六屆漢學國際研討會——「西方早期（1552-1814 年間）漢語學習和研究」論文集》，台北：輔仁大學，2011 年，頁 47-150。

\_\_\_\_\_：〈《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〉，第四屆韓漢語言學國際學術研討會，高雄：中山大學，2011 年，4 月 30 日至 5 月 1 日。

平田昌司：〈胡藍黨案、靖難之變與《洪武正韻》〉，《南大語言學》第二編，北京：商務印書館，2005 年，頁 24-95。

石云里：〈《天步真原》的神秘序文〉，《廣西民族學院學報》第 1 期，2006 年，頁 23-26。

任道斌：《方以智年譜》，合肥：安徽教育出版社，1983 年。

\_\_\_\_\_：《方以智·茅元儀著述知見錄》，北京：書目文獻出版社，1985 年。

\_\_\_\_\_：〈方以智“均”、“易”〉，《中國社會科學院研究生院學報》第 6 期，2003 年，頁 11-17。

朱伯崑：《易學哲學史》（第三卷），北京：華夏出版社，1995 年。

余英時：《方以智晚節考》（增訂擴大版），台北：允晨出版社，1986 年。

吳煥：《五聲反切正均》，《續修四庫全書·經部小學類》258 冊，上海：上海古籍出版社，1995 年。

李新魁：《漢語等韻學》，北京：中華書局，1983 年。

李葆嘉：〈論漢語史研究的理論模式及其文化史觀〉，《混成與推移——中國語言的文化歷史闡釋》，台北：文史哲出版社，1998 年，頁 65-112。

李鄴：《切韻考》，台灣師大圖書館藏本。

邢益海：〈從“齊物”“觀物”到《東西均》〉，《古典研究》秋季卷，2010 年，頁 97-113。

周勤勤：〈方以智集大成思想初探〉，《中國社會科學院研究生院學報》第 5 期，2002 年，頁 99-104。

周遠富：《〈通雅〉古音考》，鄭州：河南人民出版社，2008 年。

周廣榮：《梵語〈悉曇章〉在中國的傳播與影響》，北京：宗教文化出版社，2004 年。

林光明：《蘭札體梵字入門》，台北：嘉豐出版社，2004 年。

邵雍著，邵伯溫輯，蔡元定裨述，徐必達校刊：《皇極經世》，「中國子學名著集成

- 珍本初編·雜家子部」，臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978年。
- 侯外廬：〈方以智的生平與學術貢獻〉，《方以智全書》第一冊（上），上海：上海古籍出版社，1988年，頁1-96。
- 孫宜志：〈方以智《切韻聲原》與桐城方音〉，《中國語文》第1期，2005年，頁65-74。
- 時建國：〈《切韻聲原》研究〉，《音韻論叢》，濟南：齊魯書社，2004年，頁444-479。
- 耿振生：《明清等韻學通論》，北京：語文出版社，1992年。
- 張民權：《清代前期古音學研究》，北京：北京廣播學院出版社，2002年。
- 張玉書等：《康熙字典·字母切韻要法》，台北：啓明出版社，1959年。
- 梁啓超：《中國近三百年學術史》，上海：上海三聯出版社，1923年。
- 郭金彬、黃長平：〈論“寓通幾於質測”——方以智的科學思想〉，《貴州社會科學》第1期，2010年，頁31-37。
- 陳一壯：〈黑格爾、方以智辨證法思想比較研究〉，《河北學刊》第1期，2007年，頁45-51。
- 陳聖怡：〈《切韻聲原》「十二統」音系研究〉，中山大學中文所碩士論文，2004年。
- 陳蓋謨：《皇極圖韻》（河南省圖書館藏明崇禎五年石經草堂刻本），《四庫全書存目叢書·經部小學類》214冊，台南：莊嚴出版社，1997年。
- \_\_\_\_\_：《元音統韻》（山東省圖書館藏清康熙五十三年范廷瑚刻本），《四庫全書存目叢書·經部小學類》215冊，台南：莊嚴出版社，1997年。
- 陸華：〈“北叶《中原》，南遵《洪武》”辨析〉，《學術研究》第12期，2006年，頁131-135。
- 傅斯年：〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，《史語所研究集刊》第1本第1分，1928年，頁3-10。
- 彭迎喜：《方以智〈周易時論合編〉考》，廣州：中山大學出版社，2007年。
- 甯忌浮：〈《洪武正韻》研究〉，上海：上海辭書出版社，2003年。
- \_\_\_\_\_：《漢語韻書史》（明代卷），上海：上海人民出版社，2009年。
- 黃學堂：《方以智〈切韻聲原〉研究》，高雄師大國文所碩士論文，1989年。
- 楊軍：〈《四韻定本》的入聲及其與《廣韻》的比較〉，《中國音韻學》，南昌：江西人民出版社，2010年，頁172-182。
- 楊儒賓：〈卮言論：莊子論如何使用語言表達思想〉，《漢學研究》10卷2期，1992年，頁123-157。

- 熊士伯：《等切元聲》，台灣師範大學圖書館藏康熙四十三年尙友堂刊本。
- 趙宦光：《悉曇經傳》（南京圖書館藏刻本），饒宗頤編著，台北：新文豐出版社，1999年。
- 劉獻廷：《廣陽雜記》，北京：中華書局，1957年。
- 蔣國保：《方以智與明清哲學》，合肥：黃山書社，2009年。
- 龍樹著，鳩摩羅什譯：《大智度論》，紐約：美國佛教會，1970年。
- 羅常培：〈耶穌會士在音韻學上的貢獻〉，《羅常培語言學論文集》，北京：商務印書館，1930年，頁251-309。
- \_\_\_\_\_：《漢語音韻學導論》，台北：里仁出版社，1956年。
- 羅熾：《方以智評傳》，南京：南京大學出版社，1998年。
- 板出樣伸著，蔣國保譯：〈方以智——徹底的懷疑主義思想家〉，《中國哲學》第11期，2008年，頁76-80。
- 金尼閣（Nicolas Trigault）：《西儒耳目資》（北京大學圖書館藏武林李衙藏本），《續修四庫全書·經部小學類》259冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 海耶克（F. A. Hayek）著，馮克利等譯：《致命的自負》，北京：中國社會科學出版社，2000年。
- 萊科夫（George Lakoff）著，梁玉玲譯：《女人、火與危險事物》，台北：桂冠出版社，1994年。
- 諾曼（Donald Norman）著，張磊譯：《如何管理複雜》，北京：中信出版社，2011年。
- \_\_\_\_\_，付秋芳等譯：《情感化設計》，北京：電子工業出版社，2005年。
- 蘇珊·布萊克摩爾（Susan Blackmore）著，高申春等譯：《謎米機器》，長春：吉林人民出版社，2001年。



# Tracing the Origin of the Sound and Understanding Its Variations: On Fang Yizhi's *Qieyun Shengyuan* and His Thought of Phonology

Wang, Song-mu\*

## [Abstract]

Extolled as an “Encyclopedia” scholar, Fang Yizhi (1611-1671) was not only versed in phonology, but also a great thinker. His masterpiece *Qieyun Shengyuan* was based on his system of thought and, in many respects, integrated the Siddha and Taixi Pingyin. Only when the researchers today are very learned about phonology and Image-number Ology can they reasonably account for the design motivation and phonological system. However, the Fang Study today is now clearly divided into two groups, i.e. the phonology scholars and philosophy scholars: most philosophy scholars would focus on the interpretation of Fang’s thought and rarely touched the issues on the phonology research; they always leave Fang’s masterpiece *Qieyun Shengyuan* without further discussion. On the other hand, however, most of the phonology scholars seem tentatively to avoid Fang’s Image-number thought and entirely focus his *Qieyun Shengyuan* as the object of research. Both of them have their merits and flaws and hardly can any of them fully reveal the gist of this work.

Due to the limits mentioned above, the paper tends to explore the design motivation of the work as well as the interrelated relationship between phonology and image-number ology from disenchantment to reenchantment from the perspective of history of phonological philosophy. The paper will argue how Fang, based on his image-number ology and the traditional study of *qie* phonology, comprehend the Siddha phonology as well as the European phonology. Any of the multiple and complicated factors will be coherently integrated in order to outline an ideal rhyme

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, National Kaohsiung Normal University.

table and *qie* sound policy of achieving the ultimate goal of “tracing the origin of soundless in the past and understanding the variations of sounds in the future.”

**Keywords:** Fang Yizhi, *qie* phonology, *Deng-yun*, history of phonological philosophy, design motivation