

以一貫萬——論陳蓋謨《元音統韻》 及其音學思想

王松木*

摘要

陳蓋謨(?-1679)精通音韻之學，更鑽研易學、算術等諸般學問，且曾受到西學之薰陶。在韻學研究上，先後編撰《皇極圖韻》(1632)、《元音統韻》(1714)，此二書深受邵雍(1011-1077)《皇極經世》之學影響，沾染濃郁的象數玄理色彩，向來為「語音史」研究者所忽略。本文以《元音統韻》為主要研究對象，懸置現代音韻學的客觀主義觀點，以開放而好奇的眼光重新審視《元音統韻》文本，描述全書之編排體例與形制設計，反思韻圖、切語之設計理據，從而深入理解陳蓋謨的思想意涵，一方面闡釋陳蓋謨韻學之獨特創新，及其在音韻思想史上的定位；一方面則檢視歷來學者對《元音統韻》的解讀與評價，辯證其中可能的誤讀與缺漏。

關鍵詞：陳蓋謨、元音統韻、等韻學、韻圖、音韻思想史

114.08.02 收稿，114.11.17 通過刊登。

* 國立高雄師範大學國文學系教授。

Unify Ten Thousand with One: On Chen Jinmo's "Yuanyin Tongyun" and Its Phonetic Thoughts

Wang, Song-Mu*

Abstract

Chen Jinmo (? -1679) was proficient in the study of phonology, and also delved into various knowledge such as Yi Xue, arithmetic, etc., and was influenced by Western academics. In the study of rhyme, he successively compiled "Huangji Tuyun" (1632) and "Yuanyin Tongyun" (1714). These two books were deeply influenced by Shao Yong's (1011-1077) "Huangji Jingshi". The rich color of image and number metaphysics has always been ignored by researchers of "History of Phonetics". This paper takes "Yuanyin Tongyun" as the main research object, adopts "phenomenology" as the analytical framework, suspends the objectivist viewpoint of modern phonology, re-examines the text of "Yuanyin Tongyun" with an open and curious eye, and describes the whole book The arrangement style and shape design of Chen Jinmo reflect on the rationale for the design of rhyme diagrams and fanqie, so as to deeply understand the connotation of Chen Jinmo's thoughts. On the one hand, it explains the unique innovation of Chen Jinmo's rhyme and its position in the history of phonological thought; Scholars' interpretation and evaluation of "Yuanyin Tongyun" analyzes and demonstrates possible misreadings and omissions

* Professor, Department of Chinese Literature, NKNU.

in it.

**Keywords: Chen Jinmo, Yuanyin Tongyun, rhyme diagrams,
history of phonological thought, phenomenology**

一、前言

韻圖文本之理解與詮釋，涉及「等韻家—韻圖文本—讀者」三者之間的互動：「等韻家」基於某種預設目的而設計韻圖，透過「韻圖文本」與理想讀者進行交際，意圖爭取「讀者」對其析音模式的認同，進而採納韻圖的分類框架與拼切法則。因此，舉凡韻圖的語音分類、編排次序、標音符號、切語設計、拼切方法等，往往在有意或無意之間，摻入編製者個人的主觀想像。某些今日看來虛妄迷亂、穿鑿附會的韻圖設計，因等韻家主觀意識的過度干擾，而遮掩了語音真實的樣貌，故難以成為「語音史」的首選材料。然而，這類主觀色彩濃厚的韻圖，無疑蘊含著等韻家對音韻系統的獨特體認，若能抱持「同情之了解」，反思韻圖文本的編排設計與設計理據，適足以作為建構「思想史」之重要材料。

陳蓋謨（?-1679）博學多能、著述豐富，不僅精通音韻之學，更鑽研易學、算術等諸般學問，且曾受到西學之薰陶。¹在韻學研究上，先後編撰《皇極圖韻》（1632）、《元音統韻》（1714），此二書深受邵雍（1011-1077）《皇極經世》之學影響，沾染濃郁的象數玄理色彩，向來為「語音史」研究者所忽略，今日學者縱使偶有提及此二書者，大多也只從史料學的立場簡略概述其大致輪廓，鮮少能深入剖析、一窺堂奧。²王松木曾以《皇極圖韻》為素材，探究陳蓋謨的韻圖設計與音學思想³；本文則轉向陳蓋謨晚年總成之作——《元音統韻》為主要研究對象，接著提出以下幾項問題：

¹ 關於陳蓋謨之生平事蹟與學術著作，請參見王松木：〈因數明理——論陳蓋謨《皇極圖韻》的理數思想與韻圖設計〉，《文與哲》第23期（2013年），頁241-292之介紹，茲不贅述。

² 以《元音統韻》為研究對象的論文甚少，據個人所見，僅鄭雅方：〈《元音統韻》音系研究〉（2005）、甯忌浮：《漢語韻書史·明代卷》（2009）與彭于綸：《陳蓋謨音學思想之研究——以〈皇極圖韻〉和〈元音統韻〉為主》（2013），較為詳細可觀。

³ 參見王松木：〈因數明理——論陳蓋謨《皇極圖韻》的理數思想與韻圖設計〉。

1. 作者意向：為何要編撰《元音統韻》？《元音統韻》的內容為何？
2. 韻圖設計：韻圖的設計理據為何？與先前的《皇極圖韻》有何關聯？
3. 讀者解讀：歷來讀者如何閱讀、評價此書？

本文擬懸置現代音韻學（phonology）的客觀主義觀點，以開放而好奇的眼光重新審視《元音統韻》文本，描述全書之編排體例與形制設計，反思韻圖、切語之設計理據，從而深入理解陳蓋謨的思想意涵，一方面闡釋陳蓋謨韻學之獨特創新，及其在音韻思想史上的定位；一方面則檢視歷來學者對《元音統韻》的解讀與評價，辨證其中可能的誤讀與缺漏。

二、《元音統韻》的編纂目的與成書過程

（一）《元音統韻》的編纂目的

何謂「元音」？陳蓋謨為何建構「元音」？如何探求「元音」？如何落實以「元音」統合眾多韻字？這是解讀《元音統韻》文本之前，必須逐一釐清的問題。

1. 元音——具神聖意涵的理想化音系

朱熹《周易本義》：「元者，物之始生也。」「元」當解作「本源」、「本質」之意。「元音」具有本質性、形而上的特徵，故等韻家多將「元音」想像成能應合理數、體現天道之理想化音系，用以表徵超脫凡俗之神聖意涵，可以作為規範天下語音之「正音」。⁴在明清等韻學中，

⁴ 「元音」、「正音」是明清等韻圖中時常可見的音韻概念，兩者同中有異。就其同者觀之，「元音」、「正音」均是指一種主觀建構、超越現實的理想化音系；就其異者觀之，「元音」強調語音之衍生性，具有哲理意涵，而「正音」則更強調語音之規範作用。耿振生辨析「正音」的性質，指出：「“正音”是文人學士心目中的標準

「元音」是等韻論著中頻頻出現的關鍵詞，陳蓋謨《元音統韻》雖未直接對「元音」的特質多加闡述，要認清「元音」的內涵與功能，不妨看看與陳蓋謨同時期的等韻家有何說法：

天地有元聲元音，不能自聲其妙，而人實代之，代固非其元矣。……字學之誤，誤在失其元，而以己見成其是。夫吾之有聲，已恐不能得天下之無聲，況益以吾之有心，安能得天下之無心乎？元者，天地之心，所謂無心者也。予作是《元元》，正見其無心之心，以宣其無心之體。（袁子讓《字學元元·自序》（1603），頁172）

紀元者何？紀音聲之所自始也。……余之紀元者，循天地自然之音聲，一一而譜之，毋論南北、毋論胡越，雖鳥獸昆蟲，總不出此音聲之外，憑而聽之，皆可識矣。以治曆制樂，庶乎其旨哉。（吳繼仕《音聲紀元》（1611），卷一，頁687）

明代等韻家對於「元音」的界定雖稍有出入，但根據袁子讓與吳繼仕的說法，仍可略窺端倪：「元音」是所有聲音之本源，是形而上的本體，是表徵神聖意涵的理想化音系，其位階固然超越於各地方音之上，但卻是人為主觀的建構，不能完全等同於任何現實音系，故其性質顯然與「官話」有所差別。正因如此，與其說「元音」是等韻家客觀的「發現」（實然的存在），倒不如說是個人主觀的「發明」（心智的創造）。

「元音」既非全然客觀真實，等韻家費心建構「元音」的用意何

音，它純粹是一種抽象的觀念，沒有一定的語音實體和它對應。……我們研究明清韻書時只能把“正音”看作是作者自我標榜，或者說是作者的主觀願望，而不能當真認為還有一個客觀存在的正音音系。正音不等於官話，以為正音是共同語標準音，實屬莫大的誤會。」《明清等韻學通論》（北京：語文出版社，1992年），頁126。

在？除了滿足個人的好奇心外，更有其社會功能之考量，即欲以「元音」作為天下通用的正音規範，以切合士人讀書識字的實際需求。在《元音統韻》之前，明代讀書人並不缺乏正音韻書，而陳蓋謨編纂《元音統韻》實有與其他正音韻書爭鋒之意圖，《元音統韻·通釋_F》云：

明洪武二十二年，見黃公紹《古今韻會》，謂《正韻》猶未盡善，命劉三吾仿其書作《洪武通韻》頒行⁵，此則大哉言矣。然《韻會》亦《統韻》心師者，惜乎！敢於分母，而不敢於釐韻，使明高帝當日見《統韻》，不知謂《統韻》與《韻會》優劣如何耶？（卷二，頁49）

滿清入關後，隨著王朝政權的日益穩定，對於識字正音、用韻規範之社會需求更顯迫切，詔令纂修《康熙字典》即為滿足文人學士之需求。康熙四十九年（1710）三月初九，聖祖諭大學士陳廷敬等曰：

朕留意典籍，編定群書，比年以來，如《朱子全書》、《佩文韻府》、《淵鑑類函》、《廣群芳譜》並其餘各書，悉皆修纂，次第告成。至於字學並關切要，允宜酌訂一書。《字彙》失之簡略，《正字通》涉於氾濫，兼之四方風土不同，南北聲音各異，司馬光之《類篇》分部或有未明，沈約之《聲韻》，後人無不訾議。《洪武正韻》雖多駁辨，迄不能行，仍依沈約之韻。朕嘗參閱諸書，究心考證，凡蒙古、西域、洋外諸國，多從字母而來，音由地殊，難以牽引。大抵天地之元音，發於人聲，人聲之形

⁵ 劉獻廷：「洪武二十三年，《洪武正韻》頒行已久，上以字義、音切尚多未當，命詞臣再校之。學士劉三吾言：『前後韻書，惟元國子監生孫吾與所纂《韻會定正》音韻歸一，應可流傳。』遂以其書進。上覽而善之，更名《洪武通韻》，命刊行焉。今其書不傳，仍行《正韻》。」「《廣陽雜記》（北京：中華書局，1997），卷一，頁25。由此記載可知：《洪武通韻》實為孫吾與《韻會定正》更名而來，並非劉三吾所編纂，陳蓋謨或因一時不察而誤植。

象，寄於點畫。今欲詳略得中，歸於至當，增《字彙》之闕遺，刪《正字通》之繁冗，勒為成書，垂示永久，爾等酌議式例具奏。（《康熙字典·上諭》）

康熙皇帝詔令編纂《康熙字典》之前，曾廣泛參酌字學典籍、垂詢韻學意見，陳蓋謨的音學觀點因而得以透過門人沈辰垣之口，⁶有機緣上達天聽。潘應賓⁷《元音統韻·序》記載此事，云：

憶曩在史館時，余通家沈學士芷岸為余言，幼時曾受業於陳先生，得其學而惜失其書。繼蒙皇上以韻學召問，訪其書，竟不可得。

由上可知，陳蓋謨致力窮盡聲音之本源，雖說四方鄉音有別、古今用韻各殊，但仍堅信紛繁的語音表象下，隱藏著普世共通的深層模式——天地元音，故試圖以皇極理數推究天地元音，一則追溯語音的本質來源、一則作為規範語音的框架，冀能達到「以一貫萬、萬歸於一」的理想目標。

2. 《皇極圖韻》、《元音統韻》之體用關係

「元音」既是超越現實表象，如何才能合理建構呢？「元音」雖是人為虛構，但卻非無中生有、憑空捏造。試想：古人欠缺精密儀器

⁶ 沈辰垣，字紫翰，號芷岸，浙江嘉善人。康熙二十四年（1685）進士，授翰林編修，參與纂修《明史》。康熙四十三至康熙四十九年間（1704-1710）沈辰垣任翰林院侍讀學士，據馮錦榮推論，或在此時承蒙康熙皇帝詔問韻學，而得以向皇帝推介乃師陳蓋謨之《皇極圖韻》與《元音統韻》。〈陳蓋謨之生平及西學研究——兼論其著作與馬禮遜《華英字典》之中西學緣〉，《明清史集刊》第9卷（2011年），頁237-240。

⁷ 潘應賓，字鑾客，號雪石，山東濟寧人，康熙十八年（1679）進士。關於潘應賓的生平事蹟，請參閱李杏〈潘雪石生平畫傳冊頁〉，《收藏家》第7期（2000年），頁37-39。

與科學方法，如何能夠揭露語音表象下潛藏的深層實體呢？如何創製出體現「元音」的韻圖呢？不得不訴諸於「取類比象」的主觀聯想，以五行八卦、河圖洛書、天干地支、律呂聲音之理數作為推算符號，透過隱喻、類比之聯想來建構心中理想的「元音」。

邵雍在《皇極經世》中，系統地建構出以聲音推究萬物生成變化的理數模型——〈聲音唱和圖〉，成為明清等韻家建構「元音」的理論依據。陳蓋謨極力推崇邵雍之學，《元音統韻·序》開宗明義說到：「律呂聲音之學至《皇極經世》稱精微矣」。在《元音統韻·通釋上》「聲音」中，陳蓋謨更進一步闡述《元音統韻》的理論基礎：

韻書充棟，無不各有所長、各有所短，總之皆我師也。然從未有精密畫一，追文字聲音之祖，服百世人心者，何也？源不澈，則法不彰，即有一見，亦無以循而行之也。今茲《統韻》，聲音本邵子《皇極經世》天聲地音之法，而推之為四聲經緯圖、標領、條貫、唱和、清濁，如畫方格子，橫直一樣，不可左右移，不可上下置，亦貫串，亦截然，古今胸中無不具此格子，無不同此格子。茲編特為挑發，雖鶴唳風聲、雞鳴犬吠、雷霆驚天、蚊盲過耳，盡攝入此格子之內，不可移易。縱後之視今，亦猶今之視昔，而統法既立，剔其譌誤，是賴未能毀我繩墨也。（卷一，頁2）

對聲音本源之追尋，源源不絕地引發出陳蓋謨探究音韻的熱情，先後完成《皇極圖韻》與《元音統韻》，比較二書之性質與功能，可知兩者之間實為體用關係。陳蓋謨早年致力於建構「元音」之形而上本體，《皇極圖韻》旨在闡發邵雍《皇極經世》聲音唱和之學，書中所載錄之各式韻圖，多本諸邵雍、祝泌之原有圖式而加以改造，務求聲音之正，其中最關鍵的更動在於刻意將聲母、韻部整齊化，均訂為 36 之

數(4×9)，藉以符應四象、九疇之理數，例如〈四聲經緯圖〉、〈九宮唱和圖〉，即是以邵雍〈正聲正音圖〉之三十六數為運算模式，分別與傳統韻圖、洛書圖、九宮圖相結合，重新演繹聲音唱和之法，形成具有濃厚哲理意涵的韻圖，此書之性質即如陳蓋謨所自言：意在「明河洛之包涵，發邵子之欲吐，不盡為詞章設也」。

就文人學子而言，音韻之學自然當以「適用」為貴，但《皇極圖韻》蓄意比附易數、侈談音理，豈能滿足學子識字正音之實用需求？陳蓋謨對於《皇極圖韻》的偏失亦有所體認，也曾想以〈四聲經緯圖〉作為編排總目，彙集古今之字書、韻書，編纂出簡便易用的工具書，怎奈當時仍受科舉仕途牽絆，無暇分心。陳蓋謨曾表露心跡，云：

客曰：「有是哉。子之言聲音也，……真天地之元音，非人力所得與也。進於樂矣，通於易矣。盍彙古今之字為全書，以嘉惠來者？」曰：「唯唯，然按愚之〈經緯圖〉而全韻可定也。古今立韻不同，各成一是一，譌漏者不及什之一耳。……成之需以歲月，今愚尚困制舉業未暇也，容終竟之。」（《皇極圖韻·圖韻總述》，頁9）

明朝覆亡後，陳蓋謨隱居不仕，專心讀書、著述，治學態度轉向「由體達用」、「趨向平易」，逐漸褪去形上學的色彩，轉而講究形下層面的實際運用，著手進行字書韻書之編纂。取《皇極圖韻》之〈四聲經緯圖〉（簡稱〈經緯圖〉）⁸作為編排小韻（音節）之框架，將等韻原理融

⁸ 陳蓋謨認為邵雍之「唱和」即是「反切」，故回歸到早期等韻圖的實用功能，將天聲、地音之唱和原理，投映到反切上、下字的拼合規則上，創造出〈四聲經緯圖〉，圖中經緯縱橫、整齊勻稱的格位，不僅用以展現天地之理數，亦可作為拼讀反切的練音工具，配合〈經緯省括圖〉所列之「轉音字」（助紐字），可用以協助初學者練習反切拼讀。《元音統韻》與《皇極圖韻》二書均收錄〈四聲經緯圖〉，整體音韻架構並無差異，但在細部的韻圖歸字上卻稍有出入。

入韻書體例中。⁹累積數十年之心力，編成以「聲音」統合「字形」、「義訓」之大型工具書——《元音統韻》，俾使文人學士以簡易便捷的方法，翻查字音、檢索韻腳、拼讀反切。

《元音統韻》最初名為《皇極統韻》¹⁰昭示著與《皇極圖韻》間的同源關係。陳蓋謨《元音統韻·通釋下》云：

謨深欲以統之道，引人於平易，不失於紛雜。自三旬後，從邵子天聲地音理數入門，梓《皇極圖韻》，思為今《統韻》書地。六十年來，見者、口授者無不樂從，蓋正以闡古今聲音之道，以合天性。茲從天性挑撥之而一軌於道。（卷二，頁41）

然則，在全書竣成後，卻又捨棄「皇極」二字，而將書稿定名為《元音統韻》，陳蓋謨之所以特意以「元音」取代「皇極」，書名由「趨同」轉向「別異」，並聚焦在「統」字之上，或許是想藉此突顯二書之體用關係，強化《元音統韻》趨向平易實用之編纂意圖。

（二）《元音統韻》的成書過程與內容大要

《元音統韻》全書共有22卷，是一部由音學理論（含韻圖）、字

⁹ 〈經緯圖〉體現天地元音，是《元音統韻》的靈魂，是統貫全書的總目。陳蓋謨《元音統韻·通釋上》「初學次第五舉」云：「蓋〈經緯四聲圖〉是《統韻》總目，出自天然同然，古今不能出此格子，使眾窳印證於此格子而皆有合，則韻之性靈全體畢露矣。」（卷一，頁45）。

¹⁰ 文德翼：〈《皇極統韻》序〉云：「先生且駕扁舟來臨安，始得見其書之半而讀之。問曰：『書以〈統韻〉名，而前有〈通釋〉、〈檢字〉、〈類音〉，後有篆隸二疏，古唐曲三韻者，何？文字者形，聲音者韻，將無同也？』曰：『然。』問：『形由文字，字可以彙；韻出聲音，韻何以統？』曰：『一經七緯，一分為三十六綱，一綱統百四十四聲，三十六綱統五千一百八十四聲，而華梵之聲盡矣。辟如天下置三十六郡，郡各率其屬以隸於京師，謂之大一統也云爾。』」（《求是堂文集》卷二，頁11）文德翼當時所見《皇極統韻》，應是《元音統韻》之初稿，不僅書名有異，且內容綱目亦有所差別——今本《元音統韻》並無篆、隸二疏，且僅有古韻、唐韻而無曲韻。此外，劉獻廷《廣陽雜記》亦云：「樵李陳礪菴先生著有《皇極統韻》一書，亦精唱韻，余雖得一晤，而不及久作盤桓。」（卷三，頁144）。由此可知《元音統韻》最初題名為《皇極統韻》。

書與韻書合編的工具書，內容分成五大部分，依序為：《通釋》、《類音》、《統韻》、《古韻疏》、《唐韻疏》，彼此雖可分可合，¹¹但編排分類均以〈經緯圖〉作為總目而予以統貫。陳蓋謨《元音統韻·序》論述此書之理論依據與內容大要：

一者，奇也。昔人謂是萬世文字祖，余謂世萬世聲音祖也。舉「一」音基為唱，聲無不歸綱，韻無不歸統，約之約、簡之簡矣。天聲為唱，止三十六母；地音為和，止一百四十四目，以聲音祖提之，凡聲凡音不俟求索，猶之環拱垣星，俱自北辰分度，無絲秒爽也。乃定〈通釋〉以明理，定〈類音〉以檢字。唐功令不能廢古，明功令不能廢唐，爰疏古韻、唐韻以便流俗共趨，亦以證《統韻》畫一。凡此者一一皆天然之聲、同然之音，毫無矯強於其間也。……余乃集三家(按：訓故之學、偏旁之學、音韻之學)之所長，發皇極之，所秘歸於天然同然，成茲《元音統韻》。(卷一，頁3)

此書之成書過程，經歷了一番波折。陳蓋謨撰成《皇極圖韻》後，又以六十年光陰纂成此書，當全書完成之時，已是垂耄之年，最終未親自能將書稿付梓。陳蓋謨死前，將書稿託付同里門人胡紹瑛(字含一)，胡氏又花費三十年時間增修書稿，並且攜至閩粵，以尋求付梓的機會，奈何胡氏中壽而逝、志願未酬，臨終之際又將書稿盡付知交范廷瑚，最後由范氏延請宿儒共為輯理、纂集成編，並於書末附入吳任臣(1632-

¹¹ 陳蓋謨《統韻》十卷，曾被改換為《五車韻府》之名而單獨刊印。據馮錦榮考證：「陳蓋謨的《元音統韻》二十二卷經其門人胡紹瑛的後人挖改，改題為《五車韻府》十卷，約於康熙末年至雍正(1723-1735)年間，再由慎思堂刻印。此本流播頗廣，後來更為英國倫敦傳道會傳教士馬禮遜《華英字典》第二部分所據底本而廣為西方漢學界所熟知。」〈陳蓋謨之生平及西學研究——兼論其著作與馬禮遜《華英字典》之中西學緣〉，《明清史集刊》第9卷(2011)，頁260。

1693)《字彙補》六卷，¹²委由廣東慎思堂梓印。

本文所採用的《元音統韻》文本，為康熙五十三年范廷瑚所刻之28卷本，茲將全書之綱要表列如下，並對各部分內容稍加介紹。

1. 《通釋》——闡明音理

《通釋》旨在解說《元音統韻》全編之內容體例，詮釋字書、韻書、韻圖三位一體之設計理念，約可分成〈釋原〉、〈釋法〉、〈釋義〉、〈釋法〉四部分，共計收錄凡例八十六條。各條內容頗有重疊反覆之處，主要闡述的要點包含：追溯語音本原、辨析發音部位、詮釋音韻術語、說明韻圖體例、教授切法要訣、稽考前人研究等。

《通釋》的音學觀點承繼《皇極圖韻》，以推闡邵雍聲音唱和之學作為立論依據，體現陳蓋謨對於元音之音韻結構、音系性質的主觀認知。今人想要深入探究識陳蓋謨晚年的音學思想，想要理解陳蓋謨如何根據等韻原理將訓詁、字形、音韻三者予以統合，首先必須對《通釋》八十六條逐一細讀、全盤梳理。

2. 《類音》與《統韻》——篇（字書）、韻（韻書）合編

陳蓋謨於《皇極圖韻》首創〈經緯圖〉，深信圖中之格位數目與排序，能應乎河洛理數、體現天地元音，故可作為規範古今韻書、統貫各地方音之共通基準。因此，遂將〈經緯圖〉之格位予以編碼，再依照韻圖格位編碼來編排小韻、標註音韻，此舉乃仿效《五音集韻》體例，以七音三十六字母重新排列小韻，將韻書體例等韻化，透過有序排列使韻字井然有條，以利讀者能從浩繁字海中快速便捷地檢索出字

¹² 吳任臣，字志伊，一字爾器，初字征鳴，號託園，原籍福建莆田，寄籍浙江仁和（今浙江杭州）。康熙十八年（1679）應博學鴻儒科，授翰林院檢討，參與纂修《明史》，〈歷志〉一篇即由吳任臣分修。《字彙補》成書於康熙五年（1666），從補字、補音義、較訛三方面，對《字彙》進行增補與修訂，關於《字彙補》的成果與疏失，請參閱張湧泉：〈論吳任臣《字彙補》〉《中國文字研究》第一輯（1999），頁373-405的論述。

音與字義。

《類音》為依照偏旁筆畫排序之字書（參見圖1），《統韻》則為標註字切與字義之韻書（參見圖2），二者「篇」、「韻」相依、互為表裡。

《類音》居前，作為《統韻》之檢字索引，讀者若遇未識之字，可先攷字形筆畫，從《類音》中檢字，再依字下所標註的音註翻查《統韻》，進而得知該字之韻與義。陳蓋謨《類音》「凡例」云：

目所經字，先求其音，次求其韻與義；目未經字，先攷其形，次求其音，又次求其韻與義。《類音》者，為目未經言字也，以偏傍列形，以分註列韻與音。明於韻者，即知七音之何屬而得音。明於唱和者，以分註下二字定母，上字定韻，翻切之即得音。未明韻與唱和者，註某聲某韻某音之第幾，閱《統韻》而得音。然則，何不從《古今韻會》例，列字母、列韻字以便後學乎？曰：人知字母者少，列七音所屬次數，人盡易得也。如一字首切是「平𠂔角一」，即知：平者，平聲也；𠂔者，三𠂔韻也，角音者，角音之第一，即見母也。翻《統韻》平聲三𠂔韻中角音之第一，即得其韻與音并註釋也。餘仿此。（卷三，頁1）

然則，《統韻》之收字、註釋、反切¹³，從何而來？陳蓋謨有鑑於前代之韻書、字書大多分立，韻書往往過於簡漏，字書則多失之繁濫，基於流俗共趨、便捷平易之實用性考量，欲仿效《五音集韻》、《韻學集成》之體例，另外編纂字書、韻書合編之工具書，以便於士人識字正音之用。陳蓋謨估量當時各類字書與韻書，認為唯有梅膺祚《字彙》

¹³ 《統韻》標註之反切為陳蓋謨所自造，非抄自他書。陳蓋謨認為「唱和」即反切，遂仿效邵雍聲音唱和之理，取〈經緯圖〉之三十六字母為切語上字，一百四十一韻目為下字，兩相拼合。倘若讀者能熟知〈經緯圖〉之格位標號及其拼切原理，實際上已不需要再贅加反切，故甯忌浮評論曰：「陳蓋謨在小韻首字上已標註字母，又在首字下加用字母與韻部組合的反切。陳蓋謨的反切有等於無。」《漢語韻書史·明代卷》（上海：上海人民出版社，2009），頁467。

(1615) 較為允當恰切，故取梅氏《字彙》作為編纂《統韻》之主要憑藉。陳蓋謨《元音統韻·通釋上》「統韻」云：

統者，何？能合古今而不紛之謂統，能合智愚無歧塗之謂統，能合古韻 詩韻各有條貫之謂統，以一貫萬、以萬歸一之謂統。昔人創述，韻書自韻書，字書自字書，取文章必需之言，盡夫經史，摘採子籍，而去其古與俗及韻腳難下平常通用可緩之字，以為韻書，患在簡而漏；取古今經見之言，或列六書所生，或偏傍近似，或序字母，或分門類，以為字書，患在繁而濫，列載簡編，茲不臚列。即有韻書、字書合者，如《五音集韻》、《韻學集成》，韻既難遵，字或未當。今所盛行《字彙》一書稍勝昔者，因之為本而削其重者、譌者，增其失收，補其註義，盡收於韻，命曰《統韻》。(卷一，頁3)

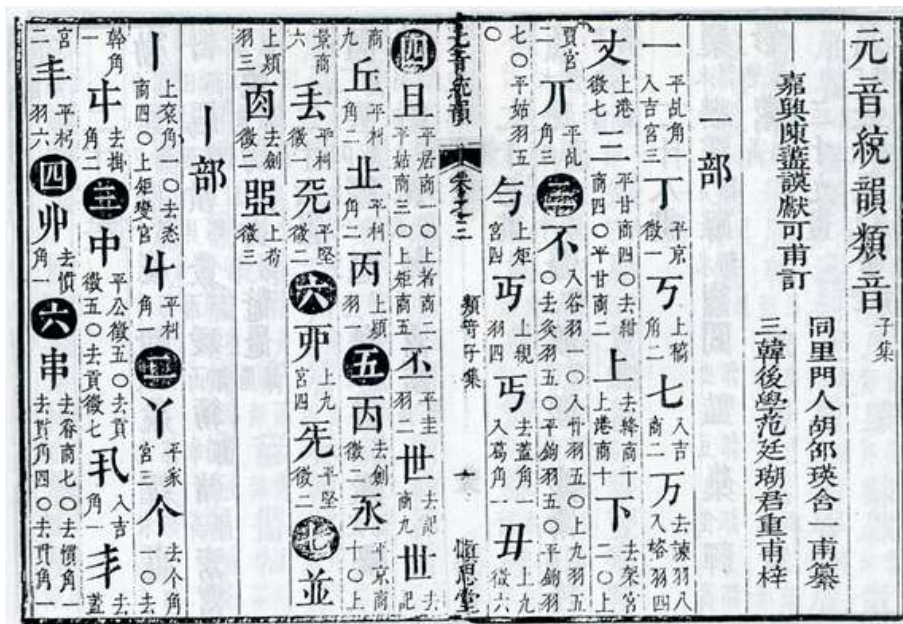


圖 1 《元音統韻·類音》〈子集〉(節錄)

韻》二者，與《字彙》之間文本交互的關係（intertextuality），究竟如何？甯忌浮曾仔細核對彼此之同異，¹⁵赫然發現三者之間有著高度的相似性，陳蓋謨挪用《字彙》幾乎已至「全盤抄襲」的地步，指出：

陳蓋謨將《字彙》33179字的注釋全部刪除，填上代表《統韻》聲韻調的4個字，便完成一部新的字書——《類音》。又拆除《字彙》的214部，將33179字連同訓釋編入142個韻部中，便完成一部明代韻書史上訓釋最詳實的大型韻書——《統韻》。陳蓋謨幾乎不動筆墨，就將《字彙》改編成兩部書，並且博得“廣大精微”的讚譽。（頁398）

甯忌浮認為陳蓋謨剽竊前人成果，其創作態度極不可取，並指摘陳氏是「最典型的文抄公」。¹⁶然則，若試著站在陳蓋謨的立場勉強予以辯解，《元音統韻》一書的關鍵字在於「統」，其創造革新之處體現為：如何以〈經緯圖〉之語音框架，重新改造字書、韻書編排方式，以此證《統韻》「以一貫萬、以萬歸一」，至於收字多寡、註釋詳略等，或許不是陳蓋謨首要關注的重點。換言之，若以「編串珠鍊」為喻，陳蓋謨所關心的，不是如何收集更多新的珠子（收字多寡），也不是如何將舊有的珠子打磨光亮（增補註釋），而是如何以創意的編串方式將珠子重新排列（以等韻原理重排韻字）。

3. 《古韻疏》與《唐韻疏》——古今韻書

詩文用韻，須順應時代、文體風格的差異而有所不同，尤其在明代復古主義詩學影響下，文人創作更講究不同時代的聲律格調。若撰寫近體詩文，則當遵從「今韻」（即「平水韻」，明清時人或稱「唐韻」、「沈

¹⁵ 甯忌浮：《漢語韻書史·明代卷》（上海：上海人民出版社，2009），頁392-398。

¹⁶ 甯忌浮：《漢語韻書史·明代卷》（上海：上海人民出版社，2009），頁525。

韻」)；若撰寫騷賦、歌行、誄銘、贊箴之類的文體，則宜採用古韻。¹⁷ 為滿足詩文創作與鑑賞之實用需求，明人開始將古韻也編入詩韻韻書，¹⁸產生一系列「古今韻」合編之韻書，例如：張之象《韻經》(1538)、潘恩《詩韻輯略》(1569)、方日升《古今韻會舉要小補》(1606)等。¹⁹陳蓋謨為便於文人學士寫詩撰文之用，以《經緯圖》之語音框架作為編排小韻之總目，分別對吳棫古韻、平水詩韻予以重新改編，編纂出《古韻疏》與《唐韻疏》。

陳蓋謨《元音統韻·古韻疏敘》闡述《古韻疏》的編排依據及其編纂目的：

今之古韻，吳才老集古韻語成書，晦翁以為《葩經》音叶，人遂執之曰：古三百篇迄六朝，為韻爾爾，為音爾爾。余又不知乎上古之音、之韻，果爾爾否乎？或曰：然則《統韻》指為天地元音，是駕出古人之韻、之音，其于天人治亂之際，又何如耶？曰：愚衰，奚足以知此。第按《統韻》成法而出之，兒童走卒與知與能，其于矢口得之，古亦不過如此。因就古韻而疏之，以便今之優孟古音者。亦曰：非疏古韻也，疏《統韻》焉

¹⁷ 楊慎：(1488-1559)《升庵詩話》「音韻之原」條：「大凡作古文賦頌當用吳才老韻；作近代詩詞，當用沈約韻。近世有倔強好異者，既不用古韻，又不屑用今韻，惟取口吻之便、鄉音之叶，而著之詩焉，良為後人一笑資爾。」《升庵詩話箋證》(上海：上海古籍，1987)，頁 541-542。

¹⁸ 龔大器：《古今詩韻釋義·序》(1580)追溯「古今韻」韻書的起源，云：「古今二韻，塗轍互通，偏廢不可。今於近體則本之原定四聲，而歌行諸體專用轉叶，是為適宜。故武夷吳才老集夏英公書為《韻補》，附以叶音。而近代楊用修著《古韻略》發明轉注，及張月鹿氏又萃三家之所撰為《經》，而後古今韻並舉矣。」然而，據甯忌浮：《漢語韻書史·明代卷》(頁 120-121)的考察，張之象《韻經》並非最早成書的「古今韻」韻書，在此書之前，已有張穎《古今韻釋》(1534)、許宗魯《古今韻》。

¹⁹ 有關明代「古今韻」韻書之介紹，請參閱甯忌浮：《漢語韻書史·明代卷》第四章。

爾。(卷十九，頁 1-2)

《古韻疏》本諸吳棫《韻補》，依照七音三十六字母之序重新編排小韻，其內容體例與呂維祺《音韻日月燈·同文鐸》(1633)之「古韻」極為近似。²⁰《古韻疏》較為特別之處是，韻字註釋省略了《同文鐸》原有之書證，並且逐一注上《統韻》之韻部音紐，例如：「江」字下，註「《統韻》平江角一」；「登」字下，註「《統韻》平庚徵一」。(參見圖 3)此舉乃是將〈經緯圖〉語音框架嵌入《古韻疏》體例之中，讓《古韻疏》與《統韻》得以相互串聯、彼此統合，貫徹「以一貫萬，以萬歸一」的理想目標。

若就古音學發展史觀之，《古韻疏》純為摹仿古風、撰寫騷賦箴銘者而設，編纂目的在於提供方便檢索古韻之工具，故仍延續吳棫以來「通轉叶音」的古音觀。陳蓋謨雖自知無法確切掌握上古音韻之實貌，但卻相信古韻可「按《統韻》成法而出之」；相較之下，清初考據派的古音學則是另一種形態，顧炎武(1613-1682)《音學五書》以復原「古本音」為職志，並以此作為解讀古代經典之進階，兩種不同形態的古音學並不相侔，一為詩文用韻，一為研治經籍，必須予以區辨。²¹

²⁰ 呂維祺(1587-1641)，字介孺，號豫石，河南新安人。《音韻日月燈》成書於崇禎癸酉年(1633)，全書包含三大主體：《韻母》五卷，為一韻圖式的字譜；《同文鐸》三十卷，為一韻書；《韻鑰》二十五卷，則為異音互註的韻書式字譜，三者雖體例有別，但彼此卻相互為用。《續修四庫全書·經部小學類》252冊(上海：上海古籍，1995)。甯忌浮《漢語韻書史·明代卷》將《古韻疏》與《同文鐸》的古韻仔細對比，認為陳蓋謨剽襲呂維祺之作，指出：「(《古韻疏》)韻部通轉，與《同文鐸》大體一致，韻字、反切，增補的韻字，韻字的排列次序，都與《同文鐸》相同。註釋也基本相同。唯刪除了《同文鐸》所引書證。」(頁165)。

²¹ 平田昌司：〈音起八代之衰——復古詩論與元明清古音學〉論述宋代以來古音學發展的源流，並指出清初詩學與經學(韻學)分途的關鍵：「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，至蹟而不可亂”，不再允許韻學寄生於詩學的狀態。……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。」《中華文史叢刊》第85輯(2007)，頁199。

韻”(或曰“沈韻”)才變得科學有序。陳蓋謨的工作，呂維祺已完成。陳蓋謨是重複勞動。陳氏七音代表字的部分筆畫與數字相配，做成 36 個符號，取代三十六字母，這可是一項有意義的發明。

陳蓋謨以《元音統韻》規範「詩韻」，此舉是否真如甯忌浮(2009)所言，只是「重複勞動」呢？這恐怕可再商榷。早在陳蓋謨之前，呂維祺雖以等韻原理重編詩韻，但呂維祺所據之韻圖為劉鑑《切韻指南》，呂氏並未在等韻學上展露創意；相較之下，陳蓋謨所據之〈經緯圖〉，乃是個人對天地元音的獨特認知，圖中不僅新創簡字代號，其析音框架與設計理念亦與宋元韻圖有別。因此，表面上看來，呂維祺、陳蓋謨似乎同樣是以等韻原理重編詩韻，但實質上，二人所據韻圖不同，其析音框架、設計理念均有差異，必須辨析微異之處，才不會抹煞陳蓋謨在等韻學上的創新。

總結上述，陳蓋謨之所以編纂《類音》、《統韻》、《古韻疏》、《唐韻疏》，不在於客觀探究古音的發展源流，更不是為了紀錄現實語音，其根本意圖在於以〈經緯圖〉的語音框架統合古韻與今韻，將古今韻書予以等韻化，以百四十二韻重新劃分韻部，以七音三十六字母之序重排小韻，務使韻字排列井然有序，讓讀者易於翻查檢索，達到「以統之道，引入於平易」的實用目的。是以，陳蓋謨的創見體現在韻圖設計上，誠如《四庫全書提要》的評論：「其《古韻疏》用吳棫叶音之說，實非古韻。《唐韻疏》用近韻一東、二冬、三江之部，而以字母顛倒之，亦非唐韻。蓋於辨別等韻或偶有所得，而於音學源流則未之有考也。」

三、《元音統韻》韻圖設計及其音學思想


傳統音韻學分成三大範疇：古韻學、今韻學與等韻學，陳蓋謨在音韻學上的獨到創見，主要展現在等韻學上。《元音統韻》是字書、韻書與韻圖三位一體的工具書，《元音統韻·通釋》中收錄了四種陳蓋謨自創的韻圖：〈四聲經緯圖〉、〈轉音省括圖〉、〈三合方位正華嚴字母圖〉、〈方位空圖〉，前二圖乃承襲《皇極圖韻》本有之舊圖，後二圖則是《元音統韻》所添加之新圖。以下分述各圖形制及其設計理念。

（一）韻圖設計

1. 修訂舊圖——〈四聲經緯圖〉、〈轉音省括圖〉

在陳蓋謨音學體系中，〈經緯圖〉最重要的關鍵圖式，亦是音學理論的核心所在。在《皇極圖韻》中，〈經緯圖〉是契合皇極理數、體現天地元音的理想韻圖；在《元音統韻》中，〈經緯圖〉則作為規範天下語音的基準、貫串古今韻書的總目。陳蓋謨的音學創見，莫不圍繞著〈經緯圖〉而展開，想要詮釋《元音統韻》的編纂理據，必須對〈經緯圖〉仔細解剖。

《元音統韻》中的〈經緯圖〉（參見圖5）承繼《皇極圖韻》舊圖而來，乍看之下，基本框架並無改變，但若仔細對比新舊二圖，仍可察覺陳蓋謨作了某些細微的更動。主要變動有以下幾點：

- （1）**增加簡字代號**：在《元音統韻》中，陳蓋謨取「角、徵、商、羽、宮、變徵、變宮」之字形偏傍，與一二三四……之序號相組合，創造七音與序號合體之簡字代碼，如：「

23

並非陳蓋謨關注的重點。相較之下，《元音統韻》則是統合韻書、字書之實用工具，為確保其通俗易用，必須適度將原圖某些冷僻罕用之字，予以改換或刪除。

(4) **改易口法標示**：《皇極圖韻》某些韻部兼有二呼，如：魂韻標注「合口附開口」、麻韻標注「齊齒附合口」、遮韻標注「齊齒附撮口」。《元音統韻》新添附韻，並仔細區辨口法，如：混口呼細分「撮混鼻」(肱)、「合混鼻」(局)；閉口呼細分「閉近齊」(今)、「閉近開」(甘)。

(5) **新添附韻**：《皇極圖韻》之〈經緯圖〉，為刻意迎合三十六之神聖數字，以附加的呼名方式，將本應分立的韻部，予以權宜性合併。《元音統韻》新添十三附韻，以平聲韻為例，共有：「三占」後附「姿」韻(止攝三等開口精系)；「廿二歌」後附「戈」韻(果攝合口一等)；「廿四光」後附「岡」韻(宕攝開口)，「三十肱」後附「局」(梗攝合口三四等牙喉音)。

(6) **刪去複見的人聲韻字**：《皇極圖韻》入聲字所以同入數韻而不避重複，乃是基於理數考量；《元音統韻》則將重複出現的入聲字刪去，較為精簡明了。

這些細部修訂的目的，在於適應《元音統韻》的編纂意圖。原本《皇極圖韻》旨在建構自然同然之天地元音，如何切合皇極理數才是最根本的考量，非專為詞章而設，並不特別考量實用與否的問題；相較之下，《統韻》收字則本諸《字彙》，用以檢索字形、字音，強調簡便易用的功能。因此，得思考進一步：如何提升讀者的檢索效率？如何避免過於艱澀冷僻？如何刪去冗贅無用韻字？陳蓋謨後來對〈經緯圖〉進行上述幾項細部的調整，正是為了提升《統韻》的實用效能所作出的舉措。

地從上字單獨提取出輔音聲母並非易事。²³〈轉音省括圖〉目的在於透過轉音字（助紐字）的過接，以協助讀者在拼讀切語時，得以順當地從上字聲母連結到下字韻母，從而精準讀出被切字字音，以「公，古紅切」為例，在切語上下字之間插入與被切字介音相同的轉音字「昆官」，即可流暢地將「古紅」讀為「古昆官（紅）→公」，這就如同射箭必須透過「省括」步驟，才能讓箭矢精準命中標的。

在《皇極圖韻》諸種圖式中，〈四聲經緯圖〉、〈轉音省括圖〉能以簡明方式闡釋切語拼切原則，對最具審音辨韻之實用價值，旋即為曲學家沈寵綏（?-1645）收入《度曲須知》之中。沈寵綏順應戲曲正音之需求，對〈經緯圖〉中歸字酌加增補、調整，²⁴並詳細介紹二圖之形制設計及其運用方法。在《元音統韻》中，陳蓋謨反倒徵引沈寵綏的解說，評論曰：

〈經緯〉〈省括〉二圖，謨創其源，而君徵詳其法，因節錄之。

但君徵僅知尊中原雅音，是胥天下惟歌北曲而止，不問其他也。

²⁵昔黃公紹稱沈韻為吳音，惜乎但能離沈之母，而不能釐其韻。

²³ 就文字類型而言，漢字為音節—語素文字。音節是漢族人感知語音的基本單位，受到聽覺感知的制約，想要讓熟悉漢字的士人，自覺地從漢字音節中單獨提取出輔音聲母，並非易事。觀看金尼閣（Nicolas Trigault, 1577-1628）與王徵（1571-1644）在《西儒耳目資·列音韻譜問答》中對於「同鳴」（輔音）、「字父」（聲母）概念的反覆論難，即可見一斑。詳情請參閱王松木：〈談音說韻——明末中西音韻學的相遇對話〉，《國際漢學》第 19 輯（北京：大象出版社，2010），頁 250-271。

²⁴ 沈寵綏對《皇極圖韻》之〈經緯圖〉進行哪些細部調整？請參見林思姣：《沈寵綏音學之研究——以〈度曲須知〉和〈絃索辨訛〉為例》（高雄師範大學國文所碩士論文，2014），頁 127-144 的論述。

²⁵ 陳蓋謨對沈寵綏曲論的評論，不盡然能合乎沈寵綏之創作本意。沈寵綏《度曲須知》雖一再強調宗尚周德清《中原音韻》，以矯正吳音之訛誤，但沈寵綏的終極目標是試圖建構出南曲、北曲通用的「戲曲正音」。至於沈寵綏如何建構「體兼南北」的曲論？李惠綿〈沈寵綏體兼南北的度曲論〉曾分析其立論依據：「大抵以《中原》十九韻為體，以吳語為用；憑藉蘇人對母語的熟悉認知，教導伶人細辨字音，使歌者既能掌握《中原》讀音，亦能明辨吳語正訛。」《臺大中文學報》第 33 期（2010 年），頁 305。

切韻之學，士大夫研究者少；而衲僧止唱等子，守舊而已，豈能溯其所以然乎？遂使天地人自然之聲汨沒千年，良可慨也。（卷二，頁 58）

等韻之學源自於梵語悉曇章。明代中葉以後，釋子以唱韻開悟學者之風氣逐漸盛行，²⁶在唱誦梵文字母的過程中，同一字母分別與不同韻字輪轉誦讀，其中即蘊含著語音切分、拚合的等韻原理。晚明時期《華嚴字母》唱誦風氣之盛行，曾引起等韻家趙宦光、袁子讓、方以智、陳蓋謨等人關注，在各自的等韻論著中多所涉及，甚至在清初時已傳入皇宮內廷之中，趙蔭棠（1931）在追究《康熙字典·字母切韻要法》的來歷時，發現到《華嚴字母》的身影隱匿其中。²⁷

²⁶ 劉獻廷：《廣陽雜記》描述晚明佛門唱韻風氣之盛行，云：「當明中葉，等韻之學盛行於世，北京衍法、五台、西蜀峨嵋、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，而黃山徽州普門和尚，尤為諸方推重。」（卷三，頁 143）。

²⁷ 陳子怡：〈釋《康熙字典·內含四聲音韻圖》的唱〉《女師大學術季刊》，第 1 卷 2 期（1930），頁 410 觀察《字母切韻要法》所附之〈內含四聲音韻圖〉，留意到此圖後邊有一“唱”字，由此細微線索，推論此圖是由《華嚴字母》變化而出。趙蔭棠〈《康熙字典·字母切韻要法》考證〉循此線索，更深入地追溯源頭，發現：此圖的前身為阿摩利諦《大藏字母切韻要法》，而《大藏字母切韻要法》則是仿效《華嚴字母》的形式而來。《等韻源流》（北京：商務出版社，2011），頁 293。



圖 7 熊士伯《等切元聲》〈華嚴經四十二字母原本〉²⁸（節錄）

陳蓋謨既精於唱韻，且深知等韻原理，或許是從《華嚴字母》的梵唄體驗中得到靈感，遂參照《華嚴字母》的編排形制（參見圖 7），²⁹將字母唱誦與〈經緯圖〉之拼切法相結合，新編〈三合方位華嚴字母圖〉，一則以七音之序重新調整字母排列，正《華嚴字母》之遺漏與重複；³⁰一則藉由此圖橫讀直唱，引導讀者領悟練習反切拼音的法。陳蓋

²⁸（清）熊士伯：《等切元聲》，臺灣師範大學圖書館藏康熙四十三年尚友堂刊本，卷 8，頁 1。

²⁹《華嚴字母》是中國漢傳佛教梵唄的經典曲目，其本源為《大方廣佛華嚴經·入法界品》「四十二字門」所錄之 42 個梵文字母，依照梵文字母所對譯之漢字數量，可分為三類：一合（單字）、二合（雙字）、三合（三字，如第 28 字母 rtha 譯為「曷擢多」）。元末明初之際，五台山碧峰禪師（1308-1372）為 42 個梵文字母舉贊、譜曲，「華嚴字母」遂逐漸成為明清時期廣為流傳的佛教梵唄儀式。唱誦《華嚴字母》之儀式內容包括「華嚴字母讚」、「唱字母」、「小迴向」及「總迴向」等，唱儀的主軸為「唱字母」，每唱誦一字母完畢，則以「小迴向」作為收尾，云：「唱○字時，普願法界眾生入般若波羅密門。」緊接著再唱另一字母。陳蓋謨對〈三合方位正華嚴字母圖〉的解說，顯然仿效華嚴字母唱誦儀式而來。有關華嚴字母的流變與唱誦結構，可參閱尚平與楊金萍：〈華嚴字母的形成及其數字意蘊〉，《社會科學戰線》第 12 期（2009），頁 13-18；梁冬梅：〈《華嚴字母》的結構及其唱頌〉，《黃鍾》第 4 期（2003），頁 57-59、76。

³⁰相較於〈經緯圖〉三十六字母，陳蓋謨認為《華嚴》四十二字母不僅排序紊亂，

謨說明此圖的誦讀方式，指出：

讀者與前〈經緯圖〉細參，迺知發而為氣，出而為聲，收而為和，無音不三合也。橫讀以出音，音止三合，無慢聲；直唱以出母，母多餘響，有慢聲。因有節奏，唱一母完，傲華嚴梵聲收接，云：「唱公^{各母}_{換頭}字時，普願法界眾生入皇極統韻法門。」雖無定腔定板，約如梵聲唱之，止可口授，難以文傳。非曉經緯者不能唱，非曉清濁者不能唱，不辨牙舌齒唇喉輕重上下者不能唱。（《元音統韻·通釋_下》，卷二，頁40）

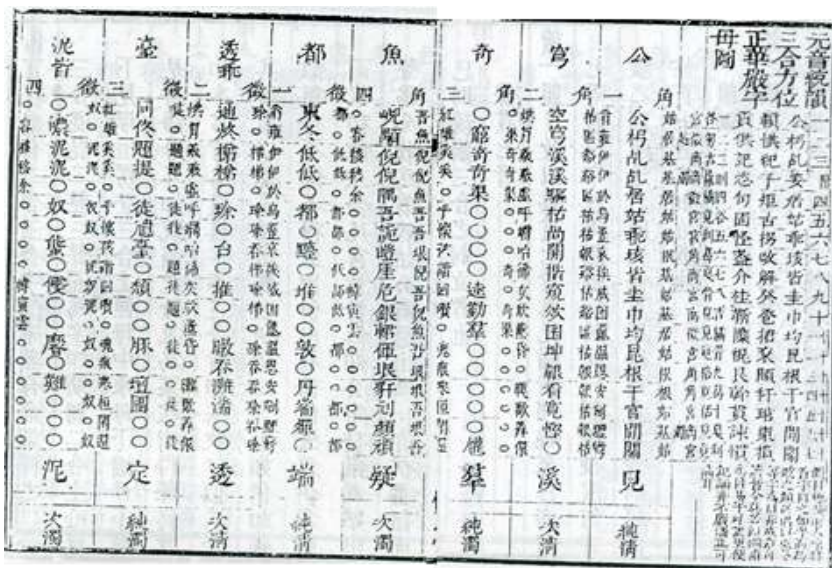


圖 8 《元音統韻》〈三合方位正華嚴字母圖〉(節取)

如圖 8 所示，〈正華嚴圖〉上層所列的大字為〈經緯圖〉三十六

且反而有遺漏、重複，指出：「釋家有華嚴四十二字母，魏善才聞聲悟道。經止十二韻，以緯諷唄，鏗然可聽。較《統韻》雖多六母，反缺十母、重十六母。缺者：疑、清、從、邪、照、床、滂、非、敷、奉也；重者：群一、端一、定二、心六、穿一、審三、並一、喻一也，知音者自得之。若《統韻》所重，在經得同韻，在緯字同母。《華嚴》能誦緯，不能誦經者，七音固已無序，又重缺間之故也。」（《元音統韻·通釋_下》「廣華嚴字母」，卷一，頁56）。

「韻母」，³¹各方格中之韻字前有發氣、後有收和，用以強調每個音節皆可因緩讀而延長成三個部分，例如：「公」可讀為：「姑（發氣）—公（正聲）—翁（收和）」；縱使是 V 或 CV 結構的音節，同樣也可讀出發氣、正聲、收合三部分，如：「移（發氣）—移（正聲）—移（收和）」、「奇（發氣）—奇（正聲）—奚（收和）」，此乃陳蓋謨所謂「無音不三合」。

此外，陳蓋謨又特意將〈三合方位正華嚴字母圖〉的歸字刪去，只保留〈經緯圖〉斜出之三十六「韻母」，如下圖所示：

圖9 《元音統韻》〈三合方位空圖〉（節錄）

陳蓋謨設計〈方位空圖〉的目的，在於檢驗讀者能否透過〈三合方位正華嚴字母圖〉確實領悟到反切拼音的原理。讀者若能確

³¹ 陳蓋謨所謂「韻母」另有其特殊意涵，與尋常概念不同。《元音統韻·通釋上·釋法》定義「韻母」，云：「一韻之一，二韻之二，以至三十六韻之三十六，衰而聯之，通東西之音，聯南北之聲。三十六而千二百九十六音（36*36）盡此，仄音亦盡此。所謂標領也、韻綱也、同等也、條貫也、字母也，無所不攝，故曰韻母。至用以啟性靈、調舌喉，尤為全部統韻樞機焉。」（卷一，頁30、38）。

切掌握切音之理，縱使面對無字之方格，也能依照空圖之格位而自覺拼出相應的讀音。陳蓋謨解釋〈方位空圖〉的設計理念：

前作〈經緯圖〉及諸圖矣，復作〈韻母空圖〉何也？夫人每用心於形，而不用心於神。前諸圖皆形也，得心者少，求形者多，故為千二百九十六（按：36×36）作空圖，不云以形，指方位而呼之。（《元音統韻·通釋下》「方位空圖」，卷二，頁40）

前定〈經緯〉、〈省括〉、〈正華嚴〉三圖矣，此又立〈三合空圖〉，何也？蓋為觀其書，未經口授師傳自研求者設也。又為已登堂者進之於精熟也，有又為統韻有方位，不能左右移，不能上下易，凡轉音收發、七音清濁，如遵大道，無少回曲也。前所謂（按：《元音統韻·通釋上》「釋原」，頁2）古今人胸中，無不具此格子，無不同此格子者此也。……列空圖指其於無字方位處屬何七音，屬何韻綱，屬何反切、屬何平仄相貫、屬何發氣收和，按前圖印證不謬，學者探其三昧，自不覺其舞蹈矣，同文通於奕世，文章經濟胥此出焉。（《元音統韻·通釋下》「釋例」，卷二，頁41-42）

〈方位空圖〉刻意將格位中本有的韻字略去，僅留下三十六韻母作為基點，讓讀者根據韻圖的構成原理，試著自行推導出各個空位所對應的字音，此種切音練習法，具有寓教於樂的功能，與李汝珍《鏡花緣》所設計的「歧舌國字母圖」頗有異曲同工之妙。³²

（二）音學思想

《元音統韻》包含字書、韻書與韻圖，縱使各部分之內容、體例、

³² 請參閱王松木：〈歧舌國的不傳之密——從《李氏音鑑》、《鏡花緣》反思當前漢語音韻學的傳播〉，《漢學研究》26卷1期（2008年），頁231-260。

功能上有所不同，但本質上均透顯著編纂者的音學思想，體現陳蓋謨對於天地元音的認知。總結《元音統韻·通釋》所述，茲將陳蓋謨個人獨特音學思想拈出數端，略述如下：

1. 律韻同源

語音與樂律有相同的本質，均是聲波振動的物理現象。因此，明清等韻家經常將語音比附於樂律，透過七音、十二律來解釋語音的發音特徵、結構系統或演變規律。陳蓋謨通曉音律，自然也注意到語音與樂律間共同的本質特徵，故《元音統韻·序》云：「昔人調曆與律相表裏，余調韻學與律法相表裏。」

陳蓋謨特別強調七音——宮、商角、徵、羽、變宮、變徵，以此七音劃分聲母、韻母類別，並以此解釋語音之間的相互關係，提出「標領七音」、「條貫七音」的概念。《元音統韻·通釋上》「標領七音」：

韻也者，均^{古韻字}也。指樂均也，言六律五聲八音，純然如一，不可得而雜也。今茲立標領七音：角曰開口，徵曰齊齒，商曰撮口，羽曰閉口，變徵曰齊齒捲舌，變宮曰混音。合之不可入於撮，齊之不可入於開者，非我同均也，雜他字於中便不純粹。
(卷一，頁9)

除了開齊合撮四呼外，陳蓋謨為湊足七呼之數，又多列出三種呼名：將雙唇鼻音韻尾的韻部標為「閉口呼」，將十六間韻標為「齊齒捲舌呼」，將三十肱韻（合口混鼻）與附局韻（撮口混鼻）標為「混呼」，這些發音口法與《韻法直圖》、《韻法橫圖》有明顯相承關係，趙蔭棠（1957：186）即據此認為：陳蓋謨之〈經緯圖〉乃「步隨《橫直圖》」者。所謂「標領七音」，則是以七種等呼（七音）分派韻部，讀者橫推韻圖，同等呼之韻介音一致、轉音相同，不可雜然相混。然而，同等呼之韻，

可分別與不同聲母相配，為使讀者便於連讀練音，陳蓋謨舉七音之首字予以貫串，稱之為「條貫七音」。《元音統韻·通釋上》「條貫七音」云：

條貫者，標領一韻中，七音之首也。……韻既上口，尚覺一韻中，三十六聲散漫無條貫，故又取五音二變首字以繫之，如公韻則合口呼「公東巖○烘隆戎」；朽韻則撮口呼「朽冬宗○胷龍茸」。(卷一，頁10)

陳蓋謨基於「律樂同原」的預設，突破語音表象的迷亂，鉤深索隱、探幽抉微，試圖進一步發掘語音、樂律所共有的本質屬性。然而，本質主義觀點有利有弊，雖說研究者堅信表象背後潛藏某種深層規則，這有助於激化學術研究的動力，但若事過度拘執，而忽略了隨機性、偶然性的可能，便可能走火入魔，將某些只是表面偶然相似的現象，誤以為其中隱含深層共性，因而衍生出妄自牽合、穿鑿附會的弊病。陳蓋謨《元音統韻》欠缺客觀論證的機制，難免也有過度推行的弊病。陳蓋謨除了以七音統合語音、樂律外，又將七音配以五行、五臟、四季等不同概念範疇，自創一套「人口五音生尅論」，云：

天地之五行有生尅，人口之五音亦有生尅。角為木、為肝、為牙；徵為火、為心、為舌；商為金為肺為齒；羽為水、為腎、為脣；宮為土、為脾、為喉。是故鼓角音，聲舞於牙而喉阻^{木尅土}，輔之以脣^{水生木}……一以其所制，一以其所生，此造化自然之祕，日用由之而不知，夫豈有造作於其間哉。自謨洩之，益見五音之鼓舞一一不謬，學者辨之，不可不精也。(《元音統韻·通釋上》，卷一，頁55-56)

……角四母(見溪群疑)，其氣平以直，其聲防以約，其和清以靜，自肝交於脾而通於鼻，始終會於舌、牙者也。是故鼓角音，聲舞於牙而喉阻^{木剋土}，輔之以舌^{木生火}。一以其所制，一以其所生也^{後同}。(《元音統韻·通釋下》「訂正字母」，卷二，頁10)

陳蓋謨試圖以「五行生剋」模式來解釋聲母發音過程。若發音部位構成阻礙稱之「相剋」；發音部位相互輔助則為「相生」。以「五行生剋」解釋發音生理特徵，表面上或許偶有勉強相和之處，但實質上卻純屬個人的主觀臆斷，因而說詞顯詞前後不一、首鼠兩端，禁不住理性客觀的驗證，例如：解釋牙音(屬木)之生剋時，既說「輔之以脣」(水生木)，又說「輔之以舌」(木生火)。此種穿鑿附會之談，雖能從中窺見陳蓋謨的主觀想象，但卻也最為當代「語音史」研究者所詬病。

2.四九立法——36 字母、36 韻綱

「四」與「九」是陳蓋謨音學思想中至為關鍵的兩個神聖數字。前者來自邵雍數學之「以四起數」，後者來自《洪範》皇極³³及易卦太陽之數。陳蓋謨以「九」、「四」為基本運算符號，兩者相乘為三十六之數，故〈經緯圖〉立三十六「韻母」，經其韻得三十六聲，緯其母得三十六音，形成 36×36 的縱橫交錯的格位，以此構造出能統攝天地元音的韻圖。

〈經緯圖〉之聲母標目沿用中古三十六字母，茲依照《元音統韻·通釋上》之〈三十六母清濁圖〉、〈七音清濁圖〉，將聲母分類表列如下：

³³ 《元音統韻》最初名為《皇極統韻》，蓋取諸《洪範》皇極之數，文德翼《皇極統韻·序》論述書稿命名理據，云：「愚臆而論之，『河出圖，雒出書』，圖則有象，象則有形，形立而數生焉，《易》之太極是也；書則有聲，聲則有音，音立而韻生焉，《範》之皇極是已。故太極示天之爻象，皇極演帝之數言。雖名『皇極統韻』，即名『韻統皇極』亦無不可矣。」(《求是堂文集》卷二，頁11-12)。

			純清 _陰	次清 _陰	純濁 _陽	次濁 _陽
角音	牙音	中	1.見	2.溪	3.群	4.疑
徵音	舌頭	次清	1.端	2.透	3.定	4.泥
	舌上		5.知	6.徹	7.澄	8.娘
商音	齒頭	次濁	1.精	2.清	3.從	
				4.心	5.邪	
	正齒		6.照	7.穿	8.床	
				9.審	10.禪	
羽音	重唇	純清	1.邦	2.滂	3.並	4.明
	輕唇		5.非	6.敷	7.奉	8.微
宮音	喉音	純濁		1.曉	2.匣	
			3.影			4.喻
變徵音	半舌	次清				來
變宮音	半喉	純濁				日

表 1 《元音統韻》三十六字母表

陳蓋謨建構之天地元音，為會通「南北是非、古今通塞」之理想音系，必然與當時任何南北方音均不盡相符。陳蓋謨拘守三十六之數，針對三十六字母中某些容易混淆之讀音，特別以南北方言相互參照、予以釐清，更藉由「字必三合」之法逐一辨析各類聲母發音之細微差異。茲舉「疑母」為例，略窺端倪：

疑屬牙音，北音入喻，前人并欲刪去疑母。至南人亦有牙齦木強，不能確讀者，如：魚為余、牛為尤、危為幃。蓋疑音斂喉逼腭，折下乃得清圓，優人登場，絃索雄勁，何如喻之舒喉發響，直出遂成繚繞，所以疑母中州迸(併)去，後人遵焉。此疑與喻之當辨也。(參見《元音統韻·通釋上》「字母辨」，卷一，

頁 32)

疑 疑支(按：韻部)，疑銀言疑。**齊齒**。發氣於疑，出聲搖漾而收移。曲音無此母，直呼為喻母之移。如顛為容，倪為移，魚為余，牛為尤，仄聲盡然，不可從。(《元音統韻·通釋下》「訂正字母」，卷二，頁 10)

明清之際，中古疑母[n-]正逐漸失落的過渡階段，易與喻母（零聲母）相混。陳蓋謨雖察覺到疑母在北曲唱詞中已然消失，但仍認為理想的音系中應當繼續保有疑母，故以「疑**銀言**疑」之字組作為發音練習，並從「發氣」、「出聲」、「收和」三者描述發音狀態，即「**發氣**於疑，**出聲**搖漾而**收移**」，藉此套式引導讀者知悉疑母的發音，並與喻母有所區隔。除了疑母外，陳蓋謨還逐一指出知系／照系、泥／孃、禪／日、匣／喻之辨，這些人為區辨既反映出陳蓋謨心中的理想音系，也讓今日學者隱約窺見了明末南北方音的差異與特徵。

不止聲母拘守三十六之定數，韻部數目亦得如此。陳蓋謨為了湊合三十六之數，以文人學士熟悉的平水韻作為分韻基礎，並參照《韻法直圖》、《韻法橫圖》予以釐析、歸併而成。³⁴以平聲韻為例，《元音統韻》列出三十六「韻綱」，³⁵但又額外添加四個附韻——姿(附三丑)、戈(附廿二歌)、岡(附廿四光)、扃(附卅肱)。此種權宜性調整乃是在皇極理數框架下，整合古今韻書、南北方言的結果。例如：東、冬

³⁴ 《韻法直圖》不知撰者何人，《韻法橫圖》則為李登之子——李世澤（又名嘉紹）所撰。二圖均附載於梅膺祚《字彙》書末。就呼名與分韻觀之，《元音統韻》與《直》《橫》二圖頗為相似，詳情請參閱王松木：《明代等韻之類型及其開展》（嘉義：中正大學中文研究所博士論文，2000）。

³⁵ 《經緯圖》以各韻首字（見母字）為「韻綱」，作為一韻之主。韻圖直列「韻綱」、斜出「韻母」，經緯交錯、各有所用。《元音統韻·通釋上》「四聲經緯」闡釋云：「今以天地自然之音，智愚同具之韻，盡有字無字，織紉一片。東西同經，南北同緯，各分標領，各具條貫，首列韻綱，衰列韻母，隻字為祖。一片中，實有聯絡之妙。」（卷一，頁 14）。

二韻，早在十三世紀時已混讀為合口呼，但陳蓋謨度確不遵照今音而寧可選擇存古，³⁶蓄意分立「公」（合口）、「朽」（撮口）二韻，云：

既夫「公」、「弓」同音，何必「古紅」切「公」，又以「居中」切「弓」？想有分別，立韻者心中亦未安耶。世人所以不可分、不可改者，心耳中傳習此中原音，四百餘年矣！奚童登場唱「弓」為撮口正音，定當闕堂大噓。然何以奚童唱「龍」為撮口正音，而不唱為「隆」？唱「胸」為撮口正音，而不唱為「烘」？則朽韻豈可併去。昔徐鉉以孫愐《唐韻》音切定《說文》，亦以「古紅」切「公」、「居戎」切「弓」，蓋有所本，豈可盡非前人，迺近遵曲韻耶！（《元音統韻·通釋上》「習唱和二」，卷二，頁42）

總結上述，〈經緯圖〉以四、九之數為預設的音類框架，藉以建構新中理想的音系，絕非以客觀反映某地實際語音為目的。執此預先主觀設定的語音框架作為模板，縱使當時口音早已混淆不分者，仍予以強加釐析，如：疑、喻二母之辨析，公、朽二韻之分立；縱使當時口音介然分明者，亦以附韻方式予以權宜性歸併，如：姿韻之附於三丑，其用意在於務使聲母、韻部之數目切合三十六之數，而不容稍有出入。

3. 字必三合

「字必三合」是陳蓋謨所提出的獨特主張，表面看似與沈寵綏《度曲須知》所謂「字頭、字腹、字尾」之音節三分法相同，但實質上卻是有顯著差異。茲將「字必三合」的相關論述徵引於下：

³⁶ 陳蓋謨審音辨韻以「唐音」為準，並參酌六朝以上之古音，《元音統韻·通釋下·釋例》論述原因，云：「孫愐《唐韻》之佳抄，讀其書恍如千年前面質者，蓋以其不染一毫等韻氣，不染一毫中原韻氣，及章黻《韻學集成》氣，渾乎存正當之音，但不知字母，命韻紛出耳，謨故曰尊唐正當之音，而不遵其韻也。《統韻》之因聲定韻本乎唐，而參之六朝以上，酌於宋而黜乎元韻以來。以唐音之可通於古，而不違於時也。」（卷二，頁50）。

凡發一字謂聲，聲有所來，亦有所往。《樂府雜錄》曰：善音者，先調其氣，細縵自臍間出，至喉乃噫其詞，即如抗如墜，壘壘貫珠出。至喉者，氣也；噫者，聲也；貫珠者，和也。松陵沈君徵所謂「字頭」、「字腹」、「字尾」稍合於此。³⁷知此，然後可以窺韻母。（《元音統韻·通釋上》「三十六韻母」，卷一，頁8）

每發一字，必有氣、聲、和三者，混合成音，而氣則首尾貫足。……氣先至，遏而徐出，將發而為聲之際，有一點鋒芒，他人若聞若不聞也者。如合口韻，公字若「姑」、空字若「枯」，以至戎字若^日_模之類，于是出而為聲。聲足而舞（按：「不音之聲，不能遽收，隨有和焉，委婉而後止，所謂“舞”也」）於牙舌齒唇喉之間。舞足欲息，徐徐收入，收入之餘，他人又若聞若不聞也者，如鐘鼓擊齊已歇，逼耳審之，鐘鼓之內尚有餘聲，此若聞若不聞者，氣之收也，呼者自知，他人不覺。如是一字，始有十分清圓。（《元音統韻·通釋上》「字必三合」，卷一，頁33）

發而為氣者，一百四十有四；和而為收者，二百八十有八；出而為正聲者，五千一百八十有四。抑又紛然矣，所以統之者何也？有神焉。神使氣，氣就聲，聲歸和，似屬氣之為之，孰之一神之為之也。（《元音統韻·通釋上》「論字神」，卷一，頁35-

³⁷ 沈寵綏：《度曲須知·字母堪刪》云：「予嘗考字於頭腹尾音，乃恍然知與切字之理相通也。蓋切法，即唱法也。曷言之？切者，以兩字貼切一字之音，而此兩字中，上邊一字，即可以字頭為之；下邊一字，即可以字腹、字尾為之。如東字之頭為「多」音，腹為「翁」音，而「多翁」兩字，非即東字之切乎？蕭字之頭為「西」音，腹為「鑿」音，而「西鑿」兩字，非即蕭字之切乎？「翁」本收鼻，「鑿」本收鳴，則舉一腹音，尾音自寓，然恐淺人猶有未察，不若以頭腹尾三音共切一字，更為圓穩找捷。試以「西鑿鳴」三字連誦口中，則聽者但聞徐吟一蕭字；又以「幾哀噫」三字連誦口中，則聽者但聞徐吟一皆字，初不覺有其三音之連誦也。夫儒家翻切，釋家等韻，皆於本切之外，更用轉音二字，即因焉、人然之類總是以四切一，則今之三音合切，奚不可哉。」（北京：音樂出版社，1957），頁86。

36)

(1) 「字必三合」的概念內涵

陳蓋謨憑藉著自身對語音的感知，將發出音節的動態歷程切分為「發氣」、「正聲」、「收和」三部份。何謂「發氣」、「正聲」、「收和」？其概念內涵為何？茲舉「公」字（發氣—「姑」、正聲—「公」、收和—「翁」）為例，以現今的音節結構分析理論觀之，可將「字必三合」的概念內涵表述如下：（C代表輔音，V代表元音，代表聲調，括號（）則標示音段之或有或無，以線斷的粗細、虛實代指與音段間之連結關係）

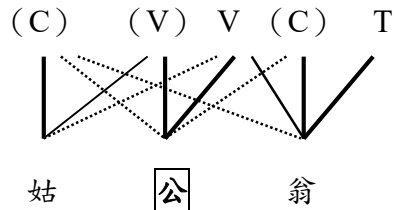


圖 10 「字必三合」概念分析圖

根據陳蓋謨的說明，配合上述的圖示分析，試從語音對應、聽覺感知、漢字標記等方面，界定「發氣」、「正聲」、「收和」的概念內涵：

- 「發氣」——對應音節起首之輔音聲母，因輔音的響度較小，陳蓋謨遂以「似有如無，俄呈忽隱」來描述聽覺感受；再者，因輔音無法單獨成音，若以漢字標示時，則必得將音段展延至介音或主要元音，如以「姑」字為合口韻之發聲。在〈經緯圖〉可充當「發氣」標目的字數為 144 個，即 36 字母×4 介音。
- 「正聲」——對應音節的核心音段，或可向前後音段延伸，而統轄整個音節。因元音響度最大，且發音時氣流在口腔中未受阻礙，於是以「氣足而出之，欲暢達、欲清亮」來描述

為發音狀態與聽覺感受；若以漢字標示時，則或可將音段往前、向後展延而成一「公」字。在〈經緯圖〉「正聲」含括韻圖中的所有格位，其數為 5184 個，即 36 字母×36 韻母×4 聲調。

- 「收和」——對應韻尾與聲調，根據音節響度順序原則（sonority sequencing principle），語流由主要元音而收結至韻尾，音段的響度依次而遞減，故云「此氣徐徐收入，歸於本宮之純清（影母）、純濁（匣母）；標之以漢字，若為輔音韻尾則需將音段向前展延，且必須顧及聲母之「清濁」，如「公」聲母全清，收和必歸於純清之「翁」字，而非純濁之「紅」字；³⁸在〈經緯圖〉可充當「收和」標目的字數為 288 個，即 36 韻綱×4 聲調×宮音之純清、純濁。

若根據上述模式來解析音節，陳蓋謨認為即便音節只內含一個元音音段，亦可以「三合」統之，例如：「疑」——發氣於「疑」出聲搖漾而收「移」；「喻」——發氣於「余」出聲緩發聚唇噎喉而自收「喻」。此即陳氏獨創的「字必三合」論。

(2) 「字必三合」說之理論源頭與創造意圖

為何陳蓋謨能夠領悟出「字必三合」的道理呢？追溯概念發生的緣由，應當與釋家《華嚴》四十二字母的激發有關。就韻圖形制而言，陳蓋謨認為「《華嚴》能誦緯，不能誦經」，只利於同一聲母與不同韻母之輪轉拚切；但若就字母拼切方式觀之，則「字必三合」的論點顯然與華嚴字母之二合、三合十分近似，故云：

³⁸ 陳蓋謨：《元音統韻·通釋上》「七音收和」云：「每音之收入也，遇清音則收本宮之純清，遇濁音則收本宮之純濁。如公空東通，收宮音翁；蟲巖蓬蒙，收宮音紅。宮之次清收純清，宮之次濁收純濁」。（卷一，頁 35）。

釋家謂其教有二合、三合之音，儒家無有。從來吾儒細論聲韻家原不多見，豈能窺至二合、三合，不知每發一音，必有氣、聲、和，渾成一片。……無音不三合者，其根韻為開口、居韻為撮口、基韻為齊齒、姑韻為合口，若閉口則或從基韻或從根韻（按：閉口韻無合口字），皆發氣即成聲；宮音之影清從清，匣濁從濁，皆成聲即屬和，似二合耳。（《元音統韻·通釋上》「廣華嚴字母」，卷一，頁56）

僧言：釋家有二合、三合字，儒家無有。余謂：釋之二合、三合混，混二聲、三聲而為字。如「斯岡」二合，上心母、下見母；「恆楞登」三合，上匣母、中來母、下端母，不過是番語急耳。如《統韻》先發氣為某，次出得聲，終收和。本宮音（按：喉音字母）為韻，無字不三合者，如「基」收「伊」似二合，其發氣以「基」，而始出聲收「伊」，仍三合也。如「伊」、如「義」似無合，不知不得直出「伊」、出「義」，徐出聲為「伊」、為「義」而收和，仍三合。凡宮音皆然，如「公」字，發氣為「姑」，出聲為「公」，收為「翁」，若「姑公翁」急出為一，亦仍番語而已。（《元音統韻·通釋下》「三合」，卷二，頁22）

陳蓋謨受到《華嚴字母》唱持方式之激發，認為二合、三合之分，並非釋家梵文字母獨有，漢語音節亦可以有三合之分，更以三合之法套用到漢語音節結構動態描寫上，形成融合梵文字母與漢語音節的創新概念。陳蓋謨提出「字必三合」觀念，非純粹為了讀者之平易實用而設，更有其深層的哲學意圖，在於使「三合」比附於天地人一三才之數，藉以強化《元音統韻》體現天道的神聖意涵，《元音統韻·通釋下》「釋義」云：

所謂三合者，氣初發而未鳴，無聲無息，自無如有者，天道也。無此氣安能透響？繼此氣而成文，非其中和不備，有聲無音，人道也。即此聲而渾接於天，終收和而歸本韻之宮，自顯而微，地道也。有此和而此一聲乃清圓滿足，夫收和必歸本韻之宮，宮土也，水火木金收於土，牙舌齒唇歸於喉，天然同然，謂非兼三才而成章者乎！吾儒三合之音如此。（卷二，頁5）

(3) 「字必三合」說的缺失

「字必三合」是否精簡易用呢？與沈寵綏的「字頭、字腹、字尾」三分，優劣如何？陳蓋謨「字必三合」雖將音節結構切分成三段，但特別強調音節氣流之首尾貫串、渾然一體，自覺與沈寵綏之機械式分割有所區別，故云：

然音雖三合，而氣自渾然一貫也，歸於清圓靜定而止。學者若誤認有頭、有腹、有尾，是三件裝成，則聲音繁碎，不為渾化矣。通於字音氣、聲、和之三合，斯可語於曲音之四合，蓋曲音餘響，又有彼搖曳冗長者為之尾也。別有細論。³⁹（《元音統韻·通釋上》「七音收和」，卷一，頁35）

以今日語音分析觀點論之，陳蓋謨的「字必三合」說，有兩項明顯缺失：一是術語界定含混，對於發音特色或聽覺感知的描述過於模糊籠統，尤其對「正聲」的界定解說，尤其令人費解，例如：「端」字發音，為「發氣於都，出聲搓舌圓遠而徐收剝」；「透」字發音，則為

³⁹ 文德翼：〈《皇極統韻》序〉云：「問書以《統韻》名，而前有〈通釋〉〈檢字〉〈類音〉，後有篆隸二疏、古唐曲三韻者何？」（《求是堂文集》，卷二，頁11）可知陳蓋謨早先規畫《元音統韻》的內容體例時，曾將「曲韻」列入其中，但今日所見《元音統韻》文本，卻僅有古韻、唐韻二疏，並無曲韻。因此，究竟陳蓋謨所謂「曲音之四合」，其所指為何？今日似乎已無從深究了。

「發氣於吞，出聲點舌而後撬舌以收翹」(卷二，頁 11)，但究竟何謂「搓舌」、「點舌」、「撬舌」？讀者乍然遇之，恐難以清楚區分；一是過分堅持「三合」，對於喉音字母的單元音音節亦勉強細分成三段，在語音標記上不免怪異、冗贅，例如〈正華嚴字母圖〉「移」字之三合為「移(發氣)移(正聲)移(收和)」，「奚」字為「奚(發氣)奚(正聲)奚(收和)」。陳蓋謨「字必三合」說，與沈寵綏「頭腹尾」三合之法頗為近似，但陳蓋謨的音學概念被象數玄理所遮掩，至今已鮮少有學者論及。

4. 貞下起元

天地元音既是人人自然、同然之理想音系，其整體結構必然也應該是整齊勻稱、完滿無缺的。正因如此，〈經緯圖〉才會蓄意設計成 36×36 的方正格局。然而，就〈經緯圖〉的分韻觀之，明顯有不稱之處：一是平上去三聲均有 36 韻（不計附韻），唯獨入聲韻卻僅有二十韻（不含附韻「耶」）；一是三十六韻中，閉口韻僅有「今兼械甘」四韻，且有聲無字者多。對於後者，陳蓋謨將閉口韻列於各呼之末，並提出「貞下起元」的說法，解釋韻部排序及轉音字選用之理據，《元音統韻·通釋_上·釋原》「貞下起元」云：

四聲之緯，斟酌唐宋元韻、《正韻》，考之古昔，參之天然，分者分之，合者合。……其為開齊撮合四等韻轉音，各為一等，絲毫不相假借，稍移兩字，便為別韻。其閉口「今兼械甘」四韻轉音則有不同，「今兼械」三韻，依閉口「金兼」轉音；「甘」為終韻，乃用開口「庚干」轉音，而旋收閉口。夫閉口原隸羽音，三十六韻而羽音止居其四，又每一韻至羽音，則有聲無字者多，有字者少，邵子所謂冬則閉而無聲者也。閉極則開，水窮木長，是亦貞下起元，消息自然之理也。（卷一，頁 29）

開齊合撮四呼之分，其理據在於韻部介音之差異；閉口韻的特點則在於以雙唇鼻音收尾。兩者分立標準不同，但陳蓋謨基於「律韻同原」的定見，為求分韻能合乎宮商角徵羽「五音」之數，蓄意閉口韻獨立成一類，與開齊合撮四呼並列，排在各韻之末，隸屬於羽音。儘管此舉勉強使韻類能應合「五音」之數，但卻造成新的漏洞一閉口呼韻目獨少，且轉音字必須分立兩等——「今兼械」三韻均為齊齒，唯獨「甘」韻為開口，因此借用邵雍音學思想，以節氣循環消長解釋發音之開閉與韻數之多寡，⁴⁰「甘」居於三十六韻綱之末，且取開口「庚干」為轉音字，蓋寓含「貞下起元」之意，象徵三十六韻之排序，乃首尾相銜、循環反覆，切合自然消長之理。如此看來，陳蓋謨之韻部排序，與方以智《切韻聲原》「旋韻圖」同出一轍，均是恪遵邵雍「開發收閉」的變化法則，以此作為韻部排序的理據，⁴¹無怪乎陳蓋謨讚嘆曰：「其(方以智)自敘聲音之教，亦謨意見所及。……是立《統韻》來，第一真知己也。」(《元音統韻·通釋下》，「稽往」，卷二，頁59)

四、對《元音統韻》的解讀與評價

陳蓋謨編纂《元音統韻》時，所假想的理想讀者為何？與陳蓋謨時代相近的學者，有哪些人曾閱讀過《元音統韻》，並且留下評論呢？近數十年來，在西方音韻學的薰染之下，當代學者又以何種眼光看待《元音統韻》呢？這些問題，值得我們從音韻學接受史的角度予以逐一釐清。

(一) 明清學者對《元音統韻》之評議

⁴⁰ 為何入聲韻字獨少？此一問題，陳蓋謨在《皇極圖韻》已有所察覺，並提出解釋。參見王松木：〈因數明理——論陳蓋謨《皇極圖韻》的理數思想與韻圖設計〉。

⁴¹ 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〉(2012)、〈知源盡變——論方以智《切韻聲原》及其音學思想〉，《文與哲》第21期(2012年)，頁285-350。

陳蓋謨學識淵博、兼涉多學，與江浙地區文人學士多所往來。《皇極圖韻》撰成後，方以智、劉獻廷（1648-1695）、潘耒（1646-1708）等人均曾寓目，而沈寵綏《度曲須知》更直接轉錄〈經緯圖〉、〈省括圖〉，足見陳蓋謨韻學受到晚明學界的關注。明代覆亡後，陳蓋謨潛心編纂《元音統韻》，在全書竣成之前，曾持書稿與文德翼⁴²、高承埏（1603-1648）⁴³等學者相互切磋討論，高承埏評論曰：

有〈省括〉五等之天然，信〈經緯〉四聲之劃一，談韻者說分說合，儘入玄微。觀此圖，指濁指清，不過平淡。請以陳子《統韻》質之古今億萬人可也。（《元音統韻·通釋上》，卷一，頁32）

清初學者評論《元音統韻》一書，大抵肯定陳蓋謨推衍邵雍唱和之學，以統合古韻、唐韻，以期有助於識字正音。潘應賓、范廷瑚之序文所言，雖不無溢美之詞，但能切中陳蓋謨的編纂意圖。

……韻之所從來遠矣。後世學士大夫，出其智巧，各成其書，互有得失。自邵子出，而《皇極經世》昭然發蒙，條理精密，實為音韻之宗。獻可陳先生《統韻》一書，蓋本邵子天聲地音之法，而統古韻、唐韻以集其成者也。（潘應賓〈《元音統韻》序〉，頁1707）

《元音統韻》一書本乎《皇極經世》，究悟其原，編輯纂彙，實太古迄今未有之書。闡明聲音字學之元，會集大成，無字不入

⁴² 據《浙江通志》載，文德翼，字用昭，江西九江人。崇禎七年（1634）進士，授嘉興推官。因黃道周介紹而結識陳蓋謨。陳蓋謨曾親駕扁舟至臨安探訪文德翼，並持《元音統韻》初稿與文德翼討論，此事載於文德翼〈《皇極統韻》序〉，《求是堂文集》卷二，頁11-12。

⁴³ 高承埏，字澤外，號寓公。浙江秀水人。明崇禎十三年（1640）進士，知遷安縣。明亡後，隱居故鄉，好聚書，藏書多達七萬餘卷，著《稽古堂集》。

韻中，無韻不歸於統。命名制字確皆有本，可令不識字之人統識古今之字，真有功於天下後世也。（范廷珣〈《元音統韻》序〉，頁 1714）

降至乾嘉時期，古音學研究臻至頂峰，樸學家強調辨析古音之發展源流。《元音統韻》沿襲吳棫「通轉叶音」的過時觀點，與清代古本音學派的路徑不合，故《四庫提要》給予「未考古音源流」之負面評價。此後，《元音統韻》一書便逐漸淡出學者視域，不再為人所熟知。

（二）當代學者對《元音統韻》的詮釋

近百年來，傳統聲韻學深受西方音韻學的影響，在研究觀點、材料與方法上，均有大幅度轉變。中國實驗語音學的先驅—劉復（1891-1934），曾將傳統語音分析分成「經典派」與「戲曲派」，並評論兩派的差異，云：

經典派的語音學是今日以前語音學的正宗。在此正宗之外，有一別宗，不為世人所注意，甚至於被經典派唾棄的，就是“戲曲派”。我們不能說經典派在語音學上沒有相當的貢獻。但此派自視極高，成見極深，處處受舊說的拘束，牢不可破。膽大一點、高能一點的人，亦還許有自創新說的時候，普通的都像在泥團裡打滾，愈打愈昏，直打到眼耳口鼻全為汙泥所閉塞。戲曲派就不是如此。他們絕不講什麼聖經賢傳，他們只根據著事實研究。他們絕不受經典派舊說的束縛，也絕不想把研究的結果貢獻於經典派而得其採納或贊許；他們的目的，只是要想把字音研究清楚了，使唱戲時不唱錯。⁴⁴

⁴⁴ 劉復：〈（明）沈寵綏在語音學上的貢獻〉，《國學季刊》2卷3期（1930年），頁411-412。

依照劉復（1930）的分類法，陳蓋謨《元音統韻》、沈寵綏《度曲須知》恰成對照組，適足以分別作為「經典派」與「戲曲派」的代表。在晚明時期，陳蓋謨所代表的「經典派」，以建構天地元音為理想目標，曾經居於音韻學研究主流地位；然而，隨高本漢的「語音史」研究典範崛起，過往「經典派」韻學因摻雜過多主觀虛妄的思想，語音的純淨性已被思想泥團所攪亂，難以從中客觀地看清真貌，故逐漸被當代學者所遺棄。試觀劉復文章發表至今，才不過八十餘年，但學術風氣卻已遽然翻轉，百年前居於韻學正宗地位的「經典派」，如今早已乏人聞問，反倒是以往遭受唾棄的「戲曲派」活躍於台面之上。

在語音史典範的主導下，當代學者青睞《度曲須知》之類的「戲曲派」文獻，鮮少以《元音統韻》為主要研究對象，縱使偶有研究者關注陳蓋謨的等韻學論著，其目的仍是從「語音史」立場著眼，儘管研究者清楚《元音統韻》並非如實反映時音，但仍是冀望能從中發掘到古代方音的蛛絲馬跡。如鄭雅方認為《元音統韻》雜糅古今音系，⁴⁵但仍從語音史的角度評述此書的研究價值：

《元音統韻》既承襲傳統，恪守三十六字母，對於韻之歸類卻能體現時音，將中古主要元音相近諸韻歸納為一部，不僅能反映出當時之語音，並點明中古四等二呼演變至四呼之過程，於音系上仍嫌雜混，是為不免之缺失。

據筆者所見，當代音韻學研究群體之中，對《元音統韻》的詮釋最為深入者，當首推甯忌浮《漢語韻書史·明代卷》。甯氏選擇從「韻書史」的角度切入，論述《統韻》、《古韻疏》、《唐韻疏》的內容體例，對比《元音統韻》與明代各類韻書之間的傳承關係，故能精準地掌握

⁴⁵ 鄭雅方：《〈元音統韻〉音系研究》（臺北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2005年），頁229-230。

《元音統韻》的編纂意圖及其歷史地位，並明確體認到《元音統韻》的音系特點，云：「他（陳蓋謨）所謂的“元音”“正音”與時音處於對立位置，他排斥時音，排斥方言，《通釋》上下兩卷多有表述。……陳蓋謨的語言當屬主觀唯心主義範疇。」（頁 398）

然而，儘管甯忌浮自知《元音統韻》是字書、韻書、韻圖三為一體的工具書，而韻圖（《經緯圖》）尤為全書編排之總目與關鍵，亦是陳蓋謨音學理論的精華所在，但因受限於研究取材範圍，只聚焦於韻書上，未能關注陳蓋謨在等韻學上的諸多創意，⁴⁶深入剖析《經緯圖》的設計理據，及其與《統韻》、《古韻疏》、《唐韻疏》之間的關聯，對於《元音統韻》之闡釋仍嫌不夠全面、有所缺漏。

五、結語

事物往往有多元面向，如何理解事物的意義，端賴人們「關注什麼」？「如何關注」？對於等韻文本的理解亦然。今人詮釋等韻文本，理應先懸置主流觀點，改以新奇、陌生眼光觀察，如同品鑑一件未曾見過的人造器物，不僅須仔細觀察器物的外在形貌、描述使用器物的體驗，更得用心思考器物形制設計的理據與功能，並推究創造者的設計意圖，執此認知一功能的模式來詮釋韻圖，將器物之「形式」、「功能」兩相照應、彼此聯繫，才能深入領悟到韻圖設計的創意與趣味。

對於《元音統韻》之詮釋，也可以有不同的視角。從「語音史」角度看，《元音統韻》是人為創造的理想音系，並不客觀反映現實語音；從「韻書史」角度看，《元音統韻》文本多抄錄自《字彙》與《同文鐸》，陳蓋謨只是掇拾前人成果罷了。然而，若改以「人」為本位，轉而關注陳蓋謨之韻圖設計及其對理想音系的體認，並深入發掘其中的音學思想，如此便開啟了「音韻思想史」的新路徑。經此視閥轉換之後，

⁴⁶ 甯忌浮：《漢語韻書史·明代卷》（上海：上海人民出版社，2009）。

《高雄師大國文學報》第四十三期

《元音統韻》便湧現出新的研究意義與價值。

引用書目

一、專書

(一) 傳統文獻（依時代先後排序）

- (宋) 邵雍：《皇極經世書》，臺北：中國子學名著集成編印基金會印行，1978年。
- (明) 沈寵綏：《度曲須知》，古典戲曲聲樂論著叢編第五種，北京：音樂出版社，1957年。
- (明) 楊慎著，王仲鏞箋證：《升庵詩話箋證》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- (明) 方以智：《通雅·切韻聲原》，《方以智全書》第一冊，侯外廬編，上海：上海古籍出版社，1988年。
- (明) 吳繼仕：《音聲紀元》（北京圖書館藏明萬曆刻本），《續修四庫全書·經部小學類》254冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- (明) 呂維祺：《音韻日月燈》（天津圖書館藏崇禎六年楊文驄刻本），《續修四庫全書·經部小學類》252冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- (明) 梅膺祚：《字彙》，附不知撰人《韻法直圖》與李世澤《韻法橫圖》，華東師大圖書館藏萬曆四十三年刻本，《續修四庫全書·經部小學類》232冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- (明) 袁子讓：《字學元元》（上海圖書館藏明萬曆三十一年刻本），《續修四庫全書·經部小學類》255冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- (明) 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，臺南：莊嚴文化事業公司，1997年。
- (明) 陳蓋謨撰，(清) 吳任臣補輯：《元音統韻》，《四庫全書存目叢

- 書·經部·小學類》215冊，臺南：莊嚴文化事業公司，1997年。
- (明)文德翼：《求是堂文集》，《四庫禁燬書叢刊·集部》141冊，北京：北京出版社，2000年。
- (清)朱彝尊：《曝書亭集》，收入影印文淵閣《四庫全書》第1318冊，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986年。
- (清)張玉書等纂：《康熙字典》，《字典彙編》第15-16冊，北京：國際文化出版社，1993年。
- (清)劉獻廷：《廣陽雜記》，北京：中華書局，1997年。
- (清)樊騰鳳原著，年希堯增補：《五方元音》，北京：文成堂印行。
- (清)熊士伯：《等切元聲》，台灣師範大學圖書館藏康熙四十三年尚友堂刊本。

(二) 近人論著 (依作者姓氏筆劃排序)

- 耿振生：《明清等韻學通論》，北京：語文出版社，1992年。
- 甯忌浮：《漢語韻書史·明代卷》，上海：上海人民出版社，2009年。
- 趙蔭棠：《等韻源流》，臺北：文史哲出版社，1957年。

二、引用論文

(一) 期刊論文

- 王松木：〈歧舌國的不傳之密——從《李氏音鑑》、《鏡花緣》反思當前漢語音韻學的傳播〉，《漢學研究》26卷1期，2008年，頁231-260。
- 王松木：〈談音說韻——明末中西音韻學的相遇對話〉，《國際漢學》第19輯，北京：大象出版社，2010年，頁250-271。
- 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〉，《中國語言學集刊》第6卷第

- 1 期，香港：香港科技大學，2012 年，頁 47-92。
- 王松木：〈知源盡變——論方以智《切韻聲原》及其音學思想〉，《文與哲》第 21 期，2012 年，頁 285-350。
- 王松木：〈因數明理——論陳蓋謨《皇極圖韻》的理數思想與韻圖設計〉，《文與哲》第 23 期，2013 年，頁 241-292。
- 王松木：〈務窮後世之變——論潘耒《類音》的音學思想與設計理念〉，《漢學研究》第 31 卷 4 期，2013 年，頁 209-246。
- 平田昌司：〈音起八代之衰——復古詩論與元明清古音學〉，《中華文史叢刊》第 85 輯，2007 年，頁 181-201。
- 李杏：〈潘雪石生平畫傳冊頁〉，《收藏家》第 7 期，2000 年，頁 37-39。
- 李惠綿：〈沈寵綏體兼南北的度曲論〉，《臺大中文學報》第 33 期，2010 年，頁 295-340。
- 尚平、楊金萍：〈華嚴字母的形成及其數字意蘊〉，《社會科學戰線》第 12 期，2009 年，頁 13-18。
- 張湧泉：〈論吳任臣《字彙補》〉，《中國文字研究》第 1 輯，1999 年，頁 373-405。
- 梁冬梅：〈《華嚴字母》的結構及其唱頌〉，《黃鍾》第 4 期，2003 年，頁 57-59、76。
- 陳子怡：〈釋《康熙字典·內含四聲音韻圖》的唱〉，《女師大學術季刊》第 1 卷 2 期，1930 年，頁 410。
- 馮錦榮：〈陳蓋謨之生平及西學研究——兼論其著作與馬禮遜《華英字典》之中西學緣〉，《明清史集刊》第 9 卷，2011 年，頁 209-262。
- 劉復：〈(明)沈寵綏在語音學上的貢獻〉，《國學季刊》2 卷 3 期，1930 年，頁 411-435。

(二) 論文集論文

- 趙蔭棠：〈《康熙字典·字母切韻要法》考證〉，《等韻源流》，北京：商

務出版社，2011年，頁279-316。

（三）學位論文

王松木：《明代等韻之類型及其開展》，嘉義：中正大學中文研究所博士論文，2000年。

林思姩：《沈寵綏音學之研究——以〈度曲須知〉和〈絃索辨訛〉為例》，高雄：高雄師範大學國文所碩士論文，2014年。

彭于綸：《陳蓋謨音學思想之研究——以〈皇極圖韻〉和〈元音統韻〉為主》，高雄：高雄師範大學國文所碩士論文，2013年。

鄭雅方：《〈元音統韻〉音系研究》，臺北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2005年。