

從音韻學窺探六朝隋唐詩律理
論之起源

蕭 振豪

目錄

文獻簡稱一覽表	1
第一章 序論	2
第一節 研究背景	2
第二節 先行研究及其評述	9
第三節 有關詩歌韻律起源的兩大問題	16
第二章 「輕清重濁」重議：以詩律為中心	25
第一節 輕重與平仄無關論	25
第二節 有關「輕清重濁」的前人研究	27
第三節 輕重說	34
第四節 清韻、濁韻、通韻、落韻說	40
第三章 紐與詩律(上)	49
第一節 三種紐	49
第二節 紐與雙聲	55
第三節 紐的變奏：詩歌韻律論中的正、傍紐諸說	57
第四節 關於正、傍紐的誤說	62
第四章 紐與詩律(中)	66
第一節 <i>Yamaka</i> 與 <i>Anuprāsa</i> 簡論	66
第二節 「紐」為 <i>yamaka</i> 非 <i>bandha</i> 辨(一)：紐與「雙」	72
第三節 「紐」為 <i>yamaka</i> 非 <i>bandha</i> 辨(二)： <i>bandha</i> 與 圖像詩	75
第四節 <i>Yamaka</i> 與「四聲一紐」——兼論韻尾問題	79
第五節 佛教文獻中與「紐」相關的 <i>Yamaka</i>	84
第六節 <i>Subodhālaṅkāra</i> 所見 <i>Yamaka</i> 說分析	87
第五章 紐與詩律(下)	95
第一節 沈約與「四聲一紐」	95
第二節 傳沈約《四聲譜》紐圖考	98
第三節 正、傍紐與大、小紐有別論	109

第四節	大、小韻與大、小及正、傍紐關係論	115
第五節	紐說發展與詩律理論	117
第六章	總結	122
第一節	本論文的檢討與補充	122
第二節	非線性的詩歌韻律	125
參考書目		131
附錄一	詩律及聲韻史年表	145
附錄二	《文鏡秘府論·西卷·二十八種病》正、傍紐說原文	149
附錄三	梵語及巴利文詩歌文獻討論 <i>Yamaka</i> 及 <i>Anuprāsa</i> 章節一覽	152

文獻簡稱一覽表

梵語詩學論著的成書年代爭議頗大，以下主要參考黃寶生《梵語詩學論著彙編》。

簡稱	梵文/巴利文名稱	中譯名稱	作者	時代
(1) 詩論				
NS	<i>Nāṭyaśāstra</i>	《舞論》	Bharata(婆羅多)	產生於公元前後；定型於 4-5 世紀
BhK	<i>Bhaṭṭikāvya</i>	《跋底詩》	Bhaṭṭi(跋底)	7 世紀初
KL	<i>Kāvyaśāstra</i>	《詩莊嚴論》	Bhāmaha(婆摩訶)	7 世紀
KD	<i>Kāvyaśāstra</i>	《詩鏡》	Daṇḍin (檀丁)	7 世紀
KLS	<i>Kāvyaśāstrakārikā</i>	《詩莊嚴論經》	Vāmana (伐摩那)	7 世紀
AP	<i>Agnipurāṇa</i>	《火神往世書》	佚名	8-9 世紀定型?
KLr	<i>Kāvyaśāstra</i>	《詩莊嚴論》	Rudraṭa (樓陀羅吒)	9 世紀中期
KP	<i>Kāvyaśāstra</i>	《詩光》	Mammaṭa(曼摩吒)	11 世紀
Subodh.	<i>Subodhāśāstra</i>	《易覺莊嚴》	Saṅgharakkhita	12 世紀
Vutt.	<i>Vuttodaya</i>	《詩律解釋》	Saṅgharakkhita	12 世紀
(2) 其他				
SS	<i>Suśruta Sāṃhitā</i>	《妙聞集》 / 《妙聞本集》	Suśruta	公元前 6 世紀?
Vkn	<i>Vimalakīrtinirdeśa</i>	《維摩經》		公元 1 世紀?
Mvyut.	<i>Mahāvīyūtpatti</i>	《翻譯名義大集》		9 世紀
大正	大正新修大藏經			
大日本	大日本佛教全書			

第一章 序論

第一節 研究背景

六朝隋唐的詩歌韻律發展，可以說是中國文學史上極為重要的里程碑。在此以前，從《詩經》、《楚辭》到漢代以來的詩賦，所具備的格律主要是押韻、對偶以及雙聲、疊韻、聯綿詞等手法，以至齊言、四六等慣用的音節組合，並沒有出現與聲調相關的規定。到了南朝，格律的重心起了根本性的變化，聲調成為了文學作品中最為基本的規定之一。《南齊書·陸厥傳》：

永明末，盛為文章。吳興沈約、陳郡謝朓、琅邪王融以氣類相推轂。汝南周顒善識聲韻。約等文皆用宮商，以平上去入為四聲，以此制韻，不可增減，世呼為「永明體」。¹

四聲的發現，為中國文學帶來新的元素，到了四聲二分為平仄，近體詩歌律的框架基本已備。從近體詩到嚴分四聲的詞、曲，乃至清代的八股文，甚至敦煌變文、民間說唱文學等，無一不受四聲或平仄的影響。可以說，沒有與四聲相關的格律規定，中國文學的面貌將大為不同。

然則，詩律理論的起源到底是什麼？一般將從四聲到平仄的發展視為「四聲——八病——平仄」的直線發展，當中八病指平頭、上尾、蜂腰、鶴膝、大韻、小韻、傍紐、正紐，前四病主要規定聲調的配置，後四病則規定聲母和韻母的配置。然而，這三者之間是否直接相承，卻是一個頗大的疑問。首先是「平仄」一詞一作「平側」，最早作為詩律術語使用的例子，見於寒山詩：

¹ 蕭子顯：《南齊書》（北京：中華書局，1995年），頁898。

有箇王秀才，笑我詩多失。云不識蜂腰，仍不會鶴膝。平側不解壓，凡言取次出。我笑你作詩，如盲徒詠日。²

寒山的生卒年代頗有爭議，一般定為 8 到 9 世紀之間，³ 略晚於近體詩大致成形的唐中宗、武周、唐玄宗初期(684-712 以後)。而方便初學者學習近體詩格律的「平仄譜」，至今未見唐代文獻的相關記載，現存最早的是日本平安時代的《作文大體》載所謂「平他譜」(書前有天慶二年(939)《倭注切韻》序)，反映平仄二分雖然在更早期已經存在，但以平仄命名並作為詩律理論的核心概念，時代似乎偏晚，難以與詩律理論的源頭直接對應。

至於八病的源頭同樣有不少問題，一般雖將八病的創始者歸於沈約，⁴ 但《文鏡秘府論·西卷·文二十八種病》引劉善經《四聲指歸》的說法，卻令人不無疑惑：

沈氏云：「人或謂鶴膝為蜂腰，蜂腰為鶴膝，疑未辨。」然則孰謂公為該博乎？蓋是多聞闕疑，慎言寡尤者歟。⁵

如果八病的名目及定義創自沈約，為何他對鶴膝和蜂腰的定義「疑未辨」？從此可以看出，在劉善經的時代，似乎並沒有將沈約視為八病說的創始人。而且，本文第三和第五章還會提到八病諸說的矛盾甚至誤說，由此可見八病可能並非來自於單一的源頭。

² 寒山著，項楚注：《寒山詩注》(北京：中華書局，2000年)，頁 751。

³ 寒山生卒年有 700-780(胡適)、750-820(孫昌武)、740-820(松村昂)、710-815(陳慧劍)、691-793(錢學烈)等說，羅時進定為 726-826 之間。羅時進：〈寒山生卒年新考〉，《唐詩演進論》(南京：江蘇古籍出版社，2001年)，頁 197-214。

⁴ 王通《文中子中說》：「分四聲八病，剛柔清濁，各有端序。」最早提到八病為沈約所創的則是盧照鄰〈南陽公集序〉：「八病爰起，沈隱侯永作拘囚。」王通：《中說》，《四部叢刊》影印鐵琴銅劍樓藏宋刻本(上海：商務印書館，出版年不詳)，卷二，頁 1b。盧照鄰著，祝尚書箋注：《盧照鄰集箋注》(上海：上海古籍出版社，1994年)，頁 323。

⁵ 空海撰，盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》(北京：中華書局，2006年)，冊二，頁 982。

四聲說的源頭問題更具爭議性。自陳寅恪〈四聲三問〉以來，梵文對中國詩律的影響開始備受注目。其三問可簡單歸納如下：

初問曰：中國何以成立一四聲之說？[……]

答曰：所以適定為四聲，而不為其他數之聲者，以除去本易分別自為一類之入聲，復分別其餘之聲為平上去三聲。綜合通計之，是為四聲也。

但其所以分別其餘之聲為三者，實依據及模擬中國當日轉讀佛經之三聲。而中國當日轉讀佛經之三聲又出於印度古時聲明論之三聲也。[……]

佛教輸入中國，其教徒轉讀經典時，此三聲之分別當亦隨之輸入。[……]

再問曰：[……]然則無論何代何人皆可以發明四聲之說，何以其說之成立不後不先適值南齊永明之世？[……]

答曰：南齊武帝永明七年[489]二月二十日，竟陵王子良大集善聲沙門於京邸，造經唄新聲。[……]⁶

針對陳寅恪的說法，饒宗頤有相反的意見，其主要觀點可歸納如下：

- (1) 吠陀三聲早已失傳，不可能於六朝時傳入中國；
- (2) 四聲興起實始於劉宋，而永明時所造梵唄，「乃誦佛經之聲曲折，與永明之聲病說無關」，「文士實未聞參預其事，不得謂善聲沙門與審音文士交互影響，遂有四聲之創製」；
- (3) 佛教誦經禁止用婆羅門頌法；
- (4) 吠陀三聲中，*svārita* 為另外兩聲(*udātta* 及 *anudātta*)之結合，「必一字句有兩音以上，始有此現象，在漢土文字，無從比附」。⁷

⁶ 陳寅恪：〈四聲三問〉，《金明館叢稿初編》（北京：生活·讀書·新知 三聯書店，2009年），頁367-381。

⁷ 饒宗頤：〈印度波爾尼仙之圍陀三聲論略——四聲外來說平議〉，《饒宗頤二十世紀學術文集》（台北：新文豐出版股份有限公司，2003年），第七冊，頁664-677。

針對饒宗頤的觀點，平田昌司有兩點修正，即(1)吠陀三聲傳入中國的假設雖難以證實，齊梁僧俗卻接觸到另一種音高三分法，即《高僧傳》提到的「三位七聲」；⁸ (2)在貴霜朝時代的西北印度，佛教禁止娛樂性活動的規條已經成為空文，如說一切有部、根本說一切有部等開始應用婆羅門教的方法誦經。而在龜茲出土的四世紀後期的寫本 *Chandoviciti* (《詩律考辨》)內容與佛教完全無關，純粹屬於婆羅門教系統，「佛教寺廟收藏這種外教著作的理由，無非是為了滿足僧徒撰寫梵讚的需要」。⁹ 第二點牽涉到龜茲出土文獻的問題，後文還會具體談到。

四聲說是否受梵語影響，牽涉到佛教以至婆羅門教的誦讀法，以及佛教史的重大問題，頗難得出確切的定論。陳寅恪的四聲源自轉讀說，經常被視為「四聲外來說」，實際上陳寅恪只是說將聲調歸納為四聲的概念來自轉讀，而並不是說漢語聲調的產生肇自轉讀。¹⁰ 在文學史的論著中，支持陳寅恪說的有羅根澤；至於郭紹虞、管雄等則是早期贊成，後來轉為反對陳寅恪說。尤其管雄認為聲律論自陸機已經提出，並非始自沈約等人；沈約等人發現四聲，並未受梵文的影響，而又將之運用到文學作品上。¹¹ 管雄的說法可以歸納為「本土發展說」，即永明體的出現與中國文學史的自身發展有密切的關係。不過，「本土發展說」在邏輯上有不能自圓之處：韻律的構成並非只有四聲，即使認為四聲的發現與轉讀無關，是否就可以馬上將韻律的發展完全視為中土的發

⁸ 《高僧傳·經師》：「若能精達經旨，洞曉音律，三位七聲，次而無亂；五言四句，契而莫爽。其間起擲盪舉，平折放殺，游飛却轉，反疊嬌弄。動韻則流靡弗窮。張喉則變態無盡。故能炳發八音，光揚七善。」(大正 50:415b)

⁹ 平田昌司：〈梵讚與四聲論(上)—科學制度與漢語史 II〉，《第二屆國際暨第十屆全國聲韻學學術研討會論文集(一)》，台灣：國立中山大學，1992年5月15-17日，頁43-65。

¹⁰ 平田昌司對此已有駁斥，見〈梵讚與四聲論(上)—科學制度與漢語史 II〉，《第二屆國際暨第十屆全國聲韻學學術研討會論文集(一)》，頁46-47。

¹¹ 管雄：〈聲律論的發生和發展及其在中國文學史上的影響〉，《古代文學理論研究》第三輯(1981年)，頁30-33。

展？八病、平仄乃至詩文中的聲調分配等有沒有可能受外國文學、音樂或語言學的影響？誠然，注重文學作品音節動聽的聲律論早見於沈約之前，但所謂「宮商」的調配是極為抽象而難以用客觀標準衡量的概念，各人說法莫衷一是；最終觸發永明文士提出四聲說以至平頭、上尾等具體標準，其觸發的媒介若何？是否有受外來文化若干影響的可能性？陳寅恪所說的「然則無論何代何人皆可以發明四聲之說，何以其說之成立不後不先適值南齊永明之世？」，同樣可以改寫為：「然則無論何代何人皆可以發明韻律之說，何以其說之成立不後不先適值南齊永明之世？」對此，「本土發展說」的支持者並未能有效說明。

所謂「何以其說之成立不後不先適值南齊永明之世」，這裏又牽涉到一個重大的問題，即以四聲為首的韻律說，在中國的韻律史上屬於突變現象。平田昌司就此簡述如下：

永明聲律論是中國文學史上的突變現象：它在很短時期之內完整地提出了極其繁瑣的聲調搭配規則，而且在此以前也找不到可以用來依傍的理論體系，這樣有點不自然。¹²

永明聲律論的突變性質，還可以從幾個現象加以討論：

- (1) 永明聲律的提出及其發展，高度集中在南方，而有關北方文壇的韻律文獻則少之又少。如果依照「本土發展說」，遠在陸機之時已有聲律論的提出，何以北方對聲律的發展不但沒有同步發展，甚至連回應的文獻也沒有？

¹² 〈梵讚與四聲論(上)—科學制度與漢語史 II〉，《第二屆國際暨第十屆全國聲韻學學術研討會論文集(一)》，頁 61。

- (2) 永明詩律理論的主要基礎在於避複，這與中國文學理論中既有的「暨音聲之迭代」(陸機〈文賦〉)並沒有直接相承的關係；
- (3) 隨佛教傳入，中國的藝術文化受到不少的影響與衝擊，諸如音樂(樂器與曲風)、文學(敘事手法)、雕塑、壁畫等範疇，或多或少，無不染有外國文化的色彩。伴隨佛經偈頌翻譯等而進入中國僧侶及文人視野的韻律問題，很難說對中國完全沒有留下任何痕跡(即使是間接的刺激作用)。本章第三節還會提到龜茲的重要性。

不過，要探討六朝隋唐詩律理論的來源(不論是中國本土抑或是西域、印度的源頭)，存在不少的難題。首先是缺少直接證據，中國本土對詩律理論的描述多屬吉光片羽，而較為詳盡的《文鏡秘府論》又存在不少文獻上的問題(詳見第二節)。西域的材料則有賴於出土的殘卷，北方由於氣候乾燥，殘卷保存狀態較好；如印度南部、錫蘭等南亞地區的文獻，則由於氣候潮濕難以保存，難以具體勾勒其與詩律的關係。因此可以說，無論對於六朝隋唐詩律理論的來源採取何種態度，基於直接證據不足的現實情況，其論證過程不免有局部與間接的問題。

值得注意的是，有一些學者討論永明詩律的背景時，並不從陳寅恪的假說入手，如王運熙、楊明《魏晉南北朝文學批評史》：

佛教東漸，譯經事業日盛，佛經原以梵文寫成，而梵文是拼音文字。這種拼音的原理，自然更會給學者以重大啟發。[……]永明聲律論離不開熟練地辨析聲、韻、調，固隨佛經翻譯而來的對拼音原理的進一步自覺，于聲律理論的產生是有促進作用的。¹³

¹³ 王運熙、楊明著：《魏晉南北朝文學批評史》(上海：上海古籍出版社，1989年)，頁224。

從背景上確認梵語對文士審音的影響。這種說法無疑比較符合當時的實際情況，而非把「外來 vs 本土」的二元對立絕對化，而過分簡化了詩律的多重來源。李新魁支持饒宗頤的說法，同樣反對「四聲外來說」，他認為梵語對永明聲律論的影響是：

沈約等人之功績，主要是在鳩摩羅什《通韻》的直接啟發之下，一方面制為「紐字之圖」以闡明反切拼合與雙聲疊韻之關係的原理，並倡用在文學創作中為求「文章麗則」應當運用雙聲疊韻的原理提煉漢語的辭藻而增加語匯；[……]其主要理論在於依據《通韻》闡明[……]「旁紐正紐，往返鏗鏘」等原理，並在這些道理的啟發下定出「八病」的提法。這是沈氏受梵學影響的一個突出表現。¹⁴

認為八病與敦煌出土 S.1344V《論鳩摩羅什通韻》有關。說永明詩律理論的催生與梵學傳入中國的背景有關，雖然大致上正確，但本論文的第五章將會提到，正、傍紐也有多重的來源與層次，不能簡單的加以比附。先不討論《論鳩摩羅什通韻》的真偽問題，八病中的正、傍紐和《論鳩摩羅什通韻》並沒有太大的關係。此外，逢欽立〈四聲考〉亦論及紐與永明聲律論的關係，惜內容頗為龐雜，當中附會之處不少，與本論文的結論並不完全一致。¹⁵ 本論文的研究方向，即旨在將陳寅恪的觀點擱置不論，先從梵學入華影響中國音韻和詩律概念的背景，尋找更具體、更有說服力的外語來源。

¹⁴ 李新魁：〈梵學的傳入與音韻學的發展——兼論饒宗頤先生對梵學研究的貢獻〉，《李新魁音韻學論集》（汕頭：汕頭大學出版社，1999年），頁488。

¹⁵ 逢欽立：〈四聲考〉，《漢魏六朝文學論集》（西安：陝西人民出版社，1984年），頁513-554。

第二節 先行研究及其評述

研究詩律的具體演變與發展，主要有兩種手段，即(1)詩論文獻分析及(2)具體詩作的實際格律統計。前者屬於詩歌外部的文獻範疇，即從文獻入手，嘗試找出詩律理論的歷史與演變；後者則屬詩歌內部的研究。然而，這兩種研究方法都同時遇上不少限制和瓶頸，使有關的研究一直難以獲得突破。

文獻分析方面，絕大部分材料的分析已經呈飽和狀態，如《宋書·謝靈運傳論》、《南史·陸厥傳》、《文心雕龍》等材料，由於提到詩律的內容並不詳細，如果沒有新的研究角度，很難再有突破。唯一對詩病和詩律諸說記載較詳的是空海的《文鏡秘府論》及其略本《文筆眼心抄》，自王利器《文鏡秘府論校注》、小西甚一《文鏡秘府論考》、興膳宏《弘法大師空海全集 第五卷》，以至集大成的盧盛江《文鏡秘府論彙校彙考》，幾乎已網羅所有相關文獻，注解精詳，但有關詩律部分的注解，仍未能令人完全滿意。究其原因，首先是注解者並非專研音韻學，因此遇上《文鏡秘府論》中較為艱深的詩律內容，並未採取非常嚴格的音韻學研究方法，導致錯誤的結論。其次，一般學者視《文鏡秘府論》為詩歌創作理論的材料，而鮮少將之視為音韻學的文獻，更遑論從語言史和音韻學史的角度加以分析某些術語和概念的演變，並探討當在何種脈絡下理解《文鏡秘府論》的詩律理論。

最後一點則是文獻本身的問題。清水凱夫提到中國學者使用《文鏡秘府論》的態度問題：

中國的研究家，雖然大體上承認空海的《文鏡秘府論》，並引用論證自己學說所需的部分內容，但卻不肯承認這部書是全面而正確地抄錄各種詩論諸書而編集的這一根本性質。¹⁶

但實際上《文鏡秘府論》以至《文筆眼心抄》所載內容並非毫無疑問。《文筆眼心抄》雖然是《文鏡秘府論》的略本，但在刪略原書時，常常出現跟《文鏡秘府論》不一致的地方，有時是誤解了《文鏡秘府論》的原意，有時甚至是加入了《文鏡秘府論》所沒有的內容，這些都反映了文獻在修訂過程中的不穩定性。而《文鏡秘府論》一書本身也有「雜叢」的性質，亦即整理了六朝以來的諸多不同學說。《文鏡秘府論》的序提到：

即閱諸家格式等，勘彼同異，卷軸雖多，要樞則少，名異義同，繁穢尤甚。余癖難療，即事刀筆，削其重複，存其單號，[.....]¹⁷

空海在編定過程中，有沒有把不同層次的東西混為一談，這一點頗成疑問。尤其像本論文第三到第五章提到「紐」的不同說法，空海在編集時既沒有清楚說明每段引文的來源，又沒有清楚比較各家說法；甚至是所引用的原書本身就自相矛盾。總而言之，《文鏡秘府論》和《文筆眼心抄》是夾雜了大量不同時期、來源和學說的資料彙編，研究者並不能將之視為平面而單一的系統；反之，應當還原到歷史脈絡，仔細剖析每種學說出現的歷史環境，及其與音韻學、詩律理論發展的關係。

本文在分析以《文鏡秘府論》所引述的詩律理論時，將以安然《悉曇藏》等悉曇學材料為輔助工具。《悉曇藏》雖然時代比《文鏡秘府論》略晚

¹⁶ 清水凱夫：〈沈約八病真偽考〉，清水凱夫著，韓基國譯，《六朝文學論文集》（重慶：重慶出版社，1989年），頁202。

¹⁷ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁24。

(880 年序)，但在解釋悉曇字母時，大量引用中國唐代及以前的聲韻著作，當中不少更是已經佚失的文獻(如《韻詮》、《次第記》、《十四音訓敘》等)，且明確列出材料來源；而且其內容往往與《文鏡秘府論》對應。但引用悉曇學材料(尤其是日本悉曇學著作)時，同樣必須注意若干問題，如書中多借用漢語音韻學的概念說解悉曇文字，不一定完全符合原說，因此要注意材料的語境問題；另外悉曇學也有自己的學說發展，如本論文引用到的《悉曇輪略圖抄》等，又加入了一些個人意見，與六朝隋唐的原說距離漸大。可以說，詩律文獻的分析，不但要注意音韻學上的具體分析，還要注意每條材料的文獻問題，這為研究帶來不小的挑戰。

至於具體詩作的實際格律統計，同樣也是挑戰重重。經過數十年來的努力，統計已有若干成果，例如鄭健行及李斐都指出近體詩律的完成處於初唐的第三期，這一點已無疑義。¹⁸ 用近體詩律的標準來檢驗近體詩，當然可以確定學界一般接受的近體詩律的形成下限；不過詩作的時代愈早，這套標準的問題也愈為明顯。首先是設立標準的問題。既然近體詩律形成前有另外一些格律形式試驗，¹⁹ 以後來的近體詩格律作為「合律」的唯一標準，勢必誤判前代這些試驗形式為「不合律」。例如近體詩律中最重要的二四平仄相反原則，在「八病」中卻沒有專門的術語，而八病中的「蜂腰」則注重二五不得同聲，²⁰ 如果統計只關注二四相反律，而沒有統計守「蜂腰」的情況，結果只能認為詩作

¹⁸ 鄭健行：〈初唐五言律體律調完成過程之觀察及其相關問題之討論〉，《詩賦與律調》(北京：中華書局，1994 年)，頁 106-123。李斐：〈律詩定型及其成因淺探〉，《語言學論叢》第 41 輯(2010 年)，頁 97-117。

¹⁹ 郭紹虞舉出十一種特殊形式，鄭健行補充例子，參看郭紹虞：〈從永明體到律體〉，《照隅室古典文學論集(上)》(上海：上海古籍出版社，1983 年)，頁 333-343。〈初唐五言律體律調完成過程之觀察及其相關問題之討論〉，《詩賦與律調》，頁 110-111。

²⁰ 《文鏡秘府論·西卷·文二十八種病》：「蜂腰詩者，五言詩一句之中，第二字不得與第五字同聲」。《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 949。

「不合律」。又例如「○上○去○」在平仄律中當然不合律，但沈約等人的理論並未平仄分立，只強調四聲的交替互用，則「○上○去○」很可能已經是合律的表現。在「聲譜之論鬱起，病犯之名爭興，家製格式，人談疾累」的時代，²¹變數如此之多，不知道怎樣才算合律，要怎樣訂立檢視合律與否的標準，仍然是一個非常嚴峻的問題。

單靠人手統計，每考察兩處的平仄關係，就必須重新統計，但每個時期的詩合律原則，可能性何止千萬，這樣的統計手法不無「以有涯隨無涯」之感。使用電腦系統統計固然可以解決這一問題，Zhang and Song (張洪明、宋晨清)的研究輸入了大量的詩作數據，可任意計算兩處的聲律關係，單看已發表的沈約部分，其結果即和先行研究頗為不同：(1)平韻詩只有出句二五相反；(2)無論出句對句，不遵守二四相反律；(3)出句對句末字聲調相異。換言之沈約只在出句避蜂腰病，這在以前的研究中從未提及！研究還附有表示統計誤差的 p 值 (p-value)，並說明(4)沈約在一聯之中再找不到任何聲調對立的地方。²² 據說運用這個系統，可以將整個詩律的演變過程及作家所用的詩律類型一一呈現，²³不過由於數據及結果尚未公開，其結果能修正過往誤說的程度仍是未知之數。現時學界也沒有更好的研究方法，只能等待 Zhang and Song 的研究成果。因此就現時來說，以詩歌為主的詩律內部研究，其結果仍不能毫無疑問地予以接受。

²¹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 887。

²² Zhang Hongming and Song Chenqing, "The Tonal Prosody in Shen Yue's Pentasyllabic Poems – An Empirical and Statistical Study." In Abstract of The 21st Annual Conference of the International Association of Chinese Linguistics, Jun 2013, p.350.

²³ 宋晨清(私人交流，2013)。

首先打破這一研究困局的是 Mair and Mei 1991 年的論文，作者運用了大量漢語及梵語的詩歌理論文獻，探討近體詩律的梵文來源。這篇文章篇幅達百頁之厚，而且運用大量外文材料，並不容易閱讀，茲將其主要觀點概述如下：

1. 提出先行研究皆無法解答以下問題：(1) 四聲二分的起源；(2) 近體格律規則的來源；(3) 黏對規律的來源。²⁴
2. 借用梵語詩律存在不少實際的問題需要解決，例如中土沒有「格律」的概念，因而在佛經中需要翻譯格律名稱時，難以準確描述；梵文對漢語詩歌韻律的影響，並非直接的借用，而是外來刺激與滲透。²⁵
3. 中土格律的發展，其背景即為佛教的影響，如當時梵文字母、悉曇學以及反切的傳入，乃至謝靈運《十四音訓敘》的出現均可為證。²⁶ 至於近體詩律的具體發展則經歷了兩代人的努力，第一代的主要人物為以沈約為首的竟陵八友。竟陵八友的詩律實驗，其主要成果為：(1) 二四不同律、平頭、上尾、鶴膝等初步發展；(2) 使用較短的詩歌形式，即絕詩與律詩；(3) 引入梵語詩律中「輕」和「重」的概念。第二代為梁簡文帝蕭綱集團，包括庾肩吾、徐陵等人，當中又牽涉昭明太子蕭統與簡文帝之間對格律態度的差異，前者並不趨尚格律，從《文選》所選的文章可見其取態；而後者則繼續在沈約的基礎上繼續發展詩律，《玉臺新詠》所選可見亦可見其取態。²⁷
4. 在平仄對立的形成方面，認為庾肩吾〈侍宴〉一詩(不晚於 551 年)可視為完全依照平仄創作的作品。而梵文的「輕」(*laghu*)和「重」(*guru*)則為

²⁴ Victor Mair and Tsu-lin Mei, "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody." In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 51, No.2, Dec. 1991, p. 377.

²⁵ "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody." In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, p. 388.

²⁶ "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody." In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 389-392.

²⁷ "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody." In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 396-406.

平仄的來源，王昌齡所提及的輕重和梵文詩論 NS 所提到的概念可以對應。²⁸ 而平仄之別，即是可延長與不可延長之別。²⁹ 造成平仄之別的原因有二：(1)平聲字多，需要避複；(2)鶴膝病要求第五字和第十五字不得同聲調，上尾要求第五字和第十字不得同聲調，於是造成在平韻詩中單數句必然是非平聲。平仄的對立從事實上的(*de facto*)對立變成法例上的(*de jure*)對立。³⁰

5. 平仄(側)一詞的語源是 *sama* (平均，一致) 和 *viṣama* (不平均)，原本應用在佛教唱讚中。沈約時只有輕重之分，公元 500-550 年期間平仄二分，最後定名為平仄。³¹
6. 齊梁體的形成，包括六種規則的成立：(1)隔句押韻(曹植以來已確立)；(2)出句與對句四聲不同(齊梁以後確立)；(3)鶴膝(自沈約始，確立於 6 世紀後半)；(4)平頭，出句與對句第二字不同(確立於 6 世紀前半)；(5)二四不同(確立於 6 世紀中葉)；(6) 形成(4)與(5)相疊，即一聯中二四平仄相對，兩句平仄又相對(確立於 6 世紀後半)。³² 從齊梁體到近體詩格律，又確立了兩種規則：(7) 絕句每句第二字平仄的對和黏；(8)律句後四句格律與前四句相同。³³
7. 關於梵文詩律對漢語詩律的影響，KD 很有可能於 690 年前後傳入中國，而《文鏡秘府論》一名與 KD(《詩鏡》)相似，兩書描述的詩病亦有相似的地方。詩病源自梵語 *doṣa*，而梵語中的詩德 *guṇa* 則反映為《文鏡

²⁸ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 409-412.

²⁹ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 413-414.

³⁰ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 414-416.

³¹ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 416-418.

³² “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 420-423.

³³ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 425-426.

秘府論》的〈帝德錄〉。八病中的「紐」和「韻」的概念，則源自梵文 *yamaka* 和 *bandha*，兩者均為 *viṣama* 的一種。³⁴

8. 梵語詩歌對近體詩的影響方面：(1)梵語最常用的格律為首盧 *śloka*，其第一音節不限輕重，與近體詩首字不論平仄相同；(2)近體詩中平聲與仄聲音節數目相同，體現平仄平衡的對比；(3)前四病的來源是 *yamaka*；(4)不單是聲調的格律，謝靈運和鮑照的詩中可見山水意象的描述次序的交錯現象；(5) *śloka* 只有兩行，因此早期詩歌每聯格律重覆；(6) *śloka* 的一行或相當於近體詩的兩句，前者前半行格律較寬鬆，後半行格律較嚴，因此形成近體詩雙數句格律不同的形式。³⁵
9. 以日本歌論及武鳴土歌為例，說明詩律的轉化可以超越語言及文化界限，並指出變文等材料的研究價值。³⁶

可以看到，作者嘗試尋找漢語詩律術語的梵語來源，並有一些初步成果，如將詩病和 *doṣa* 相參照，又嘗試觀察 *śloka* 與近體詩在格律上的相似度。另一方面，作者又整理了韻律的發展史，剖析詩律發展的幾個重要階段。然而，此文對漢語詩律方面的掌握明顯要比梵文詩律為深，在處理術語的梵語來源時，只靠觀察字面上的意思是否對應，這或許與兩位作者合寫，而兩人都無法同時對中國和印度的詩律有全面的了解有關。例如提到平仄的語源是 *sama* 和 *viṣama*，這兩個術語在梵語詩律中牽涉詩中一貫使用各種柔軟或剛硬的音節與否(KD 1.47-50)，根本和平仄毫無可比性；到了文章後段，又把正紐和傍紐歸到 *viṣama* 名下，不知道 *viṣama* 究竟對應聲調還是聲母？又如說到王昌齡的輕重說與梵文有關，《文鏡秘府論》的命名及其詩病說和梵文詩學的關係等，皆是穿

³⁴ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 435-443.

³⁵ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 445-454.

³⁶ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 455-462.

鑿附會的成分居多，並沒有充分的證據。第二到第五章中，本文還要駁斥 Mair and Mei 關於輕重和紐的梵文來源的說法。可以說 Mair and Mei 在觀察梵文詩律的來源時，並沒有真正進入梵文詩論的脈絡以理解其發展，也未能有效解釋這些概念如何進入中國，並在何種脈絡下被吸收和應用。

然而，必須指出的是，Mair and Mei 引用了大量的梵語詩論材料，這些對不太熟悉印度文學的學者來說，可謂上佳的切入點；而有關武鳴土歌、平仄與音樂的關係等的前人研究整理，也為研究者帶來新的研究視野。本文的不少論點，雖與 Mair and Mei 相反，但論述有不少仍建基於其文章之上。不過或許由於此文是長篇的英文論著，且內容艱深，在中國學界似未得到應有的重視。今後從宏觀的角度討論詩歌韻律，Mair and Mei 一文仍是不可繞過的出發點。

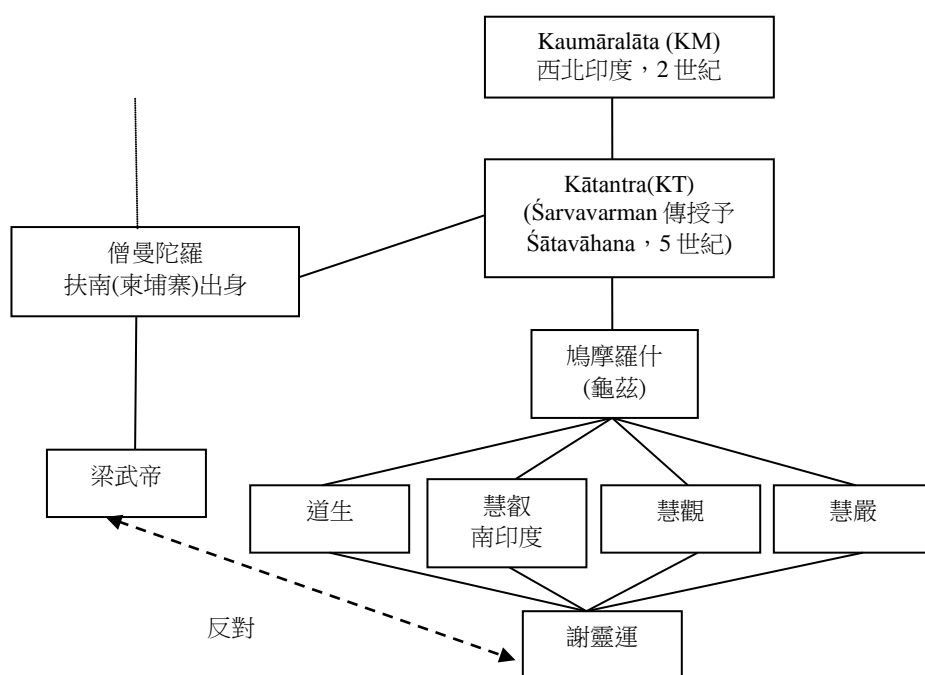
最後略為交代本文所使用的主要梵文材料。梵語詩律理論的文獻可分兩類，一類是說解各種格律的規定，另一類則是論及詩歌的優秀寫作手法及缺點。本文由於還沒有進入到梵漢韻律的比較研究，因此只引用後一類文獻。由於早期梵語詩論材料存世不多，本文雖着重對應於中國唐代以前的文獻，但仍酌量引用 9 世紀以前的各種較重要的文獻，這些文獻中仍保留了若干較為早期的說法。只有在極為少數的情況下，才引用 9 世紀以後的文獻，或梵語以外(如巴利文)的詩論材料。有關梵文詩論文獻的成書年代、中譯名稱及簡稱，請參本論文所附「文獻簡稱一覽表」。

第三節 有關詩歌韻律起源的兩大問題

當時的中國僧侶及文士，能接觸到怎樣的在外語知識，是非常重要的背景問題。平田昌司研究的突破，即從當時中亞流傳的梵語教科書入手，指出古

典梵語的正統教科書即 Pāṇini 系統的教科書並不流行，反而流行 *Kumāralāta* 及 *Kātantra* 一類實用的教科書。³⁷ 這一發現非常重要，因為這暗示傳入中國的外語知識並不一定是正統的古典梵語，而可能混雜各種俗語的元素。

至於詩律知識進入中國的具體路線，平田昌司提出南北兩路的假說，北方路線以龜茲、焉耆為樞紐，南方路線則是以印度南部為主的海路。上述的教科書同時流行於南北兩路，而編著《十四音訓敘》的謝靈運，身邊有與鳩摩羅什(龜茲人)關係密切的弟子，當中又包括南印度出身的慧叡，因此謝靈運很有可能吸收到南北兩路的外語知識。另外，梁武帝反對謝靈運的說法，其所承傳的則是來自扶南的僧人，同樣也可視為南方路線。³⁸ 其傳承可簡示如下圖：



對於南方路線，由於文獻所限，現時所知甚少。至於北方路線，釋東初對龜茲的重要性有非常簡明扼要的說明：

³⁷ 平田昌司：〈謝靈運『十四音訓敘』の系譜——科舉制度中國語史 第一〉，高田時雄編：《中国語史の資料と方法》(京都：京都大學人文科學研究所，1994年)，頁42-47。

³⁸ 〈謝靈運『十四音訓敘』の系譜——科舉制度中國語史 第一〉，《中国語史の資料と方法》，頁42-43, 46-47。

佛教雖發源於印度，漢唐以來中印陸地交通，龜茲、于闐諸國，為中印交通要衝，佛教若干經典，先傳至龜茲、于闐等地，再傳入我國。[……]大翻譯家鳩摩羅什出生於龜茲，其所譯出之妙法蓮華經，原本有類似龜茲語之說。故六朝以前之龜茲，實為佛教的第二中心，是東西文化混合地，[……]大月氏、安息、康居以及印度諸國欲來中國，必須取道龜茲，始能通達。³⁹

龜茲對中國文化的影響頗大，諸如龜茲樂、壁畫、雕塑、文學等，無不受龜茲的重大影響，尤其是呂光破龜茲後獲得龜茲樂與鳩摩羅什，⁴⁰前者是中國燕樂的重要根基之一，而後者則是佛教譯經史上空前重要的人物。龜茲國的語言背景，同時亦即其可傳入中國的外語資源，因此有分析的必要。《大唐西域記》記載對龜茲(屈支)的記載如下：

屈支國，[……]文字取則印度，粗有改變。管絃伎樂，特善諸國。[……]伽藍百餘所，僧徒五千餘人，習學小乘教說一切有部。經教律儀，取則印度，其習讀者，即本文矣。(大正 51:870a)

龜茲所使用的語言是所謂吐火羅語方言 B (Tocharian B)，又稱龜茲語，而使用的文字即印度的婆羅謎(*Brāhmī*)字體，因此在字體上雖與印度相同，但語言本身則與梵語相異。那麼，梵語在龜茲的應用情況如何？《大唐西域記》說龜茲僧侶「其習讀者，即本文矣」，即當時僧侶亦傳習梵文經典。但僧侶是否精於梵文，則頗成疑問。《宋高僧傳》記贊寧所論：

³⁹ 釋東初：《中印佛教交通史》(台北：東初出版社，1991年四版)，頁120-121。

⁴⁰ 《隋書·音樂志下》：「龜茲者，起自呂光滅龜茲，因得其聲。」《高僧傳》卷二：「光既獲什，未測其智量，見年齒尚少。乃凡人戲之，強妻以龜茲王女。什距而不受，辭甚苦到。」(大正 50:331c) 魏徵、令狐德棻：《隋書》(北京：中華書局，1982年)，頁378。

亦胡亦梵，如天竺經律傳到龜茲，龜茲不解天竺語，呼天竺為印特伽國者，因而譯之。若易解者，猶存梵語。如此胡梵俱有者是。(大正 50:723c)

季羨林〈龜茲研究三題〉當中，列舉了在龜茲舊境所發現的梵文殘卷，內容大多是通告等文書。當中其梵文水平並不高明，學者甚至稱之為「和尚梵語」，季羨林對此有以下評價：

殘卷的梵文，書寫與語法的錯誤，多如牛毛。但這又決非是上面提到的混合梵語[引案：Hybrid Sanskrit]。混合梵語是梵文化的結果，這裏則是和尚們的梵文水平過低，他們沒有足夠的時間和精力去掌握這種異常古怪複雜的語言。⁴¹

季羨林還提到，當時民間使用龜茲語，但王室則使用當時的「雅言」梵語，國王、王后中有使用梵語名字者。⁴²

在龜茲發現的其他文獻，同樣也說明龜茲所使用語言的複雜情況。1907年，伯希和(Paul Pelliot)在庫車東北 15 公里的 Subaši 遺址，發現了《出曜經》(*Udānavarga*)的寫本，寫本年代約為 3 世紀末至 4 世紀初。這個遺址的其中一座佛寺，在漢文文獻中稱為致隸藍。⁴³ 值得注意的是，鳩摩羅什的母親忽然通曉梵語的神話，⁴⁴ 其故事背景正在此寺。根據中谷英明的研究，這個寫本反映

⁴¹ 季羨林：〈龜茲研究三題〉，《燕京學報》新 10 期(2001 年 5 月)，頁 59。

⁴² 〈龜茲研究三題〉，《燕京學報》，頁 63。

⁴³ 《出三藏記集》卷十一：「拘夷國[引案：即龜茲]寺甚多，[.....]北山寺名致隸藍(五十僧)。」(大正 55:079c)

⁴⁴ 《高僧傳》卷二：

什在胎時，其母自覺，神悟超解有倍常日。聞雀梨大寺名德既多，又有得道之僧，即與王族貴女德行諸尼，彌日設供請齋聽法。什母忽自通天竺語，難問之辭必窮淵致，眾咸歎之。(大正 50:330a)

按雀梨即致隸，乃吐火羅語 *cäküri* 音譯。參中谷英明：《スバシ写本の研究》(京都：人文書院，1988 年)，頁 191。

了音韻上梵文化，但詞形仍高度保留中古印度—雅利安語(Middle Indic)的語言特點。寫本只是機械的將犍陀羅語(Gādhārī，中古印度—雅利安語之一)的原本轉換為梵語，與所謂佛教混合梵語(Buddhist Hybrid Sanskrit)並不完全相同；從寫本中又可看到抄寫者對印度 *śloka* 的詳細格律並不熟悉，可見在 4 世紀前後，以吐火羅語為母語的信徒，一般對印度的語言並不熟悉，而此寫本則是為這些信徒而作的梵文化文本。⁴⁵ 此外，前文提及到的《詩律考辨》殘卷，其語言特徵也反映了古典梵語以前的階段。因此，從北路傳入中國的外語知識以至詩律內容，很有可能不是純梵語的系統。

第二個重要問題，即如果相信詩律的傳入與外語尤其是佛教有關，那麼在佛教譯經中有否具體的體現？鳩摩羅什論及譯經中照顧梵文韻律的難度，說「但改梵為秦，失其藻蔚。雖得大意，殊隔文體。有似嚼飯與人，非徒失味，乃令嘔噦也。」(大正 50:332b)從鳩摩羅什以來，對偈頌韻律的處理有沒有改善？如果文士利用了僧侶所傳來的知識，但僧侶卻在譯經時不使用這些韻律規定，不免令人感到奇怪。漢譯佛經中所見格律(不妨稱為「佛教韻律」)的特點，可以簡單歸納如下：

- (1) 「五言四句」與絕句：平田昌司嘗試對照唐代義淨所譯《根本說一切有部毘奈耶破僧事》與其對應的梵文寫本，觀察兩者在韻律的安排上有否對應之處。義淨對印度歌讚有深入的認識，且此時近體詩格律的發展已臻成熟，其處理韻律的手法當較鳩摩羅什時代進步不少。然而觀察結果卻發現即使到了唐代，譯經中的偈語仍然欠缺像近體詩一樣四平八穩的格律：

⁴⁵ 《スバシ写本の研究》，頁 80, 186-191。

梵本と義浄訳との偈頌の韻律には、一句の音節数においてさほど相関性が無く、漢訳が平仄を顧慮した形跡は更に見当たらない。[……]最も基本的な韻律である *anuṣṭubh* 体の八音節を、できるだけ五言四句にしようとする傾向は認めてよい。⁴⁶

(梵本與義浄譯的偈頌韻律，沒有一句音節數目上的關聯性，漢譯根本沒有考慮平仄的痕跡。[……]最基本的韻律 *anuṣṭubh* 的[每句]八音節，盡量譯為五言四句的傾向，則可以確認。)

這一觀察非常重要，首先這說明了即使中國詩律的起源與佛教有關，其後續的發展亦已脫離了佛教韻律，文壇上的韻律發展明顯遠為迅速；其次又確認了五言和絕句體在譯經上的重要地位。以五言翻譯偈頌，自後漢安世高以來已多，這一點從王曉慧和齊藤隆信的統計中可以看到；⁴⁷ 至於李小榮、吳海濱更已指出，安世高譯經中，將後世一般譯為「偈」的 *gāthā* 翻譯為「絕」，如：⁴⁸

從後說絕：善群居依賢者，為知諦願宿命行。為樂得無有憂，得善自在。佛說如是。(《七處三觀經》，大正 2:877a)

從後說絕：若身不侵者，口善意亦然。如是名不侵，無所侵為奇。(失譯《雜阿函經》，大正 2: 498c)

絕句一名的來源很可能來源於佛教譯經，但詳細仍有待進一步研究。

⁴⁶ 平田昌司：〈義浄訳『根本説一切有部毘奈耶破僧事』はインド韻律をどう処理したか〉，《中国学論集：古田敬一教授頌寿記念 通号 1》(東京：汲古書院，1997年)，頁 12-13。

⁴⁷ 王曉慧：《六朝漢譯佛典偈頌與詩歌之研究(下)》(永和：花木蘭文化出版社，2006年)，頁 212-330。齊藤隆信：《漢語仏典における偈の研究》(京都：法藏館，2013年)，頁 640-689。

⁴⁸ 轉引自《漢語仏典における偈の研究》，頁 147-198。

(2) 押韻：漢文譯經中同樣有押韻的偈頌，較早的如三國時代的支謙譯《維摩詰經》：

清淨金華眼明好，淨教滅意度無極。淨除欲疑稱無量，願禮沙門寂然迹。既見大聖三界將，現我佛國特清明。說最法言決眾疑，虛空神天得聞聽。經道講授諸法王，以法布施解說人。法鼓導善現上義，稽首法王此極尊。說名不有亦不無，以因緣故諸法生。非我不造彼不知，如佛清淨無惡形。[.....](大正 14:519c)

然而，押韻的偈頌所佔的比例仍是少數，偈頌和近體的格律仍有很大的差距。

(3) 平側：周法高早已指出，敦煌變文裏的音樂術語「平側」很可能是平仄一詞的來源。⁴⁹ 敦煌變文中可見的術語計有：吟、偈、韻、平、側、斷、側吟、吟上下、古吟上下、吟斷、(偈)詩、(偈)平詩、(偈)斷、斷師、斷側、師、平詩、平側、經平、經等，與佛教唱導雖有密切的關係，其實際意義仍然是難解的謎團。羅宗濤對敦煌變文中的「古吟上下」這一體裁加以分析，發現每句句末字呈「平仄仄平」的規律，如《維摩詰經講經文》：⁵⁰

古吟上下

天宮未免得无常(平)，福德纔微卻墮落(仄)。富貴驕奢終不久(仄)，笙歌恣意未為堅(平)。任誇玉女貌嬋娟(平)，任逞月娥多艷態(仄)。任你奢華多自在(仄)，終歸不免卻無常(平)。[.....]

⁴⁹ 周法高：〈說平仄〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》第十三本(1948年)，頁153-162。

⁵⁰ 羅宗濤：〈敦煌講經變文「古吟上下」探原〉，《漢學研究》第4卷第2期(1986年)，頁129-140。

漢譯佛經中，「古吟上下」的最早用例，是隋代闍那崛多譯的《佛本行集經》：

若人雖說百句義，其名味字不合文。

寧說一句勝百千，當令聞者得寂定。

若人說於百句偈，既無義理文句乖。

說一句為最勝尊，聞已自然得寂定。

若人善巧解戰鬥，獨自伏得百萬人。

今若能伏自[已>己]身，是名世間善鬪戰。

一月之中千過鬪，一鬪百倍得勝他。[……](大正 3:856b)

羅宗濤指出：

《佛本行集經》凡六十卷，偈子共四五二首，其中完全符合「吟上下」規律者三百一十首，不合者一百四十二首。在不合的一百四十二首之中，又有十五首大半合乎「吟上下」的規律。⁵¹

以數量來說，《佛本行集經》的偈頌句末使用格律，應當沒有疑問。王小盾更認為所謂「古吟」早已存在於南朝以前：

凡聯繫於固定格律的音曲符號，應當代表了古唄的遺存。這些音曲符號的名稱，可以追溯到早期僧傳，或是由於歷史的悠久，而被稱為「古」。⁵²

⁵¹ 〈敦煌講經變文「古吟上下」探原〉，頁 136。

⁵² 王小盾：〈佛教唄贊音樂與敦煌講唱辭中「平」「側」「斷」諸音曲符號〉，陳允吉主編：《佛經文學研究論集續編》(上海：復旦大學出版社，2011年)，頁 459-460。

並舉出支謙譯經等例。然而，有些例子過短，無法確定其句末字的格律到底是有意為之還是偶合。其中略為可靠的例子有西晉竺法護譯《佛說鶻掘摩經》，當中句末字有「仄平仄仄」的格律：

指鬘聽佛住，世尊降羣愚[引案：《大正藏》作「除君過」，此從宋、元、明諸本]。汝走無智想，吾定爾不止。吾安住三脫，樂法修梵行[引案：是否可讀平聲?]。汝獨驅癡想，懷害今未止。大聖無極慧，讚寂於四衢。尋聞所說罪，聽采詠法義。(大正 2:509b)

「佛經韻律」的三項特質，尤其是(1)和(3)，都可視為與非佛教系的近體詩律有關，然而其產生年代、影響的過程等，學界仍一無所知。再配合前文提到龜茲國的情況來看，即使相信詩律理論地起源出於西域、印度或佛教，其承傳似乎並非直接而具體的理論介紹，而是細碎、不完全、多元而混雜的知識傳入，且不一定完全直接來自印度。因此，前人研究中雖然指出不少梵語與中國詩律的相應之處，進一步的研究仍然障礙重重。職是之故，本論文將重心指向從音韻學可具體解決的兩大問題：(1)梵語詩律中的「輕重」是否「平仄」的來源？(2)與四聲有關的韻律理論中，有否具體可見的梵文或外語詩學的影響？前一問題將於第二章解答，後一問題的討論見於第三至第五章。

第二章 「輕清重濁」重議：以詩律為中心

第一節 輕重與平仄無關論

《宋書·謝靈運傳》：「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。」¹ 關於什麼是「輕重」，一般認為指聲調平仄，Mair and Mei (梅維恆、梅祖麟)更認為：

In Buddhajīva's Chinese translation of the *Vinaya* of Mahīśāsaka, completed in 423-24, the terms *laghu* and *guru* were translated quite literally as *ch'ing* ("light") and *chung* ("heavy"). Some sixty years later, Shen Yüeh used the terms *ch'ing* and *chung* in his manifesto on tonal prosody when he declared "within a line, initials and finals must be different; within a couplet, light (*ch'ing*) and heavy (*chung*) sounds must be distinct. [...] refer to the same opposition later referred to by the terms "level" and "deflected."²

(在佛陀什(Buddhajīva)於 423—424 年間翻譯的《彌沙塞部和醯五分律》[引案：簡稱「五分律」]的譯文當中，術語 *laghu* 和 *guru* 被直譯作「輕」和「重」。60 餘年後，沈約在宣稱「一句之中聲母和韻母必須相異，一聯之中輕重必須不同」的時候，他在這個詩律宣言中使用了術語「輕」和「重」。[「輕」和「重」]指的就是後來被稱為平仄的對立。)

即認為沈約所指的「輕」、「重」，與梵文中的 *laghu* (輕)和 *guru* (重)相呼應，而且也即後世的平仄觀念。關於這一說法，其實有不少問題，例如說詩律始創的早期乃至唐末，基本上並不使用「平仄」這一術語，反而使用四聲；此外，不妨先簡單看看梵語 *laghu* 和 *guru* 的定義，這裏援用 Allen 的說明：

¹ 沈約：《宋書》(北京：中華書局，1974年)，冊6，頁1779。

² "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody." In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 410-411.

“Heavy” are:

- (a) (A syllable containing) a long vowel (including a nasalized vowel);
- (b) (A syllable containing) a short vowel followed by a consonant group or by a final consonant *in pausa*.

“Light” is:

(A syllable containing) a short vowel *not* followed by a consonant-group.³

(「重」即：

- (a)(含)長元音(的音節)(包括鼻化元音)；
- (b)(含)後帶輔音羣或位於句末的輔音的短元音(音節)。

「輕」即：

(含)不後帶輔音羣的短元音(的音節)。

梵語的輕、重與元音長短甚至輔音都有關係，當中如何與漢語的平、仄對應，Mair and Mei 卻並無說明。魏晉文士能否單從長短律的術語便能悟到平仄律，從而加以轉換，這一點頗成疑問，把兩者直接對上似乎仍欠實據。再者，謝靈運《十四音訓敘》今雖亡佚，安然《悉曇藏》卷五提到：

惠均《玄義記》云：宋國謝靈運云：《大涅槃經》中有五十字以為一切字本，[……]凡五字之中第四與第三字同，而輕重微異。(大正84:409a-b)

所謂「五字之中第四與第三字同，而輕重微異」，指的是五類聲當中，每類的第三字(濁聲母不送氣)和第四字(濁聲母送氣)「輕重」微異，這一「輕重」明顯

³ W.S. Allen, *Phonetics in Ancient India* (London: Oxford University Press, 1953), p. 85.

指送氣與否。中古漢語濁聲母無送氣不送氣的對立，因此必須用「輕重微異」加以說明，法顯、善無畏、智廣、空海、慧琳等人的對音材料皆有類似用法。沈約《宋書·謝靈運傳》討論謝靈運的聲韻理念，使用「輕重」一詞時沒有理由故意要與謝靈運的定義不同。其實，「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」說到底只是兩組概括性的對句，並不能算是嚴密的解說，單從這一句便認為「輕重」即是後世的平仄，可謂十分危險。如果勉強要下定義，上句言韻母，下句言聲母，「輕重」指涉聲母的特質，兩句分別提到聲和韻在詩句中的變化，再加上前文的「欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響」對音節高低的要求，可能更全面蓋括了沈約本人的詩病理念。

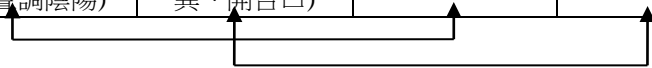
除了沈約和謝靈運以外，鍾嶸《詩品》提到「但令清濁通流，口吻調利，斯為足矣。至平、上、去、入，則余病未能」，⁴鍾嶸反對人為的詩律，如果認為「清濁通流」指平仄，不究四聲但究平仄，並不合理，何況詩律中雖然仍用四聲之名，但實際上已是平仄的對立。因此在隋唐以前，沒有以「輕重」或「清濁」為平仄的具體證據。

第二節 有關「輕清重濁」的前人研究

其實「輕重」的問題還牽涉到所謂「輕清重濁」，清濁是否與輕重同義？有關這一問題，《廣韻》附載的〈辯四聲輕清重濁法〉可說最為人所注意：

⁴ 何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，2004年），頁5。

	輕	清	重	濁				
唐蘭 (1948) ⁵	前元音		後元音					
	支、脂		之、微					
	開口		合口					
	四等 <		三等 <		二等 <		一等	
	、唇音 只見於舌齒音	知 徹 澄 娘		照 穿 禪 日				
從		邪						
敷		非						
平山久雄 (1984)補說 ⁶	幫 滂 並		章(照三) 昌(穿三) 常(床三)					
潘悟雲 (1983) ⁷	聲母不帶音		聲母帶音					
	陰類調		陽類調					
	開口		合口					
	不送氣		送氣					
	發音部位前		發音部位後					
唇齒擦音		雙唇塞音						
黃典誠 (1984) ⁸	開口		合口					
	三等開口 四等合口	<	四等開口 三等合口	<	二等 <	一等		
	重紐四等		重紐三等					
	敷		非					
	知 徹 澄 泥(=娘)		章(照三) 昌(穿三) 船禪(床禪三) 日					
	從<		邪<		以(喻四)			
	俟		崇(床二)					
	精(組)		章(組)					
	舌位前、高		舌位後、低					
	劉人鵬 (1987) ⁹	輕重：聲(帶音、送氣、舌位前後；聲調陰陽)	清濁：韻(元音前後、介音差異、開合口)					



⁵ 唐蘭：〈論唐末以前韻學家所謂「輕清」和「重濁」〉影印《國立北京大學五十周年紀念論文集》，《均社論叢》第15號(1984年)，頁33-53。

⁶ 平山久雄：〈故唐蘭教授「論唐末以前韻學家所謂“輕清”和“重濁”」に寄せて〉，《均社論叢》第15號(1984年)，頁27-32。

⁷ 潘悟雲：〈「清輕」、「重濁」釋——羅常培《釋輕重》、《釋清濁》補注〉，《社會科學戰線》第2期(1983年)，頁324-328。

⁸ 黃典誠：〈輕清重濁的劃分是等韻之學的濫觴〉，《集美師專學報》第4期(1984年)，收入《黃典誠語言學論文集》(廈門：廈門大學出版社，2003年)，頁108-121。

⁹ 劉人鵬：〈唐末以前「清濁」、「輕重」之意義重探〉，《中國文學研究》創刊號(1987年)，頁81-100。

此外尚有真武直的兩篇論文(1954, 1959),¹⁰ 其中有穿鑿附會的內容, 此處不加討論。上述數家, 唐蘭、平山久雄和黃典誠均專就〈辯四聲輕清重濁法〉討論「輕清」、「重濁」的定義, 當中定義雖略有出入, 但沒有太大的分歧; 潘悟雲及劉人鵬則兼論其他文獻中所見「輕清」、「重濁」的各種含意。諸家一般認為「輕清」與「重濁」各為一詞, 但劉人鵬〈唐末以前「清濁」、「輕重」之意義重探〉以唐末為限, 明言唐末以前「輕重」與「清濁」乃兩對截然不同的概念(如箭號所示), 前者區分聲母的各種特質, 後者則專指韻母而言。¹¹ 劉人鵬的說法十分重要, 如果「輕重」和「清濁」所指不一, 泛論「輕清重濁」當然也就徒勞無功。如果單就劉人鵬所舉例證而言, 「清濁」與「輕重」作為兩個不同概念分別使用的情況十分明顯, 兩者的確在不少文獻中所指各異; 但劉人鵬所論是否唐末以前的唯一定義, 這一點卻頗成疑問。如敦煌 P.2012 背「切韻法」中各部分都提到的「輕重」、「清濁」, 定義恰與劉人鵬說法相反:

夫類隔切字有數般, 須細辯輕重方乃明之(引例於後)

如方美切鄙、芳逼切幅、符巾切貧、武悲切眉(此是切輕韻重隔)。如疋問切忿、鋤里切士(此是切重韻輕隔)。

南梁漢比丘(守溫)述

[……]喉音(心、邪、曉是譌 [喉] 中音, 清; 匣、喻、影是喉中音, 濁。)

¹⁰ 真武直: 〈辯四聲清輕重濁法の音韻組織〉, 《支那學研究》第 11 號(1954 年), 頁 99-108。
真武直: 〈中古漢語音韻の組織〉, 《福岡學藝大學紀要》第 9 號(1959 年), 收入《日華漢語音韻論考》(東京: 櫻楓社, 1969 年), 頁 65-73。

¹¹ 〈唐末以前「清濁」、「輕重」之意義重探〉, 《中國文學研究》, 頁 98。

定四等重輕兼辯聲韻不和無字可切門

高(此是喉音中濁[引案：「高」字當屬牙音見母]，於四等中是弟[第]一字。[……])

四等重輕例

平聲 高(古豪反)、交(肴)、嬌(宵)、澆(蕭)。[……]

[重輕聲歸例]

[精、清、從、心、]邪、審、穿、禪、照九字中，字只有兩等重輕
章(聲)，歸精、清、從、心、邪中字与歸審、穿、禪、照兩等中字弟(第)
一字不知[引案：當作「和」]，若將歸精、清、從、心、邪中[字]為
切，將歸審、穿、禪、照中弟[第]一字為韻，定無字何(可)[切]。
[……]¹²

「輕重」由「四等重輕例」明顯可知與四等有關，今本《切韻指掌圖·檢例》也說「字有四等輕重，如高、交、驕、驍是也」，¹³到了《盧宗邁切韻法》仍然有「字有四等輕重」的說法。¹⁴「重輕聲歸例」即後世「精照互用」門法的前身，「兩等重輕聲」指精組只有一、四等，照組只有二、三等。至於「清濁」，似乎指的是喉音聲母發音部位的前後，至於「定四等重輕兼辯聲韻不和

¹² 張涌泉主編、審訂：《敦煌經部文獻合集》(北京：中華書局，2008年)，第七冊，頁3596-3599。

¹³ (傳)司馬光著：《切韻指掌圖》，影印《音韻學叢書》本(北京：中華書局，1962年)，頁102。宋本《切韻指掌圖》無此句。

¹⁴ 《盧宗邁切韻法》，日本國立國會圖書館藏，無頁碼。

無字可切門」中把「高」字定為喉音中濁，恐怕是沿上文而來的筆誤，不過「清濁」和「輕重」用法分明。P.2012 背一般定為唐季之物，說唐末「輕重」專指聲母，「清濁」專指韻母，恐怕太過絕對。但退一步說，P.2012 背仍然把「清濁」和「輕重」作為兩個不同概念分別使用。

重新把目光放到〈辯四聲輕清重濁法〉，諸家雖然對〈辯四聲輕清重濁法〉列出多種條例，然而從實際應用及詩律的角度出發，卻仍有兩大問題懸而未決：

1. 每字放於「輕清」或「重濁」的原因不一，按不同標準分析，同一漢字可分屬輕清或重濁，如按聲母分類屬於輕清的某字，依韻或等呼卻可屬重濁。在實際應用，乃至於詩律當中，當按照哪一標準決定某字的輕清重濁？
2. 諸家的分析，無不基於兩字相互比較輕清重濁，甚至出現如黃典誠般補上其他例字以湊成完整的參照組。補上例字是否適當，這一問題暫且不論，然而更重要的是，諸家的分析意味着「輕清重濁」是相對的概念，二等字在與一等字比較時屬輕清，與三等字比較時卻成重濁；但如只就單一漢字，無法以絕對概念的層面判斷該字的輕清重濁。然則詩律當中，如何判斷一字的輕清重濁？

從這兩大問題可以清楚看到諸家對〈辯四聲輕清重濁法〉的解釋無法落實到實際應用的層面，而本文討論詩律中的輕清重濁問題，無法從〈辯四聲輕清重濁法〉得到圓滿的解答。〈辯四聲輕清重濁法〉可能已不能代表「輕清重濁」的最初形態，其編者甚至可能並非精通韻學者。如果假定諸家對〈辯四聲輕清重濁法〉的分析並無錯誤，那麼只能認為編者對「輕清重濁」的多項定義混淆不

明，甚至礙於當時「輕清」、「重濁」的成詞，誤以為兩者所指相同。編者從不同的材料看到不同定義的輕清重濁例字，卻把它們混雜在一起，因此〈辯四聲輕清重濁法〉的例字既混同各種定義，又混淆輕重清濁，更不是對照組兩兩相對，與《爾雅》中的所謂「二訓同條」現象相似。¹⁵ 如果相信諸家的說法，這恐怕是唯一的合理解釋，羅常培所說「其尤不可解者[.....]則《廣韻》所載，必經無識者所竄亂，蓋可斷言」，¹⁶ 並不是沒有道理。

唐末以前的許多材料，雖然提及輕清重濁，如《顏氏家訓·音辭》「而古語與今殊別，其間輕重、清濁猶未可曉」、¹⁷ 《隋書·潘徽傳》「李登《聲類》，呂靜《韻集》，始判清濁，纔分宮羽」等，¹⁸ 只屬非常零碎的文句，根本無助於了解輕清重濁的本意。因此，本文採取較為實際的態度，即乾脆承認歷代無論歷時抑或共時，對輕清重濁有各種含糊而不盡統一的定義與用法，不太可能以單一的概念完全統攝。而站在音韻學及詩律的角度而言，只有完整而清晰的材料，才能為了解當時術語的應用，以至音韻學、詩律的發展帶來積極的意義。因是之故，本文擬以《文鏡秘府論》中所引的三條材料出發，具體探索輕清重濁在詩律中的含意，並以此作為當時輕清重濁的用法之一，以資另文討論輕清重濁整體定義之用。

¹⁵ 如《爾雅·釋詁》：「台、朕、賚、畀、卜、陽，予也。」「台」、「朕」、「陽」為自稱之予，其餘為給予之予，二訓同條。郭璞注：「賚、卜、畀，皆賜與也，與猶予也，因通其名耳。」周祖謨撰：《爾雅校箋》，影印天祿琳琅叢書宋監本(南京：江蘇教育出版社，1984年)，頁9-10。

¹⁶ 羅常培：〈釋重輕——《等韻發疑》二，《釋詞》之三〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第二本第四分，收入《羅常培語言學論文集》(北京：商務印書館，2004年)，頁109-110。案：認為〈辯四聲輕清重濁法〉雜亂無次之說早見於陳澧《切韻考外篇》卷三：「以『珍』、『陳』、『倭』、『宏』諸字為輕清，以『真』、『辰』、『春』、『洪』諸字為重濁，其悠謬不可究詰矣。」但陳澧心中的輕清重濁指聲母的清濁，和羅常培所討論的並不是同一層次的問題。陳澧著，黃國聲編：《陳澧集》(上海：上海古籍出版社，2008年)，冊三，頁390-391。

¹⁷ 王利器：《顏氏家訓集解》(北京：中華書局，2002年)，頁529。

¹⁸ 《隋書》，冊六，頁1745。

先列出《文鏡秘府論》三段材料的原文：

1. 〈天卷·調聲〉：律調其言，言無相妨，以字輕重、清濁間之須穩。
至如有輕重者，有輕中重、重中輕，當韻即見。且莊字全輕，霜字輕中重，瘡字重中輕，牀字全重。如清字全輕[引案：當作「清」，詳見下文]，青字全濁。¹⁹
2. 〈南卷·論文意〉：夫用字有數般，有輕，有重，[有]重中輕。有雖重濁可用者，有輕清不可用者，事須細律之。若用重字，即以輕字拂之便快也。夫文章，第一字與第五字須輕清，聲即穩也，其中三字縱重濁，亦無妨。如「高台多悲風，朝日照北林」。若五字並輕，則脫略無所止泊處；若五字並重，則文章暗濁。事須輕重相間，仍須以聲律之。如「明月照積雪」，則「月」、「雪」相撥；及「羅衣何飄颻」，則「羅」、「何」相撥。亦不可不覺也。²⁰
3. 〈南卷·論文意〉：今世間之人，或識清而不知濁，或識濁而不知清。若以清為韻，餘盡須用清；若以濁為韻，餘盡須濁。若清濁相和，名為落韻。²¹

一般認為這三條材料引自王昌齡《詩格》，〈論文意〉下有旁注「王氏論文云」，六地藏寺本作「王子論」；²²但三條材料均不見載於陳應行《吟窗雜錄》所錄王昌齡《詩格》中。值得注意的是，三條材料中在泛論時或用「輕清」、「重濁」，然而在實際舉例或提出規律時，卻是「輕重」、「清濁」獨

¹⁹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 116。

²⁰ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊三，頁 1319-1320。

²¹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊三，頁 1831。

²² 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊三，頁 1283。

用，1 的前半和 2 論輕重，1 的末句和 3 論清濁。因此，在詩律當中，輕重和清濁分別代表什麼概念？

第三節 輕重說

先看看 1 的說法，這裏提到「莊」、「霜」、「瘡」、「牀」四字的「輕重」。如果與韻書及韻圖中的相應小韻代表字比較，會發現切三(S.2071)的小韻首字與此全同，²³ 因此可以確定，這些例字並非隨手拈出，很可能依照某種韻學材料。²⁴ 復次列出這四字的音韻地位：

	莊	瘡	牀	霜
中古音	照=陽開三	穿=陽開三	牀=陽開三	審=陽開三
《韻鏡》	(全)清	次清	(全)濁	清
《文鏡秘府論》	全輕	重中輕	全重	輕中重

後世所謂「全清」、「全濁」，《文鏡秘府論》作「全輕」、「全重」，這一點沒有問題；不過「次清」和「清」分別作「重中輕」及「輕中重」，需要再加說明。《文鏡秘府論》以輕重為次排列小韻，即「全輕<輕中重<重中輕<全重」，然而這裏有兩個問題，首先是這一次序與韻圖中的次序不一致，即送氣清聲母並不列於不送氣清聲母旁；其次，這裏所引的是齒音二等，(起碼在這一例子中)沒有俟母，也沒有鼻音聲母，而且齒音多出了心/審、邪/禪兩母與精/照、清/穿、從/牀並列，出現了擦音和塞擦音的兩組清音和濁音，因此根本不是最典型的「全清、次清、全濁、清濁」類型：

《韻鏡》	全清	次清	全濁	清濁	清	濁
《文鏡秘府論》	全輕	重中輕	全重	?	輕中重	?

²³ 《韻鏡》、《切韻指掌圖》亦同此。

²⁴ 真武直甚至認為《文鏡秘府論》作「莊」與切三相應，是接近陸法言的原本。但單憑俗字字形判斷材料來源並不妥當。真武直：《日華漢語音韻論考》(東京：櫻楓社，1969年)，頁 67。

「輕」代表聲帶不振動的清聲母，「重」代表聲帶振動的濁聲母，而送氣清聲母對應「重中輕」，因此這個「重」只能代表送氣，問題是代表送氣的「重」比清聲母的「輕」放到更前，似乎認為送氣比聲帶振動與否更重要。至於擦音的「清」，和塞擦音其實同樣是全清聲母，不過卻被認作「輕中重」，當中「重」到底何指也難以解釋，或許是認為審母比穿母「輕」，而且帶有「重」的送氣氣流。²⁵ 至於鼻音的「清濁」以及擦音中的濁音，《文鏡秘府論》所載的系統似乎沒有為它們預留術語，以致即使要為它們補上名稱也無法命名。

此段文字中「如清字全輕，青字全濁」一句也頗為費解，「輕」為何與「濁」相對？小西甚一認為此句原作「清字全輕清，青字全重濁」，認為可以《切韻》音系改寫為「精字全輕，情字全重」，並且在輕重之上再加輕重：

清濁による輕重の上に、更に第二次的な輕重が加はるとすれば、それは吐氣の有無と対応するものと考へるのが最も穩当である。切韻によつて假に例字を追加すると「清字輕中重，錫[引案：當為「錫」之誤]字重中輕」の如くいひ得よう。²⁶

(依照[聲母]清濁分出輕重後，再加上第二重的輕重的話，將此視為與送氣與否相應最為穩妥。如果依《切韻》追加例字，應該就像「清字輕中重，錫字重中輕」那樣吧。)

²⁵ Jan-Olof Svantesson (史巖)分析普通話中的擦音和塞音，四位發音人的發音當中，其中三位的 ch 能量集中(centre of gravity)的頻率值比 sh 高，另一位數值則剛好相反。在王昌齡的心目中，會否剛好也是審母(與 sh 相當)比穿母(與 ch 相當)高，即認為審母比穿母尖銳且「輕」，並因而覺得審母的送氣成分比穿母高？Jan-Olof Svantesson, "Acoustic Analysis of Chinese Fricatives and Affricates." In *Journal of Chinese Linguistics*, Vol. 14, No.1, 1986, pp. 62-63.

²⁶ 小西甚一：《文鏡秘府論考 研究篇上》(京都：大八洲出版株式會社，1948 年)，頁 552-553。

小西甚一的說法欠缺根據，而且還牽涉到更動文句。再說屬次清字的「清」在《文鏡秘府論》的系統當屬「重中輕」而不是小西甚一所說的「輕中重」；齒音濁的「飭」承上文所說無法歸類。

其實只要看原文「『且』莊字全輕」及「『如』清字全輕」，「如」字以下明顯屬另一層次，前面說明輕重，後面說明清濁，因此「清字全輕」當為「清字全清」之誤。〈辯四聲輕清重濁法〉中，「清」字列為輕清，「青」字重濁，正與此處相應：

	清	青
中古音	清清開三	清青開四

「清」字和「青」字的差異剛好只在韻部，而清韻和青韻又在三等和四等之別，因此即使〈辯四聲輕清重濁法〉極為混雜，也可確定此例中三等屬「輕清」而四等屬「重濁」，而《文鏡秘府論》則但以「清」、「濁」稱之。不過清濁卻不像輕重那樣有絕對的標準，《文鏡秘府論》對四等清濁的區分是否和〈辯四聲輕清重濁法〉一樣也是相對的概念，由於例字不足無法得知。

現在分析 2 的用例，先逐一系列出詩句各字的聲韻地位：

	高	台	多	悲	風	朝	日	照	北	林
	見豪平 開一	定哈 平開 一	端歌 平開 一	幫脂平 開三 B	幫東平 合三	知宵平 開三	日質 入開 三	章宵 去開 三	幫德 入開 一	來侵 平開 三
〈辯四聲輕清 重濁法〉					重濁	輕清				
《文鏡秘府 論·天卷·調 聲》輕重	全輕	全重	全輕	全輕	全輕	全輕	?	全輕	全輕	?(輕)

對於這一例句的解讀，一些學者視為平仄的差異，如興膳宏《文鏡秘府論譯注》認為同時指平仄和清濁：

この例句に即してみると、王昌齡は平仄と声母の清濁という二つの側面から声律を整えることを考えていたように思われる。下句のように第一字と第五字が平声であれば、中間の三字が全て仄声でもよく、上句のように平声のみの場合は、第一字・第五字に清音を置き、中間に濁音を配して調声をはかるのである。²⁷

(如果試據這一例句，可以認為王昌齡從平仄和聲母清濁兩個側面來整頓聲律。像下句那樣，第一字和第五字如果都是平聲的話，中間三字即使全屬仄聲也可以；像上句那樣只有平聲の場合，第一字和第五字安放清音，中間配以濁音，以圖調聲。)

盧盛江則認為專指平仄：

[……]「縱重濁亦無妨」主要就下一句即「朝日照北林」而言。並且它所謂「重濁」，當即指仄聲，「輕清」，當即指平聲。²⁸

饒宗頤則指出：

所言仍是沈約「兩句之中，輕重悉異」之旨。輕是清，而重是濁，亦可聯結為言。「高臺多悲風」皆平聲，並輕，是輕重亦指平仄而言，亦可兼指聲與韻。總之，皆聲律之事也。²⁹

饒宗頤雖然認同在其他地方輕重「亦可兼指聲與韻」，但於此例則力主平仄說。值得注意的是，Mair and Mei 以輕重為平仄，所舉的例證正是這一條材料。

²⁷ 興膳宏：《弘法大師空海全集 第五卷》(東京：筑摩書房，1986年)，頁 395。

²⁸ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊三，頁 1322。

²⁹ 饒宗頤：〈文心雕龍聲律篇與鳩摩羅什通韻——論四聲說與悉曇之關係兼談王斌、劉善經、沈約有關諸問題〉，《梵學集》(上海：上海古籍出版社，1993年)，頁 108。

小西甚一及王晉江(王晉光)則以聲母清濁角度考察，亦即以《文鏡秘府論·天卷·調聲》的輕重與此對應。³⁰「林」字雖然在《韻鏡》中屬「清濁」，不過 P.2012 背所載守溫字母把來母歸入牙音，當為「舌音」之訛，傳鈔時誤入牙音；³¹ S.512「歸三十字母例」則「知徹澄來」列為一組。梵語中一般也把 l 與 t、th、d、dh 同屬“dental”，³² 因此 l 在這裏可能和 n、m 等同屬與塞音相配的「清濁」音，而非如後世韻圖般被另為一類。上文提到在《文鏡秘府論》中「清濁」字母沒有辦法可以命名，或許就是被認作「輕」的一類(雖然不一定是全輕)。《廣韻》附「辯字五音法」謂「舌聲靈歷(舌聲清也)」，³³ 雖然是「清」不是「輕」，或許也是出於同樣的原理。本節只要求「輕重相間」，並沒有要求細分「輕中重」之類，因此如果把來母視為清聲母，的確兩句的第一和第五字都是「輕」，第一句雖然有屬重的「台」字，第二句如果「日」字也屬輕，則可能變成「若五字並輕，則脫略無所止泊處」。以輕重為平仄，雖然下句是「平仄仄仄平」，符合「其中三字縱重濁，亦無妨」的說法，然而上句是五平句，無論如何都是「五字並輕」。因此似乎無論輕重指的是聲母輕重還是平仄，都會出現「五字並輕」的情況，足以說明此例並非說明符合「其中三字縱重濁，亦無妨」；換言之並不能因為「朝日照北林」中間用了三個仄聲和「其中三字縱重濁，亦無妨」吻合，便認為輕重一定指平仄。現在再分析餘下的兩句：

³⁰ 王晉江(王晉光)：《文鏡秘府論探源》(香港：天地圖書有限公司，1980年)，頁134。

³¹ 《敦煌經部文獻合集》，第七冊，頁3597，3602。

³² Vidhata Mishra, *A Critical Study of Sanskrit Phonetics* (Varanasi-1: The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1972), p.151. 又《悉曇藏》卷二1a作「顎舌間」。(大正84:384a)。

³³ 余迺永校註：《新校互註宋本廣韻》影印澤存堂本(上海：上海辭書出版社，2000年)，頁548。

	明	月	照	積	雪
	明庚平 開三	疑月入 合三	章宵去 開三	精昔入 開三	心薛入 合三
〈辯四聲輕清重濁法〉	重濁				
《文鏡秘府論·天卷· 調聲》輕重	?	?	全輕	全輕	輕中重

	羅	衣	何	飄	飄
	來歌平 開一	影微平 開三	匣歌平 開一	滂宵平 開三 A	以宵平 開三
〈辯四聲輕清重濁法〉		重濁			
《文鏡秘府論·天卷· 調聲》輕重	?(輕)	?	?	重中輕	?

原文提到「事須輕重相間，仍須以聲律之」，明顯提到在輕重相間的同時也要留意其他的聲律問題，因此下文提到的兩句「相撥」例，應理解為已經輕重相間，卻犯「相撥」例的例子，所以這兩句對輕重的解釋，必定要照顧到輕重相間，亦即不能出現五字皆輕。而實際上「月」、「雪」和「羅」、「何」各為疊韻，因此犯了小韻病，而非羅根澤所說的「清濁相撥」。³⁴ 無論如何，這兩句肯定是輕重相間，如果以輕清重濁為平仄，則「雪」字屬重濁，和「明」字恐不相應；至於「羅衣何飄飄」更屬「五字並輕」。因此這裏的「輕重」，仍當作聲母論為宜，與〈天卷·調聲〉正相呼應。

值得一提的是，《文鏡秘府論》在南卷「集論」部分復引「羅衣何飄飄，長裾隨風還」一例，原文出自殷璠《河嶽英靈集·集論》：

夫能文者，匪謂四聲盡要流美，八病咸須避之，縱不拈二[引案：《河嶽英靈集·集論》作「拈綴」，非]，未為深缺。即「羅衣何飄飄，長裾隨風還」，雅調仍在，況其他句乎？³⁵

³⁴ 羅根澤：《中國文學批評史》（上海：古典文學出版社，1957年），第二冊，頁36。

³⁵ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊三，頁1533。殷璠：《河嶽英靈集》，《唐人選唐詩（十種）》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁41。

《文筆眼心抄》把這一條列在 2 之後，並且在「雅調仍在」句前多出「此詩十字俱平」。³⁶ 這一部分和 2 共同構成了《文筆眼心抄》目錄的「十字側平調」一節，因此從現行的文本看來，《文筆眼心抄》的編者/抄者認為 2 的清輕重濁，正指平仄，並認為與《文鏡秘府論》「集論」部分的引文所指相同，於是便把兩者接連在一起。且不說上文已經證明這裏的輕重與平仄無關，兩段引文分屬王昌齡和殷璠所寫，所指並不相同，何況殷璠沒有提到輕重。再者，2 提到「羅衣何飄飄」的詩律問題「亦不可不覺也」，但殷璠的部分卻說「未為深缺」，兩說並不統一。也許《文筆眼心抄》的編者/抄者意識到這一問題，所以在殷璠的引文前加上「或曰」，以示兩說對於「羅衣何飄飄，長裾隨風還」一句聲律的不同態度，反過來說，是認為一者批評此句全平，而另一者認為未為深缺。總而言之，即使是被認為與《文鏡秘府論》關係密切的《文筆眼心抄》，也出現了這樣的錯誤，可見對於清輕重濁，很多人也不甚了了。³⁷

第四節 清韻、濁韻、通韻、落韻說

最後分析第 3 條材料，這裏明列「以清為韻」、「以濁為韻」，因此清濁肯定與「韻」有關。清韻必須與清韻同用，不可雜用濁韻，這一說法又見於安然《悉曇藏》卷二引《四聲譜》：

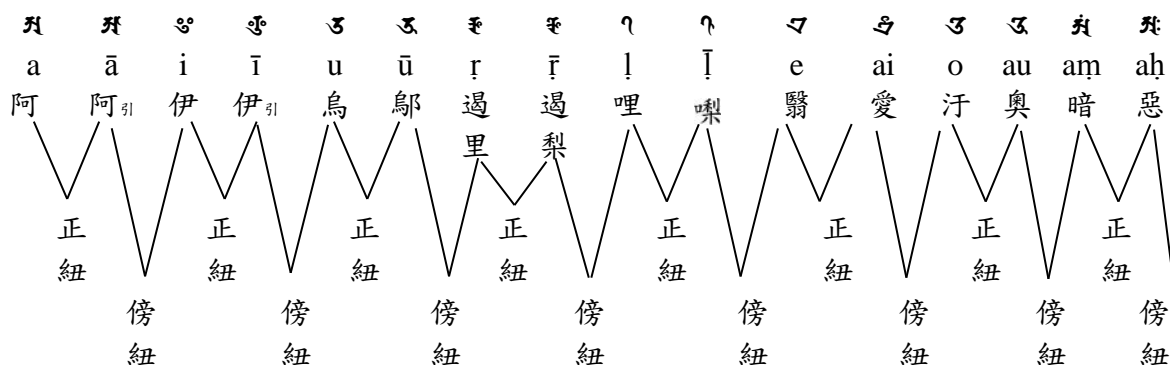
韻有二種，清濁各別為通韻，清濁相和為落韻。(抄) (大正 84:382a)

於是又牽涉「通韻」和「落韻」的概念。先看看什麼是通韻，《悉曇藏》卷二：

³⁶ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊四，頁 1987。

³⁷ 盧盛江提到這裏的「十字側平調」並沒有提到五仄的例子，而小西甚一則認為《文鏡秘府論》無此目，不知依何人之說。從此可以看到《文筆眼心抄》在處理聲律問題上的粗疏，結合《文筆眼心抄》其他地方對《文鏡秘府論》的改動來看，不能把今本的《文筆眼心抄》視為《文鏡秘府論》的忠實引錄，更不能以《文筆眼心抄》說明輕重即平仄。

阿等十六，一一對呼，是旁紐也。阿等十二，加迦等三十四字，於十六章(除十六、十八章)，一一橫呼，其於單合是通韻也，其於合字是落韻也。



𑖐	𑖑	𑖒	𑖓	𑖔	𑖕	𑖖	𑖗	𑖘	𑖙	𑖚	𑖛
ka	kā	ki	kī	ku	kū	ke	kai	ko	kau	kaṃ	kaḥ
迦	迦 _引	枳	枳 _引	俱	矩 _引	𑖖	誠	句	躄	欠	却

通 下 一 亦 通
韻 十 字 同 韻

𑖜	𑖝	𑖞	𑖟	𑖠	𑖡	𑖢	𑖣	𑖤	𑖥	𑖦	𑖧
𑖜	𑖝	𑖞	𑖟	𑖠	𑖡	𑖢	𑖣	𑖤	𑖥	𑖦	𑖧
𑖜	𑖝	𑖞	𑖟	𑖠	𑖡	𑖢	𑖣	𑖤	𑖥	𑖦	𑖧
kṣa	kṣā	kṣi	kṣī	kṣu	kṣū	kṣe	kṣai	kṣo	kṣau	kṣaṃ	kṣaḥ

落 下 一 亦 落
韻 十 字 同 韻

右迦等三十三字，承上阿等是通韻也，承下乞叉及從第二以下諸章所有二合、三合、四合、五合字等是落韻也。又乞叉字承下第二已下至第七章諸二合字是通韻也，承上章單字、下章三、四、五合字是落韻也。三、四、五合准之而知之。[……]

其五五字有五例聲，五五一，初二柔聲，次二怒聲，後一非柔怒聲。

[……]五五配呼各為通韻(其四)；三種交呼互為落韻(其五)。其後九字

有四例聲，[……]野等八字共為通韻(其三)，與乞叉相呼八字共為落韻(其四)。

張口遍滿聲

		𣪠賀 ha	喉間
𣪠乞叉 kṣa	喉顎間	𣪠娑 sa	顎下
𣪠擲 la	顎舌間	𣪠灑 ṣa	舌頭
𣪠羅 ra	舌斷間	𣪠捨 śa	斷根
𣪠野 ya	斷唇間	𣪠嘑 va	唇中

開口各處聲

𣪠迦 ka	𣪠佉 kha	𣪠譏 ga	𣪠伽 gha	𣪠仰 ŋa	喉間
𣪠左 ca	𣪠車 cha	𣪠惹 ja	𣪠鄭 jha	𣪠孃 ña	顎下
𣪠吒 ṭa	𣪠他 ṭha	𣪠拏 ḍa	𣪠荼 ḍha	𣪠曩 ṇa	舌頭
𣪠多 ta	𣪠他 tha	𣪠娜 da	𣪠馱 dha	𣪠那 na	斷[斷]根
𣪠跋 pa	𣪠頗 pha	𣪠麼 ba	𣪠婆 bha	𣪠莽 ma	唇中

[……]橫行二紐總歸第五，豎行相呼為通韻也，豎行交呼為落韻也。

[……](大正 84:383b-384a)

從此可知，無論是正紐、旁紐、通韻、落韻，都可兼從元音、輔音兩方面論述，正紐、旁紐的問題將另文探討，現在先看通韻和落韻。從元音論，從 a 到 haḥ(按一般梵文字母排列次序)，由於全部只有單輔音(a 行視為零聲母)，各行之間的關係稱為通韻；與下面複輔音的 kṣa 則稱為落韻；kṣ 母字由於輔音都帶有兩個音素，所以 kṣ 母字之間互稱通韻，與帶有三個輔音音素的三合又屬落韻：

	a	ā	i	ī	u	ū	e	ai	o	au	aṁ	aḥ	
通韻	ka	kā	ki	kī	ku	kū	ke	kai	ko	kau	kaṁ	kaḥ	落韻
	kha	khā	khi	khī	khu	khū	khe	khai	kho	khou	kaṁ	kaḥ	
												
	ha	hā	hi	hī	hu	hū	he	hai	ho	hau	haṁ	haḥ	
	kṣa	kṣā	kṣi	kṣī	kṣu	kṣū	kṣe	kṣai	kṣo	kṣau	kṣaṁ	kṣaḥ	

至於從輔音論，不同發音部位但有聲無聲、送氣不送氣(直行)均相應的稱為通韻，不相應(斜行)稱為落韻：

		h	k	kh	g	gh	ṅ	
落韻	kṣ	s	c	ch	j	jh	ñ	通韻
		l	ṭ	ṭh	ḍ	ḍh	ṇ	
		r	t	th	d	dh	n	
		ś	t	th	d	dh	n	
		y	p	ph	b	bh	m	
		v						

因此，從韻母而言，通韻之間聲母的音素數必須一致；從聲母而言，通韻聲母必須有聲無聲、送氣不送氣一致。現在只看韻母論，《悉曇章》中第二章到第七章，都是中插輔音的二合字：

第二章(枳耶枳耶 _引 章)	kya, kyā, kyi, kyī...
第三章(迦略迦略 _引 章)	kra, krā, kri, krī...
第四章(迦囉迦囉 _引 章)	kla, klā, kli, klī...
第五章(迦疇迦疇 _引 章)	kva, kvā, kvi, kvī...
第六章(迦磨迦磨 _引 章)	kma, kmā, kmi, kmī...
第七章(迦那迦那 _引 章)	kna, knā, kni, knī...

所有各家的中古音擬音略有不同，當中肯定存在於中古音的是 kya 和 kva 兩例(-j- 和-u-)，然而在漢語的角度，y 和 v 作為介音與韻關係密切，而非像梵語一般歸作複聲母。ka 和 kya、kva 在梵語中因為韻母以前的輔音音素數不一而屬落

韻，但漢語中-j-和-u-屬於介音，在中古韻書中則屬韻的一部分，「落韻」的定義變成了介音或開合不同但韻母、韻尾相同的兩韻：

	聲	韻
梵語落韻	k-	-a
	ky-/kv-	-a
漢語落韻	k-	-a
	k-	-ya(-ja)/-va(-ua)

因此重新回到「清濁各別為通韻，清濁相和為落韻」，可以明確知道清濁之間所指的正是介音的不同，3 提到「若以清為韻，餘盡須用清」，介音不同的兩韻之間不能相互押韻；表面上是介音的問題，而實際上還牽涉到等呼、開合、重紐等問題；再進一步回到對 1 的分析，「清字全清，青字全濁」一方面是三四等之別，放到清韻、濁韻的脈絡中，也就是介音的分別。因此清濁韻的劃分，在聲韻學的範疇來說，可說是極為重要的概念。

不過回頭一看，按照《悉曇藏》的說法，第二到第七章的所有二合字都算通韻，因此 kya 和 kva 應屬通韻。但漢語中 kua 與 kja 還牽涉到開合和四等的問題，無法完全用梵語的角度來準繩，直接視為通韻；何況對於清濁韻的分類，各家的分目本來就各有說法。

理解了清濁韻的實際含意，對於傳統材料中的不少材料也可重新解讀，例如《悉曇藏》卷二引〈商略清濁例〉：

〈商略清濁例〉云：先代作文之士，以清韻之不足，則通濁韻以裁之；濁韻之不足，則兼取叶韻以會之；叶韻之不足，則仍取並韻以成之（文）。（大正 84:382a）

對於「叶韻」及「並韻」，現在已不能理解其本意，然而從韻的寬嚴來說，仍可知「清濁韻獨用<清濁韻通用<叶韻<並韻」，或許並韻指的是只押韻尾一類的

最為寬鬆的押韻法。〈商略清濁例〉雖然指出清濁韻可以通用，然而其條件也是「清韻之不足」，可知當時的確存在如《文鏡秘府論》所言清濁韻分用的情況。再看陸法言〈切韻序〉：

支、脂、魚、虞，共為一[引案：一作不]韻；先仙尤侯，俱論是切。欲廣文路，自可清濁皆通；若賞知音，即須輕重有異。³⁸

不少學者認為兩句中的「清濁」和「輕重」指是對偶換文，只是指要細辨韻目；但如果仔細分析，這段文字並不能改為「欲廣文路，自可輕重皆通；若賞知音，即須清濁有異」，輕重既與聲母有關，詩歌押韻當然是可以「輕重皆通」，押韻只著重韻母部分，因此這樣說完全沒有意義，而且不論聲母並不是為了「欲廣文路」。反而「欲廣文路，自可清濁皆通；若賞知音，即須輕重有異」的確切意思是，在押韻的時候，為了易於押韻取字，可以通用不同韻目、介音不同的韻字，然而到了韻書辨音之際，不但是清濁韻，連聲母也要清楚分辨，兩者明顯是不同的層次。這裏用到的「清濁皆通」的「通」字，剛好與「通韻」以及「則通濁韻以裁之」相同。

韻書分清濁韻的明顯例子，也就是台灣國立故宮博物院藏裴務齊正字本王仁煦《刊謬補缺切韻》(王二，項跋本)卷首所記：

又四聲五卷大韻惣有一百九十三 小韻三千六百七十一(二千一百廿韻清一千五百五十一韻濁) 以上都加二百六十五韻 凡六萬四千四百廿三言(舊二萬二千七百廿三言 新加二萬八千九百言)³⁹

³⁸ 《新校互註宋本廣韻》，頁 12-13。

³⁹ 王耀庭等文字撰述，何傳馨、何炎泉、陳韻如編：《晉唐法書名蹟》(台北：國立故宮博物院，2008 年)，頁 209。

對於清和濁的定義，不同的學者有不同的看法，如劉人鵬認為指韻之開合，而上田正則舉出數據，證明數字與聲母清濁有關。⁴⁰ 但其實無論用哪一種算法，清濁的數字也大體相若，因此單憑數字根本不能解決問題。如果從實用性的角度出發，在韻書中標明介音清濁的小韻韻數，似乎比知道清聲母和濁聲母小韻的數字來得重要，因為前者與押韻有關，在輕清重濁定義猶為人所知的年代，介音清濁的小韻韻數有更為實際的功能。

最後要解決的問題，便是清韻和濁韻，分別對應介音的哪一特質？由於悉曇中沒有也不需要處理這一問題，因此清濁韻之分可說是中土自身的發展。以上提到〈商略清濁例〉，其實諸家都忽略了在了尊〈悉曇輪略圖抄〉卷六還附有對此的說明：

今此五十韻內[引案：指《韻銓》五十韻頭]，或分一韻，而置別韻[.....]，或合別韻而居一韻[.....]，次元(濁)、魂(清)表清濁不二義，次先(輕)、仙(重)表輕重一如義。次尤、侯表紐聲相次，寒、桓表雙聲相通。[.....](大正 84：683b)

這條材料極為重要，清濁和輕重都各舉一例。先看元魂二韻在《韻鏡》的分布：

圖十七	圖十八	圖二十一	圖二十二
痕開	魂合		
		元開	元合

這裏說元濁魂清，並不能只用開合口的概念完全說明，因為元韻兼有開合，因此只能從四等說明，一等屬清三等屬濁，然而這與〈辯四聲輕清重濁法〉完全

⁴⁰ 上田正：〈唐代の“清濁”に関する一資料〉，《均社論叢》第一卷第二號(1974年9月)，頁9-13。

相反，後者一等輕清三等重濁，不知道是訛誤還是其他原因。無論如何，要注意的是，這裏所論是整個韻目的清濁，與〈辯四聲輕清重濁法〉所論小韻的輕清重濁是兩個層次的東西，後者即使同屬一韻，也可以分見輕清、重濁兩處。再看看〈悉曇輪略圖抄〉卷二引《元和新聲譜》：

籠唇言音盡濁，開齒則語氣俱輕。常以濁還濁，將清而成清。(大正 84：659a)

這裏前後文整段押韻，或許是為了避複，把「開齒則語氣俱清」改為「輕」。「籠唇」與「開齒」，可理解為介音(u 或 i/j)之異，當然也牽涉到等呼的各樣問題。如果把這幾個定義分明層次：

四等	痕魂(一等，清?)		元(三等，濁?)		韻目
開合	痕(開口，清)	魂(合口，濁)			
			元(開口，清)	元(合口，濁)	小韻
[其他分法]					

清濁既指涉介音的差異，一方面可據韻的四等分清濁，然後又可在一韻之下再依開合口分清濁；當然遇上依開合而非四等分韻的韻目，則次序相反。例如以上的元、魂、痕三韻，夏侯詠、陽休之皆同用，清濁之分便成了：

	元痕魂				韻目
開合、四等	痕(開一，清)	魂(合一，濁)	元(開三，清)	元(合三，濁)	小韻

杜臺卿則元、魂同用：

	痕	元魂		韻目
四等		魂(一等，清濁不明)	元(三等，清濁不明)	
開合	痕(開口，清)		元(開口，清) 元(合口，濁)	小韻

無論如何，《悉曇輪略圖抄》的清濁例雖然剛好與〈辯四聲輕清重濁法〉相反，不過絕不影響以上的結論。

現在回來看看輕重的例字，這裏先輕仙重，與〈辯四聲清輕重濁法〉剛好相反，《悉曇輪略圖抄》的兩個例子都剛好與〈辯四聲清輕重濁法〉相反，這一點頗耐人尋味。不過這裏是辯兩韻目之輕重，〈辯四聲清輕重濁法〉是辯兩字的輕清重濁，所指並不一致。

圖二十一	圖二十二	圖二十三	圖二十四
		仙 B 開	仙 B 合
仙 A 開	仙 A 合	先開	先合

先、仙和元、魂一樣，並不以開合分韻，先、仙差異僅在於三、四等之別，即仙三等、先四等。因此這裏又只能把輕重釋為介音之別而非聲母之別，這樣了尊的輕重和清濁所指豈非相同？不過只要看看了尊原文的上下文理，「次元(濁)、魂(清)表清濁不二義，次先(輕)、仙(重)表輕重一如義」兩句言韻母介音之別，而「次尤、侯表紐聲相次，寒、桓表雙聲相通」則言聲母之別(用韻目來說明也十分奇怪)，⁴¹ 兩兩分明。了尊的這幾句話是他對〈商略清濁例〉的說解，而非引錄前賢的說法，何況了尊明指〈商略清濁例〉轉引自《悉曇藏》卷二，因此了尊未必真的看到〈商略清濁例〉。如此說來，了尊是否已經不太清楚輕重和清濁之別？《悉曇輪略圖抄》作於 1287 年，距《悉曇藏》已有數百年之遙，因此誤以為輕重和清濁可以交互使用。如果這樣，上文的矛盾便能得到解決。

⁴¹ 此處的「紐聲」指悉曇學中的正、傍紐，即尤、侯同屬喉音，與音韻學和詩律理論中的「紐」無關(參閱第三章)。

第三章 紐與詩律(上)

第二章引到《悉曇藏》卷二中對悉曇學中正紐、傍紐的定義，這個定義並非梵文所原有，而是從漢語音韻學中借來。但到底什麼是「紐」？其源頭是否來自西域？這問題不易回答。如果考慮到八病中有「傍紐(又稱大紐)」和「正紐(又稱小紐)」，以及《文鏡秘府論》中載有相互矛盾的各家異說，則問題更顯複雜。詩律中對「紐」的理解出現紛歧，與聲韻學乃至悉曇學中對「紐」的理解有沒有關連？本論文歸納紐的各種定義，詳細論證梵語中「紐」的詩律概念傳入中國，加上中國音韻學的自身發展，「紐」和「雙聲」等詞在音韻學及詩律論等方面都存在各種不同的定義，而進一步產生正、傍紐的異說。本章先就漢語中的情況加以分析。

第一節 三種紐

先歸納「紐」在漢語音韻學中的不同定義。作為音韻學的術語，紐一般作名詞用，但亦有若干作動詞用的例子，如孫愐〈唐韻序〉：「又紐其脣齒喉舌牙，部件而次之，有可紐不可行之，及古體有依約之，並採以為證。」¹「侷」解作「相同」，²指韻書先按四聲分韻，再按聲紐歸納小韻。又如《解釋歌義》：「若切者，謂從唇舌牙齒喉五音之上紐弄。」³至於所謂「助紐」

¹ 《新校互註宋本廣韻》，頁 18。

² 《莊子·天下》：「以籒偶不侷之辭相應。」《經典釋文》卷二十八：「侷，同也。」成玄英疏：「侷，倫次也。」陸德明撰，黃焯彙校，黃延祖重輯：《經典釋文彙校》(北京：中華書局，2006 年)，頁 826。郭象注，成玄英疏：《南華真經注疏》(北京：中華書局，1998 年)，頁 610。

³ 孫伯君：《黑水城出土等韻抄本《解釋歌義》研究》(蘭州：甘肅文化出版社，2004 年)，頁 28。

(如《韻鏡》中的「歸納助紐字」)，岡井慎吾認為指「助以得歸納者」之意。⁴也有把名詞的「紐」當作動詞用，如唐玄度《九經字樣》：「避以反言，但紐四聲」，⁵把依照「四聲一紐」(見下)注出讀音的方法稱為「紐四聲」。

至於作為名詞用的「紐」，主要見於三方面，即聲紐、四聲一紐和反紐。這三種紐的詳細定義如下：

1. 聲紐，即聲母。這是現今音韻學(尤其是上古音研究中)最為常用的定義，然而其出現的時代卻頗為晚近。潘重規、陳紹棠《中國聲韻學》指出紐作聲母解「由章太炎先生所定」，案《國故論衡·小學略說》：「舊云雙聲，《唐韻》云紐[引按：即上引「又紐其脣齒喉舌牙」句]，晚世謂之字母。三十六母雖依擬梵書，要以中夏為準。」⁶，《中國聲韻學》認為「蓋章氏亦以字母之名為未安，故別定新名為紐也。」⁷但在宋代或以前並沒有直接以紐為聲母的說法。

《國故論衡·音理論》還提到：「體文者，紐也。斯蓋前代韻書之言。」⁸前代韻書似乎沒有直接稱體文為紐的用例，但章太炎準確指出梵語體文與漢語聲紐的相似之處：體文用𑖀(ka)代表輔音 k-，漢語中使用代表字「見」母，同樣牽涉到羨餘的母音部分。但必須注意的是，紐和體文並沒有直接的關係，更和體語無關。

⁴ 岡井慎吾：《九經字樣箋正》(熊本：有七絕堂，1926年)，無頁碼。

⁵ 唐玄度：《九經文字》，《景印文淵閣四庫全書》(台北：商務印書館，1983年)，冊 224，頁 296b。

⁶ 章太炎撰，龐俊、郭誠永疏證：《國故論衡疏證》(北京：中華書局，2008年)，頁 15。

⁷ 潘重規、陳紹棠：《中國聲韻學》(台北：東大圖書公司，1981年三版)，頁 15-16。

⁸ 《國故論衡疏證》，頁 83-84。

2. 四聲一紐，同一音節(入聲韻尾不同)而聲調相異的四字稱為一紐，即四聲相承。《文鏡秘府論·天卷·調四聲譜》起首云：「四字一紐」。⁹《封氏聞見記》卷二聲韻：「周顥好為體語，因此切字皆有紐，紐有平上去入之異。」¹⁰ 傳統分韻包含了聲調的元素，因此四聲分屬四韻。四聲一紐實際上也是四韻為一紐，表現在韻書中更是如此，四聲的分別基本上通過韻來表現。在四聲一紐的基礎上，還有而「六字總歸一入」，即「四字/聲為紐」在陰聲和入聲、陽聲和入聲相配下的變體，如《文鏡秘府論·天卷·調四聲譜》所載「皇晃璜 鑊 禾禍和」。¹¹

此外又有「紐聲反」，詳參第四章的說明。

3. 指反紐。王顯認為反紐即反切。¹² 唐玄度《九經字樣》甚至將「某某反/切」標為「某某紐」，如受部下「平表紐」即平表反。¹³ 所謂反紐一般指反紐圖，即顯示反切中各種音韻關係的圖。中土所傳的反紐圖見於《廣韻·雙聲疊韻法》和《玉篇·四聲五音九弄反紐圖》，〈雙聲疊韻法〉只有雙聲、疊韻、正紐、到紐四目，而且沒有標明是反紐，〈四聲五音九弄反紐圖〉則明標為反紐。日本悉曇學對反紐圖研究最勤，當中如較著名的承澄《反音鈔·五音圖》明標為十紐，但其載《玉篇》圖及「私料見圖」，名目與《玉篇》及信範《悉曇私抄》所載頗異，實際上存在十二組。這裏列出諸家名目，並附上專門研究反紐圖的文雄《九弄辯》的名目以供參考：

⁹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 41。

¹⁰ 封演撰，趙貞信校注：《封氏聞見記校注》(北京：中華書局，2005 年)，頁 13。馬宗霍認為「而觀於《聞見記》之言，紐者特指反語中之韻。」馬宗霍：《音韻學通論》(上海：商務印書館，1937 年)，下冊，第五，7a。

¹¹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 53。

¹² 王顯：〈《切韻》的命名和《切韻》的性質〉，《中國語文》1961 年第 4 期，頁 18。

¹³ 《九經文字》，《景印文淵閣四庫全書》，冊 224，頁 303a。

	居隆宮 ¹⁴	宮閭居	閭居閭	隆宮隆	宮隆宮	居閭居	宮居居	隆閭閭	閭隆隆	居宮宮	隆居閭	閭居隆
《廣韻》	正紐	到紐			疊韻	疊韻	雙聲			雙聲		
《玉篇》	正反	到反	正疊韻	傍疊韻	傍疊重道	正疊重道	正到雙聲	傍到雙聲	正雙聲	傍雙聲		
承澄《反音抄》所列十紐 ¹⁵		十傍紐	六正疊韻 ¹⁶	七傍疊韻	九重道	八正疊重道	四正到雙聲	五傍到雙聲	二正雙聲	三傍雙聲	一逆反	
《反音抄》宮圖	正紐	傍紐	正疊韻	傍疊韻	(傍疊韻重道) ¹⁷	(正疊韻重道)	正到雙聲	傍到雙聲	正雙聲	傍雙聲	逆反	
信範《悉曇私抄》	正反(又名正紐)	到反(又名傍紐)	正疊韻	傍疊韻	重道	正疊韻重道	正到雙聲	傍到雙聲	正雙聲	傍雙聲		
了尊《悉曇輪略圖抄》卷一	正紐正反	傍紐正反	正疊重道 ¹⁸	傍疊重道	正疊韻	傍疊韻	正到雙聲	傍到雙聲	正雙聲	傍雙聲	正紐逆反	傍紐逆反
文雄《九弄辯》 ¹⁹	一正反	二到反	三正疊韻	四傍疊韻	五重道	六正疊韻重道	七正到雙聲	八傍到雙聲	九正雙聲	十傍雙聲		

此一反紐圖又稱十紐圖，十紐即圖中按十種方向而形成的反切。各家所傳名目乃至各紐所在位置都不一致，本文參考東寺觀智院金剛藏藏德治二年(1307)寵海書寫本承澄《反音抄》加以改訂，列出十紐：

¹⁴ 元刊本誤作「宮隆居」。按括號中所加為「四聲五音九弄反紐圖」不載之字；第一行為反切，第二行為「四聲五音九弄反紐圖」所示文字。又雙聲部分如按神珙序當全部左旋，讀作居宮、閭隆、隆閭、宮居，與「居隆宮」等不符。實際上「四聲五音九弄反紐圖」是把被切字放於前面與上字或下字比較，體例和「居隆宮」不同，但仍然是左旋。了尊《悉曇輪略圖抄》卷一「聲韻事」：「沙門神珙序云：行皆左轉(文)，然有左轉，有右轉，若非必決爭亂亂脫，古來旁成料簡之誤，群儒各裝迷惑之疑。」(大正 84:658b)了尊說把雙聲部分視為右旋，以符合反切，但此說似乎不確。

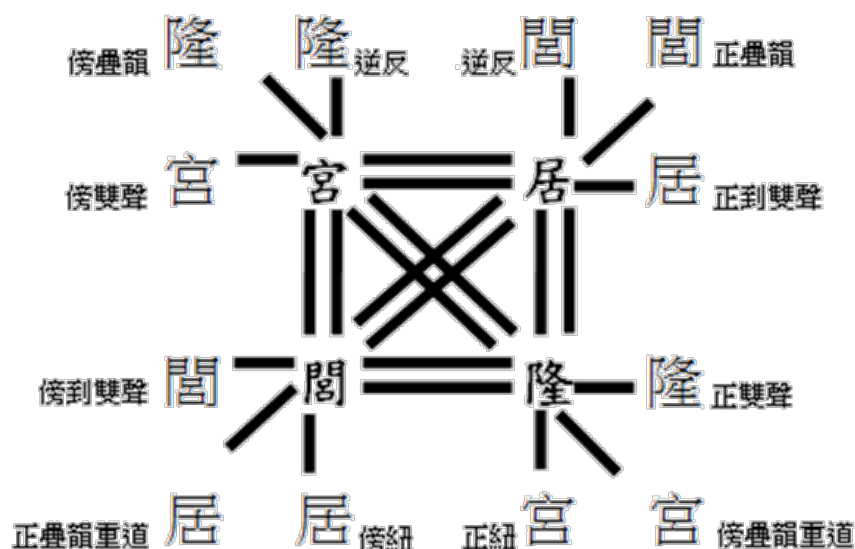
¹⁵ 這裏的「逆反」為後起之說，承澄自言：「八卷藏[引案：《悉曇藏》]、《祕府論》等雖釋之，逆反之釋不分明之間，輒難得義歟？」然而承澄所列十紐並無正紐，顯得很不合理，如果一定要牽合十紐，倒不如把正傍疊韻重道合為「疊韻重道」，然後補上正紐。承澄：《反音鈔》，馬淵和夫編：《影印注解悉曇學選集》(東京：勉誠社，1985-1992年)，冊3，頁36。

¹⁶ 東寺觀智院金剛藏藏德治二年(1307)寵海書寫本正疊韻重道集傍疊韻重道缺，《阿娑縛抄》百九十一〈反音抄〉(《大日本佛教全書》本)同，此據意補。按了尊《悉曇輪略圖抄》卷一(大正 84:658b)所載十紐圖，將「正疊韻」改為「正疊重韻」，「傍疊韻重道」改為「正疊韻」，「傍疊韻」改為「傍疊重道」，「正疊韻重道」改為「傍疊韻」，並稱「反音抄在之」。案了尊圖為令所有「傍」的紐在左，「正」的紐在右而改動原圖，不合承澄原意，今不從。

¹⁷ 按「私料見圖」中前圖(章灼良略)只載傍疊韻重道，但宮圖正、傍疊韻重道皆缺紐名，此按意補上。

¹⁸ 了尊把疊韻與疊韻重道掉換，使左半為傍右半為正。但了尊標明「反音抄在之」，卻顯然改動了《反音鈔》的原圖。此外，了尊又拆逆反為二：「問：反音抄圖有何據加傍正逆反乎？[……]《悉曇藏》、《祕府論》等，雖有逆反之名言，其釋猶不分明之間，更所勘加也。」(大正 84:658b)。

¹⁹ 文雄：《九弄辯》，早稻田大學附屬圖書館藏天明八年(1788)年刻本，頁11b。文雄或許為了解決疊韻和疊韻重道的矛盾，把兩者同書在下方，不明確標出哪一角是疊韻和疊韻重道。



反紐圖的目的，是為了讓學習反切者理解反切中上下字和被切字的關係，上字與下字同韻，則與被切字成疊韻；下字與上字同聲，則與被切字成雙聲。

只有沒有這兩種情況(即只有上字與被切字雙聲，下字與被切字疊韻)才成反切，稱之為紐。後代如《切韻指掌圖·檢例》謂「和會切」為雙聲，「商量切」為疊韻，²⁰與十紐圖的概念完全相同。這一概念十分重要，只有符合紐的要求，才能造出可用的反切，如〈唐韻序〉的「論曰」部分認為「切韻者，本乎四聲，紐以雙聲疊韻。」²¹因此，狹義的紐專指傍紐和正紐，廣義的紐則指十紐。

值得注意的是，十紐中的正紐和傍紐並無實際分別，如上圖所示，凡二字相切，上下字相連指向圖中右半者，全部稱為「正」(疊韻重道例外)。如居隆切宮為正紐，宮閣切居為傍紐，即正反/切和傍反/切之意，在反切方法上毫無分別。但詩歌韻律論中的正紐和傍紐所指毫不相同，詳見下文。

除了十紐以外，還有所謂「九弄」。九弄屬於《玉篇》所載〈四聲五音九弄反紐圖〉的一部分，是將四組四聲一紐的字按不同方向朗讀以學習各種

²⁰ 《切韻指掌圖》，頁 112。

²¹ 《新校互註宋本廣韻》，頁 19。

語音關係的紐圖。當中除了正、傍紐外，還有如雙聲、疊韻、羅文、綺錯等共九種關係，故此合稱「九弄」。值得注意的是，《玉篇》所載的九弄圖時代可能屬於略晚的版本，而較早者有《入唐新求聖教目錄》提到圓仁帶到日本的九弄圖：

《九弄十紐圖》一張(此圖現傳于世，真超所持。又明了坊信範注抄一卷有之，寫得了。)(大正 55:1084a)

這個本子又稱「唐院本」，和《玉篇》本(又稱神珙本)有若干不同。²² 唐院本的略本載於法橋宥朔《韻鏡開奩》，現在比叡山吉祥院南溪藏所藏《九弄羅文》一卷(天明七年[1787]寫本)或亦屬於唐院本系統。²³ 然而九弄圖的系統頗為複雜，而且無論中國文士或日本悉曇學者，都鮮少將九弄帶入詩律討論當中。只利用十紐說，已足夠說明問題，因此本文對九弄中正、傍紐的分析置而不論。學者當中如小西甚一皆援引九弄說明詩病，因此本文在此處略作說明。

下圖進一步歸納以上三種紐說：(以上三種定義簡稱紐 1、紐 2、紐 3，下同)

	聲母	韻母	
紐 1	有關	(羨餘)	專指前者
紐 2	有關	有關	必須兩者同時相符
紐 3	有關	有關	二者符合其一即可

因此「聲」、「韻」、「聲+韻」都各在不同的意義上被稱為「紐」。這三項定義所指各異，但把某種語音特質「紐(結)」起來的特質卻高度一致。可以假想要說兩個音節「同紐」理應會造成用法上極大的混淆，但這三項定義竟可並行

²² 唐院本原文抄錄及分析，見岡井慎吾：《玉篇の研究》(東京：東洋文庫，1969 年)，頁 256-274。《文鏡秘府論考(研究篇上)》，頁 195-216。

²³ 《國書總目錄(補訂版)》(東京：岩波書店，1989 年)，第一卷，頁 480。小西甚一提到有南溪藏敬光律師所寫完本，不知是否即此本？《文鏡秘府論考(研究篇上)》，頁 196。

不悖，也從未在聲韻史上造成學說上的混亂，甚至學術界也沒有專文討論上述各種定義的差別，說明在漢語音韻學的思維當中，其深層結構是同質的。

最後比對一下悉曇中另一種「紐」的用法，這種用法與漢語無關，只是借用正、傍紐的概念解說悉曇字母。《悉曇藏》卷二：「右五五字橫行各二為正紐也，橫行共五為傍紐也。橫行二紐總歸第五，[……]」又：「五五一一，初二柔聲[引案：指清聲母不送氣與送氣]，次二怒聲[引案：指濁聲母不送氣與送氣]，後一非柔怒聲[引案：指「清濁」音即鼻音]，以前兩種二字總歸第五一字。」(大正 84：384a)以 ka 行為例，ka-kha-ga-gha 每二字為一紐，總歸第五字的 ña。這與紐 2 的「六字總歸一入」定義雖殊，在形式上卻高度相似：「六字總歸一入」其實就是陰聲和陽聲各自和入聲「總歸一紐」；《悉曇藏》雖然沒有說這五聲為一紐，但卻有 ka-kha 一紐和 ga-gha 一紐同歸於 ña 而為牙音的意味，這又與「又紐其脣齒喉舌牙」說相同。當中又牽涉到正、傍紐說，可見悉曇學已經把各種紐說配合使用，但由於其學說與詩律無關，本文不擬細論。

第二節 紐與雙聲

紐 3 的十紐包括雙聲，實際上雙聲也有不同的定義。

1. 聲母相同，對應紐 1，紐 1 說晚出，因此章太炎說「舊云雙聲」。《文鏡秘府論·天卷·調四聲譜》引：「綺欽、琴伎兩雙聲。」²⁴《涅槃經悉談章》：「舌中音者，吒[tā]吒[tā]知[tī]知[tī]是雙聲。[……]」²⁵廣義的雙聲，指聲母相同的音節，而不理會其韻母是否相同，故此不但紐 2 四聲一紐屬於

²⁴ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 79。

²⁵ 《涅槃經悉談章》，《悉曇三書》(上虞羅氏[羅振玉]印，1917 年)，無頁碼。

廣義的雙聲，紐 3 十紐中的正雙聲、傍雙聲、正到雙聲、傍到雙聲，都是下字與被切字完全同音(如閭隆切隆)，因此也屬廣義的雙聲。

相對於廣義的雙聲 1，還有狹義的雙聲 1'，二字韻母必須不同。準確一點說，如果其中一字屬入聲字，則兩字不能同屬四聲一紐的關係。如《文鏡秘府論·天卷·調四聲譜》引：

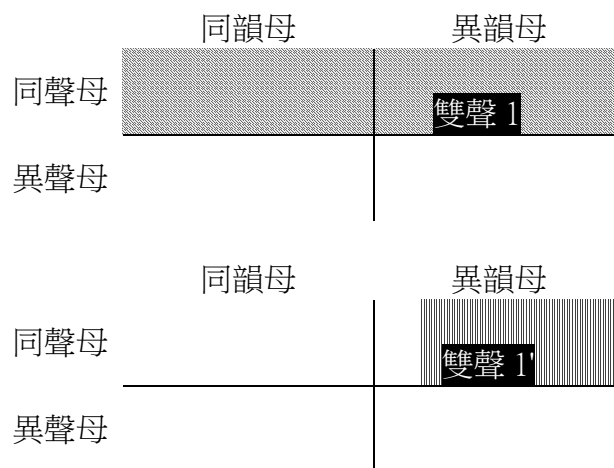
四聲紐字，配為雙聲疊韻如後：

郎朗浪落 黎禮麗捩[……]

亦當行下四字配上四字，即為雙聲。若解此法，即解反音法。反音法有二種，一紐聲反音，二雙聲反音，一切反音有此法也。²⁶

「郎朗浪落」和「黎禮麗捩」各為兩組紐 2，但並不能稱為兩組雙聲，只有兩組字相配時才能稱為雙聲，因此 1'指的是聲母相同的異紐(紐 2)字。特別要留意的是，這裏的紐和雙聲是成對的概念，兩字只要聲母相同，但不屬紐的關係，即屬於雙聲。雙聲 1'即現今一般理解下的雙聲。

雙聲 1 和雙聲 1'的分別如下圖所示：



在詩律中雙聲 1 和雙聲 1'各自被稱為正紐和傍紐，詳見下文。

這裏又牽涉到紐聲反和雙聲反，相關說明請參閱第四章。

²⁶ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 63。

此外又有正雙聲和傍雙聲，如同紐的正紐和傍紐，十紐中的正、傍沒有實際上的意義，正雙聲和傍雙聲都是雙聲 1。但八病中另外又有正、傍雙聲，等同於八病中的正、傍紐，因此造成術語上的極大淆亂，詳見下文。

2. 指十紐。見《反音鈔》。²⁷ 此說並不常見。

後文討論詩律中的正紐和傍紐，主要與雙聲 1 和雙聲 1' 有關。

第三節 紐的變奏：詩歌韻律論中的正、傍紐諸說

《文鏡秘府論》所收傍紐和正紐諸說可分為三類，現在先將這三類的相應段落標出，各字母所代表的段落，請參照附錄二「《文鏡秘府論·西卷·二十八種病》正、傍紐說原文」。

I 型 傍紐為雙聲型		II 型 正紐為雙聲型		III 型 正、傍紐同為雙聲型		正、傍紐誤說/ 大、小紐說	
傍紐	正紐	傍紐	正紐	傍紐	正紐	大紐	小紐
C		D	J	I	I'	A	H
G	G	E (E', E'')	K			A'	H'
	I'					F'	F

實際上三種異說中的正紐都屬紐 2 即四聲一紐，因此主要的分歧都集中在傍紐定異的問題上。維寶《文鏡秘府論箋》(元文元年[1736]序)卷十五把傍紐分為三類：

傍紐：此中自有三格，謂：一就雙聲論傍紐；二就詩句之中，論大、小紐；三就疊韻論傍紐也。²⁸

維寶的歸納大致上能掌握諸說的差異所在，但下文提到大、小紐和正、傍紐並非同一層次的問題；而所謂「就雙聲論傍紐」，諸說在定義上又各有差異。因此本文所分三類並非只著眼在傍紐，而是將正紐和傍紐相配，觀察在怎樣的「正」紐脈絡下，生出怎樣的「傍」紐定義。這三種紐說都牽涉到雙聲，分別是「傍紐為雙聲」型，「正紐為雙聲」型和「正、傍紐同為雙聲」型。

²⁷ 承澄：《反音鈔》，《影印注解悉曇學選集》，冊 3，頁 34。

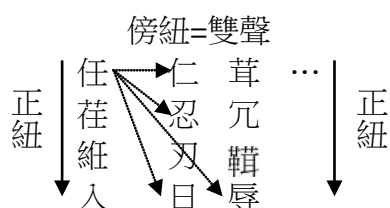
²⁸ 維寶：《文鏡秘府論箋》，高岡隆心編輯：《真言宗全書》(伊都郡[高野町]：真言宗全書刊行會，1936 年)，頁 244a。

I 型：「傍紐為雙聲」型(正紐：紐 2；傍紐：雙聲 1')

屬於 I 型的有元兢《詩髓腦》說(D, J)和劉善經《四聲指歸》說(E, K)。正紐與紐 2 對應，即四聲一紐，如 K 說「正紐者，凡四聲為一紐」；²⁹ 而傍紐則定為雙聲即雙聲 1'，如 E 說：

劉氏曰：傍紐者，即雙聲是也。譬如一韻中已有「任」字，即不得復用「忍」、「辱」、「柔」、「蠕」、「仁」、「讓」、「爾」、「日」之類。³⁰

上文可歸納如下(用字依據《韻鏡》)：



I 型的正、傍紐之別是紐與雙聲之別，完全符合《文鏡秘府論·天卷·調四聲論》所列的定義，亦即「郎朗浪落」為紐，此四字與「黎禮麗捩」則為雙聲。相對於一紐之內的「正」紐，後者牽涉到只有雙聲 1'關係的其他紐，稱為「傍」紐也十分合理。只要聲母相同而不在同一紐中，無論是哪一聲調，即成傍紐的關係。

II 型：「正紐為雙聲」型(正紐：紐 2，雙聲 1；傍紐：疊韻)

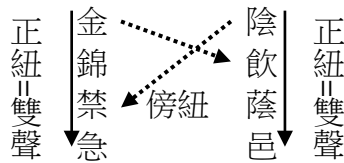
屬於 II 型的有「或云」傍紐說(C，當為《文筆式》所引)、劉善經引劉滔說(G,G')、「或云」引「又一說」(I'，或即《文筆式》引劉滔說)。先引 C 段所說：

²⁹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1050。

³⁰ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1030。

或云：傍紐者，據傍聲而來與相忤也，然字從連韻，而紐聲相參，若「金」、「錦」、「禁」、「急」，「陰」、「飲」[引案：原誤作「飲陰」]、「蔭」、「邑」，是連韻紐之。若「金」之與「飲」，「陰」之與「禁」，從傍而會，是相參之也。[……]³¹

上文可歸納為下表：



這裏正紐與紐 2 對應，不過傍紐實際上卻是疊韻(聲母異，韻母同，聲調異)，也就是維寶所說的「就疊韻論傍紐」。再看看 G 和 G' 的說法，G 把正紐稱為雙聲：

(G)劉滔以雙聲亦為正紐。(G')其傍紐者，若五字中已有「任」字，其四字不得復用「錦」、「禁」、「急」、「飲」、「蔭」、「邑」等字，以其一紐之中，有「金」、「音」等字，與「任」同韻故也。[……]³²

四聲一紐的四字聲母韻母俱同，並不是只有聲母相同的雙聲關係，所以雙聲為正紐指的是廣義的雙聲(雙聲 1)。

值得注意的是，傍紐如果是純粹的疊韻關係，是否與八病中的大韻和小韻病重疊？《文鏡秘府論·西卷·二十八種病》中對大韻和小韻的說法沒有大的分歧，³³ 大韻指句中有字與押韻字同韻，而小韻則指兩個非押韻字同韻。不過如果考慮到《文鏡秘府論》中所引的例子，並結合韻書中「韻」的概念加以考察，可以發現大韻和小韻的「韻」，所指的是韻書中最為狹義的「韻」的概

³¹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1024。

³² 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1030-1031。

³³ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1000-1012。

念，即聲調必須相同，韻母相同但聲調相異者，被視為兩個不同的韻。至於 II 型中所說的傍紐，卻專指韻母相同者但聲調相異者(若五字中已有「任」字，其四字不得復用「錦」、「禁」、「急」、「飲」、「蔭」、「邑」；「任」字平聲)，這在古代的音韻學術語中無法準確表達。若命名為「韻」，又與大韻、小韻牴觸；因此只能借用紐的概念，只有四聲一紐才能把韻母相同但聲調不同的字劃為同一概念，故此也可以這樣理解：「金錦禁急」為正紐，而「金飲蔭邑」本身也是一種扭曲了的紐，借用了其他紐的一部分，屬於傍紐。把這種疊韻稱為傍紐，有其內在的邏輯。

II 型中的正紐既等同雙聲 1，而傍韻又等同疊韻，不妨可改稱為雙聲病和疊韻病(雖然不是最典型的雙聲和疊韻)，因此 II 型的正、傍紐定義，在邏輯上可以成對。

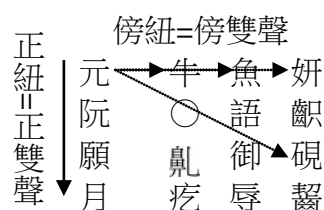
III 型：「正、傍紐同為雙聲」型(正紐：紐 2，雙聲 1；傍紐：雙聲 1)

屬於 III 型的有「或云」(I、I'，或即《文筆式》所引)，III 型與 I 型的定義基本相同，但 I 型只以傍紐為雙聲，III 型則把正紐和傍紐都視為雙聲，因此可視為 I 型的變體：

(I)或云：正紐者，謂正雙聲相犯，其雙聲雖一，傍正有殊。從一字之紐之得四聲，是正也，若「元」、「阮」、「願」、「月」是。[引案：此下原衍十四字，據盧盛江校刪](I)若從他字來會成雙聲，是傍也。若「元」、「阮」、「願」、「月」是正，而有「牛」、「魚」、「妍」、「硯」等字來會「元」、「月」等字成雙聲是也。³⁴

³⁴ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1043。

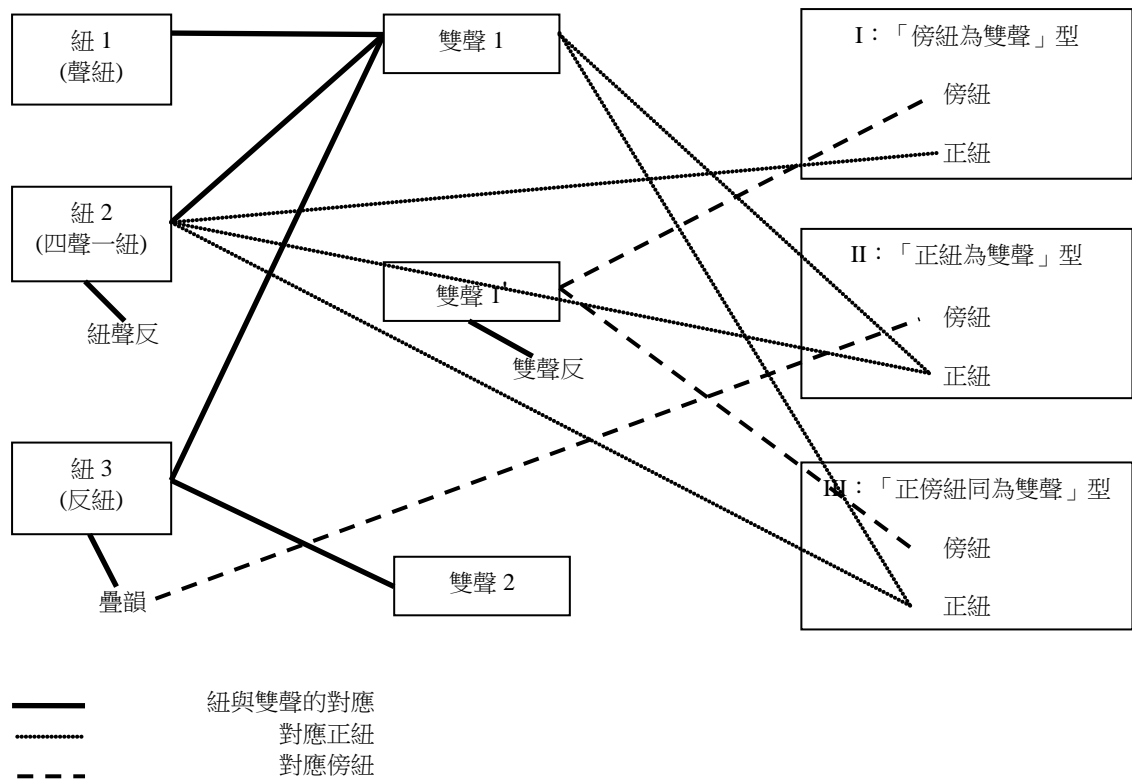
正紐仍然是紐 2「元阮願月」，傍紐和 I 型一樣是雙聲 1(用字借自《切韻指掌圖》)：



I 和 I'把正紐稱為正雙聲，傍紐稱為傍雙聲，³⁵ 直接把紐和雙聲劃上等號，還增加了正、傍雙聲的術語。說正、傍紐同為雙聲並非完全沒有道理，但正紐對應的是雙聲 1，而傍紐則對應雙聲 1'，定義並不相同。另一方面，I 型以傍紐為雙聲，II 型以正紐為雙聲，III 型可說是 I 型和 II 型兩說並取，也就是無論正紐和傍紐都叫做雙聲，以正和傍別之。後世論反紐時，也有採用這種說法的，如了尊《悉曇輪略圖抄》卷一：「傍紐、正紐，皆謂雙聲，正在一紐之中，傍出四聲之外。」(大正 84:659a) III 型是諸說當中術語最為混亂的一種，也可以說紐和雙聲這兩個術語的定義，已經淆亂到令人難以掌握的地步。詩律中的正紐和傍紐，歷代不受重視，也沒有詩人認真實踐，除了因為正、傍紐並非巨病，術語的淆亂恐怕也是重要的原因。

以上三型與紐、雙聲各種定義的關係可整理如下：

³⁵ 此說與《文筆式》說(A)「雙聲即犯傍紐」完全不同。小西甚一認為此段亦引自《文筆式》，尚可以解釋為《文筆式》援引或說；張伯偉《全唐五代詩格彙考》直接刪去「或云」而視為《文筆式》的說法則明顯錯誤。張伯偉：《全唐五代詩格彙考》(南京：江蘇古籍出版社，2002年)，頁 87。



第四節 關於正、傍紐的誤說

首先要分析 A, A', F, F', H, H'這幾段，這六處文字都提到沈約以及大、小紐。觀於大、小紐的問題，留待第五章「正、傍紐與大、小紐有別論」細考，這裏先指出 A, A', H, H'這四段文字的正、傍紐說不可信。一般認為這四段引自《文筆式》，正文 A 和 H 舉列詩例，A'和 H'「釋曰」則對詩例加以解釋。先看傍紐說 A 和 A'：

(A)傍紐詩者，五言詩一句之內有「月」字，更不得安「魚」、「元」、「阮」、「願」等之字，此即雙聲，雙聲即犯傍紐。[……]詩曰：「魚游見風月，獸走畏傷蹄。」[……]又曰：「元生愛皓月，阮氏願清風。[……]」又曰：「雲生遮麗月，波動亂遊魚。涼風便入體，寒氣漸鑽膚。」

(A)釋曰：「魚」、「月」是雙聲，「獸」、「傷」并雙聲，此即犯大紐。[……]所以即是，「元」、「阮」、「願」、「月」為一紐。³⁶

A以傍紐為雙聲，似與I型說符合，而以「魚」、「月」為傍紐，也和III型I段的描述相合。然而，這裏還說「元」、「阮」、「願」、「月」這些四聲一紐的字是傍紐，三種紐說中四聲一紐都屬正紐，不可能屬於傍紐。況且四聲一紐屬於雙聲1，而I型和III型的傍紐屬於雙聲1'，兩者並不相同。「釋曰」同樣十分奇怪，首先把「獸」、「傷」列為雙聲，³⁷好像是說傍紐就是雙聲(1)，但用的術語不是傍紐而是大紐，前後並不對應。至於「元」、「阮」、「願」、「月」，按A說屬於雙聲，但A沒有指出這一點，只說四字為一紐，那麼到底哪個才是傍紐的定義呢？

相應的正紐說H和H'同樣有不少問題：

(H)正紐者，五言詩「壬」、「衽」、「任」、「入」四字為一紐，一句之中，已有「壬」字，更不得安「衽」、「任」、「入」等字。如此之類，名為犯正紐之病也。詩曰：「撫琴起和曲，疊管泛鳴驅。停軒未忍去，白日小踟躕。」又曰：「心中肝如割，腹裏氣便焦。逢風迴無信，早雁轉成遙。」（「肝」、「割」同紐，深為不便。）

(H')釋曰：此即犯小紐之病也。今就五字中論，即是下句第九、十[引案：原誤作「第十、九」]雙聲兩字是也。[……]³⁸

這裏說的正紐和三種紐說一樣都是紐2，如果參照A和A'說，四聲一紐到底是正紐還是傍紐？更荒謬的是詩例「停軒未忍去，白日小踟躕」，按H的定義應

³⁶ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁1015。

³⁷ 盧盛江認為「風」和「膚」、「麗」和「亂」也是雙聲。《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁1020。

³⁸ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁1038-1039。

當是「忍」、「日」犯正紐(仁忍刃日)，但「釋曰」竟然錯釋成「踟躕」二字，「踟躕」二字是雙聲 1'，按 A 說應該是傍紐才對，怎麼可能又變成正紐？而且「釋曰」又把正紐說成是小紐。由此看來，A, A', H, H'四段自相矛盾，很有可能是編者兼採諸說，但對正、傍紐認識不深，因而留下各種破綻，「釋曰」的部分甚至連對詩例的理解也出現問題。第五章將指出，這幾段應是從大、小紐說強行轉換到正、傍紐的產物。

上文分析三種紐說，主要涉及其與四聲一紐和兩種雙聲的定義，還沒有提到反紐。實際上反紐本與詩律沒有關係，反紐中的正、傍紐並無不同，和詩律的正、傍紐更是毫無關聯。不過後來有人開始將兩者相提並論，如劉善經《四聲指歸》(E, E')解說 I 型時，便說「傍紐者，即雙聲是也。[……]沈氏所謂風表、月外、奇琴、精酒是也。」³⁹「風表、月外、奇琴、精酒」，亦見於《文鏡秘府論》引王斌《五格四聲論》(B)。⁴⁰原說是否真的出自沈約或王斌已不得而知。《文鏡秘府論·天卷·調四聲譜》則載崔融《唐朝新定詩格》以這四個詞組所形成的小型紐圖：

崔氏曰：傍紐者：

風小 月繪 奇今 精酉

表豐 外厥 琴羈 酒盈⁴¹

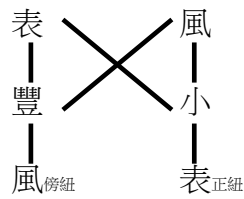
有趣的是，第一圖並不能完全切出十紐，似乎是專為說明正、傍紐而設：⁴²

³⁹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1030。

⁴⁰ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1015-1016。

⁴¹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 84。

⁴² 「風小」一圖，無法切出兩種逆反、正雙聲和旁到雙聲。



崔融所引圖直接稱為「傍紐者」而不稱「紐」，也沒有說明「正紐」，更說明了崔融是以此圖說明「傍紐為雙聲」的道理：⁴³「表豐切風」在十紐中是傍紐，表風雙聲，但其實十紐中的正紐「風小切表」同樣也是雙聲，可見崔融拘泥於詩律傍紐為雙聲之說，而牽扯進十紐的概念強為解釋。十紐的傍紐和詩律的傍紐雖然也可互相解釋，但沒有直接關係；然而從此可見，早在劉善經的時代(劉善經為隋人)，已經將詩律的正、傍紐和反紐的正、傍紐混同，還反過來用詩律的概念求諸反紐，又以反紐的傍紐來說明詩律中的傍紐。至於 III 型正、傍紐同為雙聲，更引入了正、傍雙聲的說法，這些本來是十紐中的術語，將之與毫不相關的詩律論混同起來，令人更感無所適從。

⁴³ 維寶箋：「若聯綿言『奇琴』，則雖雙聲非犯旁紐；若於『奇琴』之間交雜餘字，則成病也。」案：此處「風表」與「月外」、「奇琴」與「精酒」對偶，旨在說明雙聲對偶不再犯病之列。《文鏡秘府論箋》，頁 245a。

第四章 紐與詩律(中)

第一節 *Yamaka* 與 *Anuprāsa* 簡論

本章主要探討紐的梵文來源。Mair and Mei 首先提出正、傍紐源於梵語，以下先整理出其主要論點：

1. 大韻、小韻、正紐、傍紐與梵語詩律中的 *yamaka*、*bandha* 乃至 *anuprāsa* 相關，但這幾個梵語術語之間容易混淆，有時難以分辨。當中以 *bandha* 的定義最為含糊。
2. *Yamaka* 可翻譯為 rhyme，對應於漢語的「韻」；大韻、小韻中的「韻」即 *yamaka*。
3. *Bandha* 表現和聲律有關的圖像化的詩歌創作，而 *bandha* 一詞本有「結」的意思，兩者俱與漢語的「紐」相似，可譯為 *ligature*。
Bandha 即正紐、傍紐的梵語來源。
4. 紐雖然後來可指聲紐，但沈約時代單指四聲一紐。「紐」概念的引入，和「平」、「側」概念的引入平行，借以指涉詩律的各種元素。¹

然而 Mair and Mei 的觀點卻仍有不少值得商榷之處：

1. *Yamaka*、*bandha*、*anuprāsa* 三者之間既容易混淆，又以 *bandha* 最為含糊，何以即能具體指出 *bandha* 即「紐」？Mair and Mei 亦未舉出任何梵語詩歌實例說明 *bandha* 的實際使用情況及其聲律效果，從 Mair and Mei 無法比對 *bandha* 與「紐」的相似性。

¹ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 439-442.

2. *Bandha* 為紐說，Mair and Mei 舉出的最重要的證據，即 *bandha* 有「結」義，而並未有更具體的例證。和「紐」在字面意義上相似的是否只有 *bandha* 一詞？
3. *Bandha* 既指和聲律有關的各種圖像化的詩歌創作，而紐則與圖像詩沒有關連，兩者之間如何對應？
4. Mair and Mei 並沒有解釋為何從梵語傳來的單一概念的「紐」，到了《文鏡秘府論》中衍生出各種相互矛盾的歧說。
5. 如果相信「紐」的原型來自梵語詩律，則以漢語四聲為一紐必然是中國獨創並改良的元素。此一改良的基礎與背後牽涉的語言觀念，Mair and Mei 無法提供翔實的說明。是什麼因素令中國文士將四聲歸到 *bandha*(?)的觀念底下？正、傍紐並未為後人所重，那麼「紐」觀念的形成，在漢語詩律中有何重要性？

因此 Mair and Mei 雖然指出了「紐」的研究的新方向，但從上可見，其論點並未完備，必須實際進入梵語詩歌的材料，探討 *yamaka*、*bandha*、*anuprāsa*，並與漢語詩律及聲韻學中的「紐」的各種歧說加以比較，方能獲得較為滿意的結果。本文認為紐的梵語來源並非 *bandha* 而是 *yamaka*，且從 *yamaka* 到「紐」的各種定義的演變，都可得以圓滿解釋。

本文首先介紹 *yamaka* 與 *anuprāsa* 於梵語詩學中較為清晰的定義，然後回過頭來說明早期梵語詩學中兩者相混的情況。由於這兩個術語不易翻譯，現有的中、英、日譯也有模糊不周之處，² 本文將直接沿用梵文的名稱。Sharma

² 這兩個術語的常見譯名如下：

	<i>yamaka</i>	<i>anuprāsa</i>
中譯	疊聲	諧音

將 *yamaka* 定義為 “consecutive repetition of a group of sounds in the same order, provided that the repeated units are not similar in meaning” (依照同一次序連續重複一組聲音[譯按：即音節]，而重複的部分字義不同)，即 $C_1V_1C_2[V_2C_3]+C_1V_1C_2[V_2C_3]$ 。(C=輔音，V=元音)³ 簡單來說，也就是按照特定模式重複一組音節，而該組音節重複時字義相異。*Yamaka* 可以細分為多種，當中 KD 的分類最為精細，這裏隨舉 KD 中的實際詩例(方框為重複部分，下同)：

Madhuraṃ madhuraṃ bhoja vadane vada netrayoḥ|

Vibhramaṃ bhramarabhrāntyā viḍambayati kiṃ nu te|| KD 3.8 ||

告訴我，春天是否以蜜蜂飛舞，

模仿你蓮花臉上雙眸甜蜜的轉動？

這首詩中重複使用 *madhuraṃ* 和 *vadane* 兩組音節，但重複時意義各不相同 (*madhuraṃ* 「甜蜜」，*madhur ambhoja-vadane* 「春天—蓮花-臉」；*ambhoja-*

英譯	chime; rhyme	alliteration
日譯	押韻	頭韻

黃寶生把 *yamaka* 譯為「疊聲」，容易令人將「聲」誤會為聲母；而與聲母(輔音)有關的 *anuprāsa* 卻譯為「諧音」，意思含糊。英譯的 *chime* 強調是音節的重複，是較佳的譯法；譯為 *rhyme* 則忽略了元音前的輔音，*anuprāsa* 也不像 *rhyme* 一般局限於句末，*rhyme* 更和真正的疊韻 *antyānuprāsa* 相混(*antyānuprāsa* 也譯成 *rhyme*)。*Anuprāsa* 一般認為對應英語詩歌中的 *alliteration*(詞首輔音重複)和 *consonance*(非詞首輔音重複) (Sharma 認為還包括 *rhyme*)，因此譯為 *alliteration* 並不準確。日譯基本上和英譯對應，但把 *alliteration* 直譯為頭韻，則進一步把 *anuprāsa* 直接和韻扯上關係，這在梵語詩律中並不準確。如果必須翻譯，中譯改為「疊音」和「雙聲」或許較佳。黃寶生譯：《梵語詩學論著匯編》(北京：崑崙出版社，2008年)，冊上，頁70，118。Ram Karan Sharma, *Elements of Poetry in the Mahābhārata*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1964, pp.159-162. Mari Hattori, “On the Rhyme (Yamaka) in Sanskrit Poetics.” In *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, Vol. 78, No. 1/4, 1997, pp. 263-274. 淺井真理：〈インド古典修辭学における押韻(yamaka)について〉，《東海佛教》第41輯(1996年)，頁(39)-(51)。

³ *Elements of Poetry in the Mahābhārata*, p.162.

vadane「蓮花-臉」，vada netrayoḥ「告訴一雙眼」)，因此屬於 *yamaka*。再看一首較為複雜的例子：

Sthirāyate yatendriyo na hīyate yaterbhavān|

Amāyateyate'pyabhūt sukhāya teyate kṣayam|| KD 3.39 ||

你控制感官，不缺少苦行者的任何品質，

堅定不移，擺脫虛妄，導向幸福，永不衰落。

Yamaka 的極致是全首由四個音節重複八次而成，稱為 *mahāyamaka*(大 *yamaka*)：

Samānayāsamānayā samānayāsamānayā

Sa mā na yāsamānayā samānayāsamānayā|| KD 3.71 ||

讓我與這位驕傲而無比的女子結合吧！

朋友啊，她美麗聰慧，承受與我一樣的相思之苦。

較為後期的詩學文獻提及 *yamaka* 中必須最少重複三個音節，但早期文獻並無提及；⁴ 而若干文獻並無提及意義必須相異這一點。

至於 *anuprāsa* 則指重複一個或以上的輔音(C₁…C₁…C₁…、C₁…C₂…C₁…C₂…等)，如：

Candre śaranniśottamse kuṇḍastabakavibhrame|

Indranīlonibhaṃ lakṣma sanḍadhātyalinaḥ śriyam|| KD 1.56 ||

秋夜以如素馨花束的月亮為頂飾，

月中的斑點如同青玉，呈現如黑蜂一般的美。

⁴ 如 BhK 10.14, 22 的詩例只重複兩個音節。

這首詩中 ndr 和 nd 兩組輔音各重複了一次，屬於 *anuprāsa*。與 *yamaka* 不同，*anuprāsa* 不講究輔音重複的位置，而由於重複的只是輔音而不是整個音節，也不講究重複的部分意義是否相同。

另外還有兩種特殊的 *anuprāsa*，一種是 *lāṭānuprāsa*，指同一個詞重複時因詞形變化造成詞尾不同，因此重複部分不限於輔音還包括元音，而且同音同義：

Lāṭīyamapyanuprāsamihecchantyapare yathā|

Drṣṭim drṣṭisukhām dhehi candraścandramukhoditaḥ || KL 2.8 ||

關於這一點[=*anuprāsa*]，其他人追求 *lāṭānuprāsa*，即：

“Drṣṭim drṣṭisukhām dhehi candraścandramukhoditaḥ”(臉如明月的人啊！換上悅目的目光吧，月亮已經升起了。)⁵

另外一種是 *antyānuprāsa*，指重複詞尾的數個音節(通常與詞形變化相同有關)，⁶ 此處從略。*Yamaka* 和 *anuprāsa* 都是梵語詩歌中的優秀技法，一般分屬於「莊嚴」(alaṃkāra)中的「音莊嚴」(śabdālaṃkāra；相對於 arthālaṃkāra「義莊嚴」)和「詩德」(guṇa)。

不過 *yamaka* 和 *anuprāsa* 在早期的詩論中經常有相互混淆之處：

1. 最早的文獻如 NŚ 中並沒有提及 *anuprāsa*，⁷ 而 NŚ 所提到的十種 *yamaka* 中，第十種 *mālayamaka* 其實就是 *anuprāsa*：⁸

⁵ 這句詩重複了 *drṣṭi*(目光)和 *candra*(月亮)，其中 *drṣṭim* 是賓格，*drṣṭi-sukhām*(目光-宜人)中的 *drṣṭi* 是複合詞成分；*candras* 是主格，*candra-mukha* (月亮-臉)中的 *candra* 是複合詞成分。

⁶ *Elements of Poetry in the Mahābhārata*, pp.161-162.

⁷ *Upamā dīpakaṃ caiva rūpakaṃ yamakaṃ tathā|*
Kāvyaśyaite hyalaṃkāraścatvāraḥ parikīrtitāḥ|| NŚ 17.43 ||
Upamā (明喻)、*dīpaka*(明燈)、*rūpaka*(隱喻)和 *yamaka*，
這四種被稱為詩的修飾。

Nānārūpaiḥ svarairyuktaṃ yatnaikaṃ vyañcanaṃ bhavet|

Tanmālāyamakaṃ nāma vijñeyaṃ paṇḍitairyathā||

Halī balī halī mālī śulī kehī lalī jalī|

Balo baloccalolakṣo musalī tvābhirakṣatu|| NŚ 17.82-83 ||

同一輔音多次重複時配上不同的元音，

這就是 *mālāyamaka* 的例子：

願強而有力、嬉戲而步態顫抖、眼鏡轉動、手舞長棍的 Rama 保佑你。

2. KL 雖然把 *anuprāsa* 也放進音莊嚴裏，但收錄 *anuprāsa* 的四種不同的定義中，第三種其實就是 *yamaka*，⁹ 反映當時某種說法中兩者間的界線模糊：

Nānārthavanto 'nuprāsā na cāpyasadṛākṣarāḥ|

Yuktyānayaḥ madhyamayā jāyante cāraḥ|| KL 2.7 ||

意義不同但字母沒有不同的 *anuprāsa*，

採用這些折中的說法也產生語言之美。

3. 文獻中定義 *anuprāsa* 時，提及重複使用輔音，經常採用 *varṇa* 一詞，但其詞義不無含糊之處，Monier Williams Sanskrit-English Dictionary 所載的解釋有 a letter, sound, vowel, syllable, word 等。¹⁰ 雖然文獻中在說明定義後大多會提出實際詩例，不過如上文所引的 *anuprāsa* 詩例(KD 1.56)中，輔音羣 nd-兩次出現，後面都接-a-元音，實際上是重

⁸ 又稱 *mālā*。Gerow 定義為：“A type of *yamaka* in which on consonant is repeated, and the syllabic vowel is varied.” Edwin Gerow, *A Glossary of Indian Figures of Speech* (The Hague: Mouton, 1971), p.233.

⁹ P. V. Naganatha Sastry, *Kāvyaḷaṅkāra of Bhāmaha edited with English Translation and Notes*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1991, pp.23-24.

¹⁰ Monier Williams Sanskrit-English Dictionary (2008 revision), <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/>, retrieved on 16 Oct 2013.

複 *nda* 音節(這與漢語當中同音節應屬於「雙聲」抑或同音的疑問相似)。此外，更有在定義 *yamaka* 和 *anuprāsa* 時都用 *varṇa* 一詞的文獻，¹¹ 重複的到底是輔音還是音節，有時不易分辨。

4. *Antyānuprāsa* 雖然針對詞尾而言，而且沒有規定重複時意義相異，而 *lātānuprāsa* 重複時同音同義，只有詞尾不同；但從形式上看，兩者都與 *yamaka* 重複音節的特質相同，反而與 *anuprāsa* 較遠。

綜合以上的分析，可以推測最早期的詩學理論中只有 *yamaka* 而沒有 *anuprāsa*，而事實上在 8-9 世紀以前的文獻中，討論 *anuprāsa* 的篇幅遠較 *yamaka* 為短(參閱附錄三「梵語及巴利文詩歌文獻討論 *Yamaka* 及 *Anuprāsa* 章節一覽」)。梵語詩學中兩者在若干程度上相混，其定義也有模糊不清之處。4 世紀以降的中國雖然接受梵語詩學知識，但沒有證據顯示當時中國的文人或僧侶的梵語詩學程度，足以明確分辨 *yamaka* 和 *anuprāsa*，而中國文獻中也暫未發現有關 *anuprāsa* 的記載。因此，本文將主要檢視 *yamaka* 和紐的關係，而下文亦將證明兩者在語源上相同；但同時本文亦強調 *yamaka* 本身及其傳入中國後在意義上的含混性質，這種性質對於解釋紐在定義上的含混與分歧，有一定的幫助。

第二節 「紐」為 *yamaka* 非 *bandha* 辨(一)：紐與「雙」

Mair and Mei 認為「紐」指的是 *bandha*，主要原因是：

- 1) *bandha* 有「結」義；

¹¹ 如 KD 1.55 “varṇāvṛttiranuprāsah” (*anuprāsa* 是重複 *varṇa*)，KD 1.61 “āvṛttim varṇasamghātagocarām yamakam viduh” (重複一組的 *varṇa* 稱為 *yamaka*)；AP 343.1 “syādāvṛttiranuprāso varṇānām padavākyayoh” (*anuprāsa* 是在詞或句子中重複 *varṇa*)，AP 343.11-12 “anekavarṇāvṛttiryā bhinnārthapratipādikā|| yamakam sā” (重複許多 *varṇa* 而使其意義各異的是 *yamaka*)。KD 和 AP 都以 *varṇa* 指涉 *anuprāsa*，以「一組/許多 *varṇa*」指涉 *yamaka*，但單從 *varṇa* 的數量多寡，無法說明 *varṇa* 指的到底是輔音還是整個音節。

2) *bandha* 的主要特徵為在詩中重複音聲。

前者牽涉中梵術語在字面詞義上的對應問題，後者則屬中梵術語在實際定義上的對應問題。關於前者，誠然 *bandha* 的詞根 *bandh* 有 to bind, tie, fix, fasten 等義，可與《說文解字》「紐，系也。一曰結而可解」的說法對應，然而上文已述，和「紐」在字面意義上相似的是否只有 *bandha* 一詞？

Yamaka 字面上有「雙」(twin, doubled, twofold)義，由 *yama* (twin-born, twin, forming a pair; rein, curb, bridle)所派生，詞根為 *yam* (to hold back, restrain, control 等義)。¹² Mair and Mei 據 *yam* 有「控制」一義，*yama* 有韁繩義，*yamaka* 有“tied together”義(Monier Williams Sanskrit-English Dictionary 未列此義)，便認為 *yamaka* 在用法上和 *bandha* 上會有重疊之處。¹³ 這一說法可謂十分牽強，因為從以上所舉的解釋來看，兩者的定義並沒有太大的關連，何況 *yamaka* 的第一義是「雙」而完全沒有其詞根 *yam* 的「控制」義，著眼點應當是「雙」義的對應問題。退一步說，如果兩者字義重疊，為什麼「紐」一定要是 *bandha* 而不可以是 *yamaka*？Mair and Mei 不把「紐」定為 *yamaka* 的其中一個原因，是他們認為與 *yamaka* 對應的是「韻」，然而 *yamaka* 在字義上如何與「韻」相對，Mair and Mei 同樣語焉不詳，而且無法說明「雙」和「韻」之間的字義關連。

其實 *bandha* 和 *yamaka* 的眾多定義並不是沒有重疊的地方，但卻不是「控制」、「結繩」等義，而是兩者都有「繃帶」一義。印度的古醫書 *Suśruta Sāṃhitā* (SS, 中譯《妙聞集》、《妙聞本集》)第十八章中討論繃帶的材質、類型、使用方法和優點等，當中繃帶使用了 *bandha* 一詞；而繃帶的種類

¹² Monier Williams Sanskrit-English Dictionary (2008 revision), <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/>, retrieved on 16 Oct 2013.

¹³ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, p. 440.

(*bandhaviśeṣa*)則有十四種，第八種就是 *yamaka*。書中提到這十四種繃帶「形狀可輕易從其名字得知」(*teṣāṃ nāmabhir evākṛtayaḥ prāyena vyākhyātāḥ*) (SS 18.15)。¹⁴ 關於 *yamaka* 的說明只有一句：

Yamalavraṇayor yamakam (SS 18.16)

在雙重的傷口上(用)*yamaka*。

各種英譯本在譯文中加以補充，如 Srikantha Murthy 譯為：“Yamaka for two wounds side by side”，¹⁵ Bhishagratna 譯為“the yamaka, round the confluent or contiguous uclers”¹⁶ (伊東彌惠治據此本日譯為「yamakam は合流した、または隣接する潰瘍の周りに用いる」)。¹⁷ Mukhopādhyāya 在其圖版中更收錄了 *yamaka*：¹⁸



當然，單憑 SS 的一句，無法詳細考證 *yamaka* 的形制，但結合「形狀可輕易從其名字得知」一句，可以確知這種繃帶所以被命名為 *yamaka*，與其用在兩處(相鄰的)傷口有關，可以說 *yamaka* 的繃帶義，正是由其第一義「雙」所引申而來的。

¹⁴ 諸訂本的編號略有不同，此據 Bhishagratna，下同。

¹⁵ K.R. Srikantha Murthy, *Suśruta Sāṃhitā: Text, English Translation, Notes, Appendices and Index* (Varanasi: Chaukhamba Orientalia, 2000), Vol. 1, p. 131.

¹⁶ Kaviraj Kunjalal Bhishagratna, *Suśruta Sāṃhitā: Text with English Translation, A Full and Comprehensive Introduction, Additional Text, Different Readings, Notes, Comparative Views, Index, Glossary and Plates* (Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2005), p. 159.

¹⁷ 伊東彌惠治、鈴木正夫：《ススルタ大医典 第1卷》(東京：日本医史学会，1971年)，81-82。

¹⁸ Girindanāth Mukhopādhyāya, *The Surgical Instruments of the Hindus : with a comparative study of the surgical instruments of the Greek, Roman, Arab and the Modern European Surgeons* (Calcutta: Calcutta University, 1913), Vol. II, p.86.

進一步說，無論要證明 *yamaka* 是「紐」抑或是「韻」，都必須說明其與 *yamaka* 在「雙」這一涵義上的對應關係。首先，SS 提到繃帶的材質主要是各種布料(此外還有動物皮膚和金屬等)(SS 18.14)，把布帶譯為「紐」也並無不妥之處；梵語的 *yamaka* 詩律傳入中國時，譯者或許同時參考了 *yamaka* 的繃帶義而稱之為「紐」，雖然漢語詩律和聲韻學中的「紐」與繃帶完全無關。*yamaka* 的「雙」義除了在繃帶一義上有所反映，在詩律上則體現為同一(組)音節的重複，而這一特性又與正、傍紐以至避免重複特定音節在理念上完全相同。誠然，如前四病等也有規避重複的概念，但前四病所規避的是聲調的重複，和後四病規避聲母、韻母或音節的重複並不一樣。

第三節 「紐」為 *yamaka* 非 *bandha* 辨(二)：*bandha* 與圖像詩

現在再來討論 Mair and Mei 「*bandha* 的主要特徵為在詩中重複音聲」這一觀點。Gerow 對 *bandha* 所下的定義是：“the generic term for those verses which can be arranged, in terms of certain significant repeated syllables, in the visual form of natural objects, as swords, wheels, axes, etc.”¹⁹ 簡單來說，也就是牽涉到重複音節的一種圖像詩。先舉比較有名的 *bandha* 詩，例如「牛尿」(*gomūtrika*)：

varṇāmekarūpatvaṃ yattvekāntaramardhayoḥ|
 gomūtriketi tat prāhurduṣkaraṃ tadvido yathā||
 madano madirākṣiṇāmapāṅgāstro jayedayam|
 madeno yadi tatṣiṇamanaṅgāyañjalim dade|| KD 3.78-79||

一首詩的兩行詩句中，音節上下交叉讀法與兩行詩句讀法相同，

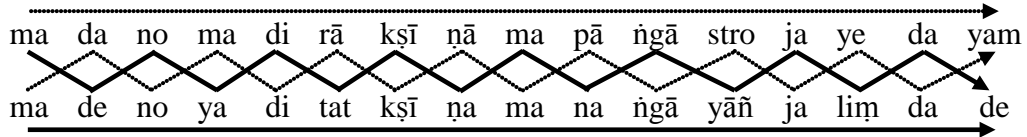
¹⁹ A Glossary of Indian Figures of Speech, p.186.

這稱為牛尿，行家認為這很難創作，如：

如果愛神能以女人的醉眼為武器戰勝我，

清除我的罪孽，我就向這位無形之神致敬。

牛尿詩由於有部分音節相同，之字形交叉閱讀和橫讀是同一首詩：



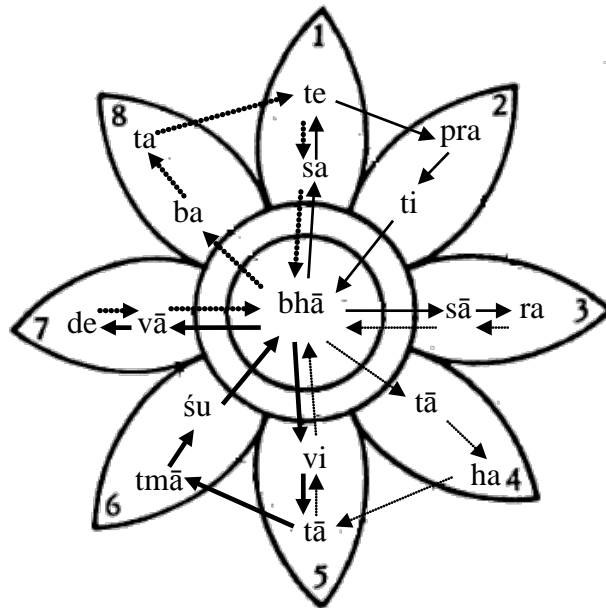
又如「蓮花」(padma)的其中一種，從圖中央的 bhā 開始，按箭號方向由 1 至 8，繞一圈回到 bhā 收結：

bhāsate pratibhāsāra rasābhātāhatāvibhā|

bhāvitātmā śubhā vāde devābhā bata te sabhā|| KP 9 v.387||²⁰

啊！才華之精髓！你的會堂光輝燦爛，驅除愚暗，

充滿情味，純潔無瑕，辯論精彩，猶如眾神集會。



²⁰ 黃寶生依照其他整理本，此詩標為 v.379。

同樣有重複使用的音節，並將詩文排成特定圖案。此外又有鼓、傘、劍、車輪等 *bandha* 詩。²¹

Bandha 雖然是圖像詩，但由於同時也重複特定音節以造成特殊的聲音效果，在梵語詩歌分「義」(artha)和「音」(śabda)兩大類的修辭體系中，*bandha* 常與後者並列討論。然後驗諸中國詩歌史，與 *bandha* 相應的作品又如何分類？不妨把定義稍微擴寬到按特定方向閱讀詩句的所有體裁，也就是何文匯《雜體詩釋例》中的「回文體」，包括一般最為常見正倒兩讀的「迴文」體、從任何一處讀起皆可連環成句的「反覆」體、²² 傳蘇伯玉妻作〈盤中詩〉²³以至最為複雜的《璇璣圖》。²⁴ 首先可以發現，中國詩歌中並沒有完全與 *bandha* 相應的體裁，沒有任何一種詩體在圖像詩中重複音節。其次，所謂「回文體」雖然往復使用同樣的音節構成不同的詩句(〈盤中詩〉例外)，但歷來從未被視為聲律效果，亦未曾與雙聲疊韻、五平五仄詩等體裁歸為一類。梵語以表音文字記錄多音節，除了聽覺效果外，音節相同反覆出現的視覺效果非常突出，且由於是多音節，重複音節時與其他音節結合便可形成其他梵語詞；而漢語單音節、使用漢字的特性，使「回文體」側重於倒讀時字義是否仍然流暢，倒讀與聲音修辭的關係並不明顯。因此，可以說沒有證據證明梵語詩歌修辭的 *bandha* 與中國的「回文體」有傳承關係乃至傳承條件，「回文體」在中國也並非與聲律有關的特殊體裁，更遑論其與「紐」可以有任何聲韻學上的連結。

²¹ 可參閱 Kalanath Jha, *Figurative Poetry in Sanskrit Literature*, Delhi, Varanasi, Patna: Motilal Banarsidass, 1975, pp. 61-67, 197-201.

²² 《滄浪詩話·詩體》：「反覆，舉一字而誦皆成句，無不押韻，反覆成文也。」《歷代詩話》，頁 693。

²³ 〈盤中詩〉無法回讀，嚴格來說不屬於「回文體」。但桑世昌《回文類聚》亦收錄此詩，且〈盤中詩〉亦屬圖像詩，可與 *bandha* 比較，故此處仍沿用何文匯的歸類。

²⁴ 何文匯：《雜體詩釋例》(香港：中文大學出版社，1991年)，頁 53-87。

回到梵文的脈絡，*bandha* 屬於 *citra*(文字遊戲)的一種，²⁵ Gerow 把 *citra* 的定義歸納為四類：

- a) 謎語、遊戲(puzzles, games, riddles, conundrums)等；
- b) 可按多於一種序列讀出，而仍為同一首詩句(即上文「牛尿」之類)；
- c) 圖像詩(即 *bandha*)；
- d) 只使用特定的輔音或元音創作的作品。

各詩學文獻對這四種體裁的名稱也並不一致，以下按 Gerow 整理數家說法如下

(X 表示並無提及)：²⁶

	a)	b)	c)	d)
KD	<i>prahelikā</i>	<i>duṣkara</i>	X	<i>niyama</i>
AP	<i>citra</i>	<i>duṣkara</i> (總稱)		
		<i>vikalpa</i>	<i>bandha</i>	<i>niyama</i>
KLr	<i>krīḍā</i>	<i>citra</i>		X
KP	X	<i>citra</i>		X

從上表可以看到各種記載在分類和命名上的分歧十分嚴重，首先是提及 *bandha* 一詞乃至將 *bandha* 視為獨立一類的只有 AP，而列舉 *bandha* 實際詩例的文獻時代偏晚，早期詩論如 NS 和 KL 等更完全沒有討論 *citra* 的相關部分。因此 AP 說的廣泛性頗成疑問，Mair and Mei 只引 AP 的孤證說便把 *bandha* 直接與「紐」掛鉤，可謂完全不顧梵語詩學中 *citra* 的實際情況。

再者，AP 把「牛尿」歸為 *bandha* (AP 343.37-39)，屬於 *duṣkara* 的一種，而 KD 也歸入 *duṣkara* (KD 3.78)，然而卻置於 *yamaka* 和 *pratiloma* (回讀成

²⁵ Gerow 對 *citra* 的定義是：“Names used variously by the different authors to cover four separate phenomena, but grouped together because of their basis in pure word play.” *A Glossary of Indian Figures of Speech*, p. 175.

²⁶ *A Glossary of Indian Figures of Speech*, pp. 175-178.

詩的各種體裁，相應於中國的迴文詩)之後，即 *yamaka* > *pratiloma* > *gomūtrika*。這反映了牛尿以至 *bandha* 與 *yamaka* 的關係：考慮到 *yamaka* 的極致 *mahāyamaka* (參閱上文 *yamaka* 簡介的引例)即將四個音節重複 8 次而成，*pratiloma* 的其中一種是每行的前四音節與後四音節互倒，實際上就是 *mahāyamaka* 的變體。再演化為上下兩行交疊，即成為「牛尿」，之後循圖像化發展，漸漸與 *yamaka* 相異，成為 *bandha* 各體，因此也有意見認為「牛尿」是發展至 *bandha* 的過渡橋梁。²⁷ 如果 *bandha* 也是 *yamaka* 的一種變體，以 *bandha* 為紐，卻完全忽略紐的語源為 *yamaka* 的可能性，似乎仍待斟酌。

第四節 *Yamaka* 與「四聲一紐」——兼論韻尾問題

《文鏡秘府論》所載的三種「正紐」都與四聲一紐對應，因此可以說沒有四聲一紐也就沒有八病裏的正、傍紐。*Bandha* 的圖像詩特質，與「四聲一紐」可謂毫無關係，但相比之下 *yamaka* 與四聲一紐的關係則清晰易見。

首先是音節數的問題。《高僧傳·經師》：「良由梵音重複，漢語單奇」(大正 50:415a)，*Yamaka* 重複的是數個音節，但到了以單音節為主的漢語中，則不可能在詩句中連續重複音節而成為意義不同的詞組，因此轉化為單音節的重複最為合理。由於古典梵語中已經沒有聲調，所重複的音節輔音、元音相同，若將 *yamaka* 視為紐，即「*yamaka*=同紐=同音節=同音」。然而這一定義到了中國，由於(中古)漢語有聲調之分，同音節不一定完全同音而尚有四聲之分，因此「同紐」之中有了四個聲母韻母相同但聲調相異的變體，亦即四聲一紐：

²⁷ *A Glossary of Indian Figures of Speech*, p. 186.

梵語		→	漢語	
yamaka	CV		CV(C)平	四 聲 一 紐
			CV(C)上	
			CV(C)去	
		CVC 入		

這裏還牽涉到一個極為重要的問題：入聲雖然與其他三聲韻尾並不相同，為何將四聲歸為一紐？這個問題還牽涉到四聲分立的兩個重要因素，即去聲及陰聲的韻尾問題。關於上古音的聲調問題，從上古到底有無聲調，陰聲到底有無塞音韻尾(甚或*-r 韻尾等)，與入聲接近的去聲字到底是塞音韻尾還是*-s 韻尾，眾說紛紜。然而，無論哪一種說法，都無法對中古四聲系統的時代作極為精準的斷代，如主張去聲有*-s 韻尾的學者使用地名等對音材料，難以準確判斷去聲韻尾完全丟失的具體時代。此外，水谷真成嘗試使用對音來說明去聲與永明體產生的時代背景，其結論雖與本文相符，但在對音方面論據卻略嫌不足。²⁸

反過來說，無論支持哪種說法，都必須注意一些客觀的現象：(1)三國時代以來，入聲的分部與其他三聲並不完全一致，²⁹到了《切韻》仍然如此，暗示即使忽略韻尾問題，(尤其是陰聲的)平、上、去三聲與入聲之間無法完全逐一對應而成為一紐。(2)從陰、陽、入三聲的相配來看，周祖謨指出「晉代起入聲韻與和陽聲韻關係轉密，和陰聲韻關係漸疏，即入聲韻和陰聲韻不相配，而和陽聲韻配合得比較好」，³⁰而入聲的分合亦與陽聲一致。兩晉到南北朝是上古音系轉化為中古音系的關鍵時期，從陰入相配轉為陽入相配，韻尾扮演了極為重要的角色。(3)最為重要的一點，是陰聲當中與入聲較近的去聲，其演變速

²⁸ 水谷真成只舉出了三個對音例子。又水谷真成認為南北朝用韻中的去入通押現象或許是存古現象而未必反映實際語音，但如從三國以來的用韻模式來看，梁陳之際為去聲與入聲分離的最後階段殆無疑問。水谷真成：〈永明期における新體詩の成立と去聲の推移〉，吉川教授退官記念事業會編：《吉川博士退休記念 中國文學論集》(東京：筑摩書房，1968年)，頁245-247。

²⁹ 周祖謨：《魏晉南北朝韻部之演變》(台北：東大圖書股份有限公司，1996年)，頁7。

³⁰ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁8。

度並不一致，如丁邦新即認為陰聲*-g、*-gw 韻尾的消失較*-d 為早，後者在魏晉時代仍然保留。³¹ 從魏晉南北朝的押韻實例中，陰入通押多集中在脂(去聲)、祭、泰三部，其餘各部的通押例較少；³² 但齊代以降，其他各部的通押情況完全消失，³³ 只剩下脂、祭、泰仍多與入聲接觸，其中南方齊梁時代如王融、謝朓、江淹、蕭繹等祭屑通押，而沈約、吳均、陸倕、蕭衍、蕭綱等則祭屑分用；北方如常景、庾信、江總等也是祭屑分用，可見南方祭部韻尾的改變仍在進行當中。到了陳隋以後，則去入通押更為少見，標誌着《切韻》系統的四聲分韻系統完全形成。³⁴

四聲說、紐說及永明體所出現的時代，正處於(2)和(3)兩個現象的晚期，即去聲已大致與入聲分離，四聲的界線更為清晰，而入聲雖與陽聲較近，卻仍然與陰聲保持一定接觸。因此，陰陽入三者相配即所謂「六字總歸一入」，應是這一時代脈絡的產物。³⁵ 如(1)所提到，陰聲與入聲之間無法完全對應，同時四聲之間因韻尾問題也無法完全相配，因此本來要組成四聲一紐並不容易。但如果只以三聲為一紐，剩下入聲無法安置，入聲自成一組，又變成了「一聲一紐」。另一方面，紐說較四聲的發現略晚(參第五章)，四聲之辨的特徵已同時包含了聲調高低及韻尾(甚至長短)的四種不同特質，沈約要主張紐說，則不得不處理入聲問題。因此 *yamaka* 演化為紐，入聲成為了技術問題，而「六字總

³¹ Ting Pang-hsin, *Chinese phonology of the Wei-Chin Period: Reconstruction of the Finals as Reflected in Poetry*, Special Publications No. 65 (Taipei: Institute of History and Philology Sinica, 1975), pp. 232-233.

³² 三國有魚屋通押，晉代有支錫、魚屋、侯屋、侯沃、皆沒、宵藥、魚藥通押，宋代有脂緝通押。《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 46。

³³ 僅有王力提到南北朝第二期邱遲(464-508)支與昔、錫韻通押的一例。王力：〈南北朝詩人用韻考〉，《龍蟲並雕齋文集》(北京：中華書局，1980年)，冊一，頁 10。

³⁴ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 725。王力指出泰韻第一期與曷、末韻通，第二期獨用；霽韻第一、二期與屑、薛韻通，偶不同用。〈南北朝詩人用韻考〉，《龍蟲並雕齋文集》，冊一，頁 55。另外水谷真成指出沈約去聲字不與入聲字押韻，與上古音距離較遠。〈永明期における新體詩の成立と去聲の推移〉，《吉川博士退休記念 中國文學論集》頁 243-245。

³⁵ 盧盛江亦認為傳沈約《四聲譜》「體現古音到《廣韻》的過渡」。盧盛江：《文鏡秘府論研究》(北京：人民文學出版社，2013年)，上冊，頁 304。

歸一入」則通過引入元音相同的陽聲相配，消解了陰聲與入聲的相配問題(與入聲關係較近的陰聲字固然可以陰入相配)；而陰陽兩紐總歸一入，使一紐固定為四聲，並同時符合四聲學說之數。³⁶

回頭處理四聲一紐與梵語詩論的對應問題。將梵文的音節視為漢語同一音節的四聲變體，由於文獻不足，沒有直接的證據，不過存在反向的例證，即以漢語的四聲一紐對應於梵文無聲調的同一音節。《文鏡秘府論·天卷·調四聲譜》引錄了傳沈約《四聲譜》的原文，這段引文第五章還會詳細分析：

《四聲譜》云：[……]四聲紐字，配為雙聲疊韻如後：

郎朗浪落 黎禮麗挨

剛啊鋼各 笄併計結[……]

凡四聲，豎讀[引案：本論文橫排，即橫讀之意，下同]為紐，橫讀為韻。亦當行下四字配上四字，即為雙聲。若解此法，即解反音法。反音法有二種，一紐聲反音，二雙聲反音，一切反音有此法也。³⁷

《悉曇藏》卷二所載文字略有出入(大正 84:381c-382a)。這裏提到所謂「紐聲反」及「雙聲反」之別，紐即紐 2 四聲一紐，雙聲即雙聲 1'。雙聲反中反切上字與被切字韻母不同，僅有雙聲(雙聲 1')關係，如郎笄切黎，郎黎雙聲。而紐聲反則要求反切上字與被切字屬四聲一紐，如禮笄切黎。³⁸ 雙聲反是一般最常見

³⁶ 當然也有以入聲與梵文-h (即 visarga)相配者，如《悉曇藏》卷二所謂「攝此暗惡」(大正 84:383c)，但似乎是較後期以漢語聲韻比附悉曇的學說。

³⁷ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 63-64。

³⁸ 這一點平田真一朗已經指出。又維寶箋：

若須紐聲反，則腴天切天，瑱天切天，鐵天切天也。若須雙聲反，則琤煙切天，土煙切天，兔煙切天，禿煙切天也。

維寶箋對紐聲反的解說並不完全正確，如果下字與被切字完全相同或同音，則成了十紐中的疊韻。《文鏡秘府論箋》，頁 16a。

的反切，紐聲反猶如是通過反切從上字轉到和上字同紐的被切字。這種反切在唐五代韻書並不罕見，如周祖謨指出：

在《切韻》裏有不少用同一韻系的同紐四聲字作切語的，這就是古人所
謂的正紐字。例如脂韻「葵」音渠佳反；上聲「揆」則音葵癸反；又平
聲「逵」音渠追反，去聲「匱」則音逵位反；這些都是正紐字互切的例
子。³⁹

李榮同樣注意到這一現象：

《切韻》系統韻書，相承四聲常常互為反切上字。[.....]《廣韻》蒸
韻：「陵，力膺切；徵，陟陵切，激，直陵切；繩，食陵切；升，識蒸
切」，都是平聲字用相承入聲字作反切上字。[.....]⁴⁰

悉曇學借用紐聲反和雙聲反的概念來說明悉曇文字，其說見《悉曇藏》

卷四：

然儒家反音略有二種，一紐聲反，二雙聲反。今悉曇反音亦有二種：用
本字音是紐聲反，如前𑖀[引案：kya]已也「迦也[引案：ka ya]」；用麼
多音是雙聲反，如前𑖀「枳也[引案：ki ya]」。若得此[引案：應德二年
(1085)鈔本有「悉」字]意，如梵𑖀字，或呼「迦也」亦「枳也」，於漢
字中見「迦也」而讀「枳也」之，見「枳也」而讀「迦也」之，並皆可
得，他亦倣此云云。[大正 84：398a；大日本 42：248a]

這裏為了要說明漢語所沒有的二合音 ky-，借用了紐聲反和雙聲反的說法，但細
節上和漢語音韻學的定義不完全相同，而且還牽涉到介音和諧的問題。雙聲反
ki+ya=kya，上字韻母-i 與被切字-a 不一樣；但紐聲反 ka+ya=kya，上字和被切

³⁹ 周祖謨：《唐五代韻書集存》（北京：中華書局，1983年），頁 15-16。

⁴⁰ 李榮：〈《廣韻》的反切和今音〉，《音韻存稿》（北京：商務印書館，1982年），頁 100。

字的韻母相同(-a)。不過在漢語的紐聲反當中，上字應該與被切字同音節(但聲調不同)，即 *kya+ya=kya* 才對。要用雙聲反和紐聲反來說明二合音的問題，一方面是因為兩者在上字韻母的表現上相似，另一方面則是紐的概念也可通過韻來體現(一紐即四韻)。梵文中並沒有聲調的問題，紐和韻在梵語裏實際上沒有差別，所以上字同韻與否和同紐與否在梵語裏是同一個問題。因此，悉曇學中的紐聲反，實際上就是漢語音韻學中紐聲反的簡略版本：漢語中要求上字與被切字的韻母(和音節)是四聲一紐的關係，而悉曇學中由於去掉了聲調問題，所以則只有韻母相同的要求。從此可證，梵文中的同韻(或同紐)與漢語中的四聲一紐互相對應，*yamaka* 演化為紐時，其過程即和紐聲反相反。

第五節 佛教文獻中與「紐」相關的 *Yamaka*

現存文獻中並沒有將 *yamaka* 譯為「紐」的用例，因此難以據用例判斷 *yamaka* 一詞傳入中國的時間。成書於 9 世紀的梵藏雙語辭書 *Mahāvvyutpatti* (《翻譯名義大集》，Mvyut.) 中有「菩薩十八不共法」一項，其中一項是 *yamakavyatyastāhāraśālāḥ* (Mvyut. 798；筆者翻譯為「善於說 *yamaka* 和顛倒語(?)」)，荻原雲來指出這部分與漢譯《佛說寶雨經》(*Ratnameghasūtra*)的譯文「言音善巧能隨世俗文同義異」相應。⁴¹ 這句梵文的原意還有不確定的地方，如日本學者皆將 *yamaka* 視為「對偶」，*vyatyasta* 的意思也不能確定；⁴² 《寶雨

⁴¹ 荻原雲來：《梵漢對訳仏教辞典 翻譯名義大集》(東京：丙午出版社，1915 年)，頁 28。大正 16:301c。

⁴² 案荻原雲來所提供的翻譯「明雙於曠續里者」語義不明，榊亮三郎又加上漢譯「對偶消融善能接續者」及和譯「對偶と轉倒とを整ふるに巧なる」，而荻原雲來《漢訳対照梵和大辞典》又加上「於對偶及反轉文句善巧」一譯，但各種翻譯都誤以 *yamaka* 為對偶，又把 *vyatyasta* 翻譯為意思含糊的「消融」、「反轉文句」等。又 Csoma de Kőrös 依照藏文英譯為“they that are skilful in mystical precepts delivered in chime or plain language”，*yamaka* 譯為 chime，但 *vyatyasta* 則譯為“plain language”。《梵漢對訳仏教辞典》，頁 28。榊亮三郎：《梵藏漢和四譯對校翻譯

經》並無傳世梵文本，漢譯的異譯本又沒有相應的譯文，⁴³ 因此未能進一步查探。然而《佛說寶雨經》的譯文「文同義異」，正是梵文詩學中 *yamaka* 的準確翻譯，譯者達摩流支(Dharmaruci)於長壽二年(693 年)翻譯此經，無論此處的 *yamaka* 是否真的指「文同義異」，至少可知 *yamaka* 一詞於初唐時已傳入中國，並已有人理解其在梵文詩學中的定義。

與 *yamakavyatyastāhāraśālāḥ* 相近的還有《維摩經》(*Vimalakīrtinirdeśa*, Vkn)的兩處經文(相關詞語及其翻譯以斜體標示)，此經現存布達拉宮的梵文本：

ye punar imaṃ maitreya gambhīraṃ sūtrāntam arūpalepaṃ
yamakavyatyastāhārapadaṣṭaprabhedam pravartayiṣyanti śroṣyanty
adhimokṣyante vedayiṣyanti ime bodhisattvāś ciracaritabrahmacaryā
veditavyāḥ. (Vkn 12.17)

再者，彌勒啊，發起、聽聞、信解、講說這甚深的經典——即無垢的、對字句中所說的複疊 *yamaka* 的雙關語的拆解——的這些菩薩，被稱為長期實踐淨行者。

名義大集》(東京：財團法人鈴木學術財團，1962 年第 2 刷)，頁 61。財團法人鈴木學術財團編：《漢訳対照梵和大辞典》(東京：講談社，1997 年第 10 刷)，頁 1085。Alexander Csoma de Kőrös, *Sanskrit-Tibetan-English Vocabulary : Being an Edition and Translation of the Mahāvīyutpatti*. In J. Terjék ed., *Collected Works of Alexander Csoma de Kőrös*, Budapest: Akadémiai kiadó, 1984, Vol. 3, p. 266.

⁴³ 尚有曼陀羅仙譯《寶雲經》(譯於天監二年[503 年])、曼陀羅仙共僧伽婆羅譯《大乘寶雲經》及宋法護等譯《佛說除蓋障菩薩所問經》。荻原雲來：「『除蓋障經』には「於諸典章不滅(減)文句」とあり、原語が果して今と同じかりしや否や明ならず。」《梵漢対訳仏教辞典》，注頁 10。案《翻義名義大集》所載 *yamakavyatyastāhāraśālāḥ* 在第十二項，《佛說寶雨經》「言音善巧能隨世俗文同義異」則在第十一項，而《佛說除蓋障菩薩所問經》「於諸典章不滅[引案：諸本作「滅」]文句」則在第十三項(大正 14:722b)。

bhagavān āha tasmāt tarhi tvam ānandemaṃ dharmaparyāyaṃ
vimalakīrtinirdeśaṃ yamakapuṭavyatyastanihāram acintya(dharma)
vimokṣapariivartam ity api dhārayemaṃ dharmaparyāyam. (Vkn 12.23)

世尊說：「故此，現在，阿難啊！這法門(的名稱)是『維摩詰所說』、
『將 *yamaka* 複疊的雙關語說』和『不可思議解脫章』，你應該如是[=按
照這些名稱]受持此法門。」

這兩段的字義問題更多，⁴⁴ 不但沒有學者能提出完全令人滿意的翻譯，⁴⁵ 支謙、鳩摩羅什、玄奘三家的翻譯中，前二家直接忽略與 *yamaka* 有關的詞語沒有翻出，玄奘也非常簡略的以「神變」含糊帶過。⁴⁶ 現在無法得知三家所據的底

⁴⁴ 首先是 *puṭa* 如釋為 a fold, pocket 等，不合文義。植木雅俊認為 Vkn12.17 的 *pada-puṭa* 即「語とい
う部分・箇所＝章句」，但 Vkn12.23 沒有 *pada*，植木雅俊認為屬省略而直接釋為「章句」，似
乎不太合理。竊意此詞當由 $\sqrt{puṭ}$ (to fold) 派生，此處當譯為「複疊」。另外還有 *nihāra*，語句相
類的還有 Vkn 4.1 的 *vyastasamstavacananirhārakuśalo* [...] (善於說出獨立和複合 [引案：一譯「一
般論和特殊論」、「顛倒和圓滿」，闕疑] 的言辭)，其中 *nirhāra* ($nir+\sqrt{hr}$) 和的 *nihāra* ($ni+\sqrt{hr}$) 乃
至 Mvyut. 798 的 *āhāra* ($ā+\sqrt{hr}$) 都同樣來源於詞根 \sqrt{hr} (to offer, present)，從「出」引申為「說
出」($ā+\sqrt{hr}$ 本身即有 “to utter, speak” 意)。至於 *vyatyasta* ($vi+at+\sqrt{as}$) 一詞有 “thrown or placed in
an inverted position, reversed, inverted” 義，一般譯為「顛倒語」，此處參考 Pāsādikā 的說法理解
為「(*yamaka* 中重複出現的) 意義顛倒、扭轉的(詞)」，譯為「雙關語」。此詞和 Vkn 4.1 的 *vyasta*
不一定意思相近(高橋尚夫、西野翠據藏文譯本認為兩者同義)，*vyasta-samsta* 似當譯為「獨立和
複合」兩相對舉。Bhikku Pāsādikā, “Prolegomena to an English Translation of the *Sūtrasamuccaya*.”
In *The Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Vol. 5, No.2, 1982, p. 105. 植木雅
俊譯：《梵漢和對照·現代語訳維摩經》(東京：岩波書店，2011年)，頁614，619-620。高橋尚
夫、西野翠譯：《梵文和訳維摩經》(東京：春秋社，2013年)，頁265。

⁴⁵ 為免冗贅，不再逐一引述諸家的譯文及其瑕疵，請參閱 “Prolegomena to an English Translation
of the *Sūtrasamuccaya*.” In *The Journal of the International Association of Buddhist Studies*, p. 105.
《梵漢和對照·現代語訳維摩經》，頁 605, 609, 614, 619-620。《梵文和訳維摩經》，頁
225, 228, 314-315。

⁴⁶ Vkn 12.17 三家譯：

支謙譯：若得是深經書受廣行，不以數數有畏，聞之能傳，當知是菩薩為久修梵行。
(大正 14:536b)

羅什譯：若於如是無染無著甚深經典，無有恐畏，能入其中，聞已心淨，受持讀誦，
如說修行，當知是為久修道行。(大正 14:557a)

玄奘譯：若諸菩薩於是甚深無染無著不可思議自在神變解脫法門微妙經典無有恐畏，
聞已信解受持讀誦，令其通利廣為他說，如實悟入精進修行，得出世間清淨信
樂，當知是為久學菩薩。(大正 14:587b)

本是否現存的布達拉宮梵本相同，也無法確定三家是否也覺得難以翻譯而含糊其詞，不過可以確定的是，*yamaka* 的傳入與鳩摩羅什並無關連。

在現存佛經文獻中找不到和 *yamaka* 傳入的線索，以下改從另外一個角度切入，看 *yamaka* 來源的可能性。

第六節 *Subodhāṅkāra* 所見 *Yamaka* 說分析

紐源於 *yamaka* 說最大的疑難，即在於 *yamaka* 在梵語詩學中屬於「音莊嚴」的優秀技巧之一，為何到了中國詩律，即成為詩病？梵語詩學中也有相應於詩病的概念 *doṣa* (缺陷、疾病)，但 *yamaka* 並未納入 *doṣa* 當中。其他學者尋找漢語詩律的梵語來源時，同樣面對類似的問題，⁴⁷ 此一問題應當如何解決？有沒有從印度其他方言傳入的可能性？

現存巴利文唯一一本詩學論著 *Subodh.*(《易覺莊嚴》)或許能就此提供一點線索。*Subodh.* 撰於 12 世紀，作者為居於錫蘭(今斯里蘭卡)的

另外 *Sūtrasamuccaya* (現存藏譯本)曾引用到 *Vkn*12.17 此句，宋代法護等所譯《大乘寶要義論》譯為「若復於此清淨甚深經典，普攝種種文義差別之門，聽受宣說生勝解者，當知是菩薩久修梵行。」(大正 32:72c)，當中「普攝種種文義差別之門」較為接近梵文本原意。

Vkn 12.23 三家譯：

支謙譯：佛告阿難：是名為維摩詰所說，亦名為不可思議法門之稱，當奉持之。(大正 14:536c)

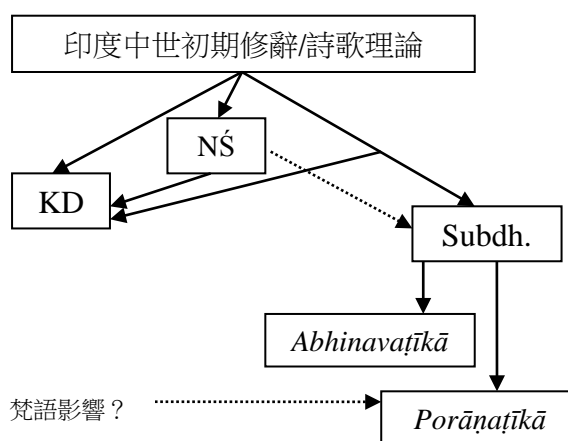
羅什譯：佛言：阿難！是經名為維摩詰所說，亦名不可思議解脫法門，如是受持。(大正 14:557b)

玄奘譯：世尊告曰：如是名為說無垢稱不可思議自在神變解脫法門，應如是持。(大正 14:588a)

案玄奘以「神變」意譯 *Vkn*12.23 的 *yamakapūṭavyatyastanihāram*，據此在 *Vkn* 12.17 處補足文意將 *yamakavyatyastanihārapadapūṭaprabhedam* 譯為「不可思議自在神變解脫法門」，梵文本並無「不可思議」、「自在」、「解脫」、「法門」等詞。又，三家於 *Vkn* 4.1 同樣沒有逐字譯出。

⁴⁷ Mair and Mei 認為前四病源於 *yamaka*，而平田昌司則認為蜂腰源於梵語詩律 *tanumadhyā* (「體—中間=腰」)。“The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 51, No.2, Dec. 1991, pp. 447-450. 平田昌司：〈梵讚與四聲論(上)——科學制度與漢語史 II〉，國立中山大學、中華民國聲韻學學會編：《第二屆國際暨第十屆全國聲韻學學術研討會論文集(一)》，1992年，頁 57-58。

Saṅgharakkhita，⁴⁸ 現存幾種寫本皆以緬甸語(Burmese)或僧伽羅語(Sinhalese)文字書寫。Subodh.的成書年代較晚，內容又與 KD 有不少雷同之處，因此歷來學者皆認為 Subodh.承襲了梵語詩學的學說；⁴⁹ 直到 2002 年 Wright 提出新說，認為 Subodh. 所代表的層次較 KD 為早，KD 將非梵語的內容轉化為梵語時，留下各種遷就格律、避免俗語(Prakrit)字眼、內容失真等痕跡，當中又以與 *yamaka* 相關的部分特別明顯。⁵⁰ Wright 的說法如果成立，則 Subodh.雖然成書較晚，仍可視為早期印度詩學的子遺：



圖中的 *Porāṇaṭīkā* (「古注」；Wright 認為實際上比「新注」晚)和 *Abhinavaṭīkā* (「新注」)是 Subodh.的兩種注解，本文暫略去不述；Subodh.至今並無英譯，只有片

⁴⁸ Saṅgharakkhita 為 Sāriputta 及語法學家 Moggallāna 等人的學生，除 Subodh.以外，尚有 *Vuttodaya* (=Vutt., 現存唯一一本巴利文詩律著作)、*Khuddasikkhāṭīkā* (*Khuddasikkhā* 注)、*Sambandhacintā* (巴利文語法書)、*Susaddasiddhi* (*Moggallānapañjikā* 注)及 *Yogaviniccaya*。詳細可參閱 G. P. Malalasekera, *The Pāli Literature of Ceylon*, Colombo: M. D. Gunasena & Co. Ltd., reprinted 1958, pp. 197-200.

⁴⁹ 如 “The book has been written on the pattern of Daṇḍin’s *Kāvyaḍarśa* and so far as the *alāṅkāra* chapter is concerned. The author has copied and translated the text of Daṇḍin in his own way.” (就「莊嚴」一章而言，這本書是按照檀丁 KD 的樣式書寫的。作者用自己的方法抄襲並翻譯檀丁的文本。) H. N. Chatterjee, *Comparative studies in Pāli and Sanskrit Alāṅkāras*, Calcutta: S.P. Bhattacharjee, p. vi. 片山一良：〈*Subodhālaṅkāra*——パーリ修辭論——テキスト篇〉，《*仏教研究*》第 6 號 (1977 年)，頁 82(83)-49(116)。Edited by P. S. Jaini, *Subodhālaṅkāra*, Oxford: The Pali Text Society, 2000, p.xvii.

⁵⁰ J. C. Wright, “The Pali *Subodhālaṅkāra* and Daṇḍin’s *Kāvyaḍarśa*.” In *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 65, No. 2, 2002, pp. 323-341.

山一良的日語翻譯，本文根據 Jaini 的最新整理本(2000 年)及片山日譯，並附上按片山日譯的中譯，分析 Subodh.所見的 *yamaka* 學說。首先最令人注目的是，Subodh.將 *yamaka* 置於詩病(巴利文 *dosa*)之下，這與 KD 置於莊嚴大不相同。

Yass' atthāvagamo dukkho pakatyādivibhāgato,

Kiliṭṭhaṃ taṃ yathā tāya so 'yam āliṅgyate piyā. (Subodh. 23)

(語根などの分類からでは、その意味がとり難いものは *kiliṭṭha* である。

例えば、*tāya so 'yam āliṅgyate piyā* 「彼はその愛人によって抱かれる」

のように。)

(因詞根等分類而意義難懂的是 *kiliṭṭha*。例如 *tāya so 'yam āliṅgyate piyā*

「他被愛人擁抱」。)

Yaṃ Kiliṭṭhapadaṃ bandhābhidheyyaṃ yamakādikaṃ,

Kiliṭṭhapadadose va taṃ pi anto karīyati. (Subodh. 24)

(鈍いことを意味する汚れた *yamaka* などの語もまた *kiliṭṭha* の語欠点に

含まれる。)

(有愚鈍之意的骯髒的 *yamaka* 等語也包含在 *kiliṭṭha* 的字詞病當中。)

Paṭītasaddaracitaṃ siliṭṭhapadasandhikaṃ,

Pasādaguṇasaṃyuttaṃ yamakaṃ matam edisaṃ. (Subodh. 25)

(明瞭な語で作られ、語が分かり易く結ばれ、清らかな気品をそなえた

この如き *yamaka* が望まれる。)

(以清晰的字句作成，字句結合易懂，具備淨潔的格調的這種 *yamaka* 則

為人所期盼。)

Yamakaṃ taṃ paheḷī ca n' ekantamadhurāni ti,

Upekkhiyanti sabbāni sissakhedabhayā mayā. (Subodh. 33)

(そうした *yamaka* とか 謎=*paheḷī* というものは実によくない。弟子に困難をきたす恐れがあるため、私はそのすべてを省略することにする。)

(這樣的 *yamaka* 和謎=*paheḷī* 實際上並非太好。因恐怕為弟子帶來(學習上的)困難，我決定全部省略不論。)

Yamake no payojeyya kiliṭṭhapadam icchite,

Tato yamakam aññaṃ tu sabbam etaṃmayam viya. (Subodh. 74)

(*kiliṭṭhapada* ‘理解困難な語’は、好ましい *yamaka* において使われるべきではない。しかし、その他の *yamaka* はすべて、それによって作られたようなものである。)

(*kiliṭṭhapada* 難以理解的詞語，在為人所好的 *yamaka* 中不當被使用。但其他的 *yamaka* 則應準此而作。)

Subodh. 雖然認可容易理解的 *yamaka*，但並沒有提到這些 *yamaka* 的具體作法，只是把難以理解的 *yamaka* 歸到 *kiliṭṭha* (難解)的類別中，換而言之，雖然沒有全盤否定 *yamaka*，但並未在著作中予以正面評價。再看 Subodh. 全書的篇目安排：

1. Dosāvabodhaparicchedo (理解詩病之章)
2. Dosaparihārāvabodhaparicchedo (理解詩病規避之章)
3. Guṇāvabodhaparicchedo (理解詩德之章)
4. Atthālaṅkāravabodhaparicchedo (理解意義修辭之章)
5. Rasabhāvāvabodhaparicchedo (理解心情之章)

Subodh. 將 *dosa* 及其避免方法置於全書最前，這與梵語詩論將 *dosa* 置於最後的做法大相逕庭：

KD	<i>guṇa</i> (詩德) >	<i>alaṃkāra</i> (莊嚴) >	<i>doṣa</i> (詩病)
Subodh.	<i>dosa</i> >	<i>guṇa</i> >	(<i>attha-</i>) <i>alaṃkāra</i>

相對於 KD 注重詩歌修辭，Subodh.則強調詩歌沒有缺陷的重要性(Subodh. 10, 14-16)，⁵¹ 而且其避病一節，為梵語詩論所無；這反而與中國早期詩律及「八病」強調避病的特性較為接近。

KD 雖然將 *yamaka* 置於 *alaṃkāra*，但對 *yamaka* 的態度仍不免曖昧：

Āvṛttiṃ varṇasaṃghātagocarāṃ yamakaṃ viduḥ|

Tattu naikāntamadhuramataḥ paścadvīdhāsyate|| KD 1.61 ||

(重複一組輔音和母音被稱為 *yamaka*，

但由於那不一定都屬於「甜蜜」，因此放在後面(的章節)處理。

KD 在說明 *māddhurya* (甜蜜)這一「詩德」時，中間插入了 *anuprāsa* 的討論，又認為由於 *yamaka* 並不一定甜蜜，不能算作「詩德」，因此放到「莊嚴」的章節處理。結果 KD 將 *yamaka* 和 *prahelikā* 置在「莊嚴」最後，緊接在「詩病」之前，而 *yamaka* 和 *prahelikā* 在 Subodh. 都是不被正面評價的技法，因此 Wright 認為 KD 的曖昧態度及其處理方法，反映了巴利文本對 *yamaka* 和 *prahelikā* 局部認可的態度，因而將兩者夾在「莊嚴」和「詩病」中間。因此，巴利文本的看法層次較古。⁵²

為何 KD 認為 *yamaka* 並不甜蜜？KD 提到包括「甜蜜」在內的十種「詩德」，屬於南方派(*dākṣiṇātya*)即 *Vīdarbha* 派所崇尚的特徵，而東方派(*paurastya*)

⁵¹ *guṇālaṃkārasaṃyuttā api doaslavāṅkitā, pasamiyā na viññūhi sā kaññā viya tādisī. (Subodh. 14)*

美点のある修辭をそなえていても、欠点が付けば、その美文は恰も処女の場合の如く、諸賢によって称賛されることがない。

(即使具備優美的修辭，如果帶有缺點，正如處女一樣，不會被諸賢所讚賞。)

⁵² “The Pali *Subodhālaṃkāra* and Daṇḍin’s *Kāvyaḍarśa*.” In *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, p. 332.

的 *Gauḍa* 派則往往與之相反(KD 1.40-42)。*Vidarbha* 派喜愛使用送氣音的「緊密」(*śliṣṭa*)詩德、重複使用同發音部位輔音的「甜蜜」詩德、送氣音和不送氣音交替的「柔和」(*sukumāra*)詩德等，而 *Gauḍa* 派則喜愛使用不送氣音(*sithila* 鬆弛)，不重視「甜蜜」而喜愛重複使用同一聲母的 *anuprāsa*，喜愛發音困難的輔音羣等(KD 1.43-44, 51-60, 69-72)。相對於重複使用同一聲母的 *anuprāsa*，*Vidarbha* 派卻偏向使用同發音部位但不同輔音，並以之為「甜蜜」，那麼重複整組音節的 *yamaka*，自然不能視之為「甜蜜」。因此可以說 KD 主要站在 *Vidarbha* 派的立場來探討「詩德」。不過，KD 並沒有提到 *Gauḍa* 派喜愛 *yamaka*，而 Subodh.對「詩德」的探討大致對應 KD 中 *Vidarbha* 派的趨尚，⁵³ Subodh.也同樣未予 *yamaka* 正面的評價。因此不妨推斷，在早期的梵語詩壇中，雖然 *yamaka* 是優秀的手法之一，但仍然殘存若干與巴利文本相應的、對 *yamaka* 不予正面評價的說法。

相比 NS、KL 等明確以 *yamaka* 為「莊嚴」而並未提及其缺點，以及 Subodh. 將 *yamaka* 置於「詩病」，KD 則介乎於兩者之間。然而古典梵語詩學畢竟予以 *yamaka* 正面評價，直接從梵語引入 *yamaka* 而轉化為「紐」的機會不大。然則從把 *yamaka* 視為病的巴利文文本引入的可能性又有多大？先看看 Subodh.中關於寫作原因的說明：

Rāmasammādyalānkārā santi santo purātanā,

⁵³ Subodh.中的 *madhuratā* (=Skt. *māddhurya*)、*sukhumālatā* (=Skt. *sukumāra*)、*silesa* (=Skt. *śliṣṭa*) 均能與 KD 對應。然而 Subodh.的 *silesa* 用例使用了 *bbh*、*cch*、*nd* 等同發音部位的輔音羣 (Subodh. 140)，而 KD 中則含糊地將「緊密」定義為「不鬆弛」，而「鬆弛」的定義為不送氣，據文義容易將「緊密」理解為單純的送氣音，但詩例同樣使用了 *ṅgh*、*mbh* 等輔音羣，而並非只使用送氣音。又 Subodh.中明確將 *madhuratā* 分為 *padāsatti* 和 *anuppāsa* 兩種，前者即重複使用同發音部位輔音，後者即 *anuprāsa*；KD 雖然也將 *anuprāsa* 放在 *māddhurya* 下討論，但態度則較為含糊。如果按照 Wright 的觀點，可以認為 Subodh.這兩處具體保留了層次較早的說法。

Tathā pi tu vaḷañjenti suddha-Māgadhikā na te. (Subodh. 2)

(過去にラーマサンマンなどにするすぐれた修辭があるが、パーリのみ秀でた人々は、それらを使用することをしない。)

(過去雖有 Rāmasamman 等所作的優秀修辭書，只懂巴利文的人並不使用。)

Saṅgharakkhita 的另一著作 *Vuttodaya* (《詩律解釋》，片山一良譯《韻律の生起》；Vutt.)同樣提到：⁵⁴

Piṅgalācariyādīhi chandaṃ yamuditaṃ purā,

Suddhamāgadhikānaṃ taṃ na sādheti yaticchitaṃ. (Vutt. 2)

(ピンガラ(Piṅgala)を初めとする学匠によって、古来、伝えられた(サンスクリットの)韻律は、清浄なマガダ (=パーリ語) の言葉を学ぶ人々に相応しいものではない。)

(Piṅgala 等學人古來所傳的梵語詩律，並不適合學習巴利文的人。)

Saṅgharakkhita 因為操巴利文而不諳梵語的人(僧人)無法使用舊有的梵語詩律及詩學書，故使用巴利文講述 Subodh. 及 Vutt. 兩書。考慮到這兩本是唯一的巴利文詩論和詩律著作，Saṅgharakkhita 所參考的原始材料，不可能以巴利文書寫，而考慮到 Subodh.成書時代較晚，yamaka 傳入中國的媒介必然不是巴利文，而以印度其他俗語(Prakrit)的可能性較大。對於巴利文詩學及詩律著作所反映的學說層次，Wright 有以下的總結：

Despite other traditions that ascribe the *Alaṅkārapakaraṇa* and *Vuttodaya* to the same author in the twelfth-century Ceylon, the indications are that

⁵⁴ 值得注意的是，Wright 認為 Vutt.並非抄襲梵語詩律著作 *Vṛttaratnākara*，後者同樣可見從巴利文改寫為梵語的痕跡。“The Pali *Subodhālaṅkāra* and Daṇḍin’s *Kāvyaḍarśa*.” In *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, p. 340.

Buddhists had turned to a Prakrit secular tradition for guidance long before Sanskrit poetics and prosody flourished at the hands of Daṇḍin[引案：KD 作者], Ānandavardhana[引案：DĀ 作者], Halāyudha [引案：注解 *Piṅgala* 之 *Mṛtasañjīvanī* 作者]and Kedārabhaṭṭa[引案：Vṛttaratnākara 作者].⁵⁵

(儘管其他傳統將 *Alaṅkārapakaraṇa* 和 *Vuttodaya* [Vutt.] 歸於 12 世紀錫蘭的同一作者，其所顯示的則是，在梵語詩學在 Daṇḍin[KD 作者]、Ānandavardhana[DĀ 作者]、Halāyudha [注解 *Piṅgala* 之 *Mṛtasañjīvanī* 作者]和 Kedārabhaṭṭa[引案：Vṛttaratnākara 作者])等人手中興盛之前，佛教徒曾向世俗的(詩學) Prakrit(俗語)傳統尋求指引。)

Subodh.一般使用歌頌佛陀為主題的詩作，只有犯病的詩作由於存在缺陷，Subodh.不願以之歌頌佛教。而佛教主題的詩作，在 KD 中已改用非佛教主題的詩作。循此不但可見 Subodh.與佛教的密切關係，Wright 的結論也暗示這些佛教主題的詩作來源較早，某程度上反映了中古中亞僧侶傳習詩歌修辭與詩律的其中一個面向。⁵⁶ Subodh.雖然與中國的詩歌韻律並無直接關係，但卻提示了 *yamaka* 等詩學知識傳入中國的其他可能途徑，即可能並非直接來自梵語，而是來源於 Prakrit 乃至南印度等語言的詩學知識。

⁵⁵ “The Pali *Subodhālaṅkāra* and Daṇḍin’s *Kāvyaḍarśa*.” In *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, p. 341.

⁵⁶ “The Pali *Subodhālaṅkāra* and Daṇḍin’s *Kāvyaḍarśa*.” In *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, p.332.

第五章 紐與詩律(下)

第一節 沈約與「四聲一紐」

《文鏡秘府論·天卷·四聲論》引劉善經《四聲指歸》：

宋末以來，始有四聲之目。沈氏乃著其譜、論，云起自周顒。¹

對於沈約以前已有人發現四聲的說法，此條可謂最直接的文獻證明，四聲之說始於周顒也以逐漸為學者接受。²不過到底是誰正式提出「四聲一紐」？這一點卻沒有人加以查探。「四聲」和「四聲一紐」並非同一回事：前者的發現只說明了漢語中存在四種不同的調類，而後者卻牽涉到同一韻母或音節可兼有四聲的差異。只知四聲而不知四聲之所以然，仍然可以創造反切，也可以按實際語音四聲分別押韻；但沒有「四聲一紐」的概念(術語本身不妨晚出)，則無法形成韻書中韻目四聲相承的目次，更無法形成真正的「韻母」(不論聲調)的概念。可以說只有「四聲一紐」概念的出現，才標誌「古代之音韻學家，以為聲調之產生，實在于韻母方面」這一階段的開始。³而所謂「四聲之目」，明顯指的是四聲本身的名字，還沒有進一步談到四聲為一紐的問題。如果要表現四聲一紐，乃至畫出紐圖，則比較有可能是「譜」、「論」裏的新加內容。

在「四聲一紐」概念出現以前，實際上沒有其他術語可以代表「韻母相同但聲調相異」這一概念。周顒「好為體語」，但沒有關於任何周顒論及「紐」的記載，《封氏聞見記》所謂「周顒好為體語，因此切字皆有紐，紐有平上去入之異」，把「紐」字放在反切的脈絡裏討論，而且「紐」字指的是反切下字韻母，因此這條似乎是封演本人的詮釋，並不符合原始的「四聲一紐」

¹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 214。

² 盧盛江：〈《調四聲譜》研究〉，盧盛江、張毅、左東嶺編：《羅宗強先生八十壽辰紀念文集》(北京：中華書局，2009年)，頁 283-287。

³ 《中國聲韻學》，頁 155。

之說。《南史·周顒傳》載「始著《四聲切韻》行於時」，其書今已不存，無法得知其內容，或許周顒已按四聲分韻，但似乎沒有提出「四聲一紐」。再看看當時對四聲的兩種說明方法，一種是以宮商五音泛指四聲，甚或以五音配四聲。除了以「宮商角徵羽」本身字調與四聲相配的做法以外(見《四聲指歸》引李季節(概)〈音譜決疑序〉)，如「前英已早識宮徵」、「自古辭人，豈不知宮羽之殊，商徵之別」(《南齊書·陸厥傳》)、⁴「兩句之內，角徵不同」(《南史·陸厥傳》)、⁵「欲使宮羽相變，低昂互節」(《宋書·謝靈運傳論》)⁶等以五音高低來描述四聲的變化，明顯側重在四聲的音樂性，還沒有觸及聲調與韻母的關係。另一種表現方法即以四字句表示平上去入，如《梁書·沈約傳》：

帝問周捨曰：「何謂四聲？」捨曰：「天子聖哲」是也，然帝竟不遵用。⁷

又《文鏡秘府論·天卷·四聲論》引《四聲指歸》：

經[引案：即劉善經]數聞江表人士說：梁王蕭衍不知四聲，嘗從容謂中領軍朱異曰：「何者名為四聲？」異答云：「『天子萬福』，即是四聲。」衍謂異：「『天子壽考』，豈不是四聲也。」以蕭主之博洽通識，而竟不能辨之。⁸

類似的故事還見於《太平御覽·釋部三》：

⁴ 《南齊書》，頁 899-900。

⁵ 李延壽：《南史》(北京：中華書局，1975年)，頁 1195。

⁶ 《宋書》，頁 1779。

⁷ 案《南史》所載同。

⁸ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 298。

重公常謁高祖，問曰：「弟子聞在外有四聲，何者為是？」重公應聲答曰：「『天保寺刹』。」及出，向劉孝綽道以此為能。綽曰：「何如道『天子萬福』。」⁹

武帝不識四聲的故事有不同的版本，但無論是「天子聖哲」、「天子萬福」，抑或是「天保寺刹」，¹⁰都沒有牽涉到韻母與聲調的關係：為什麼不用更容易理解的「東董送屋」、「江講絳覺」？這些都反映「四聲一紐」確立以前的「學術資源」並不足以清楚說明四聲與韻母的關係。

關於沈約說明「四聲一紐」的文獻，《文鏡秘府論》和《悉曇藏》所引，傳為沈約所作的《四聲譜》，留待下文詳細討論。現在先引用《四聲指歸》另一段落：

魏定州刺史甄思伯[引案：即甄琛]，一代偉人，以為沈氏《四聲譜》不依古典，妄自穿鑿，乃取沈君少時文詠犯聲處以詰難之。又云：「若計四聲為紐，則天下眾聲無不入紐，萬聲萬紐，不可止為四也。」¹¹

甄琛明顯指出沈約「四聲為紐」之說，而且詰難的重心即在於紐，並謂其「不依古典」，可以推斷紐在當時仍是非常新穎的學說，在沈約之前，並沒有提倡紐說者；即使有提倡者，也似乎沒有像沈約一樣成功廣傳紐說的人。而沈約〈答甄公論〉提到：

故聲者逐物以立名，紐者因聲以轉注。萬聲萬紐，縱如來言，但四聲者，譬之軌轍，誰能行不由軌乎？¹²

⁹ 李昉等撰：《太平御覽》，影宋本(北京：中華書局，1995年)，頁2926a。

¹⁰ 遼欽立認為「夫捨為周顛之子，重公釋家名僧，當時所以兼有此兩種傳說，實暗示四聲發明於周顛，即此發明之攸關佛梵。」又 Mair and Mei 認為武帝出於政治原因佯稱不識四聲。〈四聲考〉，《漢魏六朝文學論集》，頁546。“The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 403-404.

¹¹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁285。

沈約的用語在今日看來仍不夠精準清晰，不過其基本理念已經十分具體：沈約所說的「聲」指「聲調」，「紐者因聲以轉注」，應當是同一音節轉出四聲的描述，而以四聲歸納萬聲(「萬聲」大概指各種音節、聲母或韻母，甚至是非人類語言的聲音)，也明顯說明了各種音節皆有四聲，可循四聲這個「軌」也就是「紐」加以歸納。誠然，周顥提出四聲之說時，或許已經發現四聲可總括語言中所有的聲調，但到了沈約，才開始結合音節的概念來說明紐。因此，在沒有其他新文獻證據的情況下，不妨把紐說的創始者歸於沈約名下。

第二節 傳沈約《四聲譜》紐圖考

沈約曾著《四聲譜》，除上文所引《四聲指歸》外，又見於史書記載，¹³ 然而到底《四聲譜》和詩律論有甚麼關係，卻尚無定說，如紀昀《沈氏四聲考》甚至誤以為《四聲譜》是韻書。¹⁴ 《玉篇·四聲五音九弄反紐圖序》即所謂神珙序提到：「昔有梁朝沈約，創立紐字之圖，皆以平書，碎尋難見。」¹⁵ 則《四聲譜》可能並非如九弄一樣的複雜紐圖，而可能是夾雜文字描述的簡單紐圖。現存最早的紐圖是傳為沈約所作《四聲譜》所著的紐圖(小西甚一稱為「韻紐圖」)，亦即《文鏡秘府論·天卷·調四聲譜》所載的三個紐圖，又見於《悉曇藏》卷二，不過無法稽考是否沈約原書，因此本文將現在所見到的佚文稱為「傳《四聲譜》」。

¹² 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 286。

¹³ 《梁書·沈約傳》：「又撰《四聲譜》」。《南史》同。《隋書·經籍志》：「《四聲》一卷(梁太子少傅沈約撰)」。姚思廉撰：《梁書》(北京：中華書局，1997 年)，頁 243。《南史》，頁 1414。《隋書》，頁 942。

¹⁴ 「法言之書，實竊據沈約而作者也。」紀昀：《沈氏四聲考》，影印畿輔叢書本(上海：商務印書館，1936 年)，頁 1。

¹⁵ 顧野王撰，孫強等增補：《宋本玉篇》，影印張氏澤存堂本(北京：中國書店，1983 年)，頁 540。按唐院本引《元和新聲韻譜》作「昔有梁朝沈約，創著九弄之文」，小西甚一已指出沈約不可能創製九弄圖。《玉篇の研究》，頁 259。《文鏡秘府論考(研究篇上)》，頁 214-215。

然而《文鏡秘府論》和《悉曇藏》所收紐圖，異文和訛誤頗多，本文先校正如下，並列出需要討論的代表字在《切韻》系書中的音韻地位。校記只列出較為重要的異文，有關《文鏡秘府論》中諸本的校文，此處以「一本」標示，不詳記其版本，讀者可以參考盧盛江《文鏡秘府論彙校彙考》。¹⁶《悉曇藏》各本內容亦有差異，本文使用天慶五年(942)寫本(下稱「天慶本」，大日本42:214a-b)及《大正藏》本(大正 381c-382a)，兩者如無差異，則逕稱「《悉曇藏》」。

【第一圖】

平上去入配四方：¹⁷

東方平聲¹⁸ 平倅¹⁹病別

南方上聲 常上尚杓²⁰

西方去聲 祛麤去刻²¹

北方入聲 王衽²²任入²³

凡四字一紐。²⁴

【第二圖】

¹⁶ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁41-65。

¹⁷ 《悉曇藏》作「四聲肪四方也」。

¹⁸ 《悉曇藏》作「東方是平」，下仿此。

¹⁹ 「倅」，《玉篇》普萌切平聲，不合此位。當為「平」字加人旁作上聲字用。

²⁰ 「杓」，原作「杓」，異體字，此據《文筆眼心抄》。《悉曇藏》誤作「夕」。

²¹ 《悉曇藏》作「祛麤去亟」。「麤」元刊本《玉篇》相活切，「亟」見母，皆不合此二位。

²² 「衽」，本誤作「衽」，據諸本改。《廣韻》汝鳩切去聲，《篆隸萬象名義》「衽反[「反」當作「音」]」，《類聚名義抄》引《玉篇》作「衽音」，元本《玉篇》作而甚切，皆上聲。上田正：《玉篇反切總覽》(神戶：上田正，1986年)，頁245。

²³ 《悉曇藏》作「任衽衽[衽]入」。

²⁴ 《悉曇藏》作「凡四聲字為紐」。

或六字總歸一入²⁵。

皇晃璜[>擯?]²⁶ 鑊 禾禍和²⁷

旁傍傍²⁸ 薄 婆潑縠²⁹

光廣珣³⁰ 郭 戈果過³¹

荒恍³²恍 霍 和[>吹?]³³火貨

上三字，下三字，紐屬中央一字，是故名為總歸一入。

【第三圖】

四聲紐字，配為雙聲疊韻如後：

郎	朗	浪	落 ³⁴	黎	禮	麗	捩
唐開一	唐開一	唐開一	鐸開一	*脂>齊開四	*脂>齊開四	*歌>*支>齊開四	*物>屑開四
剛	岡	鋼 ³⁵	各	笄 ³⁶	併 ³⁷	計	結
唐開一		唐開一	鐸開一	*支>齊開四		*質>齊開四	*質>屑開四
羊	養	恙 ³⁸	藥	夷	以	異	逸 ³⁹

²⁵ 「入」，原誤作「紐」，據《悉曇藏》改。《文鏡秘府論》此句下注云「紐，《玉篇》云：女九切，結也，束也」(諸本文字略有出入)，當刪。

²⁶ 「璜」，《文筆眼心抄》作「潢」，《悉曇藏》作「讀」，敦煌出土俄敦 4532《四聲譜》作「擯」，整理者認為即「擯」形訛，後者即「擯」(《廣韻》乎曠切)異體。按「擯」字可訛為「擯」、「璜」，「璜」又可進一步訛為「潢」、「讀」(草體)，故此原文似當作「擯」。《敦煌經部文獻合集》，第七冊，頁 3607。

²⁷ 維寶箋「禾禍和」與「戈果過」位置互易，誤。

²⁸ 原作「傍旁傍」，「傍」當為「傍」字加人傍讀為上聲，今正。《悉曇藏》誤作「傍旁傍」(《大正藏》本作「傍旁傍」)。一本作「謗旁傍」、「滂旁傍」。

²⁹ 「潑縠」二字不合此二位。一本作「坡破」、「波破」，《悉曇藏》作「菠破」，《悉曇輪略圖抄》作「波菠破薄」，闕疑。

³⁰ 「珣」諸書平聲，闕疑。

³¹ 「戈」原誤作「弋」。

³² 「恍」，《大正藏》本《悉曇藏》誤作「恍」。「恍」《廣韻》平聲，元刊本《玉篇》火廣切，上聲。

³³ 「和」字匣母，不合此位。《悉曇藏》作「吠>[吹]」，「和(咏)」或「吹」之形訛。

³⁴ 《悉曇藏》作「洛」。

³⁵ 「鋼」，一本作「綱」。

³⁶ 「笄」，《悉曇藏》作「并」。

³⁷ 「併」為「徑」異體，又元刊本《玉篇》魚育切，皆不合此位，當為「笄」字簡筆加人旁表示上聲。

陽開三	陽開三	陽開三	藥開三	*脂>脂開三	*之>之開三	*之>之開三	*質>質開三
鄉	嚮 ⁴⁰	向	諠	奚 ⁴¹	筊 ⁴²	啞 ⁴³	纈 ⁴⁴
陽開三	陽開三	陽開三	藥開三	*支>齊開四	*支>齊開四	*質>曉脂開三	*質>屑開四
良	兩	亮	略	離	邇 ⁴⁵	罨 ⁴⁶	栗
陽開三	陽開三	陽開三	藥開三	*歌>支開三	*歌>支開三	*歌>支開三	*質>質開三
張	長	悵 ⁴⁷	著 ⁴⁸	知	仰	智	窒
陽開三	陽開三	徹陽開三	藥開三	*支>支開三		*支>支開三	*質>質開三

凡四聲，⁴⁹ 豎讀[引案：本論文橫排，即橫讀之意，下同]為紐，橫讀為韻。亦當行下四字配上四字，⁵⁰ 即為雙聲。若解此法，即解反音法。⁵¹ 反音法有二種，⁵² 一紐聲反音，二雙聲反音，⁵³ 一切反音有此法也。⁵⁴

《文鏡秘府論》沒有標明出處，因此學者對這些紐圖的原編者意見不

一：

³⁸ 《大正藏》本《悉曇藏》作「漾」。

³⁹ 《悉曇藏》本作「頤施易逸」。

⁴⁰ 「嚮」，天慶本《悉曇藏》作「響」。

⁴¹ 「奚」，《悉曇藏》誤作「奚[喚]」。

⁴² 「筊」，《悉曇藏》作「葵」。「葵」《廣韻》胡雞、胡計二切，《集韻》胡禮切。

⁴³ 「啞」，一本及《悉曇藏》作「啞」（《大正藏》本誤作「經」）。按「啞」為正字，同時又為「啞」異體，後者讀音不合此位。

⁴⁴ 「纈」，《悉曇藏》作「鞋」。

⁴⁵ 「邇」原作「麗」，「麗」字已見前，不當重出，按《悉曇藏》、《文筆眼心抄》改。

⁴⁶ 「罨」，《悉曇藏》作「儺」。「儺」又為「儺」異體，不合此位。此處當為「離」字加人旁作去聲字用。

⁴⁷ 「悵」，《悉曇藏》作「脹」。按「悵」徹母不合此位，盧盛江改為「帳」。

⁴⁸ 「著」，天慶本《悉曇藏》誤作「者」。

⁴⁹ 「凡四聲」，《悉曇藏》作「右件字等」。

⁵⁰ 「亦當行」，《悉曇藏》作「當行讀」。「上四字」，天慶本《悉曇藏》誤作「上字四」。

⁵¹ 此二句《悉曇藏》作「但解此法，即反音之法」。

⁵² 《悉曇藏》作「反音之法乃有二種」。

⁵³ 「一紐聲反音二雙聲反音」，《悉曇藏》無二「音」字。

⁵⁴ 「一切反音有此法也」，《悉曇藏》「有」字上有「唯」字。

(1) 周顥說：小西甚一⁵⁵

(2) 沈約說：盧盛江⁵⁶

(3) 四聲一紐為沈約作，六字總歸一入為劉滔作說：中澤希男、⁵⁷ 平田真一郎⁵⁸

第三種說法顯然不能成立，因為這三個紐圖有兩點共通之處，不可能由不同的作者所作：

(1) 《悉曇藏》一口氣引述了這三個紐圖，標明是「《四聲譜》云」，並在引文後標示「文」⁵⁹，明確提到這三個圖同樣節錄自傳《四聲譜》。而且第一圖末說「凡四字一紐」，圖二起首即說「或六字總歸一入」，此說明亦見《悉曇藏》本，可知是傳《四聲譜》的兩個不同段落，而非空海所加的說明。

(2) 這三個紐圖中，有將平聲字加上人旁當作相應上聲或去聲的習慣，⁶⁰ 如「𠂔」、「𠂕」等字諸字書不載，實際上是「筭」、「知」上聲的造字，同樣的例子還有第一圖的「𠂖」，第二圖的「傍」和「𠂗」，第三圖的異文「𠂘」等，而紐圖的作者完全不理會這些字的原本讀音，(如「𠂔」魚育切，「傍」和「𠂗」原為平聲，「𠂘」本為霽韻)，因此分析時必須將這些字剔除在外，不能按其原來的音韻地位加以分析。

⁵⁵ 《文鏡秘府論考 研究篇上》，頁 143-147。

⁵⁶ 〈《調四聲譜》研究〉，《羅宗強先生八十壽辰紀念文集》，頁 272-277。

⁵⁷ 中沢希男：〈文鏡秘府論札記續記（三）〉，《群馬大学紀要 人文科学篇》第 6 卷(1957 年)，頁 59-76。

⁵⁸ 平田真一郎：〈沈約の「小紐」「大紐」説と劉滔の「傍紐」「正紐」説——六朝時代の詩病説と韻紐図・九弄図の關係について〉，《太田斎・古屋昭弘兩教授還曆記念中国語学論集》(東京：好文出版，2013 年)，頁 79-89。

⁵⁹ 《悉曇藏》序：「凡厥引正本文，皆注云文。引取意文，皆注云『抄』。」(大正 84:367a)

⁶⁰ 平田真一郎只提到第三圖中有此情況。平田真一郎：〈『文鏡秘府論』天卷「調四聲譜」所載の韻紐圖について〉，《中國文學研究》第 37 期(2011 年)，頁 20。

劉涪雖然也有「餘聲有兩，總歸一入」之說，但很可能只是沿襲前人之說。⁶¹

小西甚一和盧盛江的討論焦點，則在二家皆認為此三圖中脂之通用，乃至止攝與蟹攝通用的說法。小西認為：

止攝と蟹攝の同用は第一期においてのみ見られる現象で、第二期には全く分れてゐたやうである。[……]さて、この結果から譜の韻紐圖を見なほすならば、第一期つまり沈約よりひと時代遡つた頃の用韻なることが瞭らかであらう。随つて、この條を沈約の作と断ずるのは早計である。周顒の譜かとの想定も有り得ようからである。⁶²

(止攝和蟹攝同用是只見於第一期的現象，在第二期完全分開。[……]從這個結果檢討《(四聲)譜》的韻紐圖，明顯應是第一期也就是追溯到比沈約早一時代的用韻。所以，將此條斷定為沈約所作言之尚早，因為也可以假定為周顒的譜。)

盧盛江則認為：

《調四聲譜》不合沈約時的用韻，卻合於古音用韻。[……]就是說，沈約《四聲譜》所用為古音。⁶³

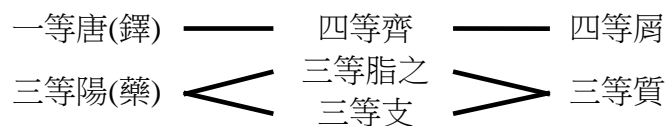
盧盛江又指出，周顒的生年很可能與沈約一樣同為 441 年，二人的音系理應相同，因此即使此圖並非沈約所作，也絕不可能是周顒所作。因此問題的核心是：這三圖的音韻特質與沈約是否相符？

⁶¹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 956。

⁶² 《文鏡秘府論考 研究篇上》，頁 146-147。

⁶³ 〈《調四聲譜》研究〉，《羅宗強先生八十壽辰紀念文集》，頁 275。盧盛江《文鏡秘府論研究》(2013 年)此論點似已刪去。

首先分析最具爭議的第三圖，左半唐、陽韻的部分，對於考證紐圖年代沒有幫助，可以不論。右半則用了脂、之、支、屑、質等韻，其分界十分明確：



一等唐韻與四等齊韻相配(例外字「啞」見下文)，而三等陽韻則分別與脂之和支韻相配，分用井然，因此不但不存在止攝(脂之支)與蟹攝(齊)同用，連止攝裏的脂之和支兩類都各自四聲相承。⁶⁴只有「鄉嚮向謔」一行因為匣母沒有三等，因此轉用四等的齊韻。

接下來再看幾點細節。首先此圖的上限必在齊梁之際。齊韻中「麗」字上古屬歌部，劉宋時期方轉入祭部(齊韻去聲)；⁶⁵「計」字在三國屬質部，到晉宋之際方轉入祭部，⁶⁶換言之在宋代以前「黎禮麗振」和「笄併計結」並非四聲一紐的關係。再進一步看，齊部原本分屬脂、支兩部，到晉代脂部的脂、齊二韻獨立成皆部。皆部與支部中的齊韻字在劉宋合二為一，成為新的皆部。到了齊梁，皆部中的皆、齊二韻又再分成兩部。⁶⁷按此圖的齊韻字分別來自上古脂支二部，而且完全不雜皆韻字，完全符合齊梁以來的音韻特質。因此盧盛江謂沈約用(上)古音的說法不能成立。

⁶⁴ 還有一點可以證明一點，那就是「麗」字如果認為屬於晉代的支部，而將「黎禮麗振」視為脂支同用，則與同為來母支韻的「離邏罽栗」完全無別，反過來證明齊韻與支韻兩組必須視為最小對立。

⁶⁵ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 18。

⁶⁶ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 15。

⁶⁷ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 12-13。〈南北朝詩人用韻考〉，《龍蟲並雕齋文集》，冊一，頁 59。

再看脂之和支部的情況，脂之韻字其實只有一組，即「夷以異逸」，異文的問題留待下文討論。脂之同用是齊梁以來詩歌押韻和韻書的典型特色，如原本《玉篇》（這裏指《篆隸萬象名義》所引反切）和曹憲《廣雅音》皆是如此，⁶⁸ 《篆隸萬象名義》「夷」字正是餘之反。周祖謨認為支脂之微南齊分用，梁陳時脂之通用，⁶⁹ 王力亦指出南北朝第一期脂微相通，第二期微獨立、脂之混，第三期脂之仍合，⁷⁰ 《切韻》以前的諸家韻書亦有脂之同用的情況，⁷¹ 到了隋代脂部和之部關係仍然密切，「兩部同用的例幾乎和分別獨用的例一樣多」，⁷² 《廣韻》支脂之同用，到了唐代脂之又開始與微部相混。⁷³ 本紐圖不雜微韻字，可將下限定在初唐以前。

然而王力已經指出，第二期中只有謝朓和沈約微、脂、之三分，⁷⁴ 而周祖謨更謂「只有謝朓、沈約分別最嚴」，「由齊梁下至陳隋，除沈、謝二人以外，其他所有的作家都是脂之合用的」⁷⁵。沈約脂之分別嚴格，明顯與紐圖的特徵不符。誠然如盧盛江指出，沈約並非沒有脂之同用的例子：⁷⁶

⁶⁸ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 717。周祖謨：〈萬象名義中之原本玉篇音系〉，《問學集》（北京：中華書局，1966年），上冊，頁 369-370。

⁶⁹ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 704, 716-718。

⁷⁰ 〈南北朝詩人用韻考〉，《龍蟲並雕齋文集》，頁 18, 57。又從這一點看，小西甚一的說法難以成立。小西甚一認為紐圖屬於王力所說的第一期，但王力卻明確指出第一期脂之並不相混，小西甚一對王力原文似乎理解錯誤。

⁷¹ 呂靜、夏侯詠「與脂微大亂雜」，陽休之、李季節（概）、杜臺卿「與之微別」。《新校互註宋本廣韻》，頁 21。

⁷² 李榮：〈隋韻譜〉，《音韻存稿》，頁 149。

⁷³ 初唐以下支微脂之同用，近體微獨用，至中唐脂之微通押。鮑明煒：《唐代詩文韻部研究》（南京：江蘇古籍出版社，1990年），頁 59-62, 439。

⁷⁴ 〈南北朝詩人用韻考〉，《龍蟲並雕齋文集》，頁 18。

⁷⁵ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 716-718。

⁷⁶ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 978, 984, 989, 994, 1071。紀昀《沈氏四聲考》所列大致相同。

平聲	之獨用 10 脂微 2	脂獨用 1 <u>之脂支微 1</u>	<u>之脂 1</u>	支脂 1	共 16 例 ⁷⁷
上聲	之獨用 9	脂獨用 1	支脂 1		共 11 例
去聲	之獨用 2	脂獨用 10	<u>之脂 1</u>	之支 1	共 14 例

共 41 例，脂之同用不過 3 例，與其他詩人完全雜用形成極大的對比。再者，紐圖和押韻的要求並不一樣，套用〈切韻序〉的話，即「欲廣文路，自可清濁皆通；若賞知音，即須輕重有異」，⁷⁸ 編者既要向人介紹四聲一紐的新說，紐圖必須使用完全同音節的四字。這三個紐圖中在平聲字旁加人旁充當仄聲的做法，正正有突顯一紐中四字音節相同的作用。因此紐圖對審音的標準必較押韻為嚴，如果本圖屬於沈約的手筆，平日押韻大致脂之分立，何以竟然在這關節處於之韻中雜入脂韻字「夷」？何況此處並非沒有相應的之韻字可用，如《韻鏡》相應的代表字是「飴」，〈羅文反樣〉中相應的紐組是「怡以異翼」，而《悉曇藏》本則是「頤賧易逸」，都是之韻字。

關於異文的問題，〈羅文反樣〉中此紐之韻獨用，肯定屬於較後的層次，因為只能是因語音演變而將脂之同用改為之部獨用，而不是其相反，因為後者沒有改動的必要。〈羅文反樣〉把入聲「質」改為職韻的「翼」，與本圖其他地方亦不吻合。至於《悉曇藏》的異文「頤賧易逸」，「頤」字已經改為之韻，但去聲「易」又有問題，「易」字原本《篆隸萬象名義》至韻(脂韻去聲)，仍然是脂之同用；《廣韻》則為真韻(支韻去聲)，沈約〈郊居賦〉「偽易累避」為韻，⁷⁹ 如果看成是沈約所作，則此處又變成之支同用。之支同用在南北朝則更為罕見，王力甚至據此認為沈約詩集中之支同用的〈明君篇〉為南北

⁷⁷ 不包括〈明君篇〉中之支同用 1 例。

⁷⁸ 《新校互註宋本廣韻》，頁 12-13。

⁷⁹ 《魏晉南北朝韻部之演變》，頁 1069。

朝中「最可疑」的偽作。⁸⁰「𦉳」《廣韻》寘、至兩讀，同樣有此問題。因此《悉曇藏》本同樣不合沈約的用韻情況。

接下來探討例外字「啞」的問題，⁸¹「啞」字《廣韻》火至切，即至韻虛器切小韻，乍看好像是和同紐的齊、薺韻字「奚」、「葵」齊脂同用；而且還曉匣相混(見下文)，不過相應的唐陽韻「鄉嚮向謔」也是曉母。《篆隸萬象名義》此字許記反志韻(之韻去聲)，《經典釋文》也有許四、許意二反，後者屬志韻。脂之兩讀應來源於南朝脂之相混，本來只是一個讀音，後人依反切下字分為兩讀。《韻鏡》至韻曉母四等列「呬」字，正合《廣韻》虛器切，而且是重紐四等；而「𦉳」也是虛器切，《韻鏡》則置於重紐三等。之韻也好，脂韻也好，曉母四等不應有字，而偏偏紐圖的編者用上了後世韻圖上被列為四等的音節，來與四等齊韻相配。《韻鏡》同圖匣母四等又有「𦉳」字，《廣韻》胡計切霽韻，同樣也是被置在之韻的圖內(《集韻》兮肄切當此位)。因此完全有理由相信「啞」的四等異讀與四等齊韻性質相近，並反映了此圖層次較古。

上文提及了曉匣混用的問題，第二圖還有一例「和火貨」，《悉曇藏》作「吹火貨」，「吹」為曉母，「和(咏)」或者是「吹」的筆誤。至於「啞」的問題，現在無法得知沈約的音系裏曉匣是否相混，《經典釋文》和《篆隸萬象名義》裏都有極少數的曉匣混切。⁸²另一方面，如果看看「奚」字相應的去聲小韻，《廣韻》胡計切共收十四字，較常用的有「𦉳」、「𦉳」、「繫」

⁸⁰ 〈南北朝詩人用韻考〉，《龍蟲並雕齋文集》，頁 10。

⁸¹ 平田真一朗認為是「啞」之誤，乃「奚」字加上口旁充當去聲，可備一說；但仍不影響本文結論，因為此字為本可用「𦉳」字代替。〈沈約の「小紐」「大紐」說と劉涪の「傍紐」「正紐」說——六朝時代の詩病說と韻紐図・九弄図の關係について〉，《太田齋・古屋昭弘兩教授還曆記念中国語学論集》，頁 82。

⁸² 邵榮芬：《經典釋文音系》(台北：學海出版社，1995 年)，頁 116。周祖庠：《篆隸萬象名義研究(第一卷上冊)》(銀川：寧夏人民出版社，2001 年)，頁 140-141。

等。⁸³ 這不免令人疑惑，為何不用匣母的常用字「系」，而偏偏要用曉母的僻字「啞」？⁸⁴ 《顏氏家訓·音辭》：「李登《聲類》，以系音羿」，⁸⁵ 匣疑相混，《經典釋文》「羿」字又有「或戶係」一讀，則是「以羿音系」，雖然和《顏氏家訓》的說法相反。但是否可以猜想，編者因為系羿二字讀音相混，所以轉用僻字「啞」呢？

最後討論入聲韻尾的問題。第三圖以屑配齊，以質配脂之、支，前者相當於祭月相配，配-t 韻尾沒有問題；脂質上古對轉，但之、支上古與-k 韻尾的職、錫為近。不過敦煌 P.4715〈四聲紐〉支韻「兒尔二日」，⁸⁶ 宋代以來的韻圖也以脂之支配-t 韻尾(雖然原因並不相同)。⁸⁷ 此外三圖都以唐陽戈配-k 韻尾的鐸藥(《切韻指掌圖》同)，此外第一圖侵緝相配(王衽任入)也很合理，但以薛韻的「別」配庚韻的「平侔病」，以德韻的「刻」配魚韻的「祛麩去」，卻未見於後世韻圖。較為合理的解釋，是這三個紐圖並不單按陽聲韻尾配入聲，而同時也依據陰聲韻尾乃至主要元音：齊、支、脂之等以-i 收結(去聲是否仍有-d 韻尾?)，與-t 相配舌位相當；侵韻相應的陰聲韻為尤韻，-u 韻尾宜配-p 韻尾；魚、戈二韻主要元音較後較低，則配以-k；至於庚韻的主要元音(丁邦新擬音-ε-)較前較高，是否因此不與-k 而改與-t 相配？⁸⁸

⁸³ 《新校互註宋本廣韻》，頁 372-373。

⁸⁴ 《韻鏡》霽韻用「葵」，今本《四聲等子》用「系」字。上文已提到《韻鏡》之韻曉母重四也列「系」字。

⁸⁵ 《顏氏家訓集解》，頁 545。

⁸⁶ 《敦煌經部文獻合集》，第七冊，頁 3609。「二」字脂韻去聲，支脂同用，但今本《四聲等子》、《切韻指掌圖》與之同。《韻鏡》作「兒爾易」。

⁸⁷ 《四聲等子》齊齊祭=薛、齊齊霽=屑；《切韻指南》齊齊祭/霽質；《切韻指掌圖》支脂之齊四韻合用，入聲配質；只有楊從時本《重編改正四聲等子》之止志職，書末「平入合韻圖」先齊配屑，真脂配質，蒸之配職。

⁸⁸ 丁邦新所擬魏晉音如下：齊-iei，屑-iet；脂之-jei，支-jæi，質-jiet；庚-jɛŋ，薛-jiet。戈-ua，唐陽 aŋ/jaŋ/uaŋ，鐸藥 ak/jak/uak；魚-jo，德 ək。侵-jəm，緝-jəp。以上擬音只代表南北朝音韻的大

以上提到齊部的分合、脂之同用兩點，明確反映了這三個紐圖符合齊梁陳隋之間的語音特徵，而曉匣混用、系羿同音、陰陽入相配特例這三點雖然未能確定，但也隱然指向較早的音韻來源。這三個紐圖雖然來例甚早，但卻難以直接視為沈約本人的著作。這裏包含了兩種可能性：(1)直接視為齊梁以來假託沈約之名的偽作；(2)在沈約原作《四聲譜》的基礎上加以改動和發展的版本。如果從〈羅文反樣〉一類，乃至於後代韻圖的用字大同小易的傳承看來，似乎後者的可能性略大；而《悉曇藏》的異文，由於還有以「儺」表示「離」去聲的做法，去古未遠，是否可以視為傳承中的其中一種改易版本？⁸⁹ 無論採取哪一種說法，都沒有抹煞沈約在創製紐說的地位，這一點上文已經加以說明；同時也並未抹煞傳《四聲譜》的價值，因為在隋唐之際這個紐圖就以沈約之名流傳，而且下文還會提到，這幾個紐圖比崔融等人所引的紐圖層次較古。下面還要提出兩個問題：(1)如果傳《四聲譜》與沈約的《四聲譜》不一定完全一樣，那麼沈約提出的原始紐說還包括甚麼內容？(2)從傳《四聲譜》到後期紐說，其流變若何？

第三節 正、傍紐與大、小紐有別論

首先回答第一條問題，《悉曇藏》引述《四聲譜》前有一段文字：

又五音者，發四聲四音之呼，生六律六呂之響。言四聲四音者，平聲、上聲、去聲、入聲、正紐、傍紐、通韻、落韻。〈韻詮序〉云：「李季

致情況，如沈約脂之分用等方音因素則未能反映。*Chinese phonology of the Wei-Chin Period: Reconstruction of the Finals as Reflected in Poetry*, pp. 238-247.

又周祖謨以此圖判定仙韻入聲讀-iet，庚三讀-ieŋ，並指出《篆隸萬象名義》庚三與清合為一韻，與三四等合韻之仙系相等，清與庚三分別相當於仙系 a 類和 b 類。《問學集》，上冊，頁 401-402。

⁸⁹ 《日本國見在書目錄·小學家》：「《(文筆)四聲譜》一卷」，或即此類。藤原佐世：《日本國見在書目錄》，影印宮內廳書陵部所藏室生寺本(東京：名著刊行會，1996年)，頁 27。

節之輩，定《音譜》於前；陸法言之徒，修《切韻》於後。」(大正 84:381c)

這裏首先說明四聲，然後說明四音即正紐、傍紐、通韻、落韻，事實上這四項即是《悉曇藏》所述的主要音韻內容。接下來引用《韻詮》序，乍看和前文似乎沒有直接關係，似乎是說李概《音譜》及陸法言《切韻》與四聲四音有關？

《切韻》沒有直接提到四音，這一點可以確定。但韻書即牽涉到清濁韻分合的問題，而韻目四聲相承和小韻的歸納也與紐和四聲相關。安然舉了這兩本著作說明四聲四音，卻沒有提到最重要的沈約。

之後安然開始引用傳《四聲譜》紐圖，說明了四聲一紐、六字總歸一入、韻、雙聲、紐聲反、雙聲反(大正 84:381c-382a)，卻沒有提到八病中的正傍紐，這一段注明「文」；之後就轉到節引通韻和落韻的說明，並注明「抄」(大正 84:382a)，⁹⁰ 則可以確認安然所見的傳《四聲譜》裏有關於通韻和落韻的部分。第二章討論的通韻、落韻引文，主要是討論悉曇學中的語音問題，而非直接說明漢語音韻本身；a 和 ā 為正紐尚可理解，ā 和 i 為傍紐則不免穿鑿，以 k 和 kh 為正紐，k 和 g 為傍紐(見第二章第四節)，也不符合漢語音韻學的定義。因此這些理論似乎是由漢語音韻學借來術語再發揮，而非直接來自中土。而作為其理論根據的漢語音韻學和悉曇學著作，安然引述了《韻詮》、《字紀》、《次第記》等，其中《次第記》還與敦煌出土〈論鳩摩羅什通韻〉內容大致相同，至於沈約則僅引用了對通韻和落韻的解說，完全沒有提到正傍紐。

如果結合《文鏡秘府論》來看，則問題更為突出。〈調四聲譜〉引用了三個紐圖以後，就轉到《文筆式》和崔融《唐朝新定詩格》的紐圖來說明傍紐，後者還混雜了反紐的說法；而劉善經所引的沈約說，同樣也是輕輕帶過，

⁹⁰ 《悉曇藏》序：「引取意文，皆注云『抄』。」(大正 84:367a)

沒有引述原文。這不禁讓人懷疑，傳《四聲譜》是否真的有關於正傍紐的內容？

從最表面而言，如果沈約的確曾經提及詩病裏的紐說，所用的術語並非正傍紐而是大小紐，而且兩者的定義並非一致。劉善經《四聲指歸》引及「沈氏謂此為小紐」(F)、「沈氏亦以此條謂之大紐」(F')，稱正紐為小紐，傍紐為大紐。〈文二十八種病〉中以傍紐列在正紐前，意即以大紐在小紐前，這一排序與大小韻相符。至於〈文筆十病得失〉則以正紐在傍紐前，這是從正傍的角度來排列，兩種排列的層次並不相同。

但仔細看看 F、F'兩句在《四聲指歸》裏的脈絡，劉善經先申述己說，謂「壯哉帝王居，佳麗殊百城」為雙聲=傍紐之病，然後說「沈氏」以此為小紐，則所謂小紐即傍紐；然而下文提到劉滔說「其傍紐者，[……]沈氏亦以此條謂之大紐」，竟然說大紐也和傍紐對應，則大紐和小紐都是傍紐。注意劉善經句中的「亦」字，說明了大小紐都與傍紐對應(分別是劉善經說和劉滔說)並不是文本的錯訛。

回到第三章提到的《文筆式》問題(A, A', H, H'數段)，盧盛江認為《文筆式》比《四聲指歸》略晚。這數段正文和「釋曰」互相矛盾，而且「釋曰」用「大紐」「小紐」等術語，用語並不統一，很可能是編者糅雜諸說所留下的破綻。更令人狐疑的是「今就十字中論小紐，五字中論大紐」一句，無論是哪一種正傍紐定義，兩者都是截然不同的東西，與五字十字的範圍無關。傍紐(大紐)例子是「魚遊見風月」；屬於五字之內；⁹¹而正紐(小紐)例則是「停軒未回去，白回小踟躕」，「釋曰」誤以為「踟躕」犯聲，成為了五字之內，但實際

⁹¹ 但 A 段又引及「雲生遮麗月，波動亂遊魚」為十字之內。

上原例是十字之內。因此如果按詩例來說，的確是「十字中論小紐，五字中論大紐」。然而十字內不得犯小紐，則五字內當然不得犯，那麼以五字十字為分界有何意義？其次，《文筆式》又在傍紐處提及「五字中犯最急，十字中犯稍寬」，與「五字中論大紐」又矛盾。因此《文筆式》所提到的五字十字和大小紐說，都顯然與正傍紐不相符，兩者不是同一層次的東西。

再看看《文鏡秘府論》和《文筆眼心抄》所引諸家正傍紐說以至於大小韻說，除《文筆式》以外，用詞如「一韻之內」、「一韻以上」、「二句內」等，⁹²無一不是「十字之內」說，如劉善經云「韻紐四病，皆五字內之瑕疵，兩句中則非巨疾」，說明了這些體系中後四病都是以十字以內為標準定義，只是五字之內犯病較為嚴重而已。相比之下，五字十字之分就更顯突兀。大小韻實際上只是「與押韻字同韻」和「與非押韻字同韻」之別，而如果大小紐只是五字與十字之別，豈非意味着大小紐在本質上完全相同？

答案是肯定的。《文鏡秘府論·西卷·文二十八種病》在傍紐和正紐都注明別名「爽切病」，可以充分說明這一點。興膳宏已指出這一點：

傍紐・正紐のまたの名がともに爽切病であるのは、両者が根本的には一つの病に帰一さるべきことを暗示している。⁹³

(傍紐和正紐的別名都是爽切病，暗示了兩者在根本上應當歸一為同一病。)

大小紐甚至可以不分大小而直稱爽切，而大小韻則別名「觸絕(一本作「地」)」、「傷音」。大小紐同稱爽切絕非傳鈔之誤，因為到了《文筆眼心抄·文二十八種病》裏，傍紐下標明「或名爽切病，正紐亦同此名」，正紐下

⁹² 小韻所謂「九字內」是扣掉韻字而言，實際上也是十字以內。

⁹³ 《弘法大師空海全集 第五卷》，頁 636。

又注「或名爽切病」，⁹⁴ 其後又有一條《文鏡秘府論》所無的「爽切」條：「謂從平至入同氣轉聲為一紐是。此即正紐，傍紐同。」⁹⁵ 《文筆眼心抄》的編者不厭其煩的再三強調正傍紐同為爽切，實際上即說明了大小紐本即一病，而且爽切另為一條，充分顯示其來源與正傍紐不同。《文鏡秘府論》沒有採納爽切一條，很可能是考慮到收入後即與通行的八病說產生矛盾，甚至不符八病之數。更重要的是，「爽切」的定義是「謂從平至入同氣轉聲為一紐」，亦即諸家所公認的正紐定義(紐 2)，並循此各自衍生出傍紐的不同定義。而「爽切」這種紐說既未分正傍，又只談及四聲一紐，更與傳《四聲譜》的紐說合若符節：後者從來沒有言及紐 2 以外的任何紐說，也沒有正傍紐之目，根本沒有發展正傍紐說的基礎。如果要說沈約所傳的紐真的與詩病有關，則大小紐或爽切在諸說中最有可能是沈約原說。

如此，則不難理解為何空海和安然都不引沈約說來證成正、傍紐說：因為根本沒有適合後世詩律或悉曇學中相關概念紐說可供援引。同時又可以解釋為何《文筆式》和《四聲指歸》說法自相矛盾。由於大、小紐不能直接轉換為正、傍紐，而只能與其中一者對應，《四聲指歸》嘗試全部歸到傍紐，但又語焉不詳；《文筆式》嘗試改寫成「大紐=傍紐」、「小紐=正紐」，然而卻混雜眾說，加上編者似乎對正、傍紐的理解並不充分，於是造成既不符合新近的正、傍紐說，又不符合舊有大、小紐說的誤說。這兩種材料都可看成是從大、小紐轉化為正、傍紐說的過渡產物，其後大、小紐說淡出，正、傍紐說成為主流，於是大、小紐說便淪為正、傍紐的別稱了。

⁹⁴ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊四，頁 2038-2040。

⁹⁵ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊四，頁 2040。《文鏡秘府論·西卷·文二十八種病》起首標目誤作「爽絕」，當是承大韻別名「觸絕」而誤。《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 907。維寶箋亦用爽絕說。

最後要說明一下「爽切」一詞的含義。維寶《文鏡秘府論箋》認為「切」指「清快」，謂「若犯小紐，則聲韻一切無快爽也」，⁹⁶「無快爽」和「爽切」剛好意思相反，其說不可從。中澤希男則認為：

爽切病は、紐の病である、切は切韻の切、爽は傷の意。（広雅釈詁[> 詁]四参照）爽と切とはもとに齒音の字であるから故にこの二字を用いて名目にしたのかもしれない。⁹⁷

（爽切是紐病，「切」是「切韻」的「切」，「爽」是「傷」的意思（參照《廣雅·釋詁》四）可能因為「爽」和「切」都是齒音，所以用此二字為名目。）

中澤希男沒有說明「切韻」指的是甚麼，如果所指為書名《切韻》或反切的「切韻」，則明顯並不正確。這裏的「切」應當理解為六朝以來偏正結構的「切韻」的「切」，王顯已指出南朝隋唐時「切」與「訛」相對，有「切正」、「精切」之義，⁹⁸《文鏡秘府論》中也有相關的用例：

其於輕重巧切之韻，低昂曲折之聲。⁹⁹

音有楚夏，韻有訛切。¹⁰⁰

又如《文心雕龍·聲律》：

詩人綜韻，率多清切。[……]凡切韻之動，勢若轉圜；訛音之作，甚於枘方。¹⁰¹

⁹⁶ 《文鏡秘府論箋》，頁 244a, 247b。

⁹⁷ 中澤希男：〈文鏡秘府論札記續記（二）〉，《群馬大学紀要 人文科学篇》第 5 卷(1956 年)，頁 55-56。

⁹⁸ 〈《切韻》的命名和《切韻》的性質〉，《中國語文》，頁 16-25。

⁹⁹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 202。

¹⁰⁰ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 316。

¹⁰¹ 劉勰撰，黃叔琳注，紀昀評：《紀曉嵐評文心雕龍》，影印道光十三年兩廣節署刻本(揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1998 年)，頁 289。

《元和新聲韻譜》：

上正則轉氣含和，下調則切着流利。¹⁰²

上引諸例的「切」，都應釋為「確切」、「適切」的「切」，而且都與音韻有關。其在訓詁上的相應解釋當為「近」，如《廣雅·釋詁》三：「切，近也。」至於「爽」，雖然有「傷」之意，但更為貼切的解釋應當為「貳也」、「差也」、「失也」等，亦即「有異於」、「有違於」之意。因此「爽切」即「有違(音韻的)精切」之意。

第四節 大、小韻與大、小及正、傍紐關係論

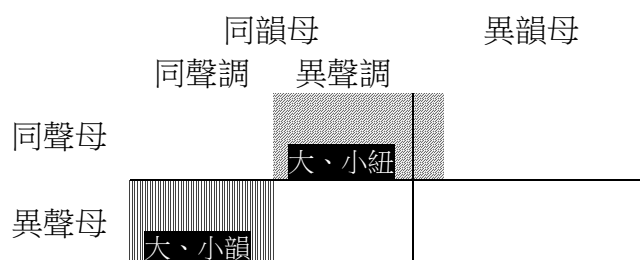
紐說的出現，從音韻學角度而言，即在「韻」以外提供另一種對韻母的分類方式。無論詩文押韻、反切還是韻書編製，韻的概念都包含聲調的因素，而未嘗將聲調視為超音段(suprasegmental)的特質，四聲必須分為四韻。紐的概念雖然沒有從根本上打破這一觀念，但要表達一個音節的四聲變體，已經不再是不可能的事情。因此大、小紐和大、小韻的差別，應當是所犯兩字同聲調與否，同聲調則為大、小韻，聲調相異則為大、小紐。在忽視聲母的情況下：

兩字韻母相同	聲調相同：韻	牽涉韻腳：大韻
		不牽涉韻腳：小韻
	聲調相異：紐	五字之內：大紐
		十字之內：小紐

但如果加入聲母的考慮，諸家說明大、小韻的詩例，都沒有聲母相同(意即完全同音)者，這或許是一個理論上的盲點。兩字完全同音，既屬同韻，又屬同紐，

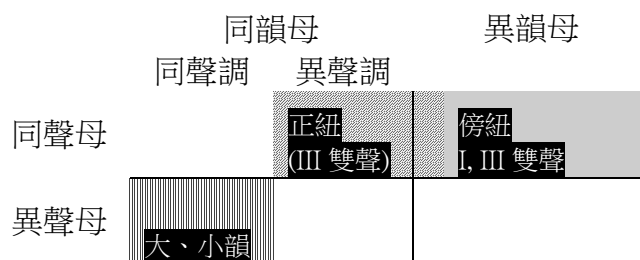
¹⁰² 轉引自信範：《悉曇私抄》，《影印注解悉曇學選集》，冊 3，頁 68-69。又見於《悉曇輪略圖抄》卷一，《影印注解悉曇學選集》，冊 4，頁 23。後者《大正藏》本誤「轉氣含和」作「轉三義會和」。(大正 84: 658b)

應該如何歸類？四字一紐者聲母當然相同，故此剩下「聲母異，韻母同，聲調異」的易組，既非大、小紐，又非大、小韻：

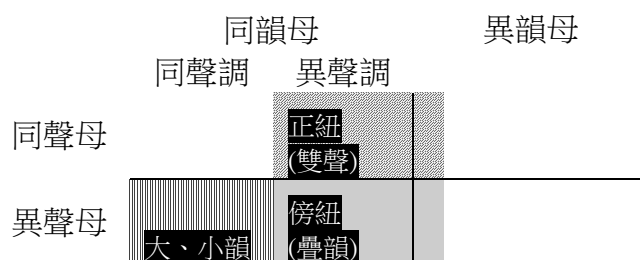


至於正、傍紐與大、小韻的關係則如下圖：

I型與 III型：



II型：



可以看到，I型和 III型中，傍紐病沒有完全與正紐真正成對。III型的傍紐變成一般意義上的雙聲(雙聲 I)，把正、傍紐和大、小韻的關係變成聲母和韻母聲病的對比；而 II型的傍紐則補充了大、小韻所不包括的部分，又令正紐和傍紐之間形成了雙聲病和疊韻病的對比，在三型中可謂最為合理。然而這三型都同樣代有以下的兩點毛病：(1)使後四病的重心移向(不同定義的)雙聲和疊韻，

「紐」的色彩減退；(2)同音字的理論空白仍未填補。因此，只有較為原始的大、小紐說，在後四病系統中最能符合紐說的原意，大、小紐的層次應比正、傍紐為早。

第五節 紐說發展與詩律理論

本章最後整理從 *yamaka* 到正、傍紐當中諸術語的發展與演變，觀察紐的概念如何與音韻學和詩律理論產生連結，以作為第三章到第五章的總結。

紐主要應用在反紐、四聲一紐和正、傍紐三方面，這些概念既獨立發展，又互相影響，而並非三者相承的線性關係。首先從反紐談起，反紐實即反切(見第三章)，其來源即「反語」。反切的源頭到底是梵文，抑或屬中土獨創，並非本文的重點，此處略去不論。反語在六朝既已盛行，而當時但稱「反語」、「翻語」、「反言」、「反音」，而未嘗稱「反紐」，¹⁰³ 可知當時紐尚未被引入作反切之學的名詞。六朝反語的特色，即在於「雙反」，兩字乃至三字之間互切，《文鏡秘府論》也收入了「翻語」病，如詩中有「伐鼓」二字，雙反即成「腐骨」。¹⁰⁴ 雙反牽涉切語方向的問題：從哪個方向開始進行反切？如「清暑」切「楚聲」，首先按語序切「清暑」為「楚」，倒過來再切「暑清」為「聲」，此即所謂「正反」和「倒反」二名的起源。顧炎武《音論》：「南北朝人作反語，多是雙反，韻家謂之『正紐』、『到紐』」，¹⁰⁵ 所見亦

¹⁰³ 〈《切韻》的命名和《切韻》的性質〉，《中國語文》，頁 16-17。

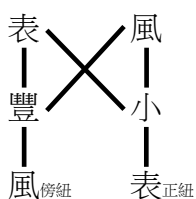
¹⁰⁴ 「翻語病者，正言是佳詞，反語則深累是也。」按此說又見王昌齡《詩中密旨》。按《文心雕龍·指瑕》：「比語求蚩，反語取瑕。」周法高認為「伐鼓」並非雙反，而是「父」的切語。《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，1143。《紀曉嵐評文心雕龍》，頁 341。周法高：〈顏氏家訓金樓子「伐鼓」解〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》第十三本(1948年)，頁 163-164。

¹⁰⁵ 顧炎武：《音論》，《音學五書》，影印觀稼樓仿刻本(北京：中華書局，1982年)，頁 52a-b。

同。這時的切語似乎還沒有形成紐圖，實際上這麼簡單的雙反並不需要用紐圖表達，而且反切上下字只有兩個，而並非後來的四字紐圖：¹⁰⁶



到了下一階段，開始出現四字為圖的紐圖，最初是把被切字也放進紐圖中，與反切上下字並排。其中一個例子即《文鏡秘府論·天卷·調四聲譜》所引崔融的「風小表豐」一圖(參第三章第四節)，此圖當引錄自更古的論著(沈約/王斌?)。值得注意的是，這個圖開始使用「紐」為術語，並且只能切出十紐中的七紐。實際上創製此圖的原意，只是在於切出正紐和傍紐：



所謂「傍」是相對於本來的「正」而言，不稱「反」而稱「傍」，實際上只是紐圖排列形式的問題，於是「正紐」的意思從「正向的反切」變為「原有的反切」(「傍紐」是「在原有反切旁邊的反切」)。此時正反、到反、正紐、傍紐，只有切字方向的差別，在反切法而言實為一物。另外還有不以圖表方式而使用文字交代反切法的紐圖，如《廣韻·雙聲疊韻法》即是。

然則「紐」一詞是如何進入反切之學的呢？這一問題由於文獻不足，無法詳考，但可憑邏輯推測其過程。紐的本意是四聲一紐，其來源為 *yamaka*，這一點第四章已詳細考證。傳《四聲譜》裏的紐的定義，只有四聲一紐，而雙聲

¹⁰⁶ 注意這裏的到反對應於後世反紐圖的逆反，而並不與傍紐對應。

的定義則是必須是無四聲一紐關係的兩字(雙聲 1)，因此可以說雙聲的定義建基於紐說之上。這一「雙聲」的定義，正與反切上字與被切字的關係完全相同；傳《四聲譜》所說的韻，也符合反切下字和被切字的關係。因此傳《四聲譜》雖非為反切而作(反切的出現也早於梁代)(參本章第二節)，但對於反切之間各字的關係，完全可用傳《四聲譜》的學說重新詮釋，這應當是反切之學從「以反切標音」到「(利用紐說)分析反切原理」的發展。從傳《四聲譜》的角度分析反切，則反切上下字的結合，恰好是按雙聲關係，從一紐轉到另一紐，如郎笄切黎，即從「郎朗浪落」一紐(正紐)轉到「黎禮麗捩」一紐(傍紐)，此即後世所謂「傍紐為雙聲」，「翻紐」可謂這一過程的形象化描述。而紐本又有歸納之意，反紐的過程，恰好又可視為聲母和韻母「紐」成新音節的過程，〈唐韻序〉所說的「切韻者，本乎四聲，紐以雙聲疊韻」，即是最佳的注腳。此外，紐聲反的做法，即四聲一紐之間的反切，名副其實是「反」自身的「紐」(但紐聲反的發展，另有專門研究的必要)。因此紐的涵義從四聲一紐延伸到反切之學，成為了「反/翻」的同義詞，其後還出現了「十紐」的說法，但「十紐」的「紐」已和四聲一紐完全無關了。

四聲一紐說既已出現，則詩律理論中的大、小紐說亦隨而產生，大、小紐之分只在五字與十字以內之別，和後世的正、傍紐以至反切的正、傍紐都沒有關係。大、小紐後來被正、傍紐說取代，大、小紐與正紐對應(本章第三、四節)，因此必須另有傍紐一說，於是三種紐說都各自從傳《四聲譜》一類紐圖，創製了詩律中的傍紐定義：I 型和 III 型借用了「郎朗浪落」轉至「黎禮麗捩」的概念，稱雙聲為傍紐，所以此說與反切相關；II 型則稱從一紐轉到疊韻的另一紐(「郎朗浪落」轉至「剛啞綱各」)為傍紐。但要注意的是，這些都是從傳

《四聲譜》衍生出的學說，並不是傳《四聲譜》原有的內容。這時的正、傍紐已經脫離原有的「大、小韻 vs 大、小紐」的框架，轉為「雙聲 vs 疊韻」的對比，後四病遂成為專言聲母和韻母的聲病。

劉善經《四聲指歸》引述的「風表月外奇琴精酒」說，亦即崔融所謂「傍紐者」的紐圖，強行移用十紐來說明詩律的傍紐(參第三章第四節)。如上文所述，如果使用傳《四聲譜》的紐圖說明正、傍較為合理，但崔融卻用了十紐說，當中正紐和傍紐意思相同，淆亂了這些術語的層次。後世尤其是日本悉曇學和韻學著作，更是變本加厲，把紐解說得玄之又玄，而空海把崔融說列入《文鏡秘府論》，亦同樣有以十紐悟詩律理論正、傍紐的意味。

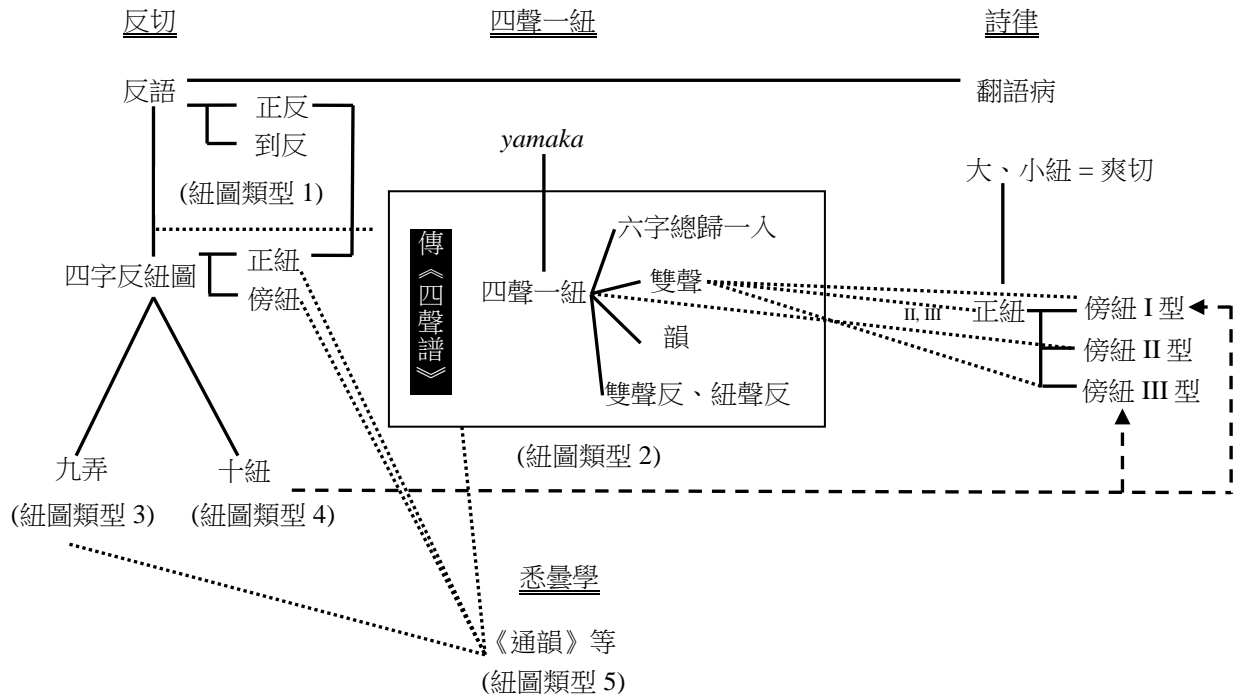
從簡單的紐圖繼續發展，出現了用四字按十種方向互切的十紐圖；¹⁰⁷ 另一方面傳《四聲譜》的第三圖由眾多四聲一紐的紐組形成，把這些紐的用字加以改動，切在橫讀、豎讀以外增添各種方向的讀法，作為音聲練習的教材，於是最終成為九弄即「羅文反樣」。九弄中的正紐、傍紐、疊韻、反音等和十紐相似，但羅文、綺錯等手法，原非紐圖所有，其反覆往各個方向轉換聲母和韻母，應當是受了悉曇學的影響。如《涅槃經悉曇章》中所謂「以頭為尾」、「以尾為頭」、「半陰半陽」、「耶正交加」、「屈曲徘徊野馬懸崖勢」等，與九弄圖的做法非常相似，其傳統可以追溯到音讀的誦經傳統，¹⁰⁸ S.1344V《論鳩摩羅什通韻》與《全真和尚次第記》所指述的，正是這種聲音練習。然而悉曇學對和語音韻學的影響並不是單向的，如本文提及《悉曇藏》中明顯借用了漢語音韻學的正紐、傍紐、雙聲反、紐聲反等概念解釋悉曇字母，這些都

¹⁰⁷ 實際上從最簡單的反語出發，「清暑」雙反為「楚聲」，「楚聲」又可雙反成「清暑」，「清暑楚聲」已經可以形成標準的十紐圖。

¹⁰⁸ 除了音聲練習以外，印度背誦經典，為確保經文不致口耳訛傳，要求在正常語序以外，顛倒語句背誦，反覆確認所誦的內容無誤。

是從南朝到唐末以來音韻學發展的重要方向，在音韻史研究上價值極大，這一方面還有代學界更深入的探討。

以上所論可歸納為下圖：



第六章 總結

第一節 本論文的檢討與補充

六朝隋唐詩律理論的發展，從宏觀的角度來看，並不只是中國文壇的孤立發展，而是從南亞到東亞的外語知識轉移、借用與融合的過程。從印度梵文及其他俗語的語言、詩律知識，通過南北兩路零碎地傳入中國，經過龜茲等重要樞紐，最後在南朝催生出影響深遠的永明聲律論，而循此發展的八病說又傳入日本。這種跨越語言和文化的詩律理論的傳播，在世界歷史上是極為罕見的。相對於永明詩律是否有梵文來源的爭議，八病知識傳入日本則證據確鑿。在空海出生前 2 年(772 年)，藤原濱成《歌經標式》奏上，其中的格律已經參考八病成說，如其「頭尾」一病：「第一句尾字與二句尾字不得同音」，詩例「しもがれの[□] しだりやなぎの[□]」，與八病中的上尾相合。¹ 值得注意的有兩點：(1)上尾的定義「第五字不得與第十字同聲」，² 所謂「同聲」本指同聲調，到了《歌經標式》則變成「同音」即同音節；(2)上尾說牽涉第五與第十字即兩句的句末字，而《歌經標式》則因應和歌的體裁，雖然仍是兩句句末，但變為第五字和第十二字。《歌經標式》的例子充分說明了，詩律理論跨越語言的界限傳入他國文學時，並非一成不變的傳承，而是根據自身的文學和語言傳統加以演化融合。本論文所嘗試展示的，亦即梵文詩律知識傳入中國時，也經

¹ 原文如下：

失者、如山部赤人春歌曰、

旨母我礼能^{一句五字} 旨陀利夜那凝能^{二句七字}

能是發句尾字、亦是第二句尾字、二能字同聲同字。

藤原濱成撰，沖森卓也、佐藤信、平沢竜介、矢嶋泉著：《歌經標式 影印と注釈》(東京：おうふう，2008 年)，頁 102。

² 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 931。

歷了類近的演化模式，因此在強調六朝隋唐詩律存在外來影響的同時，也不能忽視中國自身的發展。

本論文第一章提及永明詩律論的突變性質，並提及「四聲外來說」的若干盲點。本文即將陳寅恪說擱置不論，嘗試找出六朝隋唐詩律理論的具體外部來源，證實了饒宗頤所說八病與音韻學上的紐說有關的說法，但從第五章的分析看來，正、傍紐和《論鳩摩羅什通韻》似無關係，兩者最初定義完全不同。

第二章反駁了 Mair and Mei 的說法，指出梵文的 *laghu* 與 *guru* 與平仄完全無關，這一問題在詩歌韻律史上至關重要，因此要探討平仄的來源，似乎必須重頭做起，並且要從佛曲當中如第一章提及的「古吟上下」等入手。第二章又結合了悉曇學材料，說明輕重在詩律中多指聲母的清濁，而清濁則指涉分辨介音的問題，後者又牽涉韻書分韻以至押韻用字等重大的議題。

第三章至第五章討論到中國音韻學史和韻律史上極為重要的「紐」，第三章先概括了紐的三種定義及不同的雙聲定義，並整理了《文鏡秘府論》所見的三類不同的紐說。先行研究中往往忽略了《文鏡秘府論》與《文筆眼心抄》中的文獻層次問題，如第二章提到《文筆眼心抄》錯誤理解《文鏡秘府論》原文的意思，而第三章又提到《文鏡秘府論》所引的《文筆式》屬於誤說。這一案例也說明了，處理複雜而多層的詩律理論文獻時，不能脫離文本的脈絡處理材料，而必須考慮到每一條材料在何種脈絡下產生。

第四章集中討論 *yamaka*，首先否定了 Mair and Mei 將紐定為「韻」的說法，並指出 *yamaka* 和「雙」以及「四聲一紐」的密切關係，又從梵漢的語音特質方面比對兩者對韻和紐的態度，證明同音節與四聲一紐之間存在對應關係。第五章對傳《四聲譜》的音韻特質作詳細的分析，認為其不可能是沈約的原

作，而比較可能是齊梁以降根據沈約原作增改的模樣。此外又提出一些重要的問題，即沈約並沒有提及正、傍紐，其所提出的大、小紐和正、傍紐並非一物，大、小紐本為一病，而且在八病的框架中與大、小韻相配，這些在前人的論述中都未見深入發揮。最後本文縷述紐在反切、四聲一紐和詩律中各種定義的發展，發現三者之間各有發展的同時又互為影響，顯示詩歌韻律發展的多重源頭。

就 *yamaka* 和紐的問題，還有兩點補充。首先是其他六病的源頭問題，後四病中正、傍紐(嚴格來說是正紐)與 *yamaka* 有關，而大、小韻中韻的概念在中土早已存在，似乎無須借自印度詩律。現時也未有證據顯示大、小韻與梵文詩律理論有關。至於前四病的源頭，則仍有進一步查探的必要，Mair and Mei 既將大、小韻定為 *yamaka*，又認為前四病即 *yamaka* 的各種變體，³ 如平頭對應於 *pādādiyamaka*，即每句句首重複音節，如下詩：

Viṣṇuḥ| sṛjati bhūtāni |viṣṇuḥ| saṃharate prajāḥ|

Viṣṇuḥ| prasūte trailokyam |viṣṇuḥ|lokādhidaivatam || NŚ 17.77 ||

毗濕奴創造眾生，毗濕奴毀滅萬物；

毗濕奴生成三界，毗濕奴為世界主。

Pādādi 一詞解作 “the beginning of a verse”，Mair and Mei 認為與平頭的「頭」相應。這一說法驟眼看來十分合理，然而仔細推敲，其說完全不能成立：

- (1) Mair and Mei 既已將 *yamaka* 定為「韻」，但又將前四病與 *yamaka* 相配，則此處的 *yamaka* 實指聲調，同一 *yamaka* 的定義為何前後不同？況且「韻」本身只限同聲調字，不可能與異聲調產生關係。

³ “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 447-450.

(2) 如果認為詩歌理論中的 *yamaka* 避複手法被套用到韻母以外，即擴散到前四病所指的聲調避複，則為何前四病的避複規律與後四病不同？以擴散來解釋詩病的來源，則無論聲、韻、調乃至對偶，無一不可說成是 *yamaka*。

Mair and Mei 關於前四病源於 *yamaka* 的前提既已完全錯誤，對其詳細說法作繁瑣的檢討已無必要，亦無助於了解八病的源流，因此本文一概不加討論。值得注意的是，提到前四病的早期文獻與提到後四病的早期文獻，似乎並不重疊，而兩者在理論上也差異頗大，明顯屬於兩個不同層次乃至來源的產物。作為可能性之一，或許可以考慮印度詩歌中如 *śloka* 或 *āryā* 等梵語詩歌格律與前四病有否對應之處。

其次，從 *yamaka* 到四聲一紐的發展，是漢語音韻史和詩律史上極為重要的大事，這個新的術語標誌著人們認識到四聲一紐的字雖然異韻但韻母相同，而因應這個正紐的定義，再發展出詩律理論中的三種傍紐說。陳寅恪的四聲源於轉讀說仍有不少謎團上未解開，但 *yamaka* 卻如此清楚地啟發了中國詩律理論，並在詩律中音節運用方面影響中國文人的觀念。因此，在「梵語詩學和語言學曾影響中國詩律理論」這一命題上，*yamaka* 可謂暫時而言最為有力的證據。其他方面的證據，則有待學者進一步探索。

第二節 非線性的詩歌韻律

《文鏡秘府論·西卷·論病》對六朝以來的詩律理論發展概述如下：

顛、約已降，兢、融以往，聲譜之論鬱起，病犯之名爭興，家製格式，
人談疾累。⁴

這和本論文提到詩歌韻律發展的多重來源與發展，也同樣證明了詩律本身的複數性質(plurality)。這種複數性同時存在於共時和歷時層面，這同時也說明了詩律發展的非線性(nonlinearity) 及異質性(heterogeneity)。詩歌韻律在發展的同時眾說紛呈(共時)，不斷產生各種互動：定義含混、延伸，產生矛盾、附會，其後出現修補、揚棄乃至不同系統之間的撞擊與互融(歷時)。當然這裏並非要說詩律中沒有線性和同質的發展，然而過往的研究過分重視重塑線性發展的流程，這和研究者「近體詩律如何成立」的關懷不無關係，於是使研究者大多關注近體詩律從四聲八病演化為平仄律的具體過程。最初學者把四聲八病混為一談，後來把四聲發現歸諸周顛，⁵ 把八病的創建歸諸沈約；雖然對八病的產生年代(由其是所謂「八體」的解釋問題)仍有爭議，⁶ 但無可否認沈約時代已出現八病裏的若干病犯名稱。剩下的就是從八病到近體詩律的問題，近數十年的研究不但表明這一過程完成於元兢《詩髓腦》，還確認其具體方法即在於修正八病說(主要是蜂腰和平頭)，使八病符合近體詩格律中「黏」的要求。⁷ 研究進展

⁴ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 887。

⁵ 《文鏡秘府論·天卷·四聲論》：「宋末以來，使有四聲之目。沈氏乃著其譜論，云起自周顛。」《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，頁 214。參(劉)躍進：〈四聲之目是誰最早提出的〉，《中州學刊》第 4 期(1986 年)，頁 25。

⁶ (劉)躍進：〈八病四問〉，《遼寧大學學報》總 112 期(1991 年)，頁 104-108。楊慎《五言律祖》序：「豈得云切響浮聲，興於梁代，平頭上尾，創自唐年乎？」又紀昀《沈氏四聲考》：「休文但言四聲五言，不言八病，言八病自唐人始。」案「八體」一詞見《文鏡秘府論·天卷》引沈約〈答甄公論〉：「作五言詩者，善用四聲，則諷詠而流靡；能達八體，則陸離而華潔。」又引常景〈四聲贊〉：「四聲發彩，八體含章。」〈西卷·論病〉又云：「泊八體、十病、六犯、三疾，或文異義同，或名通理隔。」《文鏡秘府論彙校彙考》，冊一，303，316；冊二，888。

⁷ 興膳宏，〈從四聲八病到四聲二元化〉，《中華文史論叢》第 47 輯(1991 年)，頁 104-105。龔祖培：〈元兢三論〉，《長沙理工大學學報(社會科學版)》第 27 卷第 6 期(2012 年)，頁 62-63。李斐認為近體詩律的成立建基於「初唐對蜂腰的揚棄」。把蜂腰從二五不同改視為二四不同，

到這個地步，似乎近體詩格律乃詩律的問題接近完全解決了，但這是否詩歌韻律的全象？

把八病到近體詩律的過渡固然有線性發展的地方，但回到當時複數詩律的語境當中，當時存在各種不同的建基於八病的詩律說法，而元兢憑以調和八病和近體詩格律的「換頭術」，出現了對句和出句間相黏的情況，也就是所謂「拈二」，因此興膳宏據《文筆眼心抄》「此換頭，或名拈二」，認為換頭與「拈二」即一事，可謂非常準確。⁸ 不過再看《文鏡秘府論·南卷·集論》引殷璠《河嶽英靈集·集論》：

夫能文者，匪謂四聲盡要流美，八病咸須避之，縱不拈二[引案：《河嶽英靈集》作「拈綴」，非]，未為深缺。⁹

「拈二」和四聲、八病並舉，並不屬於一個系統。實際上正是如此，平頭只規定二七不同聲，卻沒有規定七、十二同聲與否；「拈二」之法從何而來？除了「拈二」以外，元兢的「換頭術」詩例已經注重二四律不同聲之法，這當然就是所謂「修正」了的蜂腰律，而且不是元兢首創，說見《文鏡秘府論》引劉善經《四聲指歸》：

又第二字與第四字同聲，亦不能善。此雖世無的目，而甚於蜂腰。

首先，如果是八病之說，為何世無的目？如果相信 Zhang and Song 對沈約詩例的分析，則沈約根本沒有二四聲調相異的意識，很難說這是聲律草創期已有的

配合「換頭」術，這種改造和所謂「對蜂腰的揚棄」是同一現象的一體兩面。〈律詩定型及其成因淺探〉，《語言學論叢》，頁 114。

⁸ 〈從四聲八病到四聲二元化〉，《中華文史論叢》，頁 105。

⁹ 《文鏡秘府論彙校彙考》，冊三，頁 1533。《河嶽英靈集》，《唐人選唐詩(十種)》，頁 41。

格律，是否有受駢文四六格律影響的可能？¹⁰ 無論如何，「二四同聲」和「拈二」與八病並不屬於同一個系統，而且早在八病定義紛呈的時代已經出現，最後融合到近體詩律之中，這正是詩律發展中的異質部分。

詩歌韻律中的異質來源還有很多，牽涉到文學、聲韻、佛教、音樂乃至西域文字與文學等領域。比如四聲的來源是否如陳寅恪所說來自吠陀三聲及梵唄轉聲，永明七年(489)梵唄轉聲是否真的影響到詩歌韻律，乃至所謂「三位七聲」和詩律的關係，現時仍然是公案；如何從音樂上的「五音」過渡到聲調上的「四聲」，也還沒有非常清晰的論述。詩律理論中的「通韻」、「落韻」等概念與悉曇學有關，又和敦煌《論鳩摩羅什通韻》說相合。至於平仄(側)一詞的語源也未有定論，其與佛教音樂的平曲、側曲的關係仍待檢驗。四聲、四聲一紐、正紐、傍紐和平仄，這些都是詩歌韻律中非常重要的元素，其來源之複雜注定無法定於一人之手，必然由不同人從不同的途徑引入，如果將之視為線性的發展，則其內部的差異將被抹平，這些都有待進一步研究。

異質的元素發展和引入的時間點和進程並不一致，例如發現四聲後創製八病說，中途又另從 *yamaka* 引入紐說，此一紐說在近體詩律已經形成後，又突然與反切裏的反紐融合，但八病的影響力已經淡退。(劉)躍進〈八病四問〉對八病的質疑雖非完全正確，但其中一點提到八病的文獻記載「越來越詳」，¹¹ 並非無的放矢。這牽涉到詩歌韻律非線性的另一特點，即所謂「回溯式」發展。儘管宋代詩人已經不再遵守八病，圍繞八病的討論卻愈來愈詳細，傳為梅

¹⁰ 蜂腰二五同聲，指涉的當是五言詩中的末字，因此《文鏡秘府論·西卷·文筆十病得失》中雖然提到四言句和六言句的蜂腰，但都只牽涉到二四和二六的聲律問題，而非實際上的隔字平仄相對。

¹¹ 〈八病四問〉，《遼寧大學學報》，頁 105。

堯臣所作的《續金鍼詩格》(偽託於北宋末年以前¹²)以至陳應行《吟窗雜錄》，仍然收錄了八病之說，甚至如《蔡寬夫詩話》，出現了與傳統八病定義不一的內容。¹³ 對此，清水凱夫認為是「宋代文人不滿足於唐詩，為創造新詩體，[……]從而再次發現了『後四病』。」¹⁴ 八病的再發現是否源於創造新詩體，尚可再加討論，然而可以肯定的是，由於回溯式的詩律探討，詩律文獻與詩律實況並不存在完全一致的對應情況。例如明代梁橋《冰川詩式》，收入了更多難以索解的詩律和詩格，甚至清人對古體詩格律的探究，都反映了一種糅雜回溯與發明的傾向。當「四聲八病—平仄」的演變模式成為典型的觀點，平仄律成為核心，則後人回顧時嘗試填補演變中的空白和模糊(八病的內容)，甚至發掘「史前史」——四聲說出現以前的詩歌是否存在一種「天籟」？演變到近體詩律期間是否存在「齊梁體」一類的過渡物？¹⁵ 這類詩律說的完備，是由於回溯式研究中人為地重塑線性發展而致，雖然有一部分符合事實(例如刻意反近體律的古體詩)，但不能認為韻律本來就循這樣的方向發展。

只關注重塑線性的詩律發展，將局限於事後(*ex-post*)的研究視野。前文提及二四平仄相異的格律，學者一般只關心這一格律在文獻和實際詩作中的出現時間，卻忽略了最基本的問題：為甚麼要這樣演變？從二五蜂腰病轉到二四相

¹² 《全唐五代詩格彙考》，頁 518。

¹³ 《蔡寬夫詩話》：「所謂蜂腰鶴膝者，蓋又出於雙聲之變，若五字首尾皆濁音，而中一字清，即為蜂腰。首尾皆清音，而中一字濁，即為鶴膝，尤可笑也。」案此一說法可能與王昌齡《詩格》所說的輕重格律同類，《文鏡秘府論·南卷·論文意》引王昌齡說：「夫文章，第一字與第五字須輕清，聲即穩也，其中三字縱重濁，亦無妨。」參本論文第二章。《文鏡秘府論彙校彙考》，冊三，頁 1319-1320。

¹⁴ 〈沈約八病真偽考〉，《六朝文學論文集》，頁 203。

¹⁵ 鄭健行指出：「從邏輯上說，『齊梁體』或『齊梁格』等詞的聲律意義，應該是在律調確立以後才告出現的。」《文鏡秘府論·天卷·調聲》載「齊梁調」。清代的詩律研究中，鄭先樸《聲調譜闡說》中提到所謂「齊梁體」和「初唐體」。〈初唐五言律體律調完成過程之觀察及其相關問題之討論〉，《詩賦與律調》，頁 56。蔣寅：〈古詩聲調論的歷史發展〉，《學人》第 11 輯(1997 年 6 月)，頁 430-432。

異律，對詩律本身的意義是甚麼？為何詩歌格律走向近體，而最終成為大宗？唯有從事前(*ex-ante*)的角度出發，才有可能看到發展的眾多可能性，以及詩律的主流向各種形式和文體的支流流淌分布以至互相影響的情況。例如《文鏡秘府論》中所提到的並不只是近體詩的格律，相對於「文」，「筆」的格律一直沒有專門的討論。筆的文句字數不一，相比起「文」更能看出格律與節奏的關係乃至八病規則的實際意義。律賦和格律及科舉的關係，並不亞於排律，當時也有不少賦格；律賦以及古文的聲律安排，其末流甚至及於八股文。此外，從近體詩到詞律的演變，尤其是從聲詩格律到詞律(尤其是長短句性質明顯的詞牌)的實際演變，並沒有非常完整的論述(當中又包含音樂的外來因素)。詞律可被歸納為律句及拗句的特點，是否暗示詞律有超越倚聲填詞及四聲的格律潛在形式(*underlying form*)？還有刻意反近體律的古體詩等，都不是線性發展的產物。因此本論文所提出的，只是六朝隋唐詩歌韻律理論中的其中一支源頭，其他複數來源以至各種紛呈的發展分支，仍是今後研究的重要課題。

參考書目

一、專書

1. 鮑明煒：《唐代詩文韻部研究》，南京：江蘇古籍出版社，1990年。
2. 陳澧著，黃國聲編：《陳澧集》，上海：上海古籍出版社，2008年。
3. 封演撰，趙貞信校注：《封氏聞見記校注》，北京：中華書局，2005年。
4. 高楠順次郎、渡邊海旭編輯：《大正新修大藏經》，東京：大正新修大藏經刊行會，1988年。
5. 顧炎武：《音論》，《音學五書》，影印觀稼樓仿刻本，北京：中華書局，1982年。
6. 顧野王撰，孫強等增補：《宋本玉篇》，影印張氏澤存堂本，北京：中國書店，1983年。
7. 郭象注，成玄英疏：《南華真經注疏》，北京：中華書局，1998年。
8. 寒山著，項楚注：《寒山詩注》，北京：中華書局，2000年。
9. 何文煥輯：《歷代詩話》，北京：中華書局，2004年。
10. 何文匯：《雜體詩釋例》，香港：中文大學出版社，1991年。
11. 慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理：《高僧傳》，北京：中華書局，2007年。
12. 黃寶生譯：《梵語詩學論著匯編》，北京：崑崙出版社，2008年。
13. 紀昀：《沈氏四聲考》，影印畿輔叢書本，上海：商務印書館，1936年。

14. 空海撰，盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，北京：中華書局，2006年。
15. 李昉等撰：《太平御覽》，影宋本，北京：中華書局，1995年。
16. 李延壽：《南史》，北京：中華書局，1975年。
17. 劉勰撰，黃叔琳注，紀昀評：《紀曉嵐評文心雕龍》，影印道光十三年兩廣節署刻本，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1998年。
18. 陸德明撰，黃焯彙校，黃延祖重輯：《經典釋文彙校》，北京：中華書局，2006年。
19. 盧照鄰著，祝尚書箋注：《盧照鄰集箋注》，上海：上海古籍出版社，1994年。
20. 盧盛江：《文鏡秘府論研究》，北京：人民文學出版社，2013年。
21. 盧宗邁：《盧宗邁切韻法》，日本國立國會圖書館藏，無頁碼。
22. 羅根澤：《中國文學批評史》，上海：古典文學出版社，1957年。
23. 馬宗霍：《音韻學通論》，上海：商務印書館，1937年。
24. 《涅槃經悉談章》，《悉曇三書》，上虞羅氏[羅振玉]印，1917年。
25. 潘重規、陳紹棠：《中國聲韻學》，台北：東大圖書公司，1981年三版。
26. 邵榮芬：《經典釋文音系》，台北：學海出版社，1995年。
27. 沈約：《宋書》，北京：中華書局，1974年。
28. 釋東初：《中印佛教交通史》，台北：東初出版社，1991年四版。
29. (傳)司馬光著：《切韻指掌圖》，影印《音韻學叢書》本，北京：中華書局，1962年。

30. 孫伯君：《黑水城出土等韻抄本《解釋歌義》研究》，蘭州：甘肅文化出版社，2004年。
31. 王晉江(王晉光)：《文鏡秘府論探源》，香港：天地圖書有限公司，1980年。
32. 王利器：《顏氏家訓集解》，北京：中華書局，2002年，頁529。
33. 王通：《中說》，《四部叢刊》影印鐵琴銅劍樓藏宋刻本，上海：商務印書館，出版年不詳。
34. 王曉慧：《六朝漢譯佛典偈頌與詩歌之研究(下)》，永和：花木蘭文化出版社，2006年。
35. 王耀庭等文字撰述，何傳馨、何炎泉、陳韻如編：《晉唐法書名蹟》，台北：國立故宮博物院，2008年。
36. 王運熙、楊明著：《魏晉南北朝文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1989年。
37. 魏徵、令狐德棻：《隋書》，北京：中華書局，1982年。
38. 蕭子顯，《南齊書》，北京：中華書局，1995年。
39. 唐玄度：《九經文字》，《景印文淵閣四庫全書》，台北：商務印書館，1983年。
40. 姚思廉撰：《梁書》，北京：中華書局，1997年。
41. 殷璠：《河嶽英靈集》，《唐人選唐詩(十種)》，上海：上海古籍出版社，1987年。
42. 余迺永校註：《新校互註宋本廣韻》影印澤存堂本，上海：上海辭書出版社，2000年。

43. 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：江蘇古籍出版社，2002年。
44. 章太炎撰，龐俊、郭誠永疏證：《國故論衡疏證》，北京：中華書局，2008年。
45. 張涌泉主編、審訂：《敦煌經部文獻合集》，北京：中華書局，2008年。
46. 周祖謨撰：《爾雅校箋》，影印天祿琳琅叢書宋監本，南京：江蘇教育出版社，1984年，頁9-10。
47. 周祖謨：《唐五代韻書集存》，北京：中華書局，1983年。
48. 周祖謨：《魏晉南北朝韻部之演變》，台北：東大圖書股份有限公司，1996年。
49. 周祖庠：《篆隸萬象名義研究(第一卷上冊)》，銀川：寧夏人民出版社，2001年。
50. 伊東弥恵治、鈴木正夫：《ススルタ大医典 第1卷》，東京：日本医史学会，1971年。
51. 維寶：《文鏡秘府論箋》，高岡隆心編輯：《真言宗全書》，伊都郡[高野町]：真言宗全書刊行會，1936年。
52. 植木雅俊譯：《梵漢和対照・現代語訳維摩経》，東京：岩波書店，2011年。
53. 上田正：《玉篇反切総覧》，神戸：上田正，1986年。
54. 岡井慎吾：《九經字樣箋正》，熊本：有七絶堂，1926年。
55. 岡井慎吾：《玉篇の研究》，東京：東洋文庫，1969年。
56. 小川環樹《唐代の詩人——その伝記》，東京：大修館書店，1975年。

57. 荻原雲來：《梵漢対訳仏教辞典 翻訳名義大集》，東京：丙午出版社，1915年。
58. 興膳宏：《弘法大師空海全集 第五卷》，東京：筑摩書房，1986年。
59. 《國書總目錄(補訂版)》，東京：岩波書店，1989年。
60. 小西甚一：《文鏡秘府論考 研究篇上》，京都：大八洲出版株式會社，1948年。
61. 齊藤隆信：《漢語仏典における偈の研究》，京都：法藏館，2013年。
62. 財團法人鈴木學術財團編：《漢訳対照梵和大辞典》，東京：講談社，1997年第10刷。
63. 榊亮三郎：《梵藏漢和四譯對校翻譯名義大集》，東京：財團法人鈴木學術財團，1962年第2刷。
64. 信範：《悉曇私抄》，馬淵和夫編：《影印注解悉曇學選集》，東京：勉誠社，1985-1992年，冊3。
65. 承澄：《反音鈔》，馬淵和夫編：《影印注解悉曇學選集》，東京：勉誠社，1985-1992年，冊3。
66. 高橋尚夫、西野翠譯：《梵文和訳維摩經》，東京：春秋社，2013年。
67. 中谷英明：《スバシ写本の研究》，京都：人文書院，1988年。
68. 藤原佐世：《日本國見在書目錄》，影印宮内廳書陵部所藏室生寺本，東京：名著刊行會，1996年。
69. 藤原浜成撰，沖森卓也、佐藤信、平沢竜介、矢嶋泉著：《歌經標式 影印と注釈》，東京：おうふう，2008年。
70. 文雄：《九弄辯》，早稻田大學附屬圖書館藏天明八年(1788)年刻本。

71. 真武直：《日華漢語音韻論考》，東京：櫻楓社，1969年，頁67。
72. A Board of Scholars, Translated by. *The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni*. Delhi: Sri Satguru Publications, Reprinted in 2003.
73. Allen, W.S.. *Phonetics in Ancient India*. London: Oxford University Press, 1953.
74. Bhishagratna, Kaviraj Kunjalal. *Suśruta Sāṃhitā: Text with English Translation, A Full and Comprehensive Introduction, Additional Text, Different Readings, Notes, Comparative Views, Index, Glossary and Plates*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2005.
75. Chatterjee, H. N.. *Comparative studies in Pāli and Sanskrit Alamkāras*. Calcutta: S.P. Bhattacharjee.
76. de Kőrös, Alexander Csoma. *Sanskrit-Tibetan-English Vocabulary : Being an Edition and Translation of the Mahāvvyutpatti*. In J. Terjék ed., *Collected Works of Alexander Csoma de Kőrös*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1984, Vol. 3.
77. Dutt, M.N., Translated by. *The Agni Mahāpurāṇam: Sanskrit Text, Romanised Text with English Translation, Notes and Index*. Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2009.
78. Fallon, Oliver, Translated by. *Bhaṭṭi's Poem: The Death of Rāvaṇa*. New York: New York University Press, 2009.
79. Gerow, Edwin. *A Glossary of Indian Figures of Speech*. The Hague: Mouton, 1971.
80. Ghosh, Manomohan. *The Nāṭyaśāstra: Ascribed to Bharata-muni. Edited with an Introduction and Various Readings*. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967.

81. Jha, Ganganatha, Translated by. *Kāvyaḷaṅkāra Sūtras of Vāmana*. Delhi: Sri Satguru Publications, 1990.
82. Jha, Ganganatha, Translated by. *Kāvyaḷprakāsha of Mammata : with English translation (revised), (Chapter I to X), with index & appendices*. Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, 1985.
83. Jha, Kalanath. *Figurative Poetry in Sanskrit Literature*. Delhi, Varanasi, Patna: Motilal Banarsidass, 1975.
84. Malalasekera, G. P.. *The Pāli Literature of Ceylon*. Colombo: M. D. Gunasena & Co. Ltd., reprinted 1958.
85. Mishra, Vidhata. *A Critical Study of Sanskrit Phonetics*. Varanasi-1: The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1972.
86. Mukhopādhyāya, Girindanāth. *The Surgical Instruments of the Hindus : with a comparative study of the surgical instruments of the Greek, Roman, Arab and the Modern European Surgeons*. Calcutta: Calcutta University, 1913.
87. Naganatha Sastry, P. V.. *Kāvyaḷaṅkāra of Bhāmaha edited with English Translation and Notes*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1991.
88. Sastrulu, V.V., Traslated by. *Kāvyaḷdarśaḷ of Daṇḷin: Text with the Commentary of Jibānand Vidyāsāgar*. Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2008.
89. Sharma, Ram Karan. *Elements of Poetry in the Mahābhārata*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1964.
90. Siddharatha, R., Translated by. *Samgharakkhita's Vuttodaya: A Study of Pāli Metre*. Delhi: Sri Satguru Publications, 1981.
91. Srikantha Murthy, K.R.. *Suśruta Sāḷhitā: Text, English Translation, Notes, Appendices and Index*. Varanasi: Chaukhambha Orientalia, 2000.

92. Śukla, Rāmadeva, Edited by. *Kāvyaḷaṅkāra (a treatise on rhetoric) of Rudrata, with the Sanskrit commentary of Namisādhu*. Varanasi : Chowkhamba Vidyabhawan, 1989.
93. Ting, Pang-hsin. *Chinese phonology of the Wei-Chin Period: Reconstruction of the Finals as Reflected in Poetry*, Special Publications No. 65. Taipei: Institute of History and Philology Sinica, 1975.

二、論文

1. 陳寅恪：〈四聲三問〉，《金明館叢稿初編》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年，頁367-381。
2. 黃典誠：〈輕清重濁的劃分是等韻之學的濫觴〉，《集美師專學報》第4期(1984年)，收入《黃典誠語言學論文集》，廈門：廈門大學出版社，2003年)，頁108-121。
3. 龔祖培：〈元兢三論〉，《長沙理工大學學報(社會科學版)》第27卷第6期(2012年)，頁59-64。
4. 管雄：〈聲律論的發生和發展及其在中國文學史上的影響〉，《古代文學理論研究》第三輯(1981年)，頁18-45。
5. 郭紹虞：〈從永明體到律體〉，《照隅室古典文學論集(上)》，上海：上海古籍出版社，1983年，頁327-343。
6. 季羨林：〈龜茲研究三題〉，《燕京學報》新10期(2001年5月)，頁57-69。
7. 蔣寅：〈古詩聲調論的歷史發展〉，《學人》第11輯(1997年6月)，頁405-447。

8. 鄭健行：〈初唐五言律體律調完成過程之觀察及其相關問題之討論〉，
《詩賦與律調》，北京：中華書局，1994年，頁106-123。
9. 李斐：〈律詩定型及其成因淺探〉，《語言學論叢》第41輯(2010年)，
頁97-117。
10. 李榮：〈《廣韻》的反切和今音〉，《音韻存稿》，北京：商務印書
館，1982年，頁93-106。
11. 李榮：〈隋韻譜〉，《音韻存稿》，北京：商務印書館，1982年，頁
135-209。
12. 李新魁：〈梵學的傳入與音韻學的發展——兼論饒宗頤先生對梵學研究的
貢獻〉，《李新魁音韻學論集》，汕頭：汕頭大學出版社，1999年，頁
461-505。
13. 劉人鵬：〈唐末以前「清濁」、「輕重」之意義重探〉，《中國文學研
究》創刊號(1987年)，頁81-100。
14. 遂欽立：〈四聲考〉，《漢魏六朝文學論集》，西安：陝西人民出版
社，1984年，頁513-554。
15. 盧盛江：〈《調四聲譜》研究〉，盧盛江、張毅、左東嶺編：《羅宗強
先生八十壽辰紀念文集》，北京：中華書局，2009年，頁272-287。
16. 羅常培：〈釋重輕——《等韻發疑》二，《釋詞》之三〉，《中央研究院
歷史語言研究所集刊》第二本第四分，收入《羅常培語言學論文集》，
北京：商務印書館，2004年，頁109-110。
17. 羅時進：〈寒山生卒年新考〉，《唐詩演進論》，南京：江蘇古籍出版
社，2001年，頁197-214。

18. 羅宗濤：〈敦煌講經變文「古吟上下」探原〉，《漢學研究》第 4 卷第 2 期(1986 年)，頁 129-140。
19. 潘悟雲：〈「清輕」、「重濁」釋——羅常培《釋輕重》、《釋清濁》補注〉，《社會科學戰線》第 2 期(1983 年)，頁 324-328。
20. 平田昌司：〈梵讚與四聲論(上)—科學制度與漢語史 II〉，《第二屆國際暨第十屆全國聲韻學學術研討會論文集(一)》，台灣：國立中山大學，1992 年 5 月 15-17 日，頁 43-65。
21. 清水凱夫：〈沈約八病真偽考〉，清水凱夫著，韓基國譯，《六朝文學論文集》，重慶：重慶出版社，1989 年，頁 194-211。
22. 饒宗頤：〈文心雕龍聲律篇與鳩摩羅什通韻——論四聲說與悉曇之關係兼談王斌、劉善經、沈約有關諸問題〉，《梵學集》，上海：上海古籍出版社，1993 年，頁 93-120。
23. 饒宗頤：〈印度波爾尼仙之圍陀三聲論略——四聲外來說平議〉，《饒宗頤二十世紀學術文集》，台北：新文豐出版股份有限公司，2003 年，第七冊，頁 664-677。
24. 唐蘭：〈論唐末以前韻學家所謂「輕清」和「重濁」〉影印《國立北京大學五十周年紀念論文集》，《均社論叢》第 15 號(1984 年)，頁 33-53。
25. 王力：〈南北朝詩人用韻考〉，《龍蟲並雕齋文集》，北京：中華書局，1980 年，冊一，頁 1-62。
26. 王顯：〈《切韻》的命名和《切韻》的性質〉，《中國語文》第 4 期(1961 年)，頁 16-25。

27. 王小盾：〈佛教唄贊音樂與敦煌講唱辭中「平」「側」「斷」諸音曲符號〉，陳允吉主編：《佛經文學研究論集續編》，上海：復旦大學出版社，2011年，頁442-468。
28. 興膳宏，〈從四聲八病到四聲二元化〉，《中華文史論叢》第47輯(1991年)，頁101-115。
29. (劉)躍進：〈四聲之目是誰最早提出的〉，《中州學刊》第4期(1986年)，頁25。
30. (劉)躍進：〈八病四問〉，《遼寧大學學報》總112期(1991年)，頁104-108。
31. 周法高：〈說平仄〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》第十三本(1948年)，頁153-162。
32. 周法高：〈顏氏家訓金樓子「伐鼓」解〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》第十三本(1948年)，頁163-164。
33. 周祖謨：〈萬象名義中之原本玉篇音系〉，《問學集》，北京：中華書局，1966年，上冊，頁270-404。
34. 淺井真理：〈インド古典修辞学における押韻(yamaka)について〉，《東海佛教》第41輯(1996年)，頁(39)-(51)。
35. 上田正：〈唐代の“清濁”に関する一資料〉，《均社論叢》第一卷第二號(1974年9月)，頁9-13。
36. 片山一良：〈*Subodhālaṅkāra*——パーリ修辞論——テキスト篇〉，《仏教研究》第6號(1977年)，頁82(83)-49(116)。

37. 片山一良：「〈Subodhāṅkāra——パーリ修辞論——訳註篇（上）〉，
《仏教研究》第7號(1978年)，頁104-65。
38. 片山一良：「〈Subodhāṅkāra——パーリ修辞論——訳註篇（下）〉，
《仏教研究》第9號(1980年)，頁59-84頁。
39. 片山一良：「『ヴットーダヤ』訳註(Vuttodaya)——パーリ韻律論
——〉，《仏教研究》第3號(1973年)，頁143-105頁。
40. 中沢希男：〈文鏡秘府論札記續記（二）〉，《群馬大学紀要 人文科
学篇》第5卷(1956年)，頁41-56。
41. 中沢希男：〈文鏡秘府論札記續記（三）〉，《群馬大学紀要 人文科
学篇》第6卷(1957年)，頁59-76。
42. 平田真一郎：〈沈約の「小紐」「大紐」説と劉滔の「傍紐」「正紐」
説——六朝時代の詩病説と韻紐図・九弄図の関係について〉，《太田
斎・古屋昭弘両教授還暦記念中国語学論集》，東京：好文出版，2013
年)，頁79-89。
43. 平田真一郎：〈『文鏡秘府論』天卷「調四聲譜」所載の韻紐圖につい
て〉，《中國文學研究》第37期(2011年)，頁19-37。
44. 平田昌司：〈義浄訳『根本説一切有部毘奈耶破僧事』はインド韻律を
どう処理したか〉，《中国学論集：古田敬一教授頌寿記念 通号1》，
東京：汲古書院，1997年，頁1-16。
45. 平田昌司：〈謝靈運『十四音訓敘』の系譜——科擧制度中國語史 第
一〉，高田時雄編：《中国語史の資料と方法》(京都：京都大學人文科
学研究所，1994年)，頁33-80。

46. 平山久雄：〈故唐蘭教授「論唐末以前韻學家所謂“輕清”和“重濁”」に寄せて〉，《均社論叢》第 15 號(1984 年)，頁 27-32。
47. 真武直：〈中古漢語音韻の組織〉，《福岡學芸大學紀要》第 9 號(1959 年)，收入《日華漢語音韻論考》(東京：櫻楓社，1969 年)，頁 65-73。
48. 真武直：〈辯四聲清輕重濁法の音韻組織〉，《支那學研究》第 11 號(1954 年)，頁 99-108。
49. 水谷真成：〈永明期における新體詩の成立と去聲の推移〉，吉川教授退官記念事業會編：《吉川博士退休記念 中國文學論集》，東京：筑摩書房，1968 年，頁 229-251。
50. Hattori, Mari. “On the Rhyme (Yamaka) in Sanskrit Poetics.” In *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, Vol. 78, No. 1/4, 1997, pp. 263-274.
51. Mair, Victor and Mei, Tsu-lin. “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 51, No.2, Dec. 1991, pp. 375-470.
52. Pāsādikā, Bhikku. “Prolegomena to an English Translation of the *Sūtrasamuccaya*.” In *The Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Vol. 5, No.2, 1982, p. 105.
53. Scantesson, Jan-Olof. “Acoustic Analysis of Chinese Fricatives and Affricates.” In *Journal of Chinese Linguistics*, Vol. 14, No.1, 1986, pp. 53-70.
54. Wright, J. C.. “The Pali *Subodhālaṅkāra* and Daṇḍin’s *Kāvyaḍarśa*.” In *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 65, No. 2, 2002, pp. 323-341.
55. Zhang, Hongming and Song, Chenqing. “The Tonal Prosody in Shen Yue’s Pentasyllabic Poems – An Empirical and Statistical Study.” In Abstract of The

21st Annual Conference of the International Association of Chinese Linguistics, Jun 2013, p.350.

三、電子資源

1. 「上古音查詢」網頁，<http://www.eastling.org/OC/oldage.aspx>。
2. 「中古音查詢」網頁，<http://www.eastling.org/tdfweb/midage.aspx>。
3. CBETA 電子佛典集成，Version 2014.
4. Monier Williams Sanskrit-English Dictionary (2008 revision),
<http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/>.

附錄一 詩律及聲韻史年表

1. 本表所列主要作者、文獻及歷史事件年份，主要根據以下文獻：
2. 周祖謨《魏晉南北朝韻部之演變》、王力《南北朝詩人用韻考》、小川環樹《唐代の詩人——その伝記》、盧盛江《文鏡秘府論彙校彙考》、湯用彤校注《高僧傳》
3. 人物按生年序，生年不詳者依卒年或有事蹟可考之年排列。生卒年諸說，不遑再考。
4. 文獻著年不詳者，附於作者名字旁。
5. 「竟陵八友」以*號標示。

		中國	日本
朝代/帝王	人物	文獻	事件
魏 220-265	李登?-(漢魏人)	聲類	
吳 229-280	支謙(三國吳時人) ¹		支謙傳梵唄三契 (高僧傳)
西晉 266-316 東晉 317-420	呂靜(西晉末人)	韻集	
	曇龕?·? ²		曇龕梵響「反折 還喉疊呀」，又 製六言梵唄「大 慈哀愍」
	鳩摩羅什?-409 ³ 僧叡 352-418 ⁴ 慧叡 355-439		王力第一期:何承 天(370-447)-張融 (?-497)
	謝靈運 385-433 謝惠連 394-433 顏延之 384-456 鮑照 405-466 (?) 王微 415-453 張諒?-(晉末人)	十四音訓敘 鴻寶 四聲韻林	
宋 420-479	*周顒 441?·? *沈約 441-513 江淹 444-505 *范雲 451-503 甄琛 452-524	四聲切韻 四聲譜、宋書謝 靈運傳論、答甄 公論(傳沈約四聲 譜?) 礫四聲論	四聲起於周顒 王力第二期:沈約- 梁元帝 四聲一紐說起於 沈約? 智欣(446-505)善 側調

¹ 吳黃武元年至建興(222-253)譯經。

² 晉孝武(373-396)初敕請出都。

³ 據《高僧傳》所載，卒年有 405 年、406 年、409 年諸說。

⁴ 二叡生卒年依照「二叡年譜」。平田昌司：〈謝靈運『十四音訓敘』の系譜——科挙制度と中国語史 第一〉，《中国語史の資料と方法》，頁 64-67。

	蕭子良 460-494	贊梵唄偈文、轉讀法並釋滯一卷	
	謝朓 460-499		
	*任昉 460-508		
	劉勰 465-?	文心雕龍	
	周捨 467-524		
	*王融 468-494		
	鍾嶸 468?-518?	詩品	
	*陸倕 470-526		
	陸厥 472-499		
	徐摛 472-549?/551?		
	*蕭琛 478-529		
齊 479-502			
齊武帝			
永明(483-493)			永明七年(489)蕭子良集善聲沙門
	蕭統 501-531	文選	
梁 502-557			
梁武帝			
(502-549 在位)			梁武帝不識四聲
	常景?-550	四聲贊	
	徐陵 507-583	玉台新詠	
	王斌?-? ⁵	五格四聲論(五格八□?)	
	陽休之 509-582	韻略	
	庾信 513-581		王力第三期:庾信-隋煬帝(568-618)
	顧野王 519-581	玉篇 高僧傳 519-533	
	江總 519-594		
	周興嗣?-520?		
	何遜?-535		
	劉滔?-? ⁶		
	薛道衡 540-609		
	庾肩吾?-550		
	夏侯詠?-? (梁人)	四聲韻略	
	李季節(概)-?	音韻決疑、音譜	
陳 557-589			
	虞世南 558-638		
	顏師古 581-645		
陳後主			
(582-589 在位)			
隋 581-619			
	顏之推?-591	顏氏家訓	
	劉善經(601 前後)	四聲指歸	以反紐解釋傍紐
	陸法言?-?	切韻 601 序	
	玄奘 602-664		
	上官儀 ~608-664	筆札華梁 文筆式?	

⁵ 天監七年(508)聽雲法師講《成實論》，與慧超爭執。見《南史·陸厥傳》。

⁶ 當即劉縉，大同中(535-545)為尚書祠部郎。

唐 618-907
唐太宗
(626-649 在位)

盧照鄰~637-689
駱賓王 640-684?
李嶠 644-713

大唐西域記 646

杜審言 648?-708?
元兢?-?⁷

詩髓腦、沈約詩格
元兢「換頭術」

王勃 648-676

唐高宗
(649-683 在位)

楊炯 650- ~695?
崔融 653-706
宋之問 655?-712?
沈佺期~656-713
陳子昂 661-702
上官婉兒 664-710
張九齡 673-740

唐朝新定詩格

唐中宗
(684-690, 705-710 在位)
武周 690-705

武玄之(?-?)韻詮
(成書於武周?)

王昌齡 698-757
王維 699?-761
李白 701-762
慧超 704-783

詩格、詩中密旨

慧超往五天竺國傳

唐睿宗
(710-712 在位)
唐玄宗
(712-756 在位)

杜甫 712-770

杜甫「吳體」

河嶽英靈集 753

753 河嶽英靈集提及「或五字并側，或十字俱平」
寒山詩「平側不解壓」

寒山?-?⁸

慧琳 737-820

一切經音義

757 袁晉卿赴日

唐肅宗
(756-752 在位)
唐代宗
(762-779 在位)

韓愈 768-824
白居易 772-846

傳白居易金針詩格?

白居易「格詩」

歌經標式 772 序

⁷ 龍朔元年(661)為周王府參軍，總章中(668-670)為協律郎。

⁸ 寒山生卒年向有爭議，有 700-780(胡適)、750-820(孫昌武)、740-820(松村昂)、710-815(陳慧劍)、691-793(錢學烈)等說，羅時進定為 726-826 之間。羅時進：〈寒山生卒年新考〉，《唐詩演進論》，頁 197-214。

元和新聲譜 806-
819 年間⁹

空海 774-835
804-806 空海入唐

文鏡秘府論 819?、文筆眼
心抄
847 圓仁歸國
悉曇藏 880 序
日本國見在書目 889-897 年
間
作文大體(倭注切韻序 939)
口遊 970
997 大江匡衡與紀齊名之省
試詩論(本朝文粹)

⁹ 神珙及其紐圖，年代不詳。

附錄二 《文鏡秘府論·西卷·二十八種病》正傍紐說原文¹

第七，傍紐。(亦名大紐，或名爽切病。)

(A)傍紐詩者，五言詩一句之中有「月」字，更不得安「魚」、「元」、「阮」、「願」等之字，此即雙聲，雙聲即犯傍紐。亦曰，五字中犯最急，十字中犯稍寬。如此之類，是其病。詩曰：「魚遊見風月，獸走畏傷蹄。」如此類者，是又犯傍紐病。又曰：「元生愛皓月，阮氏願清風。取樂情無已，賞翫未能同。」又曰：「雲生遮麗月，波動亂遊魚。涼風便入體，寒氣漸鑽膚。」

(A)釋曰：「魚」、「月」是雙聲，「獸」、「傷」並雙聲，此即犯大紐，[所以即是，「元」、「阮」、「願」、「月」為一紐]。今就十字中論小紐，五字中論大紐，所以即是，「元」、「阮」、「願」、「月」為一紐。(B)王斌云：「若能迴轉，即應言「奇琴」、「精酒」，「風表」、「月外」，此即可得免紐之病也。」

(C)或云：傍紐者，據傍聲而來與相忤也。然字從連韻，而紐聲相參，若「金」、「錦」、「禁」、「急」，「陰」、「飲」、「蔭」、「邑」，是連韻紐之。若「金」之與「飲」、「陰」之與「禁」，從傍而會，是與相參之也。如云：「丈人且安坐，梁塵將欲飛。」「丈」與「梁」，亦「金」、「飲」之類，是犯也。

(D)元氏云：傍紐者，一韻之內，有隔字雙聲也。元兢曰：此病更輕於小韻，文人無以為意者。又若不隔字而是雙聲，非病也。如「清切」、「從就」之類是也。

¹以盧盛江《文鏡秘府論匯校匯考》作底本。《文鏡秘府論彙校彙考》，冊二，頁 1015-1050。

(E)劉氏曰：傍紐者，即雙聲是也。譬如一韻中已有「任」字，即不得復用「忍」、「辱」、「柔」、「蠕」、「仁」、「讓」、「爾」、「日」之類。

(E')沈氏所謂風表、月外、奇琴、精酒是也。(E'')劉滔亦云：「重字之有「關關」，疊韻之有「窈窕」，雙聲之有「參差」，並興於《風》[如《詩》]矣。」王玄謨問謝莊：「何者為雙聲？何者為疊韻？」答云：「「懸瓠」為雙聲，「碣碣」為疊韻。」時人稱其辨捷。如曹植詩云：「壯哉帝王居，佳麗殊百城。」即「居」、「佳」，「殊」、「城」，是雙聲之病也。凡安雙聲，唯不得隔字，若「踟躕」、「躑躅」、「蕭瑟」、「流連」之輩，兩字一處，於理即通，不在病限。(F)沈氏謂此為小紐。(G)劉滔以雙聲亦為正紐。(G')其傍紐者，若五字中已有「任」字，其四字不得復用「錦」、「禁」、「急」、「飲」、「蔭」、「邑」等字，以其一紐之中，有「金」、「音」等字，與「任」同韻故也。如王彪之〈登冶城樓〉詩云：「俯觀陋室，宇宙六合，譬如四壁。」即「譬」與「壁」是也。(F')沈氏亦[云]以此條謂之大紐。如此負犯，觸類而長，可以情得。韻紐四病，皆五字內之癢疵，兩句中則非巨疾，但勿令相對也。

第八，正紐。(亦名小紐，[或]亦名爽切病。)

(H)正紐者，五言詩「壬」、「衽」、「任」、「入」，四字為一紐。一句之中，已有「壬」字，更不得安「衽」、「任」、「入」等字。如此之類，名為犯正紐之病也。詩曰：「撫琴起和曲。疊管泛鳴驅，停軒未忍去，白日小踟躕。」又曰：「心中肝如割，腹裡氣便焦。逢風迴無信，早雁轉成遙。」（「肝」、「割」同紐，深為不便。）

(H)釋曰：此即犯小紐之病也。今就五字中論，即是下句第九、十雙聲兩字是也。除非故作雙聲，下句復雙聲對，方得免小紐之病也。若為聯綿賦體類，皆如此也。

(I)或云：正紐者，謂正雙聲相犯。其雙聲雖一，傍正有殊，從一字紐之得四聲，是正也。[若「元」，「阮」，「願」、「月」是]若從他字來會成雙聲，是傍也。(I)若「元」、「阮」、「願」，「月」是正，而有「牛」、「魚」、「妍」、「硯」等字來會「元」、「月」等字成雙聲是也。)如云：「我本漢家子，來嫁單于庭。」「家」、「嫁」是一紐之內，名正雙聲，名犯正紐者也。傍紐者，如：「貽我青銅鏡，結我羅裙裾。」「結」、「裙」是雙聲之傍，名犯傍紐也。(I)又一法，凡入雙聲者，皆名正紐。

(J)元氏曰：正紐者，一韻之內，有一字四聲分為兩處是也。如梁簡文帝詩云：「輕霞落暮錦，流火散秋金。」「金」、「錦」、「禁」、「急」是一字之四聲，今分為兩處，是犯正紐也。」元兢曰：此病輕重，與傍紐相類，近代咸不以為累，但知之而已。

(K)劉氏曰：正紐者，凡四聲為一紐，如「任」、「荏」、「衽」、「入」，五言詩一韻中已有「任」字，即九字中不得復有「荏」、「衽」、「入」等字。古詩云：「曠野莽茫茫」。即「莽」與「茫」是也。凡諸文筆，皆須避之。若犯此聲，即齟齬不可讀耳。

附錄三 梵語及巴利文詩歌文獻討論 *Yamaka* 及 *Anuprāsa* 章節一覽

	<i>yamaka</i>	<i>anuprāsa</i>
NS	17.42, 60-86	
BhK ¹	10.2-22 (2.17,32; 4.17, 6.35; 8.65, 131; 9.1; 13.7; 17.74)	10.1 (5.66, 71; 8.26, 65, 71, 131; 9.99; 20.10)
KL	2.9-19	2.4-8
KD	1.61, 3.1-77	1.44, 52-60
KLS	4.1.1-7	4.1.8-10
AP	343.11-19	343.1-10
Subodh.	24-33, 73-74 (<i>viruddhatthantra</i> 21, 70-71; <i>kiliṭṭha</i> 23)	127, 130 (<i>bandhapharusa</i> 58, 98-99; <i>madhuratā</i> 127- 130; <i>samatā</i> 131- 134; <i>sukumālatā</i> 135-136)

¹ 括號內的是 Bhk 詩中用到 *yamaka* 及 *anuprāsa*，但並非為了說明這兩種手法的章節編號。