

## 徐鑑《音泐》的韻圖設計與音韻思想

王松木\*

### 摘 要

《音泐》(1817)一書，為徐鑑（1779-?）赴蜀任職遂寧知縣期間，利用政務之餘暇所撰成，其目的在於為訓蒙塾師提供簡淺易懂的正音教材，務使童蒙初學者得以熟習聲韻，以備日後讀書撰文之用。以往音韻學者研究《音泐》，大多從語音史角度著眼，將《音泐》音系假定為清代北京官話，透過《音泐》與其他北京官話文獻資料的貫串對比，藉以觀察近代北京官話語音演變的軌跡。本文則轉換路徑，從音韻思想史的角度切入，回溯徐鑑所處的時代環境，聚焦於設計理念與審音觀點，探析徐鑑如何設計韻圖形制及切音法則、如何分判訛音與俗音，並透過與李汝珍《音鑑》(1805)之共時橫向對比，闡釋《音泐》設計特點與音韻系統。

**關鍵詞：**徐鑑、音泐、韻圖設計、等韻、正音

---

\*高雄師範大學國文系教授。

# On the Design of Phonological Chart and Phonological System of Hsu Chien's *Yinfu*

Wang, Song-Mu\*

## Abstract

Hsu Chien's *Yinfu* was written when he completed this work in his leisure time during the time of serving as a governor of Ningchih Country. His purpose is to provide a simple and accessible correct pronunciation material of phonology in order to facilitate the children's familiarization of phonology for future's reading and writing.

In the past, the phonologist scholars pay close attention to the history of phonology, and assume the sound system of *Yinfu* as the Beijing language of the officials in Qing dynasty. By crossly comparing between *Yinfu* and other Beijing language of the officials, the former scholars observed the developing route of contemporary Beijing official language. However, this researcher intends to shift this traditional route. This researcher attempts to retrace the situation of Hsu's time from the perspective of the history of phonology and examines how Hsu designed the phonological chart and the qieyin principle with the focus on the design idea and the viewpoint of evaluating sound. This paper also examines how Hsu distinguished the incorrect pronunciation and common pronunciation. Last, through the synchronical and horizontal contrast with Li Ju-chen's *Yinchien*(1805), the paper expounds the design features and the phonological system of *Yinfu*.

**Keywords:** Hsu Chien, *Yinfu*, design of phonological chart, phonology, correct

---

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

# 徐鑑《音澍》的韻圖設計與音韻思想

王松木

## 一、緒論

漢字非拼音文字，字音在字形中的體現，具有較高的不透明性（opacity），致使初學漢字者難以「即字而知音」。正因字音的不透明，自然也就強化了字形與字音之間的任意性（arbitrary），使得同一漢字往往具備多種可能的讀音。<sup>1</sup>同一漢字之多種讀音，並非同時存在於某個共時音系之中，而是平行地存在於不同的可能世界（possible worlds），<sup>2</sup>呈現出混沌不明的疊加狀態。一字之讀音為何？具有多種潛在的可能性，唯有當人們誦讀某個現實文本時，多種可能讀音才會塌縮成單一讀音的狀態。

與拼音文字相比，漢字讀音的不透明性與任意性，增添初學者在識字辨音上的障礙。正所謂「讀書莫難於識字，識字莫難於辨音」，如何辨識正確字音？無疑是學童讀書必須先跨越的門檻。就消極面而論，學子若不識字音，易為識者所譏笑而自覺顏面掃地；<sup>3</sup>就積極面而言，能辨識之字音越多，則越能顯現自身才學淵

<sup>1</sup> 黃侃（1886-1935）體察一字多音之理，提出「無聲字多音說」的主張，云：「一字或有數音，古今所同也。有人言古代字止一音，無一字數音者，不知一字數音，其起源遠在太古。是故一『丨』也，有讀進、讀退之分；一『囚』也，有讀導、讀沾、讀誓之異；『伐』，有長言、短言之殊；『風』有橫口、踮唇之異。既不能禁一音之轉變，又幾能限一時之必一音哉？」見黃侃：《黃侃國學文集·聲韻略說》（北京：中華書局，2006年），頁100-101。

<sup>2</sup> 「可能世界」（possible worlds）的概念源自於德國哲學家萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716年）。萊布尼茲指出：「世界是可能的事物組合，現實世界就是由所有存在的可能事物所形成的組合（一個最豐富的組合）。可能事物有不同的組合，有的組合比別的組合更加完美。因此，有許多的可能世界，每一個由可能事物所形成的組合就是一個可能世界。」見張家龍：〈可能世界是什麼？〉，《哲學動態》第8期（2002年），頁12。

<sup>3</sup> 張問彤《音澍·序》（1816）描述自身語音不正之窘態，云：「彤少習土音，兼守師訓，以為必有得矣。既而客遊二十餘年，所至聆其語，讀其文辭，又少事洞庭鄭世琪師、

博，尤其在有考據嗜好的知識群體中越能贏得同儕敬重。李汝珍《鏡花緣》第十六回「紫衣女慙慙問字 白髮翁傲慢談文」，作者設計了黑齒國紫衣女子向多九公討教「敦」字讀音之情節，藉由二人辨識字音能力之較量，凸顯紫衣女子之博學，云：

只見紫衣女子又立起道：「婢子聞得讀書莫難於識字，識字莫難於辨音。若音不辨，則義不明。即如經書所載『敦』字，其音不一。某書應讀某音，敝處未得高明指教，往往讀錯，以致後學無所適從。大賢旁搜博覽，自知其詳了？」多九公道：「才女請坐。按這『敦』字在灰韻應當讀堆，《毛詩》所謂『敦彼獨宿』；元韻音惇，《易經》『敦臨吉』；又元韻音豚，《漢書》『敦煌，郡名』；寒韻音團，《毛詩》『敦彼行葦』；蕭韻音雕，《毛詩》『敦弓既堅』；軫韻者准，《周禮》『內宰出其度量敦制』；阮韻音遁，《左傳》『謂之渾敦』；隊韻音對，《儀禮》『黍稷四敦』；願韻音頓，《爾雅》『太歲在子曰困敦』；號韻音導，《周禮》所謂『每敦一几』。除此十音之外，不獨經傳未有他音，就是別的書上也少了。幸而才女請教老夫，若問別人，只怕連一半還記不得哩。」紫衣女子道：「婢子向聞這個『敦』字倒像還有吞音、儻音之類。今大賢言十音之外，並無別音，大約各處方音不同，所以有多寡之異了。」（《鏡花緣》第十六回，頁100）

據《鏡花緣》所述，「敦」字在不同文本中的讀音各異，至少有「堆」、「惇」、「豚」、「團」、「雕」、「准」、「遁」、「對」、「頓」、「導」、「吞」、「儻」等十二種可能讀音。<sup>4</sup>這些讀音各自存在於不同文本世界裡，其來源不僅包容「古今言殊、四方談異」，甚至還摻雜了訛音、假借、合聲、叶韻……等偏誤因素。<sup>5</sup>

婺源胡韞川師，而與長洲張智瑩友處最久。向之以為必有得者，迺愕然自失，從而矯變焉。凡語言文字之間，無不甚持，其出惴惴乎若童子之於句讀也，戛戛乎若周誥般盤之詰屈聳牙也，而非其習慣自然，稍易心焉，則復萌故態，至今覺師友之譏呵在耳也。」見徐鑑：《音澍》（上海：上海古籍，1995年）。

<sup>4</sup> 焦竑（1540-1620）列舉數個「同形異音異義」之字，例如：「齊」字八音、「從」字五音、「繇」字六音、「湛」字七音、「敦」字九音、「苴」字十四音。見焦竑：《俗書刊誤》卷十「字同音義異」，頁1-6。

<sup>5</sup> 根據張清常〈漢語漢文的一字多音問題〉所論，造成一字多音的可能因素，主要有以下幾項：1.區別詞彙意義；2.表示語法功能的不同；3.因假借而增音；4.體現情感和語氣

根據認知語言學的原型 (prototype) 理論，同一漢字之多種可能讀音構成異讀範疇；範疇中的各個可能讀音的地位並不均等，有「核心」與「邊緣」之等差。那些出現頻率高、使用範圍與通行區域廣的字音，處於異讀範疇的核心位置，具有較多的原型特徵，如：「敦」字讀為「惇」音；相較之下，某些字音冷僻罕見，僅見於特定文本，相對處於異讀範疇的邊緣地位，入門初學者不易辨讀，例如：「敦」字讀為「雕」音，見於《詩·大雅·行葦》：「敦(惇)弓既堅」，《廣韻》蕭韻：「惇，天子弓也，《說文》曰：畫弓也。《詩》又作“敦”。都聊切，又丁昆切。」

面對一字之多種可能讀音，通常唯有皓首窮經、鑽研字詞之考據學者，才有興趣逐一考究、仔細辨析，初學者既無能力、也沒有必要悉數盡知。若要為初學者編撰正音教材，如何做到既能使學子語音純正，又能減輕學習負擔呢？教材設計者理應考量兩個層次的問題：一是如何確立「正音」，避免「俗音」、「訛讀」之混淆？一是如何設計操作便捷、簡單易懂的拼切法則？《音澍》(1817)一書，乃徐鑑赴蜀任職遂寧知縣期間，利用政務之餘暇所撰成，其目的在於為訓蒙塾師提供簡淺易懂的正音教材，務使童蒙初學者得以熟習聲韻，以備日後讀書臨文之用，<sup>6</sup>因此自然也應考量上述問題。有鑒於此，本文以《音澍》為研究對象，擬討論以下三個問題：

1. 徐鑑如何設計簡便易用的韻圖形制及切音法則？
2. 徐鑑如何建構正音？如何分判訛音與俗音？
3. 徐鑑《音澍》與李汝珍《李氏音鑑》(簡稱《音鑑》)均是為初學識字而設，二者在韻圖設計上有何差異？為何有此差異？

過往關於《音澍》的研究，如彭志宏(2001)、周賽華(2004)、鄭智穎(2012)等，多從語音史角度著眼，傾向於將《音澍》音系定位為清代北京官話，處於明代徐孝《等韻圖經》(1606)向現代北京音系演變的過渡階段。因此，冀望能透過

---

的變化；5. 口語與書面語的風格差異；6. 方言或外語的滲入；7. 古今音變；8. 死字復活與簡化漢字，為同一字形賦予新音新意。見張清常：〈漢語漢文的一字多音問題〉，《語言學論文集》(北京：商務印書館，1993年)，頁123-138。

<sup>6</sup> 趙由忠《音澍·序》(1817)：「因思吾蜀為童蒙之訓者，多不及聲韻之書，類以為自知之，不知隨口授讀，訛以傳訛，習慣自然後，雖矯變焉，而轉詰屈聾牙矣。先生政餘之暇，常不廢學，撰成茲編，不務為魏晉以來諸家之煩重，以曲為初學地，其習之易易，並不費累月踰時功，願塾師之體此以為教，無負先生嘉惠盛心也。」見徐鑑：《音澍》(上海：上海古籍，1995年)。

《音泐》與其他北京官話文獻資料的貫串對比，深入觀察近代北京官話語音演變的軌跡。本文則轉換研究路徑，從音韻思想史的角度切入，<sup>7</sup>聚焦於徐鑑的設計理念與審音觀點，並透過與李汝珍《音鑑》的共時橫向對比，闡釋《音泐》韻圖設計及其音韻系統。

## 二、《音泐》及其設計理念

徐鑑（1779-？），字士銜，一字涵香，號香垞，大興人。嘉慶九年（1804）中舉，十年（1805）進士，十八年（1813）簽選四川潼川府遂寧知縣，道光三年（1823）任福建興化知府，著有《音泐》、《韻略補遺》等書。<sup>8</sup>「泐」者，「小筏」也；<sup>9</sup>《音泐》一書取「泐」為命名理據，點明徐鑑的編撰意圖在於為初學者打造通達韻學之泐筏。或許為了便於訓蒙者施教考量，《音泐》內容簡賅、篇帙短小。全書正文僅 31 頁，共分成六個小節：

- 〈五聲〉—介紹陰陽上去入五聲。（頁 1）
- 〈切韻〉<sup>10</sup>—闡述反切拼讀之要訣。（頁 2）
- 〈射字〉—以射字遊戲練習切音。（頁 3-4）
- 〈字韻〉—列舉 36 韻母之韻目。（頁 5-6）

<sup>7</sup> 「音韻思想史」是漢語音韻學研究的新模式，學者對於新觀念或多或少抱持疑慮，此乃人之常情。個人倡議「音韻思想史」並非憑空臆想、無根漫談，對於「音韻思想史」之研究目的、對象與方法，個人已曾深入思考，並且發表過長篇論述，對「音韻思想史」深感疑惑者，煩請參見拙文〈論「音韻思想史」及其必要性——從「魯國堯問題」談起〉，在此不再重複贅述。

<sup>8</sup> 張問彤《音泐·序》提及徐鑑的著作，云：「先生有『香垞奇肱』數種，是書本名《音肱》，今易此名。」見徐鑑：《音泐》（上海：上海古籍，1995 年），頁 2。徐鑑另有《韻略補遺》一書，洪楙元所編輯的《〈李氏音鑑〉書目》中收錄此書，但此書似已亡佚。關於徐鑑的生平事蹟，請參見李明友《李汝珍師友年譜》（南京：鳳凰出版社，2011 年）。

<sup>9</sup> 《說文解字·水部》卷十一：「泐，編木以渡也。」段玉裁注：「……〈釋水〉曰：大夫方舟，士特舟，庶人乘泐。《方言》曰：泐謂之籊。籊謂之筏。筏，秦晉之通語也。《廣韻》曰：大曰籊、曰筏，小曰泐。按《論語》『乘桴于海』，假桴為泐也。凡竹木蘆葦皆可編為之。今江蘇、四川之語曰籊。」

<sup>10</sup> 徐鑑《音泐·餘論》云：「切韻者，以兩字合成一字也。」可知徐鑑所謂「切韻」，是指拼讀反切的方法。然而「切韻」一詞，今人多用以指稱陸法言《切韻》一書，為了避免概念混淆，本文將拼讀反切之法稱為「切音法」。見徐鑑：《音泐》（上海：上海古籍，1995 年），頁 20。

- 〈字母〉—依韻分圖，每圖縱分十九聲母、橫分五聲。(頁 7-19)
- 〈餘論〉—全書之凡例。闡釋五聲、切韻、射字等概念，介紹韻圖使用方式及其特殊標號；列舉韻圖中容易訛讀之字，並辨析正音與俗讀之別。(頁 20-31)

切音法之學習進程，其邏輯順序為：1.辨識五聲→2.拼切個別字音（輔以射字遊戲）→3.檢索韻圖拼讀所有字音（須先學會離析字韻與字母）。觀察《音澍》之篇目內容與編排次第，徐鑑應是有意順應初學者之學習進階，以利於塾師教學之用。全卷之末，徐鑑列有〈餘論〉一節，猶如《音澍》之使用指南，預先解答使用者在閱讀《音澍》時可能遭遇的各項疑惑。趙由忠《音澍·序》統括全書之編排體例與設計理念，云：

香垞先生《音澍》一編，為童蒙設也。其分列五聲，本之元周德清《中原音韻》，而以北音之讀入聲為平上去，及今讀、訛讀等字，胥如等韻之例，分布其下，加之標記，著其可從與否。俾辦之于早，庶異日施之詩文，不致為方音所誤，是先生意也。

National Chung Hsing University

徐鑑如何打造引渡初學者之韻學澍筏？既是為童蒙初學而編，《音澍》的韻圖設計與切音方法有何簡捷易學之處呢？其設計創意是否前有所承呢？有哪些個人獨特的創新呢？以下分別從韻圖形制、審音辨韻、特殊標號、切音方法四方面加以論述。

## 1. 韻圖形制

《音澍》依韻分圖，共計 36 張圖。每圖橫分五格，列「陰陽上去入」五聲<sup>11</sup>；縱依發音部位列喉、舌、唇、牙、齒……等六大欄，總為十九格位，以區別十九個聲類，圖中既不另立字母，也沒有標示五音（發音部位）與清濁（發音方法）。韻圖形制恰與澍筏之外形頗為相似，如下所示：

<sup>11</sup>《音澍·餘論》云：「四聲始盛于齊梁。至隋唐以後，韻書遞增，鮮分五聲者。元周德清《中原音韻》始列五聲，若用以切韻射字，更覺不失圭撮。蓋平聲有陰陽，亦如仄聲有上去入也。」見徐鑑：《音澍》（上海：上海古籍，1995 年），頁 20。

去	上	陽	陰	入	去	上	陽	陰	入	去	上	陽	陰
更	梗	更	更	欲	用	勇	容	雍	二	鵠	潤	屋	獨
登	登	登	登						榕	貢	控	夔	凍
登	登	登	登							拱	孔	滄	董
登	登	登	登							同	農	董	桶
登	登	登	登							蓬	蒙	董	桶
登	登	登	登							猛	蒙	董	桶
登	登	登	登							總	蒙	董	桶
登	登	登	登							疎	蒙	董	桶
登	登	登	登							腫	蒙	董	桶
登	登	登	登							籠	蒙	董	桶
登	登	登	登							重	蒙	董	桶
登	登	登	登							紅	蒙	董	桶
登	登	登	登							縫	蒙	董	桶
登	登	登	登							龍	蒙	董	桶
登	登	登	登							絨	蒙	董	桶
登	登	登	登							鹿	蒙	董	桶
登	登	登	登							風	蒙	董	桶

[圖表 1] 《音澍》的韻圖形制—橫分五聲、縱分十九聲類

相較於宋元等韻圖，《音澍》的韻圖形制十分精簡，方便初學者識讀。觀其形制應是取法自梅膺祚《字彙》所附之《韻法直圖》，而與吳棖《五聲反切正均》(1763)極為近似。茲將二家之韻圖摘錄於下，與《音澍》的韻圖相互對照，以見其編排體例：



韻法直圖		公韻屬官音	
①穀酷匕擢	②貢控匕	③賴孔空匕	④公空頊峴
⑤凍痛匕	⑥凍痛匕	⑦董統動鏢	⑧東通同鏢
⑨卜撲僕木	⑩○○○夢	⑪琫○烽蠓	⑫○倅蓬蒙
租	粽	總	驥

本韻皆發音其間分屬各音註於本句之傍  
杜音屬官之管  
古音屬官之徵  
唇音屬官之羽

[圖表 2] 〈韻法直圖〉書影

入	去	上	陽	陰	第一
有音無字以	存之熟習之久其真音自出此二十	字增一不能脫一不可倒置之不得天籟也	拱孔 董統	同農	公空翁 東通
			奉捧蠓搥	蒙	宗聰松 中充
			送眾鏡	蟲	紅馮 龍戎
			闕奉	哄諷	烘風
			弄	壘兀	

杉亭集 五聲反切正均

[圖表 3] 〈五聲反切正均〉書影

## 2. 審音辨韻

韻圖乃拼讀反切之工具。初學者想要按圖切音、領悟韻圖之妙用，必須先學會識讀字韻與字母，即從反切上字提取字母、從反切下字提取字韻，進而將二者拼讀成一字之音。識讀字韻與字母，今人看似十分簡單，但由於漢字為音節文字，通常初學者最能直覺感知到的語音單位是音節，如何從音節中切分出字韻與字母，必須經由反覆練習，方能熟而生巧、自然成聲，故徐鑑《音泐·餘論》云：「切韻者，以兩字合成一字也。本係天籟自然，不容矯揉，故任舉二字讀之，皆成一字，鄭樵所謂『慢聲為二，急聲為一』，此即切韻之訣，亦無容辭費矣。然為初學言之，終有難以領悟者，故不得不以字母、字韻為入門。」<sup>12</sup>（頁 20）

《音泐》音系基礎為北京官話文讀音，<sup>12</sup>徐鑑如何以韻圖格位來展現聲韻調系統呢？各個字韻、字母之實際音值為何？以下參考彭志宏(2001)、鄭智穎(2012)二人之分析結果，比照近代官話語音演變之普遍規律，試著為各音類擬測音值，

<sup>12</sup> 關於《音泐》音系性質之討論，請參見王松木：〈變化與變異——論徐鑑《音泐》及其音系性質〉，《語言之旅——竺家寧先生七秩壽慶論文集》（臺北：五南，2015年），頁 555-569，茲不贅述。

並針對某些重要音韻現象提出討論。

### (1)字韻—三十六韻母

徐鑑主張將聲調分為「陰陽上去入」最為恰切，《音泐·餘論》云：「四聲始盛于齊梁。至隋唐以後，韻書遞增，鮮分五聲者。元周德清《中原音韻》始列五聲，若用以切韻射字，更覺不失圭撮。蓋平聲有陰陽，亦如仄聲有上去入也。」（頁20）

《音泐》將韻母分成三十六字韻，每韻擇一見母字[k-]作為標目，編成「字韻」與「便蒙字韻」，以便初學者隨口誦讀、熟記於心。<sup>13</sup>但在韻圖之中，則「每韻即就本韻中標一木旁字為識，不過取其便於記憶耳，別無取義。」（《音泐·餘論》頁24）可見徐鑑即使在韻目用字的選擇上也頗費心思，其根本用意乃是以「便於初學」為依歸。茲將各韻之標目、主要中古來源<sup>14</sup>及其擬音表列如下：

標韻	字韻	便蒙字韻	主要的中古來源	擬音
01.松	公	公	通攝一三等合口	-uŋ
02.榕	姑穹切	窮	通攝三等合口	-yŋ
03.橙	更	更	梗攝二三等開口 曾攝一三等開口	-əŋ
04.櫻	箇英切	京	梗攝三四等開口	-iŋ
05.椿	昆	昆	臻攝一二合口	-un
06.楛	姑君切	君	臻攝三等合口	-yən / -yəm <sup>15</sup>
07.榛	根	根	臻攝一等開口	-ən / -əm

<sup>13</sup> 《音泐·餘論》：「三十六字韻皆係喉音，字字謹嚴，第詰屈聱牙，初學者每苦難讀，故又擬『便蒙三十六字韻』略加融通，以便初學。且有音有字，亦易記誦，若熟讀之後，再讀前所列之字韻，便不費力。」見徐鑑：《音泐》（上海：上海古籍，1995年），頁23。徐鑑原本選擇喉音見母為三十六字韻之標目，但因見母細音已顎化為舌面音，即 ki→tci，只得以反切標示韻目，例如：公、姑穹切、更、箇英切……。然而，初學者未習反切，每以為苦，故只好又改採權宜方式，姑且以舌面音細音充當標目，改為：公、穹、更、京……等，編成「便蒙字韻」。

<sup>14</sup> 同一音類可能有眾多的中古來源，若逐一列出，將顯得極為龐雜而細瑣。為求表格之精簡可讀，本文只列出《音泐》各韻之主要中古來源，以見其音變之主軸。若欲觀察各韻所有收字之中古來源為何，可參閱彭志宏：《徐鑑〈音泐〉研究》（2001年）的對比與考察。

<sup>15</sup> [-yəm]僅有一例：「尋」、「巡」並列。

			深攝一三等開口	
08.檣	箇因切	斤	臻攝三等開口 深攝三等開口	-in / -im
09.桓	官	官	山攝一二等合口	-uan
10.櫟	姑淵切	捐	山攝三四等合口	-yan
11.柑	干	干	山攝一二等開口 咸攝一二等開口	-an / -am
12.棉	個焉切	奸	山攝三四等開口 咸攝三四等開口	-ian / -iam
13.桃	高	高	效攝一二等開口	-au
14.椒	哥么切	交	效攝三四等開口	-iau
15.檇	鈞	鈞	流攝一三等開口	-ou
16.榴	箇悠切	鳩	流攝三等開口	-iou
17.櫟	姑些切	厥	山攝三四等合口入聲	-ye
18.榭	個些切	接	假攝三等開口	-iɛ
19.榭	個茲切	茲	止攝三等開口(舌齒音)	-i
20.棹	个衣切	基	止攝三等開口	-i
21.梧	姑	姑	遇攝一三等合口	-u
22.樗	个迂切	拘	遇攝三等合口	-y
23.梅	歸	歸	止攝三等合口	-uei
24.桷	根 <sup>16</sup>	而	止攝三等開口(見、日母)	-ə
25.桃	光	光	宕攝一三等合口	-uaŋ
26.桐	岡	岡	宕攝一三等開口	-aŋ
27.楊	個央切	姜	宕攝三等開口	-iaŋ

<sup>16</sup> 《音澍·餘論》：「字韻第二十四之根字，乃係北音，非如第七字葛恩切之根字也。須以箇兒二字切之，又須讀為陰平聲方合。然兒字字書之音，亦不同于今，若慮難以曉悟，試聽清晨報曉雞聲，即可得此字之音矣。」見徐鑑：《音澍》(上海：上海古籍，1995年)，頁24。「根」字在《音澍》有二讀，分別被歸入第七榛韻、第二十四桷韻。前者讀為[kən]；後者則為儿化韻讀為[kə]，徐鑑恐讀者難曉此音，特別以「清晨報曉雞聲」摹寫[kə]音之聽覺感受。

			江攝二等開口	
28.槐	乖	乖	蟹攝一二等合口	-uai
29.柰	該	該	蟹攝一二等開口	-ai
30.楷	个皆切	皆	蟹攝二等開口	-iai
31.樺	瓜	瓜	假攝二等合口	-ua
32.楂	格沙切	渣	假攝一二等開口	-a
33.桺	个鴉切	家	假攝二等開口	-ia
34.權	鍋	鍋	果攝一等合口	-uo
35.柯	哥	哥	果攝一等開口	-o
36.櫟	○	約	宕、通、江、山攝入聲	-io

[圖表 4] 《音泐》之韻母系統及其擬音

### ● 保留入聲

入聲是讀書音既穩固又典型的標記。十四世紀，大都話口語音之入聲已趨於消失，《中原音韻》雖將入聲字派入平、上、去三聲，但「呼吸言語之間還有入聲之別」（〈正語作詞起例〉五）。明清時期，北方官話口語音之入聲多已消失，但士人誦讀詩文時依舊保有入聲。直至二十世紀，仍然有傳統讀書人蓄意將入聲字讀成短促的去聲，藉由此種人為的「偽入聲」來塑造特殊的表達風格。<sup>17</sup>

《音泐》既是為童蒙日後施於詩文著想，縱使徐鑑當時的北京話口語音已無入聲，但韻圖之排設仍維持著入聲欄位，形成一字二讀、文白並陳的疊置。徐鑑云：

北音無入聲，其入聲字皆讀入平上去四聲中，則為北人而列五聲，入聲似

<sup>17</sup> 刻意將入聲字讀成短促的去聲調，學者稱之為「偽入聲」。張世方指出：「『偽入聲』指近代官話入聲消失後，一些讀書人為了將入聲字與舒聲字相區別而把入聲字讀得非常短促，像是去聲，即所謂『讀入似去』。這一現象直到民國初年還存在，它實際上是一種語言心理的反映，體現了文人崇古和與俗相別的心態。」見張世方：〈社會因素與北京話清入字的今調類〉，《語言教學與研究》第5期（2004年），頁9-15。由此可見，「偽入聲」是一種特殊的讀書音，與日常口語音有別。今人誦讀唐宋詩詞的入聲字時，刻意以去聲調唸入聲字（因國語聲調中，去聲最為短促），藉以回復古入聲字「短促急收藏」的聽覺感受，以重現詩文聲情及韻律美感。

獨可不列。然文人摘藻不可不知，故各韻中皆五聲並列，以備學者貫通。至于平上去四聲中，其有音無字，而北人以入聲字誤讀者，亦即列入其字，以便學者一覽了然，仍加●以別之，庶不為其所悞。（頁 25）

此外，徐鑑將北音中派入陰、陽、上、去之入聲字也一併收入，並外加●記號予以標示（詳見[圖表 8]），形成一字二見的現象，並聲明「填詞家填北曲或用之，詩文中斷不可從」（頁 31）。以十三揔韻為例，「答」見於入聲、陽平二處、「撒」見於入聲、上聲二處、「法」見於入聲、去聲二處，入聲為無標記(unmarked)之讀書音，非入聲為有標記(marked)之口語音。透過如此設計，徐鑑讓讀書音與口語音得以疊置並存。

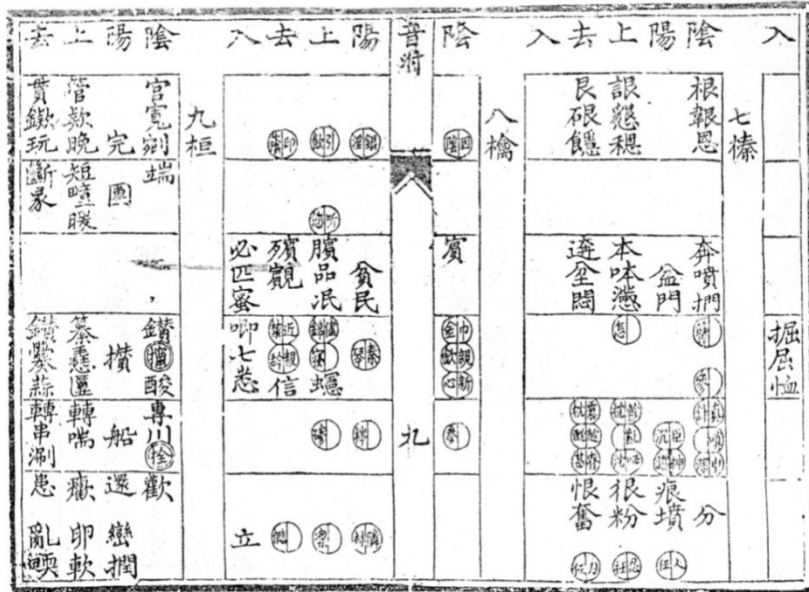
### ● 兼容雙脣鼻音韻尾

清代北方官話中，中古雙脣韻尾[-m]已併入舌尖鼻音韻尾[-n]，倘若《音澍》片面追求合於古音，而將[-m]、[-n]強分為二，另立閉口諸韻，反倒不便於初學。因此，徐鑑選擇採取兼容並包的設計策略，蓄意讓[-m]、[-n]兩種鼻音韻尾並列，以Φ記號<sup>18</sup>加以區隔（見[圖表 5]）。徐鑑闡述其設計理據，云：

音有開口、閉口，古人界限甚嚴。侵、覃、監、咸，有斷非真、文、寒、先諸韻所可同者。《中原音韻》另立侵尋、監咸、廉纖諸韻，亦此意也。北人於閉口、開口多不甚分。今欲強分為二，反於初學不便，故亦不另立閉口之韻。然于每音中有閉口字者，亦並列之，以期善學者久而自悟，庶幾不背于古，亦不戾于今也。（頁 25）

如此設計，可以達到「不背于古，不戾于今」的效果。初學者通讀古書時，可知其古韻原有閉口、開口之分；言談對應時，則知今韻已無閉口、開口之別。

<sup>18</sup> 《音澍》記號本為圓圈中分，因一時找不到形體相同之記號，暫且以形體近似的符號Φ替代。



[圖表 5]《音澍》雙唇、舌尖鼻音韻尾並列(七榛、八檣)

### ● 專為北人設韻—栳韻與櫟韻

《音澍》二十五栳韻讀為卷舌元音[-ɤ]，韻圖僅收錄「根」[kɤ]與「兒耳二」[ɤ]，共四個字。徐鑑《音澍·餘論》檢索「兒」字在韻書中之標音，云：「『兒』，《唐韻》汝移切，《集韻》《韻會》《正韻》如支切。又《唐韻》《集韻》《韻會》等書，並音覓。今讀之音，迥不相同。」(頁 29)可知：將「兒」字讀為[-ɤ]，與古韻讀法[-i]並不相合，乃是清代北京話新興的儿化音形式，<sup>19</sup>故徐鑑特別聲明此韻乃專為北人而設。

除栳韻之外，第三十六韻櫟韻，是清代北京音系另一個特殊韻母。徐鑑特別

<sup>19</sup> 考察古代音韻學文獻，關於儿化音的確切紀錄，最早出見於清初趙紹箕《拙菴韻悟》(1674)。李思敬《漢語“儿”[-ɤ]音史》一書，將儿化音紀錄之源頭上推至明末金尼閣《西儒耳目資》(1626)，但觀察《西儒耳目資·列音韻譜》與《音韻經緯全局》之列字，第二十五攝 ul[-ɤ]只收錄零聲字(而爾二)，未見「根儿」之類的儿化音節，顯見此時兒[-ɤ]仍是獨立的音節，尚未進一步語法化為表「小稱」之儿化詞綴[-r]。李思敬引用《音韻經緯總局》之 chul(者而)、kul(格而)……等「字子」為據，此乃李氏對《音韻經緯總局》性質之誤解，實不足為證。蓋《音韻經緯總局》所拼切的是「可能存在的音節」，而非「實際存在的音節」，《音韻經緯全局》之列字才是實際存在的音節，李氏未能細察兩種韻圖之差異，因而導致論證錯誤。見李思敬：《漢語“儿”[-ɤ]音史》(北京：商務印書館，1994年)，頁 54。

說明禰韻的拼切方法，指出：

字韻第三十六字，不但有音無字，並無字可切，必欲切之，須將「箇迂」二字切成一字，作上一字；再將「約」字讀作陰平，作下一字，庶幾可得其音矣。（頁 23-24）

禰韻之字，收錄了「藥約虐爵鵠(藥韻)角學濁卓(覺韻)蓄戳(屋韻)拙說(薛韻)」，其來源為中古宕、江、通、山諸攝之入聲字；在《等韻圖經》中，這些字列在果攝開口細音，其音值當為[-io]。徐鑑《音泐》為諸字另設禰韻，既與權韻[-uo]保持對立，又與櫛韻[-yɛ]有所差別，禰韻的實際音值為何？趙蔭棠（1957）、周賽華（2004）、鄭智穎（2012）均將禰韻音值擬為[-yo]，認為《音泐》音系客觀地呈現禰韻正處於清代北京音[io]→[yo]→[yɛ]演變的過渡階段。周賽華（2004：15）更進一步追溯北音[io]→[yo]的音變源流，指出此種音變趨向在李汝珍《音鑑》已現端倪，並非始於見《音泐》，云：

這種音變在《李氏音鑑》中就已經開始了。《李氏音鑑》中有如下反切：「學」許娥切，「約」雍窩切，「角覺爵」舉娥切，「略」慮貨切，「却」勸臥切（見卷四·北音入聲論）根據《李氏音鑑》中反切的「切異粗細」理論來看（李氏反切的被切字的介音是由反切上字決定的），<sup>20</sup>則其韻母應讀為[yɔ]，故這種音變實際上已邁出了第一步，韻頭已經由[i]變成了[y]。……這個韻母徐鑑費了好大的勁才把它搞掂。反切上字用「个迂」相切後的字音，之所以用「个」相切是因為所有的字韻字都用喉音字，用「迂」的目的是增加一個[y]音。（徐鑑說：「此字母必須分粗細也。」）把「約」[yo]讀作陰平聲是因為字韻字都是陰平聲。故這樣拼切出來的讀音，如果去掉聲母，那麼該字韻的韻母就可能為[yɔ]。

個人以為，周賽華（2004）的論述值得進一步商榷。導致周賽華（2004）推論失

<sup>20</sup> 引文中以括號標記的文字，乃周賽華（2004）所附加之說明。見周賽華：〈近代北音音韻文獻《音泐》述要〉，《古漢語研究》第3期（2004年），頁13-18。以底線標記的部分，則為本人所標示的重點，藉以凸顯周賽華誤解之處。

誤的原因有二：一是誤解李汝珍對「切異粗細」的解說；一是未能仔細觀察《音澍》36韻之排序規則。

何謂「切異粗細」？由於李汝珍在《音鑑》中僅以對答方式舉例闡述，並未對「切異粗細」的概念予以清楚界說，致使學者們對於此一特殊概念的內涵有不同的詮釋。<sup>21</sup>楊亦鳴（1992）雖認清「切異粗細」的實質是介音問題，但因解讀李汝珍列舉的切語實例有所偏差，一時不察，遽然認定：「李氏的被切字的介音是由反切上字決定的，與反切下字無直接關係，下字只取韻腹、韻尾。」（頁77）推敲周賽華（2004）對於《音鑑》「切異粗細」概念的理解，料想應是直接承受楊亦鳴（1992）的觀點而來。然則，根據本人（2008）觀察《音鑑》的切語用字規則，發覺楊亦鳴的說法並不周延，嚴格說來，切語上字的介音粗細只能「影響」被切字讀音，不能完全「決定」被切字介音。<sup>22</sup>那麼，該如何理解李汝珍「切異粗細」的概念呢？這問題關涉到周賽華對《音澍》禰韻的擬音是否可信，故下文不得不花些筆墨加以梳理。

李汝珍致力鑽研切音之學，力求創製出簡單易學的切音法則，因有感於傳統切語用字粗疏而導致切音失準，故特別留心切語介音之發音狀態，及其被切字的映射關係。李汝珍主張切語用字應嚴格區分「字母粗細」，務使切語上字（字母）下字（字韻）與被切字介音之粗細得以對當，其目標即如《音鑑》卷二「第十三問切分粗細論」所云：「凡切字，必使母韻相等，粗細相同，苟失其當，則聲因之而訛。」（頁13）。然則，何謂「字母粗細」？李汝珍《音鑑》對切語用字有何特

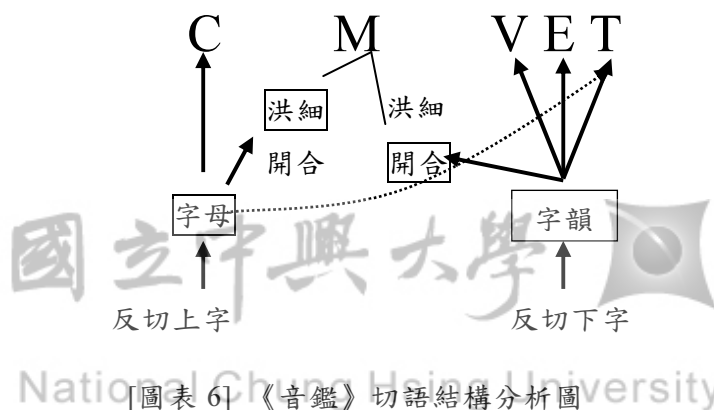
<sup>21</sup> 《音鑑》卷二第十三問「切分粗細」，云：「敢問『切異粗細』，何謂也？」對曰：「即如『踟』、『躡』二音，皆與『長』字同母，如切『長』則『踟昂切』，若以『踟昂』而為『躡昂』，以粗細辨之，其音近於『床』矣。又如『一』、『元』兩音，皆與『銀』字同母，如切『銀』則『一臣切』，若以『一臣』而為『元臣』，則音近於『勻』矣。」見李汝珍：《李氏音鑑》，頁13。分析李汝珍之舉例，其中以「躡昂」切「床」、以「元臣」切「勻」二例頗為特殊，看似違反了李汝珍自訂的切語規則，但此一特殊的拼切模式並非常態，而是為了與「『踟昂』切『長』」、「『一臣』切『銀』」對比，藉此讓讀者得以體認切語上字介音的效用，並不用於〈字母五聲圖〉中，故李汝珍特別聲明「『躡昂』音近於『床』」（並非「躡昂」二字可精準切出「床」）。由此可知，李汝珍舉例闡釋「切異粗細」，其用意在於讓讀者體會切語上字的介音如何「影響」被切字之拼讀，不能過度詮釋為「被切字介音完全由切語上字所決定」。

<sup>22</sup> 王為民亦與本人持相同的看法，指出：「所謂反切上字決定被切字的介位只說對了一半，……我們的結論是『被切字的介位應由反切上下字共同決定』，這樣上述例外反切都能得到合理的解釋。」見王為民：〈非線性音系學與《李氏音鑑》的反切原理〉，《語言學研究》第8期（2008年），頁134。



殊規定？李汝珍將切語上字、下字各分成粗細二類：上字之粗細，用以界定被切字介音之洪細（洪音為「粗」；細音為「細」）；下字之粗細，則用以界定被切字介音之開合（合口為「粗」；開口為「細」）。換言之，被切字介音之洪細/開合兩項特徵，由上字、下字分開管轄：開口度大小（洪/細），由切語上字粗細所決定；嘴唇之圓展（開/合），則由切語下字粗細所決定。

茲將被切字的音節結構與切語上下字的音素對應關係，圖示如下<sup>23</sup>（C=聲母，M=介音，V=主要元音，E=韻尾，T=聲調，實線表示對應關係具強制性，虛線則表示非強制性，箭頭表示投射方向）：



依據李汝珍訂立的「字母粗細」法則，倘若被切字介音為撮口呼，則切語上字當選擇細音字，切語下字則選擇合口字；若被切字介音為齊齒呼，則反切上字當選擇細音字，反切下字則應選擇開口字。參照王為民（2008：133）的分析，《音鑑》中可以拼切出撮口呼、齊齒呼之切語搭配類型共有八種，羅列如下：

央 ([i], 細音) + 五 ([u], 合口) → 兩 [-y-]	}	被切字為 <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">撮口呼</span>
兩 ([i], 細音) + 兩 ([y], 合口) → 呂 [-y-]		
兩 ([y], 細音) + 吻 ([u], 合口) → 憚 [-y-]		
區 ([y], 細音) + 淵 ([y], 合口) → 圈 [-y-]		

<sup>23</sup> 此圖示引自王松木：〈歧舌國的不傳之密——從《李氏音鑑》、《鏡花緣》反思當前漢語音韻學的傳播〉，《漢學研究》26卷1期（2008年），頁246，但在本文中稍加修改。

秧 ([i], 細音) + 知 ([∅], 開口) → 醫 [-i-]	} 被切字為 <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">齊齒呼</span>
伊 ([i], 細音) + 姜 ([i], 開口) → 秧 [-i-]	
舉 ([y], 細音) + 娥 ([∅], 開口) → 覺 [-i-]	
鏤 ([y], 細音) + 因 ([i], 開口) → 津 [-i-]	

雖然《音泐》並未逐字標注切語，但徐鑑與李汝珍交往密切、相互問學，徐鑑對於切語用字原則的認知，料想也深受李汝珍影響，遵守「被切字之介音由切語上下字共同決定」的基本原則。若依照上述切語拼讀模式，檢索《音泐》禰韻諸字在《音鑑》的切語，如：「覺，舉娥切」、「約，雍窩切」、「略，慮貨切」、「却，勸臥切」……等，其切語上字--「舉、雍、慮、勸」均為細音字，切語下字--「娥、窩、貨、臥」均屬開口呼（見《音泐》禰韻[-o]），根據李汝珍所訂立的切語法則，禰韻各字均當讀為齊齒呼[-io]，而非撮口呼[-yo]。至於徐鑑勉強以「箇迂+約」拼讀禰韻之標韻字，應當理解為：个[k-] 迂([y], 細音) + 約([i], 開口) → 〇[kio]，徐鑑之所以選擇「迂」字，與上述「舉([y], 細音) 娥([∅], 開口) → 覺[-io]」的切語類型相同，切語上字之介音雖為撮口呼（如「約」、「舉」），但實際拼讀時只提取[細音]之發音特徵，並非周賽華（2004：15）所言「用『迂』的目的是增加一個[y]音」。

此外，觀察《音泐》三十六字韻之排序，不難發現各韻排列遵照「先粗後細」的原則，同韻（主要元音、韻尾相同）之字韻，依照介音不同排序，其先後次序為：合口→撮口→開口→齊齒，如居首之八個字韻—松（合口）、榕（撮口）、橙（開口）、櫻（齊齒）/椿（合口）、楮（撮口）、榛（開口）、檣（齊齒）……，井然有序、不相雜廁。據此排序規則觀之，因禰韻[-io]齊齒呼，故本當列於諸韻之末；倘若如周賽華（2004）等人的看法，將禰韻[-yo]歸於撮口呼，則依照徐鑑之字韻排序條例，應將禰韻列在禰韻[-o]之前才是。由此，亦可反證禰韻音值當為齊齒呼[-io]，絕非撮口呼[-yo]。

經由以上論證，可知周賽華（2004）一則未能確切掌握李汝珍的切語法則，誤以為被切字介音單獨取決於反切上字，一則未能細查三十六字韻的排列規則，預先認定《音泐》音系處於近代北京音演化的過渡階段，因而誤將禰韻音值擬為[-yo]（撮口呼）。實際上，《音泐》禰韻之音值當擬作[-io]（齊齒呼）為宜，且難以從《音泐》中看出[io]→[yo]的音變趨向。<sup>24</sup>

<sup>24</sup> 《音鑑》音系是否存有[-io]韻母呢？王為民分析《李氏音鑑·北音入聲論》之特殊反切--「學」許娥切，「約」雍窩切，「角覺爵」舉娥切，指出：「這幾個字的介位應

## (2) 字母—十九聲類

徐鑑《音澍·餘論》以一松韻為例，說明字母之發音部位：「辨唇舌牙齒喉各法，『公空翁』喉音也；，『東通膿』舌音也；，『○𪛗○』脣音也；，『宗聰松』牙音也；，『中充椿』齒音也。，『烘』喉音也；，『風』輕脣音也。○○半舌、半齒音也。餘倣此。」(頁 24-25) 茲將《音澍》十九字母之例字、中古來源及其音值擬測表列於下：

《音澍》之五音與例字		中古來源	音值
喉	公	見、群仄	k-(洪)
	空	溪、群平	k <sup>h</sup> -(洪)
	翁	影、微、疑、喻、日	∅
舌	東	端、定仄	t-
	通	透、定平	t <sup>h</sup> -
	膿	泥、娘、疑(細音)	n-
脣	卜	幫、並仄	p-
	蓬	滂、並平	p <sup>h</sup> -
	蒙	明	m-
牙	宗	精、從仄、見、群仄	ts-(洪) / tc-(細)
	聰	清、從平、溪、群平	ts <sup>h</sup> -(洪) / tc <sup>h</sup> -(細)
	松	心、邪、曉、匣	s-(洪) / c-(細)
齒	中	知、照、澄仄	tʂ-
	充	徹、穿、澄平、床平、禪平	tʂ <sup>h</sup> -
	椿	禪部分、審、床部分	ʂ-
喉	烘	曉、匣	x-(洪)
輕脣	風	非、敷、奉	f-
半舌	龍	來	l-
半齒	絨	日	ʐ-

[圖表 7] 《音澍》之聲母系統及其擬音

《音澍》僅存十九聲類，反映清代中期北方官話聲母系統的基本樣態。持之

該是[i]，因為它們符合第十五個推導式[y]+∅→[i]。或許李汝珍在《李氏音鑑》中就是記載的角、學、虐等字的介位為[i]的異讀音。也就是說在《李氏音鑑》中[io]是存在的。只有這樣上述幾個反切才能得到合理的解釋，同時也說明[io]在《李氏音鑑》中還沒有演變成[ye]。」見王為民：〈非線性音系學與《李氏音鑑》的反切原理〉，《語言學研究》第 8 期(2008 年)，頁 134。

與蘭茂（1397-1470）《韻略易通》、金尼閣（1577-1629）《西儒耳目資》等明代官話資料相對比，可從中窺探出歷時音變的規律，最值得注意者有二：一是，疑母、微母多已失落而讀為零聲母，在韻圖中置於喉音第三行的位置；二是，見系細音[kɿ-]字顎化為舌面音[tɕi-]，與精系細音字相混（如[圖表 7]灰底欄位所示），呈現出尖團不分的格局。

尖團不分，是近代北方官話音演變的重要規律。分析《音泐》韻圖之收字，見系字只配洪音而不配細音<sup>25</sup>，從語音分布的不對稱現象推論，見系細音應當已經產生顎化，由舌根音[kɿ-]轉讀為舌面音[tɕi-]，進而與精系細音字相混。在《音泐》各張韻圖中，見系細音（本當為喉音）均放置於牙音格位，與精系洪音字構成互補分布。然而，尖團不分的現象並非各地皆然，在徐鑑所描述的南方語音中仍維持著尖團之分別，故有將牙音（見系細音）讀作喉音（舌根音）者，例如：

嘗聽江右及粵東人語，每讀「京」為「个英切」，「君」為「姑君切」，「斤」為「个因切」，「捐」為「姑淵切」，「姦」為「个焉切」，「交」為「个邀切」，「鳩」為「格悠切」，「拘」為「姑迂切」，「姜」為「个央切」，「皆」為「个皆切」，「家」為「个加切」，蓋以牙音作喉音讀也。若初學于此有會，即可通于前三十六字韻之正音矣。（頁 24）

從音系學觀點思考，倘若徐鑑想要精準地記錄清代北京音系，可以考慮將舌面音聲母[tɕ-][tɕʰ-][c-]獨立成三個音位(phoneme)。在《音泐》韻圖中，徐鑑為何將[tɕ-][tɕʰ-][c-](與細音相配)視為/ts/、/tsʰ/、/s/的音位變體(allophone)？為何選擇將舌面音列在牙音位置？如此設計，有何用意呢？個人以為，徐鑑如此歸併音位，一方面可以不增加聲類數量，符合「以少為貴」的經濟原則；一方面也能顧及學童的語音聽覺感知（土人感），或因[tɕ-][tɕʰ-][c-]（舌面前）、[ts]、[tsʰ]、[s]（舌尖）二者發音部位、發音方式較為貼近，故選擇將二者歸為一類。

### （3）特殊標號

《墨子·非命中》：「若言而無義，譬猶立朝夕於圓鈞之上，雖有巧工，必不

<sup>25</sup> 有一處例外，即三十三柙韻陰平喉音第二行之「𪛗」字。《廣韻》麻韻：「𪛗，大齧也，苦加切。」

能得正焉。」同一漢字具有多種可能讀音，加上讀音隨著時空轉移而變異，若想要協助初學精準辨讀字音，避免陷入雜亂迷惘的困境，童蒙音韻教材必須豎立正音標準，盡可能與俗音訛讀劃清界線，以免因語音不純正而惹人譏笑。

然則，言談交際必得順應不同情境，唯有靈活變通才能自然得體，「正音」標準也必須順隨使用環境而有所放寬，即如《切韻·序》所云：「欲廣文路，自可清濁皆通；若賞知音，即須輕重有異。」因此，教材、辭書之編撰者的正音標準，也必須在鬆緊之間保持著適度彈性，通常具體作法是：除了收錄正規的讀書音之外，對於某些通行甚廣的俗音，或已經「積非成是」訛音，亦當斟酌予以收入，以符合日常交際之實際需求，以擴大使用效益。這些額外收錄之俗音與訛讀，因有違古音常例、帶有通俗粗鄙的情感色彩，無法施用於詩文誦讀之典雅場合，必須特別加以標記、甄別，以提醒初學者使用時機，以免因不慎誤用而貽笑大方。在《音泐》韻圖中，徐鑑以○、◎、●、⊕四種特殊記號來標示俗音與訛讀，前三者如下圖所示：

去上陽陰	入去上陽	音泐	陰	入去上陽陰	入
迂雅牙	答塔回八瓜首	○ 答	◎ 答	刮滑則	瓜誇蛙
○ 牙	○ 把肥馬	◎ 把肥馬	◎ 把肥馬	卦騰兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 撒	◎ 撒	◎ 撒	寡誇兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 劉賄殺	◎ 劉賄殺	◎ 劉賄殺	瓜誇兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 法	◎ 法	◎ 法	瓜誇兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 法	◎ 法	◎ 法	瓜誇兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 法	◎ 法	◎ 法	瓜誇兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 法	◎ 法	◎ 法	瓜誇兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 法	◎ 法	◎ 法	瓜誇兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 法	◎ 法	◎ 法	瓜誇兒	瓜誇蛙
○ 牙	○ 法	◎ 法	◎ 法	瓜誇兒	瓜誇蛙

[圖表 8] 《音泐》附加之特殊標號

如前文所述，Φ 記號用以兼容雙唇鼻音韻尾（閉口韻）之字，<sup>26</sup>● 記號則用以標示古入聲字。入聲字在清代官話口語音中已派入平上去三聲，但文人階層在讀書作詩之時，仍得嚴守入聲與三聲有別之分際，故徐鑑以● 作為標記，藉以體現其歷史來源。至於○、◎ 二種記號，則是為標記不同通行範圍之俗音或訛讀而設，徐鑑說明○、◎ 各自所代表的意涵，云：

字母中，有不依古本音而相沿已久，或另有所本者，此皆可從者也，用○。有閉口字者，則並列之，前列開口，後列閉口，欲學者知其有別也，用Φ。有北人以入聲為陰平、陽平、上、去四聲者，填詞家填北曲或用之，詩文中斷不可從，用●。有世俗訛讀，或南北方言，而于臨文有礙，斷不可從者，用◎。（《音附·餘論》，頁 31）

加上○之俗音字，雖與古音不合，但因「相沿已久」，或「另有所本」，訓蒙塾師可以採較為寬容的態度，只要能滿足「無礙臨文」的基本原則，不妨從俗。至於附加◎之俗音，或為前人誤讀，或「臨文有礙」，只能運用在較為通俗的交際場合，在雅典正式的場合斷不可依從。

○、◎ 之間隱然存在著一條模糊的界線，究竟徐鑑如何拿捏審音標準之寬嚴？如何進一步釐清○、◎ 的差距？個人觀察《音附》收字，試著尋找到可供對比的例證，特別注意到「車賒蛇惹舍」這六個字例有二讀，分別歸入第十八樹韻[-ie] 與第三十五柯韻[-o]，前者附加○，後者則附加◎。徐鑑說明其判斷理據，云：

「些遮車賒邪也姐且寫者捨捨惹夜借瀉鷓舍佞」，以上十九字，皆當入柙韻，而今皆讀入樹韻。（頁 28）

「車賒蛇惹舍」六字，均係柙韻，北人均讀入柯韻。（頁 29）

從「車賒蛇惹舍」之異讀音被賦予之不同標號，可以窺探徐鑑對於不同語音變體的評價態度。「車賒蛇惹舍」諸字為中古麻韻三等章系字或日母字，中古音讀為[-ja] 韻本當歸入柙韻，但依照近代官話音變規律，其字音已演變為[-ie]，《音附》因而

<sup>26</sup> Φ 符號標示中古雙唇鼻音韻尾字，未見於[圖表 8]，而出現在本文之[圖表 5]。

將六字歸入榑韻，符合[-ja]→[-iɛ]之音變常軌，可以依從，故徐鑑以○標示；至於北音則改讀為柯韻，顯現出[-ja]→[-o]之變化，與古音之距離較遠，故徐鑑認定此音不可依從，以◎標示之。由此觀之，與古音距離之遠近，應是徐鑑分判○或◎的主要憑據。

### 3.切韻法與射字遊戲

擊鼓射字之法，寓含著反切拼音的原理，往往成為精通韻學的文人雅士喜好的私密傳訊遊戲，<sup>27</sup>而在清人編撰的童蒙音韻教材中，屢見以射字遊戲作為教導切音法之輔助手段，藉此以收寓教於樂之效。徐鑑說明如何以韻圖拼讀字音之法，云：

初學欲知切韻，以一松字之陰平十九字令讀之，亦如習五聲法，隨舉一字，令依前十九字答之。果能逐字旁通，精熟不差，即隨舉一字為下一字，任舉字母一行為上一字問之，自能順讀而下，則所讀之字，即切成之音也。如公孤切孤，則空孤為枯，翁孤為烏……（頁2）

初學若於切韻之外，并學射字，再將三十六字韻讀熟，又將「公高光」三字記熟<sup>28</sup>。其法彼此欲言某字，不用口語，以擊物之聲傳之。或拍案、或敲杯，皆可以手代口。每一字凡擊四次，記其所擊之數，即知為某字。如欲言「天」字：首擊一，再擊十二，再擊五，再擊一，即知為「天」字。（頁3）

依照徐鑑的射字之法，每射一字必須擊物四次，以四組號碼拼出一字。<sup>29</sup>例如以

<sup>27</sup> 徐鑑《音澍》闡述擊鼓設字法的起源與妙用，云：「擊鼓射字法，見于趙與時《賓退錄》；射字訣，見于陶宗儀《輟耕錄》。近時隨園尺牘言周幔亭工傳響之戲，亦即此也。大約精韻學者，無不兼通此術。凡天下之音皆可以傳之。」見徐鑑：《音澍》（上海：上海古籍，1995年），頁21。李汝珍《音鑑》之卷五，專論「空谷傳聲」之方法與類型，對射字遊戲之闡述尤為詳盡。

<sup>28</sup> 何謂「公高光」三字？徐鑑《音澍》附「便蒙字韻」，將三十六韻分成三組，每組各轄十二韻：1.公組—公穹更京昆君根斤官捐干奸；2.高組—高交鈞鳩歌厥接茲基姑拘歸而；3.光組—光岡姜乖該皆瓜渣家鍋哥約。見徐鑑：《音澍》（上海：上海古籍，1995年），頁5。

<sup>29</sup> 傳統切音學將字音切分成「聲韻調」三段，故射字法須分三次擊物；相較之下，徐鑑之擊物四次法的特點在於先將三十六韻之數拆分成「公高光」三組，每組各轄十二韻，

1—12—5—1 四組數字來標示「天」之字音，前兩數字用以指示韻母，第三數字指示聲母，第四數字指示聲調，各組數字所指的意義為：1（公組）—12（奸韻）—5（舌音二）—1（陰平），據此可得知所切之字音為「天」。射字遊戲可以衍生出許多變化形式，或改變編碼符號—蘇州碼或阿拉伯數字；或運用的不同傳播媒介—如拍手、擊鼓、搖扇……等，精熟切音原理者只需相互約定規則，即可透過射字法進行秘密傳訊，創造出唯有同道中人方能領悟的趣味。

在切語用字的選擇上，徐鑑特別強調字母分粗細、字韻分陰陽，幾乎與李汝珍《音鑑》的觀點同出一轍。試觀《音泐·餘論》所云：

韻歷來成書，于字母多不分粗細，于字韻多不分陰陽。學者每疑切成之字，中非此字本音，如「船」字必「窗前」切，若「昌前切」，則成「蟬」字矣，此字母必須分粗細也。「袍」字必「坡潮」切，若「坡超」切，則成「拋」字矣，此字韻必須分陰陽也。故知粗細陰陽之分，斯切韻方確，不至懷疑。（頁 20-21）

除了嚴格區分粗細、陰陽之外，徐鑑還注意到最理想切語的條件是：切語上字當用入聲（零韻尾）、下字當用喉音第三字（零聲母）。如此，便能去除阻隔在切語上下字之間的冗贅音素，達到「二字急讀，即成一音」的便捷效果。其範例即如《音泐》所云：

切韻上一字用入聲，下一字用喉音第三字為妙。如「貼焉」切「天」，似較「條編」切「天」、「苔箋」切「天」為自然；「必邀」切「標」，似較「兵敲」切「標」、「邊挑」切「標」為自然。蓋切韻上一字發之，下一字收之。入聲發音最促，喉音第三字似字之收音，急讀之，直是一字矣。李笠翁以「不愛」為「拜」，「不」為「拜」之頭，「愛」<sup>30</sup>為「拜」之尾，即上發下收之謂也。其借贅禮人為喻亦妙。（頁 21）

<sup>30</sup> 雖然擊物次數增為四段，但卻可以有效減低整體擊物之總數，達到省力便捷的目的。李漁《閑情偶記》卷五：「緩音長曲之字，若無頭尾，非止不合韻，唱者亦大費精神，但看青衿贊禮之法，即知之矣。『拜』、『興』二字皆屬長音。『拜』字出口以至收音，必俟其人揖畢而跪，跪畢而拜，為時甚久。若止唱一『拜』字到底，則其音一泄而盡，不當歇而不得不歇，失儼相之體矣。得其竅者，以『不』、『愛』二字代之。」



切韻之法雖不難理解，但對於初學者而言，仍感深奧枯燥。徐鑑《音泐》融入遊戲化(gamification)的概念，將反切法拆解、合成字音之原理，轉化成互動的猜謎遊戲。或改變編碼符號—蘇州碼或阿拉伯數字；或運用的不同傳播媒介—如拍手、擊鼓、搖扇……等，讓初學者得以從遊戲之中體悟切音的道理。

### 三、一字多音—正音、俗音與訛讀

順應時代、地域、使用場合、文本性質、交際對象……等諸多可能變數，同一漢字具有多種可能讀音，映射出多種可能音系。然而，一字之眾多可能讀音，其地位並不均等：某些讀音具備使用範圍廣、出現頻率高、習得較早、在正式場合使用……等特徵，自然成為默認的(default)、無標的讀音，居於字音範疇的核心，通常被賦予「正音」的地位；相較之下，某些讀音只在有限範圍、非正式場合、特定的對象中使用，則居於字音範疇的邊緣，通常被歸類為「俗音」。至於某些明顯錯誤的讀法，必須加以矯正的讀音，則歸屬於「訛讀」，通常被剔出於字音範疇之外。然而，「正音」、「俗音」與「訛讀」之間，並沒有絕對清晰的界線，在隨著字音流傳與擴散的過程中，不同字音彼此競爭，呈現出消長、興滅的動態變化。

徐鑑《音泐》以正音（北京文讀音）為主體，同時還紀錄許多同字異讀的現象。若將可能讀音的類型依照「核心」到「邊緣」的位階排列，依序為：正音 > 俗音 1（可從，以○標記） > 俗音 2（不可從，以◎標記） > 訛音。以下檢視《音泐》所列舉的各類異讀音，管窺徐鑑的語文環境與分類標準。

#### 1. 訛讀

誤讀，既會阻礙意義的表達，又會暴露說話者的淺薄無知，應當盡力避免、予以剔除。《音泐》列舉十六個容易誤讀的字音：

嘍，《廣韻》《集韻》奴冬切。雍，本於容切，然今人多讀為陰平聲，當從

---

『不』乃『拜』之頭，『愛』乃『拜』之尾，中間恰好是一『拜』字。以一字而延數畧，則氣力不足；分為三字，即有餘矣。」見李漁：《閑情偶記·演習部·授曲第三》「調熟字音」（臺北：鼎文書局，1974年），頁100。

今人讀。仍，《說文》如乘切，或誤入禪母，作成音，謬。碰，蒲夢切，搯拉，撞也。脣，《韻會》船倫切，不讀臣音，今從之。齏，初謹切，《集韻》丑忍切，今從《集韻》。八檣之「參」，雌森切。蠶，欣上聲。俺，于膽切，北人謂「我」。貓，《集韻》《韻會》《正韻》眉鑣切。覆，《廣韻》敷救切，蓋也。雛，《集韻》《韻會》崇芻切。拈，《集韻》普故切。嘴，祖委切，《玉篇》鳥喙也。捶，主藥切，錐上聲。篩，《篇海》山皆切。以上十六字，恐人誤讀，故為正其音。（頁 26-27）

從徐鑑的描述中，可窺見當時某些字音被誤讀的情形，例如：「仍」字[zəŋ]被誤讀為成[tsʰəŋ]；「脣」[tsʰuən]字被誤讀為「臣」[tsʰən]；「貓」[miau]字被誤讀為[mau]……等，這些誤讀字音在《音泐》中已予以改正。然而，也有若干誤讀字音，因為逐漸為大眾所接納，反倒積非成是，當改從今人之訛讀，如「雍」字本應讀為[yəŋ]陽平調，今改從訛讀，讀為陰平調。

## 2. 俗音

徐鑑《音泐·餘論》：「字有古非其音而俗讀某字者，為相沿已久，若依古音，人反矚然不解，雖淹貫之士，亦在所不免。」（頁 26）某些俗音雖戾於古音，但因相沿已久、日常習用，《音泐》韻圖亦予以收錄，但以○號加以標誌，如以下諸字：

- 捐，與專切。音沿，棄也。又《正韻》音員。陸雲詩：「芳餌可捐」，音筠。以上三音，均無居淵切者。然今亦無讀上三音者，此不妨從俗。（頁 27）
- 打，《唐韻》《集韻》《韻會》都挺切，音頂，擊也。《穀梁》宣公十八年註：謂捶打。又《唐韻》德冷切，《集韻》《韻會》都冷，音等。又歐陽修《歸田錄》打字滴耿切。又《六書故》都假切。《韻會》《正韻》都瓦切。《正韻賤》都那切。楊慎謂：撻字轉上聲。諸說不同，惟都假、都瓦、都那三切。撻上聲，稍為近今。然都字為母，尚覺未協；撻字係他達切，則音有類塔，亦覺未合。今讀德馬切，作答上聲。（頁 30）
- 這，音彥，迎也。《周禮》掌訝主迎訝，訝古作「這」。毛晃曰：凡稱「此箇」為「者箇」，俗多改用「這」。又或省作「这」，今俗讀

者餓切。(頁 30)

- 大，《唐韻》等書，徒蓋切、度奈切，音汰。又他蓋切，音太。又唐佐切，音馱。又吐臥切，音挖。又〈曲禮〉註，徐邈大音唾。又《正字通》楊慎曰：「大字無音一駕切者，韻書二十二禡不收。考《淮南子》，宋康王世，有雀生鷗。占曰：小而生大，必霸天下。大叶下，古亦有一駕切之音。」又徐鉉曰：本古文「人」字，一曰他達切。經史「大太泰」通，諸音不一，今讀德帕切。(頁 30)

就語音史角度看，上述俗音跳脫音變的常軌，與古音之間出現裂變，難以確切逆推其發展源流，可謂「百姓日用而不知其所以然」，徐鑑將其列於可依從之俗音。以上述諸字為例，「捐」為中古仙韻以母（喻四）字，在北京音中，原本應當讀為[yan<sup>1</sup>]（零聲母），與「緣」字同音，但實際上卻讀為[tcyan<sup>1</sup>]，與中古先韻見母之「瀾涓鵑」同音，觀察「捐」字在其他現代漢語方言的讀音，亦大多呈現「以母讀如見母」的情形。「打」為中古梗攝字，其中古反切或為「都挺切」、或為「德冷切」，字音應當與「頂」、「等」讀音相同，為收鼻音韻尾（或鼻化韻）之陽聲韻，但實際上卻是讀為[ta<sup>1</sup>]（陰聲韻），此一特殊讀法不見於北方官話，反倒與吳語平陽話較為接近。<sup>31</sup>「這」的字義本為「迎」，今日之讀音應為[ian<sup>1</sup>]與「彥」字同，但「這」原本用法逐漸被廢棄而成僵化之死字，後來「這」字被挪用來書寫「者箇」一詞，作為表示近指的指示代詞，取代「者」字而被賦予新音新意，改讀為「者餓切」[tʂo]。

此外，有某些俗音字仍可追溯其歷史來源與發展脈絡，因其風格偏於俚俗，故亦被歸為俗音，如「大」字音[ta]。「大」字，除了今日通行的[ta]音外，歷來還曾有過[dai](徒蓋切)、[da](唐佐切)、[tʰai](他蓋切)、[tuo](吐臥切)……等多種讀音，這些不同字音原本存在於平行時空，呈現出疊加的混沌狀態，但卻被韻書編撰者收錄在一起。如何確認「大」的字音？得看觀察者從哪個維度看，若從共時空間的維度來看，「大」諸種讀音在現代漢語方言的分布概況如下表<sup>32</sup>所示，其中以[ta]

<sup>31</sup> 李榮指出：「平陽『打』字讀口音韻[ta<sup>54</sup>]，與其他吳語讀鼻音韻[tā]或[tan]陰上不同，與吳語以外多數方言（包括北京話[ta<sup>214</sup>]相同。……平陽不單是『打』字讀[a]韻，平陽是梗攝二等讀[a]韻。北京『打』字讀[a]韻是個別的，北京梗攝二等一般讀[ən]韻，例如『冷』字讀[lən<sup>214</sup>]。」見李榮：〈「打」字與「騰」字〉，《方言存稿》（北京：商務印書館，2012年），頁98。

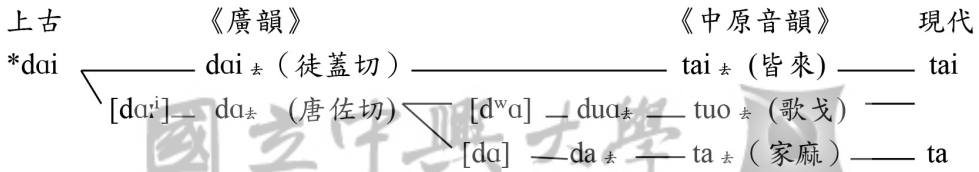
<sup>32</sup> 「大」字讀音在漢語方言中的分布概況表，徵引自平山久雄：〈「大」字 dà 音史研究〉，

音的分布範圍最廣：

	客、粵、閩	新湘	吳、贛	老湘、關中官話、晉	官話
白話音				tuə	ta
文讀音	ta		tai	ta	

[圖表 9] 大字音[ta]在漢語方言中的分布概況

此外，若改從歷時演變的維度看，「大」字的讀音又會呈現出另一種不同的景象。劉曉南、魯國堯（2003）與平山久雄（2012）均曾對「大」字音讀類型及其音變軌跡有過精彩的論證，茲將平山久雄（2012：12）對「大」字音讀分化歷程之示意圖摘引如下：



「大」字的諸多音讀，彼此之間有何歷史聯繫呢？平山久雄（2012：1）解釋道：「上古『大』\*dai 音通過例外音變派生出了民間俗音 da<sub>去</sub>，它在唐代由俗音昇為白話音，和上古\*dai 的正規演變形式 dai<sub>去</sub> 形成文白對立，爾後它逐漸侵蝕了 dai<sub>去</sub> 所佔的雅音領域，在這一過程中，da<sub>去</sub> 音又因例外音變派生出 da<sub>去</sub>，至元代呈現了 tai<sub>去</sub> (<dai<sub>去</sub>)、tuo<sub>去</sub> (<da<sub>去</sub>)、ta<sub>去</sub> (<da<sub>去</sub>) 三音鼎立的狀況；隨後 ta<sub>去</sub> 壓倒了其他二音，現代『大』字音由此 ta<sub>去</sub> 而來。」就「大」字讀音的演化譜系<sup>33</sup>觀之，今日「大」字最通行的讀音[ta]，乃是自《中原音韻》後才逐漸脫穎而出的旁枝，與直系讀音[tai]相比，仍具有俚俗的口語風格，故徐鑑以○標記之。

除了上述那些相沿已久、可依從的俗音之外，尚有出現時代晚近、僅在北方地區使用、風格樸質俚俗的字音，如：「怎」「啞」「妞」「三(仨)」「兩(倆)」……

<sup>33</sup> 《漢語語音史探索》（北京：北京大學，2012年），頁4。  
 現代通行漢字中，不乏像「大」字這般保存多種可能讀音的例子（如：「那」、「著」……等），這些通行字疊加著多種可能讀音，為探究「字音演化史」提供重要線索。陳寅恪〈致沈兼士〉曾說：「依照今日訓詁學之標準，凡解釋一字，即是作一部文化史」，見《沈兼士學術論文集》，（北京：中華書局，1986年），頁202。以平山久雄的「大」字音史研究為範例，或許未來漢語音韻學也可以朝向「凡解釋一字，即是作一部語音史」的目標邁進。

等，這類俗音是清代北方庶民階層口頭常用的字音。徐鑑《音泐·餘論》解說云：

- 怎，子吽切，語詞。此字《廣韻》《集韻》未收，韓孝彥《五音集韻》收之。今時揚州人讀爭上聲，吳人讀尊上聲，金陵人讀津上聲，河南人讀如植，各從鄉音而分也。今或讀子馬切。(頁 27)
- 啗，音咎，味也。又咎平聲，俗云「我」也。今俗又或讀則麻切。詞曲中或押入家麻，或押入監咸。今或讀茲麻切，均係俗讀。(頁 29)
- 妞，古文「好」字。又音紐，人姓也，高麗有之。今讀泥悠切，俗以呼女。(頁 28)
- 三，蘇甘切，又去聲。今北音或讀色鴉切<sup>鴨字借韻</sup>。(頁 29)
- 兩，本良上聲，今北音本照本音讀，亦有讀作梨雅切者。(頁 30)

「怎」字，在《音泐》中有二讀：一為七榛韻舌音之閉口收尾字，讀音為 [tsəmʌ]，一屬三十二櫨韻牙音字，其讀音為 [tsaʌ]，後者為俗音，通行於北方，而與江南之揚州、金陵、吳語……等地讀音不同。「啗」字，在《音泐》中亦有二讀：一為十二棉韻牙音字，讀音為 [tsamʌ]，為「咱+們」二字之合音，用以指稱包括式第一人稱複數；一為三十二櫨韻牙音字，讀音為 [tsaʌ]，與「咱」相通，用於第一人稱單數指「我」，相較之下，「啗」[tsamʌ]之讀音與用法是晚近才興起的，<sup>34</sup>故徐鑑歸為不可依從之俗音。「妞」字，為十六榴韻舌音字，讀音為 [niouʌ]，翻查《漢語大辭典》[niouʌ]音節之字，僅有收錄「妞」一字，且當前北京話中似乎沒有與「妞」同音者，「妞」之讀音與用法具有鮮明北方官話方言特色，故亦當列入不可依從之俗音。至於「仨」[saʌ]、「倆」[liaʌ]的讀音，應是來自「三個」、「兩個」之合音，雖說學者對於二字合音過程的具體細節稍有歧見，<sup>35</sup>但毋庸置疑的是

<sup>34</sup> 相較於「啗」[tsamʌ]表複數之主流用法，「啗」[tsaʌ]表單數乃是新興、罕見的用法。徐繼虹分析《西廂記》的「啗」字用法，指出：「明代徐渭《南詞敘錄》中就已經指出『咱們』二字合呼為『啗』字，在王季思注本《西廂》19句含有『啗』的例句中，有兩句『啗』是用於單數而不是用於複數。由此可見，『啗』除了用於複數意義外，已經有了作單數意義的『咱』的用法了。」見徐繼虹：〈王季思注本《西廂記》中「啗」字探究〉，《淮北職業技術學院學報》第4期（2009年），頁43。

<sup>35</sup> 關於「仨」[saʌ]、「倆」[liaʌ]讀音來源之分析，當以趙元任（1927）的說法最具代表性。見趙元任：〈「倆」「仨」「四呢」「八阿」〉，《趙元任語言學論文集》（北京：商務印書館，2002年），頁240-246。以「倆」[liaʌ]字為例，趙元任根據二字連音的發音狀態，勾勒出合音漸變的細部過程：liang<sup>o</sup>（兩個）→liã<sup>o</sup>（兩呢）→liãa（兩阿）→lia。馮春田（2002）對趙元任 liang<sup>o</sup>（兩個）→liã<sup>o</sup>（兩呢）的推論有所質疑，認為此種失

「仨」、「倆」是體現清代北京官話特色的詞語。

這類字音雖廣泛流通於口頭，但文人卻難以施用於筆頭，徐鑑《音泐》旨在協助童蒙識字辨音、日後可施於詩文，但為了適度擴大此書的使用效益，徐鑑權宜地兼容並置若干不可依從的俗音，但以◎號加以標記、區別，以提醒初學者留心辨識。相較之下，李汝珍《音鑑》對於「怎」「咯」「妞」「三(仨)」「兩(倆)」……等不可依從的北京俗音，闕而不收，這也間接顯示出《音泐》、《音鑑》二書在理想讀者與編撰意圖上的分歧。

同一漢字可以具有多種可能讀音，如「敦」字至少十二種讀音。一字多音對識字教學造成困擾，教學者如何教所當教？如何以最便捷有效的方式教導學子習得最根本的字音，音韻教材編製者必須從眾多可能讀音中精心篩選，一方面力求簡潔易學，一方面又得擴大運用範圍，兩者之間形成矛盾的張力，如何權衡得失、斟酌利弊，考驗編撰者設計教材的能力。徐鑑《音泐》以北京官話文讀音為正音，一方面剔除容易誤讀的訛音，一方面兼錄相沿已久或通行甚廣的俗音，並且以○、◎劃分是否可以施於詩文，對於蜀地塾師從事切音教學應當有極大的效益。

#### 四、《音泐》與《音鑑》之對比

個別音韻文獻應置於更大的範疇中，與其他性質相近文獻對比參照，方能彰顯文獻的特色與價值。就《音泐》而言，當將其置於何種範疇中？當代學者多從語音史角度出發，將《音泐》定位為清代北京官話的紀錄，多將《音泐》與《中原音韻》、《等韻圖經》……等被視為反映北京官話的音韻文獻相對比，透過古今文獻排比，藉以觀察語音演變的細部過程，冀能補足語音史上的缺失環節。然而，《音泐》不僅是客觀記錄方音的字表，同時也是徐鑑思索切音學的結果，體現其審音態度與設計理念，應當與性質相近的音韻著作相互比較，彰顯徐鑑的音學特點，考察與學術社群成員之間的互動，其中最具可比性的應是李汝珍《音鑑》。

落輔音而連成一詞的情況難以見到，提出新的解釋：「兩個」[liɑŋ kə/kuə]→[liɑŋ a/ua]→[lia]。見馮春田：〈數量結構合音詞「倆」「仨」的幾個問題——兼評趙元任先生的「失音」說〉，《語言研究》第2期（2002年），頁38-44。個人以為，兩者說法是觀察音變的尺度有別，並無根本矛盾。趙元任（1927）根據發音的生理狀態，以微觀尺度，推論連續漸進的音變過程；馮春田則是以宏觀尺度考察歷史文獻與方言資料，得出間斷、跳躍的音變過程。

徐鑑與李汝珍均為北人（且同為北京大興人），且二人交往密切、相知甚深。<sup>36</sup>李汝珍撰成《音鑑》初稿後交付徐鑑審訂；而徐鑑《音澍》討論切音法時，亦提及李汝珍所強調的「母同粗細」概念。《音鑑》、《音澍》二書，作者的語言背景相似、編撰目的一致，揣想二書應當如同姊妹篇一般，但實際上二書在韻圖形制與音系基礎上均有所差異，不禁令人好奇：造成二書設計差異的原因為何？各自預設的理想讀者有何不同？以下從宏觀角度比較《音鑑》、《音澍》之重大差異，並思考形制差異所欲傳達的設計意圖。

### 1. 音系基礎—北音為主 vs. 兼賅南北

《音澍》以北方語音為主體，《音鑑》則意欲兼賅南北方音。由於徐鑑未諳南音，且其預設的理想讀者為蜀地童蒙塾師，故韻圖中之字音僅就北音而之，徐鑑明確交代《音澍》審定字音的標準，云：

南音于香/廂、饅/蠻、堅/艱、山/羶之類，分之甚細。余雖北人，于數字亦頗能分之。如饅/蠻有「莫完」、「莫盤」二切；山/羶有「時安」、「時鏤」二切，是已。然究不能辨某當為「饅」，某當為「蠻」；某當為「山」，某當為「羶」也。欲兼便于南音，似當增「故灣切」、「个危切」數韻。然余于南音，究未能自信，不敢強不知以為知，故仍就北音，自抒己見。  
(頁 31)

相較之下，李汝珍弱冠之年(1782)，隨其兄李汝璜遷居至海州板浦，與江淮地區文士切磋論學，尤其在內弟許桂林(1779-1821)的指點下，知悉南方讀音之特點、辨析南北方音之歧異；再者，李汝珍編著《音鑑》懷有更宏大的理想目標，不單只作為童蒙塾師之教材，欲使天下學士均能通曉切音之理，故〈字母五聲圖〉兼

<sup>36</sup> 李汝珍以華嚴字母十三韻為基準，刪去與今異者二，新增今音十一，總成同母二十二韻。新增之十一韻，乃李汝珍與音學同道切磋討論而來，而徐鑑即是參與討論者之一。《音鑑》第三十三問：「同母十一韻，亦由數年同人切磋而成，非珍一人所能為耳。……近年得相切磋者，許氏石華、許氏月南、徐氏藕船、徐氏香垞、吳氏容如、洪氏靜節，是皆精通韻學者也。月南為珍內弟，撰《說音》一編，珍於南音之辨，得月南之益多矣。至於同母十一韻，香垞、月南各增二，藕船一，餘五韻則珍所補耳。」見李汝珍：《李氏音鑑》卷五，頁 19。

列南音與北音，不避重複、以求賅備。如此設計，雖讓韻圖顯得冗雜繁瑣，但此舉卻也擴大閱讀群眾與適用範圍，無論讀者操持北音或南音，無論只想粗通其義，或是想更入深究，均能從《音鑑》中得到滿足。李汝珍論述《音鑑》賅備南北方音的理由，云：

或曰：吾觀同母二十二音，以南音辨之，第二似與十六、十七同，十三似與十九同。以北音辨之，第九似與十同，十一似與十八同，今雙列而不刪其複，苟不諳南北音者，將何以讀之耶？對曰：吾欲刪南音之複，則不備於北；欲刪北音之複，則不備於南，所以雙列者，期於賅備方音耳。……切音之學，亦有深淺不同，學者如惟粗通其義，則方音不辨可也；欲求其精，似又不能不辨矣。（卷三，第二十四問初學入門總論，頁 22-23）

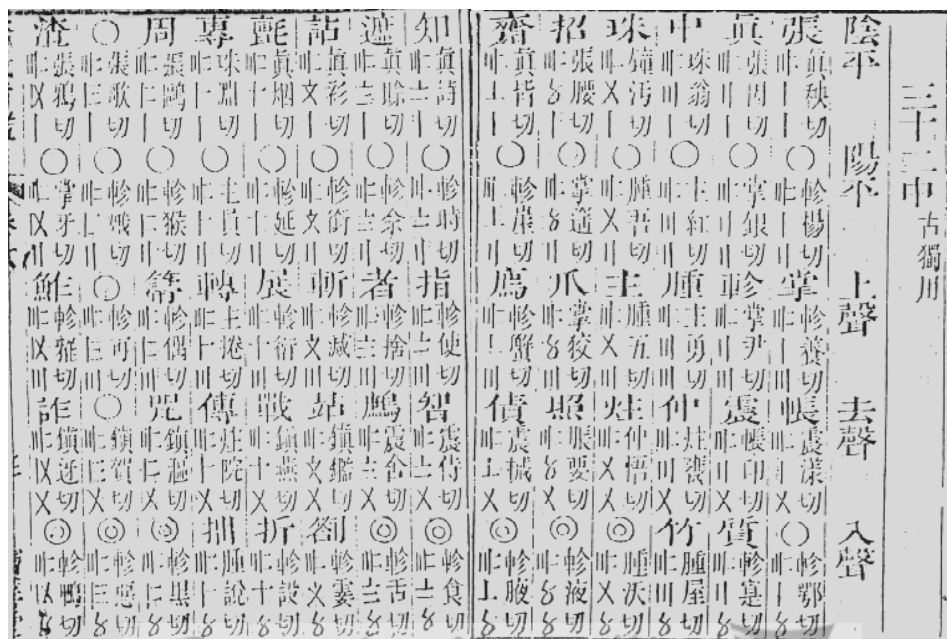
就讀者立場而論，徐鑑《音附》音系單純，以北音讀之，即可拼讀出各個格位之語音差異，縱使初學者也能體會到學習的便利；李汝珍《音鑑》兼容南北之差異，分別以北音或南音讀之，都不免感到字音多所重複，唯有兼諳南北語音之人，方能一一辨析出韻圖各個格位的不同讀法，如此對於初學者反倒徒增障礙。<sup>37</sup>

## 2. 韻圖形制—以韻分圖 vs. 以聲分圖

《音附》為童蒙識字教學而設，韻圖形制之設計依循傳統，以字韻分圖，分成三十六圖，符合辨識字韻先於分析字母之學習次第。相較之下，《音鑑》之〈字母五聲圖〉則顯得標新立異、勇於創新，李汝珍為了便於闡明母分粗細的概念，刻意違反常規，改依字母分圖，並根據字母粗細之別，分成三十三圖，圖中標注反切與射字暗碼。茲將〈字母五聲圖〉節錄如下，以便觀覽：

<sup>37</sup> 李汝珍《音鑑》對於未諳南北音者難以逐一辨讀的情形，提出辯解：「學者苟能一一辨之固善，如不能區別，或有三五音相同者，則當以所同之音，皆作複字讀之。屈原所謂：『尺有所短，寸有所長，物有所不足，智有所不明』（按：出自屈原〈卜居〉）詎可勉強為之哉。……學者惟按本處之音讀之，自能得其大義。苟能精熟，即使二十二音複者殆半，亦何害於翻切之學耶。」見李汝珍：《李氏音鑑》卷三「第二十四問初學入門總論」，頁 22-23。





[圖表 10]李汝珍〈字母五聲圖〉「32圖-中母」書影

李汝珍《音鑑·凡例》說明以字母分圖的理由，云：

前人釋論音義，類多分韻名篇，而罕有分母之書，故學者每遇切音，但知字隸某韻，而不喻應歸何母，於翻切之學，自難窮其根源。……既撰《音鑑》五卷，複製〈字母五聲圖〉一卷，凡同類之音，別其粗細，判其陰陽，俱各歸一母，同音之字，雖不備載，皆可類求。並仿韻書一東、二冬之例，以一春、二滿為次，庶學者知其歸宿，有所適從。」(卷一，頁 11)

此外，李汝珍又仿效韻書「同用」、「獨用」之例，於字母標目下註明「古獨用」（不分粗細）或「古通某」（粗細分立），例如：「三十二中」僅有粗音，故標「古獨用」；「二滿」則標「古通眠」，指「滿」（粗音）與「眠」（細音）分立，但兩者古音同歸一母（中古明母）。此舉之用意在於協助讀者辨識古之雙聲或音之粗細，即如李汝珍《音鑑·凡例》所言：「求古人雙聲或音涉粗細者，於通用兩母觀之明矣。」（頁 5-6）

儘管李汝珍的獨特設計，有其特殊考量，但因顛覆讀者對傳統韻圖的既有認

知，加上為求兼容南北方音而增添格位，遂使得韻圖冗贅繁複，反倒增加學習的難度、墊高學習的門檻。張燮承（1811-1876）《翻切簡可篇·敘》對於〈字母五聲圖〉難以卒讀，提出批評：「乙未（1835）秋獲見《李氏音鑑》，少少領悟，然其圖難於記誦，未能卒業。是冬，竹均葛君出示此篇，潛心諷誦，崇朝乃畢，口授童子三五日，亦背誦了了。夫翻切之學所以置不講者，非以法難明，以圖難讀也。」

《音泐》與《音鑑》之分圖設計，各自有其考量：徐鑑為童蒙教學而編，意依循傳統、符合學習進程，以期達到平易近人的效果；李汝珍為闡釋翻切之理，為突顯字母粗細在拼切過程的關鍵性，選擇大膽改變傳統韻圖之形制，讀者若缺乏審音辨韻的基本知識，恐怕難以充分明瞭其中奧義。

### 3. 審音辨韻—介音屬韻 vs. 介音屬聲

在漢語音節結構中，介音是指居於聲母與主要元音之間的音段。若將音節切分成「聲」（聲母）、「韻」（韻腹+韻尾）二段，介音當歸屬「聲」？或歸屬「韻」？徐鑑與李汝珍的切分有所不同。《音泐》將介音歸屬「韻」，依照介音之開齊合撮，細分出三十六個韻母；《音鑑》將介音歸屬「聲」，將字母細分成三十三類，並以〈行香子〉詞予以統括：「春滿堯天，溪水清漣，嫩紅飄，粉蝶驚眠。松巒空翠，鷗鳥盤翾，對酒陶然，便博箇醉中仙。」作為字母之標目。

儘管徐鑑《音泐》未以粗細區分聲類，但徐鑑亦能確實體會字母粗細之理，曾作「字母詩」以補蘭茂「早梅詩」之疏漏。李汝珍《音鑑》記述云：

徐氏聲甫（徐鏞）、劉氏同之，嘗以蘭廷秀「東風破早梅」二十字為母，以珍所撰同母二十二字為韻，而為射字法，所謂空谷傳聲也。徐氏香垞因廷秀二十字母粗細不分，兼與北音未備，故仿蘭氏體撰「水鳥報潮平」二十母，以補廷秀之遺，則各音於是備矣。（卷五「第二十九問空谷傳聲論」，頁1）

徐鑑〈續蘭廷秀字母詩〉：「水鳥報潮平，秋林數點明。鼉鼉窺曲岸，鼓角混寒更。」雖然不如李汝珍〈行香子〉詞之精細詳盡，但大抵上能補足蘭茂「早梅詩」粗細不清、北音未備之缺漏。茲將三者之字母分類對比如下：

蘭茂〈早梅詩〉	徐鑑〈字母詩〉	李汝珍〈行香子〉	音值
見(細)	鼓(粗)	箇(粗)/驚(細)	k-(洪)/tc-(細)
開(粗)	窺(粗)	空(粗)/溪(細)	k <sup>h</sup> -(洪)/tc <sup>h</sup> -(細)
一(細)	岸(粗)/黿(細)	鷗(粗)/堯(細)	∅
東(粗)	點(細)	對(粗)/蝶(細)	t-
天(細)	鼉(粗)	陶(粗)/天(細)	t <sup>h</sup> -
暖(粗)	烏(細)	嫩(粗)/烏(細)	n-
冰(細)	報(粗)	博(粗)/便(細)	p-
破(粗)	平(細)	盤(粗)/飄(細)	p <sup>h</sup> -
梅(粗)	明(細)	滿(粗)/眠(細)	m-
早(粗)	更(粗)/角(細)	醉(粗)/酒(細)	ts-(洪)/tc-(細)
從(粗)	曲、秋(細)	翠(粗)/清(細)	ts <sup>h</sup> -(洪)/tc <sup>h</sup> -(細)
雪(細)	數(粗)	松(粗)/仙(細)	s-(洪)/c-(細)
枝		中	tʂ-
春(粗/合口)	潮(粗/開口)	春	tʂ <sup>h</sup> -
上(粗/開口)	水(粗/合口)	水	ʂ-
向(細)	混、寒(粗)	紅(粗)/翮(細)	x-(洪)/c-(細)
風		粉	f-
無			v-
來(粗)	林(細)	巒(粗)/漣(細)	l-
人		然	ʐ-

[圖表 11] 蘭茂、徐鑑、李汝珍三家之字母粗細對照表

由上表可看出，徐鑑雖知悉粗細之理，或許是強調辨識韻母之優先性，徐鑑選擇了因循舊規，以介音細分韻類；相對，李汝珍亟欲矯正切音失準之弊，片面強調辨識字母粗細之重要，<sup>38</sup>因而選擇以介音區分聲類，務使切語上字與被切字

<sup>38</sup> 李汝珍《音鑑》論述字母之歸類不可移易，在拼讀字音時尤須仔細，云：「……至於母音(按：字母)之近，與韻迥異，一經啟齒，莫不同歸一類，不假人力，自然配合。韻可以各出己見，或分於此，或歸於彼，或以此通用，或以此獨用，而母不能絲毫移易，苟強為區別，則失其母，並失其本音矣。」見李汝珍：《李氏音鑑》卷一「第五

介音同類，方能精準切出字音。

總結本節所論：所謂「形式總是追隨著功能」，《音泐》、《音鑑》的編撰目的雖然都是為闡述切音之理，但兩者無論韻圖形式或音系基礎均有所歧異，我們得先假定設計者賦予兩種韻圖不同的功能。徐鑑《音泐》以童蒙塾師為理想讀者，用以協助塾師有序教導學童掌握切音要訣，務使韻圖簡潔易學，故形制設計多因循傳統、切合初學者的認知；李汝珍《音鑑》則是以意欲通曉切音之學者為假想對象，特別強調區分字母粗細之重要性，故在韻圖設計勇於顛覆傳統，讓學習透過自學掌握切音要訣。如此看來，《音泐》、《音鑑》均是看作協助學習切音之學的論著，但兩者深淺程度有別：《音泐》適用於零起點學習者，《音鑑》則適合用於進階學習者。

## 五、結語

同一漢字有多種可能讀音，在編撰初學入門的音韻教材時時，該如何確立正確讀音呢？如何提醒初學者避免誤讀？如何適度收納常用俗音，以備不同交際場合之需求呢？如何以簡便易曉的方式拼讀反切？如何設計合適的韻圖形式提升學習效率？上述這些問題，正是徐鑑苦心思考、亟欲解決的問題，其思考後結果正具體呈現在《音泐》中。本文即試著回溯徐鑑的時代語境，詮釋《音泐》的設計理念與音韻系統，並透過與李汝珍《音鑑》對比，突顯《音泐》的特色與價值。

等韻家基於某種預設目的，編製韻圖供特定的讀者閱讀、使用。因此，對於傳統等韻文獻之詮解，除考量韻圖文本反映何種現實音系之外，應將韻圖置於更寬廣的交際情境中，同時考量「作者」、「文本」、「音系」、「讀者」四個基本要素及其交互關係。盱衡當前等韻研究的現況，普遍存在明顯的缺失，即：以「語音」為主，較少關注「人」（作者、讀者）的因素，更少關注等韻家之間的互動交流。為矯正當前等韻學輕忽人文思想的偏失，本文延續「音韻思想史」的思路，不僅關注徐鑑個人在切音學的創意與成果，同也留意徐鑑與李汝珍之間的學術交流，希望藉由此種「以人文為本」、「以設計為軸心」的研究模式，將等韻圖研究由形式語言學的客觀主義思維—韻圖客觀紀錄現實語音，轉向形式與思想交融的非客觀主義哲學觀—韻圖形式反映設計思維，為等韻學研究探尋另一個「可能世界」。

---

問音韻總論」，頁 15。

## 徵引文獻

### 一、傳統文獻

- 明·焦竑：《俗書刊誤》，文淵閣四庫全書影本，臺灣：臺灣商務印書館，1970年。
- 明·李漁：《閑情偶記·演習部·授曲第三》卷五，臺北：鼎文書局，1974年。
- 清·徐鑑：《音澍》，中國科學院圖書館藏清嘉慶二十二年刻本，《續修四庫全書·經部小學類》258冊，上海：上海古籍，1995年。
- 清·李汝珍：《李氏音鑑》，同治戊辰年重修木樨山房藏版，臺灣師大圖書館藏。
- 清·李汝珍：《鏡花緣》，臺北：聯經，1983年。
- 清·張燮承：《翻切簡可編》，道光十七年刊本，臺灣師大圖書館藏。

### 二、今人論著

- 王松木：〈韻圖的理解與詮釋——吳焯《五聲反切正均》新詮〉，《漢學研究》第23卷第2期（2005年），頁257-288。
- 王松木：〈歧舌國的不傳之密——從《李氏音鑑》、《鏡花緣》反思當前漢語音韻學的傳播〉，《漢學研究》26卷1期，2008年，頁231-260。
- 王松木：〈論「音韻思想史」及其必要性——從「魯國堯問題」談起〉，《聲韻論叢》第17輯，臺北：學生書局，2012年，頁77-132。
- 王松木：〈變化與變異——論徐鑑《音澍》及其音系性質〉，《語言之旅——竺家寧先生七秩壽慶論文集》，臺北：五南，2015年，頁555-569。
- 王為民：〈非線性音系學與《李氏音鑑》的反切原理〉，《語言學研究》第8期，2008年，頁131-135。
- 李明友：《李汝珍師友年譜》，南京：鳳凰出版社，2011年。
- 李思敬：《漢語「儿」[-ə]音史》，北京：商務印書館，1994年。
- 李榮：〈「打」字與「騰」字〉，《方言存稿》，北京：商務印書館，2012。
- 沈兼士：〈陳寅恪《致沈兼士》〉，《沈兼士學術論文集》，北京：中華書局，1986年，頁202。
- 周賽華：〈近代北音音韻文獻《音澍》述要〉，《古漢語研究》第3期，2004年，頁13-18。
- 徐繼虹：〈王季思注本《西廂記》中「啗」字探究〉，《淮北職業技術學院學報》第

- 4 期，2009 年，頁 42-43。
- 張世方：〈社會因素與北京話清入字的今調類〉，《語言教學與研究》第 5 期，2004 年，頁 9-15。
- 張家龍：〈可能世界是什麼？〉，《哲學動態》第 8 期，2002 年，頁 12-17。
- 張清常：〈漢語漢文的一字多音問題〉，《語言學論文集》，北京：商務印書館，1993 年，頁 123-138。
- 彭志宏：《徐鑑〈音泐〉研究》，臺南：成功大學中文所碩士論文，2001 年。
- 馮春田：〈數量結構合音詞「倆」「仨」的幾個問題——兼評趙元任先生的「失音」說〉，《語言研究》第 2 期，2002 年，頁 38-44。
- 黃侃：《黃侃國學文集》，北京：中華書局，2006 年。
- 楊亦鳴：《〈李氏音鑑〉音系研究》，西安：陝西人民出版社，1992 年。
- 趙元任：〈「倆」「仨」「四呃」「八阿」〉，《趙元任語言學論文集》，北京：商務印書館，2002 年，頁 240-246。
- 趙蔭棠：〈《李氏音鑑》的周圍〉，《國語週刊》10/08、10/15，1932 年。
- 趙蔭棠：《等韻源流》，臺北：文史哲，1957 年。
- 劉曉南、魯國堯：〈摩崖群雕——《現代漢語方言大辭典綜合本》〉，《方言》第 4 期，2003 年，頁 361-367。
- 鄭智穎：《〈重訂司馬溫公等韻圖經〉與〈音泐〉之比較——兼論公元 17-21 世紀北京音系的演變軌跡》，福州：福建師範大學碩士論文，2012 年。
- 〔日〕平山久雄：〈「大」字 dà 音史研究〉，《漢語語音史探索》，北京：北京大學，2012 年，頁 1-23。