

明代梵學的理解與傳播 ——《悉曇經傳》的音學理論及其對 《音聲紀元》、《等切元聲》的影響*

李柏翰**

摘 要

此文以趙宦光《悉曇經傳》作為研究，闡明如何將梵學知識概念轉化為傳統音韻理論，並考察《音聲紀元》、《等切元聲》徵引《悉曇經傳》的具體情況，藉以追溯明代梵學概念的傳播。《悉曇經傳》堪稱明末記載梵學知識的重要文獻，透過考察此書的音學理論，將有助於瞭解明代等韻學家如何理解梵學知識理論。在這樣的基礎下，可知《音聲紀元》曾以徵引及轉錄方式承襲《悉曇經傳》，而《等切元聲》的知識背景皆源自《悉曇經傳》，並以傳統音韻觀點進行評述，可視為融合梵學理論後的延伸。


關鍵詞：《悉曇經傳》 《音聲紀元》 《等切元聲》 悉曇 梵學知識



* 本文初稿曾於「第十四屆國際暨第三十三屆全國聲韻學研討會」（臺北：東吳大學，2015年10月24日）中宣讀，承蒙特約討論人周美慧教授及《聲韻論叢》兩位匿名審查委員惠賜寶貴意見，謹致謝忱。本文為執行「中央高校基本科研業務費專項資金資助（Supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities）20720161057」、「福建省社會科學規劃項目 FJ2016B255」之階段性成果。

** 作者係廈門大學中國語言文學系助理教授

一、前言

回顧漢語音韻學史，羅常培（1935）將漢語音韻史的外來影響歸納為「印度梵語、羅馬字母、滿文字頭、近代語音學」，其中梵語的悉曇知識則讓漢字字音分析進入另一階段的開展。綜觀當代研究成果，有關印度梵語影響漢語音韻學的議題，多以漢語音韻學作為核心，進一步闡述直接或間接影響的層面。如陳寅恪（1934）、羅常培（1944）、張建木（1956）、周法高（1956）、尾崎雄二郎（1970）、祁漢森（1982）先後以「佛教影響漢語音韻學」為主題，說明佛門創制字母、轉讀佛經聲調啟發四聲、梵語字音分析促成反切、悉曇章形式影響等韻圖表；而後俞敏（1984）、竺家寧（1991）、施向東（2011）則考察等韻圖術語及形制如何從「悉曇章」轉化而來，並闡述與佛教的互動聯繫。整體而言，上述研究試圖以「印度、佛教、印度梵文、梵語」等知識面貌，考察漢語音韻學受「梵語」傳入後的轉變，其關注點在於解釋梵語傳入後對於漢語音韻學的影響成果，乃將焦點放在音韻學中有哪些層面是淵源於佛教，即術語名目、韻圖形制是如何從「悉曇章」轉化而來，兩者之間的源生關係為何。

本文將焦點轉至印度梵語的「悉曇_{去聲}（siddhām）」¹知識概念入華後在「明清時期」的影響面貌，例如：從東漢佛教傳入之後，明清時期如何理解梵學知識？如何逐漸轉化為漢語音韻學的概念？又以何種方式與漢語音韻學聯繫？長期以來，學界大多認為印度悉曇曾經盛行於唐、宋時期，而隨著宋代佛教的衰微，悉曇學已經完全消失在中國境內，僅由入唐八家帶至日本後繼續流傳。然而，其實在明代至清代期間，中國地區仍然留下零星的悉曇文獻！如以明代趙宦光《悉曇經傳》

¹ 有關悉曇一詞的譯源及羅馬轉寫，本文根據譚世寶（2009：108-110）的說法，應作「悉曇_{去聲}（siddhām）」較為準確。有關「悉曇」的定義，如譚世寶（2009：1）所云：「『悉曇_{去聲}』是古印度佛教化的文字學名稱『』（拉丁文正確轉寫應為 Siddhām）』的標準漢文對音轉寫加注拼音法，通常簡稱『悉曇』而省略了『去聲』的拼音法標注。其意譯為成就、成就吉祥。晉唐時期的漢譯佛教諸經論，常以悉曇（章）作為佛教化的字母表及綴字拼音方法的圖表及論著的敬稱。故悉曇既可轉為總稱有關印度語音文字，亦可進一步轉為總稱世間一切語音文字之學」

（1611）為例，該書曾大量記述當時的梵學知識，並被時代相近的等韻著述吳繼仕《音聲紀元》（1611-1615）及熊士伯《等切元聲》（1703-1709）有意地大量徵引，進而被轉化成兩書中的音學理論。換言之，流傳在中國的梵學知識，持續對明清等韻學造成影響。因此，若能考察這些文獻與等韻著述的互動聯繫，即能瞭解等韻學家如何對梵學概念進行理解與轉化。本文以考察《悉曇經傳》作為出發點，針對上述這些問題進行回應，試圖為明代等韻的研究提供新的途徑。首先，梳理趙宦光的生平大要及編撰理念，闡述趙宦光如何理解梵學知識概念，並改造轉化為傳統音韻理論，進而重構《悉曇經傳》所創制的韻圖圖表；其次，觀察《音聲紀元》、《等切元聲》徵引《悉曇經傳》的具體情況，並衡量受到梵學概念的影響層面，藉以釐清兩書的音學理論與《悉曇經傳》之聯繫，亦為這兩份文獻的內涵提供另一層面的解讀。

二、趙宦光及其《悉曇經傳》的成書背景

下文闡明趙宦光及其《悉曇經傳》的成書背景，藉此作為後文討論的基礎。首先，透過方志的記載與趙詒琛（1869-1948）等人所輯《寒山誌傳》，²梳理趙宦光的生平概要；其次，以《悉曇經傳·學悉曇記》闡述編撰動機與目的；最後，羅列《悉曇經傳》的編排結構，並對全書內容略作綱要式介紹，以利於後文的解讀及引用。

（一）生平概要與編撰理念

趙宦光（1559-1625）³，字水臣，一字凡夫，晚明江蘇太倉橫涇人，其生平見於《（同治）蘇州府志》的記載：

² 本書以趙宦光〈寒山誌〉、趙用賢〈含玄先生墓誌銘〉、朱之蕃〈含玄先生趙公像贊〉、馮時可〈趙凡夫先生傳〉、趙宦光〈趙凡夫自敘〉、趙均〈先考凡夫府君行實〉、錢謙益〈趙靈均墓誌銘〉、趙元復〈寒山展墓記〉等數文組成，是考察趙宦光生平的重要資料。本文採用民國初年趙詒琛、王保謨等人所輯的《寒山誌傳》（乙亥叢編本），並依此其版心葉數標記。

³ 〈先考凡夫府君行實〉云：「先君生於嘉靖己未八月十有八日，卒於天啟乙丑九月三日，享年六十又七。」（葉十六左），故知趙宦光生卒年為 A.D.1559-1625。

趙宦光，字凡夫，太倉人。……中歲折節讀書，不肯蹈常襲，故廬居寒山親墓旁。……所著書幾數十種，尤專精字學，《說文長箋》其所獨解也，篆書亦精絕。……子均，字靈均，有志節，從父傳六書之學，又從燕山僧見林授大梵字并諸字母，移日分夜，父子自相講習，遂得其精。（卷一百十二〈流寓二〉，頁2624上）

趙宦光的學術成就主要集中在文字學及篆書印學兩方面，著有《說文長箋》、《六書長箋》、《寒山帚談》等書。有關音韻學方面的淵源，曾在撰述《說文長箋》時談到，如〈先考凡夫府君行實〉所云：

時晏坐山齋，思千古絕學，惟許叔重氏《說文》一書，有成案而無詳述。……於是日披覽詳論，無分寒暑晝夜，作《說文長箋》一百卷，剖析意義不遺餘力。……因而旁及音韻之學，有吾儒所未盡，則博搜之華梵，作音聲諧五聲、四聲諸表，亦別具有書，緇流中可與談音韻之堂奧者燕山貝林仁公一人也。（葉十五右）

在撰述《說文長箋》的過程中，趙宦光開始涉獵音韻學方面的研究，而引導他更進一步深入音韻研究的人，則是當時來往密切的燕山僧人仁公。在長期與仁公研討大梵字母的過程中，趙氏逐漸會通華梵音韻的學問，其成果即為《悉曇經傳》一書。若依據《悉曇經傳》書中曾數次談及「燕山沙門仁淖」一人，可知「燕山貝林仁公」即是名為「仁潮」的僧人。⁴

⁴ 「淖」為「潮」的異體字，由於《悉曇經傳·字母總持》題為「燕山沙門仁淖撰集」，故本文引述《悉曇經傳》原文時皆依原書刊刻作「仁淖」，正文討論時則統一寫作「仁潮」。如饒宗頤（1999：4）所云：「趙氏所師法之仁淖，本書刊刻一概作淖，《吳郡法乘》則作仁淖。今按《集韻·三蕭》「淖、潮」一字。是淖乃潮之異寫。……獻廷（按：指劉獻廷《廣陽雜記》）能記趙宦光及淖公故事。其名作『淖公』，《類篇》：『淖，和也，引儀禮普淖，謂黍稷也，德能大和乃有黍稷。』作淖亦可通。惟此書《字母總持》稱撰集者『燕山沙門仁淖』，分明是淖而非潮。」另外，仁潮生平可見《西天目祖山志·卷二尊宿》所記「貝

從《悉曇經傳》所附〈學悉曇記〉可知趙宦光編撰的動機、淵源及最後成書的情況。接觸音韻學的契機是從幼年研讀《四聲等子》、《門法玉龕》開始，其後經由父含元公及僧人慧鑑的引導，開始探索音韻之學，其云：

宦光髫髻（年）⁵，得《四聲等子》于先大夫齋閣，始而不知其誰何。……因持以請之先處士，先子曰：「此吾州刺史劉君所刻，翻西竺之祕文，續東土之絕學。……」于是再揆（探）故篋，得《門法玉龕》于敵（亂）籍中，亦劉本也。間有釋氏語，由是求之名宿中人，遭蜀僧慧鑑，得其教本一二，視劉刻小有出入，不大相遠，講論數日，稍知下手，終不能見其根原。……此道非華法，五天之學，知者蓋眇，真定有漳公者，其學時十過于我。……不肖擊穎欣抃，訂期結茅紫泥澗上，曰法羸菴，公隨以大梵題額『達摩商估』，日月相將，讎確華梵。自戊戌迄壬寅，幾傾武庫，學非三藏，時同五載。時以公故，每有刺麻頭陀奉悉曇相示，以故聲明梵冊，大藏所不載者，亦歸吾山中。（頁 107-110）⁶

若根據《悉曇經傳·凡例·排攝例六》所云：「《等子》二十四排，失之略；《七略》四十二排，唐宋六十餘韻，竝失之煩。」（頁 24）可知「排」乃指「圖數」。因此，所謂的「《等子》二十四排」，應與今日劉鑑《經史正音切韻指南》（下文簡稱為《切韻指南》）的二十四圖一致；再從「此吾州刺史劉君所刻」、「得《門法玉龕》于亂籍中，亦劉本也」的線索來看，趙宦光所說的《四聲等子》

林禪師」（頁 122-123），其著作除《法界安立圖》尚存於《已續藏經》及《已新纂續藏經》之外，其餘不知存佚。

⁵ 趙宦光在《說文長箋》及《六書長箋》兩書中有使用「古字」的習慣，而在《悉曇經傳》也可見到這樣的情況。本文皆以《悉曇經傳》的原文為引述依據，並在古字首次出現時，將今日的規範用字加於括號之內。另外，有關《悉曇經傳》中所用的古字，可參考《說文長箋·卷首上·說文敘例通誤釋文》（頁 146-147）與張小喬（2007：47）整理《六書長箋》的對照表。

⁶ 有關《悉曇經傳》的引文出處，本文皆依據饒宗頤編（1999）的新編頁碼。值得注意的是，版心下方除有原版葉數標記外，另有一標記，不知道作為何用，待日後考察。

應該是指《切韻指南》一書。⁷由於趙氏當時所見《切韻指南》書中未附有〈門法玉鑰匙〉的內容，且是一種不與其他韻學撰著合刊的「單刻本」，若根據婁育（2013）比對目前可見到《切韻指南》的十種版本結果來看，儘管《切韻指南》全書的構成曾經歷不斷拼合、疊加的過程，但始終沒有出現未附〈門法玉鑰匙〉的版本。因此，在無法確切得知當時趙宦光研讀的《切韻指南》是什麼版本的情況下，僅能暫時以最接近《切韻指南》原貌的明弘治九年刻本作為對比基準。⁸

在閱讀《切韻指南》的過程中，趙宦光已經產生了音韻「根原」的相關疑惑，而後在舉辦焰口法會的機緣下，輾轉結識通曉「華梵音聲」的真定法師仁潮，並供養於法螺庵。在與仁潮法師學習的四年期間，常有烏思藏（西藏）喇嘛攜來悉曇聲明梵冊拜訪仁潮，故也成為趙宦光向其學習的相關內容。數年後，仁潮欲將歸隱天目山，趙宦光擔心此項學問將無法延續，於是興起編纂《悉曇經傳》的心願。其云：

恐此道之終昧，形骸若寄，願斯文之常懸。**意**（意）公每云：「門法妄設，後人之過舉。至若『就形』一類，尤屬謬戾。」可无（無）一言輓其末法乎？由是以等韻諸文，刺其所長，裁其所短，作〈發凡〉第一；以內典諸文，外典各母，兼收竝錄，作〈悉曇〉第二；以舊等排攝，仍其規制，正其舛俗，作〈栞（刊）定〉第（第）三；**窮**（窮）其音韻，會其唐梵，作〈五聲表〉第四；削其无形，就吾方俗，作〈四聲表〉第五；韻學散敵，古今離俗，今悉采之，作〈通韻〉第六。故（合）而題之，曰《悉曇經傳》。……殺青未竟，公遽行者，持致〈金剛頂字母〉及〈梵音十二轉表〉來自西目。視昔再加釐正，其互有出入者，乃**兩**（兩）存之。若顯誤者，則竄易之，皆金剛力也。……不肖幸生海曲，習業吳趨，**与**（與）公周旋

⁷ 由於《切韻指南》乃是翻刻古本《四聲等子》而來，故明清經常將《切韻指南》稱為《四聲等子》，可參見白右尹（2014：56-59）的詳細討論。下文為了論述的一致，除原書引文之外，皆將《四聲等子》改稱為《切韻指南》。

⁸ 根據婁育（2013：191-194）的研究，《切韻指南》可分「單刻本」與「合刻本」兩種類型，其中單刻本不與其他韻學著作合刊，以明弘治九年的刻本最接近《切韻指南》原貌。

復非一日。參華梵、辨南北、補聲文、佐儒釋，各出所長，始得大備（備）。偶然遭遇，若鬼神使之，成就後世，假手兩人耳。不然，闕一不可。（頁 110-114）

編纂期間又參照仁潮從天目山所送來的〈金剛頂字母〉及〈梵音十二轉表〉加以考訂，最後完成《悉曇經傳》一書。根據《說文長箋·長箋解題·總目·悉曇經傳發凡》云：「華字無法，常借其義作《四聲等子》，等子為音韻根本，悉曇為等子根本。因采釋典中凡系字母者數十類為『經』，彙佗文為『傳』。」的講法，本書是趙宦光透過多年與仁潮學習「悉曇」知識的編集，目的在探索悉曇與等韻間的關係，所以書中也編錄許多與音韻相關的圖表。

（二）《悉曇經傳》的編排方式

本文所採用的《悉曇經傳》版本，為饒宗頤（1999）依據現存南京圖書館所藏刻本而編集的《悉曇經傳——趙宦光及其《悉曇經傳》》（下文簡稱為《悉曇經傳》），是目前唯一可見的版本。⁹《悉曇經傳》除了書前的〈總敘〉外，全書主要由〈悉曇經傳發凡〉及〈字母總持〉兩部分組成，另附有《文殊問經字母品》、《瑜伽金剛頂經釋字母品》與當時民間流傳的「普菴咒」，書後則撰有〈學悉曇記〉一文陳述學習歷程及編纂過程。下面將原書「版心標題」視為原《悉曇經傳》各卷次的標題，整理章節編排如下表：

表 1：《悉曇經傳》的章節編排

類型	版心標題	目次	內容
序	總敘	悉曇經傳總敘	全書序言
正文第一部份	凡例 ¹⁰	悉曇總例一 梵音例二 形相例三 <small>增輕重例</small>	全書綱領解題

⁹ 原書現存於南京圖書館，題為：「悉曇經傳 二卷」，叢編項為「趙凡夫雜著四種六卷（明）趙宦光撰」。

¹⁰ 內文標目作「悉曇經傳發凡」，下文皆統一以「凡例」稱呼。

		五音例四 五聲例五 排攝例六 字母例七 唱次例八 盲師例九 栞誤例十 通韻例十一 翻竊例十二 <small>門法互詳</small> 門法例十三 <small>翻竊例互詳</small>	
正文第二部份	文殊問經	文殊問經字母品	字母品經文
	金剛頂經	瑜珈金剛頂經釋字母品	
	釋談引 釋談	刻梵書釋談真言小引 釋談真言	序言 普菴咒全文
	字母總持	字母總持引 梵書 字體 窮原 轉變 梵音十二轉圖 讀法 觀黃鐘 字母答客問	悉曇知識
跋	學悉曇記	學悉曇記	編撰緣由

書前〈總敘〉說明趙宦光欲從「音聲」小道會通唐梵的理念。正文方面，分為兩個部份：第一部分為〈凡例〉，說明古今音韻得失，並分作十三條例，可視為全書綱領式的解題內容；第二部分則收有《文殊問經字母品》、《瑜珈金剛頂經釋字母品》、釋談真言「普菴咒」及〈字母總持〉，應為編纂初成後，趙宦光再次參照仁潮的〈金剛頂字母〉及〈梵音十二轉表〉，進行收編、考訂的成果，其中從〈刻梵書釋談真言小引〉後題錄「萬曆辛亥秋日（1611）」與〈字母總持〉前題錄的「燕

山沙門仁淖撰集 寒山迦羅越趙宦光校」的線索，都可相互證得該部分的成書較晚。書後〈學悉曇記〉則詳盡陳述編撰緣由，並清楚說明動機及目的。

整體來看，若對照《悉曇經傳·學悉曇記》（頁 110-111）的六部分初步規劃、《說文長箋·長箋解題·長箋總目》（頁 98）所列「作部_後一十六卷」及《說文長箋·長箋解題·總目·悉曇經傳發凡》（頁 109）歸類的四種類型，可對照如下表：¹¹

表 2：《悉曇經傳》的內容規劃

六部分	十六卷	四總類／十三分類	
發凡第一	悉曇經傳發凡 _一 卷		總例一
悉曇第二	梵書總持 _一 卷 字母藏錄 _四 卷	梵天字母法	梵音二
梵定第三	等子梵定 ₁₂ _一 卷 門灋表 ₁₃ 附 上 等韻音聲譜 _附 上 音聲通 _附 上	華文字母法 雜圖表法	形相三 五音四 五聲五 排攝六 字母七 唱敘八 盲師九 梵誤十 翻竊十二 門法十三
五聲表第四	五聲表 _一 卷		
四聲表第五	四聲表 _一 卷 聲韻題綱表 _附 卷 華梵音聲表 _附 卷		
通韻第六	韻聲通韻表 _二 卷 聲韻損益 _附 卷 通韻訓詁 ₁₄ 五 卷	聲韻法	通韻十一

¹¹ 原書目錄與內文標目文字略有出入，〔表 2〕中為求明白全書的編排結構，故將先以目錄文字為主，並加註辨明與內文標目的異同，之後本文引用時皆將採內文標目文字為準。

¹² 內文標目作〈四聲等子梵定〉，多「四聲」兩字，本文從此。

¹³ 內文標目作〈門法表〉，本文從此。

¹⁴ 內文標目作〈通韻〉，無「訓詁」兩字，本文從此。

《說文長箋·長箋解題·悉曇經傳發凡》指出：「總《經傳》為類四，曰梵天字母法一、華文字母法二、聲韻法三、雜圖表法四，故為𑖀（卷）一十有六。」（頁109）明確指出《悉曇經傳》全書應該總共有十六卷，而這十六卷的內容，應該就是《說文長箋·長箋解題·總目》「作部_後一十六卷」的篇目。若將「作部_後一十六卷」與饒宗頤（1999）編集的《悉曇經傳》相比，此書的〈悉曇經傳發凡〉及〈字母總持〉兩部分，恰好與「作部_後一十六卷」中最前的「悉曇經傳發凡_一卷」、「梵書總持_一卷_{連部入作部}」兩卷相近。¹⁵因此，十六卷的說法，或許是原先對於《悉曇經傳》的規劃，而饒宗頤（1999）所編集的版本，則是目前僅存的版本。

三、《悉曇經傳》對梵學知識的理解

依據《說文長箋·長箋解題·悉曇經傳發凡》的規劃，全書內容應包含「梵天字母法、華文字母法、雜圖表法、聲韻法」等四部分，因本文主要說明《悉曇經傳》的音學理論，又旁及此書對《音聲紀元》、《等切元聲》的影響，故暫時僅闡述「梵天字母法、雜圖表法」的部分。

（一）梵天字母法

《悉曇經傳》以「唐（華）、梵」¹⁶兩字統稱中國與印度的字音學知識，並將這些不同於中國語言文字的概念冠以「梵」字區別，構成「梵典（梵書）、梵字、梵音」等詞語概念。為了方便論述唐（華）與梵兩種語文間的差異，下文暫以「梵文」概括書體（梵字）和語言（梵音）的概念，先闡述本書對於梵文知識的理解方式，再依序說明梵文字體刻錄的特點。

1、梵文知識理解

以下說明如何以中國的語言文字背景詮釋梵文知識，並以書中對於「彈舌音」的描述作為實例。

¹⁵ 如饒宗頤（1999：2）所云：「較本書所收《悉曇經傳總敘》及《字母總持》僅為其作部之前二種而已。」饒氏所言的「《悉曇經傳總敘》」，是指該書中的〈悉曇經傳發凡〉。

¹⁶ 如《悉曇經傳·總敘》云：「佛得其廣，儒得其略，佛得其密，儒得其疏，二家之說故未可即，亦未可離也……先从（從）小者，音聲之道，𑖀（聊）以追踪，絕不自為，一皆述作，殊塗唐梵，息（思）以兼通。」（頁1-2）

(1) 華梵差異的認識

趙宦光的梵學知識主要來自仁潮，而從仁潮所著《法界安立圖》中〈別胡梵〉、〈七梵字〉的內容來看，仁潮不僅能辨別胡、梵間的不同，也能清楚解釋梵書及梵字的來源，¹⁷可見趙宦光對於梵學方面的知識瞭解應該相當深入。當面對與中國語言文字知識完全不同的梵學概念時，趙宦光又是採用何種方式進行理解呢？首先，在梵字拼合特色方面，分別以中國漢字部首、聲調等概念作為比擬，其云：

其三十四形為母，一十六聲為父，雖生化無窮，而握法甚簡，不但華文之認一止一，認十止十，即博通數萬，難逾跬步者比也。況華文冗雜，即如《說文》五百四十部，後世增損紛廁。……梵書之法，**日**（以）三十四母為形之主，各秉一形，**日**十六轉為聲之主，各秉一聲，相為埒麗。其十六轉，坐定先後，猶華言之平上去入，絕然不紊。（頁 10-11）

蓋梵書一字具十二音，華言一字只具四聲，尚無全者^{如中字有平去聲、無上入聲，今、興、長等皆四聲不全之類}，若翻成華字反致淆亂，因震旦宗於象形，天竺貴乎聲明，聲不可以形求故也。（頁 101-102）

梵文字母之所以可用十六聲（十二個勢文）、三十四母（三十四個體文）作為拼合方式，這與梵文字體的「半、滿」書寫特色有關，故可由十二個母音符號（摩多點畫）的依附，讓梵字字形由簡而繁增加。趙宦光將此概念比擬為漢字四個聲調的變化，認為梵文十二音的拼合俱全，但卻未見漢字四聲俱全者，其根本原因都來自

¹⁷ 如《法界安立圖·別胡梵》云：「不當以梵為胡而自混濫，有以天竺為胡國者，斯言大誤，又有稱胡經、胡語等，皆非正言，當云：梵經、梵語可也。」（頁 905）；又如《法界安立圖·七梵字》云：「梵字猶古篆也，自開闢來即有其文，歷萬萬餘年，古今不易、不同，此方文字篆輕遷訛，元從梵天傳來，故曰『梵書』……詮梵音者，是為梵字，總持經中，明諸利益，如存阿字，而入定觀字輪……。世間文字有六十四種，第一梵書，第二佉樓書，乃至蓮華樹葉右旋擲轉至六十四書，名一切種音，六十四種書中，梵書為第一，故知梵書為文字之王。」（頁 906-907）

華、梵兩語的字體書寫差異。¹⁸

其次，在談論華梵兩語的本體差異時，趙宦光則引入「易卦、律呂」等概念作為詮釋，其云：

經中有𠂔（半）字，有滿字，𠂔字悉檀字母也，滿字即合變所成者也。𠂔字，如☰乾、☷坤單卦之類。滿字，如☯否、☯泰重卦之類。（頁 96-97）

觀夫中原律呂之本起自黃鐘，黃鐘生十二律，十二律還相為宮而成六十調。……是知黃鐘一聲為萬聲之元，聲氣之中和純粹者也。竊謂字母之變略侶乎此。何者？如一阿聲生十二聲又復生出三十四母。三十四與十二互為經緯，復生出三百七十四子聲兼母三十四，共為四百單八字。然則四百八即十二，十二即一，一者阿也。是知阿聲者為眾聲出入之門，抑亦黃鐘之謂乎。（頁 103-104）

面對嶄新的梵文知識體系，趙宦光採以中國固有的「易卦、律呂」等傳統文化體系，試圖建構兩者相互融合的途徑，而這樣的理解方式其實也屢屢發生在明清等韻學科當中。換言之，中國士人在解析一套陌生的語言體系時，經常採取「易卦、律呂」等傳統知識的套用途徑，讓陌生體系轉換為自身理解的知識內涵。

此外，平田昌司（1984：181-191）指出宋代以前中國音韻學的外在影響主要有兩個方面，一為漢代以來的術數家思想，二是印度系統的語言思想。其中術數家思想即為律呂、象數等傳統文化概念，而印度系統的語言思想則是悉曇學的語音拼合表。若從這兩條歷史脈絡來看，至少從明代開始，士人也以律呂、象數等概念詮釋印度的梵學思想。換言之，律呂、象數與悉曇的兩項思想影響已經又進一步融合互動。

¹⁸ 梵字悉曇的運用主要由基本五十一個字母相互組合變化形成，包含體文、摩多（摩多點畫）、接續半體等基本概念，可參考林光明（2007a：44-45、154-164）的說明。然而，本文不採取林光明將梵文字母分為「母音、子音」的說法，而承繼譚世寶（1995：41）以悉曇梵字的「勢文」及「體文」作為討論梵字拼合的根據。

(2) 彈舌音的描述

梵語有部分語音是無法與漢語完全對應，其中特有的「捲舌音」(retroflex)就是其中一項，如義淨《梵語千字文》就特別提及「讚詠歌管，博奕酒醫，梵音彈舌，悉曇莫忘」(T54, no. 2133B, p. 1198, a15-16)的難忘印象。而《悉曇經傳》亦曾談及此問題，「彈舌」和「彈指」兩詞出現於〈梵音例二〉，其云：

彈舌者，五天音聲用事，辨悉豪(豪)芒，其用甚廣，一法不足以𪛗(應)之，遂加彈舌，而聲為二用。于是不彈為一義一用，加彈為一義一用。若彈指，則又溢于𪛗(喉)舌之外而為三用矣。華言皆無此法也，譯者无字當之，不得已而于字旁贅以口字，而為彈舌之別，不成文也，如𪛗譯刺_{不彈舌}、𪛗譯喇_{音同刺、彈舌呼}之類。(頁13)

若依據林光明(2004)《蘭札體梵字入門》來解讀此處的蘭札字體，可知不彈舌「刺」(𪛗)與彈舌「喇」(𪛗)兩字分別對譯 [la] 和 [ra]，所以「彈舌」用來專指梵語特有的「捲舌音」特徵，並藉由加上「口」字偏旁的對譯漢字作為標記。¹⁹彈舌 [r] 音的特徵如 Whitney (1924/2008: 18) 所云：

The ʀ r is clearly shown by its influence in the euphonic processes of the language to be a lingual sound, or one made with the tip of the tongue turned up into the dome of the palate. It thus resemble the English smooth r, and, like this, seems to have been untrilled.

梵語 ʀ (r) 發音時，舌尖捲起觸及硬顎前部(齒齦脊後某處)，類似英語中的平滑

¹⁹ 趙宦光認為《五音類聚四聲篇海》、《五音集韻》不瞭解這樣的作法，反視為新字收入解釋。如〈梵音例二〉云：「故《篇韻》口部，所增俗書讀多者，太半此類誤入也，不知者認為有義，而仍讀華言不彈之音，謬矣！《集韻》之人，淺妄雜廁，不可不辨(辨)。又有華字先有从口者，如哆丁可切、𪛗盧器切之類，而譯人誤取，同形異法，華梵迴絕矣。」(頁13-14)

r 音，但沒有顫音。

這種加上「口」字作為標記的方式，儲泰松（1995：10）指出是為了處理梵文 r、r 的增字譯音規則，其云：

漢語沒有顫舌音，所以要準確譯出帶 r 的音節，就必須用輔助手段，即夾注和增字。有關 r 的夾注上文說過，多是「彈舌呼之」、「轉聲讀」之類，不常見：常見的是增字。它包括兩方面：加字和加偏旁……加偏旁是指加口字旁，也就是說，加口字旁的字對的是帶 r 的音節。

林光明（2011：101-102）更進一步解釋這類標識出現的原因，乃在於譯經師經常使用漢語「來母」的 [l] 同時對譯梵語 r 和 l 兩個輔音，其云：

由於漢語聲母只有 l，沒有 r，譯經師以「來母」對譯梵文 r 和 l 兩個輔音，「來母」對 r 是音近代替，古代譯經師都是用這個方法。

大致來說，不空和其弟子慧琳的音譯習慣是，以帶口旁漢字譯 r，或小注「轉舌」提示該字為 r。有時二種方法都用，有時只用一種。而玄奘譯音就不一定了，有時以帶口旁漢字譯 r，有時不是。

為了分辨原先 [la] 和 [ra] 兩音的不同，加「口」的「譯經音注」就成為辨別的重要關鍵。

有關於「彈指」的音韻特徵，此處並沒有特別加以說明，而全書也未再提及。若從「若彈指，則又溢于喉舌之外而為三用矣」的描述來看，「彈指」應為梵語 *acchaṭā* 的意譯，即以拇指與中指壓覆食指，復以食指向外急彈而摩擦彈出聲音的動作。「彈指」為古代印度所盛行的風俗，帶有虔敬歡喜、許諾或警告等意涵，現代則多以稱呼時間極微短暫的感覺。

2、梵文字體刻錄

《悉曇經傳》雖以「悉曇」為名，但全書所使用的文字卻只有「蘭札體」及「通用藏文字體」兩種，完全未見悉曇體梵字。趙氏將梵音的「悉曇」兩字理解為

華文中的「字母」，²⁰並對當時流行的梵文字體進行描述，如〈悉曇總例一〉所云：

梵音悉曇者，華言字母也，其字始于五天。……其文二種（種），猶此方之真、艸，流至烏思藏，俗尚淺直，稍變其書，減消（省）字母，文雖散而聲還合，譬之漢字之偏傍配合成一字。而烏思之于梵書，則以偏傍排列不併，數字讀作一聲，但用一小點間之，具𑖦（眼）者始能識其本體，謂之小西天，亦有真、艸二種。（頁 5-6）

如同中國書寫文字的「真、艸」字體變化，當時流傳的梵文「蘭札體」（rañjana）也有正、變之分，而漢地的梵字傳至西藏（烏思藏）後，則產生「小西天字母」，亦有類似「真、艸」²¹字體的變化。

〈字母總持·字體〉所載錄的梵字分別有「大梵書正體」、「大梵書變體」、「烏思藏小西天字母」等大小二梵三體梵字。依據林光明（2008）的研究，其字體分別為梵文蘭札體、梵文瓦德體與通用藏文字體。蘭札體與瓦德體（vartu）的字形非常相似，可從第一筆字頭有無作明顯區分，有字頭為蘭札體、無頭字為瓦德體，兩者與英文印刷體和書寫體的情況類似，而前者用於正式文書，後者用於日常行文。²²烏思藏小西天字母部分，則為「通用藏文」三十字母系統，是拼合藏文時

²⁰ 確切來說，本書的「悉曇」一詞有多種含意，如林光明（2008：666-667）歸納〈學悉曇記〉、〈悉曇總例一〉、〈梵音例二〉的說法，指出本書「悉曇」一詞的定義，應有「聲明（文字、文法學）、梵文字母、發音方法、梵文字音與母音的拼合」等四種指稱。

²¹ 如廖本聖（2002：1）所云：「藏文的楷書主要摹仿自『蘭查體』（藏 Lan ccha），而藏文的草書則仿自『瓦爾都體』（藏 Vartu）……藏文楷書的原意為『有頭字』，這是因為每一個藏文字母的上方有橫劃……藏文草書，其原來意思為『無頭字』，顧名思義，它不若有頭字一般在字母上方有明顯的橫劃。」

²² 有關兩字體的內容描述及字體對照，可參見林光明（2004：9-10、12）。另外，林光明（2004：12）認為不應該以「烏爾都體」稱呼「瓦德體」，其云：「不少學者常以『烏爾都體』稱呼『瓦德體』，按瓦德的梵文為 vartu，va 翻成『烏』（u）似乎不妥；且『烏爾都』似已約定俗成為英文 urdu 的譯名。烏爾都語乃用波斯阿拉伯文字母（Perso-Arabic script）書

所使用的文字系統，並無法完整對應梵文音譯的轉寫，而能完整對應藏文梵字者，應為「轉寫梵文的藏字」，即「藏文梵字」²³五十字系統。另外，從書中另行編錄的《文殊問經字母品》（頁 73-76）、《瑜伽金剛頂經釋字母品》（頁 77-80）及《普庵咒》（頁 83-86），也可以見到將其特別刻入蘭札體梵文的情況。

此外，〈字母總持〉中載錄的〈梵音十二轉圖〉（頁 98-101）應該就是仁潮託人從西目山帶來的「梵音十二轉表」，當時趙宦光曾依據相關資料再進行修訂，最後完成如下：

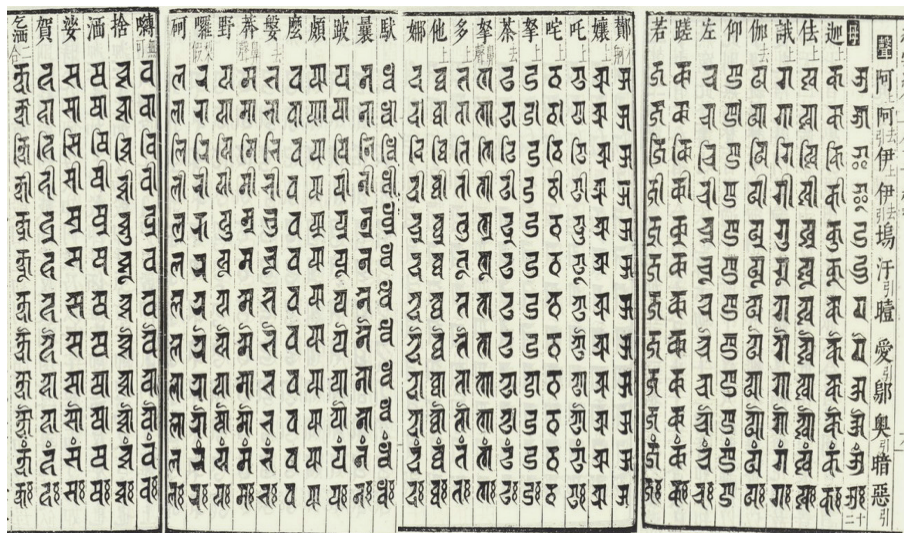


圖 1：《悉曇經傳·字母總持》的「梵音十二轉圖」

寫的一種印地語（Hindi），屬巴基斯坦的官方語言，並通行於印度（約五千萬回教徒間）、毛里西斯（Mauritius）與斐濟（Fiji）等地區。由此可知，烏爾都一詞容易造成誤解，所以筆者認為 vartu 一詞的譯語，以使用『瓦德』為宜，即使不用瓦德譯名，也應避免使用『烏爾都』一詞。」

²³ 如林光明（2005：8）所言：「藏族為了翻譯外來語的梵文，很早就發展出一套專為對應梵文的字母系統。藏文有三十個字母，梵文有五十個字母，為了音譯梵字，藏族在三十字母的基礎上，發展了對應梵文的五十字系統，筆者稱之為『轉寫梵文的藏文』，或簡稱為『藏文梵字』。」

本書雖載錄十六摩多、三十四體文的五十字母形式，但該圖聲母部分卻排除了「別摩多」（四流音 $r \bar{r} l \bar{l}$ ）部分，選擇十二摩多而形成〈梵音十二轉圖〉的形式，如〈梵音例二〉所云：

梵音十六轉，攷貝葉流傳梵本，或闕後四轉者，或具而小異者，或倒其文者，詳略不同。昔与漳公求之，莫得其指，及弇山人為典屬國，錄其成案。其言謂：「後四轉，華人所不能道，其音溷入佗轉，故流傳者或不錄。」
（頁 14-15）²⁴

有關「四流音」的語音特點，趙氏及仁潮並無深刻的理解及判斷，僅能從往昔相關記載加以取捨。「梵音十二轉圖」並不像梵文《悉曇章》的內涵，大量羅列字母拼合的各列方式，僅呈現相當於《悉曇章》的初章部分，²⁵共載錄 420 個梵字作為一種拼合的說明，已與原先《悉曇章》的教導用意大為不同。

依據林光明（2008）逐一檢視〈梵音十二轉圖〉的 420 梵字的成果，發現書寫者的字形筆法相當純熟，但卻在漏寫或誤寫母音符號偏旁的訛誤上高達 109 字。若從〈字母總持·讀法〉中拼合理論的清楚說明來看，實在令人不解為何會發生這麼多錯誤！林氏認為或許與梵字知識是輾轉由西藏僧人教導，且藏人平日並非使用梵字有關。

（二）雜圖表法

根據《說文長箋·長箋解題·長箋總目》所列「作部_後一十六卷」，趙宦光創制的圖表法應該包含：〈等子彙定〉（內附〈門瀾表〉、〈等韻音聲譜〉、〈音聲通〉）、〈四聲表〉（內附〈聲韻題綱表〉、〈華梵音聲表〉）、〈五聲表〉，但

²⁴ 類似的主張也見於〈學悉曇記〉，其云：「十二轉者，即十六聲母，華梵攷詳，或全或闕。昔公亦不能無疑，及讀瑯琊氏_報（藝）苑，弇州為典屬國時，官家具有其法，略為鈔摘。其言以為後四母音聲微密，彼此難辨，東土舌強，溷歸佗母，以故西來貝多，每為刪削，是則十二、十六，无他意義，惟不為用者表不具耳。」（頁 111-112）

²⁵ 如〈字母總持·轉變〉云：「略示初章十二轉音如左，知此則無盡梵音思過_半矣。」（頁 97）

由於現存《悉曇經傳》內容主要是針對〈等子栞定〉、〈四聲表〉、〈五聲表〉三表進行闡述，故下文僅能暫時先討論這三表的內容，並說明韻圖圖表的唱讀與使用原則。

1、三種圖表刊定

趙宦光在研習《切韻指南》的過程中，曾對書中訛誤加以刊定，其云：

舊四聲、等行世已多，此不具錄。今更定者，一曰〈等子栞定〉，全用元式，去泰去甚，**𪛗**（前）其俗謬而已，自有敘例詳之。二曰〈四聲表〉，縱橫皆四，凡可合者，潤在半齒、半舌，略其變宮、變徵，悉并歸一輕母，以就本土之音。……三曰〈五聲表〉，縱橫皆五，凡成音節，即無論字之有無，亦無論音之南北，悉分立一母，以**𪛗**古今八方之道。（頁 7-8）

這些刊定的圖表是改造舊家等韻的成果，而全書又有將〈四聲〉、〈五聲〉稱作為二表，²⁶也有將〈栞定〉、〈五聲〉稱作為二表的情況。²⁷因此，可知主要刊定的圖表分別為〈等子栞定〉、〈四聲表〉、〈五聲表〉三表。下文依據〈五音例四〉、〈五聲例五〉、〈排攝例六〉、〈字母例七〉，依序解說「五音」、「聲調」、「韻圖攝名及圖數」、「字母數量及代表字」等內容，進而重構出〈四聲表〉、〈五聲表〉、〈等子栞定〉。

（1）五音

從〈五音例四〉可知，將傳統發音部位的「牙、舌、脣、齒、喉、半舌、半齒」與五音「宮、商、角、徵、羽、半商、半徵」，更改為「**𪛗**²⁸、舌、吻、齒、

²⁶ 其文分別為：「今吾土音，上聲絕然有二，而四聲行之已久，將通古今彼此之二法，于是作〈五聲〉、〈四聲〉二表。」（頁 23）與「今之〈四聲〉、〈五聲〉二表，立一尼母，即舊等之泥孃二母合并。」（頁 31-32）

²⁷ 其文如：「**𪛗**、從二母合一，日、禪二母極交互，但禪母全齒音，日母兼舌音，而南人讀之多潤，今將攝入，以便初學若詳察微細，則有〈栞定〉、〈五聲〉二表具在。」（頁 33）

²⁸ 根據饒宗頤（1999：3）所云：「趙書《五音例》謂『見谿群疑，今考《樂典》謂為𪛗音，名實俱稱。』𪛗即𪛗也。」又據清·畢沅《經典文字辨證書·卷一·四部》（北京：中華書局，1985，頁 6），可知「𪛗」為「𪛗」字。

喉、半舌、半齒」，分別對應「宮、商、角、徵、羽、半徵、半商」。²⁹

(2) 聲調

從〈五聲例五〉可知，除了傳統的「平上去入」四聲外，趙宦光更依據「江南乃有五聲」的方音特點，推衍出五聲之說，其云：

今吾土音上聲絕然有二，而四聲行之已久，將通古今彼此之二法，于是作
〈五聲〉、〈四聲〉二表。五聲所以致其極，四聲所以就其簡。……平聲哀
而安，上聲厲而舉，展聲曲而通，去聲清而遠，入聲直而促。（頁 23-24）

可知〈四聲表〉的聲調為「平上去入」，而〈五聲表〉的聲調為「平上展去入」。值得注意的是，除增加「展聲」的部分以外，其聲調調值描寫乃與日僧了尊《悉曇輪略圖抄》所引《元和新聲韻譜》云：「平聲者哀而安，上聲勵而舉，去聲清而遠，入聲直而促。」（T84, no. 2709, p. 657, a14-15）一致，³⁰反而與明·釋真空《新編篇韻貫珠集·類聚雜法歌訣第八·訝四聲》所云：「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。」不同。

(3) 各圖攝名及圖數

由〈排攝例六〉可知，趙宦光修改前人分類，另作十四攝二十八圖。³¹十四攝分別為：「遮、羅、圖、攷、開、殯、網、洞、闡、群、聲、等、梵、音」，且可

²⁹ 參見《悉曇經傳·凡例·五音例四》，頁 18-21。其中趙宦光主張「商」字應讀作「湯」音，其云：「商、湯聲同，說《詩》者轉湯如商，非是！以五音攷之，當轉商如湯，乃得本位。試攷〈虞書〉：『湯湯洪水方割』，果使讀商，則聲義竝遠矣。」

³⁰ 該段文句又可見《玉篇》所附神珙〈四聲五音九弄反紐圖·序〉中所引唐陽甯公及南陽釋處忠所撰《元和韻譜》，譜曰：「平聲者哀而安，上聲厲而舉，去聲清而遠，入聲直而促。」；而王利器校注（1983：474-482）《文鏡秘府論·西卷·文筆十病得失》時，認為該段文句可能本於隋代《文筆式》一書，實又肇端於沈約。關於此問題，還可參見尉遲治平（1994）及譚世寶（2009：367-368）兩文。

³¹ 從〈排攝例六〉所云：「《等子》二十四排，失之略；《七略》四十二排，唐宋六十餘韻，竝失之煩。」（頁 24）可知，「排」乃指「圖數」。然而，汪大明（2012：81）卻誤將「二十八排」當作「二十八聲母」。

分作「外、內、中」三聲，其特徵分別為「開口讀、閉口讀、開口而聲從鼻出」，各配有「20、4、4」圖數。³²可將其整理如下表：

表 3：二十八圖的分配

十四攝名		音韻特徵	圖數
外聲	遮、羅、圖、攷、開、殳（已上六攝具三聲）、網、洞（已上二攝俱四聲）、闌（八聲）、群（十二聲）（已上十攝具外聲）	開口讀	20
中聲	聲、等（已上二攝具中聲）	閉口讀	4
內聲	梵、音（已上二攝具內聲）	開口而聲從鼻出	4

趙宦光認為這樣能修補原先分併上的缺失，而「二十八圖」的分類則是經過調整後最好的安排，其云：

今于音分字具者分之，音潤則合、字闕則空，作二十八排，以像天之全體，開闔自相畸偶，合一十四攝……所以分、所以并者，偏方音聲限之也。所以詳、所以略者，古今正俗釐正也。所以先、所以後者，音聲清濁異同也。千載而下，庶幾君師一職，會五方之音，補不足之字，乃成全書。（頁 24-26）

可見趙宦光憑藉自身方音特點總歸為十四攝、二十八圖，而其中心指導仍離不開常見的「天聲地音」的思維。

（4）字母數量及代表字

由〈字母例七〉所云：「由是作見毆群疑二十母，如〈四聲表〉；又作見毆晤群疑二十五母，如〈五聲表〉；若其全加無減，如〈等子栞定〉，而後詳略正俗各得其所。」（頁 33）可知〈四聲表〉為二十母、〈五聲表〉為二十五母、〈等子栞定〉為二十三母。以下根據〈字母例七〉的記述進行重構：

³² 參見《悉曇經傳·凡例·排攝例六》，頁 24-25、28-29。

a. 〈等子栞定〉增設的「輕、重母」

三十六字母應採「各母用輕重纏行」³³的方式，故以《切韻指南》作為基準，擴充原來《切韻指南》三十六個字母，其云：

見、谿、群、疑、曉、匣、影、日八輕母，須各加一重母于上方是。如見上加干、谿上加開、群上加喬、疑上加危、曉上加好、匣上加合、日上加習之類。其諭、來二母者重音也，亦須加一輕音于下方是，如運、離之類。輕、重母全，方始字字有歸，若必欲從簡，便當盡黜重音，全用輕音足矣！至如舊等或詳或略，則彼此无據。（頁 30-31）

下表將增加的「輕、重母」以粗體標楷字標示，未提及者以「□」³⁴暫缺：

表 4：〈等子栞定〉的「輕、重母」

半喉	半舌	喉音	齒頭/正齒	重唇／輕唇	舌頭/舌上	牙音	切韻 指南
日	來	喻影匣曉	邪心從清精 禪審牀穿照	明並滂幫 微奉敷非	泥定透端 孃澄徹知	疑羣溪見	
日	離	運匣曉影	邪心從清精	明並滂幫	泥定透端	疑群谿見	輕
習	來	諭 合好 □	禪審牀穿照	微奉敷非	孃澄徹知	危喬開干	重

由於趙宦光並未說明增補疑前曉後等十母的原因，而其相較於原先的十母，也無語音上的對立關係，所以若從〈門法例十三〉曾以「輕重例」解釋音和、類隔門法的情況來看，或許僅是以主觀意識達成「輕重纏行」的理念。因此，可知〈等子栞

³³ 如〈字母例七〉云：「昔偶用見、谿等三十六字以為《集韻》之首，因而通之天下，行之既久，口熟耳便，遂不能改。不改亦得，但須各母用輕重纏行，乃為全書。若止謂端、邦、精十三母加知非照十三母者，亦未之詳謗耳。」

³⁴ 依據熊士伯《等切元聲·卷十·閱諸韻書》所云：「於『見、溪、羣、疑、曉、匣、影、日』八母上，加『干、開、喬、危、好、合、明、習』八重母，於『諭、來』二母下加『運、離』二輕母，以配知、非、照母，是不明三十六母之義也。」（頁 161）可知「□」字應為「明」（即「嬰」）。

定〉應是從《切韻指南》轉化而來，且相對於〈四聲表〉、〈五聲表〉分別為了適應南、北方音來看，〈等子栞定〉應是「輕、重母」皆立，故將其重構如〔表 5〕。

表 5：〈等子栞定〉重構圖

日 習	離 來	運匣曉影 論合好□	邪心從清精 禪審牀穿照	明並滂幫 微奉敷非	泥定透端 孃澄徹知	疑群谿見 危喬開千		
齒半	舌半	喉	齒	吻	舌	單		
商半	徵半	羽	徵	角	商	宮		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	平	一 等
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	上	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	去	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	入	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	平	二 等
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	上	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	去	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	入	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	平	三 等
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	上	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	去	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	入	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	平	四 等
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	上	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	去	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○	○○○○	入	

b. 〈四聲表〉的二十母

「二十母」應從刪併《切韻指南》二十三母而來，其中已更換部分字母代表字。刪併部分，合併「日、禪」母，取「日」母替代（頁 33）；合併「匣、喻」母，取「匣」母替代，並以「諧」字替代（頁 35）；合併「神（牀）、從」兩母，取「神」母替代，推測或許齒音從「五個聲母」歸併為「三個聲母」（頁

33)。歸納如下（頁 32-34）：

表 6：〈四聲表〉二十母的用字

原作	邦非	滂敷	竝奉	明微	照	穿	牀	影	曉	匣	谿
更作	倣	佛	梵	微	昭	揣	神	隱	顯	諧	毆

此外，將「曉匣影喻」改從《七音略》「影曉匣喻」的次序。因此，〈四聲表〉的二十母分別為：「見毆群疑、端透定尼、倣佛梵微、昭揣神、顯諧隱、來、日」。以「遮攝」為例將〈四聲表〉重構如下：

表 7：〈四聲表〉重構圖

日	來	隱諧顯	神揣昭	微梵佛倣	尼定透端	疑群毆見	遮 攝	
齒半	舌半	喉	齒	吻	舌	畢		
商半	徵半	羽	徵	角	商	宮		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○	平 上 去 入	一 等
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○	平 上 去 入	二 等
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○	平 上 去 入	三 等
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○	平 上 去 入	四 等
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		
○	○	○○○	○○○	○○○○	○○○○	○○○○		

c. 〈五聲表〉的二十五母

若在《切韻指南》二十三母不刪減的原則下，先從「見敲群疑」增為「見敲晤群疑」、再增加「○_{無字}」一字（頁 32），即為二十五母。其中「○_{無字}」並未說明放於何處，推測與「端透定尼」放在一起。此外，齒音「審禪兩母」沒有特別說明，暫以「昭揣神□禪」處理。³⁵因此，〈五聲表〉的二十五母分別為：「見敲晤群疑、端透定尼○、微佛梵微、昭揣神□禪、顯諧隱諭、來、日」。以「遮攝」為例將〈五聲表〉重構如下：

表 8：〈五聲表〉重構圖

日	來	諭隱諧顯	禪□神揣昭	微梵佛微	○尼定透端	疑群晤敲見	遮攝	
齒半	舌半	喉	齒	吻	舌	單		
商半	徵半	羽	徵	角	商	宮		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○	平上展去入	一等
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○	平上展去入	二等
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○	平上展去	三等
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		

³⁵ 此書可能將齒音的「精清從心邪」與「照穿牀審禪」合在一起討論，本文暫以「照穿牀審禪」作為取代。

○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○	入	
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○	平 上 展 去 入	四 等
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		
○	○	○○○○	○○○○○	○○○○	○○○○○	○○○○○		

2、圖表的唱讀與使用

下文說明韻圖圖表的唱誦次序及方法，並說明會通南北語音的「韻隨法轉，字隨韻轉」之原則。

(1) 唱韻的次序及方法

〈唱次例八〉清楚詳細描述初學者向韻師學習等韻唱誦的次序及方法，這是在其他文獻僅少看見的。首先，必須辨正「字母」讀音，藉以作為唱韻的基準，其云：

唱韻次敘，先唱字母，正其譌，辨其異聲同音，使知清濁互奏。……又須未唱韻時，先識字母。凡南北方音，習俗譌亂，交互相犯者，韻師竝須示以本母具在某排某位，將弄後清濁、上下輕重、排攝開闔、³⁶舌音聲，一一校量分明，使知七音一呼而至，四聲不召自來。（頁 38）³⁶

由於各地方音不同，故必須先矯正字母讀音，使學習者辨其排位。其次，配以平上去入四聲唱誦練習，大致有三種方式：

其法有三：初讀時，一字一點，四聲并母而五；再讀時，弄三聲三點，後入

³⁶ 〈形相例三〉也有先辨正「字母」讀音的說法，其云：「初習等韻，先將字母各文讀正音聲。若方言交互不清者，須取此母所覓之排，示以母位，橫讀豎讀比類校量。若又認不清，可令聽韻師出聲開、闔、長、短，更以手指作脣、齒開闔之狀，使之熟斂，便知端的。」（頁 16）

聲合母作一點而四……；三讀時，平上二聲作一點，去入母三聲作一點，衍長其音而成韻，三法互用，雜以疾徐，此聲韻之梯航也。（頁 39）

經反覆熟練唱習字母之後，才算完成必備的辨音能力。接著，正式以韻圖例字作為唱誦練習，其云：

次橫唱四聲四等，每字一點，勻聲徐出，如琴瑟之相合……。

次唱綱領，每聲跳唱，若和者，四等連屬，若不和者，姑且別起，以俟更定。

次直唱還母，唱完一等，再唱前等首平聲一字。亦作一點，帶下後等，使輕重交合……。

次如菴唱，而平、上合一點，去、入母合一點，稍引其音，以調為主。

次如菴唱，而每行還本位平聲，不須還母矣。一平帶二平……使知字字皆母，母可母立，字自有母具于已聲也。

再唱綱領，每等每音唱首字，自平至入，自一至四。……次跳唱，如菴綱領，清完唱次，次完唱濁，濁完唱半，亦自平至入，自一至四。（頁 39-41）

若以《切韻指南》的韻圖格式來看，每圖橫列三十六字母，縱先分四等，每等內再分四聲。首先，所謂的「橫唱四聲四等」，即是由右至左，依照一等字平、上、去、入聲之序，逐一唱誦各圖所編錄的全部韻字；其次，「次唱綱領，每聲跳唱」，即是由上至下，以跳唱一二三四等之序，唱讀平、上、去、入聲；第三，「次直唱還母」，即是由上至下，先唱一等平、上、去、入四聲，依序再唱二、三、四等，每換等唱時，再唱前等首平聲一字作為接續起音。最後，依照類似的方式，交叉運用，等唱誦熟練後，即可不再限於字母。

趙宦光則將此種唱誦方法運用在自己創設的二十八圖上，其云：

韻次須用三聲「遮攝」為首，然習學者須以十二聲「群攝」入門，此為完

局，不欲使初學者，以闕漏法先入胷中，反生阻隔耳。次八聲、次四聲、次三聲，如此讀徧，便知音後了然有敘，完闕絕然不紊。……禪家以音聲為小晤，誠然哉！（頁 41-42）

主張先從十二聲的群攝著手，進而以八聲、四聲、三聲，如此則必能領略佛門通音為小晤門之理。

（2）會通南北語音的準則

待三表刊定完成後，趙宦光以「韻隨法轉，字隨韻轉」的原則加以實施，如〈盲師第九〉所云：

等法既定，韻隨法轉，字隨韻轉。若反以字从俗，以韻从字，如北之疑諭，南之匣喻，以至止攝三等，吻音六字之類，謬戾迭出，皆習俗泥于胷中使之耳。即使南北風氣不齊，當以我之不能學彼所能，息之息之，鬼神通之，即使人各有見，但須變法，不當變韻，變在法外，不在法內，法內齟齬，敗俗之夫也，姑置勿論。（頁 45）

可知「法」是為了詮解南、北語音差異的準繩之法，其標準規則展現於〈等子栞定〉、〈四聲表〉、〈五聲表〉中。所謂「轉」則如「悉曇章」中摩多與各個體文「相互拼合」的過程，³⁷所以「韻隨法轉」即指每攝圖中各韻隨著規則拼合語音；「字隨韻轉」則是說明各韻的語音例字都從一定的規則拼合而出。因此，儘管南北兩地方音不定，只要「等法」既定，各韻隨著規則拼合，錯誤就不會再出現，也能融通南北語音。

³⁷ 如趙蔭棠（1957：16）所云：「『轉』是拿著十二元音與各個輔音相配合的意思。以一個輔音輪轉著與十二元音相拼合，大有流轉不息之意。《韻鏡》與《七音略》之四十三轉，實係由此神襲而成。」其中，趙氏「元音」及「輔音」的說法，應改為「摩多」及「體文」較為精確。

四、梵學概念的傳播——挪用《悉曇經傳》的理論

吳繼仕《音聲紀元》及熊士伯《等切元聲》都曾大量引述《悉曇經傳》的音韻觀點作為自己的理論基礎。《音聲紀元》以徵引和轉錄的方式承襲《悉曇經傳》的音學理論，而《等切元聲》則透過《悉曇經傳》對「釋氏字母」概念的說明延伸出自己的梵學知識的理解。其中《音聲紀元》與《悉曇經傳》的時代接近，又以「不具名」的方式進行徵引，或許會有原創者與引述者的疑惑出現！然而，不論從撰述時間的先後，或兩者文字的比對來判斷，我們都可以明確知道《音聲紀元》以不具名方式引用了《悉曇經傳》的音韻觀點，並有意識刪除「梵文知識」而改以「律呂風氣」取代。下文對照兩書取用《悉曇經傳》的情況，說明其運用的方式及目的。

（一）《音聲紀元》的音學理論

雖然《悉曇經傳》（1611）與《音聲紀元》（1611-1615）的撰述時間相近，但不論在《悉曇經傳》或《音聲紀元》的書中，卻都沒有任何提及對方的論述，不禁令人疑惑兩者究竟是如何產生聯繫！若從《悉曇經傳》的撰述背景來思考，《音聲紀元》也從《五音集韻》及《經史正音切韻指南》的改正而來，或許因此才會大量借用《悉曇經傳》的音韻觀點。另外，由於《悉曇經傳》在饒宗頤（1999）編集出版後，才得以被近代學者所關注，所以如趙蔭棠（1957：172-178）、林平和（1975：108-117）、李新魁（1983：235-238）、耿振生（1992：204-205）等前人的《音聲紀元》研究成果中，都未能觸及這一個議題。直至王松木（2000：262-273）才進行相互對照，指出《悉曇經傳》對於吳繼仕的音學理論有重大影響，如「五音順序」、「論翻竊與門法」都源自於《悉曇經傳》；隨後李昱穎（2001：62-66）更進一步比對兩書文句，指出《音聲紀元·卷一》中有十一段文字敘述與《悉曇經傳》雷同。

在王、李兩人的研究成果上，下面參照「《悉曇經傳》對梵學知識的理解」，全面檢視《音聲紀元》徵引《悉曇經傳》的具體數量及方式，並觀察轉錄的目的及影響，闡述《音聲紀元》如何運用《悉曇經傳》的概念。

1、徵引的數量及方式

《音聲紀元》的音學理論主要見於卷一〈音元論〉、〈聲元論〉、〈論梵〉、

〈述古〉；卷三〈律呂源流〉；卷四〈審音〉等處。³⁸經過比對《悉曇經傳》的〈凡例〉及〈學悉曇記〉後，可在卷一〈聲元論〉、〈論梵〉、〈述古〉等處發現十八例相同或相近的文字敘述。若以引用的情形來分類，大致可將徵引方式分作兩類：其一，幾近於《悉曇經傳》原文的引用，可稱作「引用原文」；其二，刪減或改寫《悉曇經傳》的原文，可稱作「節錄原文」。先將《音聲紀元》引用的出處對照如下：

表 10：《音聲紀元》的徵引對照

《音聲紀元》卷一			《悉曇經傳》原文	徵引方式
1	聲元論	葉 11 右	形相例三，頁 16-17	引用原文
2		葉 11 右	五聲例五，頁 24	引用原文+個人音學理論
3		葉 11 左	排攝例六，頁 24	引用原文+個人音學理論
4		葉 12 右	翻切例十二，頁 63-64	節錄原文（刪減）
5		葉 12 右	刊誤例十，頁 55-56	節錄原文（刪減）
6		葉 13 左	學悉曇記，頁 113	引用原文+個人音學理論
7		葉 15 右	五音例四，頁 19	節錄原文（改寫）
8		葉 15 右	五音例四，頁 21	引用原文
9	論梵	葉 16 右	翻切例十二，頁 64-65	引用原文+個人音學理論
10		葉 16 右	梵音例二，頁 10-11	引用原文+個人音學理論
11		葉 16 左	梵音例二，頁 11-12	節錄原文（刪減及改寫）
12		葉 17 右	梵音例二，頁 12-13	節錄原文（改寫）
13		葉 17 右	梵音例二，頁 13	節錄原文（改寫）+個人音學理論
14		葉 17 左	梵音例二，頁 14	節錄原文（刪減）+個人音學理論
15	述古	葉 18 左	通韻例十一，頁 57	引用原文+個人音學理論
16		葉 19 左	五聲例五，頁 23	節錄原文（改寫）
17		葉 20 右	通韻例十一，頁 61-62	節錄原文（改寫）
18		葉 20 右	通韻例十一，頁 56-57	節錄原文（刪減）

³⁸ 本文採用《續修四庫全書》所收《音聲紀元》，該版本為北京圖書館藏明萬曆刻本。

「引用原文」方面，除了原封不動的引用原文外，吳繼仕經常刻意在引用原文後增加個人音學理論，如第 9 例：

等韻未行之前，經史音訓通曰反，等韻通行之後，經史音訓通曰切。雖反易切難，然反狹切廣，反有所不通，則不得不切，切有所不解，故為四等門法。余復別以律曆風氣，此又為理廣矣。（〈論梵〉，葉 16）

從增加的文字來看（以字底劃線註記），可知《音聲紀元》徵引《悉曇經傳》的音韻理論作為基礎，但卻有意識以「律呂風氣」加以改造。「節錄原文」方面，一為刪節數句原文後進行引用，另一則依照原文文意，經改動字句後再加以引用，如第 16 例：

古人以活法用韻不拘平仄，~~唐梵二音，同守此道~~，至沈氏始定四聲韻書，自以為獨得之妙，而圓機幾絕於此矣。（〈述古〉，葉 19）

吳繼仕在徵引時刻意刪除「唐梵二音」數字，再從第 11 例來看，也可以發現徵引時刻意刪除「梵字拼合」的相關內容。根據本文的觀察，這樣刻意的選擇態度，應該受到「用夏變夷」的主觀意念影響，可從第 15 例後加的文字敘述中發現線索，其云：

惜其鄙野，不知協以樂律，不辨天地自然風氣，而徵音較微，未免梵音之失，學者須當用夏變夷，庶乎聲教可暨_{及也}。（〈述古〉，葉 19）

可知吳繼仕完全改變趙宦光從「悉曇」論音韻的研究取徑，排斥外來的梵文知識，而改以中國固有的律呂風氣作為根據。此外，依據例 9-14 的對照，《音聲紀元》卷一中的〈論梵〉一節，幾乎是完全抄錄自《悉曇經傳》的「梵音」。因此，可知吳繼仕有意識轉錄《悉曇經傳》的梵文知識後，以刪減原文或增加個人理念的方式改造呈現，藉此完成「聲氣同源」的音學理論。

2、轉錄的目的及影響

有關取自《悉曇經傳·凡例·翻切例十二》的「翻竊」解釋，曾引起前人的討論，現將原文引述如下，並以例4的徵引情況作為對照：

~~翻竊者，翻主聲，竊主形。何謂翻，取二字調和，如父精母血，坎離交造結成一音，如因烟人然之類是也。在門法皆音和，故曰翻，翻猶梵字之二合也。何謂竊，凡字狹之排，本等無可拈取，或即有其字而反係隱僻難文，手是韻師以音聲相近者等而為四，比類成排，配以開闔，遇音和有限者，雜取二字為竊法，聲或不調，按圖所驗，故曰竊。竊者，取也，隨呼二聲，必有一位供其取用，其用最廣，故此法通行，〔取其調者為用，是其竊也〕。俗書以反代翻，以切代竊，圖省筆耳，其義遂晦，今以聲形訓明之。（〈翻切例十二〉，頁63-64）~~

可知吳繼仕在轉錄後刪除數段文句（以刪除線註記），並增加「取其調者為用，是其竊也」一句，所以屬於「節錄原文」的徵引方式。何九盈（1985/2013：405）曾對趙宦光主張將「反切」改作「翻竊」的意見提出看法，其云：

趙宦光在文字學方面的確發表了一些迂腐的意見。如認為「反切」應寫作「翻竊」。「反」寫作「翻」不難理解，古書中本有作「翻」的，「切」為何要改作「竊」呢？他說：「竊，盜也，借取也，言取聲也。」

然而，誠如譚世寶（2009：65-66）的考察，《悉曇經傳》原文並未提及將「竊」字解釋為「盜取」，僅是解釋「反切」是「翻竊」的俗寫。若根據〈翻切例十二〉的敘述，趙宦光原是為了彌補「翻竊」的缺漏，進而創設「四等門法」，即以「反、切、四等、門法」的順序作為主張。而王松木（2000：272-273）則從語音的歷史角度來評斷，認為趙宦光以為「反切」源自「翻竊」的說法，不過是一種倒果為因牽強說法，與歷史趨向不符。不過吳繼仕似乎仍本持趙宦光的論點，亦將「反切」推源自「翻竊」。

此外，李昱穎（2001：62-66）將《音聲紀元》的音學理論歸納為：「論翻竊、論南北音殊異、提出古籍有古讀之法」等三項，若加以對照上節「《悉曇經傳》的音韻理論」分析成果，不論是南北方音的聲調、音變問題，或是古籍讀音的差異，其實都是源自趙宦光《悉曇經傳》的論點。如例 2：

平聲哀而安，上聲厲而舉，展聲曲而通，去聲清而遠，入聲直而促。梵音有長短二聲，中原有三聲，燕趙有平無入，秦趙有入無平，至沈氏而四聲始全，而江南乃有五聲。等韻乃有展聲，鄭樵乃有七音，是皆音聲之變也。
（〈聲元論〉，葉 11）

在一般所知的「平上去入」四聲調外，再加入「展聲」聲調的說法，其實是趙宦光依據「江南乃有五聲」的方音特點，所推衍「平上展去入」的個人主張，並落實於他的〈五聲表〉的創制上。然而，如上面引文所示，吳繼仕竟將「展聲」說法直接視為傳統等韻理論。³⁹因此，《音聲紀元》的音學理論深深受到《悉曇經傳》的影響，但由於過去有關《悉曇經傳》的研究成果甚少，所以似乎並不被前人所知曉，反將《音聲紀元》書中的部分說法視為吳繼仕的個人創見！

（二）《等切元聲》的梵學淵源

《等切元聲》（1703-1709）與《悉曇經傳》的關聯，可從其〈自序〉得知，其云：

弱冠讀書漕岡禪院，僧本普秘，其師傳劉士明《指南》，購錄之，考正稗編譌桀，於等韻漸通，然未悉其義也。嗣是溫公《切韻》、沈括《筆談》、暨《字海》、《篇海》、《早梅詩》、《聲韻會通》、《字彙》、《元韻》等書無不搜括。……至得方宓山《切韻聲原》、趙凡夫《悉曇經傳》、《西儒

³⁹ 趙蔭棠（1957：177）曾對《音聲紀元》的每調五位的聲母形式作出評價，其云：「每調五位，頗有梵文比聲之意。」若根據本文的研究，這應該也是《音聲紀元》受梵文聲母次序影響的結果。

耳目資》，再購《邵子全集》互相校証，乃作〈皇極經世聲音圖說〉……又得吳才老《韻補》、呂介孺《日月燈》，同諸書靜細體會，作諸辨說，訂定七音序、等韻、廣韻平聲對考圖，閱「釋氏、西儒、清字」諸韻書，再訂〈經世聲音圖說〉，最後定〈元聲全圖〉，分輕、重、上、下之等。俱五六易稿，一洗陳說，總名《等切元聲》。……凡十卷，韻固小道，而千古元音、萬國同文之理，未嘗不具於此。⁴⁰（〈序〉，葉1-2）

熊士伯弱冠時，曾向僧人普秘學習劉鑑《切韻指南》，後漸通等韻之學，並多方蒐集各家音韻書籍，藉以參證自己的音韻學理論。如卷三〈皇極經世聲音圖說〉，即以《切韻聲原》、《悉曇經傳》、《西儒耳目資》、《邵子全集》等書相互校證而成。而編撰《等切元聲》的目的理念，在於創制會通「千古元音、萬國同文」的韻學著作，於是以邵雍象數易學為基礎，取用《皇極經世·聲音唱和圖》為範本，再透過多家韻書、韻圖的相互參證，最後建構出會通「古今南北」的《等切元聲·元聲韻譜》。

然而，今日若僅從耿振生（1992：257）藉由《等切元聲·卷十·閱諸韻書》對於《悉曇經傳》的評價來看，恐怕不容易察覺《等切元聲》受到《悉曇經傳》的互動影響。再綜觀《等切元聲》的前人研究，如趙蔭棠（1957：178-181）、應裕康（1972：184-213）、李新魁（1983：190-192）、耿振生（1992：242-243）、張美玲（2001）等人，也都不約而同的將焦點著力於能反映語音特徵的《等切元聲·卷七·元聲韻譜》，而關於熊士伯如何理解「釋氏、西儒、清字」的知識體系、如何參酌引證成為自身音學理論、不同的知識體系互動後的影響等問題，似乎都鮮少被前人留意！因此，可見前人研究中並未觸及《等切元聲》與《悉曇經傳》的互動議題。

熊士伯參閱「釋氏、西儒、清字」等諸韻書的情況，主要編載於〈閱釋氏字母〉、〈閱西儒耳目資〉、〈閱清音字頭〉、〈閱諸韻書〉（卷八至卷十）等章節中，其中又以西儒韻學及梵學知識兩方面的影響最大，依據的即是《西儒耳目資》

⁴⁰ 本文採用臺灣師範大學國文所藏《等切元聲》，該版本為康熙四十三年尚友堂刊本。

和《悉曇經傳》兩書。有關西儒韻學方面，王松木（2006：102-112）曾以《西儒耳目資》為中心，全面梳理了熊士伯對於西儒知識的理解與回應；而關於釋氏韻書方面，雖然熊士伯將《悉曇經傳》與傳統韻學著作同時置於〈閱諸韻書〉中評閱，但若仔細觀察〈閱釋氏字母〉的論述內容，可發現趙宦光的《悉曇經傳》其實是熊士伯唯一參閱的釋氏類著作。因此，下文先以〈閱釋氏字母〉為核心，闡述熊士伯如何理解《悉曇經傳》中的梵學知識，其次藉由翻閱《等切元聲》全書中有關《悉曇經傳》的相關引錄，說明具體的運用情況。

1、釋氏字母的理解

《等切元聲》中有關於梵學的知識都源自《悉曇經傳》，並於書中專門設有〈閱釋氏字母〉，但對於《悉曇經傳》的評價卻不高，如《等切元聲·卷十·閱諸韻書》所云：

《悉曇經傳》吳郡趙宦光著字凡夫，萬曆丙午序，於梵音頗詳。訂等韻為二十八排、更攝名，通遇以公孤為開，別立恭爽為合……不明開合之義也。以端等為商，邦等為為角……是不明五音之義也。改二等為一等，而包巴不從交嘉……是不明四等之義也。於「見、溪、羣、疑、曉、匣、影、日」八母上，加「干、開、喬、危、好、合、賄、習」八重母，於「諭、來」二母下加「運、離」二輕母，以配知、非、照母，是不明三十六母之義也，反謁刊定等子何耶！〈四聲表〉竄易母名，或并或省，五音各四，共二十母殊謬，〈五聲表〉用吳郡方言，于上聲下，添一展聲，從金剛頂字母法，四母添為五母，無足取者。……外此可摘甚多，宜其書之不行于世也。惟以噤刺二字，或敦倫二字。教人學彈舌甚便，亦只取端、泥二母合讀法，外〈字母總持〉，有禪梵學而已。（卷十〈閱諸韻書〉，葉1）

他認為趙宦光不明「開合、五音、四等、三十六母」之義，而所創制的「四聲表、五聲表」亦毫無可取之處，其價值僅在〈字母總持〉中記載了難見的梵學知識。值得注意的是，從上述評閱的文字來看，熊士伯所見《悉曇經傳》的版本應該與今人饒宗頤（1999）所集的版本不相同！如「干、開、喬、危、好、合、賄、習」八重

一部份。該形式相近於《禪門日誦·諷華嚴經起止儀》，特點在是華嚴四十二字母上全部標有傳統三十六字母作為對照。⁴³文中先徵引趙宦光在〈悉曇例一〉中對「華嚴字母」的相關說明：「今當每韻，取同母一字附其下，以韻釋母而母不譌，以母領韻而韻有敘」，進而主張應以「今韻、三十六字母」的標準分析，其云：

以阿、多等字為母，而以下十二字為後來注釋，極是！大約直行為韻，橫行為母。直十三字以「今韻」律之，阿兼歌麻阿多為歌，茶沙為麻，沙史我切，則麻音亦近歌、快兼江陽本俱陽韻，江在其中、
 幹兼庚青蒸蒸韻居多，生成為庚，青無字，實統其中、翁兼東冬東韻居多，宗濃春容鬆蛋形為冬、烏兼魚虞除余為魚，烏都為虞、
 熾兼蕭肴豪熾刀為豪，桃梢為肴，遙為蕭、哀兼佳灰牌思為佳，哀（黑臺）為灰、醫兼支微齊醫卑為支，低泥為齊，微只微字、因兼真文亦為先因實為真，文只文字，顏田天年為先，但顏近丁，天近汀，田近延，年近寧，纔與真合，等韻舊撰如此、安兼寒刪元先安單為寒，山禮為刪，然延乾腿為先，元只攝字、音為侵、諳兼覃鹽咸諳耽聾南為覃，鹽苦為
 鹽，衫？、謳為尤。今韻三十，此止十三者，亦如古韻。或分為七、為九、為十二也。（卷八〈閱釋氏字母〉，葉3-4）

華嚴字母表共列四十二個字母，四十二個主音字下各有十二個從音系列字，且十二個從音字聲母皆相應於主音字的聲母，藉以透過相同聲母的從音字轉唱，回歸主音字字音。然而，熊士伯卻試圖從傳統等韻的觀點進行衡量，以今韻三十韻部逐一分類十二從音字的韻部歸屬。這樣的作法與原先從音字設立的用意背道而馳，故最終僅能流於一種概括性的韻部歸類，甚而加以附會古韻分部作為解釋，忽視了原本從音字所代表的功用。橫列四十二字母部分，則對應四十二字母上所加的「三十六字母」進行評述，其云：

橫四十二，以三十六母律之，雖俱上聲，仍分清濁舊註俱上聲，本字卻俱平聲，如清濁自分，如溪羣透定不相混，少十二母疑滂非敷奉清從邪照床曉匣，二合者八，三合者一，又出華音之外，蓋華、梵音韻各有偏全。一如北音少疑，南音少明、微、泥、來、日之陽，見、幫、端、精、照、知之陰耶子經世音補足，此亦風氣使然。其重音者九母伽哆拖陀婆羅絃車音，則必等第開合翻譯之未清如一伽也，開為伽、合為爾；一婆也，合有字、開無字，又婆為一等，二三等却無字，若以為輕重之辨在沈陸以來固有之，然漫難識矣。

⁴³ 有關華嚴四十二字母的特點，可參考林光明（2007b：11-36）的考察。

圖 3：《等切元聲·闡釋氏字母》的「梵音十二轉圖」

該圖形式與《悉曇經傳》的〈梵音十二轉圖〉並不相同，僅將所有聲母及韻母羅列出來，並於三十四聲母上標有傳統三十六字母作為對照，而省略縱橫拼合的實際情況。在徵引趙宦光對「十二轉圖」的相關說明之後，熊士伯對「三十四聲母」的排列提出了看法，其云：

愚按華嚴字母，句有前後，字有多少，信如凡夫所云。此則首喉音^{不必作等}、次牙音^{作舌齒非}、次齒音、次舌音、次唇音。每音俱五，可謂句以類次，字數如一矣。……每音中以四為三^{如疑泥明}、以三為四，却用去聲^{如羣從床定並}，上、去不類，清、濁參錯，必不如華音之順也。五位多用鼻音，所以別於三位，當在華音之外。（卷八〈閱釋氏字母〉，葉13）

〈梵音十二轉圖〉其實是呈現「悉曇章」首章的拼合，故三十四聲母的前二十五字排列乃是依據梵文輔音字母「喉音（velar）、顎音（palatal）、捲舌音（retroflex）、齒音（dental）、唇音（labial）」來排列。然而，熊士伯卻試圖以傳統三十六字母的「喉、牙、齒、舌、唇」作為衡量，解釋梵華兩音各部位中，五位次序與四位次序的差異，而對於後九字卻無法提出解釋。

總體而言，熊士伯對於「華嚴四十二字母表」的理解，乃以傳統今韻衡量十二從音字（十三從音）、三十六字母衡量四十二字母；〈梵音十二轉圖〉部分，則以三十六字母衡量三十四聲母，突顯以傳統等韻思想檢視釋氏字母表的偏差認知。

2、引用的音學理論及影響

翻查《等切元聲》全書，直接引用趙宦光《悉曇經傳》的音學理論，主要為卷二〈辨內外〉及卷四〈酌定輕重上下之等〉。另外，多處可見引錄趙凡夫之語作為參證，則有卷二〈切母原始〉、〈辨知母可省〉。下文對此逐一討論：

關於「內外轉」的區分，〈辨內外〉曾云：

內外八轉，趙凡夫云：絕無的據，嘗細考之，如畫卦然。一、二等為外，三、四等為內，止從照母分內門二等，惟照有字^{果攝並無照，結附之內耳}，俱切入三等，所謂內轉切三也。外門二等俱有字^{臻攝止照有字，另分臻韻}，仍切二等，所謂外轉切二也。二十門

切法，內三外二，止以照母言甚明，此或釋氏宗旨，使人自悟耳。（卷二〈辨內外〉，葉7-8）

上述熊士伯所引趙宦光之語並未見於饒宗頤（1999）編集的《悉曇經傳》，而李新魁（1986：238）認為熊氏引用趙宦光說法申明「內外」之分，是從照組字是否切入三等來立論，已經逐漸接近正確的認識。然而，由於今日僅見饒宗頤（1999）所集版本，無法再進一步闡述趙宦光是如何申說這樣的主張。

關於「輕重、上下」的區分，〈酌定輕重上下之等〉云：

舊譜以音微相近者，間廁一、三之中，強分四等，一、三既以為諧，二、四又復錯出，益增瞽亂矣。茲先分「重上」，開即南一、合南北同，趙凡夫所謂「重之重」也；次「重下」，實三、四等，趙凡夫所謂「重之輕」也；次「輕上」，開南二北一、合南北同，趙凡夫所謂「輕之重」也；次「輕下」，開南無北二、合南北同不成音，趙凡夫所謂「輕之輕」也，仍一十六攝，合「輕重」則分三十二，似此法律整齊朗然共見，不必分等，而四等之理具是已。（卷四〈酌定輕重上下之等〉，葉11）

熊士伯為解釋傳統等韻「四等」之分，參照《悉曇經傳》的「重之重、重之輕、輕之重、輕之輕」的想法，另外創設「重開上、輕開上；重開下、輕開下；重合上、輕合上；重合下、輕合下」的術語分類。若依據應裕康（1972：204-205）對〈元聲韻譜〉「輕重、上下」等術語的研究，此種繁複的術語分別代表「開、齊、合、撮」的語音特點，僅是為了呈現中古等第概念而依主觀意念所新創的術語。儘管今日所見的《悉曇經傳》，已經無法得知「重之重、重之輕、輕之重、輕之輕」的內涵究竟為何，但仍然可從趙宦光主張〈等子刊定〉應採「各母用輕重鍾行」，得知他曾以「輕重」之說擴展傳統三十六字母。有趣的是，〈元聲韻譜〉也曾出現「兩對相重字母」的設置，如〈元聲韻譜·凡例〉所云：

茲遵《經世書》，增「近、兌、步、自、乍」五母，以補陽；「五、乃、

母、武、呂、耳」六母，以補陰。刪五重母，凡四十二母。……其「定、並」二母，中音讀入「端、幫」，祇因濁去可游移，今從邵圖：「定」易「同」、「並」易「旁」，俱平聲為清確。至「床」疑「藏」，不若存「澄」；「邪」疑「查」，從邵易「象」；「禪」疑「纏」，從趙凡夫易「誰」，取其音清，非敢師心自用也。（卷七〈元聲韻譜·凡例〉，葉 1-2）

宋·邵雍《皇極經世·聲音唱和圖》將全濁聲母分成平、仄兩類，而次濁聲母也依照上聲、非上聲分成清、濁兩類。因此，熊士伯尊崇邵氏的作法，在全濁聲母「群、同、旁、從、澄」旁，增設「近、兌、步、自、乍」等五個仄聲字；在次濁聲母「泥、疑、明、來、日、微」旁，增設「五、乃、母、呂、耳、武」等六個上聲字，共為四十二個字母。如林慶勳（1997）所言，其整齊的字母排列方式是模仿《皇極經世·聲音唱和圖》十聲十二音編制，目的在於調合「南北異讀、古今演化」的複雜讀音現象。然而，如果熊士伯也曾受到《悉曇經傳》「輕重」之說的影響，「兩對相重字母」的概念或許也可能受到趙宦光的啟發。可惜由於今本《悉曇經傳》並不完整，故無法更進一步討論。

除直接引用趙宦光的理論主張外，卷二的〈切母原始〉、〈辨知母可省〉亦見引錄「金剛頂字母」及相關梵學知識作為重要佐證。如〈切母原始〉云：

趙凡夫云：金僧裁攝十六，開合詳畧二十四章，題曰《等子》。……嘗謂晉譯華嚴字母，五音不均，前後錯出，至唐譯《金剛頂字母》沙門大廣智不空譯，始以喉、牙、齒、舌、脣為序，音各五，外九音，亦有精義。（卷二〈切母原始〉，葉 3）

熊士伯誤將「華嚴字母」、「金剛頂字母」當作判斷五音音序的標準。而〈辨知母可省〉則提出五項應刪去「知徹澄孃」四母的論點，其中就有兩點源自梵學知識的

影響，⁴⁴其云：

知、徹、澄、孃四母，謂同照、穿、床、泥，欲去者眾矣。竊謂切字要法六十字本無知母，增之者必有確見。今欲刪去，何可不確明其故耶！……愚謂知母當去者五……。外國有彈舌聲，中音一取平正清亮，似舌本稍強者，舌較他音自少，知母之當去，三也；華嚴字母，知、照不並見。《金剛頂字母》為梵音完備者，並無知母。今滿音惟第一字頭另添知、痴，餘俱無不過補其韻所不足，知母之當去，四也。（卷二〈辨知母可省〉，葉 19-20）

以「彈舌音、華嚴字母、金剛頂字母」作為判斷依據，不難猜想受到閱讀《悉曇經傳》所提供的梵學知識影響。

五、結語

《悉曇經傳》為明末記載梵學知識的重要文獻，透過考察此書的編撰理念及音韻理論，將有助於瞭解明代等韻學家如何將梵學知識轉化為傳統音韻的理論。其中《音聲紀元》與《等切元聲》都曾對《悉曇經傳》的理論進行承襲和延伸，可知梵學概念對明代等韻學產生實際的影響。透過本文的觀察，可有幾項發現：第一，從現存文獻情況來看，《悉曇經傳》堪稱明代記述悉曇梵學的核心文獻，若要考察印度梵語影響漢語音韻學的議題，此書形成的「梵學傳播」是無法迴避的基礎研究；第二，透過《悉曇經傳》的編撰理念的解讀，能闡明《悉曇經傳》的音韻理論，而從「梵天字母法、雜圖表法」的理解程度來看，可初步得知明代音韻學者對於梵學的接受模式；第三，《音聲紀元》深受《悉曇經傳》的影響，但過去有關《悉曇經傳》的研究成果甚少，反將《音聲紀元》的部分主張視為吳繼仕的個人創見。從大量徵引及轉錄方式承襲《悉曇經傳》的理論來看，可知對於梵學理論的認識甚少，僅是以此作為建立個人音學理論的輔助；第四，《等切元聲》專門設有〈闡釋氏字

⁴⁴ 〈辨知母可省〉一節中，也徵引了中趙宦光對於「知照母」的意見（〈形相例三〉，頁 17），但熊士伯認為趙宦光並未明確說明，僅是「言唱知照法，亦未見其豁然也」。

母》一節，其知識背景皆源自《悉曇經傳》，其中曾闡述〈華嚴經四十二字母〉及〈梵音十二轉圖〉，並以傳統音韻觀點進行評述，可視為融合梵學理論後的延伸回應。因此，當我們從「印度梵語」的影響著手後，不但為音韻學的研究題材提供另一層面的解讀，更能有效避免文獻解讀上的誤漏。此外，綜觀百年來的漢語音韻學研究，似乎都在高本漢重建語音史的氛圍下進行，若我們從音韻學史的角度重新思索，除了「近代語音學」的影響之外，「印度梵語」的影響應該也是值得探索的部份。

引用書目

一、傳統文獻

- 元·劉鑑，《經史正音切韻指南》，《等韻五種》，臺北：藝文印書館，2001，據明弘治九年刻本影印。
- 明·仁潮集錄，《法界安立圖》，《卍續藏經》第 150 冊，臺北：新文豐出版公司。
- 明·趙宦光著，饒宗頤編集，《悉曇經傳——趙宦光及其悉曇經傳》，臺北：新文豐出版公司，1999，據南京圖書館藏萬曆刻本影印。
- 明·趙宦光，《寒山帚談》，《景印文淵閣四庫全書》子部藝術類第 816 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983，據國立故宮博物院藏本影印。
- 明·趙宦光等撰，趙詒琛等輯，《寒山誌傳》，《叢書集成三編》第 8 輯，臺北：藝文印書館，1971，據乙亥叢編影印。
- 明·趙宦光，《六書長箋》，《四庫全書存目叢書》經部小學類第 197 冊，臺南：莊嚴文化事業公司，1997，據中國科學院圖書館藏明崇禎四年趙均小宛堂刻本影印。
- 明·趙宦光，《說文長箋》，《四庫全書存目叢書》經部小學類第 195-196 冊，臺南：莊嚴文化事業公司，1997，據首都圖書館藏明崇禎四年趙均小宛堂刻本影印。
- 明·吳繼仕，《音聲紀元》，《續修四庫全書》經部小學類第 254 冊，上海：上海古籍出版社，1995，據北京圖書館藏明萬曆刻本影印。

- 清·熊士伯，《等切元聲》，臺灣師範大學國文所藏康熙四十三年尚友堂刊本。
- 清·李銘皖等修，馮桂芬等纂，《（同治）蘇州府志》153 卷，臺北：成文出版社有限公司，1970，據清光緒九年刊本影印。
- （日）弘法大師撰，王利器校注，《文鏡秘府論校注》，北京：中國社會科學出版社，1983。

二、近人論著

（一）專書

- 何九盈 2013《中國古代語言學史》，北京：商務印書館，1985。（第4版）
- 李新魁 1983《漢語等韻學》，北京：中華書局。
- 周廣榮 2004《梵語《悉曇章》在中國的傳播與影響》，北京：宗教文化出版社。
- 林光明 2004《蘭札體梵字入門》，臺北：嘉豐出版社。
- 林光明 2005《藏文梵字入門》，臺北：嘉豐出版社。
- 林光明 2007a《梵字悉曇入門》（修訂版），臺北：嘉豐出版社。（1999 初版）
- 林光明 2007b《華嚴字母入門》，臺北：嘉豐出版社。
- 林光明 2011《梵漢對音初探》，臺北：嘉豐出版社。
- 祁漢森 1982《漢語聲韻學與佛教之關係》，臺北：新文豐出版公司。
- 耿振生 1992《明清等韻學通論》，北京：語文出版社。
- 婁 育 2013《《經史正音切韻指南》文獻整理與研究》，北京：中央民族大學出版社。
- 廖本聖 2002《實用西藏語文法》，臺北：法鼓文化事業公司。
- 趙憇之（趙蔭棠）1957《等韻源流》，臺北：文史哲出版社，1985。（再版）
- 應裕康 1972《清代韻圖之研究》，臺北：弘道文化事業公司。
- 譚世寶 2009《悉曇學與漢字音學新論》，北京：中華書局。
- Whitney, William Dwight. 2008. *Sanskrit grammar: including both, the classical language and the older dialects, of Veda and Brāhmaṇa*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers. (1924 版)

（二）期刊論文或專書論文

- 王松木 2006〈清初士人對《西儒耳目資》的理解與反應〉，《擬音之外——明清

- 韻圖之設計理念與音學思想》，高雄：高雄復文圖書出版社，2008，頁 93-117。
- 李新魁 1986〈論內外轉〉，《李新魁自選集》，鄭州：河南教育出版社，1993，頁 230-242。
- 汪大明 2012〈論趙宦光的方言研究〉，《皖西學院學報》28.4：81-84。
- 周法高 1956〈佛教東傳對中國音韻學之影響〉，《中國語文論叢》，臺北：正中書局，1963，頁 21-51。
- 林光明 2008〈悉曇經傳的梵字現象略析〉，《華學》9-10：661-676。
- 林慶勳 1997〈論《等切元聲·韻譜》的兩對相重字母〉，《聲韻論叢》第 6 輯，臺北：臺灣學生書局，頁 663-682。
- 竺家寧 1991〈佛教傳入與等韻圖的興起〉，《國際佛學研究年刊》創刊號：251-263。
- 俞 敏 1984〈等韻溯源〉，《俞敏語言學論文集》，北京：商務印書館，1999，頁 261-279。
- 施向東 2011〈悉曇學與等韻學關係再探〉，《漢文佛典語言學：第三屆漢文佛典語言學國際研討會論文集》，臺北：法鼓文化事業公司，頁 463-483。
- 尉遲治平 1994〈「上聲厲而舉」解〉，《先飛集——尉遲治平語言學論集》，武漢：華中科技大學出版社，2011，頁 56-76。
- 張建木 1956〈佛教對於中國音韻學的影響〉，《佛教與中國文化》，臺北：大乘出版社，1978，頁 251-259。
- 陳寅恪 1934〈四聲三問〉，《陳寅恪·金明館叢稿初編》，北京：三聯書店，2009，頁 367-381。
- 儲泰松 1995〈梵漢對音概說〉，《古漢語研究》4：4-13。
- 羅常培 1935〈漢語音韻學的外來影響〉，《羅常培語言學論文集》，北京：商務印書館，2004，頁 359-374。
- 羅常培 1944〈印度對於漢語音韻學的影響〉，《羅常培文集》第 8 卷，濟南：山東教育出版社，頁 407-416。
- 譚世寶 1995〈漢譯悉曇文字的一些問題研究〉，《中國文化》13：38-47，1996。

(日) 平田昌司 1984 〈《皇極經世聲音唱和圖》與《切韻指掌圖》——試論語言神秘思想對宋代等韻學的影響〉，《東方學報》56：179-215。

(日) 尾崎雄二郎 1970 〈漢語史における梵語學〉，《中國語音韻史の研究》，東京：創文社，1980，頁 77-99。

(三) 學位論文

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

白右尹 2014 《宋元等韻門法研究》，臺北：臺灣大學中文所碩士論文。

李昱穎 2001 《《音聲紀元》音系研究》，臺北：臺灣師範大學國文所碩士論文。

林平和 1975 《明代等韻學之研究》，臺北：政治大學中文所博士論文。

張小喬 2007 《《六書長箋》初探》，西安：陝西師範大學中國古典文獻學碩士論文。

張美玲 2001 《《等切元聲》音系研究》，高雄：高雄師範大學國文所碩士論文。

The Comprehension and Dissemination of Siddhāṃ in the Ming Dynasty: A Study of the Phonological Theory of *Xitan Jingzhuan* and Its Influences on *Yinsheng Jiyuan* and *Dengqie Yuansheng*

*Li, Bo-han**

Abstract

Through an analysis of Zhao Yiguang's 趙宦光 *Xitan Jingzhuan* 悉曇經傳, this paper aims to show how Siddhāṃ comprehended and converted into the concepts of Chinese historical phonology. I also investigate *Yinsheng Jiyuan* 音聲紀元 and *Dengqie Yuansheng* 等切元聲 quoted the conditions of *Xitan Jingzhuan*, trying to understand the spread routes and the transition of the Siddhāṃ knowledge. *Xitan Jingzhuan* is an important knowledge of Siddhāṃ literature in the late Ming, it will help us understand how Siddhāṃ knowledge converted into the concepts of Chinese historical phonology by means of the thought of composition and phonological theory. Moreover, this study retraces the comprehensive influences in Ming Dynasty after Siddhāṃ was spread into China.

Keywords: *Xitan Jingzhuan* 悉曇經傳, *Yinsheng Jiyuan* 音聲紀元, *Dengqie Yuansheng* 等切元聲, *Siddhāṃ*

* Li Bo-han is an Assistant Professor in the Department of Chinese Language & literature at Xia Men University.