

日本江戶前期《韻鏡》的特殊改編

——以《音韻指掌圖》作為考察*

李柏翰**

摘要

本文以竹下朋繩《音韻指掌圖》作為研究對象，考察如何將《洪武正韻》的分韻安排與《韻鏡》圖次框架相互結合，並觀察江戶前期重新改訂《韻鏡》的情況。《音韻指掌圖》欲以《韻鏡》圖次的框架，承載個人「通韻」的復古理念，故選擇以《洪武正韻》改編《韻鏡》。在這樣的理念下，將同攝同等的幾個韻併為一圖，並在原《韻鏡》收錄例字上進行增刪。全文關注的焦點有三：第一，《音韻指掌圖》的編撰源由，經由解讀章節大綱的安排，從其體例闡述復古理念的影響。第二、韻圖形制的改編方式，透過融合《洪武正韻》等相關古籍的特點，大規模整併《韻鏡》圖次，並重新調整和增刪例字，展現出另一種重訂《韻鏡》的形式。第三，如何承繼《韻鏡開奩》的「反切拼合」原理，並詮釋增列〈反切八法之圖〉、〈四聲九弄方圖法〉、〈五音圓圖法〉三圖之用意。

關鍵詞：音韻指掌圖、韻鏡開奩、磨光韻鏡、洪武正韻、韻鏡學史

2021年9月27日收稿，2022年3月9日修訂完成，2022年7月22日通過刊登。

* 本文初稿發表於「2019年第17屆國際暨第37屆全國聲韻學學術研討會」(桃園：國立中央大學，2019年5月4至5日)，承蒙評論人王松木教授惠賜寶貴意見，謹此致謝。修改稿《漢學研究》匿名審查委員審閱並提供建議，謹此致上由衷的謝意。

《音韻指掌圖》複印於日本關西大學圖書館，當時筆者於東西學術研究所進行短期訪問，承蒙沈國威教授、內田慶市教授提供研究環境，亦受余雅婷博士、曾昭駿博士多方協助，謹此致謝。

** 作者係國立臺北大學中國文學系助理教授。

一、前言

本文以竹下朋繩《音韻指掌圖》(1686/1721)作為研究對象，考察如何將《洪武正韻》(1375)的分韻安排與《韻鏡》圖次框架相互結合，並觀察江戶前期(1603-1716)重新改訂《韻鏡》的情況。在近八百年的「日本《韻鏡》學」中，江戶時代(1603-1867)已經產生近百本有關《韻鏡》的著述，其中多為重訂《韻鏡》本圖例字或注疏立論，大體可以法橋宥朔《韻鏡開奩》(1627)作為近世《韻鏡》研究的開端，而後以釋文雄(1700-1763)《磨光韻鏡》(1744)的成就最為突出。¹江戶前期，《音韻指掌圖》不跟隨校訂例字或注疏的重訂方式，而以復古理念對《韻鏡》加以改編，並將《韻鏡》整併為 21 轉圖。這樣「改編」的模式，恐怕在當時的時代潮流中是較為特殊的，但或許《音韻指掌圖》在語音方面的表現還不夠顯著，故鮮少受到前人的關注。然而，若能將《音韻指掌圖》作為聯繫《韻鏡開奩》與《磨光韻鏡》的橋樑，正好可以作為考察江戶前期重新改訂《韻鏡》的一扇窗口。²

根據本文的考察，《音韻指掌圖》欲以《韻鏡》圖次的框架，承載個人「通韻」的復古理念，故選擇折衷古今的讀書音韻書《洪武正韻》作為

-
- 1 《韻鏡開奩》是目前所知較早對《韻鏡》進行校訂的專述，其序云：「近世流布《韻鏡》諸本，有文字多少，局位同異，模寫輾轉，訛謬非一，故求反音者多困，不得正體。新刊《玉篇》〈九弄圖〉亦大誤錯，神珙曰：『一字有訛，餘音皆失』，誠哉斯言也。今依傳來的本，并師說檢考訂訣，削不善從善，以備翻切之正證，童蒙必由是而取之，則一快矣。」(卷一，1a)有關《韻鏡開奩》的近世《韻鏡》之開創性價值，岡井慎吾(1934: 241)曾在〈《韻鏡開奩》及び其の前の諸註〉一節指出，其云：「近代に於ける韻鏡研究は(一)韻鏡開奩(二)新增韻鏡易解大全(三)韻鑑古義標註(四)磨光韻鏡を代表とする四期に分けて述べて可からう。」
- 2 (日)河野通清《韻鑑古義標註》(1726)也是江戶時改訂《韻鏡》的重要著述，而其與《韻鏡》相關的著述至少有《字彙卷末衡直韻圖解》(1733)、《韻鑑古義標註補遺》(1738)、《漣窩先生改點韻鑑》(1743)等，後對釋文雄《磨光韻鏡》(1744)也有顯著的影響。此外，(日)三澤淳治郎(1956: 13-14)在第二章〈韻鏡研究の歴史〉「注釋時代」的「第四小期：黎明期」曾突顯河野通清的歷史地位，(日)福永靜哉(1992: 737-755)則有專章介紹。由於本文主要文獻《音韻指掌圖》沒有論及《韻鑑古義標註》，故暫時不作進一步的延伸討論。可參見李無未(2021)一文的討論。

改編《韻鏡》的分圖準則。³ 在這樣的理念下，本書將同攝同等的幾個韻併為一圖，並在原《韻鏡》收錄例字上進行增刪，大致增加了 527 個字。儘管《音韻指掌圖》仍是《韻鏡》的形制，但已經大幅度替換韻目與整併圖次，而非僅是重新校訂例字，故本文以「改編」一詞概括。

為了瞭解《音韻指掌圖》對《韻鏡》的改編方式，本文將進一步對比《音韻指掌圖》與《韻鏡》的差異，過程中也包含《音韻指掌圖》如何融合相關的韻學古籍，故所用材料分別為古逸叢書本永祿七年刊《韻鏡》（1564）（以下簡稱永祿本《韻鏡》）、《韻鏡開奩》與《切韻指掌圖》（1176-1230）、《經史正音切韻指南》（1366）等。全文關注的焦點有三：第一、《音韻指掌圖》的編撰源由，經由解讀章節大綱的安排，從其體例闡述復古理念的影響。第二、韻圖形制的改編方式，透過融合《洪武正韻》等相關古籍的特點，大規模整併《韻鏡》圖次，並重新調整和增刪例字，展現出另一種重訂《韻鏡》的形式。第三、如何承繼《韻鏡開奩》的「反切拼合」原理，並詮釋增列〈反切八法之圖〉、〈四聲九弄方圖法〉、〈五音圓圖法〉三圖之用意。

二、《音韻指掌圖》的成書與編撰目的

下文介紹竹下朋繩及其《音韻指掌圖》的內容大要，並闡釋如何在承繼《韻鏡開奩》的《韻鏡》學傳統下，兼具融合《洪武正韻》之特色。另外，說明《音韻指掌圖》與《切韻指掌圖》、《經史正音切韻指南》（以下簡稱《切韻指南》）、《音韻日月燈》（1633）間的關係，並透過《音韻指掌圖》與《韻鏡開奩》的承繼關係，進一步解讀增列的三份圖示。

3 關於《音韻指掌圖》的「通韻」理念，主要是依循《洪武正韻》76 韻的分韻安排，而將原本《韻鏡》43 轉整併為 21 轉。因此，與上古韻部無法通叶時，陸德明（約 550-630）、吳棫（約 1100-1154）、鄭庠等人所說的「韻緩」、「通轉」並不相同。下文將有詳細的討論。

(一) 竹下朋繩及其《音韻指掌圖》

《音韻指掌圖》又名「改正韻鏡」或「音韻指掌／改正韻鏡」，⁴屬於日本江戶前期重訂《韻鏡》的系列文獻，在《韻鏡諸本展觀目錄》（1939: 4，編號 49）⁵與《韻鏡諸本並關係書目》（1951: 19）等文獻目錄中曾錄此書。本文以東北帝國大學狩野文庫藏享保六年（1721）刊本作為研究依據，⁶而書中記述的成書時間有三：貞享三年（1686），竹下朋繩〈音韻指掌圖敘〉（以下簡稱〈自敘〉）與書後犬飼溪原〈後序〉；元祿四年（1691），景爽〈重訂音韻指掌圖後敘〉（以下簡稱〈重訂後敘〉）；享保六年（1721），大野木市兵衛刊刻。因此，《音韻指掌圖》應成書於 1686 年，1691 年經由景爽點校之後，於 1697、1721 年刊刻出版。本書撰者為竹下朋繩，洛陽（又稱京洛，即今京都）人，生平不詳。⁷若根據貞享三年的〈自敘〉，可以推測竹下朋繩主要活動於江戶前期（1603-1716）。⁸

除《韻鏡》文獻目錄的著錄外，釋文雄撰、釋利法所校《磨光韻鏡餘論》卷下（1807）在討論「內外轉」定義時也曾談及本書，其云：

4 日本國立國會圖書館的「龜田文庫」現藏有享保六年《音韻指掌圖》，而書內有「龜田藏書」印記（按：此為國立國會圖書館於 1949 至 1954 年購入龜田次郎（1876-1944）收集的國語學相關書籍）。另外，書面有題簽「改正韻鏡」，故本文依據此處，稱《音韻指掌圖》又名「改正韻鏡」或「音韻指掌改正韻鏡」。又如岡島昭浩（2001b: 26）所云：「大谷大學藏の原刻本には題簽は残らず、享保六年の後印本の題簽には『音韻指掌／改正韻鏡』とあるが（岡島藏本）、扉や凡例などには原刻本・後印本ともに『音韻指掌圖』とあるものである。」

5 《韻鏡諸本展觀目錄》（1939: 4，編號 49）將「竹下朋繩」寫作「竹下明繩」，應該是訛誤造成。

6 據網路查找，日本國立國會圖書館還藏有元祿十年（1697）「太和屋重左衛門正真」的刊本。

7 關於人名的查閱，除了網路資料庫「デジタル版日本人名大辞典+Plus」，至少還查閱過《新版大日本人名辭書》（1937）、《新撰大人名辭典》（1937-1938）、《地下家傳》（1968）、《姓氏家系辭書》（1920）等，但仍未有所獲。

8 有關江戶時代兩百六十多年的發展，可參考連清吉（1998: ii-iii）對江戶漢學的分期，即：第一期（1603-1716）、第二期（1716-1787）、第三期（1787-1866）。本文所謂的「江戶前期」的觀察，即第一期 1603 年至 1716 年。

內外轉者，第十五章。……司馬氏、呂氏之說（按：分別指《切韻指掌圖》、《音韻日月燈》）云何通解？然《韻鏡》註疏數家，一隨二氏之說，未曉其非者，無他，不知華音，故不得解《韻鏡》也，偶有《音韻指掌》云貞享三年，竹下朋龜作：「按內外說，古人制韻外，義有取也。《日月燈》說，似不可信用者。」於韻學者流，吾必以朋繩為巨擘焉。而雖有此疑，終身不能知者，不學華音故也。（葉 17，頁 191-192）⁹

《音韻指掌圖》雖不盲從前人「內外轉」之說法，但其重新校訂《韻鏡》時，似乎仍未在語音方面有所突破，故仍未受到《磨光韻鏡餘論》的青睞。若以《韻鏡諸本並關係書目》估算江戶時代（1603-1867）重訂《韻鏡》的著述約有 194 本，其中江戶前期（1603-1716）就已高達 86 本，故《音韻指掌圖》（1686/1721）成書前後，正值重訂《韻鏡》的高峰，例如有：法橋宥朔《韻鏡開奩》（1627）；大田嘉方《韻鏡遮中鈔》（1660/1663/1687）、《韻鏡指南鈔》（1671/1692）；牧野重長《韻鏡頓悟集》（1670）；湯淺重慶《韻鏡求源鈔》（1685）、《合類韻鏡》（1687）、《韻鏡問答鈔》（1687）；沙門盛典《韻鏡易解》（1691）；毛利貞齋《韻鏡袖中秘傳鈔》（1715）等著述。值得注意的是，這類重訂《韻鏡》的著述都是在 43 轉圖的架構下進行注疏立論或增訂例字，但《音韻指掌圖》卻大幅度調整圖目及圖次，最終將 43 轉圖整併為 21 轉圖。¹⁰

9 《磨光韻鏡餘論》的書內題為「重修磨光韻鏡餘論」，該書本為釋文雄所撰，而至其歿後四十餘年，經釋利法刪補後所校，如《磨光韻鏡餘論》〈例言〉第一條所云：「予祖父利三者，嘗遊于東武，始從無相師，得閱此書，秘藏之，竊自研究。命予曰：『余老矣，無能為也，汝續余志，勿或荒失。』」因授以此書。予奉命從事，玩索有年于茲矣。舊本頗多脫落，重復又甚，予乃採集眾本，刪冗補闕，其所援引證正書，凡一百五十餘部。」（葉 1 右，頁 23）《磨光韻鏡餘論》中對《磨光韻鏡》從序、跋到〈韻鏡索隱〉、〈翻切門法〉中六百八十餘條辭句進行注解。此處是對《磨光韻鏡》，卷下〈韻鏡索隱〉「內外轉者」（葉 17 右，頁 147）一詞的解釋。

10 有關日本中世末與近世的《韻鏡》注釋研究著述，可參見（日）龜田次郎（1939: 33-34）、（日）馬淵和夫（1970: 403-450）「後編 韻鏡研究史考」、（日）福永靜哉（1992）的討論。而日本《韻鏡》學的研究情況，可參見李無未（2011: 150-170）。此外，（日）三澤諄治郎（1956: 4-23）曾對「韻鏡研究的歷史」進行分期，分為注

《音韻指掌圖》改編後的面貌為何？下面列出全書的章節大要：¹¹

表一 《音韻指掌圖》章節大要

類別	目次	內容／備註
刊刻	音韻正譌、金錯文、伏羲始分六書、歷代字分八體	校記、題識
前序	音韻指掌圖敘	自敘
體例	音韻指掌圖凡例 韻法 <small>洪武韻</small> 、叶韻、往來、歸字例、內外說、圖中難字解、檢補字、四門說、四等說、總述來源譜、字有五音、明等第	四條凡例 其他
主體	五音五位之圖、三十六字母分清濁七音五行之圖	《韻鏡》序例
	內外轉 21 開合圖	《韻鏡》圖次
	反切八法之圖、韻鏡序、韻鏡序作、調韻指微、歸字例、橫呼韻、上聲去音字、五音清濁、四聲定位、列□（按：指列圍）、調韻指微、橫呼韻（含二冬韻、一先韻）、四聲九弄方圖法、五音圓圖法	《韻鏡》序例
後序	後序 重訂音韻指掌圖後敘	犬飼溪原後序 景爽重訂後敘

整體來看，除了前後的刊刻文、序文、體例外，書中主體部分則由《韻鏡》的〈序例〉及〈圖次〉兩部分組成。若以章節的安排來看，可從兩個方面來討論：首先，《韻鏡》原先將〈韻鏡序例〉放置於 43 轉圖之前，藉以作為圖次的使用說明。¹²但是，《音韻指掌圖》卻將〈韻鏡序例〉拆解為二，

釋、探究、新研究三個時代，而注釋時代又分為古注期、解說初期、改訂期、集成期、黎明期等五個時期，其說法也值得留意。還可參見李無未（2021）一文的討論。

11 由於暫時無法查得竹下朋繩的生平概況，所以僅能從全書編排的體例解讀其編撰的源由，並從中瞭解以什麼樣的理念改編《韻鏡》。

12 若以永祿本《韻鏡》（1564）作為對照，原本 43 轉圖前的〈韻鏡序例〉，包含：〈韻鏡序〉、〈韻鏡序作〉、〈調韻指微〉、〈三十六字母圖〉、〈歸字例〉、〈橫呼韻〉、〈上聲去音字〉、〈五音清濁〉、〈四聲定位〉、〈列圍〉等內容。

分別放置在前、後。圖次前，僅留類似〈三十六字母圖〉的〈三十六字母分清濁七音五行之圖〉，¹³另增加日本《韻鏡》版本常見的〈五音五位之圖〉；圖次後，除保留原本的〈韻鏡序例〉，又增加〈反切八法之圖〉、〈四聲九弄方圖法〉、〈五音圓圖法〉等內容。另外，作者以舊本〈調韻指微〉多訛謬，將其刪減〈調韻指微〉的內文暫列於〈列□〉之後，而原載於〈橫呼韻〉中的「二冬韻、一先韻」之例字，也移至〈列□〉之後。因此，若從〈序例〉的整體安排來看，可知作者對於〈韻鏡序例〉解說《韻鏡》之用途已經不太重視，而改立〈四條凡例〉與〈韻法〉等體例作為替代。

其次，有關主體的 43 轉圖，又是參照什麼標準大幅度整併為 21 轉圖呢？根據〈自敘〉可見源由，其云：

昔梁朝有沈約，始作韻焉。釋神珙繼之，弘於世，然後又沿字而失其音。按，逮于後世，明太祖高皇帝，洪武年中，命臣宋濂等訂反音之訛，令作《洪武正韻》一書。自其以降。字書、韻集悉以斯為楷模。其序曰：『（恭惟）皇上稽古右文萬幾之暇，親閱韻書，見其比類失倫，聲音乖舛。召詞臣諭之曰，韻學起於江左，殊失正音，有獨用當併為通用者，……賜名曰《洪武正韻》，敕臣濂為之序。自皇上已下文，
《正韻》要語』夫惟明通七音之妙者，莫過於《韻鏡》焉。然分通韻，重其轉，故索反音者，多患當□篆作（按：指「有音無字」的符號），此無佗，不知通韻也。今本《正韻》，收通韻之文字，編此圖，學者依是切字，不出其轉，見通韻之文字，如指於掌，又何以為難歟。（葉 3a-5b）

自序中引錄宋濂《洪武正韻》〈序〉的大段原文，顯見推崇《洪武正韻》校訂舊韻書的正音功能。竹下朋繩認為僅有《韻鏡》能達通音之妙，但《韻鏡》又重其圖轉而受到約束，所以當拼讀反切查找字音時，多遇「有音無字」的窘蹙，故提出以《洪武正韻》為依歸，再次以「通韻」標準整併，遂形成 21 圖次的形制。那麼，既然以《洪武正韻》作為改編準則，為何又要將此書命為「音韻指掌圖」？如〈自敘〉所云「通韻之文字，如指於掌，又何以為難歟」，又在〈重訂後敘〉曾以「指掌圖」一名代稱，可知書名

13 該圖改自《音韻日月燈》的〈三十六字母分清濁七音五行圖〉，參見下文論述。

取於《切韻指掌》的「拼切瞭若指掌」之用意。¹⁴此外，岡島昭浩（2001a）、（2001b）曾論及《音韻指掌圖》與《音韻日月燈》的關係，如「半濁」術語是受到《音韻日月燈》的影響，且《音韻指掌圖》可能是日本江戶時期受到《音韻日月燈》的影響，較早以「音韻」兩字來命名的著述。¹⁵因此，《音韻指掌圖》不僅書名取自《音韻日月燈》的「音韻」與《切韻指掌圖》的「指掌」，¹⁶其成書目的也與原先大不相同，故才需要再次對《韻鏡》圖次進行整併。另外，許多明清時期的韻圖都用「指掌」作為命名，但日本的音韻古籍，卻甚少以「指掌」作為命名，而多把「指掌」當作地圖類書籍之命名，這是中日兩國較不同之處。

（二）效法「復古」理念改編《韻鏡》形制

日本江戶前期，諸家多以「注疏立論」或「重訂例字」的方式校訂《韻鏡》，故其論述仍在《韻鏡》43 轉圖的形制範圍。但是，竹下朋繩卻獨樹一幟，以重新整併圖次作為目標，令人不禁好奇改編的理念從何而來？《音韻指掌圖》付梓前，景爽曾進行點校，並於〈重訂後敘〉指出：

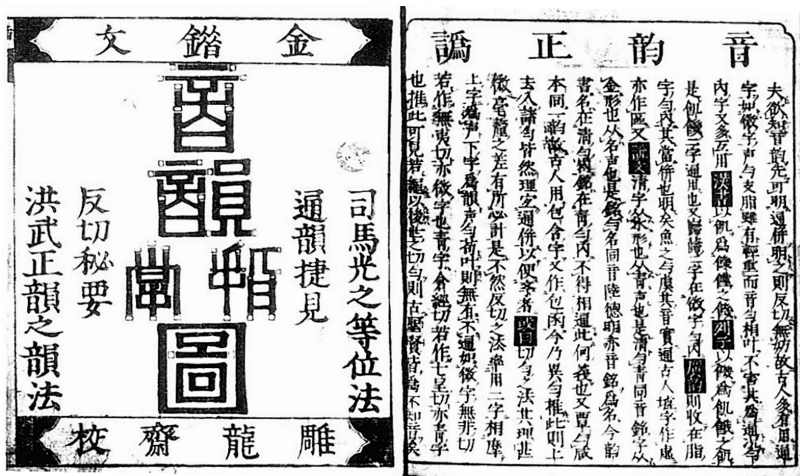
14 有關指掌圖的命名動機，王松木（2013: 160）認為以「指掌圖」命名，蓋取其「簡明易知」之意，其云：「《切韻指掌圖》以『指掌』為喻，取『瞭若指掌』之意，韻圖設計強調以簡明易曉形式辨析語音，故採納與楊傑《韻譜》相同的設計，將 36 字母列為 36 行。」

15 如（日）岡島昭浩（2001b: 26-27）指出，《音韻指掌圖》之後，還有像是《音韻斷》（1799）、文化元年《音韻新書》（1804）、文化十三年《音韻啓蒙》（1816）、安政六年《音韻假字格》（1859）、萬延元年《音韻假字用例》（1860）等專著，都是以「音韻」兩字作為命名。

16 《磨光韻鏡餘論》，卷中，曾云：「《切韻指掌》者，一卷，宋司馬光，字君實，溫國公作，合四十三轉，略為二十圖。……按，司馬氏作《指掌圖》也，原應無四等差別疑如李燾解，題曰《音韻指掌》，所以知者，《音韻日月燈》義例。……又貞享三年，竹下朋繩，作《音韻指掌圖》，即依司馬光作者也。今世傳本題《切韻指掌》，有四等序次者，蓋後人據《韻鏡》等，參訂之者歟，請有識正之。《經籍志》云：《切韻指掌》，本邦元禄癸酉刊本，空圖備足，殆如《韻鏡》，然李保亮正新刊本，刪除空圖。」（葉 15a，頁 111）換言之，《磨光韻鏡餘論》依據《音韻日月燈》的《同文鐸》〈義例〉所云：「司馬溫公作《音韻指掌圖》……」（葉 2 左）認為司馬光《切韻指掌圖》原名應為《音韻指掌》，所以《音韻指掌圖》的命名，乃取以司馬光《切韻指掌圖》。筆者認為，這樣的說法有待商榷。

《韻鏡》諸鈔，行于本朝，大槩數十家，或繁或略，傳會兔園策之譌，淆亂《正韻》之模楷，臆見非一，誠可笑而可悲。觀夫竹氏之《指掌圖》，簡而闡其奧，漸近於「復古」，余左袒於彼尚矣。間者，遊學維陽，應同志之請，講議再四書肆，正真求訂正，余且恐漫漶，諾以點校之，冀後世永竹氏復古之志。（葉 44）

可知《韻鏡》本為拼讀反切、辨明音值的實用圖表，但經過數百年的語音變化，其實用意義已經不存。有鑑於此，竹下朋繩主張復行《廣韻》（1008）及《增修互註禮部韻略》（1162/1223）的古音標準，故選以同屬讀書音體系的韻書——《洪武正韻》（1375），作為正音標準，進而以此重新改編《韻鏡》。可再從書前的刊刻題識進一步說明：



圖一 刊刻題識

右欄〈音韻正譌〉指出：「夫欲知音韻，先可明『通併』，明之則反切無妨，故古人多有『通』字。」《洪武正韻》是奉詔刊修的官韻，明太祖的旨意是「以中原雅音校之」舊韻書，所以宋濂等人在《增修互註禮部韻略》的基礎上進行編纂，建造一個當時讀書音與五方之人皆能通解的共同

標準音。¹⁷ 因此，竹下朋繩受古人「通併」之法的啟發，主張遵從《洪武正韻》的韻部分合作為「通韻」之法，藉以恢復正音標準。¹⁸ 其次，左欄〈金錯文〉題識中，¹⁹ 右側作「司馬光之等位法，通韻捷見」、左側作「洪武正韻之韻法，反切秘要」，可知本書取以《切韻指掌圖》的「等位」作為歸併《韻鏡》圖次的方法，又取《洪武正韻》的「韻法」作為歸併韻部，兩書應為《音韻指掌圖》改編的指導綱領。²⁰ 此外，根據本文的觀察，《音韻指掌圖》還曾參酌《切韻指南》、《音韻日月燈》的特點，作為改編《韻鏡》形制的依據。²¹

因此，為了瞭解《音韻指掌圖》的形制改編，再從「圖次、聲類、韻目、聲調」等方面比較《韻鏡》、《切韻指掌圖》、《切韻指南》、《音韻指掌圖》的韻圖形制之差異，如下：

17 《洪武正韻》為宋濂等人以中原雅音改併重編《增修互註禮部韻略》的成果，而《音韻指掌圖》也明確表示參酌該書，如〈音韻指掌圖凡例〉云：「韻畫之法，檢《正字通》、《日月燈》，有古書異者，今不從此等之新書，唯以《正韻》為宗，而增以《說文》、《禮部韻》等。」又如〈外轉第十六開〉的「黽」字下有小注云：「《禮部韻》母耿切，《正韻》同切。」

18 如《洪武正韻》〈凡例〉所云：「天地生人，即有聲音，五方殊習，人人不同，鮮有能一之者，如吳楚傷於輕浮，燕薊失於重濁，秦隴去聲為入，梁益平聲似去，江東河北取韻尤遠。欲知何者為正聲？五方之人皆能通解者，斯為正音也。沈約以區區吳音，欲一天下之音，難矣！今並正之。」（葉 2b-3a）

19 書前所附刊刻校語，署名「雕龍齋校」，應與書後題為「雕龍堂 景爽」皆屬同一人。

20 遞亞榮（2011: 221）曾將宋元的五種韻圖與《廣韻》用字相比，指出《韻鏡》與《切韻指掌圖》二者最為相近，且與《廣韻》相合的比例高達 90% 以上。或許，這也是竹下朋繩為何特別選用《切韻指掌圖》的原因。

21 本書曾經出現的古籍，除了《洪武正韻》、《切韻指掌圖》之外，還有：《切韻指南》、《音韻日月燈》、《廣韻》、《玉篇》、《集韻》、《正字通》、《說文》、《禮部韻略》、《篇韻貫珠集》、《韻法橫圖》、《韻法直圖》。此處討論「韻圖形制」的來源，所以挑選《切韻指南》、《音韻日月燈》兩書作為主要討論。

表二 韻圖形制的比較

形制 書名		圖次／轉 攝數／次序	聲類行數 排列順序	喉音次序	韻目來源 入聲配列	聲調等第
I	韻鏡	43 圖／內外轉 無攝名	23 行 始幫終日	影曉匣喻	《廣韻》韻目 配陽聲韻	先分四聲 再分四等
II	切韻指掌圖	20 圖／無轉名 無攝名	36 行 始見終日	影曉匣喻	《廣韻》韻目 陰陽兩配	先分四聲 再分四等
	切韻指南	24 圖／內外轉 16 攝／始通終咸	23 行 始見終日	曉匣影喻	《廣韻》韻目 陰陽兩配	先分四等 再分四聲
III	音韻指掌圖	21 圖／內外轉 14 攝／始東終覃	23 行 始幫終日	影曉匣喻	《洪武正韻》韻目 配陽聲韻 ²²	先分四聲 再分四等

根據上表的觀察，可知《音韻指掌圖》至少經歷兩個階段的改編：首先，韻圖形制方面，大致保留原先《韻鏡》形制作為框架，仍以「始幫終日」之序排出「豎列 23 行」，且喉音維持為「影曉匣喻」之序。再以「先分四聲、再分四等」的形制橫列 16 行。另外，雖依據《洪武正韻》的韻部歸併，但仍保留「入聲僅配陽聲韻」的格局，故與《切韻指掌圖》、《切韻指南》皆不同；其次，圖次數量方面，以《洪武正韻》76 韻作為通韻準則，遂將《廣韻》206 韻併為 76 韻、43 轉圖併為 21 轉圖，²³ 歸併情況近似《切韻指掌圖》的 20 轉圖。另外，《切韻指掌圖》中的一個韻類，有時包含原先兩個或更多的韻目，所以有時「四個等第」同時列了「八個韻目」的情況。²⁴ 因此，《音韻指掌圖》取其「等位安排之法」，遂能在合併韻類的

22 在《音韻指掌圖》入聲韻搭配陽聲韻的格局，有一例外，如〈內轉十八開〉中，竟出現「陰陽兩配」的情況，留待下文討論。

23 如〈音韻指掌圖凡例〉云：「一、舊韻逐韻四十三轉，今通作二十一轉，如內外、開合、輕重、等位、清濁等，皆本司馬光之《指掌》、劉鑑之《指南》；一、舊韻四聲二百六句，今通作七十六句，某法《正韻》為宗。」（葉 6a-6b）另外，〈音韻指掌圖敘〉所抄錄的宋濂《洪武正韻》〈序〉原文，屬於《洪武正韻》初編本，故可知本書所遵從的《洪武正韻》乃為 76 韻初編本。

24 以往的等韻圖都是為了圖解《切韻》系音系，但《切韻指掌圖》的編制目的主要是

情況下，同時又能展現原先的韻目。值得注意的是，《切韻指掌圖》雖在一等上列了兩個以上的韻目，但圖中卻未見「一格兩字」的安排，但《音韻指掌圖》卻排列大量的一格兩字、三字、四字之情況，這與《切韻指掌圖》的作法相當不同，或許有關日本重訂《韻鏡》系列中「一格兩字」的形式就源自《切韻指掌圖》的概念。

如上所述，《音韻指掌圖》的「復古」理念，除了以《洪武正韻》作為分韻安排，並用《韻鏡》的框架承載「正音」，現將改編前後的《韻鏡》轉圖形制對照如下：

	商 清濁	音 清濁	喉 清濁	音 清濁	齒 清濁	音 清濁	舌 清濁	音 清濁	唇 清濁	
	○龍	○洪	○洪	○通	○通	○洪	○通	○通	○洪	
東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	
重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	
送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	
屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	

圖二 《韻鏡》〈內轉第一開〉

	東	重	送	屋	東	重	送	屋	東	重	送	屋
	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東
東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東	○東
重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重	○重
送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送	○送
屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋	○屋

圖三 《音韻指掌圖》〈內轉第一開合〉

兩圖相比，可見《音韻指掌圖》經過「復古」理念的改編《韻鏡》形制，能同時承載較多的韻類。

除此之外，有趣的是，貞享三年（1686）已為清聖祖康熙二十五年，但在〈自敘〉「明太祖高皇帝」一句的「明」字之後，改以換行頂格書寫的「平抬」方式刻寫，並於下文原文處大篇幅地徵引《洪武正韻》序文，可見本書對《洪武正韻》的效法，也可知《洪武正韻》透過刊刻和用韻的傳播方式，已經形成一個巨大的知識網絡。²⁵ 其實，《洪武正韻》成書後，

為了「規範切正語音」，故其圖次和韻目有大幅度的合併情況。

25 有關《洪武正韻》在明代傳播方式與效用，主要是透過書籍的印刷刊刻與詩歌用韻的要求，基本上滲透到社會的各個層面，可參見張志云（2006）。

不僅成為當時中國語言文字的規範，更對朝鮮（韓國）及日本等周邊國家的韻書編纂有過深刻的影響，如朝鮮世宗（1397-1450）於 1455 年下令申叔舟（1417-1475）、成三問（1418-1456）以《洪武正韻》為底本，根據「訓民正音」諺文拼音來注解編纂《洪武正韻譯訓》（1455）、《東國正韻》（1447），而後《洪武正韻》更成為當時漢字的規範；又如日本南北朝時代後圓融天皇（1359-1393）在康曆三年（1381），曾以《洪武正韻》的韻目之韻字吟作漢詩。元祿十四年（1701），江戶時代的水戶藩則以《洪武正韻》為底本，根據《洪武正韻》的韻目和韻字與《聚分韻略》的排列方式，重新編撰了《洪武聚分韻》（1705，又稱《洪武三重韻》）。²⁶

竹下朋繩既然以《洪武正韻》的韻目和韻部取代《廣韻》的韻目和韻部，並有序編入《音韻指掌圖》的韻鏡形制之中。可知，作者已經將《洪武正韻》視為正音的標準，所以要回復正音，當然會選擇《洪武正韻》而拋棄原本的《廣韻》，這也間接造成 43 轉圖的重新安排。值得注意的是，《音韻指掌圖》的「復古」理念，即是想要用《韻鏡》的框架承載「正音」，而其形成的特殊框架，正好可作為《洪武正韻》在十七世紀末對日本韻圖影響之見證。換言之，除了已知日本韻書與《洪武正韻》的傳承關係，《洪武正韻》在當時的時空環境下竟也對韻圖的編纂發揮融合的效用。

（三）承繼《韻鏡開奩》闡釋「反切拼合」原理

《音韻指掌圖》除了〈韻鏡序例〉外，另增列〈反切八法之圖〉、〈四聲九弄方圖法〉、〈五音圓圖法〉三圖，這應與《韻鏡開奩》有密切的承繼關係，乃是延續當時《韻鏡》學傳統而來。²⁷《韻鏡開奩》是較早有意識討論「六對十二反切」、「五音九弄圖」等反切拼合原理的著述。《磨光韻鏡餘論》曾指出《韻鏡開奩》是《韻鏡》注疏流派的始祖，並重視其對近世《韻鏡》傳播的影響，其云：

26 關於朝鮮及日本傳承《洪武正韻》的韻書編纂，可參考辜玉茹（2007）、陳志明、劉淑貞（2009: 151-155）。

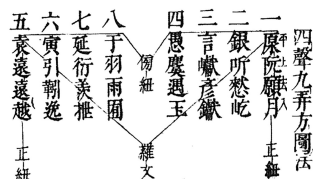
27 《韻鏡開奩》對於《韻鏡》的理解，主要體現在〈韻鏡序例〉的解讀、六對十二反切門法與神珙〈四聲五音九弄圖〉等三方面。相關的解讀及研究，可參見（日）岡井慎吾（1934: 243-245）、（日）福永靜哉（1992: 57-229）、許明德（2011）。

次辨《韻鏡》流行者。……享祿初年，泉州宗仲板梓，清原宣賢著跋，尚未盛行。寬永初，沙門住譽無絃一作亮，非也，作《切要鈔》、法橋宥朔著《韻鏡開奩》。爾後，《韻鏡》盛行，為專門之學。雖然，人未知作者本意也。後示註疏梗槩者，古有元盛、疏道惠鈔以上切要抄後證之。寬永以後，住譽《切要鈔》一卷、宥朔著《韻鏡開奩》六卷……。上來三十六家四十八部，計一百五十許卷，要之不知《韻鏡》之本，徒倣宋張麟之序例，以為反切圖，或費人名反切之贅辨，蕪穢不勝見。雖然，詳其說，《開奩》實為之祖。（卷上，葉 2a-3a，頁 25-26）

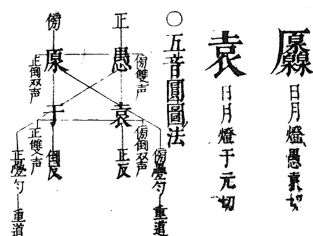
可知，《韻鏡開奩》開啟江戶時代的《韻鏡》學新發展，後世韻鏡著述更深受其影響。然而，由於《音韻指掌圖》並未提及與《韻鏡開奩》的承繼關係，也沒有對此三圖進行相關解說。²⁸ 因此，僅能根據《韻鏡開奩》的原理闡釋，試著詮釋此三圖之編纂用意。此三圖分別載於《音韻指掌圖》兩處（圖四載於葉 35b；圖五、圖六同載於葉 42b），為了方便討論，先彙整如下：



圖四 反切八法之圖



圖五 四聲九弄方圖法



圖六 五音圓圖法

28 筆者翻閱《音韻指掌圖》全書，僅在〈檢補字〉（頁 11a）「茁」例字處，出現源自《韻鏡開奩》的註記。原文為：「茁。《開奩》云微筆反，質勻。然此反切未考出，故法之。」

1. 反切八法之圖

反切八法由「例字」與「等韻門法」上下兩部分組成。例字部分，節引《廣韻》二十一侵韻的「心」小韻及其同音字，即「心——杌音、經音、軌音、音、音」，²⁹ 可知乃以小韻字「心」為綱，進而類推其餘同音之字，另又舉「思、西、辛、先、星、鬢」六字為例，因這六字皆屬「心母、平聲」，所以說「七音倣此、四聲倣此」。

等韻門法部分，列舉八種門法，說明門法乃為「反切在韻圖上的運用及其反切原理」，而當時日本《韻鏡》學中的等韻門法，常有「六對十二反切」的議題，³⁰ 如：宥朔《韻鏡開奩》、太田嘉方《韻鏡遮中鈔》及《韻鏡指南鈔》等，而至釋文雄《磨光韻鏡》又對門法重新整理，變成所謂的「折衷諸家立八門」的八項門法。值得注意的是，其實在《磨光韻鏡》之前，《音韻指掌圖》已經試圖將門法統整為八項，其云：

世本雖出十二反切，本一者為二或為三，是皆本小法也。今出反切，八法用之無遺。（葉 35b）

大致的理解是，運用這八項門法可以讓反切上下字順利切出「心」字，也就是透過八項門法的規則及其反切上下字，最終能查得「心」字。不過，由於全書並沒有逐一解說「反切八法」的內容，所以僅能透過反切上下字來推導。另外，若從「世本雖出十二反切」，亦可見「反切八法」應該是脫胎自《韻鏡開奩》卷二的〈六對十二反切例〉。以上三本書的門法略有同異，對照如下：

29 《廣韻》〈下平二十一侵韻〉原文作：「○心火、經久、軌車、音、音」（葉 44b，頁 218）。

30 根據（日）福永靜哉（1992: 146-148）的論述，「十二反切門法」的系統可能是受到「宋元韻圖、悉曇十二例、人名反切」等因素的影響，而宥朔《韻鏡開奩》整合的「六對十二反切例」的目的，極可能是要模仿（日）安然《悉曇十二例》的分類方式。

表三 等韻門法的對照

《韻鏡開奩》 六對十二反切例	《音韻指掌圖》 反切八法	《磨光韻鏡》 折衷諸家立八門
一音和	一音和、二異位同	一音和
二類隔	五類隔	七類隔
三雙聲	三雙聲	二雙聲
四疊韻	四疊勻	三疊韻
五廣通	/	四廣通
六偏狹		五偏狹
七互用		/
八往來	七往來	八往還
九憑切	(六从上、八叶勻) ³¹	六憑切
十憑韻		/
十一寄聲		/
十二寄韻		/

在《韻鏡開奩》的影響下，「反切八法」和「折衷諸家立八門」都試圖歸納一套完善的等韻門法，但其名稱略有差異。下面以〈六對十二反切例〉為基準，進一步檢視「反切八法」的原理。³²

(1) 一音和、二異位和、五類隔

《韻鏡開奩》對「音和、異位音同」進行區別，說明「音和」時，先引述《切韻指掌圖》作為解釋，並帶出「異位音同」加以討論，其云：

《指掌》云：「凡切字以上者為切，下者為韻，取同音、同母、同韻、同等四者皆同，謂之音和。」又云：「遞用是名音和。徒紅切同。」（異位音和——）又云：「丁增切登字，緣用丁字為切，丁字皈端字母，是

31 《音韻指掌圖》〈反切八法〉中的「六从上、八叶勻」無法與《韻鏡開奩》〈反切六對十二例〉任一項門法對應，故暫放於此。

32 由於《韻鏡開奩》對門法的理解與《切韻指掌圖》關係密切，所以在解說〈反切六對十二例〉時，一般會先引用《切韻指掌圖》的解說，然後再加上自己的分析。關於兩書門法的相關性可參考許明德（2011: 41-87）的研究。

舌頭字。用增字為韻，增字亦是齒頭字，所以登字皈端字母，亦是舌頭字。二字俱在舌頭，說曰『音和遞用聲』者，此也。」……同音、同母、同韻、同等四同，此法也。同音，上切字、皈納字輕重同；云同母，字母同云也。云同韻，下韻字、皈納字一韻頭字云。同等，切、韻、皈納三字俱同位云也。（卷2，葉1a-1b）

其一，「音和」的嵩姪切符合「四同音和」，如：³³

表四 音和切

例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
嵩	1/1	齒音 - 清	心母	平聲	四等	
姪	38/19	喉音 - 清濁	喻母	平聲	四等	侵韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

其次，「異位同」的蘇姪切符合「三同音和」，如：

表五 異位音同

例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
蘇	12/5	齒音 - 清	心母	平聲	一等	
姪	38/19	喉音 - 清濁	喻母	平聲	四等	侵韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

《韻鏡開奩》說明「類隔」時，主要是借用《切韻指掌圖》的說法，其云：

《指一》云：「傍求則名類隔。^{補微切非}」又云：「類隔，切字取唇重唇輕、舌頭舌上、齒頭正齒，三音中，清濁同者，謂之類隔。」（卷2，葉3b）

丁角切啄字，是舌音類隔也。丁字舌音四位，有端母屬重音也。啄二位，有知母屬輕音也。輕重相隔，二字俱舌音全清也。（卷2，葉4a-b）

33 為了方便檢視「反切八法」的拼合特點，此處參考曾若涵（2018a: 134-141）的作法，透過上下字的聲、韻、調、等第、韻部等特徵，衡量其門法的標準。

宥朔對「舌音類隔」的解釋，主要還是分析《切韻指掌圖》中「丁角切啄」之例，他根據《切韻指掌圖》把「類隔」分為唇、舌、齒三類，說明「類隔」主要是用來處理等韻圖中，聲母因歷史音變而產生的相關問題。不過，在「類隔」舉出的二十四個反切例子中，完全沒有「齒音類隔」的例子，而且有意避談「齒音類隔」的內容。³⁴反觀《音韻指掌圖》「類隔」的鯨南切，上字為照二、被切字為齒音，即為「齒音類隔」（精照互用）的反切，如：

表六 類隔切

例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
鯨	29/14	齒音 - 清	生母	平聲	二等	
南	38/19	舌音 - 清濁	泥母	平聲	四等	侵韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

可知，《音韻指掌圖》並沒有完全承繼《韻鏡開奩》的說法，解說略有不同。

(2) 三雙聲、四疊韻

《韻鏡開奩》所列「雙聲」、「疊韻」概念，大致是指反切上字與下字如果是「雙聲」關係，被切字的讀音便會等同於反切下字；若反切上字與下字如果是「疊韻」關係，被切字的讀音便會等同於反切上字。因此，《音韻指掌圖》「雙聲」的笑心切、「疊韻」的心姪切，可分析如下：

表七 雙聲切

例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
笑	26/12	齒音 - 清	心母	平聲	四等	笑韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

34 關於《韻鏡開奩》對「類隔」的論述，可參見許明德（2011: 48-54）的研究，許氏指出宥朔對「齒音類隔」避而不談，原因是他將在「憑切」部分再次談到「正齒音」的情況。

表八 疊韻切

例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻
姪	38/19	喉音 - 清濁	喻母	平聲	四等	侵韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

《音韻指掌圖》的拼合原理與《韻鏡開奩》一致，即「雙聲」關係時反切下字與被切字同字，「疊韻」關係時反切上字與被切字同字。

(3) 六从上、七往來、八叶勻

《韻鏡開奩》的「往來」門法處，主要討論「泥娘日」、「從邪」、「牀禪」、「影曉」、「影喻」、「影匣」、「曉喻」、「曉匣」、「匣喻」等九種情況，即主要討論「齒音往來」和「喉音往來」兩類型。但《音韻指掌圖》所舉「往來」的他姪切，卻無法符合上述任一情況，如：

表九 往來切

例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
他	27/13	舌音 - 次清	透母	平聲	一等	歌韻
姪	38/19	喉音 - 清濁	喻母	平聲	四等	侵韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

而《音韻指掌圖》書前體例〈往來〉一項，列有「非敷」、「知照」、「徹穿」、「澄牀」、「泥娘」、「泥日」、「疑喻」、「從邪」、「牀禪」、「匣喻」等十則，也無法對照表九之任一情況。因此，僅能猜測「他姪切」是指舌、齒音之間的互通關係，或許即為「知照」、「徹穿」、「澄牀」等舌、齒音之間的變化。³⁵

35 值得注意的是，《韻鏡開奩》所立「往來」門法名目並不見於《切韻指掌圖》，但《韻鏡》的序例〈調韻指微〉則曾提及「往來」一詞，其云：「或又曰：『舌齒一音而曰二何耶？』曰：『五音定於唇齒喉牙舌，惟舌與齒，遙有往來，不可主夫一，故舌中帶有齒聲，齒中而帶有舌聲者。古人立來、日二母，各具半徵半商，乃能全其秘。』」

「从上」和「叶匀」兩門法皆不見於《韻鏡開奩》，先據反切上、下字特點整理如下：

表十 从上切

例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
些	29/14	齒音 - 清	心母	平聲	四等	麻韻
先	23/10	齒音 - 清	心母	平聲	四等	先韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

表十一之一 叶匀切

例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
相	31/15	齒音 - 清	心母	平聲	四等	陽韻
兼	39/20	牙音 - 清	見母	平聲	四等	添韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

表十一之二 叶匀切

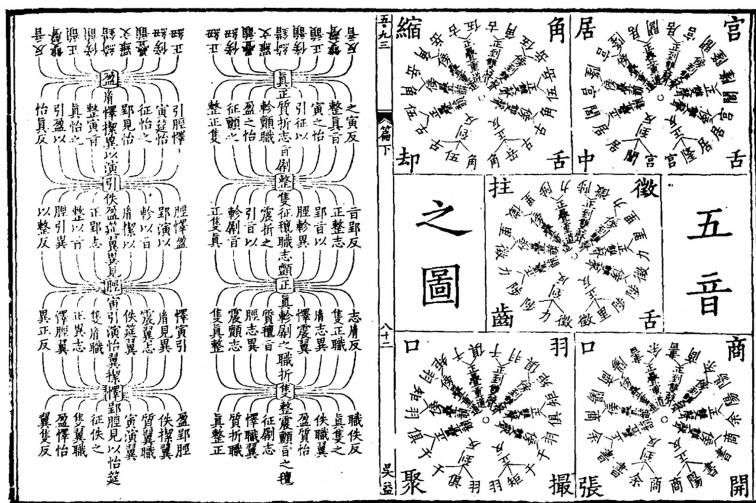
例字	圖次	同音	同母	聲調	同等	同韻
涑	37/18	齒音 - 清	心母	平聲	一等	侯韻
尖	39/20	齒音 - 清	精母	平聲	四等	鹽韻
心	38/19	齒音 - 清	心母	平聲	四等	侵韻

「从上」部分，符合同音、同母、同等、不同韻，三字在同一個位子上，尚無法理解。「叶匀」部分，符合同音、同母、同等、不同韻，應該是指添、侵或鹽、侵叶韻。《音韻指掌圖》書前體例〈叶韻〉一項，列有「東與陽、庚通；模、魚與尤通；歌與麻通；支與齊通；寒與覃；真與侵、覃通」此處，以鹽韻（咸攝）、添韻（咸攝）切侵韻（深攝），應是指「真（臻攝）與侵（深攝）、覃（咸攝）通」的情況。

2. 五音圓圖法

《音韻指掌圖》收錄的〈四聲九弄方圖法〉、〈五音圓圖法〉兩圖，與

《韻鏡開奩》卷六〈神珙五音圖〉(葉 1a-1b)、〈神珙九弄圖〉(葉 11b) 的關係密切，而其理論則來自《大廣益會玉篇》裡題為沙門神珙撰〈四聲五音九弄反紐圖〉。該圖載於《大廣益會玉篇》的兩種版本：一為建德周氏藏元刊本，書前附〈新編正誤足註玉篇廣韻指南〉列有〈四聲五音九弄反紐圖序〉、〈四聲五音九弄反紐圖〉、〈羅文反樣〉等；二為張氏澤存堂本，書後附有〈四聲五音九弄反紐圖〉。兩版本刊載內容大體由「神珙序、五音之圖、九弄圖」三部分組成，但元刊本則另有〈羅文反樣〉一圖。值得注意的是，《音韻指掌圖》書前所附〈伏羲始分六書〉、〈歷代字分八體〉，也與《大廣益會玉篇》〈新編正誤足註玉篇廣韻指南〉中的〈字有六書〉、〈字有八體〉極微類似，可知《音韻指掌圖》亦受到《大廣益會玉篇》的影響。下面列出澤存堂本〈四聲五音九弄反紐圖〉：³⁶



圖七 〈四聲五音九弄反紐圖〉(澤存堂本)

〈神珙序〉闡釋此圖編制之意，其云：

36 澤存堂本《大廣益會玉篇》將〈四聲五音九弄反紐圖〉載於全書最後。(葉 81b-82b, 頁 137)

夫欲反字，先須紐弄為初，一弄不調，則宮商靡次。……與文約義，詞理稍繁……今此列圖曉示，義理易彰，為於韻切之樞機，亦是詩人之鈐鍵也。……傍紐者皆是雙聲，正在一紐之中，傍出四聲之外。傍正之目，自此而分清濁也。故列五箇圓圖者，即是五音之圖，每圖皆從五音字，行皆左轉，中有注說之。又列兩箇方圖者，即是九弄之圖。圖中取一字為頭，橫列為圖，首目題傍正之文以別之。（篇下，葉 81b，頁 137）³⁷

〈四聲五音九弄反紐圖〉分作右左兩部分，即五個圓圖〈五音之圖〉與兩個方圖〈九弄圖〉，是一份採取雙聲、疊韻原理，教人熟練反音呼讀的圖式。³⁸而《音韻指掌圖》〈四聲九弄方圖法〉、〈五音圓圖法〉兩圖的命名源由，應來自「方圖、圓圖」的外型特點。以下參照岡井慎吾（1933: 230-274）、殷孟倫（1957: 300-324）對《大廣益會玉篇》〈四聲五音九弄反紐圖〉的解讀，與許明德（2011: 111-133）對《韻鏡開奩》〈神珙五音圖〉、〈神珙九弄圖〉的研究，依序討論〈五音圓圖法〉及〈四聲九弄方圖法〉。³⁹

圖六〈五音圓圖法〉裡未見「宮、商、角、徵、羽」五音，但完整羅列「十品」⁴⁰的拼合。可先節錄《大廣益會玉篇》〈五音之圖〉（宮音）與

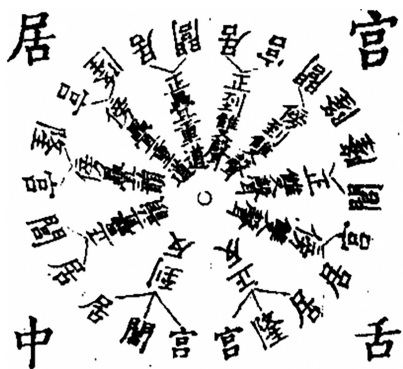
37 殷孟倫（1957: 304）曾改訂序文中的數段文句，其云：「照《元和新聲韻譜》所作和這首序文比較，可據以改正本文，或感覺到字句更順暢的，有下面幾處：『與文約義，詞理稍繁』二句作『文約義廣，理與詞殫（原作憚、誤。）』。『為於韻切之樞機（按殷文作紐據原文改正）』一句的『為於』二字作『成』。『傍紐者皆是雙聲』一句作『傍紐正紐皆謂雙聲』。『傍正之名自此而分清濁也』一句作『傍正之目，自此有分，清濁之流，因此別派』。」

38 殷孟倫（1957: 310）指出：「五個圓圖是熟練雙聲疊韻的，所以放在前面，兩個方圖是在五個圓圖取音的基本練習上更為比較複雜的取音練習，所以放在後面。簡單說一句，這是根據具體情況製造出來的熟練反音呼讀的圖式，什麼稀奇可怪之處一點兒也沒有。」因此，本文先討論〈五音圓圖法〉，再討論〈四聲九弄方圖法〉。

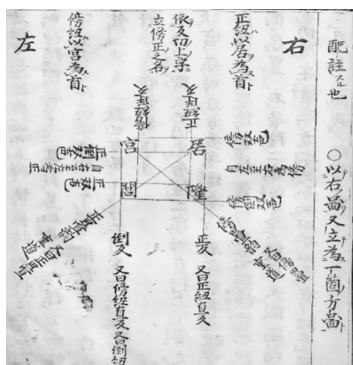
39 （日）岡井慎吾（1933）根據圖書寮本的《大廣益會玉篇》對〈四聲五音九弄反紐圖〉的序文和原圖進行校正，而殷孟倫（1957: 304-305）則依其成果進一步解讀，故本文以此作為討論，故與澤存堂本《大廣益會玉篇》〈四聲五音九弄反紐圖〉裡的原文略有差異，以下不再說明。

40 「十品」的說法來自《韻鏡開奩》，卷 6，頁 3a。

《韻鏡開奩》〈神珙五音圖〉(宮音)⁴¹ 作為對照：



圖八 《大廣益會玉篇》〈五音之圖〉



圖九 《韻鏡開奩》〈神珙五音圖〉

圖九〈神珙五音圖〉利用「直讀倒翻圖」的形式解讀圖八〈五音之圖〉，⁴²而《音韻指掌圖》則依循「直讀倒翻圖」的形式，援引《音韻日月燈》的「廩，愚袁切」、「袁，于元切」兩組反切，編成圖六〈五音圓圖法〉。其中，「廩、原」為「原」之異體字，且原、元兩字同音，皆作「愚袁切」，故其拼合原理與〈五音之圖〉一致。下面以宮音為例，將兩書的「十品」整理如下：

41 《韻鏡開奩》〈神珙五音圖〉標題之下注云：「今舉宮字之一圖，餘四個圖准之。」故在〈神珙五音圖〉的討論中也是先以「宮音」作為舉例，進而類推其餘四音。

42 《韻鏡開奩》刻意把〈五音之圖〉這些字重新排列成「直讀倒翻圖」，即「以右圖又立為一個方圖」，其云：「宮字，居隆反也。仍先居隆二字，以直行上下安之。次宮字，以左方居字通安。居字，牙音也；輕重清濁，居字依定，故宮以居字同，橫置也。次間字置右，居隆二字，逆反隆居反，間字成也。仍隆字通左方安之。如此四字四角，在紐聲、双聲、疊勻三品義配當也。」（卷6，2b）根據許明德（2011: 115-117）的研究，《韻鏡開奩》的「直讀倒翻圖」應該是承襲自日本信範《悉曇秘傳記》（《大正新脩大藏經》第84冊）。

表十二 十品

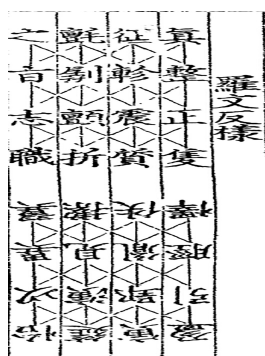
	十品	〈五音之圖〉	《音韻指掌圖》
1	正反	居隆 - 宮	愚袁 - 原
2	到反	宮閭 - 居	原于 - 愚
3	正疊韻	居閭	愚于
4	傍疊韻	宮隆	原袁
5	傍疊重道	宮隆	原袁
6	正疊重道	居閭	愚于
7	正道雙聲	居宮	愚原
8	傍到雙聲	閭隆	于袁
9	正雙聲	隆閭	袁于
10	旁雙聲	宮居	原愚

從「正反」到「旁雙聲」的十品全為反切，大體以雙聲或疊韻之字作反切拼合，最後拼得反切上字或下字。

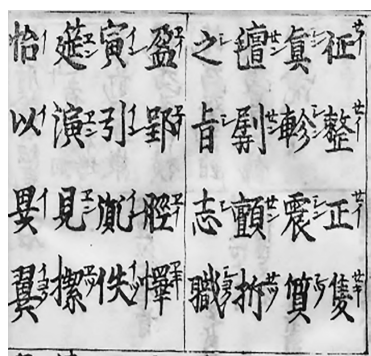
3. 四聲九弄方圖法

四聲指「平、上、去、入」，九弄則為「反音、雙聲、正韻、傍韻、綺錯、羅文、疊韻、傍紐、正紐」。但圖五〈四聲九弄方圖法〉卻僅列「正紐、傍紐、羅文」三項。根據〈神珙序〉所云：「又列兩箇方圖者，即是九弄之圖。圖中取一字為頭，橫列為圖，首目題傍正之文以別之。」所謂取一字為頭，即指「征」、「盈」兩字，而首目即是「反音」等九類，因取「一呼謂之一弄」，故稱為「九弄」。⁴³圖五〈四聲九弄方圖法〉依循圖十一〈神拱九弄圖〉(葉 11b) 或圖十二〈神拱九弄別圖〉(葉 14a-14b) 的精神而編制。而圖十一〈神拱九弄圖〉則取錄圖十〈羅文反樣〉的三十二字，兩圖如下：

43 (日)岡井慎吾(1933: 263)轉引唐院本所引《元和新聲韻譜》提及「每圖皆以朱書字，遍歷下行，一呼謂之一弄，乃至平上四聲通紐立双，且假三十二圖一々皆爾。」



圖十 《大廣益會玉篇》〈羅文反樣〉

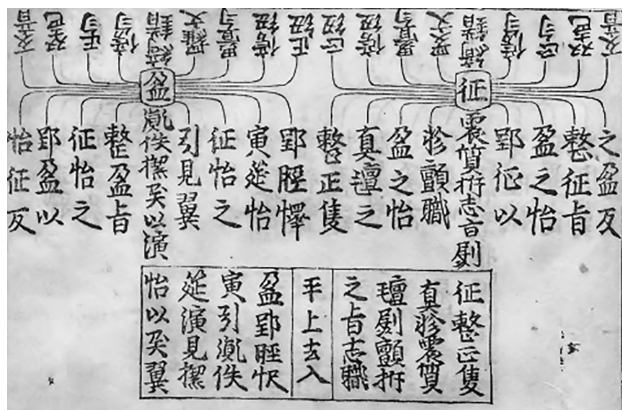


圖十一 《韻鏡開奩》〈神拱九弄圖〉

《韻鏡開奩》又在〈神拱九弄圖〉的中間加入「平上去入」四字，並直接置入原先的「九弄反紐圖」之中，改稱為〈神拱九弄別圖〉。其云：

序云：「又列兩箇方圖者，即是九弄之圖。圖中取一字為頭，橫列為圖，首目題傍正之文以別之。」征整正隻、盈郢脛惲八字，二個方圖，列一九弄。（葉 13b）

可知，〈神拱九弄別圖〉總結的三十二字可體現「九弄反紐圖」的拼合特色，其圖如下：



圖十二 《韻鏡開奩》〈神拱九弄別圖〉（節錄）

圖五〈四聲九弄方圖法〉即仿效圖十二而編成，分別以四聲之序排列八組三十二個例字，其中第一至四組為中古疑母字、第五至八組為中古喻母字，且皆屬於三等韻，而當時應該都已讀為零聲母。下面參照〈四聲五音九弄反紐圖〉的排序，以「原阮願月、袁遠遠越」對照「征整正隻、盈引脛憚」，列出「正紐、傍紐、羅文」三項：

表十三 正紐、傍紐、羅文

	正紐		傍紐		羅文	
	《開奩》	《指掌圖》	《開奩》	《指掌圖》	《開奩》	《指掌圖》
平	征整正隻 盈郢脛憚	原阮願月 袁遠遠越	征真甄之 盈寅筵怡	原銀言愚 袁寅延于	征軫顛職 盈引見翼	原听彥玉 袁引羨圉
上	整正隻征 郢脛憚盈	阮願月原 遠遠越袁	整軫刷旨 郢引演以	阮听巘麇 遠引衍羽	整震折之 郢胤擦怡	阮憇鏃愚 遠鞠拙于
去	正隻征整 脛憚盈郢	願月原阮 遠越袁遠	正震顛志 脛胤見異	願憇彥遇 遠鞠羨雨	正質甄旨 脛佚筵以	願屹言麇 遠逸延羽
入	隻征整正 憚盈郢脛	月原阮願 越袁遠遠	隻質折職 憚佚擦翼	月屹鏃玉 越逸拙圉	隻真刷志 憚寅演翼	月銀巘遇 越寅衍雨

值得注意的是，《韻鏡開奩》、《音韻指掌圖》解釋「九弄」的次序與《大廣益會玉篇》〈四聲五音九弄反紐圖〉相反，即以「正紐」為先，而非以「反音」，這也是《音韻指掌圖》承襲《韻鏡開奩》留下的痕跡。

此外，為何《韻鏡開奩》、《音韻指掌圖》等日本《韻鏡》著述要特別增列〈四聲五音九弄反紐圖〉的討論？這恐怕與日本《韻鏡》學的傳統有密切關係！福永靜哉（1922: 213-215）曾指出宥朔解讀〈四聲五音九弄反紐圖〉的緣由很可能是受張麟之〈韻鏡序〉的影響，而許明德（2011: 115-116）曾更進一步對「悉曇、《韻鏡》與〈四聲五音九弄反紐圖〉」三者的關係進行討論，其云：

回到《韻鏡開奩》的研究，不難發現當中常有利用《韻鏡》來校勘〈四聲五音九弄反紐圖〉的部分。從這種校釋的方法，可以看出法橋宥朔

相信兩種材料之間原理有相通之處。……從日本韻學史看來，他們認為雙聲疊韻法、悉曇字音表、神珙圖三者關係密不可分。因此，他們認為神珙圖的編成對於理解韻圖原則有極大意義。⁴⁴

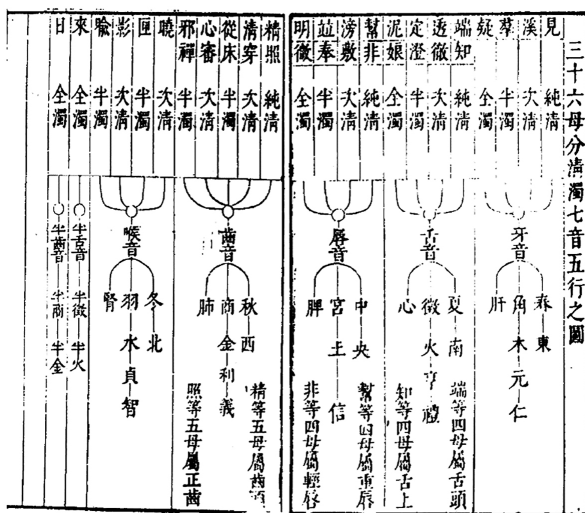
若觀察江戶前期幾部改訂《韻鏡》的著述，小龜益英《九弄指南鈔》(1671)、湯淺重慶《韻鏡求源鈔》(1685)、毛利貞齋《韻鏡袖中秘傳鈔》(1715)、沙門盛典《九弄反紐相傳和解》(1730)都對〈四聲五音九弄反紐圖〉的問題進行了考訂和討論。其中僅有《九弄反紐相傳和解》重新用了「敷充豐樞」四字詮釋「九弄」之意，而《音韻指掌圖》也是用了不同的例字來討論，這是和《韻鏡開奩》較為不同的地方，頗有一番新意。

(四)《音韻日月燈》的影響

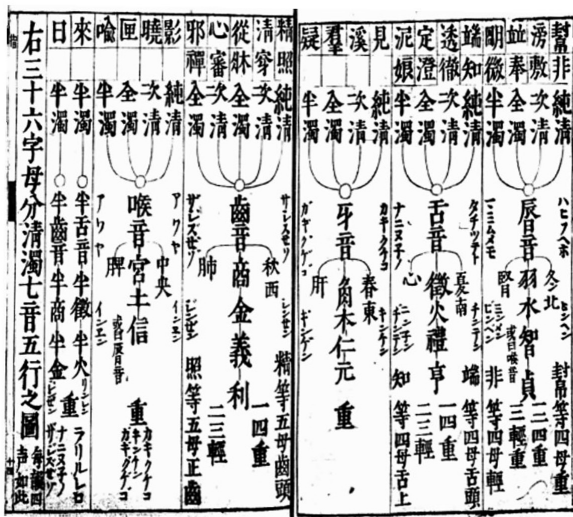
《音韻指掌圖》〈凡例〉中，雖未將《音韻日月燈》作為改編的指導綱領，但由於《音韻日月燈》(1633)本為輔翼《洪武正韻》而進行編撰，⁴⁵故在本書當中也有不小的影響。首先，關於三十六字母圖的改造。竹下朋繩將〈韻鏡序例〉中的〈三十六字母圖〉改編為〈三十六字母分清濁七音五行之圖〉，而其源就來自《音韻日月燈》〈同文鐸·卷首·圖說〉所附〈三十六字母分清濁七音五行之圖〉，現將兩圖對照如下：

44 關於《韻鏡》與〈四聲五音九弄反紐圖〉的聯繫關係，前人多有討論，如潘文國(1977: 35-38)、孔仲溫(1987: 25-26)兩學者曾反對《韻鏡》與〈四聲五音九弄反紐圖〉有直接的承繼關係。

45 如呂維祺《音韻日月燈》〈敘〉對其書之命名指出：「即我聖祖制為《洪武正韻》，如日月之中天，……斯則羽翼《正韻》之所偶未及而休明之也。猶之日月麗天，能照窮山幽谷，或不及按室，則日月窮；窮而有燈以繼之，斯無窮矣。」(葉 6-10)



圖十三 《同文鐸》〈三十六字母圖〉



圖十四 《音韻指掌圖》〈三十六字母圖〉

該圖將聲類比附「五音、四時、五臟、五行、五常」，不過仔細比對後，可見《音韻指掌圖》〈三十六字母圖〉更動「聲類次序」與「清濁」標記，

將原為「始見終日」改為「始幫終日」，原「純清、次清、半濁、全濁」改為「純清、次清、全濁、半濁」，其更動後的排序皆與原〈韻鏡序例〉中的〈三十六字母圖〉較為接近。因此，此處雖然大費周章改造「三十六字母分清濁七音五行之圖」，並編入本書體例當中，但若仔細對照，21 轉圖的清濁部分，仍延續《韻鏡》的「清、次清、濁、清濁」。⁴⁶

其次，《音韻指掌圖》效法《音韻日月燈》將四等列為「開發收閉」，⁴⁷而《音韻日月燈》乃承襲北宋邵雍《皇極經世》〈聲音唱和圖〉，但並未說明「開發收閉」之定義。以「開發收閉」稱呼四等的方式，在重訂《韻鏡》的江戶時代多有所見，著名的《磨光韻鏡》亦認同《音韻日月燈》的方式而遵循分類。

三、《音韻指掌圖》對《韻鏡》的改編

《音韻指掌圖》以「通韻」之法整併《韻鏡》43 轉圖，為了瞭解改編前後的差異，有必要逐一對照各圖所收的例字。總體而言，全書以兩種方式進行改編：其一，以《韻鏡》框架為主軸，並將同攝同等的幾個韻併為一圖，從中調整各圖的「內外轉、次序、開合、韻目」；其二，併圖之後，參酌其它韻書，對例字進行增刪或異動。

（一）重訂四十三轉圖

《韻鏡》將《廣韻》四聲相承的 61 個韻系排入 43 轉圖中，而《音韻指掌圖》則以《洪武正韻》76 韻部作為劃分依據，所以將 43 轉圖併為

46 這個部分在岡島昭浩（2001b: 26）已經指出，其云：「さらに『三十六字母分清濁七音五行之圖』は、『音韻日月燈』の『三十六字母分清濁七音五行之圖』の體裁をそのまま使っている。ただ清濁に関しては『音韻日月燈』とは異なっている。……竹下朋繩『音韻指掌圖』は『純清・次清・全濁・半濁』であり、體裁と用語は『音韻日月燈』によっているものの、用語の意味するところは『切韻指南』によっているのである。」另外，在江戶《韻鏡》學中，《音韻日月燈》經常被引述，值得留意。

47 《音韻指掌圖》〈四等說〉在「開、發、收、閉」四字的右側處，分別標注「一等」、「二等」、「三等」、「四等」。

21 轉圖。從各圖韻目來看，以〈外轉第六開〉為例，使用「皆解泰／齊齋齋」；〈外轉第十開〉為例，入聲韻目「轄」，不用「轄」，這都是遵循《洪武正韻》的痕跡。⁴⁸ 而《音韻指掌圖》雖未說明以什麼《韻鏡》版本作為底本，但從「次第、假名標注、韻攝名」等體例來看，多與「寬永五年本」《韻鏡》的特點相近。⁴⁹ 此外，在各圖左上發音部位與韻目相交之空白處，增加「韻攝」標記，並以各轉圖的韻目作為韻名，而沒有採用原本十六攝的攝名。⁵⁰ 如：〈內轉第一開合〉合「東、冬、鍾」三韻為一圖，韻攝名本為「通」，本書改為「東」，故 21 轉圖以「始東終覃」的次序排列。

竹下朋繩主張以「通韻」的復古理念整併 43 轉圖，所以在次序、韻目、例字都與《韻鏡》不太一樣。根據本文的觀察，《音韻指掌圖》各圖的圖次處，都留下原《韻鏡》圖次之數，即注記此圖原為哪幾圖，可知本書應是先以整併 43 轉圖作為開端。其次，再根據圖題處之下的注記說明，乃以《切韻指南》作為開、合口標準。⁵¹ 因此，為了對照整併前後的異動，我們依序列出永祿本《韻鏡》43 轉圖，並增加各圖所屬韻攝，藉以作為《音韻指掌圖》的對照；其次，根據 21 轉圖的收字內涵，儘可能與《切韻指南》

48 另外，〈外轉第八開〉的平聲韻目用「殷」，而不用「欣」，這是比較特別的地方。

49 日本刊行的《韻鏡》版本眾多，但大致有享祿元年刊本與慶長古活字本兩系列，可參見（日）鈴木真喜男（1977: 120）與楊軍（2007: 27-29 自序）的討論。其中，江戶時代初期《韻鏡》刊本的代表，應該是「寬永五年本」，而本書有許多體例特點與「寬永五年本」近似，例如：（1）《音韻指掌圖》書前有〈五音五位之圖〉，屬於日本《韻鏡》專著常見的〈五音五位之次第圖〉；（2）張麟之序例中的漢字都加注了假名；（3）韻鏡序例中的〈三十六字母分清濁七音五行之圖〉，其三十六字母圖的「脣、舌、牙、齒、喉」對應「水、火、木、金、土（羽徵角商宮）」；（4）在各圖左上發音部位與韻目相交之空白處增有韻攝注記。不過，為了瞭解《音韻指掌圖》對原本《韻鏡》的增字情況，下文仍以永祿本作為對照。

50 根據〈內轉第十八開〉轉次下的注記文字，云：「入聲字在東攝」。因此，可以確定《音韻指掌圖》以韻目替代原先十六韻攝的攝名。全書共注記 14 個大類，即有 14 個韻攝。

51 如〈內轉第一開合〉注語云：「此攝《指掌》作獨勻，獨勻者，所用之字不出本圖之內」此文與《切韻指南》第一圖一樣。另外，如〈內轉第四開〉云：「脣音二等字出《切韻指南》，竝合口呼。」與〈外轉第二十合〉云：「世本開呼，今从《切韻指南》。」等注語，都是表現承襲《切韻指南》的證據。

進行對照。如下：

表十四 圖次對照

16 攝名	永祿本《韻鏡》 43 圖	《音韻指掌圖》 14 攝 / 21 圖		《切韻指南》 24 圖
通	內轉第 1 開	東	內轉第 1 開合	通攝內一
通	內轉第 2 開合			
止	內轉第 4 開合	支	內轉第 2 開合	止攝內二開口呼 止攝內二合口呼
止	內轉第 5 合	支	內轉第 3 合	
止	內轉第 7 合			
止	內轉第 10 合			
止	內轉第 6 開	支	內轉第 4 開	
止	內轉第 8 開			
止	內轉第 9 開			
遇	內轉第 11 開	模	內轉第 5 開合	遇攝內三獨韻
遇	內轉第 12 開合			
蟹	外轉第 13 開	皆	外轉第 6 開	蟹攝外二開口呼
蟹	外轉第 15 開			
蟹	外轉第 14 合	皆	外轉第 7 合	蟹攝外二合口呼
蟹	外轉第 16 合			
臻	外轉第 17 開	真	外轉第 8 開	臻攝外三開口呼
臻	外轉第 19 開			
臻	外轉第 18 合	真	外轉第 9 合	臻攝外三合口呼
臻	外轉第 20 合			
山	外轉第 21 開	寒	外轉第 10 開	山攝外四開口呼
山	外轉第 23 開			
山	外轉第 22 合	寒	外轉第 11 合	山攝外四合口呼
山	外轉第 24 合			
效	外轉第 25 開	爻	外轉第 12 開	效攝外五獨韻
效	外轉第 26 合			

(續接表十四)

16 攝名	永祿本《韻鏡》 43 圖	《音韻指掌圖》 14 攝 / 21 圖		《切韻指南》 24 圖
果	內轉第 27 合	歌	內轉第 13 開合	果攝內四 (狹門)
果	內轉第 28 合			
假	內轉第 29 開	麻	外轉第 14 開合	果攝內四 (合口呼)
假	外轉第 30 合			
江	外轉第 3 開合	陽	內轉第 15 開合	江攝外一
宕	內轉第 31 開			宕攝內五開口呼
宕	內轉第 32 合			宕攝內五合口呼
梗	外轉第 33 開	庚	外轉第 16 開	梗攝外七開口呼
梗	外轉第 35 開			曾攝內六開口呼
曾	內轉第 42 開			
梗	外轉第 34 合	庚	外轉第 17 合	梗攝外七合口呼
梗	外轉第 36 合			曾攝內六合口呼
曾	內轉第 43 合			
流	內轉第 37 開	尤	內轉第 18 開	流攝內七獨韻
深	內轉第 38 合	侵	內轉第 19 開	深攝內八獨韻
咸	外轉第 39 開	覃	外轉第 20 合	咸攝外八獨韻
咸	外轉第 40 合	覃	外轉第 21 合	咸攝外八獨韻
咸	外轉第 41 合			咸攝外八

若先觀察《音韻指掌圖》與永祿本《韻鏡》，可見《音韻指掌圖》將「同攝同等的幾個韻」併為一圖，特別是有「開合」對立的，所以大量減少原先的圖數，但也造成一格多字的情況。再觀察《音韻指掌圖》與《切韻指南》，則可看見部分韻攝被調整合併，如「江、宕兩攝」被合併、「梗、曾兩攝」被合併，但「果、假兩攝」卻未合併。若針對這樣的差異進行討論，大致可以分為三種情況：

第一，與《切韻指南》歸併「開合」圖次的情況一致，有「通、遇、臻、山、效、流」等攝。第二，與《切韻指南》歸併情況不一致，這應該是表現當時語音合併的情況。首先，從「陽攝、內轉第十五開合」，得知江、

宕攝合流；從「庚攝、外轉第十六開」、「庚攝、外轉第十七合」，得知梗、曾攝合流。因此，可知這類主要元音的合流。第三，與《切韻指南》歸併情況不一致，依照原先《韻鏡》「開合」進行歸併，將「止、蟹、果、假、咸」兩兩合併。若從本書「歌攝、內轉第十三開合」、「麻攝、外轉第十四開合」來看，可發現果、假兩攝各自分立開合的情況。從此考量可知，本書恐怕並不是以當時實際的語音為準，而是儘可能將圖次合併，作為查找使用。若是依照這樣的原則，「支、之、脂、微」韻應該依照開、合兩類併為兩圖，但本書卻將原《韻鏡》〈內轉第四開合〉的支韻開口字獨立為一圖，即本書的〈內轉第二開合〉，而沒有併入〈內轉第四開〉，這與《切韻指南》歸併為開、合兩圖的情況也不一致。另外，〈外轉第二十合〉、〈外轉第二十一合〉的分圖，沒有與《切韻指南》的分圖一致。此處若依照《切韻指南》，應把咸攝「凡韻」依照《韻鏡》的安排，單獨立一圖。綜上所述，可將最能代表宋元韻圖合攝的現象整理如下圖：

表十五 合攝對照

韻攝 書名	宕江合攝	果假合攝	梗曾合攝
《切韻指掌圖》	○	○	○
《切韻指南》	×	○	×
《音韻指掌圖》	○	×	○

另外，《音韻指掌圖》保持「入聲韻配陽聲韻」的格局，即「屋、質、曷、轄、屑、藥、陌、緝、合、葉」等十個入聲韻皆與陽聲韻相配。所以，從入聲搭配的系統來看，應該仍是【-p、-t、-k】的系統。然而，卻在〈內轉第十八〉重複入聲「燭韻」，並另加注語「入声字在東攝」。因此，這恐怕是效法《切韻指南》〈流攝內七〉配有「入聲字」的情況，才會變成例字重複。且觀察全書，此處是唯一以陰聲韻配入聲韻的格局。

除此之外，《音韻指掌圖》併圖後，有幾個特別情況：有些韻目被刻意移動，如：原《韻鏡》十五、十六圖的卦韻，沒放在《音韻指掌圖》合

併的這兩圖（〈外轉第六開〉、〈外轉第七合〉），而被移到「外轉第十四開合」；〈外轉第七合〉，多增加一次七個廢韻字，但是〈內轉第二合〉已經出現過；〈外轉第八開〉誤填〈外轉第十開〉的先韻「顛、天、田、年」四字。

（二）《音韻指掌圖》的增字

為了瞭解《音韻指掌圖》增字的情況，依照原本《韻鏡》圖次的合併，與《音韻指掌圖》逐字對照，統計增字數量。逐字統計後，可知《音韻指掌圖》共收 4438 字，基本上是在永祿本《韻鏡》收錄 3903 字上進行增刪，其中還包含依據《韻法直圖》增加的「有音無字」43 字。有關增字之目的，犬飼溪原的〈後序〉提供了線索，其云：

夫韻聲之書，不知幾數百家。古者有《洪韻》、《等韻》之作，而本朝未之見。適有梅膺祚之《韻法直圖》、李世澤之《韻法橫圖》，然世厥深造而稀闡其祕特焉。三山張子儀之所傳《指微韻鑑》，蓋韻學之大經……初學之士，每翻切，憂不妍捷。頃洛下竹朋繩（按：應為洛下竹下朋繩）縮通韻乎轉內，歸析字乎等位，約作二十一轉，助長三百餘字，便以反韻也。（葉 43a-43b）

由於以《韻鏡》作為查找讀音時多有困難，所以竹下朋繩併圖後又增加三百餘字。書前〈檢補字〉處，依 21 圖之序分別列出 168 字，其注云：「譜內所用之字，多从《切勻指南》，故不出反切。今自檢韻書，所補舊勻字，悉出此。」（葉 9b）。若依照各增字的注語，可知所謂的韻書，大致為《廣韻》、《玉篇》、《洪武正韻》、《說文》一類，即〈凡例·第三條〉所云：「所欠《韻鏡》字母，檢《廣韻》、《玉篇》、《集韻》等悉補之。」那麼，犬飼溪原所說的「三百餘字」為何？根據本文的統計，《音韻指掌圖》大致增加 527 個字，其中包含取自《韻法直圖》的 43 字，應略多於「三百餘字」，也多於〈檢補字〉所列各圖增字（葉 9b-11a）。下面說明兩種增字的情況：

1. 增加本無之字

竹下朋繩根據所檢韻書，增加《韻鏡》沒有的 486 字。如〈內轉第一開合〉，〈檢補字〉列有「湏、繩、湏、鵠、槩、洵、雍、捧、畔」9 字，而實際查檢第一圖後，其中「槩」字未見，還增有「鋒、聲、韻、渦、崧、慵、趨」7 字，共計為 15 字；又如〈內轉第五開合〉，〈檢補字〉列有「履、作」2 字，而實際查檢第五圖後，還增有「跗、扶、墟、鹵、侷」5 字，共計為 7 字。其中，「做」為作的俗字，《音韻指掌圖》將永祿本的「做」字改為「作」。⁵²

2. 增加「有音無字」之字

《音韻指掌圖》以列圍方式增加「有音無字」之字，若根據〈內轉第一開合〉上欄的注語，其云：「□內字出《勻法直圖》」。這樣的情況，在本書 21 轉圖中共增加 43 字，分別見於：第 1 圖（13 字）、13 圖（4 字）、14 圖（9 字）、15 圖（1 字）、16 圖（5 字）、17 圖（4 字）、19 圖（5 字）、20 圖（1 字）、21 圖（1 字）等。其中，有 36 個字被列於濁聲母處，以〈內轉第一開合〉為例，增有「矇、空、控、酷、惚、寵、缺、竦、送、速、蕘、瓮、沃」等 13 字，列於「明、群、從（船）、邪、喻」等濁聲母處。若與《韻法直圖》〈公韻〉對照，可發現增字之處，皆是《韻法直圖》標以「匕」符號之處，即如此圖〈公韻〉後注語云：「有音無字以『圈』空之。下與上同以『匕』代之」。關於這種加注符號，丁文豔（2009: 9、15）認為：「『匕』這一符號的使用都與濁聲母有關，且是有意為清濁對立而設置的。」因此，《音韻指掌圖》刻意以列圍方式增字，應該是為了彰顯原有的濁聲母特徵，但現皆已經濁音清化。

52 楊軍《韻鏡校箋》（2007: 112）校云：「做。嘉吉本、（和）、（元）、（理）列作，其他各本亦作做。《七音略》亦列作。唐五代韻書暮韻無此小韻。《廣韻》於韻末增作字，臧祚切。《集韻》亦有作小韻，宗祚切。按做是作之俗字，《集韻》作下注云：『俗作做，非是。』」

(三)《音韻指掌圖》的更動

《音韻指掌圖》的併圖過程中，除了大量增補例字外，還有原先例字被有意更動，這應該屬於校訂例字時產生的異動。另外，還有原先應形成一格兩字或兩字以上的情況，但卻都僅取一字作為代表，這是進行減字的變化。

1. 等位異同

此類並非增加新字，而是有意移動原圖例字而重新安排，約有 52 例。可分作兩種：首先，原先《韻鏡》有寄位的情況，現依照併圖後的情況，移至相應位置。如：《韻鏡》〈內轉第十合〉中有「去聲夬韻」暫寄於入聲一欄，現併入《音韻指掌圖》〈內轉第三合〉後，將整組「廢、吠、倦、鞏、緣、穢、喙」廢韻字，移至去聲三等處。由此可知，在併圖的同時，因為允許一格多字的安排，故本書已經嚴格依照實際等位排定。⁵³

其次，在併圖的同時，竹下朋繩也進一步校訂例字的等位歸屬。如：《韻鏡》〈內轉第四開合〉中，原屬平聲支韻齒音全濁三等的「疵」字，在併入《音韻指掌圖》〈內轉第二開合〉時，「疵」字被移到四等之處。根據今人龍宇純（1960: 56）、李新魁（1982: 141）、楊軍（2007: 64）皆校訂「疵」字應為四等。⁵⁴又如《韻鏡》〈外轉第十三開〉中，原屬上聲齊韻齒音全濁四等的「灑」字，在併入《音韻指掌圖》〈內外轉第六開〉

53 不過，《韻鏡》寄「廢韻」可能有語音系統相近的道理！如孔仲溫（1987: 92-93）認為：「韻鏡寄廢韻自然有其道理，不僅合理，甚至較七音略之安排合理得多。其一，微、尾、未、廢四韻皆為三等韻，取以相承也。其二，以今語音系統而言，微韻以 [ɤ] 為元音，廢韻以 [v] 為元音，皆是央元音，僅在舌位之高低差別而已。其三，以韻鏡歸字而言，凡於東、鍾、微、虞、廢、文、元、陽、尤、凡十韻中，唇音三等字，均讀作輕唇，因此，蟹攝諸韻無輕唇音，均是重唇，廢韻與之同列，於上下相承則不盡理想，故轉與有輕唇音之微、尾、未三韻相承，自然而合理也。」另外，李新魁（1982: 156）也有類似觀點，其云：「以廢列於微尾未韻之下，蓋亦表明當時此兩者讀音之相近或相同。」

54 如李新魁（1982: 141）云：「疵字，《王韻》、《廣韻》作疾移切。《徐鉉音》疾咨切（在脂韻）；《集韻》及《韻會舉要》才支切……論切均當在四等。《韻鏡》列疵字於三等不合。《磨光》、《易解》、《七音略》列四等，是。」

時，「灑」字被移到二等蟹韻之處。根據今人龍宇純（1960: 96）、李新魁（1982: 166）、楊軍（2007: 126-127）皆校訂「灑」字應為二等。⁵⁵

2. 一格多字

《音韻指掌圖》併圖後，產生一格兩字、一格三字、一格四字等情況，但亦有併圖後僅取一字為代表，即把原本要同列多字的其它例字刪掉，僅留一字。然而，《音韻指掌圖》既然有一格多字的安排，不知為何沒有嚴格遵守體例，又在某些地方進行減字。這時，反而與《切韻指掌圖》的作法相近，即韻目合併後僅取一字做代表之音。⁵⁶

四、結 論

若從體例方面對比《音韻指掌圖》和《韻鏡》，雖然僅增加江戶時期《韻鏡》刊本常見的「五音五位圖」，但原本〈韻鏡序例〉的解說功用並未在《音韻指掌圖》發生太大的影響。換言之，《音韻指掌圖》是以《韻鏡》形制的框架，承載個人復古理念的語音特點。本文首先介紹《音韻指掌圖》全書大要，並解讀竹下朋繩的復古理念，闡釋承繼《韻鏡開奩》的日本《韻鏡》學的特點，藉此瞭解改編韻圖形制的目的；其次，逐一對照《音韻指掌圖》與《韻鏡》各圖所收例字，說明各圖圖次的調整；第三，透過增減例字的考察，解讀「有音無字」、「一格多字」等特殊安排，瞭解《音韻指掌圖》的編撰特點，並從中發現《切韻指掌圖》、《切韻指南》、《音韻日月燈》對日本音韻學界的影響甚大。綜觀江戶時代重訂《韻鏡》的著述，多數都集中在本圖例字讀音的訂正，本書大幅度替換韻部及整併轉圖，實為改編《韻鏡》系列提供另一種面向，亦有助於更進一步瞭解江戶時期對《韻鏡》文本研究的情況。另外，《洪武正韻》本與《韻鏡》素

55 楊軍（2007: 126-127）云：「灑。其他各本同，（仙）無字無○而列灑於二等位。《七音略》無字。唐五代韻書蟹韻無此字。《廣韻》此字在蟹韻，所蟹切。《集韻》則以灑為小韻首字，所賣切。按《七音略》此字列於十五轉審紐二等位，是也。本書當是後人增補時誤入本轉，且誤列於此位耳。」

56 有關《切韻指掌圖》的併圖模式，可參見李紅（2010: 368-369）的討論。

無瓜葛，但透過《音韻指掌圖》的聯繫，讓我們進而得知，中國的韻書和韻圖古籍在江戶前期仍有深入的流傳及互動情況。⁵⁷ 因此，《音韻指掌圖》雖未見於國內音韻學文獻目錄，但若對此進行研究，將能增進《韻鏡》的域外傳播價值。

引用書目

一、傳統文獻

- 陳·顧野王，唐·孫強增字，宋·陳彭年等奉敕重修，《大廣益會玉篇》，北京：中華書局，1987，據康熙四十三年（1704）張氏澤存堂本影印。
- 陳·顧野王，唐·孫強增字，宋·陳彭年等奉敕重修，《大廣益會玉篇》，《四部叢刊初編》經部第 78-80 冊，上海：商務印書館，1929，據建德周氏藏元刊本影印。
- 宋·毛晃增註，毛居正校勘重增，《增修互註禮部韻略》，《景印文淵閣四庫全書》經部小學類第 237 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983，據國立故宮博物院藏本影印。
- 宋·題為司馬光撰，《宋本切韻指掌圖》，北京：中華書局，1986，據北京圖書館藏宋紹定刻本影印。
- 宋·張麟之刊，《韻鏡》，《等韻五種》，臺北：藝文印書館，2001，據古逸叢書本收入永祿七年（1564）刊本影印。
- 宋·陳彭年、丘雍奉敕重修，李添富等校釋增註，《新校宋本廣韻》，臺北：洪葉文化公司，2005，據澤存堂翻刻宋本廣韻影印。
- 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（1496）刻本影印。
- 明·呂維祺，《音韻日月燈》，《四庫全書存目叢書》經部小學類第 211 冊，臺南：莊嚴文化公司，1997，據中國科學院圖書館藏明崇禎六年（1633）志清堂刻本影印。
- 明·呂維祺，《音韻日月燈》，東京：早稻田大學藏崇禎七年（1644）刊本。
- 明·李世澤撰，《韻法橫圖》，哈佛大學漢和圖書館藏明萬曆甲寅（1614）梅氏合刊本。

57 有關江戶漢學家對韻學經典的閱讀或注釋方式，可參見曾若涵（2018b）的討論。

- 明·梅膺祚刊，《韻法直圖》，哈佛大學漢和圖書館藏明萬曆甲寅（1614）梅氏合刊本。
- 明·樂韶鳳等撰，《洪武正韻》，《景印文淵閣四庫全書》經部小學類第239冊，臺北：臺灣商務印書館，1970。
- （日）法橋宥朔，《韻鏡開奩》，東京：國立公文書館藏寬永丁卯（1627）一條室町雙屋堂刊本。
- （日）鈴木真喜男，〈寬永五年板《韻鏡》解說〉，收入《韻鏡：寬永五年板》，東京：勉誠社，1997，頁117-125，據三根谷徹所藏寬永五年（1628）板影印。
- （日）竹下朋繩，《音韻指掌圖》，仙台：東北大學狩野文庫藏享保六年（1721）大野木市兵衛刊本。
- （日）叡龍（河野通清），《韻鑑古義標註》，關西大學鬼洞文庫藏享保十一年（1726），洛陽：秋田屋平左衛門、文臺屋次郎兵衛全梓刊本。
- （日）河野通清，《字彙卷末衡直韻圖解》，哈佛大學漢和圖書館藏享保十八年（1733），皇都：植村藤右衛門、永田調兵衛全梓刊本。
- （日）叡龍（河野通清），《韻鑑古義標註補遺》，京都女子大學圖書館蘆庵文庫藏元文三年（1738），皇都：文臺屋次郎兵衛、秋田屋平左衛門同梓刊本。
- （日）叡龍（河野通清），《漣窩先生改點韻鑑》，筑波大學附屬圖書館藏寬保三年（1743），皇都：秋田屋平左衛門、文臺屋次郎兵衛合刻刊本。
- （日）釋文雄，《磨光韻鏡》，東京：勉誠社，1981，據日本國立國會圖書館龜田文庫藏延享元年（1744）刊本影印。
- （日）釋文雄撰，釋利法校，《磨光韻鏡餘論》，東京：勉誠社，1981，據日本國立國會圖書館龜田文庫藏文化四年（1807）刊本影印。
- （日）安然，《悉曇十二例》，《大正新脩大藏經》第84冊，臺北：新文豐出版公司，1985。
- （日）信範，《悉曇秘傳記》，《大正新脩大藏經》第84冊，臺北：新文豐出版公司，1985。

二、近人論著

- 丁文豔 2009 「《韻法直圖》音系研究」，蘇州：蘇州大學漢語言文字學專業碩士學位論文。
- （日）三澤諄治郎編 1951 《韻鏡諸本並關係書目》，神戶：南天莊書店。

- (日) 三澤諄治郎 1956 《韻鏡入門(訂正再版)》，神戸：三澤ゆう。
- (日) 大谷大學圖書館編 1939 《韻鏡諸本展觀目錄》，京都：大谷大學圖書館。
- 孔仲溫 1987 《韻鏡研究》，臺北：臺灣學生書局。
- 王松木 2013 〈韻圖的修辭——從命名隱喻看韻圖的設計理念及其歷時變異〉，《師大學報：語言與文學類》58.2(2013.9): 135-170。
- 李紅 2010 《宋本〈切韻指掌圖〉研究》，長春：吉林人民出版社。
- 李無未 2011 《日本漢語音韻學史》，北京：商務印書館。
- 李無未 2021 〈《韻鏡》學史：分期、研究特點及學術發展趨勢(上)〉，《華夏文化論壇》26(2021.2): 19-28。
- 李新魁 1982/2004 《韻鏡校證》，北京：中華書局。
- (日) 岡井慎吾 1933/1969 《玉篇の研究》，東京：東洋文庫。
- (日) 岡井慎吾 1934/1994 《日本漢字學史》，東京：有明書房。
- (日) 岡島昭浩 2001a 〈半濁音名義考〉，《筑紫語學論叢》55.1(2001.4): 16-29。
- (日) 岡島昭浩 2001b 〈江戸期韻學における『音韻日月燈』〉，收入(日) 高田時雄編，《明清時代の音韻學》，京都：京都大學人文科學研究所，頁 17-30。
- 殷孟倫 1957 〈《四聲五音九弄反紐圖》簡釋〉，收入《子雲鄉人類稿》，濟南：齊魯書社，1985，頁 300-324。
- (日) 馬淵和夫 1970 《韻鏡校本と廣韻索引(新訂版)》，東京：巖南堂書店。
- 張志云 2006 〈《洪武正韻》在明代的傳播及其效用〉，《中國文化研究》2(2006.6): 133-143。
- 許明德 2011 「從《韻鏡開奩》看中日明清等韻學研究」，香港：香港中文大學中國語言及文學課程哲學碩士學位論文。
- 連清吉 1998 《日本江戸時代の考證學家及其學問》，臺北：臺灣學生書局。
- 陳志明、劉淑貞 2009 〈《洪武正韻》、《洪武正韻譯訓》韻字字樣異同的考察〉，《韓國漢字研究》1(2009.12): 149-172。
- 曾若涵 2018a 〈江戸韻學中的「反切法」——文雄學派的觀點〉，《成大中文學報》62(2018.9): 115-152。
- 曾若涵 2018b 〈韻學與訓讀：江戸漢學家的經典詮釋方法一探〉，《中正漢學研究》32.2(2018.12): 119-142。
- 辜玉茹 2007 〈探討《洪武正韻》對日本韻書之影響〉，《通識教育學報》11(2007.6):

49-67。

- 楊 軍 2007 《韻鏡校箋》，杭州：浙江大學出版社。
- (日) 福永靜哉 1992 《近世韻鏡研究史》，東京：風間書房。
- 遞亞榮 2011 「宋元韻圖五種用字研究」，武漢：華中科技大學語言學及應用語言學專業博士學位論文。
- 潘文國 1977 《韻圖考》，上海：華東師範大學出版社。
- 龍宇純 1960/2014 《韻鏡校注》，臺北：藝文印書館。
- (日) 龜田次郎 1930 《韻鏡書類陳列目錄》，大阪：靜安學社。
- (日) 龜田次郎 1939 〈韻鏡管見〉，《大谷學報》20.4(1939.12): 26-46。

The Unique Adaptation of *Mirror of Rhymes* in the Early Edo Period: Takeshita Tomotsuna's *Yinyun Zhizhang Tu*

Li Bo-han*

Abstract

By centering its analysis on Takeshita Tomotsuna's 竹下朋繩 (?-?) *Yinyun zhizhang tu* 音韻指掌圖 (*Comprehensive Understanding of Phonology, with Illustrations*), this article investigates how the rhyme scheme of *Hongwu zhengyun* 洪武正韻 (*Standard Rhymes of the Reign of the Hongwu Emperor*) was integrated with the rhyme chart framework of *Yunjing* 韻鏡 (*Mirror of Rhymes*) and explores the circumstances surrounding the revision and adaption of *Yunjing* during the early Edo period. When authoring *Yinyun zhizhang tu*, Takeshita desired to use the framework of *Yunjing* to demonstrate “tong yun” 通韻 (“cross-rhyme”) grounded in his personal notion of revitalization and thus choose *Hongwu zhengyun* as the basis for revising *Yunjing*. With this concept in mind, several similar rhymes were combined into one chart and were then added or removed from the examples originally included in *Yunjing*. The present article particularly focuses on three points: first, I reveal the reasons for the creation of *Yinyun zhizhang tu* by interpreting the organization of the chapter outline, and from the work's style and form, elucidate the influence of the above notion of revitalization, or “returning to the old ways.” Second, the utilization of a rhyme chart structure as a method of adaption is discussed; that is, by first merging the phonological characteristics of *Hongwu zhengyun* and other related ancient writings with the large-scale and comprehensive charts of *Yunjing* as well as altering the phonological characters (including the adding or removal thereof), a new revised form of *Yunjing* was able to be realized. Last, I expound how *Yinyun zhizhang tu* inherits the theory of combining “fanqie” 反切, namely the use of two characters to express another character's phonetic value,

* Li Bo-han, Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Taipei University.

from *Inkyō kairen* 韻鏡開奩, and interpret the author's reasoning for adding additional writings on phonology with specific rhyme charts, such as “Fanqie ba fa zhi tu” 反切八法之圖, “Sisheng jiu nong fang tufa” 四聲九弄方圖法, and “Wuyin yuan tufa” 五音圓圖法.

Keywords: *Yinyun zhizhang tu* 音韻指掌圖, *Comprehensive Understanding of Phonology, with Illustrations*, *Inkyō kairen* 韻鏡開奩, *Mako Yinkyō* 磨光韻鏡, *Hongwu zhengyun* 洪武正韻, *Standard Rhymes of the Reign of the Hongwu Emperor*, history of studies on *Yunjing* 韻鏡, *Mirror of Rhymes*

