

# 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\*\*

王 松 木\*

## 摘 要

傳統切音學素有「絕學」之稱，其迷亂難懂非始於今日，古人曾試著以淺顯易曉的方式表述切音原理，作為初學者入門之階梯，而其中最引人矚目、最具成效者，則非李汝珍（1763-1830）莫屬。李汝珍兼具實踐家與宣傳家之雙重身分，不僅增刪字母、更定反切、分析韻部，針砭傳統切音學矜奇弔詭之弊；更透過設問的方式辨析音韻概念，以小說為傳播媒介推廣切音之法，積極致力於音韻學的普及。李汝珍的音學觀點具體展現在《李氏音鑑》、《鏡花緣》二書中，雖說前人對於此二書已多所著墨，但大多是從語音史的角度著眼，以建構書中所承載的音韻系統為主要目標。本文則擬另闢蹊徑，除了重新詮釋李汝珍的實踐家角色之外，更試圖彰顯李氏在音韻學普及推廣上的實際作為與卓越貢獻。希望藉由本文的討論，一方面可以對李汝珍的音韻學成就與貢獻有更深層的認識；一方面亦可供作當前漢語音韻學傳播之借鏡，為如何積極普及漢語音韻學尋找合宜的方針。

**關鍵詞：**李汝珍、李氏音鑑、鏡花緣、音韻學、傳播

---

收稿日期：2007年2月6日，通過刊登日期：2007年10月1日。

\* 作者係國立高雄師範大學國文系副教授。

\*\* 本文初稿曾於「中國音韻學研究會第十四屆學術討論會暨漢語音韻學第九屆國際學術研討會」（南京：中國音韻學研究會、南京大學、徐州師範大學舉辦，2006年8月23-25日）上宣讀。

## 一、緒 論

傳統切韻學（即「切音學」）素有「絕學」之稱，其迷亂難懂絕非始於今日。有感於切音之學日益艱澀難學，古人不斷嘗試著以淺顯易曉的方式重新詮釋切音原理，而其中最引人矚目、最具成效者，則非李汝珍（1763-1830）莫屬。李汝珍的音學思想具體展現在《李氏音鑑》（1805）與《鏡花緣》（1818）中，二書以不同的體裁形式傳達著共通的主題，有如同一主題（theme）旋律的不同變奏（variation）。個人以為，李汝珍特出之處在於兼具「實踐家」、「宣傳家」之雙重身分，一方面致力於闡發切音原理，針砭傳統切音學矜奇弔詭之弊；一方面又以設問對答的體式辨析音韻概念，以小說體裁作為傳播切音學的媒介，將音韻學知識進一步播撒到社會群眾之中。

然而，在高本漢（Bernhard Karlgren）典範的制約下，當代音韻學者評價李汝珍的韻學成就，大多只突顯出他的實踐家身分，隱沒了他在音韻學傳播上的貢獻；這反映在《李氏音鑑》、《鏡花緣》的研究選題上，則傾向於從語音史的角度著眼，以梳理文獻資料所承載的音系訊息為首要考量，卻忽略了從音韻學思想史的路徑切入，探究李汝珍以何種表述方式解構傳統切音之學，而能達到「淺顯易曉、便於初學」的目標。有鑑於此，本文雖以李汝珍之音韻學為研究主題，但卻不再側重於《李氏音鑑》、《鏡花緣》音系之構擬，而擬另闢蹊徑，將焦點鎖定在李汝珍對音韻學傳播的貢獻上，觀察李汝珍如何以新穎的表述方式、傳播媒介來傳達切音要義。全文擬依序討論以下幾個問題：

1. 李汝珍以「淺顯易曉、便於初學」為撰述宗旨，此一理念如何孕育成形？
2. 在《李氏音鑑》中，李汝珍如何顛覆傳統切韻學，使之更加簡淺易學？
3. 在《鏡花緣》中，李汝珍如何以小說形式傳達音韻學概念？
4. 對於李汝珍普及切音之學的作法，後世學者有何評價？對於當前漢語音韻學的傳播又有何啟發？

希望藉由以上問題的討論，一方面可以對李汝珍音韻學的成就與貢獻有更全面的認識；一方面亦供作當前漢語音韻學傳播之借鏡，為如何有效普及音韻學知識尋找合宜的方針。

## 二、李汝珍的生平及其音學思想

李汝珍，字松石，原籍直隸大興（今北京市大興縣），為學觸角寬廣、博洽多通，對於音韻之學尤為專精。余集〈《李氏音鑑》序〉描述其為學志趣云：「大興李子松石，少而穎異，讀書不屑屑章句帖括之學，以其暇旁及雜流，如壬遁、星卜、象緯、篆隸之類，靡不日涉，以博其趣，而於音韻之學尤能窮源索隱，心領神悟」。<sup>1</sup>

乾隆四十七年（1782），當時李汝珍年約二十，隨兄李汝璜（佛雲）赴任板浦場鹽課司大使而移居海州板浦（今江蘇連雲港灌雲縣，秦時設朐縣）。此乃李汝珍學術生涯的轉捩點，因板浦是當時淮北鹽業的生產、轉運地，與揚州之間交通便利，學者們經常往來於板浦與揚州之間，趁此地利之便，李汝珍得以跨足於人文薈萃的江南學術圈，既師事凌廷堪（1755-1809），又常與內弟許喬林（1775-1846）、許桂林（1779-1822）切磋論學，自然而然地吸納了揚州學派的治學特點，<sup>2</sup>具體地彰顯在切韻之學的研究上。

李汝珍承襲著考據學注重文字聲韻之學的傳統，又能融會貫通、大膽創新，力求切合實用而不為傳統所囿，其音學思想特點具體展現在以下幾個方面上：

### （一）承繼皖派考據路徑，但不拘泥於字句考證

繼承著乾嘉漢學的治學觀點，採「由下而上」的求知路徑，強調知音、識字為通達經義之根本，主張切音之學是童蒙必學之科目。《李氏音鑑》與《鏡花緣》中，反覆重申切音之學的重要性：

敢謂：切音之學亦可授之童蒙乎？

1 清·李汝珍，《李氏音鑑》（清同治戊辰重修，木樨山房藏版），余集，〈序〉。以下引文僅列卷名、頁碼，不另註。

2 張舜徽，《清代揚州學記》（武昌：華中師範大學，2005）：「揚州學者治學的特點，首先在於能『創』，像焦循的研究《易經》，黃承吉的研究文字，都事前無古人，自創新例。其次在於能『通』，像王念孫的研究訓詁，阮元的研究名物，汪中的辨明學術源流，都是融會貫通，確能說明問題，這都是吳皖兩派學者們所沒有，而是揚州諸儒所獨具的精神和風格」。（頁7）

對曰：竊謂欲讀書必先識字，欲識字必先知音，欲知音必先翻切，欲明翻切則非字母不可也。……讀書者必以是為主，童而習之，尤其要也。〔宋〕王洙《談錄》云：「學者不可不知切音，苟不知之，終為不識字人焉。」（卷3〈第二十四問初學入門論〉，頁18-19）

紫衣女子道：「婢子聞得要讀書必先識字，要識字必先知音。若不先將其音辨明，一概似是而非，其義何能分別？可見字音一道，乃讀書人不可忽略的。大賢學問淵博，故視為無關緊要；我們後學卻是不可少的」。<sup>3</sup>

然而，知音、識字只是通達聖賢至道的敲門磚，而非為學的最終目的。若捨本逐末，過度拘泥於字句考證，則流於細碎繁瑣、脫離現實。李汝珍對於乾嘉漢學末流以考證「一字多音」為能事的現象，在《鏡花緣》中假多九公之口以「正言若反」的方式提出批判：

紫衣女子又起道：「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，<sup>4</sup>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？」……多九公說道：「這些文字小事，每每一字數音甚多，老夫那裡還去記他。況記幾個冷字，也算不得學問。這都是小孩的工課。若過於講究，未免反覺其醜。可惜你們都是好好質地，未經明人指教，把工夫都用錯了」。（第16回，頁100）

## （二）深悟語音自然演變之理，而不泥古非今

明末陳第（1541-1617）鑿破渾沌，體悟到語音隨時空轉移而變異的道理，《毛詩古音考》〈讀詩拙言〉云：「一郡之內，聲有不同，繫乎地者也；百年之中，語有遞轉，繫乎時者也」。<sup>5</sup>陳第的音變觀徹底顛覆了傳統觀點，突顯出「協韻說」的謬誤，自此之後，音韻學者得以立足於「古今音異」

3 清·李汝珍，《鏡花緣》（臺北：聯經出版公司，1983），第17回，頁102。以下引文僅列回數、頁碼，不另註。

4 《李氏音鑑》對「一字多音」的現象與成因有精細的論述：「宋呂忱《字林》謂『敦』字有九音。及明徐應秋《談薈》，稽考諸書，於九音之外，又益四音，是一『敦』字有十三音矣。他如『灑』字有八音，『差』字有七音，『苴』字有六音，『繆』字有五音，而『厭』、『比』二字有平上去入四聲，諸如此類，豈當日太昊、倉史造字時，其音即如斯之多乎？以珍觀之，一字數音，固亦有之，然其中豈無一二為古今之異哉。」（卷1〈第七問古今音異論〉，頁29）

5 明·陳第，〈讀詩拙言〉，《毛詩古音考》（臺北：廣文書局，1966），頁349。

的基礎上，改換觀察視角、重新定義問題，開啓了清代古韻學蓬勃發展的契機。梁啟超《中國近三百年學術史》指出：清代音韻學從一個源頭上分成兩條支路發展，一是古韻學，一是切韻學。<sup>6</sup> 乾嘉學者崇尚漢學，幾乎將全部精力都耗在古韻上，以考究「古本音」（《詩經》音系）為目標，復古、存古的傾向極為明顯，容易衍生出拘泥古音而脫離現實之弊病。

李汝珍一方面承繼著陳第的音變觀點，正確瞭解到語音隨時間、空間轉移而變異乃自然之勢，不宜歸因於人爲的突發錯誤；一方面轉向「切韻之學」，不依循乾嘉學派研治古韻學之主流，從而較能跳脫「古正今誤」、「古雅今俗」的保守思想。在面對「古今音異」的問題時，李汝珍抱持著兼容、務實的態度，既肯定古音研究的重要性，<sup>7</sup> 但又強調拼讀切語當以時音為準，如以下所云：

或曰：吾觀韻書，自唐迄於明，其音互異者，殆難勝計，豈如子之所舉而已哉。然當日去古未遠，盍悉從古音，而必重修韻書者何也？

對曰：悉從古音固善也，而其勢有不能也。蓋音由心生，本乎天然，非可假以人力也。……一改舊習，人必以為怪。若必令從古音，是逆其自然而強其不能也。……況古來韻書莫不議論紛紜，其音已自互異，若謂悉從古音，則何者當從？何者不當從耶？此歷代所以不能不為韻書之作也。定以時音者，則文有所從，而韻有所準，學者可無茫然之患。（卷1〈第八問平仄音異論〉，頁24-25）

### （三）啓牖初學，彰顯音韻學的實用價值

李汝珍身處鴉片戰爭爆發的前夕，面對時局動盪日益加劇，更能深刻感受到「經世致用」的迫切需求。然而，綜觀歷來諸家韻書，多是以闡發韻學精微要義為主，通常學習者必須具備一定程度的韻學知識，方能登堂入室領悟到韻學之精微，鮮少有韻書專為童蒙初學者而設。在《鏡花緣》中，假紫衣女子（盧紫萱）之口云：

6 梁啟超，《中國近三百年學術史》（上海：上海三聯書店，1936），頁196。

7 李汝珍認為古音不可盡廢，供研究者考證古音之用。《李氏音鑑》云：「今之學者，得能循聲以考古讀者，亦賴韻書之存也。今雖不能盡從之而豈可不知其音。又焉知千百年後不以今音為非，而復古音之舊耶？……古與今並行而不悖，庶乎近之矣」。卷1〈第八問平仄音異論〉，頁36。

切音一道，又是讀書人不可少的。但昔人有言：士大夫論及反切，便瞪目無語，莫不視爲絕學。若據此說，大約其義失傳已久，所以自古以來，韻書雖多，並無初學善本。（第17回，頁102）

李汝珍除鑽研音韻學理之外，更側重音韻學在童蒙識字上的實際效益，致力於音韻學的普及化。《李氏音鑑》揚棄了傳統等韻之細瑣、深奧，克服傳統切音法艱澀難學的缺陷，爲幫助初學入門者而作，李汝珍嘗自陳編纂目的，云：

珍之所以著爲此篇者，蓋抒管見所及，淺顯易曉，俾吾鄉初學有志於斯者藉爲入門之階，故不避譁陋之誚。……至於韻學精微，前人成書具在，則非珍之所及矣。（卷4〈第二十八問論著述本意〉，頁26）

就讀者反應而論，《李氏音鑑》與其他切音之書相較，確實能達到簡淺易學的效果，引起當時學者的共鳴與迴響。石文燿在《李氏音鑑》序文中極力推崇，強調該書簡便易用之特點：

嗟呼！聲音之道微矣。……艱深晦澀，疑義闕文，學者童而習之，白首茫如矣。今此書之明白顯易，舉數千年口不能諭、手不能詔者，一旦而村夫爨姬皆能信口諧聲，且合五方之鈎輳聲屈者，一旦而虎乳得登並可和聲鳴盛。

即如上文所述，李汝珍治學深受揚州學派啓發，在其最得意的學問——音韻學上尤見其「創新」、「會通」之處，具體展現在《李氏音鑑》與《鏡花緣》中。然則，李汝珍如何展現其「創新」與「會通」呢？以下借用互文性（intertextuality）<sup>8</sup>的論點，一方面分析《李氏音鑑》如何吸納、顛覆傳統的切音學，考察《鏡花緣》如何借用小說體裁形式來轉化《李氏音鑑》的音學觀點、解構傳統切音學；一方面探究初學者如何融合不同文本以體會切音之學的要旨。

8 「互文性」理論是當代後現代主義文化思潮中所產生的文本理論。克麗絲蒂娃（Julia Kristeva）綜合索緒爾（Saussure）與巴赫金（Bakhtin）的語言觀點，最早提出「互文性」概念，指出：任何文本都是由馬賽克般的引文拼裝、鑲嵌起來的圖案，每個文本都是對其他文本的吸納與轉化。由此觀之，任何文本均非獨立存在、與外界絕緣的封閉體系，解讀文本時必須啟動舊有的經驗，並與當下的語境相互連結、彼此激盪。此後，「互文性」多用以指稱不同文本的互文關係，包括：（1）兩個具體或特殊文本之間的關係；（2）某一文本通過記憶、重複、修正，向其他文本產生擴散性影響。

### 三、《李氏音鑑》——對傳統切音學的重新詮釋

《李氏音鑑》是李汝珍的音韻學專著，最能體現出李汝珍音韻學研究的成績。全書共分六卷，依其內容則可分成兩大部分：前五卷為「三十三問」，以設問對答的方式論說著述本意，辨析五聲、字母、反切等音韻概念的內涵及其源流，闡明切語拼音的基本原理及其限定條件，並旁及各式切法、古今異音、南北方音、空谷傳聲等與切字相關的問題；第六卷為韻圖——〈字母五聲圖〉，該圖以33字母分圖，每圖分22韻，各韻又分陰平、陽平、上、去、入五聲，共計收錄3630個音節。

《李氏音鑑》兼列南北方音，其中「北音」為十八世紀末的北京官話音系，對於探究普通話形成、發展具有關鍵性地位，因而受到學者的青睞，成為探索近代漢語音韻的熱門語料。除陳盈如（1992）以前五卷之「三十三問」為題外，李新魁（1980）、俞敏（1983）、何九盈（1985）、楊自翔（1987）、許金枝（1988）、楊亦鳴（1992）、耿振生（1992）、羅潤基（1991）等，莫不將焦點放在卷6〈字母五聲圖〉上，藉以構擬十八世紀末北京官話音系，考察百餘年來北京音系的歷時演變。

在前輩學者的辛勤努力之下，有關《李氏音鑑》音系的相關問題，疑義所在，幾已釐清。但值得注意的是，以往學者大多從「語音史」的角度入手，將《李氏音鑑》定位為擬音資料，忽略從「音韻學思想史」的角度對李汝珍的音學貢獻做出合理的評價。有鑑於此，本文特別彰顯李汝珍所扮演的宣傳家角色，試著考察李汝珍如何吸納、轉化、顛覆傳統的切音之學，如何以淺白易懂方式重新詮釋切音原理，藉以幫助童蒙識字。

#### （一）傳統切音學的弊病

漢字屬表意文字，因字形本身無法充分顯示語音信息，是以童蒙識字必須以標音符號作為發音之輔助。東漢以降，在印度梵文的啟發下，中國士人創立反切法以拼切字音，然而反切標音有其先天缺陷：就標號（能指）與語音（所指）的對應關係而言，語音隨時空推移而逐漸產生變異，但語音的變異卻無法適時反映在標號上，是以殊時異地之人拼讀前人切語，經常難以拼

出正確字音，為彌補此一缺陷，前人編製韻圖藉以「依切求字，依字定音」；但隨著語音演變日益加劇，反切類隔的情形不斷增加，後人難以循歸字正例找到相應之字，因此又必須額外添加諸多門法，方能指引使用者在韻圖中找到相應字音，如此一來，門法便日益繁瑣、苛細，反而成為學習者難以跨越的門檻，即如陳澧（1810-1882）《切韻考》〈外篇〉所言：「作門法者本欲補救等韻之病，而適足以顯等韻之病」。<sup>9</sup>

此外，就符號單位的尺寸而言，漢字為音節—語素文字，反切以兩漢字（音節）切出一字之音。漢人以音節為基本感知範疇，想要直接從上字音節中自覺地析取輔音音素並不容易，只得以「助紐字」作為過接的媒介，若「助紐字」多難識之字，則反倒成為切音阻礙；再者，拼讀切語時，上字取聲、下字取韻，而上字之韻與下字之聲則淪為橫阻其中的冗贅成分，勢必妨礙字音的順利拼切，如何有效地徹底消除贅餘成分的干擾？成為後世改良反切者無可逃避的難題。

正因傳統切音之法有著許多難以克服的缺陷，能精通者甚少，學者多以「絕學」視之，在韻學典籍中，每每可見前人對於切音之學難以入門的抱怨。呂坤（1536-1618）《交泰韻》序（1613）自陳學習切音之學的經驗，云：

余少從里兒遊，讀半邊字，長而恥之，積韻家書，無慮數十，浩浩茫茫，未之所入也。萬曆甲戌（1574），得同年雷侍御慕菴而問之，侍御日日談，余惺惺聽，竟不了了。侍御曰：「此等子音也，須熟讀括歌月餘，舌與俱化，自可得聲。」余畏難而止。<sup>10</sup>

雖說傳統文本艱澀難學，但在慣性思維的制約下，仍為守舊讀書人所沿用。想要撼動相承已久的僵化思想並不容易，面對艱澀難學的傳統切音之學，李汝珍展現出挑戰權威的氣魄，在《李氏音鑑》中大膽地顛覆、轉化了傳統切音學。

## （二）傳統切音之學的轉化

9 清·陳澧，《切韻考》（廣州：廣東高等教育出版社，2004），〈外篇〉，頁324。

10 明·呂坤，《交泰韻》（《續修四庫全書》第251冊，上海：上海古籍出版社，1995），〈序〉。

如前所述，李汝珍音學思想核心在於思索如何以淺顯易曉的方式來闡明切音之學。為達成此一目標，《李氏音鑑》除大量引經據典外，特別採用設問對答的體裁，透過譬喻方式以具體意象解說抽象音理，並設計擊鼓射字、切字暗碼……等等射字遊戲，以非口語媒介傳達切音原理。《李氏音鑑》：

切音之學，前人韻書雖列攝字開合等法，故其要旨，久已失傳，而無字空聲亦少知音。近世以來，習其書未有不患其難者，斯集撮其秘奧，芟其冗繁，分字母三十有三，以同母二十二字為訣，其無字空聲悉詳註翻切，既別粗細，復分陰陽，統以同母，協以本韻，隨字呼之，其音無不啓齒而得，於音韻之學，不啻瞭如指掌。學者熟其一，凡切音、空谷傳聲之類，莫不洞然，慧心者半日可畢。其文雖淺，其義甚明，求切音者，以此為進境之階可也。（〈凡例〉，頁1）

從互文性的視角觀之，李汝珍一方面持批判性觀點與垂直性（vertical）互文（傳統等韻圖）展開對話；一方面則引入不同體裁類型的水平性（horizontal）互文—問答對話、字母五聲圖、空谷傳聲等。每種體裁均各有其語義潛勢（meaning potential），表徵著不同群體的立場觀點。因此，想要深入瞭解《李氏音鑑》如何能夠有效幫助童蒙初學者領悟切音之理，應當考察不同互文表達著何種立場、觀點？如何相互結合，以達到創作者預期的交際目的？

### 1. 設問討論、罕譬不窮

音韻論著大多是作者個人的獨白，作者立足於前代音韻論著的基礎之上展開闡述，居於強勢灌輸的主導地位。因此，讀者通常得對以往音韻學成果有所瞭解，方能確切理解作者所欲傳達的意涵，但初學入門者並未具備相關的基礎知識，是以難以登門入室窺其堂奧。反觀，《李氏音鑑》乃專為初學入門而設，該書前五卷特別採取設問對答的體裁形式，即如李汝珍所云：

夫地限南北，世殊古今，或囿於方音，或源於經訓，近世以來，幾成絕學。諸家傳書要皆取精鴻博，析義要眇，初學之士視若登天。珍不揣固陋，撰《音鑑》六卷，仿歐陽文公《易童子問》，設為問答，期於約義賅理，淺言發蒙，庶後進有所遵循，或亦求音之捷徑也。（卷1〈卷首語〉，頁1）

李汝珍特意採行對話體裁，其用意在於轉換主體位置（subject position）、重新建構相應的閱讀位置（reading position），亦即降低作者的

權威性姿態，將說者（作者）與對談者（讀者）置於相對平等的地位。在雙方相互論辯的過程中，說者扮演起引導者的角色，循循善誘，逐步辨析音韻概念的內涵及其發展源流，並解說反切拼音原理，即如石文燦《李氏音鑑》序文所云：「聞之達心者，其言多略。乃其旁通曲論、反覆誘人，則又如慈母之喃喃煦煦而諄復不倦也；如明師之懇懇懃懃而罕譬不窮也。」

善用譬喻、賦予理據是《李氏音鑑》闡釋切音之學的另一項特點。人們對於沒有理據的抽象事物往往無法牢記，是以解說者在傳達抽象事理時，通常得結合聽者自身的實際經驗，援舉具象事物作為類比、推理之媒介。心理學家羅素（Peter Russell, 1979）曾寫道：「記憶不像個慢慢斟滿的容器，而比較像是棵有鉤的樹，鉤上掛著記憶。」<sup>11</sup> 那麼「譬喻」無疑就是記憶之鉤，協助學習者將既有知識與新的訊息連結在一起。

李汝珍充分運用譬喻技法，《李氏音鑑》在說明「切異粗細」（詳下節）的道理時，以鏡為喻，云：

凡切字，必使母韻相等、粗細相同，苟失其當，則聲因之而訛。劉勰《新論》云：「鏡形如杯，以照西施，鏡縱則面長，鏡橫則面廣，非西施貌易，所照變也。」夫切猶鏡也，所切之字猶面也，苟切異縱橫，欲求本來面目，詎可得乎？（卷2〈第十三問切分粗細論〉，頁13）

此外，切語用字原本只是用作標音符號，與意義全然無涉。然而，李汝珍在解說切音之理時，卻特意以草木蟲鳥、風花雪月等人所熟知之物名作為切語，即以有意義的雙音節詞語作為標音符號，此舉顛覆傳統，其用意亦在使初學者易曉。

或曰：子以物名俗語之類以釋切音之義，固為初學之人開入門之徑矣，而亦筆之於篇得無大雅誚乎？

對曰：……夫珍以常言物名以釋翻切之義，猶之譬也。所謂「以其所知，諭其所不知也」，<sup>12</sup> 大雅之誚，又何避哉？（卷3〈第二十三問切音啓蒙總

11 轉引自羅普（Rebecca Rupp）著，洪蘭譯，《記憶的秘密》（臺北：貓頭鷹出版社，2004），頁189。

12 劉向《說苑》〈善說〉：「客謂梁惠王曰：『惠子之言事也善譬，王使無譬，則不能言矣。』王曰：『諾。』明日見，謂惠子曰：『願先生之言事，則直言耳，無譬也。』惠子曰：『今有人於此，而不知彈者，曰彈之狀何若，應曰彈之狀如彈，則論乎？』王曰：『未論也！』於是更應曰：『彈之狀如弓而以竹為弦，則知乎？』王曰：『可知矣。』惠子曰：『夫說

論》，頁11)

總結上文所述，李汝珍要想顛覆僵化的傳統切音之學，以簡淺易曉的方式傳達切音要義，首先得讓切音之學脫去陳腐的氣味，使之更易於為使用者所接受，如此則勢必得要改換傳播媒介的形式。在《李氏音鑑》中，李汝珍善用問答體裁與譬喻技法，以新穎形式重新包裝反切標音的原理，一改以往韻書、韻圖傾向於作者獨白、抽象說理的寫作模式。

## 2.新創〈字母五聲圖〉

韻圖多是為協助士人拼讀反切而設計的音節字表，使用者原本只須按圖索驥便能在縱橫交錯的表格中輕易找到相應之歸字，進而讀出正確的字音。然而，韻圖也是有使用期限的，隨著時空推移，語音變異日益加劇，無法「依切求字，依字定音」的漏洞也就越來越明顯。面對宋元韻圖之過時難用，復古守舊者仍墨守陳規、拘限傳統，以增列門法的方式來強加補救，但糾纏細瑣的門法反倒成學習者的手鐐腳鐐，造成學習上的障礙；勇於創新者，則紛紛捨棄繁瑣門法，參照時音另製新圖，是以明清韻圖如雨後春筍般相繼攢露。

李汝珍廢棄紛紜的門法而選擇了創新之路，其〈字母五聲圖〉顛覆宋元韻圖以韻分圖的基本格局，先依字母分成三十三圖，每圖下轄二十二韻，各韻再細分成陰平、陽平、上、去、入五聲，各字之下加註反切及暗碼。茲將元·劉鑑《切韻指南》(宕攝開口)<sup>13</sup>與〈字母五聲圖〉(32圖·中母)書影並列於下，觀察相異之處。(圖見次頁)

對比此二圖，可以約略看出〈字母五聲圖〉具有以下幾項特點：

### A.依聲分圖

李汝珍為何依聲分圖呢？此亦是基於便於初學的考量。恰如梁啟超(1936: 200)所言：「古韻學是研究疊韻(收音)，而切韻學則是研究雙聲(發音)」，初學者想要精確拼讀切語，必先學會區辨聲母發音。然則，古代韻書本是為詩文用韻而設，而韻圖又多與韻書相輔而行，其編排格式自然強調韻類的劃分；再者，清代古音學家除錢大昕等人外，多數以古韻為研究對

者固以其所知，喻其所不知，而使人知之。今王曰無譬，則不可矣」。《說苑》，《四部備要·史部》(臺北：中華書局，1966)，卷11，頁4。

13 元·劉鑑，《經史正音切韻指南》(臺北：藝文印書館，1974)，頁34-35。



象，因此士人在區辨聲母發音異同上顯得較為遲鈍。有鑑於此，李汝珍特別強調聲母的辨識。《李氏音鑑》論述〈字母五聲圖〉的編撰動機：

前人釋論音譯多分韻名篇，而罕有分母之書，故學者每欲切音，但知字隸某韻，而不喻應歸何母，於翻切之學自難窮其根源。珍自髫年銳志於斯，於各字各音不憚其勞，詳加考證，既撰《音鑑》五卷，復製〈字母五聲圖〉一卷，凡同類之音，別其粗細，辨其陰陽，各歸一母。（〈凡例〉，頁11-12）

## B. 增刪字母

宋元韻圖以36字母標示聲類，明清等韻學家已多參照時音予以增刪。李汝珍參照南北方音，將中古36字母刪併為33字母，並撰成〈松石三十三字母行香子詞〉以便記誦，詞云：「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」（卷5，頁3）。

觀察字母所統轄的語音單位，松石33字母屬於「聲介合符」，即字母所對應的語音單位並不止涵蓋聲母輔音音段，還進一步顧及到後接介音的開口度大小（洪細），如：博 / 便、盤 / 飄……均是因有無介音[-i-]而分為兩類。因此，若從音位學觀點論之，可依照互補分配的關係，將33字母歸併成22個聲母音位（北音部分），如此則與現代北京官話的聲母音位數目相符。此外，尤其值得特別留意的是，〈字母五聲圖〉所反映的不是單一音系，而是疊置北音（北京官話）與南音（江淮官話）的綜合音系，《李氏音鑑》指出南北方音的聲母差異：

此編悉以南北方音兼列，惟素喻南北音者觀之始能瞭然，否則必謂字母及同母俱多重複矣。即如四卷所載，北音不分香 / 廂、姜 / 將、羌 / 槍六母；南音不分商 / 桑、章 / 臧、長 / 藏六母。又如南音於良 / 娘、廟 / 桑、將 / 臧、槍 / 倉、江 / 缸、巷 / 杭等母亦有不分者，此母不同也。（〈凡例〉，頁2-3）

楊亦鳴（1992）採取「透視分離法」，參照現代北京、板浦的語音系統，分別構擬出〈字母五聲圖〉之北音、南音的實際音值。依據楊亦鳴（1992）的擬音，可知〈字母五聲圖〉所反映之北音聲母系統已與現代北京話完全相同；若與南音相對比，則呈現出以下幾項顯著差異：（1）北音之精系細音[tsi-]與見系細音[ki-]均已顎化為舌面音[tɕi-]，兩者混同而不分；南音則精系細音與見系細音仍然維持著對立，兩者不相混淆。（2）北音之

良[l-]、娘[n-]有別；南音則良[l-]、娘[n-]不分。(3) 北音中存在章[tʂ-]、臧[ts-]之對立；南音則章[tʂ-]、臧[ts-]混讀不分。

### C. 增刪韻部

〈字母五聲圖〉中，同一字母下轄 22 韻，各韻字並無統一的標目，然 32 中母「張、真、中、珠……」，因其空聲較少（見圖二），可以之作為記誦標的。李汝珍如何得出同母 22 韻呢？李汝珍一方面參照當時士人熟習的「平水韻」，一方面與凌廷堪、許桂林、徐銓、徐鑑相互切磋討論，將「華嚴字母譜」13 韻增刪成 22 韻。觀察〈字母五聲圖〉分韻，同韻之字，除要求主要元音、韻尾相同外，還得顧及介音開合的一致性，如：張 / 莊、蒸 / 中……等，均是因有無介音[-u-]而分為兩韻。

此外，22 韻同樣也是兼列南北方音的結果，即如《李氏音鑑》所言：

以韻而論，北於陳 / 程、銀 / 盈、勤 / 檠、神 / 繩、林 / 靈、貧 / 平、金 / 京、民 / 鳴、親 / 青、賓 / 兵、奔 / 崩、根 / 庚、真 / 蒸、新 / 星之類，分之甚細；南或合而為一。蓋北以真、文、元、侵四韻音近，以庚、青、蒸三韻音近，二者迥乎不侔；而南以七韻音皆相類。至南音於饅 / 蠻、剗 / 彎、官 / 關、氈 / 沾、潘 / 攀、般 / 班、堅 / 艱、羶 / 山、賢 / 閑、延 / 顏之類，分之甚細；北或合而為一，此韻不同也。今於字母及同母俱南北雙列，既備方音而求切音者，尤不可不知。（〈凡例〉，頁 3）

觀察〈字母五聲圖〉反映的韻母系統，可知其與現代北京話已極為近似。根據楊亦鳴（1992: 125）的研究，兩者差異僅在於：（1）[o]的喉牙音字尚未變為[ə]；（2）[yo]尚未完全變為[ye]；（3）[iai]尚未變為[ie]。

### D. 加註反切、更定反語

宋元韻圖並無標註反切，有音無字則以○實之，易造成後人學習困難。〈字母五聲圖〉在各音之下均加註反切及暗碼（供擊鼓射字用，下詳）。如此，縱使無字之音亦可依藉切語而順當拼出，便於初學者使用。李汝珍說明加註切語的原因：

或曰：吾觀古人韻書，於有音無字者謂之空聲，莫不借○以代之。此在識者，故一覽而知其音矣。但施之初學，得無茫然耶？呂氏所謂非口授不能得者，殆謂此乎！

對曰：以古人空聲論之，或非面授不可。至於斯集，珍於空聲之類莫不註以翻切，雖不知切者皆可隨字呼之而得其音。

或曰：……古人舍其切之易弗爲，而示以○之難，殆故爲矜奇歟？抑未肯顯示於人歟？

對曰：否。豈有是哉。蓋古人於著述，惟取簡要耳。意謂切與○原無兩義，故列○而從其簡，豈知久而失傳，學者皆病其難耶。近世以來，幾成絕學。珍故不憚其煩，既於同母備載切音，仍於陰陽詳釋其義，惟期便於初學，緘秘之旨，余無取焉。（卷3〈第二十四問初學入門總論〉，頁24-25）

至於〈字母五聲圖〉選用之切語，則是李汝珍重新更定舊有切語而成。自宋代以降，音韻學家鑑於舊有切語已無法順當切出實際語音，紛紛提出許多改良反切的方案。在諸種切語改良方案中，李汝珍特別推崇「合聲切法」，因其確能達到「慢聲爲二，急聲爲一」的目標，曾云：「國朝《音韻闡微》於翻切，既前列舊音以考古讀，而折衷於合聲以求至當，光明正大，莫不協乎天地自然之響應。至於精微要眇，辨別毫芒，尤非他書所能及矣。」（卷1〈第四問五音總論〉，頁13）

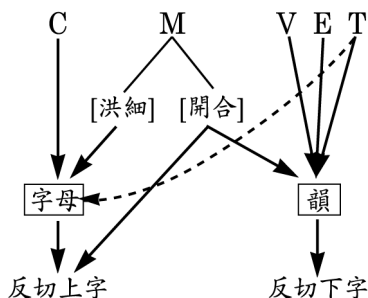
想要克服漢字標音的先天侷限，在選用切語時，除了必須符合「上字取聲，下字取韻」的必要條件之外，還得留意被切字的介音歸屬，以及如何有效剔除上下字的贅餘音素（上字的介音及韻、下字的聲母及介音）的干擾。如前所述，李汝珍所立之33字母，實際上可歸併成22音位，爲求切音之精確、順當，若干本屬同一音位者，又特意依其粗（洪音）、細（細音）別爲二母，即其所謂「字母粗細」。此外，即使是同字母之切語上字，在實際切音時，又再依其「粗重」（合口）、「細輕」（開口）分次類，此即所謂「切異粗細」。李汝珍解釋：

敢問：切異粗細何謂也？

對曰：即如「踟」、「躄」二音，皆與「長」字同母，如切「長」則「踟昂切」，若以「踟昂」而爲「躄昂」，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」而爲「元臣」，則音近於「勻」矣。……故凡切字，必使母韻相等，粗細相同，苟失其當，則聲因之而訛。（卷2〈第十三問切分粗細論〉，頁13）

考察李汝珍反切用字的特點，可以察覺到介音歸屬的不對稱性：介音洪細由反切上字決定；介音開合則上下字共同決定，保持和諧一致的關係。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（C=聲母，M=介音，V=主要元音，E=韻尾，T=聲調，實線表示強制性關係，虛線則

爲非強制性關係)：



圖三 《李氏音鑑》反切結構解析圖

舉「張，眞秧切」爲例，上字「眞」與被切字「張」同爲「開口洪音」；下字「秧」則與被切字「張」同爲「開口」；至於被切字的聲調雖由下字決定，但仍以母韻平仄相諧爲宜，在圖三中，即以虛線表示字母與被切字之間具有平仄相諧的非強制性關係。何以李汝珍如此設計切語呢？爲何不直接改用與被切字同介音的反切下字呢？楊亦鳴（1992: 80）認爲：這是李汝珍爲了表示自己不囿於一隅之方音，表現出學有根底，因而遷就舊韻書。個人推論：宋元韻圖中，字母與「四等」（洪細）相關，而韻攝則與「開合」相涉，李汝珍一方面受到傳統韻圖的影響，一方面又特別強調辨識起首輔音的重要性，在這兩項因素相互結合下，致使切語呈現出上字決定「開合洪細」、下字須與上字「開合」和諧的不對稱狀態。

#### E. 賅備方音

拼讀切語當以「時音」爲準，但南北時音亦各自有別，爲便於各地初學者使用，李汝珍以兩大強勢方言——北京官話、江淮官話兼列的方式來編製韻圖，以求賅備方音，令南北之人均能以其時音拼讀切語，曾云：「吾欲刪南音之複，則不備於北；欲刪北音之複，則不備於南。所以南北兼列者，期於賅備方音。學者苟能一一辨之固善矣，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。」（卷3〈第二十四問初學入門總論〉，頁22）

就聲母而言，北音不分尖團（香／廂不分）；南音則無捲舌音與舌尖音之對立（商／桑無別）、泥來不分（良／娘不分）、精系、見系之細音字並未顎化（廂／桑不分；江／缸不分）。就韻母而言，北音則賀[o]（歌韻開口，第13韻）／貨[uo]（歌韻合口，第19韻）有別、[-ən]／[-əŋ]不同；南方則

剋[-ō]（寒韻合口，第11韻）、彎[-uæ̃]（刪韻合口，第18韻）二分。

除此之外，南北方音更爲顯著的差異在於「入聲」有無。十八世紀中葉時，北京話入聲字已失去緊喉、短促的特徵而派入陰平、陽平、上、去四聲，入聲歸派情形詳細羅列於《李氏音鑑》〈第二十五問北音入聲論〉中，爲後世學者提供了考究近兩百年來北京話入聲演化規律的絕佳材料。然而，李汝珍爲兼顧南北方音、便於詩文平仄，〈字母五聲圖〉仍然因襲著傳統韻圖，參照《切韻指南》諸書增立入聲，並將入聲字與陽聲韻相配，有音無字者則以○標示；至於陰聲韻之入聲格位則以◎標示，以便與陽聲韻相有所區別。

### 3. 轉換切語、觸類旁通

除以問答、韻圖闡述切音要義之外，李汝珍更舉出不同切語方式與類型，並取日用常談之物名作爲切語，反覆變易、推廣其切，俾使初學者能舉一反三、觸類旁通，深刻領悟切音之理，蓋如《李氏音鑑》所云：

珍之所言翻切，雖屬無幾，而於初學似多裨益。即如迴環、顛倒、雙聲、疊韻、自切、雙翻，並一字而切數十之類，皆不憚反覆言之。所以然者，欲學者明此，可以無拘執之弊，餘如禽名祝鳩（按：切「周」），物名墨床（按：切「芒」）之類，亦並筆之於篇。蓋言愈淺，其義愈明。凡事莫不由淺而深，由近及遠。至於翻切，悉出天然，原無深淺之異，然於初學似不得不爲區別。珍以眼前常談而爲翻切，即所謂淺也、近也；學者於此而觸緒皆通，即所謂深也、遠也。（卷4〈第二十八問論著述本意〉，頁26-27）

所謂「迴環」、「顛倒」、「自切」、「雙翻」是指不同的切語類型，茲將其切法概述如下：

- 迴環：母韻上下交錯，即以AB切C，又以CD切A，如：「都翁者，東也；東烏者，都也」。
- 顛倒：母韻上下移易，即以AB切C，又以BA切D。如：「都翁爲東，以都翁而爲翁都，則爲烏也」。
- 自切：拆字爲切，如：田丁爲町、火共爲烘。
- 雙翻：以二字而切兩音，如：取信音二字，則互爲反切上下字則可切出心（信音切心）印（音信切印）二音。

李汝珍認爲初學者若能反覆操弄上述各種不同類型之切語，由此推彼，

觸類旁通，久而久之，自然能夠心領神會、啓齒知音。

#### 4. 擊鼓射音、寓教於樂

切音之理不僅可以藉由口語、書面傳授，更可透過非語言的射字遊戲來展現。「擊鼓射字」又可稱爲「空谷傳聲」，此法由來已久，早在南宋趙與時《賓退錄》、元陶宗儀《輟耕錄》二書中已有所提及。「擊鼓射字」的特點在於捨棄人們慣用的自然語言，而改以擊鼓、拍掌、彈指、擊几、敲杯、揮扇……等非語言的訊號將明文轉換成密碼，而加密者與解密者都必須掌握鑰匙（key）及演算法（algorithm），方能精確破譯密碼，轉譯出編碼者真正想要傳達的明文訊息。

在「擊鼓射字」的加密過程中，所謂「鑰匙」即是各家自訂的字母、韻母；所謂「演算法」即是指如何以鼓聲來逐一取代切語用字。因此，凡是精熟擊鼓射字者，不僅得先熟記字母、韻部、調類，同時也得要對切音原理有深切的體悟。誠如《李氏音鑑》所言：

射字者，亦翻切之義也。蓋初起擊母，即爲切字之母；次起擊韻，即爲切字之韻。以二字合而呼之，是即雙聲之切也。末起分以五聲者，亦猶釋讀某聲之類，故喻翻切者，莫不深悉射字之義；而諳射字者，莫不推明反切之理也。至於三十三母，固無庸逐句熟誦，然未諳母韻者，亦難語此。（卷 5〈第三十二問擊鼓五次論〉，頁 10-11）

若想要與李汝珍進行「擊鼓射字」遊戲，擊鼓者首先得先掌握鑰匙——熟記〈松石三十三字母行香子詞〉、「張真中珠……」二十二韻及陰陽上去入五個調類；其次，瞭解演算法——鼓聲與聲、韻、調的對應關係，依對應關係的不同可細分爲「擊鼓三次」與「擊鼓五次」。「擊鼓射字」的密碼遊戲中隱含著切音原理，旁人未通曉箇中奧秘只能「目瞪口呆」，而精熟此道者卻可「莫逆於心」。

「擊鼓射字」是以非語言訊號加密，若書之紙上，則可以「暗碼」標示，稱之爲「打馬」。〈字母五聲圖〉除於各音之下加註切語外，又增設暗碼，此即供作初學者練習「擊鼓射字」之用，其根本目的在於：引導初學者在趣味的射字遊戲之中自然領悟切音之理。

儘管傳統切音學已是僵化難用，但因其承襲已久、根深柢固，在士人慣性思維庇護下，仍是無法輕易撼動。面對如此情勢，李汝珍如何改變他人想

法、顛覆傳統切韻之學呢？又如何以簡淺易懂的方式傳達切音原理呢？認知心理學家霍華德·嘉納（Gardner Howard）在《Changing Minds：改變想法的藝術》一書中，提到：「以各種不同的版本來呈現同一個觀念，對改變某人的想法，是極其有效的方式」。<sup>14</sup>從上文論述中，我們得知：李汝珍以「闡釋切音之學」為核心主題，以「淺顯易曉、便於初學」為著述目標。環繞著核心主題，《李氏音鑑》引入了各種體裁互文（generic intertextuality），靈活地運用設問對答、新創韻圖、各式切法、擊鼓射字……等不同的媒介形式，以具象的論述重新詮釋切音要訣，將僵化難學的傳統切音學轉化成人們易懂易學的形式，讓初學者得以從各種互文的相互激盪之中，輕易領悟切音之學的要義，破除了呂坤《交泰韻》所謂：「韻學只宜面談、口授、心唯，書之紙上，便難分曉」<sup>15</sup>的謬論。

#### 四、《鏡花緣》——對傳統切音學的解構

平心而論，李汝珍雖然勇於顛覆傳統切音之學，但無法全然跳脫當時的學術風尚，在《李氏音鑑》還可嗅到保守、賣弄的氣味。在闡釋切音之理時，李汝珍為迎合傳統讀書人的胃口，往往引經據典、博證群書，展現考據學家的本色，根據洪棣元所編輯的〈《李氏音鑑》書目〉，《李氏音鑑》全書所引用書目竟達四百餘種之多，引書的範圍跨越經史子集各類，誇耀自身才學廣博的意味，不言可喻。

如果說《李氏音鑑》是對傳統切音學的重新詮釋，是個人鑽研韻學成果的展現；那麼《鏡花緣》無疑是對傳統切音學的更進一步解構（deconstruction），是為宣傳、普及音韻學知識而營造的通俗媒介。《鏡花緣》在《李氏音鑑》的學理基礎上，進一步以更通俗的文體——小說來包裝艱澀的音韻學知識，此種看似「炫才弄學」的特殊表現手法，近來也引起音韻學者、小說研究者的關注，如：陳光政（1991）、黃克武（1991）、李時人（1999）、倪永明（2001）、李劍國（2004）等人均曾撰文討論。以下擬從後

14 霍華德·嘉納（Gardner Howard）著，莊安祺譯，《Changing Minds：改變想法的藝術》（臺北：聯經出版公司，2006），頁15。

15 明·呂坤，《交泰韻》〈凡例〉，頁14。

現代主義（postmodernism）的視角觀察李汝珍在《鏡花緣》中如何解構傳統切韻之學。

### （一）《鏡花緣》及其與《李氏音鑑》的互文關係

《鏡花緣》成書於嘉慶二十年（1815），比《李氏音鑑》晚十年。書中巧妙地竄奪了「武則天怒貶牡丹」的傳說故事，並將之拼貼到《山海經》對海外奇境的描寫上，全書結構分成兩大區塊：前半部記敘唐敖、林之洋、多九公等人的海外遊歷，李汝珍在虛擬的海外國度中，掙脫了傳統與現實的羈絆，以詼諧而犀利的筆觸諷諭現況、寄託己意；後半段則描寫百大才女聚會，貶謫人間的百花仙女化身為百大才女，李汝珍透過才女聚會，大展其所擅長的諸般遊藝。李劍國、占驍勇（2004: 6）指出《鏡花緣》敘事模式的創新特點：「作者完全將小說作為一種表現才學、表現自我的方式，小說的一切功能都為此服務，小說充當了一種負載性的全能工具。如果說《紅樓夢》、《儒林外史》是全景式的社會生活圖景的話，那麼《鏡花緣》是百科全書式的才藝演繹」。李汝珍巧妙地將諸般學問融貫在《鏡花緣》創新模式中，在小說中建構的虛擬空間作為展現自身才學的舞臺，書末對句：「鏡光能照真才子，<sup>16</sup>花樣全翻舊稗官」，既點出了書名的由來，也間接傳達作者的創作意圖。

「會通」、「創新」是揚州學派的顯著特徵，也是《鏡花緣》寫作風格的體現。《鏡花緣》會通諸般學問，李汝珍特意假借書中人物林之洋之口，以戲謔仿擬的手法捏造出《少子》一書，並藉由自我指涉的方式說出《鏡花緣》所展示的諸項學問：

這部《少子》乃聖朝太平之世出的，是俺天朝讀書人做的——這人就是老子後裔。老子做的是《道德經》，講得都是元虛奧妙，他這部《少子》雖以遊戲為事，卻暗寓勸善之意，不外「風人之旨」。上面載著諸子百家，人物花鳥、

16 許喬林認為《鏡花緣》是「真才子」，與當時坊間流傳的「不才子」書有別。〈鏡花緣序〉：「坊肆所行雜書妄題為第幾才子，其所描寫不過渾敦窮奇面目，即或闡揚盛節，點綴閒情，又類土飯塵羹，味同嚼蠟，余嘗目為不才子，似非過論……是書無一字拾他人牙慧，無一字落前人窠臼。枕經昨史，子秀集華，兼貫九流，旁涉百戲，聰明絕世，異境天開，即飲程鄉千里之酒，而手此一編，定能驅遣睡魔；包孝肅笑比河清，讀之必當噴飯。綜其體要，語近滑稽，而意主勸善，且津逮淵富，足裨見聞」。

書畫琴棋、醫卜星相、音韻算法，無一不備；還有各樣燈謎，諸般酒令，以及雙陸、馬吊、射鵰、蹴球、鬥草、投壺，各種百戲之類，件件都可解得睡魔，也可令人噴飯。（第23回，頁148）

在《鏡花緣》展現諸般學問中，最自豪、最詳盡者自然是音韻學。綜觀全書與音韻學相關的記述，集中在第16回、17回、19回、31回以及82回至93回，若將《鏡花緣》所涉及的音韻知識與《李氏音鑑》相比，可以輕易發現兩者存在著明顯的互文關係。茲將其整理如表一：

表一 《鏡花緣》、《李氏音鑑》之互文參照表

主題	《鏡花緣》	《李氏音鑑》
一字多音	第16回	第七問「古今音異論」
切韻之學	第17回、第19回	第二十四問「初學入門總論」
殊聲別義	第17回	第八問「平仄音異論」
古詩協韻	第17回	第七問「古今音異論」
字母圖	第31回	第二十四問「初學入門總論」 第二十八問「論著述本意」
空谷傳聲	第31回	第二十九問「空谷傳聲論」
雙聲疊韻	第82回至93回	第二十二問「雙聲疊韻論」

《鏡花緣》、《李氏音鑑》猶如相同主題的兩種變奏，雖然形式、風格稍有差別，但卻有著彼此共通的主題。《李氏音鑑》初步顛覆傳統切音學，但仍是以高階的士人階層為預設的閱讀對象，依然難以讓廣大群眾直接領受；《鏡花緣》則是在《李氏音鑑》的基礎上，以更加通俗的媒介形式、表現手法，再進一步解構切音之學，縮減了切音學與群眾之間的距離。

## （二）《鏡花緣》的後現代主義特徵

後現代主義強調去中心化（decentering），主張對僵化、凝固、絕對的概念加以解構。何江勝（2005: 98）指出：「後現代主義作家用語言平民化、文本的拼貼、戲仿等語言遊戲來消解『高雅』與『通俗』、『菁英』與『大眾』的對立，建構多樣性文本世界」。個人以為：《鏡花緣》具有後現代主義小說的特徵，以下即從「拼貼」、「戲仿」兩方面，剖析《鏡花緣》如何徹底解構傳統切音之學。

## 1. 拼貼 (pastiche)

後現代主義強調文本的開放性，傾向於將不同類型的文本拼湊在一起，讓讀者能從與不同文本的互動中，主動創造出新奇的畫面、挖掘出新的意義。《李氏音鑑》是提供童蒙初學者學習拼讀反切而設，雖以設問對答的方式呈現，但仍帶有莊嚴、凝重的學術氣味；《鏡花緣》則供一般群眾茶餘飯後閱讀的小說，具有談諧、戲謔的通俗色彩。如上表所列，李汝珍刻意將《李氏音鑑》的部分內容拼貼到《鏡花緣》情節中，讓讀者閱讀小說的過程中領悟切音法則。

## 2. 戲仿 (parody)

簡單言之，「戲仿」是竄奪具特殊風格的原型 (prototype)，從而達到嘲弄、戲謔的效果。戲仿是由「源文」與「仿文」兩個文本所建構的複合文本，源文通常表徵潛藏的理想化認知模式 (ICMs)，這是人們與環境長期互動的過程中所凝結成的心理模版，戲仿者以此心理模版作為文本的基底，並刻意地加以異化、偏離，仿擬出悖於常理的突兀文本——仿文。源文與仿文一隱一顯、一正一反，但兩者之間維持著必要的張力，在讀者的心理空間裡相互激盪，藉由顛覆傳統的觀點而生成戲謔的趣味。<sup>17</sup> 戲仿往往帶來強大的心理震撼，因而成為批判者解構傳統觀點的利器。

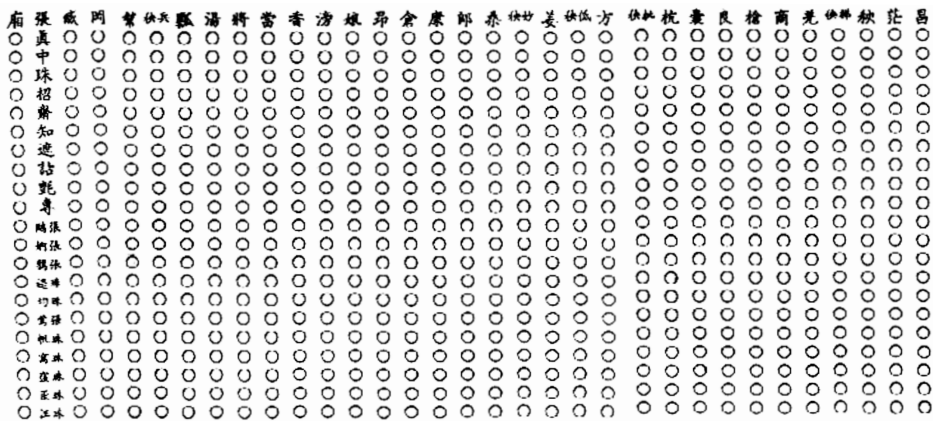
《李氏音鑑》以鴻篇鉅製反覆申論切音之理，其切音要訣可總括為：「凡求切音之學，則張真中珠之類，乃入門之始，學者於二十二字求之，其義盡之矣」。(卷 2〈第十二問母韻總論〉，頁 10) 在《鏡花緣》中，李汝珍將切音要訣巧妙地融入小說情節中，使之更易於為群眾所接受。在《鏡花緣》第 31 回中，李汝珍精心建構虛擬的音韻學國度——歧舌國，讓唐敖等人在苦心追求之後終能獲得字母圖，藉由眾人解開字母圖奧秘的過程，以戲仿手法破除切音之學艱澀難學的迷思。

### A. 歧舌國字母圖

「歧舌國字母圖」實際上是對《切韻指南》、〈字母五聲圖〉的戲仿。李汝珍特意去除韻圖本有的字母、開合、韻攝聲調、反切……等內容，只留下

17 趙憲章 (2004: 103) 概括戲仿文本的結構方式，指出：「戲仿文本和記憶文本並不共存在同一層面，並非信息學上可以即時置換和組合的並列文本，而是『圖—底』關係結構。在這一結構中，『圖』源自於『底』，『圖』始終保持對於『底』的戲謔性張力」。

縱橫兩行代表字及滿紙空位，如下圖所示：



圖四 歧舌國字母表

歧舌國國王特別囑咐：「字雖無多，精華俱在其內，慢慢揣摩，自能得其三昧」，在第31回中，記述眾人揣摩字母圖的過程：

林之洋道：「俺們只讀得張、真、中、珠……十一字，怎麼忽然生出許多文法？這是甚麼緣故？」唐敖道：「據小弟看來：即如五聲『通同桶痛禿』之類，只要略明大義，其餘即可類推。今日大家糊里糊塗把字母學會，已算奇了；寄女（枝蘭音）同姪女（林婉如）並不習學，竟能聽會，可謂奇而又奇。而且習學之人還未學會，旁聽之人倒先聽會，若不虧寄女道破迷團，只怕我們還亂猜哩。但張、真、中、珠……十一字之下還有許多小字，不知是何機關？」蘭音道：「據女兒看來：下面那些小字，大約是反切。即如『張鷟』二字，口中急急呼出，耳中細細聽去，是個『周』字；又如『珠汪』二字，息息呼出，是個『莊』字。下面各字，以『周』、『莊』二音而論，無非也是同母之字，想來自有用處」。（第31回，頁202）

在眾人頓悟切音之理的過程中，最早領悟的竟是未曾學習傳統韻學的枝蘭音、林婉如，反倒是曾在黑齒國暢談古韻的多九公最晚領悟。這不啻又是李汝珍對傳統韻學的戲仿。

#### B.論「空谷傳聲」

「射字」為反切之理的實際應用。在眾人領悟切音之理後，便接著談論「空谷傳聲」，云：

唐敖道：「讀贖上段，既學會字母何必又加下段？豈非蛇足麼？」多九公

道：「老夫聞得近日有『空谷傳聲』之說，大約下段就是爲此而設。若不如此，內中缺了許多聲音，何能傳響呢？」……林之洋道：「這樣說來：『珠翁』二字，是個『中』字。原來俺也曉得反切了。妹夫，俺拍『空谷傳聲』，內中有個典故，不知可是？說罷，用手拍了十二拍；略停一停，又拍一拍；少停，又拍四拍。唐、多二人聽了茫然不解。婉如道：「爹爹拍的大約是個『放』字。」林之洋聽了，喜得眉開眼笑，不住點頭……林之洋道：「你們慢講，俺這典故還未拍完哩！」於是又拍十一拍，次拍七拍，後拍四拍。唐教道：「若照姪女所說一例推去，是個『屁』字。」多九公道「請教林兄是何典故？」林之洋道：「這是當日吃了朱草濁氣下降的典故。」<sup>18</sup>多九公道：「兩位姪女在此，不該說這頑話。而且音韻一道，亦莫非學問，今林兄以屁夾雜在學問裡，豈不近於褻瀆麼？」林之洋道：「若說屁與學問夾雜就算褻瀆，只怕還不止俺一人哩。」唐教道：「怪不得古人講韻學，說是天籟，果然不錯。……」（第31回，頁202-203）

在《李氏音鑑》中，李汝珍以傳統士人的口吻讚揚反切，說道：「隨意呼之，其音莫不出於二字之間，不假人力，悉由天然。莊周所謂『天籟』者，殆猶是歟」。（卷3〈第二十三問切音啓蒙總論〉，頁4-5）但在《鏡花緣》中卻一反原先莊重、嚴肅的面目，將切音之理從「天籟」降格爲「放屁」，反倒近似於《莊子》之「每下愈況」、「道在屎溺」的弔詭說法。<sup>19</sup>李汝珍以戲仿的方式顛覆了切音之學高不可攀的錯覺，並從高低落差的對比中，讓閱讀者感受到掙脫禁錮的趣味與快感。在李汝珍的一連串戲仿下，僵化傳統切音之學被徹底解構，融入到普羅大眾易於接受的小說情節中。

### C.論古今異音

精研古韻雖可作爲通曉典籍之進階，但若過度泥古則不免脫離現實。王鳴盛（1722-1793）云：「顧寧人宿傳青主家，晨未起，青主呼曰：『汀芒矣。』寧人怪而問之，青主笑曰：『子平日好談古音，今何忽自昧之乎？』寧人亦不覺失笑。古音『天』呼若『汀』，『明』呼若『芒』，故青主以此戲

18 《鏡花緣》第8回描述唐敖採食朱草之後，突覺腹痛，頓時濁氣下降，微微有聲。乃因腹中酸腐詩文所蓄積之濁氣與朱草不容而被排出。

19 《莊子》〈知北遊〉：「東郭子問於莊子曰：『所謂道，惡乎在？』莊子曰：『無所不在。』東郭子曰：『期而後可。』莊子曰：『在螻蟻。』曰：『何其下邪？』曰：『在稊稗。』曰：『何其愈下邪？』曰：『在瓦甃。』曰：『何其愈甚邪？』曰：『在屎溺。』」周·莊周，《莊子》（《四部備要·子部》，臺北：中華書局，1967），卷7，頁26。

之。」<sup>20</sup> 王鳴盛引錄傅山（1606-1684）的戲仿，用以闡揚「古可好、不可泥」之理，嘲諷知古而不知今的迂儒。

如前文所述，李汝珍力主切音以「時音」為準。在《鏡花緣》中，李汝珍再次展現戲仿手法，透過小春之口嘲弄過份拘泥音古者：

紫芝道：「我勸大家行令罷，莫說濛話了」。青鈿道：「這個『濛』字又是何意？」紫芝道：「古人讀夢為濛，我勸你們莫說濛話，就是莫說夢話。」小春道：「凡說話全要直截了當，霜霜快快，今諸位姊姊所說之話，只圖講究古音，總是轉彎磨祿，令人茫然費解，何妨霜霜快快的說哩。」錦雲笑道：「小春姐姐把『爽爽快快』讀做『霜霜快快』，把『轉彎磨角』讀做『轉彎磨祿』，滿口都是古音，他還說人講究古音。……」（第82回，頁556-557）

李汝珍「性喜詼諧」，在《鏡花緣》中搭建起宣揚音韻學知識的虛擬舞臺——歧舌國，以後現代主義創作者擅用的「拼貼」、「戲仿」來解構傳統切音之學，並透過另類媒體形式——小說來加以包裝，此種新穎特異的方式，不僅前無古人，至今仍然未見來者。

個人以為：從歷史發展的角度觀之，「切音之學」在宋元韻圖、《李氏音鑑》、《鏡花緣》三種媒介形式之中，猶如物質之三態變化：固態→液態→氣態。傳統切韻學以宋元韻圖為正宗，降至明清時期已僵化、凝結，難以通曉，士人面對冷僻艱澀的切音之學，大多只能「瞪目無語，以為絕學」。《李氏音鑑》以「淺顯易曉、便於初學」為目標，利用對話式體裁闡述切音要旨，並透過各式切語、新創韻圖、擊鼓射字……等互文形式，讓初學者得以舉一反三、觸類旁通，初步消解傳統切音學冰封固化的狀態，促進切音之學在士大夫階層中流通。《鏡花緣》則是多次運用「拼貼」、「戲仿」等後現代主義的寫作手法，使得切音之學在小說體裁中進一步氣化、昇華，讓廣大的社會群眾也能輕易領受到切音之學的奧秘。

李汝珍是傑出的音韻學宣傳家，胡適（1923: 409-410）指出了李汝珍韻學的三項優點：注重實用、注重今音、敢於變古。然而，《李氏音鑑》、《鏡花緣》二書大膽創新的表達方式，卻也引來守舊學者大加撻伐，勞乃宣（1843-1921）持衛道的觀點斥責《李氏音鑑》，云：

20 清·王鳴盛，《十七史商榷》，《續修四庫全書·史部史評類》第452-453冊（上海：上海古籍出版社，1995），卷82〈唐以前音學諸書〉，頁24。

其書文辭辯博，徵引浩繁，有學者所為，故淺人多為所震，其實未窺等韻門徑。夫不知仄聲清濁，已為言等韻者之通病，若不知韻有四等而強分其半於母，則諸家尚不至疏謬至此，而李氏方且矜為獨得，深詆古人不知音有粗細，可謂陋矣。<sup>21</sup>

當代學者雖然肯定李汝珍對音韻學傳播有其不容抹滅的卓越貢獻，但卻未能更進一步反思：如何效法李汝珍的傳播手法以促進音韻學知識的普及？而這一問題對於當前音韻學日趨凋萎的情勢，更顯得迫切與重要。<sup>22</sup>

## 五、結 語

從科學發展史的觀點看，戴浩一（2000）認為「成熟的科學」（mature science）至少應該有三項特點：1.Paradigm（典範）的形成；2.注重實驗證據；3.與其他學科的深切關係。個人以為，若從科學傳播的角度看，「成熟的科學」應該還再多增添一項重要特徵：即能將自身研究成果傳播到不同社會階層、不同的學科領域。若以上述特點為估量標準，「漢語音韻學」距離「成熟的科學」恐怕還有一段距離，尤其在知識的傳播方面，音韻學者仍尚未意識到跨領域傳播的重要性。

二十世紀是工業時代，強調大量生產、專業分工，各學科之間畛域分明、難以逾越；二十一世紀則是網路時代，強調「多元」、「連結」，跨領域連結成為不可抑阻的趨勢。面對學術風尚轉換，漢語音韻學應如何自我調整以求得永續發展呢？這是有志從事漢語音韻學研究者所必須認真思考的問題。音韻學者若是只顧著埋首往理論深處走去，而忽略適時向上反餽、向旁延伸，將使得音韻學知識越來越顯得深不可測，不僅初學入門者望而卻步，就連其他領域的專家也難以企及。站在比較悲觀的立場上看，傳統漢語音韻學以歷史文獻為主要考察對象，既非具有實際經濟效益的應用學科，也不再

21 清·勞乃宣，《等韻一得》（臺北：臺灣師範大學圖書館藏，光緒戊戌刻本），〈外篇〉，頁53。

22 當前從事聲韻學之教學、研究者，應當如何取法李汝珍以扮演好「宣傳家」的角色呢？受限於論文篇幅，本文在此無法作深入、具體地論述，對此論題有興趣者，煩請參看拙著，〈金針如何度與人？——論聲韻學之課程設計與教材教法〉，「第二十四屆全國聲韻學學術研討會」論文（高雄：中山大學，2006年10月27-28日）。

是知識分子追求真理不可或缺的分析工具，若學科本身無法有效吸引優秀學子加入，而研究成果又難以與其他學科領域相互連通，恐怕將會逐漸日益封閉，淪為孤芳自賞、曲高和寡的艱澀學問，學科的整體生命力也將因之而逐漸流失，空留「韻學雖自愛，今人多不談」的感嘆。

如何讓漢語音韻學能走出學術象牙塔呢？如何讓漢語音韻學持續壯大呢？個人以為，未來漢語音韻學者不應只滿足於當個稱職的實踐家，同時也要努力扮演好宣傳家的角色，積極進行「科普化」的工作，思考：如何「深入淺出」，將深奧的術語符號轉譯成淺白易懂的口語；如何「能善取譬」，利用多元媒介以具體事例來闡明抽象的音韻理論。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 周·莊周，《莊子》，《四部備要·子部》，臺北：臺灣中華書局，1967。
- 漢·劉向，《說苑》，《四部備要·史部》，臺北：臺灣中華書局，1966。
- 元·劉鑑，《經史正音切韻指南》（《等韻五種》本），臺北：藝文印書館，1974。
- 明·呂坤，《交泰韻》，《續修四庫全書·經部小學類》第251冊，上海：上海古籍出版社，1995。
- 明·陳第，《毛詩古音考》，臺北：廣文書局，1966。
- 清·王鳴盛，《十七史商榷》，《續修四庫全書·史部史評類》第452-453冊，上海：上海古籍出版社，1995。
- 清·李汝珍，《李氏音鑑》，清同治戊辰重修，木樨山房藏版。
- 清·李汝珍，《鏡花緣》，臺北：聯經出版公司，1983。
- 清·陳澧，《切韻考》，廣州：廣東高等教育出版社，2004。
- 清·勞乃宣，《等韻一得》，臺北：臺灣師範大學圖書館藏，光緒戊戌年刻本。

### 二、近人論著

- 王松木 2006 〈金針如何度與人？——論聲韻學之課程設計與教材教法〉，「第二十四屆全國聲韻學學術研討會」論文，高雄：中山大學，2006年10月27-28日。
- 何九盈 1985 《中國古代語言學史》，廣州：廣東教育出版社（1995）。
- 何江勝 2005 〈後現代主義文學中的語言遊戲〉，《當代外國文學》4: 93-98。

- 李時人 1999 《李時珍及其《鏡花緣》》，瀋陽：春風文藝出版社。
- 李新魁 1980 〈談幾種兼表南北方音的等韻圖〉，《李新魁音韻學論集》(1997)，汕頭：汕頭大學出版社，頁 326-347。
- 李劍國、占驍勇 2004 《《鏡花緣》叢談》，天津：南開大學出版社。
- 辛 斌 2005 《批評語言學——理論與應用》，上海：上海外語教育出版社。
- 俞 敏 1983 〈李汝珍《音鑑》裡的入聲字〉，《北京師範大學學報》4: 30-40。
- 胡 適 1923 〈《鏡花緣》引論〉，《胡適文存》第 2 集，臺北：遠東圖書公司，1975，頁 400-433。
- 倪永明 2001 〈《鏡花緣》韻學談〉，《鎮江師專學報》1: 65-68。
- 耿振生 1992 《明清等韻學通論》，北京：語文出版社。
- 張舜徽 1962 《清代揚州學記》，武昌：華中師範大學出版社，2005。
- 梁啓超 1936 《中國近三百年學術史》，上海：上海三聯書店，2006。
- 許金枝 1988 《李汝珍音韻學述評》，桃園：宏泰出版社。
- 陳光政 1991 〈述評《鏡花緣》中的聲韻學〉，《聲韻論叢》3: 125-148，臺北：臺灣學生書局。
- 陳盈如 1992 「《李氏音鑑》中『三十三問』研究」，嘉義：中正大學中文所碩士論文。
- 黃克武 1991 〈《鏡花緣》之幽默——清中葉中國幽默文學之分析〉，《漢學研究》9.1: 353-399。
- 楊亦鳴 1992 《《李氏音鑑》音系研究》，西安：陝西人民教育出版社。
- 楊亦鳴 1994 〈從音韻學角度看《鏡花緣》的著作權〉，《語言研究》增刊：567-579。
- 楊自翔 1987 〈《李氏音鑑》所反映的北京語音系統〉，《語言學研究論叢》第 4 輯，天津：南開大學出版社，頁 14-60。
- 趙蔭棠 1967 《等韻源流》，臺北：文史哲出版社。
- 趙憲章 2004 〈超文性戲仿文體解讀〉，《湖南師範大學學報》3: 101-109。
- 霍華德·嘉納 (Gardner Howard) 著 2004 莊安祺譯 (2006)，《Changing Minds：改變想法的藝術》，臺北：聯經出版公司。
- 戴浩一 2000 〈新世紀臺灣語言學研究之展望〉，《漢學研究》18 卷特刊: 511-519。
- 賽門·辛 (Simon Singh) 著 1999 劉燕芬譯 (2000)，《碼書——編碼與解碼的戰爭》，臺北：臺灣商務印書館。
- 羅潤基 1991 「《李氏音鑑》研究」，臺北：臺灣師範大學國文所碩士論文。

蘿普 (Rebecca Rupp) 著 1998 洪蘭譯 (2004), 《記憶的秘密》, 臺北: 貓頭鷹出版社。

**The Secret of the Forked-Tongue Kingdom:  
An Examination of the Circulation of Chinese  
Phonology Based on *Lishi Yinjian* and *Jinghuayuan***

Sung-mu Wang\*

Abstract

The traditional Chinese phonetic system *fanqie* 反切, considered by most to be a discontinued science, is not only confusing to present day linguists, even the ancients had difficulty with it. This can be seen from the fact that they redacted many classics into beginning primers. One of the most noticeable and effective materials produced of this sort was done by Li Ruzhen (1763-1830). Li was both a propagator and a practitioner of the methods he proposed. His attitudes toward phonology are presented in *Lishi Yinjian* 李氏音鑑 and *Jinghuayuan* 鏡花緣. Although many scholars in the past have written much about these two books, most studies are centered on historical phonology and the construction of the phonological system found in the books. This paper analyzes them from a different angle—in addition to reanalyzing Li's role of practitioner, attention will be given to his remarkable contributions in popularizing phonology. It is hoped that this paper will provide a fuller understanding of Li's phonological achievements, as well as possibilities in popularizing Chinese phonology today.

**Keywords:** Li Ruzhen 李汝珍, *Lishi Yinjian* 李氏音鑑, *Jinghuayuan* 鏡花緣, phonology, circulation

---

\* Sung-mu Wang is an associate professor in the Department of Chinese at National Kaohsiung Normal University.