

双声叠韵对与“梵语诗”关系刍议

范晶晶

内容提要 在宋代的诗话、笔记等文献中，出现了“梵语诗”这一名目，与双声叠韵对以及文学风格上的“奇涩”相关。以此为切入点，上溯“双声”“叠韵”概念的来源，梳理双声、叠韵在《诗经》与汉赋时代，南北朝、隋唐时期的发展历程，会发现双声叠韵对在南北朝的新变与当时对梵语拼写知识的深入了解有关。在诗评中，“涩”不仅被用来形容“梵语诗”，也经常形容“吃语诗”。刘勰曾指出“吃文”“生于好诡，逐新趣异”，说明奇涩的吃语诗的创作可能也与六朝时新兴的梵语发音知识相联系。

关键词 双声 叠韵 梵语 声律

双声、叠韵是汉语诗歌中很重要的声律修辞技巧，其源头可一直上溯至《诗经》、汉赋时代。南北朝时迎来了新的鼎盛期，双声叠韵对大行其道。在唐代律诗的写作中被进一步发扬光大，宋代以后逐渐没落。从文学批评的角度对双声、叠韵进行关注始于宋代。发展到清代，随着朴学的兴起，对双声、叠韵的研究也更为全面、深化。现代学者则从语言学、音韵学等角度对双声、叠韵进行研究。在前人研究的基础上，笔者通过检阅宋代的一些诗话、笔记著作，引入文献中“梵语诗”作为考察对象，以便重新梳理双声、叠韵在汉语诗文中的发展历程。

一 双声叠韵对与“梵语诗”

蔡條《西清诗话》卷中记载高英秀嘲谑前辈诗作，其中有“李群玉《咏鸬鹚》‘方穿诘曲崎岖路，又听钩辮格磔声’，定是梵语诗。”^①这一条又收录于计有功《唐诗纪事》、魏庆之《诗人玉屑》、江少虞《宋朝事实类苑》、胡仔《苕溪渔隐丛话》等数种宋代常见的诗话、类书著作^②，可见这则笑谈的喜闻乐见与流传范围之广。

那么，为何“方穿诘曲崎岖路，又听钩辮格磔声”会被称作“梵语诗”呢？另有多种诗话著作都对这联诗的语音特点进行了点评。杨万里的《诚斋诗话》将其视为双声叠韵的用例“或问‘何谓双声、叠韵？’曰：‘行穿诘曲崎岖路，又听钩辮格磔声。’上句叠韵，下句双声也。”（《宋诗话全编》，第6册，第5952页）这则同时被收入《娱书堂诗话》。王观国在《学林》里的说法稍有出入：“‘方穿诘曲崎岖路，又听钩辮格磔声。’诘曲、崎岖，乃双声也。钩辮、格磔，乃叠韵也。”^③该条又见于《诗人玉屑》《苕溪渔隐丛话》。其中，“诘曲崎岖”均为溪母字，隔字叠韵，分别为质、烛、支、虞部

^① 蔡條《西清诗话》，吴文治编《宋诗话全编》，江苏古籍出版社1998年版，第3册，第2500页。

^② 江少虞《宋朝事实类苑》卷六五“谈谐戏谑·语嘲”云出《赞宁录》。21条第一句即交代“高英秀者，吴越人，与赞宁为诗友。”末句又有“赞宁笑谢而已。”（上海古籍出版社1981年版，上册，第865页）《赞宁录》今已不存。若果有其书，收录这则轶事的可能性很大。

^③ 王观国著，田瑞娟点校《学林》，中华书局1988年版，第266页。

字，“钩辘格磔”为两两叠韵、隔字双声，“钩辘”为侯、尤部字，“格磔”均为陌部字，“钩”“格”同为见母字，“辘”“磔”同为知母字^①。也就是说，这两行诗均兼具双声、叠韵的修辞，以双声对叠韵，同时又具有通感、拟声的效果：以“诘曲崎岖”拟道路之曲折难走，以“钩辘格磔”模仿鸱鸢的叫声，故而金圣叹极赞其工巧^②。

进一步需要解决的问题是：双声叠韵对与“梵语诗”之间是否存在关联？现代的研究者们一般也都注意到了这联诗的语音特点，并有学者进一步具体指出：之所以被目为“梵语诗”，乃是因其诘屈聱牙、不利诵读^③。这一解释当然无可厚非，却也并不是无懈可击。形容声韵上的诘屈拗口是否就必定以“梵语诗”目之呢？王昌会《诗话类编》在点评了这联诗之后，接着还有一句“其诗如东坡作《吃语诗》：‘江干高居坚关扃，耕犍躬驾角挂经。孤航系舸菰茭隔，笳鼓过军鸡狗惊。解襟顾景各箕踞，击剑高歌几举觥。荆笄供脍愧搅聒，干锅更夏甘瓜羹。’”^④此外，冯复京《说诗补遗》也在点评李诗后引出了“吃语”的概念：“小变为吃语，如姚合‘洞庭葡萄架’是也。”（《明诗话全编》，第7册，第7172页）^⑤也就是说，声韵上的诘屈聱牙并不一定导致“梵语诗”的称谓，还可以称之为“吃语诗”。“梵语诗”的戏称，或许还隐含着别的信息。

何谓“梵语诗”？文献提及之处极少，就笔者所见，另外仅有两处用例。

《北碚文集》“老融散圣画轴”条：释智融同辈中有一人名寿，“此山一时名德。作诗尚奇涩，时号梵语诗”^⑥。这一条目又被收入《佩文斋书画谱》。可惜的是，智寿的诗歌并未保存下来，只能通过“奇涩”这一评语大略推想其风格。“奇涩”是宋代文评的一个重要术语，曾被用来形容嘉祐年间“太学体”的文风，既是对文章内容，也是对文章形式的评价。郑獬夸赞吴处厚“倒下百篋珠，滑走不可收”^⑦，形容其声韵流转；王铨称赞几人“隐括声律，至此可谓诗赋之集大成者”^⑧；苏轼有诗评价“调和椒桂醪，咀嚼沙砾砢”^⑨，这联诗暗藏两对双声“椒桂”与“咀嚼”，或许同时也暗示了“太学体”的声韵特征？许瑶丽分析“太学体”的典型例句之一“天地轧，万物茁，圣人发”，末字不必要地进行了押韵，而“狼子豹孙，林林逐逐”声韵上也更趋和谐^⑩。此外，孟郊、李商隐经常也被视为“奇涩”的代表。例如，《新唐书·孟郊传》：“然思苦奇涩。李观亦论其诗曰：‘高处在古无上，平处下顾二谢。’”^⑪朱熹称朱弁“于诗酷嗜李义山，而词气雍容，格力闲暇，不蹈其险怪奇涩之弊”^⑫。由上所述，并从二谢与李商隐之诗大致可以推测：风格上的“奇涩”，不仅说明构思上的不拘一格，也

① 本文对声母、韵部的考察均参考郭锡良《汉字古音手册》，北京大学出版社1986年版。

② 金圣叹《贯华堂选批唐才子诗等六种》，《金圣叹全集》，江苏古籍出版社1985年版，第4册，第408页。

③ 余才林《唐诗本事研究》，上海古籍出版社2010年版，第235页；朱承平《对偶辞格》，岳麓书社2003年版，第40页；于海洲、于雪棠《诗赋词曲读写例话》，中国文史出版社2007年版，下册，第478页。

④ 王昌会《诗话类编》，吴文治编《明诗话全编》，江苏古籍出版社1997年版，第8册，第7945—7946页。

⑤ 姚合全诗为“葡萄洞庭头，引叶漾盈摇。皎洁钩高挂，玲珑影落寮。阴烟压幽屋，濛密梦冥苗。清秋青且翠，冬到冻都凋。”（陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，文化艺术出版社2001年版，第3册，第1023页）但张锡厚在《敦煌本〈白香山诗集〉考》（敦煌研究院《1994年敦煌学国际研讨会文集·宗教文史卷》，甘肃民族出版社2000年版，上卷，第236—269页）一文中认为这首诗更有可能是白居易所作，笔者倾向于认同这一观点，具体论证请参见张文。

⑥ 居简著，傅增湘藏校《北碚文集》，《宋集珍本丛刊》，北京线装书局2004年版，第71册，第396页。

⑦ 北京大学古文献研究所《全宋诗》，北京大学出版社1992年版，第10册，第6831页。

⑧ 王铨《四六话》，中华书局1985年版，第1页。

⑨ 苏轼著，王文诰辑注《苏轼诗集》，中华书局1982年版，第2册，第367页。

⑩ 许瑶丽《宋代进士考试与文学考论》，上海古籍出版社2015年版，第60页。

⑪ 欧阳修、宋祁《新唐书》卷一七六《韩愈传》，中华书局2000年版，第5册，第4076页。将孟郊与二谢相比，大约是想突出其清新典丽与声韵精工。

⑫ 朱熹《朱子全书》，上海古籍出版社2002年版，第25册，第4556页。

包括了声律上的粉饰雕琢。“涩”与声律相关，另有安然在《悉昙藏》卷二也讲到“角者连微而滑，连羽而涩，连商而远。”^①

日本僧人大休宗林的语录《见桃录》卷三收入《邓林和尚入牌祖堂》一文，其中有“拟寒山子，题梵语诗”（《大正新修大藏经》，第81册，第444页）之句。寒山之诗今日尚能见到，日僧将其称为“梵语诗”，大略是因其内容的佛理化和语言艺术的陌生化^②。

从上述三则“梵语诗”的用例可以判断，这一名目主要出现在与佛教相关的语境中。第二、三则都是直接称呼诗僧之诗，第一则虽然不是形容僧人的诗歌，但开玩笑的对象也是一位僧人。可惜的是，“梵语诗”名目的出现可谓吉光片羽，文献不足，很难从中概括出具体精准的信息，只能转而考察与之相关的双声、叠韵的概念。

二 双声叠韵的发展与研究小史

“双声”与“叠韵”之名，最早大概见于沈约的《四声谱》，现保存在《文镜秘府论》中：“四声纽字，配为双声叠韵如后。”（《文镜秘府论汇校汇考》，第1册，第63页）约略同时并稍后的《文心雕龙》中也出现了这一对概念“双声隔字而每舛，叠韵杂句而必睽。”^③然而，需要指出的是：在20世纪出土的敦煌文献中，S.1344号写卷首书“鸠摩罗什《通韵》”，亦有“双声牒韵，巧妙多端”“竖则双声，横则牒韵”之语^④。饶宗颐先生相信该写卷的确是鸠摩罗什所著，并据此讨论六朝声律与佛教声韵之说的关系。王邦维先生则详细比较了写卷的内容与鸠摩罗什本人传译的佛经，提出了不同意见，认为《通韵》未必为罗什所著，而写卷可能是对托名罗什所著《通韵》的抄述^⑤。在这个问题上，王先生的观点更为审慎可靠。在其中一些疑点尚未澄清的情况下，无法确认鸠摩罗什写过《通韵》之类的著作。不过，王先生还是肯定了写卷对于了解当时人们所掌握的梵语拼写知识的意义。饶先生关于六朝诗律受佛教声韵之说影响的结论也依然值得参考。“竖读为纽，横读为韵”的说法与后世悉昙之学若合符契，“具见沈氏《声谱》与悉昙家言有血脉相承之关系”；刘颯在论四声时所举例字“征、整、政、只”“亦见于后来悉昙家之书”（《梵学集》，第97页）。此外，饶先生在《梵文四流母音 R、

① 高楠顺次郎《大正新修大藏经》，台湾佛陀教育基金会1990年版，第84册，第381页。另有《守温韵学残卷·辨宫商徵羽角例》（P.2012，《法国国家图书馆藏敦煌西域文献》，上海古籍出版社1995年版，第1册，第138页）云“欲知宫，舌居中”“欲知徵，舌拄齿”“欲知角，舌缩却”。虽然这里的论述语义含糊，但可见宫商角徵羽五音似与发音部位相关。不过，对于宫商角徵羽的解释历来众说纷纭，例如元兢《诗髓脑》就认为“宫商为平声，徵为上声，羽为去声，角为入声。”（遍照金刚著，卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考》，中华书局2006年版，第1册，第156页）将其与发音部位相联，只是流行的说法之一。

② 寒山自道其诗“若遣趁宫商，余病莫能罢”（项楚《寒山诗注》，中华书局2000年版，第785页），表现出与中唐诗歌创作重视声律原则的有意疏离。但实际上，他的诗歌中也有不少双声叠韵对的用例，如“地厚树扶疏，地薄树憔悴”（《寒山诗注》，第572页）、“长流如泛萍，不息似飞蓬”（《寒山诗注》，第373页）、“任运遁林泉，栖迟观自在。寒岩人不到，白云常爱蹇”（《寒山诗注》，第430页）等，不一而足。后几联即使混入谢灵运诗中，恐怕也难辨真伪。

③ 刘颯著，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年版，下册，第552页。

④ 中国社会科学院历史研究所《英藏敦煌文献（汉文佛经以外部分）》，四川人民出版社1990年版，第2卷，第270页。

⑤ 饶宗颐《〈文心雕龙·声律篇〉与鸠摩罗什通韵》，《中华文史论丛》1985年第3辑《梵学集》，上海古籍出版社1993年版，第93—120页。王邦维《鸠摩罗什〈通韵〉考疑暨敦煌写卷S.1344号相关问题》，《中国文化》1992年第7期《华梵问学集》，兰州大学出版社2014年版，第233—242页。周广荣也同意王先生的观点，参见周广荣《梵语〈悉昙章〉在中国的传播与影响》（宗教文化出版社2004年版，第315—316页）。

R、L、L与其对中国文学之影响》一文中还指出：沈约所举出的纽字“皇晃璜”“郎朗浪落”“乡响向谿”等，在定惠的《悉县章》中也出现了：“向浪晃，向浪晃，第二俗流无意况。”（《梵学集》，第191—192页）

不仅“双声叠韵”的概念出现在诗律发生新变的南北朝，宋人在各种诗话著作中也都将双声叠韵对句的用例追溯至这一时期，具体而言即谢灵运、沈约等人。例如《观林诗话》列举谢灵运“蕨蕨泛沉深，菰蒲冒清浅”（《宋诗话全编》，第3册，第2730页）之句，《蔡宽夫诗话》亦有“声韵之兴，自谢庄、沈约以来，其变日多。四声中又别其清浊以为双声，一韵者以为叠韵”（《宋诗话全编》，第1册，第609页）之语。这类论述，不一而足。而无论是提出“双声叠韵”概念的沈约、刘勰，还是创作出大量双声叠韵对句的谢灵运，都深受佛教影响，学者们在这点上似乎已经达成共识。反观此时诗僧创作的诗歌，也都有意识地运用这一声律技巧。如惠休的“葳蕤华结情，婉转风含思”^①，宝月的“君不见孤雁关外发，酸嘶度扬越”（《先秦汉魏晋南北朝诗》，中册，第1480页），惠标的“幽人披薜荔，怨妾采靡芜。紫岩无暮雨，何时送故夫”（《先秦汉魏晋南北朝诗》，下册，第2621页），洪偃的“怅望伤游目，辛酸思绪多”（《先秦汉魏晋南北朝诗》，下册，第2623页），昙瑗的“萧条四野望，惆怅将如何”（《先秦汉魏晋南北朝诗》，下册，第2623页），智恺的“泉路方幽咽，寒陇向凄清”（《先秦汉魏晋南北朝诗》，下册，第2625页），等等。换句话说，在提出“梵语诗”这一名目的宋人看来，双声叠韵对是与谢灵运、沈约等受到佛教影响的诗人联系在一起的。

与宋学不同，清代学者别出蹊径，往前更进一步，一直将双声叠韵上溯至《诗经》时代。在这方面，专门的研究有王筠的《毛诗双声叠韵说》^②，零碎的叙述往往散见于各处。这与清代朴学的兴盛、《诗经》研究的流行是分不开的。周春在其著作《杜诗双声叠韵谱括略》里，曾简要概括了双声叠韵发展的历史“双声叠韵，分而言之，三百篇所早有。沿及两汉魏晋，莫不皆然。但尔时音韵之学未兴，并无所谓双声叠韵名目，故散见而不必属对也。自沈约创四声切韵，有前浮声、后切响之说，于是始尚对者。或各相对，或互相对，调高律谐，最称精细。唐初律体盛行，而其法愈密。……迨宋初而渐微。……然我观齐梁以上，秘奥未开，宋元以来，几成绝学。”^③周春的观点有两点值得注意：一是虽然《诗经》中早有双声叠韵，但往往散见，尚未将其发展成诗歌对句的技巧；二是到宋初诗人们已逐渐放弃这种对句方式了，这或许也从一个侧面解释了为何宋人将运用双声叠韵对的李群玉诗，称作陌生的“梵语诗”。第一点尤为重要，说明双声叠韵与双声叠韵对之间是有区别的。

罗常培先生在《双声叠韵说》一文中指出：双声叠韵是“语言孳乳的‘缘端’，是转注假借的枢纽，是调谐诗歌音节的要素，是构成‘反切’‘韵书’的滥觞——是声韵训诂之学的策源地”^④。这是从语言学的角度来看待双声叠韵。无疑，双声叠韵是汉语构词的重要手段。正如王鸣盛在《蛾术编》中所说“大凡摹拟情事景物，一字不能尽，则叠字以形容之，雌雄之关关、葛覃之萋萋是也。或用叠韵，则山之崔嵬、马之虺隤是也；或用双声，则高曰高冈、马曰玄黄是也。叠字叠韵为摹状之词，人所易晓。”^⑤刘师培继承了这一观点并指出，“叠韵双声乃自然之音律”“不期然而然”^⑥。之后，郭绍虞先生进一步提出，双声叠韵是作为单音节语的汉语最方便的构词法门，并区分了语言的天然属性与人为属性“其近于语言之自然的调协者则双叠之关系为多，适宜于文字的运用而属人为的组合者则平

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局1983年版，中册，第1244页。

② 王筠《毛诗双声叠韵说》，上海古籍出版社1996年版。

③ 周春《杜诗双声叠韵谱括略》，中华书局1985年版，第5—6页。

④ 罗常培《罗常培文集》，山东教育出版社2008年版，第7卷，第336页。

⑤ 王鸣盛《蛾术编》，商务印书馆1958年版，下册，第1178页。

⑥ 刘师培《中国中古文学史·论文杂记》，人民文学出版社1959年版，第139—140页。

仄之关系为多。”^① 他还将语义也纳入考察范围 “语言中之双声叠韵，往往二音一义，是与意义有关的；文字中之双声叠韵不必全用连语，所以是与意义无关的。与意义有关所以是很自然的联缀；与意义无关所以又成为人为的配合了。”^② 这种观点确实很富洞见，恰恰说明了《诗经》时代的双声叠韵与南北朝时期的双声叠韵对之间的主要区别：前者是语言的自然发展，多为联绵词，而后者则是人为的主动探索诗歌声律的技巧。

处于《诗经》的双声叠韵与南北朝时期双声叠韵对之间的是汉赋。钱大昕曾言 “汉代词赋家好用双声叠韵。如‘湔淙淙汨，偃侧泌瀨’‘蜚纤垂髻’‘翕呷萃蔡’‘纡余委蛇’之等，连篇累牍，读者聱牙。”^③ 四例均出自司马相如赋。其中，“湔淙淙汨，偃侧（又作漏测）泌瀨”“纡余委蛇”形容的是天子上林周遭的水势，前者铺叙其水流汹涌，后者描摹其水道弯曲，而“蜚纤垂髻”“翕（又作喻）呷萃蔡”则交代美女的服饰、衣着。汉赋的特点是喜铺排，在描写事物时恨不能将所有起修饰作用的同义词、近义词罗列成行。这里的《游猎赋》亦是如此 “湔淙淙汨，漏测泌瀨”均为水部字，形容水势十分贴切，一望可知 “纡余委蛇”以鱼母字、微母字、歌母字描摹水道弯弯曲曲，几乎可以达到听觉与视觉的通感；而“喻呷”同为口部字，“萃蔡”同为草部字，摹拟女子衣裳窸窣作响也是如闻其声。在以上四例中，或以同部首的字来铺叙事物，或以声音摹拟物象。甚至由前者而实现的双声叠韵数量更多。原因在于：汉字主要是一种象形表意文字，愈到后来，这种倾向越明显。于是所见到的都是“蚊虻蠓蚁虱蜂蝎蛇虺守宫蜈蚣蛛蠓之虫”“橐鸱鴉鵙鸂鶒蝙蝠之属”“虎狼豺豹狐狸菟狡之兽，又无猫鼠猪犬”^④一类的铺排，可以望文生义知其为虫、鸟、兽之名，却未必能正确地读出其音。大致而言，汉赋中的双声叠韵，具有相同部首的用例偏多，大多为铺排之用，与诗歌中的双声叠韵对也不尽相同。

再来看南北朝时期的双声叠韵对。葛立方在《韵语阳秋》里有言 “南北朝人士多喜作双声叠韵，如谢庄、羊戎、魏收、崔严辈，戏谑谈谐之语往往载在史册，可得而考焉。”（《宋诗话全编》，第2册，第2024页）其中，“官教前床，可开八尺”“官家恨狭，更广八分”“金沟清泚，铜池漾颺，极佳光景，当得剧甚”^⑤等句，历来多为人称引。“官家”“更广”“金沟”“极佳”等双声结构，前后两字显然并无意义上的联系，组合在一起是为了造成特殊的声韵效果。《洛阳伽蓝记》里的“郭冠军家”“犴奴慢骂”^⑥等语，均是如此。隋唐以后的双声叠韵对，便有许多只考虑声韵而无意义联系用例。如杜甫的名句“卑枝低结子”，每一字都是单音字，组合在一起构成叠韵句。这种无意义联系的双声叠韵对，与《诗经》中以联绵词为主、汉赋中以同部首字为主的双声叠韵显然有异。在一定程度上，才能解释“方穿诘曲崎岖路，又听钩辘格磔声”为何被称为“梵语诗”。否则的话，如果双声叠韵只是汉语诗律的自然发展，那么听起来应该是习惯悦耳的，怎么会被比附成异域的陌生诗歌呢 “梵语诗”之名也透露出南北朝以后的双声叠韵对与《诗经》时代双声叠韵的偏离。

三 南北朝时期的双声叠韵诗与梵语拼写知识

南北朝时期双声叠韵对的发展，与当时的音韵学知识有着千丝万缕的联系。周祖谟先生认为对

① 郭绍虞《永明声病说》，《照隅室古典文学论集》，上海古籍出版社1983年版，上册，第219页。

② 郭绍虞《中国诗歌中之双声叠韵》，《照隅室语言文字论集》，上海古籍出版社1985年版，第32页。

③ 钱大昕《潜研堂文集》，《嘉定钱大昕全集》，江苏古籍出版社1997年版，第9册，第237页。

④ 牛僧孺《古元之》，《玄怪录》，中华书局1982年版，第79—80页。

⑤ 萧绎《金楼子》，中华书局1985年版，第88页。李延寿《南史》卷三六《羊欣传》（中华书局1975年版，第3册，第934页）也收录了这则双声游戏，但人物与文字略有不同，可见双声笑谈的流行。这里的引用对照《羊玄保传》的文字，略有修改。

⑥ 杨銜之著，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，中华书局1963年版，第182页。

“双声”的认识可能受到梵语辅音声母的启发。“‘双声语’又称‘体语’。梵文‘悉昙章’称声母（即辅音）为‘体文’，‘体语’的名称即由‘体文’而来。如《北史·徐之才传》说之才‘尤好体语。公私言聚，多相嘲戏’。唐封演《封氏闻见记》说梁周颙‘好为体语。因此切字皆有纽，纽有平上去入之异’。”^①的确，脱离语义、有意识地探索双声叠韵的修辞技巧，必须以对声母、韵母的娴熟切分为前提^②。这在侧重象形表意的汉语中不太容易做到，而在记音的梵语中却非常简单。罗常培先生在《什么叫“双声”“叠韵”》一文中也有类似的说法：“假如中国话是拼音文字，这本来用不着多费话。可是汉字是囫圇不可分的，从它的本身分析不出什么声音元素来，要想辨别出哪个是起头儿的音，哪个是末了的音，在没有受过拼音训练的人也许一辈子摸不着头脑。所以讲到双声叠韵的道理，老生宿儒或许弄不清楚，学过注音符号的小学生反倒可以心知其意。”（《罗常培文集》，第7卷，第485页）而在南北朝时期，与所谓的“注音符号”之学类似的，便是与一般所说的悉昙相关的梵语拼写知识了。

谢灵运根据《大般涅槃经·文字品》，同时咨询懂梵语的僧人慧叡，撰写了《十四音训叙》。他在解释梵语字音时，不仅列出了辅音字母表，还说明了各自的发声部位。

迦、祛、伽、恒、俄。此五字舌根声。

遮、车、阇、饞、若。此五字舌中声，亦云牙齿边声。

吒、咄、茶、袒、拏。此五字近舌头声。

多、他、陀、弹、那。此五字舌头声，亦云舌上声。

波、颇、婆、洗、摩。此五字唇中声，亦云唇上相搏声。^③

这里，我们可以回顾一下中兴二年（502）二月至四月之间的一次联句集会^④。皮日休（或言陆龟蒙）在《杂体诗序》中说“梁武帝云‘后牖有朽柳。’沈约云‘偏眠船舷边。’由是叠韵兴焉。”^⑤《韵语阳秋》作了进一步的补充说明“当时侍从之臣皆倡和。刘孝绰云‘梁王长康强。’沈休文云‘偏眠船舷边。’庾肩吾云‘载碓每碍隄。’”（《宋诗话全编》，第2册，第2024页）^⑥显而易见，这轮联句是一次富有试探性的大胆的诗歌试验，四联均为五字叠韵。“后牖有朽柳”，五仄声，四字为喉音（“后”“有”为匣母字，“牖”为余母字，“朽”为晓母字），即舌根声；“偏眠船舷边”，五平声，三字为唇音（“偏”为滂母字，“眠”为明母字，“边”为帮母字），即唇中声；“梁王长康强”，五平声，二字为舌音（“梁”为来母字，“长”为知母字）、二字为牙音（“康”为溪母字，“强”为群母字）；

① 周祖谟《周祖谟文字音韵训诂讲义》，天津古籍出版社2004年版，第114—115页。

② 王观国在《学林》里详细阐述了双声叠韵与五音的关系：“古人以四声为切韵，纽以双声叠韵，必以五音为定。盖谓东方喉声为木音；西方舌声为金音；南方齿声为火音；北方唇声为水音；中央牙声为土音也。双声者，同音而不同韵也；叠韵者，同音而又同韵也。‘互’‘護’同为唇音，而二字不同韵，故谓之双声。‘碓’‘碓’同为牙音，而二字又同韵，故谓之叠韵。”（《宋诗话全编》，第9册，第8974页）虽然他对双声叠韵的界定与一般的看法不同，对五音、声母的归类也有值得商榷之处，但特意指出喉、舌、齿、唇、牙五音与双声叠韵的关系，值得注意。

③ 王邦维《谢灵运〈十四音训叙〉辑考》，《国学研究》1995年第3卷。

④ 之所以判断为中兴二年二月至四月间，是因为联句中有“梁王长康强”之语，以此可知：联句发生在萧衍被封为梁王与登基为皇帝之间的这段时间内。

⑤ 计有功《唐诗纪事》，中华书局1965年版，下册，第966页。

⑥ 《韵语阳秋》认为“叠韵起自梁武帝”的说法出自陆龟蒙的《诗序》。《蔡宽夫诗话》也认为如此，但对这次联句的真实性提出了疑问，认为陆龟蒙的征引“不知复何所据”，却并未提出有力的证据（《宋诗话全编》，第1册，第609页）。通过对联句文字的分析，笔者认为这样一次联句完全有可能发生在齐梁之际。在尚无有力的证据证伪之前，相信更早时代的陆龟蒙或皮日休的记载，或许是更为妥当的选择。

“载碓每碍埭”，五仄声，二字为舌音（“碓”为端母字，“埭”为定母字），即舌头声^①。

这次联句试验非常重要，四人不仅在叠韵上各逞其能，更为难得的是：他们甚至尝试用同一发声部位的音来联句，如梁武帝的舌根声、沈约的唇中声、刘孝绰的舌根声、庾肩吾的舌头声等，这说明他们已经开始注意发音部位的作用。尤其是梁武帝，他本人曾给《涅槃经》作注，有关《文字品》的内容保存在安然《悉曇藏》里，其中已经有了舌本声、舌中声、舌头声近、舌头声、唇中声、唇里声等概念。这里的舌本声（即《十四音训叙》中的舌根声）其实便是喉音。如果说反切注音的方法尚不能完全确切地归因于梵语声律的影响，那么至少可以说：对发音部位的认识，多半得益于伴随佛教传入的梵语拼写知识的启发。谢灵运的《十四音训叙》即是明证，也可谓是梁武帝注《涅槃经》的先声（《谢灵运〈十四音训叙〉辑考》）。此外，《高僧传》有法邻，“平调牒句，殊有宫商”。此处的“牒”即“叠”，似应指叠句，即运用叠韵之句。

至于双声，同为竟陵八友之一的王融曾作《双声诗》：“园蘅眩红蘼，湖荇晔黄华。迴鹤横淮翰，远越合云霞。”（《宋诗话全编》，第1册，第609页）全诗均为喉音字。庾肩吾之子庾信则有《示封中录》二首，其一为“贵馆居金谷，关局隔藁街。冀君见果顾，郊间光景佳”，其二为“高阶既激涧，广阁更交柯。葛巾久乖角，菊径简经过”^②。两首诗全篇均为牙音字，见母。上文所述王昌会在李群玉的双声叠韵诗后征引的苏轼《吃语诗》，八句均为牙音字，见母，即脱胎于庾信之诗。

以同一辅音与不同元音相拼，《舞论》中称其为“花蔓叠声”（mālāyamaka）^③，例句如：

agā gāṅgāṅgākākāgāhākāghakākākahā |
ahāhāṅka khagāṅkākāgākāgākāgākāgākāka || ^④

也有以不同辅音与同一元音相拼的用例，如：

urugum dyugurum yutsu cukruśustuşuvuḥpuru |
lulubhuḥ pupuḥsurmutsu mumuhurnu muhurmuḥ || ^⑤

前者与汉语中的双声诗类似，后者则与叠韵诗类似。有意思的是，檀丁的《诗镜》在列举了不同辅音

① 四人的联句无一例外地都使用五平声或五仄声，这在当时的新诗写作中是大病。《文心雕龙·声律》云“沉则响发而断，飞则声飏不还”（《文心雕龙注》，下册，第552—553页）；《文镜秘府论》引王昌龄《诗格》云“若五字并轻，则脱略无所止泊处，若五字并重，则文章暗浊。”（《文镜秘府论汇校汇考》，第3册，第1320页）黄侃解释飞、沉时说“飞谓平清，沉谓仄浊”（《文心雕龙注》，下册，第558页）。可见，“飞”与“沉”所指为两个方面：声调与清浊。四人联句尚不觉十分拗口，大约是因为间用清音字与浊音字。为何他们有意为之呢？《高僧传》中记载五位经师“道朗捉调小缓，法忍好存击切，智欣善能侧调，慧光喜骋飞声”（慧皎《高僧传》，中华书局1992年版，第502页），“法邻平调牒句，殊有宫商”（《高僧传》，第505页）。“侧调”与“平调”相对，说明当时的经师在转读佛经时各有绝技，或善用平调，或善用侧调。那么，平仄与平侧调之间是什么关系？有学者认为平即平调，仄即侧调，如李小荣在《敦煌变文“平”“侧”“断”诸音声符号探析》（《敦煌学辑刊》2001年第2期）中列举相关的几则材料“曹刘诗多直语，少切对，或五字并侧，或十字俱平，而逸驾终存”等。《声律》还有“徵羽响高，宫商声下”（《文心雕龙注》，下册，第552页）之语，元兢讲“宫商为平声”，可能与平调相应。饶宗颐在《〈文心雕龙·声律篇〉与鸠摩罗什通韵》中指出“宫音为最低，羽为最高”，与沈约《谢灵运传论》中“故使宫、羽相变，低昂舛节”相符。但也有学者持不同意见，有待进一步深入研究。

② 庾信著，倪璠注，许逸民校点《庾子山集注》，中华书局1980年版，第1册，第384—385页。

③ Bharata. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Text, Commentary of Abhinava Bhārati by Abhinavaguptācārya and English translation.* tr. by M. M. Ghosh, ed. by Pushpendra Kumar. Delhi: New Bharatiya Book Company, 2006. Vol. II, p. 578.

④ 这一例句出自《大妙语集》（*Mahāsubhāṣitasamgraha*，哥廷根电子本）第181颂，不算是特别典型的“花蔓叠声”。之所以选择这一颂，是为了与上文的几首见母字双声诗作比较。为了强调其语音效果，此处的连声也未拆开。诗句大意是：在恒河中沐浴的旅人不会听见世间痛苦的呼号，能到达圣山，摆脱感官的控制，涤除罪孽。

⑤ 《大妙语集》第7230颂，诗句大意是：天神在战斗中寻求导师祭主的庇护，强大而有力，不会陷入昏聩。

与同一元音相拼的诗例之后，评论道“诸如此类造成词音组合刺耳和松弛，南方派（维达巴派）不采用这种谐音。”^①也就是说，在梵语的诗学体系中，诗歌中无节制地运用双声或叠韵这种高度形式化的技巧，并未得到一致的认可，依然有评论家认为刺耳或松弛，不符合声律审美。这与“吃语”的评价可谓有异曲同工之妙。

行文至此，或许可以推测“方穿诘曲崎岖路，又听钩辘格磔声”之所以被戏称为“梵语诗”，乃是因其声律修辞手段双声叠韵对曾受梵语拼写知识的启发。“奇涩”则从直观感受上抽象出了这种“梵语诗”的主要特点，即听觉上的陌生化效果。

四 “吃语诗”与“逐新趣异”

早在《声律》中，刘勰便对造成“吃文”的原因、动机有所警诫，并叙述了“吃文”的外在表现“双声隔字而每舛，叠韵杂句而必睽。沉则响发而断，飞则声飏不还。并辘轳交往，逆鳞相比。迂其际会，则往蹇来连。其为疾病，亦文家之吃也。夫吃文为患，生于好诡，逐新趣异，故喉唇纠纷。将欲解结，务在刚断。左碍而寻右，末滞而讨前。则声转于吻，玲玲如振玉；辞靡于耳，累累如贯珠矣。”（《文心雕龙注》，下册，第552—553页）他认为：隔字双声、杂句叠韵与沉、飞均是造成“吃文”的原因，而背后的动机则是诗人“好诡”“逐新趣异”。可以想见，刘勰时代的“新异”事物，应该就是佛教为媒介而传入的梵语拼写知识。接下来所讲“吃文”的表现“喉唇纠纷”，实际上就是指发音部位在口腔内的扞格难通，如王融的喉音双声诗、沈约的唇音叠韵诗等。而对发音部位的清楚认识，如上文所述，则多半受启发于梵语的发音拼写方法。这就更佐证了“逐新趣异”的对象就是与一般所说的悉昙相关的梵语拼写知识。

为了避免“吃文”的毛病，刘勰提出的方法是“左碍而寻右，末滞而讨前”。也就是说，追求发音部位的变化，努力实现声音的多样和谐，而非单调扞格^②。有趣的是，《文镜秘府论》所录刘善经《四声指归》，在征引刘勰的这番关于“吃文”的议论后点评道“但恨连章结句，时多涩阻，所谓能言之者也，未必能行者也。”（《文镜秘府论汇校汇考》，第1册，第257页）可见，刘勰本人也深受当时文学风潮的影响，甚至《文心雕龙》这部作品本身也是时代的产物，不可避免地会沾染上时代的习气，在声律的运用上也会不自觉地“逐新趣异”，难逃“涩阻”之讥。

无独有偶，王鸣盛对苏轼《吃语诗》的评价也有近似之处“若双声者，苏子瞻《口吃语诗》，正纯用此，试取而讽咏之，佶屈可笑，成何音节？不知纯用之则不成章。若于稳顺声势中忽孱以二字，使齿舌击触，因涩得平，迟其声以媚之，此律诗妙境也。”（《蛾术编》，下册，第1178页）他敏锐地看出了吃语诗的本质，即“齿舌”不“击触”，发音很生“涩”。也就是说，整首诗的发音部位完全相同，听起来不是和谐悦耳，而是单调拗口。

刘善经、王鸣盛对“吃语诗”的评价——“涩”，正好与智寿“梵语诗”的“奇涩”有不谋而合之处。或许也从侧面暗示了“梵语诗”与“吃语诗”的渊源关系。“吃语诗”大量出现在齐梁时期的诗歌声律试验中，而齐梁时期的声律试验又受梵语拼写知识影响，二者之间似有关联。

概括说来，在《诗经》、汉赋时代，双声叠韵基本上体现了汉语双音节词或同部首字的本来面貌，声音的联系大多反映了意义的联系。而对于入乐的歌诗来说，双声叠韵的优点也是显而易见的：

^① 檀丁《诗镜》，黄宝生《梵语诗学论著汇编》，昆仑出版社2008年版，上册，第159页。

^② 锺嵘在《诗品》中有“清浊通流，口吻调利”（锺嵘著，陈延杰注《诗品注》，人民文学出版社1980年版，第5页）之语，可以推知：避免“吃文”的另一办法或许是间用清音字与浊音字。这与上文所讲“飞”“沉”兼指声调与清浊也可互为阐释。

“叠韵如两玉相扣，取其铿锵；双声如贯珠相联，取其宛转。”^①到了南北朝时期，伴随着佛经翻译，梵语拼写知识也传入汉地，文士们对声母、韵母的认识更加清楚深入，于是各逞其技，利用对声母、韵母的切分和重新组合，以双声叠韵对的形式创作了诸多游戏之作，甚至通篇使用双声叠韵。这样就造成了声律的重复与拗口，也就是刘勰所说的“双声隔字”“叠韵杂句”的“吃文”之病。发展到唐代，上官仪的“六对”“八对”说中已包含了“双声对”与“叠韵对”。诗歌中双声叠韵对的运用，一方面继承了《诗经》、汉赋中自然声律的音义结合、悠扬婉转，另一方面以更精致的技巧拯救吃文之弊（即以病对病、以拗救拗），可谓是《诗经》时代自然声律与南北朝时期人为声律的成功融合。

此外，如果说梁武帝等人的联句和庾信等人的“吃语诗”是在梵语拼写知识的启发下，对汉语声律表现力的一次极端探索，那么黄庭坚和苏轼之作则是对汉语文字表现力的类似试验。“逍遥道边，憩息慰惫。晴晖时晦明，谑语谐说论。草莱荒蒙茏，室屋壅尘坌。僮仆侍偏侧，泾渭清浊混。”^②每句诗的五字均是相同的形旁，恰好对应庾诗、苏诗中相同的声母。所不同的是，庾诗、苏诗均是见母字一贯到底，而黄诗则每句诗换一个形旁。在《清平山堂话本》的《洛阳三怪记》中有诗云“渔父负鱼归竹径，牧童同犊返松村。”^③其中，“渔”与“鱼”、“牧”与“犊”构成文字与声律的双重修辞，形旁既都相同，韵母也都一致。“父”与“负”、“童”与“同”则构成声律上的顶针。这联诗的修辞构思极为精巧，充分融合了听觉上的声律表现力和视觉上的文字表现力，令人称叹。

余论：梵语声律与汉语诗律的关系

自从佛教传入中国，汉语诗律不可避免地同梵语声律相遇。象形文字与记音语言的接触碰撞，所产生的冲击必然是巨大的。然而，由于留下的痕迹都是吉光片羽，很难确切地描述二者之间所产生的“化学作用”。但有一点大约是肯定的：与梵语声律的接触，必然会刺激当时的文士们反观本土原有的文化传统，并有意无意地作出一些新变。早在宋代，一些学者就已敏锐地发现汉语音韵学与印度的关系^④。1934年，陈寅恪先生在《清华学报》上发表《四声三问》一文，首次以现代学术的标准、有理有据地论证梵语诗律对汉语诗律的影响。此后，在众多学者的不懈努力下，这一问题研究得越来越深入，也越来越明晰。陈寅恪将发现四声的外在刺激归因于“吠陀”唱诵，而俞敏先生、饶宗颐先生等则将其与佛教声韵学说联系起来，可谓是后来居上、对焦更准。

梅维恒、梅祖麟两位先生合著《近体诗律的梵文来源》一文，进一步提出平仄之分、诗“病”的概念来源于梵语诗律，可说是将这方面的研究更加具体化了。但其中存在一些问题，还有待进一步考察分析。最为费解的一点是：文中罗列了沈约“八病”与《舞论》十种叠声（yamaka）的相似之处，但“八病”是诗家的避讳，而叠声是声律的修辞，何以梵语诗律提倡的修辞到汉语诗律中变成了诗病

① 李重华《贞一斋诗说》，王夫之等《清诗话》，中华书局1963年版，下册，第935页。其中，“扣玉”“贯珠”之喻，借自《文心雕龙·声律》，即上文所引“玲玲如振玉”“累累如贯珠”。王国维在《人间词话》中也讲到双声叠韵在节奏上的妙处“苟于词之荡漾处多用叠韵，促结处用双声，则其铿锵可诵，必有过于前人者。”（王国维著，李维新注译《人间词话》，中州古籍出版社2008年版，第55页）

② 黄庭坚《黄庭坚全集》，江西人民出版社2008年版，中册，第1128—1129页。

③ 洪楹《清平山堂话本》，华夏出版社2013年版，第51页。

④ 如沈括《梦溪笔谈》：“切韵之学本出于西域。……之乎为诸之类，似西域二合之音，盖切字之原也。”（上海古籍出版社2015年版，第100页）此处的“西域”是广义上的西域，包括印度。还有郑樵《通志·七音略》中的论述等。

呢?这恐怕是需要给出解释的^①。刘跃进先生在《世纪之交的中国古典文学研究(中)》一文里介绍了日本学者平田昌司的观点“tanumadhya 两端‘重’,中间二个‘轻’,因此称为‘蜂腰’。这就让我们联想到‘八病’的‘平头’‘上尾’‘蜂腰’‘鹤膝’。”^②此处进一步追溯了“蜂腰”的梵语语源,是其长处所在。但问题依然存在:tanumadhya(细腰)在《舞论》第十六章中的定性明确是“韵”(vṛtta),即韵律的一种,而非“病”(doṣa)(*Nāṭyaśāstra of Bharatamuni*, Vol. II, p. 503)。这就与上文的问题一样:作为梵语诗律的一种,何以到汉语诗律中反而变成了诗病呢?这样看来,梵语诗律与汉语诗律之间的关系,似乎不是简单的影响与被影响,其中还牵涉到一些复杂的变化和转换。

伐柯伐柯,其则不远。由于文献不足,在讨论梵语文学与汉语文学的关系时,有一些论证的跳跃之处只能求助于“大胆假设”。本文亦是如此。经由“梵语诗”这一名目,笔者试图聚焦于考察双声、叠韵两种声律现象,力求从一个小的切口去观照梵语声律引入汉地后,汉语声律所发生的一些新变。鉴于相关的记载实在太少,有些结论不是很成熟,谨在此就教于各位方家,并期待在反复的假设、论证、试错、纠偏的过程中,能将研究进一步深化拓展。

[作者简介] 范晶晶,女,北京大学东方文学研究中心研究员。发表过论文《“缘”:从印度到中国——一类文体的变迁》等。

(责任编辑 孙少华)

^① 与之类似的一个论证是:文中指出“平仄”的“仄”来自梵语诗学中viṣama的概念。viṣama是sama(平等)的反义词,直译为“不平等”,在语义上或可与“仄”对应。但无法解释的问题是:梵语中的viṣama是一种诗病,而汉语的“仄”与“平”相对,完全没有弊端之义。因此,恐怕不能简单地在二者之间划等号。文章英文见Mair, Victor H., and Tsu-Lin Mei. The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51.2 (1991): 375-470. 中文译文见《国际汉学》2007年第2期。

^② 刘跃进《世纪之交的中国古典文学研究(中)》,《周口师范学院学报》2003年第4期。