

从胡乔木的提问试论汉语的声调和节奏

吴宗济

中国社会科学院语言研究所

引言

1981年6月,当代语言学大师赵元任先生从美国回来探亲,在北京访问了几处院校和中国社会科学院语言研究所。临行前夕,蒙社科院院长胡乔木同志扶病为其饯行,在席中向赵先生询问有关汉语的声调分类及诗歌的字句结构等问题,匆匆未及细谈。次日又一早特派专人送达一信,继续前问,希望赵先生回去后能便中解答。但不久赵先生和胡院长均因病逝世,此信遂成悬案。最近我因参加赵师全集的编订,得见此信。深感乔木同志的关心语言学、能连夜写出如此条理清楚、引证详实的一系列问题,这些在语言学界看似浅近平易、少有叙述的问题,实际上却指出了汉语声调的主要特征;但由于科学知识在历史长河中是逐渐发展的,不要说我国、即使在西方的先进国家、对这个问题直到一个多世纪之前,还仍如乔木同志所强调的“不容易讲清楚”,有些解释还是“一个不充足和不能令人信服的理由”。如今为了不使提问者的苦心谆嘱湮没无闻,这件在语音学研究上可称为历史文献的书信,理应予以发表,并引起跨学科的语言学家的探索兴趣,庶可代替赵师的回答。笔者不揣浅陋,也打算补充一点“不充足的解释”,借以抛砖引玉。

乔木同志的原信全文如下:

“赵老:

昨天向您提出的问题,因限于时间,说得太简略,很难表达出我为什么要重视这个似乎不那么重要的问题。因此再多说几句,请您原谅。

(一)平仄如果只是一种人为的分类,而没有某种客观的依据,很难理解它为什么能在一千几百年间被全民族所自然接受,成为“习惯”。

(二)这种习惯远不限于诗人文人所写的诗词骈文联语,而且深入民间。过去私塾里蒙童的对对并不需要长时间的训练,巧对的故事也并不限于文人。民歌中常有大致依照平仄规律的,如著名的“山歌好唱口难开”,“桃红柳绿是新春”,“赤日炎炎似火烧”,“月子弯弯照九州”(后者可能出于民间文人)等。甚至新诗中也有“教我如何不想他”,“太阳照着洞庭波”这样的名句。

(三)平仄之分,至少在周代即已开始被人们所意识到,所以诗经楚辞中用平韵的作品,远远

超出用仄韵的,这决不是一个偶然的现象。后来历代诗赋词曲和现代的歌谣、歌曲、新诗,一直没有什么改变。这个事实,有力地说明平声和仄声确有明显的虽然是容易讲清楚的区别,无论各自的实际调值在各时期和各方言有多大不同。而且这个现象也包括北京话地区在内。平声字多似乎是一个理由,但是是一个不充足的和不能令人信服的理由。它还引出另一个不容易答复的问题:为什么汉语里平声字多!

因为这些,我想平仄的区别仍是一个值得深入研究的问题。

此外,还有一个问题也是我久已思考而未见有人解答的,即中国诗歌何以由诗经楚辞的偶数字句型为主变为两汉以后的奇数字句型为主?偶数字句诗除辞赋体外,六言诗始终不流行,八言诗根本没有(当然不算新诗),奇数字句诗基本上也只限于五七言(不包括词曲),在民歌中大多数是七言。新诗出现以后,情况再变,基本上以偶数字句型为主,而且一般句子的字数也多在八言以上(这里没有考虑自由诗)。这个新起的变化因为是现代的,可能比较容易解释,但是四六言变为五七言的语言学上的原因就比较不清楚。是否古汉语的发展在此期间出现了某种重要变化?

向您这样高龄的前辈提出这些问题,于心很觉不安。不过我终于不肯放过这个求教的机会。您在返美以后,如能把您的一些想法告诉赵如兰教授(我所提的问题我想她也会感兴趣的),请她给我回一封信,我就感谢不尽了。

祝您和如兰女士一路平安,健康长寿!

胡乔木

六月十二日(一九八一年)”

1. 平仄的分类有无客观依据问题

原信提出:平仄的分类“为什么能在一千几百年来为人们所自然接受、成为习惯?”是人为的、还是有客观的依据?

要研究平仄分类的客观依据,就得先研究声调分类的客观依据。汉语声调的形成和具有类别,是声调语言本身必然存在的特征。汉语最早的每一个单音节在文字上是一个单

字,用不同的声调调值说出、代表不同的意义。汉语声调的产生,由于在古文献中有梁代沈约撰《四声谱》、又同周顒等研讨四声、世称《永明体》的记载,每被后人误解为语言的声调是从那时开始的。其实汉语早已有声调。为什么会有不同的声调,周代《礼记》的《乐记》篇,就有一段叙述:

“凡音之起、由人心生也。人心之动、物使之然也。感于物而动,故形于声;声相应,故生变;变成方,谓之音;比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。”

这可能是我国最早的关于声调描述的文献。此文三个“音”和一个“声”,是同义还是歧义,就不太清楚。如按文理、第一句的“音”和“形于声”的“声”应该都是指语音;而后面的两个“音”,又应该是指“声调”。“物”指事物;“变”指高低变化;“方”指规律或等级;“比音”指声调组合;“乐”指音乐与旋律;“干戚羽旄”指舞蹈。这就是说:语音是由人的思维产生的。思维反映万物用语音来表达,语音相应(连续)而产生高低变化,有了规律,成为声调;声调组合而成为音乐和舞蹈,总名之为“乐”。它虽然没有调值的描写,但已说明语言的声调是有高低类别,而且声调的变化和音乐的旋律是有关系的。

不过关于“声”与“音”有无分别,照《乐记》的这段话理解,声与音的定义就有时间、有时异。据汉许慎《说文解字》“音”部:“音:声也”,似是同义。但下文又说:“宫、商、角、徵、羽:声;金、石、丝、竹、匏、土、革、木:音也。”这就有了明确的区别:“声”是声调而“音”是音质。沈约等把四个声调叫做“四声”而不是“四音”,可能也是这个原故。

一个声调语言集体中的口语,由于每个音节可说成几个声调,就可以用少数音节表达多数意义,于是声调的区别也具有音系的《区别特征》的功能,它比“非声调语言”要用多数音节的拼合来表达意义经济得多。这是世界上所有“声调语言”的共同特点(但因此也产生了“异字同音”的缺点,这是另一问题)。至于一种语言该有多少个声调,那就依语种而异了。因此这种分类是完全根据该语言所用不同调值的调位来定的。

汉语声调的类别,自古以来考据家的论点不同,古有三声、四声等说法。传统文献对“平上去入”四声的分类有较多的叙述,但对调值的描写则语焉不详。一种语言的语音为何有不同声调?该分多少调类?声调的调域有没有有限阈?它的发音和听音的生理、心理机制是怎样的?这些问题到了20世纪的中期,由于声学仪器的发达、实验语音学的发展,才能说得比较清楚,从而成为语言声调的生成和分类的“客观依据”。

简单说来,声调的物理量主要是音高(暂不论音强与音长和声调在韵律中的相互关系),在发音生理上、只是由言

者的声带振动所产生的周期性频率的结果,因此音高的限域基本上受声带的肌理和活动范围的制约;在成人的发音能力、从最低音到最高音大概以两个“倍频程”(俗称一个倍频程为一个“八度”)左右为极限。在正常的平叙句中,平均调域为一个倍频程即已足够。但是、在听者的生理和心理的机制上却不如此简单。在生理的过程方面:言者声带的振动声波通过口腔传到听者的耳道,使外耳的“鼓膜”振动而传到中耳的“听小骨”,它连接内耳“耳蜗”的“基底膜”,将声波的频率加以分析,而传递到中枢神经系统的听觉区域,由“神经元”传到大脑。在心理的过程方面:大脑感受到传来的声频和声压,以最惊人的速度和极灵敏的分辨力感受了语音的物理量,同时又通过习得的本能和学习的积累,而认知了意义。健康人的大脑能感觉的调域极宽,能分辨的调阶极细,但语音的调域和调类只占了其中的一小部分。因此声调的分类的客观依据,主要是在于言者的话音范围。

汉语的声调既有区别意义的作用,其两调之间的区别程度与听感上的清晰度是成正比的。两者的区别越大,就听辨得越清楚,反之、区别越小,就听辨得越模糊。人们在日常口语中,为了要在有限宽度的调域内,划分成若干个声调,来表达生活中的众多事物,二者的矛盾必须统一。由于世界上各声调语种的社会背景及音系结构种种因素的不同,就有不同的分类标准。一般说来,各声调语言或方言中,平调调阶的高低等级最多不超过5等。亦即平调不超过5个调类。

赵元任先生在汉语方言调查中一律用5度制的调符来记录一切声调调值,不是没有道理,正可说明这个5度的分等是有世界共性的。把汉语的声调除了平调,还可以用升降调和曲折调来补充,因此声调区别意义的功能就大为扩充。

中国的声调在文献中只有调类的叙述,从无明确的调值分析。梁沈约的《四声论》已失传,文献中只有唐代元和韵谱的四句歌诀:“平声哀而安,上声厉而举,去声清而远,入声急而促。”这四句在唐代日僧了尊的《悉昙轮略图抄》中也有记载,说是引自《元和新声韵谱》的(见于日本《大正新修大藏经》)。它只说明汉语有四个声调。但既未别高低,更不明地区。中国韵书种类虽多,但对声调都只有分类而无调值。

综上所述,说明汉语的声调分类、是有其生理、心理和音系等规则的客观依据的。至于汉语的四声为什么要分平仄两类,可作更多的探索。古代有关汉语声调的文献中,声调的分类、既有“平仄”之分,还有“舒促”之别。各种辞书对这两者的分法,都是只说出是什么,而说不出为什么。

“平仄”的说法是以平声为“平”,上、去、入为“仄”。把平声(包括后代的阴平和阳平)从四声中分出,与其它三

声对立。“舒促”的说法是以入声为“促”，平、上、去为“舒”，把入声从四声中分出，与其它三声对立。“舒”与“促”在字面可理解为“长”与“短”，于是可以认为平、上、去三声是长的，而入声是短的。因此用舒、促分类的条件是明确的。在今日绝大多数汉语方言中，还可得到入声短读的例证。至于“平仄”（或作“平侧”）的分类根据什么条件？在辞书中很难找得答案，但在诗词歌曲中却成为自然遵守的规律。远在我国唐代、有多批的日本“遣唐僧人”来到中国，对汉语和梵文经咒对译的读音，作了认真的记录。其中的弘法大师（又名“遍照金刚”）所著《文镜秘府论》详述律诗有二十八种声调不合规则的“声病”，把上、去、入三声归为一类、称为仄声，与平声对照举例。稍后有日僧了尊所著《悉昙略图抄》卷七的论“文笔事”，将“平、仄”注作“平、他”。可见当时对诗文声调都以平声为中心、而对其它三声称之为“他”。至于为什么平声会如此被重视，它的调值究竟为何，在四句歌诀中只知平声的调形为没有低昂的平的。但在上述《图抄》卷一的论“八声事”中，却有一段对当时长安音四声、声调高低的完整记录。其文曰：

“右先明四声轻重者，《私颂》云：

平声重、初后俱低，平声轻、初昂后低；

上声重、初低后昂，上声轻、初后俱昂；

去声重、初低后偃，去声轻、初昂后偃；

入声重、初后俱低，入声轻、初后俱昂。”

此文的解释：“重”是音节的声母为浊音；（带音）；“轻”是音节的声母为清音（不带音）。“初”是指调头，“后”是指调腹和调尾。“低”是低调，“昂”是高调，“偃”是降调。所记的长安四个声调又各分清浊（阴阳）两调，称为八声。现在根据语音声调的实验，凡带音的辅音、由于声带开始颤动时的惯性，调形起点必略低于调腹；不带音的辅音、由于声带没有颤动，其起点多数都高于调腹，而使调头成为弯头。（参阅(2)第三章）了尊所记调形，浊声母音节的起调低而清声母音节的起调高，是完全合乎发音生理的。这八句话，非常形象地描写了一个音节中的调形高低或升降。（直线或曲线）。不过所列八声中的入声重与平声重重复，入声轻又与上声轻重复，又怎么解释呢？据另一较早的遣唐日僧安然所著《悉昙藏》，有云：

“我日本国元传二音：表（传者名）则平声直低，有轻与重；上声直昂，有轻无重；去声稍引，无轻无重；入声径止，无内无外。”

这里“表”所记的声调为六声。平声的“直低”是低平调，上声的“直高”是高平调，分别和了尊八声的平重、轻上相符。去声的“稍引”是稍为长些。入声的“径止”，是短调。“无内无外”是舌位前后的区别。又日僧静严的《悉昙三密钞》说：入声者、直而促之也。前述《图抄》所

引《元和新声韵谱》中的“入声直而促”，都说明入声是短的。此外、根据入声音节的发音还可证明入声的短促发音方法。古代的入声韵尾都有 p, t, k 三种闭塞的动作，既不能延长、也没有送气，而且只有成阻而无持组和除组，因此都比其它三声来得短。在今日有些保留入声的方言中还是如此，这些足以说明在调形上、浊入同浊平，清入同清上，但长短有异。又据刘广和著：“唐代八世纪长安音的韵系和声调”一文：据日僧不空的资料考得唐长安音的声调长度，以平声为最长，去声稍长，上声较短，入声最短。所以平仄的分类根据是以最长的平声为一类，称为“平”；次长和较短、最短的三声为一类，称为“仄”。因此这个分类仍是以长短为依据，只是程度上的差异而已。

了尊的声调记录，既明确了何处方言，更描写了调形的起止高低；虽没有记录出绝对调值，但今日根据其调形高低及走势，可以构拟出当日长安音的调形和相对调值。至于平仄之分起自何时，起何作用，可从日僧弘法的《文镜秘府论》中找到线索。兹根据郭绍虞为此书所作的“前言”中所说：

“从永明体到律体。一方面是消极病犯到积极规律的演进，另一方面是从四声律到平仄律的演进。”

“四声的二元化，在永明体的时代就已经有人朦胧地提到了。但由于四声（说）初起，不可能讲得具体，故明而未融。沈约只约略知道‘宫羽相变，低昂舛节’的情况，模糊地提出‘前有浮声、后须切响’的要求，并不曾把四声归为平仄二类。归为平仄二类当始于周、齐、陈、隋之间，而定于唐初。”

他根据《文镜秘府论》中所列五言诗中上下联的平仄相对、着重平声的例证，得出结论：

“四声的二元化向平仄方面演进，已成为无可否认的事实了。所以永明体的声律是颠倒相配四声的问题，而律体的声律则进展到平仄相配的问题。这是从消极病犯到积极规律，从四声律到平仄律发展的概况，也可说是形成律诗的主要基础之一。”

《文镜秘府论》中“文二十八病”有刘滔的几句话，也很能说明平仄二分的理由：

“平声徐缓，有用处最多。参彼三声，殆为大半。”

综上所述、可知平仄之分是发展于永明之后，成熟于隋唐之际，而成为律诗的主要规则的。

2. 民歌为何多按平仄规律问题

我国古代的诗歌都是唱的。为了表达情感，用语言还不够，就用歌唱来达意。《乐记》又云：

“故歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，

故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之。”

这里又再三说明语言、歌唱和舞蹈的连带关系，而强调一个“长”字。在节奏上，长短是抑扬顿挫节奏的基础。平仄在语言中既有区别意义的作用，更有划分长短的作用。现代《音系学》中《区别特征》的十二项对立面、有两项对立法则是关于长/短的：一是“延续性/不延续性”(continuant / discontinuous)；一是“无立止性/立止性”(unchecked / checked)，“立止”即日僧所说的“径止”，这就更分别出音节尾的“无闭塞/有闭塞(或喉塞)”的对立。这些都是“舒/促”的对立。梁沈约对文章的节奏有一段古今传诵的话：

“欲使宫羽相变，低昂舛节，若前有浮声，则后须切响。”

说明适于诵读的文章，必须有声调高低和节奏长短的变化。诗歌更是如此。春秋时代《诗经》的《十五国风》完全是民歌；《楚辞》中也大部分采自民歌，平仄的搭配都还不太严格；汉赋、唐诗就比较分平仄；到了律诗和词曲就更为遵守平仄的搭配和错综。

民歌代替语言，是语言的延伸。言之不足，故长言而歌唱。今日少数民族的对歌，更成为集体的活动。现代的声调虽和古代的大有差异，但平仄之分在诗歌中的作用是相同的。以普通话为例，如果全用平声字编一套五言或七言的歌，让人来唱，结果一定是唱者难唱，而听者难听。如果给一个人安排一个特殊环境，使他视觉上完全是单色、听觉上完全是单调，必然感到非常别扭。历代所传的民歌，编者和唱者即使不懂声律，但歌词的平仄是自然交互分布的。

3. 古今诗歌为何多用平韵，汉语中为何平声字多的问题

古往今来、诗歌的句尾多用平声字押韵，理由可能不止一个方面。唐以前的诗歌作品，多是先有词、再有唱，然后有选择地被人“被之管弦”的；而不是如后来先有曲谱，再“填词”或“倚声”。因此用字比较自由，但唱时每句结束时句尾要换气，以便下句有足够的能量。换气时声带必须停止颤动，如不用喉塞动作来遏止，则由于从动到静的惯性而逐渐慢下来，成为听得到得降尾，这在乐谱中常用延长符号来表示。自然语言在句尾的声调变调、多半也是要拖长而成降势的，因此句尾的字以用长而低的平声字为适宜。以平调押韵就较为自然{平调为何是长而低，见上节}。这是从发音生理方面来解释平韵多用。

古往今来，各地方言经过历时、共时的音变，有些的低平变成高平，但其句尾仍会产生降势。所以现代的民歌也以

平声韵脚为多。

还有、平声字在字库中占多数，我认为也是多用平韵理由之一。代表中古时代汉字记录的《广韵》，206韵中、平声57韵、上声55韵、去声66韵、入声34韵，平声的韵部数似不占优势；但从宋本的《广韵》来统计：全书526页，共26194字，除每韵的首目录不计，平均每页50字。上、下平声约200页、上、去、入三声各约100页。平声页数占绝对多数。因为平声字多了，备选的字也就多了，编歌用字常有不待思索、随想随用，平声字的备用概率也就大了。这是从用字概率方面来解释平韵多用。

人类语音的发音，从孩提哑学语，到成人发音完备，无论音质或声调，都是由简到繁的。上古如果从猿到人事实，那么从猿语到人言，音色是由简到繁、声调由平到曲的。人类的语言可能先有平声，随着生活环境的多样化，接触事物的复杂化，词汇不够用了，于是再从平声的字衍生出其它的调。据古音学家的考证，古声部和韵部都比后来的少得多，声调方面的情况虽还缺乏具体的资料，但据段玉裁的说法：周秦时仅有三声没有去声。又周秦时的平声后来渐成为仄声。这些例证都说明平声应该是人类发音最原始的声调。这又是从语音进化方面来解释平韵多用。(我对幼儿学语、古音衍变都无研究；又因时间所限，对这个理由也暂时没能去查阅资料。姑存此假说，以待高明指正)。

4. 中国诗歌字数与奇偶句型问题

乔木同志提的这个问题，内容包罗较广，可分为几个小题目来讨论。

- 1，中国诗歌何以由诗经楚辞的偶数字句型为主，变为两汉以后的奇数字句型为主？
- 2，偶数字句诗(型?)除辞赋外，六言诗不流行，八言诗根本没有。
- 3，奇数字句诗基本上也只限于五、七言。四、六言变为五、七言的语言学上的原因就比较不清楚。是否古汉语的发展在此期间出现了某种重要变化？

这几个问题看似简单，却很难回答。还是个老问题，就是文献中的材料，多数是告诉你“是什么”(what)；而不是告诉你“为什么”(why)。这类问题是否在目前的学术界已有过讨论，恕我寡学不太清楚。现在我也只能提供一点材料和看法，谈不上是答案。

关于诗歌字数句型有两份材料可以参考：

梁·刘勰：《文心雕龙》“章句”章：

“若夫笔句无常，而字有条数：四字密而不促，六字格而非缓，或变之以三五，盖应机之权节也。至于《诗》

《颂》大体，以四言为正；唯《祁父》《肇禋》，以二言为句。寻二言肇于黄世，《竹弹》之谣是也；三言兴于虞时，《元首》之诗是也；四言广于夏年，《洛纳》之歌是也；五言见于周代，《行路》之章是也。六言七言，杂出《诗》《骚》；两体之篇，成于两汉。情数运周，随时代用矣。”

梁·钟嵘：《诗品》：

“昔《南风》之辞，《卿云》之颂，厥义夙矣。《夏歌》曰：“郁陶乎余心”。《楚谣》曰：“名余曰正则”。虽诗体未全，然是五言之滥觞也。”

“逮汉李陵，始著五言之目。古诗眇邈，人世难详，推其文体，固是炎黄之制，非衰周之倡也。”

“夫四言、文约意广，取效《风》《骚》，每苦文繁而意少，故世罕习焉。五言居文词之要，是众作之有滋味者也。故云会于流俗。岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者邪？”

早期的诗歌是吟诵或歌唱给人听的，而不是只写出来给人看的。因此既要服从说者唱者的发音能力，也要适应听者的感知能力。上述的两位作者，都是公元4世纪齐梁之际的人，正当汉唐之间，诗歌由四言的主流变到五言的主流之时。于诗歌字数在句中的影响，有所评述。大致说来，远古的诗歌，二三言不等。四言始于夏代，已有五言的迹象；五言始于周代，到汉代才为主流。四言由于字少而不能达意（“密而不促”、“文约”、“意少”），到了五言方始能够“指事”“穷情”，“最为详切”。汉高祖刘邦的《大风歌》：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方”，每句用语气词的“兮”作衬字，实际的句法是：六七七（按语法结构是三三、四三、四三）。作者百战而得天下，还乡与乡亲父老痛饮，那时初得统一，四方未靖；这种既有海内扬威之得意，更有守将难求之渴望。用五言已难抒发其慷慨激情，就用了七言而加入“兮”的感叹词，仍有楚辞的余韵。到他的孙子武帝刘彻，传世有《秋风辞》，结句是：“少壮几时兮奈老何！”情感就接近悲凉了。全诗九句，每句中有“兮”字，基本上都是七言（语法结构为三三），但次句和末句为八言。这可以说是七言的“滥觞”，但以后汉晋六朝、直到初唐，仍以五言为主流，唐初的七绝，如王昌龄等的诗，还是便于歌唱的。盛唐以后始有五、七言的律诗，但已与歌唱分家，成为文人的作品。

句型字数由上古到中古，随着社会的发达，事物的增多，一句的字少了不够达意，多了又有语音的限制，因此无论诗或民歌，基本上以五言、七言为度。今日人们在说出平叙的口语，以普通话为例，每句以七个到九个音节为度，词汇以二字组合为最多。按语法的结构，其中由单字、“直接成分”的词或/和短语来组合，有时还加上语气的句尾。在句中既

要能用词达意，还要能保持节奏。

至于偶数和奇数的问题。如按民歌（包括少数民族的对歌）的唱法，一般是每句的音步（拍子）多为偶数。如为两个字占一拍，则句尾的一字就占一拍，然后换气而接下句。如一字一拍，则句尾占两拍。这样，奇数字也等于偶数的音步了，听来就比较自然。如用偶数字，在结尾时如不拖长，换接下句就比较费劲而不自然。所以一句的字数是偶数还是奇数，要看吟诵或歌唱的节奏需要而定。民歌和戏曲中如有衬字（“的”或“了”之类）一般都不占拍子，随前字或先于后字、轻轻带过；如有语气词（古代为“兮”，现代为“啊”之类）。郭沫若曾提出读古诗的“兮”字应读作“哦”，就得增加拍子。兹举百年前流行、至今仍传唱的《苏武牧羊》为例：

“苏武，留胡节不辱！雪地又冰天，苦忍十九年。渴饮雪、饥吞毡，牧羊北海边。……”

“苏武”、偶数，一字一拍。以后为奇数的三字或五字，都是两字一拍，而句末一字一拍。说明凡奇数字句的尾都会拖长而补足偶数的听感。

论声调者说到古诗，大都用《诗经》《离骚》的材料，因为世所传远古的诗歌，秦火之后，古书多成灰烬，而后来由汉儒记授流传，有些还未必可信。《诗》《骚》是比较完整的。《诗经》中的《雅》《颂》大都是正规作品，只有十五《国风》是民歌，以四言占大多数。其中有“兮”字的仍属四言之内；除极少数如“叔兮伯兮”，“绿兮衣兮”等句外，全部都加在句尾。和楚辞的加在句中或句尾，有所不同。五经中《周易》的“筮辞”用韵很乱，是向来不作为诗歌看待的。近来黄玉顺作易经古歌的考证，发现凡用韵的多为生动的描写；不用韵的为祸福的占卜。用韵的部分，竟与诗经的国风相似，认为这都是引用的民歌，时代比《诗经》的还古，字数是以二言、三言和四言为主，说明远古的歌谣是以二、三、四字并用的。这也可作为《文心雕龙》所引三代以前古歌字数的旁证。

至于古诗的六言不流行、八言根本没有的问题，如用歌唱的节奏来解释就比较清楚。上文说过，一句的偶数唱出时句尾还要拖长，而且六言在古诗中的句法多是三三格，中间加一个“兮”，或加在句尾。因此六言的结构多为三三或二四、四二，而无三个两字的结构。如再在句尾加“兮”，就太长而不便吟诵或歌唱。至于八言，就更不必说。在口语中一口气要说八个字、而不中断的机会就很少，在歌唱中如句尾再拖长，就更不便了。

5. 乔木同志的问题对现代语音学研究的意义

乔木同志致元任先生信中所提的问题，主要为汉语分四

声、诗歌分平仄、押韵多用平、字数有奇偶等的理由为何。这些问题看似属于中国音韵学中的语音衍变问题,但很值得由现代语音学研究方面来推敲。因为他还提到新诗的句型在八言以上的问题。这就使我们连带想到新诗(包括朗读文)的写作向何处去?每句以多少字为宜?要不要押韵?要不要音韵有殊、平仄搭配?……

自古以来,语言与音乐就有密切关系。汉语的声调就有音乐性。沈约《答陆厥书》中就说:“文章之音韵,同于弦管之声曲”。旧时儿童读书,凡韵文就容易背诵。新诗(包括朗读文)和现代文学作品,如要便于记忆和流传,考虑一下声韵的和谐和句型的字数,或者也是一个方向。

复次,目前人机对话的言语工程中,提高语音识别的准确度、和语音合成的自然度,已达到迫切的需要。语音的韵律规则问题,尤为当前攻关的目标。声调变化的规律和韵律词的切分都是其中的研究重点。用科学方法来整理和利用自己传统的文化成果,使其能为现代的生产服务,应该是这一代人的任务吧。

[注]:

汉语之有声调,不是从齐梁时代才开始,已有定论。至于何时就有了四个声调,其说不一。清段玉裁《六书音韵表》中“古四声说”指出:“考周秦汉初之文,有平上去入而无去。洎乎魏晋,上入声多转而为去声,平声多转为仄声。于是乎四声大备,而与古不侔。”

据《文镜秘府论》所录刘善经《四声论》:“宋末以来,始有四声之目。沈氏乃著其谱论,云起自周顛”。……萧子显《齐书》云:“沈约、谢朓、王融,以气类相推,文用宫商,平上去入为四声,世呼为《永明体》”据此,声调之数,从古到今,可能也是和声部、韵部一样,是由少发展到多的。

参阅:吴宗济、林茂灿编:《实验语音学概要》,第二、三、四章。高等教育出版社,1989。

这是指平调的高低调阶而言,加上升降、曲折的变化,调类数目就不止此。

参阅:赵元任:“一套标调的字母”,吴宗济、赵新那编:《赵元任语言学论文集》商务印书馆,2002。

日本《大正新修大藏经》84卷,了尊:《悉昙轮略图抄》卷一,“四声事”。

“平仄”二元之分类,郭绍虞《文镜秘府论》的“前言”,已说得清楚。近人有周法高:《论平仄》,(《中研院史语所集刊》第13本,商务,1948。)丁邦新:《平仄新考》,(同上《集刊》47本1分,台北,1975。)从唐代梵汉对译的资料论平仄的长短,并证明平声是长的。“舒促”之分类:《公羊传》“庄公二十八年”何休的注,即把汉语声调分

为“长言”、“短言”两类。南北朝颜之推:《颜氏家训》“音辞篇”就有语音的急言、徐言之说。这都是以长短来区别声调的。

日本弘珙大师(遍照金刚):《文镜秘府论,西卷》,人民文学出版社,1975。

日本《大正新修大藏经》84卷,了尊:《悉昙轮略图抄》,卷一,“八声事”。又,安然:《悉昙藏》。又,净严:《悉昙三密钞》,卷上(末)。

刘广和:《唐代八世纪长安音的韵系和声调》,《河北大学学报》,1991,3。

吴宗济:《隋唐长安四声调值试拟》。《北京语言学会第五届年会论文集》,1998。

参阅:吴宗济、林茂灿主编:《实验语音学概要》,第十章。高等教育出版社,1989。

沈约:《宋书谢灵运传论》,《文选》卷50,中华书局,1977。

周振甫:《文心雕龙今译,章句》,中华书局,1985。

许文雨:《钟嵘诗品讲疏》,成都古籍书店,1983。

余冠英、韦凤娟编选:《古诗精选》,江苏古籍出版社,1992。

黄玉顺:《易经古歌考释,绪论》,巴蜀书社,1995

参阅吴宗济:《从声调与乐律的关系提出普通话语调处理的新方法》,《庆祝中国社会科学院语言研究所建所45周年学术论文集》,商务印书馆,1997。又,林奇光:《古代声韵探索与诗歌语言艺术》,《纪念张世禄先生学术论文集:语苑新论》,上海教育出版社,1994。

参阅吴宗济:《试论人-机对话中的汉语语音学》,《世界汉语教学》,1997,12。又,《中国音韵学和语音学在汉语言语合成中的应用》,《语言教学与研究》,2002,1。

A TENTATIVE DISCUSSION ON TONES AND RHYMES IN ANCIENT CHINESE

Zong-ji Wu

ABSTRACTS

A serial questions on ancient Chinese were raised by the late president of CASC Q.M.Hu in 1981, such as: Why did the speech tones classified into four; the verse and folksongs mostly rhymed with tone 1; and in which the word-number of the sentences historically developed from four to five or seven? In this paper, results of experimental phonetics, theory of distinctive features and newly discovered documents were mentioned to give the solutions tentatively.