

论三音节音步的历史来源 与秦汉诗歌的同步发展

冯胜利

提要 “三言”在汉语的韵律系统中占有极其重要的地位。三言不仅具有语言学上的形态功能,同时具有文学上的文体功能。前者可以决定句法的范畴;后者可以决定文体的类型。从历史的发展上看,三言的出现及其所特有的形式功能,在汉语历时句法演变中起到了促变化的作用,在共时语法系统中发挥着词语标界的作用。文章认为:三言是汉朝以后韵律发展的结果,它给汉语文学的发展带来了文体类型性的突破:三言诗的出现、五言诗的成熟,以至于讴谣大赋均离不开三言。没有三言,很难有中古以后的诗歌形式。本文首先讨论三言的韵律特点,其次说明古今韵律的不同及古代韵律结构的演变。在此基础上进而提出:三音节音步的出现是双音节音步发展的产物;五言诗的产生是三音节音步发展的结果。

关键词 秦汉诗歌 三音节音步 三言诗 五言诗 韵律转型

一 三言韵律的一般特征

先看三言的韵律特征。首先,三言不是标准的音步。汉语的标准音步是二言。这不是人为规定,而是当代韵律学中两条普遍原则的派生结果。第一条原则叫“相对轻重律”,第二是“音步二分律”,兹分述如下:

- (1) 相对重音原则(参 Liberman 1975)
人类语言的重音均为相对,而非绝对的形式。
- (2) 音步二分律(Binary Branching Condition)



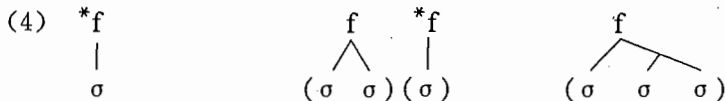
一个音步至少由两个成分组成

人类语言中的轻与重不是绝对的：轻是相对重而言，重也离不开轻。因此，一个最小的“轻重”片段就是该语言中的最基本韵律单位，我们叫它“音步”。可见，音步的二分律实际是由“轻重相对律”决定的。相对轻重律和音步二分律是人类语言的普遍原则。

原则虽然是普遍的，但现象仍然是纷繁的，其原因就在于实现原则的参数不同。就韵律系统而言，不同的语言可以通过不同的韵律单位来组合音步，满足轻重——要么音节，要么韵素（mora 韵母的构成要素，如：“kan”里的“an”是两个韵素，“ba”里面的“a”是一个韵素）。在当代语言学理论中，这些语言各异的不同单位，就是不离其宗的致变因素。就汉语而言，其变数单位是什么，则要看它是以音节为音步，抑或韵素为音步。这里的决定并不简单（Yep 1992；王洪君 1999；Duanmu 2000；Chen 2000），但无论如何，下面的事实告诉我们：汉语的音步以音节为本（“（）”表示节律的单位，打“*”号的表示不合法的形式，下同）：

- | | |
|----------------|-------------------|
| (3) (55)(55)5) | * (5)(55)(55) |
| (加利)(福尼)亚) | * (加利)(福尼)(亚) |
| (布尔)(什维)克) | * (布)(尔什维)(克) |
| (55)(55)(55)5) | * (5)(55)(55)(55) |
| (柴米)(油盐)(酱醋)茶) | * (柴米)(油盐酱)(醋茶) |
| (布达)(拉斯)(巴)里斯) | * (布达)(拉斯)(巴)(里斯) |

如果（现代）汉语的音步以音节为单位，那么我们自然可以推出如下两条定理：（一）单音节成分不足以构成一个独立的音步；（二）三音节组合不能构成两个音步（参冯胜利 1997）。亦即：



据此,挂单的第三个音节必然要贴附在一个双音节音步之上,于是构成“超音步”(superfoot)。这就是三音节的第一个属性:三音节的被迫性或派生性。三音节音步的被迫性直接导源于双音节的音步;没有双音节的音步模式,就不会有三音节的音步结构。就是说,三音节音步是从属的。下文我们将看到,三音节的被迫性和从属性,在文学发展史上扮演了极其重要的角色。

从汉语音步的类型上看,三音节的独特性还表现在它大于一个标准音步(standard foot 两个音节)而又不足于两个音步(最少要四个音节)。于是介乎双音节标准音步和四音节复合音步之间。有了三音节,汉语音步的基础单位可以概括为“小不减二、大不过三”。这又是音步类型上的三音节属性。

如果我们从两极式区别性特征的语音分析法来看的话(亦即+/- distinctive features),那么“三言”不仅可以和二言形成两极的对立(+/- Minimal foot),同时它自身的结构也可以构成1+2或2+1式的两极对立(+/- Left或+/- Right)。无疑,二言音步和四言复合音步在这一点上是无法企及的。这是三言在语音(prosody is phonology)区别性特征上的一个重要属性。

三音节的[1+2]和[2+1]结构,不可避免地使它们在音步实现的方向性上产生巨大差异:[2+1]是左起音步,[1+2]是右起音步。这是三言音步自身独具的“反向性”,其他的音步类型也望尘莫及。

三音节音步的“反向属性”非同小可。在汉语中,[2+1]是构词音步,[1+2]是短语音步(冯胜利2000)^①。譬如:“复印文件”是2+2,它既可以理解为动宾式短语,也可以看成是偏正性名词。但是,如果把它变成[2+1]“复印件”,只能是偏正性名词;变成[1+2]“印文件”,只能是动宾短语。[1+2]和[2+1]在汉语中赋有区分构词和短

语的形态功能。这是三言音步的语法属性。

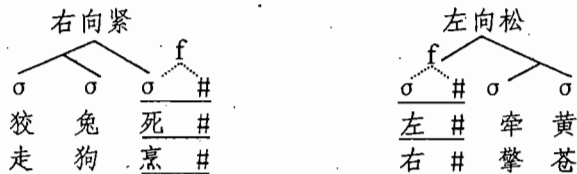
三音节的被迫从属性又导致了它的伸缩性。一方面,在标准音步的强大压力下,三言在一定的情况下可以压缩成一个双音步,另一方面,在特定的韵律条件下,它又可以伸展为两个音步。前者如(5a)后者见(5b):

- (5) a. 丈母娘 → zhangm-niang 大拇指 → dam-zhi
 电冰箱 → 冰箱 手电筒 → 手电
- b. (狡兔)(死__),(走狗)(烹__)
 (左__)(牵黄),(右__)(擎苍)

按照传统的吟诵方式,“狡兔”和“死”可以各为一拍,“死”便独立成步。注意:单音节独立成步,要么靠拖腔(拉长元音),要么靠停顿(加上空拍);不施加特殊的手段则难以独立,因为汉语的音步是双音节。然而,三音节中的“单”拉长为一个音步也是允许的,这和[1+1]中的“单”完全不同(“狡兔”和“死”之间可有短暂间歇,但“狡”和“兔”之间不容间歇,这是标准音步和超音步间的最大不同)。

上述诸种属性直接导致三言结构的松紧不同。^②首先,如果右向构词,左向造语,那么毫无疑问:右向音步紧,而左向音步松。这是从词汇和短语之间的松紧度来看,如果从三言中的“单”可延为一个音步的情况看,也同样[2+1]紧,而[1+2]松。譬如:

(6)



在右向音步里,单音的延长在三言结构之外;而在左向音步里,单音的延长在三言结构之内。这种由三言反向性决定的松紧属性的对立,不仅在语法上,同时也在文学和它的发展史上发挥了巨大的作

用。

最后还要指出的是,三言结构在(核心)重音的实现上也反映出了强烈的对立。[1+2]的重音在后;而[2+1]的重音居前。原因很简单:2比1重。这就是为什么“·酒工厂、·帽商店”等的[1+2]名词复合不能说,以及“·阅读报、·购买书”等的[2+1]动宾不上口的韵律原因,因为前者要左重;而后者必右重。

由上可见,三言并不简单,它具有“多种类和多层次”的属性。当然,三言自古就有,那么其语法特征是否自古而然呢?我们认为:虽然三言自古就不乏其例,但是上古的三言和后来的三言,不能同日而语。因为古今韵律结构的系统不一样。因此我们不能把字面相同而结构不一的形式,混为一体。譬如:《尚书》里的“扑灭”是并列(从“扑之+使灭”来),而六朝以后的“扑灭”是动补(从“扑火+火灭”来)。这是字面相同但结构不一的例子(汉以前没有动补结构)。再如:[1+2]的“·酒工厂”,汉语不能说(只能说“酒厂”或“啤酒厂”),但是[1+2]的 Beer garden 在英文里却极其自然。这是结构相同(都是[1+2]的名词组合)但在不同的韵律系统中,则有不同的语法限制。三言的古今形式,也当作如是观。当然,不明古今韵律的系统有何不同,则很难判断古今三言的形式有何差异。因此,研究三言的韵律,不得不从汉语韵律的发展变化入手。下面我们将看到,在汉语的韵律系统的转变中,三言的语言和文学作用,不到双音节音步的建立则无法产生;不到三音节音步的建立则无以为用。

二 古今韵律的不同

1. 远古单音节音步的例证

由于资料缺乏和目前研究的局限,我们无法确知上古韵律系统的真实情况。尽管如此,仅就现有的资料和目前的研究,我们仍然可以推知上古韵律与后来系统的不同。根据这些不同,我们不仅可以

挖掘出远古汉语韵律上的一些重要特征,同时还可以把我们熟知的许多表面毫不相关的离散现象联系起来,得到统一的解释。

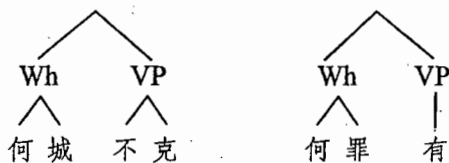
首先,跟春秋以后的汉语不同,远古汉语的单音节可以自成音步。这可以从下面事实的对比中看出来。我们知道,疑问代词前置是先秦汉语的一条规则,因此“宋有何罪”必须说成“宋何罪之有”。照理说,根据疑问代词前置的规则“宋有何罪”转换成“宋何罪有”并不非法。然而,先秦汉语不见如此说法。为什么非在“何罪”后面、“有”的前面加上一个“之”字呢?显然这个“之”字在句法上是多余的,没它句子理当照样合法,譬如:

(7) “何城不克?”《左转·僖公四年》

“何事能治?”《国语·晋语一》

为什么“何城不克”、“何事能治”就不必“之”字的帮助呢?稍加比较,即可明了:

(8)



如果 VP 下面是双音节成分(副词+动词或 X+动词),那么就不必“之”的出现。一方面是可有可无,一方面是绝不可无。两相比勘,其法自现:VP 下面不容单音。为什么 VP 下面不容单音呢?换言之,为什么双音节就可以,单音节就不行呢?这无疑是韵律问题,所以无关韵律的其他解释都不是“内因”的所在。从韵律上说,单音不行的原因是单音站不住,单音站不住的原因是单音不能构成一个音步。如此看来,到了战国时期,单音不足构成一个音步的规律已然出现。这一点很重要,它一方面说明为什么当时以至于后来的语言里“语助词”的逐渐起用,另一方面也说明了所谓的“双音化”由何而来。

然而,有趣的是,此前的汉语并非如此。^③俞敏先生解释“我”、

“吾”的区别可以为证:

“那么‘吾丧我’的分别到了(liǎo)儿是怎么回事呢?……先看看这两个字在《孟子》里用在语丛里的地位怎么样。照我看,‘吾’跟‘我’两个字儿的分别可以拿两句话包括:‘吾’向来不用到语丛的尾巴上,‘我’可以,比方‘非我也’。凡是对比重念的地方儿,全用‘我’,比方‘尔为尔,我为我’,‘彼以其富,我以吾仁,彼以其爵,我以吾义’……这一类的。咱可以看出来:‘吾’和‘我’的分别纯粹是个声音问题;凡在语丛尾巴上的,或者有对比的,一定念得重,所以是 ηad 。凡后头还有别的字的,因为往往念得轻,所以写的时候儿把收尾音忽略了,就是 ηa 。”(《俞敏语言学论文集》137页)

俞先生说“‘吾’和‘我’的分别纯粹是个声音问题”,因为“凡在语丛尾巴上的,或者有对比的,一定念得重”。念得重的是“我”,拟为 ηad ;念得轻的是“吾”拟为 ηa 。这轻重之别只在有无韵尾。俞先生的说法得到当代韵律句法学的支持,因为句子的核心重音在句末,此外,对比成分也要重音;所以“语丛尾巴上的,或者有对比的,一定念得重”正合普遍语法的要求。问题是,如果 ηad 要是比 ηa 重的话,那么当时的汉语就是语言类型上所谓的“韵素敏感型”语言(对韵母中的每个韵素都有语感),而韵素敏感性语言是以韵素为单位来建立音步的,亦即单音节音步。这和后来“双音节化”的汉语韵律全然不同。双音化的语言韵律是音节音步,因此今天说汉语的人感觉不到“ba 疤”和“ban 瘢”哪个重,尽管“瘢”比“疤”多了一个韵尾“n”。这说明,以双音节为音步的语言没有韵素的语感。反过来说,如果韵素在该语言中有“多则重,少则轻”的效应,那么这个语言就是以韵素为单位的音步系统。规律如此,概莫能外。因此,如果“吾”和“我”以韵素多少为对立,那么这说明当时的语言必然是“韵素音步”的语言。我们知道“音节音步语言”和“韵素音步语言”的系统截然不同;我们还知道春秋战国以后,双音化的趋势日强一日,因此如果说韵素音步在当时(春秋战国之际)还有表现的话,那么只能说他是旧体系的代

表和残留。一言以蔽之，“吾”与“我”有无韵尾的轻重对立揭开了远古汉语的韵素音步之谜。

其实，上述现象绝非偶然。继俞敏之后，潘悟云（2000：279—313）、郑张尚芳（2003）、高岛谦一（1999 及该文注释[34—38]）等学者，也发现下列成对儿同义词中的强调式同样都多一个韵尾辅音。^④譬如：

(9) 弱音节/一般式	强音节/强调式
如 [nio]	若 [niak]
何 [g'a]	曷 [g'at]
胡 [g'o]	恶 [ʔ ag]
有 [wjeʔ]	或 [wjeək]
吾 [ŋa]	我 [ŋal]
汝 [njä]	尔 [njël]
夫 [pä]	彼 [pä]

尔无我诈，我无尔虞。（《左传·成公元年》）

尔爱其羊，我爱其礼。（《论语·八佾》）

此外，上古音韵学的研究成果也为我们提供了有力的证据。我们知道，中古三等介音原来是没有的（Pulleyblank 1962-1963，潘悟云 2000），三等介音产生于上古的短元音（参包拟古（1980），郑张尚芳（2003），白一平（1995）[28 界国际汉藏语学会论文]，等等）。潘悟云指出：“三等介音来源于上古短元音是有相当语言事实做依据的。”如果上古的元音确有长短之分，那么仅此一点就足以证明那一时期的语言必然对韵素十分敏感，否则元音的长短将无法区别。^⑤换言之，根据我们韵素音步的理论，长短元音的存在不仅和我们的分析相行不悖，而且本身就是该理论所预期的结果。

综上所述，“我一吾”、“彼一夫”、“尔一汝”、“如一若”以及“仆一不穀”、“孔一窟窿”、“茨一蒺藜”等的轻重缓急之异，虽表现在发语轻

重的对立之上,而其所以必此者,则为音步类型不同所致无疑。更有意义的是,这种 CVC 跟 CV 的对立可以告诉我们汉语史上确曾有过一个以韵素多少为轻重的时期,而这种对立出现在较早文献里的事实,充分证明早期韵素音步的存在。

2. 原始二言诗体的例证

如果如上文所云“双音节音步来源于韵律结构的演变”,那么,我们将面临一个事实上的悖论:“我国原始型的诗歌大都是二言形式”(《中国古代文体概论》37页)。不仅如此,我国最早的诗歌总集《诗经》是四言体(公元前十一世纪到前六世纪,约五百年的时间)。“二言”形式不是两个音节的单位吗?“四言”形式是 $2+2$,不也是以两个音节为单位吗?如果原始诗歌和上古《诗经》都是以两个音节为单位的诗歌形式,那么双音节结构(或音步)岂非自古而然?若双音节结构本来就“自古而然”,那么,双音节音步来源于韵律结构的演变岂不与事实相互冲突?

必须承认,我们所面对的是一个语言和文学纷繁错综而尚待开垦的复杂局面,因此,很多现象我们并不清楚,可能永远搞不清楚。尽管如此,我们却不能止步不前。事实上,当我们关注原始二言和上古四言的同时,我们必须看到韵素音步的存在(远古的特征)和音节音步的发展(上古萌发),而后者更能反映当时的语言变化。其实,复杂的现象许多都是表面的。下面我们将看到:在系统的理论分析中,那些表面矛盾的现象,到头来都变成了支持我们理论的证据。

先看二言。我们认为:原始二言诗歌的存在正是远古汉语单音节自成音步的表现。首先,就普遍形式而言,诗歌很少或没有以独个音步为诗行的体制。^⑥为什么呢?我们知道,诗歌虽非音乐,但必有旋律。旋律是诗歌所以为诗歌的必要条件。旋律是由时值和音高组成,没有时值就无所谓旋律。因此,旋律的实现离不开单位

的组合（以实现时值）。诗歌的最小单位是音步（语言韵律系统所决定），因此诗歌的旋律必然至少由两个韵律单位（亦即两个音步）组成。然而，如果汉语自古就是双音节音步，那么原始的二言如《弹竹》，就必然读成四言一行从而满足诗歌旋律（两个音步）的要求。亦即：

(10) 断竹续竹，飞土逐肉。

换言之，倘若双音步果真自古而然的话，那么所谓原始的二言诗体就不会存在。事实上，不是没有人对原始的二言发出质疑。黄生在《义府》中曾批评以《弹竹》为二言是“未知诗理”，并强调：“（黄歌《弹竹》）盖此必四言成句，语脉紧，声情始切。若读作二言，其声啾缓而不激扬，恐非歌旨。”可以想象，如果诗歌必须以旋律为前提而原始汉语又以二言为音步的话，那么黄生所谓《弹竹》“必四言成句”的诗理，也不无道理。然而，国学大师黄季刚先生批评说：“黄歌四句，而黄生以为二句……未知抑扬之所由。”（《文心雕龙札记》118页）季刚先生没有具体说明这里的抑扬所由，但坚持黄歌为二言四句则毫无疑义。其实，原始二言诗歌并不止黄歌，譬如（取自《中国古代文体概论》）：

(11) 《易经中孚六三》

或鼓，或罢，

或泣，或歌。

《易经屯六二》

屯如，遭如；

乘马，班如；

匪寇，婚媾。

如果二言古诗确曾存在，那么，黄歌《弹竹》也应读成二言一句，亦即：

(12) 断竹，续竹；

飞土，逐肉。

如果原始诗歌的确二言一句,如果诗歌一行至少两个音步,那么原始诗歌“一言一音步”的结果则是逻辑的必然。就目前的研究来说,“原始诗歌确有二言”是公认的事实。既如此,则“二言一句、一句两步”的分析,必然顺理成章。所不同者,用后来双音节音步的语感来读原始双韵素的诗歌,极不顺口而已。譬如,下面的文字,若读成“一字一个音步”的节律,对今天说汉语的人来说,绝难上口:

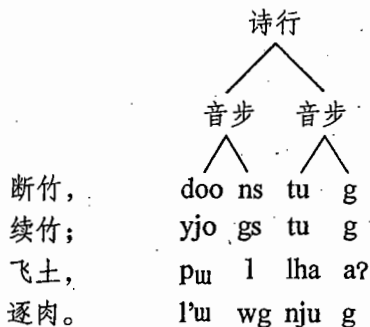
- (13) 春~~~/ 来~~~;
 秋~~~/ 去~~~。
 物~~~/ 悲~~~;
 人~~~/ 喜~~~。

这大概就是黄生“读作二言,其声啾缓而不激扬”的原因所在。然而,二言诗行在其他语言里,却非常自然。如:

- | | | | |
|------|---------|-------|-----|
| (14) | 英文 | | 直译 |
| | rain | rain | 雨 雨 |
| | go | away | 走 开 |
| | come | again | 再 来 |
| | another | day | 改 天 |

这里所要说明的是:尽管原始二言诗行的存在是公认的事实,我们却不能用今天的语感来读它。须知:用今天的语感很难体味那些已经失去的、在我们语感之外的旋律之美;就如同我们很难用汉语的节律来赏读英文的诗律一样。当然,这并不意味着我们无法鉴别它们的不同。正相反,从诗歌的一般规律和原始诗歌的独特形式上,我们不仅可以看出原始诗歌和上古的差异,同时还可以推出原始诗歌必然是“单音节音步”的结论。原始诗歌“二言一句”的现象和我们上面“远古汉语以单音节为音步”的理论,不谋而合。亦即(拟音参《上古音系》):

(15)



根据这里的分析，二言诗所以被取代的原因也因此而得到相应的解释。原因很简单：汉语的音步由双韵素变成了双音节。^⑦

三 古代韵律结构的演变

了解了汉语韵律结构的演变，四言《诗经》的音步形式也便迎刃而解。褚斌杰说：“双音节词的大量出现……于是诗歌在形式上开始有所突破而向前发展。二言体以后占主导地位的是四言体，这就是我国诗歌史上的《诗经》时代。”（《中国古代文体概论》30页）撇开其他外在因素的影响不谈（如表达内容的需要、社会原因、汉人心理等），二言到四言的转变原因，取一般的说法，是双音节词汇的促发作用。^⑧这和我们理论的预测又不谋而合，只不过“双音词的发展”是表面的现象，而韵律结构的演变才事关语言的系统，才能导致整个系统的改变。就是说，从“二言体”到“四言体”的诗体演化，不过是远古汉语从“韵素音步”到“音节音步”的转化在文学诗体上的一种反映而已。

这一结论不仅是理论预测的结果，同时在诗体发展上也怡然理顺。从韵素音步到音节音步的发展，不仅使汉语的文学形式产生了一系列的变化，更重要的，它给上古汉语带来了“革命性”的变化——使汉语从综合型的语言（synthetic language）转化为分析型的语言（analytic language），以至汉语语法的整个系统（语音、构词和

句法)由此而产生了类型学上的巨大改变。^⑨因此,要了解秦汉时期文学的真实面貌,不仅要了解当时的文学变化,更重要的是要了解文学所依赖的当时语言的变化;不仅要了解一般的语言变化,而且还要关注和掌握由“韵律转型”而带来的其他一系列的相应的变化。什么是与韵律转型相应的变化呢?就目前的研究成果(参:丁邦新 1979/1998;潘悟云 2000;梅祖麟 2000;郑张尚芳 2003;沙加尔 2004;Feng 1997/2005 等),粗而言之(仅列和本文相关者),即:

- (16) 周秦时代
1. 韵素音步残留无几
 2. 二言诗已呈绝迹
 3. 上声调出现,但去入二声仍不分明
 4. 复辅音形式大批量地转变为双音节形式(联绵词的出现)
 5. 双音节熟语大量出现
 6. 单音节成分失去独立性
 7. 双音节词汇日益增多
 8. 四言诗体流行天下

- 两汉时代
1. 韵律构词法的定型(Feng 1997)
 2. 双音节词汇急剧增加(赵岐《孟子章句》及汉人传注)
 3. 并列短语[V而V]转变为并列复合词[VV](西汉)
 4. 并列[VV]逐个变为动补[VR](东汉)
 5. 轻动词成批显形(语音化:冯 2005,胡 2005)
 6. 三音节复合词([2+1])逐渐成熟(《论衡》)
 7. [1+1]与[1+2]始具形态功能(见于被字句)

8. 去入始分 (东汉“离去无破”:张 1992)
9. 五言诗体出现 (《古诗十九首》^⑧)

- 魏晋时代**
1. 四声俱全 (顾炎武、段玉裁)
 2. 五言流行
 3. 四六文建立
 4. 声韵说和新体诗出现 (Zhang 2006)
 5. 动补式巨增 (“打头破、打破头”同出并见;蒋绍愚 2005)
 6. 四字格成型 (刘勰“四字密而不促”)
 7. 七言诗出现

限于篇幅,我不可能逐项介绍上面的发展,但仅就这些“依类而从”的同步演化,便不难看出:周秦时代是变化的初起阶段,两汉为巨变时期,而魏晋六朝则是变化的收尾阶段。从周秦到魏晋,整个变化过程以声调(的出现、发展与完成)为线索而贯穿始终,以音步(及其类型的出现与建立)为枢纽而制动全局(参冯 2005)。其中声调和音步的对应关系可以概述为:^⑨

- | | | |
|-------------|------------|---------|
| (17) 系统交替阶段 | 声调出现(上声) | 双音节音步 |
| 系统建立阶段 | 去入分流(去声) | 三音节音步 |
| 系统成熟阶段 | 四声分明(天子圣哲) | 四音节复合音步 |

就是说,在新旧系统的交替阶段(上声出现,亦即段玉裁、黄侃、王力等所谓“古无去声”的时代),双音节音步即开始形成和发展,于是有四言歌体的发展(《诗经》大多出自民歌)。直到东汉去入分流,汉语的四声调系开始健全;与此同时,以[2+1]为标志的三音节词汇随之而出。时至魏晋,四声高低的作用日趋明显,在“前有浮声,后有切响”的双音步模块组合中,逐步形成“四字密而不促”的韵律格式,于是双音节音步才进而复合为一个韵律单位——四音节复合音步(复合韵律词)。^⑩

上述韵律语法及其伴随而来的韵律文体的演变,无可避免地引发出两个至为重要的新课题:为什么一种语言的演变(声调的建立和音步的转型)需要/能够持续将近1500年之久的时间才臻于完成?此其一。第二,在语言/文学演变的长河里,哪些地方首当其冲、哪些是前提、哪些又是结果的结果?毫无疑问,这些不仅是汉语演变,同时也是人类语言演变中的重大课题。然而,无论我们的解释如何,事实是:汉语的声调从其产生(周秦时代)到完成(魏晋),的确经历了相当长的时间。声调如此,那么,依随声调而出现、发展和完成的音步模式,同样经历漫长的时间便也不足为奇。声调和韵律的演变何以如此缓慢的问题,需要专题研究,暂置不论;而在它们的演变过程中,哪些相关范畴首当其冲,则是这里最为关要的问题。

从上述发展的进程可以看出:在双音节音步建立的初始阶段,最先受到音步转型影响的是诗歌(亦即四言体《诗经》)。为什么音步转型不首先触及词汇和语法,唯独诗歌首着先鞭呢?我们认为:这和变化本身的性质有关,同时,首当其冲的并不止诗歌。

我们知道:韵律不是词汇,韵律也不是句法。韵律的演变不可能一上来就改变词汇,重组句法。可以想象,在韵律演变过程中首当其冲的应该是和韵律直接关联的语言现象。什么现象和韵律直接关联呢?诗歌无疑是首先选择的对象之一,因为没有韵律就没有诗歌。此外,词汇的语音、辞句的松紧,均离不开韵律的支配。事实正是如此。请看(上古文学和语言的同步变化):

(18) a. 诗体的演变:由二言转变为四言

b. 词汇的发音:由单音词变为联绵词^①

孔 khloog → 窟窿

瓜 k^wraa → 果羸

杈 gron → 杈輿

笔 brug → 不律

椎 dhjul → 钟馗

倮 groo → 佝倮

茨 zli → 蒺藜

c. 辞句的组合: 双音节短语的大量涌现(引自程湘清 1992)

天子、天下、国家、百姓、虎贲、君子、嫠寡、纲纪、经营、
匍匐、征伐、驰驱、颠沛、稽首、劬劳、康宁、敬恭、伤悲、
京师、仪礼、阴阳、吉凶……

由此可见,四言诗、联绵词以及双音词语的发展,均属同一规则演化下的不同结果。我们知道,韵律的基础是韵素或音节,所以变化伊始,必然首先触及韵素或音节最敏感的区域。而事实上,上古汉语中的很多显著的变化,都和韵律的影响密不可分。这些变化可以按它们对韵律的敏感度依次排成:

(19) 诗歌 > 连绵词 > 短语^④ > 固化词组^⑤ > 并列复合词 > 复合词

这种韵律敏感度的级列正好反映了它们出现的历时次序:诗歌最先,其次是联绵词和短语,再次是短语固化……这种“韵律的敏感程度”和“变化的历时次序”之间的对应关系,充分说明了它们是以韵律为轴心而产生演变。

诗歌首当其冲还可以从另一个角度看出来。我们知道,语言的某种变化一旦在该语言的规则系统中发挥作用,一般说来,口头的变化率先行动。如果变化最敏感的区域最先变化,如果对韵律最敏感的是诗歌,那么,口头文学形式率先反映语言的变化,也便是自然而然的预期结构。因此,语言演变的社会性也预设了诗歌是这场变化的先行者。

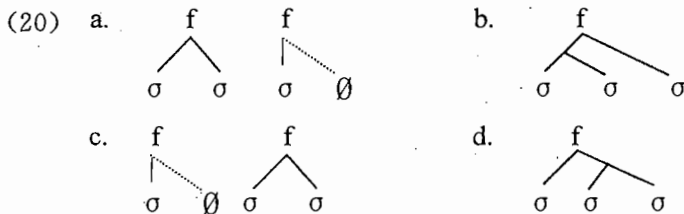
总之,上古韵律系统的改变不仅导致了汉语的变化,同时也导致了她的文学形式的转型。当然,文学的发展不只是语言的原因,但是,离开语言,那么诗歌的形式和文体的不同,又将从何谈起呢? 秦

汉诗歌对语言的依赖,我认为,可以用墨子的逻辑来概括:“有之不必然,无之必不然。”就是说,战国两汉之间的诗歌发展,和三言的出现及发展有直接的关系。此秦汉文学研究不能不予以极度重视者也。

四 三言韵律的起源与五言诗的出现

如果说音步类型的改变直接导致了四言体,那么它和三言有什么关系呢?我们认为:三言和双音步的发展密不可分。

必须清楚,不管一个语言的韵律结构如何,它都不可能限制该语言中自然语句的音节数量。我们没有证据说人类的某种语言因为韵律而不能使用某种音节数量的句子(词汇例外)。因此在自然语句中,无论原始汉语,还是后来的汉语,三言的句子均不乏见,更何况古代汉语是单音节语言,三字句的情况就更属难免。然而,这里必须区别的是:三言语句的使用和三言音步的建立是两回事。三言语句在韵素音步的语言里是自然现象,在音节音步里也势所必然。所不同者:在韵素音步的系统里,三音节是自由的(单音节可以自成音步);而在音节音步的语言里,它是强制性的(单音节不足音步)。正因如此,在韵素音步的系统里,三言可以分析成三个音步(视每个音节的构成而定),而在音节音步的语言里,三言要么分析成两个音步(如 a/c),要么分析成一个(超)音步(如 b/d)。亦即:



不难想象:在音步转型进程中(由单到双),前一种情况总是比后一种情况要多,因为前一种情况的出现可以毫不费力,而后一种情况则需要变化的条件。所谓毫不费力,是说在转型期间,新旧交替的两种音步不可避免地要同时并存(也是语言演变重新分析的要求和条

件),因此,在三音节的语境里,如果其中的两个可以按照新型音步来建立,那么挂单的那个则可毫不费力地保持旧有音步的形式(或以加“ \emptyset ”形式或延长元音的方式重新分析^⑧)来实现独立,于是形成两个音步(一个实音步、一个虚音步)。而超音步(如 b/d)的情况就不同了,它需要新的条件:一则有赖于单音节音步的彻底消失,一则取决于双音节音步的普遍建立。然而,如前所述,时值春秋战国,“吾[·]ŋa”和“我 ŋal”一类的不同仍用韵素来区分,可见双音节的音步并未完全取胜,即使当时上声调已基本成型。(段玉裁《六书音韵表》:“上声备于三百篇,去声备于魏晋。”)因此,春秋战国之际的韵律演变,不仅有新旧结构之争(在单双音步之间),同时也是(a/c)和(b/d)两种形式之争(在三音节一个音步还是三音节两个音步之间)。

据上述分析及当时的语言实际,我认为:先秦的三音节和汉以后的三音节不能同日而语。事实亦然。首先,先秦没有三言诗体,公认的诗到汉朝才出现(见下文)。其次,先秦没有三言复合词,^⑨构词法上的三言复合词到东汉才开始出现,即如:

(21) 养性书、马下卒、偃月钩、丧家狗、两头蛇、东南方、五音术、岁月神、工伎家

——《论衡》

这种类型的词汇,在先秦是看不到的。三言复合词是三音节音步独立的标志;因此三言复合词法的出现可以作为验证三音节音步独立时代的下限标准(亦即东汉)。其次,如上文所示,没有双音节的音步模式,就没有三音步的要求。如果我们采用“不经过词组阶段就径直成词”为标准的话,那么双音节模式的建立当在战国稍晚的时期(参程湘清 1992:74 页和 112 页)^⑩。如果三音节音步的出现以双音节模式为前提的话,那么双音节音步所导致的三言形式,当以战国为起点。像双音节音步的发展经历了漫长的时间一样,三音节音步的发展也经历了相当长的时间。三言形式从战国开始萌发一直到西汉

以后,才产生出完整的三言体诗歌(如《安世房中歌》等)。然而,这种发展不是三音节音步的功劳(它还在形成之中),而是双音节音步促发和迫使的结果(参上文“没有双音步,就没有三音步”的原理)。正因如此,三音步不仅需要孕育发展的时间和过程,而且原始的三言和后来的三言在结构上也不可能绝对雷同。三言的性质既不同,见于五言中的三言也不可能自古如一。值得注意的是:五言以三言为基础,没有三言的独立,不会有(标准的)五言诗出现。因此,最初的五言杂体(与最初三言同时者)和成熟的五言诗体(与独立的三音步同时者),也不能同日而语。

要之,文学上的“无”反映了当时的语言里的“无”;文学上的“有”必然基于语言中的“有”。五言虽然伴随三言的出现而出现,但是公认成熟的五言诗到东汉才有。^⑨有趣的是,典型的三音节复合词也到东汉才出现。我们认为:这不是巧合,而是五言诗必须待到三音节音步的建立而后才能成立的缘故。换言之,三言的出现是双音步迫使的结果,而三言诗的出现并不代表三音步的独立。三言诗中的三言是两个音步,而三音节音步是一个音步(超音步)。前面提到,诗体的行句至少要两个音步,原始的二言诗如此,秦汉的三言诗也不例外。我们还知道,汉语最佳诗体的诗行不能超过两个音步(所以六言诗难以流行)。周秦的四言体如此,东汉的五言体也不应例外。因此,作为一种新兴的五言诗体,只有满足诗歌旋律两个音步的最佳条件才富有强大的生命力,这就是为什么“三言不独步,五言难为诗”的道理所在。

为说明问题,我们先来看《诗经》中的三言。据我们的统计,《诗经》中共有30余首诗含有三言的句式,然而没有一首独立成篇。就拿三言比例最多的《江有汜》来说,其中的三言诗行最终还是离不开四言的框架:

(22) 《诗经·江有汜》

江有汜,之子归,不我以。不我以,其后也悔。

江有渚，之子归，不我与。不我与，其后也处。

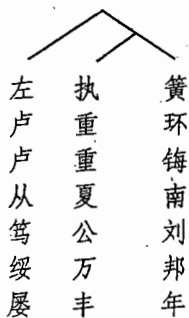
江有沱，之子归，不我过。不我过，其啸也歌。

其他的三言就更是在四言（或五言）环境里才能出现：

- (23) 《诗经·君子阳阳》君子阳阳，左执簧，右招我由房，其乐只且！
 《诗经·卢令》 卢重环，其人美且鬋。卢重梅，其人美且偲。
 《诗经·株林》 胡为乎株林？从夏南！匪适株林，从夏南！
 《诗经·公刘》 笃公刘，匪居匪康。乃场乃疆，乃积乃仓。
 《诗经·桓》 绥万邦，屡丰年。天命匪解，桓桓武王。
 《诗经·赉》 文王既勤止，我应受之。敷时绎思，
 我徂维求定。
 时周之命，于绎思。

无论嵌在四言中的三言节律如何（见下文），它们没有独立则毫无疑问，此其一。其次，从下面的图式可以看出来，上述《诗经》的三言基本都是[1+2]，亦即：

(24)



虽然每行字间的关系不尽相同，但它们的整体结构都是[1+2]结构则无疑。如上文所示，[1+2]是短语韵律，它和[2+1]的构词韵律并不一样。这也说明，在《诗经》时代，[2+1]的韵律结构仍有待发展。更有趣的是，《诗经》大部分的三言均取[A △ B]形式：A和B代表节律实词成分，空三角“△”代表我们所谓“节律功能词”^⑧，亦即连接音步节拍的“间拍成分”。举例来说：

(25)

惟 (草木)之(零落)兮, 恐 (美人)之(迟暮) 《离骚》
 (σ σ) Δ (σ σ) (σ σ) Δ (σ σ)
 ○ × ||: × × × × × × | × × × × × × | × × ○ × :||

谓 (衡荆)之(杞梓)一, 庶 (江汉)之(可恃) 《哀江南赋》
 (σ σ) Δ (σ σ) (σ σ) Δ (σ σ)
 ○ × ||: × × × × × × | × × × × × × | × × ○ × :||

由上可见,“△”虽然常常代之以字(一般是句法功能词),但是它并不占据节律主拍单位的位置。《诗经》的三言很整齐地出现了一批[A △ B]式,如:

- (26) 《摽有梅》 摽有梅,其实七兮。求我庶士,迨其吉兮。
 《墙有茨》 墙有茨,不可扫也。中冓之言,不可道也。所可道也,言之丑也。
 《园有桃》 园有桃,其实之肴。心之忧矣,我歌且谣。
 《山有枢》 山有枢,隰有榆。子有衣裳,弗曳弗娄。子有车马,弗驰弗驱。
 《车邻》 阪有漆,隰有栗。既见君子,并坐鼓瑟。今者不乐,逝者其蹙。
 《匏有苦叶》 匏有苦叶,济有深涉。深则厉,浅则揭。
 《溱洧》 溱与洧,方涣涣兮。士与女,方秉蕳兮。女曰观乎?士曰既且。
 《式微》 式微,式微,胡不归?微君之躬,胡为乎中路!
 《庭燎》 夜如何其?夜未央,庭燎之光。君子至止,鸾声将将。
 《麟之趾》 麟之趾,振振公子,于嗟麟兮。
 《扬之水》 扬之水,不流束楚。终鲜兄弟,维予与女。无信人之言,人实诳女。
 《扬之水》 扬之水,白石凿凿。素衣朱襮,从子于沃。

既见君子，云何不乐？

《夏之日》 夏之日，冬之夜。百岁之后，归于其居。

《苕之华》 苕之华，芸其黄矣。心之忧矣，维其伤矣！

《扬之水》 扬之水，不流束薪。

《大叔于田》 执轡如组，两骖如舞。叔在藪，火烈具举。

袒裼暴虎，献于公所。

《叔于田》 叔于田，巷无居人。岂无居人？不如叔也。

洵美且仁。

《黄鸟》 交交黄鸟，止于棘。谁从穆公？子车奄息。

《青蝇》 营营青蝇，止于樊。岂弟君子，无信谗言。

《小豳》 予其怨，而豳后患。莫予荇蜂，自求辛螫。

《殷其雷》 殷其雷，在南山之阳。

注意：“有、则、与、未、不、之、其”等词，在语法上均属功能词类（“有”为轻动词“to be”更无可非议）。功能词弱读是语言的一般规律。因此，上古的“三言二步句”可分析为“[(重 轻) (重 0)]”或“[重 0 △ 重]”的格式。^⑧如果说《诗经》的[A △ B]还是偶然的巧合，那么《左传》的三言也取[A △ B]式，则不能不说它们代表了当时的一种韵律格式。譬如：

(27) 《左转·宣公二年》宋城者讴：

“睥其目，蟠其腹；弃甲而复，于思于思，弃甲复来！”

《左转·隐公十一年》周谚：

“山有木，工则度之；宾有礼，主则择之。”

我们认为：这是先秦三言格式的一个重要特点。^⑨毫无疑问，这种三言格式带有明显的散文特征（使用“节律功能词”），和后代的三言大异其趣。

伴随着双音节词语的急剧发展，三言到了西汉广泛流行起来。贾谊的《吊屈原赋》有“腾驾疲牛，驂蹇驴兮；骥垂两耳，服盐车兮”。

这里仍骈四以三,且衬以兮字。^⑥可见,三言的使用尚未独立。到了枚乘的《七发》,三言在文学上的风采始现端倪:

(28) 《七发》“掄流波、杂杜若,蒙清尘,被兰泽,嫵服而御”。

注意:这里的三言虽然仍旧是[1+2],但从句法结构上看,它已是清一色的“[动+宾]”式。这是三言句法中最富表达力的格式。历史发展到了汉代,文人终于找到了三言组织中最富有生气的文学手段!这种带有鲜明动感的[1+2],无疑标志着三言韵律(≠三音节音步)日见其用。注意:“用”必源之于“体”,体之不存用之焉附?因此,这种三言的文学功用无疑基于当时语言自身结构的发展条件(双音节音步迫使之下的三言的发展)。

然而,我们期待的不止是[1+2]的“脱颖而出”,因为[2+1]比[1+2]更能代表三言的独立性(因为[2+1]是三言紧音步,参上文图6)。这在西汉的民谣里已日见成熟:

(29) 《史记·灌夫传》:“颍水清,灌氏宁,颍水浊,灌氏族。”

《汉书·韩信传》:“狡兔死,走狗烹。飞鸟尽,良弓藏。
敌国破,谋臣亡。”

显然这里的三言和先秦的截然不同,不仅独立了,而且在结构上也突破了[1+2]的束缚。汉语的三言发展到这一程度后,才有了文学上“极尽其用”的可能。这在司马相如的《子虚赋》里表现得淋漓尽致:

(30) 于是乃群相与獠于蕙圃,嫵姍勃窣,

上金隄,拚翡翠,射鷁鷖,微缿出,蠃缴施。

弋白鹤,连加鷖,双仓下,玄鹤加。

怠而后游于清池,

浮文鹄,扬旌榼,张翠帷,建羽盖。罔毒冒,钓紫贝,搯金鼓,吹鸣籁;

榜人歌,声流喝,水虫骇,波鸿沸,涌泉起,奔扬会,礧相击,琅琅磕磕,

若雷霆之声，闻乎数百里外。

不难看出，司马氏有意地把[1+2]和[2+1]对应起来，编成一支[1+2]对[2+1]错落有致的三言交响曲。前者状动，后者述景；前者是空间距离的行为性移动，后者是时间平面的视觉性刻画。动觉视感，交替而行。^⑨读后令人拍案叫绝，叹为观止！这不仅是文学家的造诣，同时也是三言独用的功能。我们在赞赏文学家的同时，绝不能忘记是语言给了他们取胜的武器。了解了语言发展的大背景，我们便不必为屈原遗憾——说他《离骚》里没有这样生动的三言画面；我们也不必为司马氏索取专利——说他发明了三言的功用。公道地说，屈原时代的语言，尚未发展出如此锐利的三言工具。文学家的伟大，就在于他们充分使用了时代所赋予的语言“利器”，他们不能，也不可能利用下一代的工具来从事本时代的工作。^⑩前人说：一代有一代的文学。殊不知：一代有一代的语言。舍语言而言文学，犹如舍工具而论事功，岂止隔靴搔痒，也致前因后果湮没无闻也矣！

毫无疑问，三言诗行到了西汉始见独立，于是才有《郊祀歌》等一系列三言诗体的出现。然而，三言诗体中的三言并不能看做超音步。前面说过，超音步是一个音步（否则不是一个韵律单位），我们还指出，诗体的行句至少两个音步。据此，三言诗行必然是两个音步（当然没有人说三言诗行是一个音步）。事实上，“三言两步诗”的事实本身就说明：1）三言诗歌的出现不是三音节音步结果（因为三音节音步是一个音步）；2）三言诗的出现是双音节音步发展的必然（否则无法解释为什么两汉才有三言）。

人们会问：如果汉语的诗行是两个音步，那么五言诗是[2+3]，其中的三言不是一个音步吗？五言诗行在西汉就出现了，岂不是三音节音步在秦汉就确定了吗？不错，五言诗体的确可以用来说明三音节音步的独立性，但是不能拿它来做标准，否则我们便陷入循环的论证：一方面说三音步独立才有五言诗，另一方面又说五言诗出现标志着三音步的独立。事实上，五言诗的出现是三音节音步独立的结

果,而三音节音步的真正独立以语言上的[2+1]式构词法为标志。我们知道,[2+1]构词法到东汉才成立,那么,五言诗在西汉出现的事实怎么解释呢?让我们先看一看一般引用的西汉五言诗。^⑧

(31) 《汉书》载戚夫人《春歌》(引自《先秦汉魏晋南北朝诗》91页)

子为王,母为虏。 X (XX), X (XX)

终日春薄暮,常与死为伍。(XX) (X (XX)), (XX) (X (XX))

相离三千里,当谁使告汝。(XX) ((XX) X), (XX) (X (XX))

《汉书》李延年歌(引自《先秦汉魏晋南北朝诗》102页)

北方有佳人,绝世而独立。(XX) (X (XX)), (XX) (而) (XX)

一顾倾人城,再顾倾人国。(XX) (X (XX)), (XX) (X (XX))

宁不知倾城与倾国,佳人难再得。

(X(XX))/ (XX) (与)(XX), (XX) (X (XX))

《汉书·五行志》

邪径败良田,谗口乱善人。(XX) (X(XX)), (XX) (X(XX))

桂树华不实,黄爵巢其颠。(XX) (X(XX)), (XX) (X(XX))

故为人所羨,今为人所怜。(X) (XX)(XX), (X) (XX) (XX)

《汉书·酷吏尹赏传》

安所求子死?垣东少年场。(XX) (X(XX)), (XX) ((XX)X)

生时谅不谨,枯骨后何葬?(XX) (X(XX)), (XX) (X(XX))

《楚汉春秋》载《虞美人歌》

汉兵已略地,四方楚歌声。(XX) (X)(XX), (XX) ((XX)X)

大王意气尽,贱妾乐何生?(XX) ((XX)X), (XX) (X (XX))

前两首不是完整的五言诗,当属西汉杂言诗一类,所以句法也比较自由(不是标准的[2+3])。第一首里的“常与死为伍”是[3+2],最后一行的“当谁使告汝”也可以分析为是[3+2](有的版本作“使谁”),似乎和开篇的“子为王,母为虏”两句三言相对应。虽然其中的细节还可进一步研究,但它总体不是五言诗体的格局则无疑。

第二首的韵律也和五言诗有相当大的距离。除了“宁不知”不入五言诗律以外,其中两个“节律功能词”的位置(绝世而独立、倾城与倾国),带有楚辞“□□△□□”(吉日兮良辰)的节律风格,这也不是五言的格律。

第三首,如果纯从形式上看,基本有了五言诗的雏形。但是其中的“故为人所羨,今为人所怜”,对今天五七言韵律化入血脉的人来说,当然可以读成“故为#人所羨,今为#人所怜”,但在西汉的杂言时代,是否把“为人”断开入律,也有进一步研究的必要。

第四首除了语言尚欠圆熟以外,形式上似乎很接近五言诗体的要求,同时也在句中出现了一个[2+1]的形式。然而,西汉合乎这样标准的诗究竟太少了,少到我们很难拿它来立论。^⑧

当然,最后一首确有资格作为五言诗体的代表。我们不妨比较一下每句最后三字的结构:

(32) (X (XX)), ((XX) X) 已略地,楚歌声
((XX) X), (X (XX)) 意气尽,乐何生

这是一个立体的对称:左右是[1+2]对[2+1]和[2+1]对[1+2];上下也是交错而对。整体是[1 2 # 2 1]对[2.1 # 1 2]。不管作者有意无意,事实是节律安排,整齐而错落有致。这首诗不管语言如何,它节律上五言诗的特点是显而易见的。因此,西汉真正确够得上五言诗体制的似乎只有最后这一首。然而,这首诗是否西汉人所作,颇有争议。^⑨

综此以观,西汉不是没有五言,就像先秦不是没有三言一样,但是,西汉的五言和先秦的三言一样,都不能和后来所谓的三言诗体和五言诗体同日而语。事实上,一般公认的五言诗只有到了东汉才出现。这很自然,因为只有到了东汉,三音节音步才开始独立、语言才赋予三音节音步以特殊的语法功能。因此,要了解三音步的独立,不能不从当时的语言发展来看。如下文所示,三音节音步的语法功能不仅表现在词法的发展上,同时还作用于句法的历时演变。

五 三言韵律的语法功能

三言格式具有哪些语法功能呢?这可以从理论和实践两方面来谈。理论上说,韵律在缺乏形态的汉语里发挥着一种相当于形态功能的语法手段。实践上看,汉语的三言具有区别词汇和短语的语法功能。譬如(参:陆丙甫 1989;张国宪 1989;吴为善 1986;刘丹青 1994;王洪君 2000;叶军 2001;端木三 1999;冯胜利 2000,等):

(33)	[2+2]	[2+1]词汇	[1+2]短语
	复印文件	复印件	印文件
	出租汽车	出租车	租汽车
	预约日期	预约期	约日期
	NN+NN	NN+N	*N+NN
	鞋帽工厂	鞋帽工	*帽工厂
		鞋帽厂	*鞋工厂
	VV+NN	*VV+N	V+NN
	阅读报纸	*阅读报	读报纸
	购买书报	*购买书	买书报
	VO+N	*VOO+N	
	负责工作	*负责任工作	
	有害健康	*有伤害健康	
	取笑老师	*开玩笑老师	

上面这些合法与非法的条件可以用三言韵律结构的句法功能清楚地区分开来:[1+2]是短语韵律,[2+1]是构词韵律。⁹因此用[1+2]的方式造出来的名词复合词,一般都不合法(如*鞋商店);用[2+1]的结构造出来的动词短语,一般也不能说(如*阅读报)。更重要的是,如果[1+2]是短语韵律,那么“负责任”就不可能成词,因此在

汉语里,没有三音节动宾结构可以成词而再带一个宾语的现象(只有两个音节的动宾可以做到)。这种[1+2]和[2+1]之间的严格分界,就如同英语里的形态语素:“-ing”标记动词(如 act-ing)、“-tion”标记名词(如 act-ion)。汉语里没有这种形态语素,但是我们越来越清楚地看到,汉语的韵律具有相当于这种形态语法的功能。[1+2]和[2+1]就是其中的一种。

上面的例子当然都是现代汉语的现象,人们不禁要问,那么古代汉语又当如何呢?最近的研究表明(冯 2000; Feng 2006b):随着远古汉语音段形态(segmental morphology)的丢失,超音段形式(super-segmental phonology)便被用来作为一种补偿的手段:声调的出现是其例(已为人知),韵律的作用也是一例(渐为所重)。就三言而言,我们看到,到东汉末年,它的语法功能已日见完成:一方面发挥出“断词为语”的功能([1+2]);另一方面施展出组字成词的威力([2+1])。三音步组字成词的功能很容易看出来,譬如在《论衡》里,我们发现:

- (34) 养性书、封禅书、甘泉颂、功曹史、军下卒、马下卒、偃月钩、丧家狗、茧栗牛、两头蛇、桃象人、魍魉鬼、日月道、日廷图、四坎坛、太阳气、无妄气、五行气、阴阳气、东南方、西北方、图宅术、五音术、博士官、明光官、建章官、济阳官、梁山官、万岁官、都尉府、甘泉殿、谷城山、霍太山、劳盛山、劳成山、度朔山、平原津、上虞江、皖侯国、会稽郡、永昌郡、钱塘县、昆阳城、泉陵城、岁月(之)神、天地(之)神、传书(之)家、图雷(之)家、工伎(之)家

无疑,[2+1]类型的词汇是东汉以后才开始成批出现的。由此可见,三音步的构词韵律(亦即[2+1])不是自古而然,而是历史演变的结果。如果说演变也是一种系统的建立和调整,那么,[2+1]的建立必然促发与之对立形式的系统化(可以看做语法上二元对立的区别

性特征)。换言之,[2+1]的构词属性,必然激活和强化对立形式的相反作用(亦即[1+2]韵律的短语属性)。事实怎样?请看:

(35) 先秦:《战国策·齐策》:“万乘之国,被围于赵。”

《韩非子·五蠹》:“兄弟被侵……知友被辱。”

两汉:《史记》:“被反间、被刑戮”;《论衡》:“被毁谤、被污辱、被迫害、被累害、被棺敛……”

东汉:蔡邕《被收时表》:“臣被尚书召问。”

先秦的被字句只能用“于”字引出施动者,亦即:被和后面的动词之间不能插入施事者(王力说,见《汉语史稿》425页)。为什么?王先生没有说。现在看来很清楚:当时正值双音节音步发展时期,“被+V”先成词组,久则固化,终而成词。不成词不能解释为什么“被围”不能说成“被赵围”。然而,“被V”成词说虽然可解先秦之疑,但无法解释汉末的发展:为什么“臣被尚书召问”里“被召问”可以打开加入施事者?研究表明,这也是韵律的潜在作用:三音节[1+2]结构不能成词。如果[1+2]不能成词,“被VV”则必为短语。如果“被VV”是短语,则中间加入“施事者”也就水到渠成。由此可见,[1+2]式三音节音步把汉末的[被VV]抻成了短语。

前面看到:是[2+1]把“马下卒、偃月钩、丧家狗、两头蛇、魍魉鬼”等聚而成词,这里又看到:是[1+2]把“被VV”拆为短语。[1+2]和[2+1]的句法属性判若泾渭,二者的语法功能也相得益彰。有趣的是,它们彼此相反而又互补的语法作用同时发生在汉末,这不仅标志着三音步语法功能在汉语史上的首次出现,同时也说明了三音节音步在自然口语中的成熟与定型。

如果说时至汉末三音节音步才完成了它语法化过程的话,那么在后来的语言舞台上,它以全新的身份扮演出各种不同的角色,更是理论预期的结果。我们认为:五言诗的独立正是这一新生结构的作用之一,因为正是这个时候(或者只有在这个时候),五言诗体才真正出现。请看:

- (36) 青青园中葵，朝露待日晞。阳春布德泽，万物生光辉。
常恐秋节至，焜黄华叶衰。百川东到海，何时复西归？
少壮不努力，老大徒伤悲。

——汉乐府《长歌行》

园中葵，待日晞	[2+1] # [2+1]
布德泽，生光辉	[1+2] # [1+2]
秋节至，华叶衰	[2+1] # [2+1]
东到海，复西归	[1+2] # [1+2]
不努力，徒伤悲	[1+2] # [1+2]

不难看出：这首五言诗中的三言不仅自成一个“短语语义”的独立单位，并以之充当该句的焦点中心；^⑨不仅自成一个独立的韵律单位，并参之以错落有致的[1+2]和[2+1]式节律的变换。这足以说明五言诗中的三言，是以独立的三音步格式，突破了“三音二步”的格局而出现的。

前文说过，一句诗行，至少要两个音步。现在我们又看到：汉语诗歌构成的最佳格式是：一句诗行，只能两个音步。这就是为什么五言诗必须等待三音成步才能彻底独立。因为三言如果不是一个音步，那么五言就超出两个音步。当然，超出两个音步的句子不是不能成诗，历史上有过六言就是其证。然而，超出两个音步的诗行都没有生命力，这也是不争的事实。事实上，五言诗以前是杂言时代，其中不乏三个（或更多）音步的诗歌体式。然而问题是：为什么唯有五言，而不是其他的言数，可以取四言而代之呢？在我们的理论框架里，这个问题很好解释：因为在韵律的演变和重组过程中（从先秦到西汉），三言尚未独立成步。如果三言不是独立的音步，那么诗人除了四言以外别无最佳的选择（“汉初的诗坛，主要还是骚体和四言的天下。”《先秦两汉文学史料学》418页），因为那时没有别的“两个音步诗行”的语言基础。这就是为什么汉初，文人作诗只取四言的缘故；这也就是为什么西汉文学，诗取杂言，辞多散赋的道理所在。一

言以蔽之：“没有三音步，不成五言诗。”三音步在文学形式上的功用，亦大矣哉！

六 结语

近年来，汉语韵律构词学和汉语韵律句法学的研究为我们了解汉语韵律的结构和功能，打开了一个窗口。透过这个窗口来看文学，我们发现：不仅汉语的语言，就是汉语的诗歌发展也和韵律息息相关。如果本文的理论可取的话，那么原始二言诗中的二言和后来四言诗里的二言，就有着发生学上的本质差异；而先秦的三言和五言诗中的三言也有着本质的不同。不难看出，如果把《诗经》里的二言与原始的二言混而为一，那么无法解释“为什么汉语诗歌的诗行都至少由两个音步组成，唯独原始不然？”如果对先秦（以至西汉三言诗）里的三言和五言诗中的三言一视同仁（都是两个音步），那么也无法解释“为什么在中国的诗歌史上，唯独五言诗可以开花结果，而六言诗则殊难成活？”^⑩ 这些问题，在我们的理论体系中，都可得到相应的解释：三言的出现是双音节音步促发的结果（因为单音不成步）；而三音步的建立才培育出五言诗这株诗坛奇葩。

由此可见，诗歌的形式牢牢地根植于她所赖以生存的语言土壤。萨丕尔说：“仔细研究一种语言的语音系统，特别是它的动力特点，你就可以知道它曾发展过什么样的诗。”（Sapir 1921:230）本文的分析，可以说正是这方面的一个初步尝试。如果这里的分析正确的话，那么我们就可以从一个新的途径和角度，来重新审视两汉文学的发展：秦汉是汉语转型的大时代，因此也是旧体文学转型和新体文学开创的风云变幻之际；而在这一语言演变的大背景下，如何研究、评鹭当时的文学和文学家，也便成了我们这个时代学者的风云际会。当然，用新兴的韵律构词句法理论来研究汉语的诗歌文体，无论在语言学还是文学的领域，都还是初次尝试。因此，是耶？非耶？均有待方家学者的不吝指教！

附注

① 当然,并非[2+1]的节律不能造句,但是[1+2]的节律一般不能造词。注意:“炒鸡蛋”如果是词也是 lexicalization (短语变成词),不是 lexical formation (词法造词),因为“成词”不等于“造词”。参注(28)。感谢匿名审稿人提出的意见。

② 同样可参吴为善 2006 (11/124 页),尽管那里的推导和我们不同。

③ 甲骨文中“唯黍年受?”(《合集》9988)极为普遍(参张玉金 2001:216 页);而后来“唯余马首”(是)瞻”(《左传·僖·十四》)则不合法,这也说明远古的韵律和后代截然不同。

④ 当然,不同的拟音系统可能有不同的结果。譬如“吾”和“我”,高本汉拟作 /ŋo/ 和 /ŋa/, 俞敏拟作 /ŋa/ 和 /ŋad/, 潘悟云作 /ŋa/ 和 /ŋal/, 郑张尚芳拟作 /ŋaa/ 和 /ŋaal? /, 等等。这里我们取多数的最新意见。此外,入声字均有韵尾辅音则诸家所同。感谢匿名审稿人的意见。

⑤ 在汉语方言中没有长短元音的对立,只有在广州话中主要元音为 /a/ 而且带韵尾的韵中有长短对立,不过短元音的音色有变 /e/, 所以可以解释为伴随性特征。(参潘悟云 2000)

⑥ 这里强调的是体制,不是单词独句的个别用法。

⑦ 汉语的单音节音步转变成双音节音步的机制和上古汉语的音节简化以及声调的产生直接相关,为节省篇幅,此不赘述。读者可以参看冯 2005 的有关论证。

⑧ “汉语词汇从以单音词为主,过渡到以双音词为主,是汉语发展史上的一大变化……在距今两千多年的先秦两周时代,这一变化就已经开始了。”程湘清《先秦双音词研究》45 页。

⑨ 有关汉语从综合型语言(synthetic language)转化为分析型语言(analytic language)的讨论,参 Huang (2005), Feng (2006b)。

⑩ 这里我们坚持一般公认的看法:《十九首》不是西汉作品。这不仅因为“古诗渺渺,人世难详”(钟嵘《诗品序》)所以“疑不能明也”(《文选》李善注)的缘故,更重要的:“倘若西汉景帝、武帝的时代已经有《十九首》那样成熟的作品,自然应当继续发展,决不致中断二百年,到建安黄初年间才复兴起来。”(詹锜《文心雕龙义证》192 页)

⑪ 这里所以对应的原理可简括为:(1)声调出现造成音节内韵素数量多少不分。韵素不分则音节划一,音节划一则促发双音节音步的产生(参《汉语韵律语法研究·第二章》)。(2)去入分流则四声独立,四声独立更促化双音。双音强而后三音立。最后,(3)四声全而后生平仄,平仄双配而后“密而不促”(刘勰)。篇幅所限,恕不能详。

⑫ 毫无疑问,上述论点均需详细地说明和论证,限于篇幅,只能另文专述。

这里旨在说明语言和文学同步发展的历史,以便帮助了解三言发展的语言背景。当然,无论这里介绍的背景如何,都不会影响本文有关三音节音步来源的立论。

⑬亦即王国维所谓“联绵词合二字以成一语,其实一字也”(参《尔雅草木虫鱼鸟兽名释例》载《观堂集林》卷五)。

⑭程湘清《先秦双音词研究》所收的是“双音组合”(包括双音词和双音词组),正如他所说“双音化所形成的既有双音词,也有双音词组,而且其中不少是先经过词组阶段,然后逐渐凝固成词”(61页),“进入战国时期以后,联合式双音词的增长速度却比偏正式显著加快了。”(112页)

⑮王力先生叫做“伪语凝固化”(见《汉语史稿》346页)。

⑯在现代汉语里,用加零形式或延长元音的方式来保证单音节音步的情况,仍然存在。

⑰严格说是没有三言复合构词法,三言专有名词如“大司徒”等均属例外,就如今天舞台节目名称“狮子滚绣球”一样,不属构词法的产物(参《论汉语词汇的多维性》,冯胜利2001)。

⑱《先秦双音词研究》说:“一批由同义单音词并列组成的双音词甚至并不经过词组的阶段就径直在交际中出现了”(74页),又说:“进入战国时期以后,联合式双音词的增长速度却比偏正式显著加快了。”(112页)

⑲《文心雕龙·明诗》:“汉初四言,韦孟首唱,匡谏之义,继轨周人……而辞人遗翰,莫见五言。”这基本上也是当代学者的一般共识:“五言诗的产生,当在东汉。”(郭预衡主编《中国古代文学史》120页)

⑳这里的“词”的含义指“单位”,其用法如同“韵律词”中的“词”(指韵律单位)。

㉑后一种格式更能代表当时[1+2]三言的总趋势,亦即[(重₀)(轻重)]式。

㉒在其他先秦文献中的三言诗句,也大抵如此。这里感谢杨宿珍博士为我查证这一点。

㉓《楚辞》中《招魂》和《九章》的《抽思》等篇中尚有不少“三言加兮而为四”的句式,如“巢堂坛兮”等等,均不能说明三言的独立。

㉔关于[1+2]和[2+1]的表达特征,同时可参杨宿珍2006。

㉕无疑,根据这里的理论,文学史上所谓沈约“创四声”的问题亦可得到自然的解释,因为没有语言的发展,就没有新体诗的出现,同时也不会有后来的“四声八病”(参Zhang2006)。

㉖注意:汉初的五言和杂言一样,不仅可“歌”,且可入“乐”。这和文学史上的词的产生颇为类似。郑振铎《插图中国文学史》第三十一章说:“长短句的产生……是追逐于新声之后的必然现象。”有趣的是,汉初的杂言也是配以“新声”的长短句,但为什么没有发展出长短句的诗体来?我们不否认“歌”和“乐”

对诗歌发展的作用,但这里必须明确的是:没有语言的基础,无法产生“只诵不歌”(案头文学)的诗歌体式。

㉞ 必须指出:理论研究和事实描写的旨趣不同,方法亦异。事实描写当无所不书,只言片语,在所不遗。理论研究则不然,它以一般为对象、以预测为旨归,故凡所预设皆需有实以应之而后可为真。孤文特例而不足以依理推验者,则无以成说。詹鍈曰(1989:192),若五言成之于西汉,何后来二百年间而无继响?此“西汉五言诗说”理论预设所以跋扈难通者。

㉟ 曹道衡、刘跃进(2005)说:“(西汉)五言古诗唯有一首题为美人虞的……可以说相当完整。不过,这首诗的真实性不能不叫人怀疑。”(见《先秦两汉文学史料学》418页)他们指出:张守节《史记正义》所引陆贾《楚汉春秋》的这条材料,很多学者表示怀疑;而《史记》载项羽为歌,“歌数阙,美人和之”,但未载其辞。其次,戚夫人《春歌》、李延年《佳人歌》皆不完整,因此,“美人虞的时代怎么会超前出现呢”?根据本文的韵律分析,这首诗也断非西汉作品。

㊱ 运用上面的韵律规则必须区分不同的情况,譬如,“慢慢吃”就是[2+1]的短语,而“金项链”又是[1+2]的词。然而,“慢慢吃”是状动,不是动宾;“金”是区别词,不是名词。区分这些复杂的现象牵涉到诸如“核心重音的指派”、“最小词的韵律条件”、“嵌偶词”词的识别以及“语词之间的界定”等多方面的理论和标准。限于篇幅,这里只能阐述结论而无法详其论证。读者可据后面的“参考文献”了解有关题目的详细论证。本文其他地方所引结论,情况类此则恕不一一注出说明。

㊲ 焦点需要重音,超音步与双音步的不同,在这里正好构成轻重的对立,使三音节音步承担起焦点重音的角色。注意:如果三言不是一个音步,那么它就无法形成这种对立。这也就是“六言”([2+2+2]或[3+3])难以显示“轻重之差”的不足所在。

㊳ 七言诗不能简单地分析成三个音步,因为七言前面的四个音节可以构成一个“复合韵律词 compound PrWd”(参冯胜利1997,2006a)。这就是为什么七言必须等待四言“成词”而后为诗的重要原因。当然,这需要严密地分析和论证,但篇幅所限,只能另文专述。

参考文献

- 包拟古(1980)《原始汉语与汉藏语》(潘悟云、冯蒸译),中华书局,1995。
曹道衡,刘跃进(2005)《先秦两汉文学史料学》,中华书局。
程湘清(1992)先秦双音词研究,程湘清主编,《先秦汉语研究》,山东教育出版社。
褚斌杰(1990)《中国古代文体概论》,北京大学出版社,北京。
丁邦新(1979)上古汉语的音节结构,《历史语言研究所集刊》,第50辑,台北,中研院历史语言研究所。

- (1998)《丁邦新语言学论文集》,商务印书馆,北京。
- 端木三(1999)重音理论和汉语的词长选择,《中国语文》第1期,北京。
- 冯胜利(1996)论汉语的韵律词,《中国社会科学》第1期,中国社会科学出版社,北京。
- (1997/2005)《汉语的韵律、词法与句法》,北京大学出版社,北京。
- (1998)论汉语的自然音步,《中国语文》第1期,北京。
- (2001)论汉语词的多维性,《当代语言学》第3期,北京。
- (2000)《汉语韵律句法学》,上海教育出版社,上海。
- (2005)《汉语韵律语法研究》,北京大学出版社,北京。
- 郭绍虞(1938)中国语词之弹性作用,《燕京学报》第24期,燕京大学,北京。
- 郭预衡主编(2003)《中国古代文学史简编》,上海古籍出版社,上海。
- 韩高年(2004)《诗赋文体源流新探》,巴蜀书社,成都。
- 黄侃(1934)《文心雕龙札记》,北京文化学社印行,北京。
- 胡敕瑞(2005)从隐含到呈现(上)——试论中古词汇的一个本质变化,《语言学论丛》第三十一辑,商务印书馆,北京。
- 蒋绍愚(2005)《近代汉语研究概要》,北京大学出版社,北京。
- 刘丹青(1994)汉语形态的节律制约,《语法研究与语法应用》,北京语言大学出版社,北京。
- 陆丙甫(1989)结构、节奏、松紧、轻重在汉语中的相互作用,《汉语学习》第3期,延吉。
- 逯钦立(1983)《先秦汉魏晋南北朝诗》,中华书局,北京。
- 吕叔湘(1963)现代汉语单双音节问题初探,《中国语文》第1期,北京。
- 梅祖麟(1980)四声别义中的时间层次,《中国语文》第6期,北京。
- 潘文国等(2004)《汉语的构词法研究》,华东师范大学出版社,上海。
- 潘悟云(2000)《汉语历史音韵学》,上海教育出版社,上海。
- 沙加尔(2004)《上古汉语词根》(龚群虎译),上海教育出版社,上海。
- 王国维(1959)《观堂集林》,中华书局,北京。
- 王洪君(2000)汉语的韵律词与韵律短语,《中国语文》第6期,北京。
- (1999)《汉语非线性音系学》,北京大学出版社,北京。
- 王力(1985)《汉语史稿》,中国社会科学出版社,北京。
- 吴为善(1986)现代汉语三音节组合规律初探,《汉语学习》第5期,延吉。
- (1988)古代诗歌节律中的后重原则,《上海师范大学学报》第1期,上海。
- (2006)《汉语韵律句法探索》,学林出版社,上海。
- 叶军(2001)《汉语语句韵律的语法功能》,华东师范大学出版社,上海。
- 俞敏(1948)古汉语里面的连音变读(sandhi)现象,《燕京学报》第35期,燕京大学,北京。
- (1999)《俞敏语言学论文集》,商务印书馆,北京。

- 詹 铤 (1989) 《文心雕龙义证》, 上海古籍出版社, 上海。
- 张国宪 (1989) “动+宾”结构中单双音节动词动作功能差异初探, 《中国语文》第3期, 北京。
- 张传曾 (1992) 从秦汉竹帛中的通假字看入变为去当在两汉之交, 程湘清编, 《两汉汉语研究》, 山东教育出版社, 济南。
- 张玉金 (2001) 《甲骨文语法学》, 学林出版社, 上海。
- 郑张尚芳 (2003) 《上古音系》, 上海教育出版社, 上海。
- Chen, Matthew. (2000) *Tone sandhi.*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Duanmu, San (2000) *The Phonology of Standard Chinese.* Oxford: Oxford University Press.
- Feng Shengli. (1997) Prosodic Structure and Compound Word in Classical Chinese, Jerry Packard (ed.) *New Approaches to Chinese Word Formation: Morphology, Phonology and the Lexicon in Modern and Ancient Chinese.* Berlin: Mouton de Gruyter. 197-260 (收入 冯 2005)。
- _____ (2006a) Prosody and Poetic Evolution in Ancient Chinese. Paper presented at AAS Annual Meeting.
- _____ (2006b) Facts and Mechanisms of Prosodic Syntax in Chinese. A talk presented at the Chinese Linguistics Workshop, Chicago University, December 1-2, 2006.
- _____ (2007) Prosody Functions as Morphology in Chinese (论汉语韵律的形态功能)。国际中国语言学学会第十五届年会。哥伦比亚大学。
- Huang, C-T. James. (2005) Syntactic Analyticity: The other end of the parameters. 2005 LSA Summer Institute Lecture Notes. MIT & Harvard.
- Fabb, Nigel. (2002) *Language and Literary Structure: the linguistic analysis of form in verse and narrative.* New York: Cambridge University Press.
- Hanson, Kristin and Paul Kiparsky. (1996) A Parametric Theory of Poetic meter. *Language* 72. 2: 287-335.
- Lieberman Mark and Alan, Prince. (1997) On Stress and Linguistic Rhythm. *Linguistics Inquiry* 8: 249-336.
- Owen Stephen. (2003) *The Making of Early Chinese Classical Poetry.* Harvard University Press.
- Pulleyblank 1962-1963. The Consonantal System of Old Chinese. *Asia Major* 9. 《上古汉语的辅音系统》, 中华书局 2000。潘悟云、徐文堪译。
- Sapir, Edward. (1921) *Language — An Introduction to the Study of Speech.* New York: Harcourt, Brace and World Inc.

- Takashima, Ken-Ichi (高岛谦一). (1999) The So-called "Third"-Possessive Pronoun *jue* 𠄎 (=厥) in Classical Chinese. *Journal of the American oriental Society* 119. 3: 404-431.
- Yang Suh-jen. (2006) The Prosodic and its Poetic Effect in the Han Trisyllabic Lines. , Paper presented at AAS Annual Meeting.
- Yip, Moira. (1992) Prosodic morphology in four Chinese dialects. *Journal of East Asian Linguistics* 1: 1-35.
- Zhang Hongming. (2006) "Shen Yue's Poetic Metrical Theory and His Poem Composition: A Linguistic Perspective." Paper presented at AAS Annual Meeting.

(哈佛大学东亚系中文部, 北京语言大学)

