

壹、漢語聲調研究方法論

一、傳統韻學家的貢獻

除了枕邊細語（囁嚅語）之外，世界上任何一種語言都是有語調的。因為有語調的抑揚頓挫，語言才能發展為音樂，如果人類的語言沒有聲調，大概人類就不可能產生音樂了。

但是語調有節奏性的輕重，有旋律性的高低，歐洲的語言以輕重音來擔負分辨意義的功能，而漢語則以高低音來擔負分辨意義的功能。所以漢語可以說是旋律性的語言。

旋律性語言主要分佈在亞洲大陸，如漢語、藏語、緬甸語、泰語、越語等屬於漢藏語系的語言，他如非洲的黑人，美洲的印第安人有些語言也是有聲調的。日語是多音節語言，個別的音節雖沒有聲調的辨義功能，但在一個詞素之中，各音節之間聲調的高低就具有辨義功能，所以日語也算是旋律性語言。

那麼聲調的研究應該採取什麼方法進行呢？也就是說，應該運用什麼標音制度去掌握呢？我們先從傳統韻學家的研究談起。

漢語有許多方言，但是每一種方言都是從一個原始的漢語繁衍而成的，我在拙著碩士論文「中國訓詁學之理論基礎」（一九七二），考證漢語實即有熊氏語言的後裔，這種語言在古代稱「諸夏語」或「雅語」，由於政治、文化的優勢，把中國境內各民族的原始語言消滅了，就像拉丁語消滅了南歐劣勢民族語言，美國英語消滅了黑人的語言一樣。所有語言同化於諸夏語之後，又繁衍成許多方言。這些方言統一於漢字之下，加強了漢語各方言之間的親屬聯繫，因此使得漢字讀音雖然紛歧，卻有相當整齊的對應關係。六朝以後的聲韻學家將這種對應關係仔細研究，發現了四聲，創造出一套可以涵蓋所有漢語方言的韻書。韻書的分韻是抽象的歸類，不是實際語言的描寫。但每一韻中的同音字，差不多在各種方言也都是同音字。所以韻書對於漢字讀音的傳承以及方言學研究上有莫大貢獻。

中古四聲即平、上、去、入。其後，中古全濁聲母清化，許多方言把聲母清濁的辨義功能轉移到聲調上，使得各聲分爲陰陽兩類，乃有八聲，依閩南語的傳統，稱之爲「八音」。這陽類的四聲，便相當於中古的濁聲母。

現在把「八音」列表如下：

		平	上	去	入	中古聲母
陰	1 東	2 董	3 凍	4 督	清	
陽	5 同	6 動	7 洞	8 毒	濁	

表一（「八音」中除第6、7聲相同外，其餘每一個字調子都不同。）

和這個表上的例字同一聲調的字，在其他漢語方言中也大致上同一聲調，學了一種方言就可以旁通其他方言。母語的「八音」越全，學習其他方言越是方便。北京話只有四聲，即陰平、陽平、上、去。陽上、陰去、陽去，統統不分，入聲消失，派入其他四聲之中。所以北平人學習臺灣話，學習聲韻學都很困難，吟詩也往往不能押韻，作詩不合平仄。

比較起來，河佬語的聲調是相當完整的，但是從表中，讀者會發現，實際上臺灣河佬語只有七種聲調，陽上的「動」和陽去的「洞」沒有分別。這是現代漢語相當普遍的現象，漢語學家稱之為「濁上變去」。但是閩南語原是有分別的，只因爲音近相混而喪失了區別。目前河佬語系的次方言中多半還保存陰陽上的區別，臺灣、廈門的上聲陰陽不分大概是受到漳州方言的影響。

依照傳統習慣，閩南語聲調依陰平上去入，陽平上去入的次序分別稱之爲第一、二、三、四、五、六、七、八聲，喪失的第六聲以第二聲（陰上）補充，但也有人以第七聲（陽去）補充。但是我們要了解，所謂八音（或七音）指的是讀音的本調。在實際的語言裏，聲調的種類與變化相當複雜，不是七聲可以涵蓋的。依我的看法，臺灣河佬語的「調位」至少有十個之多，絕不止七個，這一點留到調位論再說。

二、西方聲學影響下的聲調研究

前面已經說過，「四聲」是一種抽象的歸類，並不是實際語言的描寫。漢語實際的語言自古

以來就有許多方言，各方言的聲調都是不太一樣的。六朝人發現四聲的時候，當然方言的差異更大了，當時的實際聲調，是不是各地方言都恰好只有四聲就很難說。說到韻書，自來都推李登「聲類」爲最早，「聲類」已經亡佚，封演「聞見記」說它是「以五聲命字，不立諸部」，五聲是什麼意思，無可考，會不會是像北京話一樣，平聲分陰陽，其餘各聲不分，而爲五聲？這些都只有揣測，無法證實了^①。

至於「四聲」的音值又是怎樣呢？日本和尚安然（九世紀人）著悉曇藏（八八〇）描寫了五種不同的讀音，但他所謂「平聲直低」、「上聲直昂」、「去聲稍引」、「入聲徑止」……等等，我們都不知道正確的讀法。元和韻譜（八〇六—八二〇）說：「平聲者哀而安、上聲者厲而舉、去聲者消而遠，入聲者直而促」，此外描寫聲調的著作多矣。但這些玄妙的說法只能給我們大概的輪廓，無法提供精確的知識^②。

直到二十世紀初期，漢語語言學界引進實驗語音學，才有比較科學的描寫。最早運用實驗的方法研究漢語聲調的當推劉復，劉復到巴黎學語言學，就是拿這個題目寫論文，後來出書，題爲「四聲實驗錄」。他的分析是很細的，細到令人厭煩。畢竟聲調的變化有很大的函數，從音位論的觀點來看，這樣精細的實驗，實在沒有太大的價值。

所以趙元任批評說：

「某一聲所以爲那一聲，它是相對的，不是絕對的，所以用不著像音樂裏頭分得那麼細。」^③這樣看來，實驗語言學對於聲調的音位分析，實在沒什麼價值了。因爲音位的設立主要是爲

了辨別意義，沒有辨義作用的描寫制度是沒有意義的。

於是趙元任另創一套標音法，他說：

「在我從前在中央研究院到各處調查方言，記錄的時候兒，在我們的經驗，如果把音高的程度分成『低、半低、中、半高、高』五度就夠了，很少時候兒得到五度以上的這麼細，有時候兒『高、中、低』也就夠了。」（語言問題，同前）

這樣看來，這五階制，是爲了描寫調位的一種工具，如果實際調位只有三個調階，那麼就用不到五個，用三個就夠了。

在我所認識的旋律性語言，真正能夠分析到五個音階的，只有中國西南的幾個苗語、泰語，黑苗語可以分辨五種不同高低的聲調④。廣州語可以分辨四個，閩南語可以分出三個，日本語只有兩個而已。

三、漢語學家忽略了調位分析

但是據我所知，中央研究院歷史語言研究所這一系統的語言學家，差不多調查方言都把最高音訂爲5，把最低音訂爲1，然後再沒有進一步分析調位了。

比如最近饒秉才、歐陽覺亞、周無忌三位先生合作在中國語文研究（第四期）發表的「廣州話語音研究」就是這樣的。

依「廣」文，廣州話的聲調⑤如下：

陽	陰	
11	53 / 55	平
13	35	上
22	33	去
22	55; 33	入

表 二

所有聲調沒有用到4，那麼是不是可以把5改為4，說廣州話有四個音階？談到北京話，趙元任的標音⑥是：

55	陰
35	陽
214	上
51	去

表 三

從1到5都用到了。但是事實上，北平人真的能夠分辨五個不同的調階嗎？這是很值得懷疑的。

北京話本調的平板調只有陰平，其餘都是升降調，很難根據本調決定北平人能夠分辨幾個音階。但是根據輕聲可以看出一點端倪。

北京話的輕聲和閩南話的輕聲不同，閩南話的輕聲有固定調的，有隨前變調的兩種，北京話是隨前變調的，其聲調的高低決定於前面一字的調值。這種情形我稱之為「隨前變調輕聲」，臺灣河佬語的「隨前變調輕聲」，詳見後述。

依據鍾露昇先生「國語語音學」⑦，北京話輕聲的變調是這樣的：

	陰平	陽平	上聲	去聲
前字調值+輕聲調值	55 +	35 +	21 +	53 +
例詞	珠子、青的、飛的	竹子、黃的、爬的	主子、紫的、跑的	柱子、綠的、跳的

表 四

上表中的「前字調值」指的都是變調而不是本調。

照這樣看來，北京話的調位採用五個是大可不必了，事實上輕聲「隨上聲變調」的4和「陰平本調」的5，我看北平人是分不出高低的。那麼何不像美國語言學家一樣，把它分成四階，變成這樣：

4	陰平	24	陽平	213	上聲	41	去聲
---	----	----	----	-----	----	----	----

表五

但是，趙元任就輕聲隨前變調的問題和鍾露昇的說法不太一樣，他在語言問題（頁六六）中說：

「那麼輕聲的實在的聲音的高低是怎樣呢？那是看前頭的音的高低，比方說『青的』的『的』，跟『黃的』的『的』差不多一樣高，『紫的』的『的』好像高一點兒，『綠的』的『的』最低。」

照這樣說來，北平人所能分辨的音高就只有三階了。上聲213這個拐角的聲調是很奇怪的。如果我們把〔21〕合併起來，用一個〔1〕來表示，然後在調位符號的調值說明中，附加說明1

有下降的趨勢，就好比臺灣河佬話的陰去有下降的趨勢一樣，那麼北京語的調位就可以整理得更簡單，變成這個樣子了：

變調	本調	
3	3	陰
23	23	陽
1/23	12	上
32	31	去

表 六

這樣子的調位整理有什麼好處呢？容易了解輕聲變化的規則。我們可以依變調把它分成三組：

平 3, 23 + 2

上 1 + 3

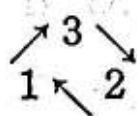
去 32 + 1

上表中的前字指的都是北京話的變調調位，依這些變調的調尾可以理出一個規則，即：

3 + 2

2 + 1

1 + 3



而成爲一個循環。

行文至此，我們已經看出音位分析的妙用。我們把複雜的調值分析爲簡單的形式，然後從中看出變化的規則來。這一點，漢語語言學家在聲母、韻母的音位分析上作得很好，但在聲調的音

位分析上卻似乎完全不用功。我想大概是受到傳統聲韻學調類歸納的影響，以為只要弄個調查表，把音值填到表上，方便地把調類搞出來就算大功告成了。而不想根據這些資料再作進一步的分析，從中找出規則。

記得我還沒有讀日語語音學之前，拿錄音帶，找日本人來記音，我用的是五調階制，結果怎樣也找不出規則。後來讀了日本人寫的日語語音學，才知道日語只有高低二個調階。高音的，你聽著可能是3、4、5；低音的，可能是1、2、3，但在他們只分高低。可見漢語學家調查方言只記調值不分析調位的疏忽了。

四、閩南語的調位分析

甲、平均法

第一個運用語言學知識詳細研究閩南方言的著作，應屬羅常培的「廈門音系」。

羅氏研究廈門音聲調的方法，是列舉廈門話七聲，每聲各五字，共三十五字——

「請林先生讀入蓄音機，然後用漸變的音高管 (sliding pitch pipe) 模擬他們的發音，反復的聽辨，並且把所聽的結果記在改訂的五線譜上……。」

「平均」的結果音程最大的上聲調由D降到 $\dot{\text{D}}$ ，共十個半音，這個音程涵蓋了所有七聲的音程，如果把D定為5、 $\dot{\text{D}}$ 訂為1，那麼廈門方言聲調的調值，便是：

	平聲		上聲		去聲		入聲	
	本調 變調		本調 變調		本調 變調		本調 變調	
陽	24	44			33	22	4	3
陰	55	44	51	55	11	24	32	4

表 七

這個辦法看似很科學，但若問廈門人真的能夠分辨出這麼多音階的調子嗎？比如說平聲變調是44，陰去本調是33，叫個廈門人來，問他「都市」的「都——」和「杜」是不是同音？他的回答一定是同音，分不出來。又如陽去變調是22，陰去本調是11，問一個廈門人「步兵」的「步——」和「布」，是不是同音？可能耳朵比較靈敏的人會回答：「好像有點兒不同。」但絕大多數的人會回答：「一樣嘛。」之所以會說「好像有點不同」，是因為陰去單獨唸的時候有點兒下降，但陽去變調則一定不會下降。羅氏記音的五個陰去字中，就有三個是微降的。

羅氏所以把陽去的變調平均為22，是因為陽去變調遇到高音的字如陰平，會跟著提高，平均起來就高了，但若是跟著低音，比如跟著陰去（11），拿羅氏舉的「賣貨」為例，上下兩個字的音程相差還不到半音，在廈門人的聽覺裏根本是同高的，豈可把它們強分為兩個調位？

所以我認為這種運用實驗語音學的「平均法」來定調位是很不合理的。我們應該另尋途徑。我認為研究調位應該根據音位論的基本方法，採用「比較法」，而不是「平均法」，也就是趙元任所謂的「相對的，不是絕對的，用不著像音樂裏分得那麼細。」

乙、比較法

廈門的聲調在臺灣也很流行，我本人就是說的這種聲調。臺灣河佬語大約有三派，漳州腔的臺灣話流行於東北部，分佈在金山、基隆到宜蘭一帶；泉州腔的臺灣話流行於西部沿海（俗稱海口腔），其餘大部份是廈門腔。不過這是粗略的說法。詳細的分佈圖，一九六六年鍾露昇先生在師大中文系執教時，曾就數十位學生的發音製成分佈圖，也很難看出什麼明顯的界限。主要原因是漳泉混居得太厲害，沒有全面的，一個村子一個村子的調查是沒什麼意義的，尤其最近三十年，漳泉混合的情況更複雜了，方言分界更加模糊。大體說來，廈門腔的聲調勢力在臺灣最大。我想原因是廈門腔本來就是「漳泉濫」（漳泉混合），和臺灣的情形一樣。

所以我現在拿廈門腔做例子，來分析臺灣河佬話的調位。我採用的方法是比較法，先取平板調，再根據平板調分析出來的調階數去解釋起伏調，如果可以解釋得通，就不必再增加調階。我們先把本調和變調分開來研究，分開的原因是因為本調和變調在不同的語序中出現，不好比較。

根據羅氏的標音。本調中的舒聲平板調有三個調階。即：

陰平：55 || 高 如「東」。

陽去：33 || 中 如「洞」。

陰去：11 || 低 如「凍」。

變調也有三個：

上聲：55 || 高 如「董(事)」。

平聲：44 || 中 如「京(方)」。

陽去：22 || 低 如「洞(窟)」。

再看看臺語中的「隨前變調」。這個「隨前變調」的存在，大概還沒有人研究過。就連語言家鄭良偉先生都忽略了，他在「臺灣福建話的語音結構及標音法」^⑧裏說：

「仔³與『啊』⁵不同，『啊』用在叫稱名之後，念爲輕聲（例如『阿叔啊』^{a-cheŋkʰa°}、『阿母啊』^{a-buʰa°}、『阿財啊』^{ciʰai=a°}）輕聲前的音節一律念本調。」

竟把他寫成『啊』的這個音調和普通的輕聲混淆了。其實這種輕聲不是普通的輕聲，它沒有固定一種調值，而且前字也不一定念本調，他是另一種調，即前述的「隨前變調」。北京話的輕聲是隨前變調，臺語中的這個調即屬於隨前變調。而且這個『啊』也應寫成「也」，它來源甚古，孔子稱呼弟子有所謂「點也」「賜也」等，有親暱的意思，和臺語的「a」隨前變調的意思完全相同，應當是臺語這個「a」的根源。關於其語源及變化規則，等到後面討論隨前變調輕聲時再詳說（七二頁），現在只舉一些例子，來建立臺灣河佬語的調階。

隨前變調也有三個調階，如：

阿珠也（陰平）——+a°

阿蘭也（陽平）、阿治也（陽去）——+a°

阿狗也（上聲）、阿賜也（陰去）、阿國也（陰入）、阿石也（陽入）——+a¹

此外可以舉的例子很多，不遑枚舉，容後詳述。凡此種種都證明了臺語中只有三個調階，再多就不必要了。不過我想，臺語和北京話雖都可以分成三個音階，但是似乎北京話三個調階之間音程比較大，北京話的陰平3比臺灣廈門腔的3要高些。也許爲了這個緣故，臺灣的國語受到影響，陰平也下降了一點，使得語調變得平淡。這一點倒不分本省人外省人，外省子弟只要在臺灣學的國語都受到影響。

現在我們來進一步考究，羅氏實驗的本調三度音階和變調三度音階在閩南人的耳朵裏是不是相等的問題。陽平本調55和上聲變調55同高是不成問題的，「稿費」的「稿」和「高」是同音的，都在第三度。

至於第二度，陽去本調比平聲變調低一度，廈門人絕對聽不來，「磨死」(bo⁵⁵si¹)口語無此詞，死是輕聲，磨讀陽去本調)和「無四」(bo⁵⁵si¹)有什麼不同，我相信一般廈門人是聽不出高低低的。

至於最低的陰去本調和陽去變調，如「熨死」(熨有二音，一是u⁵⁵，一是e¹，前者是熨衫的熨，後者是貼靠的意思，如熨著火爐、——肉……等，這裏讀u⁵⁵si¹)和「有四」(u⁵⁵si¹)，仔細的聽，是聽得出來不同的，但不是11和22的差別，而是「陰去」唸得清楚的時候尾音有點下降。但陽去則絕對不會下降，這一點在羅氏所記的「林先生」的發音也有相同的傾向。雖然在羅氏的數字標示法陰去是11，但他的記譜，陰去平均由u⁵⁵降到F。

爲了這個差別，過去我曾想在三度音階之外另加一個0，表示它是不獨立存在的，比1微低的，那麼陰去就是10，陽去變調就是1，這樣就變成四個調階了。後來從音位上考慮，決定刪除，而把它變成一個音位中的同位音，在音值描寫中附加說明。主要原因是：兩者有互補作用。比如：

「熨死」和「有四」仔細的聽當然是不同的，不但調值不同，而且輕重也不同。用調值來表示是這樣的：

熨死 [u¹⁰ si⁰]

有四 [u¹ si¹⁰]

我們都知道，中國大部份地區的聯詞都是前字變調，後字不變，而且前輕後重。閩南話的情形正是這樣，羅常培先生說的對：「廈門話的聯詞變調方法跟蘇州話之類大不相同。凡是二字聯詞，除去下字變成輕聲之外，無論成詞與否，都以先輕後重爲原則，……」^⑨ 這樣看來10和1雖然有調值上的差異，但10是本調，原則上出現在本調的位置，1則只出現在變調。兩者具有互補作用，在音位的設計上就不必多弄出一個微降的0了。

但是這並不是說微降的0不存在，而是它根本沒有辨義功能，有降沒降都無所謂。比如羅氏所記的陰去本調之中，五個例字有兩個被讀成平板的1其餘微降。但都不影響意義的辨別。

所以前面兩個例子可以這樣標音：

熨死 /u¹ si¹/

有四 /n¹ /si¹/

舒聲的問題解決了，結論是舒聲的調階有三個。現在再來檢討入聲。

閩南話的入聲字比較複雜，依據羅氏的記音，其本調和變調的關係是這樣的：

	本調	變調
陰入	32 督	4 督 (察)
陽入	4 毒	3 毒 (藥)

表 八

羅氏說明說：「陰入大部份變成B，恰好和陽入的基本調相當。陽入變成A（A B爲音階的音名）同陽去的基本調值〔33〕近似而特別的短促。」^⑩他指的是韻尾有 -p¹-t¹-k¹的字。

鄭良偉也說：「第四聲（陰入）如果韻尾是 -p¹-t¹-k¹即變成第八聲（陽入）；如果韻尾是 -h（即喉塞音韻尾）即變成第二聲（上聲）而同時消失 -h 尾。如溼溼 sip⁸sip，潤潤 koa²h-khoah。第八聲（陽入）如果韻尾是 -p¹-t¹-k¹即變成第四聲（陰入）；如果韻尾是 -h，即變成第三聲（陰去）而同時消失 -h 尾。如：直直 tit¹-tit¹，辣辣 lo²a²h-lo²a²h。」^⑪

除了喉塞音韻尾羅氏沒有提及之外，鄭氏對於有 -p¹-t¹-k¹韻尾入聲的說法和羅氏是一樣的，就是陰陽入二者互變。

如果從調類的觀點來說，這樣的互變說我沒意見，但如果從調位的觀點來探討，把他納入我的三度調階來，問題就出現了。

羅氏的陰入聲標成32，有下降的趨勢。我不否認陰入會下降，不過就我所調查的廈門腔臺灣

話來說，可以下降，可以不下降，說得輕一點可以下降，說的重一點，認真一點就不能下降。羅氏記音中，五個陰入字就有兩個不下降，我想是這個關係。但經羅氏一平均就變成32了。我想應該根據認真的讀法把陰入本調定為第二度，而說明陰入字可以微降。這樣一來陰入字的本調便是2。

陰入本調既定為第二度，那麼陰入變調、陽入本調都較陰入本調高，依比較法，當然是第三度了。

依前面的歸納陰陽平變調都在第二度，但羅氏的數字標示法把陽入本調訂為4，陰陽平變調定為44，看起來兩者的音高相等。其實音高是不相等的，「三十」(sa tsap)、[無毒] (ho tse) 厦腔人聽起來都會覺得後字(陽入)的調子比前字(陰平)的調子高。羅氏的樂譜記音中，「多石」、「黃石」後字的陽入本調比前字的平聲變調都要高一度(二個半音)。也可見得他依平均法把二者訂為同高的44和4是不合理的了。

從音位的觀點說，陽入本調和陰入變調都應定位在第三度。

現在再來看看，陽入的變調是不是正如羅氏和鄭氏所說變成陰入的調值，構成兩者互變的關係呢？如果是的話，那麼諸如「突擊」(tut tsik)、[墨汁] (bak tsiap) 這些陽入聯陰入的前後兩字都應同高才對，但事實上任何人都會覺得前字比後字要低。羅氏記音中有「覓竹」(bik tsik) 一詞，「覓」字的音高就比「竹」字的起頭要低一點。由此可見陽入變調和陰入本調不是同高，而是前者低，後者高。入聲陰陽互變之說是不可信的⑫。

從音位觀點看，陽入變調應歸入第一度。這一層關係，等到分析喉塞音韻尾的入聲時，立刻可以明瞭。我們現在先把所有聲調的本變調，歸納音位列表如下：（表九）

	陰平	陽平	上聲	陰去	陽去	陰入	陽入	陰喉入	陽喉入
本調	3	12	31	1	2	2	3	2	3 31
變調	2	2	3	31	1	3	1	31	1
例字	東	同	董	凍	洞	督	毒	桌	燂

-p-t-k 韻尾的入聲（塞入）字本、變調調位已經決定出來，我們再來考察一下喉塞音韻尾入聲（喉入），在鄭氏認為例外的變化。

喉入聲的本調，原則上和塞入聲是一樣的，不過陽喉入本調往往有下降的趨勢，比如「好食」，「煮食」，認真的讀是 /ho³ tsia²³/, /tsu³ tsia²³/, 但是這個高音的喉入聲很難維持，稍不認真就會說成 /ho³ tsia³¹/, /tsu³ tsia³¹/, 所以陽喉入可以有兩套讀法。不過音長往往比上聲的 31 短一點，喉塞音也不一定喪失。

陰喉入本調是 2，變調應是 3，但正如前面「食」的例子一樣，高音喉入無法維持，不得不變為 31，這就是為什麼鄭先生說陰喉入會變成上聲本調的原理。其變化的過程應當如次：

桌頭 to² → to³ t'au¹² → to³¹ t'au¹²

潤潤 k'ua² → k'ua³ k'ua² → k'ua³¹ k'ua² ⑤

由此可以證明，陰入變調和上聲調首是同高的。都在第三度。

至於陽入變調，無論厦腔和漳腔，甚至泉腔，都是一樣的要降爲第一度，而喪失喉塞音，這樣一來就和陽去聲的變調完全一樣，「燬（陽入）火」（著火）和「道（陽去）火」（口語中無此詞）同音。

由此證明，陽入變調應在第一度。如果陰陽入互變的話，那麼陽喉入變成第二度，應該和平聲的變調（第二度）一樣，怎麼會變成和陽去的變調（第一度）一樣了呢？

五、比較法調位分析的優點

我們運用比較法分析漢語聲調，把複雜的聲調歸納成最少的調階，其目的和韻母的音位分析是一樣的。韻母有複元音，有單元音，語言學家能夠把複元音分成幾個單元音，當然也可以把升降調分成幾個調階了。語言學家分析音位時，可以把兩個 *a* 和 *ɑ* 歸納成一個音位，當然也可以把 4 和 5 歸納成一個調階，或是把 4 和 3 歸納成一個調階了。

漢語學家自來所做的，都只做「調類」的歸納，找出本調、變調，就算大功告成，實在是很大的疏忽，這一點前面已經說過了，不必多言。

我現在要指出的是，人類的語調是很活潑的，人類也隨時在創造聲調，決不是幾個「調類」可以涵蓋的，比如臺灣河佬話裏頭至少有兩個音是「調類」所無法涵蓋的：

一、中降調：臺語裏頭的降調有三種，一種是高低降調，如去聲的「者」、「狗」即是；一種

是低降調，如陰去的「蕉」、「去」（在音法分析中歸入長低調）；還有一種中降調，不能歸納到「八音」的任何一類，性質和「八音」之類的一般調相同，不是輕聲之類的調。比如：

「嗟，持去—」/ta²¹, t'e²³ k'i¹/（嗟，拿去）（本調）；「嗟什麼」/ta³¹ sa⁸ bi²¹/（變調）。

「吁，著否？」/h³¹, tio²³ bo¹/（你說，對不對？）（本調）「吁什麼」c-/h³¹ sa⁸ bi²¹/（變調）。

諸如此類的字很多，多半是虛字，但也不必是虛字，比如：

轉來（回來；回去吧），可以讀成/tɕ²¹dai¹/（d通常寫成l），也可以讀成/tɕ²¹dai¹/，語氣變得溫和一點。

持來（拿來）可以讀成/t'e²³dai¹/, /t'e³¹dai¹/，但也可讀成/t'e²¹dai¹/。這些詞有其原調，只出現在輕聲之前。

中降調的調性是固定的，字數相當多，不能視為無調性的單呼詞。

二、中升調：在泉州話是很平常的，陰上變調、陽入本調都是中升調。在廈門腔臺語裏頭，原只有少數幾個，如：

「何等好」../gua²³di¹ho³¹/（多麼好）

還有三聯詞：

「白白白」../pe²³ pe¹ pe²³/

還有由日語輸入許多外來語，使得這個調的用法多了起來：

先生../seŋ²³ se²¹/

徽素../bɛi²³ siŋ³¹/ (b或寫成u)

統計起來，臺灣話本調有七種，變調有七種，其中陽入的變調自成一種，得八種調，加上這兩種，共十種。一般說臺灣話有七種調只就本調言，不是全部的調位。可見運用傳統的「調類」是無法掌握聲調的真貌了。

其次，如果只記調值，不分析調位，依照羅氏的記音，廈門音的調子有五個平板調，兩個升調，一個降調，三個入聲調，加上他沒有注意到的中降調，共得十二個。

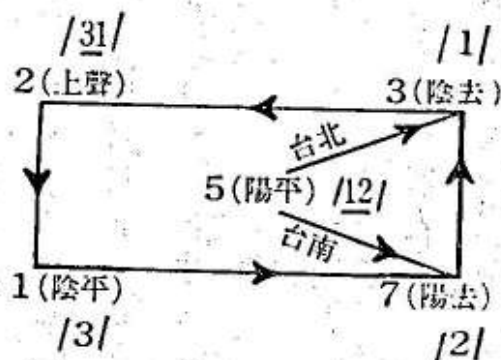
雖然有十二個之多，但事實上閩南人絕對無法分辨五種不同調階的平板調，這麼多的調位，就變成多而無當了。

我們將調階歸納成三個，這三個調階是任何臺灣河佬人都可以分辨的。運用這三個調階，依長、短、升、降的關係，可以組成很有規則的聲調系統。茲列表如下：

降	升	短	長	
<u>31</u>		<u>3</u>	<u>3</u>	高
<u>21</u>	<u>23</u>	<u>2</u>	<u>2</u>	中
	<u>12</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	低

表 十

數字指的是傳統習慣「八音」的順序。



表十一

以上1……7表傳統的調類名稱，即第×聲之意。//內數字表廈門腔台語配置的調位。這個循環圖只適用於廈門腔。

如果要做調值說明時，我們可以說：

- 一、低長調用在變調時不下降，用在本調時可能微降。
- 二、短高調調值較長高調微低，短低調較長低調微高。
- 三、用在本調時音強，用在變調時音弱。
- 四、弱調的音程較強調音程狹窄。高音稍降，低音稍升。

第三，在說明本調變調關係時，鄭先生列了一個連鎖圖，說第×聲變成第×聲，並且好像可以理出循環性的規則，好比五行相生相剋的關係一樣，我只舉他書中關於舒聲的變化關係為例來批評。他的圖是這樣的⑭：

我不太喜歡這樣的五行圖。

1. 從歷史語言學的觀點，我贊成認識每個字的調類。因為知道調類不但可以了解本變調的關係，對於了解古韻文相當有幫助，學習其他漢語方言也很方便。但是把本調和變調作這樣的連貫，會使人誤會閩南語真的只有七個調子。這是很嚴重的誤導。

2. 鄭先生就廈門腔臺語聲調，勉強可以這樣變來變去，但臺語至少有三種腔調，並不是每種臺語都像廈門腔那樣變法的。

比如泉州腔的上聲變調，「講話」的「講」 $/kɔŋ^{23}/$ 「董事」的「董」 $/taŋ^{23}/$ ，由高降調變為中升調，差不多和（泉腔的）陽入聲一樣，並不是像他所說的變陰平，而且，我們也不可以說泉州腔的上聲變陽入，因為陽入的韻尾，都有個唯閉音的塞音， $/kɔŋ^{23}/$ 決不可能變為 $/kɔk^{23}/$ 。再說，泉州腔也不是陰陽入互變的，陽入是個高升調，但陰入的變調卻和廈門腔一樣，變為高短調。

我整理變調規則的方法，是拋開「調類」的束縛，直接從調位性質來尋找其互變原則。
廈門腔河佬語的變調規則就是這樣的：

A、長調：高變中、中變低、低變高。

- 3 變為 2，如「東方」： $tcŋ^2 \rightarrow tcŋ^2 \text{ } hɔŋ^2$ 。
- 2 變為 1，如「動作」： $tcŋ^2 \rightarrow tcŋ^1 \text{ } tsɔk^2$ 。
- 1 變為 3₁，如「凍結」： $tcŋ^1 \rightarrow tcŋ^{31} \text{ } kiat^2$ 。

照規則，1應變為3，但實際上陰去是個低降調，所以變調時也就變為高降調。

B、短調：高變低，中變高。

3變1，如「毒藥」：tɕk³——tɕk¹ io²

喉塞韻尾消失，變長調。如「烽火」：to²——to¹ hue³¹/

2變3，如「督察」：tɕk²——tɕk³ ts'at²/。

喉塞韻尾消失，變高降調：如「桌頂」：to²——to³¹ tin³¹/。

C、升調：取調尾。

12變2，如「同學」：tɕŋ¹²——tɕŋ² hak³/ 泉腔取調首——tɕŋ¹ hak²³/。

D、降調：高降取調首。

31變3，廈腔取調首，如「董事」：tan³¹——tan³ su²/。泉腔變中升，——tan²³ su²/。

以上的變化雖不是很整齊的，卻有規則可尋，那就是高音變低音，低音變高音，升降調不是取調首便是取調尾。

如此規則的變化，若不是把調位歸納成簡單的調階是很難掌握的，這也就可見得比較法調位分析的優越性了。

結語

一般描寫聲調的方法有長老會的「符號式」，有依八音順序在音節右上角，以小字阿拉伯數字記調的「八音式」，有仿舊破音符號改造的「勾破式」，但都只記本調，很難呈現活語言的真貌。

中研院史語所所採用的符號式雖可以呈現聲調的形貌，但很難辨識，因此在排版上也很容易出錯，並不是很理想的。

所以我主張採用阿拉伯數字，記在音節右上角，但數字代表的意義不應該是「調類」而是「調位」，這一點就必須經過調位的分析，才能簡單化、規則化。

如果死抓住五階制，只記調值，那麼由於各人語音訓練的深淺，辨音的主觀成見，發音者的不穩定性，往往使得記音千差萬別。經過調位分析的結果，可以免除辨音的誤差，語氣、情緒的干擾，以及微細的次方言差異。

最後，就是可以和歌曲創作拉上關係。一般人對於語言只知其然不知其所以然的，即使是音樂家，若不是經過語言學訓練，也很難掌握語調的本質。如果語言學家把調位分析出來，簡單地呈現在他們眼前，就可以幫助他們把漢語語調的特質表現到音樂上，讓他們的歌曲表現出中國風格來。

對詩的創作也是一樣的，過去作詩講平仄，四聲，實際上各種方言聲調千差萬別，用甲地方言作的詩，乙地的人就不一定有韻律感。古人覺得有韻律感，今人也不一定覺得有韻律感，所以平仄四聲在詩的創作上不一定有用處。但是如果我們把活語言的調位提供他們了解，就能幫助他

們運用作曲學上的知識，創作有韻律感的詩，而不是像現在這樣，揚棄了舊格律，卻創造一些不堪入耳的「詩」來。

凡此種種，除了調位分析，並且作為聲調符號運用到記音上，實在沒有別的辦法了。

註：

- ① 陳冠學在「臺語之古老與古典」中倡言「古本七聲論」反對四聲之說，又倡「古無全濁聲母論」「古明、疑、泥、日等無鼻音論」、「陽聲調變濁聲母論」等，一反從來聲韻學家定論，四八一—三三頁。
- ② 陳冠學在同書中考證古聲調與今臺語聲調相同，可以參考，第七一—八〇頁。
- ③ 「語言問題」第六一頁。
- ④ 張琨「有關苗僑語聲調的幾個問題」史語所集刊一六九三一—一〇（一九四七）。引自王士元 *Phonological Features of Tone*（一九六七）。
- ⑤ 第七十六頁。
- ⑥ 「語言問題」第六〇頁。
- ⑦ 第一二二頁。
- ⑧ 第一三九頁。
- ⑨ 「廈門音系」二七頁。
- ⑩ 「廈門音系」二六頁。
- ⑪ 「臺灣福建話的語音結構及標音法」一二二—一二三頁。

⑫以上根據羅常培的「廈門音系」批評，是因為羅氏的聲調描寫有較準確的實驗基礎。如果根據丁邦新的「臺灣語言源流」（頁三七——三八）廈門及臺灣的四種方言，入聲調值如下：

入陽		入陰		
變調	本調	變調	本調	
11	44	44/53(喉)	42	廈門
11	44	44/53	32	臺北
22	34	44/51	32	桃園
11		53	32	臺中
11	33	53	32	宜蘭

表 十 二

以上把廈門音的陰入本調記為42可能太高了點。就整體而言，陰入本調定在第二度是不會錯的，陽入變調全部都比陰入本調低，定在第一度調階也是決無問題的。

⑬陰喉入的變調，現在還有部份方言如臺南安定鄉、高雄市（許成章）一部份仍然保存高短調，如「拍球」讀 $p'a^23 \text{ kin}^{23}$ ，而不是 $p'a^{21} \text{ kin}^{23}$ 。

⑭同前書第一一三頁。這個圖，聽說最先發明的是 Bodman。