**徐健顺《吟诵入门》（上）**

**一、吟诵是什么**

我每天上班，都要经过一个学校，经常听到里面传出孩子们齐声朗读的声音：

白！日！依！山！尽！黄！河！入！海！流！欲！穷！千！里！目！更！上！一！层！楼！床！前！明！月！光！疑！是！地！上！霜！……

我、的、爸、爸、是、一、名、工、程、师……

我想所有的中国人都熟悉这种声音，这就是我们读书的声音。但是，您有没有想过：

这种一字一顿的读法，是从哪里来的？

1920年，北洋政府下令小学课本使用白话文，这是白话文教育之始。但是白话文要怎么读？谁也不知道，那时候白话文还没有写出多少呢。于是在教学大纲中出现了“两字一顿读法”的字样。到现在，很多学校诵读白话文，还是两字一顿的。当时有很多老师、学者撰文反对两字一顿读法，到1926年，“两字一顿读法”从教学大纲中被去掉了。但是白话文要怎么读？还是没有一个统一的意见。于是，模仿欧洲重音语言诵读方式的“朗诵”逐渐兴起，直至今日的规模。白话文朗诵是对的，白话文两字一顿地读或一字一顿地读是不对的。一字一顿地读是从两字一顿地读那里发展过来的。不知道是谁发明的，也不知道是谁把这种读法用到了古诗文的诵读中。那是外国人读汉诗，而且是刚学汉语A级水平的外国人，话都不会说，才那样读汉诗，我们居然跟他们学，而抛弃我们自己传承了几千年的方式，这不是很荒谬吗？

**那么，自古以来，我们汉语的诗词文赋，是怎样诵读的呢？**

是吟诵的。自古读书皆吟诵。百年以前，就是辛亥革命那年，没有一个中国人会朗诵。所有的中国人都是吟诵的。朗诵是90年前从欧洲传进来的。由此上溯三千年，所有的中国人都是吟诵着读书的。

吟诵不仅仅是诵读方式，它还是创作方式、教育方式、修身方式、养生方式，是汉文化的意义承载方式和传承方式，它是中国式读书法，是一个博大精深的文化系统。

**第一，吟诵是汉诗文的主要创作方式。**

从屈原开始，中国人开始“作诗”，“作诗”的主要方式是“先吟后录”，鲁迅诗云“吟罢低眉无写处”，说得非常清楚。这种方式与今日之上来就写、涂涂改改，或者敲键盘，删除回车，完全不同。创作方式不同，作品的意义呈现方式就不同。“吟”的总体特征是拖长腔，即“歌永言”，吟诵的独特性几乎都来自这一点。因为有的音可以拖长，有的音拖不长，所以长的就更长，短的就愈显得短。同理，高低、缓急、轻重，都被放大了。在生活口语中，语音本身的意义不大，然而一旦拖长，声音的意义就被放大了，它就承载了作品的一部分意义。古代的文人都知道这点，所以创作诗文，是把一部分意义放在声音中的。比如，最简单的，押韵就是主音和长音。单说长音，就是韵字拖的最长，实际上你读古诗，一半左右的时间都在听那个韵！韵决定了诗歌的情绪、格调。“关关雎鸠”的意思，不是关啊关啊叫的雎鸠鸟，而是想让你听“iou”的声音，那是“君子”的心声，是他见到“窈窕淑女”时的最强烈的感觉。请选一种声音，表达你所希望的未来——你会选哪种声音？这么一想，你就明白了。

再比如，《登鹳雀楼》都说是奋发图强的，所以现在都祝人更上一层楼，可是杜甫说“花近高楼伤客心”，辛弃疾说“爱上层楼，为赋新词强说愁”，在古代，登楼是伤心的意思！王粲登楼而悲，这是典故。为什么会理解错？因为读错了。读错就会理解错。这首诗也是押iou韵的，尤韵不会有奋发图强的诗，因为这个韵太软绵绵了。你读诗不拖韵字，当然读不明白了。“白日依山尽”，白日是短音，山是长音，依尽是中音，我们的古诗是分长中短音的，不能乱念！有人说王之涣写错了，应该是红日依山尽，就是因为没弄明白“山”是长音。“白日”才是对的。“黄河入海流”，河、流是长音，入是短音，黄、海是中音，你按长短读一下，马上就会感觉到，那么大的黄河一下子入到海里去了。这诗是人生苦短的意思，具体请见我的讲稿。

吟诵的规则，我总结的叫“一本六法”。一本，就是吟诵的目的，是表达出作品的涵义，尤其是声韵涵义。六法，即依字行腔、依义行调、平长仄短、模进对称、文读语音、腔音唱法。创作的时候也是依此进行，所以一部分意义是用声音来表达的，声音的高低长短轻重缓急，都是有意义的。诵读的时候也就必须依法进行，才能还原声音的意义。阐释诗文，必从吟诵入手。

因此，汉诗文的意义是由音义和字义两部分构成的。一百一十五年以来，我们引进了西方理论解释中国文化，有利也有弊。弊端之一，就是西方理论无法解释西方人不懂的地方，比如汉语的语音。结果，现在大家都学得只从字面上解释汉诗文，抛弃了音义部分，把诗文只当大白话，可惜可叹。

格律是怎么产生的？是吟诵的需要。所有古体诗、近体诗、词、曲的格律，都可以用吟诵解释明白。

几千年来，我们的诗人是用吟诵来创作诗文的。现在不吟诵，只凭格律创作了，就叫写诗，不叫作诗了。写的诗，已经没有吟诵作的诗那样的声韵的意义了，也没有那么多声韵之美了。振兴诗词，还当吟诵。

**第二，吟诵是汉诗文传统的唯一诵读方式。**

用什么方式创作的，就当用什么方式诵读，这似乎是天经地义的吧，不然怎么能读懂涵义呢？读错就会理解错，理解错就会读错。读诗词不管平仄，读古文不管句读，只能是瞎子摸象啊。我们的古诗文，印出来，是一排排的竖列的字，没有标点，但是在每个文人眼中，哪个字长，哪个字短，哪个字高，哪个字低，哪个字急，哪个字缓，哪个字轻，哪个字重，都是清清楚楚的，那是有规定的！不可以乱念！

以中古音为例，近体诗平长仄短，平低仄高，对称来读；古体诗上中下调，模进来读；古文讲究句读，句读即语法，外加入声促而虚字缓。如果能这样来读，古诗文的涵义就一下子读出来了，用不着做过分的讲解。

现代语言学之父索绪尔认为：语音与语义的关系是随意的。现在很多学者对此持不同的看法。至少汉语的音和形都是有道理的。

绝大部分汉字都是象形文字。每个字的字形都是有理据的。所谓形声字，绝大部分的声旁是有意义的，不仅仅表示声，也表示义。

绝大部分汉字的读音，都是有涵义的。声母、韵母、声调，都是有理据的。为什么要读这个音，是有原因的。

汉语，是音、形、义的统一体。研究这三方面的学问就是音韵学、文字学和训诂学。它们是古代“小学”的主体。

《三字经》云：“凡训蒙，须讲究，详训诂，明句读。为学者，必有初，小学终，至四书。”古代的儿童，是先学小学，然后才能去读古文的。不懂小学，怎么读经？不读经，怎么懂唐诗？

现在，汉语字典居然按照英语字母顺序排列！汉语被拆解了。

缺失“小学”的中国教育，没有了根。缺失“小学”的中国文化，没有了骨。所以中国文化轻易地被西学简单化地阐释了。

要民族复兴，必先认识母语、热爱母语！

况且诗文还跟口语不同，有着自己独特的规则，这些规则产生了与口语相异的涵义。

我们的汉诗文，讲究的是言外之意，言外之意也不是虚无缥缈的东西，就是意象、典故、音义、形义而已。只有吟诵，才能把长短、轻重、缓急、高低这些声音的意义展示出来，才能理解诗文的言外之意。

比如，读古文，讲究句读。什么是句读？就是语法、入声、虚字。语法断句，入声读促，虚字读缓。现在大家读《论语》，都读“子、曰、学而时习之、不亦说、乎”，这是很古怪的。这恐怕是RAP，不是诵读。

为什么“子曰诗云”，不是“子云诗曰”？因为，“曰”是直接说的意思，“云”是转述的意思。在现代，两个字的差异也只在韵尾。在古代，两个字的读音是完全一样的，唯一的不同，就是曰短云长。为什么“曰”要短？因为他要说话了，提醒你安静，好好听。“云”是已经在说了，没必要再提醒，所以是长音。所以，“子曰”，“曰”要读短，是强调你要好好听的意思。

学、习、不、亦、悦，都是入声字。不亦，两个入声字，表示反问，不可辩驳。古代没有标点符号，不是因为我们古人笨，是古人不需要。每个人都知道怎么读汉字，还需要标点符号吗？上学开蒙，先学句读，就是先学怎么读，后面一生当然都不需要标点符号。悦，是快乐，所以是快速的短音。

再说虚字。把这句的三个虚字去掉，变成“子曰：学、时习，不亦说？”完全说得通，语法上一点问题也没有。为什么要加三个虚字？难道是随便加的？“而”表示转折和期待，强调学和习是两回事。之，是强调这个，强调学这个习这个，就快乐，那个不能学习，学了也不快乐。孔子是在强调学习的内容，只能是这个！乎，表示欣赏、陶醉。这三个字必须读缓。这样长长短短地读，意思就出来了。不然，你就是在读字，不是在读书。

这一章，竖向比较，就清楚了。“学而时习之”、“人不知而不愠”都有两个入声字，这两句比较顿挫，所以比较郑重。“有朋自远方来”没有入声字，这句就比较舒缓，比较放松。“不亦说乎”、“不亦乐乎”都有三个入声字，快乐的样子毕现。“不亦君子乎”却用两个长音代替一个入声短音，很舒缓，所以这句显得很骄傲。

如此一读，意思全出来了，所以古代的老师就不讲了。不用讲，意思在声音里了。这是诵读。吟咏的话，还有调子，就是有旋律，更优美，意思也更明显了。

所以，自古以来，我们的学校都是吟诵的，并且也只是吟诵的，没有其他的诵读方式。我们去采录吟诵，寻找吟诵传人，很简单，就寻找读过私塾的先生就行，因为凡私塾必吟诵。

吟诵包括有调子的吟咏和没调子的诵读。念不是吟诵，而是口语。一般刚拿到一篇诗文，先是念一遍，那不是诵读。唱也不是诵读，唱是重曲轻词的，与诵读的志在达意本质是相反的。那时候又没有朗诵，所以说，吟诵是汉诗文传统的唯一的诵读方式。

用“吟诵”这个词来指称古代的诵读方式，这是后来的事情了。2009年我们申请成立学会，当时还为叫什么名字而讨论了一番，最后定的“吟诵”这个词。近代以来，用来指称古代诵读方式的词还有吟咏、吟哦、吟叹、咏叹、吟唱、读诵等等很多，而在古代，用来指称诵读方式的词最主要的一个就是“读”。所谓“读”，就是吟诵。“风声雨声读书声”，就是吟诵的声音，只有吟诵的声音曲折变化，自然延宕，才与风声雨声相配。各位今后见到古书中有“读”这个字，请把它翻译成“吟诵”。

所谓“朗读”，就是大声吟诵，所谓“朗诵”，就是大声背诵，即吟诵着背书。为什么现在不是这个意思了？因为1920年代，西方重音语言的诵读方式随着话剧和白话朗诵诗进入中国，他们都是表演的，需要大声才能让最后一排的人听到，所以他们把“朗诵”、“朗读”这两个带“朗”字的词拿走了，——所以我们今天被迫叫“吟诵”。我们本来应该叫“诵读”的，我们本来应该叫“读书”的。“中华经典诵读”就应该是中华经典吟诵，中华经典怎么能朗诵呢？朗诵只能朗诵白话文。汉语古诗文，只能吟诵。有曲调地吟咏，或者没有曲调地诵读。诵读与朗诵还是不一样的。朗诵是不管声韵的，诵读是按照创作时的样子，按照汉语的声韵来读的，所以能读出诗文相对完整的涵义。我希望朗诵界在面对古诗文的时候，能够改为诵读。

**第三、吟诵是古代教育最基本的教学方法。**

现在到处复兴国学，诵读经典，这是莫大的好事。但既如此，就该关心一下古代的教育方式和教学方法吧？几千年来，我们培育出了那么多的人才，他们托起了灿烂的古代文明，那些人才都是怎么教育出来的？古代的老师是怎么上课的？

最基本的教学方法就是吟诵。

吟诵教学法，就是老师带着学生吟诵几遍，外加少量讲解。这种方法，在今天看起来有点匪夷所思，好像老师太不负责任了，其实却是极聪明、极负责、极深刻的教学法。

先说识字，这是童蒙教育最基本的任务之一。吟诵是怎样做到的呢？吟诵就是把每个字的声母、韵母、声调都发的很准确，而且拖长，让孩子听得很清楚，并且互相组合，编成了一首歌。吟诵是绝不倒字的，所以它是用于正音识字的。古代的时候，《千字文》就是一首歌，唱一遍，十几分钟。每个字的字音都是准确的。当然，那是古代的文读系统的读音。今天，我们可以改成普通话的文读读音。

有了吟诵这个工具，古代的识字教学就变得很容易。一个古代的儿童，一般是三四岁开蒙，六七岁进学馆，在六七岁进学馆的时候，他的识字量一般在三四千字左右。也就是他已经具备了自由阅读的能力。他可以看任何他想看的书，所以他自小就亲近文化，热爱学习。我们现在的教育，到小学毕业12岁了，按规定识字量才1700，还不能自由阅读。孩子对文化的亲近感、学习的能力都会差很多。

为什么造成现在的情况？因为我们用的是西方教育体系。西方教育有它的优点，但不是什么都适合中国。用西方方法教汉语文，尤其是不适宜的。西方是重音语音，文字是拼音文字，如果不会拼，就等于没学会这个字。而我们的汉字是图画，孩子就当时图画认的，会发音，懂意义，就是第一步了。写字是后来的事，一般都是六七岁以后才开始的，而且要用粗笔写大字，适合儿童。现在是一上来就用细笔写小字，不写会就不教新生字，实在让人心痛啊。

有人说儿童过早识字是拔苗助长，我觉得那是西方人的经验。西方的文字逻辑性强，识字多用理性，所以不该过早识字。汉字是图画文字，识字多用感性，不在儿童期识字，才是违背天性呢。

吟诵的功能不止于此。看起来是老师简简单单吟诵了几遍，课就结束了，实际上，老师是把他对这篇诗文的理解，化成了声音的长短、轻重、高低、缓急，浓缩在一首歌里，教给了孩子。孩子什么也不懂，就是爱唱歌，于是就记下来。等到慢慢长大，每次读这篇诗文，都是这样的，他就会慢慢体会其中的涵义——为什么这个字长，那个字短？原来是那个意思啊！

我们现在的国学教育，经常说小时多背，长大理解。趁着小时候记忆力好，多背，长大了理解力好，再理解。这种说法是不错的，我也赞成，但是不完整。小时候背过，长大了不一定理解的。古代是在小时候背诵的时候，就埋下了理解的种子。埋的方法，就是吟诵。

我们采录过的很多老先生，是既上过私塾又上过新学堂的。他们都说，新学堂的老师教的东西，写的满黑板的字，他们全忘了。我相信他们，因为我也忘了。但是，他们说，私塾先生的吟诵永远记得。不但记得调子，而且连先生的神态表情动作手势都记得。如果记不得，我如何做采录？仅这一点，就说明我们的传统教育也有自己的优势。唱更容易记得，而且这种唱是含有丰富的信息的。它就像是一套编码，在孩子不懂的时候当成歌一股脑儿教给他，等他有了理解能力，再慢慢自己解开。

事情还没有完。我们现在的背诵量，可能连古人的万分之一都不及，就这么点背诵，还背得很痛苦，为什么呢？因为我们是死记硬背的。在古代，一个儿童在老师教完以后，回到自己的座位上，也会开始背诵。那种背诵，是想唱得比老师好听，比老师舒服，所以在琢磨的。那是自觉的背诵，而且还是审美的、快乐的，当然记得快、记得牢啦。吟诵的过程就是理解的过程，反复吟诵，直至满意，就是在反复琢磨，情通作者，直到自己觉得彻底理解了为止。背诵和理解、审美、创造、快乐、想象一起进行，是一个自觉的行为，所以古人的背诵量如此之大，而又如此之好。

吟诵是一对一教学模式的产物。我们的教育历来都是一对一的，这可能是中国教育的灵魂。从孔子开始就是这样。现在没有一个学校尝试一对一教学，令人长叹啊。西方教育标榜个性，但是使用教材、一对众教学，这些都是反个性的啊。我们的教育历来因材施教。老师教十个学生，十个学生的吟诵都不一样。这才是吟诵教学。吟诵是鼓励差异、鼓励创造、鼓励想象、鼓励个性的。吟诵的规则只规定了长的必须长，短的必须短，但是长多长，短多短就是个人的事情了。老师知道什么是对，什么是错，但绝对不会说：我唱两拍，你怎么唱三拍啊？你说，我们古代的教育，到底是压抑个性的，还是解放个性的？

**第四、吟诵是古代基本的学习方法。**

刚才说的教学的教的一方面，现在说学的一方面。吟诵也是学习的方法。刚才已经说过了一些。现在说说学习的态度。

中国传统的学习态度，是读进去，再跳出来。先读进去，最重要。什么叫读进去？就是化身作者，融入诗文，体会作者的感情。你读李白的诗，你就是李白，你读苏轼的词，你就是苏轼。

朱熹的《读论语孟子法》说：“程子曰：‘学者须将论语中诸弟子问处便作自己问，圣人答处便作今日耳闻，自然有得。”这是把自己放在孔门弟子的位置上读书。然而，古代教育的指挥棒是科举考试，宋以后，科举主考八股文。八股文是王安石创制的，名曰“制义文”。制，是皇帝出题的意思，义，是经义。王安石说“经术正所以经世务”，八股文的创制，正是为了改变原来文人“困于无补之学”的情况。读书的目的是为了掌握经世之术，非为背诵而背诵也，非为当官而背诵也，非为好工作而背诵也，非为成功而背诵也。怎样让读书有用？需要读懂书中的意思。以孔门弟子的心态，如何能读懂论语？看看王安石写的八股文，看看后世名家状元的八股文，都是怎么写的？都是化身孔子，“代圣贤立言”。八股文的格式是两句破题、三句承题，然后是起讲，起讲一般开头是“若曰”，谁若曰？孔子啊。此次往下，都是模拟孔子说话。你读不懂孔子的心态、心情、情绪，怎么算读懂了论语？八股文最讲究的就是口气，要揣摩圣人的口气，这就叫“读进去”。

怎么才能读进去？作者是吟诵着创作的，你也得吟诵着读。这样才能把作者的感觉读出来，仿佛化身为作者，能体会到作者的心跳、心痛，每一个细小的波动。我们的古诗文，哪怕是一首五绝，也是起伏跌宕的。不吟诵，如何得知？

“读进去”的目的是跳出来，不读进去，跳什么出来？读进去的时候，实际上是融入了自己的理解的，怎么可能真的是作者的感受呢？那是作者和读者的感受的融合，阐释学叫做“视界融合”。所以看看王安石的八股文，哪一篇不是他自己的见解？这才叫读书，这才叫学习的态度。

吟诵，可以养成这样的学习态度，所以叫中国式读书法。

**第五、吟诵是儒家的修身方法之一。**

广义的吟诵，可能是世界各民族都有的，狭义的吟诵，专指中国的读书方式。从语言上说，是汉语为主的，但是日语、朝鲜语、越南语、白语、纳西语、壮语、蒙古语等等，也都有从汉语这里传过去的吟诵。所以我们叫中国式读书法。中华吟诵，也就是中华民族对汉诗文的传统诵读方式。从思想体系来说，吟诵主要是儒家传承下来的，在儒家的教育场所——学校（私塾、官学、家馆等）口传心授、代代相传、流传至今的。要了解吟诵，必须了解儒家。

儒家是以修身为人生最终目的的，做什么都是为了修身。学习是为了修身，当官也是为了修身，经商是为了修身，隐居也是为了修身。琴棋书画、诗词文赋，都是为了修身。必须明确这一点，才能理解吟诵的功能。

《大学》说“壹是皆以修身为本”，孔子说“弟子入则孝，出则悌，谨而信，泛爱众而亲仁，行有余力，则以学文。”教育的目的首先是把孩子教成一个好人，一个君子，一个健康和幸福的人。学文的目的也是为了修身。

修身不是一句空话，而是有方法、有次第的。吟诵就是儒家的修身方法之一。吟诵怎样达到修身的目的呢？主要有两个途径，即：诗教和乐教。

子曰：兴于诗、立于礼、成于乐。这就是儒家的三教，是孔子的教育顺序。先把《诗经》教给孩子。《诗经》上下三百年，纵横六个省，作者从国王到仆役，男女老幼、各色人等，场合从祭祀到结婚、从农耕到战争，——《诗经》就是人生百态、社会百态！先要用诗歌和故事，告诉孩子社会的真相，他未来可能碰到的事情，他周围人的所思所想，所以孔子说《诗经》“思无邪”，即真实。你要告诉孩子世界的真相，能用作秀的诗歌吗？好了，现在孩子们明白了，原来人生是这样的，世界是这样的，那怎么办啊，怎么对付啊？孔子说，很简单啊，跟我学礼啊。孔子的“礼”不是周公的“礼”，它是比较强调内在的“仁”的。所以孔子说“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”又说“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”有了“仁”，就什么都不怕，行于天地之间，只有成与败，悲与喜，但不会有错。但是，修行的时候，会比较枯燥，怎么办呢？给你乐，所谓寓教于乐，在乐中坚志向、体大道，快乐学习，于是“成”了。

先说乐教。乐≠music。后者是思考、抒情和行动。前者相反。音乐的乐，即快乐的乐，这是一个字，一回事。乐不使人发愤而起，而是和谐而安。乐是修成彼岸的快乐，是纯粹人性的幸福，拿到当下来体会，让人珍爱生命、善待他人。音乐是一种教育，往往还是自我教育，是为乐教。

现在我们所谓的中国音乐，往往是指民间俗乐，像民歌、戏曲、说唱等等。俗乐自有俗乐的价值，但是一个民族的文化是由上层文化代表的。我们叫雅乐。狭义的雅乐是祭祀音乐，广义的雅乐即文人音乐，是非常丰富的，有琴歌、唱曲、乐舞等等，而核心是吟诵。这个巨大的音乐宝库，今天已经所剩无几了。被我们当垃圾扔了。

孔子时代，礼崩乐坏。孔子一生的梦想就是恢复礼乐文化，他成功了。怎么成功的？他把礼乐文化转型了。其中的乐，变成了个体化的吟诵。一个人就可以完成。吟诵承担了后世“乐“的功能。

以前，每个文人都懂音律。从小就吟诵，培养乐感。琴棋书画，琴排第一，文人不会琴，怎么出去见人啊？怎么跟人交往啊？所以每个文人又通音律。当然，随着教育的普及，也有很多下层文人音乐修养差一些，但是正宗的文人，是都要懂音律的。

以前，每个文人都是作曲家。为什么西方历史上有那么多作曲家？我们的历史上却一个都没有？因为在中国，人人都是作曲家。旋律不是个什么事儿，俯拾即是。每个文人都会自己作诗，口占一绝，像今天编短信一样容易。每个文人都有自己的吟诵调。自己作词、自己作曲、自己唱、自己听。人人都是音乐家，人人都唱自己的歌。

现在呢？我们这个世界上最庞大的民族，这个拥有音乐感最强的语言的民族，这个拥有最悠久的音乐传统的民族，不会唱歌，已经一百年了！中国人，不但不会唱中国歌，而且根本就不会唱歌。唱卡拉OK叫唱歌吗？别人作的曲，别人作的词，别人编的伴奏，还给你出字幕，这叫什么唱歌？唱歌是唱自己的歌！以前人人都会的，现在人人都不会了。

所以，吟诵吧！吟诵可以让中国的孩子重新学会中国式作曲法，很简单的，还会中国式的作诗法，很简单的，让人人唱自己的歌，让我们重新回到人人都是音乐家的世界，让我们重新做回“文明古国”。中国的流行音乐也会焕然一新的。

再说诗教。诗本指《诗经》。《诗经》是教材，前面已经说过。《诗经》一出，诗的时代就结束了。孔子是不作诗的，孟子也是不作诗的，儒家本是不作诗的。那时只有“歌”。“诗”是用来读的，不是用来作的。《诗经》的诗也不是作出来的，而是自然生发出来的。是谁第一个“作”诗？是屈原。他不是中原人物，但他也不说他作的是“诗”，而是叫“辞”。“辞”是作的，不是自然生发的，于是中国有了第一个诗人。汉后逐渐才又号称为“诗”的。后来诗人们都师法屈原，于是先吟后录，于是有了作诗。所以作诗不是孔子的教诲，是后世儒家所接受的一种修身方法。作诗怎样修身呢？

一个普通的中国文人，如果能活过六十岁，他一生作诗的总量当在十万首以上。但是我们熟悉的个人文集，一般存诗都不过千首，也就是不足百分之一。其余的诗都到哪里去了？大部分飘散在空气中。先吟后录，他吟了没有录！好的才录下来，录下来的，叫做“稿”。文人生前，要自己把“稿”编辑一遍，可以流传的为“集”，集者，辑也。其余的“稿”会被毁掉。所以黛玉焚稿，非为宝玉负心，乃知命不久也。文人的诗，虽然也有唱和酬答，但是大部分是只有自己知道的，是作给自己的。这与今天创作就是为了发表，不发表就没有意义的观念是完全不同的。

作给自己又有什么意义呢？今天的人看起来好像很奇怪。让我们换个角度。古代流传下来的诗浩如烟海，作者有好人也有坏蛋。比如严嵩也作诗，和珅也作诗。严嵩和珅的诗是什么内容？也不过是伤春悲秋、人生苦短、咏物怀古、怀才不遇等等。汉诗的主题就那么几个。当你真去作一首诗，就会发现主题是有限的，意象是统一的，格式是固定的，词语是熟悉的，是你在作诗吗？明明是诗在作你！不合乎规范的情感，是不能出现在诗中的，所谓“诗庄词媚”，即此意也。那么这种看起来有可能不太真实的创作，又有什么意义呢？这也是中国古诗一直为西方理论所诟病的地方：缺乏个性、不够真实、不够自由，等等。然而，这就是中国的汉诗。

就拿伤春来说，伤春必是联系人生苦短。“春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少”，他连花瓣落到地上，都觉得可惜，他会害人吗？汉诗的这些主题，都是珍爱生命、善待他人的，是人生的积极情感。读《论语》固然好，但是教育不能只依靠理性灌输，还需要感性的体悟。每天作十首诗，就等于是读十章《论语》，且又切己，且又审美，且又有创造性，何乐而不为呢？这就是诗教。诗教就是作诗、读诗，以此来自我教育，所以诗歌须“温柔敦厚”，德育教材当然要温柔敦厚了。所以，好的诗，是随心所欲而不逾矩的，是温柔敦厚而真实坦诚的，这个榜样，就是杜甫，所以他是诗圣。

怎样作诗？吟诵啊。怎样读诗？吟诵啊。所以，吟诵是诗教的方法，而诗教是修身的方法。今天很多人读诗，很多人背诗，还有的背《声律启蒙》，但是不亲自作诗，这是舍本逐末。诗教是要作诗才行的。今天可以作古诗，也可以作新诗，但都要做才行。作诗又分西方作法和中国作法，西方作法当然可以，但不要忘了我们是中国人，不要忘了我们的作法——吟诵和诗教。

**第六、吟诵是中国思维和精神的重要承载方式**

汉文化是如何传承的？首先是口头传承的。以前我们太忽略口头文化，其实在庞大的典籍背后，都是口头文化在支撑。通过以上的说明，大家应该了解了吟诵在汉文化传承方面的功用。

汉文化的内容通过什么来记录和传达？首先是口头的。吟诵是汉文化的首要承载方式。在这里不展开说这些了，只重点说一下吟诵对中国思维和精神的意义。

语言是世界观的本体，有什么样的语言，就有什么样的世界观。人类是通过语言来理解世界的。这是现代哲学基本上都承认的道理。

汉语是旋律型声调语言，是孤立语，这就是汉语在世界语言中的位置。这一点对中国人的世界观有很大的影响。欧洲是重音语言，所以诗歌和音乐也都是押重音的。轻音和重音是绝对对立的，非轻即重，他们的诗歌和音乐也体现出了同样的特点。所以他们的思维是逻辑的，逻辑的起点是“A不是非A”，A不是B，B也不是A。世界是分离组合的，永远有一个固定的规则。科学由此而来。中国的最高观念叫“道”，道是永远在变的，所以说出来就是错。A可以是B，B也可能是A。世界是整体的，没有固定的规则。所以西方人崇尚刚强，中国人崇尚柔弱，因为柔弱胜刚强。中国人像水，是圆润的、连绵不断的、柔韧的、不固执的。太极拳、书法、古琴、茶道、吟诵，都是相通的，水一般的风格。教育为什么是一对一的？因为中国人相信没有两个一样的学生，没有一成不变的真理。所以因材施教、因人而异，这才是教育的高境界。所有这些，都与汉语的特点有关，因为汉语说起来，就是婉转的、连绵不断的、圆润的、柔韧的，因为汉语是旋律型声调语言。吟诵是拖长腔的，尤其放大了这种语感，所以文人尤其像水、如玉。吟诵是用来训练汉语语感的！

现在我们很多地方都在诵读经典，听到孩子们像机关枪一样地背“大学之道在明明德在亲民在止于至善……”，他能止于至善吗？这是在读汉语吗？这明明是英语嘛，是RAP，是hiphop！这种节奏形成习惯，就再也体会不到经典中的跌宕起伏、婉转迂回，体会不到圣人之意的深微奥妙、精切细致，读经之功、背诗之意大打折扣了。而且这个孩子，将形成非此即彼的世界观，形成刚硬的性格，而他的环境、他的根基又决定了他成不了西方人，他岂不是要矛盾一生？

汉语已经走在欧化的道路上了！听听大街上的汉语吧，内容还有多少高雅？语调还有多少温柔？我们还能不能回到文明古国？

所以，吟诵吧，也许这是一条路，也许这是唯一的路。

为什么要吟诵？因为它是对的！汉语古诗文只能吟诵！您总不能教孩子错的东西吧？

况且它很优美，很好听。

况且它很容易学，它是我们的本能。我们现在教吟诵，速成班的话就是三天。

况且它还能养成君子之风。

况且它的内容还是中华经典。

况且它还健身养生。

况且它也有助于应试。

**二、吟诵的现状**

**（一）传统吟诵（私塾吟诵）现状：**

全国各地都有会传统吟诵的人士，他们的年龄基本上都在80岁以上，部分是90多岁到100多岁。平均每个市（包括各郊区县）有1－10名左右，北京有百名左右，也有的市已经没有会吟诵的人了。这些先生中很多人也只会部分文体的吟诵，少数学养深厚、书香世传的先生吟诵的文体比较全面。吟诵人比较多、吟诵保留尚比较系统的地区有江苏常州、福建漳州、广东广州、湖南长沙、河北河间、北京等地。

很多尚在世的老一辈的著名学者都会吟诵，如周有光、季羡林、霍松林、冯其庸、叶嘉莹、吴小如等等。

由于以前的私塾有义务教育的特征，某些地区也有年纪很大的农民或者家庭妇女会吟诵，如北京昌平、河北河间、江苏镇江等，但是他们的吟诵多为初级。这种情况很可能在全国各地都有。

除了汉族，某些与汉族接触密切、参加过科举考试的少数民族也有汉语吟诵，如壮族、白族、布依族、纳西族、朝鲜族、回族、满族、蒙古族等。

全国各地的吟诵调都不一样，每个人的吟诵调也有差异。但是都遵循着一些普遍的规律。

20世纪以来，陆续有一些吟诵的录音录像，散在某些机构和一些个人的手中。这批录音十分珍贵，其中不乏历史名人和文化名人，而且音质正在损坏之中，也亟需转录保存。

总的来说，五至十年之后，传统吟诵将基本消失。能否在这段时间内把传统吟诵系统地保留下来，对今后吟诵的发展至关重要。

**（二）传统吟诵的历史**

魏晋以前有歌有诵，是否有吟尚不明。魏晋以后有歌有吟有诵。凡诗文皆可吟诵，凡文人皆会吟诵，唱和酬答，教育学习，皆用吟诵。明清两朝，吟诵尤为发达，更为学习诗词文赋和八股文的方法。顾宪成谓：风声雨声读书声，声声入耳，此即吟诵之声。清中叶，桐城派创古文吟诵法，倡导“因声求气”，流传至今。曾国藩谓：君子有三乐，读书声出金石，飘飘意远，一乐也。曾国藩是桐城传人。

古代的吟诵主要通过教育系统（私塾和公学，前者为主）传承。

1905年清朝废除科举。私塾面临困境，吟诵首次受到打击。民国建立以后，新学堂更盛。私塾进一步消亡。但是在农村，由于新学堂的师资匮乏，私塾还有存在的空间，新学堂也有私塾吟诵的成分。在城市，私塾公学已经很罕见，只有一些书香门第仍以家馆或家学的方式继续私塾式教育。新学堂基本不再吟诵。

1920年唐文治办无锡国专，大力提倡吟诵。“唐调”大行于江南，散布至今，成为最大最完整的一个吟诵调。“唐调”也是桐城派吟诵调的一支。

20年代西方话剧大为传播。西方的朗诵全面引进中国，学校普遍以两字一顿法念书，教育界热烈讨论如何诵读的问题。抗日战争时私塾再遭灭顶，同时朗诵诗盛行。抗日战争结束后，汉语朗诵基本定型，其形态始终留有抗日朗诵诗的痕迹。建国以后吟诵不再进入课堂。朗诵遂一统天下。

**（三）对吟诵的研究与呼吁**

1920年赵元任首次研究吟诵，写成论文，1922年录制常州吟诵唱片。1934年、1948年唐文治两次录制“唐调”唱片。

20年代至40年代，很多著名学者撰文、写书，呼吁传承吟诵文化。其中通晓西方文化的学者尤甚。

1946年，刚刚收复台湾，台湾教育当局面临如何在台湾推行国语的难题，遂组团北上取经。北大中文系应命召开专门研讨会，由魏建功主持，二十多位著名学者与会，一致指出吟诵乃不二法门。台湾后来果然执行了这项政策。60年后，台湾吟诵盛行，而大陆反零落迟暮，岂不可叹！

建国以后，朱自清、叶圣陶、俞平伯、朱光潜等很多著名学者仍然在不停撰文呼吁恢复吟诵，至“文革”始息。80年代学术复苏，学者聚会常有吟诵，亦有演出、研究，许多领导和学者提倡吟诵，但未能推广。

80年代起，陈炳铮、劳在鸣等人专力做新吟诵。

80年代后期90年代初，华钟彦、王恩保、秦德祥、李西安等人专力搜集吟诵、进行研究。1995年，茆家培主编《中国古诗词吟诵曲选》出版。1997年，陈少松著《古诗词文吟诵研究》出版，并附吟诵光盘。此后陆续有零星论文、调研报告等。

2008年，常州吟诵列入国家级非物质文化遗产名录。2009年3月，常州吟诵的传人确定，共9人。

2008年，首都师范大学中国诗歌研究中心主办了吟诵学术研讨会。

**（四）海外吟诵现状**

日本吟诗社众多，社员据说有数百万。其吟诵的内容有日诗有汉诗。汉诗吟诵有吟诵谱传世。上世纪经常来我国交流。现在也有来访问的，但是少了。日本吟诗社存在人员老化问题。韩国、朝鲜（其实包括我国的朝鲜族）也有汉诗文吟诵传统。高丽、李朝时盛极一时。但是传承的情况远不如日本，有似于大陆，目前也已经亟需抢救（但是韩国政府和学界尚没有意识到这个问题）。日韩两国的汉诗文吟诵都用本国语转读音。其节奏音律，与中国吟诵虽各自传承千年，而仍有协和之处。由于其音多为中古借音，而音乐却是重音语言的特点，所以很有研究价值。越南也有汉诗文吟诵，传统悠久，自成体系，但现在的传承情况尚不明。

台湾吟诵之风盛行，吟诵自幼儿园开始进入教育体系。大学普遍有此课程。可以说台湾每个人都多少会点吟诵，大学生水平更好，古典文化学者则更是谙熟此道。台湾吟诵分几个大派，有闽语、粤语吟诵，也有河洛音吟诵。

马来西亚等东南亚国家华人吟诵之风尚在，多为闽语系统。

欧美国家华人吟诵传统未绝，而且向当地传播。有一些外国人学习吟诵。

中国的诗文是唱的，这是西方人早就普遍知道而且羡慕的事情，是西方人眼中中国文化的魅力之一。但是现在很多外国人来到大陆反而听不到吟诵的歌声了。

**（五）吟诵传承的现状**

大陆的吟诵几乎没有传承。由于社会环境的问题，最后一代学会了吟诵的先生，普遍没有把吟诵传给他们的学生和儿女。

但是，吟诵传统也不绝如缕，在很多地方也有个别人士因为喜欢或者理解吟诵的价值，而自发地学习、搜集、研究吟诵。

21世纪以来，老一代学者对吟诵的呼吁和研究逐渐稀少，但是越来越多的人却开始对吟诵感兴趣，吟诵活动逐渐开展起来。

在大学方面，陈少松在南京师范大学开设选修课，已经有十几年，影响很大。2007年，北京师范大学、徐州师范学院、淮阴师范学院、台湾辅仁大学联合成立吟诵诗社。叶嘉莹在南开大学常年传授吟诵。2007年，徐健顺在中央民族大学成立吟诵诗社，次年成立“首都高校吟诵传承研究联谊会”。 广州分春馆门人一直在中山大学传授粤语吟诵。

在社会上，安徽马鞍山每年都有吟诵活动。大陆图书馆馆长张本义让图书馆系统的人员都学习吟诵，并组织演出交流。中华诗词学会曾成立吟诵委员会，由周笃文任主任，戴学忱任副主任，在各地推广吟诵。文怀沙倡导“东方吟诵学”，在媒体上大力宣传吟诵。常州、漳州、泉州、武汉等地，仍有吟诵雅集。

在中小学教育方面，语文界很早就开始吟诵教学的探索了。广州的陈琴创“素读经典”教学法，现已经推广到全国。上海的《小学语文》最早组织“中华经典诗文诵读”活动，目前已经发展了全国的数百所示范学校。北京的冯哲推行“四海诵读”工程多年，出版读物等，影响很大。上海的戴建荣实行吟诵朗诵法，也已经在全国推广。上海的彭世强进行吟诵教学，效果显著，被评为特级教师，也在十几个省传授过经验。厦门的陈水龙也把闽南语吟诵引进教学，坚持了十多年，等等。目前正在兴起的“国学热”、“经典诵读热”和“私塾复兴”等现象，给吟诵的传承提供了很好的环境。在最近开展的“中华经典诵读”活动中，有更多的地方引进了吟诵的形式。这些都说明吟诵是受到社会各界的欢迎的，只是这些吟诵大部分还不规范，也缺乏传承，这些都需要我们共同努力。

# 徐建顺《吟诵入门》（中）

三、吟诵的方法

上文说，吟诵是一种方法，不是腔调。各地的吟诵调是不一样的，每个人的吟诵调都是不一样的，同一个人吟两遍，还是不一样的。当然，关系越近的吟诵，其腔调就越接近。这和语言是一样的。在研究吟诵的时候，如果要打比喻，要说吟诵像什么的时候，千万不能用“唱”来打比喻，因为“吟”跟“唱”虽然表面相似，实际往往是相反的。要用说话来打比喻。吟诵最接近说话。说话的腔调，各地不一样，每个人都不一样，一个人说两遍，也不一样，为什么呢？因为想表达的意思发生变化了。这和吟诵的道理是一样的。吟诵就是为了表达意思，不是欣赏曲调。

但是全国各地人的说话，也是有统一的规则的，这就是语法。语法之统一，不是百分之百的，有人说病句，有的地方有自己的习惯，这些都跟吟诵一样。全国的吟诵，甚至整个汉文化圈对汉诗文的吟诵，都有统一的规则，但是这些规则也不是百分之百的，有的地方的吟诵有自己独特的习惯。吟诵也分三六九等，有好的吟诵，也有不好的吟诵。不好的吟诵，往往就没有遵循吟诵的规则。所以我们今天采录到的吟诵，有好的有不好的。我们只有在做了大量比较之后，才能做出判断。

吟诵的方法，是有规则的。之所以叫“规则”而不叫“规律”，是因为这些规则是被各地吟诵所共同遵守的，是吟诵者有意识地遵循的。虽然大多数没有理性的总结，但是吟诵时不这样遵循，吟诵者就会立刻感觉到不对。另外，现在我们发展普通话吟诵，传承传统吟诵，也需要树立规则，这些规则，就是传统的那些规则。

我总结的吟诵方法的规则，叫做“一本九法”。

一本：声韵涵义。吟诵之本，即吟诵的目的、归宿，是把诗文的涵义真实完整深刻地传达出来。吟诵的时候，尤其要运用声韵手段，传达声韵涵义。

九法：入短韵长、虚实重长、依字行腔、依义行调、平长仄短、平低仄高、模进对称、文读语音、腔音唱法。这是吟诵的九个方法。

下面分别论述。

    1、入短韵长。

这是所有的汉诗文的所有的声音形式都遵守的规则：入声读短、韵字读长。

入声实际上原来是读促、读塞的，因为有塞音尾。当然也读短。现在想在普通话中恢复是不可能了。而短是最重要的特征，普通话可以做到，所以我只强调短。而且，一旦短，你想刹住读音，就自然要紧喉加上塞尾，自己就加上了，不用教。

入声之短是有意义的。因为当初哪些字是入声字，也是有规则的。入声是感情最激烈的一类，有急促、快速、决绝、痛苦等意。在诗文中，当别的音都拖长的时候，它拖不长，只能还是短，所以对比更加突出，它的语音的涵义也就更加突出了。

韵字之长（不包括入声韵），也是统一的。不长不叫韵。韵字拖长也是有意义的。而且，押韵是汉诗最重要的事。

关于入短韵长的论述，请详见《声音的意义》。

    2、虚实重长。

这是文赋的读法。字分实、虚、入，音分短、重、长。我们的汉诗文，历来就是长长短短、高高低低、轻轻重重、快快慢慢的，而且一般是长中短、上中下这样三分的。现在我们的朗读，都给读没了。

入声字读短。

实字和虚字，各分平、重、长三种读法。

平读，就是平常地读。

重读，就是用力地读。实字的逻辑重音、语法重音要重读。虚字的副词一般要重读。

长读，就是比重读还重读。实字的特别重音的字，尾字重读字等等，会长读。虚字一般语气词、代词、连词会长读。

组合到一起，读一篇文章，像打一套拳，长长短短、高高低低、轻轻重重、快快慢慢，中有气韵流动，如游龙灵动，而又连绵不绝。这就是因声求气。所谓文以气为主，只有这样吟诵才能体会到。

关于虚实重长，请详见《声音的意义》。

    3、平长仄短。

这是吟诵时音长方面的规则，而且仅限于吟诵格律诗文。

吟诵的时候，音长分长、中、短三种：

诗文的句子中的第二、四、六等偶位字，如果是平声字，则是长音。句尾的韵字，是长音。

入声字一律读短音。

其余的字是中音。

比如：

朝—辞——白帝—彩—云——间——

千—里—江—陵——一日还——

两—岸—猿—声——啼—不住—

轻—舟——已—过—万—重——山——

其中白、一、日、不为入声字，读短音。间、还、山为韵字，读长音。辞、云、陵、声、舟、重为偶位字的平声字，读长音。其他的字，读中音。

偶位字的平声字读长音，会形成二——四、六——四、六——二不断重复的规律，这就是格律。

现在的朗诵，一律是上四下三，这真是小瞧了汉语诗歌。汉诗是有格律之则，有声韵之美的。

下面再做几点补充说明：

    （1）入声字的短音，一般要顿挫一下，也就是空一下再读下一个字，但有时也可以直接接上后面的字，只要读短就行。

    （2）格律诗的韵脚一定是平声字，自然拖长。词、曲有时押的是仄声韵，韵字也可以拖长，如果是入声韵，可以顿挫一下再拖长，但是也有很多人对入声韵是顿住，不拖长的。我比较倾向于入声韵不拖长。

    （3）不是偶位字的平声字，与仄声字一样不拖长。有人以为凡平声都长，那是不对的，平长仄短是吟诵的规律，不是说话的规律。吟咏是有节奏单位的，两个字一个单位，所以只要偶位的平声字拖长。

    （4）长短是相对而言的，有时有的仄声字比某些平声字长，但是那个仄声字后面的平声字比它长就行了。

    （5）平长仄短的规则不是百分之百地有效的，只是在绝大多数情况下有效。有时吟诵者会根据文意情绪做一点微调，比如有的该长的字并没有那么长，该短的字却比较长等，但是这种情况必须是个别的，如果成规模地破坏平长仄短的规则，就不能再视为是吟诵了。

    （6）平长仄短规则仅限于格律诗文。

    平长仄短的规则有很多前辈先生都曾论述过。但是，大多数人所面对的材料比较单一，得出的结论缺乏普适性。当个别先生得到比较丰富的吟诵资料时，就会发现有不遵守平长仄短规则的情况，比如华钟彦先生曾经总结有“两字一顿法”。那么，平长仄短是普遍遵守的规则吗？

    在我们搜集和采录的资料中，也有个别的近体诗词的吟诵不遵循平长仄短原则的情况。在我们所采录的200余位先生中，不遵守平长仄短规则的不足十分之一。其中一些吟诵的先生已经过世，无法取证了。在可取证的先生中，我们基本做了采访，其中又分两种情况。一种是先生自己说应该平长仄短的，只是他在吟诵的时候不太注意，或者故意破坏。为什么破坏呢？说是为了适应现代社会。这说明这个规则在他那里本是存在的。一种是不知道有这么个规则的。这个规则一般都是老师教学生吟诵的时候传授的，不知道这个规则的情况，在我们的采录经验中，基本上都是属于吟诵的学习时间不长或者没有正式学习过吟诵的情况。除了这点个别的情况，从南方到北方，汉语的七大方言区的吟诵都遵守着平长仄短的原则，甚至华钟彦先生说，日本的汉诗吟诵也遵守这个规则。日本的吟诵流派众多，这件事尚待证明。但是在汉语吟诵中，平长仄短是一条共同的规则，这一点看来是不会错的。

    下面的问题就是，为什么会有这么一条规则呢？

在现代汉语中，如果按阴平、阳平为平声，上声、去声为仄声来看，口语中是不存在平长仄短的现象的。那么在中古汉语的口语中，存在平长仄短的情况吗？对于这一点，前人的研究没有得出一致的结论。入声是短的，这一点大家都公认。平声是长的，这一点大家也公认。问题在于上声和去声是不是比平声短。现在找不到任何材料证明上声、去声比平声短。在语流中，更是变化万端。而入声的短音，是无论语流如何都存在的，所以，应该说，中古时期汉语的音长情况，也是入声短，其他三声大致差不多。

如此，按照口语的情况，吟诵的规则应该是平上去长，入声短，为什么现在是平长仄短呢？为什么要把上、去、入合起来叫仄声呢？

因为吟诵。中古汉语的平声，无论是阴平还是阳平，调型都是平的，而上、去、入都是不平的，有变化的。吟，即拉长声音的意思。平声可以拉的无限长，仄声就拉不长。入声本身就是短音。上声和去声，一个升，一个降。人的声域有限，不能无限升降，又不能升降一下再拖长，因为任何声调，只要拖长，前面的升降的感觉会趋于消失，听起来都是平声。

所以，只有在拖长声音的时候，平声字才和其他三声字有了根本性的区别，四声因而分为平仄。“仄”者，倾也，斜也，就是不平的意思。平仄之分，是按照平不平，能否拖长来区分的。这是出于吟诵的需要。

现在也可以解释为什么近体诗要押平声韵。因为只有平声字可以拖长。为什么词、曲又可以押仄声韵？因为词、曲本是唱的，唱的时候是可以倒字的，一般只要开始把字调唱出来就行了，后面可以任意拖长变化。而吟诵不同。唱的目的在曲，吟的目的在词，吟诵是要严格依字行腔的。如此一来，只能押平声韵。

那么古体诗又为什么可以押仄声韵？这个问题就更有意思了。南朝以前，都是古体诗。为什么到了南朝出现了新体诗，追求格律声韵？而关于吟咏的记载，也是从魏晋南北朝开始大量涌现的。那个时候，一定有什么东西变化了。是什么呢？从逻辑上来说，只有两种可能：要么语言的声调变化了，要么诵读方式变化了。

如果是诵读方式变化了，即：上古时汉语诗歌的诵读是不拖长声音的，到魏晋南北朝时，变成拖长声音的了。这种新的诵读方式，需要四声进行平仄之分，需要诗歌只押平声韵。这个逻辑上讲的通，但似乎与上古时期的文献记载相矛盾。《尚书》“歌永言”、《毛诗》“长言之”等都说明上古人的诵读也是拖长声音的。那么，答案就只剩了一个：汉语的声调变了。

上古音的声调，是学术界争议的一个焦点。现在大致有两派：一派认为上古亦有平上去入四声，一派认为上古无声调，确切说是有平声、有入声（有辅音韵尾），元音有长短音，但没有升降声调。

两派都是从语言学、音韵学的角度研究的。但如果把音乐方面的材料也考虑进去，也许会有第三个答案。

《尚书·帝典》：

帝曰：“夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”

夔曰：“於！予击石拊石，百兽率舞。”

这是上古时期制乐的情况。汉语的歌唱，是怎么创造的，有什么规律呢？“诗言志”，在此不论了。什么叫“歌永言”？现在有人解释说“永”通“咏”，并把“咏”说成是歌唱的意思，如周秉钧《白话尚书》解释“永，通咏”，翻译为“歌是唱出来的语言”，这句话就成了一句废话。这是没有弄清古今词义之变。

永，长的意思。《尚书·高宗彤日》：“降年有永有不永”，《诗经·周南·汉广》：“江之永矣”，《诗经·大雅·既醉》：“君子万年，永锡祚胤”，这里的“永”都是“长”的意思。《释文》说“永，徐音咏，又如字。”在对《尚书》的注释中，孔安国、孔颖达都释为“长其言”。

“歌咏言”最早出现于西汉刘歆《六艺略》转引《尚书》，其注曰：“故哀乐之心感，而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。”《汉书·艺文志》沿用了这个说法。后世多以此为“歌”、“咏”同义之据。其实在这里，“咏”还是“永”、“长”的意思。《尚书》注疏很清楚。孔安国注：

谓诗言志以导之，歌咏其义以长其言。

孔颖达疏：

作诗者直言不足以申意，故长歌之，教令歌咏其诗之义以长其言，谓声长续之。

“咏”后来有了“歌”的意思，由此而来，但此义项的产生是后来的事了。

以上辨明，“歌永言”的意思是“歌唱，就是把语言拉长。”那么“声依永”的意思就是“音乐按照拉长声音的语言来进行”，“律和声”的意思就是“把这样的音乐放到音律（宫商角徵羽）上”。因此“八音克谐”。

把口语拉长，就可以放到音阶上，这是声调语言的专利。因为声调语言有相对音高关系，放到音阶上时，就有法可依，唱出来时，就可以辨音识字。非声调语言，比如英语这种重音语言，拉长了怎么放到音阶上呢？就算把重音节往高放，轻音节往低放，那也不知道该放多高，该放多低。而一旦唱出来，随着旋律的发展，有的轻音节会比重音节还高，如何辨音识字呢？由此可知，上古汉语一定是声调语言。

上古无声调之说，一曰古无上声，一曰古无去声，证据都在《诗经》的通押现象。然而，汉语诗歌为什么要押韵？世界上很多语言的诗歌是不押韵的，汉藏语系就有很多。押韵是歌唱或吟唱的需要。押韵的地方一定是长主音，即乐句结束的地方。旋律回归于主音，有结束感，这是音乐学的基本原理。如果音高回到了主音，而音质没有回归，结束感就不够强烈，所以音质也要回归。汉语歌曲，“长言之”，尾字尤其拖长，也就是尾字的韵母很长，所以就要押韵了。把汉语与英语法语等重音语言、彝语苗语等声调语言等相对比，就可看出这个特点。在此不细论了。

弄清了押韵就是重复长主音的道理，就可以讨论声调的问题了。汉语诗歌在魏晋以后，其主体是只押平声韵的，因为只有平声才能拖长，其他声调拖长都会变成平声。但是上古的诗歌是可以押别的声调的。从押韵的角度来说，这是违背依字行腔规律的，也就是违背“歌永言”的说法的。唯一的解释，就是上古汉语的声调都是平的，也就是音高型声调。后世在汉语声调变成旋律型之后，保留了古体诗的形式，但是古体诗是不适合吟咏的，所以现在录到的古体诗的吟诵普遍快于近体诗，其目的就是缩短字的音长，以降低违背依字行腔的程度。

《诗经》的通押现象，是由于音高型声调都是平的，其相对音高决定旋律进行，有时会造成不同声调的绝对音高的重合。

上古汉语的声调问题，只在语言学传统材料的基础上是很难说清的，如果把音乐学、文学的材料一起考虑进来，我们可能会向前走一大步。

我的看法是：上古汉语有平、上、去、入四种声调，但都是平的，是音高型声调。其由高到低的顺序可能是：入、上、去、平。所以魏晋以前的诗歌可以押任何一个声调的韵，而且可以在不同声调的韵之间通押。从西汉中叶到魏晋，汉语经历了一个漫长的变化过程，其原因可能是吴、楚语的影响（它们是旋律型的声调），以及民族融合。汉语到魏晋已经变成旋律型声调语言了。四声的发现，不仅仅是佛教的影响，也是由于旋律型声调新近形成。毕竟，音高型声调之间的差异，由于语流的影响，会比旋律型声调小的多，难感觉的多。

旋律型声调的出现，决定了诗歌只能押平声韵。但是古体诗的创作传统还在，所以古体诗吟咏的时候要快。而且，古体诗也越来越律化，以便于吟咏。另外，后文将说到古体诗的吟诵调的旋律发展手法是模进，与近体诗的对称手法不同，那也是一个证据。

现在回到平长仄短的规则。在口语中，平、上、去都是长音，入声是短音。而吟咏是“长言之”，比口语“长”的多，平声可以拖无限长，上、去就拖不了那么长，所以就形成了平声长音、上去中音、入声短音的局面。汉语是单音节语言，偶数音步，两个音节为一个节奏单位，所以一、三、五字不能拖长，拖长就破坏音步韵律了，这样“平长仄短”规则就再次修正为：偶位平声字和韵字（都是平声字）长音，奇位平声字和上去声为中音，入声字短音。

    比如我在山东淄博桓台县采录的田家铸先生的吟诵：

5 3  5 3 2321  1 — 1 ∣3 1  65  5 — 3  1  6 5  5 ∣

白日 依  山        尽，黄  河        入 海 流。

3  5.  1 2  6 5 3 ∣ 1 2  6 7 6  5 — 5— ∣

欲 穷  千 里 目，    更上  一层      楼。

    平长仄短规则体现得非常明显。

    4、平低仄高

平低仄高，是汉语的特性造成的。上古音、中古音都是平低仄高的。但是，在吟诵的时候，本来不一定平低仄高的，因为还有旋律在啊，还有重音在啊。事实也是这样。那么平低仄高出现在什么情况中呢？就是近体诗词，尤其是近体诗中。为什么呢？因为近体诗有固定的格律，总是在重复，就容易形成旋律的反复，结果在一句之中，句调即句旋律，很容易形成平调，或者近似的平调。在平调中，自然按语音高低，平低仄高。整首诗的旋律也就对称了（详见后文“模进对称”）。

所以对古体诗的吟诵，我不强调平低仄高。

实际上，平低仄高一般是基本调，近体诗的吟诵调（不是基本调），完全也可以不遵守这个规则。

不过，经过观察，我发现，平低仄高在近体诗中，是有涵义的。也就是说，诗人在创作的时候，因为也是平低仄高的，所以有些涵义进入了平低仄高之中。声音的高低也是有意义的！

比如“白日依山尽”，白日比山高。“黄河入海流”，黄河在地下流。“黄河远上白云间”，黄河在地下，流到上面去了，而白云就下来了。“两个黄鹂鸣翠柳”，柳树很高，黄鹂也很高，很小，而“鹂”音之长是它们的鸣叫声长。“帘外雨潺潺”，雨往下流。“春意阑珊”，春意往下走，没有了。“春花秋月何时了”，春花在下面，秋月在上面。春花一大片，秋月只一个。

不过，高低的意义，比起长短来，还是差了一些。长短的意义，几乎是百分百的。高低的意义，大概只有一半。这大概还是因为平低仄高并不是一个必须遵守的规则吧。

中国人的世界观，是这世界没有什么统一的规律，世界是变的，所以没有什么规则是百分百的。但是，要打破规则，要有道理，有理由，不能乱来，那不叫打破规则，那叫没规则。如果不平低仄高，一定要有道理。

普通话口语，是平高仄低。所以诵读时，我主张近体诗要平低仄高，这没有问题。吟咏时就麻烦一些了，弄不好要倒字。所以我主张，吟咏时如果做不到，就把平声韵压低。那是没有问题的。任何字拖长都是平声，不会倒字，而诗的韵味也能回来一大半。

5、依字行腔

但凡汉族的声乐，都号称依字行腔。民歌、戏曲、说唱、琴歌……，都说是依字行腔。前辈如杨荫浏、于会泳等很多先生都曾详细地研究过这些情况。那么吟诵也是依字行腔岂不是很普通？其实不然。因为，吟诵是最严格的依字行腔。

前文已说，吟诵和唱的根本区别，就是目的不同。吟的目的在词，唱的目的在曲。吟既然是要把词义充分地表达出来，怎么能不把字说清楚呢？所以，一定要依字行腔，而且是严格地依字行腔。

什么是严格的依字行腔呢？

先说声母和韵母。戏曲、说唱等是表演艺术，是娱人的，是给别人看的，出于表演的需要（即剧场最后一排的人也要听清楚、看清楚的需要），必须要夸张。不仅动作表情夸张，语音也要夸张。声母和韵母的夸张，表现为发音和口语的差异，比如昆曲、京剧等戏曲常把[i]唱成更展唇的[ ic]，把爆破音的力度加强等等。这些就是不严格的地方了。

吟诵的发声方式，是最自然的，最接近口语。怎么说就怎么吟，不必夸张做作，因为吟诵是吟给自己听的。现在很多初学吟诵的人，喜欢向后缩舌头，这是受了西方美声唱法的影响，吟诵千万不可这样。吟诵要把字的声母、韵母表达清楚。这就是所谓的“咬字”。其他声歌形式也讲究“咬字”的。之所以叫“咬”，是因为汉语语音多用口腔前部，不同于意大利语多用口腔后部，所以如此形容。不过，口语中并没有“咬”的感觉。唱的时候之所以像“咬”，还是表演艺术的需求。吟诵的“咬”的感觉就不那么突出了，只要表达清晰就行，不一定那么夸张。

    再说声调。这是依字行腔的重点。声调向上就往上吟，声调下降就往下吟，这就是依字行腔。吟的旋律走向跟字音声调的走向不符，就是“倒字”。戏曲、说唱、民歌、宗教歌曲等，行腔的时候，腔重于词，存在很多倒字现象。戏曲、说唱是特别忌讳倒字的，旋律和声调不符时，常用腔音修正，或先把字调唱出来，再拖腔。这些严格说起来都是倒字，只是在它这种戏曲、说唱中不算倒字而已。吟诵则很少有润腔之类，音乐紧贴语言，旋律简单，是最严格的“依字行腔”。

    比如还以山东淄博吟诵为例：

5  3  5 3 2  1 — 6  3 6 7 6  5 — |

云 淡 风    轻  近 午      天，

3  3.  1  3  6 7 6  5 — 5 —|

傍 花  随 柳 过前        川。

3  3.  5  3  53 2 1 — 1  0  |

时 人  不 识 余心      乐，

3  2  3 6 7 6  5 — 3  1  6  5.  |

将 谓 偷      闲    学 少 年。

    这首《春日偶成》的吟诵，很明显，其中仅有的两个上声字“午”、“柳”都是处在旋律的一个高点上，而大部分的去声字“淡”、“近”、“傍”、“过”、“乐”、“谓”都是处在旋律的低点上。前面所引的《登鹳雀楼》的吟诵也有同样的特点。仄声出现了分化。这是为什么呢？因为淄博话的上声的调值是最高的，55，读如普通话阴平；而去声是31，相对低很多。平声调值是214，读如普通话上声。吟诵的时候上声高而去声低是由其口语的调值决定的。江苏一带为什么吟诵起来平低仄高，也是因为口语的调值如此，比如属下江官话的南京话阴平31，阳平13，镇江话阴平31，阳平34，属于吴语地区的无锡话阴平44，阳平223，上海话阴平53，阳平13，等等，总体来说都比较低。所以说，各地的吟诵是按各声调的调值来决定高低的，平仄并不能一概而论。甚至如粤语入声有三种，调值分别是高、中、下，吟诵的时候也是各分高低的，并不因同是入声而取同样的高或低。

    如此看来，似乎吟诵的旋律音高的规律，是按照语音的声调高低而定的。其实，这也只是规律的第一个层面。很多时候，这个层面的规律会被打破。

    仍以前面这首《春日偶成》为例，从绝对音高上来看，“午”、“柳”都是3，这并不是整首旋律中的最高点，“云”、“不”的音高都比它们高，“风”、“识”、“将”的音高跟它们一样高。所以，旋律音高依声调高低的规律，不是指绝对音高，而是指相对音高，也就是在前后音中的音高位置。由于人们的听觉习惯，一般来说，会以前一个字的音高与本字的音高的关系来感觉本字的音高。所以“午”、“柳”都是在前一个字的音高上向上升了。

    不仅如此。有的时候，有的调类是高降调，比如53，虽然音高高，但是趋势是降；有的调类是低升调，比如13，虽然低，但是趋势却是升。这个时候，趋势也许会占主要地位。对于一个有升降变化的声调来说，情况会很复杂。如果它只占了一个音符，一般会以它的调值起点的绝对音高去和前音的音高构成关系，表示它的声调，但如果它占了两个以上的音符，也就是存在音程了，那么只要音程表现出了它的调值走向，它和前音的音高关系就无所谓了。

    我的几名学生分别研究过白语、普米语、壮语、苗语的歌曲中声调与音程的关系，结果发现，音高型声调语言（即主要调类的调值是没有变化的）的声调与绝对音高有很强的对应关系，但旋律型声调语言（即主要调类的调值是有变化的）的声调与绝对音高关系不大，而与相对音高、音程走向有比较强的对应关系。汉语属于旋律型声调语言，应该也符合这个规律，只是还没有做过系统的分析。

综上所述，汉语吟诵的依字行腔，在声调与音程的关系上，应该是字音声调与旋律的相对音高和音程走向相符合。

依义行调，就是依据自己对作品的理解，来组织旋律。旋律反映了作品的涵义，而每个乐音的走向又反映了字音的声调。

依字行腔和依义行调，实际上是一种作曲法，是中国式作曲法。以前每个说汉语的中国人都会，人人都是作曲家。只要把汉字摆在面前，就可以随口唱出歌来，而且婉转如意，恰合词意。以前每个人都是自己作词，自己作曲，自己吟唱，自己听。现在，中国人已经远离音乐一百年了。作曲成了职业专利，而那些学作曲的人，学的是西方作曲法，跟汉语没关系，学了很多年，也做不出一支像样的曲子来，真是可笑可悲。

依字行腔难吗？一点儿也不难。一般有10分钟就能学会。我在各种吟诵培训班上都是用10分钟教的。因为这是每个说汉语的中国人的本能，是流淌在血液里的东西，只需要轻轻调动一下，就会苏醒过来。当然，要用好，那是需要磨练的。中国传统文化，都是易学难精。关于怎样依字行腔，创作吟诵调，我将另文撰述。

    6、依义行调

依字行腔，说的是每个字怎么唱，依义行调，说的是一句话怎么唱，这个旋律的由来。旋律从哪里来？从字音声调来。怎么组合？根据句意进行组合，这就是依义行调。

这件事，是每个人的本能，根本不用讲的。每个人都是声音的艺术家。从出生开始，就总结各种声音的意义。从说话开始，就用不同的声音表达不同的涵义。谁都知道激动时高声、忧郁时低声，谁都知道该怎么快慢轻重，谁不会呢？从这个角度说，作曲真是没有必要学。每个人都本能就会的。

但是，现在我还是要强调依义行调。为什么呢？依义行调这件事人人都会，但是对“义”的理解却非如此。

所谓“义”，对汉诗文来说，包括三个方面：字义、音义、文化涵义。

我们现在的情况，是对字义，大概齐都知道，就是不知道，也知道去哪儿查。对音义，是基本上不知道。对文化涵义，是基本上都知道一些，但基本上很多是错的。合起来嘛，大概齐是不及格的。

对“义”理解错，就会行错调。

这个具体的例子，请看我的吟诵教程吧。

7、腔音唱法

    腔音是中国音乐体系的特征之一，即音的轻重、疾徐、高低等等始终都在变化之中，不像近现代的西方音乐那样，音与音之间是跳跃的，每个音本身又是固定不变的。我把现在流行的西方唱音叫“平板音”。腔音并不是汉族音乐所独有，实际上在全世界、古今历史上，腔音远占绝大多数，西方民间音乐也有腔音。当然汉族的腔音又有自己的特点。汉族的声乐历来就是腔音唱法，这是我们的传统。

    吟诵的时候，使用腔音唱法，会比较有韵味，才是传统的吟诵。比如说，橄榄型吐音，即昆曲式的把声母、韵头、韵腹、韵尾依次发出的方法。英语的唱法是迅速掠过声母在元音上停留很长时间，所以现在流行歌曲也都这么唱，但是这不符合汉语的特点。汉语的辅音很重要，所以历史上形成了橄榄型吐音的方法，把音强最大的地方放在韵腹，而每个辅音元音的时长都相对平均，比如“江”会发成“j-i-a-ng”四个部分。橄榄型发音又分前橄榄、后橄榄、中橄榄三种情况。橄榄型发音在音乐界早有研究，在此不赘述了。

    又比如说，颤音的方式，中国腔音和西方唱法就很不一样。西方唱法主要是音高在均匀地快速波动，腔音唱法中，音高的波动是不均匀的，而且还加上了音强的波动，并且也是不均匀的。

腔音的本质是什么？就是充分地调动起语音的音强、音高、音长来辅助表达意义。平板音不会用这些手段，所以叫平板音。汉语是旋律型声调语言，它的音强、音长、音高的变化，都与其声调有关，又与其发音部位有关。以前汉语所有的声乐都是腔音，从戏曲曲艺到店铺伙计唱账、街头小贩叫卖，全是腔音。

    另外，吟诵在音律上也未必是十二平均律的，我们采录的很多吟诵都不是。当然现在为了年轻人的学习，使用十二平均律也未尝不可。只是需要知道原来不是这样的，不是十二平均律的吟诵有时更有味儿。

吟诵也不是均分律动的。通俗地说，有节奏只是没节奏的特殊情况。没节奏才是正常的。为什么呢？情感是不断变化着的，随着内容的推进而起伏跌宕，怎么能都一个节奏呢？印欧语系是重音语言，他们天生对轻重音有感觉，对轻重交错的节拍有感觉，所以西方音乐主要是均分律动的。中国的音乐，包括汉族的吟诵，实际上根本谈不上什么节奏，我们是从另外一个角度来看待音乐的时长规律的，我们叫板眼。板眼不是节奏，更不是均分的节奏。吟诵的时候，该快就快，该慢就慢，该长就长，该短就短，一切皆以情感表达为准，不管什么几拍几拍。这才是性情之乐。

    以前说读书人摇头摆尾，为什么读书的时候一定要摇头摆尾呢？就是因为在吟诵。只有吟诵的读法才需要摇头摆身。“五四”以后，摇头摆尾成了讽刺旧派文人的一条罪状。当然这与清代以来八股文的走偏有关。徐灵胎《刺时文》中有句：“读书人，最不济；烂时文，烂如泥。国家本为求才计，谁知道变做了欺人技。三句承题，两句破题，摆尾摇头，便道是圣门高弟。……读得来肩背高低，口角嘘唏”等等，但这是在抨击八股文，而且是不好的八股文，并不是讥刺吟诵。徐先生自己也是要吟诵的。后来有很多文艺作品，包括戏剧、电影、电视剧等，都把旧文人描绘成摇头晃脑的样子，以为丑化。这是不公平的。

    吟诵时摇头摆身并不如影视作品所描绘的那样，是匀速地划着圈摇头。这是丑化。匀速地划圈摇头，这和架子鼓有什么区别？这怕是以西方的观念强加在中国传统音乐上了吧。吟诵的摇，是不均匀的，是该摇的时候摇，不该摇的时候不摇。摇的方式多种多样，该怎样摇就怎样摇。

    那么该怎么摇呢？当然这里面有个人的习惯，不能一概而论。但是也不是没有规律可循。这方面的研究还没有见到，我们正在着手进行。从目前的情况来看，大致有横向、纵向、划圈等基本几种，这几种又可以互相结合。一般说来，纵向，是调整音强，也就是大声时向后，小声时向前。横向，一般用于颤音倚音。音强和音高的连续变化，会使用划圈，而划圈的具体情况是由音强和音高是怎样变化的决定。

    为什么吟诵一定要摇呢？首先要有一个观念，所有的声乐系统歌唱的时候都是要摇晃的。戏曲、说唱、摇滚、RAP、通俗歌曲、世界各地的民歌等等，都在摇晃，只是摇晃的方式不同。看起来站的笔直的一些唱法，比如美声、某些宗教唱乐、合唱等等，其实也有头部的动作。头部完全不动而来唱歌，是非常困难的。为什么呢？因为歌唱的时候，声音从声带发出后，要经过气管、口腔、鼻腔，这个共鸣腔的形状的改变，将直接影响音质、音强、音长、音高。而这个共鸣腔的振动频率，也同样影响语音的四要素。共鸣腔的振动频率，并不仅仅与共鸣腔本身有关，而是与其相连的其他部位都有关，比如头部、胸腔、气管的下半部、腹腔等等。所以，歌唱的人做各种动作，尤其是头部的动作，是为了辅助发出适宜的语音。全身不动地唱歌，等于丧失了很多语音的辅助表达工具，当然唱不好了。所以说，摇是正当的。

关键是为什么吟诵的摇与其他唱法不同？这是汉语的特点决定的。汉语是旋律型声调语言，其声调是有升降的，为了发出这样的音，而且是慢慢地长长地发出，就需要将身体的气腔也慢慢地扭动，所以看起来像摇头摆尾。现在汉语歌曲都学西方唱RAP了，没有架子鼓就不会唱歌了。这就不是汉语的歌曲了。汉语的美就没有了。

# 徐建顺《吟诵入门》（下）

8、模进对称。

平长仄短是吟诵的音长规则，依字行腔是吟诵的旋律生成规则，而“对称模进”是吟诵的旋律发展规则，也就是以乐句为单位的旋律关系。

古体诗的旋律发展是模进规则，近体诗的旋律发展是对称规则。

先说近体诗。

平声字和仄声字的差异，除了平声可以拖长之外，还有一点，就是高低之别。很多地区都有平高仄低或平低仄高的现象。具体来说，粤语地区，平仄各有高低；闽语地区，平高仄低；吴语地区，平低仄高；中原地区，平低仄高；北京官话区，平高仄低。这些特点的分布和形成，恐怕与上古音的音高型声调有关，所以最南部的地区平仄是各有高低的，中部地区平低仄高，北部地区平高仄低，这正是上古音、中古音、近古音的分别影响。

现在所流传的吟咏，其直接源头起于魏晋，属于中古音。中古音总的来说，平低仄高，现在吴语是中古音最直接的后裔，所以吴语也是平低仄高。值得注意的是，直至今天，旧体诗的创作仍以中古音平水韵为声韵依据。今天还有所谓“今韵”的声韵系统，但是从魏晋到民国，都是平水韵系统。这个系统应该是平低仄高的。明清时期，北京官话区已经是平高仄低，但是，上层大户人家请的塾师，基本上还是以吴语地区的为正宗，这与诗文的文读现象有关，所以北京官话区的上层人士的吟咏，也是平低仄高的。

平低仄高也好，平高仄低也好，旋律对称的规则都是成立的。但辨明此点的目的，是为说明像粤语地区那样的平仄各有高低的方言，不是中古音的遗存。当汉语由音高型声调转为旋律型声调时，真正的吟咏出来了，而这种吟咏面对的是平低仄高的语言。

既然声调有高低之别，吟咏的时候，就不能一味地高，或一味地低，一来没那么好的音域，二来也不好听。所以，吟咏必须要一高一低，高上去了就要低下来，低下来了又要高上去。汉语是偶位音步的，这就形成了近体诗同句偶位字平仄相间的格律。

如果每句的平仄格律都一样，吟咏的旋律起伏必然一样，这样也不好听，所以，一句高低高，下一句就低高低。再下句如果又是高低高，那么就成了每两句重复旋律起伏了，也不好，所以下两句倒过来，先低高低，再高低高。于是粘对格律就出现了。

以上格律再加上押平声韵，就是诗词格律的主体。诗词格律来源于吟咏的需要。

因此，近体诗的吟咏，其旋律关系跟平仄格律是完全一致的。比如平起七律，其每句的旋律起伏一定是：

二 四 六    旋律

平 仄 平    低高低

仄 平 仄    高低高

仄 平 仄    高低高

平 仄 平    低高低

平 仄 平    低高低

仄 平 仄    高低高

仄 平 仄    高低高

平 仄 平    低高低

这就是对称规则。

补充一点，第七个字的音高如何呢？如果是仄声字，自然上去。如果是平声字，倒不一定下来，为什么呢？因为，任何语音拉长了都是平声。吟咏的时候，韵字拖的最长。有时为了表达诗意，会高上去，但因为拖的很长，所以不会倒字。

普通话的吟诵，很简单，把平低仄高改为平高仄低即可。恕另文撰述。

下面说古体诗。

首先，古体诗的吟咏，是不遵守平长仄短规则的。平长仄短的规则，只适用于格律诗词文。

明白了上一节，就会明白，其实真正的吟咏，是吟咏近体诗。古体诗的吟咏，不是典范的吟咏。在汉语变成旋律型声调语言之后，诗歌是只能押平声韵的，因为只有平声才可拖长，而吟咏是“长言之”，韵字拖的尤其长。魏晋以前为什么可以押仄韵，因为那时候仄声也是平的，是音高型声调。魏晋以后为什么也有仄韵诗，也有古体诗，因为，那是传统的力量。但是，古体诗不好吟咏。一来，仄韵的拖不长，二来，即使不是仄韵的，句子内部平仄不协，低就一直低死，高就一直高死，那怎么吟咏啊？

古人还是有办法。第一个办法：律化。后世的古体诗多律化，这是不争的事实。这不是一句受到格律的影响就能解释通的。其实，是因为不律化就不好吟咏。第二个办法：吟得快。古体诗的吟咏普遍快于近体诗的吟咏，其目的，就是缩短字的音长，以使仄声也不至于高到极限，或低到极限，而又不倒字；同时，就是连续的平，或连续的仄，也不至于太过难听，能很快过去。但是，这还不够。吟咏不是西方作曲，一个劲儿地变奏。吟咏是大众普及的技能，要简单易行。近体诗的吟咏，只有跟着格律走就行，自成旋律。古体诗的吟咏，却没头没脑，无迹可求，谁也不知道下一句的平仄跟上一句有什么关系。那么旋律岂不是每句都不一样？每首都不一样？依字行腔、天马行空，固然是吟咏的规则，但是，主旋律要基本固定，才易于操作。人也会有基本固定下主旋律的习惯。于是，便有了第三个办法：古体诗不同于近体诗的吟诵调旋律发展规则，即模进。

古体诗的吟诵调，其每联的旋律之间，以模进关系为主。模进，就是旋律整体地上移或下移。当然，不是百分之百的模进，但是以模进关系为主。

古体诗、散体赋、古文的吟诵，基本上都不遵循平长仄短的规则（除非律化得很厉害）。它们的共同特点，是都有几个高低不同的主旋律，组合来使用。我把这些古体诗吟咏的主旋律，叫做“调”。“调”又分上调、中调、下调，一般下调是一个由下升回上调的调，我又叫它钩连调。调最少的情况，只有两个调，即上、下调。最多的，四个调，即上调、中调、下调、钩连调。在我目前搜集的两千多个吟诵调中，没有超过四个以上“调”的。其中，倒以三个调的情况为最多，即上、中、下调。这也是个很有意思的现象。汉诗都是偶数句的，但是吟诵调却一般都是三个调的，这也是我们的先人的聪慧之所在。两个调或四个调，旋律发展就死了，只能循环往复地使用。三个调却不同：可以123123123，也可以121231123223这样任意组合来用。而吟咏是通过这些不同的组合关系，来表达诗文的思想气韵结构的。固定的旋律组合，怎能表达不同的诗文的内部结构？

下面举些例子。

    两个调的情况，如朱家溍先生曾化用昆曲中的琴歌调，来吟诵《九歌·湘夫人》[1]。

3  2  3 2 1| 2  0 | 6 5 6  0 |1 6  65 4 2 | 5  0 | 1  1 2 |

帝 子 降 兮          北 渚，  目眇 眇 兮            愁 予。

3  2  1  2| 2  0 | 6 5 6  0 |1 6  65 4 2 | 5  0 | 1  1  2 |

嫋 嫋 兮            秋  风，  洞 庭 波 兮          木 叶  下。

这就是由两个旋律构成的吟诵调。两个调之间的关系是模进，后一个调是前一个调向下纯五度的模进。整首诗20句，两个调组合为一句，就这样反复20遍。其中也会根据词的变化略做调整，比如“嫋嫋兮”、“木叶下”因为与第一句的字数不同，所以旋律有一点变化。

三个调的情况，如叶嘉莹先生的古体诗吟诵调是这样的：

3 3 5  3 2  3  32  3 —  |  3  35  3 2 3 2  1 .  7 |

人生        不 相  见，      动 如  参 与    商。

66 1  6 5  6  6 5 6.  6  | 2  3 5  7  6 7 6  5 — |

今夕        复 何  夕，（我）  共 此  灯 烛    光。

3 3 5  3 2  3  32  3 —  |  3  35  3 2 3 2  1 .  7 |

少壮        能 几  时，      鬓 发  各 已    苍。

66 1  6 5  6  6 5 6  —  | 2  3  7  6 7 6  5 — |

访旧        半 为    鬼，    惊  呼 热 衷    肠。

3  3  5  6  65  6  — | 2  3 5  7  6 7 6  5 — |

岂 知    二  十  载，    重 上  君 子    堂。

    这就是一个由三个旋律构成的吟诵调。上调 3 3 5  3 2  3  32  3 —  |  3  35  3 2 3 2  1 .  7 | 与中调 6 6 1  6 5  6  65  6  —  | 2  3  7  6 7 6  5 — | 也是纯五度的关系，也是一个不严格的模进。下调只有一半3  3  5 6  6 5  6  — |与中调是纯四度关系的模进，后一半与中调是一样的。杜甫的这首《赠卫八处士》一共12句，就是由这三个旋律反复组合而完成的。叶先生用这个吟诵调吟诵所有的五言古体诗。

四个调的情况，比如陈少松先生吟诵的李白的《把酒问月》：

6 5 6 5 6 56· 5 i i 6 5 3 3 2 3 — —

青天有月来几时？  我今停杯一问  之。

i 6 6 5 1 23· 2 1 2 3 5 2 2 1 6 — —

人攀明月不可得，  月行却与人相  随。

2 1 3 5 3 12· 3 1 2 3 5 2 1 6 1 — —

皎如飞镜临丹阙,　绿烟灭尽清辉  发。

5 i 6 6 5 3 5 5 2 2· 3 1 1 2 3 5 2 1 6 1 — —

但见宵从 海上来， 　　 宁知 晓向云间  没？

这四个调，中、下、钩连调的后半句的旋律几乎是一样的，上、中、下调的旋律音高依次降低，钩连调升回第一调的高度。

还要附加几点说明：

（1）这几个曲调并不是依次循环使用的，而是根据诗文的内容，充分调动组合来使用，以彰显诗思文气。比如，如果是上、中、下三个曲调，那么“下－下－中－下－中－中－下－中－上”这样的一个组合方式，就起到了一个逐步推进，异峰突起的效果。在古体诗文的吟诵中，每一句使用哪个调，是最重要的事情，吟诵者对诗文的理解，就体现在这里。

比如叶嘉莹先生吟诵的《赠卫八处士》，其吟诵调的使用为：

上-中-上-中-下-上-中-上-中-下-上-中。

这是什么意思呢？叶先生的吟诵调是固定从上调开始的。那么，每当上调再次出现，就表示另起一段。这个吟诵调的组合关系，实际上就是叶先生对这首诗的段落划分的理解，如下：

人生不相见，动如参与商。今夕复何夕，共此灯烛光。

少壮能几时？鬓发各已苍！访旧半为鬼，惊呼热中肠。焉知二十载，重上君子堂。

昔别君未婚，儿女忽成行。怡然敬父执，问我来何方。

问答乃未已，驱儿罗酒浆。夜雨剪春韭，新炊间黄粱。主称会面难，一举累十觞。

十觞亦不醉，感子故意长。明日隔山岳，世事两茫茫。

大家看段落划分的对不对？太准确了。这首诗每当重复同一个词时，就表示转折，表示要说另一个意思了。说另一个意思，却要用前面的词，这就是汉诗的传统，这是中国人的思维模式。

古人就是通过这样的方式，把诸如段落、逻辑、文气等内容表达出来的。先生这样吟诵，学生这样记忆，等长大以后，他会回忆起先生的吟诵，为什么这句高，那句低，高低起伏的安排，这就是理解的种子。古代的教育，是把理解的种子先通过吟咏这种乐教的方式放进孩子的心里的。

（2）用在不同的诗、不同的句子上时，每个调都要做微调。微调的根据有两个，一个是字音，比如字数有变，因而调整；比如字调有倒，因而调整。另一个根据，是思想内容感情文气，这些变了，也要做些调整。这样一来，曲调变化就丰富了。同一个吟诵调，吟咏不同的诗，就不同，变化万端。同一个人吟两遍，因其自身的理解有变，也会不同。这才是吟诵的魅力。好的吟诵，也跟现在的歌曲一样，是一词一曲，一一对应的。比如钱绍武先生在吟诵桓温《枯树赋》的时候，其基本曲调就调整为：

2 2 1  2  2  |  2 5 3  5 5  |

昔我  种  柳，  依依  汉  南。

5  i  i 6  |  6 6 i  5 5  |

今 日 摇 落，  凄怆  江 潭。

5 i 5  2  2  |  2 3 5  1 1  |  6 i 6  6 — |

树犹  如  此， 人何  以 堪？

“今日摇落”改为了下滑音，“人何以堪”改成了上升音程，都非常符合词意，也增强了艺术效果。

还要附带说一下另一件事，就是歌行的产生。唐后七古，几乎都是歌行，歌行也是南北朝到隋唐时期产生的。“歌行”是什么意思？就是吟得快。古体诗吟诵的旋律是模进的，是以腔为主，为词为辅的，不管怎么变，那个主旋律都在那里，从这一点上来说，颇近于“唱”，是以古人以“歌”称之。“行”者，行云流水，状其快也。“歌行”之称，大有道理。“歌行”的题目，例以歌、行、曲、辞、遥、吟、引等为标目，即标明其如唱歌般的性质。

词曲文赋的吟诵，如同诗。有格律者对称，无格律者模进。有格律者平长仄短，无格律者快吟快进。

古文吟诵独具魅力，在这方面，尤其要提出“唐调”的吟诵群体。“唐调”是唐文治先生所传承的桐城派吟诵调，其传承关系为：

方苞——刘大櫆——姚鼐——梅曾亮——曾国藩——吴汝纶——唐文治——唐门弟子——陈少松等二传弟子——三传弟子们

上海交大的学生、无锡国专的学生很多人都学习这种吟诵调，并继续传给下一代学生。唐文治先生的“唐调”基本调很简单，就是555556i6，2222321两个调，加上尾腔，但是其中两调之间勾连跳跃，变幻莫测，使得唐先生的吟诵也如神龙出没，悠游自如。到了他的弟子及其再传那里，“唐调”更加丰富起来，不仅多了高调，延长了尾腔，而且还出现了多种变奏。其中佼佼者如戴逸先生、范敬宜先生、陈少松先生等等各具风采。“唐调”是儒家诵经调的代表，也是20世纪上半叶影响最大的吟诵调，其传播和发展情况，非常典型地反映了吟诵调的历史发展，其行腔也与众不同，有很高的学术研究价值和文化推广价值。在此只是提点一下，自当另文详细撰述。

现在说说一个引申的概念：基本调和吟诵调。

吟诵调的组合、旋律的微调、即兴的变化发展等等，都表明吟诵是一个对诗文理解的过程，所以古代一直用吟诵来教学，千百年来在私塾官学中代代相传。吟诵不仅好学好记，也是一个理解的过程。老师教了一个基本调，学生按照自己的理解，加以发展变化。老师只对其中关键点的对错加以控制，其他的都任凭学生自由发展，这是一种鼓励个性理解的教育方法。

什么叫基本调呢？就是上述所谓上、中、下调等等。就是一个人对付字的基本吟咏法。拿到汉字作品，就能用这个调吟出来。先把这个调套上去再说。这也就是以前所谓的“读书调”。有人说，“读书调”千篇一律，读什么都那个味。是的，这就是基本调的性质。

古人每个人的基本调也不是只有一个。古体至少一个，近体至少两个，因为近体诗要分平起、仄起，这两种诗格律完全相反，吟诵调的旋律也就相反。实际上，很少有人只有这么三个吟诵调。一般还要按照情绪风格有豪放、婉约两种，这就成了六个调。在我的调研中，调最多的一次是听北京的窦宏宇先生说，他的老师平起仄起各五个调，分别用于吟诵不同风格的诗歌。

但是，读书人并不是只有基本调的。吟诵实际上就是一个理解的过程。吟诵需要反复涵咏。在不断吟诵的过程中，不断地对基本调进行微调，进行越来越多的修改，以表达自己对作品的理解。等到自己终于满意的时候，也就是自己认为终于深入理解了作品的时候，这时候，他的调已经跟基本调有一定的、甚至很大的差异了。这就是吟诵调了。吟诵调也跟今天的歌曲一样，是一词一曲，一一对应的。一首诗的吟诵调，是只适合这首诗的。

一个人不可能每首诗、每篇文都有吟诵调。他只会对自己最感兴趣的那些诗文反复吟诵，反复琢磨。一般说来，一个人有上百个吟诵调，就算多的了。所以，吟诵调尤为珍贵。

现在大家可以明白，吟诵不是曲调，而是一种方法。吟诵的好与不好，最终并不取决于嗓音、旋律等等，而是取决于理解。对作品理解的深，才会吟诵得好。

    我们在采录的时候，准备了一套吟诵的作品选。这是出于研究的目的，为了比较的方便而设计的，其中各体兼备，诗词文赋都有。但是在采录的时候，发现几乎所有的先生，都有自己喜爱吟诵的篇目。我们就采取了双轨制，先请先生吟诵自己喜欢的篇目，再在我们准备的篇目中做补充。结果，先生自选的篇目，都吟诵的很好，丰富多彩，而在吟诵我们准备的篇目时，则比较单一。这说明了一个情况。吟诵者在掌握了基本调之后，会有一些自己特别喜爱的篇目，反复涵咏，几年至几十年不辍。这个时候，这些篇目的吟诵调就会慢慢从基本调中脱离出来，而形成只适合这个篇目的独特的吟诵调。吟诵调也是从基本调中发展起来的，只是有了很多变化，而且这些变化也逐渐固定下来了。

    有吟诵调的篇目毕竟是少数，那么大多数的诗文，拿过来吟诵的时候，就是用基本调吟诵的。所以也有的先生不愿意吟诵自己不熟悉的作品。

至此，吟诵就不仅仅是学习方法了，而是一种修身养性的手段，一种人生的乐趣。曾国藩说：“君子有三乐。读书声出金石，飘飘意远，一乐也。”他也是桐城派传人，吟诵的时候声震屋瓦，每日以此为乐。这正是古代文人的基本状态。吟诵从形式到内容，无一不是渗透着中国传统文化，尤其是儒家文化的精神，吟诵的过程，也就是一种感悟儒家文化的过程。传统的礼乐文化，至此达到生活的每一刻，进入精神的最深处。

    9、文读语音

    自从切韵体系建立，平水韵出现以后，文人写诗文基本上就都是使用这个音韵系统了。吟诵也是这样。尽管吟诵的对象有上古的、中古的、近古的，但是都使用平水韵系统吟诵。

    但是平水韵系统是一个人造的系统，并没有准确的读音规定。各地吟诵的读音系统实际上是文读系统。文读系统是一种介于古音与当地口语之间的语音系统，是文人努力想保留古音、模仿官话而又未能完全做到所产生的语音系统。

    真正传统的吟诵是使用当地文读系统的读音。在我们采录的过程中，有很多先生有这方面的自觉意识，尤其是在南方，比如吴语地区、闽语地区。据施榆生、叶宝奎、陈水龙等先生介绍，闽南语的吟诵是一定要使用文读系统的。当地文读系统与白读系统的差异可达60％—80％。在常州吟诵中，文读的成分也很多。钱璱之先生曾一一指明。文读就是文人读书的语音，吟诵使用文读系统是很自然的事情。北方也有文读系统，只是文白差异一般要小一些。

    吟诵使用文读系统这一点很有启发意义。《论语》中有“子所雅言，《诗》、《书》、执礼，皆雅言也”的话，说明从先秦时代起，诵读就有使用官话体系的传统。汉代以后，尽管各地方言差异很大，但是文人创作诗词文赋的时候，使用的是同样的音韵系统，唯读音按当地文读，各有差异，但这个差异比之方言的差异要小很多，尤其是韵部系统是统一的。以前很多人都有“吟诵是方言吟诵”这样一个概念，那是不对的。也因此，我们现在在发展吟诵的时候，应该创作普通话新吟诵，是符合吟诵的规则的。唯不可统一音程与声调的对应关系，不可统一曲调而已。这也是在继承“文读”的传统。

    还有一点启发意义。吟诵使用文读系统，也就意味着用仿古音读，一般用平水韵读。唐以后的诗词文赋基本上都是用平水韵创作的，如果不用平水韵去读，其中的很多美感乃至涵义都将丧失。当然也不是说要严格地按照平水韵读，那是不可能的，平水韵本身究竟怎么读，学术界也还没有完全的定论。也没有必要那样读。吟诵的文读，只是在重要的方面要求按平水韵读。最主要的有两个。

    一个是韵。按照现代汉语普通话，很多诗词文赋的韵脚都不押韵，其实原来都是押韵的，按照平水韵就是押韵的，比如“远上寒山石径斜，白云深处有人家。”“斜”原读xiá，普通话读xié，就不押韵。这种时候，要文读，要按平水韵读。因为押韵是诗词韵文最重要的事情，它不仅仅是个美感问题，它是直接用来表达涵义的。比如很多诗话都说过三十平声韵哪个韵是什么情绪，古人用韵不是乱用的。韵还起到重复和结束的提示作用，帮助读者理解诗文的情绪结构。这方面的研究当另文撰述。总之，押韵的地方一定要读押韵。

    另一个大问题就是入声字。通过前文可以看出，吟诵和朗诵不同，其一就是吟诵吟的是诗词格律，朗诵是不管格律的。然而当初这诗就是按照格律写的，怎能不按格律去读？这不和用英语发音读法语诗一样吗？和把电影当剧照看一样吗？诗词格律，讲究的就是平仄，尤其是二四六的平仄。平仄乱了，那和不按格律读也是一样的。原是平声现在读仄声的字不多，如看、叹、胜、禁、论等，容易记住。入声字就很多了。关于入声如何处理的问题，在朗诵界和教育界也一直是个争议的问题。现在对韵字、平变仄的情况，朗诵界和教育界基本倾向于接受，所以课本上很多注音都注明了，像“石径斜”、“不胜寒”等等。但是对于入声字，朗诵界和教育界还都没有接受。归根到底的原因，是觉得太多，记不住。

    入声字在格律中很重要。有的诗词是入声韵，像杜甫的《自京赴奉先县咏怀五百字》、柳宗元的《江雪》，像柳永的《雨霖铃》、岳飞的《满江红》、李清照的《声声慢》。不读入声，诗词的形神就全散了。杜甫人称“沉郁顿挫”，“顿挫”者，多用入声也。不读入声，顿挫愤激之意还哪里寻找？更重要的，是入声是短音，音感上有很独特的感受。普通话没有了短音，所有的字音都一样长，就读不出古诗的长短交错之美了。古人对入声的使用也是很讲究的，不是顺着意思来，该哪个字就哪个字的。入声在整个句子中会显得很突出。在此只举一例，比如两个入声连用的情况，一定是极为愤激或极为慷慨的时候，像“白日依山尽”、“月落乌啼霜满天”、“飒飒东风细雨来”、“壮怀激烈”、“凄凄惨惨戚戚”等等。这些古诗美妙之处，只有吟诵才能显现出来，因为吟诵是按照格律，按照平水韵，按照诗人当时的创作方法来读的。

    关于入声字的读法或者吟诵法，有的先生主张读去声，有的先生主张读高降或低降调。我的看法是，要读短音，至于高低，并不重要。读如去声的话，就是读长音了，那就失去了入声的特色，故似不妥。

    现在说说读入声字的困难。这应该是朗诵界和教育界不接受入声字的主要原因。其实不像想象中那么难。南方地区的人基本上都可以在自己的方言中找到一个或几个调类对应入声字，所以一半的中国人只要用方言读一读入声字表，很快就会找到入声字的感觉，不必背诵记忆。北方也有一些地区保留了入声字。当然大部分的北方人只能背了。但是真的那么难吗？从小就被老师告知“学而时习之，不亦说乎”的“说”要读“悦”，诸如此类很多，也都记住了，没见多难的。况且，英语都学了，外国人的词都背了那么多，怎么自己老祖宗的东西，就那么难背过？况且还是在那么美的诗里？况且不这样读就不美？我相信这只是个观念问题。观念一转，并非难事。现在有很多记忆辨认入声字的办法，比如168口诀，比如背入声韵的诗词等等。我也是北方人，没觉得辨认入声字有多难。

    顺便说一句，吟诵的人是必须懂诗词格律的。几十年来，我们讲古诗不讲格律，只把古诗当大白话理解。“白日依山尽”就是大太阳顺着山落下去了，那王之涣又何必写诗？我们太忽视形式，殊不知正是形式在表达意义。不讲格律而讲诗实在是很可笑也很可悲的事情。只有写过近体诗的人，才会理解作者为什么用这个字，为什么这么安排语法结构，他究竟想说什么。所以，恢复吟诵，也必须恢复讲解诗词格律。也不是非要写好近体诗才能吟诵的好，只要了解诗词格律，有了创作经验，哪怕写的不好，都没有关系，至少会从创作的角度来读诗，来理解诗。这样才会有好的吟诵。

    再顺便说一下，诗词格律并不难。王力先生的诗词格律流行天下，他的研究比较精深，所以难倒了不少人。其实格律很简单，就是“同句相间、同联相对、邻联相粘”三原则加上避免三平、孤平而已。现在也有很多老师在课堂上讲诗词格律，据我所知，都是十分钟讲完，而且学生没有不明白的。我自己也这样讲过很多年了。理解格律不难，难在写的好。吟诵只要求理解格律，所以，这个事情是应该做的，也是可以做的。

10、声韵涵义

这条规则说的是，吟诵一定要把诗文的声韵的涵义吟诵出来。

百年以来，我们一直把汉语的诗歌当西方的poetry讲，只从字面解释诗歌的涵义。所以就用西方的朗诵法。朗诵是不管原初创作时候的声韵涵义的，或者说，不按原来的样子念。然而，汉语的诗歌原是吟诵出来的，先吟后录，所以我们叫“做诗”不叫“写诗”。吟诵的时候，字音拉的很长，字音本身的声音意义就被放大、加强、夸张，从而占据了诗歌意义的很重要的部分。声韵的意义与字面的意义的结合，才是汉语诗歌涵义的全部。当我们抛弃声韵意义的时候，诗歌的涵义不仅仅是不完整、不深刻的，而且我们对字面意义也往往会产生误解。所以一定要吟诵，而吟诵也一定要把声韵涵义表现出来。

好诗一定声韵优美而又意义深刻。当我们说某诗好的时候，叫做“脍炙人口”，没有说“脍炙人目”的，因为诗歌实际上是流传于口头的。声韵不美，不可能流传，不可能成为名作。不要以为一首诗好，就是因为它写的这个意思好，古代的诗成亿成兆，因袭抄改，而主题又不外风花雪月、伤春悲秋、怀才不遇、人生苦短，难得哪首诗能写出很独特的意思来。很多名作的意思，早就有别人说过，然而彼诗不传，声韵之故也。

声韵涵义有哪些呢？很多已经很难恢复或找到了。我只说现在能体会到的，它们是：

文体、格律、韵、入声字、开闭口音、声调组合、声母、其他。

（1）文体。

要理解一首诗，首先要判明它的文体。如果文体判断错误，那么理解也一定会错误，吟诵也一定不会吟好。因为，不同的文体，表达涵义的机制不同。我们现在往往是什么都用西方理论概而论之，一锅粥煮。吟诵的诗和朗诵的诗，意义机制怎可能一样？同样的字吟诵出来和朗诵出来，意思是不一样的。对文体的判断，首先就是要认定汉语诗歌就是汉语诗歌，它不是英语诗歌。它是吟诵的，是旋律型声调语言的，是中国文人修身养性的，不是用来发表鼓动、思考抒情的。

在这样的基础之上，我们才能考虑汉诗内部的文体差异。四言、楚辞、五古、乐府、绝句、律诗、歌行、词、曲，每个都有自己的意义表达机制，况且在每个还可以再细分。关于不同文体的意义机制问题，是一个大题目，在此不能展开，只能点到为止。比如，古体诗用换韵来表达情绪的改变，近体诗就不能换韵，因此，韵本身的开闭口情况就更重要了。又比如，近体诗的对仗，实际上是一种省略，是两句在说四句的意思。对偶如果就是有对无，前对后，那就成废话连篇了。又比如，乐府（我说的是真正的乐府，不包括文人拟作）是歌舞表演，就有很多歌舞表演的需要造成的机制，像重复呼应、角色扮演、暖场渲染等。又比如，词的旋律是基本固定的，所以情绪线索也是基本固定的，语法结构也就是基本固定的。等等。总之，要按文体机制理解诗歌涵义，方能准确把握，然后吟诵才能得其神韵。

（2）格律。

判明文体，近体的就要判断格律。不同的格律其意义机制也不同。知道了平长仄短规则之后，就会发现，平起诗歌与仄起诗歌，其节奏单位是不一样的。平起第一句，是两字一拖后，再四字一拖，仄起是四字一拖，再两字一拖。比如，“朝辞——白帝彩云——间——”和今天瞎朗诵的“朝辞白帝——彩云间——”意思一样吗？强调的字不一样啊！语音学都知道要研究句子重音，因为同样的句子重音点不同，意思就不一样。理解诗歌，怎能搞错句子重音呢？“朝辞——白帝彩云——间——”和“朝别山城——彩霭间——”意思当然是不一样的。您再想想，为什么历朝历代七言仄起的律绝都比七言平起的律绝多呢？因为平起两字即拖，不够深沉。直抒胸臆者宜用平起，深婉含蓄着宜用仄起。汉诗自然是后者居多，所以仄起多于平起。

（3）韵。

不同的韵其意义不同。首先是不同声调的韵意义不同。平声，平也，平和中正。上声，婉转或高亢。去声，铿锵或悠远。入声，决绝或凝滞。

关于上声，很多人都知道“高呼猛烈强”之说，其实上声是向上的没错，但一般并不“猛烈强”。我的证据，首先是大量的上声韵诗歌，都表达细腻委婉之情，如“春眠不觉晓”、“春花秋月何时了”、“红酥手”、“茅檐低小”、“杳杳钟声晚”等等，怎么也读不成“猛烈强”啊。其次郑张尚芳先生曾说人体部位多用上声字，如首、眼、口、耳、脑、齿、脸、手、腿、脚、吾、我等，这也是表示亲密的意思，很难想象提起自己的器官“高呼猛烈强”的。但是也的确有“猛烈强”的，像杜甫的《望岳》（岱宗夫如何）、岑参的《武威送刘判官赴碛西行军》（火山五月行人少）等，所以必须考虑上声有两种不同的读法。

上声的婉转似乎与它是转折音有关，而上声在上古和中古时期是否是一个转折音呢？大家意见不一，证据都不充分。我的意见是，不管上声是否是转折音，在吟咏的时候，在“长言之”的时候，其音高线都不可能是直线，不会是“35调”之类直线上去的，而是弯的，先稍平而后陡升，这是人类发音的习惯。如果上声的开头是一个下降音或如郑张先生所说是一个入声顿挫音，那就更是如此了。所以，也许上声字在口语中是“高呼猛烈强”的，或者有“高呼猛烈强”的一面，但是在吟咏的时候，一定是婉转为主的。“猛烈强”的是特例，吟咏的时候当快而直。

平、去的特点一目了然，就不多说了。入声字放在后面说。以上是说不同声调的字风格不同。所以换韵是古体诗表达涵义的重要手段，在换韵中，尤以不同声调之间的换韵为多、为突出。

比如《宣城谢朓楼饯别校书叔云》，用的是“尤”韵（iou），一看韵就可知道是一首思悠悠、恨悠悠的诗。可是在中间，有两句换用了入声韵：

蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发。俱怀逸兴壮思飞，欲上青天揽明月。

我听过很多人朗诵到这里，都是豪迈痛快的，其实这恰是整首诗最压抑的地方。骨、发、月都是入声字，偏在第三句用了一个平声字结尾，还是“飞”。这正是对比，对比于古人的豪情和功业，我却碌碌无为，因此古人越豪迈，我则越压抑。这与苏轼的《念奴娇》是一样的道理。最后，诗人终归于无奈，于是再回到平声的“尤”韵。

曹操的《短歌行》也是这样，通篇用的是平声韵，中间插入了两句入声韵：“明明如月，何时可掇？忧从中来，不可断绝！”李白的《将进酒》等名篇，其韵的转换更是汪洋恣肆，玄机无限。

近体中词曲可换韵。比如陆游的《钗头凤》：

红酥手，黄滕酒，满城春色宫墙柳。

用上声韵，多么婉转，多么细腻，好像捧在手里，说不尽的珍爱。但是下面一转：

东风恶，欢情薄。一怀愁绪，几年离索。错！错！错！

改用入声韵，满腔的压抑愤懑。下阕前面不再用上声韵，而是用去声韵：

春如旧，人空瘦，泪痕红浥鲛绡透。

是一种怨恨的口气，发泄的口气。然后，仍然转入声韵结束：

桃花落，闲池阁。山盟虽在，锦书难托。莫！莫！莫！

还是归于压抑和痛苦。看，不同声调的韵的转换起到了何等重要的作用！

再说平声韵的内部。三十平声韵各有性格。清代周济《宋四家词选》说：

东、真韵宽平，支、先韵细腻，鱼、歌韵缠绵，萧、尤韵感慨，莫草草乱用。

像这样的言论，数不胜数。比如“尤”韵，由iou三个元音构成，发音绵长，口型由闭而开再闭，拖长之后，自然有悠长、悠远、思悠悠恨悠悠之义。这个韵里的字有“秋、游、留、羞、揪、楼、流、悠、求、囚、忧、愁……”，只要把这个韵中的字集合到一起来看就可以明白这个韵的语音的涵义了。我们的《现代汉语词典》、《新华字典》等都是按照英语字母的顺序abcdefg排列的，完全打乱了汉语本身的规律，当然大家再也看不出来同一个韵的内在含义的关联了。李白的《宣城谢朓楼饯别校叔叔云》、杜甫的《白帝城最高楼》、李清照的《一剪梅》、辛弃疾的《京口北固楼怀古》等这些忧愁之作，都是用的“尤”韵。《登鹳雀楼》也押的“尤”韵。现在都说是盛唐气象，积极向上，那就是因为朗诵的缘故。一旦吟诵，把韵字拖的很长，大家就会重新考虑它的涵义了。

所以古人作诗一定会慎重选韵，细腻缠绵的情诗情词常用闭口的i、u、ü韵：“红豆生南国，春来发几枝”、“昨夜西风凋碧树”、“才下眉头，却上心头”、“不写情词不写诗”……。开朗豪放的言志之作则多用a、o这些开口韵：“会当凌绝顶，一览众山小”、“不破楼兰终不还”、“不教胡马度阴山”、“要留清白在人间”、“数风流人物还看今朝”……。

杜甫的《茅屋为秋风所破歌》，开头几句用的是“肴”韵（ɑo），这个韵如长声高呼号叫，用来表达诗人看到自己的茅屋屋顶被掀走时的惊怖。随后描写群童抢茅、暴雨如注、一家冻馁，用的是入声的“职”（i）、“屑”（ue/ie）韵，这两个韵都是闭口的，而且入声短促顿挫，表达了诗人绝望的心情。此后突然一变，用平声的“删”（ɑn）韵，这是一个开口而且收入鼻音的韵，如呼喊一般：“安得广厦千万间，大庇天下寒士尽欢颜，风雨不动安如山？”最后，用入声的u韵，闭口而顿挫的音，表达自己的决心：“何时眼前突兀见此屋，吾庐独破受冻死亦足！”看到中国人是用什么发誓的吗？用声音，用入声闭口的语音！

这些用韵上的讲究和奥妙，现在都不为人知了。为什么呢？因为大家都朗诵了。朗诵的时候，语音不会拖长，所以汉语诗歌押韵的涵义和魅力就显示不出来。古人的良苦用心，就无处觅知音了。要想体会古诗的真正涵义，请吟诵之。

有人说，这是靠不住的，比如某韵豪放，可是也有悲伤的诗用这个韵。这个问题是一百年前就争议过的了，那一仗是欧化派赢了，否定了声韵的意义，从此声韵之美从中国的课本和课堂上消失。然而，现在看起来，这段争论正是用西方理论解释中国文化的典型体现。西方现代语言学之父索绪尔提出了语言学的几大原理，其中之一就是语音与语义没有关系。这奠定了一百年来现代语言学的发展基础。然而这个原理是错误的。不仅是汉语，现在很多语言都已被证实语音与语言关系密切。汉语更是自古如此。所以我要重挑事端，再燃战火。说某韵豪放、某韵悲伤，是不对的。声音的感觉，还没到情绪那一层，那只是一种状态。长的还是短的，开的还是闭的，鼻音还是齿音，变化的还是不变的，在古代，还有清的还是浊的，尖的还是团的，等等。这就好像是一个姿态，一个性格。不是豪放和悲伤，而是什么样的豪放、什么样的悲伤。比如“尤”韵，忧、愁、休、悠、羞、秋、留、流等等郁闷的字都在这个韵里，思悠悠、恨悠悠，弃我去者不可留，问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。但是也有快乐的诗用这个韵的，比如王维的《山居秋暝》：“明月松间照，清泉石上流。”但是，“尤”韵并不表示悲伤，它只是悠长。忧愁总是悠长的，像戴望舒的“雨巷”，所以忧愁两个字都在“尤”韵里，但是快乐也可以是悠长的。王维面对秋山的快乐，不是欢喜雀跃，不是喜笑颜开，而是从容和平静，仿佛终于得到了休息和放松。“随意春芳歇，王孙可自留。”说的多清楚啊。

（4）入声字。

入声字是短音，有顿挫凝滞之感。押入声韵的诗词，都是表达痛苦、坚韧、感慨、愤懑等情绪的。这已是常识。

不在押韵位置的入声字也很重要。用多少个入声字，在什么位置用，用哪个字，对诗歌的涵义都是有影响的。比如王维的《鸟鸣涧》：

人闲桂花落，夜静春山空。

月出惊山鸟，时鸣春涧中。

这首诗一共有三个入声字：落、月、出。“落”字的使用很形象，而尤其突出的是“月出”两字。两个入声字连在一起，顿挫之感非常强烈，好似敲击之声，有突然而来的感觉，所以后面用“惊”字。如果前面不是入声字，月亮就好像慢慢地出来的，那就不会“惊”到“山鸟”了。

“一”这个入声字经常被使用，“一叫一回肠一断”、“千里江陵一日还”、“山一程、水一程”，“一枝红杏出墙来”，您把“一”读成短音试试，是不是跟读长音感觉很不一样？钱钟书先生在《宋诗选注》中，列出了唐宋诗中跟“一枝红杏出墙来”类似的诗句，有十数句之多。为什么只有叶绍翁的这句成为千古名句呢？不仅仅是因为他的文字好，更重要的，是此句的声韵优美，恰到好处。“一”这个入声字，以短音顿挫表示强调，只有一枝而已，就足矣。“出”也是入声字，唯其顿挫，才有动感。这个诗句，就是因为这两个入声字用的好，才脍炙人口的。

龚自珍的《己亥杂诗》，前三句一个入声字也没有用，最后一句“不拘一格降人才”用了三个入声字：不、一、格，一下子就把迫切之意表达了出来。杜牧的《江南春》的第三句：“南朝四百八十寺”，“百、八、十”都是入声字，连在一起，以顿挫表示强调，好像一个一个地数过去，加上前后“四”、“寺”两个都是仄声字，五个字都是又短又快，把寺庙的数量之多、令人惊叹之意，凸显出来了。再结合下一句看看：“多少楼台烟雨中”——只在律字的位置上必须用仄声的时候，用了两个仄声字：少、雨，而且还是两个上声字，非常舒缓，另外五个字全是平声字，整句话都很舒缓悠然，与第三句的急促顿挫形成了鲜明的对比，表示那么多的寺庙，依然没有烟雨大，转与合，就是这么表达的。

王冕的《墨梅》和于谦的《石灰吟》都是咏物言志、以物自比的，都是表达高洁的志向的，但是《墨梅》只用了三个入声字，比例很正常，《石灰吟》却用了七个入声字，为什么呢？因为王冕和于谦身份不同，王冕是隐士，于谦是烈士。《墨梅》的三个入声字，除了“墨”字之外，另两个都用在了第三句上。古诗起承转合，第三句是最重要的转折句，“不要人夸好颜色”，“不”、“色”两个入声字正好在一头一尾，跟“欲穷千里目”一样，都是用来表达决心的，隐士与世俗决绝之意，如闻其声。同样是第三句，于谦的《石灰吟》是“粉骨碎身浑不怕”，也用了两个入声字“骨”、“不”，以顿挫表示决心，但是最后一个字是去声字“怕”，去声本就铿锵有力，“怕”又是开口音，一股勇往直前、大义凛然之气从声音里就表达了出来。这首诗前三句每句都有两个入声字，第四句也有一个入声字，于谦个性之烈，由此可见。

所以在“文读语音”规则里，规定入声字一定要读短音。

（5）开闭口音。

古代有“四呼”的说法，把韵腹分别是ɑ、i、u、ü的字音称为开口音、齐齿音、合口音和撮口音。这对于细致的声韵分析很重要。在这里我只说说开口音与闭口音。所谓开口音，就是以ɑ、o为韵腹的音，所谓合口音，就是以i、u、ü为韵腹的音，以e为韵腹的音介于两者中间。

开口音的发音响亮，多用来表达开阔、明朗、有力的情绪，闭口音的发音低沉，多用来表达细腻、悠长、低沉的情绪。分析古诗的时候，可以注意一下诗中的开口音与闭口音的排列关系。

比如陆游的诗歌《秋夜将晓出篱门迎凉有感》：

三万里河东入海，五千仞岳上摩天。遗民泪尽胡尘里，南望王师又一年。

这首诗的前两句是开口音为主，气象阔大，第三句转闭口音为主，前两句的开阔至此转为深广的忧愤，最后一句又转为开口音，一下子爆发，如高声长呼，尽抒悲愤之意。这就是古诗的起、承、转、合，古诗的第三句的处理往往是最重要的。

再比如朱熹的《观书有感》：

半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠那得清如许? 为有源头活水来。

也是同样的规律。

但是并不是所有的古诗都是这样的。开、闭口音的使用是很有很多方法的。

诗歌如果开口音和闭口音相间排列，吟诵起来自然会一开一合，婉转往复，仪态万千。

比如李白的《早发白帝城》：

朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。

这首诗在28个字中，有15个字是以ɑ、o为韵腹的开口音，奠定了整首诗明朗的基调。其余13个字是合口音。这些字呈相间排列，吟诵起来音韵起伏跌宕，显得十分张扬。再加上“一日”“不”几个入声字的使用也是适到好处，这种短音的顿挫正表现出了词意。数字的对比也起到了衬托的作用。这首诗之所以为千古佳作，与它的声韵之美大有关系。

如果诗歌中的开口音和闭口音是几个一组的，声韵的节奏单位自然拉长，吟诵起来就会悠长绵远，声韵流畅。

比如张继的《枫桥夜泊》：

月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

这首诗用字音的情况，两联都是闭——开——闭。四五个开口音或闭口音的字连在一起，结果吟诵起来就会口型变化少，更为悠长抒情。由于其中开口度大的字在中部集中出现，加上韵字的反复出现（除了押韵的地方外还有两处，另还有两个仄声字是同样的韵母），使得这首诗读来不像字面意思那么凄凉，而是意境开阔，所以愁思也就超越了眼前，有感慨人生之意。这首诗开头用了两个入声字，决定了整首诗的气氛，结尾又出现入声字，而中间却完全没有入声，这些安排也与诗意的收放有密切的关系。

（6）声调组合。

这说的是在诗句内部，字与字的声调组合变化的关系，也是表达涵义的。比如李白的《静夜思》，第一句声调平而渐高，第二句声调下降，第三句声调起伏，第四句声调平而渐低，这与诗的内容、诗人的情绪是息息相关的。这首诗平白如话，怎可称千古绝唱？奥妙就在于它的声韵之美，与情感的契合，是千古一绝。再如王维《少年行》（新丰美酒），第一句声调平而婉转，第二句平而上，第三句下降，第四句由下转上，这也与诗意契合，正表现出了少年人意气自命的骄傲之态。这些都需要具体分析，恕另文撰述了。

（7）声母及其他。

声母也很重要。“更隔蓬山”的舌根音，“不破楼兰”的爆破音，“弃我去者”的送气音等，都是声母运用的范例，吟诵时要着力表现出来。此外，如双声叠韵、鼻音等也是值得注意的现象。另如清浊、尖团、已经消失的辅音韵尾等，都是有意义的，可惜现在较难恢复读出来了。