

诗乐一体：吟诵的文学史意义

刘勇刚

（发表于《中国社会科学报·文学版》2015年10月12日）

吟诵是古人口耳相传的读书法，堪称“美读”，是一门高雅的口头表现艺术。但是在现代朗诵与流行歌曲盛极一时的今天，吟诵几乎沦为绝响，抢救、采录、传承吟诵实属当务之急。原生态的吟诵本无乐谱，表现形式上自由、即兴，却自有其特点与规律，并非任情而发，信口成腔。吟诵是旧体文学创作、鉴赏和传播的方式，又承载着国学经典，肩负着人才培养的重任。吟诵之声堪称天地之元声，是活态的非物质文化遗产，具有多元的文化价值，绝不能任其泯没而不能自振。重振吟诵既不宜走士大夫式的阳春白雪的路径，也不宜趋附流行文化，吟诵在当下的文化生态下有其自身的定位和存在的空间。

一、吟诵调式差异受文体与方言影响

吟诵是旧时文人“美读”诗词文章的方法。什么是吟诵呢？吟诵是一种依据文字的声调行腔使调的读书法，是介于诵读与唱歌之间的汉文古典作品口头表现艺术形式。古人读书有吟有诵，“吟诵”二字连缀则出现于中古。《晋书·儒林传·徐苗传》：“苗，少家贫，昼执锄耒，夜则吟诵。”《隋书·薛道衡传》：“江东雅好篇什，陈主尤爱雕虫，道衡每有所作，南人无不吟诵焉。”古汉语多单音字，单音字有各自独立的意义。吟与诵的读法是不一样的。简言之，“吟”是用长音“拖腔”，长言咏叹，节奏较舒缓；“诵”则短音急读，节奏较快，不拖腔。“吟”与“诵”交错在一起，相间而行，宽紧相济，相反相成，是吟诵在音乐节奏方面总体上的情形。

吟诵与唱歌不同，吟诵的弹性较大，行腔使调的长短高低曲直比较自由、即兴，而且没有和声效果。元人燕南芝庵《唱论》就指出：“（唱歌）声要圆熟，腔要彻满。”“字真，句笃，依腔，贴调。”而吟诵大致依据字的声调行腔使调，音值不固定，有其灵活性。吟诵与唱歌自有其分野。诗并不一定都要唱成歌，就如同中国诗与中国画的评价标准不一样，好歌与好诗的标准也不一样，吟诵有吟诵的妙处，唱歌有唱歌的妙处，各得其本味，各得其美感，实无优劣高下之分。

吟诵的规律大致有三条：平长仄短、平低仄高或平高仄低、平直仄曲。平长仄短是汉语平声长仄声短的自然语音决定的。平声字多吟，仄声字多诵。这是吟诵最重要、最基本的规律。北语吟诵最重平声和去声。至于南方方言（粤语、闽语、吴语、客语、湘语、赣语等）还保留着若干原生态的入声古音，吟诵时除了注意平声和去声，还得把入声字读出来。平低仄高或平高仄低则关乎南方方言与北语（普通话）各自的声调系统，方言不同，音值亦不同。南方方言吟诵普遍采用平低仄高的调式，普通话吟诵则转用平高仄低；平直仄曲系吟诵旋律形态之规律，平直即平声字用平直的音去吟，仄曲即仄声字用变度音（曲折的音）去吟。此外，吟诵如唱法，还须讲究起调、断腔、顿挫、轻重、徐疾等。起调之紧要在首字之蓄势，首字一开，通首皆活；断腔在于声音的转折，续中有断则神情方显；顿挫与驰骤相反相成，其要诀在化声音为形象，臻于胜境则形神毕出，宛然如在目前；轻重则是吐字飘逸、沉着之谓；徐疾则在行腔节度之一贯，字句之分明。

吟诵的调式有其多元性，这主要是方言和文体的差异性所致。方言不同，读

音各异，自然就形成了各种不同的吟诵调式。同样的一首诗，用不同的方言去吟诵，会有不同的调式版本。诗词文文体相异，吟诵的调式与乐感亦各有不同。就诗而论，古体吟诵与近体吟诵的侧重点也有差异。郭绍虞先生指出：“窃以为声律之论，古调律调确有分别。古调乃自然之音调，律调则人为的声律。所以古调以语言的气势为主，而律调则以文字的平仄为主。”（《清诗话》前言）可谓要言不烦，得其壶奥。古调吟诵不凋不琢，讲究自然流转的气势，节奏音律颇有素朴之美。近体律调则依据文字的平仄来行腔使调。近体有律绝之分，又有平起与仄起的分别，吟诵的调式的规律好掌握一些，可以套吟，但不同的风格有不同的声情，宜深加吟味，不可千篇一律，机械雷同。词为曲子词，原初为配乐歌唱的乐府诗，调有定句，句有定字，字有定声；字分平仄，还要严辨上去，该用去声的不得以上声代之；句法长短参差，节奏、用韵较之诗更为繁复。词的吟诵还要讲究择调，以使情与声合拍。如《念奴娇》这个词牌的来历与唐代女高音歌唱家念奴有关，据唐人笔记《开元天宝遗事》记载“念奴每执板当席，声出朝霞之上”，因此苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》其声情以铜琶铁板之音为当行本色。再如《满庭芳》以深情绵邈见长，秦观的“山抹微云”走红于词坛，与其声情之柔美大有关系。总体来看，词的吟诵难度较大，但甚为美听。文的吟诵自由度较大，音情顿挫，气盛言宜，最重拖腔，尤其是尾腔的处理要摇曳生姿。

吟诵规律是从吟诵实践中抽绎出来的，其目的还旨在于深度的体验，从这个意义上说，吟诵是即兴的、自由的，有其审美的张力。吟诵能溢出规律之外，打破工尺的铁律，所以五音繁汇，千姿百态。对此叶嘉莹先生发表过很好的意见：“中国的吟诗，一定不能谱成一个调子，一定不能死板的音节，一定要有内心的体验和自由。”（叶嘉莹《古典诗歌吟诵九讲序》）至于吟诵能不能谱成一个调子，谱成了一个调子是不是就一定造成死板的音节，这个问题事关吟诵的传承和具体实践，可以进一步商榷，但叶先生论吟诵将着眼点放在“内心的体验和自由”，堪称探骊得珠。进而论之，因为每一次吟诵的体验是有差异的，自然亦可打破平仄声调的限制，“在常态的规律之中有抑扬高低的变化”，比如笔者听过扬州前辈学人朱福娃先生江淮官话的吟诵，就几乎突破了平长仄短的规则，平亦长，仄亦长，甚至入声亦拖腔，而自有一番韵味。

二、吟诵源自诗乐结合传统

吟诵源于我国诗乐一体的传统。有诗有乐，斯有吟诵。诗乐结合的历史即吟诵的生成历史。《尚书·尧典》云：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”先秦时期，诗、歌名为二而实不可分，诗是吟，歌亦是吟，曼声咏唱，又以律吕调和之。此后，诗与乐逐渐分家，诗是诗，乐是乐，然“诗为乐心，声为乐体”（《文心雕龙·乐府篇》），诗依然不失声音的美听。迨至魏晋，文学进入了自觉时代，自觉的标志即体现在对文采和声音的重视上。陆机《文赋》云：“诗缘情而绮靡。”“绮”言其色彩，“靡”说的就是声音了，“绮靡”即辞藻华丽，声情并茂。

吟诵是对音节韵律的感性体验，在创作中有着重要的作用。因此古人学诗无不从吟诵入手。写诗有妙手偶得的好运气，但真正的好诗，往往是长期苦吟出来的；历代多苦吟诗人，这绝不是偶然的现象。苦吟所考虑的因素虽是多方面的，但无疑包含着音律的推敲。杜甫《解闷》诗云“新诗改罢自长吟”，卢延让也说：“吟安一个字，捻断数茎须。”（《苦吟》）“长吟”、“吟安”就是放出声音来，曼声吟哦，用心体会诗的韵律节奏。诗乃乐教，诗与乐虽判为二而实为一，诗不徒为格律化的“排偶之文”，而应有乐声之和，音韵之美，这样才能“陶写情性，感

发志意，动荡血脉，流通精神”（李东阳《怀麓堂诗话》）。至于说到“手舞足蹈”，实乃吟诵之境界。从创作的角度来看，作者要把声音韵律的因素考虑进去，否则诗文如腐木湿鼓，又有何意味呢？

吟诵作为具有音乐形态的口头表现艺术诚然有自娱娱人的价值，但深层次的意义绝不止于表演，而是本之情性，体之于心。吟诵是诗教、乐教，寓教于乐，寓教于美。旧式正统教育传播国学，吟诵堪称最重要的教学方法，亦是人才培养之大法。虽然就具体音乐形态而论，吟与诵各有偏重，但都具有节奏韵律之美。《周礼·春官》记载：大司乐“以乐语教国子：兴，道，讽，诵，言，语。”兴者，兴发感动；道者，引导也；讽者，不开读，即背诵；诵者，以声节之。“言”和“语”则是对答，也就是引诗，运用于外交场合的赋诗断章。孔子云：“不学诗，无以言。”大司乐“以乐语教国子”的最终目的在于作育人才。音乐关乎性情之邪正，乐教的功能即陶冶人之性情，“使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于中而发于外，皆安其位而不相夺也”（《乐记》）。近代教育家唐文治正是本着阴阳刚柔的精神对读文作了透辟的论述。《读文法笺注序》云：“天地之道，阴阳刚柔而已矣。作文者不能外乎是，读文者亦莫能外乎是。……夫读文岂有他道哉？因乎人心以合乎天籁，因乎情性以达乎声音，因乎声之激烈也，而矫其气质之刚，因乎声音之怠缓也，而矫其气质之柔。由是品行文章，交修并进，始条理者所以成智，终条理者所以成圣，即以为淑人心，端风俗之具可矣。”照唐先生看来，人的性情亦如天地之道无非是阴阳刚柔，但性情之养成离不开读文，读文乃教育精神之所在，读文可以“涵养性情，激励气节”，读文的过程也就是“品行文章，交修并进”，进而“成智成圣”，躬行实践的过程。唐文治崇尚精英教育，先后主政上海交通大学和无锡国学专修馆，常欲造就领袖人才，造就的方式则离不开读文，他在《学校论》中甚至强调“令各学校于读经之外，一律诵读国文，其不通国学者，概不得毕业”。从当代的教育精神来看，一味强调尊孔读经，已经不合时宜，但诵读国文，通晓国学是任何时候都不过时的。

三、吟诵的式微与传承

吟诵源远流长，正如叶嘉莹先生所说“中国古典诗歌之生命，原是伴随着吟诵之传统而成长起来的”。吟诵之风与汉末以降的佛经转读有关。但吟诵大得盛行于世乃得力于桐城派的倡导。有清一代，天下文章在于桐城。桐城派古文家论文特重音节，皆主张从声音证入，因声而求气。刘大魁《论文偶记》认为音节是“神气之迹”，“歌而咏之，神气出矣”。神气是玄虚抽象的，但文章的音节、字句是具体的、感性的，吟诵时音节的抑扬抗坠能传达出作者心灵的律动，入情入境地吟诵古人文字，古人营构的意象世界便活脱脱地浮现在眼前。

姚鼐论文亦根柢于音节，对古文的读法与风格有细致的探讨。他晚年在给弟子陈用光（字硕士）的信中说：“大抵学古文者，必要放声疾读，又缓读，祇久之自悟。若但能默看，即终身作外行也。”又云：“诗古文各要从声音证入，不知声音，总为门外汉耳。”姚鼐认为文章的阳刚阴柔各有其造境，各有其声色之美。不仅要具眼（“观其文”），还得具耳（“讽其音”），落实到音节上，从声音证入以领悟美感的不同形态。曾国藩秉承姚鼐阴阳刚柔之说，付之于实践，编成《古文四象》一书传诵天下。在具体的读法上，他主张：“先之以高声朗读，以昌其气；继之以密咏恬吟，以玩其味；二者并进，使古人之声调拂拂然若与我喉舌相习，则下笔为诗时，必有句调凑赴腕下，诗成自读之，亦自觉朗朗可诵，引出一阵兴会来。”（《曾国藩家书》）持论隐承姚鼐“急读缓读”之法而来。张裕钊在总结

桐城派声音之道的基础上明确提出了“因声求气”的理论命题，他在《答吴挚甫书》中说：“欲学古人之文，其始在因声以求气，得其气，则意与辞往往因之而并显，而法不外是矣。是故契其一而其余可以绪引也。……故必讽诵之深且久，使吾之与古人欣合于无间，然后能深契自然之妙，而究极其能事。”文章的法度是抽象的，而音节是感性的、流动的，音节的摇曳变化，通于灵府，“因声以求气”，“讽诵之深且久”，即能深契古人精深华妙之境界。

桐城派吟诵理论与实践的集大成者是唐文治。唐文治认为文章之妙在“神气情”三字，将吟文总结成十六字诀：“气生于情，情宣于气，气合于神，神传于情。”他的古文吟诵韵味十足，独树一帜，被称为“唐调”，1948年曾在大中华唱片公司曾出过读文唱片，风靡一时。唐文治晚年主持无锡国学专修馆多年，培养了不少国学人才，其中不少人擅长吟诵，如王遽常、钱仲联、蒋庭曜等。

在桐城派的倡导下，吟诵在学界颇为盛行，然而五四新文化运动以来，桐城派被视为“谬种”，传统吟诵亦被视为糟粕遭到了废弃。大学国文教育不再有吟诵弦歌之声，有识之士深为之扼腕。朱自清曾不无惋惜地说弃置吟诵是“教学上一个大损失”。解放后，在极左思潮的笼罩下，吟诵被视之为明日黄花，根本不能堂皇地走上课堂。改革开放以来，随着弘扬传统文化的浪潮迭起，吟诵艺术亦得到了发掘，其魅力日益彰显。一些耆旧金针度人，积极地参与抢救、采录、传承吟诵绝学，成立了中华吟诵学会，渐呈中兴之象。

综上所述，吟诵有其独特的魅力。在多元艺术存在的今天，传统吟诵与流行歌曲、普通话朗诵可以并行不悖。但是，我们不得不说，吟诵是小众文化，乃阳春白雪；阳春白雪不接地气也会枯萎，所以吟诵不宜走士大夫式的雅化路线；当然吟诵也不是流行文化，很难步趋大众传播的道路。吟诵教育适宜先在中小学、大学文科院系试点，以经典诵读的方式展开，与人才培养相结合，同时积极向社会文化团体渗透，让人们领略到吟诵的魅力。随着吟诵队伍的壮大，吟咏弦歌之声的不断回响，吟诵艺术便获得了自身存在的空间。