

秦德祥 编著



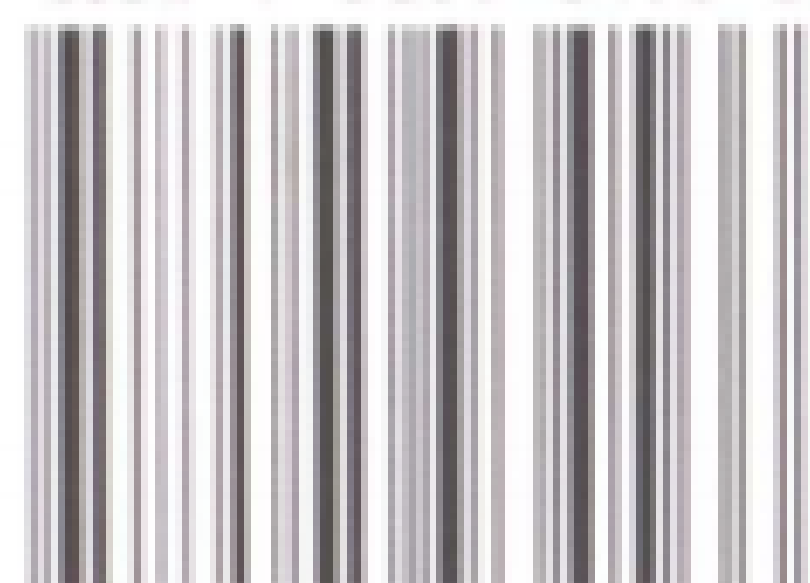
樂音誦吟

中國文联出版社

172688

文学指导：钱璵之
责任编辑：刁小林
封面设计：卢 奇
刘华明
封面原画：谢伯子

ISBN 7-5059-3456-2

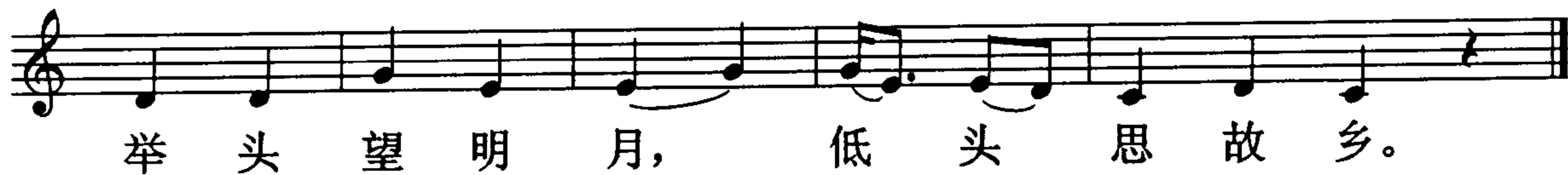


9 787505 934566 >

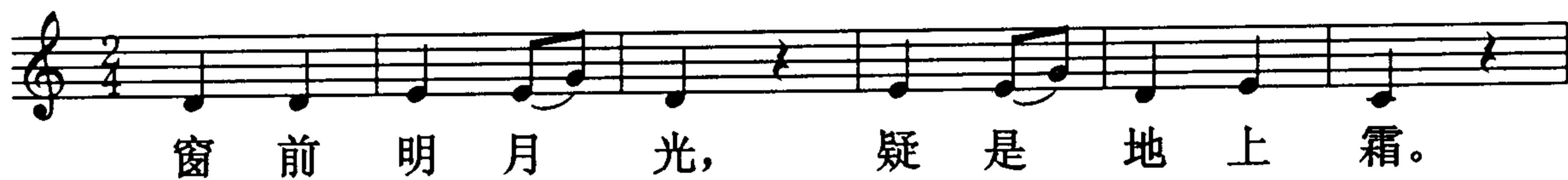
李 白：静 夜 思

(第 一 式)

赵元任 吟诵并记谱



(第 二 式)



张 继：枫 桥 夜 泊

(第 一 式)

赵元任 吟诵并记谱



(第 二 式)



李 白：静 夜 思

1=C $\frac{2}{4}$

(第 一 式)

赵元任 吟诵并记谱

行板

5 5 | 6 6· i | 7 6· 5 | 3 5 | 1 3 5 | 2 0 |
窗 前 明 月 光, 疑 是 地 上 霜。

2 2 | 5 3 | 3 5 | 5 3· 3 2 | 1 2 | 1 0 ||
举 头 望 明 月, 低 头 思 故 乡。

1=C $\frac{2}{4}$

(第 二 式)

行板

2 2 | 3 3 5 | 2 0 | 3 3 5 | 2 3 | 1 0 |
窗 前 明 月 光, 疑 是 地 上 霜。

5 5 | 6 3 | 5 - | 3 3 2 | 1 3 5 | 2 - ||
举 头 望 明 月, 低 头 思 故 乡。

张 继：枫 桥 夜 泊

1=G $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

(第 一 式)

赵元任 吟诵并记谱

行板

3 3 2 3 | 3 2 1 - | 3 2 3 1 | 1 1 6 5 - | 5 6 1 1 | 1 6 6 5 5 3· |
月 落 乌 啼 霜 满 天, 江 枫 渔 火 对 愁 眠。

5 5· 6 1 | 1· 2 3 1 | 6 5 6 5 1· 6 | 3 3· 6 1 | 1 6 5 6 | 6 5 3 ||
姑 苏 城 外 寒 山 寺, 夜 半 钟 声 到 客 船。

1=G $\frac{2}{4}$

(第 二 式)

行板

3 2 | 3 1 | 2 3 | 1 - | 6 6 5 | 5 1 | 1 6 7 | 5 0 |
月 落 乌 啼 霜 满 天, 江 枫 渔 火 对 愁 眠。

5 5 6 | 1 1 | 3 1 5 | 6 - | 6 1· 3 6 | 1 6 5 | 6· 6 | 5 - ||
姑 苏 城 外 寒 山 寺, 夜 半 钟 声 到 客 船。

杜 甫：登 高

胡适之 吟诵
赵元任 记谱



风 急 天 高 猿 啸 哀， 渚 清 沙 白 鸟 飞 回。



无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。



万 里 悲 秋 常 作 客， 百 年 多 病 独 登 台。



艰难 苦恨繁霜 鬓， 潦倒新停 浊酒杯。

苏东坡：江城子

胡适之 吟诵
赵元任 记谱



鳳凰山下雨初晴，水風清，晚霞明，一朵芙蕖，



开过尚盈盈。何处飞来双白鹭，如有意，慕娉婷。



忽闻江上弄哀箏，苦含情，遣谁听，烟敛云收



依旧是湘灵。欲待曲终寻问取，人不见，数峰青。

杜 甫：登 高

胡适之 吟诵
赵元任 记谱

1=D

5 ⁵2 ¹6 5 - 6 6 1 ³2 0 | ¹6 5 - 6 6 1 1 6 5 3· |
风 急 天 高 猿 啸 哀， 渚 清 沙 白 鸟 飞 回。

3 2 - ¹2 ³2 1· 6 1 0 | ²6· 1 1 6 5· 3 6 5 6 - 5 3 0 |
无 边 落 木 萧 萧 下， 不 尽 长 江 滚 滚 来。

1 1 6 5· 3 5 6 5 6· | ¹1 6 3 5 6 ¹1 6 5 3 |
万 里 悲 秋 常 作 客， 百 年 多 病 独 登 台。

5 5 3 0 3 2 3 2 1· 6 6 1 0 | 1 1 1 6 5· 3 5 6 3 2· ||
艰 难 苦 恨 繁 霜 鬓， 潦 倒 新 停 浊 酒 杯。

苏东坡：江 城 子

胡适之 吟诵
赵元任 记谱

1=D

3 3 6 5· 1 1 6 5³ 0 | 1 6 5 0 | 1 6 5 0 | 1 6 1 6 5 - |
凤 凰 山 下 雨 初 晴， 水 风 清， 晚 霞 明， 一 朵 芙 蕖，

转 1=G (后调3=前调6)

5 6 5 6 5 3 2 - | 3 2 3 5 3 2 ⁶1 1 6 1 | 1 6 1 6 1· | 1 6 5 - |
开 过 尚 盈 盈。 何 处 飞 来 双 白 鹭， 如 有 意， 慕 娉 婷。

³5 3 0 3 5 5 3 2 1 6 0 | 3 3 2 1 0 | 1 1 6 5 0 | 1 6 1 1 6 5 |
忽 闻 江 上 弄 哀 箏， 苦 含 情， 遣 谁 听， 烟 敛 云 收

5 6 1 6 5 0 | ¹6 1 1 5³ 5 6 6 - | 5· 5 5 6· | 6 1 6 5 - ||
依 旧 是 湘 灵。 欲 待 曲 终 寻 问 取， 人 不 见， 数 峰 青。

序

薛 良

“吟”是个多义字，有叹息、歌咏、啼鸣的意思，如“昼吟夜哭”（《战国策》）、“依树而吟”（《庄子》）、“布谷鸣于春夏，蟋蟀吟于始秋”（《后汉书》）。以“吟”构成的双音节词，如吟叫、吟哦、吟啸、吟揉等，含意更为广泛，有的现今已不多用。至于“吟诗作画”、“高吟低哦”、“吟风弄月”等成语，还不时可以读到。如果从诗与音乐的侧面，联系到传统“吟”的问题，其内容则颇为丰富。

赵元任先生在他的《新诗歌集》中曾指出：“尝过吟旧诗滋味者，往往认为白话诗只能读而不能吟，因而说它不能算诗。这句话里的‘吟’字的意义可以研究研究。所谓吟诗吟文，就是俗话所谓叹诗叹文章，就是拉起嗓子来，把字句都唱出来，而不用说话时或读单字时的语调。这种吟法，若是单取一两句来听，就跟唱歌完全是一样。可是听了许多诗之后，就晓得了，无论是‘满插瓶花’或是‘折戟沉沙’，或是‘少小离家’，或是‘月落乌啼’，只要是‘仄仄平平仄仄平’，就总是那么吟法，就是音高略有上下，总是大同小异，在音乐上看来，可以算是一个调儿的多种花样。所以吟跟唱的不同，不是本身的不同，是用法上的不同。”由此可知，一般所说的“吟”，是指歌唱者所唱出来的歌调，是一种具有灵活性的腔调，这种腔调在和不同的唱词结合的时候，由于唱词、时间、地点、场合、情节等因素的不同，歌唱者可以即兴地把腔调加以变化、装饰和发挥，以适应具体的情、景、意、态。我国传统的唱歌方式，无论是戏曲、曲艺、山歌、小调，都是在“吟唱”的基础上发展起来的。

西方的唱歌方式，则是以“咏唱”为基础的。所谓“咏唱”，是指歌唱者所唱的歌调，它的旋律是和特定的歌词相匹配的，歌唱者在歌唱时，对旋律是不能或者根本不能加以改动的。即所谓定谱定词、专曲专用。聂耳的《大路歌》、星海的《黄水谣》、莫扎特的《紫罗兰》、舒伯特的《小夜曲》等都是如此。歌唱者可以就速度、强弱、松紧、语气、分句等方面，在一定的范围之内安排处理，但绝不允许对原曲谱作任何改动，否则是一种不严肃的行为。当然，这两种方式不是绝对的，有的情况是属于两者之间的，有的咏唱中带有吟唱的成分，有的吟唱中带有咏唱的成分。

东西方在声乐方面的这种差异,在器乐方面也同样存在。如我国古琴的演奏,十分强调“打谱”,也就是说,七弦琴谱所标明的只是弦位、指法和大致节奏,而对各种细节要由弹奏者进行安排,这就是打谱。其它如箏谱、琵琶谱、唢呐谱等,往往也只是提供乐曲的基本音调,即旋律的大体筐格,唱奏时要由唱奏者把它加以润色,使它丰满、生动、充实。正如王骥德在《方诸馆曲律》中说:“乐之筐格在曲,而色泽在唱”。

上述情况表明,东西方音乐从表现原则和表现方式来看,显然是属于两种不同的体系。了解这一根本性质的差异,对于深一层认识传统民族音乐特点,深信是有益的,也是必要的。

尽管“吟”的音乐表现方式,在传统民族音乐中,是带有普遍性的现象;尽管早在20年代末期,赵元任先生对“吟跟唱”的问题,就已经明确地、着重地提了出来,进行了讨论,不过自那以后直到80年代,近半个世纪的时光,对这个问题几乎没有什么人在论著中有所涉及。在此期间,我国出版的所有音乐辞书中,都没有出现过这样一个并非不重要的词条,这不能不说是一件令人感到遗憾的事。到了80年代初,“吟”的问题才再次被提了起来,研究和讨论也有所展开,在这些人中,秦德祥先生就是一位。

本书作者秦德祥先生,长期从事中学音乐教育,多年来,在繁重的教学工作之余,潜心研究,勤奋治学,不断有音乐专题论著发表,是一位令人尊重的新音乐工作者。三年前,他来信告诉我,在数年来调查、采集的基础上,他正编写一本《吟诵音乐》,并据其个人研究所得,撰写探讨吟诗歌调的专论。就自己近年在工作中的体会,深感当前建设和发展民族音乐文化,加强基础研究工作,有着非常重要的作用和意义。秦德祥先生的著作,就是这方面的一项新成果。

现在他的新作即将出版,作为一个音乐工作者,除了向他祝贺之外,还应向他表示诚挚的敬意!

1997年3月5日

于北京

编著者注:薛良,原名郭可诹,男,1917年生,贵阳市人。中国民主同盟盟员,爱国民主战士,音乐社会活动家、教育家、理论家、声乐艺术家,中国声乐学会副会长,自80年代至病重之时,应聘在北京担任《中国音乐》执行副主编。他潜心于音乐学术研究,积极倡导中国音乐理论、中国声乐学派以及中国唱法,影响遍及国内外。出版有《新音乐手册》、《音乐知识手册》、《民族民间音乐工作指南》、《歌唱的艺术》、《中外歌唱家辞典》、《西洋音乐史教程》等80余种著作。薛先生一向热情关怀和积极支持本书的编著,赐此序之次年(1998年11月2日)病逝于贵阳。

序

钱璉之

(一)

吟诵不同于唱歌,但也是一种歌唱。

吟诵的调子不同于歌曲,不同于戏曲,但也有一种比较固定又相对自由、不很统一又大致相似的调(用赵元任的话说,“就是拉起嗓子来把字句都唱出来,而不用说话或读单字的语调”)。

吟诵虽不叫唱,但或叫“咏”,或叫“叹”,或叫“哼”,同样具有音乐性、节奏感,很好听,很有韵味。

吟诵是介于诵读与歌唱之间的一种形式,它既可以普遍用于古典诗词,也可用于古典的散文、骈文;它有别于白话诗、语体文的朗诵,因为那腔调与口语距离比较远。反之,用今天朗诵的方式去读古典诗文,也就难以体现那种气势和韵味。因此,今天对好的白话诗、语体文提倡朗诵,而对古典形式(旧体、文言)的诗文保留吟诵,似乎是应该的。

我以为,吟诵与唱歌同样地源远流长。

古人曾言:“合乐为歌,徒歌曰谣。”徒歌大约就近于吟诵。

古人又说:“不歌而诵为之赋。”这赋大约也就是吟诵。

《礼记》中说:“春诵,夏弦。”诵就是诵读而“以声节之”,诵也就是吟,合称叫吟诵。

《墨子》里面提到:“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”看来,《诗三百》既可以配乐而歌,按曲而舞,也可以吟诵。

《楚辞》一部分可以歌唱,一部分看来是“不歌而诵”的。因此,汉代有些人以善读《楚辞》闻名,这实际上就是吟诵。

唐诗宋词有部分是“被之管弦”、可以歌唱的(如“乐府”体),但更多的部分只能吟诵。李白说:“月下沉吟久不归”,杜甫说:“新诗改罢自长吟。”(萧涤非注:“唐诗重音律,特别是律诗,所以必须

吟。”)白居易的《长恨歌》既为歌女传唱,又“童子解吟”……苏轼的词,被讥为“多不谐音律”,但仍广泛传唱;他自己承认“不能作曲”,却极喜欢吟诵——不仅吟诵诗词,而且喜欢吟诵《归去来辞》和《阿房宫赋》。辛弃疾设宴请客,每命侍姬唱自己的词,遇到得意之处,便亲自吟诵,并征求意见……

由此可见,歌唱与吟诵一向平行不悖,各擅胜场;倘从普及程度与流传久远来看,则吟诵当更胜于歌唱。因为词曲中的用字倘与乐谱要求不合便难于歌唱,吟诵却并无妨碍;再则歌唱须按乐谱,而古代乐谱每因缺乏记录或所记不详,因而后人无法再唱。吟诵则由于调子比较简易,可赖口耳相传而更长期地保存与发展。

到了现代,由于新文学取代了旧文学,语体文与白话诗取代了文言文、旧体诗,新文学作品的朗诵取代了古典诗文的吟诵……吟诵的风气逐渐消歇,吟诵的传统濒于中断……但实际却并未绝响。鲁迅说:“吟罢低眉无写处”,他不该说“草罢”,不说“读罢”,他不是在吟诵吗?毛泽东说,他的有些词是“马背上哼成的。”不说“写”,也不说“唱”,他的“哼”,不也就是吟诵吗?苏仲翔(渊雷)在十多年前写了一篇《兴吟道议》(见于《钵水斋外集》,华东师大出版社本),他呼吁“创吟教于神州,溥吟风于诗国,俾吟哦之道,复兴于今世,永宝于后昆。”他还举出日本,说“工斯道(按:指吟道)者,人逾五百万,派过八十家。……考其能事,实远自李唐,受诸华夏,撷吾国粹,化彼家珍,祀已逾千,爱犹若一。”近些年来,国内也举办过多次颇具规模的吟诵活动,只是不曾听到在学校中读古典文学或对旧体诗词提倡吟诵,我觉得不无遗憾。

(二)

我不会唱歌,或者说很少唱歌,更不要说作曲(戏曲)了;但我爱吟诵,虽不常高咏,却时而低吟(哼)。囿于时尚,我不敢施之于课堂教学或公开场合,只是偶有机会“露一手”——“自我表现”一下。

说吟诵是一种“表现”,是因为它既要“再现”创作者的思想感情,又应“表现”吟诵者的领悟与欣赏。它是一种理解、一种品味或一种宣泄。写作诗文是创造,而吟诵诗文,除要读准、读顺之外,还要用一种相对固定的腔调来表现容许变化的、富有个性的色彩和情韵。因此是一种再创造。

我的吟诵,可说是“家传”吧?几岁时就跟着母亲、姑母、姨母读唐诗宋词,象今天的孩子学唱歌一样。稍大些就听祖父、父亲、叔父吟诵古诗、古文,自然而然地用上那种腔调。祖父名山老人是晚清进士、江南名儒,是学者兼诗人,他的吟诵,我想是可以“自成一家”的。

我在十岁后才进学堂,已不太听到教师的吟诵,只记得初中时,有位老师是“无锡国专”的毕业生,是颇受国学大师唐文治(蔚芝)影响的,他读古文能分阴阳、刚柔两种读法,我也学了。在高中时,又有一位来自东北的“新派”老师,他能朗诵新诗,又能吟诵《诗经·国风》和唐诗宋词,我觉得很好听,也跟着学了。这些可以说是“师承”吧?上了大学文科,倒不曾听过老师的吟诵。如著名学者胡小石、一代词宗唐圭璋等,我虽听过他们讲《楚辞》、讲宋词,却没有听到他们的吟诵,也许时代风气已经不同了。

以后轮到我做老师。40多年来,教过中学的语文,大学的古代文学、现代文学、文学理论等课程,我也从没有在课堂上吟诵过。除了在教师进修学院的“作品朗诵会”上,在老年大学的“古典诗词

讲习班”、“诗书画结合研究班”里。为什么？时代潮流，文化习惯……都在趋新、随俗，吟诵不免有复古、怀旧之嫌吧？但我觉得，要真正欣赏传统诗词（还有古代优秀散文），进而真正理解、评析以至加以继承发展，倘不会吟诵，是难免隔靴搔痒、纸上谈兵之憾的。

我认为：“五四”以后，白话文（语体文）成主流，相应地用朗诵取代了吟诵，是势所必然，不足为憾的。然而民族的优秀传统文化传统，古代的宝贵文学遗产，今天仍须继承；作为人类共同精神财富的唐诗、宋词……今天仍须学习，而且属于社会主义精神文明建设不可缺少的一部分，那么，“吟诵之道”、“吟诵之学”还是未应抛弃、任其消亡的。

（三）

秦德祥同志是我的学生。但说来惭愧，我并没有正式给他上过语文课，而且就是在语文课上，我也从未吟诵过古诗文之类。时间隔了三十多年，我们却在常州重逢，又都在做教育工作。我得知他专攻音乐，而且卓有成就。可惜我于音乐一窍不通，只听说他在研究音乐教育、研究佛教和道教音乐，我也都是外行。大约在8年前，德祥同志忽然找我，说要研究古诗文的吟诵，要搜集这方面的资料，要出一本用常州方言、用传统方法吟诵古代诗文名篇精品的书。我始而惊讶，继而十分赞赏。惊讶的是在商业大潮中他却想到这无利可图的“寂寞之道”；赞赏的是他那种“寻坠绪”、“救遗产”的精神及比较先进、科学的做法（录音、记谱、出CD片），是他不仅在弘扬国粹、保存传统，而且是立足现代、面向未来的行动。我不禁用鲁迅的名言来称他：“好事之徒”！

8年来，我知道德祥同志为这本书化了不少心血：请老先生（年龄都在68岁以上）吟诵、录音，然后一一记成曲谱。与此同时，认真研究吟诵之学，特别是研究常州籍的语言大师、音乐家赵元任有关论著，用自己对中西音乐理论的研究以及多年音乐教育实践的经验来探讨吟诵这一古老而新鲜的课题。他使这本书兼有学术性和艺术性、研究性和实践性的多重特色。使这既可以适当地用之于普及（让吟诵之道在学校语文教学或语文课外活动中兴起），也可以供致力于提高者作为参考（供音乐工作者、文学工作者、语文教学研究者）之用。至于有些不足，如未能全部用国际音标来给常州方言注音之类，那是为了避免过于专门，难于印刷，不得不在科学性方面作些让步了。

德祥同志要我作序，推辞不得，又想借题发挥，便拉拉杂杂，说了上面那一些，不能算为此书“鸣锣开道”，充其量是“敲敲边鼓”而已。

1996.3.15

（本文曾载《常州工业技术学院学报》1998年第3期第45—47页。）

目 录

卷首：赵元任、胡适之吟诗谱

序	薛 良(V)
序	钱璈之(VII)

吟 论

传统诗词必吟咏而感知	史曼倩 (3)
旧体诗文还是要吟诵	邹宗浩 (4)
提倡中华传统诗歌的吟诵	羊 淇 (6)
亟待拯救的民族文化遗产——诗词吟诵音乐	秦德祥 (9)
赵元任与吟诵音乐	秦德祥(11)
常州吟诵音乐的采录与初步研究	秦德祥(15)
吟诵音乐的节奏形态及其特征——以六首《枫桥夜泊》的吟诵谱为例	秦德祥(30)
吟诵音调与平仄声调	秦德祥(38)
“尾腔”——吟诵音调的标记性特征	秦德祥(46)
赵元任的《小诗》与中国吟诗调——与江江先生商榷	秦德祥(52)
吟诵音乐五题	秦德祥(58)
传统吟诵的用谱与传承方式	秦德祥(65)

吟 谱

诗

丁彦士吟诵 杜 甫：春夜喜雨	(73)
丁彦士吟诵 李商隐：夜雨寄北	(74)
丁彦士吟诵 文天祥：过零丁洋	(75)

史曼倩吟诵	刘禹锡:乌衣巷	(76)
史曼倩吟诵	常建:破山寺后禅院	(77)
史肇美吟诵	白居易:赋得古原草送别	(78)
羊 汉吟诵	陈子昂:登幽州台歌	(79)
羊 汉吟诵	王维:渭城曲	(80)
羊 汉吟诵	杜甫:登高	(81)
羊 淇吟诵	王之涣:登鹳雀楼	(83)
羊 淇吟诵	李白:静夜思	(84)
吴玉良吟诵	孟浩然:春晓	(85)
何祖述吟诵	杜牧:泊秦淮	(86)
何祖述吟诵	孟浩然:过故人庄	(87)
邹宗浩吟诵	李白:宣州谢朓北楼饯别校书叔云	(88)
恽正平吟诵	屈原:涉江	(90)
钱璵之吟诵	王昌龄:出塞	(97)
钱璵之吟诵	王安石:船泊瓜州	(98)
钱璵之吟诵	龚自珍:己亥杂诗(其 125)	(99)
钱璵之吟诵	白居易:琵琶行	(100)
词		
史肇美吟诵	李煜:虞美人——春花秋月何时了	(109)
史肇美吟诵	李煜:乌夜啼——无言独上西楼	(110)
羊 淇吟诵	李煜:虞美人——春花秋月何时了	(111)
羊 淇吟诵	李煜:乌夜啼——无言独上西楼	(112)
羊 淇吟诵	李煜:浪淘沙——帘外雨潺潺	(113)
羊 淇吟诵	蒋捷:一剪梅——一片春愁带酒浇	(114)
吴玉良吟诵	陆游:诉衷情——当年万里觅封侯	(115)
邹宗浩吟诵	辛弃疾:摸鱼儿——更能消几番风雨	(116)
邹宗浩吟诵	辛弃疾:南乡子——何处望神州	(118)
邹宗浩吟诵	李清照:声声慢——寻寻觅觅	(119)
邹宗浩吟诵	苏轼:念奴娇——大江东去	(121)
恽正平吟诵	苏轼:水调歌头——明月几时有	(123)
恽正平吟诵	苏轼:江城子——十年生死两茫茫	(125)
钱璵之吟诵	苏轼:水调歌头——明月几时有	(127)
钱璵之吟诵	张孝祥:六州歌头——长淮望断	(129)
钱璵之吟诵	柳永:雨霖铃——寒蝉凄切	(131)
钱璵之吟诵	欧阳修:蝶恋花——庭院深深深几许	(133)
钱璵之吟诵	陆游:卜算子——驿外断桥边	(134)

文

丁彦士吟诵	刘禹锡:陋室铭	(135)
陆汝挺吟诵	范仲淹:岳阳楼记	(137)
邹宗浩吟诵	杜 牧:阿房宫赋	(143)
恽正平吟诵	陶渊明:归去来辞	(151)
钱璵之吟诵	欧阳修:秋声赋	(157)

附 录

赵元任:《常州吟诗的乐调十七例》

王 维:鹿柴	(165)
王 维:杂诗	(165)
王 建:新嫁娘	(165)
柳宗元:江雪	(165)
张九龄:感遇	(165)
李 白:月下独酌	(166)
李 白:宣州谢朓北楼饯别校书叔云	(166)
柳宗元:渔翁	(167)
王之涣:登鹳鹊楼	(168)
元 稹:行宫	(168)
常 建:破山寺后禅院	(168)
杜 甫:旅夜书怀	(168)
贺知章:回乡偶书	(169)
王 翰:凉州词	(169)
崔 颢:黄鹤楼	(169)
杜 甫:蜀相	(170)
卢 纶:晚次鄂州	(171)
附:简谱	(172)

吟者小传	(179)
------------	-------

跋	(181)
---------	-------

吟 论

诗词必吟咏而感知

史曼倩

传统诗词均是撷取民歌形式、经加工发展而成的文体。而从西方古典戏剧台词发展而来的诗歌,以及本世纪初常州陈衡哲(女)留美时用现代汉语仿拟之作发展起来的白话新诗,与传统诗词完全是两种不同体系的文体。

《书·舜典》大舜之言:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。”4000年前虞舜总结了那时由民歌加工成的诗体,提出诗、歌、乐三位一体的诗学理论。诗永言而成徒歌,歌离诗言而成乐。不合乐的徒歌,不按民歌原乐曲声腔而歌,即成吟咏。故《诗·关雎序》谓:“吟咏情性,以风其上。”孔颖达疏之:“动声曰吟,长言曰咏。作诗必歌,故言吟咏情性也。”用一种吟诗之调,代替原乐,“呆腔活唱”,进行徒歌,放声则高唱,低咏成吟哦。尤其是低吟能帮助作者练字练句,创造意境深度。何则?汉字的特点是以字的形体表意,不象西方文字以字母记音、以音表意。诗言是以文字体现的,字有四声,同音异字亦多。吟咏时耳濡自己的发声,其音调促使联想,产生种种难以名状的感觉,经“吐弃、含茹”、曲曲折折反复吟哦,反复推敲,凝炼成字句。庄周的“倚树而吟”到杜甫的“捻断几根须”,都记述此过程中的形态。而诗魔白居易“吟哦不能散,自午将及酉”,竟长达四五个小时。

读诗也必须通过吟咏来体会诗作的意趣而引起联想,感觉与作者作品相似的意境。所以宋何基提出“读诗之法,须扫荡胸次净尽,然后吟哦上下,讽咏从容。”

余童年先母口授五、七言唐宋诗绝句,即按儿童读诗的声腔吟咏,只要求咬准平仄,词逗分明,即成天籁之音,旋律优美。少年时,先父即用成人吟咏声腔课诗,并时时提醒“要如口含橄榄,细细咀嚼”。本人读诗及作诗推敲字句,60余年来一直遵循这个教导,用自己的体气与吟咏声相感应。59年因工作需要,补读部分未读过的东坡诗词,用阅读、朗诵两途,就无论如何感觉不出陆游所谓“如天风海雨逼人”的境界,无奈只好出声吟咏,顿觉音韵谐婉而又气贯长虹,胸中自有一股登泰山观日出那样的感觉油然而生。

所以传统诗词必须吟咏而后感知,也可说是本人长期实践中的一得之见。

1995年4月