

吟诵概论

下

中华传统读书法

徐健顺 著



徐健顺 著

吟诵概论

下

中华传统读书法



首都师范大学文学院资助出版

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

第四章 吟诵的学理：音—诗关系

第一节 汉诗文语音的意义

汉诗文语音的意义，要从汉诗文和生活语言的“陌生化”说起。

汉诗文和生活语言的不同，在于两个层次：

第一个层次，是每句话的“陌生化”。也就是说，生活中很少有人这么说话，比如押韵、整齐、排比、平仄格律、重复，等等。

第二个层次，是句与句、段与段的关系的“陌生化”。也就是说，即使诗文中的每句话都是生活语言，生活中也很少有人这么组织说话，比如起承转合、阴阳四象，等等。

前文说，汉语的语音是有含意的。这是指汉语诞生之初，指称任何一个事物，选择语音的时候都不是任意的、没有道理的。其后，汉语的语音很可能经过了几次系统的整理，所以才有某某造字的多种说法。汉语语音到了周代雅言，是一个完整的含意系统。其后又经复杂流变而到今天，不过，汉语语音的意义即使在现代普通话里，仍然多有保留，可以轻易察觉。

虽然如此，我们仍然承认，在日常生活语言中，语音的含意是基本没有什么用处的。语音一旦形成，进入生活语言，其声音的含意就几乎无用了，因为没有人有时间去琢磨语音的含意，然后再说话的。所以，索绪尔的说法也不是没有道理，只不过是日常生活语言中如此。

但是，诗文就不同。诗文与生活语言存在两个层次的“陌生化”。在诗文中，字音出现了与生活语言不同的格外的拖长，因而短促的音就显得更短。同

样，平声之低与仄声之高的规律性呈现，也是生活语言所没有的，从而引起读者的关注。文气变化，更是令人心醉神驰，吸引着读者的注意。这样，本来已经没有意义的语音，由于部分语音的突出或者变形，而重新被人关注，从而其本身的含意重新显露出来。这种显露，既与语音本身带来的感觉情绪有关，又与汉字的语音语义一体系统有关。在别的语言的诗歌里，可能只有前者还在起作用，而在汉诗文中，后者的作用尤其强大。因此，汉诗文就获得了声音的“言外之意”。

因此，汉诗文必须要“读”，要“吟诵”，否则是不可能完全理解体会的。

比如“床前明月光——”，“光”字的拖长，突出了“阳”韵。这个韵有开口度最大的元音a，又有后鼻音。后鼻音基本不改变口型，而带有绵长和抒情之意。平声的声调是中性的。因此“阳”韵本身的意义是开阔辽远。这个声音在日常生活语言中是没有意义的，但是在这里，由于拖长而受关注，因而其开阔辽远之意就重新被体会出来。被体会的首先是ang本身（不管在什么语言中）的声音的感觉，但更重要的，是在汉字体系中，所有“阳”韵的字都有开阔辽远之意，从而带来的文化信息的积淀。古代那些文人都是从小掌握韵部系统的。因此，这一“光”字的拖长，就带来了世界至广大、故乡至遥远、李白至孤独等含意的引申。《静夜思》的体味就此展开。

这方面的例证和具体的教学方法，在《普通话吟诵教程》中贯穿始终，在此就不详述了。

如果没有拖长“光”字，或者否认“光”字拖长带来的声音的意义，那么这句话就只是一句日常生活语言而已，就如今天我们在诗的后面加的白话翻译：床前的一片明亮的月光啊——那李白又何必作诗？直接说大白话出来不就完了？还要押韵，还要整齐，还要对偶，还要格律，最终结果却就是大白话的意思。所以学生们学完以后，心底里都觉得诗人都是吃饱了撑的。所以杜甫会“很忙”，因为我们老师没有教给学生们，杜甫诗歌的真正的含意。不吟诵，古诗文教学就是化神奇为腐朽，教的是令人讨厌的虚伪，真的是读书人一声长叹。

当然，汉诗文的意义不止于音义，音义只是汉诗文含意的一个层次而已。此事下文另有撰述。

下面对汉诗文语音的含意系统做一些详细的说明和个人认识的梳理。

一、声调

上古汉语和中古汉语的声调都有平上去入四声。学术界也早有对上古声调的质疑，但看《诗经》等上古诗歌，基本分四声押韵，所以上古四声应该是成立的。只是上古四声的调型、调值可以讨论，具体每个字的历史音变也可以讨论。即如郑张先生认为上古声调应是韵尾，但其含意与语音的关系仍然是成立的，所以与以下分析关系不大。

所谓声调，在古代也是两个东西。声，即平、上、去、入，是调型问题；调，即阴、阳，是调值问题。平、上、去、入，也各有含意，各有性格。换句话说，汉字每个字为什么是那个声调，也是有道理的。

古人说：平、上、去、入，这个排列的顺序，既不是音高的顺序，也不是数量的顺序，按音高从低到高应该是平、入、上、去，按字数从多到少应该是平、去、入、上。这只能是情绪的顺序：一个比一个情绪性更强。平声中正平和，上声细小亲密，去声坚决明确，入声快速决绝。

（一）平声

南北朝时，平声的调型是平的，所以沈约发现四声时命名为“平”。此后中古音的平声也是平的。这一点基本上是可以肯定的。但是上古音的平声是否也是平的？这一点没有确证，可能也永远无法确证。朱晓农教授曾怀疑上古平声有一个尾部的上升波，但也不能确证。不过，从平声字的含意来看，基本上都是情绪色彩不强烈的字，也就是中性字，其数量占了汉字总量的一半左右。按照上、去、入的调型与情绪含意的关系来推理，平声应该是平的。所以，在没有其他确证的情况下，我们把上古平声看成是平的调型是比较合理的。

平声中性，发音过程中正、通远，所以平声韵的诗，情绪平和。所以近体诗押平声韵，比起古体诗和词、曲来，律绝的风格总体上就是中正平和的。

平声的具体调值不太清楚，但是可以肯定是比较低的，按照五度标音法，应该是 11 或者 22。为什么这样说呢？

现在的汉语方言，平声整体高于仄声的只有北京话系统。平声仄声高度混合在一起的，有粤语、闽南语等最南端的方言。其余广大区域的语言，都是平低仄高。由此中古音（雅言）平低仄高是可以肯定的，何况还有其他证据，比如诗词格律等。

上古音的平声也是最低的，这一观点的证明可以参看后文关于“四声对五音”的论证。总的来说，虽然还不是完全确证，但是证据已经很多。上古平声低是最合理的看法。

平声又分阴阳。阴阳之说也是中古学说，其含意学术界也有争议，但主流认为应是指声母的清浊。阴平略高于阳平，因为阳平是浊声母，发音部位相对要低一些，但是浊声比清声有力，所以阳平也比阴平有力。阳平是到近古变成升调的。文人作诗，都用文读，阳平的调型仍是平的。

上古音平声是否也分阴阳？按照声母清浊音的理论，当然也可以给上古平声分出阴阳。但是一来上古音的声母的清浊可能到中古有变，我们无法确知，二来阴阳之说是中古提出来的，是否对上古音成立也不清楚，所以对于上古音平声的阴阳，暂以不论为好。我们在“四声对五音”模拟上古音乐时，可以按照中古音的阴阳处理，也可以不论阴阳，平声都可以随使用宫商。当然，上古可能不是这样随便用的，这其中的规律还有待下一步研究。

平声声调的含意，是中正平和，情绪色彩淡薄，这个无须多言。我们看看上、去、入声的情绪色彩，反过来就明白了。没有了强烈情绪色彩的字，就取了平声声调。

（二）上声

上声的调型，首先一定是上升的，所以中古发现四声时命名为“上”。现在的上声，也就是第三声，在上升之前有一个小的下降过程，中古音也是这样的吗？这一点，学术界看法不同。有人认为有，有人认为没有，有人认为都有可能，有人认为不可能知道。我的看法是：上声声调在上升之前，一定有一个在下面的过程，这个过程也许是平的也许是下降的，但一定是存在的。

当代实验语音学对普通话上声做过研究，发现在降调转升调的时候，经常失声，即最低点是没有声音的，由此认为降调的过程对于上声是很重要的，但到底是怎样重要呢？有人认为因为上声的目的是下降，降到底没办法了，只好回升；有人认为目的是上升，为了有力地上升，先下降做准备。因为上声的上升过程占时长的主要部分，古人又称之为“上”声，因此后者应该是合理的，即上声的目的是上升，为了上升而先下降。

那么为什么不能直接上升呢？为什么一定要先下降或平拖再上升呢？

郑张尚芳先生在《上古音系》一书中，提出上声的声调来自塞音尾“？”的

脱落，本是一种短促的紧喉的升调。关于上声声调与字义的关系，他说：

上声字的数量在四声里是最少的，但字义类聚很有特点：

A. 指小。形容词倾向以上声来表小义：“大小、多少、长短、深浅、高矮、高下、丰歉、丰俭、奢俭/省、浓淡、咸淡、繁简、松紧、宽褊、圆扁、众寡、壮稚、遐迩”，后一字皆读上声表量小。把动词合起来看，也倾向于减损或负面意义：“增减、益损、胜负、成毁、完散、续断、安险、勤惰、甘苦、功罪、泰否、福祸、生死、寿夭、真假、正反、先后、褒贬”。在这些常用词对中，后一词皆读上声，数量众多，似非偶然（反例自然是有的，如“轻重、老幼”，这里提醒注意的是多数词所表示的那种倾向）。

B. 表亲昵。亲属词（尤其表直系亲属的词）多读上声：“祖、祢、考、妣、父、母、子、女、姊、弟、舅、嫂、妇、娣、姒”，方俗语还有：“爸_{捕可切}、爹_{徒可切}、姐、社、妈、孀”等。身体词更是多念上声：“顶、首、脑、眼、脸、耳、口、齿、颧、颌、颞、嘴、吻、辅、项、颈、领、膂、膈、乳、手、肘、掌、拇、指、爪、肚、卵、牡、牝、尾、髓、髀、跨（髀、髀）、股、腿、腓、腓、踝、踵、趾、体”等，凡数十词（入声字因已有塞尾不能加-？除外）。这些上声的-？可能来自汉语本身的小称爱称后缀（有类于儿化构词音变）。①

郑张先生的这个看法，与朱晓农教授关于高调表示亲密的看法是完全一致的。朱晓农教授的《亲密与高调》一文，从各个角度证明了高调与亲密、低调与稳定的关系，是汉语音高与语义关系研究的重要成果：

本文实地调查并用实验手段考察了伴有多种“紧喉”发声状态的小称变调的表现形式：高升调伴有喉塞尾，高调继续升为超高调，甚至使用假声，高调伴有音节紧张，降升调伴有嘎裂声等。发现尽管这些“喉化”的发声状态各异，与此相关的声调也有高低之别，但它们作用却是共同的：让高调更显豁，从而更明确地表达出这是个特殊的表小示爱的变调。更重要的是这些“紧喉”发声态可以同时出现在同一个语言中用来伴随高调，或者说用来突显高调。所以只有高调是必要的，各种紧喉发声特征并不代表发展阶段，而都是用来强化高调的。说话人只是想利用一切可能的发声方式来帮助发出一

① 郑张尚芳著. 上古音系 [M]. 上海：上海教育出版社，2003：211.

种高调，一种不同于一般高升调的具有表小功能的高调。这说明这些发声态本身是什么并不重要，重要的是能显示出高调来。这种高调形式与跨物种使用高调的方式是一致的，它首先是与“小”，然后是与弱势要求照顾、合作、亲近、拉近关系相关。而这种相关是植根于任何物种都有爱护、保护幼儿的天性。小称调还有一个性质，那就是“音感轻柔”，表现在声学上主要是音强变小，还可能音长变短，升调变缓。

这个“亲密高调”的观点还可以用来解释很多看似毫不相关的、众所周知但又难以解释的语言现象，例如台湾“美眉”，北京“女国音”，香港女孩名，等等。“亲密高调”还可以扩展为高频理论，用以解释躯体语言。^①

朱教授又说，亲密与弱小是有关系的，表示与对方亲密就要表示自己弱小，表示自己弱小，就需要用高调。

这种用高调表示不肯定、要求合作，低调表示自信肯定的音义固定关系实际上包含在一个更大的关系中，那就是奥哈拉所说的高调跟细小亲密之间的一种生物学上的关系，或者说是天然关系。这种关系不但是跨语言的，甚至可以说是跨物种的。奥哈拉称之为“基频编码”(frequency code)。基频编码首先把高调和“小体型发声者”这样一种基本含义联系在一起，然后派生出“下属、弱势、屈从、无威胁、讨好、想要对方善待”等含义。与此相反，低调首先与“大个儿发声者”相关，其次是“统领、侵犯性、有威胁”等派生含义。

有科学家发现，不管是哺乳动物还是鸟类，在它们打架争斗时，往往有自信的强的一方发出的叫声，吼声都是低沉的，而弱的一方往往声音尖细，也就是频率高但音强小。^②

所以上声这个声调表达意义的方式，来自动物界古老的习惯，即用高音模拟幼仔，以示弱小和亲密。为了表明这个高音是模拟的，是示弱或者示亲的，所以先要有一段表示自己正常发音的低音，这样才能突出高音的情感目的，表明不是自己嗓音高，而是故意高扬的。因此，上声一定会在开始有一段下降或

① 朱晓农. 亲密与高调 [J]. 当代语言学, 2004 (3): 216.

② 朱晓农. 亲密与高调 [J]. 当代语言学, 2004 (3): 194.

者平的阶段，然后再上升。近古汉语和现代汉语是先下降的，上古汉语和中古汉语无法确证是怎样的，但一定是个曲折调，先下降或者先平拖，然后再上升。

细小亲密是上声字的情感特征。在诗歌中，因为是“长言之”，上声又被拉长，尤其是上声韵，拉得更长，结果细小和亲密的感觉越发浓烈，特别显得温柔婉转。

春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少？（孟浩然《春晓》）

锄禾日当午，汗滴禾下土。谁知盘中餐，粒粒皆辛苦。（李绅《悯农·其二》）

江上往来人，但爱鲈鱼美。君见一叶舟，出没风波里。（范仲淹《江上渔者》）

春花秋月何时了，往事知多少？（李煜《虞美人》）

枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草。（苏轼《蝶恋花·春景》）

我失骄杨君失柳，杨柳轻扬直上重霄九，问讯吴刚何所有，吴刚捧出桂花酒。（毛泽东《蝶恋花·答李淑一》）

这些诗句，如果拉长了韵尾来吟诵，就能体会到无限的珍爱、惋惜、感叹、柔媚之情。陆游的《钗头凤》最典型：

红酥手，黄滕酒，满城春色官墙柳。

这就是回忆当年夫妻和睦两相依恋的情景，用的是上声韵，无限温柔。随后说起婚变离别，突然换韵：

东风恶，欢情薄。一怀愁绪，几年离索。错！错！错！

改用入声韵，表达了满腔的压抑愤懑。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、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，不同声调间换韵起到了何等重要的作用！

说到这里，一定会有人想起“上声者厉而举”“上声高呼猛烈强”这些传统说法来。这些说法与上述所谓上声亲密、弱小、婉转、温柔的特征似乎相悖。如何解释呢？

“上声者厉而举”是唐朝的说法，“上声高呼猛烈强”是明朝的说法，都是中古以后的事情了。上古音，从汉字的字义来看，上声明显是细小亲密的意思。所以上声变为猛烈刚硬的感觉，肯定是后来的事情。

上文说过，上声的声调是个曲折调，开始的低调部分非常重要，有它在，才能表达出高调部分不是嗓音高，而是故意高，是模拟幼仔以示弱示亲。可是，听一下现在山东、河北、河南一带的上声字的发音，基本上都是抹去了低调的部分，直接上扬，结果就给人十分坚硬、强劲的感觉。比如上古音第一人称和第二人称都是上声字，以示亲密，但现代中原地区都读成高扬音，显得十分泼辣。另外，以高调表示亲密、弱小为前提，所以音强比较小。如果音强比较大，就是高声吼叫了，也会产生猛烈刚硬的感觉。因此，上声字的起源虽然是细小亲密的含意，但是在长期的语音演变过程中，也出现了相反的现象，即直接上扬和大声诵读时，会产生猛烈刚硬的感觉。

在诗歌中，上声韵表示细小亲密的是大多数，但也有少数是表达强烈的情绪的。很多诗人都是两者兼备。大家可以仔细观察上声韵的诗，基本上都是这两种比较极端的情绪，而少有中间情绪的如中正平和、欢快喜悦之类的诗。

比如杜甫的《望岳》：

岱宗夫如何？齐鲁青未了。造化钟神秀，阴阳割昏晓。荡胸生层云，决眦入归鸟。会当凌绝顶，一览众山小。

吟诵这首诗的时候，上声韵尾最好去掉前面的低调部分，直接上扬，而且还要大声吟诵，这样，诗歌的用韵之妙就完全显露出来了。此诗气势之盛，一半都在高呼猛烈之上声韵，必须吟诵，而且吟诵得到位，方能体会。

再比如他的《贫交行》：

翻手作云覆手雨，纷纷轻薄何须数。君不见管鲍贫时交，此道今人弃如土。

这首诗是气愤加悲愤，口气决绝愤怒。如果把上声韵读成拖长的曲折调，那就

是一副温柔婉转的感觉，完全不对了。

再比如《兵车行》：

信知生男恶，反是生女好。生女犹得嫁比邻，生男埋没随百草。

这都不是温柔婉转的口气，而是气愤之语。

但杜诗更多的上声韵是温柔婉转之意：

游龙门奉先寺

已从招提游，更宿招提境。
阴壑生虚籁，月林散清影。
天阙象纬逼，云卧衣裳冷。
欲觉闻晨钟，令人发深省。

赠李白

二年客东都，所历厌机巧。
野人对膾脍，蔬食常不饱。
岂无青精饭，使我颜色好？
苦乏大药资，山林迹如扫。
李侯金闺彦，脱身事幽讨。
亦有梁宋游，方期拾瑶草。

述怀

去年潼关破，妻子隔绝久。今夏草木长，脱身得西走。
麻鞋见天子，衣袖露两肘。朝廷愍生还，亲故伤老丑。
涕泪受拾遗，流离主恩厚。柴门虽得去，未忍即开口。
寄书问三川，不知家在否。比闻同罹祸，杀戮到鸡狗。
山中漏茅屋，谁复依户牖。摧颓苍松根，地冷骨未朽。
几人全性命，尽室岂相偶。嵌岑猛虎场，郁结回我首。
自寄一封书，今已十月后。反畏消息来，寸心亦何有。
汉运初中兴，生平老耽酒。沉思欢会处，恐作穷独叟。

再如陆游，其温柔婉转之上声韵：

菩萨蛮

江天淡碧云如扫。苹花零落莼丝老。细细晚波平。月从波面生。

渔家真个好。悔不归来早。经岁洛阳城。鬓丝添几茎。

其猛烈刚硬之上声韵：

渔家傲

东望山阴何处是？往来一万三千里，写得家书空满纸！流清泪，书回已是明年事。

寄语红桥桥下水，扁舟何日寻兄弟？行遍天涯真老矣！愁无寐，鬓丝几缕茶烟里。

辛弃疾的《贺新郎·甚矣吾衰矣》：

甚矣吾衰矣。恨平生、交游零落，只今余几！白发空垂三千丈，一笑人间万事。问何物、能令公喜？我见青山多妩媚，料青山、见我应如是。情与貌，略相似。

一尊搔首东窗里。想渊明、停云诗就，此时风味。江左沉酣求名者，岂识浊醪妙理。回首叫、云飞风起。不恨古人吾不见，恨古人、不见吾狂耳。知我者，二三子。

这首词大部分用的都是上声韵，其中多数都不婉转，而是属于高呼猛烈之类，但也有少数（比如开头和结尾）是婉转的上声韵。一时高呼猛烈，一时温柔婉转，上声韵就是如此变幻，能掌握者，方能体会诗词之妙。大家可以尝试吟诵一下，就可以明白了。

（三）去声

去声的调型是降调，上古、中古音的调值也不清楚，但是大致是从高值到中低值的降调。上古音很可能是到中值为止，整体比较高，详见“四声对五音”的论述。

去声的特点，是坚决有力，如掷地有声，或旷远明达，所谓“去声者清而远”“去声分明哀远道”，就是这个意思。

去声韵的诗不多，但都很有特点，如王维《竹里馆》：

独坐幽篁里，弹琴复长啸。

深林人不知，明月来相照。

这首诗看字面，又是独又是幽又是琴又是深林，好像一片静谧，但是，去声韵却打开了声音的窗口，让人感受到一股阳刚之气。去声是铿锵有力的，而且用的是“啸”韵，这是个很张狂的韵。这首诗是合律的五绝，只是韵不是平声韵，一般吟诵时除了韵字之外，都接近体诗来读。按照平长仄短的规矩，第一句拖长的字是“篁”。这个地方本来可以用“竹林”“幽林”这一类的词的，为什么用“篁”字呢？因为它是开口度最大的音。第一句一半的时间都在说“ang”，境界一下子就打开了。“独”是入声字最短，浊声浊尾，放在开头，很倔强。第二句属唐诗特格，“平平平仄仄”变为“平平仄平仄”，拖长的字是“琴”和“长啸”。“长啸”两个字又是开口度最大的音。“琴”是闭口音，在这里一抑，然后用入声字“复”一顿挫，转两个开口音，表示真实的状态实际是狂放的。第三句拖长的是“林”，这句五个字全是闭口音，这就是起承转合之转，在古诗中常能看到四句“开开闭开”这种章法。这句又是抑，好像孤独寂寞，但最后一句，揭示出了诗人的心境原来竟是一片光明开朗，因为与天地相通，与宇宙往来，个人的精神人格完全独立，不羁世俗，所以这首诗透着一股高傲，一种欢喜。最后这句，拖长的是“相照”两字，又是开口度最大的音。“月”是入声字一顿挫，表示强调，指出关注的方向，然后转长音，包括“来”也是开口度大的平声，诗的最后，一片响亮光明。

王维的另一首《杂诗》：“君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅着花未？”大家可以依法进行分析，或者直接吟诵体会，就会发现不像一般解释的那样缠绵深婉，而是有率真的成分，这首诗本是学习乐府所作。

李白有首《古风》其十，歌咏他最心仪的鲁仲连：

齐有倜傥生，鲁连特高妙。
明月出海底，一朝开光耀。
却秦振英声，后世仰未照。
意轻千金赠，顾向平原笑。
吾亦澹荡人，拂衣可同调。

这首诗与王维的《竹里馆》是同一个韵，都是“啸”韵。ao 表现了豪放开朗，去声表达了果决坚定，大家吟诵着可以体会一下。

闭口的去声韵也有。杜甫的《羌村三首》前两首都是闭口去声韵：

其一

峥嵘赤云西，日脚下平地。
柴门鸟雀噪，归客千里至。
妻孥怪我在，惊定还拭泪。
世乱遭飘荡，生还偶然遂。
邻人满墙头，感叹亦歔歔。
夜阑更秉烛，相对如梦寐。

其二

晚岁迫偷生，还家少欢趣。
娇儿不离膝，畏我复却去。
忆昔好追凉，故绕池边树。
萧萧北风劲，抚事煎百虑。
赖知禾黍收，已觉糟床注。
如今足斟酌，且用慰迟暮。

这两首诗，如果用平声韵，感情不足，毕竟乱世悲哀；用入声韵，又嫌太过，毕竟生还重逢；用上声韵，则必绵软或刚硬，这里却低回感慨，也不合适，所以用了去声韵。只有最后一首，用平声韵，感觉情绪平复了一些。前两首的上声韵，用闭口音表达了压抑的情绪，用降调强调了乱离生还的创伤之切、之痛，吟诵一下即可体会。

贾岛的《寻隐者不遇》：

松下问童子，言师采药去。
只在此山中，云深不知处。

我看到有的人朗诵这首诗时，把童子的神态表现得很稚嫩、很天真、很可爱，这就是读诗不听音了。这首诗用的是闭口的去声韵，有似杜甫前诗。贾岛在问童子时，是上声结尾，态度很温和，而童子在回答诗人的问话时，态度却是很坚决的，两次都是用的去声结尾，所以隐者的去向是一点线索也没有了，诗人无法再寻找下去了，颇为惆怅，故题为“寻隐者不遇”。

贾岛另有一首去声韵的名作《剑客》：

十年磨一剑，霜刃未曾试。

今日把示君，谁有不平事？

这首诗把去声韵之铿锵坚决，发挥到了极致。中间一句用平声结尾，平声是中性的，在上声韵中，就会显得无情（如《春晓》），在入声韵中，就会显得放松（如《江雪》），而在坚决明确的去声韵中，就会显得温柔。在这首诗中，显然贾岛对这位“君”是有感情的，有尊重的，所以在这里平起来，拖起来，然后再用去声结尾，充分表达了决心。

（四）入声

现在学界一般认为入声是由塞音尾 -b、-d、-g、-G 变化而来。现在南方很多地方方言的入声字还保留着塞音尾。入声也分阴阳，方言的入声一般都有高低两调。但是，上古和中古入声的调型和调值也不是很清楚的。所能肯定的，只是入声短促，紧喉塞尾收住。它可能是高升调，也可能是高降调，也可能是低升调，也可能是低降调。

入声字为什么是入声字，也就是为什么这些字在早期会有浊塞尾？，大致来说，还是跟意义有关。入声字的含意有倾向性，相对比较决绝、快速、极端、突出，入声的顿挫语音，是用来辅助表达意义的。

入声所传达的主要意义，都来自短促。短促的读法有两种，即短读和顿挫。短读就是读得短，即发即收。顿挫就是短读之后再停顿一下。一般说来，读得快就会短读，读得慢就会顿挫。所以情绪高的诗会短读，情绪低的诗会顿挫。

人云李白诗风豪放飘逸，杜甫诗风沉郁顿挫。“沉郁顿挫”是杜甫在《进雕赋表》里的自我总结。什么叫“顿挫”？就是入声字特别突出。我的学生龙婷对李白和杜甫所用入声字做过统计，结果是李白用的频率还略高一些，而李杜两人的入声字比例都低于《全唐诗》的平均水平。所以“顿挫”之说，缘于杜诗的入声字用得好。读李白的诗，声韵流畅，入声字多短读。读杜甫的诗，情绪压抑，入声字多顿挫。而且杜诗近体好，近体吟得慢，入声多顿挫。杜诗的入声字用得特别好，因此成为了他的诗歌风格。

顿挫给人的感觉，首先是滞涩、压抑。《自京赴奉先县咏怀五百字》，五十个韵，全部用入声字，确是杰作。整首诗给人的感觉，就是非常压抑，无论是表达志向时：“杜陵有布衣，老大意转拙。许身一何愚，窃比稷与契。”还是状景时：“岁暮百草零，疾风高冈裂。天衢阴峥嵘，客子中夜发。”还是叙事时：

“入门闻号咷，幼子饿已卒。吾宁舍一哀，里巷亦呜咽。所愧为人父，无食致夭折。”入声的结尾都如吞声而哭，令人郁闷难伸。此诗有名句：“朱门酒肉臭，路有冻死骨。”如果把“骨”读为普通话三声，婉转温柔，就完全背离了诗意。必须读出入声，普通话就读为短促的 gǔ，才能传达出诗意。“朱门酒肉臭”，去声结尾，如此确然无疑；“路有冻死骨”，入声结尾，如此惨痛压抑。

另一首伯仲之作《北征》，全诗七十个韵字，全部是入声字。这么长的入声韵诗，其难度不言而喻，其气势更是森严自威。再比如《茅屋为秋风所破歌》里的入声韵转换，真有惊天地泣鬼神之功。《古柏行》以入声韵起，充分表达了赞叹之意。然后转平声韵再转去声韵，由赞叹而感慨而绝望，情感变化明白如画。

因为顿挫是入声的常见读法，所以入声字经常在诗词中表达痛苦和压抑之意。这也是入声字的最常见的情绪色彩。

曹植的《七步诗》：

煮豆持作羹，漉豉以为汁。

其在釜下燃，豆在釜中泣。

本自同根生，相煎何太急。

三个入声韵，顿挫、强调、哽咽，真是一句一泣，一句一痛，非常到位。而三句不押韵的结尾用平声字，都要拖长了读，正是对比的意思，更加突出了入声字的感觉。

岳飞的《满江红》，经常听人朗诵，开头一句气势很足：“怒发冲冠！”下一句气就平了：“凭栏处。”再下一句，气就泄了：“潇潇雨歇——”，真是一鼓作气，再而衰，三而竭。因为“歇”读一声，一拖长，毫无生气，就直接“歇菜”了。实际上，这首词是入声韵，“歇”是入声字，如果读短，就能把味道读出来：“潇—潇——雨—歇！”一直不紧不慢地下着的烦人的雨，终于停了。憋着的满腔怒火，终于喷发出来：“抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈！”“激烈”两个字都是入声字，并且开口度较大，这一整句都以开口音为主，结尾用两个短促的入声收住，真的是一声大叫，戛然而止，愤恨之情溢于言表。

苏轼的《念奴娇》，我也常见人朗诵，有时是交响乐伴奏：“大——江——东——去——”，那是毛泽东的“百万雄师过大江”，哪里是赤壁怀古

啊。这首词也是入声韵。“大江东去”，就是“逝者如斯夫”的意思，这是汉诗的固定意象，不可胡乱理解。连大江都流走，连风流人物都淘尽，我苏轼算什么呢？所以“人生如梦”，这是一首咏叹人生苦短的词。下阕说“小乔初嫁了”，上声结尾，非常温柔。“雄姿英发”，现在很多人都把这个词当作赞美之词，因为他们把“发”读成了平声。实际上“发”是入声韵字。就像“巧言令色”“灰飞烟灭”一样，只要把最后一个字读短，就会有一种特殊的感觉。在这里“雄姿英发”多少有一点吃醋的味道：好事都叫周郎占尽了。所以才说“多情应笑我，早生华发”，吃周瑜的醋实在是好笑。理解了入声韵，才能全面地了解这首词。

李清照的《声声慢》也是入声韵，“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”，其中“觅觅”和“戚戚”是入声字，这就是顿挫所传达出的压抑、痛苦之意。并且整句以齿音为主（觅为唇音，其余皆为齿音），造成一片咬牙切齿之象。

入声还可以表达决绝之意。前文分析过的《击壤歌》就是这样的。《上邪》就是用入声发誓。再如李颀的《古意》：

男儿事长征，少小幽燕客。
赌胜马蹄下，由来轻七尺。
杀人莫敢前，须如猬毛磔。

这里用入声表达侠客的果决和冷峻。李白的《横江词六首（其一）》：

人道横江好，侬道横江恶。
猛风吹倒天门山，白浪高千瓦官阁。

也是用入声传达横江的险恶和气势。柳宗元的《渔翁》：

渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。
烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。
回看天际下中流，岩上无心云相逐。

这首诗如果不把入声韵读出来，就是一片潇洒飘逸，但是，顿挫的入声韵决定了诗歌的整体风格。这三个入声韵，表明了诗人的态度，不仅仅是欣赏，更多的，恐怕是倔强、孤傲、坚持。这需要吟诵才明白。

入声还可以表示快速，既然是短音，当然是快速的意思了。李白的《早发