

## 2.

### “吟诵的文学”与“歌唱的文学”——兼谈中国古典诗、词之别

#### The Chanting Literature and the Singing Literature--

#### The Distinction between Poetry and Song Lyrics

赵晓岚

(中国湖南师范大学文学院教授、博士生导师，加拿大 UBC 大学亚洲学系访问教授)

汉语诗歌有四种表达方式：唱、吟、诵、念。“念”是用口语来读，“唱”是按照一定的旋律来唱。而“吟”和“诵”在今天已看做一个词，其实是有明显区别的：“诵”是艺术化的念，强调清晰准确和语气情感，但没有曲调；“吟”则是一种类似于歌唱的有曲调的“乐语”。简而言之，吟与诵的本质区别是：吟有曲调，诵没有曲调。但我们今天已经将“吟诵”作为一个词使用，泛指有腔调地拖长了声音地诵读，或者说在诵读的基础上，藉吟唱来帮助抒情达意。一般遵循“平长仄短”的规律：平声长，押韵字更长，仄声短，入声更短。

那么“吟”与“唱”又有何区别呢？我们先比较一下王维《送元二使安西》的吟，和据此诗谱曲的《阳关三叠》的唱，就会发现同一首诗的“吟”和“唱”在听觉上很不一样，二者的本质区别就是：“唱”是以音乐为主，文词为辅，目的在于欣赏这种以典雅文词为背景的曲调；“吟”则是以文词为主，音乐为辅，目的在于更准确生动地表达文词内容。

另外，“唱”是有节奏的，“吟”却没有明显节奏，甚至音高、音强、音长也不固定，始终是跟着感情走的，可以忽长忽短，忽快忽慢，随时都在自由飘动。再则，唱一般是有谱子可以依照的，即使是口头传唱，也会有人将谱子记下来传下去；但吟却完全是即兴的，没有谱子可以照着唱，作者是吟着创作出作品，读者也根据自己的习惯来吟着欣赏这个作品，各地有各地的吟法（北方语系、南方语系区别很大，南方语系中，江、浙、闽、粤、湘、赣等也有明显不同），各人有各人的吟法，而且即使是同一个人，因为感情的不同，或是对作品的理解在发生变化，他每次的吟法也不一样。尽管吟诵者有一些基本调，这些调或来自师承家传，或采自旁人之调，但都经自己的语感改造过，等于是自己唱自己的歌。

关于“吟诵的文学”与“歌唱的文学”，这里先作个界定：吟诵的文学指的是诗歌，特别是唐以来的格律诗——为什么说诗歌是吟诵的文学呢？因为古代的诗歌是先开口“吟”出来而不是先用笔写出来的；歌唱的文学指的是唐宋词——全名叫曲子词，别名曲子、乐章、歌词、歌曲、琴趣、樵歌、乐府等，都与音乐有关，实际上就是唐宋时期的流行歌词。这两者有同有异，最本质的相同在于两者都是重在语音的语言艺术，而不仅仅是语义的语言艺术；最本质的区别在于诗歌是案头文学，主要是用来读的；词是口头文学，主要是用来唱的，因此词也可称为音乐文学。

虽然我们今天常统称古典诗词，但诗体和词体的文学特征有很大的区别，为什么会如此？笔者以为，根本的原因在于诗、词与音乐的关系不同，从而导致它们的特征、功能也不同。

#### 一 诗、词与所配音乐的关系

严格说起来，中国的古典诗词都与音乐都脱不了干系。诗经也可以配曲演唱，汉魏六朝的乐府也可以配曲演唱，唐宋以来的歌词更是当时的流行歌曲，为什么前二者配乐的称

为诗，后者就称为词呢？最主要的区别有两点：一是所配的音乐不同，二是配乐的方式不同。大致说来，中国诗歌与乐相配的发展史可分为三个阶段：

- (1) 雅乐（先秦时的古乐）——乐器主要为钟、鼓、琴、瑟，歌词为诗经中的雅、颂。方式为先诗后乐，诗为主体。
- (2) 清乐（汉魏六朝的音乐）——乐器主要为丝、竹类，歌词为乐府民歌，如北方的鼓吹曲、相和三调，南方的吴声、西曲等，方式是采诗入乐，在配乐过程中，有时会根据乐曲的需要而对文词做些改动。
- (3) 燕乐（唐宋时的音乐）——乐器主要为琵琶、羯鼓、长笛等，所配歌词即唐宋词，方式是倚声填词，乐为主体。

燕乐，即燕享之乐，又写作“宴乐”，它是随着隋唐的统一，经济的繁荣而兴起的一种汉族民间音乐和少数民族以及外来音乐交融而产生的新型音乐，因为常在宴会或娱乐场所演奏而得名。当时从高丽、龟兹、波斯、天竺等国传进来大量乐器、乐曲，主要乐器琵琶四弦二十八调，音域宽广，繁音促节，表现力丰富，因此一下子就取代不高不低、从容雅缓的雅乐和清乐，占领了乐坛。

怎样为这样美妙的流行音乐配上歌词呢？

原有的采诗入乐显然已不适应了，因为诗歌整齐划一的方阵式句式适应不了繁复多变、长短不一的旋律，即使加上和声、衬字也难如人意，于是“依曲拍为句”、“倚声填词”的配乐方式就应运而生，它于初、盛唐在民间孕育，中、晚唐经过文人之手成熟定型，到两宋臻于极盛。<sup>①</sup>

当然，诗歌也有配乐演唱的，但作者写诗时并没有现成的乐谱相配，后来有些名作流传广泛，乐工为其配上音乐，比如王维的《送元二使安西》，后人配上旋律成为音乐名曲《阳关三叠》（又称为《渭城曲》），但这不叫词，而叫做“声诗”。唐代著名的“旗亭赌唱”的故事，就是唐声诗流行的一个具体范例<sup>②</sup>。

简而言之，诗经、乐府是先有诗，后有乐；唐宋词是先有乐，后有词。一字之易，诗乐结合的方式却发生了根本变化。

## 二 诗、词的体式与音乐的关系

如上所说，从先诗后乐到先乐后词，这种诗乐结合方式的变化就决定了诗、词体式的不同。

(1) 题目：诗一般都有题目，即使无题，也要标上《无题》作为题目；词则依曲调为词调，即将曲调填上文词就成为一首新词调，调名即词牌，不另立题目（后来有些词人喜欢在词牌外写些或短或长的文字阐明词意，一般被称为词序）。先多咏本意，如《浣溪纱》咏浣纱姑娘西施，《河渚神》多用于祠庙，《破阵子》则与军队战争有关等，后移咏他事，与本意无关，但有些词调与声情还是有一定关系，如《雨霖铃》幽咽哀怨，《念奴娇》高爽放逸，《水调歌头》高亢悠扬，宋代甚至用作凯旋而归的军乐。因为当时流传的曲调太多，演变为词调的也多，有“词山曲海”之称。与格律诗只分律诗和绝句两种（五绝、七绝、五律、七律、排律）不同，词的体式繁复多变，一个调名可以有若干个不同的形式，清代《钦定词谱》就已经收词 826 调，2306 体。

(2) 结构：格律诗中间不再分段，如咏同一件事，也采取联章体的形式，即用若干首同一体裁的诗作为组诗；词则依乐段分片。段的词学术语为“片”或“阙”。“片”即“遍”，

指乐曲奏过一遍。“阙”原是乐终的意思，一首词称为一阙。词虽分片，仍属一首，上、下片的关系有分有合，有断有续，所以词家在过片（又称换头，相当于歌曲中的过门）处特别注意承上启下。唐宋时期用为词调的音乐大多为一、二、三、四段，所以词也分单调、双调、三叠、四叠数种，并根据曲调在音乐上的不同类别和功能而有令、引、近、慢之分。另外还根据字数多少而有“小令”、“中调”、“长调”之分，分法并不统一，有的以58字以内为小令，59字到90字为中调，91字以上为长调，此说虽沿用至今，但单纯从字数着眼，并不科学。比如“慢”是一个音乐名词，慢曲子之意，与急曲子相对，因为曼声拖腔，所以填入的字数也多些，后人却将“慢词”与“长调”等同，忽略了其音乐的因素。

(3) 押韵：格律诗的押韵方式是固定的，除首句外，其他逢双句押韵，只押平声韵，且一韵到底；词则依乐均押韵，韵位疏密不定，平上去入都可押，中间可以换韵。均(yun)，是一个表示调高的名词，包括调式主音以及相关的一组音，它是乐曲中的一个小段，相当于一个句群。唐宋词歌曲中调式主音出现之处也是歌词押韵之处。均有长短，韵就有疏密，有的词调句句押韵，比如《渔家傲》，有的四、五句才押一个韵，比如《莺啼序》；而且词可以平仄通押，中间可换韵，比如《菩萨蛮》；或只押仄声韵，甚至专押入声韵，比如《雨霖铃》。总之，相较诗而言，词的押韵方式更灵活多变。

(4) 句子：格律诗的句子字数是固定的，五字或七字一句，绝句四句，律诗八句（排律只是律诗中间对仗句的叠加而已）；词则依曲拍为句，长短参差不齐，短则一字，长则十一字。这是因为乐曲的句群中还有小节，一节一句，节拍有长有短，字数就有多有少；且句式点断也与诗不同，如同是五字句，诗的节奏是2-2-1或2-3；而词则多1-4或1-2-2的句法（比如“春眠-不觉-晓”是诗，而“竟-无语凝咽”是词）。

这种长短参差的句式，造成抑扬顿挫的婉转声情，与诗的整齐爽利不同。我们读李清照的《如梦令》：

昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒，试问卷帘人，却道海棠依旧。知否？知否？应是绿肥红瘦。

只道其想象新奇，却不知它全盘化用了晚唐诗人韩偓的一首五言绝句《懒起》：

昨夜三更雨，今朝一阵寒。海棠花在否？侧卧卷帘看。

人们之所以记住了李清照的《如梦令》而忘记了韩偓的《懒起》，原因除了“绿肥红瘦”的鲜明形象外，长短参差的句式是最主要的原因，特别是“知否？知否？”两问句，道尽妇人急切琐碎的声口。这是改写化用，毕竟是两部作品，我们不妨看同一作品两种形式的情况：

一是盛唐诗人王之涣《凉州词》：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”清人改为：

黄河远上，白云一片，孤城万仞山。羌笛何须怨？杨柳春风，不度玉门关。

将原诗中将士们远离故乡从军的悲慨一变而为凄凉哀怨。另一例子是晚唐诗人杜牧的《清明》：“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有？牧童遥指杏花村。”清人亦改为：

清明时节雨，纷纷路上行人，欲断魂。借问酒家何处？有牧童，遥指杏花村。

原诗是描写诗人孤身上路孤独纷乱的心境，变成长短句后，就凸现一幅春色迷蒙中，熙熙攘

攘的行人冒雨行进的游春图，尤其是强调了场景、动作、神态，好像一个小品短剧，增强了故事性。

综上所述，这长短参差的句式是词最明显的外部特征，也是诗与词语言外部的最大区别。

(5) 字声：格律诗只分平仄；词则依乐音定字声，更讲究四声声调，分工更细。主要见于：

平声分阴阳：南宋著名词律家张炎的父亲张枢作《惜花春早起》词，有“琐窗深”、“琐窗幽”之句，觉得皆与音律不谐，后改为“琐窗明”，才和谐。原因是“深”、“幽”为阴平，而“明”为阳平，虽则音律和谐了，但词意却完全相反了。

仄声分上去入：张枢又有《瑞鹤仙》词，嫌“粉蝶儿扑定花心不去”之“扑”字不协音律，改入声“扑”为上声“守”，才觉得和谐，但“守定花心不去”显然不及“扑定花心不去”更具动态美。为求音律和谐而不惜牺牲词义，虽不值得提倡，却说明词为适应唱而所应守的规则。

#### 声母分五音（唇齿喉舌鼻）：

声母是讲的发声部位，直接影响到声音、感情的表达。声乐中的美声唱法讲究腔体的共鸣、声音的通透和音色的明亮，这都与发声部位有关。李煜的《玉楼春》词描述宫廷彻夜狂欢的景象，末句“待踏马蹄清夜月”，“待、踏、蹄都是舌头音，就不仅是在意思上说出来马蹄的意思，而且在声音上，甚至于连马蹄踏在洒满月光的路上，那种得得的声音都传入耳中了……把词的抑扬顿挫的节奏的声音跟它内容的感情二者结合得恰到好处，声情合一”<sup>③</sup>。李清照有一首震动词坛的名作《声声慢》，开头十四个叠字“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”，发声部位几乎全在唇齿之间，造成一种啮齿叮咛、咬牙忍痛的感觉；后片的“点点滴滴”，改用舌音，富有节奏感，如泣如诉，很形象地抒发了家破国亡的痛苦。

之所以这么讲究四声，是因为乐曲旋律的高低抑扬要配以相应的字声。我们知道，英语、德语、法语、意大利语都属于印欧语系，是重音语言，有重音无声调，它们用来传情达意的手段，就是重音和重音节奏。而汉语属于汉藏语系，是旋律型声调语言，有声调无重音。汉语用来传情达意的手段就是声调和声调节奏。

重音语言只有轻重音，所以不存在字声不相配的问题，可忽高忽低，我们听西洋歌剧咏叹调中多有八度甚至十度的忽高忽低的大跳，我们不妨试用一段八度大跳和九度大跳的旋律配上英语歌词：

0 5 5 - 5 4 | 6 5 4 6 5 - |  
Today | told my mather

说不上有多好听，但至少不怪异，也能听懂，但如果用汉语来配这个旋律：

0 5 5 - 5 4 | 6 5 4 6 5 - |  
今天 我 对 妈妈 说

感觉上就很不舒服。如果我们再换个旋律来配这句汉语歌词：

5 5 - 6 5 | 4 3 2 1 - |  
今天 我对 妈妈 说

就显得流畅平顺多了。原因是“今天我对妈妈说”七个字中有五个平声字，不适合连续大起大落的旋律。

这就牵涉到我们教古典诗词中一个怎么也绕不过去的问题：汉语有平上去入四声，高低长短不同，与旋律的相配就大有讲究。

明代僧人释真空在《玉钥匙歌诀》中说：“平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏。”大意是说，平声不高不低，平缓柔和，拖得较长；上声要用劲念，拗折低沉；去声发越响亮，虽然也较长，但可能由强而弱；入声幽咽急促，收音短而不能拖腔。因为有四声声调，所以就有了声调的高低，有了长短的不同。所以古诗读出来是长短、高低错落有致的。

所以李清照《词论》指出词“别是一家，知之者少。何者？盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。”词在当时是应歌而作的口头文学，不像案头文学可仔细推敲琢磨，古代又没有字幕，因此写歌词要做到两点：好懂（听众能理解）、好听（听众被感染）。如果不合乐的话就会被人认为是非本色，不当行，比如大文学家苏轼写过三百多首歌词，却比不上柳永的词传颂广泛，最主要的原因就是当时的人们甚至他的学生都认为苏轼作词不讲究格律，李清照《词论》甚至批评苏轼词是“句读不葺之诗”。由上可见，词的体制是根据音乐的需要而形成的。

### 三 诗、词的题材与音乐的关系

诗、词的题材内容也有很大差异。诗在题材上比较偏重政治主题，以国家兴亡、民生疾苦、胸怀抱负、宦海浮沉等为主要内容，抒发的主要是有关社会性的群体所共有的情感；而“词为艳科”，“艳”本意为乐曲，后引申为男女艳情。词的一个显著特色，就是多写儿女私情，风花雪月，个人天地的小事，抒发的大多是作者个人的自我情感。为什么？

前面说过，词是在宴乐风行的社会条件中孕育生成的，演唱背景是酒宴尊前，青楼妓馆，花前月下，必须有两个这样的硬件：

一是美女唱。北宋有个李廌，有一回他的朋友带了个很会唱歌的老头来拜访他，他不给面子，写了首《品令》词表示抗议：

唱歌须是，玉人檀口，皓齿冰肤。意传心事，语娇声颤，字如贯珠。  
老翁虽是解歌，无奈雪鬓霜须。大家且道，是伊模样，怎如念奴？

意思是唱歌一定得是唇红齿白肌肤象冰雪一样的美女，含情脉脉，嗲声嗲气，唱歌时吐字就象一串珠子一样清脆流利；这个老头子虽然会唱歌，但是他头发胡子都白了，大家说他这个样子，怎么比得上念奴呢？（念奴是唐玄宗时的著名女高音，据说唐玄宗组织文艺演出时如果嫌观众太吵闹，就会派她出去镇台，她一发声，台下马上就会安静下来。）所以美女唱歌是非常重要的硬件。这样一来的结果，就是燕乐的曲调本来是有豪迈、苍凉、婉约多种风格并存的，但是它长期由歌伎这样一个女性群体来传播，女音的娇软柔美对歌曲又进行了软处理，使得它越来越趋向于婉转妩媚。

二是唱美女：由于乐工们唱词目的是娱乐第一，如在此演唱君国大事，指责时政，就会

大煞风景，故不能有太明显的倾向性，为她们写词的文人们当然也会迎合这种倾向，主要考虑的是音乐方面的要求和娱乐的目的，所以很少在词中表达自己的思想感情，主要是在替别人（特别是美女）说话。《花间集》这本书，收集的是晚唐五代一些词人的作品，它的序言公开宣称，编这本书的目的就是为了给歌女们提供一个演唱的歌本，为文人们在喝花酒找乐子时助兴。花间集的英语译名为：

#### The Collection of Songs among the Flowers

即：鲜花丛中的歌集，可想见其艳丽芳香。这也反映了当时消费市场的需求，从唐到宋莫不如此。北宋大词人柳永，就是很抢手的词作家，歌妓们每得到一首好曲子，一定要找柳永填上词，造成“凡有井水饮处即能歌柳词”的“柳永热”。据统计，柳永词 213 首，其中与男女之情无关涉的仅 30 余首，约占总数的 16%，其余 84% 的作品均与男女情爱有关。即如苏轼之豪，也写过许多香艳词，340 多首东坡乐府中，赠妓，代人赠妓，代妓赠人的竟有三分之一。

那么，宋代理学盛行，为何还有如此现象？因为当时文体分工观念很强，文以载道，诗以言志，皆是重任在肩，所以人们不可避免的儿女私情就一古脑儿跑到词中，言情就成了词的专业，甚至造成了“作文拘谨，吟诗自在，填词放肆”的现象。诗好比壮士，词是美人，是一种女性化的音乐文学。所谓“诗庄词媚”，诗要庄重，词要妩媚——这种区别就类似于：西装革履正襟危坐在圆桌会议上，势必是讨论国家兴衰而非男欢女爱相思之苦；而跟情人在一起耳鬓厮磨时，表达的一定是温婉缠绵的情语而非社会性的情感，反之则会不合时宜或大煞风景——诗词的功能是不同的。

当然，后来在李煜把“伶工之词”变成“士大夫之词”<sup>④</sup>以后，词才分享了诗歌的一部分权力，不但可以谈恋爱，而且可以谈理想、谈人生、谈国家大事了，再后来经过苏轼、辛弃疾等人的努力，词终于成为了与诗歌一样可以登大雅之堂的抒情文学。但由于在社会文化的母胎中形成的先天因素，词始终比诗歌更接近音乐，更接近于个人的情感。因此王国维《人间词话》说：“诗之境阔，词之言长。”清代著名文学批评家刘熙载《艺概》亦说：“五代小词，虽小却好，虽好却小，盖所谓儿女情多，风云气少也。”

#### 四 诗词的赏析与吟、唱

赏析古典诗词，除了注意其立意、造境、结构、表现手法之外，还要注意其音乐特点。

音乐比语言更为抽象，它不能直接描写场景和情节，也不能直接表达诸如“乱世之音怨以怒”“亡国之音哀以思”的概念，更不能作出“声音之道与政通”<sup>⑤</sup>之类的判断或结论，它的表现是间接的。

但音乐的魅力却是直接的，从鉴赏来说，音乐的美感是一种直接的感受，语言的美感却是一种间接的联想。人们常会有可意会而不可言传的心绪，在丰富的感情面前，语言是苍白无力的，但在音乐中却可得到释放、升华、表现，通过音程的长短、节奏的缓急、乐音的高下、音色的刚柔、旋律的变化等抒发出来，文词与音乐的结合就构成了完整的艺术形象。在这方面来说，词比诗更为明显。

比方说，词史上常有豪放派、婉约派之提法，笔者以为，豪放、婉约实则是两种音乐体式之分，许多词你要判断是豪放还是婉约，放入音乐环境中即可分别。词史上有一段很著名的记载：

东坡在玉堂，有幕士善讴，因问：“我词比柳词何如？”对曰：“柳郎中词，只合

十七八女孩儿，执红牙板，唱‘杨柳岸晓风残月’。学士词，须关西大汉，执铁板，唱‘大江东去’。”公为之绝倒。

——俞文豹《吹剑续录》（《说郛》卷二十四引）

如何更好地欣赏诗词作品呢？这就回到前面提到的诗、词之同异问题了。前面已着重辨析了诗体与词体在体式、风格特别是语言上的区别，现在我们再着眼于两者之同，如前所述：诗也好，词也好，都是重在语音的语言艺术，而不仅仅是语义的语言艺术。

这就牵涉到对“语言”这个词的理解，语言是什么呢？在没有文字的时代，语言就是一种声音，我们称之为语音。语音是语言中最重要质素，随着语言的发展，汉语言形成了富有声调的语音。几千年以来，汉语这种旋律型声调语言一直是用声调来传情达意的，这也是汉语区别于世界上其他任何语言的独有特色。所以说诗与词最大的本质相同，整个古典诗词与其他文体的区别，就在于诗、词都是需要吟或唱的，吟、唱才能体会到我们母语的声律之美，更准确地传达出古人在创作时的心境。在某种意义上说，吟、唱或许是解读中国古典诗词最有效的一种方式<sup>⑥</sup>。

当然并不是每首词都有现成的谱子可以学唱的，宋代的词乐，流传下来的只有南宋词人姜夔的十七首工尺谱，因为词作者和曲作者都是姜夔本人，所以这是真正体现作者创作心境的作品。其他流传下来的古谱多是明清两代的。自上个世纪以来，有不少音乐家为古诗古词谱曲，出现了一大批优秀的声乐作品。如黄自谱写的白居易《花非花》、苏轼《卜算子》；黎青主谱写的苏轼《大江东去》、李之仪《我住长江头》等。许多歌唱家在音乐会上也将古典诗词歌曲作为必唱曲目，如《枫桥夜泊》《阳关三叠》《杏花天影》《长相思》等，虽然数量有限，但毕竟是一条可以继续开拓而且相信会越走越宽的道路。近年来，国内对吟、唱古典诗词日渐关注，越来越多的人认识到，吟、唱古典诗词是我国优秀的非物质文化遗产代表作，是公认的中国文化的独特魅力之一，在国际上享有很高的声誉。所以笔者以为，在北美等非汉语地区，吟诵或歌唱古典诗词，是引导学生领略汉语的声调之美，从而更好地解读中国古典诗词的最佳方式。<sup>⑦</sup>

### 参考文献：

<sup>①</sup> 本节内容可参看吴熊和《唐宋词通论》，浙江古籍出版社1985年，2—31页。

<sup>②</sup> 薛用弱《集异记》载：开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣齐名。……三诗人共诣旗亭，贳酒小饮。忽有梨园伶官十数人，登楼会宴。……昌龄等私相约曰：“我辈各擅诗名，每不自定其甲乙，今者可以密观诸伶所讴，若诗入歌词之多者，则为优矣。”俄而一伶拊节而唱，乃曰：“寒雨连江夜入吴……”昌龄则引手画壁曰：“一绝句。”寻又一伶讴之曰：“开筐泪沾臆……”适则引手画壁，曰：“一绝句。”寻又一伶讴曰：“奉帚平明金殿开……”昌龄则又引手画壁曰：“二绝句。”之涣……因指诸妓之中最佳者曰：“待此子所唱，如非我诗，吾即终身不敢与子争衡矣。脱是吾诗，子等当须列拜床下，奉吾为师。”因欢笑而俟之。须臾，次至双鬟发声。则曰：“黄河远上白云间……”之涣即揶揄二子曰：“田舍奴，我岂妄哉！”因大谐笑。

<sup>③</sup> 叶嘉莹《唐宋词十七讲》，岳麓书社1989年，176页。

<sup>④</sup> 王国维《人间词话》：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”

<sup>⑤</sup> 以上引文见《礼记·乐记》。

<sup>⑥</sup> 参见徐建顺《走进美妙的吟诵世界》，网址：<http://www.doc88.com/p-535791314191.html>

<sup>⑦</sup> 有兴趣的读者还可参看以下文献：

陈少松《古诗词文吟诵》，社会科学文献出版社1997年

秦德祥《吟诵音乐》，中国文联出版社2002年

叶嘉莹讲座《诗词吟诵》，网址：<http://www.tudou.com/programs/view/WKLI0iXMmgY/>

徐建顺讲座《吟诵的理论与方法》，网址：<http://www.tudou.com/programs/view/A4Ev5c0EYEA/>