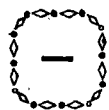


唐代诗人和音乐

——唐诗繁荣和唐代艺术的关系初探之一

王 启 兴

唐代是我国封建社会中空前强盛的时代,也是继承魏晋六朝文化向前发展的时代,也是中外文化交流频繁、文化高度繁荣的时代,更是我国诗歌史上辉煌灿烂的时代。唐诗的发展繁荣固然有诸多因素,但与当时文化艺术的繁盛也有密切关系。本文拟从唐代诗人与音乐这一层面来考察唐诗的繁荣与文化艺术的关系

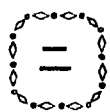


唐代的音乐继承了隋代而又有所发展。隋代的《九部乐》,即:《清商》、《西凉》、《天竺》、《高丽》、《龟兹》、《安国》、《疏勒》、《康国》、《文康》,唐初完全继承。随着国势的安定,社会的发展,国内各民族文化交流的进一步加强,中外文化交流的日益频繁,音乐也发展为《十部乐》,即:《燕乐》、《清商》、《西凉》、《天竺》、《高丽》、《龟兹》、《安国》、《疏勒》、《康国》、《高昌》。以后又逐渐分为坐部伎和立部伎,坐部伎六部舞乐,立部伎八部舞乐。唐代的都城长安除太常寺之大乐署有众多乐工外,内教坊和左、右数坊也有不少乐工。东都洛阳也没有两所教坊,广置乐工。唐玄宗时在禁苑梨园中亲自培训的乐工有三百余人,至于散居天下各州郡的乐工则有数万人之众。唐代的音乐家著名者为祖孝孙、王长通、白明达、殷盈孙等人。唐玄宗也是一个通晓音律,尤喜羯鼓、玉笛的音乐家,《羯鼓录》说他“凡是丝管,必造其妙。若制作诸曲,随意即成,不立章度,取适短长,应指散声,皆中点拍”。此外,有专长的音乐家很多,如曹保、曹善才、曹刚三代,均擅长琵琶,安万善则善吹奏箏箏,李龟年、李谟都为吹笛能手,董庭兰以弹琴知名,李凭弹箏篥的精湛技艺为人们所激赏,郑伦吹凤管为世所知。其他像米嘉荣、何戡、康昆仑、田顺郎、安金藏、陈不嫌等,都是知名于世的音乐家。至于民间不知名的音乐家则更多。在唐代可以说上至帝王将相,下至士庶黎民、青楼舞妓、山林隐者,以及羽客释徒,莫不喜爱音乐,不少人还能歌唱演奏。

由于音乐的繁盛,出现了“千歌百舞不可数”的盛况^①。就都城长安而言,更是“处处闻管弦”^②。盛唐诗人储光羲在《长安道》一诗中写道:“西行一千里,暝色生树寒。暗闻歌吹声,知是长安路。”其他如洛阳、金陵、杭州、苏州、武昌、成都等地,音乐也很发达。唐代诗人生活在这音乐极盛的王国里,很多人雅好音乐,精通音律。盛唐诗人王维“性闲音律,妙能琵琶”^③,中进士后曾任朝廷音乐机构大乐署丞,晚年在蓝田辋川山庄与好友裴迪“浮舟往来,弹琴赋诗,啸吟终日”^④。另一诗人王翰登进士第后,在并州长史张嘉贞席上,“撰乐词以叙情,于席上自唱自舞,神气豪迈”^⑤。王之涣青年时“击剑悲歌”^⑥;李白也能高歌起舞,“高歌取醉欲自慰,起舞落日争光辉”^⑦;李端则“弹琴读《易》,高登远望,神意泊然”^⑧;张志和也是

多才多艺，除“善画山水”外，还能“击鼓吹笛”⑨；姚系“有诗名，工古调，善弹琴，好游名山”⑩；李约“月夜泛江，登金山鼓琴”⑪。白居易更酷爱音乐，家中有乐工、歌妓，不时演奏歌唱：“《霓裳》奏罢唱《梁州》，红袖斜翻翠黛愁。应是遥闻胜近听，行人欲过尽回头。”⑫这不仅记叙了演奏歌唱的情况，而且也反映了悠扬的乐声传至户外，行人也被吸引的情景。其他诗人如顾况、元稹、韩愈、刘禹锡、李贺、李益、张祜、杜牧、李商隐、温庭筠等，也莫不洞晓乐理，爱好音乐。正因为唐代众多的诗人特别爱好音乐，并对音乐有很高的艺术欣赏水平，所以在唐诗中既有不少咏琴、咏笙、咏箏、咏箫、咏笛、咏琵琶、咏胡笳等乐器的作品，更有甚多描绘听乐的佳作。唐代很多诗人欣赏音乐已成为他们文化生活的重要组成部分，也是他们高雅的生活情趣的表露，因而当他们听到抑扬顿挫，悦耳动听的乐声，就能激发浓郁的诗兴，产生强烈的创作激情，挥毫写出优美动人的篇章。王珪听到邻人的琵琶声而作《听邻人琵琶》；刘希夷在嵩岳月下闻笙，而起“三山鸾鹤情”，作《嵩岳闻笙》；张九龄闲居时听到“繁弦起怨情”的箏声，写了《听箏》；王昌龄听弹琴曲《风入松》，触发幽兴而有《听弹风入松闻赠杨补阙》之作；李颀听少数民族音乐家安万善吹笙，心有所感，有别具风神的《听安万善吹笙歌》；孟浩然听诗人郑愔弹琴，激起“予意在山水”之情，写有名作《听郑五愔弹琴》；李白在流放途中行经江夏，听到黄鹤楼上传来悠扬的笛声，动于情而作《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》；岑参在裴将军宅宴会上欣赏“清且悲”的芦管，到了“听未足”的境地，写了《裴将军宅芦管歌》；郎士元听到邻家的笙乐，浮想联翩，立即写出《听邻家吹笙》；顾况听邻女弹箏，得到一种美的享受，写了赞美郑女技艺的《郑女弹箏歌》；韩愈对僧人颖师弹琴的技巧为之倾倒，有别开生面的《听颖师弹琴》；白居易贬江州时，听了商人妇弹奏琵琶，创作了流传千古的《琵琶行》；刘禹锡听米嘉荣“唱得凉州意外声”，作《与歌者米嘉荣》相赠；张祜听李谟“酒楼吹笛是新声”，而作《李谟笛》赞扬；雍陶旅次夜闻方响，勾起客愁写出《夜闻方响》；李商隐闻流落宫人的悲歌，作了情致凄婉的《闻歌》……。

事实上，唐代诗人不论是在边关塞垣，或在深山古刹，旅途客舍，江中行舟，荒村农家，只要有乐声歌声，他们都能感于心而形于诗。如李益的《夜上受降城闻笛》，高骈的《边城听角》，皎然的《寺院听胡笳送李殷》，杨巨源的《僧院听琴》，薛能的《京中客舍闻箏》，李涉的《听歌》，卢纶的《晚次鄂州》，郑谷的《江宿闻芦管》，韦应物的《野次听元昌奏横吹》，韦庄的《村笛》等等。由此可见，唐代音乐的发达在唐诗中得到最充分的反映，我认为可以这样说，唐代音乐的发达也是促进唐诗繁荣的重要因素之一，同时众多用五、七言绝句，五、七言律诗，五、七言古诗从不同角度描绘音乐的诗篇，对唐代音乐的进一步发展也有促进作用。这有力地证明唐诗和唐代音乐这两种艺术，紧密相连，互相促进，相辅相成。



唐代音乐发达，不少乐工歌伶把众多的七绝名篇配乐歌唱，同时诗人也积极为配乐而创作七言绝句，这也雄辩地说明音乐和唐诗互相促进而发展。董文涣在《声调四谱图说》中论及七言绝句至唐而盛时说：“当世名家率多以此擅长，或一篇出，即传诵人口，上之流播宫廷，下之转述妇孺，由是声名大起，遂为终身之荣，实因唐人乐章全用当世士人之诗，皆绝句也。”董氏所论是不错的，不过需要补充，那就是唐代真正把七言绝句作为歌词配乐歌唱，是盛唐才开始的。这有大量的材料可证。王维的《送元二使安西》，又称《渭城曲》，《乐府诗集》卷八十云：“《渭城》一曰《阳关》，王维之所作也。本送人使安西诗，后遂被于歌”。这首七言绝句是唐代著名的配乐歌词，刘禹锡《与歌者何戡》云：“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城。”李商隐《饮席戏赠同舍》中也有“唱尽阳关无限叠，半杯松叶冻颜黎”之句，可见其流传之广。在文学史上传为佳话的“旗亭画壁”的故事中⑬，歌妓们所唱

的都是盛唐诗人的作品，有王昌龄的《芙蓉楼送辛渐》、《长信秋词》，王之涣的《凉州词》，高适的《哭单父梁少府》（此诗为高适《哭单父梁九少府》五言古诗之首四句）。除高适诗外，其余三首都是七言绝句。靳能所撰《唐故文安郡文安县太原王府君墓志铭》说王之涣“尝或歌从军，吟出塞，噉兮极关山明月之思，萧兮得易水寒风之声，传乎乐章，布在人口”。这就是说，王之涣描写边关塞垣的七言绝句，被配乐广为传唱。中唐诗人李益的边塞名作，也是被之管弦歌唱的：“李益诗名早著，有《征人歌且行》一篇，好事者画为图障。又有云：‘回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。’天下亦唱为歌曲。”⑭另一诗人戎昱有善歌之乐妓，于颀乃“遽命召焉。戎不敢违，逾月而至。及至，令唱歌，歌乃戎使君送妓之诗。其辞曰：‘宝钿青蛾翡翠裙，妆成掩泣欲行云。殷勤好取襄王梦，莫向阳台梦使君’”。⑮歌妓所唱为戎昱七言绝句《送零陵妓》。《云溪友议》载著名歌伶刘采春之女周德华，善唱《杨柳枝》，“采春难及”，长安、洛阳“豪门女弟子从其学者众矣”，“所唱七八篇，乃近日名流之咏”，有贺知章的《咏柳》，滕迈的《杨柳枝词》，杨巨源的《折杨柳》、刘禹锡的《杨柳枝》、韩琮的《杨柳枝》和《杨柳枝词》等，全为七言绝句。不仅茶楼酒肆，歌榭舞场，豪门饮宴，歌女们所唱为七言绝句，就是宫廷乐队也在唱诗人的七绝名作，如唐宣宗时的宫廷乐队就唱白居易的《永丰坊园中垂柳》：“一树春风千万枝，嫩于金色软于丝。永丰西角荒园里，尽日无人属阿谁？”唱完之后，“上问谁作？永丰在何处？左右具以对，遂因东使命取永丰柳两枝植于禁中。居易感上知其名，且好尚风雅，又为诗一章。”⑯这些材料充分说明由盛唐到中晚唐，在社会上广泛“弦而歌之”的多是七言绝句，所以李重华说：“七绝乃唐人乐章，工者最多”。⑰既然七言绝句朝野上下都喜欢配乐歌唱，诗人的名声和影响可以因此而扩大，这就极大地激发起诗人的创作热情。王之涣的《凉州词》被一“最少而绝佳”的歌妓在旗亭演唱，得意大笑，白居易因宫廷乐队唱了他的《永丰坊园中垂柳》，“感上知其名”，“又为诗一章”就是明证。

唐代的歌曲多以七言绝句为歌词，乐曲则较少变化，这样歌词就必须不断更新创作。李颀《送康洽入京进乐府歌》有句云：“新诗乐府唱堪愁，御妓应传鸂鶒楼。”这说明因为朝廷音乐机构的需要，康洽才入京进“新诗乐府”，这“新诗”自然是配乐的新词。白居易《闻歌妓唱严郎中诗因以绝句寄之》云：“已留旧政布中和，又付新词与艳歌。但是人家有遗爱，就中苏小感恩多。”这一方面说明唐代歌妓所唱歌曲之词多为诗人所创作，另一方面也说明诗人不断为乐曲写新词。李白奉唐玄宗之命作《清平调词》三首，更是诗人为旧曲写新词的绝好例证。《清平调》为唐代大曲中调名，李白按调作词。韦叡《松窗杂录》载：“开元中，禁中初种木芍药，即今牡丹也。得红、紫、浅红、通白者。会花方繁开，上乘照夜白，召太真以步辇从。诏特选梨园弟子中尤者，得乐十六色。李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前，欲歌之。上曰：‘赏名花，对妃子，焉用旧乐词为？’遂命李龟年宣赐翰林学士李白进《清平调词》三章。白欣然承诏旨，援笔赋之云云。”李白这三首诗虽属应制之作，但华丽秾艳，风韵卓然，因而名噪一时。《浪淘沙》，本是唐代民间曲调，后入教坊曲，雅爱音乐的白居易、刘禹锡，为这一曲调写了多首新词，都有清浅明快，似谣似谚的艺术风貌。刘永济先生说：“《浪淘沙词》始于白居易、刘禹锡，大抵描写风沙推移，以见人世变迁无定，或则托意男女恩怨之词。”⑱为旧曲写新词，诗篇又独具神韵，这无疑对唐诗的发展起推动作用。

《杨柳枝》，又称《折杨柳》，《乐府诗集》卷二十二所引《唐书·乐志》云：“梁乐府有胡吹歌云：‘上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿’。此歌辞原出北国，即鼓角横吹曲《折杨柳枝》是也。”又引《宋书·五行志》：“晋太康末，京洛为折杨柳之歌，其曲有兵革苦辛之辞。”由此可知，这是西晋、南朝流传下来的歌曲。唐代诗人杨巨源、白居易、刘禹锡、薛

能、韩琬、温庭筠、孙光宪等，都有各具特色的新词。白居易《杨柳枝词》八首其一云：“六么水调家家唱，白雪梅花处处吹。古歌旧曲君休听，听唱新翻杨柳枝”。刘禹锡《杨柳枝词》九首其一：“塞北梅花羌笛吹，淮南桂树小山词。请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝”。所谓“听唱新翻杨柳枝”，就是唱依旧曲而写的新词。另一诗人薛能在《柳枝词》五首的小序中说：“乾符五年，许州刺史薛能，于郡阁与幕中谈宾酣饮酷酣，因令部妓少女作《杨柳枝》健舞，复歌其词，无可听者，自以五绝为杨柳新声。”这说明乐曲未变，但歌词则不断更新。歌词更新就不止是一两个诗人进行创作，而是众多诗人参与的文化活动，这一点薛能在《折杨柳》十首序中说得很清楚：“此曲盛传，为词者甚多，文人才子，各衙其能。”不少诗人自觉地创制新词，而且“各衙其能”，所以在唐诗中题为《杨柳枝》、《折杨柳》、《杨柳枝词》的七言绝句很多，争奇斗艳，美不胜收，这应该说也是唐诗繁荣的重要原因之一。

唐代诗人不仅为流传旧曲和唐大曲中的乐曲作新词，而且也为民歌更换新词，如刘禹锡于穆宗长庆二年被贬夔州后，先后写过组诗《竹枝词》九首和《竹枝词》二首。在《竹枝词》九首序中，刘禹锡把写作的原委说得很清楚，序云：“四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节。歌者杨袂睢舞，以曲多为贤。聆其音中黄钟之羽，卒章激讦为吴声，虽伧儇不可分，而含思宛转，有淇濮之艳。昔屈原居沅、湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》，至于今荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者扬之，附于末。后之聆巴歊知变风之自焉。”这里刘禹锡描述了夔州人民歌唱《竹枝》的情况，也谈了自己听《竹枝》的感受，更说明自己效屈原而作新词，“俾善歌者扬之”的目的。除刘禹锡外，顾况、白居易、元稹、李涉、孙光宪等诗人都写过新词。元稹所写《竹枝词》没有流传下来，但有白居易的诗可证：“江畔谁人唱竹枝，前声断咽后声迟。怪来调苦缘词苦，多是通州司马诗”。⑩元和十年元稹被贬川东，任通州司马，元和十四年白居易由江州司马升任忠州刺史，赴任所途经白帝城，夜听“巴女”唱《竹枝》时而作。由此可见，元稹也是写过《竹枝》新词的。唐代诗人的《竹枝》新词，情思婉转，极富民歌情味，但又不俚俗。其中以刘禹锡所作独出冠时，黄庭坚说：“刘梦得《竹枝》九章，词意高妙，元和间诚可独步。”⑪这一评价是十分恰当的。正因为不少诗人都竟为《竹枝》作新词，“由是盛于贞元、元和之间”。⑫

由于唐代诗人的七言绝句多被配乐歌唱，同时乐曲不断需要诗人创作新的七言绝句来补充，再加上诗人以自己的作品入乐歌唱而显名为荣，于是，七言绝句在唐代诗歌的百花园中，像一株株鲜艳的奇葩，璀灿锦簇，蔚为大观。这样，唐代的七言绝句就数量而言，仅仅次于五言律诗。洪迈编《万首唐人绝句》完成后说：“予编唐人绝句，得七言七千五百首，五言二千五百首，合为万首”⑬。这表明唐代的七言绝句三倍于五言绝句。施子愉先生就《全唐诗》中存一卷以上诗的诗人作品加以统计，得五言古诗五千四百六十六首，七言古诗一千七百七十八首，五言律诗九千五百七十一首，七言律诗五千九百零三首，五言排律一千九百三十四首，七言排律七十首，五言绝句二千一百四十首，七言绝句七千零七十首⑭。这也可见出七言绝句的数量仅次于五言律诗，大大超过其他诗体的诗作。当然，并不是唐代的七言绝句全部都入乐歌唱，不过众多抒情味浓，自然流畅，风调兼美的七绝入乐歌唱则是事实，这对推进唐代七言绝句的发展，无疑是一种巨大力量。

三 唐代音乐的繁荣促进了唐诗描摹音乐艺术的丰富多采。我们知道，音乐是听之有声，视之无形的表情艺术。《礼记·乐记》云：“乐也者，情之不可变者也。”就是说，乐以情为本，音乐的本质在于表现人的情感。黑格尔强调音乐的内容是情感的表现，情感是音乐所要占据的领域。他说：“在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特

殊情感，灵魂中的一切深切不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮任性和兴高采烈，一切深切不同的焦躁、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现特有的领域。”④李泽厚同志认为音乐“反映现实的原则不是摹拟，而是比拟；不是描写，而是表情，不以如实的再现为主，而以概括的表现为主。……表现悲欢等概括的感情境界”。⑤的确，音乐正是音乐家将自己感于生活的喜怒哀乐之情，经过准确地选择的乐音这一物质手段，再以不同的旋律、节奏、和声构成乐章加以表现的。音乐除了以情感表现为主要内容外，也还摹拟有特色的自然界音响，如狂涛巨浪、森林呼啸、暴风骤雨、虎吼猿啼、虫唧鸟鸣等，但这是极为有限的。唐代的音乐不论是中原旧曲，还是西域、高丽等地传入的乐曲，抑或创制的新曲，多以情感表现为主要内容。

唐代诗人用诗歌表现有声无形的音乐，都能匠心独运，别出心裁，在艺术上各有创造，概括起来有以下几个显著特点：首先是以各种音响来喻乐声，使读者通过喻体对乐曲有较具体的感受。才力奔放，以七言歌行见长的盛唐诗人李颀，在几首著名的描绘音乐的诗篇中，就以自然界的各种音响来喻乐声。如《听安万善吹笙歌》，以风声、雏凤鸣叫、龙吟虎啸、秋天自然界的各种音响，以及泉水汨汨声相交织来比拟乐声。这一系列的以声喻乐贯注了诗人强烈的审美情感，同时喻体又十分切合乐声所含的情感，因而读者的感受也是真切的。岑参的《秋夕听罗山人弹三峡流泉》，也是以声喻乐的佳作：“石林何飐飐，忽在窗户间。绕指弄鸣咽，青丝激潺湲。”以大风吹激山间危石、深林发出的响声，鸣咽声、流水声等来喻琴音、十分贴切。李白的“为我一挥手，如听万壑松”⑥，“风吹绕钟山，万壑皆龙吟”⑦，也是以自然界的音响喻乐声。这些虽然是以声喻乐，但能传达出乐声的抑扬顿挫，洪细低昂，以及乐声所含蕴的情感，比概括的描述更有感染力。白居易的《琵琶行》中，有一段被誉为摹写音乐的“妙文”：“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难。”这是把雨声、私语声、珠落玉盘声、鸟声、泉声等等，来比拟琵琶的“嘈嘈”、“切切”声，从艺术表现上看，也是以声喻乐，从听觉到听觉，但通过上述种种声响的比拟，使读者对琵琶乐声的感受不再抽象模糊，而是具体明晰的。

其次，唐代诗人根据自己对音乐的深透理解，展开丰富的艺术想像以形喻乐。以形喻乐，就是通过各种具体事物动态的描绘，把无形的乐声转化为生动可感的具体形象，从听觉沟通视觉，使读者在审美意识上的印象更加鲜明。《礼记·乐记》中就已经有音乐由听觉转化为视觉的记载：“故歌者，上如抗，下如队，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”孔颖达《礼记正义》对这一段描绘阐释得很精到：“声音感动于人，令人心想其形状如此。”马融在《长笛赋》中，也谈到欣赏音乐时应“听声类形”。唐代诗人对此更有丰富的审美经验，把“听声类形”的艺术表现推向新的境界。卢仝《听萧君姬人弹琴》，便多有“听声类形”的描写：“初时天山之外飞白雪，渐渐万丈涧底生流泉。风梅花落轻扬扬，十指乾净声涓涓。”诗人展开丰富的艺术联想：琴声始如天山之外大雪飞扬，渐渐如万丈深涧山泉奔流，再弹又似梅花飘落大地，又若涓涓细流。这些具体事物形象，既切合随着时间推进而不断变化的琴乐，又有一种鲜明动律感，更使听觉沟通于视觉。对琴声通过各种形象具体摹写，唐诗中韩愈的《听颖师弹琴》一诗，可以说达到了极致。那生动细腻、腾挪变化的描写，把琴声的感人力量用众多形象化的比喻加以表现，既创造了优美的艺术意境，又巧妙地把听觉转化为视觉，可以说是深知此中三昧的知音。

其他诗人也都在欣赏音乐中激起“心想形状如此”的形象思维活动，在创作时驰骋艺术想像，以妥贴生动的具体形象为喻。如柳中庸听悲凉的秦筝声有“似逐春风知柳态，如随啼鸟识

花情”^②之描摹；刘商听邻人吹芦管而有“何事霜天月满空，鹧雏百啭向春风。邻家思妇更长短，杨柳如丝在管中”^③的神韵不匮之作；白居易听小童薛阳陶吹笙，更多“听声类形”的描绘：“翕然声作疑管裂，泠然声尽疑刀截。有时婉软无筋骨，有时顿挫生梭节。急声圆转促不断，栗栗磷磷如珠贯。缓声展引长有条，有条直直如笔描。下声下坠石沉重，高声如举云飘萧。”这一系列听乐而想形的精妙比拟，在唐代把听觉沟通于视觉的音乐诗中，也是很突出的。

再次，唐代诗人还善于以典喻乐。所谓以典喻乐，就是用有关音乐的历史故事、神话传说等描述音乐的艺术感染力。李颀的《听董大弹胡笳兼寄房给事》一诗，开始二句就点明《胡笳十八拍》为蔡琰所作，然后极写她弹奏时使“胡人落泪”，“汉使断肠”，以此典来表明琴声悲怨之极。在盛赞董庭兰琴艺精湛，能感动鬼神之后，又用蔡琰归汉别子的典故，“嘶酸雏雁失群夜，断绝胡儿恋母声。川为净其波，鸟亦罢其鸣”。这不仅用典表现琴声的无限凄苦，而且更深一层地渲染琴乐由人及物的感人力量。“鸟孙部落家乡远，逻娑沙尘哀怨生”，则是用汉江都王刘建女细君，远嫁鸟孙国王昆莫，唐代文成、金城公主嫁吐蕃王之典，表现琴乐的“哀怨”。这些典故的运用，都能充分反映琴型所含之悲怨情感，也充分表达诗人听琴的感受和心理活动，因而毫不显得隔膜。白居易《春听琵琶兼简长孙司户》中有句云：“指底商风悲飒飒，舌头胡语若醒醒。如言都尉思京国，似诉明妃厌虏庭。”诗中的“商风”云云，是烘托琵琶声悲怨凄怆的氛围，“胡语”云云，是比拟琵琶声，再用李陵在匈奴思家国，昭君远嫁单于忆汉庭两典，具体表明乐声中所含的思绪，十分确切。其他如雍裕之《听弹沉湘》，用屈原自沉汨罗，贾谊吊屈原之典，贾岛《听乐山人弹易水》，用燕太子易水送荆轲入秦刺始皇之典等等，都能恰如其分地传达出乐声中所含的情感。

在唐诗中，以奇特卓异的想像，精确而多采的典故来描写音乐而又极富创造性，当推李贺的《李凭箜篌引》。李凭是中唐时期著名的音乐家，擅长弹箜篌而闻名遐迩，顾况、杨巨源都有诗赞其技艺超群，但不及李贺诗瑰丽多姿。这首十四句，九十八字的七言古诗，被评为“摹写声音之至文”，并非溢美。诗中众多有关音乐的典故，或明显，或隐僻，灵活多变，极喻李凭弹箜篌所产生的巨大艺术感染力。“昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑”二句，表面上看似未用典，实际上含有典故。《尚书·益稷》：“箫韶九成，凤凰来仪。”另外，《列仙传》中有萧史吹箫引凤的神话传说。这样，“凤凰叫”就与音乐之典有关。“香兰笑”，据宋玉《讽赋》：“乃更于兰房之室，止臣其中，中有鸣琴焉，臣援而鼓之，为《幽兰》，《白雪》之曲。”白居易《听幽兰》诗云：“琴中古曲是幽兰，为我殷勤更弄看。”“香兰笑”与音乐之典不无联系。“女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨”二句，乍看也似与音乐典故无涉，实则典故暗用。《韩非子·十过》载师旷为晋平公以琴鼓《清角》，“一奏之，有玄云从西北方起，再奏之，大风至，大西随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者走散”。这是以大风、大雨随琴音而至，突出师旷弹琴的强烈艺术效果。李贺暗用此典，同时由“石破天惊”联想到女娲补天的神话传说，进一步渲染李凭技艺绝伦，胜过师旷。李贺以典喻乐，是基于对乐曲有深刻的理解，引起感情的强烈共鸣，所以诗篇饱含激情，深扣读者心弦。

第四，唐代诗人善于以极富诗意和情味的描写，渲染乐曲强烈的艺术力量。诗人根据自己听乐时的心情、环境气氛，在诗歌中用各种艺术手法来加以表现。李益描写音乐的诗篇，对以情感人的乐曲，用带有夸张性的形象来描绘，凸现其艺术感染力之强烈。“回乐烽前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。”^④诗人于苍茫月夜中，登上绝塞孤城，沙明似雪，月冷疑霜，在这样悲凉的环境中，凄楚的芦管声，随朔风而起，飘散边关，

勾起“征人”无限的乡思而“尽望乡”，可见其震动人们心灵的艺术力量！“鸿雁新从北地来，闻声一半却飞回。金河戍客肠应断，更在秋风百尺台。”^⑤起首二句不唯陡兀振拔，而且想像新奇，鸿雁闻曲，一半即飞回，曲调之哀怨可知，物尤如此，人何以堪？《春夜闻笛》：“洞庭一夜无穷雁，不待天明尽北飞。”这是诗人把自己听乐时的激动之情投射于鸿雁，更以鸿雁北飞来映衬笛声的艺术效果，诗情浓郁，味之弥深。李群玉《闻笛》：“横玉叫云天似水，满空霜逐一声飞”。艺术构思精巧，移情入物。霜逐声飞，这既表现乐声的流动感，又显示笛曲的悦耳动听，连寒霜都为其所感，则人又何可待言！诗篇韵味醇，诗意浓。章孝标的《闻角》应为这方面别具奇情异采代表作。全诗从多角度，多层次地由人及物，又由物及人地渲染角声的艺术效果，曲尽其妙，情味隽永。其他如李涉《听歌》：“愿得春风吹更远，直教愁杀满城人。”施肩吾《夜笛词》：“皎洁西楼月未斜，笛声寥亮入东家。却令灯下裁衣妇，误剪同心一半花。”在表现乐声的艺术感染力方面，不落常套，诗味情韵俱佳。

第五，唐代诗人在欣赏以表情为主要内容的音乐时，最容易产生“物我同一”之感，因而在音乐触动心灵的时候，常常以诗歌抒情写志，音乐的感人力量也随之得到展现。张九龄在端居无绪的时候听弹筝，领悟到“繁弦起怨情”，由乐声的“怨情”而激起感情的波浪，到了“思欲绝”^⑥的境地。孟浩然志趣在山水林泉，所以在“清风满竹林”的幽静环境中听郑愔弹琴，更引发悠游山林田园的生活情趣，在诗中抒发“予意在山水，闻之谐夙心”^⑦的情怀。常建在仕途失意之时，放浪琴酒，“有肥遯之志”，在“朝从山口还，出岭闻清音”^⑧之后，求仙学道之思更强烈，在诗中掇写“稍觉此身妄，渐知仙事深。其将鍊金鼎，永以投吾簪”的志趣。刘禹锡被贬出京，身居遐荒，思家念国之情十分深挚，这样的特殊心情，使他在听道士弹《思归引》时，触起万千思绪而作《闻道士弹〈思归引〉》：“仙翁一奏《思归引》，逐客初闻泪泫然。莫怪殷勤悲此曲，越声常苦已三年。”白居易贬为江州司， “愁思无穷”，在听妓人弹筝时，触发了蕴藏于内心的愁思，即席抒怀：“花脸云鬟坐玉楼，十三弦里一时愁。凭君向道休弹去，白尽江州司马头。”^⑨箏乐传出之“愁”，使诗人感于心而白头，其感染力之强可知。唐代诗人都是知音，但因听乐时各有独特的心境，不同的生活情趣和审美心理，因而诗篇虽都饱含激情，直抒胸臆，但艺术风貌却不相同。

唐代诗人各自发挥艺术上的独创性，用语言艺术诗歌去描绘表情艺术音乐，开拓了前所未有的美学境界，对促进唐诗繁荣的重大作用是异常明显的。



王力先生在《略论语言形式美》一文中说：“音乐和语言不是一回事，但是二者之间有一个共同点：音乐和语言都是靠声音来表现的，声音和谐了就美，不和谐就不美。整齐、抑扬回环，都是为了达到和谐的美。在这一点上，语言和音乐是有着密切的关系的。”这是十分精辟之论，它阐明了音乐和语言的内在联系。因为汉语是单音节的语言，元音占优势，又有声调的区别，这样就使其特别富于音乐性，如果再有意识地加以调节，音乐性就更强。在诗歌创作中南朝诗人已经注意四声的运用，《南史·陆厥传》云：“（沈）约等文皆用宫商，将平上去入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异，两句之内，角徵不同，不可增减。世呼为‘永明体’。”这说明沈约等人不仅在诗歌创作中自觉地运用四声，而且用音乐（宫商）之美来要求诗歌，同时还要回忌声病，以增强诗篇的节奏感和韵律的和谐美，这明显受到音乐的影响。正如王瑶先生所说，“文人们对音乐声律的爱好”，也是“促成当时四声八病各种规律凝聚的因素”^⑩之一。

唐代音乐空前发达，中原声乐，异域新歌，互相融合，呈现出回环激宕，刚柔交错，旋律优美的新的艺术风貌。唐代诗人不论是缘乐制辞，或是以诗被乐，都十分重视声律和谐之

美,以期诗乐结合得更好。元兢在《诗髓脑》中就明确地以四声配五音,他说:“声有五声,角徵宫商羽也。分于文字四声,平上去入也。宫商为平声,徵为上声,羽为去声。角为入声”。^②这样类比虽不科学,但从声调的徐疾抑扬可以表现不同的情感来看,与音乐的五音则有相通之处,因为从生理或心理学来考察,语音的低昂洪细,强弱顿挫,都和人的心理情绪变化关系至密。唐人《文笔式》说:“平声哀而安,上声厉而举,去声清而远,入声直而促。”^③这说明四声也可以表现人们的喜怒哀乐之情,诗篇中四声的交替变化,能更好地表现思想感情,也有鲜明的音乐美感。这也颇能从另一方面说明音乐对诗歌的影响,以及二者的相同点和密切关系。

随着近体诗的发展,四声归于平仄两类。平仄本是乐调之名,被借来表示声调类别,就是把四声用平仄来区分。乐调中平仄之称,据现有资料,最早见于梁慧皎《高僧传》:“释法邻,平调牒句,殊有宫商。……时有道朗、法思、智欣、慧光,并无余介,薄能转读,道朗捉调小缓,法思好存击切,智欣善能侧(仄)调,慧光嘻骋飞声。”又谢灵运《会吟行》:“六引缓清唱,三调伶繁音。”李善注云:“《宋书》曰:‘……第一平调,第二清调,第三瑟调,第四楚调,第五侧(仄)调。’然今三调盖清、平、侧也。”^④乐调中平、侧二调的具体情况如何,不得而知,但李善为高宗时人,当时三调为“清、平、侧”,可知初唐时仍有“平调”,“侧调”流行。初唐的五言律诗,经过王勃、卢照邻、杨炯、骆宾王、沈佺期、宋之问、杜审言等的努力,平仄粘对已趋完善,五言律诗的体式可以说确立了。由此可见,唐代五言律诗中的声调以平仄论,显然是受音乐中平、侧二调的影响,进而借乐调名称来表示声调。盛唐人殷璠在《河岳英灵集序》中说:“至如曹刘诗多直致,语少切对,或五字并侧,或十字俱平,而逸韵终存。”这里所讲的平侧,十分明显是指声调。唐代诗人把四声分为平仄两类,对诗歌创作来说是一大进步,这比较繁复的四声论诗简明自由,也易为人们掌握和接受,这就大大促进了近体诗的发展。

就以诗歌的节奏和音乐美而论,平仄的节奏比四声的节奏更为鲜明,抑扬顿挫之美也很突出。讲求平仄主要是求其“异音相比”,即一句之中平仄交替成为节奏,这是其异;一联之中出句和对句的平仄不同,这也是异。两联相粘,表面上看好像是同,事实上还是相异,因为近体诗失黏结果是前后两联平仄相同。这样一句之中抑扬(仄声短促为抑,平声舒长为扬)交错,一联之中出句与对句抑扬相反,才显出曲尽变化之妙。鲜明的节奏,和谐的韵律,音乐的美感,这更符合诗歌吟咏的艺术特质要求。就七言律绝来看,如沈德潜所说:“绝句,唐乐府也,篇止四句,而倚声为歌,能使听者低徊不倦,旗亭伎女,犹能赏之。”^⑤七言律绝“倚声为歌”,能产生强烈的艺术效果,因其内在的节奏性和音乐美与乐曲音律较为接近所致。这既雄辩地说明音乐与诗歌的密切关系,又表明音乐对诗歌的巨大影响。

唐代倚声为歌或因乐制辞的七言律绝,大都严格照近体诗的平仄创作,没有拗体,押平声韵,不对仗,以便于歌唱。十分清楚,唐代七言律绝不少名作被传唱,就因为句数、句式、字数、韵律,以及抒情特色,与以表现情感为主要内容的音乐相近之故。杜甫的七言律绝在唐代被之管弦歌唱的很少,究其原因,除拗体外,还由于其诗多对偶句。王世贞在《艺苑卮言》中论及七言绝句时,以杜甫和李白、王昌龄相比较后加以评论:“少陵工力悉敌,风韵殊不逮也,唯‘锦城丝管日纷纷’一首……当时妓女即以此入歌。”《赠花卿》之所以入歌,因不是拗体,又是散行不对仗,含蓄微婉,风华流宕,这些都符合入乐歌唱的要求。这又从一个方面说明唐代七言律绝讲求声韵,语近情遥,情致深婉,肯定也受音乐的影响。当然,中唐时刘禹锡、白居易等人所写的《柳枝词》、《竹枝词》、《浪淘沙》,虽为七言绝句,但已不合七言律绝的平仄,这是由诗到词演变的轨迹,这里不详论。

(下转65页)

之痛，而白朴之愁却是无可奈何的历史兴亡之感。可惜白词用典因袭模仿过多。

总之，元代是词的衰落期，元词的艺术成就不如两宋。白朴的一些艺术性较高的词作与广为流传的那些唐宋名篇也不能相比。但在元代词坛上，白朴确实可以算得上是较有成就、较有特色的一家。

注释：

- ① 《水龙吟·送张大匠御使》。本文所引白词，均据唐圭璋《全金元词》。
- ② 《摸鱼子》“问谁歌六朝琼树”。
- ③ 《浪淘沙》“行路古来难”。
- ④ 《朝中措》“东华门外软红尘”。
- ⑤ 《水调歌头》“疏云暗雾树”。
- ⑥ 《念奴娇·题镇江多景楼》
- ⑦ 《摸鱼子》“望参差冶城烟树”。
- ⑧ 《永遇乐》“一片西湖”。
- ⑨ 据王恽《史天泽家传》
- ⑩ 据元史张柔传(中华书局标点本，下同)是年甲寅柔“移镇亳州”。
- ⑪ 元史史天倪传：“(至元四年)宋兵围开达诸州，以(史)枢为左壁总帅，佩虎符……宋兵闻之，解去。”
- ⑫ 据元史史天倪传，史枢1260年被授予真定路总管，其后未见改任他人的记载。可以肯定，到1267年之前，真定路总管即使不是史枢，也会是史氏家族中人。
- ⑬ 元史世祖本纪：“(中统之年)世祖北征，诏(张柔)入卫，至庐沟渚，有诏止之。分其兵三千五百卫京师，以子弘庆为质。”
- ⑭ 元史史天泽传：“(中统二年)言者或谓李坛之变，由诸侯权太重，天泽遂奏，兵民之权不可并于一门，行之请自臣家始。”于是，史氏子侄即日解兵符者十七人。”
- ⑮ 白华《示恒》诗：“忍教憔悴衡门底，窃得虚名玷士林。”《是日又示恒》：“潦倒吾何用，文章汝未成。过庭思又训，坠地家有声。”转引自北京师范大学报81年第6期李修生《白仁甫及其创作》。李文将诗意理解成白华不准备让白朴出仕，似有不妥。
- ⑯ 据元史世祖本纪。
- ⑰ 王博文《天籁集序》
- ⑱ 《水调歌头》(北风下庭绿)：“天地悠悠逆旅，岁民匆匆过客，吾也岂瓠瓜。”

(上接52页)

注释：

- ①⑫⑬⑮ 《白居易集》，中华书局1979年版。
- ② 刘禹锡：《路旁曲》。
- ③⑬ 《集异记》，中华书局1980年版。
- ④⑤ 《旧唐书》中华书局1975年版。
- ⑥⑧⑨⑩ 《唐才子传》
- ⑦⑮⑰ 《李太白全集》，中华书局1977年版。
- ⑪ 《唐诗纪事》，商务印书馆、万有文库版。
- ⑭⑮ 《唐语林》，上海古籍出版社，1978年版。
- ⑯ 《本事诗·事感第二》
- ⑰ 《贞一斋诗话》
- ⑱ 《唐人绝句精华》。
- ⑳ 《山谷题跋》。
- ㉑ 《乐府诗集》。
- ㉒ 《容斋随笔·容斋三笔》
- ㉓ 《东方杂志》第四十卷第八号
- ㉔ 《美学》第三卷上册，商务印书馆1982年版。
- ㉕ 《美学论集·论艺术种类》
- ㉖②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭ 《全唐诗》
- ㉗ 《中古文学史论》
- ㉘ 《文镜秘府论·天卷》引。
- ㉙ 《文镜秘府论·西卷》引。
- ㉚ 《昭明文选》。
- ㉛ 《说诗啐语》。