

论乐舞诗的历史流程和艺术价值

郑传寅

音乐和舞蹈是我国古代灿烂文明的重要组成部分。她们源远流长,独具风采。《荀子·乐论》说:“乐者,乐也,人情之所必不免也。故人不能无乐。”乐舞缘情而生,长于表现情感,既能使郁于胸臆的情感得到宣泄,又能使感情的渴求得到补偿,是人类生活中不可缺少的东西。孔子认为乐舞是“君子”修身养性的必修课。《论语·泰伯》说,君子“兴于诗,立于礼,成于乐。”古人常以琴棋书画来衡量一个人的艺术素养。总之,乐舞与古人的生活有着相当密切而深刻的联系。

可是,作为视听艺术的古代乐舞不可能凭借录音和录相保留下来,记录乐曲的乐谱保存至今的为数甚少。敦煌石窟中发现的古代乐谱至今还是无法读懂的“天书”。形象资料亦然。虽然早在新石器时代的彩陶盆纹饰中就有舞蹈图案,后世的绘画、雕塑中也有舞蹈的内容,但这些稀世珍宝鲜为人知,而且绘画和雕塑对乐舞的表现,都是化动为静的瞬间描摹,人们很难从中窥见古代乐舞的整体面貌,然而,以古代乐舞为题咏对象的乐舞诗可以使这一缺憾得到一些弥补。这些短小的诗篇象一叶叶神奇的小舟,载着人们跨越历史的长河,一次又一次地去领略早已湮灭无闻的古代乐舞,于无声处听繁响,于无影中见婆娑,从而获得一种独特的艺术享受。

一

最初的乐舞也许是不假外物的,只是以嗓子和肢体为材料。嗓子和肢体与生俱来,因此,生产水平极其低下的生民之始也可能会有乐舞。当然,这时不可能有乐舞诗。普列汉诺夫在《没有地址的信》中说,原始部落的舞蹈“都是生产过程的简单描述”。黑格尔在其《历史哲学·美的个性形态》中说,生民之始有歌,但那是“象鸟唱的那样没有内容的歌”。近乎吼叫的“歌唱”和模拟生产活动的“舞蹈”不可能引发诗人的歌咏。

原始宗教观念萌生之后,乐舞与巫术紧相缠绕。巫术通常是神秘、阴森、恐怖的,然而歌舞一旦介入,它就具有娱乐作用和观赏价值了。正是以歌舞降神、敬神的巫覡使乐舞实现了初步的专业化,从而进一步提高了乐舞的观赏价值和艺术水准,为乐舞诗的诞生奠定了基础。我国早期的诗歌、音乐和舞蹈是三位一体的,写诗首先是为了供演唱,演唱时为了弥补“长歌之不足”,情不自禁地“手之舞之,足之蹈之”。诗歌创作的繁荣必然刺激乐舞的发展,而急管繁弦、轻歌曼舞的场面又引发诗人的咏叹。这时,乐舞诗便产生了。

我国的乐舞诗以《诗经》为滥觞。《诗经》中描写或提及的乐器达29种之多。《诗经》中有少数篇章可以说是比较成熟的乐舞诗。《邶风·简兮》就是这类诗篇中的一首,它相当生动地描

述了卫君公庭舞会的情景：“简兮简兮，方将《万舞》。日之方中，在前上处。硕人俣俣，公庭《万舞》。有力如虎，执辔如组。左手执籥，右手秉翟。赫如渥赭。公言锡爵。山有榛，隰有苓。云谁之思？西方美人。彼美人兮，西方之人兮。”诗人笔下的“万舞”是很美的，领舞者是一般魁梧，先是武舞，后是文舞，舞姿强健奔放，节奏富有变化，这不仅博得了卫君的赏赐——“锡爵”即赐酒，还使得观舞者情思萌动。《诗经·小雅·鼓钟》也是有特色的一首乐舞诗，描写宫廷张乐水滨，鼓钟鸣磬的盛况。附带写到乐舞的诗作在《诗经》中就更多了，有不少诗作描写了乐舞在人际交往——特别是在爱情生活中的地位和巨大作用。《周南·关雎》中的男子用琴瑟和钟鼓征服了心高气傲的窈窕淑女。《邶风·静女》中那位俊俏的姑娘用“彤管”^①作为爱情的信物。

《楚辞》对乐舞的题咏更进一步。楚地信鬼，敬神祇，隆祭祀，巫风甚烈。《楚辞》有许多篇章可能就是祭神的乐歌。祭祀不能没有乐舞，特别是宫廷的大型祭祀活动，必然会有盛大的歌舞场面。而完全离开祭祀的歌舞表演当时已有，但似乎没有引起诗人太多的注意。《楚辞》很少离开祭祀去描写乐舞。值得注意的是，诗人眼中的巫覡乐舞没有装神弄鬼的神秘、阴冷，而是洋溢着娱人的热情。《九歌·东皇太一》写道：“扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。”五音繁会，偃蹇而舞，疏节缓歌，芳菲满堂。这分明是热烈、庄严、典雅的娱人乐舞，“欣欣兮乐康”的不是天神东皇太一，而是人。

在人神关系上，重视人，肯定人的价值，是我国传统文化的重要特点。“人者，天地之心”^②；“民，神之主也”；“先成民而后致力于神”^③等重人轻神的思想对整个社会有着相当大的影响。我国古代的宗教生活显然也受到这一思想的影响。与西方人神异处的宗教建筑不同，我国早期的宗教建筑实际上也就是人所居住的宫室。神从人居，使得祭祀活动不是在远离人的居所、数日才去礼拜一次的教堂，而是在人平常居住的场所进行。神从人居的特点强化了宗教歌舞的世俗趣味和娱人色彩。诗人也正是以娱人为尺度，用正常的世俗情趣去观察和描述宗教歌舞的。所以，诗人笔下的祭祀乐舞是悦人耳目的艺术，不是神秘、阴冷、恐怖的巫术。

汉代以后，尽管乐舞仍然为巫术所利用，但乐舞逐渐摆脱巫术附庸的地位，作为一个相对独立的艺术部门，日渐发展。但是，乐舞被极少数权贵占有的现象仍无大的改变。“唯君子为能知乐”依然是相当普遍的看法。从乐舞诗作者的成分来看，尽管他们的境遇相差悬殊，但大体上说来，这些作者绝大多数是上流社会中人。他们的生活圈子和所属的时代给了他们无法突破的局限：把目光集中在取悦“圣上”的宫廷乐舞上。这类乐舞诗大多境界狭小、感情纤细。“虽蒙今日宠，犹忆昔时怜。欲知心断绝，应看膝上弦。”^④这种邀宠不固的喟叹尽管达到了忿忿然的程度，但终究无法激活大多数人的生体验。

唐代的社会安定和经济繁荣为乐舞的繁荣发展创造了条件。国内各民族间的交往和对外文化交流活动的深入发展，促进了汉夷之间乐舞文化的交流。“华夏正统”的偏狭观念被突破。长期被视为“正声”的雅乐这时已“不谐众耳”，即使是在宫廷，它也遭受冷遇。据古籍记载，唐代宫廷乐团分坐、立二部，坐部伎之不可教者，“下放”给立部，又不可教者，乃习雅乐。可见雅乐的地位已一落千丈。一向被视为“异端”的“郑卫之音”则闯入皇家宫苑，登“大雅之堂”。唐明皇所喜欢的法曲多是“词多郑卫”的作品。

唐代雄居东方的地位，使严“华夷之辨”的对外封闭的文化心理得以改善。夷乐胡舞大量传入中原腹地，与汉族的传统乐舞交汇融合，大大促进了民族乐舞艺术的繁荣发展。这种盛

极一时的繁荣，不仅从一个侧面烘托出气势恢宏的盛唐气象，同时也给乐舞诗人提供了丰富的审美观照对象，乐舞诗的创作随之出现了空前的繁荣，这一时期的乐舞诗不仅数量大增，而且质量也比较高。可以说，乐舞诗的优秀之作多半是唐人之作，唐代有名的大诗人几乎都有优秀的乐舞诗传世。

社会文化心理的改善和乐舞艺术自身的发展大大拓宽了乐舞诗的生活视野。这一时期的乐舞诗广泛地触及了社会生活的诸多方面，境界阔大，即使是那些以个人的感情天地为主要表现对象的乐舞诗也能让人感受到时代脉搏的跳动。

抒吊古伤今之情，述治乱兴亡之理，以荒淫误国的惨痛教训警策当世，是唐代乐舞诗的“母题”。汪遵《陈宫》写道：“椒房荒宴竟无疑，倏忽山河尽入隋。留得后庭亡国曲，至今犹与酒家吹。”李商隐《歌舞》写道：“遏云歌响清，回雪舞腰轻。只要君流眄，君倾国自倾。”皇权是封建社会的根本象征，国家命运系于皇权的代表皇帝一身。诗人不可能超越时代和阶级的限制，从更高的层次上去认识王朝倾覆、皇权更替的原因，而是把皇宫的酣歌狂舞、纸醉金迷与朝政废弛、山河破碎紧紧地联系在一起，总结出玩物丧志、荒淫误国的历史教训，给“状舞姿之婆娑，继弦管之绝响”的乐舞诗注进了令人深思的社会历史内容，从而提高了乐舞诗的价值和地位，乐舞本来是劳动人民创造的，但在奴隶社会和封建社会，却成了极少数剥削者的奢侈品，殷商奴隶主多蓄养“女乐”，有用“女乐”殉葬的恶俗。周朝的天子、诸侯用乐舞明贵贱、别朝野。什么人用什么样的乐器、乐曲，什么等级的人用多大编制的舞队都有严格的规定，违反则为逾礼。孔子曾对诸侯僭用天子之乐舞而痛加谴责。后世的封建王朝无不拥有大批供戏笑的“乐人”。唐代皇家创教坊，兴梨园，集中了全国最优秀的乐舞艺人，包括皇帝在内的权贵们整日沉迷于歌舞酒色之中，朝政弛废，生灵涂炭，中、晚唐尤甚。这种醉生梦死的享乐是建立在“厚敛万民”的残酷剥削之上的，从这个意义上看，诚如《墨子·非乐》所言，乐舞“足以丧天下”。乐舞诗之所以把帝王醉心乐舞与皇权倾覆、山河破碎联系在一起，也正是基于这一认识，并非一律把乐舞视为足以亡国的不祥之物。

记述少数民族和外来乐舞同汉族传统乐舞文化的交流，摄取夷乐胡舞之独特风采，是唐代乐舞诗的又一重要内容。“胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。”这奇特的长相和殊异的妆扮足以引人注目，再加上其舞蹈动作又别具异趣，你看他“环行急蹴”、“拈襟摆袖”、“双手叉腰”、“扬眉动目”^⑤，真是分外动人。以夷乐胡舞为描写对象的乐舞诗为我们记述了琵琶、胡琴、箏、角、鼙、篪、笙、篥等大批胡人乐器的来历、形制、音色特点和演奏技巧，描绘了《霓裳羽衣舞》、《胡旋舞》、《柘枝舞》等大批胡舞的演员妆扮、伴奏乐器、乐曲段落、舞蹈动作，成为汉夷乐舞文化交流的历史见证，是研究我国乐舞艺术史的重要资料。这些乐舞诗有力地证明了我国的乐舞是全国各族人民的共同创造，是大胆吸收外来乐舞文化的结果，更为重要的是，这些诗作表现了我国古人对夷乐胡舞的巨大热情，折射出中华民族广采博纳，包容万端的文化心态。

封建社会皇权的嬗递以血亲为基础，与以血亲为基础的封建宗法制度相适应的文化心理就是“正统”观念。在如何对待本土文化和外来文化的问题上，这种“正统”观念具体表现为注重“华夏正统”，严格“华夷之辨”，用《孟子》中的话来说，就是只能“以夏变夷”，决不可“以夷变夏”。但是，对此决不可简单地理解为对外来文化的拒绝和排斥，它反映了中华民族对民族文化传统的珍视和充分的自信心，反映了中华民族的文化主体性。唐代的乐舞诗向我们展示了这样一个事实：在封建社会的鼎盛时期，中华民族以广采博纳的宏大气魄和包容万端的主体精神，接受了国内诸多少数民族和来自外域的乐舞文化的积极影响，从而使自身获得了巨

大发展。李颀《听安万善吹觱篥歌》写道：“南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。”龟兹乐流传汉地的结果是“转奇”，这是对汉夷之间乐舞文化交流的充分肯定。这类乐舞诗告诉人们，汉夷文化交流促进了民族乐舞艺术的发展，汉地欢迎胡乐。岑参《田使君美人舞如莲花北铎歌》写道：“此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。”汉地的看客对“胡乐”丝毫不存偏见，有的只是惊奇和叹服。但是，对外来文化的惊羨并没有造成对民族传统的否定，人们觉得“汉曲胡曲声皆好”^⑥。这种“驳杂”的文化“口味”的形成与文化心理的健全是互为表里的。“华夏正统”既不拒绝外来的东西，也不因为夷乐胡舞的强大冲击而显得疲惫萎靡，她以兼容并包的宏大气魄和融胡入汉、化夷为我的主体精神，积极接受来自异域的乐舞文化。然而，当封建社会一旦露出颓势，“华夏正统”便逐渐失去了这种宏大的气魄和主体精神，严“华夷之辨”中对外封闭的一面逐渐被强化，“华夏正统”日趋成为对外进行消极防御的一块“文化盾牌”。安史之乱以后，李唐王朝锐气大减，与“胡人”的关系越来越紧张。从此，“愿求牙旷正华音，不令夷夏交相侵”的文化心态总是或紧或松地钳制着由盛而衰的中国，最终成为民族文化进入世界文化轨道的牵制力。

虽然早在春秋战国时期乐舞已开始被一些江湖艺人用作谋生的手段，但从总体上看，一直到安史之乱以前，歌舞——乃至整个表演艺术实际上并没有真正成为商品。汉代的“百戏”常在广场演出，“观者如山”，但那时还不是把“百戏”当作商品来出卖，真正靠卖艺为生的江湖艺人很少。安史之乱以后，特别是宋代，城市经济有所发展，市民渐增，以出卖表演艺术为业的构栏瓦肆骤然兴起。作场卖艺成为一项专业。乐舞从皇家禁苑、豪门酒筵流入平民百姓的游乐场，诗人的眼光也逐渐从宫廷转向民间，乐舞诗的题材进一步得以拓展。范成大《咏河市歌者》对街头卖艺者倾注了深切的同情：“岂是从容唱渭城，个中当有不平鸣。可怜日晏忍饥面，强作春深求友声。”心中痛苦却又要强颜欢笑，这是多么值得同情！诗人从“从容”的演唱中听出了歌者心中的不平之鸣。陆游的《渔歌》则将目光投向“野人”的渔歌，在一定程度上表现出对劳动群众的同情：“斜阳收尽暮烟青，袅袅渔歌起远汀。商略野人何所恨，数声哀绝不堪听。”渔人的哀歌比宫娥的吟唱更能拨动听众的心弦。

宋代是我国的乐舞由贵族化走向平民化的重要时期。长于抒情的乐舞与长于述事的“讲史”相结合，使民族乐舞步入“以歌舞演故事”的新阶段。这是“合异以为同”的发展路径的延伸。以歌舞演故事早在先秦时期已见端倪，经过南北朝的孕育和唐宋的重要发展，到了宋末元初出现了载歌载舞的戏曲艺术，歌舞从此走上了戏剧化的道路。戏曲集众美于一身，以其强大的优势长期雄居艺坛。歌舞虽然并没有因为被戏曲综合而停止自身的发展，但由于戏曲的特殊地位，独立于戏曲之外的乐舞此后较少引起诗人的注目。这样一来，元明以降，乐舞诗的创作也就日渐衰微了。

二

乐舞诗不只是为我们勾画了民族乐舞的历史发展流程，为研究民族乐舞的历史走向提供了可贵的资料；同时，乐舞诗又是古人乐舞审美经验的艺术概括，从各个不同的方位映照出民族乐舞的艺术特征，透露出民族的欣赏习惯和艺术趣味。因此，乐舞诗同时又是中国古代美学史的重要资料，对于研究民族审美崇尚和审美心理、习惯，有着不可忽视的价值。

诗、乐、舞的浑然一体是民族乐舞的艺术传统和基本特征。《毛诗序》对这一特征作过如下概括：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹

之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”与西方诗、乐、舞分道扬镳、各立门户的发展路径不同，我国古代乐舞沿着集众美于一身的综合化道路前进，始终保持着载歌载舞的艺术面貌。诗是乐舞的灵魂，乐为诗而作。诗是语言艺术，语言在表现明确的社会生活内容方面有着不可比拟的优势。乐舞也有语言所不可替代的表现功能，可补嗟叹之不足。三者合而用之，互为补充；析而用之，各嫌不足。乐舞诗对这一特色和传统作了具体描述。《楚辞·招魂》写道：“肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》、《采菱》，发《扬荷》些。……二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。箏瑟狂会，填鸣鼓些。”在这里，诗、乐、舞是浑然一体的。《诗经》不但可诵，亦可歌，可弦，可舞。据说孔子不但可以“诵《诗三百》”，而且可以“歌《诗三百》，弦《诗三百》，舞《诗三百》”。诗给乐舞以活泼的生命和深刻的灵魂，乐舞则给诗歌插上了飞动的翅膀。后世的诗歌虽已脱离乐舞，成为独立门户的语言艺术样式，器乐也有了一定的发展。但“投足而歌”依然是民族乐舞的特色，这一特色甚至影响到戏曲的艺术面貌。古典戏曲是在歌舞艺术的基础上发展而成的。戏曲是一种歌舞剧，把众多艺术成分综合在一起，追求众美皆备的综合性，是戏曲的重要特色之一。

乐舞艺术这一特征和传统的形成既与社会历史条件有关，也与哲学思想有关。我国封建社会的历史很长，其间虽两百年改朝换代一次，但政治制度、经济模式并没有发生大的变化。社会未曾向艺术提出过断裂或离析式的发展要求。乐舞所追求的综合性与这种历史性要求是相一致的。综合——偏重于强调对前人艺术经验的继承，而不是扬弃和超越。诗歌是语言艺术，以语言为材料，长于叙事；音乐是节奏的艺术，以经过组织的乐音为材料，长于抒情。舞蹈是线的艺术，以人体为材料，长于造型。它们之间的差异和矛盾是显而易见的。可是我国古人在“万物与我为一”^①的哲学思想影响下，认为：“诗，言其志也。歌，咏其声也。舞，动其容也。三者本于心。”^②既然诗、乐、舞皆“本于心”，也就可以“合异以为同”^③，亦即：既然都发自内心，长于表达心志，那么，也就可以将它们综合在一起，求得相异成分的和谐统一。正因为强调继承前人，追求“合异以为同”的和谐境界，是受历史的必然性要求和哲学思想支配的，所以，“合异以为同”不仅仅是我国古代乐舞的艺术特征和艺术传统，也是我国古典艺术中的其它许多门类的特征和传统之一。例如，古典绘画就把诗词、镌刻、书法等集于一身，使得它与画面“不着一字”的西洋绘画迥然异趣。

追求意境的创造是我国古典艺术的共同特征。以诗歌为灵魂的乐舞艺术自莫能外。乐舞诗对民族乐舞刻意追求意境的特征作了生动的概括。意境是艺术家和审美主体共同构筑的审美空间。神采气韵是意境的内核，舍此不足以言意境。乐舞诗人观舞不是注目于舞蹈的俯仰蹈踏，而是观其神采；听乐不是听其迟速低昂，而是听其心志。许多优秀的乐舞诗把乐舞艺术所创造的意境物化，凭借手中的生花妙笔，将这种虚而不实、稍纵即逝的境界生动具体地呈现在读者眼前。刘长卿《听笛歌》写道：“旧游怜我长沙谪，载酒沙头送迁客。天涯望月自沾衣，江上何人复吹笛。横笛能令孤客愁，绿波淡淡如不流。商声寥亮羽声苦，江天寂历江枫秋。静听关山闻一叫，三湘月色悲猿啸。又吹杨柳激繁音，千里春色伤人心。随风飘向何处落，唯见曲尽平湖深。明发与君离别后，马上一声堪白首。”笛声创造了凄婉、悲愁的意境，这意境通过悲猿长啸、红枫添愁、江水驻足、月色凄冷等可闻可睹可感的意象得到了生动的体现。唐代诗人郎士元《听邻家吹笙》选取了一个独特的角度，展示远处的芦笙奏鸣所创造的美好意境：“风吹声如隔彩霞，不知墙外是谁家。重门深锁无寻处，疑有碧桃千树花。”笙声如凤鸣，是谁在墙外吹笙？循声寻觅，只见重门深锁，无从寻觅。然而仿佛天外飘来的乐曲声却使诗人心灵深处构筑起“疑有碧桃千树花”的美好意境。咏舞的诗作亦着力表现舞蹈所创造

的意境。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行并序》写公孙大娘舞剑器：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。霍如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝青光。”境界阔大，气势雄浑。

乐舞诗不只是用意境作为审美尺度去观察和表现耳中之乐、眼中之舞，而且把它作为创作原则，对乐舞创作提出了要求。晋乐府《白紵舞歌诗三首》告诫艺术家：“舞以尽神安可忘？”东汉傅毅《舞赋》认为，舞蹈不仅应作到“在山峨峨，在水汤汤”，尽可能准确地再现生活场景，更需要“与志迁化，容不虚生”，舞蹈动作（容）随着内心情感的变化而变化，不应有游离于情感之外的多余的动作。顾况《李供奉弹箜篌歌》则认为，一个优秀的演奏者不能只是依曲拨弦，刻板地重现乐曲，而要“弹着曲髓曲肝脑”。“髓”、“肝脑”比喻蕴乎形中、超以象外的情志、意兴。也就是说，长于言志抒情的乐舞在反映生活时，应挣脱对客观事物外在形迹的模拟，以节奏、旋律和线条表现事物所唤起的情感和思想。《梅花三弄》之所以动人心魄，并不在于它逼真地再现了梅花的色、香、态，而是在于它表现了梅花足以和“君子比德”的优良品性；《五方狮子舞》之所以千古流传，不在于它让看客目睹了狮子的翻腾扑跌，而在于它表现了人们活泼、矫健、敏捷的生命潜能。

西方哲人把音乐比作“流动着的建筑”，比较注重音乐的形式，探寻其中微妙的数学关系：匀称的比例、严整的间架结构、和诣的节奏韵律，音乐与建筑的不同只是在于：一个是凝冻着的音乐，一个是流动着的建筑。我国古人则比较注重音乐的内容，首先讲求内容的善，其次才是形式的美，与西方哲人建筑启示音乐的看法不同，我国古人认为，音乐乃“德之华”，“本于心”，以人的内心世界为表现对象。《乐记·乐象》说：“乐者，德之华也。金石丝竹，乐之器也。三者本于心，然后乐器从之。是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。”舞蹈和音乐一样，注重的是内在生命意兴的传达，而不是模拟的忠实和再现的可信。

乐舞的这一特点使得它们与作为典章制度的“礼”在功能上有很大的不同，礼以节外，乐以和内。礼重在对人的外在行为进行规范，而乐则长于对人的内在情性进行陶冶。二者既相区别，又互为补充，缺一不可，故包括舞在内的“乐”，成为封建社会礼乐文化的一个重要组成部分。乐舞的情感性特点使它富有“入人也深，化人也速”的功效，可以把礼所要求的外在的强制性规范，化作内在的主动性欲求，把束缚的苦痛转换成顺应自由，最终进入“从心所欲不逾矩”的理想境界。这种效用是无形的，但却是无比巨大、相当深刻的。孔子在齐国听到他所推崇的《韶》乐，竟“三月不知肉味”。可见，乐舞不只是给人以感官的愉悦，而且给心灵以震撼。这种审美的愉快和道德情感的满足，超过了任何生理欲求的满足。乐舞诗对乐舞的“养心”、“和内”功能作了相当宽泛的理解和生动的艺术概括。李益《夜上受降城闻笛》写道：“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。”施肩吾《夜笛词》写道：“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。”一支芦管牵动万千征人的乡情，户外笛声使得灯下少妇心醉神迷，这是任何物质的力量都无法比拟的。乐舞岂止动人，它还有惊天地的神奇效果。美妙的音乐能使流云驻足，百鸟罢鸣，皓月增辉，江水加深。常建《江上琴兴》写江舟鸣琴道：“能使江月白，又令江水深。”李贺《李凭箜篌引》写李凭箜篌的神奇效果道：“吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。”音乐能移易情性，加深人们对自然景观的认识，发现和感受自然界的美。

乐舞诗是古代诗人听乐观舞的艺术感受力的物化，也是民族欣赏趣味和欣赏习惯的历史积淀，对于我们研究艺术鉴赏的民族性和时代性有着重要的价值。古代音乐家常常慨叹“知

音难求”。那么，什么样的人可以算得上是“知音”？或者说，作为一个“知音”，应该如何去欣赏音乐呢？乐舞诗对此作出了最好的回答。

乐舞诗人通过自己的诗作对如何欣赏乐舞或明或暗地提出了自己的要求或看法，概而言之，大约包含以下几个方面：

其一，注重整体把握，捕捉乐舞的通体美。音乐由乐音组成，但是，把一个个乐音切割开来，它就无法表现任何东西。舞蹈是一种线的艺术，和音乐的生命在于乐音与乐音的联系之中一样，舞蹈的生命亦在于动作与动作的联系之中。因此，欣赏乐舞切不可作一枝一节的“肢解”，而应通观其“全体”，捕捉、感受其通体美。白彦《听歌鹧鸪辞》写道：“响转碧霄云驻影，曲终清漏月沈晖。山行水宿不知远，犹梦玉钗金缕衣。”白居易《夜筝》写道：“紫袖红弦明月中，自弹自感暗低容。弦凝指咽声停处，别有深情一万重。”诗人着力表现的正是音乐的整体效应。

其二，不善听者“徒以耳”，不善观者“接以目”，善听、善观者则“接以心”、“会以意”。如前所言，乐舞的长处不在于逼真地模拟事物的形迹，而在于传达事物所唤起的情思，这就要求欣赏者不要停留在乐舞的声音、动作之上。而要“忘形得意”，善于从无声、无形之中听之、观之，即用“心”去把握领悟节奏、旋律、线条中所潜伏的情感和思想。如果没有这种“音乐的耳朵”和“舞蹈的眼睛”，那是不可能真正感受乐舞之美的。白居易之所以能够在“弦凝指咽声停处”，领略到“别有深情一万重”，正在于他懂得“此时无声胜有声”之妙，不是听之以耳，而是以全部的身心去感受。

其三，充分发挥艺术通感的作用，善于把听觉形象转化为视觉形象。如前所言，乐舞有情感性特征，但不是任何抒情都能拨动人的心弦的。一个人失声痛哭，旁人完全可能无动于衷。只有当情感有了合适的载体，这一载体包含着理解与想象，情感才能“发射”给其他人，从而产生感染作用。想象必须建立在理解的基础之上，而且还有待于艺术通感的作用。韩愈《听颖师弹琴》写道：“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随风扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。”诗人想象飞腾，忽而在绣阁，忽而在敌场。忽而逐柳絮而飞，忽而随百鸟而群。这是忽而缠绵柔弱，忽而慷慨激昂，忽而深邃悠扬，忽而清亮喧闹的琴声，通过艺术通感的作用所幻化成的一个又一个美丽的意象。诗人凭借艺术通感使听觉形象转换成视觉形象，其听琴的艺术感受也就生动具体地传达给读者了。

乐舞诗也是艺术批评实践的产物，对于研究我国古代艺术批评的历史、方法、范畴，均有重要的参考价值。我国古代文艺批评一般不构筑庞大的理论体系，而是“立片言以居要”，三言两语，揭其要旨，通过形象喻示，表达审美感受，这就给用篇幅短小的诗歌进行艺术批评留下了用武之地。乐舞诗和论诗诗、论画诗一样，是我国古代文艺批评的重要资料。

注释：

- ① 依高亨说，彤管为乐器。
- ② 《礼记·礼运》。
- ③ 《左传·桓公六年》。
- ④ 北齐冯淑妃《感琵琶弦》。

⑤ 李端：《胡腾儿》。

⑥ 顾况：《李供奉弹箏篔歌》。

⑦ 《庄子·齐物论》。

⑧ 《礼记·乐记》。

⑨ 《庄子·则阳》。