

中文社会科学引文索引 (CSSCI) 入选期刊



主编：赵敏俐

中国诗歌研究

第 6 辑

教育部省属高校人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心

主办



中华书局

中国诗歌研究

第六辑

教育部省属高校人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心

主办

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌研究. 第6辑/教育部省属高校人文社会科学重点研究基地,首都师范大学中国诗歌研究中心主办;赵敏俐主编. —北京:中华书局,2010.5

ISBN 978-7-101-07346-1

I. 中… II. ①教…②首…③赵… III. 诗歌-文学研究-中国-丛刊 IV. I207.22-55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 059192 号

-
- | | |
|-------|---|
| 书 名 | 中国诗歌研究(第六辑) |
| 主 办 者 | 教育部省属高校人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 |
| 主 编 | 赵敏俐 |
| 责任编辑 | 刘彦捷 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂 |
| 版 次 | 2010 年 5 月北京第 1 版
2010 年 5 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本/787×1092 毫米 1/16
印张 14¼ 插页 2 字数 280 千字 |
| 印 刷 | 1-2000 册 |
| 国际书号 | ISBN 978-7-101-07346-1 |
| 定 价 | 36.00 元 |
-

《中国诗歌研究》学术委员会

主 任： 罗宗强

委 员： (以姓氏笔画为序)

左东岭	孙玉石	李炳海	张燕瑾
吴思敬	洪子诚	赵敏俐	袁世硕
谢 冕	詹福瑞		

《中国诗歌研究》编辑委员会

主 编： 赵敏俐

副 主 编： 左东岭(常务) 吴思敬

责任编辑： 雍繁星 张桃洲 孙晓娅 刘彦捷

目 录

陶渊明的音乐生活与诗歌世界	范子烨(1)
论楚辞文化学研究的问题	
——以萧兵《楚辞的文化破译》为考查中心	常 森(30)
宋玉、傅毅同名《舞赋》舞蹈描写的文学图像学研究	刘 刚(62)
从《长安有狭斜行》到《三妇艳》看清商三调在南朝的演变	吴大顺(83)
论友朋酬唱与稼轩词风	
——兼论辛派词人与稼轩词之关系	王 毅(96)
 · 诗学文献及诗学史研究 ·	
《阮嗣宗集》潘璠本考	张建伟(110)
赵孟奎《分门纂类唐歌诗》版本源流考	张 倩(117)
宋名臣诗人张守及其家族事迹考辨	张 剑(124)
清初诗人曹申吉年谱	王小舒 马 琳(143)
《神鸟赋》研究综述	踪 凡 郭晓明(159)
 · 青年论坛 ·	
《玉台新咏》作品选录中寄寓的现实关怀	冷纪平(171)
从本事的掌握和运用看李白“古乐府之学”	向 回(182)
李白《古风》其一新解	李 伟(197)
《律赋衡裁》与《雨村赋话》:乾嘉古律之争格局下的律体赋学	孙福轩(209)

陶渊明的音乐生活与诗歌世界

范子烨

【内容提要】 对于陶渊明“无弦琴”的故事,人们素来是津津乐道,耳熟能详的。本文首先阐发了陶公“无弦琴”与老子哲学的密切关系,指出这件风流雅器实际上深寓着老子“有生于无”、“大音希声”和“有无相生”的哲学本体论理念,它显示的不仅是一种艺境——诗人的脱俗气质和艺术家的潇洒风流,更是一种道境——超越寰中、凌驾今古的终极性的哲理。在此基础上,本文全面考察了陶渊明的音乐艺术对其日常生活的渗透,诗人对自然之声的倾听与欣赏,对乐府诗的学习和模拟,与楚声音乐的关系以及诗人对历史上的音乐故事的重述与乐教思想的张扬等等。通过丰富的第一手材料和严密的逻辑论证,本文不仅彻底推翻了前人关于陶公不懂音律的说法,而且充分揭示了陶公的诗歌创作与音乐艺术的密切关系,也彰显了陶公的爱乐精神,从而填补了我国诗歌与音乐之关系这一学术研究领域的一项空白。

【关键词】 无弦琴 音乐 老子哲学 自然之声 乐府诗 楚声 乐教
艺境 道境

陶渊明“无弦琴”的故事是尽人皆知的,历代的文人墨客大都津津乐道,视为风雅之举,脱俗之行。我们试读以下诗句:

有菊翻无酒,无弦则有琴。(庾信《卧病穷愁》,倪璠《庾子山集注》卷四^①)

陶令去彭泽,茫然太古心。大音自成曲,但奏无弦琴。(《李太白文集》卷七《赠临洛县令皓弟》)

客来舒长簟,开阁延清风。但有无弦琴,共君尽尊中。(《全唐诗》卷一四一王昌龄《赵十四兄见访》)

舞腰歌袖抛何处,唯对无弦琴一张。(《全唐诗》卷四五八白居易《夜凉》)

另如元侯克中(公元1279年前后在世)《艮斋诗集》卷三《陶渊明》诗和元谢宗可(公元1330年前后在世)的《无弦琴》^②诗以及宋施枢(公元1235年前后在世)的《无弦琴》^③诗,都对陶公的“无弦琴”进行了热情的歌咏。而最可注意者为唐张随(生卒年不详)《无弦琴赋》^④和明钱文荐(公元1607年前后在世)的同题之作《无弦琴赋》^⑤,其文辞的优美,意境的淳深,为上述诗作所不及(详见下文)。历代文人对“无弦琴”的述说固然有其积极的意义,对现代型的学术研究亦具有重要的参考价值,但文人之学,不同于学者之学。袁行霈说:“陶渊明不仅是诗人,也是哲人,具有深刻的哲学思考,这使他卓然于其他一般诗人之上。也许因为后来他诗名太盛,反而把他的哲人光辉掩埋了。”^⑥其实同时被掩埋的还有陶公的音乐才能。吕思勉(1884—1957)说:“诗歌之体,恒随音乐而变,故欲知一时代之诗歌者,必先知其时代之音乐。”^⑦因此,如果我们了解陶公所处时代的音乐文化积淀以及他本人的音乐艺术修养,对于研究陶公的文学创作将是非常有益的。在这种意义上,“无弦琴”或许可以成为引导我们进入他那琳琅满目的文学殿堂的人文雅器。



清上官周(1665—1744)

绘《陶渊明与无弦琴》^⑧

一、陶渊明“无弦琴”的由来及其对老子哲学的演绎

关于陶公“无弦琴”的故事,首见于《宋书》卷九三《隐逸列传》:

潜不解音声,而畜素琴一张,无弦,每有酒适,辄抚弄以寄其意。

梁萧统(501—531)《陶渊明传》^⑨则直接提出了“无弦琴”这一概念,并称“渊明不解音律”;唐李延寿(公元627—649年间在世)《南史》卷七五《隐逸列传》的记载也大致相同,只是没有“无弦”二字。《晋书》卷九四《隐逸列传》则明显带有将这个故事“扩大化”的倾向:

性不解音,而畜素琴一张,弦徽不具,每朋酒之会,则抚而和之,曰:“但识琴中趣,何劳弦上声!”

在这里,所谓陶公的“自我解释”,恰好露出撰史者主观臆造的马脚。因为既然说“何劳弦上声”,又何需再费“口中辞”呢?所以,“但识”云云,乃是修史者的想当然,实际上陶公绝不会有这样的言论。但这一点尚可原谅,更严重的错误是说陶公“不解音声”、“不解音律”和“性不解音”。试想:既然对于不读书或者说不读书的人“不求甚解”^⑩是毫无意义的,那么,对一个不懂音乐或者说一个不会弹琴的人而言,“无弦琴”又有何意义呢?元代学

者李冶(1192—1279)在《敬斋古今劄》卷七中指出:

陶渊明读书不求甚解,又蓄素琴一张,弦索不具,曰:“但得琴中趣,何劳弦上声!”此二事正是此老得处。俗子不知,便谓渊明真不着意此,亦何足与语!不求解,则如勿读;不用声,则如勿蓄。盖不求甚解者,谓得意忘言,不若老生腐儒为章句细碎耳;“何劳弦上声”者,谓当时弦索偶不具,因之以为得趣,则初不在声,亦如孔子论乐于钟鼓之外耳。今观其平生诗文,概可见矣。《答庞参军》云:“衡门之下,有琴有书;载弹载咏,爱得我娱。岂无他好,乐是幽居。”《归去来辞》云:“悦亲戚之情话,乐琴书以消忧。”《与子俨等疏》云:“少学琴书,偶爱闲静。开卷有得,便欣然忘食。”使果不求深解,不取弦上之声,则何为“载弹载咏”以自娱耶?何为乐以消其忧耶?何为自少学之以至于欣然而忘食耶?痴人前不得说梦,若俗子辈,又乌知此老之所自得者哉!

李冶的阐释是相当到位的,足以发明古人之诬,纠正俗子之误。他认为陶公的“无弦琴”是偶然的弦索不具的产物,“无弦琴”之弹奏也并非陶公弹琴的常态,可谓深具卓识。因为稍有音乐常识的都知道,琴弦(一般用蚕丝制成)是消耗品,天下没有永远不断的琴弦。《后汉书》卷一一四《董祀妻传》:

陈留董祀妻者,同郡蔡邕之女也。名琰,字文姬,博学有才辩,又妙于音律。

《注》引梁刘昭(生卒年不详)《幼童传》曰:

邕夜鼓琴,弦绝,琰曰:“第二弦。”邕曰:“偶得之耳。”故断一弦,问之,琰曰:“第四弦。”并不差谬。

无论是偶然的断弦,还是故意的断弦,都说明断弦是弹琴的过程中随时可能发生的情况。另如庾信(513—581)《和淮南公听琴闻弦断》诗:“一弦虽独韵,犹足动文君。”清倪璠(公元1687年前后在世)注:

《晋书》曰:“阮籍字嗣宗,善弹琴。嵇康字叔夜,拜中散大夫。常修养性服食之事,弹琴咏诗,自足于怀。”《汉书》曰:“卓王孙有女文君,新寡,好音,相如以琴心挑之,文君夜亡,奔相如。”一弦,谓一弦断也,言此断弦之声亦足挑动文君也。^①

所以,陶公的“无弦琴”可能是由于琴弦的老化乃至断弦而产生的。因此,通过“无弦琴”,我们恰恰可以看到“有弦琴”。

作为诗人,陶公一生追求的是诗意的生活。弹奏“无弦琴”,是诗人的风流,这种风流本身也就是一个充满诗意的浪漫的艺术显现过程。陶公的“无弦琴”,妙就妙在一个“无”字,这就是它的会意性,而非言传性。因为陶公平生深受“言意之辨”的哲学思潮的影响,他是一位典型“言不尽意”论者^②。《陶渊明集》卷三《饮酒》其五:“此还有真意,欲辩已忘言。”这无疑是其玄学人生观的坦露。《世说新语·雅量》第41条:

殷荆州有所识,作赋,是束皙《慢戏》之流。殷甚以为有才,语王恭:“适见新文,甚可观。”便于手巾函中出之。王读,殷笑之不自胜。王看竟,既不笑,亦不言好恶,但以如意帖之而已。殷怅然自失。

“以如意帖之”,是说此赋尚可,“如我心意”,这样一个简单的动作就表现了王恭(?—398)那高妙的文学鉴赏力,令人回味无穷。陶公的“无弦琴”既是充满诗意的,也是富于哲理的,它实际上昭示了老子哲学的“有生于无”的终极性哲学观念。《道德经》第四十章曰:

天下万物生于有,有生于无。

有声出于无声,有弦出于无弦,“无”乃是“有”的根本,天下的万有皆来自“无”。“无”是世界的本体,也是万物的本源。《道德经》第四十一章曰:

大音希声,大象无形,道隐无名。

“大音希声”的观念,正是“有生于无”的思想具体化。庄子进一步丰富了老子的这种思想。《庄子·天地第十二》:“视乎冥冥,听乎无声。冥冥之中,独见晓焉;无声之中,独闻和焉。”“道”是可感可知,无处不在的,但也是不可听不可闻的。老子肯定“无”,却并不否定“有”。《道德经》第二章曰:

天下皆知美之为美,斯恶已。皆知善之为善,斯不善已。故有无相生,难易相成,长短相较,高下相倾,音声相和,前后相随。……

“有无相生”是老子提出的又一重要哲学命题。因此,陶公弹奏“无弦琴”乃是对这样一种形而上的具有超验性质的哲学观念的具象性的实践,是可感可知的艺术化的哲理显现过程。马克思说:“人的思维是否具有客观的真理性,这不是一个理论的问题,而是一个实践的问题。人应该在实践中证明自己思维的真理性,即自己思维的现实性和力量,自己思维的此岸性。关于思维——离开实践的思维——的现实性或非现实性的争论,是一个纯粹经院哲学的问题。”^⑬“无弦琴”所表现的诗人思维的客观真理性,就在于其哲学的本体意义,在于其对音乐之声与自然之音的高度的涵概力。它由此而表现出的那种“现实性和力量”,正是其不朽的魅力之所在。所以,我们读张随或者钱文荐的《无弦琴赋》,都发现了陶公与俗人的辩论和抗争:张氏的赋主要表现陶公隐逸避世的情调,钱氏的赋则突出陶公“性托于琴”的雅致,而俗人必以琴有弦,弦有音,才能适用,“弦为音而方用,音待弦而后发”,否则,琴即如同朽木,没有任何意义。俗人的理解是形而下的,他们既不能洞见“无弦琴”背后的“有”,更不能觉察“无弦琴”所蕴藏的深刻哲理,而后人对陶公“无弦琴”的解说也大都属于这种俗人式的。“陶渊明的哲学思考有很强的实践性,他的哲学不是停留在头脑中或纸面上,而是诉诸实践,身体力行。他不但以其文字也以其整个人生展示他的哲学。所以他的人生体现为一种哲人的美。”^⑭“无弦琴”正是集中显现这种哲人之美的风流雅器。

换言之,在“无弦琴”的背后暗藏着“有”。这种“有”是大“有”,其丰富的存在为“无弦琴”的“无”提供了中流砥柱式的文化支撑和取之不尽的艺术资源。

二、“有”之一:陶渊明的音乐艺术与日常生活

陶公本人是精通音乐,并通晓古琴艺术的,无论是弹奏,还是欣赏,他都堪称为行家里手。《陶渊明集》卷四《拟古》九首其五:

东方有一士,被服常不完。三旬九遇食,十年著一冠。辛勤无此比,常有好容颜。
我欲观其人,晨去越河关。青松夹路生,白云宿檐端。知我故来意,取琴为我弹。上弦惊《别鹤》,下弦操《孤鸾》。愿留就君住,从今至岁寒。

这首诗对了解陶公的音乐艺术修养以及解读陶公的音乐生活是至关重要的。郭平从琴学的角度对此诗作了精到的分析:“‘上弦’即我们现在所说的上准,即四徽至一徽的音;‘下弦’,即我们所说的下准,即十徽至十三徽的音。上弦音距岳山近,弹上弦音时,因为有效震动弦长较短,使得弹出的琴音较为尖利、激越;而下弦音则相反,它们近龙龈,有效震动部分长,琴音较为低沉、幽深。而《别鹤》和《孤鸾》是两首琴曲的曲名。陶渊明这两句诗的意思是说,这位弹琴的高人所弹的《别鹤》和《孤鸾》特别有表现力、有特色的内容分别在近岳山的高音区和近龙龈的低音区出现,从而表现出别鹤唳鸣之声的凄厉和失群孤鸾的幽怨。由此可见,陶渊明对琴的声音、技法特征以及琴曲的特点都是熟悉的。”^⑤这种阐释是非常严谨、科学的。庾信《拟咏怀二十七首》其十九:“抱松伤《别鹤》,向镜绝《孤鸾》。”^⑥实际上化用了这两句陶诗。陶公平日弹奏的是七弦琴。《陶渊明集》卷七《自祭文》曰:

欣以素牍,和以七弦。

上句言读书之乐,下句叙弹琴之谐。雷抒雁说:“陶渊明虽不谙音乐,每吟五言,仍要手抚七弦之琴。”^⑦说陶公“不谙音乐”是错误的,说陶公“手抚七弦之琴”,是正确的。事实上,音乐之学也是浔阳陶氏的家学之一。《陶渊明集》卷七《祭从弟敬远文》说陶敬远:“晨采上药,夕闲素琴。”敬远是陶公的从弟,也是他的知音。

读书和弹琴是陶公日常生活中的赏心乐事。陶公平生酷爱音乐,从少至老,弹琴不辍,清歌不绝,音乐伴随了他的一生,这与他的读书和创作相映成趣,相得益彰。《陶渊明集》卷三《始作镇军参军经曲阿》:

弱龄寄事外,委怀在琴书。被褐欣自得,屡空常晏如。

《陶渊明集》卷一《时运》:

斯晨斯夕,言息其庐。花药分列,林竹翳如。清琴横床,浊酒半壶。……

《陶渊明集》卷六《扇上画赞》:

翳翳衡门,洋洋泌流,日琴日书,顾盼有俦。……

琴和书是陶公生活中不可缺少的伴侣,这使他的精神生活极为丰富。

陶公喜欢和朋友们相聚,用动听的音乐淋漓尽致地抒发自己的情怀。《陶渊明集》卷二《诸人共游周家墓柏下》:

今日天气佳,清吹与鸣弹。感彼柏下人,安得不为欢。清歌散新声,绿酒开芳颜。

未知明日事,余襟良已殚。

清吹,指清越的管乐,如笙笛之类。《陶渊明集》卷三《述酒》诗:“王子爱清吹,日中翔河汾。”南朝宋鲍照(?—466)《拟行路难》十八首其一:“不见柏梁铜雀上,宁闻古时清吹音。”^⑮南朝齐谢朓(464—499)《鼓吹曲·送远曲》:“一为清吹激,潺湲伤别巾。”^⑯鸣弹,指弦乐器,如琴瑟琵琶之类。清歌,指清亮的歌声。晋葛洪(283—363)《抱朴子·知止》:“轻体柔声,清歌妙舞。”《文选》卷三〇谢灵运(385—433)《拟魏太子邺中集诗》八首《魏太子》:“急弦动飞听,清歌拂梁尘。”陶公的这首诗描写了管乐、弦乐与歌唱,在急管繁弦和袅袅清歌中,诗人的情怀如密雨经天,长风过林,得到了淋漓尽致的抒发。

陶公之弹琴与吟诗有密切的关系,同时又与长啸密切结合。南朝宋王智深《宋书》载:

陶潜字渊明,宋文帝时人也。好慕山水,恒处幽林,以酒畅释。有人就者,辄脱葛巾漉酒。畜一素琴,及一醉,一抚,一拍,啸咏而已。^⑰

案《全唐诗》卷四二四白居易(772—846)《丘中有一士》二首其二:

丘中有一士,守道岁月深。行披带索衣,坐拍无弦琴。不饮浊泉水,不息曲木阴。

所逢苟非义,粪土千黄金。乡人化其风,熏如兰在林。智愚与强弱,不忍相欺侵。我欲访其人,将行复沈吟。何必见其面,但在学其心。

此诗完全模拟陶公《拟古》九首其五(引见上文)。诗中有“坐拍无弦琴”一句,张随《无弦琴赋》亦有“振素手以挥拍”之语,与王智深《宋书》所说“一抚,一拍”相合,可见王《宋书》的这段文字唐人尚得寓目,是可靠的史料^⑱。由此可以看出,陶公的吟、咏、琴、啸常常是以综合性的音乐艺术形式同时发生的。所谓“啸咏”,就是用长啸的发声方法来吟诗,同时,“啸咏”还可以与琴音相结合:

衡门之下,有琴有书。载弹载咏,爱得我娱。(《陶渊明集》卷一《答庞参军》)

长吟掩柴门,聊为陇亩民。(同上,卷三《癸卯岁始春怀古田舍》二首其二)

诗、啸、琴三者的结合,确实别具一番艺术情调。陶公是喜欢长啸的。青木正儿(1887—1964)在《“啸”的历史与字义之变迁》一文^⑲中曾将中国古典诗文中的“啸”区分为“有声之啸”和“无声之啸”,前者是诗人实际在发啸,如:

日入群动息,归鸟趣林鸣;啸傲东轩下,聊复得此生。(《陶渊明集》卷三《饮酒》二十首其七)

登东皋以舒啸,临清流而赋诗。(同上,卷五《归去来兮辞》)

后者则是意象化的文学描写,或者说是用典,如:

高啸返旧居,长揖储君傅。(《陶渊明集》卷四《咏二疏》)

“高啸”既是用典,也是对“二疏”的超旷气度的历史想象。《世说新语·栖逸》第1条刘孝标注引《魏氏春秋》曰:

阮籍常率意独驾,不由径路,车迹所穷,辄恸哭而反。尝游苏门山,有隐者莫知姓名,有竹实数斛,杵臼而已。籍闻而从之,谈太古无为之道,论五帝三王之义,苏门先生倦然曾不眴之。籍乃嘤然长啸,韵响寥亮。苏门先生乃逌尔而笑。籍既降,先生喟然高啸,有如风音。

这就是“高啸”的出处。就发音部位而言,啸是一种喉音,即由喉管的震动而发出的^②;就音乐特征而言,啸具有多声部的特点,即由一人演唱而同时发出至少包含两个声部的和声^③。总之,啸是一种以喉音为基础的一人演唱的多声部的声乐艺术。陶公之所以喜爱这种声乐艺术,与晋人的美学观念有密切的关系。在著名的龙山之会上,桓温(312—373)问孟嘉(生卒年不详):

听伎,丝不如竹,竹不如肉,何也?

孟嘉回答说:

渐近自然。(《陶渊明集》卷六《晋故征西大将军长史孟府君传》)

孟嘉是陶公的外祖父。其所谓“丝”,指弦乐,如琴、瑟之音;所谓“竹”,指管乐,如笛、箫之音;“肉”指纯粹的人声,即清唱。桓温感觉到人的歌声之美远胜于丝竹之乐,孟嘉认为这是由于清唱最切近于自然的缘故。上文所引陶公《诸人共游周家墓柏下》一诗,其所描写的“清吹”、“鸣弹”和“清歌”实际上已经点明了“丝”、“竹”、“肉”三者的关系。这种美学观点渊源于《庄子》。案《齐物论》曰:“子游曰:‘地籁则众窍是已,人籁则比竹是已,敢问天籁。’子綦曰:‘夫吹万不同,而使其自己也。咸其自取,怒者其谁邪?’”对这段话,陈鼓应有非常准确的今译:“子游说:‘“地籁”是众窍孔发出的风声,“人籁”则是竹箫所吹出的乐声。请问“天籁”是什么?’子綦说:‘所谓天籁,乃是风吹万种穴孔发出了各种不同的声音,使这些声音之所以千差万别,乃是由于各种窍孔的自然形态所致,鼓动它们发声的还有谁呢?’”^④而德国哲学家黑格尔(1770—1831)说:“乐器所发的声响离灵魂的表现较远,一般是一种外在的死的東西,而音乐却是内心的运动和活动。”^⑤“人的歌唱和旋律表现正象鸟儿在树枝上,云雀在天空中,唱出欢畅动人的歌调,是为歌唱而歌唱,是纯粹的‘天籁’,没有其它目

的,也没有明确内容。……它像诗一样,往往转到单纯的美妙的声调上去流连恣肆,仿佛忘记而且有时确实忘记了情感及其具体的表现,而只是在为艺术而欣赏艺术,灵魂在欣赏自己的幸福的歌声。”^②黑格尔的论述可以为桓、孟的对话作注脚。按照此种美学观念,则啸也是一种“肉”音,它“兴举则发,兴尽则止”^③,如同庄子所说的“天籁”,最能适应陶公纯任自然的人生哲学和崇尚自由的人性追求。

在晋宋时代,许多名流达士都耽爱挽歌,这对陶公也产生了一定的影响。《世说新语·任诞》第43条和第45条:

张湛好于斋前种松柏;时袁山松出游,每好令左右作挽歌。时人谓“张屋下陈尸,袁道上行殡”。

张骞^④酒后,挽歌甚苦。桓车骑曰:“卿非田横门人,何乃顿尔至致?”

张湛的举动乃是对儒家缙绅礼仪的逆反,溢荡于其间的任性而动、崇尚自由的精神,充分显示了当时知识分子对艺术的浓厚热情和对于人类情感的自在自为、无拘无束的渲染与把握。而挽歌的爱好者,一般都具有出色的音乐修养和深湛的艺术鉴赏力。如袁山松(?—401)“衿情秀远,善音乐”^⑤;另一位唱挽歌的高手桓伊(公元384年前后在世)乃是晋代最杰出的音乐家之一。《世说新语·任诞》第43条梁刘孝标(462—521)注引《续晋阳秋》:

袁山松善音乐。北人旧歌有《行路难曲》,辞颇疏质。山松好之,乃为文其章句,婉其节制。每因酒酣,从而歌之,听者莫不流涕。初,羊昙善唱乐,桓伊能挽歌,及山松以《行路难》继之,时人谓之“三绝”。

而尤可注意者为《太平御览》卷五五二引南朝梁谢绰(生卒年不详)《拾遗录》关于颜延之(384—456)的记载:

颜延之在酒肆,裸身挽歌。

颜延之是陶公的挚友,二人交谊甚深,关系极好。《宋书·陶潜传》:

颜延之为刘柳后军功曹,在寻阳,与潜情款。后为始安郡,经过,日日造潜,每往必酣饮致醉。临去,留二万钱与潜,潜悉送酒家,稍就取酒。

《陶渊明集》卷三《饮酒》二十首序曰:

余闲居寡欢,兼比夜已长。偶有名酒,无夕不饮。顾影独尽,忽焉复醉。既醉之后,辄题数句自娱。纸墨遂多,辞无詮次。聊命故人书之,以为欢笑尔。

这里所说的“故人”可能就是颜延之。笔者之所以作出这样的推测,原因有二:第一,颜陶交谊深厚,如上引《宋书·陶潜传》所述以及宋刻递修本《陶渊明集》^⑥书后所附颜延年《靖节征士诔》所言:

深心追往,远情逐化。自尔介居,及我多暇。伊好之洽,接檐邻舍。宵盘昼憩,非

舟非驾。念昔宴私，举觴相诲。独正者危，至方则碍。哲人卷舒，布在前载。取鉴不远，吾规子佩。尔寔愀然，中言而发。违众速尤，迁风先蹶。身才非实，荣声有歇。徽音永矣，谁箴余阙。

邓小军通过对此诔中“古典”的发掘，对这段话作了如下的论析：

颜《诔》所记渊明这段话表示，第一，陶渊明出处仕隐（“卷舒”）的准则，首先是政治是非，是现实政治是否有道（“邦有道”、“邦无道”）；其次，才是利害，和保全性命。第二，渊明对当下刘宋政权的判断，是“邦无道”。用今语表之，即刘宋政权不具有合法性。第三，渊明以刘宋政权为无道政权，故决不与之合作（“卷舒”之偏义是“卷”、“卷而怀之”，即隐居不仕）。第四，在渊明看来，在此无道政治社会，“独正者危”，是必然的事，因此劝延之应当韬光养晦、明哲保身。^②

陶公与颜延之讨论这样的政治问题，足见其相与之深。第二，颜延之擅长书法。唐张彦远（618—907）《法书要录》卷九：

谢朓字符暉，陈留人。官至吏部郎中。风华黼藻，当时独步，草书甚有声。草殊流美，薄暮川上，余霞照人，春晚林中，飞花满目。《诗》：“有美一人，清扬婉兮；邂逅相遇，适我愿兮。”是之谓矣。颜延之亦善草书，乃其亚也。

也就是说，颜延之的草书，略逊于谢朓，但其艺术水准已入高品，则是确凿无疑的。所以，在文化趣味上陶公受到颜延之的影响，这也是很自然的事情。今《陶渊明集》卷四有《拟挽歌辞》三首。这三首诗属于相和歌辞，其曲调为相和曲^③，其辞意与汉乐府《薤露》有关，同时也受到了魏繆袭的《挽歌》的影响。九原不可作，白骨生苍苔，通常被挽歌诗的作者们视为生命的不幸；而陶渊明的《拟挽歌辞》却将这种不幸说得自自在在，不落哀境，若非对人生对宇宙大彻大悟，生平有定力定识，岂能如此！晋人在诗中好说死，因为他们留恋生；陶渊明不仅留恋生，在即将离开世界的时候，还能以达观的态度对待死，以飞动的神思想象死，以抒情的诗笔描绘死。在陶渊明的笔下，死亡构成了存在的另一种方式。这是一个伟大的发现。基于这一发现，他超越了时代，超越了人生，超越了自己。也正是在这个意义上，他的《拟挽歌辞》达到了中古时代挽歌诗最为辉煌的峰巅。

三、“有”之二：陶渊明对自然之声的倾听与欣赏

陶渊明的音乐艺术修养还表现在他对自然之声的敏感和兴趣上。陶公的文学世界是一个音声缭绕的世界。置身于他的文学世界之中，我们首先听到的是鸟的鸣唱。鸟是大自然的歌唱家，鸟的歌声，正如同诗人的吟唱。《陶渊明集》卷七《与子俨等疏》：

少学琴书,偶爱闲静,开卷有得,便欣然忘食。见树木交荫,时鸟变声,亦复欢然有喜。

在蓊郁的繁荫中,栖止的鸟类经常发生改变,对这种改变,诗人因鸟声的变化而得以发现。谢灵运《登池上楼》诗中的名句“池塘生春草,园柳变鸣禽”^④,正可以为陶公的话语作注脚。又如:

弱湍驰文鲂,闲谷矫鸣鸥。(《陶渊明集》卷二《游斜川》)

鸟哢欢新节,冷风送余善。(同上,卷三《癸卯岁始春怀古田舍》二首其一)

悲风爱静夜,林鸟喜晨开。(同上,《丙辰岁八月于下渚田舍获》)

众鸟欣有托,吾亦爱吾庐。(同上,卷四《读〈山海经〉》十三首其一)

在诗人的笔下,鸟是富于感情与灵性的艺术形象。它们和人一样,也有自己的情感世界。陶公在《归鸟》一诗中描写了鸟的翩飞形象和情感世界,刻画入微,精彩传神:

翼翼归鸟,晨去于林。远之八表,近憩云岑。和风弗洽,翩翩求心。顾俦相鸣,景庇清阴。

翼翼归鸟,载翔载飞。虽不怀游,见林情依。遇云颀颀,相鸣而归。遐路诚悠,性爱无遗。

翼翼归鸟,驯林徘徊。岂思天路,欣反旧栖。虽无昔侣,众声每谐。日夕气清,悠然其怀。

翼翼归鸟,戢羽寒条。游不旷林,宿则森标。晨风清兴,好音时交。矰缴奚功,倦已安劳。(《陶渊明集》卷一)

全诗四章,分别描写了鸟的去林、鸟的见林、鸟的归林和鸟的宿林,从清晨到黄昏,鸟的生活被描画得绘声绘色,鸟的形象是诗人自我的写照,正如袁行需的精彩论析:“一章,远飞思归。二章,归路所感。三章,喜归旧林。四章,归后所感。全用比体,多有寓意。如‘矰缴奚功’,比喻政局险恶;‘戢羽寒条’比喻安贫守贱;‘宿则森标’比喻立身清高。处处写鸟,处处自喻。”^⑤最动人的是《陶渊明集》卷第四《拟古》九首其三:

仲春遘时雨,始雷发东隅。众蛰各潜骇,草木从横舒。翩翩新来燕,双双入我庐。

先巢故尚在,相将还旧居。自从分别来,门庭日荒芜。我心固匪石,君情定何如?

诗人以拟人的艺术手法描写了一对翩翩的春燕返回旧居时的对话,亲切、静谧,娓娓动听,仿佛春宵的情语,又似夏夜的和风。我们读清厉鹗(1692—1752)《宋诗纪事》卷三十刘季孙(1033—1092)《题饶州酒务厅屏》诗:

呢喃燕子语梁间,底事来惊梦里闲。……

和宋周密(1232—1298)《绝妙好词》卷二史达祖(1163—1220?)《双双燕》词:

过春社了,度帘幕中间,去年尘冷。差池欲往,试入旧巢相并。还相雕梁藻井,又软语,商量不定。飘然快拂花梢,翠尾分开红影。……

仿佛都能够看到陶公这首《拟古》诗的影子。尤其是史达祖的这首《双双燕》,“它主要描写一双燕子在春天归来后相亲相爱、自由自在的美满生活,同时运用借物、借景抒情的方法,表现了燕子所寄居人家的那位闺中少妇寂寞愁苦的生活和等待爱人信息的焦急心情。全篇采用拟人等手法,兼顾燕子的形态与精神,达到了形神兼备、栩栩如生的艺术效果。全词不见一个‘燕’字,而燕子的形象随处可见。”^⑤由此可见,史达祖非常善于融化、吸纳陶诗的语言和意境,做到浑然无迹,踵事增华,开拓出一种风华婉约、柔美清雅的新境界。而陶公本人对燕子确实要多几分偏爱,在诗中他还喜欢以“燕”、“雁”对举:

往燕无遗影,来雁有余声。(《陶渊明集》卷二《九日闲居》)

哀蝉无归响,燕雁鸣云霄。(同上,卷三《己酉岁九月九日》)

“燕”和“雁”都是候鸟,它们的迁徙牵动着诗人的心灵,诗人对它们给予了特别的关注(参见下文所引《杂诗》十二首其十一),因为鸟的迁徙,正如同诗人的漂泊:

鸣雁乘风飞,去去当何极?念彼穷居士,如何不叹息!(《陶渊明集》卷四《联句》)

对诗人来说,鸟的鸣叫,如同友人的声音:

翩翩飞鸟,息我庭柯。敛翮闲止,好声相和。(《陶渊明集》卷一《停云》)

贫居乏人工,灌木荒余宅。班班有翔鸟,寂寂无行迹。(同上,卷三《饮酒》二十首其十五)

鸟的应答,如同诗人的酬唱;而鸟的返巢,又如同诗人的还家:

晨鸟暮来还,悬车敛余辉。(《陶渊明集》卷二《于王抚军座送客》)

厉厉气遂严,纷纷飞鸟还。(同上,《岁暮和张常侍》)

云鹤有奇翼,八表须臾还。(同上,《连雨独饮》)

果菜始复生,惊鸟尚未还。(同上,卷三《戊申岁六月中遇火》)

日入群动息,归鸟趋林鸣。(同上,《饮酒》二十首其七)

朝霞开宿雾,众鸟相与飞;迟迟出林翮,未夕复来归。(同上,卷四《咏贫士》七首其一)

鸟是自由的象征:

羁鸟恋旧林,池鱼思故渊。(《陶渊明集》卷二《归园田居》五首其一)

望云惭高鸟,临水愧游鱼。(同上,卷三《始作镇军参军经曲阿》)

鸟是往来天地、沟通人神的使者:

翩翩三青鸟,毛色奇可怜。朝为王母使,暮归三危山。(《陶渊明集》卷四《读〈山海经〉》十三首其五)

所以,对失群之鸟,诗人是充满同情的:

栖栖失群鸟,日暮犹独飞。徘徊无定止,夜夜声转悲。厉响思清远,去来何依依。
因值孤生松,敛翮遥来归。劲风无荣木,此荫独不衰。托身已得所,千载不相违。(《陶渊明集》卷三《饮酒》二十首其四)

可见在陶公的笔下,鸟是一个高度人格化的艺术形象,鸟的翩飞与腾越,不断地激发着诗人的灵感和想象,也深深地寄托着诗人的情志、情操和理想。

在陶诗的世界里,还有更多的自然之声,如宁静的乡村里的鸡鸣与犬吠:

狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠。(《陶渊明集》卷二《归园田居》五首其一)

寂寂荒山里的猿啼:

扬楫越平湖,泛随清壑回。郁郁荒山里,猿声闲且哀。(《陶渊明集》卷三《丙辰岁八月中于下溪田舍获》)

深秋时节的寒风与落叶:

日月不肯迟,四时相催迫。寒风拂枯条,落叶掩长陌。(《陶渊明集》卷四《杂诗》十二首其七)

清浅涧水的汨汨流淌:

怅恨独策还,崎岖历榛曲。山涧清且浅,遇以濯吾足。(《陶渊明集》卷二《归园田居》其五)

浩荡长江的滚滚波涛:

自古叹行役,我今始知之。山川一何旷,巽坎难与期。崩浪聒天响,长风无息时。
(《陶渊明集》卷三《庚子岁五月中从都还阻风于规林》二首其二)

甚至在银妆素裹的冬日,诗人还试图捕捉漫天飞雪纷然飘落的声响:

寝迹衡门下,邈与世相绝。顾盼莫谁知,荆扉昼常闭。凄凄岁暮风,翳翳经日雪。
倾耳无希声,在目皓已结。……(《陶渊明集》卷三《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》)
大雪无痕,落地无声,然而诗人仍然以音乐家的耳朵谛听着雪的声音,仿佛进入了老子那“大音希声”(参见下文的讨论)的哲学胜境。

醉心自然之声的人,自然厌恶车马的喧闹;然而对车马的喧闹能够充耳不闻,永远保持心灵世界的宁静,却是一种高度深厚的精神修养,所以陶公说:“结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔?心远地自偏。”^⑤对这四句诗,我们可以借用钱锺书(1910—1998)的妙语加以解读:“聚合了大自然的万千喉舌,抵不上两个人同时说话的喧哗……人籁是寂静的致命伤,天籁是能和寂静溶为一片的。风声涛声之于寂静,正如风之于空气,涛之于海水,是一是二。……寂静并非是声响全无。声响全无是死,不是静;……寂静能使人听见平常所听