

中国文学研究·第九辑

复旦大学中国古代文学研究中心编

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国文学研究·第九辑/复旦大学中国古代文学研究中心编.

-北京:中国文联出版社,2007.4

ISBN 978-7-5059-5541-7

.中... 复... 古典文学-文学研究-中国-文集 I206.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第027775号

书 名	中国文学研究·第九辑
编 者	复旦大学中国古代文学研究中心
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
地 址	北京农展馆南里10号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	刘 旭
责任校对	潘传兵
责任印制	李寒江 刘 旭
印 刷	北京振兴源印务有限公司
开 本	880×1230 1/32
印 张	15.5
插 页	2 页
版 次	2007年4月第1版第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5059-5541-7
定 价	32.00 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>

目 录

中国古代文学与音乐	蒋 凡(1)
楚辞的文学思想	黄震云 张 鹤(30)
汉代文士颂诗概述	张 侃(47)
文化选择:中国小说在日本奈良、平安时期的流播 ——以《游仙窟》为例	杨 彬(64)
论《云溪友议》的诗话价值	曲 琨(78)
黄省曾、黄姬水父子与七子派诗论比较 ——吴中文士于明中叶复古思潮融合与变异的一个侧面	郑利华(97)
归有光主要撰著述略	杨 峰(121)
《稗家粹编》:不应忽视的文言小说选集	向志柱(156)
扬州评话的背景与特点	董国炎 贾立国(171)
金圣叹文学本质论	吴兆路(185)
化场上搬弄为案头把翫 ——论金批《西厢》之文本意识与阅读转化	[台湾] 王璦玲(199)
周济词学思想的变化与常州词派理论的完善	孙克强(246)

清人批注李贺诗集稀见本汇要	周兴陆(264)
晚清上海的报馆与《野叟曝言》小说	潘建国(278)
中国文学叙事视角理论的近现代转型	付建舟(296)
拿破仑与晚清“小说界革命”:从《泰西新史揽要》到《泰西历史演义》 [香港] 陈建华(309)	
十九世纪中国的独特文化存在	
——郭实腊的小说创作与评论	宋莉华(344)
论古代朝鲜半岛汉文小说	聂付生(361)
伊藤正文先生的唐代文学批评研究	李 庆(377)
日本 20 世纪中国古代文学研究文献目录概述	钱振民(388)
通览百年学术 著就一部新史	
—— 20 世纪中国古代文学研究史》读后 古 风 张 兵(398)	
元明清三代禁毁戏曲史料补遗	丁淑梅(411)
海外中国古典文学访谈录	查屏球(469)
征稿启事	(491)

中国古代文学与音乐

蒋 凡

【摘 要】 文学与音乐,同属于艺术,二者通过共同的艺术想象,进行了双向艺术交流,从而促进了二者的健康发展。中国古代文学,因汉语的特殊本质规定,本身就具有一定的音乐性,文学的抒情言志,与文学的音乐性息息相关。

【关键词】 文学 音乐 艺术想象 双向艺术交流

在学术研究领域,有关中国文学与音乐二者双向交流、互动发展的问题,很少有人提到重要的议事日程上来。音乐是时间的艺术,它稍纵即逝;而文学是语言的艺术,经过文字的中介作用,几乎成了古代文明的象征。音乐与文学,二者似乎是风马牛不相及。但是,请慎勿忘,文学与音乐,同属于艺术。西洋如此,中国亦然,音乐与文学,在古代早就结下了不解之缘,可说是我中有你、你中有我。

—

过去的老先生,如先师郭绍虞、朱东润等“五四”时代的著名教授,他们常对我说,学习和研究中国古代文学,不能孤陋寡闻,就事论事。如果仅仅是就文学论文学,眼光狭隘,肯定不会是一个优秀的学者,甚至可能连做个合格的中文系学生都有困难。李岚清先生曾说:“早年清华大学的理工科教授十分懂得加强人文素质培养的重要性,戏称要‘写一笔好字,唱两句皮簧’,我看应该再加上‘跳三步舞曲,听四个乐

章(指交响乐)’,这样更全面,恰到好处了。总之,无论学什么专业的,都应当有一定的文化艺术方面的爱好和修养,这也是现代社会的需要。”(见《文汇读书周报》2004年10月15日五谷《政治家的业余》称引)。所论甚是。不论文科或理工科的学生,具有一定的文化素养,既可为社会为人民服务,同时也是为了提高自己的生活质量。个人修养好了,生活水平提高了,社会和谐了,这不就是为社会的进步做贡献了么?因此,中文系的广大师生,一定要放宽视野,集思广益,打下坚实的学业基础。从方法论来说,先师提出了三个“一条龙”的具体方案供参考:

一是必须重视文、史、哲“一条龙”。因为古代文章,常是文、史、哲不分,脱离了经、史基础,就不成其文学,难以思考文学创作的文化内涵及其精深思想:而站在二十一世纪的时代高度,我想还应加以补充,提出文、史、哲与理工的科普知识“一条龙”,如数学家丘成桐《数学和中国文学的比较》所说:“数学家以其对大自然的感受的深刻和肤浅,来决定研究的方向,……创造新的方向,文化修养皆起着关键性的作用。文化修养是以数学功夫为基础,自然科学为辅,但是深厚的人文知识也极为紧要,因为人文知识,也致力于描写心灵对大自然的感受,所以司马迁写《史记》除了‘通古今之变’外,也要‘究天人之际’,文学家为了达到最佳意境的描述,不见得忠实地描写现象界,例如贾岛只追究‘僧推月下门’或是‘僧敲月下门’的意境,而不在于所说的是不同的事实。数学家为了创造美好的理论,也不必以随大自然的规律,只要逻辑推导没有问题,就可以尽情发挥想象力。”(见《复旦》校刊2005年9月7日第7版《校园论坛》)其所议论,独具慧识。事实说明,文学艺术与自然科学及数学,通过心灵想象相沟通,文学创作需要丰富的艺术想象;同样,数学和自然科学的发明创造也一样需要那充满激情诗意的丰富想象作为永恒的推动力。我们坚信,科学的新思维同样会促进文学艺术及其研究的发展和进步。

二是必须重视文学与语言“一条龙”。因为文学是语言的艺术。但是,今天的中文系文学专业及文学研究者,不少人忽略了语言在文

学中的重要地位。不懂小学(文字、训诂和音韵)、语法、修辞和逻辑的人,又怎么来分析文学的语言艺术?又岂能真正读懂古代的文学作品并吸取其精髓?

三是必须重视文学与艺术“一条龙”。艺术门类繁多,如书法、绘画、雕刻、建筑、戏剧和音乐。其物质手段及创作技法各异,但论其艺术精神,则本质与文学相通,因为文学也属于艺术。打个比方,在艺术家族中,文学与书法、绘画、雕刻、建筑、戏剧和音乐,都是亲兄弟亲姐妹,具有共同的文明血缘和遗传基因。多少懂一点艺术,有助于加深对文学的艺术理解。比如唐代诗人王维,同时又是个杰出的画家。他的诗很有自己的特点,犹如一幅幅有声的画;他的画也独具面貌,像一首首无声的诗。其诗其画,相互促进,形成诗画双向互动的交流融合,这是不争的历史事实。如王维诗《山居秋暝》“明月松间照,清泉石上流”;《山中》“荆溪白石出,天寒红叶稀”;《田园乐》(其六)“桃红复含宿雨,柳绿更带朝烟”;《终南山》“白云回望合,青霭入看无”;《汉江临眺》“江流天地外,山色有无中”;《使至塞上》“大漠孤烟直,长河落日圆”等,可说是诗情画意,声色俱佳,如苏东坡所评:“味摩诘(王维之号)之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”(《书摩诘蓝田烟雨图》)其实,不仅是绘画与文学相通,音乐更与文学的精神息息相通。

中国的古代文学与音乐,从发生学上考察,在上古本同出于一源。鲁迅《门外文谈》说:“我们的祖先的原始人,原是连话也不会说的,为了共同劳作,必须发表意见,才渐渐地练出复杂的声音来,假如那时大家抬木头,都觉得吃力了,却想不到发表,其中有一个叫道‘杭育杭育’,那么,这就是创作,……倘若用什么记号留存了下来,这就是文学。”其实,中华古人在劳动中发出的“杭育杭育”,不仅是诗,同时也是歌——即音乐的萌芽。刘勰《文心雕龙·明诗》篇说:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。昔葛天氏乐辞,《玄鸟》在曲;黄帝《云门》,理不空弦。至尧有《大唐》之歌,舜造《南风》之诗。”歌(音乐)诗(文学)并举,合二为一而同出一源。乐辞是诗,乐曲是歌,合之则双美,离之则两伤。所以今文《尚书·尧典》篇说:“诗言志,歌永言,声依永,律和

声,八音克谐,无相夺伦,神人以和。……击石拊石,百兽率舞。”意思是说,在祭祀的化妆舞会上,诗是用来表现思想情感的,歌唱则是借助语言和旋律节奏,来把思想感情咏唱出来,歌唱的声音既要根据内心之志来表达,同时也必须符合乐律节拍的艺术规范。由此可见,古人眼中的“诗”(文学)与“歌”(音乐)是同出一源,具有共同的审美作用和社会功能。所以春秋时墨子说:“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”(《墨子·公孟》)所称“诗三百”,指今天见存的《诗经》三百零五篇。墨子的话,并非个别,而是代表了先秦人的共同认识。他们认为诗、乐、舞三位一体,密不可分,并常用“乐”的概念,来对艺术进行概括。《左传》襄公二十九年载有季札在鲁国观周乐的故事,所称“周乐”,大约就是诗、乐、舞三位一体的《诗》三百篇的前身。在先秦时代,《诗经》中的诗歌,经过宫廷乐师的修饰改造,使之符合当时礼乐节奏的音乐需求,因而原是可以歌唱演奏的,用来配合歌舞。《诗经》开篇《关雎》,其辞有“窈窕淑女,琴瑟友之”、“窈窕淑女,钟鼓乐之”之句。陈风的《东门之池》,有“彼美淑姬,可以晤歌”之事。用歌唱诗歌来传情达意,在当时是普遍的事情。但自先秦时代的王宫采诗制度消失之后,有关《诗经》演唱的乐谱曲调,也相继失传而嗣响无闻,惜哉!

二

不过,墨子称《诗》可诵、可弦、可歌、可舞,同时也意味着诗与乐分途独立的趋势与萌芽。但是,诗与乐也即文学与音乐,成为各自独立的艺术门类,实际经历了漫长的时间。汉魏六朝的乐府诗,很多仍是诗与乐合二为一,如班固《汉书·艺文志》所说:“自孝武立乐府而采歌谣,于是有赵代之讴,秦楚之风,皆感于哀乐,缘事而发。”汉乐府诗原来大多是可以歌唱演奏的。但由于古时没有科学的记谱方法,依靠乐工声口相传,时间久远,终于失传。乐府诗发展到唐代,部分继承了南北朝乐府的清商曲而继续歌唱,但总的说来,旧曲失传趋势加速,因而众多乐府,大多化为徒诗,其辞成为口头吟诵或案头阅读的诗歌。如

李白的《将进酒》等。当然,另有一些唐人乐府,由当时的作曲家谱上新声,继续歌唱。如李白的《清平调》三首:

云想衣裳花想容,春风拂槛露华浓。
若非群玉山头见,会向瑶台月下逢。
一枝红艳露凝香,云雨巫山枉断肠。
借问汉宫谁得似?可怜飞燕倚新妆。
名花倾国两相欢,长得君王带笑看。
解释春风无限恨,沉香亭北倚栏杆。

据《唐诗纪事》卷十八记载,开元中,禁中牡丹盛开,唐玄宗与杨贵妃于兴庆宫沉香亭赏花,令翰林学士李白进《清平调》词三章,命梨园子弟调抚丝竹,促歌唱家李龟年歌唱,玄宗兴致大发,自己“调玉笛以倚曲,每曲遍将换,则迟其声以媚之。”新诗新唱新演奏,令人耳目一新,经久不忘。后来李龟年回忆说,他唱了无数的歌,以唱李白《清平调》最为得意。汉之乐府,唐代梨园,机构名异而职能不同,但作为掌管音乐歌唱的艺术机关,则是一致的。另外,唐人律、绝等近体诗,也常有伎伶乐工传唱。宋李清照《论词》曾说:“乐府声诗,最盛于开元、天宝间。”所称“声诗”,指乐府以外采作歌词以入乐歌唱的五七言诗。王灼《碧鸡漫志》卷一《唐绝句定为歌曲》称:“唐时古意亦未全丧,《竹枝》、《浪淘沙》、《抛球乐》、《杨柳枝》,乃中唐绝句,而定为歌曲。”还有,据唐人薛用弱《集异记》于“王之涣”条下,记载了著名的旗亭传唱的故事。说是唐开元中,诗人王昌龄、高适、王之涣共诣旗亭小饮,忽有梨园伶人乐官十数人登楼宴会,歌诗助欢。三人相约,以诗入歌词之多者为优。一会儿,一伶拊节唱曰:“寒雨连江夜入吴,平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问,一片冰心在玉壶。”(王昌龄《芙蓉楼送辛渐》)于是王昌龄引手画壁曰:“一绝句。”又一伶唱曰:“开筐泪沾臆,见君前日书。夜台何寂寞,犹是子云居。”(高适《哭单父梁九少府》)高适引手画壁

曰：“一绝句。”又一伶讴曰：“奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。”（王昌龄《长信怨》）王昌龄又引手画壁曰：“二绝句。”最后压轴诸妓中最漂亮的双鬟伶人发声唱曰：“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。”这是王之涣的《凉州词》，众大笑乐。曾有人怀疑这故事的真实性，但今人周勋初《高适年谱》（上海古籍出版社1980年版）经过周密考证，认为确有其事。由此可见，歌唱唐诗，在当时是一种流行的时尚。不过，由于种种原因，唐诗乐谱现今大多失传，只有明人记谱的《阳关曲》，又名《渭城曲》，唱的是王维《送元二使安西》诗。相传曲调很高，唐人倚歌伴奏的笛子为之开裂。现据记忆，略去前后衬句，只记其传唱的主旋律供参考：

阳 关 三 叠

渭 城 朝 雨 浥 轻 尘， 客 舍

青 青 柳 色 新。 劝 君 更 尽

一 杯 酒， 西 出 阳 关 无 故 人。

此曲后来演化为器乐曲，反复三遍，改名为《阳关三迭》古曲。《阳关曲》是否纯是唐音，待考。

发展到宋，诗已与文人理性相融合，其动情而入乐歌唱的任务，大多转由宋词来担当。如北宋柳永的词，叶梦得《避暑录话》卷下，就说是“凡有井水处，即能歌柳词”。柳永《鹤冲天》词也说：“何须论得丧，才子词人，自是布衣卿相。……忍把浮名，换了浅斟低唱。”宋仁宗听

后,叫他自去浅斟低唱,把他的进士功名革去,柳永真的做了很长时间混迹伎女乐工之间的“布衣卿相”。又如周邦彦,也是善于音乐的大词家,《宋史·文苑传》云:“邦彦好音乐,能自度曲,制乐府长短句,词韵清蔚,传于世。”还有南宋词人姜夔,也是个能歌善词的名家,他因填词歌唱出名,出入名人府第,范成大还送他一个歌伎小红相伴终生。所以姜夔得意地唱道:“自作新词韵最娇,小红清唱我吹箫。”其《齐天乐》词序云:“丙辰岁,与张功父会饮张达可之堂,……功父约予同赋,以授歌者。”其词有“笑篱落呼灯,世间儿女,写入琴丝,一声声更苦”之句。姜词合于音律而入乐歌唱,于此可见。姜夔还有自度词曲,但只有音符高低的工尺,而没记节奏强弱快慢,所以破译仍有许多难以弥补的遗憾。至于世人以为,婉约词多可歌,而豪放词不可唱,这实在是一种误解。柳永、李清照的词,大多合律可歌,当然不假;但以苏(轼)辛(弃疾)为代表的豪放词,也并非尽不可唱,而是因为豪放词人不为音律所拘束而加以突破的新格局。据俞文豹《吹剑续录》载,有一次东坡问客曰:“我词何如柳七?”(柳七即柳永)。客对曰:“柳郎中词,只合十七八女郎,执红牙板,歌‘杨柳岸晓风残月’;学士诗,须关西大汉,铜琵琶,铁绰板,唱‘大江东去’。”东坡首肯。婉约词与豪放词,艺术风格有异,唱法自然变化不同。虽然豪放的苏辛词因为突破音律拘束的需要,或不便歌唱,但如其《念奴娇》(大江东去)、《水调歌头》(明月几时有)都曾传唱,据蔡絛《铁围山丛谈》卷四记载,北宋宣和年间,歌者袁绚,“乃天宝之李龟年”,一天,东坡与之“共登金山山顶之妙高台,命绚歌其《水调歌头》曰:‘明月几时有?把酒问青天。’歌罢,坡为起舞,而顾问曰:‘此便是神仙。’”又如东坡词《蝶恋花》:“花褪残红青杏小。燕子飞时,绿水人家绕。枝上柳绵吹又少,天涯何处无芳草!墙里秋千墙外道。墙外行人,墙里佳人笑。笑声不闻声渐悄,多情却被无情恼。”据考,词作于东坡贬谪岭南惠州时。作者以传统的香草美人比兴手法,来传达其政治失意、报国无门之悲。据《词林纪事》卷五引《林下词谈》:“子瞻(苏轼字)在惠州,与朝云(东坡侍妾)闲坐。时青女(指秋霜)初至,落木萧萧,凄然有悲秋之意。命朝云把大白,唱‘花褪残红’。

朝云歌喉将啜,泪满衣襟。子瞻问其故,答曰:‘奴所不能歌,是枝上柳绵吹又少,天涯何处无芳草也。’……朝云不久抱疾而亡,子瞻终身不复听此词。”苏词歌唱,感人一至于此!

不过,宋代以后,人多不明词“别是一家”的本色体制,日渐抛离音律,化为案头观赏的长短不葺之诗。于是诗歌入乐歌唱的任务,又转由元明散曲、戏曲来完成。中国戏曲是一种诗与歌舞完美结合的综合艺术,其中音乐与文学的关系之密切,极其明显,此不赘述。从诗这一大的艺术门类(包括乐府、古诗、近体诗、词、曲)来看,文学与音乐,在源头上合二为一,而在后来几千年漫长的发展中,分分合合,变化颇多,直至现代新诗,于是日渐淡出了音乐的背景。当然,时下的歌词另当别论,但新诗主流如此。新诗影响力减弱,人或有诗人多于读诗人之讥,原因很多,但彻底摆脱了音乐的促进和传播,也是原因之一。古典诗歌的艺术成功,如古体诗的押韵、转韵、铺排,层层迭进而波澜跌宕;今体律绝的对仗、四声、粘对的平仄律,都曾受到音乐因素的刺激与推动,并通过语言文字的作用,化为诗歌内在的节奏律动——即诗歌文学的音乐性,抑扬顿挫,声情并茂,实际是一种依声抒情的绝妙艺术手段。古诗即使不用来歌唱,其“平平仄仄”的吟诵之中,也自然包含了不可或缺的音乐因子,其艺术之动人,绝非偶然,应该承认音乐的力量起了重要的促进作用。

三

其实,不仅是诗词戏曲,就是古代散文也自具一定的音乐性,早年徐复观在教大一国文时,颇有体会地说:“我曾经选过几篇近人的名作,初看一两遍,觉得有声有色;但细声一读,便读跨来了。经不起读的文章,讲时感到非常窘迫,学生听得也没精打采。有几篇古人的短文章,初看很平淡,但越读越觉得深厚,越觉得有精神。”(《我的教书生活》,见肖欣义编《徐复观文录选萃》,台湾学生书局1980年版,第307—308页)当然,散文所受音乐的影响,与诗词戏曲不同,更多是间

接实现的。一般说来,散文不能直接用来歌唱。像十年文革期间那样到处流行的语录歌,在人类文明史上,可说是绝无仅有,是一种特殊现象,不可为训,因为它的出现与艺术无关。散文也是语言艺术的一种形式,由于汉语言文字单音孤立的特殊形态,易于形成汉语言文字所特有的音乐性特征。古代散文正是利用了这一特点,在对偶整齐中见其变化流动的声音之美,读来铿锵和鸣,宫商一片,而动听感人。

过去的老先生教中国古代文学,不像今日的教师在课堂上作大量的分析讲解,他们自有绝招。一是模拟写作,让学生学古诗则写古诗,学律绝则写律绝,学古文骈文则写古文骈文。学生的写作虽然因模拟痕迹重而显得幼稚,但是,这犹如小学生学写字时的描红临帖,是一必要过程。由幼稚而趋成熟,只是时间问题。一是诵读吟唱。不仅教古诗词如此,教古文亦然。老先生教古文,一般不急于解释章句字义和艺术主旨,而是叫学生反复地高声诵读。老师闭目静听,时而示意停下,让学生把某段某句重读一遍,并要求解释,然后再指出学生理解的错误。原来,老师是通过诵读时的声调、音节的抑扬顿挫,来了解学生是否真正了解作品的。比如《庄子·马蹄》篇,学生把开头两句连读为“马蹄可以践霜雪,毛可以御风寒”。先生马上叫停,并改读为:“马,蹄可以践霜雪,毛可以御风寒。”“马”字后面,实际省略了“之”字,意思是“马之蹄”和“马之毛”如何如何。省略“之”后,在诵读时就必须略作停顿,使“马”字统领起下面音节匀称的两个对偶句。这样的读法,既准确传达了文章的精神,又通过语言声气的变化,充分显示了散文语言的音乐美,文句显得神气活现。文章的气势体现了作者的感情,而文气又与具体的语气密切相关:文章如说话,总有声气在内运行,一旦离喉出口则化为声,声按一定的规则组织则化为节奏和韵律,这与音乐歌唱基本相似。实际上,在书面化的文学作品中,必然有客观的语言声气及其音乐韵律蕴藏其中。人们一旦理解了无形声气的奥秘,自然能够通过语言诵读来捕捉其声音的感情形象和散文的音乐美。的确,语言的音节声调是塑造散文形象的重要艺术手段之一。桐城派古文大师姚鼐身体瘦弱,中气不足,但他读古文时,必然正襟危坐,凝神提

气,因为他十分重视散文语言的音乐美,认为这是散文传神的艺术表现。他说:“诗、古文多要从声音证入。不知声音,终为门外汉尔。”(《与陈硕士》)林纾《春觉斋论文·声调》也说:“古文中亦不能无声调。盖天下之最动人者,声也。试问易水之送荆轲,闻变征之声,士何为泣?及为羽声,士又何为怒?本知荆轲之必死,一触征声,自然生感;本恶暴秦无道,一触羽声,自然生怒尔。”他把文学语言的音乐节奏之美与人的感情神气的内在联系,说得很清楚。通过声气音节来求神气,这是古文家的惯伎。姚鼐之师刘大櫆《论文偶记》说:“音节高则神气必高,音节下则神气必下,故音节为神气之迹。一句之中,或多一字,或少一字;一字之中,或用平声,或用仄声;同一平字仄字,或用阴平、阳平、上声、去声、入声,则音节迥异,故字句为音节之矩。”如柳宗元《种树郭橐驼传》:“凡植木之性:其本欲舒,其培欲平,其土欲故,其筑欲密,既然已,勿动勿虑,去不复顾。”其中“舒”、“故”、“顾”作不规则的押韵,使语气音节愈加铿锵流畅。从“其本欲舒”起,连用四个主谓结构的四言词组(或称短语),语言声气节奏显得非常平稳。这样的声气音节,把郭橐驼这个植树专家在种树时能顺应自然,得心应手,因而悠闲从容的神态刻画了出来。后面插入了短语“既然已”,既明语气,又通脉络,使人在整齐中见音节之变化。再下面的“勿动勿虑”是并列结构词组,四言二音步;而“去——不复顾”虽也是四言,却是以一音与三言相配合,更显出平衡中又多变化。这样以四言句式为主又有所变化的声气节奏,形成了听觉形象,使人亲切感到郭橐驼这个劳动者既平实沉稳又灵活而不呆滞的性格与心灵。但后面一段,意义对比明显,因此语言的音节声气也陡然一变:“旦暮吏来而呼曰:官命促尔耕、勸尔植、督尔获,蚤缫而绪,蚤织而缕,字而幼孩,遂而鸡豚,鸣鼓而聚之,击木而召之。吾小民辍殍饘以劳吏者且不得暇,又何以蕃吾生而安吾性耶?”从“促尔耕”始,连用三个三字句,音节短促迅猛,特别是用了“获”这个入声字,犹如大钟鸣鼓叩击心胸,令人怦怦心跳不已。这就把官吏下乡时那一迭连声的狂呼乱叫的瞎指挥,通过音节变幻来形象地刻画出来。最后“吾小民”以后几十字的长句,把老百姓郁积胸中

的愤怒与抗议,通过长串不歇的音节声气,暴风雨般地倾泻了出来。这与音乐的旋律节奏所传达的激情变化,何其相似乃尔。柳宗元就是这样借助平与不平的多变声气节奏,也即散文语言的音乐美,从另一侧面来把人物形象刻画得栩栩如生的。

四

以上论述,说明了古代文学,不仅是诗词歌赋戏曲,甚至包括了散文,都与音乐艺术存在着亲密的血缘关系。实际上,文学与音乐,不仅通过声气节律相互沟通,而且通过共同的艺术想象来双向交流,互动促进。因为想象是所有艺术的共同灵魂。如《世说新语·任诞》第四十九则故事:

王子猷出都,尚在渚下。旧闻桓子野善吹笛,而不相识。遇桓于岸上过,王在船中,客有识之者,云是桓子野。王便令人与相闻,云:“闻君善吹笛,试为我一奏。”桓时已贵显,素闻王名,即便回下车,踞胡床,为作三调。弄毕,便上车去,客主不交一言。

王子猷,名徽之,是东晋大书法家王羲之的第五子,猷之兄。他虽然是东晋时王、谢家族的名门子弟,但只做到黄门侍郎,大概相当于今天中央部委中的处长级干部,可说是官职卑微。桓子野,名伊,在著名的淝水之战中与谢玄等大破苻坚的前秦大军,因功封侯,进号右军将军,后都督江州荆州兼江州刺史,拜护军将军,其官爵相当显赫。从文学角度看,这一故事很生动,很能说明魏晋名士的风度和神韵。在官本位的社会中,桓、王二人官职相差悬殊,很难交往。但在艺术面前,二人却自然沟通,而毫无障碍。王徽之的率真很可爱,而桓伊的表现则更加可爱。我们可以想象,虽然王徽之官职卑微,但他并不感到低人一等,而是不问你桓伊官爵有多么显贵,我心里需要什么,就毫不掩饰地直接提出,其心犹如水晶般透明,优点和缺点都一样清晰可见。

情真与自然,犹如一个不谙世事的大孩子一般天真烂漫,爱什么,就说什么。这样的天真,今人要学也很困难。有关桓伊的故事和为人,徽之可能也听说过,但他只记住了桓伊“善吹笛”的风流雅事。桓伊善吹笛,徽之能赏音,二者猝然相遇,风水自然凑泊,相遇知音,于是桓为王一人演奏了笛子专场,这种情景下的音乐会,恐怕是古今无双了。作为当时“江左第一”的音乐家,桓伊很能理解王徽之的精神需求和艺术审美能力。一个高明的艺术家,能真正遇到知音,也是一种幸福。《世说新语》的作者,通过文学的丰富想象,在读者面前形象地展现了魏晋名士的艺术化人生。桓、王二人之间,只因共同的艺术情趣而偶然走到一起,有的只是审美精神的相通相感,而更没有一丁点儿的实用功利目的。这在艺坛传为千古佳话。桓伊演奏完毕,随即登车而去,主客始终“不交一言”:一个专心演奏,并不因为只有一个听众就草率了事,而是一连演奏了三个曲调,力求把吹笛艺术多方面地加以完美展现:而从听者方面看,王徽之早已沉醉在美妙的艺术世界之中,在想象世界中尽情地享受人生,忘乎一切,所以他什么也没问,甚至连一声起码的“谢谢”也没说。面对真正的艺术,高人雅士之间,有的只是共同的艺术想象和审美交流,而无须言语作中介。主客不交一言,世俗视为怪诞,但实际是魏晋名士艺术风神的形象表现。

通过文学想象,《世说新语》的这则故事,已很生动。但是,如能借助于音乐的艺术想象,则文学故事会更为出色感人。为什么宾主始终“不交一言”?这隐藏在语言文字背后的本质是什么?音乐来解答。桓伊所演奏的乐曲“三弄”,据前人考证,是流传至今的古曲《梅花三弄》,它记录在古琴谱《神奇秘谱》中,后来又演变为琴箫合奏或古筝曲、笛子曲。如果我们在听了《梅花三弄》乐曲之后,相信会如醉如痴,被其芳香高洁的艺术品格带到飘飘欲仙的审美境界中去。现把从古琴曲移植的,由刘庄、俞逊发、王昌元整理的笛曲《梅花三弄》的一段主旋律附录如下,以便与文学作品精神来参照比较:

梅花三弄

古曲

The image displays a musical score for the piece 'Mei Hua San Ni' (Three Variations of Plum Blossom). The score is written in a single melodic line on a grand staff (treble clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is composed of ten staves of notation. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'v' (accents). The piece features several changes in meter, including 4/4, 3/4, 2/4, and 3/8. The overall style is characteristic of traditional Chinese music transcribed for Western instruments.