

中国艺术史话

Zhongguo yishu shihua

中国

艺术史话

下



辽海出版社

1114806

艺术史话

(下册)

邢春如 编著



淮阴师院图书馆 1114806

辽海出版社

六、唐代艺术

盛唐之音

唐代是中国古代文化最鼎盛辉煌的时期，形成了被后世所赞颂的“盛唐之音”。“盛唐之音”的美学内涵包括一个重要范畴——“意境”说的确立；两项主要审美观念——追求风骨和“味外之旨”；三种审美样式——自由精神、勇儒尚法、禅道精神。

唐代美学的最高成果，就是意境理论的发现和确立。尽管唐人并没有把自己的理论命名为“意境”，但他们已经全面把握了其主要内容，并进行了深入的探讨和论述。

“意境”一词最早见于传为王昌龄所作的《诗格》，他提出“诗有三境”：一曰“物境”，即指以描写自然景物为主的诗篇所展示的境界，也可推及描述具体事物（社会的与人事）的诗作。这一境界主要是对山水诗而言的，“了然境象，故得形似”是其主要审美特征。二曰“情境”，指人生

经历的境界，以融情于物为主要特征，或者干脆在诗中展示诗人亲身经历到的“娱乐愁怨”的情感体验。“秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不叫胡马渡阴山”。没有具体的景色描写，没有形象可感的壮丽图景，就连“明月”与“关”这两个具体景物，都是以互文的方式，化为时间和空间观念而作为边塞历史的象征，整首诗表现的是诗人出塞时的具体感情经过概括提炼后，所形成的具有深邃感的“情境”。三曰“意境”，叶朗认为是指内心意识的境界。“张之于意而思之于心，则得其真矣。”就是说，作家必须发自肺腑，得自心源，这样的意境才能真切感人。这个“真”实质上是心内之真与心外之真的糅合。能“得其真”的“意境”，一般来说都达到了表达自然之道与人生哲理的最高境界。“相送临高台，川原杳何极。日暮飞鸟还，行人去不息。”（王维《临高台送黎拾遗》）诗人在送友人远行之时，由放眼川原无极联想到人生长途漫漫，飞鸟尚知倦飞而还，人为了生存与事业却永远跋涉不息。这就是一种人生意境，诗人冷静、镇定却又不无悲壮地表现它，“语短意长而声不促”（《岷佣说诗》），令读者寻味不已。

王昌龄的“意境”实际只是诗境三境中的一境。诗歌意境犹如水中之映象，它来源于客观实在之物色，诗人必须“目击其物”、“搜求于象”，才能在诗歌中创造出意境来。同时，《诗格》又极其重视心在意境构成中的作用。“张泉石云峰之境极丽绝秀者，神之于心”，即是搜求于象之后映象的一种再现，一种重新组合后的境界的呈现。“以心击之，深穿其境”，也是指把情思注入境中，强调了心在意境构成

中的作用。

诗僧皎然又把意境的研究推进了一步，提出了诸如“缘景不尽曰情”、“文外之旨”、“取境”等重要命题，全面发展了意境说。“缘景不尽曰情”之“景”，乃为“境”之义，是指与情思相对而言的具体景物形象。诗之情本无形，托于物境才发生的，也就是说，诗情寄托于境而存在，写景实乃为了抒情。“取境”是指完整的诗境创造过程。他在讲述张志和画洞庭三山时说，张于酒酣乐奏之时挥笔作画，情思与景物已经浑然一体，分不出哪是情思哪是景物，至此方知造境之难。所以，诗思发动起来之后，刚进入艺术境界如果高、逸，则全诗的艺术境界就高逸。“取境”并非仅取客观物色景界，而有情思的作用，所以，诗歌中所描写的景物“非如渺渺望水，杳杳看山，乃谓意中之远”。

刘禹锡对“境”作了一个基本美学规定：“境生于象外。”就是说诗歌在形象之外，还有更深远的意境在。换言之，意境是由具体实象辐射出的虚像，是由诗境跃入的艺术空虚，是从有限超越到了无限，从对具体形象的观赏把玩领悟到了宇宙本体和自然元气。“悠悠乎与颢气俱，而莫得其涯；洋洋乎与造物者游，而不知其所穷。……心凝形释，与万化冥合”（柳宗元《始得西山宴游记》）？柳宗元对西山之“特立”的体认，正好借以说明对诗歌意境的体味和把握。

之后，司空图对此加以生发，提出了“象外之象，景外之景”和“韵外之致”、“味外之旨”的诗境多层次理论。至此，意境论的基本内容和理论构架已经确立。它包含两大因素，一个空间，即情与景两大因素和审美想像的空间。所

谓“象外之象”中的第一个象，是指诗歌中最易于感受到的直接描写的形象，它带有形状、色彩、线条等，是具体的。它虽由情思与物象组成，带有感情评价，但并不飘忽，有着明晰的画面。然而，有境界的诗，往往在这画面形象之外，还有多层没有明晰的画面、更为飘忽、更为空灵的形象。它往往不是来自于诗中的直接描写，而是借助象喻、烘托、暗示，借助于读者的联想呈现出来的。这个像就是“象外”之“象”。它带有更为飘忽、空灵的性质，如戴叔伦所言：“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。”这段保存在司空图《与极浦书》里的话，用形象描绘的方法，把象外之诗境那飘忽不定的特点很传神地表述了出来。它提示人们，不要把意境看得太滞太实，应该看到其实中有虚，它所呈现的图像既有其确定的大致轮廓，又有其不确定的多层含蕴，是可望而不可即的。

司空图已经意识到了诗歌意境的呈现，不仅仅是诗人的创作，还包含着读者的美感联想，所谓“味其深搜之致”（《题柳柳州集后》，《一鸣集》卷二），也就是指读者以自己的审美感受，去体味诗人创造的深远境界。所谓“象外之象，景外之景”的后一个“象”和“景”，往往就包含着读者凭借美感联想的再创造在内。像王维的许多诗“白云回望合，青霭入看无”，“江流天地外，山色有无中”等等，无不在一重较为实在易感的境界之外，飘忽着多层更加空灵、深远的境界。

司空图的理论是对当时诗歌创作中追求淡泊情思与境界的审美趣味的总结，当这种理论概括完成之后，它却具有了

普遍的理论意义，遂成为了对不同风格的诗歌意境的共同要求。

两项主要的审美观念——追求风骨和“味外之旨”的形成是基于对诗歌中情感力量的呼唤。诗歌本是抒情的，南朝的山水、咏物诗开拓了人们的欣赏趣味和观念，人们对于诗歌中自然风光的描写表现出极大的兴趣，但却有人专注于此而忽视了感情。到唐高宗龙朔年间，文坛上出现了绮靡婉媚的“上官体”，专事于文词的雕琢。“初唐四杰”的王勃、杨炯提出诗文应“刚健”、有“骨气”。这种对于情感的呼唤，可谓是自觉追求“风骨”的先声。如若没有这样的自觉追求，就不可能形成诗歌史上辉煌的盛唐气象。武则天时期的陈子昂，旗帜鲜明地批判南朝诗风，在标举“兴寄”的同时，疾声呼唤“风骨”。即一方面要求诗歌要有感而发，有所寄托，一方面又要求诗歌内容爽朗刚健、感情浓烈昂扬、音韵旋律抑扬顿挫，辞采光彩辉映，具有强大的情感力量。风骨作为一种审美追求，从它被提出来时起，就带有特定的时代色彩。陈子昂所追求的风骨，于慷慨苍凉之外，加上壮大高昂。他是一位政治家，胸怀大志，关注现实，不幸仕途坎坷，故而感慨深沉，发之于诗。在他的诗歌中，这种风骨表现为宇宙一体的辽阔境界，时代的精神风貌在这里得到了真切的反映。

初唐“四杰”和陈子昂所向往的“气凌云汉，字挟风霜”，“骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声”的理想诗歌，在盛唐诗人手里实现了。他们追求风骨，而且得到了风骨。那就在诗歌中所表现出的高昂明朗的感情基调，

雄浑壮大的气势力量。盛唐诗人，很少有缠绵悱恻，浅斟低唱。他们也写离愁，也写失意，也写山水田园、纵酒狎妓，但不论写什么，总有一种昂扬情思、明朗基调流注其中，不低沉，不纤弱，不颓废。而他们写得更多的，是理想和抱负。初盛唐时，国力渐强，身处欣欣向荣的上升时期，许多知识分子对国家和个人的前途充满信心，期望在政治上有所作为。申管晏之谈，谋帝王之术，或决策于朝廷，或立功于边塞，建立不世功业，擢取荣华富贵，最足以抒发他们的襟怀，最足以表现他们的气概。差不多每一位重要的盛唐诗人，都在他们的诗歌中表现了这种襟怀与气概。但是理想与现实之间仍存在种种矛盾，尤其是处于中下层地位的士人，仕途并非如所期盼的那样顺遂，因此常常在光明的理想和痛苦的失望之间震荡。其浓郁的情思促成了对风骨的呼唤：李白就是一位突出的代表。作为一种审美追求，到了唐玄宗时期，风骨已是朝野上下普遍的审美趣味，已成为诗人们自觉的审美追求了。这种追求对于所谓盛唐气象的形成，具有重要的作用。殷璠编选《河岳英灵集》，就是自觉地将风骨作为最重要的审美标准了。

“味外之旨”就是要求诗歌所描绘的客观环境（主要是自然风景的描绘）与作者的感受、情致相融洽，富有韵味，能让读者感受到一种悠远的意趣，这种感受、情致，可能是某种人生感慨、情绪，也可能是比较单纯的被自然风景引发的兴致、美感；可能比较真实，也可能空灵而不易把握，难以言传。殷璠《河岳英灵集》评论诗人时，屡次标举“兴象”或“兴”，便触及这一问题。他所谓“象”是指诗中的

形象，“兴”则指诗人因外物触发而产生的感受，殷璠希望诗中形象能传达诗人的感受。王昌龄论诗，提到“物色兼意”的问题，他说“若有物色，无意兴，虽巧亦无处用之”（《文镜秘府论·南卷》“论文意”）。他还谈到所谓“感兴势”、“含思落句势”。前者指诗人情感外射于景物，物色描写中蕴含着比较强烈的情感；后者指结尾处“常须含思，不得令语尽意穷”，其方法便是以与诗人之意相惬的写景句结尾（见《文镜秘府论·地卷》“十七势”）。这些论述，表明盛唐论者所欣赏的不是单纯的景物描写，而是要求写景中蕴含情感或兴致，做到耐人寻味。到唐代中叶，释皎然的《诗式》强调诗人构思时的“取境”，他说“诗人之思初发，取境偏高，则一首举体便高；取境偏逸，则一首举体便逸”。就是要求诗人有意识地在构思时将某种情致融入景物描写之中。皎然大力赞赏谢灵运山水诗，说“池塘生春草”，“言在情外”；“明月照积雪”，“旨冥句中”；“白云抱幽石，绿水媚清涟”是“物色带情句”。这表明他对于景物描写中蕴含情致这种艺术表现的自觉与欣赏。盛唐诗人崇尚二谢，主要是从崇尚自然、崇尚“清水出芙蓉”的角度说的，大历、贞元间的诗人们之崇尚二谢，则主要是崇尚他们的高情、丽辞、远韵。此外，戴叔伦所谓“诗家之景”“可望而不可置于眉睫之前”（司空图《与极浦书》引），刘禹锡所谓“境生于象外”等等都是对于诗中景物描写特点的概括，都希望这种描写具有悠长的韵味。最后，唐末司空图提出“象外之象”“味外之味”，给诗歌审美情趣的这一条线索在唐代的发展画上了句号。

三种审美样式。

第一，是由李白诗歌、张旭书法、吴道子绘画所表现的审美模式。那就是“行神如空”、“吞吐大荒”的自由精神。

“我本楚狂人，凤歌笑孔丘”（《庐山谣寄卢侍御虚舟》），这需要有睥睨一切的心灵才能写得出来；“天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”，这需要有笑傲王侯的气概才能做得出来；“欲上青天揽明月！”这需要有自由天地的精神才想得出来。李白的诗有以我化为宇宙、我就是宇宙而产生出来的磅礴气势，他的视线是以一种不可预测、超出程序的天马行空的方式自由无碍地进行的。不光是李白，张旭每每喝得大醉，就呼叫狂走，然后落笔成书，称“张颠”。天马行空的狂草是自由心态和酣饮狂态密切相连的。吴道子“每欲挥毫，必须酣饮”，酒助的狂态与作品之间当然会有一种对应的关系。《历代名画记》谈绘画的两种类型：法度与天才。其天才的一类表现为：“笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意已周也。”笔画不全但神气已全，这就是吴画的风采。

第二，是由杜甫诗歌、韩愈文章、颜真卿书法所表现的审美模式。即志于道的勇儒人格，“非三代两汉之书不敢观”的艺术法则。

“尚法”是唐代精神的主流。作文的首要一条是为道而文，“为文先为人”。对杜、颜、韩来说，主要是坚守和创造一种社会、文化、艺术秩序，通过为文艺立法来为社会、文化立法。因此，他们重视专门性的学习，特别是对于专门技术的苦苦练习，“非三代两汉之书不敢观”，“读书破万卷”，

“遣词必中律”。

第三，是由王维诗歌、张彦远画论、司空图诗论所表现的审美模式。即山水诗、水墨画中的山林禅道之境、“壶中天地”的中隐之道。

唐代山水田园诗的大量出现，与隐逸之风的盛行有直接的关系。许多诗人有过或长或短的隐居经历，即便身在仕途，对归隐山林和泛舟江湖的闲适逍遥，也有一种挥之难去的隐逸情结。在盛唐士人那里，消极遁世，为隐居而隐居的纯粹隐者是没有的。有人以归隐作为入仕的阶梯，于是有“终南捷径”之说。而更多的是将归隐视为傲视独立的表现，以入于山林、纵情山水显示人品的高洁；进而把回归自然作为精神的慰藉和享受，寻求人与自然融为一体的纯净天地。大自然的山水之美，确实具有某种净化心灵的作用，能涤污去浊，息烦静虑，使人忘却尘世的纷扰，产生忘情于山水而自甘寂寞的高逸情怀，从而以一片虚灵的胸襟去体悟山水，由实入虚，一片空明，向外发现山水的美，向内抒发自己的真性情。王维晚年隐居辋川别业时写的一组小诗《辋川集二十首》，将诗人自甘寂寞的山水情怀表露得极为透彻。“空山不见人，但闻人语响。”（《鹿柴》）“深林人不知，明月来相照。”（《竹里馆》）“涧户寂无人，纷纷开且落。”（《辛夷坞》）王维欣赏的正是人在寂寞时方能细察到的隐含自然生机的空静之美。

唐代的山水诗，从观物方式到感情格调，都带有受禅宗思想影响的文化意蕴，饶有禅意和禅趣。佛禅思想对王维的影响，最主要的是“无生”观念。他学无生的具体方法是坐

禅，即静坐澄心，最大限度地平静思想和情绪，让心体处于寂灭的虚空状态。这能使个人内心的纯粹意识转化为知觉状态，如光明自发一般，产生万物一体的洞见慧识和浑然感受，进入物我冥合的“无我”之境。这种以禅入定、由定生慧的精神境界，是中国人接触佛教大乘教义后体悟到的一种心灵状态，对王、孟等人的艺术思维和观物方式影响极大。当 they 从坐禅静室中走出来，即习惯于把宁静的自然作为凝神观照而息心静虑的对象，从而使山水诗的创作独具慧眼，由早期的写气图貌和巧为形似之言，进入到“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”（王昌龄《诗格》）的意境创造。魏晋以来用玄学意味体会自然的山水审美意识，演进为以禅趣为主而契入禅境，禅境常通过诗境来表现。“行到水穷处，坐看云起时”（王维《终南别业》），水穷尽处，自然也就是深山空静无人处，人无意而至此，云无心而出岫，可谓思与境谐，神会于物。那无心淡泊、自然闲适的“云”，正是诗人心态的形象写照。

中唐以后，以白居易为代表的士人，将山林佛境引入都市、融合山林与庙堂而辟一新境。醉心于“壶中天地”，执著于以各种人工方式去“以小见大”。于是，与真实自然同韵而又小型化了的园林之境就应运而生了。隐士们不再到山林中去隐居了，在城市官衙就可隐居了。白居易将之称为“中隐”。隐本为了悟道，又何必一定要到山水中去呢？从这种隐于市、隐于官的潮流中，我们感受到了禅宗的“平常心是道”。

乐舞大唐

虹裳霞帔步摇冠，钿璫累累佩珊珊。

娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。

磬箫箏笛遶相搀，击拊弹吹声迥迤。

散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。

中序擘騂初入拍，秋竹竿裂春冰坼。

飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。

小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。

烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。

上元点鬟招萼绿，王母挥袂列飞琼。

繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵。

翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。

.....

这就是《霓裳羽衣曲》，白居易为我们展现的是怎样一个雍容华贵、豪富奢华又极具艺术性的歌舞场面啊！在这“虹裳霞帔步摇冠”、“飘然转旋回雪轻”、“跳珠撼玉何铿锵”的诗句中，我们能听到磬、箫、箏、笛那悠扬舒展的和声，也能看到那彩虹色彩的衣裙似晚霞一样披在舞者的身上，将她们映衬得像仙女一样超凡脱俗、美丽雅致，随着音

乐她们翩翩起舞，时而轻盈飘逸，时而矫捷奔放、跳荡腾挪。

《霓裳羽衣曲》乃唐代大曲中的法曲名作，它是一个将本土艺术与外来艺术完美结合的产物。在音乐上，《霓裳羽衣曲》以汉民族音乐的含蓄、淡雅与印度佛曲的神幻、缥缈相结合；在舞蹈上，她既具有传统舞姿“小捶手”的柔和、典雅，又有西域俏丽、热烈的风情，无愧是唐代歌舞艺术的巅峰之作。作为唐大曲的最高代表，她突显了这一宏伟庞大的艺术形式所具有的一切美感。在全曲散序、中序、破的布局中，在“未动衣”到“跳珠撼玉”的过程中，不是更增加了壮阔而深远的意境吗？曲中渗透着“清浊、大小、长短、疾徐、哀乐、刚柔、迅速、高下、出入、周疏”的变化，不正是遵循了“声一无听，物一无闻”的法则吗？作品从曲——歌——舞的发展也正应了“歌咏之不足，则手之舞之，足之蹈之”，似人的一种自然本能，由情而发。

如果单看《霓裳羽衣曲》中的某一个部分，也许你还并未感到她带给你的震撼，可若将全曲 36 个段落全部展开时，那动静有致，虚实相宜（怡）中逐渐显露出来的宏大壮阔却是无与伦比的。这正是统治阶级讲究气派、讲究威严、讲究奢华的产物，在大一统政治思想的影响下，他们追求神圣感和庄严感的审美趣味。这点并非只存在于音乐里，在中国传统建筑的审美观念中我们也依然会发现，故宫的雄浑气魄并非一个太和殿所致，而在于错落有致、排列有序的许多宫殿、长廊、广场巧妙的组合搭配。

关于《霓裳羽衣曲》音乐来源的传说均与宗教有关，有

说是此曲乃唐玄宗由一位道士带入月宫漫游，听到仙乐，玄宗默记于胸，后编写成曲。还有人说，此曲是玄宗在自己创作的基础上，吸收了印度的《婆罗门曲》编写而成。

唐代在文化上采取了兼收并蓄的政策，在宗教信仰上原有的“独尊儒术”已逐渐被淡化，进而形成了“儒、佛、道”三教并重的景象。《霓裳羽衣曲》中与佛、道教的密切联系也是玄宗宗教思想观念的真实反映。《霓裳羽衣曲》在音乐、舞蹈、服饰等方面都表现出一种浓重的“仙”意。

有人说，要想寻找唐大曲之遗音，可以去听一听“西安古乐”。的确，作为唐故都的西安，它在有意无意间，或多或少地保持着唐代音乐的发展轨迹。其散、慢、快的结构布局特点与唐大曲结构十分相似。而在乐谱方面，现存的大量古乐谱的半字符号也与敦煌所出的唐人乐谱十分相近。今天，我们有幸还能听到这历史的遗响，但如果人们不紧紧抓住它的话，也许有一天，黄土会像掩埋文物一样掩埋了古乐，那绝不是遗憾两个字所能承载的。

“唐诗入乐，乐入唐诗”，只有这个具有诗的气质，乐之灵性的时代才能造就出这巧夺天工之美。有这样一则故事，甚能说明唐诗与音乐的密切关系。开元年间，在一个下雪的日子，王昌龄、高适和王之涣三位诗人一同在酒家饮酒，恰巧碰到几位梨园艺人也在此作乐会宴。三人私下约定，以乐工演唱各人诗作的多少来一比高下。不一会，有乐工演唱了王昌龄的《芙蓉楼送辛渐》和《长信歌》，接着高适的《哭单父梁九少府》也有人唱起来了，只有王之涣的诗还未被演唱。这时王之涣说，那位技艺最高的乐工还未开口，她如果

不唱我的诗，我从此后不与你二人相争，但她若唱了我的诗，你俩要甘居我后。话音未落，那乐工已唱道：

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。

这正是王之涣的《凉州词》，三人听罢对视而笑。

由此可见，唐诗入乐乃常俗之事，插上音乐的翅膀，唐诗可更自由、广泛地传播到每个角落。

一曲《阳关三叠》唱断了多少离人的愁肠，此曲的歌词原是王维的《送元二使安西》一诗。这是一首送人赴边地从军的诗。全诗惜别而不伤别，于依依之中见洒脱风貌，不落离愁别恨旧调。诗作一经问世，就被乐工们配以旋律并广泛传播开来，成为唐代传唱不绝的送别歌曲。今天的《阳关三叠》虽未见得是唐原曲，但其中精华，应仍袭唐风。

渭城朝雨浥清晨，客舍青青柳色新。

劝君更进一杯酒，西出阳关无故人。

原诗起承转合的原则也成为音乐发展的脉络。起承句以舒缓的情绪展开，音乐显得淡淡的，而进入转句则沉入了较低的音区，为全曲蒙上了浓浓的忧伤之情，最后合句虽是重复起句，却已变得酸涩、愁苦。

“旧人唯有何勘在，更与殷勤唱渭城”（刘禹锡《与歌者何勘》），“最忆阳关唱，珍珠一串歌”（白居易《晚春欲

携酒寻沈四著作》),“红绽樱桃含白雪,断肠声里唱阳关”(李商隐《赠歌妓》)……有多少人被这首歌曲感动啊!

音乐本是时间的艺术?它稍纵即逝,无形无影,但诗人却巧于用有形之物加以比喻,使之变得清晰具体,可听可闻。你是否能从“大珠小珠落玉盘”的诗句中听到那清脆丁当的声响?白居易以他对音乐超然的理解,营造了《琵琶行》中一个如梦如幻的乐境,将人带入了浔阳江头月色朦胧,秋风瑟瑟,云雾缭绕的环境之中,耳听那如泣如诉的琵琶声,不知不觉已将此情此景融于心中,与琵琶女、诗人共悲泣。是怎样的乐声使我们如此身不由己呢?

由“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”、“银瓶乍破水浆迸,铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心画,四弦一声如裂帛”中我们听到了从琵琶女指间流泻出的是无与伦比的美妙琴声,它忽而如急风骤雨,忽而又似切切私语;忽而如珠落玉盘,忽而如莺语花底;忽而又似银瓶乍破、锦帛撕裂。乐声的起伏、快慢、疾徐、错杂就是在这一连串的精妙比喻中动人心魄的。不仅有声之乐如此传神,即便是在琵琶声凝结暂歇之时,诗人也能在“此时无声胜有声”中为其赋予更神意飘远的意蕴。

诗人更高明之处在于,全诗并非为乐而乐,而是为情而乐。诗中“未成曲调先有情”、“别有幽愁暗恨生”、“满座重闻皆掩泣”等句均突出一个“情”字。琵琶女在弹奏时透出的悲凉情思,引起诗人的强烈共鸣。琵琶声愈渐高起,琵琶女身世愈加显露,诗人的苦闷与悲哀也愈加浓重,共同