

学人文库

唐宋词体通论

苗菁 著

中州古籍出版社

. I207.23/135

● 学人文库

唐宋词体通论

苗菁 著

中州古籍出版社

学人文库
唐宋词体通论
苗菁 著

责任编辑 张燕萍 责任校对 苗菁

中州古籍出版社出版发行

郑州市农业路73号 邮政编码 450002

新华书店经销 郑州文华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 7印张 176千字

1998年3月第1版 1998年3月第1次印刷

印数:1—3200册

ISBN 7-5348-1606-8/I·677 定价:9.00元

目 录

上 编 唐宋词的定位	(1)
第一章 唐宋词是一种音乐文学	(2)
第一节 对前代诗与音乐结合特点的回顾与评述	(2)
第二节 唐宋词——音乐与文学的再度重合	(16)
第二章 唐宋词是一种心绪文学	(24)
第一节 诗歌——人类心灵的折射	(24)
第二节 唐宋词——唐宋人心绪的反映	(28)
第三章 唐宋词是一种娱乐文学	(36)
第一节 用儒家传统诗教研究唐宋词的歧误	(36)
第二节 唐宋词在初始阶段是一种娱乐文学	(47)
下编 唐宋词体的研究	(59)
第一章 论唐宋词的内容	(60)
第一节 唐宋词的题材	(62)
第二节 唐宋词的两大心境	(70)
第三节 唐宋词人物、场景及情感类型的变迁	(78)
第二章 论唐宋词的意境	(89)
第一节 对“意境”的阐释	(90)
第二节 唐宋词意境的一般特征	(95)
第三章 论唐宋词的体制	(106)
第一节 词谱——词人创作的凭靠	(107)
第二节 词调——词人抒情的依据	(112)
第三节 体式——词人“定形”的“枷锁”	(116)

第四节	歌词在词体形成中的作用·····	(124)
第四章	论唐宋词的结构·····	(126)
第一节	影响词体结构形成的两大要素·····	(127)
第二节	词体结构的两大类型·····	(132)
第三节	词体结构的三大特色·····	(141)
第五章	论唐宋词的谋篇·····	(144)
第一节	如何起句·····	(145)
第二节	如何过片·····	(149)
第三节	如何结句·····	(152)
第六章	论唐宋词的抒情方法·····	(157)
第一节	直抒胸臆法·····	(158)
第二节	对比抒情法·····	(162)
第三节	借物赋情法·····	(166)
第四节	借景抒情法·····	(170)
第七章	论唐宋词的语言·····	(178)
第一节	语言的口语化·····	(179)
第二节	语言的音乐化·····	(183)
第三节	语言的密度化·····	(192)
第八章	论唐宋词的流派·····	(200)
第一节	婉约派·····	(201)
第二节	雅正派·····	(207)
第三节	豪放派·····	(211)
第四节	闲逸派·····	(216)
后记	·····	(219)

上 编

唐 宋 词 的 定 位

将唐宋词作为文学专题进行研究，从北宋时算起，到今已有近千年的历史。可是，在这近千年词的研究过程中，对词的本体认识却并不一致，还存在着种种偏见，甚至是谬误的认识。如表现在指导创作上，过分强调诗词一体，泯灭诗词界线，使词渐失其独立性，而几与格律诗无别。表现在指导评论上，以诗纠词，对词横加指责，妄为评议，鄙视词道，使词屈于诗之下，光耀难显，“词不如诗”几成定论。实际上，每一种文体，只要它产生后都有其存在的合理性，因其初始具有的特性和功能，都有自己特定的表现领域，或者通俗地说都有自己的“势力范围”。我们只要指出它们各自善长写什么和不善长写什么，并给出合理的解释就足矣，而不必强为比附，妄断优劣。所以，给词以必要的定位，指出它是一种什么样的文体，这应是我们研究词，尤其是唐宋词一切现象的出发点。

第一章 唐宋词是一种音乐文学

第一节 对前代诗与音乐结合特点的回顾与评述

在我国，诗和音乐的联姻是有着深远的历史渊源的。在艺术刚刚诞生的原始社会，歌（诗）、乐、舞就是三位一体、密不可分的。从那时起，到词的产生这段时间，诗与音乐的关系大致可分为以下几个阶段。

一、诗乐粘连的时代

上古时代，诗、乐、舞三者一体，尤其是诗、乐不分，诗即乐，乐即诗，二者紧密粘连在一起。如《吕氏春秋·古乐篇》记载：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。

这是古代葛天氏这个部落的歌舞艺术，大概是原始人关于某种宗教仪式的歌舞活动，它的内容与他们当时的农猎劳动有关。“操牛尾”是描写他们手拿牛尾作道具。“投足”是说他们用脚踏拍子。“歌八阕”以下写的是他们载歌载舞的内容：《载民》歌颂负载人民的大地；《玄鸟》歌颂他们的氏族图腾——黑色的鸟；《遂草木》祝愿草木顺利生长；《奋五谷》祝愿五谷繁盛地生长；

《敬天常》表达要尊重自然规律的心愿；《达帝功》表达对天帝功德的颂扬；《依地德》述说依照地面气候变化进行工作的要求；《总禽兽之极》说明总的目的是使鸟兽繁殖，达到最高限度。葛天氏歌舞音乐，今已不传歌辞，也没有保留乐谱与舞谱，但从这段记载中，我们却也看出典型的诗、乐、舞一体的痕迹。

此外，《吴氏春秋》中记载的相传是黄帝时所作的《弹歌》：“断竹，续竹，飞土，逐穴（肉）。”《礼记·郊特性》记载的伊耆氏的《蜡辞》：“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”，以及《吕氏春秋·音初篇》记载的涂山氏之女的《候人歌》：“候人兮猗”。这些诗篇在当时都是典型的诗乐一体的东西。闻一多在《神话与诗》一文中评论《候人歌》时曾说，它“是音乐的萌芽，也是孕而未化的语言。”确实，那时是诗乐紧密交融的时代。换句话说，按现代观点来看，那时的原始诗歌不过是一种朴素、初级的声乐作品，它是由我们中华民族先民内心发出的天籁之音，声调上悠扬起伏、跌宕变化，所以它是一种乐音；而那些简单的词语又代表了一种颇复杂的涵义，所以它又是语言的诗。上古时代，许多艺术都是浑沌在一起的，诗与乐也是合为一体，难分主次和先后的。

《诗经》的出现，使这种诗与乐联姻的特征更明朗化了。实质上，《诗经》不是一部现代概念的诗歌总集，而是一部我国古代的乐歌总集，所谓的“诗三百篇”应全部是乐歌^①。或者说，这些后世所谓的周代的诗歌，是当时人们在不同的场合（如劳动、恋爱、婚礼、行军等）唱歌时唱的“歌词”。它的编排分为风、雅、颂三部分，应完全是按乐调的不同来划分的，这一点宋

^① 关于《诗经》全部为乐歌的论述，可参见今人顾颉刚从《诗经中整理出歌谣的意见》、《论诗经所录全为乐歌》、陆侃如《寄胡适之书》、张西堂《诗经六论》、罗倬汉《诗乐论》等论文及论著。

代的朱熹在《诗集传》中解释得相当明白：“《风》者，民俗歌谣之诗也。……《雅》者，正也，正乐之歌也。……《颂》者，宗庙之乐歌。”这就是说，《风》是各地的民歌（歌词）集，《雅》是朝廷的正乐歌曲（歌词）集，《颂》是宗庙祭祀的乐歌（歌词）集。这些乐歌歌曲或是周王朝派出专门官员到各地采集的，或是公卿列士及乐官们进献的。采集或进献之前是怎样一种类型的呢？据今人罗倬汉在《诗乐论》中研究，它们应是自然形成、没有乐器相配、没有经过专业人员加工的天籥之音，即“天然之乐”，也就是一种“徒歌”。这种徒歌被周王朝的乐官们配以乐器，谱为曲调，就成为“有意之乐”了。《毛诗序》中说：“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。”可见，古人认为生于心中的志要想得到淋漓尽致的充分表现，最好的办法就是用歌和舞，所以，诗乐粘连现象不仅集中体现在《诗经》这部乐歌总集上，而且是当时一种普遍的现象。西周的郊社祭祀、朝会燕饮等典礼自不必说，就是在春秋战国的日常生活中，诗乐并用也随处可见：孔子见人歌唱得好，“必使反之，而后和之”（见《论语·述而》）；宁戚为自荐于齐恒公，“击牛角而疾商歌”（见《淮南子》）；庄子妻死，则箕踞鼓盆而歌（见《庄子·至乐》）。当时人们较重视“人声”，《礼记·檀弓》说：“歌者在上，匏竹在下，贵人声也。”《汉书·礼乐志》也说：“乾豆上，奏登歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古清庙之歌也。”所谓的“人声”也就是我们今天所说的“声乐”作品。这种崇拜“声乐”的现象正说明当时是一个“最古之诗，乃系一种歌调；最古之乐，乃系藏在诗句之中”^①的时代，这时诗没有独立，乐也没有独立，二者是粘连在一起的。如果说诗乐有不同的话，那

① 德国学者威士特法尔语，转引自刘尧民《词与音乐》。

就是诗言其志，属于内容范畴，乐咏其声，属于形式范畴。后世乐（包括歌）与诗分别成为独立的艺术之后，它们各自都有其内容和形式，但在诗乐合一的时代，它们分属形式和内容，这应是毋庸置疑的。在这样的情况下，人们往往都是诗乐并用、声义并用的。所以，《诗经》流传到后世，虽只是保存下了纯粹的语言之诗，但是，一些研究中国古代音乐史的专家们，如杨荫浏、阴法鲁、家浚等人却把它当作探讨西周至春秋时代音乐现象的第一手资料，从中发现那时乐曲的曲调及曲式，探讨那时的音乐特点，并且颇有收获。^① 中国诗乐合一的特点，也使后世诗、乐分离之后，它们在内在特质上有着很大的一致性。随着人类的进步、社会的发展，诗、乐、舞的分离是大势所趋，当这些艺术分离之后，却因为曾有着这种一致性，它们仍然采用各种方式，因时因地地尝试着进行新的结合。当然这种结合决不再是对诗乐粘连时代的简单重复。

二、诗乐分离的时代

《诗经》系统保存下来的绝大部分是北方的歌曲，南方的歌曲，不在当时收集的范围之内，所以今天散失极多，但从古代文献保存下来的某些先秦南方（即楚地）歌曲歌词来看，它们与产生在中原地区的歌曲在情调和形式上确有很大的不同。如《孺子歌》：

沧浪之水清兮，可以濯我纓。沧浪之水浊兮，可以濯我足。

《越人歌》：

今夕何夕兮，搴洲中流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不谔诟耻。心几烦而不绝兮，得知王

^① 他们的研究成果见杨荫浏的《中国古代音乐史稿》、阴法鲁的《〈诗经〉乐章中的“乱”》、家浚《〈诗经〉音乐初探》等论文及论著。

子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。

据记载，这些都是公元前六世纪至前四世纪南方（楚地）的歌曲歌词，它们的体式确和《诗经》迥异。正是在这些南方（楚地）民间歌曲蓬勃发展的基础上，公元前四世纪前后（战国时代）出现了“楚辞”。

“楚辞”，按其本义来说，是指楚地歌曲的歌辞（词）。随着楚国的强盛以及秦末的楚汉之争，楚地文化开始影响中原，楚地的歌曲歌谣曾在较广泛的地域中得以流传，如项羽兵败垓下，“夜闻汉军四面皆楚歌”（《史记·项羽本纪》）。刘邦也很喜欢他的家乡歌曲，“凡乐乐其所生，礼不忘本，高祖（刘邦）乐楚声”（《汉书·礼乐志》），“戚夫人泣，上（刘邦）曰：‘为我楚舞，我为若楚歌’”（《史记·留侯世家》）。这时也就产生了一些著名的楚地著名歌曲，如《涉江》、《阳春》、《白雪》、《招魂》、《采菱》、《劳商》、《九辩》、《九歌》、《薤露》等。这些歌曲用途十分广泛，或为娱乐，或为祭祀，开始都是诗乐结合的“声乐”作品，当时基本上还是歌（诗乐合一）的天下。人们在劳动、祭祀、娱乐时都喜唱歌。街巷、宫廷到处都有唱歌的声音，以至于有人在都城郢（今湖北江陵北）的市中唱《下里》、《巴人》二曲，能够随声歌唱和帮腔的，就有数十人（见《初学记》引《宋玉对问》）。这种随处有歌的情景不独楚地，各地都是如此。日常生活中歌声如此盛行，所以在乡里有丧事的时候，就需要有强行的明文规定，才能使唱歌的声音暂时地停止下来^①

但是，这时诗与乐已开始了分离。由于乐器的不断增多和完善，出现了较多的单纯的器乐曲，开始进入了“徒有乐声而无歌声”^②的纯音乐阶段。这时，乐、声开始与诗、义相分离，开始

① 见《礼记·曲礼》：“邻有丧，舂不相；里有殯，不巷歌。”

② 有关意见见罗倬汉《诗乐学》。

各有其专用。于是，关于音乐的理论进一步成熟，出现了较系统地论述音乐的音乐论著《乐论》，这部论著相当完整地阐述了儒家的音乐思想。同时，纯语言艺术的诗歌也在屈原等作家的开拓和尝试中开始走向了完全的独立。独立的标志就是把配乐而歌的“诗”变成了目视口诵的“诗”。在纯语言之诗的独立过程中，屈原是贡献最大的一个。他先尝试为楚地的祭祀之歌《九歌》按乐调改写歌词（辞），开依曲调填词先河，继而又开始模仿楚地民歌的体制创作了不少只能诵读而不能歌唱的语言之诗——诵诗，典型的作品如《离骚》，共有373句，2490字，如此的鸿篇巨制完全是无所依傍的独立的语言的诗歌，^①它已和音乐互不关联，是纯语言的艺术，完全以写个人情怀为主，不再是面对大众、鼓舞群体的浩歌。在屈原的许多作品中大量地出现了“朕”、“余”、“吾”、“予”这些表示第一称谓的词语，正是他要有意识地表现个人心灵和经历的绝妙写照。而在汉代，“楚辞”被称作“赋”，“赋”有二义，一曰敷布、铺陈；二曰讽读口诵，《汉书·艺文志》云：“不歌而诵谓之赋”。可见，汉人称“楚辞”为“赋”，似乎已意识到“楚辞”里已杂入了许多只宜于诵读的“诗”，这种“诗”应是继入乐而唱的“诗”之后所出现的新品种。从这时开始，中国诗歌就划然分明地有了“徒诗”与“乐歌”之别。“徒诗”属纯语言的艺术，主要诉诸视觉，以抒写个人情怀为主；“乐歌”则既有语言属性又烙上音乐特色，主要诉诸听觉，以代众人立言、写群体心态为主。由此，也就使这两种“诗体”在许多方面有了这样或那样的特性差别。

三、乐工重乐、诗人重诗的时代

秦汉之后，诗歌与音乐分离已成定局。就音乐来说，这时成立了专掌音乐的机构——乐府，它的主要任务是编制乐曲供朝廷

^① 意见参考姜亮夫的《屈原赋校注》、《楚辞学论文集》等论著。

各种典礼、宴乐使用。另外，它也训练乐工、收集整理民间音乐。它曾供养着达到上千人的乐工，这些人绝大多数是来自民间的具有丰富艺术经验的艺人。他们各司其职，分工相当细密，重点是演奏各种乐器。作为以音乐为专职的人，这些乐工们对音乐刻意钻研、精益求精，创作、改造了许多乐曲。在他们身上，普遍具有偏重器乐曲的倾向。他们不仅创作了大量的器乐曲，而且还把不少的声乐作品或歌、乐、舞结合的作品发展为纯器乐曲的作品，如著名的“相和歌”被改变为纯器乐曲“但曲”，就是较典型的一例。音乐不容置疑地在他们手里得到了发展，但是也正因为他们是纯音乐家，偏重于他们的专业领域，所以就有重乐轻辞的现象出现。当时也曾大规模地选取民间民歌歌辞入乐配曲，但乐工们在取辞入乐的时候就有些漫不经心，草率从事。他们或者是不注意文情与声情的统一，使所配歌的内容和歌曲的用途严重脱节。如“鼓吹”曲当时的用途是作军乐，用来鼓舞士气、振奋精神，可是却选用了有强烈的反战精神的《战城南》作歌辞：

战城南，死郭北。野死不葬乌可食。为我谓乌：且
为客豪！野死谅不葬，腐肉安能去子逃？水深激激，蒲
苇冥冥。枭骑战斗死，弩马徘徊鸣。梁筑室，何以南？
何以北？禾黍不获君何食？愿为忠臣安可得？思子良
臣，良臣诚可思：朝行出攻，暮不夜归。

这首歌辞主旨在暴露战争，情调十分悲观消沉，用作军乐只能是动摇军心，而不是鼓舞士气了。

更为可笑的是，在这些军乐乐曲中竟然还出现了纯粹的爱情歌辞，如《上邪》：

上邪！我欲与君相知。长命无绝衰。山无陵，江水
为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！

这本是一首描写忠贞爱情的热烈大胆的情歌，但却用作军歌歌辞，就显得南辕北辙、不伦不类了。还有一种情况是他们有

时任意割裂拼凑歌辞。乐工们在取辞配乐时，只照顾音乐艺术体系的完整性，却很少注意歌辞艺术体系的完整性，有时就把一些不同篇章的歌辞任意拼凑在一起，甚至随意分割、截取，互相插入，把歌辞搞得零乱破碎、文意难通。如《陇西行》“天上何所有”一诗是一篇描写并赞美“健妇”有英雄气概的歌辞，全诗是这样的：

天上何所有？历历种白榆。桂树夹道生，青龙对道隅。凤凰鸣啾啾，一母将九雏。顾视世间人，为乐甚独殊。好妇出迎客，颜色正敷愉。伸腰再拜跪，问客平安不？请客北堂上，坐客毡氍毹。清白各异樽，酒上正华疏。酌酒持与客，客言主人持。却略再拜跪，然后持一杯。谈笑未及竟，左顾敕中厨。促令办粗饭，慎莫使稽留。废礼送客出，盈盈府中趋。送客亦不远，足不过门枢。取妇得如此，齐姜亦不如。健妇持门户，亦胜一丈夫。

但是它的开头四句：“天上何所有？历历种白榆，桂树夹道生，青龙对道隅”却跟下文在文义上毫不相关，是写游仙的。原来这是从《步出夏门行》“邪迳过空庐”这首游仙歌曲的歌辞中割取而来的。它割取了《步出夏门行》歌辞中的最后四句用作《陇西行》歌辞的起首。其他如《饮马长城窟行》、《艳歌何尝行》、《鸡鸣》等歌曲的歌辞也都有任意拼接割裂的现象。

我们认为以上两种情况都是乐工重乐轻辞的具体表现。魏晋六朝也多设置类似乐府的音乐机构，音乐也都有不同程度的发展，但同时乐工都有程度不同的重乐轻辞倾向。

这时的文人如司马相如等人，偶尔也和音乐家们配合，自己作些歌辞，让音乐家们谱曲，配上乐器进行演唱。但在大多数的情况下，他们的兴趣不在入乐演唱这个关注点上，而是将更多的注意力倾注在摸索纯语言之诗的发展上。他们先是继承屈原等人

的传统，模仿一些当时入乐的歌辞形式进行写作。如曹操、曹植、陈琳等人，他们就依乐府旧调写过一些属于乐府系统的歌辞，一般还是入乐的。但逐渐有更多的诗人开始写作一些无复依傍的五、七言古诗。这些诗最初多古拙僵直、“质木无文”（钟嵘《诗品序》语），成就当然并不很高。但经过他们的努力，到了东汉末期就有了相当纯熟的“徒诗”（即纯语言之诗）了。这时，打在诗歌身上的音乐烙印已逐渐消失，文人写诗也不再考虑音乐的因素，而主要依据语言的规则。经过许多人的实践和探索，渐渐在语言内部发现了一个神奇的世界：“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”。^① 原来声韵、语调略有变化便能有起伏迭宕的节奏，也便有丰富的表现力，于是更痴迷于此，也更加注意诗歌语言本身的变化规则。他们首先发现了对偶的现象，看到运用对偶如果得当是可以起到增强语言的整齐、对称和修饰之美的，于是在诗中开始有意识地大量运用对偶，并愈演愈烈，越求越工。继而又发现了汉语中的“四声”现象，认识到，声律的搭配适宜能使诗句趋于和谐悦耳，具有美的视听。随后，以“永明体”的出现为标志，将对声律的探讨引进到一个飞跃发展的阶段，在这时格律的规律得到初步的确立，并被付诸广泛的应用，从而创造出了一种自别于古体的格律诗，建立了初步的诗律学。诗这时的节奏和抑扬顿挫的美，完全靠诗歌语言本身来解决，也就是靠汉语言本身的声调、韵律的变化来解决。“永明体”的出现，标志着脱离音乐之后的纯语言之诗发展到了一个更臻完美的阶段。

诗与音乐只有分离才能促使它们各自走向成熟、发展和繁荣。而在这个分离过程中，只有经过乐工重乐、诗人重诗这个阶段，才能使这两门艺术各自完全独立，并成为成熟的艺术门类。

^① 沈约《宋书·谢灵运传论》中语。

当它们各自成为独立成熟的艺术门类后，诗人和音乐家们就又会把目光越过各自的艺术，去关注对方的艺术，思谋着再怎样走到一起来，重新进行合作。

四、诗人重乐、乐工重诗的时代

进入隋唐以后，作为艺术百花园中的两只奇葩，诗歌与音乐都取得了辉煌的成就。首先，诗歌在“永明体”的基础上出现了具有严密格律和固定形式的近体律诗。这种新的律诗对声律规则加以简化，对律联规律加以发展，对用韵、篇章加以定型，一经产生之后，就成了唐人广泛采用的诗体，它和其他诗体一道，在当时的社会、文化背景下，为中国诗歌的繁荣作出了巨大的贡献。以近体律诗的出现为标志，中国古代的纯语言之诗达到了后人难以企及的发展高峰。唐代的杰出诗人都十分精熟诗的语言格律，他们撷取语言构成的形式美的绿叶，与自由绽放的诗思之花相映衬，栽培出万紫千红的唐诗百花园，使唐代成为中国文学史上诗歌艺术百花吐艳的时代。唐代的诗歌成就主要是无数个诗人们锤炼语言之诗而取得的。

其次，音乐也得到了空前的繁荣。唐代是一个音乐昌盛的国度。上至历代皇帝下到庶民百姓，从芸芸俗子到出世的僧道，都深深爱恋着音乐。无论是通衢大都，还是穷乡僻壤，到处充满音乐之声。外来的音乐和内地的音乐互相交融，就形成了新的乐种——“燕乐”。人们极度地喜爱着这新鲜活泼、充满感染力的音乐，有时被它弄得如痴如醉。音乐，不仅熏染着各阶层的人们，而且也培养出了一批以乐工、歌妓为代表的音乐家，他们对音乐不仅有着极高的悟性和感受能力，而且也凭着其精湛的技艺促使音乐更趋成熟、门类更加齐全。器乐，无论琵琶、五弦、阮咸、箏、篪篥，还是笙、笛、羯鼓、方响都有高手。歌舞，公孙大娘的剑器舞，小蛮的杨柳枝舞，都使人难以忘怀。歌唱，既有男声，又有女声。念奴的歌声使喧闹的人们为之静寂，许和子的歌

声可以遏制住为她伴奏的管弦乐器的声音。而且，这时新曲叠出，争奇斗艳，大有“前无古人、后无来者”之势。象乐工白明达，是龟兹族，他在隋唐两朝所作新曲共有十几首，几乎首首都有着“掩抑摧藏、哀音断绝”（《隋书·音乐志》）的艺术效果。

诗歌、音乐各自高度的发展，就使的分属两个不同门类的艺术家们开始把目光投向对方的艺术。

首先，诗人们酷爱着自己时代的音乐，成为音乐最好的知音。他们以极大的热情关注着音乐，用自己擅长的诗歌反映着唐代音乐家家弦歌、处处歌舞的繁荣。他们写当时的歌舞盛况，描写当时的各种乐器独特美妙的音响效果。现今保存的唐诗记载的当时乐器就达二十几种，就连拍板，这用皮绳串成的一小串小木板，只是在演奏中用来拍打一定的节拍的一种小乐器，当时的诗人朱湾就专门作了一首《咏拍板》诗描写、赞叹它。他们还用诗的语言妙笔生花地描摹音乐的声响，表现那令人陶醉的乐声。同是听僧人颖师弹琴，韩愈听后：“推手遽止之，湿衣泪滂滂”（韩愈《听颖师弹琴》），被感动得泪流不止，不忍再听。而李贺听后：“凉馆闻弦惊病客，药囊暂别龙须席”（李贺《听颖师弹琴歌》），被感染得精神大振，闻乐病除，抛掉了药袋。曹刚是唐中叶著名的琵琶能手，他善于运拔，“若风雨而不事扣弦”（《乐府杂录》），大诗人刘禹锡就专门写了一首《曹刚》诗，诗中写道：“大弦嘈嘈小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城。”听了曹刚的琵琶弹奏，就顿有永住京城之心，可见琵琶是如何的迷人。这时的许多诗人并不只是一般的欣赏，他们还能亲自演奏、歌舞，有的诗人还是相当高明的音乐家，如王维。遗留到现代的大量描写音乐歌舞的唐代诗篇，是唐代诗人关注、热爱并精通音乐这种艺术形式的明证。正赖有诗人的妙笔，我们今天才得以窥识唐代音乐和音乐家的许多情况。50年代末，中国舞蹈艺术研究会的舞蹈史研究组专门编写过一本《全唐诗中