

历代音乐舞蹈诗选

中国咏物诗丛书

云南人民出版社



1222
271

3

BH67109

历代音乐舞蹈诗选



B 078360

责任编辑：蔡有曙

封面设计：蒋洪深

中国咏物诗丛书

历代音乐舞蹈诗选

王山峡 方晓红 卢烈红 刘继峰
陈文新 陈景智 殷可训 郑传寅 编注
张 杰 徐少舟 胡晓晖

云南人民出版社出版 (昆明市书林街100号)
云南新华印刷厂印装 云南省新华书店发行

开本：787×1092 1/32 印张：7.75 字数：150,000
1990年4月第一版 1990年4月第一次印刷
印数：1—1,500

ISBN 7-222-00208-1/I·48 定价：2.70 元

编 注 者 (以姓氏笔划为序)

王山峡 方晓红 卢烈红 刘晨峰 陈文新
陈顺智 於可训 郑传寅 张 杰 徐少舟
胡晓晖

前 言

乐舞是我国古代灿烂文明的重要组成部分。她源远流长，独具风采。“乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐”（《荀子·乐论》）。乐舞长于表现情绪，既能宣泄情感，又能使人满足，是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：“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）。古人常常以“琴棋书画”来衡量一个人艺术素养的高下。可见，乐舞与古人的生活有着密切而深刻的联系。可是，古代乐舞不可能凭借录音和录像保留下来。就是乐谱，流传至今的也为数甚少。敦煌石窟中发现的古代乐谱，今天大多还是无法读懂的“天书”。形象资料也是这样。虽然早在新石器时代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，而且它们都是化动为静的瞬间摄事，我们很难从中窥见古代乐舞的整体面貌。然而奉献给您的这一百多首乐舞诗却象一叶叶神奇的小舟，可以载着您跨越历史长河，一次又一次地去领略早已湮灭无闻的古代乐舞。

最初的乐舞是不假外物的，只是以嗓子和肢体为材料。因此，生产水平极其低下的生民之始也可以发现乐舞的痕迹。但这时并没有以乐舞为歌咏对象的乐舞诗。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”。嵇康说，我国远古时代的乐舞是“劳者歌其事，乐者舞其功”。这种乐舞与其说是一种娱乐和表演，倒不如说是一种操练和演习。这种与生产活动紧紧缠绕的乐舞还不可能引发诗人的歌咏。原始宗教观念产生之后，乐舞又与巫术礼仪紧紧缠绕。巫术通常是神秘、阴森、恐怖的，但以歌舞为之就具有娱神的目的，因而也就有了观赏价值。正是以歌舞娱神的巫覡伎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。

我国早期的诗歌都入乐。诗人写诗首先是为了供演唱。为了充分地表达感情，演唱时还要“手之舞之，足之蹈之”。诗歌创作的繁荣刺激了乐舞的发展，而急管繁弦，轻歌曼舞的场面又引发诗人的咏叹。这时乐舞诗也就产生了。我国的乐舞诗以《诗经》为滥觞。《诗经》中描写过的乐器达二十九种之多，其中有一部分篇章就是相当成熟的乐舞诗。《邶风·简兮》就是一篇很有特色的乐舞诗，她描述了卫君公庭舞会的情形。“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，左手执龠，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：鼓点子是那样有力，领舞者是这样魁梧。先是武舞，后是文舞。舞姿优美，富有变化。这不仅博得了卫君的赏赐（锡爵即赐酒），还使那位观舞的贵族妇女情思萌动，不能自己。《小雅·鼓钟》也是一首有特色的乐舞诗，描写宫廷张乐水滨，鼓钟鸣磬的盛况。在描写其他东西的同时附带写到乐舞的篇章在《诗经》中那就不胜枚举了。《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（乐器，依高亨说）作为爱情的信物。

《楚辞》对乐舞的歌咏更是具体、细致。楚地信鬼神，隆祭祀，巫风甚烈。《楚辞》有不少篇章就是祭神的乐歌。祭神的重要方式是以歌舞降神、娱神。因而《楚辞》很少离开祭祀去描写乐舞。但是，诗人笔下的歌舞不是祭神的奉献，而是娱人的珍品。“扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮姱服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康”（《九歌·东皇太一》）。五音繁会，偃蹇而舞，疏节缓歌，芳菲满堂。“欣欣兮乐康”的不是天神东皇太一而是人。

重视人，肯定人的价值是我国传统文化的重要内容。即使是在巫风甚烈的先秦时期，神也没有被视为人的主宰。相反，“人者，天地之心”（《礼运》），“民，神之主也”，“先成民而后致力于神”（《左传·桓公六年》）等重人轻神的思想有着相当大的影响。我国的宗教建筑具体体现了这种先人后神的思想。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习居的宫殿。神是从人而居的。祭祀通常在人所居住的场所举行，而不是在远离人的居所，数日才去顶礼膜拜一次的教堂举行。这些特点使我国的宗教歌舞富有强烈的娱人色彩。诗人对她的歌咏正是用人的情感去欣赏她，因此，在诗人笔下，祭祀乐舞是悦人耳目的艺术，不是神秘阴冷的巫术。

汉代以后，乐舞逐渐与巫术相脱离，娱人的色彩更加鲜明。乐舞的内容与形式也有了较大的发展。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。再从乐舞诗的作者来看，尽管他们的处境各不相同，但大体上都是上流社会的成员。他们所属的时代、生活圈子给了他们无法突破的限制。他们大多把目光集中在愉悦“圣上”的宫廷乐舞上。这类诗作大多境界狭小，感情纤细。“虽蒙今日宠，犹忆昔时怜。欲知心断绝，应看膝上弦”（北齐 冯淑妃《感琵琶弦》）。这种邀宠不固的感叹尽管达到了忿忿然的程度，但仍然无法触动读者。这种状况一直到唐代才有所改变。

唐代的社会安定与经济繁荣为乐舞的繁荣创造了条件。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，一直被视为“正声”的雅乐这时已不谐众耳。就是在宫廷，她也遭到了空前的冷遇。“坐部伎不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐”（《旧唐书·音乐志》）。而一向被目为异端的“郑卫之音”则闯入皇家宫苑。据《旧唐书·音乐志》载，最为唐明皇所欣赏的法曲就是“词多郑卫”的。唐代雄居东方的地位使严“华夷之辨”的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，大大促进了乐舞艺术的繁荣发展。这种盛极一时的繁荣给乐舞诗人提供了丰厚的审美观照对象，乐舞诗的创作也就出现了空前的繁荣。这一时期的乐舞诗不只是数量多，而且质量也较高。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。

乐舞艺术自身的发展和社会文化心理的改善大大拓宽了乐舞诗的题材。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。就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触摸到时代脉搏的跳动。

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戒当世，是唐代乐舞诗的重要内容。“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”（汪遵《陈宫》）。“遏云歌响清，回雪舞腰轻。只要君流盼，君倾国自倾”（李商隐《歌舞》）。皇权是封建社会的根本象征。国家命运系于皇帝一身。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的原因，而是把皇宫的酣歌狂舞与山河破碎紧紧地联在一起，总结出玩物丧志，荒淫误国的历史教训，给状舞姿之袅娜，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，她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，若有违反则为大逆不道。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。朝政废弛，生民涂炭。他们这种醉生梦死的享乐，正是建立在“厚敛万民”的残酷剥削之上的。从这个意义上说，乐舞确实“足以丧天下”（《墨子·非乐》）。乐舞诗之所以把醉心乐舞与皇权倾覆联系起来，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。”这长相与妆扮就足以引人注目，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”（李端《胡腾儿》），真是分外动人了。以夷乐胡舞为描写对象的乐舞诗为我们记述了琵琶、胡琴、笛、角、箜篌、篳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和研究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民族人民的共同创造，是大胆吸收外来乐舞文化的结果。更为重要的是，这些诗作表现了广大群众对夷乐胡舞的巨大热情，从而折射出古老民族这一时期的文化心理。

封建社会皇权的嬗递以血亲为基础。血统决定一个人的贵贱。皇帝重要的政治活动是生育，因为这是保持血统纯洁的根本所在。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。我国以中原为文化发祥地，这一大陆性地域又使封闭的正统观念得以进一步膨胀。注重“华夏正统”，严格“华夷之辨”是这种文化心理的重要支柱。但是，在对待外来文化上，民族文化心理并非一律表现为排斥和拒绝，而是随着历史的演进，在不同的历史时期有着不同的形态和特质。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，我国的传统文化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国的乐舞文化的积极影响，从而使自身获得了巨大发

展。“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”（李颀《听安万善吹觱篥歌》）。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。她透露出这样一个信息，这种交流促进了乐舞艺术的发展，“汉地”欢迎“胡乐”。“此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹”（岑参《田使君美人舞莲花北钁歌》）。人们对“胡乐”没有偏见，有的只是惊奇和叹服。但是，对别人的惊羡没有造成对自己传统的否定。人们觉得“汉曲胡曲声皆好”（顾况《李供奉弹箜篌歌》）。这种博杂的“口味”与文化心理的改善是紧密联系的。“华夏正统”既不拒绝外来的东西，也不因为夷乐胡舞的冲击而显得疲惫萎靡。她以广采博纳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”的封闭心理逐渐被强化。安史之乱以后，李唐王朝锐气大减，与“胡人”的关系也日益紧张起来。从此“愿求牙旷正华音，不令夷夏交相侵”（白居易）的封闭心理总是或紧或松地钳制着日渐衰弱的中国，日益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。汉代的百戏已在广场演出，观者如山。但那还不是把艺术当作商品来出卖。安史之乱以后，特别是宋代，城市经济有所发展，市民新增，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。乐舞从皇家禁宫、豪门酒筵流入平民百姓的

游乐场。诗人的眼光也从宫廷转向了民间，乐舞诗的题材进一步得以拓展。“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”（范成大《咏河市歌者》）。街头卖艺，强颜欢笑，引起了诗人的深刻同情。“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”（陆游《渔歌》）。“野人”的渔歌与宫娥的咏叹有着多么大的区别。

宋代是我国的乐舞由贵族化走向平民化的重要时期。乐舞与叙事性的讲唱相结合，也就是以歌舞演故事。这是“合异以为同”的发展路径的继续。以歌舞演故事是我国民族乐舞的一个传统，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，到了元代出现了载歌载舞的戏曲。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较少引起诗人的注目。这样，从明代开始，乐舞诗的创作也就日渐衰微了。

乐舞诗不只是为我们勾画了民族乐舞的发展线索，为研究民族乐舞的历史提供了可贵的资料。她是古代诗人乐舞审美经验的艺术概括，从各个不同的方位投射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。因而，乐舞诗又是中国古代美学史的重要资料。

诗、乐、舞的浑然一体是民族乐舞的艺术传统。“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”（《毛诗序》）。与西方

诗、乐、舞分道扬镳的发展趋向不同，我国的乐舞始终保持着载歌载舞的传统。诗是乐舞的灵魂，“乐乃为诗而作”

（朱熹语）。诗是语言艺术，语言是概念。要表现明确的社会生活内容，善莫大于语言。乐舞也有语言所不可替代的表现力。三者合而用之，则互为补充，析而用之则各嫌不足。乐舞诗对这一艺术传统给予了相当突出的强调。“羞羞未通，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。枉若交竿，抚案下些。竿瑟狂会，瑱鸣鼓些”（《楚辞·招魂》）。诗、乐、舞是浑然一体的。诗不但可诵，而且可歌，可弦，可舞。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。即使后世的诗已成为脱离乐舞的独立的艺术部门，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。

乐舞的这一传统与社会条件有关，也与哲学思想有关。我国的封建社会虽然差不多两三百年改朝换代一次，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。本来，诗歌是语言艺术，她以语言为材料；音乐是节奏的艺术，她以经过组织的乐音为材料；舞蹈是线的艺术，她以人体为材料。她们是各有差异的独立的艺术部门。可是，我们的祖先在“万物与我为一”

（《庄子·齐物论》）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”（《乐记·乐象》）。既然诗、乐、舞都“本于心”，那么，就可以“合异以为同”（《庄子·则阳》），都在长于表达思想感情这一点上求得三者的和谐统一。这样就决定了民族乐舞乃

至整个表演艺术“合异为同”，亦即综合化的发展道路。乐舞诗为这一发展道路描画出了清晰的图象。

乐舞以诗歌为灵魂，追求意境也就成了民族乐舞在艺术形象上的重要特征。乐舞诗对乐舞艺术的这一民族特征作了生动的艺术概括。东汉傅毅在描写汉代舞蹈时写道：“资绝伦之妙态，怀嫫素之洁清，修仪操以显志，独驰思乎杳冥”，“舒意自广，游心无垠，远思长想。在山峨峨，在水汤汤，与志迁化，容不虚生，明诗表指，啊息激昂，气若浮云，志若秋霜”（《舞赋》）。意境是艺术家创造的审美空间，神采气韵是意境的内核，舍此不足以言意境。因此，诗人没有刻板地摹写舞蹈的俯仰蹈跽，而是超出“在山”、“在水”的形迹之外，把握其“气若浮云，志若秋霜”的神采之美。从“气”与“志”的表现出发来评价舞蹈的“容”（动作）。所谓“与志迁化，容不虚生”，也就是舞蹈动作随着思想感情的变化而变化，没有游离于情感之外的多余的动作。乐舞诗不只是用这种眼光去要求和描述乐舞节目，有些乐舞诗还作了理论上的概括。晋乐府《白紵舞歌诗三首》提出：“舞以尽神安可忘”；顾况《李供奉弹箏弹歌》认为，一个好的演奏者在演奏时不能只是就曲按弦，而要“弹着曲髓曲肝脑”。“髓”、“肝脑”比喻蕴乎形中，超以象外的精神。乐舞长于抒情。她在反映生活时往往要挣脱对客观事物外在形迹的模拟，而以节奏和旋律表现事物所唤起的情感与思想。《梅花三弄》不是摹写梅花的色、香、态，而是表现梅花的“品格”。

西方哲人把音乐叫做“流动着的建筑”。他们比较注重音乐的形式，也就是微妙的数学关系：匀称的比例，严整的

间架结构，和谐的节奏韵律。音乐与建筑的不同只是在于：一个是凝固着的音乐，一个是流动着的建筑。因此，歌德说，在罗马彼得大教堂的石柱林中漫步，会感受到音乐的美。我国则比较注重音乐的内容。首先要求内容的善，其次才是形式的美。孔子就以“尽善尽美”作为乐舞的最高准则。与西方建筑启示音乐的看法不同。我国古代哲人认为，人天真圣洁的眼睛可启示美妙的音乐。“孔子至齐郭门外，遇婴儿，其视精，其心正，其行端。孔子曰：‘趣驱之，趣驱之，韶乐将作’”（刘向《说苑》）。眼睛是心灵的窗户。天真圣洁的眼睛所启示的音乐是表现了人格美的音乐。这与精巧的建筑所启示的音乐是很不相同的。造成这种中西异趣的原因应该是多方面的，相当复杂的。这里仅就艺术传统的不同略作探讨。作为西方艺术源头之一的古希腊雕塑艺术，一开始就以发育好、比例匀称的人体为表现对象。在古希腊雕塑家看来，“身体并不隶属于头脑”（丹纳《艺术哲学》）。他们注重的是肉体的精确与完美，而不是心灵对肉体的统摄。这些雕塑有眼睛但没有眼珠，脸上没有表情，人物多半很安静，或者只有一些细小的无关重要的动作（参见《艺术哲学》）。而作为我国艺术源头的先秦艺术则偏重于以“心”即人的精神世界为对象。乐舞艺术更是如此。“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”（《乐记·乐象》）。乐舞注重的是内在生命意兴的表现，而不是模拟的忠实和再现的可信。

乐舞的这一特点使她与作为典章制度的“礼”在功能上有很大的不同。礼以节外，乐以和內。礼重在对人的外在行

为进行规范，而乐则重在对人的内在情性进行陶冶。二者既相区别，又互为补充。乐舞的情感性的特点使她富有“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变成内在的主动性欲求。这种效用是巨大的，而且也是深刻的。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。这种审美的愉快超过了任何生理欲求的满足。乐舞诗对这种“和内”的功能作了生动的艺术概括。“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”（李益《夜上受降城闻笛》）。“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”（施肩吾《夜笛词》）。一支芦管牵动万千征人的乡情，户外笛声使得裁衣少妇心醉神迷，这是任何物质的力量都无法比拟的。乐舞岂止动人，她还有感天泣地的神奇效果。“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”（李贺《李凭箜篌引》）。美妙的音乐能使流云驻足，百鸟罢鸣。又能令皓月增辉，江水加深。常建的《江上琴兴》描写江上琴声说：“能使江月白，又令江水深”。可见音乐能移易人的情感，加深人们对宇宙天地的认识，发现自然界的美。

乐舞诗是古代诗人听乐观舞的艺术感受力的物化。她是民族欣赏趣味和习惯的历史积淀，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，什么样的人才可以算得上是“知音”，或者说，作为一个“知音”，应该怎样去欣赏乐舞呢？乐舞诗作出了最好的回答。

乐舞诗人对乐舞的欣赏提出了自己的要求，概括起来，大约包含以下几个方面：其一，注重整体把握，捕捉歌舞节目的通体美。音乐由乐音组成。但是把一个个乐音切割开来，她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。因此，欣赏乐舞切不可作一枝一节的“肢解”，而应该通观全局，捕捉其通体美。“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”（许浑《听歌鸂鶒辞》）。这里着力表现的是歌曲给人的巨大影响。它是全首歌曲乃至整个演唱所产生的整体效用。“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”（白居易《夜筝》）。这万重深情正是筝曲的整体效应。其二，不善听者“徒以耳”，善听者“会以意”。如前所言，乐舞的长处不在逼真地模拟事物的形状、声音，而在于表现事物所唤起的情感与思想。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”，善于于无声、无形处听之、观之，即用“心”去把握节奏与旋律中所潜伏的情感与思想。如果没有这种“音乐的耳朵”和“舞蹈的眼睛”，那是不可能从“弦凝指咽声停处”，领略到“别有深情一万重”的。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，乐舞有情感性的特点。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。只有当情感有了客观的载体，这一载体包含着理解与想象时，才能发生作用。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。“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌