

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2014.05.020

■ 文学研究

论唐代乐舞诗与梁朝乐舞诗的差异^①

杨林夕

(惠州学院 中文系, 广东 惠州 516007)

摘要:唐前乐舞诗最多的是梁朝,为唐代乐舞诗提供了有益的经验 and 借鉴。但与唐朝尤其是中唐乐舞诗相较,梁朝乐舞诗在描写对象、功能和写作目的三个方面与唐代均有较大的差异:即从梁朝乐舞诗的单纯描摹舞姿舞容的咏舞女变为唐朝的注重乐舞效果的赞舞艺,从梁朝的审美娱乐功能发展为唐朝的陶情、悟道、政治教化等多重功能,从描摹外物到抒情言志。实际上表现了两者一为娱乐一为礼乐的不同。

关键词:乐舞诗;舞艺;道德教化;娱情;言志抒情

中图分类号:I222 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-7835(2014)05-0120-07

Comparison of Music and Dance Poems in the Liang Dynasty and Those in the Tang Dynasty

YANG Lin-xi

(Department of Chinese Language and Literature, Huizhou University, Huizhou 516007, China)

Abstract: Before the Tang Dynasty, the Liang Dynasty produces the largest number of music and dance poems, which provides beneficial experiences and references for those in the Tang Dynasty. Compared with music and dance poems of the Tang Dynasty, especially with those of the Middle Tang Dynasty, music and dance poems in the Liang Dynasty differ greatly in description subject, function, and writing purpose. Firstly, music and dance poems in the Liang Dynasty changes from mere description of the dancing posture and looks of the performers to paying much attention to the choreography in the Tang Dynasty; secondly, it changes from aesthetic and entertainment function in the Liang Dynasty to the multiple functions, e. g. amusement, enlightenment, and political education in the Tang Dynasty; lastly, the former depicts the external objects, while the latter expresses emotion and aspiration. In a word, music and dance poems in the Liang Dynasty are for the purpose of entertainment, while those in the Tang Dynasty are for that of rites and music.

Key words: poems of dance and music; choreography; morality education; amusement; expression of emotion and aspiration

梁朝乐舞诗是唐前数量最多的^[1],但多是涉笔成趣的泛泛而咏,真正描绘乐舞的诗句不多,这种

① 收稿日期:2013-10-15

基金项目:惠州学院校立重点学科“文艺学”的成果之一

作者简介:杨林夕(1971-),女,湖南岳阳人,副教授,博士,主要从事中国古代诗歌和小说、女性文学研究。

现象虽然唐代也有,但是唐代出现了整篇精细地描写舞容舞艺的诗歌,不仅如此,梁朝与唐代乐舞诗还有娱乐和礼乐的不同特点。

一 梁咏舞女、唐赞舞艺,梁描摹舞姿舞容、唐注重乐舞效果

梁朝有的咏舞诗把重点放在舞者的容颜、服饰、姿态、表情甚至情感上,这些咏舞诗实际上就是以舞女为表现对象的宫体诗。梁朝乐舞诗除了何逊的《咏舞妓诗》和江洪的《咏舞女诗》外,其他诗题中都没有出现女性或者美人等字眼,但是他们咏舞就是咏美人,正如宋人吴开的《优古堂诗话》所论:“古今诗人咏妇人者,多以歌舞为称。”作为当时宫廷生活的主要内容之一的歌舞是表现美人们绰约风姿的最佳情境。萧纲的《舞赋》描写舞女进场、音乐奏起和舞女正式表演的全过程,重点写的是舞女轻曼的舞姿与娇嗔的情态,构成纯客观的审美境界。与江洪和何逊的《咏舞女》《咏舞妓》写她们衣饰的艳丽和风华绝代的容色、带电的眼神一样,梁朝咏乐诗很多干脆就以看妓、听妓、咏妓为题,如刘孝绰《夜听妓赋得乌夜啼》、萧纲《夜听妓诗》、邓铿《奉和夜听妓声诗》和萧统的《咏弹筝人诗》、萧绎《和弹筝人诗二首》和《咏歌诗》等等。

唐朝乐舞诗则重舞蹈技艺,其描绘舞女是为了表现其舞蹈技艺高超,并以舞蹈效果来衬托舞艺。对白纒舞的描写就是典型的例子:梁武帝萧衍的《白纒辞二首》“朱丝玉柱罗象筵,飞琯促节舞少年。短歌流目未肯前,含笑一转私自怜。纤腰嫋嫋不胜衣,娇态独立特为谁?赴君曲前未忍归,《上声》急调中心飞。”^{[2]1520}第一首写舞蹈的只有四个字“飞琯促节”,三四句是诗人对舞女歌舞、顾盼、娇羞等情状的赏玩。第二首没有动作描写,都是描状舞女的纤腰柔弱、娇柔独立、流连忘返等情状。而李白《白纒辞三首》其三:“吴刀剪彩缝舞衣,明妆丽服夺春晖。扬眉转袖若云飞,倾城独立世所希。激楚结风醉忘归,高堂月落烛已微,玉钗挂缨君莫违。”^{[3]1698}虽然也描绘了舞衣和妆饰的华丽,但似乎是为了突出其手巧,而“扬眉转袖”的动作和歌“结风”舞“激楚”的表演更是摹状出了舞姿的飘逸优美、歌舞技艺的高超,最后诗人还以观者“醉忘归”的感受、月落烛残的环境和司马相如《讽赋》中有关音乐的典故来渲染舞蹈的动人效果,不只是单纯的描服饰、状舞姿,而是具有高度的愉悦美感。唐乐舞诗可谓从梁诗的专注舞女发展到绘舞女而赞舞艺。

唐朝有繁复精细描写舞姿舞容、乐音乐貌的诗歌。《全唐诗》写舞态有艳舞、妙舞、缓舞、醉舞、乱舞、狂舞等。其中以前三种最多,据初步统计,艳舞出现11次,妙舞25次,醉舞则45次。

元稹在《胡旋女》^{[3]4630}中浓墨重彩地描摹胡旋舞的舞态舞容,白居易亲观乐妓舞《霓裳舞》并做了精细的描写,但是他们在对舞姿舞态进行或凝练或精细的描写之后,都会写到乐舞的感人效果以衬托舞技的高超。岑参的《田使君美人如莲花舞北铎歌》^{[3]2063-2064}20句诗中写舞蹈效果的有12句,而对舞姿的描绘只有5句,其中“慢脸娇娥纤复秣,轻罗金缕花葱茏”两句是通过写舞女的容饰状舞态,而首先以“世人有眼应未见”“诸客见之惊且叹”点明舞蹈的惊人效果,接着用“琵琶羌笛和未匝,花门山头黄云合。忽作出塞入塞声,白草黄沙寒飒飒”侧面烘托舞蹈的特点和感染力:带有异域情调的乐器“琵琶羌笛”和“出塞入塞”的边声伴奏下的北铎舞使观众联想起边塞战争和塞上风光。“花门山头黄云合”是借烟尘滚滚天昏地暗的氛围绘写边塞恶战,而“白草黄沙寒飒飒”则借大漠的苍茫、朔风的凛冽比拟“北铎舞”的刚劲凄紧,不写舞蹈却处处表现了舞蹈的魅力。接着通过与采莲落梅为代表的诸曲的对比突出其精妙……白居易的《琵琶行》^{[3]4831}、韩愈的《听颖师弹琴》、李贺《李凭箜篌引》等诗更让我们领略到了音乐“移人”“惊天”“泣鬼”的效果。舞蹈是一种人体艺术,但是不能将舞蹈简单地理解为人美在空间的展示而只咏服饰和舞姿,因为时装模特也是如此。舞蹈的实质是舞者以律动的方式表现出他们对生命体验的礼赞,它的目的就在于体验“生命的真实感”。所以这些诗歌在绘状舞姿舞容、乐音乐貌后

都会写到乐舞的感人效果^①。

上述诗歌多在对舞姿作了传神的描绘之后简笔点出乐舞的效果,还有一类诗的重点却是以舞蹈所产生的效应表现舞者技艺的,如李益的《夜宴观石将军舞》“微月东南上戍楼,琵琶起舞锦缠头。更闻横笛关山远,白草黄沙西塞秋。”^{[3]3223}描绘石将军的舞蹈效果:他的舞蹈缠绵清扬使人想起万里关山之外的故乡,月下之舞与楼外枯草遍地、黄沙莽莽的边塞相得益彰。诗人并没有直接对舞蹈进行描述,而苍劲凄清之境界全出。

唐代乐舞诗描摹歌舞、赞赏舞艺的同时,反映了乐工艺人们的悲愁苦痛。她们远离家乡和亲人,即使色艺兼佳或被卖到皇宫、权贵豪吏家,一旦年老色衰或稍不称主人意就非常悲惨。有失宠之悲:李建勋的《宫词》描写了宫妓失宠的悲哀,“自远凝旒守上阳,舞衣顿减旧朝香……君王一去不回驾,皓齿青蛾空断肠”;王建的《旧宫人》“先帝旧宫宫女在,乱丝犹挂凤凰钗。霓裳法曲浑抛却,独自花间扫玉阶”,琴弦犹在乐曲全抛的物是人非,写尽了幽闭一生的宫女的寂寞无奈。有思乡之苦:李益《登夏州城观送行人赋得六州胡儿歌》写唱番歌、舞垂手的胡儿“心知旧国西州远,西向胡天望乡久……故国关山无限路,风沙满眼堪断魂”^{[3]3206};李贺《龙夜吟》“卷发胡儿眼睛绿,高楼夜静吹横竹。一声似向天上来,月下美人望乡苦”^{[3]4453}写边塞歌妓的望乡深情。有结局之惨:白居易《琵琶行》通过琵琶女昔日“十三学得琵琶成,名属教坊第一部”的红极一时,反衬年长色衰后“嫁作商人妇”、独“守空船”的痛苦;有流落民间比她更不堪的,如王建的《温泉宫行》中那个“头白人间教歌舞”的梨园弟子;家妓中流落飘零、流离失所的,如刘禹锡的《泰娘歌》的泰娘,在主人死后流落偏远之地,终日抱乐器哭泣;长孙佐辅的《伤故人歌妓》更写色艺俱佳的歌妓“愁脸无红衣满尘,万家门户不容身”的悲惨结局。王建的《送宫人入道》、杨巨源的《观妓人入道二首》和卢纶《过玉贞公主影殿》等都是反映了艺人遁入空门的悲惨结局:“君看白发诵经者,半是宫中歌舞人。”昔日华堂前曼妙歌舞的红颜女,如今是青灯下孤寂凄苦的白发人;而吴烛、朱放、朱光弼的同题诗《铜雀妓》、罗隐的《铜雀台》借咏史寄托诗人对乐伎向着死人陵墓歌舞的同情。张祜《宫词》“故国三千里,深宫二十年。一声何满子,双泪落君前”^{[3]5872}是表同情于宫人无辜就死的悲惨结局……所以罗隐《听琵琶》说“大抵曲中多有恨”^{[3]7644}。

上述乐舞诗在展现艺人的不幸愁苦的同时也寄寓了诗人的理解之同情。艺人的表演是自身情感的抒发,它同时也调动了观者的情感,即对舞技高超、舞姿优美和乐音动人的赞赏,以及由此引发的对表演者身世遭遇的同情。梁朝乐舞诗写舞女的容饰娇态和乐音舞姿,却没有对表演者歌舞才艺的赞赏,这种没有欣赏而只是赏玩的态度,决定了他们很难与表演者达到情感的交通与共鸣^②,更不会真心理解艺人们的艰辛、同情他们的不幸。唐朝乐舞诗则不然。如聂夷中《大垂手》:“金刀剪轻云,盘用黄金缕。装束赵飞燕,教来掌上轻。舞罢飞燕死,片片随风去。”^{[3]7374}在以丰腴为美的唐朝,舞者为了求掌中轻而节食、而苦练舞技,结句也许是以赵飞燕对比突出舞者的艺术高超,未使不可看作是对舞女身轻艺高、也许会为舞蹈付出的悲辛和青春的忧虑。唐朝诗人在欣赏精美绝伦的乐舞、享受美的熏陶和震撼的时候,能敏锐地意识到舞者甚至为此付出生命的代价,表现了对乐伎的深切同情,这种例子不胜枚举^③,真是“弦弦掩抑声声思,似诉平生不得志。低眉信手续续弹,说尽心中无限事”^{[3]4831},诗人既赞赏其技艺高超,也谙尽表演者歌舞中的情意而“今来坐上空惆怅”^{[3]5856}倾注无限同情,唐代乐舞诗人可谓知音也!

① 如白居易的《与牛家伎乐雨夜合宴》从舞者与观者共同的生命体验对舞蹈进行赞美:“歌脸有情凝睇久,舞腰无力转裙迟。人间欢乐无过此,上界西方即不知。”^{[3]5216}《琵琶行》的“东船西舫悄无言,唯见江心秋月白”^{[3]4831}和“江州司马青衫湿”^{[3]4832},刘言史的《王中丞宅夜观舞胡腾》“四座无言皆瞪目,横笛琵琶遍头促”^{[3]5354}等,不胜枚举。

② 梁代《白纈舞》失去了民间歌舞那种清新热情的朴实格调,变成了宫廷艳舞。萧衍和张率、汤惠休等的诗,不能当成歌舞伎人真心的自来来看。见孙倩《中国古代舞蹈艺术发展史中的重要阶段—汉魏六朝时期乐舞探微》,郑州大学硕士论文,2004年第21页。

③ 如张祜《感王将军柘枝妓》“寂寞春风旧柘枝,舞人休唱曲休吹”^{[3]5856}对已故乐伎的深切怀念;李端的《胡腾儿》“胡腾儿,胡腾儿,故乡路断知不知”^{[3]3235}表现了对胡腾儿离失故土的深切同情;白居易的《箏》“移愁来手底,送恨入弦中”如《琵琶行》一样对弹箏女知音般的同情;温庭筠《观舞伎》^{[3]6765}“总袖时增怒,听破复含颦”,李群玉《长沙九日登东观楼观舞》^{[3]6635}等等。

二 梁功能单一崇娱乐,唐功能多样尚礼乐

南朝乐舞已经从先秦时代祭祀的实际功能发展到以娱悦为目的的审美娱乐功能。梁武帝萧衍虽受传统儒家礼乐教化思想的影响,但他并不蔑弃俗乐,相反,颇为大胆地在雅乐中加入俗乐的成分,创作了大量写民间爱情的清商乐,大胆挑战儒家传统精神。舞蹈的娱乐功能在梁朝也得到凸显,梁代咏舞诗不仅对舞姿有充满宫体味的细致描绘,而且直接袒露观者享乐的心态。梁朝乐舞诗多是展示宴游享乐,及时行乐,如“眇鼓微吟,回巾自拥”(梁简文帝的《舞赋》)、“所美周王子,弄羽一参差”(陆罩《咏笙诗》)、“促宴命妓,衔觞置酒……抚鸣箏而动曲,譬轻薄之经过”(梁简文帝的《箏赋》),于此音乐只是供人享乐的工具而已……总之,他们色迷迷的眼光中看见的不是舞蹈才能的高超,而是舞女在舞蹈中表现出来的性魅力,以诱发他们对异性的怜爱和占有的欲望。当然,梁朝诗人这种占有欲在诗中表现得比较含蓄,甚至将这种怜爱意识对象化,从表演者投射过来,如梁武帝萧衍《白紵辞二首》。乐伎舞女在这些诗歌中,难免从一个乐舞艺术的承担者角色堕落到一个单纯呈现美色的角色。因此,他们咏乐观舞的目的不是为了艺术的熏陶引发向上的力量、灵魂的净化或者审美的提升,而只是娱乐或说娱情练笔而已。因此,梁朝乐舞诗多只有单一的娱情审美功能。

唐代乐舞诗展现了乐舞的多重功能。首先体现了陶情的功能:孟郊《听琴》“学道三十年,未免忧死生。闻弹一夜中,会尽天地情”^{[3]4275}的自我排遣;韦庄《村笛》“却见孤村明月夜,一声牛笛断人肠”^{[3]8087},吴融《赠李长史歌》“一曲凉州泪如雨”^{[3]7970}和李颀《古意》“辽东小妇年十五,惯弹琵琶解歌舞。今为羌笛出塞声,使我三军泪如雨”^{[3]1355}的陶冶感人;白居易的《琵琶行》“东船西舫悄无言,惟见江心秋月白”^{[3]4832}表现了琵琶乐音如同月色一样洗涤人心。白居易后期常以歌舞自娱,如“欲散白头千万恨,只消红袖两三声”(《云和》)^{[3]5037}、“闻君古淥水,使我心和平”(《听弹古淥水》)^{[3]4726}、“耳根得听琴初畅”(《琴酒》)、“乐可理心应不谬,酒能陶性信不疑”(《卧听法曲霓裳》)^{[4]2105}、“本性好丝桐,尘机闻即空。一声来耳里,万事离心中。清畅勘消疾……安慰白头翁”(《好听琴》)^{[3]5031},听乐可以让人忘却烦恼、消愁散恨,甚至可以消除疾病,作用可谓大矣。他甚至还亲自抚琴,自娱自乐:“入耳淡无味,惬心潜有情。自弄还自罢,亦不要人听”^{[3]4762}(《夜琴》);而看华服美女的歌舞更是让诗人赏心悦目:“看舞颜如玉,听诗韵似金。绮罗丛许笑,弦管不妨吟”(《清明日观妓舞听客诗》)^{[3]4987}。所以在《与牛家伎乐雨夜合宴》“人间欢乐无过此,上界西方即不知”^{[3]5216}中,白居易认为乐舞陶冶性情的功能无可比拟,可谓快乐胜神仙了。其次是悟道功能:张祜《听岳州徐员外弹琴》“玉律潜符一古琴,哲人心见圣人”^{[3]5891};李白《古风》“香风引赵舞,清管随齐驱……行乐争昼夜,自言度千秋。功成身不退,自古多愆尤”^{[3]1676},悟出功成后沉湎于歌舞逸乐的不可长久;孟浩然《听郑五愔弹琴》“一杯弹一曲,不觉夕阳沉。予意在山水,闻之谐夙心”^{[3]1634},在琴声中悟道山水之乐。刘禹锡的“芳林新叶催陈叶,流水前波让后波。万古到今同此恨,闻琴泪尽欲如何?”^{[3]4075}(《乐天见示伤微之敦诗晦叔三君子皆有深分因成是诗》)更是伤悼朋友中悟出哲理的名诗。

政治和教化功能在唐代乐舞诗中非常明显。唐朝历来重视音乐的政治功能。唐太宗《咏风》“劳歌大风曲,威加四海青”^{[3]11}表达了他的政治意图。张濛在《晓过南宫闻太常清乐》^{[3]3283}中也表达了“审乐以知政”之意,白居易则强调“始知乐与时政通,岂听铿锵而已矣”(《华原磬》)^{[3]4703}。白居易早期重雅乐的教化功能,其《讽喻乐府》中专写乐舞的诗篇《胡旋女》^{[3]4704}《骠国乐》^{[3]4709}《七德舞》^{[3]4701}《立部伎》^{[3]4703}《西凉使》^{[3]4703}等就属于政治讽喻诗,往往在摹音绘舞中寓有讽政教化的目的:《七德舞》“示不忘本也”^{[3]4701}、《立部伎》就是“刺雅乐之替也”^{[3]4703}。白居易后期喜欢俗乐,但是将之与国事、教化联系起来,如《胡旋女》把胡旋舞和国事联系起来,批判玄宗荒淫误国。这体现了他文学艺术与政治息息相通的艺术观。他在《策林六十四》中说“臣闻乐者本于声,声者发于情,情者系于政。盖政和则情和,情和则声和,而安乐之音由是作焉……斯所谓音乐之道与政通矣”,亦如其《法曲》所言“法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋。开元之人乐且康”^{[3]4702}。

李白曾对统治阶级“行乐争昼夜,自言度千秋”进行讽刺揭露:“吴歌楚舞欢未毕,青山犹衔半边日。银箭金壶漏水多,起看秋月坠江波;东方渐高奈尔何”(《乌栖曲》)^{[3]1684},并在《梁园吟》“梁王宫阙今安在?枚马先归不相待。舞影歌声散绿池,空余汴水东流海”^{[3]1720}中指出其幻灭的结局。杜甫的乐舞诗中含有对国事的忧虑、战乱的哀伤,因此,大部分乐舞诗的感情基调沉郁悲慨寓有讽刺。其《城西陂泛舟》^{[3]2401}和《听杨氏歌》^{[3]2366}、《观公孙大娘舞剑器行并序》^{[3]2361}等都是略写歌舞,粗笔勾勒,目的是为了寄寓感慨。《观公孙大娘弟子舞剑器行》对公孙弟子的舞蹈仅用一句“妙舞此曲神扬扬”^{[3]2361}描写,不作仔细的摹状,而着力表现作为健舞的剑器舞所爆发的勇武精神和感染观者使之油然而生的“豪荡感激”之情,以及作者“抚事慷慨”而发的“五十年间如反掌,风尘澒洞昏王室”的深沉感叹。王嗣爽评此诗曰:“此诗见剑器而伤往事,所谓抚事慷慨也。故咏李氏,却思公孙;咏公孙,却思先帝;全是为开元天宝五十年治乱兴衰而发”,以歌舞之事映唐代半世纪的重大变化和个人的沉重心情,可谓“感时抚事增惋伤”^{[5]1818},即借歌舞写尽唐代五十年兴衰治乱和对时代盛衰、个人流离的感慨。

经过安史之乱后,中唐乐舞诗更将乐舞与政治相关联,对盛世眷恋并对历史和现实进行反思、质疑甚至批评,寄托复杂深沉的情绪和感触,在诗中完成娱乐以外的审美体验。诗人反思时,矛头首先指向统治阶级的声色犬马、沉迷享乐。而霓裳羽衣舞作为玄宗时期的乐舞代表就成了众矢之的。如李益《过马嵬二首》“世人莫重霓裳曲,曾致干戈是此中”^{[3]3214},李约《过华清宫》“君王游乐万机轻,一曲霓裳四海兵”^{[3]3496},元稹《冬白纻》“霓裳才彻胡骑来,云门未得蒙亲定”^{[3]4617},杜牧《过华清宫三绝句》其二“霓裳一曲千峰上,舞破中原始下来”^{[3]5997},白居易《长恨歌》“渔阳鞞鼓动地来,惊破霓裳羽衣曲”^{[3]4826}。

安史之乱带来社会动荡、民不聊生,人们便有“礼崩乐坏”、淫乐误国的感觉;加之唐玄宗宠幸杨贵妃和安禄山,而他俩都善跳胡旋舞,所以人们痛恨一切胡舞,认为它们是祸国殃民的代名词,故而立正声、斥淫乐、退胡舞的呼声不断。元白均有写胡旋舞的《胡旋女》,但两人都不只为写舞女舞姿而是“戒近习也”和“数唱此歌悟明主”:元稹就其“旋”而联想到此舞的迷惑君王“旋得明主不觉迷,妖胡奄到长生殿……佞臣闻此心计回,荧惑君心君眼眩”,甚至认为天宝末年君昏臣佞是由其“旋目”而“旋心”的结果——“寄言旋目与旋心,有国有家当共遣”^{[3]4630}。白居易描写胡旋之美后,也将舞蹈与政治事件联系起来,将国家衰落归咎于舞蹈:“中有太真外禄山,两人最道能胡旋”,“禄山胡旋迷君眼,兵过黄河疑未反;贵妃胡旋惑君心,死弃马嵬念更深”^{[3]4704},描绘乐舞的目的是指出它的惑主祸国。

三 梁多描摹外物,唐崇抒情言志

远古诗、乐、舞一体,《尚书·尧典》提出“诗言志”的诗论纲领,说明这其实也有“舞言志”的涵义。汉代傅毅强调“修仪操以显志”(《舞赋》),即舞蹈艺术必须通过人体有规律的动作姿态来表现情志。随着东晋俗乐的兴起,梁朝一反传统的儒家传统而张扬享乐,因此乐舞诗中就较少抒情言志。

梁朝的乐舞诗喜欢描绘表演者的动作、容饰,但不是为了展现其歌舞技艺而是为了摹写舞女,不涉及诗人即观众和听众自身的情感、由音乐舞蹈所表现的情感以及由表演所感发的情感,甚至表演者的感情也较少涉及,而是带有倡家留客的风尘味的调情或说“传情”的意态。总之,他们较少描绘歌舞技艺而是重在色态的诱惑力和荡人情思,重艺人的服色舞态而轻歌舞技艺及其所引发的情境。

梁朝舞蹈诗的特点主要是重人轻艺(动作),重色轻情,重色轻才(表演效果),即只有表演、较少写演出效果和表演者与观众之间的交流,表现了娱情的倾向。如萧纲的《咏舞》其二10句诗中真正写舞蹈的只有“扇开衫影乱,巾度履行疏”^{[2]1942}两句,其他都是对舞女和舞姿的描写。梁朝的音乐诗对人物观赏的兴趣更为突出:听妓听琴等“咏歌”诗中凸显对演奏者外表诸如容貌、情态等的观赏。这种对女性而不是对技艺的观赏使梁朝乐舞诗注重对表演者眉目脸面服饰情态等细节的描写,如萧纲的“花与面相宜”^{[2]1954}(《和林下妓应令诗》)、“蛾眉与曼脸”^{[2]1919}(《小垂手》)、“颜如玉”“流风拂舞服,朱唇随吹尽”^{[2]1954}(《夜听妓》),另如沈约的“殷勤寄玉指,含情举复垂”^{[2]1650}(《咏箴》)、“宁知颜如玉”(《咏

箏)》^{[2]1656},沈君攸的“掌上体应轻”^{[2]2112}(《待夜出妓诗》),萧绎的“美手过如玉”^{[2]2054}(《和弹箏人诗两首》)、“轻花乱粉色”^{[2]2051}(《和林下作妓应令》)……这种对女性五官外貌容饰观赏性的呈现本身就带有色情意味。因此,无论诗歌中是否有进一步的色情描写或者引向床帏,单是这种男性目光中种种女性的媚人容貌、情态本身,就是诞生于男性充满性趣欲望的凝视中,这类诗歌的创作动机不是宣泄感情,而是描摹外物,因此远离了古典诗歌“抒情言志”的传统。

与梁朝乐舞诗注重对身体凝视的感官描摹相反,唐代乐舞诗多抒情言志。顾况《李供奉弹箏篴歌》认为优秀的演奏者要“弹着曲髓曲肝脑”,“髓”“肝脑”比喻得以环中又超乎象外的情志、意兴,即说乐舞诗在反映生活时,在对客观事物外在形迹模拟的同时,更应展示其所唤起的情感和思想。诗人既要抒情更要言志。

唐代诗人在抒写表演者的舞艺忧怨并借乐舞诗感时伤世、警戒帝王的同时,不忘宣示自己之凌云壮志、排遣逐臣失意的愁怨。方法有二:

一是借乐舞兴嗟叹。唐太宗《帝京篇十首》:“千钟会尧禹,百兽谐金石。得志重寸阴,忘怀轻尺璧”^{[3]2}表达了他要用美好和谐的音乐来配合励精图治的思想。唐代单纯描写宴会享乐的诗不多,大部分赋予丰富的内涵,成为诗人表情达意的工具。如整个南北朝并无咏昭君琵琶之诗,但在唐诗中昭君与琵琶就联系在一起。在唐代73首咏昭君的诗中,有相当数量的诗歌超过了事件本身,表现了对色相误身、怀貌不遇的昭君的同情,借貌美却不被甄选而被迫远嫁的昭君寄寓诗人怀才不遇的感慨。李杜最为典型。李白的《王昭君》认为“蛾眉憔悴没胡沙……死留青冢使人嗟”是因为“生乏黄金枉画图”,隐晦地假借昭君寄托自己因无人引荐而才华不得施展之悲愤。杜甫的《咏怀古迹五首》之三更是“入宫见妒与入朝见嫉者,千古同感”^{[6]280}。唐朝的琵琶诗还表现在不只是欣赏乐舞,而是“本是胡中乐,希君马上弹”,要借“欲饮琵琶马上催”书写建功立业的壮志。

有的诗人在讽喻时事世俗中,抒发自己的不平之鸣,如白居易《法曲》“一从胡曲相参错,不辨兴衰与哀乐”^{[3]4702},戎昱《听杜山人弹胡笳》“世上爱箏不爱琴,则明此调难知音”^{[3]3003},赵搏《琴歌》“绿琴制自桐孙枝,十年窗下无人知。清声不与众声杂,所以屈受尘埃欺”^{[3]8839}等等,都在乐音中蕴含自身怀才不遇、高洁孤独受群小欺压的牢骚怨愤。杜甫乐舞诗更是蕴涵着真切的社会感受,饱含深刻的人生体验。《秋日夔府咏怀奉寄郑监李宾客一百韵》写开元天宝年间京洛红歌星李仙奴流落夔州,“家人上客前。哀箏伤老大,华屋艳神仙。南内开元曲,常时弟子传。法歌声变转,满座涕潺湲”,既有对唐代社会风雨动乱的无限悲思,更借悲仙奴来伤自己的“吊影夔州僻,回肠杜曲煎”^{[3]2512}。其《听杨氏歌》“老夫悲暮年,壮士泪如雨”^{[3]12366}也是在听杨氏歌而感叹自己暮年“万里悲秋常作客,百年多病独登台”般孤独、漂泊、多病的不幸。韩愈的《听颖师弹琴》写琴声从缠绵细腻到雄壮激越到轻盈悠扬的变化,最后如孤凤高亢长鸣的孤高杰出中“失势一落千丈强”,诗人对琴声“湿衣泪滂滂”^{[3]3819}的感受,也隐喻着对自身命运多舛的伤感^①。白居易的《琵琶行》更是典型:诗人从貌美技高、红极一时的琵琶女“老大嫁作商人妇”而流落江湖守空船的遭遇,想到自己“辞帝京,谪居卧病浔阳城”,慨然而兴“同是天涯沦落人”^{[3]4831}之悲。可谓借琵琶女的哀音传达自己怀才不遇、忠而被贬的哀怨。

二是诗人自歌自舞自遣怀。唐朝有很多专门咏写舞蹈的名篇,也有涉笔成趣之作。后者往往多用于抒情言志。唐代乐舞表演者既有乐伎也有诗人,兼具怀才不遇的言志之舞和相思爱恋、人事感慨的抒情之乐。善于演奏的诗人很多,如王维、白居易、温庭筠等,而最爱舞的当属李白,杜甫描绘他“醉舞梁园夜,行歌泗水春”^{[3]2432}(杜甫《寄李十二白二十韵》),常常即兴而歌、拔剑而舞,伴随着“会须一饮三百杯”的豪饮鲸吞和“仰天大笑出门去”的豪放纵恣,“高歌取醉欲自慰,起舞落日争光辉”(《南陵别儿童入京》)^{[3]1792}。李白写自歌自舞的诗句很多,如《九日龙山饮》“九日龙山饮,黄花笑逐臣。醉看风落帽,

^① 此诗作于元和十一年。这年韩愈因赞同淮蔡用兵,而触怒宰相李逢吉、韦贯之,借故降他为太子右庶子。韩愈一直科考和仕途都坎坷,朝政的黑暗、遭遇的不幸,不免使得豁达乐观的诗人也哀怨,写下这首绘音寄情名作。

舞爱乐留人”^{[3]1837}、《东山吟》“酣来自作青海舞,秋风吹落紫绮冠”^{[3]1723}、《独酌》“手舞石上月,膝横花间琴。过此一壶外,悠悠非我心”^{[3]1861}等,诗中写到的起舞或高歌,目的都不在于供人观赏,而是诗人自己在遭遇不同的处境时或兴奋、或孤独、或悠闲情绪的自然流露。《月下独酌》“我歌月徘徊,我舞月凌乱”^{[3]1859},写自己醉后的月下舞蹈,其兴之所至的翩翩起舞,何尝不是飘飘然倾诉其凌云之志、并对造成自己“才高心不展,道屈善无邻”(杜甫《寄李十二白二十韵》)^{[3]2432}境况的不合理社会的不满和控诉?《天马歌》“请君赎献穆天子,犹堪弄影舞瑶池”^{[3]1685},以汗血名马自喻,《忆旧游寄谯郡元参军》“翠娥婵娟初月辉,美人更唱舞罗衣……此时行乐难再遇,西游因献长杨赋”^{[3]1775},在听乐观舞中回忆自己曾经豪情万丈地献赋。李白不仅较少描写歌妓表演的乐舞而多写自己和友人的自舞,而且很喜欢写剑舞,且多是一种兴之所至的自由发挥。如《酬崔五郎中》“起舞拂长剑,四座皆扬眉”、《司马将军歌》“将军自起舞长剑,壮士呼声动九垓”^{[3]1696}、《送羽林陶将军》“万里横戈探虎穴,三杯拔剑舞龙泉”^{[3]1802}等诗中气势凌厉、风格矫健的剑舞很好地表现了李白豪放不羁的性格和将军们勇武豪雄的气概,其舞蹈艺术和诗人情感都发挥到了极致。他们酣然而舞,弃绝束缚的一往无前大无畏的精神,正是盛唐气象的写照。另如《玉壶吟》:“烈士击玉壶,壮心惜暮年。三杯拂剑舞秋月,忽然高咏涕泗涟”^{[3]1718}写李白击壶舞剑,回忆自己在京横遭毁诬、备受打击的往事,对比曹操^①,自己至今未展素志,不禁愤气郁结,高咏涕涟,借酒难消愁,于是拔剑对月而舞,诗人的愤激之情随着秋月下的豪健舞影倾泻无余。

四 结 语

可见,梁朝乐舞诗是描绘舞女,而唐朝是赞赏舞艺并与表演者进行感情交流而同情其不幸;梁朝乐舞诗多只具有单一的娱情审美功能,唐朝乐舞诗除此之外有陶冶情操、悟道尤其是政治教化等多种功能;梁朝乐舞诗多注重对身体凝视的描摹外物,而唐朝乐舞诗描摹舞姿舞态也抒情言志。梁朝乐舞诗在打破儒家一尊的局面使乐舞成为独立的艺术而高扬诗歌的审美娱乐功能、尤其是对乐舞诗的描写技巧上做出了一定的贡献,但是却走向了极端,过分注重审美娱乐而将乐舞和女伎作为纯客观的描摹对象,不仅忽视了抒情言志也完全摒弃了礼乐教化。唐朝乐舞诗却是文道并重,风骨兼备:既描摹乐舞又抒情言志、既有娱乐又有礼乐、既重审美又重政教。作为唐前乐舞诗最多的梁代为唐朝乐舞诗的繁荣打下了基础、提供了经验和借鉴^{[1]37}。唐朝乐舞诗的繁荣既是乐舞艺术和诗歌共同发展的结果,也是扬弃先唐尤其是梁朝乐舞诗的结果^②,而唐代乐舞诗正是唐诗繁荣的组成部分。

参考文献:

- [1] 杨林夕.论梁朝乐舞诗的才色分离——兼与唐代乐舞诗比较[J].五邑大学学报(社会科学版),2014(1):36-40.
- [2] 先秦汉魏晋南北朝诗歌[M].逯钦立,辑校.北京:中华书局,1983.
- [3] 彭定求.全唐诗[M].北京:中华书局,1960.
- [4] 王启兴.校编全唐诗(中编)[M].武汉:湖北人民出版社,2001.
- [5] 仇兆鳌.杜诗详注(卷二十)[M].北京:中华书局,1979.
- [6] 王嗣爽.杜臆[M].上海:上海古籍出版社,1983.

(责任校对 朱正余)

① 东晋王敦敲击玉壶,诵吟曹操的名篇《步出夏门行》:“老骥伏枥,志在千里。烈士暮年,壮心不已。”“烈士”“壮心”“暮年”三个词都从曹诗中来,用典说明李白渴望建功立业,这一点正与曹操相同。

② 梁朝乐舞诗喜欢写表演者的情态服饰,而舞蹈动作多集中于衫袖和腰部动作以及相关的裾、袂等容饰……不同的是,唐朝乐舞诗写表演者的容饰主要是展示表演者的歌舞技艺,展现艺术的表现力和感染力,注重诗人和表演者之间的情感交流,并将文学、艺术辐射到社会、人生更广阔的领域。