

韩愈琴诗初探

黎孟德

(四川师范大学 文学院, 四川 成都 610068)

摘要:韩愈描写音乐的诗篇不多,但是一首《听颖师弹琴》和十首《琴操》,却使他在音乐史上占有一席之地。《听颖师弹琴》被称为唐诗中描写音乐最著名的三篇诗歌之一,但自欧阳修以后,对它又有许多误解,应予廓清。《琴操》十首,既是拟古之作,又是韩愈因谏迎佛骨而被贬谪的悲愤心情的表露。它们的艺术性也很强,被多种琴谱所收录,对后代琴歌产生了很大的影响。

关键词:韩愈;欧阳修;苏轼;琴;琵琶;琴诗;琴歌;琴操

中图分类号:I206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2004)03-0075-08

和唐代许多诗人相比,韩愈描写音乐的诗歌并不太多,但是,一首《听颖师弹琴》和十首《琴操》,却使他成为音乐史,尤其是琴史上的一个重要人物。

在众多的乐器中,琴并不是最受欢迎的,尤其是南北朝时期以龟兹琵琶为代表的弹拨乐器和宋代以北方少数民族的马尾胡琴为代表的拉弦乐器的传入,使得人们对琴的态度更显得冷淡。白居易在《废琴》诗中说:“丝桐合为琴,中有太古声。古声淡无味,不称今人情。玉徽光彩灭,朱弦尘土生。废弃来已久,遗音尚泠泠。不辞为君弹,纵弹人不听。何物使之然,羌笛与秦箏。”[1](卷424,4656页)刘长卿在《听弹琴》诗中说:“古调虽自爱,今人多不弹。”[1](卷147,1481页)和羌笛秦箏一类的乐器相比,琴的音量小,表现力差;和以大曲为代表的“新声”相比,琴曲“入耳淡无味”^①。在音乐的发展变化中,琴也显得最为保守。杜佑《通典》一四六说:“自周隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐,鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也。唯弹琴家犹传楚汉旧声。”[2]所以,琴不太受时人的喜爱,戎昱《听杜山人弹〈胡笳〉》说“世上爱箏不爱琴”[1](卷270,

3011页);赵抃《琴歌》说“琴声若似琵琶声,卖与时人应已久”,又说“万重山水不肯听,俗耳乐闻人打鼓”[1](卷771,8752页),说的都是这种情况。

但是,在士大夫和一些修养较高的僧道仕女中,琴又很受欢迎。一方面,固然是受传统观念中“众器之中,琴德最优”^②的影响,把琴作为修身养性的工具,所谓“琴者,先王所以修身、理性、禁邪、防淫者也,是故君子无故不去其身”[3](821页)。《礼记·曲礼》说:“士无故不撤琴瑟。”[4](卷4,1259页)另一方面,琴的和、静、淡、雅、恬、逸、清、远的要求,也与士大夫之流的审美理想和审美趣味较为一致。白居易《弹〈秋思〉》说:“信意闲弹《秋思》时,调清声直韵疏迟。近来渐喜无人听,琴格高低心自知。”[1](卷450,5087页)就代表了这一部分士大夫的心情。

正因为此,琴既不与宫廷雅乐合韵,也不与民间俗乐同流,而是独立特行,成为士大夫之流自娱自乐,和二三知音风流韵赏的雅事。这种情况,在诗歌音乐歌舞极为盛行的唐代也依然存在。“独坐幽篁里,弹琴复长啸。深林人不知,明月来相照”^③,正是

收稿日期:2003-12-05

作者简介:黎孟德(1946—),男,四川省成都市人,四川师范大学文学院副教授。

他们的理想。据《崇文总目》所载,唐代琴乐著作达29种之多。而唐代的音乐诗,也以咏琴之作最多。李白、李峤、李颀、沈佺期、岑参、独孤及、戎昱、卢纶、司空曙、白居易、元稹、张籍、卢仝、韩愈、白行简、张祜、李远、项斯、李宣古、薛能、崔珣、曹邺、陆龟蒙、方干、罗隐、僧皎然、齐己、道士吴筠、女道士李季兰等,都有咏琴诗作传世。其中,又以韩愈的《听颖师弹琴》在后世引起的争议最大。

一 《听颖师弹琴》

昵昵儿女语,恩怨相尔汝。划然变轩昂,勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂,天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群,忽见孤凤凰。跻攀分寸不可上,失势一落千丈强。嗟余有两耳,未省听丝簧。自闻颖师弹,起坐在一旁。推手遽止之,湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能,无以冰炭置我肠。[5](719页)

韩愈的这首《听颖师弹琴》,方世举《注》定在元和十一年(816年),理由是李贺也有一首《听颖师弹琴歌》,诗是这样的:

别浦云归桂花渚,蜀国弦中双凤语。芙蓉叶落秋鸾离,越王夜起游天姥。暗珮清臣敲水玉,渡海蛾眉牵白鹿。谁看挟剑赴长桥,谁看浸发题春竹。竺僧前立当吾门,梵宫真相眉棱尊。古琴大轸长八尺,峯阳老树非桐孙。凉馆闻弦惊病客,药囊暂别龙须席。请歌直请卿相歌,奉礼官卑复何益。[1](卷394,4441页)

方《注》说:“贺官终奉礼,歿于元和十一年,作诗时盖已病,而公亦当被谗左降。”[5](719页)后来钱仲联《韩昌黎诗系年集释》、屈守元等《韩愈全集校注》都将此诗定在元和十一年。

从韩愈和李贺的诗可以看出,颖师的琴艺是相当高超的。唐宋以来,一些佛门弟子和道流人物在文学艺术上有很高的造诣,如善诗的皎然、齐己,善书的怀素等。精通音乐,善于演奏的也不少,如李白诗中善琴的蜀僧濬、琵琶名手贺怀智的师父段善本等。其他见于唐人诗文的还很多。颖师,就是中唐时期著名的琴僧^④。

本来,用文字来描写音乐是一件很困难的事,但《听颖弹琴》却是其中很成功的例子。

但是,这首诗从北宋以后,就引起了很大的争论,起因是欧阳修和苏轼的一次对话。

苏轼《东坡题跋》卷6《欧阳公论琴诗》记载:

“昵昵儿女语,恩怨相尔汝。划然变轩昂,勇士赴敌场。”此退之《听颖师弹琴诗》也。欧阳忠公尝问仆:“琴诗何者最佳?”余以此答之,公言此诗固奇丽,然自是听琵琶诗。余退而作《听杭僧惟贤琴诗》云:“大弦春温和且平,小弦廉折亮以清。平生未识官与角,但闻牛鸣盎中雉登木。门前剥啄谁扣门?山僧未闲君勿嗔。归家且觅千斛水,净洗从前箜篌耳。”诗成欲寄公而公薨,至今以为恨。[7](115页)

此后,指责韩愈此诗之声就不绝于耳。

欧阳修认为韩愈此诗是写琵琶而不是写琴,苏东坡本来是以韩愈此诗为最佳琴诗的,但是受欧阳修的影响,也认为此诗宜咏琵琶。《苕溪渔隐丛话后集》卷10载:“东坡尝因章质夫家善琵琶者乞歌词,取退之《听颖师琴》诗,稍加隐括,使就声律,为《水调歌头》以遣之。其自序云:‘欧公谓退之此诗最奇丽,然非听琴,乃听琵琶耳。余深然之。’”[8](70页)其词如下:

昵昵儿女语,灯火夜微明。恩冤尔汝去,弹指泪和声。忽变轩昂勇士,一鼓填然作气,千里不留行。回首暮云远,飞絮搅青冥。众禽里,真彩凤,独不鸣。跻攀寸步千险,一落百寻轻。烦子指间风雨,置我肠中冰炭,坐起不能平。推手从归去,无泪与君倾。[9](82页)

不过,后人于此多不赞同。首先指责欧、苏的,是和他们同时代以琴名世的三吴僧义海。《苕溪渔隐丛话前集》卷16《韩吏部上》引蔡絛《西清诗话》说:

三吴僧义海以琴名世。六一居士尝问东坡:“琴诗孰优?”东坡答以退之《听颖师琴》。公曰:“此只是听琵琶耳。”或以问海。海曰:“欧阳公一代英伟,然斯语误矣。‘昵昵儿女语,恩怨相尔汝’,言轻柔细屑,真情出见也;‘划然变轩昂,勇士赴敌场’,精神余溢,竦观听也;‘浮云柳絮无根蒂,天地阔远随飞扬’,纵横变态,浩乎不失自然也;‘喧啾百鸟群,忽见孤凤凰’,不同流俗下俚声也;‘跻攀分寸不可上,失势一落千丈强’,起伏抑扬,不主故常也。皆指下丝声妙处,惟琴为然。琵琶格上声,乌能尔邪?退之深得其趣,未易讥评也。”[10](105页)

按:吴曾《能改斋漫录》卷5《辨误》认为这一段话是

晁无咎尝见善琴者所言,非义海、西清所能知。

另一位替韩愈鸣冤的宋人是许顗,他在《彦周诗话》中说:

韩退之《听颖师弹琴》诗云“浮云柳絮无根蒂,天地阔远随飞扬”,此泛声也,谓轻非丝,重非木也;“喧啾百鸟群,忽见孤凤凰”,泛声中寄指声也;“跻攀分寸不可上”,吟绎声也;“失势一落千丈强”,顺下声也。仆不晓琴,闻之善琴者云,此数声最难工。自文忠公与东坡论此诗,作听琵琶诗之后,后生随例云云。柳下惠则可,我则不可,故特论之,少为退之雪冤。[11](392—393页)

义海和许彦周都不赞同欧阳修和苏东坡的看法,但是,他们对韩愈诗的理解角度并不完全相同。许彦周所说的“泛声”(现在叫“泛音”),指声,吟绎声(现在叫“吟”、“揉”),顺下声(如现代的“下滑音”)等,都是弹琴的基本指法和技巧。他的意思是说,韩愈诗中所描绘的这些声音,通过这些技巧是可以表现出来的。义海所说的“轻柔细屑,真情出见”,“精神余溢,竦观听也”等,是从乐曲的情感表现方面理解的。于是,后人的论述,又沿着这两条线加以发挥。

琴与琵琶的结构不同,音色和弹奏技法差别很大。琵琶有品有相,即义海所说“格上声”的“格”,所以滑奏不易,义海认为它很难奏出“跻攀分寸不可上,失势一落千丈强”的效果。清王文诰说:“攀跻分寸不可上,失势一落千丈强”,谓左手搏拊也,其指约在五六徽位,搏拊入急,若不可上下者然。忽又直注十徽之下。此声由急响而注于徽末,故云‘失势一落千丈’,既落不可使已,即又过弦而振起,故又云‘强’也。琴横前而有荐,皆平其徽为过指地,是以左指得以作势,越数徽而下注也。琵琶倚于怀抱,用左执以按字,逐字各因其界以成声,既非徽之可过,而欲攀跻分寸,失势一落,皆非其所能为。且不可横而荐之,取间隙于左手。苟暇为此,而琵琶仆矣,何有于声乎?”[12](1009页)他所说的“界”,就是义海所说的“格”,即今之“品”、“相”。而琴徽则与琴面齐平,不影响手指在上面的滑动。且琵琶的左手又要抱琴,又要按品,滑奏更是不易。

不仅仅是琴与琵琶,同是弹拨乐器,琴、琵琶、箏、阮咸,其形制不同,弹奏方法各异,音色也大不相同,所以,它们带给人的主观感受也是不一样的,这

种主观感受形诸诗文,应该是不一样的。宋胡仔《苕溪渔隐丛话前集》卷16《韩吏部上》说:“古今听琴、阮、琵琶、箏、瑟诸诗,皆欲写其音声节奏,类以景物故实状之,大率一律,初无中的句,互可移用。是岂真知音者。但其造语藻丽,为可喜耳。”[9](103页)后人对此就不同意。明代朱承爵《存余堂诗话》就说:

《苕溪渔隐》评昔贤听琴、阮、琵琶、箏诸诗,大率一律,初无的句,互可移用,余谓不然。听琴如昌黎云“喧啾百鸟群,忽见孤凤凰。跻攀分寸不可上,失势一落千丈强”;欧阳文忠公云“飒飒骤风雨,隆隆隐雷霆。无射变凛冽,黄钟催发生。咏歌文王《雅》,怨刺《离骚》经。二典意淡薄,三盘语丁宁”;东坡云“大弦春温和且平,小弦廉折亮以清。门前剥啄谁叩门,山僧未闻君勿嗔”;山谷云“孝子流离在中野,羈臣归来哭亡社。空床思妇感蟋蟀,暮年遗老依桑柘”,自是听琴诗,如曰听琵琶,吾未之信也。听琵琶,如白乐天云“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,幽咽泉流水下滩”;元微之云“月寒一声深殿磬,骤弹曲破音繁并”;欧阳公云“春风和暖百鸟语,花间叶底时丁丁”;王仁裕云“寒敲白玉声何缓,暖逼黄莺语自娇”;自是听琵琶诗,如曰听琴,吾不信也。[13](789—790页)

应该说,朱承爵的话是有道理的。

欧阳修一代文宗,而且是爱琴善琴之人,为什么会认为韩愈此诗不是咏琴而是咏琵琶呢?这与韩、欧二人所处的时代和时代的审美差异有关。

琴代表的是雅声,而琵琶则是新声俗乐的代表。但是到了唐代,尤其是安史之乱以后的中唐时期,虽然许多琴家仍然坚守雅声地位,如白居易诗《邓鲂张彻落第诗》所说“古琴无俗韵,奏罢无人听。寒松无妖花,枝下无人行。春风十二街,轩骑不暂停。奔车看牡丹,走马听秦箏。众目悦芳艳,松独守其贞。众耳喜郑卫,琴亦不改声。怀哉二夫子,念此无自轻。”[1](卷424,4666页)赵抃《琴歌》所说:“琴声若似琵琶声,卖与时人应已久。”[1](卷771,8752页)但是,更多的琴家却已经自觉或不自觉地向新声俗乐学习,琴也逐渐从士大夫们手中解放出来而走向民间,使得琴的演奏技法得以丰富,表演曲目得以增

加。唐李肇《唐国史补》下记载：“于頔司空尝令客弹琴。其嫂知音，听于帘下，曰：‘三分中一分箏声，二分琵琶声，绝无琴韵。’”[14](59页)说明当时的琴家，已经广泛吸收箏和琵琶的演奏技法。

清末民初琴家杨宗稷在《琴学问答》中说：

韩诗“昵昵儿女语，恩怨相尔汝”，琴之泛音也；“忽然变轩昂，勇士赴敌场”，大弦散音也；“浮云柳絮无根蒂，天阔地远随飞扬”，一弦徽外实音也；“渲啾百鸟群，忽见孤凤凰”，小弦上准实音也；“跻攀分寸不可上，失势一落千丈强”，曲中精紧，达于极点时，以拔刺收音，唐人谓之“拍煞”也。句句皆咏弹琴，并将所弹全曲层次结构逐一写出，使弹者指法精神活跃于纸上，千载而下，如闻其声，可谓听弹琴诗绝唱。此诗与唐人卷子《幽兰》琴谱参观，想见唐人弹法尚繁，宋人尚简，如后世所谓山林派，不衫不履，有气无力，奄奄垂毙之风，皆宋人开之也。[15](298页)

前面部分没有脱出义海的说法，只是说得更细一些，当然也就更割裂了乐句，破碎了对乐曲的完整理解和情绪把握。但是，他说到的“唐人弹法尚繁，宋人尚简”却是非常重要的。其实，这个问题也有人注意到了。程学恂就说：“彦周所称，即今世之琴耳，不知唐时所用，即同此否？”[6](1010页)

琴能否表现比较激昂热烈的情绪？应该说是可以的，虽然其激昂奔放的程度远不及箏琶。现在川派琴曲《流水》中用72滚拂的手法表现流水，就很有气势。唐人的诗歌中，也不乏对激昂琴声的描写：沈佺期《霹雳引》：“电耀耀兮龙跃，雷阗阗兮雨冥。气鸣唅以会雅，态歛翕以横生。有如驱千旗，制五兵，截荒虺，斩长鲸。”[1](卷95,1027页)李白《听蜀僧濬弹琴》：“为我一挥手，如听万壑松。”[1](卷183,1868页)李宣古《听蜀道士琴歌》：“忽挥素爪画七弦，苍崖劈裂迸碎泉。”[1](卷552,6393页)韦庄《赠峨眉山弹琴李处士》：“一弹猛雨随手来，再弹白雪连天起。”[1](卷700,8084页)都可以看出唐人琴曲并非只有“古淡”一品。而唐代最为流行的琴曲，像《大胡笳》、《小胡笳》、《三峡流泉》等，都不是“古淡”的风格。

唐代琴人是否只有白居易等人所说的“古淡”一派？也不是，唐代琴曲节奏变化丰富，技法也多，激昂奔放的乐曲也不少。据宋朱文长《琴史》卷6

《论音》载：“唐世琴工复各以声名家，曰马氏、沈氏、祝氏，又有裴、宋、翟、柳、胡、冯诸家声，师既异门，学亦随判。至今曲同而声异者多矣。”[16](8—9页)唐代琴家虽然也有“沈家声”、“祝家声”等不同的风格流派，但不像宋以后那么多，那么壁垒森严。同时，不同地区的琴家，其风格也不尽相同。《琴史》卷4载贞观时琴家赵耶利的话说：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国土之风；蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊。”[16](16页)此外，还有“秦声”、“楚声”等。其中，如“躁急若激浪奔雷”的“蜀声”（即后代的“川派”），就并不“古淡”。

宋人的审美理想和审美趣味与唐人相差很大。唐帝国国力强盛，举国上下有一种恢宏之气，欣赏阳刚之美，李、杜的诗歌，韩、柳的散文，吴道子的绘画，张旭、怀素狂草，以及公孙大娘的《剑器浑脱》等，都是这种审美趣味的产物。而宋人承五代余绪，就比较偏爱阴柔了。王灼《碧鸡漫志》卷1说：

古人善歌得名，不择男女。战国时男有秦青、薛谈（谭）、王豹、绵驹、瓠梁，女有韩娥。汉高祖《大风歌》，教沛中儿歌之。武帝用事甘泉、圜丘，使童男女七十歌。汉以来，男有虞公发、李延年、朱顾仙、朱子尚、吴安泰、韩发秀，女有丽娟、莫愁、孙琐、陈左、宋容华、王金珠。唐时男有陈不谦、谦子意奴、高玲珑、长孙元忠、侯贵昌、韦青、李龟年、米嘉荣、李袞、何戡、田顺郎、何满、郝三宝、黎可及、柳恭，女有穆氏、方等、念奴、张红红、张好好、金谷里叶、永新娘、御史娘、柳青娘、谢阿蛮、胡二姊、宠姐、盛小丛、樊素、唐有熊、李山奴、任智方四女、洞云。今人独重女音，不复问能否，而士大夫所作歌词，亦尚婉媚，古意尽矣。政和间，李方叔在阳翟，有携善讴老翁过之者。方叔戏作《品令》云：“唱歌须是玉人，檀口皓齿冰肤。意传心事，语娇声颤，字如贯珠。老翁虽是解歌，无奈雪鬓霜须。大家且道，是伊模样，怎如念奴。”[17](111页)从古人的“不择男女”，到宋人的“独重女音，不复问能否”，是审美趣味的改变。欧阳修以宋人的审美趣味去体味唐人的作品，自然会得出错误的结论。

还有一些人，虽然同意韩愈所咏是琴，但认为颖师所弹非琴音之正，而韩愈也不知音。

宋俞德邻《佩箏斋辑闻》卷2说：

韩退之《听颖师琴》诗，极摹写形容之妙，疑专于誉颖者。然篇末曰“推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠”，其不足于颖多矣。《太学听琴序》则曰：“有一儒生，抱琴而来，历阶而升，坐于尊俎之傍，鼓有虞氏之《南风》，赓之以文王宣父之操，优游怡愉，广厚高明，追三代之遗音，想舞《雩》之咏叹。及暮而退，皆充然若有所得也。”何尝有“推手遽止”之意？合诗与序而观，其去了较然。抑其知琴者，本以陶写性情，而冰炭我肠，使泪滂衣湿，殆非琴之正也。[18](1页)

明张萱《疑耀》卷7也说：

韩昌黎《听颖师弹琴》诗，欧阳文忠公以语苏东坡谓为琵琶语。而吴僧海者，以善琴名，又谓此诗皆指下丝声妙处，惟琴为然也。若琵琶则格上音，岂能如此？而谓文忠未得琴趣，故妄为讥评耳。余有亡妾善琴，亦善琵琶，尝细按之，乃知文忠公之言非谬，而僧海非精于琴也。琴乃雅乐，音主和平，若如昌黎诗，儿女相语，忽变而战士赴敌，又如柳絮轻浮，百鸟喧呼，上下分寸，失辄千丈，此等音调，乃躁急之甚，岂琴音所宜有乎？至于结句泪滂满衣，冰炭置肠，亦惟听琵琶者或然。琴和平，即能感人，亦不宜令人之至于悲而伤也。故据此诗，昌黎固非知音者，即颖师亦非善琴矣。[19](3页)

这两段话关系到两个问题。

第一，什么是“琴之正”？什么是“琴音所宜有”？

在音乐史上，自来就有保守一派和革新一派。在保守派的眼中，越是传统的东西就越好，一说到音乐，就是舜的《箫韶》九成，就是所谓“文王之操”，任何新声奇变，在他们看来，都是违背礼义的。他们无法让人人都去欣赏“先王之乐”，无法阻止新的乐器、新的乐曲、新的技法的产生，就牢牢地固守着琴这一块阵地，即使已经到了“古声淡无味”，“纵弹人不听”^⑤，连沉迷音乐到几至亡国的唐明皇都不喜欢琴的地步了，还要自欺欺人地说“自弄还自罢，亦不要人听”^⑥。正是这种思想，使琴的发展极为缓慢，而长期游离于其他乐器之外。所以，琴要生存发展，必须不停地吸收新的音乐思想和技法。所幸的是，琴在唐代，尤其是中唐以后，已经不再仅仅是士大夫怡情悦性的专利，而更多地走向了下层社会，许多著

名的琴家都是伎人或平民，如赵耶利、薛易简、董庭兰、贺若夷、陈康、宋霁、甘说、孙希裕、陈拙、唐杨收、公孙常、卢子顺等，都出身寒微。还有见诸唐诗的罗山人、蜀僧濬、杜山人、朱道士、李山人、徐员外、蜀道士、殷山人、段处士、赵秀才、业上人、尹炼师等精于琴艺的山野之人。正是他们，造成了唐代古琴演奏风格技法的多样化和琴曲的多样化。从唐人诗歌的描写可以看出，他们的演奏才是真正受到人们喜爱的。

第二，怎样才算是“知音”、“善琴”？

颖师的事迹虽然不详，他为韩愈弹奏的是什么曲子也不太清楚，但是，可以肯定地说，他是一位高明的演奏家，而且是积极进取，敢于接受新声影响的琴家。什么是好的音乐，要在于能够感人。颖师能使听者达到“推手遽止之，湿衣泪滂滂”的境地，应该是非常高明的了。而对于欣赏音乐的人来说，能够为乐曲所感动，引起心灵的共鸣，与之同喜同悲，也应该算是真正的“知音”者。世界著名指挥家小泽征尔，有一次在听一位中国姑娘演奏阿炳的《二泉映月》的时候，竟被感动得泣不成声。试问，小泽征尔算不算是知音之人？

至于这首诗对音乐的描写之美，在唐诗中也是少见的。它与白居易的《琵琶行》、李贺的《李凭箜篌引》，被称为唐诗中描写音乐最为著名的诗篇。

二 《琴操》十首

在谈韩愈《琴操》十首之前，先得说一说琴歌。

古时歌者是歌者，乐师是乐师。歌者不奏乐，乐师不唱歌，就像所谓“歌者不舞，舞者不歌”^⑦一样。但琴是一个例外。

我们不必去引证“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》”[11]的真实性，也不必去追究305篇《诗经》，孔子是不是都曾“弦歌”^⑧。只要看一看现存的各种《琴谱》，就可以知道，琴曲确有有声无词和有声有词，也就是纯粹的琴曲和琴歌两类。

我们再仔细分析一下，可以看出，琴歌又可以分为以下三种情况。第一，为已有的诗歌乃至散文辞赋配上音乐。如孔子的“弦《诗三百》”，“歌《诗三百》”；如将汉武帝《大风歌》、项羽《垓下歌》，乃至陶渊明《归去来辞》、苏轼《前赤壁赋》、刘禹锡《陋室铭》、王勃《滕王阁》等都谱入琴曲^⑨。这有一点像古人歌诗中的“选词以配乐”。第二，同时制作词曲。如传周文王《文王操》、周公《越裳操》、孔子《猗兰

操》、曾子《残形操》、百里奚妇《琴歌》、司马相如《凤求凰》等。这有一点像宋词的自度曲。第三,为已有琴曲配词,或为已有琴歌另作歌词,韩愈的《琴操》十首即属此类。这有一点像古人歌诗中的“由乐以定词”,也有一点像“倚声填词”。不过,由于琴曲往往“有声无拍”,自由发挥的空间大得多,不像词牌曲调那么严格,所以,往往同一琴曲的琴歌长短形式相差很大。

古琴曲有“五曲、九引、十二操”^⑩,这“十二操”,就是著名的《将归操》、《猗兰操》、《龟山操》、《越裳操》、《拘幽操》、《岐山操》、《履霜操》、《朝飞操》、《别鹤操》、《残形操》、《水仙操》、《襄陵操》。所谓“操”,据《乐府诗集》卷57《琴曲歌辞·序》引《琴论》的解释,是“言穷则独善其身而不失其操也”[3](822页)。韩愈的《琴操》十首,即弃后二曲不用,取前十曲而作。

方世举《注》认为《琴操》十首作于韩愈贬潮州时,他说:“按《琴操》十章,未定为何年所作,但其言有所感发,如‘臣罪当诛’二语,与《潮州谢上表》所云‘正名定罪,万死犹轻’之意正同。盖入潮以后,忧深思远,借古圣贤以自写其性情也。”[6](801页)虽然也有人不同意,但大多数人还是接受这一说法的。

唐宪宗元和十四年正月,韩愈因谏迎佛骨而被贬为潮州刺史,后量移为袁州刺史。元和十五年即征为国子祭酒,转兵部侍郎。实际遭贬谪外放仅一年多一点的时间,但是,对韩愈的打击是非常大的。一方面,自己“本为圣朝除弊事”,没有想到“夕贬潮州路八千”^⑪,大有“忠而被谤”的愤疾之感。另一方面,潮州“在广府极东,过海口,下恶水,涛泷壮猛,难计期程,飓风鳄鱼,患祸不测。州南近界,涨海连天,毒雾瘴气,日夕发作”^⑫,环境十分恶劣。所以,韩愈有感而为《琴操》十首是有可能的,清陈沆《诗比兴笺》卷4就说:“(韩愈)《琴操》皆被谪时咏怀而作。”[20](184页)

《琴操》12首,皆有本事,如《拘幽操》,《乐府诗集》卷58《琴曲歌辞一》引蔡邕《琴操》说是“文王拘于羑里而作也”[3](829页);《别鹤操》,(按:《乐府诗集》作《别鹤操》)《乐府诗集》卷85引崔豹《古今注》说是“商陵牧子所作也。娶妻五年而无子,父兄将为之改娶。妻闻之,中夜起,倚户而悲啸。牧子闻之,怆然而悲,乃援琴而歌。后人因为乐章焉”[3]

(844页);《猗兰操》,《乐府诗集》卷58《琴曲歌辞一》引蔡邕《琴操》说是“孔子所作。孔子历聘诸侯,诸侯莫能任。自卫反鲁,隐谷之中,见香兰独茂,喟然而叹曰:‘兰当为王者香,今乃独茂,与众草为伍。’乃止车,援琴鼓之,自伤不逢时,托辞于香兰云”[3](839页)。韩愈的拟作,基本上与传说中的本事吻合,但是,其中未必没有加入自己的主观感受,未必不是借他人之酒杯,浇自己之块垒。

《将归操》,据蔡邕《琴操》所载,是“孔子之所作也。赵简子执玉帛以聘孔子。孔子将往,未至,渡狄水,闻赵杀其贤大夫奚鸣犊,喟然而叹曰:‘夫赵之所以治者,鸣犊之力也。杀鸣犊而聘余,何丘之往也?夫爨林而田,则麒麟不至;覆巢破卵,则凤凰不翔。鸟兽尚恶伤类,而况君子哉?于是援琴而鼓之云”[12](1144页)。韩愈的拟作是:

狄之水兮,其色幽幽。我将济兮,不得其由。涉其浅兮,石啮我足。乘其深兮,龙入我舟。我济而悔兮,将安归尤?归兮归兮,无与石斗,无应龙求。[5](797页)

应该说正是韩愈在谏迎佛骨的问题上进退失据心情的写照。

《履霜操》,据蔡邕《琴操》所载,是“尹吉甫之子伯奇所作也。伯奇无罪,为后母谗而见逐,乃集芰荷以为衣,采椹花以为食。晨朝履霜,自伤见放,于是援琴而作此操,曲终,投河而死”[22](1164页)。韩愈的拟作是:

父兮儿寒,母兮儿饥。儿罪当笞,逐儿何为?儿在中野,以宿以处。四无人声,谁与儿语?儿寒何衣?儿饥何食?儿行于野,履霜以足。母生众儿,有母怜之。独无母怜,儿宁不悲?[5](799页)

这未必不是韩愈贬谪到潮州时的心情。陈沆《诗比兴笺》卷四说:“此即至潮州《谢表》所谓‘臣负罪婴衅,自拘海岛,瞻望宸极,神魂飞去,伏望陛下天地父母,哀而怜之’者也。”[20](195页)

他如《猗兰操》以兰自喻,说“不采而佩,于兰何伤”[5](797页),钟惺以为“有品有识之言,即所谓‘草木有本心,何求美人折’也”[6](1149页);《别鹤操》说“更无相逢日,且可绕树相随飞”[5](800页),陈沆《诗比兴笺》以为“逐臣弃妇同情也”[20](196页);最后一首《残形操》说“吉凶何为兮,觉坐而思”[5](800页),陈沆《诗比兴笺》以为“贾谪长沙,问吉

凶于鸱鸟；屈放江南，托占筮于巫咸。此诗合而用之，明示放臣之感，故以为终篇”[20](196页)。

韩愈拟作的《琴操》十首，艺术性也极强，深得后人激赏。宋严羽说“韩退之《琴操》极高古，正是本色，非唐贤所及”[21](698页)；程学恂说“《琴操》十首，皆胜原词，有汉、魏乐府所不能及者”[8](1173

页)，都不是过誉之词。

正因为如此，韩愈《琴操》十首自宋以来即为琴人传唱不绝，不仅郭茂倩《乐府诗集》全部录入，而且自明代谢琳《太古遗音》以来，明朱厚燭《风宣玄品》、明杨表正《重修真传琴谱》等多种琴谱皆著录，对琴歌的发展起到了很大的推动作用。

注释：

- ①白居易《夜琴》：“入耳淡无味，惬心潜有情。自弄还自罢，亦不要人听。”见《全唐诗》卷430，中华书局1960年版，第13册，第4752页。
- ②嵇康《琴赋·序》：“众器之中，琴德最优。”见《文选》卷18，中华书局1977年版，第255页。
- ③王维《竹里馆》。
- ④朱熹《昌黎先生集考异》卷3说：“颖师若是道士，则颖字是姓，当从‘水’；是僧，则颖安是名，当从‘禾’。”上海古籍出版社1985年影印本，第59页。方世举《注》：“李贺亦有《听颖师弹琴歌》云：‘笠僧前立当吾门，梵宫真相眉棱尊。……则颖师是僧明甚。’屈守元《韩愈全集校注》，第719页引。
- ⑤白居易《疲琴》。
- ⑥白居易《夜琴》。
- ⑦清毛奇龄《西河词话》卷2语。
- ⑧《史记·孔子世家》：“三百五篇，孔子皆弦歌之。”又《墨子·公孟篇》说：“（儒者）育诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”
- ⑨参见明蒋克谦《琴书大全》、明杨抡《真传正宗琴谱》、明张大命《阳春堂琴谱》等。见《琴曲集成》本，中华书局1980版。
- ⑩郭茂倩《乐府诗集》卷57《琴曲歌辞·序》引《琴论》：“古琴曲有五曲、九引、十二操。……十二操：一曰《将归操》，二曰《猗兰操》，三曰《龟山操》，四曰《越裳操》，五曰《拘幽操》，六曰《岐山操》，七曰《履霜操》，八曰《朝飞操》，九曰《别鹤操》，十曰《残形操》，十一曰《水仙操》、十二曰《襄陵操》。”
- ⑪见韩愈《左迁蓝关示侄孙湘》诗。
- ⑫见韩愈《潮州刺史谢上表》。

参考文献：

- [1]全唐诗[Z].北京:中华书局,1979.
- [2]杜佑.通典[M].十通[Z].上海:商务印书馆,1935—1937.
- [3]郭茂倩.琴曲歌辞·序[A].乐府诗集[M].北京:中华书局,1979.
- [4]曲礼[A].礼记[M].十三经注疏(影印本)[Z].北京:中华书局,1979.
- [5]屈守元.韩愈全集校注[M].成都:四川大学出版社,1996.
- [6]钱仲联.韩昌黎诗系年集释[M].上海:上海古籍出版社,1984.
- [7]苏轼.欧阳公论琴诗[A].东坡题跋[M].丛书集成初编[Z].北京:中华书局,1985.
- [8]胡仔.韩退之[A].苕溪渔隐丛话后集[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [9]苏轼.水调歌头[A].东坡词[M].文渊阁四库全书[M/CD].武汉:武汉大学出版社,1997.
- [10]胡仔.韩吏部上[A].苕溪渔隐丛话前集[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [11]许颍.彦周诗话[M].何文焕.历代诗话[Z].北京:中华书局,1981.
- [12]转引自:钱仲联.韩昌黎诗系年集释[M].上海:上海古籍出版社,1984.
- [13]朱承爵.存余堂诗话[M].何文焕.历代诗话[Z].北京:中华书局,1981.
- [14]李肇.唐国史补[M].上海:上海古籍出版社,1979.
- [15]转引自:王昆吾.隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M].北京:中华书局,1996.
- [16]朱文长.琴史[M].文渊阁四库全书[M/CD].武汉:武汉大学出版社,1997.
- [17]王灼.碧鸡漫志[M].中国古典戏曲论著集成[Z].北京:中国戏剧出版社,1982.

- [18] 俞德邻. 佩葦斋辑闻[M]. 文渊阁四库全书[M/CD]. 武汉: 武汉大学出版社, 1997.
[19] 张萱. 疑耀[M]. 文渊阁四库全书[M/CD]. 武汉: 武汉大学出版社, 1997.
[20] 陈沆. 诗比兴笺[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
[21] 严羽. 诗评[A]. 沧浪诗话[M]. 何文焕. 历代诗话[M]. 北京: 中华书局, 1981.

Attempt at Han Yu's Qin Poems

LI Meng-de

(Chinese Institute, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

Abstract: Han Yu composes few poems describing music, of which *Ting Ying Shi Tan Qin* and ten pieces of *Qin Cao*, however, make him important in music history. *Ting Ying Shi Tan Qin* is claimed one of the most famous music-describing poems in Tang poems, but there are many misunderstandings of it after Ouyang Xiu, which must be clarified. Ten pieces of *Qin Cao* are of high artistry and have great influence on later qin music.

Key words: Han Yu; Ouyang Xiu; Su Shi; qin; pipa; qin poem; qin music

[责任编辑:唐 普]