

韩愈琴诗公案研究

——兼及诗歌与器乐关系

吕肖奂

(四川大学 中国俗文化研究所, 四川 成都 610064)

摘要: 韩愈《听颖师弹琴》一诗, 摹写的是琴声还是琵琶声是音乐文学史上一桩公案。以欧阳修、苏轼为代表的嘲韩派认为韩愈所写是听琵琶诗, 以义海“善琴者”及其支持者为代表的挺韩派则认为韩愈所写就是琴诗。双方争论涉及到琴的正声与别调、琴与琵琶等弹弦乐器的共性与个性、琴诗与琴声琴技关系等话题, 进而上升到诗歌与器乐、音乐关系问题, 在几百年间的谈论中, 愈辩愈清, 至今仍能引人入胜。

关键词: 韩愈琴诗; 嘲韩派; 挺韩派; 公案; 器乐诗; 辩论

中图分类号: I206.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-0246(2011)03-0137-07

韩愈在元和十一年(816)创作的《听颖师弹琴》, 与白居易于元和十年(815)创作的《琵琶行》, 分别作为描写琴与琵琶的经典之作而享誉当时与后世。然而250年后, 欧阳修与苏轼却对韩愈《听颖师弹琴》描摹的是琴声还是琵琶声提出异议。苏轼熙宁五年(1072)作《听贤师琴》一诗, 自注云“欧阳公尝问仆, 琴诗何者最佳? 余以韩愈《听颖师琴》答之。公言此诗固奇丽, 然自是听琵琶诗, 非琴诗。余退而作杭僧惟贤诗, 诗成欲寄公, 而公薨。至今以为恨。”^① 当时欧阳修刚刚去世, 苏轼37岁。苏轼还曾将韩愈此一琴诗隐括为听琵琶之词, 以表示对欧阳修观点的支持。^② 从此, 人们对韩愈琴诗的争议一直持续到明清, 形成了一桩音乐文学史上的著名公案。

两宋时期蔡绦《西清诗话》、许颢《彦周诗话》、吴曾《能改斋漫录》、胡仔《苕溪渔隐丛话》等等诗话笔记, 元明清时期不少文章都记载或转载了欧苏之论, 并增加了他人和作者自己的许多见解观点, 或支持欧苏, 或反对欧苏, 而支持与反对的角度、视点又都颇不相同, 形成了嘲韩派和挺韩派。嘲韩派以欧阳修、苏轼为代表, 认为韩愈所写的听琴诗, 并未写出琴声特色, 令人读起来如同听琵琶, 明人张萱等支持欧苏等人观点, 清人由此还引出韩愈琴诗所写是“三分琵琶七分箏”^③的说法; 挺韩派则以琴僧义海、许颢、吴曾以及吴曾提到的“善琴者”、晁补之、洪庆善等人为代表, 他们认为韩愈琴诗就是琴诗, 并从不同角度论证, 清人何焯、薛雪等也属于此派。

嘲韩派与挺韩派都观点鲜明, 但是两派的论据与论证角度, 以及两派成员各自的论据与论证角度都不相同, 牵涉到对古琴“正声”与“间声”(别调)的认识问题, 古琴与琵琶、箏等弹弦乐器的表现性能之共性与特性问题, 还有古琴的弹奏技巧与诗歌的表现功能意义问题等等。不仅如此, 人们

基金项目: 教育部人文社会科学重点研究基地项目基金(08JJD840193); 2009年教育部新世纪优秀人才支持计划支持项目。

作者简介: 吕肖奂, 四川大学中国俗文化研究所教授, 博士生导师, 文学博士, 研究方向: 中国古代文学。

^① 此段记录文献颇多且相似。此处引自苏轼撰、孔凡礼点校《苏轼文集》, 北京: 中华书局, 1986年, 第2243-2244页。

^② “东坡尝因章质夫家善琵琶者乞歌词, 亦取退之《听颖师琴诗》稍加隐括, 使就声律, 为《水调歌头》以遗之。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。’” 胡仔纂集、廖德明校点《苕溪渔隐丛话》前集卷16, 北京: 人民文学出版社, 1962年, 第103-105页。

^③ 《御选唐宋文醇》卷25 欧阳修《送杨真序》后评: 古之善言琴者, 惟韩退之《听颖师弹琴诗》, 然未免“三分琵琶七分箏”之谓。

还由对韩愈琴诗的争议，而上升到对整个器乐诗的争议，上升到对诗歌与器乐关系问题的讨论。

一、嘲韩派之立场：文人琴之“正声”

据苏轼《听贤师琴》自注，对韩愈琴诗首先提出异议的是欧阳修。然而欧阳修虽有不少谈琴论琴的诗文，但现存的诗文中却没有谈及韩愈此诗的言论^①，因此有人怀疑此异议并非欧阳修提出，如宋林駟《古今源流至论》后集卷一《韩文》云：“《听颖师弹琴》一诗，盖奇作也。或者妄托文忠公，以此为听琵琶之诗，既议韩公又诬欧公。”何焯《义门读书记》卷三十《听颖师弹琴》也云：“题记载，六一居士以为此只是琵琶云云。按必非欧公语。”可是苏轼与晚年欧阳修过从甚密，因此在其过世前后记录二人偶然间的“闲话”，应可信，只是因无第三者在场，苏轼之语显得孤立无援。

苏轼在与欧阳修问答之际，还持有韩愈琴诗为古今第一琴诗的观点，但受欧阳修“点拨”之后，则成为欧阳修的忠实支持者，并多次宣扬欧阳修的观点。

欧、苏为什么说韩愈听琴诗是听琵琶诗呢？他们的根据何在？

欧阳修对“琴”的理解，早年到晚年有所变化。他早年强调琴的济世功能，比较欣赏跌宕起伏甚至激越轩昂的琴声：“经纬文章合，谐和雌雄鸣。飒飒骤风雨，隆隆隐雷霆。无射变凛冽，黄钟催发生。”^②而到了晚年，他更强调琴的自娱与自适功能，也更欣赏琴的古淡疏越、平和清幽的风格。因此，当他晚年审视韩愈琴诗时，诗中所写的那种大起大落、变幻多端的乐声，就觉得无论如何也不应该是“琴”所奏出，而只能是“琵琶”这种乐器才能表现的了。这可能就是欧阳修对韩愈琴诗提出异议的根据。苏轼以《听贤师琴》来表明他对欧阳修判断的理解：“大弦春温和且平，小弦廉折亮以清。平生未识宫与角，但闻牛鸣盎中雉登木。”^③在一系列关于琴声的典故中，苏轼对“贤师”之琴声的感受是温平清亮，他认为这是琴声的正宗，也是听琴诗与听琵琶诗的区别。苏轼对琴之“正声”有更为明确不变的认识，他在多首诗中都表明他对琴声的看法与审美标准：

自从郑卫乱雅乐，古器残破世已忘。千年寥落独琴在，有如老仙不死阅兴亡。世人不容独反古，强以新曲求铿锵。微音澹弄忽变转，数声浮脆如笙簧。无情枯木今尚尔，何况古意堕渺茫。（《舟中听大人弹琴》）

至和无攫攫，至平无按抑，不知微妙声，究竟从何出。散我不平气，洗我不和心。（《听僧昭素琴》）

苏轼始终将“古意”、“微音澹弄”、“至和”、“至平”视为琴之“正声”，并将其发扬光大为士大夫文人主流的古琴意识。“文人琴”从此像文人画一样日益发展。根据欧阳修和苏轼对古琴的理解和审美标准推断，他们提出的韩愈琴诗并非琴诗，实际指琴诗所描写的琴声，绝非琴之“正声”。欧、苏“异议”的“潜在”论据，得到明人张萱的发明。张萱《疑耀》卷七《颖师弹琴诗》云：

余有亡妾善琴亦善琵琶，尝细按之，乃知文忠之言非谬、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，百鸟喧啾，上不分寸，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，琴音和平，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。

张萱从当时琴与琵琶的演奏实践所体现的“琴乃雅乐，音主和平”出发，认为韩愈琴诗所表达的“躁急”“悲伤”情绪与琴之雅乐正声不符，而支持欧、苏观点。清人张英《文端集》卷四十五

① 吕肖奂《中有万古无穷音——欧阳修之琴趣与琴意》，《焦作大学学报》2007年第1期。

② 欧阳修《江上弹琴》，载《欧阳修全集》，北京：中国书店，1986年影印版，第350页。

③ 苏轼撰、王文诰辑注、孔凡礼点校《苏轼诗集》，北京：中华书局，1982年，第381页。

《笥素堂文集》九《杂著·聪训斋语》又将此种论点演绎得更为透彻:

昌黎《听颖师琴诗》，有云“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。忽然势轩昂，勇士赴战场”，又云“失势一落千丈强”，欧阳公以为琵琶诗，信然！予细味琴音如微风入深松，寒泉滴幽涧，静永古澹，其上下十三徽，出入一弦至七弦，皆有次第，大约由缓而急，由大而细，极于和平冲夷为主，安有“昵昵儿女”忽变为金戈铁马之声？常建《琴诗》：“江上调玉琴，一弦清一心，泠泠七弦遍，万木沉秋阴。能令江月白，又令江水深，始知枯桐枝，可以傲黄金。”真可谓字字入妙，得琴之三昧者。味此，则与昌黎之言迥别矣……大抵琴音以古淡为宗，非在悦耳。心境微有不清，指下便尔荆棘，清风明月之时，心无机事，旷然天真，时鼓一曲，不躁不懒，则缓急轻重合宜，自然正音出于腕下，清兴超于物表……未深领斯妙者，自然闻古乐而欲卧，未足深论也。

从宋代到明清，随着“文人琴”观念的发生、发展，嘲韩派的论点论据日渐明晰，他们将清微淡远、和平古拙定为琴的“正声”或本色、主流风格，并据于此断定韩愈所描述的琴声非“琴乐”。

二、挺韩派之辩驳：琴诗与琴声、琴技关系探讨

最初反对欧苏之说而力挺韩愈琴诗定为琴诗的，是琴僧义海。蔡绛的《西清诗话》记载：

或以问海。海曰：欧阳公一代英伟，何斯人而斯误也？“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，耸观听也。“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。“喧秋百鸟群，忽见孤凤凰”，又见颖孤绝，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。

义海是通过分析韩诗描写琴声内涵确定之所指，以证实韩诗表达出的是琴具有的独一无二的“妙处”。他的关注点是诗句所传达的琴声效果、印象以及情绪、精神内涵。他对琴诗的诗意阐释无疑是精准的。然而义海并未抓住欧、苏嘲韩的关键所在。欧、苏作为诗人并非不懂韩诗每句所表达的意思，也并非不理解韩诗中颖师琴声的精神风格。欧、苏称赞此诗已极“奇丽”，然而诗句描摹的琴声如果越“奇丽”，那就离琴声之古淡越远。因此尽管义海力挺韩诗，并准确地阐释出韩诗诗意，但其阐释却从一开始就弄反了方向，不仅不能反驳欧苏的观点，反而给欧苏提供了证据：因为从“轻柔细屑”忽然变为“耸观听”，又从“纵横变态”继续发展到“起伏抑扬”，这种大起大落、大开大合的声调与情绪，在欧、苏看来，不应该是古琴，而是琵琶。

吴曾等人是支持义海的挺韩派，但他们的论据与义海不同：

余谓义海以数声非琵琶所及，是矣；而谓真知琴趣，则非也。昔晁无咎谓，尝见善琴者云：“浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬”为泛声，轻非丝、重非木也。“喧秋百鸟群，忽见孤凤凰”为泛声中寄指声也。“跻攀分寸不可上”为吟绎声也。“失势一落千丈强”为厉声也。数声琴中最难工。洪庆善亦尝引用，而未知出于晁。是岂义海所知，况西清耶？^①

吴曾以及文中所云的晁补之、洪庆善的说法，还有许颢相似的说法^②都是从“善琴者”得来，他们都是“善琴者”说法的拥护者。“善琴者”等与义海不同，他将韩愈琴诗的句句句意落实到弹琴所用特殊指法、手势、技法所产生的声音上，用了“泛声”、“泛声中寄指声”、“吟绎声”、“厉声”（许颢称为“顺下声”）四种弹琴者才熟知的专业术语，以说明韩愈诗歌的确表达的是琴乐而非琵琶乐。后世也有支持“善琴者”等人的观点，如清人薛雪曰：

颖师弹琴，是一曲泛音起者，昌黎摹写入神。乃以“昵昵”二语为似琵琶。则“跻攀分寸

^① 吴曾《能改斋漫录》卷5，上海：上海古籍出版社，1979年，第122-124页。

^② 许颢《彦周诗话》，载《历代诗话》上，北京：中华书局，1981年，第392-393页。

不可上，失势一落千丈强”，除却吟猱绰注，更无可以形容。琵琶中亦有此邪？^①

薛雪又加上了后世常用的弹琴技法“吟猱绰注”以说明明琴诗描述的准确性。术语的引用，使得他们的论证显得颇为专业。将诗句落实到弹琴技法上，固然可以证明所弹是“琴”，但这种个人感受性的“落实”，却似乎缺乏学理性或推理性依据，韩愈果然描摹的是善琴者所说的“四声”？那么颖师所弹不是一只或几只完整的琴曲，而只是四种指法手势或技法表演？“四声”果真是古琴所独具而其他弹弦或弹拨乐器所无？若是古琴独具，为何只有颖师才弹得出而其他善琴者均不能掌握？“四声”果然是古琴“最难工”的声音，难道其他琴人都不能掌握？韩愈感悟并描摹的就只是“四声”？其他赏琴写诗者也多是“善琴者”如欧阳修、义海，就没有感受到这一点？

其实已有人对“四声”说提出异议，譬如清人何焯《义门读书记》卷三十《听颖师弹琴》即云“按义海之云，固为肤受；洪氏所载，则此数声者，凡琴工皆能，昌黎何至闻所不闻哉？‘失势一落千丈强’，与历声尤不肖，真妄论也。”何焯也属于挺韩派，但他却反对义海以及吴曾、洪庆善等人的论据。他认为“四声”并非古琴弹奏者“最难工”之声，而是普通“琴工”均可弹奏出的声音，其所用技法并不难。那么如此普通的技法，并非颖师所独有，韩愈何必费力描摹呢？尤其是“失势”一句，表现的并非古琴的“历声”，那么其他三句可能也并非真正摹写的是善琴者所说的三声。由宋至清古琴的技法以及声音，有传承有变化，何焯所云，可能是因为清代弹琴技法有了变化，与宋代不同，但潜藏的意思其实是说“善琴者”等人所言诗句与技法的对应关系，并不那么准确。

善琴者、晁补之等人的“四声说”或技法说，仅貌似专业。“善琴者”懂得“琴”的技法，却不懂得“琴诗”的诗意，将诗句与具体琴技对应，不免有过度阐释诗意之嫌，不可令人完全信服。

挺韩派的两种论证，都未能抓住嘲韩派之所以嘲韩的关键立场，因此显得辩驳无力，没有达到预期效果。但他们的多向辩驳却提出了器乐诗相关的其他问题。

三、错位的交锋：观点的对峙与辩驳的交叉

嘲韩派与挺韩派虽观点针锋相对，但无当面和正面交锋，所以论证方向、焦点或锋芒有些错位。

首先，挺韩派的义海，没有找到欧苏等嘲韩派的立场与论据所在，所论有些无的放矢。他们的争论焦点应该是琴的正声与间声关系，但因欧苏观点没有表明，义海也没有触及到问题的本质，反驳显得无力。义海其实已经接近了欧苏的“问题”，但是却没有将他自己的“立场”述说明白。

义海是太宗朝琴待诏朱文济之弟子慧日夷中的弟子，^②他的辩驳代表了一部分宋代宫廷琴师以及琴僧观点，与欧苏等代表的文人对琴的理解有所不同。很显然，义海与欧苏一样感受到韩愈琴诗传达出了琴声的精神与风格，但与欧苏等人不同的是，义海非常赞赏并且认为只有“琴”才具备这样独一无二的精神与风格。虽然沈括说“海之艺不在于声，其意韵萧然，得于声外，此众人所不及也”。但义海对琴的理解，绝非“意韵萧然”所能概括。颖师“纵横变态”、“起伏抑扬，不主故常”的琴声，是与“意韵萧然”相反的风格，而义海却能接受欣赏。与义海同师夷中的另一琴僧知白，曾为欧阳修弹奏《平戎操》，欧阳修对其作为僧人却弹奏充满杀伐之气的《平戎操》有些不解，^③可知在北宋以欧苏为代表的文人与以义海、知白为代表的琴僧，对琴的风格与表现力有不同的理解。

实际上，韩愈所写颖师的大起大落的琴声，至迟在中唐，已经属于“间声”、“别调”或另类。中唐的乐坛正如白居易所言“人情重今多贱古，古琴有弦人不抚”，^④古琴在当时乐坛已经十分寥落。

① 薛雪《一瓢诗话》，载《清诗话》下，上海：上海古籍出版社，1978年，第699页。

② 沈括《乐律》，载胡道静校注《新校正梦溪笔谈》之《补笔谈》上，北京：中华书局，1963年，第291页。

③ 欧阳修《听平戎操》，载《欧阳修全集》，北京：中国书店，1986年影印版，第361页。

④ 白居易《白居易集》卷3《五弦弹》，北京：中华书局，1979年，第69页。

而古琴寥落的主要原因是白居易所言“丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。”^①由此可知，造成古琴不再盛行的“古声淡无味”，正是当时古琴的主流风格。而颖师所弹的古琴，无论在韩愈还是在李贺的笔下，^②都不是如此“古声淡无味”的。颖师所弹之琴，应是当时琴坛上崛起的新兴琴风，是“古声淡无味”的反动，因此引起了韩愈、李贺等人的关注。南宋俞德邻《佩韦斋集》卷十八《辑闻》就关注到这一点：

韩退之听颖师琴诗，极模写形容之妙，疑专于誉颖者，然于篇末曰“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，及莫而退，皆充然若有所得也。”何尝有“推手遽止之”之意？合诗与序而观其去取较然，抑又知琴者本以陶写性情，而冰炭我肠、使泪滂而衣湿，殆非琴之正也。

俞德邻通过韩诗与韩序的比较，认为韩愈已经意识到颖师所弹非琴的“正”声。还有更多的人指出颖师所弹、韩愈所形容的是琴声之“别调”，明人陆时雍《唐诗镜》卷三十九《听颖师弹琴》即云“倔强低昂仿佛略尽，然此非高山流水之音也。将令阳春白雪，俱作楚宫别调耳。”也已经体会到颖师琴声的“倔强低昂”之“别调”特色。

古琴在唐代以前还不是“古声淡无味”的世界，尤其在汉魏时期，古琴的表现力极强，譬如嵇康临行前所弹的《广陵散》，就是“慷慨激昂与怨恨凄感交织，抑郁性情绪与抗争性情绪交织，有杀伐之气，与中正和平清微淡远之境相反”。朱熹《朱文公文集·紫阳琴铭》云“琴家最取《广陵散》操，以某观之，其声最不平和，有臣凌君之意。”嵇康的《琴赋》中有一节就摹写出“最不平和”的琴声，并对韩愈琴诗产生影响：

方世举曰：嵇康《琴赋》中已具此数声。其曰“或怨沮而踌躇”，非“昵昵儿女语”乎？“时劫拏以慷慨”，非“勇士赴敌场”乎？“忽飘飘以轻迈”，非“浮云柳絮无根蒂”乎？“嚶若离鹑鸣清池，翼若浮鸿翔曾崖”又“若鸾凤和鸣戏云中”，非“喧啾百鸟群，忽见孤凤凰”乎？“或参谭繁促，复叠攒仄，（从横骆驿，奔遁相逼）拊嗟累讟，间不容息”，非“跻攀分寸不可上”乎？“或乘险投会，邀隙趋危”、“或搂摠擗捩，缥缥缈冽”，非“失势一落千丈强”乎？公非袭《琴赋》，而会心于琴理则有合也。^③

方世举将韩诗的源头追溯到嵇康赋，可见二者在琴声描摹上的对应关系，也可知颖师所弹，继承的是汉魏琴音传统，而非同时期白居易所听到的和平之音。

先秦以至汉魏六朝时期，古琴流行于各个社会阶层，题材内容广阔多样，能表达丰富的情绪，而到了唐宋，尤其进入宋代，古琴只在宫廷、士大夫文人、僧人道人中流行，其题材与情绪都趋于狭窄与单调。宋代是士大夫文人琴复兴或“重建”的时代，欧、苏等北宋士大夫文人在白居易所云的“古声淡无味”的基础上，有意确立文人琴之“琴乃雅乐，音主和平”审美标准，而在此标准形成之际，义海、“善琴者”以及晁补之、洪庆善、吴曾等人，可能尚未意识到或尚不能接受这个标准，因此也没有理解欧、苏等人的用意，没有针锋相对提出他们的反对根据。“文人琴”的审美观念，到南宋及元明清，已经发展成古琴的绝对主流，更多的人站在“文人琴”的立场上，将欧苏的观点日益阐明，而很少有人指出古琴还有另外一种先秦汉魏视作正声而唐宋渐视为别调的传统。

嘲韩与挺韩之争，本质上是正声与别调之争，但是因为能够接纳包容“别调”的挺韩派之立论一直比较含混，所以双方的交锋从一开始就有些错位，致使真正的焦点被遮蔽。其次，双方的焦点还集中在琴乐为何似琵琶乐、琴与琵琶等弹弦乐器有无共同之处等问题上，这牵涉到的其实是古琴、琵

① 白居易《白居易集》卷1《废琴》，北京：中华书局，1979年，第6页。

② 李贺《听颖师弹琴歌》，载《李贺诗集·外集》，北京：人民文学出版社，1998年，第374页。

③ 方世举语，转引自屈守元、常思春主编《韩愈全集校注》，成都：四川大学出版社，1996年，第720页。

琶等不同器乐的表现性能及其关系。

琴与琵琶是不同的乐器，无论外形还是演奏技法、演奏出的音质音色，区别十分明显，因此即便对于稍有传统器乐常识者而言，两者的区别都是不言而喻的。嘲韩派与挺韩派自然明白这一点，只是挺韩派更强调“琴”的独特性，强调韩诗所写之声为“琴”所独具而其他器乐所无。而欧、苏等嘲韩派则恰好相反，强调韩诗所写并非琴声独具而是琵琶也可有之声，指出琴与琵琶其实有不少共性。

古琴、琵琶以及箏等同属于弹弦或弹拨乐器，这类乐器在弹奏手法以及声音上，除了各具个性外，的确还具有不少共性，因此三者常常彼此涵盖，很难完全区分开来。《唐国史补》卷下云“于顛司空尝令客弹琴，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。’”这段话虽是贬低弹琴者的水平而赞扬听琴者的标准，但人们从中也能断定“则琴声中，诚或有似琵琶者”，^①“琴中固备有箏、琶之声”。^②

弹弦或弹拨乐器的共性，连低水平的弹奏者都难以弹奏出其区别，而颇具欣赏能力的听者，甚至能从琴声里听到箏、琵琶声，因此普通的听众，如果不熟悉乐器又不亲见弹奏的人，就更是无法辨别其声音所自所属了。这些共性，正是欧、苏等嘲韩派认琴声为琵琶声的立论基础。

此外，尽管琴与琵琶都属于弹弦或弹拨乐器，但琵琶却一直被文人视为“俗乐”，不可与古琴同日而语。流行于文人阶层外的琵琶，有着不同甚至相反于古琴的审美标准。从白居易《琵琶行》所描摹的琵琶乐可知，情绪大起大落、音节急促变化是中唐十分流行的琵琶“正声”。《蔡宽夫诗话》云“乐谱琵琶曲有转关、六么，其声调闲婉；又有护索、梁州，其音节闲繁。”诗话所云的闲婉、闲繁，后世称之为文曲、武曲，而“闲繁”的武曲其实一直是琵琶的“正声”，也是琵琶以及羌笛、秦箏之类“俗乐”远比古琴盛行的重要原因。^③

赵抃《琴歌》云“琴声若似琵琶声，卖与时人应已久。”当颖师的“琴声确似琵琶声”时，无疑符合了大众的审美趣味，却离文人的趣味更远了。嘲韩派从韩诗中看到了这一点。琵琶以及秦箏、羌笛等流行乐或“俗乐”的“正声”，却是琴的“别调”。从这个意义上讲，琴与琵琶的“正声”标准虽然相反，但更见其相通之处。嘲韩派的意思是韩愈琴诗描写的是琴的别调、琵琶的正声。

嘲韩派立足于琴之正声，批评韩愈琴诗所写非琴。问题在于以偏概全、以宋律唐，不愿意接纳琴的多样风格、承认唐代还存在颖师那样的琴风。挺韩派似乎意识到了古琴正声之外的多种风格，但没有更深刻的认识与更明确的阐释，因此在关于琴之正声与别调问题上双方没有正面的激烈交锋。

在对琴与琵琶的表现性能上，嘲韩派关注到了二者在弹拨技法与声音的共性以及古琴正声与琵琶别调之间的相似性，因此其命题或异议可以成立，且有启发性。挺韩派力图寻求琴的独特性，说明琴与琵琶的区别，但仅从诗意或琴技上论证，没有抓住问题实质。

嘲韩派与挺韩派的共同缺陷是，双方都没有将重心放在韩愈琴诗所写的“颖师”与“琴”上：颖师弹琴的个人特色是什么？颖师所弹的是什么琴曲？是一首还是两首、多首？这首或这些琴曲本身具有什么特点？双方都不曾关注这些问题，没有把韩愈琴诗当作器乐诗的一种独特个体来对待，而仅凭各自的欣赏、阅读经验以及个人既定标准来判定，显得过于武断。

四、双方辩论的升级：诗歌能否表现器乐？

无论是嘲韩派还是挺韩派，立足点都是琴诗——器乐诗之一，他们说都比较相信诗歌能够表现器乐，尤其是挺韩派，认为诗歌有时能够准确无误地表现器乐，如韩愈琴诗，而嘲韩派虽认为诗歌

① 方世举语，转引自屈守元、常思春主编《韩愈全集校注》，成都：四川大学出版社，1996年，第720页。

② 何焯《义门读书记》卷30，北京：中华书局，1987年，第515页。

③ 白居易《白居易集》卷1《废琴》，“何物使之然，羌笛与秦箏”，北京：中华书局，1979年，第6页。

表达音乐会有偏差亦如韩愈琴诗，但也相信诗歌可以表达器乐，欧、苏等人都试图创作新的器乐诗，来证明器乐诗可以准确表达器乐，然而就连苏轼自认为所写的真正琴诗，也被义海嘲笑为非琴所独有“东坡后有听惟贤琴诗‘大弦春温和且平，小弦廉折亮以清，平生未识宫与角，但闻牛鸣盎中雉登木’云云，亦未知琴。春温和且平，廉折亮以清，丝声皆然，何独琴也？牛鸣盎中雉登木，概言宫角耳，八音皆然，何独宫角也。闻者以海为知言。”^①

的确，琴与琵琶、箏等同类乐器在某些方面具有相似性，而以表现各种乐器为主的器乐诗，作为截然不同的另一种载体或媒体，又经过了“听者”的重新创造，能否表现器乐的各自特点？也就是说诗歌能否表现音乐？

胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷十六《评古今琴诗》在列举了唐、宋诗人大量器乐诗之后，提出诗歌不能准确表达器乐的观点：

古今听琴、阮、琵琶、箏、瑟诸诗，皆欲写其声音、节奏，类以景物、故实状之，大率一律，初无中的的句，互可移用。是岂真知音者？但其造语藻丽为可喜耳……永叔子瞻谓退之听琴乃是听琵琶诗，僧义海谓子瞻听琴诗丝声八音宫羽皆然，何独琴也。互相讥评，终无确论。如玉溪生《锦瑟》诗云“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。”此亦是景物故实状之，若移作听琴、阮等诗，谁谓不可乎？

胡仔认为唐宋大量的器乐诗，都没有表现出不同乐器的不同特点，因此器乐诗只有诗歌语言（造语藻丽）的意义，对器乐、音乐领域而言，并没有太大的价值。胡仔的这一观点，实际上是嘲韩派以及义海嘲苏轼等——诗歌表现器乐不够明晰有别之说——的进一步发展。

的确，同类乐器在表现性能、演奏以及乐曲上，常常具有相同或相通之处，这无疑会造成听者在听觉上的一些混淆。而器乐诗作为听者的再创造作品，又经过了听者的独特感受、情绪、理解、思考、想象、再创作，因此自然不可能是器乐的再现；而且诗歌与器乐所用的“语言”，是两种可以相通却绝不同质的语言，两种语言诉诸人们感觉是不可重合的，诗歌语言不可能把不同器乐的特殊音质音色精确表达，从这个意义上讲，诗歌确实不能精准地再现器乐。

但是，作为器乐的听者或欣赏者的诗人，用诗歌语言捕捉并感性化、美化或幻化了器乐的“声音、节奏”，将音乐语言转化为诗歌语言，“再造”新的艺术品，当更多的听者不能亲临现场或者器乐及其演奏者已经消失、无法重现时，再读器乐诗，诗人笔下的“景物、故实”以及“藻丽”的词语，引发出读诗者的亲临感、新感悟、再想象、再阐释等等，又绝非器乐不可再生的短暂生命本身所能达到，从这个意义上讲，器乐又需要依赖诗歌而将其保存久远，需要相对长久并广泛流传的诗歌语言激活或唤醒后人对器乐的重新想象，诗歌因此又成为保存器乐的重要工具，器乐诗对器乐、音乐的“再造”价值及其存在意义也是不容忽视的。

责任编辑：焦 宝

^① 吴曾《能改斋漫录》卷5，上海：上海古籍出版社，1979年，第122-124页。