中国哲学研究

论“乐”

张汝伦
(复旦大学 哲学学院,上海 200433)

【摘 要】乐在中国古代思想文化中具有突出的地位,古人总是把它视为教化与政治之源,这在世界历史中是极为罕见的。乐在古代中国位于六艺之列,但并非“术”。乐非人为,乃天授,古人从一开始就是从宇宙论和存在论的层面来理解乐的性质的。作为天道之表现的乐,虽然出于圣人之手,但圣人只是天道的代理人,真正的作者是天而不是人。中国古代思想从文明教化和理想政治的目的理解乐的作用,乐作为一种政治教化的体制,它的规范应该具有绝对普遍性,这种规范性乃人类伦理生活的基本原理与范式,它绝不是主观任意的,具有先天的绝对性。因此,乐有客观真理的根据。中国人并不因此否认乐的审美意义与娱乐功能,但无论如何,乐不是现代意义上的单纯艺术,而是人之超越性的根本体现。

【关键词】乐 宇宙 美 艺术 教化 和谐 技艺

(一)

众所周知,中国传统文化常常被人叫做“礼乐文化”。“文化”一词来自《易经》(贲卦·彖传)“观乎人文,以化成天下”之句。中国人对文化的理解最简单地说,就是以人文教养来培养人的高尚人格和精神品性。所谓“礼乐文化”,也就是明确表明在这种以培养人格造就文明社会为目的的文化中,礼乐起着核心的与基本的作用。乐既是个人修身成德的途径,也是理想社会和政治的旨归。正因为如此,乐在中国传统文化和传统思想中占有极为重要的地位。几乎没有什么人将它理解为单纯的“艺术”,而总是把它视为教化与政治之源。乐在中国传统思想和文化中的突出地位,在世界历史中也是极为罕见的。

音乐可说是人类的普遍现象,我们甚至可以说有人的地方就有音乐。但是,像我们古人那样重视音乐的,可以说是绝无仅有。虽然音乐在希腊人的生活中占有重要的地位,“古希腊城邦的近乎完美性同其受到良好监督的音乐教育一道继续发展,并被认为是其人民素养的一个关键标志。”① “在柏拉图的时代,音乐甚至是形成和调节道德、制度的重要因素。”② 但是,一般认为代表希腊艺术最高成就的是悲剧和雕塑,尤其是希腊悲剧,被认为和哲学一样,是希腊精神的完美体现。尽管“毕达哥拉斯和柏拉图把音乐当作神圣宇宙的和谐,或者甚至当作了最完美的哲学形式”,③ 但音乐无论如何也不是他们哲学思考的核心。到了后来,西方思想家最多承认音乐净化人心的道德力量,除了叔本华等少数人之外,基本上都认为音乐是人类主观情感的表达,音乐就是音乐,与宇宙人生没有什么关系。正因为如此,音乐的路越走越窄,以

[作者简介] 张汝伦,复旦大学哲学学院教授,博士生导师。

① 耶胡迪·梅纽因、柯蒂斯·W·戴维斯《人类的音乐》,北京:人民文学出版社,2003 年,第 39 页。
② 杰拉尔德·亚伯拉罕《简明牛津音乐史》,上海:上海音乐出版社,1999 年,第 27 页。
③ 恩里科·福比尼《西方音乐美学史》,长沙:湖南文艺出版社,2005 年,第 3 页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

至于有人说“如果我们把音乐美学狭义地界定为对音乐的系统的哲学考察,可以公平地说它现在正处于弥留之际。”①

当今世界,西方音乐的确最为发达。但在西方文化中,音乐与其他艺术门类相比,发达得较迟。西方音乐史著作关于文艺复兴之前的描述往往一笔带过,篇幅很少,希腊音乐失传应该是原因之一。即使在文艺复兴时期,音乐与雕塑、绘画、建筑、文学等艺术相比,也微不足道。普契尼曾说“和各种艺术相比,音乐艺术只不过是举步维艰、摇摆不定的小孩罢了。”②而中国则不然,中国古代在一般制度尚未完备的情况下,音乐就已受到极大的重视。音乐在中国几乎与文明同时出现,而且被古人视为华夏文明和教化的核心因素。

中国人对音乐的记载与对自己历史的记载几乎是同步的。用《吕氏春秋》的话说,就是“乐所由来者尚也”。③根据《吕氏春秋》的记载,黄帝使伶伦斩竹作笛制律;颛瑣好风声,“乃令飞龙作乐,效八风之音,命之曰《承云》,……帝嚳命咸黑作为《声歌》……。有倕作为鼙鼓钟磬吹苓管壎篪鞀椎钟。……帝尧立,乃命质为乐”。④舜帝曾弹五弦之琴,歌南风之诗。歌词只有两句“南风之熏兮,可以解吾民之慍。南风之时兮,可以阜吾民之财。”⑤音乐是古人生活方式的一部分,《周礼·春官》上记载“钥章,掌土鼓、豳钥。中春,昼击土鼓。吹豳诗,以逆暑。中秋夜迎寒,亦如之。凡国祈年于田祖,钥《豳雅》,击田鼓以乐田畯。国忌蜡,则钥《豳颂》,击土鼓以息老物。”这说的是在仲春的白天,人们敲打土鼓,吹奏豳诗,用这种方法迎接夏天的到来。到了仲秋夜晚,他们也利用同样的方式迎接冬天。这种做法显然与阴阳的观念有关,人们认为夏季暑气属阳,所以祭祀在白天举行;冬季寒气属阴,所以仪式在夜间举行。此外,向田祖(农事之神,神农氏)祈求丰年,也要吹奏豳雅,伴奏土鼓,以娱乐教导农业的始祖。十二月蚕祭之时,祭者要吹奏《豳颂》,敲击同样的土鼓,以息田夫万物。

音乐虽然起于民间,却盛于朝堂,“黄帝张咸池之乐于洞庭之野,……奏以阴阳之和,烛以日月之明”(《庄子·天运》)。如果说这可能还是传说的话,那么《礼记·明堂位篇》上“升歌《清庙》,下管《象》。朱干玉戚,冕而舞《大武》;皮弁素积,裼而舞《大夏》”的描写,就很可能是事实了。这段话描写的是朝堂上歌舞的盛况:乐工登上庙堂,歌咏周颂。堂下罗列管乐器,吹奏《象》曲。国君左手持朱红的盾牌,右手执玉饰的大斧,穿上天子穿的衮冕,跳着象征武王伐纣的《大武》之舞。还有人头戴皮弁,身穿丝制素衣,露出裼衣,大跳象征文治功成的《大夏》舞。《周礼·大司乐》则记载了祭祀天地的音乐:“乃奏黄钟,歌大吕,舞云门,以祀天地。乃奏太簇,歌应钟,舞咸池,以祭地祇。”

音乐在中华文明一开始就被高度重视,首先当然是因为古人认为它与人们的生活息息相关,而非只是休闲生活的娱乐或点缀。声音与风有关,而乐是顺畅有序之风,古人相信它能化解调节自然界的不顺无序之风:“昔古朱襄氏之治天下也,多风而阳气畜积,万物散解,果实不成,故士达作为五弦瑟,以来阴气,以定群生。”⑥乐不仅能理顺自然之风,还能疏通自然淤积:“昔陶唐氏之始,阴多滞伏而湛积,水道壅塞,不行其原,民气郁阏而滞著,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之。”⑦但是,对于古人来说,乐舞舒通水道经络还是次要的,教化与净化人心的作用才是主要的。

乐之所以在中国古代从一开始就成为教化的核心,首先与它自身的特点有关。舜已看到乐的基本特征:“诗言志,歌永言,声依永,律和声;八音克谐,无相夺伦;神人以和。”⑧正因为音乐有这样和谐美好的特征,所以古人相信,受了音乐的熏陶之后,人就会变得纯洁高尚。《乐记》上说先王之所以立乐,是要“不使

① 恩里科·福比尼《西方音乐美学史》,第423页。
② 转引自江文也《孔子的乐论》,上海:华东师范大学出版社,2008年,第3页。
③ 《吕氏春秋》卷五《古乐》。
④ 《吕氏春秋》卷五《古乐》。
⑤ 《尸子·绰子》。
⑥ 《吕氏春秋》卷五《古乐》。
⑦ 《吕氏春秋》卷五《古乐》。
⑧ 《尚书·舜典》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

放心邪气得接焉”。[①] 朱熹在《四书集注》中解释“成于乐”也是认为“乐有五声十二律，更唱迭和，以为歌舞。八音之节，可以养人之性情，而荡涤其邪秽，消融其渣滓，故学者之终，所以至于仁精义熟而和顺于道德者，必与此而得之，是学之成也。”

《尚书·舜典》上即有舜任命夔为乐官的记载。夔是中国古代有名的音乐家，据说有一次他演奏石磬，结果野兽都跑来舞蹈了。乐官的主要职责是教育和教化。《周礼·大司乐》也有这样的说法“大司乐掌成均（“成均”意为“成调”，后来演化为指“学校”）之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。凡有道有德者使教焉；死则以为乐祖，祭于瞽宗。以乐德教国子中和祗庸孝友。以乐语教国子兴道讽喻言语。以乐舞教国子舞云门、大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武……。”这足以证明，中国人对乐的重视和乐在中国的发达是由于人们首先看到了它的教化功能。

由于乐教重要，涉及面广，所以当时主管音乐的官职十分繁杂，据《周礼》的记载，共有如下 19 种官职：乐师、大胥、小胥、大师、小师、鼓蒙、视瞭、典同、磬师、钟师、笙师、镈师、韎师、旄人、钥师、鞮鞻（di lou）氏、典庸器、司干。《周礼》对此十九种官职的职能都有详细描述：乐师掌国学之政，以教国子小舞……教乐仪。大胥，掌学士之版，以待致诸子。小胥，掌学士之征令而比之……。大师，掌六律六同，以合阴阳之声……教六诗……执同律以听军声而诏吉凶。小师，掌教鼓鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌……掌六乐声音之节，与其和。瞽蒙……讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟。视瞭，掌凡乐事，播鼗，击颂磬笙磬……。磬师，掌教击磬，击编钟。钟师，掌管击钟、镈作为奏乐之节。笙师，掌教竽、笙、埙、钥、箫、篪、篴、笛、管、舂牍、应、雅。镈师，掌金奏之鼓。韎师，掌教韎乐。祭祀，则帅其属而舞之。旄人，掌教舞散乐、舞夷乐。钥师，掌教国子舞羽钥。钥章，掌土鼓豳钥。鞮鞻氏，掌四夷之乐，与其声歌。典庸器，掌藏乐器庸器。司干，掌舞器。从这些繁复的官职及其各自职能我们不难想见，当时音乐活动的规模和乐器种类有多庞大和复杂。[②] 不仅如此，我们从中也可以了解到，当时的乐制无所不包，它包含了教育、阴阳之声、军声、六诗、舞等等。

不仅如此，乐不仅事关教化，也关乎世道人心，天下治乱。“乐者，所以变民风、化民俗也；其变民也易，其化人也著。”[③]而国家兴亡，首在人心。人心不正，天下大乱。“夫上古明王举乐者，非以娱心自乐，快意恣欲，将欲为治也。”[④]乐之兴亡，事关天下兴亡。“故舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗，而天下治；纣为朝歌北鄙之音，身死国亡。”[⑤]就此而言，乐也是政治的核心内容。在古代中国，礼乐问题也一直都是一个政治的基本问题，而不仅仅是政治的外在设置。

但是，乐的教化功能与乐本身的发展不能一概而论，中国人从未将乐置于一个从属的地位，例如从属于政治、从属于道德，或其他任何东西。相反，正因为看到乐对于世道人心和整个社会的重要作用，中国人始终把音乐作为社会文化的一个基本创制来加以研究和发展。“公元前第十一世纪中期十二律的音律体系已经完成，七声音阶已经开始被应用。”[⑥]到了春秋时代，不但出现了最早的乐律计算法——三分损益法，而且出现了有关乐的种种思想和理论。汉代还专门成立了一个专门从事音乐活动的政府机构——乐府。

（二）

乐在古代中国具有如此重要的地位，很大程度上取决于人们对它的理解，而不是它的实际效用。实际上，人们对乐之效用的认定，本质上是出于他们对乐之性质的理解。我国古人对音乐的理解与现代人的理解有明显的不同。现代人一般都认为音乐是一种人主观创造的、以声音来表达情感的艺术形式。它纯粹是人类的主观产物。这当然是现代才有的想法。

“艺术”一词在我国出现甚早，《后汉书》卷二十六便有“诏无忌（伏无忌）与议郎黄景校定中书《五

① 《乐记·乐化篇》。

② 据杨荫浏先生的研究，周代见于记载的乐器约有近七十种，其中被诗人们提到，见于《诗经》的有二十九种（见杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册，北京：人民音乐出版社，1981 年，第 41 页）。

③ 董仲舒《董仲舒集》，北京：学苑出版社，2003 年，第 6 页。

④⑤ 司马迁《史记·乐书》。

⑥ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册，第 44 页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

经》、诸子百家、艺术”的记载。但此时的“艺术”绝非近代西方“艺术”(art)概念的意思。在古代中国,“艺术”实际分为两类事,“艺谓书、数、射、御;术谓医、方、卜、筮”。① 这显然不是我们现在理解的“艺术”的意思。我们现在对“艺术”的理解完全来自近代西方的“艺术”概念。英语 art(艺术)来自拉丁文 ars,而拉丁文这个词又来自于希腊语的 techne,“它指的是诸如木工、铁工、外科手术之类的技艺或专门形式的技能。在希腊人和罗马人那里,没有和技艺不同而我们称之为艺术的那种概念”。② 德语“艺术”(die Kunst)最初是一个表“能”(如发情能导致浑身发热;宠爱能给予赏赐,等等)的抽象动词。③ 同样没有现代“艺术”概念的那种意思。

其实,西方的“艺术”一词在近代之前颇近于中国古代的“艺术”概念。“中古拉丁语中的 Ars,很像早期英语中的 art,词形词义都是借用的。它意指任何形式的书本学问,例如语法、逻辑、巫术和占星术之类。在莎士比亚的时代,它的词义依然如此……。可是在文艺复兴时期,首先是意大利,然后是其他各国,人们又重新恢复了‘艺术’一词古老的含义。文艺复兴时期的艺术家,就像古代的艺术家一样,确实把自己看作是工匠。”④“由此可见,艺术一词的用意,无论是在古代或中世纪,在一般人的心目中,都比它在今天通行的用意来得广泛;它不只是包括美术,并且也包括手工艺。绘画是一种与裁缝同等的艺术,不只是技巧性的产物被名之为艺术,举凡生产技巧的本身,规则之精通与专业性之知识,也都被名之为艺术。”⑤直到 17 世纪,美与美学概念的出现,才将艺术从技艺和技术中分离出来,成为今天人们理解的“美的艺术”,即美学性质的艺术,以区别于传统“实用的艺术”即技艺。

由此可见,今天流行的“艺术”概念并非天经地义,而是一个有明显历史性特征的概念,它的普适性是相对的。因此,以它来论衡中国古代“乐”的思想显然有诸多不合理之处;当然,将它作为我们思考传统“乐”之问题,不失为一个对照性视角。事物总是在与他者的对比与对照中才显出其真正特征与本色的。

乐在古代中国位于六艺之列,但并非“术”。乐非人为,乃天授。古人从一开始就是从宇宙论和存在论的层面来理解乐的性质的,《吕氏春秋》对此有明确的表述:

> 音乐之所由来者远矣,生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章。浑浑沌沌,离则复合,合则复离,是谓天常。天地车轮,终则复始,极则复返,莫不咸当。日月星辰,或疾或徐,日月不同,以尽其行。四时代兴,或暑或寒,或短或长,或柔或刚。万物所出,造于太一,化于阴阳。萌芽始震,凝寒以形。形体有处,莫不有声。⑥

把这段话开头三句和最后两句去掉,对于中国古人来说,这段话具有最为普遍的意义,它们要表达的不过是万物的宇宙论起源。“万物所出,造于太一,化于阴阳。”这当然不是对万物起源的经验描述,而是对事物起源的哲学理解。因此,这里的关键正在于这一头一尾四句话。“音乐之所由来远矣,”当然不是在说音乐在时间上很早就出现,而是指音乐的存在论起源相当原始,其本在太一。“太一”是古人用来表示宇宙万物绝对根本和源始之概念。中国有,西方也有。但万物都出于太一,音乐之为音乐,却“生于度量”。

音乐的基本质料是声音,但声音不等于音乐。与其他自然现象相比,声音具有明显的时间性,声音的特点就是它是时间性而非空间性的。声不但具有时间性,而且还不是一种稳定统一的现象。声有清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏之分,古人早就注意到此。音乐不是单纯的声音,而是声音按照一定的音律、节奏、轻重缓急调配相济而成,乐是不同声音艺术地建构起来的一个和谐整体。单一声音,不堪入耳,绝非音乐。只有以一定规范性

① 范晔《后汉书》卷二十六,注。

② 罗宾·乔治·科林伍德《艺术原理》,北京:中国社会科学出版社,1985 年,第 6 页。

③ Cf. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprche* (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1963) 412.

④ 罗宾·乔治·科林伍德《艺术原理》,第 7 页。

⑤ 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇《西方六大美学观念史》,上海:上海译文出版社,2006 年,第 14 页。

⑥ 《吕氏春秋·大乐》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

的比例、速度、高低、轻重关系出现，因而有内在结构的声音，才是音乐。度量是数量关系规范标准。古人已经看到，音乐是具有一定的规范的量的比例关系的声音形式。没有这种形式即“度量”，就不会有音乐。

古人对此早有认识，周景王问律于伶州鸠，对曰：“律所以立均出于度也。古之神瞽考中声而量之以制，度律均钟，……纪之以三，平之以六，成于十二。”①神瞽是古代乐师，相传他根据三分损益法定律，分为六律六吕，以十二律吕成制。律是节度，没有节度，就没有音乐。“故乐者，审一以定和者也，比物以饰节也，合奏以成文者也。”②由一定的节度组织在一起形成一个和谐统一的声音结构，这就是音乐。

但是，古人首先是考虑音乐的宇宙论起源和存在论基础，因为他们从一开始就注重乐的文化职能。从宇宙论和存在论的层面看，“乐由天作”。③这不但是因为声音本来就是一种自然现象，而且，声音的节度，即音律，也不是哪个人制定的，而是出于天。《国语》上虽说神瞽制律，但不是出于任意而是根据天数，即宇宙之度数，所以音律归根结底是“天之道也”。④古人将十二律与十二月相配，将五声与四季相配不是任意而为，而是看到了音律与四季节律有共同的数的关系。“凡人神，以数合之，以声昭之；数合声和，然后可同也。”⑤人与神、人和天，共有数量的比例。音律源于宇宙的节律。

这并非古人想当然，毕达哥拉斯及其学派也很早就看到了音乐与宇宙共有同样的数学基础，音乐具有与天体的分布态势同样的数量比例关系。而之所以有这个想法，是因为毕达哥拉斯派清楚地看到了宇宙具有一定的动态秩序，而音乐也是如此“他们又见到了音律的变化与比例可以由数来计算，——因此，他们想到自然间万物似乎莫不可由数范成，数遂成为自然间的第一义；他们认为数的要素即万物的要素，而全宇宙也是一数，并应是一个乐调。”⑥可见在毕达哥拉斯派那里，宇宙与音乐在数学上同构。从这个意义上说，音乐乃宇宙本身假手于人的产物。毕达哥拉斯派的这个思想，对西方音乐思想的影响至少延续到19世纪初。

然而，另一方面，希腊人最重要的艺术概念是“模仿”，模仿也成为希腊音乐思想的主流观念。“模仿”(mimesis)一词是指祭司所从事的礼拜活动，包括舞蹈、奏乐和歌唱，后来这个词又被用来指出现在雕刻和戏剧中的现实的翻版。但在品达和亚里士多德的著作中，这个词只用在音乐上。他们认为，模仿除了显示内心的意象，并不表示复制心外的现实，因此它也就没有被用到视觉艺术上去。⑦但不管怎么说，“模仿”的基本语义前提是：模仿者与被模仿者判然二分。例如，柏拉图在《理想国》第十卷就把艺术视为对于外界的一种被动的模仿。亚里士多德的模仿说虽然并不是主张对外部实在的一种忠实临摹，而是对实在的自由表现或创造，但唯其如此，艺术创造与实在的界限还是泾渭分明的，两者不可同日而语。音乐是人的创造，但它所包含的秩序和尺度，却有形而上学的性质，也是它能对人产生种种效果的根本原因。⑧

宇宙万物有一定的秩序，而不是杂乱无章的混沌一片，意味着宇宙是一个由各种不同的事物组成的和谐整体。和谐一旦失去，宇宙就脱节失序，不可收拾。哲学就起源于对宇宙整体原始和谐的追求。毕达哥拉斯派最重要的概念不是“数”，而是作为对立面统一，或事物多样统一的“和谐”。对于毕达哥拉斯派来说，天体的运行以及推动它们的力量构成了一个和谐整体，而与之数学同构的音乐就体现了这种宇宙的和谐。和谐是音乐的灵魂。

当我们看到《乐记》有关“大乐与天地同和”、“乐者，天地之和也”的说法时，我们不禁会想起毕达哥拉斯派对音乐形上本质的思考。但表面的相似不应使我们失去对中国思想特殊性的发现和把握。否则我们对中国思想的研究就会变成对西方思想的比附与注脚。“东海西海，心理攸同”只能是一个粗略的说法，深入研究的话，也许“世上没有两片相同的树叶”

①④⑤ 《国语·周语下》。
② 《荀子·乐论》。
③ 《乐记·乐论篇》。
⑥ 亚里士多德《形而上学》。北京：商务印书馆，1981年，第12~13页。
⑦ 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇《西方六大美学观念史》，第274~275页。
⑧ Cf. Aristotle, *Problems*, 920b29 – 921a6.

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

更为恰当,也更能推进我们对事情的了解和把握。

英语的 harmony(和谐)一词来自希腊文 harmoníā,基本的意思是"一致"。而中文的"和"的概念要复杂得多。首先,它通过与"同"区分——和而不同,其意义重心在强调不同事物的有差异的统一:"以他平他谓之和"。[①] 和与同最大的区别在于,同是消除他者(差异)以取得一致,而和却是不但不取消他者,还将他者作为和的一个必要前提加以保存。其次,古人认识到,一切事物都来自不同要素的相互作用。天地之大德曰生,但和(不同要素有差异的统一)才能生,同则没有世界,世界就是由不同事物有机组成的,因此古人得出结论:"夫和实生物,同则不继。以他平他谓之和,故能丰长而物归之;若以同裨同,尽乃弃也。"[②] "和"的第二个主要意义是产生与成长。第三,"和"不是不同因素机械地共存或外在地组合在一起,而是在不同要素扬弃自身片面性的基础上相辅相济,构成一个新的整体。"发而皆中节,谓之和。"[③] "和,不坚不柔也。"[④]和表明世界的健康常态和正常秩序:"致中和,天地位焉,万物育焉。"[⑤]由此又派生出"和"的第四个意义,即不极端,"恰到好处":"和,今言适合,恰当,恰到好处。"[⑥]当然,"和"也有西方 harmony 一词"和谐一致"的意思。最后,和是动态的,而和谐则是静态的。

如前所述,在古人看来,宇宙万物山河大地是一个有序的和谐整体。当然,这个和谐整体不是静态的,而是生生不息的动态的和谐整体。一旦失序失和,便一切皆休。从根本上说,礼乐是由于宇宙的这两个根本的存在论特征决定的。"乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。和,故万物皆化;序,故群物皆别。"[⑦]和着重的是万物产生和生长的一面;而序则着重事物的区别与秩序。两者共同表明世界是一个有差异的统一的有机整体。从经验层面上看,礼乐当然是人主观有限的创制(institutions),它们不断随时代而变化:"五帝殊时,不相沿乐;三王异世,不相袭礼。"[⑧]但从礼乐的形上本质看,它们是宇宙的存在方式,因而也是人类社会的存在方式。人间具体的礼乐会不断变化,但它们(作为宇宙万物的存在方式)的形上性质却是永恒不变的。具体的礼乐出于人手,但它们的道理却源出于天,乃天理之彰显和发用。正因为如此,孟子说:"今之乐犹古之乐也。"[⑨]

与之相应,人们对乐的观察也可以有两个不同的角度,即经验的角度(乐之存在者状态的发生;乐的具体表现;乐的实践功能,音乐的审美感受,等等)和形而上学的角度(乐的存在论本质;乐的形上意义)。但因为乐在外在形态上是单一样式的,虽然人们可以在经验和形上两种不同意义上来谈论它,并且,人们(尤其是古代哲人)时常会觉得这两种意义其实是交织的一起,难以明确区分的,所以他们对音乐的态度常常也是暧昧的。例如,柏拉图甚至因此而难以确定,音乐究竟应该是将它作为玩物丧志的对象来加以谴责还是把它看作美与真理的最高形式。[⑩] 其高徒亚里士多德则用社会学和心理学术语继续表达了乃师对于音乐的这种暧昧态度。[⑪] 也许只有像中世纪哲学家波爱修斯那样明确区分"宇宙音乐"、"人类音乐"和"器乐音乐",[⑫]才能在讨论音乐时明确其具有不同层面的意义与特征。

中国传统思想是形上与形下豁然贯通,虽说有"形而上者谓之道,形而下者谓之器"之说,[⑬]但道器终究不即不离,道就在器中。所以,对于中国古代思想家来说,乐的经验层面和形上层面是贯通的,可以放在一起谈,《乐记》便是这种想法的一个典型例子。

①② 《国语·郑语》。
③ 《礼记·中庸》。
④ 《广韵·戈韵》。
⑤ 《礼记·中庸》。
⑥ 杨树达《论语疏证》,北京:科学出版社,1955 年,第 21 页。
⑦ 《乐记·乐论篇》。
⑧ 《乐记·乐礼篇》。
⑨ 《孟子·梁惠王下》。
⑩ 恩里科·福比尼著,修子建译《西方音乐美学史》,第 24~31 页。
⑪ 恩里科·福比尼《西方音乐美学史》,第 40 页。
⑫ 恩里科·福比尼《西方音乐美学史》,第 56 页。
⑬ 《周易·系辞》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

但是，对于习惯了非此即彼的知性思维方式的现代人来说，却不懂得古人“执其两端用其中”的道理，只会执其一端去理解古人的思想，结果自然是把高明变成了平庸。

古人并不认为礼乐只是人类的主观产物，宇宙自有其礼乐：“天高地下，万物散殊，而礼制行焉。流而不息，合同而化，而乐兴焉。”①清人孙希旦在解释这两句话时便明确指出：“天地定位，万物错陈，此天地自然之礼也。流而不息，而阖闭无穷，合同而化，而浑沦无间，此天地自然之乐也。”②宇宙赖其礼乐而成其天地万物；圣人则天法地，效宇宙礼乐制礼作乐，以成就文明世界。宇宙之礼乐与人世之礼乐表现有所不同，义理则根本为一。礼乐也不是只以人间的长治久安为目的，而根本是天人和乐、万物昭苏生长之道：“是故大人举礼乐，则天地将为昭焉。天地讴合，阴阳相得，煦妪覆育万物，然后草木茂，区萌达，羽翼奋，角觡生，蛰虫昭苏，羽者妪服，毛者孕鬻，胎生者不殈，则乐之道归焉。”③在古人眼里，乐根本就是义理：“乐以义理为本，以器数为用。”④因此，古人在讨论乐时，即使涉及许多音乐现象，也是从乐之义理的角度来论说的，以发端于近代西方的美学的观点来研究中国古代有关乐的思想，会不得要领，甚至郢书燕说。中国古代乐的概念无关近代美学意义上的美和艺术哲学，而关“道”和形而上学。

（三）

一般都认为，音乐是用声音来表达人的情感的艺术，所以它是各门艺术中最为主观的艺术。这个道理古人当然不会不懂。《乐记》上也有这样的说法：“乐也者，动于内者也。”“夫乐者，乐也，人情之所不能免也。”⑤那么应该如何解释古人认为的“乐由天作”？又应该如何解释乐明显的主观性？乐的形上性质与它经验的主观表现是什么关系？这些都是我们在思考“乐”时不容回避的问题。

首先，古人明确区分声、音、乐三者。单纯的声音不是音乐；另一方面，表达情感的声音也未必就是音乐，如大笑、哀嚎等，这恐怕谁都会同意。而音虽需有声为要素，但却与声有根本区别，音是有章法、秩序和条理以及精神倾向的声：“声成文谓之音。”⑥但音还不是乐，因为同样的乐音在不同的乐（音乐作品）中可以表达不同的东西：“在交响乐中不是所有的降 A 大调都能引起狂热的情调，也不是所有的 b 小调都能引起愤世嫉俗的情调，也不能说三和弦总是表示惬意，减七和弦总是表示绝望。”⑦乐则既不能等同于声，也不能等同于音，乐从形式上说，是各种音的有组织、有序的、和谐的、动态的整体结构：“乐则相生相长，其变无穷。乐如昼夜之循环，阴阳之阖闭，周流贯通。”⑧但它不是纯粹形式，它的特征不是音的形式，而是通过有组织的音表达的事、理、道。⑨《乐记》的作者对音与乐的区别有明确的表述：“凡音者，生于人心者也。乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。”⑩正因为如此，古人论乐，重其义理。孔子论乐，尽善尽美非谓乐之形式，而指乐之伦理内涵。但这并不意味着古人根本不在乎乐之审美形式。《左传·襄公十九年》记载的季札观乐时的种种评论，足以证之。

其次，虽然乐与声和音有本质区别，但声与音的确是它的基本要素，所以人们在谈论乐时不能不联系声音来谈。但古人认为，声音本身是自然现象，并非人所独有。而且天籁之声远超所有人声。人类最初是从自然界的声音中得到音乐的启发的，自然之声是真正的音乐之声。《齐物论》中子綦与子游关于地籁、

① 《乐记·乐礼篇》。

②④⑧ 孙希旦《礼记集解》下册，北京：中华书局，2007 年，第 992、975、1010 页。

③ 《乐记·乐情篇》。

⑤ 《乐记·乐化篇》。

⑥⑩ 《乐记·乐本篇》。

⑦ 爱德华·汉斯立克《论音乐的美——音乐美学修改刍议》，转引自［德］费利克斯·玛丽亚·伽茨选编的《德奥名人论音乐和音乐美》，北京：人民音乐出版社，2015 年，第 387 页。

⑨ “《韶》之九成便是舜的一本戏子，《武》之九变便是武王的一本戏子。圣人一生实事俱播在乐中，所以有德者闻之，便知他尽善尽美与尽善未尽美处”（王阳明《传习录下》）。“古人还有另一个习俗，就是在音乐的帮助下讲叙故事。音乐有助于消除语言之间的障碍，并使其含义在得到美化或升华的同时得以相互传递”（耶胡迪·梅纽因、柯蒂斯·W·戴维斯《人类的音乐》，第 35 页）。梅纽因的这段话可以与前面王阳明的话相互印证。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

人籁和天籁的对话说明的就是这个道理。人籁乃是对地籁与天籁的模仿,就此而言,"乐由天作"并非无稽之谈。美国杰出的小提琴家梅纽因也曾指出:"新生婴儿的啼哭同啄木鸟断续的笃笃声、隆隆的雷声、风刮过麦地的刷刷声、鸽子的咕咕声、豆荚爆裂的噼啪声、金属碰撞的咣啷声、脚踩过矮灌木的窸窣声一样,都是固有的音乐之声。人们难道不正是主要在这些自然之声中找到了创造人类音乐的原始素材吗?无论是最微妙、古老的单音旋律或节奏素材也好……,还是近年来在西欧发展出的那些最复杂的和声也罢,人们都是基于这些自然之声才构筑了、并且还在继续构筑我们的音乐语言。"①

但中国古人还认为乐乃天道的一种基本表现方式,作为天道之表现的乐,虽然出于圣人之手,但圣人只是天道的代理人,真正的作者还是天而不是人。所以第三,如果音乐的实质是各种声音和谐的有机统一,而造成这个和谐有机统一的音律实际也是宇宙的各种度量关系,那么说乐由天作,或乐出于天也并非不可思议。

虽然儒家一直讲圣人制礼作乐,实际上古人并不将乐视为纯粹人为主观的产物。具体的音乐作品当然是人的产物,但乐本身或乐之本,却在天不在人。古人将十二律与十二月相配,将五声对应于五行或四季,在现代人看来是牵强附会甚至是无稽之谈,却未看到古人要强调乐之本在天不在人、乐之和具有超越性的良苦用心。音律是由人制定的,但却是"天之道也"。② 然而,由于音乐本身极其感性的特点,人们往往将关注的焦点放在它的外在表现上而忘记其形上本源,从而认为乐是完全主观的,是人主观感情的表达。

诚然,乐之音声,以及乐的具体形式,的确是人主观的产物。古人也从未否认这一点。然而,它们并不是纯粹主观的,而是人心感物的结果。人心如果于物无感,便不会有音乐,《乐记》对此说得很清楚:"凡音之起,由人心生也。人心之动,物使然也。……乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。"③当然,如何感取决于心,但有无感则取决于物。无物则无感。从根本上说,连喜、怒、哀、乐、敬、爱六种情感都是被动和衍生的:"六者非性也,感于物而后动。"④声音并不直接表达情感,因为情感总是特殊的、主观的;而纯粹(物理意义上的)声音则人类基本是一样的。

嵇康正是根据上述思想提出他著名的声无哀乐论的。与乐相比,人的情感是主观相对的,因人因地因事而不同:"夫殊方异俗,歌哭不同。使错而用之,或闻哭而欢,或听歌而戚,然其哀乐之怀均也。今用均同之情而发万殊之声,斯非音声之无常哉?"⑤另一方面,悲伤的音乐未必使听者悲伤,喜庆的音乐也未必使听者开心:"夫会宾盈堂,酒酣奏琴,或忻然而欢,或惨尔而泣。……其音无变于昔,而欢戚并用。"⑥这些都说明音乐与人的主观情感之间没有直接的因果关系,更不是情感的产物:"其音自乐,听其声者自悲,两无相与,而乐不见功。乐奚害于其心之忧,忧奚害于其乐之和哉?"⑦王船山的这段话说的也是乐与人的情感没有内在的关联。西方也有学者(如德国音乐学家爱德华·汉斯立克)认为:"音乐并不表现情感;更确切地说它只是把它们提出来,显示了它们。音乐形式的逻辑表明了一些与我们的情感生活的相似性,反映了我们内部体验的基本动力模型。"⑧总之,音乐不是我们情感的直接表达,虽然它必由人作,但它有其客观的独立性:"至乐虽待圣人而作,不必圣人自执也。"因为"音声有自然之和,而无系于人情,克谐之音成于金石,至和之声得于管弦也。"⑨主观情感离开客观的种种条件不可能产生任何音乐。相反,它们只有借助种种客观条件才能在音乐中得到表现。从乐之本或乐之道来看,乐出于天:"夫天地合德,万物资生,寒暑代往,五行以成,章为五色,发为五音。音声之作,其犹臭味在于天地之间,其善与不善,虽遭浊乱,其体自若而无变也,岂以爱憎易操,哀乐改

① 耶胡迪·梅纽因、柯蒂斯·W·戴维斯《人类的音乐》,第2~3页。
② 《国语·周语下》。
③④ 《乐记·乐本论》。
⑤⑥⑨ 嵇康《声无哀乐论》。
⑦ 王夫之《诗广传·小雅六十一论》。
⑧ 恩里科·福比尼《西方音乐美学史》,第303页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

度哉!”[①]与人的情感相比,音乐之声来自宇宙天地,具有永恒性。它能改变人的情感,而非相反。乐之本是任何人都无法改变的。

乐如果本出于天,为何又是人的产物呢?这是现代人才会有的问题,现代人相信天人永隔;对于古人来说,天人有别,但天人相通。“天之与人有以相通,如景之象形,响之应声。”[②]天道运行有一定的节律,“律历,天所以通五行八正之气,天所以成孰万物也。”[③]天之节律即人之节律,此节律也是人事的最高规范,依它行事,天下太平,万物和谐,人心安泰,即为王道。“王者制事立法,物度轨则,壹禀于六律,六律为万事根本焉。”[④]乐“协比声律”而成,律乃乐之根本,自然最能体现天道对人事的规范和指引。乐乃贯通天人,天人共有之物。“乐者,天地之和也。”[⑤]“夫乐者,天地之体,万物之性也。合其体,得其性,则和;离其体,失其性,则乖。”[⑥]正因为如此,它才能对人有规范性要求。未受教化之人,“好恶无节于内,知诱于外,不能反躬,天理灭矣”。[⑦]

古人认为,“大乐与天地同和”。[⑧]乐之所以为乐,首先不在于它只是主观情感的抒发,而在于它禀有和表现天地之和,能和人之性,节人之情,导人向善。中国古代哲学以人为本,即以思考和解决人的问题为其基本出发点和归宿,所有其他的问题都可以程度不同地还原为人的问题。古人认为,人最大的问题是其自身的问题,人自身先天就具有危险的自然倾向。“饮食男女,人之大欲存焉。死亡贫苦,人之大恶存焉。故欲恶者,心之大端也。人藏其心,不可测度也。美恶皆在其心,不见其色也。”[⑨]荀子则说得更直截了当:“人生而有欲,欲而不得,则不能无求,求而无度量分界,则不能不争。争则乱,乱则穷。”[⑩]人天生是社会动物,要共同生活在一起;可人欲的特点又是只顾自己,永不满足。这就必然会有冲突,甚至是致命的冲突。西哲霍布斯的自然状态的概念说的也是这个意思。

对于霍布斯来说,这一根本问题是通过建立国家及其种种制度来解决的,以此调节和限制人与人之间的利益冲突;而人本身的无穷欲望则以不触犯国法为限。在法律许可的范围内无须调节和限制人欲。儒家却认为既然人的欲望是根深蒂固的(即天生的),就不能指望外在的限制(国法)能解决社会不同人群和人与人之间的利益冲突,更不能解决人欲的无理性放纵,从而导致人为物役,欲穷乎物。儒家的解决方案是釜底抽薪的办法,即通过人自身德性的培养(即修身)来调节人的种种欲望和知情意三者,导人向善,使人成为一个和谐的整体。这就使得以和为德的乐[⑪]在中国古代文明中具有极为重要的地位。

音乐由于其感人至深的特点,古人始终认为它是移风易俗、教化人心的最佳途径。它的规范和教化功能是全方位的。“其威仪足以充目,音声足以动耳,诗语足以感心。故闻其音而德和,省其诗而志正,论其数而法立。”[⑫]对于个人,它能高尚人的心志,调和人的情感,陶冶人的性情。对于社会来说,它有助于建立良风美俗、和谐社会。对于政治,它乃是王道教化最重要的环节。“暴民不作,诸侯宾服,兵革不试,五刑不用,百姓无患,天子不怒,如此则乐达矣。”[⑬]乐的规范性特征决定了“声音自当以善恶为主,则无关于哀乐。”[⑭]季札观乐,“美哉”、“美哉”的赞叹后面,紧接着是对三代圣王之善德善政的描述;孔子予以《韶乐》尽善尽美的评价,都表明嵇康表述的是中国古代音乐思想的一个主要传统。

乐作为一种政治教化的体制(institution),它的规范应该具有绝对普遍性,不能因人因事因地而异,因

① 嵇康《声无哀乐论》。
② 司马迁《史记·乐书》。
③④⑤ 司马迁《史记·律书》。
⑥ 阮籍《乐论》。
⑦⑧ 《乐记·乐本篇》。
⑨ 《礼记·礼运》。
⑩ 《荀子·礼论》。
⑪ “调和,乐也”(《荀子·臣道》)。
⑫ 班固《汉书·礼乐志》。
⑬ 《乐记·乐论篇》。
⑭ 嵇康《声无哀乐论》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

为这种规范性乃人类伦理生活的基本原理与范式,它绝不是主观任意的,而是不为尧存,不为桀亡,具有先天的绝对性。否则,它就不再是一种公共的体制而只是私人产物了。教化如果变为实现任何个人或人群的利益的工具,便不是教化,而是洗脑了。圣人不是根据自己的意见,而是承袭天道作乐。"昔者圣人之作乐也,将以顺天地之体,成万物之性也。"①礼乐乃是"先王以承天之道,以治人之情"。② 而不是圣人出于一己之私的发明。

但是,不管怎么说,乐之本质(天地之和),以及乐的形式性和结构特征虽然是客观的,但它的具体表现却是极为感性的,所以即便是嵇康,也从未否认乐对人情感的巨大作用,"声音和比,感人之最深者也"。③ 但乐不是像大笑或哭泣那样的纯粹私人情感的宣泄;乐是通过感性的方式使人扬弃了自己狭隘的主观性而上升到存在和宇宙的普遍性,达到人生和世界的理想状态,使宇宙人生因此变得完美。"使心与理相顺,气与声相应,合乎会通,以济其美。故凯乐之情见于金石,含弘光大显于音声也。"④正因为如此,乐不但不是主观情感的宣泄,而且是主观情感的净化和陶冶。"八音之节,可以养人之性情,而荡涤其邪秽,消融其渣滓。"⑤乐诉诸和谐的声音。"声发于和而本于情,接于肌肤,臧于骨髓。"⑥使得"听者无不虚己竦神,说而承流。"⑦乐通过其感人至深的力量,使听乐者暂时忘记一己之私,而与天地正气为一。"客心洗流水,余响入霜钟。"李白的这两句诗正是对此境界的绝妙描述。

古人看到,"夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常,应感而动,然后心术形焉。"⑧人的自然之性情没有规律,不受约束,随感而发,必然混乱。"先王耻其乱也,故制雅颂之声,本之情性,稽之度数,制之礼仪,合生气之和,导五常之行,使之阳而不散,阴而不集,刚气不怒,柔气不慑,四畅交于中,而发作于外,皆安其位而不相夺,足以感动人之善心,不使邪气得接焉,是先王立乐之方也。"⑨音乐使人的七情六欲得以调节与融洽,使人因而成为一个和谐的个体,善心由此得以激发,人性由此而成。没有乐的这种教养和熏陶,人难以真正成为人。因此,古人始终认为,乐有教化之功,谓之乐教。舜命夔为乐官,让他典乐,"教胄子,直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲"。⑩

其实不仅我们中国人如此,希腊人也将乐视为人类的一种基本教化方式。"贯穿希腊思想当中的一种观点认为音乐是文明的影响力,是人们教育的必要组成部分。这种观点在后来的历史阶段中得到了较大的发展,直到音乐被描述为把人类不同的才能加以改善、协调并且融合成一个和谐的整体的力量。"⑪"在柏拉图的哲学当中,音乐具有非常明确的作用,是男人和女人美德教育的一个最高和最有效的手段。"⑫可见,音乐的教化功能得到了人类的普遍承认。

今人往往更看重音乐的娱乐功能,而对它的教化功能不以为然,以为那是古人的偏见。其实,古人并不否认音乐的娱乐功能。乐乐(lè)相通,乐者乐(lè)也。"咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之。"⑬其乐洋洋,不言而喻。孔子本人就承认音乐能给人带来莫大的快乐。"子在齐闻韶,三月不知肉味,曰:'不图为乐之至于斯也。'"⑭荀子亦指出乐是出于人快乐的本性。"夫乐者,乐也,人情之所必不免也。故人不能无乐,乐则必发于声音,形于动静,而人之道,声音动静,性术之变尽是矣。"⑮音乐不但是人快乐的标志,也是人道的集中体现。所以,快乐不等于无道放纵,而要"乐而不流",即不至于下流,音乐的职责就是在快乐

① 阮籍《乐论》。
② 《礼记·礼运》。
③④ 嵇康《声无哀乐论》。
⑤ 朱熹《论语集注》。
⑥ 董仲舒《董仲舒集》,第6~7页。
⑦⑧⑨ 班固《汉书·礼乐志》。
⑩ 《尚书·舜典》。
⑪⑫ 恩里科·福比尼《西方音乐美学史》,第11、21页。
⑬ 《诗大序》。
⑭ 《论语·述而》。
⑮ 《荀子·乐论》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

中“感动人之善心，使夫邪污之气无由得接焉”。①

古人并不把教化与娱乐对立起来，而是主张寓教于乐。古人一开始就看到“夫声乐之入人也深，其化人也速”，②乐是一种极好的教化方式。

> 君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。动以干戚，饰以羽旄，从以磬管。故其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。故曰：乐者，乐也。君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。故乐者，所以道乐也。金石丝竹，所以道德也。乐行而民乡方矣。③

荀子这段话把音乐与娱乐和教化的关系说得非常透彻。音乐使人在娱乐过程中趋向正道，以道导欲，使得人们德性完善，风俗淳美。

但古人更多地是把音乐视为一种促进个人成德与社会和谐的创制。乐之德在和，“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺。故乐者，审一以定和者也，比物以饰节者也，合奏以成文者也；足以率一道，足以治万变。”④“所以合父子君臣，附亲万民也。是先王立乐之意。”⑤虽然这只是儒家对乐之精神的一种主观的理想化的阐释，但乐本身的确有感人的特征，儒家认为可以利用音乐的这种特征来教化人心，移风易俗，“其感人深，其移风易俗。故先王导之以礼乐而民和睦”。⑥当然，乐要能移风易俗，还得本身不是靡靡之音，而是雅乐正声。

古人主张寓教于乐，但不是说教，而是通过润物细无声般的潜移默化来教化人。乐之为教，最能体现这种润物细无声的作用。乐不但通过乐曲歌舞，甚至还通过乐器本身来施教。中国古代留下那么多关于各种乐器的文献与文学作品，绝不是偶然的。古代乐曲中最为尊贵的琴（嵇康曾说“众器之中，琴德最优”）的制作，就以绝美的形式体现了中国人的宇宙观、哲学和价值理想。桓谭在他的《新论·琴道》中说“昔神农氏继宓羲而王天下，上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物，于是削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天地之和焉。”琴身是削峄阳之桐制成，它使用的弦取之于压桑，按位镂之以丽水之金；弦卷据说是用昆山之玉制造的。琴的形状虽然是成于某人之手，但它的声音却被说成是太古之音。它的长度是三尺六寸六分，象征一年三百六十六日；广六寸，象征六合；弦五音，象征五行；腰中四寸，象征四时。上圆而廉，象天之圆，下方而平，乃取象于地。按位十三，乃意指一年十二个月，再加上闰月之谓。琴整体的造型被视为法象于凤凰。凤凰是南方的灵鸟，传说它是音乐之神。至于弹琴的左右五指，则被视为象征日、月、风、云、山、水……等等。再说制琴的桐材吧！它自身就含阴阳，长期被太阳照射的一面为阳，日荫处为阴。据说将桐材置于水上，则浮上水面者为阳面，沉入水中者为阴面。君子应该通过乐器，深究其中的微旨奥义。⑦

琴在中国古代文化中是君子的象征。桓谭说道：“琴之言禁也。君子守以自禁也。大声不震哗而流漫，细声不湮灭而不闻。八音广博，琴德最优。古者圣贤玩琴以养心。夫遭遇异时，穷则独善其身，而不失其操，故谓之操。操以鸿雁之音。达则兼善天下，无不通暢，故谓之暢。”⑧琴的审美功能是“御邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真也”。⑨

乐教或成于乐对音乐的实践者（演奏者和欣赏者）都有德性的要求。拿琴来说，鼓琴者必须超然物外，“无丝竹之乱耳，无案牍之劳形”（刘禹锡《陋室铭》），“入耳淡五味，惬心潜有情。自弄还自罢，亦不要人听”（白居易）才能沉浸于行云流水般的天籁之中。演奏者和欣赏者都应该追求“味外之旨、韵外之致、弦外之音”，“但识琴中趣，何劳弦上音”（陶渊明）。“伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙古琴，志在高山，钟子期曰：‘善哉！峨峨兮若泰山。’志在流水，钟子期曰：

①②③④ 《荀子·乐论》。
⑤ 司马迁《史记·乐书》。
⑥ 《荀子·乐论》。
⑦ 江文也《孔子的乐论》，上海：华东师范大学出版社，2008年，第81～82页。
⑧ 桓谭《新论·琴道》。
⑨ 蔡邕《琴操》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

'善哉,洋洋兮若江河!'"①音乐的最高境界是使人物我为一,与宇宙万物融为一体。

正因为乐的主要功能是教化人心,陶冶性情,进而参天地之造化"圣人之作乐,将以顺天地之体,成万物之性。"②所以古人对具体的乐音并不像现代人那么讲究。现代某些所谓乐迷对用各种高科技设备获得声音的细微差别津津乐道,而我们古人却把"无声之乐"作为最高的追求。"圣人之作乐,将以顺天地之体,成万物之性"(阮籍《乐论》),其中当然包括成德成人。比起某些音调、乐音来说,自我灵魂的提升和纯净远为重要。古人听乐并不斤斤计较于某个音是高是低,是快是慢;他们在意的是乐的高远境界。"但识琴中趣,何劳弦上声?"这是陶渊明很有名的诗句。宋人顾逢也有《无弦琴》诗云:"只须从意会,不必以声求。"说的都是乐之根本在声音之外。

1952 年,美国音乐家约翰·凯奇创作了惊世骇俗的作品《4′33″》,他让钢琴家在一架钢琴前静坐 4 分 33 秒,然后起身向听众鞠躬谢幕。对于凯奇此曲此举,有很多解释,有人认为他是要用音乐的方式来演奏无,③或引导我们发问"音乐是声响还是沉默?"④但不管怎么说,凯奇此举的确接近了中国古人对音乐本质的思考,尽管它在西方公众眼里是那么离经叛道。

(四)

如前所述,古人对音乐的理解与现代人有很大的不同,他们并不人为地把音乐狭隘地理解为用特殊的声音手段来表达人的情感或其他内心感受的一门"艺术",而是人类生活不可或缺的一种创制。它的功能主要并不在于娱乐,甚至也不在"审美",而在于改变人的品性和气质,培养人格,陶冶性情,通过审美得到教化。音乐表达的不仅仅是人的感情,更表达了理想的社会存在。然而,按照现代性的艺术观和审美观,这种对乐的理解自然是忽视了音乐本身的美学特色和审美功能,"对音乐自身的规律、音乐的特殊性、音乐的美感作用与娱乐作用重视不够,研究不够"。⑤

根据已经成为"常识"的现代性思路来说,这种说法似乎没什么问题。然而,"审美(原创性的标准属于其中)自身就是一个历史现象。它从 18 世纪兴起,而它的持续时间尚无法预知"。⑥我们没有理由把近三百年里西方形成的某些现代性思想和理解视为金科玉律,除非我们是死心塌地的现代性原教旨主义者。

事实上,人们对音乐的理解并不一致,不同时代、不同文化传统的人对音乐的理解不尽相同。即便在同一个传统中的人,如在西方现代性传统中的音乐家,对音乐的理解也是千差万别。例如,瓦格纳和汉斯立克对于音乐的理解,便完全没有可以通约的地方。更不要说约翰·凯奇与罗曼·罗兰对音乐的理解了。只要我们把"音乐"的字样拿掉,我们可以说他们是在谈论完全不同的东西。除非我们不假思索地接受教科书或工具书给我们的"音乐"定义,我们会发现人们对于音乐的理解从来就是多样的。如果人们对音乐的理解是多样的,谈论"音乐自身的规律"、"音乐的特殊性"和"音乐的美感作用与娱乐作用"其实没有多少实质意义,往往表达的只是没有太多意义的空话。

中国现代思想界比较可悲的地方是往往将西方近代形成的某些流行观点和特殊观点(并非所有西方人都认同)当作天经地义的东西来接受,并作为自己立论未经反思的前提,所以无法产生真正有创造性的思想,我们现代对音乐的理解就是如此。

然而,指出对于音乐从未有过统一的理解不等于否认可以对它有比较合理、比较深刻、比较有说服力的定义。就像"文化"的定义有几十种,从来也没有统一过,却不妨碍人们不断地通过使用它而拓宽和加深对它的理解。人们对音乐的理解可能会有极大的不同,甚至大到持不同音乐观的人可以认为对方根本不是在谈论音乐;实际上他们都是在谈音乐,只是对音乐的理解有不同。如果人们真是在谈论两个不同的

① 《列子·汤问》。
② 阮籍《乐论》。
③ 凯尔·甘恩《〈沉默〉五十周年纪念版序》,约翰·凯奇《沉默》,桂林:漓江出版社,2013 年,第 8 页。
④ 耶胡迪·梅纽因、柯蒂斯·W·戴维斯《人类的音乐》,第 238 页。
⑤ 蔡仲德《中国音乐美学史》上册,北京:人民音乐出版社,2004 年,第 19 页。
⑥ 卡尔·达尔豪斯《音乐美学观念史引论》,上海:上海音乐学院出版社,2014 年,第 101~102 页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

东西的话，他们不会彼此反对。彼此反对的前提是对同一个东西有争议，争议和差异的前提是同一，即争议双方或多方只是对同一事物的理解有不同而已。乐本身并非空无一物的纯粹名词，而是一个人类生活的重要事实，这个重要事实决定了它也是一个人类世界的重要概念。人们可以不断地丰富和深化对它的理解，却无法根本去除它。

人们一般都会同意伟大的小提琴家梅纽因的观点：

> 音乐是人类最古老的表达形式，比语言或艺术还要古老；它同人声与生俱来，与我们与他人沟通的急切需要同时发生。事实上，音乐比大多数言词更具人性得多，因为语言只是传达实际含义的抽象符号，而音乐比大多数言词能更深切地触动我们的情怀，并使我们用全身心来作出回应。①

这其实就是音乐的存在论事实。无论我们对音乐有什么样的理解，都无法离开它的这个存在论事实。音乐在现代世界有了非常极端的改变，有些变化是在预兆音乐的死亡，尤其是商业资本介入音乐后；但只要还有音乐，它就应该是人类生活最根本的东西。

但人类最早的先知与圣人都明白，人类生活本身只是宇宙造化的结果，并且总是在宇宙造化中进行，它与天（宇宙）的关系是它（人类生活）基本的存在论条件。音乐之所以被许多文明所重视，就是因为“这无形之物使我们接触到了宇宙的颤动”。②“一切我们用来探究世界与人类本质的象征性手段都能在音乐中找到。”③当我们的祖先用阴阳五行、四时八方来解释乐的起源，将十二律与十二月相配、五声与四季相配时，他们显然是明确意识到了这一点，而不是由于“落后”与“迷信”的缘故。音乐的（审美）特征也就是宇宙造化运行的特征：“是故清明象天，广大象地，终始象四时，周还象风雨；五色成文而不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常；小大相成，终始相生，倡和清浊迭相为经。”④

古人强调乐的存在论和宇宙论的条件，是因为他们比现代人更有见识地认识到了天人关系是人生存的本质条件。乐最自然地彰显了这个条件。乐者天地之和，亦人之和；和实生物，和是造化的本质特征。乐德为和，此和乃天人共有之和，所以乐通天人，乐之所以感人至深，让人不知不觉手之舞之，足之蹈之，是因为它实际上是天人相和：“夫歌者，直己而陈德也，动己而天地应焉，四时和焉，星辰理焉，万物育焉。”⑤乐表现了人与天的本质关系。此外，乐还是沟通天人的唯一中介：“我们可以把这显现着的世界或大自然和音乐看作是同一事物的两种不同表现，所以这同一事物自身就是这两种表现得以加以类比的唯一中介。”⑥音乐体现了天人关系的若干本质特征。

然而，天人关系不是简单说一下“天人合一”就算完事了。天其大无外，乃是无限。这无限用船山的话讲：“若有定也，实至无定也；若有涯也，实至无涯也。”⑦而人却是一有限物，西方人喜欢用人的必死性来表达人根本的有限性。那么，无限与有限怎么合一法？答案是：通过这两者共有的东西来合，这就是乐。用船山的话说，“乐是神之所依，人之所成。”⑧也就是说，乐虽说是人的产物，却含有神（形而上者）的内涵。

天地之间无非事与言，而事与言专属于人。但事与言之根据和条件，却是容和音：“事者，容之所出也；言者，音之所成也。未有其事，先有其容，容有不必为事，而事无非容之出也。未之能言，先有其音，音有不必为言，而言无非音之成也。”⑨容是事物的理式，容与音是“天之与人、与其与万物者”。⑩它们唯天所有，作为事与言的先天可能性，它们是天之无限性的表征，“而言与事不能相逮，则天下之至广至大者矣”。⑪言与事之有穷有限，彰显了天之无穷无限。

相较于事与言，音与容没有具体的形态。船山以这两个概念来表象那极高明又极微妙极重要者。那不是任何实在，而是无限的存在状态：

> 动而应其心，喜怒作止之几形矣；发而

①②③ 耶胡迪·梅纽因、柯蒂斯·W·戴维斯《人类的音乐》，第1、3、2页。
④ 《乐记·乐象篇》。
⑤ 《乐记·师乙篇》。
⑥ 叔本华《作为意志和表象的世界》，北京：商务印书馆，1982年，第363页。
⑦ 王夫之《读通鉴论·五代二六》。
⑧⑨⑩⑪ 王夫之《诗广传·商颂五论》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

因其天,郁畅舒徐之节见矣;而不抑之方所,则天下至清至明者矣;乘乎气而不逐万物之变,生乎自然而不袭古今拟议之名,则天下至亲至密者矣;尽乎一身官窍之用,而未加乎天下,则天下至简至易者矣;该乎万事,事不足以传其神,通乎群言,言不足以追其响,则天下之至灵至神者矣。①

这是对音与容,尤其是音之功能特征最贴切的描述,它们是天人最好的中介:"故音、容者,人物之元也,鬼神之绍也,幽而合于鬼神,明而感于性情,莫此为合也。"②天人通过音、容,尤其是音而"合"。

音与容是不确定而又必然的可能性,音体现言语应有的理路与规则;容是事物得以成就的理型:"音顺而言顺,言顺者音顺之余绪也;容成而事成,事成者容成之功效也。"但音比容涵摄更广,因为它广漠无方,"霏微蜿蜒,嗟吁唱叹,而与神通理",其实就是天之道:"容者,犹有迹也;音者,尤无方也。容所不逮,音能逮之,故音以节容,容不能节音。天治人,非人治天也。天治者,神以依也。"③船山的上述对音的分析与论述,充分揭示了音作为沟通天人之中介的特性,天人合于乐。

叔本华对于音乐的看法与船山有惊人的相似处。他认为,音乐不属于形而下的现象世界,而属于形而上的本体界:"音乐不是现象的,或正确一些说,不是意志恰如其分的客体性的写照,而直接是意志自身的写照。所以对世界上一切形而下的来说,音乐表现着那形而上的;对一切现象来说,音乐表现着自在之物。准此,人们既可以把这世界叫作形体化了的音乐,也可以叫作形体化了的意志。"④如果我们用"天"来代替叔本华这段话中的"意志"的话,就可以清楚地看到:音乐是天道的表现,或音乐表现天道。音乐是世界与意志,或者人与天的共同表现,是将它们不可分地连在一起的中介。此外,对于船山来说,音是世界先在的规定性;叔本华同样如此,"音乐提供前于事物的普遍性",⑤也就是事物先验的规定性。不同之处在于,船山绝不会认为天是非理性的意志。

希腊语"音乐"(musiki)一词来自缪斯女神的名字 Muse,对于希腊人来说,一切艺术(包括音乐)都来自天界,来自神。有意思的是希腊人表示"礼法"的词 nomos 也指音乐。⑥这表明希腊人也和我们古人一样认为,虽然音乐具有神性,但音乐的首要功能却是社会教化和治理。船山于此有非常精妙的论述:"鬼神者,百物之精英,天地之化迹也。其精意之见于人事者为礼乐,礼乐之所繇自无而有,以极于盛,其为功于两间者,熏蒸翔洽,不言而化成,故不见不闻而体物不遗。是礼乐、鬼神一而已矣,言其可见者谓之明,言其不可见者谓之幽,非二致也,此礼之节、乐之和所以育万物而位天地也。"⑦

音乐的形上本性决定了它的规范教化功能。直到今天,那些伟大的音乐作品和音乐家之所以伟大,归根结底是因为他们"表达了我们最高境界的伦理道德,我们最高尚的品行,我们最圣洁的情感。……并且反映了一个建立了信仰和安全的社会的韵律。"⑧当代音乐之所以充满混乱的噪音与咆哮,再也没有像巴赫、莫扎特和贝多芬那样的音乐家,不是因为人类的音乐创作才能已经枯竭,而是世界已然失去了信仰和秩序。

(五)

许多按照现行教科书来理解音乐的人可能会认为人类对音乐存在论本质的理解完全忽略了音乐之审美的特性,忽略了音乐之美。这当然是流行的对于音乐的教条理解必然会有的误解。其实,前人之所以认为音乐有不可置疑的教化功能,一个主要理由就是它有不可否认的特殊的美。我们中国人从一开始就肯定乐的特征是美,《左传·襄公二十九年》记载吴公子季札观周乐,听了不少乐,不断发出"美哉"、"美哉"的由衷赞叹。而孔子听了《韶》乐后给予了"尽善尽美"的最高肯定。相传韶乐是舜帝命夔制定的朝廷音乐:"帝舜有虞氏元年,帝即位居冀,作大韶之

①②③ 王夫之《诗广传·商颂五论》。
④⑤ 叔本华《作为意志和表象的世界》,第364、364页。
⑥⑧ 耶胡迪·梅纽因、柯蒂斯·W·戴维斯《人类的音乐》,第39、2页。
⑦ 王夫之《礼记章句》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

乐。”[①]它包含九个乐章，演奏时天子诸侯汇聚一堂，堂上石磬、琴瑟合奏，配以歌声；堂下并列笛、鼓、笙钟等等。击柷表示乐曲开始；檫敔表示乐曲终了。笙的形状如鸟，钟的装饰如兽，这就表明禽兽仿佛也来参与了。最后据说连凤凰都会飞来，一起共舞。韶乐带来的就是这样美好的场面。

当然，古人心目中的美不是如现代人所理解的与善和真基本分离的一个范畴；美与善固然可以分开讲，却不是根本分开的两件事，而本质上就是一件事。美就是善，善就是美。美蕴含于善，善是美的彰显。具有极高音乐造诣和修养的嵇康不可能不懂音乐之美，却主张“声音自当以善恶为主”，就是因为善涵摄美，是美质的提升。尽美未必尽善（注意：不是不善或非善）；但美又是善的根本规定，所以尽善一定尽美，尽美才能尽善。这些都是理智上的分殊，实际上善与美是融合无间的。

试以徐上瀛的《溪山琴况》（以下简称《琴况》）为例。这是中国艺术思想史上一部了不起的著作。从内容上来讲，《琴况》就是一部颇为特别的书。从表面上看，《琴况》似乎明显受到了司空图《诗品》的影响，《诗品》提出了二十四诗品，《琴况》则提出二十四琴况。然而，《诗品》纯粹是一部诗学理论的著作，系统提出了二十四个美学境界与审美标准，并不讨论作诗技巧。而《琴况》则不然，它不但有对琴道琴理琴义的阐发（集中在前九况），也有对操琴技巧的论述（集中在后十五况），以至于有人出于强调所谓“艺术本位”的现代性思维偏见，刻意将它解读为一般纯粹讨论奏琴技法的书。但是，这种读法无法处理《琴况》对琴道义理阐发的部分，只能毫无根据地把徐上瀛对琴道的表述看作是他的“场面话”，而将他对琴道义理的认识对其琴学思想的重要性一笔抹杀。[②]

其实《琴况》是一部统一的有关琴理的著作，它用二十四况，将琴道琴理琴技有机统一在一起。中国传统思想是形上与形下贯通、技与道不即不离。技进于道，道表现为技，技体现道，“神乎其技”的成语便表明了这个道理。徐上瀛是极为传统的古人，他对在今人看来是纯粹乐器的琴的理解都是典型儒家的，“盖琴为清庙明堂之器”，[③]遑论其他！用以今度古的方式将他的琴学思想曲解为自己可以接受的演奏方法，绝然无法真正理解《琴况》这部琴学杰作。

《琴况》提出的二十四况是二十四条与琴有关的审美标准，其中许多是传统普遍的审美标准，其中只有大约三分之一才是专门的有关琴艺的审美标准。这里“审美标准”是为了现代读者理解方便而借用的现代美学概念，其实二十四琴况的核心内涵不是单纯的美，而是乐。乐是琴的前提，无乐便无琴。传统对乐的存在论意义和形式意义的理解，是《琴况》的理论基础和出发点。事实上，《琴况》之所以成为中国传统音乐思想史的一部杰作，与它继承了丰富的传统音乐思想是分不开的。[④] 二十四况中的许多审美标准也是传统普遍的审美标准。中国传统的美学思想的一个基本特点就是寓善于美，美源于善。二十四琴况充分体现了这一点。

徐上瀛是传统乐教思想的忠实信徒，他写《溪山琴况》和《万峰阁指法密笺》等琴学著作，是痛感“古音不复，琴道渐衰，郑卫之声滔滔皆是”。[⑤] 琴道系于指法。早在北宋时期，范仲淹就已指出，琴道之失在于“后之传者妙指美声巧以相尚，尚其大，矜其细，人以艺观焉”。[⑥] 以琴为艺，一味炫技，导致琴道沦丧。徐上瀛针锋相对，也从指法下手来恢复琴道；但他不是简单地自创一套指法，而是阐明指法从属于琴道，乃琴道之表现而非纯粹技巧，以此来中兴琴道。在他看来，琴道就是要“有正始风”。[⑦]正始风即正始之音。《毛诗序》曰：“正始之道，王化之基。”司马迁也在《史记·乐书》中说：“正教者皆始于音，音正而行正。”徐上瀛的琴学思想以此为根本依归，他谈指法也是以琴道或明或暗贯穿其中。

二十四况以“和”为首，即表明《琴况》完全遵循传统乐的思想：乐之德在和。琴起源于古圣“心通造

① 《竹书纪年》。

② 徐楙：“《溪山琴况》前言”，徐上瀛《溪山琴况》，北京：中华书局，2013 年，第 7 页。

③⑦ 徐上瀛《溪山琴况》，第 143、90 页。

④ 蔡仲德《中国音乐美学史》下册，第 753 页。

⑤ 徐上瀛《万峰阁指法闕笺自序》，《溪山琴况》，第 192 页。

⑥ 范仲淹《范文正公文集·与唐处士书》，转引自蔡仲德编《中国音乐美学史资料注释》，北京：人民音乐出版社，2004 年，第 774 页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

化,德协神人,理一身之性情,以理天下人性情。”琴道首重在和,但徐上瀛对和的概念本身没有太多规定,也许是因为和之哲学义理和伦理学意义早为士人所知。他和许多前人一样,也同时将它规定为一个(有关)乐之审美概念:“和也者,其众音之窾会,而优柔平中之橐龠乎。”①然后,从作为美学概念的“和”马上过渡到论述通过什么奏琴技法来达到“和”:

> 论和,以散和为上,按和为次。散和者,不按而调,右指控弦,迭为宾主,刚柔相剂,损益相加,是谓至和。按和者,左按右抚,以九应律,以十应吕,而音乃和于徽矣。设按有不齐,徽有不准,得和之似,而非真和,必以泛音辨之。如泛尚未和,则又用按复调。一按一泛,互相参究,而弦始有真和。②

今天的研究者可能会说徐上瀛没有严格区分作为形上概念的和与作为审美概念的和、作为伦理概念的和与作为技法概念的和;等而下之者可能断章取义,把《琴况》关于“和”的论述纯粹视为在论述某种奏琴技法。然而,这恰恰是徐上瀛坚决反对的。他认为恰恰是由于后人把乐(琴)只是作为技来追求,才导致古道失传:“太音希圣,古道难复,不以性情中和相遇,而以为是技也,斯愈久而愈失其传矣。”③善是美的条件和基础,没有人性之善(性情中和),就不可能有琴的中和之美。和既是善,也是美。而演奏技法是为追求善与美的意境服务的,一切以此目标为圭臬。

二十四况里有一况是“润”,从表面上看,徐上瀛在这一况谈的都是如何达到润这种美感的演奏技法,但如果我们仔细琢磨的话,会发现润不过是“中和之妙用”,④虽然润必须在指下求之,但在详细讲授了达到润这一审美效果的指法后,接着又指出,按照他说的那样去弹奏的话,将“其弦如滋,温兮如玉,泠泠然满弦皆生气氤氲,无毗阳毗阴偏至之失。而后知润之为妙,所以达其中和也。”⑤我们已经知道,“中和”是一个善与美一体的概念,表现中和的润当然也是兼具善与美的。

“古”也是一个中国传统特有的美学概念,二十四况中有一况就是古况。古在这里不是一个时间或编年史的概念,而是一个表达人文理想的美学概念。古意味着失去的雅颂之音。而雅颂之音之所以值得珍惜,值得追求,在于它直接关乎世道人心:“雅颂之音理,而民正。”⑥雅颂之音虽听上去不如郑卫之曲那么动听,却是真正的美,因为它善。而郑卫之曲虽然媚耳,却不能被称为美。要达到古雅之美,“必融其粗率,振其疏慵,而后下指不落时调,其为音也,宽裕温庞,不事小巧,而古雅自见。一室之中,宛在深山邃谷,老木寒泉,风声簌簌,令人有遗世独立之思,此能进于古者矣。”⑦很显然,只有有德之人,才能真正具有达到古雅之美的能力和技巧。古雅不但是美,也是善(它体现人心之正)。善与美、道与技融合无间,浑然一体。

如上所述,徐上瀛在意的是琴道而不是琴技,他对演奏指法的传授或明或暗地贯穿了琴道思想,他始终是以道统技。二十四况中的轻况,既是美学取向,也是指法要求。然而,轻归根结底取决于性情德性修养,而不是单纯的指法:“盖音之取轻,属于幽情,归乎玄理。”⑧轻之况体现的是中和之道:“故轻重者,中和之变音;而所以轻重者,中和之正音也。”⑨轻是技法要求,也是美与善的体现。善与美通过轻之技法要求和审美效果得到了有机统一。

在西方美学思想中,最初善与美也并未分开,美包括德性之美,从柏拉图开始一直到古代后期,都是如此。但从亚里士多德弟子们和斯多葛派开始,美就与善分道扬镳了。美就是美,不包含善,文艺复兴时期的作家亚哥斯提诺·尼佛主张灵魂美只是一种比喻。⑩也由于持美就是美的狭隘态度,西方对美的概念的定义在希腊人那里还比较广泛而丰富,后来日益空洞贫乏。大致说来,西方对美的定义主要有如下几种:1. 美是予人快感者;2. 美是和谐一致与良好的比例;3. 美是事物的合目的性;4. 美是一种主观的印象。这四个定义笼统空泛,并没有说出什么实质性的东西。

因此,从18世纪开始,就不断有人指出“美”这个概念空洞无物,最多只表示一种主观的赞赏态度。⑪到了20世纪,即使在西方美学著作中,它也“很少被人用到,它的地位已经被另一种狭义的名词所取代(显然是‘审美的’这个词)——不过,当其取代美的概念之后,

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨ 徐上瀛《溪山琴况》,第16、17、24、122、123、58、60、170、171页。
⑩⑪ 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇《西方六大美学观念史》,第151、148页。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

也不免遭致同样的麻烦。尽管如此，‘美’这个字和概念，还是被保留在口语之中，它们实际上被人应用，但不是在理论上被人应用。这样一来，欧洲文化史和哲学史上的一个中心概念，便落到仅属于口语的地位。总之，美的概念在欧洲哲学史上，并没有比伟大理论存在得更长久。”①可见，将美孤立起来研究，不但不像某些中国人想当然的那样会促进对美的研究，反而使得这种研究变得日趋狭窄乃至不可能。

道理其实并不复杂，美从来不是一个孤立的现象，而是存在本身向我们显示的一个维度，但存在是全体，因此，此一维度与其他维度（如善的维度）并非不相关联，而是共属作为全体的存在。人为将美切割孤立起来，美将不存在，就像我们如把四肢从身体切开它们便不再是四肢（就其失去了四肢的作用而言）。因此，中国人将美与善视为一体，不但没有斫丧美本身，反而予以它极为丰富的内容和规定。例如，在《琴况》中，徐上瀛把“丽”定义为美。但绝不是抽象地定义，一“美”了之，而是进一步规定“丽”乃“于清静中发为美音。丽从古澹出，非从妖冶出也。若音韵不雅，指法不隽，徒以繁声促调，触人之耳，而不能感人之心，”②就称不上“丽”或“美”，而只是“媚”。这就对琴乐之美作了非常具体而细微的规定。青山（徐上瀛的号）之所以能这么做，是因为我们的古人从不就事论事地把美视为一个孤立单纯的现象。

最高的美一定就是善，这不仅仅是中国古代音乐思想的观点，也是可以在人类音乐史上得到足够证明的事实。巴赫在西方之所以享有崇高的地位，不仅仅是他“在音乐里达到了一种迄今从未被超越的完美”，③而在于他的音乐向我们展示了人类善的高度。在他的音乐中，善与美是完全统一的，我们根本难以将它们完全分开。

子曰：‘成于乐。”④这三字是对乐在人类文化中的崇高地位和作用的高度浓缩。董仲舒最先对这句话作了极为精到的阐释：“成者，本、末、质、文皆以具矣。故作乐者必反天下之所始乐者于己以为本。”⑤“成”既然表示本、末、质、文皆具，那就是说，乐以人类最珍视、最希望的东西为其本，彰显了宇宙存在之全体，此乃乐之所成。而船山则看到了“成于乐”表明乐展示了存在的无限性：“故道尽于有言，德不充；功尽于有事，道不备。充而备之，至于无言之音，无事之容，而德乃大成。故曰：‘成于乐’。”⑥乐之道，尽于此矣。

On *Yue*

ZHANG Rulun

(*School of Philosophy*, *Fudan University*, *Shanghai* 200433, *China*)

Abstract: The *yue* (music) occupies a central position and receives wide attention. The ancient Chinese understood its cosmological and metaphysical significance and regarded it as an indispensible means for social education and ideal politics. For this reason, its meaning is not the same as art in modern sense. The ancient Chinese did not ignore the aesthetic and entertaining functions of *yue*, but anyway *yue* was for them an important means of communication between *tian* (heaven) and human beings, as well as the infinite and the finite. The *yue* embodies the transcendence of human beings.

Keywords: *yue*; cosmos; art; education; harmony; beauty

责任编辑　晓　诚

①② 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇《西方六大美学观念史》，第150、150页。

③ 耶胡迪·梅纽因、柯蒂斯·W·戴维斯《人类的音乐》，第3页。

④ 《论语·泰伯》。

⑤ 《春秋繁露·楚庄王》。

⑥ 王夫之《诗广传·商颂五论》。

?1994-2018 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net