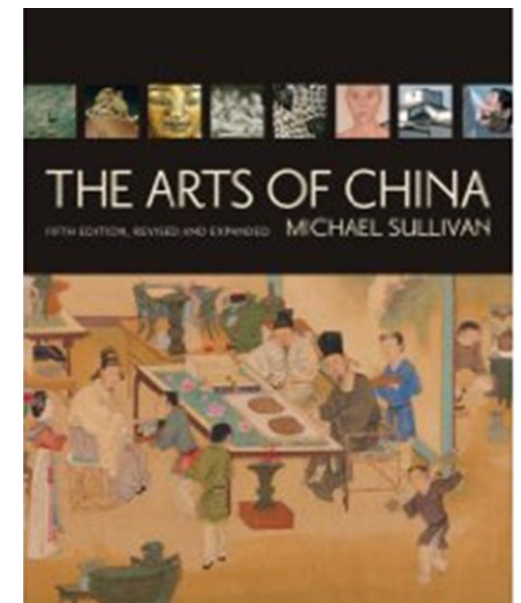
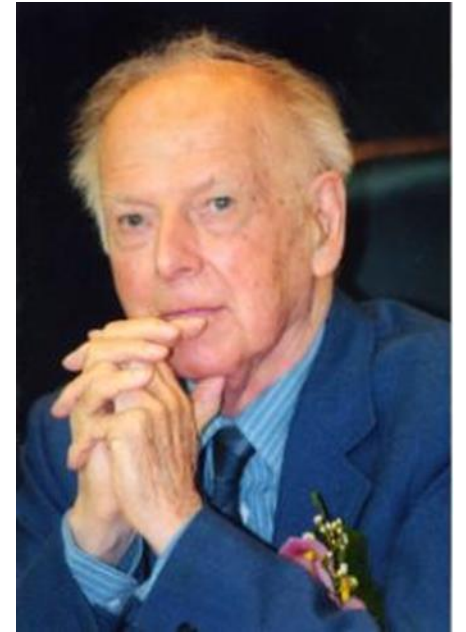


乐

Michael Sullivan, The Arts of China

Foreword and Acknowledgments	7
Chronological Table	10
Reign Periods of the Ming and Ch'ing Dynasties	11
1 Before the Dawn of History	13
2 The Shang Dynasty	23
3 The Chou Dynasty	41
4 The Period of the Warring States	50
5 The Ch'in and Han Dynasties	65
6 The Six Dynasties	92
7 The Sui and T'ang Dynasties	121
8 The Five Dynasties and the Sung Dynasty	145
9 The Yüan Dynasty	177
10 The Ming Dynasty	191
11 The Ch'ing Dynasty	211
12 The Twentieth Century	232



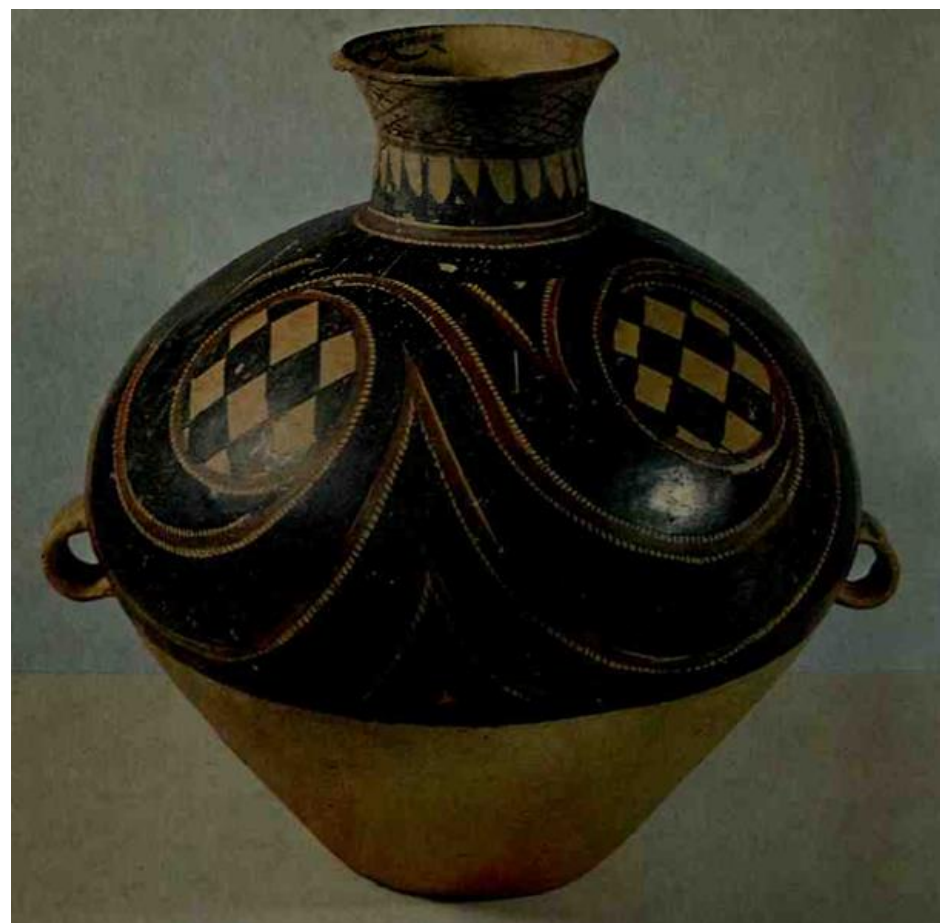
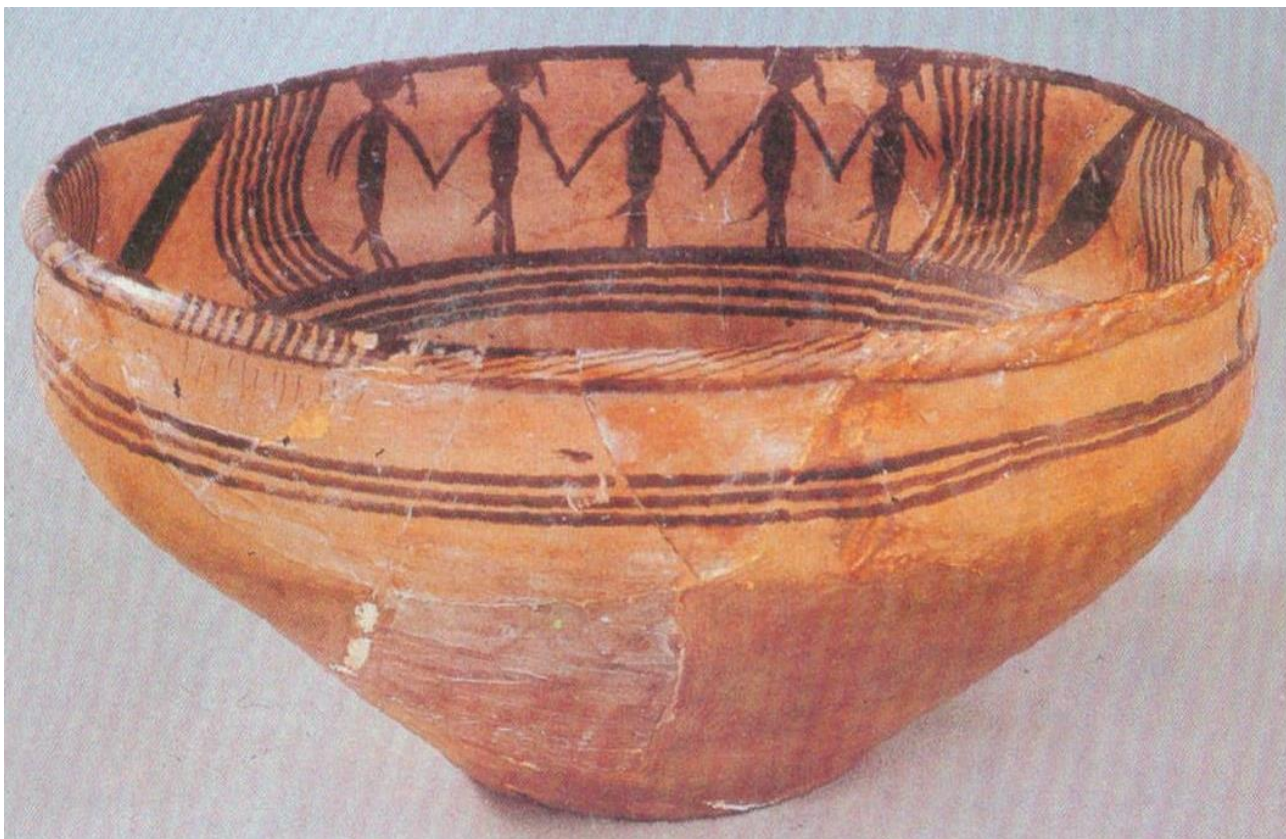
Attunement

- “Attunement” is fundamental in Chinese thinking. Man must attune himself not only to nature but also to his fellow men, in ever-widening circles starting from his family and friends. Thus, in the past the highest ideal was always to discover the order of things and to act in accordance with it. ...We will find that its characteristic and unique beauty lies in its expression of this very sense of attunement. It is one reason why Westerners, often with no other interest in Chinese civilization, collect and admire Chinese art with such enthusiasm.

Rhythm: The Difference between Chinese, Indian, and Western Art

- Chinese art does not demand of us, as does Indian art, the effort to bridge what often seems an unbridgeable gulf between extremes of physical form and metaphysical content, nor will we find in it that preoccupation with formal and intellectual considerations that so often makes Western art difficult for the Asian mind to accept. The forms of Chinese art are beautiful because they are in the widest and deepest sense harmonious, and we can appreciate them because we too feel their rhythms all around us in nature and instinctively respond to them. These rhythms, moreover—this sense of inner life expressed in line and contour—are present in Chinese art from its earliest beginnings.

马家窑文化彩陶舞蹈纹盆, 14.x29cm, 中国国家博物馆
1973年出土于青海省大通县上孙家寨



中国音乐的三种形式或阶段

- 音乐作为社会生活的一部分（《礼记·乐记》对音乐的认识）
- 音乐作为一种自律的艺术形式（嵇康《声无哀乐论》对音乐的认识）
- 音乐作为一种精神活动形式（陶渊明的无弦琴的寓意）

结构主义符号学模式

梅勒 (Hans-Georg Möller)

	存有领域	标记领域
存有性结构	能指-所指	
代表性结构	所指	能指
标记性结构		能指-所指

对三种音乐的结构主义符号学解释

	存有-现实	标记-艺术
存有性结构	音乐-生活	
代表性结构	生活	音乐
标记性结构		音乐-生活

《左传·襄公二十九年》季札观乐（前544年）

吴公子札来聘。……请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰：“美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣。”为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：“美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？”为之歌《王》，曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎！”为之歌《郑》，曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也。是其先亡乎！”为之歌《齐》，曰：“美哉，泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎？国未可量也。”为之歌《豳》，曰：“美哉，荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？”为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎！”为之歌《魏》，曰：“美哉，沨沨乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也！”为之歌《唐》，曰：“思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也？非令德之后，谁能若是？”为之歌《陈》，曰：“国无主，其能久乎！”自《邶》以下无讥焉！

- 为之歌《小雅》，曰：“美哉！思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉！”为之歌《大雅》，曰：“广哉！熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎？”为之歌《颂》，曰：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈；迩而不逼，远而不携；迁而不淫，复而不厌；哀而不愁，乐而不荒；用而不匮，广而不宣；施而不费，取而不贪；处而不底，行而不流。五声和，八风平；节有度，守有序。盛德之所同也！”

- 见舞《象箛》、《南籥》者，曰：“美哉，犹有憾！”见舞《大武》者，曰：“美哉，周之盛也，其若此乎？”见舞《韶濩》者，曰：“圣人之弘也，而犹有惭德，圣人之难也！”见舞《大夏》者，曰：“美哉！勤而不德。非禹，其谁能修之！”见舞《韶箛》者曰：“德至矣哉！大矣，如天之无不帙也，如地之无不载也！虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已！”

乐的界定

- 《乐记》：凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。

表现-再现论

- 音乐的目的是表现情感。问题是：音乐表现快乐情感还是表现所有情感？

- 《荀子·乐论》：“夫乐者，乐也，人情之所必不免也。”
- 《礼记·乐记》：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声焦以杀；其乐心感者，其声啍以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动。”

- 问题2：既然音乐可以表现所有情感，音乐的表现方式与非音乐的表现方式是否有所不同？某种特殊的情感表现方式是音乐，还是所有的情感表现方式都是音乐？

- 《乐论》：故人不能不乐，乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱。先王恶其乱也，故制《雅》、《颂》之声以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不詘，使其曲直、繁省、廉肉、节奏，足以感动人之善心，使夫邪污之气无由得接焉。

声音之道与政通

- 借助情感的中介，音乐与社会发生关系：
- 《乐记》：是故治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。声音之道与政通矣！
- 是故治世之音安，以乐其政和。乱世之音怨，以怒其政乖。亡国之音哀，以思其民困。声音之道与政通矣！

内容快乐与形式快乐

- 一种是音乐表达本身带来的快乐，也即音乐形式引起的快乐，简称为形式快乐。一种是作为音乐表达对象或内容的快乐，与其他各种情感并列的快乐，简称为内容快乐。当《乐论》说“乐者乐也”的时候，这里的快乐不是内容快乐，而是形式快乐。不管何种情感内容，只要经过音乐的表达，就都会打上这种形式快乐的色彩。内容快乐可以与其他情感并列或相对，形式快乐不与任何情感并列或相对。换句话说，喜怒哀乐都可以是音乐的内容情感，但音乐的形式情感只有快乐。

音乐作为一种文化形式

- 《乐记》还区分了声、音、乐。“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。唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣！是故不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐，知乐则几于礼矣！”简要地说，声、音、乐之间的区别，就是自然与文化之间的区别。声是自然的声音，音是文化的声音，乐是高度文化的声音。对不同层级的声音的欣赏，体现了欣赏者不同的人生境界。儒家乐教的目的，是要把人由禽兽变成君子。关于音乐形式的讨论与这里关于音乐内容的讨论就汇聚起来了，音乐之所以能够改变人的情感进而改变社会，都与它特有的形式力量有关。

形式论

- 对表现说的批判
- 习俗论证
- 嵇康发现音乐与情感之间的关系不是固定的、必然的，由于习俗不同，同样的声音可以引起不同的情感反应：“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！”（《声无哀乐论》）
- 我们可以将这种论证简称为习俗论证。音乐之所以引起不同的情感反应，根源在于音乐与情感在不同的习俗中建立起的联系不同。

- 唤起论证
- 音乐不携带固定的情感内容，并不意味着音乐不能唤起情感。如果音乐唤起了我听者的情感，这种情感又不是来源于音乐，那么它们来自哪里呢？嵇康认为，它们来自听者的内心。**“夫哀心藏于内，遇和声而后发。和声无象而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎无象之和声而后发，其所觉悟，唯哀而已。”**音乐只是谐和的声音，它只是唤起我们已有的情感。如果已有的情感是哀，它就唤起哀；已有的情感是乐，它就唤起乐。音乐本身没有情感。我们可以将这种论证简称为唤起论证。

- 本体论证
- 嵇康通过指出音乐与情感分属于两类不同的事物，而主张情感有哀乐，音乐不可能有哀乐。“夫味以甘苦为称，今以甲贤而心爱，以乙愚而情憎，则爱憎宜属我而贤于宜属彼也，可以我爱而谓之爱人，我憎则谓之憎人，所喜则谓之喜味，所怒则谓之怒味哉？由此言之，则外内殊用，彼我异名。声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音。名实俱去，则尽然可见矣。”喜怒是人的情感，甘苦是物的味道，不能因为人喜甘味就说甘味是喜的，不能因为人怒苦味就说苦味是怒的。对于音乐同样如此。

- 嵇康还以酒为例，说明音乐没有哀乐。“**然和声之感人心，亦犹酒醴之发人情也，酒以甘苦为主，而醉者以喜怒为用。其见欢戚为声发，而谓声有哀乐，犹不可见喜怒为酒使，而谓酒有喜怒之理也。**”酒可以使醉酒者喜怒，但酒本身无所谓喜怒，酒本身只能有甘苦。根据同样的道理，音乐让人哀乐，但音乐本身无所谓哀乐，音乐本身只有好听与不好听。

- 层级论证
- 绘画是一级艺术或者亲笔艺术，音乐是二级艺术或者代笔艺术，前者与情感有密切关系，后者与情感没有密切关系。
- 如果音乐是二级艺术，那么它究竟表达谁的情感？是作曲家的情感还是演奏家的情感？演奏家可以有与作曲家同样的情感吗？如果演奏家不能有与作曲家同样的情感，难道古人的音乐必须古人亲自来演奏？嵇康不认为作曲家的音乐必须作曲家亲自演奏，因为音乐与个人情感没有关系，谁来演奏都没有问题。“**至乐虽待圣人而作，不必圣人自执也。何者？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。**”换个角度说，正因为音乐是二级艺术，它才是没有情感的。因为音乐是二级艺术，不同的演奏不存在真品与赝品的问题，而情感只是个人的心理状态，不可能所有演奏者都处于同样的心理状态，由此证明音乐是情感的表达是难以成立的。

- 因果论证
- 在嵇康看来，人们之所以将哀乐等情感视为音乐的特征，原因在于将原因与结果混淆起来了。从欣赏的角度来说，是将结果的特征误作原因的特征；从创作的角度来说，是将原因的特征误作结果的特征。如将酒后引起的喜怒情感误作酒的特征，这就是将结果的特征误作原因的特征。嵇康还从创作的角度做出了精彩的论证：“**夫食辛之与甚噉，熏目之与哀泣，同用出泪，使易牙尝之，必不言乐泪甜而哀泪苦，斯可知矣。何者？肌液肉汁，蹶竿便出，无主于哀乐，犹筴酒之囊漉，虽竿具不同而酒味不变也。声俱一体之所出，何独当含哀乐之理耶？**”大笑和大哭都会流泪，流泪的原因不同，作为结果的泪水一致。同样，滤酒的器具不同，作为结果的酒的没有不同。音乐的情况与这里的酒水和泪水一样，不管是在什么情感状态下制造出来的，作为结果的音乐都不会携带情感。

- 经过习俗论证、唤起论证、本体论论证、层级论证、因果论证等等分析之后，嵇康成功地情感从音乐中剥离出去。嵇康明确说：
“然则心之与声，明为二物，二物诚然，则求情者不留观于形貌，揆心者不借听于声音也。察者欲因声以知心，不亦外乎！”
“然则声之与心，殊涂异轨，不相经纬，焉得染太和于欢戚，缀虚名于哀乐哉？”情感跟心灵有关，音乐跟物质有关。在讨论音乐时谈哀乐，谈的就是心灵产生的情感，跟音乐无关。对于音乐本身，只能从形式方面进行描述。

- 盖以声音有大小，故动人有猛静也。……然皆以单复高卑善恶为体，而人情以躁静专散为应。……此为声音之体尽于舒疾，情之应声亦止于躁静耳。
- 在嵇康看来，音乐只会有音高、音量、节奏、音色、和声等方面的特征变化，没有喜怒哀乐等情感方面的变化。我们从音乐中听到的是音乐的特征，而不是情感的表现。但是，嵇康并不否定听者在听到这些音乐特征时有相应的情感反应。嵇康强调，声音“**以单复高卑善恶为体，而人情以躁静专散为应**”。同样是情感反应，躁静专散与喜怒哀乐不同。躁静专散只是情感的形式特征，不涉及具体的情感内容。作为形式特征的躁静专散，可以应用于任何情感内容之上，喜怒哀乐可以各有自己的躁静专散。

- 音乐引起人的情感反应是躁静专散，而不是喜怒哀乐。但是，只引起躁静专散情感反应的音乐还不是好的音乐。好的音乐或者真正的音乐，引起人的情感反应是快乐。正因为如此，嵇康说：“**五味万殊，而大同于美；曲变虽众，亦大同于和。美有甘，和有乐。然随曲之情，近乎和域；应美之口，绝于甘境，安得哀乐于其间哉？**”嵇康本来是反对音乐有哀乐的，无论是音乐具有哀乐还是唤起哀乐，结果他又认为音乐的目的是让人快乐，这不是自相矛盾了吗？表面看来，的确难以自圆其说，但实际上并不存在矛盾。我们在讨论《乐论》中“乐者乐也”这个命题时，曾经区分了两种快乐：一种是作为七情六欲之一的乐，它与其他情感并列或相对，我们称之为音乐的内容情感，它的存在与音乐没有必然联系。另一种是由音乐引导出来的快乐，只有通过音乐才能获得，它不与其他情感并列或相对，只是纯粹的、绝对的快乐。嵇康以烹饪为例来加以说明。烹饪调和五味，目的是达到美的境界，美的味道能够让人感到甘甜。音乐调和众曲，目的是达到和的境界，和的音乐能够让人感到快乐。达到美的境界的味只有甘，没有甘苦。达到和的境界的乐只有乐，没有哀乐。因此，嵇康说：“**美有甘，和有乐。然随曲之情，近乎和域；应美之口，绝于甘境，安得哀乐于其间哉？**”在这段文字中，乐出现两次。前一次出现（“和有乐”）是作为形式情感的绝对的乐，后一次出现（“安得哀乐于其间”）是作为内容情感的相对的乐。音乐以其特有的声音之和引起听者的精神快乐，而不是唤起或者交流世俗的喜怒哀乐，这才是嵇康想要说的内容，也是他批判儒家音乐思想的目的。

无弦琴的提出

- 《宋书·隐逸传》：“潜不解音声，而畜素琴一张，无弦，每有酒适，辄抚弄以寄其意。”

白居易对无弦琴的阐释

- 白居易《赠苏炼师》：“明镜懒开长在匣，素琴欲弄半无弦。犹嫌庄子多词句，只读逍遥六七篇。”
- 白居易《琴》：“置琴曲几上，慵坐但含情。何烦故挥弄，风弦自有声。”
- 白居易《废琴诗》：“丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩减，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？羌笛与秦筝。”
- 白居易《夜琴》：蜀桐木性实，楚丝音韵清。调慢弹且缓，夜深十数声。入耳淡无味，惬心潜有情。自弄还自罢，亦不要人听。

宋徽宗：听琴图





聽琴圖

吟徵調高竈下桐
松間疑有入松風
仰窺低審含情客
以聽無絃一弄中

呂京謹題



- 蔡京：吟徵调商灶下桐,松间疑有入松风。 仰窥低审含情客, 似听无弦一弄中。

无弦琴或者无声乐意味着音乐的终结

	存有-现实	标记-艺术
存有性结构	生活-音乐-礼乐	
代表性结构	生活	音乐-琴
标记性结构		生活-音乐-无弦琴

阅读资料

- 1. 《礼记·乐记》
- 2. 《荀子·乐论》
- 3. 嵇康：《声无哀乐论》
- 4. 彭锋：《音乐的四副面孔》，载《云南大学学报》2015年第5期
- 5. 彭锋：《中国音乐有“大分野”吗？》，载《音乐研究》2021年第2期
- 6. Philip Alperson, “The Philosophy of Music: Formalism and Beyond,” in Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics* (彼得·基维等著：《美学指南》)