

一九八八届攻读硕士学位研究生毕业论文

* 含蓄与弦外之音 *
* ——中国文人音乐审美特色探 *

音乐学系 费邓洪

中国艺术研究院研究生部

一九八八年五月

赵老师指正

前 言

研究“含蓄与弦外之音”这一课题出于如下原因：

一、这在中国文人音乐中是一突出的美学现象，在中国民间音乐里也有表现，因此具有一定普遍性。

二、西方两大音乐美学理论——自律美学与他律美学难以给其完好解释，因此又具一定特殊性。

三、既是音乐美学问题，又是民族音乐问题，少有引起足够重视。

四、它在更深层次上对中国民族音乐（包括作品、表演）形式的一些表面特征发生着一定影响。

五、该研究领域在中国民族音乐研究中尚属薄弱环节，而近年国际国内音坛对中国文人音乐兴趣有渐热趋势。

该课题难度之大，笔者深感难胜。本文仅从形态比较，社会历史、美学逻辑三个角度对它作一极为粗浅的探索。

第一部分，与自律、他律美学（在理论上、作品表现上、作品形式上）作比较研究。由于美学比较有特殊困难，只能就中、西最一般情形而言。

第二部分，企图探索隐伏在该美学现象背后并给其以支持的文人情趣，哲学、心理，社会遭遇以及隐藏更深的中国封建社会政治、经济的一般特点。

第三部分，对为什么音乐能够含蓄，含蓄为何有可能造成弦外之音作一些带猜测性的设想。一方面对文艺理论和艺术哲学中的“个性共性统一论”和“中介论”提出补充意见，另方面提出“含

蓄与 弦外之音”属一种“心境论”的音乐美学范畴的观点。

余论。企图将这一美学问题引向更广阔、更深刻，因而更值思考的哲学问题和现实问题上去。

含蓄与弦外之音

——中国文人音乐审美特色探

中国古代艺术中的一系列美学范畴，如淡、味、妙、趣、韵、神、意、境……实际上主要根植于中国文人艺术，所以要研究中国古典艺术美学，不能不把主要精力集中于中国文人艺术。中国文人艺术中的中国文人音乐，又主要是古琴音乐。因此，要研究中国文人音乐，又不能不把主要精力集中古琴音乐艺术。

在本文中：

含蓄——指对日常生活中的客观外物或人的情感等进行艺术表现时所作的较大程度的淡化处理，使浓与淡、显与隐、露与藏、实与虚、繁与简、直与曲、有限与无限、充实与空灵中的后者更为突出。

弦外之音——指由含蓄音乐所唤起，经静思而至的一种与道相系，通向宇宙本体、通向人生自由的意味、境界、神韵。近于中国文论、诗论、画论中的言外之意，象外之象，韵外之致、味外之味等概念。

中国文人——指中国封建社会的知识分子。

在以往的人类音乐发展史上，欧洲出现过两种主要的音乐美学理论，这就是自律美学和他律美学，这两种美学理论不仅经久不衰，而且都获得了高度的、充分的发展。

在古代东方中国，也产生过一种历史悠久，并且同样获得了高度、充分发展的，但却与自律美学①很不相同，与他律美学又不很

相同的美学理论。如果把这种理论及其实践统作为一种美学型态来看的话，这种美学型态或可称之为表现的含蓄型。不过在今天，它远未得到自律美学和他律美学那样广泛而深入的研究。

自律美学从古希腊毕达哥拉斯、柏拉图、恩皮里克，到中世纪的奥古斯汀、托马斯·阿奎那，再到17、18世纪的莱布尼兹、康德，特别是到了19世纪的汉斯立克、科姆巴里厄，以及现代的斯特拉文斯基等②，都得到了不同程度的肯定和强调。在实际音乐生活中，自律美学有重要影响，且在某些时候，如尼德兰乐派影响的14、15世纪，乃至16、17世纪所产生的余波，以及20世纪以来至今，它还获得了极大的凸突。

但是中国文人音乐几乎与自律美学无大瓜葛，至少未获得有力的长足发展。尽管有近于自律观的嵇康、唐太宗等，但并未产生真正有影响的、突出自律型的音乐作品（如尼德兰乐派的复调、巴赫的一些赋格、勋伯格等人的序列音乐，各种强调形式功能的技巧性练习曲，以及类于逆行结构法那样的诸种趣味性、教理性乐曲等），相反，在真正进行音乐实践时，他们仍注重音乐的表现性。因此，我们下文将略去自律美学不论，而着重于与他律美学有关的问题。

他律美学主要包括模仿论和情感论（后者更突出），二者都有相当深远的思想渊源。

模仿论认为：“摹仿出于我们的天性”，“节奏和乐调是最接近现实的摹仿”（亚里士多德），除了“用口模拟鸟类嘹亮的鸣声”（卢克莱兹），音乐还模拟“雷、暴风雨，我们的叹息，我们的冤诉，我们的欢呼”（孔狄亚克）及“奔流的水的潺潺声…汹涌的激

浪撞击海岸岩石的声音”(拉赛斐德)“是物体的声音或情感的音节的模仿”(狄德罗),总之“音乐可以模仿……一切声音”(海里斯)……③

情感论认为,音乐“是活的、热烈的、激情的语言”(卢梭)是“表达热情的艺术”(苏尔策尔)“能表现一切各不相同的特殊情感”(黑格尔)舒曼的一些作品就是在“心火熊熊中写成”,肖邦则“愿高唱出一切为愤怒的奔放的感情所激发的声音”,威尔第要求“唤醒巨大的热情”,李斯特主张表现那“直接沁人心脾的最纯的感情的火焰”万斯洛夫则干脆说音乐是“把激情的动力方面直接地表现出来”的……④

以上便是音乐模仿论和情感论在以往长期历史中所持的基本观点。

在中国,自古以来因反对主客对立而不重认识论和本体论(即使有所注意,也终归到伦理道德上,进一步则归到天人相应,天人合一上),不关心外物实体究竟如何,不企图固着或占有之,因而也就不在乎模仿的真实。这在中国文人身上体现得极为深刻的儒、道、禅三大思想里都相当突出。儒“夫物之感人无穷,而人之好恶无节,则物至而人化物也”。⑤道:“物物而不物于物。”⑥“圣人之情,应物而不累于物者也”。⑦禅:“比物以意而不指一物”。⑧甚至“说似一物即不中”⑨……这些出于不同思想体系的说法却显出某些共同之处:一方面承认人的主观方面的东西同客观外物之间的联系,另一方面又更多强调前者不受后者的主宰。——这样一种观念原则也深深影响着中国文人艺术,文人音乐的理论与实践(下文可见)。这或许就是我们很少能在中国文人音乐观里看到西方那种热

心模仿论的巨量言论、评论和理论的原因。由此至少可以说，中国文人音乐的美学重心不在对外物的模仿上。

然而对于情，中国艺术、中国音乐则给予极大重视。这一点在中国古代乐论和中国文人音乐里处处可看到和感受到。不过在音乐这一领域，给予情以高度重视，并非中国所特有。中国特点主要在于它所表现的是什么样的情这一问题上。象他律美学所主张的“音乐表现一切情感”（黑格尔），在中国文人音乐看来似很难完全接受。他律论者克劳申所列举的各种各样的情感，⑩在中国文人音乐里并不都能见到。那么中国音乐，特别是中国文人音乐所讲究表现的是一种什么样的情呢？或者说，这种音乐美学观对表情的要求和原则是怎样的呢？

中国文人音乐，乃至整个中国音乐都主张“乐而不淫，哀而不伤”（孔子）认为“乐极则忧”、“乐胜则流”、“过作则暴”（《乐记》）。所以“情不可恣，欲不可极”（嵇康）。宋以后进一步要求“禁尔忿欲之邪心”（朱熹），对于“间杂繁促”的“间声”，“必也黄钟以生之，中正以平之”，从“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓”到“从有而无，因多而寡，一尘不染，一滓弗留，止于至洁之地”（徐上瀛）而“和平诚朴……恬然自怡”（祝凤喈）……⑪

很明显，中国文人音乐所主张的情，是一种“淡化”了的情（下称“淡情”）。并由上可见，这种情具有相当的选择性、规范性和封闭性，因而也就有了高度的主观性（不那么随外物情形如何而如何）。但是另一方面，这种情又并非凭空而生，而是“感于物而动”（《乐记》），“情生于景，景生于情”（黄图珖）。这样前

述的“不在乎模仿的真实”就并非等于不要模仿，而是模仿必须围绕这种高度的主观性来行事，必须为这种高度的主观性所选择，从而就使这种模仿不可能是外部世界的实体真实的充分显现，而勿宁说是一种“淡化”了的模仿（下称“淡写”，即淡化了的描写。此处往下均以“描写”取代“模仿”，是因为模仿与表情在实际作品中实难分割，而且“描写”似比“模仿”更少分割嫌疑）。可是这淡又不是无内容的淡，而是参与了浓厚的主观方面多种因素后的淡。这又使既讲模仿、又讲表情的中国文人音乐的淡，不可避免地具有了一种包蕴（蕴有弦外之音）性质。

与上相应，中国文人音乐在音乐形式上和演奏处理上也提出了自己的要求，这就是反对过激、过狂、过露、过显，处处讲究一种相对抑制、相对收敛、相对平和的适度。显然，这种适度是和前述的淡和蕴相联系的。“琴曲音节，大多从容，乃得神情之蕴……慢得情联而不弛，紧得意蓄而不泄，斯为善矣”（祝凤喈），“倘指势太猛，则露杀伐之响，气盈胸臆，则出刚暴之声”（徐上瀛），所以“喜工柔媚则偏，落指重浊则偏，性好炎闹则偏，发响急促则偏，取音粗厉则偏，入弦仓卒则偏，气质浮躁则偏”（冷仙）最不满的是“头动”、“身摇动”（成玉磬）而要“小速…使指不伤速中之雅度…大速…依然安闲之气象”，这样的“疏疏淡淡，其音得中正和平者，是为正音”（徐上瀛）……⑫

——以上，我们从中国文人对客体外物、主体情感、音乐形式及演奏要求的一系列态度上，可见出它所注重、所突出、所提倡的是——适中、平和、克制、收敛，有所退，有所隐，有所束，有所忍，有所抑，有所涵，有所淡，有所蕴——美学特征上，可一言以

蔽之：含蓄。

理论上美学见解如此，实践上又如何呢？

先说描写。著名的《平沙落雁》解题中虽有“空中数十雁，翻飞击翅”、“孤雁在前者先落，中间一二雁以次而落，又三五雁一齐争落”③中间模仿因素并不多，听者似只隐察有雁落雁飞，并非解題所述之显。《欧鹭忘机》更是如此，也尽管能引你到某“海日朝晖，沧江夕照，群飞众和，翱翔自得”④之境，却更多表情性质，至于究竟是些什么东西“翱翔”，其“空框结构”尽可随你去填充。再来听《春山听杜鹃》。这里不能说没有杜鹃，没有“凄厉”，但肯定此为杜鹃之音，则难取信于人。说有杜鹃，或无杜鹃，或似有似无，都对都不对，它只把一种复杂微妙的体验传达出来供你领悟。然而里姆斯基-柯萨科夫的歌剧《萨丹王的故事》里那绘声绘形、嗡嗡远近的“野蜂飞舞”（管弦插曲）；普罗科菲耶夫那长足善跳、富有弹性的《蚱蜢的游行》；舒曼《狂欢节》中振翅飞舞，忽上忽下的《蝴蝶》，圣桑《动物狂欢节》里的母鸡、公鸡、骡子、乌龟；贝多芬《田园交响曲》中夜莺、鹌鹑、杜鹃；包罗丁《中亚细亚草原上》缓缓行进的骆驼商队，以及格罗菲《大峡谷》中“羊肠小道”上的马蹄滑动和滂沱大雨……我们几乎很难对它们的真实性有太多怀疑了，至少比起中国文人音乐中的雁、鹭、鸿、杜鹃等，不知要明晰多少倍。我们再听悠然自得的《渔歌》和《渔樵问答》。这里确有水上轻摇漫歌之象，但却没有更多把你的注意力引向那摇曳的动态真实上，反而总令你有一种掩盖了残酷现实后的理想化、牧歌化的世外桃园之感，有一种远离人间，摇曳徘徊在逍遥之中的自我娱悦和对我“适意”之感。而门德尔松的《g小调无词歌》那轻舟

荡漾，那美即在此岸世界中的真实感、欢悦感；柴科夫斯基《四季》里的六月《船歌》对白桦摇曳的生动摹拟和中段掀起的“山鸣谷应，风起云涌”^⑮；斯美塔那《沃尔塔瓦河》那激动的波澜起伏和热情歌唱所唤起的巨流般集体感，宏伟感，进取感……等等这些，都以极大的动力性把你带到现实中的客观世界里去。你所沉醉、所陷入的，不正是那“抬头可见”，“伸手可触”，美就在你面前的真实感受吗？我们再来看雷雨云水。《风雷引》其解题尽管“奇纵突兀，苍郁险峻”^⑯，“雷之轰轰，风之发发”^⑰；《潇湘水云》也尽管“云驰水涌、重重跌宕”^⑱，“云水苍茫，洋洋盈耳”^⑲；《流水》是“霖雨之操，崩山之音”^⑳，“汪洋注海”、“荡荡无涯”^㉑……而它们的实际音响却决无罗西尼《威廉·退尔序曲》中雷声的雷鸣石飞树裂，群鸟惊飞，泥沙俱下；贝多芬《田园交响曲》第四乐章的呼号咆哮，“惊心动魄”（柏辽兹语）；李斯特的交响诗《人生序曲》和里姆斯基——柯萨科夫《舍赫拉查德》里的狂风怒作，暴雨倾盆……。

再说表情。宁静的《良宵引》和《广寒秋》是一种愉快的调子，但十分淡远空灵。一种秋高气爽，明月普照，夜静人思，思中显静之境界。这里更多不是情感，而是心境；不是动人的诉说，而是飘逸的韵语。而海顿《F大调弦乐四重奏》第二乐章（有“小夜曲四重奏之之称”）则明朗、活泼，更多情感；肖邦《A大调夜曲》虽静夜深思，却按捺不住心潮澎湃，热情激荡……。在表情上，中国文人音乐似以隐蓄哀叹者更多。流芳千古的大、小《胡茄》，其内蕴是心绞如割、悲痛欲绝，却表面是欲吐又吞，欲露又忍。然而就是这含蓄之作，竟使“胡人落泪向边草，汉使断肠叹归客”^㉒；《空

《山忆故人》是“感怀、忆旧、知我”^{②③}，百般愁忧而思友人又“莫可得”，于是一种无言之痛只在某种“包孕”之中，音乐犹如而实盖着深层急流、卵石和泥草的平静河水一般；《阳关三叠》望眼“青山无数、白云无数、浅水芦花无数”^{②④}，“一步急一步”^{②⑤}，尽管“三秋之恨，殆有不胜其痛”^{②⑥}，局外人则只见淡淡愁丝；《秋寒吟》是塞外秋凉，去国离乡，声声忧愁，天地悲思。情感的骚动胜于上三曲，但听惯了西乐的人似总还有“不解恨”之叹。而肖邦《C小调练习曲》和《b小调钢琴奏鸣曲》中《丧葬进行曲》则以惊天动地般的沦亡哀恸震撼着音坛；萨拉萨蒂的《吉普赛之歌》那悲痛欲绝、对命运的不可控制的哀号和放荡不羁的冲动以及生命活力的勃发，简直叫人心胆俱裂；维尼奥夫斯基《d小调第二小提琴协奏曲》第二乐章，诗意的多愁异常迅速地感人身心，甚至令你有“行动起来”之想；而柴可夫斯基《第六交响曲》的人生哀悲、苦痛、幻想、斗争、不安、动荡，各种因素的冲突、交织、翻腾、抖颤……那在中国文人音乐里是很少能见到的……。当然，象《酒狂》那样“忘尘虑于形骸之外”“浩歌天地”、“恣情于怀”^{②⑦}者，在中国文人音乐中足够“疯狂”的了。却远不及李斯特音乐之狂，肖邦音乐之怒。试听先辈演奏，其“有所控制”之理智，不是仍然清晰吗？《醉渔唱晚》及《流水》的某些部分虽也强烈，外在，但毕竟为少数者……^{②⑧}。

出于上述的表现需要，中国文人音乐在其运动形式上呈现出一系列与之相对应的特点：主题方面，多为单主题，即使多主题，其相互间亦很少冲突性、戏剧性；旋律方面，重歌唱型、歌腔型，不重动机型、展开型；节奏上，多平和，少剧烈，不甚遵循规范节奏，

更多属心理节奏；和声、复调因素少，既使有，也多强调和、合，反对刺、分；发展手法，以变奏、派生、展衍、渐变为主，较少分裂式、对比式；调性~~朦胧~~少变，无展开性手法中那种不断的突变；结构篇幅方面，因多用变奏，并缺少分裂性和多主题冲突性，而较少长大者，材料亦较简洁；演奏为独奏，自娱、内省，不以演奏为主，无大型合奏、齐奏、重奏、协奏等；力度少大变，

速度亦少大变……总之，这些特点突出了“含蓄”二字。

至此，我们不仅已经在理论上，而且在实践方面进一步见出了前述的这个结论：即中国文人音乐所讲的描写是“淡写”，所讲的表情是“淡情”。

不能不提出的是，这两个“淡”所造成的含蓄性质，却直接带来了这样的后果，即给我们留下了更多的想象之余地，空灵之幻感，虚渺之余响，赋予了作品以更大的空框结构。由于这个原因，中国文人不得不用一系列音乐之外的手段来填充这个“更大的空框结构”，这就是，不仅在作品上大作标题、解题、后记、小标题，而且其文字是详而又详、细而又细，大有音乐文学化乃至庸俗化的倾向。演奏和欣赏，则高度内省、静思、强调个人性体验（详后）等等。

这里，当我们将如此一系列事实联系起来——表现上（描写与表情）是“不似似之”，作品上却标题解题，演奏、欣赏上则静思内省——的时候，便不能不提出一个新的问题：中国文人音乐是否在美学上止于描写和表情？

任何一个稍微认真接触过中国文人音乐的人，都不会不注意到另外一个更为突出的事实，即在中国文人音乐里，反复强调着这样一种美学追求，这就是要“以得意为主”，要“有无穷之意”（成

玉髓)。所以，“乃不在声……兴不在音”（扬表正），“鼓琴者心超物外”（苏璟），意，就是“得于声外”（沈括）的。虽讲究“弦与指合，指与音合，音与意合”，但意更重要，因为“音从意转，意先乎音，音随乎意……以音之精义，而应乎意之深微”，“至于神游气化，而意之随之，玄之又玄……求之弦中如不足，得之弦外则有余”，“至于弦声断而意不断，此政无声之妙”（徐上瀛），所以，“须留一、二分韵，取不尽处便作后句，谓之‘意有余’”（则全和尚）。而“知其意则知其趣，知其趣则知其乐”（扬表正）因此，那平淡含蓄的音乐实际上是“似淡而实甘”（成玉钏），“欲吞而又吐者，诚所谓言有尽而意无穷也。”（黄图珍）……⁽²⁹⁾可见，中国文人音乐力图要体现的是超出音乐本身以外的，以及直接可感知的音乐形象之外的某种深远意味。

如果我们静听那信鸿鹄之远志，写逸士之心胸的《平沙落雁》；那托迹渔樵以自适，似入云冷山空、江寒月白之境而有脱尘江海河汉之游，物外烟霞之思的《采乃》；那贪循嗜利者无可知晓的~~物我俱忘~~，曲淡、韵高、樵喜、水乐的《渔樵问答》；那抛名利、弃荣辱，而播弄渔波，~~时酒当歌~~，放浪山水，醉消世外的《渔歌》；而在“满头风雨”情势之下，“扁舟五湖之志”为雾云所蔽，“以寓悵悵之意”⁽³⁰⁾的《潇湘水云》……确给人以一种在日常生活的有限现实里和在寻常所见的繁闹音响中所无法体验到的人生自由之境界。尽管它们带有浓厚的封建田园色调，仍不妨碍我们心生超脱之感。再听《阳关三叠》，那袂分咫尺，情~~睽~~千里而不胜其痛；《空山忆故人》或感时、或怀古、或伤悼却又无所控诉；《墨子^歌悲丝》之凄然感慨微悲丝惜纬；《大胡茄》的如怨如慕如泣如诉，本为撕

裂肺腑的生离死别……却都以浓而后稀的淡哀淡愁将那极其强烈深厚的“痛、诉、慨、怨、慕、泣”掩饰起来，从而大大超越了王维、元二两人之痛，空山君个人之伤，墨子的自洁自叹，文姬的私家之悲，深蕴了、触及了历代人们亲友离分之情之意，似具有了历史的悲哀、人生的悲哀、宇宙的悲哀，因此能在相当程度上生发“永恒的魅力”。而《颐真》之寡欲；《长清》之空明；《梅花三弄》之高蹈飘逸；《天风环佩》那思仙之志、超凡之想；《梧叶舞秋风》的萧瑟、惇古、淡朴、清妙……不能不使你知察那静、幽、雅、淡之中散发着一股清气，在渺恍雾迷中似生“体气欲仙”（徐上瀛）之感。然而你却总又感到，在这音乐的表面平静之下，有着一个个微弱骚动的生命灵魂，一缕复杂微妙的慨叹心绪……

总之，在远没有交响乐、协奏曲那样规模长大而又声势骤变的中国文人音乐里，对于有素养的“音乐耳朵”来说，常常能从十分有限的音响材料里静思到、体味到、领略到某种深邃悠远而又难以言说的东西，这东西或可以说是“两重意”、“三重意”、“四重意”……（倏然），也许不一定如此规则化。不过一种弦外之音或弦外之意的感受却总是有的，至于这“音”、这“意”究竟是什么，我们可以不论，或另作专题，作为一个模糊的感受性概念和高级心理，定量化则不太可能，但那么多听赏者都有如此感受，却是个普遍的心理事实。尤其当我们身处“静室高堂”或“层楼之上”，焚香扫席，“危坐衣冠”时，这种感受就会更为强烈，那“空框结构”可使你填入山峦、中天、江流、渔畔，或别的什么精神上的东西，如怅惘、恍惚、意绪、兴味等等，更进一步，你会有一种置身于深宅幽园、林石之间的禅思或立于山巅亭台俯瞰浩瀚群峰时那种

迷茫的宇宙感、历史感、人生感。甚者还会产生那分不清天人、物我、主客，昨天、今天和明天的醉蒙蒙、糊涂涂，忘乎逻辑、忘乎利害，不知己在何处，却顿然了悟到的某种瞬间永恒……某种普遍意味……

当然历史到了今天，一般人已无那“音乐耳朵”，可是只要你稍稍静心而入时，不是多少仍能感到一种逍遥于现世之外的自在吗？一种顷刻失去了羁绊限制和惯性束缚后一下子无所依托的迷茫和由此而生的巨大自由吗？

讲含蓄美，究弦外之音——这就是中国文人音乐的一大美学特色。

二

一种典型的美学形态，其后总有某种独特的心理背景、哲学思想、审美情趣、思维方式所支持。进一步挖掘，还可看到隐藏其后再深层的经济的、政治的、地理的等等原因。而呈现于表层的某一典型的美学形态，不过是这种种因素以相对稳定的姿态按一定关系比例而织成的网上之结。这样，要解开该结之迷，我们的视野就不得不由远而近。（社会问题方面更深入的专论不在本文之列，下仅作一般性把握）。

许多研究成果表明，^{②①}中国古代进入奴隶社会后，没有古希腊奴隶社会那样高度的商品发展和人与社会的分裂对立，而是“生产力并不很高，不能促使生产关系起剧烈变化，对旧传公社制度，破坏是有限的，奴隶制度并不能冲破原始社会的外壳^{②②}”。这给整个奴隶社会乃至往后的整个封建社会在生产力 and 生产关系（这里表现
~ 12 ~

为社会关系、人际关系)领域带来了两个突出特点,这就是农业性和宗法性。而中国的地理环境、时代环境等方面的种种特殊性,又进一步促成着这种以农业为主的自然经济和突出宗法秩序的人际政治的长期稳定和充分发展,以致整个封建社会达到了高度的内部平衡,迟迟未能进入资本主义。这种与畜牧社会和游牧民族很为不同的经济形态与人际关系,给中国古代社会造成了一个等级森严、上下相维、“各安其位”,严封密控而又和谐稳定的网状系统。在这样一个系统里,任何类于个性解放的企图,追求、欲行、骚动、竞争、异端……都不可避免地会招来动乱、淫掠、杀戮、高压。而中国文人这一善辨,修养高,有远见,知识丰富的阶层,尽管给予政治以重要影响,也曾作出巨大贡献于社会:立功受奖、浴血扬名,出谋献策,变革变法……但在封建重压之下,只能作为统治阶级的一个附庸,而终未走上知识分子群体独立之路。相反,更多的时候则因其思想敏感于现实社会的不合理而倍受打击,或贬官、或下狱、或杀身,以致杀亲灭族。两汉的森严礼教,魏晋的黑暗残酷,唐宋的一盛一衰,元清的外族统治,明中叶个性解放的天折、断头……一次又一次给予中国文人以重大打击。在人生征途和社会遭遇上,一般说来,“不得志”似成了多数中国文人的一大特点。历代琴人(音乐家)亦少例外,百分之八、九十如斯:师曹、刘向、桓谭、蔡邕、稽康、阮籍、左思、刘琨、陶潜、戴逵、宗炳、鲍照、王通、王绩、董庭兰、欧阳修、苏轼、张岩、郭楚望、姜白石、汪元亮、(白居易)苗秀实、朱权、邝露、华夏、李延星、金琼阶、韩昌……举不胜举。仅琴人如此,就更不用提那历代许多诗人、词人、书家、画家、思想家、史学家……了。

这里没有民主制度，没有资本主义，没有个人价值，连掀起西式浪漫主义情潮也无可能。想进取追求？换来的是镜花水月；欲“兼济天下”？^{沉网一收去}无边的郁闷叫人窒息；想投笔从戎？得到的是割地赔款，满目疮夷；敢与社会抗争？那结果是命殒黄泉，泪洒黄沙……“白发悲花落，青春羡鸟飞”，只有借酒浇愁，低斟浅唱，晓风残月，自我陶醉。魏晋还狂饮裸醒，颓废放任，唐宋后即“慎静以处忧患”（苏轼）。什么荣辱贵贱，功名利禄，地位官场，美女金钱……统统不过是过眼烟云，转瞬即逝。唯有我内心清静纯洁，才是真正，才通天地，才至永恒……有此精神麻醉之剂，便可在表面昌盛繁荣实际森严恐怖的社会里取得心理满足，于是患难临头，不是怒火冲天或放声悲嚎，而是敛气息声，细细咀嚼，洪福喜来，不是欣喜若狂或反理性的暴饮暴作，而是来那“乐极生悲”，忧“不测风云”。时而几句人生短暂，乐天知命，时而又信天命无常，万事非。总之将一切烦恼纠葛打发了事。唐宋以来，相当数量的知识分子，心理日趋封闭，对于与外在世界有牵连的东西，尽量排斥。以致“任凭风浪起，我心如枯井”。你道真是麻木不仁了吗？其实比谁的进取心都强，却淡为无可无不可之态；比谁都慨于世态炎凉，却一幅漠然无事之貌；比谁都视破红尘而理论高超，内心激荡，却用全幅心力来压抑、平息那欲望冲动，将一切包藏于自我的心底深处。“胜固欣然，败亦可喜，优哉游哉，聊复尔耳”^{③④}（苏轼）“百战百胜不如一忍，万言万当，不如一默”^{③⑤}（黄庭坚）一事到来，先念“六忍”（忍触、忍辱、忍恶、忍怒、忍忽、忍欲——扬洪道），“人大言我小言，人多烦我少记，人悻怖我不怒，淡然无为，神气自满，此长生之药”^{③⑥}。琴人则“自伤不逢时，托