

◆ 陈四海 著

思无邪

——中国文人音乐思想研究

东方出版社



思 无 邪

—— 中国文人音乐思想研究

◆ 陈四海 著

東 方 出 版 社

责任编辑:洪 霞

封面设计:曹 春

责任校对:张 红

图书在版编目(CIP)数据

思无邪:中国文人音乐思想研究/陈四海著. -北京:东方出版社,2002.5

ISBN 7-5060-1589-7

I. 思… II. 陈… III. 音乐史-研究-中国 IV. J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 016914 号

思无邪——中国文人音乐思想研究

SIWUXIE

陈四海 著

东方出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

西安音乐学院印刷厂印刷 新华书店经销

2002 年 5 月第 1 版 2002 年 5 月北京第 1 次印刷

开本:850 毫米×1168 毫米 1/32 印张:9.125

字数:212 千字 印数:1-2000 册

ISBN 7-5060-1589-7/B·324 定价:18.00 元

序

读四海的新著《思无邪——中国文人音乐思想研究》，使我欣喜地看到他在音乐史学和民族音乐学研究方面取得的新收获。

“文人音乐”这个称谓，在过去，与“宫廷音乐”、“宗教音乐”一样，都是学者们不敢碰撞的禁区。直到 20 世纪 80 年代，随着改革开放的进程，文人音乐作为传统音乐的一个重要内容，才回归到中国传统音乐艺术的领域。

以往，在音乐史学家和民族音乐学家的著述中，虽然也涉猎到类如孔子、孟子、荀子、墨子等的音乐思想以及古典诗词音乐等，但却未能将这些视为推动中国音乐发展的一个重要类型。不可讳言，在以“阶级斗争为纲”的岁月里，只有民间音乐才是与人民生活相关的音乐艺术，而把其他音乐均归于“另类”，甚至视为不能触及的禁区。

最典型的例证是，1960 年由中央音乐学院中国音乐研究所（今中国艺术研究院音乐研究所）牵头组织编著的《民族音乐概论》一书，全国音乐、艺术院校部分师生及部分单位音乐工作者与该所研究人员共 60 人集体编撰而成，于 1964 年 3 月由音乐出版社作为中央音乐学院民族音乐课试用教材正式出版。应该说，这是一部权威性的著作。但这本名为“民族音乐”（又称“传统音乐”）的专著，仅对我国传统民族音乐中的民间音乐作了系统的归纳和概括，

划分为民歌和古代歌曲、歌舞和舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐及民族器乐五大类,全书分五章节对这五大类做了概述。这在当时来说,能荟萃集体智慧,编撰成例证丰富、立论严谨、从不同角度揭示出我国民间音乐的某些艺术规律,为以“欧洲音乐为中心”的高等音乐院校提供一部实用的音乐教材,实属可贵之举。但问题是,把“民族(传统)音乐”仅局限于民间音乐,显然是不全面的。记得当时就有一些音乐家在私下议论,既然名为《民族音乐概论》,为何不把宗教音乐、宫廷音乐及像古琴音乐、诗词音乐这样的传统音乐列入呢?

这与其说是“概论”的局限,不如说是时代的偏见。因为,那时流行的看法是似乎只有人民创造的民间音乐才算是正宗音乐,而宗教乐师、宫廷乐工、文人和帝王的音乐,则不能归入人民之列。

这种偏执的坚冰,直到 20 世纪 80 年代才被改革开放的洪流冲破。人们逐渐认识到,民间音乐固然是我国传统音乐的重要部分,但这并非传统音乐的全部遗产。在始于八九十年代之交的四大中国民族音乐集成的编纂工作中,我作为组织者和直接参与者,在编辑体例里明确地将宗教音乐、宫廷音乐列入收集整理的范围,并专门举行学术性工作会议进行研究。一些音乐史学家和民族音乐学家,也纷纷在著述中论及文人音乐思想。从此,音乐学术界对中国传统音乐研究的对象逐渐取得了共识,普遍认为传统音乐应包括民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐四大类。只是对后两类的排列次序略有差异;有的主张将宗教音乐置于宫廷音乐之前;还有的学者认为叫寺院音乐比叫宗教音乐更确切些。

中国传统音乐四大类的确立,是我国音乐理论研究的一大发展,许多学者为之付出了很大的努力,四海先生便是其中成绩斐然

的一位。他自 80 年代以来,撰写了许多有关文人音乐思想的文稿,收入本书(包括附录)的就有 24 篇。这是可喜的学术成果。

文人音乐古来有之。但对什么是文人音乐的问题,历来人们的看法则不尽一致。有的认为,产生在文人阶层中的音乐,是由古代各时期知识阶层的文人创作并自享的音乐;有的提出,文人音乐是历代由具有一定文化修养的知识分子创作的传统音乐,主要是七弦琴音乐和词调音乐;还有的则把文人音乐界定为更宽的范围,包括各种文化人的音乐作品和音乐思想,不论是自娱,还是他娱;四海先生论述的文人音乐思想,便属此说。

论述面广,是《思无邪——中国文人音乐思想研究》的一个显著特色。在四海先生的论述中,有思想家孔子、孟予、荀子、墨子的音乐思想,有帝王唐太宗的音乐思想,有诗人词人白居易、苏轼的音乐思想,有作家笑笑生、蒲松龄、刘鹗的音乐思想,还有现代教育家蔡元培的音乐思想,使我们能比较广泛地了解从古往今来各阶层文化名人对各种音乐现象的看法和主张。这些不同阶级的不同音乐思想,尽管表现的是本阶级的世界观和音乐观,但作为中国传统音乐的共同财富和文化遗产,都各有其可取之处,对源远流长的中国传统音乐的持续发展,无疑均起到了积极的推动作用。

论述具有一定的学术深度,是这本《思无邪——中国文人音乐思想研究》另一优长之处。音乐思想,亦即音乐思维活动所产生的观念,是反映人们在音乐的社会实践中对客观音乐现象的认识。研究作为社会意识形态之一的音乐思想,是从音乐艺术总体的高度阐述音乐的本质和内在规律性。我国历代文人音乐思想大都集中于对音乐审美意识的阐发。从四海先生对孔子、孟子、荀子、墨子等先秦诸子音乐美学著作的研究中,可以看出他们关于音乐的

4 思无邪

起源及其功能的种种想象性思维以及礼乐思想。作者对魏晋(阮籍)、唐(唐太宗、白居易)、宋(苏轼、沈括)以来到近现代文人音乐思想的研究,也注重从与社会经济变革和人们精神需求相适应而产生的音乐艺术中,深入浅出地论述了这些文人的音乐创作潮流和音乐思想。我想,这些都会给读者了解各个历史时期的音乐现象以有益的启迪。

我国是一个有悠久历史传统的音乐大国,历代文人对音乐艺术的建设和发展做出过不可磨灭的贡献。四海先生对文人音乐思想研究的专题论述,是音乐史学和民族音乐学研究的阶段性成果。这方面还有许多有意义的工作要做。因此,我期盼着四海先生和对此有兴趣的学者继续探讨研究,以全面展现千百年来形成的文人音乐的面貌。

冯光钰(为原中国音乐家协会书记处
常务书记、著名音乐理论家)

2001年8月于北京

目 录

导论	(1)
----------	-------

论孔子的音乐思想	(7)
----------------	-------

“仁”是孔子音乐思想的核心,他所追求的音乐是“美”和“善”的统一,要求“乐”为“仁”服务,提倡的是“雅乐”,反对的是“郑声”,主张的是用音乐教化民众。他用自己建立的一套学说“礼”、“仁”、“中庸”的思想理论,企图维护将要崩溃的封建领主和旧的礼乐制度,想用音乐与“礼”、“仁”、“中庸”来为巩固贵族集团统治政权做出些成绩,整顿治春秋时期礼崩乐坏的局面,以求合“《韶》《武》《雅》《颂》之音”。

论孟子的乐舞思想	(23)
----------------	--------

孟子的乐舞美学思想主要表现在与社会、政治、伦理、哲学之间的关系上。因为在当时整个社会的政治、伦理活动中都与乐舞发生着直接的、千丝万缕的联系,是整个社会的一个组成部分。孟轲是站在统治阶级的立场上,要求统治者以乐舞的形式来“与民同乐”,用这样的手法缓解其灭亡的速度,并为其服务。从表面上看孟轲“与民同乐”的乐舞美学思想是为广大民众的,可他却根本没有设身处地地为广大劳苦大众想

2 思无邪

一想,当时的君王可否坐下来与民众同享乐舞快乐。因此说,孟轲强调“与民同乐”的出发点是好的,但他忽视了不同的两个阶级有着根本的对立性,是永远坐不到一块的。

论荀子的音乐思想 (31)

荀子音乐美学思想及观点是在继承先秦儒家的音乐美学思想的基础上,加以完善、发展而成为完整、严密的美学体系的。荀子从性恶论出发主张用音乐引导人们的思想意识使之化性为伪,由恶向善。荀子在他的《乐论》中对音乐的审美特征、音乐的感受、音乐的社会功能、音乐的审美准则等方面做了详细的论述;对先秦诸子的音乐观点做了批判性的总结、吸收与借鉴。因此说,荀子是先秦音乐美学中最具有总结性质的集大成者。他的《乐论》是他思想的集中反映,在中国音乐美学史上占有重要的地位,他道出了前人所没有道出的音乐美学思想及特征。

论墨子的音乐思想 (43)

“非乐”是墨子狭隘的功利主义、偏狭单一的理论视野思维的真实反映。墨子站在“农与工肆之人”的立场上,公开亮出“利天下”的抱负,打出“兴利除弊”的大旗,与儒家学派抗衡。本文从墨子“非乐”的实质剖析了墨子音乐思想的构成、动机以及与其自身的种种矛盾,并指出他对音乐这门潜移默化化的社会科学缺乏正确估价和研究的实质。

论阮籍的音乐思想 (57)

阮籍的《乐论》是一音乐美学专著,其书所表述的观点基本上同儒家传统乐论并无太大差异,虽然阮籍的行为有诸多荒诞与叛逆之处,但他的思想深处却没有跳出儒家思想的樊

篇。魏晋时期是中国音乐史上一个重要时期,这一时期的音乐家与文人雅士对音乐的认识比前代更加深刻。而阮籍的《乐论》在某种程度上有他一定的局限性,这主要是由于他当官前后思想所致。后来阮籍从政,他也就无法摆脱这些现实了。阮籍的《乐论》虽然综合了当时多种思想及观点,但最终还是未能创立新说而被人们所重视。

论唐太宗的音乐思想 (73)

唐初李世民的贞观之治,为整个唐王朝兴盛打下了基础,成为中国历史上最辉煌的一个时期。然而通过《贞观政要·论礼乐》可以得知,唐太宗李世民与诸位大臣们一起围绕着关于音乐决定国家兴亡的论点,展开了一场大辩论。从中完全可以了解到李世民的音樂思想,即“悲悦在于人心,非由乐也”。由此得知,他反对音乐对政治的作用,反对音乐的神秘化、臆纬化。

从白居易的音乐思想谈其《琵琶行》 (91)

唐代大诗人白居易不仅以其精美的诗篇流芳百世,更由于其在众多的诗作中涉及了音乐事象而引起学术界的注意,千古乐诗绝唱《琵琶行》可视为其中的代表。它既反映出白居易对音乐文化的深入洞察和理解,也体现出他的音乐美学思想。

论苏轼与古琴艺术——兼论其音乐美学思想 (99)

苏轼(1037—1101)是我国北宋时期的一位大文学家。他不仅精通诗文、绘画、书法,而且还极为精于音乐,一生与古琴音乐结下了不解之缘。我们可以从苏轼与古琴艺术的研究入手,探讨其音乐美学思想的产生与发展。

论苏轼与民间音乐 (115)

苏轼自幼热爱音乐,一生与文学艺术结下不解之缘,尤其是把诗歌创作与民间音乐活动紧密地联系起来,给自己的作品注入新鲜血液,使其获得更强的生命力。

论苏轼与民族器乐——兼谈《前赤壁赋》中的洞箫客 (131)

苏轼除极为喜爱古琴外,对其他民族乐器也是非常爱好的。他一方面意图想用音乐来陶冶情操,达到修身养性的目的;另一方面试图用音乐来铺垫他所崇尚的阳刚之美,用乐器来充实其作品的风格,使他的文学艺术与他的豪放派词风融会贯通形成一体,为开闢词的创作开辟了一条新道路。

从沈括的《梦溪笔谈》谈其对音乐的研究 (147)

《梦溪笔谈》是一部科技著作,而音乐是其中的一部分。书中沈括对古代乐律、音乐评论、器乐演奏、唐宋燕乐、器乐制作、声音共振等方面都有精深的研究和贡献。

试论蒲松龄《聊斋俚曲》中曲牌[耍孩儿] (157)

蒲松龄《聊斋俚曲》的曲牌[耍孩儿]是明末清初极为流行的曲牌之一。由于它通俗易唱,深受广大群众所喜爱,所以蒲松龄在他的《聊斋俚曲》中大量使用它,其目的是想让《聊斋俚曲》和《聊斋》故事得到更广泛的流传。

从蔡元培音乐美育思想论其对提高国民素质教育的贡献 (165)

蔡元培(1868—1940)是我国近代史上一位杰出的教育家和伟大的爱国主义者,在其爱国主义思想的激励下,他热衷于

祖国的教育事业,并根据中国的国情创造了一整套新的教育方针,由他所提倡的音乐美育,是他教育思想和业绩的重要组成部分,更是他美学观点的一个突出表现。

从刘鹗的《老残游记》谈其对清代说唱艺术的研究 (181)

清末刘鹗著的《老残游记》,是写江湖游医老残的所见所闻,而描写白妞(艺名)王小玉演唱艺术的“明湖居听书”则是其书中的一节。有关这一节的文字描写可称得上是垂范千古,使王小玉精湛的演唱和生动的形象展示于读者面前;真实地记录了当时歌唱艺术发展的情况,为我们研究的清声乐艺术的发展提供了可靠的资料。

附录 (197)

古谣《弹歌》又一说	(197)
从《金瓶梅词话》看明代后期市民音乐的流行及其型态 ...	(207)
鲁迅与民歌	(224)
试论我国古典声乐中的“气、字、声”	(234)
试论陶埙	(241)
古代的口哨——啸	(246)
论琵琶史中指弹与拨弹的沿革	(252)
论造型艺术与音乐艺术互为作用的美感	(258)
论古典文学与音乐相互融合的美感	(269)

导 论

中国文化始于先秦,然而中国音乐文化寻根,同样也要追溯到先秦。中国士大夫阶层是中国文化的一主要力量,是千百年来中国社会中文化修养最高、知识最广博的一个特殊阶层。因此说,文人音乐是保持最为完整、完好,最能体现中国传统音乐审美风格的音乐品种。而中国文人音乐在中国文人中始终伴随着他们的喜、怒、哀、乐。在中国音乐史中文人音乐的体裁十分丰富,其主要表现形式有他们创作、流传的音乐,主要有琴曲、琴歌、琵琶曲、诗词曲、丝竹乐、弦索曲等。由于时代、地域、语言的差异,又分各自不同风格的流派和品种。然而这些流派的形成与发展,也正是他们音乐思想的集中表现,这就形成了区别于其他音乐艺术的创作思想、技法、表演形式、传承与传播方式诸多的风貌特征。

琴棋书画可以说是中国古代文人的专利,在这其中他们大多不仅懂得音乐,而且精通音乐,并把音乐作为修身养性的工具,用其情抒于之中,寄以情怀。因此文人音乐无论在审美情趣、意识和创作方式上都受儒家思想的影响最大,但这其中也受释家和道家的哲学思想影响。先秦礼乐文化从发生、发展到成熟,经历了从原始礼乐风俗、西周礼乐制度到东周礼乐思想三个不断深化的历史阶段,而每个阶段都有其不同的文化特征:从远古到商代末期形成

的礼乐风俗是以原始宗教为特征的巫术文化；西周时期的礼乐制度是以周族政治利益为基础的治国之道；春秋战国时期儒家的礼乐学说则是以实践理性和思辨哲学为特色的伦理思想。这三个历史阶段的文化积淀，均对后世音乐文化产生了深远的影响。

秦灭六国，结束了战国的争乱局面，使汉族相对平稳地进入了大一统的封建社会。汉武帝采纳董仲舒“独尊儒术”的主张，又从思想领域奠定了儒家学说在中国封建社会的统治地位。政治上的平稳过渡和思想上的相对统一，使先秦的灿烂文化几乎完好无损地得以继承，进一步发扬光大。音乐文化中，以礼乐为代表的这条文化脉络也就延续下来，并在新的社会结构中沿着两条途径得到发展：一条是推行于上层，为官方政治利益服务的礼乐制度；一条是流散于民间，为民众现实生活服务的礼乐风俗。无论是官方的音乐制度还是民间的音乐风俗，无不在先秦礼乐文化所奠定的文化模式中有序地发展。

中国古代艺术中的一系列美学范畴，淡、味、妙、趣、神、意、境……这些实际上主要是植根于中国文人艺术基础之上的，因此说要研究中国古典音乐不能不把主要精力集中于中国文人艺术这一方面。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”（孔子语），认为“乐极则忧”、“乐胜则流”，“过作则暴”（见《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”（朱熹语），对于“间杂繁促”的“问声”，“必也黄钟以生之，中正以不之”，从“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自忧，意到而不自浓”到“从有而无，因多而寡，一尘不染，一滓佛留，止于至洁之地”（徐上瀛语）而“和平诚朴……恬然自怡”。

从这里来看，在中国文人音乐中，他们所主张的是一个情字，

而这种情是一种“淡化”了的情,这种情具有一定的选择性、规范性和封闭性,因而也就有了高度的主观性。但另一方面,这种情又并非凭空而生,而是“感于物而动”(见《乐记》),“情生于景,景生于情。”古人认为,“礼”是人的道德、伦理、修养的体现;“乐”是人的情感、思想、欲念的表现。将人的道德、伦理、修养和情感、思想、欲念这些抽象的、内在的、无形的东西外化为有形的“礼”(礼仪)和“乐”(音乐),也就是将无形有形化,将抽象具象化,将意识形态化。周公制礼作乐,就是要让人的内心世界坦露出来,并将它们规范于用礼和乐编制而成的有形之网上,从而通过这张有形的网络来约束和控制人们的道德、伦理和修养以及情感、思想和欲念。礼乐制度的推行使得西周王朝表面上看起来像是一个彬彬有礼的和谐社会,一个音乐充耳的神圣殿堂。但是,在用礼和乐编织起来的这张有形之网的下面,却透露出森严的等级秩序和宗法伦理。社会的政治关系(君臣)和人际的血缘关系(父子),完全被束缚在“礼乐”这张美丽的绳网中。这就是礼乐从神坛伸向世俗人间的实用效应;这就是周公发明的“礼乐治国”的实质内容。

孔子的音乐思想是经过后来的公孙尼子、孟子、荀子等人的发展而进一步得到完善,其中以公孙尼子的《乐记》为先秦儒家礼乐学说的集大成之作,先秦以后的儒家礼乐思想,基本上都没有跳出《乐记》的范围。

《乐记》中论及音乐本质、音乐美学等诸多范畴,但其中仍以礼和乐的关系以及礼乐的社会功能为主题。“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。”这是《乐记》中一再强调的一个命题,它把音乐的产生归结为外部世界对人的内心情感和思想的影响所至,由此而推导出“乐者通伦理者也”和“声音之道与政通矣”,以及

音乐必然会作用于社会伦理和政治的结论。所以,要维持社会的伦常秩序,要维护国家的政治和平,就必须对音乐的感情乃至影响这种感情的社会行为施之以“人为之节”,使人的音乐观念达到“思无邪”(孔子语)的艺术境界,用这种“思无邪”的高尚境界来限制人们对欲的追求。孔子所追求“礼”就是用来节制音乐的手段,即所谓“乐者所以象德也,礼者所以缀淫也。是故先王有大事必有礼以哀之,有大福必有礼以乐之。哀乐之分皆以礼终。”这样,乐就必须被“约之以礼”,礼和乐就被合理地联系在一起了。

艺术作为一种审美创造,说到底,就是人的自由本质的感性表现,是人对自由无比渴望的一种结果。而中国文人的境界是一种人生的理想境界,也是人的自由境界,因此,中国艺术,尤其是中国文人艺术,就必然要强调艺术与天然的统一(这一点可追溯到孔子、庄子时期)。而中国文人音乐发展到鼎盛时期则是在宋、元、明、清。因为这时期中国文人有一种共同的环境、遭遇、心理、哲学、情趣、文化背景,使得中国文人明于古、了于今、游于艺,志于道,重经验,好历史、讲继承、护传统,六艺十三经琴棋书画几乎无人不习、不知、不晓。一派阔远纵横的有机系统观深深地溶化在他们的血液里又凝聚于他们的思维中。而中国音乐的传承与传播有着几百年甚至几千年的历史,为世界所罕见。而如此久远的历史流传,可以说这些都是中国文人的历史功绩。

中国古代音乐和其他艺术交织在一起得到了极好地发展,这也决定了中国艺术的种种所产生的特色,这种特色就是中国音乐的特色。尽管如此,音乐的特殊性仍是不可忽视的。十分明显的是,音乐没有绘画那种形象的可视性,也没有语言那种具体概念的指谓性,因此“在音乐中,外在客观性消失了,作品与欣赏者的分离

也消失了,音乐作品于是透入人心和主体合而为一”,由于这样,“音乐是最情感的艺术”。^①

民间音乐就是民众社会生活中的礼俗仪式音乐。这种音乐活动不在官方礼乐制度的规定之列,它基本上是与文人音乐相对的。关于这一点,本书在附录中有所著述,所谓民间音乐是在下层社会自然形成并由民众自发参与的社会活动,本质上属于民间习俗文化。而宋代大文豪苏轼对此有所论述,并发表过独到观点和看法。民间音乐之所以将它归入“礼乐”范畴,因为它与先秦礼乐文化有着一脉相承的联系,而且与后世官方礼乐在功能、形式等意义上有着同构关系。

综上所述,贯穿于中国封建社会整个历史时期并在今日民间仍有余续的礼乐文化,是在中国特有的社会环境中形成的一种独特的文化现象。这一文化现象中所包含的内容涉及中国古代宗教、政治、伦理、制度、民俗、艺术(音乐舞蹈)等各个方面,它的影响力延伸和渗透在社会文化和意识形态的各个领域,甚至对中国的民族心理、审美心理都造成了深刻影响。在中国传统音乐中,即使是应用情绪音乐,也不去夸大不同情绪类型之间的差异,而是尽可能保持音乐情绪的平和与相近。音乐的发展也不强调对比和矛盾冲突,而是注重平稳过渡,注重音乐情绪的引申发展和结构之间的连贯和谐。正因如此,那种既不过分悲痛伤感又不过分喜形于色的“中性表情”,就成为中国传统乐曲的主要性格特征。这一性格特征的形成,一方面与古人所谓“中声”、“中和”的音乐审美理想以

^① 见《黑格尔哲学》,转引李泽厚:《美学论集》,华夏出版社1986年版,第398页。