

《**高山琴况**》探赜

◎ 王耀珠 著

文光



中国音乐学院丛书

 SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

《韶山琴况》探贗

◎ 王耀珠 著

文光



中国音乐学院丛书

上海音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

《谿山琴况》探赜 / 王耀珠著. —上海: 上海音乐出版社,
2008.5

ISBN 978-7-80751-213-4

I. 谿… II. 王… III. 古琴-研究-中国 IV. J632.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 042654 号

书名: 《谿山琴况》探赜

著者: 王耀珠

出品人: 费维耀

责任编辑: 于爽

封面设计: 陆震伟

封面题字: 吴文光

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海市印刷二厂有限公司

开本: 787 × 1092 1/18 印张: 11 插页 2 字数 180,000

2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-80751-213-4/J · 182

定价: 35.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
电 话: 021-65419327

自序

1977年，上海音乐学院林友仁先生曾提出明代《大还阁琴谱》中“谿山琴况”的研究尚属空白，这个题目对审美建设意义重大云云。回想起来，至今已经三十个年头。自我深入到这个课题，个中的甘苦，尤其是那些好像将自己放在火上炙的教训，说给处在同样境况中的同道们，应当说是有一些参考意义的。一个题目，竟然延续三十年之久，是什么使之延宕，又是什么样的力量使我坚持了下来，最终有了这样小小的成果呢？

70年代末，作为上海师大江辛楣教授的“校雠蒙拾”课程的作业，我开始尝试注释《谿山琴况》，林友仁先生对我的注释工作给了一些建设性的指导，后来又得到天津音协唐白坦先生的帮助，其结果发表在1983年的《天津音讯》上。初期的工作只是对本文进行了梳理性质的简单注释。江先生曾劝阻我在当时发表该文，并告诫说将来我会后悔的。唐白坦先生却以为不然，认为注疏虽稚嫩，但是对“文革”后复兴琴学研究是有意义的。今日，努力帮助我的江先生与唐先生都已作古，回想起当年的浮躁心性，内心感到十分愧疚。

不幸被江先生言中，很快我就对前期的工作开始不满，于是开始了第二阶段的注解，结果是用油印的形式在90年代的全中国古琴打谱会上发表了征求意见稿。这个稿子得到了一些好评。我想原因有三：最重要的原因是由于当时传统文化的地位有所上升，人们对文人音乐的看法有了转变，古琴开始申请人类非物质文化遗产，关注琴论的人也多起来了；再者是由于我对直接继承了虞山琴家美学思想的吴氏家学之耳濡目染，通过对其父子教学过程的仔细观察与分析，将吴氏教学体系融入了二十四况的解释中，用家学中的实际经验来填补文献的不足。因此这个版本比较切入演奏和审美实际；最后是由于这次的注解着意将明代琴论融入整个中国音乐审美实际，以本人在中国音乐学院十年来所进行的乐论教学作为支撑，克服了开始时为注释而注释的孤立性，从历史性和体系性的角度得以完成。

注解的工作告一段落，但也只是初通文理，重要的是揭示其意义。因此第三阶段的工作是对文本的二十四况进行理论研究，这项工作是比较

较艰难的。研究的主要任务应当是揭示文本的性质、审美思维的实质、作者写作的动机、文本结构的特点、文本的价值等。我很快就遇到了拦路虎，首先是文献资料的不足，再者是对待存留的文献之态度问题。

自唐以来，琴道衰落，白居易就说是“近来渐喜无人听，琴格高低心自知。”说明唐代以来，爱琴者甚少，研究者甚少。再加上经过历史对文献的淘汰功能，我们能见到的琴论是少之又少。但是研究者虽少，琴学的地位却不低，王维、李白、白居易这些伟大的诗人都与琴为友，他们对琴的评价并不依赖于社会大众的审美态度。而且历经数千年，琴学这一脉居然得以较为完整地延续了下来，其中必定有着内在的规定性，它是什么？如何揭示？如何证明？这些问题对研究者有着巨大的吸引力。

无论如何，中国的琴家不可谓不努力，毕竟为我们留下了一份珍贵的遗产，如何看待它们？80年代与今天的情形有些不同，“文革”劫后，对琴学的主要批评有两个方面：一是来自于反儒的视角，他们较重视音乐历史中具有民俗性的成分，将文人音乐，尤其是古琴音乐，看作是不再具有生命力的、没落的文化；一是主张用西方美学的话语结构来重构中国音乐审美鉴赏的体系，认为中国音乐审美是纯经验的，构不成理论体系。在这样两种压力下，明代琴论《谿山琴况》的研究工作的开展真是举步维艰。困顿之一是如何为文本定性，中国有没有音乐审美思维体系？如果有，如何构建古琴音乐审美鉴赏学的概念基础，这个概念系统的发展过程是什么？困顿之二是如何证明这个理论？如何证明它的自足性？80年代虽被称作是美学热的时代，可是当时的我，却看不到任何出路。

在其后果长达二十年的摸索中，研究工作其实是时断时续，最终我明白了按过去的思路是走不通的，盼望发现新材料的概率也太低，如果要让工作前进，只能寻找一些新的方法，让已有的文本自己说话，向我们提供更多的内容。这对于我来说，这可能是唯一的出路。感谢80年代后大量的译著的涌现，当代的各种研究方法被陆续引入了国内，尤其是非理性主义的研究方法，使我茅塞顿开。在列维·斯特劳斯的结构主义研究方法和福柯的差异质性分析法的启迪下，我的研究有了某些质的突破。结构主义的价值在于在没有增加新材料的前提下，通过视界转换，

用结构分析来进行深度研究，揭示话语者其时的社会思维结构。这正是我苦思冥想所想要达到的。而福柯则让我们以知识的态度对待经验，在唯一性的文本中，通过线性差异比较，确立异质的属性。这可以摆脱旧方法中孤证的局限，难怪福柯要给自己的方法命名为“知识考古学”，他帮助人们挣脱了理性主义的枷锁，恢复了感性的尊严并打开了通向感性世界宝库的大门。

我的这本小书中，在理论研究的各个部分，分别使用了上述的方法。研究方法一节，介绍了结构主义方法让文本自己说话的原理和具体内容。这种方法在文献研究中是普遍有效的，通过对字、词、句、段、章各个部分的结构分析，历时性的陈述转换为共时性的陈列，古人的音乐审美思维结构逐一呈现出清晰的脉络。定性分析一节，学习了福柯在《知识考古学》中的非理性主义研究方法，对乐论史中各个时期出现的审美鉴赏的概念进行差异质性分析，这种分析方法其实在20世纪初的比较学中大量被使用，但是福柯却特别强调了人类经验的知识性、体系性。因此，通过异质比较，中国音乐审美思维呈现出一种内在的逻辑：以审美概念的提出为一阶段；概念群的出现，体现出国人的探索精神和趣味的多样化和层次性是第二阶段；第三阶段是为概念定性和体系化；第四阶段便出现了徐上瀛的《谿山琴况》文本。通过结构分析，《谿山琴况》文本提出的二十四况有着一些基本构成，作为类概念的审美范畴属性可以自明。在琴论部分，我再次沿用福柯的方法，发现了被认为处在衰退中过程中的琴学其实是处在前进中，甚至可以说是引领了过去某些时代的潮流。譬如唐代，雅乐普遍不被看好，而当时古琴的减字谱却被曹柔发明了出来，而这种字谱有一种潜在价值，这就是它可能与雕版印刷术结合。这种例子对传统的观念有一种颠覆性，到底如何评价唐代的琴乐？能否以受众面的多寡作为评价尺度？因而，被指责为孤芳自赏的清高的文人行径，众人皆醉我独醒的文人精神，它的社会历史文化价值也逐步清晰了起来。结语介绍了研究《谿山琴况》的现实意义，它不仅可以改变审美鉴赏的无序状态，而且对于认同文人音乐在当代社会中的价值是不可或缺的。

研究告一段落，文稿即将付梓，请允许我对中国音乐学院科研处的支持表示由衷的感谢。

目 录

自序

一、《谿山琴况》解注	001
二、《谿山琴况》研究	038
(一) 关于研究方法	038
(二) 定性分析	061
1. 范畴论	061
附录一：况字分析	099
附录二：况字构成分析一览表	124
2. 琴论	125
(三) 结语	174
附录三：《乐趣网·渔樵论坛》文摘	177

一、《谿山琴况》解注

以虞山吴派教学法注之

一曰和

稽古至圣，心通造化，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之为琴[1]。其所首重者，和也。

和之始，先以正调品弦，循徽叶声；辩之在指，审之在听，此所谓以和感，以和应也[2]。和也者，众音之窅会，而优柔平中之橐龠乎[3]？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，刚柔相济，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，必以泛音辩之。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[4]。

吾复求其和者三：曰弦与指合，指与音合，音与意合，而和至矣[5]。

夫弦有性，欲顺而忌逆，欲实而忌虚。若绰者注之，上者下之，则不顺。按未重，动未坚，则不实。故指下过弦，慎勿松起，弦上迎指，尤欲无迹；往来动宕，如胶似漆，则弦与指和矣[6]。

音有律，或在徽，或不在徽；固有分数以定位，若混而不明，和于何出？篇中有度，句中有候，字中有肯，音理甚微，若紊而无序，和又何生？究心于此者，细辩其吟猱以叶之，绰注以适之，轻重缓急以节之，务令宛转成韵，曲得其情，则指与音和矣[7]。

音从意转，意先乎音，音随乎意，将众妙归焉[8]。故欲用其意，心先练其音；练其音，而后能洽其意。如右之抚也，弦欲重而不虐，轻而不鄙，疾而不促，缓而不弛。左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍。吟猱欲恰好，而中无阻滞。以绰以注，定而可伸。言绰注甫定，而或再引伸

迂回曲折，鸣而实密；抑扬起伏，断而复联，此皆以音之精义，而应乎道之深微也。其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议，则音与意合，其知其然而然矣[9]。

要之神闲气静，蔼然醉心；太和鼓鬯，心手自知，未可一二为言也。太音希声，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[10]。

解注

辨文 [1]稽：考察。至圣：指伏羲氏、神农氏、周文王、周武王、孔子等。在古代的大量典籍中，记载了历代圣王发明并制作了古琴的传说。桓谭《新论·琴道》：“昔神农氏继宓戏而王天下，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。”蔡邕《琴操》：“昔伏羲氏作琴，所以御邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真也。”

释义 理一身之性情以理天下人之性情：此说表明徐上瀛对古琴音乐功能及音乐目的的看法。1. 古圣人借琴以陶冶情性，表明自古以来，就有对音乐在感性上对人起作用的独特功能的认识。2. 琴作为修养情性的乐器，是一种历史的选择。《左传·昭公元年·医和论乐》：“君子之近琴瑟，以仪节也。”3. 琴对人的作用是必须通过亲自进行艺术实践来完成的，这是作为琴家对演奏实践的一种态度，反对脱离艺术实践来谈论音乐的功能。4. 音乐对人的陶冶最终可以实现教化的目的，是通过个别（点）到一般（面）。体现了礼乐教化之途径是由个别到一般的这种普遍性的意义。

义解 [2]首重者：第一件事。和谐是音乐审美鉴赏第一看重的音乐品质。

文解 正调品弦：用正调调弦。古琴之正调，即仲吕均。弦序为徵、羽、宫、商、角、徵、羽。仲吕宫等于F，弦序为：C、D、F、G、A、C、D。荀子《乐论》：“审一以定和”。按：传统的古琴调弦自正调始，其他诸调均在正调的基础上进行变换。

疑议 循徽叶（xie）声：根据一定徽分的按音与散音相应合进行调弦。

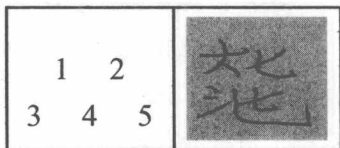
辨文 [3]竅：孔也。《庄子·齐物论》：“乐出虚。”指音的交汇。

[7]篇中有度：指整个乐曲的结构有一定的章法。

句中有候：指每一乐句，即旋律中在每个张与弛之间（节奏）的转折点。

字中有肯：指乐音的非颗粒性，每个乐音的主干音外有肯綮相连，即吴文光所谓“运动的乐音”（《中国音乐现象的美学探索》，音乐研究，1994 / 3），指乐音根据指势的要求所进行的上下联结之元素。古琴的乐谱为音位指法谱，又称减字谱。为（唐）曹柔所发明。其方法是将代表基本指法的字词中抽象出一个构字元素，结合弦数和徽位，再将说明用指及指势的字词抽象出构字元素，将此五种成分进行组合，形成一个谱字。图示如右：

左手大指按七弦七徽，右手食指注挑七弦。



此段指与音合，是讲抚弹时注意乐音、乐句、乐章及其它它们之间的关系，通过乐章的结构安排，旋律中的节奏变化，运动其乐音，用轻重缓急等法来生动其气韵，塑造其气象。

注：1.左手指序；2.徽分；
3.右手指法；4.吟猱绰注；
5.弦序。

此处是和合的第二意，即要求抚弹时与乐曲要求的曲式结构、旋律节奏、轻重疾徐、抑扬顿挫相合。

[8]音从意转，意先乎音：意指抚弹者的乐思，即音乐的目的性。乐思先于音乐，音乐是体现抚弹者乐思的。

[9]音与意合：音，即抚弹者的音乐语言，使用的艺术符号。意，指意向。即抚弹者对所要实践的乐音运动形式的方向，及这一意向的内形式所蕴含的主体的审美意象。

意象：《文心雕龙·神思》：“独照之匠，窥意象而运斤。”

意境：佛僧肇将把握涅槃之道称为：“穷微言之美，实象外之谈。”谢赫《古画品录》：“若拘于物体，则未见精粹，若取之象外，方厌膏腴。”刘勰《文心雕龙·神思》：“与诗画境”；司空图提出“思与境谐”，《与极浦书》提到“象外之象，景外之景，岂容易可谈哉”；权德舆《左武卫曹许君集序》：“凡所赋诗，皆意与境会。”诗僧皎然《诗格》提出“诗有三境”，即物境、情境与意境。此三境为唐代美学意境范畴之三种境界。音与意合是要求抚弹者的演奏（言）与主体内在的感觉及审美境象的契合。通过完美的

演奏，通过弦与指合，指与音合来实现音与意合。此段文字强调了审美意象与意境的实现要依靠演奏，在音乐中实现。因此而肯定了音乐的运动形式与音乐内容的内在关系。2. 强调以音之精义，合于道之深微。表明音的运动形态是有意义的，正是道的表现方式。3. 无尽藏：音乐表现力的丰富性，是取之不尽的，用之不竭的。

[10] 1. 不要把演奏的事，仅仅看作是一个单纯的技术要求，从而把问题简单化了。须从技术来体道。2. 演奏者首先要有中和的性情，再者要具有醉心于艺术的审美情趣，然后在兴致所之（太和鼓畅）的条件下进行演奏，才能达到和的审美要求。

* 和作为中国古代乐论中第一个出现的审美范畴，经由太古时期功能意义的“神人以和”，到先秦音律之和，到音乐结构中的“以他平他”，“相成相济”等阶段，及至荀子的“审一以定和”，《吕氏春秋》之阴阳和适论，和的意义从形式扩展到内容，不断的深化，但功能论、宇宙论的内涵始终贯穿着。

* 在徐上瀛确定和作为审美规范时，增加了和合的理念。要求人琴合一，音乐表现要合规律，合目的。要求抚弹（乐言）与审美境界的契合，使和从美感的层次上进入到表现范畴。丰富了和的内涵。

* 和的最高境界为“太和鼓畅”，从本元论的高度，融合了儒家的中和与道家的冲和两种审美价值体系，表现为自然、社会与人自身的完美的协调性。

一曰静

抚琴卜静处亦何难，独难于运指之静[1]。然指动而求声，恶乎得静？余则曰：政在声中求静耳。声厉则知指躁，声粗则知指浊，声希则知指静，此审音之道也[2]。盖静由中出，声自心生，苟心有杂扰，手有物扰，以之抚琴安能得静[3]？惟涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣[4]。所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出有人无，而神游于羲皇之上者也[5]。约其下指功夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静[6]。如热妙香，含其烟而吐雾。涤

芥茗者，荡其浊而泻清。取静音者亦然。雪其躁气，释其竞心；指下扫尽炎器，弦上恰存贞洁。故虽急而不乱，多而不繁。渊深在中，清光发外，有道之士，当自得之。

解注

[1]卜：选择。1. 先提出古琴的演奏对环境的要求是安静。作为文人音乐，要求演奏的环境必须安静，说明此种类型的音乐的目的必不是为表演，而是为了心灵。《荀子·乐论》：“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。”2. 手指技术要能体现出一种安静，是讲通过手指技术所达到的音乐风格的静。3. 因为音乐是一种运动的艺术，在运动中求静，与静态的环境之静相对而言，更难以实现。

[2]音乐风格之静是可以认知的，审音有道。从审音到审指：

声厉句：声音刚猛则知其人用指浮躁。

声粗句：声音粗大则知其人用指不精当，不考究。

声希句：声音含蓄的则知其人用指合乎静的审美规范。

薛易简《琴诀》云：“弹琴之法，必须简静。非谓人静，乃手静也。手指鼓动谓之喧，简要轻稳谓之静。又须两手相附，若双鸾对舞，两凤同翔，来往之势，附弦取声，不须声外摇指，正声和畅，方为善矣。”

[3]声音不静的两个原因，一为心不能静，二为手指技术不过关。

声自心生：《吕氏春秋·音初》“音成于外而化乎内。”《声无哀乐论》“心有盛衰，声亦降杀。”谓静音产自静心。

手有物扰：1. 不洁；2. 有障碍，有毛病。

[4]心静之法：老子讲涤除玄览；庄子《逍遥游》讲无己、无功、无名、物我两忘，讲心静；《乐记》：“人生而静”讲性静；朱熹《紫阳琴铭》：“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”，讲心性两静。嵇康《琴赋》对琴人提出美学境界、艺术气质、人生态度、技术水准四个方面修养的要求：“非夫旷远者不能与之嬉游；非夫渊静者不能与之闲止；非夫放达者不能与之无悛；非夫至精者不能与之析理也。”

徐上瀛在和之后，首先提出了静字，这一音乐美的形态对审美主体内在修养的要求几乎是全方位的。诚如嵇康所云：“能尽雅琴，惟至人

兮”，如不能真正置身于世俗的价值观念之外，以音乐作为自己最高存在方式的人，是难以与之讨论音乐的本质的。

希声：《道德经·十四章》：“听之不闻名曰希。”老子哲学中的希声指的是无状之状，无物之象。即音乐中形上的内涵。

[5]出有入无：罔象相求，亦真亦幻，亦实亦虚，指审美境界，它们是超越时空的。

[6]指静之法：奏者必须放松，呼吸调匀，控制情绪；必须依靠手指的技术训练。作为运动的形态，静不是慢；静也不是稀；速度快，密度大，内涵丰富的作品也可以很静。通过神静，手静，静的艺术品格才能实现。

一曰清

语云：“弹琴不清，不如弹筝。”言失雅也。故清者，大雅之原本，而为声音之主宰[1]。地不僻，则不清。琴不实，则不清。弦不洁，则不清。心不洁，则不清。气不肃，则不清。皆清之至要也[2]。而指上之清尤为最。指求其劲，按求其实，则清音始出。手不下徽，弹不柔懦，则清音并发。而又挑必指尖，弦必悬落，则清音益妙。两手如鸾凤和鸣，不染纤毫浊气，厝指如敲金戛石，傍弦绝无客声，此则练其清骨，以超乎诸音之上矣[3]。究夫曲调之清，则是最忌连连弹去亟亟求完，但欲热闹娱耳，不知意趣何在，斯则流于浊矣。故欲得其清调者，必以贞静宏远为度，然后按以气候，从容宛转，候宜逗留，则将少息以俟之；候宜紧促，则用疾急以迎之。是以节奏有迟速之辩，吟猱有缓急之别。章句欲分明，声调欲疏越，皆是一度一候，以全终曲之雅趣[4]。试一听之，则澄然秋月，皎然寒月，涛然山涛，幽然谷应。始知弦上有此一种情况，真令人心骨俱冷，体气欲仙矣[5]。

解注

[1]《左传·昭公二十年·晏子论乐》以清浊为音乐十大相成之要素之一。

[2]清的客观要素：清静的客观环境，远离尘嚣。王维《竹里馆》：

“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。”幽篁、深林；清风，明月，境清极于此。材清：用作面板的桐材质地密实而松透，脂液去尽，底板反射能力强，发音才能清亮。弦清：琴弦干、净，声音才不会发闷。丝弦之性干而不燥，但年代不能过久，久则脆。吴景略传洁丝之法：拭以蛋清，可以洁弦。时时勤拂拭，可以无尘埃，手感亦好。其学理在于丝的主要成分乃蛋白质，故用蛋清养护与清洁。

清的主观要素：心清：指心无杂念，精神超越，乃神清。气清：指情性与情趣，气质清雅，趣味清高。《世说新语·容止》：“嵇康身长七尺，风姿特秀。见者叹曰：‘萧萧肃肃，爽朗清举。’”《晋书·列传第十九·阮籍》：“瞻宇千里，性清虚寡欲，自得于怀。”

[3]指清：清品的音乐要素之一。右手中锋用指，自上而下，坚实有力；左手按准徽分，不随便乱动；左右手之间搭配得体，错落有致；才是造就清音的根本。此节讲练指，练指即练音，清音是清品的骨架。指清点明了清音对左手右手及左右手搭配的技术要求：

1. 清乃清实，虚浮不是清。清是极高的品格，只有依靠指力才能造就具有穿透力的清音达到清。

2. 清是清纯。《南齐书·列传第五》：“右光禄大夫晓音律，宋孝武问永以太极殿前钟声嘶，永答钟有铜滓。乃叩钟求其处，凿而去之，声遂清越。”

此节针砭时弊，将士大夫只注重谈玄，轻视基本功训练之误区言明。材清、境清、神清、气清最终还要通过音乐来体现。而音清、调清才是音乐的根本，没有此二项，其他的一切均是非音乐因素。

[4]调清：清品之最重要的音乐要素。前论任何一项要素最终都将通过此项反映出来。《桓谭·新论》：“舜操者……其声清以微。禹操者，……其声清以溢。微子操，……其声清以淳。文王操者，……其声纷以挠，骇角震商。伯夷操，……箕子操，其声淳以激。”调清者，必是以贞静宏远为艺术追求，不同的追求有不同的情绪的变化，不同的情绪决定着不同的节奏，组成不同的旋律与乐章。在抚弹中，将节奏、旋律、乐章的安排都与贞静宏远的艺术的目的的自然实现紧密结合在一起，这就是清。如果抚弹不能实现艺术的目的，节奏、旋律、乐章均不分明，那就是浑，

就是浊。

[5]清品的诸种审美境界与审美体验。

一曰远[1]

远与迟似，而实与迟异。迟以气用，远以神行[2]。故气有候，而神无候[3]。会远于候之中，则气为之使。达远于候之外，则神为之君。至于神游气化，而意之所之，玄之又玄[4]。时为岑寂也，若游峨眉之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓修速，莫不有远之微致。盖音至于远，境入希夷，非知音未易知，而中独有悠悠不已之志[5]。吾故曰：求之弦中如不足，得之弦外则有余也。

解注

[1]远是关于作品表现力的范畴，指作品所蕴含的意境之域值，包括广度、深度等。

《庄子》：坐驰。《文心雕龙·神思》：“文之思也，其神远矣。”郭熙《林泉高致》：“山有三远。自山下而仰山颠，谓之高远。自山前而窥山后，谓之深远。自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之色重叠，平远之意冲融而缥缈缥缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。”叶朗《中国美学史大纲》：“意境就是要超出有限的象，从而趋向于无限。这就必然和远的观念相联系。意境的美学本质是表现道，而远就通向道。魏晋玄学追求道，因而也必然追求远。”“《世说新语》中有玄远、清远、通远、清淡平远、体玄识远、旷远、远志、深远、远意、清远雅正、远致、弘远等概念。”“山水画在本质上就是和远的观念密切相联系的。中国山水画家从一开始就讲究咫尺万里，讲究平远极目，讲究远景、远思、远势，……山水形质的有烘托了极目远处的无，反过来，极目远处的无也烘托了山水形质的有。这种有与无、虚与实的统一，就表现了道，表现了宇宙的一片生机。”

[2]此句指出远与迟是两个不同的范畴，远是艺术想象的结果；迟是情绪的表现类型。但在音乐审美中，容易把二者混淆起来，看作是一个

东西。

[3]气有候，即气有节，指情绪运动是具有节奏等时值概念，并由候作为乐句即旋律转折的标志。神无候：是指艺术想象活动则不包含时值节奏等概念的。

[4]会远于候之中句指意境的实现虽主要是依靠艺术想象力，但在音乐中，它也要凭借情绪运动来实现。

远的实现要依靠想象，但又不单是想象，必须在音乐中实现。远不同于迟，但又不能没有气（情绪）与候（节奏变化）。因此把音乐的美简单地归结为想象的结果，可能会引发对音乐的误解。是当前某些人忽视音乐要素，否定音准、节奏、强弱变化等相成相济（见《左传·昭公二十年·晏子论乐》）要素的主要原因，实际上是一种反音乐的倾向。

[5]此处对远的境界作了描绘，一为静态，一为动态，引人入胜。点明远品之美，实为难知。如无人生体验、学养的积淀、独到的直觉能力与人格的提炼、技术达到了化境这几个基本条件，实是不易把握。

远之三境，第一如高远之境，至清至静。魏晋成公綏《啸赋》：“逸群公子，体奇好异，傲世忘荣，绝弃人事。晞高慕古，长想远思。将登箕山以抗节，浮沧海以游志。于是，延友生，集同好，精性命之至机，研道德之玄奥，愍流俗之未悟，独超然而先觉。”此高远之境，摈弃世俗价值观，艺术品级极高，但一定是处独。此品之极处，必有陈子昂《登幽州台歌》中所描写的时间与空间轴上处独的绝对孤独感。此品是汲于世人评价者所达不到的。第二如平远，即广远。指横向的空间域值，广阔视野。能够将中国的琴乐放在更宽广的体系中来建立认识的那种境界。第三如深远，是深刻性的体现，表现为乐曲深层结构的内涵的丰富性。

一曰古

《乐志》曰：“琴有正声，有间声。其正声正直和雅，合于律吕，谓之正声。此雅颂之音，古乐之作也。其声间杂繁促，不协律吕，谓之间声，此郑卫之音，俗乐之作也。雅颂之音理而民正。郑卫之曲动而心淫。然则如之何而可就正乎？必以黄钟以生之，中正以平之，确乎郑卫不能