




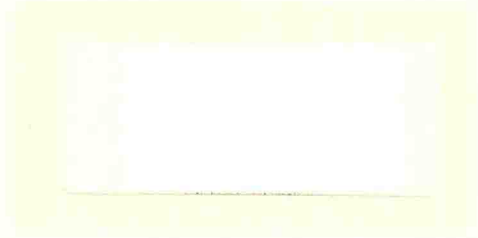
先秦两汉艺术观念史

下 卷

A History of the Artistic Ideas from
Pre-Qin to Han Dynasties

刘成纪 著

 人 民 出 版 社



ISBN 978-7-01-017647-5



9 787010 176475 >

定价：149.00元（上、下卷）

先秦两汉艺术观念史

下 卷

A History of the Artistic Ideas from
Pre-Qin to Han Dynasties

刘成纪 著

人 民 出 版 社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

法忽略战国至秦汉时期阴阳五行哲学的卓越论证。这种论证借音乐打通了天人关系,同时也赋予了音乐从人间向天道无限开放的特性。

要而言之,西周至春秋时期的祖灵祭祀及其他典礼活动,赋予了音乐神性品质;战国至秦汉的阴阳五行学说,赋予了音乐宇宙化的哲学高度。这种关于音乐的神学和哲学之思,是音乐能长期在中国艺术史中保持至高无上地位的原因所在。关于西周至春秋音乐的神性问题,前文已有专论。本章我将对战国至秦汉时期音乐哲学的生成和展开做一梳理,并借此为后续汉代艺术观念的研究提供一个较为宏观的背景。

第一节 释“乐”

一、诗、乐、舞一体观

在中国艺术史研究领域,当代艺术史家已习惯于按照现代艺术的分类原则,撰写出种种的艺术门类史,如中国音乐史、舞蹈史、绘画史、雕塑史、建筑史等。但事实上,这些艺术门类史并不属于中国历史本身,而是来自现代艺术观念对中国历史的重建。以音乐为例,在中国社会早期,诗、乐、舞具有一体性,单单从中剥离出一部纯粹的音乐史,显然失之武断,同时也制约了“乐”作为艺术概念表意的宽泛性。与此一致,中国上古乐论“乐(yuè)”“乐(lè)”不分,它既涉及艺术的对象形式(音乐),又涉及音乐欣赏过程中的审美体验(快乐),具有跨越对象与主体的双重性。其中,单就“乐(lè)”而言,在日常生活中,不仅音乐让人快乐、一切艺术让人快乐,而且生活中任何美好的东西都会让人快乐,也就是说,“乐(lè)”涵盖了从音乐到一般艺术、再到日常幸福生活的所有内容。进而言之,按照现代音乐观念,音乐的价值在于为人带来纯粹的审美愉悦,超出这一限界,就是对这门艺术纯粹性的亵渎。但在中国古代,音乐不仅关乎社会伦理和政治,而且也涉及对宇宙本性的反思及天人感通问题。所有这些,都意味着现代人为音乐史划出的边界,并不符合中国历史的实然状况。

从作为艺术门类的音乐,到作为诗、乐、舞合体形式的乐;从音乐给人带来快乐,到泛指生活中一切美好事物的快乐,再到借此反思宇宙的无限性和人性的深度。这基本可以代表中国社会早期人类对于音乐的理解。这种理解方式超越了音乐作为艺术的个别性,而走向人性和世界的一般性。这种不断放大的路向,意味着中国社会早期的音乐观念,既没有被艺术门类限定,也没有被美学限定,而是走向了哲学。这里所说的音乐哲学,就是指在

离的证明。如《史记·孔子世家》云：“三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音。”《墨子·公孟》云：“不丧之间，诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”前者是讲孔子编《诗》，不但订正文本，而且重新配乐。后者的诵、弦、歌、舞之论，描述了《诗》在春秋战国时期的活态表现。也就是说，虽然后人见到的《诗经》是纯文字性的，但在春秋战国时期，它为人展示的却是兼具诵、弦、歌、舞等诸多表现形式的音乐化图景。与此比较，战国时期的《楚辞》音乐性更强，或者说，它本身就是一种歌乐。如王逸《九歌·序》云：“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作乐鼓舞以乐诸神。”^①再如王夫之释《九辩》云：“辩，犹遍也。一阙谓之一辩。盖亦效夏启九辩之名，绍古体为新裁。可以被之管弦，其词激宕淋漓，异于风雅，盖楚声也。”^②

两汉时期，《诗》被列为五经之一，成为经义训释的对象。它不但与音乐彻底分离，而且也因释义的政治性和伦理性而远离文学艺术。但是，与《诗》的经学化不同，这一时代新创的诗篇仍然保持着与歌、舞融合的总体态势。像高祖刘邦，过沛地与家乡父老子弟纵酒高唱《大风歌》，一边击筑，一边起舞，堪称诗、乐、舞合一的范例。^③另如《西京杂记》记云：“高帝、戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍婢数百皆习之。后宫齐首高唱，声入云霄。”^④除帝王权贵外，以诗赋青史留名的文士也加入了这一行列，民间音乐则更是以乐舞兼具作为艺术表现形式。如《汉书·礼乐志》所记：“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，合八音之调，作十九章之歌。”这段话说明，司马相如等文士参与了武帝时期的著名乐歌《郊祀歌》十九章的创作，经当时音乐家李延年谱曲，成为诗、歌、乐合一的形式。另外的民间音乐，如赵、代、秦、楚之讴，从引文“采诗夜诵”一句看，则明显是有歌词的。这些都证明，诗、歌、乐、舞的一体性，是汉代文学艺术的主要特性。所谓“乐府”，也不仅是纯粹的音乐机构，而是以“乐”为名号实现了对诸种艺术体式的综合。这种状况，预示着自先秦至两汉，“乐”对诗歌、音乐、舞蹈等艺术的统摄并没有结束，而是保持了历史的连续性。

① 王泗原：《楚辞校释》，人民教育出版社1999年版，第210页。

② 王夫之：《楚辞通释》，上海人民出版社1975年版，第121页。

③ 参见《史记·高祖本纪》。

④ 葛洪：《西京杂记》，中华书局1985年版，第2页。

二、“乐(yuè)”与“乐(lè)”

在先秦时期，“乐”除了因涵盖诸艺术体式而显现出扩张性外，它的更具广延性的意义拓展来自音乐之“乐(yuè)”与快乐之“乐(lè)”的互训关系。按许慎《说文》：“乐，五声八音总名。象鼓鞀。木，虞也。”^①这里所讲的“五声八音”以及“象鼓鞀”，无疑意味着“乐”的本义是指音乐。但是，在古汉语中，“乐”除了读若 yuè，另一个围绕快乐之乐(lè)形成的庞大义群也不容忽视。像东汉刘熙《释名》云：“哀，爱也，爱乃思念也。乐，乐也，使人好乐之也。”^②在中国古汉语史上，《释名》是声训的专书，它的释字法遵循了“因声求义，音近义通”的原则。据此，比照刘熙用“爱”释同音字“哀”的前例，下面“乐，乐也”中的两个“乐”字，则均应读作 lè，而且都意指快乐，即“使人好乐之也”。另外，在最早的辞书《尔雅》中，“乐”也是作快乐解。如《尔雅·卷一》对一组与快乐有关的字进行了通解，即“怡、悻、悦、衍、喜、愉、豫、恺、康、嬉、般，乐也”^③，这里的“乐”显然也读作 le。与此一致，在中国上古文献中，虽然以乐指称乐器、音乐有字源学（如甲骨文）的依据，并被广泛使用，但以“乐”指称快乐的历史也甚为久远。如《诗经·溱洧》云：“洧之外，洵汗且乐。”《鹤鸣》云：“乐彼之园，爰有树檀。”

在中国汉语史中，《说文解字》以形训为主，许慎通过对篆体“樂”字字形的分析，将其视为乐器并进而指代音乐，是有道理的。与此比较，《释名》将其直解为快乐的“乐”，也有其历史的依据和道理。对于这种“乐(yuè)”“乐(lè)”混用的状况，清人段玉裁认为，“乐”作为音乐的字义具有源发性，而快乐则是音乐本义的引申，即“乐之引伸为哀乐之乐”^④。但是，在段氏对许慎《说文》“喜”字的注解中，似乎又提供了一种新的解释路径。按《说文》：“喜，乐也。从壺从口”，段注：“乐者，五声八音总名。《乐记》曰：‘乐者，乐也。’古音乐与喜乐无二字，亦无二音。壺象陈乐立而上见。从口者，笑下曰喜也。闻乐则笑，故从壺从口会意。”^⑤在这段注解中，段玉裁一方面认为乐指总括五声八音的音乐，另一方面则通过对“喜”字的引入，将音乐等同于喜乐，认为在上古汉语中，两者不但字同，而且音同。由此，“乐”作为音乐和快乐（喜乐）的双重含义，也就被他以绕道到“喜”的方式组合在了

① 许慎撰，段玉裁注：《说文解字注》，上海古籍出版社 1981 年版，第 264 页。

② 刘熙：《释名》，中华书局 1985 年版，第 56 页。

③ 李学勤主编：《十三经注疏·尔雅注疏》，北京大学出版社 1999 年版，第 13 页。

④ 许慎撰，段玉裁注：《说文解字注》，上海古籍出版社 1981 年版，第 265 页。

⑤ 许慎撰，段玉裁注：《说文解字注》，上海古籍出版社 1981 年版，第 205 页。

一起。当然,在音乐与快乐孰先孰后的问题上,他则依然认为“乐”作为音乐是第一位的,作为快乐则是由音乐带来的次生性感受。

在对象性的音乐与主观性的快乐之间,到底是音乐为人带来了快乐,还是人首先有快乐冲动而寄予音乐的表达,确实是一个鸡生蛋还是蛋生鸡的复杂问题。也许可以说,快乐既是音乐的结果,也是音乐的诱因,两者具有交互生成关系。我认为,只有理解了两者之间的交互性,才能真正理解中国社会早期对音乐的定性。像《乐记》云:“乐者,乐也。君子乐得其道,小人乐得其欲。”《释名》云:“乐,乐也,使人好乐之也。”均说明了当时“乐(yuè)”“乐(lè)”不分、交互阐释的状况。但同时,在音乐与快乐之间,快乐毕竟又是一个大概念,音乐能够给人带来快乐,但人的快乐却未必来自音乐。据此可以说,在先秦乃至两汉时期,音乐一方面代表了快乐的高度聚集形态,以至于它被赋予了指代一切快乐的性质,但另一方面,快乐又必然会溢出音乐的边界,表现出人性需要的多元性和普遍性。从先秦文献看,这种“乐(lè)”对“乐(yuè)”的溢出现象是广泛存在的。它首先指人们获得快乐并不仅仅止于纯粹的音乐,而且来自诗、歌、乐、舞的综合表达。其次则指人类对快乐的需要最终必然溢出音乐的边界,面向现实生活中能够给人带来快乐的一切对象。如《墨子·非乐》所记:

是故子墨子之所以非乐者,非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声,以为不乐也;非以刻镂华文章之色,以为不美也;非以糝豢煎炙之味,以为不甘也;非以高台厚榭邃野之居,以为不安也。虽身知其安也,口知其甘也,目知其美也,耳知其乐也,然上考之不中圣王之事,下度之不中万民之利,是故子墨子曰:为乐非也。今王公大人,虽无造为乐器,以为事乎国家,非直掊潦水、折壤坦而为之也,将必厚措敛乎万民,……然则乐器反中民之利亦若此,即我弗敢非也。然则当用乐器譬之若圣王之为舟车也,即我弗敢非也。

在这段话中,《墨子》为被他谴责的“乐”排出了一个值得注意的序列:首先是“大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声”,即春秋战国时期一般意义上的音乐;其次是视觉性的“刻镂华文章之色”;再其次是味觉性的“糝豢煎炙之味”,最后是身体性的“高台厚榭邃野之居”,整体体现出从听觉到视觉、味觉,进而向构成人身体安居的建筑不断蔓延、放大的趋势。这一序列表明,“乐”指代的意义,既奠基于音乐,又全方位地覆盖一切感官、身体的快适。其中的“乐器”,除了指常规性的乐器,也指一切能给人带来快乐的器具。当然,

在“乐”的含义从音乐向日常性快乐放大的过程中,作为音乐的“乐”必然向作为快乐的“乐”滑动,直至最终被快乐的“乐”取代;具有专指性的“乐(yuè)器”,则最终也泛化为一切快乐之器,即“乐(lè)器”。

郭沫若曾在《公孙尼子与其音乐理论》一文中指出:“中国旧时的所谓‘乐’(岳)它的内容包含得很广。音乐、诗歌、舞蹈,本是三位一体可不用,绘画、雕镂、建筑等造型美术也被包含着,甚至于连仪仗、田猎、肴饌等都可以涵盖。所谓‘乐’(岳)者,‘乐’(洛)也,凡是使人快乐、使人的感官可以得到享受的东西,都可以广泛地称之为‘乐’(岳)。但它以音乐为其代表,是毫无疑问的。大约就因为音乐的享受最足以代表艺术,而它的术数是最为严整的原故吧。”^①这段话对理解中国先秦两汉时期对“乐”的看法是有指导意义的,尤其郭沫若提到在所有快乐中“以音乐为其代表”的问题,应该给予特别的注意。也就是说,先秦两汉时期人所追求的精神或感官欢愉,虽然具有普遍的涵盖性,但听觉性的音乐所占据的位格最高。按照上引《墨子·非乐》所排出的序列,其次应该是视觉,再其次是味觉,最后是身体性感觉。至于这种“快乐等级制”的存在依据,我想应该有以下两点:

首先,从听、视、味、身体诸感觉的特性看,现代人一般认为,审美是以人对对象事物的超越为标志的,愈是具有超越性的感官,愈是具有纯粹性的审美能力。其中,基于听觉的音乐之所以在诸种艺术中被视为最伟大的艺术,原因在于它通过对具象事物的疏离获得了形式的自足性。与此比较,视觉对所看事物具有天然的依附性。这种依附虽然只涉及对象事物的外观形式,但依然妨碍了人精神的上升。至于味觉或其他更具身体性的感官,则因为与实用功能纠缠不清的关联而被视为“非审美的感觉或低级的感觉”^②。其次,人的味觉及相关身体性官能的“非审美性”或“低级性”,就是指它的欲望性。中国西周以降的政治家和思想者认为,人生理之欲的泛滥是对社会政治文明最危险的颠覆力量。西周立国之初周公制定《酒诰》,此后孔子对郑卫之音深恶痛绝,原因就在于他们看到了这种危险。作为应对,周公制礼作乐,孔子推崇礼乐,就是以合乎礼仪的行为规则对人的酒色之欲进行遏制,以音乐的纯粹性和超越性将人的精神向高处引领。这样,在中国社会早

^① 《郭沫若全集·历史编》第一卷,人民出版社1982年版,第492页。

^② 如桑塔耶那所言:“触觉、味觉或嗅觉,虽则无疑可能很发达,但不像视觉和听觉那样对于人追求知识大有帮助。所以,它们自然而然经常留在意识的幕后,而对于我们的客观化观念甚少贡献,其有关的快感也是隔了一层,对于欣赏自然无甚用处。它们被称为非审美的感觉或低级的感觉。”(参见桑塔耶那:《美感》,缪灵珠译,中国社会科学出版社1983年版,第44页)

期,思想者围绕人的需要建立的“快乐等级制”,就即是审美问题,也是政治问题。或者说,它是将审美领域关于音乐和一般性快乐的不同价值认定,在政治领域进行了合理的引申。由此,从感官等级到快乐等级,再到政治等级,既标示出了作为艺术的音乐介入现实政治的通道,同时也为理解音乐之乐的精神性与一般快乐的欲望性之间的关系,提供了一条路径。

就人而言,理性所要拒绝的,情感却往往会偏要接受。人在理性上易于肯定音乐作为精神载体的神圣价值,但这并不足以遏止人逐乐求欢的现实欲望。孔子曾说:“饮食男女,人之大欲存焉。”(《礼记·礼运》)“吾未见好德如好色者也。”(《论语·子罕》)正是在讲生理之欲之于人性的坚固性。在中国社会早期,由于音乐对人性的提升作用,它天然地被视为社会文明秩序的建构力量,而生理之欲由于盲目性和无边界的占有冲动,它于个体而言极易导致人的禽兽化,于社会而言则被视为极具破坏性的颠覆力量。正是因此,人性层面理与欲的矛盾、政治层面治与乱的矛盾,与艺术层面“乐(yuè)”与“乐(lè)”的矛盾,在中国社会早期被赋予了统一性和可类比关系。也就是说,社会政治稳定、天下大治的时代,必然是人性雅化的时代,也必然是乐风盛行的时代。相反,“乐(yuè)”向“乐(lè)”的泛化,则是人性沉沦、社会混乱的表征。如《吕氏春秋·制乐》云:“欲观至乐,必于至治。其治厚者其乐治厚,其治薄者其乐治薄,乱世则慢以乐矣。”

基于这种判断,中国先秦思想者以音乐的兴废为尺度,构建了一种社会治乱交替的历史观。比如,“王者功成作乐”,太平盛世的降临必以雅正乐风的形成为标志。像黄帝的《云门大卷》、尧帝的《咸池》、舜帝的《大韶》、夏禹的《大夏》,商之《大濩》,周之《大武》,均是美好时代的昭示者。与此相反,社会的混乱则必以乐风的败坏和奢靡发其先声。如“昔者桀之时,女乐三万人,晨噪于端门,乐闻于三衢”(《管子·轻重甲》)、“夏桀、殷纣作为侈乐,大鼓、钟、磬、管、箫之音,以巨为美,以众为观”(《吕氏春秋·侈乐》)。这里所讲的“女乐”或“侈乐”,显然已背离了音乐有助于人精神超越的雅正原则,成为一种假借音乐之名、向欲望性快乐无限沉沦的诱导物。这样,社会由乱到治,就被表述为欲望性快乐向雅正之乐的回归;社会由治而乱,则被表述为雅正之乐向欲望性快乐的泛滥。

与此一致,一些具有卓越音乐素养的政治家,往往能从一个时代或国家的乐风看出盛衰、治乱的端倪。如春秋晚期,吴公子季札在鲁地观周乐,从《郑》乐中听出了“民弗堪也,是其先亡乎!”(《左传·襄公二十九年》)至战国晚期,《吕氏春秋·大乐》则直接讲:“宋之衰也,作为千钟;齐之衰也,作为大吕;楚之衰也,作为巫音。”这里的郑声及千钟、大吕、巫音,显然是指一

些“乐(yuè)”“乐(lè)”交合的欲望性音乐,这种音乐被视为当时整个社会“礼崩乐坏”的表征形式。据此,所谓的社会盛衰和治乱,也就成为音乐在追求精神超越和欲望放纵之间的摆动问题。而一些具有时代使命感的思想者,如孔子,他之所以要“正乐”,并对“郑声乱雅乐”抱持极端憎恶的态度,也无非是因为这种以逐乐求欢为目的的欲望性音乐,其中潜藏着使整个社会文明秩序被侵蚀、直至崩解的巨大破坏力。

中国先秦诸子,虽然政治理念各不相同,但在历史观上普遍抱有末世论观点。在他们看来,社会的发展意味着对一个已逝黄金时代的远离,至于未来,则要么“道术将为天下裂”,要么“千世之后,其必有人与人相食者也”(《庄子·庚桑楚》)。正是因此,他们普遍对他们所处的时代评价不高,对整个时代礼崩乐坏的忧虑以及对音乐欲望化潮流的批判,成为思想的主流。但就思想者与其时代形成的关系看,他们提倡的,往往正是他的时代匮乏的;他们批判的,则往往是他的时代最具普遍性的。也就是说,思想界对雅乐的提倡,对世俗欢娱的批评,不但不能代表那一时代普遍性的艺术观念,反而是整个社会艺术观念日趋欲望化的证明。

以此为背景可以看到,自春秋晚期至战国时代,音乐的发展史就是雅乐向俗乐堕退的历史,也是思想者艺术观念逐步松动、并对日益膨胀的世俗欢娱屈服的历史。其中如孔子,一方面呼吁他所处时代的统治者要放逐郑声,但另一方面又知道自己的选择具有“不可为而为”的悲剧性。受儒家乐教影响,战国初期的魏文侯在理性上肯定雅乐之于社会政治秩序的建构价值,但在人性深层,却仍然难以抵制世俗欢娱的巨大诱惑。如其所言:“吾端冕而听古乐则唯恐卧,听郑卫之音则不知倦。”(《礼记·乐记》)这句话大致可以概括春秋战国之交上层统治者面临的具有普遍性的道德困境,从中不难品出一种理不胜欲的无奈之感。但至战国中期,这种面对传统价值的负疚感渐次消退。如孟子与齐宣王谈“好乐”的问题,齐宣王直率地回答:“寡人非能好先王之乐也,直好世俗之乐也。”而孟子也不像孔子那样,因为鲁国统治者好女乐而愤然去国^①,而是既妥协又接受,认为“今之乐犹古之乐也”。这一变化,鲜明地揭示出春秋晚期至战国时代雅乐消退、俗乐大盛的过程。在这一时代,当具有审美和道德高度的雅乐或先王之乐成为无人问津的旧货,不但统治者不必再为个体的私欲怀有负疚感,而且士人阶层也不得不从自己长期固守的精神高地退却。孟子对世俗之乐接受,也因此成为士人音乐态度发生转变的最佳历史证明。

^① 《论语·微子》记云:“齐人归女乐,季桓子受之,三日不朝,孔子行。”

但仍需注意的是,孟子对世俗之乐认识的改变是有条件的。他一方面承认世俗之乐对人构成普遍吸引的事实,另一方面也试图让其符合自己道德理想主义的目标。比如在《孟子·梁惠王下》中,他首先谈到“今之乐犹古之乐也”,藉此将音乐的古今之争填平。其次,他也像墨子等思想者一样,将田猎、车马、羽旄之美也纳入“乐”的广义范围,从而将世俗音乐进一步放大为一切世俗性快乐。但在此基础上,孟子引入了“共享”的概念。在他看来,统治者爱好世俗之乐并不是什么错误,错就错在这种快乐被规定了专属性。要解决这一问题,就必须打破统治者对人间欢娱的独占,实现与一切民众的分享,即“与民同乐”。这样,孟子也就将音乐的古今问题转化成了现实中快乐资源的分配问题。尽管这一方案仍然是手段性的,但与孔子对郑卫之音的一味拒绝以及墨子的“非乐”相比,这不能不说是一个重大的进步。在此,“乐”,无论是作为音乐也好,还是作为快乐也罢,均因为跨越阶级的普遍共享而获得了道义的合法性。

当然,理论的脚步至此并没有停止。孟子对世俗之乐的肯定涉及音乐或快乐的价值共享问题,仍然不过是将音乐当成了促进社会公平的手段。与此比较,至战国晚期,这种肯定则进一步深入到了人性的层面。如荀子云:“夫人情者,目欲綦色,耳欲綦声,口欲綦味,鼻欲綦臭,心欲綦佚。此五綦者,人情之所必不免也。”(《荀子·王霸》)以这种人欲的普遍性为基础,不但人从包括雅乐、俗乐在内的一切音乐中获得快乐是合理的,而且一切身体之欢都因有人性的支持而必须给予肯定。至此,在雅乐与俗乐、音乐与快乐之间做人造的划界已变得毫无意义,它们都在人性论上获得了深切而普遍的存在依据。

三、音乐哲学的生成(上)

清人俞正燮云:“通检三代以上书,乐之外无所谓学。”^①俞氏之所以作出这一判断,除他对中国上古文献的爬梳外,更关键的是中国社会早期的“乐”,对人类文明成果具有广泛的覆盖范围。像前文提到的诗、乐、舞一体观念,既赋予了“乐”对诸种艺术的综合功能,又蔓延为更加庞大的乐教系统,并向社会政治、伦理问题延伸。再像音乐“乐(yuè)”“乐(lè)”的互训关系,将音乐的快乐等同于人间的一切快乐,也就将对音乐的心理体验放大为人世间普遍的心理体验。所有这些,都使“乐”克服了作为艺术门类的局限,成为时代精神风貌和社会价值观念的普遍象征形式。

^① 俞正燮:《癸巳存稿》,辽宁教育出版社2003年版,第65页。

现代的艺术史研究,人们已习惯于将精力主要集中于人类社会早期的造型艺术,如石器、陶器、青铜器、建筑等,但对人类而言,最具源发性、最伟大的远古艺术则必然是音乐。之所以做出这一判断,一是因为音乐具有与人类心灵的直接贯通关系。“情动于中而形于言”,“饥者歌其事,劳者歌其食”,没有哪门艺术能像音乐(歌诗)一样具有情感表达的直接性。二是因为音乐外向弥漫的无边界性。任何造型艺术都是有边界的,它的视觉形式就构成了它的边界,但音乐却具有跨界性质,它总是从有声世界通向无声世界,从经验世界延伸向超验世界,这种特性使其在人类历史上被赋予了神性的性质,成为人神沟通的最佳媒介。三是音乐总是天然地与快乐相联系,这使借助音乐形成的人与自然的关系,天然地是一种向善的关系。在古希腊,音乐被视为“上帝的特殊礼物”^①;在中国上古时期,人们相信音乐可以促成人间与神界的和谐。人们之所以赋予音乐这种神奇的特性,原因无非在于音乐的快乐本性使人们相信,自然在音乐状态中对人类的给予,是与人类需要最相匹配的给予。由此,音乐化的自然则必然是一种向善的、合目的的自然。

从以上分析可知,音乐对人心灵触动的直接性和纵深性、艺术表达的弥漫性和无边界性,使其成为人类社会早期最具综合特性和最具超越特质的艺术。正是因此,在中国社会早期,它被视为人神感通的最佳媒介。(图53)像中国上古六乐,它的最重要的功能就是让异己的自然和神界与人类协调沟通,从而达至“神人以和”之目的。如《周礼·大司乐》所言:“凡六乐者,一变而致羽物及川泽之祇,再变而致羸物及山林之祇,三变而致鳞物及丘陵之祇,四变而致毛物及坟衍之祇,五变而致介物及土祇,六变而致象物及天神。”这里的六种动物,从羽物、羸物、鳞物到毛物、介物、象物,神灵从川泽之神、山林之神、丘陵之神到坟衍之神、土地之神、天神,几乎包括了一切异己的自然物以及相关神祇。这种普遍化的致祭方式,是泛神论或泛灵论时代的典型特点。音乐对这一时代巫术或宗教生活的广泛参与,则为这门艺术提供了存在的深度、宽度和高度。就深度而言,它触及了自然的内在隐秘;就宽度而言,音乐的功能向整个自然敞开;就高度而言,它最终指向了超自然的天神,显现出形而上的品质。比较言之,前文所言的诗、乐、舞一体观,只涉及艺术形式的综合;“乐(yuè)”“乐(lè)”互训只涉及音乐社会或人性层面的一般性,而只有在人与神、人与自然这一层面,音乐才弥漫到它最

① 沃拉德斯拉维·塔塔科维兹:《古代美学》,杨力等译,中国社会科学出版社1990年版,第28页。

遥远的边界,才表现出它真正的普遍特质,也才真正成为哲学。



图 53 十二旋宫图

在中外艺术史上,原始泛灵论为音乐与自然世界的一体性提供了最有机的形式。像中国的上古六乐,每一次变奏都与每一类自然物或自然神形成呼应,正是这种交感或交合关系的证明。但是,就音乐之为音乐而言,对具体物象的依附和黏滞也极大地妨碍了它的独立性和超越性。如叔本华所言:“音乐是跟有形世界完全独立的,完全无视有形世界的,即使没有世界也能够某一形式上存在的;这是别的艺术所不及的地方。”^①同样,人类思维如果总是被具体的自然之物或神性之物限定,也会阻滞思维的上升和拓展。从这个角度看原始时代以泛灵论建构起的音乐与自然的一体关系,其局限性就是不言而喻的,即它一方面促成了音乐的自然化,另一方面也在音乐与自然的纠缠中,相互成为对方外向放大的制约因素。正是在此意义上,音乐与自然世界一体关系的真正建立,既奠基于原始泛灵论,又必须超越泛灵论,即必须在音乐与自然之上,找到其共同的形而上本源。

从史籍看,中国社会自西周以降,远古泛灵论有一个逐渐被荡涤的过程。至春秋晚期,随着一批理智清明的思想者的出现,这种原始观念走向了终结。像这一时期的孔子,他更关注人间事务,对各种怪力乱神及天道自然均持存而不论的态度,即“子不语怪力乱神”(《论语·述而》)，“君子于其所不知,盖阙如也”(《论语·子路》)。另一位哲人老子,他面对自然界怪力乱神的态度与孔子高度一致,但他不是因此使关注的问题向人间下降,而是以更具超越性的思维重建了对自然的解释,并达到了更高的理论高度。如

^① 见格罗塞:《艺术的起源》,蔡慕辉译,商务印书馆 1984 年版,第 215 页。

徐复观所言：“老子思想最大贡献之一，在于对自然性的天的生成、创造，提供了新的、有系统的解释。在这一解释之下，才把古代原始宗教的残渣，涤荡得一干二净；中国才出现了由合理思维所构成的形上学的宇宙论。”^①他的音乐观念则是这种哲学形而上学在艺术领域的反映。

在《道德经》中，老子甚少谈到音乐，但仅“大音希声”一句，就足以在中国音乐史上冠绝古今，将中国人对音乐的认识推向了至精微、极广大之境。徐复观认为，老子对自然性的天的生成、创造，提供了新的、有系统的解释。那么，这个“解释”是什么？显然是他提出的道论。在老子之前，中国的原始宗教巫术也有天、神、帝之类的概念，但唯有道真正超越了经验的边界，为宇宙的生成和演化奠定了形而上的基础。换言之，道这一概念的理性和超越性，给人借此摆脱神鬼神帝、怪力乱神的纠缠提供了哲学条件，也为人站在世界之外统合世界、实现对世界的整体观照提供了可能。庄子所谓“恢诡谲怪，道通为一”之论，正是对老子道论无限涵盖、统合能力的肯定。但同时，老子作为一个清醒的理性主义者，他并不相信在世界之外有一个实体性的统合者或决定者，或者说，即便这个实体之道存在，由于它超越了人经验的边界，它到底是什么谁也不可能知道。^② 据此看老子的“大音希声”之论，显然是因为他意识到了一切可感之声被人感知经验限定的局限，而要将人的声音经验朝超验之域引领。同样，老子也讲：“五音令人耳聋。”（《道德经》第十二章）这里的“五音”，指人可凭借感官辨识的声音。它之所以“令人耳聋”，则是指这种被人的感知力限定的声音妨碍了人对天地自然之大音的倾听。由这一分析可以看出，老子对中国先秦音乐理论的贡献，主要是实现了音乐呈现空间从有限世界向无限世界的提升和拓展，他将先秦乐论由雅俗对立、人神交感的问题，进一步探进到从有声世界到无声世界的问题。至此，可见的与不可见的、可听的与不可听的，共同构建了世界的总体轮廓。

明释德清在论及老、庄关系时说：“《庄子》一书，乃《老子》之注疏。予尝谓老子之有庄，如孔之有孟。若彻悟老子之道后观此书，全从彼中变化出来。”^③ 单就音乐而论，庄子对音乐的看法确实是对老子道论的丰富和扩充。如在《齐物论》的开篇，庄子谈到南郭子綦“吾丧我”，这显现是以人对自我的消解作为体道的前提，这与老子哲学从关注道的实体性向关注道的体验

① 徐复观：《中国人性论史·先秦篇》，上海三联书店2001年版，第287页。

② 如《道德经》所言：“道可道，非常道。名可名，非常名。”所谓的“道”则不过是人对世界本体的勉强命名，即“吾不知其名，强字之曰道，强为之名曰大”。

③ 谢祥皓、李思乐辑校：《庄子序跋论评辑要》，湖北教育出版社2001年版，第57页。

性转换具有一致性。以此为背景,庄子提及了音乐的三种表现形态,即“人籁”、“地籁”、“天籁”。其中,人籁是人工演奏的音乐,它代表了音乐的现实形态。地籁则指自然之音,即大地上的窍穴与风的相互激荡,它被日本美学家今道友信称为“大地的风琴”^①。那么什么是天籁,庄子讲:“夫吹万不同,而使其自己也。咸其自取,怒者其谁邪?”(《庄子·齐物论》)这显然指向了包括人籁、地籁等一切声音现象背后的使动者。比较言之,如果人工音乐的竹管需要人的吹奏,自然之音的鸣响需要风的促动,那么,天籁之音则是“咸其自取”、体用不二、自我生成的。它以无声或宇宙间天然的静寂,为一切人间乐音、自然之音的存在提供了背景。至此可以看到,庄子以人籁、地籁、天籁的三分模式,为音乐规划了存在格局,也为现实中艺术化的音乐体验向哲学化的音乐体验的上升,提供了一个阶梯式的上升之路。按照这种关于音乐的哲学构想,音乐显然溢出了现实的音乐艺术,成为天地宇宙的存在性状;宇宙则因为被音乐化,而成为一种音乐化的宇宙。

战国时期,是中国音乐理论全面哲学化的时期。除庄子沿着人籁、地籁、天籁的路径将音乐放大为天地自然、并最终与道齐一外,儒家、法家、杂家均对音乐的表现区域进行了拓展。其中,儒家的《乐记》开篇就讲:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也,”这句话在中国音乐史上引起了音乐起于“心本”还是“物本”的漫长争论,但它更重要的理论价值,却在于成为当时儒家乐论由人本主义走向自然主义的印证。就传统儒家以音乐调适心灵、并诉诸人伦教化的特性看,“乐由心生”的“心本”观点无疑是奠基性的,但《乐记》讲到“人心之动,物使之然”,就意味着它把心灵的动因进一步推及于自然的动因,而且是将自然作为音乐生成的最根本动因。以此为背景,儒家乐论从人向自然的推进也就顺理成章。《乐记》讲:“大乐与天地同和,大乐与天地同节。”这明显涉及音乐的自然性问题。《乐记》又讲:“地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者天地之和也。”在此,天地阴阳之气的运化、风雨四时日月的交替,无疑被赋予了音乐的性质。也就是说,在对音乐作出泛自然化理解这一点上,战国时期的儒家和道家保持一致。两者的区别仅在于:儒家的天地宇宙依然具有鲜明的伦理色彩;道家的天地宇宙则拒绝任何价值的赋予,与之匹配的音乐是纯然自生的天籁之音。

《乐记》讲:“明则有礼乐,幽则有鬼神。如此,则四海之内,合敬同爱矣。”在这段话中,《乐记》的作者将世界一分为二:一个是由“明”表征的经

^① 今道友信:《东方的美学》,蒋寅等译,三联书店1991年版,第130页。

验世界,一个是由“幽”暗示的超验世界。“明则有礼乐”意味着,音乐行使功能的范围被限定在了人可经验的世界之内,至于被“幽”表征的鬼神世界则是被存而不论的,也是音乐无法达至的区域。与此比较,《韩非子·十过》对音乐的定位却是穿越幽明、鬼神、生死的。如其中记载了卫灵公赴晋国施夷之台、与晋平公宴饮的经历。中途夜半时分,他听到了殷纣王时期投濮水自杀的乐师师延的清商之声,“其状似鬼神”。后来演奏的《清角》、《清徵》之音则“大合鬼神”,直至晋平公惊惧而死。在这段文献中,韩非子赋予音乐穿越幽明、鬼神、生死两界的特性,但与《乐记》并不矛盾。这是因为,韩非子这里提及的《清商》、《清角》、《清徵》之音,均被称为“新声”。对这类音乐的沉溺,被韩非子视为国君的“十过”之一。从这种评价可以看出两个问题:一是《乐记》的“明则有礼乐,幽则有鬼神”之论,并非意味着幽冥之界无音乐,而是这类音乐会为国家政治、伦理建设带来巨大的危险。先秦儒家对其存而不论,正反映了这一学派的音乐价值观。二是韩非子将这种来自幽冥之界的音乐称为“新声”,反向证明了来自阳间或明界的音乐才是儒家标举的雅正之乐。这样,先秦儒家在音乐新旧、雅俗之间制造的对立,其根据就不仅仅是来自人现实的伦理评价,而是有其更深邃的哲学基础。也就是说,新声、郑声或郑卫之音的本源被认为来自超验的鬼域,而旧乐、雅乐则来自被天地限定的可验的人间世界。这样,孔子在哲学层面“不语怪力乱神”,与其在音乐层面“放郑声”就具有了内在的一致性。易言之,儒家哲学用“幽”与“明”为世界存在性状设定的二重判断,是其乐论在雅俗、郑卫之间划出分界的理论起点。

从先秦文献看,自然界的幽明、鬼神、生死之域向音乐的生成,也有其不同的中介环节,这个中介环节就是风。其中,由幽冥之界生成的风被称为巫风、淫风、乱风^①,从阳间或明界生成的风则是正气和正风。前者形成淫邪之乐,后者形成雅正之乐。这样,从幽冥之界到巫风、淫风、乱风再到新声、郑声、郑卫之音,从阳间、明界到正气、正风再到雅乐,就形成了截然二分的音乐生成系统。前者源自冥界,代表了对生命否定的一极,是凶象,是恶兆;后者来自阳界,代表了对现实生命的神圣肯定,是祥兆,是善端。据此不难看出,先秦儒家围绕音乐进行的雅俗之辨,并不仅仅是社会政治、伦理价值问题,也不仅仅是人心性中的理、欲对立问题,而是有其自然哲学、乃至神学

^① 《尚书·伊训》云:“敢有恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风。敢有殉于货色,恒于游畋,时谓淫风。敢有侮圣言,逆忠直,远耆德,比顽童,时谓乱风。惟兹三风十愆,卿士有一于身,家必丧;邦君有一于身,国必亡。”