

2021

## The Aesthetic Concept of On the Absence of Sentiments in Music and a Reflection on the Construction of Chinese Aesthetics

Kai Lin  
kaizilin@163.com

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#), and the [Cultural History Commons](#)

---

### Recommended Citation

Lin, Kai (2021) "The Aesthetic Concept of On the Absence of Sentiments in Music and a Reflection on the Construction of Chinese Aesthetics," *Theoretical Studies in Literature and Art*. Vol. 41 : No. 2 , Article 14. Available at: <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss2/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Arts. It has been accepted for inclusion in Theoretical Studies in Literature and Art by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Arts.

# 《声无哀乐论》的审美构想

## ——兼谈对中国美学建构之反思

林 凯

---

**摘 要:** 嵇康《声无哀乐论》存在三种类型的审美构想: 第一种是有所哀乐的听者通过聆听音乐释放已有情感, 第二种是平和的听者体味音乐形式之美而获得一种审美愉悦, 第三种则是平和的听者专门聆听中和趣味的音乐从而实现人格之平和、助益于养生。出于超越功利情感的考虑, 嵇康对接近康德无功利界定的第二种审美有所推重, 但又出于对情欲问题的警惕而对它有所规范, 并不像现代审美那样过分强调“审美自由”。所以, 嵇康的三种构想有其独特思考, 其对音乐审美的结构认识和价值定位均与西方美学有所区别, 今人借助形式之美和审美自由这些西方概念评判嵇康美学, 则不无失误。借鉴于此, 当代中国美学建构在参照西方之时, 既要警觉语境差异, 又要尽可能吸取共通智慧。

**关键词:** 嵇康; 《声无哀乐论》; 音乐审美; 中国美学

**作者简介:** 林凯, 哲学博士, 中山大学哲学系博士后。主要从事道家哲学与美学研究。通讯地址: 广东省广州市新港西路 135 号中山大学哲学系锡昌堂, 510275。电子邮箱: kaizilin@163.com。本文为中央高校基本科研业务费项目“《庄子》论道中的语言反省与修辞策略”(项目编号: 19wkpy111) 阶段性成果。

---

**Title:** The Aesthetic Concept of *On the Absence of Sentiments in Music* and a Reflection on the Construction of Chinese Aesthetics

**Abstract:** Ji Kang's (223-263) *On the Absence of Sentiments in Music* has three types of aesthetic concepts. First, listeners of sorrowful music release his emotions through listening. Second, peaceful listeners obtain aesthetic pleasure through appreciating the beauty of musical form. Thirdly, peaceful listeners focus specifically on moderate music, in order to acquire peace and preserve his health. Going beyond utilitarian emotions, Ji Kang laid more emphasis on the second type of aesthetic concept, which was close to Kant's definition of disinterestedness. Yet, he regulated desire due to vigilance, rather than stressing "aesthetic freedom" like modern aesthetics. Therefore, Ji Kang's three concepts embodied his unique thinking on aesthetics, and his perception of the structure of musical appreciation and value orientation of musical aesthetics were different from the West. It is problematic to judge Ji Kang's aesthetics by the standards of Western concepts such as formal beauty and aesthetic freedom. When constructing Chinese aesthetics by reference to the West, it is necessary to be aware of the differences in cultural contexts and to absorb the common wisdom as much as possible.

**Keywords:** Ji Kang; *On the Absence of Sentiments in Music*; musical aesthetics; Chinese aesthetics

**Author:** Lin Kai, Ph. D., is a postdoctoral researcher at the Department of Philosophy, Sun Yat-sen University. His research interests include Daoist philosophy and aesthetics. Address: Xichang Hall, Department of Philosophy, Sun Yat-sen University, 135 Xingangxi Road, Guangzhou 510275, Guangdong, China. Email address: kaizilin@163.com This article is supported by the Fundamental Research Fund for Central Universities, SYSU (19wkpy111).

---

## 引言

嵇康《声无哀乐论》(以下简称《声论》)是魏晋清谈中的一篇名论,它以争论“音声与情感关系”为中心,对音乐本质、音乐与人情的关系以及音乐的社会功能作了辨明。就具体论辩细节看,《声论》实际并没有专门去争辩音乐审美的问题;不过既然谈论乐理和乐教,音乐欣赏经验作为例证出现便不可避免,所以,有关音乐审美的分散性论述又在文中随处可见。这样,从现代审美视角去观照《声论》,我们或能得出嵇康在审美上的主张,从而在音乐美学史意义上展现嵇康美学的独特价值。

很多学者注意到,嵇文主张音乐以自身的形式和谐为本质,斩断了音乐和情感或道德的必然关联;若从现代审美看,那便容易导出音乐的根本价值乃在自身形式之美,并且听众自由的审美体验也因此获得一种合法性。比如蔡仲德先生从审美客体角度认为,嵇康“极度推崇音乐的形式美、艺术美”(蔡仲德 517),《声论》表现了“音乐的自觉”(551),它是“中国最具有自律论色彩的音乐美学著作”(555)。李泽厚、刘纲纪先生则从审美主体角度认为,嵇康要超越由有限的功利追求所引起的哀乐情感,将艺术本体归于一种“超功利的个体精神的无限与自由”(208)。也即,从审美的主客双方去审视,嵇康主张审美客体的形式之美和审美主体的精神自由。

从强调形式和自由角度去定位嵇康音乐美学之价值,这种诠释显然受到西方近代美学、主要是康德美学的影响。康德美学影响下的这种审美自由是现代定位艺术价值的主要态度,也主导着现代理论对中国古典艺术或美学思想的诠释方向。就开发古典思想文本中“蕴而未发”的美学思想而言,这种他山之石的借鉴显然不乏启发;但可疑的是,这种审美价值偏向能否与古典艺术或美学进行直接对接?或者具体到本文的论述去说,嵇康《声论》即便在乐理上强调音乐形式的独立,这是否就可以导出在实践价值上嵇康极力推崇音乐形式之美,追求个体审美的精神自由?处于传统儒道思想语境的嵇康,其审美理想能直接等同于西方近代美学追求的自由精神吗?当代语境如此夸大审美自由价值,在多大程度上符合嵇康原本的构想?本文尝试重新辨明嵇康《声论》在音乐艺术上的审美构想与理想追求,重新定位其审美构想在音乐美学史上的真正价值,并由此对当前中国美学建构的相关问题给出一些反思。

《声论》的审美论述相对边缘和分散,本文将以《声论》为主,整合嵇康其他文篇如《琴赋》的音乐论述进行归类与分析。<sup>①</sup>笔者认为,嵇康论述了三种音乐欣赏经验;<sup>②</sup>通过对这三种类型进行依次辨析,我们将能清晰看到在中国古典思想语境下嵇康在审美方面的真实构想。

## 一、第一类:哀乐状态下的审美

嵇康在例证中最先提到的审美类型是:沉浸哀乐状态的听众,借和谐之音将心中已然生成的哀乐释放出来。即其第一答所言“夫哀心藏于内,遇和声而后发。”这是其提出“声无哀乐”观点后,从“听者”经验角度进行的辩护。在嵇康看来,音乐并不能表现或传达哀乐情感,所以听者也无法在听乐中直接产生哀乐;如果听者在聆听中有哀乐外现,这并非由于其内心空无而接受了音乐的传达,而是其心中已成的哀乐被和谐的节律感发了出来。也即在根本来源上,听者的哀乐并非来自音乐传达,而源自日常生活之事务;它事先构成于人心并主控着听者心态,即第二答所言“自以事会,先遗于心,但因和声,以自显发。”在这种审美经验中,听者先被外事导致的情感所渗透或控制;这种控制如此坚固,以致成了左右听者当下诸种行动的根本之情感底色。他带着这种底色去聆听音乐,音乐无法改变它,而只是帮助将已有情感疏导出来。

这种经验类型有几个重要的特征:第一,这里“藏于内”的哀乐情感并非作为一种记忆存在,而是当下已事先被激发、已在内心涌动,主控着听者的感知与思维。这种涌动,或者是由于事情刚刚发生,个人还无法走出这种情感,或者是以往的记忆被当下的言语或外物所唤醒,<sup>③</sup>使人心重新进入某种情感状态,总之,情感已在心中醒来,正等待和声将其释放。嵇康并不认为音乐自身会有“唤醒”情感记忆的能力;如果特定音乐能唤醒特定情感记忆,那么音乐和情感之间就能建立某种固定的对应关系——这便反而会反驳“声无哀乐”。第二,事先被情感心态主控的听者,在聆听过程中,其意识关注并不在音乐自身,而在个人已有的情感,即第一答谈到“其所觉悟,唯哀而已。岂复知吹万不同,而使自己哉。”此时听者自身的哀伤成为意识前景,音乐则仅仅作为一种背景氛围存在。某种意义上,音乐之形式美在此经验类型中是被遮蔽的。第三,虽然听者意识的焦点在情感不在音乐,但情感既为音乐的和谐感所感发,听者必然同时会以另一种“非自觉”的方式感受到音乐的和谐,自然地调整整个心态,使各种情感得以释放。第四,不同情感状态的人聆听同一和声,其各种情感均能得到释放,即第五答道说:“和之所感,莫不自发。”显然,嵇康不认为存在特定音乐对应特定情感“释放”的现象。第五,情感释放之后听者当会获得一种舒畅的快感,并重新复归平静,即《琴赋》所言“宣和情志”,感情志趣得以“疏导与调和”。音乐对情感的调和,乃是中西音乐思想家共同的主张,如毕达哥拉斯认为音乐对情感具有“净化”作用(修海林 罗小平 187—188)。第六,这样被情感预先主控的听众,必然为得失所困扰,其内心难以自足自得,无有超越境界。这实际是一般世俗常人的存在情态,嵇康第五答将之论为所

谓“不平和”者。

以上六个特征表明,嵇康所谈第一种审美类型是非常大众化的情形,世俗大众即常计较于功利得失而为之哀乐,往往就以这种私己情感投射的方式对待音乐。在广义上,这种欣赏方式会在情绪释放过程中获得一种快感,故也可以名为审美体验;只是,从较严格的当代定义如无功利审美去看,它则不属于真正意义的审美行为。因为在这个类型中,听者在欣赏之前并没有获得一种相对纯粹的“审美心胸”或“审美态度”,在欣赏之中他虽亦不自觉地感受着音乐形式的和谐感,但其主动意识却更多地关注自身情感而非音乐本身,他根本也无法真正去体味所谓音乐形式之美。

然而,这种并不纯粹的审美在当代《声论》研究中却得到极大的赞赏。如李泽厚、刘纲纪先生认为“嵇康看到了音乐对情感的表现的不确定性,恰好是它的无限性,即它能够‘兼御群理,总发众情’的巨大优越性的表现”(216),“正因为艺术包含着广阔无限的境界,它就能给各个不同的欣赏主体留下嵇康所说‘应感而发’的广阔的能动性和自由天地。‘人情不同,自师所解,则发其所怀’”(217)。李、刘两位先生从这种审美类型之结果的多样性看到了主体在审美过程中的某种“能动”和“自由”,并以此作为对其所谓“超功利的个体精神的无限与自由”之艺术本体的一种说明。

不过,细究这番论述,其中却存在对“自由”概念的混淆。两位先生所取的“精神自由”之艺术本体说,当来自康德审美自由的理念。按康德美学的界定,这种精神自由并非日常意义的随心所欲,而是通过审美活动从欲望、概念和道德目的之束缚中摆脱出来后心灵所获得的一种纯粹想象力的自由。<sup>④</sup>而嵇康言不同个体“应感而发”,这看似属于个人自由,但它并非个体在审美中自由生成的,而是事先被日常情态所决定,一个为哀伤主控的听者在听乐中“应感而发”的也仅能是哀伤而非快乐。所以从康德审美自由看,这种事先为情感控制的审美态度本身已经不是自由的了。这样,李、刘两位先生的论述,乃试图将一种日常的自由情境提升为一种严格的审美自由,这便造成其论述内部的混淆。

另一方面,这种现代立场的赞赏也并不符合嵇康自身的意思,吴冠宏先生即对李、刘的“过分的放大”进行批评。吴先生指出,“然‘各师所解’、‘以自显发’、‘吹万不同’严格说来皆非《声》文聆乐之理境所在,仅可视为一世俗聆乐之表象的说明”(102),“就嵇康而言,理想的音乐创作与欣赏,正是在剥落人情哀乐与人为造作的状态下进行的,因此欣赏主体如果只停留在‘各师所解’的层次,反而落入第二义,而不能进入真正审美的理境”(103)。吴先生的辨析应当更准确,因为从前面对第一种审美类型的分析可见,它确实只是“不平和”之大众的审美经验,并非追求养生之“和”的嵇康所真正推崇的。所以,试图

抬高第一类审美经验去对接现代审美自由概念,既不符合嵇康本义,又在使用现代概念中存在混淆之嫌。

按嵇康理解,“不平和”的听者以私人情感投射的方式对待音乐,并将音乐“误以为”是有哀乐的;这种理解又容易让当代学者将之联系到西方美学的“移情说”。比如张玉安先生即作如此联结,认为“人们在音乐鉴赏过程中情感的产生,其实是审美主体自我心情的投射,内心忧郁时,好像音乐本身的调子也是忧郁的[……]因为人心里本来就怀有某种情感,所以在欣赏对象时,也就把自己的心情投射给对象,即把对象‘拟人化’了。这就是所谓‘音乐有哀乐’,以及音乐可以唤起人情感的内在心理机制。”(186)这里的论述实际存在对所谓审美移情的误解。朱光潜先生曾指出,立普斯谈移情乃区分出“实用的移情作用——审美的移情作用”(594),“审美的移情作用只有在忘去实际生活中的兴趣和情调时才会发生”(595),“在审美的移情作用里,主观与客观须由对立关系变成统一的关系”(596)。也就是说,审美移情发生在审美之前需要一种较为纯粹的“审美态度”,在审美之中又会有某种“物我同一”。但是前面的分析表明,这一种事先为某种情感主控的审美类型,并没有一种相对单纯的“审美态度”,且在欣赏过程中更多地关注自身情感而忽略对象形式之美,无所谓“物我同一”。所以,从西方美学的移情理论去理解这一审美类型,依然有所出入。

可见,若按西方美学的无功利审美或移情审美的标准,嵇康所谈第一类欣赏经验甚至都不适合命名为审美经验,我们只是在广义审美的意义上保留它。而就嵇康个人的养生追求来看,这种经验所包含的“不平和”心境也是他要超越的,所以他也不会抬高这种审美行为。不过,嵇康也并没有摒弃这种类型。此类型是内心常不平和的大众较易拥有的艺术经验,它虽然不能享受到音乐形式的纯粹美感,却也能拥有某种情感释放的快感,因此对个人人生而言也是有意义的,对整体社会的安稳来说也是有作用的。对嵇康而言,纯粹审美即使美好却并非最高追求,它服从于整体人生,因此这种并非纯粹的审美类型无论在实然还是应然意义上都值得保留。特别地,这也是乐教遇到的实际情况。社会乐教所面对的就是这样一些为情所制的日常听众,要去教化、疏导他们,使其“哀而不伤,乐而不淫”,其所考虑的方案便基于这样一种非纯粹审美模式——而非先把听众都改造成纯粹的审美主体,然后依照纯粹审美模式进行教化。从个人修身角度而言,嵇康不会推崇这种类型,但作为一个关心整体民生的思想家,他也不会简单否定这一类型。

## 二、第二类:平和状态下的审美

第二种审美类型首先通过秦客之口说出,也即第五问提及“今平和之人,听箏笛琵琶,则形躁而志越;闻琴

瑟之音,则体静而心闲。同一器之中,曲用每殊,则情随之变。奏秦声则叹羨而慷慨,理齐楚则情一而思专,肆姣弄则欢放而欲愜。”这里谈到平和状态之审美主体的听乐经验,他们较为“一致”地表现出躁、静、专、散的心理反应。秦客之所以提出这种在听者反应上具备某种一致性的“平和”类型,乃是因为,嵇康前面的回答已指出“不平和”类型的听乐经验无法在情感反应上取得一致性,并由此证明哀乐情感的生成取决于听者而非音乐;秦客试图避开嵇康所举的类型,从另一种“平和”的类型切入,由其躁静一致性推论哀乐一致性,以证明哀乐情感取决于音乐而非听者。

躁静与哀乐虽同属人情反应,但从躁静一致性到哀乐一致性却存在跳跃之嫌。对于音乐与躁静之必然关联,嵇康表示认同,即其言“此诚所以使人常感也”;然而,嵇康否认从躁静到哀乐的跳跃推论。他顺着客人的举例进一步对第二种审美类型展开分析,辨明两种人情反应存在鸿沟。在嵇康看来,声音的本质在于音响形式的单复、高低、和谐与否,声音正凭借这些形式要素直接引发听者躁静专散的“情绪”波动——而其直接性作用也仅限于此,并不能进一步引起听者本身没有的哀乐“情感”。<sup>⑤</sup>嵇康承认,在欣赏单纯和谐的音乐形式过程中,听众可以获得一种美感与愉悦。如他将音乐与美味类比“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,尽于和域;应美之口,绝于甘境,安得哀乐于其间哉?”正如美味带来“甘”之享受,和声也将带来“乐”之体验。这种“乐”跟所谓“哀乐”之“乐”有根本区别,前者可谓在体味音乐形式和谐过程中所获得的审美愉悦,后者则是日常欲望获得满足的功利快感。在和谐美感和审美愉悦中,听者心绪调整到某种谐振状态,如果他事先“平和”(即“哀乐正等”,事先并无哀乐),其内心感受就只是单纯的心绪波动(伴随某种美感),也即“终得躁静”;如果听者事先已为某种哀乐情感主控,也即所谓内心“不平和”,他将会释放出已有的哀乐情感。在这里,平和者听乐可以取得躁静反应的一致性,却无法取得哀乐反应的一致性,故“不可见声有躁静之应,因谓哀乐皆由声音也”。

从嵇康的展开可以看到:第二种审美经验要求听者在审美之前心气平和,不为日常功利情感控制,从而保证一种单纯的审美态度,这样在审美之中他将不会为预存情感所左右,可以自由地体味音乐形式,从而持续地获得一种审美愉悦。若进一步联系《琴赋》,我们还能见到,除了无须想象而直接引发的形式美感,这个相对纯粹的审美体验还会伴随经由自由想象带来的快感。《琴赋》运用了大量想象性的图景去描摹作者的听乐体验,诸如“状若崇山,又象流波,浩兮汤汤,郁兮峨峨”,“远而听之,若鸾凤和鸣戏云中;迫而察之,若众葩敷荣曜春风”,等等。这些想象并没有固定模式,只是听者基于其个性、顺从音乐

特质而作出的自由想象,它丰富了听乐体验并增强了听乐快感。从音乐学原理看,这些内容并非音乐性的内容,不是音乐客观包含的信息;<sup>⑥</sup>但对于听者而言,这种与音乐形式紧密关联的自由想象使其审美体验更为立体。

在听者的审美快感之外,我们也很容易从这一审美类型看到:审美主体的意识关注始终扣住对象形式,音乐的形式美得到了彰显,音乐的本质也得到了肯定,这与前一种审美类型是很不同的。当然,我们还不能就审美快感和音乐本质之肯定去判定,嵇康将以第二种类型为更高更好的审美方式;毕竟嵇康并非单纯追求快乐的人,其对艺术也未必采取现代意义的自律论价值取向。较充分的理由当在,这种类型乃是没有预存哀乐的“平和者”的体验,就嵇康在个人养生上追求“平和”、在大众教化上追求“和心”“和气”看,它是一种比“不平和”更好的整体人格状态,所以第二种类型会比第一种更为嵇康所推崇。正是在这个意义上,很多学者强调,嵇康在音乐审美上追求形式和谐之美,反对儒家传统以道德教化标准对音乐的异化。如蔡仲德先生强调,《声论》的实质就是“反对音乐的异化,要求音乐的解放与复归”(550),它“是中国最具有自律论色彩的音乐美学论著”(555)。程亚林先生也说,“嵇康实际上已提出了以对象化的自由感——音乐的自由形式为美的音乐美学思想”(60)。

学者们如此强调嵇康主张音乐自律美和审美自由,很大程度上是由于接受了康德美学的审美价值论;然而,以此为嵇康在音乐审美上的最高追求,却值得商榷。

最重要的质疑理由在,形式和谐的音乐还可(因乐器材质与曲调的差异)细分出平和、激越、沉郁、欢快等多种特质,是否从任意一类和谐之音中所得到的精神愉悦都为嵇康所认可?这里要特别联系中国音乐史上极富争议的“郑音”去说。在形式美感上,嵇康承认“郑音”乃“音声之至妙”,也承认“姣弄之音,挹众声之美,会五音之和,其体赡而用博,故心役于众理”,这奇艳艳丽、心为之役的“姣弄之音”包含着“郑音”。这种过分美妙的和声不会直接引起人之哀乐,但能引起嵇康所言“躁静专散”之“散”的体验,使人情欲流散。那么,它还能维持嵇康在养生上所主张的心气平和吗?嵇康第八答认为,过分美妙的郑音将会使人“易以丧业”,“流而不返”,故赞同放弃“窈窕之音”而主张“大羹不和”;《琴赋》也说“美声将兴,固以和昶而足耽矣。尔乃理正声,奏妙曲,扬《白雪》,发《清角》”,在防止沉溺的意义上嵇康推崇“正声”。由此可见,过分美妙的和声实际为嵇康所摒弃,他并没有认可任意特质的和声。换言之,嵇康在纯粹审美之中又要求特定的审美趣味——这种趣味规范是主张多元性的现代审美自由所拒绝的。

所以在嵇康这里,单纯讲音乐对象的形式“和谐”是不够的,还需要考察审美主体体验上能否持续“平和”。形式“和谐”与主体“平和”虽在笼统意义上都主张“和”,

但这两种“和”不是完全一致的,嵇康追求主体“平和”,反过来将对音乐形式“和谐”造成限定。

有学者采取了一种模糊说法,如修海林先生认为嵇康追求“以平和之心感受平和之乐(‘随曲之情尽乎和域’)这是主客体统一的平和之美”(50)。它试图以“平和”统率主客双方,但实际存有可疑。“平和”一词常形容人心平气和,没有哀乐,具有某种内在自足;当其形容音乐,日常用法会以之为“使人心平和的音乐”,但在《声论》文本中情况却颇为复杂。嵇康第五答明确界定“声音以平和为体”,如果它仅表示音乐能引起人心平和,那么此“平和”便只表示音乐的一种“殊性”(“平和”可与“激越”相对),而非(形式)和谐”这样的“通性”,这样便与嵇康前面说声音以“和”(和谐)为体相矛盾。牟宗三先生就曾在这个意义上批评《声论》的概念使用存在混淆(311)。不过,认真考察上下文则可知,这种混淆只是形式上的。嵇康说声音以“平和”(即没有哀乐)为本质,乃要表明声音在本质上无法引起听者的哀乐,即第五答道“夫唯无主于喜怒,亦应无主于哀乐,故欢戚俱见。”声音以“平和”或“和”为体,都为表明“声无哀乐”,只不过分别从听者和作者的视角去论述而已,实质不存在矛盾。所以,在《声论》语境中“平和”的声音乃是一种表示“通性”的说法,指向所有的和谐音乐,而不单指使人心平气和的特定音乐。修先生以代指所有音乐的“随曲之情尽乎和域”去说“平和之乐”,这符合《声论》语境;然而,“所有音乐”也把“郑音”包含了进去,无法照顾主体最终是否“平和”,也就不能成就真正的“平和之美”。蔡仲德先生的做法正好与之相反,其以“平和”为“和谐”基础上更高的所谓“好”音乐的特性(512),如作为坏音乐的郑音就只有“和谐”而并不“平和”(513)。这种做法似乎照顾了主体的“平和”,但不符合《声论》的用法,无法回应牟先生关于殊性通性混淆的批评。

以上辨析意在表明,我们一般以为嵇康在音乐审美上追求“以和(形式和谐)为美”或“平和之美”的说法,存在相当大的笼统性。形式“和谐”与主体“平和”这两种“和”实际相互掣肘,此方之极力主张将会对彼方造成限制。我们笼统以“和”来说嵇康的审美理想,甚至进一步说嵇康全体思想的主旨(卢政 64),将容易错失这种内在张力。就嵇康整体思想追求看,他显然更看重“主体平和”一方,而对音乐形式的和谐之美有一定的限制——至少会排除过分美妙的音乐。这与我们今日强调审美自律、张扬“形式和谐”一方而削弱人格修养一方,自是相当不同。

所以,第二类相对纯粹的审美类型因开始时具有摆脱功利情感的“平和”之人格状态,而比第一类“不平和”的审美类型更值得推重;但是,因为它允许所有特质的形式和谐,这种和谐一旦过于精致,反而引发审美主体的情欲流荡,主体原先暂时自足的平和心气将又被新发的情

欲(而非情感)所破坏,这样它又并非一种足够完善的人格状态。在嵇康这里,我们还得期待第三种更为完善的审美构想。

### 三、第三类:平和状态下专注于“中和”音乐的审美

上一节表明,嵇康的最高追求在于主体精神之“平和”,而非音乐形式之“和谐”;相反,音乐形式之和谐并非在所有情形下都能维持人心之平和,这就有必要对“和声”再作挑选,提出一种更高的审美类型。

《声论》没有明确正面地表明嵇康的选择,但从第八答嵇康分判郑雅看,他批评过分美妙之“郑音”,肯定一种“不穷其变”“乐而不淫”“大羹不和”的音乐,则可见出嵇康倾向于一种节制情欲、无过无不及的“中和”之音。杨立华指出,这种节制的论调基本沿袭《乐记》:“是故乐之隆,非极音也。食飧之礼,非致味也。《清庙》之瑟,朱弦而疏越,一倡而三叹,有遗音者矣。大飧之礼,尚玄酒而俎腥鱼,大羹不和,有遗味者矣。”所以,“在郑卫之音的问题上,嵇康的观点与经典儒家的音乐观有着深刻的共鸣”(129)。在节制的指向上,这种共鸣确实存在,但考虑到一般说儒家的“中和”音乐更有道德规范的意味,嵇康主张“声无哀乐”便自然有所不同。那么,嵇康所谈节制情欲、促进平和的“中和”之音究竟具体指怎样的音乐?

联系其他文篇,这种具体化便落实在嵇康最赞赏的古琴音乐上。嵇康善琴,好琴自不待言,原因便在于琴乐有助其养生追求,如《养生论》说养生要借助“绥以五弦”,《答难养生论》说奚公养生乃“鼓琴和其心”。不过,在如此多种乐器中,琴乐何以独有如此功效?奥秘便在琴乐独具“清和”特质。

《声论》对琴乐之“清和”已稍有提点,如第五答言:“琴瑟之体,间辽而音埤,变希而声清,以埤音御希变,不虚心静听,则不尽清和之极,是以体静而心闲也。”古琴因其乐器结构的规定而音色低沉、声调清纯,能将“清和”这种品格很好地表现出来。故《琴赞》也赞其“体其德真,清和自然”。《琴赋》则更为明确地推崇此种特性与品格:

若论其体势,详其风声,器和故响逸,张急故声清,间辽故音卑,弦长故徽鸣,性絮静以端理,含至德之和平,诚可以感荡心志而发泄幽情矣。是故怀戚者闻之,莫不慄慄惨凄、愀怆伤心,含哀懊悒,不能自禁;其康乐者闻之,则敏愉欢释,扑舞踊溢,留连澜漫,嘤嘘终日;若和平者听之,则怡养悦愉,淑穆玄真,恬虚乐古,弃事遗身。是以伯夷以之廉,颜回以之仁,比干以之忠,尾生以之信,惠施以之辩给,万石以之讷慎。其余触类而长,所致非一,同归殊途,或文或质,

总中和以统物,咸日用而不失,其感人动物,盖亦弘矣。

古琴由于自身材质结构的原因而具有“响逸、声清、音卑、徽鸣”等特性,此种特性在嵇康看来,乃是一种“黎静”“端理”,也即清正的音响品格。这种品格,与嵇康在养生中所追求的“体气和平”人格相通,故可谓“含至德之和平”。值得注意的是,这里谈琴乐之“和平”乃就“殊性”去说,不同于《声论》“声音以平和为体”的“通性”之“平和”。琴乐属于声音,当然具有以“平和”为体的通性,故能对不同状态的听者(或乐,或哀,或平和)都有所感发;但它还有自身特殊的“和平”品格(实即“清和”),所以心平气和的听者聆听此种琴乐乃能“恬虚乐古”——这种恬淡感受是平和者听取激越之琵琶或者美妙之“郑音”所不具有的,也就反证此处“和平”当从“殊性”讲。

上面引文提到平和者听取“清和”之琴乐而有一种充满玄趣的审美感受“怡养悦愉,淑穆玄真,恬虚乐古,弃事遗身。”这显然不是一般性的和谐美感和审美愉悦,而是具有老庄恬淡、忘我之意味的独特感受;它使人彻底从情欲中超脱出来,非常好地契合嵇康遵从道家道教的超越性之养生精神。这种具体的“清和”之琴乐,便是嵇康所谓的“中和”之音,它有着强烈的道家“恬淡”趣味。

由于“中和”一词出自儒家经典《中庸》,不少学者对其并不满意,往往强调嵇康论“和”有突破儒家“中和”的新义,以凸显嵇康音乐的道家特色。如蔡仲德先生即言:“儒家讲和,是要求音乐中正和平,‘皆安其位而不相夺’,其哲学基础是无过无不及的‘中庸’之道,而《声无哀乐论》认为音乐有‘自然之和’,认为和谐是音乐自身所具有的‘自然之理’,其哲学基础是尊崇自然(‘道法自然’)、探求事物客观属性与规律的唯物论,二者也不可混同。”(538)然而,刻意强调儒道对立的论述未必符合嵇康所处的玄学语境。嵇康确实一方面不满儒家道德规范意义的“中和”,如《答难养生论》言“然或有行踰曾闵,服膺仁义,动由中和,无甚大之累,便谓人理已毕,以此自臧。而不荡喜怒,平神气,而欲却老延年者,未之闻也。”但另一方面,嵇康并不忌讳使用“中和”,如《琴赋》赞赏古琴声:“总中和以统物,咸日用而不失,其感人动物,盖亦弘矣。”两处用法并不矛盾,因为“中和”初义原表不偏不倚、无过无不及,本不必包含道德规范的内涵,嵇康赞赏古琴之“中和”乃用其初始义;当儒家将之延伸到伦理语境使用而带上特定道德规范,这不过是该词的一个特殊用法。在儒道兼综的玄学时代,“中和”一词并不专属儒家伦理,其初始义也可通于老庄虚静无偏、包纳万有的“守中”。嵇康以情欲是否中度去区分郑雅,这实际也是儒家区分郑雅的标准之一(孔子言“郑声淫”即批评其过分),同时也符合老子从情欲角度批评“五音使人耳聋”的取向。所以,“中和”之初义是可以贯通儒道的。如此,我们完全将

嵇康归属道家而与儒家对立,刻意强调嵇康音乐之“和”对“中和”的突破,其实并不必要。嵇康最终推崇的特定之形式和谐,便是初始义的、贯通儒道的“中和”,它不过分美妙也不至于无趣,更无道德规范上的意思。

所以,以平和之心聆听符合“中和”原则的“清和”之古琴音乐,从而进入一种恬淡、自然的精神境界,这便是嵇康所构想的最高的第三种审美类型。如果说第一和第二种是在审美态度上有所对立的审美方式(不平和和平和),那么,第三种并不与第二种对立,而是基于第二种经验作进一步提炼。如果说第二种方式在一定程度上契合西方美学的自由精神,第三种方式则在自由之上增加了特定的趣味限定,使其与特定语境下的整体人生哲学相一致。

上一节谈到,嵇康之所以要在今人以为无功利的纯粹审美中继续提炼一种特定趣味,乃是出于纯粹审美中存在情欲之嫌的考虑。这种考虑可能引起今日立场的疑惑,因为按康德美学界定,这种“无功利”的审美怎么还会进一步引起情欲?

康德在其关于“美的分析”的第一个契机中提出审美活动“无功利”(或“无利害”)的本质规定,以将审美快感与感官快感(快适)、道德快感区分开来。所谓审美“无功利”,乃是审美活动不涉对象之“实存”,仅仅通过静观对象之表象而获得快感;而快适和善所获得的快感,“不只是通过对象的表象,而且是同时通过主体和对象的实存之间被设想的联结来确定的”(44),依然无法摆脱感官或理性的利害关系。在康德的“无功利”概念中,生理和理性的欲望得到排除,然而这并不意味着排除了全部的欲望;审美快感是比感官享受更为纯粹的精神愉悦(它其实也有生理基础),但精神活动也有其自身的欲望。以音乐为例,过分美妙的音乐让人留恋,让人希望一直保持在这种愉快状态中;这里便有一种欲求,它不涉及对象实存,不像生理感官那样希望通过占有对象之实存来维持快感,却同样希望通过占有对象之表象来维持精神之快感。这种“维持自身”的欲求,乃是生理活动和精神活动所共有的。在审美之前摆脱了物质欲求的“平和”者,在审美过程中依然有可能为更高阶的精神欲求所束缚,再次为欲望占据;一旦审美中断、得不到满足,内心反而再次变得“不平和”。

可见,笃守“自由”理念的西方近代美学家关注的只是快感内部的差异,试图在其中找到一种自由的快感;而关切整体心灵的中国古典思想家则对“快感”本身更加警惕,也即任何一种快感都有可能使人偏执一方,从而造成心灵之狭隘,无法得到真正的解脱。今日推崇审美自由,强调审美对日常功利的超越,视其为更高级的精神活动,然而是否意识到自身隐含的欲望,是否意识到其自由驰骋实质被自身框定于有限局域之中?嵇康对纯粹审美活动的警觉,无疑启示了我们的反思。

#### 四、中国美学建构的一些反思

从嵇康的三种审美构想可以看到:就审美经验而言,在较为大众化的层面(比如平和或不平和者的一般性审美经验),古代中国与近代西方的经验具有很大的共通性,但在相对精英化的层面,双方却因文化理想的差异而有所不同(比如第三种类型);就审美价值定位而言,中西双方整体的社会结构差异更大,单一审美活动在整体中的价值定位则更显分歧。这些异同可以给现代的中国美学建构带来某种的反思。

王国维、朱光潜、宗白华等前辈在西方学术文化的冲击下,自20世纪初开始便参照康德、席勒、叔本华、立普斯等西方近代美学资源,展开对中国古典美学的诠释和建构。而这些西方思想秉承启蒙运动之精神,强烈主张“自由”价值;如果说康德还只是主张审美之自由利于助成道德自由,席勒则进一步将审美自由抬到至高位置,他将审美或游戏冲动界定为弥合个人内在分裂的感性冲动和理性冲动,使完整人性得以恢复的最佳途径,“审美”成为“自由”精神最直接的体现。这种“审美自由”的价值理念被王国维等引入早期中国美学建构之中,并在20世纪80年代后的“美学热”“美育热”中得到继续张扬,影响相当深远,极大地塑造了现代中国美学的思考框架和价值追求。李泽厚、蔡仲德等前辈阐发嵇康美学之自由价值便主要依此方向。

然而,这样一种宣称承担精神自由的无功利的审美经验,在古代中国,在嵇康这里,虽然也得到了一定程度的肯定,却受到了更为谨慎的省察。浸染于传统儒道文化的嵇康向我们展示出,古典思想对审美活动有相当不同的考察视角和价值定位。以追求超越性人生境界,也即所谓“内圣”为主要指向的古典思想,往往从“本性—情欲”的竞争性框架去审察人生诸种活动,进而定位其对整体人生的价值意义。这跟近代西方从“知、情、意”三分去思考心灵内部之协调、人性之完整,是不同的思考框架。而更重要的是,这种内向性的古典文化在检视内心过程中常常带有一种“遣之又遣”的彻底性,以致能在超越日常欲望的审美活动中,进一步反省精神活动本身隐含的欲望,以求精神上对私我意志的彻底超越。对于现代世界流行的“自由”观念,古典思想并非没有思考,只是与西方所强调的“意志自由”有很大不同。就以极大地影响嵇康的道家思想为例,“意志”的特性被道家所弱化,它强调摆脱情欲束缚,从而要求摆脱意志,以进入某种自然运作的境地。如果我们承认道家精神对中国古代精英的审美文化有着主导影响,那么,在诠释古代审美过程中,对移用“审美自由”这一理念就不得不特别谨慎。虽然古典审美经验与西方无功利之审美有不少相似性,但是经验结构内在的差异,特别在价值定位上的分歧,却值得我们更

多地注意。从李泽厚等强调第一种类型的自由多元,蔡仲德等彰显第二种类型的自觉自律,我们容易发见内中“西体中用”的诠释模式,对中国美学自身是不乏遮蔽的——而如若连西方概念本身也混淆模糊,扭曲的情况便更严重了。

在新世纪的中国美学建构中,越来越多的学者意识到中西美学之难以相适,尝试摆脱西方审美模式和价值的影响,重新建构自身文化之独立话语。比如当前学界普遍认为,西方近代美学有两方面的局限,即“认知型”和“分离型”美学所导致的局限。“认知型”美学有一种先入为主的观念,认为审美活动中存在一种客观之美或美本身等待去发现;这种预设一开始就导致了主客二分的观看态度,它其实不符合真实的沉浸式的审美体验,或者说主客交融的审美体验。而“分离型”美学则与康德自律论美学有关,它刻意排斥审美中与情欲、智性、道德等相关的不纯粹成分而追求彻底的“无功利”;这种纯化却造成审美与整体生活经验的分离,这也是不符合大多数现实审美体验的。所以在反思西方近代美学的意义上,当代中国美学尝试在深度和广度上对审美界定进行拓展,主张一种主客交融的、关切整体生活的审美体验。在这些建构性话语中,较为重要的一个提法便是所谓“人生论美学”(金雅 172)。

“人生论美学”,强调审美艺术与人生的紧密关联,其理论自觉很早便出现了,如金雅教授指出,“奠基于王国维、梁启超等,丰富于朱光潜、宗白华等”(173)。朱光潜先生所提“人生的艺术化”便包含此种指向。不过,朱光潜最初提“人生的艺术化”,乃是要将人生的关注点从实用功利、道德伦理等其他取向转向审美与艺术,借审美来提升人生,这与席勒、叔本华等人之理论旨趣是一致的;而我们当前提“人生论美学”,却想将审美与艺术从过分理论化、抽象化的取向转向关切更为活泼、整体的现实人生<sup>⑦</sup>,以人生来丰富审美,要求美学理论能更好地助益于现实人生,它有一种试图超越美学研究之“学院化”的旨趣。可见时代语境不同,重提这个命题便有不同意味。当代中国学人强调这个概念,当然还有另一个重要理由,即中国古典思想并非孤立地,而倾向于站在整体人生的视角去定位审美,比如嵇康即从个体养生境界和社群和谐的角度去定位审美活动之价值,对现代认为自由的无功利审美反而进行了特定的趣味规范。“人生论美学”这个概念试图吸取古典智慧,建构独立的民族话语,其用心自然可贵。

但是,如果说“自律论”美学过于狭隘,“人生论”美学却似乎过于宽泛;它固然开拓了审美研究的视野,但过分的宽泛又可能消解审美本身的特性。如嵇康所谈第一种“不平和”者在哀乐情感困扰下所进行的审美活动,即使在今日也是颇为常见的方式,不可谓不关涉现实“人生”;但是它却与西方无功利审美理论有所不合,而即使在中



国古典语境中,这种不平和状态也不会为嵇康所推崇,那么无论在中西美学资源哪一方,它都不好找到依托,其理论建构便会遭遇某种困难。所以,“人生论美学”的建构在不少细节上还需要更多的清晰化。笔者认为,这时候反而更需要与西方认识型或自律论美学进行深层次的对话。西方美学的狭隘化,实际内含一种规范化、理想化的精神;它不试图容纳(即使是西方历史上)世俗意义上的所有审美类型,而是以特定价值理想对审美类型进行“纯化”——实际上中国古典的士人美学同样有这种精英化倾向,虽然“纯化”的标准有所不同。作为一种价值性行为,审美界定本身难以避免理想与规范。更深入理解西方美学之理想化的产生语境、价值取向、处理方式和论证理路,发掘其隐蔽的局限以及共通之智慧,显然可以帮我们更客观地照见自身的传统,也见到自身的局限,防止我们在“刻意”对抗西方过程中迷失自己。

## 小结

以上基于《声论》文本,论述了嵇康在音乐审美上的三种构想。第一种审美类型是最为大众化的情形,听者先为哀乐情感所主控而处于“不平和”的心境之中,以一种并不纯粹的审美态度对待音乐;虽然听者最终也会在情感释放中获得一种净化,但音乐本身的形式之美却是被忽视的。第二种类型则是事先无所哀乐之平和者的听乐经验,它是以一种较为纯粹的审美态度进行欣赏,可以充分感受音乐形式之美,并获得一种审美愉悦;它是如此接近康德意义的无功利审美,但由于过分和美,可能进一步产生情欲问题,嵇康在平和养生的意义上依然对其有所保留。第三种类型则是在第二种的基础上挑选趣味中和、具体即是清和特质的琴乐进行欣赏,以消除可能的情欲干扰,从而保持心境的自然适中,实现嵇康平和养生的根本追求。由此可见,嵇康谈论的审美经验与西方无功利审美有点相近,但他乃从整体人生的角度去定位审美之价值,并没有像西方那样过分强调审美自由的意义。

以嵇康音乐美学的建构为案例,我们可以见到在中国古典美学的建构过程中,前人借助西方审美视角开发了中国古典思想的美学维度,但反思不足的“以西释中”也带来了一定程度的变形。由于中西文化语境的差异,中西美学对待某种即使具有一定人类共通性的审美经验,其看待的视角、关注的重心均有所不同,故其分析出来的经验之结构也有微妙区别,更不用说在整体价值定位上的分歧。注重自身文化的独特性,这一点在当前学术研究中自不待言;不过,这并不意味着我们要刻意标新立异、完全排除他者对话。在经验视野越来越开阔的情况下,相异经验之间、理论之间更深层的共通之处又值得沉思。

## 注释 [Notes]

① 本文所采用的嵇康原文均参:戴明扬《嵇康集校注》,北京:中华书局,2014年。具体引文将只标文篇,不标具体页码。

② 对于嵇康论述的审美类型,学界有不同说法。修海林先生以为嵇康谈论了两种审美方式:一种是“以平和之心感受平和之乐”,另一种是不平和之心(即有哀乐)因乎平和之乐,而将哀乐发泄出来(50)。程亚林先生则细分出音乐欣赏的四个阶段或层次,依次是:排空观念去感受音乐形式,体味音乐深层的和谐,宣泄已有的哀乐情感,经过宣导情感得到净化(60)。戴琏璋先生又将之说为“感觉、感性、感悟”三层,也即直接感受音乐的运动形式、受和声感发而宣泄哀乐情感并产生艺术想象、和乐与和心(虚静心)相融一体(78—84)。这几位前辈的说法不乏商榷之处。比如修海林先生所谓“平和之乐”的说法就有模糊之嫌,后文会继续有所展开;程亚林先生的说法则无法解释体味音乐深层和谐的平和者为何还会进行下一阶段的哀乐宣泄;戴琏璋先生同样是将平和者直接感受音乐形式的方式降到不平和者宣泄哀乐的方式之下。笔者总体上认为,平和者审美是比不平和者审美更高的方式,但在一般平和者之上又有一种更高的趣味规范的方式。

③ 比如第一答嵇康说“心动于和声,情感于苦言”,情感记忆的唤醒是由于语言;第六答说“夫言哀者,或见机杖而泣,或观舆服而悲。徒以感人亡而物存,痛事显而形潜”,情感记忆的唤醒又来自外物。总之,这种情感记忆必须由音乐之外的其他外物唤醒。实际上每个人都会在生活中积累某种哀乐记忆,而听者之所以能有平和与不平和之分,关键在于这种记忆是否已经被唤醒。所谓不平和,当已事先唤醒。

④ 如康德所言“在所有这三种愉悦方式中惟有对美的鉴赏的愉悦才是一种无利害的和自由的愉悦;因为没有任何利害、既没有感性的利害也没有理性的利害来对赞许加以强迫。”(Kant 45)

⑤ 躁静与哀乐之别,用今日理论可说成情绪与情感的区分;情绪侧重“感觉和知觉”,而“情感”则在感觉基础上加入了理性认识(修海林 51—52)。

⑥ 王次昭先生将音乐的内容区分成“音乐性内容”与“非音乐性内容”两种,可视、可思的内容都是非音乐性的,它需要依靠主观想象去实现(张前 王次昭 80)。

⑦ 如王元骧提出“我们研究人生论美学就是为了克服以往美学研究脱离现实人生的局限,使之落实到对个人生存的人文关怀上来。”(99)

## 引用作品 [Works Cited]

蔡仲德《中国音乐美学史》(2版)。北京:人民音乐出版社,2003年。

- [Cai ,Zhongde. *A History of Chinese Musical Aesthetics* ( 2<sup>nd</sup> Edition). Beijing: The People's Music Publishing House ,2003. ]
- 程亚林 《音乐自由形式论——〈声无哀乐论〉新探》,《文艺理论研究》2( 1991): 56—62。
- [Cheng , Yalin. "Theory of Free Musical Forms: A New Exploration of *On the Absence of Sentiments in Music*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 2( 1991): 56—62. ]
- 戴琏璋 《玄学中的音乐思想》,《中国文史研究集刊》10 ( 1997): 59—90。
- [Dai , Lianzhang. "Musical Thought in Metaphysics." *Journal of Chinese Literature and History Studies* 10 ( 1997): 59-90. ]
- 金雅 《人生论美学传统与中国美学的学理创新》,《社会科学战线》2( 2015): 172—179。
- [Jin , Ya. "The Tradition of Aesthetics for Human Life and Academic Innovations of Chinese Aesthetics." *Social Science Front* 2( 2015): 172-179. ]
- 伊曼努尔·康德 《判断力批判》邓晓芒译。北京: 人民出版社 2002 年。
- [Kant , Immanuel. *Critique of Judgment*. Trans. Deng Xiaomang. Beijing: People's Publishing House ,2002. ]
- 李泽厚 刘纲纪 《中国美学史: 魏晋南北朝编》。合肥: 安徽文艺出版社 ,1999 年。
- [Li , Zehou , and Liu Gangji. *A History of Chinese Aesthetics: The Wei , Jin , Southern , and Northern Dynasties*. Hefei: Anhui Literature and Art Publishing House ,1999. ]
- 卢政 《嵇康美学思想述评》。北京: 中国社会科学出版社 2011 年。
- [Lu , Zheng. *A Review of Ji Kang's Aesthetic Thought*. Beijing: China Social Sciences Press ,2011. ]
- 牟宗三 《才性与玄理》。桂林: 广西师范大学出版社 , 2006 年。
- [Mou , Zongsan. *Human Nature and Metaphysical Theories*. Guilin: Guangxi Normal University Press ,2006. ]
- 王元骧 《关于推进“人生论美学”研究的思考》,《学术月刊》11( 2017): 99—105。
- [Wang , Yuanxiang. "Speculations on Promoting the Study of 'Aesthetics for Human Life'." *Academic Monthly* 11 ( 2017): 99-105. ]
- 吴冠宏 《当代〈声无哀乐论〉研究的三种观点商榷》,《东华汉学》3( 2005): 89—112。
- [Wu , Guan hong. "A Reconsideration of Three Contemporary Approaches to the Study of *On the Absence of Sentiments in Music*." *Donghua Sinology* 3( 2005): 89-112. ]
- 修海林 《论嵇康的音乐美学思想——〈声无哀乐论〉研究》,《中国音乐学院学报》2( 1985): 46—53。
- [Xiu , Hailin. "Ji Kang's Thought of Musical Aesthetics: A Study of *On the Absence of Sentiments in Music*." *Journal of China Conservatory of Music* 2( 1985): 46—53. ]
- 修海林 罗小平 《音乐美学通论》。上海: 上海音乐出版社 ,1999 年。
- [Xiu , Hailin , and Luo Xiaoping. *A General Discourse on Musical Aesthetics*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House ,1999. ]
- 杨立华 《时代的献祭》,《读书》7( 2006): 124—131。
- [Yang , Lihua. "Sacrifice to The Time." *Reading* 7( 2006): 124-131. ]
- 张前 王次炤 《音乐美学基础》。北京: 人民音乐出版社 ,1992 年。
- [Zhang , Qian , and Wang Cizhao. *Fundamentals of Musical Aesthetics*. Beijing: The People's Music Publishing House ,1992. ]
- 张玉安 《声无雅郑——嵇康的音乐美学与政治》。北京: 北京大学出版社 2019 年。
- [Zhang , Yu'an. *No Good or Bad in Music: Ji Kang's Musical Aesthetics and Politics*. Beijing: Peking University Press. 2019. ]
- 朱光潜 《西方美学史》。北京: 人民文学出版社 ,1979 年。
- [Zhu , Guangqian. *A History of Western Aesthetics*. Beijing: People's Literature Publishing House ,1979. ]

(责任编辑: 查正贤)