

中国古琴艺术生命精神的儒家维度及其 “琴禁”理论建构

黄 鹤

【摘要】中国古琴艺术是在中国先民追寻神人沟通和象征宇宙秩序的原始祭祀仪式中被创造出来的,它在春秋时期以孔子为代表的儒家的伦理化阐释中,被确立为君子人格的象征,秦汉以后,个体性表达逐渐超出琴艺形式与君子精神人格的统一而强化了其卓出于世的独特性与主体性。这种中国古琴艺术的精神与形式的发展过程,大约可从春秋战国时期所实现的象征型到古典型的转向、儒家礼乐观支配下的身体与观念技术演练中的本源情感的实现、琴艺通于君子之修身、中正平和的审美价值追求、琴乐的教化旨归等多个方面来探讨。在琴乐思想中,“琴禁”理论尤为重要,它呈现为内在的心性涵养和外在的禁邪去奢,它是琴乐作为身体技术和观念技术的和谐统一,是琴乐引导人实现自我伦理修养的完成。从“琴禁”理论来考察,可以更深刻地理解中国古琴艺术所受到的儒家精神的影响。

【关键词】中国古琴艺术;君子之琴;生命精神;儒家维度;琴禁;中正平和

【作者简介】黄鹤(1986-),女,中南大学建筑与艺术学院博士研究生,研究方向:古琴美学,音乐学(湖南长沙 410083)。

【原文出处】《东岳论丛》(济南),2024.5.111~118

一种精神人格,借助艺术而得以被开展和实现出来,艺术不能只是抽象的符号,必须借助人的肉身可感触的器物,通过技术性的操练生成音乐、舞蹈、绘画、诗歌等,这其中音乐与身体的技术操练关系最为密切,我们可以称之为身体技术,这种身体技术又不完全是肉身的,因为它渗透着作为个体生命的精神人格之象征,又可以视作一种观念技术^①。在中国的音乐艺术中,古琴艺术可以看作是这种身体技术和观念技术表达的一种独特形式,它的独特,就在于其与儒家所称道的“君子”人格密切关联,而成为一种君子之琴。但这种君子之琴,是在儒家的艺术阐释中确立的,琴在颠沛时代的空桑社坛中还主要是作为一种沟通神人关系并应和天地秩序与节奏的象征性存在,到春秋时

期以孔子为代表的儒家的阐释中,它开始成为君子精神人格的象征。两汉以后,琴的精神象征得到了进一步的艺术升华,但其主要的趣向仍旧是对于君子人格的阐发,只是更多了一种对个体性与普遍性关系的思考,主体性表达也被进一步凸显。这里我们对中国古琴艺术生命精神的儒家维度所涉及的从象征型到古典型的转向,身体技术与观念技术演练下的本源情感的实现,琴艺通于君子之修身,中正平和的琴乐审美道德追求,理天下人之性情的琴乐教化旨归等问题略作诠释。

一、“通神明之德”:中国古琴艺术从象征型到古典型的转向

在黑格尔看来,艺术经历了象征型、古典型、浪漫型三个阶段。象征型艺术是精神世界的混沌

初开状态,其“理念本身还是抽象的,未受定性的”,“要在它本身以外的自然界事物和人类事迹中去找它的表现方式”^②,与原始的自然崇拜和巫术仪式紧密相连。古典型艺术则是“内容与形式的完全适合的统一”,“摆脱了内心世界和外在世界的一切偶然性和单纯的特殊性”,“内在的东西在它提供观照而造成的形象里也只显出它自己,肯定它自己”^③,人性的内在矛盾与冲突得到彰显,艺术获得抽象化。浪漫型艺术是个体与普遍性的博弈,探索个体经验的独特性和复杂性,挑战和反思既有普遍观念,“精神就离开外在世界而退回到它本身”^④,在精神性超出内容与形式的统一中,主体性得以崛起而个体人格精神得以强化。中国古琴艺术发展史中,前两个时期即颛顼时代和夏商周时期可以看作象征型艺术阶段,春秋战国时期可以看作古典型艺术阶段,秦汉以后可以看作浪漫型艺术阶段。这三个阶段虽不能说完全对应,但却在其发展过程中走过了精神的混沌初开、形式与内容的统一、个体与普遍性博弈三个发展阶段,并最终成为儒家士君子人格的最重要的象征与修养途径。

在象征型艺术阶段,音乐是直接性的生命经验和神圣天道秩序的象征,如《礼记·乐记》云:“乐者,天地之和也”,“乐由天作”^⑤,这就是看到“乐”秉承自天性自然的神圣性,即所谓“乐者敦和,率神而从天”,“故圣人作乐以应天”^⑥;这里谈到的“神”和“天”就与象征型艺术重视原始的自然崇拜和巫术仪式相关,它标明了“乐”的神性维度,表明音乐就是呼应神圣、天道和生命源初的天性的。《礼记·乐记》又云:“大乐与天地同和,大礼与天地同节。”^⑦言明象征型艺术贯通天地神人的某种直观性生命感受,人们将音乐看作是包括万物秉承天性自然的神圣存在。就古琴这一乐器的产生而言,汉儒提出:“昔神农氏继宓戏而王天下,亦上观法于天,下取法于地,近取诸身,远取诸物,于是始削桐为琴,绳丝为弦,以通神明之德,合天地之和

焉。”^⑧它阐明了古琴琴器的物质根基来源于天地,是古圣王沟通天地的最高象征形式,“山柘之丝”的琴弦、“龙门空桑之桐”的琴材、“钟山之玉”与“和氏之璧”的装饰等琴材的选择与琴制的创设都是先古圣人“取法”天地万物的神圣制作,是天人和合的神圣理想的实现。天人和合的神圣理想就是以人道呼应天道,以人的身体作为人琴之间沟通连接的媒介,它在儒家的古典型艺术阶段就开显出作为本源性的天命性情及其在人的具体实践活动中的自然情势,而个体的生命之境就在天性情感的实践演练中达至其最高状态,也即儒家所认同的“乐以成性”。

《礼记·乐记》作为战国末期到秦汉间的作品,虽描述了音乐在早期的象征型艺术特征,但其总体更倾向于古典型时代注重内容与形式统一的“君子”精神人格的塑造,彰显了音乐与礼义的密切关系。在儒家的礼乐系统中,“礼”可以看作一种人类的技术实践,是通过身之体的首属、身属、手属、足属的具体规范和实践活动而对于身体所作的精神人格化的训练和安排。“乐”则是通过“声”(声响)—“音”(音律)—“乐”(乐曲)这样一个从自然的发生到人的实践展开的技术调节过程,它将礼之意义实现出来。在这样一个礼与乐相辅相成的谱系和序列中,礼是塑成和规范性的,是一套观念技术借助可见的身之形体的技术性训练来予以表达的,它有形可见,着重差异,其内在维度指向超越性的精神或神灵;乐是生命的最高升华状态与沉醉和忘我的状态,是对于在礼中确立和塑成自我的消解,它以其无形和不可见来展现出一种和谐,但也同样内在地隐含着差异区分的可见秩序,蕴含着将人从自然中区分出来的否定性环节。

儒家阐释古琴艺术是与其注重艺术形式与内容的完美统一及个体的自我道德塑成密切相关的。如孔子论其从十五岁开始“志于学”到七十岁而“从心所欲不逾矩”,这就是思考个体命运与其

自我抉择和道德塑成的关系,其中所经历的不惑、知天命、耳顺都是生命的丰富内容,会借助不同的合适的形式以逐次展开。儒家讲的艺术之“乐”的形式与生命之“情”的内容的统一,就是楚竹简《孔子诗论》所说的“乐亡隐情”^⑨,是琴家杨宗稷在《琴学丛书》总序中所说的“乐亡而天人绝,琴亡而性情乖”^⑩;即音乐不会隐匿人的天命性情,而能将其完全显现出来,从而实现孔子所言“尽美矣,又尽善矣”(《论语·八佾》),达到音乐的形式和内容的完美统一,个体的天性或天命之情也由此得以完美呈现。

二、“调和情志”:身体与观念技术演练下本源情感的实现

从儒家古典型艺术观的角度来看,自然情感的实现,是与一种前概念的时机化与生活化的肉身体验相关,它包含着身体技术和观念技术在内的“感觉综合”的实践演练的开展。认知科学与情感哲学皆认可身体感官在人的意识、情感活动中的重要作用——前者认为人的认知活动需要依赖身体的感官和运动能力;后者也认为情感体验是通过身体感官的细微变化和表现实现的。古典型艺术所追求的精神人格的内容和艺术表现的形式完美统一,正与此相契合。以人为本位的琴乐作为一种肉身性、技能性音乐,创作与演奏全程都有着身体经验的介入和参与,天然地与肉身性感知和思维之间具有紧密联系。也正是在这一层面上,古代琴论就有大量从“禁”“宜”这两方面出发对弹琴者坐姿、位置、衣冠、“身”与“体”的运动法度等作出详细的规定和要求,如《琴言十则》云:“若抚琴时,色变、视流甚至伛身、叠足、摇手、舞唇,气象殊觉不雅。”“身须端直,且神鲜、意闲、视专、思静、自然,指不虚下,弦不错鸣。”^⑪琴乐艺术在对弹琴者身体的塑造中实现了君子的本源情感或精神人格的表达,它已经有近于黑格尔所说的浪漫型艺术在对普遍性的挑战中成就的个体经验的独特性和复杂性,以及对于主体性维度的凸显,

身体的动作和主体的情感都在具体的情景中被具体化展现。

弹琴者身体的塑造与身体的感官系统接收和解释的身体信息相关,它关注身体的状态、位置、姿势和运动等主观体验,让人意识到自己身体存在的方式,使人能够感受到身体的各种感觉和变化,注重感官系统的协同作用,自觉地从关注外在世界转向关注自身,而这个对于自我生命的关注过程离不开对自我身体的关注和塑造。关于“身体”问题,何光顺有着独到的解释,他区分了“身”与“体”,认为“身”是人的身体躯干,而“体”是身体的感觉器官的总名。身是体之所依附,身更具静态性,而体更具能动性。“‘身’与‘体’合而成词,就有了从人之躯干到人之体属的具体化展开,就有了十二属的首属、身属、手属、足属的各种知觉;这些知觉让‘身’通过‘体’来实践(‘技’)而后实现与‘物’贯通,就有了‘万物同体’的‘一体感’。”他从词源学出发肯定了身体感知觉在人的身心和谐、物我贯通等方面的审美价值与意义,因为“身体的感知觉运动是艺术创造的重要动力来源”,“身体的感知觉活动或技术演练就形成一种美的艺术或对美的发现,并呈现出令人满意的情感性质。它拥有如杜威所说的‘内在的、通过有规则和有组织的运动而实现的完整性和完满性’,即‘一个实践’与‘一个经验’。”^⑫这里的“一个实践”或“一个经验”就是一个体验过程的完整性展开和实现,它是精神和情绪与感官身体的和谐协调的运作。

我们可以通过描述一个具体的琴曲弹奏过程、一个特定场域中的身体整体感受来说明琴乐是基于身体感知觉的这样“一个实践”或“一个经验”:某个封闭或开放式的特定场所,空间内的人、琴以及各种生命和非生命物体共同构成一个琴乐现场,或隐或显地形塑着空间内的秩序关系。琴者端坐于琴前,凝神静气准备弹奏,抚触琴体的手指触觉感知着木制琴板的温度质感及琴弦下潜藏的共鸣。在此之前,他需要基于身体灵活性和协

调性来调整身体姿势和手指位置,以确保能自如地通过身体诸部位的参与协作来触发琴弦。当乐音在指下流淌而出时,琴者在手指的触碰和琴弦的振动下,身体的感知能力被激活,这种融合触觉和听觉的感知能力使琴者能够实时微调手指的触弦力度和角度,以表达特定的音符和创造独特的弹奏体验,此时微妙的身体动作、感官与琴弦的振动之间建立起了一种联通妙和的神秘关系。随着琴者的呼吸、身体律动和音乐节奏的协调,琴者的身体逐渐融入到音乐之中,指下弹拨而出的每一个音符都成为他身体的延伸,这是他的身体与琴之间的互动结果。当琴乐进行完毕时,琴者的身体逐渐恢复平静,但此时身体的感官仍在音乐的余韵中进行感知,直至最后一丝乐音消失在空气中。整个过程,琴者都是通过手触、脚踏、耳听、眼看、口鼻呼吸等身体经验在琴上进行感知觉体验。

可见,琴乐存在于一个鲜活的、生动的、可感的、具身化的人琴交流之中,琴的“琴性”得以敞现并融入到主体性或“人性”之中,而琴者的身体也具有了具身化经验、感知觉认知和情动效应的感官维度,身体作为意义开显的通道,以具象存在感知着琴乐场域中生发或静默的一切。这里人的身体不是笛卡尔等哲学家所认为的只是一个与心智对立的附属工具^⑧,而更多地具有梅洛-庞蒂所指出的“我就是我的身体”的意味,具有着在“琴性”和“人性”融合中的“灵性”(西方艺术视之为“神性”)彰显,实现了音乐之道在琴与人之身中的外化。在鲜活时机化的、由身体感知觉所打开的场域之中,琴者显然超越了概念理解,在一个无法复制重来的琴乐实践经验中进行着自我、身体和生命的观照,生发出经由身体情动效应所带来的绝妙情感体验,并进而抵达更高级更深层的伦理维度,就在人性与物性、神性的交织合奏中“重视人与自然元素的未曾分离,而强调从工具化和外在化的元素中退出”^⑨的“君子不器”的境界,由此,琴之肉身就进展到了琴之道体,实现了君子的非器

化追求。

这种琴乐艺术的时机化的情感体验在主体心识与身体感官上并非是完全随意的,它需通过身体内在气息、意识及形态训练等方面来塑造身体的感知觉,感知觉之所以需要塑造,是因为“感官不只是以‘切身’的方式来引导我们的此世之在,它还是我们确证自身的生命参数”^⑩。这个让生命沉浸于其中的身体训练过程就是感知觉的自我生成过程。只有在如此技术性的训练和内化下,琴者才能在真正临至一个生命升华的状态之际,逼近琴乐生命精神的具身样式和身心合一、物我混融的自由艺术境界。《溪山琴况》云:“故欲用其意,必先练其音;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,以绰以注,定而可伸。”^⑪“约其下指工夫,一在调气,一在练指。调气则神自静,练指则音自静。”^⑫“若无妙指,不能发妙音。”^⑬这都是强调“体”之部分即指下技术训练的重要性。当手指经过一定程度的专项训练后,琴者就可在整体把握琴之结构肌理的基础上进行合乎音乐本源道理的身体技术演练和实践,就可在身体与琴的互相反馈感知中弹奏出轻重得宜、缓急得当、圆而无碍、技艺合一的指下之音。这样基于技艺合一的感知觉体验和技术演练消解了人与物、人与外部世界的对立状态,技术操作者和感知者在琴者身上合为一体,手成为感知的媒介,琴以及发出的琴音就成为琴者身体感知觉的延伸,一个完满的琴乐弹奏过程也就成为一种时机化、生活化、现场化的身体技术实践演练。在这个过程中,琴者身处琴乐生发的生命情感及音乐实践活动的源初场域,并在一系列的身体感知觉中获得内心情感的体验。正如嵇康《琴赋》云:“(琴)性洁静以端理,含至德之和平。诚可以感荡心志,而发泄幽情矣!”^⑭

北宋朱长文在《琴史》中有论:“雅琴之音以导养神气,调和情志,掳发幽愤,感动善心,而人之听

之者亦皆然也。岂如他乐,以恣心堙耳,佐欢悦听,以为尚哉。”^⑧这揭示出由“性—情—志—善”建构起来的自内形于外、再由外觉返向内在的生命涵养和主体性开展过程。“人”“琴”秉天命之性建立起了二者联通的情感基础,“性”形之于外,就成为人之“情”;而琴乐之本质并不止于初级外在的情感体验,它在“调和情志”基础上更导向了内向的“感动善心”的“仁”,人之“善心”的感动是人的天性良知在琴乐熏陶中得到正向引导和实现的结果,“善”的实现就是人的情感的真实实现和终极完成。所谓“人而不仁,如乐何?”^⑨,古琴音乐的情感本质也就在于此。朱长文以“恣心堙耳,佐欢悦听”的音乐作为反向论据,即警示了恣意追求享乐导致道德滑坡的可能,批评了以官能享受作为审美标准的音乐没有使人的内在生命实现更高层次的转化和升华;由此言明个体生命自我涵养的丰富性和复杂性,从而更好地发展了古典型艺术所确立的“金石丝竹,所以道德也”^⑩的理念。

三、“理一身之性情”:琴艺通于君子之修身

徐上瀛在《溪山琴况》中谈到琴艺“理一身之性情”^⑪的修身功能,这也是对古人依据天地秩序和规范造琴并进而要求君子修身以合天地之道的思想的创造性转化和继承。从这个角度说,琴作为中国古代建构儒家意识形态话语的首选圣器,承担了“器必有道”的崇高价值规定性,这里的“道”就是儒家的伦理之道,是君子的修身之道。《左传·昭公元年》就指出:“君子之近琴瑟,以仪节也,非以恣心也。”^⑫桓谭《新论·琴道》将琴置于众器之上:“八音之中惟丝最密,而琴为之首。琴之言禁也,君子守以自禁也。”^⑬刘向《说苑·修文》云:“乐之可密者,琴最宜焉,君子以其可修德,故近之。”^⑭其在《琴说》中又谈琴之功用:“凡鼓琴有七例:一曰明道德;二曰感鬼神;三曰美风俗;四曰妙心察;五曰制声调;六曰流文雅;七曰善传授。”^⑮明代朱权《新刊太音大全集》指出:“是以有道之士,得之于心,应之于手,发乎丝桐,律为音声,以合神

明之德。”^⑯这都是在谈琴之道在于助成君子修身。

琴器有道,尤其体现在儒家的“琴禁”理论的发展中,儒家这种音乐伦理观奠定了琴的道德伦理性基础。西汉刘安《淮南子·泰族训》谈到“神农之作琴”是“归神杜淫,反其天心”^⑰,扬雄《琴清英》论“神农造琴”,“禁淫嬖去邪,欲反其真者也”^⑱,以创始的圣王“神农”说法,其中讲到的神、天心、真都是“道”的维度,“杜淫”“禁淫嬖”即禁绝任性和放纵,让琴艺时刻与神道、天心应和。司马迁《史记·乐书》谈到“卿大夫听琴瑟之音”,是要“养行义而防淫佚”^⑲;刘向《说苑·修文》谈“卿大夫听琴瑟”,当“养正心而灭淫气”^⑳;刘歆《七略》谈到“琴禁”,也说“君子守正,以自禁也”;皆是以“卿大夫”或“君子”为说,指出君子为“雅琴”,当注意“自禁”。其他如东汉蔡邕《琴操》:“御邪僻,防心淫,以修身理性,反其天真也。”^㉑东汉班固《白虎通义·礼乐》:“琴者,禁也,所以禁止淫邪,正人心也。”^㉒唐薛易简《琴诀》:“盖其声正而不乱,足以禁邪止淫也。”^㉓也同样是讲君子当“正人心”、“守正”的琴之道和“禁邪止淫”的琴之禁。

“琴禁”思想具有同时向内和向外的双重维度。向内即所谓“自禁”,如东汉应劭《风俗通义》:“琴之为言禁也,雅之为言正也,言君子守正以自禁也。夫以正雅之声,动感正意,故善心胜,邪恶禁。”^㉔向外是禁止不符合礼仪规范的言行,即“禁邪止淫”等。这种向内和向外的“禁”都是君子的自我修行和内在生命的完善,以实现生命的法天贵真,并可以施于政教,以令为政者判断为政之得失。朱长文《琴史》:“君子之于琴也,非徒取其声音而已,达则于以观政焉,穷则于以守命焉。”^㉕明《神奇秘谱》:“然琴之为物,圣人制之,以正心术,导政事,和六气,调玉烛。实天地之灵器,太古之神物。乃中国圣人治世之音,君子修养之物。”^㉖清《琴学正声·指法精义说》:“琴之为器,贯众乐之长,统大雅之尊,系政教之盛衰,关人心之邪正。”^㉗都表明了“琴禁”从个体的格物、致知、诚意、正心、

修身、齐家到治国、平天下的政教之道的统一。

《荀子·乐论》在将礼乐视为统御人性的总原则时讲到：“礼乐之统，管乎人心矣。”^⑩《礼记·乐记》也讲“礼乐不可斯须去身”^⑪，将礼乐视为个体心灵修养和生存立足的根本法则。具体到琴乐这一领域，从战国荀子到汉儒董仲舒的“琴禁”之论，对“琴”“性”关系的认识是基于这样一个人性认知——性本于天道而天然地具有善恶之别，人性中有恶，但这种恶不是已然之恶，而是“顺是”而导致的放纵；故不能任其恣肆蔓延，作为圣器的琴可以遏制人内心的恶念，君子以琴禁止人内心的不善之性与淫邪之情，则能化性起伪而达善。自汉之后，儒家“琴禁”论于“性”“心”的具体概念内涵虽存在变化，但都在由“性”“心”等构成的论域和思想体系之中。将人性纳入礼乐体系与将琴纳入“乐”的系统，这无疑彰显了琴在人性修养中的重要地位及对以琴修身教化的期许。从儒家修身成圣的进阶来看，以琴修身，首先在于个体性情之修养，而修身的关键则在于修个体之心性。在“琴禁”理论中，“养性正心”是儒家琴学对个人性情修养的整体规范和要求。朱长文《琴史·尽美》指出：“琴有四美：一曰良质、二曰善斫、三曰妙指、四曰正心。”^⑫“正心”即是强调心性的修养。朱熹《紫阳琴铭》言：“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”^⑬，同样是讲琴养人之性，正人之心，而成就一种精神的法则。

古人对琴人身份、弹琴场合、弹琴姿势等层面作出的规定，也从侧面印证了心性对古琴艺术的重要性。如明代琴谱《太古大全集》中“五土操图”所谓“黄门士”“隐士”“德士”“道士”“儒士”的宜琴“五士”，以及“武士之家”“商贾”“优伶”“丧门”不宜操琴的禁忌人群，即是对弹琴人身份及隐含习性的限定。蒋克谦《琴书大全》所谓“疾风甚雨不弹、廛市不弹、对俗子不弹、不坐不弹、不衣冠不弹”^⑭；杨表正《琴谱合璧大全》“风雷阴雨、日月交蚀、近圉圉、在市廛、逢俗子、对娼妓、酒醉后、夜事

后、衣冠不整、香案不洁、夷狄异服、腋气臊臭、不盥手漱口、鼓动喧嚷”^⑮不弹；《文会堂琴谱》“十四宜弹”之“处高堂，升楼阁，在宫观，坐石上，登山埠，憩空谷，游水湄，居舟中，息林下，值二气清朗，当清风明月”^⑯对弹琴环境的推许等，都暗含了琴人自身及外源因素对身心的影响，各种外境扰乱琴心、不能推尊琴人时，则不当弹琴。在弹琴姿势方面，明琴谱《太古遗音》提出“弹琴七要”与“弹琴十戒”^⑰，要求正襟端坐、目不斜视、手势规范、轻重合适、吟猱入韵。

由上可知，古人对琴在审美价值、理想上的塑造，使得琴与君子之间建立起了异质同构关系，它让个体在身体与世界间的统一性中重建了一种客体化的生命结构，“我的身体的不同部分，其视觉的、触觉的和运动的各个方面不是简单的协调一致的”，“所有这些动作都以其共同含义为起点接受我们的支配”^⑱。琴人对自己身体与世界间的和谐关系的要求，令其弹琴的各种动作都具有了同时指向自我又指向世界的多重意蕴，这种精神的指向与建构，也表明了琴与君子之间的互通一致以及琴对于人的道德修养、心灵启迪、个人成长、社会文化等方面的正面影响，揭示了琴在审美愉悦之外端正人心、返归天性的道德属性。这都在提示我们这样思考：琴乐的本质与道德有关，其勾连的是主体的至善之情和人如何成就为“君子”的根本性问题，它的终极目的不在于仅以音声形式感荡人的自然性情，而更多的是基于前者向深处延伸确立出人在具体实践活动中反身而诚的伦理维度，即“仁”的德性维度，它的确立就使人在一个反身向内的体察与觉悟的“一个实践”中，成之为“君子”。

四、“首重者，和也”：中正平和的审美价值追求

“和”作为中国传统哲学领域的重要范畴，长期以来一直构建着中国古代美学创造和欣赏的理想追求和指导原则，包含着中国艺术生命精神的

重要消息,尤其在音乐美学领域,它奠定了中国传统音乐美学思想的基石,成为中国音乐美学的核心范畴和最高境界。具体渗透到琴学,汉儒桓谭就将琴的创制归之于人与宇宙的和谐,提出琴“合天地之和”的言说;嵇康在《琴赋》中发展出琴之“和”的审美功能;徐上瀛《溪山琴况》在本体论意义上确立了“和”这一核心范畴的总体精神,并结合审美和演奏具体阐发了“和”丰富多义的内涵。在古琴艺术实践和理论的历时性发展中,“和”的概念和内涵是在儒道释思想的汇融离合中被不断阐释和建构的,就儒家维度而言,其主要表现为追求琴乐内部元素和谐适度的纯然音乐之美,以及以此奠基的在一种时空境域中道义践行于日常生活而达到的一种生命超越的状态。这两个方面构成了一个运行系统——古琴音乐的艺术生命以音乐内部各元素的“和”为起点,进而朝向时机化自我生命超越的圆满的“和”,并且在这样一个充溢着“和”的音乐世界中自存自在,由此形成一个物我无碍的生命世界。

这种从音乐的音声和谐来论“和”在中国典籍中记述甚早,如《尚书·尧典》载:“诗言志,歌永言,声依永,律和声,八音克谐,无相夺伦,神人以和”^⑧,就是指出音乐的音调要与音律谐和,八类乐器的合奏要合乎一定的节奏次序,使其整齐协调而通向神人和畅状态。《吕氏春秋·适音》具列了“音之适”来阐释音乐“和”的追求:“夫音亦有适:太巨则志荡,以荡听巨则耳不容,不容则横塞,横塞则振;太小则志嫌,以嫌听小则耳不充,不充则不詹,不詹则窹;太清则志危,以危听清则耳颞极,颞极则不鉴,不鉴则竭;太浊则志下,以下听浊则耳不收,不收则不特,不特则怒。故太巨、太小、太清、太浊皆非适也。”^⑨这里的“太巨”“太小”“太清”“太浊”都是音乐操作失衡的结果,容易造成主体“志荡”“志嫌”“志危”“志下”等心理失衡的负面情感体验;好的音乐就在于以一种“衷”的“音之适”来涵养人的性情,就是合乎人与音乐本然的节度,

不偏不倚、中正和平。

《溪山琴况》“和”况开篇讲到琴艺:“其所首重者,和也。和之始,先以正调品弦,循徽叶声,辨之在指,审之在听,此所谓以和感,以和应也。和也者,其众音之窵会,而优柔平中之囊籥乎?”^⑩这就是说琴乐最根本、最重要的品质在于“和”。“和”首先是通过弦上音高之间的校准应和来开显的。琴弦上音律的产生在于自然之理数,归之于弦体振动的物理属性,琴弦上自然节点的音在根本上由于“合天地之和”而天然地成为“和”乐之音。然而琴乐是由琴上七弦各音排列组合而成,需要对不同琴弦上的同音进行“正调品弦,循徽叶声”的调音,使琴弦之间同律散音、按音之间振频相同,以确定七根琴弦之间的调性音高。从产生方式上来说,七根弦的音高确立来源于生律法,其本质在于“数”的精密“规定性”,其数理标准的律学数据在具体音乐实践中决定了对音高概念具有辨别天赋和本能的人耳听觉的“度律”要求,换言之,音乐中乐音的存在方式主要取决于人耳听觉及内心感受。精通音律的东汉蔡邕在《月令章句》中就说:“古之为钟律者,以耳齐其声,后人不能则假数以正其度,度数正,则音亦正矣。以度量者可以文载、口传、与众共知,然不如耳决明也。”^⑪在音乐实践中,人耳听觉的“度律”超越了数学意义上的律数证明。因此《溪山琴况》对于调弦求和就强调,“和之始”的音律校准在于“辨之在指,审之在听”的“以和感”“以和应”,并对校准方式排列出散、按、泛按相参的先后次序,散和为至和,按和为次,若“按有不齐,徽有不准”造成的只是“和之似”而非“真和”,泛按相参则可以达到真和。这体现了成就琴乐音律之“和”的两个维度:一是天性的物理自然,一是人的感官能力,音律的相和感应是这两个维度协同合作的结果。

音与音之间律学距离的确立与和谐是成乐的基本条件,但乐的呈现与和谐美感的形成还在于不同乐音之间的排列和乐音内部多样性矛盾要素

的平衡统一。《国语·郑语》“和实生物，同则不继”“声一无听”，《文心雕龙》“五音比而成韶夏”，都主张艺术的和谐不在于单一因素的呈现，而在于多种矛盾因素的有机协作。古琴音乐就从乐音练习层面对这种“和”的追求作出了具体要求，右手要“重而不虐，轻而不鄙，急而不促，缓而不弛”，左手需“圆而无碍”“定而可伸”“舒而实密”“断而复联”，重与虐、轻与鄙、急与促、缓与弛、舒与密、断与联等都是乐音系统内的矛盾对立面，琴乐要求这矛盾各方都要在合乎自然理序的适当限度中发展，而不破坏音乐既有的和谐统一。对立的音色、节奏、情感等诸因素在系统内的联合、转化、融合下就会形成和谐的音声结构而达到音乐的“中和”之美，也即桓谭《新论·琴道》所谓“大声不震哗而流漫，细声不湮灭而不闻”^⑤。这种对音乐平衡适中的理想，《溪山琴况》以典型的“A而B”的中庸句式作了阐释，如“静”况之“急而不乱，多而不繁”^⑥，“恬”况之“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓”^⑦，“逸”况之“临缓则将舒缓而多韵，处急则犹运急而不乖”^⑧，“宏”况之“宏大而遗细小则其情未至，细小而失宏大则其意不舒”^⑨等，都讲古琴取音需要把握的节度和分寸。

琴乐追求“A而B”的“和”理想，就是儒家“中庸”原则在音乐美学领域的集中体现，“A”是琴乐感性的正向气质，琴乐之“和”需要“A”的基本生存精神，但“A”若没有得到合理的控制，音乐就会陷入“过”或“不及”的失衡状态，给培育人的情感和道德向善带来一定阻碍，“A而B”就在趋向“A”的进程中立足于理性进行了一个反向回靠的自我节制，使音乐的表达能避免极端的情绪放纵而达至一个和谐统一的中庸状态。这个状态是可以通过技术训练来达到的，也就是活泼、自由、愉悦的“涵泳从容”（朱熹语）的“游”的境界，在此基础上，进而成就琴乐至高的“弦与指合”“指与音合”“音与意合”的大和境地，并获得这样一种生命体验：“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。”^⑩刘籍《琴议篇》将这种和谐状态归为琴德的表现：“夫声意雅正，用指分明，运动闲和，取舍无迹，气格高峻，才思丰逸，美而不艳，哀而不伤，质而能文，辨而不诈，温润调畅，清迥幽奇，参韵曲折，立声孤秀，此琴之德也。”^⑪从“用指”“运动”而进入“气格”“才思”，就是一个从身体技术的演练进入内在精神人格成长的过程，它让人的内外生命体验渐至终成一种和谐。

“中庸”的琴乐平衡之“和”也体现着儒家所讲的“中节”概念。《中庸》指出：“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”^⑫这里强调的“中节”的情感状态就与“中和”的审美理想相应和，它追求一种时空境域中的个体生命应时合节的节奏化美感生命体验。何光顺在讨论孔子“中庸”的“时中”思想时特别强调了这种应时合节的和谐审美观，认为“中庸”的“中”既指内部、中心，读作“zhōng”，又指符合、适合、达到，读作“zhòng”，它蕴含了内—外、人—我的空间境域关系和时机化的平衡关系。“中庸”的“庸”指日常生活的用，具有动态性，但在动态变化中又有一种恒常性，是变中有定又定中有变的生活常道。合而释之，“中庸”就是将道义安放入具有时空化的日常生活，是天道下贯于人道的实践，是注重在时空境域中实现自然生命到伦理生命的超越^⑬。琴乐注重的“和”就是生命的内在性情在身体技术的节律演练中体现出的音声的和谐美感与生存体验。如清代《诚一堂琴谈·集论·传琴约》论：“琴为圣乐，君子涵养中和之气，借以修身理性。”^⑭琴乐内在涵养的中和之气与可见的修身理性的仪则相统一，就是在“琴为圣乐”中实现和达成的。儒家中庸精神“和”的音乐审美，随着中国人的审美实践发展为中国民族审美心理结构，作为具有主导地位 and 统摄作用的音乐形式的古琴就显著地体现了这样的审美理想。

五、“理天下人之性情”：琴乐的教化旨归

从儒家琴理视域来看,以“禁”作为琴的本质属性,强调的是琴的道德与教化功能,具有从徐上瀛《溪山琴况》所说的“理一身之性情”个体修身到“理天下人之性情”社会教化的发展。儒家思想指导下的琴的道德教化旨归向个体性情与天下人性情两个向度展开,可以作为把握琴上道德教化的“琴禁”逻辑的理路。儒家的“琴禁”理论助人伦教化,也体现在孔子评价其整理和“弦歌之”的“诗三百”为“思无邪”,就是指出和谐的音乐涵养人宁静平和的内在性情,以引导人的道德和行为适度。《礼记·乐记》指出了音乐的发生机制:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及于戚羽旄,谓之乐。”^⑥从儒家对“人心”与“外物”关系的认识上可见,因为人心感于外物可以引发不同的内心情绪,进而产生不同的音乐,对不符合儒家礼乐理想的音乐设“禁”便可以实现移风易俗的教化功能,产生“非以极口腹耳目之欲也,将以教民平好恶而反人道之正也”^⑦的教化效果。汉初儒士在建构儒家的礼乐制度时赋予古琴以无上的神圣性。在汉儒那里,琴作为载道之器和修身之具,居于汉代“乐之统”地位,由是“琴者,禁也”的价值诉求也成为琴理建构的核心问题被提出。

这种从知识到伦理到治理的路径,契合了儒家的中和或中庸之道,如宋代朱熹《紫阳琴铭》言:“养君中和之正性,禁尔忿欲之邪心,乾坤无言物有则,我独与子钩其深。”^⑧明代《西麓堂琴统》言:“琴之为道大矣,所以宣五深。”音之和,养性情之正,而通神明之德也。”^⑨《风宣玄品》言:“尝谓琴者禁也,禁邪归正,以和人心。”^⑩清人徐祺《五知斋琴谱·上古琴论》更论曰“自古帝明王,所以正心修身,齐家治国平天下者,咸赖琴之正音是资焉。”^⑪这里讲的“中和之正性”“宣五音之和”“以和人心”“平天下”等,都是阐述一种生命源自本性、天性之

情如何发而皆中节,并能助成伦常教化。故儒家论“琴禁”就在阐明琴作为“天地之灵器”可以“杜”“防”“御”“灭”人心的“淫邪”之功能中,强调“修身理性”的君子德性养成与“治国平天下”的政治教化目的。

中国历代琴谱琴论中留存了诸多琴人心性修养与助成教化的记述,如徐上瀛以理学“心”“性”为根基,在生成论、目的论、工夫论等意义上于《溪山琴况》中指出了“声”“心”“性”关系及“心”在琴乐中的作用:“盖静由中出,声自心生,苟心有杂扰,手指物挠,以之抚琴,安能得静?”^⑫“雪其躁气,释其竞心”^⑬“心不静则不清”,“未按弦时,当先肃其气,澄其心,缓其度,远其神。”^⑭清代琴家祝凤喈的琴师秋斋向祝凤喈讲授学琴旨要时说道:“此岂徒求于指下声音之末可得哉?须由养心修身所致,而声自然默合以应之。汝宜揣本,毋逐末也。”^⑮祝凤喈亦在《与古斋琴谱·修养鼓琴》中论证了鼓琴与养心的关系:“凡鼓琴者必养此心,先除其浮暴粗厉之气,得其平淡静之性,渐化其恶陋,开其愚蒙,发其智睿,姑能领会其声之所发为喜乐悲愤等情,而得其趣味耳。”^⑯只有涵养琴心,方可去除浮暴粗厉之气,得平淡静之性。清代琴家程允基在弹琴养心的实践心得中写道:“自后抚琴,必焚香独坐,于境幽心静时一弹再鼓,悠然自得。积习既久,向之躁急浮戾之气消融略尽。”^⑰鼓琴养心可移性情,脱去躁急浮戾之气,而归之于正。

修心作为习琴旨要,在宋明理学背景下,更形成了两种不同的修习路径:“一为自周敦颐、邵雍、张载、程颐而至朱熹,以琴稳固先天根基,变化气质,正心穷理,主张琴以载道;一为自程颐、陆九渊、王守仁而至李贽,以琴唤醒初心,使之生长充实,主张‘艺即是道’。”^⑱琴理对“心”“性”的关注,源于古琴艺术从儒家心性论中获得本体论根据。《礼记·乐记》云:“人生而静,天之性也;感于物而动,性之欲也。”^⑲在儒家看来,“性”为“天之性”,

是作为天命流行赋予物的先天属性,人秉天命之性则有区别于动物禽兽的“人性”。人天生而成的“性”的本原状态是“静”,但天生之“性”具有一种“感于物而动”的先天能力和倾向而成为“性之欲”,人心在“性之欲”启动下感于物便会触发人心情绪,情绪的无常性使其不具有“天之性”的稳定恒常状态^①,人心就容易随境遇变化偏离和乐正道,弹奏出的琴乐就会“烦手淫声”而“悖埋心耳”。因此,涵养体悟人的本原之“性”,排除人在交接外物时启动的情绪、人欲对“性”的干扰,通过尽心尽性与天道相契应,可以使个体修身进德,巩固“性”在个体道德实践中的力量,实现生命境界的超越。所以涵养“心”“性”使其归于正,就成为琴乐塑造理想音乐典范,成就人伦教化的实践智慧。

古琴艺术从“理一身之性情”到“理天下人之性情”的发展,体现着儒家从“心”“性”涵养的个体生命艺术实践到强调家国天下的社会政治实践的发展进路,是个体修行终进入关怀天下的事业。《溪山琴况》载:“第其人必具超逸之品,故自发超逸之音。本从性天流出,而亦陶冶可到。如道人弹琴,琴不清亦清。”^②徐上瀛具有工夫论倾向的言说指出了“性”生发而出的圣乐路径:人秉有“性”,“从性天流出”的“逸”,生发出琴人的“超逸之品”与奏发出“超逸之音”,人“神”与琴“道”和合境界的达至,有赖于“逸致者”。“逸”的呈现在于“性”的先天即有或后天“陶冶”,“陶冶”“性”的方法则在于弹琴主体“先养其琴度,而次养其手指”。“性”在这里首要指向了“琴度”,“琴度”与“手指”对举的逻辑是主体的“形”与“神”,“琴度”就指向了身心关系下的主体内在心性修养。这种发挥琴人心性的思虑作用,肃正人的本心本性,使心性达到尽心诚明的状态,就是琴人自我修养的完成,同时让听者受到陶冶和感化,从而可以实现从“理一身之性情”到“理天下人之性情”的效果转化。这也就是《琴学正声》中所说的:“琴之为器,贯众乐之长,统

大雅之尊,系政教之盛衰,关人心之邪正。”^③从琴乐之修身到系政教之盛衰,其关乎治道亦深矣!

注释:

①何光顺:《身体技术演练中的感知觉回归——从庄子视角看技术的肉身性与人工智能的未来》,《福建论坛》(社会科学版),2022年第2期。

②③[德]黑格尔:《美学》,北京:商务印书馆,1979年版,第4-5页,第5页。

④[德]黑格尔:《美学》,北京:商务印书馆,1979年版,第6页。

⑤⑥⑦(清)孙希旦撰,沈啸寰、王星贤点校:《礼记集解》(下册),北京:中华书局,1989年版,第990页,第992页,第990页。

⑧(清)严可均校辑:《全上古三代秦汉三国六朝文》(第一册),北京:中华书局,1958年版,第552页。

⑨马承源:《上海博物馆藏战国楚竹书》(一),上海:上海古籍出版社,2001年版,第123页。

⑩杨宗稷:《杨氏琴学丛书》,长沙:湖南教育出版社,2007年版,第1页。

⑪范煜梅:《历代琴学资料选》,成都:四川教育出版社,2013年版,第146页。

⑫何光顺:《身体技术演练中的感知觉回归——从庄子视角看技术的肉身性与人工智能的未来》,《福建论坛》(社会科学版),2022年第2期。

⑬法国哲学家勒内·笛卡尔(René Descartes)在《第一哲学沉思录》中说:“我……就是思考着的那个东西,我的心智……完全地、确定地有别于我的身体,没有身体也可以存在,我们的身体会使我们趋向非理性的情感与冲动”。参见 R. Descartes, *The Philosophical Works of Descartes*, trans. by E. Haldene and G. Ross, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, p. 105, p. 156.

⑭何光顺:《走向语言之寂静的反意象思维——对〈庄子〉话语解构策略的现象学考察》,《清华大学学报》(哲学社会科学版),2023年第4期。

⑮Hahn Tomie, *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*, Wesleyan University Press, 2007, p. 3.

⑯⑰⑱蔡仲德注译:《中国音乐美学史资料注释》,北京:人民音乐出版社,2004年版,第734页,第739页,第756页。

⑲(三国魏)嵇康,戴明扬校注:《嵇康集校注》,北京:人民

文学出版社,1962年版,第106页。

⑳(宋)朱长文:《琴史》,北京:中国书店,2018年版,第244页。

㉑杨伯峻译注:《论语译注》,北京:中华书局,2006年版,第25页。

㉒㉓㉔㉕㉖蔡仲德译注:《中国音乐美学史资料注释》,北京:人民音乐出版社,2004年版,第178页,第733页,第39页,第386页,第249页,第347页。

㉗㉘㉙吴钊等编:《中国古代乐论选辑》,北京:人民音乐出版社,2011年版,第87页,第89页,第88页。

㉚中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第1册),北京:中华书局,2010年版,第103页。

㉛㉜㉝范焜梅:《历代琴学资料选》,成都:四川教育出版社,2013年版,第16页,第20页,第19页,第66页。

㉞范焜梅:《历代琴学资料选》,成都:四川教育出版社,2013年版,第19-20页。

㉟㊱(宋)朱长文:《琴史》,北京:中国书店,2018年版,第256页,第252页。

㊲㊳中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第1册),北京:中华书局,2010年版,第107页,第34页,第36页。

㊴中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第14册),北京:中华书局,2010年版,第25页。

㊵㊶吴钊等编:《中国古代乐论选辑》,北京:人民音乐出版社,2011年版,第28页,第242页。

㊷(清)孙希旦撰,沈啸寰、王星贤点校:《礼记集解》(下册),北京:中华书局,1989年,第1029页。

㊸中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第5册),北京:中华书局,2010年版,第197页。

㊹(明)杨抡:《太古遗音》,明万历37年(1609)刊本。

㊺中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第6册),北京:中华书局,2010年版,第165页。

㊻[法]梅洛-庞蒂:《知觉现象学》,杨大春、张尧均、关群德译,北京:商务印书馆,2021年版,第212页。

㊼(清)孙星衍撰,陈抗、盛冬铃点校:《尚书今古文注疏》,北京:中华书局,1986年版,第70页。

㊽㊾㊿蔡仲德译注:《中国音乐美学史资料注释》,北京:人民音乐出版社,2004年版,第208页,第733页,第739页,第748页。

㊿中国艺术研究院音乐研究所编:《黄翔鹏文存》(下),济南:山东文艺出版社,2007年版,第657页。

①范焜梅:《历代琴学资料选》,成都:四川教育出版社,2013年版,第17页。

②③④蔡仲德译注:《中国音乐美学史资料注释》,北京:人民音乐出版社,2004年版,第750页,第761页,第734页。

⑤⑥吴钊等编:《中国古代乐论选辑》,北京:人民音乐出版社,2011年版,第249页,第242页。

⑦朱熹集注,陈国成点校:《四书集注》,长沙:岳麓书社,2004年版,第21页。

⑧何光顺:《孔子“中庸”的“时中”境域——兼评当代新儒家心性儒学和政治儒学两条路径》,《哲学研究》,2019年第9期。

⑨中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第13册),北京:中华书局,2010年版,第461页。

⑩⑪(清)孙希旦撰,沈啸寰、王星贤点校:《礼记集解》(下册),北京:中华书局,1989年版,第976页,第983页。

⑫中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第3册),北京:中华书局,2010年版,第11页。

⑬中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第2册),北京:中华书局,2010年版,第15页。

⑭⑮中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第14册),北京:中华书局,2010年版,第386页,第25页。

⑯⑰⑱蔡仲德译注:《中国音乐美学史资料注释》,北京:人民音乐出版社,2004年版,第739页,第739页,第769页,第750页。

⑲⑳吴钊等编:《中国古代乐论选集》,北京:人民音乐出版社,2011年版,第472页,第472页。

㉑中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》(第13册),北京:中华书局,2010年版,第328页。

㉒范晓利:《儒教与琴理——儒家礼乐教化思想语境下琴学义理的历史演变》,中国艺术研究院博士学位论文,2015年,第130页。

㉓(清)孙希旦撰,沈啸寰、王星贤点校:《礼记集解》(下册),北京:中华书局,1989年,第984页。

㉔欧阳霄:《试以朱熹心性思想解析〈溪山琴况〉“声中求静”琴乐美学命题》,《中国哲学史》,2021年第4期。