

[首页](#) >> [艺术学](#) >> [原创文章](#)

## 中国古代乐论的风雅取向

2020年05月15日 16:23 来源：中国社会科学网-中国社会科学报 作者：韩伟

字号

[打印](#) [推荐](#)

《周礼·春官·大师》中记载大师的职责是“教六诗：曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。以六德为之本，以六律为之音”。大师作为周代的重要乐官，负责向瞽蒙传授六种诗歌表现方式或六种演诗技能，其中最早出现了风、雅的内容，而且它们以道德为根本，以音律为外在形式。在《诗经》中，风与雅变成了文体概念，这与我们今天的认识已经十分接近了。

### “风雅”精神中对“辅德”“彰德”的体现

在春秋时代，“观风”“观雅”开始具备了道德之外的政治意味。《左传·襄公二十九年》有一段我们十分熟悉的材料，吴国公子季札奉命访问鲁国，知道鲁国保留的周代乐舞较为完备，当他欣赏《周南》《召南》《邶风》《卫风》《王风》《豳风》等作品时，不免产生如下感叹：“勤而不怨”“忧而不困”“思而不惧”“乐而不淫”“险而易行”。听到《小雅》《大雅》的时候，则称“思而不贰”“怨而不言”“直而不倨”“曲而不屈”“哀而不愁”“乐而不荒”，等等。季札观乐这一文化事件发生在鲁襄公二十九年，其时孔子尚幼，所以可以知道这段对风、雅的评价，是早于孔子“乐而不淫，哀而不伤”观点的。同时，在这段记载中，可以明显看到文体意义上的风与雅，已经逐渐演化为一种风格意义上的风、雅。而且在风格意义上，风、雅的内涵又是相互贯通的，其显性层面追求刚与正，隐性层面则以“辅德”“彰德”为旨归，正因如此，整体意义上的“风雅”概念开始初具规模。概而言之，广义的风雅，可以指一种人格修养，也可指称完善的艺术风格。就人格修养而言，它泛指昂扬向上、积极进取的精神风貌，君子人格是其基本内涵，自强不息是其外在表现，道德感和社会责任感是风雅人格的应有之义。就艺术风格而言，它倾向于指称刚健、雅正的总体艺术追求。风与雅从分到合的过程，亦是它们从技能概念到文体概念，再到文化概念的拓展过程。

艺术层面的“风雅”精神在音乐思潮、音乐美学的演进过程中体现最为明显。之所以这么说，是因为在古代社会乐是一种特殊的文化存在形态，从社会功能角度，它与礼的作用是相同的，对人的行为具有规约性。与此同时，它又属于艺术领域，是表达情感、呈现人性的手段。因此，乐在古代艺术中是社会性与艺术性结合得最为充分的存在形态，它既是一种社会治理手段，也是一种感性形态的艺术形式。相较于包括文学在内的其他艺术样态，乐在古代社会生活中普及程度是最高的，日常宴饮、祭祀祖先、诸侯会盟、军队出征等场合都可以见到乐的影子。由于其与礼存在“相须以为用”的密切关系，所以说乐是古代艺术中意识形态与审美相结合的最典型范例。

在礼乐及风雅传统的统御之下，春秋以后的文艺观念体现出了某种趋同性，这集中表现为对道德因素的肯定。《吕氏春秋·古乐》篇记载了上古到周代音乐的制造过程，黄帝时期伶伦取竹于嶰溪之谷，加工成竹筒，吹之而作律。颛顼帝令飞龙“效八风之音”而作《承云》之歌，尧帝时亦“效山林溪谷之音”以作《大章》之曲等。《吕氏春秋》在讨论音乐的起源时往往从自然之风的角度切入，这符合原始先民观物取象、以类相从的整体宇宙观，但是随着等级社会的出现，音乐就被赋予了神秘性和道德性。同样是在《吕氏春秋·古乐》中，在讨论帝誉、尧、舜之后的音乐时，大多都会从功能角度对古乐进行介绍。《吕氏春秋》是秦代集体创作的产物，它的很多观点代表了秦代的某些共识性认知。但真正理想化的音乐一定是八音配合、瞽叟齐奏、象天法地、褒扬功德等诸多因素和谐统一的结果。事实上，《吕氏春秋》中所推崇的所谓古乐，就是“雅乐”的典范，价值观之“正”与情感表达之“刚”构成了古代雅乐的基本内涵，其中自然蕴蓄着“风雅”的潜能。

《礼记·乐记》不仅将“声”“音”“乐”进行了等级性划分，而且以“德音之谓乐”的观点对（雅）乐的内涵进行了明确。即便在思想传统驳杂的秦代，这种基本的认知仍然被普遍接受，《吕氏春秋》就是这种思想状态的投射。到了汉代，尽管出现了“以悲为美”的审美潜流，但主流音乐观念仍没有脱离风雅的范畴，可以将《史记·乐书》看作是时代主流音乐思想的反映，该文与《乐记》雷同的文字多达90%。选择本身意味着倾向，从中不难推测出司马迁的基本音乐观念，在《乐书》的最后他以“太史公曰”的方式进一步明确了音乐“养行义而防淫佚”的外在功能。以史为鉴是司马迁修史的基本原则，在他看来雅乐是古代圣人的作品，其具有巨大的道德规约性，可以成为后世君子的基本道德养成媒介。汉代是以天人之为主要思想背景的时期，在其统御之下，纬书往往以神秘的方式追求对人们思想和社会生活的干预，比肩六经进而帮助构建庞大的儒教神学体系是其基本动机。虽然纬书的思想意义并未被普遍接受，但客观上纬书恰恰构成了汉代尤其是东汉思想领域不可忽视的风景，谶纬的流行不仅将传统经学的伦理观和审美观推向了神秘维度，而且也作为魏晋以后文学想象、文学技法的自觉奠定了基础。就音乐思想而言，《乐纬》是这方面的突出代表，它一方面将阴阳五行观念引入到了音乐领域，另一方面则在此基础上将风雅精神进行了新的诠释。《乐纬·动声仪》言“以雅治人，风成于颂”，此处之“风”当为广义之风，可以解释为风骨、气度，所谓“风成于颂”是指通过对祖先的追思、颂扬继承其精神力量，进而形成时代风习，或者说良好社会风气的形成源于对忠孝传统的延续。同样，“雅”也并非文体意义上的概念，它也是一种艺术精神或思想道德，以雅正精神对人实施教化，是提纯人性、规范人伦的重要手段。正是因为雅乐具备这种功效，所以才有可能成为“防隆满、节喜盛”的工具。

### 坚持雅正思想 肯定郑卫之音

魏晋的音乐思想表现出一定的复杂性，一方面是对雅正思想的坚持，另一方面则表现出对郑卫之音的肯定。就前者而言，可以看出先秦以来儒家艺术思想的持续影响，其典型代表是阮籍的《乐论》。他将古代圣王时期的雅乐看成是理想化的音乐范本，推崇雅乐的“平和”功能，认为平和之声是宣扬平和之德的手段，同时在他的思想中“至乐”是雅乐的最高级形态，主张“至乐无欲”。这里的“无欲”实际上就是风雅精神的一种表现方式。对阮籍而言，“风”是自然性与道德性的统一，它源于自然，是呈现“自然之道”的媒介，同时它又超越了纯粹的自然现象，即“造始之教谓之风”。在他看来，风天然地就具有教化功能和道德属性，而“俗”就是风在现实世界的具体展现，因此阮籍眼中的“风俗”意义更为丰满。其对“风”及“至乐”的肯定，本质上就是儒家对雅化审美艺术追求的肯定，风与雅构成了互为表里的关系。阮籍属于“竹林七贤”之一，且是魏晋玄学的代表性人物，他尚持如此传统的音乐观念，魏晋艺术思想的复杂性以及儒家艺术观的强大生命力可见一斑。

如果说阮籍乐论属于儒家正统乐论一脉的话，那么嵇康的音乐思想则属于对道家乐论的承续。其音乐思想主要集中在《琴赋》和《声无哀乐论》两篇中。古琴地位的凸显与魏晋时期郑卫之音的合法化密切相关，在先秦乐论中，金石之声的地位是高于丝竹之声的，前者以钟、磬等典礼类乐器为主，后者以琴、笛等生活类、民间类乐器为主。由于丝竹乐器在民间较为普及，因此往往会成为日常演奏的工具，甚至成了“郑卫之音”的主要载体。《左传·昭公二十年》有一段著名的关于“和”“同”关系的论述，其中以“若琴瑟之专一，谁能听之”对“同”的特征进行比喻，认为缺少其他乐器配合的单纯琴或瑟的演奏，其“促数繁声”缺乏美感，且有过度宣泄的嫌疑，因此将这种音声目为“淫”。正因如此，琴、瑟、笛等乐器的地位在正统乐论中的地位一向不高。魏晋时期是中国古代音乐审美观从金石之美转向丝竹之美的开端，嵇康的上述两篇乐论文章，正有为丝竹乐器以及郑卫之音正名的作用。整个《琴赋》并不重在诠释琴音的道德属性，而是重在描摹琴音的自身美感，在他看来，“新声”“美声”就是“琴德”的本质规定。《声无哀乐论》亦表现出与《琴赋》同样的倾向，然而，嵇康对“乐”的否定是带有双重性的，一方面，认为音乐是社会风俗变化的体现，而并非是“移风易俗”的原因，所谓“风俗移易，本不在此”。另一方面，亦承认音乐与礼的相互关系，认为音乐仍然具有礼仪性，乐是礼的外在表现，所谓“声音之度，揖让之仪式……共为一体”。正因如此，嵇康的音乐思想就带有了一定的不彻底性，将声音看成客观存在物的同时，也会肯定它的外在作用。概而言之，他是在要求统治者坚守正道、人心向善的前提下，才承认雅与郑的同一性的，所以《声无哀乐论》文末才以“淫之与正同乎心，雅郑之体，亦足以观矣”作结。

以阮籍、嵇康音乐思想为代表的魏晋乐论，是后世音乐美学发展方向的缩影，也奠定了后世乐论的基本模式：一种是僵化地推崇雅乐，坚定地秉承以《乐记》为代表的经典体系，这主要体现在主流音乐系统中；另一种则是带有一定的通变色彩，在承认音声独立美感的同时，亦夹杂着道德、伦理性内涵，这主要体现在民间音乐对情感性和社会性的折

中。可以说，魏晋以后尽管各时代音乐实践和音乐观念潮起潮落，但基本上不能脱离以刚健、雅正为内涵的风雅体系，这构成了中国古代乐论的原型意识。

（作者单位：黑龙江大学文学院）

## 作者简介

姓名：韩伟 工作单位：

分享到：

转载请注明来源：[中国社会科学网](#)（责编：胡子轩）

## 相关文章