[首都师范大学艺术与美育研究院协办]

主持人语:

在中国古代审美文化系统中,“琴”始终有其特殊而重要的美学蕴含。宗白华先生就曾指出,“伯牙学琴”揭示了在审美创造中移易情感的主体精神改造力量;唐诗《江上琴兴》赞叹琴声“能使江月白,又令江水深”,让人忘怀得失而沉浸于自然的纯净深沉。至于宗炳画山水而谓之“抚琴动操,欲令众山皆响”,更将琴艺境界与人的自然体验深度直接联系。可以说,琴器、琴艺、琴乐所构造的总体审美意象,在高度体现古代中国人“究天人之际”的宇宙意识的同时,也深刻体现了中国人对于自然与人生的形上体悟、超越性生命活动的深心自觉。在这个意义上,我们不妨可以把“琴”意象及其艺术表现理解为中国文化的一个独特表征。本期的三篇文章,或在“琴为乐统”这一命题下考察中国古代音乐的文化精神,或通过山水画中的“听琴”意象来条分缕析宋代士人的审美自觉与实践,或从琴诗入手分析白居易的诗乐观念。它们讨论的内容各有不同,但又都以“琴”为主题而展开,共同指向了对于中国审美文化传统的具体省思。(王德胜)

作为中国音乐原型的琴乐

薛富兴　李晓梦

摘　要: 琴乐是中国古代音乐原型,在中国音乐史上享有崇高地位。“琴为乐统”这一命题要义有三:其一,琴乐源于国家礼仪系统,是礼乐文化的重要组成部分;其二,自汉以来,琴器与琴道被象征化,成为一个关于宇宙秩序和人生意义的综合性文化符号系统;其三,琴艺典型地体现了“和”这一中国古代音乐的核心审美理想,以琴节情、以琴复性成为琴学目标。琴艺自觉地究天人之际,以自然意象表达人文趣味,以山水之境安慰人心,体现了中国古代艺术的独特文化理念。琴艺同时又属于雅艺,是古代社会精英阶层宣示其独特审美趣味和文化理念的巧妙手段。中国古代音乐史实乃官方音乐、精英音乐与民间音乐三足鼎立的互补共存格局,作为精英音乐的琴艺,其审美趣味与文化理念仅限于精英文化范围,对其影响力不宜过分夸张。

关键词: 琴为乐统;和;自然境界;精英文化

中图分类号:J601　**文献标识码:**A　**文章编号:**1004-9142(2025)01-0052-10

作者简介:薛富兴,南开大学哲学院教授、博士生导师,文学博士;李晓梦,南开大学哲学院讲师,哲学博士。

一、琴为乐统

雅琴者，乐之统也，与八音并行。①

琴乐是中国古代重要的音乐形式，它于中国古代音乐内部形成一大传统。琴乐在古代音乐史上地位极高，被士人集团认为是音乐中的音乐。如何理解“琴为乐统”这一命题？只有将琴乐理解为中国古代音乐原型时，才足以体现该命题所具有的理论和实践内涵。在中国古代器乐中，琴乐并非最古老的器乐，却是最早走向成熟的音乐，中国古代音乐思想诸核心观念多发源于斯。某种意义上说，琴乐实乃中国古代音乐实践与观念之重要渊薮，中国古代音乐之最佳代言，且至今如斯。琴器、琴操与琴乐中聚汇了中国古代音乐的核心乐理、哲学智慧与文化理想，因此对中国人来说，琴实乃乐之魂。

昔者至人伏羲氏王天下也，仰观象于天，俯察法于地，远取诸物，近取诸身，始画八卦，削桐为琴。②

神农氏造琴，所以协和天下人性，为至和之主。③

古人总是喜欢将琴的发明归之于神农、伏羲、黄帝等这些在中国古代历史上享有崇高地位的文化圣人。其实，琴乐并没有前人想象得那么古老。比它更早的当有骨笛、石磬、陶埙等。目前关于琴的最早实物乃战国墓出土的十弦和七弦琴。琴器之定型则要到两汉魏晋。

窈窕淑女，琴瑟友之。④

树之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴瑟。⑤

此乃先秦时国人确已斫桐为琴、以琴娱乐之证。甲骨文“乐”字乃附丝于木之象，实乃以弦乐为众乐之符。它以特殊方式验证了琴为乐首的理念：琴虽非最古之乐，却很可能是最入人心之乐，此盖琴类弦乐最晚出现于商之证。⑥

琴乐在先秦已取得很高的艺术成就和重要文化地位，此可从当时典籍所载诸多知名琴师的故事中见出。前代关于神农氏等文化圣人发明琴的传说当如此理解：当且仅当众琴师们因其出色的表演技艺为琴乐赢得广泛社会声誉和崇高文化地位后，其发明权才会被追溯到这些圣人。换言之，在早期音乐史上，琴这一弦乐器于体量与发音效果本不占优势，其鼓动众人的力量当远逊于诸打击乐。它之所以后来居上，当归功于琴问世后的历代优秀琴师，即演奏家们，而非其发明者。前人将琴的发明权归于最早的古代圣王，只是后人极端尊崇琴的一种形式：琴乃乐中妙器，其中有至理众奥存焉，故除了上述诸圣，其他人似不足以创此神器。又，当且仅当一时代、集团的音乐欣赏部分地摆脱宗教及社会礼仪之应用，出现了对音乐较为纯粹的审美欣赏时，琴这样的音响效果有限、更宜少数人在私人性小空间欣赏的器乐形式才可能获得重要的社会与文化地位。⑦ 因此，我们认为，古琴获得崇高地位，实在是先秦时中国古代音乐已然走向审美自觉之证。

---

① 应劭：《风俗通义》，蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社 2004 年版，第 388 页。
② 李昉等撰：《太平御览》三，中华书局 1960 年版，第 2613 页。
③ 傅玄：《琴赋》，严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》第 2 册，中华书局 1958 年版，第 1716 页。
④ 《诗经·关雎》，朱熹：《诗经集传》，上海古籍出版社 1987 年版，第 1 页。
⑤ 《诗经·定之方中》，朱熹：《诗经集传》，上海古籍出版社 1987 年版，第 21 页。
⑥ 见许健编著：《琴史新编》第一章，中华书局 2012 年版。
⑦ 刘成纪将琴在中国音乐史上获得崇高地位主要归结为先秦至两汉礼制的结果，见其《古琴在中国早期艺术中的定位和价值面向》，《人文杂志》2017 年第 3 期。这一方面是一种外在溯因，因为它难以解释琴这一体量小、音响效果弱、本质上是一种独奏性的乐器，何以会获得此地位；另一方面，它更多可用于解释先秦这一礼制占主导地位的时代，却很难解释魏晋后琴主要是一种士人自娱和自我表达之器这一基本事实。

晋人闻有楚师，师旷曰："不害，吾骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声，楚必无功。"①

公曰："清徵可得而闻乎？"师旷曰："不可。古之听清徵者，皆有德义之君也。今吾君德薄，不足以听。"平公曰："寡人之所好者，音也，愿试听之。"师旷不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鹤二八，道南方来，集于郎门之垝；再奏之，而列。三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声，声闻于天。②

围绕师襄、师旷、师涓等知名琴师产生的神奇传说似可证明：先秦时代，我国的琴乐在音乐实践上已达到高水平，琴师们的演奏具有很强的艺术感染力，给时人留下极为深刻的印象，所以他们的表演故事才会被时人广为传颂，且代代相传，最终成就为一种关于琴乐的，也是关于整个先秦音乐的神话。这些传说当然有夸张成分，然而它们亦必有其坚实的事实基础：其时之琴器应已具有优越的音乐表达功能，其时之优秀琴师对琴器所具有的潜在表达功能已高度熟悉，作了高水平的发挥，他们一定对琴器具备卓越的乐感，以及心手相应的高超演奏技艺。其琴曲之演奏一定能让听众如痴如醉，琴师们那魔术师般的灵巧手指在琴弦上出神入化的运行，一定让观赏者叹为观止。非如此，琴乐如何让人们喜欢，琴师如何让人们崇拜，乃至乐于将他们的表演演绎为神话般的传说？对任何一门技艺而言，当知名大师辈出，围绕着这些大师，以及他们所从事的技艺产生了一批又一批神话时，这些看似匪夷所思的神话中一定包含有重要的历史信息：这一门技艺已然高度自觉、成熟，已然迈入一个精致化的时代。这些大师本身便是该门类技艺自身所臻境界的一种标志，一种人格化的象征物。

今人倾向于将琴艺表演理解为私人性小众自我娱乐之具；然而至少在汉代以前，人们似更倾向于将琴目为国器，它的存在似乎与国家政治、一国之治理水平，甚至命运高度相联。

骆忌子以鼓琴见威王……王又勃然不悦曰："若夫语五音之纪，信未有如夫子者也。若夫治国家而弭人民，又何为乎丝桐之间？"骆忌子曰："夫大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也；攫之深而舍之愉者，政令也；钧谐以鸣，大小相益，回邪而不相害者，四时也。夫复而不乱者，所以治昌也；连而径者，所以存亡也：故曰琴音调而天下治，夫治国家而弭人民者，无若乎五音者。"王曰："善。"③

此可总结为以琴观政或以琴观治。这是琴师将自己从操琴实践中体悟到的辩证智慧自觉地拓展到国家治理领域，如此类比获得齐威王的认同，显然也得到后世大多数政治家的认同。问题在于：这种从琴操中总结出的辩证智慧一旦越出琴艺进入其他领域，此智便不再专属于琴，而被转化为一种广泛的文化智慧，使琴与琴艺成为一种具有广泛观念辐射力的文化原型，成为一种综合性的文化象征。

昔伏羲氏作琴……长三尺六寸六分，象三百六十六日也；广六寸，象六合也。文上曰池，下曰岩。池，水也，言其平；下曰滨，宾也，言其服也。前广后狭，象尊卑也；上圆下方，法天地也。五弦宫也，象五行也。大弦者，君也，宽和而温；小弦者，臣也，清廉而不乱。文王武王加二弦，合君臣恩也。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。④

历史上曾有五弦之琴，战国时琴七弦、十弦并行，汉末至魏晋，琴器开始定型。⑤秦汉之际正是中华文化第一次自觉反思、综合期。该时期的思想家对中华农耕式生存方式，对这个世界、天下万物，及其自身的存在特性、方式、相互关系与意义等，第一次进行了系统性梳理，并给出自己较为满意的答案。这一自我文化总结的精致表现形式便是阴阳辩证法。本时期各领域精英首先实现了"究天人之际"的自觉，然后以此世界观指导其形而下的各领域现实生活。在琴学领域，这种对先秦以来琴艺的集大成性事业便表现为琴器之定型、琴学核心理念之提炼，以及对琴艺之系统总结。蔡邕便是当时琴学界的这样一位

① 《左传·襄公十八年》，杨伯峻编著：《春秋左传注》（四），中华书局 2009 年版，第 1147 页。
② 《韩非子·十过》，《诸子集成》第 5 册，上海书店 1986 年版，第 43-44 页。
③ 司马迁：《史记》卷 46《田敬仲完世家》，《二十四史》（简体字本）第 2 册，中华书局 1999 年版，第 1526 页。
④ 蔡邕：《琴操》，蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社 2004 年版，第 389 页。
⑤ 吴钊：《释徽》，《中国音乐学》1989 年第 3 期；《中国的琴和琴乐》，《北京琴讯》1995 年第 2 期。

人物，他的一部《琴操》[①]在中国古代琴学史上便成为类似于西方哲学史上康德哲学之类的精神产品：先秦琴艺汇入于斯，后世琴学又从此流出。

> 昔者神农氏继宓羲而王天下，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。[②]

汉人宇宙观的自觉激起他们内心的一种伏羲情结：要用一种伏羲氏创为八卦的眼光看世界，将整个世界理解为一个彼此高度内在相关的象征系统，以阴阳之道笼罩天下万物，又喜欢用自己所钟爱的天下任一微物隐喻整个世界，至少是其核心秘密——阴阳互依共生之道。始于春秋晚期、大盛于秦汉的“象”思维，具体地表现为“制器以尚象”观念——以某种器质性能指隐喻观念性价值或秩序，实际上这是一种符号化的具象思维形式，它根本地规定了汉人为琴身定型的方向：用琴器之要素、结构与形态言说天地人间秩序；或者相反，用其时之宇宙观及天人哲学阐释琴制之根据与内涵。在汉人看来：琴非仅一件乐器而已，它实在是一个关于宇宙秩序与人生意义的符号系统，囊尽天下秘密。我们可将上述琴学材料与同时期中国音乐哲学的总结性作品《礼记·乐记》的某些片断进行对比：

> 是故清明象天，广大象地，终始象四时，周还象风雨。五色成文而不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常。小大相成，终始相生。倡和清浊，迭相为经。故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。[③]

这足以说明：中国古代琴学与整个音乐哲学在思维形式、核心价值观念上高度一致，琴乐确实足以为整个中国古代音乐代言，我们据此明白中国古代音乐史上何以会提出“琴为乐统”的理念。于是，有一琴伴身足可让天下士子心安理得，因为天下至要、至妙似尽藏于斯，就像有一部《易经》在手那样。你若能怀抱一张琴、鼓一首琴曲，聆听一次琴操，便完成了对中国古代文化的系统性拥有、阐释与体验，因为圣人创琴所依据的根本原理实与大《易》相同，都是仰观俯察、远取诸物、近取诸身、广纳万有以成一器的产物。因此，与琴相拥便不仅拥有了一种特殊的音乐，而且同时拥有了乐之所以为乐的乐之道、乐之灵魂，同时也拥有了整个世界，因为其中确有天下至道存焉。

> 礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？[④]

琴乃“八音”中之细者——“丝”，仅为先秦礼乐系统中要素之一。入汉，为何钟、磬、鼓等这些礼乐重器未能成为乐首，反而是琴这一文弱的弦乐成为乐统？究其主因盖有二焉：其一，琴乐在先秦时代已在艺术上达到很高水平，此乃其最为关键、内在的因素；其二，秦汉之际流行的“天人”哲学风尚，以及先秦时已盛行的以物比德思维，使琴成为一个极简约、高效的隐喻符号，音乐家与思想家以之为言说自我、描述世界的便捷工具，此乃其外在因素。汉魏之际琴器定型正在此观念主导下完成，并为后人所继承。

二、和为琴道

> 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。其所首重者，和也。[⑤]

---

① 关于《琴操》作者的争议，见吉联抗辑：《琴操·代序》，人民音乐出版社 1990 年版，第 9–13 页。
② 桓谭：《新论·琴道》，蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社 2004 年版，第 386 页。
③ 《礼记·乐记》，胡平生、张萌：《礼记译注》下，中华书局 2017 年版，第 735 页。
④ 《论语·阳货》，朱熹：《四书集注》，岳麓书社 1985 年版，第 215 页。
⑤ 徐上瀛：《溪山琴况》，蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社 2004 年版，第 733 页。

若论中国古代琴乐之总体审美风格、琴学之核心审美理想与哲学理念，唯一字足可当之，必曰“和”。此乃“琴为乐统”之又一解，因为它典范地体现了整个中国古代音乐的审美理想。如此表达也许并不为谬：整个中国古代音乐的审美理想——“和”从何而来？正从琴乐与琴学中来。

> 琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也。①

琴学中以“禁”释琴与诗学中以“持”释诗是一个思路，均基于一种特殊的人性观：

> 人生而静，天之性也。感于物而动，性之欲也。物至知知，然后好恶形焉。好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，天理灭矣。夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则是物至而人化物也。人化物也者，灭天理而穷人欲者也。②

这是出自中国古代音乐哲学权威文本《礼记·乐记》的一段话，它为“和”这一中国古代音乐核心理念，亦即音乐理想，找到了人性论基础，从本然与理想的人性论角度论证了以“和”为至乐的合法性：人心/人性之本然是平静中和的，只是受了外物的骚扰、引动才表现为种种积极与消极的欲望与情感。如果说人类文化培养理想人性、理想人格的根本目标是将这种受外物引动而产生的种种人欲横流、心理骚动，即远离本然因而也并不理想的状态引导到合理、理想、平静中正的状态，那么只要承认音乐对人心的引导、鼓动作用，便会必然得出何为合理、理想音乐的答案：并非那些引人狂喜或巨悲、以情感自由的名义进行极端性宣泄的音乐；相反，是那种以温柔、巧妙的方式，将人类内心已然存在的种种不平，极端性的情绪，无论是积极性的还是消极性的，以平衡、舒缓的节奏释放出来，最终使其内心复归于平静中和状态的音乐。关注音乐的成熟思想家们会意识到：音乐的功能不止于一时之情感引导，持而久之，它还具有培育不同类型人格的文化功能。长期沉溺于极端性情感表达、节奏与旋律反差巨大的音乐，往往容易形成偏执性极端人格；而节奏与音程对比强度不大，始终在中间状态行走的音乐则易于培育理性、温和的人格。

> 大乐与天地同和，大礼与天地同节。和，故百物不失；节，故祀天祭地……乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。乐由天作，礼以地制。过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。③

这又是从宇宙哲学的角度为乐之“和”找到的形而上依据——整个天地自然遵循“和”之道而运行，“和”乃这个世界的终极秘密。天地如此，万物运行如此，人类的音乐当如何，可以反其道而行之吗？非也，它必然亦当将“和”作为自己核心的构成原则与功能目标。

依现代人理解，音乐就应当是感性、放肆地表达内心喜怒哀乐之情的艺术，不能痛快淋漓地表达自己的内心感受，还要音乐干什么？然而古人操琴既不欲使听者狂喜，也不欲令闻者大悲，虽然琴也能直指人心，摇荡性情，琴师们却努力回避这种极端性效果，尽量让自己的琴曲及演奏风格保持一种恬淡平和的状态。一切旋律均乃乐音在清浊缓急间的起伏性运动，所以客观上不可能对听者的心理情感状态没有任何牵引性影响，那样的话，音乐也就没有任何心理价值了。可是，中国古代琴乐的最终目标乃使听者之心最终能复归于平静，认为如此方有益于本性之复归，理想人格之培养。

> 汉桓帝闻楚琴，凄怆伤心，倚扆而悲，慷慨长息，曰：“善哉乎！为琴若此，一而已足矣！”顺帝上恭陵，过樊衢，闻鸟鸣而悲，泣下横流，曰：“善哉，鸟声！”使左右吟之，曰：“使声若是，岂不乐哉！”夫是谓以悲为乐者也！诚以悲为乐，则天下何乐之有？天下无乐，而欲阴阳调和，灾害不生，亦已难

① 《白虎通·礼乐》，蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社 2004 年版，第 393 页。
② 《礼记·乐记》，胡平生、张萌：《礼记译注》下，中华书局 2017 年版，第 718 页。
③ 《礼记·乐记》，胡平生、张萌：《礼记译注》下，中华书局 2017 年版，第 721-723 页。

矣！乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集，故谓之乐也。①

古人对琴的情感表达功能，甚至极端性表达效果是清楚的，然而他们自觉地拒绝了音乐的这种潜能，而是选择了对此功能之有意识克制。显然，由琴代言的古代音乐在核心理念上与今人所理解的音乐正相反：琴师们从根本上并不将今人所普遍接受的“痛快淋漓”地抒情理解为一种音乐之正道，认为那是危险、病态的，那样会扰乱听者之内心，让他们远离本性，养成不健康的心理状态与偏激的行为习惯。他们认为，健康、有德性的音乐当如大医，小心维护人心之正，以乐导心，使躁者安之，萎者振之，维持听者一种平和中正的健康心理状态和理性人格。无论大喜还是巨悲均乃一种病态心理。就纠偏返正这一点看，音乐与医道实乃一物，均是健康心理、健全人格之维护术。

昔者神农造琴，以定神禁淫辟去邪，欲反其真者也。②
琴之在音，荡涤邪心。虽有正性，其感亦深。存雅却郑，浮侈是禁。条畅和正，乐而不淫。③

这便是古代琴学思想之核心：以琴之和维护人性之纯正。何以尚和？盖以悲喜两极均为不正，中正和谐为正，如中医之和。乐者，致和致中之具也，故和为乐之本，导极为正即为乐之和。让我们重温中国古代音乐之核心观念：

大乐与天地同和，大礼与天地同节。和，故百物不失；节，故祀天祭地……乐者，天地之和也。礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。④
太史公曰：夫上古明王举乐者，非以娱心自乐，快意恣欲，将欲为治也。正教者皆始于音，音正而行正。故音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。⑤

这是一个关于和的观念系统，以乐和为核心，渐次形成心和（赏乐者内心之中正平和状态乃至理想人格）、群和（一国各阶层内部与群体间之和谐合作关系，各当其位的优良社会秩序），直至天地之和（人与自然间之和谐关系，以人乐拟天地和谐之道）。⑥这便是中国古代音乐的核心观念结构，涉及音乐、人心、社会秩序、自然秩序及天人关系，可谓以“和”为中心，笼罩万有。这一音乐哲学表达系统自秦汉时成形后，一直为后人虔诚信守，直到今天。两汉以来的琴学与琴艺始终是对此音乐哲学系统内涵的忠实、典范阐释。

三、山水情结

琴之成为乐首，还因为它在最高层次上究天人之际，将天地自然纳入自己的音乐视野，将其理解为自身要素之一，甚至是自身音乐理念之最佳表达意象。于是，琴艺与琴学便形成一个充满内在张力的观念结构——以人艺言天道，或曰以天道示人艺。它努力地综合自然与人文二元，克服此二者间之张力，最终以天地自然安置人类的乐思与灵魂，成就了自己看似平淡，实则崇高、宏阔的艺术意境。

琴艺之山水情结最突出地表现为古人喜以山水要素或景观为琴命名，诸如“蕉林听”“奔雷”“明月沧海”“松石间意”“飞泉”“鹤鸣秋月”等。这些历代名琴的命名方式为我们了解这一情结打开一扇便捷的窗口。⑦

① 阮籍：《乐论》，蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社 2004 年版，第 434 页。
② 扬雄：《琴清英》，严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》第 1 册，中华书局 1958 年版，第 421 页。
③ 李尤：《琴铭》，严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》第 1 册，中华书局 1958 年版，第 749 页。
④ 《礼记·乐记》，胡平生、张萌：《礼记译注》下，中华书局 2017 年版，第 721-723 页。
⑤ 司马迁：《史记》卷 24《乐书》，《二十四史》（简体字本）第 2 册，中华书局 1999 年版，第 1079 页。
⑥ 关于琴艺核心艺术理念与《乐记》间之关系，乃至前者对后者的原发性意义，可参见欧阳祉人、张细进：《论〈乐记〉与古琴艺术的乐“道”源流》，《船山学刊》2019 年第 6 期。
⑦ 参见黄小戎、夏娱：《古琴命名考》，《人民音乐》2017 年第 5 期。

峄阳孤桐，裁为鸣琴。体兼九丝，声备五音。重华载挥，以养民心。孙登是玩，取乐山林。①

琴之自然因素首先体现于其取材，以桐为材乃琴与自然所结的第一道缘。这里有一个很著名的典故：

吴人有烧桐以爨者，邕闻火烈声，曰："此良材也。"因请之，削以为琴，果有美音。而其尾焦，因名"焦尾琴"。②

在此，古桐之质、气味、声音，都成了大自然，至少是深山密林之代言人。琴师怀抱一张琴便拥有一段古桐、一片山林。琴身不仅是一件乐器，它同时也是已然融入人类文化的自然之魂，是天地自然的一张名片。

孙登，字公和，不知何许人。散发宛地，行吟乐天，居白鹿苏门二山，弹一弦琴，善啸，每感风雷。③

（萧思话）尝从太祖登钟山北岭，中道有磐石清泉，上使于石上弹琴，因赐以银钟酒，谓曰："相赏有松石间意。"④

此言山水乃琴师操琴弄曲的理想语境。琴首先取材于自然，然后琴师们又于山林泉石间鼓琴，乃对自然表达敬意。琴一旦成了隐者之标配，便成为人文与自然完美结合的绝妙隐喻。

赵师，字耶利，天水人也。在隋为知音……师云："吴声清宛，若长江广流，绵绵徐逝，有国士之风。蜀声躁急，若击浪奔雷，亦一时俊快也。"⑤

天地自然对于琴艺是如此重要，以至于它又成为琴师们言说琴艺的话语方式。除了用不同的自然意象来区分琴艺的审美风格，琴师们不知当如何描述自己最喜爱的这门艺术。这便是天地自然因素对琴艺的内在规定。

伯牙学琴于成连先生，三年不成，至于精神寂寞，情之专一尚未能也。成连云："吾师方子春今在东海中，能移人情"，乃与伯牙俱往。至蓬莱山留宿，伯牙曰："子居习之，吾将迎师。"刺舡而去，旬时不返。伯牙近望无人，但闻海水洞渊、崩漱之声，山林窅窴，群鸟悲号。怆然而叹曰："先生将移我情！"乃援琴而歌。曲终，成连回刺船迎之而还，伯牙遂为天下妙矣。⑥

清夜无尘，月色如银。酒斟时，须满十分。浮名浮利，虚苦劳神。叹隙中驹，石中火，梦中身。虽抱文章，开口谁亲？且陶陶，乐尽天真。几时归去，作个闲人，对一张琴，一壶酒，一溪云。⑦

琴与自然结缘的最高形态，便是琴师们以山水之境为琴艺应当表达和能够达到的最高艺术审美境界，且认为只有以山水之境为琴之艺境时，它才对抚琴者与听琴者具有超审美的终极关怀功能。究天人之际不仅是中国古典哲学的最高境界，也是中国古典艺术的最深情结，在这一点上，古琴颇有代表性。古琴曲中，以山水风物名篇者，诸如《凤凰来仪》《猗兰操》《风入松》《石上流泉》等，在在多有。音乐是为人心而存在的艺术，可是它偏要引自然入艺境，以自然为琴艺之至境，这便是中国古代琴艺内涵的复

① 谢惠连：《琴赞》，严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》第3册，中华书局1958年版，第2624页。
② 干宝：《搜神记》，中华书局1979年版，第167页。
③ 李昉等撰：《太平御览》三，中华书局1960年版，第2616页。
④ 沈约撰：《宋书》卷78《萧思话传》，《二十四史》（简体字本）第15册，中华书局1999年版，第1331页。
⑤ 李昉等撰：《太平御览》三，中华书局1960年版，第2616页。
⑥ 李昉等撰：《太平御览》三，中华书局1960年版，第2608页。
⑦ 苏轼：《行香子·述怀》，《苏东坡全集》第3册，北京燕山出版社2009年版，第1163页。

杂之处。它为我们揭示了如此秘密:人类虽已进化为一种文化性动物,可他毕竟仍是自然之子。他在追求自身文明时会莫名地起一种焦虑:其文化创造之成就与荣耀实不足使其自安,他会不时回首那自身所从来的自然胎盘。此情结表现于艺术,便是艺术家们在其审美境界的营造中,会有一种挡不住、摆不脱的自然冲动,看似邀自然入艺术,实则越文化而归自然。唯如此,琴师与听琴者才能活得自在安然。

四、琴乃雅器

琴既非中国古代最早之器乐,亦非唯一之器乐。琴瑟之外,尚有钟、鼓、磬存焉。为何琴最终成为乐之首?

> 八音之中惟丝最密,而琴为之首。①
>
> 雅琴者,乐之统也,与八音并行。然君子所常御者,琴最亲密,不离于身,非必陈设于宗庙乡党,非若钟鼓罗列于虞悬也……以为琴之大小得中而声音和,大声不喧哗而流漫,小声不湮灭而不闻,适足以和人意气,感人善心。②

作为弦乐,琴发出的音响强度有限,并不适于在公共场域、大型空间演奏,无法以洪亮的音响效果影响听众的心理状态。这样一种小型乐器,它似乎天然地适于在狭小空间为近距离欣赏的小众演奏,是典型的独奏之乐。即使参加合奏,从音声效果上看,琴也应当承担不了主角。若论对听众耳朵与心理的影响力,琴乐当远不及打击乐与管乐。因此,作为乐之首,琴乐当有一个从国乐到雅乐的历史变化过程。③

也许,琴在商周至春秋处于一个国乐的时代?其时,它主要与钟、鼓、磬等打击乐一起,构成专为祭祀与贵族宴饮、庆典服务的"雅乐"(即礼之乐)的一部分。此乃"雅乐"之第一义——礼仪之乐。作为雅乐的一分子,它并非主角,也不可能成为主角。作为"雅乐",即礼之乐,它的出场有特定礼仪制度之规定,为特定社会性公共活动,诸如祭祀、宴饮服务。因此,琴与其他乐器一样,首先是礼器,琴之演奏根本上属于礼仪活动,服务于天子及诸侯的社会性活动,它本质上是一种"国乐",即国家性社交活动之乐。为了与后面的"雅乐"相区别,此处我们称其为"国乐",即国家性、制度性之乐。春秋晚期到战国,琴艺处于一个历史性转变时期,这是一个从"国乐"即礼之具、礼之乐,到私人与艺术性表演的"雅乐"时代。此乃"雅乐"之第二义——私人性、艺术性之乐。前孔子时代,师襄、师旷、师涓等琴师们代表的是一个琴的国乐或礼之乐的时代。当然,从儒家的传统观念讲,若乐分雅郑古今,那么琴乐并无此变化,它始终属于雅乐系统;然而实际上,春秋晚期到战国,琴乐作为私人性、艺术性表演艺术而胜出。到两汉魏晋,琴艺在此基础上又完成一变——主要为士这一文化精英集团所尚,以表达其特殊审美趣味与文化理念的精英音乐,此乃"雅乐"之第三义。概言之,琴艺作为"雅乐"其义在音乐史上凡三变:一曰礼仪之乐,即为国家政治、社交制度服务之乐;二曰私人性、艺术性之乐,即作为独奏表演艺术之乐;三曰士人之乐,即集中表达精英文化阶层审美趣味与文化理念的音乐,本节主要讨论第三义。

> 孺悲欲见孔子,孔子辞以疾。将命者出户,取瑟而歌,使之闻之。④
>
> "点!尔何如?"鼓瑟希,铿尔,舍瑟而作,对曰:"异乎三子者之撰。"⑤

瑟乃类琴之弹拨弦乐,常与琴相随,亦可独奏。其时,琴瑟除在大型礼仪场合下为钟鼓等打击乐伴奏外,亦常作为士人私人性自我抒怀、相赏之具。

---

① 桓谭:《新论·琴道》,蔡仲德:《中国音乐美学史资料注译》,人民音乐出版社 2004 年版,第 386 页。

② 应劭:《风俗通义》,蔡仲德:《中国音乐美学史资料注译》,人民音乐出版社 2004 年版,第 388-389 页。

③ 有学者认为,琴与诗同,始终存在着言志的群体意识与言情的个体意识间之并立与合作,纯个体的言情一端并不足以言说琴艺传统,见龚鹏程:《群己之间:古琴美学的两型》,《北京联合大学学报(人文社会科学版)》2015 年第 3 期。

④ 《论语·阳货》,朱熹:《四书集注》,岳麓书社 1985 年版,第 217 页。

⑤ 《论语·先进》,朱熹:《四书集注》,岳麓书社 1985 年版,第 161 页。

君无故玉不去身，大夫无故不彻县，士无故不彻琴瑟。①

战国至秦汉时代，琴已成为士人标配，而非朝乐重器。两汉起，琴有了一个专有性称呼，曰“雅琴”。到魏晋时代，琴与士大夫社会身份的对应关系被士人集团成功转化为一种对精英知识分子身份和文化理想的隐喻关系：

爰制雅器，协之钟律……于是繁弦既抑，雅韵乃扬。②

懿吾雅器，载璞灵山。体具德贞，情和自然。澡以春雪，澹若洞泉。温乎其仁，玉润外鲜。③

至此，“雅”便与琴紧紧联系在一起。不过，“雅”的内涵发生了变化，它不再是先秦时代雅郑相对、作为国乐或礼仪之乐，而是指国家政治之外，士人彰显其私人性文化趣味、艺术理想的文化符号。其实，“雅”这一琴的特性或曰士人专属性在先秦时期已露端倪：

伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在太山，钟子期曰：“善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山！”少选之间，而志在流水，钟子期又曰：“善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水！”钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。④

此乃音乐史上“知音”观念之源。“知音”观念的出现乃重大历史信息。一方面，从音乐艺术自身角度讲，它是音乐艺术进化到专业自觉的表现，它要求音乐欣赏者对音乐作品内涵，乃至作品演奏者艺术企图的准确理解与接受，是音乐艺术从泛泛的礼仪行为转为职业化纯艺术表演的重要历史信息。然而，这种作品-演奏-欣赏三者间的严格对应是种极理想状态、小概率事件，对音乐这种抽象的声音艺术而言更如此。另一方面，更重要的是，由于自春秋晚期始，琴已然与士人的自我表达与身份宣示稳定地联系起来，琴之演奏与聆听便成为一种士人间的圈内交流。精英知识分子在以琴宣志方面，即特定文化观念传达的专业性、纯粹性要求就成为其社会地位与文化理念表达的重要途径：琴仅为特定的圈内同好者演奏，不面向大众。对那些不能精准地理解作品内涵的人们，琴师们宁可放弃演奏，也绝不向外行或志向不同者做无效劳动。这种艺术传达的理想性要求或自我封闭性，与作为国家礼仪活动的音乐表演，以及作为民间音乐的郑乐截然不同。作为国乐，其策略是不管你懂不懂、喜不喜欢，我都要不厌其烦地向你灌输，直到你因太熟悉而喜欢为止；作为民间文化的郑乐，其策略是你喜欢什么，我就表演什么。作为精英文化的琴艺，其策略则是严格坚守自身标准与理想，只给懂的人表演，否则宁可拒绝表演。我们在此将音乐史上这则知名度最高的“知音”故事阐释为琴艺这一新的时代雅乐（与《诗经》时代之雅乐相区别），其精英文化、精英音乐理念、立场自觉的象征性事件。⑤ 两汉时期，人们普遍认为琴最宜于雅曲，若以之表演郑曲则为不伦：

上尝问宋弘道通之士，弘荐桓谭。谭善鼓琴，喜郑声。上数听，悦之。弘闻，坐府上，遣吏召谭，责问之。谭叩头良久，乃遣。后上令谭鼓琴，谭为之失次。上问之，弘言其故，故不复令谭给事。⑥

起于先秦时代的琴之精英立场在魏晋时得到忠实继承：

嵇康临死，顾视日影，索琴弹之，曰：“袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾靳惜固不与，《广陵散》于是

① 《礼记·曲礼下》，胡平生、张萌：《礼记译注》上，中华书局2017年版，第72页。
② 蔡邕：《弹琴赋》，费振纲、胡双宝、宗明华辑校：《全汉赋》，北京大学出版社1993年版，第581页。
③ 嵇康：《琴赞》，严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》第2册，中华书局1958年版，第1322页。
④ 《吕氏春秋·本味》，《诸子集成》第6册，上海书店1986年版，第140页。
⑤ 关于“知音”观念的起源及其象征意义，参见薛富兴：《作为文学史现象的“知音难”》，《文艺评论》2023年第1期。
⑥ 李昉等撰：《太平御览》三，中华书局1960年版，第2604页。

绝矣。”①

戴逵，字安道，少有文艺，善鼓琴。太宰武陵王晞闻其能琴，使人召焉，逵对使者破琴曰：“戴安道不为王门伶人！”②

关于琴与士阶层的紧密联系，有一个极端案例。隐士，这个自觉地远离人类社会环境与人类文明成果的特殊群体，可以告别安逸舒适的人居环境穴居野处，却偏偏离不开琴这一高度精致化了的人类文化成果。隐士们于山林中抚琴，便成为琴与自然、文明与野逸相融而又相异的绝妙文化景观：

孙登字公和，汲郡人，清静无为，好读《易》，弹琴，颓然自得。观其风神，若游六合之外者。当魏末，居北山中，石窟为宇，编草自覆。阮嗣宗见登披发端坐岩下，逍遥然鼓琴。嗣宗自下趋进，莫得与言。嗣宗乃长啸，与琴音谐会，登因啸和之，妙响动林壑。③

看来，纯粹的野生自然环境实不足以安慰这些隐士的心灵，那很危险，能让他们彻底沦落为野生动物。此时，幸亏身边还有一张琴可以拯救他们，好让他们想起自己实际上所属之物种，还能持守内心的那点骄傲——毕竟，我们还是精英，还有文化。换言之，对隐士这一极端性群体而言，琴实在有心灵拯救的功能。

其为文章淳雅，尤长于诗。淡泊闲远，往往造人之不至。善隶书，喜琴弈食酒。与人交，久而益笃。④

有人焉，自以为高而笑之，弹琴弈棋，蓄古法书图画。客至，出而夸观之，自以为至矣。⑤

入唐宋，琴不再孤单，而与诗、书、画及棋、酒一起，构成一个精英阶层艺术文化系统，并始终成为士大夫精英阶层高雅审美趣味和文化身份的象征。

自先秦始，雅郑对立便是中国音乐史上一个恒久话题。中国古代音乐由三大实体构成：一曰以祭祀与社交为核心功能，以钟、磬为代表的官方音乐或曰礼仪之乐；二曰以宣志适性为核心功能的精英音乐；三曰娱乐与礼仪并重的民间音乐。前两者均属于雅乐，一直享有崇高的文化地位。作为礼仪之乐的官方音乐虽然地位尊贵，然而由于仅在特殊的祭祀、宴饮等语境下被应用，所以它对整个社会的实际影响力极为有限。春秋以后，“礼崩乐坏”，作为官方音乐的礼乐不再对全社会有整体性文化引导功能。与之相反，原来仅为礼乐系统要素之一的琴艺则自两汉始地位日隆，成功地摆脱礼乐系统的束缚，成为士大夫阶层日常生活中音乐趣味表达的主要形式，精英音乐的代表。就士大夫精英的实际社会与文化地位而言，精英音乐才是古代社会真正占据统治地位的音乐形式，才是汉以后雅乐之核心，它真正塑造了中国古代音乐的灵魂。“郑乐”——民间歌舞自春秋始即受到来自官方与文化精英阶层的双重压制，不可能具有崇高的社会与文化地位。然而，它始终忠实地践行着自己的两大功能，一是如官方雅乐一样，在百姓日常生活的婚丧嫁娶活动中发挥着其独特的宗教与社交礼仪功能；二是在各式民间节庆中发挥着情感宣泄的娱乐功能。民间音乐虽然一直受到前二者的文化压制，然而由于它在上述两大功能上一直忠于职守，效果明显，因而实际上自古以来在民间社会便具有巨大的艺术、社会与文化影响力。礼仪之乐不出庙堂，以琴艺为代表的精英音乐虽为乐统，然仅为精英阶层所贵，民间音乐自古热闹非凡然不登大雅之堂。故而，每一种音乐的实际影响力都是有限的，也都自有其胜场。三者互异而又共存互补的“三足鼎立”格局，才是中国古代音乐的真实局面。在此意义上，琴艺虽贵为“乐统”，然过分夸大其理念与作用也是不恰当的，此不可不知者。

（责任编辑：若峦）

① 李昉等撰：《太平御览》三，中华书局 1960 年版，第 2614 页。
② 李昉等撰：《太平御览》三，中华书局 1960 年版，第 2604 页。
③ 李昉等撰：《太平御览》三，中华书局 1960 年版，第 2613 页。
④ 欧阳修：《江邻几墓志铭》，《欧阳修全集》上，中国书店 1986 年版，第 236 页。
⑤ 苏轼：《墨宝堂记》，《苏东坡全集》第 3 册，北京燕山出版社 2009 年版，第 1527 页。