琴外之音:宋代山水画中“听琴”意象的倾听结构与审美理想

王天乐　金婷婷

摘　要: “琴乐”作为古代士人音乐创作的重要类型,在其漫长的艺术实践与审美建构中,逐步形成了以“听琴”为主题的文化意象。隋唐时期,士人对于琴文化的探讨开始由文学扩大到绘画领域,“山水琴音”成为宋代山水画中的热门主题。在宋代诗画论的倡导与影响下,宋代山水画中的“听琴”意象不同于一般的听琴描绘,是宋代士人音乐感知与听觉意识在绘画中的自觉。画家于图像中建立“听觉性”的音乐空间与倾听结构,使山水-琴乐-士人之间形成了和谐的自然秩序,从而唤起观者的听觉想象与哲思精神。在宋代山水画对听琴意象的表达中,还蕴含着宋代士人的察物自省与心物合一的听物文化,以“听觉”引领视觉的感知方式继而构建起中国士人的审美体系与实践方向。

关键词: 听琴;宋代山水画;音乐空间;听物文化
中图分类号:J601　**文献标识码:**A　**文章编号:**1004-9142(2025)01-0062-08

“听琴”,是古代士人群体彰显自我身份与文化修养的独特方式,在长期的文学艺术活动中,“听琴”,曾作为一种重要的文化意象而频繁出现。尤其在宋代,不仅有苏轼、欧阳修、范仲淹、白玉蟾等人的“听琴诗”,还有宋徽宗、夏圭、马远、刘松年等画家的“听琴图”。“听琴”,是研究宋代士人审美心理与文化观念的重要契机。而以往对于宋人琴文化的探讨多限于音乐与文学领域,少有对“听琴”意象的视觉性关注。[①]特别是近年来,随着艺术史跨媒介研究的兴起,学界开始融合多种文化媒介重新挖掘中国传统艺术中的“视听”领域。其中,宋代山水画中的“听琴”意象有着独特的音乐空间与听觉想象,也是分析宋代士人画家由视觉关注转向听觉意识的关键。本文通过分析宋代山水画中“听琴”意象的图像生成与视觉表征,结合两宋时期的经典山水画作品,重在阐述宋代士人画家是如何在对“听琴”的描

作者简介:王天乐,中山大学艺术学院助理教授,艺术学博士;金婷婷,中山大学艺术学院教授,本文通讯作者。
基金项目:本文系国家社会科学基金重大项目“中国山水美学话语西传路径及其影响研究”(23&ZD232)和教育部人文社科研究青年基金项目“中国山水画隐逸叙事研究”(24YJC760124)的阶段性成果。

① 章华英:《宋代古琴音乐研究》,中华书局 2013 年版,第 2 页;洛秦主编:《宋代音乐研究文论集·琴学形式与内容卷》,上海音乐学院出版社 2016 年版,第 381 页。

绘中建立一种音乐空间,其背后反映了怎样的感知意识与文化视野,由此说明宋代士人内在的音乐追求及其审美理想。

一、琴文化与宋代山水画中的“听琴”意象

琴,作为中国最古老的乐器之一,在其漫长的艺术实践中形成了独特的琴文化。从中国早期琴乐脱胎于政教合一的礼乐文明,再到汉唐之际琴文化的奠定与发展,“琴”,逐渐成为士人审美娱乐与文化交流的重要对象。而将“听琴”作为一种文化意象的表达,则集中出现在宋代士人的音乐文学与绘画创作中。

早在秦汉时期,就有琴如天下、治国先治琴的说法。如汉初陆贾说:“昔舜治天下也,弹五弦之琴,歌南风之诗……”①听琴,可以感化四方,也可以理顺政治,“琴”文化的流传,始于先秦的礼乐文明,即宋人范仲淹所总结的“将治四海先治琴”。② 人们将“琴声”视为自然之音,汉代桓谭称神农氏“削桐为琴”③,蔡邕则认为琴声可“修身理性,反其天真”。④ 琴与人心、政治、自然紧密相联,甚至可以说,音乐之所以能够进行道德感化,就在于“琴声”对人的情志的塑造。而在传统道家思想中,听琴不但可以“通天地”“感自然”,还能够激发自由的山水情趣,具有强烈的“体道”意味。如《列子·汤问》中载伯牙与子期的典故:

> 伯牙善鼓琴,钟子期善听。伯牙鼓琴,志在登高山。钟子期曰:“善哉!峨峨兮若泰山!”志在流水。钟子期曰:“善哉!洋洋兮若江河!”伯牙所念,钟子期必得之。⑤

《后汉书·逸民传》称梁鸿与其妻“以耕织为业,咏《诗》《书》,弹琴以自娱”⑥。琴乐,成为先秦时期音乐思想中的核心论述对象之一,琴乐不但发挥着政治教化的功能,还与士人文化和山水美学密切关联。

汉唐之际,琴文化得到进一步发展,尤其是,当士人阶层开始成为政治文化与权力运行中的发展主力之时,琴乐,则在帝王贵族宣扬政教的功能之外,逐渐成为士大夫进行精神追求和文化消遣的独特方式。阮籍曰:“夜中不能寐,起坐弹鸣琴。”⑦陶渊明则说:“但识琴中趣,何劳弦上声!”⑧特别是,唐代新士人群体的兴起,更是推动了琴文化的繁荣,奠定了琴乐在士人文化活动中的重要地位。这一时期,有关士人进行“琴乐”的艺术实践和“听琴”的文化活动的文献记载相当繁多,且较多地出现在一些诗文的描述里。李白《听蜀僧濬弹琴》诗:“蜀僧抱绿绮,西下峨眉峰。为我一挥手,如听万壑松。”⑨李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》诗:“言迟更速皆应手,将往复旋如有情。空山百鸟散还合,万里浮云阴且晴。”⑩可以说,“听琴”,逐渐成为当时文人士大夫的一种审美方式和心理意趣,听琴可以产生空灵恬淡的山水意境,并且,许多对听琴活动的描写几乎都和自然山水有关,“琴乐”的隐士属性使其与崇尚自然的道家思想和山水美学相依相存。正如有学者说:许多隐士既是琴家,又是诗人和文人,他们的音乐思

① 王利器:《新语校注》,中华书局 1986 年版,第 68 页。
② 范仲淹:《范仲淹全集》第 1 册,李勇先、刘琳、王蓉贵点校,中华书局 2020 年版,第 34 页。
③ 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。
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 杨伯峻:《列子集释》卷 5,中华书局 2018 年版,第 187 页。
⑥ 范晔:《后汉书精华》,周学兵译注,辽宁人民出版社 2018 年版,第 267 页。
⑦ 阮籍:《阮籍集校注》,陈伯君校注,中华书局 2014 年版,第 174 页。
⑧ 房玄龄等撰:《晋书》卷 94《陶潜传》,中华书局 1974 年版,第 2463 页。
⑨ 李白:《李白选集》,郁贤皓选注,上海古籍出版社 2013 年版,第 614 页。
⑩ 李颀:《李颀集校注》卷中,隋秀玲校注,河南人民出版社 2007 年版,第 108 页。

想与其在文学、美学上的观点,自然是一脉相承的。①

到了宋代,士人的听琴活动愈加频繁,南宋更是出现了大量听琴诗。而从宋代统治阶级在雅乐方面所用的乐器来看,其突出的特点之一是,新制的乐器以琴瑟类弦乐器和笙类管乐器为最多。② 还有,宋代笔记中所载的音乐材料相当丰富,就包括古琴,不仅留有诸多琴曲谱,且琴论也很丰富。③ 如范仲淹对琴乐的推崇,认为听琴可使人“清厉而静,和润而远”。④ 朱熹还在《琴坞记》中说:“余闻声音之道与政通,故君子穷则寓其志,以善其身;达则推其和,以淑诸人。”⑤此时,不论是士人还是贵族皇帝,对于琴乐的追崇达到高潮,听琴不但是文人雅士和帝王贵族等上层人士的身份标识,亦成为一种经典的文化意象被加以诠释,琴文化的探讨范围由此拓展,听琴意象也开始从文学转入绘画领域,如山水画中对听琴意象的表达。尤其是,“山水琴音”成为当时许多士人画家创作的主题追求,正如郑思肖诗中云:

> 洋洋盈耳间,一派水潺潺。意不随声尽,心应与物闲。宿云穿窦出,飞鸟御风还。却喜无人识,支颐看远山。⑥

宋代的山水画中不乏对“听琴”意象的描绘。⑦ 如,夏圭的《临流抚琴图》、马远的《松下弹琴图》、刘松年的《松荫鸣琴图》以及佚名的《深堂琴趣图》等。宋徽宗赵佶《听琴图》生动地再现了君臣共同抚琴听琴的情景。其中,君主背靠古松,位于画面中心位置悠闲地低首抚琴,臣子则各坐两端,凝神恭听。君臣之间的落座结构形成一种主宾秩序,几人的神态闲雅淡定,画面空灵静谧,特别是蔡京于画上的题诗“吟徵调商灶下桐,松间疑有入松风。仰窥低审含情客,似听无弦一弄中”⑧,使这幅画颇有以“德音治天下”的君臣和谐的政治图景之喻。宋代山水画中“听琴”意象的相继出现,正意味着士人画家开始从对视觉场景的关注转向对听觉领域的体察,也由此开启了宋代文艺创作领域中新的感知与空间实践模式。

二、听琴意象中的听觉转向与音乐感知

宋代山水画中对“听琴”意象的描绘,体现了画家“听觉”感知的自觉和对画中“音乐性”的内在追求。“听琴”意象不仅拓展了士人对听琴形象的表达范围,而且体现了士人画家对听琴文化中“倾听”意象的内在领悟与深刻诠释。

古代绘画史上,晋唐时期的听琴描绘⑨多集中于魏晋南北朝时期的石窟壁画与隋唐的人物画中,且数量不多。而将听琴意象从人物画中脱离出来,使之与山水关联,使听琴意象大量置于山水画中则是在宋代。若对听琴的描绘作进一步分析,可见晋唐与宋代绘画中对听琴意象的表达存有较大差别。晋唐时期的画家较为关注“听琴”这一人物画中的具体行为,注重对人物听琴时的身体形态以及对琴体的具体刻画,偏重于对听琴的视觉性(演奏技巧)呈现。如顾恺之的《斫琴图》、北齐杨子华的《北齐校书图》

① 温增源:《古代隐士与古琴》,《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》1987 年第 2 期。
② 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社 2004 年版,第 396 页。
③ 洛秦:《再论宋代音乐研究的特征分析与反思》,《音乐艺术》2017 年第 1 期。
④ 范仲淹:《范仲淹全集》第 1 册,李勇先、刘琳、王蓉贵点校,中华书局 2020 年版,第 210 页。
⑤ 朱熹:《琴坞记》,选自曾枣庄、刘琳主编:《全宋文》第 252 册,上海辞书出版社 2006 年版,第 152 页。
⑥ 郑思肖:《听琴》,选自北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第 69 册,北京大学出版社 1998 年版,第 43405-43406 页。
⑦ 虽然元明清以来的山水听琴图也不少,但大多延续了宋代山水画中“听琴”意象的描绘传统。
⑧ 蔡京:《题御制听琴图》,选自北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第 18 册,北京大学出版社 1995 年版,第 11943 页。
⑨ 有关听琴意象的早期描绘在汉代就已出现,如在一些漆器、画像砖上所载的乐舞图像中,均有对抚琴、听琴形象的丰富刻画。

与唐代周昉的《调琴啜茗图》等,均强调对“琴”的人物演奏的具体形象的还原。① 而在宋代的山水画中,“听琴”则成为画中的一处“点景”,画家虽然更关注对人物之外的山水环境的描绘,但“听琴”仍是画面点题的关键,是画面最富想象的一处图景,此时的“琴”不再是一种凸显人物尊贵身份的附属品,而是成为显现山水精神的独特方式,这与晋唐人物画中对“听琴”这一人物本身的视觉描绘有着很大的区别。

特别是,宋代山水画中的“听琴”意象,突出了对“倾听”这一感知行为的深度思考。例如,在夏圭的《临流抚琴图》中,画家将一高士置于溪岸,高士临水而坐,俯首抚琴,人物的背后则是几株倾斜苍劲的古树,树石掩映处有一茅屋,而画面的远处则是朦胧隐现的溪流。整个画面十分简洁空灵,画家似乎并不在意此作在观看方面所引发的视觉冲击,而是使观者将目光集中在抚琴的高士身上,并随着“琴声”感受远方的溪流之音和微风划过树梢的声响。正如宋太宗诗里所描绘的“夜静风还静,凝情一弄琴”②的意境一样,画面虽无声,但“无声之声”却能够无限地唤起观者对“聆听”圣境的向往。宋代山水画中的“听琴”意象极大地调动了观者的听觉想象,一些运动有声的事物成为画家热衷表达的题材,画家开始从一种对视觉的关注转入对听觉领域的体察中来,重在塑造绘画里的“倾听”世界。③ 在追求“诗画一律”和“尚韵之风”的宋代,如何引发“画外之音”不仅体现了当时士人群体对诗性的审美追求,也逐渐成为山水画家的创作目标和探索方向。④

对于绘画与诗(音乐)之间的内在感通关系,正如苏轼说:“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗。”⑤宋代史学家郑樵认为诗具备了一种音乐的品质:“乐以诗为本,诗以声为用”⑥,还说“诗者乐章也”。⑦ 苏轼认为诗画相通,郑樵又指出诗的旨趣在音乐,因而绘画也具有音乐性特点,中国绘画在审美体验与内在感知上,与诗一样,具备了某种“超以象外”的音乐特性。清代画家王原祁曾说:

> 声音一道,未尝不与画通。音之清浊,犹画之气韵也;音之品节,犹画之间架也;音之出落,犹画之笔墨也。⑧

当然,这种画中的“声音”不是真的声响,而是注重观者的参与和情感想象。如在关于视觉图像的“听觉性”和“音乐性”问题上,中西方曾有不少论述,且形成了一个基本共识:视觉图像的听觉性并非是指观者真的能够从视觉图像中获取“声音”,而是倾向于一种心理沟通与融入体会。⑨ 如有西方学者说:“听觉与低清晰度的、中性的视觉不同,它具有高度的审美功能,它是精微细腻的、无所不包的存在。”⑩也就是说,音乐中隐含着一种不可见的“意会”精神,诗的音乐属性也为画带来了听觉方面的启发。在讲求“以诗入画”的宋代,如何描绘不可见的“风声”“雨声”或“花香”与“月明”,亦是考察画家的绘事技能与想象能力的一个重要方面。如,根据南宋文学家洪迈的《夷坚志》记载,有次画院以王安石的诗“六月杖藜来石路,午阴多处听潺湲”为题令众人作画:

---

① 唐代不仅制琴工艺超越前人,而且涌现出大批著名琴师,琴学专著也相继面世,甚至出现了琴学艺术流派,但遗憾的是,琴更多指一种技能。

② 《缘识》,选自北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第 1 册,北京大学出版社 1991 年版,第 428 页。

③ 参见王天乐:《图画中的听觉感知——南宋山水画创作的跨界意识》,《民族艺术》2023 年第 1 期。

④ 马德富:《宋代绘画艺术的文化审视》,详见四川大学古籍整理研究所:《国际宋代文化研讨会论文集》,四川大学出版社 1991 年版,第 435 页。

⑤ 苏轼:《东坡题跋》卷 5,白石点校,浙江人民美术出版社 2016 年版,第 166 页。

⑥ 郑樵:《通志二十略》上册,王树民点校,中华书局 1995 年版,第 883 页。

⑦ 郑樵:《通志二十略》上册,王树民点校,中华书局 1995 年版,第 887 页。

⑧ 王原祁:《麓台题画稿》,选自俞丰编著:《四王山水画论辑注》,上海辞书出版社 2017 年版,第 237 页。

⑨ 有学者说,听要比看更接近于文学艺术的期待,只有身处在听的状态中,我们才能更容易投入同具体文学艺术作品的交流过程当中。因为相对看来说,听所在乎的正是与对象之间相互关系的建设,它比看更能使人同对象结成亲密的联盟。详见路文彬:《凝视与倾听——试论中国当代文学中的视听审美范式问题》,《海南师范大学学报(社会科学版)》2003 年第 1 期。

⑩ 马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介:论人的延伸》,何道宽译,译林出版社 2019 年版,第 114 页。

余人皆画高木临清溪,一客对水坐。有一工独为长林绝壑,乱石磴道,一人于树阴深处,倾耳以听,而水在山下,目未尝睹也。雅得听潺湲之意,尤占优列。①

郭熙甚至在其《林泉高致》中直言,山水画不但可以替代真山水,还可以营造出“猿声鸟鸣,依约在耳”②的极妙听觉世界。追求“画外之音”与“韵外之致”的诗之音乐理想,成为宋代山水画家积极探索视觉之外听觉世界的重要观念与审美启发。

因而,在诗画论学说的发展与影响下,宋代的山水画家开始探索画外的不可见事物,有关“听”(如听风、听泉、听琴等)的主题相继出现。画家开始主动关注内心的心理活动和视觉之外的听觉领域③,自然不可见的场景极大地调动了观者的感知想象。“听琴”意象更是改变了以往以视觉为中心的描绘,转向了对倾听这一行为的关注,这既反映了士人画家对诗画观念的继承以及在艺术创作中的跨界尝试,更是一次对听觉意识与音乐感知的创作自觉。

三、听琴意象中的音乐空间与倾听结构

在诸多有关“听觉”主题的画面表达中,“听琴”意象显得格外引人注目,正如夏圭《临流抚琴图》和刘松年《松荫鸣琴图》中凝神静听的高士,发人深思。而为何如此?翻开整个中国古代山水画史能够发现,山水画中从不缺乏以“倾听”为主题的图像描绘,如“听泉”“听瀑”和“听风”等。相比较模糊视听边界的听风、听雨或听泉,“听琴”则在画面中隐含了一种以“听觉”主导“视觉”的音乐空间,形塑了中国传统的音乐思维与倾听结构。

在宋代山水画家对听琴意象的音乐感知与空间塑造中,画中弹琴者通常背对古树而坐④,将“琴”置于流水对面或较为空旷的场域,使观者能够将目光聚焦在“听琴”这一行为上;而画中听琴之人,既可以是弹琴者本人,也可以是弹琴者的友人,亦或者是画家与画外的观者。⑤ 此时,画家与观者并不需要“听”到真的声响,而是从一种情感想象与心性的本觉中建立起画面的听觉空间。因而,这种音乐空间并非指示实际的物质空间,而重在建立一种心物感知的心理空间,“听”是亲近性、参与性和交流性的⑥,听的能力是内在于自我的,真正的音乐内容在空间中展开⑦,画面生成的“音乐空间”,能够唤起观者的“听觉”意识。这使得观者在面对山水画家所绘的“听琴”意象时,并不会关注作为器物之“琴”的本身的视觉性,而更在于领会琴之外的空间意义与倾听结构。明人朱存理在《铁网珊瑚》中就描述了中国古人“心听”的察物体验与感知结构:“耳听不如心听聪,欲于弦上见飞鸿,钱崖仙子神游远,写得无声在有中。”⑧又如,明代画家杜琼在看完南宋刘松年的《听琴图》后曾评价道:“琴师传得太古意,听琴之趣画师传。昔闻善听钟期氏,今见妙品刘松年。”⑨这表明,琴趣在画家这里得到了传承,并引发出一种具有

① 洪迈:《夷坚志》卷5,何卓点校,中华书局1981年版,第225页。

② 郭熙:《林泉高致》,江苏凤凰文艺出版社2015年版,第3页。

③ 若梳理五代及两宋时期的山水画,以《宋画全集》为参考,五代及宋初的山水画与隋唐时期的人物画在表现形式上一样,均以凸显画面的视觉性为主。宋初时期的山水画多表现山水繁密和士人行旅的“视觉性”题材,以引发观者的“看”为主要创作目的,如荆浩的《匡庐图》、范宽的《溪山行旅图》和巨然的《秋山问道图》等。

④ 也有将弹琴之人绘于屋内,如宋代佚名作品《深堂琴趣图》,现藏于北京故宫博物院。

⑤ 在一些宋代山水画有关“听琴”意象的描绘中,有些画作并不以“听琴”为题,而是常以“抚琴”“鸣琴”“琴趣”等字眼命名,这些仍属于“听琴”意象的探讨范畴。

⑥ 路文彬:《凝视与倾听——试论中国当代文学中的视听审美范式问题》,《海南师范大学学报(社会科学版)》2003年第1期。

⑦ 在“音乐空间”的问题上,有学者认为,真正的艺术音乐的内容在空间中展开,音乐织体常常自带密度、数量和复杂性等特征,有着天然的空间特性,见刘健:《论音乐的“空间”问题》,《音乐研究》2023年第2期。

⑧ 卞永誉:《式古堂书画汇考》,浙江人民美术出版社2012年版,第1734页。

⑨ 卞永誉:《式古堂书画汇考》,浙江人民美术出版社2012年版,第1734页。

听觉想象的音乐空间,观者从刘松年对“听琴”意象的描绘中能够领会钟子期为何沉迷于俞伯牙的琴音。而宋代山水画中的“听琴”意象又和一般的倾听形象在心理感知与倾听结构上有何不同呢?

与“听泉”“听瀑”和“听风”等直面自然的视听意识不同,“听琴”意象更注重“听觉”意识的主导。如在夏圭的《观瀑图》中,由于瀑布具有视听性的模糊属性,“观瀑”也可以是“听瀑”;同样,在马远的《石壁看云图》中,云的形态的视觉性与其流动中的听觉性特征使画面模糊了“看”与“听”的边界。而在“听琴”意象中,“琴”点明了听(声)的内在旨意,“听琴”意象旨在为画面注入一种音乐性因素,观者通过对“琴”的辨认,能够直接领会其中的“倾听”含义。在宋代山水画的听琴意象中,观者往往将“听觉”置于“视觉”之上,在这种“视听”关系的结构中,即便“听琴”这一意象仍是在视觉性的观看中呈现的,画面隐含的“听觉”感知也显然优于直观的“视觉”感受,从某种程度上说,正是形塑了中国人善于倾听的音乐性思维。马歇尔·麦克卢汉曾说:“中国文化比西方文化更高雅,更富有敏锐的感知力,中国人是偏重耳朵的人。”①甚至有学者指出,中国古代老庄哲学构建起的恰是与西方视觉本位截然不同的听觉主义传统,听觉感知直接促成了中国古老的文学艺术品格。② 宋代山水画的“听琴”意象不仅塑造了独特的音乐空间,更发展了中国传统的听觉结构。

在系列有关“倾听”活动的主题描绘中,宋代山水画中“听琴”意象主动将山水因素与听琴行为相融合,在“听”的行为中增强了对自然的内在理解,在“听琴”意象里,“山水-琴音-士人”的和谐秩序得以构建。在一些并不以“听琴”为主题的山水画中,如夏圭的《松荫观瀑图》,画家仍然有意地将一古琴置于画面中,“琴”在此具有了重要的暗示意义:不但标识了画中人物的高雅身份,还建立起观者凝神遐想的音乐空间和哲思精神,琴音的回荡与瀑布之声交织婉转,赋予潺湲的泉声以悠远宁静的琴之鸣响。观者通过将“琴”与周围的自然环境联系起来(如松风、流水),进而思考这一“倾听”的具体过程:这是一场士人于山林中寻找雅趣的漫游,以琴声对话自然,以此宣和情志,进入一种静心超然的境界中。北宋理学家邵雍有诗:“琴宜入夜听,别起一般清。才觉哀猿绝,还闻离凤鸣。青山无限好,白发不须惊。会取坐忘意,方知太古情。”③特别是,在南宋夏圭的《临流抚琴图》中,高士抚琴的形象并没有被细致刻画,而是着重表现人物冥思的状态和对周围环境的渲染。

另有,在马远的《松下弹琴图》中,观者依然不会关注琴本身的具体形态,画家的笔下琴,也经常被描绘成“无弦琴”,使其具有了强烈的象征意义,更是画面产生“无穷音”的情感来源。④ 黄庭坚有诗:“聊持不俗耳,静听无弦琴。”⑤从这个层面上讲,理想的音乐审美效果的获得“在人不在器”,“听琴”意象所唤起的音乐空间蕴含了一种哲思精神,不仅是对心、声关系中“心”的主导性作用的强调⑥,更是建立起一种“琴本于中微,中微之外以至于无声” ⑦的人生境界。此时,无声的画与“有声”的琴之结合,蕴含着无限的哲学意味,画家将心听、冥思、察物、会心的感知体验进行融通,正体现了士人精神的内在审美追求。

---

① 马歇尔·麦克卢汉:《麦克卢汉精粹》,何道宽译,南京大学出版社 2000 年版,第 185 页。

② 路文彬:《凝视与倾听——试论中国当代文学中的视听审美范式问题》,《海南师范大学学报(社会科学版)》2003 年第 1 期。

③ 邵雍:《听琴》,选自北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第 7 册,北京大学出版社 1995 年版,第 4486-4487 页。

④ “听琴”作为山水画的一个点景要素,其在画面中占比很小,所以画家不用仔细画出“弦”来。但宋代的山水画,绝不仅仅是因为画风问题就不画琴弦,而是因为审美思想观念的内在转变。唐代的山水画中画了不少华丽的宫观建筑,到了宋代的山水画中,大多变成了朴素简陋的亭之形象,这并不是因为画风转变或画技提高了,画家没必要画那么细致才画了草亭,而是由于宋代士人将草亭视为一种自由精神的象征,其渗透了老庄的隐逸思想和宋代士人对庙堂之外的世界的追求。因而,画风固然是一方面,但画风的背后是观念的表达,两者不能分开来谈。

⑤ 黄庭坚:《晚发咸宁行松径至芦子》,选自北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第 17 册,北京大学出版社 1995 年版,第 11432 页。

⑥ 李国强:《宋代琴论中的“无弦”琴乐审美观念——兼及与“意象”审美理论的关系》,《中国音乐》2015 年第 4 期。

⑦ 崔遵度:《琴笺序》,选自曾枣庄、刘琳主编:《全宋文》第 7 册,上海辞书出版社 2006 年版,第 221 页。

四、山水哲思与道境追求:听琴意象的审美理想

由于宋代推崇以文治国,士大夫登上文艺舞台,这使宋代的琴乐思想有别于前代,更为关注士人这一群体的内在感受和对自然的深刻领会。有学者就指出,宋型文化的重要特征是以人为本位的人文精神的高扬,表现出对吸纳天地、囊括自然的理想人格的追求。① 这一时期,禅道思想与儒家观念相互交融,在社会雅俗文化的合流中,宋代士人琴乐的审美理想体现在两方面:一方面展现出适应社会的处世态度,追求在“听琴”中实现对自然的观照;一方面则体现为自我人格理想的道境追求,是对“心物合一”哲学观念的内在理解,士人将听觉内化于心,建立起一种“由心观物”与“倾听式”的感知模式和修身准则。

宋代士人十分崇尚魏晋时期道家的自然美学,在政务之外游于山水,“听琴”行为也常常被置于士人的山水行旅与自然体验中。如宋代词人叶梦得在《避暑录话》中曾说:

> 大观末,道泗州,遇庐山崔闲,相与游南山十余日。闲盖善琴者,每坐玻璃泉上,使弹,终日不倦。泉声不甚悍激,涓涓淙潺,与琴声相乱,吾意此即天籁也。②

叶梦得将“听琴”这一行为置于青山绿水中,山水与琴声的融合,使人萧然自适,获得一种自在和超俗的隐逸精神,由此实现对天地的领悟与对自然的深刻观照。宋代诗人白玉蟾在《听琴》中还有言:

> 夫琴惨舒,即心喜忧,心逸琴逸,心戚琴戚。琴感诸心,心寓乎琴。心乎山则琴亦山,心乎水则琴亦水。心乎风月,琴亦倚之……③

白玉蟾认为琴与心可以相互感通,琴音由心而发,从琴声中可以感知情感变化,获得精神愉悦,而这种琴声的情感与心物体会正是士人在对山水和自然天地的内在观照中实现的。④ 正如欧阳修说:“凡乐,达天地之和而与人之气相接,故其疾徐奋动可以感于心,欢欣恻怆可以察于声。”⑤所以,琴音可以感应天地并联通人的情感,彰显了宋代士人对天地自然和山水世界的独特领悟与深刻体察。

“听琴”,在此成为宋代士人寻求政事与庙堂之外的自由象征,同时,也成为士人群体彰显个人身份与审美趣味的文化意象。如一些士大夫由科举入仕,常因政务无法从朝堂抽身,他们一方面希望居于庙堂,一方面又期望归隐林泉,这就需要借助一种“不下堂筵”却能“坐穷泉壑”的审美方式,如山水画就成为士人寄情达意、纵情山水的重要载体。⑥ 从这一层面上讲,古琴与山水画的审美功能最为接近,都是“通达天地”的精神方式。据文献记载,宋代进士龚宗元曾“致仕归居府大酒巷,构中隐堂。与尚书屯田员外郎程适、太子中允陈之奇相与游从,日为琴酒之乐,至于穷夜而忘其归”⑦。可见,在对天地的观照与实现自由的理想中,琴乐与山水的审美功能相通,士人将听琴行为融入山水之间,既能居于朝堂,又能彰显自我的隐士情怀,呈现出儒家思想的修身意识。

---

① 王水照主编:《宋代文学通论》,河南大学出版社 1997 年版,第 18 页。

② 叶梦得:《避暑录话》,山东人民出版社 2018 年版,第 120 页。

③ 白玉蟾:《听琴》,选自北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第 60 册,北京大学出版社 1998 年版,第 37586 页。

④ 虽然,这种心物交会的听觉体验在先秦时期的琴论中也曾体现,但宋代士人对于“听琴”的表达反映了当时特定的美学思想和士人观念,变得更注重士人的内在心境与修身意识,无论是从社会风气还是文化身份上,均体现了宋代士人群体的独特心理感受。

⑤ 欧阳修:《欧阳修全集》第 3 册,李逸安点校,中华书局 2001 年版,第 1048 页。

⑥ 正如郭熙在《林泉高致》中说:“直以太平盛日,君亲之心两隆,苟洁一身,出处节义斯系,岂仁人高蹈远引,为离世绝俗之行,而必与箕、颍、埒素、黄绮同芳哉!”见郭熙:《林泉高致》,江苏凤凰文艺出版社 2015 年版,第 2 页。

⑦ 李峰主编:《苏州通史》人物卷《先秦至宋元时期》,苏州大学出版社 2019 年版,第 178 页。

另一方面,当听琴行为在山水中展开之时,“空寂”“自由”的士人隐逸理想得以显现,是宋代士人对“心物合一”“察物自省”的道境追求与对“听物”文化的深刻继承。如苏轼说:“借君无弦琴,寓我非指弹。”①舒岳祥也说:“物外有变逆,圣道当正中。感此悟琴旨,瞭然古人胸。置琴且勿弹,待我读易终。”②相比盛唐诗人的英气勃勃,宋代文人更多地趋向于内省深思,力求探索天道、人道和天人关系之道的奥秘③,将佛道思想融入儒家理学观念。如宋代士人对“无弦琴”的崇尚,正是“无弦”中内蕴着佛道思想的“空”与“无”,体现出佛家“大音不在弦”和道家“大音希声”与“无言之美”的深刻哲思④,无弦之琴正是指向了“空寂通明”的禅道精神。可见,画家是否绘有琴弦并不重要,士人重在对琴中意趣的领会,是一种“心物合一”的审美状态。

尤其到了南宋,精英文化开始转向一种审慎、内省的特征⑤,呈现出士人对自我的观照,这种反思在“听琴”中得以反映。而正如南宋诗人顾逢说:“三尺孤桐古,其中趣最幽。只须从意会,不必以声求。”⑥宋代士人追求以心听物,由“观琴”上升到“听琴”,在“听”中保持着对世界的慎思态度,如北宋诗僧提出的“是以眼观声音相”的观点。⑦ 陈襄在《古琴赋》中还说:“则斯琴也,可以易俗而移民;而斯世也,可以背伪而归真。”⑧这表明,宋代士大夫对琴乐的追求不只在琴音的技艺范围内,而且是通过“听琴”,修身自省,体察万物。宋代山水画中的“听琴”意象,正是在一种感知经验与情感想象中,建立起士人“心听”世界和“听物”行为的感知模式与修身准则。

因此,宋代山水画中的“听琴”意象,还蕴含着宋代士人“心物合一”与“察物自省”的审美理想,士人于“听琴”中开启一种山水哲思与道境追求。在“听琴”意象的主题诠释与听觉想象中,深刻蕴含了画家自己的社会理解与修身意识,逐步构成一种彰显士人群体特性的行为风尚、文化准则与价值观念。“听琴”,这一中国古代儒生的风雅之事,最终成为士人构建其审美理想的经典范式。

结语

从琴乐的艺术实践到琴文化的历史发展,逐步构成了以“听琴”为主题的文化意象。在对听琴意象的视觉表达中,宋代山水画中的听琴描绘有着独特的音乐空间与听觉想象,是宋代士人画家由视觉关注转向听觉意识的关键。不同于晋唐时期人物画中对琴本身的视觉性展示,宋代山水画将“琴”作为山水的一部分,“听琴”成为显现山水精神的独特方式。在宋代诗画论的影响与尚韵的美学风气下,画家开启了于视觉图像中探寻听觉的新感知模式。甚至,相比较一般的主题性的倾听活动,宋代山水画中的“听琴”意象直接点明了“听”的内在旨趣,有意在画面中塑造一种以“听觉”主导“视觉”的音乐空间与倾听结构。

宋代山水画的“听琴”意象,不仅体现了士人画家在艺术实践领域的跨界尝试,还是一次主动探索听觉意识的思想自觉,其“听琴”意象描绘的背后,深刻体现了宋代士人对自我、自然与社会的观照逻辑与思考方式。因而,宋代山水画中的听琴意象融入了这一时期士人群体的审美传统,画面在开启观者“听觉”感知与情感想象的同时,更蕴含了宋代士人“心物合一”的听物文化与“察物自省”的道境追求,构成了“山水-琴音-士人”的和谐秩序。在士人画家的自然观照与倾听表达中,逐步建立起一种适应社会的修身意识和彰显自我风尚的审美思想,亦为后世的艺术范式提供了重要的实践方向与美学启示。

(责任编辑:若峦)

① 苏轼:《和陶东方有一士》,选自王文诰辑注:《苏轼诗集》卷 41,孔凡礼点校,中华书局 1982 年版,第 2266-2267 页。
② 舒岳祥:《琴旨》,选自北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第 65 册,北京大学出版社 1998 年版,第 40897 页。
③ 王水照:《半肖居笔记》,东方出版中心 1998 年版,第 199 页。
④ 杨庆存、侯捷飞:《宋代琴文化的哲思内涵与境界创新》,《东北师大学报(哲学社会科学版)》2022 年第 1 期。
⑤ 刘子健:《中国转向内在:两宋之际的文化转向》,赵冬梅译,江苏人民出版社 2012 年版,第 10 页。
⑥ 顾逢:《无弦琴》,选自北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第 64 册,北京大学出版社 1998 年版,第 40012 页。
⑦ 释惠洪:《石门文字禅校注》卷 18,周裕锴校注,上海古籍出版社 2021 年版,第 2874 页。
⑧ 陈襄:《古琴赋》,选自曾枣庄、刘琳主编:《全宋文》第 49 册,上海辞书出版社 2006 年版,第 326 页。