



庄子“体道”思想对古琴艺术的影响

邹 洁

摘要：道家思想所倡导的“人性天放”、“不拘于俗”，与古代文人们追求的纯真及个体生命价值的体验相契合。“鼓琴以自娱”、“由技入道”、“得意忘言”等命题体现了庄子思想对后世琴乐美学观的影响，即借助物来实现心境的转变。弹琴的目的就在于藉着琴乐的渐浸熏习，成就自我的超然生命体验。

关键词：体道；古琴；庄子

“道”是庄子哲学中的最高概念。庄子强调天地万物“自性”的发挥和获得绝对幸福的途径，从对事物之观察、实践而体悟道之玄机，从而形成独特的“体道”^①（《庄子·知北游》）、“养生”的哲学。从《庄子》所描述各种实践活动的特点中可以认识到，“体道”是向往心灵的转化，并通过实践的累积回复到“道”的过程；是摆脱外“形”之图囿，游于“内”而养“神”的过程。

至于音乐，《庄子》没有纯粹的乐论篇章，更没有对作为一种艺术的音乐进行本体上的探讨，而是将音乐活动作为一种人把握道的“渠道”，在音乐活动中“体道”，获得完满的人生之境。拥有千年历史被列为琴棋书画“四艺之首”的古琴，之所以超越乐器及其音响本身，成为古代文人修身养性之“雅”器、文人精神之寄托，正是来源于这样一种“体道”的哲学，以至于在中国乐器中，很少有像古琴这样具备一套完整的弹奏风格和美学准则的。

论述古琴演奏技术风格的文章，历代均有点滴。有些见于琴文、琴书、琴谱中，亦有些散见于零星的诗文中。较有系统地阐述古琴演奏审美经验和准则的琴论文章，则以明代徐上瀛的《溪山琴况》最具代表性。故本文亦以此篇文章作为庄子思想影响之“焦点”展开论述。

一、天籁——乐与道

庄子观“天籁”描述“道”的特性。《齐物论》里子綦为子游说“三籁”：“地籁”是指风穿梭于大地之孔穴时所发出的声响，“人籁”则是人为之器（乐器）发出的声音，二者皆指不同层次的可闻之音，是有差异的物形。天籁不可言说，用郭象的话来说，就是“天籁者，岂复别有一物哉”，却存在于“夫吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪”的千差万别的声响之中，乃“金石不得无以鸣”（《庄子·天地》）之本源。

“观天籁就是体道，从对天籁的观照中，子綦通过“吾丧我”获得了“天籁”。说明道虽“不可见”（不可闻），非理性认识的对象，但“可传”、“可得”^②，乃通过心境的转变而获得；

① 本文所引《庄子》文字，皆据《庄子集释》，郭庆藩撰，王孝鱼点校，中华书局1961年。“体道”是“离形去知”的过程，即主体的自然化——超越物形概念获得主客合一；在“心斋”与“坐忘”之心灵修养工夫中得以实现。从“体道”哲学中呈现出来的是审美的精神，这是庄子思想的一个突出特点。

② 《庄子·大宗师》：“可传而不可见，可得而不可见”。

通过对人籁与地籁的超越,对外在繁复的“物形”(各种可闻之音)局限的超越,而落实到心智的空虚寂静中,“听止于耳,心止于符。气也者,虚而待物者也。虚者,心斋也。”(《庄子·人间世》)当主宰物象形意的“自我”(主体)虚位后,才足以将客体概念所导致的差别(对象性)消融掉,“天籁”之境自然就在心境中得以实现。庄子云:“夫虚静恬淡,寂寞无为者,万物之本也。……朴素而天下莫能与之争美”(《庄子·天道》)便是一语道出了天籁之特性——“虚静”(无为),它既是万物之本同时又是美之本。人返璞归真的同时也就把握了道,于是在音乐活动中“体道”,实际上是体验着“虚静恬淡”的人之德性,这就是庄子谈天籁的目的,也是音乐实践的目的。

庄子体道思想既从当下现实生活引入又无关功利,而以寂静空明的心灵状态为指归,因此体道即审美。老子也说“大音希声”^①,与“天籁”同理,亦是藉音乐来描述道的特性,在修养的工夫上,透过“无为”的心境提升,达到与道合一的境界。

“琴能养性”,即源于这种“体道”思想。《溪山琴况》有言:“所谓希者,至静之极,通乎杳渺,出有人无,而游神于羲皇之上者也。……古人以琴能涵养情性,为其有太和之气也,故名其声曰‘希声’,”^②弹琴即体道,在音乐活动中忘怀一切,获得彻底的寂静就能进入希声之境,获得心灵的滋养、人生的圆满。中国文人们追求的清微淡远、恬适飘逸、自在逍遥的意趣,正是“道”境在人生中的体现。体道修养中的心斋、坐忘、心齐、逍遥,落实于古琴艺术中,内容以表现自然、朴拙、简淡、放逸、空灵的风格特征为高;曲目多是描绘自然景色(如流水、潇湘水云、平沙落雁等)、隐逸生活(如渔樵问答、山居吟、归去来辞、醉渔唱晚等)、外方世界(如广寒游、逍遥游、梦蝶游、八极游等)和养生思想(如招隐、坐忘、忘机、静观吟等)。且古琴琴论中所主张的,无论是“静、远、淡、逸”,还是“高、洁、清、虚”^③,皆是“虚静恬淡寂漠无为”之大美在琴乐意境中的追求与呈现。

二、鼓琴以自娱——琴者,心也

先秦两汉时期^④,儒家用五音六律来正声立调,希望制作礼乐来成就符合社会秩序的道德人格,有“无礼不乐”之说,认为“移风易俗,莫善于乐”^⑤。音乐被赋予教化意义,从而禁止自由抒发性情的音乐形式。古琴,亦被赋予了修身、和人心、平天下的政治理想,被视为八音之首,成为礼法之器。所以有“琴者,禁也。禁止于邪,以正人心”(班固:《白虎通·礼乐》)^⑥、“昔伏羲作琴,以御邪僻,防心淫,以修身理性,反其天真”(蔡邕:《琴操·序首》)^⑦等思想。而庄子则认为,“礼乐偏行,则天下乱矣,德则不冒,冒则物必失其性也”(《庄子·缮性》),“礼乐”是人为之“道术”^⑧,是“世俗之所为”^⑨,禁锢人性,将人异化。既然天道自然自在,又怎能拿另外一种人为之“物”——礼乐来规定和影响人的天性呢?可以看出,庄子之所以借音乐而言道,其契机即在于对儒家礼乐教化说及其实践的批判。

本于道之无为,庄子倡导“人性天放、不拘于俗”,修养目的就是“守性”。只有顺从自然之道,才能本性不亏,“中纯实而反乎情,乐也”(《庄子·缮性》),内心纯朴,能保持平和恬淡的本性,就会感到合适而自得,这才是真正的乐(音乐)。所以,庄子反对人工(人为)的音乐——雅乐束缚人心、扭曲人性,必须“擢乱六律,铄绝竽瑟,塞师旷之耳,而天下始人含其聪矣”(《庄子·胠篋》)。庄子在《让王》篇中提出了“鼓琴足以自娱”的命题,强调将自我投入到自然的情怀之中,弹琴是怡神养性的过程,意在与天地相和,因而无需规则,无需他人欣赏,甚至无需乐器。《庄子·山木》篇如此描述:孔子击木而歌,用着简陋的器

①《老子·第四十一章》:“大方无隅,大器晚成,大音希声,大象无形,道隐无名”。据陈鼓应:《老子注释及评介》,中华书局1999年。“大音”、“大方”、“大器”、“大象”并列,显然是立于“道”的境界而说。

②徐上瀛:《溪山琴况》,载蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》下册,人民音乐出版社1990年,第604、632页。

③徐上瀛:《溪山琴况》,第641~645页。

④《乐记·乐本篇》,参见蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》下册,第233页。

⑤《孝经·广要道》:“孔子曰:‘……移风易俗,莫善于乐;安上治民,莫善于礼。’”见蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》上册,人民音乐出版社1990年,第60页。

⑥参见蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》下册,第341页。

⑦参见蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》下册,第339页。

⑧《庄子·天下》:“道术将为天下裂”。

⑨《庄子·渔父》:“礼者,世俗之所为也;真者,所以受于天也,自然不可易也。”

具(槁木、槁枝),和着无音律不成调的声音,但是清淡的木声和人声却正合于他闲适恬淡的性情。这种音乐,出于无心,出于自然,不带有丝毫喜怒哀乐,无法可依,无迹可寻,从而真正体现“道”的自然无为。庄子从“守性”的修养出发,无目的却又自然而然地避免被物役的危险,这其实就是“道”的无为而无不为的体现。

魏晋以来玄学名士便是接受了道家的思想,以契合自然逍遥的境界为主要审美观,渐渐突破儒家乐教审美观的樊篱,出现了“清”、“淡”、“微”、“虚”、“静”、“远”等琴乐美学观。此后,明代李贽继承并发展了庄子反对人为礼法之道,而要“法天贵真”,追求体验性情自然的音乐美学,提出“琴者,心也,琴者,吟也,所以吟其心也”(李贽:《焚书·琴赋》)^①的思想,突破了“琴者,禁也”的礼乐思想束缚,建立了以“童心”说为核心的音乐美学思想。何谓“童心”,李贽有言:“夫童心者,绝假纯真、最初一念之本心也。若失却童心,便失却真心,便失却真人。”(李贽:《焚书·童心说》)^②“童心”^③,即人生之初的自然真纯之性,如若失去,人性便不复存在。由此,李贽又指出:“盖声色之来,发于情性,由乎自然,是可以牵合矫强而致乎?故自然发于情性则自然止乎礼义,非情性之外复有礼义可止也。……有是格便有是调,皆情性自然之谓也。”(李贽《焚书·读律肤说》)^④“发乎情,止乎礼”的礼乐是人为之术,“由外而内”地制约着人的天然性情。真正的音乐应该“由内而外”地自然抒情,使人能复归于婴儿时那淳朴本性,找回失落的天真与美德,保持清静自然的状态,而这是礼乐美学所不能做到的。

这种不应拘于人为之礼法,不管他人是否欣赏,但求抒发与回归人之自然性情的艺术追求,形成了中国古代文人的艺术活动,主要是一种独白、自娱的方式。用厚厚漆胎覆盖琴身的古琴,音量不大,音色温润醇厚,长长的丝弦震动缓慢,音与音之间的吟猱足够“留白”,因而曲调舒缓淡雅,恰好合适于体验与抒发这种超凡脱俗的性情。这种自娱不是世俗情感的宣泄,更不是功利性的演奏,而是在独自体验生命之道的自然精深、恍惚玄妙,求得“天人合一”之境与虚静恬淡的人性天放。《溪山琴况》之“淡”况有言:“独琴艳之为器,焚香静对,不入歌舞场中;琴之为音,孤高岑寂,不杂丝竹伴内。清泉白石,皓月疏风,脩脩自得,使听之者游思缥缈,娱乐之心不知何去,斯之谓淡。”^⑤琴乐不入世俗之场所,即与世俗之境相隔离;琴乐独以自赏,亦使人与自然之境界相契合,虚静淡泊的气质就出现了。《溪山琴况》之“雅”况还说:“惟真雅者不然,修其清静贞正,而藉琴以明心见性,遇不遇,听之也,而在我足以自况。斯真大雅之归也。……但能体认得‘静’、‘远’、‘淡’、‘逸’四字,有正始风,斯俗情悉去,臻于大雅矣。”^⑥意在说明,“雅”并非古代大雅之音的外在形式,也不是迎合世俗趣味的音乐,而是清静纯正的性情表达。借琴来表现和体验这种性情,不管他人是否欣赏,在静远淡逸的品质中自得自适,这才是真正的大雅。

三、由道而技——得心应手

对“天籁”或希声之境的追求,不是凭空的想象与理智性的思索,而是在当下的生活实际操作中身体力行的经验获得,同时依实践达到心灵层次的转化。在事或景(物)中描述道,在具体实践操作中引导心灵境界转化的方式,《庄子》中随处可见。如《庄子·养生主》篇所描述的“庖丁解牛”之高超技术体验,庄子形容解牛的过程“砉然向然,奏刀騞然,莫不中音,合于桑林之舞,乃中经首之会”,出神入化,好似美妙的乐舞。这种描述性与比拟性的言语,意在表明技术之高超,同样只可描绘不可言说。文中庖丁言:“臣之所好者道也,进乎技矣”,由此既解释了庖丁高超技术形成的原因,又道出了其进行实践时的内心状态与追求乃是一种无关功利的境界。有了“道”的牵引,庖丁才“游刃有余”处处做得恰到好处。这样的技术并非一日之功,从开始的“所见无非牛者”到“未尝见全牛也”再到“臣以神遇而不以目视”的境界,庖丁历经数年的实践而到达。当庖丁“臣以神遇而不以目视”时,牛(物)与主体(心)的对立消解了;“官知止

① 参见蔡仲德:《中国美学史资料注释》下册,第576页。

② 参见蔡仲德:《中国美学史资料注释》下册,第574页。

③ 《老子·第二十八章》:“常德不离,复归于婴儿”,这是道家童心说的来源。参见陈鼓应:《老子注释及评介》,中华书局1999年。

④ 参见蔡仲德:《中国美学史资料注释》下册,第574页。

⑤ 参见蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》下册,第611~612页。

⑥ 参见蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》下册,第616页。

而神欲行”时,技术对于行动(手)的制约消解了,这其实就是“心斋”、“坐忘”之境。一旦到达此境,解牛的过程就摆脱了实际功用的层面而到达一种超然的心灵享受。

庄子“由道而技”的思想,在古琴弹奏中则表现为“得心应手”之说。《列子·汤问》所记载的“师文从师襄习琴”的故事亦在说明鼓琴中“心”、“手”、“弦”^①之间的关系,其中“心”是体道审美的归宿,“手”是奏琴之技术,“弦”则是代表音声。师文认为,“内不得于心”,便“外不应于器”,便不能成就音乐艺术;“得于心,应乎器”,则能极声之能,尽形之妙。徐上瀛也在《溪山琴况》中提出:“音从意转,意先乎音,音随乎意,将众妙归焉。故欲用其意,必先练其音;练其音,而后能洽其意。”意在音前,音随乎意,说明弹琴要以“意”(道)为牵引,这样才能练好音,而后弹奏便能合乎意。当“弦与指合,指与音合,音与意合”三个层次一一做到,弦、指、音、意没有隔阂,浑然一体,琴就弹成了。于是,对意的领会是弹琴的关键所在,心境到达之时也就是技术形成之时。“要之,神闲气静,蔼然醉心,太和鼓鬯,心手自如,未可知一二而为言也。”练琴的工夫,言语不能尽述,修养达到了的人自然心手合一。若只专注于技,不注重纯正性情的指引,与道相背驰,音乐的真谛便无法领悟,所以徐上瀛才有“大音希声,古道难复,不以性情中和相遇,而以为是技也,斯愈久而愈失其传矣”的感叹。

本于道的指引,古琴运指即讲求“声中求静”：“抚琴卜静处亦何难？独难于运指之静。然指动而求声恶乎得静？余则曰，政在声中求静耳。”此处的“静”是相对于“躁”而言，非音响之微弱，实指心境状态之宁静恬淡。琴声不静，亦可反映乐者心中之躁。于是练指的过程在于去除音中的浮躁之气，进而调节气息，“约其下指功夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静”。气息平静心才静，心静音则静。“取静音者亦然，要其噪气，释其竞心”，在弹出“静”音的时候，心就会不由自主地逐渐沉静下来。于是“指下扫尽炎器，弦上恰存贞洁”^②，弹琴的工夫就练成了，“希声之境”也就达到了。

俗念、世事往往是“心躁”之来源，只有忘却尘世纷扰，才能内心静寂。“静”况作为一种琴乐审美理想，反映出来的修养也正是庄子“心斋”之工夫。弹奏者虚其心，只剩下专注本身，心智寂静，超越自身与遭周世界的局限，获得彻底的沉寂，而悠然自得于天地之间，也就达到了像“道”那样的自然无为（虚静）的状态。入得此玄妙之境，精神境界上便逍遥自在，无所挂碍，故弹琴时手随心神而运，唯“意”所拟，意之所到，下指便如有神。于是在古琴论著里，诸如“亮”、“采”、“洁”、“润”、“滑”等等琴法，在描述弹琴的操作时，皆通过对各自不同的风格、意境、韵味及气质的描绘，来体现道与技的合而为一。

四、得意忘言——但识琴中趣，何劳弦上声

艺术作品所可显现的是艺术表面的“形”（声音），不能言传的，是艺术内涵的“神”（天籁之境）。庄子借乐言“道”，意在“道”而非乐之物形（声音），达至道境，声音或自我即消融、隐退，只留下心旷神怡的幸福体验，这就是所谓“得意而忘言”。如见诸《庄子·外物》篇有文曰：

筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。

“筌”、“蹄”、“言”三者皆为工具，用于收获（体道），得道后随即被遗忘。由此，中国文人艺术活动主要表现为借景抒情，托物言志，艺术便是作为一种寄意的精神境界的卦搭而存在的。

古琴艺术追求“弦外之音”，追求“清、微、淡、远”这类贵意的审美理想，便是庄子“言意之辨”在艺术活动中的体现。“弦外”即“言外”，是超越有形的物质层面，不受现实羁绊的境界。这样一种不为外物所役的虚静空明是“琴境”亦是“道境”。徐上瀛在“远”况中这样描述：

……盖音至于远，境入希夷，非知音未易知，而中独有悠悠不已之志。吾故曰：“求之弦中

如不足，得之弦外则有余也。”^③

体于声中，悟于声外。这种境界的落实则为一种绝去尘嚣、寄言出意、言有尽而意无穷的希夷之境。正

①《列子·汤问》：“文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。”参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》下册，第435页。

②徐上瀛：《溪山琴况》，第604页。

③徐上瀛：《溪山琴况》，第608页。

因为如此，琴乐的特色往往是“曲淡节稀声不多”（白居易：《五弦弹》）^①的，在“虚”与“实”、“有”与“无”之间，以最少的声音物质来表现最丰富的精神内涵，曲不在音之繁复，而在于道之意趣。陶渊明亦有言：“但识琴中趣，何劳弦上声”（房玄龄等：《晋书·陶潜传》）^②之说，便是嘲笑世俗之人热衷于可闻知音的感官享受，不懂得领略琴中的意趣。琴意得之于弦外，弹琴唯有将“有”（弦上声）减到最低的程度，意境之深、之远、之静才能体现出来，这又于心之虚、之静相适合。故琴家喜用虚音的吟猱，达到“弦声断而意不断，此政无声之妙”^③，在琴境中，忘却尘世之喧嚣，体验虚静之深远。

纵观《溪山琴况》中的二十四种“况味”，每一种“况味”皆有诗意性的描绘。这种“诗意”（言外之意）毋宁是一种幻想力的自由活动，传达出内心对无限的渴望，一种浪漫的情怀，不禁将人引入情境的遐想中而遗世独立。琴境“妙在丝毫之际，意存幽邃之中”，如“细”况所讲，“运指之细在虑周，全篇之细在神远”，可以理解为运指所表现出的音高与节奏（言）可以周全（有限的），而琴乐的妙境（意）却可以无限深远，涵盖一切。这也许就是琴论所讲求的“宏细互用、出有人无”之意吧！音乐本身是无须借助文字说明（乐谱）而明心见性的。古琴记谱法亦反映出这样的思想：“谱之所由，悉本于指法而成。”^④古琴琴谱无论是文字谱还是减字谱^⑤，或详细说明弹奏法，或记录指法动作和弦序徽位，均不直接记录音高与节奏，因而能给琴人留下无限广阔的畅想与自由发挥的空间^⑥。琴人自弹自悟，通过抚琴弄弦（吟、猱、注、绰^⑦等），随心所欲、心游万仞，如此“方知琴中有无限滋味，玩之不竭”^⑧。

五、结 语

庄子的审美就是其对待“身外之物”的态度。他从未否定“物”，而是主张“乘物以游心”（《庄子·人间世》），借助“物”来实现心境的转变。生活实践是体道或修养的必经之路，并非身体的劳苦，也非满足欲望生产的过程，而是无功利性的审美活动。在实践中锻炼心灵，体验自然无为的“道”，如此一来，“身外之物”的束缚也就消解了。庄子云：“逍遥，无为也”（《庄子·天运》），达到这个境界就是养生。这样的思想决定了古琴艺术在中国文化的人文价值里，不只是一种音乐艺术，更是文人生命境界的表征。弹琴的目的，并非在于演奏，也非教化，而是在于“体道”，藉着琴乐的渐浸熏习，成就自我的超然的生命体验。于是，庄子的思想只着眼于人生，而并非艺术，确确实实促成了中国艺术审美之传统的形成。同时，借音乐而言道，却又成就了我国传统艺术音乐的审美观。因此，庄子音乐美学的建立，也可以说是无意的，却“无心插柳柳成阴”，恰好应验了其所推崇的“道”的“无为而无不为”之特性。

● 作者简介：邹 洁，华中师范大学音乐学院讲师；湖北 武汉 430079。

● 基金项目：教育部人文社会科学规划基金项目（10YJA760008）

● 责任编辑：何坤翁

① 参见《白居易集》，中华书局 1979 年。

② 参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》下册，第 452 页。

③ 参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》下册，第 619 页。

④ 参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》下册，第 626、626、604、636 页。

⑤ 文字谱与减字谱均为古琴记谱法。参见叶明媚：《古琴音乐艺术》，商务印书馆（香港）1991 年，第 6～7 页。

⑥ 欧洲音乐记谱法正好与之相反，即把音乐固定在时间中，表达和描述其历时性存在：明确量化每个音符的节拍、音高和音长，同时详细标注力度、重音、速度和表情。因而这样的记谱法在欧洲音乐史上也被称为“有量记谱法”。由此反映出中西方思维之差异。

⑦ 古琴弹奏基本指法，其中亦有虚实之分。

⑧ 参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》下册，第 626 页。