

《乐记》的艺术创作符号论

彭 佳

(西南民族大学,四川 成都 610041)

摘 要:《乐记》提出的“物感”模式,是具身感知的心物二元论范式的:心灵的超验性与肉身性俱在,是人作为艺术符号主体能够“与物相感”的基础。心与物以气相接而感,是对物之像似性的获得;情动于中,是指示性生成的阶段;而后乐生,是符号生产之规约性的形成。由于中国文化是强伦理编码的,《乐记》作为美学的典籍文本,其遵循强伦理编码而对音乐艺术创作提出的规约要求相当清晰。即使是在看似为《乐记》之对立文本的《声无哀乐论》中,这种强伦理编码的作用是非常突出的;音乐语法规则和伦理准则,是艺术过程的双重编码/解码标准。

关键词:《乐记》;符号过程;物感;编码/解码法则

中图分类号: H0 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-6924(2017)08-162-168

DOI:10.13713/j.cnki.cssci.2017.08.026

在中国古典艺术文论的体系中,“物感”说是最为重要的理论之一,而“物感”说的建立,以《礼记·乐记》为其滥觞。《乐记》是首部论述人在自然中如何“感物而动”、从而创作出艺术符号的中国古典美学作品,它“为后世的‘物感’言说奠立了一个‘感物起情’的基本范式。”^{[1]110}就其具体的脉络而言,如黄伟伦所论,是一个“性静/物感/情动/乐生”的“依循准式”,而心物之感应,是在中国哲学所持有的、人与物“以类相动”的有机架构中展开的。^{[1]107-144}可以说,《乐记》为人与自然物如何相感、从而进行艺术创作的问题,提供了中国文化的独特图示。“物感”、尤其是人心与自然之间的情感感应和如何产生,又是如何影响之后的艺术符号生产的?在情感生发之后,艺术文本是怎样创作出来的,它的编码和解码原则何在?从符号学的角度出发,对这样的符号过程进行讨论,提出一个《乐记》的物感符号模式,并进一步阐明其艺术创作的编码/解码规则。

一、“物感”符号过程的哲学范式: 具身感知的心物二元论

刘若愚在建立中国文学理论体系时,颇具洞见地将中国美学的“物感”说放置在世界文学理论的模式图景中来加以讨论。他将《乐记》、《诗纬》和《文心雕龙》作为中国文学理论中形而上范式的例子,认为无论诗者和乐者之心是 mind 还是 heart,都具有形而上的性质^{[2]22-27}:自然世界透过“心”才能够以诗歌或音乐艺术的形式得以表达和再现。既然自然世界是以“心”为主体来感知和再现的,“物感”学说的前提,就是中国文学传统中的心物二元论。这种心物二元论,是《乐记》所提出的艺术符号过程的基础。《乐记》认为,音乐符号是由“心”所生发的,这里所说的“心”,即意向性的载体,人的意识本身:它是“感物”的基础。而“物”,则是天地间的实存,是雷霆、风雨、草木、鸟兽、山水等具象的“万物”、“群物”,尽管它们本身是由“阴阳相摩,天地相荡”而“在天成象,在地成形”而生成的实在,其“象”与

基金项目:国家社科基金重大项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(13&ZD123)。

作者简介:彭佳,西南民族大学副教授,硕士生导师,主要研究方向:符号学理论,艺术符号学,少数民族文学。

“形”却必须通过作为符号主体的“心”所进行的符号认知活动,才能够被获得。因此,至少在对物的感知这一符号活动阶段,《乐记》所持的心物二元范式与西方符号学对主体和对象之间的两分观点是有着相似之处的。

然而,与西方割裂式的物我两分法不同,《乐记》所秉持的心物二元论,是中国哲学传统中融合式的心物交融:人之心能够“随物感动,播于形气”,与物象交融激荡,生发创作。而心与物如何能够交融?究其原因,中国文论中所论之“心”,不仅仅是抽象的、进行逻辑判断的思维(mind),它还是情感性的、能够具身感知和体验的心灵(heart)与身体之交会,是一个融聚了身、心、灵的所在。《孔疏》谓心为“得气之本”,而“气”在中国文化中不仅可以是超越性的阴阳两气,是形而上的意识精神元素与宇宙的起点,也可以是风、雨、晦、明,是“体之充”,灌注血肉、具实形体的所在:故此,“心”既是生理上的“身之土藏”,亦是能够“感惟风”、“断是非”之“明堂”,是身心感受,也是能进行感知和判断的意识本身:用现象符号学家梅洛-庞蒂的话说,它不是“摆脱了肉体的心灵”^[3],也不仅仅是“笛卡尔所谓散布在肉体上的心灵”^[3],而是与身体互相包容的整体,这种整体使得“肉体穿透我们,包容我们”^[3],能够整全性地感受和思考。

庄子与孔子所谈到的“心斋”,就是这样一个个融聚了身、心、灵的所在:论者将“心”对“物”的认知分为三个层次,正好说明了“心”将身、心、灵三者相融的特点“无听之以耳,而听之以心。无听之以心,而听之以气。耳止于听,心之于符。气也者,虚而待物者也。唯道集虚。虚者,心斋也。”刘若愚认为,“心斋”认知的第一层是身体的感官感知,第二层是概念认识,第三层是经由长期修习而养成的直觉认知(intuitive cognition),这个看法很有道理。^{[2]50}然而,他未曾指明的是,这三层认知的关系并非相互否定的,相反,“心斋”作为认知物的主体,它产生的最高层次的认知,是在前两个认知上层层推进而来的“心斋”之感物,从对像似性的生理感知,到指示性的判断,到规约性的、形而上的理解,这种连续性的符号意义过程之获得,不仅符合皮尔斯的符号过程模式,更说明了中国古典文论中的“心”,本身就是一个融合性的多维主体。

这种“具身感知”的心物二元式美学,在中国

的古典文学与艺术著作中是非常普遍的,尤其是在对艺术活动的描述中,渗透着这一美学思想的论述更是比比皆是。李曙明认为这种“音心并举、主客兼顾”的范式描述了从感官推进到精神的艺术活动过程^[4],的确如此。郭熙在论及山水画时提出的要义之一,即“身即山川而取之”:画者要以艺术形式重现山水景物,首先要“饱游沃看”,具身地感受山水之形神,才能做到心有所悟,景象“历历罗列于胸中”,度见“山水之意”。李梦阳云“情者,动乎遇者也”,“遇者物也,动者情也,情动则会,心会则契,神契则音,所谓随遇而发者也”:物引发了具身感知,从而牵动心灵(heart)之“情动”与心神(mind)之应和,以成音文。而中国古典文论中关于“身”与“心”之共构关系的论述,从道家的“有身”至“无身”,儒家的《五行篇》到阳明心学,其间种种渊源与互证更是浩繁纷杂,非本文所能处理。无意卷入对中国古典文论之身心共构,对具身感知美学的宏大讨论中去,只是将其作为建构“物感”符号模式的一个起点,以此展开符号学的论述。

《乐记》一开篇,就提到了“心”的概念“凡音之起,由人心生也”。此处的“心”,是一个“思维之心”与“情感之心”的融合体:首先,它认为所有的音乐艺术符号,都是由意识产生的,这一点和符号现象学的看法相当一致:符号不在人的思维之外,而是人的思维本身的产物--在这里,侧重点在于“思维之心”所产生的意识对音乐符号的生产作用。其次,《乐记》接下来说到,“人心之动物使之然也。感于物而动,故形于声。”心灵能够被触动,说明它是情感之所在,而“形于声”的过程,就是将这种感受通过音乐符号表达出来:也就是说,音乐符号的创造者在创造的过程中,选择不同性质的音调,来表达自己的情感“是故其哀心感者,其声躁以杀;其乐心感者,其声蝉以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以谦;其爱心感者,其声和以柔。”在这个过程中,人的情感表达是通过以规约性为主的音调符号组合完成的,是一个第三性的符号过程。

那么,物是如何使人心有所动,即产生具身感受的呢?按《乐记》的说法,人们对自然物的不同感知的形成,在于对物之“气”的感应,因为在天地万物的形成中,“动静有常,小大殊矣。方以类聚,物以群分,则性命不同矣。在天成象,在地成形;

如此 则礼者天地之别也。地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。”^[5]也就是说,天地之阴阳二气相互激发而成万物,人对于万物的感受,建立在对万物相通相生之气的感应之上,这种感应,是以身体为媒介,而直达心灵的。前文已经提到,“气”在中国哲学中作为构成宇宙万物的基本元素,既可以是形而上的,也可以是具身形体的。《论衡》有云,“天地气合,万物自生”,这种基本元素与人身贯通,成为人之元气所存、与“道”相接之根本。“真气者,所受于天,与谷气并而充身者也”^[6],它充盈于人的身体中,与形而上的“道”相应相和,相互交感而生发情感,这就是《乐记》所说的“凡奸声感人,而逆气应之;逆气成象,而淫乐兴焉。正声感人,而顺气应之;顺气成象,而和乐兴焉。倡和有应,回邪曲直,各归其分;而万物之理,各以其类相动也。”^{[7]589}这种在“气”之相应的基础上的“以类相动”是“万物之理”,是身心同构的具身感受产生的机制。

对于这种具身感受的转化过程,《乐记》也有具体的论述“夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常。应感起物而动,然后心术形焉。”“血气”是身体性的,也是具有情感与认知能力的主体,所谓“凡生天地之间者,有血气之属,必有知”也,因此,《乐记》将“血气”与“心知”并置,将符号主体作为身心同构的所在。然而,在进入符号过程之前,也就是具身的感受产生之前,主体并不产生情感,即“无哀乐喜怒之常”也。一旦主体产生了对“物”的具身感受,为物所动,而对“物”的进一步认知也就产生了:所谓“心术形焉”,即对物的区分、辨识和理解,以思维和情感之心为主体的认知生产。“实也,诚也,厚也,施也,度也,恕也,谓之心术。”“心术”本身,既是区分性、思维性的,也是情感性、体验性的,与“情起”紧紧关联。这个逐步推进的符号过程,其主体是具身性的、感应性的,这恐怕是中国古典“物感”说提出的美学理论最为特别和突出的部分。

二、“感物起情”符号过程的展开

对于音乐艺术符号产生的过程,《乐记》如是说“乐者,音之所由生也,其本在于人心之感于物也。”^{[7]581}也就是说,“心”只是“音”之所生的可能条件,“音”要真正产生,必须有“心”与“物”的遇合相感。在这个心物遇合相感的阶段产生

之前,人本身是“性静”的,所谓“人生而静,天之性也”。这就出现了一个问题“性静”之“性”何解?对于“性情”的概念,儒学思想家有着各自的理解和阐发,如朱熹、李翱等人偏向于将其理解为人之善恶本性、天性,而张载的“心统性情”论则主张将其理解为理性但总体上而言“性静”并不是指的是意识或意向性的静止,相反,它正好强调的是意识或意向性的存在:因为它接下来说的就是“感于物而动,性之欲也”。也就是说,不管“性”是“本性”、“天性”抑或“理性”,它都有着想要与“物”相遇合的趋向,而“物”对“心”的触动,反过来回馈了这种获取获义对象的趋向,这正印证了符号现象学的看法:

在符号过程产生的第一步,意向性主动地开启着对物之相关属性的寻获机制,而物之相关属性反过来回馈了这种寻求,意义因此被获得,这样一个双向的过程,被赵毅衡称之为“形式直观”。这个过程是互相的、同时存在的,很难说“物”与“心”的两端在这个阶段的存在中孰先孰后。

由于《乐记》对“物”的强调,不少学者都认为在其提出的美学过程中,“物”是先于“心”而存在的。如黄伟伦就认为“物”是“感物起情”之“触媒”,具有必要性和先在性,“具有第一性意义”^{[1]126}。但是,如果按照“心统性情”论,“性”之存在,本身就是“心”的一部分,在“物感人心”的过程发生之前,它就已然存在。《礼记》本身对“性”之本源的解释为“德者,性之端也”;既然“性”的本源是伦理性的、契约性的,它就必然是“思维之心”的一部分,在“感物起情”之前已存在。故此,“性静”并非指是它没有寻找获义对象的动态性,而是指的以澄明、平静的状态存在的心性或意识本身,用李泽厚等人的话说,“对外物的欲望是人的本性所具有,也是荀子所反复论述的‘人生而有欲’的意思”^{[8]391},而“人生而静,天之性也”,“则可能与荀子《解蔽》中所谓的‘虚壹而静’的‘静’有关系。”^{[8]391-392}也就是说,“性静”之“静”,更多地是强调思维的清明、平静,它在“心”为“物”所感时,能够激发出情感,从而发生了状态的转换,由静至动,由性至情:这说明艺术创作是一个连续的、动态的符号过程。

然而,“心”与“物”的相感,即意识与对象物的遇合与意识对后者的感知,是否就能够产生音乐艺术符号了?《乐记》非常清楚地描述了这个渐进的过程“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,及干、戚、羽、旄,谓之乐。”^{[8]391-392}心感于物,这是符号过程的第一步。物的相关属性被具身感知的主体所寻获,这种寻获的基础是主体与物的“气”之相感:因为在天地万物的形成中,“动静有常,小大殊矣。方以类聚,物以群分,则性命不同矣。在天成象,在地成形;如此,则礼者天地之别也。地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。”^{[5]586}也就是说,天地之阴阳二气相互激发而成万物,人对于万物的感受,建立人之生理和认知图示结构中的“气”与万物之“气”的感应相动上。这也是符号学视阈中,“物感”理论最为独特的地方:主体通过对“气”的感应来获取对象的相关属性,即“气之动物,物之感人”,身心之“气”与对象之“气”的互感,使得获义对象的相关性质能够被主体获得。

相关性质的被获得,从皮尔斯符号学的角度而言,是第一性、或者说的产生。然而,“心为物动”,从而获得对象的相关性质,这个过程是否仅仅停留在像似性上?皮尔斯是如此对像似性进行定义的:“……在现象中,存在着感觉的某些质……那种纯粹的品质,或本性,并非像看见一个红色的物体那样,它自身不是一个时间,仅仅是一种‘可能’……所谓‘感觉’,我是指某种意识中的一个实例,而这种意识既不包含分析、比较或者任何过程,也不存在于任何可以使一段意识区别于另一段意识的行为之中(即它不存在于整个行为中,也不存在于行为的一部分之中)。这种实例具有自己的实在品质,并且无论这种品质是如何产生的,该品质都不取决于任何的其他东西,它自身就是这种品质的全部。”^{[9]15-16}如上文所说,“心为物动”,是以“气”之感应为基础的,所谓“以类相动”,类别与类别之间,已然含有比较关系。以此推论,“心为物动”应当是第二性、即指示性的,是带有判断性的符号阶段。

但是,如果仔细地阅读皮尔斯本人对第一性和第二性的区分,就能明白,“心为物动”这一主体与物的相遇,确实仅仅是第一性的。皮尔斯认为“它是红色的”(It is red)是第一性,“‘这是红色’(This is red)”才是第二性,即,对对象性质的感受是第一性的,而对这种性质的范畴判定和反应才是第二性的,因为第二性,即指示性,它“作

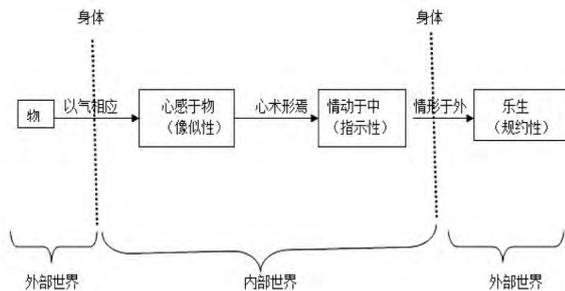
为一种单纯的感觉……总是具有某种程度(或强或弱)的生动性”^{[9]22}。这种具有生动性的感觉,就是情感,是“感物”后的“起情”阶段,它是指示性的、方向性的,推动着主体要用行动来表达它自己,将其“形于声”。由此可以看到,从“感物”到“起情”,是一个从第一性发展到第二性的、连续的符号过程:它们在实际的感知过程中可以几乎同时发生(例如,看到竹影婆娑,就本能地产生沉静感),但是在逻辑上,“感物”的阶段必然是先在于“起情”阶段的。

那么,在“感物”阶段的“以类相动”,即,“气”与“气”的相应,它的范畴性如何解释呢?这就关系到生命符号学的一个基本概念:周围世界(Umwelt)。周围世界理论是生命符号学的奠基人于克斯库尔(Jakob von Uexküll)提出的概念,它指的是生命体的感知所覆盖、它自身所创造的世界,这个意义世界史基于符号关系而建立的。以身体为边界,周围世界可以分为两部分:内部世界和外部世界,也就是感知和行为世界,而动物如何对对象进行感知和反应,是由既定的功能圈(functional cycle)决定的。^[10]尽管动物的符号活动是以指示性、方向性为主的^[11],但是指示符形成的前提是主体必须感受到对象的相关性质,如此,它才能做出判断。然而,动物作为符号主体能够感受到对象的哪些性质,这是由其功能圈决定的,而功能圈本身是范畴性的,将对象分为“天敌”、“伴侣”、“食物”、“无关的中立物”四部分,并由此影响着符号主体的感知。因此,尽管符号主体的感知是第一性、像似性的,它却是建立在以第二性为框架的功能圈结构之上的,这两者不能混淆。

尽管周围世界概念在提出时,处理的仅仅是生理的、形而下的符号问题,但经过当代符号学的发展,已经被运用于对文化符号活动的讨论和分析,如塔尔图符号学家提出的“文化周围世界”理论,就已经开始周围世界的模式处理形而上的问题。^[12]前文已经指出,“气”是一个兼具形而下性和形而上性的概念,如果我们将它视为中国“文化周围世界”的先验图式之构成元素,那么,它就预先决定了人作为文化主体在感受符号对象的时候,能够在“以气相应”的、范畴性的图示基础上“与物相接”,并且产生最初级的、对物的相关性质的捕获,获得符号意义过程的第一性。

然而,正如物感论所表现出的那样,在感物而创作的过程中,心之“感物而动”只是第一个阶

段,“感物”则“心术形焉”,区分性的判断和情感必然出现,而走向下一个符号阶段,即“起情”。情之所起,是主体对对象具有“生动性”的反应,这种情感反应是直接的、自然的、类别化的反应,所谓“好恶喜怒哀乐藏焉,夫是之谓天情”。人有了情感,必然要表达,“情动于中而形于外”和动物获得的指示符号必然要用身体表达一样,心灵感受到情动也必须用身体、或语言艺术符号来表达,而语言艺术符号的表达,就伴随着符号过程第三性的产生:它必定是规约性的。这个过程,可以用下图进行描述:



从图中可以看到,“感物起情”以及随后“乐生”的符号过程,是符号主体通过具身感知,从外部世界获取了物的相关性质(像似性的产生),从而被触动,产生区分性的思维和情感(指示性的产生),并在此通过身体(肢体、语言、艺术符号),将其进行表达(规约性的产生)的过程;而作为中国文化元语言的“气”的存在,先验地决定着物感的形成—物的相关性质如何“以气相应”,而被主体获得。那么,在“感物起情”之后,“乐生”的符号活动如何展开,即,《乐记》是如何对艺术创作的过程进行描述的呢?事实上,这是一个从符号到符号文本的发展过程,其间最重要的编码原则,就是音乐语法与伦理法则。

三、《乐记》的音乐编码与解码法则: 以《声无哀乐论》为对照

人心为情感所激荡,人就自然而然要发声,用符号表达自身情感,这就是“形于声”。此时,“声”是无秩序的符号,是人之情感的表达:它可以是生理性的,和动物的“前音乐”符号类似,只是感受的传达,故此才有“知声而不知音者,禽兽是也”之语。但人的音乐符号与动物“前音乐”符号相比,更大的不同是,即便是单个的音乐符号,其表达法则也是规约性的、文化性的:我们早已发展出一整套相对固定的音乐法则,用不同的声

调来表达不同的情感,这就是《乐记》所说的“其哀心感者,其声躁以杀;其乐心感者,其声蝉以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以谦;其爱心感者,其声和以柔。”音乐符号的声调可以表达情感,这是由音乐系统的整体法则所规约的,如佩基莱(Erkki Pekkila)所说的,“一个特定的和弦有某种特定的意义,一把小提琴的声音也有某种特定意义等等……音乐能表达强烈的感情。”^[13]在这种规约性之下,艺术家在进行表达时,必然将自身的创作按照音乐系统的法则进行组合,这就进入了“声相应,故生变,变成方,谓之音”的阶段。

在这个阶段中,声音在相和相生中产生种种变化,并经由一定的形式整合,按照音乐的语言规则组合在一起,产生了初步的秩序和美感。《乐化》中说“乐不耐无形”^{[5]598},即音乐符号必须有相应的文本形式来表达,单个的音乐符号难以表意;而“音”的产生,就是其文本形式的初步形成。这个文本形式的基本音乐语言,包括《乐记》中提到的“曲直”、“繁瘠”、“廉肉”、“节奏”,即音乐声调的跌宕起伏,器乐和声的繁杂和简洁,声音的亮度和快慢等等;经过这些音乐语法组合而成的音乐文本,已经有了形式美感。然而,尽管此时的音乐文本已经有了“形”,却还不能算为“乐”,因为它的编码还必须遵守更高的伦理法则,所谓“形而不为道,不耐无乱”,音乐如果不能起到伦理教化之功,就只能停留在“知音而不知乐者,众庶是也”的阶段。而“乐”之“道”何在?这就回到了“以气相应”的元语言上,声与气是可以相接相对的;而“气”的伦理性,成就了“乐”的伦理性。

《乐记》中如是说“凡奸声感人,而逆气应之;逆气成象,而淫乐兴焉。正声感人,而顺气应之;顺气成象,而和乐兴焉。倡和有应,回邪曲直,各归其分;而万物之理,各以其类相动也。”如何相动?在音乐形式上,“以干、戚、羽、旄舞之”;在伦理意义上,“礼乐之情同”,必须遵守与天地相亲相和、同时将事物有序分别的法则“乐者,天地之和也。礼者,天地之序也。和,故百物皆化。序,则群物皆别。”按照这种伦理法则,才能创造出具有教化功能的音乐文本表明“亲疏、贵贱、长幼、男女之理”,“用于宗庙社稷”,以善民心。

由于伦理性是儒家文化的元语言法则,因此,在《乐记》看来,对音乐文本进行接受解码时,这种伦理符码也是强制性的、必然起作用的“志

微噍杀之音作,而民思忧;啾谐、慢易、繁文、简节之音作,而民康乐;粗厉、猛起、奋末、广贲之音作,而民刚毅;廉直、劲正、庄诚之音作,而民肃敬;宽裕、肉好、顺成、和动之音作,而民慈爱;流辟、邪散、狄成、滌滥之音作,而民淫乱。”^{[5]598} 音乐文本的意义必定要用伦理性法则来进行解读,这是《乐记》为代表的儒家经典非常具有代表性的观点。然而,在后来的古典艺术理论发展中,这种强编码的观点却受到了不同程度的挑战,尤其是嵇康的《声无哀乐论》对音乐创作的伦理性强编码提出了强有力的反驳。

作为魏晋风度的代表性人物,嵇康素以“越名教而任自然”之纵情放达而闻名,在《声无哀乐论》中,他提出了衡量与欣赏音乐作品的标准:天地之和。“和”是天地万物之律动的和合相应,它是音乐能够达到的最高境界,这与伦理性、与礼教无关。在《声无哀乐论》的开篇,嵇康即提出,“声”具有独立的、纯粹的自然属性,人所赋予它的情感表达是后来所附加的“夫天地合德,万物贵生,寒暑代往,五行以成。故章为五色,发为五音。音声之作,其犹臭味在于天地之间,其善与不善,虽遭遇浊乱,其体自若而不变更也。岂以爱憎易操,哀乐改度哉?”“声”是阴阳五行演变而生发的结果,它本身就是自然、自足的存在,其音调、强弱等属性不为外物所改变:这是说的“声”的物理属性,它的自有之“体”。嵇康用酒味的比喻来形容这种“声”这种“自体不变”的性质“肌液肉汗,跗笏便出,无主于哀乐,犹篴酒之囊漉,虽笏具不同,而酒味不变也。声俱一体之所出,何独当含哀乐之理也?”较之于起伏易变的情感与人心,“声”的存在是恒定的,它自身的属性并不受外在的侵扰或影响而改变。为了强调这种属性的纯粹性,嵇康进一步提出了“声”独立于人心的地位,“然则声之与心,殊涂异轨,不相经纬,焉得染太和于欢戚,缀虚名于哀乐哉?”在他看来,音乐要有美感,并不需要人心的感情投射,而只需遵循声乐自身的法则,做到“声音和比”,“及宫商集比,声音克谐”就能够产生艺术感染力,是“感人之最深者”。

音乐作品要达到这种“和合”的境界,其最强有力的编码和解码规则是什么呢?《声无哀乐论》强调的是声调的高低、节奏、曲折,以及它们的组合所产生的形式美感带给人的审美体验“琵琶、箏、笛,间促而声高,变众而节数,以高声御数节,故使人形躁而志越。犹铃铎警耳,而钟鼓骇心,故

‘闻鼓鞀之音,思将帅之臣’,盖以声音有大小,故动人有猛静也。琴瑟之体,间辽而音埤,变希而声清,以埤音御希变,不虚心静听,则不尽清和之极,是以听静而心闲也。夫曲用不同,亦犹殊器之音耳。齐楚之曲多重,故情一;变妙,故思专。姣弄之音,挹众声之美,会五音之和,其体贍而用博,故心役于众理;五音会,故欢放而欲愜。然皆以单复、高埤、善恶为体,而人情以躁静、专散为应,譬犹游观于都肆,则目溢而情放;留察于曲度,则思静而容端,此为声音之体,尽于舒疾。”这和《乐记》中提到的“曲直”、“繁瘠”、“廉肉”、“节奏”等音乐系统的形式法则是一致的,即,《声无哀乐论》和《乐记》一样,承认音乐的语法系统作为音乐作品的编码和解码法则,能够唤起听者的情感反应;但不同之处在于,《乐记》认为好的音乐作品应当能够引起和抒发喜怒哀乐之情,以适度宣泄的效果来达到最终的有序有度之伦理效应;而《声无哀乐论》却将音乐带来的自然情感反应仅仅视为性情的“躁静”和“专散”,认为只有这种对于音律的反应才是普遍性的,而喜怒哀乐尽管是人之常情,它们与音乐的关系却都是规约性、文化性的产物:“夫殊方异俗,歌哭不同。使错而用之,或闻哭而欢,或听歌而戚,然而哀乐之情均也”。由于各地习俗不同,对音乐情感性的感受往往不一致,音乐创作就难以实现适度宣泄情感、使人“乐而不淫,哀而不伤”的伦理秩序功能。“情之应声,亦止于躁静耳”,音乐所实现的,在更大程度上是美感功能,而非伦理功能。

然而,就如不少学者指出的那样,中华文化这一符号系统本身就是强伦理性的,它最为核心的元语言文本都有相当强有力的伦理符号编码规则。祝东就认为,儒家的礼乐符号系统尽管在先秦时期仅仅是诸子百家的一家之言,却在后来渐渐渗透了整个文化系统的意识形态。^[14]道家文化,作为这一符号系统的另一类元语言文本,也是伦理性编码的;而浸润了老庄思想的魏晋学说,破礼乐以见“道”,最终实现天、地、人与万物的“气”之和合相应。在《声无哀乐论》的结尾,音乐创作的另一重伦理编码法则终于被揭示出来:“古之王者,承天理物,必崇简易之教,御无为之治,君静于上,臣顺于下,玄化潜通,天人交泰,枯槁之类,浸育灵液,六合之内,沐浴鸿流,荡滌尘垢,群生安逸,自求多福,默然从道,怀忠抱义,而不觉其所以然也。和心足于内,和气见于外,

故歌以叙志,舞以宣情。”音乐艺术作为“追求自然”的重要手段,它的伦理法则并不在于对礼乐秩序的建立,而在于将人从礼乐秩序所规约的“合理”、“有度”的情感反应中解放出来,使人达到与天地和合的境界。从文化文本的编码/解码规则而言,声音是否关乎哀乐之情,并不是《声无哀乐论》之于《乐记》最为基本的反对,而对其伦理编码的破与立,才是真正触及到两者元语言之不同的根本;而这正是符号学的视阈能够揭示出的、更深的文化符号机制问题。

四、结语

《乐记》作为中国古典艺术理论的重要作品,为艺术家如何对物生发出感受、并进行艺术创作,进行了详尽的描述,并提出了独特的物感创作论。从符号学而言,这种以具身感知的心物二元论为基础的创作过程,是一个从第一性渐进到第三性的过程,而“气”作为中国文化之先验图示的一部分,它的感应相接促成了物感的形成。另一方面,中国文化符号系统的强伦理性,也影响了《乐记》的艺术创作论,从它所描述的艺术过程之双重编码/解码—音乐语法和伦理符码规则中,就可见一斑。通过对《乐记》进行符号学的解读,能够更为深入地揭示出中国古典文论提出的文艺创作之机制和特征,具有重要意义。

参考文献:

[1] 黄伟伦.《乐记》“物感”美学的理论建构及其价值意义[J].清华中文学报,2012(7):110.

[2] 刘若愚.中国文学理论[M].杜国清,译.南京:江苏教育出版社,2006:22-27.

[3] 梅洛-庞蒂,著眼与心[M]//刘韵涵,译,张智庭,校,倪梁康,主编.面对事实本身—现象学经典文选.北京:东方出版社,2000:783.

[4] 李曙明.音心对应论——《乐记》“和律论”音乐美学初探[J].人民音乐,1984(10):27-28.

[5] 陈戌国.四书五经校注本(一)[M].长沙:岳麓书社,2006:586.

[6] 南京中医学院中医系,编著.黄帝内经灵枢释译[M].上海:上海科学技术出版社,1986:465.

[7] 陈戌国.四书五经校注本(一)[M].长沙:岳麓书社,2006:589.

[8] 李泽厚,刘纲纪.中国美学史大纲:第一卷[M].北京:中国社会科学出版社,1984.

[9] C.S.皮尔斯,著.皮尔斯:论符号[M].赵星植,译.成都:四川大学出版社,2014.

[10] Jacob von Uexkull, Theoretical Biology, London: Kegan Paul, 1926, p.xv.

[11] Kalevi Kull, “Vegetative, animal, and cultural semiosis”, Cognitive Semiotics, 2009, 4, p.9.

[12] Riin Magnus, Kalevi Kull, “Roots of culture in the umwelt”, The Oxford Handbook of Culture and Psychology, Jaan Valsiner (ed.), 2012, Oxford: Oxford University Press, pp.660-661.

[13] 埃尔基·佩基莱,著.音乐符号学简明导论[Z]//埃尔基·佩基莱,戴维·诺伊迈耶,理查德·利特菲尔德,编,陆正兰,等,译.音乐·媒介·符号—音乐符号学文集.成都:四川教育出版社,2012:5.

[14] 祝东.先秦符号思想研究[M].成都:四川大学出版社,2014:69.

[责任编辑:郑迦文]