

《乐记》与中国音乐文化符号系统建构^{*}

周尚琴

摘要:《乐记》具有丰富的符号学思想。在符号学视域中,《乐记》包含中国音乐文化符号系统,这与中国音乐的符号发生与接收过程相呼应。从动力对象“物”到直接对象“情”,构成前符号阶段;再现体“声-音-乐”构成符号阶段;从“乐”到解释项“礼”,构成后符号阶段。随着中国音乐文化符号系统的意义三联体滑动,“乐”的三种内涵、存在形态与意义形成,这也是中国音乐文化符号系统的建构意义。

关键词:《乐记》,中国音乐,文化符号系统,礼乐

The Book of Music and the Construction of Chinese Musical Cultural Symbol System

Zhou Shangqin

Abstract: *The Book of Music* contains a wealth of semiotic thought. From the perspective of semiotics, it outlines a symbolic system of Chinese musical culture, which reflects the processes of sign generation and reception within traditional Chinese music. The dynamic object (“thing”) and the direct object (“emotion”) constitutes the construction of the pre-symbol stage, the representamen (“sound-tone-music”) constitutes the construction of the symbol stage, and from “music” to the interpretant (“ritual”) is the construction of the

^{*} 本文为中国博士后科学基金第73批面上资助项目“中国当代流行音乐的情感符号学研究”(2023M732922)阶段性成果,四川省社会科学重点研究基地西南音乐研究中心资助项目。

post-symbol stage. With the sliding of the meaning triad of the Chinese music culture symbol system, three connotations, existence forms and meanings of music are formed, which is also the construction significance of the Chinese music culture symbol system.

Keywords: *The Book of Music*, Chinese music, cultural symbol system, ritual music

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202502009

《乐记》中包含着丰富的音乐美学与音乐哲学思想。蔡仲德认为《乐记》是我国古代最重要、最系统的音乐美学论著，涉及音乐特征、音乐本源及美学思想（2023，p.5）。韩忠岭《音乐哲学研究》从音乐本质论和音乐本体论的研究角度，将《乐记》视为一部音乐哲学著作，基于音乐哲学的本体论、认识论、论理论、审美论、价值论等问题，梳理了《乐记》的相关音乐哲学思想（2019，p.30）。然而，《乐记》除了音乐美学与音乐哲学思想，还具有艺术符号学思想，如彭佳《〈乐记〉的艺术创作符号论》通过对“感物起情”符号过程的论述，阐释了《乐记》中的艺术符号创作过程（2017）。

按照符号学家皮尔斯的理论，符号是“一个携带着心灵解释项的再现体，包括再现体、对象、解释项的三分构造及三者之间的三元关系”（皮尔斯，2014，p.33）。音乐作为艺术符号，必然包含对象、再现体、解释项及其三元关系。从符号学的视角审视《乐记》，“情”即对象，“乐”即再现体，“礼”即解释项。情、乐、礼的三分构造不仅构成中国音乐的艺术符号，而且三者在中国音乐符号的发生与接收过程中逐层推进，形成对象“情”、再现体“乐”、解释项“礼”之间的递进关系，最终对中国音乐文化符号系统进行整体性建构，这也是《乐记》中艺术符号学思想的主要表征。基于此，本文在符号学视域下，依据音乐符号发生与接收过程中所历经的前符号、符号、后符号三个阶段，对《乐记》与中国音乐文化符号系统的建构展开论述。

一、从动力对象“物”到直接对象“情”：前符号阶段的建构

在皮尔斯看来，符号三分构造中的“对象”可以分为直接对象与动力对象。直接对象即被符号再现的对象；动力对象即实际上具有效力，但并非直接再现的对象。（2014，p.40）在《乐记》中，“物”为动力对象，“情”为直接对象。触物生情，物情相融则情象生，也就构成音乐符号在形成具体可感

的形式之前的符号过程，即前符号阶段。从动力对象“物”到直接对象“情”，即“人心之动，物使之然也”，其中“情”是核心。

在《乐记》中，“情”字出现十几次之多，仅《乐记·乐情篇》中，就用了四次“情”字对“乐之情”的实质加以论述：“礼乐之说贯乎人情矣。穷本知变，乐之情也。”柏拉图在《理想国》中将人的灵魂分为欲望、激情、理性三个部分，其中，“人们用以思考推理的，可以称之为灵魂的理性部分；另一个是人们用以感觉爱、饿、渴等等物欲之骚动的，可以称之为心灵的无理性部分或欲望部分，亦即种种满足和快乐的伙伴”（1986，p. 168）。除此之外，居于二者之间的“激情”虽和欲望同种，但是也可以成为理智的盟友。但在《乐记》中，“情”与“性”相对，更多指向柏拉图所言的非理性的欲望与激情。

在《说文解字》“心”部中，“情”的解释为“人之阴气有欲者。从心，青声”，与之相对的“性”的解释为“人之阳气性善者也，从心，生声”。聂振斌指出：“《乐记》认为，心静则为性，心动则为情欲。心为什么有动、静之别呢？根本原因在于，心是否与外物接触，是否受外物的刺激和诱惑。”（2002，p. 45）因而，从“性”到“情”，必然是由于外物的触动，这也印证了彭佳提出的艺术创作是一个连续的、动态的符号过程，因为“在感物起情的过程中，‘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”（彭佳，2017，p. 164）。

在《乐记》中，不同的“物”触发人心生出不同的“情”，即“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也”，感于物而后动，进而产生相应的音乐：“其哀心感者，其声噍以杀。其乐心感者，其声啍以缓。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，其声直以廉。其爱心感者，其声和以柔。”（《乐记·乐本篇》）“物”作为动力对象，是实际上具有效力但并非直接再现的对象；“情”作为直接对象，是被“乐”这一符号直接再现的对象。“物”是“情”产生的动力，待哀、乐、喜、怒、敬、爱六种情被噍以杀、啍以缓、发以散、粗以厉、直以廉、和以柔这六种不同风格的“乐”再现，则情显物隐。

在“物”推动“情”，并产生“乐”的过程中，“象”是不可避免的一个环节，是连接“情”与“乐”的中介，情象得之于人体中的“气”，包括正气、邪气等不同类别。物动则情生，情生则气升，气升则象成。邪恶的外在声音激发逆气成象，淫乐产生；纯正的外在声音激发顺气成象，和乐产生。在“物”

“情”“气”的延宕中，情象形成于创作者的心中，中国音乐文化符号系统的前符号阶段到此建构完成。

中国音乐文化符号系统中的前符号、符号、后符号三个阶段与音乐符号的发生和接受过程相对应。《乐记·乐本篇》叙述道：“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……是故先王慎所以感之者，故礼以导其志，乐以和其性，政以一其行。”由此可知，《乐记》的音乐符号发生与接收过程为：动力对象“物”→直接对象“情”→符号再现体“声-音-乐”→解释项“礼”。

二、再现体“声-音-乐”：符号阶段的建构

朱光潜在《文艺心理学》中以陶潜诗歌为例，解释了“诗象”到“诗歌”的创作过程：“陶潜在写‘采菊东篱下，悠然见南山’那首诗时，先在环境中领略到一种特殊情趣，心中所感的情趣与眼中所见的意象卒然相遇，默然相契。……惟其觉得有趣，所以他借文字为符号，把它留下印痕来，传达给别人看。这首诗印在纸上时只是一些符号。”（2015, p. 153）从“情象”到“乐”的过程同理。从“象”到“乐”的过程中，“声”“音”是两个必经阶段。从创作者“象”到再现体“乐”，历经“声”“音”“乐”的符号过程，其中“乐”是核心。

“声”，古字形由“磬”的古字“𦉳”和“听”的古字“𦉳”构成，指敲击悬磬发出的声音，《说文解字》解释为：“声，音也，从耳，𦉳声”。

“音，会意字。音与言同源，本是口吹箫管、喇叭等乐器之状，表示发出了声音。这声音可以是语言，也可以是乐音。”（顾易，2022, p. 18）《说文解字》“言”部解释为：“声也。生于心，有节于外，谓之音。宫商角徵羽，声；丝竹金石匏土革木，音也。从言含一。凡音之属皆从音。於今切。”

“乐”，象形字。繁体字为“樂”，甲骨文是丝弦加木，即架子、琴枕，字形像木枕上系着丝弦的琴具。“乐”的金文字形加了一个“白”，即说唱，指弹琴伴歌唱。（pp. 20-21）《说文解字》“木”部解释为：“乐，五声八音总名，象鼓鞀。木，虞也。玉角切。”

“声”“音”“乐”三者关系密切，在形成“乐”的过程中层层递进。“声”按照一定节奏与结构进行组织和演奏形成“音”，再加入舞蹈、诗歌等，就形成“乐”，所谓“声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及于戚羽旄，谓之乐”。在外物与情感的推动下，从创作者“象”到符号再现体“声-

音-乐”的整个符号发生过程中,便形成“乐者,心之动也;声者,乐之象也;文采节奏,声之饰也。君子动其本,乐其象,然后治其饰”的整体结构。诗、歌、舞从而构成综合性艺术“乐”：“诗,言其志也。歌,咏其声也;舞,动其容也;三者本于心,然后乐器从之。”(《乐记·乐象篇》)

显然,《乐记》对“乐”的发生过程的阐释,涉及音乐的本体与本质问题。“音乐本体的讨论涉及音乐本身的问题,即音乐存在实体;音乐本质问题,即音乐的现象背后的本质,以及对音乐的真理属性的解释。”(韩忠岭,2019, pp. 39-40)目前很多学者都注意到《乐记》对音乐本质及本体等问题的探讨。蔡仲德提出《乐记》“音乐本源论集中表现在‘感于物而动’这一命题,而其理论基础则是‘动静说’与‘理欲说’”(2023, p. 116)。聂振斌指出《乐记》最为全面地回答了艺术的根源问题,是心灵表现受外界刺激的结果(2002, p. 46)。韩忠岭认为《乐记》探讨了“什么是音乐”这一本质论问题,“从人与音乐的联系和互动方面阐发了音乐本质的观点”(2019, p. 46)。

以上研究再次证明,在所有的艺术符号中,音乐符号的存在形式最为抽象,同时与情感的关系最为密切,“感物起情”“感物而动”或“心物交感”所产生的情感作为艺术的源头与本质已是中国美学的共识。然而,推动“乐”产生的情感并非随心所欲不加节制的。

情感的形成来源于身体、社会文化、认知的共同作用,情感社会学认为“情感一旦被激活,将受到认知加工和文化的制约”(特纳,2007, p. 8)。因此,情感具有地域性、时代性、文化性等特征,《乐记》中不同情感产生的音乐是否被推崇,主要判断依据是这种情感是否合“礼”。《乐记》所蕴含的“情-乐-礼”音乐符号系统中,“情”作为再现体“声-音-乐”的直接对象,也是解释项“礼”所要节制的对象。“制作礼乐的目的,就是要回返到人的‘天之性’上去。而‘动’作为人的‘性之欲’外显,是要加以节制的。制作礼乐的目的,也就是要节制‘感于物而动’的‘好恶’之情。”(修海林,2004, p. 237)

不可否认,“以礼节情”与《乐记》产生时汉朝所处的时代背景和社会条件相吻合,以《乐记》为代表的古代乐论中,“以礼节情”是主要基调。《史记·乐书》中,太史公曰:“凡作乐者,所以节乐。君子以谦退为礼,以损减为乐,乐其如此也。”(刘蓝,2009, p. 6)《汉书·礼乐志》云:“人函天地阴阳之气,有喜怒哀乐之情。天禀其性而不能节也,圣人能为之节而不能绝也,故象天地而制礼乐,所以通神明,立人伦,正性情,节万事者也。”(p. 72)《晋书·乐志上》云:“圣人功成作乐,化平裁曲,乃扬节奏,以畅中和,饰其

欢欣，止于哀思者也。”（p. 177）

“以礼节情”不同于西方的“以理节情”。古代西方音乐的主导因素为“理”，柏拉图在《理想国》中指出情感与理性是对立的，非理性的情感会破坏个体内心和外在社会的理性法则，因此他主张将诗人驱除出理想国，以免对整个社会构成威胁。“柏拉图把感性事物（艺术在内）的美，看成只是理式美的零星的，模糊的摹本。”（朱光潜，2014，p. 54）受制于“理”的西方音乐被认为是一种模仿的艺术，是按照一定规律排列的和谐の数。受理性主义艺术观的影响，西方音乐从古希腊时期历经中世纪，到古典主义时期，大体都呈现出平衡、秩序的理性。“传统上总是认为理性判断处于等级的高端，这种秩序两千年来一直控制了西方文化。”（贝尔，2012，p. 51）

三、从“乐”到解释项“礼”：后符号阶段的建构

从“乐”到“礼”是从审美到文化的逐层推进，也是音乐符号发生与接收过程中的后符号阶段，主要由音乐符号的接受者和解释者完成。“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困”（《诗大序》），此即接受者通过音乐符号再现体“声-音-乐”，对解释项“礼”所做的解释。

皮尔斯将符号三分结构中的解释项进一步细分为三种普遍的分类：第一种“情绪解释项”，即“符号自身会产生一种感觉，这种感觉几乎总是存在”；第二种“能量解释项”是在情绪解释项的基础上，在内心进一步产生出的更深一层的意指效力，进而卷入更多的意指行为；第三种“逻辑解释项”是符号再进一步的意指效力，在所有情况下都应当是条件将来时（2014，p. 43）。

情绪解释项、能量解释项、逻辑解释项三者从感觉到理性，在意指程度上层层递进，作用于接受者的心理甚至行为。这三种解释项可运用于对《乐记》“淫乐”和“礼乐”的社会功能的解读。

“淫乐”即“世乱则礼慝而乐淫。是故其声哀而不庄，乐而不安，慢易以犯节，流湎以忘本。广则容奸，狭则思欲，感涤荡之气而灭平和之德，是以君子贱之也”（《乐记·乐言篇》）。可见淫乐引发接受者产生不庄不安的情绪（即情绪解释项），进而在心灵中产生邪恶和欲念（即能量解释项），最后可能引起逆乱的风气、绝灭平和的德性（即逻辑解释项）。

“礼乐”与“淫乐”相对：“礼乐不可斯去身。致乐以治心，则易直子谅之心油然而生矣。易直子谅之心生则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神。天

则不言而信，神则不怒而威。”（《乐记·乐化篇》）礼乐引起接受者平易、正直、慈爱、体谅、愉快、平和的情绪（即情绪解释项），进而产生通天、通身的能量（即能量解释项），最终形成不言而信、不怒而威的结果（即逻辑解释项）。因此，《乐记》推崇礼乐的教化功能，在这个教化功能中，“音乐通过音符、节奏、旋律会渗透到人的灵魂中去，使人的心性受到影响，使灵魂变得优美或丑恶”（中央五七艺术大学音乐学院理论组，1976，p. 76）。

在“情-乐-礼”的中国音乐文化符号系统中，“合礼”或“非礼”作为“乐”的不同解释项，主要由不同的“乐”导致，不同的“乐”则由相应的“情”激发。这就导致在《乐记》乃至整个儒家音乐哲学体系中，“情”与“礼”被视为两个相对的概念，唯有以“礼”节“情”，才能创作出合乎礼教的礼乐符号。将中国音乐符号的本体视为礼乐符号，这是《乐记》乃至整个儒家音乐哲学思想的共性。

分析美学家斯蒂芬·戴维斯认为音乐作品的本体具有多样性的构成，“囊括音乐作品在其范围内的本体论将是一个很开放的本体论，本体论可以同样谈论停车罚单、常规选举、公开锦标赛、夏敦埃酒以及毛茸茸的骰子等的性质、物质成分和存在方式”（2011，p. 22）。从这个定义出发，音乐的本体并非浑然一体的不可分解物，而是可分解的综合体。那么艺术作为符号，可以进一步被拆解为能指与所指的混合体。“礼乐”由“礼”和“乐”构成，“乐”是能指，也是形式，“礼”是所指，也是内容，“制礼作乐”显现了所指与能指、内容与形式的一体两面关系。

“诗”“乐”与“礼”在古代中国关系密切。在儒家礼乐体系中，“兴于诗，立于礼，成于乐”构建了一个逐步递进的个体修养提升系统。其中，“诗”与“乐”最早的时候关系紧密，“乐”作为综合性的音乐艺术形式，诞生伊始就是诗、乐、舞三位一体，中国古代大部分诗歌在创作之初就要入乐演唱和演奏，“就中国的音乐与文学而言，两者各自萌生之初也是一对不可分离的混生体”（施咏，2018，p. 177）。因而我国声诗、歌诗传统由来已久，如《诗经》“三百五篇，孔子皆弦歌之”（《史记·孔子世家》）。

此后，“诗”“乐”在一定阶段发生分离。韩伟认为大约在周代末期这段时间，整个社会的文化构建、思想意识、艺术观念发生了一次由“诗乐一体”到“礼乐一体”的滑移，春秋时期诗教与乐教逐渐分离，“诗更多地仍停留在人性和知识普及的基本层面，而乐则从人性培养一变为社会道德规范，从而与礼相辅相成”（2021，p. 13）。可见，此时的礼乐学习从个人修养的完善上升为社会规范的参与，并对古代中国产生了重要影响。如祝东所言：“礼乐文

化一直被视作中国传统文化的核心，这也是中华文化区别于其他文化的重要特质。”（2023，p. 24）

四、中国音乐文化符号系统的建构意义

综上所述，在中国音乐文化符号系统的建构过程中，前符号阶段以“情”为核心，符号阶段以“乐”为核心，后符号阶段以“礼”为核心。“情”“乐”“礼”作为符号过程三阶段各自的核心，也是音乐符号的对象、再现体与解释项。“从意义理论分解符号文本，任何物或事物，都是意义‘三联体’，主导意义在物性－实用意义－艺术意义三者之间滑动。”（赵毅衡，2011，p. 299）因此，《乐记》所建构的中国音乐文化符号系统“情－乐－礼”也是“物性－艺术意义－实用意义”的意义三联体，对应“使用功能－艺术表意－实用表意”三个功能。在“情－乐－礼”符号系统中，当“礼”是主导因素时，对应的使用功能部分是主导意义；当“乐”是主导因素时，对应的艺术表意部分是主导意义；当“情”是主导因素时，对应的实用表意部分是主导意义。伴随着中国音乐文化符号系统的意义三联体滑动，形成了“乐”的三种内涵、存在形态与意义，这也是中国音乐文化符号系统的建构意义。

首先，“乐”具有情感、形式、内容三种内涵。如修海林指出的：其一，是以快乐、愉悦之情为“乐”存在的情感特征，即所谓“乐者乐也”；其二，“乐”作为综合性的音乐艺术形式，是音乐、歌诗、乐舞的结合，而以音乐形式为主；其三，“乐”具有“德”（即作为观念存在的艺术内容）的规定性。（2004，p. 241）

其次，“乐”相应地就具有“礼乐”“乐”“情乐”三种存在形态。“礼乐”形态的中国音乐主要实现礼制的使用功能，“乐”形态的中国音乐主要实现形式的艺术表意功能，“情乐”形态的中国音乐主要实现情感的实用表意功能。

最后，“乐”的三种内涵与形态同时也反映出音乐符号的对象、再现体、解释项三种意义。当音乐符号指向对象意义时，“乐”的内涵为情感，形态为“情乐”；当音乐符号指向再现体意义时，“乐”的内涵为形式，形态为“乐”；当音乐符号指向解释项意义时，“乐”的内涵为内容，形态为“礼乐”。对象、再现体、解释项都是“乐”的意义载体。陆正兰就指出：“我们不仅看到音乐是有意义的，而且是有对象意义和解释项意义。但应当说，音乐的对象意指，除了少数例外，大部分相当模糊，远不如语言那么明确……然而，音乐最主要的意义还是在于解释项，这是永远存在的。”（2014，p. 150）“乐”的三种内

□ 符号与传媒 (31)

涵、存在形态与意义的对应关系具体如下表所示：

符号系统 核心因素	意义三联体 主导意义	三种内涵	三种形态	三种意义
情（前符号阶段）	实用表意功能	情感：愉悦	“情乐”形态	对象意义
乐（符号阶段）	艺术表意功能	形式：综合艺术	“乐”形态	再现体意义
礼（后符号阶段）	使用功能	内容：德	“礼乐”形态	解释项意义

礼、乐、情的关系实质上反映的是音乐是自律还是他律的问题。其中，“情乐”和“礼乐”形态的音乐是他律性的音乐，“乐”形态的音乐是自律性的音乐。由于传统中国“诗教”与“乐教”各自独立之后承担相应的功能，“乐教”主要与社会道德规范相关，从而与礼相辅相成，因此，相对于以追求形式审美为主的自律性的“乐”，追求外在政治目的和社会功能的他律性的“礼乐”与“情乐”占据主导地位。

在“礼乐”形态的音乐符号中，“礼”为核心，人们通过“乐”建立、传播、普及“礼”，“乐”不是目的，而是通往“礼”的桥梁和工具，“尽善尽美”成为评价音乐的最高标准。所谓“美”，指“乐”所表现出的“中和”形式美，体现为宫、商、角、徵、羽的五声调式所构建的中和雅正的音乐风格；“善”指“礼”所再现的政治制度、社会等级等内容符合礼制。中国音乐文化符号体系的使用功能在此彰显：“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。”（《乐记·乐化篇》）这与孔子乐论及《淮南子》等儒家美学的追求是一致的，王朝元将孔子乐教思想及其行为总结为四个方面，其中就包含乐教的道德内容、审美情感培养及其美育作用（2004，p. 78）。修海林也强调《淮南子》对礼乐教化之乐的重视，“一方面是因为音乐对于人情性的深刻影响，另一方面是因为人的情性亦是教化中必须予以十分重视的问题”（p. 217）。因此，“礼乐”形态的“乐”与“礼、射、御、书、数”同列“六艺”，指向一种美育技术，而非现代意义的纯艺术。

在《乐记》中，情感作为音乐产生的源头，必然存在于音乐中，因而“情乐”也是他律性“乐”的一种形态。《乐记》中所认同的“礼乐”可引发平易、正直、慈爱、体谅、愉快、平和等积极情感，所排斥的“淫乐”会引起不庄不安的消极情感。《乐记》认为“乐”“喜”“敬”“爱”等正向情感是“乐”所应该追求的，而“哀”“怒”等负向情感应该遭到排斥。就这种意义而言，“情乐”是“礼乐”存在的前提，“礼乐”是“情乐”存在的目的。

但是，引起积极情感与消极情感的“情乐”，也昭示出中国音乐文化符号系统的情感表征，这在魏晋时期的乐论中表现得更为明显，在《声无哀乐论》中，“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”（彭佳，2017，p. 168）。这预示着人们对于“礼”的态度开始发生转变：“批评‘礼’作为封建制度对人性与情感的制约，认为‘礼’违背了情与性，因而应当废弃。”（葛兆光，2013，p. 52）

然而当泛滥的情感导致当代音乐艺术的情感同质化和空洞化表达愈加明显时，我们就很难从中获得丰富而深刻的情感体验。在这种情形下，重回中国古代音乐理论著作《乐记》，对我们重新审视情感与音乐的关系具有重要的价值。我们可以在当代语境中重审礼乐本体，借助道德认知对情感进行提升，用崇高消解低俗，借集体仪式升华个体经验，进而对当代流行音乐的情感秩序进行重建。此时的“乐”，作为面向人类复杂多元情感的综合艺术，既是文化传承的载体，也是情感传播的文本，聆听音乐的我们，既是感性的审美主体，也是理性的道德主体。

引用文献：

- 贝尔，丹尼尔（2012）. 资本主义文化矛盾（严蓓雯，译）. 南京：江苏人民出版社.
- 柏拉图（1986）. 理想国（郭斌和，张竹明，译）. 北京：商务印书馆.
- 蔡仲德（2023）. 《礼记·乐记》《声无哀乐论》注译与研究. 武汉：崇文书局.
- 戴维斯，斯蒂芬（2011）. 音乐哲学的论题（澹蕾，译）. 长沙：湖南文艺出版社.
- 葛兆光（2013）. 中国思想史（第一卷）. 上海：复旦大学出版社.
- 顾易（2022）. 《乐记》与中国音乐美学. 广州：广东高等教育出版社.
- 韩忠岭（2019）. 音乐哲学研究. 北京：中国社会科学出版社.
- 韩伟（2021）. 中国古代乐论与文论关系论稿. 北京：中国社会科学出版社.
- 刘蓝（辑著）.（2009）. 二十五史音乐志（第一卷）. 昆明：云南大学出版社.
- 陆正兰（2014）. 音乐表意的符号学分析. 南京社会科学，1，145 - 150.
- 聂振斌（2002）. “大乐与天地同和”——《乐记》的艺术哲学思想. 江苏社会科学，5，45 - 50.
- 皮尔斯（2014）. 皮尔斯：论符号（赵星植，译）. 成都：四川大学出版社.
- 彭佳（2017）. 《乐记》的艺术创作符号论. 贵州社会科学，8，162 - 168.
- 施咏（2018）. 中国传统乐论. 南京：东南大学出版社.
- 特纳，乔纳森（2007）. 情感社会学（孙俊才，文军，译）. 上海：上海人民出版社.

□ 符号与传媒 (31)

- 王朝元 (2004). 文学艺术与审美. 北京: 中国文联出版社.
- 修海林 (2004). 中国古代音乐美学. 福州: 福建教育出版社.
- 许慎 (2013). 说文解字. 北京: 中华书局.
- 赵毅衡 (2011). 符号学原理与推演. 南京: 南京大学出版社.
- 中央五七艺术大学音乐学院理论组 (1976). 《乐记》批注. 北京: 人民音乐出版社.
- 朱光潜 (2014). 西方美学史 (上卷). 北京: 商务印书馆.
- 朱光潜 (2015). 文艺心理学. 上海: 华东师范大学出版社.
- 祝东 (2023). 符号学关键词. 北京: 社会科学文献出版社.

作者简介:

周尚琴, 博士, 西南交通大学人文学院讲师, 研究方向为艺术哲学、艺术符号学及音乐美学。

Author:

Zhou Shangqin, Ph. D., lecturer of School of Humanities of Southwest Jiaotong University, whose research directions are philosophy of art, semiotics of art, and aesthetics of music.

E-mail: 498370164@qq.com