

早期听觉文化视域下的山水美感生成

岳进

(长安大学人文学院, 陕西西安, 710064)

摘要: 早期听觉体验先于视觉体验, 对于山水美感的生成而言至关重要。上古时期, 古人主要以乐舞的方式表达对上帝的礼敬和自然的崇拜, 展现出以听觉体验为主的天人感应关系。到了汉朝, 春秋时期以来的山水听觉意象转变为儒家圣贤的道德象征; 同时, 表现出以“悲哀”为美的情感取向, 尤以《七发》山水一乐器一审美体验的写作模式为代表。至魏晋时期, 在以嵇康“声无哀乐”为代表的道家听觉美学以及道教养生思想场域下, 山水之听觉美感在与琴乐的共鸣中生成, 并开始出现视觉转向。

关键词: 听觉文化; 山水美感; 听觉审美; 山水艺术

中图分类号: I207

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2023)04-0188-11

一般地说, 在感官经验的审美化进程中, 听觉体验是先于视觉体验的。近年来, 伴随着日益增多的历史考古发现, 早期山水艺术的视觉研究逐渐丰富, 山水艺术的听觉审美特征却很少有人关注。而目前已有的听觉文化研究, 又主要是着眼于先秦政治、哲学方面^[1-3], 或是音乐艺术方面^[4-5], 与山水美学并无关联。鉴于研究中的这一不足, 本文以《七发》《洞箫赋》《琴赋》等汉晋赋作为主要资料, 同时参考《周礼》《尚书》《山海经》《吕氏春秋》等典籍, 将山水的感知放置于更广大的天人关系场域中, 从听觉感官经验的角度重新诠释山水美感的生成问题, 探寻山水如何进入古人的审美感受与想象, 成为可听、可见的山水, 也试图勾勒从山岳、山川到山水的认知与经验过程, 为廓清中国自然审美历史提供更具体的文本分析。

一、天人关系中的山岳、山林与古乐

上古先民“仰观俯察”, 认识到天文的变化

引发地文, 尤其是大旱、洪水等自然灾害^①。天上的神灵遥不可及, 地上的山海深隐幽秘, 唯有通过地文揣测、发现天文的变化规律。上古先民相信天地、万物有灵, 每一座高大的山川都有一个神灵守护^②, 神灵乃是上天所降。因此, 山川乃是神灵栖居之所, 是沟通天、人的中介。据《尚书·虞书·舜典》记载:

正月上日, 受终于文祖。在璿玑玉衡, 以齐七政。肆类于上帝, 礼于六宗, 望于山川, 遍于群神。^{[1](76)}

岁二月东巡守, 至于岱宗, 柴。望秩于山川, 肆观东后。……五月南巡守, 至于南岳, 如岱礼。八月西巡守, 至于西岳, 如初。十有一月朔巡守, 至于北岳, 如西礼。^{[6](82)}

上帝, 即天帝, 代表着普遍的宇宙秩序的人格神。《尚书正义》中孔安国传: “东岳诸侯竞内诸侯名山大川, 如其秩次望祭之。……五岳牲礼视三公、四渎视诸侯, 其余视伯、子、男。”^{[6](84)}帝王观察天文, 尊祀上帝与六宗, 按等级祭祀山岳, 表达对由天到地整个神灵体系的敬畏。至周代, 山川神灵被纳入国家政教礼制体系中, 与天

收稿日期: 2023-02-24; 修回日期: 2023-04-06

作者简介: 岳进, 女, 辽宁鞍山人, 文学博士, 长安大学人文学院教授, 主要研究方向: 中国古代文学、艺术理论与古典美学, 联系邮箱: deanyuejin@163.com

子的无上权力和地位相并联，受到前所未有的尊重和崇拜。《礼记·王制》：“天子五年一巡守。岁二月，东巡守，至于岱宗，柴而望祀山川。……山川神祇有不举者为不敬，不敬者，君削以地。”^[7]山川的祭祀归属于按照尊卑等级祭祀天地神祇的整个礼法体制。《周礼·春官宗伯》中描绘了不同对象的不同祭祀方式：“以禋祀祀昊天上帝，以实柴祀日、月、星、辰，以槩燎祀司中、司命、风师、雨师”^{[8](646)}，按照大、次、小三种等级以烟气祀天神；“以血祭祭社稷、五祀、五岳，以狸沈祭山林川泽，以副辜祭四方百物”^{[8](657)}，以血祭、埋沉、毁折三种方式祭祀地祇与祭天相对。贾公彦疏：“（郑玄）云‘阴祀自血起’者，对天为阳祀自烟起，贵气臭同也。”^{[8](658)}

山川祭祀衍变为庄严的皇家仪式，富有重大政治内涵的礼制，仍以乐舞的方式进行。《周礼·地官司徒》：“舞师，掌教兵舞，帅而舞山川之祭祀。”^{[8](449)}《周礼·春官宗伯》记载大司乐掌管乐舞，“乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川”^{[8](841)}。《大夏》创作源自歌颂大禹通川治水的功绩。原始宗教的狂热爱舞本是先民祭祀神灵、与神灵沟通的基本方式。根据史书所载和学者考证，夔，是舜的典乐官、上古时期的音乐始祖，兼有政治家和巫师的多重身份^③。《尚书·虞书·舜典》记载舜帝命夔掌管音乐，“诗言志，歌咏言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦”“百兽率舞”，以达到“神人以和”^④；《史记·夏本纪》载虞舜在位时，“於是夔行乐，祖考至，群后相让，鸟兽翔舞，箫韶九成，凤皇来仪，百兽率舞，百官信谐”^{[9](73)}。夔代表先民以乐的方式与祖先、神灵、自然相互感应。“诗言志”，即以人的情感为发端，以音乐来召唤天地万物，天上、人间的各个层面的生命被召唤起来。音乐的听觉体验突出“和谐”的审美特征，映照着人与人、神之间的应和关系。声、律、歌的和谐——人与人、自然的和谐（百兽、百官）——人与神的和谐，形成一条因果关系链。首先是歌声、韵律的和谐，其中“八音克谐”是各种音乐构成质素的相互协调、节制达到的平衡状态；进而衍生出人与自然的和谐，舞蹈是身体的律动、情感的爆发，

“百兽率舞”则代表音乐所激发的自然生命的力量。最终，引发天神、人、自然的气流共振和情感共鸣，汇聚成同声相应、同类相动的统一体。

如果说气是宇宙的元物质，音乐便是以气为基础、以气流振动的方式，贯通于神界、自然与人间，超越一切物质的屏障。而自然世界中，气流的振动、移动则会产生风，又因所处地势的不同，形成不同的风声。风与音乐同样以流动的方式运行，所以古人认为乐可以引风、招雨，《国语·晋语八》：“乐以开山川之风”^[10]，《路史》：“建鼓制浮磬，以通山川之风”；“会八风之音，以为圭水之曲，以召气而生物”^[11]。反之，取自于风声的音乐，不仅展现了先民们对自然的听觉感知，也被认为是最高等级的音乐，可以用来礼祭天神（“以祭上帝”）。《吕氏春秋·古乐》：“帝颡顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颡顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰承云，以祭上帝。”^{[12](103-104)}古人认为，风之音自带神性，是天意的传达，音乐以风之音为来源，便可直达上天，与神界建立联系。

《吕氏春秋·古乐》又云：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟，命之曰大章，以祭上帝。”^{[12](105)}这里的“质”即是夔^⑤。这也许是文字可考的记载中最早将山林与音乐的创作联系在一起，并确认为听觉审美体验的例证。这首山林溪谷之歌达到的效果亦是百兽群舞，而“瞽叟”，即盲人乐官，以其为祭祀上帝的乐曲，目的仍然是“神人以和”，与神灵沟通、建立和谐关系。《吕氏春秋·古乐》涉及的古乐皆是“以明帝德”“以昭其功”，仅有这两处自然的声音“以祭上帝”，足见古人以为山水之音与风之音一样具有神性，可抵达神界。这些乐舞因袭自史前巫师宗教祭祀行为，验证了人们最早是从听觉体验的角度感知山水自然。虽然包含着实用的宗教目的，但可以肯定的是，山林自然已经进入古人的听觉想象，转化为一种声律和谐的形式。

在更为久远的上古神话传说中,夔则是一只异兽。《大荒东经》:“东海中,有流波山,入海七千里。其上有兽,状如牛,苍身而无角,一足,出入水则必风雨,其光如日月,其声如雷,其名曰夔。黄帝得之,以其皮为鼓,橛以雷兽之骨,声闻五百里,以威天下。”^{[13](341)}出入于山海之间的夔,自带光芒,集合风雨雷电,具有强烈的视觉、听觉效果,惊心动魄,威震天下。将它的皮制作成鼓,更加突出了它的听觉价值和意义。鼓,属八音之一,作为群音之长,用以节制其他乐器。与夔的乐神地位颇为符合,从黄帝到舜帝,从山海到山川,夔的身份衍变,始终代表听觉的感应方式。

相较于视觉,声音作为听觉刺激,更直接作用于心灵,引发感应。先民通过乐舞沟通天地、万物、百兽,获得和平祥和或激烈奔腾的感受。山川祭祀,亦是通过乐舞的方式与神灵交流,“于是天下皆宗禹之明度数声乐,为山川神主”^{[9](73)}。大禹掌握音乐的节奏、音律,为山川神主。《大荒西经》记载:“开(夏启)上三嫫于天,得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野,高二千仞。开焉得始歌《九招》。”^{[13](369)}夏启获得上天乐曲的传说暗示我们,美妙的乐曲来自天上,人间模仿仙乐获得乐舞,音乐是沟通天界和人界的重要中介。山川祭祀的意义也在于此。夏启御龙升天,应是一场盛大的巫术仪式,《归藏·郑母经》云:“夏后启筮,御飞龙登于天,吉。”^{[13](369)}巫筮活动仿佛进入一种太虚幻境,超越现实,沉浸于幻想中的绝妙仙乐。

事实上,充足的证据表明黄帝、舜、夏启,皆与音乐创作关系密切。帝王血脉谱系的传承,常常伴随着乐器、乐曲的出现。如上古大帝颛顼,黄帝之孙——《大荒东经》记载曾操练过琴瑟;颛顼之孙祝融——《大荒西经》:“祝融生太子长琴,是处摇山,始作乐风。”^{[13](357)}炎帝、黄帝历代子孙分布于大荒海外,多与音乐有不解之缘。如炎帝之孙伯陵的后代——“鼓、延是始为钟,为乐风”^{[13](400)};“帝俊生晏龙,晏龙是为琴瑟。帝俊有子八人,是始为歌舞”^{[13](401)}。帝王谱系虽为传说,不足为据,但帝王及其子孙能够被编撰

为乐舞艺术的创始者,反向证明琴瑟歌舞在上古时代的重要地位。根据刘宗迪的考证,《海内经》应属于战国至秦朝的地理描述,《大荒经》与《海外经》更多的是想象性的神话^⑦。从感官机制的角度看,前者是视觉为主导的观察、描述,后者则是听觉为主的天地、人神相互沟通、交流的巫术活动。《山海经》原是附有古图。显然,《山海经》处于上古时期从听觉文化向视觉文化转变的过渡阶段。

祭祀乐舞以听觉方式直接作用于心灵,感应强烈,但时间短暂,无法留存;而视觉图像则以空间的方式更为直接地陈列天地与人的关系。

《尚书·虞书·益稷》:“予欲观古人之象,日、月、星辰、山、龙、华、虫,作会宗彝。”^{[6](166)}天地、神兽与山川并列而立,作为彩绘服饰,彰显帝王至尊。还有壁画的方式呈现,如屈原所见楚先王宗庙与公卿祠堂,“图画天地山川神灵,琦玮僊僊,及古贤圣怪物行事”^[14]。更为详细的资料则来自东汉王延寿的《鲁灵光殿赋》,“图画天地,品类群生。杂物奇怪,山神海灵。写载其状,托之丹青。千变万化,事各缪形。随色象类,曲得其情”^{[15](220)},仿佛《山海经》中山神海怪的世界以视觉艺术的形式呈现出来。灵光殿建于汉初,距离战国末期尚未及百年,可以作为参考。由此可见,不管是战国时期楚王,还是鲁地汉室,都以视觉艺术的方式表达对“山川神灵”“山神海灵”的崇敬。

二、音乐听觉经验中的山水象征

一方面,从《周礼》《山海经》到《诗经》《吕氏春秋》,可以看到先民的乐舞中怀着敬畏之心,祈祷山川神灵降雨,山川属于原始宗教信仰的崇拜对象。另一方面,《周礼》《山海经》中关于山川的理性认知增强,山川水泽的地理特点、物产描述日渐丰富。伴随感性经验和理性认知的协同发展,秦汉以来,人与山水自然的关系发生变化。宗教崇拜、实用功能之外,人与山水建立了一种主体精神层面的感应关系,渐趋形成儒家的道德符指,或某种情感指向性的审美意象。

听觉文化中山水意象的生发在春秋时期最为明显。《吕氏春秋·本味篇》讲述了春秋时代琴乐大师伯牙与听乐者锺子期的故事：

伯牙鼓琴，锺子期听之。方鼓琴而志在太山，锺子期曰：“善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。”少选之间，而志在流水，锺子期又曰：“善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。”锺子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。非独琴若此也，贤者亦然。虽有贤者，而无礼以接之，贤奚由尽忠？犹御之不善，骥不自千里也。^{[12](269-270)}

其中，巍巍泰山、汤汤流水的意象，在子期和伯牙的听觉想象中完全一致，心志相通，达成共识。故事的本意是藉由伯牙摔琴谢知音，来阐发贤人之德少有人知。从音乐创作和欣赏的角度来看，音乐的创造和接受都是纯粹的个体性、主观性行为，相互感应、共鸣本是偶然的小概率事件。从山水审美的角度看，知音难求的根本原因是山水还没有成为士人普遍的审美对象，譬如孔子说“知者乐水，仁者乐山”，即是以山、水的物理特性作为心智、性情的比附，山水并不具备独立的审美属性，更遑论理解和体会以抽象的音乐方式表达的山水美感。《论语·泰伯》中的巍巍一词源于“巍巍乎，舜、禹之有天下也，而不与焉”^[16]，用以讴歌禹、舜的美德崇高伟大，侧重道德价值；《尚书·虞书·尧典》以汤汤一词——“汤汤洪水方割”^{[6](52)}——描述洪水奔腾为害的现象，在《吕氏春秋》伯牙子期的故事里，山水脱离道德依附或客观属性，转化为抽象的形式化美感特质。

此后，《列子·汤问》^⑥引述知音故事前半部分，隐去摔琴的戏剧性情节，增加了伯牙游泰山为乐曲的内容：

伯牙游于泰山之阴，卒逢暴雨，止于岩下；心悲，乃援琴而鼓之。初为霖雨之操，更造崩山之音。曲每奏，锺子期辄穷其趣。伯牙乃舍琴而叹曰：“善哉，善哉，子之听夫，志想象犹吾心也。吾于何逃声哉？”^[17]

在伯牙鼓琴、子期善听之外，故事的内涵更偏重人与山水感应并创造出新的听觉形式美。从高山、江河到暴雨、崩山之音，从优美到崇高，

人对山水的感受形态与内涵更加丰富，着实可见山水进入听觉的审美“想象”中。《列子·汤问》中讲述了另一个音乐家的故事：郑国师文的音乐表演达到“得心应手”境界，琴音、琴弦的变化能够激发自然气息的转变，瞬间发生秋、夏、冬、春季节的更替，虽夸张有似巫术，却表明听觉体验中人与自然通过音乐发生强烈的感应，并唤醒身体的全部感官，在视听触嗅味的通感中达到审美想象的巅峰体验。

从《吕氏春秋》到《列子》，讲述知音故事的重点发生偏移，究其缘由，是两汉三国时期山水作为审美意象广泛进入艺术想象中。如东汉傅毅《舞赋》：

于是蹶节鼓陈，舒意自广。游心无垠，远思长想。……姿绝伦之妙态，怀惠素之洁清。修仪操以显志兮，独驰思乎杳冥。在山峨峨，在水汤汤，与志迁化，容不虚生。明诗表指，喟息激昂。气若浮云，志若秋霜。观者增叹，诸工莫当。^{[15](322-323)}

所谓“在山峨峨，在水汤汤”，即《列子》锺子期听伯牙鼓琴所言“峨峨乎若太山”“汤汤然若江河”。《序》云：“歌以咏言，舞以尽意。”舞者姿态美妙绝伦，变幻无穷，源自气志高洁，“与志迁化”，意味着山、水是贞洁品德、高尚节操的感应变化，隐含着“智者乐山，仁者乐水”的道德伦理判断。同时，这种“洁清”的心意隐含着超越功利的审美态度，因而“舒意自广”，心意自由飘荡，由“游心”“远思”“驰思”，进入杳渺空冥的无限之境。

至三国魏嵇康《琴赋》所云：“状若崇山，又象流波。浩兮汤汤，郁兮峨峨。”^{[15](335)}《列子》中伯牙、子期的山水意象，在这里代表着循规蹈矩、和谐有度的“正声”妙曲，符合儒家的音乐审美观念。这段乐曲出现在琴乐初调，与之构成鲜明对比的是后文“拊弦安歌，新声代起”“改韵易调，奇弄乃发”，表达出超然洒脱的人格志意，“器冷弦调，心闲手敏。触批如志，唯意所拟”。新声奇调，或“瑰艳奇伟”，或“姣妙弘丽”，变态无穷，充分彰显着齐万物、超自得，委性命、任去留的道家美学精神。

此外，山之峨峨、水之汤汤代表的儒家雅正

之美,关联着汉晋时期听觉美学的另一个面向,即以悲、哀为美的听觉美感取向。嵇康《琴赋序》云:“其体制风流,莫不相袭。称其才干,则以危苦为上;赋其声音,则以悲哀为主;美其感化,则以垂涕为贵。”^{[18](1319)}

西晋陆机《文赋》以论述如何作文为宗旨,却以大量管弦音乐来譬喻文学创作,“言寡情而鲜爱,辞浮漂而不归。犹弦么而徽急,故虽和而不悲”^{[15](314)}。李周翰注曰:“亦由弦小而调急,虽声和谐则躁烈而不悲也。岂如缓调静雅,而悲声可闻乎徽调也。”节奏急促的弦乐,和谐而不感人动情;节奏和缓而静雅的音乐,每一个音节都打动人心。悲哀与雅正组成儒家音乐美学的符指,与急管繁弦的新声“艳丽”之美,相互对照。这种注重从听觉角度表达悲情的审美体验,可以追溯到汉初枚乘的赋作《七发》:

龙门之桐,高百尺而无枝。中郁结之轮菌,根扶疏以分离。上有千仞之峰,下临百丈之溪。湍流遡波,又澹淡之。其根半死半生。冬则烈风漂霰、飞雪之所激也,夏则雷霆、霹雳之所感也。朝则鹍黄、鹄鸣鸣焉,暮则羝雌、迷鸟宿焉。独鹄晨号乎其下,鹄鸡哀鸣翔乎其下。^{[15](636)}

高峰深渊的险峻之势、风雪雷霆的严酷遭际,以及山林间群鸟的鸣叫,从视觉、听觉、触觉等多种感官体验写龙门之桐的生长环境。而在身体诸感中,听觉是最直抵人的心灵,唤起人的情感。山水险峻无情,唯有飞鸟孤独的呼号、凄厉的哀鸣饱含“哀”情。天地万物之间生命气息交流、融通,桐木所处的上下空间、早晚时间为哀号所环绕、浸润,奠定了其哀情的基调。以桐木为琴,也决定了琴乐悲哀的情感内涵。斫木为琴后,“使师堂操《畅》,伯子牙为之歌。歌曰:‘麦秀蕲兮雉朝飞,向虚壑兮背槁槐,依绝区兮临回溪。’飞鸟闻之,翕翼而不能去;野兽闻之,垂耳而不能行;蛟、螭、螻、蚁闻之,柱喙而不能前。此亦天下之至悲也,太子能强起听之乎?”^{[15](636)}伯牙的琴歌激发木质中蕴含的哀情,达到“至悲”的程度。由此可见,汉人认为山水自然还不具备直接感发心灵的力量,必须经过情思抑郁者的转化才能发出悲怆恍惚的乐音。

枚乘的《七发》启发后世音乐题材的辞赋创作,从天地、万物与人的互通关系来思考听觉体验的来源。两汉时期,傅毅《七激》、刘广世《七兴》、崔駰《七依》、崔琦《七蠲》、桓麟《七说》等一系列七体作品,延续《七发》感官体验为主的写作模式。虽多为残篇,依然可见对琴乐“哀”音的普遍描写;作为琴之器材来源的梧桐,亦多生于孤危之地,“托阴生危”。还有大量以雅琴为题材的辞赋亦是模仿此种写作模式。如傅毅《雅琴赋》:“历嵩岑而将降,睹鸿梧于幽阻”“尽声变之奥妙,抒心志之郁滞。”^{[19](287)}

梁萧统编《文选》设立“音乐”一目,其中王褒《洞箫赋》、马融《长笛赋》、潘岳《笙赋》皆以悲哀为美。与《七发》相比,《洞箫赋》、《长笛赋》最大的不同是增加了乐器材料生长环境,即山、水的描写。如王褒《洞箫赋》:

徒观其旁山侧兮,则岖嵚岩崎,倚巖迤嶰,诚可悲乎其不安也。……托身躯于后土兮,经万载而不迁。吸至精之滋熙兮,禀苍色之润坚。感阴阳之变化兮,附性命乎皇天。翔风萧萧而径其末兮,回江流川而溉其山。扬素波而挥连珠兮,声磕磕而注渊。朝露清冷而陨其侧兮,玉液浸润而承其根。^{[15](316-317)}

山崖的险峻逼迫与江河的奔涌冲击,滋养植物根茎的生长,从根本上塑造音乐“悲情”的天然本性。阴阳之气,作为基本的生命因子,承载着山水“悲”的气质,为植物所感,令其发生微妙的转化,生成独特的性命。

马融对于山水奇险态势的描绘更为丰富,不仅突出长笛器材生长于诡戾、孤危的绝境,更强化了山水在音乐美感生成中的价值和意义,潜在地赋予山水以审美生成场域的特质。《长笛赋》:

惟籥笙之奇生兮,于终南之阴崖。托九成之孤岑兮,临万仞之石谿。特箭槁而茎立兮,独聆风于极危。秋潦漱其下趾兮,冬雪揣封乎其枝。巖根跖之桀剗兮,感回飊而将颓。夫其面旁则重巖增石,简积頽砭。兀嵒猗猗,倾昊倚伏。摩窳巧老,港洞坑谷。嶮壑涔涔,坎窞岩覆。运裊穿浚,冈连岭属。林箫蔓荆,森惨柞朴。于是山水猥至,淳淦障溃。颌淡滂流,碓投灏穴。争湍莘

萦,汨活澎湃。波澜鳞沦,窅隆诡戾。瀑瀑喷沫,奔遁殒突。摇演其山,动机其根者,岁五六而至焉。[15](325-326)

山水之间鸟兽哀鸣孤号的气息亦与木竹相互感应,积聚体内。马融《长笛赋》:“是以间介无蹊,人迹罕到。猿雌昼吟,鼯鼠夜叫。寒熊振颌,特麇昏眊。山鸡晨群,野雉朝雊。求偶鸣子,悲号长啸。由衍识道,噍噍欢噪。经涉其左右,咙聒其前后者,无昼夜而息焉。夫固危殆险巇之所迫也,众哀集悲之所积也。故其应清风也,纤末奋蓊,铮鏦警喙。若絙瑟促柱,号钟高调。”[15](326)

天地自然、人与音乐的感应关系,经过汉代儒家思想体系的改造,日趋系统化,包涵天地宇宙体系。汉人认为乐音悲情之美是源自山水、人与天地的气流运转。山水作为本源式生命力量,是乐器灵气滋生的根源。乐器作为气流融通的载体,综合山水与人的阴阳气息,承载着“感阴阳之和,而化风俗之伦”“反中和,以美风俗”的教化功能,打动人心。“水之汤汤”的意象进入听觉想象,也被纳入到儒家音乐美学体系中。如王褒《洞箫赋》:

状若捷武,超腾逾曳,迅漂巧兮。又似流波,泡洑泛淒,趋巇道兮。哮呬喧唤,踳踳连绝,淝殄沌兮。搅搜崇捎,逍遥踊跃,若坏颓兮。优游流离,踳踳稽诣,亦足耽兮。颓唐遂往,长辞远逝,漂不还兮。赖蒙圣化,从谷中道,乐不淫兮。条畅洞达,中节操兮。[15](320)

马融《长笛赋》:

尔乃听声类形,状似流水,又象飞鸿。泛滥溥漠,浩浩洋洋。长轡远引,旋复回皇。充屈郁律,嗔菌礧快。酆琅磊落,骈田磅礴。取予时适,去就有方。洪杀衰序,希数必当。[15](328)

所谓“听声类形”,诉诸听觉的音乐在听者心中转化为视觉形象。从山水的审美接受来看,其中蕴含的山水审美意识并不是诉诸视觉而是诉诸听觉的节奏感、韵律感。水流与音乐的共同之处在于流动性、时间性,奔腾不息的水流在前进中宛转生变,乐音亦是由演奏者吹气导引气流的变化,高低起伏、错落有致,在一个个瞬间发

生又消失,引发听觉的感知、联想和想象。

流水作为洞箫、长笛优美声音的喻体,从逍遥跳跃到舒缓平静,从咆哮踊跃到和缓分散,“条畅洞达,中节操兮”,同样赋予从容和乐、中于大道、克制中庸的儒家价值观念,指涉天人道德秩序下的雅正悲情。因此,王褒感叹:“故知音者乐而悲之,不知音者怪而伟之。”[15](319)马融亦云:“是故可以通灵感物,写神喻意。致诚效志,率作兴事。溉盥污秽,澡雪垢滓矣。”[15](331)

儒家以山水自然为基础的“悲情”音乐美学与身体治疾、君臣治国密不可分。《汉书·王褒传》记载太子治疾的故事,微妙地呈现听觉的想象、性情的引导与身体治愈之间密切的关系。

(其后)太子体不安,苦忽忽善忘,不乐。诏使褒等皆之太子宫虞侍太子,朝夕诵读奇文及所自造作。疾平复,乃归。太子喜褒所为《甘泉》及《洞箫颂》,令后宫贵人左右皆诵读之。[20]

太子的身体不安,不是肉体,而是精神的不适、情绪的低沉,失去探索的欲望、求知的热情。赋体的吟诵以听觉体验的方式作用于太子的身体,其铺排的结构、繁密的描写在连续的诵读中转化为流畅的节奏,抑扬顿挫的声调音节赋予类比想象以激昂充沛的激情、宛转起伏的韵致,刺激身体的感官,唤起新奇事物的兴趣,取得治疗伤的神奇效果。可知儒家的伦理观念与当时的医疗、文学、音乐交错糅杂的文化生态。

文学、音乐的想象与身体、山水的多重交汇,不仅是音节的高低抑扬起伏,与语意的搭配,召唤出流水物象的感觉和想象,而且凝结在一个个来自山水自然气息、积淀人的情感状态的词汇上。如《洞箫赋》:

气旁迁以飞射兮,驰散涣以遽律。趣从容其勿述兮,骛合遝以诡谲。或浑沌而潺湲兮,猎若枚折,或漫衍而络绎兮,沛焉竞溢,惺惺密率,掩以灭绝,嚆霰晬捷,跳然复出。[15](318)

“慄”,《尔雅》释义为恐惧,引申为战栗之意。有学者指出,宋玉的《风赋》《高唐赋》中使用“惺惺”一词表达身体的寒冷状态,通过语音传递的是“不限定单一感官作用的全身的通感”[21]。如果将其置于自然美学的语境下,“惺

慄”亦是来自天地自然的气息。李善注解“慄慄，寒貌”“密率，安静也”^{[15](318)}，源自其寒冷战栗的本意，同时也符合开篇所述箫干出自江南山水的“清静”“自然”之“天性”。音乐似水流，缓缓流动、静静蔓延，本质是清寒气息的微微颤动，时大时小、忽明忽灭，撩拨心弦。

又如宋玉《高唐赋》：“抽大弦而雅声流，冽风过而增悲哀。于是调讴，令人怵惊惨凄，胁息增欷。”^{[15](349)}李善释义“冽，寒风也”^{[15](349)}。吕向也认为：“抽大乐之弦，雅声合清冽，冽风增其悲哀也。”^{[15](349)}节奏和缓的大雅悲音与凛冽的寒风相应和，更加激发琴声中的哀情，令人战栗颤抖，悲伤叹息。宋玉另一篇骚体赋《九辩》中，“慄”则肇始自然之气对身体的作用：

悲哉秋之为气也！萧瑟兮草木摇落而变衰。慄慄兮若在远行，登山临水兮送将归。沅寥兮天高而气清，寂寥兮收潦而水清。^{[15](624-625)}

慄慄，吕延济注曰：“犹凄怆也”^{[15](625)}。深秋萧瑟、悲怆的气息，首先触动了主体的心弦，激发自怜、自伤的悲情，身体也不由自主的抖动，即身心通感的“慄慄”。登山临水、俯仰天地的身体行为，将整个身心的“慄慄”释放到天地之间，感受天地的清气运行，天高地广，水面澄澈。接下来宋玉进一步解释“慄慄”发生的根源，“惨凄增欷兮，薄寒之中人。怆怆愴愴兮，去故而就新。坎廪兮贫士失职而志不平，廓落兮羁旅而无友生，惆怅兮而私自怜”^{[15](625)}。秋寒之气外在侵袭，孤独怅惘、坎坷失意的人生境遇，身心内外皆凄寒，不禁战栗。如果说宋玉《风赋》“故其风中人状，直惨凄慄慄，清凉增欷”^{[15](247)}，“慄慄”尚属于自然清风的生理反应，并无悲情之意，至《九辩》则与悲情的心理状态紧紧联系起来。至于淮南王刘安《招隐士》沿用楚辞体的语言，娴熟地使用“慄慄”一词表达幽怨的愁思。“罔兮沕，慄兮慄。虎豹穴，丛薄深林兮人上慄。”^{[15](633)}这里有两个“慄”，后一个是身体的战栗，深山溪谷的幽险、虎啸猿鸣的可怖，使人们心理的恐慌表露无遗；前一个慄慄，则表明隐藏深山、孤寂无依的隐士失魂落魄的精神状态，王逸注释“沕”为“精气失也”，吕延

济认为是“失志貌”。《高唐赋》：“长史隳官，贤士失志，愁思不已。”贤者失志的愁思在这里呈现为身体的“慄慄”，山林景物仍然是催生、强化此种情态的重要元素。

从宋玉《高唐赋》《九辩》到王褒《洞箫赋》，自然风物的清冷凄寒进入人的身体中，与人的情感、身体行为发生关联，形成一种生理和心理的反应模式。并作为一种情感的象征，与大雅弦音的悲情合为一体，呈示为直观的视觉物象和听觉物象。可以说，山、水以一种间接的方式，融入人的情感和想象，渐渐褪去原始的神性。

三、声无哀乐、养生与山水美感

两汉以来有大量的琴赋创作，延续《七发》山水一乐器一审美体验的写作模式，展现听觉审美的发达，如刘向《雅琴赋》：“观听之所至，乃知其美也。”^{[19](153)}观与听连接在一起，意味着两种感官体验的打通，由听觉联通视觉，在视-听通感中完成听觉想象的审美体验。检阅费振刚所编《全汉赋》，乐器题材的赋作多达10篇，惜多为残篇或存目，其中琴赋有4篇。

至三国魏、西晋时期，赋家遵循同样的创作模式，音乐的审美旨趣却发生转变。嵇康《琴赋》序云：“其体制风流，莫不相袭。称其才干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵。丽则丽矣，然未尽其理也。推其所由，似元不解音声；览其旨趣，亦未达礼乐之情也。”^{[18](1319)}嵇康抵制“危苦”为贵、“悲哀”为主的琴乐美学，反拨儒家视音乐为“垂涕”感化为贵的道德附庸，实以道家思想为发端，处处不离山水自然的审美观看与想象。嵇康《琴赋》：

惟椅梧之所生兮，托峻岳之崇冈。披重壤以诞载兮，参辰极而高骧。含天地之醇和兮，吸日月之休光。郁纷纭以独茂兮，飞英蕤于昊苍。夕纳景于虞渊兮，旦晞干于九阳。经千载以待价兮，寂神跼而永康。且其山川形势，则盘纡隐深，确鬼岑岩。玄岭巉岩，岵岵岵岵。丹崖嶙峋，青壁万寻。若乃重巘增起，偃蹇云覆。邈隆崇以极壮，

岷峨巍巍而特秀。蒸灵液以播云，据神渊而吐溜。尔乃颠波奔突，狂赴争流。触岩抵隈，郁怒彪休。汹涌腾薄，奋沫扬涛。滂汨澎湃，蜿蜒相纠。放肆大川，济乎中州。安回徐迈，寂尔长浮。澹乎洋洋，萦抱山丘。^{[15](333)}

如前所述，琴的才干“危苦”，首先源自材料椅梧险恶的生存环境；琴声充满哀情，亦是由深渊绝壁的险境引发，如傅毅《七激》：“洪梧幽生，生于遐荒。阳春后荣，涉秋先凋。晨飙飞砾，孙禽相求。积雪泚泚，中夏不流。……梓匠摹度，拟以斧斤。然后背洞壑，临绝溪，听迅波，望曾崖。大师奏操，荣期清歌。歌曰：陟景山兮采芳苓，哀不惨伤，乐不流声。”^{[19](292)}而在嵇康《琴赋》中，椅梧生长之地则呈现出宏大壮丽、自然和谐的山水景观。重冈峻岭盘旋起伏，展现出整体的生命力量和运动态势。山势险峻而不狰狞，耸峙而不孤危，远望雄伟壮观，仰视高大秀出，俯视云气吞吐，兼具雄壮与秀丽，即“壮”与“秀”的美感。又有奔腾突进的江河，放纵恣肆，汪洋辽阔，萦绕山冈，回旋漫流，构成天地自然之“醇和”。正如嵇康在《声无哀乐论》所言：“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感，则无系于声音。”^{[18](1329)}声音自有和谐之美，无关哀乐之情。山水亦自有形式美的本质属性，与人之哀乐之情无关。

如果说这一段关于山水的描述将山水作为本源式生命力量，仍是遵循传统器乐赋写作模式，偏于客观性的环境描写，那么，在后文中，嵇康则以直观的视觉体验为基础，完全从主体精神的层面，抒发对于山水的审美感受：

于是遁世之士，荣期绮季之畴，乃相与登飞梁，越幽壑，援琼枝，陟峻嶒，以游乎其下。周旋永望，邈若凌飞，邪睨昆仑，俯阚海湄。指苍梧之迢递，临回江之威夷。悟时俗之多累，仰箕山之余辉。羨斯岳之弘敞，心慷慨以忘归。情舒放而远览，接轩辕之遗音。慕老童于骊隅，钦泰容之高吟。顾兹梧而兴虑，思假物以托心。乃斫孙枝，准量所任。至人摅思，制为雅琴。^{[15](334)}

隐士在山中登、越、援、陟，一连串攀爬动词的使用，不仅具有生动而真实的画面感，更深

层的意义是展现人与山水的密切接触，通过亲身经历的身体实践行为完成人与山水关系的建立。在一手一足的跨越和拉扯间，人与物之间的距离感被消弭，隔阂被打破。惟其如此，人对山水的感受不再是通过琴声获得的间接性听觉体验，而是直击心灵的视觉经验。“周旋永望，邈若凌飞”，俯视山海、目临远江，既是邪睨、俯阚的肉眼观看，也是飞扬激荡的豪情想象，是洗涤尘俗、超越时空的心灵之眼在无限“远览”。所谓山、水，在客体层面，是琴器的原料产地和气质来源；在主体层面，则是琴声创作的灵感来源，也是雅琴之雅趣、伟声的原初动力。故而，山、水是琴之听觉美学的生成基础和琴之雅趣的美感来源。面对山水、雅琴，嵇康表现出一种非功利的审美态度。

然非夫旷远者，不能与之嬉游；非夫渊静者，不能与之闲止；非放达者，不能与之无吝；非至精者，不能与之析理也。^{[15](338)}

嵇康讲琴乐的领悟，需要旷远、渊静、放达、至精的心态和素质，“感天地以致和”^{[15](339)}。渊静，来自老庄的道家美学。《庄子·天地》：“古之畜天下者，无欲而天下足，无为而万物化，渊静而百姓定。”^[22]对待天下万物保持一种无所欲求、沉静恬淡的审美态度。山水自然作为琴乐美感的来源，同样需要以超脱而纯粹的审美情感的审美态度来面对。在其著名的四言诗《兄秀才公穆入军赠诗十九首·息徒兰圃》中，“目送归鸿，手挥五弦”一句，再现了这种自在自得的快乐，且被设置在游山历水的自然环境下发生，“息徒兰圃，秣马华山。流磻平皋，垂纶长川”^[23]。琴乐与山水相互共鸣，或者说，是主体的肉体与心灵通过琴乐与山水发生共振，构建一个超然忘我的审美空间。主体在山水与琴乐中获得精神的升华、心灵的净化，山水与琴乐亦被赋予自由的人格与超脱的精神。至西晋左思著名的《招隐诗》：“非必丝与竹，山水有清音。”^{[24](734)}从听觉体验的角度直接肯定了山水审美的独立性。相对于人为的丝竹之乐，这是最高级的天籁之音，代表着摆脱尘俗羁绊的审美自由境界。此诗第二句曰：“岩穴无结构，丘中有鸣琴。”^{[24](734)}作为高洁情志载体

的琴乐,亦不同于世俗的丝竹之乐,被视为与山水同质的存在。

此外,如前所引“斯岳之弘敞”,嵇康面对高山大川则产生“弘敞”的审美感受。西汉杨雄《甘泉赋》使用“弘敞”一词,“于是大厦云谲波诡,摧囿而成观。仰矫首以高视兮,目冥眩而无见。正浏览以弘惝兮,指东西之漫漫。徒徘徊以徨徨兮,魂魄眇眇而昏乱”^{[15](142)},描绘甘泉宫宏大的楼阁建筑,歌颂帝王的宏图霸业,渺小的个体只是战栗发抖,惊恐不安;张衡《西京赋》:“渐台立于中央;赫阡阡以弘敞。清渊洋洋,神山峨峨。”^{[15](50)}高大宽敞的渐台为供奉神仙而设,生命短暂的凡人怀着自卑遥不可及。只有自我意识觉醒,主体精神弘扬,脱去世俗的烦累、功利的眼光,与山川大河相互敞开、相互认同,发现山岳之恢弘的同时,迸发慷慨激昂的心情。

山水是人的山水,人对山水的观念直观地反映人的身体感受与感官体验。相较于汉朝时期的人而言,为何魏晋时期的嵇康对山水的感受会产生如此变化呢?嵇康的身体观念深受道教的影响,以养生、养气为宗:

余少好音声,长而玩之。以为物有盛衰,而此无变;滋味有厌,而此不倦。可以导养神气,宣和情志。处穷独而不闷者,莫近于音声也。是故复之而不足,则吟咏以肆志;吟咏之不足,则寄言以广意。^{[15](332)}

汉大赋中,以王族国君为医治对象,至此转变为郁郁不得志的“穷独”之士;以节制欲望、疏导壅滞气血为治疗方法,也转变为日常化的身体保养,通过琴乐、吟咏、寄言,“导养神气,宣和情志”,“诚可以感荡心志,而发泄幽情矣”^{[15](338)}。嵇康另一篇琴诗《琴赞》赞美古琴的功能:“闲邪纳正,亹亹其迁,宣和养气,介乃遐年。”^{[18](1322-1323)}其《养生论》专论摄生养性,“修性以保神,安心以全身”^{[15](977)},专注于个体的精神、情志的保养,排除是非功利、声名毁誉的干扰,“外物以累心不存,神气以醇白独著,旷然无忧患,寂然无思虑。”

琴干生长的微观环境也是幽静平和,完全摆脱《七发》以来的悲苦模式,象征着“性洁静以

端理,含至德之和平”^{[15](338)}的精神境界:

详观其区土之所孕育,奥宇之所宝殖,珍怪琅玕,瑶瑾翕赭,丛集累积,奂衍于其侧。若乃春兰被其东,沙棠殖其西。涓子宅其阳,玉醴涌其前。玄云荫其上,翔鸾集其巅。清露润其肤,惠风流其间。竦肃肃以静谧,密微微其清闲。夫所以经营其左右者,固以自然神丽,而足思愿爱乐矣。^{[15](333-334)}

光彩夺目的珍宝累积之地,亦是清露惠风、玉醴玄云的聚集之所。此与《养生论》中君子理想养生之境颇为相似,“又守之以一,养之以和,和理日济,同乎大顺。然后蒸以灵芝,润以醴泉,晞以朝阳,绥以五弦,无为自得,体妙心玄,忘欢而后乐足,遗生而后身存”^{[15](979)}。所谓“无为自得,体妙心玄”,对应着《琴赋》中静谧、清闲之心体味“自然神丽”,自然而然、神妙妍丽之境界,是理想的身心修养之境与美好自然环境的合体。溯源“神丽”一词,张衡《东都赋》:“宫室光明,阊庭神丽。”^{[15](37)}吕延济注:“此城内宫室阊庭,光色美丽,正合礼度。”^{[15](37)}《琴赋》使用“神丽”一词,不仅是由宫廷转向地区奥宇,爱乐自然环境之美,亦由此映照主体心灵的自在自足,是自我人格之美、心境之美的发现与肯定。后来晋代庐山诸道人《游石门诗》序:“桧松芳草。蔚然光目。其为神丽。亦已备矣。”^[25]南朝谢灵运《山居赋》:“选自然之神丽,尽高栖之意得。”^[26]自然之光辉美丽获得更多诗人的认同和发自内心的爱慕、赞叹。

四、结语

山、水的听觉体验与想象,本质上是自然审美观的反映,也是身体观念的折射。置身于天、地、人感应关系的体系中,不管面对山海、山川还是山水,个体不是单独的个人身体或情感。对身体关注焦点的迁移直接导致山水感官体验的变化。从狂热的自然崇拜,到凄惨悱恻的“悲情”、统合天人的“神丽”,从听觉到视觉,山水的审美体验超越个人的经验感受,跨越时代、跨越文字的体类与题材,获得广泛的诗意表达和普遍认

同。山水自然从外在的、敌对的险阻与孤危, 转变为内在的、心意相通的、慷慨忘归的审美对象, 山水自然至此才成为人的自然。

注释:

- ① 如传说中的秃头女神女魃, 所到之处会出现旱情。《山海经》中提到女魃就是黄帝所降下的天女, 暗示天地关系中上天的主导地位和先民的敬畏心理, 也会积极干预和祝祷, “魃时亡之, 所欲逐之者, 令曰: ‘神北行!’”。详见(晋)郭璞注, (清)郝懿行笺疏, 沈海波校点, 《山海经》, 上海: 上海古籍出版社, 2015年, 第381页。
- ② 如《山海经·南山经》: “凡《南次三经》之首, 自天虞之山以至南禺之山, 凡一十四山, 六千五百三十里。其神皆龙身而人面, 其祠: 皆一白(狗)祈, 糒用稌。”第23页; 《山海经·北山经》: “凡《北次三经》之首, 自太行之山以至于无逢之山, 凡四十六山, 万二千三百五十里。其神状皆马身而人面者廿神。其祠之: 皆用一藻菹, 瘞之; 其十四神状皆彘身而载玉, 其祠之: 皆玉, 不瘞; 其十神状皆彘身而八足蛇尾, 其祠之: 皆用一璧, 瘞之。大凡四十四神, 皆用稌糒米祠之, 此皆不火食。”第127-128页。
- ③ 关于夔的身份考证, 详见李师壮鹰《一夔与舜》, 《逸园续录》, 济南: 齐鲁书社, 2007年, 第1-17页。
- ④ 详见《尚书正义》, 第106页。关于这一段论述的真伪存在争议。
- ⑤ 高诱注: “质当为夔。”李师壮鹰《一夔与舜》, 以音训证明质即帝啻, 又据王国维考证, 夔即啻。《逸园续录》, 第2-3页。
- ⑥ 关于《列子》的成书年代, 据杨伯峻《列子集释》中著述年代考证, 应是魏晋时人所作。详见杨伯峻《列子集释》, 附录三(二十四)“列子”著述年代考, 北京: 中华书局, 2012年, 第310-333页。
- ⑦ 详见刘宗迪. 失落的天书: 《山海经》与古代华夏世界观. 北京: 商务印书馆, 2016年。

参考文献:

- [1] 伍龙. 先秦思想中的“听”[D]. 上海: 华东师范大学, 2016.
- [2] 王小盾. 上古中国人的用耳之道——兼论若干音乐学

- 概念和哲学概念的起源[J]. 中国社会科学, 2017(4): 149-183, 209.
- [3] 史建成. “天籁”与“逍遥”——庄子“听之以气”之审美关照探颐[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2017, 23(1): 6-11.
- [4] 李炳海. 上古虚拟世界的天籁之音——论《五藏山经》有关精灵音乐的记载[J]. 文艺研究, 2011(2): 47-53.
- [5] 梁奇, 高丹. 上古文学中的神怪声音书写与音景构造——以《山海经》为中心[J]. 清华大学学报(哲学社会科学版), 2021, 36(5): 74-84, 209.
- [6] 孔安国. 尚书正义[M]. 孔颖达, 正义. 黄怀信, 整理. 上海: 上海古籍出版社, 2007.
- [7] 郑玄. 礼记正义[M]. 孔颖达, 正义. 郇同麟, 点校. 杭州: 浙江大学出版社, 2019: 315-318.
- [8] 郑玄. 周礼注疏[M]. 贾公彦, 疏. 彭林, 整理. 上海: 上海古籍出版社, 2010.
- [9] 司马迁. 史记[M]// 景印文渊阁四库全书: 史部第243册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [10] 韦昭. 国语[M]// 景印文渊阁四库全书: 史部第406册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986: 131.
- [11] 罗泌. 路史[M]// 景印文渊阁四库全书: 史部第383册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986: 138.
- [12] 许维通. 吕氏春秋集释[M]. 梁运华, 整理. 北京: 中华书局, 2016.
- [13] 郭璞. 山海经[M]. 郝懿行, 笺疏. 沈海波, 校点. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- [14] 宋兴祖. 楚辞补注[M]. 白化文, 等, 点校. 北京: 中华书局, 1983: 85.
- [15] 萧统. 六臣注文选[M]. 李善等, 注. 北京: 中华书局, 2012.
- [16] 李学勤. 论语注疏[M]. 北京: 北京大学出版社, 1999: 106.
- [17] 杨伯峻. 列子集释[M]. 北京: 中华书局, 2012: 170.
- [18] 严可均. 全上古三代秦汉三国六朝文[M]. 北京: 中华书局, 1958.
- [19] 费振刚, 胡双宝, 宗明华. 全汉赋[M]. 北京: 北京大学出版社, 1993.
- [20] 班固. 前汉书[M]// 景印文渊阁四库全书: 史部第250册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986: 486.
- [21] 郑毓瑜. 引譬连类[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2017: 88.
- [22] 郭庆藩. 庄子集释[M]. 王孝鱼, 点校. 北京: 中华书局, 1961: 404.
- [23] 戴明扬. 嵇康集校注[M]. 北京: 中华书局, 2014: 24.

- [24] 逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [25] 沈德潜. 古诗源[M]. 北京: 中华书局, 1963: 179.
- [26] 李运富. 谢灵运集[M]. 长沙: 岳麓书社, 1999: 232.

The generation of landscape aesthetics from the perspective of early auditory culture

YUE Jin

(School of Humanities, Chang'an University, Xi'an 710064, China)

Abstract: The early auditory experience precedes the visual experience, which is crucial for the generation of landscape aesthetics. In ancient times, the ancient people mainly expressed their respect for the Heaven and their worship for nature through music and dance, demonstrating a relationship between heaven and man based on auditory experience. In the auditory culture of Han people, the auditory imagery of landscape since the Spring and Autumn period has been transformed into a moral symbol of Confucian sages. At the same time, it exhibits an emotional orientation of "sadness" as beauty, especially represented by the writing mode of "Qi Fa", which includes landscape, musical instruments, and aesthetic experience. During the Wei and Jin dynasties, in the field of Taoist auditory aesthetics represented by Ji Kang's "sound without sadness and happiness" and Taoist health preservation ideology, the auditory beauty of landscape was generated in resonance with lyre music, and began to take a visual turn.

Key Words: auditory culture; landscape beauty; auditory aesthetics; landscape art

[编辑: 陈一奔]