

论听觉美的双重形态

祁志祥

(上海政法学院 美学研究中心, 上海 201701)

摘要:剖析和把握听觉美,必须承认形式美与内涵美的区别,不能将二者混为一谈。所谓“听觉美”,指能够直接唤起听觉愉快的音响美。它实际上表现为单纯由音响引起听觉愉快的形式美与由想象、联想、理解引起愉快的内涵美。文章从音频、音高、音强、音色、音质、音长、音密入手,剖析了听觉—音响美的物理基础和生理机制,讨论了以“旋律”“和声”“节奏”为主的音乐的纯形式美和建立在理解、想象、联想基础上的音乐的内涵美,提出了兼顾听觉美的双重形态,反对偏于一端的基本美学观。

关键词:听觉美;音乐美;形式美;内涵美

中图分类号:B835 **文献标志码:**A **文章编号:**1009-1505(2017)05-0041-06

DOI:10.14134/j.cnki.cn33-1337/c.2017.05.005

祁志祥. 论听觉美的双重形态[J]. 浙江工商大学学报, 2017(5): 41-46.

On the Dual Form of Acoustic Beauty

QI Zhi-xiang

(Shanghai University of Political Science and Law, Center for Aesthetic Studies, Shanghai 201701, China)

Abstract: To analyze and value of the acoustic beauty, we must acknowledge the difference between the beauty of form and the beauty of implication. The so-called “acoustic beauty” refers to the beauty of the sound that directly evokes pleasure in the sense of hearing. It is actually represented as the beauty in the form evoking acoustic pleasure and the beauty in the implication enriched by human imagination, association, and understanding. This article explores into the physical foundation and the physiological mechanism of the acoustic beauty from the musical perspectives of frequency, pitch, volume, tone and quality. It then discusses the beauty of form from the musical perspectives of melody, harmony and rhythm and the beauty of implication on the basis of understanding, imagination and association. Finally the author puts forward his aesthetic view of the dual form that integrates both the acoustic beauty and the implication beauty free from unbalanced biases.

Key words: acoustic beauty; beauty of music; formal beauty; implication beauty

收稿日期:2017-05-20

基金项目:国家社会科学基金后期资助项目“乐感美学”(14FZW004)

作者简介:祁志祥,上海政法学院美学研究中心教授,博士生导师,文学博士,上海美学学会会长,教育部重点研究基地北京师范大学文艺学研究中心兼职研究员,主要从事美学原理、中国美学和中国思想史研究。

韦伯斯特大学辞典这样界定“美”：“一个人或一种事物具有的品质或品质的综合，它愉悦感官或使思想或精神得到愉快的满足。”^[1]这后一句话对把握美的双重形态很有指导意义。美的形态千姿百态，但基本形态可分为两类，即“愉悦感官”的美或“使思想得到愉快的满足”的美。黑格尔将这两种美称为“外在美”与“内在美”：“美的要素可以分为两种：一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容借以现出意蕴和特征的东西。”^[2]康德区分为“自由美”与“附庸美”（又译为“依存美”）、“形式美”与“道德美”。现代现象学美学家杜夫海纳将美的形态区分为“感性美”与“意味美”，“首先，美是感性的完善……其次，美是某种完全蕴含在感性中的意义”^{[3]20}；美“既是感性的，又是有意义的”^{[3]11}。在笔者看来，美作为“有价值的乐感对象”^[4]，由引起乐感活动的部位不同，其基本形态可分为引起感官愉快的“形式美”与引起中枢愉快的“内涵美”^[5]。形式美属于浅层的美，内涵美属于深度的美，借用鲍桑葵的话说，前者属于“浅显的美”，后者属于“深奥的美”。剖析和把握听觉美，也必须以承认形式美与内涵美的形态区分为前提，分别加以讨论。所谓“听觉美”，指能够直接唤起听觉愉快的音响美，它实际上表现为单纯由音响引起听觉愉快的形式美——一般表现为“乐音”的美，与由想象、联想、理解引起愉快的内涵美——一般表现为“讯音”的美。把握听觉美，不能将听觉的形式美与内涵美混为一谈，那样势必导致方枘圆凿，以偏概全。

一、听觉—音响美的物理基础与生理机制

相对于听觉的音响美是由声波构成的。声波的载体是空气。空气受到声源物体的振荡变化，也就是受到了振荡物体的推动和挤压。这种推动和挤压也使空气本身的压力发生变化，从而把这种压力向周围的空气扩散出去，这种空气的压力波就是声波。这种压力发生周期性的作用，声波就显示相应的周期性。振荡物体在单位时间内推挤空气的次数，是声波的“频率”，即“振率”，称“音频”^{[6]213-214}。声波的振率在听觉中的反应是“音高”，其单位是赫兹，简称赫。人耳能够听到频率为每秒16~20000赫的声音，差不多10个八度，覆盖了大量各种各样的声音。中央C的频率只有每秒256赫，而人声的主要频率介于男性每秒100赫到女性每秒150赫之间。随着年龄的增长和耳鼓的变厚，频率较高的声音无法轻易穿过耳骨进入内耳。我们分辨频率两端音频的能力逐渐下降，尤其是分辨高音的能力^[7]。听觉好的成年人能听到的声音频率常在每秒30~16000赫之间，老年人则一般在每秒50~10000赫之间。一般把声音频率分为高频、中频和低频三个频带。音频高的声音听起来声线比较细，音调比较高、比较尖；音频低的声音听起来声线比较粗，音调比较低、比较浑。

振荡物体每次推挤空气的距离，叫声波的“振幅”。声波的振幅在听觉中的反应是“音强”，单位是分贝。1分贝大约等于人耳通常可觉察声音响度的最小值；人耳对响度差别的察觉范围，大约在1—130分贝之间，低于1分贝的音响无法听见，高于130分贝的音响就震耳欲聋。振幅越大，响度越大；振幅越小，响度越小。

除了反应音频的“音高”和反应振幅的“音强”之外，还有“音色”“音质”“音长”“音密”几个概念值得分析。“音色”，指声音的感觉特性。不同的发声体由于材料、结构不同，所发声音的整个振动形式，包括音波振率和振幅、音频泛音和谐波成分也就不同，由此听觉中形成的一个总的印象（“音色”）也就不同，这样，我们就可以通过音色的不同去分辨不同的发声体声音的特色。根据不同的音色，即使在同一音高和音强的情况下，也能区分出是由哪些不同的乐器或人发出的。

“音质”听觉系统是对音高、音强、音色的综合考量。谈论某音响的音质好坏，主要是衡量声音的上述三方面是否达到一定的水准，即相对于某一频率或频段的音高是否具有一定的强度，在要求的频率范围内、同一音量下，各频点的幅度是否均匀、均衡、饱满，音线是否平直，音准是否精确，是否忠实呈现了音源频率或成分的本来面目，声音的泛音是否适中，谐波是否丰富，从而判断音质是否优美动听。

“音长”是指声音的长短，它决定于发音体振动时间的久暂。发音体振动持久，声音就长，反之则

短。对于人耳而言,“音长太短,则听觉器官不能听到声音;而音长太长,则听觉器官会发生疲劳,降低感应力,甚至发生组织坏死等情况”^{[6]220}。

“音密”,指音点的疏密程度。“在高频的声音中,我们觉得声音是持续不断的,而在低频的声音中,我们仿佛可以听出声音是由一连串分开的音点连接而成的。”^{[6]219}在中文口语的各个字音的排列间,在外语单词的各个音节的排列间,在鼓点的张弛缓急排列间,在音乐中各个等长音符的排列间,我们都可以看到音密的表现形态。

听觉美的实质,是声波使听觉感到适宜、舒服、快乐。使人感到适宜、快乐的声波一般都处在两个极限的中间区域。“音高”的美就是“不要作刺耳之尖,也不作侧耳之低”。“音强”的美是“声音强度相对于听觉阈限范围来说不要太强,也不要太弱”。“音长”的美就是“声音不要太短也不要太长”^{[6]224}。“音密”的美,在于“音点既不太密也不太疏”^{[6]223}。“音色”的美,是泛音适中,谐波丰富。“音质”的美,则是音高美、音强美、音色美的要求的叠加。符合上述各种音响美要求的单纯音就是悦耳的“乐音”。单纯的“乐音”以有规律的振动产生具有固定音高的悦耳音响,它是单纯的音响形式美的典型表征。常见的钢琴、小提琴、二胡等乐器都是能发出优美的单纯乐音的发音器材。“乐音”是音乐所使用的最主要、最基本的单位元素。纯粹的听觉形式美不仅表现为单纯的乐音,而且表现为按一定关系组合起来的乐音。这个关系就是一定的周期性规律,它将不同的乐音组成美妙动听的复合波乐音,也就是悦耳的音乐旋律、和声。“使单纯的自然呼声变成一系列的乐音,形成一个运动过程,而这过程的曲折变化和进展是由和声来节制,按照旋律的方式去达到尽善尽美的”^{[8]388-389}。这是音响元素的关系美的常见例证。

二、音乐的纯形式美:“旋律”“和声”“节奏”

音乐美是听觉美的重要表现形态。音乐之美,可能是由于它的音响旋律本身契合了听觉的结构阈值,直接唤起听觉愉快。在这里,音乐美体现了强烈的纯形式美特征。西方音乐美学史上,音乐美的纯形式性曾受到作为“内容美学”的“情感美学”的否定^{[9]2}。不过从康德开始,美学家们逐渐认识到音乐美的纯形式特征不容否定。康德把音乐看作“感受的游戏”,把音乐美定义为“感受的游戏中的形式”,即音乐关系中的数学形式。席勒说:“音乐只有通过形式才能成为美感的。”瑞士作曲家奈格利(1773—1836)指出:音乐“无内容”,“只有形式,即乐音和乐音系列有规则地结合成一个整体”^{[9]2}。黑格尔强调艺术的内容美、意蕴美,认为“脱离内容的独立”“不符合真正的艺术”^{[8]349},但由于音乐表情的不确定性,他只好承认音乐纯形式的特殊性、独立性:“在一切艺术之中,音乐有最大的独立自足的可能;不仅可以自由脱离实际存在的歌词,而且还可以自由脱离具体内容的表现方式,从而可以满足于声音的纯音乐领域以内的配合、变化、矛盾与和解的独立自足的过程”^{[8]344}。“在这种独立化的情况中,音乐脱离了表现心情的功用,就获得了一种建筑的性质,专门在建造符合音乐规律的声音大厦上大显创造发明的才能”^{[8]335}。我们可以“只欣赏纯然感性方面的悦耳的声响,而丝毫没有内心的感动”,“如果我们……无拘无碍地沉浸到音乐里去,我们就会完全被它吸引住,被它卷着走,还不消算上艺术作为艺术一般所显示的威力。音乐所特有的威力是一种天然的基本元素的力量,这就是说,音乐的力量就在音乐艺术用来进行活动的声音这种基本元素里”^{[8]349-350}。由此可见,音乐“可以使声音丧失内容而变成独立的”^{[8]335}。

因此,作曲家可以不受“内容的拘束,无须有教养和心灵两方面的深刻意识,只在作品的纯粹音乐结构以及这种结构的巧妙上下工夫;由于可以有这种内容空洞的音乐,所以我们不仅看到作曲家的才能往往在幼年时期就已很发达,而且也有一些有才能的作曲家从少到老都是些最不自觉、最缺乏内容的人”^{[8]407}。奥地利音乐学家汉斯立克指出:音乐不仅无法表达确切现实世界的事物,也无法确切表现主体世界的情感,音乐所唤起的情感很不确定,从情感里得不出音乐的规律来。音乐的美有其特殊性。“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美,它存在于乐音以及乐音的艺术组合中”。“音乐的原始要素是和谐的声音,它的本质是节奏。对称结构的协调性,这是广

义的节奏;各个部分按照节拍有规律地、变换地运动着,这是狭义的节奏。作曲家用来创作的原料是丰富得无法想象的,这原料就是能够形成各种旋律、和声和节奏的全部乐音。占首要地位的是没有枯竭、也永远不会枯竭的旋律,它是音乐美的基本形象;和声带来了万姿千态的变化、转位、增强,它不断供给新颖的基础;是节奏使二者的结合生动活泼,这是音乐的命脉,而多样化的音色添上了色彩的魅力……优美悦耳的音响之间的巧妙关系,它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝,——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前,并且使我们感到美的愉快。至于要问,这些原料(指乐音)用来表达什么呢?回答是:乐思。一个完整无遗地表现出来的乐思已是独立的美,本身就是目的,而不是什么用来表现情感和思想的手段或原料”^{[9]49}。因此,“音乐的内容就是乐音的运动形式”^{[9]50},也就是上面说的“旋律”“和声”“节奏”。

在中国古代美学中,音乐的纯形式美也屡被论及。孔子“谓《韶》:尽美矣,又尽善也。谓《武》:尽美矣,未尽善也”^[10]。《韶》乐为上古舜帝之乐。《竹书纪年》载:“有虞氏舜作《大韶》之乐。”《吕氏春秋·古乐篇》同载:“帝舜乃命质修《九韶》《六列》《六英》以明帝德。”《汉书·礼乐志》:“舜作《韶》。”《礼记·乐记》郑玄注:“《韶》:舜乐名,言能继尧之德。”《韶》乐的内容是歌颂帝尧的圣德,表示忠心继承,故孔子认为“尽善”。《武》乐是周武王之乐,内容歌颂的是武王用武力夺取商朝天子政权的事迹,故孔子认为“未尽善”。而与“善”相对的“美”则是指乐曲的形式之美。相传夏、商、周三代帝王均把《韶》作为国家大典用乐。《韶》乐传齐后,旋律更加优美动听。孔子入齐,在观赏齐所奏《韶》后,由衷赞叹:“不图为乐之至于斯!”“三月不知肉味。”^[11]嵇康指出音乐美的实质在“声和”:^[12]“五味万殊,而大同于美;曲变虽众,亦大同于和。美有甘,和有乐。然随曲之情尽于和域,应美之口绝于甘境,安得哀乐于其间哉?”^{[12]135}“声和”为美,即寓杂多于统一,将不同的声音元素协调地组合在一起。晏子指出:“和如羹焉。水火醯醢盐梅以烹鱼肉,燂(炊)之以薪,宰夫和之,齐之以味,济其不及,以泄其过,君子食之,以平其心。”“声亦如味,一气,二体,三类,四物,五声,六律,七音,八风,九歌,以相成也;清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏,以相济也,君子听之,以平其心,心平德和。”“若以水济水,谁能食之?若琴瑟之专一,谁能听之?”^[13]周太史史伯指出:“声一无听,物一无文,味一无果(饱腹),物一不讲。”^[14]嵇康说:“声比成音。”“八音会谐,人之所悦,亦总谓之乐。”^{[12]135}

“声和”之美的心理机制和实质是音响的元素和运动形式契合了听觉的接受阈值。《国语·周语》对此论述甚详:“(周景王)二十三年,王(景王)将铸无射(大钟),而为之大林(钟罩)。单穆公曰:不可……且夫钟不过以动声(敲击发声),若无射有林(在大钟上加罩子),耳弗及也。夫钟声以为耳也,耳所不及,非钟声也,犹目所不见,不可以为目也。夫目之察度也,不过步武(六尺为步,半步为武),其察色也,不过墨(五尺)丈寻(八尺)常(二寻)之间(按:这是人的视觉结构阈值)。耳之察和也,在清浊之间,其察清浊也,不过一人之所胜。是故先王之制钟也,大不出钧(三十斤),重不过石(四钧为石)(按:这是古人对人的听觉结构阈值的朴素理解)。律、度、量、衡于是乎生,大小器用于是乎出……今王作钟也,听之弗及,比(衡量)之不度,钟声不可以知和(从钟声里听不到和谐之音),制度不可以出(产生)节,无益于乐……将焉用之!夫乐不过以听耳,而美不过以观目。若听乐而震,观美而眩,患莫甚焉。……王弗听,问之伶(乐官名)州鸠。对曰:……夫政象乐,乐从和,和从平,声以和乐,律以平声……声应相保曰和,细大不逾曰平,如是而铸之金(成钟),磨之石(成磬),系之丝木,越(穿孔)之匏竹,节(调节)之鼓而行之……嘉生繁祉(福),人民和利,物备而乐成,上下不罢(疲),故曰乐正。今细过其主(指正声)妨于正,用物过度妨于财,正害财匮妨于乐。细抑大陵,不容于耳,非和也;听声越远,非平也……夫有和平之声,则有蕃殖之财。于是乎导之以中德,咏之以中音,德音不愆,以合神人,神是以宁,民是以听。若夫匮财用,罢民力,以逞淫心,听之不和,比之不度,无益于教,而离民怒神,非臣之所闻也。”^[15]周景王准备铸造一座大钟,还要造一个钟罩。大臣单穆公、乐官州鸠发表了不约而同的反对意见,他们反对的理由主要有二。一是大钟耗资巨大,亏夺民财,会造成民离神怒国危;二是铸钟过大,会使人“听乐而震,观美而眩”,再罩上钟罩,又会使“耳所不及”钟声,失去造钟的意义。一句话,钟声是为“耳”存在的(“夫钟声以为

耳也”),钟声的巨细与钟本身的大小都应以“听和”“合度”为标准,如果“听之弗及,比之不度”,“细抑大陵,不容于耳”,就“非和也”,钟声也就失去了声音的美。与此相似的是《吕氏春秋》的论述。“耳闻所恶,不若无闻;目见所恶,不若无见。故雷则掩耳,电则掩目,此其比也”^[16]。“今有声于此,耳听之必嫌已,听之则使人聋,必弗听;有色于此,目视之必嫌已,视之则使人盲,必弗视;有味于此,口食之必嫌已,食之则使人,必弗食”^[17]。“夫音亦有适:太巨则志荡,以荡听巨,则耳不容,不容则横塞,横塞则振;太小则志嫌,以嫌听小,则耳不充,不充则不詹(足),不詹则窳;太清则志危,以危听清,则耳谿(虚)极,谿极则不鉴,不鉴则竭;太浊则志下,以下听浊,则耳不收,不收则不转,不转则怒。故太巨、太小、太清、太浊,皆非适也。何谓适?衷,音之适也。何谓衷?大不出均,重不过石,小大轻重之衷也。……衷也者适也,以适听适则和矣”^[18]。当时统治者热衷追求的“侈乐”超过了人的听觉正常的接受范围,因而不能给人带来真正的快乐,不是真正的美的音乐:“夏桀、殷纣作为侈乐,大鼓钟磬管箫之音,以巨为美,以众为观,佞诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见,务以相过,不用度量。宋之衰也,作为千钟;齐之衰也,作为大吕;楚之衰也,作为巫音。侈则侈矣,自有道者观之,则失乐之情。失乐之情,其乐不乐”^[19]。

因为纯音乐的美只在声音旋律给听觉带来快适,与情感表现没有必然关联;音乐所产生的哀、乐都只不过是听者将自己的情感放进去的,所以,嵇康提出一个著名的论断:“声无哀乐。”“哀乐自当以情感,则无系于声音”^{[12]153}。当然,这个判断是片面的,有绝对化之嫌。

三、音乐的内涵美:理解、想象、联想

毫无疑问,音乐之美,也可能是由于它承载某种意蕴,表达某种情感,从而唤起了听众的某种理解,引发了听众的美好想象或联想,打动了听众的情感,成为特定内涵、意蕴的表达方式。在音乐中,内涵美的形态通常表现为标题音乐及包含歌词的讯音。就作曲家来说,他固然可以“只在作品的纯粹音乐结构以及这种结构的巧妙上下工夫”,但也可以“在作品中摆进一个确定的意义,一种思想和情感的内容以及这种内容的段落分明的完满自足的发展过程”^{[8]407}。如贝多芬的《命运交响曲》、施特劳斯的《蓝色多瑙河》以及各种歌词。就欣赏者来说,他可以在音乐标题或歌词的提示、指引下,产生对音乐内容的一定理解,唤起相应的想象和联想。例如,依照嵇康的分析,曲调本身并无所谓“哀乐”,但由于中国古代戏曲在长期创作表演的实践流传中,将不同的宫调与特定的情感建立了较为稳定的联系,“声无哀乐”于是变成了“声有哀乐”。王骥德《曲律·论宫调》指出:“仙吕宫:清新绵邈;南吕宫:感叹悲伤;中吕宫:高下闪赚;黄钟宫:富贵缠绵;正宫:惆怅雄壮;道宫:飘逸清幽。”(以上皆属宫)“大石调:风流蕴藉;小石调:旖旎妩媚;高平调:条拗滉漾;般涉调:拾掇坑堑;歇指调:急并虚歇;商角调:悲伤宛转;双调:健捷激袅;商调:凄怆怨慕;角调:呜咽悠扬;宫调:典雅沉重;越调:陶写冷笑。”(以上皆属调)“此总之所谓十七宫调也。”又其《曲律·论戏剧》指出:“又用宫调,须称事之悲欢乐。如游赏则用仙吕、双调等类,哀怨则用商调、越调等类。以调合情,容易感动得人。”这种曲调中包含不同情感特征的现象,便是长期的中国戏曲文化积淀的结果。处于这种文化氛围中,听众对这些宫调的意蕴也能方便地产生相应的理解。

再比如想象和不一定包括形象的联想在听觉内涵美欣赏中的作用。汉斯立克《论音乐的美》分析说:“在海顿的清唱剧里,如在《创造》,特别是《四季》里,他是一个令人高兴的现实主义者。这些乐谱充满着令人神往的田园风味的片段:暗示着那狮吼、那鸡鸣、那小鸟歌唱、那猎狗在打猎的兴奋气氛中追逐得都喘不过气来;鲜花、小山、平原和田野、日出和日落、下雨和暴风雨的美……海顿《四季》里的鸡鸣,史波尔《音乐的奉献》和贝多芬《田园交响曲》中布谷鸟、夜莺和鹌鹑的鸣声”“是要在听众的记忆中唤起与这一自然现象相联的印象来”^{[20]289}。胡戈·莱希滕特里特评论门德尔松音乐给人的感受:飘忽的、像空气一般的、神仙的音乐是门德尔松未曾被超过的专长。在门德尔松谱写的谐谑曲中,有许多最柔和的乐音的讨人喜欢的幻想的浮动,暗示着一种妖灵的舞蹈像云彩一样浮在空中,在最优雅的起

伏中轻盈地翱翔着,她们那轻巧的双脚几乎不着地面,蒙着纱巾,像云或烟一样升向天际。在门德尔松谱写的描绘风景的音乐,如《意大利》《苏格兰》交响曲中,他成功地在听众的头脑里唤起暗示意大利和苏格兰风光的、有地方色彩特点的印象,而他的《芬格尔山洞》前奏曲给了人们波涛汹涌的大海,在岩石山洞里回想着波涛、海鸥的刺耳鸣叫、盐水上空的气味、海藻的剧烈香味和这个北方景色的凄凉意境等奇异生动的印象。“这是多么生动的一部浪漫主义想象力和浪漫主义音画的杰作”^{[20]289}!在这种审美鉴赏活动中,听觉美的实质在于听众对音响意涵的领悟。而这种领悟是因人而异的,因而显出较多的主观差异性。黑格尔指出:“一般音乐爱好者只想沉浸在声音的这种迷离恍惚的荡漾中,去找一种精神的立足点以便掌握进展的线索,特别是掌握在他自己灵魂里引起共鸣的东西,也就是要找出明确的思想 and 较确切的内容。由于这个缘故,音乐对于这种听众总是象征性的,但是等到他试图探索这种象征意义时,他就会继续不断地碰到无法解决的谜语似的难题,它们一般是既可以这样解释,又可以那样解释的。”^{[8]407}朱光潜《文艺心理学》写道:“如果一曲乐调不是完全模仿外物声音的,又没有固定的名称暗示联想方向的,则听者所生的意象必人人不同。美国梵斯华兹和贝蒙两位教授常叫一班学图画的学生听两曲性质不同的乐调,每次都随时把音乐所引起的意象画在纸上,乐调和作者的名称都不让学生们知道。拿这些图画来比较,各人所起的意象彼此很少有类似点。”^{[21]313}“同样的乐调常发生同样的情调,不过各人由这情调所生的意象则随着性格和经验而异”^{[21]314}。上述的听觉美,都可划入内涵美的范围。

音乐美学中有一派,只承认音乐的纯形式美,不承认音乐的内涵美,实际上是不符合音乐欣赏实践的,因而也是不能成立的片面之见。

参考文献:

- [1] 杨振宁. 美和理论物理学[M]// 吴国盛. 大学科学读本. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004: 273.
- [2] 黑格尔. 美学: 第一卷[M]. 朱光潜, 译. 上海: 商务印书馆, 1979: 25.
- [3] 杜夫海纳. 美学与哲学[M]. 孙非, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1985.
- [4] 祁志祥. 论美是有价值的乐感对象[J]. 学习与探索, 2017(2): 135-140.
- [5] 祁志祥. 论形式美的构成规律[J]. 广东社会科学, 2015(4): 171-179.
- [6] 汪济生. 系统进化论美学观[M]. 北京: 北京大学出版社, 1987.
- [7] 戴安娜·阿克曼. 感觉的自然史[M]. 路旦俊, 译. 广州: 花城出版社, 2007: 203.
- [8] 黑格尔. 美学: 第三卷(上册)[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1981.
- [9] 汉斯拉克. 论音乐的美[M]. 杨业治, 译. 北京: 人民音乐出版社, 1982.
- [10] 孔子. 论语·八佾[M]// 朱熹. 四书章句集注. 北京: 中华书局, 1983: 68.
- [11] 孔子. 论语·述而[M]// 朱熹. 四书章句集注. 北京: 中华书局, 1983: 93.
- [12] 嵇康. 声无哀乐论[M]// 北京大学哲学系美学教研室. 中国美学史资料选编: 上册. 北京: 中华书局, 1980.
- [13] 左丘明. 左传·昭公二十年[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1997: 2093.
- [14] 左丘明. 国语·郑语[M]// 薛安勤, 王连生. 国语译注. 长春: 吉林文史出版社, 1991: 662.
- [15] 左丘明. 国语·周语[M]// 薛安勤, 王连生. 国语译注. 长春: 吉林文史出版社, 1991: 129-131.
- [16] 吕不韦. 吕氏春秋·贵生[M]// 浙江书局辑刊. 二十二子. 上海: 上海古籍出版社, 1986: 633.
- [17] 吕不韦. 吕氏春秋·本生[M]// 浙江书局辑刊. 二十二子. 上海: 上海古籍出版社, 1986: 629.
- [18] 吕不韦. 吕氏春秋·适音[M]// 浙江书局辑刊. 二十二子. 上海: 上海古籍出版社, 1986: 643.
- [19] 吕不韦. 吕氏春秋·侈乐[M]// 浙江书局辑刊. 二十二子. 上海: 上海古籍出版社, 1986: 642.
- [20] 汉斯拉克. 论音乐的美[M]// 汪济生. 进化系统论美学观. 北京: 北京大学出版社, 1987.
- [21] 胡戈·莱希滕特里特. 音乐上的浪漫主义运动[M]// 人民音乐出版社. 音乐译丛: 第一辑. 北京: 人民音乐出版社, 1979: 5.
- [22] 朱光潜. 朱光潜美学文集: 第一卷[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1982.



(责任编辑 杨文欢)