

# 《乐记》与《艺术哲学》音乐发生学思想对比研究

路拓宇, 罗皓天

中央民族大学哲学与宗教学学院, 北京

收稿日期: 2024年1月19日; 录用日期: 2024年2月19日; 发布日期: 2024年2月27日

## 摘要

本文通过对《乐记》和谢林有关音乐发生学的论述, 总结并比较二者的思想。总结工作大致以“人作乐”和音乐本质两个方面展开。《乐记》中的“音”接近现代意义上的音乐, 而“乐”则类似戏剧。二者都发自人心。《乐记》认为“乐”是天、地两种本体论力量运动的和谐, 将其视为万物产生的原则。谢林则从自我意识出发, 演绎音乐作品在人心内的起源。谢林论述了声音、节奏等概念, 用思辨的方法建构了音乐的本质, 最终得到音乐是天体运动的形式这一结论。本文最终认为, 《乐记》对音乐发生学的演绎相较于谢林过于概括。在对音乐的理解上, 二者各有优劣。

## 关键词

《乐记》, 谢林, 《艺术哲学》, 音乐发生学

## A Contrastive Study on the Thoughts of Music Genesis in *Yeh chi* and *Philosophy of Art*

Tuoyu Lu, Haotian Luo

School of Philosophy and the Study of Religion, Minzu University of China, Beijing

Received: Jan. 19<sup>th</sup>, 2024; accepted: Feb. 19<sup>th</sup>, 2024; published: Feb. 27<sup>th</sup>, 2024

## Abstract

This paper summarizes and compares Schelling's thoughts on Music genesis through the discussion of *Yeh chi*. The summary work is mainly carried out in two aspects: "music made by human"

文章引用: 路拓宇, 罗皓天. 《乐记》与《艺术哲学》音乐发生学思想对比研究[J]. 哲学进展, 2024, 13(2): 317-323.

DOI: 10.12677/acpp.2024.132048

and metaphysical essence of music. The “sound” in *Yeh chi* is close to music in the modern sense, while the “music” is similar to drama. Both are heartfelt. *Yeh chi* thinks that “music” is the harmony of the movement of two ontological forces, heaven and earth, and regards it as the principle of the creation of all things. Schelling, on the other hand, interprets the origin of musical works in the human mind from the perspective of self-consciousness. Schelling discussed the concepts of sound and rhythm, constructed the essence of music in a speculative way, and finally came to the conclusion that music is the form of celestial motion. In the end, this paper thinks that the interpretation of music genesis in *Yeh chi* is too general compared with Schelling. In the understanding of music, both have their advantages and disadvantages.

## Keywords

*Yeh chi*, Schelling, *Philosophy of Art*, Genesis of Music

Copyright © 2024 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

## 1. 引言

《乐记》是我国美学史上一部非常重要的著作, 根据先秦时期的艺术实践, 总结了当时的音乐美学思想, 在我国音乐美学思想发生史上产生了极为深远的影响。《乐记》系统阐述了音乐的起源和本质, 从人和自然两个方面讨论了此问题。

而谢林的《艺术哲学》的发表对于德国浪漫派、黑格尔、叔本华也产生了重大影响, 对于此书黑格尔评价道: “艺术的概念和科学地位才被发现出来。人们才意识到艺术崇高的和真正的使命[1]。”谢林从自己早期的“同一哲学”出发, 先验地建构了音乐的形式, 并据此继续指明音乐在诸艺术中的独特地位。

音乐的发生机制决定了音乐本身的意义, 二者无不从一些基本概念出发推导出音乐。本文希望对对比二者音乐发生学开始, 探讨二者对音乐的理解。

## 2. 《乐记》论“乐”的产生

《乐记》非常重视音乐发生学问题, 开篇第一句说: “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[2]。”就此而言, 音乐首先产生于人心。人心受外物的刺激产生各种感情, 再将这些感情表现在声中, 由此产生了各种高低长短不同的声。《乐本》篇中列举了六种情感与它们所对应的声, “是故其哀心感者, 其声喑以杀。其乐心感者, 其声喑以缓。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。”但同时《乐本》篇强调, “六者非性也, 皆感于物而后动”。《乐言》中有“夫民有血气心知之性, 而无哀乐喜怒之常”。“血气心知之性”更接近于感性、知性这些认识能力, 而那些情感是人心从经验中认识到的。

接下来, “声相应, 故生变, 变成方, 谓之音。”这些带着情感的声相互应和, 产生变化。在变化中又合乎规律, “音”就产生了。“宫、商、角、徵、羽杂比曰音, 单出曰声[3]。”可见“音”已经是一段旋律了, 孔颖达注疏中更明确的指出了这一点, “音则今之歌曲也”。

“比音而乐之, 及干、戚、羽、旄, 谓之乐。”将“音”再进一步组合, 用乐器演奏出来, 加上“干、戚、羽、旄”这些用于舞蹈的道具, 这才是“乐”。如果以我们今天对音乐的一般理解而言, 《乐记》中的“音”就是现在的音乐, 但“乐”不同于音的一点在于: “乐”并不是单纯的音乐, 而是融合了诗

歌、歌唱和舞蹈的“复合艺术”，或者说戏剧。

“乐”至少融合了诗歌、音乐、舞蹈、歌唱、表演艺术五种形式。音乐自不必多言。而《乐象》中提到了诗歌、歌唱和舞蹈。“诗，言其志也”者，欲见乐之为体，有此三事。诗，谓言词也。志在内，以言词言说其志也。“歌，咏其声也”者，歌谓音曲，所以歌咏其言词之声也。“舞，动其容也”者，哀乐在内，必形见于外，故以其舞振动其容也。”（《礼记正义》）乐所表达的情感不能被诗歌、歌唱或舞蹈中的任意一个孤立的表达出来。诗歌为乐赋予内在的志趣，歌将其以音乐的形式表现出来，而最后这种志趣不仅在声音里，而且引导着歌唱者的身体起舞。

《宾牟贾》更是详细描写了《武》乐的演出场景和情节：“总干而山立，武王之事也。发扬蹈厉，大公之志也。且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分周公左、召公右，六成复缀以崇。成，犹奏也。每奏《武》曲一终为一成。始奏，像观兵盟津时也。再奏，像克殷时也。三奏，像克殷有餘力而反也。四奏，像南方荆蛮之国侵畔者服也。五奏，像周公召公分职而治也。六奏，像兵还振旅也。”戏剧的剧本已经被详细的描述出来。至于表演艺术，饰演武王和周公的演员尽管不需要手舞足蹈，但这二人必须姿态和神情上下足功夫，以表现武王和周公的人物性格。

### 3. 与天地和谐的乐本质

《乐论》篇中提到乐为天的创作，乐因此便具有了形而上学的含义。天相较于地，显然是一种较轻的，观念性的力量，而这种较轻的质料有一个显著的性质，便是“动”。正所谓“著不息者，天也。”（《乐礼》）地是粗重的，可以联想到限制着万物，并使之回归一个中心点的向心力；因此相反的，代表着观念性力量的天作为不可限制的、离心的力量。假如天并不与地发生对立，那么由天当然也不会受到地的限制，因此也就没有尖锐的矛盾发生，故而是自足的。

当“天地相荡”产生万物时，就本体论而言，天就表现为一种在万物中赋予其生命和合目的性的力量，而乐就表现为“和”；而“礼以地制”，在万物产生之后将其加以限制，便产生了秩序，因此万物有了差别。戴琏璋《从〈乐记〉探讨儒家乐论》中着重探究了乐的形而上本质。他认为“和”是天地间客观存在的规律，因此测定律吕要从自然中寻找准绳。即“天地气和，而生万物。大乐之体，顺阴阳律吕，生养万物”，是“大乐与天地同和也”。乐是天地或阴阳两种力量运动的规则。没有乐，万物则不会产生。

原本抽象的规则通过乐从而被感觉认识到，而且这种转变是自然且必然的，《乐礼》篇中有“流而不息，合同而化，而乐兴焉”。只要天地二气流转不息，那么乐自然就会兴起。这样也解释了乐的教化作用，贵族通过观乐认识和，进而将和用于修齐治平上。

乐作为存在的普遍规则“极乎天而蟠乎地，行乎阴阳而通乎鬼神，穷高极远而测深厚。”其最终目标是与天合一，“乐着大始，而礼居成物”。《礼记正义》解释道：“天为生物之始。”这样的说法为乐制定了一个终极目标，反映出古人对于理想“大乐”的追求。

### 4. 谢林对艺术创作的演绎

在《先验唯心论体系》中，谢林从自我意识出发演绎了一般艺术作品。艺术作品的演绎被安排于目的论之后，而目的论部分解释了在自然界自由与必然性的同一。自我虽可以从自然界中认识到有意识活动（自由、主观事物）和无意识活动（必然性、客观事物）的同一性，但自我并没有将其视为本源在自己的同一性，对于这种本源在其自身同一性的直观则是艺术直观。

艺术作品所包含的有意识活动与无意识活动的同一性首先从有意识活动出发，并在无意识活动中告终。接下来谢林发现，艺术创作既然从有意识活动出发，那么自由和必然性的同一性就应被取消；同时

自由与必然性又不能在有意识活动中同一, 否则有意识活动就会取消自己, 自我也就失去了对其的意识。因此艺术创作的对象必定是无限的。可毕竟二者的绝对统一要得到实现, 自我既要意识到艺术作品是自己的创造, 又要在这种创造中取消自身。

对于这个矛盾, 谢林通过辩证法得出“在两者合而为一的地方, 创造必定不再表现为自由的创造。”<sup>[4]</sup>这时自由的活动已完全转变为客观事物。但这时创造活动也应中止, 一切矛盾都应被统一起来。自我创造的同一性离开了自己, 同一性本身成为了客观的, 此时便达到了完满的自我直观。在艺术作品中表现出的无限性就是谢林艺术哲学中“美”的概念。

艺术创作虽从自由创造出发, 但自由行动不能消解艺术中无限的矛盾。对这一矛盾的消解, 则归功于绝对同一性。在艺术哲学中, 绝对同一性便是天才的概念。“天才是从上帝的绝对性里掉出来的一部分。因此每一位艺术家的生产活动能够达到什么程度, 取决于他自己的本质与上帝之内的永恒概念结合到什么程度<sup>[5]</sup>。”艺术创作或多或少被一种不可抗拒的冲动驱使着, 这种指向绝对同一性的冲动本身便是一个无限的矛盾。这个矛盾抓住了艺术家生命的根本, 驱使其全力以赴。这便是艺术作品的起源。

谢林同样意识到了艺术作品和谐的特征。艺术创作结束于对无限和谐的感受。艺术家不会将矛盾的解决完全归功于唯独于自己, 而是归功于天才概念。正是绝对同一性使艺术家陷入自相矛盾, 可也正是是它带给艺术家解脱。此时艺术家的感受又会转变为艺术作品, 因此“艺术作品的外在表现就是恬静、肃穆和宏伟的表现, 甚至在应该表现出极度痛苦或欢乐心情的时候, 也是如此”。

## 5. 谢林对音乐形式的建构

经过《先验唯心论体系》的铺垫后, 谢林在《艺术哲学》中建构了音乐这一艺术形式。在谢林看来, 音乐与绘画、雕塑一样, 都属于造型艺术。但一般而言, 造型艺术通过物质材料来创作, 而音乐显然是无形的。因此, 谢林首先从他的自然哲学开始推导声音以证实自己的主张。

《艺术哲学》中对声音有一个明确的定义: “无限者通过内化到有限者里面而形成的无差别, 纯粹作为无差别而言, 乃是声音。”无限者内化到有限者在第一个相对的总体性——物质——中表现出来的。当物质自相联系时, 第二个相对的总体性——光——也随之被设定, 此时内化活动得到认识, 在物质中表现为磁。

谢林这里所指的物质大致相当于黑格尔的自在存在。在黑格尔《逻辑学》中, 自在存在的规定性是盲目的, 它的规定性是由他物设立的。因此自在存在自身是他物存在的证明, 而他物又是自在存在的证明。自在存在的规定性既规定了它是什么, 同时又规定了它除了这个规定以外它一无所有。这种对他物的排斥活动恰恰使得自在存在不能摆脱他物, 于是排斥力和吸引力便必须共存。所以, 磁就是自在存在的规定性。当自在存在自相联系时, 成为所有他物的他物, 也就是一, 自在存在便成为了自为存在。只有到这时, 这个内化运动才被其自身把握到。但磁的规定性不能与物质分离, 也就是说磁是作为差别的无差别, 只有当内化离开物质自相联系时, 才产生出作为无差别的无差别——声音。

接下来谢林提出了他对音乐的定义: “当纯粹的实在统一体本身在艺术形式中成为潜能阶次或象征, 这个艺术形式就是音乐。”音乐又包含了实在统一体、观念统一体和二者的无差别, 分别产生了节奏、转调和和声。

节奏在音乐中又是一个实在统一体, 所以也就是音乐中的音乐。用谢林的另一套术语讲, 节奏是普遍性内化于多样性。谢林发现节奏“无非是同类东西的一种周期类分解”, 分割单调性为杂多性。节奏的力量是令人惊叹, 谢林观察到工人们通过节奏来缓解工作压力。因为这种无意识的内在的计数行为的乐趣让他们忘记自己在干活, 甚至停下会感到被打断的痛苦。而这还只是最不完满的节奏。我们可以有意识的改变音调的强弱, 使之遵从一定规律。这样一来, 节拍便必然出现在节奏中, 节奏便进一步复杂化。

自在的来看, 声音的延续毫无意义, 但节奏将其转化为有意义的。纯粹的偶然性被节奏赋予一种必然性。因此, 节奏不再受时间掌握, 而是基于自身的拥有时间, 正如我们不能把一首曲子的时间精确到秒, 但我们可以确定它有多少个小节。

第二个统一体是转调。转调使主调的同一性处于质的差别之中, 又通过节奏考察这个同一性。谢林对转调的讨论较少, 因为他认为一个将转调包含在自身内的节奏是整个音乐。当然, 转调与节奏相对立, 所以二者的关系是对等的。当二者统一时, 这第三个统一体就是旋律。旋律毫无疑问已经是音乐, 但是节奏又是“音乐中的音乐”, 那么二者的关系如何?

假如节奏成为绝对的, 将三个统一体再包含于自身, 就是节奏性旋律。以节奏占支配性地位的音乐在谢林看来是古希腊音乐; 反之当三个统一体从属于转调, 产生的就是和声, 在现代音乐占支配地位。

艺术形式的建构的终点是将艺术的诸形式呈现为自在之物的诸形式, 而音乐的形式是自在之物或理念从其实方面来看的形式。从这点出发, 音乐的两个特殊形式——节奏性旋律和和声——也应该就是理念的特殊的实在形式。从实在方面来看, 理念启示于天体中。“自然界里的诸天体是永恒物质产生出的最初统一体。”诸天体(物质宇宙)在谢林看来也是磁所代表的“内聚活动”塑造的, 因此音乐的形式就是诸天体运动的形式, 音乐与就是宇宙可听到的节奏和和声。节奏性旋律和和声分别对应了离心力和向心力。以节奏性旋律为主导的是行星轨道, 而以和声为主导的则是彗星轨道。

## 6. 对《乐记》和谢林音乐发生学的对比

第一个比较点是音乐在人心发生过程。《乐记》将音乐的起源理解为人心“感于物而后动”, 之后将情感表达在声音中。但我们很快就会发现这样的说法有些泛泛。首先, 我们所有的表象都来源于感物, 但只有少数令人产生情感上的波动, 这其中更少的一部分才能激起艺术家的创造力。究竟什么样的情感能促使人行动起来去进行创造? 甚至我们要问, 只有情感是否是艺术家进行创作的原因? “哀乐在内, 必形见于外, 故以其舞振动其容也”, 一般人因亲近之人的离世而悲伤不已, 但艺术家为什么能从极致的悲伤中行动起来, 将自己的情感以某种规律融入到自己的作品中? 艺术作品所表现的情感恐怕远胜于我们自然产生的。

真正的崇高和美恰恰摆脱了情感。自然界的崇高有双重的表现: “要么是一个感性对象出现在我们面前, 它大大超出了我们的理解力, 并且必须在与理解力的关联中是不可估量的, 要么就我们作为活生生的存在者而言, 我们的力量与自然界相对立, 并且相对后者而言消失为无”对前者的情感与其说是崇高或美, 倒不如说是一种压抑, 人仅仅意识到自己的无能。只有当对象超出感性时, 才出现对真正的无限者的直观。我们对自然的情感或自然产生的情感只是真正无限者的躯体, 只有人的创造才能使无限者作为无限者而得到认识。谢林并不否认作曲家创造的灵感来源于外物, 但谢林讨论了艺术家之为艺术家的原因, 艺术家所体验到的情感的背后是一个抓住他们生命的矛盾, 驱使他们全力以赴。

再者, 不仅是音乐, 一切艺术都可以以“感于物而后动”此解释。难道其它艺术不是艺术家“感于物而后动”的结果么? 当然, 古人隐约指出了一条线索: “言之不足, 故嗟叹之; 嗟叹之不足, 故咏歌之。咏歌之不足, 则不知手之舞之, 足之蹈之省鼻也。”从朗读到有节奏强弱的感叹, 再添加声调成为歌曲, 并最终突破语言去舞蹈。这条序列中我们可以看出情感的量的增长导致了艺术形式的质的变化。不过这里仍然是不够清晰, 从古人从对事实的观察中得到了一条线索, 但古人并未从理性的角度加以解释。

其次, 《乐记》在这一阶段的理论没有凸显出音乐的独特性。换言之, 只需要把“声”字替换, 所有艺术都可以这样解释。谢林则着重了论述声音的本质, 并以此为坚实的基础推进建构。此外, 在声到音的过程中, 二者都意识到了音的规律性, 但同样可惜的是《乐记》的论述较为概括, “方”的内涵没有进一步论述。总之, 《乐记》对音乐本质的解释过于概括以至于错失了音乐乃至艺术的本质。

第二个比较点是二者对音乐与世界的关系。大体上而言,二者对音乐与世界的关系的理解是有相通之处的。乐的本性在于和谐,而且这种和谐所体现的是万物生成的状态。谢林将音乐的最高意义视为诸天体运动的纯形式。第二,在“乐”这一层面上,《乐记》提出了“唯乐不可以为伪”的观点,肯定了乐是必然真实的。这与谢林的观点有相似之处。

不过二者在本体论上的差距将带来在音乐观上的巨大分歧。《乐记》将两个相互对立的本原视为存在的原初质料。二者存在质的不同。但谢林已经突破了二元论。事物的存在不仅仅由静止和运动组成,而是直观活动程度(量)的不同。

“天高地下,万物散疏,而礼制行矣”(《乐礼》),“高”和“下”这显然预设了空间关系。静止与运动都是在一个被预设的空间中而言的,因此“天”与“地”的二分实则是三分:“天”、“地”和“天”与“地”发生关系的场域。《乐礼》篇中的描述因此缺乏一种自明性,在“天”与“地”这种未反思的空间关系下,事实上的本体性力量是未经反思的空间。对空间性的无知说明了其受本体论框架的奴役。“天地”被限制在一个时空框架内,因此导致了一个僵化的等级制度。而礼乐从不分离,礼的僵化同样也会是乐的僵化。

自从康德将时间与空间视为直观的纯形式之后,“纯粹的”才真正的成为纯粹的。费希特、谢林所理解的理智直观是一种无条件的设立场域和对其意识的活动。而究其原因,他们意识到了自我意识是一个无前提的活动,不受任何条件的限制,反而一切限制都以自我意识无条件的同一性为基础。因此理智直观是一种具有创造力的观念活动,一切哲学活动都是一种创造,而且这种创造也不断的创造其自身,以此表明自己彻彻底底地就是一种绝对的活动。正如谢林通过对声音和节奏的建构表明,音乐在其自身内掌握着时间,创作、演奏欣赏一份作品,就是自己去建构时间。在这种纯粹的直观活动中,精神才达到了自由与必然性的同一。

《乐记》中的音乐由此沦为了自然界的模仿。自然界的现象和由此产生的情感的确是起点,但艺术绝不能成为对自然现象的模仿。在模仿观下,无论艺术作品与自然多么和谐统一,艺术的最高成就也仅仅是与自然相同。但只要艺术还是艺术,自然界还是自然界,艺术就仅仅只是一个相似度接近一的赝品。艺术作品所体现的美也仅仅是如同自然规律一般盲目,随即美这个概念就会因自我矛盾而解体。

坚持模仿说会将自然和艺术一起片面化。自然界在人的意识中得到了完满的认识,自然界才能作为自然界出现。自然界自己的辩证运动最终产生了人和人所创造的一切,自然究竟有何必要要自己最伟大的产物去模仿自己呢?艺术去模仿自然界,那自然界怎么达到自我认识?

坚持艺术的独立性和创造性反而是对自然界和艺术的最大尊重。自然界自身就不断进行着演化和创造,倘如模仿说真的能一以贯之,那么艺术也应去大胆创造。谢林认识到“艺术与自然界一样,是一个封闭的,有机的、在其所有部分里都同样必然的整体。”艺术是对自然界的升华,当理念(绝对者)将自己封闭在僵化的感性中时,只有艺术能揭示自然界中的秘密,同时使感性东西仍作为感性东西,表明理念就现实的存在于当下。

所以,担忧音乐对人的道德造成损害纯属无稽之谈。谢林对音乐形式的建构表明了音乐是必然性的存在,也就是说,它不因感性的、偶然的事物所左右。音乐已经脱离了感性刺激。不仅如此,艺术也表明自身具有绝对的教化作用。正如前文所提及的,将自然的深不可测理解为崇高仅仅表明自己的无能和对自然的顶礼膜拜。艺术直观将自然界的相对伟大提升为绝对者的象征,“正如一位勇士在自然界和厄运的全部力量向他疯狂袭来时,就过渡到最高的解放和一种超凡脱俗的乐趣,把生命的全部限制都抛在身后。”艺术正是以此与自然达到一种不可能的和谐,同时这种和谐也转变为自然本身的一部分。我们在净化自己灵魂的同时也净化了自然。

《乐记》中的音乐完全是形而下世界在形而上世界忠实模仿,“乐者,所以象德也”(《乐施》)。为

了使音乐不至于滑向放纵, 先王才制礼作乐, 设立乐官执掌教化。这使得音乐完全失去的独立性, 被偶然性和经验所摆布。在这样的情况下, 音乐至于善是偶然的, 趋于恶却是经常的。音乐的和谐美完全是一种能被符号秩序完全把握的美, 可惜也正因为此失去了无限性。

谢林的音乐观则完全建基于现实化的理念世界中, 与一切有关感官刺激的音乐断绝了关系。音乐所呈现出的是现存事物的原型。音乐不再是反映无限性的工具, 毋宁说是无限性本身的一个形式。所以音乐在其自身中自成一个世界, 获得了自己永恒的独立性。

最后, 就二者对音乐概念本身的理解而言, 《乐记》所讨论的“乐”是一种综合了多种艺术形式的复杂形式, 而没有只停留在纯粹的音乐上。谢林只建构音乐这一种形式。但谢林并未完全没有意识到“乐”的概念。《乐记》中的“乐”的形式很可能是谢林对艺术的终极期待, “全部艺术的最完满的复合, 其本身作为一个综合就是最复杂的剧场现象。古代的戏剧就是如此”。古人有一种共通的伟大的直观, 他们将艺术视为生活的一部分。

《乐记》的缺陷是历史本身的矛盾。当社会分工不发达时, 历史也总会有一个如同自然界般的阶段。自然界不通过人就不能揭示自己的秘密, 历史也同理。古人对“乐”的理解因他们与自然尚未分化而即鲜活又片面, 但我们也正是从历史中出发, 才能在当下再次复活这些古老的观点, 再一次认识它们。

第一, 《乐记》以物 - 心 - 声 - 音 - 乐为脉络, 明确提出了一种音乐发生学, 但其过于概括。谢林以其早期的“同一哲学”体系出发, 先验的演绎了音乐各要素, 建构了完备的音乐理论; 第二, 《乐记》将“音”和“乐”分离, 将乐视为讨论的核心, 而谢林只建构音乐本身, 但同时谢林也将“乐”视为音乐的最终形态; 第三, 《乐记》的音乐观受本体论缺陷的影响, 虽然提出“为乐不可以为伪”的观点, 但未提升到绝对的高度。谢林皆由自己的哲学思想, 提出了新的艺术观。音乐被视为无限性本身的形式, 音乐成为一种绝对自由的创造。此举赋予音乐崇高的地位。

## 参考文献

- [1] 黑格尔. 美学(第1卷)[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1979: 78.
- [2] 戴圣. 礼记[M]. 叶绍钧, 选注, 王延模, 校订. 北京: 商务印书馆, 2018: 33.
- [3] 郑玄, 孔颖达. 礼记正义[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008: 1456.
- [4] 谢林. 先验唯心论体系[M]. 梁志学, 译. 北京: 商务印书馆, 1977: 10, 290-303.
- [5] 谢林. 艺术哲学[M]. 先刚, 译. 北京: 北京大学出版社, 2021: 1, 130-423.