

Jana S. Rošker

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Epistemološka interpretacija Ji Kangovega eseja »V glasbi ni žalosti, ne radosti« (聲無哀樂論)

An Epistemological Interpretation of Ji Kang's Essay 'Music has in It Neither Grief nor Joy' (聲無哀樂論)

Prejeto: 2. marec 2010
Sprejeto: 1. maj 2010

Received: 2nd March 2010
Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: kitajska teorija glasbe, kitajska filozofija, Ji Kang, epistemologija glasbe

Keywords: Chinese theory of music, Chinese philosophy, Ji Kang, epistemology of music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Pričujoči članek izpostavi novo interpretacijo Ji Kangove (Kitajska, 223 – 262) teorije glasbe, ki temelji na njegovem razumevanju spoznavnoteoretskih osnov percepcije. Analiza pokaže, da je bilo njegovo razumevanje osnovano na strukturni zvezi med subjektom in objektom dožemanja.

The present article draws attention to a new interpretation of Ji Kang's (223 – 262) theory of music, which is based upon his understanding of epistemological bases of perception. The analyses shows that his understanding has been founded upon the structural connection between the subject and the object of comprehension.

1. Kritika konfucijanskih pogledov na strukturo glasbe

Kitajski filozof in muzikolog Ji Kang (223 – 262) zagotovo sodi k najbolj zanimivim likom obdobja Treh kraljestev (220 - 280). Njegove razprave so pomembne predvsem kot eden osrednjih teoretskih mostov med filozofskim in religioznim daoizmom. Medtem ko je njegov disput »V glasbi ni žalosti, ne radosti (聲無哀樂論)« običajno dojet kot subtilna in posredna kritika konfucijanske obrednosti in »zlorabe« glasbe v politične namene, predstavlja pričujoči članek novo interpretacijo te teorije, ki temelji

na Ji Kangovem videnju epistemoloških osnov zaznavanja in dojemanja ter strukturne zveze med subjektom in objektom spoznanja. Kot bomo videli, lahko namreč omenjeni disput razumevamo tudi v smislu nadgradnje moističnih in nomenalističnih izhodišč o razmerju med konceptom oziroma imenom (名) in stvarnostjo (實).

Kritika formalizacije v okviru konfucijanske obrednosti vsekakor predstavlja pomembno idejno srž Ji Kangovega razumevanja glasbe. Ji Kang pa gre še korak dlje, saj vidi stališče, po katerem so čustva notranji del glasbe oziroma v njej vsebovana, kot poniževalno za glasbo kot tako.

Nekonformistični mislec Ji Kang, ki ni bil zgolj ljubitelj glasbe, temveč – kot se za pravega daoističnega umetnika spodobi – tudi ljubitelj dobre kapljice, se je pri utemeljevanju svojega stališča često posluževal primerjav z opojnostjo alkohola.

然和聲之感人心，亦猶酒醴之發人情也。酒以甘苦為主，而醉者以喜怒為用。其見歡戚為聲發，而謂『聲有哀樂』，猶不可見喜怒為酒使，而謂『酒有喜怒』之理也。(Ji Kang, 1962: 204-205)

Dejstvo, da glasba gani človeško zavest, je primerljivo z dejstvom, da alkohol sproža človeška čustva. Osnovna značilnost alkoholnih pijač je v tem, da so bodisi sladka, bodisi grenka. Osnova njihovega učinka na pijanca pa je bodisi vznosenost, bodisi gnev. Če torej vemo, da glasba sproža radoživost in melanholijo, in zato trdimo, da sta v njej žalost in radost, potem je to enako nerazumno, kot da ne bi vedeli, da vznosenost in gnev povzročajo alkoholne pijače, in bi trdili, da sta ti čustvi v njih!¹

Poleg tovrstnih logičnih argumentacij se Ji Kang v svojem eseju osredotoča predvsem na kritiko politične zlorabe glasbe:

Ji Kang expressed his socio-political concerns through the medium of music, which was previously regarded as having moral bearing and rectitude. Denying such rectitude became central for Ji Kang, who claimed that music was incapable of possessing human emotion, releasing it from the chains of Confucian ritualism. (Chai, 2009:1)

Vendar vidik politične funkcije glasbe znotraj obrednosti ni edini, ki se Ji Kangu pri konfucijanstvu zdi vprašljiv. Številni deli njegovega disputa zanikajo tudi poenostavljeno formalizacijo glasbe kot medija za »pravilno« strukturno povezavo med kozmičnim redom in človeškim zavedanjem, kakršna prihaja do izraza že v Knjigi obredov (禮記):

凡音者，生於人心者也；樂者，通倫理者也。(Li ji, Yue ji: 61)

Vsi toni izvirajo iz človeške zavesti in glasba nas povezuje z etiko vseobsežne strukture² (kozmičnega reda).

Konfucianski klasiki so izhajali iz predpostavke, po kateri je struktura glasbe združljiva s strukturo kozmosa³. Izvajanje »pravilne« glasbe lahko človeka potemtakem ponovno

¹ Vsi citirani prevodi Ji Kangovga besedila so moji lastni, in se pomensko pogosto razlikujejo od prejšnjih prevodov, ki so mi bili dostopni. Kot osrednji vir primerjave sem pri tem uporabljala Henricksov prevod, ki je izšel v njegovi komentirani zbirki (1983) *Philosophy and Argumentation in Third-Century China*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 71–107.

² Koncept 文理 prevajam v smislu strukture ali strukturnega vzorca, kar izhaja iz izvirnega pomena te pismenke. Tudi v kasnejših pomenskih modifikacijah (načelo, princip, razum, red itd.) sem izhajala iz razumevanja, povezanega s semantičnim sklopom strukture v smislu sistema, sistemske urejenosti in relacij. Za podrobnejšo utemeljitev tovrstne interpretacije gl. moj članek (2010) *The Concept of Structure as a Basic Epistemologic Paradigm of Traditional Chinese Thought*, V: *Asian Philosophy*, XX/1, p. 79–96.

združi s »pravilnostjo« kozmičnega reda; človek se torej preko strukture glasbe poenoti s celovitostjo vsega, kar obstoji in s tem poustvari najvišji ideal konfucianskega holizma, namreč »enoto človeka in narave« (天人合一). Obred kot tak namreč ni samo arbitrarna forma, temveč formalizirani vzorec, ki se, kadar je pravilno izvajan, lahko strukturno združi s kozmičnim redom.

禮也者，理⁴也。 (Li ji, Zhong ju yan ju: 28)

Obred je strukturiran.

Izvorno konfucianstvo v urejenosti kozmičnega reda ni videlo zgolj vrednostno nevtralnega vzorca substančnih kozmičnih relacij, temveč etično osmišljeno strukturo.

理，義⁵也 (Li ji, Xiang fu si zhi: 34)

Struktura je pravična.

Stališča o tem, v kakšni zvezi je pravzaprav medij glasbe z zavestjo poslušalstva, so v tistem času v glavnem izhajala iz zgoraj omenjene konfucijanske paradigme o enodimenzionalni strukturni povezanosti glasbe in kozmičnega reda. V tem videnju, ki temelji na strukturni združljivosti zavesti in kozmične urejenosti, prevzame glasba funkcijo nosilke čustev, ki se lahko transferirajo od ustvarjalca oziroma izvajalca do poslušalca. Tako naj bi glasba v sebi nosila čustva, ki jih zato lahko vzbudi tudi v notranjosti človeka, ki jo posluša.

The standard Chinese view of music is that it is a carrier of emotion: which is to say it both conveys the mind and feelings of the performer/composer, and transfers its own emotional quality to the listener. (Henricks, 1983:71).

Ji Kang je temu uveljavljenemu stališču nasprotoval. Menil je, da ima glasba sicer svojo notranjo strukturo, ki se izraža v njeni kakovosti. Vendar ta strukturno pogojena kakovost niso čustva, temveč harmonija (he 和). Harmonija pa čustev ne povzroča (oz. transferira), temveč osvobaja oz. sprošča (v zavesti poslušalstva) že obstoječa čustva. Zato ima katarzični učinek (ibid). (To je zanj tudi razlaga dejstva, da lahko različni ljudje ob poslušanju iste glasbe reagirajo s popolnoma drugačnimi čustvi).

Ji Kang je svoje nasprotovanje uveljavljenemu stališču zapisal v obliki disputa, v katerem zgoraj omenjeno, tradicionalno konfuciansko stališče zastopa fiktivni »gost iz države Qin (秦客)«, ki pravi:

夫聲音自當有一定之哀樂，但聲化遲緩，不可倉卒，不能對易，偏重之情，觸物而作，故令哀樂同時而應耳。雖二情俱見，則何損于聲音有定理邪？ (Ji Kang, 1962: 223)

Glasba kot taka nosi v sebi fiksno določena čustva žalosti in radosti, vendar je njihova transformacija postopna; ni je možno pospešiti in v poslušalcu povzročiti

³ Starokitajski strukturni pogled na svet se ni odražal zgolj v razumevanju funkcije glasbe. Prepričanje o strukturni povezanosti glasbe in kozmičnega reda (temeljne strukture kozmosa) je temeljilo na predpostavki, po kateri je osnovni predpogoj našega zaznavanja zunanjega sveta prav v združljivosti strukture kozmosa s strukturo človeške zavesti (prim. p.t.).

⁴ V tem citatu ne gre za izenačitev dveh samostalniških objektov (li 禮 = obred in li 理 = struktura), temveč za podrobnejšo določitev samostalnika li 禮 (obred) s pridevnikom li 理 (strukturiran, - na, - no).

⁵ Analogno s prejšnjim, tudi v tem citatu ne gre za izenačitev dveh samostalniških objektov (li 理 = struktura in yi = 義 pravičnost), temveč za podrobnejšo določitev samostalnika li 理 (struktura) s pridevnikom yi 義 (pravičen, - na, - no).

takojšnje spremembo. Če pa so čustva močna, se takoj pokaže njihov učinek. Potem se pokaže oboje, tako žalost, kot tudi radost. Kako lahko torej trdite, da glasba nima fiksne strukture?

Ji Kang stališču o tem, da je glasba strukturirana, ne nasprotuje. Nasprotuje predvsem stališču o tem, da naj bi bila struktura glasbe povezana s strukturo čustev.

至于愛與不愛，喜與不喜，人情之變，統物之理，唯止於此。(ibid: 207)

Kar pa se tiče ljubezni in ne-ljubezni, dobre in slabe volje, ter vseh sprememb v človeškem čustvovanju, pa ta vendarle niso del strukture, ki združuje vse stvari.

Po Ji Kangu ima seveda tudi občutenje in izražanje čustev svoje strukturne principe.

夫小哀容壞，甚悲而泣；哀之方也。小歡顏悅，至樂而笑；樂之理也。何以明之？夫至親安豫，則怡然自若，所自得也。(ibid: 220)

Nelagodje se izraža v potrtem obrazu, ob hudem trpljenju pa človek zaihti. To je tendenca žalosti. Če smo dobre volje, se nam obraz razvedri, če pa smo zares radostni, se pričnemo smejati. To je strukturni princip radosti.

Vendar struktura čustvovanja ni neposredno povezana s strukturnimi principi glasbe:

至夫笑噓，雖出于歡情，然自以理成；又非自然應聲之具也。(ibid: 221)

Smeh in krohotanje sicer izhajata iz čustva veselja, vendar gre pri tem za strukturo, ki je lastna temu čustvu. Pri tem ne gre za nekaj, kar nastane kot naravna reakcija na glasbo.

Struktura glasbe kot del strukture kozmičnega reda je zanj nekaj racionalnega, nekaj, kar deluje v skladu z določenimi principi. Ti principi seveda niso dostopni vsakomur. Zato nasprotuje tudi tradicionalnemu konfucijanskemu stališču, po katerem naj bi imel vsakdo možnost njenega dojetja.

夫聖人窮理，謂自然可尋，無微不照。苟無微不照，理蔽則雖近不見。(ibid: 216)

Modreci imajo popoln uvid v strukturno urejenost. Zato lahko osvetlijo in obrazložijo vse, kar v naravi obstoja. Komur pa ostaja struktura zakrita, jo lahko opazuje še tako od blizu, pa je ne bo mogel ugledati.

Konfuciancem tudi sicer očita poenostavljen pogled na glasbo. Dejstvo, da avtomatski transfer čustev preko strukture glasbe ni mogoč, ni povezano samo z dejstvom, da v glasbi sami čustev ni, temveč tudi z dejstvom, da je za razumevanje njene strukture potrebna posebna izurjenost. V poenostavljeni, enodimenzialni predstavitvi strukturnega transferja čustev preko glasbe vidi ideologijo, ki služi interesom vladajoče birokracije:

此皆俗儒妄記，欲神其事而追為耳。欲令天下惑聲音之道，不言理自。(ibid: 203-204)

Vse to so lažni zapiski, ki so jih ustvarili neizobraženi pisarji, ki so želeli občinstvu posredovati poduhovljenost svojih zadev. Želeli so si, da današnji svet ne bi razumel resničnih principov glasbe, zato niso govorili o njeni inherentni strukturi.

Resnično popolna glasba je tista, katero lahko ustvarjajo in izvajajo samo mojstri, ki so dovolj modri, da poznajo njeno strukturo.

今必云聲音莫不象其體而傳其心，此必為至樂不可託之于瞽史，必須聖人理其弦管，爾乃雅音得全也。(ibid: 210)

Če trdimo, da je glasba vselej odvisna od svojega ustvarjalca, in da nam posreduje to, kar se dogaja njegovi zavesti, potem izvajanja popolne glasbe resnično ne bi smeli prepustiti zgolj slepim muzikantom⁶. Šele modreci, ki obvladajo strukturne principe svojih inštrumentov, lahko ustvarijo popolno glasbo.

Konfucijancem očita tudi, da se za utemeljevanje svojih predpostavk opirajo zgolj na citate preteklih klasikov, ne da bi se poprej trudili in si pridobili vpogled v strukturne zakonitosti obstoječega, ki prevevajo tudi glasbo.

夫推類辨物，當先求之自然之理。理已足，然後借古義以明之耳。(ibid: 202)

Če torej hočemo s pomočjo sklepanja razločevati med stvarmi, moramo najprej raziskati njihovo naravno strukturo. Šele ko dojamemo to strukturo, jo lahko poskusimo obrazložiti z idejami iz preteklosti.

Ji Kangov fiktivni nasprotnik, t.j. gost iz države Qin, je še vedno prepričan, da ima enaka glasba enak učinek na vse ljudi. To poskuša utemeljiti tudi s primeri iz vsakdanjega izkustva.

今平和之人，聽箏笛批把，則形躁而志越；聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。同一器之中，曲用每殊，則情隨之變；奏秦聲則歎羨而慷慨，理齊楚則情一而思專，肆姣弄則歡放而欲愜。(ibid: 215)

Če nekdo, ki je popolnoma miren in uravnovešen, posluša glasbo citer zheng, flavte di, ali lutnje pipa, bo ob poslušanju postal vznosen in zasrbeli ga bodo podplati. Če pa bo zaslišal zvoke lutnje qinse, se bo popolnoma umiril in razvedril. Celo, kadar gre za enake inštrumente, imajo lahko različne melodije različne učinke na čustva. Toni, ki so nastali v državi Qin, v nas vzbudijo čustva občudovanja in svečanosti. Struktura glasbe držav Qin in Chu povzroči, da postanejo naša čustva enotna in naše misli osredotočene. Ko zaslišimo popevko, pa ta v nas vzbudi radost in zadovoljstvo.

Kot rečeno, Ji Kang sicer ne nasprotuje predpostavki, po kateri je glasba strukturirana. Tudi sam poudarja, da so strukturni vzorci glasb iz različnih regij različni.

夫殊方異俗，歌哭不同。(ibid: 199)

Različni kraji imajo različne navade in tudi petje in jok se v njih izvajata na različne načine.

Vendar čustva zanj niso in ne morejo biti produkt strukture glasbe, temveč so reakcija na druge zakonitosti.

⁶ Poklicni ljudski glasbeniki v tradicionalni Kitajski so bili običajno slepci. Ti so se preživljali z izvajanjem ljudske glasbe pretežno zaradi tega, ker niso imeli možnosti, izvajati kakšen drug poklic in ne zaradi tega, ker bi imeli poseben talent za glasbo ali bi bili v njej dobro izobraženi.

夫食辛之與甚噉；熏目之與哀泣，同用出淚，使易牙嘗之，必不言樂淚甜，而哀淚苦。斯可知矣。何者？肌液肉汁，蹶竿便出，無主於哀樂；猶篴酒之囊漉，雖竿具不同而酒味不變也。聲俱一體之所出，何獨當含哀樂之理邪？(ibid: 212)

Kadar jemo preveč kislih stvari, se začnemo histerično smejati. Če nam pride v oči dim, se bodo ta zasolžila, kot bi bili žalostni. V obeh primerih bomo pretakali solze. Ampak četudi bi te solze okusil sam Yi Ya⁷, nikakor ne bi mogel trditi, da so solze, ki izvirajo iz radosti, sladke, medtem ko so tiste, ki so plod žalosti, grenke. To je popolnoma jasno. Zakaj? Človeško tkivo izloči tekočino, ki se oblikuje v kapljice in se izloči, kadar pride do pritiska. To nima neposredne zveze z žalostjo ali radostjo. Tu gre za isti princip, kot za tisti, do katerega pride ob stiskanju alkohola skozi tkanino. Ne glede na to, kako velik je pritisk, bo okus alkoholne pijače še vedno ostal enak. In tudi vsa glasba izvira iz enotne esence. Kako naj bi njena struktura torej vsebovala žalost ali radost?

Struktura glasbe je racionalna, vendar se razlikuje od strukture logike in mišljenja.

心能辨理善譚，而不能令簫籥調利。(ibid: 219)

Človek, katerega zavest dobro pozna strukturo logike, in ki zna zato o njej učeno razpravljati, zato še ne zna dovršeno igrati na flavto.

Prav v tem vidi Ji Kang dokaz za to, da zavest in glasba nista eno in isto v smislu enotne strukture:

然則心之與聲，明為二物。(ibid: 214)

Zato je popolnoma jasno, da sta zavest in glasba dve različni stvari.

V tem lahko uzremo še eno temeljno predpostavko, ki je Ji Kanga privedla do prepričanja, po katerem je strukturni prenos zavesti ustvarjalca glasbe v zavest poslušalca nemogoč.

Ta prenos ni možen že zaradi kompleksnosti strukture glasbe, ki ni osnovana na enem samem, vseobsežnem tonalnem ustroju, temveč temelji na najrazličnejših strukturnih vzorcih, ki so neskončni.

若資不固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分，則焉能兼御群理，總發眾情耶？(ibid: 225)

Če so torej mnogoteri zvoki dejansko vsebovani v enotni tonski strukturi, bi bil zato v izvajanju (glasbe) vsak od njih umeščen na svoje mesto. Kako naj bi torej vsak od njih v sebi zaobjemal nešteto strukturnih vzorcev za proizvajanje najrazličnejših čustev?

Vrhunska glasba ima zanj drugačno funkcijo: njen učinek ni v proizvodnji čustev, temveč v estetskem doživetju življenja, v poduhovljeni integriteti bivanja.

導其神氣，養而就之；迎其情性，致而明之；使心與理相順，氣與聲相應；合乎會通以濟其美。(ibid)

Privede nas do poduhovljenega doživetja našega ustvarjalnega potenciala. V sebi zaobjame in razjasni vsa naša občutja in našo najglobljo naravo. Omogoči, da se

⁷ Yi Ya je bil znamenit okuševalec hrane iz države Qi, ki naj bi živel v obdobju Pomladi in jeseni (770 - 476 pr.n.št.). (prim. Henricks, 1983: 71)

naša zavest poenoti s temeljno strukturo bivanja, in da se naša ustvarjalnost poveže z melodijo zvokov. V takšnem soskladju najdemo v sebi popolno lepoto.

2. Stvarnost (shi 實) glasbe in njena konceptualizacija⁸ (ming 名)

Osrednji predmet kritike konfucijanske ideologije je v Ji Kangovem disputu o odsotnosti čustev v glasbi torej njihov poenostavljeni prikaz glasbe kot nečesa, kar naj bi v človeški notranjosti vzbudilo čustva, primerna za moralno neoporečno življenje v družbi. Glasba zanj torej ni strukturna prenašalka čustev izvajalca oziroma ustvarjalca na poslušalca. Zato ne more biti reducirana na ideološko ali celo propagandno orodje, primerno za doseganje in ohranjanje interesov vladajoče politike.

Ji Kangova argumentacija tega stališča izhaja iz večih, medsebojno povezanih vidikov. Prvi, katerega smo na kratko predstavili v prejšnjem poglavju, izhaja iz njegovega pogleda na strukturo bivanja (vseobsežne kozmične urejenosti), ki je neskončna, tako kot je neskončna struktura glasbe.

今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？ (ibid: 198)

Množica različnih čustev, ki so lastna vsem ljudem, se sproža preko nešteti oblik glasbe. Ali ni prav zato jasno, da glasbe ni možno standardizirati?

Neskončnost obeh struktur (kozmične in glasbene) sicer omogoča njuno vzajemno združljivost. Tudi struktura zavesti je neskončna, zato lahko dojamemo lepoto popolne glasbe. Človeška čustva pa so po njegovem mnenju omejena, zato glasbe ne moremo reducirati na funkcijo posrednika oziroma medija, ki omogoča prenašanje čustev iz ene zavesti v drugo.

爾為己就聲音之無常，猶謂當有哀樂耳。 (ibid: 201)

Kako lahko na temelju dojetja dejstva, da glasbe ni mogoče standardizirati, še vedno menite, da lahko naše uho v njej zazna žalost in radost?

Kljub združljivosti zavesti in strukturne urejenosti kozmosa⁹ so čustva vendarle zgolj omejeni del pojavnega sveta, katerega ne gre enačiti z odprtostjo osnovne strukture bivanja.

至夫哀樂，自以事會，先違於心，但因和聲，以自顯發。 (ibid: 204)

Kar se tiče žalosti in radosti, nastanejo ta čustva zaradi dogodkov, ki jih doživljamo; kot taka so že vnaprej vsebovana v človeški zavesti. Harmonija glasbe povzroči samo, da se ta (že obstoječa) čustva, izrazijo in sprostijo.

Čustva so torej reakcije naše notranjosti na stimulanse iz zunanega sveta. Enotnost strukture kozmičnega reda je objektivna, tako kot inherentna enovitost strukture glasbe. Čustva pa so subjektivni dejavnik, katerega ne moremo posploševati.

⁸ Pojem ming (名) se v indoevropske jezike, često pa tudi v sodobno kitajščino sicer večinoma prevaja s temirni »ime« ali »poimenovanje«. V klasični kitajski filozofiji, zlasti v diskurzih moistične in nomenalistične šole pa se ta pojem nanaša tudi in predvsem na koncepte ter na konceptualizacijo posamičnih objektov zunanje stvarnosti. (prim. Zhang Dainian, 2003: 118)

⁹ Gl. zadnji citat prejšnjega poglavja, 使心與理相順 = (glasba) omogoči, da se naša zavest poenoti s temeljno strukturo bivanja).

由此言之，則外內殊用，彼我異名。(ibid: 199)

Gledano s tega vidika, sta zunanost in notranost različni, in zato se subjektivni koncepti razlikujejo od objektivnih.

Zavest torej zanj temelji na subjektivnosti, medtem ko je glasba objektivna realnost. Ji Kangova epistemologija glasbe torej temelji na vprašanju razmerja med glasbo kot zunanjo stvarnostjo (shi 實), in njenim dojemanjem oziroma njeno konceptualizacijo (ming 名). Pri tem gre, kot rečeno¹⁰, za dve med seboj popolnoma ločeni entiteti. Pojma ming 名 in shi 實 sodita k temeljnim binarnim kategorijam¹¹ klasične kitajske epistemologije (gl. Rošker, 2008: 10-11).

Binarno kategorični odnos med tema dvema antipoloma, ki opredeljujeta človeško zaznavanje in dojemanje, je tvoril že osnovo Konfucijeve teorije imen (正名論). Sistematično so ga razvijali predvsem predstavniki nomenalistične šole (名家) in šole poznih moistov (後期墨家). Kasneje so ga vsebinsko nadgradili prav filozofi obdobja Wei – Jin, zlasti v sklopu diskurzov, ki so zaznamovali skupini Čistih pogovorov (清談) in Šole misterija (玄學), h katerima je sodil tudi Ji Kang.

Že koj na začetku svoje argumentacije nam Ji Kang izrecno pojasni, da gre pri vprašanju, katerega pričujoči disput obravnava, v prvi vrsti za vprašanje razmerja med konceptom in stvarnostjo.

斯義久滯，莫肯拯救。故令歷世，濫於名實。(ibid: 196)

Pomen (tega problema) je že dolgo nejasen in nihče ga ni zares razrešil. Številne generacije v tem pogledu mešajo koncepte in stvarnost.

Pravilna oziroma ustrezna konceptualizacija objektov se mora po Ji Kangovem mnenju ravnati v skladu s tem, kar je v njih bistvenega, ne pa v skladu z obrobniimi lastnostmi oziroma značilnostmi objekta, ki se poimenuje oziroma konceptualizira. To v enaki meri velja tako za konceptualizacijo glasbe, kot tudi za konceptualizacijo radosti in žalosti.

因事與名，物有其號。哭謂之哀，歌謂之樂。斯其大較也。然『樂云樂云，鍾鼓云乎哉』？哀云哀云，哭泣云乎哉？因茲而言，玉帛非禮敬之實，歌哭非哀樂之主也。(ibid: 198)

Imena (koncepti) se ravnaajo po zadevah (na katere se nanašajo). Zato ima vsaka stvar svojo oznako. Kadar jokamo, imenujemo to žalost, in kadar si prepevamo, pravimo, da smo radostni. To v glavnem drži. Toda, ko govorimo o glasbi¹², s tem vendar ne mislimo zgolj bobnov in tolkal! In ko govorimo o žalosti, s tem vendar ne mislimo

¹⁰ Prim. Ji Kangov citat iz prejšnjega poglavja: 然則心之與聲，明為二物。(Zato je popolnoma jasno, da sta zavest in glasba dve različni stvari).

¹¹ Binarne kategorije predstavljajo eno temeljnih posebnosti tradicionalne kitajske filozofije. Pri tem gre za vrsto dualnosti, ki se kar najbolj realnemu stanju stvarnosti poskuša približati preko relativnosti, izražene skozi odnos med dvema opozicionalnima pojmomoma. Naj naštejem samo nekaj najbolj znanih binarnih kategorij: yinyang (陰陽 prisojnost in osojnost), tiyong (體用 organ in funkcija), mingshi (名實 koncept in stvarnost), liqi (理氣 struktura in tvornost), benmo (本末 korenine in vrh) itd. (gl. Rošker, 2008: 10-11)

¹² Tradicionalni izraz za glasbo yue 樂 je zapisoval na enak način kot beseda le 樂, ki označuje radost. Zato je možen tudi naslednji prevod tega stavka: Ko govorimo o radosti, s tem vendar ne mislimo zgolj bobnov in tolkal! Gl. tudi Egan, 1997: 13: 'The ambiguity of the character 樂, used both for yue 'music' and le 'pleasure' also figures in the 'Record of Music' and would pose a special problem to those who liked to enjoy music's 'sadness'.

samo joka in tožb! Zato trdim, da svila in žad nista bistvo (stvarnost) spoštljivih obredov, kakor tudi prepevanje in jok nista esenca glasbe!

Obred je torej stvarnost, katerega ne gre konceptualizirati zgolj skozi površinske, vizualno zaznavne detajle, niti preko vrednotenja dragocenosti, ki so v njem udeležene. Njegov dejanski pomen, ki se izraža v njegovem imenu, torej v *konceptu obreda*, je seveda njegova simbolna raven (ne glede na to, ali to raven subjektivno vidimo kot poduhovljenost, ali kot ideologijo v službi interesov vladajočih slojev). Paralelno, tudi čustvi radosti in žalosti, (kateri se tukaj izražata skozi pojma popevanja in joka), ne sodita h konceptom, ki naj bi opredeljevali esencialno stvarnost glasbe.

Merilo, ki opredeljuje njeno resnično stvarnost, je njena kakovost, ki pa ni povezana s čustvovanjem. To je namreč tisto, kar določa žalost ali radost. Tako žalost, kot tudi radost, sta torej konkretni stvarnosti, ki sodita v koncept čustvovanja. V tem kontekstu nam Ji Kang sugerira, naj za hip opustimo prevladujoče vzorce binarno kategoričnega razmišljanja, ki razmerje med glasbo in žalostjo ali radostjo dojema kot razmerje, v katerem je prva stvarnost, drugi dve pa koncepta. Če namreč oboje obravnavamo ločeno, bomo doumeli, da mora biti stvarnost glasbe konceptualizirana v skladu z aksiološko – estetskimi merili, medtem ko sodita stvarnosti radosti in žalosti v koncept čustvovanja, ki pa je po svojem bistvu psihološki oziroma emotivni¹³. Prva je del zunanje stvarnosti, drugi pa del notranje.

To je torej predpostavka, na kateri sloni Ji Kangova prej omenjena trditev, da gre pri (objektivni) glasbi na eni, in (subjektivni) radosti ali žalosti na drugi strani, za dve različni stvari¹⁴. Zato radost in žalost nista koncepta, ki bi opredeljevala glasbo.

聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無係于聲音。名實俱去，則盡然可見矣。(ibid: 200)

Osnovna značilnost glasbe je v tem, da je bodisi dobra, bodisi slaba. To ni povezano z žalostjo in radostjo. Žalost in radost kot taki se sprožita preko čustev in nista povezani z glasbo. Če tukaj opustimo oboje, tako koncept, kot tudi stvarnost, se nam bo to povsem jasno pokazalo.

Njegov nasprotnik, gost iz države Qi, še vedno ne priznava, da naj bi žalost in radost ne imeli nobene povezave z glasbo. Saj je vendar jasno, da ju glasba, če že ne povzroča, pa vsaj sproža. Pri tem se opira na številna zgodovinska pričevanja, kakor tudi na svoja lastna opažanja reakcij ljudi, ki jo poslušajo. Svoje zadržke zaključí s skeptično opazko, po kateri naj bi pri tem vprašanju ne bilo možno ločevati konceptov in stvarnosti:

苟哀樂由聲，更為有實，何得『名實俱去』耶？(ibid: 202)

Če torej žalost in radost izvirata iz glasbe, potem ima ta vendar stvarnost. Kako lahko torej trdite, da lahko tukaj opustimo koncept in stvarnost?

Ji Kang pa ne želi opustiti razločevanja med konceptom in stvarnostjo kot takega, temveč zavrača zgolj prevladujočo interpretacijo razmerja med glasbo in čustvi radosti oziroma žalosti, po kateri naj bi bila glasba stvarnost, radost in žalost pa koncepta, ki

¹³ Motte-Haber, 1990: 63-70

¹⁴ 然則心之與聲，明為二物。(Zato je popolnoma jasno, da sta zavest in glasba dve različni stvari), gl. prejšnje poglavje.

jo opredeljujeta. Prvič sodi zanj oboje, tako glasba, kot tudi žalost in radost, k različnim oblikam stvarnosti, drugič pa teh dveh oblik stvarnosti ne gre neposredno primerjati med seboj, saj je glasba objektivna, medtem ko sta čustvi radosti in žalosti subjektivni¹⁵. Četudi lahko torej glasba nastopa hkrati z žalostjo in radostjo, pa vendarle teh čustev ne pogojuje. Ji Kang poskuša to natančneje obrazložiti s tem, da opozori na razliko med sprožanjem čustev in njihovo produkcijo.

今復假此談以正名號耳。不謂哀樂發於聲音，如愛憎之生於賢愚也。(ibid: 206)

Naj še enkrat obrazložim, kaj je pravilni pomen konceptov (imen) in oznak. Ne moremo trditi, da je sprožanje čustev preko glasbe enako, kot rojevanje ljubezni in sovraštva preko modreca in tepca.

Ji Kang želi tukaj opozoriti na dejstvo, da moramo paziti na razliko med posamičnimi besedami, ki nastopajo v funkciji oznak. Beseda fa (發, sprožati, sproščati, vziti) pomeni nekaj drugega, kot beseda sheng (生, rojevati, nastajati, živeti)¹⁶. Tako kot zapisi so tudi besede semantični simboli (號), ki izražajo oz. označujejo koncepte (名).

夫言非自然一定之物，五方殊俗，同事異號，趣舉一名，以為標識耳。(ibid: 213)

Jezik ni naravno določena stvar. Različni kraji poznajo različne običaje in tudi različne oznake za iste zadeve. Vse te različne oznake, ki služijo razpoznavanju, se vzpostavijo na osnovi enotnih konceptov.

Čustvovanje je torej koncept (名) človeške notranjosti, ki se kaže v konkretnih emocionalnih učinkih (stvarnostih 實) žalosti in radosti (哀樂). Koncept glasbe pa je »prazen« (虛名), torej abstrakten in nima vnaprej določenih, absolutnih vrednostnih definicij ali omejitev. Zato glasba kot taka ni primerljiva s konkretno prizemljenostjo žalosti ali radosti.

焉得染太和于歡感、綴虛名于哀樂哉？(ibid: 225)

Kako morete najvišjo harmonijo onečediti z radoživostjo in melanholijo, kako morete med seboj pomešati prazni koncept in žalost ter radost?

3. Prazni koncept glasbe in harmonija

'Prazni koncept' glasbe, ki presega omejenost vsakdanjih zemeljskih strahov, užitkov in vseh ostalih stvarnosti čustvovanja, je po Ji Kangu lahko izpolnjen samo s harmonijo, ki je njena bistvena lastnost. Harmonija sekvenčne, ritmične in tonalne strukture je edini koncept, ki opredeljuje stvarnost glasbe. Šele harmonično strukturirano glasbo lahko torej dojamemo (koncipiramo) kot resnično glasbo. Tak koncept glasbe seveda ne more vsebovati čustev, ki so vsakršni harmonični usklajenosti diametralno nasprotna¹⁷.

¹⁵ Prim. zgoraj citirano Ji Kangovo trditev 由此言之，則外內殊用，彼我異名。Gledano s tega vidika, sta zunanost in notranjost različni, in zato se subjektivni koncepti razlikujejo od objektivnih. (Ji Kang, 1962: 199)

¹⁶ Gl. tudi kurzivo v prevodu Henrichs, 1983: 81

¹⁷ Prim.: Egan, 1997: 26-27: »The aim of Xi Kang's argument is to stress the importance of cultivating inner peace and serenity... In Xi Kang's view, nothing is more harmful to the spirit than apprehensions and emotions. For most men the great problem is simply that 'thoughts and apprehensions diminish the refined spirit, and sorrow and joy injure the calm essence'«.

V tem kontekstu Ji Kang konfucijancem očita, da njihov strah pred kvarnimi učinki »neprimerne« glasbe ni zgolj pretiran, temveč tudi popolnoma neutemeljen in nelogičen.

心感于和，風俗壹成，因而名之。然所名之聲，無中于淫邪也；淫之與正同乎心。(ibid: 231)

Kadar se harmonija dotakne človeške zavesti, se v konceptu (glasbe) poenotijo vse lokalne različnosti. Glasba, ki je konceptualizirana na ta način, zato ne more vsebovati razvrata, ne pokvarjenosti. Razvrat in značajnost sta v enaki meri del zavesti.

Najvišja oblika praznega koncepta, ki opredeljuje glasbo, je zanj torej harmonija. Prav ta strukturna lastnost jo razlikuje od konceptov, ki so del zavesti. Ti so namreč, kot Ji Kang vselej znova poudarja, odvisni od zunanjih stanj in impulzov, medtem ko je harmonija naravna danost glasbe. Objektivna stvarnost glasbe sicer brezdvomno vpliva na subjektivno stvarnost dojemanja, a glasba kljub svoji objektivni naravi ne nastopa kot posrednik med različnimi subjektivnimi zavestmi.

聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。然則聲之與心，殊塗異軌，不相經緯。(ibid: 222)

Esenca glasbe je v njeni uravnoteženosti in harmoniji. Njunega vpliva na objekte ni možno standardizirati. Vodilo zavesti pa je njena odvisnost (od zunanjosti), saj (svoje učinke) sproža šele preko reakcij na to, kar zazna. Zato so poti in tirnice glasbe ter zavesti popolnoma različne in se nikoli ne križajo.

Prav harmonija glasbe je torej tisti dejavnik, ki se dotakne človeške zavesti in povzroči, da se v njej sproži oziroma sprosti žalost ali radost, ki sta že vnaprej shranjeni v človeški notranjosti. In vendar je harmonija nekaj, česar naša zavest ne more konkretno dojeti, saj je neopredeljiva, nevidna in brezoblična. Struktura harmonije je neskončna in navzven odprta, enako kot struktura veseljstva. Zato jo lahko zaznamo samo preko posamičnih občutij, ki jih sproža v naši zavesti.

夫哀心藏於內，遇和聲而後發；和聲無象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已。(ibid: 198)

Žalost je skrita v človeški notranjosti in se sprosti, ko zaslišimo harmonično glasbo. Harmonija glasbe je brezoblična, medtem ko je žalost, ki je v naši zavesti, subjektivna. Ta subjektivna žalost, ki je v naši zavesti, se sproži preko te nevidne harmonije in vse, česar se ob tem lahko zavemo, je samo žalost.

In vendar harmonije ne gre enačiti s čustvovanjem. Ustvarjalci vrhunske glasbe si je zato ne morejo lastiti in je uporabiti kot medij za vplivanje na zavest drugih ljudi. Prav v njeni harmonični, naravni strukturi se namreč pokaže, da ima glasba svojo lastno stvarnost, ki se izmika in ki presega omejenosti človeške zavesti.

至樂雖待聖人而作，不必聖人自執也。何者？音聲有自然之和，而無係于人情。(ibid: 209)

Popolno glasbo lahko naredi samo modrec. Vendar ni treba, da jo modrec tudi nadzoruje. Zakaj je temu tako? Glasba ima naravno sposobnost harmonije. V tem pogledu sploh ni povezana s človeškim čustvovanjem.

Harmonija glasbe je torej del veobsežne strukture narave, ki v svojih najglobljih zakonitostih ostaja človeku nedoumljiva. Harmonija se torej lahko vzpostavi v vsakovrstnih stilnih in formalnih različicah glasbe in ni vezana na določene tipe glasbenega izraza.

上生下生，所以均五聲之和，敘剛柔之分也。(ibid: 213)

Ne grede na to, ali gre za rastoče ali za padajoče zaporedje tonov, lahko tvori vseh pet tonov harmonijo. Tukaj ni razlikovanja med ostrino in mehkobo.

Ji Kangov fiktivni nasprotnik nasprotuje stališču, po katerem naj bi bila harmonija glasbe nekaj absolutnega, kar transcendirata vse spremembe pojavnega sveta, ki se odražajo v vsakdanjih čustvenih odzivih posameznika.

心為聲變，若此其罣。苟躁靜由聲，則何為限其哀樂？而但云至和之聲無所不感，託大
同于聲音，歸眾變于人情，得無知彼不明此哉？(ibid: 116)

Zavest se z glasbo spreminja, o tem govore številni primeri. Če izvirata vznemirjenost in spokojnost iz glasbe, zakaj ne velja isto tudi za žalost in radost? A vi trdite, da ni nikogar, ki se ga ne bi dotaknila glasba popolne harmonije. Velika enotnost naj bi bila produkt glasbe, mnogotere spremembe pa naj bi izvirale zgolj iz človeškega čustvovanja. Dojel sem, da na poznate ne enega, ne drugega.

Ji Kang v tem pogledu enači harmonijo glasbe z usklajenostjo različnih okusov. Kdor se ob poslušanju glasbe preda čustvom, ki jih ta sproža, ostaja, podobno kot človek, ki se v uživanju hrane osredotoča zgolj na užitek enega samega okusa, omejen na limitacije svoje lastne, čutno pogojene zaznave. Ker sodi le-ta zgolj h konkretnim učinkom pojavnega sveta in konkretne realnosti našega življenja, tak človek ne more dojeti popolnosti velike enotnosti, ki je dojemljiva zgolj v uskajenosti vseh pogojev našega bivanja in v spojitvi človeka z vseobsežno enovitostjo kozmosa.

夫曲用每殊，而情之處變，猶滋味異美，而口輒識之也。五味萬殊，而大同于美；曲變雖眾，亦大同于和。美有甘，和有樂；然隨曲之情，近乎和域；應美之口，絕于甘境，安得哀樂于其間哉？(ibid)

Dejstvo, da ima lahko vsaka melodija svoje posebnosti, in da to zaznajo tudi človeška čustva, je primerljivo z dejstvom, da ima vsak okus svojo kakovost, ki jih znajo človeška usta razlikovati. A vseh pet okusov in vseh tisočero posebnosti se lahko združi v lepoti velike enotnosti. Tudi če se melodija še tako spreminja, se tudi ona spoji v harmonijo velike enotnosti. V lepoti je sladkost in v harmoniji radost. Toda čustvo (radosti), ki sledi melodiji, je ločeno od območja harmonije. Usta, ki reagirajo na lepoto (okusa), so odrezana od domene sladkosti. Kako bi torej lahko v njej našli žalost in radost?

Poleg tega, tako Ji Kang, sta vznemirjenost in spokojnost lastnosti posamičnih tipov glasbe, medtem ko sta žalost in radost obliki čustvovanja.

若有所發，則是有主于內，不為平和也。以此言之，躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也；不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲音也。(ibid: 219)

Tisto, kar se sproži, prihaja iz notranjosti in ni povezano z uravnovešenostjo in harmonijo. Gledano iz tega vidika, lahko trdimo, da sta poskočnost in spokojnost

učinka glasbe, medtem ko prihajata žalost in radost iz čustvovanja. Ne moremo samo zaradi tega, ker opažamo, da ima glasba spokojen ozirom poskočen učinek, trditi, da izvirata žalost in radost iz glasbe.

Ji Kang tukaj izpostavi tudi svoje nasprotovanje stališču, po katerem naj bi določene oblike glasbenega izraza v človeku vzbujala fiksno določena čustva. Harmonija, ki je lastna vsaki resnični glasbi, čustva sicer lahko sproža, vendar pa nikakor ni tako, da bi poskočne melodije v ljudeh vselej sprostile radost, mirne pa žalost.

且聲音雖有猛靜，各有一和，和之所感，莫不自發。何以明之？夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣。非進哀于彼，導樂于此也。其音無變于昔，而歡感並用。(ibid: 217)

Glasba je lahko divja ali mirna. Vsaka ima svojo harmonijo. Vse, kar harmonija gani, se spontano izrazi. Kako naj to obrazložim? Predstavljajmo si dvorano, polno gostov. Ko popijejo nekaj alkohola, poslušajo igranje citer qin. Nekatere bo to razveselilo, drugim privabilo solze v oči. Tisto, kar prve radosti, pa ni nič drugega kot to, kar slednje razžalosti. Melodija je ena in ista, in vendar smo ob njej priča obojemu - tako veselju, kot melanholiji.

Harmonija je nekaj, kar obstoja samo v popolnosti. Zato je človek ne more dojeti preko svojih omejenih čustev, saj so ta konkretni izrazi dogajanja v človeški notranjosti in ne orodje dojemanja.

夫音聲和比，人情所不能已者也。

Harmonične sekvence glasbe so nekaj, kar človek ne more izkusiti preko čustev.

V konfucijanski politiki ločevanja »pravilne« in »primerne« glasbe od »nizkotne« in »neprimerne« vidi Ji Kang nedopustni in v bistvu škodljivi ukrep, ki jo ukaluplja v omejenost ideološkega orodja vladajoče morale.

先王恐天下流而不反，故具其八音，不瀆其聲；絕其大和，不窮其變；捐窈窕之聲，使樂而不淫。猶大羹不和，不極勺藥之味也。(ibid: 225)

Pretekli vladarji so se bali, da se bo ves svet nepreklicno izgubil v plehki nizkotnosti. Zato so standarizirali osem tonov, v katerih naj ne bi bilo nikakršne nespoštljivosti. A s tem so okrnili harmonijo in njene neskončne možnosti sprememb. Odstranili so vso lahkotno, ljubko glasbo, kar naj bi povzročilo, da bi bila glasba sicer še vedno lahko radostna, a v njej ne bi bilo več razvrata. S tem pa so jo oropali resne harmonije, tako kot se mesna juha brez začimb ne more primerjati s polnim okusom potonike¹⁸.

4. Svoboda glasbe kot izraz harmonične strukture bivanja

Takšni ukrepi po njegovem mnenju niso zgolj škodljivi, temveč tudi poniževalni – ne zgolj za ljudi, katerim preprečujejo dostop do čudovite mnogovrstnosti različnih oblik

¹⁸ Korenine potonike so se v stari Kitajski uporabljale kot ena najmočnejših začimb za izboljšanje okusa različnih jedi (prim. Egan, 1997: 24)

glasbe, temveč tudi za glasbo samo. Njeno bistvo je namreč popolnost, ki se izraža v harmoniji, katera je del vseobsežne, nedoumljive in hkrati neizčrpne strukture kozmosa¹⁹. Usklajenost s to veliko strukturo, katero je mogoče izkusiti prav preko harmonične strukture glasbe, človeku omogoča, da prerase ozkost svojega vsakdanjega sveta tisočerih drobnih pojavnosti, in se zlije z bistvom narave.

V stališču o tem, da so v glasbi vsebovana konkretna čustva (kot na primer žalost in radost), vidi popolnoma zgrešeno razumevanje glasbe kot nečesa, kar naj bi torej v svoji osnovi bilo subjektivno in personalizirano. Glasba, katere bistvena lastnost je harmonija, je po njegovem mnenju del strukture kozmične urejenosti, ki je objektivna in univerzalna, četudi se izraža v nešteti oblikah različnih strukturnih vzorcev²⁰.

Ji Kang ne nasprotuje tezi o tem, da se glasba dotakne človeške zavesti. Poudari pa, da se je resnično dotakne samo preko harmonije (in ne preko nekakšnih čustev, ki naj bi bila v njej vsebovana). Strukturni prenos harmonije glasbe v človeško zavest je zanj sicer možen, vendar se kot tak nujno izmika človeškemu nadzoru. Strukturna harmoničnost glasbe je neizčrpna in zato lahko obstaja samo v svobodi, podobno kot Zhuangzijeva morska ptica, ki v zlati kletki človeške nepotešenosti žalostno premine²¹.

Uporaba glasbe v namene propagiranja ideologij je zato zanjo poniževalna, četudi ima lahko tudi najpopolnejša harmonija politično sporočilo²².

Volja ljudi, tudi (konfucianskih) vladarjev, ostaja vselej omejena na zadeve pojavnega sveta. Zato bi bilo po Ji Kangovem mnenju najbolje, ko bi se ti raje držali Laozijevih napotkov, ki so jim predlagali ne-delovanje (無為)²³ in ne bi nasilno posegali v strukturo harmonične urejenosti kozmosa. Veliko bolje bi bilo, ko bi se obnašali bolj ekološko, naravi prijazno in bi pustili zemeljskim zadevam, da se vršijo spontano in v skladu z daotom. Njihovega strahu pred nebrzdanimi čustvi množic, ki jih je potrebno ukrotiti z nadzorom, ni možno omiliti z brezupnimi poskusi delitve harmonije na »primo« in »neprimerno«, niti z jalovimi poskusi prelaganja čustev v glasbo.

Bibliografija

Chai, David, "Musical Naturalism in the Thought of Ji Kang," *Dao*, 8, no. 2 (2009): 151 - 171.

程顥 Cheng Hao, 程頤 Cheng Yi. 二程集 (*Zbrana dela bratov Cheng*), 4 zv. Beijing: Zhonghua shuju, 1981.

¹⁹ Do podobnih zaključkov je prišla tudi moderna zahodna muzikološka teorija: »Medtem ko skladatelj lahko spreminja tonskositemske ureditve, glasbenega izraza ne določa sam, kvečjemu ga lahko izbriše. S čustvenim pomenom glasbe se torej povezuje nekaj ne-poljubnega in ne-zavednega. Opozarja na fundamentalne, univerzalne, pred glasbo obstoječe strukture.« (Motte-Haber, 1998: 64)

²⁰ V tem kontekstu Ji Kang pogosto navaja Zhuangzijev citat, ki govori o tem, da povzroča isti veter, ki piha skozi neštete špranje, vselej različne melodije; prav zaradi tega so stvari takšne, kakršne so. (吹萬不同, 而使其自己, Zhuangzi, Jiwu lun: 1). To je primerljivo tudi s kasnejšim neokonfucijanskim stališčem o nešteti strukturnih vzorcih bivanja, ki se združujejo v enega samega (一物之理即 萬物之理. Cheng Hao/Yi, 1981: 13)

²¹ Gl. Zhuangzi 2001, Zhi le: 5

²² To je Ji Kang kasneje izkusil tudi na lastni koži, ko je na predvečer svoje usmrtnice na svojih citrah qin zaigral melodijo Velikega miru, katero je zmozel igrati samo on sam, in svoje igranje zaključil z besedami, da ta rapsodija odslej ne obstaja več (Egan, 1997: 29)

²³ Gl. n. pr. 道常無為而無不為, 侯王若能守之, 萬物將自化. (Laozi, 2001: 37/32)

Egan, Ronald, »The Controversy over Music and "Sadness" and Changing Conceptions of the *Qin* in the Middle Period China. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 57, no. 1 (1997): 5-66.

Henricks, Robert G. *Philosophy and Argumentation in Third Century China*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

Ji Kang 嵇康. 聲無哀樂論 (V glasbi ni žalosti, ne radosti). V: Dai Mingyang 戴明揚 (ur.): 嵇康集校注 (Komentirana zbirka Ji Kangovih spisov). Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1962: 196-231.

Li ji 禮記 (*Knjiga obredov*). Jinan: Shandong renmin chubanshe, 2000.

Knechtges, David. *Wen xuan or Selections of Refined Literature*, 3. del. Princeton: Princeton University Press, 1996.

Kong Fan 孔繁. 魏晉玄學和文學 (*Šola misterija in književnost v obdobju Wei Jin*). Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987.

Laozi 老子. 道德經 (*Knjiga poti in kreposti*). V: Chen Fang, Liu Qinghua (ur. in kom.): Laozi, Zhuangzi. Guangzhou: Guangzhou chubanshe, 2001: 15 – 101.

de la Motte – Haber, Helga. *Psihologija glasbe* (prev.: Gregorac, Vera). Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.

Rošker, Jana S. *Searching for the Way – Theory of Knowledge in Premodern and Modern China*. HongKong: Chinese University Press, 2008.

Rošker, Jana S., »The Concept of Structure as a Basic Epistemologic Paradigm of Traditional Chinese Thought.« *Asian Philosophy* 20, no.1 (2010): 79 – 96.

Zhang Dainian 張岱年. 中國哲學史方法論發凡 (Uvod v metodologijo zgodovine kitajske filozofije). Beijing: Zhonghua shuju, 2003.

Zhuangzi 莊子. 南華真經 (*Resnični klasik Južnih cvetov*). V: Chen Fang, Liu Qinghua (ur. in kom.): Laozi, Zhuangzi. Guangzhou: Guangzhou chubanshe, 2001: 103 – 221.

SUMMARY

Ji Kang (China, 223 – 262) belongs to the most interesting Chinese thinkers from the period of the Three Kingdoms (220 - 280). His treatises are of great importance as one of the crucial theoretical bridges between the philosophic and the religious Daoism. While his famous dispute "Music has in It Neither Grief nor Joy (聲無哀樂論)" has commonly been understood as a subtle and indirect critique of Confucian rituality and of the "abuse" of music for political intentions, the present article draws attention to a new interpretation of his theory, which is based upon Ji Kang's understanding of epistemological bases of perception and comprehension and of the structural connection between the subject and the object of comprehension. The authoress points out that the abovementioned dispute can also be interpreted as an elaboration of Mohist and Nomenalist approaches to the relation between names or concepts and actualities.

Most interpretations of Ji Kang's (223 – 262) Essay "Music has in It Neither Grief nor Joy" mainly understand it as a critique of its formalization, carried out by Confucian rituality. This aspect surely represents an important core of Ji Kang's understanding of music. But Ji Kang's proceeds a step further, since he sees the standpoint, according to which emotions were an inherent part of music, as degrading for the music as such. Several parts of his dispute also negate the simplified formalization of music as a medium for a "proper" structural connection between cosmic order and human awareness, as could already be seen in the Confucian *Book of Rituals* (*Li ji*). The main subject of Ji Kang's criticizing the Confucian ideology is their oversimplified representation of music as something that could in human mind produce emotions, suitable for a morally faultless life in society. For him, music can not be seen as a structural carrier of emotions from composer/performer to the listener. Therefore, it can not be

reduced to ideological or propagandistic means for realization and preservation of the interests of the ruling class.

Ji Kang's argumentation of this viewpoint is grounded in several, mutually connected aspects. The first one follows his comprehension of the structure of being (the all-embracing cosmic order), which is infinite, just like the structure of music. The mutual compatibility of both structures (cosmic and musical) is conditioned by their openness and infinity. The structure of mind is also infinite, that is why we can perceive the beauty of perfect music. Human emotions, however, are limited. In his opinion, this is the main reason for the impossibility to reduce music upon a function of a mediator between different minds.

Ji Kang doesn't oppose the thesis, according to which music moves human mind. However, he points out, that it can be moved only through harmony (and not through feelings that were supposed to be implied in it). The structural transfer

of musical harmony into human mind is possible, but it necessarily withdraws from human control. The structural harmony of music is inexhaustive and can therefore exist only in freedom.

The Confucian misuse of music for the purposes of propaganda is therefore humiliating, although even the most perfect harmony can contain a political message.

The will of people, including the (Confucian) rulers, always remains limited to the affairs of the phenomenal world. Thus, in Ji Kang's opinion, it would be better if they could stick to the instructions of Laozi and perform non-action (*wu wei*) without violently intervening into the structure of the harmonic order of universe. Their fear of unbridled feelings of the crowds, which have to be controlled and tamed, can not be extenuated by hopeless attempts to divide 'proper' from 'improper' harmony, and even less by useless attempts to transpose emotions into music.