



道德主義在中國音樂哲學中之困難及其解決

陳士誠

南華大學哲學系副教授兼系主任

摘要

《荀子》之〈樂論〉可算最早系統地對音樂作道德論證之著作，雖然之前的《左傳》以及《論語》皆道德地看待音樂，但〈樂論〉從人類學之角度，把音樂之起源歸於人之性情，有系統地建構其音樂哲學，可謂承先啟後。以人之性情為音樂之人類學起源，一直為中國音樂哲學所遵守，直至魏晉之嵇康亦未違背。《荀子》把音樂哲學放在其實踐哲學中理解，其中的性情乃屬其性惡論範疇，性惡論之困難自然亦傳到其音樂哲學中：人性之惡由人順性情之過度而來，而對其克服卻基於外在的聖賢，即由聖王製定音樂之規範來平服人心，但假若人之淫亂從人之性情（過度）而來，則平服人心之能力亦應從人之內部主體來說明，而非外在的權威如聖王。《禮記》之〈樂記〉跳出其中的困難，它從兩層人性論（人之性情與人天生之性，即靜）系統地從主體之先天結構說明大樂如何能克服六情之樂。〈樂記〉之貢獻乃把《荀子》之從性惡論音樂哲學扭轉到孟子之性善論。但是，〈樂記〉對音樂之道德理解本身卻還含有困難：依此，音樂便從屬於道德，其本身之藝術獨立價值便穩而不見，而且在其道德之名下，鄭衛之音本身就算高妙，亦不為〈樂記〉下的儒家所欣賞。〈樂記〉之困難為當代學者徐復觀所見，他一方面承認儒家〈樂記〉之音樂觀，但另一方面卻嘗試替音樂



與道德劃出一條界線。然其工作亦有困難，理由在於徐氏只在境界上把二者區分開來，但他一如〈樂記〉與〈樂論〉一樣，視音樂領域之性情從屬於道德領域，因而他並未能從音樂之獨立性，如何在人性情主體中成為可能作出解答，因而徐氏並未能說明音樂本身，而始終從道德之領域上來理解音樂。然而，這問題早在魏晉嵇康之〈聲無哀樂論〉中解決：音樂雖由性情而生，但並未歸屬於道德領域，心並非要克服性情而使音樂替道德服務，反而要讓性情自然顯發。儒家所持音樂之移風易俗之教化功能只有第二序的意義，音樂本身不附屬於任何價值觀，而只是隨性情而生。所以嵇康能欣賞一直為儒家所排斥的鄭聲，它不止不是靡靡之樂，反而是聲音之至妙。

關鍵詞：道德主義、性情、音樂、道家、靜、靡靡之樂



The Difficulties of Moralism in Chinese Philosophy of Music and its Solutions

Chen Shih-Chen

Abstract

〈On Music〉(《樂論》) of 《Xunzi》(《荀子》) is a work in which music is systematically morally justified. Although 《Zuochuan》(《左傳》) and 《Lunyu》(《論語》) treat music morally, 〈On Music〉 sees the human nature as its beginning from the viewpoint of anthropology, constructs systematically a philosophy of music, and its work is original. Such viewpoint that human nature as an anthropological root for music is a principle of philosophy of music in china, and even Jikang(嵇康) in Weijin(魏晉) belongs to such tradition. 《Xunzi》 understands music from his practical philosophy, and the human nature belongs to the category of theory of evil human nature, therefore the difficulties in his theory can be found also in his philosophy of music, evil in human nature comes from that human acts according to his own nature, but its practical overcome comes from outsider wise man, that is, from the music which are made by wise man in order to suppress human mind. But when human evil comes from human nature, then the ability to suppress human mind should come also from the same subjectivity, not from wise man as an external authority. 〈Yueji〉(《樂記》) of 《Liji》(《禮記》) understands such difficulty, and



explains how Great-music overcomes six feelings-music by two respects of human nature (human nature and transcendental human nature, that is, silence) . The work of 〈Yueji〉 transforms the philosophy of music according to theory of evil human nature of Xunzi to theory of good human nature of Mencius. But 〈Yueji〉 itself implies still a big difficulty: music belongs to the category of moral and therefore loses the independent value of arts, and under the name of moral Zheug Music (鄭音) is never evaluated well by Confucius, although it is in fact a wonderful arts. The difficulty of 〈Yueji〉 is found by professor Hsu, his solution depends on that there is a line between moral and music, and at the same time the philosophy of music of 〈Yueji〉 is still acknowledged. His effort can't be seen as successful because he thinks still that human nature of music belongs to the category of moral like 〈Yueji〉, and the mentioned line between music and moral exists only in life, so that it is difficult to say that he is successful to find the answer to the question how the independence of music becomes on the basics of human nature possible. Hsu can't explain music itself, but understands it only by means of moral. An answer to this question has been raised by Jikang Jikang in his 〈On music without feelings〉 (〈聲無哀樂論〉): Music comes from human nature, but it can't be reduced to the category of moral. According to the understanding of Jikang, mind should not overcome human nature so that it makes music under services for moral. On the contrary mind let human nature reveal itself. Music doesn't depend on any other values, but only reveals itself according to human nature.

Keywords: Moralism, Human-nature, Music, Tao-School, Silence, Not-moral-music



一、綜論

近代不乏對中國美學有開創之者，如宗白華首以美學論說老莊道家哲學¹，開前人未有之境²。相較於宗白華，徐復觀中國藝術哲學之研究，算是宗氏之後輩，但卻也佔有頗為特殊的地位。一般而言，中國美學家很少會以純哲學之態度來研究藝術，如宗白華之討論比較偏向中國文人式的；反之，中國哲學工作者也很少把心力關注於美學，例如牟宗三及唐君毅等當代新儒家雖全力對中國文化進行辯護與重新詮釋，但卻未曾以美學作為主軸論說老莊，或注意到孔子對音樂之重要，少以美學研究儒道二家。在近代中國，對美學能夠進行系統性、哲學地研究的，徐氏應該是開創者³。雖然宗氏首先以美學之角度理解老莊，並以之為日後山水畫作之哲學基礎，但徐復觀更以哲學系統性地以美學重新詮釋老莊，現在大陸許多以美學來看道家者，其實只是追隨徐氏而已。但徐氏以音樂美學重新詮釋儒家，以人格理想作為解釋先秦音樂美學之總原則，此點則較不為人所注意，更何況音樂哲學在美學哲學界來說，亦非顯學。儒道兩家，對徐氏而言，前者開音樂藝術，後者開出日後山水畫藝術；但是，徐氏在論證完之後，並沒有重新反思，他所理解之儒道兩家之藝術觀之間，究竟有沒有矛盾。

¹ 參見宗白華：〈中國藝術意境之誕生〉，載於《宗白華全集》，（安徽：安徽教育出版社，1994），第二卷，頁 367。（以下簡稱《全集》）在更早一輩的王國維，引康德（I. Kant）、席勒（F. Schiller）以及叔本華（A. Schopenhauer）之美學思想來理解中國的美學作品，可稱近代中國美學之奠基者。

² 宗白華比徐復觀更早看出莊子中之美學思想，他指出在庖丁解牛中所包含的美學哲學，即道與技混然無間，見：《全集》，第二卷，頁 365。但宗白華之論作常顯現為散文式的，嚴格來說缺乏哲學之系統性論證，例如在上卷頁 363 中簡單地說宗炳〈畫山水序〉之「澄懷觀道」為禪。相較於此，徐氏之解釋遠較宗氏詳盡，見氏著《中國藝術精神》，（台北：學生，55 年初版），頁 237-243。（以下簡稱《精神》）

³ 劉綱紀：〈略論徐復觀美學思想〉，（刊於《傳統文化、哲學與美學》，武漢：武漢大學出版社，2006），頁 568。



他一直認為，兩者都是最高的藝術精神，然而卻沒有注意到，儒家之音樂觀，以道德作為音樂好壞的標準，而道家之藝術精神，其實是要揚棄道德標準，讓藝術本身自己顯現出來，而非視道德人格為藝術之準則。道家音樂觀以魏晉之嵇康為首，他與徐復觀一樣是重新反思儒家自《左傳》與《禮記》以來從道德倫理來理解音樂之實踐音樂觀。徐復觀承認這實踐音樂觀，而嵇康卻不認同。在本論文中之前半部，先從分析儒家音樂哲學如何從《左傳》與《荀子》等發展出這以道德為主的實踐音樂哲學及其困難，第二部分則分析徐復觀如何嘗試替它解決，以及何以還未能正視音樂藝術之獨立性以致未能成功。最後本文回到嵇康之〈聲無哀樂論〉作為終結，探討它如何承繼《荀子》之性情為音樂生起之人類學基礎，但卻從道家無為之思想賦予音樂作為藝術之獨立意義，不再附屬於道德倫理。

現在先對道德主義作一概括性說明：把倫理道德延伸至本身道德中立的事物，並視為此事物之前提條件，筆者稱之為道德主義（Moralism）。〈樂論〉與〈樂記〉之所以屬道德主義，因為音樂作為藝術，其本身是道德中立者，但它們卻以倫理道德為音樂好壞之判準。

二、先秦音樂哲學之一般性論題

中國對音樂進行哲理性討論的，至少可以上溯至《左傳》，它賦予音樂以五行思想及道德倫理意義者：「用其五行，……章為五聲，淫則昏亂，民失其性」⁴。音樂屬聲音，它有其自然存在之基礎；在古代中國，與五行思想相關，以五

⁴ 《十三經注疏》，（本文《左傳》引自，台北：藝文），第五冊，頁 889。藝文翻印之宋刻版並無出版年月。另外，據蔡仲德之說，中國對音樂之討論可上溯至《國語》之〈周語上〉，見氏著：《中國音樂美學史》，（北京：人民音樂出版社，2003），頁 33。



行配五聲，所謂五聲為：宮、商、角、徵與羽⁵五音階（Scale），西洋音樂則有七音。中國五聲可配 Do, Re, Mi, Sol, La，而缺了 Fa, Si。這是否因五行思想而缺，不得而知。五行配五音之思想，一直流傳到魏晉嵇康〈聲無哀樂論〉時還有：「...五行以成，章為五色，發為五音」⁶。上述《左傳》引文中所謂「淫」，並非現代意義下關於色情的，而是過度、太過之意⁷。在《左傳》中並無對音樂本身作出道德上的解釋，而是說，若統治者對音樂過度放縱，就會引致昏亂，人民因而不知所為。因而，《左傳》之論並非針對音樂本身，而是針對統治者對之流連忘返之後果而說。這種對音樂不要過度之要求，乃是對統治階層而言，故在孟子仍有：「先王無流連之樂」⁸。其實不止音樂，凡統治階層沉迷於任何事，皆對國政有所影響。所以，要求統治階層不要沉迷不返，在政治上決無問題。況且中國古代對統治階層未能做到在制度上之制約，因而在各方面，尤其是容易令人腐敗的行動，如歌、舞、酒、女色或花費龐大的宮殿建築等，加以限，實屬正常而必要。就算現今民主社會，對政治人物之道德言行之要求，甚至私生活是否揮霍無度，也是比一般人高的多。

但對統治者作道德要求，因而限制音樂，與賦予音樂以道德倫理與政治意義，是完全不同者。前者乃管範政治人物該如何行為，其規範之範圍極為有限且有特定的針對人物，屬政治倫理學；後者則是對音樂之解釋，屬藝術哲學。

⁵ 《左傳》有記載五音：「官為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物，五者不亂，則無怙恃之音矣」（頁 664）。

⁶ 嵇康：〈聲無哀樂論〉，（引自《新譯嵇中散集》，台北：三民，民 87），頁 247。（以下簡稱〈聲論〉）評論人有提醒應使用如四庫全書版，然筆者因手邊無此版本，在與其它版本校對過後發現此版本亦不差，故在此文先沿用此版本。另外評論人有建議本文章節可簡化為五節較宜，然在評論人對此沒有強烈要求，筆者考慮這會對本文結構改動過大，故暫維持原有章節。

⁷ 徐復觀：《精神》，頁 22。

⁸ 《孟子》〈梁惠王下〉，（引自《四書章句集註》，台北：鵝湖，民 73），頁 217。本文引《四書》之本文皆引自此版。另評論人有提醒此所謂「先王無流連之樂」當指「遊樂」之樂，非音樂。



中國音樂哲學發展後來是向後者的方向走，而非如《左傳》(包括《論語》)傾向於政治倫理多於美學。在先秦時之《左傳》賦予音樂另一種特性，即認知性，也就是從音樂表徵某些事況，從而揭露音樂之根本。在《左傳》時，音樂已表徵某些事情，首先是聽聲而可知戰事之勝負：「師曠曰，不害，吾驟歌北風，又歌南風，南風不競，多死聲，楚必無功」(〈襄公十八年〉，頁 579)，此文後來到了嵇康〈聲論〉，就是著名的：「師曠吹律，知南風不競，楚師必敗」(〈聲論〉，頁 267)。在此，音樂被賦予認知上的功能，由聲音可知道某事。這種由音樂而認知，在〈襄公二十九年〉亦有論及，就是吳國季札訪魯時，把諸國之情形連繫到音樂之中，以之判定某國風之好壞，是非得失。在〈聲論〉的就是：「季子聽聲，以知眾國之風」(頁 267)。師曠與季子之典故，表示出音樂之認知功能，由音樂認知事況之好壞，把音樂視之為事物好壞之判斷標準。

在《左傳》中，從政治倫理看淫，「淫」是過度之意，對音樂過度從而危害政治⁹，雖然這種對音樂之評價限制在統治者，但無論如何，過度是人之過度，流連忘返也是人之流連忘返，這本來是人的心理與意志之狀態，但很容易會滑轉到音樂之上。當孔子說「放鄭聲，遠佞人；鄭聲淫，佞人殆」(〈衛靈公〉)，其實是把人之意志狀態與音樂作藝術二者相混淆。例如人流連於鄭聲之妙音，這本來是人之心意不堅，但卻怪罪於鄭音。所以，把人之心理狀態轉到引起這心理狀態之音樂上。音樂本來只是引起這心理狀態之自然基礎，要不要被這音樂吸引以致流連於此，卻是人之主體性問題。事實上，孔子在這問題上並無作仔細的區分。孔子之討厭鄭聲，孟子也記載：「孔子曰：『惡鄭聲，恐其亂

⁹ 因政治腐敗而致喜流連之樂，抑或反之，因喜流連之樂而致政腐敗，在《左傳》中並無討論。其實政治腐敗先起於人心之腐敗，而荀子看到其中之關鍵，因而在〈樂論〉中首倡音樂起源於人之性情，從而說明政治之敗壞在音樂之無節，而音樂之無節在於於人心之敗壞。詳見下文對荀子之分析。



樂也……』(《盡心下》，頁 376)。音樂與人之主體發生關係之論述，其開創者應是荀子。

三、《荀子》由性情到音樂之突破及其困難

假如音樂作為藝術，應該是道德地以及政治地中立的。音樂只有好與壞，而不表示善與惡，或淫與不淫。《左傳》把音樂之道德評價限制在統治者，而荀子則把音樂放在一般性主體中，即人之性情之中，此性情在荀子而言，就是人性。

若果說某音樂淫或善惡，其實與「季子聽聲，以知眾國之風」相差無幾，只不過在季子中，所聽到的是諸國之政風，在孔子中，則聽到鄭聲之亂樂也。若要以淫與不淫來評價音樂，必須要回到人本身。在中國音樂哲學發展史中，性情就是連結人與音樂之橋樑。《荀子》之〈樂論〉似是針對墨子之非樂而作，故處處針對墨子之說。然單就其音樂哲學而言，它比《禮記》之〈樂記〉更早地從性情來說音樂：「夫樂者，樂也，人情之所必不免也」¹⁰。樂，乃快樂之樂，是一種情感，是性情之一種。荀子超越《左傳》五行之自然觀，首以人之性術發為聲音，這聲音即是音樂：「故人不能無樂，樂則必發於聲音，形於動靜。而人之道，聲音動靜，性術之變，盡是矣」(頁 455)。所謂「性術」，即是性情，如喜、怒、哀與樂等，與告子之「生之謂性」相差無幾，屬同一個以氣為性之傳統，乃人之自然之性，乃經驗人類學之概念。荀子意謂，有喜怒之情，即必

¹⁰ 本文荀子乃引自李滌生：《荀子集釋》，(台北：學生，七十三年修訂第三版)，頁 455。中國音樂哲學之發展，到荀子時還沒有音樂一詞，但此文本把「音聲」接到先王制「雅頌之聲」，所以這裡所謂聲音或音聲指的即是音樂無疑。文本中之「情」，乃實情之意，而非性情之意。但快樂之樂則是性情無疑，故意謂：人之實情是有快樂之情，此乃不可避免者。



然發之於聲音，此聲音依後文即是音樂。因此荀子為音樂尋找出人類學之根據，即情感。荀子超越孔子之對音樂作出價值性的評價，就算魏晉嵇康亦只是隨荀子之由性情及聲來說音樂。

荀子主人性惡，所謂性，如「生而有好利」、「生而有疾惡」、「生而有耳目之欲」，若順其所是，則爭奪，殘賊以及「淫亂生而禮義文理亡」（〈性惡篇〉，頁 538）。若順此自然之性，道德敗亡即生。快樂之樂亦屬性之層面，由性之快樂（性情）而發出的聲音，就正如由性作出之行為一樣，當然可以顯示出性之好壞，似極合邏輯者。音樂乃從人性之樂而出，則音樂亂，即表示人性之壞亂。因此，對治音樂之亂，也就是對治人性之亂，因此：「先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之」（〈樂論〉，頁 455），音樂亂，則人性亂，人性亂，則國家亦亂：「樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂…樂姚冶以險，則民流侵鄙賤」（〈樂論〉，頁 459）。

在〈樂論〉之樂者樂也中，快樂即連上音樂，而快樂之樂，乃屬性情，現在既然樂者樂也，則很自然地把音樂之性情歸到人性情之中。由性情發出音樂，因而就音樂即可知人之性情。因此對治人性，就要對治音樂。這一連串之推論，其實為日後中國音樂哲所承續，故無不以性情來說音樂，無不以對治音樂來對治政治與道德，直到魏晉嵇康為止。

在《荀子》不斷強調音樂之功能，其實是源自這種音樂與人性之關連，由其人性論轉至到音樂，再由音樂轉到政治與教化，而非空頭無根地，單從音樂之功能上來說：「民有好惡之情，而無喜怒之應，則亂；先王惡其亂也，故脩其行，正其樂，而天下順焉」（〈樂論〉，頁 460），好惡是性情，人有好惡之性情，若得不到安頓，則亂。但荀子並不從人性本身來說安頓，而訴諸外在的政治制



度，即故先聖王之為人民定下音樂之規範，因此天下得以平治。上所引之文本所謂喜怒，亦指聖王之喜怒：「且樂者，先王之所以飾喜也；軍旅鈇鉞者，先王之所以飾怒也。先王喜怒皆得其齊焉。喜而天下和之，怒而暴亂畏之」(〈樂論〉，頁 458-9)。喜怒亦是人之性情，但在此，卻以古聖王之性情，來修正音樂，以使天下和。天下和，表示人心平和。因此，〈樂論〉雖把音樂與人之性情相連，但在最後要天下人心平和，其實是依靠聖王之性情(喜怒)。因此，音樂雖出自人之性情，但修治音樂之源，卻不是一般而言人之性情，而是某人之性情，即聖人之性情以對治音樂，藉此以達至政治之修齊。但為何不是從人之喜怒之性情來說明如何對治音樂，而以聖王之性情來說明？而聖王之性情又何以異於一般人？此說顯然並無普遍性，而只訴諸權威的權宜之說。因此假若從性情說音樂，並由音樂之亂說到性情之亂，因而產生政治道德之亂，則要平和人心，其根據應該從人之主體內部尋找，而非訴諸聖王。所以〈樂論〉「樂行而志清」(〈樂論〉，頁 461)，只是就君子而說，並無從人之一般性主體而論之¹¹。

此點被〈樂記〉之作者看到，故一方面承續由人之性情論音樂，但在另一方面由人之更高之主體上論大樂。這最高主體即是「樂由中出」之靜，此乃天之性也。雖然〈樂記〉解決了《荀子》之困難，但〈樂記〉承《荀子》〈樂論〉，視音樂由性情而出，把音樂之情性，與道德之性情混淆，二者雖同為性情，但前者只在音樂藝術領域，而後者則在道德領域。〈樂論〉與〈樂記〉對兩者並無簡別，於是誤認對音樂之限制，同時是成就道德，也可以達至政治上的和諧。

¹¹ 徐復觀在《精神》一書中並無看出《荀子》〈樂論〉之問題，見到「樂行而志清」即大加發揮。見頁 22。《荀子》〈樂論〉有「樂行而志清，禮脩而行成，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂」，查《禮記》〈樂記〉有「樂行而倫清」之說，然〈樂記〉取人天生之性來說大樂，故樂行倫清是從人出自天之性之普遍性主體而說之樂。荀子並無性善之主體性概念，所以談到這「樂」之時，只是從某個體如聖王或君子等而說。



此點到徐復觀時也未能了解，以下即分別討論之。

四、〈樂記〉之兩重主體性

《禮記》之〈樂記〉句首即說明音之生起在於人心：「凡音之起，由人心生也」¹²。這裡所謂「音」，就是音樂。當時雖並無音樂一詞，但有音樂一義，所以續云：「比音而樂之，及千戚羽旄，謂之樂」（〈樂記〉，頁 662）。「千戚羽旄」乃樂器，故云：「鐘鼓管磬，羽籥千戚，樂之器也」（〈樂記〉，頁 669）。¹³凡音樂皆由各音階之節奏比例而成，再以樂器演奏出來，所以這裡的比音而樂之，再配以樂器，就是指音樂。然而，〈樂記〉並非尋找音樂在器具上之起源，樂器只是外在發音之工具，而是尋找在主體上之起源，而這主體，即是心。「凡音之起，由人心生也」，這是一般性地說明音樂在主體上有其根據，但心如何從人而生，卻有不同的方式，這裡便涉及到兩層主體性。其一，即是以性情所理解之心，屬經驗人類學的（empirical anthropological）；其二，即是從人天生之性即靜所理解的心，屬先天主體性。而且兩層主體有高下，天生之性較性情為高，以前者規範後者；由前者所生之音樂，即大樂，規範後者所生之六情之樂。

¹² 《十三經注疏》，（本文所引《禮記》〈樂記〉乃出自台北：藝文），第六冊，頁 662。此翻印版並無出版日期。〈樂記〉成書於何時何人？自是中國美學史之一大公案，本文不擬涉及。然〈樂記〉與《荀子》之〈樂論〉有數百餘字相同，成屬有趣。荀子前後之先秦論著從未提及〈樂記〉，此點大概可知〈樂記〉後於荀子其人。而《荀子》中其它部分均無與其它先秦論著相同之情形，則亦可推論荀子不至於抄襲〈樂記〉之文字思想。本文以思想發展為軸心，並非以時間為序，所以並不考慮時間問題。但就思想之成熟度而言，《禮記》之〈樂記〉比之《荀子》之〈樂論〉，自當較為晚出。

¹³ 評論人提醒「千戚」為盾與戈，為武舞所使用，「羽旄」為羽毛與牛尾，為文舞時所使用，故皆非樂器。筆者在此感謝評論人之用心，筆者之所以視為樂器，乃出自本文上面所引〈樂記〉：「鐘鼓管磬，羽籥千戚，樂之器也」。筆者也大膽推測也許〈樂記〉在樂與舞的結合的大範圍上把「羽」「千戚」亦視為樂器，而非近代人單從發聲的器具上理解樂器。關於〈樂記〉中討論「聲」、「音」與「樂」之間的辨名分判，請參吳冠宏：《魏晉玄義與聲論新探》，（台北：里仁，2006），頁 188。



心在〈樂記〉中首先是由物所感而動形於聲，故隨即說：「人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應。故生變；變成方，謂之音」（〈樂記〉，頁 662）。心感於物而後動，再發而為聲。所以心在這裡是被動性的，因感物而動，聲再由之出。在另一處則說由情而發聲：「情動於中，故形於聲」。上文說「人心之動」，這裡說「情動」，其實心與情皆感物而動，因而都是被動性的，就哲學人類學之區分而言，都屬於荀子所謂性情。綜上述所言，〈樂記〉主張心與情有感於物而發聲。情屬於多變，在〈樂記〉則有六情，由六情而起所表達之音樂，則有六種，筆者稱為六情之樂：「其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；…其愛心感者，其聲和以柔」（〈樂記〉，頁 663）。¹⁴ 哀心之動為哀情，樂心之動為樂情。由性情發而為音，六種性情，故有六種不同的音樂表現。六種性情，因而心有、種狀態：哀、噍及愛等，它非固定的，因此並非人之不變之性，而是隨物而動：「六者，非性也，感於物而後動」（〈樂記〉，頁 663）。

¹⁴ 參蔡仲德：《中國音樂美學史》，頁 335。蔡氏反對論者以為不同心情不是出於人的本性，而是出自接觸外物而後的產物，因而以為〈樂記〉主張音樂是外界生活的反映。蔡氏認為這是誤讀文本所致，此本文只表示：「哀心感」、「樂心感」，而非「哀心生」、「樂心生」，故蔡氏主張：「所謂感是指內心固有的悲哀或快樂的感情受到外物的感染而激動起來、表現出來，而不是說形成悲哀或快樂的感情」。（頁 335）蔡氏不認為情感是人感物而生，人天生就有情感，故解天之性時把情感之內容亦加進去：「天之性並非一片空白…而是既有感情，又有智力…」（頁 333）。其根據乃在於：「人有血氣心知之性」，所以蔡氏即理解人性乃人的天賦本性，與生俱來的感情、智力與生俱來的喜、怒、哀與樂。所以蔡氏以為，人本性便有喜怒哀樂之情，只是遇物而顯現出來。因此情感為人本有，而非結果性的產品。蔡氏所謂人天賦本性，其實是指能力，人有喜怒之能力，感物而發而為喜怒，後者才是產品。而聲音之發，乃就能力而言。本文所謂性情，也即蔡氏之天賦本性。然而蔡氏混淆了這本能與道德能力，所以他在解「德者，性之端」時，把這道德能力視為與情感、智力等同樣為人之天賦本性。他所謂天賦本性，其實屬經驗人類學，與心理學等，而道德能力則屬先天的實踐主體，根本不能從經驗來理解。此是蔡氏與筆者理解最大差異處。有趣的是，蔡氏在頁 336 中卻說它是一種「唯心論的先驗論」。假若如蔡氏般把喜怒之性情與道德能力視為同一層次，則頁 336 以下天人理人欲之區分根本無從說起。



所以，心為物所感而有情，心感不同之物便有不同之狀態，即有不同的情感。因此情感可謂表達心之不同方式。這種情感，其實與荀子之性，屬同一層，屬人類學的、心理學的主體性概念，因為它們同屬被動的，生而有者。

所以，〈樂記〉承《荀子》之〈樂論〉，把人類學之性情視作為音樂從之而出的主體性狀態，依附在作為主體之心之感受上，而且比《荀子》更詳細地說明音樂如何由人心而起，過程是：人心由於感物，人心動而為聲，聲之各種變化而成為音。這種由情發出音樂之說，直到魏晉嵇康之〈聲論〉亦是如此：「均同之情而發萬殊之聲」（〈聲論〉，頁 247）。這種被動地產生音之心，是〈樂記〉之心底第一義。在〈樂記〉此段文本來說，並未說及淫與不淫之問題，而只從音樂如何在人與物相關中生起。這在日常生活也隨處可見，例如成績優異使心情變好而亨歌。因此，音樂之起源便回到人之主體之狀態，而不再只是五行之自然因素。這是心理學上（psychological）之心。

不論〈樂論〉抑或〈樂記〉，雖然都說：樂者樂也，但音樂也不必只表示快樂¹⁵。在〈樂記〉中之音樂，分六情之樂與大樂，大樂是指「樂由中出」之樂，它乃出自人之天生之性，此人之天生之情是「靜」：「人生而靜，天之性也」（〈樂記〉，頁 666），靜也是樂由中出之靜：「樂由中出，故靜」。這裡即涉及〈樂記〉心之第二義，即非感物而動之天生之性。

五、人天生之性——靜

〈樂記〉所謂「中」，乃心義，是指心中或內心之意，故亦云：「凡音之起，

¹⁵ 〈樂記〉論音樂有時也偏於快樂之樂，故云：「樂者樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲」（頁 682），這好像說，音樂是以樂為主，看輕其它性情，如其餘五情哀、喜、怒、敬與愛等。然而，「樂者樂也」之樂，並非六情之樂中的樂，而是樂由中出之樂，〈樂記〉稱為大樂。



由人心生也」。¹⁶而內心有二義，其一即上文所說情之所出：「情動於中，故形於聲」(〈樂記〉，頁 663)之「中」，情乃在心中所動，因此只是心之狀態，相應於音樂，即是六情之樂。「凡音之起，由人心生也」是一般性說法，它可指六情而起之音，卻也適用於大樂，因大樂也是由心而起，即「樂由中出」，「中」，亦是心義。此「樂」不涉及六情，非感物而出，而是下文所謂大樂。此「中」之心義，可從〈樂記〉中四暢「安其位而不相奪」來理解：「陽而不散…柔氣不懾，四暢交於中而發作於外，皆安其位而不相奪也」(《禮記》〈樂記〉，頁 680)，「交於中」，即交於內心，「發於外」是指音樂由內心發於外；又如「三者本於心，然後樂器從之。…和順積中而英華發外」(〈樂記〉，頁 682)，「積中」，即是積於心中，積於內心之意，積於內心然後音樂發於外，故云：「英華發外」。凡是音樂，都是由心而發。若六情之樂由心感物而發，則心之性情處於競逐之態；但依四暢「安其位而不相奪」與「和順積中而英華發外」之義，心卻不是這競逐之態，而是一和諧之態。這和諧狀態並不能由感物之情來說明，因為感物之情是受物所刺激而生，它本身是受到所受刺激之強度與廣度來決定者，因而它難於保持和諧，只是隨刺激而變之競逐。只有在「四暢交於中」與「和順積中而英華發外」，才能夠說和諧。心處於和諧，即和諧而靜，此即人之天性：「人生而靜，天之性也」(〈樂記〉，頁 666)。此乃人最根源的狀態，大樂即由此而出，這大樂不是由感物而生，感物而生，必定是複雜的，因人之外部事物必顯現為多樣性；大樂是最真純之心性而生，因此它必定是簡易者：「大樂必易」

¹⁶ 朱子在這裡有不同的詮釋，他把「心」與「性」分開。參朱子：〈樂記動靜說〉，(載於《朱文公文集二》，台北：商務)，頁 1238。此翻印本並未註明出版日期。朱子在這裡把〈樂記〉中之生而靜之天生之性，理解為未感之純粹至善。有性，即有是形，有是形，即有是心，於是能感物，感物則有好惡分。在此，純粹至善之性，並非心，性，並不感物，感物是從心而言。所以，朱子之心，並非「樂由中出」之「中」，「中」只是「性」，性乃純粹至善，無關於惡。涉及善惡者，乃心，由心感物而說善惡。



(〈樂記〉，頁 668)。性，是靜態地說之靜，當音樂從這天生之性而出，則是動態地說。

依上文之分析，〈樂記〉以兩層主體性來解釋音樂如何生起，這當然並非只是描述性地說出有這兩層次之分，而是更進一步指出這兩者之間底高下之關係：六情之樂與大樂互相對立，後者較高，且對前者作出規範。這對立並非平等對列而無高下之對立，若如此，則無規範之可能。若言規範，已先預設了高下。高的規範下的，正的規範邪曲者，故云：「正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分」(〈樂記〉，頁 681)。由心中所出之正聲可以回邪曲直，這表示它本身乃曲直之判準。即可言之，這裡樂由中出之正聲，是非曲直之規範，因而便可以做到「審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政」(〈樂記〉，頁 665)

這種對立與規範的關係，在《荀子》之〈樂論〉中亦有。在荀子，感物而後動之情，乃人之本性，而這本性，乃性惡之性，音樂由性情而生，要把此性惡之性，以及由之而生的音樂馴服，需依聖王之制禮作樂，因而乃依一外在之權威而可能。因此，由性情而生的音樂與聖王之音樂乃處於對立，而由後者規範前者。現在〈樂記〉，這六情卻非人之性。〈樂記〉是把性情與人性分開，性情是六情，人性則是天生之性，而非性情。這裡便可看出〈樂記〉與《荀子》之差異：〈樂記〉把規範之標準上提到人之天生之性中，而非外在的權威，由天生之性而說大樂之靜，這才是規範音樂之標準。

〈樂記〉這兩層主體之結構，以及大樂對六情之樂底規範，乃揭示於道德意識之規範中。〈樂記〉中音樂之主體性結構，其實是從道德意識轉過來。在下節中我們可以看到〈樂記〉如何藉此道德意識說明這音樂主體性。



六、〈樂記〉中的規範論證

把音樂之生起根據放在兩層主體上理解，從而才能與道德問題相關，這在音樂哲學中乃極為突破性的。〈樂記〉主張由性情而發聲，於是便由聲音來判斷此性情，所以聲音就是表象心之狀況如樂：「樂者，心之動也，聲者，樂之象也」（〈樂記〉，頁 683）。音樂可以表象心之動，乃由於音樂由性情而來，當〈樂記〉云：「樂者所以象德也」（頁 678），就中國傳統儒家而言，道德問題正屬於性情問題，因而音樂也就可以表象德性。就好比由動機發為行為，於是便可由行為研判動機一樣¹⁷。

由性情而發的，乃由感物而來，由事物所刺激而生。在〈樂記〉則視之為性之欲，一直說到天理人欲之戰：

感於物而動，性之欲也。物至知，知然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也。（〈樂記〉，頁 666）

惡之生起，一面是主觀地從內無節制，另一面是外為「知」所誘惑。由於音樂亦是主觀地由性情而來，鄭聲之所以是邪音，乃因使人無節制之淫而來：「鄭音好濫淫志」，而道德之所以敗壞，乃由於人對性情無節制，人化而為物，因而道

¹⁷ 這預設了聲音可以傳遞訊息。人藉音樂可知事況，這種觀點，不祇《左傳》如此（見上文），在《史記》〈孔子世家〉即從音樂來表徵事況：「孔子學鼓琴於師襄…丘得其為人，黯然而黑，幾然而長…非文王其誰能為此也」見瀧川龜太郎：《史記會注考》，（台北：大安，2000年），頁 736-7。這個典故中，孔子學琴於師襄，在音樂中得睹文王之樣貌，在〈聲無哀樂論〉中即為「師襄奏操而仲尼睹文王之容」（頁，254）。由聲音而知事況這種想法，也只不過是《孟子》〈公孫丑上〉：「聞其樂而知其德」（頁 234）之另一種表示而已。不管孟子或司馬遷這種說法，都是沒有根據的，只是把音樂很自然地連上道德人格，但為何如此，卻沒有把最起馬的理據提出。但〈樂記〉卻嘗試替它作出一些論證，也就是：音樂主觀上由心之情所發。



德之敗壞，與音樂之邪淫，即有一共同之根源。在這個邏輯之下，故云：「凡音者，生於人心者也；樂者，通倫理者也。是故，知聲而不知音者，禽獸是也」（《樂記》，頁 665）。

為了防止性情之汨濫，最後必須制樂以節制之，感動人之善心：「先王恥其亂，故制雅頌之聲以道之，使其聲足樂而不流，…足以感動人之善心」（《樂記》，頁 700）。《樂記》說聖王制雅頌之音以感人之善心，人們會質疑，上文說大樂乃樂由中出，由人之主體性而說明，就好像孔子在論語中明人為仁之內在力量：「為仁由己」（《顏淵第十二，頁 131》），又如「我欲仁斯仁至矣」（《述而》），而非如荀子般訴諸權威！這裡卻說聖王制雅頌之音，以感人之善心。何解？說聖王制雅頌之樂，其實並無礙於說「樂由中出」，因為前者乃在歷史上制樂，在典章制度中運行，而《樂記》卻在另一方面指出人在有這音樂能力。所以《樂記》在許多方面論及禮節典章：「節故祀天祭地」，禮節是有序有制度之意，所謂制度，是分上下高低之別，把事物之序等，分別清楚：「天地之序也…序故群物皆別」（《樂記》，頁 669）。在制度之下，人便不能濫情，在制度下被節制，「和」即是這依於道德倫理制度下的一種境界，和樂即出現：「是故先王之制禮樂，人為之節，…所以和安樂也」（《樂記》，頁 667）。所以《樂記》亦有從聖王之建制上來說禮樂，這應當是先秦學術思想之一大特色，與從主體上尋找音樂之根源，並無任何矛盾之處。

把音樂放在主體性上理解，序列高下分判，於是完成了獨有的道德音樂哲學。這種道德音樂哲學之結構相類於孟子之大體小體，以下試簡單分析孟子道德哲學之結構。

孟子之倫理學中有小體大體之分，「從其大體為大人，從其小體為小人」（《告



子上，頁 335))，公都子有問為何有人從大體，有人從小體?孟子即展開對大小體之說明，小體乃耳目之官，大體乃心之官，若心之官思，則有所得，不思則不得，並說此乃天之所與：「耳目之官不思，而蔽於物，物交物，則引之而已矣。心之官則思，思則得之，不思則不得也。此天之所與我者，先立乎其大者，則其小者弗能奪也」(《告子上》，頁 335))。小者乃意謂小體，即耳目之官，它乃經驗性主體；而大體即是天之所與者，而非耳目之官，本心義，乃仁義禮智之根源，則屬先天的道德主體無疑。立乎其大者，則小體不能奪，即意謂應順從大體，這表示後者，即大體(心之官)乃對小體(耳目之官)有規範性，而非不相關者。作為耳目之官乃人之情欲所聚，相類於《樂論》與《樂記》所謂性情，六情之樂即由此性情而出。大樂乃人天生之性所生之樂，前者要受後者所規範，即如在孟子小體要順從大體一樣。

以論證方式而言，《樂記》與《孟子》皆是一種規範性論證，也就是由普遍原則(雅樂或仁義)對特定者(六情之樂或小體)進行規範，後者歸屬於前者。這種規範性與從屬性，其實是道德或法學論證所特有，而非藝術或美學論證所該有的。例如認為某個說謊行徑是不道德的，假若其看法能成立，乃在於預設了這行為是從屬於一更高的規範：人應該誠實待人。這種論證方式亦見諸法學中：某個法律行為(特定者，如盜取他人財物)之對錯，乃受普遍原則(普遍者，如表示財產權之法律)所規範，前者乃在法律之規範下，從屬於它。對藝術如音樂，卻不能是規範性的，因為就藝術本身來看，並無普遍性標準可言。例如，沒有人能以貝多芬之音樂作為準則，來規範其它音樂之對錯。當然，在藝術學習之過程中，老師會把某項經驗視為原則來教導學生，但學生學會之後，當然可以依照自己的想法不再遵守。例如，在學習素描時，學生會依透視法來畫圖，但學會後卻不一定必須依從。事實上，當《樂記》以兩重人性論之論證



方式，來證成六情之樂從屬於大樂，已經把規範性應用到藝術哲學之中了。假若規範性論證與藝術哲學該有的論證，是異質的，當〈樂記〉使用了規範論證，這是筆者批評它是一種道德主義之理由。¹⁸

七、〈樂記〉之困難

〈樂記〉可以對治《荀子》之〈樂論〉之困難，但本身即更徹底地從道德意識，以及規範性來說明音樂：有標準，有規範，因而音樂與道德之間的界限更是模糊起來，未能正視音樂藝術之獨立自主性。首先，就音樂之獨立性而言，音樂只有好壞，而不像道德般，有一普遍性準則來規範行為一樣，有一最高判準來規定音樂之高低。由〈樂記〉所發展出的道德音樂哲學即犯了這毛病，它以為可以從由大樂之靜來臧否其它音樂：「回邪曲直，各歸其分」（〈樂記〉，頁 681），故對各音樂批判云：「鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德」（〈樂記〉，頁 692）。以道德之觀點來分析音樂之好壞，也非源自〈樂記〉，在孔子時就有：「放鄭聲，遠佞人；鄭聲淫，佞人殆」（〈衛靈公〉，頁 164）、「人而不仁，如樂何？」（〈八佾〉，頁 61）。但孔子時還好，因為當時孔子乃從主政者不能迷戀靡靡之樂而亂政，因而它不是一種純音樂之探討，而是一種偏向政治倫理之論述，針對統治者而發的。但到〈樂記〉，卻從根源地說明音樂之生起之主體根據，並以道德意識之規範與標準來論證音樂應當如何，因而其整個說明乃基於道德意識之證成，而非孔子般近似意見之表達。所以〈樂記〉第一個困難即是：以道德意識之結構（即標準與規範）對音樂作出證成。

¹⁸ 音樂與道德分離，是意謂不能從規範性來理解音樂，但這無礙音樂可以有幫道德之發展，就是教化之作用。現代以藝術作為教化，會以審美教育為主。席勒即開此之先河。



〈樂記〉之第二個困難在於：它是混淆了性情在音樂領域之應用，與在道德領域之應用間之差異。因為性情，在發揚音樂之層次上根本不應被限制。例如在不滿足之性情中引起我樂而忘返地彈奏古琴，這與不滿足之性情使我盜取他人之古琴，兩種行為雖皆由性情引起，但在前者中，無論如何不應壓抑，也不應該由道德主體，即仁心所統，因為它根本不是道德事項，而是審美的（aesthetical）。在後者中，同樣由性情所誘起，它引起盜琴之動機，整個事項就轉到應然層面（ought to be），性情在這領域中才必須被限制與排除。不滿足之性情，與彈奏之間，根本沒有存在任何道德關連；而同樣不滿足之性情，若發生在盜取行為中，則才與道德相關。我因不滿足之情而一直彈奏，就算如何過度，也只是我個人的人生方向之選擇，對他人根本沒有傷害，根本不是道德範圍內的事，根本不是應然上的問題，仁心亦不會在這層次上對人之性格之自由顯露橫加阻撓。相反，就音樂藝術而言，應大加表揚。

〈樂記〉之觀點完全為徐復觀所接受，但他亦意識到音樂與道德間之差異，而試圖為〈樂記〉之以道德觀點來理解音樂，作出強烈之辯護。但〈樂記〉之困難會否因其努力而沒有為其論述所承繼，乃一極為有趣而需進一步說明者。徐復觀之辯護並不算真能成功，理由在於他應用了張橫渠心統性情之概念來說明心與性情之關係，而橫渠心統性情之心，乃屬道德領域，被統之性情，為徐復觀理解為私欲與情欲。由心來規範私欲，乃上文說到的典型規範性論證。

八、徐復觀之中國藝術哲學中的地位與道德主義

中國音樂哲學之研究，在徐復觀當時並非顯學，就算現時台灣哲學界對中國音樂哲學作研究者也決非主流。徐氏之工作雖然並非開時代之先河，但從哲



學系統地研究中國美學，徐氏亦可說開風氣之先。尤其是以美學論莊學，之前雖有宗白華在先，但論及論證之嚴謹性，徐氏乃遠在宗氏之上。在繪畫藝術哲學方面，在他之前，少有人以老莊道家哲學作為核心，以此論證中國最重要的藝術作品山水畫作之哲學基礎。所以在建立中國美學藝術哲學方面，徐氏佔有極為重要的位置。

徐氏《精神》之前另一部大著《中國人性論史-先秦篇》，並未有討論到孔子對音樂之觀點，因此就他本人而言，把孔子與音樂哲學相連繫，是一個全新的嘗試。¹⁹就近代之研究而言，唐君毅在《中國哲學原論-原道篇》中有近八十頁對孔子作討論，但均無以音樂哲學來理解孔子²⁰。牟宗三在多本討論中國哲學之著作中，僅在《心體與性體》第一冊之〈綜論部〉中有較詳細討論到孔子，但亦無從音樂哲學來理解涉及孔子之文本²¹。

先秦音樂哲學中普遍地把音樂、道德以及政治相關起來，徐復觀亦深知此點²²，但他仍然透過文獻之分析，為儒家音樂尋找最高的藝術精神²³。其實在〈樂

¹⁹ 徐氏論中國音樂哲學亦有其限制。首先是文本以及研究範圍之限制《精神》之第一章題目為〈由音樂探索孔子的藝術精神〉，徐氏有大量引用到《禮記》之〈樂記〉與荀子之〈樂論〉等相關資料，但這些著作最多可以視為儒家之著作，而非研究孔子本人之音樂思想之原始思想。班固之《白虎通德論》之〈禮樂篇〉：「子曰：『樂在宗廟之中…莫不和敬…父子兄弟同聽之，則莫不和親』」，甚至司馬遷《史記》之〈孔子世家〉等亦為徐氏所用到。所以，徐氏在這章中討論儒家之音樂哲學，而非只是孔子本人之思想，而是泛指儒家。徐氏並未注意到道家思想對音樂哲學之影響，例如《莊子》〈天運〉有以道家無主宰之思想討論音樂。道德思想為魏晉嵇康吸收所寫成〈聲無哀樂論〉，即完全不為徐氏所注意。所以，徐氏所理解的中國音樂哲學，到〈樂記〉與《荀子》〈樂論〉而止。徐氏在撰寫中國音樂哲學所選取歷史上文本，缺了魏晉道家音樂哲學，因而使他在研究相關論題時，未能從更廣的角度進入。

²⁰ 唐君毅：《唐君毅全集之第十四》，《中國哲學原論-原道篇》，（台北：學生），頁 48-152。

²¹ 參牟宗三：《心體與性體》，（台北：正中，62年），第一冊之綜論部，頁 19-25。

²² 《精神》，頁 8。「這也可以反映出樂在孔門的政治理想中的重要性，亦即是藝術在政治理想中的重要性」。

²³ 《精神》，頁 31-32：「仁的最高境界中突破了一般藝術的有限性…對於被限定的藝術形式的否定中，肯定了最高而完整的藝術精神」。



記》中，甚至《荀子》，均無把音樂視為純粹藝術之看法，而是視之為整個政治典章制度以及教化的其中一個環節，若以此作為前提，〈樂記〉並不能稱為道德主義的音樂哲學。但〈樂記〉有從主體去論證音樂之源，如上所述，它是透過人之兩重主體性作出論證，〈樂記〉乃意圖為音樂，藉哲學人類學來奠基音樂無疑，就這個意義而言，犯了道德主義之病，即侵犯了原本屬道德中立之藝術領域。在徐復觀之討論中，一方面意識到音樂是一種藝術，但一方面卻仍未能捨割音樂與道德之關連，雖然他已很努力地在一些討論中試圖把音樂藝術從道德領域中分開，但他既視音樂為藝術，卻又如〈樂記〉般，試著替音樂尋找道德仁心上之根據，甚至比〈樂記〉更進一步把心視為張橫渠之心統性情之心²⁴，把性情了解為私欲，當然是一種道德主義之藝術觀。徐復觀並無分析出〈樂記〉之兩重主體之結構，但卻如〈樂記〉般，把音樂之性情與道德之性情混淆，因而做成一個非常特別的音樂哲學中的道德主義。

九、徐復觀對〈樂記〉之理解

徐氏是把音樂視為藝術看待者，他認為孔子乃中國歷史中第一位「最明顯而又最偉大地藝術精神的發現者」（頁5），因為孔子極為重視音樂²⁵。〈樂記〉在儒家音樂之詮釋中扮演最為重要的角色，因為在它那裡，徐氏發掘出音樂之

²⁴ 徐復觀在《精神》一書中並無詳細討論「心統性情」之說。在橫渠中何謂性情？他有所謂天地之性與氣質之性底區別：「形而後有氣質之性，善反之，則天地之性存焉」（《正蒙》〈誠明〉），氣質之性當指經驗人類學生而有，以氣為性者，而天地之性則屬形上性體。「心統性情」一語並不在《正蒙》中出現，而在《性理拾遺》，此心所統之性應指氣質之性，當屬以氣為性之傳統，而非天地之形上性體。因此，心統性情，乃意謂心管範此氣質之性，不讓它反過來主宰心。徐復觀雖在此並無詳細討「心統性情」在橫渠中之確義，但他把性情理解為「私欲」，以及佛家所謂「無明」（頁27），大概可以理解，心在此之角色乃對「私欲」作限制。

²⁵ 〈述而〉：「子於是日哭，則不歌」（頁4）；〈述而〉：「子在齊聞《韶》，三月不知肉味，曰：不圖為樂之至斯也」（頁6）〈貨陽〉：「子之武城，聞弦歌之聲。夫子莞爾而笑…」（頁6）。



主體性根源，即「樂由中出」的主體性，它在其它儒家經典中頗為缺乏。但儘管如此，徐氏對〈樂記〉中的六情之樂，以及如何由《左傳》之簡樸的自然五行思想，再從《荀子》之〈樂論〉之由性情到音樂之轉化，似乎理解不多，因此對性情在音樂所扮演之角色，只有簡單提及。而徐復觀所關心的是，如何從先秦儒家文本上發掘出音樂與道德主體間之關連。

他在〈樂記〉中注意到音樂之主體性根源，徐氏共引七段來證明(《精神》，頁 24-25)，其中的「三者本於心然後樂器從之」，以及「樂由中出」最為徐氏所重視。音樂器具，對音樂而言，只是第二序之問題，徐氏認為，心才是關鍵所在，樂器只是配合人心，使「潛伏於生命深處的情得以發揚出來，使生命得到充實」(頁 26)。徐氏更進一步指出〈樂記〉：「後來張橫渠說心統性情...之所謂心，正是指統性情之心而言」(頁 27)。情欲並不為儒家所否定，但必由心統之：「由心所發的樂，在其所自發的根源之地，已把道德與情欲融和在一起，情欲因此得到了安頓，道德也因此而得到了支持」(頁 28)。因此，整個音樂哲學之根源，被徐復觀歸宗至仁心，性情之欲乃只能依附於其上而已，於是徐氏在此而言「靜」。

在第八節〈音樂藝術價值的根源〉中，徐氏繼續研探藝術之根源。既然上文已把藝術之根源放在仁心之上，所謂「樂由中出」，以下只是就此心之可能含蘊的內容再作更精細的表示而已，其中之一就是「靜」：「樂由中出，故靜」，靜是自然安靜(頁 29)，但靜如何生樂？徐氏認為，有情故有樂，情是動的，但由人性根源所發之情，卻是靜的，他引〈樂記〉：「人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也」，他認為人性純真與善，無外物滲擾於其間，故乃是靜的。「樂由中出」之所以是靜，乃是指源自天之人性之靜，指及純真與善之人底本性，乃「自本自根」(頁 30)。因此，樂乃由性之自然而來，才可以說靜，非由



感物而動，此是性之欲，只能順服於源自人生之靜，把它們提煉往德性發展，因而是「性之德。性德是靜，故樂也是靜。人在這種藝術中，只是把生命在陶鎔中向性德上升…」(頁 30)。所以，徐氏最終之旨趣乃在於人性之純靜性，以及由此引發的靜樂，這根本與一般而言的音樂，也就是藉聲音所顯現的樂律完全不同，因此徐氏進一步說「無聲之樂」：「夙夜基命宥密，無聲之樂也」²⁶，前句徐氏解為仁心無終食之間違仁，人與仁心完全為一，與後句無聲之樂相連，乃意謂仁的境界，有同於樂。若音樂從樂器來理解，由於它仍然屬有限性，因而乃有所限制者，而「無聲之樂」乃表示在「仁的最高境界中突破了一般藝術的有限性…對於被限定的藝術形式的否定中，肯定了最高而完整的藝術精神」(頁 31-32)。

把音樂從道德主體上提昇起來，的確是〈樂記〉的一項創舉，在此之前的中國音樂哲學，只是把音樂與道德相關連，例如孔子之「人而不仁，如樂何？」〈八佾〉，在《荀子》也只不過說出音樂在性情之根源，而未與純粹道德主體相關。在〈樂記〉中卻以主體性來解釋音樂（大樂）如何可能。徐氏把〈樂記〉中音樂與道德主體間之關係提煉出來，作為解釋音樂之最高原則，對孔門音樂之詮釋，極有功勞。

依徐復觀之理解，〈樂記〉中，大樂之源乃「中出」，也就是仁心，心乃天之性，即靜，此心乃統性情之心。反之，一般之樂，乃出自性情，所以徐氏亦說：「有情故有樂，情是動的」，但他卻以張橫渠之心統性情之性情，此性情他理解為「私欲」(頁 27)，甚至認為包涵了弗洛伊德之心理學中的三個層次(頁 27)，亦理解為「情欲」(頁 28)。但所謂「私欲」，乃就道德層面而言的性情，

²⁶ 《禮記》〈孔子閑居〉，頁 861。無聲之樂，為何不是快樂之樂，而是音樂之樂？因為《禮記》在此與禮與喪相連：「無聲之樂，無體之禮，無服之喪」(頁 860)，因而是指涉及制度而言。



但就同一性情而言，音樂作為藝術其實表現為個人之獨特性格，而非私欲不私欲。當把性情從私不私來理解時，方向已轉向道德領域了。

徐氏之辯解可表述如下：心對性情作出限制，心才有大樂可言，但這不是如宗教般否定性欲：「情欲不是罪惡，且為現實人生所必有，所應有」，甚至「道德之心，亦須由情欲的支持而始發生力量」²⁷。徐氏不止肯定情欲之價值，甚至道德心之現實地發生力量，也是靠情欲而可能。在《精神》第六節中，徐復觀談到音樂在教化上的意義，他再強調「但究竟仁是仁，樂是樂」，兩者是有差異，一方面，藝術不能承擔道德責任，只是在天下歸仁，萬物一體的境界上，與樂相同（頁 19）。而樂可以令人感動，但「此種感動，可以引發人的仁心，有如詩之可以興；但其本身並非即是仁」。

徐復觀之仁樂之說，可從二方面理解，首先是仁與音樂之區分：1. 所謂成於樂，這並不就表示做了一件道德事項，如救小孩於危難當中之仁。這種說法並無不可，不會有人說玩音樂就等於有德行，這也不是筆者要批評的。其次是仁與音樂之統一：2. 在天下歸仁，萬物一體中，音樂與仁同屬一層次。既然萬物一體，音樂與仁，當然可無分別地統一在一起，但這卻屬於形上學之範疇。這種萬物一體中說仁與音樂之統一之形上學問題，常只流於文本的確有如此之論述，以及個人體證之問題，如下節中所謂之「各言其志…吾與點」，而無堅強之論述。

²⁷ 《精神》，頁 27，徐氏對情一詞的用法，有時是「情欲」，如頁 27，有時是情緒（頁 22）。為何情欲有此功能？徐氏亦無多說。不過可以如此理解：情欲是現實性的力量，具體性的，例如人因情欲而生兒育女；但徐氏所言之心，是理想性的。這理想的仁心須現實的具體的能力來實現出來。



十、徐復觀之音樂與仁心之統一與嵇康之聲音無繫於人情

在上述的討論中，徐氏把音樂之根從仁心來說明，在此馬上遇到一個困難，即藝術與道德不是混淆在一起？徐氏當然不這樣認為，其中一項辯解是從《論語》他認為一件爭論不休之公案，即：「何傷乎？亦各言其志也。曰：莫春者，春服既成…詠而歸。夫子喟然嘆曰：吾與點也」〈先進，頁 130〉。徐氏透過對朱子註之分析，指出：最高的藝術境界，是物我合一，物我兩忘，這與道德境界，可以相融和，所以曾點之鼓瑟所呈現出的乃大樂與天地同和的藝術境界。（頁 18）所以，就境界而言，道德與藝術同處一層次。徐復觀之理解是把音樂與仁德在形上之層面中統一起來，但如是理解，乃假定了音樂與仁心可以有一對應之統一關係，而此關係其實是未經批判而被視為可能，也就是音樂可以展示出仁心。

徐復觀這種音樂與仁心之關係所遇上之困難，早已被魏晉嵇康所看出來，也就是音樂「無繫於人情」之說，此說乃用來反駁〈聲論〉中第二難²⁸秦客之心與音樂之統一對應之看法。秦客主張：「心變於內，而色應於外」〈聲論〉，頁 260），也就是外在之色（包括音樂）可相應於內在之心。心受感而動，發而為聲，聲為外在，可反映內在的心。嵇康對秦客之看法分兩部分，第一部分他是贊同秦客「心應感而動，聲從變而發」〈聲論〉，頁 261），即心受感動而發聲，不過這是《荀子》及〈樂記〉由性情而發聲的另一種表示而已。第二部分嵇康反對由此進而說：「心有盛衰，聲亦隆殺。哀樂之情必形於聲音…」〈聲論〉，

²⁸ 〈聲論〉共七難七答，七難之第一難由秦客（嵇康所假設提出質疑者）之「八方異俗」開始，每一難開首皆有秦客難（責難之難）曰，然後嵇康有「難云」（困難之難）應之，依此，第二難乃指「觀氣採色」。〈聲論〉開首一段並非詰難，而是秦客以虛心之姿向東野主人詢問，故筆者不設定為第一難，因而詰難共只七題，段首則稱為「詢問」。



頁 261)。因為聲雖由心感而發，但不能說心有什麼，其所發出的聲音就有什麼。所以他反對人與音樂之間可表示為一對應之統一關係。他以「至樂」由聖人所作，可以動天地感鬼神為例：假如說聲音可表像聖人之體而傳聖人之心（人心與聲音之統一性），則演奏此至樂必須是聖人才有可能，但實質是卻是：「不必聖人自執」（〈聲論〉，頁 262），賢人等也可以演奏，不必然要聖人才可以，然後嵇康即說：「音聲有自然之和，而無繫於人情」，因此，音樂本身有其獨立之理，其演奏不需要有相應之感情或仁德才能作成。至樂雖是聖人所作，但音樂中並無傳遞上聖人之心，所以再次把此至樂演奏出來，根本不需要相應於聖人之心才可能。²⁹筆者可以再進一步說：演奏至妙的音樂，也不必要賢人才有可能，甚至是一個心術不正的人，也可以成為一個偉大的音樂家。就聽眾來說，一首音樂之好壞，也與作曲家或演奏者之仁德無關，甚至與此聽眾之仁德，亦無關：一個至壞的人，其實也有能力傾聽最好之音樂，亦有能力作最好的演奏。因此，音樂與道德，本來就有其自身地位，相互獨立。徐復觀用曾點在孔子前鼓瑟之例，其實只能是曾點個人上把自己之仁德與音樂結合在一起，這屬於體證問題，但卻不能表示音樂之一般性哲理。但徐復觀卻把這種形而上地把音樂與仁德統一在一起的看法，就視之為藝術之最高精神，其實他只是無視音樂本身之問題，而只在文本上找根據而已。

十一、嵇康超越道德主義音樂觀

一般而言，以藝術作為移風易俗的理論極為普遍，在西方有席勒（F.

²⁹ 牟宗三批判嵇康用詞並不一致，如「體」，一詞，見《才性與玄理》，（台北：學生，63年），頁 356。嵇康用「體」一詞，有體性義，如：「其體自若而無變」（頁 247）、「聲音以平和為體，而感物無常」（頁 276），亦有涉及心之主觀義，如：「樂之為體，以心為主」（頁 287），亦有旋律義，如：「聲音之體盡於舒疾」（頁 276）。



Schiller) 之《審美教育書簡》就是以美學之角度討論人如何能從事道德教育。在中國，則多如牛毛，文學的如韓愈之文以載道；在音樂哲學的，差不多都視音樂為移風易俗之重要手段。美，或者藝術，如音樂，一般認為可以改善人之行為，因而作為教育之重要議題。然而，它有如此之功能，與支持它有如此功能之哲學上的理由，是兩回事。例如一般而言，古典音樂理論都從和諧來看音樂，因而設想音樂會使人之性情平和，而平和之人性會更促進道德，更促進政治之秩序，故音樂便被設想為可移風易俗。

《左傳》時即以把音樂與道德相連，至孔子亦如是，但均無提供何理據用以說明何以音樂有此功能。《荀子》之〈樂論〉提出由性情來說明音樂之所出，其實是開創者。由於人之性惡，因而發出之音樂，若順人之性情而發，則會致亂，而善者偽也，因而要靠聖王制定音樂以和平之。所以，音樂既由性情而出，就如同道德行為一樣，它是受到性情之決定，因而限制音樂之情，就如修心養性一樣，有道德意義。這種觀點，一直延續至接受以性情發出音樂之音樂哲學，直至嵇康〈聲論〉，才正式以哲學之高度，對此作出回應。所以《禮記》之〈樂記〉、以及徐復觀之《精神》，均認同音樂有是項功能，並認為是項功能可以透上述由性情到音樂，並由對音樂之限制，而達到道德人格。是項推論之誤，早已在上文中有所討論：雖然同樣是性情，但領域不同，在音樂領域中的性情與道德無關，因對之作限制，與道德之修養亦無關，因此亦不可能藉此理由支持音樂可以移風易俗。

中國音樂哲學到魏晉嵇康時有一個很大的突破，就是儘管接受由《荀子》性情到音樂，但反對〈樂記〉之道德主義，反對把道德對性情之限制，應用在音樂哲學中。嵇康雖並無完全拋棄《左傳》以來的五行思想來說明樂：「寒暑代往，五行以成。章為五色，發為五音」(〈聲論〉，頁 247)，但〈聲論〉中亦只



是一提，所以可以說是習慣性的說詞，而非其核心思想³⁰。另一個承繼傳統的有：由情而發聲：「用均同之情而發萬殊之聲」（〈聲論〉，頁 247），此文是嵇康用以解釋聲音無常之說：同一個內心之情，可發為不同的聲音。但亦可見嵇康由情到聲之想法；又如：「夫內有悲痛之心，則激哀切之言。言比成詩，聲比成音」（〈聲論〉，頁 248）。³¹聲（音樂）由情所發，若依《荀子》傳統，很自然的由限制聲回頭過來限制情；但嵇康並無如此，其中所提到限制性情，只是從古人之說：「古人知情不可恣…每為之節，使哀不至傷，樂不至淫」（〈聲論〉，頁 247），此並非〈聲論〉本身之思想，嵇康本人在此著作中並無抑制性情之說。他有哀樂之情，但哀樂並非高下之情，所以對哀也無抑制，對樂亦無鼓揚：「無主於喜怒，亦應無主於哀樂，故歡感俱見」（〈聲論〉，頁 276），所以他早已脫離孔子所謂樂不致淫哀不致傷之中庸之道。哀樂，乃情之主。若情為哀樂所主宰，則哀樂會相競而發，有先有後，此時心既為情所主宰，心便不能和平，故云：「若有所發，則是有主於內，不為平和也」（〈聲論〉，頁 276）。嵇康之想法是道家式的，即無主宰於性情，而讓性情自己顯發而出。正因為無主宰，喜之任其喜，怒之任其怒，情不爭先，不讓後。心不為性情所主，亦不主宰性情，讓性情自生，因而看似矛盾的性情可以俱現而無衝突，例如歡樂與憂感，故云：「歡感俱見」。

³⁰ 認為嵇康之音樂乃從自然之聲來理解，但事實上嵇康亦以人之性情來理解，而前者只是習慣性的而已。

³¹ 蔡仲德以為嵇康要以理滅情，道家強調「樂應平和而無哀樂，認為這才合於天理，合於道的特性」。見氏著《中國音樂美學史》，頁 21。牟宗三以為嵇康否認哀樂之情感可由聲發：「皆不能因…而限制哀樂之由聲也」（見氏著：《才性與玄理》，頁 353），便以為嵇康反對聲音引發哀樂：「故云聲音只能引起躁靜，不能引起哀樂」（頁 354），因此認為由聲音可以反推事物或情感，故云：「亡國之音哀以思，並非全無根據」（頁 354）。蕭振邦亦有對牟宗三批評，見：〈嵇康〈聲無哀樂論〉探究-兼解牟宗三疏〉，（刊於台北：《鵝湖學誌》，第 30 期，2003 年），頁 33。他認為，能否理解〈聲無哀樂論〉之關鍵在於：能否理解「因聲而情動」，其實是項論斷乃針對牟宗三而發。



嵇康既不限制性情，而讓性情自生，所以他從未對鄭衛之音有所批判。因為當音樂由性情而發，而性情不為心所主宰，心亦不為情所主，所以性情乃自然顯露，無所謂淫與不淫，皆同出乎心，作為音樂之鄭雅，其體即為心，所以嵇康道：「淫之與正同乎心，雅鄭之體亦足以觀」(〈聲論〉，頁 288)。在〈樂記〉，俗樂乃由性情之自然性主體而發，大樂則由心統情性之心而發。所以，不同之音樂分屬主體之不同層次，當中的和，只是由大樂為標準，對六情之樂作出限制而已，因而鄭衛之音被排斥。但在嵇康，「淫之與正同乎心」，淫(鄭衛之音)與正(雅樂)皆是無所偏私之心任其自發，並無〈樂記〉兩層主體之分。而只是一虛靜心讓性情自然流露而顯為音樂而已。事實上，鄭音，是「音聲之至妙」(〈聲論〉，頁 287)，後來之所以要限制，是由於它太好了，先王(其實就是儒家傳統)以為它「美色惑志」(〈聲論〉，頁 287)，所以要對之作出限制，不惜絕其大和：「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」(〈聲論〉，頁 288)。此文本當然不是屬道家傳統嵇康之思想，因為他根本不限制性情與音樂，更不會「絕其大和」。儒家之所以貶低鄭音，不是它不好，而是它太好，以致使人流連忘反，所以只能把好的變成不好，不好聽，人自然不致太過，因而便可樂而不淫了。在古代，音樂以和為貴，但為減殺鄭音之致妙，反而要絕其大和，可知為了道德或政治之目的，把音樂從藝術扭曲到政治。但這種扭曲，並非嵇康之作為，而傳統儒家所為，上至《左傳》，下至《禮記》之〈樂記〉，近代如徐復觀，莫不如此。分別在於程度與理論建構之完整與否而已。而嵇康也並非完全否定這種為道德政治目標而來的藝術觀，但在道家之無主宰於性情中，音樂本身並非為移風易俗而設，這只是第二序之問題，故云：「…亦總謂之樂，然風俗移易，本不在此」(〈聲論〉，



頁 287) ³²。何以故？因為之所以要移風易俗，是因為社會先敗壞了，才需要移風易俗³³。嵇康所想之理想政治，乃從道家之無為而不為而來：「默然從道，懷忠抱義而不覺其所以然也」(〈聲論〉，頁 286) ³⁴。默然從道，是無為，乃無心為道；而「懷忠抱義」，是有為，但又「不覺其所以然」，因而是無為而無不為。這有如《道德經》中之所謂「大道」。嵇康續曰：「和心足於內，和氣見於外。故歌以敘志，舞以宣情」(〈聲論〉，頁 286)，所以，心仍然是音樂之所出的人類學基礎，但既然是無心為道，因而對心中之情，並無抑制，亦無鼓揚，只是任其為。無心為道，使心有所足而顯發於外，但這種顯發不是如徐復觀所理解，是一種人格價值的顯現，即一種「樂由中出」之「靜」所呈現的價值，因為若如是理解，其它音樂之價值必須服從在這種價值下，因此鄭聲被視作淫的靡靡之樂。在無心為道之大道下，歌與舞音樂可隨心而來。「簡易之教，無為之治」(〈聲論〉，頁 286) 傳導到社會上，因而國泰民安也。這歌與舞之體，當然是和聲之自然，此自然在心，則為和心，因而嵇康亦說「樂之為體，以心為主」(〈聲論〉，頁 287)。此時之和心所相應的，即是無聲之樂，然「無聲之樂，民之父母」(〈聲論〉，頁 287，另評論人提醒這出自《禮記》之〈孔子閒居〉)，在這無聲之樂下，「大道之隆，莫盛於茲，太平之業，莫顯於此」(〈聲論〉，頁 286)。

³² 蔡仲德以為嵇康支持移風易俗之說，但「它是怎樣移風易俗的呢？對這一點，文中並未明說」，見《中國音樂美學史》，頁 521。蕭振邦之說明是：區分開儒家式的移風易俗與道家式的，而兩者的移與易內涵不同。前者的移與易乃指「引導和改變」，後乃「體現(embodiment)或擴充」，見〈嵇康〈聲無哀樂論〉探究-兼解牟宗三疏〉，頁 43。蕭教授把兩個層次分開，以第一與二序說明，可謂分判清晰。

³³ 見李美燕：〈從〈聲無哀樂論〉探析嵇康的和聲義〉，(刊於台北：《鵝湖月刊》，309 期，2001 年 3 月)，頁 42-3。她極重視〈聲論〉中，心所扮演的角色，她認為〈聲論〉乃反對傳統上把移風易俗之重點放在音樂本身，而持應在於人心之和：「否定有聲之樂為樂教移風易俗的根據，而強調人心才是樂教之所以可能的關鍵」(同上註，頁 45)。

³⁴ 參吳冠宏：《魏晉玄義與聲論新探》，頁 195-8。吳氏以魏晉王弼之玄學深入理解嵇康，「兼御群理」之御，解為無心之御，乃無為而無不為。他贊同《中國美學史》之觀點，力反蔡仲德《中國音樂美學史》未能照應到〈聲無哀樂論〉的玄理性格。



但無心為道，並不容易做到，故嵇康在現實世界中亦有妥協，其實就是老子所謂大道廢有仁義。大道與移風易俗並無關係，因為後者是在前者衰敗之後而來之改革。秦客所謂：「風俗移易」，乃在於區分雅鄭之音，鄭聲乃靡靡之樂，為傳統政治所排斥者。「放鄭聲，遠佞人，鄭聲淫」乃孔子語，但照嵇康之論，鄭聲既非不善之聲，反而是：「音聲之至妙」，直接推倒孔子之語。那些所謂先王，以此為罪，誣它「美色惑志」。但嵇康不止不否定鄭聲，因為這種否定，其實早以道德為標準，來判斷音樂，當然不能正等對待各種音樂。但在〈聲論〉一連串的討論下來，音樂只是從情所發，但它本身既無性情，更無道德之可言，故嵇康主張：仲尼不可因師襄奏操而睹文王之容，季子不可任聲以決臧否哉。雅音與鄭音皆是只音樂，音樂只有好壞（善惡），而非語言，不能告知人任何事情。心之作用只是讓情自顯發，心不主宰音樂，不以道德制定標準，因此淫聲正聲皆同此心而發，此心即可理解為「和心」³⁵，是融和互相對立的聲音之主體，故淫雅皆出乎此心，此心即是雅淫之體：「淫之與正同乎心，雅鄭之體亦足以觀」（〈聲論〉，頁 288）。這只能和心正等無偏地讓心中哀樂之情如其所是表現之，「哀樂正等，無所先發」（〈聲論〉，頁 276），哀樂之情並不爭先而出，哀樂在心中皆正等，因此中間無造作，無偏私。

³⁵ 〈聲論〉，頁 286。牟宗三在其《才性與玄理》中論〈聲論〉，稱之為：純美的和聲當身之樂論，這論斷是比照阮籍之〈樂論〉中的形上天地之和之樂論而來的，見頁 345。牟宗三在整個討論中，未曾分析心在和聲中底主觀性之作用，成屬可惜。大抵嵇康在對心之討論中，常在和聲感人心這方面說，因而心好像只是為情所主，在被和聲所感之情況下才能正等對待各性情，因而心好像是完全被動的。在〈聲論〉中只出現一次「和心」：「默然從道，懷忠抱義而不覺其所以然也。和心足於內，和氣見於外」，故和心乃從默然從道之無為，又在有方向有目的懷忠抱義之有為處著眼。因此，所謂和心，乃無所偏，無所激之心，它不為情所主，但卻不壓抑情，讓其自生，故有方向之無為之心。在此心中才能各情自顯發，才能淫之與正同乎心也。



十二、後論

藝術不同於道德，道德乃在普遍規範下被理解，而藝術雖有好壞，但不能有普遍性標準，藉之以臧否其它作品。就這個意義下，老莊的藝術思想，顯然較儒家的更為接近現代對藝術的看法。嵇康以道家無主宰的心讓人之性情揭示自己，使各情感各得其所，此點在藝術哲學史上而言，是一種革命性的突破。古代西方對音樂之要求，雖然不是如儒家般帶有強烈的道德觀，但事實上亦是帶有規範性。最明顯如文中已說及的中世紀之和聲，又例如西方繪畫史上要求畫作如幾何般合比例與對稱。現代藝術已沒有以普遍性標準來判別作品，更何況以某種道德價值觀為前提。儒家所持的音樂藝術觀之不合藝術要求，以至儒家音樂沒落得無影無蹤，決非偶然。因為音樂之功能，莫過於讓情感舒暢，現在卻不單止音樂成為無聲之樂，而且目的是要求限制人之情感。假如這種音樂觀作為一種音樂的派別，當然是許可；但若要成為一普遍的音樂理論，則顯然是對音樂的一種窒息，假若再以之為標準，限制其它音樂，則不但自己無法發展，而被限制之音樂，則難有所開揚。嵇康之論，正好為中國音樂哲學史提供一個全新的發展方向，讓音樂回到它自己那裡，不讓不相干的意識形態干擾。但音樂之發展困難，並非嵇康一人所能克服。只要以道德為前提，任何藝術都難於發展。故中國音樂藝術因道德之限制而沒落³⁶，代之而起的則是繪畫藝術。

³⁶ 此點為徐復觀所看到，感慨儒家音樂之沒落。但他以為儒家音樂是以「為人生而藝術」，只能以靜字作徵表，因而歸於簡易，而這音樂，「只有在人生修養中，得出了人欲去而天理天機活潑的時候，才能加以領受」。（《精神》，頁 36-7）但這種音樂，只是「單純枯淡，聽了怎麼不想睡著呢？」（《精神》，頁 37）。假如儒家之音樂的確如徐復觀所言，是最高的藝術精，則此最高的藝術精神，何至於無法提起其它音樂，甚至使人睡覺？當中必定有其問題所在：誤解了去人欲是藝術之條件。



參考文獻

1. 嵇康：《新譯嵇中散集》（台北：三民，87年）
2. 蕭振邦：〈嵇康〈聲無哀樂論〉探究－兼解牟宗三疏〉（台北：《鵝湖學誌》，第三十期，2003年）
3. 李美燕：〈從〈聲無哀樂論〉探析嵇康的和聲義〉（台北：《鵝湖月刊》，309期，2001年3月）
4. 李曙明：〈東西方音樂美學之比較研究〉（北京：《二十世紀中國音樂美學》，現代出版社，2000年）
5. 王次炤：〈音樂形式的構成及其存在方式〉（北京：《二十世紀中國音樂美學》，現代出版社，2000年）
6. 牟宗三：《才性與玄理》（台北：學生，63年）
7. 陳望衡：《中國古典美學史》（湖南：湖南教育出版社，1988）
8. 張蕙慧：《嵇康音樂美學思探究》（台北：文津出版社，1997）
9. 戴璉璋：〈玄學中的音樂思想〉（台北：《中國文哲研究集刊》，第10期，中研院，1997）
10. 蔡仲德：《中國音樂美學史》（修定版）〈緒論〉（上海：《音樂美學》，上海音樂學院出版社，2008年）
11. 蔡仲德：《中國音樂美學史》（北京：人民音樂出版社，2003）



12. 宗白華：《宗白華全集》（安徽：安徽教育出版社，1994）
13. 吳式錯：《和聲藝術發展史》（上海：上海音樂出版社，2004）
14. 嵇康：〈聲無哀樂論〉（台北：《嵇中散集》，三民，87 年）
15. 謝大寧：〈試析〈聲無哀樂論〉之玄理〉（台北：中國學術年刊 18 期，86 年）
16. 李澤厚，劉剛紀：《中國美學史》（台北：漢京文化，75 年）
17. 時曉麗：《莊子審美生存思想研究》（北京：商務，2006 年）
18. 朱榮智：《莊子的美學與文學》（台北：國立編譯館，81 年）
19. 劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》（武漢：武漢大學，2006 年）
20. 劉綱紀：〈略論徐復觀美學思想〉（武漢：《傳統文化、哲學與美學》，武漢大學出版社，2006）
21. 韓鍾恩主編：《音樂美學》（上海：上海音樂學院出版社，2008 年）
22. 徐復觀：《中國藝術精神》（台北：學生，55 年初版）
23. 方銘健：《西洋音樂史》（台北：仁泉，2007 年）
24. 張晚林：《徐復觀藝術詮釋體系研究》（上海：上海古籍，2007）
25. 吳冠宏：《魏晉玄義與聲論新探》（台北：里仁，2006）
26. 朱熹：〈樂記動靜說〉。載於《朱文公文集》（台北：商務）



外文部分有：

1. E. Hanslick: 《Von Musialisch-Schoenen》，陳慧珊譯。台北：世界文物出版社，1997。
2. I. Kant: 《Kritik der Urtheilskraft》，a. A.
3. Michael Sullivan: 《The Arts of China》. (California: University of California Press, 1967)

