

【研究論著】 Articles

知音、知樂與知政：  
儒家音樂美學中的「體知」概念  
*Chih- yin, Chih-yüeh and Chih-cheng:*  
The Concept of *Ti-chih* in Confucian Aesthetics of Music

陳昭瑛

Chao-Ying Chen\*

關鍵詞：儒家美學、知音、體知

**Keywords:** Confucian aesthetics, embodied knowledge

---

\* 作者為臺灣大學中國文學系教授。

## 摘要

「知音」一詞一方面被理解為精通音律之人，一方面被視為包括音樂在內的各門藝術之最高明的批評者、鑑賞者。一般以為「知音」源於《呂氏春秋·本味》中所載伯牙和鐘子期的故事（亦見於《列子·湯問》）；除此之外，「知音」一詞最早明文於典籍中但凡兩見：一於《呂氏春秋·仲冬記·長見》，一於《禮記·樂記》。此三例之「知音」，在內涵上略有不同。本文目的在於探索儒家音樂美學中的「知音」問題。儒家的「知音」對上述〈長見〉篇的專業性「知音」問題非常重視，對〈本味〉篇中具有個人主義色彩的「知音」也有深刻體會。但在這一切基礎之上，更重視對於「表現」和「反映」集體社會生活的音樂有深入的理解。對儒家而言，音樂不只是個人情志的表現，也是社會生活的反映。究竟先秦儒家如何論證音樂之可知，如何描述知音的過程和精髓，是探討儒家美學不可忽視的課題。

## Abstract

This paper attempts to investigate the implication of *Ti-chih* (embodied knowledge) in Confucian aesthetics of music. In Chinese tradition, the special mode of knowing in musical appreciation can be called *Chih-yin* which is the aesthetic type of *Ti-chih*.

This article concerns: 1) Confucius' experience of musical appreciation; 2) the relationship between "expression" and "mimesis" in musical creation; 3) how to understand the concrete content implied in the artistic form of "expression" or "mimesis;" 4) the interaction between politics and music in Confucian concept of human cultivation.

## 一、前言

「知音」一詞在現代語彙中，一方面被理解為精通音律之人，一方面被視為包括音樂在內的各門藝術之最高明的批評者、鑑賞者。更有意味的是「知音」被視為知心的朋友，表現為友情的最高境界。

一般以為「知音」源於《呂氏春秋·本味》中所載伯牙和鐘子期的故事（亦見於《列子·湯問》）。此一故事固然是知音的經典故事，但「知音」一詞並未出現其中。「知」與「音」兩字連為一詞，在先秦到秦漢之際的典籍中凡兩見，一出現於《呂氏春秋·仲冬記·長見》，一出現於《禮記·樂記》。而〈長見〉篇中的「知音」指精通音律；《禮記·樂記》中的「知音」是在「知音、知樂、知政」一系列音樂政治學的理論中出現。兩者皆與伯牙、鐘子期故事中的知音內涵不同，但並非大異其趣。本文的目的在於探索儒家音樂美學中的「知音」問題。儒家的「知音」對上述〈長見〉篇的專業性「知音」問題非常重視，對〈本味〉篇中具有個人主義色彩的「知音」也有深刻體會。但在這一切基礎之上，更重視對於「表現」和「反映」集體社會生活的音樂有深入的理解。對儒家而言，音樂不只是個人情志的表現，也是社會生活的反映。儒家美學的創作理論是兼顧「表現」（expression）和「模倣」（mimesis）的藝術功能。<sup>1</sup>

「知音」是屬於批評和欣賞的方面，知音者絕不限於「知」音律技巧，而主要在於「知」音樂所「表現」和「模倣」（或「反映」）的內容，以及形式和內容之間的關係。究竟先秦儒家如何論證音樂之可知，如何描述知音的過程和精髓，是探討儒家美學不可忽視的課題。

---

<sup>1</sup> 日本美學家今道友信以為儒家美學是表現而非模倣，其實不然。見今道友信：《東方的美學》，蔣寅等譯（北京：三聯書店，1991年），頁87-89。

## 二、三個「知音」的文本

伯牙和鐘子期的故事是大家最熟悉的，《呂氏春秋·本味》如此記載這對知心友人的動人故事：

伯牙鼓琴，鐘子期聽之，方鼓琴而志在太山，鐘子期曰：「善哉乎鼓琴！巍巍乎若太山。」少選之間，而志在流水，鐘子期曰：「善哉乎鼓琴！湯湯乎若流水。」鐘子期死，伯牙破琴絕弦，終身不復鼓琴，以為世無足復為鼓琴者。<sup>2</sup>

從音樂學的角度來看，這段引文涉及對音樂演奏之至高絕妙的理解。通過伯牙的琴音，鐘子期可以知其「志在太山」和「志在流水」。「太山」和「流水」是隱喻，本身有許多解讀的空間，不論是樂山樂水的仁者知者之樂或是寄情山水的隱逸者之樂，太山流水皆寄託伯牙的高志。鐘子期的理解不是一個純粹知音律的問題，他顯然平日即深解伯牙的為人，且本身是懷有逸興之人，所以能在伯牙的琴音中引起共鳴。「共鳴」是指在欣賞對象中發現了「自己」，或說發現「對象」就是「自己」，共鳴中的同情共感指向心與物冥、主客合一的境界。孔子在聞韶樂三月不知肉味的經驗中，也是達到與舜的精神同情共感的境界。但上段引文的最後一段則出現了與儒家思想相左的情節，我們或許可以視之為楚文化的精神特徵。「鐘子期死，伯牙破琴絕弦，終身不復鼓琴，以為世無足復為鼓琴者。」如此激越悲壯之情與儒家的中和思想相違，而與屈原精神相應。從音樂欣賞的角度來看，這個結局指出知音之艱難，故劉勰《文心雕龍·知音》開宗明義即言：「音實難知，知實難逢，逢其知音，千載其一乎！」從音樂創作的角度來說，「志在太山」和「志在流水」的「志」，指出這裡的音樂展演是一種「志」的「表現」，不是對現實的模擬或反映。從朋友之義來看，這個故事富有美學的新義，大大刷新了儒家偏重倫理學內涵和知識上共學的朋友關係（如「朋友有信」、

<sup>2</sup> 《呂氏春秋·本味》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁744-745。

「以文會友」)。這個故事之成為知音的經典故事顯示華夏民族的美學品味的高尚。

另外兩個實際用到「知音」一詞的文本其中一個亦出自《呂氏春秋》：

晉平公鑄為大鐘，使工聽之，皆以為調矣。師曠曰：「不調，請更鑄之。」平公曰：「工皆以為調矣。」師曠曰：「後世有知音者，將知鐘之不調也，臣竊為君恥之。」至於師涓，而果知鐘之不調也。是師曠欲善調鐘，以為後世之知音者也。<sup>3</sup>

這段引文出自〈長見〉篇，「長見」相對於「短見」。「短見」即短視，「長見」則指不僅知今，亦知古、知後世。這段引文是以晉國樂官師曠之知音為長見的例證。當其它樂工都以晉平公新鑄的大鐘所發之音協調（「工皆以為調矣。」），惟獨師曠認為不調，要求重鑄。雖然在場惟他一人知音，但他相信「後世有知音者，將知鐘之不調也。」他甚至嚴厲的對平公說：「臣竊為君恥之。」可見這位樂官還是一位忠臣。

師曠事蹟散見先秦典籍，皆以精通音律和忠誠直諫著稱。如《孟子·離婁上》：「師曠之聰，不以六律，不能正五音。」<sup>4</sup>《韓非子》中的師曠更是形象鮮明，當衛靈公與樂官師涓拜訪晉平公時，靈公命師涓演奏途中習得的新曲，師曠撫止之曰：「此亡國之聲也，不可遂也。」<sup>5</sup>他解釋道：「此師延之所作，與紂為靡靡之樂也。」可見師曠的知音不只是知鐘之調與否，更在於知聲樂中所反映的政治情勢。在這個故事的後半我們還看到師曠的忠直及他對藝術與道德之關係的體認。當晉平公要求師曠演奏清徵時，師曠直言：「不可。古之得聽清徵者，皆有德義之君也。今吾君德薄，不足以聽。」當平公要求聽清角時，師曠不僅直言還警告：「不可。……今吾君德薄，不足以聽之，聽之將恐有敗。」果然師曠不得已而鼓之，造成晉國大旱，平公大

<sup>3</sup> 《呂氏春秋·長見》，頁611-612。

<sup>4</sup> 朱熹：《四書章句集注》，（北京：中華書局，1983年），頁275。

<sup>5</sup> 《韓非子集解》（北京：中華書局，1998年），頁630。

病。雖然韓非此處之原意在於指出人君十過中的好音之過，但卻呈現了師曠這樣一位知音的忠臣，同時表現了「知音」的另一型態（雖然「知音」兩字未出現），即在鐘子期知伯牙琴音中之「個人情志」之外，亦有從聲樂中知「亡國」之世態者。儒家之「知音」則兼顧上述兩者。《禮記·樂記》中「知音」一詞出現的引文如下：

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；知音而不知樂者，眾庶是也；唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂，知樂，則幾於禮矣。<sup>6</sup>

由這段文字可以看出音樂欣賞中「知」的四個層次，即「知聲」、「知音」、「知樂」、「知政」，是一層層的提高與深入。「聲」與「音」的差別在於是否「成文」，即是否形成曲調。如文中另一段所言：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。」<sup>7</sup>「音」與「樂」的差別在於後者包含舞：「比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂。」<sup>8</sup>「干戚」是武舞所執，「羽旄」則為文舞所執。<sup>9</sup>可見「樂」是聲容並茂的演出。「知音」的「音」可以只是民間的歌曲，「知樂」的「樂」則是宮廷的舞樂。因此說「知音而不知樂者，眾庶是也；唯君子為能知樂。」此處的「君子」一指士大夫以上的階級，一指精通音樂之道的有德之人。宋代方慤認為「知樂」乃「通於道者」，是不從階級論知樂與知音的差別，方氏《禮記集解》對此段的注釋，頗有可觀者：「凡耳有所聞者，皆能知聲；心有所識者，則能知音；通於道者，則能知樂。若瓠巴鼓瑟，游魚出聽，伯牙鼓琴，六馬仰秣，此禽獸之知聲者也。魏文侯好鄭、衛之音，齊宣王好世俗之樂，此眾庶之知音者也。孔子在齊之所聞，季札聘魯之所觀，則君子之知樂者也。」<sup>10</sup>實

<sup>6</sup> 孫希旦：《禮記集解》，（北京：中華書局，1989年），下冊，頁982。

<sup>7</sup> 同上，頁978。

<sup>8</sup> 同上，頁986。

<sup>9</sup> 此根據鄭玄注，見上引書，頁976。

<sup>10</sup> 同上，頁982。

則孔子聞韶與季札觀樂已不只是知樂，已有「知政」之意。孔子稱許韶樂「盡美盡善」。（《論語·八佾》），<sup>11</sup>不是純粹的音樂欣賞，還是對舜的仁政的稱許。季札觀樂，則是孔子之前「審樂以知政」的經典故事。<sup>12</sup>季札觀齊樂，能知其有泱泱大國之風，觀〈小雅〉能感「其周德之衰。」<sup>13</sup>這說明中國古代音樂的藝術功能不只是「表現」，還有「反映」。在季札的觀賞中，各國之詩樂舞反映出各國的社會政治的現實及現實中的潛能。他從〈小雅〉中感周德之衰，於齊樂中見齊國之將興。這和鍾子期於伯牙琴音中感應其個人情志的「知音」並不相同。

〈樂記〉中的「知音」亦可以「知政」，亦即並不是只有通過宮庭樂舞才能「知政」，即使經由對民間歌曲的觀賞，亦足以「知政」。〈樂記〉云：

是故治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。<sup>14</sup>

這段話可以說既繼承季札觀樂和孔子「詩可以觀」（《論語·陽貨》）的傳統，也深受荀子的影響。《荀子·樂論》有這樣的結論：

<sup>11</sup> 朱熹：《四書章句集注》，頁68。

<sup>12</sup> 《左傳·襄公二十九年》記載「吳公子札來聘，……請觀於周樂。使工為之歌〈周南〉、〈召南〉，曰：『美哉，始基之矣，猶未也，然勸而不怨矣。』……為之歌〈齊〉，曰：『美哉！泱泱乎，大風也哉。』……國未可量也。』為之歌〈豳〉，曰：『美哉！蕩乎！樂而不淫，其周公之東乎？』為之歌〈秦〉，曰：『此之謂夏聲。夫能夏則大，大之至也，其周之舊乎？』……為之歌〈唐〉，曰：『思深哉！其有陶唐氏之遺民乎？』……為之歌〈小雅〉，曰：『美哉！思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎？猶有先王之遺民焉。』為之歌〈大雅〉，曰：『廣哉，熙熙乎！曲而有直體，其文王之德乎？』」楊伯峻編：《春秋左傳注》（北京：中華書局，1981年），頁1161-1164。上述引文皆可說是由知樂而知政的見解。

<sup>13</sup> 見上註中的引文。

<sup>14</sup> 孫希旦：《禮記集解》，頁978。

亂世之徵，其服組，其容婦，其俗淫，其志利，其行雜，其聲樂險，其文章匿而采。其養生無度，其送死瘠墨。賤禮義而貴勇力，貧則為盜，富則為賊；治世反是也。<sup>15</sup>

這是說「亂世」和「治世」有相反的「時代精神」，會滲透在社會生活的各個方面，包括音樂和文學。〈毛詩序〉曾將〈樂記〉的「治世之音安以樂」，到「其民困」幾句照抄。朱熹後來在《詩集傳》中亦接受這樣的看法。<sup>16</sup>顯示由「知音」而「知政」和由「知樂」而「知政」已形成儒家美學傳統中的核心思想。

### 三、孔子的「知音」體驗：知與被知

從知聲到知音、知樂、知政，「知」字既是唯一的動詞，則「知」的具體作用及知者和被知者在知的過程中的身心靈的狀態是值得深究的。欲知儒家如何理解這個問題，從孔子的「知音」經驗出發是絕好的起點。

有關孔子的樂教及個人的音樂生活，論者甚多，其中最值得注意的是徐復觀和江文也。徐復觀注意到江文也，並且對江文也所謂「中國古代以音樂代表國家」的看法深表同意。<sup>17</sup>徐復觀讀到的是江文也日文本的《上代支那正樂考——孔子音樂論》，<sup>18</sup>因而稱江文也為「日人」。實則江文也是日據時代的台灣淡水人。他的著作可以說是日據時代台灣儒學的代表作。江文也是台灣史上第一位獲得國際作曲大獎的音樂家，他在1936年初訪中國，在其遊記〈從上海到北平〉<sup>19</sup>一文中，他自述和祖國初會的激動就如久別重逢的戀人一般。他於1938年受聘為北京師範大學音樂系作曲教授，1942年以日文寫成

<sup>15</sup> 王先謙：《荀子集解》（北京：中華書局，1988年），頁385。

<sup>16</sup> 參見陳昭瑛：〈朱熹的《詩集傳》與儒家的文學社會學〉，收於《儒家美學與經典詮釋》（臺北：台灣大學出版中心，2005年），頁148-149。

<sup>17</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1966年），頁3。

<sup>18</sup> 此書已由楊儒賓譯為中文，書名為《孔子的樂論》（臺北：台灣大學出版中心，2004）。

<sup>19</sup> 此文由劉麟玉譯為中文，於1995年7月29日至8月3日在聯合報副刊連載。



《上代支那正樂考——孔子音樂論》，並於1949年完成耗時十年的氣勢磅礴的《孔廟大成樂章》。<sup>20</sup>一個現代音樂家在二十世紀上半葉那個全盤西化論盛行、儒門淡薄衰敗的年代會如何看待孔子樂教和樂論，真是很值得注意的。楊儒賓指出：「江文也為音樂家，他理解的孔子則是音樂家中的音樂家，以音樂家詮釋音樂家中的音樂家，其理解之親切有味，自然遠非一般學者所能望其項背。」又說江文也「對孔子的生命具有特別相應的感受能力。」<sup>21</sup>在孔子樂教方面，江文也確實是孔子在二十世紀的知音。

江文也說：「從音樂家的眼光看來，孔子全身都是音樂。」<sup>22</sup>「他的聽覺很敏銳，感性如同嬰兒肌膚般的細膩。」「他的個性很容易完全投入某事某物，他是位道道地地的音樂家。」<sup>23</sup>江文也認為孔子不僅演奏，也能作曲。他所作的音樂能「表現出刻骨銘心的感情。」<sup>24</sup>「彈琴是孔子生活的一部分」，「琴更是他的貼身之物。」<sup>25</sup>江文也引《論語·述而》中「子與人歌而善，必使反之，而後和之。」這段話指出孔子要人一歌再歌，是因為在對方的歌中引起共鳴。江文也如此解釋「共鳴」：「如果我們能感通他人之歌，融為一爐，那麼，我們即可在他人之中發現到『我』，這就是『共鳴』一詞的意義。」「我人生命之鼓動與他人生命之鼓動，我人感情之起伏與他人感情之起伏，完全在同一旋律的烘爐中融合一體，如同歡，如同悲。」<sup>26</sup>江文也認為此中即是「仁與樂的接榫點」。<sup>27</sup>「仁」「意味著當學者想到自己是人時，同時也要想到他人也是人。」「像自己愛自己一樣」「也要愛具有另一個自己的他人。」<sup>28</sup>

<sup>20</sup> 上述參見陳昭瑛：〈日據時期台灣儒學的殖民地經驗〉，《台灣與傳統文化》（增訂再版）（臺北：台灣大學出版中心，2005年），頁104-105。另江文也生平參韓國鑽：〈江文也的生平與作品〉，《現代音樂大師：江文也的生平與作品》（合著）（臺北：前衛出版社，1988年），頁24-25。

<sup>21</sup> 楊儒賓：〈譯者序〉，江文也：《孔子的樂論》，頁ii。

<sup>22</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁78。

<sup>23</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁100。

<sup>24</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁105。

<sup>25</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁103。

<sup>26</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁82。

<sup>27</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁130。

<sup>28</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁128。

江文也把孔子與韶樂之間的共鳴說得更動人。江文也認為孔子對韶樂提出「盡善盡美」的批評，從而創造了韶樂的力量，「他用他的生命力點燃了韶樂的火花。」<sup>29</sup>對於聞韶「三月不知肉味」，江文也認為「肉味」不是純粹味覺的，而是「任何肉體的欲望」。江文也依據他的經驗指出，在音樂界作曲家寫成較大型的奏鳴曲或交響樂以致三月忘掉肉味是常見的事。<sup>30</sup>針對孔子歎「不圖爲樂之至於斯也。」江文也認為此話反映了孔子發現韶樂價值的意外驚喜，這意味著：

孔子對音樂原來只有感受能力但尚未自覺，現在，他事實上是發現了新的自己，他自訴自言，傾訴這個新的自己給自己聽。<sup>31</sup>

這段話點出了共鳴與知音的奧秘。共鳴是與共鳴對象中的新的自己的感通，知音亦是感知到融入音樂的新的自己。鐘子期之所以通過琴音即知道伯牙志在太山、志在流水，是因為他自己便是志在太山，志在流水，他很快就在伯牙琴音中認出自己。而仁心的同情共感亦如音樂欣賞中的知音共鳴。江文也以他音樂家特有的聽覺，聽到了孔子話中不同的聲音。

徐復觀對孔子樂教的理解許多地方與江文也接近。若說江文也的論述透著音樂家的靈動，則徐復觀的論述包含更多學者的嚴謹。徐復觀注意到孔子的音樂體驗中以人格精神的感動爲主。在引述《史記·孔子世家》中孔子學樂於師襄的一段，徐復觀指出「孔子對音樂的學習，是要由技術以深入於技術後面的精神，更進而要把握到此精神具有者的具體人格。」「對樂章後面的人格把握，即是孔子自己人格向音樂中的沉浸、融合。」<sup>32</sup>這段話和江文也在解釋孔子聞韶的喜悅時說孔子「發現了新的自己」是多麼相似。若說孔子聞韶或習樂於師襄的共鳴狀態是在對方的音樂中發現了自己；則當他自己演奏時，也因為自己的人格融入樂聲中而被另一個知音者所知。徐復觀引用

---

<sup>29</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁86。

<sup>30</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁86。

<sup>31</sup> 江文也：《孔子的樂論》，頁90。

<sup>32</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁6。

孔子擊磬而遇到荷蕢者的一段（《論語·憲問》），指出「此一荷蕢的人，是從孔子的磬聲中，領會到了孔子『吾非斯人之徒與而誰與』（《論語·微子》）的悲願。由此可知，當孔子擊磬時，他的人格是與磬聲融為一體的。」<sup>33</sup>但接著荷蕢者對孔子的音樂提出批評：「『有心哉，擊磬乎！』既而曰『鄙哉！硜硜乎！莫己知也，斯已而已矣。』」這是「知音而無共鳴」的現象，<sup>34</sup>荷蕢者感知到磬聲中的用世憂時之心，但他並不認同，亦即他並未在孔子磬聲中發現他自己。相較之下，孔子之於韶樂可說是「知音而共鳴」，於武樂甚至鄭衛之音也可以說是「知音而無共鳴」。

共鳴的真義何在？即在於共鳴的雙方彼此可從共鳴中獲得生命的提昇。那是一種啓迪和精神的轉化，如杜維明所說：「兩顆共鳴的心靈發出的微笑，或是兩個彼此響應的精神氣質的相遇，對呆滯的眼睛或遲鈍的耳朵是無法說清楚的。美的語言不僅僅是純粹的描述，美的語言是暗示、指引、啓迪。並不是語言本身是美的，……但是，語言所指涉的語言外的東西——內在的體會、心靈的歡樂或轉化的精神——無論在美的創造或欣賞中，都是美的真正基礎。」<sup>35</sup>

由知音而共鳴所達到的境界為儒道所共許，且都聯繫於友道。孟子的「知人論世」之說落實於「尚友」；莊子於五倫中特重朋友一倫，正由於對知音而共鳴的重視。《莊子·大宗師》中四位隱者子祀、子輿、子犁、子來因為皆知「死生存亡之一體」，「四人相視而笑，莫逆於心，遂相與為友。」<sup>36</sup>友誼建立於對生死的參透，可見莊子對朋友的重視超過儒家。

孔子對音樂的「知」包含許多層次，而「體知」可以說是最好、最高、最後的層次。首先，孔子認為音樂就其形式、結構是可知的：

---

<sup>33</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁6。

<sup>34</sup> 參見陳昭瑛：〈孔子詩樂美學中的「整體性」概念〉，《儒家美學與經典詮釋》，頁37。

<sup>35</sup> 杜維明：〈孟子思想中的人的觀念：中國美學探討〉，《儒家思想：以創造轉化為自我認同》（臺北：東大公司，1997年），頁123。

<sup>36</sup> 郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：河洛圖書出版社，1974年），頁258。

子語魯大師樂曰：「樂其可知也。始作，翕如也；從之，純如也，皦如也；繹如也，以成。」（《論語·八佾》）

這段話非常重要，首先孔子指出音樂知識是可能的；其次，孔子理解的音樂是一種「時間的藝術」，一如西方美學的定義。「始作」、「從之」、「以成」說明音樂展演的開頭、中間和結尾三個階段。「翕如」、「純如」、「皦如」、「繹如」則說明音樂展演在各階段的風格特徵。黑格爾在論述音樂與繪畫的差別時指出：「繪畫對於空間的綿延還保留其全形，並且著意加以摹仿；音樂則把這種空間的綿延取消或否定了。……不再是空間的觀念性，而是時間的觀念性——就是聲音。」<sup>37</sup>

理解到音樂具有時間性的結構、認識到該結構之各個部分的風格要求，這對孔子還只是知音的最初階段。孔子認識音樂的第二個階段是提出對各個音樂的批評，如謂韶樂「盡美盡善」，謂武樂「盡美未盡善」。孔子不是第一位讚美韶樂的人，季札觀周樂之時，即對韶樂歎為觀止：

見舞韶箭者。曰：德至矣哉！大矣！如天之無不憐也，如地之無不載也。雖甚盛德，其蔑以加於此矣。觀止矣，若有他樂，吾不能請矣。  
（《左傳·襄公二十九年》）

季札觀樂即止於韶樂，其對韶樂之稱許亦如孔子「盡美盡善」的稱許，已到不能再贊一詞的地步。盛德、至德、大德，如天之高明，如地之博厚的稱許不只是關於善的，也是關於美的。孔子「盡美盡善」之評沒有這麼細緻，倒像一句總結。孔子對武樂「盡美未盡善」的批評在《論語》中也未見細論，倒是從《禮記·樂記》中的一段記載，讓我們看見孔子是如何「體知」武樂的：

<sup>37</sup> 黑格爾：《美學》第一冊，朱光潛譯（臺北：里仁書局，1981年），頁114。鮑桑葵（Bernard Bosanquet, 1848-1923）英譯本註：「時間上的承續比空間上的並存更是『觀念性』的，因為時間上的承續要憑記憶。」（朱光潛中譯本註，頁123-124。）

賓牟賈侍坐於孔子，孔子與之言，及樂，曰：「夫〈武〉之備戒之已久，何也？」對曰：「病不得其眾也。」「咏歎之，淫液之，何也？」對曰：「恐不逮事也。」「發揚蹈厲之已蚤，何也？」對曰：「及時事也。」

賓牟賈起，免席而請曰：「夫〈武〉之備戒之已久，則既聞命矣，敢問遲之遲而又久，何也？」子曰：「居！吾語女。夫樂者，象成者也。總干而山立，武王之事也。發揚蹈厲，大公之志也。〈武〉亂皆坐，周、召之治也。且夫〈武〉，始而北出，再成而滅商，三成而南，四成而南國是疆，五成而分周公左、召公右，六成復綴，以崇天子。<sup>38</sup>

賓牟賈侍坐於孔子，應是孔子學生，而且是對音樂很有心得的學生。《集解》僅集孔氏注：「賓牟姓，賈名。」由第一段引文看出孔子在考問賓牟賈，而他應答甚是。第二段是孔子賜教賓牟賈。因第一段賓牟賈所言乃得孔子之教而言，亦可視為孔子的思想。這一段孔子問道：武樂在開頭時，為何擊鼓警眾那麼久，而後歌舞乃作，賓牟賈答曰：因為武王擔心伐紂得不到眾人的支持。這是多麼細膩精緻的樂曲分析，孔子若不是充分體會武王的心情，如何能知擊鼓時間的長短有如此深刻的意義。接著孔子問大武之歌開始後為何詠歎的歌聲綿延不絕、流連迴盪，賓牟賈答曰：因為武王擔心各路諸侯遲至未能參戰；孔子又問何以舞蹈一開始便是手足發揚蹈地猛厲，賓牟賈答這是武王要及時伐紂，以大動作表示決心。這段師生對話，從設問到回答都十分精采，讓我們見識到孔門樂教的精華。

在第2段，賓牟賈說他已了解武樂開頭備戒甚久的原因，但為何舞蹈開始之後，六成中的每一成還是遲久而後終。孔子答說：「夫樂，象成也。」孫希旦釋「象成」為「象所成之功。」這「象」字特別值得注意。從《荀子》的〈禮論〉、〈樂論〉到《禮記·樂記》，儀式、音樂或某種樂器的聲

<sup>38</sup> 《禮記集解》下冊，頁1021-1024。

音「象」什麼，或「似」什麼，經常出現。如《荀子·樂論》：「故鼓似天，鐘似地，磬似水，竽笙簫和箎籥似星辰日月，革兆祝拊鞀控楬似萬物。」<sup>39</sup>《荀子·禮論》亦言：「喪禮者，以生者飾死者也，大象其生以送其死也。」<sup>40</sup>《禮記·樂記》：「樂者，所以象德也。」<sup>41</sup>「然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管，奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨。」<sup>42</sup>在這些引文中當說到音樂的聲調風格像天地萬物時，是在建立音樂和宇宙之間的隱喻的（metaphorical）關係，並從而建立一種實體性的（substantial）關係，亦即「大樂與天地同和」。<sup>43</sup>這可以說是儒家的音樂宇宙論的思想。上述引文中當說到音樂「象德」或「象成」，則是建立音樂和人事，特別是和政治上的功德之間的隱喻關係。所謂通過知音知樂而「知政」，即在於辨識出樂舞中的哪些部分是呈現哪些政治上的人與事，並進行政治上的批評。

在第二段引文中，孔子解釋大武的樂舞中，士兵手持盾牌如山不動，是體現武王伐紂的軍事行動，發揚蹈厲則是表現太公必勝的決心。由「武王之事」和「大公之志」可看出〈武樂〉不只是敘事的（narrative），也是抒情的（lyrical）。也證明前文所言儒家所理解的藝術功能不只是「表現」，也有「模擬」。上述「象」字、「似」字的使用亦可證明。而武樂末章眾人皆坐，則體現伐紂成功後周公、召公的文德之治。其下孔子再說明武樂每一成的樂舞如何體現出兵滅商、歸於文治。江文也認為這樣的演出很像「默劇」，即帶有戲劇成分。<sup>44</sup>可見孔子所欣賞到的不只是音樂，還包括舞蹈、戲劇，亦即身體展演的藝術性。

知韶樂之仁政精神而許其盡美盡善，知武樂在莊麗威武中有所不足而許其盡美不許其盡善，皆孔子所以知政之道，亦〈樂記〉所稱：「聲音之道，

<sup>39</sup> 《荀子集解》，頁383-384。

<sup>40</sup> 《荀子集解》，頁371-372。

<sup>41</sup> 《禮記集解》下冊，頁997。

<sup>42</sup> 《禮記集解》下冊，頁1004。

<sup>43</sup> 《禮記集解》下冊，頁988。

<sup>44</sup> 《孔子的樂論》頁71。楊蔭瀏將武樂六成的表演情形作了詳細的描述，值得參考，見氏著：《中國古代音樂史稿》第一冊（臺北：丹青圖書公司，1987）頁28-30。

與政通矣。」之意。〈樂記〉中「治世之音安以樂，其政和。」一段便是繼承孔子論韶樂武樂的思想。這可以說是儒家的音樂政治學或音樂社會學的思想。一方面音樂反映社會政治的現實；另一方面，音樂通過反映也對亂世進行「怨以怒」的批判。音樂雖然有被動性，但也具有主動性、能動性，絕不是政治的工具。<sup>45</sup>

孔子知音的最高層次是體知，即他自己身心靈的全部融入了對象之中。鐘子期對伯牙琴聲的體知亦達到這樣的境界，杜維明指出鐘子期「對伯牙的友情已成為他自我意識的組成部分，因此他所聽到不僅是伯牙的琴，而且也是伯牙的心聲，乃至他自己心靈深處的脈動。」<sup>46</sup>孔子聞韶「三月不知肉味」而歎「不圖為樂之至於斯」的一刻是他知音的最高境界。在這一刻，「盡美盡善」的評語已不須言說，甚至有點外在。此刻，美善者也不是韶樂，而是酣暢沈醉於其中的孔子自己。當孔子的靈魂融入韶樂的一刻，韶樂也化作了孔子的血肉。「不知肉味」在於強調此時孔子全副身心靈都滲透瀰漫著韶樂，淹沒了單一感官對感官對象的接收。我們甚至可以想像孔子隨著韶樂唱歌起舞。聞之不足，則歌；歌之不足，則繼之以舞。江文也認為這符合近代醫學主張聽覺會刺激身體動作的說法。<sup>47</sup>而在〈樂記〉最後論「歌」的一段，已說及此：「言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。」<sup>48</sup>

可以這麼說：「知音而共鳴」才能達到如此體知的境界。孔子對武樂、荷蕢者對孔子的磬音，都是「知音而無共鳴」的例子。此處體知之「體」有知者通過自家體驗或身體去認知對象之意，有知音的主體和被知的對象合為一體之意，也有在音樂中達到身心靈一體感動之意。江文也感歎後來的儒教輕視肉體、輕視舞蹈，「強調不能把喜怒哀樂顯現出來」是「儒教變形」。<sup>49</sup>

<sup>45</sup> 有關儒家美學持「內在目的論」的觀點，而非將文藝視為工具的看法，參見陳昭瑛：〈馬克思主義和儒家的文學觀：內在目的論的觀點〉，《儒家美學與經典詮釋》，頁199-219。

<sup>46</sup> 杜維明：〈身體與體知〉，《杜維明文集》第五卷（武漢：武漢出版社，2002年），頁359。

<sup>47</sup> 《孔子的樂論》，頁83。

<sup>48</sup> 《禮記集解》，頁1038。

<sup>49</sup> 《孔子的樂論》，頁72。

他認為我們應「想想儒教開山祖師的孔子」<sup>50</sup>是一個「手舞足蹈、情緒亢昂、渾然高歌的孔子」。<sup>51</sup>徐復觀也問過孔門樂教何以沒落得如此徹底的問題。<sup>52</sup>他的答案和江文也的答案很接近。他說宋儒的「尋孔顏樂處」本身呈現了孔顏的藝術精神，「無須乎必取途於樂。這麼一來，一個儒者的興起，便不必意味著是孔門音樂藝術的復興。」<sup>53</sup>的確「觀喜怒哀樂之未發」的工夫論帶著禁欲主義傾向，不利孔門樂教的發展，於是宋儒工夫論中的「體知」概念偏向以心靈主宰身體，而不是身心並重，相互交融。

#### 四、結語：藝術中的體現和體知

藝術活動主要涉及創作和欣賞。就創作者而言，其活動是將內心情志化為外在形象，此是一種「體現」(embodiment)；就欣賞者而言，則必須探索於藝術品的外在形象，尋找作者蘊藏其中的情志，從體貼作者的情境情志而理解作品的意味意義，這是一種「體知」。體現和體知是一個雙向交流的身心靈活動。孟子的「踐形」之說是體現的概念。楊儒賓和蔣年豐以「體現」釋「形」。<sup>54</sup>黃俊傑以「呈顯」釋「形」。<sup>55</sup>在此「『形』都作動詞，都指某種性質或精神的實現、外顯或形體化。就藝術而言，我們可以說『形』是藝術理念形象化的過程(作動詞)，又是藝術品完成後的整體形象(作名詞)。」<sup>56</sup>「體知」則將藝術形象還原為藝術理念。體現是一種創造力、表現

<sup>50</sup> 《孔子的樂論》，頁72。

<sup>51</sup> 《孔子的樂論》，頁81。

<sup>52</sup> 《中國藝術精神》，頁36。

<sup>53</sup> 《中國藝術精神》，頁36。

<sup>54</sup> 見楊儒賓：〈論孟子的踐形觀〉，《儒家身體觀》(臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1996年)，頁133-134。蔣年豐：〈從思孟後學與荀子對「內聖外王」的詮釋論形氣的角色與涵義〉，楊儒賓編：《中國古代思想中的氣論和身體觀》(臺北：巨流圖書公司，1993年)，頁376。但蔣年豐是在解釋荀子「形則神」一段提出的。

<sup>55</sup> 黃俊傑：〈馬王堆帛書《五行篇》「形於內」的意涵〉，《中國古代思想中的氣論和身體觀》，頁355。黃俊傑亦是在解釋「形於內」提出的。

<sup>56</sup> 陳昭瑛：〈「神」概念的美學內涵：儒道禪互補的脈絡〉，《東亞禪文化的形成與發展：理念與實踐》學術研討會(廣州中山大學人文學院、台灣法鼓人文社會學院合辦，2006年3月27日-28日)。



力，體知是一種感受力、理解力。這原是東西方美學的一個古老的課題。但通過新鑄造的「體知」一詞遂使這一古老的寶器彷彿重新擦亮了，煥發出新世紀的光芒。

劉勰論知音時即談過體現和體知：「夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯。」<sup>57</sup>「情動辭發」是作者的「體現」，「披文入情」是讀者的「體知」。儒家不相信偶然遇合即能相知。儒家重視經驗，認為藝術中屬於欣賞的體知也和創作一樣需要反覆操作、千錘百鍊，才能達到爐火純青。劉勰說：「凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器。」<sup>58</sup>便是此意。

當擴大到藝術以外的領域時，體知和經典詮釋關係密切。從孔子的「知言知人」、孟子的「知人論世」，到荀子的「為其人以處之」，司馬遷的「想見其為人」，都在於強調對言說和經典中的人作「設身處地」的理解，<sup>59</sup>追求「其事如新，其人如生」、<sup>60</sup>「同堂親炙」、<sup>61</sup>「較量體驗」。<sup>62</sup>儒家的知不追求客觀中立、保持距離，而是獻身投入、渾然忘我。◆

<sup>57</sup> 《文心雕龍·知音》，周振甫（注）（臺北：里仁書局，1984年），頁888。

<sup>58</sup> 同上。

<sup>59</sup> 以上參見陳昭瑛：〈先秦儒家與經典詮釋問題〉、〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉、〈「通」與「儒」：荀子的通變觀與經典詮釋問題〉，三文皆收於《儒家美學與經典詮釋》。

<sup>60</sup> 明代鹿善繼對「知人論世」章的注釋，見陳昭瑛：〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉《儒家美學與經典詮釋》，頁80。

<sup>61</sup> 清代刁包對「知人論世」章的注釋，同上引文，同頁。

<sup>62</sup> 明代郝敬對「知人論世」章的注釋，同上引文，頁78。

◆ 責任編輯：胡熏庭。

## 引用書目

### 【古籍】

- 〔秦〕呂不韋  
《呂氏春秋》（上海：上海古籍出版社，2002年）
- 〔梁〕劉勰  
《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年）
- 〔宋〕朱熹  
《四書章句集注》（北京：中華書局，1983年）
- 〔清〕王先慎  
《韓非子集解》（北京：中華書局，1998年）
- 〔清〕王先謙  
《荀子集解》（北京：中華書局，1988年）
- 〔清〕孫希旦  
《禮記集解》（北京：中華書局，1989年）

### 【書籍】

- Hegel, Georg W. F.  
1981 《美學》卷1，朱光潛（譯）（臺北：里仁書局，1981年）
- 今道友信  
1991 《東方的美學》，蔣寅等（譯）（北京：三聯書店，1991年）
- 江文也  
2004 《孔子的樂論》，楊儒賓（譯）（臺北：臺灣大學出版中心，2004年）
- 徐復觀  
1966 《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966年）
- 郭慶藩（編）：  
1974 《莊子集釋》（臺北：河洛圖書出版社，1974年）
- 楊伯峻（編）  
1981 《春秋左傳注》（北京：中華書局，1981年）
- 楊蔭瀏  
1987 《中國古代音樂史稿》第1冊（臺北：丹青圖書，1987年）

## 【書籍篇章】

杜維明

- 2002 〈身體與體知〉，郭齊勇、鄭文龍（編）《杜維明文集》卷5（武漢：武漢出版社，2002年）

杜維明

- 1997 〈孟子思想中的人的觀念：中國美學探討〉，《儒家思想：以創造轉化為自我認同》（臺北：東大圖書，1997年）

陳昭瑛

- 2005a 〈日據時期台灣儒學的殖民地經驗〉，《臺灣與傳統文化》（增訂再版）（臺北：臺灣大學出版中心，2005年）
- 2005b 〈「通」與「儒」：荀子的通變觀與經典詮釋問題〉，《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺灣大學出版中心，2005年），頁91-116
- 2005c 〈孔子詩樂美學中的「整體性」概念〉，《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺灣大學出版中心，2005年），頁21-42
- 2005d 〈先秦儒家與經典詮釋問題〉，《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺灣大學出版中心，2005年），頁1-20
- 2005e 〈朱熹的《詩集傳》與儒家的文學社會學〉，《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺灣大學出版中心，2005年），頁135-178
- 2005f 〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉，《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺灣大學出版中心，2005年），頁67-90
- 2005g 〈馬克思主義和儒家的文學觀：內在目的論的觀點〉，《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺灣大學出版中心，2005年），頁199-219

黃俊傑

- 1993 〈馬王堆帛書《五行篇》「形於內」的意涵〉，楊儒賓（主編）《中國古代思想中的氣論和身體觀》（臺北：巨流圖書，1993年）

楊儒賓

- 1996 〈論孟子的踐形觀〉，《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1996年）

蔣年豐

- 1993 〈從思孟後學與荀子對「內聖外王」的詮釋論形氣的角色與涵義〉，楊儒賓（編）《中國古代思想中的氣論和身體觀》（臺北：巨流圖書，1993年）

韓國鎭

1988 〈江文也的生平與作品〉，林衡哲（編）《現代音樂大師：江文也的生平與作品》（臺北：前衛出版社，1988年）

【研討會論文】

陳昭瑛

2006 〈「神」概念的美學內涵：儒道禪互補的脈絡〉，東亞禪文化的形成與發展：理念與實踐學術研討會（廣州：廣州中山大學人文學院、台灣法鼓人文社會學院合辦，2006年3月27日-28日）

【報章雜誌】

江文也

1995 〈從上海到北平〉，劉麟玉（譯），《聯合報》，1995年7月29日-8月3日（副刊）