

陈少明 ■ 主编

体知与人文学

知音、知乐与知政

良知何以是体知

大体与大心

羞耻 身体 道德

康德论“通常的人类知性”

指尖之间的“太一”

華夏出版社

体知与人文学

陈少明 主编

华夏出版社

图书在版编目(CIP)数据

体知与人文学/陈少明主编. - 北京:华夏出版社,2008. 8

ISBN 978 - 7 - 5080 - 4788 - 1

I. 体… II. 陈… III. 人文科学 - 学术会议 - 文集 IV. C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 114902 号

体知与人文学

陈少明 主编

出版发行: 华夏出版社

(北京市东直门外香河园北里 4 号 邮编:100028)

经 销: 新华书店

印 刷: 北京集惠印刷有限责任公司

装 订: 三河市李旗庄少明装订厂

版 次: 2008 年 8 月北京第 1 版

2008 年 8 月北京第 1 次印刷

开 本: 670 × 970 1/16 开

印 张: 18.25

字 数: 300 千字

定 价: 36.00 元

本版图书凡印刷、装订错误,可及时向我社发行部调换

编者序

《体知与人文学》是基于一次学术会议的讨论而编成的文集。

“体知”很可能不是一个新词汇,因为由之构成的两个汉字含义清晰,搭配顺便,且其意义容易被直观。但它作为一个探讨中国哲学的概念,则是经杜维明教授的精心阐发而传播开的。《杜维明文集》第五卷中有不少篇章展现他在这方面的深刻思考。

概括地说,体知这一源于中国思想传统的概念,它由(身)体与(心)知组合而来,涉及对中国哲学中天人、身心、知行等等重要问题甚至是对整个中国哲学特质的理解,同时,也同欧美由现象学哲学带动的有关身体知识或身体观的研究,遥相呼应,是一个在当代思想学术背景下有待深入发掘的课题。与之相涉的学科不仅有伦理学、宗教学、美学等传统人文学科,新近的探讨也指向政治学、社会学的基础问题。所以,有必要把它放在广阔的视野中进行考察。

这本文集的具体论题多集中在运用体知概念对中国传统中儒道两家的思想分析上。儒家从先秦到宋明均有讨论,多数论文的焦点指向儒家以德性为主轴的身心观上。其中,阳明心学尤为这种讨论的热门对象。道家系统方面基本上只论及庄子与王弼,但庄子哲学中关于身心关系的反思既深入且丰富,王弼提出“体无”,更是把体字当动词使用,并把它同本体论联系起来的思想家。儒道合起来看,更能显示体知概念对说明中国哲学特质的重要性。当然,这一讨论并没有封闭于中国传统的话语系统内,西方哲学中从康德到波兰尼关于认知的观点,也被纳入比较分析的视野。不仅如此,还有借鉴现象学方法论述中国哲学心性论问题(如羞耻感)的文章,以及以身体为中心,讨论时一空定位性质的哲学研究。

尽管这只是一次小型的讨论,但从所论及的广度及所接触的深度显示,它足以体现这一课题所蕴藏的丰厚的学术与思想潜力。所以,这只是我们努力的新的出发点。

这次会议是中山大学中国哲学研究所,在哈佛-燕京学社的支持下,所举办的比较思想史小型系列讨论之一。这个系列所讨论的主题先后有《现代

2 体知与人文学

性与传统学术》(2000)、《什么是经典》(2001)、《作为生活方式的古典哲学》(2003),以及这次的《体知与人文学》(2006),一共4次。作为组织者,我们选择这些题目时的着眼点,在于是否可能吸纳古今中外不同的思想因素。这不但有利于从事中西不同哲学专业的学者共同参与,同时在我看来,它至少是发展现代中国哲学依然不该被遮蔽的视野。我在中山大学的同事们也同意这样的设想,所以,我们在中大有多次这样同国内外同好一起切磋论道的机会。

借文集出版的方便,我要再次向支持我们这项工作的老师,哈佛-燕京学社的杜维明教授,中山大学哲学系的冯达文教授,表达最深切的谢意。我也知道,这种感谢的最好表达,是我们为学术而进行的真诚不懈的努力。

陈少明

目 录

编者序(陈少明)	1
陈昭瑛 知音、知乐与知政 ——儒家音乐美学中的“体知”概念	1
梅 广 从屈原和楚文化的认知特色试论老庄的自然哲学	14
周与沉 “通”的体知 ——本体·工夫·境界:《庄子》思想的身体之维	48
东方朔 “辩示”与“重温” ——荀子体知观念的一种了解	77
李兰芬 “体无”何以成“圣”? ——王弼“圣人体无”再解	87
张丰乾 “慎其独”、“慎其心”与“慎其身”	104
丁 纪 大体与大心	132
黄 勇 王阳明在休漠主义与反休漠主义之间 ——良知作为体知 = 信念/欲望(Besire) ≠ 怪物(Bizzare) ...	147
陈立胜 满腔子是恻隐之心 ——良知何以是体知	166
陈少明 明耻 ——羞耻现象的现象学分析	188
倪梁康 关于“羞恶之心”的伦理现象学思考	204

2 体知与人文学

李明辉	康德论“通常的人类知性” ——兼与杜维明先生的“体知”说相比较	214
顾红亮	责任与体知	228
张永义	穿衣之道 ——诸子争辩的一个话题	238
麻国庆	亲属、身体、血缘与象征 ——亲属研究的普遍性与特殊性初探	250
翟振明	视觉中心与外在对象的自返同一性	269
附录:	“体知与人文学”学术讨论综述(周慧)	278

知音、知乐与知政

——儒家音乐美学中的“体知”概念

台湾大学中国文学系 陈昭瑛

一 前言

“知音”一词在现代语汇中,一方面被理解为精通音律之人,一方面被视为包括音乐在内的各门艺术之最高明的批评者、鉴赏者。更有意味的是“知音”被视为知心的朋友,表现为友情的最高境界。

一般以为“知音”源于《吕氏春秋·本味》中所载伯牙和钟子期的故事(亦见于《列子·汤问》)。此一故事固然是知音的经典故事,但“知音”一词并未出现其中。“知”与“音”两字连为一词,在先秦到秦汉之际的典籍中凡两见,一出现于《吕氏春秋·仲冬记·长见》,一出现于《礼记·乐记》。而《长见》篇中的“知音”指精通音律;《礼记·乐记》中的“知音”是在“知音、知乐、知政”一系列音乐政治学的理论中出现。两者皆与伯牙、钟子期故事中的知音内涵不同,但并非大异其趣。本文的目的在于探索儒家音乐美学中的“知音”问题。儒家的“知音”对上述《长见》篇的专业性“知音”问题非常重视,对《本味》篇中具有个人主义色彩的“知音”也有深刻体会。但在这一切基础之上,更重视对于“表现”和“反映”集体社会生活的音乐有深入的理解。对儒家而言,音乐不只是个人情志的表现,也是社会生活的反映。儒家美学的创作理论是兼顾“表现”(expression)和“模仿”(mimesis)的艺术功能。^①

“知音”是属于批评和欣赏的方面,知音者绝不限于“知”音律技巧,而主要在于“知”音乐所“表现”和“模仿”(或“反映”)的内容,以及形式和内容之间的关系。究竟先秦儒家如何论证音乐之可知,如何描述知音的过程和精髓,是探讨儒家美学不可忽视的课题。

^① 日本美学家今道友信以为儒家美学是表现而非模仿,其实不然。见今道友信:《东方的美学》,蒋寅等译(北京:三联书店,1991),页87—89。

二 三个“知音”的文本

伯牙和钟子期的故事是大家最熟悉的,《吕氏春秋·本味》如此记载这对知心友人的动人故事:

伯牙鼓琴,钟子期听之,方鼓琴而志在太山,钟子期曰:“善哉乎鼓琴!巍巍乎若太山。”少选之间,而志在流水,钟子期曰:“善哉乎鼓琴!汤汤乎若流水。”钟子期死,伯牙破琴绝弦,终身不复鼓琴,以为世无足复为鼓琴者。^①

从音乐学的角度来看,这段引文涉及对音乐演奏之至高绝妙的理解。通过伯牙的琴音,钟子期可以知其“志在太山”和“志在流水”。“太山”和“流水”是隐喻,本身有许多解读的空间,不论是乐山乐水的仁者知者之乐或是寄情山水的隐逸者之乐,太山流水皆寄托伯牙的高志。钟子期的理解不是一个纯粹知音律的问题,他显然平日即深解伯牙的为人,且本身是怀有逸兴之人,所以能在伯牙的琴音中引起共鸣。“共鸣”是指在欣赏对象中发现了“自己”,或说发现“对象”就是“自己”,共鸣中的同情共感指向心与物冥、主客合一的境界。孔子在闻韶乐三月不知肉味的经验中,也是达到与舜的精神同情共感的境界。但上段引文的最后一段则出现了与儒家思想相左的情节,我们或许可以视之为楚文化的精神特征。“钟子期死,伯牙破琴绝弦,终身不复鼓琴,以为世无足复为鼓琴者。”如此激越悲壮之情与儒家的中和思想相违,而与屈原精神相应。从音乐欣赏的角度来看,这个结局指出知音之艰难,故刘勰《文心雕龙·知音》开宗明义即言:“音实难知,知实难逢,逢其知音,千载其一乎!”从音乐创作的角度来说,“志在太山”和“志在流水”的“志”,指出这里的音乐展演是一种“志”的“表现”,不是对现实的仿真或反映。从朋友之义来看,这个故事富有美学的新义,大大刷新了儒家偏重伦理学内涵和知识上共学的朋友关系(如“朋友有信”、“以文会友”)。这个故事之成为知音的经典故事显示华夏民族的美学品味的高尚。

^① 《吕氏春秋·本味》(上海:上海古籍出版社,2002),页744—745。

另外两个实际用到“知音”一词的文本,其中一个亦出自《吕氏春秋》:

晋平公铸为大钟,使工听之,皆以为调矣。师旷曰:“不调,请更铸之。”平公曰:“工皆以为调矣。”师旷曰:“后世有知音者,将知钟之不调也,臣窃为君耻之。”至于师涓,而果知钟之不调也。是师旷欲善调钟,以为后世之知音者也。^①

这段引文出自《长见》篇,“长见”相对于“短见”。“短见”即短视,“长见”则指不仅知今,亦知古、知后世。这段引文是以晋国乐官师旷之知音为长见的例证。当其他乐工都以晋平公新铸的大钟所发之音协调(“工皆以为调矣”),惟独师旷认为不调,要求重铸。虽然在场惟他一人知音,但他相信“后世有知音者,将知钟之不调也”。他甚至严厉地对平公说:“臣窃为君耻之。”可见这位乐官还是一位忠臣。

师旷事迹散见先秦典籍,皆以精通音律和忠诚直谏著称。如《孟子·离娄上》:“师旷之聪,不以六律,不能正五音。”^②《韩非子》中的师旷更是形象鲜明,当卫灵公与乐官师涓拜访晋平公时,灵公命师涓演奏途中习得的新曲,师旷抚止之曰:“此亡国之声也,不可遂也。”^③他解释道:“此师延之所作,与纣为靡靡之乐也。”可见师旷的知音不只是知钟之调与否,更在于知声乐中所反映的政治情势。在这个故事的后半我们还看到师旷的忠直及他对艺术与道德之关系的体认。当晋平公要求师旷演奏清徵时,师旷直言:“不可。古之得听清徵者,皆有德义之君也。今吾君德薄,不足以听。”当平公要求听清角时,师旷不仅直言还警告:“不可。……今吾君德薄,不足以听之,听之将恐有败。”果然师旷不得已而鼓之,造成晋国大旱,平公大病。虽然韩非此处之原意在于指出人君十过中的好音之过,但却呈现了师旷这样一位知音的忠臣,同时表现了“知音”的另一型态(虽然“知音”两字未出现),即在钟子期知伯牙琴音中之“个人情志”之外,亦有从声乐中知“亡国”之世态者。儒家之“知音”则兼顾上述两者。《礼记·乐记》中“知音”一词出现的引文如下:

凡音者,生于人心者也。乐者,通伦理者也。是故知声而不知音者,

① 《吕氏春秋·长见》,页611—612。

② 朱熹:《四书章句集注》(北京:中华书局,1983),页275。

③ 《韩非子集解》(北京:中华书局,1998),页630。

禽兽是也；知音而不知乐者，众庶者也；唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。是故不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐，知乐，则几于礼矣。^①

由这段文字可以看出音乐欣赏中“知”的四个层次，即“知声”、“知音”、“知乐”、“知政”，是一层层地提高与深入。“声”与“音”的差别在于是否“成文”，即是否形成曲调。如文中另一段所言：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”^②“音”与“乐”的差别在于后者包含舞：“比音而乐之，及干戚、羽旄，谓之乐。”^③“干戚”是武舞所执，“羽旄”则为文舞所执。^④可见“乐”是声容并茂的演出。“知音”的“音”可以只是民间的歌曲，“知乐”的“乐”则是宫廷的舞乐。因此说“知音而不知乐者，众庶是也；唯君子为能知乐。”此处的“君子”一指士大夫以上的阶级，一指精通音乐之道的有德之人。宋代方悫认为“知乐”乃“通于道者”，是不从阶级论知乐与知音的差别，方氏《礼记集解》对此段的注释，颇有可观者：“凡耳有所闻者，皆能知声；心有所识者，则能知音；通于道者，则能知乐。若瓠巴鼓瑟，游鱼出听，伯牙鼓琴，六马仰秣，此禽兽之知声者也。魏文侯好郑、卫之音，齐宣王好世俗之乐，此众庶之知音者也。孔子在齐之所闻，季札聘鲁之所观，则君子之知乐者也。”^⑤实则孔子闻韶与季札观乐已不只是知乐，已有“知政”之意。孔子称许韶乐“尽美尽善”（《论语·八佾》），^⑥不只是纯粹的音乐欣赏，还是对舜的仁政的称许。季札观乐，则是孔子之前“审乐以知政”的经典故事。^⑦季札观

① 孙希旦：《礼记集解》（北京：中华书局，1989），下册，页982。

② 同上，页978。

③ 同上，页986。

④ 此根据郑玄注，见上引书，页976。

⑤ 同上，页982。

⑥ 朱熹：《四书章句集注》，页68。

⑦ 《左传·襄公二十九年》记载：“吴公子札来聘，……请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰：‘美哉，始基之矣，犹未也，然劝而不怨矣。’……为之歌《齐》，曰：‘美哉！泱泱乎，大风也哉。……国未可量也。’为之歌《邶》，曰：‘美哉！荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？’为之歌《秦》，曰：‘此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎？’……为之歌《唐》，曰：‘思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？’……为之歌《小雅》，曰：‘美哉！思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉。’为之歌《大雅》，曰：‘广哉，熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎？’”杨伯峻《春秋左传注》（北京：中华书局，1981），页1161—1164。上述引文皆可说是由知乐而知政的见解。

齐乐,能知其有泱泱大国之风,观《小雅》能感“其周德之衰”。^①这说明中国古代音乐的艺术功能不只是“表现”,还有“反映”。在季札的观赏中,各国之诗乐舞反映出各国的社会政治的现实及现实中的潜能。他从《小雅》中感周德之衰,于齐乐中见齐国之将兴。这和钟子期于伯牙琴音中感应其个人情志的“知音”并不相同。

《乐记》中的“知音”亦可以“知政”,亦即并不是只有通过宫廷乐舞才能“知政”,即使经由对民间歌曲的观赏,亦足以“知政”。《乐记》云:

是故治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。声音之道,与政通矣。^②

这段话可以说既继承季札观乐和孔子“诗可以观”(《论语·阳货》)的传统,也深受荀子的影响。《荀子·乐论》有这样的结论:

乱世之征,其服组,其容妇,其俗淫,其志利,其行杂,其声乐险,其文章匿而采。其养生无度,其送死瘠墨。贱礼义而贵勇力,贫则为盗,富则为贼;治世反是也。^③

这是说“乱世”和“治世”有相反的“时代精神”,会渗透在社会生活的各个方面,包括音乐和文学。《毛诗序》曾将《乐记》的“治世之音安以乐”,到“其民困”几句照抄。朱熹后来在《诗集传》中亦接受这样的看法。^④显示由“知音”而“知政”和由“知乐”而“知政”已形成儒家美学传统中的核心思想。

三 孔子的“知音”体验:知与被知

从知声到知音、知乐、知政,“知”字既是唯一的动词,则“知”的具体作用及知者和被知者在知的过程中的身心灵的状态是值得深究的。欲知儒家如

① 见上注中的引文。

② 孙希旦:《礼记集解》,页978。

③ 王先谦:《荀子集解》(北京:中华书局,1988),页385。

④ 参见陈昭瑛:《朱熹的〈诗集传〉与儒家的文学社会学》,收于《儒家美学与经典诠释》(台北:台湾大学出版中心,2005),页148—149。

何理解这个问题,从孔子的“知音”经验出发是绝好的起点。

有关孔子的乐教及个人的音乐生活,论者甚多,其中最值得注意的是徐复观和江文也。徐复观注意到江文也,并且对江文也所谓“中国古代以音乐代表国家”的看法深表同意。^①徐复观读到的是江文也日文本的《上代支那正乐考——孔子音乐论》,^②因而称江文也为“日人”。实则江文也是日据时代的台湾淡水人。他的著作可以说是日据时代台湾儒学的代表作。江文也是台湾史上第一位获得国际作曲大奖的音乐家,他在1936年初访中国,在其游记《从上海到北平》^③一文中,他自述和祖国初会的激动就如久别重逢的恋人一般。他于1938年受聘为北京师范大学音乐系作曲教授,1942年以日文写成《上代支那正乐考——孔子音乐论》,并于1949年完成耗时十年的气势磅礴的《孔庙大成乐章》。^④一个现代音乐家在二十世纪上半叶那个全盘西化论盛行、儒门淡薄衰败的年代会如何看待孔子乐教和乐论,真是很值得注意的。杨儒宾指出:“江文也为音乐家,他理解的孔子则是音乐家中的音乐家,以音乐家诠释音乐家中的音乐家,其理解之亲切有味,自然远非一般学者所能望其项背。”又说江文也“对孔子的生命具有特别相应的感受能力”。^⑤在孔子乐教方面,江文也确实是在孔子的知音。

江文也说:“从音乐家的眼光看来,孔子全身都是音乐。”^⑥“他的听觉很敏锐,感性如同婴儿肌肤般的细腻。”“他的个性很容易完全投入某事某物,他是位道地地地的音乐家。”^⑦江文也认为孔子不仅演奏,也能作曲。他所作的音乐能“表现出刻骨铭心的感情”。^⑧“弹琴是孔子生活的一部分”,“琴更是他的贴身之物”。^⑨江文也引《论语·述而》中“子与人歌而善,必使反之,而后和之”这段话指出孔子要人一歌再歌,是因为在对方的歌中引起共鸣。江文也如此解释“共鸣”:“如果我们能感通他人之歌,融为一炉,那么,我们

① 徐复观:《中国艺术精神》(台北:学生书局,1966),页3。

② 此书已由杨儒宾译为中文,书名为《孔子的乐论》(台北:台湾大学出版中心,2004)。

③ 此文由刘麟玉译为中文,于1995年7月29日至8月3日在联合报副刊连载。

④ 上述参见陈昭瑛:《日据时期台湾儒学的殖民地经验》,《台湾与传统文化》(增订再版)(台北:台湾大学出版中心,2005),页104-105。另江文也生平参韩国锁:《江文也的生平与作品》,《现代音乐大师:江文也的生平与作品》(合著)(台北:前卫出版社,1988),页24-25。

⑤ 杨儒宾:《译者序》,江文也:《孔子的乐论》,页ii。

⑥ 江文也:《孔子的乐论》,页78。

⑦ 江文也:《孔子的乐论》,页100。

⑧ 江文也:《孔子的乐论》,页105。

⑨ 江文也:《孔子的乐论》,页103。

即可在他人之中发现到‘我’，这就是‘共鸣’一词的意义。”“我人生命之鼓动与他人生命之鼓动，我人感情之起伏与他人感情之起伏，完全在同一旋律的烘炉中融合一体，如是同欢，如是同悲。”^①江文也认为此中即是“仁与乐的接榫点”。^②“仁”“意味着当学者想到自己是人时，同时也要想到他人也是人。”“像自己爱自己一样”“也要爱具有另一个自己的他人。”^③

江文也把孔子与韶乐之间的共鸣说得更动人。江文也认为孔子对韶乐提出“尽善尽美”的批评，从而创造了韶乐的力量，“他用他的生命力点燃了韶乐的火花”。^④对于闻韶“三月不知肉味”，江文也认为“肉味”不是纯粹味觉的，而是“任何肉体的欲望”。江文也依据他的经验指出，在音乐界作曲家写成较大型的奏鸣曲或交响乐以致三月忘掉肉味是常见的事。^⑤针对孔子叹“不图为乐之至于斯也”，江文也认为此话反映了孔子发现韶乐价值的意外惊喜，这意味着：

孔子对音乐原来只有感受能力但尚未自觉，现在，他事实上是发现了新的自己，他自诉自言，倾诉这个新的自己给自己听。^⑥

这段话点出了共鸣与知音的奥秘。共鸣是与共鸣对象中的新的自己的感通，知音亦是感知到融入音乐的新的自己。钟子期之所以通过琴音即知道伯牙志在太山、志在流水，是因为他自己便是志在太山，志在流水，他很快就在伯牙琴音中认出自己。而仁心的同情共感亦如音乐欣赏中的知音共鸣。江文也以他音乐家特有的听觉，听到了孔子话中不同的声音。

徐复观对孔子乐教的理解许多地方与江文也接近。若说江文也的论述透着音乐家的灵动，则徐复观的论述包含更多学者的严谨。徐复观注意到孔子的音乐体验中以人格精神的感动为主。在引述《史记·孔子世家》中孔子学乐于师襄的一段，徐复观指出“孔子对音乐的学习，是要由技术以深入于技术后面的精神，更进而要把握到此精神具有者的具体人格”。“对乐章后面

① 江文也：《孔子的乐论》，页 82。

② 江文也：《孔子的乐论》，页 130。

③ 江文也：《孔子的乐论》，页 128。

④ 江文也：《孔子的乐论》，页 86。

⑤ 江文也：《孔子的乐论》，页 86。

⑥ 江文也：《孔子的乐论》，页 90。

的人格之把握,即是孔子自己人格向音乐中的沉浸、融合。”^①这段话和江文也在解释孔子闻韶的喜悦时说孔子“发现了新的自己”是多么相似。若说孔子闻韶或习乐于师襄的共鸣状态是在对方的音乐中发现了自己;则当他自己演奏时,也因为自己的人格融入乐声中而被另一个知音者所知。徐复观引用孔子击磬而遇到荷蓑者的一段(《论语·宪问》),指出“此一荷蓑的人,是从孔子的磬声中,领会到了孔子‘吾非斯人之徒与而谁与’(《论语·微子》)的悲愿。由此可知,当孔子击磬时,他的人格是与磬声融为一体的。”^②但接着荷蓑者对孔子的音乐提出批评:“‘有心哉,击磬乎!’既而曰‘鄙哉!硠硠乎!莫己知也,斯已而已矣。’”这是“知音而无共鸣”的现象,^③荷蓑者感知到磬声中的用世忧时之心,但他并不认同,亦即他并未在孔子磬声中发现他自己。相较之下,孔子之于韶乐可说是“知音而共鸣”,于武乐甚至郑卫之音也可以说是“知音而无共鸣”。

共鸣的真义何在?即在于共鸣的双方彼此可从共鸣中获得生命的提升。那是一种启迪和精神的转化,如杜维明所说:“两颗共鸣的心灵发出的微笑,或是两个彼此响应的精神气质的相遇,对呆滞的眼睛或迟钝的耳朵是无法说清楚的。美的语言不仅仅是纯粹的描述,美的语言是暗示、指引、启迪。并不是语言本身是美的,……但是,语言所指涉的语言外的东西——内在的体会、心灵的欢乐或转化的精神——无论在美的创造或欣赏中,都是美的真正基础。”^④

由知音而共鸣所达到的境界为儒道所共许,且都联系于友道。孟子的“知人论世”之说落实于“尚友”;庄子于五伦中特重朋友一伦,正由于对知音而共鸣的重视。《庄子·大宗师》中四位隐者子祀、子舆、子犁、子来因为皆知“死生存亡之一体”,“四人相视而笑,莫逆于心,遂相与为友”。^⑤友谊建立于对生死的参透,可见庄子对朋友的重视超过儒家。

孔子对音乐的“知”包含许多层次,而“体知”可以说是最好、最高、最后的层次。首先,孔子认为音乐就其形式、结构是可知的:

① 徐复观:《中国艺术精神》,页6。

② 徐复观:《中国艺术精神》,页6。

③ 参见陈昭瑛:《孔子诗乐美学中的“整体性”概念》,《儒家美学与经典诠释》,页37。

④ 杜维明:《孟子思想中的人的观念:中国美学探讨》,《儒家思想:以创造转化为自我认同》(台北:东大公司,1997),页123。

⑤ 郭庆藩:《庄子集释》(台北:河洛图书出版社,1974),页258。

子语鲁大师乐曰：“乐其可知也。始作，翕如也；从之，纯如也，皦如也；绎如也，以成。”（《论语·八佾》）

这段话非常重要，首先孔子指出音乐知识是可能的；其次，孔子理解的音乐是一种“时间的艺术”，一如西方美学的定义。“始作”、“从之”、“以成”说明音乐展演的开头、中间和结尾三个阶段。“翕如”、“纯如”、“皦如”、“绎如”则说明音乐展演在各阶段的风格特征。黑格尔在论述音乐与绘画的差别时指出：“绘画对于空间的绵延还保留其全角，并且着意加以摹仿；音乐则把这种空间的绵延取消或否定了。……不再是空间的观念性，而是时间的观念性——就是声音。”^①

理解到音乐具有时间性的结构、认识到该结构之各个部分的风格要求，这对孔子还只是知音的最初阶段。孔子认识音乐的第二个阶段是提出对各个音乐的批评，如谓韶乐“尽美尽善”，谓武乐“尽美未尽善”。孔子不是第一位赞美韶乐的人，季札观周乐之时，即对韶乐叹为观止：

见舞韶箛者。曰：德至矣哉！大矣！如天之无不帡也，如地之无不载也。虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣，若有他乐，吾不能请矣。（《左传·襄公二十九年》）

季札观乐即止于韶乐，其对韶乐之称许亦如孔子“尽美尽善”的称许，已到不能再赞一词的地步。盛德、至德、大德，如天之高明，如地之博厚的称许不只是关于善的，也是关于美的。孔子“尽美尽善”之评没有这么细致，倒像一句总结。孔子对武乐“尽美未尽善”的批评在《论语》中也未见细论，倒是从《礼记·乐记》中的一段记载，让我们看见孔子是如何“体知”武乐的：

宾牟贾侍坐于孔子，孔子与之言，及乐，曰：“夫《武》之备戒之已久，何也？”对曰：“病不得其众也。”“咏叹之，淫液之，何也？”对曰：“恐不逮事也。”“发扬蹈厉之已蚤，何也？”对曰：“及时事也。”

宾牟贾起，免席而请曰：“夫《武》之备戒之已久，则既闻命矣，敢问

^① 黑格尔：《美学》第一册，朱光潜译（台北：里仁书局，1981），页114。鲍桑葵（Bernard Bosanquet, 1848—1923）英译本注：“时间上的承续比空间上的并存更是‘观念性’的，因为时间上的承续要凭记忆。”（朱光潜中译本注，页123—124。）

迟之迟而又久，何也？”子曰：“居！吾语女。夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也。发扬蹈厉，大公之志也。《武》乱皆坐，周、召之治也。且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分周公左、召公右，六成复缀，以崇天子。”^①

宾牟贾侍坐于孔子，应是孔子学生，而且是对音乐很有心得的学生。《集解》仅集孔氏注：“宾牟姓，贾名。”由第一段引文看出孔子在考问宾牟贾，而他应答甚是。第二段是孔子赐教宾牟贾。因第一段宾牟贾所言乃得孔子之教而言，亦可视为孔子的思想。这一段孔子问道：武乐在开头时，为何击鼓警众那么久，而后歌舞乃作，宾牟贾答曰：因为武王担心伐纣得不到众人的支持。这是多么细腻精致的乐曲分析，孔子若不是充分体会武王的心情，如何能知击鼓时间的长短有如此深刻的意义。接着孔子问大武之歌开始后为何咏叹的歌声绵延不绝、流连回荡，宾牟贾答曰：因为武王担心各路诸侯迟至未能参战；孔子又问何以舞蹈一开始便是手足发扬蹈地猛厉，宾牟贾答这是武王要及时伐纣，以大动作表示决心。这段师生对话，从设问到回答都十分精彩，让我们见识到孔门乐教的精华。

在第二段，宾牟贾说他已了解武乐开头备戒甚久的原因，但为何舞蹈开始之后，六成中的每一成还是迟久而后终。孔子答说：“夫乐，象成也。”孙希旦释“象成”为“象所成之功”。这“象”字特别值得注意。从《荀子》的《礼论》、《乐论》到《礼记·乐记》，仪式、音乐或某种乐器的声音“象”什么，或“似”什么，经常出现。如《荀子·乐论》：“故鼓似天，钟似地，磬似水，竽笙箫和箜篌似星辰日月，革兆祝拊鞀柷似万物。”^②《荀子·礼论》亦言：“丧礼者，以生者饰死者也，大象其生以送其死也。”^③《礼记·乐记》：“乐者，所以象德也。”^④“然后发以声音，而文以琴瑟，动以干戚，饰以羽旄，从以箫管，奋至德之光，动四气之和，以著万物之理。是故清明象天，广大象地，终始象四时，周还象风雨。”^⑤在这些引文中当说到音乐的声调风格像天地万物时，是在建立音乐和宇宙之间的隐喻的（metaphorical）关系，并从而建立一种实体性的

① 《礼记集解》下册，页1021-1024。

② 《荀子集解》，页383-384。

③ 《荀子集解》，页371-372。

④ 《礼记集解》下册，页997。

⑤ 《礼记集解》下册，页1004。