

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

荀子的情論(Ⅲ)：「情」與「氣」 研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 95-2411-H-002-066-
執行期間：95年08月01日至97年01月31日
執行單位：國立臺灣大學中國文學系暨研究所

計畫主持人：陳昭瑛

計畫參與人員：博士班研究生：袁正邦

報告附件：赴大陸地區研究心得報告
出席國際會議研究心得報告及發表論文

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 97年03月04日

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫 成果報告
 期中進度報告

荀子的情論(III)：「情」與「氣」

計畫類別： 個別型計畫 整合型計畫

計畫編號：NSC 95-2411-H-002-066-

執行期間：95年08月01日至97年01月31日

計畫主持人：陳昭瑛 教授

共同主持人：

計畫參與人員：袁正邦

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)： 精簡報告 完整報告

本成果報告包括以下應繳交之附件：

赴國外出差或研習心得報告一份

赴大陸地區出差或研習心得報告一份

出席國際學術會議心得報告及發表之論文各一份

國際合作研究計畫國外研究報告書一份

處理方式：除產學合作研究計畫、提升產業技術及人才培育研究計畫、
列管計畫及下列情形者外，得立即公開查詢

涉及專利或其他智慧財產權， 一年 二年後可公開查詢

執行單位：國立臺灣大學中國文學系暨研究所

中 華 民 國 97 年 1 月 31 日

一、前言

孟子有養氣說，荀子有養情說，其間是否有一脈相傳的關係值得思考。《禮記·樂記》中「情深而文明，氣盛而化神。」這段精警有力的話指出儒家理想中音樂展演所達到的境界。其中「情深」、「氣盛」更說明了儒家音樂美學對藝術中之「情」、「氣」的追求：對「情」是求其「深」；對「氣」則是求其「盛」。此處情氣並論雖不能證明兩者有通假的關係，但卻有極親密的關係。作為〈樂記〉的先驅之作的《荀子·樂論》對「樂」中的情、氣早有論述，並且為〈樂記〉的核心思想提供了豐沃的土壤。《荀子·禮論》亦對情、氣與禮的關係進行理論建構。荀子的情氣論與其禮樂思想的密切結合，顯示荀子工夫論的主要內容，即在於以禮樂作為修養、鍛煉情氣的基本工夫。禮樂乃一系列動態行為的體現，則荀子的工夫論與宋明儒中以靜坐為修養工夫一系的看法殊為不同。如果工夫論也像本體論一樣是一個學派形成其自我特色的重點，則先秦儒家以禮樂為工夫論主要內容的思想是值得探究的。

二、視荀子為「道德外在論」的誤解

當代儒學中的荀子學並不發達，至少由於兩個因素：「一是當代儒學的主流發展趨勢為孟子學，或說宋明理學定義下的孟子學，對於荀子之學未給予適當重視，甚至對荀子的印象亦深受宋儒影響；其次是當代儒學對西方之經驗主義、實用主義、功利主義、唯物論沒有好感，於是在將荀子之學附會於上述這些學派之後，不免對荀子加以輕忽。」總結唐君毅、牟宗三、徐復觀三位當代儒者對荀子的詮釋，大約可以得到一個結論：他們都視荀子為道德外在論者，亦即荀子認為道德價值的根源不在人的內心，而在外在行為。但荀子是否真當如此，是可以討論的。晚近漸有一些年輕學者對上述前輩的定論生疑。一個平反荀子的新儒學時代似乎呼之欲出。

唐君毅對荀子的性惡說頗有同情的理解，他不認為荀子是主張性之真惡，而是由「化性而成德」以言性惡。他甚至認為荀子所言更有理趣，「實較孟子為深切，既欲轉化之，即不以之為善，而當以之為惡；性惡之論，亦即在此義上，為不能不立者矣。」所以「荀子乃緣此人欲善，以言性惡。」另外唐君毅認為荀子言「心」，既重其認識作用，也重其道德作用：「在認識方面，荀子並不以知物識物，則心必為物所桎梏。……而在道德生活方面言，荀子之心即為一自己能上升，以求合道而合理之心，此即心之能慮之『能』。」這看法不同於牟宗三認為荀子重智不重仁的看法。

但唐君毅對荀子的情論卻有所誤解。唐君毅認為荀子輕情、賤情，因而忽略了荀子以情論禮樂的寶貴看法，如謂荀子「只知禮樂之為聖王所制以變化人情者，而不知禮樂之本於人原始之自然之情者矣。」實則《荀子·禮論》及《荀子·樂論》的主旨之一就是闡釋禮樂如何本於人之自然情性。但在另一處，唐君毅卻又注意到荀子之禮論與氣的關係。在論王船山重氣又重禮的脈絡中，他指出重禮者亦重氣：「今當泛論禮，皆為人德行之表現於形色；則不重形色之氣，禮之份量自不得而重。此由古代儒者之重禮者，皆重氣，可以證之矣。船山所宗之橫渠者，宋代儒者中重禮者，亦重氣者也。漢儒較宋儒尤重禮者，而漢儒即重氣者也。荀子在先秦重禮者也，亦重氣者也。」唐君毅在此已掌握禮與氣的某種內在聯繫。既言禮在於人的「德行之表現於形色」，則必有內在者存在於「形色」之前或之內，因「表現」一詞即預設內在與外在兩層，而內在者必有所形於外在。

牟宗三更偏向從外在面論荀子，對荀子內在面的思想全然不契。他認為荀子的「禮義」之說只及於禮義之「外在」，如言：「禮義亦成空頭的無安頓的外在物。」又言：「荀子說『人』，自始即位于『分位等級』中之客觀存在體，……忽略『仁者人也』一路，一切精神皆無本。……（案「仁者人也」一路，此為孔孟所彰者，荀子于此不甚能識。此其所以于本源處差也。故成爲外在的。又彼于客觀精神處甚注意，但其表現客觀精神之禮義之統，以于本源不透，故成爲外在的，平面的。……）」甚至說荀子以禮義「唯是工具之價值，而無內在之價值，此則終不免於功利之窠臼。」

牟宗三更一再說孔孟傳統之禮自性情中出的看法，「非荀子所能知」，「孔子稱堯舜立象之義，則荀子不復知矣。」這些話說得很重，頗能激發後輩學者平反荀子的決心。荀子仁智並重的思想，以及以「天不能死，地不能埋」（《荀子·儒效》）來描述「傀然獨立天地之間而不畏」（《荀子·性惡》）的人格的精采見解，以「心」爲「自禁、自使、自奪、自取、自行、自止。」（《荀子·解蔽》）爲「形之君」，爲「神明之主」的看法顯然都被忽略了。

徐復觀對荀子的看法亦側重其外在面，當發現荀子對人性內在面有所深論時，也只能視爲與荀子學術性格不合的作品，如說：「荀子學問的性格，並不與樂相近；但他因爲要繼承孔門的大傳統，所以寫出了一篇完整的樂論。」徐復觀認爲荀子人性論「一切的論據，皆立足於感官所能經驗得到的範圍之內。」「完全立足於以見聞爲主的外在經驗之上。」就善惡問題言，徐復觀認爲「站在荀子的立場，善是外在的、客觀的；而惡是本性所固有的。」因爲善在外，所以求善必須向外求。徐復觀因此認爲荀子「所謂心求道，並不是直憑自己的知去求道，而是要靠外在的師法的力量。」他認爲〈勸學〉中的「學莫便乎近其人。學之經，莫速乎好其人。」證明「他對於學，並不是從知開始，而是從君、師、勢等外在強制之力開始。」荀子的「近其人」、「好其人」之說乃繼承孔子「知人」、孟子「知人論世」之說，是重視對學習對象（不論是經典或經典中的人物典型或帶領學習經典的師）的深入理解。荀子甚至結以「爲其人以處之」（〈勸學〉），強調一種設身處地、與對象融爲一體的理解，這也可以說是一種「體知」。荀子論學重視一定的外在性（此孔孟亦然），但其人格勝境乃是內外互相滲透、身心融爲一體的。

徐復觀是當代儒者中政治思想最豐富的一位，但是對荀子的政治思想依然未給予同情的理解。他說「孔子將禮內化於仁，而荀子則將禮外化而爲法。所以在荀子，禮與法，沒有多大分別。」「法」字在當代新儒家中多爲負面用語，所以此處亦是一種負面評價。在論荀子的政治思想時，他也沿襲一般認爲荀子與法家有聯盟關係的成見，他說：「荀子則一反孔孟內在化的傾向，而完全把禮推到外面去，使成爲一種外在的東西，一種政治組織的原則與工具。」這話亦有批評過當之嫌。荀子論禮重其中由人之內在情性發爲外在儀式行爲的過程。其禮論極爲精緻。禮對荀子而言是生死之學、天地之學（「禮者，謹於治生死者也。」——〈禮論〉「在天地之間者畢矣」——〈勸學〉），博大精深，入情入理。徐復觀又反對荀子將孔子之生活化的禮變成「完全政治化的禮」。事實上《荀子·禮論》即是以生活化的喪禮、祭禮立論，其中最寶貴的見解在於對喪禮中「禮義之文」和「孝子之情」之呼應關係的論述，其中對「情、文」關係的看法更可視爲儒家文學、美學思想中主張情文並茂思想的源頭。

爲何當代新儒家一直以「外在」、「外在化」作爲負面用語來評價荀子？此中似乎隱含一種「外在化的焦慮」。面對現代西方民主法制的挑戰，當代新儒家一方面急於「開出」種種外在的西方事物，一方面又以強調儒學中關於內在價值的論述來自我辯護。事實上，荀

子並不是如當代新儒家所言是將價值的根源置於純外在的事物，勿寧說荀子重視內在情性通過禮樂形式而外在化的過程；另一方面，以荀子對外在化的重視，正可以為儒學與現代政治學的匯通提供古典的資源，荀子這方面的優點似乎也不應在新儒家追求民主法制的動機下一再受到漠視。

三、荀子論情、氣的存有狀態：感動、感應

先秦典籍中多處出現情、氣並用，甚至通假的情形。如《左傳·昭公二十五年》記載：「氣有五味，發為五色，章為五聲，……民有好惡喜怒哀樂，生於六氣。」喜、怒是情緒，也是人身上氣的作用，故日常用語中有「喜氣」、「怒氣」之說。孟子有「不動心」之說，但情氣卻很難不動。若一實體不感動，不感應，不感通，那可能就不是情氣。孔孟尚無以情緒、情感論「情」的說法，先秦儒家自荀子開始才在情論方面有思想上的突破。

荀子論情氣的存有狀態多從其感、動、應的作用著眼，其中有先秦諸子的方法，荀子對情氣的倫理要求亦從提昇其感、動、應等作用的方面著眼，而非消除其根本的作用。因此，情氣在歷經千錘百練、精雕細琢的工夫後，不但沒有消失，反歸於「情深」、「氣盛」的美感境界，充盈於天地之間，顯得渾然天成，若「天地之情」、「天地之氣」。相較於張載「為天地立心」之說，荀子則頗有「為天地立情」之深意。

情氣的基本存在狀態，是由感而引發的狀態，也可說是感動、感應、感通。情氣有「感」的能力能量，但要依賴對象的引發，所謂「感於物而動。」（《禮記·樂記》）《荀子·性惡》：「若夫目好色，耳好聲，口好味，心好利，骨體膚理好愉佚，是皆生於人之情性者也；感而自然，不待事而後生者也。」此處「感而自然」不似《禮記·樂記》「感於物而動」明白提到「物」，但目所好之「色」，耳所好之「聲」，口所好之「味」其實亦是「物」。在提到處於自然或「擬自然」狀態的氣，荀子單用「氣」字或稱為「血氣」，如「木火有氣而無生，草木有生而無知，禽獸有知而無義；人有氣有生有知亦且有義，故最為天下貴也。」（《王制》）「凡用血氣、志意、知慮，由禮則治通。」（《修身》）「血氣剛強，則柔之以調和。」（《修身》）「安燕而血氣不惰。」（《修身》）「血氣姿態，擬於女子。」（《非相》）「血氣筋力則有衰。」（《正論》）「血氣和平，志意廣大。」（《君道》）「天地之間，有血氣之屬必有和。」（《禮論》）「耳目聰明，血氣和平。」（《樂論》）上述之「血氣剛強」指自然狀態，但「血氣和平」則是「擬自然」的樣態，即事實上已經過修養工夫，卻呈現出原始自然的樣態。

荀子論情氣的感應主要在《樂論》：

夫民有好惡之情，而無喜怒之應則亂。……凡姦聲感人而逆氣應之，逆氣成象而亂生焉。正聲感人而順氣應之，順氣成象而治生焉。唱和有應，善惡相象，故君子慎其所去就也。

氣既有順逆之分，顯然氣的原生狀態是中性的，亦即可以為善，可以成惡。「感」、「應」也是中性的，可以生「治」，也可以生「亂」。其異在於「姦聲」、「正聲」對人之氣所引發的感應。《禮記·樂記》「感於物而動」可以說是從這段話發展出來的。不僅音樂的創作起於「感」，音樂的欣賞也在於「感」。「正聲感人」，即指作品對聽眾的影響。「其感人深，其移風易俗。」更指其影響不止於個人，可及於群體。

四、情、氣的工夫論：以禮樂「養」情、氣

荀子論氣之存有狀態將重點放在其順、逆及平和與否，而非放在其強弱盛衰，即顯其儒家本色。荀子認為通過禮樂，人可以養情、養氣。「養」的最後最高的境界即成就大儒之智仁勇三全的人格氣象。通過「禮」之「養」，人之情氣可達「節」的境界；通過「樂」之「養」，則可臻「和」的境界。

荀子說「食飲、衣服、居處、動靜，由禮則和節。」（〈修身〉），這一段用「和節」兩字，應在於「禮中有樂」。但在區別禮樂的不同作用時，多以「節」、「和」分論之。如〈禮論〉言喪禮中「好惡以節」、「其節大矣，其文備矣。」、「反無哭泣之節」、「禮節文貌之盛矣。」這些地方多用「節」字。又〈樂論〉所言，「樂」多聯繫於「和」：

故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；閨門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親；鄉里族長之中，長少同聽之，則莫不和順。故樂者，審一以定和者也，比物以飾節者也，合奏以成文者也；足以率一道，足以治萬變；是先王立樂之術也。

上述之「和敬」、「和親」、「和順」言音樂之「和」在不同群體、人際關係中的不同。「審一以定和，比物以飾節。」又兼論「和」與「節」，亦因「樂中有禮」之故。但樂之作用主要還是在「和」，如「故樂者，天下之大齊也，中和之紀也。」（〈樂論〉）「樂中平則民和而不流。」「先王導之以禮樂而民和睦。」（〈樂論〉）「故樂行而志清，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。」（〈樂論〉）可以說「和」主要是指情氣的表現。通過禮樂，特別是樂的調養陶冶，情氣可由其原生狀態中可能的不和而臻於「和」的境界。因此「和」是一個工夫論的概念。

禮樂涉及儀式、表演和創作（「制禮作樂」）、欣賞（「如禮中之觀禮亦是一種欣賞」）。這是一系列動態的歷程，其中縱然有靜，亦是動中之靜。一動一靜正好形成一種動態。因此「形於動靜」之說常出現。此處「形」亦常指禮樂之外顯形式，或說禮樂精神（孔子之「仁」）之體現。「形於動靜」如「君子之學也，入乎耳，箸乎心，布乎四體，形乎動靜。」（〈勸學〉）「樂則必發於聲音，形於動靜。」（〈樂論〉）動靜大約指表現於外的肢體動作、舉止行爲。荀子進一步說：「端而言，蠕而動，一可以爲法則。……君子之學也以美其身。」（〈勸學〉）這是說君子之學可以使其舉止談吐顯得端美，而事實上這是通過禮樂之「飾」：

凡禮，事生，飾歡也；送死，飾哀也。〈禮論〉

且樂者，先王之所以飾喜也；軍旅鈇鉞者，先王之所以飾怒也。〈樂論〉

「飾」字指出禮樂具有修飾哀、歡、喜、怒的作用。飾不是純外在的，飾將情緒的表現限定在一定禮儀形式、音樂形式之內，從而使情緒的抒發得到調和。從藝術美學的角度來看，形式具有使情感得到合宜表現的作用，因此形式對內容而言並不是外在的。

另一個重要的概念是「養」，在孟子的養浩然之氣的命題中，「養」已取得工夫論的意義。在荀子的工夫論中，「養」更是一個核心概念。〈修身〉中的「治氣養生」、「治氣養心」雖未將「養」與「氣」連用，但應有養氣之意，因為〈禮論〉中有「養情」之說。以先秦典籍情、氣通假的情形看來，孟子的「養氣」和荀子的「養情」說顯示先秦儒家工夫論的基本線索。

養有持養、培養、教養之意。養在於使被養的對象發展為最完善的狀態。因此情、氣在孟、荀思想中既是「養」的對象，則都不應被視為負面的存有。荀子在〈禮論〉中言「禮者養也。」養的對象是人的感官及日常生活所需，荀子說：

故禮者養也；芻豢稻粱，五味調香，所以養口也；椒蘭芬苾，所以養鼻也；雕琢刻鏤黼黻文章，所以養目也；鍾鼓管磬琴瑟竽笙，所以養耳也；疏房檉豸越席牀第几筵，所以養體也。……故天子大路越席，所以養體也；側載畢芷，所以養鼻也；前有錯衡，所以養目也；和鸞之聲，步中武象，趨中韶護，所以養耳也。

上述「養口」、「養鼻」、「養目」、「養耳」、「養體」指涉對感官、身體的持養，而用以持養感官身體的則是美味、美文、美聲、美屋。可以說是以美來持養人的身體感官。在這段話的後面，荀子說「禮義文理之所以養情也。」在〈正論〉中，也有與上述「養鼻」、「養目」、「養耳」相似的文字，在〈天論〉中也有「養其天情」之說。可見這是荀子反覆致意，再三強調的思想。

禮樂對情、氣的「飾」和「養」，最終希望達到情、氣的中和狀態。《論語·學而》有言「禮之用，和為貴。」早已提及「禮」和「和」的關係。孔子的一段話「關雎樂而不淫，哀而不傷。」更可以說是具體說明「中和」的地方。以相同的句式來看，《論語·堯曰》的「欲而不貪，泰而不驕，威而不猛。」也是中和，不過是論君子之德。可以這樣推論：「體現『中和』的詩樂正是陶養君子『中和』美德的必修科目。」因此也可以說，儒家的詩禮樂美學也是儒家的工夫論。

荀子在論君子的人格、性情時也使用「樂而不淫」、「泰而不驕」的句式來說明一種適中、恰到好處的狀態。荀子說：「君子寬而不慢，廉而不剝，辯而不爭，察而不激，直立而不勝，堅彊而不暴，柔從而不流，恭敬謹慎而容。夫是之謂至文。」（〈不苟〉）「寬而不慢」暗示著「寬」是容易流於「慢」的，若「寬而慢」便是太過，過猶不及。要避免太過和不及，是需要工夫的。荀子認為禮樂等儀式、藝術活動足以將人的性情及其表現鍛鍊為一種中和的風格，此中具有美學的意義，故稱之為「至文」。而「至文」中的情也必是「至情」。荀子在〈禮論〉中即以「文之至」和「情之至」形容「三年之喪」中「禮義之文」和「孝子之情」的充實圓滿的表現。荀子對「三年之喪」中「稱情而立文」、「情文兩至」的關係，涉及「中國美學中有關藝術作品的『內容』與『形式』之討論的思想源頭。……可以說是先秦儒家在美學上的突破。」先秦儒家的倫理學處處關涉到文學藝術的美學概念。相較之下，宋明儒學的倫理學或工夫論可以說是「去美學化」的。

五、工夫修養的最高境界：智仁勇三全

一般認為荀子重「知」（或「智」），甚至認為他不重仁。事實上荀子重仁甚至表現於議兵而提出「仁人之兵」，為弟子陳鬻所不解。「荀子論仁，不僅重其內在性、自主性，亦重其與『知』、『勇』相連相生的關係。」「以仁心說」（〈正名〉）「人主仁心設焉，知其役，禮其盡也，故王者先仁而後禮，天施也。」（〈大略〉）都指「仁」對「知」、「禮」的優先性。雖然仁有優先性，但仁知兼備更好，如言：「故知而不仁不可，仁而不知不可，既知且仁，是人主之寶也。」（〈君道〉）「孔子仁知且不蔽，故學亂術，是以為先王者也。」（〈解蔽〉）「（孔子曰）言要則知，行至則仁，既知且仁，夫惡有不足矣哉！」（〈子道〉）

情氣的充實與仁心的結合則表現為勇，日常用語中常以「勇氣」連辭，即是由於「勇」是一種氣的表現。荀子認為「勇」有三個屬次，最高是「上勇」，惟仁者及之，這是說仁對勇有強化的作用。荀子說：

仁之所在無貧窮，仁之所亡無富貴；天下知之，則與天下同苦樂之，天下不知之，則倏然獨立天地之間而不畏；是上勇也。（〈性惡〉）

權利不能傾也，群眾不能移也，天下不能蕩也。生由乎是，死由乎是。……天見其明，地見其光。君子貴其全也（〈勸學〉）

天不能死，地不能埋，桀跖之世不能汙，非大儒莫之能立，仲尼子弓是也。（〈儒效〉）

「勇」的工夫境界顯然已包含了「和」，又超越了「和」。這個境界比起孟子「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈。」（《孟子·滕文公》）的「大丈夫」氣象以及「雖千萬人，吾往矣。」的氣概，絲毫不遜色。「天不能死，地不能埋。」「生由乎是，死由乎是。……天見其明，地見其光。」更說明荀子理想中的人格是生死以之，天地為證。若說如此動人感人的氣象竟沒有內在精神的支撐，不論從美學的角度或倫理學的角度來看，都是無法成立的。

「天見其明，地見其光。」的人格不是空理，需要情氣的支撐。「血氣和平，志意廣大，行義塞於天地之間，仁知之極也。夫是之謂聖人。」（〈君道〉）這段話說明作為「仁知之極」的聖人於血氣所表現的是和平。「天見其明，地見其光。」是以「光明」來形容人格。在東西文明和宗教中，光明常用於描述啓示降臨或聖靈顯現的瞬間。在中國古典文獻中亦有類似的啓悟性和神聖性。在此「光明」的比喻至少有兩個涵意：一是光明來自光源，是有本的存在；其次，光明有照明的能量，可以展現自己，也可以照亮、啓蒙他物。因此「光明」說明人格的開顯是一種「體現」，是一內在光源的體現。〈勸學〉篇結語在此一光明人格，足見荀子為學之目的在於追求此一人格。若說此一人格的呈顯是「體現」，則〈勸學〉篇論為學之道的重點是「體知」。〈勸學〉篇在開始的段落有言：「故不登高山，不知天之高也；不臨深谿，不知地之厚也；不聞先王之遺言，不知學問之大也。」已有「體知」之義，對天高地厚的感受不能通過想像，必須親登高山、親臨深谿才能得到。雖然這話是為了比喻先王遺言中學問之大，但這比喻正好也說明了先王之學是需要親臨親歷的「體知」才能得到。因此「近其人」、「好其人」、「為其人以處之」也是對所學之對象的體知。荀子論學論知非將重點置於客觀外在的知識，而是強調設身處地、獻身投入於所學的對象，與之融為一體。荀子主張的是讓先王聖人的生命成為學習者生命的一部分。

聖人之學的「體現」和「體知」具有美學的意義。在藝術活動中，「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感，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』。」藝術和道德一樣講求工夫。體現和體知都是艱難的工夫。先秦儒家特別是孔子和荀子，以深具藝術性的「禮」(或可稱為「擬藝術」)和本身即是藝術的「樂」作為持養情氣的工夫，可能正是「體知」到藝術活動和道德修養都必須通過千錘百練的工夫，因此可以互相發明。

—2007年1月16-17日參加由北京中央美術學院、寧波美術館合辦

「中國現代美術之路」學術研討會發言稿

昨天下午聽到各位前輩朋友介紹這個課題的內容、思想，我覺得很有收穫。我首先表明我的立場，我想我的立場對我的想法會有影響。基本上我是個傳統主義者，一個大眾主義者，但是我對融合主義懷著審慎的樂觀，我對現代主義有一點點戒心，但不是敵意。我想先談一下課題中有關時間的問題，用時間來理解整個中國美術的發展，有一定的幫助。從一個時間點出發，我們可以在它之前之後找到很多歷史發展的軌跡。在課題框架中提到的年份如1840、1919、1949、1976等等當然具有很重要的歷史意義。現在我想就我作為一個臺灣人的觀點來談這個問題。我覺得臺灣人的歷史經驗，台灣人經驗到的一些重大的歷史事件，對中國美術史是有一定意義的。所以我想提出一個問題，假如臺灣是中國的一個部分，那麼臺灣的現代美術是不是中國現代美術的一部分？如果是的話，臺灣現代美術史的經驗，顯然應該納入中國現代美術史的研究課題之中。2002年4月初我到復旦大學中國古代文學研究中心講學，我每天上課，開授一門一學分的「台灣文學」的課。當時中國古代文學研究中心主任章培恆先生希望開這門課，就是考量到研究中國現代文學不能忽略臺灣現代文學的發展。他們認為臺灣現代文學的發展也應該是中國現代文學很重要的很必要的也是不可分割的一部分。我現在就來談一下和課題有關的事件。這些事件的發生對臺灣傳統書畫發生關鍵性的影響。對臺灣人非常重要，對臺灣現代美術史非常重要。1895年割臺灣與日本的事件。割台之前，臺灣的美術以傳統的書畫為主，且累積了相當數量的高水準的作品。割台之後，日本人引進西洋美術，台灣也開始出現水彩畫家、油畫家。但仍有一部分人從事傳統書畫創作，他們抵抗或者不理會現代美術的影響，甚至以此表達對日本殖民統治的不妥協態度。這些人的創作是純粹傳統主義的，若要納入“四大主義就是中國的現代主義”這樣一個判定和框架可能有困難。這些作品屬於台灣的現代時期，但並不是現代主義作品。現代主義在西方有一定的定義，「中國現代主義」的提法要如何容納現代時期的傳統書畫是一個問題。也就是說是不是可能有一種傳統主義是沒有辦法納入“中國現代主義”的？如果有，那樣的創作在過去表現值不值得重視？在未來有沒有一線生機？這是我的問題，我感覺臺灣的經驗可以提供一些參考。還有一個很重要的關於臺灣現代美術的時間點是1945年，也就是台灣光復。光復初期的臺灣現代美術的一個最重要的現象和發展就是實踐魯迅提倡的木刻藝術。魯迅對光復初期的台灣文化的影響非常大。先前在臺灣看到周瑾寄給我的課題介紹，關於大眾主義的部分我看到漫畫和其他繪畫，我當時想為什麼沒有提到木刻畫。昨天聽到高天民先生的報告提到了木刻畫，剛剛我翻閱了一下課題完成的書稿，也看到木刻畫的部分了。我覺得如果把光復初期的台灣木刻畫這部分補上的話，這個課題中的大眾主義的部分會更精采，也比較完整。當然光復初期的台灣漫畫也頗有可觀。但我現在只談談木刻畫。當時台灣的木刻畫家，或者說從中國大陸到臺灣的木刻畫家左右了當時台灣美術的理念，他們不但實踐了左翼

美術的理想，而且為他們的實踐付出了生命。其中最重要的一位就是黃榮燦。黃榮燦是非常重要的木刻畫家，他曾經以木刻畫反映臺灣在1947年發生的二二八事件，那幅木刻畫題為「恐怖的檢查」，畫面是一輛軍車駛過抗議的群眾，軍車上的軍人向路上的群眾開槍。黃榮燦完成這幅畫之後，不敢在臺灣發表，在事件發生兩個月之後，他把畫帶到上海的大公報發表。那幅畫一直到現在，都是紀念二二八的各種場合中最常被用到的圖象，已成為二二八的圖騰。他是一個左翼美術家木刻畫家，深受魯迅提倡木刻畫的影響，但他並未加入共產黨，所以二二八之後許多左翼木刻畫家紛紛逃回大陸，但黃榮燦自以為未加入共產黨，應該很安全，所以留在台灣。在二二八事變當時，幾乎所有外省人都躲起來，他卻騎著單車出外觀察，為創作「恐怖的檢查」作準備。後來在五零年代的白色恐怖中他還是被逮捕槍決，他的墓就在臺北近郊的六張犁。所以中國左翼美術如木刻畫對臺灣的影響雖然很短暫，但是非常有意義。現在臺灣有一些研究臺灣史的學者非常重視所謂「光復五年史（1945-1949）」。在這段時間的台灣，左翼思想文化是非常活躍的。除了木刻畫之外，漫畫也很重要。那段時間，因戰後經濟蕭條和國民黨接收之後種種不當措施，造成社會不平等的問題，於是出現很多漫畫反映當時的社會現實。就畫家的省籍來看，木刻畫家幾乎都是外省人，漫畫家則幾乎都是本省人。我想光復初期的臺灣現代美術可以為這個課題當中關於大眾藝術左翼藝術，特別是在反映人民生活的這一方面的作用和影響提供很好的例子。這是我從臺灣經驗所做的一點補充。

另外一點，我剛剛也提到，廣義而言我是一個大眾主義者。但是我對於這整個計劃中迴避使用馬克思主義而使用大眾主義，有些不瞭解，也許等一下可以和課題組交換一下意見。我想這可能和馬克思主義在臺灣和在大陸的際遇不同有關。在大陸馬克思主義是官方的，而在臺灣是民間的，而且臺灣的學者要研究馬克思主義是很困難的，資源很少，不易買到書，在解嚴之前閱讀馬克思還是危險的事。我感覺，使用大眾主義這個詞要花費很多的精力，去跟通俗的、媚俗的和商品化的東西劃清界限，所以我感覺課題在界定上會比較辛苦，需要更多的論述去加以釐清。

接下來我想談一下，新儒家對現代藝術的看法和對傳統藝術的看法。徐復觀先生的《中國藝術精神》的第一章是談孔子的音樂精神，其餘主要是論中國山水畫中的精神及哲學基礎。他主要的結論是認為中國的山水畫是以莊子思想為精神基礎的，即他所謂莊學的產物。基本上我不同意這樣的看法。我覺得在中國傳統山水畫中也是儒道互補的，除了道家、禪宗的思想之外，儒家思想的影響也非常深。雖然有一些山水畫純粹只畫山水，畫面中沒有任何人的活動或鄉間生活的內容。但是我們仍然可以看到很多山水畫家在經營他們的構圖、畫意方面，有非常多的農村生活、家庭生活的反映，畫面裏有人群，有倫有序，有路上帶著小孩與鄰人閒話家常的鄉人，有在林間小亭下棋的朋友，有煮茶侍候長輩的書童，隱士並非沒有家庭生活或沒有人倫關係。隱逸思想儒家亦有，並非莊學所獨有。如果說儒家的精神對中國的山水畫沒有影響，我認為不太能成立。另一方面，山水畫家在訓練養成過程當中所追求的精神狀態，和儒家修身養氣的工夫論也是息息相關。一位傑出的山水畫家在訓練和學習的過程中，我想不是只有莊子的思想、禪宗的思想可以發揮作用的，那樣一個過程很堅苦，要經過千錘百煉，需要儒家的精神、毅力、意志和耐力的。我想在畫家的工夫論方面，儒家是有深刻影響的。而且，在

山水畫的畫意方面，在畫的內容方面，我認為儒家也同樣有影響。

徐復觀先生在《中國藝術精神》中論中國書畫的部分雖然忽略了儒家的影響。不過在文學、音樂方面，他非常重視傳統思想的影響，他是一個傳統主義者。我沒有時間看各位所做的傳統主義的部分，昨天聽到的報告也不是那麼完整，所以我對這個部分非常好奇，我想到幾個問題，如傳統主義到底在中國現代美術史上發揮了什麼影響？那些影響有沒有開展的潛力？有沒有可能在未來發揮更大的作用？為什麼我很關注這一點？因為我覺得中國傳統繪畫仍然是我們的寶藏。在西方人的眼光裏，中國的繪畫特別是中國的山水畫，是中國人精神的體現，是西方所沒有的東西，也就是說那是完完全全屬於我們民族的特色。我覺得藝術這樣一種活動，或說這樣一種事業或志業，是和其他的人文活動如媒體、教育、學術研究不太一樣的，也就是說，藝術是特別講究特性的，特性、特色是它的重點。既然強調特色和特性，那麼我們原有的特有的民族性就應該發揮出它的特色和特性來。所以即使加入了現代化的行程、匯入了具有現代性之普世價值的繪畫潮流之中，我們還是應該堅守我們的特性。我認為在“四大主義”裏面，傳統主義這個部分應該在未來得到更好的發展、發揚。在“四大主義”這樣一個框架裏面，把傳統主義放在第一名，已經非常不容易。但我還是覺得，這樣一個放置在現代主義之下的傳統主義是處於一種附屬於現代主義的地位，這是沒有辦法改變的位次嗎？假如是一個現代主義和傳統主義并列的狀態，我認為可以讓傳統主義得到更多的分量，或者說它更可以平衡現代主義和現代性所帶來的衝擊，而且或許傳統的精神力量，傳統中國繪畫的寶藏，也可以更充分發揮它的作用。因為我不是深入研究這個課題的人，只是就我個人的立場表示我的淺見。

就這整個架構來說，我覺得最大的貢獻就是，如潘公所說，擺脫對於 20 世紀以來不能夠對這麼多的美術作品和發展充分加以論述的失語狀態。這個課題嘗試對大多數的中國現代美術作品、美術活動用現代學術語言去表述、論證，我想已經對中國現代美術做出了很大的貢獻。而且在這個會議上請了這麼多非美術專業的學者來共襄盛舉，以如此開放的心胸、開放的態度進行跨學科跨領域的討論，讓我覺得這是臺灣學界可以學習的。最後，我要感謝主辦單位的熱情邀請和款待，感謝各位學者的盛情。非常感謝。

出席國際學術會議心得報告

計畫編號	NSC 95-2411-H-002-066-
計畫名稱	荀子的情論(III)：「情」與「氣」
出國人員姓名 服務機關及職稱	陳昭瑛教授/臺灣大學中文系
會議時間地點	2007年7月28日京都大學
會議名稱	「東亞經典與文化」國際會議
發表論文題目	仁與樂：《論語》中的樂論與當代東亞學者的詮釋

論文摘要

一、前言

如果說仁與禮是一種創造性的緊張關係，則仁與樂可以說是一種創造性的和諧關係。仁與禮樂的關係是《論語》中很古老的核心議題。不僅仁與禮、仁與樂是需要分別思考的問題，禮與樂的關係也是值得重視的問題。基本上，《論語》中的禮與樂的關係是在時間意識、發展意識中建構的，亦即禮和樂是修身過程中不同階段的工夫。以先後次序言，禮在先，樂在後；以邏輯的優先性言，樂優於禮。自《荀子·樂論》、《禮記·樂記》以下，迄於近代學者的論述中，大都從空間概念去詮釋禮與樂的關係和差別，最常被用到的一組空間概念是「內外」。《莊子》的「內聖外王」之說亦以「內外」割裂了聖王。《易·繫辭上》則引進「上下」這組空間概念來說明道與器的關係（所謂「形而上者謂之道，形而下者謂之器」）。不論是「內外」或「上下」都屬空間概念，空間概念對理解預設時間意識的概念是否有隔是一個問題；其次空間上的內外上下之分對於處在整體性關係中的概念的理解究竟是一種方便或是障礙，也值得再思。

在「仁與樂」的關係中，若以仁為樂之本，是以樹木的本末為隱喻來理解兩者的關係，「本末」和「源流」的隱喻接近，可以是空間的，也可以是時間的。樹木和河流佔據一定的空間，但樹木由本成長到末，河流由源而發於流，都需要一定的時間。若以仁為樂的內在精神，則涉及內外的空間性，不涉及時間性。但上述兩種有關「仁與樂」的關係是否即孔子在《論語》中所要表達的原意，仍然需要進一步的探討。

二、從「時間」中的「仁與樂」到「空間」中的「仁與樂」

《論語》在許多地方以時間性論修身為學。孔子曾在七十歲之後回顧自己一生所

學，以十年爲一期，歷數每一階段的所得：

子曰：「吾十有五而志於學；三十而立；四十而不惑；五十而知天命；六十而耳順；七十而從心所欲不踰矩。」（《論語·為政》）

在單獨論樂時，孔子也是從時間性論樂的性質、結構：

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》）

這段話首先指出音樂知識是可能的；其次，孔子掌握到音樂的時間性結構，「始作」、「從之」、「以成」正是「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。「孔子理解的音樂是一種『時間的藝術』。」在這一點上和西方古典美學的理解一致。不僅音樂作品具有時間性的結構，欣賞者亦需在一定時間內去欣賞音樂，甚至在音樂演奏完畢，欣賞活動還可以持續，如這段記載：

子在齊聞韶，三月不知肉味，曰：「不圖為樂之至於斯也。」（《論語·述而》）

唐君毅視禮爲「內外之合」符合荀子之意，但於孔孟原意仍有未洽。對孔孟而言，仁、禮、樂之間的關係非內外面之分合問題。禮樂落實於日常生活，人即安住於家庭、社會、世界、宇宙之「內」；就人的心量之關懷所及，萬物皆備於我，無一物在「外」。荀子以「樂」自身即有內外兩面，是由於荀子不像孔孟僅從欣賞、接收的層面思考音樂問題，而且對音樂之發生、創作方面的美學問題亦有深切把握。就創作者而言，將其個人情志化爲可供他人接收的藝術形象，確實涉及一個將創作者的內心世界加以外在化、對象化的過程，這是「由內而外」的過程；就欣賞者而言，則必須探索於藝術品的外在形象，在其中找尋挖掘作者的情志，這種近於精神考古學的工作則顯現爲「由外而內」的過程。「內外」概念的引進，足見荀子具有比較明確的美學意識。但荀子後學、《樂記》的作者卻由此走上歧途。「禮自外作」不僅如王船山批評近於告子一派，亦有通向法家之虞。事實上，《樂記》思想龐雜，醇疵並現，如鬼神觀的強化（「明則有禮樂，幽則有鬼神」，「樂者敦和，率神而從天；禮者別宜，居鬼而從地」），君尊臣卑的思想（「天尊地卑，君臣定矣。卑高已陳，貴賤位矣」），將「刑」提昇到與禮樂並列（「禮、樂、刑、政，其極一也」，「禮、樂、刑、政，四達而不悖，則王道備矣」），這些都違背先秦儒家的基本教義。

三、「仁與樂」之間的美學關係：表現（expression）與模倣（mimesis）

仁與樂的統一、合一、融合而一等說法屢見不鮮，是皆無誤。從美學的角度去檢視仁與樂的關係，也許能在這些成說之外有其它發現，至少「表現」與「模倣」（「隱喻」是某種意義的「模倣」，在此不深論）可能是仁與樂之間可能有的美學關係。

仁的精神「表現」於樂，或樂「表現」了仁的精神，這種「表現論」在徐復觀的研究已出現。如謂「樂是仁的表現、流露。」在解釋《樂記》之「樂由中出」時，說

得更清楚：「我們可以把一切的藝術追溯到藝術精神的衝動上去，因而也可以說一切藝術都是『由中出』，此即克羅齊在其《美學原理》中之所謂『表現』。」

李澤厚在論中西美學差異時也強調中國美學不重模擬、再現，他認為荀子的〈樂論〉與亞里斯多德的《詩學》的中西差異，在於「一個強調藝術的日常情感感染和塑造作用，一個重視藝術的認識模擬功能和接近宗教情緒的淨化作用。」但他並未完全忽略中國美學中的「反映」功能，他指出在中國美學中，藝術「作為反映，強調得更多是內在生命意興的表達，而不在模擬的忠實、再現的可信。」此處之「表達」，亦即上文之「表現」。李澤厚似乎認為中國美學是模擬中有表現，這不失為中肯的評論。

今道友信將「興於詩，立於禮，成於樂」視為「藝術三階段論」，可見他掌握了其中的時間意識，但他認為死是音樂走向完全自由和完全沉醉的唯一機會則反映了日本文化的獨特觀點，他以此來要求孔子，就不免顯得一廂情願。在進行對「孔子美學的批判的考察」時，他強調孔子的侷限性在於：「下述問題他就沒有解決：和死有關的藝術的意義、藝術和思考的對於人的形成、受魅力的吸引（*fascination*）和神游式的超越（*extasis*）之間的存在論上的差異。」顯然今道友信對「仁與樂」的關係未能深入，也未掌握「仁」在儒學傳統中的通義，仁即是生，是生氣、生意、生機，也是有血有肉的存在感、剛健不息的生命力。麻木不「仁」是某一種死，為儒家所不取。在死和藝術的聯繫方面，儒家是接近馬克思主義的。新馬克思主義者馬庫色（1898~1979）曾指出藝術是為生不是為死：

革命是為生不是為死，這兒或許是藝術與革命之最深遠的親密關係。

儘管藝術的世界充滿死亡，藝術卻不想誘惑人們去賦予死亡以意義。對於藝術，死亡是不斷的危險和不幸，即使在幸福、勝利、圓滿的片刻也不斷存在著的一種威脅。

死亡仍然是社會、歷史中固有的否定。它是過往事情中最後的記憶——所有被捨棄之可能性的最後記憶，一切未表示出來的姿勢與柔情的最後記憶。但死亡也回憶錯誤的容忍，對痛苦必然性之現成的順從。

對儒家和馬克思主義而言，如果死亡後的解脫可以是超越此世此岸之苦難的救贖，則一切在此世此岸的改革乃至革命都成為次要、甚至不必要。儒家是念念不忘此生，是不忍離開此世，其中除了耽美於生之樂趣，更在於一分對此世苦難的不忍之心。

對死亡美學的拒絕是儒家和馬克思主義的共同立場。這也與他們對「模倣」概念的獨特理解有關。今道友信對「模倣」的理解是狹隘的。他認為模倣只是逼真的再現、忠實的描寫。馬庫色即分辨「認知的模倣」（*cognitive mimesis*）和「批判的模倣」（*critical mimesis*）。儒家和馬克思主義主張的是「批判的模倣」。這又如何連繫於對死亡美學的拒絕？「他者」（*the other*）在儒家和馬克思主義美學中不是關連於對死亡的沉思，對超越界的投入，而是一個理想的社會。儒家和馬克思主義皆以一個理想人格或理想社會為藝術追求的烏托邦。馬庫色說：

藝術常常根據兩個基礎來創作——即這個記憶以及創作一個可能之他者（*the*

other) 的意象之需要。

從《論語》許多論「仁」的篇章看來，「仁」是人己之和（「己所不欲，勿施於人」，「己欲立而立人，己欲達而達人」）此「和」和音樂之「和」有某種同質同構的關係。以孔子音樂素養之深厚，我們不妨推論，孔子是從他的音樂經驗中體貼出「仁」的新義。就「盡善盡美」的韶樂而言，仁與樂獲得了最圓滿的關係。就「樂」而言，韶樂一方面「表現」了「仁的精神」（如徐復觀所言）；另一方面，也以舞的演出「模倣」了仁者的事蹟。就「仁」而言，人己之和是「模倣」音樂之和，音樂之和是多樣的統一，而非單調的同一，「仁」作為人己之和也是眾聲喧嘩的和諧，是「和而不同」。儒家重視音樂教化，除了因為音樂可以「表現」情志、抒發感情，並因此而可以薰陶人心之外，也可以說是主張個人和社會對音樂的「模倣」。樂是個人和社會模倣的對象，而模倣的頂點是一個仁者和仁的社會的形成。