接受美学视域下的嵇康乐论新探

李建中， 杨家海
(武汉大学 文学院，湖北 武汉 430072)

摘要： 嵇康提出“心之与声，明为二物”的观点，解放被固化的音乐接受活动，既肯定音乐的形式美因素，也肯定接受主体的主导性和差异性，从而在审美接受者的层面表现出高度的审美自觉。嵇康认为，声之体与心之本均是自然之和，在音乐接受活动中以“声和”感通“心和”而实现“政和”，从而形成“声—心—政”的一体化接受模式。从接受美学的视角重新审视嵇康乐论，可以揭橥其独特的美学价值：因其同时超越儒家乐论夸大教化作用和道家乐论忽视音乐形式的两重局限，从而对后世文艺美学产生重要而深刻的影响。

关键词： 嵇康乐论；接受美学；和
中图分类号： B83－0 **文献标识码：** A **文章编号：** 1000－579(2016)01－0102－06

A New Exploration of JI Kang's Music Theory From the Perspective of Aesthetics of Reception

LI Jianzhong， YANG Jiahai
(School of Literature，Wuhan University，Wuhan，Hubei 430072，China)

Abstract: Ji Kang put forward the view that heart and sound were two things. The idea liberated the fixed music reception activities，affirmed not only the factor of the formal beauty of music，but also the leading characters and differences of subject of reception，showing a high degree of aesthetic consciousness from the perspective of aesthetic receiver. JI Kang thought the noumenon of the heart and sound should be a natural harmony. In the fixed music reception activity，“the social harmony” could be realized by feeling “the sound harmony” to “the heart harmony”，thus forming an integrated reception mode of “sound－heart－society”. Reviewing on JI Kang's music theory from the perspective of aesthetics of reception，we can discover its unique aesthetic value: JI Kang's music theory produces the important and profound impact on later literary aesthetics because it outdistances the dual limitations of both Confucian music thought that exaggerates the role of education and Taoist music thought that ignores musical forms.

Key words: music theory of JI Kang; aesthetics of reception; harmonious

嵇康不仅是魏晋玄学和文学的坐标性人物，而且擅长音乐，深谙乐理、乐论，《晋书》说他“常修养性服食之事，弹琴咏诗，自足于怀”，[1](p906) 其《琴赋》自云：“余少好音声，长而玩之。以为物有盛衰，而此不变；滋味有厌，而此不倦。”① 嵇康不仅创作了“嵇氏四弄”，还有《声无哀乐论》、《琴赋》等音乐美学著作，吸引了学界的持续关注。本文拟从接受美学的视角重新审视嵇康乐论，发掘其与儒、道乐论的不同

① 本文所引嵇康文均出自戴明扬《嵇康集校注》，人民文学出版社 1962 年版，只注篇名，下不另注。

收稿日期：2015－09－25

作者简介：李建中(1955－)，男，湖北江陵人，武汉大学教授、博士生导师。研究方向为中国文论及文化。
杨家海(1978－)，男，湖北潜江人，武汉大学博士研究生。研究方向为中国古代文论。

之处，揭橥其在文艺美学发展史上的独特价值和重要影响。

一

“乐”在中国文化史上具有举足轻重的地位，早在先秦时期始就是礼仪活动的重要组成部分，先秦元典“六经”和“诸子”之中有大量的关于音乐活动和音乐理论的记载。在庄严肃穆的礼仪活动中，乐与诗和舞共同发挥起兴的作用。《周礼·春官·大司乐》云：“凡六乐者，一变而致羽物及川泽之示；再变而致裸物及山林之示；三变而致鳞物及丘陵之示；四变而致毛物及坟衍之示；五变而致介物及土示；六变而致象物及天神。”[2](p1704) 将音乐的变化与川泽、山林、丘陵、坟衍、土等自然物象进行对应，是为了说明音乐可以发挥和谐万物的作用。《尚书·尧典》亦云：“诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”孔颖达疏曰：“八音能谐，相应和也，各自守分，不相夺道；理是言理不错乱相夺也。”[2](p276) 能够使“神人以和”的“八音克谐”之乐，与其说是一种艺术形式，不如说是一种教化工具，正如刘师培所说：“岂知上古教民，六艺之中，乐为最崇，固以乐为教民之本哉！”[3](p677)

发挥好音乐的教化作用是大一统政权所需要的。自汉武帝始，一改汉初“无为而治”的方针，也逐步否定了音乐百花齐放的局面。董仲舒在“对策”中说：“圣王已没，而子孙长久安宁数百岁，此皆礼乐教化之功也。……乐者，所以变民风，化民俗也；其变民也易，其化人也著。”[4](P1902) 音乐与政教风俗之间的确有着合理性的关联，但走向极端却也使音乐沦为社会政治的婢佣，以至于遭人唾弃。比如改组后的西汉乐府不仅促进了音乐的繁荣，发挥了很好的社会作用，同时也促进了乐府诗歌的发展。而汉代图谶神学的官方化将音乐与政教风俗之间的关系庸俗化，以至于荒诞不羁，“东京以降遂逐渐不足以厌切人心，其为人所厌弃则尤是事有毕至”。[5](p303) 以感化人心和教化社会为核心思想的乐论凝聚于《礼记·乐记》之中，并在《史记》、《说苑》、《论衡》等书籍中被延续和不断强化，以至于成为“虽不著篇名，而其文可案”[6](卷117，P1009) 的文本。

从接受美学的角度来说，音乐作用的发挥必须通过音乐形式作用于接受者的心理才能得以实现。而注重社会教化的儒家乐论将各种音乐形式与所代表的社会意义一一等同，实际上就是把接受者放在音乐教化的模具里进行塑造，生产出整齐划一的心理模式，既不见接受者的个性风度，也泯灭了音乐形式的自身价值。

嵇康以“声无哀乐”命题著文，大胆提出“心之与声，明为二物”，就是要突破儒家乐论的禁锢，肯定作为个体的人在音乐接受中的主导性地位。这也是时代的呼声。当时，政权频繁更替，社会动荡不安，士人朝不保夕，同时，玄风狂飙，个性张扬，“人的自觉”成为时代的最强音。相比之前的先秦两汉时期，很多人因其功绩和学说彪炳史册，可他们“似乎并没有意识到自己是个体的人，没有想到在自己的职业、学说、业绩之外，还应该有独立的兴趣、性格，没有想到在公共生活之外，还应有仅仅属于自己的日常生活”。[7](p184－185) 魏晋以后的人就不同了，以《世说新语》的记载为例，如阮籍的穷途之哭、刘伶的醉酒裸形、王子猷的兴尽而返等，我们可能不知道他们的社会角色，但他们的个性与风度至今仍栩栩如生地浮现在我们的脑海里。

玄学的诞生“标志着中国哲学史上的一个重大转变，那就是从汉代的宇宙论转向了本体论，它的中心课题就是要探求一种理想人格的本体”。[8](第二卷上，P7) 玄学的几个主要命题如“才性四本”、“养生”论等，都是推崇个人之情、尊重个性的。正如汤用彤所说：“其时之思想中心不在社会而在个人，不在环境而在内心，不在形质而在精神。”[9](p196) 从《晋书》和《世说新语》的相关记载来看，嵇康是经学家、道学家，更是一个为时辈所崇的玄学家。他不仅参与了当时的清谈活动，还著有多篇文章与他人进行辩论，如与向子期就养生问题，与张辽叔就自然好学问题进行辩论等。在嵇康看来，人之“心”乃秉自然元气所生，是阴阳二气运动之产物，其论述有：

“夫五才存体，各有所生：明以阳曜，胆以阴凝。”（《明胆论》）

“夫元气陶铄，众生禀焉；赋受有多少，故才性有昏明。”（《明胆论》）

“浩浩太素，阳曜阴凝。二仪陶化，人伦肇兴。”（《太师箴》）

“阴阳”、“元气”是万物众生的根据，人心之本就在于精神和情感上的自然之“和”。所谓“和心”就

是超然于因名利欲望所导致的爱憎忧喜的境界,其表现为“爱憎不栖于情,忧喜不留于意,洎然无感,体气和平”(《养生论》),最后形成“至人远鉴,归之自然”(《赠秀才入军》十八)的理想人格。所以,“在嵇康那里‘和’既为艺术境界,亦为人生境界,又为一种对理想人格精神的建构”。[10](p60)

二

从接受美学的角度来说,必须将“声”从名实之累中解脱出来,这样才能实现与“心”的互动。《声无哀乐论》云:“声音自当以善恶为主,则无关于哀乐。哀乐自当以情感而后发,则无系于声音。”既然“心”与“声”已经分离,“声”又何以立?《声无哀乐论》云:“夫推类辨物,当先求之自然之理。”所以必须发现“声”的自身价值,否则就如《琴赋》所云:“丽则丽矣,然未尽其理也。推其所由,似元不解音声。”通过辨析声音的自然之理来发掘其独立价值,也就是魏晋玄学所探讨的各种现象、事物的本体。《声无哀乐论》云:

“夫五色有好丑,五声有善恶,此物之自然也。”

“夫天地合德,万物贵生。寒暑代往,五行以成。故章为五色,发为五音。音声之作,其犹臭味在于天地之间。其善与不善,虽遭遇浊乱,其体自若而不变也。”

从中可以看出,五声跟五色一样,是天地阴阳变化的结果,其体在于自然。这与《乐记》中的乐理是不同的。《乐记》中“理”字用例共八处,可分为“天理”、“万物之理”和“人事之理”三个层面。[11](p250-262)《乐记》虽将三者视为一个整体,但音乐只是“天理”和“人事之理”的粘合剂,即使谈“万物之理”时也不见音乐自身的特性。

嵇康认为,声音的“自然之理”在于“和”。首先是五音之和。《琴赋》云:“及其初调,则角羽俱起,宫徵相证。参发并趣,上下累应。踔踔礫礫,美声将兴。固以和神而足耽矣。”其中涉及到了声调的对比和鸣,旋律的起伏变化,共同构成了琴音的交响。《声无哀乐论》云:“声音之体,尽于舒疾。”声音自有其体,其表现形式为“比”,《说文解字》云:“比,其本义谓相亲密也。……择善而从之。”[12](p386)所谓“声音和比”、“声比成音”,就是整体给人以和谐之感,即所谓“克谐之音”、“八音会谐”。所以,“声无哀乐”之“声”并不是人和乐器发出的各种自然声响,而是指合乎律吕的五声。这是中国文化史上对音乐形式美的最早肯定,从这个意义上讲,“它是中国美学史上讲音乐的第一篇文章”。[13](p86)其次是自然之和。《声无哀乐论》云:“声音有自然之和,而无系于人情。克谐之音,成于金石;至和之声,得于管弦也。”这说明音乐之和虽然体现于乐器之上,但本体源于“自然”,与人情无关。嵇康从探寻事物本体的角度上来分析音乐,认为音乐自身的规定性在于“自然之理”,“其体自若”表现为“和”。

既然“心之与声,明为二物”,二者何以沟通呢?从音声方面来讲,只有“和声”才能够给人以美妙的享受,并达到使人心“和”的效果,“至夫哀乐自以事会,先遘于心,但因和声,以自显发”(《声无哀乐论》)。因为乐器的发声特点有异,演奏的方式不同,都会使音乐的节奏、音高等有很大差别,引起的情绪也就各不相同了。《声无哀乐论》云:“琵琶箏笛,间促而声高,变众而节数,以高声御数节,故使人形躁而志越,犹铃铎警耳,钟鼓骇心。”这是不同器质的乐音引起的情绪反应,如琵琶箏笛等乐器声调高,节奏快,往往使听者情志亢奋,身体激动。又云:“齐楚之曲多重,故情一;变妙,故思专。姣弄之音,挹众声之美,会五音之和,其体赡而用博,故心侈于众理。”这是不同风格的曲调引起不同的情绪反应,“齐楚之曲”旋律重复,变化较少,人们的感受是集中专一;“姣弄之音”旋律丰富,变化多样,人们的感受是志得意满。

从接受者来说,“人情不同,自师所解”,也就是《声无哀乐论》所言的“乐之为体,以心为主”,“声音以平和为体,而感物无常;心志以所俟为主,应感而发”。不同的接受者即使面对同一对象,也会产生多重接受效果。《声无哀乐论》云:“夫会宾盈堂,酒酣奏琴,或忻然而欢,或惨尔而泣。”虽然所处的是同一音乐情境,但每人的接受心境或喜或悲,于是产生了与之对应的或欢或泣的接受反应。《琴赋》亦云:“怀戚者闻之,莫不懔懔惨凄,愀怆伤心,含哀懊咿,不能自禁;其康乐者闻之,则欸愉欢释,抃舞踊溢,留连澜漫,嗢噱终日;若和平者听之,则怡养悦愉,淑穆玄真,恬虚乐古,弃事遗身。”“怀戚者”、“康乐者”、“和平者”指代三种不同的接受心境,产生三种不同的情感判断也就是理所当然了。

接受者的主导性作用有利于促进文本的多元化解读，发掘文本的多重意义。先秦时期，中国有着极为普遍的“赋诗言志”活动，形成了偏于鉴赏接受的“观诗”、偏于实际运用的“用诗”和偏于意义阐释的“说诗”三种接受方式。[14](p35－46) “赋诗”者往往根据所言之“志”的需要，有选择地朗诵《诗》中的某些篇章和语句，有时甚至是断章取义，忽视了“诗”之本意，所以，“诗无达诂”是中国接受诗学发展的必然。嵇康的乐论不仅解放出了个体的人，也赋予了音乐形式的独立价值，它们之间的共鸣关系有着多样性，“诗无达诂”在此就衍变为“乐无达诂”了。

三

正如玄学执着于现实一样，嵇康也非常注重音乐的现实价值。在《声无哀乐论》的最后部分，“秦客”引用孔子论乐的典故设问，说明音乐对移风易俗具有重要的作用，而“东野主人”认为音乐和社会在本体上具有一致性，音乐正是在此可以发挥社会功用。

作为音乐家的嵇康知道，音乐是“感人之最深者”，它的声调、旋律与人的情绪、心理有着同构的特征，[15] 它沁入人心，调动人之情感的勃发，尤其是如郑声一样的美妙音乐，会产生让人难以抵御的不利影响，“若夫郑声，是音声之至妙。妙音感人，犹美色惑志，耽槃荒酒，易以丧业。自非至人，孰能御之？”德国哲学家尼采也说“节律是一种强迫；它唤起一种遏止不住的求妥协和调和的欲望；不但脚步，而且心灵都按节拍行进，……人们推测，神的心灵兴许也是如此。”[16](p236) 因此，在音乐接受的导向上就不能掉以轻心，这也是圣人对之一直予以重视的原因，必须“为可奉之礼，制可导之乐”。再者，“人情不同，自师所解”，每个接受者也会因为自己的处境、目的不同而按其所需进行阐释，导致音乐接受的个人主义倾向。因此，嵇康认为音乐接受应该与理想社会结合起来。

这要结合当时的环境特征和嵇康的思想特征来理解。《乐记》将天理、万物之理和人事之理融为一体，这是以殷商巫术文化中的“天人同构”思想为基础的。《乐记》云：“大乐与天地同和，大礼与天地同节。和故百物不失，节故祀天祭地，明则有礼乐，幽则有鬼神。”[2](p3316) 又云：“及夫礼乐之极乎天而蟠乎地，行乎阴阳而通乎鬼神，穷高极远而测深厚。”[2](p3320) 可见“乐”是可以通鬼神的，是以人的生命活动去推测宇宙的非生命活动，此“鬼神”不是异己的压迫力量，而是难以言说的合乎规律的神秘力量。这是先民们以日常伦理比照自然界构拟出的一个有序而永恒的模式，《乐记》依据《周易》的哲学观建立起“天——乐——人”一体的音乐观。汉朝的大一统政治需要建立与之相应的礼乐制度，在石渠阁会议、白虎观论经等大型活动的推动下，戴德和戴圣整理的《礼记》经郑玄的注释，得以广泛流传，笼罩群言。然而，社会动荡动摇了“天人感应”的基础，当时的礼乐提倡者如司马氏、何曾等人，往往是些假道学家，他们的言行分裂更让人反感名教。汉末以来的新思潮，尤其是玄学的兴起，从精神上加速了人们与名教的分离。

嵇康的思想是复杂的。他既有“家世儒学”的熏染，也是“魏晋文士道教的开创者”，以“嵇康为代表的文士道教徒所憧憬的是一自由的境界、审美的境界”。[17] 然而身处乱世，又该如何处世呢？嵇康在《卜疑》中一共提出了二十八种选择作为参考，囊括了士人可能具有的各种方式，归纳起来和《庄子·人间世》的处世策略是一致的，共有三类，即入世、出世与游世。嵇康通过太史贞父之口道出了自己的心声：“内不愧心，外不负俗。交不为利，仕不谋禄。鉴乎古今，涤情荡欲。”这是嵇康十分向往的生活，不是远离人间，而是诗化人间，既可以“越名教而任自然”，又有亲情的抚慰和物质的享受，“这正是玄学思潮在人生理想上的一种典型反映”。[18](p82)

可是，现实的遭遇与理想的渴求发生了严重的分裂，他自己并不能很好地把握两者之间的平衡，只能将希望寄托于他的挚爱——音乐。所以，他在阐释音乐接受时，与其理想社会结合起来，试图通过“和声”感荡，促使“心和”，从而实现“政和”。

首先，嵇康要求以“和声”感通“心和”。和声可以表现人的各种情感，所谓“至和之声，无所不感；托大同于声音，归众变于人情”。但音乐的目的不是为了宣泄个体的哀乐之情，而是要超越各种具体情感，达到精神上的无限与自由。《声无哀乐论》云：“美有甘，和有乐；然随曲之情，尽于和域；应美之口，绝于甘境。安得哀乐于其间哉？”“和域”就是音乐本体所在的领域，若能做到以“和声”感通“心和”，哪

怕没有音乐,也可以生活安乐,正如《答难养生论》所云:"有主于中,以内乐外,虽无钟鼓,乐已具矣。"实际上,嵇康已经把音乐接受与人格修养融为一体了,他"把魏晋玄学所追求的绝对自由和无限超越的人格本体和'乐'的'和'联系起来,视之为'乐'的本体,这是中国古代乐论的一个重大发展,也是道家美学的一个重大发展。"[8](p218-219)

其次,要实现"政和"。在嵇康看来,社会之体在于自然,其运行也应该是顺应自然的,《声无哀乐论》云:"古之王者,承天理物,必崇简易之教,御无为之治。……默然从道,怀忠抱义,而不觉其所以然也。"《答难养生论》亦云:"顺天和以自然,以道德为师友;玩阴阳之变化,得长生之永久;任自然而托身,并天地而不朽。"嵇康并不否认忠义道德的重要性,但必须是源于个体的自然体认,而不是将之作为一种必须遵循的规范。这样的政治是清明的,即使是身居高位的人,也恬若素士,"穆然以无事为业,坦尔以天下为公。虽居君位,飨万国,恬若素士接宾客也"(《答难养生论》)。原来,嵇康的理想社会是不废君臣与忠义,又无为而治,这实际上是儒家大同社会与道家自然社会的结合。

四

因为"乐"在中国文化中的重要性,从先秦时期始就逐渐形成了以儒、道两家乐论为主线的两种态势。面对"礼崩乐坏"的局面,儒道两家学说都从自己的立场提出了应对之策。在继承周代文化遗产的基础上,孔子试图以"仁"为核心重建政治秩序和价值体系,并且,这个重建工作是依靠情感道德的感化来完成的。孔子云:"兴于诗,立于礼,成于乐。"[2](P5401)"乐"的活动成为感染情性,营造集体共同感的首选。"吾与点也"的经典场面情景化地展现了孔子所向往的"乐"的境界,它是一种自由坦荡的审美体验,超然于礼乐形式之上。战国时期的孟子主张推行仁政,认为政治上成功与否的决定性因素是民心的向背。《孟子·公孙丑上》云:"见其礼而知其政,闻其乐而知其德。"[2](p5842)通过乐的活动,产生道德情感的共鸣,实现不同社会阶层之间的交流与融合,"与民同乐"也就成为逻辑的必然。在汉代大一统政权的需要和扶持下,以《乐记》为代表的儒家乐论成为时代的主导,以实现社会教化作为唯一的旨趣。嵇康打破了儒家乐论的桎梏,还音乐以其本来面目,促进了音乐的发展。他提出的新见解,直至东晋还让王导怀恋不已。《世说新语·文学》曰:"旧云王丞相过江左,止道声无哀乐、养生、言尽意,三理而已。"[19](p249)"三理"即嵇康的《声无哀乐论》、《养生论》和欧阳建的《言尽意论》。

与在音乐中体悟共同的道德情感的儒家乐论不同,道家乐论则是一死生、泯物我的人生观的反映。道家学派以"道"作为世界的本源,认为依靠感官去把握的音乐是不美的,甚至是有害的,合乎"道"之本性的"大音"才是最美的。《老子》第十二章云:"五色令人目盲;五音令人耳聋;五味令人口爽;驰骋畋猎,令人心发狂;难得之货,令人行妨。"[20](p118)因为道之精微不能用感性的方式去把握,所以对"大音"的体悟只能通过"虚静"的方式来实现。庄子在《天道》篇说:"以虚静推于天地,通于万物,此之谓天乐。"[21](p75)这里讲的"天乐"实际上就是自然之乐,"天乐"的变化如同四时更替,动静顺时,盈虚于天地之间。《庄子·大宗师》中有一个"临尸而歌"的故事:子桑户、孟子反、子琴张三人是莫逆之交。后来子桑户死了,在未葬之时,孟子反和子琴张一个编曲,一个鼓琴,相和而歌。从儒家伦理来说,"临尸而歌"是不符合礼法的,但恰恰是这样,将这三位方外之士"冥于变化,一于死生"的超然态度生动地展现出来。"嵇康是第一位把庄子的返归自然的精神境界变为人间境界的人",[18](p83)他不仅继承了庄子的"天乐"思想,还将"天乐"形式化了。他从音声的"善恶"、"疾徐"等方面探寻音乐的形式美,深究声音之体,体现出高度自觉的审美意识。曾春海感叹说:"《声无哀乐论》吸取了道家道体之整体和谐性,作为音乐美学的基础,超脱先秦道家以无声之乐为至乐的成绩,而以琴声的有声之乐为人间至美之音乐。"[22](p10)嵇康以琴声为人间至乐,实际上就是把庄子的纯哲学境界变为一种诗的境界。

如果说儒家乐论是因为社会意义笼罩了个人的话,那么,道家乐论则是蔽于道而不见音乐形式。嵇康从音乐接受的视角出发,重新审视乐之体,既解放了作为接受者的人,也解放了作为接受对象的音乐形式,在古代乐论史上有着独特的地位。刘勰在《文心雕龙·乐府》中说:"故知诗为乐心,声为乐体。乐体在声,瞽师务调其器;乐心在诗,君子宜正其文。"[23](p102)乐的形体是"声",通过乐器的调理可以获得悦耳的声音;乐的心灵是"诗"或"辞",对乐的理解和接受具有重要作用,因此必须使歌词端正。"乐

心”与“乐体”的分论，就是继承了嵇康的“心之与声，明为二物”的思想。以“异端”自居的明代思想家李贽也创作了一篇《琴赋》，反对“琴者禁也，禁人邪恶，归于正道”的传统思想，认为音乐的“心”与“声”皆出自然。他说“吾又以是观之，同一琴也，以之弹于袁孝尼之前，声何夸也？以之弹于临绝之际，声何惨也？琴自一耳，心固殊也，心殊则手殊，手殊则声殊，何莫非自然者？而谓手不能二声可乎？而谓彼声自然，此声不出于自然可乎？”[24](p534) 李贽不仅肯定了接受者的差异性和主导性，而且他对琴声的论述已经超越了音乐的范畴，成为他反对传统思想的利器，这与嵇康当年以“声无哀乐”反对经学统治有着异曲同工之妙。

总之，在接受美学视域的观照下可以发现，嵇康乐论是希望实现“和声”与“和心”、“和政”的一体化，体现出圆融性的特点，这既可避免“我注六经”的文本主义，又没有“六经注我”的个人主义。同时，它突破了儒家乐论夸大教化作用和道家乐论忽视音乐形式的局限，对后世的文艺美学产生了重要而深刻的影响。

参考文献：

[1] 房玄龄，等. 晋书[M]. 北京：中华书局，2000.
[2] 阮　元. 十三经注疏[M]. 北京：中华书局，2009.
[3] 刘师培. 刘申叔遗书·古政原始论[M]. 南京：凤凰出版社，1997.
[4] 班　固. 汉书[M]. 北京：中华书局，2000.
[5] 余英时. 士与中国文化[M]. 上海：上海人民出版社，2003.
[6] 永　瑢，等. 四库全书总目[M]. 北京：中华书局，1965.
[7] 成复旺. 中国古代的人学与美学[M]. 北京：中国人民大学出版社，1992.
[8] 李泽厚，刘纲纪. 中国美学史[M]. 北京：中国社会科学出版社，1987.
[9] 汤用彤. 魏晋玄学论稿[M]. 上海：上海古籍出版社，2001.
[10] 卢　政. 嵇康美学思想述评[M]. 北京：中国社会科学出版社，2011.
[11] 王　祎.《礼记·乐记》研究论稿[M]. 上海：上海人民出版社，2011.
[12] 许　慎. 说文解字注[M]. 段玉裁注. 杭州：浙江古籍出版社，1998.
[13] 冯友兰. 中国哲学史新编(第四册)[M]. 北京：人民出版社，1986.
[14] 邓新华. 中国古代接受诗学史[M]. 上海：上海人民出版社，2012.
[15] 李建中. “声无哀乐”新解——试论嵇康音乐心理学思想[J]. 思想战线，1992，(3).
[16]〔德〕尼采. 悲剧的起源[M]. 周国平译. 北京：生活·读书·新知三联书店，1986.
[17] 孙明君. 嵇康与文士道教[J]. 哲学研究，1996，(6).
[18] 罗宗强. 玄学与魏晋士人心态[M]. 天津：天津教育出版社，2005.
[19] 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京：中华书局，2007.
[20] 陈鼓应. 老子今注今译[M]. 北京：商务印书馆，2003.
[21] 王先谦. 庄子集解[M]. 上海：上海书店，1987.
[22] 曾春海. 嵇康的精神世界[M]. 郑州：中州古籍出版社，2009.
[23] 范文澜. 文心雕龙注[M]. 北京：人民出版社，1961.
[24] 李　贽. 焚书注[M]. 张建业，张岱注. 北京：社会科学文献出版社，2013.

(责任编辑：张立荣)