

玄學中的音樂思想

戴 璉 璋*

關鍵詞：玄學 有 無 自然 音樂

一、前 言

《晉書·王衍傳》說：

魏正始中，何晏、王弼等祖述老、莊，立論以爲天地萬物皆以無爲本。

無也者，開物成務無往不存者也。^①

何晏（193-249）、王弼（226-249），是正始玄學代表人物，從上引《晉書》文字中，可以看出他們的「立論」蘊含有一種重要關懷與基本主張。天地萬物之本、開物成務之道是什麼，這是他們的重要關懷；上述問題的共同答案：「無」，則是他們的基本主張。這樣的關懷與主張，在魏晉玄學界形成共識，顯示出玄學的特色。一般而言，人們對於玄學思想的討論，總是比較著重於「無」怎麼作爲天地萬物之本的問題上；至於「無」怎麼開物成務則往往語焉不詳。久而久之，形成錯覺，玄學於是就成爲一種只談天道、不切實際的玄

* 本處研究員、諮詢委員兼籌備處主任。

① [唐]房玄齡等撰：《晉書》（北京：中華書局，1974年），卷43，頁1236。〈校勘記〉：「皆以無爲本，原作『皆以無爲爲本』，王懋竑《讀書記疑》七：文多一『爲』字。按：王說是。《通鑿》八二引正少一『爲』字，今據刪。」（頁1248）

遠之學。如果上引《晉書·王衍傳》所言不虛，「無」的確能開物成務而無往不存，那麼它在各種人文活動中就當有一定的主導性、決定性作用，實際的情形如何呢？這是值得追究的。我們在這方面如果能有一些認知，相信必大有助於世人對於「無」、對於玄學作更全面而深入的探索。

傳統文化中，音樂是一個重要的環節。據《尚書》記載，早在虞舜時代就有了典樂的官員，就已經重視樂教，有所謂「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和」的說法^②。蔡仲德歸納《國語》、《左傳》的相關資料，指出西周末至春秋末（孔子以前），即西元前八世紀上半葉到西元前六世紀下半葉，先民的音樂思想已涉及：音樂美的構成、音樂與自然的關係、音樂與社會的關係、以及音樂的審美準則這四個方面。這個時期，「人們已經認識音樂之美在於『和』，在於寓雜多於統一」；認為「音樂體現了自然的和諧，音樂也就能促進自然的和諧，使人神以和。」音樂受社會諸多因素的制約，而又可以作用於社會，「能平心，成政，節制百事，使上下和同，政治和順。」因此，人們提出「和平」、「平和」作為音樂的審美準則^③。先秦諸子，繼承傳統，各自有所發揮。他們在音樂方面的重要見解，大致匯集在《禮記》與《淮南子》兩書之中。前者對於音樂本源與特徵問題有深入的探討，並提出天人合一的音樂美學思想，此外還涉及樂教、樂制方面的討論。後者所論，則涉及音樂的有無、本末、天人、內外、主客、悲樂、一多以及古今等等問題^④。兩書對於後世音樂思想的發展都有深遠的影響。

曹魏時代，玄學家王弼、阮籍（210–263）與嵇康（224–263）在音樂方面都有所論述。阮、嵇兩位還擅長琴藝，精通音律。他們在音樂方面的見解，有的來自傳統，有的出於自己的體驗，此外還有很重要的部分本源於玄學思想。

② 屈萬里：《尚書釋義·堯典》（臺北：中華文化出版事業委員會，1956年），頁16。

③ 蔡仲德：《中國音樂美學史》（臺北：藍燈公司，1993年），頁27–28。

④ 同前註，頁292–322、341–396、410–426。

他們的論述，在玄學的內涵與音樂思想的發展上都有不可忽視的意義。本文的討論，以上述三人論著中涉及音樂思想的內容為主。

二、王弼論大音希聲

《老子》一書，談論到音樂，有兩句話特別值得注意。一是第十二章的「五音令人耳聾」；另一句是四十一章的「大音希聲」。《老子》說：

五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂，難得之貨令人行妨。（第十二章）

又說：

大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形。道隱無名，夫唯道善貸且成。^⑤（第四十一章）

如上所引，第十二章以五音與五色、五味、馳騁畋獵、難得之貨等相提並論，大致是說人被外物所吸引，追求享受的結果，就會喪失自我，難以保持本性的純真。至於第四十一章，是以大音與大方、大器、大象等相提並論，重點在舉例說明道所具有的隱而無名、善貸且成的特性。從表面上看，上引兩章涉及音樂的語句似乎沒有什麼關係，蔡仲德《中國音樂美學史》，就根據「五音令人耳聾」句判定《老子》是否定音樂能給人美感的；至於「大音希聲」的說法，則把它歸到道或理想音樂這方面來解釋。他說：

「五色令人目盲，五音令人耳聾」的命題顯然與春秋時期醫和「煩手淫聲，悞堙心耳」、單穆公「聽樂而震，觀美而眩，患莫甚焉」的論述有關。但二者的思想并不相同，醫和只否定「淫聲」，不否定「中聲」，單穆公只否定「聽樂而震，觀美而眩」，不否定「聽和而視正」，而《老子》則一概否定「五色」、「五音」，將醫和、單穆公的思想引向

^⑤ 樓宇烈：《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980年），頁28、112-113。

了極端。

又說：

「大音希聲」有兩方面的含義，一方面是就「道」本身而言，指出「道」的一個特性——聽之不聞而蘊涵至和；一方面是就合乎「道」之特性的音樂，即理想音樂而言。前者是《老子》的本義，後者則是其蘊而未出的思想。^⑥

蔡氏的論述，不能令人無疑。試問《老子》既然否定音樂能給人美感，那麼它又何必提出「大音希聲」的說法呢？《老子》在列舉「大方無隅」四句之後，明言「道隱無名，夫唯道善貸且成」，這是說隱而無名的道，在方為無隅的大方，在器為晚成的大器，在音為希聲的大音，在象為無形的大象。大方、大器、大音、大象都是道內在於物時的權宜稱謂，它們理所當然也都具有「善貸且成」的作用。既如此，那麼它們在那裏發揮這種作用？又如何發揮這種作用呢？蔡氏在這方面未作討論，依他的觀點，在這方面也找不到答案。其實上述問題王弼已經為我們提供了探討的線索，他在「大音希聲」這一句作註說：

聽之不聞名曰希。大音，不可得聞之音也。有聲則有分，有分則不宮而商矣。分則不能統衆，故有聲者非大音也。^⑦

王氏在《老子指略》對於上引註文的義蘊又作進一步的闡述：

夫物之所以生，功之所以成，必生乎無形，由乎無名。無形無名者，萬物之宗也。不溫不涼，不宮不商。聽之不可得而聞，視之不可得而彰，體之不可得而知，味之不可得而嘗，故其為物也則混成，為象也則無

⑥ 蔡仲德：《中國音樂美學史》，頁129、133。引文中醫和所說語句，見於《左傳》昭公元年，《十三經注疏·左傳注疏》（臺北：藝文印書館，1981年），卷41，頁26。單穆公所說語句，見於《國語·周語下》（臺北：里仁書局，1980年），頁125。

⑦ 樓宇烈：《王弼集校釋》，頁113。樓氏「校釋」說：「『聽之不聞名曰希』，語見十四章。『大音』二字，據陶鴻慶說校補。」，頁116。

形，爲音也則希聲，爲味也則無呈。故能爲品物之宗主，苞通天地，靡使不經也。若溫也則不能涼矣，宮也則不能商矣。形必有所分，聲必有所屬。故象而形者，非大象也；音而聲者，非大音也。然則，四象不形，則大象無以暢；五音不聲，則大音無以至。四象形而物無所主焉，則大象暢矣；五音聲而心無所適焉，則大音至矣。故執大象則天下往，用大音則風俗移也。無形暢，天下雖往，往而不能釋也；希聲至，風俗雖移，移而不能辯也。^⑧

綜合上引兩段文字，可以看出王弼在音樂方面的見解是著眼於大音與五音的對比及兩者的關係上發展出來的。大音是道，五音是物。前者無形無名，不可限定，不能感知；後者有形有名，「形必有所分，聲必有所屬」，所以有宮、商、角、徵、羽的區分，而且既是宮就不能又是商，既是商也不能又是宮，其餘角、徵、羽等都一樣。

道既無形，不能感知，那麼人們憑什麼來肯定它的存在呢？憑它的作用，憑它對於物的那種「善貸且成」的作用。因此，大音的呈現離不開五音，「五音不聲，則大音無以至」，「五音聲而心無所適焉，則大音至矣」。在這裏可以看出大音的作用是落實在五音那裏的。「心無所適焉」，是說人的內心閒適自在，對於任何聲音沒有偏執，沒有陷溺。大音就在閒適心中悠然呈現，並作用於五音之中。五音因大音的作用而顯其調適和美，於是有移易風俗的功效。所以王弼說：「用大音則風俗移也。」傳統音樂思想中有「移風易俗莫善於樂」的說法^⑨。王弼爲它作了進一步的規定：必須仰賴大音「善貸且成」的作用，音樂才能真正移風易俗。我們再拿「五音令人耳聾」這句話來作對比，就可以看出五音的表現因大音的有無會有兩種不同的情況，有大音則能移風易

^⑧ 同前註，頁195。

^⑨ 《孝經·廣要道章》（臺北：藝文印書館，1981年《十三經注疏》本），卷6，頁4。

俗，無大音則會使人逐物不返，迷失本性。依王弼的闡述，《老子》提出「大音希聲」就是要救治世俗「五音令人耳聾」這種流弊的。大音是母，五音是子；大音是無，五音是有。《老子》說：「既得其母，以知其子；既知其子，復守其母。」又說：「有之以爲利，無之以爲用。」^⑩這樣看來，說《老子》對音樂持否定態度是不對的，恰好相反，《老子》其實是肯定音樂功能的。他注意到五音使人迷失的流弊，因而提出大音來成全音樂的功能。這種成全之道，王弼概括爲「將欲全有，必反（返）於無」^⑪；或稱爲「守母以存其子，崇本以舉其末」^⑫。王氏的這一概括，不但有助於人們了解《老子》的音樂言論，還爲魏晉玄學的音樂思想揭示了一個原則。玄學家如阮籍、嵇康在音樂方面的言論，基本上都可以依據這個原則來理解其中的來龍去脈。

上引兩段王弼的文字，對於大音怎麼發揮「善貸且成」的作用，並未多加說明。我們嘗試從王氏相關言論中來探索這個問題的答案。依《老子》，道對於萬物的生成作用是「莫之命而常自然」，是「生而不有，爲而不恃，長而不宰」^⑬。王弼對於「生而不有」三句，有很好的詮釋，他說：

不塞其原則物自生，何功之有？不禁其性則物自濟，何爲之恃？物自長足，不吾宰成，有德無主，非玄而何？^⑭

根據這段註文，我們可以推知：大音對於五音的善貸且成作用實際上是「不塞其原」使它「自生」；「不禁其性」使它「自濟」。這就是說它在五音那裏沒有任何損益，不作任何支配，只是因任它們的本性，因任它們自然調節，自然協和。這裏蘊含有順其本性自能調適和美的基本設定，也蘊含有排除

^⑩ 第五十二章、第十一章，樓宇烈：《王弼集校釋》，頁139、27。

^⑪ 《老子》第四十章註，同前註，頁110。

^⑫ 《老子》第三十八章註，同前註，頁95。

^⑬ 《老子》第五十一章，同前註，頁137。

^⑭ 《老子》第十章註，同前註，頁24。

一切妄作、偽飾，純真即美即善的基本觀點。妄作、偽飾來自人爲，因此五音之所以失去大音的作用，而至於令人耳聾，實際上是由於人爲的不當所致。但是怎麼做是因任自然，怎麼做又是人爲妄作呢？其中分辨的依據在那裏？依王弼，必須歸於主體，閒適心是作這種分辨的主體。他說：「五音聲而心無所適焉，則大音至矣」。心無所適焉，就是對於人爲妄作的一種防範或矯治，它維持著一種自然、無爲的意境，它是大音是否能至的關鍵。就演奏者而言，必須心無所適焉，才能使五音各盡其性，調適和美，體現大音的妙用；就聆聽者而言，也必須心無所適焉，才能在五音中領略其調適和美，而陶冶於大音的妙用。

如上所說，我們根據王弼對於大音希聲的詮釋，大致可以窺測到王氏在《老子》思想的基礎上所建立起來的玄學的音樂思想。這種思想以「全有必返於無」爲基本原則，無論是演奏者抑或聆聽者，要全五音之「有」，就必須返大音之「無」，而返之之道，則在「心無所適焉」。

三、阮籍論樂之所始

阮籍〈樂論〉說：

乾坤易簡，故雅樂不煩；道德平淡，故五聲無味。不煩則陰陽自通，無味則百物自樂，日遷善成化而不自知，風俗移易而同於是樂，此自然之道，樂之所始也。^⑮

阮氏〈樂論〉，旨在討論「移風易俗莫善於樂」這句話的正確性。這裏所謂的「樂」，依古義包括樂器的演奏、詩歌的唱和、以及舞蹈的表演等，可以說是一種綜合藝術。它在化民成俗方面究竟有什麼重要功能呢？這是阮氏所要探討的重點。上引這段文字，是從本源上來說明樂爲什麼能化民成俗以及它是

^⑮ 陳伯君：《阮籍集校注》（北京：中華書局，1985年），頁81。

怎麼樣來化民成俗的。阮氏指出自然之道是樂的本源，歸本於這自然之道的樂就是雅樂。它有易簡不煩、平淡無味的特性。這樣的雅樂，可以使陰陽自通，百物自樂，可以使人在不知不覺中遷善成化，移風易俗。這裏必須追問的是自然之道為什麼能使雅樂有這樣的特性與功能？依阮氏，所謂自然是就天地之體、萬物之性、即天地萬物自己如此的本性而言^⑯。阮氏認為如果要使樂歸本於自然之道，就必須在製作時把握「順天地之體，成萬物之性」這個原則，因此「八音有本體，五聲有自然」^⑰。

所謂「八音」，是金石絲竹、匏土草木，阮氏認為相關的樂器要取用最能保持其自然本性的材料來製作。這些材料「必有常處」，即必有一定的產地。阮氏指出：「空桑之琴、雲和之瑟、孤竹之管、泗濱之磬」，音質都能「調和淳均」^⑱。這就是說空桑、雲和的木材最適合作琴瑟，孤竹的竹子最適合做管樂器，泗濱的石材最適合作磬。其所以適合，是由於這些材料最能保持純正的性質，可以表現出自本然的聲音。

至於「五聲」，阮氏有「以聲依律」的觀點^⑲。《漢書·律歷志》說：「五聲之本，生於黃鐘之律。九寸為宮，或損或益，以定商、角、徵、羽。」^⑳阮氏精通音律，《漢志》所說的相關知識，他應當是熟悉的，因此他有「以大小相君，應黃鐘之氣，故必有常數。……有常數，故其制不妄」的說法^㉑。「數」之所以有定常，「制」之所以不妄，都是由於它們可以使人正確地順成聲音的本性，這裏自有天地陰陽的氣化原理作為根據，是不允許妄作失真的。阮氏因此說「五聲有自然」；因此說聖人作樂要「定天地八方之音，以迎陰陽

⑯ 參拙作〈阮籍的自然觀〉，《中國文哲研究集刊》第3期（1993年3月）。

⑰ 陳伯君：《阮籍集校注·樂論》，頁78、85。

⑱ 同前註，頁85-86。

⑲ 同前註，頁95。

⑳ [清]王先謙：《漢書補注》（臺北：藝文印書館，1955年），卷21上，頁4。

㉑ 陳伯君：《阮籍集校注·樂論》，頁86。

八風之聲，均黃鐘中和之律，開群生萬物之情。」^{②②}

「順天地之體，成萬物之性」的制樂原則，除了使八音、五聲依其常處、常數以歸本自然之道以外，表現在詩歌及舞蹈上也有一定的規範，那就是「雅頌有分」、「節會有數」、「周旋有度」、「歌詠有主」^{②③}。其所以要有分、有數、有度、有主，也無非是為了要順成詩歌、舞蹈的本性。

這樣看來，我們從阮氏的自然義可以推知：他所說的那種歸本於自然之道的樂，其所以易簡不煩，是由於它出於自性之本然，有常而不妄，不容造作或偽飾；其所以平淡無味，是由於它依循中和的規律，有節而不亂，使人「心澄氣清」^{②④}。這樣的樂，阮氏稱為雅樂，有時也稱之為正樂。與此相反，「其物不真，其器不固，其制不信，取於近物，同於人間，各求其好，恣意所存」，這種不合自然之道而恣意妄作的樂，則稱之為怪聲、奇音或鄭聲、淫聲^{②⑤}。很明顯，雅俗、正淫之別完全著眼於它是否本於自然之道。阮氏之所以肯定雅正，而貶斥俗淫，當然是由於前者能化民成俗，而後者不能。雅正之樂之所以能化民成俗，如前所說，是由於它可以使「陰陽自通」、「百物自樂」。為什麼會有這樣的功能呢？這裏的理據則須追溯到阮氏自然觀中最著名的「自然一體」、「萬物一體」的主張。他說：

天地生於自然，萬物生於天地。自然者無外，故天地名焉；天地者有內，故萬物生焉。當其無外，誰謂異乎？當其有內，誰謂殊乎？地流其燥，天抗其濕。月東出，日西入，隨以相從，解而後合。升謂之陽，降謂之陰。在地謂之理，在天謂之文。蒸謂之雨，散謂之風。炎謂之火，凝謂之冰。形謂之石，象謂之星。朔謂之朝，晦謂之冥。通謂之川，回

^{②②} 同前註，頁78。

^{②③} 同前註，頁86。

^{②④} 同前註，頁95。

^{②⑤} 同前註，頁90、95。

謂之淵。平謂之土，積謂之山。男女同位，山澤通氣。雷風不相射，水火不相薄。天地合其德，日月順其光。自然一體，則萬物經其常。入謂之幽，出謂之章。一氣盛衰，變化而不傷。是以重陰雷電非異出也；天地日月非殊物也。故曰：自其異者視之，則肝膽楚越也；自其同者視之，則萬物一體也。^{②⑥}

天地萬物都必具有自然而然的本性，這是物之所以成其為一物的基本條件。阮氏據此而說：「自然者無外」，即沒有一物可以外於自然而存在。從萬物不外於自然、同具有自然本性這一觀點來說，萬物有其相同處。雖然天地日月、陰陽風雨、山川土石、星辰朝冥等等，看起來物物各異，實際上個個無非自然而然。不僅如此，只要萬物「經其常」，個個順成其自然本性，它們自能彼此相關，互補互濟，和諧共處。阮氏據此宣稱：自然一體，萬物一體。依阮氏，萬物自然、萬物和諧、萬物一體，是同一個道理的三個面向。在這裏，他與傳統音樂思想中「樂者天地之和」^{②⑦}的觀念相契接。他說：「聖人之樂，和而已矣」^{②⑧}。這個「和」，是周太史伯所說「以他平他」——異類調適所形成的「和」^{②⑨}；也是齊大夫晏嬰所說「聲亦如味，一氣、二體、三類、四物、五聲、六律、七音、八風、九歌，以相成也；清濁、大小、短長、疾徐、哀樂、剛柔、遲速、高下、出入、周疏、以相濟也。」^{③⑩}——這種相成相濟、寓雜多於統一的「和」。阮氏相信一如傳統所說：樂器的協奏、詩歌的酬唱、以及舞蹈的周旋進退，這種樂的整體表現，確可引發一種和諧的情味、調適的氣氛，促使相關的事物，相關的人士有所感應，因而自然一體、萬物一體，共同浸

^{②⑥} 同前註，〈達莊論〉，頁138-139。

^{②⑦} 《禮記·樂記》（臺北：藝文印書館，1981年《十三經注疏》本），卷37，頁16。

^{②⑧} 陳伯君：《阮籍集校注·樂論》，頁95。

^{②⑨} 《國語·鄭語》，頁515。

^{③⑩} 《左傳》昭公20年，卷49，頁15-19。

潤在天地太和的境界之中。所以他說：

昔先王制樂，非以縱耳目之觀，崇曲房之嬾也。必通天地之氣，靜萬物之神也，固上下之位，定性命之真也。

律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其觀，九州一其節，奏之圓丘而天神下，奏之方丘而地祇上，天地合其德，則萬物合其生，刑賞不用而民自安矣。^①

依阮氏「自然之道」來解讀上引兩段文字，那麼其中所謂「陰陽和」，當是「陰陽自通」而自然調和；「萬物類」，則指萬物在靜其神、定其性命之真以後，各得其所，各正其位——這種各盡其自然本性、以類相從的和諧有序。而「四海同其觀，九州一其節」，其所「同」之「觀」與所「一」之「節」，也是萬物各正性命那種自然調適相濟的多樣統一。這是可以感召神明、與天地精神相通的、使萬物自生自樂的太和。阮氏用這樣的境界來說明樂所能達到的化民成俗的成就，來回答樂能否或怎樣移風易俗這類疑問。有些讀者忽略了阮氏「自然之道，樂之所始」這個基本論點，一看到「男女不易其所，君臣不犯其位」，以及「四海同其觀，九州一其節」，就想到這「完全是出於維護等級統治的考慮」；想到這是「要求把人束縛於名教、禮制的一定地位之中，而且突出地要求以整齊劃一的音樂去『定萬物之情，一天下之意』。」^②這樣的解釋，對於阮籍是不公平的，而更嚴重的缺失，則是對於阮氏為我們所描繪的值得大家嚮往、玩味的樂之太和境界因此而會失之交臂。阮氏所謂「刑賞不用而民自安」，不是通過什麼「等級統治」或名教、禮制的束縛所達成的，而是「正樂通平易簡」^③，使人「心澄氣清」、「日遷善成化而不自知」的自然效應。因此他為樂下了個定義：

① 陳伯君：《阮籍集校注·樂論》，頁92、79。

② 蔡仲德：《中國音樂美學史》，頁522、536。

③ 陳伯君：《阮籍集校注·樂論》，頁95。

人安其生，情意無哀謂之樂。^{③④}

在這裏，他又與傳統音樂思想中「樂（音樂）者樂（悅樂）也」^{③⑤}的觀念相契接。他說：

樂者，使人精神平和，衰氣不入，天地交泰，遠物來集，故謂之樂也。^{③⑥}

樂之所以稱為樂，在於它能給人悅樂。這悅樂，當然不是「縱耳目之觀，崇曲房之嫵」那一類；而是在「精神平和，衰氣不入」的情況中安其生，盡其性，是在「天地交泰，遠物來集」的情況中與天地萬物共享其太和。基於這種認識，阮氏反對以悲為樂，以哀為樂。只要是引發人們悲哀心情的，他都認為不合「樂者樂也」的正名原則，都必須加以排斥。根據阮氏所舉的事例，這種以悲或哀為樂的情形，大致可分為兩類：一類是當人們苦於暴政的時候，如夏桀、商紂之時「輿女萬人，衣以文繡，食以梁肉，端噪晨歌」，或酒池肉林，日夜奏樂。這樣的樂只會使人「聞之者憂戚，天下苦其殃，百姓傷其毒。」這是樂與政不能相應所激發的反效果，阮氏判定說：「此樂非樂也。」另一類是樂本身表現了悲哀悽愴的情感，當然這也會使人「聞之者皆為之悲咽」，「泣下沾襟」，如王莽獻於太廟的新樂、桓帝所欣賞的楚琴、順帝仿倣鳥鳴而製的悲曲、以及季流子向風而奏的琴聲等等。這些具有悲哀之情而又使人悲苦哀傷的樂，阮氏也認為不能賦予「樂」的正當之名。他說：

今則流涕感動，噓唏傷氣，寒暑不適，庶物不遂，雖出絲竹，宜謂之哀，奈何俛仰歎息以此稱樂乎。

阮氏認為悲哀之情會有感染作用，人們「噓唏傷氣」，就可能導致「寒暑不適、庶物不遂」；人們「耽哀不變」也可能導致國破身亡，所以他提出警

^{③④} 同前註，頁89。

^{③⑤} [清]王先謙撰：《荀子集解·樂論》（臺北：世界書局，1955年），卷14，頁252；《禮記·樂記》，頁12。

^{③⑥} 陳伯君：《阮籍集校注·樂論》，頁99。

告：

悲夫！以哀爲樂者，胡亥耽哀不變，故願爲黔首；李斯隨哀不返，故思逐狡兔。嗚呼！君子可不鑒之哉！^⑳

上述第一類的以悲哀爲樂，阮氏加以排斥，等於是反對暴君享樂，人民受苦。雖與樂事本身不直接相關，然在原則上無可置疑。至於第二類以悲哀爲樂，阮氏也加以排斥，人們站在藝術或美學的立場上，便不免對他有所批評。如李澤厚、劉綱紀主編的《中國美學史》說：

阮籍把「悲」、「哀」和「樂」對立起來，排除於「樂」之外，這又是我們在第一卷中曾經講到過的中國美學的局限性的表現。因爲它忽視了在人類歷史發展中不可避免的，在許多情況下是悲劇性的矛盾衝突，從而會使對「樂」（lè）的肯定和追求變成一種脫離現實的、廉價的幻想，失去其深刻的社會歷史內容和面對現實的勇猛力量。^㉑

不過李、劉兩位對於阮氏「面對著哀傷的現實」「反對『耽哀不變』、『隨哀不返』，企圖通過『樂』來實現一個『萬物一體』的和平歡樂的世界」，仍持充分肯定的態度，認爲「這恰好又正是阮籍傑出的地方」^㉒。蔡仲德反對李、劉的這一觀點，他說：

不敢面對現實，懼怕「以悲爲美」的樂觀，是廉價的樂觀，這種思想似乎並無傑出之處，……阮籍反對「以悲爲美」，爲維護等級統治而反對民衆唱出其不幸與不平，此種思想更無傑出之可言。^㉓

爭論阮氏是否傑出，沒有什麼意義。值得我們注意的是主張「自然之道，樂之所始」的阮籍，他所關切的重點究竟在那裏？真正的貢獻是什麼？阮氏斥

^⑳ 以上引文，都見於阮氏〈樂論〉，同前註，頁98-100。

^㉑ 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》（臺北：谷風出版社，1987年），第2卷，頁201。

^㉒ 同前註。

^㉓ 蔡仲德：《中國音樂美學史》，頁539。

責當時的俗世君子說：

今汝造音以亂聲，作色以詭形，外易其貌，內隱其情，懷欲以求多，詐偽以要名。……今汝尊賢以相高，競能以相尚，爭勢以相君，寵貴以相加，驅天下以趣之，此所以上下相殘也。竭天地萬物之至，以奉聲色無窮之欲，此非所以養百姓也。

他又直陳政治、社會的亂象說：

君立而虐興，臣設而賊生，坐制禮法，束縛下民，欺愚誑拙，藏智自神，強者睽眦而凌暴，弱者憔悴而事人，假廉以成貪，內險而外仁，罪至不悔過，幸遇則自矜，馳此以奏除，故循滯而不振。^④

能夠這樣直陳時弊、對當政者嚴辭斥責的人，會是「不敢面對現實」嗎？會是耽於「廉價的樂觀」之中，「為維護等級統治而反對民衆唱出其不幸與不平」的人嗎？處身在「天下多故，名士少有全者」^⑤這種環境之中的阮籍，寫了八十多首〈詠懷〉詩，讀過的人都知道阮氏的悲情、哀傷比誰都要強烈，都要深刻。可是他反對「耽哀不變」、「隨哀不返」，反對「以悲為樂」、「以哀為樂」，強調「樂者樂也」的意義。他向我們展示的是一種什麼樣的藝術境界、精神境界呢？他所斥責的是妄作、偽飾、徇欲、自私的偽君子，所憂慮的是社會上名教禮法之異化、自然真性之扭曲。他企望樂的純真、和美引發人間的純真、和美，進而使天地「合其體」、萬物「得其性」，一體同歸於太和之境。這不是「廉價的樂觀」，而是對悲情、哀傷的超越；這不是「廉價的幻想」，而是對自然真性的回歸。阮氏說：

余以為形之可見非色之美，音之可聞非聲之善。昔黃帝登仙於荆山之上，振咸池於南岳之岡，鬼神其幽，而夔牙不聞其章。女娃耀榮於東海

④ 陳伯君：《阮籍集校注·大人先生傳》，頁170。

⑤ [唐]房玄齡等撰：《晉書·阮籍傳》，卷49，頁1。

之濱，而翩翩於洪西之旁，林石之隕從，而瑤台不照其光。是以微妙無形、寂寞無聽，然後乃可以窺窈窕而聞淑清。^④

阮氏告訴我們，在形色之外還有窈窕之美，在音聲之外還有淑清之善。但這須要有清虛靜定的心靈，才能在「微妙無形」、「寂寞無聽」的情況中體會得到。具有阮氏所謂「道自然」^④工夫的人可以真切地印證這樣的美善，凡事只作直接反應而耽於激情不能自拔的人，必與這種境界無緣。

如上所說，阮氏〈樂論〉繼承傳統音樂思想的地方不少，特別是關於樂的「和」與「樂」這兩個特性方面，我們從《尚書》、《左傳》、《國語》到《荀子·樂論》、《禮記·樂記》都可以看到相關的議論。不過阮氏對於傳統的共識，不會止於因循承襲而已。他從玄學發展出來的本體、宇宙論，自然一體、萬物一體的主張，為「樂者天地之和」的觀點提供了堅強的論據。從此以後，樂之「和」，就不只是「八音克諧」而已，真還可以達到「神人以和」的境界。而「天地之和」、「神人以和」這些說法，也不至於奧秘難測，可以通過阮氏所謂「道自然」的工夫，在清虛靜定的心靈中來驗證。清虛靜定的心靈，是玄學之所以為玄學的關鍵，也是「樂者樂也」的關鍵。有之則可以在寂寞無聽中得其「淑清之善」；無之則不免流為「廉價的樂觀」與「幻想」。從這裏我們可以看出阮氏那種玄學的音樂思想確有其獨到的造詣。

四、嵇康論聲無哀樂

主張聲無哀樂，即意謂反對聲有哀樂。而所謂聲有哀樂，認為聲音之中有哀樂，聲音能夠表現哀樂之類的情感，這可以說是一般人的共識。主張「情動於中故形於聲」的〈樂記〉就說：

④ 陳伯君：《阮籍集校注·清思賦》，頁29。引文末句，陳氏校注說：「按：疑『而』下脫一『聞』字。」茲據補。

④ 同前註，〈通易論〉，頁128。

其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。^{④5}

這是說：人有哀傷的心情，聲音就會顯得「噍以殺（焦急而低沈）」；有快樂的心情，聲音就會顯得「嘽以緩（寬裕而徐緩）」；其餘喜、怒、敬、愛等等心情也一樣，都會影響聲音的表現。這種說法，意謂聲音與心情有密切的對應關係。換一個角度，說「噍以殺」的聲音透露哀傷的心情；「嘽以緩」的聲音透露快樂的心情也是可以的。

〈樂記〉在傳統樂論中具有代表性，也很有影響力。基於「情動於中故形於聲」的觀點，它又強調了聲音與政治的對應關係。它說：

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。

由此而更進一步，它還把五聲比附於國事而立說：

宮爲君，商爲臣，角爲民，徵爲事，羽爲物。五者不亂則無怙懣之音矣。宮亂則荒，其君驕；商亂則陂，其官壞；角亂則憂，其民怨；徵亂則哀，其事勤；羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵，謂之慢，如此則國之滅亡無日矣。^{④6}

這類由聲有哀樂而引申爲聲有政情的論調，在古代很多人都是深信不疑的。《史記·衛康叔世家》記載：吳公子季札訪衛，聽到孫林父擊磬，而加以評論說：「不樂，音大悲，使衛亂乃此矣。」^{④7}《說苑·尊賢》記載：應侯聽到琴聲而問賈午子說：「今日之琴一何悲也？」午子回答說：「夫張急調下，

^{④5} 《禮記·樂記》，頁3、4。

^{④6} 同前註，頁4、5。「治世之音」等三句，也見於〈毛詩序〉，《十三經注疏·毛詩注疏》（臺北：藝文印書館，1981年），卷1，頁7。

^{④7} [漢]司馬遷撰：《史記》（臺北：藝文印書館，1955年），卷37，頁7。

故使人悲耳。張急者良材也，調下者官卑也。夫取良材而卑官之，安能無悲乎？」^{④⑧}季札能在磬聲當中聽出悲情，而且料定這是衛國的亂源；賈午子也能在琴聲之中聽出悲情，並且知道其所以悲是由於懷才不遇。他們兩人對於事情的判斷，假如沒有別的訊息，純粹是從聲音之中解讀出這麼豐富的內涵，那麼他們的聽音能力真可以說是達到神奇的地步了。嵇康的〈聲無哀樂論〉也提到很多這類神奇的聽音故事，如：「仲尼聞韶，識虞舜之德；季札聽絃，知衆國之風。」、「伯牙理琴，而鍾子知其所志；隸人擊磬，而子期識其心哀；魯人晨哭，而顏淵審其生離。」、「葛盧聞牛鳴，知其三子爲犧；師曠吹律，知南風不竟，楚師必敗；羊舌母聽聞兒啼，而審其喪家。」^{④⑨}這些故事，不但是說聲有哀樂、聲有政情；而且還說聲音之中有德業、有盛衰吉凶。精通琴藝而又妙解音律的嵇康，認爲由聲有哀樂而發展出來的種種說法，都是「俗儒妄記，欲神其事而追爲耳。」^{④⑩}這些「妄記」，徒然增添聲音神妙難知的色彩，徒然使人迷惑於聲音與政治密切對應的關係，而忽略了更爲重要的聲音本身的自然之理。於是嵇氏宣稱「聲無哀樂」。他用玄學的智慧來滌除世俗在聲音方面的種種誣妄比附，來提醒世人就金石的本色來領略金石的韻味；就絲竹的本色來體會絲竹的意境。他提示人們在聆聽音樂時，不僅要聽之以耳，還當聽之以心，更要聽之以氣^{④⑪}。這樣才能真正融會在音樂之中「以濟其美」。

④⑧ 向宗魯：《說苑校證》（北京：中華書局，1991年），頁201。按：「張急」，指琴絃調得很緊。參考《昭明文選·嵇叔夜琴賦》：「張急故聲清」句，李善注引蔡邕《月令章句》，《文選》（臺北：藝文印書館，1957年），卷18，頁13。

④⑨ 戴明揚：《嵇康集校注》（臺北：河洛圖書出版社，1978年），頁196、197、200、201、209。引文中「子期」原作「子產」，茲據戴校改。

④⑩ 同前註，頁203。

④⑪ [清]郭慶藩撰：《莊子集釋·人間世》：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符，氣也者虛而待物者也。唯道集虛，虛者心齋也。」（臺北：華正書局，1991年），頁147。按：嵇氏論音樂，有「三體」之說，可據《莊子》「三聽」說加以解釋，請參下文。

嵇氏〈聲無哀樂論〉，有下列五個要點：(一)音聲無常；(二)和聲無象；(三)聲音之體盡於舒疾；(四)聲音以平和為體；(五)樂之為體以心為主。嵇氏說：

夫殊方異俗，歌哭不同；使錯而用之，或聞哭而歡、或聽歌而感。然而哀樂之情均也。今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？^{⑤②}

所謂音聲無常，是說聲音與情感的關係並非固定不變。例如哭聲通常表示哀傷，但也可能引人歡笑；歌聲通常表示歡樂，但也可能使人哀戚。這樣聲音與情感的關係就不確定，它會因人因事因時因地而有差異。同一種情感可以用「萬殊之聲」來表示；同一種聲音也可以用來表達不同的情感。假如聲有哀樂就不可能如此。不過嵇氏可能覺察到單說音聲無常還不足以完全否定聲有哀樂的說法，因為人們可以認為音聲在約定俗成的情況下，或在具體情境的制約中，仍然可以有哀樂。於是他進一步宣稱「和聲無象」，他說：

夫哀心藏於內，遇和聲而後發。和聲無象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲，其所覺悟，唯哀而已。豈復知「吹萬不同，而使其自己」哉？^{⑤③}

所謂和聲無象，是說和諧的聲音無所摹擬，無所反映。這裏的「象」字，與《周易·繫辭上傳》：「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象。」^{⑤④}的「象」字用法相同，取摹擬、反映的意思。嵇氏也用「象」字作動詞，例如：「此為文王之功德與風俗之盛衰皆可象之於聲音。」^{⑤⑤}其中「象」字也是摹擬、反映的意思，出於一種有意的仿效或設計。嵇氏在

⑤② 戴明揚：《嵇康集校注》，頁198。引文中「感」本作「感」，「均」下本無「同」字，皆參戴校訂補。

⑤③ 同前註，頁199。引文首句，「內」前本有「苦心」兩字，參戴校刪。

⑤④ 《十三經注疏·周易正義》（臺北：藝文印書館，1981年），卷7，頁16。

⑤⑤ 戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁203。

〈琴賦〉中描寫琴聲時說它「狀若崇山，又象流波，浩兮湯湯，鬱兮峨峨。」^{⑤⑥}據此似乎也可以說嵇氏認為「琴聲有象」。不過這「象」字當取類似或意象義，它是聆聽者通過想像作用而產生的，與「和聲無象」的「象」字不同。和聲既然無所摹擬，無所反映，那麼其中自然不會蘊含哀樂之類的情感，至於「文王之功德與風俗之盛衰」等等更不用說了。嵇氏指出哀樂不在聲而在心，它是心之情，「自以事會，先遘於心」^{⑤⑦}，人們接觸事物而有感受，於是有哀樂等等情感，這些情感蘊積在心中，遇到無象的和聲就會有所感應，有所流露。正因為和聲無象，所以它能導引出聆聽者各自在心中蘊積的不同情感。如果和聲有象則不可能如此，它會以象去感染聆聽者產生同一種情感。其中的差別，嵇氏在〈聲無哀樂論〉中一再提出說明，而其立論基礎有二，一是「心之於聲明為二物」、「聲之與心殊塗異軌，不相經緯。」^{⑤⑧}另一則是「吹萬不同，而使其自己。」前者是心聲、主客分際的辨別；後者是《莊子·齊物論》說「天籟」以無為為之的妙用^{⑤⑨}，嵇氏談到和聲之感人心時義本於此。

聲音雖然無常，無象，而且無哀樂，但不能因此就推論說聲音不能感動人，不能引發哀樂。葉朗《中國美學史大綱》有這種推論，他說：「嵇康的這個（聲無哀樂的）命題，主要包含了兩個互相聯繫的論點：第一，音樂是自然產生的聲音，它並不包含哀樂的情感。第二，音樂不能使聽者產生哀樂的情感。」葉氏由此又進一步作出評論說：「聲無哀樂的命題，否認藝術美和欣賞者的美感之間的因果聯繫，否認音樂是一種社會意識形態，否認音樂與社會生活的聯繫，所以在理論上是錯誤的。」^{⑥⑩}這對於嵇康實在是一大誤會。嵇氏

^{⑤⑥} 同前註，〈琴賦〉，頁93。

^{⑤⑦} 同前註，〈聲無哀樂論〉，頁204。

^{⑤⑧} 同前註，頁214、217。

^{⑤⑨} [清]郭慶藩撰：《莊子集釋》，頁50。

^{⑥⑩} 葉朗：《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年），頁194、197。

說：

宮商集比，聲音克諧。此人心至願，情欲之所鍾。……聲音和比，感人之最深者也。……聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。何以明之？夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣。非進哀於彼，導樂於此也。其音無變於昔，而歡感並用，斯非吹萬不同耶？夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡感俱見。若資偏固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分。則焉能兼御群理，總發衆情耶？^{⑥1}

從上引文字中可以看出，對於聲音之感動人，引發人的歡戚之情，嵇康不但持肯定態度，而且自有高明的見解。無象而又無哀樂的聲音究竟是怎麼樣來感動人，來引發人的歡戚之情的呢？嵇氏的看法大致分為三個層面：一屬感覺；一屬感興；另一則屬於感悟。比擬於《莊子·人間世》所謂「心齋」的修為歷程，也可以說成聽之以耳，聽之以心及聽之以氣。

所謂聽之以耳，即屬感覺層面。從這一層面來感受聲音，則如嵇氏所說：「聲音之體盡於舒疾」^{⑥2}。這是純粹從形式上來說聲音的性質。「舒疾」，是指節奏的快慢。此外關於音量的大小、旋律的多寡、音調的高低、以及音色的好壞，嵇氏還有猛靜、單複、高埤、善惡等等說法。聲音的這類形式變化，可能給人的影響，嵇氏認為不外於「躁靜專散」這類情緒反應^{⑥3}。這可以說是最直接的感性反應；也可以說是最純粹的音響感應。嵇康在〈琴賦〉中，對於琴聲的形式變化有相當詳細的描寫，依照楊蔭瀏的解釋，它們的情形如下：

紛淋浪以流離—輕快地，
 奐淫衍而優渥—豐滿地，

⑥1 戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁197、198、217。引文首句，「比」本作「化」，依戴校改。

⑥2 同前註，頁216。

⑥3 同前註。

粲奕奕而高逝—高超地，
 馳岌岌以相逐—急促地，
 沛騰遇而競逐—奔放地，
 翕韡曄而繁縟—纖巧地，
 佛謂煩冤—抑止地，
 紆餘婆娑—舒展地，
 安軌徐步—從容地。⁶⁴

楊氏認為以上這些〈琴賦〉的文句，是在描寫琴的「表情」。因此他所作的解釋，所謂「輕快地」、「豐滿地」、「高超地」、「急促地」、「奔放地」、「纖巧地」、「抑止地」、「舒展地」、「從容地」等等，既是琴聲的音響形式，同時也可以說是聆聽者心情的直覺感應。值得注意的是，在嵇氏心目中，無論是上文所說的躁靜專散，抑或是這裏所說的輕快地、豐滿地等等，它們都與哀樂這類情感不同，前者可以直接起自對於聲音的感應，後者則必須有生活經驗、心理基礎。當然，這並不是說聲音不能引發哀樂，哀樂之情的引發，嵇氏認為是和聲的「發滯導情」⁶⁵作用，除了聽之以耳以外，還須聽之以心，才能產生這種作用。

所謂聽之以心，是屬於感興層面。從這一層面來感受聲音，則如嵇氏所說：「聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。」⁶⁶這是從「宮商集比，聲音克諧」方面說聲音的性質。表現這種性質的聲音，嵇氏稱為和聲，和聲無象而感物無常，聆聽者內心受到和聲的感發，各自會有不同的

⁶⁴ 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（臺北：丹青圖書公司），上册，頁1-191。按：所引〈琴賦〉文句，見戴明揚：《嵇康集校注》，頁93、94。其中第四句「逐」字，校注本作「屬」；第五句「逐」字，校注本作「趣」。第七句「謂」字，校注本作「憫」。

⁶⁵ 戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁218。

⁶⁶ 同前註，頁217。

反應，有人「忻然而歡」，有人則可能「慘爾而泣」，嵇氏認為這就是《莊子》所說的天籟那種「吹萬不同，而使其自己」的功能，他也稱之為「兼御群理，總發衆情」⁶⁷，或「發滯導情」，他在〈琴賦〉中，對於這種功能有詳細的說明，他說：

若論其體勢，詳其風聲，器和故響逸，張急故聲清，間遼故音痺，絃長故徽鳴，性絜靜以端理，含至德之和平，誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。是故懷戚者聞之，莫不憊慄慘悽，愀愴傷心，含哀懊咿，不能自禁；其康樂者聞之，則歛愉懽釋，抃舞踊溢，留連爛漫，嘔噉終日；若和平者聽之，則怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身。是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，尾生以之信，惠施以之辯給，萬石以之訥慎。其餘觸類而長，所致非一，同歸殊途，或文或質，摠中和以統物，咸日用而不失，其感人動物，蓋亦弘矣。⁶⁸

這裏所描寫的琴聲「摠中和以統物」的作用，在琴這方面，當然要以「性絜靜以端理，含至德之和平」為基本條件，而在聆聽者這方面，則不僅要聽之以耳，還得聽之以心。這樣才能在和聲之中「感盪心志，而發洩幽情」。各人「心志」不同，「幽情」有異，在和聲的導引中，當然各自流露不同的情感。值得注意的是「伯夷以之廉」以下六句，其中所謂廉、仁、忠、信、以及辯給、訥慎都屬於德性，並非單純的情感。這些德性的具體表現，與和聲的「感盪心志」有關。人們的心志，受到和聲的感發，而有所興起，有所作為；性靈受到和聲的陶冶，而有所存養，有所表現。因而得以各自盡其才能，成其品德。這是嵇氏所謂的「至和之發滯導情，故令外物所感得自盡耳。」⁶⁹，「自盡」，不僅盡情，而且還進而盡心、盡性以成德。這是嵇氏的卓見。

⁶⁷ 同前註。

⁶⁸ 同前註，〈琴賦〉，頁105-108。

⁶⁹ 同前註，頁218。引文「至」字，本作「主」，依戴校改。

人們對於和聲，聽之以心，有所興會，還可以產生「聽聲類形」^⑩的情趣。所謂聽聲類形，是把聽覺感受轉換成視覺形象，使它呈現更鮮明活潑的意趣。這是人們想像力所開拓的藝術境界。嵇氏〈琴賦〉在極力描寫優美的琴聲時，就會出現這種聽聲類形的意象，例如：

爾乃理正聲，奏妙曲，揚白雪，發清角，紛淋浪以流離，奐淫衍而優渥，粲奕奕而高逝，馳岌岌以相屬，沛騰遒而競趣，翕鞞擘而繁縟。狀若崇山，又象流波，浩兮湯湯，鬱兮峨峨。……若乃閑舒都雅，洪纖有宜，清和條昶，案衍陸離，穆溫柔以怡懌，婉順叙而委蛇，或乘險投會，邀隙趨危，聳若離鷗鳴清池，翼若浮鴻翔曾崖，紛文斐尾，慊縵離纒，微風餘音，靡靡猗猗。或樓挽櫟杼，縹繚澈冽，輕行浮彈，明燿際慧，疾而不速，留而不滯，翩緜飄邈，微音迅逝。遠而聽之，若鸞鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若衆葩敷榮曜春風。既豐贍以多姿，又善始而令終，嗟姣妙以弘麗，何變態之無窮。^⑪

豐贍的旋律、高亢的音調，引導人似乎面對鬱鬱峨峨的崇山；輕快的節奏、奔放的聲勢，又使人好像面臨浩浩蕩蕩的大河。溫柔和樂的音聲，委婉盡致，這是離群的鷗鷗在清池岸邊嚶嚶而鳴；層層轉進的演奏，歷危乘險，這是飛翔的鴻雁在疊嶂崖際展翅遨遊。輕輕地撫絃，此起彼落，琴聲飄邈遠逝，恍若雲端鸞鳳嬉戲和鳴；指法轉重，變化繁富，絃間美不勝收，似乎風中群芳爭奇鬥艷。嵇氏這些描寫，當然不只是憑藉高明的修辭技巧而已，精湛的琴藝、豐富的經驗、靈敏的心思，當都是他種種感興的資具。

所謂聽之以氣，是屬於感悟層面。從這一層面來感受聲音，則如嵇氏所說：「樂之爲體，以心爲主。故無聲之樂，民之父母也。」^⑫這是從「和

^⑩ 馬融：〈長笛賦〉，見[梁]蕭統編：《昭明文選》，卷18，頁4。

^⑪ 戴明揚：《嵇康集校注》，頁93、99-101。

^⑫ 同前註，〈聲無哀樂論〉，頁223。

心」、「和氣」方面來說聲音的性質。和心，與上文所說的感興心不同。後者表現感發興起的作用，這裏有情感、意念、志趣、想像等等活動；而和心是「無措乎是非」、「不存於矜尚」的虛靜心，它是感興心的自我回歸，回歸於性命自然的本真。嵇氏說：

夫稱君子者，心無措乎是非，而行不違乎道者也。何以言之？夫氣靜神虛者，心不存於矜尚；體亮心達者，情不繫於所欲。矜尚不存乎心，故能越名教而任自然；情不繫於所欲，故能審貴賤而通物情。^⑬

所謂「無措乎是非」，是超越了理障；「不存於矜尚」，是化除了我執；「情不繫於所欲」，是有情而不滯；「越名教而任自然」，是應世而無累。至於「審貴賤而通物情」，則是明察本末，知子守母、因任自然、與道相契、與物無礙、與人和、與天和的造詣。所以這種虛靜心是和心，而和心的發用則稱和氣，和氣表現於樂則為和樂。嵇氏說：

和心足於內，和氣見於外。故歌以叙志，舞以宣情；然後文之以采章，照之以風雅，播之以八音，感之以太和；導其神氣，養而就之；迎其情性，致而明之；使心與理相順，氣與聲相應。合乎會通，以濟其美。^⑭

和心、和氣，是和樂的本源。而和樂的演奏，又可以陶養和心、和氣，使它「養而就之」，「致而明之」。於是和心、和氣與和樂可以會通為一，「以濟其美」。這時，人以自在的和心欣賞和樂，在風雅的詩歌中感受心志的自得；在絢麗的舞蹈中感受情性的純真；在八音的奏鳴中感受天地的太和。這時，心與樂經由氣而「合乎會通」，和心在氣也在樂，和樂在氣也在心。和氣流行，心即樂，樂即心。就樂而言，這「樂之為體，以心為主」；就心而言，這心之為用，是「無聲之樂」。嵇氏宣稱：「無聲之樂，民之父母也。」

⑬ 同前註，〈釋私論〉，頁234。

⑭ 同前註，〈聲無哀樂論〉，頁222。引文「氣與聲相應」句，「氣」本作「和」，依戴校改。

⑤因為他相信，和心發用，和氣流行，和樂演奏，確實可以使人「各正性命，保合大和」⑥。他說：

凱樂之情，見於金石；含弘光大，顯於音聲也。若此以往，則萬國同風，芳榮濟茂，馥如秋蘭；不期而信，不謀而成，穆然相愛，猶舒錦綵，而粲炳可觀也。⑦

嵇氏由衷贊歎：「大道之隆，莫盛於茲；太平之業，莫顯於此。」他認為「移風易俗莫善於樂」的意義，應該在和心、和樂這裏著眼，才能得其正解。單單只有「八音」會諧，人們只停留在聽之以心的感興層次，還不足以言「風俗移易」⑧。

如上所說，嵇康論聲無哀樂，提出「二無」、「三體」的主張。所謂二無，是「音聲無常」、「和聲無象」。嵇氏持此用以澄清聲有哀樂、聲有政情、聲中可見德業、可見盛衰吉凶這些傳統樂論的誤解。誤解澄清後，音樂才能從政治教化的附庸地位中獨立出來，彰著其自然之理，擺脫其作為政教工具的束縛，展現它本有的特性。所謂三體，是「聲音之體盡於舒疾」、「聲音以平和為體」、以及「樂之為體，以心為主」。這三體是對應於聆聽者的三個層面來分辨的。聽之以耳，是感覺層面，聆聽者如果止於這一層面，大概只能由聲音的舒疾猛靜、單複高埤，而引發一些「躁靜專散」的情緒反應。聽之以心，是感興層面，聆聽者如果進入這一層面，就可以在和聲「發滯導情」的作用中「感盪心志而發洩幽情」，盡其情性，成其品德，並且有「聽聲類形」的意趣。聽之以氣，是感悟層面，聆聽者如果提升到這一層面，則和樂與和心經

⑤ 同前註，頁223。

⑥ 《周易·乾卦·彖傳》，卷1，頁6、7。

⑦ 戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁222、223。引文「若」下本無「此」字，據戴校補；「成」字本作「誠」，依戴校改。

⑧ 同前註，頁223。

由和氣會通爲一；個體生命也經由和氣、和樂、與宇宙生命會通爲一，人與萬物共其太和，以濟其美。

聲無哀樂，是一個很能吸引注意的論題，所以直到東晉時代，它仍是名士們言談的口實^⑨。不過對於〈聲無哀樂論〉有興趣的人如果只在聲音究竟有無哀樂這一點上兜圈子，很可能會因此忽略了嵇康音樂思想中更重要的部分。就嵇氏的音樂思想而言，論證聲無哀樂其實還只是手段，他的主要目的當在強調聲音的自然之理。「二無」說比較著重於聲無哀樂的論證，「三體」說則是在前者的基礎上進一步強調聲有自然之理。音樂的三體一一呈現，音樂的自然之理也隨之呈現，音樂的體性、音樂的美也都隨之朗現。在這裏，我們可以看出嵇氏的玄學智慧在音樂領域中所作的開創，獨到的造詣。

五、結 論

王弼承《老子》之意而申論「大音希聲」，他從大音對於五音的「善貸且成」這裏表達了睿識。大音是道，是母，是無；五音是物，是子，是有。王氏善巧地運用「將欲全有，必返於無」這個原則，不但有效地詮釋了《老子》的音樂言論，而且還爲魏晉玄學的音樂思想奠定了重要基礎。依王弼，在聲音領域中所謂返於無的客觀條件，是「五音聲」，即五音具體地呈現；而其主觀條件，則是「心無所適」，即內心閒適自在。主客觀兩方面的條件俱備，則「大音至矣」。大音至，則五音不妄作、不僞飾，可以自然和協，呈現其純美，感應人物，體現太和境界。這是大音之「無」，對於五音之「有」的一種成全，這是五音移風易俗之用的大成。

阮籍從自然之道這裏揭示「樂之所始」。他所謂的樂，是雅樂。雅樂有易

^⑨ [劉宋]劉義慶撰，楊勇校賸：《世說新語校賸·文學》：「舊云王丞相過江左，止道聲無哀樂、養生、言盡意三理而已。然宛轉關生，無所不入。」（臺北：樂天出版社，1973年），頁162。

簡不煩、平淡無味的特性。其所以如此，客觀條件在於樂器的製作材料有「常處」，五聲的音調標準有「常數」；此外詩歌的酬唱、舞蹈的周旋進退都有常規。至於其主觀條件，則在於人們內心的清虛靜定，達到「微妙無形、寂寞無聽」的境界。主客觀條件俱備，則雅樂興起，不合於自然之道的怪聲、淫聲不至於妄作。

由於雅樂源於自然之道，人物對它有所感應就能歸本於自然，和諧一體。因此它的功能可以使人「和」，使人「樂」；進而使「天地合德，萬物合生」，使人「日遷善成化而不自知」。基於使人和這一功能，阮氏排斥使人「汨湮心耳」的「煩奏淫聲」。基於使人樂這一功能，阮氏又反對以悲為樂、以哀為樂。如果說阮籍的音樂思想也可以用「將欲全有，必返於無」這一原則來解釋，那麼從煩奏淫聲與以悲為樂、以哀為樂這些俗樂中超越出來，而歸本於自然，就是「返於無」；以自然之道來成全雅樂的種種功能，就是返於無之後的以「無」全「有」。與王弼相比較，阮氏提出「自然」這一概念，依據自然之道發展出和諧、一體這些理念，使他的雅樂比王氏所論述的大音有更為豐富的內涵。此外王氏對於大音呈現的客觀條件只提出「五音聲」這樣簡單的說法；阮氏在雅樂方面則詳細地表達了「八音有本體，五聲有自然」這方面的見解。從這裏也可以看出阮氏的雅樂，不同於王氏的大音。前者是以「無」（即自然之道）作為超越根據的「有」；而後者則是純粹的「無」。阮氏以雅樂為論述重點，所以他的〈樂論〉可以面對許多具體實際的問題而展開討論；王氏以大音為論述重點，其所涉及的面向自然受到較多的限制。值得注意的是王、阮二人都重視主體的閒適與虛靜，視之為大音、雅樂呈現的關鍵，當然這本是玄學家思想的核心所在。

嵇康以「二無」說論證聲無哀樂，又以「三體」說強調聲有自然之理。相對於傳統樂論，聲有哀樂、聲有政情、聲中可見德業、可見盛衰吉凶等等主張，嵇氏提出聲無哀樂，用以凸顯聲音的自然之理，成全聲音移風易俗的作

用，開展和樂、和氣一體流行的太和境界，這裏也有返於「無」（即自然之理）以全「有」的思想。王弼、阮籍在返於無方面的客觀條件，如「五音聲」、「八音有常處」、「五聲有常數」等等，嵇康未多加強調，從他的主張推測，這些條件必須具備自是不言可喻的。至於返於無的主觀條件，嵇氏所謂「和心」，大致相當於王、阮的閒適心、虛靜心。不過嵇氏又提出「和氣」，藉以標示「和心」的作用，藉以說明心、聲的會通，以及人、物的會通，這是王、阮之所未及。受到傳統樂論的影響，阮籍也注意到音樂的「和」這一特性。他也能通過萬物自然、萬物一體、萬物和諧的論證，來詮釋「樂者天地之和」的傳統主張。但是相對於嵇康，阮氏比較傾向於宇宙論，不如嵇氏和心、和氣更能凸顯主體性意涵。王、阮兩位都未明言聲無哀樂。依王弼思理，大音既屬於「道」，屬於「無」，那麼它當然超越於哀樂，無所謂哀樂。如果說：「大音無哀樂」，王氏當不至於反對。依阮籍思理，雅樂有「樂」（悅樂）的特性，所以在雅樂這裏不能容納無哀樂的說法。

綜合王弼、阮籍與嵇康三人的音樂思想，我們可以發現玄學家們在音樂領域中對於傳統的觀念仍有所繼承，雖然在繼承的程度上三人不同，但某些重要論點仍有共識。例如「移風易俗莫善於樂」的說法，三人皆深信不疑。雖然他們所謂的樂，以及樂如何來移風易俗，與傳統的觀點有些差異，但是對於樂之移易風俗的功能總是持肯定態度的。阮、嵇兩人精通琴藝，妙解音律，他們在音樂方面的經驗知識也反映在相關的論述中，如阮氏之說「八音有本體，五聲有自然」，嵇氏之說琴之製作與演奏等等，都顯示出他們得力於卓越的音樂造詣這種優勢。當然，王、阮、嵇三人的音樂思想最精采處，還是他們取資於玄學方面的睿識。他們秉持「將欲全有必返於無」的原則，指出音樂必須歸本於自然之道，調適於虛靜平和之心。他們的論述提醒我們在可以聽聞的八音五聲之上，還有一種寂寞無聽的大音、須用和心和氣來感應的和樂。毫無疑問的，這可以提升我們欣賞音樂的能力，使我們在音樂的「和」之中體會到萬物一體

的太和境界。嵇康的〈聲無哀樂論〉，可以說是玄學中音樂思想的高峰。它的主要成就是在凸顯音樂的本質，使人擺脫情感、功利的種種夾雜，單純地就音樂來欣賞音樂，用耳來感覺樂音，用心來感興樂意，用氣來感通樂境。這三個層面，可以是欣賞音樂的三個階段，也可以同時在一次聆聽中呈現。這對音樂的欣賞與創作，都是一種境界的提升、價值的開創。

玄學中的音樂思想

戴 璉 璋

提 要

本文討論王弼、阮籍與嵇康三人的音樂思想。王弼對於《老子》「大音希聲」的說法作了精當的闡釋；阮籍對於傳統「雅樂」的特性與功能，依據所謂「自然之道」的理論提出了重要的說明。至於嵇康，他那著名的〈聲無哀樂論〉，除了論證聲無哀樂以外，還善巧地揭示了聲有自然之理。筆者分別討論了他們的相關著作，並取傳統樂論來加以比較，旨在審察三人的玄學思想在其音樂領域的論述中所產生的影響。依筆者管見，王弼、阮籍與嵇康三人的音樂思想有一共同的基本原則，即「將欲全有必返於無」。可以聽聞的音樂是「有」；不可聽聞的「大音」或「自然之道」、「自然之理」是「無」。必須歸本於後者，音樂才能全其大用，盡其和美。三人的論述，對於傳統樂論的誣妄比附有所澄清；對於音樂欣賞與創作的境界有所提升；而對於音樂獨特的藝術精神與價值也有睿智的洞見。從這裏，我們可以看到玄學思想在音樂領域中的確有「開物成務」的作用。

The Metaphysical Concepts of Music in *Hsüan-hsüeh*

TAI Lian-chang

This is a discussion of the concepts of music developed by Wang Pi, Juan Chi and Chi K'ang. According to Lao Tzu, "the greatest sound [which signifies Tao, expresses the essence of the universe and] is not to be detected with mortal ears" and Wang Pi gave a precise description of this concept. Based on "the essence of the universe," Juan Chi offered significant connotations to enhance the features and functions of the traditional "aesthetically good music." As to Chi K'ang, besides giving examples to prove, in his renowned "*Sheng wu aile lun*," there is neither sorrow nor joy in sounds, he skillfully argued that aesthetically good music should correspond to the essence of the universe. In this study, with a view of understanding how metaphysical ideas affected their contemplation of music, I made an exhaustive search through each of their related works respectively and examined their views together with traditional music theory. In my opinion, Wang Pi, Juan Chi and Chi K'ang all believed in one fundamental principle; they all agreed that in contrast with "yu," the music which can be detected with mortal ears, there is the kind of sound which is transcendental and superb and can never be possibly detected with mortal ears. This kind of sound is "wu" and is in accord with "the essence of the universe." If music is to cultivate minds and reach the ultimate beauty of harmony, it should be in correspondence with the essence of the universe. They all claimed that, traditionally, music had long been vulgarly

misused as a tool in both education and politics. Besides raising musical creation and appreciation to a much higher and sublime level, they offered creative insights and suggestions about the aesthetic quality and value of music as well. From this discussion we can understand how the metaphysical thoughts of *Hsüan-hsüeh* can provide both constructive enlightenment and nourishment to the concept of music.

Key words: *Hsüan-hsüeh* (metaphysical learning)

yu (manifest existence)

wu (nothingness)

tzu-jan (self-so, spontaneity)

music