

南 華 大 學

哲學與生命教育學系碩士論文

中國音樂哲學之反思與批判研究

以嵇康〈聲無哀樂論〉為中心

A reflective and critical Study on Philosophy of chinese Music

〈on Music without Feelings〉 of Jikang as a Centre

研 究 生：黃美智 撰

指 導 老 師：陳士誠 副教授

中 華 民 國 一 百 年 十 一 月 九 日

南 華 大 學

哲學與生命教育系

碩 士 學 位 論 文

中國音樂哲學之反思與批判研究

以嵇康〈聲無哀樂論〉為中心

a reflective and critical Study on philosophy of Chinese Music - 〈on Music without feelings〉 of Ji - Kang as a center

研究生：(黃美智)

經考試合格特此證明

口試委員：馬 行 誼

羅 雪 蓉

陳 士 誠

指導教授：陳 士 誠

系主任(所長)：尤 惠 貞

口試日期：中華民國 100 年 11 月 9 日

摘要

中國傳統音樂思想以儒家為主，含有著極深的道德教化思想，是以教化以及導人爲善爲目的之音樂哲學。既以善爲條件，因而音樂之美乃附屬於其上，以至在音樂上只推崇使人性情平和之“雅樂”，而排斥可挑起人情緒的靡靡之音的“鄭聲”。因此中國音樂發展長久以來受制於道德標準，侷限了音樂藝術本身之發展。嵇康在其〈聲無哀樂論〉中突破傳統儒家觀點，以道家之方式重新理解音樂，認爲音樂有其自然之和諧，無力負擔任何以傳遞信息之功能，更何況是道德價值等之教化與承傳。這種爲音樂藝術而藝術之音樂認知，爲千年後的西方漢斯利克學者提出與嵇康相同觀點，認爲音樂美在於音樂本身，而非外在所引發的情感，這種對音樂的認知，被後人稱爲是音樂的自律美學。本文除了探索嵇康思想底歷史背景外，也展示〈聲無哀樂論〉中的道家思想：以道觀之的音樂間的平等性。

關鍵字： 雅樂 鄭聲 嵇康 聲無哀樂論 和 音樂

abstract

Confucian is the main part in the traditional thought of music of China. A deep moral education can be found in this thought, it is a philosophy whose purpose makes us to become good. When goodness is seen as a condition for music, so its beauty belongs to goodness, and music is conditioned within the Elegant-Music (雅樂) which makes our nature mild, and the Zheng-Music (鄭音) which stimulates our nature plays no role in the thought of music in China. According to such thought the standard for music is moral not the music itself, and development of music in China is therefore severely limited. Ji Kang (嵇康) in his 〈On Music without Feelings〉 (〈聲無哀樂論〉) has another viewpoint against such thought of China, namely understands music by means of Daoism, thinks that music is based on his harmony of its nature and can't transfer any information and therefore has no ability for education. Hanslick holds the same viewpoint which sees independently music itself not for any purposes, thinks that beauty in music is music itself, not because of outsider feelings. Such thought is called autonomy of music. In my paper I try to study the historical background for the thought of 嵇康, and show what daoist content in 〈On Music without Feelings〉 is: equality between musics from the daoist viewpoint.

Keyword: Elegant-Music Zheng-Music Ji Kang On Music without Feelings

Harmony Music

目錄

1. 緒論	
1.1. 研究動機.....	2
1.2. 研究目的.....	2
1.3. 研究方法.....	2
1.4. 名詞解釋.....	4
2. 中國傳統儒家音樂思想之探討	
2.1. 孔子的音樂思想.....	6
2.1.1. 音樂乃教化之極致.....	7
2.1.2. 音樂乃人生的極致.....	7
2.1.3. 音樂與人格之結合.....	8
2.1.4. 樂而不淫 哀而不傷 — 鄭音之地位.....	9
2.2. 荀子〈樂論〉的探討	
2.2.1. 反駁墨子非樂思想.....	11
2.2.2. “樂”起源於人之性.....	12
2.2.3. 音樂的教化功能.....	14
2.3. 《禮記》〈樂記〉的音樂哲學	
2.3.1. 人生而靜，天之性也.....	16
2.3.2. 音樂起源於感物心動.....	17
2.3.3. 禮之調節與樂之形上意義.....	18
2.3.4. 樂與道德.....	19

2.4.	阮籍〈樂論〉之探討	
2.4.1.	音樂的最高價值在於“移風易俗”.....	21
2.4.2.	必符合“不煩、平淡”之精神.....	22
2.5.	結語.....	24
3.	嵇康〈聲無哀樂論〉音樂美學之探討	
3.1.	前言.....	26
3.2.	“綜論”之探討.....	27
3.2.1.	樂音（宮、商、角、徵、羽）乃大自然自之屬性.....	28
3.2.2.	聲、情對應無常.....	30
3.2.3.	和聲無象，而哀心有主.....	31
3.3.	再論聲與情沒有必然的聯繫.....	33
3.4.	音樂之內容在於“和”	
3.4.1.	音樂之特質.....	37
3.4.2.	“和聲”意涵之釐.....	41
3.4.3.	以道家自然無為之思想在音樂自律之美的應用.....	44
3.5.	〈聲論〉中之“心”義	
3.5.1.	樂之為體，以心為主.....	47
3.5.2.	移風易俗在於“心”，不在於樂.....	49
3.5.3.	雅鄭之辨在於人心.....	51
3.6.	結語.....	54
4.	漢斯利克《論音樂美》與嵇康〈聲無哀樂論〉的比較	
4.1.	前言.....	55

4.2. 漢斯利克《論音樂美》之綜論.....	57
4.3. 音樂與情感對應無常	
4.3.1. 引起情感不是音樂藝所特有.....	59
4.3.2. 音樂無法表達明確的情感.....	60
4.3.3. 音樂之美是獨立.....	61
4.4. 音樂之內容即是“音樂形式”	
4.4.1. 作曲家意念之具體的形式活動.....	64
4.4.2. 自然法則之“形式”意.....	65
4.4.3. 器樂才能真正表達音樂藝術的本.....	66
4.5. 聆樂者如何正確欣賞音樂	
4.5.1. 病態性欣賞方式.....	68
4.5.2. 審美性欣賞方式.....	68
4.6. 結語.....	71
5. 結論.....	73
引用文獻.....	77

1. 緒論

音樂在我們的生活周遭無所不在，除了正式的音樂會之外，在種種的場合裡也常常會聽到音樂，舉凡廣告宣傳車、典禮奏樂、影片的配樂.....等等。而這些震撼或優美的音樂常牽動著我們的情緒。可見音樂對人的影響似乎比其它的藝術來得深，其與人的情感似乎有著密切的關係。因而音樂的功能性也相對的被人們所重視，如激發人心的愛國歌曲、鋼琴酒吧的情調音樂、提升心靈的宗教音樂.....等等。中國人自古重視禮儀教化，音樂更是被賦予多種的功能，尤其是政治教化的神聖使命下，音樂本身之美，被音樂的功能性蓋過，甚至其功能被理解為音樂美本身，於是美與其功能被視為同一。最後被認定符合某項功能之音樂，被提昇為音樂之絕對標準。

從孔子以下之荀子〈樂論〉、《禮記》〈樂記〉乃至阮籍的〈樂論〉等傳統對音樂的看法無不是以道德教化功能為前提條件。然而這種對音樂之美的觀念，到了魏晉時代卻出現了極大的轉變，對儒家傳統的音樂理論看法做出強烈的批判。嵇康之〈聲無哀樂論〉，在其中指出：音樂本身有其獨立性，而非從其功能上或其道德教化之意義上來理解。音樂本身之根源乃在於顯現自身之“和”，不是建立在道德是非善惡的價值上。此種觀點極為顛覆當時的傳統音樂思想，甚至在近代，在普遍的大眾對音樂的認知，依舊認為音樂與情感有對應關係，認為音樂是可以表現情感的一項藝術，又以音樂之教化功能來論說音樂本身，就現代的表達來說，情感可說是音樂產生的人類學 (anthropological) 的因素¹。

但嵇康反對這個想法，認為音樂雖與情感有關，但無對應關係，音樂由情感產生，但並不傳遞情感，音樂並無傳達思想情感之功能，當中涉及許多音樂理論之問題，有極長的歷史源流，因此本文須從中國儒家傳統音樂開始論述，一直到對這觀點之全面性反思，故本文涉及主要的是〈聲無哀樂論〉中的劃時代的看法及與西方漢斯利克《論音樂美》對音樂見解異同之比較。

¹ 這種以性情為音樂之源的人類學觀點，見陳士誠：〈從兩種論證揭示〈聲無哀樂論〉之結構〉，刊於台北：《國立政治大學哲學學報》第 27 期，2012，未出版，第一節。

1.1. 研究動機

身為音樂老師的我，有時會碰到有些家長為改善小孩的品性而讓小孩學習音樂，認為音樂可以陶冶品性，增進人文素養。不可否認音樂確實有這些功能，傳統以來，大家也都是這麼認為，因此也時常讓我思索在音樂課裡，到底要讓學生學到甚麼？而家長、學校甚至教育部都要求以音樂來改善品德，而這真的是學音樂的目的嗎？直到在哲學所閱讀到一篇嵇康的〈聲無哀樂論〉，認為音樂之美在於它自身的美，音樂的美無關乎引發人的哀樂情感。無獨有偶與嵇康的〈聲無哀樂論〉相距一千多年漢斯立克《論音樂美》在不同的時空背景卻也提出與嵇康相同的觀點，他們兩位均認為音樂之美在於音樂本身，對音樂之美的認知超越了情感的層次，進入於理性認知的層次。筆者認為學習音樂的目的在於如何感受音樂之美，體悟天籟美妙之和聲。音樂之美到的是音樂本身的自律音樂美學或是音樂之美在於音樂所引發人們的情感上？因此引起了筆者對這問題的興趣。

1.2. 研究目的

學術界關於〈聲無哀樂論〉的討論，到目前為止，已有了十分豐碩的研究成果，無論是從音樂美學、思維方法或玄學思想等等，都足以顯示〈聲無哀樂論〉一文受到學術界的相當程度的關懷與重視。但以這些研究似缺乏一種整體性來解讀嵇康之論，如此始終無法全面性了解嵇康著〈聲無哀樂論〉的用意。因而此研究縱向地探究中國傳統音樂觀點，以了解嵇康著〈聲無哀樂論〉一文對歷史傳統音樂理論批判之背景，如對孔子以下之荀子〈樂論〉、《禮記》〈樂記〉乃至阮籍的〈樂論〉等等音樂理論之探討，再橫向地與漢斯利克的《論音樂美》作比較分析，互相對照以求較完整的音樂美學觀點。

1.3. 研究方法

a. 文獻蒐集分析法

〈聲論〉中秦客代表著中國傳統儒家音樂思想，因此必要對傳統儒家音樂思想的

文獻加以整理、分析探討，尋找出傳統儒家音樂思想之文本源頭；傳統儒家的音樂思想主要以孔子音樂思想相關文獻、荀子〈樂論〉、《禮記》〈樂記〉以及阮籍〈樂論〉作為文獻探討的對象。而〈聲論〉中東野主人則代表嵇康自己的音樂思想，即是以〈聲無哀樂論〉之文本為主。再者〈聲論〉中東野主人所持的音樂觀點與西方漢斯利克的《論音樂美》對音樂的審美觀點雷同，皆屬於音樂自律美之立場。因此有需要針對漢斯利克所著的《論音樂美》之文本加以蒐集、分析、比較之探討。

因此蒐機相關文獻資料如：

《十三經注疏》：採用台北藝文出版社，為朱熹所校註的版本，此版本被大家公認為通行本，自古以來，被科舉考試所採用，因此較有公信度。

《四書讀本》：蔣伯潛廣解，台北啓明書局印行。這本為白話翻譯本，翻譯清楚接近原著作者的本義，因而廣為大家所使用，因此筆者採用這本。

關於荀子部分，筆者採用梁啟雄的《荀子柬釋》，台北河洛圖書出版社，1974出版。

《阮籍集校注》林家驪、簡宗梧注譯，《新譯阮籍詩文集》，台北市三民書局2001出版。

嵇康的〈聲無哀樂論〉主要以戴明揚《嵇康集校注》為主，參考《新譯嵇中散集》三民書局出版。

漢斯利克(Eduard Hanslick)的《論音樂美》(《Vom Musikalisch-Schönen》)以《論音樂美——音樂美學的修改芻議》，陳慧珊譯（台北：世界文物出版社，1997）為主。國內翻譯的不多，因此選擇此一版本。

b. 比較分析法

縱向的比較分析法 — 中國傳統音樂哲學與嵇康〈聲無哀樂論〉之比較

本論文的研究即從多方面比較嵇康的〈聲無哀樂論〉與儒家傳統音樂觀之差異，屬於歷史時間的縱向比較分析，是有歷史的脈絡可尋。筆者認為嵇康〈聲無哀樂論〉是對傳統音樂觀的反思，因此對〈聲論〉中秦客所代表的傳統音樂思想做出探討，找出傳統思想的特徵為何，繼而分析探討〈聲無哀樂論〉如何反駁傳統音樂的觀點，以求〈聲無哀樂論〉之立論根基所在。這屬於歷史之縱向分析：即從孔子音樂思想一脈

相承，繼而荀子〈樂論〉、《禮記》〈樂記〉與阮籍的〈樂論〉皆屬於傳統儒家音樂思想的延續發展，接著是嵇康對其傳統儒家音樂思想的反思，是屬於縱向隨著歷史時間性的變化分析。

橫向概念的比較分析法 — 嵇康〈聲無哀樂論〉與漢斯利克《論音樂美》之比較

嵇康〈聲無哀樂論〉與漢斯利克《論音樂美》這兩篇對於音樂理解有開創性的著作，對於音樂之理解有許多令人驚異的相同看法，雖然他們生活在相差一千年以上。因而探討研究彼此之間對音樂之美概念的相同性與差異性，以覓得二者異中之同、同中之異，乃極為有意義乃重要者。其相異之部份即是彼此互補不足之處，而從比較分析中進而更明晰地呈現出音樂自律美學之意涵。

1.4. 名詞解釋：

a. 聲

聲之概念很複雜，以下先對〈聲無哀樂論〉一文中的各聲之不同概念作出說明如下：

有指的是中國五聲音樂，文本：

夫天地合德，萬物資生，寒暑代往，五行以成，章為五色，發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間。²

有指自身體所發出的聲音，文本：

肌液肉汗，蹶笮便出，無主於哀樂，猶篴酒之囊漉，雖笮具不同，而酒味不變也。聲俱一體之所出，何獨當含哀樂之理邪？（第二難，頁 261）

有指大自然種種的聲音如動物的鳴叫、風聲、嬰孩的哭叫聲，文本：

葛盧聞牛鳴，知其三生為犧；師曠吹律，知南風不競，楚師必敗；羊舌母聽聞兒

² 崔富章注譯：《新譯嵇中散集》，台北市：三民書局 1998，頁 247。本論文引用嵇康的文字，皆根據此版本，只注頁數，不另加注。

啼，而審其喪家。凡此數事，皆效於上世，是以咸見錄載。（第三難，頁 267）

有指有如道家所追求“道”精神境界的音樂，文本：

其所覺悟，唯哀而已，豈復知『吹萬不同，而使其自己』哉！（綜論，頁 248）

雖然由上述可知在〈聲無哀樂論〉裡聲指的是聲音與音樂的統稱。但嵇康〈聲無哀樂論〉重點在音樂本身上，因此“聲”大部分指的是至“和”精神之音樂。在《禮記·樂記》裡則很清楚的劃分聲、音、樂的意義。“聲”則指的是人心受到外物的感動而形成了「聲」，聲與聲能互相應和，如喜悅的呼聲和高興的笑聲，哭泣的聲音和悲傷的啜泣。

b. 情感

哀與樂的情感，統指情感，所謂「躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也」（第四難，頁 276），哀樂乃是主體的情感，嵇康主張聆聽音樂時要解消主體之哀樂情感，以發顯音樂本身之自然之美。

c. 音樂自律美學

“音樂自律美學”係由德國音樂學家卡茨（Felix M. Gatz）在一九二九年出版的《音樂美學的主要流派》一書首先提出的概念，他把將音樂美學分為他律論、自律論。所謂他律美學是認為音樂受某種外在規律決定，人類的情感是音樂的主要內容。所謂自律美學是認為制約音樂的法則和規律並非來自音樂之外，而是在音樂本身。音響結構既是音樂的內容，也是音樂的形式，音樂之中完全沒有情感存在的空間，因而反對內容和形式的二元性。³

³ 于潤洋：《音樂美學史學論稿》，北京：人民音樂出版社，1986，頁 10-11。

2. 中國傳統儒家音樂思想之探討

2.1. 孔子的音樂思想

儒家思想首推孔子，因此傳統儒家音樂思想之探討有必要從孔子的音樂思想開始做一番探討，“仁”是孔子學說的中心思想，其對音樂的看法相對的離不開“仁”。“仁”，表示二人，字從人二⁴，正表示人與人相處的境界，但在孔子而言，是一個極高的境界，而不是一般的人際關係而已。而孔子認為樂的真諦，是超乎鐘鼓之上，孔子曰：

樂云樂云！鐘鼓云乎哉？〈陽貨〉⁵

音樂不止是樂器，乃涉及到仁，故孔子曰：

人而不仁，如樂何？（〈八佾〉，頁 28）

在孔子，禮樂並舉，相應「人而不仁，如禮何？」，所以上文所謂「樂」，乃音樂之樂，而不是快樂之樂。很明顯的把道德之仁，與音樂結合在一起，以為不仁不義，就沒有音樂可言。於是音樂之標準，落在道德倫理之上：仁是音樂之前提條件。不止於與善的連結，而且亦與美相連，孔子的音樂思想中，主張仁與樂合一，善與美的結合；認為有善良的道德才能展現出音樂的美好。孔子對音樂的要求是既善且美：

子謂韶：『盡美矣，又盡善也。』謂武：『盡美矣，未盡善也』（〈八佾〉，頁 40）

朱熹注云：

韶，舜樂；武，武王樂。美者，聲容之盛。善者，美之實也。舜紹堯政治，武王伐紂救民，其功一也，故其樂皆盡美。然舜之德，性之也，又以揖遜而有天下；武王之德，反之也，又以征誅而得天下，故其實有不同。⁶

⁴ 張惠慧：《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991，頁 28。

⁵ 蔣伯潛廣解：《四書讀本》，台北：啓明書局印行，未有出版年份，頁 269。本論文引用《論語》文字，皆根據此版本，只註明篇名及頁數，不另外加註。

⁶ 朱熹撰：《四書集注》，台北：世界書局印行，1977，頁 19。

如此說法孔子認為所謂音樂之美與否，亦以德行為標準。因此可見孔子認為唯有創作者善的內涵，才能創作出提升人的心靈，充實人的精神的雅樂。所以孔子評論音樂的好壞，並非就音樂本身而言，而是依其對制樂者之德性評價而做分別。如勞思光先生說：

所謂「鄭聲淫」，明是一道德意義之判斷。而孔子故以此決定音樂之存廢，且以禁止此種不合道德標準之音樂為政府之責任，則孔子心目中視藝術為應受德行制裁者，故無可疑。⁷

如此音樂被視為修身養性的手段，音樂之美決定於其是否有善的內涵。有善內涵的音樂有改善社會的風氣的功能，孔子說：「移風易俗莫善於樂」⁸，便將音樂附庸於德行的教化地位。因此，孔子極為重視音樂，在傳道授業中，倡導六藝之教，禮樂為先，可知孔子對於樂教的提倡。如荀子樂論及禮記中的樂記莫不循著孔子的樂教思想而加以發揮，所以要了解中國儒家傳統音樂思想，必須從孔子開始，才能有一貫的思想脈絡可尋。

孔子不單只以道德為音樂之前提，他更把音樂視為人生與教化的極致。

2.1.1. 音樂乃教化之極致

孔子認為，音樂乃教化之極致，故云：

興於詩，立於禮，成於樂。（〈泰伯〉，頁 110）

可見音樂是孔子教門弟子的重要課題。孔子認為音樂是提升人們高尚情操之精神領域，到最後的階，就是音樂。從教化而言，也可以說，詩讓生命起於感動之情，禮讓生活有所規範，樂使人生最後的完作。

2.1.2. 音樂乃人生的極致：

孔子認為，音樂乃人生的極致境界

⁷ 勞思光：《中國哲學新編》，台北：三民書局，1995，頁 152。

⁸ 胡平生 陳美蘭註譯：《禮記·孝經》引自於孝經（廣要道章第十二）北京：中華書局，2007，頁 259。

「點，爾何如？」鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作。對曰：「異乎三子者之撰！」子曰：「何傷乎？亦各言其志也。」曰：「莫春者，春服既成；冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」夫子喟然歎曰：「吾與點也。」（〈先進〉，頁 169）

孔子要弟子們各言其志，在這些志向中，孔子唯獨稱許曾點。孔子之所以深致喟然之嘆，徐復觀認為這乃是呈現出「大樂與天地同和」⁹的藝術境界；也正感動於這種人生意境，也是一種純真的精神生命之呈現，而這種熱愛音樂藝術的情境勾勒出逍遙自在、自得其樂的人生境界，由此可了解音樂乃是孔子認為的人生之極致境界的呈現。

2.1.3. 音樂與人格之結合

孔子將音樂之美與人格精神密切的結合，一方面認為音樂可以陶冶人們高尚的品格，一方面針對當時的統治階層，認為要有良善的德政，才能制作出美善的音樂，音樂與人格之結合見於：

子擊磬於衛。有荷蕢而過孔氏之門者，曰：「有心哉！擊磬乎！」。（〈憲問〉，頁 227）

由孔子擊磬，即可聽出為有心於天下之人，荷蕢者亦非常人，然由此可見孔子道德與情感之統合，音樂由情感之表達昇華為人格精神境界之表達。音樂不只能展現演奏者之情感，也能把其道德精神展現出來。此亦可知孔子對音樂已經不止是一般的喜好，而是音樂與其仁體合而為一了。可見孔子對琴的演奏技巧，力求精進外，更追求音樂背後的意涵及人格的美善。徐復觀對此也說：

孔子對音樂，是要由技術已深入於技術後面的精神，更進而把握到此精神具有者的具體人格，這正可看出一個偉大藝術家的藝術活動的過程。對樂章後面的人格把握，即是孔子自己人格向音樂中沉浸、融合。¹⁰

由此可知孔子認為音樂除了必須是由有道德操守的人來創作，也必須要有仁德的人來演奏，才能算是盡美盡善的音樂。由此而言音樂本身的藝術價值便附庸於美善的

⁹ 引用徐復觀：《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1984，頁 18。

¹⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 6。

人格精神上，而不是獨立而存在。

2.1.4. 樂而不淫 哀而不傷 — 鄭聲之地位

孔子深知音樂與人類社會關係密切，因此他推崇樸素的雅樂，以教化人們的德性，而發現鄭聲使人們易流於享樂、頹廢、墮落等等危機。所以他痛斥鄭聲，提倡雅樂。他說：「關雎，樂而不淫，哀而不傷」（〈八佾〉，頁 37）。所以音樂應講求中和之美。另外，孔子對於亂雅樂的鄭聲相當厭惡，他說：「惡鄭聲之亂雅樂」（〈陽貨〉，頁 271）。音樂本來是陶冶人心，教化百姓。而鄭聲可能使人太過於放縱情感，不符合中和之美，所以孔子實深惡這種鄭聲打亂雅樂的教化功能。所以孔子主張君王要制定符合教化功能的音樂，孔子家語有云：

夫先王之制音也，奏中聲以為節……故君子之音溫柔居中以養生育之氣。¹¹

君王制定音樂要以“中聲”來節制情感。“中聲”乃和諧之音，可以養成人溫柔敦厚的氣質，使人心中不存憂傷之感，行動不現暴戾之氣，人們有如此修化，社會才有安和之氣象，如此才能符合音樂教化的目的。

正因為以道德倫理為前提，所以不符合當時標準的音樂，如鄭音，一律被打成淫聲而被排斥，徐復觀把淫視為過度，過度意謂使人樂而忘返，如此君王聽了，必留戀於後宮，荒於政事，這是孔子所不願意樂見的。但當時流行鄭聲，雅樂式微。史記云：「孔子之時，周室微而禮樂廢，詩書缺」¹²（孔子世家），孔子因而力圖振興雅樂，〈子罕〉篇：

吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。（〈子罕〉，頁 126）

孔子認為鄭聲不放，則雅樂不彰，政治敗壞。因此孔子把當時政治的混亂歸於當時流行的鄭聲太過於放縱情欲所致，而雅樂所推崇的中聲並不受大家所重視，因而遊說各國的君主應“放鄭聲”以提振雅樂的道德風氣。因此內容豐富的“鄭聲”俗樂遂被認

¹¹ 張濤：《孔子家語註釋》，西安市：三秦出版社，1998，頁 364。

¹² 瀧川龜太郎：《史記會注考證》，台北：復文圖書出版社，孔子世家第十七，頁 741。

定為淫聲，從此中國的音樂藝術受到“大樂必易”的限制，難以發展出內容豐富的音樂藝術，徐復觀先生也說：

於是由古代以音樂為教育的中心，及由孔子以音樂為政治教化及人格修養的重要工具，終於衰微不振，是可以找出其歷史上的各種原因的。¹³

徐復觀是很讚揚孔子把音樂與道德相連，然而他也忘了，如是音樂本身之獨立性就依附在道德之上，而不能從自身發展。這種觀點，乃為荀子所承繼。



¹³ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 41。

2.2. 荀子〈樂論〉的探討

荀子〈樂論〉是我國歷史上首篇系統性地討論音樂思想的論著。荀子以完整篇章論音樂，將孔子的樂教思想加以擴展，雖其旨在反駁墨子“非樂”思想，卻也提出自己的精闢創見——音樂起源自人之性情，不再是《左傳》中的五行自然觀。音樂由性情而出，但荀子循著其“人性本惡”¹⁴的思想脈絡，認為人的性情須藉助外在環境教化的力量，以端正人的本性。音樂的教化正是這外鑠重要的力量，認為音樂有“化性起偽”¹⁵的功能，視音樂為對治人性的重要力量。因此音樂若不予以限制或規範，將使人性放縱，情欲流於靡爛；荀子透過對於音樂起源、形式、功能之論述，進而對心理及社會國家產生的影響。一方面從正面以建立「先王的立樂之方」(〈樂論〉，頁 277) 為骨架，另外，則從反面對墨子〈非樂〉篇引出問題來進行批評；在雙面的互動下，完成整個音樂思想體系的呈現。所以在探討荀子樂論思想之前我們必須先了解墨子的“非樂”思想，然後再對荀子〈樂論〉做探討。

2.2.1. 反駁墨子非樂思想

墨子“非樂”的理由，即認為音樂活動足以費時曠事，勞民耗財，是一種極端的實用主義。以為廢止娛樂，便可增加生產效率。墨子立於“節用”之觀點：

凡費財勞力不加利者弗為也〈辭過〉¹⁶

凡將天下一切其所認為無實用價值之事物完全排除。人民之飲食衣物、國家之遭逢外侮內亂，無法用音樂提供解決之道；而且製造樂器需花費人民龐大稅賦，演奏音樂又將挑揀年輕壯年之人為之，必有違農時，造成收成減少，因此王公貴族重視音樂乃是奴役天下百姓，故應立法禁止，墨子所言：

民有三患：飢者不得食，寒者不得衣，勞者不得息……然即當為之撞鐘，擊鳴鼓，

¹⁴ 荀子〈性惡篇〉曰：「人之性惡；其善者偽也」。見梁啟雄：《荀子東釋》，台北：河洛圖書出版社，1974，頁 329。本論文引用荀子，皆根據此版本，只註明篇明及頁數，不另加註。

¹⁵ 荀子〈性惡篇〉曰：「能化性，能起偽」，見梁啟雄：《荀子東釋》，台北：河洛圖書出版社。

¹⁶ 王讚源 王冬珍校注：《墨子》，台北：國立編譯館主編，2006，頁 65。

彈琴瑟，吹竽笙，而揚干戚天下之亂也，將安可得治與？¹⁷。

墨子認為“樂”無益於人民，因此對儒家的尚樂大肆抨擊，墨子曰：「樂者，聖王之所非也，而儒者為之，過也。」（〈非樂上〉，頁 470）

荀子雖然在音樂上也是一個實用主義者，但卻不主張廢止音樂，而是利用它作為教化之功能，故批評墨子完全不明“樂”之功用，說：

墨子之于道也，猶瞽之于白黑也，猶聾之于清濁也，猶欲之楚而北求之也。（〈樂論〉，頁 279）

墨子沒有審美觀念，對音樂的感受有如聾子、瞎子一般。荀子又說：「墨子蔽於實而不知文」（〈正論篇〉，頁 123），「墨子蔽於用而不知文」（〈解蔽篇〉，頁 290）批評墨子是非常極端的實用主義者而不知音樂藝術之文化。因此荀子從教化之立場為儒家重視音樂之立場找尋根據，直接以探討古代聖王對於音樂之看法來回應墨子之批判，予以反駁曰：

樂者，聖王之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗。故先王導之以禮樂，而民和睦。民有好惡之情，而無喜怒之應則亂；先王惡其亂也，故修其行，正其樂，而天下順焉（〈樂論〉，頁 280）

從實用上看音樂，古代聖王認為音樂可疏導人的情緒，使人為善；音樂感人至深，可以移風易俗，但聖王因恐人情宣洩不當，而引發不良後果，於是「制雅頌之聲以道之」（〈樂論〉，頁 277），使天下人心順服而不亂，且音樂是最直接訴於心靈的藝術，能夠深入心靈的深處，快速的感化人心。「夫聲樂之入人也深，其化人也速，故先王謹為之文」（〈樂論〉，頁 279），所以先王是很注重禮樂的教化，並非墨子所說的：「樂者，聖王之所非也」（〈樂論〉，頁 280）。

2.2.2. “樂”起源於人之性

這是荀子對音樂最重要之創見，音樂在主體上之起源。樂論一開始便說：

¹⁷ 王讚源 王冬珍校注：《墨子》，台北：國立編譯館主編，2006，頁 474。

夫樂者，樂也，人情所必不免也。故人不能無樂，樂則必發於聲音，形於動靜，而人之道，聲音動靜，性術之變，盡是矣。故人不能無樂，樂則不能無形，形而不為道，則不能無亂。（〈樂論〉，頁 277）

音樂起源於人性的喜悅之情，所以，「樂也」之樂，乃指快樂，「夫樂者」之樂，乃指音樂。而這種現象是人性情本有者，所以人有喜樂之情，就必有喜樂之情必然會發之於聲，雀躍於形，或歡呼，或手之舞之蹈之。所以，音樂與快樂之間，有其必然性，此亦荀子之創見。在其音聲變化之中即可感受到人之情感狀態，而人內心之起伏變化亦皆表露於音樂之中，將人所有喜怒哀樂舉止動靜完全表現出來。荀子對音樂的起源的看法超越了《左傳》的陰陽五行論，以人之性術為音樂的起源。因此荀子認為對治人性，就要對治音樂，必要制定一套符合道德規範的音樂，才不會使人性太過於放縱，因而曰：

先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不息，使其曲直繁省廉肉節奏，足以感動人之善心，使夫邪污之氣無由得接焉。（〈樂論〉，頁 277）

荀子此一音樂思想與其主張“人性本惡”，需要借助外鑠的力量來“化性起偽”，以矯飾人的本性，而陶鑄成為理想的人格，實屬同一思維系統。而這外鑠的力量莫過於音樂的教化，這表示了音樂在人性修養上的重要性，所以音樂的性質必須加以規範，說：

君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。故樂者，所以道樂也；金石絲竹，所以道德也。樂行而民鄉方矣。（〈樂論〉，頁 281）

在音樂中要表現出道德情感而節制個人的情慾，也就是把音樂放在「以道制欲」的層級上，以克制人之性情，如此才能在樂音的歡樂中不至於紊亂迷網。而不是「以欲忘道」放縱情欲，順著性情之流向而沒有道德的規範最後將沉於迷惑而不快樂。因此，君主必制定有道德內涵的雅樂，引領人民經由雅樂正聲導正其行為不至於放蕩混亂，這樣由音樂所帶來的快樂才是真正的快樂。由有道德內涵的音樂來對治人性之劣根性，所以在當時荀子已有音樂療法的觀念，可說是音樂療法之先驅。因此荀子推崇韶樂認為韶樂武歌使人心莊重，「舞韶歌武，使人心莊」（〈樂論〉，頁 281）。所以君

主應選定足以使人心莊敬之雅頌之聲做為導引工具，且應慎選音樂的曲風以自我修養道德，做為庶民之模範，而勿親近姦聲邪音。說：

故君子耳不聽淫聲，目不視邪色，口不出惡言，此三者君子慎之。（《樂論》，頁 281）

倘若讓邪音流行不輟，則人民將因身心受邪音所影響，貪鄙驕奢，逞強鬥狠，社會治安因此而紊亂。因此荀子認為從聆聽鐘鼓琴瑟這些器樂曲可以激發志氣、和悅人心，體會天地萬物四時運轉的心靈感動說：

聲樂之象，鼓大麗，鐘統實，磬廉制，竽笙簫和，箎籥發猛，塤箎翁博，瑟易良，琴婦好，歌清盡，舞意天道兼。鼓其樂之君邪，故鼓似天，鐘似地，磬似水，竽笙簫和似星辰日月，鞀柷拊控揭似萬物。（《樂論》，頁 282）

聽了這些象徵著大自然和諧的音樂之後，自然耳聰目明，心平氣和，風俗歸趨於善良純樸，國家社會安寧穩定，樂於追求美善的事物，曰：

樂修而志清，禮修而行成。耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂，故曰：樂者樂也」（《樂論》，頁 281）

所以和諧的聲音使人產生愉悅的情緒稱為音樂，因此“樂”便有兩種意義：一為和諧之悅音，二為愉悅的情緒。

2.2.3. 音樂的教化功能

荀子認為音樂有和樂群情的社會功能：

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。（《樂論》，頁 278）

當禮樂並舉，因此音樂與朝廷之禮儀，共同對君主與大臣作政治倫理之規範。在這個意義下，音樂之規範性就極為明顯：音樂可以傳遞倫理規範。這說明音樂不但可以陶冶情性，更可使人們和群和睦，就音樂的規範功能而言，音樂為人們日常生活中帶來和諧，因而被視為移風易俗，提倡良善的社會風氣，因此荀子認為禮樂制度的施行，使人民和樂而有秩序，此外荀子認為音樂還有治國平天下功能，荀子首先將「兵

勁城固」「軍旅夫」「征諸」(《樂論》，頁 279) 等與音樂有所關係，荀子說：

聽其雅頌之聲，而志意得廣焉...。故樂者，出所以征誅，入所以揖讓也；征誅揖讓，其意一也。出所以征誅，則莫不聽從；入所以揖讓，則莫不從服。(《樂論》，頁 279)。

聽雅頌音樂不但情感得以正當抒解，得到心中的平和，更能堅定心中的意志，使人容貌端莊，行為端正，進退得宜，不管在揖讓之間或是在戰場均能藉由音樂的調和得到協調的步調，如此一來，所以人民在外面戰場上莫不聽從君王，在內也莫不服從君王。再說：

樂中平，則民和而不流；樂肅莊，則民齊而不亂。(《樂論》，頁 279)

雅頌正聲之音樂特徵乃為“中平肅莊”之形式，遵行如此之音樂，則人民相處和諧，整體素質整齊，社會安定穩固，兵力強勁，國力豐沛，戰力強盛，敵國皆不敢自取其辱，人民生活安定，君王的名聲威望傳遍天下，四方人民因其聖德，紛紛如百川之納於海般的順服於君王。

荀子把音樂的功能加以擴大，小可以修身養性，大則可以治國平天下，可見《樂論》探討的對象乃是當時執政者的心性修養上。並非一般普遍性的音樂藝術發展上的探討。就此而言，音樂本身仍然附屬政治倫理，與孔子一樣，根本無獨立性。嵇康在其《聲無哀樂論》中其實即是反駁此點，以為音樂本身之脫離意識形態作哲學上的論證。

2.3. 《禮記》〈樂記〉的音樂哲學

〈樂記〉是《禮記》中的一篇，與荀子之〈樂論〉有大量重複，但一般認為是荀子以後之著作，〈樂記〉可算是西漢以前儒家音樂觀點代表性與總結性的代表著作¹⁸。彙整了儒家關於樂教的重要見解，把傳統儒家音樂的觀點，提昇到一個以道德仁體為核心之論說，開前人未有之境。

不同於荀子視音樂為對治人性弱點重要之力量。《禮記》〈樂記〉則直接從孟子的性善論思想脈絡而來，孟子主張“人性本善”，而非外樂而為善，仁是人之天生之性；《禮記》〈樂記〉則提出「人生而靜，天之性也」（〈樂記〉，頁666），人有追求心靈和諧寧靜的本能，即人之天性：因此這也為儒家傳統音樂觀點自孔子以來講求的“中聲”得到一個合理的理解；認為音樂之美的極致表現是在「人生而靜」的修養境界上，因而“大樂”必要簡易符合“靜”原則，所以「仁近於樂」¹⁹，這裡的“樂”指的是大樂。因此有“仁”者風範的執政者，要制定的音樂必是簡易、平和之中聲。《禮記》〈樂記〉全篇文章藉著對音樂起源的討論，音樂乃是心中感物而發的觀點，進而將音樂作為政治現象的反映及王者之治的推廣。

2.3.1. 人生而靜，天之性也

《禮記》〈樂記〉超越荀子所認為“樂”起源於人之性情，對治人性情必對治音樂的看法，而雅樂出自於聖王之說，它反之提出：

人生而靜，天之性也（〈樂記〉，頁666）

從人之最根源的主體性，即天生之性來論說音樂，從此主體性之靜來說音樂之靜，從而說明了何以音樂與道德主體相關。他認為人有追求心靈和諧寧靜的本能，這是人的天性。中國哲人自古講求修身養性，追求“虛一而靜”的境界，自然不喜歡易引起情緒起伏而曲調複雜華麗的音樂，所嚮往的是心的寧靜平和。徐復觀先生說的貼切：

¹⁸ 張惠慧：《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991 頁 140。

¹⁹ 《十三經注疏》，第六冊，台北：藝文，頁 671。〈樂記〉本文即引自此冊。

“靜”的藝術作用，是把人所浮揚起來的感情，使其沉靜，安靜下去，這才能感發仁之善心。²⁰

既是如此，音樂所講究的就必須是簡易、安靜，故云：

大樂必易，大禮必簡。（〈樂記〉，頁668）

《禮記》〈樂記〉將追求“靜”與“仁”視為是人之天性。如此一說，曲調華麗複雜高亢的音樂如“鄭聲”就不適合人們修身養性以追求“仁”的境界。因此音樂之極致不在於它的曲調之豐富而在於它是否使人心境平和，「是故樂之隆，非極音也；食饗之禮，非極味也」。（〈樂記〉，頁665）大樂的隆盛，不在於極盡音聲的規模；宴享禮的隆盛，不在於肴饌的豐盛，所以因而大樂的曲調、器具必甚簡易，大禮必甚儉樸。才能符合人追求“靜”與“仁”的天性。

2.3.2. 音樂起源於感物心動

對於音樂的起源在於人心受外物的影響而發出聲，在《禮記》〈樂記〉有承荀子之說，有云：

感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂也。樂者，音之所由生也，其本在人心感於物也。（〈樂記〉，頁662）

人心受到外物的感動而形成了“聲”，聲與聲能互相應和，如喜悅的呼聲和高興的笑聲，哭泣的聲音和悲傷的啜泣，經由經驗觀察，將聲相互對比、規律變化，歸結出其中的方則，這就是所謂“音”，也就是將這些聲音的高低變化組合成一定的律調則形成“音”，而配合以樂器及再加上干戚羽旄以舞之，表示出人之快樂了。所以說樂是由音產生的，而音的產生其根本是人心有感於物造成的快樂。因此，音與樂都涉及人心之快樂，即荀子音樂哲學中的：「樂者，樂也」。

²⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》，台北：臺灣學生書局，1998，頁36。

〈樂記〉將一切音樂現象產生的本原追溯到人心的“感物心動”，與外物的交通往來的動態活動中進行的。但快樂也只是人心之一種，而非全部，還有哀與悲等，如樂記說：

是故其哀心感者，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。（〈樂記〉，頁 663）

這是說：人有哀傷的心情，聲音就會顯得「噍以殺（焦急低沉）」；有快樂的心情，聲音就會顯得「嘽以緩（寬裕徐緩）」；其餘喜、怒、敬、愛等等心情也是一樣；都會影響聲音的表現。〈樂記〉認為音樂活動的發生，是人生存在某種感知或感性認識經驗的呈現。雖有不同的情感而有不同的音樂，但哀等之音樂，並非古典儒家所追求，因而不為儒家所重視，後來這種音樂被歸成鄭音，而儒家所追尋的是雅樂，而雅樂則是荀子「樂者，樂也」之傳統，音樂乃是追求快樂，而真正的快樂乃在於人心之靜。人心之靜，必涉及到禮，甚至推到形上天之層次，試觀下文之分析。

2.3.3. 禮之調節與樂之形上意義

對人們行為活動加以規範，訂定規則，構成一個大家必循的機制，也就形成禮樂制度。因此從周代時期起，“禮”與“樂”便是士大夫、貴族傳統教養中不可或缺的教育項目。《樂記》說：

故樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。樂極和，禮極順，內和而外順，則民瞻其顏色而勿與爭也，望其容貌而民不生易慢焉（〈樂記〉，頁669）

“樂”與“禮”是相互關切而密不可分的。「樂」是調理人的內心精神層面的；「禮」則是調理外在形貌規矩的。一個人如果能夠做到精神平暢而飽滿，外在形貌恭順而有禮，則不只個人的修養、人格可以得到完整的發展，外人亦從其容貌風度的高貴而不敢輕視慢敬的念頭。因此視音樂是調和人的內心活動，禮節則是外在行為的規範。

“樂”除了與“禮”並舉外，且將音樂上提到形上學，²¹因而音樂有形上化之傾向：

樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆別。樂由天作，禮以地制。（〈樂記〉，頁 669）

樂是表示天地之和諧；禮表示天地之有序性，“和諧”使百物都化育生長；“有序”使群物都有區別。樂與禮都是按照天地之和諧有序所制定，因此施行禮樂制度從內外來規範人民，使人民都有很好的德性。

2.3.4. 樂與道德

〈樂記〉指出音樂與政治、社會風尚、民心是密切相關的，音樂是社會現象的反映結果，從民間流行的音樂中反映出政治的治世或亂世；所謂「聲音之道，與政通」（〈樂記〉，頁663），強調一個國家政治的優劣得失，可由該國的“樂風”之中觀察得知。如說：

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。（〈樂記〉，頁663）

所以君王要詳細審察聲以了解音，審察音以了解樂，審察樂以了解政治情況，說：

是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣（〈樂記〉，頁665）

“音”是在人心中產生的；“樂”是與倫理相通的。君王應要懂“樂”之德性，才能於啓迪人民的善心，化民成俗。使音樂在於表現“善”之德性，所以說：「樂者，所以象德也」、「樂者，通倫理者也」（〈樂記〉，頁688）。且音樂與音的不同在於音樂有“德音”，〈樂記〉有云：

魏文侯問樂，子夏對曰：『夫樂者，與音相近而不同。』文侯問：『敢問何如？』子夏對曰：『...天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音。德音之謂樂。』。（〈樂記〉，頁 680）

²¹ 陳士誠：〈從兩種論證揭示〈聲無哀樂論〉之結構〉，刊於台北：《國立政治大學哲學學報》，第 27 期，2012 年，未出版，第一節。

由文中「正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音。德音之謂樂」，我們知道雅樂必是中國五聲音階組合而成，令人有寧靜和諧之感，引發人內在之仁心，因此可稱為是“德音”，而相對於鄭聲我們由此推測它的組合音皆可能超出於五聲音階而沒有來自於如天地運轉和諧般的使人寧靜和諧，因此它不具教化的功能。而雅樂則更進而具有道德教化的實用價值。“樂”在於內心的仁者之情，所以〈樂記〉說：「仁近於樂」(〈樂記〉，頁 671)，這裡的「樂」指的是雅樂。順此我們推斷，孔子之所以稱韶、武為樂，而不稱鄭聲為樂，就是因為鄭聲不為五聲音階而缺乏道德教化功能的緣故。

鄭、衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間、濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也(〈樂記〉，頁 665)

鄭衛之音是因為鄭、衛之地方混亂，其音樂必使人聽了失去道德的心，使人心迷失，而桑間、濮上的音樂是亡國的音樂，因為那邊的政治散漫，人民流離思所。因此桑間、濮上、鄭、衛、齊、宋之音，均被貶為“淫樂”，如此而言，桑間、濮上、鄭、衛、齊、宋之音樂何其無辜成為政治混亂之代罪羔羊，而被定之為淫樂。

〈樂記〉認為有德性的君主制作出音樂為有德性內涵的音樂，而被稱之為正樂。然而亡國地方的音樂則被認為是靡靡之音，若依此種理論則〈樂記〉中對音樂之美的價值判斷並非建立於音樂自己內在活動過程，而是由外在的因素來決定。如勞思光先生說：

〈樂記〉為儒家對生命活動和藝術觀特殊的解釋，〈樂記〉中的「樂」具有普遍性、工具性、道德性，也就是藝術為道德的附庸。²²

音樂既由道德來理解，這表示音樂附屬於道德，因此，音樂並不是從音樂本身來看，不是從作為藝術，獨立於其它意識形態來理解。因此，不論荀子之〈樂論〉，抑或《禮記》之〈樂記〉，也只不過是孔門音樂在哲學上的精緻化，從人之心與情提出對音樂上較為哲學的解釋而已，其中並未脫離以德說樂之傳統。一直到魏晉之阮籍亦如是。見下文之分析。

²² 勞思光：《新編中國哲學史（二）》，台北：三民書局，1997，頁66。

2.4. 阮籍〈樂論〉之探討

阮籍生於魏晉時期，雖處於道家很強的學術風氣中，但其所著〈樂論〉乃脫離不了儒家泛道德的音樂思想。〈樂論〉採取如嵇康假設的人物，劉子與阮先生一問一答的方式，以文中人物劉子問關於音樂之移風易俗曰：「有之何益於政？無之何損於化？而曰『移風易俗，善莫於樂』乎？」²³，而展開阮籍對音樂之移風易俗的論述。其承繼儒家傳統音樂觀點，肯定先王制樂的精神，提出「聖人之作樂」（〈樂論〉，頁87）為作樂建立一個權威及仿效的對象；且承襲儒家「移風易俗，莫善於樂」的主張，其仍未脫儒家傳統音樂思想的樊籬，歸納如下：

2.4.1. 音樂的最高價值在於「移風易俗」

阮籍認為音樂的最高價值仍在於「移風易俗」，強調先王制禮作樂必須取其大自然而之和諧精神，曰：

昔者聖人之作樂也，將以順天地之體，成萬物之性也。故定天地八方之音，以迎陰陽八風之聲，均黃鐘中和之律，開群生萬物之情氣。故律呂協則陰陽和。（〈樂論〉，頁87）

中國音樂組成由五聲十二律所構成，而阮籍認為五聲十二律是由聖人順應天地自然之正道，考察萬物之體性，而定八方之音；並迎八風之聲，而制定和諧的律呂，使音樂之性與萬物情性相感通，所以聖明君主應明白先王制作音樂，目的是希望人民在聆聽之後，能像音樂一樣道法“大自然”之和諧精神，承此思想而來，阮籍與《禮記》〈樂記〉一樣均認為合於陰陽律呂和諧的音樂才是“正樂”，因為它承天地自然運行之道而來，本身具備許多大自然和諧美好的特質。因此阮籍認為雅樂的音律組合排列要有一定的規範定數，才能符合大自然之和諧，對於制做雅樂，更要有一套完美的音律準則，說：

以大小相君，應黃鐘之律，故必有常數。有常數，故其制不妄；定天地八方之音，以迎陰陽八風之聲，均黃鐘中和之律，開群生萬物之情。（〈樂論〉，頁93）

²³ 林家驪、簡宗梧注譯：《新譯阮籍詩文集》，台北市：三民書局，2001，頁93。本論文引用阮籍〈樂論〉的文字，皆根據此版本，只註明篇明及頁數，不另加註。

因此音樂的雅俗之分在阮籍看來關鍵在於是否依律數而定，是否本於自然之道。阮籍認為雅樂遵循一定的規範，使音樂合於中和之律，以應乎天地自然之數，因此能化民成俗，使人安居樂業，而俗樂則完全沒有如此功能。所以理想之音樂是和於五聲六律的音樂，使人聽了自然陰陽調和，怡情養性，進而使社會風氣和諧，達到移風易俗的功能。相對的，其他地方的民間音樂不符合中和之律，便被阮籍視為是淫樂、輕蕩的靡靡之音，使風俗敗壞，其嚴重性如下：

楚、越之風好勇，故其俗輕死；鄭、衛之風好淫，故其俗輕蕩。輕死，故有火燄赴水之歌；輕蕩，故有桑間濮上之曲。各歌其所好，各詠其所為。歌之者流涕，聞之者歎息，背而去之，無不慷慨。懷永日之娛，抱長夜之歎。相聚而合之，群而習之，靡靡無已。（〈樂論〉，頁89）

阮籍認為音樂一旦脫離了聖人制樂的原則，就不符合中和之律，如此之音樂可能是激昂悲歌，也可能是輕薄放蕩。而這些不符合中律的音樂進而使人們產生了各種不良的風俗習慣，從而惑亂人心。且又使「八方殊風，九州異俗，乖離分背，莫能相通，音異氣別，曲節不齊」。各地方的音樂曲調音樂不同，則風俗民情尚不同，如此就不能互相交通，而有違執政者之政策制度的推廣，阮籍又認為雅正的音樂若是廢棄，淫靡的鄭聲因而大興，人們就只一味追求妖異淫靡的樂曲，說：

延年造傾城之歌，而孝武思靡嫚之色；雍門作松柏之音，愍王念未寒之服。故猗靡哀思之音發，愁怨偷薄之辭興，則人後有縱欲奢侈之意，人後有內顧自奉之心。是以君子惡大凌之歌，憎北里之舞也。（〈樂論〉，頁98）

如漢朝李延年創制「傾城」之歌，漢武帝因而思慕迷漫迷人之美色，雍門子彈奏松柏的琴曲，愍王思即抵禦寒冷的衣服。所以纏綿悱惻的樂音一產生，愁怨澆薄的歌詞一興起，則人們就會產生縱欲奢侈的意念，產生只顧自己不顧他人的私心，因此君子厭惡鄭國的淫靡歌曲。這種說法與傳統儒家音樂思想所主張的“審樂以知政”的觀點無兩樣，仍避不開傳統儒家音樂思想根深蒂固的思想。

2.4.2. 必符合“不煩、平淡”之精神

儒家傳統音樂思想自孔子以來便認為音樂之極致是符和道德教化的“中聲”之音

樂，其曲調音律不能過於使人縱慾，荀子循此思想把音樂放在「以道制欲」的功能上，《禮記》〈樂記〉也把此認為是人追求“靜”的天性，主張“大樂必易”。而阮籍也認為音樂之極致必要簡易、不煩，才能有移風易俗之功能，曰：

乾坤易簡，故雅樂不煩。道德平淡，故無聲無味。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。（〈樂論〉，頁87）

阮籍引用《易》〈繫辭〉中所言：「乾以易知，坤以簡能」²⁴。來證成何以音樂之極致要易簡不繁複。阮籍認為音樂要能具備「易簡」、「不煩」、「平淡」、「無味」便能使人達到大自然的和諧境界，與天地乾坤簡易的精神相通，音樂具備不繁複、不雜亂的特性，平淡無奇，使聆聽音樂的人恬適和悅，因而使百姓在不知不覺之中遷善化性達到移風易俗的功能。所以具備這些自然之道是制作雅樂的首要條件，與傳統儒家對正樂的看法認為「樂之隆，非極音也」及「大樂必易」之看法是一致的。阮籍認為孔子在齊聞韶，三月不知肉味，乃是因為「至樂使人無欲，心平氣定，不以肉為滋味也」，這裡所言音樂能使人進入“靜”的心平氣定的精神境界，是一種超越世俗、是非、善惡的寧靜、純粹清虛的精神狀態。因而先王制定雅樂，不是放縱耳目感官的享受，而是使人聽了能達到通天地之氣，靜萬物之神境界，君臣上下各定其位，找出生命真正價值來，曰：

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。（〈樂論〉，頁101）

因此可知阮籍認為音樂之價值不在於它的曲調是否優美，而在於它是否使人心境和諧，通於天地之氣，達到天人合一的和諧境界。而這完全將音樂作為修身養性的考量，著重點應不在音樂本身之藝術上。

²⁴ 《十三經—周易》，卷七，〈繫辭上〉，頁144。

2.5. 結語

儒家思想一向是中國學術思想的主流，在音樂思想方面上亦不例外，自周朝以來施行禮樂制度以治天下以來，音樂遂被禮樂制度所制約，於是音樂觀是把道德政治倫理作為音樂之前提，音樂本身之藝術毫無自由的發展空間。為符合音樂之教化之功能，音樂必符合“善”之審美理想。在此思維下，歷代儒家學者莫不鼓吹君王制定“雅樂”，並認為音樂之極致在於此，認為如此之音樂才具有教化及移風易俗的功能，也能藉由制定“雅樂”表象君王的德政風範。

在音樂教化功能的訴求上，音樂必符合“善”之審美理想，那何為“善”之音樂？就音樂的本源而言，必不能令人有放縱情慾之旋律，且而能引發人精神上的和諧，所以孔子認為音樂講求「中聲」，荀子則主張「以道治欲」，《禮記》〈樂記〉也認為「大樂必易」，阮籍亦認為音樂要能具備「易簡」、「不煩」、「平淡」、「無味」才能使人達到大自然的和諧境界，達到移風易俗的功能。如此而言，儒家傳統音樂思想認為音樂之極致建立在心性的教化上，太華麗而曲調豐富的音樂並不適合心性之修養，遂不在音樂教化的標準內，因此我們推定傳統的儒家樂論均將超出五音六律的音律範圍內之音樂貶為淫聲，如《禮記》〈樂記〉與阮籍〈樂論〉均提出五聲六律來自於天地五行的運轉，以此制定音樂，具有來自於大自然的和諧，相較於其他地區的音樂，五聲音階所組成的音樂確實使人精神更和諧、穩定，具有道德教化的功能，鄭聲之音律可能超出五聲六律，而不被正統音樂所接受。依此說推之，音樂的好壞，決定於它的“道德”功能，而不在於音樂本身。儒家所謂的“樂”是「把倫理和審美合而為一，從道德情感中體驗美的境界」²⁵。而不是從音樂本身去感受音樂藝術之美。

儒家傳統樂論除了重視“樂”的教化功能之外，在政治上亦有所謂「聲音之道，與政通」的「審樂知政」思想，強調一個國家政治的優劣得失，可由該國的樂風之中觀察得知，音樂做為政治的反映現象及王者之治的推廣。因此君王必要有德政才

²⁵ 蒙培元：〈儒家論“樂”〉，收錄於北京：《中國哲學的詮釋與發展》，北京大學出版社，1999，頁87。

能制定出有道德內涵的音樂。音樂與君王的德政為相互影響的關係，由此我們可知傳統儒家的“樂論”是偏向統治階層的道德教化而言，並非針對音樂藝術本身的發展。

長久以來中國以儒家的音樂思想為主流，從孔子至阮籍無不視音樂之極致在於它的道德教化功能上，推崇雅樂而排斥鄭聲，將曲調美妙的鄭聲視為是淫聲，這種思想一直根深柢固，直到嵇康才對音樂之藝術價值做真正的覺醒。

3 嵇康〈聲無哀樂論〉音樂美學之探討

3.1. 前言

中國傳統音樂觀點認為音樂之美在於它的道德教化功能上，至聖先師孔子說：「盡善，盡美也」，美必與善結合，有善的道德內涵才能稱之為美，從此歷代有關音樂哲學的觀點接把“善”成為“美”的判斷標準。這種重視道德教化精神的音樂觀點，從來沒有人提出質疑，直到魏晉時期嵇康很明確的主張心是心，聲是聲；善的道德與音樂之美是兩個獨立的範疇，音樂是獨立的藝術，音樂藝術之美應有屬於音樂自己本身的自由性及發展性，而不是侷限於道德或情感的範疇之內。嵇康突破傳統音樂論的觀點，對音樂藝術之覺醒，認為音樂之美在於“和”。而音樂欣賞者要以道家自然無為的精神的境界，不以先入為主的觀念或情感來評斷音樂的價值，因而讓出音樂自己原本屬於音樂本身的藝術之美。因此鄭聲或雅樂是不會因人心的主觀因素而有淫正之分，移風易俗更不是音樂的任務。然而近代學者對〈聲無哀樂論〉（以下簡稱〈聲論〉）從不同層面展示的觀點，都各有各的立論依據，但也應該說都還未有切實地解決命題的多層次意義。比如說嵇康著〈聲論〉的用意到底是在玄理的辯證或是在音樂之美的闡述？嵇康在〈聲論〉裡是否認為音樂可以移風易俗？各家學者說法不一，因此還有探究的必要，作進一步的具體系統的分析，以了解嵇康所認為的音樂之美所在，作為中國音樂之自律美學精神內涵之典範。

3.2. “綜論”之探討

〈聲無哀樂論〉全文凡五千五百餘言。首段筆者稱為“綜論”，秦客提出問題，並無責難之意，因此本文把此部分與後來秦客以責難之態度質疑嵇康，分別開來。而責難之說共七，嵇康亦回應有七，故有七問七答之說。嵇康在〈聲無哀樂論〉中自設問難，自作答覆，一主有哀樂，一主無哀樂，七難七答。秦客在七難持聲有哀樂的傳統觀點，包括《左傳》、《荀子》、《禮記》等之觀點。東野主人則在七答中持聲無哀樂的看法，乃道家無為思想之應用。在傳統音樂哲學中，音樂被視為包含有哀樂之情思，可以表象人的品質、氣象、社會風情及風氣。在這種觀點之下，音樂反映了人民對政治良窳及所造成之苦樂感受。而嵇康之道家觀點對上述傳統以來的音樂哲學之觀點，從哲學論辯之深度予以強烈的駁辯，論點清楚、邏輯精密，有西方哲學之風。

這種假設性問答早在《楚辭》的〈卜居〉、〈漁父〉²⁶即有之。西漢枚乘的〈七發〉，也是以反覆問答敷陳故事，奠定新體賦的形式，後來模仿者極眾²⁷，明代徐師曾云：「按七者文章之一體也，詞雖八首，而問對凡七，故為之七」²⁸。可以暫時推測，〈聲無哀樂論〉除綜論外，又七難七答，其形式顯然是受到〈七發〉的影響。嵇康在綜論裡為此論文先設問題的基本架構，首先在綜論裡秦客問於東野主人：

聞之前論曰：『治世之音安以樂，亡國之音哀以思。』²⁹

此所謂「前論」指的是《禮記》〈樂記〉這篇文章裡的一段文字，此外秦客又再提到孔子聽到韶樂，可以感到虞舜的德政，季札聽到絃歌便知道是哪一國的風格民樂，曰：

仲尼聞《韶》，識虞舜之德；季札聽絃，知眾國之風。

²⁶ 屈原等原著：《楚辭》，黃壽祺，梅桐生等釋註，台北：台灣書房，2008，頁 219，頁 225。

²⁷ 如東漢傅毅有〈七激〉，崔駰有〈七依〉，張衡有〈七辨〉，崔瑗有〈七蘇〉，馬融有〈七厲〉，魏曹植有〈七啓〉，徐幹有〈七喻〉，王粲有〈七釋〉，劉劭有〈七華〉。

²⁸ 徐師曾著 羅根澤校點：《文體明辨序說》，北京：人民文學出版社，1982，頁 138。

²⁹ 崔富章注譯：《新譯嵇中散集》，台北市：三民書局 1998，頁 247。本論文引用嵇康〈聲無哀樂論〉之文字，皆根據此版本，只注頁數，不另加注。

這種審樂以知政觀點，從上一章儒家傳統音樂的論述中，我們知道在當時非常流行，不單指音樂從屬於政治倫理，而且進一步推論由音樂知道一國之政風，所以音樂與政治倫理，在概念上混合在一起。嵇康所反對的，其實即是這種混淆。乍看嵇康在綜論中似乎同意，但其實不然，他認為這只是人民對政治的一種諷刺性的表示而已，故云：

風俗之流，遂成其政，是故國史明政教之得國風之盛衰，吟詠情性，以諷其上，故曰『亡國之音哀以思』也。」（頁 247）

那是因為國史要明白政教施行的得失，所以做出哀傷的曲調來諷斥上位者，並非能從音樂中就能了解國家的盛衰。嵇康在綜論裡提出三點來論證音樂裡沒有哀樂的情感，也是貫通〈聲論〉整篇論文的主要觀點。如下：

3.2.1. 樂音（宮、商、角、徵、羽）乃大自然自之屬性，不具哀樂之情感

嵇康在綜論裡以東野主人身分開宗明義的說：

夫天地合德，萬物資生，寒暑代往，五行以成，章為五色，發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間。其善與不善，雖遭濁亂，其體自若而無變也。豈以愛憎易操、哀樂改度哉！（綜論，頁 247）

音樂和其它自然萬物一樣，都是產生於天地間陰陽五行的運轉，就像色彩、味道存在於天地之間一樣，不受人為的影響而有所改變。和諧與不和諧，音樂有屬於它自己自然的物理性，有它自己存在於天地間的美，豈是人們可以改變的。它是自然客觀的存在。

雖然在音樂哲學上有極大的突破，但亦有從傳統中吸取資源，五行思想即其一。音樂起源於天地陰陽五行的運轉此一論點，源於春秋時代《左傳》：「天有六氣，降生五味，發為五色，徵為五聲」³⁰，且在其他傳統音樂論述³¹，也都認為音樂的產生來自於天地的運轉，此即音樂之存在之自然性基礎。嵇康藉此論點來證成音樂沒有

³⁰ 《左傳》，載於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，頁 667。

³¹ 《呂氏春秋》〈大樂篇〉云：「音樂之所由來者遠矣，生於度量，本於太一，太一生兩儀，兩儀出陰陽」。林品石註釋：《呂氏春秋今註今釋》，台北：台灣商務，1986，頁 123。

哀樂情感，只有來自於大自然的和諧屬性；音樂是不受人情感的喜好而改變它原來的存在，其只有來自於大自然規律運轉中的和諧。在其〈太師箴〉中對此音樂之起源說有更進一步的說明：

皓皓太素，陽曜陰凝。二儀陶化，人倫肇興³²。

「太素」、「元氣」都是用來指稱陰陽未分的混沌之氣，他的運動變化，產生了陰陽二氣，進而產生了金木水火土五種物質基本元素，陰陽五行的交錯演變，就形成了各種顏色、各種聲音、各種氣味，也形成了天地萬物，乃至人類。雖然嵇康認同漢代宇宙氣化論的觀點說明音樂的起源說，但嵇康的焦點並不在音樂外在的觀察，而是對音樂內部的本源和規律的探討，嵇康認為音樂的內容本源是「以單、複、高、埤、善惡、為體」，（第四難，頁 276）也就是聲音的繁簡、音調的高低、音色的區別構成了音樂，而這些音樂之物理現象也都是屬於大自然的現象，即所謂中國古代所謂五行也。而音樂的發音規律與自然界時序流轉節律具有內在的一致性，十二律依三分損益法上下相生，使宮商角徵羽五音相互均調協和，使音的高低變化剛柔有序³³。曰：

律呂分四時之氣耳，時至而氣動，律應而灰移，接自然相待，不假人以為用也。上生下生，所以均五聲之和，敘剛柔之分也。律有一定之聲，雖冬吹中呂，其音自滿而無損也。（第三難，頁 268）

嵇康認為音樂的產生與四時的自然運轉相協調，可以經由計算求得常度、定數、純粹是一種自然之理，與人無關，更遑論天人感應，即便是在冬天吹中呂之律，其音也不會有任何的改變。音樂之美妙音律是它自然的存在，人的哀樂情緒也無法改變它。

³² 戴明揚校註：《嵇康集校註》，北京：人民文學出版社，1962，頁 309。

³³ 中國五聲音階，宮、商、角、徵、羽相當於西洋七聲音階上的Do、Re、Mi、Sol、La。其相互間的音程關係固定不變，音程距離依次是大二度、大二度、小三度、大二度。

3.2.2. 聲、情對應無常

嵇康持事與名之間的不確定性來說明聲與情之間的不確定性，從而質疑聲音之有情論：

因事與名，物有其號：哭謂之哀，歌謂之樂，斯其大較也。然『樂云，樂云，鐘鼓云乎哉。』哀云，哀云，哭泣云乎哉？因茲函言，玉帛非禮敬之實，歌哭非哀樂之主也。何以明之？夫殊方異俗，歌哭不同。使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而戚，然其哀樂之懷均也。今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？（綜論，頁 247）

世間之事物都有它的名號、稱謂用以代表或形容某一事件，比如哭稱之哀傷：唱歌稱之為快樂，其中並無一定或必然性。如：「樂云，樂云，鐘鼓云乎哉」。鐘鼓就可以代表音樂了嗎？哭泣就能表是悲傷嗎？如此說來，玉帛只是禮敬的外在形式，歌哭也只是哀樂情緒的外在形式，與內心的感受並沒有絕對的對應關係。且各個地方的風俗習慣不一樣，表達方式也不一樣，也可能聽到哭聲而內心感到歡樂，聽到歌唱而感到哀戚，況且人內心有哀樂的情緒，卻可發出上千萬種的聲音，這不就是外在的聲音與內在的情感沒有相對應的關係嗎？

就聲音與內在情感的不確定性而言，嵇康認為音樂作為人類表情達意的形式而言，更無絕對性，且不能達到普遍的有效性。但嵇康的意思並不是如有些學者所說的聲、情之間兩者完全沒交集關係的「聲情異軌」³⁴，而是說明情是可發出聲音，但兩者沒有對應性，即不可從聲音來認識心或情。成語“口是心非”即典型的聲音與心無對應的例子，所以就音樂而言更不能與哀或樂的情緒有絕對的對應。

除“心聲無常”外，嵇康認為不同地方的民情風俗習慣各不同，表達方式不一樣。民謠也就是個例子，每個地方因著當地人們的風俗習慣、人文背景而產生屬於當地人的民謠。不同地方就產生了不同的民謠。舉例來說，中原地區的人們可能習慣於聽“雅樂”認定其為“正樂”，而覺得地方之音樂“鄭聲”聽起來是太過華麗，使人容易放縱情慾縱欲而認定其為不勘入耳的“淫聲”(過度)。相反而言，“鄭”地方之人民可能

³⁴ 蔡仲德主張：〈聲無哀樂論〉通過對聲、情的反復辯難，意在得出聲、情「不相經緯」，力持「哀樂不由聲音」。見蔡仲德：《中國音樂美學史》，北京：人民文學出版社，1995，頁 505。

覺得“鄭聲”優美悅耳，而中原之“雅樂”單調貧乏。從此點，我們可知音樂之價值並不在於人對於它的感受，因為對音樂的感受可能受制於地方的風俗民情所影響。

且每個人對事物的喜好不同，同一首歌有人覺得好聽、有人覺得不好聽；有人覺得快樂，也有人覺得是悲傷。流行歌曲也就是個例子，因著時代潮流因素受到人們的喜愛可能流行一時，但當時間一過，就不再流行，人們就不再喜歡聽。所以以人之喜好來論定音樂藝術的價值是不準，而且是不客觀的，嵇康對此論說曰：

夫喜、怒、哀、樂、愛、憎、慚、懼，凡此八者，生民所以接物傳情，區別有屬，而不可溢者也。夫味以甘苦為稱，今以甲賢而心愛，以乙愚而情憎，則愛憎宜屬我，而賢愚宜屬彼也；可以我愛而謂之愛人，我憎而謂之憎人；所喜則謂之喜味，所怒則謂之怒味哉？由此言之，則外內殊用，彼我異名。聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無繫於聲音，名實俱去，則盡然可見矣。（綜論，頁 248）

喜怒哀樂、愛憎慚懼八者，是人內在的情感，屬於主觀心理意識，不可以因為自己喜愛的人，就稱叫為“愛人”；自己所討厭的人則稱叫為“憎人”所以「愛憎宜屬我」，愛憎只是自己心裡主觀的感受，而人之愚賢，味之甘苦，五色之好醜，五音之善惡，都是外在客觀存有，從屬於彼，所以「賢愚宜屬彼」。兩者雖由「接物傳情」而有所連繫，但客觀的“物”，主觀的“情”，後者屬於“內”心的感覺，前者則屬“外”在客觀的存有。由此來說，內在的情感不能決定外在的存有，人內心的情感不能影響音樂本身的藝術價值，音樂的藝術來自於音樂自己本身形式的善與不善，當無關於人們對音樂的哀樂情緒。

3.2.3. 和聲無象，而哀心有主

嵇康認為若聆賞音樂者的心境平和，不被哀傷的情緒所主宰，便不被主觀的情感所主宰，從而才可以感受到音樂本身的和諧。因此嵇康認為聆賞音樂時主體精神的境界對整個聆賞音樂的活動是扮演重要的角色。嵇康說：

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，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已，豈復知「吹萬不同，而使其自己」哉？（綜論，頁 248）

嵇康認為和諧的音樂本身是不表達任何情感的，所謂「和聲無象」。但若心被情感所主，則是另一種情況——心不能揚棄先有有之見，因而會對音樂之好壞有先在的意識形態，因而不能欣賞音樂本身。故所謂「哀心有主」，乃心被主宰之意。所以如果聆賞音樂的人心中藏著哀痛，被悲傷的情緒所主宰，聽音樂所感受的也只是悲傷的情感，又怎能從和諧的樂音中感受到天籟之“吹萬不同”呢？

「吹萬不同，而使其自己」乃莊子〈齊物論〉裡之天籟境界，讓音樂展現它自己的音樂之美。然莊子之用意在“聲音”本身，而且在聽者方面，亦不干預聲音，讓它自行發出，此即主體生命之超越境界的實踐³⁵，但嵇康引用此句而言，其關注點在“音樂”本身，亦如莊子般，聆賞者的主體生命之超越各種意識形態，不干預聲音，讓聲音自行發出。

另外，嵇康指出，聲音既無情感，因而從聲音中不能得知情感，於是在音樂傳達情感之可傳達性上作論證，展開其獨有之不可知論³⁶。其反對如下：「仲尼聞《韶》，識虞舜之德：季札聽絃，知眾國之風」。（綜論，頁 247）嵇康給予駁斥，認為那完全是誇大音樂的功能，只是「斯義久滯，濫於名實」。（綜論，頁 247）這種錯誤的說法長久滯留在人們頭腦裡，季札在魯聽樂，是配合詩篇以及當時的禮節，來觀察時政教之得失，知各國之風氣，不是單憑音樂就能論定政治風氣的好壞，曰：「季子在魯，采詩觀禮，以別風雅，豈徒任聲以決臧否哉」。（綜論，頁 247）而孔子聽到韶樂，也只是在讚嘆音樂的美好，何以從音樂中知道虞舜的德政，才讚美韶樂的。「仲尼聞《韶》，嘆其一致，是以咨嗟。何必因聲以知虞舜之德」（綜論，頁 247）。這些典籍故事嵇康皆認為是無稽之談。

³⁵ 參考吳冠宏：《魏晉玄義與聲論新探》，台北市：里仁書局，2006，頁 192。

³⁶ 陳士誠視這種從音樂無法傳遞任何訊息為“不可知論”，見陳士誠：〈從兩種論證揭示〈聲無哀樂論〉之結構〉，刊於台北：《國立政治大學哲學學報》，第 27 期，2012 年，未出版。

3.3. 再論聲與情沒有必然的聯繫

聲音語言是人們表情達意的重要工具，音樂當然也是人們表達情意的一種方式，〈樂記〉云：「樂者，心之動也」，即情可發音，嵇康並沒有否認這一點，只是嵇康更要強調心、聲兩者沒有對應性，即我們不可能從聲音或音樂來推論或猜測演奏者或作曲者真實的心裡想法或情緒感受。所以在欣賞音樂時不是去猜測演奏者或作曲者的想法或情感，而是用“不主宰”之態度來欣賞屬於音樂作品本身自然特質。因此嵇康在聲無哀樂論中除綜論外在第一難、第二難、第三難再加以論述心與聲的對應無常，聲與情沒有必然的聯繫。

魏晉時清談風氣盛行，對於知識論的探究有如先秦諸子的名家那樣重視，對於名實之辨遂成爲當時流行的話題。而嵇康在此流行下，對音樂提出名實之分辨，認爲音樂之“名”雖然是常隨時空的轉移而有改變³⁷，然不可被那些「似非而非非，類是而非是」(〈釋私論〉，頁 233) 的假象所困惑³⁸，而是要去追求“名”背後的“實”。³⁹ 嵇康當是運用名家的名實之辯來證成“心與聲對應的無常”，如在上述綜論中探討；嵇康在綜論中以嚴謹的“名實之辨”清楚的分辨解析音樂跟人的情緒是不相關聯，無關於個人情緒的喜怒哀樂，音樂歸音樂的藝術，個人情感歸個人情感的喜好。在第一難嵇康又強調的說：

五色有好醜，五聲有善惡，此物之自然也，至於愛與不愛，喜與不喜，人情之變，統物之理，唯止於此，然皆無豫於內，待物而成耳（第一難，頁 255）

顏色有悅目和不悅目，音樂有好聽和不好聽，這是它自然客觀的存在。人內在情感的愛與不愛，喜歡與不喜歡是屬於人的情感，每個人對音樂的感受不一致，同樣一首音樂，有人覺得是快樂的，也有人覺得是悲傷的。因此音樂之美來自於大自然的和諧，無關於個人內在的情感；人的哀樂情緒便與音樂本身的藝術價值無關。此外

³⁷ 如〈樂記〉記載六代之樂即黃帝、堯、舜、禹、湯、武的音樂，樂名依帝王的公德而起爲：「〈大章〉，章之也。〈咸池〉，備矣。〈韶〉，繼也。〈夏〉，大也。殷周之樂，盡矣」。見〈樂記〉，頁 677。

³⁸ 如認爲有德性的君主制作出音樂被稱之爲正樂。然而亡國地方的音樂則被認爲是靡靡之音，〈樂記〉曰：「鄭、衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間、濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也」。見〈樂記〉，頁 665。

³⁹ 參閱張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，台北：文津出版社 1991，頁 15。

嵇康還舉例一些例子把聲音與酒、淚水、言語、表情、心等等做聯繫來說明“心聲二物”音樂與心情是不相關聯的。

a. 酒

然和聲之感人心，亦猶酒醴之發人性也。酒以甘苦為主，而醉者以喜怒為用。其見歡戚為聲發，而謂聲有哀樂，猶不可見喜怒為酒使，而謂酒有喜怒之理也。（第一難，頁 256）

把音樂與酒對人的反應視為一談，認為若音樂有哀樂那麼酒是不是也有哀樂了呢？和聲感人的道理跟酒使人醉的道理是一樣的，由此說聲心為二物。

b. 淚水

夫食辛之與甚噉，熏目之與哀泣，同用出淚，使易牙嗜之，必不言樂淚甜而哀淚苦，斯可知矣。何者？肌液肉汗，蹶笮便出，無主於哀樂，猶篴酒之囊漉，雖笮具不同，而酒味不變也。聲俱一體之所出，何獨當含哀樂之理。（第二難，頁 261）

聲與淚同是出自於身體，是不能分辨出哀樂的。如此聲音作為人類哀樂等情感的表達，並不能達到普遍的有效性。

c. 言語

假令心志於馬而誤言鹿，察者故當由鹿以知馬也。此為心不繫於所言，言或不足以證心也。（第三難，頁 268）

嵇康引用成語“指鹿為馬”來說明“言不足以証心”更何況音樂？他說假設他心裡想的是『馬』，卻錯說成了『鹿』，考察人就只能由『鹿』來推知他心裡想的是『馬』了。這種情況是心意和嘴上說的話不一致。豈不是明明白白嗎？此為心不繫於所言，言不足以證心也。心與所說的話沒有聯繫，所說的話也沒辦法證明其心，何況是音樂呢？

d. 表情

夫聲之於心，猶形之於心也。有形同而情乖，貌殊而心均者。（第三難，頁 269）

人的聲音就像表情一樣，都不能代表人的心情；有表情一樣，而心情卻不一樣的，有表情不一樣，而心情卻一樣的。音樂和表情一樣與人的心情是不對應的。

e. 人心

猶琴瑟之清濁不在操者之工拙也。心能辦理善譚，而不能令籟籥調利，猶瞽者能善曲度，而不能令器必清和也，器不假妙瞽而良，籥不因慧心而調（第三難，頁 269）

樂音有一定的自然規律，按照一定的比例排列組成而形成和諧感人的音樂，而心能使人明辨事理善於言談，卻不能使簫笛協調便捷，就像瞎子樂師懂得樂理，卻不能使樂器聲音變得更調和。樂器並不能借助瞎子的本領而變優良，笛聲也不會因為吹奏者心地善良而變得調和。音樂的諧和與不諧和有兩個關鍵：一是樂器本身的良窳，一是演奏者的技巧。而無論哪一項都與人心無關。

f. 德性

今必云聲音莫不象其體而傳其心，此必為至樂不可托之於瞽史，必須聖人理其弦管，爾乃雅音得全也。『舜命夔擊石拊石，八音克諧，神人心和。』以此言之，至樂雖待聖人而作，不必聖人自執也。何者？音聲有自然之和，而無繫於人情，克諧之音，成於金石；至和之聲，得於管弦也（第二難，頁 262）

若說音樂可以表現景象即表達其心意，這麼說聖人的曲子必定不能交給瞽叟來演奏，一定要由聖人親自來演奏，這樣才能使雅音完全表達出來。可是《尚書·舜典》理認為：舜命令夔敲拍石磬，八音和諧，神明與人民均感到和諧。由此可言，至善至美的音樂雖是聖人所做，不必聖人親自演奏，道理何在？音聲有其本身的自然之和，而與演奏者是否是至善至美的聖人無關，和諧的音樂是來自其音樂本身和諧排比組合及良好的金石管弦等等樂器，而與演奏者的德性無關。

以上嵇康用各種的舉例說明，莫不證明音樂有其獨立存在之自然之和諧，“心與聲明為二物”兩者互不影響，就像要了解人之性情者不能停留於形貌的觀察，要探測人的內心者不能只聽其聲音也，說：

然則心之與聲，明為二物。二物誠然，則求情者不留觀於形貌，揆心者不借聽於聲音也。（第三難，頁 269）

人的內心與外部的聲音明為二物，則音樂是無法表達任何訊息，任何外在人為因素也無法影響音樂之本質。既此，嵇康乃認為音樂藝術之美應是與個人情感切割，音樂之美是在音樂本身上，而不是外在的人情因素。

3.4. 音樂之內容在於“和”

由上述所言，音樂與內心的情感無對應關係，音樂當無表情達意之絕對性，因此音樂之美當無關於個人之哀樂情感，既是如此，何是嵇康所認為音樂美之本源？嵇康對此繼而在第四難、第五難加以論說。

在第四難秦客已承認代表嵇康想法的東野主人言之有理，因此說：「吾聞：敗者不羞走，所以全也。今吾心未厭，而言於難」（第四難，頁 275）；秦客至此雖然承認自己是敗者，認為東野主人主張的音聲與心對應無常理據充分，但仍未滿足的追問：

今平和之人，聽箏笛批把，則形躁而志越；聞琴瑟之音，則體靜而心閑。同一器之中，曲用每殊，則情隨之變：奏秦聲則歎羨而慷慨；理齊楚則情一而思專，肆姣弄則歡放而欲愜；心為聲變，若此其眾。苟躁靜由聲，則何為限其哀樂，而但云至和之聲，無所不感；托大同於聲音，歸眾變於人情？得無知彼不明此哉？（第四難，頁 275）

秦客仍是有所納悶的問，其認為就算是一個心中平和的人聽了箏笛批把等樂器的曲子，情緒也會激昂躁動，聽了琴瑟等樂器的音樂則情緒較為平穩虛境。且同一種樂器演奏不同的曲子，情緒也會跟著轉變，秦地方的音樂較慷慨激昂，齊楚地方的音樂較專情穩重。心情隨著音樂而轉變，類似這樣的情況很多，為何說音樂沒有哀樂呢？且至為和諧之音樂，無不感動人心；古人莫不把大同的理想寄託於音樂，而嵇康卻把人情的無常與聲音相提並論？這不是知彼而不明此哉？嵇康認為這與音樂本源能感染人的情緒之特性有關而音樂之本體在於自然之和，因而進一步說明音樂之特質，如下：

3.4.1. 音樂之特質

a. 音樂能感染人之情緒

嵇康認為人心對聲音是有情緒的反應：音樂的組成，有單聲部、多聲部；有音的高低、長短及和諧與不和諧音的互相交織安排組合，而人心之情緒對這些聲音之組合排列的反應，則表現出躁動或安靜、專心或鬆散，曰：

然皆以單、復、高、埤、善、惡為體，而人情以躁、靜、專、散為應（第四難，頁 276）

此外不同樂器的音色對人情緒有不同的反應如：

枇杷、箏、笛，間促而聲高，變眾而節數，巨高聲 御數節，故使形躁而志越。猶鈴鐸警耳，而鐘鼓駭心，故『聞鼓鞞之音，則思將帥之臣』，蓋以聲音有大小，故動人有猛靜也。琴瑟之體，間遠而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽，則不盡清和之極，是以體靜而心閑也。（第四難，頁 275）

嵇康舉例如：琵琶、箏、笛聲調較高，節奏較快，常使聆聽者心情激昂躁動，而鐘鼓的聲音大震動人心就像警鈴一樣，令人驚駭，使人想到將、帥之臣所以聲音的大小也讓人情緒有猛靜的感覺，而琴瑟音色清晰、變化較少，使人心情安逸閒適，清和至極。

又同樂器不同的曲度也會給人不同的感受，「夫曲度不同，亦猶殊器之音耳」。（第四難，頁 275）曲度與音色一樣都給人有不同的感受；且在不同的地方的民謠也各具風格如「齊楚之曲，多重，故情一；變少，故思專」。（第四難，頁 275）齊楚之曲反覆沉穩，聽眾反應單純而專一。

雖然聲音的組合變化能產生各種不同風格的音樂，引發人之情感各自不同，「夫曲用每殊，而情之處變」（第四難，頁 276），且不可否認音樂是所有藝術中影響人情緒最直接的藝術，在嵇康看來這也只是音樂本身具有對人情緒的渲染力，就像人的口能識別不同食物的美味而以，「猶滋味異美，而口輒識之也」（第四難，頁 276），並不表示音樂本身具有能表達哀樂情感之功能。

b. 音樂有自然之“和”

雖然上述所言「夫曲用每殊，而情之處變」，隨著音樂中各種元素的不同變化，人的情緒之躁靜浮動也會跟著改變，但儘管如此，並不表示音樂本身具有能表達哀樂情感之功能，“哀”與“樂”並非音樂的特質。在如此多樣性的音樂中，嵇康認為都有一個共同特質“和”，嵇康說：

夫曲用每殊，而情之處變，猶滋味異美，而口輒識之也。五味萬殊，而大同於美；曲變雖眾，亦大同於和。美有甘，和有樂。然隨曲之情，盡乎和域。（第

四難，頁 276)

調和五味縱然有千萬種不同，而在美味這一點是相同的；曲度變化雖然眾多，和諧這一點也是相同的，味有甘，和有樂。音樂有“和”的本源，使聆聽者進入和諧的精神狀態。嵇康認為無論何種音樂，它都有“和”的內涵，也就是說音的排列組合令人聽起來悅耳和諧，堪稱為音樂，若沒有“和”之原則，則淪為噪音。也因此嵇康說：「聲音以和平為體」(第四難，頁 276)，音樂本身沒有“哀樂”情感之特質，只有“和”的特質。嵇康認為“和”便是音樂之內容，也就是聲音的和諧排列組合，音樂的和諧就是將音的各種音樂要素如音高、音色、時值、節拍、速度等的相輔相成或相反相成，如《左傳》曰：

清濁、大小、短長、急徐、哀樂、剛柔、速、高下、出入，周疏以相繼也」⁴⁰(《左傳·昭公二十年》晏子語)。

此外在綜論亦有云：「夫天地合德，萬物資生，寒暑代往，五行以成，章為五色，發為五音」。中國音樂自古以五聲六律為主流，五聲乃起源於天地陰陽五行運轉之和諧，因此這五音為宮、商、角、徵、羽任意組合皆能產生極為和諧之音樂，嵇康所認為“和”乃具有天地自然之和諧。

c. 有如“道”之“吹萬不同”

嵇康認為音樂使人歡戚俱見，能兼御群裡，因此把和諧之音樂對於人心之感受，比喻成“道”之於萬物能「吹萬不同」，而使其自己順應自己的本性發展；並將和諧之音樂帶給人的境界昇華至如“道”之境界一般，嵇康說：

其音無變於昔，而歡戚並用，斯非『吹萬不同』邪？(第四難，頁 276)

其音樂跟以前沒甚麼改變，而有人因音樂而歡樂，有人因音樂而悲傷，這不是莊子“吹萬不同”之天籟觀，在此嵇康引用莊子之天籟觀來譬喻和諧音樂之特性，莊子云：

⁴⁰《十三經注疏 左傳》·台北：藝文印書館，頁 881。

子遊曰：『地籟則重竅是已，人籟則比竹是已，敢問天籟。』子綦曰：『夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！』⁴¹

人籟是排簫之類的吹管樂器；地籟是大地上大小不同、形狀各異的孔穴，必須依靠風的吹動才能發聲；天籟則是一種自然本體。站在音樂的立場而言，天籟就是無聲之樂，卻能為眾聲之所自出，可以涵蓋人籟與地籟，既是音樂的最高境界，也是自然之樂。然而嵇康認為音樂與情感的關係，就像天籟與眾竅一樣，吹萬不同，天籟一吹，各發出不同的聲音；同樣的，和諧音樂一出現，對人產生各不同的情感，就像天籟一樣吹萬不同，各種聲音皆顯現它自己，並無先有的意識形態來決定誰先誰後。由此可說，音樂對於嵇康而言，有如“道”之於人的境界，從嵇康重覆將樂音說成「太和」⁴²可知，其說：

然則聲之與心，殊途異軌，不相經緯，焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉？
（第四難，頁 276）

可見嵇康認為“和聲”之於人，正如“道”之於物般，正如道家「不塞其原」、「不禁其性」、「不吾宰成」自然無為的精神，故使人之情感得以「自生」、「自濟」、「自成」⁴³。因聽了至為和諧之音樂，得以紓解個人之情感，解脫心中的束縛。嵇康認為音樂對情感表現的不對應性及不限制性，正是它可以使情感得以無限展開，使其情感自生自成，有所謂「兼欲群理，總發眾情」（第四難，頁 276）的特性。正因為至和之音樂包含著無限寬廣的境界，它就能給各個不同的欣賞主體留下廣闊與自由的境地。⁴⁴由此來看嵇康所認為的音樂之“和”又多了一種“道”之意涵。

d. 發滯導情之功能

⁴¹ 清·郭慶藩編 王孝魚：《莊子集釋》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2007，頁 56。本論文引用莊子之文字，皆根據此版本，只註明篇名及頁數，不另加註。

⁴² 宇宙的始基由陰陽二氣化生交感，產生出宇宙間萬物，宋代張載說：「太和之謂道，中涵浮沉升降動靜相感之性，是生絪縕相盪勝負屈伸之始，其末也几微易簡，其究也廣大堅固」。見王雲五主編：《張子全集》，台北：台灣商務印書館，1979，頁 22。

⁴³ 源自王弼：「不塞其原，則物自生，何功之有？不禁其性，則物自濟，何為之恃？物自長足，不吾宰成，有德有主，非玄而何？」。見林麗真：《王弼》，台北：東大圖書公司，2008，頁 48。

⁴⁴ 參閱吳冠宏：《魏晉玄義與聲論新探》，台北：里仁書局，頁 197。

嵇康認為和諧的音樂具有啓發鬱積之思、誘導內心之情的功效，所以使受到外物所累的人們，得以自我紓解，曰：

直至和之發滯導情，故令外物所感得自盡耳。（第五難，頁 281）

至為和諧之音樂也常使人抒發心中積鬱的情感而感動流涕，讓情感自由的流露，說：

今無機杖以致感，聽和聲而流涕者，斯非和之所感，莫不自發也？（第五難，頁 281）

現在沒有先人的肌杖舊物以感傷，卻因為聽了諧和的音樂而流涕，這不正說明受到諧和音樂所感動，沒有誰不自我發洩情感的嗎？

3.4.2. “和聲”意涵之釐清

正如上述嵇康認為音樂之本源，在於“和”且又有如“道”之“吹萬不同使其自己，於此有些學者便認為嵇康〈聲論〉是道家玄學之應用，重點在於玄理之辨，而不是在音樂之理解上，筆者認為這似乎遮蔽了嵇康〈聲論〉真正對音樂的理解。而嵇康〈聲論〉之真正本意在音樂本源的理解？或是只是玄學有無之辨證？或者玄學有無的辯證應用在音樂本源的理解上。然角度不同，便有不同的解讀，有些學者從道家玄學的角度切入，有些甚者把此“和聲”當作西洋音樂的“和聲學”(Harmony)來探討。因此有需要進一步釐清“和”之意涵，以了解嵇康〈聲論〉之用意。嵇康〈聲論〉中共有三十多處論述到“和”，可見“和”在〈聲論〉中的關鍵地位，因此有必要從〈聲論〉中出現的“和”來一一檢視探討其意涵，做一個客觀的解讀，以能更貼近嵇康之本意。如下：

然聲音和比，感人之最深者也。（綜論，頁 248）

此處之“和”意為音和諧的排列組合。（此屬音樂之範疇）

夫哀心藏於內，遇和聲而後發，和聲無象，而哀心有主。（綜論，頁 248）

此處之“和”意為形容音樂之和諧。指（此屬音樂之範疇）

音聲有自然之和，而無繫於人情，克諧之音，成於金石；至和之聲，得於管弦也。（第二難，頁 262）

此處之“和”意為形容音樂之有大自然之和諧。（此屬音樂之範疇）

五味萬殊，而大同於美；曲變雖眾，亦大同於和。美有甘，和有樂。（第四難，276）

此處之“和”意指樂音的和諧排列組合。（此屬音樂之範疇）

然隨曲之情，盡乎和域。（第四難，276）

此處之“和”意指和諧的精神境界。（此屬道家精神境界之範疇）

若言平和，哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜。若有所發，則是有主於內，不為平和也。（第四難，276）

此處之“和”意指道家破除意識形態之平和心境。（此屬道家精神境界之範疇）

且聲音雖有猛靜，各有一和，和之所感，莫不自發（第四難，頁 276）

此處之“和”意指樂音的和諧排列組合。（此屬音樂之範疇）

聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為王，應感而發。（第四難，276）

此處之“和”意指樂音的和諧排列組合。（此屬音樂之範疇）

然則聲之與心，殊途異軌，不相經緯，焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉？（第四難，276）

此處之“和”意指有如“道”之和諧境界之音樂。（此屬音樂之範疇）

理絃高堂而歡戚並用者，直至和之發滯導情，故令外物所感得自盡耳。（第五難，280）

此處之“和”意為至為和諧之音樂。（此屬音樂之範疇）

今無機杖以致感，聽和聲而流涕者。（第五難，281）

此處之“和”意為至為和諧之音樂。（此屬音樂之範疇）。

斯非和之所感，莫不自發也？」（第五難，281）

此處之“和”意為至為和諧之音樂。（此屬音樂之範疇）。

和心足於內，和氣見於外，故歌以敘志，人舞以宣情。（第七難，頁 286）

此處之“和”意指和諧的精神境界。（此屬道家精神境界之範疇）

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，使心與理也。（第七難，頁 286）

此處之“和”意指為道的和平精神。（此屬道家精神境界之範疇）

夫音聲和比，人情所不能已者也。是以古人知情之不可放，故抑其所遁；（第七難，頁 287）

此處之“和”意為音和諧的排列組合。（此屬音樂之範疇）

托於和聲，配而長之，誠動於言，（第七難，頁 288）

此處之“和”皆意為至為和諧之音樂。（此屬音樂之範疇）。

心感於和，風俗壹成，因而名之。（第七難，頁 288）

此處之“和”意指樂音的和諧排列組合。（此屬音樂之範疇）

由上述可知在嵇康〈聲論〉裡的「和」義分屬於音樂之範疇及道家精神境界之範疇。「和」乃是聲音和諧的排列組合，成為和諧之音樂。此和諧之音樂又蘊含著

道家超越之境界及中國藝術精神“和”之天人合一精神境界。嵇康所謂「音聲和比」也就是音樂美學範疇裡認為音樂美在於音樂的形式。另外嵇康〈聲論〉“和聲”指的是來自於大自然的陰陽調和之和諧內涵，具有天人合一精神境界之音樂及道家和諧精神境界之意涵。

由〈聲論〉中對「和聲」的探討我們知道嵇康重點仍在音樂義之範疇上，因此我們可說〈聲論〉中「和聲」意指至為和諧之音樂，只是嵇康藉著道家之“道”的吹萬不同且讓其自生之玄學思想來說明「和聲」使人歡戚俱見的特性。雖是將「和聲」作一種玄理之辨證，但其重點仍在音樂本源的探究與澄清上。

3.4.3. 以道家自然無為之思想在音樂自律之美的應用：

魏晉盛行清談，當時的名士亦常以清妙的語詞，論難的方式來追求事物的真理，李澤厚說：

魏晉玄學的產生標誌著中國哲學史上的一個重大轉變，那就是從漢代的宇宙論轉向了本體論，它的中心課題是探求一種理想人格的本體。⁴⁵

所謂本體是指事物本身的範圍、本源、特徵、規律、構成而言。魏晉玄學家對於事物的本體特別有探討的興趣。嵇康亦不例外，在〈聲論〉中有多處提及「體」的字眼，如：「聲音以平和為體」、「樂之為體，以心為主」、「聲音之體盡於舒疾」，嵇康亦欲探求音樂本源之真實，而非外在的人為因素給予的價值判斷。亦在其《釋私論》提出「君子」的新定義，曰：

夫稱君子者，心無措於是非，而行不違道者也。⁴⁶

嵇康認為“君子”的境界應心中無措於是非之逍遙自在，如同莊子曰：「魚相忘乎江湖，人相忘乎道術」（大宗師第六，頁 300），其認為人的心靈在渾然相忘中才能體驗出一些天機、天趣，以達到至人、真人、神人的追求。而聆樂者的心境也應是

⁴⁵ 李澤厚與劉綱紀著：《中國美學史》，臺北市：漢京文化事業有限公司，2004。

⁴⁶ 戴明揚校註：《嵇康集校註》，北京：人民文學出版社，1962，頁 309。

「應物而不累於物」⁴⁷的聖人之情，才能感受到“和聲”之美妙，體悟音樂本身自由展現和諧之樂趣，達到自由無待的境界。如同道家之「不塞其原」、「不禁其性」、「不吾宰成」自然無為的精神，乃是屏除人心裡的一切意識形態之心境，才能讓音樂之藝術得以「自生」、「自濟」、「自成」⁴⁸的發展，讓音樂歸音樂自己本身和諧之美，如西洋音樂美學所謂音樂自律之美的精神內涵所在，而非遷就於人之情感或道德倫理之價值判斷。嵇康舉例說：

然人情不同，各師所解，則發其所懷；若言平和，哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜。若有所發，則是有主於內，不為平和也。以此言之，躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也。不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲音也。（第四難，頁 276）

若人心被哀樂情緒所主宰，則只能各自依照自己之理解，各抒所懷，這種對音樂的理解是屬於音樂的相對或自我主義。但如果說心情平和，哀、樂平對地對他都是一樣有其意義與美感（沒有哀樂之別），那就沒有可主宰人心之感情出現，所聆賞的音樂只有感受音樂本身的躁動或安靜而已，此種對音樂的理解，是屬於音樂本身之自然。若有被哀樂情感影響來欣賞音樂，則表示人心中早已被哀樂情緒所主宰，或是在心中早已存在某種的意識形態，不能算是心情平和的人。由此嵇康對音樂之理解，如吳冠宏也說：

嵇康之於音樂，是魏晉名士鍾情而能忘情，忘情則更顯其鍾情的展現，故能見證到音樂存在的自體性與無限妙用的道性。⁴⁹

這乃是道家自然無為之思想在音樂審美上之應用，即是中國道家音樂美學之內涵。所以我們可以說中國音樂之音樂自律精神內涵在於道家之無為精神在音樂審美上之應用。既是如此，嵇康乃認為音樂本身之欣趣在於音樂的自然之“和”，與人的情感是不相關的，嵇康說：

⁴⁷ 當時普遍流行“聖人無情”，而王弼在當時提出“聖人有情”，曰：「聖人有情，應物而無累於物」。見林麗真：《王弼》，頁 34。

⁴⁸ 源自王弼：「不塞其原，則物自生，何功之有？不禁其性，則物自濟，何為之恃？物自長足，不吾宰成，有德有主，非玄而何？」見林麗真：《王弼》，頁 48。

⁴⁹ 參閱吳冠宏：《魏晉玄義與聲論新探》，台北：里仁書局，2006，頁 234。

由是言之，聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為王，應感而發。然則聲之與心，殊途異軌，不相經緯，焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉？（第四難，頁 276）

嵇康認為音樂的主體在於和諧之精神，音樂與人情感的對應是沒有一定的；若認音樂有哀樂之情感，是因為人的情感是自己已經形成藏在心中，受到和諧的音樂感染而引發出來的，不為平和之人。可見若以道家之無為精神來看，聲音與情感完全是兩回事，殊途異歸，彼此不相關連交織，怎能將歡感之情強加到『太和』的音聲中，使人誤解成音聲有表現哀樂感情的虛名呢？可見嵇康以道家之精神來看音樂，音樂與情感是不相關聯的，更不用說以前儒家把和諧音樂之境界等同於傳統的天之形上境界。嵇康此種對音樂之理解乃是道家之“道”和諧精神境界與音樂本身美學精神之融合：音樂之本源在於“和”而不在於哀樂的情感且與“太和”有同特性。徐麗真在《嵇康的音樂美學》中亦有此看法，故就道與音樂的關係上，音樂可視為盡意之妙象，可做為人與道之間窮理的媒介，人的神、氣、情、性，都可以在音樂至和精神的導養下、上契於道，同歸於宇宙的和諧境界⁵⁰，故就此理解而言，音樂之和諧的境界通於“道”之和諧境界。

在和之道上，並非沒有情感，而是不為情所宰。音樂本身不能表達任何的意象，若人的心被哀傷的情緒所主宰，聽到的音樂所感受到的祇有悲哀而已，此狀況便不是平和之心境，不能體驗音樂本源之和諧；因此主體的心境若是平和境界時，才能感受到音樂“和”的實義，因而不會只有哀或只有樂，而是歡戚俱見：

夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡戚俱見。（第四難，頁 276）

心中若沒有被哀樂情感所干擾的清明心境，心境則只為其中的情感所宰，只能或見歡，或見戚，而不能「歡戚俱見」，「歡戚俱見」中，互相矛盾之情，可以同時在和平之心中，因此嵇康之和心，乃超越突破矛盾之宇宙之本源。所以重點乃在於和心，所謂心，乃樂之本源，即樂之為體。以下即以心為題。

⁵⁰ 徐麗真：《嵇康的音樂美學》，台北：華泰文化事業有限公司，1997，頁 9。

3.5. 〈聲論〉中之“心”義

3.5.1. 樂之為體，以心為主⁵¹

嵇康一方面從自然本身之角度來論說音樂的藝術之美在於它本身的諧和之美，不在於它引發人情感的對應關係；另一方面嵇康注意到音樂欣賞過程中，聆樂者主體的沖虛自由性，因此進一步強調聆樂者對音樂情感反應背後的潛在複雜因素，所謂「所以會之，皆自有由」、「自以事會，先邁於心」、「人心不同，各師其解」，指出不論是社會經驗或個人的機遇，皆足以影響聆樂者對音樂反應的情感狀態，而對音樂產生不一樣感受。嵇康說：

然人情不同，各師所解，則發其所懷；若言平和，哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜。若有所發，則是有主於內，不為平和也。（第四難，頁 276）

每個人聽音樂時的心情各自不相同，各自依照自己的理解，各抒所懷。例如同聽一首老歌，令人回憶起往日時光，有人覺得是甜蜜，有人卻覺得往事不堪回首。這是人受情感所主宰時的狀態。但主體在沖虛之自由狀態則不同，因為如果聆賞音樂時，忘情於人世間種種的喜怒哀樂，以「應物而不累於物」的聖人之情來聆賞音樂，那所聽到的音樂，聖人並不干預何種情感引發音樂，亦不為情感所干預限制某種情感之顯現，而任由有音樂本身的藝術之美，自由顯現，故主體只是隨音樂本身之旋律起伏之和諧之美來欣賞之而已。若先以哀樂為音樂之前提，如儒家之所言，那是心中早已形成了這種感情，為這情感所主宰，不能算是心情平和的人。所以嵇康認為音樂只有旋律的躁動或安靜而已。因此主張若主體精神修養至“和”的境界，不被情緒所主宰，亦不主宰情感，而與情感和平相處，便可伴隨音樂，感受其和諧形式之美。嵇康在其〈琴賦〉裡亦有說到聆樂者心境不同產生對音樂的感受便不一樣，足以為「樂之為體，以心為主」做為解釋。文曰：

⁵¹ 這種主張心之無主宰乃音樂自身顯現之先驗條件，陳士誠稱為是“先驗論證”見陳士誠：〈從兩種論證揭示〈聲無哀樂論〉之結構〉，刊於台北：《國立政治大學哲學學報》第 27 期，2012，未出版。

性絮靜以端理，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，則莫不慄慄慘淒，愀愴傷心，含哀懊咿，不能自禁；其康樂者聞之，則歡愉懽釋，抃舞踊溢，留連瀾漫，溫嚳終日；若平和者聽者，則怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄世遺身。（〈琴賦〉，頁106）

嵇康心靈嚮往著老莊的“自然無爲”的精神境界，嵇康在〈山巨源絕交書〉說：「老子莊周，吾之師也」。在他的養身論中亦認爲養神最重要是因順人的自然本性，去掉擾心神安寧的種種嗜欲，也就用「和」的和諧去抒導情感。心境的修養終極目標是「心無措乎是非，而行不違乎道。」（〈釋私論〉，頁309）這就是嵇康所謂極爲平和的心。也是一種道家“無”的境界，然「無」是從主觀心境的講，而不是從客觀存有方面來講。⁵²嵇康以爲聆樂主體“平和的心”就是通過道家“忘”，也就是〈聲論〉中的所謂「無主」—無主宰之智慧來對音樂的“觀看”或“知見”，讓音樂呈現原有的面貌；「夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡戚俱見」，人忘掉、拋開情緒的束縛，心不爲情緒所波動，才能鍾情於音樂，真正感知樂音流動的意趣，這反而使歡戚之不同情感，可以在無主宰之正等無偏私中，各顯現其自身，而不是儒家般排斥哀戚—以哀爲樂之一偏之見。因此嵇康透過「莫不自發」，指出音樂能喚起人們最廣泛的情感，使各個不同的欣賞主體的情感要求都能從音樂的欣賞中得到不同層次的滿足，此乃強調了主體自身的情感狀態在審美和藝術欣賞中的重要作用，以及審美感受因人而異的自發性。

而這種把樂音的和諧與主體自足無待的和諧境界互相混合，如道家所講的“齊物論”以「吾喪我」（〈齊物論〉，頁51）的境界，破除我見我執，而以真實的自我：「吾」，神遊於自由無邊之遼闊境域中，與音樂的“和”諧共臻於萬物齊一的境界，這也是嵇康認爲在欣賞音樂的最高審美境界，同歸於宇宙的和諧境界。

因此我們知道，嵇康重點不僅音樂的本源之釐清，他更強調從音樂審美活動中主體心境的自由，超越名教的束縛而任自然的心靈。達到「怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古、棄世遺身」（〈琴賦〉，頁107）的超越境界。

⁵² 牟宗三表示：「這心境是依我們的某方式下的實踐所達至的如何樣的心靈狀態。依這心靈狀態可以引發一種「觀看」或「知見」。境界形態的形上學就是依觀看或知見之路講形上學。它從作用層來看，通過忘的智慧，就是說讓開一步，「不塞其源，不禁其性」，萬物自己自然會生，會成長，會成就。」見牟宗三：《中國哲學十九講》，台北：台灣學生書局，1983，頁89。

3.5.2. 移風易俗在於「心」，不在於樂

禮樂教化一直是傳統儒家樂論的一個課題，音樂始終被定位在移風易俗之功能上。自先秦以降，論樂者莫不就其教化功能定位其音，但嵇康對音樂之理解卻不以為然，嵇康認為音樂有它自己獨立藝術之美，並非如傳統儒家之音樂觀點將音樂視為“移風易俗”功能之附庸。嵇康在〈聲論〉第七難中以代表傳統儒家觀點之秦客問曰：

仲尼有言：『移風易俗，莫善於樂。』即如所論，凡百哀樂，皆不在聲，則移風易俗，果以何物邪？（第七難，頁 286）

既然音樂沒有哀樂之情感，那儒家所認為的“移風易俗，莫善於樂”又如何理解？而嵇康認為真正能移風易俗是在於人“心”，而非音樂。雖音樂能讓人精神平和，但音樂與人情感的對應是無常的，每個人對音樂的感受性也並非一致，相對的，音樂對人的影響也並沒有普遍性，如何能達到移風易俗的功效？嵇康認為只有執政者施行道家無為而治的精神，才能使人民的心境平和，如此移風易俗才有可能。嵇康舉出上古太平的時代與重視名教教化的時代做對比說明，以澄清移風易俗之成效並不在音樂上。其認為在上古時代，是天下自然太平的理想社會，一切純任自然，和諧純樸，沒有需要“移風易俗”的問題。相對的，而有“移風易俗”的問題，那一定是在執政之道衰敝之後產生的，移風易俗並非好的狀態，故曰：

夫言『移風易俗』者，必承衰弊之後也。（第七難，頁 286）

嵇康描寫上古自然無為的社會是這樣的：

古之王者，承天理物，必崇簡易之教，御無為之治。君靜於上，臣順於下，玄化潛通，天人交泰，枯槁之類浸育靈液，六合之內沐浴鴻流，...。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，含乎會通，以濟其美。故凱樂之情，見於金石；含弘光大，顯於音聲也。（第七難，頁 286）

嵇康認為上古時代，王者是先施行道家的無為而治，自然平和的精神充盈餘內心，和悅的氣色顯現於外表，然後再以太和之音感召人民，導引其神氣，迎合其性情，

使心與理相順應，氣與聲相應，讓人們的情感自然展露出來，人民自然和氣相待，純任自然而為，如此歡樂的情懷展現於音樂上。這也就音樂常被誤認為可以移風易俗，然而這種太平的盛世完全是施行道家之「簡易之教，御無為之治」，如同無聲的德行之樂，與音樂的制作無關。嵇康進一步的說明，曰：

故曰：『移風易俗，莫善於樂。』，然樂之為體，以心為主。故無聲之樂，民之父母也。至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂，然風俗移易，本不在此也。（第七難，頁 286）

雖傳統儒家音樂觀點認為：「移風易俗，莫善於樂」。然音樂對於人的感受，以人心的感覺為主，並不是每個人都有對音樂同樣的感受，能達到移風易俗的功效；其實是古之聖王施行寬和寧靜之政，如同無聲的德行之樂，有如人民的父母一般，所謂「無聲之樂，民之父母也」。雖然八音的和諧，令人所喜愛，但風俗的移易，本不在於音樂而是聖王施行寬和寧靜之政。於此我們可以確認嵇康以為“移風易俗”不在於音樂上，而是君主「崇簡易之教，御無為之治」之德政。

嵇康繼而描述在重視名教的時代：

夫音聲和比，人情所不能已者也。是以古人知情之不可放，故抑其所遁；知欲之不可絕，故自以為致，故為可奉之禮，製可導之樂，口不盡味，樂不極音，...。故鄉校庠塾亦隨之，使絲竹與俎豆並存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發。使將聽是聲也，必聞此言。（第七難，頁 287）

合於和比之音樂，使人之性情自然解放。這自引起衛道之人所反感，故嵇康以為，古人知道不可讓人們太放情縱慾；所以制禮作樂來約束人們之情欲，讓人們行為有所依循，制作口不盡味、樂不極音之“雅樂”，使遠近可以同個風俗習慣，在學校教導音樂、禮教配合之，使禮樂成爲一體，將禮樂制度應用於日常生活中，使百姓和諧有序，又請人將國史風俗之盛衰編成音樂歌曲，使人聽了有所警誡，這就是先王製作音樂的用意。

嵇康認為這種制定音樂來對治人性以為能“移風易俗”的世代是大道衰敝之世代。人為取代了自然，始有「制名」、「仁義」⁵³等興起，造成種種心知價值之對立，人們失去和平的心，和諧社會破壞無遺，故自然世界墮落為名教世界，向善的心不是自發而必須由外在的環境來規範，於是有了“移風易俗”的問題，音樂便淪為一種重要的教化工具，配合著禮儀、詩歌、樂舞、言語來教化人心，使之進退合宜。這就是荀子、〈樂記〉與阮藉所歌頌的時代，但對嵇康而言，已是衰敗之年代了。

然而，嵇康舉出兩種對比世代來說明“移風易俗”不在於音樂，而是應由人為的名教世界返回自然世界，此思想乃是《老子》之思維脈絡的延續，其曰：

大道廢，有仁義；智慧出，有大偽；六親不和，有孝慈；國家昏亂，有中臣。
（十八章）

而嵇康所主張的「越名教而任自然」（〈釋私論〉，頁 234）即是反對儒家的名教之思想而崇尚道家順應自然無為之思維。對於儒家所主張的「移風易俗，莫善於樂」之觀點，更是不以為然，其所要強調的乃是主體之心境。若人民心中得到平和，就算沒有音樂，假心境平和，則樂自生，反之，若心中不能得到平和，即使有音樂，人民亦無歡樂可言。如嵇康在〈答難養生論〉中說：

有主於中，以內樂外，雖無鐘鼓，樂已具矣。故得志者，非軒冕也；有至樂者，非充屈也；得失無以累耳！（〈答難養生論〉，頁 169）

若能心存平和，不以得失滯礙於心，自然哀樂盡去，在此情況下，即使無鐘鼓之聲，樂也已然具備了。換言之，是否有樂，不在乎鐘鼓，而在於心是否有“和”境。因此我們認為嵇康以為移風易俗在於人“心”之平和，而不在於音樂之功能。

3.5.3. 雅鄭之辨在於人心

⁵³ 見於〈難自然好學論〉：「及至人不存，大道凌遲，乃始作文墨以傳其意，區別群物，始有類族，造立仁義以嬰其心，制為名分以檢其外，勸學講文以神其教。故六經紛錯，百家繁熾」。戴明揚校註：《嵇康集校註》，北京：人民文學出版社，1962，頁 259。

儒家傳統樂論莫不「惡鄭聲之亂雅樂」，而推崇雅樂，排斥鄭聲，認為雅樂可以端正人的行爲，鄭聲則使人放縱情慾，因此將雅樂視爲正聲，將鄭聲斥爲淫聲，對它們之評價有如天壤之別。而嵇康對於如此傳統儒家音樂觀點將音樂區分爲淫、正之別看法並不以爲是如此，在〈聲論〉中藉由秦客問曰：

古人慎靡靡之風，抑惱耳之聲，故曰：「放鄭聲，遠佞人。」然則鄭、衛之音，擊鳴球以協神人，敢問鄭雅之體，隆弊所極。（第七難，頁 287）

傳統儒家之論樂一向是警慎靡靡之音，抵制樂耳淫蕩的樂音，所以孔子說：「放鄭聲，遠佞人。」然而這鄭、衛之地方音樂與廟堂雅樂有何區分？繼而嵇康以客觀的角度來說明雅樂與鄭聲之特色，說：

若夫鄭聲，是音聲之至妙。妙音感人，猶美色惑志，耽槃荒酒，易以喪業；自非至人，孰能御之？先王恐天下流而不反，故具其八音，不瀆其聲；絕其大和，不窮其變；捐窈窕之聲，使樂而不淫，猶大羹不和，不極勺藥之味也。（第七難，頁 287）

鄭聲，是種美妙動人的音樂，就像美色惑志一樣，使人沉迷，而荒廢正業；除非修養很完美的「至人」，有誰能受得了它的誘惑呢？而雅樂則是因爲先王恐天下人們之情欲流於放蕩，所以制定雅樂來約束人們的情慾，使樂曲竭盡“中和”(儒家之中和，非嵇康與道家的)之境界，不追求曲調的變化，就如大饗之禮所用的大羹不追求五味調和之味。由此而言，鄭聲和雅樂各有自己的曲調風格，鄭聲曲調過度感人，而雅樂卻平和端正，本來各有其樂曲之特色，無分優劣，但在儒家實踐的大前提下，鄭聲就被壓抑著。嵇康接著解釋以往儒家將鄭聲認定成靡靡之音說：

若流俗淺近，則聲不足悅，又非所歡也。若上失其道，國喪其紀，男女奔隨，淫荒無度，則風以此變，俗以好成。尚其所志，則群能肆之；樂其所習，則何以誅之？托於和聲，配而長之，誠動於言，心感於和，風俗壹成，因而名之。然所名之聲，無中於淫邪也。淫之與正同乎心，雅、鄭之體，亦足以觀矣。（第七難，頁 288）

只是隨著風俗流行的轉變，人們對音樂的喜好也會有所變化，覺得雅樂不悅耳，又不是所喜歡的音樂曲調。⁵⁴再加上上位者失去執政不力，國喪其紀，男女奔隨，淫荒無度，道德敗壞，則風氣就會因此而改變，習俗就會因人們的愛好而養成，所以人們的喜好是隨著風俗習慣及整個政治大環境的影響而改變；嵇康認為社會風氣道德的敗壞是因為執政者執政不力，而人民喜愛鄭聲只是跟隨著風俗流行，不足以將鄭之地方音樂貶為淫聲。所以嵇康認為人們會跟隨群眾流行的喜好而樂在其中，樂其所熟悉的音樂，因此喜歡雅樂或喜歡鄭聲，甚至其他風格的音樂，並沒有甚麼對錯，也沒有甚麼好去責難的。喜愛聽鄭聲，只是人們精神寄託於和諧的音樂，感動於樂音旋律之美，蔚成風俗流行，與淫邪無關。

以嵇康之見，音樂有正聲與淫聲之區別，是在於人心裡的不平和，而雅樂與鄭聲都是音樂的一種，只是風格曲調不同罷了，只要聆聽者主體的心境平和，不做任何的價值判斷及所謂的淫正之分，就能感受到音樂本身“和”之內涵精神。所以嵇康認為將音樂有所淫、正之區別在於人之有分別之心，而不是在音樂本身上。

⁵⁴ 當時雅樂衰微，民間音樂則有長足的發展，如〈琴賦〉中提到的蔡氏五曲、王昭、楚妃、千里、別鶴等這些樂曲都為當時人所喜愛。見戴明揚校註：《嵇康集校註》，北京：人民文學出版社，1962，頁 103。

3.6. 結語

音樂最容易受到誤解之處便是以為音樂帶有情感，傳統儒家音樂的觀點更是如此認為音樂之極致在於它的道德教化功能，音樂被設定為移風易俗、安民立國的功能角色，也因此認為音樂的內涵必定是要合乎善的原則，所謂善的原則，必是有道德修養的君王所制定的雅樂，因而從音樂中也可聽出君王的德政，音樂反映政治的得失。嵇康突破這些傳統的音樂觀點，對音樂本身藝術的自覺，認為情感與道德的美善並不是音樂的本源，音樂之自然有它自己本身之規律，不因它外在的因素如引發人情感或它的教化功能而有任何的影響和改變。音樂之自然是獨立存在的，無關於音樂引發的哀樂情感、更不是建立在倫理道德教化的價值上。嵇康〈聲論〉特別強調音樂之美客觀之存在與審美主體的自由，使音樂藝術之美展現出更多樣的審美性、藝術性與純粹性，不再是政治的宣傳與道德教化的樸庸。

中國自古講求和諧，嵇康亦認為音樂有“自然之和”的特性，而這“自然之和”的特性與宇宙陰陽變化的和諧有著密不可分的關係，嵇康以此觀點觀察到音樂藝術本源的問題，認為音樂之“和”與自然本體的“道”有同源之處，其本源乃讓不同之情感及音樂，使自己成其為自己，而不是依附其它意識形態者。如此的觀點不僅肯定了音樂自身之本源，更提升了音樂之精神境界層次。更藉以道家“忘情無累”之超越心境來欣賞音樂，便能見證音樂本身的自體性之美。⁵⁵

嵇康明確的主張心是心，聲是聲，心與聲音對應無常，實是殊途異軌，不相經緯，認為音樂有其獨立於傳統儒家“以道治欲”之意識形態，音樂本身之價值地位不應受人之情感哀樂喜好而影響，而音樂有其自己之自由發展性，不應侷限於道德或情感的範疇之內。因此聆賞者不應以先入為主之意識形態或情感來評斷音樂，而讓出音樂自己本身之藝術價值。嵇康對音樂如此之看法實屬於道家“無”之思維在音樂美學上的應用，恰與西方音樂自律美學所主張的：情感的表現並非音樂的內容，有相同之看法，因此值得我們進一步將嵇康〈聲論〉與主張音樂自律美學之漢斯利克《論音樂美》作分析比較異同，以更深入了解嵇康〈聲論〉中音樂自律美學之內涵。

⁵⁵ 參考吳冠宏：《魏晉玄學與聲論新探》，台北：里仁書局，2006，頁 234。

4. 嵇康〈聲無哀樂論〉與漢斯利克《論音樂美》的比較

4.1. 前言

嵇康〈聲論〉對傳統樂論重新作一番反省，對於音樂本源之覺醒⁵⁶，追求人在精神上的無主宰性之自由，認為音樂之本源不是附庸於道德教化上，它無關於人情之哀樂，更無關於倫理道德之美善，音樂之藝術價值是在於它自身之和諧，音樂是獨立的一項藝術。這種對音樂之理解在於音樂自己本身之觀點，與西方音樂評論家漢斯利克（(Eduard Hanslick, 1825—1904)音樂說(Vom Musickalisch-Schönen)一書看法一致，其認為音樂之美在於音樂本身之“形式”，而不在於它引發人的情感。兩位中西音樂哲學家雖相距一千五百多年卻不謀而合的提出相同音樂觀點。此種認為音樂之美在於音樂之本身而不需要外在的因素結合之看法即是後人歸納為音樂的自律美學。

嵇康與漢斯利克雖然分屬相距一千多年之遙之不同時空背景，在根本的音樂的本源與音樂的審美問題上的確有在著英雄所見略同之處，當然同中也有異然而因著時空背景不同，必有些相異點，此相異之處或許可以彼此其不足，因而從漢斯利克《論音樂美》之探討有助於使我們對嵇康〈聲論〉之音樂自律美學意涵有更加充足理解，有必要將二者的音樂觀點做比較分析探討，希冀從這兩篇的論述中，比較他們在音樂美學思想方面的異同，進而發掘〈聲論〉中音樂自律美學思想之深層意涵。

因此本章將比照前章各節的標題主旨來探討漢斯利克《論音樂美》之內容，以便於與嵇康的〈聲無哀樂論〉做個比較。以下即下文之標題與內容：

4.2. 漢斯利克《論音樂美》內容的綜論。

4.3. 反對情感美學 — 音樂與情感對應無常。

4.4. 音樂之內容即是樂音的運動形式 — 音樂之內容在於“和”。

⁵⁶ 參考黃明誠：《才性、情感與玄風—論魏晉藝術精神的內涵與發展》，高雄市：國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2003，頁3。中國魏晉時期藝術發展蓬勃，開啟了一個新的里程碑，在文學自覺、個體自覺、美的自覺與藝術自覺的時代。

4.5. 聆賞者的音樂素養 — 〈聲論〉中之“心”義。

4.6. 結語。

4.2. 漢斯利克《論音樂美》⁵⁷之綜論

該書共分七章，主張音樂的內容就是樂音運動的形式，音樂的美存在於樂音的組合之中，情感並非音樂的內容，音樂的內容只能從其素材，如形式、旋律、和聲等的觀點來被領悟。其編排如下：

第一章 〈情感美學〉，其嚴厲批判情感論的謬誤。(頁 23)

第二章 〈情感的表現並非音樂的內容〉，他認為引發情感的因素複雜，不明確的情感，如何能被認為是音樂的內容？他主張音樂的內容為樂音的運動形式，音樂具有獨特的美，這種美是自我獨立的，不需要外來的內容結合，它存在於樂音及藝術的組合中。(頁 37)

第三章 〈音樂美〉，全面剖析音樂美在於音樂本身的課題，音樂的要素包括旋律、和聲、節奏等；它們可各自自我變化，如擴大、縮小、轉位、轉調、加快、減慢等，也可互相組合或分離；而一旦運動起來，便能產生獨特的性格。經由這些音樂要素的運動形式，便能表現出“樂思”，而一個被完整地表現出來的樂思，已是自我存在的美，它就是自己的目的。(頁 63)

第四章 〈音樂主觀印象的分析〉，他肯定精神和情感要素對作曲家的影響力，認為沒有崇高的熱誠，便不能成就出偉大和美，然音樂的創作過程中，難免涉及作曲家的主觀意識，而一旦作品完成，它本身便是獨立自主的美，聽者不該用作曲家或自己的主觀印象來欣賞它，而該依據音樂本身的客觀印象。(頁 85)

第五章 〈音樂的領悟：審美性與病態性之對比〉，漢氏延續前面數章對浪漫、主觀的音樂欣賞態度的批評，並且稱之為“病態性”音樂領悟，相對的，他要求“審美性”音樂領悟，即一種“有意識的純粹直觀”；提出“直觀性的聆聽，是唯一藝術性的真正欣賞方式”的見解，即是不帶目的性，不涉及概念、慾望的聆賞境界。(頁 103)

第六章 〈音樂與自然界的關係〉，音樂的三大要素中節奏是存在於自然界而音樂是人類精神的創造物，它並不存在於大自然中。(頁 117)

第七章 〈音樂中的內容與形式〉，在音樂藝術中，內容與形式是相輔相成的概

⁵⁷ 本章引用 Eduard Hanslick：《論音樂美——音樂美學的修改芻議》，陳慧珊譯，台北：世界文物出版社，1997，本論文引用根據此版本，只註頁數，不另加註。

念，它們渾然融合為不可分割的一體認為音樂是由樂音排列何形式所組成的，除此之外別無其他內容。(頁 131)

4.3. 音樂與情感對應無常

西方音樂史上從十八世紀下半葉浪漫樂派崛起，音樂家將音樂作品加上標題以表達個人的情感或意念，即是所謂的“標題音樂”。遂此情感的表現成爲是音樂藝術所要表現的內容。以舒伯特爲典型的代表，他說：

音樂美是表情，而表情就是內心的表露。⁵⁸

然漢斯利克反對“音樂情感美學說”而認爲應該要去探索甚麼是音樂中的美，而不是在聆賞音樂時而產生甚麼情感。他從下列幾點來論述：

4.3.1. 引起情感不是音樂藝所特有

漢氏認爲引起感情是所有藝術的共同性，而且與詩、畫引起人的情感藝術相比，音樂引起人的情感是最不確定的。說：

音樂可謂生活帶來高度的喜悅和悲傷，關於此點我們完全同意。但中了彩券，或朋友病入膏肓，不是更能引來烈的情感嗎？（頁 31）

漢斯利克認爲世上有很多的事事物物都能引起人的情感，不只各種的藝術活動，在日常的生活裡更是比比皆是如中彩券、親友生病等等都能引起我們強烈的情感。若把交響曲或一首序曲引起我們的情感當作音樂的美，豈不把音樂與日常生活中的事物歸爲同一類。由此說來，音樂特有的音樂之美應不是建立在它引起人們的情感上。漢氏說：

若僅根據對情感的影響來大致描述音樂，就美學的原則而言，並沒有論證出甚麼結果。正如欲瞭解酒的本源，不是喝得酩酊大醉即可。（頁 29）

嵇康〈聲論〉也有類似的說法：

和聲之感人心，亦猶酒醴之發人性也。酒以甘苦為主，而醉者以喜怒為用。其見歡戚為聲發，而謂聲有哀樂，猶不可見喜怒為酒使，而謂酒有喜怒之理也。

⁵⁸ 舒伯特爲當時音樂美學專家，見：蔣一民：《音樂美學》，台北市：五南出版社，1993，頁 2。

(第一難，頁 256)

若認為音樂有哀樂情感那麼酒是不是也有哀樂情感呢？嵇康與漢氏均認為要真正了解音樂之美不能用只用情感，若僅根據情感的反應來描述音樂是不客觀。音樂與情感的對應是最無常的，因此音樂之美是不能用情感來認定的。

4.3.2. 音樂無法表達明確的情感

若用科學的精神探討分析音樂作品時，只能對屬於音樂的特性為對象如調性、音程、節拍、節奏及音階的進行方式等等進行分析探討，而不能對作曲家心中飄浮不定的情感進行任何理性分析。漢氏說：

把音樂美的原則建立在情感效果基礎上的理論家們，以科學的角度來說，他們是失敗的，因為他們對感覺與情感之間的自然關連無知，以致充其量只能沉迷於臆測或幻想之中。(頁 100)

漢氏認為對音樂的評論或是音樂學習者都不應以情感為出發，用個人情感來評價音樂的價值或意義是不客觀的。故云：

它的無常性令人無法按意志來使用，所以也不能被認真地考慮作為醫療方法。
(頁 96)

即使一百多年後的當今科學發達時代，音樂療法尚未被科學家證實有實際的作用。因此，嚴格的說音樂沒有能力表現某一明確的情感，可以表達明確的情感是歌詞，但歌詞並非屬於音樂本身的元素，漢氏說：

我們聽孟德爾頌和施波爾的音樂就能認出他們是哪種特色，都可用純音樂的要素來一一解釋，而不需求助納模糊不清的情感。(頁 69)

如西洋古典音樂中的無標題的音樂，它既無標題也無歌詞，音樂裡所要表達的不是作曲家想要傳遞的情感，而是音樂中豐富的內容形式。比如說我們聽到令人感到不安的音樂，其實是作曲家在樂曲中用了增音程，而不是作曲家不安定的情感。因此我們所能從音樂作品中感受到的只是音樂的特質，如音程的大小、音階的進行方式、

節奏的快慢、音色的變化等等，而不是作曲家內心的情感。雖然一般而言，我們聽音樂時可以引發出悲傷或是快樂的情緒。就西洋音樂理論裡的大、小調音階來說，由大調音階所組成的樂曲，大都顯得明朗、快樂，相對由小調音階所組成的樂曲則是給人陰鬱、悲傷的感覺。但漢氏認為這些只是象徵性的意義而已，無法表現出音樂的內容是什麼。漢氏說：

正如在交響曲中，降 A 大調並非總能喚起浪漫的情感，b 小調也不是必然會引起憤世嫉俗的情境；此外，三和絃代表著滿足、減七和絃的絕望，也都不是絕對的。以審美的角度來看，所有這些原始的各種特質，在隸屬的更高原則之同化後，已經沒有區別了。（頁 42）

漢氏認為某些的音樂素材雖能引發人的某些感受，如大和絃給人安定的感受，小和絃則是陰鬱...等等，但這些都只是心理學上的，而人們在認識其中的關係時，象徵意義才是主要的。但這只是一般性的，並沒有絕對性，何況經過作曲家的編排，已經隸屬於更高的形式統整，呈現不同形式的象徵。

嵇康在〈聲論〉也指出音樂中不同樂器音色或曲調風格對人之情緒亦有不同的反應如：

枇杷、箏、笛，間促而聲高，變眾而節數，旦高聲 御數節，故使形躁而志越。猶鈴鐸警耳，而鐘鼓駭心，故『聞鼓鞞之音，則思將帥之臣』，蓋以聲音有大小，故動人有猛靜也。琴瑟之體，間遠而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽，則不盡清和之極，是以體靜而心閑也。（第四難，頁 275）

嵇康認為音樂本身具有對人情緒有渲染力之特質，就像人的嘴巴能識別不同食物的美味一樣，「猶滋味異美，而口輒識之也」（第四難，頁 276），人對音樂的情緒反應就像口對食物味道的感受一樣，並不表示音樂本身具有能表達哀樂情感之功能。漢氏與嵇康皆認同音樂能引起人情緒之反應，但均主張音樂並不能表達人之哀樂情感。

4.3.3. 音樂之美是獨立而存在

漢氏認為我們在欣賞音樂時常會不自覺得根據我們以往對音樂的經驗及印象使我們的情緒轉變，而賦予某一首音樂某種特殊的感情，漢氏認為音樂的作品與情感

的波動之間，並無絕對的因果關係。情緒的轉變是根據我們多變的音樂經驗和印象，如當我們現在聽到過去一首老歌時，就回憶起當時的人、事、物等等情景，令人回味無窮。然而每個人的成長背景不同，所引發的情感可能不同。因此我們對這首老歌的感受就憑著個人過去對這首音樂的經驗及印象而來而有所不同。相對的，時下年輕人可能覺得老歌已過時且不符合他們流行的節奏，所以說同一首音樂給不同音樂經驗的人聽，所引發的情感也不一樣。但儘管如此，音樂本身的價值依然存在而不變，它的價值是不受人的情感波動而影響。因此音樂本身與音樂所引發的情感是兩回事，不能用所引發的情感來評斷音樂藝術之美，音樂藝術之美也不是建立在所引發的感情上。漢氏說：

美就是美，即使他沒有喚起甚麼情感，即使他不被領悟與思考，他的美依然存在。(頁 25)

嵇康對此提出相同的看法說：

其善與不善，雖遭濁亂，其體自若而無變也。豈以愛憎易操、哀樂改度哉？(綜論，頁 247)

漢氏認為雖然情感的印象會改變，但音樂作品本身的價值卻是不變的，它的獨創性完全不受被激起的情感所影響；音樂作品與特定情感之間的關連並不總是相合的，也沒有絕對的必然性，且此關連在音樂中要比在別種藝術中更來得善變。

嵇康也說：

音聲有自然之和，而無繫於人情，克諧之音，成於金石；至和之聲，得於管弦也。(第二難，頁 262)

因此真正的欣賞音樂應該是去感受音樂它和諧的特質，感受樂器悅耳的音色，這種欣賞之可能性，非由情感可以解釋的，因此就音樂本身來說，只能就是僅對音樂作品的本身為對象，而非在音樂本身以外的作曲家的情感或是聆賞者的情感是如何為探討的對象。漢斯利克對此觀點也更明確的說：

由方法學的觀點來看，藝術史和美學之間的關連似乎是必然的，但這兩門科學

必須保持各自的特質而不任意混淆。美學探討不需要也不應該知道作曲家個人的狀況及各種歷史背景，他該去聽和相信的，只能是作品本身的表現。(頁 77)

由以上可知漢斯利克與嵇康一樣，認為音樂作品與情感的關係上沒有絕對必然的關聯性。而嵇康則從“名實問題”來說明心、聲對應無常說：

則外內殊用，彼我異名。聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂。(綜論，頁 248)

他們二位皆認為音樂與情感是無法對應，音樂無法表達情感，由此而言，他們兩位均主張情感不是音樂的內容，音樂之本身不在於引發人的情感上。

4.4. 音樂之內容即是“音樂形式”（嵇康說的“和”的內涵）

漢斯利克認為，音樂與情感的對應無常，因此情感無法成為音樂之內容，那音樂的內容是甚麼呢？他進一步概括出一個著名的命題：

音樂的內容就是音樂的形式。（頁 64）

也就是音樂之“形式”，它存在於樂音的組合中，在樂音之間相互的諧調與對立，旋律線條的分開與結合、擴大與縮小；而這些樂音以自由的形式呈現在我們內在的凝思面前，使我們感受到美的愉悅。嵇康在這方面雖只說「音聲有自然之和」及「聲音以平和為體」，但這“和”字便是音樂之美的最佳意涵寫照，卻也留給後世學者多方臆測，這或許與魏晉玄學當時流行“言不盡意”之風氣有關，而漢氏具體指出音樂之內容如下：

4.4.1. 作曲家意念之具體的形式活動

從作曲的理論來說，作曲家心裡先有個意念，進而創作出一段優美的旋律，這段旋律即稱之為“動機”，或是“主題”，再以此旋律加以變化發展，便產生樂音運動的形式。這個主題依音樂的要素如加上和聲、節奏的變化、變奏、旋律的轉調、轉位等等樂音運動的形式由作曲家的想像力自由變化造就該作品的獨特的風格，這個獨特的風格就是漢氏所說的「樂思」⁵⁹。漢氏說：

由這些音樂要素的運動形式，便能表現出「樂思」。「而一個被完整地表現出來的樂思，已是自我存在的美，它就是自己的目的，不能被拿來作表現情感或思想的手段或原料。（頁 64）

一段有意念的旋律，透過音樂的要素如旋律、和聲、節奏等；自由變化，如擴大、縮小、轉位、轉調、加快、減慢等，也可互相組合或分離等等，而成為一個結構完整的音樂作品。而這些樂音組合的安排是經過作曲家的巧思，便是一種被完整表現出來的樂思，有它自己存在的美。這樂思便是一種音樂的運動型式。漢氏認為

⁵⁹ 此處的樂思是指一個作品整體的構思，而不同於音樂理論裡的“樂思”即是“動機”意。

這樂音的運動型式就是音樂的內容，而不是飄忽不定、無法掌握的情感為音樂之內容；音樂藝術之美能掌握的也就是樂音的運動形式，如我們聽一首音樂作品，我們可以分析它的旋律進行是往上或是往下、它的音群是分散或是集中、它的和聲的進行方式及它是屬於幾拍子的音樂，卻無法確實的分析出作曲者想要表達的情感，甚至作曲者的品德。因此漢氏認為音樂的內容為樂音的運動形式，然此樂音之運動的形式並不是機械式的運動；而是富於創造性，是來自於音樂家的靈感和無比想像力，所以樂音的運動形式是含有作曲家的思想及創作精神的，如我們聽一首賦格曲或卡農形式的樂曲，沒有任何的標題與歌詞，卻能讓我們隨著各個聲部輪替的出現，產生極為悅耳的和聲，是種精神境界的超越，常使人心中產生無名的感動。

4.4.2. 自然法則之「形式」意涵

漢氏認為音樂的內容是樂音的運動形式，而這個形式是有思想、有境界的，因此這形式便不只是空洞的形式而已，而是有內涵的形式。漢氏說：

「形式」的概念在音樂中，是體現一種很特別的音樂方式。由樂音所組成的形式不是空洞而是充實的，不是真空的輪廓，而是來自內在精神的形象。(頁 66)

如上述漢氏認為音樂的形式是有音樂家精神的參與，漢氏認為沒有精神的參與，便沒有美的存在。把音樂美轉化至樂音形式裡，這便說明了音樂的內容與這些形式有著最密切的關係。因此音樂的內容與音樂的形式兩者實為一體，而不是一般而言的互相對立。然而這與西方形而上學之本體論哲學所認為的“形式”即是與“內容”之概念不謀而合。西方形而上學本體論哲學所認為“形式”就是“理式”，是總攬萬物的精神，是生命的本源及其呈現⁶⁰。漢氏說：

基於自然法則，一切音樂要素之間有種神秘的組合與親密關係。它們在無形中支配著節奏、旋律及和聲，要求人類的音樂亦必須對它們加以遵循，使所有違背他們的關係顯得任性而醜陋。(頁 66)

因此這樂音的運動型式必須遵守著自然的法則，也就是一切音樂要素之間互相

⁶⁰ 蔣一民：《音樂美學》，台北市：五南出版社，1993，頁 223。

組合排列要遵守的自然法則，舉例來說，從和聲學方面：完全五度、完全四度為完全和諧的和聲，大三度及大六度是不完全和諧，其餘的組合皆屬不和諧...等等。這種大自然原本的法則在哲學上稱為“理式”，在音樂方面則稱為“樂理”。

嵇康也有類似的看法，嵇康視音樂的本源在於“和”⁶¹，而“和”之意涵如前章所探討乃為：音聲之和比又且如“道”之於物般總攬萬物的精神，即是人與自然之和諧，乃是生命的本源及其呈現。這便是音樂本質之所在，試想若一首音樂作品有音符的運動形式且來自於音樂家的靈感巧思，但違背“理式”或所謂“和”的原則，這首作品是否成為不堪入耳的噪音呢？可能只是一群沒有組織的噪音音群而已。

嵇康與漢氏都認為音樂有其音樂自己本身之美，即是有「和」內涵之音樂形式，乃是「來自內在精神的形象」（頁 66）。兩者對音樂之美的思維方式似乎一致，因此我們可以說音樂的內容即是樂音的運動形式，而這形式並不是空洞的形式，而是賦於作曲家的內在的精神及總攬萬物精神的大自然法則。

4.4.3. 器樂才能真正表達音樂藝術的本源

漢氏認為器樂曲才能真正表達音樂藝術的本源，因為器樂曲才是純粹的音樂。而聲樂曲因有歌詞的意境，常會掩蓋了音樂本身形式之美，且聲樂曲似乎常是單旋律，較沒有器樂曲多重複雜的聲部，所以器樂曲才能真正表達音樂藝術的本源，當我們在欣賞聲樂作品時，音樂的確能藉由樂音的運動性質及象徵含意來助長歌詞含意，但在此情況下，音樂表現的是文字已經描述過的情感。而非音樂本身的境界。因而漢氏說：

音樂描述與文字依附的越徹底，純粹音樂的自主美也就相對降低。（頁 55）

因此而言，無標題、無歌詞的絕對音樂才是具有音樂藝術之美，在西洋古典音樂裡的古典時期及巴洛克時期的音樂幾乎全是絕對音樂，漢氏說：

有誰不知道音樂作品可以沒有這種歌詞內容而達到最高境界的美？我們只要回憶一下巴哈的前奏曲和賦格便能明白。（頁 55）

⁶¹ 自古中國講求天人合一，這“和聲”意謂天地配合著陰陽五行運轉的五音之和，詳見第三章。

在這點漢氏對音樂之美的標準似乎比嵇康還高，嵇康認為音樂之美在於音樂的和諧，沒有提及器樂曲才能真正表達音樂的藝術。

4.5. 聆樂者如何正確欣賞音樂

漢氏認為音樂的美在於音樂本身的形式之美，而不是用來表現情感，那聆樂者如何正確欣賞音樂，漢氏分辨聆賞音樂的方式為「病態性欣賞方式及審美性欣賞方式」如下：

4.5.1. 病態性欣賞方式：

漢斯利克把對用情感、主觀的音樂欣賞態度，批評為病態性的音樂審美方式，屬於傳統審美的方式，其將情感視為音樂作品的主要內容。漢氏認為這樣的審美方式將音樂藝術之美喪失其獨立之地位，漢氏描述這種病態性的音樂審美方式說：

允許自己隨著聲音的震動，在那裏作搖晃呼應，音樂強度的高漲和減弱，揚聲歡呼或憂懼戰慄，帶給他們一種模糊的意識，他們無知的認為，這就是最純粹的知性領會，...對他們而言，一首交響曲的作用，和一根上等的雪茄菸、一頓精緻可口的佳餚，或一次溫暖的沐浴所產生的作用是相同的。(頁 105)

漢氏認為這種將自己的情感主觀的投注到樂音的運動之中，所得到的只是音樂的原始力及個人的生理情緒的激動而已，這種激動固然可以帶來聆賞音樂的愉悅，但這種愉悅可能跟吃一頓可口的佳餚沒甚麼兩樣。漢氏認為那些陶醉於情感中的人，多半是未曾受過音樂美的審美訓練的門外漢。外行人最愛去“感受”音樂，真正有音樂素養的人是不這麼做的。漢氏說：

外行人和感情狂熱者總愛問，一首曲子是愉悅還是悲傷的；音樂家則是關心它是好或壞的作品。這樣簡潔的敘述，就已清楚地顯示誰是處於正確的立場。(頁 105)

4.5.2. 審美性欣賞方式：

漢氏認為“審美性”音樂領悟，即一種「純粹直觀的活動」，而直觀性的聆聽，是唯一藝術性的真正欣賞方式。他認為美的客體是審美活動的主要探討對象，欣賞者應該排除情感的活動，以客觀理性的態度來傾聽音樂，漢氏說：

藝術首先在我們之前表現某種美。我們能意識到美的存在，並非經由情感，而是一種想像，即是一種純粹直觀的活動。(頁 26)

漢氏所說的這種「純粹直觀的活動」，是當時為流行的美學術語，這個審美判斷的理論在康德的美學中有詳盡的發揮，漢氏把它引用到音樂的審美上。⁶²音樂審美是一個豐富、複雜的心理活動過程，漢氏把它歸結為對音樂的純粹直觀的活動。然而漢氏認為純粹直觀的欣賞法是甚麼？就如康德說得貼切，審美的判斷是不帶目的性，不涉及概念、慾望。漢氏說：

我們以愉悅的精神，平靜的胸懷，真誠忘我地欣賞著在我們面前流動的作品，並且更深刻的體會到謝林所說的：「美的崇高的超然性」⁶³

這點和嵇康認為聆樂時的心境很類似，嵇康認為主體聆賞音樂時的心境修養提升至“無主宰”的境界時，才能感受到音樂“和”的內涵。嵇康說：

夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡戚俱見。(第四難，頁 276)

這「無」的精神境界如嵇康《釋私論》說的：「心無措於是非，而行不違道者也」，如此才能感受到到音樂本身“和”形式之美。也就是漢氏認為的「純粹直觀」欣賞法：不帶目的性，不涉及概念、慾望的審美方式。

此外漢氏認為想像力及聽覺是音樂藝術不可或缺的要素。無論是作曲者或是聽眾均要有豐富的想像力，大多數的人們常忽視聽覺，而直接被音樂旋律引發出情感埋沒，因而忽略了音與音之間相互流竄而產生的和諧關係，因此漢氏認為感官的知覺是審美情趣的開始即必備條件。漢氏說：

人們以往對純音樂美的價值的無知，或許該歸咎於對感官知覺的輕視。...然而，每種藝術都是從感官知覺開始的。(頁 65)

因此聽覺是音樂審美的先決條件，才能感受樂音與樂音之間流動的和諧之美，

⁶² 參考張惠慧：《嵇康音樂美學思想探究》，頁 218。于潤洋云：「漢斯立克所謂的對音樂作品的欣賞『完全不帶任何物質興趣』，也就是康德所說的審美判斷不帶目的性，不涉及概念、慾望」。《音樂美學史學論稿》，頁 41。

⁶³ Eduard Hanslick：《論音樂的美——音樂美學的修改芻議》，楊業治譯，人民音樂出版社，1980，頁 92。

而不只是喚起感情。因此漢斯立克認為正確的聆賞態度為：

不是為了去音樂中找尋某些內心經歷或事件的演變，而是純粹的音樂本身。(頁74)

我們在聆聽音樂時，常會不自覺的被音樂所引發的情感所渲染，而去尋找內心過往經歷的事件或演變，但這些都不是純粹音樂本身之美的欣賞。



4.6. 結語

從以上兩者之比較分析，輔以漢氏《論音樂美》之觀點，我們得到更清晰的中國音樂自律美學之意涵，以下：

a. 情感不能成爲音樂的內容

兩者從各種論述觀點來說，皆認爲音樂與情感之對應無常，不能以音樂所引發人之情感來評論音樂，哀樂之情感是不能成爲音樂的內容。

b. 音樂之極致在於至“和”之音樂形式

兩者皆認爲情感不是音樂之內容，音樂之意涵不在於音樂能引發人們如何的情感，而是在於音樂自己本身。漢斯利克主張音樂之美在於音樂本身的形式之美，即是樂音運動的形式，其含有作者的“樂思”及大自然的“法則”之內涵。而嵇康認爲音樂有自然之“和”：音樂之最在於音樂本身的自然和諧之“音聲和比”即是音樂的形式，其含有來自於自然五行運轉的天人之和及道家之“吹萬不同”使人歡戚具見之和諧。兩者皆認爲音樂之極致在於音樂本身形式之和諧，且有來自於大自然之自然法則；這種形式基於音樂本身及其和諧之本性，一切音樂要素之間有種特有的組合與親密關係，這種基於自然法則的形式即是內容之概念與西方形而上學本體論哲學所認爲的“理式”不謀而合；嵇康更視這種音樂本身之和諧關係昇華至中國道家“道”的精神境界，認爲“和聲”之於人，有如“道”之於物般總攬萬物的精神，是生命的本源及其呈現。綜此我們可以說音樂之極致在於至“和”之音樂形式。

c. “心”無被主宰之音樂審美態度

在音樂的聆賞方面，漢斯利克提出“審美性”與“病態性”欣賞方式之對比，其主張應以“審美性”音樂欣賞方式，即一種不帶目的性，不涉及概念、慾望的聆賞境界。此種審美方式與嵇康認爲聆樂者要有道家自然無爲的精神的境界，實有異曲同工之

妙。兩者所主張的均是撇開個人之情感及意識形態來欣賞音樂，才能感受到樂音之間的和諧流動，感悟出大自然之自然法則，所謂中國講究的“天人合一”之和諧。

嵇康〈聲無哀樂論〉與漢斯利克《論音樂美》雖相隔一千六百多年，對音樂藝術之極致在於音樂本身的觀點卻幾乎雷同。所不同的是時代背景的不同，所要解決的議題相對的不同，漢氏反對當時浪漫樂派所認為音樂之美來自於情感的表現，而嵇康解決的是中國傳統音樂觀點一直將音樂之美附庸於其道德功能上，使真正的音樂之美無法被人們所重視。兩者皆認為音樂之藝術價值在於音樂之本身而非外在的人為因素如引發人之情感及其道德教化之功能。

5. 結語

不可否認的，音樂有引發人類情感共鳴之特性，人的情感也常藉由音樂舒解情懷或表達心中的意念⁶⁴，音樂與人情緒關係可說甚為密切。而中國自古一向重視禮教之儒家莫不以為音樂有教化功能加以論述，視此為音樂之極致。王者為強化統治手段，更是注意到這一層關係，以為音樂起源人心，因而須制定“雅樂”來約束人們的情緒而不至於漫情縱欲而亂了行為舉止。然而，這種重視音樂之教化功能似乎遠大於重視音樂本身之展現，將音樂之極致表現錯置於音樂功能上；視“盡善”為“盡美”之表現。因此中國音樂之發展長久以受制於“盡善”之標準，侷限了音樂藝術本身之發展。然而嵇康在〈聲論〉中突破傳統儒家觀點，認為音樂之極致表現來自於音樂自己本身，有其自然之和諧而非外在人為附加的因素，如個人的情感因素或是道德價值判斷。這種為音樂藝術而藝術之音樂的認知，經過一千多年，與西方漢斯利克提出與嵇康相同觀點，認為音樂美在於音樂本身而非外在所引發的情感，這種對音樂的認知：音樂之美在其音樂自己，被後人稱為是音樂的自律美學，嵇康堪稱音樂自律美學派之始祖。

中國古籍《禮記》〈樂記〉說明音樂與人心之關係：音樂之本源來自於人的內心深處，人心受到外物的感動而形成了“聲”，也就是說“心”是音樂起始的本源；因此音樂的表達與人內心的感受有密切的關係。所以有喜樂之情必然會發之於聲，雀躍之心表現於行為；在其音聲變化之中即可感受到人之情感狀態，而人內心之起伏變化亦皆表露於音樂之中。音樂活動的發生，是人生存上某種感知或感性認識經驗的呈現。由於音樂與人心關係密切，因此音樂的功能性自然被人所重視。然荀子（樂論）則提出「以道治欲」，視音樂為能“化性起偽”之功能，對音樂教化的功能有多所論述，舉凡和樂群情的社會功能、治國平天下功能...等等。《禮記》〈樂記〉說音樂功能在於啓迪善心，化民成俗，且從音樂中可以知道政治的興衰。這種觀點就像亞里士多德將音樂作為一種治療來理解，把音樂當成一種特殊的藥物、當作精神治療的一種手段。然而如此，儘管音樂與人生活如此的關係密切，音樂本身乃為自然之和諧，有其本身之藝術之美，不應錯置於道德教化功能上或是引發人們的某種情

⁶⁴ 在西洋浪漫時期的音樂家們無不大肆的用上標題表達音樂家心中的情感，或是意念。

感上。把音樂之美建立在這兩種的範疇裡似乎是不客觀的，因為個人的種種因素如生長過程、音樂文化的刺激...等的差異進而對音樂的感受各自不同，引發的情感也各不相同，音樂功能的普遍性相對的令人質疑，那又如何能以這兩種範疇來判定音樂之價值呢？有鑑於此嵇康〈聲無哀樂論〉與漢斯利克《論音樂美》從各種論述觀點來說，極力的反對音樂有哀樂之情感，認為音樂與情感的對應無常，何況引起情感不是音樂所特有，而是所有藝術的共同性。若根據人對音樂的情感反應來描述音樂，不客觀且缺乏概念的明確性。且音樂的作品與情感的波動之間，以科學觀點來看並無絕對之因果關係；其實我們對音樂產生情緒的轉變是根據我們以前多變的音樂經驗和印象而來的，並非每個人都一樣，如此而來更遑論音樂功能對人之普遍性。

中國人自古講求修身養性，追求“虛一而靜”的境界，在音樂思想上亦是如此。儒家音樂思想自孔子以來便認為音樂之極致是符和道德教化的“中聲”之音樂，其曲調音律不能過於使人縱慾，荀子循此思想把音樂放在“化性起偽”之功能上，繼而《禮記》〈樂記〉認為人有追求“靜”的天性，因而主張“大樂必易”，阮籍也認為音樂之極致必要簡易、不煩，才能有移風易俗之功能。儒家傳統音樂思想如此之一貫的音樂思想之觀點，則“雅樂”之簡易不華麗風格備受儒家尊崇，而有著教化修身之意義。然而就音樂自律美學觀點而言，音樂有其客觀的音樂屬性，有其自然之“和”諧，音樂之表現在於“音樂本身樂音運動的形式”。而這種音樂自我存在之美，不能被拿來作表現情感或思想的手段或原料，嵇康對音樂之主張亦是如此，其認為音樂沒有淫、正之分，只有其屬於音樂本身的自然之和諧，即是含有來自於自然五行運轉之“和”諧的音樂形式。近代漢斯利克更進一步說明音樂之美是這些樂音組合運動形式經過作曲家的巧思，便是一種被完整表現出來的樂思，有它自己存在的美，這表現出來的樂思形式必須符合“和”的原則。就如斯特拉文斯基認為音樂的唯一目的是製造一種萬物之間的和諧，其說：

萬物之間、而由其是人與時間之間的一種秩序。人們用“一種結構”來實現這個目的，正是這種結構，這種被達到的秩序，以一種極為特殊的方式使我們感動不已。⁶⁵

⁶⁵ 蔣一民：《音樂美學》，台北市：五南出版社，1993，頁 212。

斯特拉文斯基在《音樂詩學》的結語中指出這種令人“感動不已的結構”便是中國古代美學中的概念：

“和”，即「樂者和也」。這種“和”，是最高的絕對存在，一切沉沒於“和”，一切盡言於“和”。⁶⁶

由此我們更加認為音樂之美是“和”諧之音樂形式，也就是必須符合“和”精神之樂音運動形式上，音樂之極致在於令人感動不已之和諧形式，而非在音樂引發人之情感上更不是音樂之道德教化意義上，因此音樂之極致在於至“和”之音樂形式，而非某一特定樂種，如推崇“雅樂”而輕“鄭聲”即是陷入於道德教化的迷思。

傳統儒家音樂觀以是否具有教化意義將音樂區分成淫正之分，認為雅樂遵循一定的規範，使音樂合於中和之律，以應乎天地自然之數，因此能化民成俗，使人安居樂業，而俗樂則完全沒有如此功能，所以理想之音樂是和於五聲六律的音樂，使人聽了自然陰陽調和，怡情養性，進而使社會風氣和諧，達到移風易俗的功能。相對的，其他地方的民間音樂如鄭聲不符合中和之律，進而使人們產生了各種不良的風俗習慣，從而惑亂人心，便被視為是淫樂、輕蕩的靡靡之音，使風俗敗壞。此種對音樂之審美方式的態度，在嵇康看來，心已被道德意識所主宰，對音樂之看法已有先入為主的成見，不為平和之心，如何能體悟音樂之自然之“和”？嵇康認為“雅樂”與“鄭聲”都是音樂，只是風格曲調各不同，只要聆聽者主體的心境平和，開闊包容的心胸，不做任何的價值判斷及所謂的淫正之分，便能感悟音樂本身之“和”。這種心境就如道家“自然無為”之精神的境界，心不被主宰，撇開個人之情感及意識形態之心境來欣賞音樂，才能感動於樂音之間的和諧流動，以體驗大自然之自然法則，進而感悟出中國藝術精神講求的“天人合一”之和諧境界。因此音樂藝術之審美判斷是不帶目的性，不涉及概念、慾望，而純粹是以音樂藝術之自己本身為判斷。以傳統儒家之音樂教化觀點，將音樂之美侷限於教化功能中，而不能以開放的胸懷接納其他音樂之美，也因而限制了音樂藝術之發展空間。

中國傳統音樂以“美善合一”的審美準則，使音樂缺乏獨立的意義，因而音樂往往依附於詞的內容上，舉凡詩經、宋詞、元曲、唐詩等等，中國音樂的歷史遂成為

⁶⁶ 蔣一民：《音樂美學》，頁 212。

以聲樂爲主這樣一個體系之中，音樂往往一曲多用，缺乏發展性。這種道德教化之審美觀忽視音樂之形式美之獨立，也使得中國的器樂沒有得到很高的發展，缺乏西方器樂結構的嚴密性和整體性。雖然嵇康提出〈聲論〉主張音樂無關於人之哀樂情感，而在於音樂本身形式之“和”，對儒家傳統音樂觀點重視道德教化功能加以批判反思，然爾這種對傳統音樂觀點之反思在之後中國封建制度獨尊儒術下，以中國音樂歷史的長河發展上來看，也僅有如曇花一現般，之後並未發展。

引用文獻

- 《十三經注疏》，台北：藝文印書館，未有出版年份。
- 于潤洋：《音樂美學史學論稿》，北京：人民音樂出版社，1986。
- 王讚源 王冬珍校注：《墨子》，台北：國立編譯館主編，2006
- 朱熹撰：《四書集注》，台北：世界書局印行，1977。
- 牟宗三：《中國哲學十九講》，台北：台灣學生書局，1983。
- 考吳冠宏：《魏晉玄義與聲論新探》，台北市：里仁書局，2006。
- 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，臺北市：漢京文化事業有限公司，2004。
- 屈原等原著：《楚辭》，黃壽祺，梅桐生等釋註，台北：台灣書房，2008。
- 林品石註釋：《呂氏春秋今註今釋》，台北：台灣商務，1986。
- 林家驪、簡宗梧注譯：《新譯阮籍詩文集》，台北市：三民書局，2001。
- 胡平生、陳美蘭註譯：《禮記·孝經》北京：中華書局，2007。
- 徐師曾著 羅根澤校點：《文體明辨序說》，北京：人民文學出版社，1982。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1984。
- 徐麗真《嵇康的音樂美學》台北：華泰文化事業有限公司，1997。
- 崔富章注譯：《新譯嵇中散集》，台北市：三民書局 1998。
- 張惠慧：《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991。
- 張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，台北：文津出版社 1991。
- 張濤：《孔子家語註釋》，西安市：三秦出版社，1998。
- 梁啟雄：《荀子束釋》，台北：河洛圖書出版社，1974。
- 清·郭慶藩編 王孝魚：《莊子集釋》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2007。
- 陳慧珊譯：Eduard Hanslick 著《論音樂美---音樂美學的修改芻議》，台北：世界文物出版社，1997。
- 陳士誠：〈從兩種論証揭示〈聲無哀樂論〉之結構〉，收錄於台北：《國立政治大學哲學學報》第 27 期，未出版，2012。
- 勞思光：《中國哲學新編》，台北：三民書局，1995。
- 勞思光：《新編中國哲學史（二）》，台北：三民書局，1997。

黃明誠：《才性、情感與玄風－論魏晉藝術精神的內涵與發展》，高雄市：國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2003年2月。

蒙培元：〈儒家論“樂”〉，收錄於北京：《中國哲學的詮釋與發展》，北京大學出版社，1999。

蔣一民：《音樂美學》，台北市：五南出版社，1993。

蔣伯潛廣解：《四書讀本》，台北：啓明書局印行，未有出版年份。

戴明揚校註：《嵇康集校註》，北京：人民文學出版社，1962。