

南華大學

哲學與生命教育學系

碩士論文



《呂氏春秋》音樂思想研究

研究生：何貞宜

指導教授：陳章錫博士

中華民國 一百零一年 六月 六 日

南 華 大 學

(哲學與生命教育學系碩士班)

碩 士 學 位 論 文

《呂氏春秋》音樂思想研究

研究生：何貞宜

經考試合格特此證明

口試委員：劉錦賢  
謝君直

陳章錫

指導教授：陳章錫

系主任(所長)：尤惠貞

口試日期：中華民國 101 年 06 月 06 日

# 誌 謝

論文得以完成，最重要的，是要感謝我的指導教授陳章錫博士，老師總是不辭辛勞、仔細閱讀我的拙作，給予我許多寶貴的建議及叮嚀，讓身為學生的我受益無窮。此外，非常感謝口試委員：哲學所謝君直教授、中興大學劉錦賢教授，承蒙兩位老師仔細閱讀我的論文，並提供許多寶貴的建議，讓我的論文修改得以更加順利，內容更加完整，學生在此表達最深的感謝。

終於完成論文的寫作，這期間有努力、有掙扎、更有收穫，感謝我的家人給我精神上的支持與鼓勵，也感謝好友及同事們在精神上及工作上給予我的幫忙。讓我在寫作論文時，更有動力，謝謝你們。

中華民國一百零一年六月 何貞宜

謹誌於南華大學哲學與生命教育學系研究所

# 摘要

《呂氏春秋》思想體系寬廣龐雜，內容豐富，雖出於眾門客之手，但仍有一致的思想脈絡，且文字清楚明白，容易理解。本論文研究的範圍，是以《呂氏春秋》有關音樂思想的領域為主，再拓及其他相關篇章，從其豐沛的內容中，歸納整理出《呂氏春秋》音樂思想的意義價值及對後代的影響。

第壹章為緒論，說明本論文的研究動機與目的、方法，以及研究材料與文獻之探討。《呂氏春秋》中，論及音樂的篇章有〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇，其論樂文字之多，超過先秦其他諸子之書，是一部極富有研究與實用價值之書。

第貳章探討《呂氏春秋》成書的時代背景及始末，以及其結構與特質，並且對《呂氏春秋》思想特色，包括音樂領域部份，將做一番討論。《呂氏春秋》成書於戰國晚末，由呂不韋使眾多賓客「人人著所聞」，然後加以採擇、綜合之後形成的。全書結構具有完整系統，分紀、覽、論三部份，綜合先秦諸子百家學說，是一部可確考成書年代的先秦子書。

第參章探討《呂氏春秋》音樂思想內涵。《呂氏春秋》在書中對於音樂作了詳細的討論，分別記載在仲夏紀（大樂、侈樂、適音、古樂）及季夏紀（音律、音初、制樂、明理）等八篇之中。本章將討論《呂氏春秋》有關音樂的天道自然觀（「太一」論），此外，「和」、「適」也是《呂氏春秋》音樂思想中的重要概念，在本章也將作一個全面性的討論。

第肆章探討《呂氏春秋》音樂思想之意義價值及對後代的影響。《呂氏春秋》一書非一人、一家之言，是先秦的一部集成性的政論書。在漢代反秦風氣之下，《呂氏春秋》受到普遍重視，尤其對兩漢政治思想的影響很大，本章將討論《呂氏春秋》音樂思想對於政治、教育和美育及其對後代的影響。

第伍章則是結論。本章將對全篇論文進行一個整體性的回顧與研究檢討。《呂氏春秋》雜取諸派的學說，其論樂雖大體歸宗於儒家，然而，內容卻具有兼收並蓄的雜家特色。《呂氏春秋》提出音樂具有「和」的本質，可以發揮音樂的教化功能，此外，又將美學與自然科學聯繫起來，提出一些發人深省的見解，是一部重要的音樂著作。

關鍵詞：《呂氏春秋》、音樂教育、音樂美學、太一、適、和

# 目次

致謝.....	I
摘要.....	II
第壹章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究材料與文獻探討.....	4
第三節 研究方法及論文結構.....	8
第貳章 《呂氏春秋》成書的時代背景與思想特色.....	11
第一節 《呂氏春秋》成書的時代背景與歷程.....	11
第二節 《呂氏春秋》的思想體系.....	14
第三節 《呂氏春秋》音樂思想的淵源.....	23
第參章 《呂氏春秋》音樂思想內涵.....	31
第一節 以〈大樂〉、〈侈樂〉為探討核心.....	31
第二節 以〈適音〉、〈古樂〉為探討核心.....	48
第三節 以〈音律〉、〈音初〉為探討核心.....	61
第四節 以〈制樂〉、〈明理〉為探討核心.....	72
第肆章 《呂氏春秋》音樂思想之意義價值及影響.....	84
第一節 《呂氏春秋》音樂思想之意義價值.....	84
第二節 《呂氏春秋》音樂思想對後代的影響.....	89
第伍章 結論.....	100
參考書目.....	103

# 第壹章 緒論

「音樂」在遠古時代虞、夏、商、周時期，就非常受重視。古代音樂包含詩與歌，致力於音樂的推展可以陶冶人們的性情，表現人民生活的歡樂與哀愁。《尚書·舜典》記載：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和。」<sup>1</sup>人們藉著詩、歌、聲表達心中的志趣，各種音樂的聲音統一和諧，則可以達到神人相「和」而樂的境界。《呂氏春秋》仲夏紀以及季夏紀共有八篇，皆言音樂之功效、歷史、極其度數。徐復觀先生說：「雖其中雜有少數神秘思想；然古代音樂藝術之有關資料，以《呂氏春秋》所保存者最為完備。」<sup>2</sup>本論文基於此觀點，特別擬定《呂氏春秋》書中有關音樂思想的八篇文本來做論述。第一章緒論部份，主要分三個面向來說明：其一、是研究動機與目的；其二、是研究材料與文獻探討；其三、是研究方法及論文結構，如此之鋪排，期望能將論文的闡述更為完備。

## 第一節 研究動機與目的

### 一、 研究動機

我國音樂的起源頗早，但是，若以音樂教育的實施與建立，早在五帝之世就已經開始。根據《尚書·舜典》的記載：「夔，命汝典樂，教胄子」<sup>3</sup>音樂教育早在舜命夔規劃樂教事宜之際即已成形。在夏商之際，也有教習樂舞的記載，「序」、「瞽宗」等被視為當時施行樂教的學習場所，此外，還有教授樂的官吏。到了周代，制禮作樂完成，禮樂教育的制度更趨完備而有系統。《周禮·春官宗伯》記載：「以樂德教國子：中和、只庸、孝友。以樂語教國子：興道、諷誦、言語。以樂舞教國子舞《云門》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大

<sup>1</sup> 陸貫達，《十三經古注》〈附四書集注〉，台北：新文豐出版社，1976年，頁85。

<sup>2</sup> 徐復觀，《兩漢思想史（卷二）》，台北：台灣商務印書館，1993年，頁39。

<sup>3</sup> 陸貫達，《十三經古注》〈附四書集注〉，台北：新文豐出版社，1976年，頁85。

濩》、《大武》。」不僅說明了樂教的內容，更明確規定了教學的場所、師資等。到東周時期禮壞樂崩之後，「孔子不仕，退而修詩書禮樂」<sup>4</sup>，使得原先做為貴族養成教育的禮樂六藝之教，轉而成為普遍教養大眾的詩書禮樂之教。《論語·述而》說：『子所雅言，詩、書、執禮，皆雅言也。』<sup>5</sup>，《史記·孔子世家》更確切的說：『孔子以詩書禮樂教』<sup>6</sup>三代的禮樂之教經過孔子的刪訂取擇及其弟子的推廣之後，逐漸成為儒家落實其理念的教學內容。

《呂氏春秋》中，有〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉八篇（主要是前六篇）集中論樂，〈十二紀〉每紀之首篇以及〈本生〉、〈重己〉、〈貴生〉、〈情欲〉、〈過理〉、〈盡數〉、〈遇合〉等諸篇亦有散見論及音樂，《呂氏春秋》論樂文字之多，超過先秦其他諸子之書。<sup>7</sup>

《呂氏春秋》論樂，首先提到音樂的本源，認為音樂之聲來自於大自然的聲音，音樂之聲是對自然之聲的模擬。《呂氏春秋》明確提出「太一」〈大樂〉（本論文凡引《呂氏春秋》文字，均只注篇名）生陰陽，陰陽生萬物，萬物有形有聲，「先王」據此聲以作樂。其次，《呂氏春秋》又闡述音樂的度量，〈大樂〉一開始就說：音樂「生於度量，本於太一。」由此可見，《呂氏春秋》對於音樂的度量是非常重視。《呂氏春秋》又論及音樂的審美、音樂與政治的關係，尤其十分重視音樂對政治的影響。

基於上述的理由，筆者認為《呂氏春秋》的音樂思想極富有研究與實用之價值，尤其在研讀《呂氏春秋》論樂的〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇文本之過程中，發現《呂氏春秋》在論述音樂教育對個人、社會、國家時，具有無比的重要性，此外，筆者對於《呂氏春秋》一書其文化背景、獨特的時代思潮也有相當的

---

<sup>4</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，台北：文史哲出版社，1993年，頁730。

<sup>5</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁97。

<sup>6</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，台北：文史哲出版社，1993年，頁743。

<sup>7</sup> 蔡仲德，《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，1995年，頁219。



研究興趣。因此，筆者特別擬定《呂氏春秋》的音樂思想作為本論文研究的主題與對象。

## 二、研究目的

本論文以《呂氏春秋》音樂思想的研究為題，其目的就是希望能夠藉由哲學的思維角度，重新審視，進而發揚中國音樂思想深邃而珍貴的立意內涵，深化我們對於生命存在的內在省思。藉由研究《呂氏春秋》音樂思想的主題與方向，筆者希望達到的目的有以下三點：

其一、探討《呂氏春秋》成書的時代背景與思想特色。

《呂氏春秋》係呂不韋在秦王政六年（公元前二四一年），即秦王政親政前兩年，召集天下諸門客，集體編纂的一部著作，有著十分豐富的內容，是先秦的一部重要典籍。《呂氏春秋》編纂的時代背景與思想特色，擬在本論文中，先做一番論述。

其二、瞭解《呂氏春秋》音樂思想的內涵。

將《呂氏春秋》中的〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇文本，涉及有關音樂的起源、音樂的度量、音樂的審美、音樂與政治的關係等議題，將在此論文中作一個全面性的討論。

其三、探討《呂氏春秋》音樂思想的意義價值及其對後代的影響。

《呂氏春秋》雖擁有「駁雜」的特點，但其在兼合雜揉中對各家學派亦有所吸收，它融合了各家學派思想，內容涉及範圍廣泛，有政治、哲學、倫理道德、科技等多方面。關於《呂氏春秋》音樂思想的意義價值及其對後代的影響，本論文亦以專章分為政治、教育及美學三個層面進行論述。其對後代的影響，也將針對《禮記·樂記》一書及董仲舒、嵇康、阮籍等人的影響，做一個全面性的論述。

總而言之，筆者希望本論文在經過深入研究《呂氏春秋》音樂思想之後，能夠更明白清楚《呂氏春秋》音樂思想的特色所在，此外，也希望能夠藉此更了解《呂

氏春秋》所要表達的音樂思想內涵，及其在歷史上所佔的價值與地位。

## 第二節 研究材料與文獻探討

### 一、 研究材料

本論文的研究，在對《呂氏春秋》一書中，與音樂思想有相關的八篇文本，即仲夏紀（大樂、侈樂、適音、古樂）及季夏紀（音律、音初、制樂、明理），將作全面性的探討。研究材料以《呂氏春秋》的原典為主，採以許維通先生的《呂氏春秋集釋》<sup>8</sup>及陳奇猷先生的《呂氏春秋校釋》<sup>9</sup>二書為主。註解部分則參考朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱的《新譯呂氏春秋》<sup>10</sup>及陳鼓應先生註譯的《老子今註今譯》<sup>11</sup>。此外，凡與音樂有關的專書、期刊或論文，例如蔡仲德的《中國音樂美學史資料注譯》<sup>12</sup>、修海林的《中國古代音樂美學》<sup>13</sup>以及張蕙慧的《中國古代樂教思想論集》<sup>14</sup>等書，都將列為本論文研究的參考依據。

《呂氏春秋》一書之性質，依據《呂氏春秋校釋》中陳奇猷先生所敘述的看法為：

《呂氏春秋》一書，係呂不韋使其客人人著所聞集論而成（詳《史記·呂不韋列傳》），《漢書·藝文志》列為雜家（《呂氏春秋》雖是雜家，但其主導思想則是陰陽家，詳附錄《呂氏春秋》成書的年代與書名的確立）。因此，各家各派之作，各自為篇，雜陳於呂氏書中。而各家各派有其獨特之思想，又各有其特殊之詞語，即同一詞語，恆殊其義。

《呂氏春秋》成於各家各派之手，紀述先秦學術資料，極其豐富，

<sup>8</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年。

<sup>9</sup> 陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，上海：學林出版社，1984年。

<sup>10</sup> 朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年。

<sup>11</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：台灣商務印書行，1980年。

<sup>12</sup> 蔡仲德，《中國音樂美學史資料注譯》，北京：人民音樂出版社，1986年。

<sup>13</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年。

<sup>14</sup> 張蕙慧，《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991年。

且有不少早已湮沒之家派，賴此得以保存，誠為研究先秦史哲十分重要之著作。<sup>15</sup>

《呂氏春秋》號為雜家，書中內容包羅宏富，但是，實是取眾家之長，「自成一家」---不少材料取自諸子，但能對其進行改造，使之成為自己的論點，既有融合百家的綜合性，又有一定的獨創性。因此，其學派的歸屬眾說紛紜。《四庫全書總目提要》子目雜家類論《呂氏春秋》篇章書目說它：「大抵據儒書者十之八九，參以道家、墨家之近理者十之一二」陳奇猷先生主陰陽家說，以為：「《呂氏春秋》雖是雜家，但其主導思想是陰陽家。」<sup>16</sup>東漢高誘在《呂氏春秋·序》說：「然此書所尚，以道德為標的，以無為為綱紀」說明最早的注釋者是以道家為其主導思想之特徵。不過，近年人們普遍認為呂書是一部以儒道為主，兼綜百家的著作。

## 二、 文獻探討

本論文的論述重點在探討《呂氏春秋》一書中有關音樂之思想。

### (一) 直接資料

#### 1. 陳奇猷的《呂氏春秋校釋》<sup>17</sup>

陳奇猷的《呂氏春秋校釋》是以畢沅《呂氏春秋校正》本為底本。廣蒐元、明及日本諸刻本十餘種以及唐、宋以來類書引文詳為校覈，以補畢校之未備。本書引用前人校說一百二十餘家，皆條錄而繫於呂氏原文之下。所錄前人校說，多加案語，指明其是非。其非者固然給予說明，其是者亦予以疏證。凡呂書中有問題之處，本校釋皆有交代。其可以作答者，會向讀者詳細解說，發揮其著書之功效。其不可以作出答案者，也會說明疑難所在，是一本頗具參考價值的注釋本。

#### 2. 許維遜的《呂氏春秋集釋》<sup>18</sup>

<sup>15</sup> 陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，台北：三民書局，1995年，頁2。

<sup>16</sup> 陳奇猷，《呂氏春秋校釋·呂氏春秋校釋編撰說明》，上海：學林出版社，1984年，頁2。

<sup>17</sup> 陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，上海：學林出版社，1984年。

<sup>18</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年。

《呂氏春秋集釋》這本書是許維遹先生在三十年代問世的力作。原書「依據畢刻」，所以採用諸子集成本複校。原書僅有斷句，在此書一律改為新式標點，是一般研究者經常要閱讀或查考的輔助參考工具書。

### 3. 朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱的《新譯呂氏春秋》<sup>19</sup>

本書的《呂氏春秋》原文，以《呂氏春秋校釋》（陳奇猷校釋，民國七十三年上海學林出版社出版）為底本。對原文的分章之後接著對全文予以注釋、翻譯，敘述清楚、語意淺顯，以期為讀者所明瞭。

## （二）間接資料

### 1. 與《呂氏春秋》思想體系相關者

#### （1）牟鍾鑒的《呂氏春秋》與《淮南子》思想研究<sup>20</sup>

本書分兩大部份，分別介紹《呂氏春秋》與《淮南子》兩者的思想體系；另對兩者的史料考辨問題、兩者思想之異同處，分別作詳細之分析。書末附錄列出歷代有關《呂氏春秋》的考評輯要，是為本論文論述的重要文獻。

#### （2）張蕙慧的《中國古代樂教思想論集》<sup>21</sup>

本書在各章節中，分別論及孔子、墨子、荀子、呂氏春秋、樂記等五家的樂教思想，並比較各家樂教思想之異同，讓筆者能迅速進入《呂氏春秋》原典的文意。書末附錄舉出《呂氏春秋》的樂律學，記載《呂氏春秋》黃鐘長度和十二律相生之術，是推展音樂教育的重要史籍資料，也為筆者研究探討《呂氏春秋》音樂思想的參考依據。

#### （3）任繼愈的《中國哲學發展史（秦漢篇）》<sup>22</sup>

本書於各篇章設定主題，再依各朝代不同思想進行探討，以期讓讀者更明瞭其中之差異。本書開端繼前言後就展開對《呂氏春秋》一書的

<sup>19</sup> 朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年。

<sup>20</sup> 牟鍾鑒，《呂氏春秋》與《淮南子》思想研究，山東：齊魯書社，1987年。

<sup>21</sup> 張蕙慧，《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991年。

<sup>22</sup> 任繼愈，《中國哲學發展史》，北京：人民出版社，1998年。

詳細介紹，例如：《呂氏春秋》的特色與思想構成、音樂理論中的哲學思想及其在歷史上的地位。其精闢的見解，可以帶給筆者書寫論文時的論理根據。

#### (4) 徐復觀的《中國藝術精神》<sup>23</sup>

《中國藝術精神》之〈第一章 由音樂探索孔子的藝術精神〉，論述音樂中的美與善，有精闢的見解，此外，作者將中國哲學之現代化賦以新的解說，使其更具現代意義。書中也探討音樂藝術價值的根源。各節設定主題進行思維探討，讓筆者更明瞭其中之差異。

## 2. 與本論文相關的研究和著作

#### (1) 楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿（第一冊）》<sup>24</sup>

《中國古代音樂史稿》將古代音樂史的理論及其特殊性逐一介紹，尤其，對於音樂藝術的實踐，更能直探其中的精義。全書共分四個篇章，首先介紹遠古時期的音樂概況及起源、傳說中的遠古音樂與原始時代的樂器。其次，介紹夏朝與殷商兩個朝代，關於漢民族和四周民族的音樂文化交流以及「樂器」和「樂律」等的概況。復次，介紹西周、春秋、戰國三個時期的音樂機構與教育等等的概況。最後，介紹秦、漢兩個朝代至南北朝的音樂史。這本書能給筆者研究本論文的領域外，再提供另一個思想角度，是本論文研究的重要參考文獻。

#### (2) 李澤厚、劉綱紀的《中國美學史（第一卷）》<sup>25</sup>

《中國美學史》對於中國美學的概念、範疇、原理等等進行科學的解剖。同時對於儒家美學、道家美學的論述，以某一問題為綱要，作綜合性的考察，清晰地反映出中國美學發展的基本線索。讓筆者能迅速進入《呂氏春秋》音樂思想原典的用意，實為本論文寫作一本重要參考書籍。

---

<sup>23</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1966年。

<sup>24</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，台北：丹青圖書有限公司，1987年。

<sup>25</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史》，台北：漢京文化事業，1986年。

(3) 修海林的《中國古代音樂美學》<sup>26</sup>

《中國古代音樂美學》對於中國傳統音樂理論進行有條理的梳理與整合。突破以往論中國音樂美學史偏重於思想史以及學術史的研究藩籬，為有志於中國傳統音樂研究的學子，提供可資參考的材料。也為筆者研究本論文的參考依據。

## 第三節 研究方法及論文結構

### 一、 研究方法

本研究嘗試以《呂氏春秋》中的〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉八篇與音樂有關的文章，作為本論文研究的重點。對此八篇文本將以閱讀的方式，採取多角度、多方面的研究和審視。尋找相關資料的來源，乃由國內、外期刊、摘要、評論、圖書、雜誌等，取得文獻。將研究有關的文獻篩選出，做有系統、有組織的規劃、安排與分析。並予以探討、評述、綜合、摘述《呂氏春秋》書中音樂思想內涵之系統性觀念。

本論文的研究主要綜合了三種方法，茲分述如下：

#### (一) 解析研究法

解析研究法的定義，依據勞思光先生所說：「就是解析以往哲學家所用的詞語及論證的確切意義。」<sup>27</sup>本論文將在第三章論述「《呂氏春秋》的音樂思想內涵」，對八篇有關音樂的文本—〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等，作較詳盡的分析。本論文將《呂氏春秋》一書中，有關音樂思想的文本做為鎖鑰，進行深入的探討。本論文歸納有關《呂氏春秋》書中論述音樂思想的研究文獻，分析其研究的成果與不足之處，以作為本論文研究的基礎。其次，試著解開《呂氏春秋》書中創作的主要特色，探

<sup>26</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年。

<sup>27</sup> 勞思光，《新編中國哲學史（一）》，台北：三民書局，2011，頁10。

索作者的心靈，了解作者的內在意識與創作意義。此外，透過資料的蒐集，將研究《呂氏春秋》音樂思想有關的書籍、期刊、雜誌、圖書、相關的研究論文……等資料，做詳細的閱讀與綜合整理、分析歸納、闡明其要旨、體驗其精神與融會貫通，期能建立研究《呂氏春秋》音樂思想之理論架構及完整體系。

## （二）系統研究法

所謂系統研究法，依據勞思光先生所說：「就是將所敘述的思想做系統的陳述的方法」<sup>28</sup>本論文運用系統研究法，強調《呂氏春秋》書中音樂思想內涵，如何在幾千年來的後代被理解。首先，本論文將研究有關的文獻，做有系統、有組織的規劃、安排與分析。亦即將研究有關的文獻篩選出，並予以探討或評述、綜合、摘述，來探討並得知《呂氏春秋》音樂思想內涵之系統性觀念。分別從仲夏紀第五---〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉，以及季夏紀第六---〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇文本，進入《呂氏春秋》書所呈現的音樂思想內蘊，並藉以貫串本論文各篇章。其次，分析《呂氏春秋》所受儒家、道家及墨家音樂思想之影響。最後，論述《呂氏春秋》音樂思想的意義價值及其對後代之影響。

## （三）基源問題分析法

根據勞思光先生所說，所謂基源問題分析法，就是以邏輯意義的理論還原為始點，而以史學考證工作為助力，以統攝個別哲學活動於一定設準之下為歸宿。<sup>29</sup>本論文運用原始史料，確實掌握《呂氏春秋》成書的春秋戰國時代背景，實際探討書中有關音樂思想的內蘊及深層的時代意義。尤其在第四章探討《呂氏春秋》音樂思想之意義價值及其對後代的影響，更以詮釋學的方式作為佐證。所謂詮釋學，高柏園先生於《中庸形上思想》說：「其基本意義就是根據自我的生命歷史，透過客觀的方法操作，面對詮釋對象認識與瞭解，並進而對詮釋對象的意義加以

<sup>28</sup> 勞思光，《新編中國哲學史（一）》，台北：三民書局，2011，頁6。

<sup>29</sup> 勞思光，《新編中國哲學史（一）》，台北：三民書局，2011，頁14。

抉發與建構。」<sup>30</sup>對於「詮釋學」的定義，傅偉勳先生將「創造的詮釋學」之步驟分為五大辯證層次，依次是：實調層（原思想家【或原典】實際上說了什麼？）、意調層（原思想家想要表達什麼？）、醞調層（原思想家【或原典】可能表達什麼？）、當調層（原思想家或原典【本來】應當表達什麼？）以及創調層（原思想家【或原典】現在必須表達什麼？）<sup>31</sup>本論文在闡述《呂氏春秋》音樂思想內涵參閱文獻時，除了運用此五種辯證層次之外，也同時參考勞思光先生上述所說的方法，對於有關《呂氏春秋》音樂思想的哲理進行探討，以期掌握《呂氏春秋》書中音樂思想的重要意涵。

## 二、 論文架構

在研究步驟上，本論文共分五章來進行主題探討。在各章節的研究步驟與結構上，逐一說明如下：第壹章緒論部分，包括了研究動機與目的、文獻探討、研究方法及步驟，對本篇論文做一個前文鋪陳與敘述。

第貳章則是探究《呂氏春秋》的時代背景與思想體系。採用歷史研究法，探討《呂氏春秋》書的作者與產生背景，並進入《呂氏春秋》的思想體系。

第參章則是論述《呂氏春秋》的音樂思想內涵，針對仲夏紀第五---大樂、侈樂、適音、古樂等四篇，以及季夏紀第六---音律、音初、制樂、明理等四篇篇文本，進入《呂氏春秋》書中所呈現的音樂思想內蘊。

第肆章則是探討《呂氏春秋》音樂思想之理論成就及其意義價值。分別從政治、教育、美學三個面向進行討論。

第伍章則是結論。對全篇論文進行一個整體性的總結與回顧。將《呂氏春秋》音樂思想的作品特色加以綜合與歸納，並作一總結性的論述，希望藉此研究提升《呂氏春秋》音樂思想在經學史上之價值與地位。

<sup>30</sup> 高柏園，《中庸形上思想》，台北：東大圖書，1991年，頁50。

<sup>31</sup> 傅偉勳，《學問的生命與生命的學問》，台北：正中書局，1994年，頁228~240。



## 第貳章 《呂氏春秋》成書的時代背景與思想特色

《呂氏春秋》係呂不韋在秦王政六年（西元前二四一年），即秦王政親政前兩年，召集諸門客，集體編纂的一部著作，有著十分豐富的內容，是先秦的一部重要典籍。《呂氏春秋》編纂目的在於呂不韋為秦帝統一天下、治理國家提供參考。呂不韋成為《呂氏春秋》的主持人，綜百家學說於一統，開集體著作之先聲。今就其著書的時代背景、歷程以及其思想底蘊，論述如下。

### 第一節《呂氏春秋》成書的時代背景與歷程

#### 一、《呂氏春秋》成書的時代背景

春秋戰國時期，天子爭戰、諸侯爭霸、戰亂頻繁、禮壞樂崩，「士」階層在各階級的分化和集結的過程中，逐漸形成和擴大。當時，秦國統一天下的大勢已定，六國諸侯已無力阻擋這歷史的潮流。呂不韋憑著他政治家的敏感，思考統一後的秦國，如何才能長治久安。於是，呂不韋公開招攬各國貴族，優賢禮士，廣收門客，四出遊說，著書立說，編纂而成一部治國方略的《呂氏春秋》。

#### 二、《呂氏春秋》成書的歷程

《四庫全書總目提要》子目雜家類論《呂氏春秋》篇章書目說：「凡十二紀，八覽，六論，故《漢志》稱二十六篇。實則紀、覽、論各分子目，共一百六十篇。」今將成書歷程，分述如下：

##### （一）成書的作者

呂不韋，據《史記·呂不韋列傳》記載，其生年今已不可考，卒於秦王政十二年（西元前二三五年）。魏國濮陽（今河南濮陽）人。呂不韋是一個「家累千金」的富商，常奔走於趙國都城邯鄲和秦國都城咸陽之間。後在趙國結交了入質於趙的秦公子（秦孝王庶子），並幫助秦王孫異人立嫡，後來子楚即位為秦莊襄

王，呂不韋被任用為丞相，封為文信侯。莊襄王在位三年卒，太子嬴政即位，因年幼，呂不韋繼任相國，被尊為「仲父」，掌握了秦國大權。秦王政成年後親理政務，次年，藉口呂不韋與嫪毐作亂案有關，免去其相位。隔年，秦王政又下令呂不韋舉家徙處蜀，在赴蜀途中，呂不韋自度稍侵，恐誅，乃飲酖而死。

## （二）成書的動機

《呂氏春秋》是秦相呂不韋召集門下賓客集體編寫而成的。至於《呂氏春秋》成書的動機，最早見於《史記·呂不韋列傳》的記載：「當是時、魏有信陵君、楚有春申君、趙有平原君、齊有孟嘗君。皆下士、喜賓客、以相傾。」<sup>1</sup>呂不韋時為秦相，覺得以秦國之強，而自己不如四公子是一種羞恥，於是，大招門客厚待之，養士至三千人。當時諸侯多辯士，「如荀卿之徒，著書布天下。」<sup>2</sup>呂不韋也讓他的門客把各自的見識寫下來，集論而為〈八覽〉、〈六論〉、〈十二紀〉，共二十多萬言。呂不韋認為此書包括了天地萬物古往今來的事理，故號曰《呂氏春秋》。呂不韋曾公開宣示自己的主張，在秦首都咸陽的城門上，公告天下，只要有人能在書中增刪一字，就賞賜千金。《史記會注考證·卷 85》記載：「布咸陽市門、懸千金其上、延諸侯游士賓客、有能增損一字者予千金。」<sup>3</sup>《呂氏春秋》的出現，正是適應秦國統一天下的需要。東漢高誘在《呂氏春秋·序》說：「時人無能增損者，誘以為時人非不能也，蓋憚相國畏其勢耳。」可見當時呂不韋的權勢與才智，在人們的心目中佔有崇高的地位。

呂不韋對此書頗有信心，在此書〈序意〉篇中宣稱：「凡十二紀者，所以紀治亂存亡也，所以知壽夭吉凶也。上揆之天，下驗之地，中審之人，若此則是非不可無所遁矣。」<sup>4</sup>其編撰目的在於為秦帝統一天下，建立清平的國家。

<sup>1</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證·卷 85》，樂天出版社，1972 年，頁 9。

<sup>2</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證·卷 85》，樂天出版社，1972 年，頁 10。

<sup>3</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證·卷 85》，樂天出版社，1972 年，頁 10。

<sup>4</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009 年，頁 274。

### （三）成書的年代

《呂氏春秋》成書的年代，有一個可信的根據，據〈序意〉篇中記載呂不韋門下學者向他請教「十二紀」的問題：「維秦八年，歲在涿灘，秋，甲子朔。朔之日，良人請問十二紀。」<sup>5</sup>由此可知，《呂氏春秋》應成書於西元前 241 年，這是先秦唯一可以推算出確切成書年代的一部子書。

### （四）成書的編撰

《呂氏春秋》全書共分十二紀、八覽、六論三大部分。每篇分出一些子篇。十二紀象徵「大圓」的天，所以，十二紀按四季、十二月份來排列，是全書的大旨所在，分爲〈春紀〉、〈夏紀〉、〈秋紀〉、〈冬紀〉。十二紀每一紀有紀首一篇和論文四篇共五篇，共計六十子篇。八覽各覽有論文八篇，〈有始覽〉缺一篇，共計六十三子篇。內容從開天闢地說起，其中又論及做人務本之道、治國之道以及如何認識及分辨事物、如何用民及爲君等。六論每論有六篇，共計三十六子篇，雜論各家學說。十二紀末有《序意》一篇，因此，全書計有子篇一百六十篇。共二十餘萬言。其中，有儒、道、墨、法、兵、農、縱橫、陰陽家等各家思想，可見《呂氏春秋》非一家之言，是由呂不韋使衆多賓客「人人著所聞」，然後加以採擇、綜合之後形成的。《呂氏春秋》內容雜駁，《漢書·藝文志》將其歸爲「雜家」，內容雖雜，但目標明確，不僅有「儒、墨、名、法」，也有道家、陰陽家、兵家、農家的學說。班固在〈藝文志〉中對「雜家」的定義：「雜家者流，蓋出於議官。兼儒、墨，合名、法，知國體之有此，見王治之無不貫，此其所長也。」<sup>6</sup>表明「雜家」之性質。其實，書中，道家、儒家的學說被採用者最多，陰陽五行亦是全書的基本框架。《呂氏春秋·用衆》說「善學者，假人之長以補其短。故假人者，遂有天下。」<sup>7</sup>陳麗桂認爲《呂氏春秋》先天上

<sup>5</sup> 「秦八年，據孫星衍考訂，係指秦代周而有天下的第八年，即秦王政即位的第六年（西元前二四一年）。秦莊襄王滅東周的第二年，歲次癸丑。從這時起，曆書上便不能以周來紀年，因而那年便紀爲秦元年。如此推算下來，秦八年亦即秦王政六年，歲次庚申。」見於朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，三民書局，1995年，頁589。

<sup>6</sup> 楊家駱，《漢書新校本卷二十一志第一》，台北：鼎文書局，未註出版年代，頁1742。

<sup>7</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁101。

具備了黃老思想綜合各家的基本特質，她說：「黃老思想是以道法思想為主，而擷採各家的君術。」<sup>8</sup>司馬談在《論六家之要指》中評述：「道家使人精神專一，動合無形，瞻足萬物。其為術也，因陰陽之大順，採儒墨之善，撮名法之要，與時遷移，應物變化，立俗施事，無所不宜，指約而易操，事少而功多。」（《史記·太史公自序》）<sup>9</sup>高誘說《呂氏春秋》「然此書所尚，以道德為標的，以無為為綱紀」（《呂氏春秋·序》）此認為《呂氏春秋》是以道家為主導思想。自古以來，在承認《呂氏春秋》雜家特徵的同時，也有學者認為《呂氏春秋》有其主導思想，《四庫全書總目提要》子目雜家類評論《呂氏春秋》說：「大抵據儒書者十之八九，參以道家、墨家之近理者十之一二。」陳奇猷先生認為「《呂氏春秋》雖是雜家，但其主導思想是陰陽家。」<sup>10</sup>呂不韋編撰此書對各家思想的去取完全是從客觀出發，對各家都抱公正的態度，並一視同仁的。《呂氏春秋·序意》記載：「私視使目盲，私聽使耳聾，私慮使心狂。三者皆私設精則智無由公，智不公則福日衰，災日隆。」<sup>11</sup>呂不韋排除個人好惡及私欲之干擾，廣納賢才，由此可證。

## 第二節《呂氏春秋》的思想體系

《呂氏春秋》一書，集各家之精華，成一家之思想，是對先秦經典及諸子百家的大綜合，全書統合儒、道、墨、陰陽等家的思想，比類成編。《史記·呂不韋列傳》記載：「備天地萬物古今之事」，是天地、萬物、古今無所不談的巨書。雖成書於眾手，然其有嚴密的體系，指導思想明確，全書分三大部分類目。篇章整齊劃一，言詞精審，各篇篇名義旨顯豁，從結構上組合成了一個所謂「法天地」（《呂氏春秋·序意》）的完整體系。這自然也就把各家不同學說巧妙地納入了自己的理論架構之中。並且在兼收並蓄中也對各家學說進行了發展

<sup>8</sup> 陳麗桂，《秦漢時期的黃老思想》，台北：文津書局，1997年，頁1~7。

<sup>9</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，台北：文史哲出版社，1993年，頁1334。

<sup>10</sup> 陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，〈呂氏春秋校釋編撰說明〉，學林出版社，未註出版年代，頁2。

<sup>11</sup> 許維禎，《呂氏春秋集釋·序意》，北京：中華書局，2009年，頁274。

和改造，從而構成自己的理論體系，這正是《呂氏春秋》一書的重要創造。今將其書構成的思想體系，分述於下。

## 一、《呂氏春秋》與儒家

孔子是儒家學派的創始人，也是中國歷史上影響最大的思想家、教育家。孟子曾說：「自有生民以來，未有孔子也。」（《孟子·公孫丑上》）荀子也稱孔子：「德與周公齊，名與三王並」（《荀子·解蔽》）「通則一天下，窮則獨立貴名。天不能死，地不能埋，桀跖之世不能汙。」（《荀子·儒效》）在諸子爭鳴時孔子成了公認的學術思想權威。

儒家在先秦為顯學，其徒眾多，其師孔孟荀三人，又皆終身遊學，以授徒為業。因此，呂氏門客之中，當不乏儒者之士。儒家之旨，在宣明教化，序正倫理，以仁義道德為本，以堯舜聖王為法，故孔子尚仁，孟子崇義，荀子隆禮，雖然要旨不同，但其正倫化俗，救世拯溺之志，未嘗有殊。

《呂氏春秋》成書於秦統一前夕，是秦相呂不韋組織眾門客集體編撰的一部政論書，其編撰要旨在於以史資政。該書很重視儒家思想，許維遜先生也說：「總晚周諸子之精英，薈先秦百家之眇義。」<sup>12</sup>在《呂氏春秋》書中，多次提及孔子及其弟子等，往往孔、墨並稱，並且記錄了不少孔子的言行與事蹟，繼承了春秋戰國末年「孟荀尊孔」的風氣。茲引下列所述為證：

〈諭大〉篇云：「孔丘、墨翟欲行大道於世而不成，既足以成顯名矣。」<sup>13</sup>

〈不侵〉篇云：「孔、墨，布衣之士也，萬乘之主、千乘之君不能與之爭士也。」<sup>14</sup>

〈順說〉篇云：「孔丘、墨翟，無地為君，無官為長，天下丈夫女子莫不延頸舉踵而願安利之。」<sup>15</sup>

<sup>12</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋·自序》，北京：中華書局，2009年，頁7。

<sup>13</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁302。

<sup>14</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁270。

〈博志〉篇云：

孔、墨、甯越皆布衣之士也，慮於天下，以為無若先王之術者，故日夜學之。有便於學者，無不為也，有不便於學者無肯為也。蓋聞孔丘、墨翟，晝日諷誦習業，夜親見文王、周公旦而問焉。用志如此其精也，何事而不達？何為而不成？<sup>16</sup>孔子對周公仰慕不已，常常懷念周文王時期盛行的禮樂之制，其日夜沉浸於周代典籍，因此經常夢見周公。

〈有度〉篇云：

孔、墨之弟子徒屬充滿天下，皆以仁義之術教導於天下，然而無所行。<sup>17</sup>

〈當染〉篇云：

孔、墨之後學顯榮於天下者眾矣，不可勝數，皆所染者得當也。<sup>18</sup>

其次，《呂氏春秋》在治國方略上主張儒家的「仁政」思想，對孔子及其弟子十分推崇，在《呂氏春秋》書中稱讚孔子的表現，整理如下：〈不二〉篇云：「孔子貴仁。」〈察微〉篇云：「孔子見之以細，觀化遠也。」

〈樂成〉篇云：

孔子始用於魯。魯人驚誦之曰：「麇裘而鞞，投之無戾。鞞而麇裘，投之無郵。」用三年，男子行乎塗右，女子行乎塗左，財物之遺者，民莫之舉。大智之用，固難踰也……今世皆稱簡公、哀公為賢，稱子產、孔子為能，此二君者，達乎任人也。<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> 許維禔，〈《呂氏春秋集釋》〉，北京：中華書局，2009年，頁379。

<sup>16</sup> 許維禔，〈《呂氏春秋集釋》〉，北京：中華書局，2009年，頁653。

<sup>17</sup> 許維禔，〈《呂氏春秋集釋》〉，北京：中華書局，2009年，頁665。

<sup>18</sup> 許維禔，〈《呂氏春秋集釋》〉，北京：中華書局，2009年，頁53。

<sup>19</sup> 許維禔，〈《呂氏春秋集釋》〉，北京：中華書局，2009年，頁412~414。

〈高義〉篇云：

孔子見齊景公，景公致廩丘以為養，孔子辭不受，入謂弟子曰：「吾聞君子當功以受祿。今說景公，景公未之行而賜之廩丘，其不知丘亦甚矣。」令弟子趣駕，辭而行。孔子，布衣也，官在魯司寇，萬乘難與比行，三王之佐不顯焉，取舍不苟也夫！<sup>20</sup>

從以上的引證可以看出孔子在《呂氏春秋》書中，不僅是一位教育家、思想家，更是一位才德兼備、聲名顯赫的政治家。

《呂氏春秋》對儒家之推崇與繼承也表現在「天人合一」的思想，提倡以修身為本，認為「民惟邦本」，主張正名定分，以德治國，重樂教之理。《呂氏春秋》對孔子學說更是多方面的採納與吸收。如孔子倡導以德治國，《論語•為政》說：「為政以德，譬如北辰，居其所而眾星共之。」《呂氏春秋》在〈上德〉篇也說：

為天下及國，莫如以德，莫如行義。以德以義，不賞而民勸，不罰而邪止。……以德以義，則四海之大，江河之水，不能亢矣；太華之高，會稽之險，不能障矣；闔廬之教，孫、吳之兵，不能當矣。故古之王者，德迴乎天地，澹乎四海，東西南北極日月之所燭，天覆地載，愛惡不臧，虛素以公，小民皆之。<sup>21</sup>

另有〈功名〉篇也說：

善為君者，蠻夷反舌殊俗異習皆服之，德厚也。<sup>22</sup>

〈孝行〉篇說：

先王之所以治天下者五：貴德，貴貴，貴老，敬長，慈幼。此五者，先王

<sup>20</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁514。

<sup>21</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁517~518。

<sup>22</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁54。

之所以定天下也。所謂貴德，為其近於聖也。<sup>23</sup>

〈愛士〉篇說：

行德愛人則民親其上，民親其上則皆樂為其君死矣。<sup>24</sup>

孔子也重視孝道，「『孝乎惟孝、友于兄弟，施於有政。』是亦為政，奚其為為政？」（《論語•為政》）孔子的弟子有子也說：「其為人也孝弟，而好犯上者，鮮矣；不好犯上，而好作亂者，未之有也。君子務本，本立而道生。孝弟也者，其為仁之本與！」（《論語•學而》）《呂氏春秋》也承繼先秦儒家孝之觀念，專設「孝行覽」強調「孝道」。

〈孝行〉篇云：

凡為天下，治國家，必務本而後末。所謂本者，非耕耘殖種之謂，務其人也。務其人，非貧而富之，寡而眾之，務其本也。務本莫貴於孝。人主孝則名章榮，下服聽，天下譽。人臣孝則事君忠，處官廉，臨難死。士民孝則耕芸疾，守戰固，不罷北。夫孝，三皇五帝之本務，而萬事之紀也。<sup>25</sup>

其意指君主治理國家，需重視人民的修養，而致力於人民的修養，首要根本就是使百姓人人能夠行孝。孝道，是「三皇五帝」治國的根本，是天下萬事的綱紀。

## 二、《呂氏春秋》與《周易》

《呂氏春秋》通過《周易》的陰陽觀念，說明「太一」透過陰陽化生萬物。（大樂）說：「萬物所出，造於太一，化於陰陽。……太一出兩儀，兩儀出陰陽。陰陽變化，一上一下，合而成章。」由渾一未分、無邊無涯的「太一」中，逐步分化出陰與陽二氣，再由陰與陽相互作用生成萬物。<sup>26</sup>

<sup>23</sup> 許維禔，〈《呂氏春秋集釋》〉，北京：中華書局，2009年，頁308。

<sup>24</sup> 許維禔，〈《呂氏春秋集釋》〉，北京：中華書局，2009年，頁191。

<sup>25</sup> 許維禔，〈《呂氏春秋集釋》〉，北京：中華書局，2009年，頁306~307。

<sup>26</sup> 王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園，〈《中國哲學史》〉，台北：國立空中大學，1995年，頁260。



《周易》包括《易經》和《易傳》兩部份。《易經》中的八卦分別代表天、地、雷、風、水、火、山、澤，這八種自然物構成了宇宙的整體。《易經》以代表天地的乾、坤二卦起始，以既濟、未濟為終，逐層展開六十四卦，它「極天下之賾者，存乎卦；鼓天下之動者，存乎辭」（〈繫辭上〉），包含了宇宙多種訊息，每卦都標示由天地人組成的宇宙整體。《呂氏春秋》承繼了《周易》的整體思維，表現在十二紀對事物之間存在的理解，進而提出宇宙萬物一體論。《呂氏春秋·情欲》說：「人之與天地也同，萬物之形雖異，其情一體也。」《呂氏春秋·有始》又說：「天地萬物，一人之身也，此之謂大同。眾耳目鼻口也，眾五穀寒暑也，此之謂眾異，則萬物備也。」《呂氏春秋》把宇宙萬物比喻做「一人之身」。宇宙萬物彼此雖有差別，但其本質上是統一的。<sup>27</sup>

其次，《呂氏春秋》書中說：「類同相召，氣同則合，聲比則應」其類通應同與天人感應思想（見〈召類〉〈精通〉〈應同〉），受《易傳》「同聲相應，同氣相求」（〈乾·文言〉）的影響甚為明顯。《周易》又以卦象及卦爻的結合表達了宇宙間循環往復的道理。《周易·象傳》指出：「无往不復，天地際也。」宇宙初始往者必將有反復也。〈易·否〉也說：「否之匪人，不利君子貞，大往小來。」〈易·泰〉又說：「泰：小往大來，吉亨。」這些引述明顯的說出《周易》對天地循環轉動道理最好的說明。《呂氏春秋》受此影響，在〈大樂〉也說：「天地車輪，終則復始，極則復反，莫不咸當。」〈圜道〉更詳細說明了圜道觀：「天道圓，地道方，聖王法之，所以立上下。何以說天道之圓也？精氣一上一下，圓周復雜，無所稽留，故曰天道圓。……生而長，長而大，大而成，成乃衰，衰乃殺，殺乃藏，圜道也。」<sup>28</sup>這種週而復始，運行無窮的圜道，就是「天地之道」。

### 三、《呂氏春秋》與道家

《呂氏春秋》將宇宙萬物的來源叫做「太一」，很明顯的是結合了與道家有關「道」的性質之描述。畢沅新校《呂氏春秋》序說《呂氏春秋》「兼儒墨之旨，

<sup>27</sup> 王啟才，《呂氏春秋》研究，北京：學苑出版社，2007年，頁262。

<sup>28</sup> 許維禎，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁78~79。

合名法之源」，高誘序《呂氏春秋》說：「以道德為標的，以無為為綱紀，以忠義為品式，以公方為檢格。」<sup>29</sup>可見先秦道家思想在《呂氏春秋》中，佔很大的比重。首先，就它的道論而言，基本上就是從《老子》衍化而來的。<sup>30</sup>〈大樂〉說：「道也者，視之不見，聽之不聞，不可為狀。有知不見之見、不聞之聞，無狀之狀者，則幾於知之矣。道也者，至精也，不可為形，不可為名」<sup>31</sup>道無形又無名，卻是絕對超高的存在，這是《老子》闡述道的基本性格。《老子》一書是道家一部完整的哲學著作，道家學派為它所創始。《呂氏春秋》明顯的推崇《老子》的思想。

### （一）對「道」的體認

老子把「道」看作是宇宙之本。《老子》第四十二章說：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」<sup>32</sup>《老子》第二十五章說：「故道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。」<sup>33</sup>老子也強調天道、地道與人道彼此的融合與貫通。

《老子》第十四章說：

視之不見，名曰「夷」；聽之不聞，名曰「希」；搏之不得，名曰「微」。  
此三者不可致詰，故混而為一。其上不皦，其下不昧，繩繩兮不可名，復歸於無物。是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。<sup>34</sup>

《老子》第二十一章說：

道之為物，唯恍唯惚。忽兮恍兮，其中有象；恍兮忽兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；冥兮窈兮，其中有信。<sup>35</sup>

<sup>29</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》（呂氏春秋序），北京：中華書局，2009年，頁3。

<sup>30</sup> 陳麗桂，《秦漢時期的黃老思想》，台北：文津書局，1997年，頁7。

<sup>31</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁111。

<sup>32</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：台灣商務印書行，1980年，頁208。

<sup>33</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：台灣商務印書行，1980年，頁145。

<sup>34</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：台灣商務印書行，1980年，頁101。

《老子》第三十五章說：

道之出口，淡乎其無味，視之不足見，聽之不足聞，用之不足既。<sup>36</sup>

此外，《老子》第四章說「道」：「淵兮似萬物之宗」，稱道為「玄牝」、「萬物母」(《老子》第一章)，是「天地根」(《老子》第六章)。第五十一章也說「道」生育萬物，「生而不有，為而不恃，長而不宰。」第三十四章又說：「大道汎兮，其可左右。萬物恃之以生而不辭，功成而不有。衣養萬物而不為主，【常無欲】可名於小；萬物歸焉而不為主，可名為大。以其終不自為大，故能成其大。」<sup>37</sup>總括以上老子的思想，《呂氏春秋》在〈貴公〉說：「天地大矣，生而弗子，成而弗有，萬物皆被其澤、得其利而莫知其所由始，此三皇、五帝之德也。」〈有始〉說：「天地有始，天微以成，地塞以形。天地合和，生之大經也。」〈圜道〉也說「道」，「萬物以為宗」。道是生物之源，其生化無私無欲、不有不宰，《老子》如此說，《呂氏春秋》也如此說。只不過在進一步分析道生萬物的現象時，《呂氏春秋》卻以「天地」代替了「道」。<sup>38</sup>

《呂氏春秋》直接繼承老子的思想而來，在〈大樂〉說：「萬物所出，造於太一，化於陰陽。萌芽始震，凝以形。」《呂氏春秋》把道看做是宇宙最原始的狀態。<sup>39</sup>道既然是宇宙自然的變化，萬物皆由此生長出來，因此道也能為人們所掌握。因此，《呂氏春秋》在〈圜道〉篇說：「一也齊至貴，莫知其原，莫知其端，莫知其始，莫知其終，而萬物以為宗。聖王法之，以令其性，以定其正，以出號令。」此外，〈審時〉也說：「夫稼為之者人也，生之者地也，養之者天也。」道既然兼備自然規律與社會規律，天地人三者則是密切相連的。

<sup>35</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：台灣商務印書行，1980年，頁131。

<sup>36</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：台灣商務印書行，1980年，頁181。

<sup>37</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：台灣商務印書行，1980年，頁179。

<sup>38</sup> 陳麗桂，《秦漢時期的黃老思想》，台北：文津書局，1997年，頁9。

<sup>39</sup> 王啟才，《呂氏春秋》研究，北京：學苑出版社，2007年，頁277。

## （二）「法天地」的天人思想

《呂氏春秋》一書，內容非常豐富，是呂不韋論述政綱、政略的書。春秋戰國時期，學派林立，各家各派都有自己的思想學說。《史記·呂不韋列傳》說它「備天地萬物古今之事」，正意味著綜合各家學說，包括「天道」和「人道」的理論，形成自己的思想體系。《老子》第二十五章說：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」《呂氏春秋》受老子影響，提出「法天地」的天人思想。

《呂氏春秋·序意》記載：

文信侯曰：「嘗得學黃帝之所以誨顓頊矣，爰有大圓在上，大矩在下，汝能法之，為民父母。蓋聞古之清世，是法天地。凡十二紀者，所以紀治亂存亡也，所以知壽夭吉凶也。上揆之天，下驗之地，中審之人，若此則是非不可無所遁矣。天曰順，順維生。地曰固，固維寧。人曰信，信維聽。三者咸當，無為而行。<sup>40</sup>

引文中的「大圓」指天，「大矩」指地，古代認為天圓地方。《呂氏春秋》認為天道順行，是屬於「動」，產生萬物；地道牢固，是屬於「靜」，使萬物安寧的成長。《呂氏春秋》認為天有「天道」，地有「地理」，人有「人紀」，天、地、人各有其規律性，這些規律都必須遵守。《呂氏春秋》以「法天地」思想貫穿全書，並以此為社會行為的最高準則。《呂氏春秋》的政治思想，就是將天和入、天道和入道貫穿起來，崇尚自然，取法天地。其次，《呂氏春秋》也繼承道家《老子》「信」的思想。《老子》一書中，多次提到「信」：

《老子》第八章說：「居善地，心善淵，與善仁，言善信，政善治，事善能，動善時。」《老子》第十七章說：「信不足焉，有不信焉。」《老子》第四十九章說：「信者，吾信之；不信者，吾亦信之。」《老子》第六十三章說：「夫輕諾必寡信。」由此可證，《老子》對「信」的重視。而《呂氏春秋》也提到「信」，

<sup>40</sup> 許維禎，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁273~274。

引文中說：「人曰信，信維聽」，〈貴信〉篇也說：

凡人主必信。信而又信，誰人不親？故《周書》曰：「允哉允哉！」以言非信，則百事不滿也，故信之為功大矣。……君臣不信，則百姓誹謗，社稷不寧。處官不信，則少不畏長，貴賤相輕。賞罰不信，則民易犯法，不可使令。交友不信，則離散鬱怨，不能相親。百工不信，……信而又信，重襲於身，乃通於天。以此治人，則膏雨甘露降矣，寒暑四時當矣。<sup>41</sup>

《呂氏春秋》把「信」當做為人或為君的立身之道，它認為人道貴信。

《呂氏春秋》繼承了老莊的無為思想，主張鞏固政權在於清靜無為，「有道之主，因而不為」「虛靜以待」（〈知度〉），只有這種「無為」、「虛靜」，才能達到無為而無不為的自由境界。

綜觀《呂氏春秋》，自有它自己的主導思想。在天道觀上，是基本遵循道家，把「道」或「一」看作是哲學的最高範疇。但它卻又對《老子》的「道」進行了改造，認為「道」是天，是太一、是精氣、是自然。如說：「萬物所出，造於太一，化於陰陽。」（《呂氏春秋·大樂》）。

### 第三節《呂氏春秋》音樂思想的淵源

《呂氏春秋》兼具諸子之說而有之，因此其論及音樂思想，亦調和折衷，兼具儒、道、陰陽各家之說。今分別敘述如下：

#### 一、《呂氏春秋》所受儒家音樂思想之影響

儒家論樂，基本上是從情感的表現和感染作用來說明音樂的本質，強調人的主體的情感運用；此外，又因宗教、政治等實用的牽連，凸顯出音樂的社會功能。音樂為人格修養的最高境界。《呂氏春秋》言樂之大旨，歸宗於儒家之樂教。<sup>42</sup>孔子對於樂教的看重，可引《論語·八佾》所敘述可知：「樂其可知也：始作，

<sup>41</sup> 許維遙，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁535~536。

<sup>42</sup> 張蕙慧，《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991年，頁110。

翕如也；從之，純如也，皦如也，繹如也，以成。」又說：「興於詩，立於禮，成於樂」（《論語·泰伯》）禮以節眾，樂以和眾，孔子把「禮樂」的道德教育，作為「君子」修養的必備條件，體現以詩和樂作為教育的起始與終端。孔子重視詩教、樂教、禮教，開門授徒，對音樂教育尤為用力。孔子除了論樂，更深入論及音樂對人的情感體驗以及內心之樂等問題。《論語·陽貨》曰：「樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」孔子用音樂表現其人生，經常以「仁」的音樂觀表現其人格與性靈。

孔子對音樂具有濃厚的興趣，據《史記·孔子世家》記載，孔子曾「訪樂於萇弘」、「學鼓琴于師襄子」，說孔子向師襄子學彈琴，在未「得其曲」、「得其數」、「得其意」、「得其為人」之前，拒絕師襄子建議更換新的曲目，刻苦專一地練習同一首歌曲，直到對樂曲的內容、樂曲的規律和形象都有深刻的理解為止，令師襄大為嘆服。

孔子對於「樂」的欣賞，是從「仁」為出發點。一旦「樂舞」有違于禮、背離于仁時，便會成為孔子心目中醜陋的東西，例如當孔子知道季氏「八佾舞于庭」時，怒不可遏：「是可忍，孰不可忍？」以及「惡鄭聲」的鮮明態度。對於評論音樂的準則，是以美善合一為最高境界。《論語·八佾》記載：「子謂韶：『盡美矣，又盡善也。』」<sup>43</sup>孔子對〈韶〉樂賦予崇高的歷史評價。〈韶〉樂記載舜帝治國的德業，孔子誇讚舜的德政，無一不善，表現在〈韶〉樂當中，因此，孔子稱讚曰：「盡善又盡美」。甚至「子在齊聞韶，三月不知肉味。曰：『不圖為樂之至於斯也！』」<sup>44</sup>（《論語·述而》）。而同樣藝術成就很高，但顯露殺伐之氣的（武）樂，由於所表彰的是武王伐紂的功績，天下是由武力得來，孔子則認為「武，盡美矣，未盡善也。」<sup>45</sup>（《論語·八佾》）。

夏商周統治者和王宮貴族十分強調音樂的「樂教」作用。在周代，宮廷設有專門領導最高音樂教育機構的樂官「大司樂」，由它制定體現音樂表演制度的「成

<sup>43</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁68。

<sup>44</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁96。

<sup>45</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁68。

均之法」，使音樂能發揮出治理國家、輔佐朝政(「以致建國之學政」)的政治作用。未完成這一使命，大司樂採取的重大措施是通過學習樂舞來培養稱為「國子」的學員(「國子」，王侯和宮卿大夫們的子弟)，使它們在「樂德」、「樂語」和「樂舞」三方面得到提高，將來成為國家的棟樑。「樂德」就是學習音樂舞蹈養成品行道德修養；「樂語」就是學習音樂舞蹈獲得的語言文化知識；「樂舞」就是學習音樂舞蹈掌握的樂舞表演技能。國子們學習的樂舞內容，包括前述的「六代之樂」，這是經典教材；其次是各類不同風格的稱之為「小舞」的小型音樂舞蹈《禮記·王制》曰：「樂正崇四術，立四教，順先王詩、書、禮、樂以造士：春秋教以禮、樂，冬夏教以詩、書。王太子，王子，羣后之太子，卿、大夫、元士之適子，國之俊選，皆造焉。」<sup>46</sup>

## 二、《呂氏春秋》所受道家音樂思想之影響

道家論樂，基本上是反對人為制作，反對音樂的社會功能，也不以感官的愉悅為追求的目標。道家論樂只著重在自然之美的精神。《呂氏春秋》論樂，一開始就把它與「道」結合在一起，以「道」來闡發音樂成為其探討宇宙根源的重要組成部分。〈大樂〉篇說：「音樂之所由來者遠矣，生於度量，本於太一。」又說：「萬物所出，造於太一，化於陰陽。」在《呂氏春秋》的宇宙觀中，宇宙所有事物，都源出於「太一」。而「太一」就是老子的道，為宇宙萬物之根源，亦為音樂之所自出。《呂氏春秋》的「太一」說，源自於莊子。《莊子·天下》說：「建之以常無有，主之以太一。」<sup>47</sup>為道家論道之本體。而《呂氏春秋》稱音樂與萬物同本於「太一」，此論述可為《呂氏春秋》音樂思想源於道家之明證。

《呂氏春秋》論及音樂的產生過程中又提到：「太一出兩儀，兩儀出陰陽。陰陽變化，一上一下，合而成章。」兩儀(天地)由「太一」而生，陰陽又由兩儀而生，陰陽變化產生了有形的萬物，有形的萬物，就產生了聲音，聲音高低強弱沒有過與不及之處，先王制樂，以此為依據。〈大樂〉說：「樂之所由來」，

<sup>46</sup> 孫希旦，《禮記集解》，中華書局，1989年年，頁364。

<sup>47</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：學生書局印行，1979年，頁1093。

就「聲」的由來講，是相生而成的。〈大樂〉從天道自然的角講音樂的產生，首先是從「聲」的角度講，這也是「先王定樂」的基礎。因此，「形體有處，莫不有聲。」（〈大樂〉），接著又說：「聲出於和，和出於適。和適先王定樂，由此而生。」（〈大樂〉）由此可知，《呂氏春秋》在講到音樂形成的時候，首先注意的是音聲、音律的形成以及遵循的規律和原則。

此外，〈大樂〉又說：「道也者，視之不見，聽之不聞，不可為狀。有知不見之見、不聞之聞、無狀之狀者，則幾於知之矣。道也者，至精也，不可為形，不可為名，彊為之謂之太一。」如此的形容，與老子第十四章：

視之不見，名曰「夷」；聽之不聞，名曰「希」；搏之不得，名曰「微」。  
此三者不可致詰，故混而為一。其上不皦，其下不昧。繩繩兮不可名，復歸於無物。是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。迎之不見其首；隨之不見其後。執古之道，以御今之有。能知古始，是謂道紀。<sup>48</sup>

兩者的說法是如出一轍。

《呂氏春秋》繼承了老莊的無為思想，主張鞏固政權在於清靜無為，「有道之主，因而不為」，「虛靜以待」（〈知度〉），只有這種「無為」、「虛靜」，才能達到無為而無不為的自由境界。

綜觀《呂氏春秋》，自有它自己的主導思想。在天道觀上，是基本遵循道家，把「道」或「一」看作是哲學的最高範疇。但它卻又對《老子》的「道」進行了改造，認為「道」是天，是太一、是精氣、是自然。

### 三、《呂氏春秋》所受墨家音樂思想之影響

墨家的音樂思想，以墨翟為代表。墨子的生卒年代在《史記·孟荀列傳》記載：「蓋墨翟宋之大夫、善守御為節用。或曰。竝孔子時。或曰。在其後。」<sup>49</sup>清孫詒讓說：「墨子之生。蓋稍後於七十子。不得見孔子。……身丁戰國之初。」

<sup>48</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，臺北：台灣商務印書行，1980年，頁101。

<sup>49</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，台北：文史哲出版社，1993年，頁923。



<sup>50</sup>認為墨子其人之時代必在孔子後、孟子前，生於春秋戰國之際。墨子對音樂採取否定的態度，他認為音樂對於人民，無益而有害。

墨家提倡「非樂」思想，在《墨子》一書中言詞尖銳，自有其歷史背景。張蕙慧說：

墨子生於春秋戰國之際，此時文勝質衰，虛浮成習，在我國歷史上是社會發生劇變的總樞紐，這種劇變，便是孕育新思想的最好溫床。當時一般上層社會的人，忽略生產事業的提倡，而人口增加，生產減少，食之者眾，兼之天然災禍乾旱水災無法彌補，於是求過於供，形成哀鴻遍野，慘不忍睹的混亂社會，這種現象，自然給墨子相當大的刺激，這是墨子思想的淵源之一。<sup>51</sup>

墨子所處年代，適逢春秋戰國、中國社會變革最大之際。墨子耳聞目見貴富兩族，驕奢淫佚，極聲色犬馬之慾，因此，在其思想中充滿著對時代環境之強烈反映，是極為自然之事。

此外，墨子提倡非樂，不僅由於音樂在當時是貴族的獨享品，平民不得參與，而且音樂大為民害，貽患無窮，以他的民主勤勞主義的觀點來看，當然必須加以排斥。這樣的傾向，不僅是墨家而已，就是道家、法家亦不例外。<sup>52</sup>《老子》在（第十二章）提到：「五音令人耳聾。」<sup>53</sup>莊子也說：「多於聰者，亂五聲，淫六律，金石絲竹黃鐘大呂之聲非乎？而師曠是已。……屈折禮樂，訥俞仁義，以慰天下之心者，此失其常然也。」<sup>54</sup>墨子生於禍亂頻仍之時代，其心之所感，自以非樂為務。然而，孔子所處之春秋勝於戰國，提倡樂教猶可維持國家社會一部份的秩序，墨子即使提倡禮樂，恐也無補於社會，蓋時代不同，所見者有別，所

<sup>50</sup>（清）孫詒讓：《墨子閒詁 序》，台北：河洛圖書，未註出版年代，頁 1。

<sup>51</sup> 張蕙慧，《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991 年，頁 49~50。

<sup>52</sup> 張蕙慧，《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991 年，頁 62。

<sup>53</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907 年，頁 93。

<sup>54</sup> 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，1982 年，頁 314~321。

倡者亦必相異。<sup>55</sup>

墨家從「功利」的角度，提出「非樂」的言論，基本上是站在功利的立場，將人民的一切利益侷限在衣食等物質的富庶上，認為音樂「上考之不中聖王之事。下度之不中萬民之利。」<sup>56</sup>墨子認為國君耽於聲色，耗費有用的財力，去做無益於百姓的事，甚至危害天下蒼生，至深且鉅，他們所聽到的音樂已非先王制樂的本意。《墨子·非樂》說：「昔者齊康公興樂萬，萬人不可衣短褐。不可食糠糟。曰食飲不美、面目顏色、不足視也。衣服不美、身體從容、不足觀也。是以食必梁肉。衣必文繡。此常不從事乎衣食之財、而常食乎人者也。」<sup>57</sup>齊康公喜好音樂和萬舞，因而造成國家滅亡。墨子以此事為例，說明為樂不能生財以利人，反而耗人之財以自利，國君應該引以為殷鑑。此外，墨子在（三辯）又說：

程繁問於子墨子曰、夫子曰、聖王不為樂。昔諸侯倦於聽治、息於鐘鼓之樂。士大夫倦於聽治、息於竽瑟之樂。農夫春耕夏耘、秋斂冬藏、息於鋤耨之樂。今夫子曰聖王不為樂、此譬之猶馬駕而不稅。弓張而不弛。無乃有血氣者之所不能至邪？子墨子曰、昔者堯舜有茅茨者。且以為禮。且以為樂。……周成王之治天下也、不若武王。武王之治天下也、不若成湯。成湯之治天下也、不若堯舜。故其樂愈繁者其治逾寡。自此觀之、樂非所以治天下也。<sup>58</sup>

周成王治理天下不及周武王，周武王治理天下不及成湯，成湯治理天下又不及堯舜。<sup>59</sup>就是因為成王為樂愈於武王，武王為樂愈於成湯，成湯為樂愈於堯舜。所以樂不可以治天下，樂既不可以治天下，當應廢除。墨子主張聖王沒有音樂，認為音樂是不具任何意義，只會加重百姓的負擔，使國家趨於貧窮。其根據為歷

<sup>55</sup> 張蕙慧，《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991年，頁63。

<sup>56</sup> 張純一，《墨子集解》，台北：文史哲出版社，1993年，頁303。

<sup>57</sup> 張純一，《墨子集解》，台北：文史哲出版社，1993年，頁307~308。

<sup>58</sup> 張純一，《墨子集解》，台北：文史哲出版社，1993年，頁58~60。

<sup>59</sup> 李漁叔註譯，《墨子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1974年，頁37。

史的經驗法則與教訓，因為「樂愈繁，治逾寡」之明訓歷歷俱在。<sup>60</sup>

《呂氏春秋》的〈侈樂〉篇呼應（墨子•非樂）的立論基礎。〈侈樂〉篇說：「世之人主，多以珠玉戈劍為寶，愈多而民愈怨，國人愈危，身愈危累，則失寶之情矣。亂世之樂與此同。」一國之君，將珠寶、美玉、長戈、利劍當作寶貝，擺闊氣、講排場，提高國君自己地位，使得百姓怨恨。不僅如此，還更擴大規模的進行音樂活動，「以鉅為美，以眾為觀，倣詭殊瑰。」、「務以相過，不用度量。」這種音樂所帶來的後果是「若雷、若霆、若譟。」嚴重危害人們的身心健康，使得人們「駭心氣、動耳目、搖蕩生。」洋洋大觀的音樂，對於有德行的國君來說，是「失樂之情，其樂不樂。」於此，楊蔭瀏先生說：「墨子的音樂理論，在譴責貴族奢侈的音樂享樂方面，的確有著它一定的意義。」<sup>61</sup>《呂氏春秋》承襲（墨子•非樂）的理論，提出過分的音樂，將帶給國家嚴重的後果，也使得國家的地位愈加卑微。

《呂氏春秋》在〈侈樂〉篇也提到因侈樂而亡國之例，〈侈樂〉說：「宋之衰也，作為千鐘。齊之衰也，作為大呂。楚之衰也，作為巫音。侈則侈矣，自有道者觀之，則失樂之情。」宋國因製作「千鐘」而衰亡、齊國因製作「大呂」而衰亡、楚國因製作「巫音」而衰亡，這些國家都是因為不懂得音樂的意義，君主一心一意只把「侈樂」做為追求的目標，因而造成嚴重的後果。難怪墨子說：「聖王無樂」（三辯），又說：「樂之為物，將不可不禁而止也。」（非樂）。

墨子所謂的「非樂」是《論語•微子》所說：「齊人歸女樂，孔子行」<sup>62</sup>的聲色之「樂」，亦即喪身亡國的繁樂、淫樂，以及淪為奢侈生活輔助品的俗樂，這些樂絕非治天下之道之樂，不獨墨子竭力非之，孔子亦極力反對。可見墨子的非樂，既不是非孔子「禮樂不興，刑罰不中」<sup>63</sup>的「樂」，更不是非孔子「文之

<sup>60</sup> 吳進安，《墨家哲學》，台北：五南圖書出版有限公司，2003年，頁354。

<sup>61</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿1》，台北：丹青圖書，1987年，頁92。

<sup>62</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁183。

<sup>63</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁142。

以禮樂，亦可以為成人矣。」<sup>64</sup>的「樂」。墨子不僅從當時的樂風觀察，並從歷史觀察；有為而發，有見以言。<sup>65</sup>

儘管如此，墨子的「非樂」所引發後世的討論，楊蔭瀏說：「總的說來，墨子對音樂的估價，根本忽略了它更重要的積極的一面。還是不對的。他蔑視了現實生活中人民對音樂的需要和他們在音樂發展上歷來的創造與貢獻。因此，他的理論，後來終於沒有多大的影響。」<sup>66</sup>音樂具有潛移默化、移風易俗與變化個人氣質等功用。墨子「非樂」的論點，忽略了人類基本上的情感流露，自然終不能久傳。



<sup>64</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁151。

<sup>65</sup> 張蕙慧，《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版社，1991年，頁64。

<sup>66</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿1》，台北：丹青圖書，1987年，頁92~93。

## 第叁章 《呂氏春秋》音樂思想的內涵

《呂氏春秋》在其編撰體例上，闡發其音樂思想的篇章，計有八篇，分隸於仲夏紀第五---〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉，以及季夏紀第六---〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等。對於音樂的產生、發展、性質和作用，以及五音、十二律的形成，都有詳細的論說，是我國古樂史上的重要文獻，也是本論文論述之範圍。其他，〈本生〉、〈重己〉、〈貴生〉、〈情欲〉、〈盡數〉、〈遇合〉等篇章，雖也涉及音樂，但不在本論文詳細論述之範圍。今將八篇章分為四個部份來做討論，分別是以〈大樂〉、〈侈樂〉為探討核心；以〈適音〉、〈古樂〉為探討核心；以〈音律〉、〈音初〉為探討核心；以〈制樂〉、〈明理〉為探討核心。

### 第一節 以〈大樂〉、〈侈樂〉為探討核心

#### 一、大樂

音樂的起源論即「太一」。〈大樂〉論及音樂的思想內涵，首先，是把音樂與道結合在一起，以道家的思想來闡釋音樂的起源，亦即音樂「本於太一」。其次，〈大樂〉又論及先王如何製作「治世之樂」。其三，闡述「樂」是天地之間和諧之表現。最後，討論〈大樂〉在儒道兩家之精神內涵。

##### （一）音樂的形上原理——本於「太一」

〈大樂〉論及音樂的起源，所持的是一種天道的自然觀。說明事物的運動和發生，都是遵循一種合乎天道的規律。音樂的產生，亦是遵循著一定的規律與準則。

〈大樂〉云：

音樂之所由來者遠矣，生於度量，本於太一。太一出兩儀，兩儀出陰陽。陰陽變化，一上一下，合而成章。渾渾沌沌，離則復合，合則復離，是謂

天常。天地車輪，終則復始，極則復反，莫不咸當。日月星辰，或疾或徐。日月不同，以盡其行。四時代興，或暑或寒，或短或長，或柔或剛。萬物所出，造於太一，化於陰陽。萌芽始震，凝寒以形。形體有處，莫不有聲。聲出於和，和出於適。和適，先王定樂，由此而生。（《呂氏春秋集釋》，頁 108~109。）

上文首先提到音樂的起源，就形式上而言，它形成於律管，產生於律管的度量。古人截「竹管」以計算「樂律」，奏出有一定頻率震動的樂音，再加以配合節奏，就形成了音樂。

此外，〈大樂〉篇認為宇宙產生於物質本源於「太一」，然後再派生出天地、陰陽、四時、音樂等萬物，而天地萬物又按自己固有的規律不斷地發展、變化著。「太一」之說融匯儒、道、墨、陰陽諸家之思想，是形成《呂氏春秋》書中「以樂成教」的根據。

〈大樂〉篇指出「太一」是包括音樂在內的宇宙萬物的本源。音樂源自於「太一」。「太」，至高至極。「一」，絕對唯一。「太一」，是萬物的本源，宇宙的所有事物，都出于「太一」。即《老子》所謂「道」。虛空的「道」體，是萬物的根源。《老子·第四章》說：「道沖而用之，或不盈。淵兮，似萬物之宗。」道體沖虛，萬物從之而來。「太」，古字與「大」同義，形容道的無邊無際，無所不包。《老子·第二十五章》說：「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰道，強為之名曰大。」老子以為道為天之根本，道為先天地而生，有其絕對性與永久性。道，廣大無邊而週流不息，週流不息而伸展遙遠，伸展遙遠而返回本原；道之運行，是始終循環不已，終則有始，更新再始。莊子在〈天下〉篇提到對老子思想的評價云：「建之以常無有，主之以太一。」<sup>1</sup>莊子所說的「常無有」就是《老子》第一章所說：「常無」「常有」。所謂「常」，即事物變動的不變之規律。「無」、「有」二

---

<sup>1</sup> 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，1982年，頁 1093。

字之解釋，《老子》第一章說：「無，名天地之始；有，名萬物之母。」陳鼓應先生認為「無」是天地的本始，「有」是萬物的根源。「無」、「有」是指稱「道」的，是表明「道」由無形質落實向有形質的活動過程。接著，《老子》又論：「故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼。」陳鼓應先生註譯為：常體「無」，以觀照「道」的奧妙；常體「有」，以觀照「道」的邊際<sup>2</sup>。《禮記·禮運》對「太一」也有說明：「是故夫禮必本於『太一』，分而為天地，轉而為陰陽，變而為四時，列而為鬼神，其降曰命，其官於天也。」《禮記·禮運》認為「禮」是上源於天道，下以至於人情，所以，從「太一」到四時、陰陽，其看法與《呂氏春秋》相類似。

「太一」又與《周易》的『大極』意義相近。《周易·繫辭上》：「易有大極，是生兩儀」<sup>3</sup>。「太一出兩儀」與儒家《易傳》所說相通。而「兩儀出陰陽」，陰陽即代表既對立又互相融合的兩儀，當陰陽產生交替的循環變化時，胚芽孕育而形成生命的震顫，陰寒凝凍使萬物成形，而聲音的形成即是由此而來，亦即由化成形體萬物的形上根據「太一」而產生，這裡，所謂「太一」與儒家思想相通，然卻分明的屢入陰陽家之說。<sup>4</sup>

「兩儀出陰陽」，陰陽是自然界相反相成、此消彼長的兩種物質力量。《老子》說：「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」（第四十二章）萬物背陰而向陽，陰陽兩氣互相交沖而成新的和諧體。《易經·繫辭傳上·第五章》又說：「一陰一陽之謂道」<sup>5</sup>，渾淪不分的道，實已稟賦陰陽二氣，<sup>6</sup>視陰陽交替為宇宙的根本規律。

〈大樂〉篇又說：「渾渾沌沌，離則復合，合則復離，是謂天常。」意謂著：世界「渾渾沌沌」的，分離了又復彌合，彌合了又復分離，如此循環往復，這就

<sup>2</sup> 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，商務印書館，1907年，頁48-49。

<sup>3</sup> 陸貫達，《十三經古注》〈附四書集注〉〈卷七〉，台北：新文豐出版社，1976年，頁55。

<sup>4</sup> 徐復觀曰：先秦不論在名稱上，或在內容上，沒有「陰陽家」之說。到了司馬談在論六家要旨中，始有「陰陽家」之名。見於徐復觀，《中國人性論史》，台北：台灣商務印書館，1961年，頁583。

<sup>5</sup> 陸貫達，《十三經古注》〈附四書集注〉〈卷七〉，台北：新文豐出版社，1976年，頁52。

<sup>6</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁212。

是天之常道。《老子》也說：「孔德之容，惟道是從。道之為物，惟恍惟惚。」（第二十一章）「道」是恍恍惚惚，不具確定形狀；但它是真實存在。《老子》又說：「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天地母。吾不知其名，字之曰道。」（第二十五章）「道」這實存體，不僅在天地形成以前就存在，而且天地萬物還是依它所創生的。

《老子》還說：「無，名天地之始；有，名萬物之母。」（第一章）無，是天地的本始；有，是萬物的根源。「無」、「有」指的都是「道」。「道」並非具體的事物，（第十四章）提到：「視之不見、聽之不聞、搏之不得」，所以可以稱為「無」（此「無」不等於「零」）；但「道」又「有象」、「有物」、「有精」（第二十一章），而能生天地萬物，所以又可以稱為「有」。《老子》又說：「天下萬物生於有，有生於無。」（第四十章）萬物的存在涵蘊『有』的存在。

7

天地猶如車輪一般，到了極點又復轉回來，如此往返，無不恰到好處。《呂氏春秋》說：「天地車輪，終則復始，極則復反，莫不咸當。」此「反」字，《老子》說：「反者道之動。」（第四十章）老子以「道」為動體，認為自然界中事物的運動和變化莫不依循著某些規律，其中的一個總規律就是「反」；事物向相反的方向運動發展；同時，事物的運動發展總要回到原來基始的狀態。

老子提到「反」字，蘊涵了兩個概念：第一個概念：相反對立。第二個概念：返本復初。<sup>8</sup>《老子》說：「有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」（第二章）這說明了宇宙間的事物，皆有正反兩面，而且此正反兩面是隨時變化的。音樂的本質亦然，在相反對立的狀態下形成。另外，「反」的第二個意義，「返」和「復」，與「周行」同義，都是循環的意思。《老子》說：「強為之名曰大，大曰逝，逝曰遠，遠曰反。」（第二十五章）「大」、「逝」、

<sup>7</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁202。

<sup>8</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁6。



「遠」、「反」是描述「道」的整個運行過程，就是「周行」的解釋。「道」的循環運動永不止息。

「太一」是自然之道，它產生萬物，化育陰陽二氣。萬物的產生是在「陰陽變化，一上一下」，和合而成有形之物的。

〈大樂〉篇說：「萬物所出，造於太一，化於陰陽。」如此之形容與《老子》第十四章所云：「視之不見名曰夷，聽之不聞名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。」<sup>9</sup>如出一轍。老子提到道為我們感官所無從認識的，道超越了人類一切感覺知覺的作用。<sup>10</sup>《老子》第二十一章亦云：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。」形上之道，恍惚無形，但在深遠暗昧之中，確是「有物」「有象」「有精」。此乃為〈大樂〉篇樂教思想兼融道家之說之明證。

〈大樂〉篇又說：「萌芽始震，凝寒以形。」陳奇猷先生校釋：「始震」指動物而言，而「萌芽」指植物而言。「萌芽始震，凝寒以形。」承上文「造於太一，化於陰陽。」謂植物動物由於「太一」致其萌芽、使其振蘇，而陰陽凝結於其中以成其形。《易經·說卦傳》說：「帝出乎震」<sup>11</sup>。帝，指天地造化的宇宙萬物。震位於東方，日月由此升起；震時為春分，萬物由此萌生，故言。

〈大樂〉篇又說：「形體有處，莫不有聲。聲出於和，和出於適。和適先王定樂，由此而生。」按陳奇猷先生校釋：此「處」字在引文中無意義，疑係「虛」形音均近之譌（皆隸魚部）。《淮南子·汜論訓》注：「虛，孔竅也」。有孔竅故有聲。因此，〈大樂〉篇提到，凡是具有孔竅的形體，都是會發出聲音。不同的聲調可以互相應和。〈古樂〉篇第二段提到：「伶倫之阮隃之下，聽鳳皇之鳴，其雄鳴為六，雌鳴亦六。」蓋聽其雌雄相應和之聲，故曰：「聲出於和。」

「和」字之解釋，《尚書·堯典》中有記載：「帝曰：夔，命汝典樂……八音克

<sup>9</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁101。

<sup>10</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁103。

<sup>11</sup> 陸貫達，《十三經古注〈附四書集注〉》，台北：新文豐出版社，1976年，頁63。

諧，無相奪倫，神人以和」，反映了最早有關神人（天人）相「和」而樂的審美意識。在這裡，音樂是感性的、諧和的存在，並且在祭典性樂舞活動中，通過音樂達到「神人」之溝通與協調之目的。這種音樂觀念產生在氏族社會時期。人與天地通過音樂達到自然的諧和統一，在音樂行為中，透過聲音來溝通人與天的關係，達到一種「天人相和」的境地。

大約與《呂氏春秋》同時之《禮記·樂記》亦云：「治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。」音樂除了可以反映人之情緒、感受人情感外，更可以經由音聲知曉政道之興衰。另外，《荀子·樂論》更提到：「宗廟之中，君臣上下同聽之，莫不和敬。」意思說：君王在政治上透過音樂來了解民心，君臣之間也透過音樂而行禮得宜。有關「和」字，在下文中更有詳闡之解釋。

## （二）治世之樂

〈大樂〉篇首段在說明「音樂之所由來者遠矣」，是遵循天地之間一定的規律準則而產生，本段在說明先王制定音樂，也是根據這個原理原則出發。制定音樂有其必要的條件與方法。

〈大樂〉篇第二段云：

天下太平，萬物安寧，皆化其上，樂乃可成。成樂有具，必節嗜慾。嗜慾不辟，樂乃可務。務樂有術，必由乎出。平出於公，公出於道，故惟得道之人，其可與言樂乎！亡國戮民，非無樂也，其樂不樂。溺者非不笑也，罪人非不歌也，狂者非不武也，亂世之樂，有似於此。君臣失位，父子失處，夫婦失宜，民人呻吟，其以為樂也，若之何哉？（《呂氏春秋集釋》，頁 109~110。）

「天下太平」這句話最早出現在《呂氏春秋》一書中，〈大樂〉篇第二段一開始便說：「天下太平，萬物安寧，皆化其上，樂乃可成。」這句話意思是說：「當天下安定、萬物產生和諧，一切都隨從著在上位者的教化時，和諧的音樂才可以

產生。」此外，〈大樂〉篇第二段又提及創制音樂的必要條件就是要「節嗜慾」。所謂「節」字，按照陳奇猷先生的解釋是：「節，適也；非止也。」<sup>12</sup>《呂氏春秋》論及人的欲望嗜好可以有相當程度合理之存在。只要欲望嗜好不邪僻，就可以從事於樂了。《呂氏春秋·情欲》指出：「天生人而使有貪有欲」正當的欲求是應當滿足的，但不能做得過了頭，任何東西，包括人的情緒，都需要節欲，不宜超過生理需求的限度，如此才能創造出快樂的音樂。

〈大樂〉篇第三段亦提到：「天使人有欲，人弗得不求。天使人有惡，人弗得不辟。」<sup>13</sup>人的欲望，受之於天，所以人會去追求欲望的滿足；反之，上天也使人有所憎惡，人也因此對憎惡不得不有所避遠。〈適音〉篇中的第二段，也提到「四欲之得也，在於勝理。」人欲壽、欲安、欲榮、欲逸，是可被認可的、是合理性的、是合乎天理的。

承〈大樂〉篇內文第二段的論述，繼續談從事音樂創作要有正確的方法，那就是心必須要平和。心，從「平和」出發，則可以談論音樂。〈適音〉篇中的首段，也提到：「心必和平然後樂。」平和之心，出於公正之理，公正之理則產生於道。因此，唯有得「道」之人，才可以與他論及音樂。

亂世不是沒有音樂，只是那樣的音樂不能使人快樂，正如被判罪的人也唱歌一樣，那只是一種痛苦的呻吟。將要滅亡的國家，百姓受到污辱，他們也並不是沒有音樂，只是，他們的音樂不能表達快樂。將要溺水死亡的人，也並非沒有笑聲，只是，他的笑聲不會帶給他快樂；狂悖之人並非不會舞蹈，只是，他的舞蹈也不會帶給他歡樂。亂世當中所產生的音樂，大概就類似這個樣子。

### （三）樂是天地之和諧表現

本段談到音樂與「和」的關係。「和」通「龡」。《說文解字》：「龡，樂之竹管三孔（即編管樂器），以和眾聲也。」「和，相應也，從口，禾聲。」「和」字

<sup>12</sup> 陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，台北：學林出版社，未註明年代，頁 261。

<sup>13</sup> 許維禎，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009 年，頁 110。

的「口」是聲樂的象徵，「龠」字的「龠」，則是器樂的象徵。和的本義就是指音樂和諧。《禮記》推崇「樂」所帶給人們的平和靜謐。《禮記·中庸》云：「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和」中國歷來重視音樂的「神韻」，崇尚「中和」之美，通過「樂」之和進而達到「天地人」自然之美的境界。

〈大樂〉篇第三段首先提到：

凡樂，天地之和，陰陽之調也。始生人者天也，人無事焉。天使人有欲，人弗得不求。天使人有惡，人弗得不辟。欲與惡所受於天也，人不得與焉，不可變，不可易。世之學者有非樂者矣，安由出哉？（《呂氏春秋集釋》，頁110。）

本文首先談到音樂是「天地之和」和「陰陽之調」所產生。《老子》說：「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」（第四十二章）天地陰陽各異其能，天生萬物各有殊性，皆相沖和而其大用顯。五味相異，調和而其羹之美味生焉。

其次，文中提到天生人，人不得參與其事。而「欲」與「惡」乃「受於天也」。意指上天使人有了欲望，人不得不去對欲望追求滿足；反之，天也使人有了憎惡，人也不得不對憎惡有所規避。人的「欲」與「惡」都受之於上天之性，人不得參與於天之所為。這種原理原則不可改變、不能移易。此段的引述，很明顯的受到荀子學派的基本思想影響，把「樂」和人的欲望滿足相結合。

荀子主張人性本惡，認為追求欲望的滿足是人類的天性。在〈禮論〉篇提到：「人生而有欲，欲而不得，則不能無求。」<sup>14</sup>人生來就追求各種欲望的滿足，仁義道德不過是為了約束人們的欲望，使社會不至於陷入混亂之中，荀子認為仁義道德完全是出於人為。但是，荀子還堅決主張在欲望的滿足之下，還必須符合禮義之道。

---

<sup>14</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：台灣學生書局，1979年，頁417。

〈禮論〉篇：

求而無度量分界，則不能不爭；爭則亂，亂則窮。先王惡其亂也，故制禮義以分之，以養人之欲，給人之求。使欲必不窮乎物，物必不屈於欲。兩者相持而長，是禮之所起也。<sup>15</sup>

荀子論禮之起源，不從宗教說起，而從人欲上說起。欲望無論怎樣滿足，只要符合於「禮」（即符合於倫理道德的要求），都是合理的。

世上的學者，有反對音樂的原理原則，他們的主張是根據什麼產生的呢？欲望既是人人無法避免的，但是，又不宜過度放縱，因此，人得透過和諧的音樂，可以使其欲望得到疏導、節制和提昇。

#### （四）綜合以上三說

〈大樂〉篇發揮了以「一」或「道」為最高範疇的哲學思想之運用。在政治領域及思想上，提倡統一，主張實行君主制度，呼應首段所提「太一」之論述。對「太一」即是「道」的闡釋在本段落做一個完整的總結。

〈大樂〉篇第四段云：

大樂，君臣父子長少之所歡欣而說也。歡欣生於平，平生於道。道也者，視之不見，聽之不聞，不可為狀。有知不見之見、不聞之聞、無狀之狀者，則幾於知之矣。道也者，至精也，不可為形，不可為名，彊為之謂之太一。故一也者制令，兩也者從聽。先聖擇兩法一，是以知萬物之情。故能以一聽政者，樂君臣，和遠近，說黔首，合宗親。能以一治其身者，免於災，終其壽，全其天。能以一治其國者，姦邪去，賢者至，成大化。能以一治天下者，寒暑適，風雨時，為聖人。故知一則明，明兩則狂。（《呂氏春秋集釋》，頁 111。）

---

<sup>15</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：台灣學生書局，1979年，頁 417。

「大樂」乃是合於道之樂。因此，「大樂」是君臣、父子、老少所歡欣、喜悅的。這種歡悅從平和中產生，而平和的境界則從道中產生。所謂道，要看它，卻看不見；要聽它，卻聽不到；也無法用具體形狀來描繪它。倘若，有人懂得在「不見」中包含著「見」，在「不聞」中包含著「聞」，在「無形」中包含著「有形」，那他就差不多懂得「道」了。「道」這個東西是最精妙的，它無法被描繪出形狀，也無法給它命名，於是，就勉強給它起個名字，叫做「太一」。<sup>16</sup>

「一」者，處於制約和支配的地位；「兩」處於制服從、聽命的地位。古代聖王棄「兩」而用「一」，因此，能夠懂得萬物的本性。所以，如能以「一」來處理政事，可以使君臣歡樂，遠近和洽，百姓喜悅，宗親合宜。如能以「一」來修養自身，就能消災免害，想盡天年，保全天性。如能以「一」來治理國家，奸邪小人將會遠離而去，賢明之士會不召自來，國家就會出現教行化成的大治局面。如能以「一」來治理天下，那國家將風調雨順、寒暑適宜，如此之下，君主就能成為被後世傳頌的聖人。因此，懂得用「一」，就能明照萬物；若以「兩」替代「一」，那將出現狂亂。<sup>17</sup>

〈執一〉篇中更加明確指出：「天下必有天子，所以一之也。天子必執一，所以搏之也。一則治，兩則亂。」<sup>18</sup>

《老子》在道德經第三十九章對「一」也做了下列的闡述，云：

「昔之得一者：天得一以清；地得一以寧；神得一以靈；谷得一以生；侯得一以為天下正。」<sup>19</sup>「道」是天地萬物生成的總原理，「一」是「道」的代表。萬物得到一才得以化生。天得到「一」而清明；地得到「一」而寧靜；神得到「一」而靈妙；河谷得到「一」而充盈；萬物得到「一」而生長；侯王得到「一」而使得天下安定。<sup>20</sup>

<sup>16</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁215。

<sup>17</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁215。

<sup>18</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁469。

<sup>19</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁196。

<sup>20</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁199。

《老子》第四十二章所亦云：

「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」

<sup>21</sup>由道生出一種氣，繼而又分化成陰陽兩氣，以調和長養萬物。老子論及萬物化生的總原理就是道。道是獨立無偶的，這渾沌未分的統一體產生天地（「一生二」），天地產生陰陽之氣（「二生三」），陰陽兩氣相交而形成各種新生體（「三生萬物」）。

## 二、侈樂

所謂「侈樂」，指的是音樂的結構及演奏等方面，所用之樂器種類紛繁、數量眾多、體型龐大、形態奇異，所演奏的音樂離奇怪誕、紛亂譟雜。由「侈樂」所演奏之樂調是俶詭殊瑰，所發出之聲音是響若雷霆，或者是紛亂譟雜。因此，「侈樂」是衰王之樂，在本篇中將分為三段敘述之。

### （一）批判貴族奢侈

奢侈放縱的音樂，會讓百姓受到壓抑與鬱悶、國家因此愈是混亂、君主的地位愈是卑下。

〈侈樂〉篇云：

人莫不以其生生，而不知其所以生。人莫不以其知知，而不知其所以知。知其所以知之謂知道，不知其所以知之謂棄寶，棄寶者必離其咎。世之人主多以珠玉戈劍為寶，愈多而民愈怨，國人愈危，身愈危累，則失寶之情矣。亂世之樂與此同，為木革之聲則若雷，為金石之聲則若霆，為絲竹歌舞之聲則若譟。以此駭心氣、動耳目、搖蕩生則可矣，以此為樂則不樂。故樂愈侈而民愈鬱，國愈亂，主愈卑，則亦失樂之情矣。（《呂氏春秋集釋》，頁 112。）

---

<sup>21</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁 208。

〈侈樂〉篇的論述與《墨子·非樂》的立論基礎互相呼應。墨子提倡非樂一觀念，教人們歸於節約和勤勉從事，而且不浪費時間及荒耗社會財力。而老子「無為」的主張，認為統治階層倘使自我膨脹，過度奢侈享受，將會威脅百姓的自由與安寧，因此，老子提倡「自然無為」，希望為政者能讓人民自我化育、發展與完成，人民自然能夠平安富足，社會自然能夠和諧安穩。奢侈放縱的音樂愈多，給百姓帶來的災害是愈大。

〈侈樂〉篇一開始便提到，人依靠自己的生資生存，並生生不息；人也依賴自己的知覺而對外物有所感知，因此，人必須對於自己所賴以生存的根本道理以及對外物知覺的感知要有所了解，如此才稱得上真正懂得了「道」。這與《老子》在〈第三十三章〉說：「知人者智，自知者明。」相應和。能夠瞭解善惡的人，可稱為聰慧；但是，若能夠認識自己的良知本性，那才稱為清明。如果不懂得這個根本之道，那就是如同捨棄了「智慧之寶」。捨棄了「智慧之寶」的人，必定要遭遇災殃。《老子》在〈第六十七章〉說：「我有三寶，持而保之。一曰慈，二曰儉，三曰不敢為天下先。」老子提到人必須謹守三種寶貝（慈愛之心、不奢靡、謙讓之心）。《老子》在〈第六十七章〉也說：「道者萬物之奧。善人之寶，不善人之所保。」道是萬物之庇蔭，善的人以道立身，把道看作寶貝一樣的重要；不善的人對道也不敢違背，必須時時刻刻保守著它依恃著它。老子對於當時身處戰亂之際，貴族階級窮奢極欲、人與人之間缺少慈心的國家社會，提出他的反對態度，並且主張「去奢寶儉」。如此，國家才不會遭遇災難。

當時的君主，大多把珍珠、美玉、長戈、利劍當作寶貝，其實，這些東西愈多，百姓就愈怨恨，國家就愈危險，君主自身也就越感到煩勞，那就失去珍寶的本來意義了。亂世的音樂與這種情況恰好相同。在〈大樂〉篇第二段也談到「溺者非不笑也，罪人非不歌也，狂者非不武也，亂世之樂，有似於此。」亂世當中，痛苦的人們、溺水將要死亡的人，以及即將受處死的囚犯，他們並非沒有音樂，只是他們的音樂並不快樂。



音樂愈是奢侈繁雜，愈是殃及國家、人民和君王。因為，國君擺闊氣、講排場，極度享樂，驕奢淫逸的社會風氣，樂器愈多、樂隊愈大，音樂演奏時，所敲擊的木製、革製的樂器所發出的音響如同打雷一般，令人心神不安。所敲擊的銅製、石製的樂器所發出的聲音就像雷霆震怒一樣；演奏絲竹樂器之類的歌舞音樂就像大嚷大叫似的，非常喧嘩吵鬧。這種音樂能使人快樂乎？否！《荀子·樂論篇》提到：「金石絲竹，所以道德也；樂行而民鄉方矣。」金石、絲竹等樂器是可以用來引導美德的；聲樂能行則人民可以向道了。然而，君王們為了自己的奢侈享受，將自身的快樂建立在人民苦難的基礎上。用金石、絲竹等樂器來所發出噪響，如此，將會驚駭人們的精神、震發人們的耳目，搖盪人們的性靈；如果拿這些樂器來作為音樂演奏，是絕對不可能給人帶來快樂的。因為，人的心靈本是虛靈靜默，應該做到「致虛」和「守靜」的功夫。一切存在的本性，還回到虛靜的本性。（《老子·第十六章》：「致虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀復。」）<sup>22</sup>但是，若為外在的噪音邪氣所感染，將會使得人觀物不得其正、行事不得其常。另外，《荀子·樂論篇》又提到：「故君子耳不聽淫聲，目不視【女】邪色，口不出惡言，此三者，君子慎之。」<sup>23</sup>耳朵不聽淫聲，眼睛不看女色，嘴巴不出惡言，是君子必須謹慎的三件事情。

《老子》在〈第十章〉也提到：「專氣致柔，能如嬰兒乎？」<sup>24</sup>「專氣」河上公曰：「專守精氣使不亂。」「氣」指的是生理的本能。「專氣」意思是聽任生理本能的自然，而不加入心知的作用。「專氣致柔」是集氣到最柔和的境地。「氣柔」是心境極其靜定的一種狀態。<sup>25</sup>君主若能達到這種修養，不為外物所引誘，不顯現名利有可欲，則可以使人民的心志不惑亂。（《老子·第三章》云：「不尚賢，使民不爭；不貴難得之貨，使民不為盜；不見可欲，使民心不亂。」）

<sup>22</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁109。

<sup>23</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：學生書局印行，1979年，頁460-461。

<sup>24</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁82。

<sup>25</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁87。

<sup>26</sup>相反的，老子主張「專氣致柔」，所以也反對「心使氣」。《老子》在〈第五十五章〉又提到：「心使氣曰強。」<sup>27</sup>此「強」字的解釋謂之剛強（「柔弱勝剛強」的「強」）。驕縱淫欲的音樂，違反自然，因此，只會給百姓帶來痛苦。提到「專氣致柔，能如嬰兒乎？」中的「嬰兒」之解釋，王弼曰：「能若嬰兒之無所欲，則物全而性得矣。」河上公曰：「能如嬰兒，內無思慮，外無政事，則精神不去也。」按老子常以嬰兒比喻渾沌純樸的境界。如（第二十章）曰：「我獨泊兮其未兆，如嬰兒之未孩」（第二十章）曰：「常德不離，復歸於嬰兒。」老子希望人們的生活是形體和精神合一並臻至於和諧的狀況，有如像嬰兒的淳樸之心。但是，鼓噪之音、霹靂之聲將會打亂人的心神，如此的音樂並不合乎老子的修身功夫。

鼓譟之音，動人耳目，搖盪人心，這種音樂令人不快樂。《老子》在（第十二章）提到：「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。是以聖人為腹不為目，故去彼取此。」過度的追求繽紛的色彩、過分的追求聲音及口味的享受以及過分的縱情心性、追求金銀珍寶，將使得人的心神不寧、魂不守舍，最後甚至行傷壞德，身敗名裂。雖然「樂與餌，過客止。」（《老子·第三十五章》）悅耳的音樂，快口的美味，能夠引得過路的人止步。但是物欲文明生活的弊害，終究讓人們縱情於聲色之娛，尋求官能上的刺激，心靈激擾不安，如此，心生狂蕩的情景將讓靈性的斲傷到了駭人的地步。因此，老子喚醒人要摒棄外界物欲生活的誘惑，而持守內心的安足，確保固有的天真。墨子在〈非樂上〉篇上也指出嗜愛聲樂伎樂，不僅浪費人力，而且還會消磨人的志氣，使統治者怠於政，人民怠於耕。

所以，愈是奢侈放縱的音樂，老百姓就愈受到痛苦，國家就會愈混亂，國君的地位也因此愈是難保。這樣，音樂就失去它的本質意義了。

---

<sup>26</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁60。

<sup>27</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁250。

## (二) 以古為鑑，因侈樂而亡國之例

唐太宗曾云：「以銅為鏡，可以正衣冠；以古為鏡，可以知興替；以人為鏡，可以明得失。」<sup>28</sup>夏代末帝桀縱情聲色「作為侈樂，大鼓、鐘磬、管蕭之音，以鉦為美，以眾為觀。」(〈侈樂〉)；占有樂舞技工達三萬人之多，歌舞奏樂時，聲音震動四面八方。《管子·輕重甲》說：桀有「女樂三萬人，端譟晨樂，聞於三衢」<sup>29</sup>夏桀因而亡國。商紂王腐化殘暴，建立「酒池」、「肉林」，浸淫於「北里之舞，靡靡之樂」(《史記·殷本記》)，受到民眾怨恨，後來被周武王率各部落討伐滅國。

〈侈樂〉篇云：

凡古聖王之所為貴樂者，為其樂也。夏桀、殷紂作為侈樂，大鼓鐘磬管蕭之音，以鉦為美，以眾為觀，倣詭殊瑰，耳所未嘗聞，目所未嘗見，務以相過，不用度量。宋之衰也作為千鍾，齊之衰也作為大呂，楚之衰也作為巫音，侈則侈矣，自有道者觀之則失樂之情。失樂之情，其樂不樂。樂不樂者，其民必怨，其生必傷。其生之與樂也，若冰之於炎日，反以自兵，此生乎不知樂之情，而以侈為務故也。(《呂氏春秋集釋》，頁 112~113。)

《呂氏春秋》認為音樂的可貴，在於能使人快樂。古代聖人之所以重視音樂，是因為它能帶給人快樂。然而，「侈樂」不是這樣認為。楊蔭瀏說：「同是音樂，也還可能有其「不樂」的時候。」<sup>30</sup>「侈樂」演奏木製及革製樂器就像打雷一樣；演奏金、石的樂器像霹靂，這樣的音樂只會驚駭人的精神、搖盪人的性情，不能使人快樂。《老子》〈第十二章〉說：「五色令人目盲；五音令人耳聾；五味令人口爽；馳騁田獵，令人心發狂。」<sup>31</sup>老子認為感官對於聲色放肆無節制的追求，

<sup>28</sup> 後晉·劉昫撰、清·錢大昕考異、清·岑建功逸文，《二十五史·舊唐書》，台北：新文豐出版，未註出版年代，頁 1240。

<sup>29</sup> 齊·管仲撰、唐·房玄齡注，《管子·冊二》(卷二十三)，台北：中華書局，1978年，頁 11。

<sup>30</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿 1》，台北：丹青圖書，1987年，頁 1-95。

<sup>31</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁 93。

其結果會使人失去正常的理智感覺。<sup>32</sup>夏桀、殷紂王時，製作的樂器以巨大為美，把聲音之巨大當作美好，製作奢侈淫靡放縱的音樂，增大鼓、鐘、磬、管、簫等音樂的聲響，把樂隊之眾多視為壯觀；異於常的音樂所追求的是奇異詭譎、怪誕瑰麗，一切都是人們的耳朵所不曾聽到過的，眼睛所不曾看到過的；他的音樂以追求過份的刺激為目標，從來不按照音律規定的長度和容量來遵守法度。<sup>33</sup>奢侈放縱的音樂不能使人快樂，同時會引起百姓的怨恨。李澤厚、劉綱紀說：「《呂氏春秋》由此批評了專門追求「侈樂」的統治者，指出他們的『樂』是『亂世之樂』，『失樂之情，其樂不樂。』」<sup>34</sup>

引文中，《呂氏春秋》舉了幾個因侈樂而亡國之例子：首先，指出宋國衰弱的時候，製作千鐘樂舞；接著，舉出齊國衰弱的時候，製作齊鐘大呂；最後，提出楚國衰弱的時候，製作奇異的巫音。這些音樂，論奢侈則是夠奢侈的了。但是，從懂得道的人之觀點看來，已經完全失去音樂的實際意義了。既然失掉音樂的實際意義，這種音樂就不可能帶給人們真正的快樂。音樂不可能帶給人們真正的快樂，那麼，他們的人民必定心生埋怨，他們的本性也必定受到傷害。他們的本性與這種音樂的關係，就像冰雪與烈日的關係一樣，把冰雪放到烈日下，這反倒是自為災害。會發生這種現象，都是因為不知道音樂的實際意義，因而只致力於追求奢侈放縱的緣故。<sup>35</sup>

### （三）以養生之道譬喻音樂應和諧發展

中國音樂的教育本質是「和諧」的思想。音樂是令人愉悅的，能陶冶人的性情，在和諧的音樂節奏中，彷彿存在著一種和人類心靈契合之關係，因此，有些哲學家說心靈就是「和諧」。人類的自然本性具有兩種基本動力：一方面，人需要節制，要求那種需要經過控制的感情；另一方面，人又要求無拘無束地表現感

<sup>32</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史》（第一卷），台北：漢京文化，1986年，頁241。

<sup>33</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁220。

<sup>34</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史》（第一卷），台北：漢京文化，1986年，頁503。

<sup>35</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁220。

情，渴望追求未知與不可知的事物。人渴望著平靜與祥和，又常要求驚奇和冒險，這是人類心理的兩極。《呂氏春秋》認為音樂對人的身、心健康之影響，有以下的論述：

〈侈樂〉篇云：

樂之有情，譬之若肌膚形體之有情性也，有情性則必有性養矣。寒溫勞逸饑飽，此六者非適也。凡養也者，瞻非適而以之適者也。能以久處其適，則生長矣。生也者，其身固靜，或而後知，或使之也。遂而不返，制乎嗜欲，制乎嗜欲無窮則必失其天矣。且夫嗜欲無窮則必有貪鄙悖亂之心、淫佚姦詐之事矣，故彊者劫弱、眾者暴寡、勇者凌怯、壯者傲幼從此生矣。  
(《呂氏春秋集釋》，頁 113~114。)

所謂「嗜欲」指的就是眼、耳、鼻、舌、身、意等的嗜欲，嗜欲愈深就無法簡易，無法簡易就很難悟道，稱為天機淺。《莊子·大宗師》說：「其嗜欲深者，其天機淺。」<sup>36</sup>意思是說沉溺于嗜欲之中的人，因其生活無法簡易，故其天賦的靈性是有限。

此段《呂氏春秋》論及音樂的和諧對於人的養生問題。音樂具有性情，就像人的肌膚形體具有性情一樣。有性情就必須有養護性情的方法。人對於外在的環境，諸如：「嚴寒、溫熱、勞累、安逸、飢餓、飽脹」等這六種狀態，因為都各有所偏，因此不適其本性。大凡要養性，就必須要省察那些不適於本性的東西而使之能適合其中，讓它能夠長期處在適中的環境中，那麼它的生命就可以長久了。音樂亦復如此，不可以太過與不及，才可以久遠。《呂氏春秋》認為養生的方法，就是要「節欲」〈孟春紀·重己〉說：「凡生之長也，順之也。使生不順者欲也。故聖人必先適欲。」<sup>37</sup>《呂氏春秋》以為養生之道，是人君應調節欲望，少取於人民，讓人民也能養生。〈孟春紀·本生〉說：「故聖人之制萬物也，以

<sup>36</sup> 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，1982年，頁228。

<sup>37</sup> 許維遜，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁22。

全其天也。」<sup>38</sup>養生是為了保全天生的性命，因為生命是由天所生，如此才能「全其天」。徐復觀先生也說：「《呂氏春秋》上所說的養生，主要指的是人君；而養生的內容，以節欲為主。」<sup>39</sup>又說：「養生可以『全其天』，能全其天，則一人之身，即是一個小天地，可以與天地相通，且和天地一樣，能發生莫大的感應效果。」<sup>40</sup>人的生命本來是清靜無為的，由於受到外物後才有感知，也可以說是因為外物的感受而使人的生命有了知覺。如果人放縱自己的物欲，讓嗜欲擾亂自己原本的清靜無為，甚至一往而不返，那麼，心志將被嗜欲所牽制；心志若受到嗜欲無休無止的牽制，那麼將喪失天性。當人的嗜欲是無窮無盡的時候，人心的貪婪、卑鄙、狂悖、作亂的心理，就表露無遺，接著將會做出淫邪、奸詐的事情。倘若人心被嗜欲所牽制，則社會國家將發生強橫者劫掠弱小者，人多勢眾者侵犯勢單力薄者，勇猛者凌駕怯懦者，強權者欺侮弱小者，諸如此類的事，將接踵而生。<sup>41</sup>

## 第二節 以〈適音〉、〈古樂〉為探討核心

音樂美的最高境界就是「適音」。適，有音樂審美主體之「適」，即人的心情的「適中」；以及音樂審美客體之「適」，即音樂的「適中」。〈適音〉篇從「心」與「物」之感應關係，論述了音樂產生的心理過程。提出了「適」的概念，強調不僅音要「適」，心也要「適」，才能獲得美的感受。分別敘述如下：

### 一、 適音

#### （一）「和」的核心精神

音樂美的至高境界即「適音」，《呂氏春秋》將「適」作為「和」的最高範疇。《呂氏春秋》論「適」，在音樂方面，它首先強調審美過程中主體心境的平和，

<sup>38</sup> 許維燹，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁15。

<sup>39</sup> 徐復觀，《兩漢思想史（卷二）》，台北：台灣商務印書館，1993年，頁34。

<sup>40</sup> 徐復觀，《兩漢思想史（卷二）》，台北：台灣商務印書館，1993年，頁34~35。

<sup>41</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁221~222。

「心必和平然後樂」〈適音〉，本段強調欣賞音樂必須心平氣和，亦即要達到「和」的核心精神。自古論「樂」，「和」就是其核心的精神。以「和」治心，倫理井然，使人耳目為之一新，心氣為之和平。

〈適音〉篇云：

耳之情欲聲，心不樂，五音在前弗聽。目之情欲色，心弗樂，五色在前弗視。鼻之情欲芬香，心弗樂，芬香在前弗嗅。口之情欲滋味，心弗樂，五味在前弗食。欲之者，耳目鼻口也。樂之弗樂者，心也。心必和平然後樂，心必樂然後耳目鼻口有以欲之，故樂之務在於和心，和心在於行適。（《呂氏春秋集釋》，頁 114。）

人的耳、目、鼻、口都有「欲」的本能，也就是要求某方面的滿足。享受音樂必須心情快樂，而心情快樂取決於心境的平和，否則，將流于視而不見、聽而不聞的情況。「耳之情欲聲，目之情欲色，鼻之情欲芬香，口之情欲滋味。」（〈適音〉），各種本能的要求，只要「心弗樂」，那麼任何美好的事物都是沒有意義。適中的音樂符合於適中的心情，以適中的心情來欣賞適中的音樂就會使人感到平和安詳。音樂的表現不要太過分，平正和諧就可以了。

引文中提到「和心在於行適」，所謂「行適」意指行事（即作「樂」）要遵從「適」的原則。在《呂氏春秋》書中，有提出不同的行樂方式，〈大樂〉篇與〈侈樂〉篇中講到「亂世之樂」，〈古樂〉篇中講到「六代之樂」，都有一定的行樂方式。所以，〈古樂〉篇根據不同的行樂方式，將樂分為「有節、有侈、有正、有淫」的不同類別。在古代音樂的歷史記述中，也是從與生活行為、生產行為、軍事行為、政治行為相關的音樂行為諸方面，來講「樂」的存在，並說明行樂是一種客觀需要，具有各種社會功能，所以，才認為「樂之所由來者尚矣」、「非獨為一世之所造也」（〈古樂〉）。

先王治樂施樂的目的，乃在克制人類的物欲，欲念若是無節制，崇拜物質至於極點，則必為物質所奴化。人生若受物欲支配，則窮極物欲，則天理不存，人

性漸滅，強凌弱、眾暴寡，世道將大亂。故當務之急，莫過於養之以和樂，以消其暴戾之心。而最好的工具則為音樂。因此，樂的效用是教育性，而非娛樂性，亦即「寓教於樂」之意。

## （二）「心適」在於順應事務的發展規律

〈適音〉篇云：

夫樂有適，心亦有適。人之情，欲壽而惡夭，欲安而惡危，欲榮而惡辱，欲逸而惡勞。四欲得，四惡除，則心適矣。四欲之得也在於勝理，勝理以治身則生全以，生全則壽長矣；勝理以治國則法立，法立則天下服矣，故適心之務在於勝理。（《呂氏春秋集釋》，頁 114~115。）

關於「心適」，〈適音〉篇說：「夫樂有適，心亦有適。」「適心之務在於勝理。」，也就是說，「適心」，要遵從「道」之「理」。因此，「適心」在「務樂」的行為中，體現為一種觀念意識。就「心適」的內外含意來說，它即涉及到對音樂審美情感特徵的規定，如〈大樂〉中「務樂有術，必由平出。」之「平」（平和），〈適音〉中「故樂之務在於和心」之「和」，「樂無太，平和者是也。」之「平和」也涉及到音樂作品的思想內容，如〈古樂〉中講到的「以定群生」、「以康帝德」、「以昭其功」、「以見其善」、「以繩文王之德」、「以嘉其德」等觀念，這些都構成其音樂審美意識的內容。至少在《呂氏春秋》的撰寫者看來，這些在「樂」的實踐中，都是合乎「道」之「理」的。「樂」的實施作為治理國家的重要方式，必須合乎此「理」，所以，〈適音〉中才說：「勝理以治國則法立，法立則天下服矣。故適心之務在於勝理。」因此，「心適」所包含的內容，顯然是與「樂」的實施過程中的審美意識密切相關的。<sup>42</sup>

以音樂陶冶內心，則生和易、正直、慈愛、誠信之心。內心和易、正直、慈愛、誠信，則人必和樂；和樂，則安適不躁。安適不躁，則必長壽，有此內在修

<sup>42</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：教育出版社，2004年，頁 207。



養，而又長壽，則人民奉之如天如神，就可以不言而信，不怒而威。「是故大人舉禮樂，則天地將為昭焉。」

### （三）不適之音對人的影響

關於「音適」，除了它是以「心適」為基礎，要求「樂」之平和，在具體的音樂行為中，則對樂器的型態、音量音色、音律構成等音樂型態的構成，均有一定的要求。〈適音〉篇指出的「太鉅、太小、太清、太濁，皆非適也」、「大不出鈞，重不過石。」就是這類要求。<sup>43</sup>

〈適音〉篇云：

夫音亦有適。太鉅則志蕩，以蕩聽鉅則耳不容，不容則橫塞，橫塞則振；太小則志嫌，以嫌聽小則耳不充，不充則不詹，不詹則窳；太清則志危，以危聽清則耳谿極，谿極則不鑒，不鑒則竭；太濁則志下，以下聽濁則耳不收，不收則不特，不特則怒，故太鉅、太小、太清、太濁皆非適也。（《呂氏春秋集釋》，頁 115~116。）

《呂氏春秋》以順應人的感官和性情為出發點，提出了音樂的聲音必須合宜適中的主張，分別闡明了音樂的聲音過大、過小、過清、過濁對人的感官和性情均會造成不適和危害。《呂氏春秋》認為自然的聲音是和諧的，而和諧在於適度。劉元彥先生說：「《呂氏春秋》用『衷』說明音的適度。『衷』即不大不小。音量太大、太小，音調太高、太低，都不是適度。」<sup>44</sup>對於音的和適，音太鉅（音調巨大）會使人志蕩（心志搖盪），耳朵無法忍受—充塞—心志虛空。音太小會引起心志狹偏—耳朵不充實—不滿足—出現渺茫的感覺。音太清（高而尖利）會令人產生危懼—耳朵空虛貧乏困倦—無法鑑別—心志衰竭。音太濁（重濁低音）會引起人的心志卑下—耳朵不能集中—不專一—使人氣惱。<sup>45</sup>因此，《呂氏春秋》

<sup>43</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：教育出版社，2004年，頁207。

<sup>44</sup> 劉元彥，《呂氏春秋》〈兼容並蓄的雜家〉，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2008年，頁144。

<sup>45</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁227。

音調巨大、太小、太清、太濁，都不適中。

另外，從《呂氏春秋》音樂美學思想的整體構成來看，〈古樂〉所記「黃帝令伶倫作為律。伶倫自……聽鳳皇之鳴，以別十二律。」，「黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘，以和五音」，以及〈音律〉對生成十二律的三分損益法的記載，都可視為「音適」的內容。<sup>46</sup>

#### （四）移風易俗

我國古代的音樂教育功能主要在維持社會秩序，改變社會不良風氣。先王製樂，若好的音樂其風氣盛，人民受到感染，則可以讓百姓養成優良的品行，內心和平，百姓若都能謙恭有禮，社會就沒有爭奪的事發生。禮樂流行，人民外在守禮，內心善良，那麼在位者就可以揖讓垂拱，而天下自治了。先王用音樂教化百姓使其能分清好惡、推行禮義。因此，可以說：「音樂是內心的表現，審樂得以知政」。

音樂與社會的盛衰、國家的興亡有密切的關係。以孔子為首的儒家學派，在《孝經·廣要道》中提到：「移風易俗，莫善於樂。」<sup>47</sup>。《論語·子路》更提到：「禮樂不興，則刑罰不中。」<sup>48</sup>荀子更加重視音樂的社會功能，如：「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。」<sup>49</sup>把音樂的作用延伸到治國平天下的社會功能。

《呂氏春秋》也承襲了儒家這些思想，在〈適音〉篇提到：

何謂適？衷，音之適也。何謂衷？大不出鈞，重不過石，小大輕重之衷也。黃鐘之宮，音之本也，清濁之衷也。衷也者適也，以適聽適則和矣。樂無太，平和者是也。故治世之音安以樂，其政平也；亂世之音怨以怒，其政乖也；亡國之音悲以哀，其政險也。凡音樂通乎政而移風平俗者也，俗定

<sup>46</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：教育出版社，2004年，頁208。

<sup>47</sup> 陸貫遠，《十三經古注》〈附四書集注〉，台北：新文豐出版社，1976年，頁1938。

<sup>48</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁142。

<sup>49</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：學生書局印行，1979年，頁460。

而音樂化之矣。故有道之世，觀其音而知其俗矣，觀其政而知其主矣。故先王必託於音樂以論其教，清廟之瑟，朱弦而疏越，一唱而三歎，有進乎音者矣；大饗之禮，上玄尊而俎生魚，大羹不和，有進乎味者也。故先王之制禮樂也，非特以歡耳目、極口腹之欲也，將以教民平好惡、行理義也。

（《呂氏春秋集釋》，頁 116~117。）

首先，〈適音〉篇裡用具體的數字來說明怎樣的音才是適度。怎樣才是「適」？就是樂音的適中。聲音的大小清濁都恰到好處就叫做「和適」。而怎樣才是「中」？小與大、輕與重，介於期間即是「適中」。怎樣才是「衷」？《呂氏春秋》在「和」、「適」概念外，又提出一個「衷」的概念。這裡講的仍然是要符合規律，在聽音的過程中，也就是要合乎聽的心理規律。黃鐘<sup>50</sup>宮音是樂音的標準音，是清濁的基準。是所有音域的高音和低音最適中的。鐘的律度最大不超過一鈞<sup>51</sup>，鐘的重量最重不超過一石，這就是大小輕重都適中。《呂氏春秋》認為音樂的樂器不要超過規制，引文中的「樂無太」，意思是以適宜的心情聽適中的音樂，那就能得到和諧的境界了。<sup>52</sup>

引文中：「故治世之音安以樂，其政平也；亂世之音怨以怒，其政乖也；亡國之音悲以哀，其政險也。凡音樂通乎政，而移風平俗者也，俗定而音樂化之矣。」與《禮記·樂記》：「是故治世之音，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。聲音之道，與政通矣。」意思相近。都是在說明太平盛世的音樂顯得安詳而快樂，這是象徵著政治上的安定。反之，動亂時代的音樂，充滿著怨恨與憤怒，這是反應了政治上的背戾和邪逆。當國家瀕臨滅亡時，音樂充滿悲痛與哀傷，這是人民生活處境艱難的表現。因此，音樂與政治

<sup>50</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁229。中國古代十二律之第一律名。從黃鐘律標準音起，按照一定的生律法，在一個八度內連續產生十一個律，使每相鄰兩律之間都成半音，稱為十二律。它們依次為：----。因為黃鐘乃是十二音律之標準音，所以，以黃鐘為「宮」便是其他音之根本。

<sup>51</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁229。古代一種標音器，專門用以確定鐘的音響的律度。

<sup>52</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁229。

形勢是息息相通的，並且有著移風易俗的作用。<sup>53</sup>

古代的聖王借助音樂來宣揚他的政治清明，所以，考察其音樂，就可知道國家的風俗。《禮記·樂記》上說：「清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三嘆，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也。」<sup>54</sup>而《呂氏春秋》在這裡也提到祭祀時，以瑟演奏〈清廟〉的樂曲，一人唱，三人應和，此音樂超越音樂本身豐富之意義。舉行大饗祭禮時，獻上水酒、以禮器擺放鮮魚、用肉汁做的大羹不放任何調味料，此口味超越一般口味之意義。

## 二、古樂

《呂氏春秋》在〈古樂〉篇記載遠古時期傳說中的音樂文化，自朱襄氏以迄周成王、十三帝王時的音樂狀況，其一一列述，並且還包括了當時的樂器、歌舞及樂律等。雖然部分屬於神話和傳說，但是，我們掌握了有限數量的文化實務，在今天，這些神話和傳說也反映了古代人們現實生活的因素。本篇將敘述原始時期傳說中的遠古音樂，反映當時社會和生產及祭祀有關的生活。茲分述如下：

### （一）〈古樂〉篇云：

樂所由來者尚也，必不可廢。有節有侈，有正有淫矣。賢者以昌，不肖者以亡。昔古朱襄氏之治天下也，多風而陽氣畜積，萬物散解，果實不成，故士達作為五弦瑟，以來陰氣，以定群生。昔葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闕：一曰載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五穀，五曰敬天常，六曰達帝功，七曰依地德，八曰總萬物之極。昔陶唐氏之始，陰多滯伏而湛積，水道壅塞，不行其原，民氣鬱闕而滯者，筋骨瑟縮不達，故作為舞以宣導之。（《呂氏春秋集釋》，頁118~119。）

<sup>53</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁229~230。

<sup>54</sup> （清）孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁982。

《呂氏春秋》一開始提到音樂的由來，其來有自，自古以來流傳很久，我們認為，凡是古樂都要受擁護，不應該被時代廢除，以期再現堯舜時代的治世之音。音樂有適中的，也有奢侈的；有純正樸雅的，也有淫蕩邪僻的。賢明的君主藉助音樂而使國家繁榮昌盛，不肖的君主，因音樂而使國家衰敗滅亡。<sup>55</sup>

其次，《呂氏春秋》提到遠古氏族「朱襄氏」之樂，「朱襄氏」治理天下的時候，由於天候不佳，風很大、天很乾，炎陽之氣過盛，因而引來多風暴之災，萬物散落解體，不能結成果實。為此，「朱襄氏」因乾旱而求雨，請士達製造了五弦的琴，用琴聲引來陰氣，使得陰陽調和，降下雨水，萬物得以安定的生長繁衍，人民生活得以獲得保障。

接著，《呂氏春秋》也提到「陶唐氏」治理天下的情況，由於陰氣過盛而沈積凝滯，陽氣因被阻塞而不能通暢，水道不通，溼氣又重，陰氣無法按正常的秩序運行變化。在這種情形下，百姓的精神鬱積壓抑而難以通暢，筋骨因而蹇縮而不能舒暢。為此「陶唐氏」創造了健身驅濕的樂舞，用來調節陰陽。前者是賦予音樂以一種神祕性，把它視為一種可以溝通神人關係的東西；後者是把舞視為人們和水災抗爭之前的一種戰術演習，是人們相信自己的力量標誌。<sup>56</sup>

引文中，《呂氏春秋》也提到〈葛天氏〉之樂的創造。遠古時期農耕民族的樂舞創造，與其生產勞作方式相關的樂舞，便是「農事之樂」。農事之樂的儀式、行為，做為某種文化心理的反應，在先民的樂舞活動中，甚至呈現為一種系統化的構成。<sup>57</sup>原始社會時期的人們經常把音樂和舞蹈結合起來，形成最早的歌舞。

《尚書·舜典》記載：「擊石拊石，百獸率舞。」<sup>58</sup>意指虞舜時期，人們敲擊著石頭，打著固定的節奏為扮演各種野獸的舞者進行伴奏，反應原始社會的人們想要馴服百獸的願望。原始社會的人們對大自然的崇拜，表現在他們的歌舞中，於是創造了具有宗教性質的祭祀歌舞。《禮記·郊特牲》也記載傳說中的伊耆氏於

<sup>55</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁234。

<sup>56</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿1》，台北：丹青圖書，1987年，1-6~7頁。

<sup>57</sup> 修海林、李吉提，《中國音樂的歷史與審美》，北京：中國人民大學，1999年，頁6。

<sup>58</sup> 陸貫達，《十三經古注〈附四書集注〉》，台北：新文豐出版社，1976年，頁85。

每年十二月舉行「蠟祭」的樂舞活動，在祈年的樂舞活動中，所唱的歌詞為：「土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作，草木歸其澤。」<sup>59</sup>意思為先民希望通過上天的護佑，在新的一年中，能夠農耕順利、水土不流失、蟲害和雜草野樹不發生。這種祈求，說明了從事農業勞動者的願望，他們希望對新的一年農作活動能有良好的收穫。《禮記·雜記》也記載孔子觀「蠟祭」時所對子貢說：「百日之蠟，一日之澤，非爾所知也。」<sup>60</sup>這句話反應了孔子對這類樂舞活動中凝聚的若喜若狂之「樂」的情感體驗的深刻認識。

《呂氏春秋》記載古代原始的歌舞形式。〈葛天氏〉之樂是「農事之樂」的創造，表現〈葛天氏〉氏族中部落先民亦農亦牧的勞動生活方式以及祭祀天地、祖先，祈求草木穀物豐茂，人畜興旺發達的禮樂程序。在音樂歌舞活動時，三個人（指眾人之意）舉著牛尾巴作舞具，用頓足打出節奏，樂舞歌詠的內容共有八章，分別是：「載民」是歌頌載負及養育人們的大地；「玄鳥」是一種黑色的鳥，代表氏族標誌的圖騰，表示人們對氏族圖騰的崇拜；「遂草木」是希望草木茂盛；「奮五穀」是希望五穀豐登，以利人食；「敬天常」是對天表示敬意；「達帝功」是歌頌天帝的功德，希望天帝保佑人們的生存；「依地德」是感謝土地對人們的賜予；「總禽獸之極」是祈求家禽家畜大量的繁殖，給予人們提供無盡的食物。

## （二）音樂上的十二律呂，皆依「天道」而生

〈古樂〉篇云：

昔黃帝令伶倫作為律。伶倫自大夏之西，乃之阮隃之陰，取竹於嶰谿之谷，以生空竅厚鈞者，斷兩節間，其長三寸九分，而吹之以為黃鐘之宮，吹曰「舍少」。次制十二筒，以之阮隃之下，聽鳳皇之鳴，以別十二律。其雄鳴為六，雌鳴亦六，以比黃鐘之宮適合。黃鐘之宮皆可以生之，故曰「黃

<sup>59</sup>（清）孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁696。

<sup>60</sup>（清）孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁1115。

鐘之宮，律呂之本」。黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘，以和五音，以施英韶，以仲春之月乙卯之日日在奎始奏之，命之曰咸池。（《呂氏春秋集釋》，頁 120~123。）

「咸池」依許維禎先生《呂氏春秋集釋》注解為「奏十二鐘樂，名之為咸池。」<sup>61</sup>「咸池」原為天上西宮星名，《史記·天官書》記載：「西宮、咸池」<sup>62</sup>古人也認為此星主管五穀，此星若明亮，代表庄稼豐茂；此星若夜晦不明，則必生災變。在古代人的心目中，天文與農耕兩者之間，有其必然的關係。<sup>63</sup>「咸池」的樂舞表演，當然與農耕活動有關。通常在仲春二月，即農作物播種季節舉行。這種行為的意義，也正是預祝和祈求豐年的心態。

《呂氏春秋》論樂的思維模式，建立在「十二紀」基礎上，五音、十二律以及相應的音樂活動，都是處於這樣一個宇宙模式之中。引文中，意指：從前，黃帝命令伶倫制訂樂律。於是伶倫從大夏的西邊，阮隃山的北面，在嶰谿的山谷中取得青竹，選取孔隙大而又長得勻稱的竹管，截取兩個竹節中間的一段，長度為三寸九分，用它吹出黃鐘律的宮音，吹出來的聲音為「舍少」。<sup>64</sup>

伶倫可以說是上古時代樂官、樂工的典型代表，他的行為包含著某種真實的歷史事件。「律和聲」的音樂知識傳授，應該是氏族社會音樂教育的重要內容。音樂教育的行為總是與音樂教育的觀念結合在一起的。<sup>65</sup>

《國語·周語》記載十二律的名稱，即：黃鐘、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射等為六律，大呂、夾鐘、仲呂、林鐘、南呂、應鐘等為六呂。以律管的長度為標準，依次製作十二根竹管，在阮隃山腳下，傾聽鳳凰的鳴叫聲，用來鑒別十二律的聲響。雄鳳鳴叫六個音階，雌鳳亦鳴叫六個音階，藉以比照黃鐘律之宮音，恰巧適合而合諧。其餘音階都可以以黃鐘律的宮音為標準，按照管長的比例派生

<sup>61</sup> 許維禎，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁123。

<sup>62</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證》〈卷二十七〉，台北：文史哲出版社，1993年，頁21。

<sup>63</sup> 修海林、李吉提，《中國音樂的歷史與審美》，北京：中國人民大學，1999年，頁6。

<sup>64</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁236。

<sup>65</sup> 修海林、李吉提，《中國音樂的歷史與審美》，北京：中國人民大學，1999年，頁6。

出來。因此，黃鐘律的宮音，是六律六呂的根本。<sup>66</sup>

黃帝又命令伶倫和榮將一起鑄造十二口鐘，用來與五音相和，藉以顯示音調的華美。在仲春二月，乙卯那天，太陽在奎宿，開始演奏樂曲，給這個樂曲命名為〈咸池〉。<sup>67</sup>

### （三）〈雲門〉、〈咸池〉、〈簫韶〉三部樂舞

周代將堯舜時代的「雲門」、「咸池」、「簫韶」三部樂舞合與夏商周三代宮廷樂舞的「大夏」、「大濩」、「大武」合為六部，稱為「六代之樂」。「六代之樂」的功能是祭祀天地神靈和祖先。周代規定：祭祀天神時表演「雲門」；祭祀地神時表演「咸池」；祭祀四方山川時表演「大韶」或「大夏」；祭祀祖先時表演「大濩」或「大武」。

〈古樂〉篇云：

帝顓頊生自若水，實處空桑，乃登為帝。惟天之合，正風乃行，其音若熙熙淒淒鏘鏘。帝顓頊好其音，乃令飛龍作效八風之音，命之曰承雲，以祭上帝。乃令鱣先為樂倡，鱣乃偃寢，以其尾鼓其腹，其音英英。帝嚳命咸黑作為聲，歌九招、六列、六英；有倕作為鼗鼓鐘磬吹苓管壎箎鞀椎鍾，帝嚳乃令人拊，或鼓鼗，擊鐘磬，吹苓，展管箎；因令鳳鳥、天翟舞之。帝嚳大喜，乃以康帝德。帝堯立，乃命質為樂。質乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋置缶而鼓之，乃拊石擊石，以象上帝玉磬之音，以致舞百獸。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以為十五弦之瑟，命之曰大章，以祭上帝。舜立，仰延乃拌瞽叟之所為瑟，益之八弦，以為二十三弦之瑟。帝舜乃令質修九招、六列、六英，以明帝德。（《呂氏春秋集釋》，頁123~126。）

此段記載遠古氏族社會部落中的專職樂官與其擔任的職能。帝嚳命咸黑製作聲歌——〈九招〉、〈六列〉、〈六英〉；巧匠倕製作鼗、鼓、鐘、磬、吹笙、管……等樂器。堯立為帝，便命令質製作音樂，質於是模仿山林溪谷的聲音用來

<sup>66</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁236~237。

<sup>67</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁237。



創作樂歌，把鹿皮蒙在瓦盆上敲打，並敲打石頭，以摹仿上帝玉磬的聲音，以此招引百獸齊舞。舜父瞽叟刮分五弦瑟成十五弦，這些樂器所演奏的樂章叫〈大章〉，用來祭祀上帝。舜立為帝，命延乃扮瞽叟所做的十五弦色，再增加八弦，製成了二十三弦的瑟。帝舜讓質練習〈九招〉、〈六列〉、〈六英〉等樂曲，以彰明自己的功德。<sup>68</sup>

這裡所提的咸黑、倕、質、瞽叟、延等，都是上古時代樂官、樂工的典型代表。他們的行為可視為與音樂教育相關的重要內容。另外，「帝堯立……以致舞百獸。」〈古樂〉反映古人關於音樂起源對於自然音響的模仿的認識。

《呂氏春秋》記載原始時代鼙鼓樂器的起源，最可注意的是鼓、鐘和磬的傳說。《禮記·明堂位》記載：「土鼓、蕢桴、鞀，伊耆氏之樂也。」<sup>69</sup>伊耆氏有土製的鼓，是用草札成的鼓槌敲擊的。又言：「夏后氏之鼓，足。」<sup>70</sup>夏后氏有一種鼓是有足的。

古帝顓頊生在若水邊，實際居住在空桑，然後登上了帝位。這是與天意相合的，純正之風於是運行，其聲音像熙熙、淒淒、鏘鏘。顓頊喜歡這種聲音，開始讓飛龍作樂，模仿八方的風聲，稱此曲為〈承雲〉，用以祭祀上天。顓頊又叫鱓先開始擊鼓。鱓就仰面躺下，用尾巴敲打自己的肚皮，發出之聲。<sup>71</sup>

帝嚳就讓人雙手相擊為節，有人擊鼗，有人敲鐘擊磬，有人吹笙，有人拿出管等樂器來吹奏。嚳於是就讓鳳凰、野鷄聞聲起舞。帝嚳大為高興，就用這種樂舞來贊美為帝的功德。

#### （四）夏、商、周三代樂曲創作之概貌

〈古樂〉篇云：

禹立，勤勞天下，日夜不懈，通大川，決壅塞，鑿龍門，降通澗水以導河，

<sup>68</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁239~240。

<sup>69</sup> （清）孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁851。

<sup>70</sup> （清）孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁851。

<sup>71</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁239。

疏三江五湖，注之東海，以利黔首。於是命皋陶作為夏籥九成，以昭其功。殷湯即位，夏為無道，暴虐萬民，侵削諸侯，不用軌度，天下患之。湯於是率六州以討桀罪，功名大成，黔首安寧。湯乃命伊尹作為大護，歌晨露，修九招、六列，以見其善。周文王處岐，諸侯去殷三淫而翼文王。散宜生曰：「殷可伐也。」文王弗許。周公旦乃作詩曰：「文王在上，於昭于天，周雖舊邦，其命維新。」以繩文王之德。武王即位，以六師伐殷。六師未至，以銳兵克之於牧野。歸，乃薦俘馘于京太室，乃命周公為作大武。成王立，殷民反，王命周公踐伐之。商人服象，為虐于東夷。周公遂以師逐之，至于江南，乃為三象，以嘉其德。故樂之所由來者尚矣，非獨為一世之所造也。（《呂氏春秋集釋》，頁126~128。）

禹立為帝，為天下辛勤操勞，日夜不懈，疏通大河，決開堵塞河水的地方，開鑿龍門山通洪水使其流入黃河，並疏浚了長江水系的三江五湖，使它們流入東海，以利於百姓。於是他叫皋陶製作〈大夏〉樂九章，以彰明他的功績。<sup>72</sup>

商湯即位時，夏桀胡作非為，殘暴地虐害百姓，侵害掠奪諸侯，不按法度行事，天下的人都厭恨他。湯王於是率領六州人民來討伐夏桀的罪行，大功告成，名揚四海，百姓得以安生。湯王於是讓伊尹製作〈大護〉樂，〈晨露〉歌，並演奏〈九招〉、〈六列〉等樂章，以表現他的美德。<sup>73</sup>

周文王住在岐山，各地諸侯因殷紂王做了三件滅絕人性的事而背叛他並輔佐周文王。散宜生說：「殷紂王可以討伐了。」文王不同意，周公旦於是作詩說：「文王魏魏在上，偉大啊，德行輝映於天。岐周雖然是舊邦，受命於天是新氣象。」周公用這首詩讚美了文王的功德。<sup>74</sup>

《呂氏春秋》記載周公作〈武〉樂。周武王即位，統率六軍討伐殷紂，六軍還沒有到達殷都，便以精銳之師，在牧野一戰徹底擊敗了殷紂的軍隊。班師回朝

<sup>72</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁242。

<sup>73</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁242。

<sup>74</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁242~243。

之後，在京城太廟上獻上俘虜和殺敵數目。武王就叫周公製作〈武〉樂。《莊子·天下篇》也記載：「武王周公作〈武〉。」<sup>75</sup>。〈大武〉是一部規模相當大的史詩性樂舞。孔子、季札都曾觀〈武〉，並稱讚其美。

成王時，殷民叛亂，成王命令周公去討伐叛民。殷商的遺民駕馭大象，在東夷施其威虐。周公於是率領軍隊追逐他們，一直追到江南。於是製作了〈三象〉樂，用以贊美他的功德。

綜合以上所述，可以說音樂的由來是相當久遠的，它不單只是哪一個時代所創製。

### 第三節 以〈音律〉、〈音初〉為探討核心

#### 一、音律

此篇論述十二音律的發明及其計算原理。從歷史事實來說，「律」在堯舜時代就可能存在。這可從《尚書》一書來引證，《尚書·舜典》說：「同律度量衡」<sup>76</sup>《尚書·益稷》又說：「予欲聞六律、五聲、八音。」<sup>77</sup>正如〈古樂〉篇結語所說：「樂之所由來者尚矣」。古人在長期的音樂實踐中，逐漸認識到樂音的高低與律管（弦亦同）的長度成反比，而樂音的諧和關係，表現在律管的長度上，就是三與二或三與四之比，由此便產生了所謂「三分損益法」。律，可以說是樂音的根據，是古人自己智慧的產物。「十二律」的名稱，到伶州鳩回答周景王的話時才正式提出，而記載在《國語》上。<sup>78</sup>

本篇在論述了十二音律製作方法以後，緊接著就說在「大聖至理之世」，合天地之氣，聚日月之風，然後「以生十二律」。在這種神秘氣氛的籠罩下，末章又把十二律與十二月配比起來，並由此推衍出每月的天象、物候、農事、政令，從而建構了一個可說是〈十二紀〉縮影的、以音律為軸心的、幻想多於真實但卻

<sup>75</sup> 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，1982年，頁1074。

<sup>76</sup> 陸貫達，《十三經古注〈附四書集注〉》，台北：新文豐出版社，1976年，頁83。

<sup>77</sup> 陸貫達，《十三經古注〈附四書集注〉》，台北：新文豐出版社，1976年，頁91。

<sup>78</sup> 張世彬，《中國音樂史論述稿》，香港：友聯學術叢書，1974年，頁53。

無所不包的世界。<sup>79</sup>

### (一) 三分損益法

〈音律〉篇云：

黃鐘生林鐘，林鐘生太簇，太簇生南呂，南呂生姑洗，姑洗生應鐘，應鐘生蕤賓，蕤賓生大呂，大呂生夷則，夷則生夾鐘，夾鐘生無射，無射生仲呂。三分所生，益之一分以上生。三分所生，去其一分以下生。黃鐘、大呂、太簇、夾鐘、姑洗、仲呂、蕤賓為上，林鐘、夷則、南呂、無射、應鐘為下。（《呂氏春秋集釋》，頁 134~135。）

《呂氏春秋》記載周代的樂律，中國古代到了周朝，已經有了十二律和七聲音階。<sup>80</sup>「十二律」的算法：由黃鐘律生出林鐘律，由林鐘律生出太簇律，由太簇率生出南呂律，由南呂律生出姑洗律，由姑洗律生出應鐘律，由應鐘律生出蕤賓律，由蕤賓律生出大呂律，由大呂律生出夷則律，由夷則律生出夾鐘律，由夾鐘律生出無射律，由無射律生出仲呂律。把作為基準的律管長度分成三個等分，增加一個等分的長度，那就向上生成一個新律；再把這個新律作為基準，減去一個等分的長度，那就向下生成一個新律。<sup>81</sup>如此類推，所求的「十二律」就叫做「三分損益律」，又簡稱「簡律」。

在十二音律中，黃鐘、大呂、太簇、夾鐘、姑洗、仲呂、蕤賓為上生而得之音律，林鐘、夷則、南呂、無射、應鐘為下生而得之音律。<sup>82</sup>

### (二) 十二律與十二月相配

〈音律〉篇云：

大聖至理之世，天地之氣，合而生風，日至則月鐘其風，以生十二律。仲

<sup>79</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁 260。

<sup>80</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿 1》，台北：丹青圖書，1987年，頁 1-38。

<sup>81</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁 261。

<sup>82</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁 261。

冬日短至，則生黃鐘，季冬生大呂，孟春生太簇，仲春生夾鐘，季春生姑洗，孟夏生仲呂；仲夏日長至則生蕤賓，季夏生林鐘，孟秋生夷則，仲秋生南呂，季秋生無射，孟冬生應鐘，天地之風氣正，則十二律定矣。（《呂氏春秋集釋》，頁 136。）

古昔聖人至治的時代，天地之氣會合而產生風，太陽運行的位置到達哪一個星宿，月亮就聚合它的風，由此而形成與十二月相應的十二律。<sup>83</sup>

《呂氏春秋》對於十二律與十二月相配的道理，做了以下的說明：《呂氏春秋》認為十二律是依正常氣候時，十二月的不同風聲而定，仲冬（十一月冬至）日最短，其風聲定為黃鐘律；仲夏（五月夏至）日最長，其風聲定為蕤賓律，季冬十二月產生大呂律；孟春正月產生太簇律；仲春二月產生夾鐘律；季春三月產生姑洗律；孟夏四月產生仲呂律；季夏六月產生林鐘律；孟秋七月產生夷則律；仲秋八月產生南呂律；季秋九月產生無射律；孟冬十月產生應鐘律。依此類推，天地會合產生的風氣純正，那麼十二律就能確定了。<sup>84</sup>《呂氏春秋》知道五音配合五時是決定於自然之風，它認為春季之風溫和，其聲適中，定為角音；冬季之風寒烈，其聲尖細，定為羽音，如此等等。

古人依據日常生活及農業生產，已經發現由於季節的變化，一年之中五時十二月所刮的風不盡相同，它們吹動管弦所發出音響的高低、強弱也就各不相同。很明顯地，《呂氏春秋》與子產和醫和的思想一脈相承，不僅將五音與五行相配合，而且也將十二律與十二月相配合，這是《呂氏春秋》結合了音樂與自然的關係最恰當的說明。<sup>85</sup>

<sup>83</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁262。

<sup>84</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁262。

<sup>85</sup> 蔡仲德，《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，1995年，頁221。

### (三) 十二律與十二月之氣象、農事、政令相配

〈音律〉篇云：

黃鐘之月，土事無作，慎無發蓋，以固天閉地，陽氣且泄。大呂之月，數將幾終，歲且更起，而農民無有所使。太簇之月，陽氣始生，草木繁動，令農發土，無或失時。夾鐘之月，寬裕和平，行德去刑，無或作事，以害群生。姑洗之月，達道通路，溝瀆修利，申之此令，嘉氣趣至。仲呂之月，無聚大眾，巡勸農事，草木方長，無攜民心。蕤賓之月，陽氣在上，安壯養俠，本朝不靜，草木早槁。林鐘之月，草木盛滿，陰將始刑，無發大事，以將陽氣。夷則之月，修法飭刑，選士厲兵，詰誅不義，以懷遠方。南呂之月，蟄蟲入穴，趣農收聚，無敢懈怠，以多為務。無射之月，疾斷有罪，當法勿赦，無留獄訟，以亟以故。應鐘之月，陰陽不通，閉而為冬，修別喪紀，審民所終。（《呂氏春秋集釋》，頁 136~138。）

《呂氏春秋》作者們以「法天地」為宗旨，將宇宙運行的自然之道作為人事的依據，在十二月紀裡，分別闡述了一年之中每個月的農業活動及郊廟祭祀等政令，必須順應天時。引文中，朱永嘉與蕭木先生做了以下的說明：

律中黃鐘的仲冬十一月，不要興動各種土木工程，不要揭開已蓋藏的倉廩府庫，以保持好天地封閉的狀態。因為本月陽氣正處於將洩未洩之時。

律中大呂的季冬十二月，一年的氣數臨近結束，新的一年又將從頭開始。要計劃農事及準備耕田農具，讓農民專心一致地準備春耕，不要對農民有其他役使。

律中太簇的孟春正月，陽氣初始生發，草木漸次萌芽發動。天子要躬耕帝籍之田，命令農民開鋤破土春耕，不要延誤農時季節。

律中夾鐘的仲春二月，要實行寬鬆和平的政令，推行仁德，撫恤幼孤，免除刑罰。不要徵發兵役和勞役，以免妨害百姓的生計。

律中姑洗的季春三月，要開通道路，整修堤防。申明此令，那麼夏季炎陽的嘉氣就會來臨。

律中仲呂的孟夏四月，不要徵集農民興師動眾，要派官吏巡視督促農事。這時草木正在生長，要鼓勵人民努力耕作，把握農時。

律中蕤賓的仲夏五月，這時陽氣在上，陰氣在下，君子要注意安養丁壯，調定身心。在夏至日，「本」和「朝」如果不能寧靜地以待陰陽的變化，那麼草木就會提早枯槁。

律中林鐘的季夏六月，草木生長茂盛而盈滿，而陰氣將要開始刑殺。不可砍伐，不可興舉大事，要派遣官吏巡視樹木，以便保養好漸次衰微的陽氣。

律中夷則的孟秋七月，要修訂法制和整理好各種刑具，同時挑選兵士，磨礪武器，誅伐那些不義、凶惡之人，並安撫好遠方。

律中南呂的仲秋八月，各種蟄蟲開始坳穴。要督促農民適時收割和聚藏，修築倉廩，不得有絲毫懈怠，務必多收多藏。<sup>86</sup>

律中無射的季秋九月，要嚴明號令，從事收斂工作，天子收繳貢賦。律中應鐘的孟冬十月，要鞏固城牆，守備邊疆要塞。

從《呂氏春秋》的這些陳述可以了解當時的人民是將順應天時作為制定及執行行政令的重要依據。

## 二、音初

本篇論述了我國古代東南西北諸音調的產生。其論述行文技巧是以傳說和神話為依據。如果說，〈大樂〉、〈古樂〉篇用了「生於度量，本於太一」這樣一種觀點，追溯了音樂和音律的起源的話，那麼本篇在敘述東、西、南、北各地音調的產生過程時，則描繪了一幅幅古老而又充滿著神話色彩的畫圖。但透過神秘的紗幕，讀者還是看到了一個歷史的真貌：作為人類心聲的音樂，一開始就具有濃厚的地域特色，尤其在古代，更尤其在我們這樣一個幅員遼濶的國度裏。<sup>87</sup>

文章認為音樂發於人們的內心世界，是人們情感的外在表現。因而從一個地區的音樂，不僅可以觀察到風俗人情，還可以窺測到人心世風。文中對於鄭衛之

<sup>86</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁264~265。

<sup>87</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁267。

聲、桑間之音的貶抑，可說是反映了那個時代裡音樂生活中的雅俗之爭。實際上，這類世俗歌曲（多數是情歌），還是受到人們歡迎的。齊宣王就曾直率地在孟子面前承認：「寡人非能好先王之樂也，直好世俗之樂耳。」<sup>88</sup>（《孟子·梁惠王》）本篇的論旨，則明顯地傾向於所謂「先王之樂」，即傳統的雅樂一邊。<sup>89</sup>

### （一）記述「東音」之歌誕生過程

音樂發於人們的內心世界，是人們情感的外在表現，東方音樂產生於孔甲對人命運的詠嘆。〈音初〉篇敘述音樂的初起（初始），第一段藉著「東音」之歌的誕生過程追溯音樂的起源。

〈音初〉篇云：

夏后氏孔甲田于東陽萇山，天大風晦盲，孔甲迷惑，入于民室。主人方乳，或曰：「后來，是良日也，之子是必大吉。」或曰：「不勝也，之子是必有殃。」后乃取其子以歸，曰：「以為余子，誰敢殃之！」子長成人，幕動坼椽，斧斫斬其足，遂為守門者。孔甲曰：「嗚呼！有疾，命矣夫！」乃作為破斧之歌，實始為東音。（《呂氏春秋集釋》，頁139。）

本文中，舉了一個偶發事件：夏后氏孔甲（夏禹十三世後，夏桀之曾祖父。）因打獵遇上天候不佳而進入到人民的家中，此時，碰巧主人家在生孩子。小孩子一出生就碰上帝王，這究竟是好是壞呢？文中提出兩種說法，有人說：「君主到來，碰上小孩出生，這是好預兆啊！這孩子將來一定大富大貴。」但是，也有人說：「倘若，孩子承受不住這個福分，將來必定會有災難降臨在他身上。」夏王這時說：「如果讓這小孩做我的兒子，還有誰敢害他？」於是，夏后氏皇帝便把孩子帶回家。想不到，當這個小孩長大成人時，卻在一次劈柴時遇上不可預料的意外，「幕動坼椽<sup>90</sup>，斧斫斬其足，遂為守門者」楔入柴薪的斧頭驟然墮落下來，

<sup>88</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁213。

<sup>89</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁267。

<sup>90</sup> 坼椽猶言坼裂之裂椽。斫薪者恆以斧裂薪之一端，然後以斧楔入裂縫之中，用力拔裂薪，斫而為二。此子以此法勉強斫薪，薪驟然離斫，斧隨即墜落，斫斷其足。見於陳奇猷，《呂氏春



斫斷了他的腳。從此，這個孩子只能成為守門的人了。這個孩子的命運從此改變了。孔甲感嘆說：「嗚呼！有疾，命矣夫！」於是創作了〈破斧〉之歌。這便是最早的東方國風之音的起始。

一個人為了紀念某件事情，透過音樂對人生的一種表態，而感到感慨，陳述對生命的無奈以及無法左右。此種說法，在儒家孔子在論語中也提到對「命限」存在的說法。《論語·雍也》提到：「伯牛有疾。子問之，自牖執其手，曰：『亡之，命矣夫。斯人也，而有斯疾也。斯人也，而有斯疾也。』」<sup>91</sup>伯牛在孔夫子弟子中算是德性第一的人物，伯牛具備好的德性，既沒有得到好的報酬，反而染上了疾病，這讓孔夫子深深感受到德與福不必然相關的命限之義。另外，《論語·顏淵》中，司馬牛對「命限」也表現無可奈何的態度，子夏慰勉：「『死生有命，富貴在天。』君子敬而無失，與人恭而有禮，四海之內皆兄弟也。君子何患乎無兄弟也。」<sup>92</sup>子夏勉勵司馬牛以修德來解憂。藉著修德，人的心靈才可以超越己私，向外推擴，去了解他人、同情他人、以致與他人通連為一體。<sup>93</sup>「東音」藉著這個立場去追溯音樂的起源，不一定是抱怨統治者，也會抱怨天命，對天命的無可奈何。

蓋人之自然生命，固與外境相接，而有其得失、利害、順逆、吉凶、禍福，而或夭或壽，固有非人所能自主者。

毛詩序：「上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒。」<sup>94</sup>老百姓做歌諷刺政府，說的人無罪，雖然老百姓只是把他們的感想講出來而已，但是，聽到的人就會引以為戒。

---

秋校釋》，學林出版社，未註出版年代，頁 338。

<sup>91</sup> 王邦雄、曾昭旭、楊祖漢，《論語義裡疏解》，台北：鵝湖出版社，1982 年，頁 50。

<sup>92</sup> 王邦雄、曾昭旭、楊祖漢，《論語義裡疏解》，台北：鵝湖出版社，1982 年，頁 53。

<sup>93</sup> 王邦雄、曾昭旭、楊祖漢，《論語義裡疏解》，台北：鵝湖出版社，1982 年，頁 54。

<sup>94</sup> 陸貫達，《十三經古注》〈附四書集注〉，台北：新文豐出版社，1976 年，頁 167。

## （二）記述「南音」誕生過程

「南音」談的是人民的生活，記載感情與詩歌的關係。《詩經》裡的〈國風〉荀子認為是描寫男女真摯愛情的頌歌，《荀子·大略》記載：「國風之好色也。」<sup>95</sup>可以拿到宗廟裡吟唱：「盈其欲而不愆其止。其誠可比於金石，其聲可內於宗廟。」<sup>96</sup>因此，《呂氏春秋》在〈音初〉篇此段，敘述一個女生在等她丈夫的歌。

〈音初〉篇云：

禹行功，見塗山之女，禹未之遇而巡省南土。塗山氏之女乃令其妾待禹于塗山之陽，女乃作歌，歌曰：「候人兮猗。」實始作為南音。（《呂氏春秋集釋》，頁 140。）

〈周南〉與〈召南〉屬於正風，在周公與召公所統治的區域內，道德是最純正。男女相戀一定明媒正娶，而其他國是變風，男女雙方是不經過父母之命就私定終身，或是始亂終棄的或是私奔。感情在人民的生活上最直接，古今多少電影小說、文情、詩歌等都是跟感情有關。

南方音樂產生於塗山氏之女對丈夫的思念。夏禹在巡視治水工程的途中，娶了塗山氏之女。禹還沒有來得及與她舉行婚禮，便到南方去巡視了。塗山氏之女就派遣自己的侍女在塗山的南面等候夏禹，希望能見到禹的出現。塗山氏之女便作了一首歌謠：「等候人啊！」這是最早的南方音樂。後來，周公和召公曾到那裡去採風，這就是〈周南〉與〈召南〉的由來。<sup>97</sup>

## （三）此段牽涉政治東征西討的過程，並講述秦國音樂之起源

〈音初〉篇云：

周公及召公取風焉，以為周南、召南。周昭王親將征荊，辛餘靡長且多力，為王右。還反涉漢，梁敗，王及蔡公扞於漢中。辛餘靡振王北濟，又反振

<sup>95</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：學生書局印行，1979年，頁 630。

<sup>96</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：學生書局印行，1979年，頁 630。

<sup>97</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁 270。

蔡公。周公乃侯之于西翟，實為長公。殷整甲徙宅西河，猶思故處，實始作為西音，長公繼是音以處西山，秦繆公取風焉，實始作為秦音。（《呂氏春秋集釋》，頁 140~141。）

音樂的起源與政治有關。左傳曰：「國之大事，在祀與戎。」國家有兩件大事，一為祭祀之事，一為兵戎之事。「祭祀」即與「天」有關，因此，音樂與「天」也有關。

西方音樂產生於殷整甲隊故土的眷戀。周召王率軍攻打楚國。辛餘靡人高馬大，做召王的車右。軍隊返回，渡漢水時，橋壞了，召王和蔡公掉落水中，辛餘靡連續救起了他倆。召王於是封辛為西方諸侯之長。當年殷整甲遷徙在西河居住，思念故土，創作音樂，即是最早的西方音樂。辛餘靡封侯之後住西翟之山，繼承了這種音樂。秦穆公時曾派人在那裡采風，開始把它作為秦國音樂。

#### （四）此段談到音樂與日常生活的關係

〈音初〉篇云：

有娥氏有二佚女，為之九成之臺，飲食必以鼓。帝令燕往視之，鳴若謐謐。二女愛而爭搏之，覆以玉筐，少選，發而視之，燕遺二卵，北飛，遂不反，二女作歌一終，曰：「燕燕往飛。」實始作為北音。（《呂氏春秋集釋》，頁 141~142。）

北方音樂產生於有娥氏兩位美女的閑情。有娥氏給兩位美貌女子建造了九層高台，飲食必奏鼓樂。天帝讓燕子去探視她們。燕子在她們那裡發出「謐謐」之聲，兩位美女喜愛燕子，爭相撲牠，用玉筐罩住了牠，過了一會兒後掀開玉筐看牠，燕子留下兩個蛋後便向北飛去，不再回來。兩位美女於是作歌唱道：「燕子燕子啊，往北展翅飛。」此即是最早的北方國風之音的由來。

所有的音樂都是從人的內心產生出來，內心有所感受，就會在音樂中有所表現。而內心的感受無非是由外界事物所引起。〈音初〉篇說：「凡音者，產乎人

心者也。感於心則蕩乎音。」<sup>98</sup>就是這個意思。

#### (五) 此段內容與《禮記·樂記》的內容頗有許多相似之處

〈音初〉篇云：

凡音者，產乎人心者也。感於心則蕩乎音，音成於外而化乎內，是故聞其聲而知其風，察其風而知其志，觀其志而知其德。盛衰、賢不肖、君子小人皆形於樂，不可隱匿，故曰樂之為觀也深矣。土弊則草木不長，水煩則魚鱉不大，世濁則禮煩而樂淫。鄭衛之聲，桑間之音，此亂國之所好，衰德之所說。流辟詭越悞濫之音出，則滔蕩之氣、邪慢之心感矣，感則百姦眾辟從此產矣。故君子反道以修德，正德以出樂，和樂以成順。樂和而民鄉方矣。（《呂氏春秋集釋》，頁143。）

引文中一開頭就談到音樂之起源，「凡音者，產乎人心者也。」音樂是由於人心有所感發而產生。這段與《禮記·樂記》的第一句「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。」<sup>99</sup>互相呼應。〈樂記〉認為音樂的起源是人心之所感，人心感受到外界給予的刺激而反應出聲音動靜，也因此發展出「聲」（樂歌）、「音」（樂音）、「樂」（樂舞）。《史記·樂書》上也提到：「凡音由於人心，天之與人以有相通，如景之象形，響之應聲。」<sup>100</sup>凡是音樂都是由於人心有所感發而產生，而自然之天與人的心性又有可以相通之處，就如影子一定要像原來的形體，回響一定要和原來的聲音相應合一樣。這段文意，可引〈本味〉篇為例證：

伯牙鼓琴，鍾子期聽之，方鼓琴而志在太山，鍾子期曰：「善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。」少選之間，而志在流水，鍾子期又曰：「善哉乎鼓琴，湯湯乎若流水。」鍾子期死，伯牙破琴絕弦，終身不復鼓琴，以為世無足

<sup>98</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁143。

<sup>99</sup> （清）孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁978。

<sup>100</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證》〈卷二十四〉，台北：文史哲出版社，1993年，頁72。

復為鼓琴者。

伯牙彈琴，用琴聲表現高山流水的氣勢，被知音的鍾子期聽出來。這個道理說明了「凡音者，產乎人心者也。感於心則蕩乎音，音成於外而化乎內」（〈音初〉）的道理。其次，在〈精通〉篇也引證鍾子期耳聽音樂就能知音樂之妙。〈精通〉篇：

鍾子期夜聞擊磬者而悲，使人召而問之曰：「子何擊磬之悲也？」答曰：「臣之父不幸而殺人，不得生；臣子母得生，而為公家為酒；臣之身得生，而為公家擊磬。臣不睹臣之母三年矣。昔為舍氏睹臣之母，量所以贖之則無有，而身固公家之財也。是故悲也。」鍾子期歎嗟曰：「悲夫，悲夫！心非臂也，臂非椎非石也。悲存乎心而木石應之，故君子誠乎此而諭乎彼，感乎己而發乎人，豈必彊說乎哉？」

文中意指鍾子期聽到有人敲擊石磬，感受擊磬者發出悲哀的樂聲，在他詢問擊磬者之意後，擊磬者道出他心中的苦痛。由此可知，一個人的內心行為是可以透過音樂表現出來。

「音」具有強烈的感染力，所以，只要內心有所感動，就會表現在音樂上。「是故聞其聲而知其風」若是聽過一個地區的音樂，就能知道當地的風土人情；「察其風而知其志」若是考察了當地的風情，就可以知道人們的心志；「觀其志而知其德」觀察了當地人們的心志，就可以知道他們的德行。除此之外，一個國家是興盛還是衰微；君臣是賢明還是不肖，庶民是君子還是小人，從音樂的表現上，就可以看出來，它是無法隱匿的。一個國家如果混亂，那麼必然禮節繁瑣而音樂淫蕩。這就好比一個地區的土質低劣，那裏的草木就很難生長；一個地區的水過於混濁，那裏的魚鱉就無法長大。這段與《禮記·樂記》上記載的兩句：「使親疏貴賤、長幼男女之理，皆形見於樂，故曰：『樂觀其深矣。』」「土敝則草

木不長，水煩則魚鱉不大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫。」<sup>101</sup>頗為相似。由此可知，音樂作為一個國家世風民情的觀察對象，它所反應出的內容是多麼豐富和深奧。

引文中：「鄭衛之聲，桑間之音，此亂國之所好，衰德之所說。」〈音初〉與《禮記·樂記》的「鄭衛之音，亂世之音也。比於慢矣，桑間濮上之音，亡國之音也。」<sup>102</sup>意思有相近之處。鄭衛之聲、桑間之音，是混亂的國家所喜愛的音樂。倘若，君主所欣賞的是這樣一類的音樂，那只會帶給國家禍害。所以，音樂是與政治相通。〈樂記〉記載：「聲音之道，與政通矣。」<sup>103</sup>只要散漫、邪僻、輕佻的音樂一出現，那麼社會風氣必然顛狂淫蕩，人們邪惡輕慢的心思便漸漸迷漫開來，各種奸刁邪惡的行為也就因此而生了。

因此，君主必須「反道」來修養自己的德行，以「正德」來創製音樂，以「和樂」的音樂來使國家順遂。這樣，音樂就能與天地同和，百姓自然而然也能嚮往道義了。

## 第四節 以〈制樂〉、〈明理〉為探討核心

### 一、 制樂

《呂氏春秋》〈大樂〉等八篇的最後兩篇是〈制樂〉、〈明理〉。〈制樂〉以正面論述「欲觀至樂，必於至治。」，〈明理〉以反面論述「亂世之主，烏聞至樂？不聞至樂，其樂不樂。」

《呂氏春秋》描述音樂思想，融合了儒家、道家的政治思想，尤以道家為主，儒家為輔。它闡述國家的禍福與君王的賢明昏庸有關，當君王面對兇災到來之際，其選擇積極行動化解危機，抑或轉嫁危機，將災難推給他人，端看君王擁有怎樣的道德品性與高超智慧。

<sup>101</sup> (清)孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁1000~1001。

<sup>102</sup> (清)孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁981。

<sup>103</sup> (清)孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁978。

貫串本篇所述「天人感應」思想，本段敘述在君權時代，處於絕對的至高無上地位的古代社會裏，借助於天道思想觀念的做法，曾對君王的一些作為起過些微制約作用，但同時亦為以後陰陽家們大言災異與讖緯那套迷信的東西開了方便之門。

(一) 〈制樂〉篇云：

欲觀至樂，必於至治。其治厚者其樂治厚，其治薄者其樂治薄，亂世則慢以樂矣。（《呂氏春秋集釋》，頁143。）

今室閉戶牖，動天地，一室也。故成湯之時，有穀生於庭，昏而生，比旦而大拱。其吏請卜其故，湯退卜者曰：「吾聞祥者福之先者也，見祥而為不善，則福不至。妖者禍之先者也，見妖而為善，則禍不至。」於是早朝晏退，問疾弔喪，務鎮撫百姓，三日而穀亡。故禍兮福之所倚，福兮禍之所伏，聖人所獨見，眾人焉知其極。（《呂氏春秋集釋》，頁144。）

本文中第一句曰：「欲觀至樂，必於至治」〈制樂〉意思是唯有在最完美的太平盛世下，才能欣賞最完美的音樂，百姓也才得以安樂。「至治」就是順應、效法天地。君主即使獨處一室，亦能與天地相通、與天地互相感應。引文中：「今室閉戶牖，動天地，一室也」（〈制樂〉）；與第三段的引文「天之處高而聽卑」都在說明君主的一言一動，一思一慮都在天地的洞察之中。《老子》在〈第四十七章〉也說：「不出戶，知天下；不窺牖，見天道。其出彌遠，其知彌少。」<sup>104</sup>老子認為人透過自我修養的工夫，作內觀返照，以本明的智慧透視外界事物，如此，自然能與天地感通。下文列舉了成湯、文王、宋景公三個歷史人物作例子。當處於災異面前，他們都能直觀自省，更加注重自我修養功夫，樂於為治，從而使災異化為吉祥。這種「行有不得，反求諸己。」君主治世，必先以治身為本，也是君主能感動天地的原因。

<sup>104</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁223。

理想的政治君王，渾厚真樸，以善心去對待任何人；以誠心去對待一切人。聖人自己抱一守樸，不擾動百姓，亦即是儒家「無為而治」的政治思想。

《論語·衛靈公》子曰：「無為而治者，其舜也與！」<sup>105</sup>舜以道德人格教化百姓的無為高明，是孔子祖述堯舜的最高政治理想。

「無為」，亦即不必藉助於政令刑施，道德教化的本身，即可平治天下。

人間最感動人，最有說服力的還是生命人格的直接照面，對堯舜這樣的聖王說，政令刑施都是多餘而沒有必要的。<sup>106</sup>

引文中提到：「聖人所獨見，眾人焉知其極。」（〈制樂〉）老子對於聖人洞察事理，也提出他的看法。《老子》在〈第二十章〉說：「俗人昭昭，我獨昏昏。俗人察察，我獨悶悶。」<sup>107</sup>老子說聖人是智慧、人格卓越與圓滿的人，往往在自覺活動的過程中，比一般人更邁向前一步。聖人在生活態度及世俗的價值取向，自然是與一般人不同。

## （二）〈制樂〉篇云：

周文王立國八年，歲六月，文王寢疾五日而地動，東西南北不出國郊。百吏皆請曰：「臣聞地之動，為人主也。今王寢疾五日而地動，四面不出周郊，群臣皆恐，曰『請移之』。」文王曰：「若何其移之也？」對曰：「興事動眾，以增國城，其可以移之乎！」文王曰：「不可。夫天之見妖也，以罰有罪也。我必有罪，故天以此罰我也。今故興事動眾，以增國城，是重吾罪也。不可。」文王曰：「昌也請改行重善以移之，其可以免乎！」於是謹其禮秩皮革以交諸侯，飭其辭令幣帛以禮豪士，頒其爵列等級田疇以賞群臣，無幾何，疾乃止。文王即位八年而地動，已動之後四十三年，凡文王立國五十一年而終，此文王之所以止殃翦妖也。（《呂氏春秋集釋》，頁144~145。）

<sup>105</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁162。

<sup>106</sup> 王邦雄、曾昭旭、楊祖漢，《論語義裡疏解》，台北：鵝湖出版社，1982年，頁317~318。

<sup>107</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1997年，頁124。



引文中，朱永嘉及蕭木先生做了以下的說明：周文王立國第八年的六月，文王患病臥牀五天後，國家發生了一次地震。地震的範圍，東西南北都有震動，而且不出國都的郊區。百官為此請求說：「我們聽說，大地的震動，是因君王的緣故。現在君王患病臥牀才五天便發生地震的災象，地震的範圍四面又不出都成的郊區，我們都為此感到驚恐不安。因而一致請求，請君王設法把災象移走。」文王問說：「怎麼個移走法呢？」百官回答說：「可以徵發民眾將都成的城牆增高，那麼大概就可以把災禍移走了。」文王說：「不行。上天降下妖異，是藉以懲罰有罪之人。我必有罪，所以上天以此來懲罰我。現在如果再因此而興師動眾，增高國都的城牆，那只會加重我的罪行。所以，不可以這麼做。」文王又說：「我願意改變自己以往的行為，增加善德，多做善事來移走災禍，或許還可以避免懲罰吧？」於是，文王非常謹慎地禮儀法度以結交諸侯；根據禮儀要求，整飭自己的辭令；用幣帛以禮賢下士；頒佈各種等級、爵位、田地，用以賞賜羣臣。沒過多久，文王病癒。文王在位八年時發生了地震，地震後又在位四十三年，文王前後共在位五十一年才壽終。周文王採取積極正面的作為制止災異、翦除妖象，所以能夠逢凶化吉。<sup>108</sup>《呂氏春秋》藉著文王對待地震的態度和作為，勸戒君王應效法文王以自己的善行化解災難。

### （三）〈制樂〉篇云：

宋景公之時，熒惑在心。公懼，召子韋而問焉，曰：「熒惑在心，何也？」子韋曰：「熒惑者，天罰也；心者，宋之分野也，禍當於君。雖然，可移於宰相。」公曰：「宰相所與治國家也，而移死焉，不祥。」子韋曰：「可移於民。」公曰：「民死，寡人將誰為君乎？寧獨死。」子韋曰：「可移於歲。」公曰：「歲害則民饑，民饑必死。為人君而殺其民以自活也，其誰以我為君乎？是寡人之命固盡已，子無復言矣。」子韋還走，北面再拜曰：「臣敢賀君。天之處高而聽卑，君有至德之言三，天必三賞君。今夕

<sup>108</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁281。

熒惑其徙三舍，君延年二十一歲。」公曰：「子何以知之？」對曰：「有三善言，必有三賞，熒惑有三徙舍，舍行七星，星一徙當一年，三七二十一，臣故曰君延年二十一歲矣。臣請伏於陛下以伺候之，熒惑不徙，臣請死。」公曰：「可。」是昔熒惑果徙三舍。（《呂氏春秋集釋》，頁145~147。）

〈制樂〉篇提到宋景公仁心愛民，不忍心將災禍轉移給他人，得到上天的感召，終於將災禍移走，同時又延壽了21年的壽命。〈制樂〉篇敘述，當災異徵兆出現時，君王若能承擔過錯，加以改正，則可避開災難。《老子》在〈第五十八章〉說：「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏。孰知其極？其無正。正復為奇，善復為妖。」<sup>109</sup>禍與福並沒有定準，它是相依相生的。

引文中，朱永嘉及蕭木先生做了以下的說明：宋景公在位的時候，火星出現在心宿的位置。景公恐懼，召見太史子韋詢問道：「火星出現在心宿，這是什麼兆頭呢？」子韋回答說：「火星是代表上天懲罰的殺星，心宿是宋國所在的分野，災禍將直接降臨君王身上。雖然這樣，但還是可以將災禍轉移到宰相身上去的。」宋景公說：「宰相是同我一起治理國家的，把死亡嫁禍到他身上，不會吉祥。」子韋再建議：「可以把災禍轉移到百姓身上去。」宋景公說：「百姓死了，我還做誰的國君呢？寧可我獨自一人去死的好。」子韋最後建議：「可以把災禍轉移給農業收成。」宋景公說：「收成受到損害，百姓就要受饑挨餓，必然紛紛死去。我做為一國之君，為了自己活命而去殺害自己的百姓，那還有誰願意讓我做他們的君主呢？是我的命已到了盡頭，你不要再說了。」子韋聽了宋景公這番言語，恭敬地離開自己的位置，面北向景公一拜再拜，說：「請允許臣下祝賀君主。天在高處可以聽到地上的一切聲音。君主剛才講了三次至德的話，上天必定三次賞賜於君主。今天晚上火星必定會退後三舍。君主您還可以因此而延年二十一歲。」宋景公說：「您根據什麼知道會這樣？」子韋說：「您有三句至善之言，上天必定有三次賞賜。火星要退後三舍，退一舍需經過七顆星，一顆星相當於一年，三七

<sup>109</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁260。

二十一，所以君主將要延壽二十一年。請求君主准許臣下今夜就守候在宮殿臺階之下候望火星，火星若不遷移，我情願以死相報。」當晚，火星果然退後三舍。

110

## 二、明理

### （一）〈明理〉篇云：

五帝三王之於樂盡之矣。亂國之主未嘗知樂者，是常主也。夫有天賞得為主，而未嘗得主之實，此之謂大悲。是正坐於夕室也，其所謂正，乃不正矣。（《呂氏春秋集釋》，頁147~148。）

本文論述「五帝三王」對於音樂的享用，可以說是盡善盡美了。君王治國的最高理想與實施是大同與小康的社會，這同時也是政治的最高原則。政治好，音樂就好，君王能夠把禮樂的內涵充分表現出來。只有在大同與小康的政治，才有美的音樂可言。

一國之君主，要注意道德修養的培養，端正自己的行為，以德行來領導百姓。《論語·顏淵》說：「政者正也，子帥以正，孰敢不正？」<sup>111</sup>這是「上行下效」的道理，當領導人嚴以律己、克己復禮，以禮樂來教化人民。《論語·子路》也說：「不能正其身，如正人何？」<sup>112</sup>又說：「其身正，不令而行；其身不正，雖令不從。」<sup>113</sup>君主立身的基本要求，正因為是「身正」，君主才能有百姓如「眾星共（拱）之」<sup>114</sup>，百姓人人也能各自端正自己的生命，人民走向正道，國家政治清明、進入大同的世界，如此，創作出的音樂，才能有「樂」。反之，政治若混亂，一國之君主，雖然有上天的賞賜，得以成為君主，但是，他也只是一般平凡庸碌的君主，無君主之實，自以為做得很正，其實並不正啊，這是最大的悲哀。

<sup>110</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁283~284。

<sup>111</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁137。

<sup>112</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁144。

<sup>113</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁143。

<sup>114</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁53。

《老子》在〈第四十一章〉說：「大音希聲」<sup>115</sup>。《老子》〈第一章〉也說：「道可道，非常道。名可名，非常名。」<sup>116</sup>老子的「道」，是以「自然」而存在，也就是所謂「道法自然」，在人的五官中是無法感知的。《老子》〈第十四章〉又說：「視之不見，名曰夷；聽之不聞，名曰希；搏之不得，名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。」<sup>117</sup>「夷」、「希」、「微」都是屬於「道」的本體與存在。又說：「繩繩兮不可名，復歸于無物。是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後。」<sup>118</sup>可見老子的「道」是無形無象。《老子》〈第二十一章〉又說：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。」<sup>119</sup>這裡所講「象」、「物」，說的就是超越感覺而由心靈體驗到的對象。<sup>120</sup>老子認為對「道」的把握，是必須要內心「滌除玄覽」，排除雜念，進入心靈深處，在內心達到《老子》〈第十六章〉所說：「致虛極，守靜篤。」<sup>121</sup>的境界，在自然的狀態中把握住「道」。

根據老子「道」的思想，在「大音希聲」中提出，凡是具有「道」的屬性的音樂，才是最大、最美的音樂（大音），這裡的「大」指的就是「天道」而言。

## （二）〈明理〉篇云：

凡生非一氣之化也，長非一物之任也，成非一形之功也。故眾正之所積，其福無不及也；眾邪之所積，其禍無不逮也。其風雨則不適，其甘雨則不降，其霜雪則不時，寒暑則不當，陰陽失次，四時易節，人民淫爍不固，禽獸胎消不殖，草木庫小不滋，五穀萎敗不成，其以為樂也，若之何哉？故至亂之化，君臣相賊，長少相殺，父子相忍，弟兄相誣，知交相倒，夫妻相冒，日以相危，失人之紀，心若禽獸，長邪苟利，不知義理。（《呂

<sup>115</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁204。

<sup>116</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁47。

<sup>117</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁101。

<sup>118</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁101。

<sup>119</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁131。

<sup>120</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：教育出版社，2004年，頁167。

<sup>121</sup> 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1907年，頁109。

氏春秋集釋》，頁148~149。）

引文中以反證法論述人們唯有在自然的和諧中與社會生活安定之下，才有「樂」可言。《呂氏春秋》提出「天人合一」的觀念，很明顯的貫穿在全書中。〈序意〉篇裡的「法天地」概念，更是全書的指導思想。萬物的生長必須依循天地的「正氣」形成。正氣積聚的地方，福祉就會降臨，四時的運作也才能正常。春天，草木繁盛的萌芽；夏天，則是茂盛的成長；秋天結實，是收割蓄積的時候；冬天寒冷，是收藏的好時節。《呂氏春秋》在〈情欲〉篇中也指出：「人與天地也同，萬物之形雖異，其情一體也。故古之治身與天下者，必法天地也。」人必須遵循自然的規律，而且，所從事的活動也必須與自然相配合。如此，自然能達到「樂」，「凡樂，天地之和，陰陽之調也。」〈大樂〉就是這個道理。反之，若天地不和，陰陽失調，四時節令顛倒，自然的氣候發生異常變化，不利於萬物的生長。婦女懷孕不固，不時流產；禽獸的懷胎也消散而得不到繁殖；草木弱小不能成長分蘖；五穀則枯萎衰落無法結籽成熟<sup>122</sup>。那麼，將造成人民社會生活中的災難。在這種情況下所制作的音樂，就不會有什麼「樂」可言。

其次，引文中論述百姓必須在知其「義理」的情況下，社會風氣才得以和平安寧，也才有「樂」可言。如果社會陷於極端混亂之中，君臣自相殘害，年長的與少小的互相殺掠；父子殘忍相待，弟兄互相欺騙，知交彼此販賣，夫妻之間你猜我疑，人們失去了倫理道德原則，失去了人倫綱紀，天天互相危害，慣於邪惡，苟且貪利，在這種情況下制作的音樂，也不會有「樂」可言。

至於，何謂「義、理」？「理」者，合於天道之自然之理；「義」者，當於人事的宜然之義。<sup>123</sup>《孟子·告子》也提到：「心之所同然者何也？謂理也，義也。」<sup>124</sup>孟子認為人心之所同者為理，為義。理與義對於人的本性而言，人人所同，因此是人人所樂者，非僅有聖人樂之。《孟子·告子》又提到：「聖人先得

<sup>122</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁289。

<sup>123</sup> 高政一，《四書讀本》，國正書局，1985年，頁609。

<sup>124</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁330。

我心之所同然耳。」<sup>125</sup>聖人只是先得之而已，聖人與我皆有此本有之心，是為同類者。所以，天下的事，只要是合於理、當於義的，沒有不愜於我們的心。也就是說，每一個人的本心，所愉悅的「義理」都是一樣的。這種道理就像《孟子·告子》所說：「口之於味也，有同耆焉；耳之於聲也，有同聽焉；目之於色也，有同美焉。至於心，獨無所同然乎？」<sup>126</sup>。我們心裡喜歡理義，就如同我們的嘴巴喜歡吃牛羊和犬豕的肉，道理是一樣的。《孟子·告子》所說：「故理義之悅我心，猶芻豢之悅我口。」<sup>127</sup>就是這個意思。

### （三）〈明理〉篇云：

其雲狀有若犬、若馬、若白鵝、若眾車；有其狀若人，蒼衣赤首，不動，其名曰天衡；有其狀若懸釜而赤，其名曰雲旂；有其狀若眾馬以鬪，其名曰滑馬；有其狀若眾植華以長，黃上白下，其名蚩尤之旗。其日有鬪蝕，有倍僞，有暈珥，有不光，有不及景，有眾日竝出，有晝盲，有霄見。其月有薄蝕，有暉珥，有偏盲，有四月竝出，有二月竝見，有小月承大月，有大月承小月，有月蝕星，有出而無光。其星有熒惑，有彗星，有天棓，有天欃，有天竹，有天英，有天干，有賊星，有鬥星，有賓星。其氣有上不屬天，下不屬地，有豐上殺下，有若水之波，有若山之楫，春則黃，夏則黑，秋則蒼，冬則赤。（《呂氏春秋集釋》，頁149~151。）

本文承接上文，言及陰陽失序時，天地之間（日、月、星、辰）所會發生的一些災異現象。例如：天空中雲層的形狀，不時的變化，有時候像狗、馬、白天鵝...等等；有時候又像人的形狀，有時候又像馬匹在互相爭鬥；另外，太陽也發生日蝕、倍僞、暈珥之類的現象；有時幾個太陽一起出來，有時白天如同黑夜，而在晚上卻現出了陽光。月亮有時也會發生月蝕，月亮侵蝕星光，甚至，有時四

<sup>125</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁330。

<sup>126</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁330。

<sup>127</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年，頁330。

個月亮一齊出來，有時兩個月亮同時顯現。天上也出現妖星、妖氣，時氣不和，四時的主色全都顛倒了，春天會變成黃色，夏天會變成黑色，秋天成了青色，冬天成了紅色……等等，這些都是不祥的現象。<sup>128</sup>

本文中提到天地的造化，自然生成的規律，上至天文，下至地理。其中也有《易經》：「生生之謂易」<sup>129</sup>的道理。

《呂氏春秋》承襲古代陰陽五行學說，認為「陰陽二氣」是產生萬物的根源，只要「陰陽二氣」合乎規律，並且處在和諧統一之中，整個宇宙就會呈現美好狀態。反之，如果，陰陽失去秩序，則宇宙出現不了和諧。而這種現象是人為的過失所造成的。人世間的治亂，日月星辰運行失序，人間節令不依規律而行，不全是天意，而是人事的處治不好，君主的治國之道，倘若失去「義理」，天地之間（日、月、星、辰）才會發生一些災異現象。

#### （四）〈明理〉篇云：

其妖孽有生如帶，有鬼投其陴，有菟生雉，雉亦生鷓，有螟集其國，其音匈匈，國有游蛇西東，馬牛乃言，犬彘乃連，有狼入於國，有人自天降，市有舞鵠，國有行飛，馬有生角，雄雞五足，有豕生而彌，雞卵多假，有社遷處，有豕生狗。（《呂氏春秋集釋》，頁151~152。）

承接上文，陰陽若失序，地面也會出現各種妖異現象。根據朱永嘉及蕭木先生的解釋，妖異現象指：有異物出現、鬼跳進城上女牆；還有兔子生出了野鷓，野鷓又生出鷓；有大量的螟蟲聚集在國都，發出匈匈的聲響；都城居然到處有蛇遊東遊西；馬和牛開口說話；狗與豬互相交配，一切亂象，從中而生。此外，還有狼竟竄入國都，有妖人從天而降；市集上有鷓鷹飛舞，國都裏有蚩在行走；馬頭生出了角，雄鷓長出了五條腿；有豬一生下來就發出嬰兒的聲音；許多雞蛋

<sup>128</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，三民書局，1995年，頁291~292。

<sup>129</sup> 陸貫達，《十三經古注》〈附四書集注〉，台北：新文豐出版社，1976年，頁52。

孵化不出；土地神社會自動搬遷場所，有的豬竟然生出了狗！<sup>130</sup>《呂氏春秋》此段所要闡述的是國君人事的處世。國君治國若失去「義理」，天地之間就會發生一些災異現象。

#### （五）〈明理〉篇云：

國有此物，其主不知驚惶亟革，上帝降禍，凶災必亟。其殘亡死喪，殄絕無類，流散循饑無日矣。此皆亂國之所生也，不能勝數，盡荊、越之竹猶不能書。故子華子曰：「夫亂世之民，長短頡頏百疾。民多疾癘，道多褊繖，盲禿偃尫，萬怪皆生。」故亂世之主烏聞至樂？不聞至樂，其樂不樂。（《呂氏春秋集釋》，頁152~153。）

《呂氏春秋》對於一意孤行不聽勸告的君王，搬出天將降妖異及上帝降罪以示警告。《荀子·天論》說：「天有常道矣，地有常數矣，人有常體矣。」<sup>131</sup>天體的運行有它不變的常道；土地的生產有它不變的常理；君子的言行也有它不變的原則。《荀子·天論》又說：「天不為人之惡寒也輟冬，地不為人之惡遼遠也輟廣，君子不為小人之匈匈也輟行。」<sup>132</sup>天不因人類憎惡寒冷而不讓冬天來臨；地不因人類憎惡道路遙遠而改變幅員的廣大；君子不因小人的吵鬧而改變他正義的行為。

《呂氏春秋》指出聖明的國君只要持守人道，敬修人事，善用自然，自求多福，自然而然就可以得到正常發展。《荀子·天論》說：「天行有常，不為堯存，不為桀亡。應之以治則吉，應之以亂則凶。」<sup>133</sup>荀子的宇宙觀中的天，是自然的天，並沒有控制自然世界和人類社會的意志和能力。荀子也認為大自然的運行，不因聖君或暴君而改變其正常的軌道。這表示人事並不影響天道。人君以治道去適應它就幸福，以亂道去適應它就凶災。這表示吉凶在人，不在天。聖君只要敬

<sup>130</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁293。

<sup>131</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：學生書局印行，1979年，頁371。

<sup>132</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：學生書局印行，1979年，頁371。

<sup>133</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：學生書局印行，1979年，頁362。



修人事，順應人類需要，一切舉措合理，就可保全天地生養之功，而得到正常發展。

引文中舉出許多有關妖孽鬼怪的現象。《呂氏春秋》提醒君王：如果國家出現上面所列舉的那些妖孽鬼怪現象，做君主的還不知道自省而急速謀求改革，那麼上帝就要降下災禍，凶災也會到達極點。國家將殘破滅亡、君主及其宗親的死喪，也無一可以倖免。百姓因此而流離失所，面臨饑荒的事，也將不斷的重演，百姓再也無法過安寧的日子。在亂國出現的災象，數不勝數，即使用盡江南荆越的竹枝，也書寫不完。因此子華子說：「亂世的百姓，其容貌都奇形怪狀，有的個子很長，有的十分短小；有的直頸脖，有的大腦袋，百病叢生，老百姓受盡瘟疫之苦，路上到處遺棄著裹著襁褓的嬰兒。瞎眼、禿頂、駝背、鷄胸，千奇百怪，什麼醜相都會產生。」所以亂世的君主，哪有可能聽治世的至樂呢？聽不到至樂，那麼在亂世制作的音樂，也不可能真正使人得到歡樂。<sup>134</sup>

只有在大同與小康的政治，才有美的音樂可言。莊子在《天運》篇提到「至樂」的形成。《天運》：「夫至樂者，先應之以人事，順之以天理，行之以五德，應之以自然，然後調理四時，太和萬物。四時迭起，萬物循生。」<sup>135</sup>要達到盡善盡美的音樂，首先君王必須依順天道的常理做事，並且在人事上也要相應，按五德來運行，和自然應合，如此，四時依次互為起止，萬物順時而生。夏盛冬衰，春文秋武，生殺興廢，是天道的常理。

本文中的最後一句：「不聞至樂，其樂不樂。」〈明理〉與〈制樂〉篇的第一句：「欲觀至樂，必於至治。」互為呼應，前後連貫。在說明亂世之主，因為不懂得音樂，所以他的音樂就是「不樂」，不能讓人快樂；而真正政治清明的國家，其君王了解音樂真正的內涵與意義，因此他的音樂能使人快樂，並且達到盡善盡美的境界。

<sup>134</sup> 參考自朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年，頁295。

<sup>135</sup> 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，1982年，頁502。

## 第肆章《呂氏春秋》音樂思想之意義價值及 對後代的影響

音樂是一門藝術，能給人以娛樂和美的享受，有關《呂氏春秋》音樂思想之意義價值何在？及其對後代的影響為何？今在此做一論述。

### 第一節《呂氏春秋》音樂思想之意義價值

《呂氏春秋》基本特點雖是「駁雜」，但其在兼合雜揉中對各家學派亦有所吸收，它融合了各家學派思想，內容涉及政治、哲學、倫理道德、科技等多方面。儒家思想切近現實人生，追求道德人格的完美。因此，儒家論音樂，基本上是從情感的表現和感染作用來說明音樂的本質，強調人的主體的情感運用；此外，又因宗教、政治等實用性的因素，凸顯出其音樂在社會的功能。

墨家論樂，基本上提出「非樂」，原因是墨家站在功利的立場，將人民的一切利益侷限在衣食等物質的富庶上，認為音樂「上考之不中聖王之事，下度之不中萬民之利。」《墨子·非樂》道家論樂，基本上是反對人為制作，反對音樂的社會功能，也不以感官的愉悅為追求的目標。道家崇尚自然，重視人與自然之間的和諧，人生態度超脫豁達，因此，道家論樂根本上是著重在自然之美的精神。

《呂氏春秋》綜合各家思想，在論述音樂時，將各家思想聯繫起來，獨立的發揮自己的一套看法，無怪乎東漢高誘在《呂氏春秋·自序》中對《呂氏春秋》讚譽為「大出諸子之右」。今就《呂氏春秋》音樂思想之意義價值，分為政治、教育及美學三個層面進行論述。

#### 一、 政治方面

《呂氏春秋》認為天下太平才能有好的音樂，而好的音樂有助於天下的治理。用今天的話來講，它是了解並重視音樂的政治功能的。<sup>1</sup>〈適音〉篇說：「凡音樂通乎政而移風平俗者也，俗定而音樂化之矣。故有道之世，觀其音而知其俗矣，觀其政而知其主矣。故先王必託於音樂以論其教。」<sup>2</sup>音樂具有政治教化作用，不僅能增加生活樂趣，還能改善社會風氣以及人與人之間的關係。《呂氏春

<sup>1</sup> 劉元彥，《呂氏春秋》：兼容並蓄的雜家，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2008年，頁142。

<sup>2</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁116~117。

秋》的作者們看到了音樂與政治的關係，音樂與政治、民風之間的關係甚為密切。

《呂氏春秋》認為「聽樂」就可以知政，在〈適音〉篇又說：「治世之音安以樂，其政平也；亂世之音怨以怒，其政乖也；亡國之音悲以哀，其政險也。」<sup>3</sup>音樂具有政治倫理道德的教化作用。〈音初〉篇也說：「聞其聲而知其風，察其風而知其志，觀其志而知其德。盛衰、賢不肖、君子小人皆形於樂，不可隱匿，故曰樂之為觀也深矣。」<sup>4</sup>透過音樂可以知道當地人們的風俗習慣、人們的志向，以及知道他的品行。〈制樂〉篇也說：「欲觀至樂，必於至治。其治厚者其樂治厚，其治薄者其樂治薄」<sup>5</sup>透過音樂可以認識國情與民情，「審音」可以知道民風的淳厚與淺薄，知曉政治的清明與昏暗。《禮記·樂記》亦說：「樂也者，情之不可變者也。禮也者，理之不可易者也。樂統同，禮辨異。禮樂之說，管乎人情矣。窮本知變，樂之情也。」<sup>6</sup>當人的情緒或感情狀態不同，其聲音也會相應的發生變化；一個時代的風氣變了，必然會影響人們的社會心理，進而在那個時代的音樂中表現出來。<sup>7</sup>

《呂氏春秋》還認為音樂具有輔佐政治、宣揚聖人之道、安定民心等作用，〈適音〉篇說：「先王之制禮樂也，非特以歡耳目、極口腹之欲也，將以教民平好惡、行理義也。」<sup>8</sup>〈音初〉篇也說：「樂和而民鄉方矣。」<sup>9</sup>《呂氏春秋》的理想社會是「治世」、「清世」、「大聖至理之世」，因此，先王必須教導人民知「好惡」、行「理義」，以期改善社會風氣。

## 二、 教育方面

《史記·樂書》說：「正教者、皆始於音。音正而行正。」<sup>10</sup>音樂具有教育意義，對社會教育具有很大的影響，它與社會教育密切相關。我國音樂教育的建立，從歷史角度來看，由來已久。根據文獻的記載，早在五帝之世，已有禮樂教化的施行。《尚書·舜典》記載：「夔！命汝典樂，教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，

<sup>3</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁116。

<sup>4</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁143。

<sup>5</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁143。

<sup>6</sup> （清）孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁1009。

<sup>7</sup> 劉元彥，《呂氏春秋》：兼容並蓄的雜家，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2008年，頁105。

<sup>8</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁117。

<sup>9</sup> 許維通，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁143。

<sup>10</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，台北：文史哲出版社，1993年，頁435。

神人以和。」<sup>11</sup>在《史記·五帝本紀》記做：「以夔為典樂，教稚子，直而溫，寬而栗，剛而毋虐，簡而毋傲；詩言意，歌長言，聲依永，律和聲，八音能諧，毋相奪倫，神人以和。」這裡的「典樂」者，即是指掌管祭祀慶典音樂歌舞的專職人員。其中「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」這一句，可能透露最早的有關音樂情感教育與道德教育的歷史信息。<sup>12</sup>

《呂氏春秋》〈古樂〉篇記載「葛天氏之樂」表達了氏族社會樂舞的活動：昔葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闕：一曰載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五穀，五曰敬天常，六曰達帝功，七曰依地德，八曰總萬物之極。

這類樂舞的操演，必須通過相當嚴格與規範的教習行為才能達到這樣有序的地步。因此，在樂舞的傳承中，會產生主持樂舞活動的專職人員來教導百姓。傳說中舜時期主持樂舞活動的人物夔，便是氏族社會部落中的專職樂官。《尚書·益稷》對夔主持氏族部落盛大樂舞的行為過程有記載：

夔曰：「戛擊鳴球、搏拊、琴、瑟、以詠。」祖考來格，虞賓在位，群后德讓。下管鼗鼓，合止祝敔，笙鏞以閒。鳥獸跄跄；《蕭韶》九成，鳳皇來儀。夔曰：「於！予擊石拊石，百獸率舞，庶尹允諧。」<sup>13</sup>

由上述所言，可以認為，氏族社會專職的掌教樂官，是從各類祭祀禮儀樂舞活動中行程起來的。<sup>14</sup>《呂氏春秋》的〈古樂〉篇中，記載不同時期氏族社會部落中的專職樂官與職能：

<p>黃帝令伶倫作為律，以為黃鐘之宮，吹曰「舍少」。次制十二筒，以之阮隃之下，……聽鳳皇之鳴，以別十二律。〈古樂〉</p>	<p>帝嚳命咸黑作為聲歌——九招、六列、六英。有倕作為鞀鼓鐘磬吹苓管塤箎鞀椎鍾。〈古樂〉</p>	<p>帝堯立，乃命質為樂。質乃效山林谿谷之音以歌，……，乃拊石擊石，以象上帝玉磬之音，以致舞百獸。〈古樂〉</p>	<p>舜立，仰延乃拌瞽叟之所為瑟，益之八弦，以為二十三弦之瑟。帝舜乃令質修九招、六列、六英，以明帝德。〈古樂〉</p>
---	--	---	---

<sup>11</sup> 陸貫達，《十三經古注》〈附四書集注〉，台北：新文豐出版社，1976年，頁85。

<sup>12</sup> 修海林、李吉提，《中國音樂的歷史與審美》，北京：中國人民大學，1999年，頁6。

<sup>13</sup> 陸貫達，《十三經古注》〈尚書卷二〉，台北：新文豐出版社，1976年，頁91~92。

<sup>14</sup> 修海林，《中國古代音樂教育》，上海：教育出版社，1997年，頁5。

以上提到的伶倫、咸黑、倕、質、延等，都是上古時代樂官、樂工的典型代表，他們的行為包含著某種真實的歷史事件。例如伶倫作律之事，可視為與音樂教育相關的歷史事件。其次，〈古樂〉篇亦記載夏代宮廷禮儀音樂活動中有歌頌功績的大型樂舞〈大夏〉；湯乃命伊尹作為大護，歌晨露，修九招、六列，以見其善。這類宮廷樂舞的編演與教習，也都有專職的樂官為其事。<sup>15</sup>

樂舞的學習，作為一種藝術實踐，其教育功能可以說是德育、智育、體育和美育兼備。〈古樂〉篇記載陶唐氏作樂舞以治「氣鬱闕而滯者，筋骨瑟縮不達。」之症（「故作為舞以宣導之」）通過樂舞的形體動作，使習舞者血氣暢達而有良好的精神氣質，這是《呂氏春秋》〈古樂〉篇實施體育的任務。<sup>16</sup>

### 三、 美學方面

《呂氏春秋》書中〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇皆論及音樂，此外，〈本生〉、〈重己〉、〈貴生〉、〈情欲〉、〈盡數〉、〈遇合〉等諸篇亦有論及美學的思想。

《呂氏春秋》從社會的角度談美和藝術，把音樂和人的欲望滿足相連繫。〈大樂〉篇說：「成樂有具，必節嗜慾。嗜慾不辟，樂乃可務。務樂有術，必由乎出。乎出於公，公出於道。故惟得道之人，其可與言樂乎！」<sup>17</sup>《呂氏春秋》把藝術創作與天下的治亂、個人的修養和行為以及自然的規律聯繫在一起。認為純正的音樂，要太平的世道才能產生。而製作這種音樂的人，必須節制嗜慾，嗜慾不放縱，才能專心從事音樂。製作音樂的方法，則是從平正出發。而平正出於公，公出於道。

其次，《呂氏春秋》論及音樂的美學思想，也從自然中尋找它的起源，它將音樂的起源與宇宙萬物聯繫起來。〈大樂〉篇說：「音樂之所由來者遠矣，生於度量，本於太一。太一出兩儀，兩儀出陰陽。陰陽變化，一上一下，合而成章。」「太一」產生宇宙天地，天地產生陰陽、四時、音樂等萬物，天地萬物又按自己固有的規律不斷的發展、變化著，這是《呂氏春秋》宇宙萬物起源論的模式。李澤厚、劉綱紀在這裡指出《呂氏春秋》所認為的「陰陽二氣」是產生萬物的根

<sup>15</sup> 修海林，《中國古代音樂教育》，上海：教育出版社，1997年，頁6~12。

<sup>16</sup> 修海林，《中國古代音樂教育》，上海：教育出版社，1997年，頁18。

<sup>17</sup> 許維燾，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁109~110。

源，同時也是產生萬物的美的根源。<sup>18</sup>這樣的說法，從中國美學的發展來看，把「氣」與「美」相連繫，是一個重要的觀點。「氣」的基本解釋，可分為二種：一種是從自然的角講，把「氣」解釋為生萬物的陰陽二氣；另一種是從社會的角講，把「氣」解釋為個體的倫理道德情感。<sup>19</sup>第一種的說法可追溯到西周末年至春秋前期單穆公、伶州鳩、醫和等人從陰陽五行學說出發的美學觀點，他們把人的審美要求與道家的「重生」、「貴生」的思想總繫起來，認為天的「六氣」產生「五味」、「五色」和「五聲」之美，同時對美感問題也做了生理與心理的考察，形成了《呂氏春秋》美學思想的一大特色。味、色、聲都分為五，這種說法與中國古代陰陽五行學說密切相關。茲舉《國語·周語下》篇為引證：「天六地五，數之常也。」這是春秋時代陰陽五行學說的一個最為簡明的概括。「天六」意指「天有六氣」，即陰、陽、風、雨、晦、明，「地五」意指「地有五行」，即金、木、水、火、土。世界上的一切事物，不論自然或社會的事物，都與「六氣」、「五行」分不開。而在「六氣」之中，最為重要的又是陰陽二氣，當陰陽和諧統一的時候，整個宇宙就能正常安定的存在和發展，呈現出一種和諧美好的狀態。反之，則會產生各種禍害。

《呂氏春秋》在論述音樂的美和藝術時，除了持有儒家對「樂」的基本看法之外，同時也借助於道家以及陰陽五行的哲學，從自然中去尋找美和藝術的起源。以儒家和道家二者的美學相比，如果說儒家是著重於從社會的角，道家是著重於從自然的角去探求美和藝術的根源，那麼，《呂氏春秋》則是試著要把兩者結合起來，結果是達到兩者的折衷。由此可知，《呂氏春秋》談音樂受儒家的思想影響很大。<sup>20</sup>

在《呂氏春秋》的論樂思想中，「和」的概念是最具核心意義的音樂美學概念。〈大樂〉篇說：「凡樂，天地之和、陰陽之調也。」唯有萬物產生和諧之後，才可能導引出音樂的和諧。音樂是天地和諧、陰陽和諧的產物。也就是說音樂之美是自然而然的和諧。〈大樂〉篇又說：「大樂，君臣父子長少之所歡欣而說也。歡欣生於平，平生於道。」只有在陰陽和諧，天下太平，萬物安寧之下所產生的音樂，才是君臣、父子、老幼所歡心而悅納的音樂。

<sup>18</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史（第一卷）》，台北：漢京文化，1986年，頁497。

<sup>19</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史（第一卷）》，台北：漢京文化，1986年，頁498。

<sup>20</sup> 牟鍾鑒，《《呂氏春秋》與《淮南子》思想研究》，濟南：齊魯書社，1987年，頁96。

《呂氏春秋》在〈古樂〉篇提出「樂以象德」的美育特徵，它記載了周公作樂舞的事蹟。〈古樂〉篇說：

武王即位，以六師伐殷，六師未至，以銳兵克之於牧野。歸，乃薦俘馘于京太室，乃命周公為作大武。成王立，殷民反，王命周公踐伐之。商人服象，為虐于東夷，周公遂以師逐之，至于江南，乃為三象，以嘉其德。<sup>21</sup>

根據《禮記·樂記》以及《詩經》的記載，〈大武〉是一部規模相當大的史詩性樂舞，孔子、季札都曾觀〈武〉並稱讚其美。在藝術表演形式上，〈武〉可以稱得上是上古樂舞的經典作品。<sup>22</sup>在「武」樂的審美中，通過審美理解力把握的，正是它的道德情感內容。〈武〉樂的樂教作用，就是通過樂舞這類可感形式，通過樂舞造型、音樂演奏等藝術手法，調動人在觀賞樂舞審美活動中的情感心理，激發人的想像、聯想及情感體驗諸種心理活動，由情而見理，使樂的道德教育與情感教育相輔相成，最終實現樂教的目的。因此可以說，「樂以象德」是一種具美育特徵的音樂審美意識。<sup>23</sup>

在古代，樂的道德教育是非常重視形象化教育的，它可以通過美的樂舞形式來表現德。在「武」樂的審美中，通過審美理解力把握的，正是其道德情感內容。先秦時期的荀子在其〈樂論〉中所說「舞詔歌武，使人之心莊。」<sup>24</sup>，「故樂者，所以道樂也，金石絲竹，所以道德也」<sup>25</sup>，也是「樂以象德」審美意識的反映<sup>26</sup>。

## 第二節《呂氏春秋》音樂思想對後代的影響

《呂氏春秋》一書非一人、一家之言，是先秦的一部集成性的政論書，「樂教」是其重要的組成部分。〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇集中論述音樂，散論亦時有所見。在漢代反秦風氣之下，《呂氏春秋》受到普遍重視，尤其對兩漢政治思想的影響很大，這種影響從司馬遷《史記》、《禮記·樂記》、劉安《淮南子》、董仲舒《春秋繁露》、王充《論衡》等，都可看出來。今將《呂氏春秋》音樂思

<sup>21</sup> 許維燾，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁127~128。

<sup>22</sup> 修海林，《中國古代音樂教育》，上海：教育出版社，1997年，頁22。

<sup>23</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁47。

<sup>24</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：台灣學生書局印行，1979年，頁460。

<sup>25</sup> 李滌生，《荀子集釋》，台北：台灣學生書局印行，1979年，頁462。

<sup>26</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁47。

想對《禮記·樂記》及董仲舒、嵇康、阮籍等人的影響，做一番的論述。

## 一、《呂氏春秋》音樂思想對《禮記·樂記》的影響

《禮記·樂記》是中國儒家專門論述音樂美學理論的重要著作，本有 23 篇，現存 11 篇，分別是：〈樂本〉、〈樂論〉、〈樂施〉、〈樂言〉、〈樂禮〉、〈樂情〉、〈樂化〉、〈樂象〉、〈賓牟賈〉、〈師乙〉、〈魏文侯〉等 11 篇，見於《史記·樂書第二》<sup>27</sup>和《禮記·樂記第十九》<sup>28</sup>。各篇排列次序，各有不同。關於〈樂記〉的作者，舊說是出於西漢儒學所記，據《漢書·藝文誌》記載：「武帝時，河間獻王好儒，與毛生等共采《周官》及諸子言樂事者，以作《樂記》。」<sup>29</sup>是為西漢的河間獻王劉德等人。但是，亦有說是先秦公孫尼子寫的，流傳至東漢，馬融始將它編入禮記。這些傳說都未必真確，李澤厚、劉綱紀二位先生認為，不論〈樂記〉的作者為誰，它的成書，應在荀子之後。<sup>30</sup>茲將〈樂記〉與《呂氏春秋》相似的部分分述於下：

(一) 〈樂記〉樂本篇與《呂氏春秋》的〈適音〉篇內容相似的部分：

《禮記·樂記》〈樂本〉篇	《呂氏春秋》〈適音〉篇
是故治世之音安以樂，其政和。 亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。	故治世之音安以樂，其政平也； 亂世之音怨以怒，其政乖也；亡國之音悲以哀，其政險也。
聲音之道，與政通矣。……是故樂之隆，非極音也。食饗之禮，非致味也。	凡音樂通乎政，而移風平俗者也。
清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三嘆，有遺音者矣。	清廟之瑟，朱弦而疏越，一唱而三歎，有進乎音者矣。
大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。	大饗之禮，上玄尊而俎生魚，大羹不和，有進乎味者也。
是故先王之制禮樂也，非以極口	故先王之制禮樂也，非特以歡耳

<sup>27</sup> 瀧川龜太郎，《史記會注考證·卷 85》，台北：樂天出版社，1972 年，頁 96。

<sup>28</sup> (清)孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999 年，頁 975。

<sup>29</sup> 楊家駱主編，《漢書》卷三十(藝文誌第十)，台北：鼎文書局，1984 年，頁 1712。

<sup>30</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史(第一卷)》，台北：漢京文化，1986 年，頁 398。



腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也。 <sup>31</sup>	目、極口腹之欲也，將以教民平好惡、行理義也。 <sup>32</sup>
--------------------------------------	--------------------------------------

以上二段話論述重點皆在說「樂通乎政」的道理。〈樂本〉篇闡明「聲音之道，與政通矣。」之思想以及亂世、亡國之音的危害時，應提出制定禮樂及推行禮樂教化的重要性。

音樂表現人不同的感情，因而反映在社會的治與亂。《禮記·樂記》的〈樂本〉篇舉出哀、樂、喜、怒、敬、愛各種不同感情反映在音樂上，會有不同的表現進而提出「是故治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。」社會的治、亂和國家的興、亡必然會影響人的思想感情，因此人的思想感情必然也會從音樂中得到反映；反之，音樂表現的不同，也必然會對社會的治亂和國家的興亡起反作用，音樂具有潛移默化的影響。

〈樂本〉篇所說「聲音之道，與政通矣」「樂通於倫理」的論述，指出「音」必須表現出社會政治倫理道德的情感，才能成為「樂」。因為「樂」的創造絕不是為了「極口腹耳目之欲」，給人以官能上的快感，而是為了「教民平好惡而反人道之正」，使人們的情感欲望符合於「理」的要求。<sup>33</sup>〈樂記〉樂本篇和《呂氏春秋》〈適音〉篇在此段內容上幾乎相近，只是在一些字面上有所差別，由此可知此，兩篇是同出一源。

(二) 〈樂記〉樂本篇與《呂氏春秋》的〈侈樂〉篇內容相似的部分：

《禮記·樂記》〈樂本〉篇	《呂氏春秋》〈侈樂〉篇
人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。物至知知，然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。	生也者，其身固靜，或而後知，或使之也。遂而不返，制乎嗜欲，制乎嗜欲無窮則必失其天矣。
夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也	且夫嗜欲無窮，則必有貪鄙悖亂之心，淫佚姦詐之事矣。

<sup>31</sup> (清)孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁978~983。

<sup>32</sup> 許維禔，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁116~117。

<sup>33</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史》(第一卷)，台北：漢京文化，1986年，頁409~410。

<p>者，滅天理而窮人欲者也。於是有悖逆詐偽之心，有淫泆作亂之事。</p> <p>是故強者脅弱，眾者暴寡，知者詐愚，勇者苦怯，疾病不養，老幼孤獨不得其所，此大亂之道也。是故先王之制禮樂，人為之節。<sup>34</sup></p>	<p>故彊者劫弱，眾者暴寡，勇者凌怯，壯者傲幼，從此生矣。<sup>35</sup></p>
---	--

此兩段文句，差異雖大，然就其精神而言，二者仍同出一源。《禮記·樂記》的〈樂本〉篇文暢意精，對於「感於物而動，性之欲也。」的命題加以闡發，並說明它對人性問題的看法。〈樂本〉篇指出，人心有不為物欲所牽引的能力。但是，人性又會「感於物而動」，因而有各種的欲望。然而，人們若以先王所制的禮樂去加以節制、約束與規範，使之符合禮義。這也是〈樂本〉篇認為：「先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也。」的基本思想。《呂氏春秋》〈侈樂〉篇較〈樂記〉樂本篇，文意較為簡略。

(三) 〈樂記〉樂本篇與《呂氏春秋》的〈音初〉篇內容相似的部分：

《禮記·樂記》〈樂本〉篇	《呂氏春秋》〈音初〉篇
<p>凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。</p> <p>鄭、衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間、濮上之音，亡國之音也。</p> <p>土敝則草木不長，水煩則魚鱉不大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫。<sup>36</sup></p>	<p>凡音者，產乎人心者也。感於心則蕩乎音，音成於外而化乎內，是故聞其聲而知其風，察其風而知其志，觀其志而知其德。</p> <p>鄭衛之聲，桑間之音，此亂國之所好，衰德之所說。</p> <p>土弊則草木不長，水煩則魚鱉不大，世濁則禮煩而樂淫。<sup>37</sup></p>

<sup>34</sup> (清)孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁984~986。

<sup>35</sup> 許維禔，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁113~114。

<sup>36</sup> (清)孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁978~1001。

<sup>37</sup> 許維禔，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年，頁143。

此兩段文句，都在說明音樂是由於人心有所感發而產生。人發自於內心情感的感動，透過聲音表達出來，組成和諧的條理，叫做音樂。「鄭衛之音」、「桑間濮上」是混亂的國家所喜愛的音樂，這樣的音樂只會帶給國家禍害。如果一個國家混亂，那麼禮節必然繁瑣而音樂淫蕩。這就如同一個地區的土地衰竭，那裏的草木就很難生長；一個地區的若過度捕撈，水過於混濁，則魚鱉就無法長大，生氣衰則生物不能生長，世道紛亂則禮廢樂淫。就兩段相似的文意而言，可知二者仍同出一源。

## 二、《呂氏春秋》音樂思想對「董仲舒」的影響

董仲舒，廣川人（今河北省冀縣東南）。<sup>38</sup>董仲舒為人嚴肅方正，《漢書·董仲舒傳》說：「董仲舒下帷講誦，弟子傳以久次相授業，或莫見其面。蓋三年不窺園，其精如此。進退容止，非禮不行，學士皆師尊之。」<sup>39</sup>董仲舒其行動與言談必遵守古禮，當時的學者均以師禮待他。

董仲舒的天人哲學，是將宇宙的形成吸取《呂氏春秋》、《淮南子》和《禮記》等宇宙觀，作為建構天人哲學的參考。

任繼愈先生說：

《呂氏春秋》成書於秦統一中國之前，從時間上說，它屬於先秦階段，可是從它所代表的思潮和所起的歷史作用來說，把它作為漢代哲學的開端就更為適宜。該書在秦國沒有受到重視，但對於漢代的學術和政治，卻有重大的影響。<sup>40</sup>

任繼愈先生又說：「《呂氏春秋》對於漢代經學，包括董仲舒的神學，有巨大影響，兩者有不解之緣。」<sup>41</sup>徐復觀先生指出：「經學是兩漢學術的骨幹。」又說：「兩漢人士，許多是在《呂氏春秋》影響之下來把握經學」，「離開了《呂氏春秋》，即不能了解漢代學術的特性。」<sup>42</sup>徐復觀先生認為：「董仲舒思想的特性，可以說全是由十二紀首發展出來的。」<sup>43</sup>二者的確是在說明《呂氏春秋》影響著董仲舒的經學思想，若無《呂氏春秋》則無法理解西漢的經學，由此可知，

<sup>38</sup> 楊家駱主編，《漢書·董仲舒傳》卷五十六，台北：鼎文書局，1984年，頁2495。

<sup>39</sup> 楊家駱主編，《漢書·董仲舒傳》卷五十六，台北：鼎文書局，1984年，頁2495。

<sup>40</sup> 任繼愈，《中國哲學發展史》（先秦），北京：人民出版社，1983年，頁1。

<sup>41</sup> 任繼愈，《中國哲學發展史》（先秦），北京：人民出版社，1983年，頁74。

<sup>42</sup> 徐復觀，《兩漢思想史（卷二）》，台北：台灣商務印書館，1993年，頁1。

<sup>43</sup> 徐復觀，《兩漢思想史（卷二）》，台北：台灣商務印書館，1993年，頁58。

《呂氏春秋》對董仲舒的重要性。

《呂氏春秋》的〈大樂〉篇論述宇宙萬物的來源叫做「太一」。(詳見第三章〈大樂〉篇)這種通過陰陽二氣的作用來說明宇宙演化、萬物生成，對董仲舒產生莫大影響。董仲舒的思想充滿了陰陽、五行、天命、災異、天人感應之類的學說，大量揉和陰陽五行學說。徐復觀先生說：「董仲舒……繼承了《呂氏春秋》十二紀、紀首以陰陽、五行、天文、律曆、及政治理想組成的複雜間架，遂形成了天人感應的空前的大系統」<sup>44</sup>任繼愈先生也說：「《呂氏春秋》自〈十二紀·紀首〉被編入《禮記》以後，以五行配四時，以政令配月令、天與人交相感應等思想，逐漸成為漢代儒學不可分割的組成部分。」<sup>45</sup>又說：「由《呂氏春秋》保存下來的〈十二紀〉與〈應同〉、〈召類〉等篇，至少是漢代陰陽五行思想的重要來源，當無疑問。」<sup>46</sup>〈十二紀·紀首〉在天人相應，吸取了天文學與曆法的成果，為自然變化和人類的政治、社會活動，擬出一個無所不包的體系。這樣的體系，形成了一套完整而統一的宇宙觀和世界觀，對漢代以後的中國哲學思想有莫大的影響。

在董仲舒的思想中，「天」是至高無上的權威，也是君王的權力來源正當性的基礎，故在《漢書卷五十六·董仲舒傳》說：「道之大原出於天，天不變，道亦不變。」<sup>47</sup>天是一切之根源，堯、舜、禹承之於天而一脈相承。董仲舒把儒家的仁愛精神歸於天道，以天道為至高無上的權力，並且它能影響君王施行仁政，是儒家大一統的政治理想得以實現的根源。徐復觀先生說：「到了董仲舒，才在天的地方，追求實證的意義，如四時、災異。如果皇帝失德，老天便會降下災難來」，董仲舒更以「天」貫通一切，構成一個龐大的體系。<sup>48</sup>《中庸》也說：「國之將亡，必有妖孽。國之將興，必有禎祥。」<sup>49</sup>就是這個意思。《呂氏春秋》在〈制樂〉篇提到，君主的治國行政綱領，都應順應陰陽、四時、五行之氣，違背陰陽、四時、五行之道，就是逆天而行，無論對個人或國家社會，都會招致禍害。〈制樂〉說：「見祥而不為善，則福不至。……見妖而為善，則禍不至。」(詳見第三章〈制樂〉篇)祥瑞或災異，只是一種預示，真正決定吉凶禍福，仍是君主治國

<sup>44</sup> 徐復觀著，《中國人性論史：先秦篇》，台北：商務出版，1982年，頁575。

<sup>45</sup> 任繼愈，《中國哲學發展史》(先秦)，北京：人民出版社，1983年，頁74。

<sup>46</sup> 任繼愈，《中國哲學發展史》(先秦)，北京：人民出版社，1983年，頁75。

<sup>47</sup> 楊家駱主編，《漢書·董仲舒傳》(卷五十六)，台北：鼎文書局，1984年，頁2518。

<sup>48</sup> 徐復觀著，《兩漢思想史》，台北：學生書局，1979年，頁371。

<sup>49</sup> 宋、朱熹，《四書章句集注》(中庸第24章)，台北：復文圖書出版社，1990年，頁33。

的政令。

### 三、《呂氏春秋》音樂思想對「阮籍」的影響

阮籍，字嗣宗，陳留尉氏人也<sup>50</sup>（今河南尉氏縣）。生於東漢獻帝建安十五年（西元210年），卒於魏元帝景元四年（西元263年）。阮籍博覽群書，尤其喜愛閱讀《老子》及《莊子》，好飲酒，行事不拘禮俗，發言玄遠，口不臧否人物。〈樂論〉一篇可說是阮籍音樂思想的代表之作，全文約三千字，主旨在論述音樂的本質及其社會功能。

阮籍的〈樂論〉開頭第一段說明樂的起源與本質，將樂的本體歸本於「自然」本體。阮籍說：

夫樂者，天地之體，萬物之性也。合其體，得其性，則和。離其體，失其性，則乖。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。故律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其歡，九州一其節，奏之園丘而天神下，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。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。<sup>51</sup>

阮籍認為，「樂」的本體是「天地之體，萬物之性」，同時，「樂」的本體與「樂」的功能是不可分離。這樣的說法同《呂氏春秋》〈大樂〉篇所說：「凡樂，天地之和，陰陽之調也。」很類似。阮籍比《呂氏春秋》樂論更明確的指出「樂」的本體是「天地之體，萬物之性」。音樂是「天地之和」和「陰陽之調」所產生。《禮記·樂記》也說：「大樂與天地同和」天地陰陽、群生萬物本來就是和諧的，因此，音樂如果能體現天地陰陽、群生萬物本有的和諧，那麼它也就會促使天地陰陽、群生萬物和人類社會都趨於和諧，從而也就會產生所謂「移風易俗」的重大作用。<sup>52</sup>音樂承自然之道而來，本身具備許多美好的特質。

<sup>50</sup> 《晉書·阮籍傳》〈卷四十九，列傳第十九〉，台北：鼎文書局，1980年，頁1359。

<sup>51</sup> 《阮籍集》〈阮嗣宗集卷上〉，李志鈞等校點，上海：上海古籍出版，1978年，頁40。

<sup>52</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史》〈第二卷〉，台北：谷風出版社，1987年，頁191~192。

阮籍又說：聖人順應天地自然之正道做樂，其最大目的是「律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類」、「順天地之體，成萬物之性」，使音樂與萬物情性能互相感通，並以此樂施以政教感化，使男女各安其所，君臣各適其位，人民在平和歡樂之中能循規蹈矩，安居樂業。阮籍認為，美好的音樂可以調和人際關係，使社會維持安定、符合秩序，以期達到「四海同其歡，九州一其節」之理想境界。阮籍在〈樂論〉篇又提到：

先王之為樂也，將以定萬物之情，一天下之意也，故使其聲平，其容和。下不思上之聲，君不欲臣之色，上下不爭而忠義成。夫正樂者，所以屏淫聲也。故樂廢則淫聲作。漢哀帝不好音，罷省樂府，而不知制禮樂，正法不修，淫聲遂起。張放、淳于長驕縱過度，丙彊、景武富溢于世。罷樂之後，下移踰肆。身不是好而淫亂愈甚者，禮不設也。刑教一體，禮樂外內也。刑弛則教不獨行，禮廢則樂無所立。尊卑有分，上下有等，謂之禮。人安其生，情意無哀，謂之樂。車服、旌旗、宮室、飲食，禮之具也。鐘磬、鞀鼓、琴瑟、歌舞，樂之器也。禮踰其制，則尊卑乖。樂失其序，則親疏亂。禮定其象，樂平其心。禮治其外，樂化其內。禮樂正而天下平。

53

阮籍指出「樂」的特性，應趨於「易簡」和「平淡」。先王作樂使天下人得以聲平容和，君臣上下各有節制。在位者若能禮樂兼修，「尊卑有分，上下有等，謂之禮。人安其生，情意無哀，謂之樂。」「禮治其外，樂化其內。禮樂正而天下平。」禮教用以規範人的外在行為，音樂用以感化人內在心靈，則大同世界指日可待。阮籍強調先王制作雅樂的目的，即為了教化人民、使人民各得其所，也唯有整齊劃一、合乎中和節律的雅樂，才能達到「和」的境界，符合此特質的音樂，也才能達到移風易俗的功用。

對於「和」與「移風易俗」的論述，在《呂氏春秋》的〈適音〉篇中有提到：「樂無太，平和者是也。」「樂之務在於和心。」音樂對環境的要求，必須是安而不危，如此，才能使聽樂者心靜平和；〈適音〉篇又說：「故治世之音安以樂，其政平也」、「凡音樂通乎政，而移風平俗者也，俗定而音樂化之矣。」「先王必託於音樂以論其教。」音樂對社會政治倫理道德的教化，具有極為重要的作用。

<sup>53</sup> 《阮籍集》〈阮嗣宗集卷上〉，李志鈞等校點，上海：上海古籍出版社，1978年，頁42。

阮籍論樂的說法融合了道家的自然主義和儒家的禮樂教化之道，而《呂氏春秋》是綜百家學說於一統，兼取先秦諸家之說，二者論樂的說法有異曲同工之妙。

#### 四、《呂氏春秋》音樂思想對「嵇康」的影響

《呂氏春秋》所蘊涵的內容廣博豐富，既有融合百家的綜合性，又有一定的獨創性，尤其對於音樂方面更加以梳理論證。今就《呂氏春秋》音樂思想對「嵇康」的影響，做一論述。

嵇康，字叔夜。<sup>54</sup>嵇康生於魏世，當時漢王朝被推翻，嵇康處於動盪的時代中，傾向於簡約和放誕的清談思想逐漸發展起來，嵇康是其中最主要的一位代表人物。<sup>55</sup>嵇康的音樂思想集中在他的〈聲無哀樂論〉以及〈琴賦〉二書之中，〈聲無哀樂論〉原文甚長，在文中嵇康藉秦客與東野主人之口，運用各種論辯技巧，一問一答，展開共八次的辯論，層層深入，反覆剖析，寫出他個人的主張，在當今研究音樂美學領域中，具有十分重要的價值與作用。在〈聲無哀樂論〉文章中，嵇康提到：「宮商集比，聲音克諧。此人心至願，情欲之所鍾。」<sup>56</sup>嵇康認為透過優美的音樂以及和諧的曲調所展現出來的樂曲，可以滿足人內心最大的期望，也可以使人的情緒得到最好的紓解，從而獲得音樂審美的極大樂趣。

嵇康在〈聲無哀樂論〉中提出與傳統音樂理論不同的主張。嵇康認為傳統音樂的態度，因受人心的變化而缺乏獨立的屬性與音樂的藝術性。《禮記·樂記》記載：「治世之音安以樂，亡國之音哀以思」<sup>57</sup>便是一個例子。然而，嵇康所主張的音樂論點是音樂是客觀的存在，而感情是主觀的存在，兩者並無因果關係。用嵇康自己的話說，就是「心之與聲，明為二物。」這種音樂思想理論，在「聲無哀樂論」作了專門的論述。嵇康說：

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？然音聲和比，感人之最深者也。勞者歌其事，樂者舞其功。夫內有悲痛之心，則激哀切之言。言比成詩，聲比成音。雜而詠之，聚而聽之。心動於和聲，情感于苦言。嗟歎未絕，而泣涕流漣矣。夫哀心藏于內，遇和聲而後發。

<sup>54</sup> 《晉書·嵇康傳》卷四十九，列傳第十九，台北：鼎文書局，1980年，頁1369。

<sup>55</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿1》，台北：丹青圖書，1987年，頁1-179。

<sup>56</sup> （晉）嵇康撰，《嵇中散集》〈卷五〉，台北：中華書局，1970年，頁1。

<sup>57</sup> （清）孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年，頁978。

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，為哀而已。豈復知「吹萬不同，而使其自己」哉？<sup>58</sup>

嵇康認為不同地域的人因風俗不同，有的地方以歌聲表示快樂，有的地方卻以哭聲表示喜樂。一樣的情感卻有不同的音聲，兩者之間沒有必然的關聯。為了加強這個論證，嵇康引用《莊子·齊物論》：「夫吹萬不同，而使其自己也」<sup>59</sup>之思想，作為自己立論的基礎。《莊子·齊物論》云：子綦曰：「夫大塊噫氣，其名為風。是唯无作，作則萬竅怒嘯。……而獨不見之調調，之刀刀乎？」子游曰：「地籟則眾竅是已，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！」<sup>60</sup>

莊子認為大地遇風能發出各種不同聲音的面貌，但風是一風，而聲則是萬聲，風本無聲，只是大地之噫氣，入樹梢則有樹聲，入草上則為草聲，入水上為水聲。所謂「吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰耶！」<sup>61</sup>莊子藉此譬喻外在客體本身並無任何異同，必須透過本身主體的詮釋，才能呈現不同的面貌。嵇康承繼這條思路，主張「聲音」並不包含「哀樂」於其中，聲音本身並不具備獨立之情感，音聲之所以能引人產生喜怒哀樂各種不同的情緒，是透過無象之聲的感應，激發自己內在原有的情感，正如風吹大地，在不同主體心的解釋呈現不同面貌。

由此可見〈聲無哀樂論〉的音樂理論實際上與傳統音樂理論並沒有造成太大的衝擊。楊蔭瀏先生認為，對於嵇康將「哀樂情感」斷然劃分於音樂之外的主張，事實上，嵇康自己可能也把持不住這一個原則，楊蔭瀏先生說：「特別可以注意的，是嵇康在他自己的文章和生活中，還表現出來，在他的實踐和他的理論之間，是有著矛盾的。在理論上，他並不承認音樂之間有思想情感內容，但他一接觸到琴的表現的實際的時候，他就不由自主地突破了自己理論的窠臼，而對琴聲所體現的思想情感內容，有肯定起來了。」<sup>62</sup>楊蔭瀏先生認為，嵇康的音樂思想，包含著兩方面：一方面他看音樂為一種最初自在的存在，另一方面他也看音樂為一種客觀具體的存在。為了便於分析，我們暫把前者稱為概念世界的音樂精神，把

<sup>58</sup> (晉)嵇康撰，《嵇中散集》〈卷五〉，台北：中華書局，1970年，頁1~2。

<sup>59</sup> 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，1982年，頁50。

<sup>60</sup> 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，1982年，頁45~50。

<sup>61</sup> 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，2011年，頁50。

<sup>62</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿1》，台北：丹青圖書，1987年，頁191~192。



後者稱為實在的音樂。楊蔭瀏說：「嵇康認為『概念世界的音樂精神』它的性質是『和』、『平和』、『太和』、『至和』。他說：「『音聲有自然之和。』、『聲音以平和為體』」……它只能用攬統而抽象的和的性質，起出誘導作用，使人心中所原來已有的互相疏異的哀樂情感各自表現出來，似乎正因為如此，所以愈加見得音樂精神的作用的廣大。」<sup>63</sup>嵇康說明人心中本有哀樂，故感於和聲而發，而聲音本身無哀樂也。不過，心境平靜時，心中雖無哀樂，但亦可以因樂聲之特殊色澤（哀樂之質）而引發哀樂之情。音樂只是聲音之和諧，在人心與之應合後，才有哀樂的產生。這種強調「心」的主導作用，在《呂氏春秋》的〈適音〉篇，可見一斑。〈適音〉篇說：「耳之情欲聲，心不樂，五音在前弗聽。目之情欲色，心弗樂，五色在前弗視。鼻之情欲芬香，心弗樂，芬香在前弗嗅。口之情欲滋味，心弗樂，五味在前弗食。欲之者，耳目鼻口也；樂之弗樂者，心也。」〈適音〉篇關於心聲關係的論述，在中國音樂美學史上，可以視為〈聲無哀樂論〉音樂美學思想的先驅。<sup>64</sup>

嵇康的音樂理論也提出「移風易俗，莫善於樂」<sup>65</sup>的觀點，嵇康認為，音樂對社會風俗的影響，主要作用是人的內心「平和」與否。發揮「移風易俗」的功能不是音樂，而是「平和之心」使人回歸自然及和諧的社會。嵇康說：「導其神氣，養而就之，迎其性情，致而明之，使心與理相順，氣與聲相應，合乎會通，以濟其美。」<sup>66</sup>音樂之所以能「移風易俗」，在於透過自然和諧的樂音，人的性情導養得宜，自然心平氣順，社會風俗也自然淳樸敦厚，音樂之美與社會風俗之美這時候是相通無礙。嵇康這樣的論述，與《呂氏春秋》的〈大樂〉篇提到：「聲出於和，和出於適。」以及《呂氏春秋》的〈適音〉篇說：「樂之務在於和心，和心在於行適。」、「樂無太，平和者是也。」的論述相類似。

<sup>63</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿1》，台北：丹青圖書，1987年，頁181~182。

<sup>64</sup> 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁205。

<sup>65</sup> （晉）嵇康撰，《嵇中散集》〈卷五〉，台北：中華書局，1970年，頁11。

<sup>66</sup> （晉）嵇康撰，《嵇中散集》〈卷五〉，台北：中華書局，1970年，頁11。

## 第五章 結論

《呂氏春秋》係呂不韋在秦王政六年（西元前二四一年），召集諸門客，集體創作的一部著作，司馬遷在《史記·呂不韋列傳》中說：「以為備天地萬物古今之事」。《呂氏春秋》全書所包含的知識材料之豐富，具有很高的文獻價值，其集先秦諸子之大成，開後世有綱領性的私人集體著作之先河，是先秦一部具有遠見及卓越的重要典籍。書中對於音樂有不少重要見解，在先秦美學史上是一部不可忽視的著作，對後來漢代早期美學思想的發展，也發揮了重要的影響力。

《呂氏春秋》號為「雜家」，是先秦體系完整，包羅萬象的集大成之著作，其思想體系以儒家和道家思想為主，兼收墨家、法家、名家、陰陽家等各家之長。《呂氏春秋·序意》說：「上揆之天，下驗之地，中審之人，若此則是非不可無所遁矣。」《呂氏春秋》保存了先秦各家各派各種不同的學說思想，內容除了音樂以外，還包括政治、軍事、天文曆法等諸多方面，是研究先秦學術歷史的重要資料。

《呂氏春秋》是我國古代音樂史上的重要文獻，其論音樂的八篇文本，分別是仲夏紀（大樂、侈樂、適音、古樂）及季夏紀（音律、音初、制樂、明理），其記載音樂的產生、發展、性質和作用，以及五音、十二律的形成，本論文做了詳細的論述。〈大樂〉篇是《呂氏春秋》論音樂的總綱領，也是《呂氏春秋》音樂思想的根本。〈大樂〉等八篇的音樂思想，強調「生於度量」，論述重點在樂中音聲是否「適」而不「侈」、「哀」而不「過」。

《呂氏春秋》將音樂的產生與宇宙萬物聯繫起來，所提出的「音樂起源於太一」的學說，在歷史上是獨樹一幟、非常有價值的音樂起源論。其次，《呂氏春秋》又提出了「適」的概念，強調要音「適」和心「適」，才能獲得美的感受。

關於音樂的發生，《呂氏春秋》認為音樂是法乎自然之和聲，生於人心之盪動。「凡樂，天地之和，陰陽之調也。」（〈大樂〉）又說「形體有處，莫不有聲。

聲出於和，和出於適。先王定樂，由此而生。」(〈大樂〉)「大聖至理之世，天地之氣，合而生風，日至則月鐘其風，以生十二律。」(〈音律〉)「效八風之音」、「效山林谿谷之音」(〈古樂〉)這些都是在說明天地、陰陽、萬物，其動與靜，皆有聲響，而其和諧的聲響，便是音樂效法的對象。

《呂氏春秋》對於保存遠古音樂的傳說與史料功勳卓著，〈古樂〉篇云：「昔古朱襄氏之治天下也，……，故士達作為五弦瑟，以來陰氣，以定群生。」「昔葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闕：一曰載民，……，八曰總萬物之極。」「昔陶唐氏之始，陰多滯伏而湛積，……，故作為舞以宣導之。」充分反映部落的生產和生活方式為代表特徵的音樂。傳說中的遠古音樂，充滿神祕色彩，其表現形式為歌、舞、樂三者融為一體，也是後人統稱其為「原始樂舞」的來源。

《呂氏春秋》是對先秦經典及諸子百家的大綜合，從音樂學的角度來看它的價值，可以說它概括了在它的時代之前的音樂美學思想的成就。《呂氏春秋》重視音樂與政治、教育及美育之關係，它認為政平而樂正，正樂須先正心，主張音樂通乎政。《呂氏春秋》認為音樂具有輔佐政治、宣揚聖人之道、改善社會風氣等作用。

《呂氏春秋》音樂思想對兩漢政治的影響很大，在當時漢代反秦風氣之下，這種影響從《禮記·樂記》一書及其對董仲舒、阮籍、嵇康三人的思想理論，都可看出來。

〈樂記〉認為實施樂教的目的，是為了移風易俗，所以〈樂記〉說：「樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心。其感人深，其移風易俗易，故先王著其教焉。」(〈樂象〉)此種論點，與〈適音〉說：「凡音樂通乎政而移風平俗者也」所持之論述相似。

《呂氏春秋》〈明理〉篇與〈制樂〉篇提到人與自然是互相牽繫，人事善惡是決定禍福的因素。人做善事，即可化除妖異、逢凶化吉；反之，則必然妖異叢生，災禍連連。這樣的論點，開啟了董仲舒理論的思想，著作他的「天人相應」。董仲舒大力闡發「天人感應」學說，認為災禍是上天對於執政者的警告，執政者

若能即時改變逆天的政令，施之以德，則可以免除災難。從某種意義上說，這是《呂氏春秋》樂教思想在漢代的重新復活。

《呂氏春秋》音樂思想對於魏晉時期，嵇康〈聲無哀樂論〉與阮籍〈樂論〉兩位音樂思想家，也頗具影響力。〈適音〉篇關於「以適聽適則和矣。」的論述為嵇康〈聲無哀樂論〉論，提供了音樂思想的資料。嵇康強調，音樂教育行為之所以具有移風易俗的功能，主要是通過「心」的作用，他認為人的情性，是不能任意放縱，需要以禮樂教化來加以節制。阮籍在〈樂論〉中也提出以合「自然之道」的音樂教育為美，他認為談禮樂的教化，必須以「正樂」為教。

《呂氏春秋》在春秋戰國百家爭鳴的時期，保存、記載與論述古代音樂思想，並作了歸納與總結，這在先秦時期，可以說是文化壯舉。這部有組織有計劃撰寫的音樂文集，其重視樂教的苦心，令人為之佩服。

筆者以《呂氏春秋》有關音樂思想的文本作為研究的一個起始，嘗試以深入及具有全面性的研究態度，去解析《呂氏春秋》音樂思想的內容義理，期盼能對《呂氏春秋》音樂思想的學術性以及實用性的價值，貢獻自己一份棉薄之力。

由於筆者學識淺薄，知識背景有限，耕耘於論文的研究之中，常常是在工作之餘，礙於時間的有限，本論文之撰寫粗淺與不完善之處，還期望各方前賢學者，給予修正與指教。

筆者在研究撰寫本論文的過程中，深刻體認到《呂氏春秋》論樂思想體系的龐大，而且相互關聯、彼此滲透，因此，本論文中所討論的每一個問題，皆存在許多可進一步分析與議論的空間。

# 參 考 書 目

## 一、古典文獻（按姓氏筆劃順序排列）

1. 孔安國撰、孔穎達注，《尚書正義》《十三經注疏本》，台北：新文豐出版社，1977年。
2. 孔穎達，《周易正義》，《十三經注疏本》，台北：新文豐出版社，1977年。
3. 王弼，《老子注》，台北：藝文印書館，1936年。
4. 王德毅、徐芹庭，《斷句本二十五史·魏書》，台北：新文豐出版，1975年。
5. 司馬遷，《史記·呂不韋列傳》，台北：天工書局，1985年。
6. 司馬遷撰、裴駰集解、司馬貞索隱、張守節正義 楊家駱主編，《史記》，台北：鼎文書局 1993年。
7. 朱熹，《四書章句集注》，台北：復文圖書出版社，1990年。
8. 朱熹，《周易本義》（四庫全書珍本六集），台北：台灣商務印書館，1976年。
9. （清）阮元校勘，《周易》《十三經注疏本》，台北：新文豐出版社，1978年。
10. （清）阮元校勘，《周禮》《十三經注疏》，台北：新文豐出版社，1978年。
11. （清）阮元校勘，《孟子》《十三經注疏》，台北：新文豐出版社，1978年。
12. （清）阮元校勘，《尚書》《十三經注疏》，台北：新文豐出版社，1978年。
13. （清）阮元校勘，《春秋公羊傳》《十三經注疏》，台北：新文豐出版

社，1978年。

14. (清)阮元校勘，《詩經》《十三經注疏》，台北：新文豐出版社，1978年。
15. (清)阮元校勘，《儀禮》《十三經注疏》，台北：新文豐出版社，1978年。
16. (清)阮元校勘，《論語》《十三經注疏》，台北：新文豐出版社，1978年。
17. (清)阮元校勘，《禮記》《十三經注疏》，台北：新文豐出版社，1978年。
18. 孫希旦撰，《禮記集解》，北京：中華書局，1999年。
19. 陸貫達，《十三經古注》〈附四書集注〉，台北：新文豐出版社，1976年。
20. 嵇康，《嵇中散集》，台北：台灣商務印書館，1972年。
21. 嵇康撰，《嵇中散集》，北京：中華書局，1970年。
22. 楊家駱，《漢書新校本卷二十一志第一》，台北：鼎文書局，未註出版年代。
23. 楊家駱主編，《漢書》，台北：鼎文書局，1984年。
24. 楊倞注、王先謙集解、楊家駱主編，《荀子集解》，台北：藝文印書館，1973年。
25. 管仲撰、房玄齡注，《管子 冊二》(卷二十三)，台北：中華書局，1978年。
26. 劉昫撰、錢大昕考異、岑建功逸文，《二十五史·舊唐書》〈卷七十一列傳第二十一〉，台北：新文豐出版，未註出版年代。
27. 瀧川龜太郎，《史記會注考證·卷85》，台北：樂天出版社，1972年。
28. 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，台北：文史哲出版社，1993年。

## 二、當代專書（按姓氏筆劃順序排列）

1. 尹仲容，《呂氏春秋校釋》，台北：國立編譯館中華叢書，1958年。
2. 王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園等著，《中國哲學史》，台北：國立空中大學，1995年。
3. 王邦雄、曾昭旭、楊祖漢，《孟子義理疏解》，台北：鵝湖出版社，1989年。
4. 王邦雄、曾昭旭、楊祖漢，《論語義理疏解》，台北：鵝湖出版社，1982年。
5. 王范之，《呂氏春秋選註》，北京：中華書局，1981年。
6. 王啟才，《呂氏春秋研究》，北京：學苑出版社，2007年。
7. 王智躍，《先秦儒學史概論》，台北：文津出版社，1994年。
8. 王夢鷗，《禮記今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1984年。
9. 丘陶常，《先秦思想史概要及資料選注》，武漢：湖北人民出版社，1990年。
10. 田鳳台，《呂氏春秋探微》，台北：臺灣學生書局，1986年。
11. 白奚，《稷下學研究——中國古代的思想與百家爭鳴》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，1998年。
12. 伍國棟，《中國古代音樂》，台北：臺灣商務印書館，1993年。
13. 任繼愈，《中國哲學發展史》（先秦），北京：人民出版社，1983年。
14. 向仍旦，《荀子通論》，福建：教育出版社，1987年。
15. 朱永嘉、蕭木注譯、黃志民校閱，《新譯呂氏春秋》，台北：三民書局，1995年。
16. 朱謙之，《中國音樂文學史》，北京：北京大學出版社，1989年。
17. 牟宗三，《才性與玄理》，台北：臺灣學生書局，1978年。
18. 牟宗三，《中國哲學的特質》，台北：臺灣學生書局，1984年。

19. 牟宗三，《名家與荀子》，台北：臺灣學生書局，1990年。
20. 牟宗三，《歷史哲學》，台北：臺灣學生書局，1976年。
21. 牟鍾鑒，《呂氏春秋與淮南子思想研究》，濟南：齊魯書社，1987年。
22. 何啟民，《竹林七賢研究》，台北：臺灣學生書局，1984年。
23. 何啟民，《魏晉思想與談風》，台北：臺灣學生書局，1982年。
24. 余培林，《新譯老子讀本》，台北：三民書局，1973年。
25. 余雄，《中國哲學概論》，台北：源成文化圖書，1977年。
26. 吳光，《黃老之學通論》，杭州：浙江人民出版社，1985年。
27. 吳怡，《逍遙的莊子》，台北：東大圖書有限公司，1984年。
28. 吳進安，《墨家哲學》，台北：五南圖書出版有限公司，2003年。
29. 吳福相，《呂氏春秋八覽研究》，台北：文史哲出版社，1984年。
30. 呂驥，《《樂記》理論探新》，北京：新華出版社，1993年。
31. 李志鈞等校點，《阮籍集》，上海：上海古籍出版社，1978年。
32. 李明泉，《盡善盡美—儒學藝術精神》，成都：四川人民出版社，1995年。
33. 李明輝，《儒家思想的現代詮釋》，台北：中研院文哲所籌備處，1997年。
34. 李美燕，《中國古代樂教思想》，台北：麗文文化公司，1998年。
35. 李漁叔註譯，《墨子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1974年。
36. 李滌生，《荀子集釋》，台北：臺灣學生書局，1979年。
37. 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史》(第一卷)，台北：漢京文化，1986年。
38. 周何，《古禮今談》，台北：國文天地出版社，1992年。
39. 屈萬里，《尚書釋義》，台北：中國文化大學出版部，1956年。
40. 屈萬里，《詩經釋義》，台北：中國文化大學出版部，1960年。
41. 屈萬里註譯，《尚書今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1973年。
42. 林品石註譯，《呂氏春秋今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1996年。



43. 武秀成，《嵇康詩文》，台北：錦繡出版事業有限公司，1992年。
44. 金忠明，《樂教與中國文化》，上海：上海教育出版社，1992年。
45. 侯外廬，《中國思想通史》，北京：人民出版社，1957年。
46. 南懷瑾、徐芹庭註譯，《周易今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1974年。
47. 胡適著，《胡適文存》第三集，台北：遠東圖書公司，1961年。
48. 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年。
49. 修海林，《中國古代音樂教育》，上海：上海教育出版社，1997年。
50. 唐君毅，《中國哲學原論（原性篇）》，台北：臺灣學生書局，1984年。
51. 唐君毅，《中國哲學原論（導論篇）》，台北：臺灣學生書局，1986年。
52. 唐翼明，《魏晉清談》，台北：東大圖書股份有限公司，1992年。
53. 夏野，《中國古代音樂史簡編》，上海：音樂出版社，1991年。
54. 徐文珊，《先秦諸子導讀》（〈第十三章呂氏春秋導讀〉），台北：幼獅文化事業公司，1993年。
55. 徐復觀，《中國人性論史（先秦篇）》，台北：臺灣商務印書館，1977年。
56. 徐復觀，《中國人性論史》，台北：臺灣商務印書館，1963年。
57. 徐復觀，《兩漢思想史（卷二）》，台北：臺灣學生書局，1976年。
58. 徐麗貞，《嵇康的音樂美學》，台北：華泰文化事業，1997年。
59. 高明，《大戴禮今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1989年。
60. 高政一，《四書讀本》，台北：國正書局，1985年。
61. 高柏園，《中庸形上思想》，台北：東大圖書，1991年。
62. 崔富章注譯、莊耀郎校閱，《新譯嵇中散集》，台北：三民書局，1998年。
63. 張世彬，《中國音樂史論述稿》，香港：友聯學術叢書，1974年。
64. 張玉柱，《中國音樂哲學》，台北：樂韻出版社，1985年。
65. 張成秋，《先秦道家思想研究》，台北：中華書局，1983年。

66. 張純一，《墨子集解》，台北：文史哲出版社，1993年。
67. 張運華，《先秦兩漢道家思想研究》，台北：吉林教育出版社，1998年。
68. 張蕙慧，《中國古代樂教思想論集》，台北：文津出版有限公司，1991年。
69. 張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，台北：文津出版有限公司，1999年。
70. 曹利華，《中華傳統美學體系探源》，北京：北京圖書館出版社，1999年。
71. 莊萬壽，《嵇康研究及年譜》，台北：臺灣學生書局，1990年。
72. 許抗生，《魏晉思想史》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1992年。
73. 許健，《琴史初編》，北京：人民音樂出版社，1987年。
74. 許維遙，《呂氏春秋集釋》，北京：中華書局，2009年。
75. 郭乃安，《民族音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1988年。
76. 郭建勳註譯、黃俊郎校閱，《新譯易經讀本》，台北：三民書局，1996年。
77. 郭偉川，《先秦六經與中國主體文化》，北京：北京圖書館出版社，2007年。
78. 郭慶藩，《莊子集釋》，台北：華正書局，1982年。
79. 陳玉林、唐有伯，《中國陰陽家》，北京：宗教文化出版社，1996年。
80. 陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，台北：學林出版社，未註出版年代。
81. 陳萬鼎，《中國古代音樂研究》，台北：文史哲出版社，2000年。
82. 陳鼓應註譯，《老子今註今譯及評介》，台北：臺灣商務印書行，1972年。
83. 陳鼓應註譯，《莊子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1992年。
84. 陳夢家，《尚書通論》，台北：臺灣商務印書館，1957年。
85. 陳德和，《道家思想的哲學詮釋》，台北：里仁書局，2005年。

86. 陳慶坤，《中國哲學史通》，吉林：大學出版社，1995年。
87. 陳麗桂，《秦漢時期的黃老思想》，台北：文津書局，1997年。
88. 傅偉勳，《學問的生命與生命的學問》，台北：正中書局，1994年。
89. 勞思光，《新編中國哲學史（一）》，台北：三民書局，2011年。
90. 曾昭旭，《充實與虛靈：中國美學初論》，台北：漢光文化，1993年。
91. 曾昭旭，《儒學傳統與現代生活：論儒學的文化面相》，台北：臺灣商務印書館，2003年。
92. 曾遂今，《音樂社會學概論》，北京：文化藝術出版社，1997年。
93. 程兆熊，《道家思想》，台北：明文書局，1985年。
94. 黃炳寅，《中國音樂與文學史話集》，台北：國家出版社，1999年。
95. 黃錦鉉，《新譯莊子讀本》，台北：三民書局，2011年。
96. 楊伯峻，《孟子譯注》，台北：源流出版社，1983年。
97. 楊伯峻，《論語譯注》，台北：源流出版社，1982年。
98. 楊振良、李國俊，《勝國元聲》，台北：幼獅文化事業公司，1988年。
99. 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿 1》，台北：丹青圖書，1987年。
100. 熊公哲註譯，《荀子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1985年。
101. 劉元彥，《呂氏春秋：兼容並蓄的雜家》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2008年。
102. 劉藍，《諸子論音樂：中國音樂美學名著導讀》，昆明：雲南大學出版社，2006年。
103. 劉寶楠，《論語正義》，台北：文史哲出版社，1990年。
104. 蔡仁厚，《中國哲學史》，台北：臺灣學生書局，1991年。
105. 蔡仁厚，《中國哲學史大綱》，台北：臺灣學生書局，1988年。
106. 蔡仁厚，《孔孟荀哲學》，台北：臺灣學生書局，1984年。
107. 蔡仁厚，《儒家思想的現代意義》，台北：文津出版社，1987年。
108. 蔡仲德，《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，1995年。

109. 蔡仲德，《中國音樂美學史資料注釋》，北京：人民音樂出版社，1990年。
110. 蔡仲德，《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究，杭州：美術學院出版社，1997年。
111. 蕭興華，《中國音樂史》，台北：文津出版社，1995年。
112. 戴明揚，《嵇康集校注》，北京：人民文學出版社，1962年。
113. 繆天瑞，《律學》，北京：人民音樂出版社，1996年。

### 三、期刊論文（按姓氏筆劃順序排列）

1. 王金凌，〈呂氏春秋的天人思想〉，《輔仁學誌》，第11期，1982年6月。
2. 王國良，〈魯迅輯校整理古籍的成績與影響—以「古小說鈎沈」、「唐宋傳奇集」、「嵇康集」為例〉，《東吳中文學報》，第7期，2001年5月。
3. 王曉毅，〈嵇康的才性與命運〉，《中國書目季刊》，第28卷第2期，1994年9月。
4. 王關仕，〈從禮記樂記談古代樂教〉，《孔孟月刊》，第20卷第6期，1983年2月。
5. 朱守亮〈呂氏春秋與法家關係之研究〉，《中華學苑》，第2期，1968年7月。
6. 朱守亮〈研讀呂氏春秋應有認知〉，《東吳中文學報》，第1期，1995年5月。
7. 朱曉海，〈嵇康仄窺〉，《台大中文學報》，第11期，1999年5月。
8. 何修仁，〈嵇康生命情調中之美學風格〉，《聯合學報》，第18期，2001年5月。
9. 吳佳璇，〈嵇康的自然觀〉《中國學術年刊》，第23卷，2002年6月。

10. 岑溢成，〈嵇康的思維方式與魏晉玄學〉，《鵝湖學誌》，第九期，1992年12月。
11. 李宗定，〈從音樂美學談嵇康及其「聲無哀樂論」〉，《雲漢學刊》，第3期，1996年5月。
12. 李宗薇〈禮記樂記之義涵及對人格教育的啟示〉，《國立台北師範學院學報》，第12期，1999年6月。
13. 李美燕，〈先秦諸子的樂教思想〉，《屏東師院學報》，第7期，1994年6月。
14. 李美燕，〈老莊養生哲學的流變與影響----以嵇康與葛洪的「養生論」為主〉，《屏東師院學報》，第13期，2000年6月。
15. 李美燕，〈從「聲無哀樂論」探析嵇康的「和聲」義〉，《鵝湖》，第309期，2001年3月。
16. 李軍，〈嵇康的自然主義教育論及其反現實性〉，《中國文化月刊》，第182期，1994年12月。
17. 周芳敏，〈嵇康「越名教而任自然」析義〉，《孔孟月刊》，第39卷第7期，2001年3月。
18. 林苗，〈論〈樂記〉之樂以成德之教：當代新儒學的詮釋〉，《鵝湖月刊》，第27卷第11期，2002年5月。
19. 林朝成，〈「樂記」與「樂論」審美理想對比研究〉，《成大中文學報》，第1期，1992年11月。
20. 林顯庭，〈《嵇康》[曾春海著]評介〉，《哲學與文化》，第28卷第3期（總第322期），2001年3月。
21. 封思毅，〈道家抑制君權的兩大著作—簡析呂氏春秋及淮南王書中相關思想〉，《中國國學》，第24期，1996年10月。
22. 洪家義，〈略論《呂氏春秋》中反君主專制的思想〉，《南京大學學報》哲學社會科學版，第4期，1981年。

23. 洪惟助〈論禮記樂記的音樂思想〉，《孔孟月刊》，第14卷第10期，1976年6月。
24. 洪華穗，〈從《聲無哀樂論》試探嵇康對儒道家的傳承—以「和」為範圍〉，《中國文化月刊》，第210期，1997年9月。
25. 胡順萍〈王充的形神論〉，《哲學月刊》第24期，1998年5月。
26. 高明，〈論語中的樂教〉，《孔孟月刊》，第3卷第3期，1964年11月。
27. 崔末順，〈嵇康四言詩及其詩的評價—與阮籍詩評價的比較為主〉，《人文學報》，第21卷，1997年8月。
28. 崔光宙，〈《樂記》源出考及美育觀〉，《教育研究所集刊》，第三十輯，未著名年代。
29. 張少康，〈嵇康的《聲無哀樂論》及其在中國文藝思想史上的意義〉，《中外文學》，第20期第1卷，1991年6月。
30. 張展源，〈音樂與情感—嵇康音樂美學的比較研究〉，《哲學雜誌》，第20卷，1997年5月。
31. 張節末，〈聲無哀樂論---嵇康的音樂理論體系〉，《中國文化月刊》，第148期，1992年2月。
32. 張銀樹，〈《禮記·樂記》音樂教育思想之探析與評論〉，《輔仁學誌-文學院之部》，第26期，1997年6月。
33. 張銀樹〈論《樂記》所闡述之禮、樂的關係〉，《哲學與文化》，第25卷第12期，1998年12月。
34. 張德文，〈《樂記》的美育思想及其理論基礎〉，《哲學與文化》，第30卷第9期，2003年9月。
35. 張蕙慧，〈《樂記》中的樂教思想〉，《新竹師專學報》，第24卷第5期，1985年12月。
36. 張蕙慧，〈儒家樂教的時代價值〉，《孔孟月刊》，第24卷第5期，1986年1月。

37. 張靜茹，〈貴在肆志縱心無悔—嵇康「與山巨源絕交書」的政治立場與主題思想析論〉，《中國學術年刊》，第22期，2001年5月。
38. 莊雅州，〈《呂氏春秋》之曆法〉，《中正大學學報》，第2卷第1期，1991年10月。
39. 陳昭銘，〈試論嵇康之名教觀與自然觀〉，《古今藝文》，第27卷第1期，2000年11月。
40. 陳昭銘，〈論嵇康之名教觀與自然觀〉，《中國文化月刊》，第242期，2000年5月。
41. 陳章錫，〈王船山音樂美學析論〉，《文學新鑰》創刊號，2003年7月。
42. 陳萬鼎，〈中國上古時期的音樂制度（西元前十一世紀至前二二一年）試論「古樂經」的涵義〉，《東吳文史學報》第4期，1982年4月。
43. 陳鼓應，〈從《呂氏春秋》到《淮南子》論道家在秦漢哲學史上的地位〉，《文史哲學報》，第52期，1989年6月。
44. 陳福濱，〈儒家傳統倫理思想中的禮樂教化〉，《哲學與文化》，第22卷第10期，1995年10月。
45. 傅武光，〈統一後新王朝的治國藍圖—呂氏春秋〉，《國文天地》，第14卷第11期，1999年4月。
46. 曾春海，〈探嵇康的《養生論》及其人生價值觀〉，《哲學與文化》，第18期第1卷，1991年1月。
47. 曾春海，〈嵇康的生命才情及其生命觀〉，《哲學與文化》，第十八卷第二期，1991年2月。
48. 曾春海，〈嵇康的審美表現及生命美學〉，《哲學與文化》，第28卷第8期，2001年8月。
49. 黃明喜，〈略論嵇康的「越名教而任自然」〉，《哲學與文化》，第3期，2001年3月。
50. 黃湘陽，〈呂氏春秋的形成〉，《輔仁學誌》，第13期，1984年6月。

51. 黃靖艾，〈理想與現實結合的養生論—試探嵇康的「養生論」〉，《雲漢學刊》，第4卷，1997年5月。
52. 黃漢光，〈徐復觀的《呂氏春秋》學〉，《鵝湖月刊》，第20卷第1期，1994年7月。
53. 黃慶惠，〈《論衡》中的氣〉，《輔大中研所學刊》，第三卷，1994年6月。
54. 熊鐵基，〈從《呂氏春秋》到《淮南子》—論秦漢之際的新道家〉，《文史哲》，1981年第2期，總第143期。
55. 劉有恒，〈《呂氏春秋》中的反秦政思想〉，《中華文化復興月刊》，第11卷第2期，1978年2月。
56. 戴璉璋，〈嵇康思想中的名理與玄理〉，《中國文哲研究集刊》，第4期，1994年3月。

#### 四、學位論文（按姓氏筆劃順序排列）

1. 王玉娟，《嵇康及其〈養生論〉研究》，華梵大學東方人文思想研究所文學組碩士論文，2001年。
2. 王億仁，《〈樂記〉的美學思想》，中國文化大學哲學系碩士論文，2000年。
3. 何美諭，《嵇康之藝術生命探析》，國立中興大學中國文學系碩士論文，2001年。
4. 吳文璋，《荀子〈樂論〉在其思想上之重要性》，國立臺灣師範大學中國文學研究所，1984年。
5. 吳芳玉，《嵇康思想論》，輔仁大學哲學研究所碩士論文，1986年。
6. 吳智雄，《西漢前期經學思想研究》，國立中正大學中國文學系碩士論文，2002年。



7. 吳萬鍾，《詩經關雎篇之研究》，國立成功大學歷史語言研究所碩士論文，1990年。
8. 李永求，《嵇康研究》，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1985年。
9. 李健良，《董仲舒天人哲學之研究》，南華大學哲學系碩士論文，2002年。
10. 林玫伶，《孔子美育思想研究》，國立臺灣師範大學教育研究所，1995年。
11. 林麗真，《魏晉清談主題之研究》，國立台灣大學歷史研究所博士論文，1977年。
12. 邱秀瓊，《〈樂記〉中的樂教理論研究》，中國文化大學哲學系碩士論文，2002年。
13. 金仁壽，《嵇康養生思想之研究》，中國文化大學哲學研究所碩士論文，1995年。
14. 陳一弘，《呂氏春秋名實觀之研究》，東海大學中國文學系碩士論文，2000年。
15. 陳弘學，《嵇康玄學思想研究》，東吳大學中國文學系碩士論文，2003年。
16. 陳郁夫，《呂氏春秋探微》，國立台灣師範大學國文學系研究所碩士論文，1971年。
17. 陳淑敏，《〈樂記〉音樂美學思想之研究》，銘傳大學應用中國文學系碩士論文，2003年。
18. 曾焜宗，《音樂的教育功能》，國立高雄師範大學教育研究所碩士論文，1990年。
19. 游彩鳳，《阮籍·嵇康音樂理論中的儒·道思想研究》，東海大學哲學研究所碩士論文，1992年。

20. 湯楷驊，《古代儒家樂教思想研究》，東海大學哲學系碩士論文，2009年。
21. 黃如敏，《先秦時期的樂教思想研究》，國立雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文，2005年。
22. 黃金鷹，《先秦音樂思想之研究》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1991年。
23. 黃貞菱，《嵇康思想研究》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2002年。
24. 黃湘陽，《呂氏春秋的學術思想》，輔仁大學中國文學系研究所碩士論文，1971年。
25. 楊旋，《嵇康之養生觀與樂論研究》，東海大學中國文學系碩士論文，2002年。
26. 蕭登福，《嵇康研究》，政治大學中文研究所碩士論文，1976年。
27. 謝淑熙，《孔子禮樂觀所涵蘊教育思想之研究》，國立臺灣師範大學國文系碩士論文，2004年。
28. 謝慧芬，《先秦養生思想》，國立中山大學中國語文學系碩士論文，1999年。
29. 羅嵐君，《嵇康音樂美學思想研究》，淡江大學中國文學系研究所碩士論文，1994年。