

國立臺灣大學文學院中國文學研究所

碩士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

master thesis

嵇康〈琴賦〉研究——兼與〈聲無哀樂論〉之比較

The Study of Ji-Kang's Qin-Fu

-- and the Comparison with Seng-Wu-Ai-Le-Lun



蔡佩書

Peishu Tsai

指導教授：徐聖心（臺灣大學中國文學系教授）

Sheng-Hsin Hsu (Professor of the Department of Chinese Literature)

中華民國 101 年 8 月

August 2012

中文摘要

本論文旨在闡發〈琴賦〉思想，並以〈琴賦〉之論為基，說明〈聲無哀樂論〉的幾項議題。

第一章緒論介紹了歷來關於〈琴賦〉的研究。注釋類研究主要見於《文選》，除了六臣注外，清代的學者對於字詞的考據尤下工夫；析論類研究主要見於〈聲無哀樂論〉的討論當中，偶有專以〈琴賦〉為研究對象者。惜以上研究皆有些許不足，未能完整呈現〈琴賦〉的思想特色。

第二章〈琴賦〉段落解析，詳細說明各段要旨，以釐清〈琴賦〉的內容。同時也顯現嵇康〈琴賦〉與其他器樂賦的不同。

第三章〈琴賦〉思想析論，則從〈琴賦·序〉建立〈琴賦〉的思想架構，闡明〈琴賦〉中關於彈奏、聆賞、音聲之理、琴德之思想。首要釐清者乃音樂對於奏者的意義；接著討論聽者如何能理解奏者；其三則說明音聲之理何以能成就音樂、奏者、聽者的理想關係；最後則論述琴德之義，以明「琴」如何使上述所論圓滿實現。

第四章藉著上述〈琴賦〉的討論，說明〈聲無哀樂論〉的幾項議題。第一節說明「聲」與「樂」的區分，作為以下論述的憑藉。第二節討論〈聲無哀樂論〉的相關問題：在「和聲」涵義方面，先介紹嵇康之前關於音樂之「的」的兩種涵義，並融通「和聲」之樂理義與玄理義；在「移風易俗」的問題上，則說明聽者「前識」對於聆「樂」的危險性，並論嵇康對先王之樂、鄭聲的看法；關於主體與客體的關係，則從主體的修養進程來討論。第三節則比較嵇康與漢斯利克之異同，進一步呈現〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉的差異。

第五章結論除了綜述全文，亦舉例說明嵇康之後關於「琴」的爭論，並列舉說明音樂價值的種種方式，給予嵇康音樂思想更清楚的定位。

附錄〈琴賦〉注釋，在現有的注釋基礎上，擇取適當注解，若有未盡，再於《說文》、《文選》其他篇章尋找旁證。除了為字詞作注，也考慮整篇文章的段落承接，使注解不違文章旨意，避免注解支離的問題。

關鍵字：琴賦，聲無哀樂論，嵇康，古琴，漢斯利克



Summary

The purport of this essay is explicating the thought of Ji-Kang's *Qin-Fu* (*the Poetical Essay on the Qin*), with which the several topics in *Sheng-Wu-Ai-Le-Lun* (*the Treatise on the Sound without Sorrow and Joy*) are also elucidated.

In the first chapter, the annotations and nowadays researches are introduced. The annotations to *Qin-Fu* are mostly seen in the *Wen-Xuan*, including the annotations of the Six Officials and the scholars in the Qing dynasty, who made efforts to the exegetic work. As to the discourse on *Qin-Fu*, it is usually seen in the essays on *Seng-Wu-Ai-Le-Lun*, and the essays which focus on *Qin-Fu* are seldom. Unfortunately the thought of *Qin-Fu* can not be entirely elucidated by these researches due to some deficiencies.

In the second chapter, the purport of every paragraph will be detailed. With the explanation the differences between the *Qin-Fu* and other articles about instrument can also be seen.

In the third chapter, the structure of the thought in *Qin-Fu* will be built with the aid of Ji-Kang's preface. Firstly, the significance of music to players will be illuminated; secondly, we will discuss how listeners are able to understand players; thirdly, we will talk about the reason why music can present the ideal relationship between music,

players, and listeners; and at last we will explicate the virtue of Qin, which perfectly fulfills the theories above.

In the forth chapter, the several topics in *Seng-Wu-Ai-Le-Lun* will be discussed through the thought of *Qin-Fu*. In the first section, we make a distinction between Sheng and Yue and use this distinction as the basis in this chapter. In the second section, we fuse the auditory and philosophical meanings of Harmony, explain the possible danger of pre-consciousness for listeners, discuss Ji-Kang's opinion on the music of Cheng, and elucidate the relationship between the subjective and the objective. And in the third section there will be a comparison between the thought of Ji-Kang and Eduard Hanslick.

In the conclusion, the main points of the former chapters will be emphasized. Moreover, we use an example to present the argument about Qin after Ji-Kang. And we also introduce a variety of ways to interpret the significance of music, making the characteristic of Ji-Kang's musical thought more clear.

In the appendix, the appropriate annotations will be chosen among the former researches or be explained with the evidence in other literature. Besides, to make the annotations compatible with the main ideas of *Qin-Fu*, the connection between the paragraphs will also be considered.

key words: Qin-Fu, Seng-Wu-Ai-Le-Lun, Ji-Kang, Qin, Eduard Hanslick



目錄

口試委員審定書.....	0
中文摘要.....	i
英文摘要.....	iii
第一章 緒論.....	1
第二章 嵇康〈琴賦〉段落解析.....	9
序：作賦原因.....	9
第一段：琴材生長環境.....	10
第二段：製琴緣由與過程.....	12
第三段：音聲成曲.....	15
第四段：彈琴者之志意.....	17
第五段：「奇弄」之發.....	18
第六段：「琴之彈奏」之小結.....	19
第七段：「曲」之聆賞.....	20
第八段：論「和平者」.....	23
亂.....	25
第三章 嵇康〈琴賦〉思想析論.....	27
引言.....	27
第一節 論音樂與奏者.....	30

第二節 論音樂與聽者.....	32
一、「曲」之聆賞.....	33
二、和平者.....	35
第三節 論「音聲之理」.....	37
一、正聲.....	38
(一)〈樂記〉的「正聲」義.....	39
(二)〈琴賦〉的「正聲」義.....	42
二、新聲.....	45
三、「奇弄」之彈奏.....	47
(一)指法的解放.....	47
(二)間聲：律調的解放.....	49
第四節 論「琴德」.....	51
一、琴器特色.....	51
(一)琴木之音色.....	51
(二)琴器之構造.....	52
二、琴德之實踐.....	53
第四章 嵇康〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉之比較.....	57
引言.....	57
第一節 「聲」與「樂」之區分.....	60

一、〈樂記〉之聲、音、樂.....	61
二、嵇康之「聲」與「樂」.....	62
第二節 由嵇康〈琴賦〉論〈聲無哀樂論〉.....	63
一、「和」與「和聲」.....	63
(一)《國語》、《左傳》談音樂之「和」.....	64
(二)「和聲」之樂理義與玄理義.....	66
二、論移風易俗.....	68
(一)〈聲無哀樂論〉之用例.....	69
(二)雅樂、鄭聲與移風易俗之關聯.....	73
三、客體與主體的關係.....	77
(一)「聽者」與「聲」.....	78
(二)「聽者」與「樂」.....	81
(三)以「有無論」詮釋主客關係.....	82
第三節 嵇康與漢斯利克音樂思想之比較.....	84
一、關懷面向.....	86
(一)漢斯利克音樂思想的承繼及其批判對象.....	86
(二)嵇康與漢斯利克關懷面向之比較.....	90
二、創作者與演奏者.....	93
三、聆賞者.....	95

小結.....	99
第五章 結論.....	101
第一節 綜述.....	101
第二節 餘論.....	102
一、嵇康〈琴賦〉之後關於「琴」的爭論.....	102
二、嵇康音樂思想延伸之相關議題.....	104
參考文獻.....	109
附錄：嵇康〈琴賦〉注釋.....	115



第一章 緒論

嵇康為魏晉時期一重要思想家，是當時清談活動中的指標性人物之一，其〈養生論〉、〈聲無哀樂論〉、〈釋私論〉、〈明膽論〉、〈難自然好學論〉等篇章，除了顯現出清談題材之包羅萬象，也呈現了嵇康的玄學理趣。因此，在思想史、玄學、美學的研究中，嵇康經常受到重視¹，其音樂思想亦為其中一環。唯此前關於嵇康音樂思想的討論，多著墨在〈聲無哀樂論〉的聲心關係與移風易俗的問題上。而嵇康另一篇關於音樂的文章〈琴賦〉，雖然是魏晉重要的器樂賦，但討論較少。本文特別將〈琴賦〉作為研究對象，希望能夠對嵇康的音樂思想有更多的闡發。且琴乃中國極具文人氣息的樂器，在嵇康之前，亦傳有琴曲本事及零星賦作。若能探究嵇康關於琴器、彈奏、聆賞的論點，就能呈現嵇康如何結合琴與他對音樂的理想，讓琴成為發顯音樂理趣的重要樂器。

探討〈琴賦〉的思想，是〈琴賦〉研究中較罕見的方式。在過去的〈琴賦〉研究，多半僅為之作注，而未能深入其理。晚近關於〈琴賦〉的討論，篇幅不多，故尚有未盡之處。以下將〈琴賦〉研究分為注釋類與析論類，介紹各篇文獻的特色：

一、注釋類研究

嵇康〈琴賦〉載於《文選》，李善與五臣皆為之作注，善注常引其他典籍篇章，以示字詞用法，惜對於整句、段落之意較少發揮；李周翰、張銑、呂向、呂延濟、劉良等人，除了補李善之不足，偶亦闡發句意，然畢竟是各人零星為之，並非全篇系統性的解釋。

六臣注雖未臻完善，但徵引資料繁多，可供參照；其與正文或有出入，亦可成為考證〈琴賦〉文字的材料。後人注疏便是在六臣注的基礎上發展，或考其文字，或梳理篇章大意。清人在文字方面下了極大的工夫，許巽行《文選筆記》、

¹ 無論是討論玄學(如牟宗三《才性與玄理》)、美學(如李澤厚《中國美學史》)、音樂美學(如蔡仲德《中國音樂美學史》)者，都注意到嵇康〈聲無哀樂論〉的價值。

汪師韓《文選理學權輿》、余蕭客《文選紀聞》、孫志祖《文選考異》及《文選李注補正》、張雲璈《選學膠言》、胡克家《文選考異》、朱珔《文選集釋》、梁章鉅《文選旁證》、薛傳均《文選古字通疏》、胡紹煥《文選箋證》等，載錄版本之差、考其字詞源流，以證字義，有時亦蒐羅六臣注之外的異說，對難解之詞再作解釋。亦有從大處著手者，顧施禎《六臣彙註疏解》便是撿選六臣注的內容，再逐段闡明賦意。

〈琴賦〉主題既為琴，則不僅文學、小學研究者為之作注，琴家亦針對此賦發其見解，例如楊宗稷《琴話》曾討論〈琴賦〉提到的議題，高羅佩則作英譯，希望不僅僅以六臣與清人的方法作注，也能從琴人的角度闡發〈琴賦〉意義。

晚近〈琴賦〉注釋，則有戴明揚之集大成，其《嵇康集校注》裡的〈琴賦〉注釋，除了兼收各家注解，增引其他篇章，更對〈琴賦〉中歷來難解之處，擇取合適的說法，或提出新解，堪稱允當。崔富章在《新譯嵇中散集》對〈琴賦〉的譯注，亦是參引戴明揚之注與上述各家注解而完成。

二、析論類研究

對於嵇康〈琴賦〉的析論類研究，有梳理〈琴賦〉內容，為之分段者，例如高羅佩《嵇康及其琴賦》（1969），將〈琴賦〉細分為二十五段，雖區分仔細，但文章的結構不易顯明，對於各段之間的承接關係，亦缺乏闡釋。

張蕙慧《嵇康音樂美學思想探究》（1999）將〈琴賦〉分為九段，並簡述其內容，此九段分別為：

- 1.描繪琴材椅梧的美好，並介紹其生長環境。
- 2.敘述製琴的過程。
- 3.描寫一般的彈琴情境。
- 4.刻畫理想的彈琴情境。
- 5.形容琴聲變化之妙。

- 6.摹寫琴聲之美在其他器樂之上。
- 7.論述琴曲雖多，必須得到知音，才能體會其妙。
- 8.詳論琴音的特色和功能。
- 9.讚美琴為樂器之最珍貴者。

吳明芳《阮籍嵇康音樂美學思想及其比較研究》（2006）亦將〈琴賦〉分為九段，其段落大意和張蕙慧的說法大致相同：

- 1.介紹琴材椅梧的生長環境，及其美好珍貴的特質。
- 2.描述製琴的過程。
- 3.敘述演奏琴曲的情境。
- 4.描繪理想的賞樂場景。
- 5.形容琴聲變化之妙趣。
- 6.摹寫琴聲之美在其他樂器之上。
- 7.陳述知音才得領會琴聲中之美妙。
- 8.論述琴樂的特色及功能。
- 9.頌讚琴為眾樂之首。

以上兩者稍微梳理了〈琴賦〉內容，大致將〈琴賦〉分為琴器、彈琴、琴聲三大部分。然此三大主題，是魏晉器樂賦常見的內容，因此，如果沒有更詳細地說明每一段的內容，就難以顯出〈琴賦〉的特色。而上述兩者之主要評析材料，仍是〈聲無哀樂論〉，故對於〈琴賦〉僅敘述其段落大意。

至於探討〈琴賦〉音樂思想者，包括：

- 1.李美燕《琴道之思想基礎與美學價值之研究》（2003）著重於琴道美學，論述〈琴賦〉中之養生、「和」、琴音特色、琴樂實踐等概念。
- 2.蕭凱文《嵇康〈聲無哀樂論〉研究：以「樂教」為核心考察》（2003）由〈琴賦〉對生長環境的描寫，論「和」之義，再談及宣和情志與移風俗

之說，以和〈聲無哀樂論〉相證，顯示出嵇康〈琴賦〉對於漢魏樂器賦的承繼與變化。

3.張珍禎《嵇康〈聲無哀樂論〉之玄學思維——論題架構的思想格局對魏晉思潮之回應》（2007）第三章〈和聲無象——玄理的體察〉以及第四章〈衷心有主——才性的觀證〉，特別提出〈琴賦〉中「至」的音樂觀、音樂之導養、知音、琴材的先天與後天條件、至人等論題。

以上三者皆詳述〈琴賦〉的思想，但其論述方式，並非以〈琴賦〉為基點，理出其中思想，而是綜觀嵇康各篇文章中「養生」、「和」、「移風易俗」等概念，由〈琴賦〉中找出可相印證之處；或是並用〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉的材料，再徵引嵇康其他篇章，說明嵇康思想。因此，雖然對〈琴賦〉中的幾項要點論之甚詳，但仍未正視〈琴賦〉本身的理路及思想特色。

至於專論〈琴賦〉者，早期有高羅佩《嵇康及其琴賦》（1969），其論述要點在於〈琴賦〉的版本、注釋、段旨，並為之作英譯；近期則有廖志超〈絃外之音——嵇康琴賦析論〉（2006）、劉振維〈論嵇康琴賦的音樂思想〉（2007），兩者除了討論〈琴賦〉，也旁及其他關於琴的看法以及嵇康其人其事。另有黃潔莉〈高羅佩《嵇康及其〈琴賦〉》探析〉（2010），雖論及〈琴賦〉，但重點在於高羅佩一書的介紹與評價，並予以補充。這些文獻顯示〈琴賦〉受到了更多的重視，惜未能深入剖析〈琴賦〉的音樂思想。

綜合以上兩類研究，可以發現，嵇康〈琴賦〉雖有諸家注疏與各式論文中的思想討論，但猶有未盡之處，究其因，則有下列四點：

一、注解支離：上述各家注釋，多半是為《文選》此書作研究，換句話說，目的不在於釐清〈琴賦〉一文的意旨，而是將自己的治學方法運用在《文選》此書，故其對單字析辨細膩，至於篇章意旨則非其慮。集合眾家注解的結果，雖是

資料豐富，但不免繁瑣，也難以顯出〈琴賦〉的內容層次，反而顯得〈琴賦〉文字繁縟，義近之詞不斷堆砌。此病於〈琴賦〉描寫音聲之處特別明顯。嵇康此文，固然保有賦的鋪排繁麗，但應仍有理致，非僅堆砌辭藻而已。故除了考其單字單詞，也應顧慮賦作的句構段落。

二、「琴」之運用：談及〈琴賦〉時，學者已注意到〈琴賦〉寫琴，則作注、析論時不該忽略琴的特色，應以琴作為資材，讓論述更為詳實。於是有〈琴賦〉中關於製琴方法、指法的討論，例如「摟〔摠〕撥拊，縹繚澈冽」，祝鳳喈以此八字配對今之琴譜指法。但除了細末處上的討論，「琴」這項元素，在研究上應有其他的運用方式。除了文字注解，亦可藉由琴的材質、音量、音色、音域、奏曲等特性，有系統地解釋〈琴賦〉，以突顯「琴」在嵇康音樂思想上的代表性。

三、〈琴賦〉內容與時代議題的關係：嵇康關於音樂之作，除了〈琴賦〉，尚有〈聲無哀樂論〉，此論包含了聲情關係、樂教之爭、雅鄭之辨，顯示出嵇康對音樂議題的關懷。莊萬壽推測〈琴賦〉寫作時間和〈聲無哀樂論〉同年，惜未有論證。從〈琴賦〉「序」看來，嵇康既云「推其所由，似元不解音聲；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也」，則作〈琴賦〉和作〈聲無哀樂論〉一樣，都有批判意味，非僅為個人娛情而作。有了這個前提，在注解上，對於「正聲」、「新聲」、「間聲」等詞，不宜以常語視之，而應考慮這些語詞自古在音樂議題上的特定涵義，察考嵇康的用意；在篇章研究上，也不宜僅將〈琴賦〉視為文字華美的賦作，而應考量此賦如何回應了當時的音樂審美潮流。

四、〈琴賦〉非主要研究對象：上述研究成果，〈琴賦〉多為輔證材料，但漢代已有〈琴賦〉，魏晉之後亦有關於琴的專論篇章，「琴」既在音樂思想史上

有一席之地，那麼嵇康〈琴賦〉也值得作為主要研究對象。如此，不僅對於〈琴賦〉能有較完備的詮釋，也有助於了解琴樂實踐與嵇康思想的關係。

有鑑於此，本論文希望能夠改進上述四點之不足。在〈琴賦〉注釋方面，配合上述的種種考量，擇取適當注解，若意有未愜，再引字書、史書、《文選》其他文章佐證。此部分置於附錄，供讀者備查。第二章則提點各段落的主旨與結構，讓讀者能夠更順利地閱讀〈琴賦〉，並為往後的〈琴賦〉研究奠定更紮實可靠的基礎。

第三章在注釋及段落解析成果之上，從事〈琴賦〉思想之析論，且為補歷來研究之不足，希望完整深入呈現〈琴賦〉的音樂思想。由於本文將〈琴賦〉視為嵇康音樂思想的一項研究材料，故〈琴賦〉之文學手法不是本文的重點，而會詳細分析其中的思想理序。然而〈琴賦〉畢竟不像〈聲無哀樂論〉，有明白的論辯，方便讀者了解其討論問題，故如何切入〈琴賦〉之思想，便成為首要的考量。最直接的方式，是依〈琴賦〉段落結構申述其意。但由於〈琴賦〉襲用了當時器樂賦的結構，仍是按照樂器材料、演奏情況、對聽者的影響三大部分依序寫成，故儘管能夠看出嵇康某些新穎的觀點，但並非嵇康原來的思路，難以建立一個有系統的詮釋。

如果不能單就〈琴賦〉本身論其思想架構，則需要一個另外的論述，來建立詮釋的基點。嵇康有〈聲無哀樂論〉、〈養生論〉、〈明膽論〉等許多議題的闡釋，但這些主題又與〈琴賦〉不盡相應，包括「聲無哀樂」雖然也談音樂，但聆賞問題只是〈琴賦〉的其中一個部分，單以「聲無哀樂」這項主張來論〈琴賦〉全篇，恐非允當的做法。

基於上述，在進入〈琴賦〉思想的討論之前，先藉由嵇康的序文，理出其原本的思路。雖然〈琴賦·序〉只是交代作賦的原因，但卻是最貼近〈琴賦〉的材料。因此由〈琴賦·序〉點出的論題，架構出〈琴賦〉的音樂思想，進行討論。

最後則以〈琴賦〉思想為基礎，闡明〈聲無哀樂論〉的觀點。〈聲無哀樂論〉雖有諸多討論，但各有不同的意見。如果單以〈聲無哀樂論〉為材料，可能較難解決其中的問題，但若納入〈琴賦〉，或許可對〈聲無哀樂論〉有新的觀照。則嵇康之音樂思想，也能更完整地呈現出來。



第二章 嵇康〈琴賦〉段落解析

本章將〈琴賦〉序、亂之外之正文，分爲八段，梳理各段主旨，闡述〈琴賦〉之意。重要注解在此亦提點。至於全篇完整注釋則見附錄，以免正文過於龐雜。而注釋及段落解析之成果，將作爲第三章之後的立論基礎。

此外，嵇康〈琴賦〉從琴木的生長及琴的製作，寫到彈琴者，最後點出理想的聆琴者。此三段式的架構，雖然是漢魏晉器樂賦的常見格式²，但比較漢代王褒〈洞簫賦〉、馬融〈長笛賦〉，嵇康〈琴賦〉表面上沿用三段式的器樂賦架構，實則表達了不同的見解。因此，本章亦於適當處引王褒〈洞簫賦〉、馬融〈長笛賦〉作爲比較，以明嵇康〈琴賦〉的特色。

序：作賦原因

余少好音聲，長而翫之，以爲物有盛衰，而此無變；滋味有馱，而此不勌。可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。是故復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意。然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並爲之賦頌。其體制風流，莫不相襲。稱其材幹，則以危苦爲上；賦其聲音，則以悲哀爲主；美其感化，則以垂涕爲貴。麗則麗矣，然未盡其理也。推其所由，似元不解聲音；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。眾器之中，琴德最優。故綴敘所懷，以爲之賦。其辭曰：³

〈序〉交代了撰作此賦的兩個原因，其一以唱奏者的身分，表達對音聲的喜愛；其二則從聆賞角度，批評當時「以悲爲美」的風尚。後者展開了嵇康欲討論之議

² 郭慧娟論漢魏晉器樂賦：「以器樂現存之篇章主要分成三個部份來安排：第一是介紹樂器原材料的生長狀況及樂器的制作；第二描述演奏樂器的情況；第三部份則是陳述器樂的社會作用或及功能。此器樂賦的結構大體承襲〈洞簫賦〉，略有增刪而已。」見郭慧娟〈漢魏晉樂賦中音樂審美思想分析〉，頁 44。

³ 本章所用嵇康〈琴賦〉原文，皆以戴明揚《嵇康集校注》爲底本。

題，前者關係到嵇康談論音樂時所採取的視角。由這兩點發展，便是〈琴賦〉的主要內容。

第一段：琴材生長環境

惟椅梧之所生兮，託峻嶽之崇岡。披重壤以誕載兮，參辰極而高驤。含天地之醇和兮，吸日月之休光。鬱紛紜以獨茂兮，飛英蕤於昊蒼。夕納景於虞淵兮，旦晞幹於九陽。經千載以待價兮，寂神跼而永康。

且其山川形勢，則盤紆隱深，確嵬岑岳。玄嶺巉巖，岵嶇嶮峻。丹崖嶮巖，青壁萬尋。若乃重巘增起，偃蹇雲覆。邈隆崇以極壯，崛巍巍而特秀。蒸靈液以播雲，據神淵而吐溜。爾乃顛波奔突，狂赴爭流。觸巖舐隈，鬱怒彪休。洶涌騰薄，奮沫揚濤。滌汨澎湃，蜃螭相糾。放肆大川，濟乎中州。安迴徐邁，寂爾長浮。澹乎洋洋，縈抱山丘。

詳觀其區土之所產毓，奧宇之所寶殖。珍怪琅玕，瑤瑾翕絕。叢集累積，奐衍於其側。若乃春蘭被其東，沙棠殖其西，涓子宅其陽，王醴涌其前，玄雲蔭其上，翔鷲集其巔，清露潤其膚，惠風流其間。竦肅肅以靜謐，密微微其清閑。夫所以經營其左右者，固以自然神麗，而足思願愛樂矣。

〈琴賦〉首先描寫琴木的生長環境，這是當時器樂賦的慣用寫法。此段可分為三個部分：其一，透過地壤與天辰、日與月、夕與旦的鋪寫，以及虞淵、九陽等典故，勾勒出琴木生長環境的整體輪廓。其二，集中描繪「山水」，顯出此環境千變萬化之姿態。由地壤與天辰、日與月、夕與旦，再極力描繪山與水，這在形式上可配合「賦」鋪展文字的特色，也可以表現出琴木受到天地間各種元素的

滋養。其三，敘述琴木周遭之物，包括神木「沙棠」、仙者「涓子」，以及瑤瑾、玄雲、翔鸞、清露等，呈現「夫所以經營其左右者，固以自然神麗，而足思願愛樂矣」之景象。

和王褒〈洞簫賦〉、馬融〈長笛賦〉比較，嵇康〈琴賦〉對於琴材生長環境的描寫，並不強調「危苦」，而是敘寫山水姿態之千變萬化，並運用《淮南子》、《楚辭》、《山海經》、《列仙傳》等神話典故，塑造一「仙隱之境」⁴。而「仙」與「隱」，亦為嵇康所慕，故生長於仙隱之境、有神麗之物為伴的琴材，可視為嵇康的自喻，也是詠物傳統的表現。

除了自喻之外，此段亦顯出〈琴賦〉不像其他器樂賦，強調樂器音色之悲哀。嵇康筆下的生長環境，是有山有水、有動靜緩急之自然，而非僅表現其中一面，例如「危苦」。由〈琴賦〉序文可知，嵇康並不認同「稱其材幹，則以危苦為上」的觀念，此大抵針對其他器樂賦而言，因為特舉「危苦」的鋪寫方式，往往是為了和「悲哀」之情聯繫在一起。王褒〈洞簫賦〉寫道：

原夫簫幹之所生兮，于江南之丘墟。洞條暢而罕節兮，標敷紛以扶疎。徒觀其旁山側兮，則峴嶽巋崎，倚巖迤〔山靡〕。誠可悲乎，其不安也。彌望儻莽，聯延曠盪，又足樂乎其敞閑也。⁵

簫材之生長環境，能夠感發悲樂，洞簫在如此的環境下長成，其「聲」亦可能感發悲樂。此推論在馬融〈長笛賦〉更為明確，〈長笛賦〉特意強調生長環境之荒僻：

是以間介無蹊，人迹罕到。猿雌晝吟，鼯鼠夜叫。寒熊振頷，特麇昏眊。山雞晨群，野雉朝雊。求偶鳴子，悲號長嘯。由衍識道，嗷嗷謹譟。經涉其左右，唳聒其前後者，無晝夜而息焉。⁶

⁴ 見蕭凱文《嵇康〈聲無哀樂論〉研究：以「樂教」為核心考察》，頁96—97。

⁵ 王褒〈洞簫賦〉。見《文選》卷十七，頁314。

⁶ 馬融〈長笛賦〉。見《文選》卷十八，頁323-324。

馬融描繪出一種陰冷的氛圍，「危苦」的環境。當危苦之境培養了竹材，竹材就有悲哀之聲，如〈長笛賦〉所言：

夫固危殆險巖之所迫也，眾哀集悲之所積也。故其應清風也，纖末奮稍，錚鏘警嘯。若絙瑟促柱，號鐘高調。於是放臣逐子，棄妻離友，彭胥伯奇，哀姜孝已，攢乎下風，收精注耳，靈歎頽息，招膺擗標，泣血泫流，交橫而下，通旦忘寐，不能自禦。⁷

因為生於危苦，所以尚未製成長笛的竹材，已經有悲哀之聲，能夠引起放臣逐子等悲傷之人的共鳴。

〈洞簫賦〉與〈長笛賦〉透過生長環境的描寫，顯示出音樂的哀樂，樂器本身即有，甚至在未成器之時，原始的竹材就能發出哀聲，也就是說，樂器的「音色」含有悲哀，則〈洞簫賦〉與〈長笛賦〉皆認為「聲有哀樂」。危苦之境解釋了音樂中哀樂的由來，為音樂對聽者的情感影響提供基礎。至於嵇康〈琴賦〉中，對於琴木生長環境的描寫，則以仙隱之境取代危苦之境，無論山水如何險峻澎湃，都只是大自然的各種面貌，因此琴木本身亦無哀樂，其音色也無關乎哀樂。嵇康〈琴賦〉對於琴材生長環境的描寫，不強調「危苦」而寫山水的變化多端，暗示琴木音色並非悲哀，也不涵藏哀樂，而是如大自然般，能夠有各種表現。

第二段：製琴緣由與過程

於是遯世之士，榮期綺季之疇，乃相與登飛梁、越幽壑、援瓊枝、陟峻嶸，以游乎其下。周旋永望，邈若凌飛；邪睨崑崙，俯闕海湄。指蒼梧之迢遞，臨迥江之威夷。寤時俗之多累，仰箕山之餘輝。羨斯嶽之弘廡，心慷慨以忘歸。情舒放而遠覽，接軒轅之遺音。慕老童於騏隅，欽泰容之高吟。顧茲桐而興慮，思假物以託心。

⁷ 馬融〈長笛賦〉。見《文選》卷十八，頁 324。

乃斲孫枝，准量所任，至人攄思，制為雅琴。乃使離子督墨，匠石奮斤。尸夔襄薦法，班倕聘神。鍤會哀廟，朗密調均。華繪彫琢，布藻垂文。錯以犀象，藉以翠綠。絃以園客之絲，徽以鍾山之玉。爰有龍鳳之象，古人之形。

伯牙揮手，鍾期聽聲。華容灼爍，發采揚明，何其麗也。伶倫比律，田連操張。進御君子，新聲膠亮，何其偉也。

承首段，琴木於良好的環境中長成後，遂有「遯世之士」興慮而製琴。嵇康認為，琴的製作，是遯世之士在山水的洗禮下，產生感慨，需要「假物以託心」，抒發個人情懷。這呼應了琴可以「導養神氣，宣和情志」的說法。嵇康以三組人物串起整個製琴緣由：榮啓期與綺里季、舜與許由、軒轅與老童。第一組人物中，榮啓期在郊野鼓琴而歌，安貧而樂⁸；綺里季避世亂而入深山⁹。此類遯世之士，是梧桐之所以成為琴的關鍵。第二組人物是遯世之士心中所感懷之人，一個是葬於遠方蒼梧山的舜¹⁰，另一個是歸隱於箕山的許由¹¹。前者已遠逝，後者則受榮啓期、

⁸ 《列子·天瑞》：「孔子遊於太山，見榮啓期行乎郕之野。鹿裘帶索，鼓琴而歌，孔子問曰：『先生所以樂，何也？』對曰：『吾樂甚多。天生萬物，唯人為貴，而吾得為人，是一樂也。男女之別，男尊女卑，故以男為貴。吾既得為男矣，是二樂也。人生有不見日月，不免襁褓者，吾既已行年九十矣，是三樂也。貧者，士之常也。死者，人之終也。處常得終，當何憂哉？』孔子曰：『善乎！能自寬者也。』」

⁹ 班固《漢書》卷七十二〈王貢兩龔鮑傳第四十二〉：「漢興有園公、綺里季、夏黃公、甪里先生，此四人者，當秦之世，避而入商雒深山，以待天下之定也。自高祖聞而召之，不至。」

¹⁰ 《山海經·海內經》：「南方蒼梧之丘，蒼梧之淵，其中有九嶷山，舜之所葬，在長沙零陵界中。」

¹¹ 蔡邕《琴操》卷下《河間雜歌·箕山操》：「〈箕山操〉，許由作也。許由者，古之貞固之士也。堯時為布衣，夏則巢居，冬則穴處，飢則仍山而食，渴則仍河而飲，無杯器，常以手捧水而飲之。人見其無器，以一瓢遺之。由操飲畢，以瓢掛樹，風吹樹動，歷歷有聲。由以為煩擾，遂取損之。以清節聞于堯，堯大其志，乃遣使以符璽禪為天子。於是許由喟然嘆曰：『匹夫結志，固如盤石。采山飲河，所以養性，非以求祿位也；放髮優游，所以安已不懼，非以貪天下也。』使者還，

綺里季之疇仰羨。遯世之士在蒼梧與箕山之間做出了選擇，遂帶出第三組人物，即留有遺音的黃帝，與聲如鍾磬的老童¹²。黃帝與老童雖為遠古仙聖，但遯世之士仍可製琴以傳其音聲。故桐木為琴，起於遯世之士個人的感懷興慮，此感慮隱含著仕與隱的選擇、對黃帝仙聖一系的欽慕。

由上述可知，論琴的製作機緣，嵇康強調遯世之士的「思假物以託心」。以往論琴之製作，或謂聖人製琴，如桓譚〈琴道〉所述¹³；或論琴體構造配應天地人倫，如蔡邕《琴操》之說¹⁴。王褒談洞簫之名，也說「幸得謚為洞簫兮，蒙聖主之渥恩」¹⁵，以顯尊榮。但當嵇康將製琴歸因於「隱士假物託心」這個原因時，就捨棄了琴器可能具有的道德暗示：彰顯聖主恩德、引導風俗人倫。

綜合第一段與此段，可以看出嵇康〈琴賦〉其漢魏其他器樂賦有很大的不同：第一段描繪一仙隱之境，作為琴木的生長環境，琴器無染哀樂之情；第二段則指出，覓得其材以製琴者，為隱士，不論琴與聖主的關聯，反而建立琴與隱者的關係。

交代製琴緣由後，嵇康接著敘述製琴過程，和一般器樂賦一樣，〈琴賦〉也認為樂器製作都是經過精工巧手而成。離子、匠石、夔、襄、般、倕等人，是各

以狀報堯。堯知由不可動，亦已矣。於是許由以使者言為不善，乃臨河洗耳。樊堅見由方洗耳，問之：『耳有何垢乎？』由曰：『無垢，聞垢語耳。』堅曰：『何等語者？』由曰：『堯聘吾為天子。』堅曰：『尊位何為惡之？』由曰：『吾志在青雲，何乃劣劣為九州伍長乎？』於是樊堅方且飲牛，聞其言而去，恥飲於下流。於是許由名布四海。堯既殂落，乃作〈箕山之歌〉曰：『登彼箕山兮，瞻望天下。山川麗崎，萬物還普。日月運照，靡不記睹。游放其間，何所卻慮。歎彼唐堯，獨自愁苦。勞心九州，憂勤厚土。謂余欽明，傳禪易祖。我樂如何，蓋不盼顧。河水流兮緣高山，甘瓜施兮棄錦蠻，高林肅兮相錯連，居此之處傲堯口。』後許由死，遂葬于箕山。」見《琴操》卷下，頁1-2。

¹² 《山海經·西山經》：「又西一百九十里，曰騶山，其上多玉而無石。神耆童居之，其音常如鍾磬。其下多積蛇。」

¹³ 桓譚《新論·琴道》：「昔神農氏繼宓戲而王天下，上觀法於天，下取法於地，於是始削桐為琴，練絲為弦，以通神明之德，合天地之和焉。神農氏為琴七絃，足以通萬物而考理亂也。」

¹⁴ 蔡邕《琴操》：「琴長三尺六寸六分，象三百六十日也；廣六寸，象六合也。……前廣後狹，象尊卑也。上圓下方，法天地也。五弦宮也，象五行也。大弦者，君也，寬和而溫；小弦者，臣也，清廉而不亂。文王武王加二絃，合君臣之恩也。宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。」

¹⁵ 王褒〈洞簫賦〉。

種技藝的優秀人才，表示梧桐從「良木」到「良琴」，需要精細的人為加工，否則良木亦無用矣。此即梧桐「經千載而待價兮」的原因。良木待良工，及至製成好琴後，仍須待善彈者，而善彈者又待善聽者。良木無良工，仍是良木；良琴無人彈，仍是良琴，並非一定要靠外在的加工才有自身的價值。嵇康只是表達一個理想的情況：桐木遇遯世之士，經良工之製，有伯牙等善彈者，又有鍾子期等善聽者，這是吸含天地和氣的桐木，所能促成的最美好之境地。鍾子期透過琴聲，而通達伯牙的志想；在伶倫、田連的專業操習下，「新聲」迭出，而君子則欣然接受，這兩組彈者與聽者之間的關係，也暗示了〈琴賦〉接下來的內容——琴之彈奏與聆賞。

桐木由原始材質而有人工彫繪，琴器之成，結合了自然菁華與人文工飾。若有伯牙這樣的擅琴者，琴聲與琴器更是能相互輝映。進一步，精於樂者可用琴奏彈新聲，使琴聲更為多彩。〈琴賦〉一文，遂由自然滋養推向人文造創，從「器」之成再寫到「聲」之發。



第三段：音聲成曲

及其初調，則角羽俱起，宮徵相證。參發並趣，上下累應。蹀躞磔硌，美聲將興。固以和昶而足耽矣。

爾乃理正聲，奏妙曲，揚白雪，發清角。

紛淋浪以流離，奐淫衍而優渥。絜奕奕而高逝，馳岌岌以相屬。沛騰遒而競趣，翕曄燁而繁縟。狀若崇山，又象流波。浩兮湯湯，鬱兮峨峨。怫懼煩寃，紆餘婆娑。陵縱播逸，霍濩紛葩。檢容授節，應變合度。兢名擅業，安軌徐步。洋洋習習，聲烈遐布。含顯媚以送終，飄餘響於泰素。

對於此段段旨，或有認為是「描寫一般的彈琴情境」¹⁶。但此段先寫調音，再舉琴曲，並描述琴聲的各種姿態，其焦點在於彈琴者的彈奏過程，而非外在情境的描繪。故此段主旨應為「音聲成曲」。

結束了對琴器的描寫後，〈琴賦〉接下來要闡述琴的彈奏。第三段寫彈琴者對音聲的組織，而奏曲之前，必先調音，〈琴賦〉也描寫了調音的情形。其中關於「磔磔」一詞，李善注：「磔磔，狀大貌。磔與磊同。」李周翰注「磔磔，大聲貌。」然此句為形容調音之時，以「大聲」義釋之則不同。循《說文》、《史記》、《漢書》、《後漢書》、《晉書》等典籍，可知「磔磔」可通「磔砢」、「磊砢」、「磊落」，有玉石林立之義¹⁷。故此處「磔磔」應指調音時的琴聲，音色清美，如玉石散布。而「美聲興」的前提，是聲律和諧，因為此本是人心之所願，「固以和昶，而足耽矣」和〈聲無哀樂論〉「及宮商集比，聲音克詣，此人心至願，情欲之所鍾」¹⁸意同。因此「和昶」一詞，指聲律和諧，並非李周翰所謂「和通情性」的層次。

但「聲律和昶」只是條件，不足以成曲，必須有彈奏者的整理、構型，方能將和諧的音聲組織成曲。「紛淋浪以流離」以下，是對「理正聲，奏妙曲，揚白雪，發清角」的補充，說明如何能有白雪、清角等妙曲。其中「檢容授節，應變合度，競名擅業，安軌徐步」四句乃敘述奏者應變合度的能力與謹慎戒懼的態度。琴聲從散亂雜多、無甚組織，漸而每個單音明晰但又相連不散，終成沛、翕井然之聲，進一步而有山水之象與婆娑、紛葩之對比，皆由彈者謹慎操持，使琴聲莊敬有度。「理正聲，奏妙曲」，乃是客觀的聲律條件與主觀的習奏安排同時具備，故此段由音聲述及彈奏者的態度，至「洋洋習習」以下，描述對象又回到音聲。有了奏者的清楚架構，琴聲才能有節有度，產生文采之美，進而遠播。在精心詮

¹⁶ 見張蕙慧《嵇康音樂美學思想探究》，頁 39-40。

¹⁷ 詳細論證見附錄。

¹⁸ 嵇康〈聲無哀樂論〉。

釋的彈奏之下，樂聲至終皆含明美之音，曲罷後，也能在空中有餘響，使人印象深刻。

第四段：彈琴者之志意

若乃高軒飛觀，廣廈閑房。冬夜肅清，朗月垂光。新衣翠粲，纓徽流芳。
於是器冷絃調，心閑手敏。觸摠如志，惟意所擬。

初涉淶水，中奏清徵。雅昶唐堯，終詠微子。寬明弘潤，優游躊躇。

拊絃安歌，新聲代起。歌曰：「凌扶搖兮憩瀛洲，要列子兮為好仇。餐沆瀣兮帶朝霞，眇翩翩兮薄天游。齊萬物兮超自得，委性命兮任去留。激清響以赴會，何絃歌之綢繆。」

首句「高軒飛觀」等語，描繪了一種清靜的環境，因此或謂此段主旨為理想的彈琴或賞樂場景。但這樣的環境是為了促成彈琴者的「觸摠如志，惟意所擬」，且接下來更列舉琴曲，並描寫琴歌之起，故此段的焦點應為彈琴者，而非外在的場景。

第三段特別描寫音聲的和昶，及其經過組織而成曲；第四段則針對彈琴者描寫。此段一開始也敘述了彈琴條件，不同的是，前段的首要條件是客觀的聲律之和，其後縱有奏者主觀的操持，也必須以和昶之聲為基。此段的首要條件則是客觀的環境氛圍，一個目的是確保「器冷絃調」，亦即聲律不因外在干擾而有所差池，另一目的是促使奏者能夠「心閑手敏」，進而可以「觸摠如志，唯意所擬」。

在美好的彈琴環境下，遂能彈奏各式琴曲，嵇康於此列舉淶水、清徵、唐堯、微子，四曲雖各有其背景、本事，但彈琴者如能出入其中，仍可遊於曲並會其意，

這是彈者憑藉琴曲所提供的素材，將自己代入琴曲，以發其意，是「觸摠如志，唯意所擬」的一種表現，這「志意」既是琴曲所提供的，也是彈者自己的思慮。至於完全抒一己之意，則可詠歌，而此段歌詞中的仙遊之想，和嵇康的仙道思慕可參合。可將此視為彈琴者（嵇康）心中真正的志意，則彈琴兼謳歌，乃「觸摠如志，唯意所擬」的另一種表現。

第五段：「奇弄」之發

於是曲引向闌，眾音將歇。改韻易調，奇弄乃發。

揚和顏，攘皓腕。飛纖指以馳驚，紛〔人躑〕喜以流漫。或徘徊顧慕，擁鬱抑按。盤桓毓養，從容祕翫。聞爾奮逸，風駭雲亂。牢落凌厲，布濩半散。豐融披離，斐韡奩爛。英聲發越，采采粲粲。

或間聲錯糅，狀若詭赴。雙美共進，駢馳翼驅。初若將乖，後卒同趣。或曲而不屈，或直而不倨。或相凌而不亂，或相離而不殊。或劫持以慷慨，或怨嬗而躊躇。忽飄颻以輕邁，乍留聯而扶疎。或參譚繁促，複疊攢仄。從橫駱驛，奔遁相逼。

拊嗟累讚，間不容息。瓌豔奇偉，殫不可識。

第三段以聲律和昶之「正聲」為基，第四段論奏者之志意，而第五段則欲以「奇弄」鬆動看似固定的和昶之聲與志意，因此「奇弄」有兩個特點，一為指法之靈活，此關聯到彈琴者的志意是否能不受阻礙地落實於彈奏之中，達到心手如一；另一特點為間聲，代表律調的解放。故此段特別指出「改韻易調」，「改韻」

解消了因詞韻而建立的樂句，「易調」則是聲律的重新運用。捨此韻、此調，方有全新之「奇弄」，這是「破」的一面。至於奇弄之「立」，就是上述兩個特點，其一為在指法上下工夫，指法的多樣，造就聲之歛伏、騰起、豐采等貌；其二為律調之變，此可讓樂曲更加豐贍。有了指法、律調之變，乃使琴聲更加精采，讓人難以窮盡其美，故云「瓌豔奇偉，殫不可識」。

和前兩段相較，此段「奇弄」所描述的琴聲，更是變幻莫測，既以「間聲」打破原先所謹守的和昶聲律，亦以指法的疾馳顯示彈奏者在曲藝上的突破。

第六段：「琴之彈奏」之小結

若乃閑舒都雅，洪纖有宜。清和條昶，案衍陸離。穆溫柔以怡懌，婉順敘而委蛇。

或乘險投會，邀隙趣危。嚶若離鷗鳴清池，翼若游鴻翔曾崖。紛文斐尾，綸縵離纒。微風餘音，靡靡猗猗。

或摟〔摠〕攢持，縹繚澈冽。輕行浮彈，明燼〔目祭〕惠。集而不速，留而不滯。翩絲飄邈，微音迅逝。

遠而聽之，若驚鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若眾葩敷榮曜春風。既豐贍以多姿，又善始而令終。嗟姣妙以弘麗，何變態之無窮。

在〈琴賦〉分段上，自「及其初調，則角羽俱起，宮徵相證」，至「嗟姣妙以弘麗，何變態之無窮」，內容皆描述彈琴與琴聲，因此其分段向來不甚清楚。張蕙慧於此分為「描寫一般的彈琴情境」、「刻畫理想的彈琴情境」、「形容琴

聲變化之妙」三個部分。但場景的描寫是作為彈琴者調音、奏曲的準備，琴聲的變化則是因正聲、新聲、奇弄的發顯而來。故本文則將這部分的内容分爲四段(即全篇〈琴賦〉的第三段至第六段)，第三段至第五段分別敘述正聲、新聲、奇弄，第六段則小結前三段的内容。琴聲有閑舒都雅者，此類因樂理上的和律導致順敘委蛇，符合第三段、第四段描述正聲和歌吟的内容。然音聲在閑舒都雅之外，必然有變，如乘險投會者，此類音聲有隙有危，正是第五段詭麗之奇弄。在第五段也指出，指法之繁亦能美化琴聲，故第六段有摟〔摠〕擗拊等描述。

琴聲既有以上豐富的變化，故能令聽者讚其無窮。「遠而聽之」指賞察音樂的整體，「迫而察之」指細膩地聆曲析賞。音聲之所以能令人習玩不已，便在於「變態無窮」的無限可能性。此已將描寫對象從彈奏者悄悄轉移至聽者，故下段便開始談論琴之聆賞。



第七段：曲之聆賞

若夫三春之初，麗服以時，乃攜友生，以遨以嬉。涉蘭圃、登重基、背長林、翳華芝、臨清流、賦新詩。嘉魚龍之逸豫，樂百卉之榮滋。理重華之遺操，慨遠慕而長思。

若乃華堂曲宴，密友近賓。蘭肴兼御，旨酒清醇。進南荊、發西秦、紹陵陽、度巴人。變用雜而並起，竦眾聽而駭神。料殊功而比操，豈笙簧之能倫。

若次其曲引所宜，則廣陵止息、東武太山、飛龍鹿鳴、鷓鴣游絃，更唱迭奏，聲若自然，流楚窈窕，懲躁雪煩。下逮謠俗，蔡氏五曲，王昭楚妃，千里別鶴，猶有一切。承間篴之，亦有可觀者焉。

然非夫曠遠者，不能與之嬉游；非夫淵靜者，不能與之閒止；非放達者，不能與之無吝；非至精者，不能與之析理也。

此段開始論琴之聆賞。而因為聽者所聆，乃彈者所奏之「曲」，所以此段列舉了許多琴曲。關於聽者、奏者、樂曲之間的關係，以及其中所帶出的聆賞問題，將在第三章詳細說明。此處主要解釋所列舉的這些琴曲，透露出嵇康對於音樂的想法，也顯示了「作曲者」對於琴曲的特殊意義。

在朋友的聚會，彈者「理重華之遺操，慨遠慕而長思」。在這個狀況下，奏者對於樂曲的選擇有特定取向，選擇能夠感慨的琴曲。

在宴會，爲了有「竦眾聽而駭神」的效果，彈者「變用雜而並起」，透過風格相異的琴曲，使聽者驚於琴聲的殊異。這些琴曲雖有地域（南荆與西秦）、雅俗（陵陽與巴人）的差別，但無關乎優劣尊卑。在「進南荆、發西秦、紹陵陽、度巴人」的行文當中，所列舉的四曲同等重要，都能彰顯琴的「料殊功而比操，豈笙籥之能倫」。此顯示嵇康肯定各種音聲形式，不以地域、雅俗判定樂曲的優劣。

「若次其曲引所宜」以下，列舉多種樂曲，雖然曲子確切內容難以得知，但仍可依其來歷，說明琴曲的特色。止息、東武、太山、飛龍、鹿鳴、鷓鴣、遊弦，由原有之樂府或詩歌改編成琴曲，作者或編者已不可考。此顯示在古代，一首曲名並不限以特定形式來演奏，而可用不同樂器表現。而同一首曲名，爲適應不同樂器特色之需要，曲子勢必會有更動。此造成同個曲名之下，音樂可以不斷演繹。「曲名」對音樂既不具約束力，該「曲名」所對應的「作者」也就不具權威性了。這樣的狀況，在後來的琴譜中很容易見到，同一首琴曲，在不同的琴譜中，會有不同的版本。這是琴曲創作的一種特性。

但樂府與詩歌多半來自民間，原作者本就不易考察。若作者為文人，或許有明確的紀錄。〈琴賦〉所謂「蔡氏五曲」，一般認為是蔡邕的遊春、淶水、坐愁、秋思、幽居五曲。有趣的是，在後來的文獻中，對於蔡邕作曲的記載，並沒有提到蔡氏五曲的樂曲形式，反而解釋了蔡邕作此五曲的緣由，《琴曲譜錄》著錄了遊春、淶水、幽居、坐愁、秋思五曲，並說明：

此五曲，蔡邕昔入青溪，訪鬼谷先生所居，山東常有人遊，因成遊春；南有淶澗流，因成淶水；中即先生所居，深邃因成幽居；北即高岩峻極，猿鳥多哀，因成坐愁；西即秋風蕭騷，而生顛思，因成秋思焉。¹⁹

沒有提到樂曲形式，可能是因為宋代蔡氏五曲已散佚，但後人仍然能夠從作曲的緣由，連繫蔡邕與這五首琴曲。除了蔡氏五曲，王昭、楚妃、千里、別鶴，除了「千里」之本事不明外，其餘三者也被認為是作曲者因特殊的遭遇，在特殊的心境下，而作琴曲，但昭君、楚妃（李善謂即樊姬）、商陵牧子是否真的寫下琴曲，其可信度比蔡邕小得多。雖然如此，這些說法仍被沿用，顯示出古人對於「作曲者」的概念，與其說是樂曲形式的創作者，不如說更像樂曲精神的代言者。明清琴譜所記載的琴曲作者，常託為古聖先賢，儘管年代久遠，且版本不同，但都歸與同一作者。則琴曲之「作曲者」實異於現代之觀念。這是琴曲創作的另一種特色。

「廣陵」一曲便結合了以上兩種特色，「廣陵」疑為〈廣陵散〉，在現今存譜中，亦有不同版本，其作曲者或謂聶政²⁰，或謂嵇康²¹，亦有謂袁孝尼竊聽嵇康

¹⁹ 釋居月《琴曲譜錄》，頁 3。

²⁰ 今存最早的〈廣陵散〉傳譜見於《神奇祕譜》，明徽王朱厚爝《風宣玄品》、汪芝《西麓堂琴統》、清代孔興誘《琴苑心傳全編》、楊宗稷《琴學叢書》亦收錄〈廣陵散〉，其段落標題明顯為聶政刺韓王的故事，例如「井里」對應《史記·刺客列傳》謂聶政為「軹深井里人」，「取韓」意味聶政赴韓謀刺之事。《琴操》有《聶政刺韓王曲》，並記載「〈聶政刺韓王〉者，聶政之所作也」，見蔡邕《琴操》卷下《河間雜歌·聶政刺韓王曲》，頁 12。

²¹ 朱熹《紫陽琴書》：「嵇康作廣陵散操，當魏末晉初，其怒晉欲奪魏，慢了商弦，令與宮弦相似，是臣凌君之象。」見蔣克謙《琴書大全》卷十二〈曲調下〉，《琴曲集成》冊 5，頁 270。

彈奏並記錄之²²。但無論作者歸於何人，都離不開〈廣陵散〉反抗暴政的意味，而聶政與嵇康皆可作為此曲精神的代表人物。

因此，「作曲者」既然是從精神上與琴曲結合，而不是在樂曲形式上與之結合，琴曲之彈奏就顯得更重要，因為作者對樂曲形式沒有不具權威，所以樂曲形式必須通過奏者才能確定。古籍中實際描寫琴樂者，總是從彈奏來說，而非從「作曲」就能判定樂曲的表現樣態。例如孔子彈琴而體會〈文王操〉，師曠鼓琴而晉平公恐懼，伯牙鼓琴而覓得知音，很難只從「作曲」的層面來討論琴曲的特色及影響力。

因此，在〈琴賦〉中，音樂之評賞是透過彈奏而進行。聆賞問題亦就聽者、奏者、樂曲而言。故嵇康論音樂審美時，其音樂是通過彈奏者而說的。此段最後所謂曠遠、淵靜、放達、至精者，便是希望聽者能夠以此態度，把握樂曲的多樣、理解奏者的不同詮釋。此亦將於第三章詳細解析。

第八段：論「和平者」

若論其體勢，詳其風聲，器和故響逸，張急故聲清，間遼故音痺，絃長故徽鳴。性絜靜以端理，含至德之和平。誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。

是故懷戚者聞之，莫不慄慄慘悽，愀愴傷心，含哀懊悒，不能自禁。其康樂者聞之，則欷愉歡釋，抃舞踊溢，留連瀾漫，溫噓終日。若和平者聽之，則怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身。

是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，尾生以之信，惠施以之辯給，萬石以之訥慎。其餘觸類而長，所致非一，同歸殊塗，或文或質。

²² 朱熹《紫陽琴書》：「嵇康作廣陵散操，當魏末晉初，其怒晉欲奪魏，慢了商弦，令與宮弦相似，是臣凌君之象。」見蔣克謙《琴書大全》卷十二〈曲調下〉，《琴曲集成》冊 5，頁 270。

總中和以統物，咸日用而不失。其感人動物，蓋亦弘矣。于時也，金石寢聲，匏竹屏氣，王豹輟謳，狄牙喪味。天吳踊躍於重淵，王喬披雲而下墜。舞鸞驚於庭階，游女飄然而來萃。感天地以致和，況政行之眾類。嘉斯器之懿茂，詠茲文以自慰。永服御而不厭，信古今之所貴。

上段所論曠遠者、淵靜者、放達者、嬉遊者，勾勒出嵇康心目中的理想聽者。第八段則以「和平者」稱之。然〈琴賦〉中之「和平」，既指聽者，也指琴。奏者、聽者的交流是透過「琴」而有，爲了確保兩者之互動無所囿限，特別說明琴「含至德之和平」，指出這項樂器可讓彈者不受拘束地發揮，對於聽者也不具獨斷之意。「器和響逸」四句，歷來有多種解釋，在注釋上，應考量琴對奏者、聽者的開放姿態，考察其義。器和、張急、間遼、絃長四句，導出「性絜靜以端理，含至德之和平」，故前四句是琴能夠代表音聲至理的條件；「性絜靜以端理，含至德之和平」又導出「可以感盪心志，發洩幽情」，連結了客體與主體。因此在論懷戚者、康樂者、和平者之前，先敘述琴之和平，是透過「琴」這項樂器的特色，讓奏者、聽者、音聲之理有達到同一高度的可能。

而伯夷、顏回等人之「同歸殊塗」，是說明「和平者」雖然不局限於特定的情感，但並非沒有個體殊性，避免「和平者」又落入定限當中。故又以廉、仁、忠、信、辯給、訥慎作爲「和平者」的補充，表示「和平者」並非特定群體，而可由不同性格的人實踐。因此琴對於人，並非導正到某個特定的德目上，而是順其殊性，各自發展而已。

在這樣的脈絡下，此段最後一部分述及琴的影響力，這也是漢魏器樂賦常見的結尾方式，但〈琴賦〉的內容又與其他器樂賦不同。在第一段曾說明，王褒等人認爲樂器材料本身就有哀樂，由此而可言音樂對人的情感影響。然除此之外，也可以藉此情感影響保證道德影響的發生，王褒云：

時奏狡弄，則彷徨翱翔。或留而不行，或行而不留。〔心草〕恠瀾漫，亡耦失疇。薄索合沓，罔象相求。故知音者樂而悲之，不知音者怪而偉之。故其為悲聲，則莫不愴然累歎，擊涕拭淚。其奏歡娛，則莫不憚漫衍凱，阿那服媵者已。是以蟋蟀蚘蠖，跂行喘息。螻蟻蝓蜒，蠅蠅翊翊。遷延徙迤，魚瞰雞睨。垂喙〔死虫〕轉，瞪瞢忘食。況感陰陽之和，而化風俗之倫哉。²³

依照此段，「化風俗之倫」之所以成立，是以情感影響為基礎，音樂對人心情感的影響既如此巨大，當然可以美風俗、化人倫。音樂對聽者的情感影響遂證成了道德影響²⁴。

至於〈琴賦〉所謂琴的影響力，並非使聽者有更高的道德，也不是左右聽者的情緒，而是吸引眾物傾聽，仙人萃聚。這呼應了首段滋養琴木的仙隱之境，並顯示彈琴者能夠在音樂世界裡創造另一種仙隱之境——無所窮盡之音聲，吸引眾物來聚。另一方面，也表示各個聽者，無論是廉、仁、訥慎、辯給或其他樣態，都能藉琴而臻和平。

亂

亂曰：「愔愔琴德，不可測兮。體清心遠，邈難極兮。良質美手，遇今世兮。紛綸翕響，冠眾藝兮。識音者希，誰能珍兮。能盡雅琴，唯至人兮。」

「亂曰」一段，總述〈琴賦〉要旨。「愔愔琴德，不可測兮」指琴「含至德之和平」，涵容無限的音聲變化，故難以盡識，深不可測。「體清心遠，邈難極

²³ 王褒〈洞簫賦〉。見《文選》卷十七，頁318。

²⁴ 此處混合了情感影響與道德影響，這樣的證論是粗糙的。若聽者情感受音聲之牽引，而無限制地發展，反而違背「樂而不淫，哀而不傷」之中道，如此音樂的情感作用與道德作用就矛盾了。為了解決此矛盾，只好在音聲形式上賦予道德意義，如此，就可用音聲形式來判斷此種音樂是否合乎教化。那麼有些形式就會因「有違教化」而廢棄，則音聲形式的發展必會受限。而這並不合乎嵇康對於音樂的開放態度。

兮」指吸收天地菁華的琴材體性清雅，斲製良木的遯世之士心思邈遠，兩者皆非俗人可得可識。「良質美手，遇今世兮」指良琴與擅善者相互彰顯。「紛綸翕響，冠眾藝兮」指琴聲之美。「識音者兮，孰能珍兮」再次強調善聽者之難得。「能盡雅琴，唯至人兮」指琴之美善，唯通達和平境界的至人才能明白。概括了〈琴賦〉全篇的重點。



第三章 嵇康〈琴賦〉思想析論

引言

在仔細爲〈琴賦〉重纂注釋之後，本章欲接著析論嵇康〈琴賦〉的音樂思想，爲〈琴賦〉一文所揭示的多項主張，作一有系統的詮釋。然「音樂思想」一詞乃寬泛用法，實際討論時，可牽涉樂理、作曲、演奏、聆賞、音樂史、思想史等，故析論〈琴賦〉之前，仍應回到〈琴賦〉之序，了解嵇康作此賦之緣由，以釐清〈琴賦〉所針對的議題，避免在梳理嵇康之思想時，模糊了〈琴賦〉關切之焦點。

〈琴賦·序〉中，嵇康從習翫者的立場，表達自己對音聲的喜愛。再批判當時的聆賞風氣，並認爲時人「不解音聲」。綜上，嵇康遂藉最優之「琴德」作此賦。〈琴賦·序〉指示了〈琴賦〉關涉彈奏、聆賞、音聲之理、琴德四項主題，則本章亦按此脈絡，建立論述〈琴賦〉思想之途徑。

而此四項主題所帶出的細部問題，序文亦有指示，以下就此四點分述：

一、彈奏問題

〈琴賦·序〉云：

余少好音聲，長而翫之，以爲物有盛衰，而此無變，滋味有馱，而此不勸，可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。是故復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意。²⁵

從「復之」、「吟詠」、到「寄言」，是將音聲的內涵不斷具體化、固定化，以表達情志，神氣遂得導養。這四句文字近似早先的典籍，但結構則相異。〈詩大序〉言：

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。²⁶

²⁵ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁83。

〈樂記〉亦言：

故歌之為言也，長言之也。說之，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。²⁷

〈詩大序〉、〈樂記〉與〈琴賦〉皆同意「音聲肆志」，不同的是，〈詩大序〉與〈樂記〉認為言不足則長言，長言不足則嗟嘆，嗟嘆不足則詠歌，詠歌不足則舞蹈，其由「言」到「歌舞」的順序，正好和〈琴賦〉「復之、吟詠、寄言」相反。察其因，乃〈詩大序〉與〈樂記〉從「人」出發，著意於情志與樂舞的緊密連結，故視樂舞為暢達情志的必要表現；〈琴賦〉則從「音聲」出發，著眼於音聲內涵具體化的過程，故將「言」視為人規定音聲內容的最後步驟。相較於〈詩大序〉和〈樂記〉，〈琴賦〉更細膩地談及奏者與音聲的關係。若僅將音聲作為表達情志的媒介，那麼音聲只是一種工具，且其功能也可以藉其他媒介來達成，遂無法顯現音聲之獨特。若音聲不僅僅是表達情志的工具，〈琴賦〉是如何討論奏者與音聲的關係？對於奏者而言，音樂唱奏除了表達情志，是否尚有其他意義？此為本章第一節之討論內容。

二、聆賞問題

承上，在嵇康「復之、吟詠、寄言」的脈絡下，唱奏者可自由地為音聲注入具體的內涵，音聲則透過唱奏者的實踐，展現其對不同唱奏者的包容。但如果每個唱奏者所投注的內涵皆同，音聲所涵藏的豐富內涵就會萎縮，其包容性也無法展現。這便是嵇康接下來所提到的問題：

然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌。其體制風流，莫不相襲。稱其材幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂

²⁶ 《毛詩鄭箋》卷一，頁1。

²⁷ 孫希旦《禮記集解》卷三十七〈樂記〉第十九之二，頁1038。

涕為貴。麗則麗矣，然未盡其理也。推其所由，似元不解音聲；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。眾器之中，琴德最優，故綴叙所懷，以為之賦。²⁸

在談這個問題時，嵇康把角度從唱奏者轉到了聆賞者（或評論者），他們的問題在於「莫不相襲」，即以相同的觀點為音聲評斷優劣，促成了以悲為美的審美風尚。人固然可以擇取偏愛的音聲，但若只是相襲而為，音聲的形式、內容都會僵化。再者，以「感染聽者情緒」作為音樂的主要功能，亦非〈琴賦〉所認可的觀點。則音聲對聽者的影響該從何論起？什麼是理想的聽者？此關係到〈琴賦〉如何看待音聲與聽者的關係。以下第二節將對此詳細討論。

三、音聲之理

〈琴賦·序〉也提出了音聲之理。嵇康在音聲的習翫中，體會到音聲非盛衰之物，也不是一般的感官刺激，在嵇康的心目中，音聲具「無變」之層次，此非有所窮盡的感官刺激可比擬。因此，序中所謂「未盡其理」，也應由此考量其「理」之義。此一「音聲之理」，如何顯出音聲除了表達情志之外，對於奏者的其他意義？又如何顯出音聲除了感染情緒之外，對於聽者的其他影響？換言之，此一「音聲之理」如何成就上述音聲、奏者、聽者之間的理想關係？此為第三節之論述內容。

四、琴德

本章最後一節將討論「琴德」問題。嵇康謂「眾器之中，琴德最優」，雖然「琴德」非嵇康首先提出²⁹，《詩經》中亦有「德音」一詞³⁰，但嵇康〈琴賦〉所謂「琴德」，必建立在上述的「音聲之理」，也關係到嵇康對於音聲、奏者、聽

²⁸ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁83-84。

²⁹ 桓檀《新論·琴道》：「琴，神農造也。琴之言禁也，君子守以自禁也。八音廣播，琴德最優。」見頁3。

³⁰ 《詩·小雅·鹿鳴》：「呦呦鹿鳴，食野之蒿，我有嘉賓，德音孔昭。」見《毛詩鄭箋》卷九，頁1。

者的觀點，因而此一「琴德」亦有不同的涵義。則「琴」為何比其他樂器更能夠顯明「音聲之理」？

以上四點，乃〈琴賦·序〉所指示的幾個主要問題，而〈琴賦〉則透過麗美的文字，鋪陳對琴的頌讚，並於彈奏、聆賞方面多有著墨，在回應上述問題的同時，也重新建構音樂與人的關係。

第一節 論音樂與奏者

嵇康認為，音聲可以「導養神氣，宣和情志」：

余少好音聲，長而翫之，以為物有盛衰，而此無變，滋味有馱，而此不勑，可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。是故復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意。

「復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意」，即為「導養神氣，宣和情志」的過程。然從「復之」、「吟詠」、到「寄言」，此一音聲內涵具體化的過程，何以能夠達成「導養神氣，宣和情志」？若以〈詩大序〉及〈樂記〉「暢達情志」的觀點，亦可解釋「導養神氣，宣和情志」，或許更近於一般的思惟。但嵇康以相反的順序而論，則音樂對於奏者，不僅為宣洩情緒、表達志意而已。

一般而言，奏者可藉音樂表達情志。但實際唱奏時，不只是單純抒情，還必須顧及技巧、聽覺美感、樂曲知識等多種層面。因此，奏者的工作其實極為複雜。約略來說，奏者的工作有兩種：一是僅憑著音聲形式給定造型，這主要依據譜上或師授的音高、節奏等形式資訊，使奏出的音色、音量、速度、樂句等能夠產生聽覺上的美感；二是依音聲形式之外的素材來構想琴曲，例如樂曲著錄的本事、題解、標題、歌詞，有時則只是奏者自身想像的情境。兩種方式經常同時存在，且互相配合。〈琴賦〉亦有對這兩種方式的描寫，如「紛淋浪以流離」一段；而

「觸〔摠〕如志，唯意所擬」，則是奏者為音聲注入志意，此「志意」除了對音聲形式的組織，也包括音聲形式之外的素材，具體內容可以是抒情、寫景或敘事。

因此奏者唱奏樂曲，皆為實現音聲之美，以及喚出心中之情、景、事。這兩個目標並非互相排斥，而是互相輔助。奏者無法像機器般奏出漂亮的聲音，而不牽涉任何演奏當下的心靈狀態。奏者可能在不自覺的情況下帶入某種心境，又或者有意識地投注情志。倘若只求聲音的漂亮，則只是將音聲視為一對象物，求其美而已，終有疲乏之時。且情、景、事的想像也能幫助奏者成就音聲形式之美，就算只是一種模糊的心境，也有可能改變音聲的構型。因此，無論主動或被動、有意或無意，奏者在唱奏之時，除了專注於聽覺美感之實現，多少會喚起心中的情、景、事。反過來說，奏者也不應只用音聲來表達情志，而忽略音聲之美，甚至任其粗陋不堪。若要表達情志，奏者心中會有理想的音聲，與這些情、景、事的存在樣態相映。為了奏出這理想的音聲，必須在技巧上不斷磨練。此時的音聲形式之美，不再只是對象物之美，而是與心靈狀態結合之後的美，而心中之情、景、事，無論原始樣態為何（快樂或悲傷、淒涼或熱情等），都能透過音聲之美而昇華。故音樂對於奏者而言，不僅是用來「宣洩」或「表達」而已，而有「提煉」心靈之效果。若云「宣洩」，似指負面心靈狀態的傾空，但唱奏時，其實沒有將負面狀態消除，有時反而還為了樂曲所需，重新喚起負面的狀態；若云「表達」，則音聲彷彿語言在傳達情、景、事，但音聲畢竟不是語言，無法轉譯任何具體內容，其所能做到的，是昇華情、景、事，讓奏者此刻的心靈狀態以音樂美的形式存在。奏者對音聲投注心中的情、景、事，再讓音聲昇華這些具體內容。嵇康〈琴賦·序〉「復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意」，便是在此意義上，達成「導養神氣，宣和情志」。由此而言，〈琴賦·序〉所說

的「導養神氣，宣和情志」，不同於王褒的「專發憤乎音聲」³¹，其音聲的內涵，也不止於馬融的「聽聲類形」³²。

在〈琴賦〉的前半部分，彈琴者從「理正聲，奏妙曲」，到彈奏淶水、清徵、唐堯、微子四曲，進而「拊弦安歌，新聲代起」，呈現了奏者志意的三種義涵：一是音聲之構型、樂曲之組織；二是綜理各曲，出入其中；三是彈琴者心中的發想。從音聲形式、琴曲素材、到自身之歌吟，音聲越來越切近奏者的內在，此呼應了序中「復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意」的過程。其中「拊弦安歌」一段之詞，乃有關仙遊之想，而〈琴賦〉亦從神話中取材，以塑造桐木的生長環境，嵇康亦有仙道之想。則此段文字，不妨視為彈琴者（嵇康）自身之懷想，讓心中的仙隱之境與音聲之美合而為一。

第二節 論音樂與聽者

〈琴賦·序〉批評了以悲為美的審美風尚，此牽涉了兩個層面：是否能以單一標準聆賞樂曲？又如果不以悲哀、垂涕等情緒感染作為音樂對於聽者的主要功能，則音樂與聽者的關係該如何解說？對此，嵇康在〈琴賦〉描述了樂曲之聆賞，也談及理想的聽者，即所謂「和平者」。而這些描述都和上述之奏者有關。音樂為表演藝術，其聆賞和其他靜態的藝術形式不同。如書畫之類，欣賞者可在任何時地欣賞藝術成品，但音樂之聆賞，聽者則必須和奏者同時經歷，彈奏的同時才能聆賞，奏者不彈時，縱有樂譜也無從聆聽。現代的錄音方式，雖然解除了「同時」的條件，但聽者所聆賞者，仍是靠著奏者來表現。故〈琴賦〉要論琴之聆賞，也是基於音樂與奏者的關係。前面提到，彈奏樂曲是件複雜的工作，不只是宣洩情緒而已。同樣地，與其說聽者在「聽聲音」，不如說是在審視奏者的工作成果。

³¹ 王褒〈洞簫賦〉云：「於是乃使夫性昧之宕冥，生不覩天地之體勢，闇於白黑之貌形，憤伊鬱而酷[而忍]，愍眸子之喪精，寡所舒其思慮兮，專發憤乎音聲。」（見《文選》卷十七，頁 315）認為盲者因看不見，所以特別能夠傾洩情感於音聲中。

³² 馬融〈長笛賦〉云：「爾乃聽聲類形，狀似流水，又象飛鴻。」（見《文選》卷十八，頁 326）使聲與形對應，因此聽者能因「聲」而知「形」。

因此，倘使聽者以預設標準評判音樂之優劣，很可能與奏者形成各說各話的局面。此外，如果過度強調音樂對聽者的情感影響，也容易遺漏奏者在哀樂之外，為樂曲所做的努力。〈琴賦〉遂強調聽者欣賞各種不同樂曲的能力，以及超越哀樂的聆賞境界。以下分就這兩點說明。

一、「曲」之聆賞

關於樂曲之聆賞，〈琴賦〉以兩種不同的奏賞場合，表現奏者、聽者、樂曲的關係：

若夫三春之初，麗服以時，乃攜友生，以遨以嬉。涉蘭圃，登重基。背長林，翳華芝。臨清流，賦新詩。嘉魚龍之逸豫，樂百卉之榮滋。理重華之遺操，慨遠慕而長思。³³

此段的描寫，是朋友聚會的場合，在輕鬆自在的情境下，彈者「理重華之遺操，慨遠慕而長思」，此類「慨遠慕而長思」的琴曲，讓奏者、聽者抒發共同的感慨。周遭的聽者，可以察視彈者的志意，如同「伯牙揮手，鍾期聽聲」，聽的不只是聲音而已，還要聽彈者為音聲注入的內涵。第二種場合著重在琴曲之殊異：

若乃華堂曲宴，密友近賓，蘭肴兼御，旨酒清醇。進南荆，發西秦。紹陵陽，度巴人。變用雜而並起，竦眾聽而駭神。料殊功而比操，豈笙簧之能倫。³⁴

在此場合中，彈奏的琴曲殊樣，因而有「竦眾聽而駭神」的效果。彈者「變用雜而並起，竦眾聽而駭神」，此則為音聲形式對聽者的震撼，透過地域（南荆與西秦）、雅俗（陵陽與巴人）的差別，使聽者驚於琴聲的殊異。而這些風格相異的琴曲，仍是由彈者花時間熟悉、了解之後，用自己的組織方式構思而成。此呼應「進御君子，新聲慘亮」，聽者透過彈者，接觸陌生的新聲。

³³ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 101-102。

³⁴ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 102。

因此聽者所聆，已是經過人爲組織後之「曲」，而非原始的聲響，聽者若能認識、理解、甚至接受這些樂曲，對自己而言，是開拓眼界；對奏者而言，是尊重與肯定。聽者與奏者的互通，不是單靠音聲就能連繫，而必須有奏者對樂曲的構思與聽者的聆賞。當奏者與聽者交流時，已進入人文化成的層次，是兩個主體的交流，在這個前提下，只要是經過人文構思的樂曲，都能在雙方的交流中有積極的意義，且雙方的位階是平等的，並非奏者以獨斷的姿態，用「正當」的樂曲教育聽者。

「曲」既然對於奏者、聽者的交流有積極意義，下文遂列舉琴曲：

若次其曲引所宜，則廣陵止息，東武太山，飛龍鹿鳴，鷓鴣遊絃。更唱迭奏，聲若自然，流楚窈窕，懲躁雪煩。下逮謠俗，蔡氏五曲，王昭楚妃，千里別鶴，猶有一切，承間篳篥，亦有可觀者焉。然非夫曠遠者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閉止。非夫放達者，不能與之無吝；非夫至精者，不能與之析理也。³⁵

廣陵等八曲，雖能在文獻當中找尋一些蛛絲馬跡，但這些曲子的實際內容，難以確定。然或許這些曲子本無固定內容，故能「更唱迭奏」。至於謠俗、蔡氏五曲、王昭、楚妃、千里、別鶴，本事較爲清楚，彈者需依其事而奏其聲。嵇康以前者爲先，後者爲次，示各種琴曲皆爲美聲，不必崇古，亦不必批判俗曲。且古樂與新聲，並非必然，廣陵等曲，若更唱迭奏，由唱奏者注入不同的新意，亦可成新聲；謠俗等曲，雖爲後起，但並不表示無法成爲未來的典範。因此曠遠者，才能在各式琴曲之間嬉遊，不排斥任何琴曲。但僅是「不排斥」，只是願意聆聽各類琴曲，稱不上對琴曲有深入認識，故淵靜者，才能在琴曲中閉止，充分理解一首樂曲。然而深入了解之後，往往會因喜愛而有所執，故必須放達，才能不對特定琴曲有所吝惜，放下自己的喜好，去認識更多類型的樂曲。唯有至精者，才能不受框限，出入各曲之間，明白不同琴曲的異同，其析理不僅止於單一琴曲之理，

³⁵ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 102-105。

也是綜觀琴曲所得之理。曠遠、淵靜、放達、至精四者，是有序的安排，既是聽者工夫上的步驟，也是境界上的層層推進。〈琴賦〉對於理想聽者的描寫，和奏者「初涉淶水，中奏清徵，雅昶唐堯，終詠微子」的表現是一樣的，都期待人可以把握樂曲的多元面貌，從而體認音聲對人爲內涵的包容。

二、和平者

以上論樂曲之聆賞，可知音樂之於聽者，不限於情感影響。聽者其實需要許多工夫，才能精準地掌握對方彈奏之樂曲，而非被動讓音聲感染情緒而已。嵇康〈聲無哀樂論〉就指出，聽者之哀樂，在人而不在聲，〈琴賦〉亦有類似的描寫：

是故懷戚者聞之，莫不慄慄慘悽，愀愴傷心，含哀懊咿，不能自禁。其康樂者聞之，則歆愉懽釋，抃舞踊溢。留連瀾漫，嗚嚙終日。若和平者聽之，則怡養悅念，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身。³⁶

哀樂是聽者本身固有，非從琴聲而來，懷戚者、康樂者之所以不如和平者，是因為他們帶著當下自身的情緒，而阻礙了對樂曲的精準掌握。此一方面佐證嵇康「聲無哀樂」之主張，另一方面，則顯示了聆曲工夫的困難之處。最理想的狀況是，聽者在樂曲中與奏者交流、在各類琴曲中悠遊而無所囿，從而在聆賞的過程中，獲得全新的感受。但實際上，聽者不可能一片空白地進入樂曲之中，除了當下的情緒之外，對樂曲背景的了解、對作曲者或唱奏者的看法等種種經驗，都會影響聽者對音聲的理解與判斷。故聆賞之時，不只接收了奏者之樂曲而已，聽者的經驗亦參與其中。論者有謂以悲爲美的風尚，和魏晉時人的社會風氣有關。可以假設，任何時代、地域的聽者，都會被生活經驗限制，而產生一種評賞傾向。不只理性上的評判，情緒反應也會被主體經驗影響。甚至可以導出，聽者聆賞音聲的所發所感，其實是聽者主體經驗的重組。則聽者聆賞樂曲，仍離不開自己。

³⁶ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 106-107。

於此，在懷戚者、康樂者之外，〈琴賦〉又敘述「和平者」，懷戚者、康樂者只是「聞」琴，其反應未脫離自身原有的情緒。「和平者」才是「聽」琴，和平者，即〈養生論〉所謂「愛憎不棲于情，憂喜不留于意，泊然無感，而體氣和平」，聽者必須先達到此境界，才能解悟琴之和平。唯有聽者不再局限於特定的情感，才能真正認識每一位彈奏者的特殊之處。然而，「和平者」雖不局限於特定的情感，卻仍有一定的聆賞傾向，即「怡養悅念，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身」，這顯然和仙隱之慕有關。則這樣的「和平者」，仍然是帶著一己之偏好與經驗，聆聽樂曲。故嵇康有段補充：

是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，尾生以之信，惠施以之辯給，萬石以之訥慎。其餘觸類而長，所致非一，同歸殊途，或文或質。摠中和以統物，咸日用而不失，其感人動物，蓋亦弘矣。³⁷

顧施禎解釋，伯夷等人聽琴，是加強自身的廉、仁、忠、信、辯給、訥慎³⁸，如此似乎和懷戚者、康樂者一樣，終究離不開自己。觀文脈，此段應是對「和平者」的補充，且廉、仁、忠、信、辯給、訥慎並不是哀、樂等情緒，而更接近魏晉「才性」的範疇。嵇康所塑造之和平者，承自魏晉人物鑑賞的品味，例如《人物志》云「凡人之質量，中和最貴矣。中和之質，必平淡無味，故能調成五才，變化應節」³⁹。在〈體別〉篇，可看出《人物志》所謂「中和平淡」的反例，並不特別針對愛憎憂喜而言，而是各種偏才之性的「拘抗違中」，對此，應以「中庸之德」戒之。各種才性若無中庸之德，都可能如懷戚者、康樂者一般，落入兩端之執。但是相對於《人物志》「偏才之性，不可移轉」⁴⁰的想法，〈琴賦〉則云「同歸殊途，或文或質」，個體殊性與「和平者」並不衝突，並不衝突。廉、仁、忠、信、

³⁷ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 107-108。

³⁸ 顧施禎云：「以伯夷之廉，以聞琴而廉愈至。顏回之仁，以聞琴而仁愈純。比干之忠，以聞琴而忠彌烈。尾生之信，以聞琴而信彌貞。惠施亦以聞琴而倍加其辯給。萬石君亦以聞琴而越增其訥慎。」見《昭明文選六臣註疏解》，卷十八，頁 1611。

³⁹ 吳家駒注譯《新譯人物志》，頁 8。

⁴⁰ 吳家駒注譯《新譯人物志》，頁 28。

辯給、納慎之人，皆可秉持中庸，成爲「和平者」，因此〈琴賦〉中的理想聽者，不需捨棄原有之才性，亦能實踐「和平」。「和平者」不同於懷戚者、康樂者之處，並非在於哀樂之抹除，而在於不爲哀樂所困，「愛憎不棲于情，憂喜不留于意」也不是無憂無喜，而是強調其不棲不留。因此「和平者」的提出，也不是要標舉仙隱之人，而消滅個體殊性，相反地，是要正視這些個體殊性對聆賞的助益。主體經驗可能成爲聆賞的阻礙，那是因爲聽者囿於這些經驗，而無法真正和音樂相親。但如果能擺落主體經驗的囿限，藉用這些經驗深化自己對音樂的感悟，那麼個體殊性就成了聆賞時的助益。於是，音樂對於奏者與聽者，便具有同樣的意義。奏者在唱奏的過程中，喚起某種心境，昇華情、景、事等具體內容，心靈狀態與音聲之美合而爲一；聽者亦藉音樂之聆賞，提煉自身之經驗，音聲之美不再只是聽覺上的享受，而能喚發心靈之感動。

〈琴賦〉對理想聽者的描述，正呼應了「伯牙揮手，鍾期聽聲，華容灼爚，發采揚明，何其麗也。伶倫比律，田連操張，進御君子，新聲粲亮，何其偉也」，鍾子期了解伯牙所彈，是因爲擅聽，所以奏者能被理解；新聲之所以粲亮，是因爲君子有德，所以新聲能被接納。同樣地，聽者不受哀樂局限，是因爲達到和平之境界。故〈琴賦〉理想中的聆賞狀況，是聽者必須有一定程度的工夫，琴曲、奏者、聽者的關係才會圓滿。

第三節 論「音聲之理」

以上兩節，談論奏者心境之昇華，以及聽者心靈之感動。那麼能夠成就奏者與聽者間之體悟，究竟依於什麼？嵇康遂言音聲之理，〈琴賦·序〉認爲歷世才士關於音樂之賦頌，乃「麗則麗矣，然未盡其理也」。若能通透嵇康所論音聲之理，可避免「賦其聲音，則以悲哀爲主」的情形。而在討論嵇康「音聲之理」之前，須先排除「物理」與「樂理」兩義，以明〈琴賦〉中音聲之理的層次：

1.不是「物理」

〈琴賦·序〉言「物有盛衰，而此無變；滋味有馱，而此無倦」，以音聲相對於物、滋味而言，音聲沒有盛衰之變，也不是有所窮盡的感官刺激。則音聲之理，不是物之理。戴璉璋曾指出，嵇康之「理」，有名理、玄理兩種層次⁴¹，故討論〈琴賦〉的音聲之理，也應從玄理層次來考量。音聲之理雖與「聲音」有關，但絕不只是落在聲音的物理性質(如強弱、高低)來談論而已。

2.不等「樂理」

若此理非聲音之物理性質，則容易導向聲音之規則，即律調。一般認為，音聲之所以能有美感，前提是遵守一定的律調。然不同的時空，有不同的律調系統，因此所謂的律調標準，是特定時空背景下發展而成，處於同一時空脈絡之人群，遂共享此一聽覺習慣。但此一習慣可以被打破，因此並沒有放諸四海皆準的律調系統。故所謂音聲之理，不應拘泥於特定的律調。而〈琴賦〉對於不同之「聲」——正聲、新聲——的使用，也顯示此一觀念。在〈樂記〉、《國語》等典籍中，「正聲」具有正當性，而「新聲」則有負面義涵，〈琴賦〉則將兩者並列，而無優劣之分。正聲、新聲意義的轉變，說明了此一音聲之理，能讓奏者在音聲的習翫中，持續有新的觸發，也讓聽者不斷打破既有的聽覺習慣，認識音聲無窮無盡之美。

一、正聲

「正聲」一詞，在〈樂記〉有其義涵，而〈琴賦〉則有所轉變，故以下主要比較〈樂記〉和〈琴賦〉的「正聲」義，以示嵇康對於「正聲」的看法。

⁴¹ 戴璉璋：「嵇康辨析事物，有所謂『常理』與『至理』的區分。一般而言，前者屬於名理之類，是可以通過知性活動加以辨察，而且可用名言概念來表達或詮釋的。後者則屬於玄理之類，得之於實踐的體證，不能只藉知性來把握，用名言概念來表達或詮釋時，往往也有不能盡意的困難，所以老、莊以來都用辨證的詭辭來表示。」見《玄智、玄理與文化發展》，頁 134。

(一) 〈樂記〉的「正聲」義

〈樂記〉中的「正聲」，以「正」對比於姦聲，指出不同的聲類會造成人的不同應氣：

凡姦聲感人，而逆氣應之；逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之；順氣成象，而和樂興焉。⁴²

〈樂記〉認為，「聲」的正、姦，和人之應氣，有固定的關係。人應之以順氣，便是正聲，反之則為姦聲。又云「倡和有應，回邪曲直，各歸其分，而萬物之理，各以其類相動也」，故正聲、姦聲的確是兩種不可相混的聲類，各有其客觀的「分」，而「氣」則連結了聲的客觀表現與人的主觀感應。聲感人、人應氣的步驟，顯示「正聲」、「姦聲」有其固定的客觀內涵，而人的感應依此內涵決定。

而人應之以氣，逆氣、順氣分別成象後，又能興淫樂、和樂，在〈樂記〉中，「聲」與「樂」本是不同的層次⁴³，此處「正聲」成「和樂」、「姦聲」成「淫樂」，必須透過人之應氣，人的應氣一方面依附「聲」而定，一方面又是成其「樂」的關鍵，沒有人對聲的感應，正聲、姦聲便止於各自的客觀內涵，而不會進一步形成具有價值判斷的和樂、淫樂。因此，對於姦聲，君子採取隔離的方式，即〈樂記〉下文所云「姦聲亂色，不留聰明；淫樂慝禮，不接心術」，如此才能杜絕姦聲興成淫樂的可能。

〈樂記〉中「正聲」、「姦聲」的客觀內涵為何，沒有明確的定義，但可由另一段文字推敲：

魏文侯問於子夏曰：「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。敢問古樂之如彼何也？新樂之如此何也？」子夏對曰：「今夫古樂，

⁴² 孫希旦《禮記集解》卷三十八〈樂記〉第十九之二，頁 1003。

⁴³ 〈樂記〉云：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也，感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂。」（見孫希旦《禮記集解》卷三十八〈樂記〉第十九之一，頁 976）「聲」只是人心之動，未有潤飾；「樂」則有干戚、羽旄之舞蹈作為文飾。

進旅退旅，和正以廣。弦匏笙簧，會守拊鼓，始奏以文，復亂以武，治亂以相，訊疾以雅。君子於是語，於是道古，修身及家，平均天下。此古樂之發也。今夫新樂，進俯退俯，姦聲以濫，溺而不止；及優侏儒，獲雜子女，不知父子。樂終，不可以語，不可以道古。此新樂之發也。今君之所問者樂也，所好者音也！夫樂者，與音相近而不同。」文侯曰：「敢問何如？」子夏對曰：「夫古者，天地順而四時當，民有德而五穀昌，疾疢不作而無妖祥，此之謂大當。然後聖人作為父子君臣，以為紀綱。紀綱既正，天下大定。天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音；德音之謂樂。《詩》云：『莫其德音，其德克明。克明克類，克長克君，王此大邦；克順克俾，俾於文王，其德靡悔。既受帝祉，施於孫子。』此之謂也。今君之所好者，其溺音乎？」文侯曰：「敢問溺音何從出也？」子夏對曰：「鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。《詩》云：『肅雍和鳴，先祖是聽。』夫肅肅，敬也；雍雍，和也。夫敬以和，何事不行？為人君者，謹其所好惡而已矣。君好之，則臣為之。上行之，則民從之。《詩》云：『誘民孔易』，此之謂也。」⁴⁴

子夏認為新樂充斥姦聲，則「新樂」便等同於「淫樂」，只是子夏把「樂」的定義縮小為「德音」，故「淫樂」對於子夏而言，只是「音」而不是「樂」，「古樂」才稱得上是「樂」，即上述所謂「和樂」。古樂是聖人「正六律，和五聲」而成，經過聖人制正的六律五聲，便是「正聲」的客觀內涵。則「姦聲」的客觀內涵顯然不符合此聲律標準，故有害於「志」，亦即會感發人的逆氣，鄭音、宋音、衛音、齊音皆屬此類。事實上，對於律呂的要求，《國語》已有記載：

王將鑄無射，問律於伶州鳩。對曰：「律所以立均出度也。古之神瞽，考中聲而量之以制，度律均鍾，百官軌儀，紀之以三，平之以六，成於十二，

⁴⁴ 孫希旦《禮記集解》卷三十八〈樂記〉第十九之二，頁 1013-1018。

天之道也。夫六，中之色也，故名之曰黃鐘，所以宣養六氣、九德也。由是第之：二曰太簇，所以金奏贊陽出滯也。三曰姑洗，所以修潔百物，考神納賓也。四曰蕤賓，所以安靖神人，獻酬交酢也。五曰夷則，所以詠歌九則，平民無貳也。六曰無射，所以宣布哲人之令德，示民軌儀也。為之六間，以揚沈伏，而黜散越也。元間大呂，助宣物也。二間夾鍾，出四隙之細也。三間仲呂，宣中氣也。四間林鍾，和展百事，俾莫不任肅純恪也。五間南呂，贊陽秀也。六間應鍾，均利器用，俾應復也。」⁴⁵

文中「平之以六」，韋注曰：「平之以六律也。上章曰：律以平聲。」又注「成於十二」曰：「十二，律呂也。」聲律應精確固定，是古有的觀念，〈樂記〉遵之。

從〈樂記〉看來，「正聲」的條件就是「六律正，五聲和」，聲律標準來自於「古樂」。當然如此的定義仍然籠統，但觀念便沿承下來，如《史記》載：

今殷王紂乃用其婦人之言，自絕于天，毀壞其三正，離遏其王父母弟，乃斷弃其先祖之樂，乃為淫聲，用變亂正聲，怡說婦人。⁴⁶

此便以「淫聲」相對於「先祖之樂」，指其「變亂正聲」，呼應〈樂記〉以古樂為德音標準的想法。《漢書》亦以律呂來談「正聲」：

及黃鐘為宮，則太簇、姑洗、林鍾、南呂皆以正聲應，無有忽微，不復與它律為役者，同心一統之義也。⁴⁷

顏師古注曰：

孟康曰：「忽微，若有若無，細於髮者也。謂正聲無有殘分也。」

無論「正聲」的實際聲律究竟如何制定，「正聲」具有精確、固定的聲律標準，實為普遍的觀念。唯有聲律正確，人才能應之以順氣，成就道德之樂。

⁴⁵ 《國語》卷三〈周語下〉，頁 45-46。

⁴⁶ 《史記》冊一卷四〈周本紀〉，頁 121。

⁴⁷ 《漢書》冊二卷二十一上〈律曆志第一上〉，頁 962。

〈樂記〉由正聲感順氣，再由順氣成和樂的順序，是清楚的觀點。然此中有一問題，「和樂」雖因人的順氣成象而興，但人的順氣，仍待「正聲」而應。那麼「和樂」之成，表面上是人的道德表現，其實取決於具有特定聲律的「正聲」，是個外在的標準，人只是被動地實踐這個外在的標準。〈樂記〉欲讓人在「和樂」的成顯過程中有重要的位置，但又不放棄「正聲」相對於「姦聲」的道德義，於是，合乎道德的「和樂」，是人努力而成，或是「正聲」決定一切，兩者有了矛盾。

（二）〈琴賦〉的「正聲」義

〈琴賦〉所謂「正聲」，和〈樂記〉一樣，有客觀的聲律標準，故云必須和諧：

及其初調，則角羽俱起，宮徵相證。參發並趣，上下累應。蹀躞磔磔，美聲將興。固以和昶，而足耽矣。爾乃理正聲，奏妙曲，揚白雪，發清角。⁴⁸

調音之後的和昶之聲，才是正聲，理此正聲，方能奏白雪、清角等妙曲。〈琴賦〉以和諧的聲律規定正聲的客觀內涵，此方式，同於子夏以六律、五聲之正來定義德音（古樂）。

〈白雪〉、〈清角〉是此段所用的曲子。嵇康在此藉由用典，讓「正聲」有了新的意義。〈白雪〉見宋玉〈對楚王問〉：

楚襄王問於宋玉曰：「先生其有遺行與？何士民眾庶，不譽之甚也？」宋玉對曰：「唯！然有之。願大王寬其罪，使得畢其辭。客有歌於郢中者，其始曰下里巴人，國中屬而和者數千人；其為陽阿薤露，國中屬而和者數百人；其為陽春白雪，國中屬而和者數十人；引商刻羽，雜以流徵，國中屬而和者，不過數人而已。是其曲彌高，其和彌寡。故鳥有鳳而魚有鯤。鳳凰上擊九千里，絕雲霓，負蒼天，翱翔乎杳冥之上；夫藩籬之鷄，豈能

⁴⁸ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁92-93。

與之料天地之高哉？鯤魚朝發崑崙之墟，暴鬣於碣石，暮宿於孟諸；夫尺澤之鯢，豈能與之量江海之大哉？故非獨鳥有鳳而魚有鯢也，士亦有之；夫聖人瑰意琦行，超然獨處，世俗之民，又安知臣之所為哉？」⁴⁹

又見《淮南子·覽冥訓》：

昔者，師曠奏白雪之音，而神物為之下降，風雨暴至。平公瘡病，晉國赤地。庶女叫天，雷電下擊，景公臺隕，支體傷折，海水大出。⁵⁰

〈清角〉則見《韓非子》：

奚謂好音？昔者衛靈公將之晉，至濮水之上，稅車而放馬，設舍以宿，夜分而聞鼓新聲者而說之，使人問左右，盡報弗聞。乃召師涓而告之，曰：「有鼓新聲者，使人問左右，盡報弗聞，其狀似鬼神，子為我聽而寫之。」師涓曰：「諾。」因靜坐撫琴而寫之。師涓明日報曰：「臣得之矣，而未習也，請復一宿習之。」靈公曰：「諾。」因復留宿，明日而習之，遂去之晉。晉平公觴之於施夷之臺，酒酣，靈公起，曰：「有新聲，願請以示。」平公曰：「善。」乃召師涓，令坐師曠之旁，援琴鼓之。未終，師曠撫止之，曰：「此亡國之聲，不可遂也。」平公曰：「此道奚出？」師曠曰：「此師延之所作，與紂為靡靡之樂也，及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投，故聞此聲者，必於濮水之上。先聞此聲者，其國必削，不可遂。」平公曰：「寡人所好者音也，子其使遂之。」師涓鼓究之。平公問師曠曰：「此所謂何聲也？」師曠曰：「此所謂清商也。」公曰：「清商固最悲乎？」師曠曰：「不如清徵。」公曰：「清徵可得而聞乎？」師曠曰：「不可，古之聽清徵者，皆有德義之君也，今吾君德薄，不足以聽。」平公曰：「寡人之好者音也，願試聽之。」師曠不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鶴二八，道南方來，集於郎門之堦。再奏之而列。三奏之，延頸而鳴，舒翼而舞。音中宮商之聲，聲聞於天。平公大說，坐者皆喜。平公提觴而起，為

⁴⁹ 宋玉〈對楚王問〉。見《文選》卷四十五，頁 836-837。

⁵⁰ 《淮南子》上冊卷六〈覽冥訓〉，頁 113。

師曠壽，反坐而問曰：「音莫悲於清徵乎？」師曠曰：「不如清角。」平公曰：「清角可得而聞乎？」師曠曰：「不可。昔者黃帝合鬼神於西泰山之上，駕象車而六蛟龍，畢方竝鎔，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道，虎狼在前，鬼神在後，騰蛇伏地，鳳皇覆上，大合鬼神，作為清角。今主君德薄，不足聽之，聽之將恐有敗。」平公曰：「寡人老矣，所好者音也，願遂聽之。」師曠不得已而鼓之。一奏而有玄雲從西北方起；再奏之，大風至，大雨隨之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走，平公恐懼，伏於廊室之間。晉國大旱，赤地三年。平公之身遂癘病。故曰：不務聽治，而好五音不已，則窮身之事也。⁵¹

第一則引文中，〈白雪〉屬於曲高和寡的類型，宋玉以此自比，謂世俗之民不了解自己。則樂曲的高貴或低俗，不一定能有所感發，人亦可對樂曲無感，甚至作出相反的判斷，認為曲高者不足唱和，曲低者則喜而和之。此稍微鬆動了〈樂記〉「姦聲感人，逆氣應之；正聲感人，順氣應之」的架構，但支持此論者，仍可說曲高和寡，是因為聽者的品味不夠，所以未能應之，但姦聲感逆氣、正聲感順氣的聲氣模式，依舊不變。

第二、三則引文可併看，而第三則較為詳細。作為「新聲」的清商，其悲不如清徵、清角，而清徵乃古之德義之君所聽，清角則是黃帝大合鬼神所作，那麼清徵、清角屬古代聖王德音，和紂王的亡國之音不同。但在師曠和晉平公的討論中，清商、清徵、清角皆屬悲者，只是程度有所不同，故新聲與古樂，仍有共同之處，並非完全不相干、正姦對立的兩種聲類。再者，若正聲一定感順氣，那麼無論是誰聽清徵、清角，都能和德義之君、黃帝一樣，產生好的效果。但師曠以晉平公「德薄」為由，阻止聽之，而晉平公果然因此罹病禍國。此打破了〈樂記〉聲、氣之間的固定關係。又，從清商、清徵、至清角，越古之聲，反而越悲，但

⁵¹ 王先慎《韓非子集解》卷三〈十過〉第十，頁 50-52。

悲聲並不一定感發人之悲，其感發是好是壞，端賴聽者之德是厚是薄。這仍然是破除了〈樂記〉的聲氣模式。

師涓所奏「新聲」，師曠認為是紂王的亡國之聲、靡靡之樂，蔡仲德認為「新聲」並不等於殷商之聲，《韓非子》以紂王說新聲，是爲了否定新聲⁵²。或許可以再推一步，《韓非子》不但否定新聲，也要否定儒家尊崇的聖王古樂，因爲此篇是用晉平公之事，說明「不務聽治而好五音」之過，〈樂記〉對古樂、新樂猶有取捨判分，〈十過〉則將古樂拉到和新聲同樣的高度，以示音樂對政治無用。而嵇康的音樂思想雖異於韓非，但化用了其作法。嵇康於此段列〈白雪〉、〈清角〉之曲，並非贊同《韓非子》的想法，而是透露〈白雪〉、〈清角〉雖好，但若無知音擅樂者，仍會被誤解。故「正聲」雖然是美聲妙曲，但「正聲感順氣」的模式並不存在。正聲之美自存，其成就妙曲的可能性亦潛在，但妙曲之呈現，有賴彈者的「檢容授節，應變合度」；其感發效果，則關係到聽者自身的修養。故〈琴賦〉所謂「正聲」，只是一種聲律和諧的聲類，美則美矣，但不具有道德意義，初步解決了〈樂記〉的矛盾。

二、新聲

〈琴賦〉「拊絃安歌，新聲代起」一段，描繪了琴歌相合之美。然「新聲」一詞在早先其實有負面意義。上文談及「清角」時，已引《韓非子·十過》的事典，其敘述實出自《國語》而鋪加之，《國語》記載：

平公說新聲。師曠曰：「公室其將卑乎？君之明兆於衰矣。夫樂以開山川之風也，以耀德於廣遠也。風德以廣之，風山川以遠之，風物以聽之，循詩以詠之，循禮以節之。夫德廣遠而有時節，是以遠服而邇不遷。」⁵³

蔡仲德認為：

⁵² 詳見蔡仲德《中國音樂美學史》，頁 211—213。

⁵³ 《國語》卷十四〈晉語八·平公〉，頁 165-166。

這段文字最值得注意的一點，則是在歷史上第一次提到了「新聲」。所謂「新聲」，是相對於雅頌舊樂而言，指春秋時期興起於各諸侯國的民間音樂。⁵⁴

師曠認為樂與德有密切關係，至於新聲則兆衰，明顯貶抑了「新聲」。前引〈樂記〉中子夏對魏文侯的教訓，亦以古樂對新樂，新樂便是有害於德的姦聲。

然而，要求古今君臣謹守單一的聲律標準，實為難事，故魏文侯聽古樂而昏昏欲睡，被視為淫樂的鄭衛之音反而使他有精神。漢代之後的文獻，「正聲」與「新聲」不一定是正、邪對立，也不是朝廷之樂和民間俗樂的對立，漢代的李延年，便是憑著「新聲」受寵，《史記》記載：

延年善歌，為變新聲，而上方興天地祠，欲造樂詩歌弦之。延年善承意，弦次初詩。⁵⁵

《史記索隱》注曰：「初詩，即所新造樂章」，《漢書》亦載其事：

延年善歌，為新變聲。是時上方興天地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌。延年輒承意弦歌所造詩，為之新聲曲。⁵⁶

《史記》、《漢書》所用「新聲」一詞，已非姦聲、淫樂之意，而是李延年搭配詩歌所作的新曲。這些新曲很可能已經不採用古樂的「正六律，和五聲」，而有不同的聲律，故李延年之新聲，總是受人喜愛，「每為新聲變曲，聞者莫不感動」⁵⁷。《晉書》則記載：

胡角者，本以應胡笳之聲，後漸用之橫吹，有雙角，即胡樂也。張博望入西域，傳其法於西京，惟得摩訶兜勒一曲。李延年因胡曲更造新聲二十八解，乘輿以為武樂。⁵⁸

⁵⁴ 蔡仲德《中國音樂美學史》，頁 40。

⁵⁵ 《史記》冊四卷 125，〈佞幸列傳〉第六十五〈李延年傳〉，頁 3195。

⁵⁶ 《漢書》冊五卷 93〈佞幸傳〉第六十三〈李延年傳〉，頁 3725。

⁵⁷ 《漢書》冊五卷 97 上〈外戚傳〉第六十七上〈孝武李夫人傳〉，頁 3951。

⁵⁸ 《晉書》冊一卷 23〈志第十三·樂下〉，頁 715。

漢代時，胡樂由西域傳入，李延年因之作新聲二十八解，其內容已不傳，然可以確定的是，「新聲」融合諸多新奇的元素，絕非古樂，但也不是不良的淫樂。綜上述，當魏晉之世，「新聲」可指配詞而作的新曲，如李延年所造，嵇康〈琴賦〉「拊絃安歌，新聲代起」亦如是；亦可指器樂，如《晉書》所載「朱生善琵琶，尤發新聲」⁵⁹。總之，新聲便是異於古樂之聲律單一、變用更為豐富的音樂，非僅有負面義。

嵇康已拿掉「正聲」的道德義，故不會指責「新聲」為姦聲淫樂，其義如李延年作新聲，是彈琴者合歌而成的新曲。歷史上的「新聲」不會突然出現，而有一定的生成背景；〈琴賦〉中的「新聲」，亦非彈琴者的突發奇想，而是在奏曲之中，有所感慨而發為歌，再合琴歌而成新聲。「何絃歌之綢繆」既指琴、歌形式上的配合得宜，也是彈者心手如一的表現。

從「正聲」到「新聲」，〈琴賦〉指出，不僅不該在聲律上賦予道德義，讓人的道德表現被外在的聲律條件所決定，音聲形式之外的素材，也不必拘泥於特定內容，而可讓奏者自由領會或發想。而奏者之自由，也打開了聽者之視野。所謂音聲之理，並沒有樂理上的定義，不是正聲或新聲之律調標準，而是容納正聲、新聲以及各種律調形式的無限性。而也就在律調的不斷變化之中，顯出音聲之「無變」，由而令人有「滋味有馱，而此不倦」之嘆。

三、「奇弄」之彈奏

各種律調皆有其美的觀念，可以磨練奏者表現音聲形式之美的能力，因此對於技巧的精進有所幫助。故〈琴賦〉在正聲、新聲之後，又敘寫「奇弄」之彈奏，此主要表現在指法與律調的解放。

（一）指法的解放

⁵⁹ 《晉書》冊一卷 23〈志第十三·樂下〉，頁 716。

關於指法與音聲之美，〈琴賦〉云：

揚和顏，攘皓腕，飛纖指以馳驚，紛〔彳澀〕 嘉 以流漫。或徘徊顧慕，
擁鬱抑按。盤桓毓養，從容祕翫。闐爾奮逸，風駭雲亂。牢落凌厲，布濩
半散。豐融披離，斐韡奩爛。英聲發越，采采粲粲。⁶⁰

指法的多樣，造就聲之斂伏、騰起、豐采等貌，頗有肯定「煩手淫聲」的意味。

〈琴賦〉亦云「擗摠如志，唯意所擬」，即指法直接關聯到彈者的志意。故指法居於人的志意與音聲的呈現之間，銜接兩者，前提當然是手指技巧靈活嫻熟，才能讓彈者將心中所想，毫無阻礙地發為音聲。

〈琴賦〉此段，非討論如何增進指法技巧，而是藉著華美的文字，肯定繁複的指法與音聲。在《左傳》的記載中，「煩手淫聲」被視為有損平和：

晉侯求醫於秦，秦伯使醫和視之，曰：「疾不可為也，是謂近女室，疾如蠱。非鬼非食，惑以喪志。良臣將死，天命不祐。」公曰：「女不可近乎？」對曰：「節之。先王之樂，所以節百事也，故有五節；遲速本末以相及，中聲以降之。五降之後，不容彈矣。於是有煩手淫聲，惱堙心耳，乃忘平和，君子弗聽也。物亦如之。至于煩，乃舍也已，無以生疾。君子之近琴瑟，以儀節也，非以惱心也。天有六氣，降生五味，發為五色，徵為五聲。淫生六疾。六氣曰陰、陽、風、雨、晦、明也，分為四時，序為五節，過則為菑：陰淫寒疾，陽淫熱疾，風淫末疾，雨淫腹疾，晦淫惑疾，明淫心疾。女，陽物而晦時，淫則生內熱惑蠱之疾。今君不節、不時，能無及此乎？」⁶¹

醫和認為，晉侯的問題在於不知「節」，凡事若過度，必生疾。陰、陽、風、雨、晦、明有淫，則人體有疾。「聲」亦六氣所徵，所以也必須遵守五節，當彈者常用煩手，就會產生淫聲，破壞原本的五節之聲，杜預注「五降而不息，則雜聲並

⁶⁰ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 97-98。

⁶¹ 竹添光鴻《左傳會箋》冊三卷二十〈昭公元年〉，頁 34-36。

奏，所謂鄭衛之聲也」⁶²，即此。無節而淫之聲，使人耽溺，忘記平和，故君子採隔離的作法，不聽淫聲。醫和的論述模式和〈樂記〉「凡姦聲感人，而逆氣應之；逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之；順氣成象，而和樂興焉」相似，第一，皆認為音聲有一種「正當」的聲類，人應謹守；第二，對於「不正當」的聲類，必須隔絕弗聽。而醫和更論及彈奏手法，結合「煩手」與「淫聲」，不正當的音聲，來自不正當的手法；也結合「煩手」與「忘平和」，人心之不節，也來自不正當的手法。此和〈琴賦〉亦有相似之處，指法既和音聲有關，也和人之志意有關。

但〈琴賦〉已拿掉「正聲」的道德義，故各種聲類之間，沒有正當與否之分。彈奏手法或簡或煩，也無所謂好壞。指法和音聲雖有關聯，但無涉善惡。指法既無善惡，那麼指法背後的志意，就可以有更豐富的可能性，彈奏者便能更自由地組織樂曲。解放了彈奏手法的束縛，既可以創造更多樣的音聲之美，也為彈奏者保有了無限的發想空間，當彈者在指法上有所突破時，不只是賣弄技巧、徒發亂聲而已，而是呈現出彈琴者在音聲構想上的新意。

（二）間聲：律調的解放

上述指法的解放，有一前提：因為各種律調沒有道德上的善惡，所以指法不必受拘束。但〈琴賦〉雖已消除「正聲」的道德義，卻不否認其聲和昶，足以使人耽玩。如果說律調之間仍有聽覺美感上的善惡，那麼所謂的「和昶之聲」，又會成爲一種標準律調。

問題在於，是否存在著一個不變的聽覺美感標準。和昶與否，由聽覺來判斷，這僅僅是感覺，每人各異。不同的時空，會產生不同的和昶之聲，〈樂記〉的正聲與〈琴賦〉的正聲，律調也不一定相同。「和昶」只是從人的感覺說，至於能

⁶² 竹添光鴻《左傳會箋》冊三卷二十〈昭公元年〉，頁 34。

夠促成和昶之聲的律調，不是只有一種。嵇康不但要從理性上破除律調的道德善惡，也要從感性上破除律調的美感優劣。

〈琴賦〉中，彈琴者從白雪、清角等曲，再至淶水諸曲，終而發「凌扶搖兮憩瀛洲」之謳歌，音聲內容豐富，但形式上，所採用的律調仍是正聲，則樂曲的價值似乎只在唱奏者所賦予的內容，無關乎律調等形式。但〈琴賦〉序言中，明確指出「物有盛衰，而此無變；滋味有厭，而此無勸」，音聲有其客觀價值，並非唱奏者的工具。唱奏者襲用相同律調的原因，若非對正聲道德義的堅持，便是聽覺上的習慣。因此，就算理性上放下了對「正聲」的執著，若感性上仍有慣性，這將會扼殺音聲潛在的律調，則所謂「新聲」，也可能只是題解、本事、歌詞等「非音樂素材」之新，唱奏者似乎創造了許多樂曲，但實際上只能以慣用的律調來實現志意。對於新的律調，不但陌生，也無法以此組織樂曲。則唱奏者的音聲實踐，只是一種封閉的過程，似有進展，其實是陷在自以為新而實為舊法的迴圈中。如果要解決人自身的局限，那麼除了彈奏者造就音聲這條路徑，也要有音聲反過來點發彈奏者的路徑，人與音聲雙向的互相成就，才能使彈奏者有所突破。

〈琴賦〉於此提出「間聲」，即不同於正聲的律調。欲發奇弄，除了解放指法以發揮主觀的馳想，也可以挖掘間聲，以彰顯音聲的客觀價值。「間聲」和「指法」一樣，含有無限的可能性，指法的解放讓彈者的志意不再受到束縛，律調的解放則讓音聲的呈顯不再受到限制。當彈者遇見陌生的律調時，必須先放下以往習慣的律調，花時間熟悉、運用，進而認識音聲的更多面向，而非只能接受習以為常的聲律，此即音聲反過來點發彈奏者的路徑。所謂「新」，也許只是節奏、樂句的改變，也許是律調的徹底代換。這些可能性一旦被呈顯，彈琴者都應包容，如果可以在不同的琴曲當中出入徘徊，那麼對於不同的律呂規則，也應可以用同樣的態度視之。若如〈樂記〉模式，則人因「正五聲，和六律」的正聲而感應順氣，等於是人的道德表現被固定的聲律所決。嵇康的作法，拿掉了這層矛盾，強調彈奏者在實踐時的進展，又保有音聲的客觀價值，音聲不僅僅是修養的工具，

而是蘊藏著無限的變化，讓彈奏者慢慢地發掘，並在此過程中放下對特定律調的依賴。

第四節 論「琴德」

以上所論唱奏、聆賞的問題，以及音聲之理的涵義，可見於之任何樂器，未能顯出「琴」的特色。〈琴賦〉認為「眾器之中，琴德最優」，則琴應能更徹底地落實音聲之理，實現音樂、奏者和聽者之間的理想關係。〈琴賦〉除了描寫音聲、彈奏、聆賞，亦對琴器有所描述，包括琴材之生長環境、琴器之構造、彈奏方式之特色，「琴德」之內涵亦由此而顯。以下先敘述〈琴賦〉所強調的琴器特色，再說明奏者與聽者如何因這些特色而體驗音聲之理。

一、琴器特色

(一)琴木之音色

〈琴賦〉描寫琴之發為聲，總是呈現琴聲的豐富多彩，這一方面是因為「賦」體的鋪敘寫法，一方面也顯示琴聲的確可以有豐富的變化。〈琴賦〉對琴材生長環境的描寫，是透過山水之描繪，呈現生長環境千變萬化之姿態。高羅佩認為，嵇康〈琴賦〉中自「且其山川形勢，則盤紆隱深，確崑岑嶠」至「澹乎洋洋，縈抱山丘」整段文字，是強調了山（陽）、水（陰）兩面：

The locality where these trees grow is depicted in greater detail, the elements “mountains” and “water” being stressed. Mountains and water, *shan-shui*, stand for *yang* and *yin*, the positive and the negative forces in nature, that together constitute Tao. Doubtless this description is also meant to remind the reader of the most famous of all ancient lute melodies, *Kao-shan-liu-shui*.⁶³

⁶³ Robert Hans van Gulik, *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, 頁 65。

其實仔細閱讀嵇康對於山、水的描寫，會發現山、水又各自擁有兩重面貌，其寫山云：

且其山川形勢，則盤紆隱深，確崑岑岳。玄嶺巉巖，岵嶸嶮峻。丹崖嶮巖，青壁萬尋。若乃重巘增起，偃蹇雲覆。邈隆崇以極壯，崛巍巍而特秀。⁶⁴

嵇康筆下的山，既是險峻、深邃，也是崇高、壯麗。乃一暗一明的對比。至於水，則云：

蒸靈液以播雲，據神淵而吐溜。爾乃顛波奔突，狂赴爭流。觸巖舐隈，鬱怒彪休。洶涌騰薄，奮沫揚濤。滌汨澎湃，〔死虫〕壇相糾。放肆大川，濟乎中州。安回徐邁，寂爾長浮。澹乎洋洋，縈抱山丘。⁶⁵

此段先描寫水流澎湃迅急的樣子，自「放肆大川」之後，則為寧和之水。是一速一緩的對比。靜態的山自有明暗，動態之水自有緩急，兩者共繪大自然的面貌。緩和之後的水，最後「縈抱山丘」，故山與水縱有各種姿態，仍能相依相處，共持平衡。〈琴賦·序〉批評「稱其材幹，則以危苦為上」的風氣，若強調樂器生長環境危苦的一面，則容易導出樂器本身的音色含有悲哀⁶⁶，如此便壓縮了樂器所能表現之音聲，也間接否定了奏者掌握樂器、變化音色的能力。至於嵇康〈琴賦〉之寫法，則顯示琴木本身受到大自然各種樣態的滋養，暗示琴木能夠表現出各種不同的聲音，彈奏者的指法、力度等彈奏方式越多樣，琴木之聲也會有更豐富的表現。

(二)琴器之構造

〈琴賦〉關於琴器構造之描述，見於以下一段：

⁶⁴ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 85-86。

⁶⁵ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 86。

⁶⁶ 例如馬融〈長笛賦〉云：「夫固危殆險巖之所迫也，眾哀集悲之所積也。故其應清風也，纖末奮稍，錚鏘警嘯。若絙瑟促柱，號鐘高調。於是放臣逐子，棄妻離友，彭胥伯奇，哀姜孝已，攢乎下風，收精注耳，靈歎頽息，招膺擗標，泣血泣流，交橫而下，通且忘寐，不能自禦。」見《文選》卷十八，頁 324。

若論其體勢，詳其風聲，器和故響逸，張急故聲清。間遼故音庫，絃長故徽鳴。⁶⁷

器和、張急兩句，由琴器構造證論琴聲具有「逸」、「清」之美，音色之美，是足以「含至德」的一項條件。但光有聽覺上的美感是不夠的，「間遼故音庫」指琴體長，音域低；「絃長故徽鳴」指琴絃長，徽位多，這是琴器的長形構造，在樂理上的特色。琴絃長，固然使聲低沉，在聽覺上的刺激效果不如高音，但在音高上卻有更多的模糊空間，蕭凱文便指出「琴有其獨特的構作，讓人們在彈奏時展現一種獨特的自由感」⁶⁸。「徽鳴」一詞，戴明揚認為是「糾徽索而取音也，此自總泛聲、按聲而言之」⁶⁹，琴弦太長，故徽點可幫助彈者控制音準，使聲音符合樂曲的律調標準，達到樂理上的和諧，在這種情況下，「徽」是彈奏者必須遵循的規矩。但實際彈奏時，會藉由音準的游移彈出奏者想要的音色或聲響組合，當然調整音高時，仍要依據徽位來確認調整的幅度，這在樂理上，已經不是「和」，但對於樂曲整體而言，是「和」，「和」已非從樂理上講，而是存乎彈奏者對樂曲的構思之中。在這種情況下，「徽」不再是限定手指位置的記號，反而是提供彈琴者創造聲響變化的機會。琴弦之長，讓彈者有足夠的游移空間。

二、琴德之實踐

在本章第一節曾說明，奏者的工作有兩種：一為僅憑音聲形式給定造型，二為依音聲形式之外的素材構想琴曲。〈琴賦〉寫琴材生長環境的各種面貌，暗示

⁶⁷ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 105。

⁶⁸ 蕭凱文：「若我們仔細思考『琴』與其他樂器的不同時，可以發現，琴有其獨特的構作，讓人們在彈奏時展現一種獨特的自由感。周代禮樂制度中所使用的，是以鐘、磬為主體的打擊樂器，每一個鐘（或磬）只能敲出一個音，而像是簫、笛等管樂器，也是每個音孔只發出一個單音。但琴卻不同，人們可以只在五弦（或七弦）中按壓不同位置來發出音階上所有的音，而這需要人與樂器之間密切的互動才能熟爛，而不是一種直接的對應或簡單的規格；並且，彈奏時所使用的各種不同手法，可發出不同的聲音，……若再加上更多的彈奏技巧，人們透彈琴所能表現的，實較其他樂器更為豐富、自由。」見蕭凱文《嵇康〈聲無哀樂論〉研究：以「樂教」為核心考察》，頁 102。

⁶⁹ 戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 106。

琴木音色之多樣，便是確保奏者的自由。無論奏者是爲了聽覺美感、或是爲了注入某種情境而變化音色，「琴」這項樂器都不會成爲阻礙。

不過奏者變化音色，在任何樂器都是如此。雖然每一種樂器的音色有各自的特色，但奏者仍可透過技巧產生細膩的變化。故〈琴賦〉描寫生長環境，主要是對照其他器樂賦「稱其材幹，則以危苦爲上」的敘述方式，以強調琴之音色，絕非危苦、悲哀或任何一種形容能夠定義。這只是反駁時論，未能說明琴如何讓奏者落實音聲之理。

〈琴賦〉所謂音聲之理，是包容各種律調的無限性。琴體構造與琴的彈奏方式，正好可以實現聲律的自由。雖然〈琴賦〉也說彈琴之前必須調音，才有「和昶」之聲⁷⁰，但琴弦給予奏者的游移空間，讓彈琴者可以爲詮釋需要，在彈奏時突破聲律規範，調整音高。「和」遂由聲律上的和諧，轉而成爲奏者賦予樂曲的「和」。

雖然任何具有長弦的樂器，都有這樣的功用，但這些樂器用於合奏時，就必須嚴格控制音準，無法再有游移的空間。〈琴賦〉描述彈琴，以獨奏論，因爲齊奏、重奏、合奏需要一致的手法調律，個人的想法將被掩蓋。而作爲獨奏樂器的琴，正表現出音聲的包容性，讓個體自由盡情展現，這是其他樂器較難做到的。一旦奏者的自由不再受到阻礙，聽者也必須到達「和平者」的層次，把握音聲之理，使音聲、奏者、聽者的關係圓滿。

〈琴賦〉所謂「琴德」，便是建立在音聲之理的實踐上。〈琴賦〉云：

若論其體勢，詳其風聲，器和故響逸，張急故聲清。間遼故音庫，絃長故徽鳴。性絜靜以端理，含至德之和平，誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。⁷¹

器和、張急、間遼、絃長四句，導出「性絜靜以端理，含至德之和平」，故前四句是琴能夠代表音聲至理的條件。但除了具備這些條件，仍需奏者導出音聲之和平，琴德才能真正顯現。「性絜靜以端理，含至德之和平」又導出「可以感盪心

⁷⁰ 嵇康〈琴賦〉：「及其初調，則角羽俱起，宮徵相證。參發並趣，上下累應。蹠蹕磔硤，美聲將興。固以和昶，而足耽矣。」

⁷¹ 嵇康〈琴賦〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 105-106。

志，發洩幽情」，連結了客體與主體。琴之所以能夠「感盪心志，發洩幽情」，是建立在琴對個體自由的包容。

在〈琴賦〉的敘述中，琴之所以有很高的地位，是因為琴器能通奏者，成就音聲之和平，不是因為聖人製琴，如桓譚〈琴道〉所述⁷²，也不是因為琴體構造配應天地人事，如蔡邕《琴操》之說⁷³，更不是如〈樂記〉所論，因為正聲感順氣而興「和樂」。若如桓譚、蔡邕所言，是純就「琴器」而論琴的價值，忽略了人與琴的互動；〈樂記〉所論則讓主體處於被動狀態，受音樂的教化。然〈琴賦〉中的琴與人乃互相成就，琴包容了奏者的自由、提供了聽者上達「和平」層次的機會，而在此過程中，正印證了琴之至德，此即〈琴賦〉的獨到之處。



⁷² 桓譚《新論·琴道》：「昔神農氏繼宓戲而王天下，上觀法於天，下取法於地，於是始削桐為琴，練絲為絃，以通神明之德，合天地之和焉。」(見頁 3)又云：「神農氏為琴七絃，足以通萬物而考理亂也。」(見頁 4)

⁷³ 蔡邕《琴操》：「琴長三尺六寸六分，象三百六十日也；廣六寸，象六合也。……前廣後狹，象尊卑也。上圓下方，法天地也。五弦宮也，象五行也。大弦者，君也，寬和而溫；小弦者，臣也，清廉而不亂。文王武王加二絃，合君臣恩也。宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。」

第四章 嵇康〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉之比較

引言

〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉同為嵇康有關音樂之文章，皆可作為研究嵇康音樂思想之材料。而討論的方式，可單從〈聲無哀樂論〉或〈琴賦〉立論，或並論兩文。目前的研究中，以〈聲無哀樂論〉為主要討論對象者占多數。另有以〈琴賦〉為主要討論對象者，但數量不多。無論以〈聲無哀樂論〉為主，或以〈琴賦〉為主，其旨皆不在貫通〈聲無哀樂論〉與〈琴賦〉兩文之思想，而僅取另一文作為輔證，或省略不談。本章則欲兩文並重，在分析〈琴賦〉之後，回過頭檢視〈聲無哀樂論〉的問題，希望能融通兩篇文章，更完整地呈現嵇康的音樂思想。

當前〈聲無哀樂論〉的討論，有多種研究進路，周大興謂：

有從客觀主義，音樂本身的純藝術、純美主義著手，有從主體生命之宣和情志、超越一般哀樂情感之心靈境界出發。有與西方音樂美學理論，如漢斯立克(E. Hanslick, 1825-1904)相比較，也有從接受美學的視野關注、甚至與維根斯坦作參照。⁷⁴

至於更詳細的介紹，可參張蕙慧《嵇康音樂美學思想探究》⁷⁵、楊旋《嵇康之養生觀與樂論研究》⁷⁶、吳冠宏〈當代《聲無哀樂論》研究的三種論點商榷〉、吳明芳《阮籍嵇康音樂美學思想及其比較研究》⁷⁷、張珍禎《嵇康〈聲無哀樂論〉之玄學思維——論題架構的思想格局對魏晉思潮之回應》⁷⁸，三者除了介紹過往的研究文獻，亦提出評析，此不贅述，僅對於這些研究的切入方法，分為兩類簡述：

一、思想史進路：玄學、儒家、道家

⁷⁴ 周大興〈平行或異軌：嵇康《聲無哀樂論》的心聲關係〉，《鵝湖學誌》第四十一期，2008年12月，頁29。

⁷⁵ 見於該書頁48—71。

⁷⁶ 見於該論文頁92—109。

⁷⁷ 見於該論文頁9—11。

⁷⁸ 見於該論文頁3—14。

此在〈聲無哀樂論〉的論著中極為常見。這類進路，可從嵇康所屬的時代氛圍，討論〈聲無哀樂論〉如何運用玄理建構音聲理論，此主要以王弼本無論作為參照，例如徐麗真認為嵇康的「和聲無象」肇基於老莊和王弼「大音希聲」、「無聲之樂」的思想⁷⁹；李澤厚從「有無」、「言象意」、「無情有情」、「形神」、「名教自然」談玄學與美學的關係⁸⁰（黃韻涵亦承此⁸¹）；楊旋則提到玄學與嵇康樂論的關係⁸²；許銘全從三種物我關係談主體境界⁸³；曾春海從王弼學說談魏晉樂論⁸⁴。

或者將嵇康放在更大的脈絡中，探討〈聲無哀樂論〉對儒家、道家思想的承與轉，所用的主要材料為〈樂記〉、《老子》、《莊子》。例如張少康從嵇康對移風易俗的看法論其融合儒、道⁸⁵；洪華穗論〈聲無哀樂論〉對儒、道的傳承⁸⁶；張蕙慧認為嵇康音樂美學思想的淵源包括道家、儒家、陰陽家、名家、漢代學者⁸⁷；曾春海認為嵇康的「和聲無象」和「吹萬不同」是受《莊子》〈齊物論〉影響⁸⁸；黃韻涵、周大興以《老子》、《莊子》談〈聲無哀樂論〉對道家的承繼⁸⁹；連婷婷從「和」論儒道兩家與〈聲無哀樂論〉⁹⁰。

⁷⁹ 徐麗真《嵇康的音樂美學》，頁 39。

⁸⁰ 李澤厚、劉綱紀《中國美學史》第二卷，頁 127—174。

⁸¹ 黃韻涵《嵇康〈聲無哀樂論〉與阮籍〈樂論〉比較研究》，中國文化大學哲學研究所碩論，2007 年，頁 14—21。

⁸² 楊旋《嵇康之養生觀與樂論研究》，東海大學中國文學系碩論，2003 年，頁 114—126。

⁸³ 許銘全〈試析嵇康《聲無哀樂論》中玄學與美學之會通〉，《東華漢學》第 11 期，2010 年 6 月，頁 19—23。

⁸⁴ 見曾春海〈阮籍與嵇康的樂論〉，《哲學與文化》第 437 期，2010 年 10 月，頁 140—141。

⁸⁵ 見張少康〈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》第二十卷第一期，1991 年 6 月，頁 26—27。

⁸⁶ 見洪華穗〈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。

⁸⁷ 張蕙慧《嵇康音樂美學思想探究》，頁 108—130。

⁸⁸ 曾春海《竹林玄學的典範——嵇康》，頁 183。

⁸⁹ 見黃韻涵《嵇康〈聲無哀樂論〉與阮籍〈樂論〉比較研究》，中國文化大學哲學研究所碩論，2007 年，頁 10—13。以及周大興〈平行或異軌：嵇康《聲無哀樂論》的心聲關係〉，《鵝湖學誌》第四十一期，2008 年 12 月，頁 30—34。

二、與西方觀點參照的進路：Eduard Hanslick、接受美學、格式塔

此途徑並非直接套用西方理論，而通常是作為附論，用來發顯〈聲無哀樂論〉中可和西方藝術理論相映的部分，或用以解釋〈聲無哀樂論〉的難解之處。最常見的是與奧地利音樂學者漢斯利克（Eduard Hanslick）的對照，如鄭明慧⁹¹、張少康⁹²、張蕙慧⁹³、黃韻涵⁹⁴。

此外，張蕙慧曾比較嵇康與黑格爾的音樂思想，認為黑格爾不屬於傳統情感美學與形式主義任何一端，因此與嵇康的主張雖不完全相同，但亦有近似之處⁹⁵；蕭凱文以「內摹仿」、「移情作用」解釋「躁靜」義⁹⁶。亦有從「接受美學」視角看待〈聲無哀樂論〉的學者，包括于培杰、潘傳、李欣復、何雅淑⁹⁷。徐麗真、葛瀚聰則認為「格式塔」美學理論和〈聲無哀樂論〉的想法頗為類似⁹⁸。

以上兩種研究進路，皆聚焦於〈聲無哀樂論〉，偶有提及〈琴賦〉者，只是作為佐證。其原因大概是文體不同，〈聲無哀樂論〉採用辯難形式，東野主人與秦客之答辯，是研究嵇康音樂思想極為方便之材料；〈琴賦〉則保有賦體鋪陳華

⁹⁰ 連婷婷《從儒道樂論談嵇康〈聲無哀樂論〉的音樂本質與聲情關係》，華梵大學哲學研究所碩論，2010年，頁41—78。

⁹¹ 鄭明慧《嵇康與漢斯里克音樂美學思想研究》。

⁹² 見張少康〈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》第二十卷第一期，1991年6月，頁31。

⁹³ 張蕙慧《嵇康音樂美學思想探究》，頁195—210。

⁹⁴ 黃韻涵《嵇康〈聲無哀樂論〉與阮籍〈樂論〉比較研究》，中國文化大學哲學研究所碩論，2007年，頁108—109。

⁹⁵ 張蕙慧《嵇康音樂美學思想探究》，頁177—195。

⁹⁶ 蕭凱文《嵇康〈聲無哀樂論〉研究：以「樂教」為核心考察》，淡江大學中國文學系碩論，2003年，頁76—85。

⁹⁷ 見吳冠宏〈當代《聲無哀樂論》研究的三種論點商榷〉，《東華漢學》第三期，2005年5月，頁101。

⁹⁸ 見徐麗真《嵇康的音樂美學》，頁54—55，以及葛瀚聰〈《聲無哀樂論》的再思考〉，《止善》第六期，2009年6月，頁149—151。

美之特色，論者多半注意其文學性，而忽略其思想性。儘管無法確知〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉的成篇時間孰先孰後⁹⁹，仍可假定，兩篇文章能夠共同表達嵇康之音樂思想。而兩篇文章的視角畢竟不同，除了文體之差異，最大的不同，在於〈聲無哀樂論〉著重音樂與聽者的關係，由此產生主客問題；而〈琴賦〉則以不少的篇幅，描寫「彈奏」之事，並且顯示在「音樂」與「聽者」的關係中，「奏者」亦為很重要的一環，因聽者所聆賞的，正是經由奏者所組織之樂曲。若忽略〈琴賦〉，不論「奏者」，只就音樂與聽者來談嵇康的音樂思想，便不容易窺得其思想之全貌，也會產生許多問題，例如「和聲」之義、雅鄭之分、主客關係、形式主義都是上述研究所留下的爭論。以此，本文將音樂區分為「聲」（純粹之樂理形式）和「樂」（通過奏者而存在者），作為討論之基礎。除此之外，〈琴賦〉中之「和平者」、「音聲之理」等概念，亦可作為補足〈聲無哀樂論〉論述之憑藉。若將以上概念納入〈聲無哀樂論〉的論述，應可更完備地解決〈聲無哀樂論〉之問題。故本文將以上章關於〈琴賦〉之討論，闡述〈聲無哀樂論〉之思想。

第一節 「聲」與「樂」之區分

在音樂聆賞的議題當中，奏者也是重要的一環，因為聽者所聆，是經過奏者處理之後的樂音。〈琴賦〉除了描寫聽者，也敘述琴之彈奏。而〈聲無哀樂論〉則缺乏關於「奏者」的討論，其論辯焦點在於聽者的哀樂是否由音樂而來。〈聲無哀樂論〉與〈琴賦〉兩篇，皆涉及音樂聆賞問題，但〈聲〉一文從音樂與聽者的哀樂關係切入，〈琴賦〉一文則將「奏者」納入文章當中。兩文對於音樂聆賞的議題，遂因「奏者」的介入與否，而有不同層次的討論。而「奏者」正是「聲」與「樂」的區分憑藉。

⁹⁹ 莊萬壽認為〈聲無哀樂論〉與〈琴賦〉同為正始七年所作，惜未有證據。見莊萬壽《嵇康研究及年譜》，頁 96、100。

嵇康音樂思想中「聲」與「樂」的區分，亦牽涉〈樂記〉中聲、音、樂的分別，但兩者的區分方式又有不同。以下第一部分先簡述〈樂記〉聲、音、樂之差別，第二部分再說明嵇康「聲」與「樂」之區分方式。

一、〈樂記〉之聲、音、樂

〈樂記〉中關於聲、音、樂的區分，見於下段文字：

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變，變成方謂之音；比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。¹⁰⁰

而聲之所以成，源於人心之感於物：

樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而后動。¹⁰¹

〈樂記〉由「樂」推回「音」，由「音」推回「聲」，由「聲」找出音樂所本：人心之感於物。人心串起了聲、音、樂三個層次，不同的「聲」，可和哀心、樂心等對應，這個可和情感對應的「聲」，再發展成「音」、「樂」，這兩個層次同樣也可和情感對應。故可導出「聲音之道，與政通矣」，秦客也可以說「治亂在政，而音聲應之」。

因為音聲在一開始就依著主體而有，所以〈樂記〉的聲、音、樂都可對應情感，三者之不同在於文飾的程度。「聲」是人心之動最直接的表現，也最缺乏人為修飾；「音」則有了一定的文飾程度；最高者為「樂」，代表先王文化成果的一環：

¹⁰⁰ 孫希旦《禮記集解》卷三十七〈樂記〉第十九之一，頁 976。

¹⁰¹ 孫希旦《禮記集解》卷三十七〈樂記〉第十九之一，頁 976-977。

是故先王慎所以感之者。故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮、樂、刑、政，其極一也，所以同民心而出治道也。¹⁰²

從人文的角度，聲、音、樂遂有了不同的價值：

凡音者，生於人心者也。樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也。知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。¹⁰³

「樂」作為人文世界的一種極高成果，非有一定文化教養者，則難以明白。由「聲」、「音」、到「樂」，也代表著人文世界的發展軌跡，是人使「聲」有了章法（音），甚至能通倫理（樂）。

二、嵇康之「聲」與「樂」

〈樂記〉區分聲、音、樂的作法，為嵇康所吸收，謝大寧指出：

以上，筆者大致說明了傳統樂論「聲音樂」三分的架構。……嵇康根本就是依照這一參攷框架在思考整個問題。¹⁰⁴

上章言〈樂記〉之「聲」有正姦之分，〈琴賦〉則無；此處則可見兩者對於「聲」、「樂」的區分方式亦不同。不過嵇康沒有像〈樂記〉一樣，認為「聲」缺乏文飾而層次低於「音」、「樂」，在〈琴賦〉中，嵇康肯定了「聲」的獨立價值。因此嵇康並不像〈樂記〉循著人文化成的軌跡，而是反推於「聲」，顯現「聲」不應放在人文世界的脈絡中，當然也不應說聲能對應哀樂，以免讓「聲」又糾纏在人情文飾當中。

此外，不同於〈樂記〉以「文飾程度」區分聲、音、樂三者，嵇康實以「奏者」為判準，將〈樂記〉的三個層次簡化為兩個層次：「聲」與「樂」。「樂」是經過人為構造的聲響，這人為構造可能是直接的，例如作曲者的寫定，以及奏者對於音量、音準、節奏的控制與安排；也可能是間接的，例如樂曲的標題、歌

¹⁰² 孫希旦《禮記集解》卷三十七〈樂記〉第十九之一，頁 977。

¹⁰³ 孫希旦《禮記集解》卷三十七〈樂記〉第十九之一，頁 982。

¹⁰⁴ 謝大寧《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，頁 200。

詞等都會影響樂曲的具體呈現。相對地，「音聲」或「聲」未經人為構造，未能成曲的聲響。在〈琴賦〉，談及「聲」者，如正聲、間聲；談及「樂」者，則有奏者所彈、聽者所聆的琴曲。在〈聲無哀樂論〉，無哀樂之「聲」，與移風易俗之「樂」，也是很清楚的用法。故嵇康聲、樂的差異在音聲是否經過人為操作，這與〈樂記〉一方以文飾程度定義聲、音、樂的說法不同。而在嵇康「聲」與「樂」的分判中，呈現出音樂在自然一面與人文一面，皆有其美妙之處，不必貶抑「樂」所彰顯的人文成果，但也不必讓「聲」依附於人文世界之下。

第二節 由嵇康〈琴賦〉論〈聲無哀樂論〉

上節說明了嵇康對於「聲」與「樂」的區分，以及與〈樂記〉的不同立場。本節將以此為基，討論〈聲無哀樂論〉中的三項重要議題：和聲、移風易俗、主客關係。

一、「和」與「和聲」

嵇康〈聲無哀樂論〉除了分析「聲」與「哀樂」之關係，亦提出「和」，包括「和聲」、「和心」、「和氣」等，與「聲」直接相關者，當是「和聲」，嵇康云：

夫哀心藏於苦心內，遇和聲而後發；和聲無象，而哀心有主。¹⁰⁵

聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。¹⁰⁶

聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。¹⁰⁷

因此「和聲」被視為嵇康音樂思想中的一個重要概念。但也就在「和聲」的討論上，產生了「樂理與玄理的矛盾」，謝大寧引述張節末「當人們對自然進行審美

¹⁰⁵ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 199。

¹⁰⁶ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 217。

¹⁰⁷ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 217。

觀照，直觀地意識到自己已經把握了自然的規律，就會產生自由感」的主張，而有以下一段評論：

……這段話如扣著此文，當是指在聆賞音樂時，通過對樂音運動形式之把握，以進入自然之和時，即完成一種對音樂之自然美的審美，並由之而體會到一種自由之感。但這說法是有問題的……在合乎自然規律中，其實是沒有自由可言的。換言之，如依我們前文所曾提過的莊子之自然義來看，則「自然之和」恰是一種「他然」，它和玄理所意指之自然，恰成一種背反關係。換言之，由樂理而說的「自然之和」根本就和由玄理而說的「自然」無法相容。¹⁰⁸

這段話中，「由樂理而說的自然之和」，對象是客體；「由玄理而說的自然」，對象是主體，欲同時實現兩者，將出現矛盾。但如果玄理義亦可落在客體（和聲）上講，則主、客便有玄同的可能，而消除矛盾。在〈琴賦〉中，「音聲之理」之玄理義，便是循著樂理義（律調變化）而說的。「和聲」作為〈聲無哀樂論〉之重要概念，應與〈琴賦〉「音聲之理」義同，以此解釋「和」與「和聲」，亦可解決樂理與玄理的問題，化解主客之間的矛盾。此中說明，詳下文第二部分「和聲之樂理義與玄理義」。

（一）《國語》、《左傳》談音樂之「和」

以「和」談音樂，起源很早。鄭明慧曾論「和」在中國傳統語言的四種意義：諧調、適中、融合、平順¹⁰⁹。今姑且再論之。《國語》便有「和六律」之說：

夫和實生物，同則不繼。以他平他謂之和，故能豐長而物歸之；若以同裨同，盡乃棄矣。故先王以土與金、木、水、火雜，以成百物。是以和五味

¹⁰⁸ 謝大寧《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，頁 193。

¹⁰⁹ 鄭明慧《嵇康與漢斯里克音樂美學思想研究》，頁 71—72。

以調口，剛四支以衛體，和六律以聰耳，……。夫如是，和之至也。……

聲一無聽，物一無文，味一無果，物一不講。¹¹⁰

此段強調「和」不等於「同」，「和」必須是相異的物質並存，以讓物質發揮最佳的效果。這個簡單的定義，可以開出兩種不同的思想路向，一種是強調異質的穩定有序，另一種則是強調異質的豐富多元。當然「和」不只用來談論樂或其他物質，也言及政治、人心，《左傳》曰：

齊侯至自田，晏子侍於遄臺，子猶馳而造焉。公曰：「唯據與我和夫！」

晏子對曰：「據亦同也，焉得為和！」公曰：「和與同異乎？」對曰：「異。

和如羹焉，水、火、醯、醢、鹽、梅，以烹魚肉，燂之以薪，宰夫和之，

齊之以味，濟其不及，以洩其過，君子食之，以平其心。……先王之濟五

味、和五聲也，以平其心、成其政也。聲亦如味，一氣、二體、三類、四

物、五聲、六律、七音、八風、九歌，以相成也；清濁、小大、短長、疾

徐、哀樂、剛柔、遲速、高下、出入、周疏，以相濟也。君子聽之，以平

其心，心平德和。故詩曰『德音不瑕』。今據不然。君所謂可，據亦曰可；

君所謂否，據亦曰否。若以水濟水，誰能食之？若琴瑟之專壹，誰能聽之？

同之不可也如是。」¹¹¹

晏子先是主張「和如羹焉」，強調「和」的豐富性，再論此「和」能夠使君王「平其心、成其政」，亦即，客體的「豐富多元」，將促成主體的「穩定有序」。反過來，亦有為了確保主體的穩定有序，而強調音樂之「相保不踰」，如《國語》曰：

夫政象樂，樂從和，和從平。聲以和樂，律以平聲。……物得其常曰樂極，

極之所集曰聲，聲應相保曰和，細大不踰曰平。……細抑大陵，不容於耳，

非和也。聽聲越遠，非平也。妨正匱財，聲不和平，非宗官之所司也。夫

¹¹⁰ 《國語》卷十六〈鄭語〉，頁 186。

¹¹¹ 竹添光鴻《左傳會箋》冊四卷二十四〈昭公二十年〉，頁 31-35。

有和平之聲，則有蕃殖之財，於是乎道之以中德，詠之以中音，德音不愆，以合神人，神是以寧，民是以聽。¹¹²

由「物得其常」推至聲之「和」，再推至聲之「平」，認為聲響之大小，應有個「限度」，過細、過大都無法成「和」。這種對於聲響的限制，似乎和「和」之「豐富多元」有了矛盾。在《左傳》中，則有更直接的禁制：

先王之樂所以節百事也，故有五節，遲速、本末以相及。中聲以降，五降之後不容彈矣。於是有煩手淫聲，悖堙心耳，乃忘平和，君子弗聽也。……君子之近琴瑟，以儀節也，非以悖心也。天有六氣，降生五味，發為五色，征為五聲，淫生六疾。六氣曰陰、陽、風、雨、晦、明也。分為四時，序為五節，過則為菑。¹¹³

此段明言「中聲以降，五降之後不容彈矣」，強調了「和」「穩定有序」的一面，而壓縮了「豐富多元」的一面。

在第二條引文中，晏子企圖由味、聲之和導向心之平和，對於主體、客體分別套用了「和」的兩種意義。然而，當「穩定有序」的一面不斷被放大時，「豐富多元」的一面反而成了「和」的障礙，於是有「細抑大陵，不容於耳，非和也」、「中聲以降，五降之後不容彈矣」等說法，客體之「和」反而是透過某些「限制」來達成。

因此，在《國語》、《左傳》中，就已經出現「和」互相衝突的兩種意義。但在《國語》「和」不等於「同」的敘述當中，這兩種意義俱存，之所以有矛盾，是因為強調音聲之限度。如果嵇康並不強調音聲之限度，而對聲律有不同看法，或許其「和聲」便能夠兼具「穩定有序」與「豐富多元」兩面，進而解決樂理與玄理之矛盾。

（二）「和聲」之樂理義與玄理義

¹¹² 《國語》卷三〈周語下〉，頁 43-44。

¹¹³ 竹添光鴻《左傳會箋》冊三卷二十〈昭公元年〉，頁 34-36。

〈樂記〉亦言「和」，且多半合禮樂言之：

大樂與天地同和，大禮與天地同節。¹¹⁴

樂者，天地之和也。禮者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆別。¹¹⁵

可以說，〈樂記〉所謂的「和」，更接近「穩定有序」的意思，所以大樂之和，是伴隨著「禮」之節與序。故〈樂記〉所論音樂之「和」，實乃「和樂」，表徵著有序有節的世界。此和嵇康之「和聲」是不同的範疇。

嵇康〈琴賦〉言調音之後，可有「和昶」之聲，這也是「和聲」最簡易的定義，即和諧之聲。雖然，相較於這個樂理上的定義，〈聲無哀樂論〉之「和聲」似乎在更高的層次，具「太和」、「至和」之意，但此一原始的定義，不必然要抹除。

和諧之聲更精確地說，是律調和諧，所以律呂有定，調有一致，才能成曲，故樂理上的「和聲」，是「樂」之所以成的前提。而律調的制定，極可能成為「他然」。因此在〈琴賦〉中，嵇康極力維持「聲」的開放性，破除「正聲」的道德義，律調之間並沒有道德上的優劣差異。

道德上的他然，在嵇康的音樂思想中不足以成立，而在藝術上，也同樣不成立。嵇康承認追求聲音之和諧，是人心之所願，那麼，如果某種律調最為和諧，此律調便成為藝術價值最高者，亦即成曲作樂之標準。倘若真有一種藝術上和諧無比之律調，就與傳統樂教殊途同歸，因為這個「和諧無比之律調」，又會成為一種「他然」。但事實上，「和諧」與否依賴聽覺判斷，這種判斷會受聽覺習慣干擾，而一個人的聽覺習慣，和時空背景有關，商周與漢魏的品味不會相同，齊魯與楚地也會有各自的流行之聲。因此，一個律調的「和諧」與否，在不同的時空，可能有不同的判斷結果。在音樂藝術上，不會有一個律調是永恆的圭臬。樂理上的和聲律調是可以變動的，所以〈琴賦〉能夠並置正聲、間聲，且各顯其美。

¹¹⁴ 孫希旦《禮記集解》卷三十七〈樂記〉第十九之一，頁 988。

¹¹⁵ 孫希旦《禮記集解》卷三十七〈樂記〉第十九之一，頁 990。

嵇康仍然肯定了穩定有序在音樂上的重要性，故〈琴賦〉云調音，〈聲無哀樂論〉言先王用樂。不同的是，嵇康也要呈現「和」之豐富多元，由於聽覺習慣的差異，「和諧」與否的判斷不盡相同，「穩定有序」就不會僅以單一的律調呈現，由而顯現出和聲的豐富多元。嵇康的「和聲」，就是聽覺上的和諧之聲，但為了達到和諧所要採用的律調，沒有固定的標準，於是「和諧之聲」這個審美式的定義，固然可以在樂理上落實，但無法在樂理上窮盡，從而顯示出「和聲」的玄理層次。「和聲」雖有玄理一面，但不代表就此丟棄其樂理義，因為「樂理的和聲」正由「玄理的和聲」來保障，而「和聲」的玄理義亦由樂理上的和聲呈顯出來。

二、論移風易俗

從上文引述《國語》、《左傳》之材料，可以看出，關於音樂的討論，離不開為政與教化，於是，對君子起修身作用，對百姓移風易俗，是音樂在人文世界裡很重要的兩個功能。因此傳統樂教常言音樂對人的影響，以及音樂所反映的治亂人情。因此傳統樂教常言音樂對人的影響，以及音樂所反映的治亂人情。音樂的教化問題，是〈聲無哀樂論〉的一項重點。尤其文中東野主人對「鄭聲」的看法，引起諸多討論，其中許銘全認為嵇康反對鄭聲¹¹⁶；張少康則採折衷說法，認為嵇康對此問題，乃「援儒入道」，聲音無淫正，只是人心有淫正¹¹⁷；蕭凱文進

¹¹⁶ 「嵇康雖然稱鄭聲為『音聲之至妙』，但從結論來說，他強調鄭聲將會『感志』、『喪業』，基本態度上還是反對鄭聲。所以，認為嵇康是主張『音聲不能移風易俗』的看法，是必須重新加以檢討。」見許銘全〈試析嵇康《聲無哀樂論》中玄學與美學之會通〉，《東華漢學》第 11 期，2010 年 6 月，頁 15。

¹¹⁷ 「嵇康既提倡『無為之治』，又肯定『移風易俗』，這也可看出他思想中以道為主，又融合儒道的特點。……儒家對『鄭聲』是從內容到形式都加以否定，是把它作為『雅樂』的對立面來看的。但是，嵇康則不然，他提出『若夫鄭聲是音聲之至妙』的觀點。……人對音樂美的無限制追求，可能導至人的感情的放縱而失去控制。……聖人區分雅樂和鄭聲，是為了使人心志平和，以達到虛靜無為，而合乎自然之道。……聲音無淫正，而人心有淫正，所以嵇康既肯定鄭聲的和音之美，又不反對儒家對『雅樂』與『鄭聲』的區分及其意義。這也是當時文藝美學思想上以道為主，又援儒入道之重要表現。」見張少康〈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》第二十卷第一期，1991 年 6 月，頁 26—27。

一步指出，音樂無法「影響」風俗，只能「反映」風俗¹¹⁸。其實，從「聲」的角度而言，律調之間並無道德優劣，其教化亦不成立。所以〈聲無哀樂論〉肯定先王用樂之意，又說鄭聲惑志喪業，都是從「樂」的層次講。而「樂」牽涉到人的創作、演奏、聆賞，則〈琴賦〉中關於彈琴與聽琴的敘述，便可作為討論此中問題的資材。故以下從「樂」的角度，再釐清嵇康究竟如何看待移風易俗與雅鄭之辨。

(一) 〈聲無哀樂論〉之用例

由「聲」到「樂」，便進入了人文化成的階段。「聲」不會自動成為「樂」，而一定是經由人的建構，包括作曲與唱奏。此「樂」由聽者接收，而已有教養背景的聽者，又不可能退回「聲」的層次聆樂，因此聽者聆樂，不僅接收「聲」而已，而是融合了許多人文因素，再對「樂」產生理解。問題在於，聽者或有因為缺乏實際創造過程的激發，所以容易以各自的教養背景為唯一標準，以此檢視音樂。如此一來，則聽者在「樂」方面，無法尊重奏者的各種詮釋；在「聲」方面，無法接受律調的豐富變化。

〈聲無哀樂論〉秦客與東野主人所討論的幾個例子，正顯現出聽者自身的局限。首段秦客云「仲尼聞韶，識虞舜之德；季札聽弦，知眾國之風」，認為聽者可從音樂中知曉聖賢之德或民風治亂。對於這兩個例子，東野主人解釋：

且季子在魯，採詩觀禮，以別風雅，豈徒任聲以決臧否哉？又仲尼聞韶，

歎其一致，是以咨嗟，何必因聲以知虞舜之德，然後歎美邪？¹¹⁹

季子的評斷是合詩、禮、樂而言之，不是在「聲」的層次論斷律調的優劣。仲尼是先知道虞舜之德，才能夠在聆聽韶樂時，讚嘆聖人之德與聖人之樂的一致，而

¹¹⁸ 「就音樂與風俗的關係來說，鄭聲常被視為是風俗敗壞的原因，學者們指出這是世人『倒果為因』的誤解，也就是說，所謂『鄭衛之音』即是『淫聲』的說法，常常以為是音樂的『淫』、『亂』影響了風俗的良善，然而，應該說風俗是『因』，音樂是『果』，音樂只是反映了風俗盛衰，而不是導致風俗敗壞的原因。這種看法說明了音樂根本與無法直接影響風俗，頂多只能反映風俗的衰敗而已。」見蕭凱文《嵇康聲無哀樂論研究——以樂教為核心考察》，頁 36。

¹¹⁹ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 200。

不是從「聲」聽出特定內容。季札帶著對各國詩禮的了解，觀眾國之樂；仲尼懷有對虞舜之德的想望，而聆聽韶樂，兩人都依藉其教養背景，在人文化成的層次上評述音樂。

任何有文化背景的人，用這樣的方式，聆賞同一文化脈絡下的音樂，本無不妥。但如果用自身的教養背景，去評解另一時空的音樂，恐怕會產生問題。〈聲無哀樂論〉第三辯所討論的三個例子，便呈現此弊，第一個例子是「葛盧聞牛鳴，知其三子爲犧」，東野主人論曰：

牛非人類，無道相通。若謂鳥獸皆能有言，葛盧受性獨曉之；此為稱其語而論其事，猶傳譯異言耳，不為考聲音而知其情，則非所以為難也。……請問：聖人卒入胡域，當知其所言否乎？……或當與關接，識其言邪？將吹律鳴管，校其音邪？觀氣採色，知其心邪？此為知心，自由氣色；雖自不言，猶將知之。知之之道，可不待言也。若吹律校音，以知其心。假令心志於馬，而誤言鹿，察者故當由鹿以弘[知]馬也。此為心不係於所言，言或不足以證心也。若當關接而知言，此為孺子學言於所師，然後知之。則何貴於聰明哉？夫言非自然一定之物，五方殊俗，同事異號，舉一名，以為標識耳。夫聖人窮理，謂自然可尋，無微不照。苟無微不照，理蔽則雖近不見，故異域之言，不得強通。推此以往，葛盧之不知牛鳴，得不全乎？¹²⁰

東野主人反提「聖人知胡語」的問題，儘管聖人在某一時空環境下，已是眾人的楷模，但其文化系統並非放諸四海皆準，因此對於異域之言，仍需透過各種方式觀察、推敲、學習，無法用自身的語言知曉另一種語言。異域之人尚且如此，何況是人獸之別？人的歌哭怎能用來理解牛鳴？

第二個例子是「師曠吹律，知南風不競，楚多死聲」。東野主人曰：

¹²⁰ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 210-211。

且又律呂分四時之氣耳，時至而氣動，律應而灰移。皆自然相待，不假人以為用也。上生下生，所以均五聲之和，敘剛柔之分也。然律有一定之聲，雖冬吹中呂，其音自滿而無損也，今以晉人之氣，吹無韻[損]之律，楚風安得來入其中，與為盈縮邪？風無形，聲與律不通，則校理之地，無取于風律，不其然乎？豈獨師曠多識博物，自有以知勝敗之形，欲固眾心，而託以神微，若伯常騫之許景公壽哉？¹²¹

律呂只是風氣振動的物理現象，是「聲」的層次，沒辦法由此言是「死聲」或有活力。但師曠可以配合其他條件（知勝敗之形），以權威者的姿態解釋吹律為「死聲」。則晉人所理解的吹律，是透過師曠的解釋而得，這樣的過程應屬於「樂」的階段，而非「聲」有死有活。

第三個例子是「羊舌母聽聞兒啼而審其喪家」。東野主人曰：

復請問：何由知之？……若神心獨悟，聞語之當，非理之所得也，雖曰聽啼，無取驗於兒聲矣。若以嘗聞之聲為惡，故知今啼當惡，此為以甲聲為度，以校乙之啼也。¹²²

羊舌母對兒啼的評斷，無論是「神心獨悟」，或是「以甲聲為度校乙之啼」，都是用某個已知的標準解釋兒啼，但「兒啼」真正的涵義，必須在「兒」的立場理解，任何外在標準的檢視，對「兒」都是不公平的。

嵇康並沒有反對季札觀樂與仲尼聞韶，兩人藉助詩、禮、歷史等人文元素認識音樂的方法，的確可以更親切地感受音樂內蘊的文化意義。嵇康則指出這樣的方法也有危險性，若陷入自己習慣的文化背景，就容易對不同的音樂產生失焦的批判，猶如以人語評論牛鳴般地荒謬。自己慣性依賴的文化系統，可能來自權威者（如師曠）的刻意詮釋，可能來自自身的經驗，即使親如羊舌母與她的孫兒，也可能產生不對焦的批評。這些例子中的角色，正好對應到聽者與奏者的關係，

¹²¹ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 211-212。

¹²² 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 213。

當聽者企圖用自己的慣性標準，直接判斷音樂的內涵時，不但不尊重奏者，也是誤將自己對音樂的習慣性解釋套用在對方的音樂文化。

季札觀樂、仲尼聞韶的例子，用嵇康的話來說，就是「前識」的使用，盧桂珍云：

當個體第一次與外物接觸時，便啟開個體對外在世界認知的活動，外在事物被思維的主體認取後，即被分類化約成某些記號儲存於主體的意識層，形成一個個抽象的概念，即所謂「前識」。此「前識」的作用，在於將事物的殊別性予以記錄，猶如莊子所謂「成心」。這些儲存心中的「前識」，可方便於個體再次遭逢相同或相似事物時，做為認識、擇取、判斷的基礎。人間社會許多相對概念與價值系統的形成，即是藉由這些「前識」的運作進而掌控人的思維，形成固定的行為模式。¹²³

人從無知無意而有成心、前識，此呼應了由「聲」至「樂」的過程。如果嵇康「以聲為道」，那麼「樂」就是「道」在人文世界的散現，「樂」是道的一部分，但也代表了對於「道」的割裂。盧桂珍又云：

嵇康何以特別強調「前識」的「前」在性呢？因為主體在接連不斷的認知活動中，是以內心的「前識」與當下構接的事物相應，對所「識」之物進行認取、判讀的動作，即形成永不間斷的認知活動：第一次的智行—>前識1—>識1—>前識2—>識2……。由是可知，隨著時間的積累，「前識」逐漸形成個體價值判定的標準，因此當所感之物經由前識判定為美、為尊、為貴者，則認知的主体將興起欲求之心，此即所謂「從感而求」。¹²⁴

「聲」與哀樂或政治、教育等內容，雖然無法對應，但可在「前識」的運作下，暫時結合，這就成了具有人文意義的「樂」。依此，則不同的文化脈絡，會形成不同的「前識」，「聲」與其他內容的結合是自由的，因此「樂」的內涵也是多樣的，嵇康也沒有要消滅「樂」的存在。當用「前識」去認識「樂」時，的確可

¹²³ 盧桂珍《境界、思維、語言：魏晉玄理研究》，頁75。

¹²⁴ 盧桂珍《境界、思維、語言：魏晉玄理研究》，頁76—77。

以更深刻地體會「樂」的文化內涵。然而，若這「前識」過度膨脹，套在各式各樣的「樂」，就讓「聲」困在特定的價值判斷中，聽者也因前識而有盲點。一旦聽者無法從「前識」抽離，始終認定「聲」與人文內涵之間，有著固定的對應關係，便是將「聲」、「樂」混淆，既模糊了「聲」的定位，也損害了「樂」的多樣性。

秦客的論點，著重於人文化成之世界，是在「樂」的層次上論音樂，也是在前識上打轉。嵇康則從「聲」的角度切入，欲跳脫前識的框限，還原「聲」與「樂」各自的面貌。

(二)雅樂、鄭聲與移風易俗之關聯

由「聲」與「樂」之區分，顯出聽者若混淆「聲」與「樂」，則「和聲」之玄理義就無法實現，主客玄同之可能性遂被抹除。而混、淆聲、樂最嚴重的結果，就是音樂移風易俗之說，「聲」可用道德之好壞來區分，對聽者遂有道德上之影響。之所以混淆聲、樂，在於區分聲、樂的依據，不是以嵇康的方式，而是以〈樂記〉之方法，以文飾程度區別聲、音、樂，於是「聲」一開始就依附主體而存，無法有其獨立性。若能突破前識的障礙，區分聲、樂，則〈聲無哀樂論〉當中移風易俗的問題將能得到解決。

〈聲無哀樂論〉總結於移風易俗與雅鄭之辨。關於移風易俗，東野主人曰：

故曰：「移風易俗，莫善于樂。」樂之為體，以心為主。故無聲之樂，民之父母也。至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂。然風俗移易，本不在此也。¹²⁵

東野主人認為移風易俗在於「心」，又提出「無聲之樂」，於是產生兩種不同的意見，一種認為嵇康的「無聲之樂」是對「有聲之樂」的否定，所以「有聲之樂」

¹²⁵ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 223。

無法移風易俗¹²⁶；另一種說法則謂嵇康並不否定「有聲之樂」¹²⁷。其實「樂」藉著「聲」來表現，本來就是「有聲之樂」，應釐清者，乃音樂若對人民有一些陶冶，也是緣於「樂」而非「聲」。因為「聲」關乎自然的一面，「樂」則是結合許多人文元素的文化成果¹²⁸，故云「樂之爲體，以心爲主」。「樂」由人建構，其精采之處，在於音樂中透顯出來的人心，可能是道德性的，或藝術性的，或其他各式各樣的表現。當人心不在，代表文化力量消逝，「樂」也難有陶養的效果。所謂「無聲之樂，民之父母」，民風的養成，不僅僅是「有聲之樂」的聆賞，更是藉由「有聲之樂」來感受人文意蘊，到了這一步，「有聲」究竟是哪一種「聲」，不再重要，只要人心存在，任何律調都可能用來發顯其文化內涵，因此說是「無聲之樂」。這和〈樂記〉強調正聲、姦聲之判分不同¹²⁹。「八音會諧」僅著眼於聽覺上的和諧，是「聲」的層次，只不過這樣的聲律被用來發顯先王之意。而能夠移風易俗者，絕對是先王所指向的文化成果，而不是和諧的八音。先王之至樂之

¹²⁶ 如李美燕云：「『無聲之樂』雖是相對於『有聲之樂』而提出，然而所謂的『無聲之樂』之『無』並非『沒有』，而是『否定』，否定『有聲之樂』爲樂教移風易俗的根據，而強調『人心』才是樂教之所以可能的關鍵。」見李美燕〈從《聲無哀樂論》探析嵇康的「和聲」義〉，《鵝湖》第26卷第9期，2001年3月，頁45。

¹²⁷ 如蕭凱文曰：「所謂『無聲之樂』的『無』亦非對於『有聲之樂』的否定，可以說是『雖無樂而勝於有樂』（蔡仲德，1993：418）。而且，強調人心才是教化所以可能的根據，並不否認，能藉由『有聲之樂』來助成教化。」見蕭凱文《嵇康聲無哀樂論研究——以樂教爲核心考察》，頁34。

¹²⁸ 蕭凱文：「一般來說，中國古代所謂『樂』指的都是詩、舞、歌三者合一的藝術型態，必須與『禮』配合，是自周朝以來政治制度中的一種文化活動，使用場合暨使用對象都有特殊規定。第七次難答中，東野主人說明先王用『樂』時提及：『……絲竹與俎豆並存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發。使將聽是聲也，必聞此言；將觀是容也，必崇此禮。……于是言語之節，聲音之度，揖讓之儀，動止之數，進退相須，共爲一體。』（《嵇中散集》：287）其中的『聲音』、『和聲』指的便是在『雅樂』中的音樂，但這類音樂必須與是歌、舞、詩三者配合的施用。在此我們認爲嵇康並沒有離開或無視於『樂』的文化意含。見蕭凱文《嵇康聲無哀樂論研究：以樂教爲核心考察》，頁7。

¹²⁹ 《禮記·樂記》：「凡姦聲感人而逆氣應之，逆氣成象而淫樂興焉。正聲感人而順氣應之，順氣成象而和樂興焉。」

所以成，是由於人心，而非聲律的規定。東野主人談「先王用樂之意」，也是這個意思：

故鄉校庠塾，亦隨之使絲竹與俎豆竝存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發。使將聽是聲也，必聞此言；將觀是容也，必崇此禮。……君臣用之于市，庶士用之于家，少而習之，長而不感，心安志固，從善日遷，然後臨之以敬，持之以久而不變，然後化成。此又先王用樂之意也。¹³⁰

先王制用禮樂，將「正言」和「和聲」結合在一起，但不代表此「和聲」本身具有「正」的意思，沒有「正言」背後的文化意蘊，此「和聲」也只是一種聽覺美感上的和聲。當人民聆賞此「和聲」時，除了聽聲，也是藉此吸收其中蘊藏的人文意念。

至於「鄭聲」，在聽覺上是至妙，但先王有其顧慮，東野主人曰：

若夫鄭聲，是音聲之至妙，妙音感人，猶美色惑志，耽槃荒酒，易以喪業。自非至人，孰能禦之？先王恐天下流而不反，故具其八音，不瀆其聲；絕其大和，不窮其變；捐窈窕之聲，使樂而不淫。猶太羹不和，不極勺藥之味也。¹³¹

根據嵇康的描述，鄭聲大概容易造成流行，鄭聲的流行勢必壓縮其他律調的發展空間，如果要保有「和聲」的豐富多元，無論「正聲」或「鄭聲」，都不應該成為眾人唯一的喜好，否則將失落聲音的豐美。先王樹立簡樸、不同於鄭聲風格的「聲」，此「聲」可能與詩、禮等人文元素結合。但這不代表先王立其聲後，就能永保民風之淳，就算先王之樂存在，民風也會因兩種情況而改變：

若流俗淺近，則聲不足悅，又非所歡也。若上失其道，國喪其紀，男女奔隨，姪荒無度；則風以此變，俗以好成。¹³²

¹³⁰ 嵇康〈聲無哀樂論〉。

¹³¹ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 224-225。

¹³² 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 225。

第一種情況是「流俗淺近」，即人民失去了文化素養，那麼就無法了解先王之樂的內涵，自然無法欣賞。第二種情況是「上失其道」，則先王之道德蕩然無存，「樂」與「君王」的道德關係瓦解，先王之樂也就不具意義了。

因此，或正或淫，不在和聲，而關乎人心，此即東野主人的結語：

託於和聲，配而長之，誠動於言，心感於和，風俗一成，因而名之。然所名之聲，無中於淫邪也。淫之與正同乎心，雅鄭之體，亦足以觀矣。¹³³

所謂先王之樂，是先王將人文內涵寄託在某種和聲當中，讓人民在聽覺美感的享受中，也能認識人文內涵。但這不代表這些「聲」就有好、壞之分。而「鄭聲」若對人造成不良的影響，也是因為「鄭聲」當中所包含的人文素材，可能是鄭衛的社會風氣，可能是君王的荒淫行爲，嚴格來說，影響人民的，是「鄭樂」而不是「鄭聲」。嵇康對於雅鄭之聲的看法，當如蕭凱文云：

而所謂「雅鄭之別」若離開了制度而言，只不過是兩種不同的音樂類型，而離開了制度也才能談個人喜好。就音樂本身而言，其實沒有什麼對或不對的用法，也沒有任何好與不好，或「淫」與「正」之別，東野主人云：「（然）所名之聲，無中于淫邪也」，正說明了嵇康對於「雅鄭之別」的看法。就音樂言，雅樂與鄭聲只是兩種音樂類型，但在禮樂制度中，有其特定訴求，所以必須別雅鄭。但無論是鄭聲或雅樂，其實都不會直接造成風俗衰敗，衰敗的原因多半與統治者自身行爲有直接關係。行爲荒淫的國君本身即沒有良好的行爲式範，遑論教化百姓，他們也多半無法依循古禮，沿用古樂；若是在上位者改變傳統規定，任用「鄭聲」或快節奏的樂歌於祭典等莊嚴的場合，除了違反制度，更重要的是，與用樂場合的氣氛不合，不符人性本然，實難以達到「節制」人心的訴求，甚至可能扭曲人性。¹³⁴

對於淫正之聲的刻板印象，是因為我們已有「前識」，所以將風俗的正、淫套在「聲」，形成「正聲」是好、「鄭聲」是壞的觀念。但如果拆解「聲」與「樂」，

¹³³ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 225。

¹³⁴ 蕭凱文《嵇康聲無哀樂論研究：以樂教為核心考察》，頁 49—50。

還原先王用樂之意，呈顯風俗移易的根本原因，就不會再將正淫歸咎於音樂，因為「樂」的形成不是來自於「聲」與人文內涵的對應關係，而是來自於兩者的自由結合。

三、客體與主體的關係

嵇康〈聲無哀樂論〉一文，旨在辨析「聲」與「情」，此中牽涉藝術客體（音樂）與審美主體（聽者），因此，對於〈聲無哀樂論〉的研究，無論是傳統思想史的進路，或是與西方觀點參照的進路，大抵不離主客問題。在早先的研究中，有偏論客體者，亦有重視主體者。嵇康既謂「聲無哀樂」，那麼「聲」之客觀性便會被強調，此以牟宗三為代表：

嵇康「聲無哀樂論」意在表示和聲純美之客觀性，將哀樂剝下來歸之於主觀之情。……嵇康此義，在美學上為客觀主義，其境界甚高。¹³⁵

對治此論而偏重主體者，則以謝大寧為代表，透過「自然」一詞的歧義、樂理與玄理的矛盾，得出以下結論：

此文的主要思想意涵，仍是一個由主體實踐而說的玄理的問題。於是我們也就證明了此文的确和〈養生論〉共同組構了「玄學的嵇康」之主要內容……可見嵇康的确將音樂視為養生之一本質工夫，因此，我們自也不應忽視他的基本關懷，而逕只以審美問題視之也。¹³⁶

然而，強調客體純美也好，重視主體實踐也好，似乎皆未能顧全〈聲無哀樂論〉的關懷面向，故吳冠宏指出，無論是牟宗三之「客觀主義論」，或謝大寧之「主體實踐論」，都無法盡〈聲無哀樂論〉之旨，因此應重回「主客並重」的立場評解〈聲無哀樂論〉一文：

筆者認為理解與評價〈聲論〉，皆當重回「主客並重」的立場，〈聲論〉不論在「聲音客體」的發顯上或「主體生命層域」的深會上都展現出不容

¹³⁵ 牟宗三《才性與玄理》，頁 266—267。

¹³⁶ 謝大寧《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，頁 208。

忽視的成績，「客觀主義論」與「主體實踐論」雖各有其立論之取向與用心，然片面的強調都易滑落了〈聲論〉立足兼融於「聲」（客）與「情」（主）的旨趣。¹³⁷

吳冠宏認為，嵇康一方面「將音樂從現象（有）推至本體（無）的位階」，「以聲爲道」¹³⁸；一方面分辨了「情」之「哀樂」與「躁靜」兩種層次，讓主體生命脫去哀樂之累，以成躁靜之應，如此，主、客方能在「道」境上遇合：

嵇康一則分判聲情，使情歸情，聲歸聲，一則又滌情顯氣，使主客體相離於「哀樂之情」卻於「躁靜之情」相即，可見定位〈聲論〉，不僅在辨異「聲」與「情」，也必須辨異「情」之「哀樂」與「躁靜」，進而在更高的層次——「道」上玄同主客，使主體之心與客體之聲皆能以「氣」通「道」，玄化於至和之理境。¹³⁹

〈琴賦〉中，琴與聽者亦是在和平的境界上玄合，因此「道上玄同主客」的說法，和〈琴賦〉一文的内容可以互參，較貼合嵇康之意。

嵇康音樂思想中的主客問題，既有此初步結論，以下便在此基礎上，續論兩個相關問題：一是〈琴賦〉中之「禮樂之情」，與「躁靜之應」不相違背，兩者都建立在主體的脫去哀樂以及「和平」。二是躁靜之說，就「聽者」與「聲」來論，如果將「奏者」納入討論，導向「聽者」、「奏者」、「樂」的關係，是否會改變此一主客玄同的模式？由此亦可顯示如何以〈聲無哀樂論〉爲基礎，再融通〈琴賦〉，進一步解釋音樂中的主客關係。

（一）「聽者」與「聲」：由「哀樂者」至「和平者」之工夫

和聲對於哀樂有什麼樣的作用？〈聲無哀樂論〉的東野主人提到：

¹³⁷ 吳冠宏《魏晉玄義與聲論新探》，頁 222。

¹³⁸ 吳冠宏《魏晉玄義與聲論新探》，頁 225。

¹³⁹ 吳冠宏《魏晉玄義與聲論新探》，頁 222。

夫哀心藏於苦心內，遇和聲而後發；和聲無象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲，其所覺悟，唯哀而已。¹⁴⁰

秦客原先的說法是「哀心→哀聲、哀政」，故可由聲知政，聲、政可對應。但對嵇康而言，這是把聲拉到和「情」一樣的層次。嵇康的說法是「哀心→哀情發→成其政」，而「和聲」可以讓「哀心」發展為「哀情發」，但「哀心」發展為「哀情發」的過程中，「和聲」並非必要，將和聲代換成其他東西也是可能的，如文字、美術等。此外，如果是喜悅之心，仍然可以「遇和聲而後發」，此時所發，即是喜悅之情。因此「和聲」對於聽者的作用，如同一面鏡，不同的聽者在這面鏡投射出各自的哀樂之情。「和聲」如鏡，就不會對應哀樂、民風等特定內容，故云「和聲無象」，「無象」才能成「鏡」，才能映照出聽者心中的「有象」。

「和聲」對於未達和平、仍陷哀樂的聽者，其作用如鏡；對於已超越哀樂的「和平者」，其作用亦如鏡，此時聽者在「和聲」投射出的，不是一己之哀樂，而是和聲之「躁靜」，吳冠宏云：

當我們撥盡情感歸於平和，則聲之於人的刺激反應便清楚朗現，不論就人就音樂而言，全都歸於純粹平和的存在，躁靜亦只還原於原初之躁靜氣動的反應，而不再有情緒哀傷之牽扯，成為一種純氣之動，遂能「隨曲之情，盡於和域」，以達至和之理境，可見嵇康「躁靜說」的提出，不惟指出躁靜氣動是音樂與人之間的關涉所在，更藉「躁靜」作為主客共參和境的中介與基礎，具有超脫「哀樂俗情」以入「和域」的積極義。¹⁴¹

到了這個地步，不只和聲如鏡，聽者亦如鏡，所以能互相映顯。聽者如鏡的境界，即〈琴賦〉所說的「和平」，或〈養生論〉所謂「愛憎不棲于情，憂喜不留于意。」

¹⁴⁰ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 199。

¹⁴¹ 吳冠宏《魏晉玄義與聲論新探》，頁 205—206。

泊然無感，而體氣和平」，從劉劭「中和平淡」、王弼「有情而無累」、到嵇康「憂喜不棲於情」，皆和「至人之用心若鏡，不將不迎」¹⁴²有異曲同工之妙。

無論對於「累於哀樂」的聽者，或是「憂喜不棲於情」的和平者，「和聲」皆僅供聽者的投射，而無法直接矯正聽者的修為。因此，聽者由「哀樂者」至「和平者」的修養過程，並非依賴音樂的矯正教化。在這點上，嵇康和〈樂記〉的說法便有不同，〈樂記〉云：

先王之制禮樂，人為之節；哀麻哭泣，所以節喪紀也；鐘鼓干戚，所以和安樂也；昏姻冠笄，所以別男女也；射鄉食饗，所以正交接也。禮節民心，樂和民聲，政以行之，刑以防之，禮樂刑政，四達而不悖，則王道備矣。¹⁴³

〈樂記〉將「禮樂刑政」作為教化引導之方，認為禮樂對於過度的情欲，有節制的作用。但嵇康在〈養生論〉中，就強調養生不該在「欲」上講禁止或抑制，而應在根本上了解「欲」之不必要：

善養生者，則不然矣。清虛靜泰，少私寡欲。知名位之傷德，故忽而不營，非欲而強禁也。識厚味之害性，故棄而弗顧，非貪而後抑也。¹⁴⁴

嵇康強調愛憎憂喜的「不棲」、「不留」，而不是要「抑情忍欲」，故禮樂對嵇康而言，不是用來禁制情欲。同樣地，和聲也不是讓聽者在欲上作工夫，達到矯正的效果。

既然和聲無法直接矯正聽者的修為，那麼在聽者從「哀樂者」到「和平者」的進程中，「和聲」應有其他的作用。在和平的境界上，聽者對於和聲，乃脫去哀樂的躁靜之應，而哀樂者於和聲上投射出的哀樂之情，則必須超越。因此，聽者由「哀樂者」至「和平者」的進程，並非依賴「和聲」的直接矯正，而是在「和聲無象」的如鏡般投射中，映照出心中的有象，而此「有象」的損去，就是修養的工夫。

¹⁴² 郭慶藩《莊子集釋》卷三下〈應帝王〉第七，頁 307。

¹⁴³ 孫希旦《禮記集解》卷三十七〈樂記〉第十九之一，頁 986。

¹⁴⁴ 嵇康〈養生論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷三，頁 156。

將此修養進程置入「聲」與「樂」的架構中，則和平者的躁靜之應，是映出「聲」的一面。〈聲無哀樂論〉云：

然皆以單、複、高、埤、善、惡為體，而人情以躁、靜、專、散為應。¹⁴⁵

「單複」就音聲之繁簡而言，「高埤」就音高之高低而言，「善惡」就聽覺美感而言。和平者固然能夠映出「聲」之單複、高埤、善惡，但如果心中「有象」（如哀樂之情），則此時聽者所映顯的，就不會是單純的「聲」，而會混入哀樂等種種人內容。然而「聲」與情感志意本就沒有必然的對應，如果聽者執著於所投射出的哀樂，反而是自我設限，無法真正了解「聲」之涵容性。因此聽者應損去自己在音聲中所投射出的種種有象，才能與和聲同達至和。在這個過程中，「和聲」雖然無法直接矯正聽者，但卻映顯出聽者的情感志意，供聽者實踐損去的工夫。聽者遂能超越哀樂，與和聲相融。

(二)「聽者」與「樂」：因「躁靜之應」而成就「哀樂之應」

「躁靜之應」為和平者與「聲」之映顯。但唱奏音樂與聆賞樂曲，是複雜的過程。單複、高埤、善惡相同的音樂，由不同的人唱奏，會有不同的表現，如果聽者因為單複、高埤、善惡皆同，而都只有相同的躁靜之應，則是忽視奏者；不同的聽者，聆聽同一奏者的表現，也會有不同的感受，如果奏者的表現與聽者的反應有一定的公式，則聽者的差異性就被忽略；同一聽者，在不同的時刻聆聽同樣的錄音，也會有不同的感受，如果一份錄音引起的感受永遠相同，則音樂在奏者與聽者交會的當下，便有所窮盡。因此，論音樂與人之玄同，不只是「聽者」與「聲」之相融而已，也是音樂、奏者、聽者之玄同，亦即「聽者」與「樂」之相融。

「聽者」與「樂」之相融，在於聆賞的當下，會產生一種只屬於個人的心靈感動，此感動可能以各種形式表現，有時不會外顯，有時卻有發笑、流淚等較強

¹⁴⁵ 嵇康〈聲無哀樂論〉。見戴明揚《嵇康集校注》卷五，頁 216。

烈的反應。此心境雖然由音樂喚起，但畢竟仍是聽者經驗的重組。因此，被喚起的心境也會成爲「前識」，對聽者之聆賞造成局限。

在「聲」的層次上，聽者應損去哀樂之應而達到躁靜之應；然而上述聆「樂」時的心靈感動，似乎與「躁靜之應」矛盾，而更近於「哀樂之應」。如此的「哀樂之應」讓聽者對音樂產生真切之體會，又讓聽者有了局限。突破這層局限的方法，仍是減損的工夫，但這不是爲了在聆樂時毫無心靈感動，而是爲了產生新的心境與體會。聽者雖因主體經驗而有局限，但聽者的個人感受並非不必要、不具價值，相反地，若聽者對於同一樂曲，能夠不斷產生新的感受，這樣的主體經驗就能印證音聲經過奏者而成樂曲後，並沒有因此而窮盡，而能昇華各種心靈狀態。也就是說，通過奏者而存在之樂曲，亦具有一種無限性，能夠喚起不同心境之玄合。於是聽者透過損去的工夫，於「聲」有躁靜之應，於「樂」不拘泥於單一的哀樂之應。聽者因爲每一次聆賞的不同體會，而了解「聲」與「情」沒有必然關聯。聽「聲」時的躁靜之應，遂保障了聽者在聆「樂」時，能夠生發新的哀樂之應。

(三)以「有無論」詮釋主客關係

音樂與人在「和理」上互相映顯的意趣，也就是「道上玄同主客」之體現。主、客既於「道」上玄同，那麼以魏晉「有無論」來談此「道」境界，是一方便法。學者採用「無——有」模式詮釋〈聲無哀樂論〉時，出現了歧義。例如李耀南詳細分析嵇康「無象」一詞，認爲嵇康雖然運用了王弼的本無論架構，但在內容上則與王弼有異¹⁴⁶。李耀南的分析，偏向崇有論的路數，扣住「總發眾情」，以

¹⁴⁶ 「嵇康以玄學彰顯音樂的自由品格，揭示其感發人生情感的無限可能性。『和聲無象』之『無象』顯然出自王弼，王弼以『無狀無象，無聲無響』擬本體之無，一定意義上構成嵇康音樂美學的哲學基礎。……作爲魏晉音樂美學的高峰，嵇康將有、無關係具體落實到音樂與情感問題上，由本無的思辨哲學進入到藝術哲學，從而完成了這一理論自覺。『和聲無象』之『無象』並不等於王弼玄學中的絕對的無，『無象』只是指沒有情感政教倫理內涵，只是區域意義上的『無』，是『限無』；『總發眾情』則是情感範圍的有，是『限有』。然而『和聲無象』與『總發眾情』並不是本

「聲——情」對應「無——有」，等於是「道」層次的客體（聲），融攝「非道」層次的主體（情）。或者也有從主體言之者，如周大興著眼於「平和」、「無主」，認為嵇康無疑運借了王弼的體用觀¹⁴⁷，強調聖人之用大音，以「聖人之心—五音」對應「無—有」，則「道」層次的客體（大音），似乎只呈現於「道」層次主體（聖人）的心中，否則僅是「非道」層次的五音。

無論是「聲——情」模式或「聖人——五音」模式，都是合「主、客」以言「無、有」，則主體與客體，便有了隸屬關係，或由主體呈顯客體，或由客體總納主體。

然而欲將有無論套用在嵇康音樂思想時，應將主體、客體分立，即主體不累於「有」而達和平，客體不受限於「有」而存玄理之和聲，兩者各自成一進路。

〈琴賦〉一文，琴有和平，聽者亦有和平。琴的和平依樂器的物理特性而存，而非聽者心中的呈像；聽者的和平與修養工夫有關，不是依賴音聲而成。琴與聽者，皆可各自展現「無——有」的理論模式。因此，將「無——有」模式套用於嵇康音樂思想的理想方法，應是注意主、客在「有——無」的進程上，是互相映顯，

體與現象的關係，因為從王弼的本無論看來，『無不可以無明，必因於有，故常於有物之極，而必明基所由之宗』，有可以顯現無，無可以統攝有，有與無相互依賴相互聯結，構成現象與本體的關係。王弼所理解的這種有無關係並不存在于嵇康的聲與情之間，如前所論，嵇康正是要消解傳統『樂象觀』中的聲情關係，力主情不能表現於聲，聽聲不能知情。所以，嵇康不再關注純粹的本體與現象問題，而是從自己的理論需要出發，為論證聲無哀樂，揭示音樂感發人生情感的無限可能性，遂揚棄了王弼玄學本體論的實質，吸收其外在的結構形式，對於聲情關係作出新的闡釋。」見李耀南〈作為「自然之理」的聲無哀樂〉，《鵝湖》第三十卷第三期，2004年9月，頁29。

¹⁴⁷ 「『五音聲而心無所適焉，則大音至矣』，王弼並不否定現實之音聲，而是就在具體的聲音現象當中，『心無所適』，才能進而體會把握無聲之大音。『心無所適』，在王弼注文原指聖人的『用大音則風俗移』，這是以無為自然的方式達到萬物自化的理想之境；心無所適，亦即聖人的『無常心，以百姓心為心』（四九章）。聖人的『心無所主』『意無所適莫』，如果落實於具體的五音之用，則可說，意指人的內心閒適自在，對於任何聲音沒有偏執，沒有陷溺。大音就在閒適心中悠然呈現，並作用於五音之中。『五音聲而心無所適』則可以體會大音希聲之作用；對比〈聲無哀樂論〉中不同於常人『衷心有主』的聲情感應關係，嵇康所主張的『無主於哀樂』、『無所先發』的平和，可以說是王弼『五音—大音』的體用論、聖人的用大音（以無為用）應用在音樂審美領域的真實發揮。換言之，『以聲為道』乃是嵇康對於音樂的最高禮讚。」見周大興〈平行或異軌：嵇康《聲無哀樂論》的心聲關係〉，《鵝湖學誌》第四十一期，2008年12月，頁31—32。

而非互相矯正或規範。聽者藉由「和聲」之映顯，損去自身之「有象」，超越哀樂之情而達躁靜之應；亦損去每一次聆賞時的心境，在不同的心靈狀態下與音樂融合，以產生新的體會。在聽者從「有」推向「無」的進程中，一切感知都是音樂所喚起，但損去的工夫仍落在聽者自己。音樂對聽者不具矯正功能，聽者對音樂亦無法窮盡。故兩者能夠持續相融並進，於道上玄合。換言之，主體和客體是平行關係，而非隸屬關係。此顯示出嵇康欲牽繫人與音樂，卻不願讓兩者互為束縛的用意。

第三節 嵇康與漢斯利克音樂思想之比較

研究嵇康音樂思想者，常以奧地利音樂學家漢斯利克(Eduard Hanslick, 1825-1904)之思想相比，主要是漢斯利克關於音樂與情感的主張，與嵇康近似，漢氏云：

欣賞美，或許能使欣賞者產生愉快的情感，但此情感與美的事物本身並無
關連。¹⁴⁸

又說：

情感的表現並非音樂的內容。¹⁴⁹

這些說法類似「聲無哀樂」，且兩人都以此主張個人聆聽音樂時的情感反應無法作為審美標準。嵇康反對「美其感化，則以垂涕為貴」，不認為「懷戚者」與「康樂者」是理想的聽者；漢斯利克不否認音樂能喚起聽者的情感，但這情感並不能夠證成音樂之美，他說：

然而，去喚起我們的情感，絕非音樂或任何其他藝術的任務。藝術首先在我們之前呈現某種美。我們能意識到美的存在，並非經由情感，而是一種想像，即一種純粹直觀的活動。¹⁵⁰

¹⁴⁸ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 25。

¹⁴⁹ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 37。

¹⁵⁰ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 26。

漢斯利克認為「情感之喚起，僅是音樂美的次要影響」¹⁵¹，再者，情感只是殊異，不具普偏與永恆¹⁵²，因此「審美原則絕不能以情感為基礎」¹⁵³。可見嵇康與漢斯利克對於音樂之聆賞，有一致的看法。

但漢斯利克對於「器樂」的唯一認可，卻與琴曲特色相違：

前面我們刻意用器樂來作例證，因為唯有器樂才能真正表達音樂藝術的本質。……蓋器樂不能達到的，音樂亦辦不到。因為唯有器樂才是純粹和絕對的音樂。……若是要探討音樂的內容，其至必須排除那些附帶有標題或說明的作品。¹⁵⁴

漢斯利克認為，唯有純粹的器樂才能表現音樂的本質，標題或其他文字說明都是不必要的。此種關於音樂與文字的相斥關係，並非嵇康討論的範圍，至少在〈琴賦·序〉「復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意」這句話中，嵇康並不反對結合音樂與文字，〈琴賦〉亦有一段琴歌的描述。且無論是嵇康以前的琴曲（如《琴操》中的記載），〈琴賦〉提及的曲名¹⁵⁵，或是現存琴譜中的琴曲，都顯示標題音樂正是琴樂的一大特色。

兩人雖然都贊同「聲無哀樂」，但嵇康沒有因此否認琴曲的標題性質，漢斯利克則要求音樂的純粹與絕對。兩人的思想看似相同，又似乎迥異，而關鍵應在於由〈聲無哀樂論〉角度或以〈琴賦〉角度視之。以往多從〈聲無哀樂論〉的角

¹⁵¹ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 29。

¹⁵² 漢斯利以不同時代聽眾對海頓、莫札特、貝多芬音樂的情感為例，說明情感與音樂沒有必然關係：「莫札特有多少作品在當時被稱為最熱情、最激烈、最生動的音樂性心情描繪。人們以海頓的交響曲中所散發的穩重和優雅，來對比莫札特所爆發的熱情、苦澀的掙扎和尖銳的痛苦。但二、三十年之後，人們在莫札特與貝多芬之間又作了同樣的比較。……雖然情感的印象會改變，作品本身的音樂價值卻是不變的，它的獨創性和美芬芳如昔，完全不受曾被激起的情感波動的影響。音樂作品與特定情感之間的關連不總是相合的，也沒有絕對的必然性，此關連在音樂中要比在別種藝術中更來得善變。」見 Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 30。

¹⁵³ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 29。

¹⁵⁴ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 45—46。

¹⁵⁵ 例如王昭、楚妃、別鶴，皆有本事可循。蔡氏五曲（遊春、淶水、坐愁、秋思、幽居）之標題亦有明確之涵義。

度，論嵇康與漢斯利克之同，而本節欲改以〈琴賦〉立場，釐清其中的癥結。因此以下將〈琴賦〉納入討論，第一部分先追溯兩人各是基於何種緣由，要拆解音樂與情感的關聯；第二部分藉由「彈奏」與「作曲」，說明兩人立論角度的差異；第三部分再論兩人對於聆賞的看法，比較其中異同。

一、關懷面向

在音樂與情感的關係上，嵇康與漢斯利克雖有相似的論點，但兩人的出發點並不相同，追溯其思想的承繼，以及批判的對象，可顯出兩人不同的立論動機。以下先介紹漢斯利克的思想來源及批判對象，再比較他和嵇康的差別。

（一）漢斯利克音樂思想的承繼及其批判對象

富比尼（Enrico Fubini, 1935—）認為，赫巴特與康德是漢斯利克思想的兩大來源¹⁵⁶。在《論音樂美》，漢斯利克就說明自己支持赫巴特的想法：

據我所知，赫巴特（Johann Friedrich Herbart, 1776—1841，德國哲學家、美學家、教育家）（在他的《百科全書》第九章裡）是最先對音樂美學中的情感論調提出攻擊的人。他反對替藝術作品作「解說」。他說：

數千年來，占夢者與占星家不願承認，做夢是由於人的睡眠，星辰出現在不同位置是因為它們的運轉。甚至一些有良好音樂鑑賞力的人，也以同樣的態度重申音樂是表達情感的。好像情感是被音樂喚起的，而這利用音樂來表現的情感便被視為單對位法及複對位法的常規之基礎，而這些規則卻才是音樂的真正本質所在。過去的藝術家發展了賦格曲的各種形式，他們想要表達什麼呢？他們一點兒也沒有要表達什

¹⁵⁶ 富比尼云：「在他〔漢斯利克〕1854年《論音樂的美》（Vom Musikalisch-Schönen）的論文後面的一個詳細的思想考察，揭示了其兩個主要的影響者：最明顯的一個是赫巴特的哲學；而比較不明顯但也許更重要的是康德的《判斷力批判》。」見 Fubini 著、修子建譯《西方音樂美學史》，頁 271。

麼。他們的思想不是外向的，而是深入藝術的內在本質；而那些專門在探索「意義」的人，正暴露了他們對內在本質的膽怯及對外在表象的偏愛。

可惜赫巴特並未將此偶然提出的論點，詳細解釋並論證。此外除了這些出色的觀察，他同時也作了一些錯誤的音樂評論。無論如何，上面我們所引述的他的言論，並未受到應得的注目。¹⁵⁷

可見漢斯利克認為自己是更進一步闡發了赫巴特的觀點。然而正如漢斯利克所說，赫巴特並沒有為這個觀點進行詳細的論證，因此漢斯利克在《論音樂美》的許多論述，更近於康德的《判斷力批判》。漢斯利克認為情感無助於審美，他說「欣賞美，或許能使欣賞者產生愉快的情感，但此情感與美的事物本身並無關連」¹⁵⁸、「情感的表現並非音樂的內容」¹⁵⁹、「我們能意識到美的存在，並非經由情感，而是一種想像，即一種純粹直觀的活動」¹⁶⁰等文字，在《判斷力批判》也有類似的說法，康德也將情感排除在審美之外，：

The pure judgement of taste is independent of charm and emotion.¹⁶¹

不受情感影響之審美判斷，才稱得上是「純粹」：

A judgement of taste on which charm and emotion have no influence (although they may be bound up with the satisfaction in the beautiful), --which therefore has as its determining ground merely the purposiveness of the form,-- is a *pure judgement of taste*.¹⁶²

¹⁵⁷ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 31—32。

¹⁵⁸ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 25。

¹⁵⁹ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 37。

¹⁶⁰ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 26。

¹⁶¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, translated by J. H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement*, 頁 72。

¹⁶² Kant, *Kritik der Urteilskraft*, translated by J. H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement*, 頁 72—73。

因此，情感從來不屬於美：

Emotion, does not belong at all to beauty.¹⁶³

除了切割情感與審美的論點極為相似之外，漢斯利克所謂「無目的」的美，也和康德有關。漢斯利克云：

美是無目的的。美的本身僅是形式，它的特質來自其內容，由此當然就可運用在各種不同的目的，但除了它自己以外，美是沒有任何目的的。¹⁶⁴

康德則說審美是一種「無目的之目的」，美的形式本身就是目的：

Therefore it [the judgement of taste] can be nothing else than the subjective purposiveness in the representation of an object without any purpose (either objective or subjective); and thus it is the mere form of purposiveness in the representation by which an object is given to us, so far as we are conscious of it, which constitutes the satisfaction that we without a concept judge to be universally communicable; and, consequently, this is the determining ground of the judgement of taste.¹⁶⁵

漢斯利克明顯受到康德很大的影響。但問題是，康德以上的論述不見得能夠完全用在音樂上，因為康德並不完全認可音樂。康德認為，從「娛樂」的一面來說，音樂可能比其他藝術有更高的價值；但是，從「理性」上說，音樂是一種較低階的藝術：

¹⁶³ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, translated by J. H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement*, 頁 76。

¹⁶⁴ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 25。

¹⁶⁵ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, translated by J. H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement*, 頁 69
— 70。

It [music] is, however, rather enjoyment than culture....; and in the judgement of Reason it has less worth than any other of the beautiful arts.¹⁶⁶

If, on the other hand, we estimate the worth of the Beautiful Arts by the culture they supply to the mind, and take as a standard the expansion of the faculties which must concur in the Judgement for cognition, Music will have the lowest place among them (as it has perhaps the highest among those arts which are valued for their pleasantness), because it merely plays with sensations.¹⁶⁷

從這樣的立場來看，音樂之聆賞，能否在康德審美理論立足，是存疑的。那麼，漢斯利克只是將康德的理論套用在音樂上。對此，Nattiez 指出：

Actually, Kant's personal view of music is of little importance in determining Hanslick's Kantianism. Comparing *On the Musically Beautiful* with the *Critique of Judgement* one has the impression that Hanslick aims to endow music with the elevated position assigned by Kant to the visual arts, while sticking to an essentially Kantian philosophical perspective.¹⁶⁸

又云：

Notice that in this crucial passage Kant makes no reference at all to music.

Hanslick therefore took on the task, by comparing music to arabesque or even a

¹⁶⁶ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, translated by J. H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement*, 頁 217。

¹⁶⁷ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, translated by J. H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement*, 頁 219。

¹⁶⁸ Jean-Jacques Nattiez, *The Battle of Chronos and Orpheus -- Essays in Applied Musical Semiology*, 頁 111。

visual image in a Kantian perspective, of elevating music from the rank of pleasurable art to that of the art of the Beautiful.¹⁶⁹

換言之，漢斯利克有一點為音樂平反的意味，要證明音樂和繪畫、建築等視覺藝術一樣，都可用康德的理論說明；或者反過來說，用康德的理論，來證明音樂的地位。

這種音樂與其他藝術之間的緊張關係，也顯現在漢斯利克對華格納的批判。浪漫主義所追求者，乃最高之藝術，華格納作為浪漫主義的集大成者，提出結合音樂、文學、戲劇之「樂劇」，作為藝術之最高處。但在漢斯利克眼裡，這樣的作法反而損害音樂的純粹性¹⁷⁰。如果說漢斯利克對康德理論的運用，是為了解釋音樂和其他藝術都在同一位階上，那麼漢斯利克對華格納的批判，便是要在這層位階之中，區隔出音樂與其他藝術，以保有音樂的純粹與獨立。

（二）嵇康與漢斯利克關懷面向之比較

嵇康「聲無哀樂」直接的思想源頭，並不明顯，王充《論衡》破除迷信、反對「淫樂亡國」說的文字，可能影響了嵇康¹⁷¹，但嵇康是否完全因王充而有所興悟，其中的聯繫並不明確。觀嵇康不拘泥於單一律調、重視音聲形式之無限性，或許魏晉時期品賞藝術、追求個體自由的風氣，才是促使嵇康寫成〈聲無哀樂論〉與〈琴賦〉的主要原因。

¹⁶⁹ Jean-Jacques Nattiez, *The Battle of Chronos and Orpheus -- Essays in Applied Musical Semiology*, 頁 111。

¹⁷⁰ 從更大的歷史脈絡來看，華格納與漢斯利克爭執的問題，既是漢斯利克對浪漫主義的反駁，也是詩／樂問題的再次爭論。音樂與文字之間的關係，並不是浪漫主義才有的紛爭，事實上，「詩」與「樂」的地位之爭，是歐洲音樂史的一個古老的問題，因此兩人之爭，亦可視為此一議題的延續。

¹⁷¹ 蔡仲德：「其〔指《論衡》〕意義則不限於對一則傳說的駁斥，而也是對漢代神祕主義音樂思潮、對音樂領域中猖獗一時的讖緯神學、『天人感應』論的沉重打擊，對長期存在的「淫樂亡國」論的有力批判。這對嵇康〈聲無哀樂論〉有積極影響。」見蔡仲德《中國音樂美學史》，頁 445。

嵇康的批判對象，是審美標準的僵化，在〈聲無哀樂論〉以主張「聲有哀樂」的東野主人為代表，在〈琴賦·序〉則為「以危苦為上」、「以悲哀為美」、「以垂涕為貴」的審美風尚。為了打破單一的標準，嵇康探求音聲之和理，強調音聲之豐富與無限，前已詳述。此外，曾春海認為嵇康是為了解打擊政治¹⁷²，亦可聊備一說。

嵇康與漢斯利克，前者乘著玄談之風，後者藉助康德理論，闡明音樂的價值，這是兩人共同的目的。但嵇康所論，並不涉及視覺與聽覺藝術層次高低的問題。漢斯利克則認為音樂並不比視覺藝術低下，也不需要文字的輔助。無論是套用康德理論，或批判華格納，都顯示出漢斯利克希望證明音樂不亞於視覺藝術、文學，既不相混，也能保有音樂之獨立性。漢斯利克認為，音樂之美自存於樂音形式中，無關乎外來內容。他說：

那是一種特有的音樂性美。這種美是自我獨立的，不需要與外來的內容結合，它存在於樂音及其藝術組合中。優美動人的音響之間的巧妙關係——它們之間的協調與對立，分開與結合，擴大與縮小——這些東西以自由的形式呈現在我們內在凝思面前，使我們感受到美的愉悅。¹⁷³

當時已有絕對音樂與標題音樂兩方陣營之爭，故漢氏寫作《論音樂美》，所針對者，並非政治利用音樂的問題，而是要讓作曲者與聆賞者了解音樂之美獨立自存，不應以外來的內容損害音樂之美。因此漢斯利克析離音樂與情感，是為彰顯音樂的純粹性。

儘管嵇康與漢斯利克似乎都想還原音樂的原貌，但追求音樂之「豐富」與追求音樂之「純粹」畢竟是不同的思維。漢斯利克既支持絕對音樂，就會反對音樂之外的內容，包括歌詞、劇情、標題：

¹⁷² 曾春海云：「對嵇康而言，他或許並不真正否定儒家對音樂的教化主張，他的目的是在反對司馬懿集團載著儒家的面具，聲稱要制禮作樂，實際上，則利用儒家作為政治控制的手段。嵇康不滿野心政客的虛偽和陰私險詐，因此，他作「聲無哀樂論」一文真正要打擊的是當權者給音樂帶來濃厚的政治色彩，把音樂淪為依附於政治目的之工具價值。」見曾春海〈從儒道樂論析論嵇康的「聲無哀樂論」〉，頁 125。

¹⁷³ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 63。

前面我們刻意用器樂來作例證，因為唯有器樂才能真正表達音樂藝術的本質。……蓋器樂不能達到的，音樂亦辦不到。因為唯有器樂才是純粹和絕對的音樂。……若是要探討音樂的內容，其至必須排除那些附帶有標題或說明的作品。¹⁷⁴

漢斯利克推崇器樂，嵇康亦推崇「琴」，然而琴曲的一大特色，就是標題音樂。兩人對音樂的看法其實不同。嵇康雖云「聲無哀樂」，但只是為了破除音樂與情感、道德、政治等種種對應關係，並不是要消除歌詞、標題等素材，如果這些內容可以激發作曲者的靈感、可以幫助建立唱奏者的構想，以此豐富音聲的呈現方式，那麼嵇康亦樂見其成。而漢斯利克則認為這些內容和音樂之美無關，以歌詞為例，漢斯利克云：

聲樂，就是在原本無色的詩詞上，由音樂為它著上色彩。……或許經由這些成分的轉化，一首原本平凡無奇的詩可以搖身一變成為熾烈的真情。可是在一首歌中，表現主題的並非音樂，而是歌詞。¹⁷⁵

接著漢斯利克以實際的例子，說明「音樂具有情感內容」的荒謬：

當無數的人為了《奧菲歐》裡的詠嘆調中的歌詞：「我已失去了尤麗狄絲，還有什麼比這更痛苦！」而感動落淚時，一個和格魯克同時代，名叫波伊的人，卻宣稱用同樣的旋律配上完全相反意義的歌詞，同樣可以搭配得很好。他把歌詞改成：「我已找到了尤麗狄絲，還有什麼比這更幸福！」¹⁷⁶

此例顯出情感來自於歌詞，而音樂和歌詞中的情感沒有對應關係，這的確和「聲無哀樂」的主張極為相似。不過嵇康的「聲無哀樂」，是提醒聽者別因為主觀情感而去壓縮「聲」的可能性，嵇康並沒有隔絕音樂與歌詞、標題等，否則也不會認可結合詩、禮等人文內容之「先王之樂」。漢斯利克則因為發現音樂與情感沒有對應關係，遂認為歌詞、標題等內容是音樂的累贅，務必去除。對漢斯利克而

¹⁷⁴ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 45—46。

¹⁷⁵ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 47。

¹⁷⁶ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 48。

言，音樂之外的內容會損害音樂之美；對嵇康而言，各種內容反而能夠呈現「聲」對人文素材的包納，讓「聲」的表現形式更加多彩多姿。兩人雖有「聲無哀樂」的共識，卻導出了不同的觀點。

二、創作者與演奏者

漢斯利克之論，是與華格納一派的論爭，因此也討論了作曲過程。音樂之美就在樂音形式，故作曲最重要的是主題、動機的產生：

作曲家創作音樂的出發點，不是為了去描述某一明確情感，而是某個特別旋律的發明。一個無形的原始神祕力量，在作曲家的腦海中響起一個主題、一個動機，而我們怎樣也看不出它是如何辦到的。¹⁷⁷

換句話說，作曲就是樂音形式的塑造¹⁷⁸，而作曲者的精神便注入在他所塑造的樂音形式之中：

作曲家提出的觀念，首先且主要的是純音樂性的觀念。在他的想像中，某個特別的優美旋律在那兒盤旋，它的存在不為任何目的，只是做它自己。正如各種實際現象那樣：指向它們所寓意的一般性意象或觀念，然後依序轉向更高層次的概念，愈來愈高，直到成為絕對精神的意念；音樂理念亦是如此。¹⁷⁹

又說：

我們強調音樂美，卻不排除精神性內容，反而視它為必要的條件。我們認為，沒有精神的參與，便沒有美的存在。基本上，我們是把音樂美轉化至樂音形式裡，這便說明了音樂的精神內容與這些形式有著最密切的關係。¹⁸⁰

¹⁷⁷ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 68。

¹⁷⁸ 漢斯利克云：「作曲是一種利用能相容精神的材料所進行的精神性工作。這種材料在作曲家的想像中，極為豐富且有高度的可塑性。」見 Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 67。

¹⁷⁹ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 40。

¹⁸⁰ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 66。

因此漢斯利克主張「音樂的內容就是樂音的運動形式」¹⁸¹，作曲從靈感、動機、發展、以至寫定，都是作曲者對於樂音形式的處理，其他內容和作曲過程沒有關聯，也不必有關聯。至於作曲者的精神內涵，完全可以投注於樂音形式，不需要藉由其他內容來表達。

漢斯利克這種說法，代表曲子中的樂音形式必須清晰寫定，否則無法清楚傳達作曲者的樂思與精神。而樂音形式清晰寫定的前提，是精細記譜法的產生與熟用，比如說五線譜及其各種符號與術語。但中國琴譜的樂音形式是不清楚的，譜上缺乏明確的節奏，更早之前，減字譜甚至尚未發明，主要靠師授傳習。如果要體察作曲者的精神內涵，無法僅從樂音形式去推敲，而必須結合標題、本事等其他內容，這就有違漢氏之意。

又琴曲所記載的作曲者，通常只是精神象徵，對於樂曲不具權威性¹⁸²，真正能夠給定音聲形式的人是彈琴者，且琴曲彈奏的詮釋空間較大，彈者也可以說參與了琴曲創作。故不妨將「彈琴者」作為漢斯利克所謂「作曲者」的對照。當彈者構思樂曲的彈奏方式時，無法僅考慮樂音形式，而會將樂曲的人文內容一併考慮，琴曲的標題、本事都是琴曲的一環，這些內容和琴譜上不精細的樂音形式，共同構成了彈琴者的「創作」，或敘事，或抒情，或寫景。然而，以音樂描述其他內容，正是漢思利克極力避免的：

器樂作曲家腦海中的創作行為，就是我們洞察音樂美的特質的可靠依據。……在器樂作曲家的心中，並無意去表明某一明確的內容。要是他這麼做，便錯把自己置於音樂之外的荒謬立場上。他的作品就成了把標題故事翻譯至樂音裡的翻譯品，沒有標題的敘述便很難理解該作品。¹⁸³

對漢斯利克而言，摻雜其他內容的創作是對音樂的損害，例如歌劇創作：

¹⁸¹ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 64。

¹⁸² 詳參本文第二章。

¹⁸³ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 72。

音樂描述與文字依附得愈徹底，純粹的音樂自主美也就相對降低。是故，朗誦的戲劇效果的準確性與音樂的完美性，是半途分道揚鑣的伙伴，各自奔向不同的目標。……在宣叙調中，音樂其實只是陪襯的角色，已喪失了本身的自主性。這便證明，作何特定心理過程的表達，並不符合音樂的精神，甚至會阻礙了音樂的表現。……明確的詳述表現往往同時是音樂美的喪失。因為前者（明確的詳述表現）要求的是一種卑屈的自我埋沒，後者（音樂美）要求的則是獨立的自我發展。¹⁸⁴

作曲者若專注於樂音形式的構思，將能呈現音樂純粹的美，保有音樂的獨立性，如果為了戲劇內容而構想音樂，就會減損音樂之美，使音樂淪為表達劇情的手段¹⁸⁵。但漢斯利克這種形式與內容的「掙扎的關係」¹⁸⁶，在嵇康思想中，並不構成衝突，因為嵇康要確保的是音樂的豐富而非純粹，所以不會捨棄樂音形式之外的種種內容。

三、聆賞者

嵇康與漢斯利克對於音樂創作的立足點雖然不同，但對於聽者，皆同意不應受限於情感，才能真正聆賞音樂。〈琴賦〉以「和平者」為理想的聽者，漢斯利克亦比較了「病態的聽者」與「真正的聽者」：

這樣聽音樂，或者應該說是感受音樂的人，為數眾多。當他們處於被動的接受狀態，允許音樂中的原始力量來影響他們時，便使自己沉浸於一個模糊的、只是樂曲一般性格就能決定的、一種超感官的感覺興奮狀態。他們

¹⁸⁴ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 55。

¹⁸⁵ 漢斯利克云：「一個總是以音樂為手段來表達劇情的歌劇，正是一個畸形的音樂怪物。」見 Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 59。

¹⁸⁶ 漢斯利克云：「歌劇的優點在於既能表現戲劇內容，又能滿足音樂精神。但此優點同時也是缺點，歌劇因而必須掙扎於戲劇的寫實性與音樂的抽象性之間，不斷在兩者間尋求平衡。……歌劇因此如同一個立憲政體，永遠有兩個對等的勢力在相互制衡。」見 Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 56。

對音樂的態度，不是直觀的，而是病態的。那是種感覺和幻想持續昏暗的狀態，在聲響的虛空中，一路頹喪、憧憬下去。……而真正的音樂的聽者則剛好相反。一首作品特殊的藝術結構，使它從一打有相似效果的作品中脫穎而出，有如自我存在的藝術作品，深深吸引了他的注意力，以至於去煩惱與情感上的印象相不相似的問題，對他而言並無意義。¹⁸⁷

病態的聽者只會耽溺於情感之中，相反地，真正的音樂聽者專注於樂曲的「藝術結構」，其審美對象是樂音形式，不牽涉情感等其他有損音樂純粹性的內容。鄭明慧由此比較兩人的不同，認為漢斯利克注重音樂客體之美，嵇康則重視主體心境：

強調「超功利性」、「無私性」的審美態度是嵇康與漢斯利克兩人共同的觀點，然而兩人的目的卻有所差異：漢斯利克提倡「靜觀是唯一藝術性的鑒賞」，是因為漢斯利克將「美」視為音樂藝術最高價值所在，「靜觀」可使欣賞者發現音樂中最高價值的部份，因此「靜觀」的目的是在客體本身，而不是主體可從中獲得何種滿足，漢斯利克是「為藝術而藝術」的倡導者；而嵇康的「懷平和之心的」審美觀，最終目的並不是以能體會出音樂中的美為目的，而是以主體精神的自由開展為目的，只要主體精神得以自由開展，並不需要落實於音樂客體中。¹⁸⁸

此段對嵇康思想的解釋，就是偏向主體一面。但先前已指出，無論是偏重主體或偏重客體的論述，都無法掌握嵇康音樂思想的全貌。〈琴賦〉也描述了許多琴樂之美，並打開傳統上對於「聲」的限制，還給「聲」獨立的價值。因此嵇康不是不重視客體，只是他與漢斯利克在主體如何才是「真正的聽者」的問題上，有不同的看法。如同嵇康對季札觀樂、仲尼聞韶的想法，嵇康並不反對從人文內容把握音樂，但他要求聽者能「入」亦能「出」，一方面將音樂視為人文成果，一方面了解此一人文成果有其時空條件，因此什麼樣的「聲」與什麼樣的內容結合，

¹⁸⁷ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 103—104。

¹⁸⁸ 鄭明慧《嵇康與漢斯利克音樂美學思想研究》，頁 184。

沒有必然的對應，「聲」也不會有人文世界的倫理意義。漢斯利克則根本反對從內容來認識音樂：

審美原則絕不能以情感為基礎，堅決反抗此固守的音樂與情感之謬論，是非常重要的。我們此處所指的不是那因襲的偏見，這些偏見使我們的情感和意象時常受到歌詞文字、標題、甚至其他偶發性聯想（尤其在宗教音樂、軍樂及戲劇音樂裡）的誤導，而錯將此現象歸為音樂本質所致。¹⁸⁹

如同作曲者若混雜外來內容，將損害音樂純粹之美，聽者若受「偏見」影響，將無法好好地聆賞樂音形式，當然無法認識音樂之美。漢斯利克贊同絕對音樂，自然可以完全撇除外來內容；但自先秦以來，音樂不只是形式，而具有理想的寄託，嵇康承此，了解聽者畢竟是透過「樂」來聽「聲」，音樂的文化內涵仍然需要保留。

更明確地說，嵇康「聲」與「樂」的分判，在漢斯利克的思想中是不存在的。對於漢斯利克而言，旋律、和聲、音階、聲律等嵇康歸之於「聲」的部分，都是人類的精神產物：

旋律與和聲、音程及音階、依據半音位置的不同而區分出的大小調，最後還有平均律，沒有它就不可能有我們的西歐音樂，所有這一切都是人類精神緩慢地、逐步地形成的創作品。自然界提供給人類的，只是歌唱的器官和欲望，以及在最簡單的聲響關係的基礎上去發展樂音體系的能力。……我們應該反對這個錯誤的想法，即把這個（目前的）音樂體系，視為必然存在於自然界中。雖然連當今的自然主義者也很容易不自覺地扭曲了音樂關係，視它出自於一股自然天生的本能，可是這卻絲毫不能證明我們目前的音樂規則同於自然規則，那不過是音樂文化廣泛流傳的結果。¹⁹⁰

漢斯利克爲了避免外來內容損害音樂之純粹，不僅樂曲是作曲家的樂思，尚未成曲的律調，也是「人類精神的創作品」。這些人類精神產物，其形式本身就是音

¹⁸⁹ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 29。

¹⁹⁰ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 119—120。

樂美，不能用任何外來內容來解釋，以免干擾聽者把握音樂美。而嵇康則從另一角度思考，律調雖然由人類制定，但與奏者的實踐畢竟不在同一層次。奏者的每一次唱奏，都是個人的精神創造，當下的創造就是屬於個人的永恆產物。但律調並不是放諸四海皆準，不同的地域有不同的偏好，就算是同一民族，這些人類的定律也會隨著時間改變；同一律調也可以在不同的時空被使用，很難說某種律調永遠屬於個人或特定人群。律調的制定和作曲、唱奏的情況不同，所以仍將律調歸屬「聲」。此「聲」可和外來內容自由結合，而「聲」的獨立性亦由此顯，不必爲了還原「聲」的自存價值而剝除外來內容。從漢斯利克以下一段話，亦可看出他和嵇康的不同，漢斯利克云：

希臘人在莊嚴的儀式中，特別是宗教場合上，使用多利亞調式；用弗里吉亞調式來振奮軍心；用利地亞調式來表示悲傷和哀愁；用愛奧利亞調式來象徵那酒色歡愉的情景。這嚴謹地區分意識的四種調式，回應著多種心情狀態，並且與相結合的詩歌作特殊的呼應，如此，耳朵和心志一聽見某音樂，必會不由自主地感染到那明顯的意向，便能再製與該調式相呼應的情感。以這樣不平衡的發展為基礎，音樂於是成為所有藝術不可缺乏的順從附屬品，它是用來達到教育、政治、和其他目的的手段；它什麼都是，但就不是一門獨立藝術。¹⁹¹

如果認定多利亞等調式，必定對應特定的情感，就會使音樂淪為教育、政治等的手段，關於這點，嵇康與漢斯利克一樣，都持反對態度。不同的是，漢斯利克要捨棄一切外來內容，以杜絕音樂對應至任何內容的可能性；嵇康卻在解除「聲」與情感的對應後，又承認「樂」的合理性。因為音樂的建立畢竟離不開人，與其捨「樂」以聽「聲」，不如藉著不同文化的「樂」來體會「聲」的涵藏性。雖然「樂」的認識有危險性，但這是聽者受限於「前識」的問題，而不是「樂」本身的問題。如果能夠把握各種「樂」而不溺限，就能與「和聲」互相映顯。

¹⁹¹ Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美：音樂美學的修改芻議》，頁 110。

由本節的討論可知，〈聲無哀樂論〉與漢斯利克《論音樂美》的確都拆解了音樂與情感的關係。但漢斯利克以除去音樂與情感的連繫為目的，以證明音樂的純粹性。嵇康則在「聲」的層次解除傳統的聲情關聯，又在「樂」的層次重新建立另一種音樂與人文內容的連繫方式。〈聲無哀樂論〉偏重「聲」而講聲情異軌；〈琴賦〉多敘述彈奏之事，偏重「樂」的層次。因此由〈琴賦〉角度比較嵇康與漢斯利克之音樂思想，兩人的差異就會更加明顯。

小結

本章整合〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉，藉〈琴賦〉觀點處理〈聲無哀樂論〉研究的相關問題。首先必須釐清「聲」與「樂」的區分，此可從嵇康與〈樂記〉的差異來論。〈琴賦〉重視奏者，〈樂記〉也注意到奏者對音聲的潤飾能力，並依潤飾程度分為聲、音、樂三個層次。此區分在嵇康簡化為聲、樂兩個層次，聲是未經人為構造、未能成曲的聲響，樂是經過人為構造的聲響，且聲、樂並重，非〈樂記〉以「樂」為最高價值。

以「聲」、「樂」之區分為前提，可進一步討論〈聲無哀樂論〉中幾項議題，包括「和聲」義、「移風易俗」的問題、主客關係。嵇康「樂理的和聲」由「玄理的和聲」保障，而「和聲」的玄理義則由樂理的和聲呈顯出來。而在「樂」的聆賞方面，對於聽者來說，由於已有「前識」，無法退回「聲」的層次聆樂，因此容易以自身前識檢視「聲」，而忽略「和聲」之玄理義，即「聲」之豐富變化。〈琴賦〉提出「和平者」，說明理想的聆聽態度；〈聲無哀樂論〉則以牛鳴、師曠吹律、聽聞兒啼三例指出無法跳脫前識的危險性。

嵇康希望還原「聲」與「樂」的意義，若混淆，可能產生「聲」能夠移風易俗的誤解。〈琴賦〉與其他器樂賦的不同，是排除了「聲」的道德義，那麼音樂若有陶冶之功，與「聲」無關，而是因為「樂」所結合的人文元素，即「樂之為

體，以心爲主」的人心。當人心不在，文化力量消逝，「樂」也難有陶養的效果。因此，先王之樂能美化風俗，是因爲先王指向的文化成果，而非先王所用的「八音」；鄭衛音樂敗壞風俗，是因爲其所指向的不良人心，而非「鄭聲」。如果說到「鄭聲」直接造成的問題，大概是過度流行而壓縮其他音樂的發展空間，然而這又回到〈琴賦·序〉審美標準僵化的問題，關鍵依然在聽者的態度上。

聽者雖有「前識」，但若跳脫上述囿限，也能達到「道上玄同主客」的境界。在「聲」的層次上，聽者與和聲可在「和平」的境界上如鏡映顯，聽者映出和聲之躁靜，和聲也顯出聽者之和平，達到「躁靜之應」。在「樂」的層次上，聽者會有各種心靈感動，證明了「聲」經過奏者而成「樂」後，能夠喚起不同心境之玄合，顯示出「樂」的無限性。這既不違背「聲無哀樂」，也肯定了奏者的價值。故最理想的聆樂狀態，是每一次的聆賞都能產生新的體會，由「躁靜之應」成全各種「哀樂之應」。無論於「聲」或「樂」，其境界都是聽者經過「損」的工夫後達到，在這個修養過程中「和聲」僅供聽者的投射，無法直接矯正聽者的修爲；另一方面，「和聲」之玄理義即存在於樂理的和聲當中，非僅是聽者心中的呈象。因此，以魏晉有無論而言，主體、客體各自具備「有——無」架構，主體藉客體實踐損去的工夫，相融並進，完成從「有」推向「無」的進程，而於道上玄合。在此進程上，主、客是平行關係，不是隸屬關係。如此，則人與音樂可相融合，但卻不會互爲約束。

本章最後一節則比較嵇康與漢斯利克思想。漢斯利克追求音樂之純粹，借助康德理論並批評華格納，表明音樂自有地位，不亞於其他藝術，也不必和其他藝術結合；強調作曲者應專注於樂音形式的構思，不應爲了文字、戲劇而減損音樂之美；聆賞者也只能專注於樂音形式，不該從外來內容把握音樂。漢斯利克這些觀點，都和嵇康不同，也與琴曲特色有很大的差異。此一比較，亦有助於了解嵇康的音樂思想。

第五章 結論

第一節 綜述

探討嵇康的音樂思想，除了以〈聲無哀樂論〉作為研究材料之外，〈琴賦〉亦不可忽略。從前多半著重於〈琴賦〉華麗的文采，然〈琴賦〉除了文學性的鋪排，也蘊涵嵇康對於音樂的想法。因此，若能剖析〈琴賦〉當中的思想，那麼無論是對於〈琴賦〉的研究，或是對於嵇康音樂思想的把握，都會有所突破。

關於〈琴賦〉的思想，雖然也見於近來的論文當中，但論述不甚完備。在這些研究中，〈琴賦〉通常作為〈聲無哀樂論〉之輔證，然〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉兩文的重點或有不同，〈琴賦〉應可發展其獨立的論述，而不僅僅作為〈聲無哀樂論〉的輔佐而已。至於〈琴賦〉的注釋與分段方式，也有過於瑣碎而無法照應整體結構的毛病。基本上，〈琴賦〉的注釋類與析論類研究，大致上有下列問題：注解支離、沒有充分藉助「琴」的特色闡釋〈琴賦〉、忽略〈琴賦〉對於當時音樂審美潮流的回應、僅將〈琴賦〉視為嵇康思想的輔證。這些都是研究〈琴賦〉思想必須解決的問題。

在整理〈琴賦〉的注釋、釐清各段段旨後，可以發現〈琴賦〉雖然與王褒〈洞簫賦〉、馬融〈長笛賦〉等漢魏器樂賦一樣，依照「生長環境」、「樂器之聲」、「對聽者的影響」三個部分寫作，但其中的觀點卻與其他器樂賦不同。且〈琴賦〉各段之間的承接並非隨意而成，從琴材的生長與製作、再寫彈琴者的志意、最後描寫理的聽者，其文章結構乃有理序的發展。

如果對〈琴賦〉的段落結構有更清楚的認識，便更能夠掌握〈琴賦〉當中的思想。〈琴賦〉關於奏者、聽者、音聲之理、琴德的概念，彼此可互相證成。奏者為音聲注入志意，昇華心中之情、景、事；而理想的聽者，能夠在奏者彈出的樂曲之中，與奏者交流，一方面理解奏者的詮釋，另一方面也讓音樂昇華自己的心境。又〈琴賦〉中「正聲」、「新聲」、「奇弄」的差別，只是律調的不同而已，並無優劣之分，故其所謂音聲之理，是對音樂的包容，保證音樂的豐富性，

如此奏者、聽者才能在這個場域裡交流。而「琴」的樂器特色，能夠提供彈奏者游移的空間，打破既定的律調，實踐音聲之理。也因為琴提供了如此的自由度，所以嵇康說「琴德最優」，在彈琴、聆琴的同時，音聲之理得到落實，奏者、聽者亦藉此體會音樂的豐富性。

在此基礎上，將〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉並論，就能更完整的掌握嵇康的音樂思想。比較〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉，可知〈琴賦〉重視奏者，因而有「聲」與「樂」的區分。聲是未經人為構造、未能成曲的聲響；樂是經過人為構造的聲響。以「聲」、「樂」之區分為前提，可進一步融通「和聲」的樂理義與玄理義，並指出聽者「前識」所造成的囿限。唯有不混淆「聲」與「樂」，才能以排除道德義的「聲」與結合人文元素的「樂」，探討「移風易俗」的問題。而主體的修養進程則建立在前識的突破上，聽者雖有「前識」，但若能透過「損」的工夫，跳脫上述囿限，也能達到「道上玄同主客」的境界：在「聲」的層次上，達到「躁靜之應」；在「樂」的層次上，喚起不同心境之玄合，由「躁靜之應」成全各種「哀樂之應」。這樣的主客關係，若以魏晉有無論而言，則是主體、客體各自具備「有——無」架構，主體藉客體實踐損去的工夫，相融並進。至於這樣的「聲」、「樂」判分，正是漢斯利克所無，故從〈琴賦〉角度比較嵇康與漢斯利克時，就能顯出前者強調音樂豐富性、後者追求音樂純粹性的差異。

第二節 餘論

一、嵇康〈琴賦〉之後關於「琴」的爭論

嵇康〈琴賦〉之後，雖然沒有大量針對此賦的討論，但關於琴聲應繁麗或簡淡，卻持續被爭論。〈琴賦〉有不少篇幅描寫琴聲跌宕起伏之美，以及間聲、奇弄、美聲、妙指等顯出琴聲變化多端的描述。另一方面，〈琴賦〉所謂「和平」，含有中和平淡之意，例如聽者之不累於情、不偏廢任何一種律調的音聲之理。本來這兩者並不衝突。嵇康並非追求聽覺的刺激，因為這如同一般的感官刺激，只

會造成「滋味有厭」的結果。因此，嵇康對音聲的精采描寫，並不是說音樂應繁複華麗，而是指音聲種類的多樣，此「多樣」當然包含繁麗與簡淡的風格；「和平」也不是說聲音只能簡單，而應從「音聲之理」的角度解釋。換言之，嵇康並沒有比較風格的優劣，而是討論審美問題。然而後世討論琴的繁麗或簡淡，卻成了兩種風格的爭論。以韓愈〈聽穎師彈琴〉為例，此詩引發了歐陽修、蘇軾、義海、蔣文勛等人的不同意見。歐陽修與蘇軾的不同看法，見於〈雜書琴事〉第二首「歐陽公論琴詩」：

「昵昵兒女語，恩怨相爾汝。劃然變軒昂，勇士赴敵場。」此退之《聽穎師琴》詩也。歐陽文忠公嘗問僕：「琴詩何者最佳？」余以此答之。公言此詩固奇麗，然自是聽琵琶詩，非琴詩。余退而作《聽杭僧惟賢琴》詩云：「大絃春溫和且平，小絃廉折亮以清。平生未識宮與角，但聞牛鳴盎中雉登木。門前剝啄誰扣門，山僧未閑君勿嗔。歸家且覓千斛水，淨洗從前箏笛耳。」詩成欲寄公，而公薨，至今以為恨。¹⁹²

歐陽認為韓愈之詩奇麗，是寫琵琶，而非琴。蘇軾原先讚賞韓詩，後來則「淨洗從前箏笛耳」，大概是贊同了歐陽修的說法，認為琴不該如韓愈詩的內容一樣奇麗。琴僧義海則反駁兩人，《西清詩話》記載：

三吳僧義海，朱文濟孫，以琴世其業，聲滿天下。歐陽文忠公嘗問東坡：「琴詩孰優？」東坡答以退之《聽穎公琴》。公曰：「此祇是聽琵琶爾。」或以問海，曰：「歐陽公一代英偉，何斯人而斯誤也。『昵昵兒女語，恩怨相爾汝』，言輕柔細屑，真情出見也。『劃然變軒昂，勇士赴敵場』，精神餘溢，竦觀聽也。……皆指下絲聲妙處，惟琴為然。琵琶格上聲，烏能爾邪？退之深得其趣，未易譏評也。」東坡後有《聽賢師琴》詩：「大絃春溫和且平，……洗盡從來箏笛耳。」詩成欲寄歐公，而公亡，每以為恨。客復問海，海曰：「東坡詞氣倒山傾海，然亦未知琴。春溫和且平，

¹⁹² 蘇軾〈雜書琴事〉十首之二：歐陽公論琴詩（贈陳季常）。見《蘇軾文集》卷七十一題跋（琴棋雜器），頁 2243-2244。

廉折亮以清，絲聲皆然，何獨琴也？又特言大小琴聲，不及指下之韻。牛鳴盎中雉登木，概言宮角耳，八音宮角皆然，何獨絲也。」聞者以海為知言。¹⁹³

義海認為歐陽修、蘇軾皆不知琴，韓愈能夠描繪琴聲的各種面貌，才是「深得其趣」者。清代又有蔣文勳持另一種觀點：

《西清詩話》載歐陽公嘗問東坡琴詩孰優……群從附和者，以為義海知言，歐陽失語。然朱樂圃《琴史》獨載歐陽公，而無穎師、昌黎，近日莊蝶庵《琴學心聲》於古作獨載稽賦、歐詩，而不登韓作，孰是孰非，略可知矣。……義海、洪慶善諸人，未讀下半首耳。……「自聞穎師彈，起坐在一傍，推手據止之」，……穎師之琴若果大雅，則必曰「莫辭更坐彈一曲」矣，何至未待終曲「推手遽止之」乎？且「遽」者，急驟之謂也，意必促節繁聲，悒堙心耳，實有令人不能耐者。下曰「溼衣淚滂滂」，夫琴聲和暢，如東坡所云「散我不平氣，洗我不和心」，何至淚落如「江州司馬青衫溼」乎？「穎乎爾誠能，無以冰炭置我腸」，此二句貶詞乎？褒詞乎？昌黎《燕太學聽琴詩序》云：「惟時酸壘序行，獻酬有容，歌風雅之古辭，斥夷狄之新聲。……」請讀是序，便知昌黎之黜穎師，而知余之論，非偏袒於歐陽者。¹⁹⁴

此段認為穎師彈琴，非和暢之聲，令韓愈坐立難安，因此韓詩其實是暗諷穎師的表演。這便是主張琴應該雅正平和，不可過度起伏。然無論平淡或起伏，都是奏者志意的展現，恐不能以此評斷優劣。而與韓詩爭論有關的議題，有雅鄭之爭、雅俗之分、煩手淫聲之論，皆不出嵇康討論的範疇。則嵇康〈琴賦〉無論在當時或後世，都堪稱是內容獨特的器樂賦。

二、嵇康音樂思想延伸之相關議題

¹⁹³ 蔡條《西清詩話》。見蔡鎮楚編《中國詩話珍本叢書》冊一，頁 317-319。

¹⁹⁴ 蔣文勳《二香琴譜》卷三〈琴學粹言·昌黎聽琴詩論〉。見《琴曲集成》冊 23，頁 98-99。

本文析論嵇康〈琴賦〉思想，並在此基礎上，處理〈聲無哀樂論〉的相關問題。〈琴賦〉描繪琴木的生長環境、描寫彈奏的情況、敘述理想的聽者、寫琴器的特色、提出「和平」一詞，這些都爲了論證音樂不是憑著單一標準就能評斷。

〈聲無哀樂論〉從「聲無哀樂」談到移風易俗，所關注者仍是審美的態度，不希望音樂受到不合理的評判。嵇康欲還原音樂本身的價值，其做法有兩面，從反面講，嵇康排除強加於「聲」的情感，也排除聽者自身的局限，避免因這些束縛而看不清音樂的價值；從正面講，嵇康主張音聲形式的無限性，保障音樂之美的無所窮盡，音樂自身即爲永恆。

除了嵇康，探討音樂的價值，尚有不同的說法。以下做一簡單的整理，除了可以讓嵇康思想的定位更加明確，也能發展出討論音樂思想的各種可能性。

（一）建立另一世界的音樂

說明音樂價值的一種方法，就是將完美的音樂置於另一世界中，例如理型的世界、上帝的世界，在另一世界中，音樂之美絕對且永恆。這種音樂人耳聽不見，因此，世俗之人可能完全無法接觸完美的音樂，也可能憑著世俗音樂的「部分」美來認真正的完美。無論是哪一種說法，都降低了大家對現實世界音樂的興趣。這是注重音樂實踐的嵇康不會採納的方法。

（二）排除道德影響

以道德評斷音樂的好壞，伴隨而來的就是對音聲形式制定規則，以確保音樂對人產生「好」的影響。嵇康對於正聲、新聲、間聲的看法，就是排除了「聲」之道德義。音樂對於人的道德發展，不具任何影響，既沒有壞的影響，也不會有正面的影響。唯有解除音樂所代表的道德優劣，音樂的發展才不會受到限制，創作者、聆賞者皆可自由。

（三）排除情感

若解除了音樂與情感的關係，則情感就只發生在人的身上，而人應該如何處理聆賞時的情感，則有不同的看法：

1. 音樂與情感不是對應關係：這種說法只是強調音樂與情感不是絕對的一對一聯繫，則聆賞者的情感並不一定要壓抑或捨棄。不過此說有模糊空間，強調情感與排除情感者，都可以再加以詮釋：強調情感者，可謂音樂雖然不能表達特定的情感，但卻代表「情感」本身，因此能讓聽者產生實際的情感；排除情感者，可指出音樂與聽者的情感沒有直接的關聯，故音樂不具情感。
2. 不受限於情感：如果聆賞者能夠了解情感與所聽的音樂無關，那麼還是可以領受音樂之美。嵇康近於此說，其「和平者」是無累於情，而非無情的表現。
3. 不可有情感：聆賞者的情感會干擾對音樂美的把握，因此應專注於樂音的形式，而非沉溺在情感中。漢斯利克屬於此，認為帶著情感地聆聽是一種「病態」的審美。

（四）推崇器樂，貶抑聲樂

所謂聲樂，即結合音樂與文字，且音樂為文字服務，貶低了音樂的地位。相比之下，器樂則更有機會恢復音樂的獨立性。在漢斯利克之前，亦有強調器樂音樂者，但原因卻不盡相同：

1. 器樂音樂能彰顯某一最高價值：嚴格說來，此論並不是真正要建立音樂本身的價值，因為音樂的意義是建立在另一個價值上，如果音樂失去了彰顯此價值的能力，其存在意義就消失。路德教派的音樂觀點就是建立在宗教意義上，認為器樂

音樂能夠彰顯上帝的偉大。雖然路德教派的說法，看似將音樂依附在宗教之下，但和強調聲樂的觀點比起來，反而讓音樂脫離了文字的約束，表現出音樂的純粹。

2. 浪漫主義式的推崇器樂：浪漫主義重視情感，認為音樂是情感的語言、能夠傳達心靈，亦即音樂貼近個人非理性的一面。因此浪漫主義雖然推崇器樂，但立場與漢斯利克完全不同。

3. 與其他藝術結合，將損害音樂的純粹性：此即漢斯利克的想法。他認為音樂形式之美就已足夠，不必借助文字、戲劇等其他的元素，這只會減損音樂之美，而且顯不出音樂的獨立性。連帶漢斯利克也反對標題音樂。

應該注意的是，「推崇器樂，貶抑聲樂」的作法，並非嵇康的主張，一來嵇康的時代背景，不像歐洲存在著「詩／樂」問題的長期爭論，二來嵇康認為破壞音樂價值者，是武斷的評判，而非人文內容。

（五）強調形式

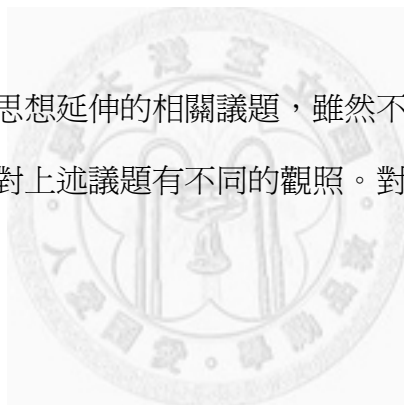
排除情感、排除一切外來內容，最終就剩下樂音的形式。此看似回復到最純粹的音樂，但卻可能發展出與原先目的相反的結果，而於此亦可顯出嵇康與漢斯利克的不同。「強調形式」的說法，可有不同的側重點：

1. 強調作曲者的樂思：漢斯利克經常強調樂音形式是作曲者「精神創作的產物」，在這個前提下，音樂是經由人的思慮而產生，人依然保有主動性。聽者也必須專注於形式，以了解作曲者的樂思。音樂與人之間，仍有很強的聯繫。

2. 強調音聲的無意義：漢斯利克的論點，走向極端，則為音樂剝除情感、剝除思想、剝除一切內容，那麼最後音樂也就沒有意義了，包括作曲者、演奏者的構想也沒有意義。作曲、演奏只是被動地把形式呈現出來，不具任何意圖。聽者也只用聽覺接收形式，如同視覺接收到顏色，但除此之外，沒有其他意思。在這個情況下，音樂、作者、奏者、聽者之間的關聯完全瓦解了。

3. 強調音聲的包容性：嵇康雖然說「聲無哀樂」，也排除音樂的道德影響，但並不反對奏者與聽者透過情感、道德等種種經驗來把握音聲形式。嵇康所謂音聲的無限性，同時也是對奏者、聽者的包容性，於是音樂在個人的生命當中，遂有了特殊的意義。

以上列舉由嵇康音樂思想延伸的相關議題，雖然不是嵇康思想的首要焦點，但藉由嵇康的思路，亦可對上述議題有不同的觀照。對於未來的研究，或許能有些許助益。



參考文獻

一、《文選》注解：

(唐)李善等人《增補六臣註文選》(台北：華正書局，1977年)

(明)張鳳翼《文選纂註》，《四庫全書存目叢書》集部冊285(台南：莊嚴文化，1997年)

(明)陳與郊《文選章句》，《四庫全書存目叢書》集部冊285(台南：莊嚴文化，1997年)

(明)鄒思明輯評《文選尤》，《四庫全書存目叢書》集部冊286(台南：莊嚴文化，1997年)

(明)孫鑛評、閔齊華註《孫月峰先生評文選》，《四庫全書存目叢書》集部冊287(台南：莊嚴文化，1997年)

(清)余蕭客《文選音義》，《四庫全書存目叢書》集部冊288(台南：莊嚴文化，1997年)

(清)汪師韓《文選理學權輿》，《選學叢書》冊一冊二(台北：廣文書局，1966年)

(清)孫志祖《文選考異》，《選學叢書》冊三(台北：廣文書局，1966年)

(清)孫志祖《文選李注補正》，《選學叢書》冊四(台北：廣文書局，1966年)

(清)張雲璈《選學膠言》冊二，《選學叢書》冊五(台北：廣文書局，1966年)

(清)朱珔《文選集釋》冊三，《選學叢書》冊六(台北：廣文書局，1966年)

(清)梁章鉅《文學旁證》冊三，《選學叢書》冊八(台北：廣文書局，1966年)

(清)許巽行《文選筆記》冊一，《選學叢書》冊九(台北：廣文書局，1966年)

(清)胡克家《文選考異》，《文選》冊十三，王雲五主編《萬有文庫》(台北：臺灣商務，1965年)

(清)顧施禎《昭明文選六臣註疏解》(台北：華正，1974年)

(清)余蕭客《文選紀聞》(台北：新文豐，1989年)

(清)薛傳均《文選古字通疏》(台北:新文豐,1989年)

(清)胡紹燊《文選箋證》下冊(合肥:黃山書社,2007年)

二、其他原典:

《毛詩鄭箋》(台北:中華書局,1965)

《國語》,五雲五主編《國學基本叢書四百種》(台北:台灣商務印書館,1968)

《左傳》,竹添光鴻《左傳會箋》(台北:廣文書局,1961)

《韓非子》,(清)王先慎《韓非子集解》(台北:華正書局,1991)

《禮記》,(清)孫希旦《禮記集解》(台北:文史哲,1990年)

(西漢)劉安《淮南子》(台北:廣文書局,1965年)

(西漢)司馬遷《史記》(台北:鼎文書局,1990年)

(東漢)桓譚《新論》(台北:臺灣中華書局,1966年)

(東漢)班固《漢書》(台北:鼎文書局,1986年)

《晉書》(台北:鼎文書局,1979年)

(宋)《蘇軾文集》(北京:中華書局,1986年)

(宋)僧居月《琴曲譜錄》(明末刊本)

(宋)蔡條《西清詩話》,見蔡鎮楚編《中國詩話珍本叢書》冊一(北京:北京圖書出版社,2004年)

(清)將文勳《二香琴譜》,見《琴曲集成》冊23(北京:中華書局,2010年)

三、中文專著:

戴明揚《嵇康集校注》(北京:人民文學出版社,1962年)

楊國娟《嵇康研究論文集》(台中:光啓出版社,1982年)

唐君毅《中國哲學原論·原道篇》卷二(台北:臺灣學生書局,1986年)

李澤厚、劉綱紀《中國美學史》第二卷(台北:谷風出版社,1987年)

- 莊萬壽《嵇康研究及年譜》（台北：臺灣學生書局，1990年）
- 葉朗《中國美學史》（台北：文津出版社，1996年）
- 徐麗真《嵇康的音樂美學》（台北：華泰文化，1997年）
- 謝大寧《歷史的嵇康與玄學的嵇康——從玄學史看嵇康思想的兩個側面》（台北：文史哲出版社，1997年）
- 崔富章《新譯嵇中散集》（台北：三民書局，1998年）
- 錢鍾書《管錐編》第三冊（北京：中華書局，1999年）
- 張蕙慧《嵇康音樂美學思想探究》（台北：文津出版社，1999年）
- 曾春海《竹林玄學的典範——嵇康》（台北：萬卷樓，2000年）
- 戴璉璋《玄智、玄理與文化發展》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2002年）
- 李美燕《琴道之思想基礎與美學價值之研究》（高雄：麗文文化，2003年）
- 蔡仲德《中國音樂美學史》（修訂版）（北京：人民音樂出版社，2005年）
- 曾春海《嵇康的精神世界》（鄭州：中州古籍出版社，2009年）
- 湯用彤《魏晉玄學論稿》（增訂版）（北京：三聯書店，2009年）

四、學位論文：

- 鄭明慧《嵇康與漢斯里克音樂美學思想研究》，中國文化大學藝術研究所碩論，1988年
- 楊旋《嵇康之養生觀與樂論研究》，東海大學中國文學系碩論，2003年
- 蕭凱文《嵇康〈聲無哀樂論〉研究：以「樂教」為核心考察》，淡江大學中國文學系碩論，2003年
- 吳明芳《阮籍嵇康音樂美學思想及其比較研究》，高雄師範大學國文學系碩論，2006年
- 張珍禎《嵇康〈聲無哀樂論〉之玄學思維——論題架構的思想格局對魏晉思潮之回應》，臺灣師範大學國文學系碩論，2007年

黃韻涵《嵇康〈聲無哀樂論〉與阮籍〈樂論〉比較研究》，中國文化大學哲學研究所碩論，2008年

連婷婷《從儒道樂論談嵇康〈聲無哀樂論〉的音樂本質與聲情關係》，華梵大學哲學研究所碩論，2010年

五、期刊論文：

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》第二十卷第一期，1991年6月，頁21—32

張節末〈聲無哀樂——嵇康的音樂理論體系〉，《中國文化月刊》第148期，1992年2月，頁67—88

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，頁96—113

李美燕〈從《聲無哀樂論》探析嵇康的「和聲」義〉，《鵝湖》第26卷第9期，2001年3月，頁40—50

李耀南〈作為「自然之理」的聲無哀樂〉，《鵝湖》第三十卷第三期，2004年9月，頁19—32

吳冠宏〈當代《聲無哀樂論》研究的三種論點商榷〉，《東華漢學》第三期，2005年5月，頁89—112

郭慧娟〈漢魏晉樂賦中音樂審美思想分析〉，《東吳中文學報》第十二期，2006年5月，頁39—74

廖志超〈絃外之音——嵇康琴賦析論〉，《文與哲》第八期，2006年6月，頁81—97

劉振維〈論嵇康琴賦的音樂思想〉，《止善》第二期，2007年6月，頁129—155

周大興〈平行或異軌：嵇康《聲無哀樂論》的心聲關係〉，《鵝湖學誌》第四十一期，2008年12月，頁25—62

葛瀚聰〈《聲無哀樂論》的再思考〉，《止善》第六期，2009年6月，頁137-152

許銘全〈試析嵇康《聲無哀樂論》中玄學與美學之會通〉，《東華漢學》第11期，2010年6月，頁1-27

曾春海〈阮籍與嵇康的樂論〉，《哲學與文化》第437期，2010年10月，頁137-158

黃潔莉〈高羅佩《嵇康及其〈琴賦〉》探析〉，《藝術評論》第二十期，2010年，頁1-27

六、外文專著：

Gulik, Robert Hans van, *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, Tokyo: Sophia University, 1969

Nattiez, Jean-Jacques, *The Battle of Chronos and Orpheus -- Essays in Applied Musical Semiology*, New York: Oxford University Press, 2004

七、譯著：

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, translated by J. H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement*, London: Macmillan and Co., Limited, 1914

Eduard Hanslick 著、陳慧珊譯《論音樂美——音樂美學的修改芻議》，台北：世界文物出版社，1997年

Enrico Fubini 著、修子建譯《西方音樂美學史》，長沙：湖南文藝出版社，2006年

附錄：嵇康〈琴賦〉注釋

1. 余少好音聲，長而翫之，以爲物有盛衰，而此無變；滋味有馱，而此不勸。

翫：奏習。

《文選》李善注：「杜預左氏傳注曰：『翫，習也。』」下文「復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意」，顯示此段是嵇康站在唱奏者的立場說的，則「翫之」一詞不是聆賞，而是習奏樂器或吟唱。

此：指音聲。

馱：飽足、厭膩。

許巽行曰：「凡馱飽、馱足、馱倦、馱憎、馱饜，字皆當作馱。自《經典》世人皆以馱爲馱，而馱字廢矣。」¹⁹⁵故馱即今厭字。

勸：即今「倦」字。

許巽行曰：「《說文》〔采攸〕、〔人采攸〕，今作券、倦，皆隸變。券訓勞，倦訓罷，音義皆同，引伸爲休息之偁。段曰：『鄭云：券，今倦字。』然則漢時已倦行而券廢。《玉篇》有勸字，訓勞。《廣韻》勸、倦同。師古注〈嚴助傳〉曰：『勸亦倦字。』然則倦、勸通用。《說文》則正作倦。」¹⁹⁶

2. 可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。

處：處身。

崔富章云：「處，居住。引申爲立身，存身。」¹⁹⁷

窮獨：不得志。

崔富章：「窮，阻塞不通。發展爲不得仕進、不能顯貴，跟『通』、『達』相對。獨，單獨；孤獨。」¹⁹⁸

¹⁹⁵ 許巽行《文選筆記》冊一，卷三，頁 59。

¹⁹⁶ 許巽行《文選筆記》冊一，卷三，頁 59—60。

¹⁹⁷ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 104，注 6。

¹⁹⁸ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 104，注 6。

悶：憂悶。與「憫」、「懣」同。

戴明揚曰：「文選四部李善注『憫』作『悶』，與山巨源書善注引仍作『憫』。」

案：孟子注：『憫，懣也。』淮南子注：『憫，憂也。』說文：『悶，懣也。』

廣雅：『憫，懣也。』三字同為憂懣之義。」¹⁹⁹

3.是故復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意。

復之：反復習奏音聲。

《文選》銑注「反復而為之」指音聲而言。

吟詠：以詩歌譜之音聲。

戴明揚曰：「蘄春黃先生曰：『復之，謂取其聲音而反復之。吟詠，謂以詩歌譜之音聲。』」²⁰⁰

肆：申述。

李善注曰：「杜預左氏傳注：『肆，申也。』」

寄：託。《說文》宀部：「寄，託也。」

廣：闡發。（崔富章注）

「復之」專指音聲而言，「吟詠」則取詩歌配音聲，「寄言」則託以言辭闡發己意。故從「復之」、「吟詠」、到「寄言」，是將音聲的內涵不斷具體化、固定化，以表達情志。

以上是寫作〈琴賦〉的第一個原因，表達了嵇康身為唱奏者的體會。

4.然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌。

八音之器：以金、石、土、革、絲、木、匏、竹為材質之樂器。

《周禮·春官》記載：「皆播之以八音：金、石、土、革、絲、木、匏、竹。」

歌舞之象：歌舞表演之呈現。

¹⁹⁹ 戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 83。

²⁰⁰ 戴明揚《嵇康集校注》卷二，頁 83。

5.其體制風流，莫不相襲。

其：指賦頌。

體制：格式標準。

《宋書》提到賞罰政策時云：「可更明體制，咸責厥成，糾覈勤惰，嚴施賞罰。」²⁰¹《魏書》談作樂時記載：「時太常卿劉芳以崇所作，體制差舛，不合古義，請更修營，被旨聽許。」²⁰²庾信談文章時曰：「自是著述滋繁，體制匪一。」²⁰³此處指賦頌的格式標準。

風流：風化流行。

《淮南子·本經訓》：「晚世風流俗敗，嗜欲多，禮義廢，君臣相欺，父子相疑。」

襲：因襲。

李善注曰：「孔安國尚書傳：襲，因也。」

6.稱其材幹，則以危苦爲上；賦其聲音，則以悲哀爲主；美其感化，則以垂涕爲貴。

材幹：材料主體。（崔富章注）²⁰⁴

危苦：謂生於高峻也。（濟注）

賦：鋪陳。

崔富章：「賦，通『敷』。鋪展；頒布；陳述。」²⁰⁵

7.麗則麗矣，然未盡其理也。

麗：指賦頌麗美。

²⁰¹ 《宋書》卷六〈孝武帝本紀·孝建元年〉。

²⁰² 《魏書》卷 109〈樂志五第十四〉。

²⁰³ 庾信〈哀江南賦〉。

²⁰⁴ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 105。

²⁰⁵ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 105，注 13。

盡：竭，完。（崔富章注）²⁰⁶

理：音聲之和理。

8.推其所由，似元不解音聲；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。

趣：意。（善注）

禮樂之情：禮樂的情實。

9.眾器之中，琴德最優。故綴敘所懷，以爲之賦。其辭曰：

綴：綜述。

《說文》：「綴，合箸也。」又云：「書，箸也。」

10.惟椅梧之所生兮，託峻嶽之崇岡。

椅梧：梧桐。

古以桐木製琴，李善注曰：

史記曰：「龍門有桐樹，高百尺，無枝，堪爲琴。」

方以智認爲「椅桐」特指高大的桐樹，曰：

古人以椅爲高大梳理之稱，故曰椅梓、曰椅桐，以別於本梓、本桐也。²⁰⁷

張雲璈駁之曰：

詩傳：「椅，梓屬。」正義云：「釋木曰：椅，梓。」舍人曰：「梓，一名椅。」郭璞曰：「即楸也。」湛露曰：「其桐其椅。」桐、椅既爲類，而梓一名椅，故以梓桐爲梓屬，言梓屬則椅梓別。而釋木椅、梓爲一者。

陸機云：「梓者，楸者梳理白色而生子者爲梓，梓實桐皮曰椅，則大同而小別。」方氏「椅爲高大梳理」之說，未必然矣。²⁰⁸

²⁰⁶ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 105，注 16。

²⁰⁷ 方以智《通雅》。

²⁰⁸ 張雲璈《選學膠言》冊二，卷九，頁 11。

今採張氏說法。

峻嶽、崇岡：皆指高山。（向注）

11.披重壤以誕載兮，參辰極而高驤。

披：破出。

李善注：「披，開也。」呂向注：「披，出也。」。

重壤：厚地。（向注）

誕：大。

載：生。

李善注：「毛萇詩傳：『誕，大也。載，生也。』」

參：近也。（向注）

辰極：北斗也。（向注）

驤：舉。（向注）



12.含天地之醇和兮，吸日月之休光。

含：合含。

崔富章云：「含，飽含。」²⁰⁹或作「合」，戴明揚曰：

「含」，文選四部本、茶陵本同。四部本注云：「五臣作合。」茶陵本注云：「五臣作荅。」袁本作合，注云：「善本作含字。」揚案：荅字當爲合字之誤，北堂書鈔一百九引亦作「合」。²¹⁰

下文「吸」字劉良亦注「合含」。

醇和：純淨和諧之氣。

²⁰⁹ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 108。

²¹⁰ 戴明揚《嵇康集校注》卷二。

李善注曰：「謂包含天地醇和之氣，引日月光明也。」劉良注曰：「醇和，陰陽精氣。」戴明揚曰：「王延壽〈夢賦〉曰：『吾今天地之純和。』案：醇與純同，《漢書》注：『醇者，不雜也。』」²¹¹

吸：合含。（良注）

休：美。（良注）

13.鬱紛紜以獨茂兮，飛英蕤於昊蒼。

鬱紛紜：枝葉繁茂盛也。（濟注）

英蕤：花。（濟注）

昊蒼：天。（濟注）

14.夕納景于虞淵兮，旦晞幹於九陽。

夕：傍晚。

納：藏。（善注）

景：光。

虞淵：日入處。

淮南子曰：「入于虞淵之汜。」

李周翰注曰：「言桐樹至高，夕納其光景。」

晞：乾。（善注）

幹：木。（善注）

九陽：日出處。

楚辭：「夕晞余身乎九陽。」王逸注曰：「九陽，謂九天之涯也。」

李周翰注曰：「言夜沐天露，早朝則乾其枝幹於日中也。」

²¹¹ 戴明揚《嵇康集校注》卷二。

15.經千載以待價兮，寂神踣而永康。

待價：待人取用。

張銑注：「待價，謂待人來采也。」

李善注云：「論語曰：『我待價者也。』」

梁章鉅云：「後漢書張衡傳注、逸民傳注引論語並作價，今論語作賈，古字通。」²¹²

寂：幽閑也。（銑注）

神：神靈。

踣：立。（銑注）

永：長。（銑注）

康：安。（銑注）

張銑注曰：「寂然生於幽閑，若神靈所樹立而長安，本枝於此。」

16.且其山川形勢，則盤紆隱深，確嵬岑岵。

盤紆：彎曲。

李善注曰：「盤紆，詰屈也。」

確嵬岑岵：高峻貌也。（善注）

《說文》：「崔，大高也。」「嵬，高不平也。」「岑，山小而高。」「岵，山巖也。」

17.玄嶺嶮巖，咋嘒嘒嶮。

玄嶺：連綿而遠之山嶺。一作互嶺，交錯之山嶺。

《說文》玄部：「玄，幽遠也。黑而有赤色者爲玄。象幽而入覆之也。」

²¹² 梁章鉅《文選旁證》冊三，卷十八，頁15。

許異行曰：「玄嶺，何改互嶺。嘉德案：茶、袁二本作玄嶺，尤本作互嶺，注無釋，無以考之，今从何校。」²¹³

嶮巖：險峻之山石。

岨嶿：山高峻貌。

《廣韻·入聲·鐸韻》：「岨，岨嶿，山高。」

嶮峯：山高而不平。

《說文》山部：「峯，山之岑峯也。」又：「岑，山小而高。」

18.丹崖嶮巖，青壁萬尋。

丹：青，並山色。（良注）

嶮巖：危險，引申為山之危峻。

《三國志·吳書》卷 57〈陸績傳〉注附鬱生傳：「鬱生抗聲昭節，義形於色，冠蓋交橫，誓而不許，奉白姊妹嶮巖之中，蹈履水火，志懷霜雪。」《晉書》卷 75 王坦之傳：「大通之道公坦於天地，謙伐之義險巖於人事。」

壁，石壁也。（良注）

尋：長度單位。

《說文》寸部：「度，人之兩臂為尋，八尺也。」

19.若乃重巖增起，偃蹇雲覆。

巖：山上闊下小曰巖。（翰注）

偃蹇：山高貌。

司馬相如〈大人賦〉有「掉指橋以偃蹇兮」，《史記》索隱引張揖曰：「偃蹇，高貌。」又廣雅曰：「偃蹇，夭矯之貌。」李善注曰：「言高在上，偃蹇然如雲覆下也。」

²¹³ 許選行《文選筆記》冊一，卷三，頁 60。

20.邈隆崇以極壯，崛巍巍而特秀。

邈：遠。（銑注）

隆崇：高大貌。（銑注）

崛嵬嵬：直上貌。（銑注）

特秀：孤起。（銑注）

廣雅曰：「秀，出也。」

21.蒸靈液以播雲，據神淵而吐溜。

蒸：氣上貌。（善注）

液：氣液。

胡紹煥云：

注善曰：「說文曰：津，液也。」今皿部「盞，液也」。自以津爲盞，而盞字廢矣。周禮大司徒釋文「津本作盞」，猶存古字，今亦誤爲盞。此注當引水部「液，盞也」，爲『液』字作注，而寫者誤倒耳。²¹⁴

如胡氏說，則液爲盞字，又《說文》皿部：「盞，氣液也。」

靈液：潤澤之氣液。

呂延濟注曰：「靈液，天地潤氣，上蒸以布雲氣，下據泉水而吐溜也。」

播：布。（善注）

淵：泉。（五臣本淵作泉）

溜：水流。

李善注曰：「溜，亦流也。」

22.爾乃顛波奔突，狂赴爭流。

²¹⁴ 胡紹煥《文選箋證》下冊，卷 20，頁 495。

奔突：散亂奔馳狀。

王延壽〈魯靈光殿賦〉：「遭漢中微，盜賊**奔突**。」

23.觸巖觶隈，鬱怒彪休。

觶：抵觸。

隈：巖曲也。（向注）

鬱怒：盛怒。

彪休：盛怒的樣子。

胡紹煥：

注善曰：「彪休，怒貌。」按：大雅蕩「女兕休於中國」，毛傳：「兕休，猶彭亨也。」「彪休」與「兕休」音同。易大有釋文引干寶注：「彭亨，驕滿貌。」蓋怒滿謂之「彪休」，驕滿亦謂之「兕休」。本書魏都賦「吞滅咆休」，劉注：「咆休，猶咆哮也。」〔詩大雅〕常武「闕如虓虎」，釋文：「虓，虎怒貌。」「虓」與「哮」同。胡氏毛詩後箋曰：「彭亨者，兕休之轉，以今語釋古語耳。」²¹⁵

24.洶涌騰薄，奮沫揚濤。

洶涌：躍貌。（銑注）

騰薄：翻騰衝撞。（崔富章）

奮：起也。（銑注）

濤：亦波也。（銑注）

25.澗汨澎湃，蜃螿相糾。

澗汨：水急速流動的樣子。

²¹⁵ 胡紹煥《文選箋證》下冊，卷20，頁。

枚乘七發：「澌汨潺湲。」

《南史·蘇侃傳》塞客吟：「驚飈兮澌汨，淮流兮潺湲。」

集韻入聲櫛韻：「澌汨，水流貌。」

澎湃：波濤相擊。

〔夬虫〕蟺：盤曲貌。亦作「蜿蟺」。

王延壽〈魯靈光殿賦〉：「虯龍騰驤以蜿蟺，頷若動而躩踞。」

《舊唐書·志第十一·音樂四》則有「黃龍蜿蟺」。

相糾：互相纏繞。

李善注曰：「糾：繚也。」張銑注曰：「相糾：亂而合也。」

26.放肆大川，濟乎中州。

肆：縱放。

李善注：「肆，猶縱也。」



27.安回徐邁，寂爾長浮。

安：安詳。

回：迴旋。

徐：緩。（翰注）

邁：進。（翰注）

浮：流淌。

李周翰曰：「謂入大川之中，安而迴旋，緩流而進，寂然長流也。」

28.澹乎洋洋，縈抱山丘。

澹：平靜。

《老子》：「澹兮其若海，颺兮若無止。」²¹⁶

崔富章：「澹，安定，安靜，指水面平靜的樣子。」

洋洋：水勢廣大貌。

《詩·衛風》：「河水洋洋，北流活活。」

《列子·湯問》：「伯牙善鼓琴，鍾子期善聽。伯牙鼓琴，……志在流水，

鍾子期曰：『善哉！洋洋兮，若江河。』」

李周翰注曰：「澹乎洋洋，平漫流貌。」

縈：繞。（翰注）

29.詳觀其區土之所產毓，奧宇之所寶殖。

毓：育養。

奧：幽深的。

《廣雅》曰：「奧，藏也。」

宇：居處。

毛萇詩傳：「宇，居也。」



30.珍怪琅玕，瑤瑾翕赭。

琅玕、瑤瑾：皆玉名。（向注）

翕赭：盛多色豔貌。（向注）

《史記·孔子世家》：「樂其可知也。始作翕如。」集解引何晏曰：「翕如盛也。」

《說文》赤部：「赭，大赤也。」

李善注曰：「翕赭，盛貌。」呂向注曰：「翕赭，光色也。」善注偏「翕」義，向注取「赭」義。

²¹⁶ 《老子》20章。

31.叢集累積，奐衍於其側。

奐衍：多貌。（良注）

32.若乃春蘭被其東，沙棠殖其西，涓子宅其陽，玉醴涌其前。

春蘭：香草。

《楚辭·禮魂》：「春蘭兮秋菊。」

沙棠：仙木名。

《山海經·西山經》：「西南四百里，曰崑崙之丘。……有木焉，其狀如棠，黃華赤實，其味如李而無核，名曰沙棠。可以禦水，食之使人不溺。」

涓子：仙人名。

《列仙傳》記載：

涓子者，齊人也，接食其精。至三百年乃見於齊，著《天人經》四十八篇。後釣於荷澤，得鯉魚，腹中有符。好餌術，隱於宕山，能致風雨。受伯陽《九仙法》。淮南山安，少得其文，不能解其旨也。其琴心三篇，有條理焉。

又梁章鉅引董氏斯張《廣博物志》云：

魯謝涓子，常遊江淮，鼓琴於水側，遇一女抱小綠綺撫弄，涓子訝之，曰：「妾北陵之女也。」因授清江引。²¹⁷

朱長文《琴史》亦載：

涓子，古之仙者也。好餌朮，又受伯陽九仙法，乃得不死。嘗著天地經四十八篇，琴心論三篇，為道家所貴，余恨未獲見其書也。劉向贊之曰：「涓老餌述，享茲遐紀。九仙既傳，三才戶理。赤鯉投符，風雲是使。拊琴幽巖，高棲遐峙。」夫道家本清淨無為，猶資琴以和其神，況汨汨塵紛，可不思雅音以滌煩滯耶？²¹⁸

²¹⁷ 梁章鉅《文選旁證》冊三，卷十八，頁15。

²¹⁸ 朱長文《琴史》卷二「涓子」，《四庫全書》冊841，頁13。

涓子除了仙者身分，也兼有隱士作為、道家淵源。涓子宅居於梧桐生長環境，是嵇康以仙隱之人配仙境，同時也開啓接下來隱士製琴的內容。

玉醴：玉漿，味如酒。（濟注）

涌：涌流。（濟注）

33.玄雲蔭其上，翔鸞集其巔。清露潤其膚，惠風流其間。

玄雲：黑雲。

巔：謂木梢上也。（銑注）

膚：謂木皮也。（銑注）

惠風：和煦之風。

張銑：「惠風，南風也。溫和所以養物。」

34.竦肅肅以靜謐，密微微其清閑。

竦：竦立。

肅肅：敬貌。

《詩經·周南·兔置》：「肅肅兔置，施于中逵。」

謐：安靜。

密：枝葉密。（翰注）

微微：幽靜、幽邃。（善注、翰注）

35.夫所以經營其左右者，固以自然神麗，而足思願愛樂矣。

呂向注曰：「經營猶優游也。言人能優游其左右，皆以自然之神，以此為美，足幽遠之思，願愛此事。」

36.於是遯世之士，榮期、綺季之疇，乃相與登飛梁，越幽壑，援瓊枝，陟峻嶒，以遊乎其下。

榮期：榮啓期，古時安貧之人。

新序：

孔子遊於泰山，見榮啓期鹿裘帶索，鼓琴而歌。

《列子·天瑞》：

孔子遊于太山，見榮啓期行乎郕之野，鹿裘帶索，鼓琴而歌。孔子問曰：

「先生所以樂何也？」對曰：「吾樂甚多。天生萬物，唯人爲貴，吾得爲人，是一樂也。男女之別，男尊女卑，故以男爲貴，吾既得爲男矣，是二樂也。人生有不見日月，不充襁褓者，吾既已行年九十矣，是三樂也。貧者士之常也，死者人之終也，處常得終，當何憂哉？」孔子曰：「善乎，能自寬者也。」

綺季：綺里季，秦末隱士。

班固《漢書·王貢兩龔鮑傳》：「漢興，有園公、綺里季、夏黃公、甬里先生，此四人者，當秦之世，避而入商雒深山，以待天下之定也。」

飛梁：危峰。（翰注）

幽壑：深谷。（翰注）

援：舉也。（翰注）

瓊：玉名。

《說文》玉部：「瓊，赤玉也。」

李周翰注曰：「瓊，玉也。言玉枝者，美言之，非玉樹也。」

陟：登。

峻：高。（翰注）

嶒：山頂。（翰注）

其下：椅桐之下。

37.周旋永望，邈若凌飛。

周旋：盤桓流連。（崔富章）

永：長、久。

邈：遠。（銑注）

凌飛：凌空飛翔。（崔富章）

38.邪睨崑崙，俯闕海湄。

睨：視。（向注）

闕：俯視。

海湄：海畔。（向注）

39.指蒼梧之迢遞，臨迴江之威夷。

指：以手指之。（向注）

蒼梧：舜葬處。

《山海經》：「蒼梧之丘，其中有九疑山，舜之所葬，在長沙零陵界。」

迢遞：遙遠。

臨：謂下臨之也。（向注）

呂向注曰：「言山高邪視，下見山海，手指大野，目臨遠江也。」

迴：曲折。或作「迥」，即「遠」（向注）。

威夷：迂迴遙遠，同「倭遲」。

張雲璈曰：

詩：「四牡駢駢，周道倭遲。」毛詩作倭遲，韓詩作威夷。雲璈按：李氏注文選十又二十又二十一又五十六引韓詩皆作威夷，惟琴賦引韓詩作倭夷。然正文臨迴江之威夷，仍是威字。注作倭者，順毛詩所改，或字之誤

也。地理志又作郁夷，與韓、毛各異。藝文志謂三家魯爲近之，則郁夷乃魯詩。顏師古見與毛傳不同，便以爲韓詩，不知韓詩有薛君章句及選注可證也。

又梁章鉅云：

注：「韓詩曰：周道威夷。」毛本威作倭。按：本書西征賦注、金谷集作詩注、秋胡詩注、石闕銘注引韓詩並作威夷。此正文正是威夷，則不應改作倭也。

40. 悟時俗之多累，仰箕山之餘輝。

箕山：許由遯處。

蔡邕《琴操》卷下河間雜歌：

《箕山操》，許由作也。許由者，古之貞固之士也。堯時爲布衣，夏則巢居，冬則穴處，飢則仍山而食，渴則仍河而飲，无懷器，常以手捧水而飲之。……堯既殂落，乃作《箕山之歌》曰：「登彼箕山兮，瞻望天下。山川麗崎，萬物還普。日月運照，靡不記睹。游牧其間，何所却慮。嘆彼唐堯，獨自愁苦。勞心九州，憂勤厚土。謂余飲明，傳禪易祖。我樂如何，蓋不盼顧。河水流兮緣高山，甘瓜施兮棄錦蠻，高林肅兮相錯連，居此之處傲堯口。」後許由死，遂葬于箕山。

41. 羨斯嶽之弘敞，心慷慨以忘歸。

弘：大。（翰注）

敞：高。（翰注）

慷慨：當作愷康或凱康，樂也。

許巽行曰：

注引爾雅曰：「愷康，樂也。」案：神女賦云：「心凱康以樂歡。」說文：「愷慨壯士，不得志也。」義與愷康不同。今以康愷爲愷慨，俗妄改也。嘉德案：說文：「心部：愷，樂也。」「豈部：愷，康也。」經傳豈同愷，又作凱。凱康即愷康。注引爾雅作愷康，正文明不作愷慨也。又案：六臣本翰注云「慨慷歎聲」，是則五臣作愷慨，各本因五臣誤之，大違賦意。²¹⁹

又胡紹煥云：

注善曰：「爾雅曰：愷慷，樂也。」考異曰：「愷慨，當作愷慷，注引爾雅慷，即康字。翰注愷慨，歡聲，是五臣本誤也。」紹煥按：本書神女賦「心凱康以樂歡」，語意相似，正作「凱康」，凱與愷古字通。²²⁰

42.情舒放而遠覽，接軒轅之遺音。

舒：展也。（濟注）

軒轅：黃帝。

遺音：指樂律。

李善注云：「遺音，謂琴也。」然應採梁章鉅之說，指樂律，非指琴。梁章鉅云：「黃帝使伶倫截竹，樂律起於黃帝，故云接軒轅之遺音。若琴原始，本神農所造，非黃帝也。」²²¹

43.慕老童於騅隅，欽泰容之高吟。

老童：相傳爲顓頊之子。

《大戴禮記·帝繫》：「顓頊娶於滕氏，滕氏奔之子謂之女祿氏，產老童。」

騅隅：騅山之一角。

²¹⁹ 許巽行《文選筆記》冊一，卷三，頁 60。

²²⁰ 胡紹煥《文選箋證》下冊，卷二十，頁 495—496。

²²¹ 梁章鉅《文選旁證》冊三，卷十八，頁 16。

山海經西山經：「(三危之山)又西一百九十里曰驪山。其上多玉而無石。神耆童居之，其音常如鐘磬。」郭璞曰：「耆童，老童也，顓頊之子。」山海經又曰：「顓頊生老童。」文選善注：「驪山在三危西九十里。」梁章鉅對此云：「今山海經西山經：三危之山西一百九十里曰驪山。」此九十上疑脫百字。

泰容：黃帝樂師。

劉良注曰：「泰容，黃帝樂師，故纂之欽之，以為高吟而引清志也。」

44.顧茲梧而興慮，思假物以託心。

45.乃斲孫枝，准量所任，

孫枝：旁枝。

李善注引鄭玄周禮注：「孫竹，枝根之未生者。」胡克家《文選考異》遂云：「枝當作竹。各本皆誤。」然《周禮·春官》原文為「孫竹之管，空桑之琴瑟」，則鄭玄所注「孫竹」為管樂器之材，非製琴所用。張銑注曰：「孫枝，側生枝也。」應採此說。

准：度其材也。長短隨而用之。（銑注）

任：用。（銑注）

46.至人攄思，制為雅琴。

至人：君子。（向注）

攄：舒。（向注）

47.乃使離子督墨，匠石奮斤，夔襄薦法，般倕騁神。

離子：目明者，又作離朱、離婁。

《孟子·離婁上》：「離婁之明，公輸子之巧，不以規矩，不能成方員。」

《莊子·駢拇》：「是故駢於明者，亂五色，淫文章，青黃黼黻之煌煌非乎？而離朱是已。」

《商君書·錯法第九》：「夫離朱見秋豪百步之外，而不能以明目易人。」

《商君書·弱民第二十》：「今離婁見秋毫之末，不能以明目易人。」

《淮南子·原道訓》：「離朱之明，察箴末於百步之外。」

督：察視。

《說文》目部：「督，察也。」

墨：繩墨、規矩。

《楚辭·離騷》：「背繩墨以追曲兮，競周容以爲度。」

劉良注曰：「墨，繩也。」

奮：起斤斧也。（良注）

夔：樂官。

《尚書·虞書·舜典》：「帝曰：『夔，命汝典樂，教胄子。』」又《禮記·樂記》：「昔者，舜作五弦之琴以歌南風，夔始制樂以賞諸侯。」

襄：師襄。

《史記》卷 47 孔子世家：「孔子學鼓琴師襄子，十日不進。」

薦：進。（良注）

法：則也。（良注）

班：巧工者。「班」常作「般」，即魯般、公輸般。

《呂氏春秋·開春論》：「公輸般，天下之巧工也，已爲攻宋之械矣。」

《淮南子·齊俗訓》：「魯般、墨子以木爲鳶而飛之。」又《脩務訓》：「無準繩，雖魯般不能定曲直。」

倕：亦巧工者。或作「垂」，古時工官。

《尚書·虞書·舜典》：「帝曰：『疇若予工？』僉曰：『垂哉。』帝曰：『俞咨！垂，汝共工。』垂拜稽首，讓于殳斨暨伯與。」

《莊子·胠篋》：「毀絕鉤繩而棄規矩，攬工倕之指，而天下始人有其巧矣。」
又《達生》：「工倕旋而蓋規矩，指與物化而不以心稽，故其靈臺一而不桯。」

48. 鍤會裊廁，朗密調均。

鍤：刻縷。

王子淵〈洞簫賦〉「鍤鏤離灑」，注引爾雅曰：「鏤，鍤也。」又《說文》
刀部：「刻，鏤也。」

會：會合處。

李善注曰：「鍤會，謂鍤鏤其縫會也。」

王子淵〈洞簫賦〉：「帶以象牙，搃其會合。」注曰：「言以象牙飾其會合
之際，言巧密也。」

裊：纏裹。

班固〈西都賦〉「裊以藻繡」，注引《說文》曰：「裊，纏也。」然今《說
文》衣部：「裊，書囊也。」又衣部：「裊，纏也。」

廁：通「側」，邊沿。（崔富章）

李善注曰：「裊廁：謂裊纏其填廁之處也。」

朗密：疏密。

49. 華繪彫琢，布藻垂文。

藻、文：華飾。

50. 錯以犀象，藉以翠綠。

錯：雜。（翰注）

藉：鋪布。

《儀禮·士虞禮第十七》「藉用葦席」，「藉」義為鋪墊物。此為動詞。

李周翰注曰：「言雜以象牙犀角，布以翠綠之色。」

51.絃以園客之絲，徽以鍾山之玉。

園客：傳說中養蠶得大繭者。

《列仙傳》曰：「園客者，濟陰人也。姿貌好而性良，邑人多以女妻之，客終不取。常種五色香草，積數十年，食其實。一旦，有五色蛾止其香樹末，客收而薦之以布，生桑蠶焉。至蠶時，有好女夜至，自稱客妻，道蠶狀。客與俱收蠶，得百二十頭繭，皆如甕大。繅一繭，六十日始盡。訖則俱去，莫知所在。故濟陰人世祠桑蠶，設祠室焉。或云陳留濟陽氏。」

鍾山：產玉處。

《山海經·西山經》：「黃帝乃取崑山之玉榮，而投之鍾山之陽。瑾瑜之玉為良，堅栗精密，濁澤有而光。」

52.爰有龍鳳之象，古人之形。

龍鳳之象、古人之形：形容琴之雕飾。

李善注曰：「西京雜記曰：趙盾有寶琴曰鳳皇，皆以金玉隱起為龍螭鸞鳳、古賢列女之象。」

呂向注曰：「琴有龍脣鳳足。」

戴明揚引何遠春渚紀聞曰：「奏漢之間，所製琴品，多飾以犀玉金彩，故有瑤琴綠綺之號，西京雜記：『趙后有琴名鳳凰，皆用金石隱起，為龍鳳古賢列女之像。』嵇叔夜琴賦所謂：『錯以犀象，藉以翠綠，爰有龍鳳之象，古人之形』是也。」

53.伯牙揮手，鍾期聽聲。華容灼爚，發采揚明。何其麗也。

伯牙：善鼓琴者。

鍾期：鍾子期，善聽者。

灼：明，通「焯」。

胡紹煥云：

注善曰：「說文曰：灼，明也。」按：火部：「灼，炙也。」「焯，明也。」

善順正文改焯爲灼，灼、焯古通。本書灼、焯亦互見，此及蜀都賦「暉麗灼爚」，作灼。羽獵賦「焯爚其陂」，作焯。²²²

鑰：火光。

李善注曰：「說文曰：灼，明也。鑰，火光也。」朱蘭坡云：「鑰，今《說文》云『火飛也』。而此注及〈景福殿賦〉注俱作火光，《一切經音義》九亦作火光。疑《說文》本作光也。」²²³

54.伶倫比律，田連操張，進御君子，新聲膠亮，何其偉也。

伶倫：黃帝樂官。

《呂氏春秋·仲夏紀》：「昔黃帝令伶倫作爲律。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，以爲黃鐘之宮，吹曰舍少。」

田連：善鼓琴者。

《韓非子》卷 35 外儲說右下：「田連、成竅天下善鼓琴者也，然而田連鼓上，成竅擲下，而不能成曲，亦共故也。」

張：暢。

胡紹煥云：

²²² 胡紹煥《文選箋證》下冊，卷二十，頁 496。

²²³ 朱蘭坡《文選集釋》冊三，卷十五，頁 11。

善無注。按：本書〈七發〉「使師堂操暢」，五臣「暢」作「張」。風俗通「凡琴曲和樂作者，命之曰暢」，「張」與「暢」古音通。然則「操張」，猶〈七發〉之「操暢」，字異而義同。²²⁴

御：用。（濟注）

新聲：新曲。

繆亮：同「嘹亮」。

潘安仁〈笙賦〉「勃慷慨以繆亮」、成公子安〈嘯賦〉「嘈長引而繆亮」亦此義。

偉：美。（濟注）

55.及其初調，則角羽俱起，宮徵相證。

調：調諧聲律。

證：驗證。



56.參發並趣，上下累應。

參發：左手分點各徽位而發聲。

《廣雅》：「參，分也。」

並趣：音高同趨。

《毛詩傳》：「趣，趨也。」

上下：上下之絃。

累應：音高屢次應合。

李周翰注曰：「參發並趣，以指俱歷七絃，參而審之也。上下累應，謂聲調合韻也。」戴明揚注曰：「上下謂徽位上下，初調絃時，取五聲相應也。」此句謂以泛音調音時，左手於各絃徽位交替點按，使音高趨於相合。

²²⁴ 胡紹煥《文選箋證》下冊，卷二十，頁 496。

57.蹠蹠磔磔，美聲將興。

蹠蹠：聲音無常、無規律。

《說文》：「蹠蹠，行無常貌。」李周翰注曰：「蹠蹠，初聲布散貌。」此句調音時，泛音無常而發，尙不成曲。

磔磔：聲音散布。又作「磔磔」、「磊磔」、「磊落」。

《說文》無磔、磔兩字，然有磊、砢二字。《說文》：「磊，眾石也。」又云：「砢，磊砢也。从石可聲。」則磊、砢二字在《說文》皆取「石」義。磊、磔可通：司馬相如〈子虛賦〉有「水玉磊砢」一詞。《漢書》顏師古注云：「磊，音落賄反。」《後漢書》卷 80 文苑列傳有「磔磔」一詞，注云：「磔，音盧罪反。」則「磊」與「磔」音近。上古韻累、罪同部。

砢、磔可通：《玉篇·石部》：「磔，山上大石。」則《說文》之「砢」與《玉篇》之「磔」音異而義近。

〈子虛賦〉又有「阬衡聞砢。」《史記》裴駟案引郭璞曰：「砢，音魯可反。」²²⁵則郭璞之音注，與《說文》所戴音異，而與「磔」字音近。

又，〈子虛賦〉中「水玉磊砢」一詞，《漢書》顏師古注云：「磊，音落賄反。砢，音洛可反，又音可。」²²⁶故「砢」有洛、可兩音。

《說文》之「磊砢」，原爲眾石之義，後亦作「磊落」，形容山石林立，如《晉書》卷 92 成公綏傳：「川瀆浩汗而分流，山嶽磊落而羅峙。」亦可用以形容玉石、珍寶等塊狀物散布之貌，如〈子虛賦〉「蜀石黃磬，水玉磊砢」、潘岳〈閒居賦〉「石榴蒲桃之珍，磊落蔓延乎其側」、《明史》卷 254 張瑄傳

²²⁵ 《史記》卷 117 司馬相如列傳。

²²⁶ 《漢書》卷 57 司馬相如傳。

「象犀文石，名花珠貝，磊砢璀璨，瑋悉屏去弗視也」。無論形容山石或寶玉，磊砢（或作磊落）皆含讚美義。

李周翰注：「磔磔，大聲貌。」非也。

故嵇康〈琴賦〉「磔磔」應如是，即調音時，泛音雖無常而不成曲，然音色清美，如玉石散布。

58.固以和昶，而足耽矣。

和昶：聲律合宜。

李周翰注曰：「調絃既畢，將奏雅曲，故美聲是興。故乃和通情性，此足耽樂矣。」顧施禎云：「是即其初調，固以和平通昶，足令人耽樂之矣。」²²⁷崔富章則譯為：「本來就是憑著協和通暢，而使人樂在其中。」²²⁸「和昶」一詞，李周翰謂「和通情性」，應非。此六句描述調音過程。蓋前四句敘述調音過程，則調音完畢後，聲律便合宜而不突兀，聽來舒適。故「和昶」只是樂理上的和，指聲律和諧，令人易於接受並耽樂於此，尙未談及「和通情性」的層次。

59.爾乃理正聲，奏妙曲，揚白雪，發清角。

正聲：正律之聲，相對於姦聲、淫聲。

〈樂記〉云：「凡姦聲感人，而逆氣應之；逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之；順氣成象，而和樂興焉。」²²⁹

《史記》載：「今殷王紂乃用其婦人之言，自絕于天，毀壞其三正，離邊其王父母弟，乃斷弃其先祖之樂，乃為淫聲，用變亂正聲，怡說婦人。」²³⁰

²²⁷ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷18，頁1589。

²²⁸ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁115。

²²⁹ 《禮記·樂記》。

²³⁰ 《史記》卷四〈周本紀〉。

《史記》正義注：「夫律管十二，其要有五：宮、商、角、徵、羽，此其正聲也，萬代不易。」²³¹

白雪：曲名。相傳師曠奏〈白雪〉而神物下。

《淮南子·覽冥訓》：「昔者，師曠奏白雪之音，而神物爲之下降，風雨暴至。」

清角：曲名。相傳師曠奏〈清角〉而風雲起。

《韓非子·十過》記載：「平公提觴而起爲師曠壽，反坐而問曰：『音莫悲於清徵乎？』師曠曰：『不如清角。』……師曠不得已而鼓之。一奏之，有玄雲從西北方起；再奏之，大風至，大雨隨之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走，平公恐懼，伏於廊室之間。」

60.紛淋浪以流離，奐淫衍而優渥。

紛：雜亂。

淋浪、流離：放散。

顧施禎：「紛，聲眾也。淋浪，疊起貌。流離，斷續貌。」

戴明揚：「揚雄〈羽獵賦〉：『聊浪乎宇內。』《文選》注：『聊浪，放蕩也。』〈吳都賦〉劉淵林注：『聊浪，放曠貌。』揚案：淋浪，猶聊浪也，淋與聊一聲之轉。〈洞簫賦〉：『優游流離。』《文選·上林賦》注引張揖曰：『流離，放散也。』」²³²

司馬相如〈長門賦〉「左右悲而垂淚兮，涕流離而從橫」、嵇康〈養生論〉「夫服孳求汗，或有弗獲，而愧情一集，渙然流離」，「流離」亦指涕汗放散的樣子，〈琴賦〉則用以形容音聲。

紛淋浪以流離：指聲雜亂放散。

奐、淫衍：皆指眾多。或作「渙」，散也。

²³¹ 《史記》卷 32〈齊太公世家〉。

²³² 戴明揚《嵇康集校注》。

優渥：充足。

顧施禎注：「渥，聲散也。淫衍，泛溢貌。優渥，充足貌。」

戴明揚注：「《禮記·檀弓下》：『美哉奐焉。』注：『奐言眾多。』張衡〈舞賦〉：『叛淫衍兮漫陸離。』詩信南山：『既優既渥。』廣雅：『渥，厚也。』」

渥淫衍而優渥：意指聲多而足。

61. 粲奕奕而高逝，馳岌岌以相屬。

粲：顯明清晰。

《廣雅》：「粲，明也」。

《漢書》卷 27 五行志：「乾坤之陰陽，效洪範之咎徵，天人之道粲然著矣。」

233

奕奕：美盛。

《詩·魯頌·閟宮》：「新廟奕奕，奚斯所作。」鄭玄箋：「奕奕，姣美也。」

《廣雅》：「奕奕，盛貌。」

粲奕奕而高逝：聲明晰美盛，高遠而逝。

岌岌：疾貌。

胡紹煥：「岌岌，疾貌，言聲馳息疾以相注屬，不奐散也。《說文》『馵，馬行相及也』，《方言》『馵，馬馳也』，郭注：『馵馵，疾貌。』『馵馵』與『岌岌』音義同。本書〈笙賦〉『霽曄岌岌』，注『霽曄，疾貌』，則『岌岌』當同。」²³⁴

相屬：相連。

《廣雅》：「屬，續也」。

馳岌岌以相屬：聲馳走而相連。

²³³ 《漢書》卷 27 〈五行志〉。

²³⁴ 胡紹煥《文選箋證》。

62.沛騰遘而競趣，翕韓曄而繁縟。

沛：縱放。

《孟子·梁惠王上》：「天油然作雲，沛然下雨。」「由水之就下，沛然誰能禦之。」

《漢書》卷 22 禮樂志「沛施祐」，顏師古注：「沛，音普大反，沛然泛貌也。」

《後漢書》卷 75 袁術傳：「董卓無道，陵虐王室，禍加太后，暴及弘農，天子播越，宮廟焚毀，是以豪桀發憤，沛然俱起。」注曰：「沛然，自恣縱貌也。」

《洞簫賦》：「或漫衍而駱驛兮，沛焉競溢。」《文選》注：「沛，多貌。」

騰：躍起。

遘：相觸。

《說文》：「遘，相遇驚也。」

李善注曰：「郭璞爾雅注曰：『遘，相觸遘也。』」

競趣：爭發。

顧施禎：「沛，聲奮也。騰遘，衝觸難禁貌。競趣，爭發也。」

沛騰遘而競趣：聲縱放則躍起互觸而爭發。

翕：斂合。

《爾雅》：「翕，合也。」

《易·繫辭上》：「夫坤，其靜也翕。」

韓曄：明盛。

李善注：韓曄，盛貌。

《西京賦》：「流景曜之韓曄。」薛綜注：「韓曄，言明盛也。」

繁縟：繁采細緻。

《說文》：「縟，繁采色也。」

李善注：「繁縟，聲之細也。」

顧施禎：「翁，聲合也。暉暉，盛貌。繁縟，繁多也。喻聲合之繁盛也。」

翁暉而繁縟：聲斂合則華麗明盛，繁采細緻。

63.狀若崇山，又象流波。浩兮湯湯，鬱兮峨峨。

64.怫惛煩冤，紆餘婆娑。

怫：蘊鬱。

《說文》：「怫，鬱也。」

《楚辭·七諫·沉江》：「不顧地以貪名兮，心怫鬱而內傷。」

《漢書》卷51 鄒陽傳：「如此，則太后怫鬱泣血，無所發怒。」顏師古注云：

「怫鬱，蘊積也。」

煩冤：不安。

《楚辭·七諫·謬諫》：「心怵憚而煩冤兮，蹇超搖而無冀。」

李善注曰：「怫〔心胃〕煩冤，聲蘊〔心胃〕不安貌。」

呂向注：「怫〔心胃〕煩冤，聲多而不散貌。」

紆餘婆娑：曲折盤旋。

怫惛煩冤，紆餘婆娑：聲蘊結不安而徘徊不散。

65.陵縱播逸，霍濩紛葩。

陵縱：上躍。

播逸：布放。

張銑注：「陵縱播逸，聲高而分布也。」

霍：迅速。

濩：布散。

紛葩：盛多。

〈長笛賦〉：「紛葩爛漫，誠可喜也。」文選注：「紛葩，盛多貌。」

陵縱播逸，霍濩紛葩：聲躍起布濩而麗盛。

66.檢容授節，應變合度。

檢容：端檢其容。

授節：授予樂曲分節。

度：法度。

檢容授節，應變合度：（奏者）端檢其容，為樂曲授予分節，應理各種變化，都能合於法度。

李周翰注：「謂曲節將至，則當緩而分布。故須端檢其容，以定其聲，乃付手指，以成其節，則應合於度。」

顧施禎云：「檢容，檢束其容也。授節，以曲節授之於手也。應變，應改節之變也。合度，合法度也。」²³⁵又解釋：「……而又有變調焉。於此檢其容而身加端，授其節而手加慎。隨其變化以應之，皆合乎法度。」²³⁶

崔富章譯：「端正容止，收斂繁亂之音，一節一拍變化有度。」²³⁷

琴聲從「紛、奐」，到「粲、馳」，及「沛、翕」，由起初的散亂繁多之聲到文彩井然呈現，產生山水之象與婆娑、紛葩之對比，皆靠習奏者操持。奏者端肅其容，授予樂曲分節，以建立曲子結構，應對變化多端的音聲，始終合於自己建構的法度，使樂曲在變化中仍有一致性。故「檢容授節，應變合度」不是指應對改節或變調，而是指奏者構結音聲、讓樂曲從無到有的能力。

67.兢名擅業，安軌徐步。

²³⁵ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1590。

²³⁶ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1591—1592。

²³⁷ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 115。

兢：謹慎戒懼。

崔富章：「兢：小心謹慎貌；戒慎。」²³⁸

名：指稱形容。

擅業：專精其業。

軌：法度。

兢名擅業，安軌徐步：習奏者謹慎戒懼地面對形塑各類音聲的工作，於是能專精其構曲之業，從容地安行於自己所建立的樂曲法軌中。

李周翰注：「懼其善名，此失其專擅功業，安其法則，緩用其指，猶行而緩步者也。」

孫志祖：「兢名擅業，兢當作競。李周翰注：『兢，懼也。』亦強解。」²³⁹

顧施禎：「兢持其善名，擅專其伎業。」²⁴⁰又云：「斯時也，方兢兢懼名之不立，而欲擅其能琴之業，故安軌而行，如車之不敢騁也。徐步而進，如行之不敢肆也。」²⁴¹

崔富章譯「兢名擅業，安軌徐步」：「樂聲小心翼翼，循規蹈矩。」²⁴²

前注中「兢名擅業，安軌徐步」描述的對象，或指人（如李周翰、顧施禎），或指聲（如崔富章）。此二句應承上兩句，仍指奏者而言。上兩句指掌握音聲的能力，此二句補充說明奏者的態度。他本將「兢」改為「競」，孫志祖亦同意此作法。然「兢」不必改為「競」，採「兢懼」義亦可，指彈奏者謹慎戒懼的態度。但這樣的態度並非為了一己之善名，「名」乃「指稱形容」，即彈者給定音聲造型的行為，故此處「名」和「名聲」無涉。「擅業」可採李周翰、顧施禎之說法，即「專擅其業」，然「業」非泛指琴藝而已，而是針對前述「應變合度」的能力。安軌之「軌」，與合度之「度」指的是同一

²³⁸ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 114，註 22。

²³⁹ 孫志祖《文選考異》。

²⁴⁰ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1590。

²⁴¹ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1591—1592。

²⁴² 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 115。

件事，習奏者有了應變合度的能力與謹慎戒懼的態度，才能安於自己所建立的樂曲法軌中。

68.洋洋習習，聲烈遐布。

洋洋習習：莊敬有度。

李周翰注：「洋洋習習，清雅貌。」

崔富章譯：「洋洋灑灑，琴聲遠播。」²⁴³

以上注釋難以和前文相繫。傅毅〈舞賦〉形容三種馬，其中有「矜容愛儀」之馬，傅毅云：「或有矜容愛儀，洋洋習習，遲速承意，控御緩急。」注引鄭玄毛詩注曰：「洋洋，莊敬貌。」又引詩箋云：「習習，和調貌。」又曰：「言遲速任意也。」則「洋洋習習」，乃形容馬承繼御者之意的敬和之貌。〈琴賦〉中用以形容音聲，則是聲音承受彈者的安排，呈現彈者之意。

烈：美。

洋洋習習，聲烈遐布：聲莊敬有度，美而遠布。

69.含顯媚以送終，飄餘響乎泰素。

顯媚：明美。

泰素：最初無聲之時。宜作「太素」。

《列子·天瑞》：「太素者，質之始也。」

李善注曰：「含顯媚之聲，以送曲終也。」

李周翰注曰：「含其明美之音以送初。終曲餘響，飄然已盡，皆歸於自然也。太素曰自然也。」

顧施禎：「顯，明；媚，婉也。曲將終，則以顯媚之聲送之。飄，飛散也。」

餘響，曲之餘音。泰素，無聲之本然也。」²⁴⁴又曰：「至於將終，意猶未已，

²⁴³ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 115。

²⁴⁴ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1590。

含其顯明緩媚之音以送之，而餘響所飄，仍歸太素無音之本然。神清氣定如此，琴之所以既止而有餘情也。」

胡紹煥：「注善曰：列子曰：太素，質之始也。按：依注則正文當作「太」，翰注亦作「太」，此及六臣本並作「泰」，非。」²⁴⁵

崔富章：「泰素：即『太素』，質之始也。指構成宇宙的原始物質，元始混沌之氣。這裏指太空。」²⁴⁶其譯為：「含其明媚之音以送初終之曲，餘音在太空中裊繞。」²⁴⁷

嵇康〈五言詩〉三首之二云：「朱紫雖玄黃，太素貴無色」；〈太師箴〉云「浩浩太素，陽曜陰凝；二儀陶化，人倫肇興」。「太素」即為原始混沌之時，此喻曲終，回到音聲未起之時。

含顯媚以送終，飄餘響乎泰素：聲含持明美以至曲終，餘音飄蕩，終歸無聲。

70.若乃高軒飛觀，廣廈閑房，冬夜肅清，朗月垂光。新衣翠粲，纓徽流芳。

高軒：高堂。（翰注）

飛觀：高樓。（翰注）

廣廈：重屋。（翰注）

肅：寒。（翰注）

翠粲：色彩鮮明。李周翰注曰：「翠粲，鮮色也。」

纓徽：衣帶。

71.於是器冷絃調，心閑手敏。觸〔摠〕如志，唯意所擬。

冷：清明。

閑：熟習。

²⁴⁵ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1591—1592。

²⁴⁶ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 115，註 23。

²⁴⁷ 崔富章《新譯嵇中散集》，頁 115。

李善注曰：「毛萇詩傳曰：閑，習也。」

崔富章云：「閑，通嫻，熟練，閑雅。」

「心閑」指心中對「應變合度」此事的嫻熟。如志、唯意亦指此。

72.初涉淶水，中奏清徵，雅昶唐堯，終詠微子。

淶水：曲名，相傳為蔡氏五曲之一。

清徵：曲名，相傳師曠奏〈清徵〉而集玄鶴。

昶：同「暢」，通暢，此轉作動詞。

李善注曰：「七略雅暢第十七曰：『琴道曰：堯暢逸。』又曰：『堯則兼善天下，無不通暢，故謂之暢。』昶與暢同。」對此，薛傳均云：「傳均案：枚叔七發：使師堂操暢。注：琴道曰：堯暢達則兼善天下，無不通暢，故謂之暢。本賦卜文固以和昶，而足耽矣，廣雅：昶，通也。此昶、暢通用之證。」

248

又宋玉〈神女賦〉有「交希恩疎，不可盡暢」，李善注曰：「暢，申也。未可申暢已志也。」「暢」為「表達」之意。此處謂通暢地表達堯曲。

唐堯：曲名，或謂即堯所作〈神人暢〉。

微子：曲名，或謂即微子所作〈傷殷操〉。

73.寬明弘潤，優遊躊躇。

躊躇：即踟躕、躊躇，住足徘徊。

胡紹煥曰：「注善曰：『躊躇，躊躇踟躕。』躊躇即踟躕，因協韻故倒言之。」

本作『踟躕』，亦作『躊躇』，下引韓詩曰『搔者躊躇』是也。」

寬明弘潤，優遊躊躇：（奏者）寬大、清明、弘敞、豐潤，於曲中優遊徘徊。

²⁴⁸ 薛傳均《文選古字通疏》。

「寬明弘潤，優遊躋時」，注解皆云形容琴聲，如呂向注「雅曲弘明也」、
「躋時，言曲如躋立，閑緩不散也」，崔富章「琴聲寬厚明朗，宏大圓潤，
悠閑從容，婉轉徘徊」，然淶水、清徵、唐堯、微子四首各自成曲，雖無確
切資料，但觀曲名即殘存文獻，其曲風實難統一以「寬明弘潤，優遊躋時」
形容。顧施禎雖試圖詮解²⁴⁹，但仍牽強。故此八字應指奏者，非形容音聲。蓋
奏者在理想的環境下，心手如一，於各曲皆能進入其中情境，理構樂曲。此
時，奏者心中寬大、清明、弘敞、豐潤，心中開闊清明，面對不同類型的曲
子，不致於思索枯竭。有了這樣的心理，才能於曲中優遊自在、徘徊享受。

74. 拊絃安歌，新聲代起。

安歌：安然放歌。（崔富章注）

新聲：新曲。



75. 調曰：「凌扶搖兮憩瀛洲，要列子兮爲好仇。

陵：上也。（向注）

扶搖：風也。（向注）

憩，息也。（向注）

瀛洲：渤海中仙山。見《列子·湯問》。

76. 餐沆瀣兮帶朝霞，眇翩翩兮薄天遊。

沆瀣：清露。（銑注）

眇：遠。（廣雅）

薄：接近。

張銑注曰：「薄，迫也。」

²⁴⁹ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1594。

77.齊萬物兮超自得，委性命兮任去留。」

委：安也。（儀禮注）

78.激清響以赴會，何絃歌之綢繆。

赴會：謂琴、歌相會。

綢繆：纏連。

呂延濟注曰：「以此歌奏於琴曲，而相赴會，絃與歌音混合而繆繆。綢繆，密合貌。」

79.於是曲引向闌，眾音將歇，改韻易調，奇弄乃發。

改韻：更改琴歌之韻。之前「拊絃安歌，新聲代起」，歌詞有韻而琴聲隨之。此則歇息歌聲，琴不必依隨歌詞句韻。

易調：改易正聲、新聲之調。

80.揚和顏，攘皓腕，飛纖指以馳驚，紛〔人盪〕轟以流漫。

紛：亂。（李周翰注）

〔人盪〕 轟：疾。

《說文》：「轟：疾言也。」

李善注曰：「〔人盪〕轟，疾貌。」

流漫：漫衍。

《三國志·魏書》卷6 袁術傳：「門戶滅絕，死亡流漫。」

《晉書》卷60 索靖傳：「高音翰厲，溢越流漫。」

馬融〈長笛賦〉：「焦眇睢睢，涕洟流漫。」

李周翰注：「〔人盪〕轟流漫，亂急長遠聲也。」

崔富章：「聲音紛繁而舒放散漫。」

飛織指以馳驚，紛〔人𨔵〕 轟 以流漫：手指馳走，聲亂急而漫衍。

81.或徘徊顧慕，擁鬱抑按。盤桓毓養，從容祕翫。

徘徊顧慕：聲旋繞也。（呂向注）

擁鬱抑按：聲不散貌。（呂向注）

盤桓：謂以指轉歷於絃上也。（呂向注）

毓養：謂安息其聲也。（呂向注）

祕翫：謂閑緩而弄也。（呂向注）

或徘徊顧慕，擁鬱抑按。盤桓毓養，從容祕翫：以上云聲之斂伏。



82.闐爾奮逸，風駭雲亂。牢落凌厲，布濩半散。

闐爾：豁然。（張銑注）

奮逸：騰起。（張銑注）

駭：驚。（張銑注）

牢落：稀疏。（張銑注）

凌厲：上升。

布濩：布散。

半散：欲散而還聚也。（張銑注）

闐爾奮逸，風駭雲亂。牢落凌厲，布濩半散：以上言聲之騰起。

83.豐融披離，斐韡奩爛。英聲發越，采采粲粲。

豐融：豐盛。

披離：分散貌。（崔富章）

斐韡：明貌。（善注）

渙爛：繁盛。（銑注）

英：美。（善注）

發越：其聲遠揚也。（顧施禎）

采采粲粲：光明。（顧施禎）

豐融披離，斐韡奐爛。英聲發越，采采粲粲：以上云聲之豐采。

84.或間聲錯糅，狀若詭赴。雙美並進，駢馳翼驅。

間聲：異於正聲音律之聲。

《宋史》卷71律曆志四·崇天曆：「仁宗著景祐樂髓新經，凡六篇，述七宗二變及管分陰陽、剖析清濁，歸之于本律。次及間聲，合古今之樂，參之以六壬遁甲。」

〈谿山琴況·古〉：「樂志曰：琴有正聲，有間聲。其聲正直和雅。合於律呂，謂之正聲。此雅頌之音，古樂之作也。其聲間雜繁促，不協律呂，謂之間聲。此鄭衛之音，俗樂之作也。」

顧施禎：「間聲，兩調相間也。」

崔富章：「間聲：姦聲，與上文正聲對言。正聲之外，繁手而淫者為姦聲。此指變聲。」²⁵⁰

糅：雜。（善注）

詭：奇詭。

呂延濟注：「詭，疾也。」

顧施禎：「詭赴，言詭詐而疾赴也。」

崔富章：「詭赴：異趨。謂姦聲錯出，若與正聲異趨也。」

前注或謂「疾」，不妥。當指間聲聲律奇詭，異於正聲。

雙美：指正聲、間聲。

²⁵⁰ 崔富章《新譯嵇中散集》。

顧施禎：「雙美，兩調之聲。」

崔富章：「雙美，指正聲與姦聲。」

駢：併。（善注）

翼：小心敬謹。

李善注：「翼，疾貌。」

顧施禎：「翼，疾貌。如鳥翼之相馳逐也。」²⁵¹

前注多注「翼」爲「疾」，但「翼」非疾速，而是小心之貌，指正聲、間聲謹慎相配並行。

85.初若將乖，後卒同趣。或曲而不屈，直而不倨。或相凌而不亂，或相離而不殊。

此敘述異調之間的關係。顧施禎云：「初之各調也，若將有所乖違，後之和應也，卒能同其指趣。同趣之妙如何？凡物之曲者必屈，此則曲而不屈也。直者必倨，此則直而不倨也。相凌犯者必亂，此則相凌而不亂。相離絕者必殊，此則相離而不殊。聲無遺議，故調雖間而趣同乃爾也。」²⁵²

86.時劫掎以慷慨，或怨嬾而躊躇。

劫：強取。

掎：牽抓。

《說文》：「掎，偏引也。」

胡紹煥：「按：『劫掎』連語二字義同，謂聲迫脅之貌。本書吳都賦『刳剖熊羆之室』，亦謂迫脅也。『劫掎』與『刳剖』並通。」

慷慨：激昂。

嬾：驕。或作「沮」，毀敗。

²⁵¹ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1596。

²⁵² 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1598—1599。

《說文》：「嫿，嬌也。」

張銑注：「怨沮躊躇，怨而不散聲也。」

段玉裁：「說文之嬌，小徐本作驕，不誤，古無嬌字。凡云嬌即驕也。」

時劫倚以慷慨，或怨嫿而躊躇：（間聲）有時互相侵凌而激昂大放，有時怨懣驕矜而積滯不散。

87.忽飄飄以輕邁，乍留聯而扶疏。

留聯：徘徊。

扶疏：四布。

忽飄飄以輕邁，乍留聯而扶疏：（間聲）忽然飄搖輕行，徘徊而又布散發展。



88.或參譚繁促，複疊攢仄。

參譚：相隨貌（李善注）。

繁促：繁密緊促。

攢仄：聚積傾側。

或參譚繁促，複疊攢仄：形容聲音多而密集。

89.從橫駱驛，奔遯相逼。

從橫：雜多。

駱驛：相連不絕。

從橫駱驛，奔遯相逼：形容聲音多而馳走。

顧施禎：「追其將終促節也，或參譚繁促，極其急亂，複疊攢仄，極其冗錯，故其聲縱橫終繹以接續，殆如奔如遁之相逼逐也。」²⁵³

²⁵³ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1598。

90.拊嗟累讚，間不容息。瓊豔奇偉，殫不可識。

拊：輕拍（絃）。

嗟：讚嘆聲。

91.若乃閑舒都雅，洪纖有宜。清和條昶，案衍陸離。

閑：雅。（善注）

舒：緩。（濟注）

都：閑（善注）。美（濟注）。

洪纖：大小。（濟注）

清和條昶：清晰和順且有條理。

昶：通。（銑注）

案衍：平緩。

《說文》：「衍，水朝宗于海也。」

司馬相如〈子虛賦〉：「其南則有平原廣澤，登降陲靡，案衍壇曼。」《史記》索隱司馬彪云：「案衍，窳下；壇曼，平博也。」又《漢書》顏師古注「案衍壇曼」為「寬廣之貌也。」

李善注曰：「案衍：不平貌。」張銑注曰：「案，平；衍，長也。」

據《說文》與〈子虛賦〉，則「案衍」當指水低流至平原的平緩之狀，此處用以形容音聲的閑緩之美。李善謂「不平」，非。

陸離：分散流布。

司馬相如〈子虛賦〉：「鼓嚴簿，縱獵者，江河爲陸，泰山爲櫓，車騎靄起，殷天動地，先後陸離，離散別追。」《漢書》顏師古注：「陸離，分散也。言各有所追逐也。」

張銑：「陸離，相連貌。」又云：「言琴聲清和有調序而通，平長而相連矣。」

顧施禎：「陸離，參差貌。」

此處應言音聲如水流，雖平緩，仍向前布散，而非停滯不動。

若乃閑舒都雅，洪纖有宜：清和條昶，案衍陸離：至於節奏閑緩美雅，音量大小適當，曲構清晰和順且有條理，音平緩而又布散。

92.穆溫柔以怡懌，婉順敘而委蛇。

穆：和。（向注）

溫柔：和貌。（顧施禎）

怡懌：樂貌。（顧施禎）

婉：和順。顧施禎：「婉，順也。」

順敘：有序不亂。顧施禎：「順序：順其次敘。」

委蛇：曲折悠長。

李善注：「毛詩箋曰：『委蛇，委曲自得之貌。』」

呂向注：「委蛇：長遠之貌。」又曰：「此皆和樂順序之聲也。」

崔富章：「委蛇：同『逶迤』。聲音曲折悠長。」

穆溫柔以怡懌，婉順敘而委蛇：和穆溫柔以使人悅樂，和順有序而曲折悠長。

93.或秉險投會，邀隙趨危。

邀：入。（良注）

隙：穴。（良注）

趣：向。（良注）

94.嚶若離鷗鳴清池，翼若游鴻翔曾崖。

嚶：聲。（翰注）

翼：小心謹慎。

李周翰注：「翼，疾也。」然「翼」應同上文，仍是小心謹慎之義。

或乘險投會，邀隙趨危。譬若離鷗鳴清池，翼若游鴻翔曾崖：或乘著奇險，相投融會，入穴趨危，聲若離群之鷗鳴於清池，謹慎如游離之鴻翔於重崖。

95.紛文斐尾，慊縵離纒，微風餘音，靡靡猗猗。

紛文斐尾：文采華美。

李善注：「紛文靡尾，文彩貌。」劉良注：「紛文斐尾，鷗鴻文彩貌。」

慊縵離纒：文飾繁盛。

《說文》：「縵，井絲繒也。」「縵，旌之旂也。」「纒，冠織也。」

李善注曰：「慊縵離纒，羽毛貌。」

劉良注曰：「縵縵離纒，游鴻羽毛貌。」

「慊」意為心有未足，此意不合文脈。劉良注「慊」作「縵」，亦為糸部，張衡〈思玄賦〉亦有「縵纒」一詞，縵、縵、纒皆有飾帶之義，故「慊」字或誤。

靡靡猗猗：隨風之狀。

《漢書》卷 97 孝武李夫人傳：「的容與以猗靡兮，縹飄姚孌愈莊。」孟康曰：

「言夫人之顏色的然盛美，雖在風中縹姚，愈益端嚴也。」

李善注曰：「靡靡：順風貌。」

劉良注曰：「靡靡猗猗，鳥游貌。皆琴中聲似此鳥鳴而游。」

顧施禎：「謂琴聲如鷗鴻隨風之音也。」²⁵⁴

紛文斐尾，慊縵離纒。微風餘音，靡靡猗猗：文采華美，文飾繁盛，微風中的餘音隨風搖曳。

96.或摟〔摠〕擗拊，縹繚澈冽。

摟〔摠〕擗拊：彈絃方式。

²⁵⁴ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1600。

李善注：「皆手撫拂絃之貌。」

縹繚澈冽：聲相繞相激。

李善注：「縹繚澈冽，聲相糾激之貌。」

97.輕行浮彈，明嫿〔目祭〕慧。

輕行浮彈：彈奏泛音。

李周翰注：「輕行，謂輕歷之。浮彈，謂浮絃上而彈之。」

嫿：明析。

《說文》：「嫿，靜好也。」

胡紹煥：「注善曰：『說文：嫿，靜好也。』按：嫿，讀爲畫。《說文》：『畫，界也。』劃，古文畫。今通用劃。本書〈魏都賦〉『風俗以壑慄爲嫿』，嫿亦劃也，快也，史通云『蒼梧人風俗劃』。字亦作績，〈西征賦〉『績瓦解而冰泮』，注『績，破聲也』。又作〔心畫〕，〈長笛賦〉『務擲鈔〔心畫〕』，注『皆分別節制之貌』。凡从畫之字，皆有分析義，此亦分別明析之意。」²⁵⁵

〔目祭〕：察視。

惠：或作慧。

李周翰：「言手指分明，相傳雅曲妙好，視而美之。」

顧施禎：「……則其聲分明靜好而無囂音，〔目祭〕察惠美而無紊響也。且指之急緩，雖疾而不傷於速，故能輕微而噉如；雖留而不病於滯，故能斷續而繹如。」²⁵⁶

或摟〔摠〕擲擘，縹繚澈冽，輕行浮彈，明嫿〔目祭〕慧：或撥絃，使聲相繞相激；或彈奏泛音，讓聲音聽來清楚，由此察知彈者手的敏慧。

²⁵⁵ 胡紹煥《文選箋證》。

²⁵⁶ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁。

98.疾而不速，留而不滯。翩緜飄邈，微音迅逝。

翩緜飄邈：聲飛而遠也。(向注)

微音：餘音。

迅逝：快速消逝。

99.遠而聽之，若鸞鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若眾葩敷榮曜春風。既豐贍以多姿，又善始而令終。嗟姣妙以弘麗，何變態之無窮。

100.若夫三春之初，麗服以時，乃攜友生，以遨以嬉。

以時：因時。

友生：朋友。(翰注)

遨：遊。(翰注)

嬉：樂。(翰注)



101.涉蘭圃，登重基。背長林，翳華芝。臨清流，賦新詩。

涉：行。(翰注)

蘭：香草。(翰注)

重基：高山。(翰注)

翳：蔭。(翰注)

華芝：蓋。(翰注)

李周翰注曰：「言長林之蔭如蓋也。」

102.嘉魚龍之逸豫，樂百卉之榮滋。

逸豫：安逸快樂。

《後漢書》卷 29 申屠剛傳：「光武嘗欲出游，剛以隴蜀未平，不宜宴安逸豫。」

又卷 69〈竇何列傳·竇武〉：「陛下初從藩國，爰登聖祚，天下逸豫，謂當
中興。」

《爾雅·釋詁》：「怡，懌，悅，欣，衍，喜，愉，豫，愷，康，妣，般，
樂也。」

卉：草。（銑注）

103.理重華之遺操，慨遠慕而長思。

重華：舜。

《史記》卷一〈五帝本紀第一·帝舜〉：「虞舜者，名曰重華。」

遺操：舜作之操。

李善、余蕭客皆認為是舜思親所作之操。《琴操》有〈思親操〉，其云：

舜耕歷山，思慕父母。見鶴與母，俱飛鳴，相哺食，益以感思。乃作歌曰：

「陟彼歷山兮崔嵬，有鳥翔兮高飛，瞻彼鳴兮徘徊。河水洋洋兮青泠，深
谷鳥鳴兮嚶嚶，設置張兮，思我父母力耕。日與月兮往如馳，父母遠兮，

吾將安歸？」²⁵⁷

104.若乃華堂曲宴，密友近賓，蘭肴兼御，旨酒清醇。

賓：親。（濟注）

蘭：香。（濟注）

肴：饌。（濟注）

御：食。（濟注）

旨酒：美酒。

醇：釀。（濟注）

²⁵⁷ 《琴操》卷下河間雜歌。

105.進南荆，發西秦。紹陵陽，度巴人。

南荆：指楚之歌舞。

發：鼓。（向注）

西秦：指西秦之聲。

紹：繼。（向注）

陵陽：指雅曲。

度：法。（向注）

巴人：指俗曲。

李善注曰：「南荆，即荆豔楚舞也。」呂向注曰：「南荆、西秦、陵陽、巴人，並曲名。發，鼓；紹，繼；度，法也。」

梁章鉅曰：「注：宋玉對問曰：既而曰陵陽白雪。」按：注明言此集所載與文選同，而本書演連珠注引宋玉集又作陽春白雪，何也？」

宋玉〈對楚王問〉：「客有歌於郢中者，其始曰下里巴人，國中屬而和者數千人；其爲陽阿薤露，國中屬而和者數百人；其爲陽春白雪，國中屬而和者不過數十人；引商刻羽，雜以流徵，國中屬而和者不過數人而已。是其曲彌高，其和彌寡。」

106.變用雜而並起，竦眾聽而駭神。

變用：謂變曲用聲，相雜而起。（翰注）

竦：驚動。

駭：驚。（翰注）

107.料殊功而比操，豈笙簫之能倫。

料：計。（銑注）

殊功：指「慨遠慕而長思」與「竦眾聽而駭神」兩者。

比操：比其曲操之多元。

顧施禎：「所和者，席間匪一器。料計樂之殊其功用，而合其曲操者，則琴之德獨優。」²⁵⁸

108.若次其曲引所宜，則廣陵止息，東武太山，飛龍鹿鳴，鷓鴣遊絃。

引：亦曲也。（良注）

廣陵、止息、東武、太山、飛龍、鹿鳴、鷓鴣、遊絃：皆曲名。

以上八者，有各種說法。此由「下逮謠俗」一段，推測嵇康乃藉此八者，列舉古傳之曲。李善注曰：「左思齊都賦注：東武太山，皆齊之土風謠歌，謳吟之曲名也。然引應及傳者，明古有此曲，轉以相證耳。非嵇康之言出於此也。他皆類此也。」戴明揚曰：「琴曲譜錄有鷓鴣吟，宋書戴顓傳曰：『其三調：遊絃、廣陵、止息之流，皆與世異。』琴史曰：『薛易簡傳遊絃三弄。』是遊絃本古琴曲名，唐代尚有習之者也。樂府詩集六十四曰：『楚辭離騷曰：爲余駕飛龍兮，離瑤象以爲車。』曹植飛龍篇亦言求仙者乘飛龍而昇天，與楚辭同意，琴曲亦有飛龍引。』」而《詩》有〈鹿鳴〉之名。推測八曲之「曲名」自古流傳，其出現時間先於下文「承間箴乏」之曲，然曲中內容可能隨時代有所更動、新作。

109.更唱迭奏，聲若自然，流楚窈窕，懲躁雪煩。

流楚：流利清晰（崔富章）。

窈窕：悅耳（崔富章）。

李善注曰：「言流行清楚窈窕之聲，足以懲止躁競，雪蕩頓懣也。」

²⁵⁸ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1605。

注解或謂「流楚窈窕」有悲怨之意，如李周翰注曰：「謂上諸曲更唱而遞奏，其聲至妙，若自然而流楚怨聲也。」顧施禎曰：「此諸曲者，更易而唱，迭遞而奏，聲若出於自然，一無矯強其怨而流楚，音甚悲，婉而窈窕，意甚深，足以懲止躁競，雪蕩煩懣。古奏之移人固爾也。」²⁵⁹然〈琴賦〉既已反對「賦其音聲，則以悲哀爲主；美其感化，則以垂涕爲貴」，則「流楚窈窕」僅形容音聲之流暢悅耳。

110.下逮謠俗，蔡氏五曲，王昭楚妃，千里別鶴，

謠俗：或謂即箜篌引。然亦可泛指民間歌謠。戴明揚曰：「此箜篌引，不必即謠俗行也。」

蔡氏五曲：遊春、淶水、坐愁、秋思、幽居。

王昭、楚妃、千里、別鶴：以上四者，皆曲名。

戴明揚曰：「琴曲譜錄有昭君怨，明妃製；楚妃歎，息媯製；別鶴操，商陵穆子製；千里吟，不注製者。琴苑要錄亦同。案此等自爲後人擬製，然知千里當本爲古琴曲名，善注誤也。」

111.猶有一切，承間箴乏，亦有可觀者焉。

一切：權時。（善注）

《漢書》卷12平帝本紀：「賜天下民爵一級，吏在位二百石以上，一切滿秩如真。」顏師古曰：「一切者，權時之事，非經常也。猶如以刀切物，苟取整齊，不顧長短縱橫，故言一切。他皆放此。」

承間：乘隙、趁機。

《漢書》卷四十〈張陳王周傳·張良〉「君何不急請呂后承間爲上泣」，顏師古注曰：「因空隙之時。」

²⁵⁹ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷18，頁1607。

《晉書》卷 45 任愷傳載：「愷既在尚書，選舉公平，盡心所職，然侍觀轉希。充與荀勗、馮紆承間浸潤，謂愷豪侈，用御食器。」此處「承間」亦有乘著空檔、趁機義。」

箎：雜。

李善引馬融〈長笛賦〉「聽箎弄者，遙思於古昔」，注曰：「箎弄，小曲也。」李周翰注曰：「箎，雜也。言此諸曲權時以承古雅之間，以雜於頓乏之際，亦有可觀也。」

顧施禎則云：「有一切權時而作者，承雅樂之間，箎正聲之乏，亦有可觀者焉。新奏之悅耳復然也。」²⁶⁰

〈長笛賦〉有「雜弄間奏」句，並曰：「故聆曲引者，觀法於節奏，察度於句投，以知禮制之不可踰越焉；聽箎弄者，遙思於古昔，虞志於怛惕，以知長戚之不能間居焉。」前者讓人觀法察度、知禮制，顧施禎謂之「正曲正引」²⁶¹，則「箎弄」可能是富有變化的新聲或遙俗，有別於正聲。《小爾雅·廣言》曰：「箎，倅也。」《說文》人部云：「倅，副也。」則「箎弄」即正聲之後次出的音樂。〈琴賦〉次其曲引所宜，先列「懲躁雪煩」之曲，次列謠俗等曲，亦有次出之意，言曲乏之際，謠俗等曲雜列其間。

112.然非夫曠遠者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閉止。

嬉：樂。（向注）

淵：深。（向注）

止：居。（向注）

113.非夫放達者，不能與之無吝；非夫至精者，不能與之析理也。

²⁶⁰ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18，頁 1607。

²⁶¹ 顧施禎《昭明文選六臣彙註疏解》卷 18：「故聽正曲正引者，觀法於節奏之中，察度於句逗之內，可以知禮制之一定不可踰越也。」見頁 1559。

吝：貪惜。

李善注曰：「說文曰：吝，亦貪惜也。」

劉良注曰：「吝，捨也。非放達之志，不能與琴無捨矣。謂翫之無已也。」

善、良兩人注「吝」字義相反，一貪一捨。今《說文》口部：「吝，恨惜也。」

兼有悔恨與吝惜義。此處應採「吝惜」，指非放達者，不能不對特定琴曲有所吝惜。

析理：分析條理。

劉良注曰：「非至精之人，不能與琴分析條理也。」

114.若論其體勢，詳其風聲，

體勢：琴體構式。

詳：審。（濟注）

風聲：琴聲。



115.器和故響逸，張急故聲清。

器和：琴體各部分描配和諧。（崔富章）

響逸：聲響飄逸、不平凡。

《晉書》卷 55 張協〈七命〉：「營匠斲其樸，伶倫均其聲。器舉樂奏，促調高張，音朗號鐘，韻清繞梁。追逸響於八風，採奇律於歸昌，啓中黃之妙宮，發蓐收之變商。」

《梁書》卷 34 張纘〈南征賦〉：「流姮娥之逸響，發王子之清韻。」

張急：絃緊。

呂延濟注曰：「張急，謂絃急也。」

116.間遼故音庫，絃長故徽鳴。

間遼：琴體頭、尾間隔遠，指琴長。

庫：聲低。

徽鳴：於徽按點取音。

戴明揚：間者，謂嶽山與左手取音處之間隔，去嶽愈遠，則音愈低，固不必十三徽外矣。琴之間隔最遠，故能取庫下之音也。次句，蘇氏以泛音爲說，泛音固於徽位取之，說亦不誤；但以絃虛解絃長，則亦強詞也。淮南子主術訓注：「徽，驚彈也。」文選文賦注引許慎淮南子注曰：「鼓琴循絃謂之徽。」朱駿聲說文通訓定聲曰：「琴軫係絃之繩謂之徽，琴賦「絃長故徽鳴」，傅毅雅琴賦「時促均而增徽」，文賦「猶絃么而徽急」，皆言糾弦也。後人乃以琴面識點爲徽。」朱氏此說甚是，琴絃最長，音高則須緊之，徽鳴者，糾徽索而取音也，此自總泛聲、按聲而言之。

117.性絜靜以端理，含至德之和平，誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。

洩：除去。（善注）

118.是故懷戚者聞之，莫不慄慄慘悽，愀愴傷心，含哀懊咿，不能自禁。

慄慄：憂傷畏懼。

《說文》心部：「慄，痛也。」

愀愴：悲傷。

《說文》心部：「愴，傷也。」

懊咿：內心悲痛。疑應作「噢咿」。

李善注曰：「字林：懊咿，內悲也。」

今《玉篇》口部：「噢，乙六切。噢咿，內悲。」

感：憂。（翰注）

119.其康樂者聞之，則欻愉懽釋，抃舞踊溢。留連瀾漫，嘔噓終日。

欻愉懽釋：喜悅歡放。

李善注曰：「欻：，笑貌也。」

李周翰注曰：「欻愉：喜悅貌。釋，縱也。」

抃：兩手相撫。（翰注）

踊溢：言跳躍也。（翰注）

留連瀾漫：歡情多也。（翰注）

嘔噓：笑。

李善注曰：「通俗篇：樂不勝謂之嘔噓。」

李周翰注曰：「嘔噓，笑也。」

120.若和平者聽之，則怡養悅忭，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身。

怡養悅忭：和樂愉快。忭，通「豫」。

《說文》心部：「怡，和也。」又《爾雅·釋詁》：「怡，懌，悅，欣，衍，喜，愉，豫，愷，康，妣，般，樂也。」

梁章鉅云：

注：「廣雅曰：養，樂也。」韓詩外傳云：「聞其角聲，使人側隱而愛仁；

聞其徵聲，使人樂養而好施。」白虎通義樂養作喜養，皆可與《廣雅》訓

樂相證。²⁶²

許紹煥曰：

注善曰：「廣雅曰：養，樂也。」按：疏證引韓詩外傳：「聞其徵聲，使

人樂養而好施。」養之言陽陽也。王風：「君子陽陽，其樂只且。」陽與

養古同聲。《說文》「忭，喜也。」周書曰「有疾不忭」，蓋即今「豫」

字。²⁶³

²⁶² 梁章鉅《文選旁證》冊三，卷十八，頁20。

²⁶³ 胡紹煥《文選箋證》下冊，卷二十，頁500。

故養、陽通，忿、豫通，皆快樂之意。

淑穆玄真：美善平和，歸於大真。

呂向注曰：「淑：美。穆，和。玄：大。」

恬虛樂古：安於虛，樂於古。

呂向注曰：「恬，閑也。」

棄事遺身：棄俗事，忘己身。

呂向注曰：「遺身，猶忘懷也。言其聽琴可以通養悅忿之志，美和大真無爲之道，閑虛自守，樂古人之義，棄其俗事而忘懷於一時也。」

121.是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，尾生以之信，惠施以之辯給，萬石以之訥慎。



122.其餘觸類而長，所致非一，同歸殊途，或文或質。

長：增長，類推。（崔富章）

文：縟麗之聲。

質：疏簡之聲。

李周翰注曰：「其餘不述者，觸類皆是，聞琴雖同感，事則別，憂樂之類是也。文質之道，交轉無定。文聲婉轉而豔媚，質聲淡薄而疏散也。」

123.摠中和以統物，咸日用而不失，其感人動物，蓋亦弘矣。

總：合。（良注）

中和：謂大道也。（良注）

統：理。（良注）

124.于時也金石寢聲，匏竹屏氣，王豹輟謳，狄牙喪味。

寢：止息。

王豹：古代善歌者。

《孟子·告子下》：「昔者王豹處於淇，而河西善謳。」

輟謳：停止歌唱。

狄牙：即易牙，古代名廚，擅嘗味。

《淮南子·道應訓》：「菑、澠之水合，易牙嘗而知之。」朱蘭坡曰：

狄牙即易牙。《白虎通·禮樂篇》：「狄者，易也。」辟易無別也。《史記·殷本紀》「母曰簡狄」，索隱舊本作易，亦作遏，遏、逖字同，逖省則爲狄，遏省則爲易矣。故《管子·戒篇》「易牙」，大戴保傅篇、論衡譴告篇皆作狄牙。²⁶⁴

故狄牙即易牙。



125.天吳踊躍於重淵，王喬披雲而下墜。

天吳：水神名。

《山海經·海外東經》：「朝陽之谷，神曰天吳，是爲水伯。」

王喬：王子喬，仙人名。

《列仙傳》：「王子喬者，周靈王太子晉也。好吹笙，作鳳凰鳴。游伊洛之間，道士浮丘公接以上嵩高山三十餘年。後求之於山上，見桓良曰：『告我家，七月七日待我於緱氏山巔。』至時，果乘白鶴駐山頭，望之不得到。舉手謝時人，數日而去。亦立祠於緱氏山下，及嵩高首焉。」

126.舞鸞鸞於庭階，游女飄焉而來萃。

鸞鸞：鳳類神鳥。

《說文》鳥部：「鸞：鸞鸞，鳳屬，神鳥也。」

²⁶⁴ 朱蘭坡《文選集釋》冊三，卷十五，頁12。

游女：漢水女神。

《韓詩外傳》：「漢有游女，不可求思。」《列仙傳》記載：

江妃二女者，不知何所人也。出遊於江漢之湄，逢鄭交甫。見而悅之，不知其神人也。謂其僕曰：「我欲下請其佩。」僕曰：「此間之人，皆習於辭，不得，恐懼悔焉。」交甫不聽，遂下與之言曰：「二女勞矣。」二女曰：「客子有勞，妾何勞之有？」交甫曰：「橘是柚也，我盛之以筥，令附漢水，將流而下。我遵其旁，彩其芝而茹之。以知吾爲不遜，願請子之佩。」二女曰：「橘是柚也，我盛之以，令附漢水，將流而下。我遵其旁，彩其芝而茹之。」遂手解佩與交甫。交甫悅受，而懷之中當心。趨去數十步，視佩，空懷無佩。顧二女，忽然不見。

127.感天地以致和，況蛟行之眾類。

蛟行：凡間眾生。

《晉書》卷 92 成公綏〈天地賦〉：「惟自然之初載兮，道虛無而玄清，太素紛以溷淆兮，始有物而混成，……蛟行蠕動，方聚類分，鱗殊族別，羽毛異羣……。」

《說文》虫部：「蛟：行也。」

李善注曰：「凡生之類，行皆曰蛟也。」

呂延濟注曰：「蛟行：蟲獸也。言琴能感天地以致和平，況蟲獸之類乎。」

128.嘉斯器之懿茂，詠茲文以自慰。

懿茂：美盛。

張銑注曰：「懿，美。茂，盛也。」

129.永服御而不厭，信古今之所貴。

御：用。（向注）

130.亂曰：愔愔琴德，不可測兮。體清心遠，邈難極兮。良質美手，遇今世兮。紛綸翕響，冠眾藝兮。識音者兮，孰能珍兮。能盡雅琴，唯至人兮。

亂：總結義。

孫志祖：「亂，誤辭。」

許巽行：「辭曰，何改亂曰。嘉德案：樂之卒章曰亂，如關雎之亂是也。古賦末皆有亂，總一賦之終，發其要旨也。離騷末亂注曰：理也。所以發理詞旨，總撮其要也。何改辭為亂一例。」

愔愔：深靜貌。（翰注）

體清：指琴材體性清雅。

心遠：指邈世之士心思邈遠。

邈：遠也。（翰注）

良質：琴之善質也。（濟注）

美手：人之妙手也。（濟注）

紛綸翕響：聲繁美貌。（向注）

冠：首。（向注）

