

嵇康〈琴賦〉中以樂體道之義涵探析 ——兼論與〈聲無哀樂論〉的互補關係*

吳冠宏**

〔摘要〕

本文採〈聲論〉與〈琴賦〉互參並觀的方式來重新解讀〈琴賦〉，以充分體現〈琴賦〉在嵇康音樂論述上的角色。有別於〈聲論〉反覆開展聲情異軌的訴求，〈琴賦〉則以賦體譬喻鋪陳的形式，聚焦在躁靜氣應下的麗質殊構，並突顯「至人」的參贊與存在，使人與琴得以在氣聲相應下共契莊子的理境，因此必須廓清「危苦幹材」、「悲哀垂涕」之舊說，開啓「以和爲美」、「以樂體道」的論述向度，才能讓〈琴賦〉由楚騷抒情寫志之作走向莊子的至人之歌。

有別於〈聲論〉關注於聽者，〈琴賦〉照應制琴者、彈奏者、聆樂者三個面向，尤側重主體奏樂、聆樂以發顯心志的狀態，使「心志」不僅扮演從「哀樂」至「躁靜」之歷程性的中介角色，亦顯示著體道者風格化的差異。惟〈聲論〉與〈琴賦〉兩者固然文體有別，風格迥異，但仍必須立基於「聲無哀樂」的共法，才能發展出以聲爲道的音樂思想，進而在理論與實踐上充分發揮相互補充、雙美並進的妙用。

最後本文將之統合於「抒情可轉、至人可擬」的理解新向度，希望透過「宣和情志」與「導養神氣」之歷程性與動態性的考察，使嵇康的音樂思想得以拓展深至文藝觀與人生論的層次，從而揭示其在中古文化史上更爲關鍵性的角色。

關鍵詞：以樂體道、琴賦、導養神氣、嵇康、至人

*本文為100年國科會專題研究計劃(NSC 100-2410-H-259-046-MY2)之部分研究成果，承蒙兩位匿名審查人惠予修訂意見，謹此致謝。2011年8月部分文稿曾以〈《文選·琴賦》以樂體道的工夫義與境界義〉一文宣讀於南京大學古典文獻研究所主辦之《文選》與中國文學傳統國際學術研討會，不過內容已大幅度的修改增補。

**國立東華大學中國語文學系教授

一、前言

《世說新語·文學》載：「舊云：王丞相過江左，止道聲無哀樂、養生、言盡意，三理而已，然宛轉關生，無所不入。」¹《南齊書·王僧虔傳》亦引錄其〈誠子書〉云：「才性四理，聲無哀樂，皆言家口實，如客至之有設也」，²劉勰更以為「叔夜之辯聲，輔嗣之兩例、平叔之二論，並師心獨見，鋒穎精密，蓋人倫之英也」，³依此可見，作為魏晉名士的靈魂人物——嵇康，他的〈聲無哀樂論〉（後簡稱〈聲論〉）一直是魏晉清談的熱門議題，也擁有極高的評價與聲譽，然而在《文選》中僅收錄他〈琴賦〉、〈幽憤詩〉、〈贈秀才入軍〉、〈雜詩〉、〈與山巨源絕交書〉與〈養生論〉五篇作品，卻未及〈聲論〉？其因何在？

觀蕭統編《昭明文選》未取「蓋以立義為宗，不以能文為本」的老、莊、管、孟而提出「事出於沈思，義歸於翰藻」的選文標準（序），⁴主張辭章表現的重要性超過義理，其實〈聲論〉這種七難七答各顯妙會的論辯敘述，被嵇康經營得栩栩如生，使人覽之有如親臨一場逼真精彩的清談演出般，在一正一反、輾轉交錯的難答過程間將論辯體式發揮得淋漓盡致，興味十足，若相較於論旨的立義，其能文之妙實未必遜色，然從蕭統收〈養生論〉而未收入向秀〈難養生論〉與嵇康〈答難養生論〉看來，所謂「辨士之端」、「留侯之發八難」像這類論難體式的文章皆是他所不收的，⁵在此脈絡下，〈聲論〉未獲蕭統的青睞也是其來有自。

所幸有〈琴賦〉入《文選》之林，使嵇康精彩的音樂論述得以現身在《文選》的舞台上。其實若依思想史與文學史的視角以觀，〈聲論〉與〈琴賦〉可謂各有所擅，又何必使「以能文為本」的〈琴賦〉承擔「以立義為宗」的角色呢？關鍵不

¹ 見《世說新語·文學》第廿一則。余嘉錫：《世說新語箋疏》（台北：華正書局，1989年），頁211。

² 見《南齊書》，卷三十三（台北：洪氏出版社，1974年），頁598。

³ 見《文心雕龍·論說》（台北：里仁書局，1984年），頁347-348。

⁴ 見《文選·文選序》（台北：華正書局，1984年），頁2。

⁵ 「若賢人之美辭，忠臣之抗直，謀夫之話，辨士之端，冰釋泉涌，金相玉振。所謂坐狙丘，議稷下，仲連之卻秦軍，食其之下齊國，留侯之發八難，曲逆之吐六奇，蓋乃事美一時，語流千載，概見墳籍，旁出于史。若斯之流，又亦繁博；雖傳之簡牘，而事異篇章，今之所集，亦所不取。」同前註。

僅在學界對於〈琴賦〉的文學成就依舊評價不一，⁶嵇康於〈琴賦〉中亦反省舊作而云：「麗則麗矣，然未盡其理也」，⁷是以對於〈琴賦〉，除歎羨於鋪排之手法、文采之美妙外，若欲莫負前賢，尤當關懷其理之所在。

當今學風以分科的西學格局處理中國傳統文化問題，往往容易造成割裂整體的困境，從而喪失在詮釋歷程中可以相援並進的良機，有鑒於此，本文將試圖以〈聲論〉與〈琴賦〉互參並觀的方式來重新解讀〈琴賦〉，以充分體現〈琴賦〉在嵇康音樂論述上的角色。比較〈聲論〉與〈琴賦〉，前者為難答論辯，自以理勝，後者鋪陳文采，麗辭為先，儘管至今仍無法確知〈聲論〉與〈琴賦〉成篇時間的孰先孰後，⁸兩者皆能夠共同表達嵇康的音樂思想自是無庸置疑，然由於〈琴賦〉著墨不少篇幅在描摹制琴與奏琴上面，是以學界也出現兩者當加以區隔或相互矛盾的說法，⁹實則嵇康於〈琴賦〉雖聚焦於眾器之首——琴，從琴的材料、起源、製作、技法、演奏……等展開全面性的關照，然推其撰述因由，仍在世人之「不解音聲」，而〈聲論〉所關涉的即是嵇康對聲音總體性的思考，故本文之作法依舊

⁶ 目前對琴賦的文學評價，仍以正面居多，如余元熹云：「極狀琴德，便覺他器自不能擬，惟韓退之、蘇子瞻詩曲盡琴中之妙」，戴明揚：《嵇康集校注》引《漢魏名文乘》（台北：河洛圖書出版社，1978年），頁111；何焯云：「音樂諸賦，雖微妙古奧不一，而精當完密，神解入微，當以叔夜此作為冠。」于光華編：《評註昭明文選》，頁354引。莊萬壽云：「在措詞方面，他善於變化轉新語，如『若乃』、『爾乃』、『於是』、『是故』、『爰有』、『是故』、『是以』……以及直敘句、疑問句相交使用，用韻繁多而不刻板。下開左思、江淹的先河，所以嵇康在辭賦史上的地位應予重估。」莊萬壽：《嵇康研究及年譜》（台北：學生書局，1990），頁102。但錢基博卻持不同之意見：「……所為《琴賦》，脫胎王褒《洞簫賦》、馬融《長笛賦》；而個儻不如王，腴煉亦遜焉。」錢基博：《中國文學史》（上）（北京：中華書局，1993年），131頁。

⁷ 戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁84。

⁸ 莊萬壽主張兩者同為正始七年所作，惜未有證據，見莊萬壽：《嵇康研究及年譜》，頁96、100。

⁹ 蔡佩書以為「〈聲無哀樂論〉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〉，恐非允當的做法」，故嘗試以琴賦思想為基礎，以闡明〈聲無哀樂論〉的觀點，見蔡佩書：《嵇康〈琴賦〉研究——兼與〈聲無哀樂論〉之比較》（台大中文研究所2012年碩士論文）。李美燕亦認為：「在這一篇幅狀寫琴樂之美的文字中，透過文字的想像烘托出琴韻的美感，可以看出琴樂自有其藝術風格與美感境界的特色，而顯然嵇康的“聲無哀樂論”的觀點相矛盾。」李美燕：《琴道與美學》（北京：社會科學文獻出版社，2002年11月），頁260。

站在「聲無哀樂」之音樂思想的基礎上，據此以進一步揭示〈琴賦〉的別旨殊趣。

《文心雕龍·詮賦》有云：「序以建言，首引情本；亂以理篇，迭致文契」，¹⁰是以若欲闡析〈琴賦〉之宗旨，〈序〉與〈亂〉當為關鍵，先觀其〈序〉云：

余少好音聲，長而翫之。以為物有盛衰，而此無變；滋味有厭，而此不倦。可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。¹¹

嵇康從小即愛好音聲，並且有別於一般純粹的聆樂者，他對音樂有具體的學習經驗，「物有盛衰，而此無變」一句，頗類〈聲論〉訴諸一自然不變之物以傳達音聲的自體性與不變性一般，幾乎將音樂與「道」等同觀之；¹²「滋味有厭，而此不倦」，指人對美味的喜愛有時而倦，對照之下，嵇康於音聲則始終依眷戀，如同一個不變的座標般，¹³何以至此？作者即以「導養神氣」、「宣和情志」、「處窮獨而不悶者」三項來說明音聲普遍的功用，最後一項點出音聲可以化解人身處孤獨與貧窮的苦悶，具有明確的療癒效能，但比之於前兩項，較不具理論旨趣，故筆者在此仍側重在「導養神氣」與「宣和情志」上，並視之為本文論述〈琴賦〉音聲之理的鎖鑰。〈琴賦〉最後以〈亂〉收結：

愔愔琴德，不可測兮；體清心遠，邈難極兮。良質美手，遇今世兮；紛紛翕響，冠眾藝兮。識音者希，孰能珍兮；能盡雅琴，惟至人兮。¹⁴

「愔愔」有「和悅靜深」之意，以此來形容琴德，進而有「不可測兮」的評斷，正如同老子之論道一般，而琴德之妙首在「體清心遠」，不論「體清」或「心遠」，

¹⁰ 引自周振甫注：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1984年），頁138。另注15載「迭致文契，孫云：『唐寫本作寫送文勢。』」頁143-144。

¹¹ 引自戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁83。

¹² 「音聲之作，其猶臭味在於天地之間。其善與不善，雖遭濁亂，其體自若，而無變也。」戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁197。

¹³ 「對熱愛音樂的人來說，在一個捉摸不定的世界中，音樂始終是一個不變的座標。音樂是一口活泉，其中有安撫、有喜樂、有不竭的希望」，見Anthony Storr著，鄧伯宸譯：《孤獨的聆賞者——音樂、腦、身體》（台北：立緒出版社，2008年），頁283。

¹⁴ 戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁109。

都已達臻「邈難極兮」之境，所謂「體清」，乃指琴體取自「含天地之醇和兮，吸日月之休光」，所謂「心遠」乃指創制者（遁世隱居之高士）之思假物以託心，即「至人攄思，制為雅琴」，¹⁵至於「良質美手，遇今世兮」，指良琴與善彈者的相遇乃千載難逢，正是玄道琴德體現之所在，遂能「紛綸翕響」，創造出眾器中最美的聲音，由於如同道般深不可測，故知音者少，是以全解琴音的至人，當是可遇不可求的，也難怪嵇康最後不免發出「識音者希，孰能珍之，能盡雅琴，唯至人兮」的感歎。

綜而觀之，嵇康從個人對琴的學習、禮讚與眷戀出發，最後歌頌琴德，歸結於至人之知音，全篇之宗旨已昭然若揭。然其在〈序〉中又進一步檢討前作，認為歷世才士之賦頌音聲者，皆有「不解音聲」、「未達禮樂之情」的毛病，所謂：「稱其材幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴」，¹⁶是以〈琴賦〉雖有大量篇幅著力於琴之製作、彈奏、音響的描述，然推究其理之所在，乃從矯正轉化這值得檢討之音聲論述的現象而來，觀三者各著眼於「琴木之起源」、「琴聲之本質」、「琴樂之作用」，可謂互有關涉，故本文嘗試依原文脈絡並將之統攝成兩個面向來進行討論：前一項從危苦到至人，乃強調琴器之形成製作、奏琴者之參贊發顯，皆需要至人之託心契道，最後才能有人琴共參之妙境的圓成。後一項從悲哀之情到平和之心，著力於聆樂的作用層面，並關注聆樂過程中「情感——心志——神氣」三者之間如何層層轉進的問題，從而開啓以樂體道的理解向度。

最後本文將進一步以「抒情可轉、至人可擬」之理解新向度來拓深嵇康音樂思想的文化內涵，期能延伸本文立基於〈琴賦〉、輾轉於〈聲論〉的理解效用，至於目前學界存在的詮釋爭議，諸如王弼玄論與嵇康〈聲論〉的別異、和器與和心的輕重……等問題，也會隨文反省檢視，以釐清理解上不必要的困擾，使〈琴賦〉與〈聲論〉在以樂體道的共同向度下發揮雙美並進的妙用。

¹⁵ 亦有一說，體清指琴的本體純，心遠指鼓琴者之心遠離世俗，參見陳宏天、趙福海等：《昭明文選譯注》（長春：吉林文史出版社，1994年）第二冊，頁1006。

¹⁶ 戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁84。

二、從「稱其材幹以危苦為上」到「至人制琴以託心、彈琴以契道」

從《文選》所列王褒〈洞簫賦〉與馬融的〈長笛賦〉或其他如蔡邕〈琴賦〉、傅毅〈琴賦〉、馬融〈琴賦〉的相關文獻看來，對於樂材的生長環境，諸如崇山峻嶺的險境……等諸篇皆有類似的描摩。若依嵇康〈琴賦〉「惟椅梧之所生兮，託峻嶺之崇岡……」、「盤紆隱深，確崑岑崑，互嶺嶮巖，窄嶠嶮嶮，丹崖嶮嶮，青壁萬尋……」所述，亦可謂鋪采摛文、麗辭富藻，何嘗不也是「稱其材幹，以危苦為上」呢？但對照馬融〈長笛賦〉所謂「危殆險巖之所迫也，眾哀集悲之所積也」¹⁷以觀，即可發現其強調環境危苦的論述，實與音色含有悲哀息息相關，然詳觀嵇康之〈琴賦〉，營造琴木乃幽靜之山、靈動之水下的產物，或壯麗或秀美，或明暗或緩急，樣態變化之多姿，正造就琴木音色的豐富多采。其不惟描摩琴器之材質出自不凡的環境，更標舉超越時俗、歸隱山林之高士，如榮啓期、綺里季等以「登飛梁、越幽壑，援瓊枝、陟峻嶠，以遊乎其下」、「悟時俗之多累，仰箕山之餘輝」¹⁸作為制作琴器的準備，那正是遺俗獨往，並讓生命不斷向上攀昇、轉進的修行歷程，而古琴正是在此仙鄉之地由這群隱遁之士所創造出來的，此自有別於漢賦為眾哀集悲的說法。嵇康有云：

顧茲梧而興慮，思假物以託心，乃斲孫枝，準量所任；至人攄思，制為雅琴。¹⁹

嵇康在古琴的制作中加入至人高士「制琴以託心」的因素，使它有別於其他音樂賦作，²⁰而得以突顯「至人」的關鍵角色。至於製作成員，如離子、匠石、夔、襄、般、倕等人，多為神話傳說中超俗與神祕的名匠：

¹⁷ 《嵇康集校注·琴賦》「以垂涕為貴」注引，頁 84。

¹⁸ 同前註，頁 88。

¹⁹ 同前註，頁 89-90。

²⁰ 如王子淵〈洞簫賦〉中「幸得謚為洞簫兮，蒙聖主之渥恩」、「賴蒙聖化，從容中道」，引自《文選》，卷十七，頁 244、246。

乃使離子督墨，匠石奮斤；夔襄薦法，般倕聘神；鍤會裏廂，朗密調均；華繪雕琢，布藻垂文；錯以犀象，藉以翠綠；弦以園客之絲，徽以鍾山之玉，爰有龍鳳之象，古人之形。²¹

嵇康曾撰《聖賢高士傳贊》，對隱逸遁心者可謂情有獨鍾，所謂「欲友其人於千載也」，²²因此這一段高士制琴的描述，不僅承繼了楚騷的神話傳統，也正是嵇康「神遊古人」並寄託他個人嚮往之世界的寫照。

此一理解進路看似與〈聲論〉聲情異軌下不斷剝落人爲以復返自然之理的音樂論述對反，實則在最後回合的答難表述中，嵇康亦道出「樂之爲體，以心爲主」的說法，因爲在此之際，至人之和心已大別於世俗之人情，所謂「和心足於內，和氣見於外」、「使心與理相順，氣與聲相應，合乎會通，以濟其美」，²³不同之處在〈聲論〉一直力秉聲情異軌、不相經緯的立場，至最後回合的答難則重新統會主客兩端，以達相濟爲美之妙，在此之際言及鄭聲之妙，方提出「自非至人，孰能御之？」的說法，而〈琴賦〉則於古琴的制作過程中，即播下至人制琴之發生學的種子，進而爲爾後以樂體道的進路，奠定主客並進、人琴合一的論述基礎。

一般評論〈聲論〉者往往認爲代表嵇康的東野主人沒有區隔創作者、作品（或聲音）、表演者、欣賞者的不同，而且爲了突顯「音聲無常」、「音聲自然」的論點，不斷破解秦客所強調之「伯牙理琴，而鍾子知其所至；隸人擊磬，而子產識其心哀；魯人晨哭，而顏淵察其生離」的知音現象，其實〈琴賦〉於描摹古琴的制作之後，亦標舉出「伯牙一鍾期」、「伶倫一田連」的描述：

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，新聲鏗亮，何其偉也。²⁴

何以〈聲論〉與〈琴賦〉有此差別呢？由於〈聲論〉的重點在揭示音聲的本質，因此採探本還原的方式，以層層剝開聲有哀樂之常見與俗論，進而豁顯音聲的自

²¹ 如「離子督墨，匠石奮斤；夔襄薦法，般倕聘神……」引自戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁 90。

²² 《晉書》，卷四十九〈嵇康傳〉，頁 1374。

²³ 戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁 222-223。

²⁴ 戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁 91-92。

體性；至於〈琴賦〉一則是「鋪采摛文，體物寫志」，²⁵無形中流露出嵇康對我輩的認同回應與知音的期待渴盼，²⁶二則是站在〈聲論〉的基礎上，再透過「至人」來體現創樂、奏樂與聆樂的過程，依此可見不僅「聆樂」得以「體道」，「奏樂」的歷程展現亦可以「體道」：

若乃高軒飛觀，廣夏閑房，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，觸批如志，唯意所擬，……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。²⁷

所謂：「齊萬物兮超自得，委性命兮任去留」整個演奏音樂的動機與過程皆為自然和諧的展現，在此脈絡下，「心」、「志」、「意」皆得以自適和諧，進而達致「彈琴詠太真」、²⁸「流詠太素，俯讚玄虛」²⁹所云的「體道」之境，³⁰在至人的訴求下，所謂「創作人」、「演奏者」與「聆樂者」皆已渾化為一體，成為嵇康個人胸臆的發抒或理想的呈現。

有別於漢賦那樣客觀的鋪陳誇飾、缺乏個別情性的發抒，嵇康〈琴賦〉已注入作者獨特的情志。然由於〈琴賦〉通篇洋溢著豐富的想像力，以鋪陳琴聲的美感境界與藝術風格，這種訴諸獨特情志的音聲傳寫，不免使人主張此當與〈聲論〉超哀樂的和聲之美的走向大異其趣，³¹其實我們仔細端詳〈琴賦〉所述，它大不同

²⁵ 「賦者，鋪也；鋪采摛文，體物寫志也。」引自周振甫：《文心雕龍注釋·詮賦》，頁 137。

²⁶ 何美瑜云：「這種需求表現在樂賦的創作上則以伯牙、鍾子期的典故作為『我輩意識』的探求，並依此而構成一種文化共識的符碼，一種對『知音』渴望的語境」、「樂賦的創作者所關注的，並不是一般群眾的審美回應，而是學養相近、品味相近的特定對象，也就是『我輩』的認同回應」，見何美瑜：《魏晉樂論與樂賦音樂審美研究》（成功大學中文研究所 2008 年博士論文），頁 104。在嵇康的詩中，亦可以看到這種現象，如「雖有好音，誰與清歌？」、「郢人逝矣，誰可盡言？」、「但當體七弦，寄心在知己」、「鍾期不存，我志誰賞」，引自戴明揚：《嵇康集校注》，頁 12、16、73、74。

²⁷ 戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁 94-95。

²⁸ 戴明揚：《嵇康集校注》，頁 80。

²⁹ 戴明揚：《嵇康集校注·雜詩一首》，頁 77。

³⁰ 余元熹曰：「『器冷絃調，心閑手敏』八字，便可悟琴道之妙，所謂以無累之神，含有道之器也。」轉引自戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁 111。

³¹ 如註 9 李美燕所云。

於牽引於現實利害、是非、治亂的哀樂情變，在至人的訴求下，所致力乃在發顯琴聲之美妙與變化之無窮，〈聲論〉已提出「隨曲之情，盡於和域」與「猛靜各有一和」的主張，而〈琴賦〉從「及其初調」始至「何變態之無窮」為止，透過演奏者彈琴之姿態的描摹，發露的正是釋下歡戚哀樂之後，由躁靜氣應所呈顯的麗質美態與萬殊變化，如其所云：

- (1) 或間聲錯糅，狀若詭赴，雙美竝進，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。³²
- (2) 或摟批撥擘，縹繚澈洌，輕行浮彈，明燼礫慧，疾而不速，留而不滯，翩綿飄逸，微音迅逝。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。³³

〈聲論〉提出（聲音）「皆以單、複、高、埤、善、惡爲體，而人情以躁、靜、專、散爲應」、「聲音之體，盡於舒疾；情之應聲，亦止於躁靜耳」、「躁靜者，聲之功也」的主張，³⁴但躁靜之妙所呈顯的狀態則由〈琴賦〉所鋪陳書寫，所謂快慢、輕重、剛柔、高下……等的氣化流行，³⁵這些由躁靜氣應所展現出來的音聲變化，起初好似乖離，間聲錯糅，後來都能和諧統一，雙美並進，達臻「曲而不屈，直而不倨，相凌而不亂，相離而不殊」、「疾而不速，留而不滯」的妙用。值得一提的是〈聲論〉的氣聲相應，直接訴諸聲音「和」的共性與「單、複、高、埤、善、惡」的殊性，而〈琴賦〉更進一步談及彈琴之指法與琴聲的關係上，故不時有演奏者彈琴演奏的身影，乃至「摟批撥擘」之琴法與「縹繚澈洌」之琴聲的對應，是以兩者在聲無哀樂的立場上當有其一致性，不過〈琴賦〉卻讓我們見證到演奏者奠基於「自然之和氣」最終歸於「和域之美境」的過程，在隨曲之情的靜躁氣應上，得以展現出音聲多姿、無窮的變態，可以說〈琴賦〉已不僅在立論的抽象

³² 戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁 98。

³³ 同前註，頁 100-101。

³⁴ 戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁 216-217。

³⁵ 鄭毓瑜即指出「躁靜」一詞，就像「哀樂」可以包含喜怒愛惡等七情六慾，都是一種統括性的詞語。見鄭毓瑜：《六朝藝術理論中之審美觀研究》（台大中文研究所 1990 年博士論文），頁 46。

層次，它更強調琴藝及以樂體道的具體實踐。

「何變態之無窮」之後，「若夫三春之初……」開始，嵇康讓〈琴賦〉從個人的琴聲世界走向與友朋同樂，故有「乃攜友生，以遨以嬉」、「華堂曲宴，密友近賓」的描述，在曲調上，亦出現「進南荆，發西秦，紹陵陽，度巴人」即雅樂俗調交響齊鳴的狀態，這看似有別於嵇康「遺俗而獨往」之撥俗以立高的生命向度，³⁶是否已流露出「不敖倪於萬物以遊世俗之間」的轉變呢？其實從「密友近賓」之措辭或答二郭詩「遺物棄鄙累，逍遙遊太，結友集靈岳，彈琴登清歌，有能從我者，古人何足多」³⁷以觀，他召喚的仍是可以離俗餐霞、志同道合的友朋。至於出現雅俗齊鳴的現象，音樂典雅如廣陵、止息、東武、太山，俚俗如王昭、楚妃、千里、別鶴，嵇康認為都可以並觀其妙，則如同〈聲論〉最後回合之東野主人又重新檢視「移風易俗」的意義般，在此〈琴賦〉之「下逮謠俗，……，亦有可觀者」，適可與〈聲論〉之「若夫鄭聲，是音樂之至妙。……雅鄭之體，亦足以觀矣」共參並論，所謂「淫之與正合乎心」，是以真正的關鍵仍在聆樂者的修養與境界，故〈聲論〉標出「自非至人，孰能御之？」的訴求，³⁸對於鄭聲俗樂之過分美妙動人仍不免有所保留，³⁹而〈琴賦〉接續此之後則開展出作為至人之修養「曠達、淵靜、放達、至精」的論述，認為若工夫修養至此，則不論雅樂或一時權宜而興的俗調，其音樂體式的弘麗奧妙，都有可觀之處。

綜而觀之，〈琴賦〉有別於一般樂賦著力在幹材之危苦的層次，它實已注入「至

³⁶ 嵇康自云：「以大和為至樂，則榮華不足願也，以恬淡為至味，則酒色不足欽也，苟得意有餘，俗之所樂皆糞土耳，何足戀哉！」戴明揚：《嵇康集校注·答難養生論》，頁190。顏延之亦云：「嵇叔夜排俗取禍，豈和光同塵之流也」（《顏氏家訓》）、「中散不偶世，本自餐霞人」（《文選》，卷廿一〈五君詠·嵇中散〉）、「鸞翻有時鍛，龍性誰能馴？」（《宋書》，卷七十三〈顏延之傳〉）

³⁷ 戴明揚：《嵇康集校注·答二郭三首之二》，頁63-64。

³⁸ 戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁224-225。

³⁹ 何美瑜為了區隔魏晉之樂論與樂賦的差別，主張樂論審美的對象以雅樂為主，樂賦審美的對象以俗樂為主，然筆者認為就〈琴賦〉在「雅樂」與「俗樂」之間以「下逮」、「猶有一切，承間籛乏」連結殊別之看來，〈琴賦〉所重仍在雅樂，不過嵇康於新聲俗樂已開始關注與欣賞，對於後來樂賦作品之重視俗樂自然產生了一定的影響。何氏另提出兩者之間尚存在著群體與個體的不同側重，觀嵇康在〈聲無哀樂論〉於音樂體式上雖肯認鄭聲之妙，但相較於〈樂賦〉對於新聲俗樂仍持較多的保留。見何美瑜：《魏晉樂論與樂賦音樂審美研究》，頁1-2。

人」的關鍵元素，讓琴聲從創樂、奏樂、聆樂一體化地展現出來，並以賦體描摹琴聲之美妙與變化之多端，使嵇康釋下哀樂以顯躁靜的氣應活動，即「隨曲之情，盡於和域」之至人以樂體道的歷程，得以超越雅鄭、正淫的傳統道德分殊，直接從音聲的體式變化如新聲、奇弄中獲致更為開放性的自由，對於琴聲之麗質殊構的描摩遂有了更全面性的鋪陳與更細膩性的描寫，並給予更多元與更寬廣的空間。⁴⁰

三、從「以悲哀為主、以垂涕為貴」到「導養神氣、聆樂體道」

在嵇康以前，吟詠樂器的辭賦，如王褒〈洞簫賦〉、⁴¹馬融〈長笛賦〉、⁴²蔡邕《琴賦》⁴³都有對悲哀之樂的描摩與崇尚，表示哀音之流行已蔚為風氣，阮籍在《樂論》中亦曾批判「以悲為樂」的時流，⁴⁴即錢鍾書所云「奏樂以生悲為善音，聽樂以能悲為知音」之現象。⁴⁵在此所謂「以悲哀為主」乃就聲音的體性而言、「以垂涕為貴」則指這種以哀為體的音聲如何發揮它垂涕感人的教化力量，兩者皆為當時「以悲為樂」之論述下的產物，在嵇康看來，都是「不解音聲」、「未達禮樂之情」所造成的，因此進一步標舉「性潔靜以端理，含至德之和平」作為琴聲的本質，並由此高度來關照音聲的妙用：

⁴⁰ 鄭毓瑜云：「不論『正聲』、『奇弄』，都能純就曲律本身，嘆賞其『瓌豐奇偉』、『姣妙弘麗』之無窮變態，展現一種不因情抑揚的全面性肯定、稱美之態度，這正是〈琴賦〉因涵融『聲無哀樂』觀獨出於其他音樂賦篇之處。」見鄭毓瑜：《六朝藝術理論中之審美觀研究》，頁46。

⁴¹ 「故知音者，樂而悲之，不知音者，怪而偉之。故聞其悲聲，則莫不愴然累歎，擊涕拉淚……」見《文選》，卷十七，頁246。

⁴² 「於是放臣逐子，棄妻離友，彭胥伯奇，哀姜孝己，攢乎下風，收精注耳，……泣血沓流，交橫而下」見《文選》，卷十八，頁250-251。

⁴³ 「哀聲既發，秘弄乃開，……一彈三歎，悽有餘哀，……哀人塞耳以惆悵，轅馬蹀足以悲鳴。」見《全後漢文》（北京：中華書局，1995年），卷六十九，頁854。

⁴⁴ 「桓帝聞楚琴，淒愴傷心，倚房而悲，慷慨長息，曰：『善哉乎！為琴若此，一而已足矣！』……夫是謂之以悲為樂者也。」見《全三國文》（北京：中華書局，1995年），卷四十六，頁1313-1318。

⁴⁵ 見《管錘集》第三冊（《全漢文》，卷四十二）（北京：中華書局，1979年），頁946。

誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。是故懷感者聞之，莫不慄慄慘悽，愀愀傷心，含哀懊咿，不能自禁；其康樂者聞之，則欷愉歡釋，抃舞踊溢，留連爛漫，溫嚙終日；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，萬石以之納慎。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！⁴⁶

在這段描述中，「懷感者聞之……康樂者聞之……和平者聽之……」正是顯示和聲有「總發眾情」、「發洩幽情」的作用，依本段文脈觀之，「和平者」、「懷感者」與「康樂者」看似僅在強調聆樂者的反應往往隨其心境的差別而有所不同，但值得注意的是在此「懷感者」與「康樂者」則稱之以「聞之」，而「和平者」卻稱之以「聽之」，「聽之」與「聞之」可否有不同呢？錢鍾書有云：

聆樂有二種人：聚精會神以領略樂之本體（the music itself），是為「聽者」；（the listeners）不甚解樂而善懷多感，聲激心移，追憶綿思，示意構象，觸緒動情，茫茫交集，如潮生瀾泛，是為「聞者」。苟驗諸文章，則謂「歷世才士」皆祇是「聞」樂者，而「聽」樂自嵇康始可也。⁴⁷

從錢氏「聽樂」與「聞樂」的分判可知，嵇康以「聽樂」將藝術活動的主客關係帶入了另一種層次，而「善懷多感」、「聲激心移」的「聞樂」正是他所欲超剋化解的「末」，真正的「聽樂」是一「聚精會神以領略樂之本體」的情境，可見主體若不能從哀樂的限制中走出，便只能「聞樂」而無法真正進入「聽樂」的狀態。依此看來，和平者聽之所展現的「怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身」，便不僅在描摩和平者的心境狀況，它與「琴詩自樂，遠遊可珍，含道獨往，棄智遺身」所云，⁴⁸實有異曲同功之妙，不論是「棄事遺身」或「棄智遺身」皆展現出虛己以入道的生命向度，在此脈絡下，「和平的聽者或奏者」與「含至德之和平」的琴音，遂能相遇在體道的路上。

⁴⁶ 戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁 107-108。

⁴⁷ 錢鍾書：《管錐編》第三冊（《全三國文》，卷四十七），頁 1087。

⁴⁸ 戴明揚：《嵇康集校注·兄秀才穆入軍贈詩十九首》之第十八首，頁 19。

有別於「懷戚者」與「康樂者」聞之以自盡其感，在和平者聽之的狀況後，〈琴賦〉又進一步導入「心志」的不同面向，伯夷、顏回、比干、尾生、惠施、萬石……等人，都可以在琴聲的薰陶下，體現其廉潔、仁愛、忠貞、信實、善辯、謹慎的特質，在此脈絡下，「心志」似已從「情志」的範疇中抽離出來，別出於「哀樂情感」之外，〈聲論〉認為「哀樂，自以事會，但因和聲，以自顯發」，顯然嵇康視「哀樂」導因於外，但相較起來，「心志」特質卻攸關個人的秉賦天性，所謂「人無志，非人也」、⁴⁹「志在守樸，養素全真」，⁵⁰可以說相較於哀樂，嵇康於〈琴賦〉乃透過「心志」的開顯，為其以樂體道的進路注入更多個體實踐的色彩，所謂「若夫申胥之長吟，夷叔之全潔，展季之執信，蘇武之守勝，可謂固矣，故以無心守之，安而體之，若自然也，乃是守志之盛者耳」，⁵¹如同最高的守志當是發自於內，不需要外力的規範與強制，而能安然順適地體現自己的志向般，音樂的審美作用之一即在喚醒個體自我意識，使人觀照自我，成全其自足殊異的性分與才情，即在導養神氣下，聆樂者得以彰顯由「道」所賦予的本性才志。

依此看來，〈琴賦〉中「情志」的發顯當可分為兩種層次：第一種是不僅「感盪心志」而同時「發洩幽情」者，即如同先前「懷戚者」與「康樂者」之描述，在此之際，由於幽情擾志，所以心志之發顯並不純粹而僅顯現出哀樂之情；第二種則為純粹「感盪心志」者，即如和平者之描述，基於其內心平和，故無幽情擾志，遂得以呈顯如伯夷等人的本心之志，是以前序所說「導養神氣，宣和情志」之「宣和情志」主要應是強調第二種的層次狀態，至於「情」之所以亦能有「宣和」之效，當因即使如同上述的第一種層次狀態，聆樂者發洩了幽情，然其幽情既已釋放，即可受和聲引導以達至和之境，因此嵇康才會認為「情」與「志」皆可以受到音樂的「宣和」，至於這一切境界之作用，都有賴聆樂者「導養神氣」的工夫修養方可達致。

嵇康不僅視音聲為天地陰陽之氣的會合交融，⁵²人與萬物之共同根源亦皆歸於元氣，⁵³可見「氣」是比「情感」或「心志」更根源的存在，此可探源於《莊子》：

⁴⁹ 戴明揚：《嵇康集校注·家誡》，頁 315。

⁵⁰ 戴明揚：《嵇康集校注·幽憤詩》，頁 315。

⁵¹ 戴明揚：《嵇康集校注·家誡》，頁 316。

⁵² 「夫天地合德，萬物資生。寒暑代往，五行以成，章為五色，發為五音」，戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁 197。

⁵³ 「夫元氣陶鑠，眾生稟焉」（戴明揚：《嵇康集校注·明膽論》，頁 249）、「浩浩太素，陽

若一志，勿聽之以耳而聽之以心，勿聽之以心而聽之以氣。氣也者，虛而待物者也。⁵⁴

莊子以爲「耳——心——氣」爲生命體自身三種不同的層次，「聽之以耳」→「聽之以心」→「聽之以氣」則爲主體修道工夫的續進歷程。而唯至「聽之以氣」，擺落感官私情的紛擾與心知的思慮，方能心如靈府，氣聚神凝，集虛待物而有神妙之用，此即〈養生論〉所謂「外物以累心不存，神氣以醇白獨著」，「酌白」即「虛室生白」、「集虛待物」之意，而氣本通貫耳心，猶人的「情感」與「心志」之活動亦無不透過「氣」在互滲作用著，然惟至「純氣之守」的狀態，⁵⁵氣的神妙之用才充分彰顯出來，故以「神氣」稱之，若相較於《莊子》的「聽之以氣」、「純氣之守」，嵇康在此所謂的「導養神氣」，強調的是雙向工夫，即主客在氣聲相應的基礎上並進共參，若「心境和平」則更能感受「平和音聲」，所謂「不虛心靜聽，則不能盡清和之極」，⁵⁶而「平和音聲」亦可以使聆樂者「心境和平」，所謂「隨曲之情，盡於和域」，⁵⁷〈琴賦〉也曾提及：

若論其體勢，詳其風聲；器和故響逸，張急故聲清；間遼故音痺，絃長故微鳴。性絮靜以端理，含至德之和平。⁵⁸

嵇康指出若能掌握琴器的殊異體式，便可知曉琴聲的躁靜變化，而歸結出琴聲「性潔靜以端理，含至德之和平」的體性，然欲契及此琴聲體性，尤需要進一步的修養工夫，以達人琴合一的實踐：

非夫曠達者，不能與之嬉戲，非夫淵靜者，不能與之閑止，非夫放達者，不能與之無法，非夫至精者，不能與之析理也。⁵⁹

曜陰凝，二儀陶化，人倫肇興」（戴明揚：《嵇康集校注·太師箴》，頁309）。

⁵⁴ 引自郭慶藩：《莊子集釋·人間世》（台北：華正書局，1997年），頁147。

⁵⁵ 「子列子問關尹曰：至人潛行不窒，蹈火不熱，行乎萬物之上而不慄。請問何以至於此？關尹曰：是純氣之守也。非知巧果敢之列。」《莊子集釋·達生》，頁633-634。

⁵⁶ 戴明揚：《嵇康集校注·聲無哀樂論》，頁215。

⁵⁷ 同前註，頁216。

⁵⁸ 戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁105。

「曠達」、「淵靜」、「放達」、「至精」，即是指涉聆樂（或演奏音樂）主體的修養工夫，曠達故能開闊，淵靜故能平和，放達故能自在，至精故能明理，唯有在人擯棄塵心俗累，忘卻名利，回復生命的本然純粹，聆樂（或演奏音樂）主體方能與樂共游，而俯仰於藝術之和美，進入「嬉戲」、「閑止」、「無汙」、「析理」的境界，此有別於儒家的克己復禮、忠恕之道，嵇康乃以「曠達」、「閑靜」、「放達」、「至精」的修養工夫體現出一條援樂以契道境的進路，這種以樂體道的修養工夫亦具體落實於嵇康的〈養生論〉：

- (1) 故修性以保神，安心以全身，愛憎不棲於情，憂喜不留於意，泊然無感，而體氣和平，又呼吸吐納，服食養身，使形神相親，表裡俱濟也。
- (2) 曠然無憂患，寂然無思慮，又守之以一，養之以和，和理日濟，然後蒸以靈芝，潤以醴泉，晞以朝陽，綏以五絃，無為自得，體妙心玄，忘歡而後樂足，遺身而後身存。⁶⁰

所謂「凡所食之氣，蒸性染身，莫不相應」，是以「呼吸吐納，服食養身」之事、乃至輔之以「靈芝、醴泉、朝陽、五絃」，都有賴主體身心性情之修養，達臻「泊然無感，體氣和平」的狀態，不論服食或聆樂，方能真正發揮其作用，以達「形神相親，表裡俱濟」的妙境。有所不同的是〈養生論〉於援物以契道境的路上尚依傍多方，〈琴賦〉則獨鍾於琴，並且能充分體現「人：體氣」與「琴：聲氣」互輔並進以共臻於和域的動態歷程性，因為相較於其他「益性之物」，⁶¹嵇康視琴有類於「道」，故特以〈琴賦〉歌頌之、禮讚之，進而合奏出體道的交響。

〈琴賦〉進一步以「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」論琴聲之妙用，琴聲正以其「中和」、「平和」之質，隨物宛轉，或縹麗或疏簡，聽聞者本具之情志或質性便得以藉和聲之觸發，自然而然地呈顯自己，有如《莊子》所謂「天籟」般，和聲之妙，便在「吹萬不同，而使

⁵⁹ 同前註，頁 104-105。

⁶⁰ 戴明揚：《嵇康集校注·養生論》，頁 146、156-157。

⁶¹ 如〈答難養生論〉所云：「流泉甘醴，瓊藥玉英，金丹石菌，紫芝黃精」等。引自戴明揚：《嵇康集校注·答難養生論》，頁 184。

其自己」中呈現。⁶²在〈聲論〉中亦有類似的敘述，嵇康從「酒酣奏琴，而歡感並用」的現象探入，以為聲若為「偏固之音」、「一致之聲」便不能「總發眾情」，進而證成聲音「無主哀樂」的特質與「兼御眾理」的妙用。依此可見，這種視聲為道的理路，正是〈琴賦〉與〈聲論〉的一貫思維，亦與王弼對道體形上性格的闡述，頗為類似，王弼有云：

- (1) 有聲則有分，有分則不宮而商矣。分則不能統眾，故有聲音非大音也。
- (2) 若溫也則不能涼矣，宮也則不能商矣。形必有所分，聲必有所屬。故象而形者，非大象也；音而聲者，非大音也。
- (3) 無狀無象，無聲無響，故能無所不通，無所不往。⁶³

觀王弼所云，其意不在音聲，乃是藉此以明「道」，解消分殊之聲，而以整全無屬之大音顯「道」，由於「分則不能統眾」，是以「道相」當為「無狀無象，無聲無響」，方能成其玄德，達到「無所不通，無所不往」的妙境；「無象」之聲音，也正因其「無主哀樂」，無「偏固之音」，故得以「兼御眾理」、「總發眾情」。此「御」非有心之御為，乃在無為而不為，使人得以「自顯其理」、「自盡其性」；此「發」亦不在「進哀」、「導樂」，而是引導感發原本已藏於人們內心的哀樂，使其「自盡所感」，達到「發滯導情」、「懲躁雪煩」的作用。湯用彤有云：

夫聲無哀樂（無名），故由之而「歡戚具見」，亦猶之乎道體超象（無名），而萬象由之並存，於是乃由聲音而推及萬物之本性。故八音無情，純出於律呂之節奏，而自然運行，亦全如音樂之和諧。⁶⁴

王弼直探道體，嵇康深契音聲，兩者關注之對象縱有差別，然湯氏也注意到在此

⁶² 「子游：『……敢問天籟。』子綦曰：『夫吹萬不同，而使其自己也……』」參《莊子集釋·齊物論》，頁 45-50。〈聲論〉於關鍵的論述中曾有兩次引用《莊子》天籟「吹萬不同」的文句，攸關《莊子》與〈聲論〉之關係，筆者當另文處理。

⁶³ 皆引自樓宇烈：《周易老子王弼注校釋》（台北：華正書局，1983年），頁 195、113、31。

⁶⁴ 湯用彤〈言意之辨〉一文，收入《魏晉思想·魏晉玄學論稿》（台北：里仁書局，1984年），頁 29-30。

脈絡下，無哀樂之聲音，正如超象無名之道體般。嵇康之音樂思想不惟可與王弼之玄學相互發明，若從思想史予以探源，《莊子》的重要性尤不能輕忽，⁶⁵觀《莊子·齊物論》（內篇）以萬籟齊鳴而成其自取之「天籟」來開顯道體、〈天運〉（外篇）則以「咸池之樂」作為表徵道的音樂意象，⁶⁶可見《莊子》以聲擬道，當嵇康言「聲音以平和為體」、「其體自若，而不變也」、「曲變雖眾，亦大同於和」，這樣的「和聲」似乎已不僅為具體分別的五音或樂曲，而是如「大音希聲」般指向五音與樂曲的形上本體，因此當嵇康認為聲音樂曲具有「和」的本性時，已如同將「和聲」視為「道」的化身，正代表他對音聲最高的禮讚，在此脈絡下，不論是制琴、奏琴、聆琴，都是嵇康以樂體道的實踐進路。

從嵇康〈聲論〉之聲情關係中導入王弼之有無關係來加以證成當為支援〈琴賦〉以樂體道之論述的重要關鍵，如同王弼談有無關係存在著「崇本息末」與「崇本舉末」兩種向度，嵇康音樂思想下的聲情關係，也不僅在撥情以立聲的層次，在釋哀樂以顯躁靜進而共契道境的歷程中，其聲情關係便不再是對立的兩端，且存在著聲氣相應的發展關係，惟在此脈絡下其所關懷之焦點，的確不在一般本體論的層面，而是人如何滌情顯氣的工夫義，人琴如何共會於道的境界義，因此討論嵇康的音樂思想，都不能脫離以樂體道的視域。兩相比較，〈聲論〉側重在前階段聲情關係之辨異，〈琴賦〉特能體現後階段聲情關係之玄同，兩者實有相互補充、彼此證成之意，但若割裂以觀，則不免顧此失彼，造成受制於聲情對立的視域而未體氣聲相應的偏限，或在西學架構之美學進路下放大了人生情感之無限性的問題，⁶⁷如此終將有所失焦，而歧出於嵇康以和為美、聆樂體道的論述向度。

⁶⁵ 有關莊子與嵇康音樂思想之關涉與比較，在此限於篇幅，當另文處理。

⁶⁶ 對此之相關研究，可參林明照：〈莊學的樂論——《莊子》中的生命本真之樂、道及音樂批判〉，《淡江中文學報》第15期（2006年12月），頁1-40。

⁶⁷ 李耀南曾詳細分析嵇康「無象」一詞後，認為嵇康雖然運用了王弼的本無論架構，但在內容上實與王弼有異，因為嵇康不再如王弼般關注本體與現象之思辨哲學的問題，而是要藉此揭示音樂感發人生情感之無限性的義涵。李氏辨明兩者為不同的說法並非無據，王弼與嵇康自是關懷有別，未必能輕易地等同視之；然筆者認為李氏簡化了嵇康複雜的聲情關係論述，除哀樂之情外，尚有躁靜之氣應。見李耀南：〈作為「自然之理」的聲無哀樂〉，《鵝湖月刊》第30卷第3期（2004年），頁29。

四、抒情可轉，至人可擬

〈琴賦〉以賦體的形式，承繼抒情寫志與驚采絕豔的楚騷傳統，在此鋪展琴的孤峭絕俗、遺世獨立，以作為嵇康幽遠心志的傳寫，並突顯「至人」的參贊與存在，使人與琴得以共契莊子的理境，因此嵇康〈琴賦〉可視為莊屈合流下的產物，故能輾轉於鍾情與忘情之際、兼融麗辭與和境之美，是以它超越其他樂賦之處，不當從文采與形構之面向著力，而必須掌握它對音聲「宣和情志」、「導養神氣」之重視，這才是它從楚騷抒情寫志之作走向莊子至人之歌的關鍵。

在此脈絡下，「聲無哀樂」當為共法，因為唯有立基於此才能使兩者發展出以聲為道的音樂思想，共譜著以樂體道的實踐向度，只是由於〈琴賦〉全面關照創樂、奏樂、聆樂三個面向，又為體物寫志之賦體，故比〈聲論〉更能正面地看待心志活動的角色扮演，相較於〈聲論〉致力於撥情以立聲，〈琴賦〉於解消轉化哀樂之餘，每能釋放出「蕩志浩然」、⁶⁸「怡志養神」⁶⁹與「肆志養浩然」⁷⁰的論述空間，以契接神氣之導養，使「道」所賦予的本性才志，得以在主客共參之「導養神氣」下真正發揮其「宣和情志」的作用。

其實嵇康對於音聲「導養神氣」、「宣和情志」之關注的意義，不惟在音樂思想的層次而已，蕭馳更從承轉中國抒情傳統的角度予以彰顯：

嵇康之重要，乃在其為此（抒情）傳統開啟了莊學的內在超越境界，成為中華文化中詩與哲思的最偉大天才莊子之精魂真正照耀抒情傳統的開始。……嵇康在「感物」的傳統之外，提出了抒情藝術超越哀樂的問題。……如果一定須因文生義，輒「抒情」之「抒」，不僅可以是表達、抒發，也可以是解除、緩解，而「抒情」之「情」，固可為情感或情緒，卻不妨是「氣靜神虛」的心境。⁷¹

⁶⁸ 戴明揚：《嵇康集校注·酒會詩七首》之第五首，頁75。

⁶⁹ 戴明揚：《嵇康集校注·兄秀才穆入軍贈詩十九首》之第十八首，頁19。

⁷⁰ 戴明揚：《嵇康集校注·與阮德如一首》，頁66。

⁷¹ 見蕭馳：〈嵇康與莊學超越境界在抒情傳統中之開啟〉一文，原載於《漢學研究》第25卷第1期（2007年6月），後收入《玄智與詩興》第四章（台北：聯經出版社，2011年），頁216-217。

蕭馳視嵇康在中國抒情傳統中為契接莊子境界的關鍵角色，若從以樂體道的進路看來，這樣的結合有相當的合理性，亦印證這條從「扯拽於情感」到「超越於情感」之音樂理路的發現，不惟是對儒家傳統樂論的反撥，為音樂尋繹出不變的自體性而已，它引領我們進入有情與無情之際，探向情志與神氣之間，一方面深入情志之大域，關照人的情感特質與自我意識，一方面透過無己忘情以隨樂宛轉的工夫，契入至人的境界，見證以樂體道的自我發現與轉化，可以說嵇康使情志與藝術的關係，有了具體的落實與更為深刻的連結。蕭馳於嵇詩向來「多抒感憤」、「峻烈訐直」的定評之外，轉向關注其恬和澹淡之詩風與詩境，再證之以嵇康之養生及樂論以契接莊學，其實「彈琴詠詩，聊以忘憂」，⁷²不惟嵇詩存在著「傳統抒情」與「莊學忘情」之兩端，〈琴賦〉與〈聲論〉在情志的承繼與神氣的豁顯上亦交會有成，已足以作為體現承此抒情傳統又開啓莊學之內在超越境界的典範。

至人是《莊子》中十分崇高的人格類型，承此之〈琴賦〉亦於末段〈亂〉中言及「能盡雅琴，唯至人兮」，以彰顯琴樂所具有的獨特價值與至高境界，基於這種特殊的陳述策略，使制琴、奏琴、聽琴的「至人」成為通篇的靈魂人物，嵇康於〈明膽論〉亦云：

夫元氣陶鑠，眾生稟焉。賦受有多少，故人性有昏明。唯至人特鍾純美，兼周外內，無不畢備。降此已往，蓋闕如也。⁷³

所謂至人乃特秉純美之鍾氣，自非一般凡夫俗輩所能契及，嵇康於芸芸眾生中獨標「至人」，⁷⁴於萬物眾器中特舉「雅琴」，且必須在至人與雅琴之主客相濟、雙美並進下，方能通向至人與琴德共會的理境，可謂得來不易。然而也正是如此居高遣俗、傲世不羈，遂能展現出「嵇志清峻」的獨特風采，成就此千載難逢的知音佳話。

雖然在魏晉思想家氣化論的前提之下，聖（至）凡之間必然存在著無法跨越的鴻溝，不過〈琴賦〉中另有兩處的描述值得注意：其一為「其餘觸類而長」，其二為「況歧行之眾類」，前者依各種「心志」發顯之諸例而來，最後點出尚有其他

⁷² 戴明揚：《嵇康集校注·兄秀才穆入軍贈詩十九首》之第十七首，頁18。

⁷³ 戴明揚：《嵇康集校注·明膽論》，頁249。

⁷⁴ 嵇康在詩中亦常拈出「至人」，如「至人遠鑒，歸之自然」、「至人不私己」、「至人存諸己」……等。

狀況亦可進一步類推之意，後者出自琴音足以感人動物的諸例之後，進而推向各色人物亦當如是觀之，這兩例之旨趣雖意在揭示琴聲無限之妙用，然未嘗不可說一般人亦存在著「感天地以致和」的可能。

由於魏晉思想家的關懷理路不在儒家成聖成賢的面向，故常論每以聖人不可學不可至為之定調，⁷⁵實則嵇康雖標舉至人為體現琴德的理型，若從〈琴賦〉側重人心志面向的開展看來，縱使其存在著至人現身說法的色彩，我們仍可以參照嵇康在〈養生論〉「稟命有限，善養可成」的主張，⁷⁶使其「聆樂體道」所提供的修養功夫，依舊可以成為凡庶不斷向上提升與超越的實踐進路。⁷⁷此涉及以樂體道所指涉的對象為何的問題，謝安所謂：「聖賢去人，其間亦邇」、⁷⁸簡文所謂：「陶練之功，尚不可誣」，⁷⁹都顯示出聖凡之際絕非邈遠莫及，縱使最後未必能「登峰造極」以達致聖人、至人、仙人之理境，但凡庶仍有陶練修行的可能性。而在此所謂的聖人、至人可擬，絕非走向一致性的要求，我們不妨引《世說·賞譽》一條材料來相互參照：

⁷⁵ 湯用彤云：「蓋玄學玄遠之學，談玄遠之與人事本出於漢代天人之際（何平叔譽王輔嗣可與言天人之際），大體言之，在魏晉之學「天」為「人」之所追求憧憬，永不過為一理想。天道盈虛消息永為人力所不能挽。（清談人生故歸結常為無可奈何而安之若命），聖道仰高鑽堅，永為凡人之所不能及。謂聖人既不能學自不可至，固必為頗風行之學說也。」可參氏著：〈謝靈運辨宗論書後〉一文，收入《魏晉思想·魏晉玄學論稿》，頁118。

⁷⁶ 細考〈養生論〉之宗旨，發現嵇康雖力主神仙稟之自然，非積學所能致，但又保有「導養得理，以盡性命」的闡述，以力破「神仙不死可以學得力致」或「上壽以上俱為妖妄」的一偏專斷之說，即在聖（仙）凡之際，仍提出可以盡「性命之理」的論述，非斷隔殊絕也。

⁷⁷ 盧桂珍云：「玄學家所構設的人生論，必無法以『成聖』為終極境界。……然而此一推論，並不意謂著玄學家缺乏對現實人生的提撕與反省，在王弼、郭象、嵇康等玄學論著中，仍可看到其人對於凡庶當透過何種工夫以突破現實人生裡的種種限制，以不斷向上提升與超越。……唯因玄學家以氣性論為存有理論的底蘊，『成聖』一詞並不適用於說明魏晉玄論所指出的人生境界，改以『擬聖』謂之。」見氏著：《魏晉玄理研究——境界·思維·語言》（台北：台大出版社，2010年），頁4-5。

⁷⁸ 《世說新語·言語》第七十五條，頁135-136。

⁷⁹ 《世說新語·文學》第四十四條，頁229。

許玄度言：「琴賦所謂『非至精，不能與之析理』。劉尹其人；『非淵靜者，不能與之閑止』，簡文其人。」⁸⁰

對於《琴賦》中的「淵靜」、「至精」的詮釋，本文前處的闡發由於側重在聆樂（或演奏音樂）主體的修養轉進，故強調其工夫義涵，在此觀許玄度援引之來賞譽劉尹之善談與簡文之恬靜，即在揭示人獨特之心志才情上，存在著個人風格化的差異，檢視〈琴賦〉原文，四者亦為並列關係，若據此反推，透過「導養神氣」以「宣和情志」的聆樂體道者，當他們以「曠達」、「淵靜」、「放達」、「至精」與琴聲契會共遊之際，也未嘗不能烙印著體道者風格化的差異，而這種天籟和聲中依舊可以各顯殊性的現象，不正是魏晉契應於道性而又能發顯個體才性之時代特徵的展現。

檢視目前〈琴賦〉的研究成果，仍有游移於「和心」與「和器」之間的問題，前者強調「和心」，認為主體自足的價值自覺才是法眼所在，⁸¹後者標舉琴為「和器」，相當重視琴器作為一客觀和諧性的存在。⁸²觀〈琴賦〉通篇對於琴木之原生、制器之鋪陳乃至至人的參贊，不正說明琴德之妙乃人之和心與琴之和器交融下的產物，嵇康由於鍾情於琴、契會於聲，故特能開展出以藝體道的藝術進路。然而值得注意的是，這種援至人之心以制器的理解進路，固然是突顯〈琴賦〉有別於他賦的關鍵所在，但〈琴賦〉為文之用心，仍不能僅從「藉物抒臆」的視角定位之，畢竟在此有關琴的起源和琴的製作，彰顯的正是琴材的不可取代性，自有其特稟之異氣，只是琴材之超絕，又非僅賴危苦之境的出身，良木良工之外，若無善奏者與善聽者的相知以待，終究無法落實琴德，實現音樂、奏者、聽者的理想

⁸⁰ 《世說新語·賞譽》第一一條，頁480。

⁸¹ 此進路以謝大寧「樂理即玄理」的論述為代表，重視主體實踐的價值意義，見謝大寧：《歷史的嵇康與玄學的嵇康》（台北：文史哲出版社，1997年），頁194-210。施穗鈺也有類似的說法，見施穗鈺：〈器和音協與體清心遠——以〈琴賦〉及〈嘯賦〉為分析主軸〉，收於《〈文選〉與中國文學傳統國際學術研討會論文集下》（南京：南京大學古典文獻研究所，2011年），頁41-54。

⁸² 此進路可以牟宗三為代表，他提出「客觀主義之純美論」、「客觀性型態」以突顯〈聲論〉歧出於中國主流思維的特殊地位與重要特色，見《才性與玄理》（台北：學生書局，1985年），頁266-268、頁315。何美瑜也十分側重在魏晉樂賦對於器類形制的描寫，由此體現樂器美與人格美的相互交融，見何美瑜：《魏晉樂論與樂賦音樂審美研究》。

關係。

「相須之理」是嵇康十分強調的思想觀念，並且通貫於諸論之中，是以不論陰陽、明膽、外內、人宅、形神……都需要「相須以合德」，⁸³惟〈琴賦〉所展現之「人琴共濟」或「心器和會」的進路，在制琴、奏琴、聆琴全面性的關照下，使其「相須以合德」之理，可以透過以氣顯道的歷程性及發展性，充分體現於實踐的動態脈絡中，如同器美體清的和器，乃和氣以及眾多因緣聚合而來，和心的形成又何嘗不是？除了自體的實踐修行之外，作為「情感——心志——神氣」的生命體，亦有賴和聲以發滯導情、宣和情志乃至導養神氣，正是人心與形器共同提供了以樂體道的場域，兩者才能以氣交融於道，進而共契於和域，是以在討論和心與和器之際，實無偏立或側重一端的必要，如此才能正視和心與和器皆非孤立不變的存在，讓人琴共濟為美之妙得以在氣聲相應的實踐歷程中展開。依此可見，嵇康以氣貫通主客的思維特徵實有重新揭示的必要，若能正視其氣論的價值，⁸⁴不僅可以嘗試走出向來立基於有無之辯的玄學格局，也或能化解舊有西學框架下客觀主義或主體哲學的理解困境。⁸⁵

⁸³ 此可參考吳冠宏：〈嵇康〈明膽論〉之明膽關係試探〉，《東華漢學》創刊號（2003年2月），頁278-279。

⁸⁴ 以往學界論及魏晉玄學，受湯用彤的影響，每側重在本體論的面向，甚至依此分判漢代思想與魏晉玄學的高下，在此詮釋典範的籠罩下，魏晉玄學史、魏晉思想史等相關作品中，也甚少述及魏晉思想與氣學發展的關聯性，致使玄學的發展與漢代的「氣」學形成一種斷裂的現象。近來學界雖盛行氣論，然魏晉之氣論仍未受到應有的重視。相較於「心性主體」或「道德主體」的傳統論述，楊儒賓提出「形氣主體」、「氣化主體」在解釋中國思想史氣化傳統與修養主體上，尤其就彰顯其動態歷程義而言，似有更能施展的論述空間，此可參見楊儒賓一系列的著作，賴錫三根據此一進路，亦有一系列精進與發皇的研究，在此限於篇幅未能充分展開，後續筆者將進一步據此進路檢視莊子與嵇康之關係。

⁸⁵ 影響近人魏晉玄學研究極為深遠的湯用彤即認為魏晉玄學有四大重要派別：一為王輔嗣之學，釋氏為本無義，二為向、郭象之學，釋氏為即色義，三為心無義，四為僧肇之不真空義，可參見氏著：〈魏晉玄學流別略論〉一文，收入《魏晉思想·魏晉玄學論稿》，頁47-61。依此可見，在近代標舉有無本末之辯為玄學核心議題的判準之下，被視為竹林玄學典範的嵇康於魏晉玄學及清談中的顯赫地位與重要角色反而隱沒不彰。其實嵇康將聲音的產生與人的形成都推源至天地陰陽之氣的匯流交感，他這種立基於氣論的思想特徵，在聆樂體道的過程中可以當下體證「氣」的無所不在以及「道」在生活世界中的具現，相較於傳統關注的玄論如何晏、王弼之貴無、裴頠、向郭之崇有，似更能與當代氣論接軌，也未嘗不是對治傳統形上學的視域而走出一片新天地的作法。

五、結語：情智相濟，雙美並進

綜觀以上三節的分析，我們可以發現〈琴賦〉與〈聲論〉固然文體有別，風格迥異，但對於音聲的基本思維卻有頗多相應共通之處，它們都強調音聲具有超越哀樂的屬性，並且能兼御眾理、總發眾情，有類似王弼論道之於物般。深愛音樂如嵇康者卻有〈聲無哀樂論〉的主張，每每啓人疑竇，其實嵇康對於音樂的深情，即在使音樂回到音樂自身，而不再為感受者的主觀情感意識所制約，由於他深體情之躁神擾形，故力撥傳統的聲情互動觀，反對人為造作而強調音聲的自然，更將音樂提昇至有如「道」的位階，進而以樂暢情，援樂忘情以契道境，這樣的理解圖像固然可以立基於對〈聲論〉聲情關係之深層結構的探索，⁸⁶然相較於辯才無礙的〈聲論〉，〈琴賦〉則更能體現嵇康情深獨鍾於音聲，好樂成癡進而善體樂情的衷曲。⁸⁷

其因在〈聲論〉固然撥哀樂以顯躁靜，但受限於論辯體式，又意在撥亂反正，故於躁靜之氣聲相應處未能充分彰顯，而〈琴賦〉由於有至人縱貫全篇，並配合著賦體的譬喻鋪陳，遂能在琴技的揮灑下，聚焦在躁靜氣應下的麗質殊構，展現出琴樂更為豐盈美妙的多變風貌。⁸⁸而且相較於〈聲論〉反覆開展聲情異軌、不相經緯的聲音論述，〈琴賦〉則於「哀樂」之外，不僅突顯「心志」成為滌情顯氣之中介，更在導養神氣的工夫下，使主體奏樂、聆樂以發顯心志的狀態可以存在著體道者風格化的差異，嵇康一則探源於莊子至人之理境，又能回應縱橫馳聘於才性之美的時代課題，對此論述向度若未能予以揭示澄清，便無法殊別〈聲論〉以盡〈琴賦〉之妙。

嵇康以〈琴賦〉與〈聲論〉為中國的音樂論述留下精彩的印痕，兩相對照，可謂各顯所長，亦具有互補共成的效用，畢竟若無〈聲論〉一反傳統的立論深耕，

⁸⁶ 此可參考吳冠宏：《魏晉玄論與士風新探——以「情」為縮合及詮釋進路》（台大中文所1997年博士論文，後由花木蘭出版社出版）甲編第四章「嵇康〈聲無哀樂論〉之聲情關係試證」，即曾從三層聲情關係來建構其內在理序。

⁸⁷ 方廷珪：「從來賦物，多彼此可移用，合此賦前中後觀之，定是切琴，非中散思敏心精，亦不能刻畫至此，自是千秋絕調」，見《文選集成》，轉引自戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁111。

⁸⁸ 劉熙載：「賦起於源於情事雜沓，詩不能取，故為賦以鋪陳之，斯於千態萬狀，層見迭出者，吐無不暢，暢無或竭」（《藝概·賦概》）。

我們何能知曉嵇康對音聲的師心獨見，若無〈琴賦〉體現他對琴樂的一往情深、寄託心志，⁸⁹我們又何能充分體會這場知音之旅，正是嵇康以側重名理玄智之〈聲論〉及承載鍾情肆志之〈琴賦〉合奏出來的動人交響。本文最後將之統合於「抒情可轉、至人可擬」兩個面向，希冀在聲氣相應、心器和會之動態發展的關係下，正視〈琴賦〉對「情感——心志——神氣」之生命體的全面性關照，使其以樂體道的音樂思想得以延展拓深至文藝觀與人生論的層次，進而具體回應學界對魏晉抒情傳統、擬聖視域、才性殊趣的論述，以開啓嵇康在中古文化史上更為關鍵性的角色。

⁸⁹ 劉熙載：「賦必有關著自己痛癢處，如嵇康斂琴，向秀感笛，豈可與無病呻吟者同語！」見《藝概》，轉引自戴明揚：《嵇康集校注·琴賦》，頁 111。

引用文獻

- 牟宗三：《才性與玄理》，台北：學生書局，1985年。
- 何美瑜：《魏晉樂論與樂賦音樂審美研究》，成功大學中文研究所2008年博士論文。
- 吳冠宏：《魏晉玄論與士風新探——以「情」為綰合及詮釋進路》，台大中文研究所1997年博士論文。
- _____：〈嵇康〈明膽論〉之明膽關係試探〉，《東華漢學》創刊號，2003年2月，頁278-279。
- 李美燕：《琴道與美學》，北京：社會科學文獻出版社，2002年11月。
- 李耀南：〈作為「自然之理」的聲無哀樂〉，《鵝湖月刊》第30卷第3期，2004年。
- 沈約：《宋書》，北京：中華書局，1995年。
- 房玄齡等：《晉書》，北京：中華書局，1995年。
- 林明照：〈莊學的樂論——《莊子》中的生命本真之樂、道及音樂批判〉，《淡江中文學報》第15期，2006年12月，頁1-40。
- 施穗鈺：〈器和音協與體清心遠——以〈琴賦〉及〈嘯賦〉為分析主軸〉，《《文選》與中國文學傳統國際學術研討會論文集下》，南京：南京大學古典文獻研究所，2011年。
- 莊萬壽：《嵇康研究及年譜》，台北：學生書局，1990年。
- 郭慶藩：《莊子集釋》，台北：華正書局，1997年。
- 陳宏天、趙福海等：《昭明文選譯注》，長春：吉林文史出版社，1994年。
- 嵇康撰，戴明揚校注：《嵇康集校注》，台北：河洛圖書出版社，1978年。
- 湯用彤：《魏晉思想·魏晉玄學論稿》，台北：里仁書局，1984年。
- 劉義慶撰，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，台北：華正書局，1989年。
- 劉勰撰，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，1984年。
- 樓宇烈校釋：《周易老子王弼注校釋》，台北：華正書局，1983年。
- 蔡佩書：《嵇康〈琴賦〉研究——兼與〈聲無哀樂論〉之比較》，台大中文研究所2012年碩士論文。
- 鄭毓瑜：《六朝藝術理論中之審美觀研究》，台大中文研究所1990年博士論文。
- 盧桂珍：《魏晉玄理研究——境界·思維·語言》，台北：台大出版社，2010年。
- 蕭子顯：《南齊書》，台北：洪氏出版社，1974年。

蕭統：《昭明文選》，台北：華正書局，1984年。

錢基博：《中國文學史》（上），北京：中華書局，1993年。

謝大寧：《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，台北：文史哲出版社，1997年。

嚴可均：《全漢文》，北京：中華書局，1979年。

_____：《全後漢文》，北京：中華書局，1995年。

_____：《全三國文》，北京：中華書局，1995年。

Anthony Storr 著，鄧伯宸譯：《孤獨的聆賞者——音樂、腦、身體》，台北：立緒出版社，2008年。

On the Meaning of Yiyüetidao in Ji Kang's “Qinfu” and How It Complements “Shengwu-aile-lun”

Wu, Kuan-hung*

[Abstract]

This article reexamines qinfu by contrasting it with shengluen in order to fully understand the role that qinfu plays in Ji Kang's music discourse. Different from shengluen, which repeatedly appeals to the disparity between sheng and qing, qinfu uses futi (poetic prose style) as a metaphor for the delivery of its thought. It focuses on the special structure arising from a response to disturbed quietude and qi emergence, thus stressing the existence of zhiren (perfect human). As such, the intermingling of qing and qisheng matches Zhuan Zhi's thinking. Therefore, it is necessary to clarify previous discourse surrounding weikuganzai and beiaichuiti and adopt new perspectives involving yiheweimei and yiyüetidao, thus lifting “Qinfu” from a lyrical work to a song composition of zhiren.

In contrast with shengluen, which emphasizes the listener, qinfu pays attention to the producer of the qin, the player, and the listener, with emphasis on the player and the listener. This shift enables xinzhì to mediate between aile (sorrow and joy) and zaojing (disturbed quietude), thus stressing the stylizing of the person experiencing dao. Although shengluen and qinfu differ in style, they both need to be grounded on sheng-wu-ai-le in order for a stream of thinking based on sheng (sound) to develop and to complement each other in theory and practice.

This study will propose a new perspective incorporating shuqing kezhuān and zhiren kening with the aim to extend Ji Kang's discourse on music to the realm of arts and life. By so doing, the analysis lays bare the critical role it plays in history.

Keywords: yiyüetidao (experiencing dao through music), “qinfu”, daoyiangshenqi, Ji Kang, zhiren (perfect man)

* Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Dong Hwa University.

