

《國立政治大學哲學學報》第二十八期 (2012 年 7 月) 頁 47-90

©國立政治大學哲學系

從兩種論證揭示 〈聲無哀樂論〉之結構

陳士誠

南華大學哲學與生命教育學系

地址：62248 嘉義縣大林鎮中坑里南華路一段 55 號

E-mail: shihchenchen@yahoo.com.hk

摘要

本文藉探討兩種論證揭示嵇康〈聲無哀樂論〉一文之論證結構。此兩種論證，分別為：1. 不可知論證，用以否定聲音可傳遞信息；2. 先驗論證，用以證成性情如何在心無主宰中自顯發出音樂；音樂因而脫離道德規範來理解。只有音樂之不可知論被證成後，嵇康才可以繼續以先驗論證來說明音樂在性情中自然顯發。不可知論乃在破解傳統音樂哲學中視音樂為傳遞價值觀之手段，故此，音樂被視作帶有目的性，既受目的所限制，當然不能顯發其自身。在不可知論證中，嵇康主要是否定由聲到情之間的可認知性，雖然嵇康承認由情可顯發出聲：「用均同之情而發萬殊之聲」，但反對由聲音認知到心與情，反

投稿日期：2011.03.14；接受刊登日期：2011.09.20

責任校對：劉澤佳、江鈺祺

對：「聲音莫不象其體而傳其心」。傳統音樂哲學主張的是「象其體而傳其心」，所象者與傳者，以倫理價值觀為首（還包括戰爭等其它信息），傳統把它視為規範，臧否其它音樂，如鄭聲，因而所有音樂皆在一個被預設的倫理價值理想下來取得位置。嵇康之工作乃證明：若音樂不俱認知性與傳遞性，則音樂本身便不需這預設，而在性情之自顯發中成為可能。嵇康本人乃在由荀子所開啟之由性情發為聲之音樂哲學傳統，但他在揭示由情發為聲中，卻主張由心之無主宰讓性情自顯發而為聲，因而心之無主宰乃音樂自身顯現之先驗性條件，而非傳統理解之倫理價值觀。這是他第二項論證之工作。既然音樂不能傳遞信息，則傳統根本誤解音樂在政治倫理中的地位，即不能作為倫理政治之規範，所以嵇康先即以其不可知論消解其中的糾纏，再以其無主宰心建構道家式的政治觀，並指出傳統在政治上所謂移風易俗也只是第二序的問題，而非根本的。

關鍵詞：心、情、規範、自顯發、認知、不可知論

從兩種論證揭示 〈聲無哀樂論〉之結構

壹、〈聲無哀樂論〉前以政治倫理為前提之中國音樂哲學

牟宗三把阮籍之〈樂論〉視為形上美學，¹ 是有根據的，不過形上美學也不是阮籍之發明，早在《禮記》之〈樂記〉已有把音樂形上學化：「大樂與天地同和」²、「樂者，天地之和也，和，故百物皆化…樂由天作」（〈樂記〉，頁 669），嵇康在〈聲無哀樂論〉中並無反對這形上化，卻反對音樂可以傳遞信息，更反對人以為可以對之作認知。假如音樂不能傳遞信息，更談不上傳遞政治信息，因此〈樂記〉所說的「亡國之音哀以思」便是無根之談。

中國音樂哲學早在《左傳》就有許多討論，³ 其中一個重要觀點即是傳遞信息與認知，例如「師曠曰，不害，吾驟歌北風，又歌南風，

¹ 牟宗三：《才性與玄理》，台北：學生，民 63，頁 309。文後以：「牟宗三，1974：頁」表之。

² 《禮記》〈樂記〉，引自《十三經注疏》，第六冊，北台：藝文，頁 668。凡古文之標點皆為筆者所加。此版本並無標記出版年分，文後以「〈樂記〉，頁」表之。

³ 有說最早討論音樂的是《國語》：〈周語下〉便有：「夫政象樂，樂從和，和從平。聲以和樂，筆以平聲」，如〈鄭語〉之：「和樂如一」。《國語》與《左傳》中音樂哲學之分析亦見蔡仲德：《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，2003，頁 31-75。

南風不競，多死聲，楚必無功」⁴，此文後來到了嵇康〈聲無哀樂論〉，就是著名的：「師曠吹律，知南風不競，楚師必敗」⁵。在此，《左傳》視音樂可以傳遞信息，而聽此風即知戰爭之勝敗。傳遞之信息，包括一國之風氣，在〈襄公二十九年〉有論及，就是〈聲論〉所說的：「季子聽聲，以知眾國之風」（嵇康，頁 267）。師曠與季子之典故，表示出音樂可傳遞信息，而人即可對此信息作認知。

另一個觀點即是音樂與倫理政治之結合：「用其五行，…章爲五聲，淫則昏亂，民失其性」（《左傳》〈昭公二十五年〉，頁 889）。五行被認爲是音樂之自然基礎，此點〈聲論〉時還保留著：「寒暑代往，五行以成。章爲五色，發爲五音」（嵇康，頁 247），在〈聲論〉嵇康只是一提，後來沒有在理論中繼續深入。《左傳》開啓了音樂與倫理政治在理論上的連結，乃就是「淫」之問題。音樂所引起的淫之問題，在孔子中更爲明顯，〈衛靈公〉：「放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆」⁶，孟子也有記載，〈盡心下〉：「孔子曰：『…惡鄭聲，恐其亂樂也…』」（頁 376）。又與仁相連結，〈八佾〉：「人而不

⁴ 《左傳》〈襄公十八年〉，本文引自《十三經注疏》，第五冊，北台：藝文，頁 579。文後以「《左傳》〈編年〉，頁」表之。

⁵ 嵇康：〈聲無哀樂論〉，本文引自《新譯嵇中散集》，台北：三民，民 87，頁 267。（以下簡稱〈聲論〉，引述時則以“嵇康，頁”表之）第一位評論人要求筆者在此說明何以使用三民版本，而不是一般戴明揚版或魯迅版。理由在於筆者所有的這兩版本有缺頁與不清，不敢使用，而之前有做過各版本的比對，發覺三民版並沒有較差，而且較爲晚出，在考證上亦有下功夫，於是採用此版本。第二位評論人質疑：靜下心傾聽音樂，與道家之虛靜工夫，乃不同層次者，然則為何欣賞音樂與道家之虛靜有關？筆者之解答如下：中間之連結點在於性情。荀子首以性情來說明音樂之生起，而音樂亦可感人心，這點一直爲中國音樂哲學所承繼，因而音樂在中國藝術哲學而言不止是靜心傾聽而已，而是跟人之性情連結在一起。嵇康承這傳統，亦主性情與音樂有這相互關係，在任性自然下，各種不同的音樂顯現其自己，讓由性情而發的音樂自己展現出來。若沒有這無心求道之虛靜，音樂會被意識形態所左右。

⁶ 孔子：《論語》〈衛靈公〉，引自《四書章句集註》，台北：鶴湖，民 73，頁 164。本文引《四書》之本文皆引自此版。

仁，如樂何？」（頁 61）。當時《左傳》與《論語》之討論應只限制在針對統治階層，故在孟子〈梁惠王下〉仍有：「先王無流連之樂」（頁 217），故並非一般地把音樂本身作為一個題材來討論。後來即發展到音樂本身，此即荀子之功勞，也就是從性情來理解音樂之人類學上的起源。

淫，依徐復觀之解，乃過度之意，太過之意。⁷ 本來音樂，作為一種藝術，只有好壞；而淫與不淫，是人之主體上之喜好強烈與否的問題，當與音樂無關，音樂之所謂淫，最多也只不過是挑起人心之過度而已。荀子注意到了其中的差異，把喜好之強烈放回主體之性術上，〈樂論〉：「夫樂者，樂也，人情之所必不免也。故人不能無樂，樂則必發於聲音，形於動靜。而人之道，聲音動靜，性術之變，盡是矣」⁸。這裡，音樂再也不是從五行來解釋，亦非單純的淫與不淫的問題，而是從主體之狀態 – 由「樂」，快樂之樂，發出聲音。中國音樂哲學之發展，到荀子時還沒有音樂一詞，但此文本把「音聲」接到先王制「雅頌之聲」，所以這裡所謂聲音指的即是音樂無疑。聲音動靜，荀子歸性術之變，乃音樂哲學史之創發性觀點，後來嵇康亦承這個傳統。性術，乃性情義。荀子主人性惡，所謂性，如「生而有好利」、「生而有疾惡」、「生而有耳目之欲」，若順其所是，則爭奪，殘賊以及「淫亂生而禮義文理亡」（〈性惡篇〉，頁 538）。此性，與告子生之謂性，屬同一個「生而有」、以氣為性之傳統，乃人之自然之性。若順此自然之性，道德敗亡即生。這種以性情為音樂之源的人類學觀點，為《禮記》之〈樂記〉所承：「凡音之起，由人心生也」（頁 662）。心在〈樂記〉不止如〈樂論〉般只泛泛地從性情說音樂

⁷ 徐復觀：《中國藝術精神》，台北：學生，民 55 年初版，頁 22。

⁸ 荀子：〈樂論〉，本文引自李滌生：《荀子集釋》，台北：學生，民 73 年修訂第三版，頁 455。文後荀子著作之引述以「〈篇名〉，頁」表之。

之起源，更詳細說明乃由於心感於物，而動形於聲，故隨即說：「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」（〈樂記〉，頁 662）。

《荀子》之〈樂論〉與《禮記》之〈樂記〉主張音樂在人類學上的起源，但並未把《左傳》所發展出的音樂兩個特性（傳遞信息以及相關於倫理政治）揚棄掉，反而在哲理上提出更強的支持點。首先，荀子以後，從音樂來傳遞及判斷認知戰爭之勝敗這種無根之談，很難再有立足之地，但卻仍然主張可以傳遞倫理政治之狀況，並透過音樂來判斷人在倫理上及政治上之善惡：「樂中平則民和而不流，…樂姚冶以險，則民流僂鄙賤」（〈樂論〉，頁 459）。這種想法在孔子時代就有：聽其聲即知其心，〈憲問〉：「子擊磬於衛，有荷蕢而過門者曰：有心哉，擊磬乎？」（頁 158），徐復觀即解為：「是從孔子的磬聲中，領會到了孔子『吾非斯人之徒與而誰與』《論語》〈微子〉的悲願」⁹。

由樂而說到人心之善惡，在〈樂論〉中之根據乃在於把音樂之生起放在人類學之性情中，而善惡作為道德上之行爲，亦同樣是出自人之性情要不要違反道德規範。因此，音樂既然與善惡皆出自於性情，則由音樂反映出人之善惡，當然較《左傳》有較強之理由。在〈樂記〉中音樂之產生亦是藉人之主體感於物而說：「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…」（頁 663）。藉由性情而說人之善惡，在〈樂記〉有云：「感於物而動，性之欲也。物至知，知然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也」（頁 666）。此文本是說人順性

⁹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 6。

情無節制則滅天理，然〈樂記〉同樣把音樂之起源歸於人類學，因此很自然的如《荀子》之〈樂論〉把音樂作為判斷人之善惡之標準：「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」（〈樂記〉，頁 665）。因此，由《荀子》〈樂論〉以及《禮記》〈樂記〉所開啓的由人類學性情而說的音樂哲學，是強化了音樂傳遞與判斷認知人之善惡之哲學理據，而且所傳遞的不再是《左傳》中戰爭之勝敗，而是倫理道德之標準，以此作為臧否其它音樂之準則。

本文開始時所說的阮籍，把論題更為集中，形上化或政治化更為徹底而已，音樂之形上化表露無遺：「夫樂者，天地之體，萬物之性也」¹⁰，他把音樂上提到天地之體萬物之性，合體得性，則謂之和：「合其體，得其性，則和」（頁，87）；不但有形上意味，而且亦如〈樂記〉般，賦予政治意涵：「故律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其歡，九州一其節…」（頁，87）。阮籍把音樂形上化，視之為天地之體，萬物之性。雖把音樂視為萬物之性，但就阮籍之實質討論中，並未能從人之主體性，即性情等說明音樂之人類學起源，如《荀子》與《禮記》之工作。雖然如此，阮籍還是如孔子般把音樂與政治倫理相關：「…鄭衛之風好淫，故其俗輕蕩。…輕蕩，故有桑間濮上之曲…」，轉到政治上，就是：「靡靡無已，棄父子之親，弛君臣之制」（頁，89）。兩者之相關，當然假定了音樂可以傳遞信息並為人所認知與判斷。所以傳統音樂哲學即以此傳遞信息與認知為兩大特性，其所傳遞與認知者，就是倫理價值之標準。

以下先論嵇康之如何從性情說到音樂之人類學上之生起。

¹⁰ 阮籍：〈樂論〉，引自《新譯阮籍詩文集》，台北：三民，民 90 年，頁 87。

貳、情感與聲音的關係之說明

在嵇康之音樂¹¹ 哲學中，聲音在客觀上屬自然：「寒暑代往，五行以成。章爲五色，發爲五音」¹²，五音即：宮，商，角，徵及，羽

¹¹ 以下略為分析在〈聲論〉中，一些詞彙之用法問題。〈聲論〉中並無「音樂」一詞，而只以「樂」表示，例如：「移風易俗，莫善於樂」（嵇康，頁 286），「樂」乃指移風易俗之手段，當指音樂，而非作為心之狀態的快樂之樂。但嵇康用到具體的聲音作為論證時，聲音並不一定表示音樂，有時只是一般的聲音，如哭泣：「哀云哀云，哭泣云乎哉？」（頁 247），哭泣乃一般人之發聲，並非音樂，甚至牛鳴之聲：「葛盧聞牛鳴，知其三子為犧」（頁 267）；又如：「夫殊方異俗，歌哭不同…今用均同之情而發萬殊之聲，斯非音聲之無常」（頁 247-8），此音聲亦有指歌，亦有指一般的聲音。在〈聲論〉中，有「音聲」之用法：「音聲應之」（頁 247）、「音聲之作」（頁 247），「音聲有自然之和而無繫於人情，克諧之音，成於金石」（頁 262），這都表示音樂。亦有「聲音」之用法：「聲音和比，感人之最深」（頁 248），但嵇康亦說：「聲音和比，人情所不能已」（頁 287），所謂「言比成詩」（頁 248），「比」應指律調旋律之意，詩與音樂皆有之，非雜亂無章的聲音。故聲音與音聲，在嵇康的用法上，有時可以互換，其實皆可指有律調之音樂。既有律調，即有好壞，固以善惡（好壞）來說聲音：「聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂」（頁 248）。嵇康亦有單一「聲」字之用法：「任聲以決臧否」（頁 248），這單一「聲」字，亦只表示音樂，因為「任聲以決臧否」乃對應「季札聽絃，知眾國之風」，故「任聲」之聲，乃指「絃」所發之聲。另外，「萬殊之聲」（頁 248）乃指由情所發之聲，亦是指音樂，因「均同之情」之「均」，乃調和之意，指音樂之和諧一致，王逸注賈誼《惜誓》：「均亦調也」。古代所謂「成均」，亦成調也，故引申為成樂，中國古代以音樂為教育，因而再引申為教育之意，成均再引申為大學。在台灣亦有大學之建築即取名曰「成均館」，韓國亦有成均館大學。聲亦指和聲，所以嵇康有和聲之說。嵇康在〈聲論〉中有賦予聲音宇宙論之說明，即：「夫天地合德…五行以成，故章為五色，發為五音…」（頁 247），這種以五行說明聲音，在〈聲論〉中之論證，只是隨《左傳》五行之說而來，在論證上似無何重要角色，只表示聲音有其自然性的一面而已，在這裡一提，就好像忘了似的。不管嵇康對聲音的看法如何，但總無語言之意，不能藉語言表示概念，因而不能表示任何認知。這是嵇康反對聲有哀樂背後之哲學基礎。嵇康對聲音五行之看法出自《左傳》，此方面的分析見李美燕：〈從〈聲無哀樂論〉探析嵇康的和聲義〉，頁 42-3，刊於台北：《鵝湖月刊》，309 期，2001 年 3 月。

¹² 語見《左傳》〈昭公二十五年〉，頁 889：「用其五行，氣為五味，發為五色，章為五聲，淫則昏亂，民失其性」。

¹³。但對嵇康而言，聲音不止有客觀之生起因素，它不是純自然性如風聲或雷聲，乃由心所出，故云：「內有悲痛之心，則激哀切之言。言比成詩，聲比成音」（嵇康，頁 248）。「心」乃泛指內部產生音樂之主觀性因素，而這主觀因素也可指情感。聲音因情感而發，只不過兩者之關係並無一定，即嵇康所謂「聲音無常」之說：「用均同之情而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉」（嵇康，頁 247-8）。這裡所謂「情」，可歸類為荀子所謂性情，性情其實是人類學之感受性之能力，〈樂記〉所謂：「人心之感於物」那種感受能力，只不過〈樂記〉喚曰「心」。哀樂只是感受能力感受於物而來的結果而，故云哀樂由情感而出：「哀樂自當以情感而後發」（嵇康，頁 248），又云：「至夫哀樂，自以事會先邁於心」（嵇康，頁 255），也就是哀樂是由遇事感物而生。所以情感乃感受能力義，此是荀子之性情義，而哀樂本身作為情感之結果。但哀樂嵇康有時亦稱為情，故云：「然其哀樂之情，不得不見也」（嵇康，頁 253），又例如「情歡者，雖拊膺咨嗟」（嵇康，頁 254）。因此，情之概念，在嵇康可以從感受能力，以及由這感受能力所作之結果來理解。

由情可發聲，而聲亦可感人：「聲音和比，感人之最深」（嵇康，頁 248）。¹⁴ 嵇康所認為聲無哀樂，但其實並不反對由情發聲，或由

¹³ 《左傳》有記載五音：「官為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物，五者不亂，則無怙慝之音矣」（頁 664）。

¹⁴ 戴璉璋反對葉朗不可以由聲引發情之說，見戴璉璋：〈玄學中的音樂思想〉，刊於台北：《中國文哲研究集刊》，第十期，民 86 年 3 月，頁 77。葉朗之說，見葉朗：《中國美學史大綱》，頁 194-197。台北：滄浪，1986 年。另外，關於和比，請參閱蕭振邦：〈探究〉，頁 18。

聲感人。¹⁵但他又有所謂：「音聲有自然之和而無繫於人情」（嵇康，頁 262），又有謂：「心之與聲，明為二物」（嵇康，頁 269），以及心聲二軌之說：「聲之與心，殊塗異軌」（嵇康，頁 277），這些觀點，似是一種心聲二元說，這似乎反對筆者以上所解說：聲由感受能力之心與情所發，而情亦可感心之說。這裡涉及文本之上下解讀之問題，首先說明以上三段疑似心聲二元之說。

1. 「無繫於人情」，這是反駁第二難¹⁶之說：

在第二難中秦客主張：「心變於內，而色應於外」（嵇康，頁 260），

¹⁵ 「因聲而情動」之理解亦見張蕙慧：《嵇康音樂美學思探究》，台北：文津出版社，1997，頁 88。其次：牟宗三本人之立論能否成立，即：是否可由聲音反推事情或感情。牟先生認為可以，其論據主要是：1. 承認嵇康所言，聲音本身與情為二物（牟宗三，頁 349）；2. 但這只是從聲音之通性而說，而聲音除通性以外，還有殊性，即他所謂「色澤」，通性在具體的色澤中表現，色澤，如高亢、低沉、急疾、舒緩與繁雜等，它們乃和聲之內容。（頁 349-350）他以為由此殊性或和聲之具體內容而「微知某種事物，亦非可以輕易否定者」（頁 350）。又云：「亡國之音哀以思，並非全無根據」（頁 354）。查「色澤」說在文本上無根據，此已為蕭振邦所指出，見〈探究〉，頁 32-4。其實音樂只能有形式面，也就是旋律（melody）及和弦（chord），透過它們，可以引發不同情感與情緒之類的，但卻做不到微知任何事件。因為音樂只有形式面，根本不包涵任何具體的內容，亦非概念，根本不能依此而指陳、認識某事項或情感，也就是不能擊破嵇康之聲音無常之說。舉例而言，究竟高亢或低沉表示什麼？這根本乃無一定者，低沉一定表示心情沉重嗎？所以根本不能由前者反推什麼。

¹⁶ 〈聲論〉共七難七答，七難之第一難由秦客（嵇康所假設提出質疑者）之「八方異俗」開始，每一難開首皆有秦客難（責難之難）曰，然後嵇康有「難云」（困難之難）應之，依此，第二難乃指「觀氣採色」。〈聲論〉開首一段並非詰難，而是秦客以虛心之姿向東野主人詢問，故筆者不設定為第一難，因而詰難共只七題，段首則稱為「詢問」。蕭振邦採八難八答，把最初的詢問亦算入其中。見〈探究〉，頁 9 之註腳。筆者認為，「有秦客問於東野主人曰」到「亦可思過半矣」並不算一難，而是嵇康所設想的秦客有疑問就教於嵇康，而嵇康藉此發表自己對音聲之體自若無變等之看法，故秦客請教云：「若有嘉訓，請聞其說」。問與答皆極平和，隨後變激烈，於是有「秦客難曰：」，而東野主人則有「難云：」，到第七難時，秦客的觀點已顯然站不住，但最後仍然以移風易俗之說質難。

也就是外在之色可相應於內在之心。心受感而動，發而為聲，聲為外在，可反映內在的心。嵇康對秦客之說分兩部分，第一部分他是贊同秦客「心應感而動，聲從變而發」（嵇康，頁 261），但反對由此進而說：「心有盛衰，聲亦隆殺。哀樂之情必形於聲音…」（嵇康，頁 261）。因為聲雖由心感而發，但不能說心有什麼，其所發出的聲音就有什麼。他以至樂由聖人所作，可以動天地感鬼神。但假如說聲音可像聖人之體而傳聖人之心，則演奏此至樂必須是聖人才有可能，但實質是「不必聖人自執」（嵇康，頁 262），賢人等也可以演奏，不必然要聖人才可以，然後嵇康即說：「音聲有自然之和，而無繫於人情」，因此，此句只意謂：音樂之演奏不需要有相應之感情才能作成。至樂雖是聖人所作，但音樂中並無傳遞上聖人之心，所以再次把此至樂演奏出來，根本不需要相應於聖人之心才可能。因此嵇康之說，只是反對「聲音莫不象其體而傳其心」（嵇康，頁 262）而已。¹⁷

2. 「心之與聲，明為二物」乃出自於第三難「眾喻有隱」。在此難中，秦客舉三例以證「盛衰吉凶，莫不存乎聲音」（嵇康，頁 267），這是典型盛衰事況傳遞到音樂之說，嵇康認為這種觀點乃「察者欲因聲以知心，不亦外乎」（嵇康，頁 269），也就是批判那些欲藉聲音而知心意之人，其實是外行的。因此，所為心聲二物乃意謂：不能由聲而知心而已。

3. 最後「聲之與心，殊塗異軌」（嵇康，頁 277），乃出自第四

¹⁷ 牟宗三批判嵇康用詞並不一致，如「體」，一詞，見《才性與玄理》，頁 356。嵇康用「體」一詞，有體性義，如：「其體自若而無變」（頁 247）、「聲音以平和為體，而感物無常」（頁 276），亦有涉及心之主觀義，如：「樂之為體，以心為主」（頁 287），亦有旋律義，如：「聲音之體盡於舒疾」（頁 276）。評論人要求筆者在此說明聲音之「體」中是否有區別義。筆者經評論人提點，認為的確有「區別」義，這是筆者在論文中沒有提及，而偏向於「旋律」義，在此特別向評論人致謝。

難「敗者不羞走」。在此難之回答中正式揭示嵇康本人之無主宰心之道家思想。「殊塗異軌」之聲心關係，乃從心無主宰於性情，因而讓音樂由之自由顯發來理解，而不是嵇康所指責不「能兼御群理」之「不固之音」（嵇康，頁 276）（也就是秦客所言之音樂）。嵇康乃意謂，由哀樂之情發而為音樂，心若無主於哀樂，則音樂乃隨哀樂之情而自發，心對此而發之音樂亦無主宰，故云：「無主於喜怒，亦應無主於哀樂…」（嵇康，頁 276），因此，這「聲之與心，殊塗異軌，不相經緯」，乃是指心與聲之間，無主宰性關係，而非簡單地說心與聲互無關係的樸素二元論。

聲與心之關係乃只是不能由聲而知情（與心），而非不能由情而發聲。然則嵇康如何論證？以及此論證背後之哲學理據為何？

參、〈聲論〉中之反認知主義

〈聲論〉中所言，聲乃指音樂或一些哭叫牛鳴之類，但從未指涉及語言 (language) 或判斷 (judgement)。一般而言，人們只能藉語言與判斷才可認知某事，雖然嵇康對此並無作出任何討論（詳細討論見註 27）。但嵇康之意，乃認為不能藉音樂或牛鳴來獲得任何認知，這在音樂哲學中屬於反認知主義。在西方，反認知主義之代表人物有 E. Hanslick 為首的音樂形式主義者為代表，在其大著《論音樂美 Von Musikalisch-Schoenen》中的前兩章有關否認情感在音樂中的論證，可以涵蓋在嵇康之〈聲論〉前三難之中。Hanslick 有近於嵇康之聲音無常之表示：「我們的祖父輩怎會將某一音列正好解釋為某一情感的表現。現代人對於莫札特作品的反應，與他們當時聽眾的反應之不同，

即是一證明。莫札特有多少作品在當時被稱為最熱情…但二、三十年之後，人們…」¹⁸，這正好表示聲音與情感之間並無一定之無常性。另外有近於心音二物：「輕聲細語?是的，但不是對愛情的思慕…音樂其實的確能作出這樣的聲響：低語…但愛與恨卻只能在我們內心裡產生」¹⁹。除了否定音與心這種世俗性的聯想外，Hanslick 之論證，在西方哲學之支持下，會顯得較積極，例如訴諸想像而不是情感 (Gefuehl)，²⁰ 而且不像嵇康，主張某項觀點後隨即以比喻說明。他有康德 (I. Kant) 形式美學之支持，所以較能說明為何不能從音樂反推對情感之認識：因為音樂不能提供任何明確的概念：「音樂是否能表達明確的情感。而此問題的答案必是否定的，因為情感的明確性，與具體的意象和概念是不可分割的，而要把這些全濃縮在音樂的實體形式內，更是音樂無法辦到的」²¹。就不可以藉音樂作認知活動，而把音樂與認知活動二分而言，嵇康與 Hanslick 同屬反認知之形式主義（所謂形式，乃意謂沒有可理解的意義內容），但除此之外，兩人的相同的地方其實不多，嵇康在反對藉音樂進行認知之後，對情感如何在心無主宰下自己顯發出來進行論證，而 Hanslick 卻進行對音樂美進行論證。因此，雖名「聲無哀樂」，其實嵇康揭示一套道家式的情感論。

肆、可傳遞與認知性

音樂與情感之關係尤為複雜，傳統在兩者之間被設想有一種對應

¹⁸ E. Hanslick：《論音樂美》，陳慧珊譯，台北：世界文物出版社，1997，頁 30。

¹⁹ 《論音樂美》，頁 37。

²⁰ 《論音樂美》，頁 26-7。

²¹ 《論音樂美》，頁 39。

關係，似為極合理之事。例如人在歡愉中會亨歌，因此歡愉作為亨歌之原因，而歌則連帶被想像為帶有歡愉之情，也就是這歡愉之情從人轉移過去。這種由心與情發動到身體之想法，在孟子亦有。²² 在〈聲論〉中一開始即表示：「治世之音安以樂，亡國之音哀以思」（嵇康，頁 247）²³，依秦客的想法，這表示聲音或音樂可藉哀樂表現具體的內容，也就是，哀樂之音聲可表示治亂：「夫治亂在政，而音聲應之。故哀思之情，表於金石，安樂之象，形於管絃也」（嵇康，頁 247）。治則樂，亂則哀，若治亂在政，則由治亂而來之哀樂即表現在金石與管絃。因此，文中的「應」乃表示音聲相應治亂。但政治而來的治亂何以能使聲音成哀成樂呢？其實這假定了由治亂而來的哀樂之情感，傳到聲音之中，才能再從哀樂之聲中說為政如何如何。因此，治，如豐收，亂，如戰爭，並不直接表於音樂；在音樂中尋不著豐收與戰爭，而是透過由治亂而來的安樂之象，哀思之情，表於金石，象形於管絃。治亂產生哀樂之情，並透過此哀樂之情傳遞至音樂之中，因此由音樂所表之哀樂之情便可知為政之治亂，因此便可對應首句：「治世之音安以樂，亡國之音哀以思」。事實上〈樂記〉所言，正好是證成上述之說。假若真的有這種傳遞關係，則只要在人之中有歡愉休

²² 《孟子》〈盡心上〉：「君子所性，仁義禮智根於心。其生色也，睟然見於面，盎於背，施於四體，四體不言而喻」（頁 355）。

²³ 語出〈樂記〉：「治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困」，在〈樂記〉中，心與聲有一對應關係，再舉例言之：「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」。中國學者李曙明稱這中國音樂哲學中的心聲關係為心聲對映論，亦稱為和律論，見氏著：〈東西方音樂美學之比較研究〉，載於：《二十世紀中國音樂美學》，北京：現代出版社，2000 年，頁 31。另外，持音樂可以帶有情感，在現代音樂學者來說，亦不乏其人，如王次炤：〈音樂形式的構成及其存在方式〉，亦載於《二十世紀中國音樂美學》，頁 36。王次炤認為音色是一種「表現情緒變化的綜合性因素。它不僅能表現情緒的緊張與松弛、激動與平靜的變化……」。

戚，則便可得知所亨所作之歌樂中亦有歡愉休戚，若說歌樂當中有，則亦可反推在人中亦有之。

而這種傳遞關係之理解，其實借用了類似於物理因果式之思考模式²⁴ 來理解；在此模式中，原因之特性可以傳遞到結果，如煮水中，柴火燃燒之熱可以傳到水中，因此，燃燒柴火之特性，即熱，亦可以在煮水中被發現。這尤如 A 球撞 B 球，A 球之力傳到 B 球。因此當發現水中之熱，亦可反推柴火之熱，反之亦然。同理，當此種因果性 (causality) 應用在心與音樂之中時，心中之歡愉休戚為動因而亨歌，則好像很自然合理地說此歡戚可傳到音樂，因而亦說音樂有歡愉休戚，有哀有樂。

然而，嵇康並不贊成這種傳遞因果特性之理解方式，試舉第二難之反駁為例。在第二難中，秦客以為，師襄奏操而仲尼可睹文王之容，²⁵ 即若以文王之容表示治世，在聲音即相應為音樂，這表示治世之樂，傳到音樂之中。如是，孔子才有可能藉師襄之奏操來睹文王之容。這表示音聲可傳遞具體內容：「文王之功德，與風俗之盛衰，皆可象之于聲音」（嵇康，頁 255）。這種想法早見於《左傳》「樂者心動也，聲者樂之象也」（《左傳》，頁 683），古代把聲音之功能極大化，不單止可以傳遞哀樂之情感，也可以表徵事況。嵇康反對，認為假若真的如此，三皇五帝可不絕於今日，怎會只有數事而已，這當是俗儒妄記（嵇康，頁 255，詳細討論可見註腳 28）。嵇康不只反對

²⁴ 除了以因果方式來想這問題，也可以用邏輯來想：不能由 $a \rightarrow b$ 來反推論 $b \rightarrow a$ 。以大一邏輯之例子就是：不能由：若天下雨則地濕，反推地濕則天下雨。

²⁵ 此典故可參《史記》〈孔子世家〉：「孔子學鼓琴於師襄…丘得其為人…非文王其誰能為此也」。

聲音可傳遞內容，²⁶也反對傳遞情感，所以熏目而淚與因悲哀而泣之淚，並無分別：「熏目之與哀泣，同用出淚，使易牙嘗之，必不言樂淚甜而哀淚苦」（嵇康，頁 261）。假若情感可以傳遞到淚，則對淚之檢查必可發現情感者，但事實卻非如此。心與聲其實沒有如秦客所說的相應性，故云：「難云：…心有盛衰，聲亦隆殺…」（嵇康，頁 261），更反對聲音可傳達心意與情感：「聲音莫不象其體而傳其心」（嵇康，頁 262）。²⁷

由心與情發動為音聲，並不是嵇康所反對，他所反對的，只是心、情到聲音之間，其實不能如柴火與煮水般之間，有傳遞之作用，因此不能反過來由聲音來判斷心與情如何，要對一國之風作臧否，必須採詩觀禮等實質的經驗性的認識，而不能單靠聽聲，故云：「季子在魯，採詩觀禮以別風雅，豈徒任聲以決臧否哉！」（嵇康，頁 248）。

²⁶ 這種比喻式論證為許多人反對，如牟宗三（《才性與玄理》，頁 351）；蔡仲德（《中國音樂美學史》，頁 515），他以為淚屬於生理現象，而音樂屬精神產物，因此無說服力。但是，本來比喻並非強義下的論證模式，而只能算是幫助理解的借用性的說明而已，不能太過強求。雖然如此，還是可以追問，這個比喻是否恰當，是否能帶出上述的不可傳遞性？筆者認為嵇康之比喻，是恰當的：情感屬內，淚泣屬外，而屬內的情感可發動而為屬外的淚，但卻不能由淚反過來認知發動它的情感為如何，故易牙亦做不到。這如聲屬外，雖為屬內的情感所發動，但不能逆向由聲而推知情感。其餘反對如張蕙慧：《嵇康音樂美學思想探究》，頁 235。另外在頁 231 中，作者批判嵇康，認為不會有人認為柴可夫斯基的第六交響曲，即使不加上悲愴的標題，是在表現輕鬆與快樂，以為嵇康過分誇大音樂的特殊性與不確定性。

²⁷ 在這第二問難中，嵇康好像反對由心發聲：「難云：『心應感而動，聲從變而發，心有盛衰，聲亦隆殺。哀樂之情必形於聲音，鍾子之徒，雖遭無常之聲，則穎然獨見矣』」。但其實嵇康在此文本只是反對心之狀態可傳到聲音，形構聲音之特性，即反對引文後半部的：「心有盛衰，聲亦隆殺。哀樂之情必形於聲音…」，故他反對第二難最後所說的「聲音莫不象其體而傳其心」。音樂雖因心或情而發，但並不能傳心之所想或所感。在內容上，音樂與心之間並無傳遞性。之所以如此，道理其實很簡單：因為音樂並不表示概念，而只表現一些旋律與節奏而已，透過它們，人們不能被告之什麼，雖然可藉此以聯想起某些事情。例如人們經常在戰場中聽到急躁的鼓聲，則以後聽到同樣的鼓聲，馬上聯想起軍人與戰爭等，故嵇康有云：「聞

說到「臧否」，當然是判斷性的，既然是判斷性的，因而是認知性的：〈聲論〉中嵇康大都從認識的層面上反對藉聲音對某事物之過渡，因此大多用「知」一詞：「季札聽聲，以知眾國之風」（頁 255）、「何必因聲以知虞舜之德」（嵇康，頁 249）、「伯牙埋琴而鍾子知其所志」（頁 253）、「季子聽聲，以知眾國之風」（出自《左傳》〈襄公二十九年〉：吳國季札訪魯時對各國之樂作出評價，是中國最早的音樂評論）、「知南風之盛衰」（頁 261）、「知其三子為犧。師曠吹律，知南風不競，楚師必敗」（頁 267）語出自《左傳》〈襄公十八年〉。「羊舌母聽聞兒啼而知其喪家」、「考聲音而知其情…當知其所言否乎…觀氣採色，知其心耶…吹律校音以知其心」（頁 267）。亦會用到「識」一詞，如：「識虞舜之德」（嵇康，頁 247）、「隸人擊磬而子產識其心哀」（嵇康，頁 253）以及「師涓進曲而子野識亡國之音」（嵇康，頁 254）等等。由此可知，嵇康是由「知」與「識」等探討聲與心、情之關係，並進而說某種狀況，如喪家與戰爭等。當嵇康反對由聲可臧否某事，也就是反對其中的可認識性。就此而言，嵇康當然亦是一種對音樂之可認知性之懷疑論者。對這種認知的否認，在第三難之回應最為明顯。此難是由音到事情之回溯，共三事，由牛鳴知子喪、由吹奏知楚軍之敗，以及由聽兒哭知家裡有喪

鼓之音，則思將帥之臣」（嵇康，頁 275）。但這只是人的聯想而來的，不是由鼓聲被告知何事，故嵇康說「思」而不是「知」。由概念而來的知識則不同，例如說，「這馬是白色的」，白色本身在人中雖是視覺的感覺，但卻在這判斷中透過主謂詞結構，藉概念傳達了某種認識：由白色認識到這馬之特性。傳統論證忽略了由聯想而來的知識，與由概念而來的知識之間的區別。牟宗三在《才性與玄理》之前已出版極俱深度的《認識心之批判》，亦是康德專家，似無理由分不清上述的差異。嵇康在〈聲論〉中應用上述所謂聯想，亦有用到，由音聲到情的之推論，其實只是實務上用來諷刺朝政，以止其所失誤：「是故國史明政教之得失，審國風之盛衰，吟詠情性以諷其止，故曰『亡國之音哀以思』也」（嵇康，頁 248）。所以，所謂「亡國之音哀以思」，乃在審國政後諷刺而止其失，而非真的表示音聲可以表示國政之得失，因此季子與孔子皆不可藉聲音「以決臧否」，「以知虞舜之德」（頁 248-9）。

事：「葛盧聞牛鳴，知其三子爲犧…」（嵇康，頁 267），嵇康之反對理由也很簡單，葛盧怎能由牛鳴知子之喪，牛又不是人。所以，嵇康是站在否定可以由音聲而認知之可能性，不能由聲音，包括一般聲音或音樂，產生認知。情不能傳遞到聲，則聲無哀樂，自不待言。由聲不可反推、認知情與心，嵇康依此乃一不可知論者，亦自不待言。

伍、另一因果性—動機與行動

上述所說之因果性是物理的 (physical)，而傳統所涉及心聲關係的，雖亦是因果性，但卻是動機的 (motive)。人因乎心情而發聲，這只是一種動機性的因果性。心因情而發動，發動在內心，而顯之於行動。行動雖由內心發動，但它是由身體血肉所完成，心之特性並不能傳遞過去。以孺子入井爲例，假如某人因爲得其父會所給報酬而救之，或只因良心之惻隱而救之，不管其動機爲何，其身體行動都是表現爲相同的拯救。但是，根本不能由行動來反推救援者之內心是善是惡。同理，師襄奏操，仲尼焉得睹文王之容？嵇康在文中其實說得頗爲清楚，故外緣性的東西與內心之敬意之間其實不能等同，其中的道理，用之於聲與哀樂之間，難道哭就是哀，歌則是樂嗎？動機屬內，行動屬外。嵇康再以愛恨屬我，而賢屬彼之例表示內外之別：「今以甲賢而心愛，以乙愚而情憎，則愛憎宜屬我而賢於宜屬彼也，可以我愛而謂之愛人，我憎則謂之憎人，所喜則謂之喜味，所怒則謂之怒味哉？由此言之，則外內殊用，彼我異名」（嵇康，頁 248）。愛憎屬主體內部之狀態，即情感，故屬於我的，因而爲主觀的、內在的；而其所愛所恨，如賢愚，則屬他人的，故是客觀的、外在的，主客有別，外內殊用，彼我異名也。因此，這邏輯用在人心與音樂時，心之情如愛憎，乃主觀的，而賢愚如音樂乃相異於主觀的情感。

陸、名號之問題

除此之外，嵇康把其中的問題，轉到名號問題上：「因事與名，物有其號，哭謂之哀，歌謂之樂…玉帛非禮敬之實，歌哭非哀樂之主。何以明之？夫殊方異俗，歌哭不同。使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而戚」（嵇康，頁 247）。例如某個民族，歡樂以哭表示，在另一民族，唱歌以哀痛表示，此乃平常不過之事；西人在葬禮時愛著黑服，而中國則著白服。所以用什麼東西來表達什麼，是沒有一定的。遇同一事，各人反應不盡相同，如莊周妻亡而鳴鼓。因而，以那種聲音來表示哀樂，當然亦沒有一定的。就算哀樂之情為人所共有，但表達方式可以完全不同。所以嵇康表示，若發聲在源頭上，人懷有共有之情（懷均之情），但由之而發出的，則為萬殊之聲，這表示聲音乃無常的：「然其哀樂之懷均也，今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？」（嵇康，頁 247-8）²⁸ 這所謂聲音無常，並非指聲音本身是無常的，而是指情到聲音之關係上，何種情與何種音相配，本無

²⁸ 聲音無常，在第二個問難中，秦客亦是承認的，但卻試圖在這承認中主張：「心動於中，而聲出於心」（嵇康，頁 253）（其實這點嵇康亦是承認的，但不承認由此推論它們之間的相應性），善聽察者則可以知之，所謂「善聽察者」，秦客訴諸古人，也就是「伯牙理琴而鍾子知其所志」等。這種論證，邏輯上可稱為訴諸權威，並進而說情悲者之聲為哀聲，故心與聲之關係乃自然相應：「心戚者則形為之動，情悲者則聲為之哀，此自然相應，不可得逃，唯神明者能精之耳」（嵇康，頁 253-4）。所以，最初，嵇康以聲音無常反駁，而秦客順聲音無常，借古人來論證心與聲之相應關係。嵇康不直接再進一步說明聲音無常之諦義，卻論證：假若古人之說可信，則「文王之功德與風俗之盛衰，皆可象之於聲音」，如是「三皇五帝可不絕於今日，何獨數事哉？」假如聲音真的可以表示些什麼，並且可傳至後世，則古人所演奏的法度，並不可以隨意而改，否則傳下來的，又如何能被理解？因此，便不能一方面主張聲音無常，但另一方面主張獨鍾子等古人能理解流傳下來的音樂了：「若此果然也，則文王之操有常度，韶武之音有定數，不可雜以他變，操以餘聲也，則向所謂聲音之無常，鍾子之觸類，於是乎躓矣。若音聲之無常，鍾子之觸類，其果然耶？」（嵇康，頁 255）也就是，若聲音無常，鍾子也不能理解，鍾子能理解，聲音就不會是無常的。

一定者。²⁹ 它可以是此，可以是彼；這表示不可能以聲音來反推懷均相同之情，也就是，不能從聲音來反推認知作為發聲之源的哀樂之情，故反對「聲音莫不象其體而傳其心」（嵇康，頁 262）。

柒、不可知論與後四難之連接問題

前三難很顯然是一種不能由結果反推原因之不可知論；然第四難之後，嵇康把自己無主宰心之道家思想表無露無遺，現在的問題是，此不可知論與其以無主宰心所建構的道家音樂哲學之關係為何？為何嵇康必須先要駁斥傳統音樂哲學中認為音樂之可傳遞性與可認知性？解答這問題，即可得知前三難與後四難之間的關連點，這解答須就說明中國音樂哲學史來求得。在本文一開始已論述過〈聲論〉之中國音樂哲學史之背景，也就是由《左傳》至《禮記》以來認為藉音樂可認知事物。可認知事物包括戰爭、兇吉以及道德倫理政治等，嵇康一律反對。在後來的發展上，則偏向道德、倫理與政治方面，在〈樂論〉與〈樂記〉最為明顯，它們把道德之規範性放在音樂上作為判別倫理之基礎，〈樂記〉有云：「樂者，通倫理者也。是故，知聲而不知音者，禽獸是也」（頁 665）。就中國古典音樂哲學而言，其所傳遞的，以為被認知者，是倫理性的，例如《論語》有「人而不仁，如

²⁹ 蕭振邦教授認為「音聲無常」乃指「所和比的内容或對象是無常的」，見《探究》，頁 19。但原文卻是指情感發萬殊之聲：「然其哀樂之懷均也，今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？」，他所說的和比，只是隨即繼後文而出：「然聲音和比，感人之最深者也」，是故，嵇康所說的音聲無常，是針對所有由情感而發的音聲，而非單指和比之音。由情所發動出聲音，情與音間之關係並無一定，無常乃指這不確定性。關於這不確定性之理解，參看張蕙慧：《嵇康音樂美學思想探究》，頁 82-83。「嵇康最後的結論是『音聲無常』，亦即音樂充滿不確定性，使得它與情感表現之間缺乏必然的，明確的關係」。

樂何？」〈八佾〉，之所以如此，因為在音樂中可顯現人之心：「子擊磬於衛，有荷蕢而過門者曰：有心哉，擊磬乎？」〈憲問〉，《孟子》〈公孫丑上〉亦有所謂：「聞其樂而知其德」（頁 234）。人在最根源處，就是倫理上之人心，此乃充滿規範意味者。《荀子》以先王制樂來對一般音樂作規範：「先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之」（〈樂論〉，頁 455），自始雅樂成為其它音樂之規範性原則，力反淫亂之鄭音。這點在〈樂記〉亦如是，只不過其根源不是外在的權威如聖王，而是人天生之性，此性即是靜：「人生而靜，天之性也」（〈樂記〉，頁 666）。靜乃天生之性，純正之樂即是由此靜而生出：「樂由中出，故靜」（〈樂記〉，頁 668），所謂「中」乃內心，心中之義，此音謂樂由心所出；而此樂，乃正聲，而「正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分」（〈樂記〉，頁 681）。由心中所出之正聲可以回邪曲直，這表示它本身即表示曲直之判準。即可言之，這裡樂由中出之正聲，乃表達出，傳遞出是非曲直，因而便可以做到「審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政」（〈樂記〉，頁 665）。

假若音樂真的可以傳遞信息，在倫理政治之領域內，音樂即表示出它是規範性的，可以指示出是非對錯，若然如此，則《左傳》所謂記載季札在魯聽聲即知諸國之風，就是可能的了。但嵇康卻反對，這反對事實上表示：單憑音樂並不能表示是非對錯，也就是，音樂本身根本不能有規範性。前三難即表示出此點，假若音樂無傳遞性亦無認知性，則如何說它有道德倫理之標準呢？

上述是一種消極的證成，替嵇康道家無主宰心之音樂觀作前置性準備。因為只有音樂本身並無規範性這前題下，嵇康才能主張音樂並不在先前預設之價值規範下評價音樂，而只是心無主宰地隨性隨情而起。因而鄭聲不以淫為惡，而反是聲音之至妙。音樂無傳遞性，無認知與判斷之功能，乃是證成其道家音樂哲學之前提條件。

捌、無待之音樂哲學

嵇康之音樂哲學本身充滿道家意味。道家思想以無待為核心思想，然關於音樂，嵇康承荀子所開出之傳統，乃由性情所生。關於性情，先有外在事與物影響心，而產生是有待於物，而非無待的，並非自然而然地生起顯發，故嵇康曰：「至於愛與不愛，喜與不喜，人情之變，統物之理，唯止於此，然皆無豫於內，待物而成耳。至夫哀樂，自以事會先邁於心，但因和聲以自顯發」（嵇康，頁 255-6）。人情之變，待物而成。例如在父喪之哀中，人心之哀，待遇父辭世而成；又或如在成親之喜悅中，乃待婚事而成，此即「事會先邁於心」。待物而成之哀樂，其生起乃由外物所觸動，心對應此觸動而可以主動反應，因而可以各人有所不同，例如父喪，不孝子可不悲反竊笑。因此，心其實在此可有相當的角色，可以加促其中的觸動，也可以滅殺之。

孔子要人樂而不淫，哀而不傷，就是從一種價值對哀樂作限制，以人之價值之主觀意願增減人中之哀樂。假若心在此扮演不論增或減之角色，其實是不許情感之哀樂本身顯現出來。然而，嵇康卻認為，哀樂乃可以從自身顯發，此必先引入和聲之概念。和聲感人心而心之情才能自發，故曰：「和聲之感人心，亦猶酒醴之發人情也」（嵇康，頁 256）。人情待事而成，這是情感之產生問題，當有情感後，情感如何自己顯現出來，而不落於各師所解之主觀任意性？而不落於孔子以道德倫理價值來限制音樂？這可靠聲音之自然，即和聲感人心，和聲讓人心自顯發出哀樂之聲。在〈聲論〉中，嵇康有一段努力證成人之情感在和聲中之自顯發，也就筆者所謂先驗論證。

玖、先驗論證—二情俱在之先在性預設

嵇康先以美食為比喻，不同之美食皆可為人之口所識，「猶滋味異美而口輒識之也」（嵇康，頁 276），這有如音樂可以在「和」之中被感受：「曲變雖眾，亦大同於和」（頁 276）。而哀樂根本不能在「和」之中有任何地位：「安得哀樂於其間哉？」（頁 276）。哀樂之所以不能在其中有地位，乃由於哀樂乃情之主：「哀樂者，情之主也」（頁 276）。哀心有主，即心有哀樂之情，哀樂之情是主，這表示心乃在被動之狀態，被觸動者，人心被觸動，但心非哀樂之奴隸，人心可對此哀樂之情有所解而後發顯而出：「然人情不同，各師所解，則發其所懷」（頁 276）。某些人感哀，發顯為鼓躁，某些人卻發顯為沉默；有人感樂則顯發為手舞足蹈，有人則淡然而笑，其實這也只是聲音無常之另一表示而已。人心之中各情感互相激動，而人處於此激動之情變中被觸動後有如此顯發。因此，各情感在人心並不正等，而是互相爭先而出。正等只能在平和中才有：「若言平和，哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜」（頁 276），在平和中，哀樂正等，哀樂並非爭先而出，而是各得其所，各得其自己，因而對心而言，皆是無所分別。心在平和之聲中，並非被觸動，而是在平和中讓哀心顯發為哀，讓樂心顯發為樂，既不增益，亦不減殺。哀樂在心中並非競逐之關係，並非爭先而出，而是在平和正等中各顯發其自己。既然哀樂在此心中非競逐而出，則由於音樂乃由此哀樂之情而出，因而音樂也就在此平和正等之情感而生，因而似矛盾之音樂如躁靜也可得之，故云：「故終得躁靜」。這是從主體上說無爭而讓音樂生起。反之，從音樂而言，音樂亦可使人之主體上之不同情感自然顯露。嵇康有一段精彩的說明：

聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。何以明之？夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣，非進哀於彼，導樂於此也。其音無變於昔，而歡感並用，斯非吹萬不同耶？夫唯無主於喜怒，亦應無主於哀樂，故歡感俱見。³⁰

和，並非技術上之平和中庸，否則極端的聲音不會有和，故說聲音「猛靜各有一和」³¹。如何理解「和」，嵇康即以「莫不自發」明

³⁰ 〈聲論〉，頁 276。筆者認為此文本所談的，在〈聲論〉之論證上最為重要，因為它直接積極地論證和聲。在這裡，嵇康進一步指出，在因乎和聲下，本來對立的情感，可無爭先而出，即所謂「哀樂正等，無所先發」，也就是讓已在心中的情感本已地顯發而出，在如是理解下，嵇康所經驗到的二情俱在才有可能。由是而對應和聲「兼御群理，總發眾情」。這可謂道家式的存有論，把一切對立，消融在和聲之中，使各情感莫不自發地呈現。見蕭振邦：《探究》，頁 31，在此作者描述在和聲中哀樂的感應是對等的，無分高下。但卻未指陳這「哀樂正等」在論證上的地位，而去強調哀樂與躁靜之間的分別。

³¹ 此和，非儒家之和，詳見：蕭振邦：〈探研〉，頁 32。西方亦有和聲一詞，英文和聲 (harmony) 乃和諧之意。和聲不是旋律 (melody)，旋律是時間下連續先後有致出現的音高，而和聲乃指和弦 (chord) 之直向結構與橫進行之邏輯，而和弦則指同時出現的二個以上的音高。所以，它是同時發出的音高，而和聲學則是研究它們之協調或不協調。和聲是從多聲音樂發展出來的，試想，當多聲音樂同時演奏時便會產生協調性的問題；在中世紀，作曲家有時特別強調了某一聲部的價值而忽略了多層次之間在聲部旋律結合關係上的協調性，對宗教音樂而言，會影響到聖詞演唱上渾濁不清，差點為教會所禁止多聲音樂。（見吳式鎔：《和聲藝術發展史》，頁 20。上海：上海音樂出版社，2004）。所以和聲是多聲部之間的協調統一的問題。這樣就可以知道，就西方音樂而言，和聲是指在樂理上多聲部之間的和諧一致，因而和聲在西方，是屬於樂理 (theory of musics) 的。但古代中國音樂，基本是單音，音樂由一種樂器演奏，而非多聲，故在樂理而言，和聲並非指多聲部之間的調和。中國古代音樂與「和」之概念有密切關連，在《國語》〈鄭語〉中有「和樂如一」、「務和同也，聲一無聽」。又如「樂以道和」（《莊子》〈天下篇〉），「大樂與天地同和」（《樂記》，頁 668），「樂者天地之和也」（《樂記》，頁 669），「樂言是其和也」（《荀子》〈儒教篇〉，頁 143）。〈聲論〉中有用到「八音克諧」，「克

之，也是在和之中，心所感受莫不自發而顯示出來，但如何「莫不自發」？他以一宴會中之奏琴為例，在和聲所感中，歡感並用，人之歡樂與哀泣，一同顯發，此時，和聲並非把哀之情推入此人，把樂之情，帶入彼人。嵇康續用《莊子》〈齊物論〉之「吹萬不同」比之，在〈齊物論〉中有地籟，人籟及天籟。地籟即自然風所吹出的聲，人籟乃比竹，即樂器所演奏者，而天籟則是「吹萬不同而使其自己也」³²，天籟非自然音聲，也非人藉樂器演奏之聲，而是在吹出不同種聲下使聲音為聲音自己者。此語何解？假如與〈樂記〉之把雅樂視為標準以臧否其它音樂相比，即不難理解：莊子並不貶抑亦不贊揚某音樂，而只是把音樂放在一起讓它們吹奏，音樂才成為音樂。也就是心要退讓出空間讓音樂自己發揮出來，才成為音樂自己。在嵇康，心無主於喜怒哀樂，故能歡感並具。而音樂由情所出，因而在自由之性情中，音樂亦獲得空間展現自己，而不是先有倫理之條件而為可能。這就是和聲。所以和聲不是刺激心而產生某情感，非刺激反應之機械因果性。

諧之音」（嵇康，頁 262），而所謂和，乃謂克諧之意，乃源於《尚書》〈堯典〉：「八音克諧，無相奪倫」，這裡所謂和或克諧，也是指和諧統一之意，但中國古樂中既無多聲部，所謂和諧統一是何意？中國古樂雖無多聲（西方也是發展到文藝復興之後才確定下來），但聲音有各種元素，它們之間也有相互衝突之可能，因而也要從和諧而說「相成」與「相濟」：《左傳》〈昭公二十年〉「聲亦如味…五聲、六律…以相成也，清濁大小，長短疾徐…以相濟也」。因此，和聲之和，是就聲之元素間的和諧，而非如西樂般就聲部之間的和諧而說。中國古人以為音樂可以指向政治倫理之情況，於是把音樂與政治倫理相連結，如班固《白虎通德論》〈禮樂篇〉有引〈樂記〉云：「樂在宗廟之中，上下同聽之，則莫不和敬…莫不和順…莫不和敬」，又如〈樂記〉：「樂以和其聲，政以一其行」（頁 663）。政治倫理，首重於和，而音樂可以產生此功能，這普遍地為古人所相信，如《荀子》〈樂論〉：「樂合同」（頁 463），〈勸學篇〉：「樂之中和也」（頁 10），〈樂論〉：「故樂者，中和之紀也」（頁 701）、「樂和民聲，政以行之」（頁 667）等等。嵇康之和聲概念，亦是從各元素之克諧來理解，但他反對音樂與政治倫理之間有古人所意謂的對應關係。〈聲論〉其中一個主要之論題即是反對此點。

³² 從郭象注《莊子》為「已」，從司馬彪注《莊子》為「已」，停止之意，今從郭象。

和聲並非刺激，卻可把已深藏在人心中之哀樂之情，讓其自顯發而出，故更能理解綜論部中所說：「聲音和比，感人之最深者也。勞者歌其事，樂者舞其功」（嵇康，頁 248），本來，勞者辛勞有餘，何來歌其事，樂者也無所謂功與不功。然而在感人至深之和聲中，至深之感情卻可自顯發而出。故云：「哀心藏於內，遇和聲而後發，和聲無象而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已，豈復知吹萬不同而使自己哉？」（嵇康，頁 248）哀樂之心有主，乃意謂心有哀樂，哀樂是主。「和聲無象」之象，並非跡象之象，乃「莫不象其體而傳其心」之象，乃表象之意，意謂和聲不負有表示事況與心態。³³ 此表示和聲並非從音樂之手段性，非從傳遞事況與心境來理解，一如《左傳》與《樂記》之所為。但這究竟如何可能？這必須從心無主於哀樂而說，心讓情自顯發而說。此有主之哀心，當然不能做到吹萬不同而使哀樂之情成其自己，而只能就其所感而說，哀心只唯哀而已。哀心有主，這樣雖可解釋心與情的關係，但如是，心與情皆無自己，因心以哀為主，而所生者皆待哀樂之事而成，而非自顯發。但若遇和聲而顯發則不同，因和聲非任何技術上的跡象，只意謂其非目的性，因而它不是技巧上之和平，所以它非刺激性地感人心。它只是從音樂之無所作為地，全無主宰性地表達音樂之自己，這就可以讓本來在心中的哀樂之情，自己顯現出來而已，這就是嵇康和聲之義。此時，心因乎和聲而退讓，讓本身之情自顯發。此是道家虛沖式的存有論，互相對立的情感，在心之退讓中自顯發，因而能：「兼御群理，總發眾情」（嵇康，頁 276）。

³³ 所謂「象」，戴璉璋所謂「摹擬」及「反映」，和聲無象，即表示無所摹擬與反映。見戴璉璋：《玄學中的音樂思想》，頁 76。

一般而言，相競而出的情感表面多姿多彩，但實質呆滯遲緩。用第五難之說，在和聲之中則「直至和之，發滯導情」（嵇康，頁 281）。情由在刺激-反應中，感物不能自盡而得，但在和聲中，「外物所感，得自盡」（嵇康，頁 281）。自盡之情感，乃真情感，而非刺激而生，各師所解後，經主宰造作後的情感。是故聲音之體，乃和平，乃無主宰之任性自然，它與主宰反應而發的情感完全不同。第四難有云：「聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發」（嵇康，頁 276）。心因乎和聲而感，其所感並無固定不變的內容，只是因乎遇事而已在心中產生的情感，和聲便無主宰地把此本有的情感呈現而出，是無挾雜地呈現此情感，因此所感也是不確定的，即感物無常。心志有俟則意謂，心為情感所主，因而只能因應所感而發。

「無主哀樂，歡感俱見」之論證方式是一種先驗的論證方式，先驗論證之方式，筆者意謂：在某種設定的條件下，使某種已被承認的經驗現象成為可理解。在〈聲論〉中，被承認的經驗現象就是嵇康所舉的歡感俱在之現象：「夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣」，而使這現象成為可理解者，則在後文中解釋這種歡感現象究竟是如何可能的：「唯無主於喜怒，亦應無主於哀樂，故歡感俱見」，也就是，當無主於哀樂，則使歡感俱見這現象成為可理解。嵇康之論證邏輯乃在於：心遇和聲，無主宰地讓自己的情感顯發，如是才能「兼御群理，總發眾情」，否則，在主宰下各師所解，只能「其所發明，各當其分」（嵇康，頁 276）。這個論證是嵇康對和聲最強的論證，指陳只在無主宰下，諸情感才能一起呈現。

拾、二情俱在之誤解與發滯導情

然而在第五難中，秦客反對之，他提出在聲有哀樂之前提下，亦可做到嵇康所說的二情俱見。以下是其論述：嵇康所論，其實先假定

了情感早已在心中，此時秦客重複了音聲無常，懷歡者可遇哀音而發，而懷感者則可遇樂音而發，而情要先在人心之內，遇聲音而發：「先積於內，故懷歡者值哀因而發，內感者遇樂聲而感也」（嵇康，頁 280），其中哀就是哀音，樂乃樂音，心先有主有情，遇外在的聲音而顯發，發為哀，因遇哀聲，發為樂，因遇樂聲，故依秦客之論證，歡感俱在乃由於心遇哀樂之音，感而後發，而非遇無哀樂之和聲。秦客在此不同意嵇康之音聲無常之說，因為依此說，心與聲並無一定之對應，哀心根本無對應之聲，秦客則認為，聲音有一定之哀樂，哀樂不可對易，而心有不同的情感，且時有所偏重，當人心觸及不同之物而發作，因而二情當然可以同在，而無損於聲音有哀樂：「夫聲音自當有一定之哀樂，但聲化遲緩，不可倉卒，不能對易，偏重之情觸物而作，故令哀樂同時而應耳。雖二情俱見，則何損於聲音有定理耶」（嵇康，頁 280）。

首先，二情乃互相對立的哀與樂，哀與樂俱見，好像頗為矛盾的，欣愉時難見哀愁，傷悲時不聞歡樂。但兩種情感當然能並存於同一人同一時，例如新婚時之喜愉也難掩當時親人之悲哀。矛盾之情可同在，這在理論上與實務上並無難處。但秦客誤解了嵇康二情俱見之意，以為藉「偏重之情觸物而作」即可解釋二情俱見，但作為批判嵇康之論點，卻不成立。何謂「偏重之情觸物而作」，例如某人今日結婚而有喜悅，但前年父親因病而故而有憂感，今日觸婚禮之事，喜悅之情自然勝過前年之父喪，雖然後面的憂感之情尤在。

然而，嵇康不直接以「兼御群理，總發眾情」之意涵反對秦客之質疑，卻從兩方面反對，其一是指明人之情感，不需要如秦客所言由觸物而生，其二則是發滯導情。先說第一點：「其所以會之皆自有由，不為觸地而生哀，當席而淚出也。今無机杖以致感，聽和聲而流涕者，斯非和之所感，莫不自發也」（嵇康，頁 281），照嵇康之言，根本不待遇先父之杖而生哀，聽和聲即可流涕矣，因整個情感之流露非從

刺激來解釋，而是和聲感人心，使哀情自然流露，即「莫不自發也」。這裡有一問題，先前本文即已說明，情感之產生，乃待事而生，但何以嵇康在此卻說：「不為觸地而生哀」、「今無机杖以致感」？前文所說，感情待事而生，乃就情感之產生而言，無父喪，不會有喪父之哀。但在此，嵇康所言「不為觸地而生哀」，乃是從情感之顯發而言。有情感，不表示可顯發，可顯發，不等於可「自顯發」，因為情感可能被其它事物（甚至不同情感會相互對抗）堵塞而暗閉，無法自己呈現出來。嵇康之和聲論其實就是要說明情感如何自由而現，嵇康即以「和」（動詞式）解：「直至和之，發滯導情」。情感被暗閉，不能自發。嵇康之治療法，並非藉更強的情感推動它顯發出來，而是不塞其源，讓物自生，不閉其性，則物自顯。被塞之情，只能人心正等對待各情感，讓之自生，即「和之」，和之，發滯導情，情感不塞，自然父之喪不需睹物思人才有可能。所以，嵇康之歡感俱見，二情俱在，與秦客所言，並不相同。在秦客之眾多情感中，強的壓過弱的，因此是相競而出。但在嵇康，人因和聲而感，諸感性間並無誰壓誰的問題，人心退而不幸，讓情感自由流露。秦客之論乃在於不理解二情俱在之意，所以反而以偏重之情來解釋情感在競逐中顯露。但經嵇康的解釋，在競逐中情感之間必有減殺，因而是呆滯的情感，經和聲才能「發滯導情」，正等對待他們，讓其自顯發。

討論至此，心之作用似乎極為明顯，即應和聲而無主宰於情感，心是消極地任性自然。如何能做到無主於哀樂，為和聲所感，在第四難論琴瑟之體時，則有所謂虛心靜聽：「琴瑟之體，閒遼而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽，則不盡清和之極，是以聽靜而心閑也」（嵇康，頁 275）。心要虛，要閑，不為情所驅使，靜聽音樂和聲之體，否則不能盡這和聲清和之極。因此，心不再是「哀心有主」之哀心，而是一閑靜之心，能盡聽聲音之清和。筆者稱此心為「和心」，它可聽聲，但卻聽聲音之靜。這道家之正言若反的表達方式，「靜」，本來不是聽之對象，但卻為心所聽。可以說是一種聽而

不聽之狀態。哀樂本是心之主，但心在此時則虛而閑，不為任何情所主，但卻不是無所感之死寂，因此是一有所向之靜心，可盡清和之極。

然而，能盡清和之極的和心，還可以涉及到政治層面，嵇康有進一步的說明，即移風易俗之討論。在移風易俗之討論中最後引出淫之與正同乎心，鄭聲與雅樂同體，一舉證成在和心中二情俱在。詳見下文之分析。

拾壹、淫之與正同乎心之心

秦客之難，認為音樂負有「移風易俗」（嵇康，頁 286）之能，但若如嵇康所持的聲無哀樂，則聲音無常，此表示聲音無對應於內心，亦再無規範性，因而使得「移風易俗」不可能。進一步言之，秦客透過一般已被承認的鄭聲乃靡靡之音³⁴，因而說「放鄭聲，遠佞人」（語出《論語》），在移風易俗的大帽子下，嵇康的聲無哀樂根本無著力處。嵇康對此之問難有其極精彩之回應，一面分析移風易俗之特性，另一方面展開其道家式的政治理想，並說明這種理想如何能與傳統禮樂思想作某種程度的結合，但亦可被傳統之禮樂思想所敗壞。

第七難這最後一難以政治議題作起點，其實是回應〈聲論〉段首中之詢問，〈聲論〉可謂首尾相接，結構嚴謹。嵇康並不把移風易俗看得太重，因為它乃「承衰弊之後」，也就是，在此之前應有更好的

³⁴ 鄭聲被中國傳統文化所批判貶抑，可見：《論語》〈衛靈公〉：「鄭聲淫」。《荀子》〈樂論〉以為鄭聲「姚冶以險」（頁 459），稱之為「邪音」。〈樂記〉：「鄭衛之音，亂世之音也」（〈樂記〉，頁 665），「鄭音好濫淫志，宋音……此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也」，與鄭聲相對的則為雅聲：「先王恥其亂，故制雅頌之聲以道之」（〈樂記〉，頁 692）。這種以道德為主，藝術(音樂)為從的想法，到《莊子》〈天運〉才有改變，見本文最後一節。

狀態，這狀態敗壞了，才需要移風易俗。所以，移風易俗在某個意義來說，並非好事。這更好的狀態，嵇康托古王以明之。古之王者乃道家之理想狀態：「崇簡易之教，御無爲之治，君靜於上，臣順於下」（嵇康，頁 286），無爲並非無所作為，只是不造作，不主宰奴役。和聲之意亦本來如此，即使哀樂之感，和平正等，不爭先，不墮後而已。就此而言，必涉及到心之狀態，也是一種不與天下爭之靜心，即默然從道之心，即和心³⁵，此心無所爲但無所不爲，即懷忠抱義而不覺其所以然，嵇康道：「群生安逸，自求多福，默然從道，懷忠抱義而不覺其所以然也。和心足於內，和氣見於外」³⁶。嵇康先得自然之道，借古之王者，明此自然之道，一曰和心，它默然從道，不再從待事而成，因刺激-反應來理解，心爲和聲所感，因而對哀樂之情，正等對待，無所偏私，無所挾雜。「默然從道」，「不覺其所以然」是無爲、不主宰；但無爲並非無所作為，故乃要「懷忠抱義」，這則是有爲，有方向，有目的。所以，合而言之，乃無爲無不爲。這和聲所感之心，在政治上，並非無所事事，仍然爲國爲民，故懷忠抱義，但卻無主宰之欲，由於此無主宰之欲的心，乃和心，因而不覺其所以然，即不驕恣做作，默然地做其當爲者。這表示，以和心爲主的政治理想下，「歌以敘志，舞以宣情」，透過歌與舞，當然可把「簡易之教，無爲之治」傳導到社會上，因而國泰民安也。這歌與舞之體，當然是

³⁵ 牟宗三在其《才性與玄理》中論〈聲論〉，稱之為：純美的和聲當身之樂論，這論斷是比照阮籍之《樂論》中的形上天地之和之樂論而來的，見頁 345。牟宗三在整個討論中，未曾分析心和聲中底主觀性之作用，成屬可惜。大抵嵇康在對心之討論中，常在和聲感人心這方面說，因而心好像只是為情所主，在被和聲所感之情況下才能正等對待各情感，因而心好像是完全被動的。

³⁶ 〈聲論〉，頁 278。在〈聲論〉中出現一次「和心」，和心乃從默然從道之無爲，又在有方向有目的懷忠抱義之有爲處著眼。因此，所謂和心，乃無所偏，無所激之心，它不為情所主，但卻仍有方向之無爲之心。在此心中才能各情自顯發，才能淫之與正同乎心也。以虛靜理解〈聲論〉中的和心，見戴璉璋：〈玄學中的音樂思想〉，頁 82-3。

和聲之自然，此自然在心，則為和心，因而嵇康亦說「樂之為體，以心為主」（嵇康，頁 287）。此時之和心所相應的，即是無聲之樂，然「無聲之樂，民之父母」（頁 287）。在這無聲之樂下，「大道之隆，莫盛於茲，太平之業，莫顯於此」（頁 286）。

無聲之樂，大道之隆，雖是政治理想狀態，但其實與之不相干，故嵇康道：「風俗移易，本不在此」（頁 287），何解？因為所謂移風易俗，乃承衰敗之後的改革，而嵇康在此之所言，其實是以道家之政治理想為據，根本不是先衰敗，後尋覓改革之移風易俗之第二序政治層面。³⁷ 嵇康據道家之第一序之想法，根本與移風易俗無關，但他隨後所談論的，卻與之有關，但都已與傳統之禮樂相結合的了。傳統若以儒家為代表，可分二點：1. 儒道兩家之觀點接合，此時「正言與和聲同發」（頁 287），這還是他能接受的，但只能是妥協性的；2. 儒家式的獨斷的政治觀點，此時「絕其大和」（頁 287），但嵇康談論時還留些顏面，其實是反對的，因為敗壞其實是由此開始的。以下論

³⁷ 蔡仲德以為嵇康支持移風易俗之說，但「它是怎樣移風易俗的呢？對這一點，文中並未明說」（頁 521）。蕭振邦之說明是：區分開儒家式的移風易俗與道家式的，而兩者的移與易內涵不同。前者的移與易乃指「引導和改變」，後乃「體現(embodiment)或擴充」，見〈探究〉，頁 43。蕭振邦把兩個層次分開，以第一與第二序說明，可謂分判清晰。筆者認為在〈聲論〉中所指的「移風易俗」有兩義：1. 是指為政在敗壞之後，以音樂作改革，這也是蕭振邦所指儒家式的；2. 是「故曰」(可稱)為移風易俗的，但其實不是，首先，它可被稱為：「古之王者，承天理物，必崇簡易之教，…故曰『移風易俗，莫善於樂』」（嵇康，頁 286-7），它「故曰」(可稱)為移風易俗以音樂為首，但音樂其實沒有風俗易移之本義，故嵇康馬上道：「然樂之為體，以心為主，…亦總謂之樂，然風俗移易，本不在此也」。儒家式的政治觀，本不為道家所喜，在注《老子》第五章「天地不仁，以萬物為芻狗」時，王弼曰：「天地任自然，無為無造，萬物自相治理，故不仁也。仁者必造立施化，有恩有為。造立施化，則物失其真。有恩有為，則物不具存」。政治施教，在道家來說，本是有恩有為，自然會失事物之真。所以道家倡，天地任自然，無為無造，讓萬物各適其所用。這種想法，轉到音樂理論中，也就是不讓情感主宰心，心無主於情感，由情感自顯發出音樂，才能讓各音樂各適其所用。因而在嵇康的音樂理論中，被定性為淫樂的鄭聲，才能得以翻案。詳見下文。

述這兩點。

和聲感人心，心之本真情懷即展露無遺，非人力所能抗拒者，故曰：「夫音聲和比，人情所不能已者也」。若只把人之情展放開來而無禮儀為先之教，世人不一定能接得上，於是有「古人知情不可放，故抑其所遁」（頁 287），為了限制情感，於是有禮樂之制作：「為可奉之禮，致可導之樂，口不盡味，樂不極音」（以下文本皆出自頁 286-7）。然而，這種限制，不一定與和聲相敵，是故「正言與和聲同發，始將聽是聲也必聞此言，將觀是容，也必崇此禮，…於是言語之節，聲音之度，揖讓之儀，動止之數，進退相須，共為一體」，雖然不相敵，但卻不是嵇康本人之思想，因為聲無哀樂，當不能傳遞任何思想容貌，所以，既然嵇康持孔子不能聽聲以睹文王之容，當然不會在此主張：「聽是聲也必聞此言，將觀是容」，因而顯然這是指傳統音樂哲學所指者。這雖不是嵇康本人之想法，但不表示嵇康不能在一定程度上與之妥協，因為生於古代，沉默於世也會有殺生之禍，嵇康本人就是例證。「禮」並不必然與和聲絕對對立，它們之間在現實上是可有妥協性的，仍然可以緊密地為一體。這結合為一體下之政治，其實也頗為理想的，這當然不為嵇康所反對，故在這一禮樂一體下，還有嘉樂³⁸，還可言之者無罪，聞之者足以誠：「故朝宴聘享，

³⁸ 蕭振邦：〈探究〉，頁 52 之註 14。作者認為，至樂乃完全實現其功能之音樂，而嘉樂未必如是，但嘉樂與至樂在內涵相同。〈聲論〉中的至樂，乃極至的音樂，它「王之至樂，所以動天地感鬼神者也」（嵇康，頁 262），嵇康對至樂評價之高，可謂前所未見，但對於嘉樂，其實是有貶義的，理由無它，因為依其聲無哀樂論，音樂既不可見情感，亦不能表現實質內容，因此仲尼雖聽聲卻不可睹文王之容。這

嘉樂必存。是以國史採風俗之盛衰，寄之樂工，宣之管絃，使言之者無罪，聞之者足以誠，此又先王用樂之意也」。但雖然如此，這仍然是對情在因乎和聲下之顯發之限制而成，根本不足以言無為而無不為的「懷忠抱義而不覺其所以然」，而只是一種現實性的，非根本性的妥協，因為音樂在此其實是工具性的，為禮而存，故云「寄之樂工，宣之管絃」，而非就樂體自若，無所變易而說。因而，禮儀乃人為，也就是有目的性，心有主宰的情況下作出工具性的反應而已。

假若這種限制是在禮樂一體下的，能做到「言之者無罪」，則還好。但限制既成，難保不會越趨嚴重，以至，至妙之鄭聲也遭制限，竟謂其「妙音感人，猶美色惑志」，於是便：「絕其大和，不窮其變；捐窈窕之聲，使樂而不淫，猶大羹不和，不極勺藥之味也」。這當然是莫需有之罪，雖嵇康在此並未有論及這是否他能接受，但「絕其大和」是與他之主張完全相反的。把至妙之音否絕，最後就是流於淺俗。當它流俗淺近，則「聲不足悅，又非所歡也…男女奔隨，淫荒無度」，這當然不是禮樂同為一體之儒道合一的政治觀所能接受，更非高一層的「默然從道，懷忠抱義而不覺其所以然」的道家式的理想主義所能接受。更有甚至，提出限制情感之想法，本是要樂而不淫的，現在卻

是純從音樂本身而言，在此，音樂乃超越政治、道德與情感。然在嘉樂中，「朝宴聘享，嘉樂必存」（嵇康，頁 287），所以，嘉樂在嵇康而言，是為禮教與政治之工具，在現實環境中，為教化而不得不作之妥協。因此，音樂本身之超政治、超道德與超情感之性格，在嘉樂中不再存在，是故「正言與和聲同發，始將聽是聲也必聞此言」（嵇康，頁 287），因此，在和聲中帶有正言，帶有道德上的言詞，如何再能是正等各情感的和聲？假若「聽是聲也必聞此言」出現在前六難中，這種說法必定被嵇康所批判，因此嘉樂其實只能是一種工具性的，妥協性的音樂，如何能與至樂之「動天地感鬼神」相提並論？

淫荒無度，彼不矛盾？³⁹

秦客所謂：「風俗移易」，乃在於區分雅鄭之音，鄭聲乃靡靡之樂，為傳統政治所排斥者。傳統要「放鄭聲，遠佞人」，但照嵇康之論，鄭聲既非不善之聲，反而是：「音聲之至妙」。那些所謂先王，以此為罪，誣它「美色惑志」。但嵇康不止不否定鄭聲，因為這種否定，其實早以道德為標準（所以要反對音樂傳統以倫理為標準），來判斷音樂，當然不能正等對待各種音樂。但在〈聲論〉一連串的討論下來，音樂既不傳遞情感，更無傳遞道德之可言，故師襄奏操，仲尼不可睹文王之容，季子不可任聲以決臧否。在音樂上說，更無所謂淫邪，淫之與正乃同乎心，而心為樂之主：「樂之為體，以心為主」，雅音與鄭音皆是音樂，因而心是雅鄭之主，因此淫聲正聲皆同此心而發，此心即可理解為和心，是互相對立的聲音之體：「淫之與正同乎心，雅鄭之體亦足以觀矣」。音樂因情而發，在先驗論證中既已證成二情俱在，則在此雅鄭這二種矛盾之音樂當然可人同乎心。這只能和聲正等無偏地讓心中哀樂之情如其所是表現之，「哀樂正等，無所先發」（頁 276），因此中間無造作，無挾雜，才有可能。故國政應「託於和聲，配而長之，誠動而言，心感於和，風俗壹成，因而名之」。

³⁹ 見蔡仲德：《中國音樂美學史》（修訂版）〈緒論〉，刊於：《音樂美學》，上海：上海音樂學院出版社，頁 101-124。在 121-2 頁中，蔡氏提到道家音樂，如嵇康等人之音樂思想，追求人性解放，尋求音樂自身之規律。嵇康之音樂思想，誠言努力追求音樂藝術之獨立性，這不表示他持道家式藝術觀，而不會在另一層次中，不尋求與儒家之禮教思想在某程度上作統合。蔡仲德似乎未能看到這點，於是在其《中國音樂美學史》中，以為〈聲論〉中不只承認音樂的美，而且承認善與真，於是分析〈聲論〉中的移風易俗，以為嵇康主平和是正樂，不平的則為淫樂（見蔡仲德：《中國音樂美學史》，頁 517-8）。他分不清嵇康本人對音樂政治之看法（懷忠抱義而不覺其所以然），與儒道合流之音樂政治。依後者，人對音樂有了倫理的看法，於是把至妙的鄭音，視為淫聲，以為美色惑志，因此制禮限樂。這裡所謂禮樂，顯然不是嵇康所持的道家式的。對嵇康而言，禮教是主宰性的，要樂而不淫，任這主宰性發展，最後卻至荒淫無度。

所以，嵇康並未在秦客之問難中，順從他對鄭聲之偏見，堅持所有對立之情感，淫與正皆為雅鄭之體，其實這乃回到「兼御群理，總發眾情」（頁 276）之根本義。

拾貳、〈聲論〉中之道家思想

〈聲論〉作者嵇康乃魏晉玄學時代之人物。玄學是否直接承接先秦道家之問題，一如宋明儒學是否直接承繼先秦儒學一樣，是個既複雜且專門的問題，本文之主旨並非要在這類哲學史問題上作功夫，而只是欲探研〈聲論〉中反認知論在其中的角色為何？其次嵇康之論，是否在道家無為而無不為之思想下有更好之理解與詮釋？⁴⁰〈聲論〉與道家思想之關係，以下先以「總發眾情，兼御群理」來說明。

「總發眾情」比較容易理解：所有情感，即歡感哀樂皆在心無主宰中各自顯發；然而「兼御群理」之「理」較為複雜，依筆者之研究，大至可有六義。⁴¹其中一義為可觀可見之象：「而謂之聲無可察之理，見方俗之多變而謂聲無哀樂」（頁 254）、「雖二情俱見，則何損於

⁴⁰ 蔡仲德以為嵇康要以理滅情，道家強調「樂應平和而無哀樂，認為這才合於天理，合於道的特性」。見氏著《中國音樂美學史》，頁 21。參吳冠宏：《魏晉玄義與聲論新探》，頁 195-8。吳氏以魏晉王弼之玄學深入理解嵇康，「兼御群理」之御，解為無心之御，乃無為而無不為。他贊同《中國美學史》之觀點，力反蔡仲德《中國音樂美學史》未能照應到〈聲無哀樂論〉的玄理性格。

⁴¹ 其餘五義為：1. 理由、道理＝「其理何居」（頁 247）、「不言理自…理已足」（頁 255）、「若神心獨悟，聞語之當，非理之所得」（頁 269）；2. 遍普的事物之理＝「統物之理」（頁 255）；3. 聲音特性＝「和聲之感人心，亦猶酒醴之發人情也…而謂酒有喜怒之理」（頁 256）、「聲俱一體之所出，何獨當含哀樂之理」（頁 262）、「姣弄之音，挹眾聲之美，會五音之和，其體贍而用博，故心役於眾理」（頁 275）；4. 動詞義，整理，從事等＝「須賢人理其管絃」（頁 262）、「理齊楚則情一而思專」、「理絃高堂」（頁 275）、「承天理物」（頁 286）；5. 與心相順之音，即和聲＝「心與理相順，氣與聲相應」（頁 286）。

聲音有定理」(頁 280)。歡感哀樂之情乃可見，秦客之論，乃藉可見之情來理解音樂。因而所謂可察之理，其實乃指作為用以察看聲音之情。在此，嵇康反對，因為哀樂之情雖是可見之像，但卻乃心之主，情屬內，而聲音屬外。心若無主，則作為可見可觀之象的情皆可自顯發而出。此所謂「兼御群理，總發眾情」。

重要的是，這裡所謂「眾情」，並非只正面性的，只積極性的，也就是，嵇康並未賦予它們與任何倫理的價值，此「總發眾情」之情，不再是作為主宰心之情，而是在和心下自發之情，此情不再有主宰性。沒有主宰性乃意謂，對心而言，情並非決定性，反而是，情在心之虛靜中，才能顯發其自己。這正是《老子》中所謂：「生而不有，為而不恃，長而不宰，是謂玄德」，王弼在此注云：「不塞其源，則物自生，何功之有？不禁其性，則物自濟，何為之恃？物自長足，不吾宰。有德無主，非玄而何？凡言玄，德皆有德而知其主，出乎幽冥」。這裡所謂「無主」，牟宗三解為：「不知其所以然而然也」⁴²，這意謂，心無主宰萬物，讓其自生，則不塞其源而物自生。嵇康承王弼之意，所謂發滯導情是也。人之情感自顯發，根本不需從觸物傷情這種外緣性機遇來說明，只要人不阻塞它，則情感自生，人心何功之有？就此而言，嵇康只不過把魏晉玄學所理解的老子思想，應用到其音樂藝術哲學之上而已。

所以，這裡之心義，就好像只是提供一個場所，讓各種情感在其中自由顯發，不加干擾而已，因而其發之為音樂，自然沒有雅鄭之分。這種對音樂之思想，亦見諸《莊子》〈天運〉。在〈天運〉論及咸池之樂，涉及到奏之以人，當然是指音樂無疑。〈天運〉中的音樂觀並無如《荀子》與《禮記》般以道德理想以建立一最高的音樂以臧否其

⁴² 牟宗三：《才性與玄理》，頁 140。

它音樂，而只是以不主作為中心，來讓各音樂各發揮其自己：「吾又奏之以陰陽之和，燭之以日月之明；其聲能短能長，能柔能剛，變化齊一，不主故常」。「不主」乃心不主宰之意，心無主宰於性情，也就是先不以預先的價值觀以作臧否，因而只是提供一場所讓其顯發。續云：「在谷滿谷，在坑滿坑；塗郤守神，以物為量」。音樂皆在不主宰心所提供之場所（谷與坑）中各顯現其自己，谷與坑皆非標準，用以臧否其它。音樂在谷與坑中皆飽滿無漏，不會在先設之見中被排斥。回到現實之音樂中，也就是不應以淫與不淫來判別音樂之好與壞。因而在雅樂與鄭聲之區別中，其實可以看出這種道家思想。

在嵇康說明鄭聲時，不止把鄭聲視為妙音，而且，就算作為淫聲，亦是由發滯導情之和心而使之自顯發，因而不管淫或至妙之鄭聲，與雅樂一樣，都在和心下，獲得一席之地，而沒有被排斥。所以在〈聲論〉中，嵇康不單止反對以情主宰心，先有價值觀而後臧否音樂，而且更積極地論證在其和心下，讓傳統被視為負面的，屬淫聲的鄭音，得到與雅樂同體之地位。其道理無它，因心無主宰，諸情自顯發而為音樂。因而並非先有主宰之情，並以此情臧否音樂，傳統音樂哲學如〈樂記〉及〈樂論〉皆如此。因此，並沒有情先於心，心不為先在的情所主，既無所主，任情自然顯發，則鄭聲當然亦在情顯發出音樂之列，不會輕易被貶視排斥。嵇康之能替鄭聲翻案，並非偶然也。

參考文獻

中文：

- 王次炤 WANG Cizhao, 2000,〈音樂形式的構成及其存在方式〉Yinyue xingshi de goucheng jiqi cunzai fengshi, 《二十世紀中國音樂美學》Ershi shiji zhongguo yinyue meixue, 北京 [Beijing]: 現代出版社 [Modern publish]。
- 方銘健 FANG Mingjian, 2007, 《西洋音樂史》Xiyang yinyue shi, 台北 [Taipei]: 仁泉 [Renquan]。
- 牟宗三 MOU Tsungshan, 1974, 《才性與玄理》Caixing yu xuanli, 台北 [Taipei]: 台灣學生書局 [Student book Co.,Ltd.]。
- 朱榮智 ZHU Rongzhi, 1992, 《莊子的美學與文學》Zhuangzi de meixue yu wenxue, 台北 [Taipei]: 國立編譯館 [National Institution for Compilation and Translation]。
- 吳式鐸 WU Shikai, 2004, 《和聲藝術發展史》Hesheng yishu fazhan shi, 上海 [Shanghai]: 上海音樂出版社 [Shanghai yinyue chubanshe]。
- 吳冠宏 WU Guanhong, 2006, 《魏晉玄義與聲論新探》Weijin xuanyi yu shenglun xintan, 台北 [Taipei]: 里仁書局 [Liren book]。
- 李澤厚 LI Zehou、劉剛紀 LIU Gangji, 75年,《中國美學史》Zhongguo meixue shi, 台北 [Taipei]: 漢京文化 [Hanjing wenhua]。

- 李美燕 LI Meiyang, 2001, 〈從〈聲無哀樂論〉探析嵇康的和聲義〉
Cong” shegwu aile lun” tanxi Ji Kang de heshengyi, 《鵝湖月刊》
Ehu yukan, 309: 42-3。
- 李曙明 LI Shuming, 2000, 〈東西方音樂美學之比較研究〉*Dongxi fang
yinyue meixue zhi bijiao yanjiu*, 《二十世紀中國音樂美學》*Ershi
shiji zhongguo yinyue meixue*, 北京 [Beijing]: 現代出版社
[Modern publish]。
- 宗白華 ZONG Baihua, 1994, 《宗白華全集》*ZONG Baihua quanji*,
安徽 [Anhui]: 安徽教育出版社 [Anhui jiaoyu chubanshe]。
- 時曉麗 SHI Xiaoli, 2006, 《莊子審美生存思想研究》*Zhuangzi shenmei
shebgcun sixiang yanjiu*, 北京 [Beijing]: 商務 [The Commercial
Press]。
- 徐復觀 XU Fuguan, 1966, 《中國藝術精神》*Zhongguo yishu jingshen*,
台北 [Taipei]: 台灣學生書局 [Student book Co.,Ltd.]。
- 陳望衡 CHE Wangheng, 1988, 《中國古典美學史》*Zhongguo gudian
meixue shi*, 湖南 [Hunan]: 湖南教育出版社 [Hunan jiaoyu
chubanshe]。
- 張蕙慧 Zhang Huihui, 1997, 《嵇康音樂美學思探究》*Ji Kang yinyue
meixue*, 台北 [Taipei]: 文津出版社 [Wenjin publish]。
- 張晚林 Zhang Wanlin, 2007, 《徐復觀藝術詮釋體系研究》*XU Fuguan
yishu quanshi tixi yanjiu*, 上海 [Shanghai]: 上海古籍出版社
[Shanghai guji publish]。
- 嵇康 Ji Kang, 1998, 《新譯嵇中散集》*Xinyi Jizhong sanji*, 台北

[Taipei]: 三民書局 [Snamin]。

——, 1998, 〈聲無哀樂論〉shegwu aile lun, 《嵇中散集》*Jizhong sanji*, 台北 [Taipei]: 三民書局 [Snamin]。

蔡仲德 Cai Zhongde, 2008, 《中國音樂美學史》(修定版)〈緒論〉*Zhongguo yinyue meixue shi(xiudingban)* 〈xulun〉, 《音樂美學》*yinyue meixue*, 上海 [Shanghai]: 上海音樂學院出版社 [Shanghai yinyue xueyuan chubanshe]。

——, 2003, 《中國音樂美學史》*Zhongguo yinyue meixue shi*, 北京 [Beijing]: 人民音樂出版社 [Renmin yinyue chubanshe]。

漢斯利克 HANSLICK Eduard, 1997, 《論音樂美：音樂美學的修改芻議》*Luninuemei inuemeixue de xiugai chuyi*, 陳慧珊譯 CHEN Huishan Trans., 台北 [Taipei]: 世界文物出版社 [Mercury Publishing House]。

劉綱紀 LIU Gangji, 2006, 《中國書畫、美術與美學》*Zhongguo shuhua meishu yu meixue*, 武漢 [Wuhan]: 武漢大學出版社 [Wuhan daxue chubanshe]。

——, 2006, 〈略論徐復觀美學思想〉*Luelun XU Fuguan meixue sixiang*, 《傳統文化、哲學與美學》*Chuantong wenhua zhexue yu meixue*, 武漢 [Wuhan]: 武漢大學出版社 [Wuhan daxue chubanshe]。

謝大寧 XIE Daning, 1997, 〈試析〈聲無哀樂論〉之玄理〉*Shixi "shegwu aile lun" zhi xuanli*, 《中國學術年刊》*Zhongguo xueshu niankan*, no.18。

韓鍾恩 (編) HAN Zhongen Ed. , 2008 , 《音樂美學》 *yinyue meixue* ,
上海 [Shanghai]:上海音樂學院出版社 [Shanghai yinyue xueyuan
chubanshe] 。

蕭振邦 XIAO Zhenbang , 2003 , 〈嵇康〈聲無哀樂論〉探究 - 兼解
牟宗三疏〉 JI Kang “shegwu aile lun” tanjiu-jianjie MOU
Tsungsan shu , 《鵝湖學誌》 *Ehu xuezhì* , no. 30 。

戴璉璋 DAI Lianzhang , 1997 , 〈玄學中的音樂思想〉 *Xuanxuezhū de*
yinyue sixiang , 《中國文哲研究集刊》 *Zhongguo wenzhe yanjiu*
jikan , no. 10 。

西文：

I. Kant, 1872, *Kritik der Urtheilskraft* , a. A. Berlin: L. Heiman.

Michael Sullivan, 1967, *The Arts of China*, California: University of
California Press.

To Reveal the Structure of ‘On Music without Feelings’ from Two Kinds of Argument

CHEN Shih-Chen

Department of Philosophy and Life Education, Nan-Hua University

Address: no. 55. Sec. 1. NanHua Rd., Zhongkeng, Dalin Township, Chiayi
County 62248, Taiwan

E-mail: shihchenchen@yahoo.com.hk

Abstract

In this paper I would like to make the construction of the argument in 〈On Music without Feelings〉 of Jikang clear by means of research for two arguments. The one is an agnosticism which negates music to be able to transfer information; the two transcendental argument which justifies how human nature reveals itself as music in mind without domination. In such understanding music is no longer understood from a viewpoint of moral. Only by the justification of the agnosticism Jikang has ground to say that human nature explores itself as music itself. According to the agnosticism it is very difficult for the traditional philosophy of music to see music as a means for moral value, because music itself can't reveal as such in the traditional philosophy. In his agnosticism Jikang would like to solute the difficulties in the traditional

philosophy of music which sees music as a means to transfer moral value. In such understanding music is necessary seen as something with purposes and determined by it, therefore music can't reveal itself naturally. The traditional philosophy of music holds the standpoint that music presents its substance and transfers what people think. What is presented and transferred is moral value (and including wars and other information). In tradition people see it as a norm and determine which music is right and wrong, for example Zheng music (鄭音), and therefore all music can have a position only under the presupposed ideal of moral value. The work of Jikang tries to justify that music can be only possible in the self-appearance of human nature without the stated presupposition, when music has no any knowledge and transfer. Jikang himself stands under the tradition of Sunzi who thinks that human nature explores itself as music, but holds that mind without domination lets human nature reveal itself as music, therefore mind without domination is a transcendental condition for the self-appearance of music. If no information can be transferred by music, then traditional philosophy has misunderstanding for the role of music in politics and moral, that is, music can't play a role for norm of politics and moral, therefore Jikang thinks that the agnosticism and the transcendental argument is a solution for the difficulties of the philosophy of music in tradition, and constructs a political viewpoint through the mind without domination.

Keywords: Mind, Feelings, Norm, Self-revelation, Acknowledge, Agnosticism