

「知音」涵蘊新探 ——從兩路傳統詮釋到現代認知神經科學的詮釋

廖啟宏*

摘要

在傳統的文藝批評資料中，「知音」是個常見的詞語。究其原因，除了語義簡單明瞭，而伯牙、鍾子期之間的「知音」故事又廣為人知，是以我們理所當然接受該詞的存在——也包括故事指陳的批評活動的理想型態；但卻往往忽略了「知音」涵蘊的批評理念。

近來雖有學者從文學批評的路線，對「知音」一詞後設的思維模式／心靈樣態進行探索，並獲得出眾的成果；然而要釐清「知音」（原指通曉音律）的本質問題，尚需補上音樂領域的研究。準此，本文擬自傳統和現代兩個層面，重新檢視環繞「知音」（以音樂為主）的批評資料。首先在傳統層面，文章將以音樂結合思想、文學兩條進路，嘗試提出有別既往的詮釋；而在現代層面，則移用認知神經科學的相關研究成果，以期廓清「知音」故事（乃至一般性）的音樂活動中，大腦運作的普遍樣態。

關鍵詞：知音，琴心，音樂認知心理學，交互同步，認知基模

* 元智大學中國語文學系兼任助理教授 (jimigit@ms55.hinet.net)

投稿日期：2016.03.02；接受刊登日期：2016.09.01；最後修訂日期：2016.09.24

A Critical Understanding on “ZhiYin” — From the Traditional Interpretation to the Modern Neuroscience

Ci-hong, Liao*

Abstract

“ZhiYin” is a classic literary term for Chinese literature interpretation. It’s a term coined by the popular story of Boya and Zhong TzuCi and is accepted by people as a clear concept to depict the ideal type for criticism. However, the transparency of the definition of the term may lead us to overlook the critical potential in criticism.

Recently, scholars successfully probe into the term from the perspective of Metacognition/ Mindset and render the term a fresh breath. However, to debunk the ontological obstacles for the term, the study in the musical field, the original meaning for the term, is of essential importance. Therefore, the study examined the literature related to the term from two perspectives, traditional and modern. In the traditional perspective, the study proposed an innovative interpretation by analyzing the cultural and literary thinking of the term. In the modern perspective, the study draw concepts from neuroscience to study the actual brain operation in the allusion and the general musical events.

Keywords: ZhiYin, QinXin, Cognitive Psychology of Music, interactional

* Part-Time Assistant Professor, Department of Chinese Linguistics & Literature, Yuan Ze University

Received March 3, 2016 ; accepted September 1, 2016 ; last revised September 24, 2016

synchrony, cognitive schema

壹、緒論

「知音」一詞早見於戰國末期。《呂氏春秋·長見》載晉平公鑄成大鐘，樂帥師曠審音後建議重新鑄過，曰：「後世有知音者，將知鐘之不調也。」¹是以「知音」的本義為精通音律。然而同書《本味》篇首錄的伯牙、子期交游故事，亦常被用來指涉該詞。²如稍後曹丕〈又與吳質書〉即云：「昔伯牙絕絃於鍾期，仲尼覆醢於子路，愍知音之難遇，傷門人之莫逮也。」³其義乃從音樂上的知音，引申至一般性的知己。

根據蔡英俊的觀察，「知音」這個在傳統文學批評資料中「隨處可見」的術語，因為「語義簡單明瞭，不致引起任何理解上的困難」，遂被後世理所當然的接受。⁴猶有進者，它甚至已融入日常語彙（例如誇人「知音識趣」）；而伯牙、子期的論文，更由小說家敷演成一個歷代樂於傳播的故事典型——先是馮夢龍以其「觸性性通，導情情出」列為《警世通言》開卷之作，繼而抱甕老人因它有助「成風化之美」選入《今古奇觀》。⁵蔡英俊認為，由於我們都熟悉「知音」的故事，並接受它指陳的批評活動的理想型態，難免就忽略了此術語涵蘊的批評理念；所以，只要發掘隱含在「知音」一詞（特別是故事）背後的思想模式或心靈樣態，必將清楚指明傳統文學批評活動的本質。⁶

¹ 秦·呂不韋編纂，陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》上冊（臺北：華正書局，1988年），頁604-605。

² 秦·呂不韋編纂，陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》上冊，頁740。

³ 明·張溥輯評，宋效永校點，《三曹集》（長沙：岳麓書社，1992年），頁162。

⁴ 語見蔡英俊，〈「知音」探源——中國文學批評的基本理念之一〉，呂正惠、蔡英俊編，《中國文學批評》第一集（臺北：臺灣學生書局，1992年），頁127。

⁵ 明·馮夢龍纂輯，錢伯城評點，《新譯警世通言》第一卷（上海：上海古籍出版社，1992年），頁1-14；引文見原敘，頁2。明·抱甕老人編，王幼梅、黃文昕、馮傳校點，《今古奇觀》，侯忠義主編，《明代小說輯刊第三輯》第三冊（成都：巴蜀書社，1999年），頁564-575，引文見頁162。

⁶ 蔡英俊，〈「知音」探源——中國文學批評的基本理念之一〉，《中國文學批評》第一集，頁127。

誠然，歷代文藝（不獨文學）界在批評「知音」故事時，多半止於消極地感慨「音實難知」、「知實難逢」，卻不甚追究鍾子期「如何知音」的問題。而後設研究無疑能提供更豐富的解答——它或可釐清所有傳統批評活動的本質。儘管蔡英俊等人對此已有傑出的論述；惟其關注的重點僅在文學批評，所採的「現象學式追索」成果亦有增補的空間——從本質論來看，猶有一些未解的問題。以下且從這個故事的流傳談起。

如同前述，「知音」的故事首見於《呂氏春秋·本味》，後載於《韓詩外傳》卷九、《說苑》卷八，但諸篇所記雷同，沒什麼演變。不過到了魏晉時期的《列子·湯問篇》，故事的內容卻有了變化。考察《呂氏春秋》的記載為：

伯牙鼓琴，鍾子期聽之。方鼓琴而志在太山，鍾子期曰：「善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。」少選之間，而志在流水，鍾子期又曰：「善哉乎鼓琴，湯湯乎若流水。」鍾子期死，伯牙破琴絕弦，終身不復鼓琴，以為世無足復為鼓琴者。非獨琴若此也，賢者亦然。雖有賢者，而無禮以接之，賢奚由盡忠？猶御之不善，驥不自千里也。⁷

《列子·湯問》所記則是：

伯牙善鼓琴，鍾子期善聽。伯牙鼓琴，志在登高山。鍾子期曰：「善哉！峨峨兮若泰山！」志在流水。鍾子期曰：「善哉！洋洋兮若江河！」伯牙所念，鍾子期必得之。伯牙遊於泰山之陰，卒逢暴雨，止於巖下；心悲，乃援琴而鼓之。初為霖雨之操，更造崩山之音。曲每奏，鍾子期輒窮其趣。伯牙乃舍琴而嘆曰：「善哉，善哉，子之聽夫！志想象猶吾心也。吾於何逃聲哉？」⁸

⁷ 秦·呂不韋編纂，陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》上冊，頁740。

⁸ 楊伯峻撰，《列子集釋》（北京：中華書局，2010年），頁178。

在《呂氏春秋·本味》中，故事顯然被當作一則譬喻，用來指涉「政教之本在得賢」的主題意識。而就故事本身來看，它涵具了兩層意義：一、「知音」是一種深層的理解活動，實非易事；二、「知音難逢」。至於「襲《本味》文」的《列子》，⁹除了擯去其中的政教諷諭意義，更在原型故事上添加一段「伯牙游於泰山之陰」的故事；並藉由伯牙「曲每奏，鍾子期輒其趣」等描述，不斷強調鍾子期完全性的「知音」——一種無所遺漏的體會。對於故事人物之間「完全的、理想的、微妙的理解活動」，¹⁰蔡英俊下了總結判斷：

「知音」所指涉的理解活動，是兩個主體之間相互了解、相互感通的融浹狀態，而且這種相互感知的過程，似乎不需要透過任何外在的言辯予以明示；創作者與鑑賞者雙方都沉靜的進行內在情志的溝通、理解活動。¹¹

凡此判斷雖然精當，卻仍停留在描述理解活動的「狀態」，對其運作過程並不能提供更深入的分析。但相較於傳統文藝批評對「如何知音」的探索，它已經是豐富的了。

其實要釐清「知音」這個術語的本質問題，不妨回到音樂的領域；即便研究指向傳統文學批評亦然。更何況，「中國早期的文學理論批評其實是從音樂理論批評中派生出來的。」¹²準此，本文擬從傳統和現代兩個層面，重新檢視環繞「知音」的批評資料。首先是傳統層面。「知音」故事選擇以「琴」會友（而不是它種樂器）當別具深意。考察古代「琴道」（或稱『古琴思想體系』）的建立和發展，概有社會、宗教和心理的因素，且受到儒、道（後

⁹ 楊伯峻案語，見《列子集釋》，頁179。

¹⁰ 相關探討可參顏崑陽，〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993年），頁192-201；引文見頁195。

¹¹ 蔡英俊，〈「知音」探源——中國文學批評的基本理念之一〉，《中國文學批評》第一集，頁130。

¹² 語見張少康，《文心與書畫樂論》（北京：北京大學出版社，2006年），頁134。

世更融攝釋家，特別是禪宗）等思想的影響。¹³又「知音」故事中「不同個體生命兩心相印的感通」，本是「中國文化活動中所共同企求的一種理想」，¹⁴故各思想流派皆有旨趣相同的範例，及系統內的詮釋（詳後文）。而交叉分析這些批評資料，是本文第一部分的重點。其次，隨著魏晉時期方法論的自覺，傳統文學批評的走向發生了重大的轉化，並在《文心雕龍·知音》提出「六觀」——將評價限定在作品的藝術性，而非作者情志——時達到高峰。但促成這項轉化的不是文學批評，而是音樂批評——嵇康的〈聲無哀樂論〉尤為關鍵。故此間音樂美學與時代思潮的演變，是本文要梳理的第二部分。最後在現代層面，本文將移用認知神經科學的研究成果，來闡釋「知音」故事中聆聽活動的各種可能性。

值得補充的是，猶如認知科學家威廉·班宗（William Benzon）在研究「神經系統如何設計與建構音樂」論題時有其必要的「揣測」，本文亦預設「知音」故事中對音樂「完全的、理想的、微妙的理解」為一項達成的活動（實則它已被歷代如是接受）；而這同樣是為了「引導接下來的研究朝有結果的方向前進」。¹⁵

貳、傳統詮釋——思想的進路

儘管「琴道」的建立和發展曾融攝儒、道、釋等各家思想，有些學者卻仍然相信古琴是「中國古樂中完全不受外來音樂影響的樂器」¹⁶；不過，以「知

¹³ 參見高羅佩著，李美燕譯，《琴道》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2015年），頁63-64。

¹⁴ 語見顏崑陽，〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，《六朝文學觀念叢論》，頁196。

¹⁵ 語見威廉·班宗著，趙三賢譯，《腦內交響曲》（臺北：商周出版，2003年），頁198。

¹⁶ 江文也著，楊儒賓譯，《孔子的樂論》（臺北：臺灣大學出版中心，2012年），頁101。

音」故事設定的時空背景而言，排除釋家思想的影響毋寧是較合理的。故以下且以儒、道二家為主要論述對象。

一、儒家的詮釋進路

考察「知音」故事指涉的聆聽活動有其原型，且同樣以古琴做為媒介。對古代士人來說，古琴不僅是樂器，更是修身理性的「聖王之器」。《禮記·曲禮上》：「先生書策琴瑟在前。」¹⁷《禮記·曲禮下》：「大夫無故不徹縣，士無故不徹琴瑟。」¹⁸應劭《風俗通義·聲音》：「君子所常御者，琴最親密，不離於身。」¹⁹據是則春秋以降的士大夫可能都有琴，在日常生活中不輕易離開它。

又《荀子·樂論》：「君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心。」²⁰《禮記·樂記》：「樂者樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。」²¹因此，透過琴（或其他樂器）演奏的音樂，目的是要助成人的道德心性；如《風俗通義·聲音》釋琴德時即云：「適足以和人意氣，感人善心。」²²而道、琴、心之間的關係，朱長文《琴史·師文》的闡釋頗為精當：「夫心者道也，琴者器也。本乎道則可以周於器，通乎心故可以應於琴。」²³演奏者之心上通於道，下應於琴；

¹⁷清·孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校，《禮記集解》，上冊（臺北：文史哲出版社，1990年），頁37。

¹⁸清·孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校，《禮記集解》上冊，頁124。

¹⁹漢·應劭，《風俗通義》卷6，浙江人民出版社編，《百子全書》第六冊（浙江：浙江人民出版社，掃葉山房1919年石印本，1991年），頁3。

²⁰李滌生，《荀子集釋》（臺北：臺灣學生書局，1991年），頁461。

²¹清·孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校，《禮記集解》下冊，頁1005。

²²漢·應劭，《風俗通義》卷6，《百子全書》第六冊，頁3。

²³宋·朱長文，《琴史》，王雲五主編，《四庫全書珍本七集》第151冊（臺北：臺灣商務印書館，1977年），卷2，頁7。

且由於「唯樂不可以為偽」²⁴，琴音反映的即是其人心性的面貌。故各思想流派中涉及「知音」（包括故事成形之前）的論題，無疑當從箇中關鍵——「琴心」談起。

高羅佩《琴道》云：「古琴的思想體系始終表現出這樣的傾向：強調古琴才是真正儒家學者的樂器，因此享有與眾不同的地位。」²⁵ 孔子可說是儒家音樂思想的奠基者（且早在「知音」故事成說之前）；而有關孔子「琴心」的記載可舉二例為代表。其一，《史記·孔子世家》稱「孔子學鼓琴師襄子」，並詳述了他的學習過程：

孔子學鼓琴師襄子，十日不進。師襄子曰：「可以益矣。」孔子曰：「丘已習其曲矣，未得其數也。」有閒，曰：「已習其數，可以益矣。」子曰：「丘未得其志也。」有閒，曰：「已習其志，可以益矣。」子曰：「丘未得其為人也。」有閒，曰：「有所穆然深思焉，有所怡然高望而遠志焉！」曰：「丘得其為人，黯然而黑，幾然而長，眼如望羊，如王四國，非文王其誰能為此也！」²⁶

其二是閔子聞孔子鼓琴有感的記載：

孔子晝息於室而鼓琴焉。閔子自外聞之，以告曾子，曰：「嚮也夫子之音，清徹以和，淪入至道。今也更為幽沉之聲，幽則利欲之所為發，沉則貪得之所為施。夫子何所之感若是乎？吾從子入而問焉。」曾子

²⁴ 清·孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校，《禮記集解》下冊，頁1006。

²⁵ 高羅佩著，李美燕譯，《琴道》，頁71。

²⁶ 瀧川龜太郎，《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社，1986年），頁754。文字記載近同者尚見於漢·韓嬰，《韓詩外傳》卷五，北京大學《儒藏》編纂與研究中心編，《儒藏·精華編》第36冊（北京：北京大學出版社，2014年），頁1148、三國·魏·王肅，《孔子家語·辨樂解》，北京大學《儒藏》編纂與研究中心編，《儒藏·精華編》第180冊（北京：北京大學出版社，2014年），頁149。主旨相同者見清·劉文典撰，馮逸、喬華點校，《淮南子鴻烈集解》（臺北：文史哲出版社，1992年），頁276。

曰：「諾。」二子入問孔子，孔子曰：「然，汝言是也。吾有之。向見猫方取鼠，欲其得之，故為之音也。」²⁷

在第一例中，「曲」和「數」指的是旋律的輪廓、全曲的節奏（拍子），是技術上的問題。「志」是形成整個樂章的精神；「人」是某一精神的人格主體。可見孔子學習音樂的態度，是要「由技術以深入於技術後面的精神，更進而要把握到此精神具有者的具體人格」²⁸。而對樂章後面人格的掌握，即是孔子將自己的人格沉浸在音樂中、與之融合的歷程。第二例閔子偶然從琴音中聽見幽沉之聲（反映利欲貪得之心），迥別於孔子一向的樂風（展現其清徹平和的人格特質）；相詢之後證實孔子鼓琴時的確有貪得之心，儘管那是欲貓得鼠使然。據此，儒家的樂教當可謂：「善琴者，聞聲有如窺鏡，可以照見內心隱微之處。」²⁹

綜合上述二例旨歸，儒家「琴心」指的是聆聽者不但能透過琴音洞察演奏者幽微的心思，更可藉之掌握其人的精神人格主體；在音樂中，主客雙方的人格亦得以互相融和、輝映。儒家樂教的基本規定、要求，是美與善的會通統一——故孔子以「盡美、盡善」的韶樂為典範。³⁰樂是藝術，仁是道德；但在最高的境界中，「道德充實了藝術的內容，藝術助長、安定了道德的力量。」³¹若將此義推及後世的「知音」故事，不妨說鍾子期除了在音樂上「曲每奏輒窮其趣」，更從「琴心」掌握了伯牙的精神人格。「巍巍」、「湯湯」等詞語固然是琴曲意象的狀述，但用來指涉琴人心性的崇高寬弘，亦恰如其

²⁷ 秦漢·孔鮒等纂輯，《孔叢子》，北京大學《儒藏》編纂與研究中心編，《儒藏·精華編》第181冊（北京：北京大學出版社，2014年），頁27。

²⁸ 徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1992年），頁6。

²⁹ 饒宗頤，〈古琴的哲學〉，《饒宗頤二十世紀學術文集》第六冊（臺北：新文豐出版股份有限公司，2003年），頁560。

³⁰ 宋·朱熹，《四書章句集註》（臺北：鵝湖出版社，1984年），頁68。

³¹ 徐復觀，《中國藝術精神》，頁17。

分。藉由品評的行為，這場音樂活動終成「伯牙 琴曲 鍾子期」美與善的雙向交流，乃至融合。而從儒家的觀點來看，精神人格的相互肯定，當是「知音」成立的重要基礎。

二、道家的詮釋進路

劉勰《文心雕龍·序志》：「昔涓子《琴心》、王孫《巧心》，心哉美矣，故用之焉。」³²可見六朝時《琴心》一書尚存。關於涓子及其著述，舊題劉向《列仙傳》云：「涓子者，齊人，好餌術。……著《天人經》四十八篇。……其《琴心》三篇，有條理焉。」³³「餌術」概指服藥養身之事。而「條理」一詞，乃是特別用來評騭音樂的述語；如孟子盛稱「集大成」的孔子為「始條理、終條理」。³⁴又《漢書·藝文志·道家》：「《蜎子》十三篇。（自注：『名淵，楚人，老子弟子。』師古曰：『蜎，姓也。』）」³⁵黃侃《文心雕龍札記·序志》：「涓子，蓋即《史記·孟子荀卿列傳》之環淵。環淵，楚人，為齊稷下先生（此《列仙傳》所以稱為齊人），言黃老道德之術，著書上下篇（《琴心》蓋即此書之名，猶《王孫子》一名《巧心》也）。『環』，一作『蠃』，一作『蜎』，聲類並同。」³⁶

根據上述資料，《琴心》的確是音樂述著，而被歸入道家的主因是涓子為老子弟子，且傳授黃老學說、行服藥養身之事。這大抵是一種作者背景上的歸類，無涉《琴心》內容或琴德的陳述。對於古琴與道家的關係，司馬承

³²南朝梁·劉勰著，詹瑛義證，《文心雕龍義證》下冊（上海：上海古籍出版社，1994年），頁1898-1899。

³³王叔岷撰，《列仙傳校箋》（北京：中華書局，2007年），頁24-25。

³⁴朱熹，《四書章句集註》，頁315。

³⁵漢·班固撰，唐·顏師古注，《漢書·藝文志〔三〕》，第六冊（北京：中華書局，1987年），頁1730-1732。

³⁶黃侃著，黃延祖重輯，《文心雕龍札記》（北京：中華書局，2006年），頁265。

禎《素琴傳》云：「靈仙（按指道家真人）以琴聲和神」、「隱士以琴德興逸」³⁷指道家人物通過鼓琴得以「通神明，和天地」。另外，《琴學問答》也藉「琴與棋孰優」為題作了本質上的解釋：

琴為載道之器，與棋為絕對反比例。琴與道家為最近，宜戒機心，是以有〈鷗鷺忘機〉之曲。棋則專用機心，精棋者常有嘔血傷生之事。琴則以卻病為收效之初基，此所以相反也。³⁸

此亦是《莊子·天地》篇所言「機心」存於胸中則不可載道的延伸。³⁹故高羅佩總結古琴思想體系中「道家的因素」云：「古琴被視為一種藉由抑制低俗欲望及排除邪惡思想，以使人重獲原始純真的方法。」⁴⁰

若將以上道家的義理擴及「知音」故事，那麼鍾子期從琴音掌握的，當是伯牙原始純真如嬰兒般的心；而兩人論交，或即是印證彼此不受世俗污染的、忘機的心。

參、傳統詮釋——文學的進路

中國古代文學思想的發展到漢魏之際有一項重大的變化。根據張少康的考察，它是「從以經學思想為指導的文學理論批評，向以玄學道家思想為指導的文學理論批評的轉化」。⁴¹關於當時的「玄學」，湯用彤在《魏晉玄學論稿》中論「言意之辨」時曾解釋云：

³⁷ 唐·司馬承禎，《素琴傳》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第五冊（北京：中華書局，2010年），頁326。

³⁸ 楊宗稷，《琴學叢書》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第三十冊，頁374。

³⁹ 清·王先謙撰，劉武撰，沈嘯寰點校，《莊子集解·莊子集解內篇補正》（北京：中華書局，1987年），頁106。

⁴⁰ 高羅佩著，李美燕譯，《琴道》，頁72。

⁴¹ 張少康，《文心與書畫樂論》，頁140。

夫玄學者，謂玄遠之學。學貴玄遠，則略於具體事物而究心抽象原理。……夫具體之迹象，可道者也，有言有名者也。抽象之本體，無名絕言而以意會者也。迹象本體之分，由於言意之辨，依言意之辨，普遍推之，而使之為一切論理之準量，則實為玄學家所發現之新眼光新方法。……玄學系統之建立，有賴於言意之辨。⁴²

他認為一個時代新學術的興起，必有賴於新眼光、新方法的發現；而魏晉玄學的繽紛內容，即是環繞「言意之辨」（尤其是『言不盡意論』）呈現出來的。猶有進者，它也某種程度轉化了傳統文學思想的走向。故湯用彤在〈魏晉玄學和文學理論〉一文又說：「魏晉南北朝文學理論之重要問題實以『得意忘言』（按屬『言意之辨』論題）為基礎。」⁴³蔡英俊在探源「知音」一詞時同樣表示：

這種方法論上的自覺，顯然突破了〈樂記〉或〈詩大序〉以降素樸的抒情主義的思考模式。循此而論，劉勰的〈知音〉篇與嵇康的〈聲無哀樂論〉，都具體反映了魏晉時期追求客觀的藝術表現的思想潮流。⁴⁴

其中張少康特別指出〈聲無哀樂論〉即是否定、轉化儒家文藝思想（如《禮記·樂記》），完成玄學道家文藝思想指導地位的關鍵；他說：「魏晉南北朝文學創作和文學批評正是按照它所啟示的方向發展的。」⁴⁵據是，劉勰的〈知音〉篇自然也受到它的影響。

嵇康的〈聲無哀樂論〉有很強的思辨性，文章藉「東野主人」的立場，通過與「秦客」七難七答的形式，表明了他對聲音和情感的關係的觀點。「秦

⁴² 湯用彤，《湯用彤全集》第四卷（石家莊：河北人民出版社，2000年），頁22-23。

⁴³ 湯用彤，《湯用彤全集》第四卷，頁393。

⁴⁴ 蔡英俊，〈「知音」探源——中國文學批評的基本理念之一〉，《中國文學批評》，第一集，頁134-135。

⁴⁵ 張少康，《文心與書畫樂論》，頁140。

客」主張由於情緒有哀樂的不同，所發的聲音也有所不同；而不同的聲音也會引起不同的情緒反應——實與《禮記·樂記》中『聲音之道與政通』的思想一脈相承。至於嵇康的反駁，其要處可節引如下：

聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂。哀樂自當以情感，則無係於聲音。名實俱去，則盡然可見矣。

夫殊方異俗，歌哭不同；使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而感。然而哀樂之情均也。今用均之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？⁴⁶

他的見解可大致解釋為：一、聲音和哀樂是兩種不同性質的存在；二、聲音和哀樂雖有密切的關係，但這種關係並非必然是偶然的。⁴⁷循此，嵇康否定在音樂中追索作者內在情志的可能性：「察者欲音聲以知心，不亦外乎？」⁴⁸而他也試圖為音樂的表現活動建立客觀的價值和標準：「音聲有自然之和，而無係於人情。克諧之音，成於金石；至和之聲，得於管絃也。」⁴⁹音樂的「善與不善」，取決於樂曲的聲音、節奏和諧與否，它完全是「自然」的屬性，無關作者情志。故張少康的結論是：

〈聲無哀樂論〉重視藝術的審美客體和審美主體的差別性，重視對音樂藝術形式美規律的探討，毫無疑問，這對六朝文藝創作和文藝理論批評的重心轉向如何提高文藝的形式美，是有十分重大的影響的。⁵⁰

⁴⁶ 載明揚校注，《嵇康集校注》（臺北：河洛圖書出版社，1978年），頁198-200。

⁴⁷ 將聲音和情感這種關係推擴到名言與意義的關係上，也同樣有效。說詳岑溢成，〈魏晉「言意之辨」的兩個層面〉，《鵝湖學誌》期11（1993年12月），頁17-36。故湯用彤亦云：「嵇叔夜雖言『聲無哀樂』，蓋其理論亦繫於『得意忘言』之義。」見湯用彤，《湯用彤全集》第四卷，頁385。

⁴⁸ 載明揚校注，《嵇康集校注》，頁214。

⁴⁹ 載明揚校注，《嵇康集校注》，頁208。

⁵⁰ 張少康，《文心與書畫樂論》，頁142。

受到這股思潮的影響，劉勰在《文心雕龍·知音》中提出「六觀」（六種判斷作品優劣的程序）：一觀位體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商。這套批評方法的主要效用在於作品藝術性的評價，而非作者情志的詮釋；它要詮釋的首先是作品的「題材類型」，其次是作品的語言結構與藝術性，最後則評估作品能否完滿地實現「文體」（由「體製」規定「體要」，由「體要」規定「體貌」）。要之，若說中國文學批評的發展到了六朝，「作者情志」與「作品文體」的兩大批評型態宣告完成（以《文心雕龍》為高峰）⁵¹；那麼嵇康的〈聲無哀樂論〉，則毋寧是左右這項發展的關鍵的音樂美學論著。而這種「文體論」的批評旨趣，是透過詮釋「知音」的涵蘊所揭示的。

肆、現代詮釋——認知神經科學的進路

一、音樂活動的規模——從興奮、戰慄到交互同步

現今所見先秦時期音樂演出最詳盡的記載，當屬《左傳》襄公二十九年季札在魯觀樂一段。節引如下：

吳公子札來聘……請觀於周樂。使工為之歌〈周南〉、〈召南〉，曰：「美哉！始基之矣，猶未也，然勤而不怨矣。」

為之歌〈邶〉、〈鄘〉、〈衛〉，曰：「美哉淵乎！憂而不困者也。吾聞衛康叔、武公之德如是，是其衛風乎！」

為之歌〈王〉，曰：「美哉！思而不懼，其周之東乎！」

……

見舞〈韶箭〉者，曰：「德至矣哉，大矣！如天之無不憐也，如地之

⁵¹ 顏崑陽，〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，《六朝文學觀念叢論》，頁 239-240。

無不載也。雖甚盛德，其蔑以加於此矣，觀止矣……。」⁵²

對上述詩歌、舞樂兼具的記載，⁵³ 近人江文也說：「《左傳》所述，今日只要感覺稍微敏銳的音樂家，都可以了解其中所說的是什麼種類的音樂。」⁵⁴ 若此言不虛，那麼當時的季札想必更無扞格。而作為古代善聽的典型，這段多彩多姿的、繁複的音樂活動，正可與《本味》、《湯問》篇中伯牙、子期的故事對照發明。

首先，兩場音樂活動參與的人數和樂器即有明顯差異。根據《周禮·大司樂》所載，當時職掌各異的樂官多達十九種（使用樂器種類更大於此數）；⁵⁵ 雖然《周禮》成書的年代仍有疑義，但季札面對的樂工規模或許相去不遠。另據考中國上古的音樂不用和聲（惟唐代已見），而是各種高低不同的樂器齊奏。⁵⁶ 若以《周禮》所示的規模齊奏樂器，產生的音量只怕不小。又音樂實驗顯示，當音量約超過一百一十五分貝時，將讓人的聽覺系統達到飽和，使得神經元以最大速率活化；一旦多數神經元活化到最大程度，可能會造成某種「突現」，使大腦進入異乎平常的狀態——一種戰慄、興奮的感覺。⁵⁷ 這種精神狀態多半來自大型音樂活動；而季札觀樂的部分經驗或許能作此解釋。但我們熟知的「知音」故事——伯牙、子期的交流——，卻是另一種狀態。

其實蔡英俊所謂伯牙與子期「兩個主體之間相互了解、相互感通的融決

⁵² 楊伯峻編著，《春秋左傳注》下冊（高雄：復文圖書出版社，1991年），頁1161-1166。

⁵³ 楊伯峻注云：「季札論詩論舞，既論其音樂，亦論其歌詞與舞象。」楊伯峻編著，《春秋左傳注》下冊，頁1161。

⁵⁴ 江文也著，楊儒賓譯，《孔子的樂論》，頁66。

⁵⁵ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，南昌府學本，1989年），頁350-368。

⁵⁶ 黃友棣，《中國風格和聲與作曲·序論》（臺北：正中書局，1987年），頁1。

⁵⁷ 丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）著，王心瑩譯，《愛戀音樂的腦》（臺北：大家出版社，2013年），頁72。

狀態」云云，亦可取得腦神經科學上的佐證。奈爾斯·瓦林（Nils Wallin）於《生物音樂學》卷首即表示：「音樂的曲調和神經生理物質之間，有一種形態動態的異種同形（morphodynamic isomorphism）。」⁵⁸ 聆聽音樂時，人的腦神經會以其動態追蹤音序的能力，自動將音樂流轉化成神經流；而當兩個人一起進行音樂活動時，會因全心聆聽產生的「聯結作用」，讓彼此具有相同的神經活動模式，達到一種「交互同步」（interactional synchrony）、甚至「互為主體」（intersubjectivity）的狀態。⁵⁹ 相較於受到大樂隊、大音量籠罩的身心震顫，這種兩人對坐、以低音量撫琴催生的「暢態」（音樂歡愉），更容易讓人進入相互了解、感通的情境。

二、母文化與認知基模

對於季札觀樂當時的理解活動，姜宸英在《湛園札記》卷三提出他的推測：

季札觀樂，使工歌之，初不知其所歌者何國之詩也。聞聲而後別之，故皆為想象之辭，曰：「此其為衛風乎！其周之東乎！……」皆從想象而得之者也。至於見舞，則便知其何代之樂，直據所見以贊之而已，不復有所擬議也。⁶⁰

姜氏認為，撇除後段視覺經驗（人腦傾向以它主導判斷）的輔助，季札的音樂批評多屬臆測、想像之辭（將季札的『乎』字當作強義的疑問詞）；因為陌生、且線索有限，讓吳國公子無法即時辨識出異國的音樂。這項推測頗為合理。如瓦林《生物音樂學》便說：「對於從未聽過的音樂，我們很難

⁵⁸ Nils L. Wallin, *Biomusicology* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1991), 1.

⁵⁹ 威廉·班宗著，趙三賢譯，《腦內交響曲》，頁 34-39、頁 65-67。

⁶⁰ 參見清·永瑤、紀昀纂修，《文淵閣四庫全書》第 859 冊（臺北：臺灣商務印書館，1986 年），頁 616。

（或根本無法）預測曲調的發展。」⁶¹ 楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》曾將《詩經》中包含的曲式歸納成十種。⁶² 又根據黃友棣的研究，中國古曲和民歌的音階並非歐洲的大小音階，也非純粹的五聲音階、或無調音樂的十二音列，而是古代流傳下來的各種調式（略同濫觴於歐洲中世紀的 Dorian、Phrygian、lydian……等調式）；且各地（國）的民間曲調（式）自有差異。⁶³ 此外，中國單音字富含平仄、四聲的變化，當它按照不同的調式音階來演唱時，更增加了歧義性。凡此種種，都可能造成季札理解上的障礙；除非他的腦內的「基模」足以駕馭這一切。

在聆聽音樂時，大腦內的認知基模是處理音樂訊息的基礎；而其中音階基模（tonal schema）與拍節基模（metric schema）最為重要——人類的音樂通常具備音階和拍子。有了可循的基模，我們才能理解音樂的形式，乃至預測曲調的發展。人腦的音樂基模在母體子宮內就已具雛形，且會在每次聆聽音樂的過程中不斷建構、修正。當幼兒五歲左右，即能辨認母文化特有的音樂語法（不同的調式音階及和弦進行慣例等），逐漸形成基模。由於神經系統的發展深受環境影響，故威廉·班宗除了主張「文化的差異必須視為內在而非外在因素」，⁶⁴ 並以之作為前提，將瓦林「音樂流等於神經流」的論點修正為：

對於那些擁有共同音樂文化的個體而言，樂曲的流動和神經生理物質之間，具有強烈而有系統的相似性，致使這些個體的大腦產生緊密的聯繫。⁶⁵

⁶¹ Nils L. Wallin, *Biomusicology*, 2.

⁶² 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》上冊（臺北：大鴻圖書有限公司，1997年），頁54-58。

⁶³ 黃友棣，《中國風格和聲與作曲》，頁2、28-29。

⁶⁴ 威廉·班宗著，趙三賢譯，《腦內交響曲》，頁264-265。

⁶⁵ 威廉·班宗著，趙三賢譯，《腦內交響曲》，頁57。相關論述另參：（1）威廉·班宗著，

吳公子季札在魯聆聽各國音樂，當下就要進行模板「匹配／不匹配」的判斷。若說他將因陌生而遭遇困難（如姜宸英的推測），亦屬合理。

至於琴曲的演奏，在開頭處都有一小段「調意」。⁶⁶ 這些短樂段包括固定的音調模式、調式特色——例如構成此調式的典型和弦與和聲——；它富含各類樂句，通常以全泛音作結。就「知音」故事來看，如果鍾子期在伯牙彈奏「調意」時便能融入琴曲情境，則他們極可能擁有共同的音樂文化（特別是母文化）。考察《呂氏春秋·本味》高誘注云伯牙、子期「悉楚人也」。⁶⁷ 而馮夢龍索性參酌明代地理，將二人設定為同屬湖廣的荊州府及漢陽府人。雖不知他們所本為何，但持論卻暗合肯綮。

三、歌詞有無與節奏快慢的神經反應

兩場音樂活動另一項主要的差異，在有無歌詞。大體來說，右腦對音樂辨識較為重要，左腦則主掌語言能力（不全然涇渭分明）。但事實上，在聆聽／想像歌曲（即模板匹配）時，左右兩邊都呈現活躍狀態——或謂歌詞須動用左腦之故。⁶⁸ 新近的研究顯示，人類處理音樂結構（音樂語法）的區域位於兩個大腦半球的額葉，與司職口語語法的布羅卡（Paul Broca）區相鄰，甚至部分重疊；而與音樂語義（具有意義的音符順序）有關的區域，則位於大腦兩側顳葉後部，靠近維尼基（Carl Wernicke）區。⁶⁹ 雖然音樂與語言共用「部

趙三賢譯，《腦內交響曲》，頁 198；（2）丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）著，王心瑩譯，《愛戀音樂的腦》，頁 32-33、104-105、112-113、215-216；（3）蔡振家，《音樂認知心理學》（臺北：臺大出版中心，2014 年），頁 54。

⁶⁶ 高羅佩著，李美燕譯，《琴道》，頁 109。

⁶⁷ 秦·呂不韋編纂，陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》，上冊，頁 747。

⁶⁸ 黃震遐，《醫說樂韻》（香港：天地圖書有限公司，2010 年），頁 84。

⁶⁹ 布羅卡區為運動語言區，主掌言說活動。威尼基（克）區為聽覺語言區，負責理解語言。二區各以發現者姓氏命名。參見小林繁等原著，上野洋一郎等編譯，楊美桂校閱，《圖解腦神經科學》（臺北：藝軒圖書出版社，2005 年），頁 49-50、168-169；相關

分」神經元，仍擁有各自獨立的傳輸途徑，讓人產生不同的反應。以「有無歌詞」為例，我們可將 Anthony Storr 與 John A. Sloboda 的論述歸納如下：

（一）當聽音樂的人累積較多的經驗並更善於評論時，他的音樂感知就部分轉移到左腦半球——或許我們對音樂的情緒反應大都集中於右腦半球，但演奏技巧和批評的分析卻有賴左腦半球的運作。

（二）若詞語與音樂密切相連（譬如歌詞），兩者似乎就同處於右腦半球，成為一個單一「完形」的部分——既然一首歌的歌詞順序固定不變，屬於左腦半球的創新技巧就不再有必要。⁷⁰

鍾子期在比對既往的音樂經驗後，說出「巍巍乎若太山」、「湯湯乎若流水」等最相應的批評，腦內的活動較接近第（一）點。而季札觀樂時，左腦則需先將歌詞（且不論方言與否）與熟背的《詩經》文字匹配，待辨識完成，才方便右腦發揮作用，以第（二）點所指的「完形」方式來體驗作品。

猶有進者，「歌詞有無」固然與「情緒」有交互作用，但速度卻是傳達情緒更重要的元素——「快歌常予人開心的感受，慢歌則總是哀悽的」。⁷¹ 檢視《列子》中的「知音」故事，伯牙鼓琴或志在「登高山」（應不作慢調），度曲時偶又「心悲」（相應樂段當非快曲）；據此推測，鍾子期聆聽的演奏自然是快慢間雜的。復次，剖析我們較高階的審美歷程，Wieble Trost 的一項發現是：音樂引起的正向情緒若是高度激發的（如快樂、驚奇、緊繃、強大等），左側紋狀體與腦島會活化；而要是低度激發的（如懷舊、溫柔、平和、悲傷等），則會活化右側紋狀體與眼眶額葉皮質。這意味著，強烈的快感總

研究另見丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）著，王心瑩譯，《愛戀音樂的腦》，頁 121-122。

⁷⁰ Anthony Storr 著，張嚶嚶譯，《音樂與心靈》（臺北：知英文化事業有限公司，1999年），頁 56-57；John A. Sloboda, *The Musical Mind* (Oxford: Clarendon Press, 1985), 264.

⁷¹ 語見蔡振家，《音樂認知心理學》，頁 204；丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）著，王心瑩譯，《愛戀音樂的腦》，頁 61-62，引文見頁 61。

伴隨著腦島所表徵的身體內在感覺（並涉及運動區）；而較為雋永的正向情緒，則尚需眼眶額葉皮質的評估和調控。⁷² 鍾子期的「巍巍乎」、「湯湯乎」等語，當是情緒被音樂高度激發的歎美；但聆聽伯牙遇兩銜悲而作的樂段，情緒概屬低度激發，他只能從預設模式網絡（喚起回憶）來對應。

四、音樂的指涉作用與情緒反應

無論是「高山」、「流水」甚或「伯牙游於泰山之陰」的曲折故事，鍾子期都能解悟琴家樂思並獲得其認同，此間的交流亦可從學理上加以解釋。

（一）從作曲／演奏家的層面來看，庫克（Deryck Cooke）表示「音樂」是作曲／演奏家以純屬個人的手法，對人類普同情緒所作的最高表現；而聽者油生的感動，也是針對這些將普同情緒轉化成藝術的手法而發。⁷³ 蔡振家《音樂認知心理學》亦云：「音樂的指涉系統不如語言來得實用，……然而，以音樂來描述『我在山中碰上一場小雨』的經歷，卻可能格外具有美感。」以西方古典音樂中描寫暴風雨的傑作為例，重點與其說在清楚表達了什麼，毋寧在於「作曲家如何（how）表達，也就是藝術技法」——「弦樂的快速音群可以模仿風雨交加的氣勢，定音鼓與短笛可以模雷鳴與閃電」。⁷⁴ 持論相仿的亨德密特更解釋道：

（作曲家）由經驗得知樂音編排的某些模式符合聽者的某些情緒反應。他時常譜出這些模式並發現自己的觀察被證實，因此，當他在預測聽者的反應時，他相信自己是處於相同的心理狀況。⁷⁵

⁷² Wiebke Trost, Thomas Ethofer, Marcel Zentner and Patrik Vuilleumier, "Mapping aesthetic musical emotions in the brain," *Cereb Cortex* 22, No12(December 2012): 2769-2873.

⁷³ Deryck Cooke, *Language of Music* (London: Oxford University Press, 1959), 33.

⁷⁴ 蔡振家，《音樂認知心理學》，頁 77。

⁷⁵ Paul Hindemith, *A Composer's World: Horizons and Limitations* (New York: Anchor Books, 1961), 42.

其次，柯爾須（Stefan Koelsch）在一項探討音樂意義的經典實驗中，亦曾以「促發刺激－標靶刺激」得出一系列配對，茲節錄與本文相關者如下：

作為促發刺激的音樂	相關的標靶詞彙	不相關的標靶詞彙
位置開闊的和弦	寬廣	狹窄
位置密集的和弦	狹窄	寬廣
小提琴的長高音	針	河
以連綿不絕的音型為主的鋼琴曲	河	針

結果顯示，一些音樂確實能引發情緒與動覺的聯想（如登樓梯的步態、河水的流動等），以及遙遠的時空感，讓人進入夢幻般的意識狀態。⁷⁶ 儘管古琴音樂之美往往在每一個獨立的音符本身，但彈奏的仍然是和弦內音（它是構成音樂的要素）。而「善鼓琴」的伯牙，對上述音樂的指涉能力必有高度的自覺。

再者論及《列子·湯問》中敷演的「故事」。根據 Anthony Storr 的研究，這種並見於文學和音樂的傳統形式可能來自腦內的原型模式。他發現，打動人心的演說和音樂都習慣用「A－B－A」的形式，即一套簡化的呈示部、開展部，及再現部——作曲／演奏家會像在說故事般激發我們的情緒，提高我們的期待，最終（時而刻意延遲）給予圓滿的解決。⁷⁷ 而這項解決之必要，在於人類「腦島對幸福圓滿很敏感」，足以左右多巴胺的分泌（大腦的報償系統），來獲得曲終的愉悅感⁷⁸。至於樂曲中部與部之間的轉換（提供不同的刺激），則有賴「變奏」。洛威爾（Lewis Rowell）說：

⁷⁶ Koelsch S, Kasper E, Sammler D, Schulze K, Gunter T and Friederici AD, “Music, Language and Meaning: brain signatures of semantic processing,” *Nat Neurosci* 7, No3 (March 2004): 302-307.

⁷⁷ Anthony Storr 著，張嚶嚶譯，《音樂與心靈》，頁 127-135。

⁷⁸ Rita Carter 著，Christopher Frith 審訂，洪蘭譯，《大腦的祕密檔案》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2011 年），頁 283。

變奏，……是所有時期及所有地方的音樂裡最普遍的程序之一，利用一種最基本的音樂準則——「認同」感。……世界音樂之所以普用變奏，都是基於變奏的心靈象徵性；象徵人生過程中，自我本體的保留、發揮，與還原。⁷⁹

準此，則伯牙彈琴模擬泰山遊歷，從連綿大雨似的音符，轉換到山崩般激昂的樂段後，終將以雨過雲開的平和收尾。艾克曼（Diane Akerman）發現在古典音樂廣大、開放的架構中，有著「深沉的整體感」；而那是「充滿喧囂的和諧，有小小的反覆，有充滿阻礙的追尋……，有分離、混亂，但最後總能調和。」⁸⁰ 這種普遍的音樂或心靈模式，也適用於本文的「知音」故事——除非作曲／演奏者蓄意讓人對樂曲完整性的期待落空。且以現今廣為流傳的〈流水〉為例⁸¹，其段落意境可詮釋為：

起手二、三段疊彈，儼然潺湲滴瀝，響激空山。

四、五兩段，幽泉出山，風發水湧，時聞波濤，已有汪洋浩翰，不可測度之勢。

至滾沸起段，極騰沸澎湃之觀，具蛟龍怒吼之象；息心靜聽，宛然坐危舟，過巫峽，目眩神移，驚心動魄，幾疑此身已在群山奔赴、萬壑爭流之際矣。

⁷⁹ Lewis Rowell, *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984), 178-179.

⁸⁰ 黛安·艾克曼著，莊安琪譯，《感官之旅》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2000年），頁198。

⁸¹ 朱權云：「〈高山〉、〈流水〉二曲，本只一曲。……至唐分為兩曲，不分段數。至宋分〈高山〉為四段，〈流水〉為八段。」參見明·朱權著，《神奇秘譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第一冊，頁120。現今最普及的版本為清代川派琴家張孔山所傳；而管平湖彈奏的〈流水〉，更收錄於NASA的《地球之音》鍍金唱片，於1977年放送至外太空。

七、八兩段，勢就徜徉，時而餘波激石，時而旋洑微漚。⁸²

這種樂曲演繹（「A - B - A」形式）上的默契，也是成就「知音」美談的要件之一。

（二）就聆聽者的層面而言：情緒心理學中的詹姆斯－朗格理論（James-Lange Theory）強調，身體反應的自覺會影響主觀情緒；按照這個論點，當音樂模仿身體動作與生理反應之後，聽眾經由內在的模仿機制，或可感受到相應的感覺回饋與情緒。⁸³ 至於聽眾的情緒是否會被音樂感染，除了前述的「基模」比對，也取決於個人過去的經驗與當下的心情、聆聽態度；特別是主動涉入的程度，「如果說注意力主導聆聽音樂時的認知涉入，則同理心便主導聆聽音樂時的情緒涉入。」⁸⁴ 根據 Heather Chaptin 等人的研究，當愛樂者在聆聽充滿感情的樂曲詮釋時，邊緣系統與旁邊緣系統的活化較強，且活化程度與其音樂素養有關；而當動人的詮釋中出現彈性速度時，鏡像神經元系統的活化會短暫升高，聽眾的情緒也會被吸引。故 Chaptin 認為，音樂演出是否能影響人的情緒，即取決於聽眾的「同理心」——經由內在模仿演奏（隨之哼唱和演練）所察覺的細微速度變化。⁸⁵

但此處的同理心也有其專家效應。當聆聽樂曲時，演奏家（或懂得彈奏樂器者）與非演奏家大腦的活動（內在模仿）不盡相同；前者還會加上動作的模仿（鏡像神經元活化較強）。因此，若音樂帶給人的歡愉可概分為「期待快感」與「體驗快感」兩種——各別對應神經機制中職司酬賞的「渴望」

⁸² 張孔山弟子歐陽書唐闡釋該曲曲勢語。參見楊宗稷，《琴學叢書》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第三十冊，頁 133。

⁸³ 蔡振家，《音樂認知心理學》，頁 198。

⁸⁴ 蔡振家，《音樂認知心理學》，頁 199。

⁸⁵ 又鏡像神經元為「瞭解別人心智的模擬歷程背後的神經機制」。參見 Marco Lacoboni 著，洪蘭譯，《天生愛學樣》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2010 年），頁 18-59，釋文見頁 31。

(wanting) 與「樂在其中」(liking) 兩個階段——，那麼演奏家的體驗將更為豐富。對於演奏家或業餘樂手，他可以揣想自己將如何彈奏（建立期待），擬狀眼前演奏者的動作，比較聽到的音樂（從一個樂音的處理到全曲風格），這是普通聽眾不易獲得的完形體驗。在《警世通言》中，馮夢龍安排了一場琴學問答，讓鍾子期展現他對古琴的淵博知識，並強調這不僅是記問之學而已。準此，設想鍾子期具有一定程度的琴藝毋寧是合理的；因為這將讓他的聆聽更為深刻。

歸納本節所述，從神經科學的視角來看「知音」故事，約可得出以下結論：

一、聆聽音樂時，大樂隊、大音量的合奏往往帶給人壓倒性的戰慄、興奮感受；然而伯牙、鍾子期兩人對坐，以低音量（古琴本色）撫出的琴曲，卻更容易讓雙方進入「交互同步」、甚至「互為主體」的神經活動模式。

二、母文化形塑的認知「基模」左右了人的音樂鑑賞力。擁有共同音樂文化的個體，在神經生理物質上對音樂流的反應高度相似，彼此的大腦也能產生更緊密的聯繫。故推論伯牙與鍾子期同國出身，毋寧是較為合理的（從高誘到馮夢龍皆直指二人是楚人）。

三、大腦運作的方式會因樂曲有無歌詞而不同。聆聽經驗豐富的鍾子期異於普通聽眾之處，在他的音樂感知可能更集中於大腦左半球（儘管只是器樂）——用以分析演奏技巧並作批評。

四、曲式與情緒有一定的關聯。據文本推論，伯牙所奏當為快慢間雜的樂曲；而鍾子期的情緒也應有高度（當下讚歎其壯闊）和低度（憑回憶作情境連類）激發的轉換。

五、就學理上解析「知音」故事（特別是《列子》增添）的內容，可從兩方面來說明：

（一）伯牙（作曲／演奏家）對琴音的指涉能力必有高度自覺，且能精

準預測聽眾的心理反應；而他彈奏的琴曲應有 A – B – A 的段落安排，以符合音樂的準則（亦即人普遍的心靈模式）。

（五）由於出眾的音樂同理心，鍾子期當能透過內在模仿演奏（隨之哼唱或於心中演練），體察琴曲的細微變化；更因為懂得彈奏，他不妨揣想自己將如何表現，擬狀伯牙的指法，比對聽到的樂音，在「期待快感」到「體驗快感」的過程裏獲得更豐富的完形經驗。

伍、結論

總結前述，從傳統和現代兩個層面來詮釋環繞「知音」一詞的批評，結論可概括如下：

一、傳統詮釋：

（一）思想的進路：

1. 以儒家思想來詮釋「知音」故事，鍾子期透過琴曲把握的，是伯牙融合美與善、「崇高寬弘」的精神人格；而兩人論交，當是伯牙亦反證了鍾子期擁有同樣的人格特質。

2. 以道家思想來詮釋「知音」故事，鍾子期藉由琴音掌握的，是伯牙原始純真如嬰兒般的心；因為印證了彼此不受世俗污染的心，遂成就兩人的友情。

（二）文學的進路：

中國古代文學批評到了六朝有了重大的突破，在嵇康《聲無哀樂論》的「音樂美學」（專注於探討藝術形式美的規律）影響下，劉勰《文心雕龍·知音》提出了「六觀」（六種判斷作品優劣的程序），展現了文學「文體論」、「讀者論」的批評旨趣。至此，「作者情志」與「作品文體」兩大批評型態

終告完成。

二、現代詮釋：

從認知神經科學的視角來看「知音」故事，可得到如下結論：

（一）比起大型音樂活動加諸人的戰慄、興奮感受，伯牙和鍾子期一對一的琴曲交流，更容易讓雙方進入「交互同步」、「互為主體」的神經活動模式。

（二）人的音樂鑑賞力，取決於母文化形塑的認知「基模」——它讓擁有共同音樂文化的個體，在神經生理物質上對音樂流的反應高度相似，彼此的大腦也聯繫得更緊密——故歷來的文獻多設定伯牙和鍾子期同為楚人。

（三）樂曲有無歌詞，將影響大腦的運作程序。對音樂經驗豐富的鍾子期而言，可能更仰賴大腦左半球（一般人偏重右半球）來聆聽器樂——他可以更專注的運用左腦來分析演奏技巧並作批評。

（四）由於曲式與情緒有一定的關聯，故伯牙所奏當為快慢間雜的樂曲，鍾子期的情緒激發也應有高低二種——1. 高度激發：當下讚歎其意象的壯闊；2. 低度激發：根據個人回憶對音樂作情境連類，乃至融合無間。

（五）另就《列子》對「知音」故事增補的內容，亦有相應學理的解釋：

1. 伯牙對琴音的指涉能力必有高度自覺，並能精確預測聽眾的心理反應；而他彈奏的琴曲也當有「A - B - A」的段落安排，以符合音樂本身／聽眾心理的準則。

2. 鍾子期應能透過內在模仿（如隨之哼唱或內心演練）演奏，體察琴曲的細微變化；更因為具備彈奏技能，他可以揣想——（1）自己會如何表現樂曲；（2）擬狀伯牙的指觸，比較聽到的樂音——從「期待快感」到「體驗快感」的過程裏獲得更豐富的完形體驗。

據是，則無論是儒家抑或道家，對「知音」故事都有其系統內的詮釋。而六朝時期對「知音」涵蘊（特別是藝術形式美）的探索，也為中國文學理論奠定了「文體批評」的型態。另外，當後世毫不懷疑地接受「知音」故事，就預設了鑑賞活動中主、客體達到「完全的、理想的、微妙的理解」的可能性——儘管批評家較少梳理此點。借助認知神經科學的研究成果，我們終能為環繞「知音」一詞及故事背後的後設問題，提出必要的、合理的解釋；猶有進者，這些論述也適用於現下有關音樂傳播的「理解」活動。

徵引文獻

(一) 古籍

- 秦·呂不韋編纂，陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》，臺北：華正書局，1988年。
- 秦漢·孔鮒等纂輯，《孔叢子》，北京大學《儒藏》編纂與研究中心編：《儒藏·精華編》第一八一冊，北京：北京大學出版社，2014年。
- 漢·韓嬰，《韓詩外傳》，北京大學《儒藏》編纂與研究中心編：《儒藏·精華編》第三六冊，北京：北京大學出版社，2014年。
- 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，《周禮注疏》，臺北：藝文印書館，南昌府學本，1989年。
- 漢·班固撰，唐·顏師古注，《漢書》，北京：中華書局，1987年。
- 漢·應劭，《風俗通義》，浙江人民出版社編，《百子全書》第六冊，浙江：浙江人民出版社，掃葉山房1919年石印本，1991年。
- 三國·魏·王肅，《孔子家語》，北京大學《儒藏》編纂與研究中心編：《儒藏·精華編》第一八〇冊，北京：北京大學出版社，2014年。
- 南朝梁·劉勰著，詹瑛義證，《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 唐·司馬承禎，《素琴傳》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第五冊，北京：中華書局，2010年。
- 宋·朱熹，《四書章句集註》，臺北：鵝湖出版社，1984年。
- 宋·朱長文，《琴史》，王雲五主編《四庫全書珍本七集》第151冊，臺北：臺灣商務印書館，1977年。
- 明·張溥輯評，宋效永校點，《三曹集》，長沙：岳麓書社，1992年。
- 明·馮夢龍纂輯，錢伯城評點，《新譯警世通言》，上海：上海古籍出版社，1992年。
- 明·抱甕老人編，王幼梅、黃文昕、馮傳校點，《今古奇觀》，侯忠義主編：

- 《明代小說輯刊第三輯》第三冊，成都：巴蜀書社，1999年。
- 明·朱權著，《神奇秘譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第一冊，北京：中華書局，2010年。
- 清·永瑢、紀昀纂修，《文淵閣四庫全書》第八五九冊，臺北：臺灣商務印書館，1986年。
- 清·孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校，《禮記集解》，臺北：文史哲出版社，1990年。
- 清·王先謙撰，劉武撰，沈嘯寰點校，《莊子集解·莊子集解內篇補正》，北京：中華書局，1987年。
- 清·劉文典撰，馮逸、喬華點校，《淮南鴻烈集解》，臺北：文史哲出版社，1992年。

（二）近人編輯、論著

- Anthony Storr 著，張嚶嚶譯，《音樂與心靈》，臺北：知英文化事業有限公司，1999年。
- Marco Lacoboni 著，洪蘭譯，《天生愛學樣》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，2010年。
- Rita Carter 著，Christopher frith 審訂，洪蘭譯，《大腦的祕密檔案》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，2011年。
- 小林繁等原著，上野洋一郎等編譯，楊美桂校閱，《圖解腦神經科學》，臺北：藝軒圖書出版社，2005年。
- 丹尼爾·列維廷 (Daniel J. Levitin) 著，王心瑩譯，《愛戀音樂的腦》，臺北：大家出版社，2013年。
- 王叔岷撰，《列仙傳校箋》，北京：中華書局，2007年。
- 江文也著，楊儒賓譯，《孔子的樂論》，臺北：臺灣大學出版中心，2012年。
- 呂正惠、蔡英俊編，《中國文學批評》第一集，臺北：臺灣學生書局，1992年。

- 岑溢成，〈魏晉「言意之辨」的兩個層面〉，《鵝湖學誌》期11（1993年12月），1993年，頁17-36。
- 李滌生，《荀子集釋》，臺北：臺灣學生書局，1991年。
- 威廉·班宗著，趙三賢譯，《腦內交響曲》，臺北：商周出版，2003年。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1992年。
- 高羅佩著，李美燕譯，《琴道》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2015年。
- 張少康，《文心與書畫樂論》，北京：北京大學出版社，2006年。
- 湯用彤，《湯用彤全集》，石家莊：河北人民出版社，2000年。
- 黃友棣，《中國風格和聲與作曲》，臺北：正中書局，1987年。
- 黃侃著，黃延祖重輯，《文心雕龍札記》，北京：中華書局，2006年。
- 黃震遐，《醫說樂韻》，香港：天地圖書有限公司，2010年。
- 楊伯峻撰，《列子集釋》，北京：中華書局，2010年。
- 楊伯峻編著，《春秋左傳注》，高雄：復文圖書出版社，1991年。
- 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，臺北：大鴻圖書有限公司，1997年。
- 載明揚校注，《嵇康集校注》，臺北：河洛圖書出版社，1978年。
- 蔡英俊，〈「知音」探源——中國文學批評的基本理念之一〉，呂正惠、蔡英俊編，《中國文學批評》第一集，臺北：臺灣學生書局，1992年，頁127-143。
- 蔡振家，《音樂認知心理學》，臺北：臺大出版中心，2014年。
- 黛安·艾克曼著，莊安琪譯，《感官之旅》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2000年。
- 顏崑陽，〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局，1993年，頁192-201。
- 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，臺北：洪氏出版社，1986年。
- 饒宗頤，〈古琴的哲學〉，《饒宗頤二十世紀學術文集》第六冊，臺北：新文豐出版股份有限公司，2003年，頁551-568。

- Cooke, Deryck. *Language of Music*. London: Oxford University Press, 1959.
- Hindemith, Paul. *A Composer's World: Horizons and Limitations*. New York: Anchor Books, 1961.
- Koelsch, S., E. Kasper, D. Sammler, K. Schulze, T. Gunter, and A. D. Friederici. "Music, Language and Meaning: brain s Signatures of Semantic Processing." In *Nat Neurosci* 7, No3 (March 2004): 302-307.
- Rowell, Lewis. *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.
- Sloboda, John A. *The Musical Mind*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Trost, Wiebke, Thomas Ethofer, Marcel Zentner, and Patrik Vuilleumier. "Mapping Aesthetic Musical Emotions in the Brain." In *Cereb Cortex* 22, No12(December 2012): 2769-2873.
- Wallin, Nils L. *Biomusicology*. New York: Pendragon Press, 1991.

