

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度*

林 修 德**

摘 要

本文試圖將《莊子》「三籟」思想結構層次與〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」結構相互對應，進而得知〈聲無哀樂論〉旨在引用「三籟」典故以揭示聆樂者得以透過聆樂活動而展現某種「體道之情」，亦即是一種同樣出自於「人心」，但其卻得以受到「和聲」引導轉化的自然和諧之「情」，因而此「情」將有別於僅是基於「哀心有主」主導下所引發的「成心之情」。在此對應關係中，正顯現出〈聲無哀樂論〉對於《莊子》「三籟」思想的繼承與轉化。具體而言，此種「體道之情」即是一種聆樂者在受到「和聲」引導之「躁靜和應」下而仍然能夠引發出的「哀樂情應」，且此種聆樂的情感反應亦即是一種得以昇華轉化進而趨向平和的哀樂情應。如此一來，〈聲無哀樂論〉的「聲情關係」中即蘊含了某種工夫向度，亦即是指聆樂者得以透過聆樂活動進而修練轉化自我的內心情性，以促使自身的內在心境趨近平和的體道境界。

關鍵詞：嵇康、聲無哀樂論、聲情關係、《莊子》、三籟

* 銘謝：本文為吳冠宏老師主持行政院國家科學委員會專題計畫【從《莊子》到嵇康〈聲論〉：「聲」與「氣」之視域的開啓】(NSC-100-2410-H-259-046-MY2)之部分成果，筆者為文受到老師相當多的引導與啟發，謹此致謝！另外，承蒙兩位《中央大學人文學報》匿名審查老師的寶貴意見也令筆者獲益良多，在此一併致謝！

** 國立東華大學中國語文學系兼任講師 (reddream721021@msn.com)

投稿日期：101.10.29；接受刊登日期：101.12.18；最後修訂日期：102.03.25

The Practice Aspect of the “Sound-Feeling Relation” in Ji Kang’s “Sheng Wu Ai Le Lun” with Reference to “Three Notes” in *Zhuangzi*

Siou-de Lin^{*}

Abstract

This paper seeks to identify the correspondence between the structure of “Three Notes” in *Zhuangzi* and that of “Sound-Feeling Relation” in “Sheng Wu Ai Le Lun.” This paper finds that by making reference to “Three Notes” in *Zhuangzi*, Ji Kang with his “Sheng Wu Ai Le Lun” attempts to address that certain “embodied Dao feeling” can emerge through listening to music. However, such feeling is different from another common feeling, the “will-steered feeling” out of a listener’s grief or sorrow. Due to the fact that the “embodied Dao feeling” is a naturally harmonious one led by and transformed from harmonious sound, “Sheng Wu Ai Le Lun” can be evidently regarded as inheriting from and transforming the idea of “Three Notes” in *Zhuangzi*. In other words, such “embodied Dao feeling” is the peaceful response of sorrow or joy aroused in a listener’s restless or tranquil state of mind led by harmonious sound; the listener’s response reveals an active transforming process between objective sound and subjective feeling. Thus,

^{*} Lecturer, Department of Chinese Language and Literature, National Dong Hwa University
Received October 29, 2012; accepted December 18, 2012; last revised March 25, 2013

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

the “Sound-Feeling Relation” in “Sheng Wu Ai Le Lun” implies a practice aspect to listeners. That is, through listening to music, a listener can engage in the practice of transforming personal feeling in order to help one’s inner mind going into the peaceful state of the embodied Dao.

Keywords: Ji Kang, Sheng Wu Ai Le Lun, Sound-Feeling Relation, *Zhuangzi*, Three Notes

壹、前言

嵇康在〈聲無哀樂論〉中所主張的「聲情關係」一直存在著特別的論點，其一方面認為聲情二分，亦即是主張在客觀外在的聲音樂當中並不具備所謂哀樂情感的性質¹，但另一方面卻也認同聆樂者內心的哀樂之情得以在聆樂活動的過程中基於聲音樂的引導而能夠被誘發出來。那麼「不具備哀樂情感性質的外在聲音樂要如何引發聆樂者內心的哀樂之情？」一直是〈聲無哀樂論〉的「聲情關係」論述中最複雜，也是最精彩之處！其中不僅涉及到聆樂者原本內心中已蟄伏之情感的發動問題，也觸及到聲音樂的「舒疾形式」所自然帶給聆樂者的「躁靜反應」之問題，而此二者有可能同時運作於聆樂者的身上？如果有其可能性，則此二者又是如何同時運作於聆樂者身上的？每個聆樂者的運作歷程中是否又有其差異因而具有不同的類型情況？此中是否還可能蘊含有某種關乎「聆樂體道」的工夫向度？這些問題都將是本文所要處理的根本目標。

從〈聲無哀樂論〉的文章結構而言，首段的問難可視為綜述性的引論而其後一共有七難七答，在此之中又以引論、第四難答、第七難答為全文最關鍵處，因為此三部分在純粹理論思辯的程度上最高，亦即是〈聲無哀樂論〉直接闡釋其思想內涵的關鍵所在，而《莊子》「三籟」典故的

¹ 關於此方面的研究已進行很多，其中張節末對嵇康的音樂思想與漢斯立克的音樂理論所做的對比研究甚具代表性，請參照張節末，《嵇康美學》第八章〈音樂規律、審美觀照與情感反應——論嵇康與漢斯立克音樂美學觀的異同〉（杭州：浙江人民出版社，1994年），頁139-161。張氏在其文中指出「關於音樂的本體，嵇康和漢斯立克有一個基本一致的觀點：音樂的美無關於情感；這種美存在於音樂的運動形式之中；這種運動形式決定了音樂的不變本質。」

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

引用則正好出現在引論與第四難答的部分，並且同樣都關涉到核心議題「聲情關係」的論述，即如下所示²：

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？然聲音和比，感人之最深者也。勞者歌其事，樂者舞其功。夫內有悲痛之心，則激切之言。言比成詩，聲比成音。雜而詠之，聚而聽之。心動於和聲，情感於苦言。嗟嘆未絕，而泣涕流漣矣。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。豈復知吹萬不同，而使其自己哉。（〈聲無哀樂論〉）³

此為聲音之體，盡於舒疾；情之應聲，亦止於躁靜耳。夫曲用每殊，而情之處變，猶滋味異美，而口輒識之也。五味萬殊，而大同於美；曲變雖眾，亦大同於和。美有甘，和有樂；然隨曲之情，盡於和域；應美之口，絕於甘境。安得哀樂於其間哉？然人情不同，自師所解，則發其所懷。若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜。若有所發，則是有主於內，不為平和也。以此言之，躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也；不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲音也。且聲音雖有猛靜，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，斯非吹萬不同邪？夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡感俱見。若資偏固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分。則焉能兼御群理，總發眾情耶？由是言

² 本論文中，關於〈聲無哀樂論〉之原典均引自晉·嵇康撰，戴明揚校注，《嵇康集校注》（臺北：河洛圖書出版社，1978年）。並同時參考魯迅先生紀念委員會編，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1973年）第九卷《嵇康集》之校注。

³ 此為〈聲無哀樂論〉引論當中，東野主人答難的一部分。

之：聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。然則聲之與心，殊途異軌，不相經緯；焉得染太和於歡感，綴虛名於哀樂哉？（〈聲無哀樂論〉）⁴

明顯地，從此兩部分語意脈絡的具體情況來看，其似乎皆試圖透過「三籟」的思想內涵來說明關於「聲情關係」的具體主張，如上述引論中「夫以有主之哀心，因乎無象之和聲，其所覺悟，唯哀而已。豈復知吹萬不同，而使其自己哉」，以及第四難答中「且聲音雖有猛靜，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，斯非吹萬不同邪？」所顯現的意涵皆是如此⁵，因此釐清此兩部分引用「三籟」典故的文本意涵，對於〈聲無哀樂論〉「聲情關係」的掌握而言，必然具有其關鍵性的地位。然而〈聲無哀樂論〉文中兩次對於「三籟」典故引用，如上所述，似乎皆是以帶有反詰語氣的句法呈現，所以在此兩處關於「三籟」典故的理解上，基於反詰語氣所具有的語意張力，各家詮釋往往莫衷一是，如此也就對於〈聲無哀樂論〉的解讀造成了阻礙。

另一方面，既然要探討〈聲無哀樂論〉如何透過《莊子》「三籟」的思想內涵來說明其關於「聲情關係」的具體主張，因此釐清「三籟」思想內涵的結構層次便成為必要的研究工作，而《莊子》文本中對於「三籟」內涵的直接論述則如下所示⁶：

⁴ 此為〈聲無哀樂論〉第四難答當中，東野主人答難的一部分。

⁵ 在上述引文當中，「豈復知吹萬不同，而使其自己哉」以及「斯非吹萬不同邪？」皆明顯地引用了《莊子·齊物論》中「夫吹萬不同，而使其自己也」的「三籟」典故。

⁶ 本論文中，關於《莊子》之原典均引自清·郭慶藩輯，王孝魚整理，《莊子集釋》（臺北：華正書局有限公司，2004年）。並同時參考王叔岷，《莊子校詮》（北京：中華書局，2007年）與錢穆，《莊子纂箋》（臺北：東大圖書股份有限公司，2009年）之校注。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

南郭子綦隱机而坐，仰天而噓，荅焉似喪其耦。顏成子游立侍乎前，曰：「何居乎？形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？今之隱机者，非昔之隱机者也。」子綦曰：「偃，不亦善乎，而問之也！今者吾喪我，汝知之乎？女聞人籟而未聞地籟，女聞地籟而未聞天籟夫！」子游曰：「敢問其方。」子綦曰：「夫大塊噫氣，其名爲風。是唯无作，作則萬竅怒呿。而獨不聞之蓼蓼乎？山林之畏佳，大木百圍之竅穴，似鼻，似口，似耳，似枅，似圈，似臼，似洼者，似污者；激者，謫者，叱者，吸者，叫者，譟者，突者，咬者，前者唱于而隨者唱喁。泠風則小和，飄風則大和，厲風濟則眾竅爲虛。而獨不見之調調、之刀刀乎？」子游曰：「地籟則眾竅是已，人籟則比竹是已。敢問天籟。」子綦曰：「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！」（《莊子·齊物論》）⁷

然而對於「三籟」思想結構層次的解讀，各家亦未有其定論，大致來說，有些學者主張以三層結構的方式來理解「三籟」思想，而有些學者則主張以兩層結構的方式來理解，甚至也有學者主張「三籟」思想的結構內

⁷ 在此需要補充說明，若將此處關於「三籟」的論述向後延伸以連結至「夫言非吹也，言者有言，其所言者特未定也。果有言邪？其未嘗有言邪？其以爲異於鼗音，亦有辯乎？其無辯乎？道惡乎隱而有真偽？言惡乎隱而有是非？道惡乎往而不存？言惡乎存而不可？道隱於小成，言隱於榮華。故有儒墨之是非，以是其所非而非其所是。欲是其所非而非其所是，則莫若以明」爲止，從而將此全部論述做爲「三籟」思想的整體，則可以發現「三籟」思想本身其實並不僅是單純關於「道」、「氣」、「聲」的關係論述，還同時涉及到「成心」與「真宰」的問題、「道」與「言」的問題以及是非價值如何評價……等相關問題，但本文旨在探討〈聲無哀樂論〉如何使用「三籟」典故來說明其關於「聲情關係」的主張，因此本文對於「三籟」思想結構的探討將聚焦在「三籟」思想的基本原型，亦即是根本的「道」、「氣」、「聲」的關係論述之上，以試圖探究〈聲無哀樂論〉是如何繼承「三籟」的「道」、「氣」、「聲」之關係論述，進而將之轉化爲其所要說明的「聲情關係」。

涵其實是三者圓融而不可區分的，因此對於《莊子》「三籟」思想結構層次的探討，也同時是有待處理的重要問題。

此外，過去學者在探討〈聲無哀樂論〉的「聲情關係」時，對於聆聽者基於聆聽聲音樂而產生「哀樂情應」與「躁靜和應」⁸的兩種反應之關係，確實具有意見分歧的不同理解之情況，舉例而言，有些學者似乎並不有意識地區分二者，因而也似乎混同了此二者的狀態內涵，至於有些學者則似乎斷然地切割二者，進而認為「哀樂情應」並非〈聲無哀樂論〉所支持的聆樂狀態，而只有「躁靜和應」才是〈聲無哀樂論〉所肯定的理想聆樂境界。無論如何，透過《莊子》「三籟」思想結構的釐清，以進一步探討〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」與「三籟」思想結構的對應情形，將有助於理解〈聲無哀樂論〉「聲情關係」中關於「哀樂情應」與「躁靜和應」之間的關係內涵。

總之，本研究一方面將試圖釐清《莊子》「三籟」思想的結構內涵，以探討其內在的理論結構；另一方面則將試圖透過上述的釐清，以進一步探討〈聲無哀樂論〉對於《莊子》「三籟」思想的繼承與轉化，而企圖在此探討中深化對於〈聲無哀樂論〉「聲情關係」的理解與詮釋，以呈顯其「聲情關係」中可能蘊含工夫向度。在具體的研究進路方面，首先將對於〈聲無哀樂論〉引用「三籟」典故的兩處文本段落進行初步的文意探析，接著則將試圖釐清《莊子》「三籟」思想結構的層次內涵，而後將進一步探討〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」對於《莊子》「三籟」思想結構的連結與對應情況，最後則是試圖在此連結與對應情況的揭示當中，

⁸ 一般而言，學者們將此兩種聆樂反應定名為「哀樂之應」與「躁靜氣應」，而筆者在此為了暫且區分「哀樂之應」屬於「人情」層面的反應，而「躁靜氣應」屬於「和聲」之於聆聽者「和心」所引發的「和氣」層面之反應，因此直接將前者定名為「哀樂情應」，並且直接將後者定名為「躁靜和應」。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

用以呈顯〈聲無哀樂論〉對於《莊子》「三籟」思想的繼承與轉化，以及其「聲情關係」中所可能蘊含工夫思維向度。

貳、〈聲無哀樂論〉引用「三籟」典故的文意探析

〈聲無哀樂論〉一文引用「三籟」典故共有兩處，一處在其引論之中，另一處則在其第四難答之中。從引論的部分來看，東野主人首先強調聲音是天生自然而具有其存在的永恆性與自體性⁹，此後便開始談論到聲音與人情之間的相互影響關係，具體來說，其認為「聲情關係」之間不具有必然的連結對應關係，以聆樂者聆聽音樂而產生哀情的情況為例，東野主人即試圖透過「三籟」的典故來說明其中「聲情關係」的具體內涵：

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。豈復知吹萬不同，而使其自己哉。（〈聲無哀樂論〉）

在這段論述中，東野主人認為聆樂者之所以引發哀情，並不是因為此音樂裡具有哀情的成份，而是因為聆樂者已先將自己的哀心藏於內心當中，因而在聆樂活動的過程中恰好將自己心中的哀情引發出來，所以才產生了聆樂活動中的哀情。也因此東野主人一再強調「和聲無象」，也就是認為聲音是和諧自存而不具備任何特定情感內涵的。此段文獻的最後，東野主人則使用「豈復知吹萬不同，而使其自己哉」一語來說明上述這種哀情產生的情況，而從其文意脈絡來看，其具體內涵可能是指「聆樂者無法瞭解聆樂活動所引發的各種情感，事實上都是基於自我的哀心所主導」，也就是

⁹ 其原文為「夫天地合德，萬物貴生，寒暑代往，五行以成。故章為五色，發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間。其善與不善，雖遭遇濁亂，其體自若，而不變也。」出自〈聲無哀樂論〉引論當中，東野主人答難的部分。

說，「吹萬不同」即是比喻各種哀樂之情的產生，而「使其自己」則是意指各種哀樂之情的產生，事實上都是由自我內在的哀心或者樂心所主導，而並非是受到所聆聽之音樂賦予的。然而在此先大略回顧一下《莊子·齊物論》中「夫吹萬不同，而使其自己也」一言，其似乎是在說明「天籟」的內涵，那麼此「天籟」之體道狀態的展現，怎麼還會蘊含有個人成心造作的「哀心」或者「樂心」呢？因此，也有學者認為〈聲無哀樂論〉中的「和聲」即是《莊子》所謂的「天籟」¹⁰，那麼在解讀此處「豈復知吹萬不同，而使其自己哉」時，則似乎可能有另一種意涵，亦即是意指「聆樂者無法體悟各種情感的產生，事實上得以受到『和聲』的引導與轉化」，也就是說，此處「使其自己」的推動者可能不是上述「聆樂者自我內在的哀心或者樂心」而是如「天籟」狀態般的「和聲」，所以此語可能是要說明此聆樂者之所以引發的哀情，是因為其沒有能夠真正體悟「和聲」對於「人情」的引導與轉化，因此東野主人說「其所覺悟，唯哀而已」。而至此可以發現，無論是前一種解讀方式或者是後一種解讀方式，對於〈聲無哀樂論〉此段論述的文意脈絡來說，都是順暢無礙而可成立的，因此〈聲無哀樂論〉此處究竟是如何藉由「三籟」典故來說明其關於「聲情關係」的思想內涵便仍然無法明確掌握，更具體的說，即是我們無法明確得知「豈復知吹萬不同，而使其自己哉」之「使其自己」的推動者，所意指的確切內涵究竟是「人心」還是如「天籟」般的「和聲」？而關於此二者的根本差異，得以在第四難答中找到一些有助於釐清問題的線索。

¹⁰ 戴璉璋，《玄智、玄理與文化發展》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2003年），頁143。戴璉璋在此指出「在嵇氏心目中，他所謂的和聲與莊子的天籟是相同的。」

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

在〈聲無哀樂論〉第四難答中，談論到兩種聆樂活動之聆樂者的內心狀態，一種是「無所先發」的「平和」狀態；另一種則是「有所發」的「有主於內」狀態，即如下所示：

然隨曲之情，盡於和域；應美之口，絕於甘境。安得哀樂於其間哉？然人情不同，自師所解，則發其所懷。若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜。若有所發，則是有主於內，不為平和也。以此言之，躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也。（〈聲無哀樂論〉）

在此段論述中，可以區分出兩種聆樂活動的情況：「隨曲之情，盡於和域」與「若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜」以及「躁靜者，聲之功也」三者可視為一組，即是指聆樂者內心基於「無所先發」的「平和」狀態，因而能感受到「和聲」對於「人情」的和諧轉化作用，因此其所引發的「隨曲之情」得以「盡於和域」，也因此其能夠「終得躁靜」而不為哀樂之情所干擾，如此即是展現了聆樂反應中的「躁靜和應」¹¹之狀態。¹²至於「人情不同，自師所解，則發其所懷」與「若有所發，則是有主於內，不為平和也」以及「哀樂者，情之主也」三者，則可視為另一組，即是指聆樂者內心基於「有所發」的「有主於內」狀態，也就是當其內心處於「不為平和」的情況，因而在聆樂活動的過程中受到了「人心」

¹¹ 「躁靜和應」一詞，即吳冠宏所謂的「躁靜氣應」，而因為此「躁靜」反應是基於「和聲」所引導而產生，所以筆者在此稱之為「躁靜和應」。請參考吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》（臺北：里仁書局，2006年），頁208。吳冠宏在此指出「透過躁靜之氣應以發滯導情，已使人在躁靜氣應中逐漸淨化而漸至純然平和之境。」

¹² 若細部而論，在此仍必須進一步指出「隨曲之情，盡於和域」以及「若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜」二種狀態的差異。具體來說，「若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜」是聆樂活動下「純粹的躁靜和應」；至於「隨曲之情，盡於和域」則是聆樂活動下「受到躁靜和應引導下的哀樂情應」。關於此二種聆樂反應的具體層次差異，敬請待到本文第肆節中再做進一步說明。

的主導，所以引發出各種「哀樂」的「人情」，而此亦即是展現了聆樂反應中的「哀樂情應」之狀態。總之，〈聲無哀樂論〉在論述聆樂活動過程的「聲情關係」時，大抵而言，可區分出兩種聆樂者在聆樂活動過程的反應狀態，其一是「躁靜和應」，亦即揭示了「和聲」對於「人情」的和諧轉化作用；其二則是「哀樂情應」，亦即揭示了「人心」之於觸發「人情」的直接主導作用。

透過上述的分析可以得知，無論是基於「和聲」而產生的「躁靜和應」或是基於「人心」而引發的「哀樂情應」，此二者都是〈聲無哀樂論〉所共同承認¹³的「聲情關係」，因此在解讀〈聲無哀樂論〉引論中的「三籟」意涵時，無論是將「使其自己」的推動者理解為「人心」或者「和聲」，其似乎都是合理的！但也因此無法得知〈聲無哀樂論〉究竟是試圖透過「三籟」思想說明何種「聲情關係」？進而也就無法了解〈聲無哀樂論〉引用「三籟」典故的真正用意。而關於這個問題，或許可以從〈聲無哀樂論〉另一處引用「三籟」典故的第四難答中一探究竟。

在〈聲無哀樂論〉第四難答當中，其引用「三籟」典故的關鍵處如下：

且聲音雖有猛靜，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，斯非吹萬不同邪？夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡感俱見。（〈聲無哀樂論〉）

此段文字是緊接著上述第四難答論及兩種不同聆樂狀態的說明而來，東野主人在此段論述中說明了「猛」、「靜」都是「和聲」的一種性質，而

¹³ 此處並非意指嵇康同時對於「躁靜和應」與「哀樂情應」皆予以正面的價值肯定，而僅是說明嵇康在事實層面，同時「承認」此兩種聆樂反應都會發生的事實情況。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

聆樂者對於「和聲」的和諧感應也是來自於自己本身，就如同聆樂者在聆聽音樂時，有些聆樂者會引發出歡情，而有些聆樂者則會引發出感情，但這些各種不同的情感都不是由音樂本身所賦予聆樂者的，而是如同「吹萬不同」的展現一般，是基於其「和聲」的內涵既非「哀」也非「樂」，因而得以同時引發聆樂者的歡情與感情。那麼此處的問題同樣在於要怎麼解讀此「吹萬不同」的確切意涵？然而這裡的情況似乎與引論中的「三籟」意涵一樣，亦即無論是透過「哀樂情應」或者是「躁靜和應」的「聲情關係」之進路來解讀，其整體文意脈絡同樣都是順暢而合理的，主要的理由在於：如果認為此處的「吹萬不同」是在比喻「歡感並用」與「歡感具見」之各種「人情」展現的情況，則此理解向度便是順著「哀樂情應」的「聲情關係」之進路來解讀；另一方面，如果認為此處的「吹萬不同」是對應於「和之所感，莫不自發」的進一步說明，那麼此處的文義也就旨在揭示「和聲」對於「人情」的和諧轉化作用，則此理解向度便是順著「躁靜和應」的「聲情關係」之進路來解讀。所以推論至此可以發現，似乎無論是〈聲無哀樂論〉引論中的「三籟」意涵，或者是第四難答中的「三籟」意涵，其皆可以同時透過「哀樂情應」或者「躁靜和應」的「聲情關係」之進路來解讀，換言之，我們仍然無法透過對於引論或者第四難答的解析當中得知〈聲無哀樂論〉究竟試圖透過「三籟」典故說明何種「聲情關係」的思想內涵？

基於上述原因，所以過去研究者在理解〈聲無哀樂論〉中的「三籟」意涵時，似乎也因而同時具有兩種傾向¹⁴：一種是傾向依循「躁靜和應」的進路來理解「三籟」意涵，因而有意識地強調「吹萬不同」的情況是在說明對於「和」之本身的感應與體現，就如同戴璉璋即明確指出「所

¹⁴ 在此必須補充說明，此處兩種傾向的區分是透過比較詮釋立場的差異所得，因此僅能大抵列舉出幾家較具代表性的詮釋說法做為此兩種傾向的代表，而無法對於各家詮釋說法逐一區分歸類。

謂『和之所感，莫不自發』，顯然就是《莊子》『吹萬不同，而使其自己也。咸其自取』之意。人們聆聽同一琴聲，『或忻然而歡，或慘爾而泣』，這是和聲的感發導引所致，是聽者內心本有歡樂或哀感之情，因和聲的觸發而自然地流露。」¹⁵在此論述中，其一方面將「吹萬不同」對應於「和之所感，莫不自發」的說明，另一方面則更強調了對於「和聲」的感應與體現。¹⁶至於另一種則是傾向依循「哀樂情應」的進路來理解「三籟」意涵，因而不認為「吹萬不同」是在於強調對於「和」的感應與體現而只認為其是人心之「情」的主體發用，就如同吳冠宏主張將「吹萬不同」與「各師其解」的「人情」發用層面放入同一層次的理解向度中。¹⁷

而此兩種理解傾向，基於〈聲無哀樂論〉同時對於「哀樂情應」與「躁靜和應」的承認，因此都是言之成理的。但如果不釐清此問題，則似乎無法真正掌握〈聲無哀樂論〉究竟是如何試圖透過「三籟」典故來說明其「聲情關係」的思想內涵？而要解決這個問題或許必須重新回到《莊子》「三籟」思想內涵的釐清，如此才能理解〈聲無哀樂論〉是如何連結此二者的對應關係，進而藉由「三籟」典故來說明其所要揭示的「聲情關係」。

¹⁵ 摘自戴璉璋，《玄智、玄理與文化發展》，頁 144-145。

¹⁶ 採取類似理解傾向的還有謝大寧，請參考謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》（臺北：文史哲出版社，1997 年），頁 199-203。謝大寧在其中指出，嵇康所說的「和」其實是一種主體實踐的價值意涵，而且此種論樂觀點已完全回歸到《莊子》的「天籟」思想。

¹⁷ 請參考吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，頁 194-202。吳冠宏在此中多處將「吹萬不同」與「各師其解」放入同一層次的理解向度中。採取類似理解傾向的還有張蕙慧，請參考張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》（臺北：文津出版社有限公司，1997 年），頁 73-75。其大抵也將對於「吹萬不同」的理解連結到基於聆樂活動因而產生各種哀樂之情的發用情況當中。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

參、《莊子》「三籟」思想的結構層次

一、前人理解

歷代以來對於《莊子·齊物論》的研究眾多，其中對於「三籟」思想的解讀更是成果豐碩，然而細探各家對此的詮釋意見，則可發現前人對於「三籟」思想結構層次的解讀具有其理解立場上的歧異，具體而言，可區分出以下三種不同的理解類型：

(一) 強調三層結構式的理解立場

大致而言，採取此種理解立場的學者認為「人籟」是人為意志與成心造作下所產生的樂音；「地籟」則是風吹竅鳴而自然產生的聲音；「天籟」則是隱喻得以推動¹⁸一切聲音發響的「道」或者是「體道」的境界本身。而支持此種理解立場的學者至少有賴錫三¹⁹、伍至學²⁰……等人。

(二) 強調兩層結構式的理解立場

在此種理解類型中還可以細分成兩類，其一是將「地籟」靠向「人籟」；其二則是將「地籟」靠向「天籟」。以下將進一步說明此兩種理解類型的立場差異。

1. 將「地籟」靠向「人籟」的理解立場

在此種類型的理解中，基於將「地籟」靠向「人籟」的理解立場，學者們似乎皆具有否定「地籟」的傾向。例如姚鼐即認為「喪我者，聞

¹⁸ 需要補充說明的是，此處雖言「推動」，但此「推動」一切聲音發響的「道」並不具備任何人為的意志，換言之，此處的「推動」是一種「道」對於「物」的自然運作關係。

¹⁹ 請參考賴錫三，《莊子靈光的當代詮釋》（新竹：清華大學出版社，2008年），頁33-35。

²⁰ 伍至學，〈吾喪我與天籟〉，《鵝湖》卷35期1（2009年7月），頁10-17。

眾竅比竹，舉是天籟。有我者聞之，祇是地籟人籟而已。」²¹換言之，姚鼐對於「三籟」的價值區分似乎僅具兩種層次：一種是「體道」的「喪我」狀態，如此即體現了「天籟」的境界，而此為《莊子》所肯定的境界狀態；另一種則是「有我」的狀態，而無論是「地籟」還是「人籟」，其在此狀態中都並非是《莊子》所肯定的境界狀態。而採取類似理解立場的學者還有杜保瑞²²……等人。

2. 將「地籟」靠向「天籟」的理解立場

錢澄之是採取此種理解立場的代表，而基於其將「地籟」靠向「天籟」的理解方式，因此反而傾向肯定「地籟」，就如同其所主張的「天籟即在地籟中，自己謂各自成聲，自取謂各因其竅」。²³亦即是將「天籟」的內涵完全等同於「地籟」的展現，原因在於所謂的「地籟」雖仍然存在有與主體對立的客體孔竅，但其發聲過程乃是自然之氣與大地孔竅處於主客合一狀態下的自然展現，因此「地籟」的展現也就直接等同於「天籟」的狀態，而這樣的理解進路也就進一步肯定了「地籟」本身的價值。

(三) 強調整體圓融式的理解立場

在此種理解類型中亦可以再細分成兩類，一類主張「三籟」圓融一體而無須再做區分；另一類則雖主張「三籟」圓融一體，但其內涵仍可以具有層次上的區別。以下將進一步說明此兩種理解類型的內涵。

1. 強調「三籟」圓融一體而無須區分的理解立場

²¹ 錢穆，《莊子纂箋》，頁9。

²² 杜保瑞，〈莊子〈齊物論〉的命題解析與理論架構〉，《哲學與文化》卷33期7（2006年7月），頁66-67。

²³ 錢穆，《莊子纂箋》，頁9。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

郭象是採取此種理解立場的代表，其在註解「三籟」時，已具體指出「夫天籟者，豈復別有一物哉？即眾竅比竹之屬，接乎有生之類，會而共成一天耳。」²⁴也就是說，其認為「天籟」其實並不是別有一物，根本就是「人籟」之「比竹」與「地籟」之「眾竅」本身，換言之，此三者其實也僅是名稱上的區別，其實質內涵在體道境界的彰顯下其實得以及是通透無礙的。總而言之，郭象的註解強調了「三籟」本身具有其圓融一體而無須區分的根本特質。

2. 主張「三籟」雖有層次上的區分，但強調其可達致圓融一體的特性

採取此種理解立場的學者最多，包括成玄英²⁵、王叔岷²⁶、林明照²⁷、金貞姬²⁸……等人皆是採取此種立場，但各家在具體的理解上又有其差異。舉例來說，林明照在對於「人籟」與「地籟」的理解上，雖然與「強調三層結構式理解立場」的學者意見類似，皆認為「人籟」是人為意志造作下的樂音，而「地籟」則是自然風吹竅鳴所發出的自然聲音，但在對於「天籟」的理解上則有些許不同，具體而言，其並不認為「天籟」是「道」的隱喻，而是認為「天籟」其實就是對於「人籟」與「地籟」在自然發聲狀態下的形容，因此當「人籟」與「地籟」處在自然而然的發聲狀態之下，其實也就是「天籟」之自然狀態的直接呈現，也因此「三籟」可以達致其圓融一體的境界狀態。至於金貞姬則在具體內容的理解方面與林明照又有所不同，因為其所試圖指出的是「三籟」隱喻背後所

²⁴ 清·郭慶藩輯，王孝魚整理，《莊子集釋》，頁 50。

²⁵ 清·郭慶藩輯，王孝魚整理，《莊子集釋》，頁 49-50。

²⁶ 王叔岷，《莊子校註》，頁 48。

²⁷ 林明照，〈莊學的樂論——《莊子》中的生命本真之樂、道樂及音樂批判〉，《淡江中文學報》期 15（2006 年 12 月），頁 18-20。

²⁸ 金貞姬，〈論「人籟」、「地籟」、「天籟」喻在《莊子·齊物論》篇中的結構性意義〉，《鵝湖學誌》期 34（2005 年 6 月），頁 30。

意指的具體內涵，詳細地說，其認為「人籟」所意指的是經驗的現象界，而「地籟」所意指的則是超驗的物自身界，至於「天籟」則是意指「地籟」與「人籟」皆得以展現出物物在其自己的圓融一體之狀態呈現。總之，各家在具體的理解上確實有其差異性存在，但無論如何，採取此種理解立場的學者皆認為「三籟」雖有結構層次上的區分，然而卻也同時強調三者可以達致圓融一體的境界狀態。

二、評論與釐清

如上所述，既然前人各家詮釋意見分歧，所以在此不如重新回到《莊子·齊物論》文本中對於「三籟」的具體說明。在《莊子》原典中，南郭子綦對於顏成子游說到「女聞人籟而未聞地籟，女聞地籟而未聞天籟夫！」而子游則接著向子綦提問「敢問其方」。進而子綦便開啓了以下一連串的說明：

夫大塊噫氣，其名為風。是唯无作，作則萬竅怒呿。而獨不聞之
 鬱鬱乎？山林之畏佳，大木百圍之竅穴，似鼻，似口，似耳，似
 枅，似圈，似臼，似洼者，似污者；激者，謫者，叱者，吸者，
 叫者，譟者，突者，咬者，前者唱于而隨者唱喁。冷風則小和，
 飄風則大和，厲風濟則眾竅為虛。而獨不見之調調、之刀刀乎？
 （《莊子·齊物論》）

暫且不論子綦說明的內涵為何？而先就其表面的文意脈絡來看，似乎可以確定子綦這段論述是同時對於「人籟」、「地籟」、「天籟」三者的綜合說明，因為子游所提問的「敢問其方」是同時針對著「三籟」的內涵而發問的，因此子綦所說的這段論述理應是同時包含著「三籟」內涵的說明。至於從其具體的論述內容來看，子綦在這段說明中，似乎僅描述了一種風吹眾竅而使眾竅各自發聲的自然狀態，而此種說明為何就是對於

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

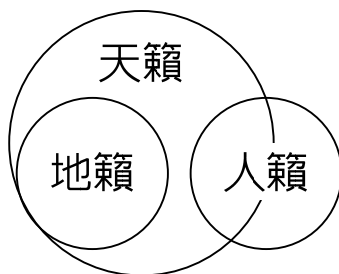
「三籟」的綜合說明？此問題先暫且擱置，可以得知的是子游對此的理解為「地籟則眾竅是已，人籟則比竹是已。敢問天籟」。而這樣對於「地籟」與「人籟」的理解似乎也不為子綦所反對，子綦只是接著回應關於「天籟」意涵的提問，其進而以「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！」做為對於「天籟」的解釋。

那麼透過上述對於「三籟」原典的文意探析，至少可以確定兩件事：其一是子綦之「夫大塊噫氣」的一大段論述是對於整體「三籟」內涵的綜合說明；其二是子游所說的「地籟則眾竅是已，人籟則比竹是已」以及子綦在解釋「天籟」時所說的「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！」三者，則是對於「三籟」各自內涵的具體說明。如果這樣的分析大致無誤，那麼可以發現子綦似乎是藉由「地籟」展現的樣貌來說明「三籟」的整體內涵，但更進一步來說，子綦此「夫大塊噫氣」的這一段論述似乎也不僅僅只是對於「地籟」展現樣貌的描述，而是同時將人的孔竅也融入所謂的「眾竅」之中，所以其中提到「似鼻，似口，似耳」等說明，換言之，此段論述已同時描繪了「地籟」與「人籟」的內涵，並且子綦試圖透過此論述來說明「三籟」的整體內涵。

那麼至此則可以進一步確立《莊子》「三籟」思想的結構層次，具體來說，《莊子》原意似乎並未意圖分判「三籟」之間的價值高低，就如同子綦對於「三籟」的論述進路是採取通貫為一的無分別立場，因此《莊子》本意似乎並不否定「人籟」與「地籟」的價值，反而更是試圖強調「人籟」與「地籟」可以做為「天籟」的自然展現；至於若是將《莊子》理解為其是肯定「天籟」而否定「人籟」者，則是立基於採取與子游一樣的分判立場。換言之，子綦對於「三籟」之通貫為一的表述乃是呈顯了「體道」工夫完成後的境界狀態；而子游對於「三籟」之價值分判的理解乃是說明了關於「知道」的體道知識。更進一步來說，「三籟」思想

即是期望人們試圖透過工夫的實踐以超越「知道」之分判為三的狀態，進而達致「體道」之通貫為一的境界狀態。

總之，子綦與子游的兩種論點，事實上正呈顯了上述兩種狀態的差異所在，而若試圖從分判為三的狀態來分析「三籟」內涵，則所謂的「天籟」乃是指氣化和諧的「道體」本身或者是指氣化「道體」所自然展現的各種聲音²⁹，而「地籟」乃是指氣化「道體」自然推動大地眾竅所發出的各種自然聲音，至於「人籟」則是指人有意志的透過樂器而趨使氣所發出的人為樂音。或許得以透過下圖來說明「三籟」思想內涵彼此之間的結構關係：



《莊子》「三籟」思想結構關係圖

具體而言，當「人籟」與「地籟」皆處於自然發聲的狀態，則此一切自然發聲的聲響都屬於「天籟」的展現，因此「天籟」的內涵得以包含「人籟」與「地籟」。但是所謂「人籟」的發聲情況則有其具體細部狀態的不同，當「人籟」的發聲是基於人之意志所造作，則此「人籟」僅屬於「人籟」而無法成為「天籟」的展現；而當「人籟」的發聲是直承自然之氣所吹奏，則此「人籟」已全然是自然的呈現，那麼其便得以成就為自然

²⁹ 在此必須補充說明，「道體」本身與「道體」的展現二者，其實是體用關係之一體的兩面，具體而言，此二者確實得以在純粹思辨性的理論結構層次中予以區分，但當我們想要指涉具體的「道體」時，其實我們所意指的實質內涵即是「道體」的展現本身。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

的「天籟」。³⁰另一方面，「地籟」之所以完全被「天籟」所包含，則是因為所有的「地籟」其實都屬於「天籟」的展現，也就是說，所謂的「地籟」雖仍然是由客體孔竅所發出，但其發聲過程乃是自然之氣與大地孔竅在主客合一狀態下的自然展現，其中並沒有任何人為意志造作的成份，因此一切的「地籟」也就全然等同於「天籟」的展現。此外，「地籟」在此「三籟」思想環節中的重要意義在於：其旨在揭示當「人籟」的發聲狀態如同「地籟」時，則此「人籟」也就如同「地籟」一樣，而都得以做為「天籟」之自然展現。

那麼以此「三籟」思想結構分析來探討前人各家詮釋，則可以發現上述的三種理解立場其實皆具有其詮釋的合理性，只是絕大部分都尚未完整論及「三籟」思想的整體結構關係，如第一種「強調三層結構式的理解立場」僅說明了子游之分判為三的「三籟」關係，至於第二種「強調兩層結構式的理解立場」中「將『地籟』靠向『人籟』的理解立場」則僅從主客的二分與合一關係來分判「三籟」的結構層次，而其中「將『地籟』靠向『天籟』的理解立場」則僅說明了「地籟」本屬於「天籟」展現的關係內涵，最後第三種「強調整體圓融式的理解立場」中「強調無須區分三者的理解立場」也僅呈現了子綦之通貫為一的「三籟」境界，而其中「主張仍須區分三者的理解立場」則是唯一較完整地說明了「三籟」思想所內涵的整體結構關係。

總之，透過此「三籟」思想結構層次的分析與說明，一方面得以釐清「三籟」思想內涵所欲彰顯的「道」、「氣」、「聲」之關係，另一方面

³⁰ 此狀態是必須透過工夫實踐方能達到的「體道」境界，亦即是一種吹奏者已解消自我意志或者是其已將自我意志全然冥合於「道」，進而透過其口以暢達自然流動之氣所演奏出的自然樂音。

也將有助於理解〈聲無哀樂論〉是如何藉由「三籟」的思想結構層次來說明其關於「聲情關係」的具體主張。

肆、〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」與「三籟」結構的連結與對應

一、「三籟」結構與〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」的對應關係

在〈聲無哀樂論〉當中，兩次關於《莊子》「三籟」典故的引用，無論是引論中的「豈復知吹萬不同，而使其自己哉」或者是第四難答中的「斯非吹萬不同邪？」二者皆是透過比喻的方式來引用「三籟」典故以進一步說明其所要揭示的「聲情關係」，所以在此必須先確立「三籟」之思想結構與〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」間的對應關係。初步而言，〈聲無哀樂論〉是以「三籟」原來的「道」、「氣」、「聲」之關係來比喻其所要說明的「聲情關係」，亦即是說，〈聲無哀樂論〉的「聲」就如同氣化和諧的「道」，而其「情」就如同「氣」所引發的各種「聲音」，如此便可以進一步推論此二者的思想對應關係，至於其具體內涵則可透過以下三層對應關係來說明：

（一）「天籟」對應於純粹的「躁靜和應」

既然「天籟」是指氣化「道體」以及其所呈現的自然聲音，而在此對應於〈聲無哀樂論〉的「聲情關係」，便可以連結到〈聲無哀樂論〉文本中所謂的「聲音之體，盡於舒疾；情之應聲，亦止於躁靜耳」。也就是說，當聆樂者在聆聽「以平和為體」而僅具「舒疾」內涵的「和聲」，且其內心也正處於「無所先發」的「平和」狀態時，則聆樂活動當下所能對於聆樂者引發出的聆樂反應即可能為純粹的「躁靜和應」，亦即是一種無情感夾雜干擾的自然平和之心境。簡而言之，「天籟」之「道體」所呈

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

現的自然聲音，即可對應於〈聲無哀樂論〉中「和聲」對於聆樂者所能引發的純粹之「躁靜和應」。

(二)「人籟」對應於純粹的「哀樂情應」³¹

「人籟」是指人有意志的透過樂器而趨使氣所發出的人為樂音，而在此對應於〈聲無哀樂論〉的「聲情關係」，便可以連結到〈聲無哀樂論〉文本中所謂的「以有主之哀心，因乎無象之和聲，其所覺悟，唯哀而已」以及「人情不同，自師所解，則發其所懷」。也就是說，當聆樂者在聆聽「和聲」時，其內心已正處於「有所發」的「有主於內」狀態，換言之，即是正處於「不為平和」的內心情況，那麼聆樂活動當下所能對於聆樂者引發出的聆樂反應，基於聆樂者內心所蟄伏之情感的強力主導，即可能展現為純粹的「哀樂情應」，具體而言，即是透過聆樂活動而引發出各種已預先隱藏於聆樂者內心當中的哀樂情感。簡而言之，「人籟」是基於人之意志所發出的人為樂音，在此即可對應於〈聲無哀樂論〉中聆樂者基於「有主於內」的內心狀態，進而引發出的純粹之「哀樂情應」。

(三)「地籟」對應於「躁靜和應」下的「哀樂情應」

承上所述，「天籟」與「人籟」在與〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」對應時，彼此間具有明確而清楚的對應關係，但是從「地籟」的思想層次出發，其應該對應於〈聲無哀樂論〉中哪一種聆樂狀態的「聲情關係」呢？這是一個需要釐清的關鍵問題。「地籟」是指氣化「道體」自然推動大地眾竅所發出的自然聲音，而在此說明中揭示了「地籟」發聲狀態中一個重要的思想內涵，也就是「地籟」是一種得以通過客體性的大地眾竅進而發出主客合一狀態的自然之聲，因此其之發聲狀態既是可分別主

³¹ 在此需要補充說明，此處之「人籟」僅專指未能達致「天籟」境界的「人籟」，亦即是指前一節中所示之當「人籟」的發聲是基於人之意志所造作的情況時，則其便僅能做為「人籟」而無法成為「天籟」境界下的「體道」展現之「人籟」。

客的，但同時又是主客合一的。那麼以此對應於〈聲無哀樂論〉的「聲情關係」，則似乎可以連結到〈聲無哀樂論〉文本中所謂的「然隨曲之情，盡於和域」以及所謂的「至和之發滯導情」。理由在於當聆樂者以「平和」的心境來聆聽「和聲」時，其可能不僅僅只會被引發出「躁靜和應」的聆樂反應而已，而是可能同時有其哀樂之情的產生，但這樣的哀樂之情並不是純粹受到「人心」之「哀心有主」³²所斷然主導進而呈現出可能更加悲哀或者更加歡樂的失控之情，反而是能夠受到「和聲」之和諧作用所引導進而能夠對於聆樂者自身的哀樂之情有其和諧轉化的昇華，因此〈聲無哀樂論〉文本中才會認為有所謂「盡於和域」的「隨曲之情」³³，以及得以透過「至和」作用引導下的「發滯導情」³⁴。也就是說，「地籟」的展現過程中雖必須通過個體性的「大地眾竅」，但其所展現的自然聲音卻也仍屬於是自然「天籟」的展現，而此模式也就如同〈聲無哀樂論〉中的聆樂者雖然也可能具有其蟄伏於內心當中的隱藏情感，但當其心情被觸發之時卻仍然得以同時受到「和聲」之和諧作用的引導，而不再僅是被內心所蟄伏的情感所斷然主導³⁵，那麼聆樂者在此狀態下的情感展現便能進一步轉化昇華為某種趨向平和的哀樂之情。³⁶簡而言之，在此二者的對應關係中，〈聲無哀樂論〉認為當聆樂者受到「至和」引導作用而所引發出的各種「昇華的哀樂情感」就如同「大地眾竅」所發出的各種自然聲音，因此「地籟」之得以通過「大地眾竅」而呈現出自然聲音的和

³² 當然這裡所指的也可能是「樂心有主」的狀態。

³³ 請參照〈聲無哀樂論〉第四難答當中，東野主人答難的部分。

³⁴ 請參照〈聲無哀樂論〉第五難答當中，東野主人答難的部分。

³⁵ 換言之，在此狀態下的聆樂者將同時觸動了「躁靜和應」與「哀樂情應」的聆樂反應。

³⁶ 張節末也認為「所謂『至和發滯導情』，是說音樂將滯留於人心的哀樂之情引導出來，然後才使人的情感回到自然之和。」此論點與本文此處的理解頗為一致，請參照張節末，〈聲無哀樂——嵇康的音樂理論體系〉，《中國文化月刊》期 148（1992 年 2 月），頁 78。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

諧發聲狀態，即可對應於〈聲無哀樂論〉中聆樂者基於「和聲」引導進而引發出之「躁靜和應」下的「哀樂情應」，而此種情感反應的展現亦即是一種「趨向平和的哀樂情應」。³⁷

二、重探〈聲無哀樂論〉如何透過「三籟」結構來說明其「聲情關係」

既然已經確立了《莊子》「三籟」思想的結構層次，也已經進一步釐清了「三籟」思想結構與〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」的對應關係，那麼在此便得以重新探討究竟〈聲無哀樂論〉是試圖透過「三籟」典故說明其何種「聲情關係」的具體內涵。

以下將再次列出〈聲無哀樂論〉文本中，兩次引用「三籟」典故的關鍵之處，其一是引論當中的：

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。豈復知吹萬不同，而使其自己哉。（〈聲無哀樂論〉）

其二則是第四難答當中的：

且聲音雖有猛靜，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，斯非吹萬不同邪？夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡感俱見。（〈聲無哀樂論〉）

³⁷ 當然此處之「地籟」與達致「天籟」境界下的「人籟」對於〈聲無哀樂論〉的「聲情關係」來說應具有相同的意義，亦即是此二者在通過與「聲情關係」的對應與連結後，皆同樣顯示出一種「躁靜和應」下具有其「哀樂情應」的獨特聆樂反應。

在本文的第貳節中已提到，無論是透過「哀樂情應」或是「躁靜和應」的進路來理解此兩處「吹萬不同」的意涵，其皆合乎於〈聲無哀樂論〉所承認而揭示的「聲情關係」，因此此兩種進路的理解方式確實都是合理而可被接受的，然而如此也就引發出「無法得知引起『吹萬不同』的推動者究竟是『人心』還是『和聲』？」的詮釋難題，也就是說，若以「哀樂情應」的進路來理解「吹萬不同」的意涵，則其推動者應為「人心」；而若以「躁靜和應」的進路來理解「吹萬不同」的意涵，則其推動者應為「和聲」。如此一來，便無法確知〈聲無哀樂論〉在此兩處引用「吹萬不同」之「三籟」典故的具體用意何在！那麼若將此兩難情況³⁸對應於「三籟」思想結構的層次來說，則可以發現：採取「哀樂情應」之進路者，是視「吹萬不同」為「人籟」的展現，因此才會認為其推動者是「人心」；至於採取「躁靜和應」之進路者，則是視「吹萬不同」為「天籟」的展現，因此才會認為其推動者是「和聲」。

然而回到《莊子·齊物論》中「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！」的意涵，如上述第參節所論，若順其「三籟」文本的文意脈絡而言，其論述應是指向「天籟」的意涵。但此並不是意味著〈聲無哀樂論〉中的「吹萬不同」只應順著「躁靜和應」的進路來理解，因為從南郭子綦採取「通貫為一」的立場來說明「天籟」意涵的情況來看，其所謂「吹萬不同，而使其自己」的「天籟」，其實並不只是意指「三籟」斷然可分意義下的「天籟」意涵而已，而是試圖呈顯出「人籟」與「地籟」都得以做為「天籟」展現的此一「天籟」境界，由此得知，〈聲無哀樂論〉中的「吹萬不同」不應只是透過「天籟」之「躁靜和應」的進路來理解，而是必須同時透過對應於「人籟」之「哀樂情應」

³⁸ 亦即是指無法確知〈聲無哀樂論〉文中兩處引用「吹萬不同」所意指的「推動者」究竟是「和聲」還是「人心」的兩難情況。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

的進路來理解，如此方能真正掌握〈聲無哀樂論〉之所以藉由「三籟」典故來說明其「聲情關係」的完整用意。也因此無論前人是採取「哀樂情應」或是「躁靜和應」的進路來理解「吹萬不同」的意涵，其確實都是合理而無礙的，但也可能尚未完整而具體地說明〈聲無哀樂論〉之所以引用《莊子》「三籟」典故的真正用意，反倒是當兩種理解進路進一步結合而同時呈顯時，才能真正彰顯〈聲無哀樂論〉之所以引用「三籟」典故的真正意涵。

更進一步來說，〈聲無哀樂論〉之所以引用《莊子》「三籟」典故來說明其「聲情關係」的思想主張，其旨在透過「三籟」之強調三者得以圓融無礙的思想結構層次來說明聆樂反應中的「聲情關係」，具體而言，即是試圖以此揭示其「聲情關係」的具體內涵其實是同時結合著「哀樂情應」與「躁靜和應」兩種不同的聆樂反應，進而指出聆樂者得以彰顯出呼應於「天籟」之「三籟圓融」的聆樂工夫之境界。如此一來，在「三籟」思想結構的層次當中，「地籟」內涵的呈現對此「聲情關係」的說明便具有其關鍵性的地位，因為當我們將「地籟」的結構層次對應於〈聲無哀樂論〉的「聲情關係」後，已揭示出一種獨特的聆樂反應，亦即是一種得以受到「躁靜和應」引導下的「哀樂情應」³⁹，而此種聆樂反應則正是〈聲無哀樂論〉在引論與第四難答中之所以引用「吹萬不同」之典故所要說明的，也就是說，引論中「豈復知吹萬不同，而使其自己哉」以及第四難答中「斯非吹萬不同邪？」所要呈現的關鍵意涵皆是：聆樂者無法體悟聆樂活動所引發的各種哀樂之情，雖然都是由自己的內心所發出，但這些哀樂之情是得以受到「和聲」之「躁靜和應」的和諧引導

³⁹ 即如本節上述「『地籟』對應於『躁靜和應』下的『哀樂情應』」中所論，且此種聆樂的情感反應同時是一種「趨向平和的哀樂情應」。

作用而被昇華轉化，進而基於「和諧」作用的引導而能夠引發出所謂趨向自然和諧狀態的「哀樂情應」。⁴⁰

倘若以上的詮解無誤，則可發現〈聲無哀樂論〉引論中「夫以有主之哀心，因乎無象之和聲，其所覺悟，唯哀而已」所指涉的「唯哀」之情應，也就與其後的「吹萬不同，而使其自己哉」所指涉的聆樂反應有其不同，具體而言，前者「唯哀」之情應所意指的是一種被哀心所強力斷然主導因而僅能趨向「唯哀」狀態的聆樂反應，而後者則是一種得以受到「和聲」引導進而得以趨向「和諧」狀態的聆樂反應。再者，也得以發現第四難答中所謂的「歡感並用」雖然確實是出自於聆樂者的「人心」，但此「歡感俱見」之情卻也同時是「和聲」之「和之所感，莫不自發」的和諧引導作用之體現，換言之，即是體現出一種受到「和聲」引導進而得以趨向自然和諧狀態的哀樂情應，那麼在此便得以推論第四難答中「吹萬不同」所隱喻的推動者其實既是「和聲」也同時是「人心」，此亦即是「躁靜和應」與「哀樂情應」兩種聆樂反應的共同運作，而並非僅是「躁靜和應」或者是「哀樂情應」各自聆樂反應的獨立作用而已。

總之，透過《莊子》「三籟」思想結構的釐清，確實有助於深化對於〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」的理解。具體來說，基於其與「三籟」思想結構的對應與連結，可以發現其認為聆樂者在聆樂活動過程中的哀樂情感之展現，事實上具有兩種不同的層次狀態：一種是上述所謂「純粹的哀樂情應」，此聆樂反應顯現了純粹「人心」造作下的「成心之情」，亦即是指當聆樂者基於「哀心有主」之狀態的斷然主導，進而阻礙了自

⁴⁰ 換言之，筆者此處的詮解當不違背〈聲無哀樂論〉對於「聲無哀樂」的基本主張，而只是試圖在過去僅個別關注「哀樂情應」或者「躁靜和應」的二分研究進路中，基於《莊子》「地籟」理論層次的啟發，以開展一種可能同時發動「哀樂情應」與「躁靜和應」之聆樂反應的詮釋可能，而在此聆樂反應中也同時隱含了一種「聆樂體道」的工夫向度。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

然之氣對於自我內心的和諧互動，因而顯現出基於成心作祟狀態下的「自師所解」之「情」；另一種則是上述所謂「躁靜和應下的哀樂情應」，同時是一種「趨向平和狀態的哀樂情應」，而此聆樂反應則顯現出「人心」受到「和氣」引導狀態下的「體道之情」⁴¹，亦即是指當聆樂者得以通達且順應「自然和氣」的和諧流動，進而能夠在「躁靜和應」的自然影響下，而從自我內心所引導出來的「發滯導情」之「情」。而後一種「體道之情」的揭示，則正是〈聲無哀樂論〉之所以引用「三籟」典故來說明其「聲情關係」的關鍵內涵之所在。

伍、餘論：

「和聲」、「和氣」與「和心」互動下的工夫向度

若從表面看來，〈聲無哀樂論〉是試圖透過比喻的方式來連結《莊子》「三籟」的「道」、「氣」、「聲」之關係與其所要揭示的「聲情關係」，然而若深入而論，此二者之連結絕非僅是比喻性的對應關係而已，而是得以從二者內在思維理路的細部連結中，顯現出〈聲無哀樂論〉對於《莊子》「三籟」思想的繼承與轉化。

具體而言，雖然《莊子》主要的論述重心在於彰顯實踐主體的體道工夫，而〈聲無哀樂論〉主要的論述重心則在於揭示聲音本身所具有的自體性，然而《莊子》「三籟」內涵中所論述的基本意涵卻也是關乎聲音產生狀態的思想主張，因而此思想主張也同時關切於聲音自體性的討論，至於〈聲無哀樂論〉整體的思想論述也不僅只是關注於聲音自體性的討論而已，而是同時隱含著關於「和聲」、「和氣」與「和心」互動影

⁴¹ 此聆樂情感之反應，亦即是〈聲無哀樂論〉第五難答中「理絃高堂，而歡感並用者，真至和之發滯導情，故令外物所感，得自盡耳。」所示之意涵，在下一節中將有更進一步的說明。

響作用下的工夫思想。更進一步來說，〈聲無哀樂論〉是將《莊子》「三籟」論述中所隱含的體道工夫之思維具體落實於實踐主體的聆樂活動當中，進而開創出一種關於「聆樂體道」的工夫向度，而用以強調聆樂活動在體道工夫實踐中的重要性。

關於〈聲無哀樂論〉所蘊含的工夫向度，在此得以從「和聲」、「和氣」與「和心」三者的互動關係中，更具體地探究其「聲情關係」中所蘊含的「聆樂體道」之工夫思維，而要說明此三者的互動關係又得以依循兩種不同的發展脈絡來呈現，以下將分別說明之。

首先，從「和心—和氣—和聲」的發展脈絡來看，〈聲無哀樂論〉在第七難答的應答當中，即具體指出：

和心足於內，和氣見於外；故歌以敘志，儻以宣情。然後文之以采章，照之以風雅，播之以八音，感之以太和；導其神氣，養而就之；迎其情性，致而明之；使心與理相順，氣與聲相應。含乎會通，以濟其美。故凱樂之情，見於金石；含弘光大，顯於音聲也。（〈聲無哀樂論〉）

此段論述所隱含的工夫思維是從創作者的「和心」出發，而當此創作者的內心處於「平和哀樂正等」進而「無所先發」的狀態，則其外顯之作爲便自然是「躁靜和氣」的顯現⁴²，所以此論述即明確地指出「和心足於內，和氣見於外」，進而其所創作之音樂也皆成爲得以「感之以太和」的具體「和聲」，換言之，此「和聲」正是自然「和氣」的美妙呈現，因此其亦言「凱樂之情，見於金石；含弘光大，顯於音聲也」。而之所以能夠彰顯此美妙成果，其關鍵則在於創作者「導其神氣，養而就之；迎其情

⁴² 此狀態之顯現，亦即是〈聲無哀樂論〉第四難答中「若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜」所示之意涵。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

性，致而明之」的工夫體現，也就是說，當創作者在具體實踐如此的工夫歷程之後，方能通貫自然「和氣」於創作者自我內在的心性當中，進而透過此自我內在心性的轉化而彰顯出得以與自然「和氣」相應的「和心」境界，而此境界狀態亦即是其言所謂的「使心與理相順，氣與聲相應」之狀態，換言之，此境界狀態正是「和心—和氣—和聲」三者和諧互動進而互助互長的工夫體現。

再者，從「和聲—和氣—和心」的發展脈絡來看，〈聲無哀樂論〉在第五難答的應答當中則如此宣稱：

理絃高堂，而歡感並用者，真至和之發滯導情，故令外物所感，得自盡耳。（〈聲無哀樂論〉）

此外，其在第七難答的應答當中，亦同時指出：

託於和聲，配而長之，誠動於言，心感於和，風俗一成，因而名之。（〈聲無哀樂論〉）

在此兩段論述中，皆呈現出〈聲無哀樂論〉肯定「體道之情」⁴³的聆樂活動展現，亦即是肯定聆樂者得以在聆樂活動的過程當中，基於「和聲」的和諧引導作用，進而得以被自然誘發出趨向於自然和諧狀態的哀樂之情。而此「至和」之「和聲」之所以具有此和諧引導的功用，則是因為如上所述，其本身即為自然「和氣」的呈現，因而得以基於自然「和氣」的和諧流動，而使聆樂者在「躁靜和應」的引導下⁴⁴，獲得自我情性的適度調整以及昇華轉化，所以其言「託於和聲，配而長之」。而在此狀態下，聆樂者基於「外物所感」而引起的哀樂情性便能夠因而有所「自盡」，進

⁴³ 此「體道之情」的展現即是指上述所謂「躁靜和應下的哀樂情應」，此同時是一種「得以趨向平和狀態的哀樂情應」。

⁴⁴ 此引導作用，亦即是〈聲無哀樂論〉第四難答中「聲音之體，盡於舒疾；情之應聲，亦止於躁靜耳」所示之自然「和氣」的「氣應」作用。

而在哀樂之情散盡之後，得以促使自我內心重新歸趨於平和狀態的「和心」境界⁴⁵，簡而言之，此之體現正是「和聲—和氣—和心」一體通貫之「聆樂體道」的工夫歷程展現。⁴⁶

總結上述兩種發展脈絡之後，可以發現〈聲無哀樂論〉之「聲情關係」所蘊含的工夫向度，正是處在「和聲」、「和氣」與「和心」三者循環往復的互動關係之中，具體而言，「和聲」得以由「和心」所引發之「和氣」的具體化而來，至於「和心」則又得以為內在於「和聲」之中的「和氣」所引導感化而來，然而此三者循環往復的互動關係卻也並不會落於某種循環論證狀態下的理論矛盾，因為此三者皆是自然和諧之「道」在不同面向上的呈現，因而求道者便能在此三者循環往復的工夫歷程中不斷趨近體道之境界。

⁴⁵ 嵇康在其〈琴賦〉之中，也一併肯定聲音樂具有使人之心志情感趨向平和的工夫效用，而此工夫之實踐亦與「氣」的修養極其密切，所以其明確主張音聲得以「導養神氣，宣和情志」。請參照〈琴賦〉前序：「余少好音聲，長而翫之，以為物有盛衰，而此無變，滋味有厭，而此不勑，可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。」晉·嵇康撰，戴明揚校注，《嵇康集校注》，頁 83。

⁴⁶ 嵇康在其〈琴賦〉當中，也同樣提出了關於「聆琴體道」的工夫向度，就如同其所指出的「非夫曠遠者，不能與之嬉遊，非夫淵靜者，不能與之閑止，非夫放達者，不能與之無忤，非夫至精者，不能與之析理也。」晉·嵇康撰，戴明揚校注，《嵇康集校注》，頁 104-105。此外，在〈琴賦〉的論述當中，其似乎更進一步將「成就自我心志」做為此實踐工夫所能達致的具體境界，請參照〈琴賦〉中對於聲音樂之本性所做之論述：「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。含哀懷咿，不能自禁。其康樂者聞之，則歛愉懽釋，抃舞踊溢。留連瀾漫，嘔噓終日。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。」晉·嵇康撰，戴明揚校注，《嵇康集校注》，頁 106-107。亦即是說，當得以體現此工夫之境界的「和平者」聆樂時，基於其內心平和，故無幽情擾志，因而能「純粹地感盪而呈現出自我之心志」，因此也就得以展現出如「伯夷以之廉」所描述一般的個體本心之志。

從〈聲無哀樂論〉引用《莊子》「三籟」典故探其「聲情關係」中所蘊含的工夫向度

徵引文獻

(一) 古籍

晉·嵇康撰，戴明揚校注，《嵇康集校注》，臺北：河洛圖書出版社，1978年。

清·郭慶藩輯，王孝魚整理，《莊子集釋》，臺北：華正書局有限公司，2004年。

(二) 近人編輯、論著

王叔岷，《莊子校詮》，北京：中華書局，2007年。

伍至學，〈吾喪我與天籟〉，《鵝湖》卷35期1，2009年，頁10-17。

吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，臺北：里仁書局，2006年。

杜保瑞，〈莊子〈齊物論〉的命題解析與理論架構〉，《哲學與文化》卷33期7，2006年，頁65-79。

林明照，〈莊學的樂論——《莊子》中的生命本真之樂、道樂及音樂批判〉，《淡江中文學報》期15，2006年，頁1-39。

金貞姬，〈論「人籟」、「地籟」、「天籟」喻在《莊子·齊物論》篇中的結構性意義〉，《鵝湖學誌》期34，2005年，頁1-32。

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

——，《嵇康美學》，杭州：浙江人民出版社，1994年。

張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，臺北：文津出版社有限公司，1997年。

魯迅先生紀念委員會編，《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1973年。

賴錫三，《莊子靈光的當代詮釋》，新竹：清華大學出版社，2008年。

錢穆，《莊子纂箋》，臺北：東大圖書股份有限公司，2009年。

戴璉璋，《玄智、玄理與文化發展》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，
2003年。

謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，臺北：文史哲出版社，1997年。

Selected Bibliography

- Chien, Mu. *Zhuangzi Zuanjian (Annotations to Zhuangzi)*. Taipei: Tungta Book Shop, 2009.
- Ji, Kang. Dai, Ming-Yang (proofread). *Jikangji Jiaozhu (Annotations to JiKang's writings)*. Taipei: Heluo Book Shop, 1978.
- Kuo, Qing-Fan (ed.). Wang, Xiao-Yu (proofread). *Zhuangzi Jishi (Collected Commentaries on Zhuangzi)*. Taipei: Hua Cheng Book Shop, 2004.
- Tai, Lian-Chang. *Xuanzhi, Xuanli yu Wenhua fazhan (Metaphysical Wisdom, Metaphysics Principle and Cultural Development)*. Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy, 2003.
- Wang, Shu-Min. *Zhuangzi Jiaoquan (Annotations to Zhuangzi)*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- Wu, Kuan-Hung. *Weijin Xuanyi yu Shenglun Xintan (Metaphysics of Wei-Jin Dynasties and New Research of Sheng Wu Ai Le Lun)*. Taipei: Le Jin Book Shop, 2006.