

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 論「聲音之道與政通」的意涵及其在詩評中的演繹過程

doi:10.6258/bcla.1996.44.06

國立臺灣大學文史哲學報, (44), 1996

Bulletin of the College of Arts, National Taiwan University, (44), 1996

作者/Author：蔡瑜

頁數/Page：41+43-87

出版日期/Publication Date：1996/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.6258/bcla.1996.44.06>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



論「聲音之道與政通」的意涵 及其在詩評中的演繹過程

蔡瑜

摘要

「聲音之道與政通」觀念的具體落實是見於〈禮記·樂記〉的記載，原是一論樂的依據，意指從一個社會共同的音聲中可以解讀出這個時代的治亂興衰。此一觀念在〈詩大序〉的援引之後，又成為論詩的一個重要理論，對後世的文學批評影響甚大，不但以此作為鑑賞的標準，更進一步成為文學發展方向的指導。基於研究後世詩評的立場，實有必要探討此一觀念發展演變的過程，並進而檢視其運用在後世詩評中的衍生意義。

本文首先說明「聲音之道與政通」此一觀念的原初意涵及運用目的，在這一部分的討論集中於探究幾個問題：聲音之道確指為何？其與政治相通的理論根據何在？以及其與權力核心的依倚關係。其次，分析「聲音之道與政通」實質上是一個詮釋問題；並進而析理嵇康〈聲無哀樂論〉如何拆解音聲與政治的關係。再次，則說明「聲音之道與政通」在詩評中的演繹過程，內容包含此觀念由論樂到論詩的轉變過程，以及用以論詩的實質意涵，以說明在此過程中文學作品與政治所建立的複雜關係。

* 蔡瑜，現任國立臺灣大學中文系副教授。

論「聲音之道與政通」的意涵 及其在詩評中的演繹過程

蔡瑜*

一、前言：

在文獻資料中，最具體落實「聲音之道與政通」觀念，並影響深遠的是見於〈禮記·樂記〉的一段文字：

凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。是故治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。^①

這段論述由情動、形聲、成音的過程來說明聲音是人心情感的自然流露，從一個社會共同的音聲中可以解讀出這個時代的治亂興衰。此一論樂的觀念在〈詩大序〉的援引之後，又成為論詩的一個重要理論，對後世的文學批評形成很大的影響，不但以此作為鑑賞的標準，更進一步成為文學發展方向的指導^②。基於研究後世詩評的立場，實有必要對於此一觀念發展演變的過程作一探討，並進而檢視其運用在後世詩評中的衍生意義。本文首先說明「聲音之道與政通」

① 見《禮記》，十三經注疏本，藝文，台北，68。案以下所引俱同。

② 以唐詩分期觀念的形成為例，唐詩的評論由宋至明從零星片段到形成一個居主導性的初、盛、中、晚論述結構，並日形穩固，甚而在明清形成專主盛唐的復古理論，以作為創作的指標。關於這段發展過程請參閱蔡瑜撰〈宋代的唐詩分期論〉國立編譯館館刊第二十二卷第一期 pp. 159 - 201, 82, 6。及〈《唐音》析論〉漢學研究第十二卷第二期，pp. 245 - 269。

此一觀念的原初意涵及運用的目的，在這一部分的討論集中於探究幾個問題：聲音之道確指為何？其與政治相通的理論根據何在？以及其與權力核心的依倚關係。因此與基於音樂美學的研究重心頗為不同。其次，「聲音之道與政通」作為一個論樂理論，其意義事實上呈現在兩個方面，一是由上而下的君主作樂，一是由下呈上的采風觀俗，兩方面的音聲在作者、創作動機、意涵各方面皆迥然不同，詮釋的預設與依據也顯然各異，由此說明「聲音之道與政通」實為一詮釋問題，並進而析論嵇康〈聲無哀樂論〉如何拆解音聲與政治的關係。再次，則說明「聲音之道與政通」所衍生的意義及其在詩評中的運用，故接續討論由論樂到論詩的轉變，以及此觀念用以論詩的實質意涵。以說明在士人以出仕為理想、詩樂一體的背景，知識份子的重要修養由知樂轉為知詩，從而建立起文學作品與政治的複雜關係。

由於「聲音之道與政通」觀念，由〈樂記〉發展至魏晉南北朝已歷經了意涵確立、質疑論辯、由論樂轉為論詩的完整過程，後世在詩歌評論中雖引述甚多，但大致屬於運用層面的問題，因此本文雖以後世詩評出發，析論之重心則以此一觀念的演繹過程為主。

二、「聲音之道與政通」的原初意涵

(1) 理論基礎與開展的重心

「聲音之道與政通」的觀念雖具體提出於〈禮記·樂記〉中，但由於其並非出自一家之言與一人之手，而大抵是漢世儒者雜掇先秦舊籍，將有關樂論的記述彙編而成。^③因此其觀念實受先秦的一些相關論述的引發，尋本溯源實應從先秦典籍入手討論，然而，本文仍將以〈樂記〉為析論的核心，再參以其它的相關資料，一方面正因為其是綜述的性質，可以綜觀截至漢以前儒家較整全的論述，另一方面，則因本文乃扣緊「聲音之道與政通」觀念本身之內涵與運

^③ 參見王夢鷗先生註譯《禮記今註今譯》。案此說已為〈樂記〉成書的通論。

用的研究，〈樂記〉對此觀念的確立與強化，仍居關鍵的地位。

〈樂記〉的觀念架構主要是由對「音」、「聲」、「樂」的產生與定義而逐漸推展開來，再集中於「樂」的討論。因此，區分三者的差異是首先必須進行的工作，其云：

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

這是樂記的篇首，開章明義的區分聲、音、樂的差別，也顯示出三者漸趨精微繁複的脈絡。基本上，聲是指人心受物所感而發出的最素樸原始的聲響；這些聲響彼此相應，產生變化，而有一定的趨向，而謂之音，原則上已具有旋律的模式；樂則是將音的旋律加以排比，再佐以樂之器，^④形成樂舞，則謂之樂，可見樂不再只是自然的音聲，而是在其樂舞的結構上，顯示了人文的省思。以此為基礎再結合篇首所引「聲音之道與政通矣」並觀，則可知所指的聲音是那由人民自發的最素樸的音聲，故可以呈現人民對生活最直接的反映，因而與政治相通。這段由情動、形聲、成音的過程說明聲音是人心情感的自然流露，乃是「聲音之道與政通」的基本原理，在〈樂記〉之中屢有述及，實亦采詩觀風的基礎。但是作為基本原理的這項論述在〈樂記〉中只是一個未加詳細論證的預設，其間並未細論人之情感與音聲之細膩關係，如：喜怒哀樂各種情感所發出之音聲是否有固定的音律結構形式可循？以及音律與人之情感的互動模式的基礎何在？反之，所論皆屬音聲與社會生活的關係。由於〈樂記〉置於《禮記》中所欲開展的是為政者觀點的樂的理論，而非以眾庶為本的音聲的理論，因此重在從為政者的觀點來談如何處理並聽察此紛然的音聲現象，進而制禮作樂施行樂教的功能。故而人民的情感應如何來渲洩基本上已經被規定了。在〈樂記〉中大量討論樂的資料都在說明這個觀念，其云：

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，

④ 〈樂記〉云：「故鐘鼓管磬，羽籥干戚，樂之器也。」p669。包括樂器和舞器。

其聲噍以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。……六者，非性也，感於物而后動。是故先王慎所以感之者。故禮以道其志，樂以合其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮樂刑政，其極一也；所以同民心而出治道也。

這段資料羅列了人心受物所感而起了哀、樂、喜、怒、敬、愛之情而發出的不同之「聲」，雖然說明了不同情緒會引發不同音聲，但並未論證其音聲結構如何與情緒存在此必然的符應關係，反而強調這些被引起的情緒都是不定的^⑤，因此得到的只是「慎所以感之者」的結論。至於為何要「慎所以感之者」則在於人受外物之所感而形成的好惡心術可能會毫無節制的發展下去，故云：

人生而靜，天之性也；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。

因此強調的是適當的節制，故而發展出制禮作樂的必要，這點在荀子〈樂論〉中有很精要的論述，顯為〈樂記〉之所本，〈樂論〉云：

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矣。故人不能不樂，樂則不能無形，形而不為道，則不能無亂。先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不認，使其曲直繁省廉肉節奏足以感動人之善心，使夫邪汙之氣無由得接焉，是先王立樂之方也。^⑥

荀子由「人之道聲音動靜性術之變盡矣」推論立樂的重要性，雖然見出樂是人情的必然渲洩之道，並由此形見人之性術，但卻重在所形見之性是否合道而不亂，因此，先王立樂乃以導引人之善心，斷絕一切偏邪之氣為目的。一旦進入立樂的觀念後，重點便轉移至將「感於物而動，性之欲也。」的「物」限定在

⑤ 〈樂記〉云：「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常。」p679亦同此意。

⑥ 見《荀子集解》p252，楊倞注，王先謙集解，台北，世界，65。此段論述亦見於〈樂記〉，因荀子成書較早，所記較精簡，故錄之。

一種足以感動人之善心的一種人文智慧的結晶——先王的雅頌之聲，將一個普遍的音聲原理，框於一個政教的範圍中。故而，立樂以規範人心實為為政者重要的目的。不過，其本身亦非憑空而作，仍須以觀樂經驗所累積而成的知樂修養為基礎，其最根本的即是由音聲去逆推人之心術的能力，如云：

夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。是故，志微焦殺之音作，而民思憂。擘諧慢易，繁文簡節之音作，而民康樂。粗厲猛起，奮末廣賁之音作，而民剛毅。……

此即是由人民的音聲去解讀出其之心緒，判讀其之民性。其基礎即是前所引述的音聲乃自然人心之表現的原理，由此聽察判讀的結果再歸納出制禮作樂趨迎的根基。

由此可知，聲情互動是〈樂記〉的基本預設^⑦，其與政治的關係，可循兩條徑路呈現，一是由上而下的君主作樂，一是由下呈上的采風觀俗，兩者的理論預設是一致的，亦即聲情互動的原理，但是內涵及解讀的方式則是相異的，樂記的開展重心只集中於君主作樂的部份，故本節亦將以此為主，下節才並論采風觀俗的詮釋問題。

(2) 綜合藝術的指涉：樂是歌舞樂的綜合呈現

〈樂記〉所言的樂乃是詩歌、音樂、舞蹈的綜合藝術，這本是論古代藝術的基本認知，不過在論及「聲音之道與政通」時，尤其必須特別強調，因為這令人意識到解讀藝術活動與政治的關係時，所依恃的憑藉並非只有音聲一端，而是包含了歌詞的內容，以及舞蹈的肢體語言。如此便不至於賦予音律本身過多的表情意義，而是重在三者結合後彼此補充強化的意義，〈樂記〉云：

故鐘鼓管磬，羽籥干戚，樂之器也。屈伸俯仰，綴兆舒疾，樂之文也。

前句說明樂的器具，包含了樂器和舞具；後句說明了舞蹈的肢體動作與舞位的

^⑦ 關於聲情互動的同構原理，可參閱鄭毓瑜撰《六朝藝術理論中之審美觀研究》第二章樂論中的審美觀念第一節的分析。台大博士論文，79。

變換乃是樂的外在情狀，因此觀樂時，舞蹈本身是最具體直接的部份，如云：

故天子爲樂也，以賞諸侯之有德者也。德盛而教尊，五穀時熟，然後賞之以樂。故其治民勞者，其舞行綴遠；其治民逸者，其舞行綴短。故觀其舞，知其德；聞其謚，知其行也。大章，章之也。咸池，備矣。韶，繼也。夏，大也。殷周之樂，盡矣。

這段資料說明天子爲樂以賞諸侯之有德者的制度始於古聖王，從舞位的疏密可以解讀爲政者的統治風格，故觀舞可以知德，接著便分論各代樂舞所具有的政治意義。在這段資料中可以見出舞在政治詮釋的主導性。

此外，〈樂記〉中另有孔子與賓牟賈言樂的一段記載，所談的主要內容實爲武舞，從非常細膩的動作討論中解釋武王的德業，也同樣證明觀樂中舞蹈爲詮釋的主要對象，樂之所以言「觀」其意亦可由此索解。^⑧以上的討論旨在說明舞容在觀樂解讀中的重要性，以說明後代詩樂分離後，舞容闕如時，政治解讀可能有的局限。不過，舞當然也必須與歌詞、音律密合無間的，〈樂記〉云：

論倫無患，樂之情也；欣喜歡愛，樂之官（容）也。^⑨

依據王夫之的解釋論即是歌詞，倫即是音節，^⑩二者若能彼此配合和諧有序，便是樂的情實；欣喜歡愛，則是透過肢體表情，來形成樂的形貌，亦即舞容。當然欣喜歡愛也正承載了前面的詞情與聲情，形成一完整的呈現。由於整體樂的呈現重在三方面元素的配合，所以首重有條不紊的秩序，〈樂記〉云：

凡音者，生人心者也。樂者通倫理者也。

既然樂因其必須調合秩序的質性而與倫理相通，那麼，在樂教的潛移默化下，

⑧ 因此，唐杜佑《通典》卷一四五便有這樣的綜論：「樂之在耳曰聲，在目曰容，聲應乎耳，可以聽知；容藏于心，難以貌觀。故聖人假干戚羽旄以表其容，發揚蹈厲以見其意，聲容選和，則大樂備矣。」p758，明白的提示「容藏于心，難以貌觀」，必須藉助舞具、動作的突顯「以見其意」，亦可見舞容的創作本即是強化樂的表意作用。新興，台北，54。

⑨ 案〈史記·樂書〉作容，本處作容字解。

⑩ 參見《禮記今註今譯》，p618。

便能由個人的倫理修養而推至社會國家，其云：

然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管。…
倡和清濁，迭相爲經。故樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易
俗，天下皆寧。

「樂行而倫清」便是作樂的基本要求，也成爲觀樂之所以可以觀德，並與政通的基礎。故云：

是故，君子反情以和其志，廣樂以成其教，樂行，而民鄉方，可以
觀德矣。德者性之端也。樂者德之華。金石絲竹，樂之器也。詩言其志
也；歌詠其聲也；舞動其容也。三者本乎心，然後樂氣從之。是故情深
而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以爲僞。

這段資料說明詩、歌（音樂）、舞本於人心，三者結合起來便形成一種樂氣，所謂樂氣即是由三者所共同形成的一種感動人心的氛圍，而此氣氛對於人的感化作用是極深妙不可測的，故曰「化神」。^①正因爲其之產生是「反情和志」的過程，和順內蘊於中方才表現於外，故云：「唯樂不可以爲僞」乃指樂的表現有其深厚的內在基礎，是不可能虛僞造假的，如此才有所謂的觀德可言。這個觀點同樣是以統治者的角度來觀看問題，先是用以道制欲的原則以作樂，導引人民情欲的方向，形成潛移默化的效果；所謂「樂行，而民鄉方，可以觀德矣」，顯然是觀民欲的歸向，樂教施行的成效，雖是觀民之欲，實所以觀爲政者之德。此時所謂人民自然反應情欲的意義，已局限在一個政教的框架中，其基本的假設是，什麼樣的爲政者就會產生什麼樣的樂教，是一種自然符應無法造假的對應，因爲每一個爲政者都有不同的德業，每一代便有其相符合的樂教。^②由此可知，足以作爲政治詮釋之指標的聲音之道本身是一種綜合藝術，詩樂舞共同形成一個詮釋對象，三者互相證成。又由對於此指標作用的重視，進而形成統治者觀點的教化目的，使樂的意涵漸離自然反應，而趨向於人文的形塑。因此，純形式的問題是極其次要的。故云：

① 此處所謂的樂氣之意，可參照下文對姦聲、正聲，逆氣、順氣，淫樂、和樂的分析。

樂者，非謂黃鐘大呂弦歌干揚也，樂之末節也，故童者舞之。

樂者，心之動也；聲者，樂之象也。文采節奏，聲之飾也。君子動其本，樂其象，然後治其飾。…是故情見而義立，樂終而德尊。

君子之聽音，非聽其鏗鎗而已也，彼亦有所合之也。

為樂所使用的器具與擔任的舞者都只是外在的表象，只是末節之事，樂的內在精神在制作之時已經被規定了，執行者並不具有詮釋的主體性。文采節奏都只是外在的裝飾，是末節之事，所重視的乃是內在的德。故而聽音便不是聽器樂的鏗鏘之音，而在於其符應之內涵。

(3)制作權力集於中央：樂是天子之職

據前所引述，「昔者，舜作五弦之琴以歌南風，夔始制樂以賞諸侯。故天子為樂也，以賞諸侯之有德者也。」可知在〈樂記〉的體系中，樂的起源本即是天子之事，是由天子依據諸侯治國之德而制作的，並以此賞賜諸侯。如果由這個角度來看，天子本即是依諸侯之德來制樂行賞，所謂「德盛而教尊，五穀時熟，然後賞之以樂」，那麼再由樂以觀德自然是若合符節天經地義之事。樂是天子之職，在更早的《左傳》昭公二十一年中也已明言：

夫樂，天子之職也，夫音，樂之與也，而鐘，音之器也。天子省風以作樂，器以鐘之，與以行之。小者不窳，大者不櫛，則和於物，物和則嘉成，故和聲入於耳而藏於心，心億則樂，窳則不咸，櫛則不容，心是以感，感實生疾，今鐘櫛矣，王心弗堪，其能久乎。^⑬

說明樂是天子省察各地風俗音聲異同之後所制作的，音聲以器樂來表現，樂則

⑬ 關於這個問題，〈樂記〉云：「故事與時並，名與功偕。」p668、「五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮。」p670即是明證。又〈樂記〉中凡是強調古聖王之樂各有不同的內涵意義，如：「故觀其舞，知其德；聞其謚，知其行也。大章，章之也。咸池，備矣。韶，繼也。夏，大也。殷周之樂，盡矣。」皆可作為佐證。

⑬ 竹添光鴻《左傳會箋》，鳳凰，台北，66。

藉著音聲來傳遞。雖經過省察風俗的步驟，但是最終是由在上者所制作，其中含有為政者導引風俗的目的與觀點，故而接續闡明和聲的效果對於心之潛移默化的作用。此外還特別強調不適中的音聲使人心產生感應的不妥。不論是《左傳》所記或《樂記》所載，都說明統治者擁有省樂、制樂的職責，同時意味著掌控了詮釋樂的權力，以符合統治者的政教目的。故而當「樂」被規定為天子之職時，不但使觀樂內容不再是一種最直接單純的民心反映，而是整個社會的教化水準，也因其定位的設定而註定開展的不是一般的庶民音樂歌舞。

關於制樂者的身分及制樂目的與成效，《史記·樂書》說明的更為清楚：

夫上古明王舉樂者，非以娛心自樂，快意恣欲，將欲為治也。正教者皆始於音，音正而行正。故音樂者，所以動盪血脈，通流精神而和正心也。…故樂所以內輔正心而外異貴賤也；上以事宗廟，下以變化黎庶也。…故聞宮音，使人溫舒而廣大；聞商音，使人方正而好義；…夫禮由外入樂自內出，故君子不可須臾離禮，須臾離禮則暴慢之行窮外；不可須臾離樂，須臾離樂則姦邪之行窮內。故樂音者，君子之所養義也。夫古者，天子諸侯聽鐘磬未嘗離於庭，卿大夫聽琴瑟之音未嘗離於前，所以養行義而防淫佚也。夫淫佚生於無禮，故聖王使人耳聞雅頌之音，目視威儀之禮，足行恭敬之容，口言仁義之道。故君子終日言而邪辟無由入也。^⑭

這段資料是太史公綜括其前之樂論所得的結論，指出賢明之主舉樂的目的是為了治理國家，而非娛樂，因此，音樂對於人的觸動最後都必須指向正心的作用。其施用是向上行宗廟祭祀之禮，向下則對庶民百姓有潛移默化的效果。對於個人而言是正心於內，對於社會而言則形成貴賤的等差，如此一來，樂的作用便和禮相輔相成。

此外，從「王者功成作樂」「樂者所以象德者也」「夫樂者，象成者也。」「夫樂者，先王之所以飾喜也」也說明樂是具有天子慶功、以之象德的意義。又如《樂記》云：

^⑭ 《史記》，啓業，台北，66。

子夏對曰：天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音；德音之謂樂。

然後，聖人作為鞀鼓柷敔壎箎，此六者德音之音也。然後鐘磬竽瑟以和之，干戚旄狄以舞之，此所以祭先王之廟也。

明言「德音之謂樂」，是聖人所為，祭祀之用。其他未達到此標準的，嚴格說來只是音，不是樂，這從〈樂記〉所載魏文侯問子夏古樂新樂之別的討論可以清楚看到：

子夏對曰：今君之所問者樂也，所好者音也！夫樂者與音相近而不同。

文侯曰：敢問溺音何從出也？子夏對曰：鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用。

子夏特別區分了音與樂的不同，並指出鄭音的輕佻流曼、宋音的纖柔嫵媚、衛音的急促劇驟、齊音的傲僻亢厲因偏於情欲而戕害德性，¹⁵皆是所謂的溺音，再參看「亂世之音」、「亡國之音」的說法，可知皆是言其教化不行，人民各顯出流慢、散亂的音聲，而未達於樂的標準。

由此可知，雖然從自然反應的角度來看，理應有正樂、雅樂與淫聲、侈音之別，但嚴格來說，「樂者樂也」樂的定義是取其正面的涵義即正樂、雅音，悲音、哀音、溺音是不足與論樂的。但由於樂乃天子之職，是由執政者所掌控，具有主導權及詮釋權，使樂亦有質變的可能，換言之，當為政者樂教不修，縱情享樂，隨波逐流時，樂就產生了負面的意義。

(4) 樂與禮的對照關係

〈樂記〉中所論的音樂之所以不是一般的庶民音樂，從其在上者觀點的思考模式已可看出，此外，再從其與禮的對照關係，更可見出樂的政教功能。以下綜論〈樂記〉中禮樂的對照關係，約有下列數端：

¹⁵ 案本段的譯解取自《禮記今註今譯》，p638。

1.就兩者的精神本質言，禮是根基於理（「禮也者，理之不可易者也」）；重在區分差異（「禮辨異」、「禮者別宜」、「禮者天地之別」），建立秩序（「禮者天地之序」、「禮義立，則貴賤等矣」），以生敬謹之心（「異則相敬」、「禮者殊事合敬者」），並防止過度的行爲（「禮者所以綴淫」）。故禮是平定天下後所爲（「治定制禮」、「其治辯者其禮具」），是一種外加的節制（「禮自外作」、「禮節民心」），重在人與人往來的相互關係，以及恰當的回應方式（「禮也者，報也」、「禮，反其所自始」、「禮報情反始」）。

樂則是根基於情（「樂也者，情之不可變者也」）；重在和同差異（「樂者爲同、樂和民聲」），建立整體的和諧關係（「樂者天地之和也」、「樂文同，則上下和矣」），以生親愛之心（「同則相親」），並以王者的功德爲敘述的對象（「王者功成作樂」、「其功大者其樂備」、「樂者所以象德也」、「樂章德」），是一種自然生發、廣布施予的精神（「樂由中出」、「樂也者，施也」）。故樂乃在建立和同的社會氛圍，消除由貴賤等差所造成的緊張關係。

2.就禮樂的基本成效言，禮建立了基本的等級制度，將各人的定位加以規範，故民各安其位，而不至於爭（「禮至則不爭」）。樂則是由中而出，和同民聲，形成一和諧整體，故民不至於怨（「樂至則無怨」）。禮在承認差異的精神下，建立制度，形成「敬」的共識（「禮者殊事合敬者也」）；樂則是在泯和彼此的界線，消除對立，形成「愛」的共識（「樂者異文合愛者也」）。推其至極，兩者一是在求異，一是在求同，看似相對反，實正所以相輔相成，故曰：「禮樂之情同，故明王以相沿也」，因其從教化的觀點著眼，不論是外加的禮，或是內生的樂都重在群體的規範，而云：「禮節民心，樂和民聲，政以行之，刑以防之，四達而不悖，則王道備矣。」與刑、政並舉爲王道之要件，純屬爲政者立場，故云：「知樂則幾於禮矣」。

3.無論禮樂都有恰當與否的問題，由於禮重在區分，過勝則易造成距離（「禮勝則離」）或是過於粗疏，而有未能周全的問題（「禮粗則偏」）；樂則重在和同，過勝則易流宕不返（「樂勝則流」），或有沈湎之憂（「樂極則

憂」)。此外，樂的產生是由人心自然生發的，踰越和諧的標準，則易生暴慢之事，禮則是因外加的規範，如果過分的制作則易生紊亂（「樂由天作，禮以地制。過制則亂，過作則暴。」）

4.禮樂與人民的接觸主要在於施用的層面，故云：「若夫禮樂之施於聲音，用於宗廟社稷，事乎山川鬼神，則此所與民同也。」庶民是透過儀式接受為政者以禮樂所作的引導，禮樂的制作精神掌握在為政者的手中，以達到教化民衆的成效，成為有德的君主，故云：「禮樂皆得，謂之有德。德者得也。」推而廣之，有德的君子更是隨時以之修養心性，此即〈史記·樂書〉所云：「故樂音者，君子之所養義也。」

由前述樂與禮的對照關係可知，在政教的框架下，樂的開展是依禮而行，與之同出互補，故幅度是相當有限的。

(5)制禮作樂的功能目的

如前所述，天子掌握了作樂的權力，建立禮樂相輔相成的關係，主要在於遂行移風易俗的政教目的。其之基礎在於預設人之情緒易受外物的影響，若無節制，便為外物所化，失去本然之性，如此的循環而下，乃由一己推闡出去，形成整個社會的氛圍，其影響便至為重大，此意即〈樂記〉所云：

凡姦聲感人，而逆氣應之，逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分；而萬物之理，各以其類相動也。君子反情以和其志，比類以成其行。姦聲亂色，不留聰明；淫樂慝禮，不接心術。……

正聲與姦聲即是感於人的「物」，人在受感之後，又產生「順氣」與「逆氣」的不同回應，此回應若感染了他人，形成社會的風氣，便會有和樂或淫樂相應而起。故「先王慎所以感之者」，從限定感於人之物的本身著手，則音聲便以其最能動人的特質，成為為政者的制作重心，故〈樂記〉又云：

樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。

指出樂乃是聖人所樂為之事，其原因不外是以之導引民之善心，以達移風易俗

之效。至於先王制樂的根據則是：

先王本之情性，稽之度數，制之禮樂。合生氣之和，道五常之行，……使親疏貴賤長幼男女之理，皆行見於樂，故曰：樂觀其深矣。

先王以情性爲本，稽核律理，來作爲制禮作樂的依據，並企圖在其間呈現完整的倫理秩序，以此完成其移風易俗的政教目的，同時也限定了樂之可觀的內容。

先王制禮作樂，以建立倫理秩序，乃是如前所述，從限制感於人的音聲開始，以期對個人產生潛移默化的效果，進而達成移風易俗的目的。故云：

君子曰：禮樂不可斯須去身。致樂以治心，則易直子諒之心油然而生。易直子諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威，致樂以治心者也。致禮以治躬則莊敬，莊敬則嚴威。心中斯須不和不樂，而鄙詐之心入之矣。外貌斯須不莊不敬，而易慢之心入之矣。故樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。樂極和，禮極順，內和而外順，則民瞻其顏色，而弗與爭也；望其容貌，而民不生易慢焉。故德輝動於內，而民莫不承聽；禮發於諸外，而民莫不承順。

故聽其雅頌之聲，志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰詒伸，容貌得莊焉，行其綴兆，要其節奏，行列得正焉，進退得齊焉。故樂者，天地之命，中和之紀，人情之所不能免。

透過禮樂的陶養，使人自然產生直質良善之心，而安樂和順，以形成一種社會風氣。

當制禮作樂的意義被提示出來後，事實上也改變了樂的實質內容，因爲，在原始的簡單社會中，人們透過宗教歌舞以表達內心的情感，那是一種未經文化形塑的自然情感，直接而素樸，但是在爲政者有意施行樂教之後，所聽到的是經過節制的音聲，換言之，所觀者實爲統治者所施行的政教成效如何？在上者之力是否能下達於民？乃至於人民的反映？因此「聲音之道與政通」中所謂的「政」即是以政教施行與否的觀點來檢視，個人的喜怒哀樂之情並不重要，重要的是集體的喜怒哀樂之情，而集體的喜怒哀樂之情所透顯的是社會和諧的

問題。而所謂的「聲音之道」也不僅是如前所述那種最原始、素樸的「聲」、「音」，而是包括依此衍生的「樂」。這由「審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。」的論述即可得知。因此，以下的論述便扣緊觀樂本身所觀知的實質內涵與其詮釋問題。

三、「聲音之道與政通」的詮釋問題

(1)「樂」的不同內容及觀樂的詮釋問題

前節曾提示「聲音之道與政通」此一論樂觀念是呈現在兩個方面，一是由上而下的君主作樂，一是由下呈上的采風觀俗，前者即如上所述，為天子之職，以教化為目的，後者則是由人民自然生發，透過采詩的過程，而成為為政者觀風之所據，兩者的不同創作身分，使判讀的過程與詮釋的依據迥異，所以我們必須區分兩者，以說明觀王樂與觀民樂的不同內涵，及兩者立場不同所衍生的詮釋問題，並進一步說明，「聲音之道與政通」基本上是一個詮釋問題，繫於觀樂者的主觀目的，關乎其之先在的理解。

據陳槃先生之所考，古代列國與王朝並有采詩之制，列國之采詩，由列國之行人求之民間；王朝之采詩，由天子五年一巡狩，命列國大師陳詩，又恐其制有所闕，故王官小行人出使四方時，亦兼采詩。^{①⑥}可知采詩實有三個管道，所司之人不同，可能影響所采的內容，如采詩者的主觀、對為政者的臆想及對為政者之反應的期待。但在層層往上遞呈後，仍是由王朝總纂編定，再頒之於列國以為學校教材^{①⑦}，其最終的詮釋權仍在為政者之手。再說，采詩若為觀風俗，那麼采詩者與詮釋者已先行預設了詮釋的方向，自然與政治相關。但是人民的音聲畢竟是紛紜多元的，故與以象德為目的的王者之樂在本質上即是不同

^{①⑥} 參閱陳槃撰〈詩三百篇之采集與刪定問題〉p40，收錄在羅聯添編《中國文學史論文選集》台北，學生，67。

^{①⑦} 參閱陳槃撰〈詩三百篇之采集與刪定問題〉，p42、43。

的。

前節已經依循〈樂記〉的內容析論君主作樂的基本原則，本節則進一步探討其之實質內容。首先看各項資料中所顯示的聖王之樂，阮籍〈樂論〉云：

夫樂者，天地之體，萬物之性也。合其體，得其性，則和；離其體，失其性，則乖。昔者聖人之作樂也，將以順天地之體，成萬物之性也，故定天地八方之音，以迎陰陽八風之聲，均黃鐘中和之律，開群生萬物之情。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，四海同其觀，九州一其節，…乾坤易簡，故雅樂不煩；道德平淡，故五聲無味。不煩則陰陽自通，無味則百物自樂，日遷善成化而不自知，風俗移易而同于是樂，此自然之道，樂之所始也。^⑱

先以「天地之體，萬物之性」來說明樂的本質，又以聖人「將以順天地之體，成萬物之性也」來說明聖人不離道體的作樂原則，故能「開群生萬物之情」^⑲。此論無異於為聖王之樂建立一形上基礎，而此論實根植於上古社會「樂」與宗教儀式的密切關係，《呂氏春秋》卷五仲夏紀〈古樂〉：

樂之所由來者尚也，必不可廢，有節有侈，有正有淫矣。賢者以昌，不肖者以亡。昔古朱襄氏之治天下也，多風而陽氣畜積，萬物散解，果實不成，故士達作為五弦瑟，以來陰氣，以定群生。昔葛天氏之樂，二人操牛尾，投足以歌八闕，…昔陶唐氏之始，陰多滯伏而湛積，水道壅塞，不行其原，民氣鬱閼而滯著，筋骨瑟縮不達，故作為舞以宣導之。…故樂之所由來者尚矣，非獨為一世之所造也。^⑳

本段資料臚列出上古社會中種種人民生活的困境皆因聖王作樂而獲得解決的例子，所描述的即是當時為解決問題所施行的巫術禮儀，由於作樂本身即是對天地的祈求，如獲應驗，不但可謂「開群生萬物之情」，更可以確認「樂」與政

^⑱ 《阮籍集校注》陳伯君校註，中華，北京，1987。

^⑲ 至於聖人如何依此道體以作樂，阮籍〈樂論〉亦有論析，可參閱鄭毓瑜撰《六朝藝術理論中之審美觀研究》第二章樂論中的審美觀念第二節的分析。

^⑳ 《呂氏春秋校釋》，陳奇猷校釋，華正，台北，74。

治的符應關係。《尚書》卷二〈皋陶謨〉的一段記載當亦屬同樣的背景：

夔曰：戛擊鳴球，搏拊琴瑟，以詠祖考來格。虞賓在位，群后德讓，下管鼓鼓，合止祝敔，笙鏞以間，鳥獸蹢躅，蕭韶九成，鳳凰來儀。夔曰：於，予擊石拊石，百獸率舞，庶尹允諧。^①

此段資料是以祭祀活動中樂舞的欣悅和諧來象徵政治的和諧。這反映原始社會歌舞（樂）和巫術禮儀（禮）在遠古是二而一的東西，他們和氏族、部落的興衰命運直接相關而不可分割。^②由於，在遠古社會中祀神的歌舞本即是向神祈求部族的平安和諧，那麼，祀神歌舞的欣悅自然直指政治的和諧。

聖王之樂除了祀神歌舞的層面外，也符應著授命改制以同民樂的意義，「王者功成作樂」、「樂者所以象德者也」、「夫樂者，象成者也。」由象德、象成之義可知，樂本身即是以詩樂舞描述既成的功勳。亦即〈樂記〉云：「天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音；德音之謂樂。」與政治的關係不證自明，而弦歌詩頌也就是描述德的內容。董仲舒在《春秋繁露》卷一〈楚莊王〉對於改制作樂的分析，可以作為〈樂記〉的補充：

故王者有改制之名，無易道之實。孔子曰：「無為而治者，其舜乎？」言其主堯之道而已。此非不易之效與？問者曰：物改而天授，顯矣！其必更作樂，何也？曰：樂異乎是！制為應天改之；樂為應人作之。彼之所授命者，必民之所同樂也。是故大改制於初，所以明天命也。更作樂於終，所以見天功也。緣天下之所新樂而為之文曲，且以和政，且以興德。天下未徧合和，王者不虛作樂。樂者盈於內而動發於外者也。應其治時，制禮作樂以成之。成者，本末質文皆以具矣。是故作樂者必反天下之所始樂於己以為本。舜時民樂其昭堯之業也，故韶，韶者，昭也。禹之時，民樂其三聖相繼，故夏，夏者，大也。湯之時民樂其救之於患害也，故護，護者，救也。文王之時，民樂其興師征伐也，故武，武者，伐也。四者天下同樂之，一也，其所同樂之端，不可一

^① 《尚書集注述疏》，簡朝亮撰，鼎文，台北，61。

^② 參見李澤厚《美的歷程》頁12。

也。作樂之法，必反本之所樂，所樂不同事，樂安得不世異？是故舜作韶而禹作夏；湯作護而文王作武。四樂殊名，則各順其之始樂於己也。吾見其效矣！詩云：「文王受命，有此武功。既伐于崇，作邑于豐。」樂之風也。又曰：「王赫斯怒，爰整其旅。」當是時紂為無道，諸侯大亂，民樂文王之怒而詠歌之也。周人德已洽天下，反本以為樂，謂之大武。言民所始樂者，武也云爾。故凡樂者，作之於終，而名之以始，重本之義也。由此觀之，正朔服色之改，受命應天；制禮作樂之異，人心之動也。二者離而復合，所為一也。

這段資料中可以見出制樂的本質精神：作樂乃在改制之後，臻至天下和合之時，「緣天下之所新樂而為之文曲」，乃是順應著人民的新樂之事而作，因此，雖作於終，「作樂者必反天下之所始樂於己以為本」，如文王之樂名為武，乃因人民樂其征伐，因此，作樂必象人民對於新政府原初欣悅之事，代代不同，是重本之義，也是所以順應民意。因此，聖王之樂固然與其德業相符合，卻是本於其愛民之心，與民所悅一致。又如《淮南子》卷十三〈汜論訓〉云：

堯大章，舜九韶，禹大夏，湯大護，周武象，此樂之不同者也。故五帝異道而德覆天下，三王殊事而名施後世，此皆因時變而制禮樂者。…先王之制不宜則廢之，末世之事善則著之。是故禮樂未始有常也。故聖人制禮樂而不制於禮樂。²³

亦從時變以論制禮作樂的要領。至於在阮籍〈樂論〉則從通變的觀點來說明基於考量「使民不倦」的現實情境，樂必須代代不同的原因，其云：

然禮與變俱，樂與時化，故五帝不同制，三王各異造，非其相反，應時變也。夫百姓安服淫亂之聲，殘壞先王之正，故後王必更作樂，各宣其功德于天下，通其變使民不倦。然但改其名目，變造歌詠，至於樂聲，平和自若。故黃帝詠雲門之神，少昊歌鳳鳥之跡，咸池、六英之名既變，而黃鍾之宮不改易。故達道之化者可與審樂，好音之聲者不足與

²³ 《淮南子》，中華，台北，63。

論律也。

這裡說明禮樂都是應時而變的，之所以必須改變的原因是：一、政治是興衰替換的，承衰世之後，後王便有更作樂的必要。二、每一位承衰起弊的君主皆當自作相應其功德的樂音，以昭告天下，故一代有一代之樂。三、就庶民百姓而言，一成不變的樂音使人民生倦怠之感，不能滿足，故須與時俱化。阮籍之論雖兼顧了君主及庶民百姓的角度來談樂之通變，然而觸及變化幅度時則仍是在上者觀點為主導，所謂「然但改其名目，變造歌詠，至於樂聲，平和自若。」乃是改變名目與歌詠的內容，以符合不同君主的政治成就，音聲本身則仍是維持平和的一貫標準。因此阮籍此論實只著重了統治者的角度。因為其對於樂如何能既合乎時代變遷的要求，尤其是庶民角度的審美需求，又能掌握「和」之標準，此一關鍵問題並未析論，換言之，當兩者產生衝突時，自以政教觀點的平和特質為準。依其之論足可推知樂聲本身的差異並不大，名目與歌詠之詞才是象德指意的憑藉。

綜上可知，聖人作樂本即以之描政敘事，順民之樂，以宣示功德，觀樂所得的實質內涵即在於此，不難尋解。但是這是指在上者的作樂，甚至是最理想的聖人之樂，觀樂的真正困難在於人民音聲的判讀，這種音聲判讀的重要，尤其顯現在聖人不作之後。因其時在上者或不作樂或同於流俗²⁴，無正樂可觀，故此時觀樂的重心在於民間音聲的體察，重在對於亂世之音、亡國之音的認知，阮籍〈樂論〉云：

其後聖人不作，道德荒壞，政法不立，化廢欲行，各有風俗。故造始之教謂之風，習而行之謂之俗。楚越之風好勇，故其俗輕死；鄭衛之風好淫，故其俗輕蕩。輕死，故有蹈火赴水之歌；輕蕩，故有桑間濮上之曲。各歌其所好，各詠其所為，歌之者流涕，聞之者歎息，背而去

²⁴ 可參閱《呂氏春秋》卷五仲夏紀第二篇〈大樂〉：「亡國戮民，非無樂也，其樂不樂。溺者非不笑也，罪人非不歌也，狂者非不武也，亂世之樂，有似於此。君臣失位，父子失處，夫婦失宜，民人呻吟，其以為樂也，若之何哉？」

之，無不慷慨。懷永日之娛，抱長夜之歎，相聚而合之，群而習之，靡靡無已，棄父子之親，弛君臣之制，匱室家之禮，廢耕農之業，忘終身之樂，崇淫縱之俗；故江淮之南，其民好殘。漳汝之間，其民好奔…氣發於中，聲入於耳，手足飛揚，不覺其駭。…故八方殊風，九州異俗，乖離分背，莫能相通，音異氣別，曲節不齊。

這段論述說明在政法不立，化廢欲行之時，各地在沒有同好的音樂下，便各自呈顯其地域風俗的特色，靡靡無已，往而不返，造成全國的乖離分背，難以溝通，這即是淫聲興起的背景。因此，正樂廢與淫聲興乃是一體之兩面，故〈樂論〉云：

夫正樂者，所以屏淫聲也；故樂廢則淫聲作。漢哀帝不好音，罷省樂府，而不知制禮樂；正法不修，淫聲遂起。

便是強調以正樂來禁除淫聲，強調制禮樂的重要。然而制禮作樂乃天子之事，知識份子實無能為力，因此對知識份子而言，學習判讀人民的音聲中所涵有的政治意義，更具有實質的批判精神。

故觀樂的最重要的意義，還是以由人民音聲區分治世之音、亂世之音、以及亡國之音三者的特質，以作為一種政治指標，亦即前所引述依據人聲乃生於自然之情的原理，區分三種政治情況的音聲反應為：安樂、怨怒、哀思，〈樂記〉於此接續云：

五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。鄭衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也。

所謂亂世之音的音聲特質是五音皆亂，彼此侵陵，喪失秩序。而亡國之音在此並未作音聲特質的分析，只作了政治的說明，所謂桑間濮上之音，見於〈韓非子·十過篇〉的記載，乃指紂時的靡靡之樂（詳下文）。或許因亂世之音與亡國之音只是一間之隔，慢易乃是亂世之徵，若再流湎忘本，便近乎亡國²⁵。

²⁵ 又可參見劉向〈說苑·修文〉：「五音亂則無法。…五者皆亂代相凌謂之慢，如此則國之災亡無日矣。」

〈樂記〉另有云：「世亂則禮慝而樂淫，是故其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流湎以忘本。廣則容姦，狹則思欲，感條暢之氣而滅平和之德。是以君子賤之。」亦可並觀。至於此處之所以未舉治世之音的例子，乃因在〈樂記〉中反覆強調的「平和」之準即是治世之音，此時上下之所樂是齊一的，前述聖王之樂即屬之，故不備叙。阮籍〈樂論〉亦云：

故孔子在齊聞韶，三月不知肉好，言至樂使人無欲，心平氣定，不以肉為滋味也。以此觀之，知聖人之樂和而已矣。

便是從音樂使人心地平和，澄淨慾念的角度來說明「和」的意義以及陶冶身心的效果。關於亂世之音的音律特質，《呂氏春秋》有更詳細的說明，卷五仲夏紀〈侈樂〉：

亂世之樂與此同，為木革之聲則若雷，為金石之聲則若霆，為絲竹歌舞之聲則若譟，以此駭心氣動，耳目搖蕩，生則可矣，以此為樂則不樂。故樂愈侈而民愈鬱，國愈亂，主愈卑，則亦失樂之情矣。凡古聖王以所為貴樂者為其樂也。夏桀殷紂作為侈樂，大鼓鍾磬管簫之音，以鉅為美，以眾為觀，倣詭殊塊，耳所未聞，目所未見，務以相過，不用度量。宋之衰也，作為千鍾，齊之衰也，作為大呂，楚之衰也，作為巫音。侈則侈矣，自有道者觀之，則失樂之情，失樂之情，其樂不樂，樂不樂者，其民必怨，其生必傷，其生之與樂也，若冰之於炎，反以自冰，此生乎不知樂之情，而以侈為務故也。樂之有情譬之若肌膚形體之有情性也，有情性則必有性養矣，寒溫勞逸饑飽，此六者非適也。凡養也者，瞻非適而以之適也，能以久處其適，則生長。生也者，其身固靜，感而後知，或使之也，遂而不返，制乎嗜欲無窮，則必失其天矣。且夫嗜欲無窮，則必有貪鄙悖亂之心，淫佚姦詐之事矣。

此段資料以侈樂來概括亂世之樂的特質，所謂侈樂即是放縱個人的感官刺激追逐未聞未見的新鮮之感，「務以相過，不用度量」，受制於無窮的嗜欲，而有悖亂之心與姦詐之事應之，此亦卷六季夏紀〈音初〉所云：

世濁則禮煩而樂淫，鄭衛之聲、桑濮之音，此亂國之所好，衰德之所說，流辟詭越，悖濫之音出，則滔蕩之氣，邪慢之心感。感則百姦眾

辟從此產矣，故君子反道以修德，正德以出樂，和樂以成順，樂和則民鄉方矣。

由上可知，從人民的音聲中去推斷深藏在其中的政治訊息，與從聖人所作之樂去判讀，其詮釋過程是極不相同的，後者因其本身即是描政敘事的，象其功德之犖犖大者，故早已限定了解讀的方向，歷代相沿不已。而前者則是透過音聲的情態解讀其中的情緒活動，這些活動可能是抒情的，可能是敘事的，可能直指政事，可能只是一己的情欲渲洩，卻必須一一尋繹出與當時政治的關涉，其中音聲情態與情緒活動，是否有其不能移易的對應關係，而私己的情緒活動，又怎樣關涉到衆人之事，其中已經存在兩層的意義與符碼間游移不定的關係，又因其乃透過歌舞樂的綜合藝術來呈現，故對其所要敘述的對象而言是象徵式的，也必然存在聯想的問題。因此詮釋的指向不但與詮釋者對被詮釋之時代的文化理解相關，更與詮釋者當代的觀點關係密切。因此可以想像的是詮釋者的主觀理解將成為詮釋的主導。但是就儒家的相關典籍，甚至阮籍的〈樂論〉都沒有看重這個關鍵問題，只是將所有問題以一個是否「和合」的標準來看，之所以可以將複雜的政治現象如此簡化，乃因其審察人民音聲，是要從節制的觀點來看政教施行的成效，在此原則下，可容樂聲變化的幅度自然很小，新聲奇音都是被排斥的，〈樂論〉云：

盛衰之代相及，古今之變若一，故聖教廢毀，則聰慧之人並造奇音。景王喜大鐘之律，平王好師延之曲，公卿大夫拊手嗟歎，庶人群生踊躍思聞，正樂遂廢，鄭聲大興，雅頌之詩不講，而妖淫之曲是尋。延年造傾城之歌，而孝武思嬋媵之色；雍門作松柏之音，愍王念未寒之服。故猗靡哀思之音發，愁怨偷薄之辭興，則人後有縱欲奢侈之意，人後有內顧自奉之心；是以君子惡大陵之歌，憎北里之舞也。

這段論述指出淫樂是聰慧之人所造的奇音，對於上自君主公卿下至庶民百姓實有強大的吸引力，引領人們生出許多不同的情感渲洩與內觀的方式，然而這些情感呈現出的多元發展使為政者無法掌控人民的趨向，懼其生變，乃以去機巧智慧的理由，將奇音列於摒除之列。我們發現如傾城之歌等具有豐富文學感染力的作品，亦在摒除之列，不得不令人質疑如此的和合標準究係根於古代還是

植於當代？又將如何感動庶民百姓求變的心。

本來阮籍〈樂論〉強調天人合一的聖人之樂，實有使樂回歸本原意涵的意圖，存有對於後世君主的批判意味，卻也因此，更為穩固為政者的制樂權利，畢竟擁有制樂權利本身即具有了正邪的解釋與主導權。又因為強烈的回歸本原的傾向，故雖然承認樂與時化，卻不脫重古輕俗的保守觀念。

以下再舉一些事例來說明無論是王樂或民樂，其內涵雖異，但在「聲音之道與政通」的意識下，其詮釋實繫於觀者的先在理解與主觀目的。

首先討論最著名的季札觀樂，《左傳》襄公二十九年：

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，其衛風乎？」為之歌王，曰：「美哉！思而不懼，其周之東乎？」為之歌鄭，曰：「美哉！其細已甚，民弗堪也，是其先亡乎？」為之歌齊，曰：「美哉！泱乎大風也哉，表東海者其大公乎？國未可量也。」為之歌豳，曰：「美哉！蕩乎！樂而不淫，其周公之東乎？」為之歌秦，曰：「此之謂夏聲，夫能夏則大，大之至也，其周之舊乎？」為之歌魏，曰：「美哉！泝乎！大而婉，險而易行，以德輔此，則明主也。」為之歌唐，曰：「思深哉！有陶唐氏之遺民乎？不然何其憂之遠也。非令德之後，誰能若是？」為之歌陳，曰：「國無主，其能久乎？」自鄘以下無譏焉。為之歌小雅，曰：「美哉！思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎？猶有先王之遺民焉。」為之歌大雅，曰：「廣哉！熙熙乎！曲而有直體，其文王之德乎？」為之歌頌，曰：「至矣哉！直而不倨，曲而不屈，邇而不逼，遠而不攜，遷而不淫，復而不厭，哀而不愁，樂而不荒，用而不匱，廣而不宣，施而不費，取而不貪，處而不底，行而不流，五聲和，八風平，節有度，守有序，盛德之所同也。」見舞象箭南籥者，曰：「美哉！猶有憾。」見舞大武者，曰：「美哉！周之盛也，其若此乎。」見舞韶濩者，曰：「聖人之弘也，而猶有慙德，聖人之難也。」見舞大夏者，曰：「美哉！勤而不德，非禹其誰能脩之。」見舞韶箭

者，曰：「德至矣哉！大矣如天之無不憐也。如地之無不載也，雖甚盛德，其蔑以加於此矣，若有他樂，吾不敢請已。」

這段記述被後世反覆引用，可謂「聲音之道與政通」的經典之證，此處所言觀樂的內容至為廣泛，包括王樂與列國之樂^{②⑥}，且是歌樂舞的整體呈現，不只是單純的音聲而已，歌詞與舞容的表意作用，尤為重要^{②⑦}。但是季札之解讀內容，及頻用疑問語句，實更近於藉樂來證成其原本對各時代與各地域之政治的理解，其中包括各氏族的歷史，如觀秦樂而云：「此之謂夏聲」，又云：「其周之舊乎？」依何定生先生考訂，「夏聲」原即為「西音」，亦即「周之音」，因秦穆公「取風」於「周之音」以為「秦音」即秦樂，故季札一面稱之為「夏聲」一面又謂為「周之舊」，乃溯源之論^{②⑧}。此外在證成對照中，也同時延伸為一種政治預言，而此預言後或證明是未必然的，如于鄭曰：「是其先亡乎？」于齊曰：「美哉！泱乎大風也哉，表東海者其大公乎？國未可量也。」然而後來的發展卻是齊實早亡於鄭^{②⑨}，季札之所論或即基於對鄭聲的一種成見。由此可見，觀樂實透過樂舞之美的薰染，依其先在的理解，形成主觀的判斷。

又《韓非子集釋》卷三〈十過〉：

昔者衛靈公將之晉，至濮水之上，……夜分而聞新聲者而說之，……乃召師涓而告之曰：「使人問左右，盡報弗聞，其狀似鬼神，子為我聽而寫之。」……遂去之晉。晉平公觴之於施夷之臺，酒酣，靈公

②⑥ 參閱何定生〈詩經與樂歌的原始關係〉p83，收在《定生論學集——詩經與孔學研究》台北，幼獅，67。

②⑦ 此意亦可參見張素卿《左傳稱詩研究》第三章左傳稱詩分類研究p180、181，台大文史叢刊，台北，80。

②⑧ 參閱何定生〈孔子言學篇〉p192，收在《定生論學集——詩經與孔學研究》。

②⑨ 依陳槃先生的考訂：獲麟（魯哀公十四年）後九十五年，田氏即篡立，遷齊康于海上；又七年遂亡。鄭則獲麟後一百六，即鄭康公二十一年，始為韓所滅。參閱陳槃撰〈詩三百篇之采集與刪定問題〉p47。

起，公曰：「有新聲，願請以示。」……乃召師曠，令作師曠之旁，援琴鼓之。未終，師曠撫止之，曰：「此亡國之聲，不可遂也。」平公曰：「此道奚出？」師曠曰：「此師延之所作，與紂爲靡靡之樂也，及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投，故聞此聲者必於濮水之上。先聞此聲者其國必削，不可遂。」平公曰：「寡人所好者音也，子其使遂之。」師曠鼓究之。平公問師曠曰：「此所謂何聲也？」師曠曰：「此所謂清商也。」公曰：「清商固最悲乎？」師曠曰：「不如清徵。」公曰：「清徵可得而聞乎？」師曠曰：「不可，古之聽清徵者皆有德義之君也，今君德薄，不足以聽。」平公曰：「寡人之所好者音也，願試聽之。」師曠不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鶴二八，道南方來，集於郎門之堦。再奏之而列。三奏之，延頸而鳴，舒翼而舞。音中宮商之聲，聲聞於天。平公大說，坐者皆喜。平公提觴而起爲師曠壽，反坐而問曰：「音莫悲於清徵乎？」師曠曰：「不如清角。」平公曰：「清角可得而聞乎？」師曠曰：「不可，昔者黃帝合鬼神於泰山之上，駕象車而六蛟龍，畢方並鎗，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道，虎狼在前，鬼神在後，騰蛇伏地，鳳皇覆上，大合鬼神，作爲清角。今君德薄，不足聽之，聽之將恐有敗。」平公曰：「寡人老矣，所好者音也，願遂聽之。」師曠不得已而鼓之。一奏之，有玄雲從西北方起；再奏之大風至，大雨隨之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走，平公恐懼，伏於廊室之間。晉國大旱，赤地三年。平公之身遂癘病。故曰：不務聽治，而好五音不已，則窮身之事也。

從這段敘事，首先可知的是知樂乃極專精的修養，在文中只有師曠一人諳於此道，但師曠之所以足以知樂實由廣泛的音樂史知識而來，其他人皆混然不辨。其次，儘管臣子知樂，但舉樂之事仍以統治者意願爲最高原則。再次，追逐悲音實爲衆俗之所好，包括君主在內。最後，也是最重要的，在本文中所討論的清角之樂，被視爲是最悲之音，亦因聆聽此樂而使晉平公得禍，但是此樂卻曾爲黃帝所用，以大合鬼神，舉者福禍相去懸絕，故同樣的記載亦見於《史記·樂書》，其結語乃是：「聽者或吉或凶。夫樂不可妄興也。」可見樂似乎又未

必有絕對的好壞，端看人之修養如何，故師曠曾勸平公：「今君德薄，不足聽之，聽之將恐有敗。」歸根結柢，仍在為政者的德行是否能於適當的時候與相符合應的樂，以免擾動了天地的和諧，其中充滿了為臣者諷諫君主「不可好音」的意圖。因此，師曠雖云先聞亡國之音者國必削，但似更重樂與時代脈息的互動關係，而此時代脈息實由君主之德以成之，這是師曠以樂諫君的要意，至於後來描述平公恐懼之狀，即是其德薄之證；但是叙及其後晉國大旱，赤地三年，平公身為之病，則難脫後人比附之嫌。

由以上之例可知，「聲音之道與政通」是一個詮釋問題，實質的音聲所給予的提示，遠不如詮釋者先在的認識來得重要，而詮釋者的詮解又受特定的政治目的所左右。因而除了聖王之樂的詮釋幅度可能較小以外，人民的音聲則因一個時代會流行什麼樣的音樂是由整個時代的氛圍共同形成的，是為政者的喜好、意圖與人民的願望、積習，不斷互動的結果，故人民音聲的聽察很難有如一的詮釋，而是充滿了為特定目的所形成的解讀。即或不為特定目的服務，也因其本身未必是描政敘事的，而存在著諸多詮解的可能性。然而往往得以確解，實因詮釋者秉持在上者觀點及政教目的使然。〈樂記〉云：

故曰：樂者樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。是故，君子反情以和其志，廣樂以成其教，樂行，而民鄉方，可以觀德矣。

用民之是否「鄉方」為觀德的內容，乃重在教化施行的成果，若言與政相通，也止於如此粗略的概觀而已，已非人民為本的政治詮解。

(2) 嵇康對音聲與政治之關係的拆解

前文從定義到施用乃至於解讀的各層面，說明了「聲音之道與政通」的局限性，但是對於其之基本預設——聲情互動，並未作全盤的檢討，因此本節續將透過嵇康的〈聲無哀樂論〉以拆解聲情互動此一基本預設。嵇康此文是立基於音樂本身的論述，使音樂的物質本質得到應有的地位，將音樂由屈從於政教目的的論述架構中釋出，一方面建立了自己的觀點，另一方面也在反覆辯難中質疑了傳統儒家樂論的未見之處。

嵇康的〈聲無哀樂論〉主要以《莊子·齊物論》：「夫吹萬不同，而使其自已也。咸其自取，怒者其誰邪？」為立論的根據，說明「和聲無象，哀心有主」、「音聲有自然之和，而無係於人情。」和聲與人情兩不相屬，哀樂皆由自發的聲無哀樂之論，故云：「至夫哀樂自以事會，先邁於心，但因和聲，以自顯發。」這樣的音聲理論，一方面得以重新思索音樂的本質及其感人之因；另一方面則有助於將音樂從政教的框架中解放出來。這兩方面的理據都繫於音聲與哀樂的分離。因為傳統的「聲音之道與政通」的觀念正是以人之哀樂寄於音聲，音聲負載著人之哀樂，並以此哀樂觸動人心，使人感之知之。統治者運用此理，限制可能觸動人心的樂音，進而達到移風易俗的效果。所以當嵇康提出聲無哀樂之論時，無異於動搖了這一套已根深柢固的觀念，衍生了許多對歷史的質疑，進而重新建立音聲的本質基礎。〈聲無哀樂論〉^⑩大體是在論辨以下幾個問題：

- (一)心在應物而感之後，是否會將其之情動具現在音聲之中？
- (二)單純的音聲是否能夠反映政之治亂？
- (三)單純的音聲是否能使人生哀樂之感？
- (四)移風易俗的根據是否即是音聲的哀樂之情？

但這些問題都是環環相扣的形成一脈的理路，故以下雖分論，亦重視其間的關涉。關於第一個問題問者的理據是：

夫聲音，氣之激者也，心應感而動，聲從變而發；心有盛衰，聲亦降殺。

這事實上即是承〈禮記·樂記〉中反覆論述的「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。」的觀念而來，嵇康對於這個問題的解釋是「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。」亦即和聲完全得自於器樂，故與人情哀樂並不相繫，就如「食辛之與甚噓，薰目之與哀泣，同用出淚，使狄牙嘗之，必不言樂淚甜而哀淚苦」這說

^⑩ 本文依據《嵇康集校注》卷五，p196 - p225，戴明揚校注，河洛，台北，67。

明了許多事物的屬性是必須加以區分的，不可因習以為常就予以混淆，如一般認為笑與哭是樂與哀的標誌，然而食辛與薰目同樣分別有張大嘴巴和出淚的效果，此純然味覺或觸覺反應與心之哀樂無關，而張大嘴巴與落淚本身也只是生理現象，不是哀樂之反應。由是推之，聲音也只是律理和合的問題，由器樂所決定，亦不應有哀樂的屬性。此外，嵇康又以「至樂雖待聖人而作，不必聖人自執也。」反駁聲音「莫不象其體，而傳其心。」的說法。因為音聲若與人心有如此相應的承載關係，聖人之樂便須聖人自執，才能有所謂的象體與傳心。嵇康此論雖足以駁難過於簡化的由人心到音聲的相應之理，但是如果慮及創作過程的問題，嵇康之論似亦有不足為證的地方，因為，當創作者與執行者不同時，所謂象其體傳其心之所指乃是創作者，哀樂便是創作者的哀樂。不過嵇康特別區分創作者與執行者的不同，指出其並不影響聖人至樂，正是證明了音聲之本質有其客觀的音律和比的問題，由音階的排列及變化決定，所以可以易人而執，而並不繫於情感的投入。這雖不足以反駁創作者可能依其情緒的走向來創作樂章，使樂章足以象其心境的抽象呈現，但是這牽涉到情感如何音符化的問題，需要音構的論證以成之，然傳統樂論顯然並未言及，因此嵇康由音樂的樂理基礎說明音樂可以確定的一些現象，確是一項有力的質疑。

傳統之樂論認為聲音承載了人情，主要是只從政教立場來論樂，因此不能如嵇康從音樂的物質特性立論，而多是根據一些史傳所載以音聲解讀政治的例子為憑，因此嵇康要建立聲無哀樂之論，除了要如前所述說明音聲並不隨人情而變，也要反駁音聲反映政治之治亂的觀點，這就進入了上述第二個問題。關於這個問題，嵇康主要從兩方面加以辨析，首先是對歷來的相關論述一一說明，在嵇康看來，古之所載有「濫於名實」的問題，因為「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。」亦即，過去一直把聲音與哀樂兩個不同屬性的東西混為一談，因此，他認為季札觀樂與孔子聞韶所顯示的意義並不如後人所以為的那樣，其云：

且季子在魯，採詩觀禮，以別風雅。豈徒任聲以決臧否哉？又仲尼

聞韶，歎其一致，是以咨嗟，何必因聲以知虞舜之德，然後歎美耶？

這裡談到季札觀樂而提出季札並不是只憑音聲來定臧否的質疑，結合前面「採

詩觀禮」之語可知，這意味著季札對於各國之風所作的詮釋至少同時參考了禮儀法度與詩之內容，此點說明了前文所論，所謂觀樂乃是觀一種綜合藝術，決非音聲一端有如此完整的表現，嵇康的質疑正顯示出音樂已獨立為一種藝術形式時，仍沿襲前說的誤解。至於孔子聞韶，嵇康認為孔子既然是「歎其一致」可見孔子並不是在聞韶之時才初識虞舜之德，只是證明孔子此刻對於韶樂的感受與其原來對於虞舜之德的先在理解是一致的。因此所謂觀樂知樂的問題究係由音聲以知樂亦或由具體的文詞，甚或是由已知的政情主導了音樂的詮釋，實不無可議之處。故而嵇康對於其它見諸載籍的類似之論皆認為是「此皆俗儒妄記，欲神其事而為耳。欲令天下惑聲音之道，不言理自。盡此而推，使神妙難知，恨不遇奇聽於當時，慕古人而自歎，斯所以大罔後生也。」有為特定目的服務的偏失，因此在嵇康看來盲目的信古之說是昧於事理的，故云「夫推類辨物，當先求之自然之理，理已定，然後借古義以明之耳。」換言之，嵇康並不是否定聽者可以對音聲作政治性的詮釋，只是強調這種詮釋實有許多非音聲本體的事物促成之，因此詮釋與本質的關係是游移不定的，嵇康還以音聲詮釋的社會性差異來說明這個觀念：

夫殊方異俗，歌哭不同；使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而感（戚），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？

對於音聲中的哀樂解讀既有地域社會之別，便不是本然之理，而是受社會文化約制的詮釋觀點，此亦可以再次證明前所論音聲並不承載人情的說法。至於為什麼無常的音聲有時又能形成某種同情共感呢？嵇康認為：

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，則激切哀言。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。嗟歎未絕，而泣涕流漣矣。夫衷心藏於苦心中，遇和聲而後發；和聲無象，而衷心有主。夫以有主之衷心，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。風俗之流，遂成其政。是故國史明政教之得失，審國風之盛衰，吟詠情性以諷其上。故曰：亡國之音哀以思也。夫喜怒哀樂，愛憎慚懼，凡此八

者，生民所以接物傳情，區別有屬，而不可溢者也。

他肯定和比的音聲有最深的動人效果，但音聲並不是以具象的哀樂之情愫來引起相同的哀樂之情，而是以無象的和聲引發聽者本然之情，此即「吹萬不同，而使其自己」，亦即「但因和聲，以自顯發」，就創作者而言，當心中充滿了悲痛之感，自然發出了哀言與和聲的雜詠，前者有情之色彩，後者為無象的和聲，兩者雜揉，故有哀之色澤；就聽者而言，因著和聲的引發，而對苦言有所感知，哀與不哀的問題實繫於具體的苦言，亦即詩的內容。就這樣「雜而詠之，聚而聽之」彼此交感，便流為風俗形成政治氛圍。嵇康指出有哀樂之情色彩的乃是苦言，一種指涉痛苦情感的語言，此說實有助於釐清綜合呈現時的混同解釋，也提示了詩樂分離後，詮釋詩歌的依據實為表意的語言文字。

其次，嵇康以指鹿為馬之例說明「此為心不係於所言，言或不足以證心也。」「夫言非自然一定之物，五方殊俗，同事異號。舉一名，以為標識耳。」語言文字只是一個約定俗成的符碼，「異域之言，不得強通」，本質與名稱並不具有必然的關係，實受屬類、地域等條件的約制，進一步解釋聲音若作為一個解讀符碼，也自然受到一些條件限制，不能譯傳亦是當然。更何況律呂的形成「皆自然相待，不假人以為用也。」、「律有一定之聲」且「心能辨理善談，而不能令內籥調利，猶瞽者能善其曲度，而不能令器必清和也。」由自然形成的氣激之聲或既成的樂曲以及固定的器樂，皆不能因人改變，而推知「心之與聲，明為二物」，那麼聲既不承載人情，欲以聲作為解讀心的準據便是偏離其本然之理的作法。這同時意味著，人們若以聲音為符碼進行解讀，所能指涉的並不是那個客觀實體，而是詮釋者與歷史以及當下情境互動的結果。嵇康在討論「師曠吹律，知南風不競。」「則盛衰吉凶，莫不存乎聲音矣。」的故事時，就認為這是「自有以知勝敗之形，欲固衆心，託以神微。」關於這個故事《左傳》襄公十八年的記載如下：

晉人聞有楚師。師曠曰：「不害，吾驟歌北風，又歌南風，南風不競，多死聲。楚必無功。」董叔曰：「天道多在西北，南師不時，必無功。」叔向曰：「在其君之德也。」《左傳會箋》卷十六。

所謂「南風不競」即南風音微，由其音微而知其無功，然從本段中其他人的解

釋可知，三人實分別從不同角度說明晉勝楚敗的必然之勢，根據雖不同卻都指向同一結論。由於嵇康對音聲的基本觀念是心、聲二分，所以認為師曠的推論是別有所據，音聲只是一個符碼，用以證成詮釋者本來的觀念，符碼與實質間並無必然的關係。

儘管依嵇康之論聲律本身是依其和聲，而非人之哀樂而有動人的效果，卻並不能否定一般人在聆聽音樂之後多少會有哀樂之情應之，這是審美與移情的作用，此效果並不因哀樂不繫於聲音本身而不存在。因此嵇康必須再說明人對於音樂的反應，那些是屬於音聲的效果，那些是由人所自發，而非繫於音聲的屬性。

嵇康從樂器與樂曲兩方面來說明音聲一般的動人效果，首先，嵇康同意「聽箏笛琵琶，身分形躁而志越。聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。」「同一器之中，曲用每殊，則情隨之變。」並承認「此誠所以使人常感也。」但是他認為不同的樂器之所以使人有形躁而志越或聽靜而心閑的反應差異，是繫於樂器的音質及其音質所適用的音律結構方式，故云：

琵琶箏笛，間促而聲高，變眾而節數，以高聲御數節，故更形躁而志越。…琴瑟之體，閑遠音埤，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。

琵琶箏笛是因其音聲高、節奏快、變化多而使人有形躁而志越的反應；琴瑟則是因其音聲低、節奏慢、變化少而使人聽靜而心閑。至於不同的樂曲對人的影響也是類似的情形，其云：

夫曲用不同，亦猶殊器之音耳。齊楚之曲多重，故情一；變妙（少），故思專。姣弄之音，邑眾聲之美，會五音之和，其體贍而用博，故心侈於眾理。五音會，故歡放而欲愜。然皆以單、複、高、埤、善、惡為體，而人情以躁靜專散為應。

不同的樂曲給人不同的感受亦在於其曲調的結構方式，齊楚之曲多重複而少變化故易使人情思專一；美妙多變的曲弄，以和合眾聲之美，而使人心歡放而欲愜。這些心為聲變的現象都是真切的，但是樂之體只在於節奏快慢、音調高低、音質善惡，並無所謂哀樂，而相應於此的人情也止於躁靜專散而非哀樂，

故云；「此為聲音之體，盡於舒疾；情之應聲，亦止於躁靜耳。」嵇康所要辨析的是人對於音樂確乎是有所感應的，但此感應是聲之舒疾與情之躁靜的同構反應，而非與哀樂的互應，因為樂之本體只在和聲，所謂「曲變雖衆，亦大同於和。」「然隨曲之情，盡於和域」無論是躁是靜都是一種和聲，而人之有所感，實非和聲有以致之，乃是由人情所自發，故云：「且聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。」正因為其皆由自發，對於音聲的哀樂之感幾可謂實乃自由心證的產物，嵇康云：

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。

嚴格區分了躁靜與哀樂分屬兩種不同的質性，一是由聲音所造成，一是由情感所主控，和聲只能有躁靜之功，心中若無哀樂之情，音聲的效果只能停留在躁靜之感上；若有哀樂之應則完全是出於人心先主於內。是故：

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，殊塗異軌，不相經緯；焉得染太和於歡感，綴虛名於哀樂哉？

由此可知，一般人經驗中所體會的聽音聲而有哀樂之應，在嵇康看來只是「自師所解」的結果，如此也才能解釋同一首樂曲能「歡感並用」的現象，和聲的作用只在於發顯導引，「真主（直至）和之發滯導情，故令外物所感，得自盡耳。」且「所以會之，皆自有由」，有其複雜的情意交感的問題。因此在嵇康看來，聲之本體既無哀樂可言，也不能以其單純的和聲致人哀樂。人之聽樂而有的哀樂之情，實為人心所本有，只是因音聲而自顯發。音聲所提供的只是一種可資舒放想像的情境，至於想像的方向則為心靈所決定。

最後要解決的是如果聲既無哀樂的屬性，又無法使人哀樂，那麼，傳統樂論中移風易俗的作用將如何落實？此乃以樂教功能為論的核心議題。嵇康對於這個問題的辨析可分為幾個層次：首先，嵇康精準的指出，移風易俗是承政治衰弊之後興起的觀念，換言之，在上古至和之政，天人交泰的世界中，至樂即

產生於至和之政，萬國同風，自然而然，並無所謂移風易俗的問題，因為風俗本身是美善的。此時所謂的樂，是以心為主，乃無聲之至樂。其云：

夫言移風易俗者，必承衰弊之後也。古之王者，承天理物，必崇簡易之教，御無爲之治。君靜於上，臣順於下；玄化潛通，天人交泰。枯槁之類，浸育靈液，六合之內，沐浴鴻流，蕩滌塵垢；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；故歌以敘志，舞以宣情。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，和（氣）與聲相應。合乎會通，以濟其美。故凱樂之情，見於金石；含弘光大，顯於音聲也。若（此）以往，則萬國同風，…故曰：移風易俗，莫善於樂。樂之爲體，以心爲主。故無聲之樂，民之父母也。

在嵇康看來，上古之至治實乃無爲之治，歌樂舞文章皆是「和心足於內，和氣見於外」的自然發顯，順勢迎導，便能自然而然相沿成風，無爲之治成無聲之至樂，無所用力，亦無所謂移風易俗的問題。由此可知，至治既無移風易俗的問題，若風衰俗敗，實又非樂聲所能爲力。

其次，嵇康說明後世以「八音會諧，人之所悅」爲名的樂，已與上古之至樂名同實異，而此種樂聲既非風俗美善的至樂本身，也並不足以承擔移風易俗的全幅責任。而之所以被認爲其具有移風易俗的作用，乃因古人有見於人之情欲必須順勢導引、節制，故爲之制定法度，然而，這些法度無一不是與禮同出並行，音聲只是一種禮儀的承載，所謂化成便是一種綜合的教化成果，故云：

至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂。然風俗移易，不在此也。夫音聲和此（比），人情所不能已者也。是以古人知情之不可放，故抑其所遁，知欲之不可絕，故因其所自。爲可奉之禮，制可導之樂。口不盡味，樂不極音；揆終始之宜，度賢愚之中，爲之檢，則使遠近同風，用而不竭，亦所以結忠信，著不遷也。故鄉校庠塾亦隨之變。絲竹與俎豆並存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發。使將聽是聲也，必聞此言；將觀是容也，必崇此禮。…此又先王用樂之意也。故朝宴聘享，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，聞之者足以自誠。此又先王用樂之意也。

依嵇康之論，正因為音聲和比的作用，使人不能自己地發顯真情，古人乃基於一方面導引另一方面節制的觀念，「為可奉之禮，制可導之樂」、「揆終始之宜，度賢愚之中，為之檢。」以制定法度的方式俾使風俗同一，此即傳統觀念所謂的移風易俗之效，然而嵇康所要辨析的是，這些教化之功並非無象之樂聲所能為力，而是禮樂同出並施的結果，和聲基本上是正言和禮儀的承載，令聽聲聞言，觀容崇禮，自然地潛移默化，此雖為教化功成，卻並不是音聲之力，而是禮之規範使然。至於採風譎諫的意義，風俗之盛衰也是以音聲承載民之「言」，而令在上者「聞」之。仍然不脫「言」本身所具有的表意作用。

因此，最後，嵇康認為所謂鄭聲，就音聲的美感而言，實為至妙之音，只因世道已衰，人不能自持，而有流而不反的顧慮，因此節制音聲的窈渺變化，俾使樂而不淫。可見淫與不淫的問題在於人心而非樂聲之罪，故而所謂衰世之音乃因在上者失道喪紀，「風以此變，俗以好成」相衍成習，此現象與和聲並出，假和聲以傳送之，並以樂聲之名言其俗^①，實則，樂聲並無所謂淫正，淫正皆是心的作用，就樂之體而言，雅鄭都有其審美價值，故云：

若夫鄭聲，樂音之至妙。妙音感人，猶美色惑志，耽槃荒酒，易以喪業。自非至人，孰能禦之？先王恐天下流而不反，故具其八音，不瀆其聲，絕之大和，不窮其變。損窈窕之聲，使樂而不淫。猶太羹不和，不極勺藥之味也。若流俗淺近，則聲不足悅，又非所歡也。若上失其道，國喪其紀，男女奔隨，姪荒無度；則風以此變，俗以好成。尚其所志，則群能肆之；樂其所習，則何以誅之？託於和聲，配而長之，誠動於言，心感於和，風俗一成，因而名之。然所名之聲，無（中）於淫邪。淫之與正同乎心，雅鄭之體，亦足以觀矣。

嵇康的聲無哀樂論的推衍，不但得出「風俗移易，不在此也」的否定之論，更為鄭聲淫的說法作翻案文章，將賦予鄭聲上的道德批判解除，還其音聲之至妙

^① 亦可參閱何定生說，〈孔子言學篇〉，p193。

的本然位置，而將風俗善惡繫屬於政治隆污。和聲只是一種承託配搭，一地之人多為其言所動，受和聲感發，故以其聲名之，實則聲並無淫邪雅正的屬性，只有律呂和合的問題，所謂「聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。」因此就音樂論音樂，雅樂鄭聲都是和聲變化的一種呈現，都有審美價值。推而言之，「夫言移風易俗者，必承衰弊之後也」所指出的不但是：移風易俗並非上古治世的問題，同時也說明了在衰弊之後，人們反省前代的問題時，在有見於已然衰敗的風俗與既成的窈妙的音聲，而認為風俗之盛衰，皆可象之於聲音，實則，音聲無象故無表意的作用，只因同出而被視為具有呈顯之實。因此，儘管移風易俗的問題起於衰世之後，也並不能以樂聲落實其教化之功，移風易俗畢竟是禮儀規範之功，正言之訓。

在嵇康拆解音聲與政治之關係的論證中，更清楚的揭示了音聲的表意作用實賴於詞的引導；樂教的移風易俗之效也只是禮教的包裝，那麼，「聲音之道與政通」所呈顯的只是一種政治智慧而與音樂原理實不相涉。嵇康對於音聲與政治的拆解也給了後世詩樂分離後，「聲音之道與政通」仍流行不綴的現象提示了解釋的可能。

四、「聲音之道與政通」在詩評中的演繹過程

(1) 知樂成為知識份子的重要修養

《尚書》〈皋陶謨〉云：

帝曰：臣作朕股肱耳目，予欲左右有民汝翼，…予欲聞六律五聲八音在治忽，以出納五言汝聽。

這段資料言及執政者欲以律理聲音聞悉天下的治理或忽怠，以五德之言施行教化，而要求臣子聽察輔佐。在中國傳統士即仕的觀念下，與天子觀列國獻詩，評其風俗，以輔佐君主聽察人民的音聲，是出仕者的職責，因而亦是士人的重要修養。又由前述樂的定位及內涵推之，所謂的觀樂、知樂的能力，實非一般的庶民百姓所能具備，而是天子之職與知識份子的修養，〈樂記〉即明言：

凡音者，生人心者也。樂者通倫理者也。是故，知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，衆庶是也。唯君子爲能知樂。是故，審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。……知樂則幾於禮矣。

基本上將對於聲、音、樂的認知能力分成禽獸、衆庶、君子三個層次，層層提升，直到「審樂以知政」而達平治的目的，此亦阮籍所云：「故達道之化者可與審樂，好音之聲者不足與論律也。」〈樂記〉又云：

樂者樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。

指出君子不能停留在聽音縱欲的層次，而應提至審樂的層次，由感官的愉悅升至人文的省思。故云：

故知禮樂之情者能作，識禮樂之文者能述。作者之謂聖，述者之謂明；明聖者，述作之謂也。

如再參看孔子所云：「述而不作」³²，便可得知，天子基於制禮作樂的職責，必須全幅掌握禮樂人文的情實，成爲創制的聖者，至於知識份子則應依循此禮樂人文並傳述於世，成爲明者，而傳述本身自然首重辨識析理，故而知禮樂而能述便儼然成爲知識份子念茲在茲的責任。儘管在後世知識份子已難以有鄭重其事的觀樂經驗，亦少有以樂諍諫主上的機會，卻仍以改頭換面的「詩」來繼續延伸此一職責。

(2) 運用於詩評中的意義

甲、評論重心的轉變：由論樂到論詩

樂之政治詮釋，本即依賴舞容和樂語，已如上述，而三者之中，又以語言文字的保留最易，當舞容漸失，詩樂分離，詩以語言文字藝術獲得獨立生命後，詩仍不免承繼著詩樂相合時期的要義，以開展獨立的藝術特質。

³² 《論語》卷七〈述而篇〉p60，十三經注疏本，藝文，台北，68。

由於詩經原皆為樂歌^{③③}，在詩樂未分，或以詩三百為主要論述對象的時代，孔子已很清楚的將詩樂分論，這或許是基於教學的考量^{③④}，但卻提示了由論樂到論詩不同的重點轉換。綜觀《論語》中言及詩的指涉有以下的一些特點：一、言詩與禮樂相關，此乃本於詩樂合一的觀點；二、稱詩時乃論其詞意或詩義；三、是教「言」的教材；四、由「詩無邪」可知其對詩的掌握重在思想，亦即重義。^{③⑤}可知詩的獨立生命完全在於豐富的文字意涵，這是難以在與樂並論時獲得完整觀照的。又在與禮樂並論中云：「興於詩，立於禮，成於樂。」，由「興於詩」與「成於樂」的對照中可以見出，當詩樂分別以兩種不同的藝術形式被思考時，對於詩便側重其獨立的文辭義理，而不只是含括在整體之樂的一部份，乃是諷誦吟詠興發人情的文辭表現^{③⑥}，興的作用在教學的立場固然主要指對於讀者的影響，但作者何嘗不是最原初的讀者呢？這種興發無論是對讀者或作者，可能是文字語言，可能也手舞足蹈，但基本上重在引發的作用，是個人自發的生起或對應的情感。至於樂，從前面的分析可知乃是：功成作樂，所以象德，故云成於樂，因此重在樂教涵養的完整呈現，文化的陶養遠重於個人的情思。用現在的觀點作比擬，詩的著眼點是文學的、個人的，再推而至於群體（興觀群怨），一直保持其個別性與主體性；樂的著眼點則在一開始即是由社會、政治、群體的觀點來觀看個人。由此可知，論語中分論詩樂的討論方式，實為掩蓋於樂之政教功能下的詩建立了獨立的生命。

然而，影響後世最深的卻是〈詩大序〉的詩歌理論，從〈詩大序〉的文章定位言，應是一篇專論詩歌藝術的作品，但是在與樂分合的問題上，並沒有比《論語》更為清楚的意識。由於〈詩大序〉的作者作序之時面對的主要是文字

③③ 參閱何定生〈詩經與樂歌的原始關係〉。

③④ 案《周禮》卷二十二〈大司樂〉云：「以樂德教國子祇庸孝友，以樂語教國子興道諷誦言語，以樂舞教國子舞雲門大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武。」p337已明言分別教導國子樂德、樂語、樂舞，其中樂語即是詩。

③⑤ 此處所論乃綜述何定生先生之說，參閱何定生〈孔子言學篇〉。

③⑥ 關於孔子論詩之「興」的要義，可參見張亨先生撰〈論語論詩〉，收在《文學評論》第六集，巨流，台北，59。

資料的作品，必須體現詩樂已分的趨勢，因此有了專論詩之產生的內容：

詩者，志之所之也，在心爲志，發言爲詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。³⁷

以人之情志爲主體，極爲生動的從情動、形言、嗟嘆、詠歌、手舞、足蹈說明詩之產生過程，確立了詩言志的傳統。但是緊接在此文後面的是節錄自〈樂記〉的文字：

情發於聲，聲成文謂之音，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。故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。

若與〈樂記〉作對照，會發現原文所論爲音聲，結論是「聲音之道與政通」，〈詩大序〉的作者則只是將此論直接套用在詩上，而未作任何補充說明，這固然是因爲〈詩大序〉論述的對象是《詩經》，其援引〈樂記〉之論是基於詩樂舞一體的背景，言詩或言樂指的都是那結爲一體的呈現，故理論是相通的。不過，在與前文的銜接上仍有極不穩妥的地方，因爲在論述詩之產生時，作者已經強調了意念（志）與言語是詩之主體，聲音、舞蹈則具有強化的作用，而此處卻又回到與樂含混一體的論述，顯露出其兼顧詩樂分與詩樂合兩種情況的困難，既要強調詩個人興發的個別性，又要兼顧承自樂教的社會性。而未能重新詮釋以詩人心志爲主體，文字意象爲美感媒介的詩作，是如何反映政治的？亦即未能在詩樂分離後重新建立詩與政治的理論系統。

〈詩大序〉以論樂的觀念論詩，其根據原是詩樂舞一體的前提，但是以其討論詩作的立場，這樣的提法，片面強調了詩本身（文字語言）與政治的關

³⁷ 見《詩經》十三經注疏本。樂記云：「子贛（貢）見師乙而問焉，曰：賜聞聲歌各有宜，…師乙曰：…請頌其所聞，…夫歌者，直己而陳德也。動己而天地應焉，四時和焉，星辰理焉，萬物育焉。…故歌之爲言也，長言之也。說，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。子貢問樂。」p702〈詩大序〉中論詩的產生當由此而來。

係，影響後世甚大。事實上，後世所論的詩與詩經時代的作品有很大的差異，至少在作者身上有一般庶民與知識份子的不同；在樂舞的重要性上也程度互異，因此〈詩大序〉轉換對象的論述並不足以解決詩樂分離後，當音樂與詩分流，以語言文字為媒介的詩如何與政治密切相關，至少在詩之音樂性已有一部份格律化以及舞容闕如的情況下，所謂自然的音聲與肢體的表情作用都與詩經時代不同，其反映政治的思辨過程，也自然必須有新的架構。然而〈詩大序〉的作者顯然並未重新思考這些關鍵問題，故並未顧及在時代轉換失去樂舞的情況下，如何如其所述那樣精確的詮解詩作當時的政治現象；更遑論後世要以此為準來論後世的文人詩作，因此造成後世賦予詩過多的政治功效，再一次將詩如音樂般，置於政教的框架中討論。

在後代的詩作中，真正承自采詩理念，足可觀風的乃是樂府詩，在劉勰的《文心雕龍》〈樂府篇〉中，討論樂府之本源即以傳統樂論為本，然而就樂府詩而論，詩的成分已顯著增加其表意的重要性，故可視為將「聲音之道與政通」由論樂轉換到論詩的重要論述。在此篇中劉勰歷叙自遠古以至於晉各代音聲流行的概況，基本上本於樂教區分雅樂與淫聲的觀念，並肯定「聲音之道與政通」的原理，而云：

夫樂本心術，故響泆肌髓，先王慎焉，務塞淫濫。敷訓胄子，必歌九德，故能情感七始，化動八風。自雅聲浸微，溺音騰沸…

樂府者。聲依永，律和聲也。…音聲推移，亦不一概矣。匹夫庶婦，謳吟土風，詩官採言，樂盲被律，志感絲篁，氣變金石，是以師曠覘風於盛衰，季札鑒微於興廢，精之至也。³⁸

但是在其縱觀歷代音聲推移流衍的過程中，仍然提出了具有新意的見解，首先是強調詩在其中的重要性，其云：

凡樂辭曰詩，詩聲曰歌。

故知詩為樂心，聲為樂體，樂體在聲，瞽師務調其器；樂心在詩，君子宜正其文。好樂無荒，晉風所以稱遠；伊其相謔，鄭國所以云亡。

³⁸ 《文心雕龍注》卷二，開明，台北。

故知季札觀辭，不直聽聲而已。

此處以詩爲心、聲爲體來論樂，顯有內外主從之別與內涵形貌之異，如果說「樂本心術」，那麼，心術之形則尤在於詩，亦即語言的表現。這與〈樂記〉中鮮少單獨論辭的情形，顯然有別。此乃因爲在劉勰的時代，許多音樂已無從聽聞，加以文人創作日增，文辭內容的多元變化及表情達意的作用較之音聲更爲具體可解，因此音聲之道的理論在這個時代便更重語言文字的詮解，因此所謂「故知季札觀辭，不直聽聲而已。」顯然是對上文「是以師曠颯風於盛衰，季札鑒微於興廢，精之至也。」的補充，使此觀念更合於時代的意義。因此，音聲之道的理論已從歌樂舞綜合呈現的情形；轉而重視樂歌中語言文字的表意作用。從嵇康、劉勰等人皆強調觀樂中觀辭的重要性，可知在其時「聲音之道與政通」的說法，顯然常被誤爲是聲音的表意作用，否則不需要作如此的強調。此外，劉勰也強調時代變遷的因素左右了對於雅正淫邪的認定，〈樂府篇〉：

自雅聲浸微，溺音騰沸，秦燔樂經，漢初紹復，…於是武德興乎高祖，四時廣於孝文，雖摹韶夏，而頗習秦舊，中和之響，闕其不還。暨武帝崇禮，始立樂府，總趙代之音，撮齊楚之氣，延年以曼聲協律，朱馬以騷體製歌，桂華雜曲，麗而不經，赤雁群篇，靡而非典，…至宣帝雅頌，詩效鹿鳴。邇及元成稍廣淫樂，正音乖俗，其難也如此。暨後郊廟，惟雜雅章，辭雖典文，而律非夔曠。至於魏之三祖，氣爽才麗，宰割辭調，音靡節平。觀其北上衆引，秋風列篇，或述酣宴，或傷羈戍，志不出淫蕩，辭不離於哀思，雖三調之正聲，實韶夏之鄭曲。

本段歷述由漢迄晉的音樂與詩歌的變化，其中論及漢元成之時的郊廟之樂，而云「辭雖典文，而律非夔曠。」已將文辭的風格與音律的風格加以區分，可見在詩與樂兩者都多元發展後，詩與樂在與時代的互動下，可能產生更多樣的組合樣貌；至於「雖三調之正聲，實韶夏之鄭曲。」更點明在魏代的正聲，相對於韶夏之樂，就只是鄭聲淫曲了，又可見雅正與淫邪並無絕對的標準可言，換言之，那是由當代社會的各種面向所共同決定的，因爲，人民在生活條件、情境，乃至於社會氛圍改變之時，人的內在活動也必然隨之改變，因此足以感動

人心的樂歌也隨之不同，所謂適中的標準、雅正淫邪的分辨也因之改變，此乃自然之勢，而這些判分在當代與後代的詮釋也反映了不同時代的價值標準。此處劉勰一方面點出了這個詮釋標準的不同，另一方面似也在承認新變的不可遏止，肯定不同時代有不同之美學準則，其之無可厚非的原因乃在於人的情意展現的方式既已變更，有效的渲洩或節制之道已然不同，固守前代或古代的樂音並無實質的效果，可能的結果只是樂音因不合時宜，不再能觸動人心，從另一個角度來看，等於是樂教未行。總之，正邪的標準和時代的關係是辯證的。此外潛藏在這個問題後面的是，劉勰所談的樂歌已不全是樂記所言的，掌握在天子之手的樂，或純任自然的民歌，乃大部份是知識份子的作品，因此，語言文字表情達意的功能也顯然增強。

不過，後代雖有樂府行采詩之制，但理念、制度、重要性已大不如前，³⁹而「聲音之道與政通」的觀念也普遍用於非樂府的作品上，加以詩的創作已以文人為主，代表一個社會音聲的是知識分子，而非庶民百姓，中上階層的聲音成爲主流，取得代表權。那麼「聲音之道與政通」的意義便不能不隨之質變。

乙、用以論詩的實質內涵

由上可知，詩在獨立於樂之後，詩樂合一的政教觀，仍或多或少的左右著詩的創作方向及評論標準，但是由於創作者的身分改變，以及文學環境的轉換，「聲音之道與政通」的意義要如何落實，又是一個複雜的詮釋問題。以下即以唐詩的創作和評論爲例，談其在詩評中的運用。

(一)以白居易的「新樂府運動」而言，是對於樂府詩扮演采詩制中百姓「以下諷上」之角色的強烈自覺，而主張「文章合爲時而著，歌詩合爲事而作」⁴⁰，故稱其「新樂府詩」爲「諷諭詩」，其中有著爲百姓喉舌，爲庶民立傳的意圖。但是由於其身分的限制，其終究只能以代言的方式出之，與詩經時代人民自然的音聲是截然不同的。而這種回歸早期詩樂合一時代的觀點，在唐

³⁹ 參見朱自清《詩言志辨》p138，開明，台北。81

⁴⁰ 見〈與元九書〉，《白氏長慶集》卷四十五，漢京，73。

代即已受到考驗，故云「意激而言質」「宜人之不愛也」^④。而這種看似直接以創作落實「聲音之道與政通」的作法，在後代亦未受復古論者的推崇，主要原因即在於文學中所反映的社會性與政治性並非透過直陳得失一種呈現方式，而是在文學與時代的互動中見出，其脈絡並非是循直線前進，其關鍵便在於必須同時兼顧文學的特質及時代的變遷加以思考。

(二)有見於時代的變遷、作者身分的改變、文學藝術技巧的提升，「聲音之道與政通」之論確乎不可能從身分職責的角度來實現，而最可能的方向則是美學觀點，在前面的論述中，已經言及樂論所開展的是節制、適中的音聲理論。《荀子》〈勸學篇〉：云「詩者，中聲之所止也」依楊倞注：「詩謂樂章，所以節聲音，至乎中而止，不使流淫也。」^④則更清楚地揭示詩在樂中所扮演的正是節音，實亦節情的角色。故而「溫柔敦厚」之詩教，也正是樂教節制、適中之標準的延伸^⑤。

本來，在有意識的制禮作樂之後，「樂」就不再是人民原始情感的反映，而是禮樂人文形塑的成果，亦即人民是否能適當的持情。持情的適當與否和整個時代氛圍息息相關，從某個角度可謂表現了一個時代的氣運，故而可作為治亂之徵。然持情的適當與否必須由詩的文字意象與語言旋律所共同決定，它包含了人類所有的情感面向而非一種對於政治的直接反映而已。故詩評中雖然仍以「聲音之道與政通」為論，但所指已是詩歌的整全的風格。其重點是從風格中解讀一個時代的訊息，體察時代的氣象。然而之所以詮釋往代，正是要指示所處的時代。因此在宋代漸次形成的三唐分期，便是在前代風格特質與當代創作取向的不斷對照中形成。^④其後元代的《唐音》也就是在這個基礎上建立對唐詩「審音律」的系統，其所謂的音律選詩就是時代風格的判分^⑤，音聲、音

④ 同前註。

④ 見《荀子集解》卷一，p7，世界，台北，65。

④ 本文此處的援引及分析受朱自清《詩言志辨》P131的啟發。

④ 參見蔡瑜撰〈宋代的唐詩分期論〉國立編譯館館刊第二十二卷第一期 pp.159-201，82。

律便顯然成爲時代風格的代辭。

(三)「聲音之道與政通」被強調的時機往往在末世與開國，也顯現出文學主張與政治的微妙關係，如區分盛唐、中唐、晚唐的三唐說即完成於宋末。如方回即曾感歎：「乾淳以後，葉水心倡率四靈爲晚唐詩，劉後村亦爲之宋，此時未晚，在今日觀之，乃晚宋詩也，此詩識之大不詳者。」^{④⑤}是以晚宋流行晚唐詩爲國運之識。又如明初高棅，進而完成初、盛、中、晚的四唐分期論，更是具體落實「時有興廢，道有隆替，文章與時高下。」的理念，完成其「觀詩以求其人，因人以知其時，因時以辨文章高下，詞氣之盛衰。」^{④⑦}的系統，與當時明人在開國之初欲有所爲的心理實相呼應。^{④⑧}這種期待以文學重塑盛世，或至少不能使文學流於衰世之徵驗的觀念，忽略了文學與社會文化的互動過程以及彼此形塑的可能，作爲一種批評理論或可對既成的文學現象提供某一角度的風格分析，但對於當代文學的走向與發展則無疑產生了很大的限制。

④⑤ 參見蔡瑜撰〈《唐音》析論〉漢學研究第十二卷第二期，p254 - p256，83.6。

④⑥ 《桐江續集》卷十七，p440，四庫全書，藝文。

④⑦ 分見《唐詩品彙》五古餘響叙目、總叙。上海古籍，1982。

④⑧ 此現象亦與《周禮》卷二十二〈大司樂〉所云：「凡建國禁其淫聲、過聲、凶聲、慢聲。」p345之意遙相呼應。

參考文獻

- 《禮記》十三經注疏本，藝文，台北，68。
- 《周禮》十三經注疏本，藝文，台北，68。
- 《論語》十三經注疏本，藝文，台北，68。
- 《詩經》十三經注疏本，藝文，台北，68。
- 《左傳》十三經注疏本，藝文，台北，68。
- 《尚書集注述疏》，鼎文，台北，61。
- 《荀子集解》楊倞注，王先謙集解，世界，台北，65。
- 《韓非子集釋》陳奇猷校注，華正，台北，66。
- 《史記》，啓業，台北，66。
- 《左傳會箋》竹添光鴻，鳳凰，台北，67。
- 《淮南子》，中華，台北，63。
- 《呂氏春秋校釋》，陳奇猷校釋，華正，台北，74。
- 《春秋繁露》董仲舒，中華，台北，73。
- 《全三國文》嚴可均校輯，中文，京都，日本，1981。
- 《嵇康集校注》戴明揚校注，河洛，台北，67。
- 《阮籍集校注》陳伯君校注，中華，北京，1987。
- 《文心雕龍注》劉勰，開明，台北。
- 《桐江續集》方回，四庫全書，藝文。
- 《唐詩品彙》高棅，上海古籍，1982。
- 《禮記今註今譯》王夢鷗註譯，商務，台北，81。
- 《詩言志辨》朱自清，開明，台北。81。
- 《定生論學集——詩經與孔學研究》何定生撰，台北，幼獅，67。
- 《中國美學史》李澤厚、劉綱紀主編，里仁，台北，75。
- 《中國舞蹈史》常任俠撰，蘭亭，台北，74。
- 《中國音樂史料》，鼎文，台北，71。

- 《中國古代音樂史稿》楊蔭瀏撰，丹青，台北，74。
- 《美的歷程》李澤厚撰，元山，台北。
- 〈詩三百篇之采集與刪定問題〉陳槃撰，收錄在羅聯添編《中國文學史論文選集》台北，學生，67。
- 〈論語論詩〉張亨撰，收在《文學評論》第六集，巨流，台北，59。
- 《六朝藝術理論中之審美觀研究》鄭毓瑜撰。台大博士論文，79。
- 《左傳稱詩研究》，張素卿撰，台北，台大文史叢刊，80。
- 〈宋代的唐詩分期論〉蔡瑜撰，國立編譯館館刊第二十二卷第一期 pp.159 - 201，82。
- 〈《唐音》析論〉蔡瑜撰，漢學研究第十二卷第二期，pp.245 - 269，83.6。

隋唐燕樂樂部申論(一)

——根源的探尋

沈 冬

提要

隋唐兩代，將燕樂中的各類音樂分別部伍，立在官署，即是所謂的開皇七部樂、大業－武德九部樂，及貞觀十部樂等一系列的樂部。歷來關於這些樂部的研究雖不在少，但多重在各別探析，疏於觀照整體。本文上溯南北朝，討論樂部的名義由來、概念變衍，及制度生成等問題，意欲由整體的角度切入，尋索樂部這一制度如何在隋唐之前的百餘年間萌生發展，終於長成定型，而為隋唐音樂的冠冕，增益隋唐帝國的盛世輝光。本文主要分兩部分，第一部分討論樂部的義界與發展，由音樂而以「部」為名的歷史淵源加以探討，文中檢索史籍，確定音樂而稱「部」是始於南北朝時的鼓吹儀仗之樂，由此推演出樂部概念所具有的風格性與儀式性兩大特徵。本中指出儀式屬性是整體樂部孕於本質的共相，過去的研究往往僅留心於眾所周知的風格層面，而忽略了隋唐燕樂樂部這種本生自具的儀式性特徵。本文第二部分討論樂部制度的浮現與定型，斷定北周為隋唐燕樂樂部制度的根源，而《周禮》「四夷樂」則為其濫觴。由此，本文也指出岸邊成雄、歐陽予倩諸先生以為樂部始於隋文帝之不當，而陳寅恪先生以為北朝為隋唐音樂淵源，僅以燕樂樂部而論，其說仍有修正餘地。本文名為「根源的探尋」，是個人關於隋唐燕樂樂部研究的第一部分，未來仍將循本文的研究結果，繼續探討「儀式的呈現」與「風格的形成」，希望重新審視隋唐燕樂樂部作為隋唐整體音樂環境裡的一個獨特層面的特色與意義。

* 沈冬，現任國立臺灣大學中文系副教授。