

東野主人不善聽嗎？〈聲無哀樂論〉的 兩種聆聽

廖育正*

摘 要

禮〈聲無哀樂論〉專注於一個問題：聲音是否具備哀樂的性質？秦客認為，聲音有哀樂，唯「善聽察者」能聽出。嵇康所化身的東野主人反對這項看法，主張聲音是中性的存在，其中沒有哀樂。秦客與東野主人的「聽」，意味著兩種不同的體驗模型。

本文指出，「善聽」可以不必建立在「聲有哀樂」的前提下，此即表現為東野主人的觀點：聲無哀樂，主體當有另外一種聆聽。簡要地說，秦客之聽，意味著聲音與情感具備連續性；東野主人的觀點，則是讓聽者超克音樂所帶來的「躁靜」等身體反應。嵇康－東野主人推薦「心感於和」的傾聽模式，開啟中國音樂美學的新進路，迥異於巴夫洛夫式古典制約，成為一種屬智的「絕對聆聽」。

關鍵詞：聲無哀樂論、嵇康、聲音、音樂、屬智、聆聽

* 國立清華大學中國文學研究所博士候選人。
E-mail: bheadx@gmail.com

Is Dong-Ye-Zhu-Ren not Expert at Listening? The Two Listening Modes in “the Treatise on the Sound without Sorrow and Joy”

Yu-Cheng Liao*

Abstract

“The Treatise on the Sound without Sorrow and Joy” focuses on the point: does sound has emotion like sorrow and joy? Qin-Ke believes that sound has sorrow and joy, and experts can sense it. Dong-Ye-Zhu-Ren, who is acted by Ji-Kang, opposes this assertion and advocates that sound is neutral existence, and there is no emotion in it. The “listening” of Qin-Ke and Dong-Ye-Zhu-Ren means two different experience modes.

This article points out that “expert at listening” does not require the premise of “sound has sorrow and joy”. Just like Dong-Ye-Zhu-Ren’s opinion: sound is without sorrow and joy, so that subject has another listening mode. In a simple word, Qin-Ke’s opinion implies that there is relevance between sound and emotion. On the other hand, Dong-Ye-Zhu-Ren suggests listener transcend physical reaction from sound and music. Ji-Kang recommends the listening mode of “mind senses harmony”, this is a new phase of Chinese music aesthetics. It gets rid of Pavlov’s classical conditioning, and becomes a wisdom mode of “absolute listening”.

Keywords: the Treatise on the Sound without Sorrow and Joy, Ji-Kang, sound, music, wisdom, listening

* Ph.D. Candidate, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University.
E-mail: bheadx@gmail.com

東野主人不善聽嗎？〈聲無哀樂論〉的 兩種聆聽

廖育正

一、前言

〈聲無哀樂論〉專注於一個問題：聲音是否具備哀樂的性質？秦客認為，聲音當然有哀樂，否則人們為何受到情緒的感染？由嵇康所化身的東野主人反對這一系列看法，主張聲音沒有哀樂，因為聲音顯然是中性的存在；至於哀樂，則是人心的展現，是唯有人才具備的性質。

嵇康釐清了問題的戰場，將之侷限於「聲音本身究竟有沒有哀樂」的論辯上。歷來對此文之討論，多集中在嵇康－東野主人的思想闡發，但顏學誠(1964-2018)提出了另外一種「感應論」的詮釋：主張秦客的「善聽察」，蘊含了一種足以超克人類學主流的結構主義符號論之可能。在顏學誠的創意闡發下，秦客的想法反而成為傾聽他者、理解他者的理論可能性。

本文指出，「善聽」可以不必建立在「聲有哀樂」的前提上。此一看法即呈現為東野主人的觀點：聲若無哀樂，主體當有另外一種「聽」。秦客與東野主人的「聽」，意味著兩種不同的體驗模型。

簡要地說，秦客之聽，意味著聲音與情感具有連續性；而東野主人的觀點，則是讓聽者超克音樂所帶來的「躁靜」等身體反應。東野主人的思想原型——嵇康，推薦了「心感於和」的聆聽模式，開啟了中國音樂美學的全新場域，那是一種屬智的「絕對聆聽」。

二、秦客的善聽：聲音與情感的連續性

在當代關於〈聲無哀樂論〉的探討中，顏學誠〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉¹（以下簡稱〈顏文〉）顯得頗為獨特。〈顏文〉認為，這段魏晉思想史呈現出一種時空錯置的弔詭：「古人認為的創新想法對今人而言耳熟能詳，而古人所批評的陳腐觀點卻成為今日突破舊說的契機。」²〈顏文〉指出，〈聲無哀樂論〉的核心追問，是主體如何認識他者的認識論問題，而且能接上人類學關於複雜社會的討論，扮演了一個重要的解題關鍵。

〈顏文〉主張，秦客的觀點「聲有哀樂」，表示聲音與情感之間有所共通或連續：

相對於東野主人的斷裂，秦客強調聲音與情感的連續，並從此連續解釋為何聽者能掌握演奏者的心思。但是，這種連續不是不證自明的，也不是任何人都可以不費吹灰之力而能得之。秦客理論的核心在「善聽」。「善聽」的關鍵在「善」字。它指出

¹ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，《清華學報》新 48 卷第 1 期（2018 年 3 月），頁 1-29。

² 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 2。

了聽的能力有高低之別，在探知演奏者心思的過程中有誤判的可能。這種差異也蘊含著一種改善與逼近真確的可能。這種逼近真確的可能性，使聽成為一種修煉，一種讓人從誤聽中解放出來的技藝。³

〈顏文〉從秦客「聲有哀樂」的主張中，推演出一種人類學上的觀點：這一觀點的要旨在「善聽」。〈顏文〉指出，善聽察者不依循蔚為主流的（語用學）脈絡觀，亦即無須透過脈絡，也能判斷事物的意含——真正的善聽者將能直接把握陌生事物本身的流變：

「善聽」的重要性在於它提供了另一種認知的框架。它不是透過系統內部的結構差異來認識事物，也不是仰賴同時限的脈絡來定義事物。「善聽察者」透過每個事物自身的變化中來探究其性質。當「善聽察者」在跟蹤事物的流變，他對該事物的理解來自該事物自身，而不是它與系統脈絡中其他事物的關係。脈絡論把事物「化約」(reduce) 到它所存在的系統脈絡中，「善聽」則試圖回到事物本身。但是，這個事物不是凍結於同時限的橫剖面，而是只存在於時間的流動之中。事物在時間流動中的姿態變化是認知的對象。姿態不是時間定格下擺出的「姿勢」(pose)。若是姿態存在時間的流動當中，一旦把時間凝固，所要認知的對象立即消失。「善聽」的認知原則是要讓認知主體透過事物的變化來產生共感，將其高低起伏的姿態拓印於自身。⁴

³ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 10-11。

⁴ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 18。

〈顏文〉更藉著鍾子期「善聽」伯牙的琴音，來說明何以「善聽」才能「知音」：

當東野主人在批判鐘〔鍾〕子期的「善聽」時，他特別指出鍾子期不是從琴聲中傳遞出的約定俗成訊息而得知伯牙的心聲：「若當關接而知言，此為孺子學言於所師，然後知之，則何貴於聰明哉。」這段話的意思並不是要否定人可以用共享的語言符號來知曉他者的心思，而是不允許秦客盜用他的社會符號理論。東野主人告訴讀者，秦客所說的「善聽」與語言學習不同。秦客所說的「善聽」是一種獨特的「聰明」，而不是透過約定俗成的社會符號來作為溝通的媒介。事實上，秦客自己也強調「善聽」不是來自於約定好的符號〔……〕「善聽」不是透過規範之下的「常音」與「曲度」而瞭解他人的心意。在秦客的理論中，伯牙的琴聲不是拿著對照表即能破解的暗號。我們甚至可以說，只有當鍾子期與伯牙是萍水相逢的陌生人，而非事先約定好暗號的熟人，或是擺一個眼神即知對方心意的總角之交，鍾子期的「善聽」才有意義，他也才夠資格成為伯牙的知音。⁵

因為「善聽」，所以主體（「善聽察者」）不是依靠約定俗成的符號系統或既定脈絡去「理解他者」，而是覺察事物的流變，使自己成為善聽察的「知音」——這樣的認識論，使「深度的感應他者」成為可能。他者慣用的符號、語言、思想系統，往往與我們迥異，所以唯有真正的「善聽者」才能作為他者的知音，進而在不同

⁵ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 11。

符號系統之間達到溝通的可能。

〈顏文〉從人類學的角度去說明，這種「善聽」是一種值得追求的身體技藝（不過那技藝究竟為何，〈顏文〉未充分展開）。為何要追求「善聽」？此一提問絕對不只屬於人類學領域。事實上，那是顏學誠長期叩問的核心關切——「陌生人」命題。

顏學誠念茲在茲的，是複雜社會中的主體如何面對「陌生人」，⁶擴大而言，也就是主體如何面對他者的問題。〈顏文〉認為，在符號認知中，主體對事物進行的是「分類」；但「善聽者」則對萬物進行「歸類」：

認知人類學認為這種將事物拆解為不同屬性的「成分分析」(componential analysis) 反映了人類思維的基本結構。但是「善聽」卻指出「分析成分」並非唯一的認識途徑。在「善聽」中，範疇不是來自於系統內一事物與其他事物的差異，而是來自於不同事物的相同變化姿態。基於相同的姿態，它們被歸為一類。這種「歸類」不是透過分辨細微的差別以「分門別類」，而是通過相同的姿態來建立範疇。對強調不同事物差異的「分類者」而言，清楚分辨出差異是概念清晰的表現。⁷

「在『歸類者』看來，沒有辦法從事物的流動變化中發現類同的姿態，則是沒有感通的靈性。」⁸〈顏文〉頗具創意地連結了鄭毓瑜「引譬連類」⁹的觀點，進而主張，從善聽者的例子，我們將有另

⁶ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 25。

⁷ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 18。

⁸ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 18-19。

⁹ 鄭毓瑜，〈引譬連類：文學研究的關鍵詞〉（臺北市：聯經出版，2012 年）。

外一種認識世界的方式——由於世界總在生生不息的流動中，是以人們只能跟著世界的變化，「隨物宛轉」地去認識它：

在「感物」與「連類」的關係上，事物的範疇來自於詩人「連類」的能力。相同的變化被連為一類。詩人所感者是「物」的「宛轉」，並將之拓印於自身，使得自己「與心而徘徊。」在「宛轉」與「徘徊」上，詩人進行了同步的拓印。而這種拓印是接收天地萬物訊息的方式，也是我們向天地萬物傳達訊息的方式。¹⁰

〈顏文〉指出：語言的隔閡已成了理解的邊界，文化差異則成為種族鬥爭的導火線，因此，善聽，是充滿陌生人的複雜社會中的一項重要技術。我們各自擁有不同的、而且封閉的符號系統，這也是我們和他者之所以無法溝通、無法理解、無法相互肯認的原因。符號系統的邊界外，不斷醞釀著衝突，甚至悲劇的可能：

在「善聽者」身上，我們看到另一種認識世界的方式。世界作為真實，不是一個停滯於時間之下，擺放在那裡任我們從不同角度端詳的東西。世界永遠在生生不息的流動中，而我們只能跟隨著它的變化，「隨物宛轉」的認識它。¹¹

顏學誠曾在一次聚會上說，他致力於人類學的目的乃是「促進世界和平」——此言一出，語驚四座。¹²就像秦客之「善聽」，我們

¹⁰ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 19。

¹¹ 顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，頁 23-24。

¹² 芭樂人類學·顏老師紀念專文編輯群，〈想念我們的顏學誠老師〉，「芭樂人類學」，

也可以做個「善聽者」，聽出顏學誠的關懷與弦外之音。「善聽」即是認識他者的身體技藝，其中確有值得拓展的論述空間。

三、東野主人的「心感於和」：屬智的絕對聆聽

若只強調秦客善聽，東野主人難道就不善聽？

如果「善聽」是一種深度感應他者的技藝，深諳名曲〈廣陵散〉的東野主人之原型——嵇康，不可能不善聽。嵇中散寫過想像力豐富、感受力敏銳的〈琴賦〉，他的性烈與才雋，絕難容於把持時政的司馬氏集團，終被鍾會加諸死罪，這樁冤案並引起太學生的激憤。¹³臨刑前，嵇康演奏〈廣陵散〉，即成千古絕曲。若說愛琴愛樂如癡的嵇康竟不善聽察，就好比說籃球員不擅運動，總主廚不擅嚐味一樣荒謬。

東野主人當不反對善聽。只是他對「聽」的界定，與秦客的觀點完全不同。在我看來，他要求的是一種不受限於肉身好惡，不受制於情緒渲染的「屬智」之聆聽。

東野主人反對將聲音與情緒捆綁在一起，他的用意，很可能是要避免音樂淪為移風易俗的政治操作。換句話說，他強調的是音樂的獨立性。這種聆聽音樂的狀態，必須獨立於人情之常，絕對屬智，是一種高度智性的聆聽觀。

在〈聲無哀樂論〉裡，秦客採取的是常識觀點，認為音樂與情感具有連續性。在這種想法裡，音樂有哀樂，音樂不僅表現人的情

URL=<https://guavanthropology.tw/article/6666> (瀏覽日期：2018.08.06)。

¹³ 曾春海，《竹林玄學的典範——嵇康》(臺北市：萬卷樓圖書有限公司，1990年)，頁1-9。

感，更能夾帶諭示；因而聽者可以聽出奏樂者的情感，可以聽出作曲者的訊息。是以，秦客有此辯難：

今平和之人，聽箏笛批把，則形躁而志越；聞琴瑟之音，則體靜而心閑。同一器之中，曲用每殊，則情隨之變：奏秦聲則歎羨而慷慨，理齊楚則情一而思專，肆姣弄則歡放而欲愜。心為聲變，若此其眾。苟躁靜由聲，則何為限其哀樂？而但云至和之聲，無所不感，託大同于聲音，歸眾變于人情，得無知彼不明此哉？¹⁴

但東野主人提出完全不同的看法。他認為，聲音確實會對人產生影響，但那些影響只能加諸於人的身體層面，充其量只能鼓動聽者的生理「躁靜」，而無法真正動搖人的內心：

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，因謂哀樂者皆由聲音也。¹⁵

聽者可能躁動，可能平靜，這的確是聲音能帶來的功效；但哀樂，卻是由人心所主宰的。東野主人主張，聲音與情感，很明顯是兩回事——情感隸屬人的內心，而聲音就是聲音而已。不能說聽眾對於聲音有躁動或平靜的反應，就說人的內心哀樂是由聲音所引

¹⁴ [魏]嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》（臺北市：三民書局，2011年，2版），頁276-277

¹⁵ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁278。

起。¹⁶在東野主人的想法裡，聲音就是聲音，無關乎任何哀樂：

器不假妙磬而良，籥不因慧心而調，然則心之與聲，明為二物。二物之誠然，則求情者不留觀于形貌，揆心者不借聽于聲音也。察者欲因聲以知心，不亦外乎？¹⁷

聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無係于聲音。名實俱去，則盡然可見矣。¹⁸

不可否認，人聽見音樂往往會激發出情緒。但東野主人堅持認為，不能因此就說聲音有情緒——好比人喝了酒，喜怒湧現，難道也能說酒有喜怒嗎？

夫五色有好醜，五聲有善惡，此物之自然也。至于愛與不愛，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，先違于心，但因和聲，以自顯發；故前論已明其『無常』，今復假此談以正名號耳。不為哀樂發于聲音，如愛憎之生于賢愚也。然和聲之感人心，亦猶醞酒之發人性也。酒以甘苦為主，而醉者以喜怒為用。其見歡戚為聲發，而謂『聲有哀樂』，不可見喜怒為酒使，而謂『酒有喜怒』之理也。¹⁹

¹⁶ 葉朗指出，嵇康所主張的「聲無哀樂」是錯誤的。但在我看來，去斷定〈聲無哀樂論〉的正確或錯誤，很可能是並未見到嵇康思想的深意。見：葉朗，《中國美學史大綱》（臺北市：滄浪，1986年），頁196-197。

¹⁷ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁271。

¹⁸ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁249。

¹⁹ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁256。

東野主人指出，處在同樣的音樂下，聽者卻會有截然不同的反應，這就如同《莊子·齊物論》的「夫吹萬不同」：

夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣。非進哀于彼，導樂于此也。其音無變于昔，而歡戚竝用，斯非吹萬不同邪？夫唯無主于喜怒，亦應無主于哀樂，故歡戚俱見。若資不固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分，則焉能兼御群理，總發眾情邪？²⁰

人的內心情感既不表現於聲音上，音樂當然也不可能傳達什麼未來的預言。東野主人以羊舌母為例，指出秦客其實混淆了問題——他把聲音與聽者的主觀感悟「神心獨悟闇語」混而為一：

又難云：『羊舌母聽聞兒啼而審其喪家。』復請問：何由知之？為神心獨悟闇語而當邪？嘗聞兒啼若此其大而惡，今之啼聲似昔之啼聲也，故知其喪家邪？若神心獨悟闇語之當，非理之所得也，雖曰聽啼，無取驗于兒聲矣。若以嘗聞之聲為惡，故知今啼當惡，此為以甲聲為度，以校乙之啼也。夫聲之于音，猶形之于心也。有形同而情乖、貌殊而心均者。²¹

在東野主人看來，聲音是以平和為本體，無哀無樂無歡無戚，對於外物的影響是無常、沒有一定的。而人的心志，是以既已形成的意念為主，然後受到音聲對身體性質的感染，這才引發出歡戚

²⁰ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁 278。

²¹ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁 270。

的。由此可知聲音與心，根本就是迥異的兩回事，怎麼能把心志的哀樂，與音聲相互混淆呢？

由是言之，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，殊塗異軌，不相經緯，焉得染太和于歡戚、綴虛名于哀樂哉？²²

秦客所代表的想法，大致認為音樂可以傳達哀樂，所以透過改造音樂，將能達到移風易俗的目的。東野主人則主張，人心是自由的，人心不受音樂所影響，或者說人心的哀樂絕不被外在的音樂所決定——聲音或音樂，充其量只能影響到「人身」的層面。音樂的聲量大小，旋律的優美或難聽，音樂的氣氛歡樂或悲情，確實會對聽者的人身形成某種效應，但那效應也就限於人身／肉身的層次而已，正如我的老師蕭振邦指出：

「哀樂」與「躁靜」，都是「心為聲變」的反應，但是，卻是兩種不同的範疇，可以說，「哀樂」是一種強調「心理素質」的反應，以「中心有主」、「感而後發」為主眼，而「躁靜」則是偏重「身理素質」的反應；²³

〈聲無哀樂論〉的重要意義在於，它為中國音樂美學開啟了一條全新的思想進路：嵇康化身為東野主人，強調一種高度智性的，絕對愛樂的，屬智的「絕對聆聽」。這種狀態已自覺到：聆聽主體

²² 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁 278-279。

²³ 蕭振邦，〈〈聲無哀樂論〉探究——兼解牟宗三疏〉，《鶴湖學誌》第 31 期（2003 年 12 月），頁 31。

可能受到情緒限制，並試著超克、擺脫此限制，進而崇尚一種極其高端的，近乎純粹智性的聽覺情境裡。

俗常的聆聽狀態是：將自身情緒依附於旋律、歌詞或節拍裡，隨著音樂而律動。若是音樂能吻合聽者的情緒需求，或者肉身的適意需求，那麼聽者就能陶醉於音樂中——所謂流行音樂大抵如此，讓人聽了「有共鳴」，聽了會哭，會爽。這種聆聽狀態，對嵇康而言，只是被音樂所引起的「躁靜」所主導，而與內心哀樂沒有真正的關係。

嵇康所代表的東野主人的「聽」，是主體以最高智性，對於極致音樂（和聲）的絕對聆聽，不容任何生理躁靜、情緒適意、風土諭示來干擾——牟宗三所謂「純美的和聲當身之樂論」²⁴大抵也是此意。吳冠宏則指出嵇康「以聲為道」，將音樂推向本體的位階：

因此筆者認為嵇康對音樂不僅有著絕異於傳統的理解進路，他更將音樂從「現象」（有）推至「本體」（無）的位階，而這種以聲為道的玄心，即是他對音樂款款深情的發露，可見辯論僅是一表達的形式，透過玄理的參證，音樂的定位在鍾情與玄智的交映下，遂能展現出前所未有的高度，是以「分判聲情」只是一個論述的起點，「以聲為道」才是嵇康對音樂最高的禮讚。²⁵

東野主人釐清「躁靜」與「哀樂」的差異，透過《禮記·樂記》的「聲／音／樂」三種層次，²⁶使音聲與人為的諭示劃清界

²⁴ 牟宗三，《才性與玄理》（臺北市：臺灣學生書局，2002年，修訂版），頁345。

²⁵ 吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》（臺北市：里仁書局，2006年），頁225。

²⁶ 謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》（臺北市：文史哲，1997年），頁195。

線，肯定了超越情感的個體自由精神，²⁷契及了一高度心神凝聚的絕對聆聽狀態，一言以蔽之，可說「心感於和」。²⁸此即〈聲無哀樂論〉之於中國音樂美學的開創意義。

四、善聽與移風易俗

由上可知，東野主人就是不願意接受那種「人心將為聲音所控」或者「人心將為聲音所引發的生理躁靜所控」的思想。回到魏晉思想史去看，嵇康對名教多有批評，顯然和當時腐敗的政治現況有直接關係。嵇康受夠了心口不一的小人與司馬氏朝政，更不願意受到名教所制約或馴服。〈聲無哀樂論〉這樣一場虛擬的思想對話，是否與嵇康對政治的態度有關，業已無從考察。

〈顏文〉的論點具創發性，為秦客所謂「善聽察」做出了精彩詮釋。它把秦客的觀點擴充，成為聆聽他者、領會他者、感應他者的理論可能——但若考量文脈，可知秦客的「善聽察」不見得是要達致人類學的聆聽他者。平心而論，這應屬於〈顏文〉的創發性詮釋。

秦客固然不能與當時的司馬氏政權畫上等號，但嵇康虛擬出這號人物，顯然是要它擔任想像中的辯論對手。秦客舉出鍾子期善聽之例，認為不能以中人水平去否定子期的耳聰；又提出「若葛盧聞牛鳴，知其三子為犧；師曠吹律，知南風不競，楚師必敗；羊舌母

²⁷ 李澤厚、劉綱紀（主編），《中國美學史》（新北市：谷風，1987年），第2卷，頁251。

²⁸ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁291。

聽聞兒啼，而知其喪家」²⁹等例子，欲證明聲音能夾帶諭示或訊息。而東野主人一一反駁了這些觀點。

在我看來，〈顏文〉無意間指向一個問題：秦客的主要論點若為「善聽」，那他是否真能支持「移風易俗」？假設，移風易俗的目的，是把司馬氏政權美化或合理化，那麼「善聽者」還能自圓其說嗎？

當然這只是一個假設的討論，不過，我不認為嵇康會反對「善聽」。眾所皆知，嵇康精通〈廣陵散〉，是愛樂成癡之人。他深掛懷的，或許是渺小個體處於大時代下，絕不願意被統治者用卑鄙手段來收服或統御——故而堅持「聲無哀樂」，至少要保有個體心緒的自主性。換句話說，當東野主人針對音聲哀樂滔滔雄辯時，我們也許會在那未明說的潛臺詞中，察覺一絲難以言明的現實批判之意味。

事實上，秦客與東野主人都肯定「移風易俗」的必要，但兩者的理解卻大相逕庭。秦客站在常識觀點，認為能透過音樂去移風易俗；東野主人則指出，只要一談及「移風易俗」，就意味著衰弊，遠離了理想的先王之治：

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，御無為之治；君靜于上，臣順于下，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。和心足于內，和氣見于外；故歌以敘志，

²⁹ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁 268。

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；合乎會通，以濟其美。故凱樂之情，見于金石；含弘光大，顯于音聲也。若以往則萬國同風，芳榮濟茂，馥如秋蘭；不期而信，不謀而成，穆然相愛，猶舒錦布綵，粲炳可觀也。大道之隆，莫盛于茲；太平之業，莫顯于此。故曰：『移風易俗，莫善于樂。』然樂之為體，以心為主。故無聲之樂，民之父母也。至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂。然風俗移易，本不在此也。³⁰

世道衰敗後，才有所謂移風易俗的需求。對東野主人來說，古代的明君以王道施行天下，必定遵奉簡約平易之道，實行無為的政治，以使天人交泰。和聲是完美樂音，也指涉著理想社會。在完美的和聲 / 先王之治下，沒有移風易俗的需要——或許可以說，那上古完美的治世無需分化。

東野主人要的是「和聲」，要「大和」。大和如同「大羹」，不需要也不可能進行調味，因為那是社會的理想基調，像無以調味的大羹：

先王恐天下流而不反，故具其八音，不瀆其聲；絕其大和，不窮其變；捐窳窳之聲，使樂而不淫。猶大羹不和，不極勺藥之味也。³¹

³⁰ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁 289-290。

³¹ 嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，頁 291。

大羹是整全的基底，不必刻意追求五味調和。如果世道根本未曾衰弊，又何來移風易俗——東野主人如是說。這似乎暗示著嵇康的基本態度：那種以音樂、儀禮來教化人心的作為，其實都已是烏托邦消逝後的產物。

在我看來，秦客的想法或有一處可釐清：如果聽者真如秦客所說，將能成為鍾子期般的「善聽察者」——善於聆聽、察覺出聲音的哀樂，進而感應於音聲的諭示——那麼這善聽察者，理論上而言，應能聽出音樂背後夾藏的政治意圖。也就是說，如果執政者真有意以特定的音樂去遂行操弄，那麼一位真正的善聽察者，必然能聽出執政者的心機，他就不可能甘於被這樣（經統御者巧妙改造過）的音樂所操縱、擺布，或移風易俗。

如果統治者未行仁政，只是用虛妄的藉口，來行政治剝削之實，那麼善聽察者理應認清現實一切——他不可能成為被擺弄的棋子，不可能真的遂行統御者所願，甘願被「移風易俗」。是以在這假設的情境下，若〈顏文〉所謂秦客「善聽察」的觀點能成立，那麼司馬氏集團移風易俗的企圖就不成立——當然，以上皆是假想的情形。

不過，移風易俗牽涉甚廣，頗不容易釐清，例如我的老師蕭振邦先生精到地指出：「這種『移風易俗』只是對既有的風俗具某種『弱義改變』的可能，其關鍵就在於『人情感應』與『行為抉擇』之間的關係不明確——〈聲論〉中沒有詳述這方面的想法」。³²「人情感應」與「行為抉擇」之間，曖昧的空間不小，這也是〈聲無哀樂論〉尚待開發的思想環節。

³² 蕭振邦，〈〈聲無哀樂論〉探究——兼解牟宗三疏〉，頁 22-23。

五、結語：音樂不只是狗食前的鈴聲，聽者也不是巴夫洛夫的狗

〈聲無哀樂論〉中的秦客與東野主人代表兩種不同的聆聽。秦客的「聽」奠立在聲音與情感的連續性，而東野主人的「聽」則是一種「心感於和」的「屬智之聽」。在〈顏文〉的詮釋下，秦客的「善聽察者」緊密貼近事物，引譬連類，試圖覺察出感知對象的情感流變，進而深度感應他者，擺脫從脈絡去論斷事物意義的結構主義窠臼。〈顏文〉以此推衍出一套不同於脈絡論的人類學可能。

〈顏文〉創發了秦客的觀點，意欲闡釋一套「善聽」之學，其詮釋有特定關懷，也展現了高度的理論創意。而我試著補充一種純屬設想的釐清：倘若不義的統治者（比如司馬氏集團之流），欲透過改制音樂來移風易俗——這就意味要用統御的思維，來對人民遂行一系列的生命政治——在此情形下，主體若真如秦客所主張的「善聽」，那麼他必將聽出這被改制的音樂背後，含藏的種種政治思維或心機。不妨說，一位真正的善聽者，絕不會聽憑那樣的音樂來移風易俗，甚或被改變自身。

嵇康的思想化身東野主人，不可能反對善聽，只是他主張的「聽」是迥異於秦客的另一種模型。東野主人的「聽」，既有養生論的涵義，³³也是一種高度屬智的聆聽狀態，能感應聲音之「和」，亦即「和聲」。在這種狀態裡，聽者得以不受生理的躁靜所影響，不受制於聲／音／樂所激發出來的身體反應，而能「心感於和」，成為真正「樂而不淫」、「絕其大和」的絕對屬智之聽者。

³³ 李澤厚、劉綱紀（主編），《中國美學史》，頁 240-244。

深惡痛絕於爾諛我詐的官場文化，甚至被迫步上刑臺，彈畢一曲〈廣陵散〉便慷慨赴死的嵇康，不會不懂得「善聽」的真義。〈顏文〉為秦客之「善聽察」作出精彩的詮釋，本文則補充說明：東野主人代表了另一種善聽的典型——那是屬智的絕對聆聽。

若聲音有哀樂，音樂能表意，則可藉由改制音樂來移風易俗；若聲音無哀樂，音樂不能表意，「和聲無象」，則移風易俗就需追溯先王的理想之治。秦客和東野主人雖然都肯認移風易俗的必要，但從「何以要移風易俗」到「如何移風易俗」，兩者的想法顯然有距離。³⁴

嵇康秉持著「心無措乎是非」的「無」之精神，去參與各式各樣的思想論辯，這些論題與魏晉玄學的主要關懷常常沒有直接關係，有些甚至看似無關緊要——但那些論辯都可以說是《莊子·齊物論》精神的延續，亦即「心無措乎是非」的實踐。如岑溢成所言，嵇康在「破」他人論點的玄學論辯中，時常展現了「無」的精神；這種實踐常表現為對世俗流行觀點的辯破³⁵——那是嵇康思想

³⁴ 我的老師蕭振邦先生說明了〈聲無哀樂論〉有關音樂功能的看法，其實和儒家的音樂功能觀並無根本歧出：「若比對東野主人自己提出的「移風易俗」觀中有關音樂的描述——「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，和與聲相應。合乎會通，以濟其美」——則明顯與秦客式（所謂的儒家樂論）的「先王用樂之意」有相通處！確切地說，應該是：東野主人有關「音樂功能」的看法，實同於「先王用樂之意」！而這正是嵇康提出「先王用樂之意」的真正理由。所以，引文的重點在於「制可導之樂」！「可導之樂」的「導」，與第五難答中所云「和之發滯導情」的意思相通，故「可導之樂」亦即是「導情之樂」，簡言之，此為嵇康所肯定的「音樂功能」之一——音樂可以導情。是此，則這正是嵇康音樂觀中較明顯的「功能論」傾向。」見：蕭振邦，〈〈聲無哀樂論〉探究——兼解牟宗三疏〉，頁 51-52。

³⁵ 王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園（合著），《中國哲學史》（臺北市：里仁書局，

常受誤解的主因。³⁶

嵇康化身的東野主人極力攻破秦客的論點，反對「聲音莫不象其體而傳其心」，如陳士誠指出，嵇康是要證明「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」。³⁷在我看來，嵇康－東野主人的目的，很可能是要把假借音樂而來的政治效用給化解開，或者說，那是個體在面對以音樂或教化為名的生命政治時，所極力隔開的距離，也是追求自由的個體不得不採取的姿態。

東野主人堅持反駁秦客。在他們一來一往的問答中，採用了許多推論或類比來鞏固各自的論點；然而彼此的論證都不盡完美，有不少邏輯缺陷或錯誤比附，此即牟宗三先生所謂「惜乎其辨論多不堅強。其詞語亦多不一律」。³⁸

嵇康突出的思想重點是「越名教而任自然」。他反對名教之弊，寄望於順任自然；且疑似藉著〈聲無哀樂論〉的虛構對談，來表達對名教的批判。東野主人與秦客的辯駁，難免令人聯想一崇尚自由的個體，試圖拒絕名教勢力。此個體容或不願浮沉於腐敗的社會風氣，遂選擇了「任自然」的思想道路，也就對任何可能支持政治統御的觀點特別敏感。然而，這些都是不可考的歷史臆想。

〈聲無哀樂論〉開啟了絕對屬智的聆聽模式，那是試圖擺脫生理躁靜的高段聆聽。「心」將「感於和」，但如何「感」，怎麼

2011年，3版），頁319。

³⁶ 王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園（合著），《中國哲學史》，頁319。

³⁷ 陳士誠，〈從兩種論證揭示〈聲無哀樂論〉之結構〉，《國立政治大學哲學學報》第28期（2012年7月），頁48。

³⁸ 牟宗三，《才性與玄理》，頁355。對此，我的老師蕭振邦先生有過深入的分析，見：蕭振邦，〈〈聲無哀樂論〉探究——兼解牟宗三疏〉。

「和」？首先我們必須放棄尋常的聆聽習慣。是否可以說，嵇康早在魏代揭示：聽者不是巴夫洛夫(Pavlov)的狗，音樂也不只是狗食前的鈴聲，聲音、躁靜，與哀樂絕不可能直接對應——人的屬智聆聽，古典制約哪能領會？

參考文獻

一、古典文獻

〔魏〕嵇康（著），崔富章（注譯），莊耀郎（校閱），《新譯嵇中散集》，臺北市：三民書局，2011年，2版。

二、近人文獻

王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園（合著），《中國哲學史》，臺北市：里仁書局，2011年，3版。

牟宗三，《才性與玄理》，臺北市：臺灣學生書局，2002年，修訂版。

吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，臺北市：里仁書局，2006年。

李澤厚、劉綱紀（主編），《中國美學史》，新北市：谷風，1987年。

芭樂人類學·顏老師紀念專文編輯群，〈想念我們的顏學誠老師〉，「芭樂人類學」，URL=<https://guavanthropology.tw/article/6666>（瀏覽日期：2018.08.06）。

陳士誠，〈從兩種論證揭示〈聲無哀樂論〉之結構〉，《國立政治大學哲學學報》第28期，2012年7月，頁47-90。

曾春海，《竹林玄學的典範——嵇康》，臺北市：萬卷樓圖書有限公司，1990年。

葉朗，《中國美學史大綱》，臺北市：滄浪，1986年。

鄭毓瑜，《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，臺北市：聯經出版，

2012 年。

蕭振邦，〈〈聲無哀樂論〉探究——兼解牟宗三疏〉，《鵝湖學誌》第 31 期，2003 年 12 月，頁 1-62。

謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，臺北市：文史哲，1997 年。

顏學誠，〈秦客聽到什麼？〈聲無哀樂論〉中認識他者的身體技藝〉，《清華學報》新 48 卷第 1 期，2018 年 3 月，頁 1-29。