

第一章 《詩》、《書》樂義考察

首章之工作所要答覆的，便是考察中國古代原先對於音樂所持的想法究竟為何？《詩》與《書》，這兩部在中國歷史上早出的文字資料，對這項問題的解決起到關鍵作用。實際展開論述以前，本文先概括的將《詩》、《書》做如下的區分：以《詩》所記載者，主要為反映廣大人民之心志想法所集結而成；而以《書》作為傳達上位者言行思志之紀錄。這樣的簡別，有助於我們釐清兩個問題：1.藉此，我們可具體反省在先秦古代幾近同一個時期裡，上下階層對音樂所持想法的實際距離。2.其次，若在中國最早記載上位者言行思志的典籍裡，能夠找到有關音樂討論的紀錄，那麼便可拿來與後代典籍中所言的先王樂教思想(如《禮記·樂記》)做一比較，進而考證其實質差異。

本文從《書》之分析始。

第一節 《書》樂義思想考察：「詩言志」、「神人以和」釋義

對中國音樂思想稍有認識接觸者，對《尚書·堯典》以下這段話應不會感到陌生。其中「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」一句，更為後世在討論樂義時所廣泛解釋及運用，唯其解讀的範圍，已遠遠超出了〈堯典〉這段話所賦予的本來意思。今引文於下，並試行申論。

帝曰：「夔，命汝典樂，教胥子：直而溫、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和。」
夔曰：「於！予擊石拊石，百獸率舞。」²²

究竟從這則對話中，我們閱讀到什麼？具體地說，若我們將〈堯典〉這段文

²² 【漢】孔安國傳、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·尚書正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁122。

字對照〈樂記〉而觀，則清楚看到：

1.首先，在〈樂記〉將音樂來源之本置放在人心「反應」的層面而做出討論時，回顧〈堯典〉，卻是直將音樂之本置於「心志」的高度：從「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和」的層遞開展關係倒推回去，則顯見「志」為音樂之本。至於有關心志的具體內容，〈堯典〉也說得很清楚，應即「直而溫、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲」²³。以「心志」作為音樂之本、與以「反應」作為音樂之本，二者間存在極大差異。關於這點，譚家哲先生在其論著〈從〈堯典〉之啓發論中西音樂形態之差異並重構歌詠之句法結構〉中首先指出：

兩者之差別在於：《尚書 堯典》從人心志之主動性求詩歌之根源，而後來《禮記 樂記》則從人心之被動性，或所謂感受與感動(從事物而來之感動)言音樂之根源。²⁴

並且對〈樂記〉所言「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。」的人心情感、以及〈堯典〉中「詩言志」的心志內涵，做出如下的判分：

樂記 中所謂情感，也即我們一般所言之哀、樂、喜、怒、敬、愛等情緒或情感。樂記 以此作為音樂之本，亦為人心及音樂所表達之對象。²⁵

所謂心志，除了是人生命中主動的力量外，不能與一般所謂的志向及意志力混淆。一般所謂的志向，主要只為成就一己之現實目標及利益，而意志力也主要為對外來阻礙的克服及對個人創造力的成就之一種力量而已。志並非這樣。志必須是對人類存在更高之真實，或對人類更真摯之美善之期

²³ 音樂來源於人心志的期盼，但這期盼的內容究竟為何？從舜命夔制定音樂的主要目的在於「教胥子：直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」來看，即知心志向往的內容應即此四者。

²⁴ 譚家哲：《形上史論·下部》(台北：唐山出版社，2006年)，頁440。

²⁵ 同註24，頁441。

盼，並且具有一種從世俗之種種動機及意志之所向中獨立出來之心懷。²⁶

換言之，追溯音樂之本，在〈堯典〉而言，非出自人心受外在事物變化影響而來之情緒反應，而更上溯至美善之心志彰顯、抑或心志本身對於美善道理之嚮往與努力。是定主的、而非隨外界反應變化的，正如「直而溫、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲」那樣。而這，始成就音樂之為音樂的意義及高度之本。同時，即便單純由音律本身所構成的協調之美：「八音克諧，無相奪倫」亦為中國樂義思想所重視，但這同樣在說，音樂的制定若能達到「八音克諧，無相奪倫」的美好境地，追溯其本，都須根本於人美善之心、或者本於心志對美善事物道理之嚮往。沒有這樣的心志及努力，是無法成就真正音樂之美好的。而音律的舒展，亦本於人美善心志自然而然的抒發而成，並非獨立於心志之外而單純就音律本身成就其意義及真實。

2.如仔細閱讀〈堯典〉這段文字，則可以看到，在這段文字中，我們找不到音樂的來源、及其對人民所造成的正面影響，是主於對治人心性負面成份的層次說明。縱然「夔，命汝典樂，教胥子：直而溫、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲」一語，也在強調制樂所要達成的目的：使人民心性良善而美好，由此而言所謂「教化」。但這更像是出於上位者對人民善道之責任，而致對自我德性的要求，非先決視人心性已然敗壞而來的對治及改正。尤其當這句話是出自舜對夔所言，故若真有嚴格要求，那麼要求的對象也不應是人民百姓，而是夔，是在指示夔真實音樂之至本。「帝曰」以下這段話，因而是在指出並強調：制樂者本身若未能本於「直而溫、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲」這樣的心志及期盼，那麼制定的音樂亦將對人無任何真實助益。同時，正因單純主於對自身德性的要求，非形式規範之強制，政治力之施加，因而它所能影響人民的，也須先是出於對人心性嚮往美好之體認、及由之而來對人益臻善美的期盼與祝福而已，非求表面之一致。〈堯典〉音樂之精神，故是本於對人全盤正面的肯定所致，正如我們前章對人性所做的詮釋那樣。〈堯典〉明白知道，從「心志」層面言，則音樂對人所造成的影響、及人民人格精神的提升，都須是自覺努力及長久用心之事，且因人所處之現實而差異的，並非當下所能一體圓滿，更非以某種強制力或制度所能統一一致。〈堯

²⁶ 同註 24，頁 443。

典〉這段話，其施教對象一開始即表明為「教胄子」(即主要針對「年幼者」而說²⁷)，正因其意識到這一點。這並非以成年人無須或無可能再教導，而是在於強調：人若能藉由音樂而美好、終成，都非是一時之事、亦非以強制方式即能達成目的。出於同樣緣故，故《說文解字》在解釋詩·豳風毛傳「教稚子」一詞時，即做出了「稚者當養以正」²⁸的強調：從「養以正」強調「稚子」。換言之，人之「正」，無論是自發的努力抑或兼為他人所引導，都應是在歲月中長期累積而有所「養」成的，稚者以其年歲之幼及心志之未定，而有更多美好之可能與期盼。音樂之發生、及其對人之感染作用，因而不能像〈樂記〉所說的那樣，主於當下反應層面的解釋。即便從自然情愫之反應言，確實具有當下感染作用的可能，如人在情緒層面所受到的影響，往往是遠較心志層面來得直接迅速，「反應」正強調了這種因果作用。但這種對人之因果作用影響，所引發者，始終是與心志的層面高度相距甚遠。〈堯典〉與〈樂記〉音樂思想之差異，其理甚明。

順此，如更進一步，再次回到「直而溫、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲」一語深入思考這心志內容所具有的意涵時，我們可看得更為透徹。首先，「直而溫、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲」固然是反映了心志、人格的善美，而有別於〈樂記〉所言的情緒反應層面，但我們仍須明白這善美究竟是怎樣的？以及，由這善美所構出的人類存在圖像又是怎樣的？當〈堯典〉指出直「而溫」、寬「而栗」、剛「而無虐」、簡「而無傲」，非只就「直」、「寬」、「剛」、「簡」而說，這是在說，

²⁷ 有關「胄」的解釋，歷來有兩種說法：

一般以胄作「長」。此如釋文引馬融所言：「胄，長也。」胄子，偽孔傳云：「謂天子以下至卿大夫子弟。」屈萬里則云：「胄，長：馬融說(見釋文)。胄子，謂天子及卿大夫等之長子。」屈萬里：《尚書今註今譯》(台北：台灣商務，1969年)，頁18。

另一種說法，是將胄解作「育」：稚(年幼)的意思。此因「教胄子」之「胄」字於《史記》作「穉」，而於《說文解字》作「育」。《說文解字》云：「堯典今文尚書作胄子，考鄭注王制作胄注，周官大司樂作育，王肅注尚書作胄。蓋今文作育，古文作胄也。釋言曰：育，稚也。故史記作教稚子，豳風毛傳亦曰鬻子稚子也。稚者當養以正，二義實相因。」王引之《經義述聞尚書》進而解釋道：「育子，穉子也，或曰鞠子。堯典之育子即豳風之鬻子。亦即康誥所謂兄亦不念鞠子哀。…內則曰：十有三年學樂誦詩舞勺成童舞象。是入學習樂，在未冠之時。凡未冠者通謂之穉子。」此乃明確以胄作「未冠」(即年幼者)的解釋。孫星衍則云：「周書大子晉解云：人生而重丈夫，謂之胄子。胄子成人，能治上官，謂之士。亦謂未冠者為胄子也。孔氏穎達誤以為適長子，而史記之教穉子，更莫有通其義者矣。」【清】孫星衍：《尚書今古文注疏》(台北：商務印書館，1929年)，頁52。

我們以為，無論「胄」是否涉及「天子以下至卿大夫等之長子」這層限制，然以胄作為年幼未冠的解釋，則是二者一致共通的。故本文在此作「年幼者」的解釋。

²⁸ 見【漢】許慎撰、【清】段玉裁注：《說文解字注》(台北：黎明文化事業股份有限公司，1991年)，頁751。

作為心之志向，其對善道的一切嚮往及努力，始終都仍應本於人性而善的，並非單純推致某類品格以圖達到極致超越的狀態，而以之作為德性的真實狀態。如就「直」而言，果若單純推至極端的狀態，這樣的德性，反而是全然背離人性的。如《論語》所載葉公之言：「吾黨有直躬者，其父攘羊而子證之。」²⁹，如此之「直」，顯然是孔子不予認同的。「而溫」因而深刻的指出：致於「直」者，亦當本於人性情感而溫和，非徒直而無視人性情感之純真始為道理之本。又，在「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」一句中，若將「直」、「寬」、「剛」、「簡」四者指涉人原本性格之素樸狀態³⁰，那麼很明顯的，單純強調這先在性格之素樸性，明顯也非必使人真正成就人格德性之善美。如直雖本無不善，然徒直則易失於不溫。同理，寬易失於不栗，剛易失於虐，簡則易失於傲。「而溫」、「而栗」、「而無虐」、「而無傲」，因而強調出人在此本然素樸之性格基礎上，進而努力、雕琢，從而養成一真實美善之人格。如「直而溫」中，「而溫」並非對「直」之否定，而更是在對直這一肯定基礎上，使一個人的直得以人性而溫和，從而成就真實人格之懿美(寬、剛、簡三者亦然)。故由「而溫」、「而栗」、「而無虐」、「而無傲」的強調，可知此心志所主者，非單純性格之強調而已。此四者，明顯須是人在生活實踐中不斷於人事反省努力而漸至之成果體現。由這一說明更加指出，中國古代對於人性的理解，並非將人作「物」性之觀解，以一種本質的定態方式來詮釋人性(無論這本質多麼形上超越)。由「直」、「寬」、「剛」、「簡」，足見中國古代先民對善道的理解，乃直從人本身而言，是人之文明，而非物、亦非神之文明；而從「而溫」、「而栗」、「而無虐」、「而無傲」，則更見中國古代對於人之肯定，其成人之道，也必本於人倫一切平凡而微小之努力，漸進、而非一體完滿者。此真實本於人性而言的美善之道，「神人以和」時之存在情況，亦〈堯典〉言樂之本³¹。

²⁹ 《論語·子路》：「葉公語孔子曰：吾黨有直躬者，其父攘羊而子證之。孔子曰：吾黨之直者異於是。父為子隱，子為父隱，直在其中矣。」【魏】何晏等注、【宋】邢昺疏：《十三經注疏·論語注疏》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁296。

³⁰ 孔穎達正義：「剛簡是其本性，教之使無虐傲，是言教之以防其失也。由此而言之，上二句亦直寬是其本性，直失於不溫，寬失於不栗，故教之使溫栗也。」即指此而言。【漢】孔安國傳、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·尚書正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁124。

³¹ 在此附帶一提的是，有關「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」一句之說明，我們認為仍有未盡之處。如可更深入追問：縱使這句話明顯是針對「人」而言，但為何是由直、寬、剛、簡四個面向來論述而非其他？關於這一問題，即便孔穎達正義已做出：「直寬剛簡，即皋陶所謀之九德也，九德而獨舉此四事者，人之大體，故特言之。」的解釋，但問題仍未釐清，即：究竟這四者分別指涉人的哪些層面，故合而言之可視為「人之大體」？這一問題，是我們尚未能妥善解釋並解決的，在這裡亦先將問題陳述出來，以說明本文未足及未來更將接續深究之處。

第二節 《詩》樂義思想考察：「鐘鼓樂之」、「和樂且湛」釋義

試觀《詩》言及「樂」的章句，大致可看到以下兩點情形：

1. 《詩》言「樂」多就人心之樂(快樂)而論，而並非如《尚書·堯典》那樣，直由制樂(音樂)層面切入，此檢閱文本即可證之。這大概由於《詩》多本於人民百姓這一角度，而不同於《書》乃就上位為政之道、及各項制度之制定來說。如在《尚書·堯典》中，「命汝典樂」作為政策之制定，實非人民百姓所能從事；然作為人心之樂，則為一切人當下所可能。但縱使如此，都仍然可從《詩》清楚看到這人心之樂與音樂之間的內在關連。此如《詩·國風·周南·關雎》之「鐘鼓樂之」³²、《詩·小雅·鹿鳴之什·鹿鳴》之「鼓瑟鼓琴，和樂且湛」³³、《詩·小雅·鹿鳴之什·常棣》之「妻子好合，如鼓琴瑟。兄弟既翕，和樂且湛」³⁴等，皆由琴瑟、鐘鼓之音來「象喻」這人心和諧之樂³⁵，同時也反映出：這由人心之和諧善美所產生的快樂，實即音樂之本質。

2. 「樂」在《詩》中牽涉範圍之廣，由獨自之樂，到與君子同在之樂：「其樂只且」³⁶《詩·國風·王風·君子陽陽》、與嘉賓同在之樂：「和樂且湛」³⁷《詩·小雅·鹿鳴之什·鹿鳴》，以及與妻子兄弟家庭和諧之樂：「妻子好合，如鼓琴瑟。兄弟既翕，和樂且湛」³⁸《詩·小雅·鹿鳴之什·常棣》，更推擴至與人民百姓、鳥獸萬物一體歡欣之樂：「庶民子來」、「於物魚躍。」³⁹《詩·大雅·文王之什·靈臺》。簡言之，有獨自之樂及同在之樂兩面，後者更廣為《詩》所提及與使用。這同在之樂的極致，如《詩·大雅·文王之什·靈臺》所形容的那樣，與人民、鳥獸、萬物自然皆無對逆而和諧一體，正即相應《尚書·堯典》所言「神人以和」

³² 【漢】毛公傳、鄭元箋、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·毛詩正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁68。

³³ 同註32，頁872。

³⁴ 同註32，頁893。

³⁵ 這人心之樂與音樂之間的關係，應是象喻的，而非指實際之音樂活動。如正文所言，若《詩》主於反映人民百姓之心志想法這一層面而觀，那麼很明顯，像鐘鼓、琴瑟這類樂器，在古代中國實非一般人民所從事之活動。不過，作為人民，雖不直接參與音樂活動之進行，但這並無礙於人民對音樂意義的了解，故而仍可以音樂為象來表意。

³⁶ 同註32，頁412。

³⁷ 同註32，頁872。

³⁸ 同註32，頁893。

³⁹ 同註32，頁1591、1592。

(及夔對此之回應：「於！予擊石拊石，百獸率舞。」⁴⁰)，亦往後《孟子》所指出的「與民同樂」⁴¹之意。也就是說，樂的最高境界及層次，實為全體性的。

現讓我們具體從這些線索來申論其意義。本文試先對整體和諧之樂的內涵進行討論說明，而後再討論音樂與人心之樂的關係。

一、和樂且湛：論整體和諧之樂的內涵意義

首先，《詩》言樂之極致，由《詩·大雅·文王之什·靈臺》來看，其義實可接合《尚書·堯典》「神人以和」之旨，為人類美善終成之道。但這一體和諧之樂，究竟又是怎樣的情形？如何達致？由於本文接下來主要即將針對《詩·大雅·文王之什·靈臺》進行分析說明，故先引錄詩文於下，以便檢閱。

經始靈臺，經之營之。庶民攻之，不日成之。經始勿亟，庶民子來。王在靈囿，麀鹿攸伏。麀鹿濯濯，白鳥嚶嚶。王在靈沼，於物魚躍。虞業維樅，賁鼓維鏞。於論鼓鐘，於樂辟廡。於論鼓鐘，於樂辟廡。鼉鼓逢逢，矇瞍奏公。⁴²

〈靈臺〉一詩，表面以人民為文王建造靈臺為敘事背景，實則藉由對文王人格的敬仰與讚美，突顯了文王作為「文」此一根本之問題。換言之，「文」應為該詩之重點。因而在這篇詩作中所討論的，應是對文之意義、真實及其具體實現時之情況予以說明。這「文」實現時之具體情況，固如詩文所指出的，由人群萬物一體和諧而成，因而是整體的、亦是終極的。但這一體和諧之樂是如何達致的？關鍵在「心」。因物本身並無此感通之能力，唯人心能。又，人心如何可能與萬物達成和諧一體？這大概也唯有人不斷致力於拓展其內在心境，從而不再自我，由是而擴充自我心量以至於兼容外物，如是始一體。在〈靈臺〉詩作裡，便具體由文王之德性而體現了這一體和諧之存在情況。這心與外界之相通，有我與他人

⁴⁰ 【漢】孔安國傳、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·尚書正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁122。

⁴¹ 【漢】趙歧注、【宋】孫奭疏：《十三經注疏·孟子注疏》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁68。

⁴² 【漢】毛公傳、鄭元箋、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·毛詩正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁1590-1594。

(人與人)之間、亦有我與屬人以外的其他事物(人與物)之間之通向，物與物之間因皆無心，故無通向之可能。因而在詩作中，我們首先看到的便是這人與人之間(文王與人民百姓)的一體和諧：「庶民子來」，其次則為人與物之間(文王與自然萬物)的和諧關係：「於物魚躍」⁴³。

從中我們可以思考，這整體存在上的和諧一體，固然是由於文王之德所達致，亦為極致者，但這種一體和諧之境界，實非一體完滿(人間至此再無缺陷及錯誤)的意思。很明顯的，文王德性之高尙仍與普遍人民有其距離，而為人民百姓所共同嚮往並努力。故由詩作中「庶民子來」之「來」，即說明了人民主動對文王德性之肯定及嚮往，卻並非說人民因此亦有著如文王般之德性。存在現實之完滿故非人所應期盼者。不過，作為人民全體對文王美好德性的共同嚮往，能興人民普遍向道之志而體現一人類全體致道人格之存在，這確已是在「人」而言，至高終極的美善之道的體現了，同時亦是對人而言至寬容的一步。「寬容」是說，人與人之間的和諧，都不應從求其合同(即便是致道、德性上的相合)而來。因利益而結合之關係固然不真，然而即便是心志於道，亦當正視各人之具體情況與條件，而知現實差異之為理所當然，然更以深知人心嚮往美善之道乃恆為心性之必然，而為之衷心祝福。在此「寬容」中，我(如詩作中之文王)與對象(如詩作中之人民)之美好故得同時證立，同為歡欣而為「圓善」(作為全體共同對道之嚮往及努力，故仍為一體正面的，唯非作完滿幸福之解釋)。實則，若非出自對人性如此深切之明白，是難以至此與人和樂之境界的。〈靈臺〉藉由文王之德所具體展示出的人類終極存在之道，故是本於人、出於對人性真切之體認所致。

同樣，在《詩·小雅·鹿鳴之什·鹿鳴》⁴⁴裡，詩人以「和樂且湛」來說明這與嘉賓君子共同志向於道時一體和樂之狀態。由「人之好我，示我周行」⁴⁵可知，這與嘉賓之歡宴，非徒為逸樂，而是心志於道的。「周行」作為我心所向者，

⁴³ 另外，像是「麀鹿濯濯」、「白鳥嚮嚮」，也都具體說明了這與萬物一體和諧的關係情形，本文暫以「於物魚躍」作為這類和諧關係的代表。

⁴⁴ 在此先引錄該詩全文，以便正文接下來的討論：「呦呦鹿鳴，食野之苹。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧，承筐是將。人之好我，示我周行。呦呦鹿鳴，食野之蒿。我有嘉賓，德音孔昭。視民不佻，君子是則是效。我有旨酒，嘉賓式燕以敖。呦呦鹿鳴，食野之芩。我有嘉賓，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和樂且湛。我有旨酒，以燕樂嘉賓之心。」【漢】毛公傳、鄭元箋、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·毛詩正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁867-872。

⁴⁵ 鄭玄傳箋：「周，至。行，道也。」，孔穎達正義：「示我以先王至美之道也。」【漢】毛公傳、鄭元箋、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·毛詩正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁867、868。

及嘉賓之「嘉」作為本身即具美善者，說明了無論在自己、還是對象，皆共同志向於道的。其中，「湛」雖強調了這歡樂的極致性⁴⁶，不過，詩人對於這歡樂之極致，實是從「和」來說的。和、樂並言，是說明了即便善道作為人心共同之所向，然在共同心志於善道的同時，都仍應重視人作為一獨立人格生命的個別性。如人自因其生命際遇之不同，故存在差異性，能敬其作為獨立之人格生命，如是始能「和」；非徒求彼此之合同始能樂，或以為必至於此始得為樂的。這道理，正即反映在詩作對嘉賓之描繪：「我有嘉賓，德音孔昭。視⁴⁷民不佻，君子是則是傲。」，美好德性之光輝，非待人嚴厲、刻薄，唯自立其上以使君子主動追隨嚮往。心能至此，不正同於在〈靈臺〉詩作中所描述的文王之德之心境？！⁴⁸

藉由〈靈臺〉詩作的分析，更使我們看到，《詩》對人類整體和諧美善的討論，是從「文」這一層面來說的。這「文」的實現，固然最終是從整體而言，且為終極的，然究其裡，則本於個人對人性善道之自覺。是本於人當下平凡、微小之努力而來，故在一切人而言皆可能、可行。由「文」（〈靈臺〉詩作藉由文王之德）所樹立之道理，故在一切人而言皆可能的，是本於廣大人民、而非少數人的。此亦孔子在已知道之不行時，仍始終秉持禮樂之原因（禮樂之道，也即從全體而言，文之實現了）。蓋道之行廢，自有其客觀運行之則，非人力所能改變；然人對文之自覺及努力，因是本於人性自身，且人人自己，故為一切人可為可行。人能自覺於人性之善美並努力，即便所為只個人之事、即便微渺，卻已是文最終從整體而言能否實現的根本關鍵了，正如〈靈臺〉藉由文王之德所說明的那樣。同樣的道理，由文之實現所達致的樂，雖然最終亦是就整體和諧之樂而言，然而這存在一體歡欣之樂，在道理上並無背於作為個人獨自之樂。對獨自之樂的肯定，更足以說明樂乃人所欲便得之事，非有待於外在條件之助援；樂亦可是自己

⁴⁶ 「湛」，鄭玄傳箋注為「樂之久」（見《十三經注疏·毛詩正義》（台北：新文豐出版公司，2001年），頁872。），而沈澤宜解為「酒酣貌」（見《詩經新解》（上海：學林出版社，2000年），頁250。），便是形容這快樂的極致狀態。馬持盈《詩經今註今譯》解作「極其歡樂」（見《詩經今註今譯》（台北：台灣商務印書館，1987年），頁253。），其意皆同。

⁴⁷ 「視民不佻」之「視」，鄭玄傳箋作「示」：「視，古示字也。」，啓示、教導之意（見《十三經注疏·毛詩正義》（台北：新文豐出版公司，2001年），頁870。）。不過，由於該詩作在前段已有「人之好我，示我周行」之句，換言之，該詩作者應是十分自覺的區別了「示」與「視」在用法上的不同。故「視」應如沈澤宜所解釋的那樣，作「對待」解（見沈澤宜：《詩經新解》（上海：學林出版社，2000年），頁249。），而區別於「示」的意思。

⁴⁸ 〈鹿鳴〉詩作中所描寫的「嘉賓」，故應指德性極高上的人而言。因也唯有這樣的嘉賓，始能示人以「周行」（先王至美之道、至道），甚至其德性，是連作為志道獨立人格的「君子」都共同嚮往追隨、引為立身之則的（「君子是則是傲」）。又，能對待人民不苛刻嚴厲（「視民不佻」），這更當是為政者始須具備之條件及心態。

之事，且全然正面而自信的，非必求人知我、認同的。這「獨」因而往往是相對於時代境況來說，而非指人心無法與人通向時之孤獨感受。如孔子之夢周公、以周道而樂⁴⁹，周公既去，周道已逝，皆非其所處之時代現實，以世之無道，故獨。然在孔子自己，其心志實已與周道通向，一體而樂的。心能獨立於無道之世，既不因時代價值與我心所向相背，而對自己有絲毫之懷疑，更致求合於無道；亦不因自信己身所往為正道，而致對人否定。此獨自之樂的存在，從個人自己而言，故仍是體現了如文王般之德性境界的。

另，從對人性之明白而言，〈靈臺〉對這人與人、人與物之通向描述，其次序亦具意涵。作為對人類存在之道的終極揭示，詩作這次序同時表明：一切道理皆應以「人」為其本位，而所謂本於人，即當從對人性之真實明白而言。一切道理，其所本，因而皆應人性之對待。這人性之對待，甚至至於物亦是如此。〈靈臺〉將「人與物」之間的通向關係置放在「人與人」之後，這一方面固然指出應以人性作為全部道理之根據，但另一方面其實也在說，即便是對物，人對物若真有所謂相通，那仍然是因為視物亦有其自主心靈般的有所懷思與嚮往，如由歲寒而知松柏之後凋⁵⁰，賦予物以人性堅毅之心靈般，非只單純自然物理的對待。換言之，亦唯有在將物視為具有獨立之人格與心靈時，始能通向，因單純心與物之間的單向關係，實無所謂感通，感通唯在心靈彼此間始可能。同時，這也是對於物應有之正面態度。人若將物視為「只是物」，則彼此間只存在需要與否、進而由需要而產生的佔有、宰制關係。在這樣的關係底下，人是難能從物中再擷取、學習到任何作為人性之善道，乃致對物漠視、妄自尊大。在如此物化的關係底下，人與物之間的和諧關係實無法達成。

二、鐘鼓樂之：論音樂與人心之樂的關係

若已釐清這一體和諧之樂的內在意涵，那麼最後所剩下的問題是：何以能由鐘鼓、琴瑟來象喻這人心和諧之樂？鐘鼓、琴瑟有何特質，使其能夠恰如其分的表意？

⁴⁹ 《論語·述而》：「子曰：甚矣！吾衰也；久矣！吾不復夢見周公。」【魏】何晏等注、【宋】邢昺疏：《十三經注疏·論語注疏》（台北：新文豐出版公司，2001年），頁151。

⁵⁰ 《論語·子罕》：「子曰：歲寒，然後知松柏之後凋也。」【魏】何晏等注、【宋】邢昺疏：《十三經注疏·論語注疏》（台北：新文豐出版公司，2001年），頁211。

首先，鐘、鼓、琴、瑟四者共同作為古代中國之樂器，在器樂背後所反映的精神理當有其相通之處。然而鐘鼓一組、琴瑟一組的區分(以鐘、鼓性質相近，琴、瑟性質相近)，則是說明了二者間仍然存在著某些差異。故《詩》在以鐘鼓、琴瑟來共同象喻人心和諧之樂的同時，也仍然對二者做出區別。如《詩·國風·周南·關雎》所指出的「窈窕淑女，琴瑟友之」與「窈窕淑女，鐘鼓樂之」這兩面，「友之」與「樂之」二者，仍應有所差異，否則出於同一詩作，是不應在道理上有如此明顯且立即之重複。若就編排次序來看，「樂之」之層次應較「友之」為更高，甚至是終極的。故《詩》在論述這人群萬物一體和諧的終極存在情況時，正如〈靈臺〉所指出的：「於論鼓鐘，於樂辟靡」，對這樂之極致的描寫，亦是以鐘鼓為喻來結束詩作的。以下，我們即分相異及共通之處兩點，分別進行討論⁵¹。

(一)就相異處而論

若從最表面層次來看，則鐘鼓與琴瑟的差異，明顯在於聲響大小之別。不過，這聲響之大小，非只單純物理性的解釋。琴瑟聲響之小，是象喻了人心之靜，故《詩》有「琴瑟在御，莫不靜好」⁵²之言。這「靜」是說，此時心之表現，並非受外界干擾而反應(如此則是躁動不安的)；而是完全不再反應外在境況⁵³，單純回到心之自己，由心自身所發出之吟詠(故《書》有「搏拊琴瑟以詠」⁵⁴之句)。換言之，是人心自覺省思的呈現，非情緒性的。這吟詠，故由人心自己面對自己時，對人性善道之體悟與感受而來。因而由琴瑟所反映的，是人心自己之呈現。琴故可以是獨自、或知己友朋彼此之事。

對立於琴瑟而言，鐘鼓之聲響固大，但這並非猛力撞擊所造成的結果。鐘鼓之聲響，乃由音波在空氣中共振聚合使然。若視鐘鼓內部之空間為一整體，那麼，這音之相遞迴盪，瀰漫、充實在整個空間之中，其涵蓋全面，故後人亦以鐘鼓象

⁵¹ 本文在此所做的區分，是以琴瑟為一組、鐘鼓為一組所做的同異之討論，至於鐘、鼓、琴、瑟四者各別的差別情形，是本文所欠缺的，未來將對此再做更進一步的探究。

⁵² 見《詩·國風·鄭風·女曰雞鳴》。【漢】毛公傳、鄭元箋、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·毛詩正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁469。

⁵³ 這並非說外在事物是不存在的，而是指心不再被動的反應外界，不受外界干擾而喪失心之自覺、主動性。此時的心故仍可對外界事物有所回應，而處於活動的狀態，非死寂不動、與外界隔離的；唯在應物的過程中並未喪失心之自覺而單純受外界所影響支配而已。

⁵⁴ 見《尚書·益稷》。【漢】孔安國傳、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·尚書正義》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁194。

天地⁵⁵。鐘鼓音聲涵蓋之全面，並透過音波共振聚合使然的性質，故可用以象喻天地萬物整體之和；琴瑟主於獨自或知己彼此間，故較多被《詩》用在家庭成員或適道友朋這人我關係之親近處⁵⁶。不過，〈關雎〉的問題至此仍然存在，而無法由此獲得恰當解釋，此即在〈關雎〉裡，鐘鼓及琴瑟，是用在同樣的兩個人身上的：君子、淑女，而並無指涉上之差異。如果是這樣，那麼我想必當做此解釋：即當〈關雎〉從「窈窕淑女，琴瑟友之」過渡到「窈窕淑女，鐘鼓樂之」時，在那「君子」心中，其心境也必定是有所轉變，並順此心境之轉變，而在欲求與淑女的現實關係上有所改變。亦即，從「友」這一現實關係的追求更退一步，而致對單純彼此同在的肯定(非求終成佳偶這一現實關係之結合)。正如鐘鼓所象喻的廣泛性那樣，再非僅止於親近處，而更擴延至一切人及天地萬物。亦如我們先前藉由〈靈臺〉詩作之分析所指出的，由鐘鼓所象喻的一體和諧之關係，即便是終極的，但始終非求現實之圓滿與結合；而是對於人性全然之肯定，及對彼此同為人性之存在這一同在之喜悅與祝福而已。一般對〈關雎〉的理解，若由愛情詩作而觀⁵⁷，對於君子與淑女現實關係的解釋，認為是一步步邁進的：即從君子對淑女之追求、愛戀、到終成佳偶眷屬⁵⁸。但事實上，由鐘鼓所象喻的廣泛性對比琴瑟所象喻的人我親近而觀，即知實則由「琴瑟友之」到「鐘鼓樂之」，從現實關係來說，並非進，而是退的。不過，這現實關係之退讓，從心境層面來說，反而是昇進的。從「友之」到「樂之」，這心境的提昇與轉變在於：友的關係固非不

⁵⁵ 《荀子·樂論》：「故鼓似天，鐘似地。」【唐】楊倞注、【清】王先謙集解：《荀子集解·考證》（台北：世界書局，2000年），頁354。另，從鐘鼓音聲之充實及廣泛而論，此亦如荀子所言：「聲樂之象，鼓大麗，鐘統實。」《荀子·樂論》。其中，「麗」，高亨讀為「離」，遠也；而「統」，劉師培謂當作「充」。故大麗與統實，也即大而遠、博而厚之意思，與吾人所言廣泛、充實同義。

⁵⁶ 家庭成員彼此間的關係，雖非必從共同適道的層面來說，然而家庭亦提供了人心得以最自然且直接的方式來表現的場所，是心最自然及原來樣貌的呈現及對待，非做作的。故雖與致道友朋的關係有所不同，然作為人心自己自然而真實的呈現，故仍可以琴瑟象喻之。

⁵⁷ 歷代對於〈關雎〉的解釋，大致有以下兩個方向：或作政教層面的解釋，或作愛情詩作而觀。就作為政教層面而論，這應是漢儒講詩所採行的方向：即將詩作牽連到文王之化或后妃之德的問題上來說。不過，由於在〈關雎〉詩作中明顯並未提及任何與文王、后妃有關之人名或事項，因而漢儒說詩之模式，縱使在道理上能說得通順，亦應視作對該詩原始意義進一步應用的結果。直就詩文本身來看，則以〈關雎〉作為愛情詩作，應無疑義，同時亦無礙於道理深度的論述及開展。

⁵⁸ 此如馬持盈《詩經今註今譯》：「這首詩，完全是愛情結合的詩，由追求、而戀愛而結合，感情的發展過程很明顯。」（《詩經今註今譯》（台北：台灣商務印書館，1987年），頁3。）。另外還有一種看法，即以〈關雎〉詩作所言，皆非描述事實，而係想像將來。如糜文開、裴普賢《詩經欣賞與研究·一》：「於是想像著如何追求，追求成功之後又是如何地快樂。」（《詩經欣賞與研究·一》（台北：三民書局，1991年），頁4。）。但不論哪一種解釋，都還是共同認定在君子的心態上始終是欲求與淑女締結良緣而圓滿的。

真⁵⁹，但畢竟仍有待於外在條件或其他現實因素。這樣的求，即便在心境上已超越了詩作一開始所言的「寤寐求之」，即不再視對象為物以求為我所佔有，而是真正人性的對待⁶⁰。換言之，在君子自身心態至此雖無不正，但即便如此，友的締結關係始終有待於客觀現實之條件，而非君子所應求其必然掌握的。由「琴瑟友之」到「鐘鼓樂之」，這現實關係的一步之退，心至此，因而是君子人格生命全然獨立的表現。再無求、無待於外(無論這「外」是他人抑或現實處境)，而全然收攝至心之自己，獨立而向上。試觀《論語·學而》首章「學而時習之，不亦悅乎？有朋自遠方來，不亦樂乎？人不知而不愠，不亦君子乎？」⁶¹所言之三層次，實可對應〈關雎〉「求之」、「友之」、「樂之」三階段，而同作為對君子人格獨立性的道理說明⁶²。

(二)就共通處而論

鐘鼓、琴瑟所象喻的意義固有分別，然同樣作為人心和諧之樂的象徵，則是說明了二者間亦有其共通之處。從形制而觀，琴弦長而振幅大，琴身焦桐之質疏而不密，此皆所以使虛無之用得彰，而非一往質實、一往無盡者也。蓋振幅小則音聲勁急，此如西方之提琴；振幅大則音聲能盡舒徐淡宕、婉轉幽和⁶³。琴在古代中國，故而非求力度之表現。當琴聲相應、配合人心之吟詠，音聲透過琴弦振動而不斷在空氣中迴盪、盤旋、凝結而成立體，這過程可有兩層意義：

1.這由音聲來回往返所凝聚的空間感，足以使人心得含蓄內斂其中而有所修習；就像人不再汲汲反應外在現實，單純回到心之自己，不斷自覺與反省，從而

⁵⁹ 〈關雎〉詩作中，作為君子在現實關係上欲與之結交為友的，為淑女：即那人格為善美者(此由「淑」作為「善」的解釋即知)，非一般利益之交。

⁶⁰ 從詩作所言「求之不得」而觀，得與不得，乃視對象為我之所有與否的問題，這是把人「物化」後始有之心態。就人各自作為獨立之人格生命來看，則人與人之間的關係，是不應從佔有對方來說。「友之」之心境故較「求之」提昇一層。同時亦可看到，從「求之」到「友之」這一現實關係之退讓，在心境上卻並非出於對現實境況之無奈所做的讓步，能由物化對象而進至人性的對待，這明顯是心境的提昇，實光明愉悅而非無奈使然的。

⁶¹ 見《論語·學而》。【魏】何晏等注、【宋】邢昺疏：《十三經注疏·論語注疏》(台北：新文豐出版公司，2001年)，頁17。

⁶² 有關「學而時習之，不亦悅乎？有朋自遠方來，不亦樂乎？人不知而不愠，不亦君子乎？」的章句解釋，見筆者所撰《儒學文化精神溯原——以《論語》之「孝道」、「學教」、「政治」思想作為考察對象》(中壢：國立中央大學哲學研究所碩士論文，2003年)第三章的部分。

⁶³ 甚至這振幅之大，非單純由弦之長短所決定的。彈撥(如中國之古琴)與拉弦(如西方之提琴)之差異，亦是造成振幅大小的原因。另，弦之材質本身亦可影響振幅。琴之材質，在中國古代為絲弦，而非現代為求增大音量效果所改制的鋼絲尼龍弦。絲弦因其材質取於生命體，故會隨溫度溼度而脹縮，這彈性之鬆緊本身，已是影響振幅的一項先決因素。

漸進提昇。換言之，因有彈性空間，非一往質實，故人有改變、從而漸進提昇的可能。

2.當人心透過琴瑟而歌詠，這「詠」，如我們先前所做的論述，應是出於對美善道理之心懷體認與感動而來，心對美善道理自覺而深深感動，並期盼它能永遠存在。故當音聲在空間中不斷往返共振時，是不應對之單純作物理現象的解釋，從人心及對人性的體認與感動言，是希望這美好能藉由音聲的往返不絕而永存的。此當孔子在齊聞韶：「三月不知肉味。曰：不圖為樂之至於斯也。」⁶⁴，如餘音繞樑不絕於耳，這明顯從物理性的解釋來說是不可能的，故而實是反映了韶樂本身之為至善至美，而在孔子心裡產生如此震撼而欲此美善永存。「詠」在古文亦作「永」，如《尚書·堯典》：「歌永言」，正取象其「永恆」之意。

至於鐘鼓，雖無由琴瑟之弦長、材質及琴身相應所產生的振幅共鳴，然鼓之中空，其作用亦同於琴身之中空，而仍盡共鳴之效果。甚至這共鳴非必只由鼓之中空產生，當鐘鼓音聲遍佈山谷，相遞迴盪在遼闊的空間之中，則更能盡鐘鼓之性⁶⁵。故由鐘鼓音聲所凝聚的空間感，是至為龐大而廣泛的。然其意涵實可與琴瑟相通，以共同象喻這人心和諧之樂、與在這和諧之樂背後所對人性之明白與肯定。

結語

本章以《詩》、《書》為例，還原了中國古代原先對音樂所持看法的實際情形。並在前人對於《尚書·堯典》、《禮記·樂記》二者所做的區分基礎上，進一步就〈堯典〉：「直而溫，寬而栗、剛而無虐，簡而無傲」的內在意涵進行分析、以及〈靈臺〉詩作的閱讀討論，從而指出了這人群整體、且作為究極和諧之樂的實質精神與意義。另外，藉由鐘鼓、琴瑟的討論，亦對器樂與人心之樂的內在關係做出了說明。最後，總體言之，《詩》與《書》對樂的問題討論，雖有切入層面上的差異，然其內在精神及道理，則為通貫一致。

⁶⁴ 見《論語·述而》。【魏】何晏等注、【宋】邢昺疏：《十三經注疏·論語注疏》（台北：新文豐出版公司，2001年），頁157。

⁶⁵ 如唐君毅先生所指出的：「鼓之聲依於鼓中之有空，故振動之聲音四散，而還入於空氣之中，乃盡鼓之性。唯在深山曠野之中，寺鼓之音，擴散漸遠而沈入虛無，乃意味無窮，而盡鼓之性。」唐君毅：《中國文化之精神價值》（台北：正中書局，1979年），頁311。

以上，結束本文對於《詩》、《書》樂義的討論。