

第六章 結論

有關《詩》、《書》與《禮記·樂記》在樂義、心性觀點上的實質差異情形，以及二者之間(以《詩》、《書》為一組，對照《樂記》而觀)思想發展轉折之過程、中國古代樂教之精神意涵，這些問題，均於前面各章做出了討論說明。在文章的最後，我們一方面進行回顧總結的工作，以便將各章之主旨、要點，以及章節之間的脈絡關係，扼要的勾勒出來。另一方面，我們試圖對未來音樂與人文精神之發展走向(指漢代之後的魏晉階段時期)，做一簡要的論述與推測。從而展示漢代以後樂義及心性思想發展之可能向度，為未來接續之研究奠定若干之前提基礎。

第一節 回顧與總結

本文將討論焦點放在先秦儒家樂義的探究。中國古樂，早已失傳，欲論其演奏方法，只能做臆測之工作。然而若從樂義層面而觀，則中國古代對於樂的重視、樂教在中國古代的地位及其涵義深度，這一部分確有明文可據，且值得深入探討。例如《尚書·堯典》：「神人以和」、《論語·泰伯》：「成於樂」、《孟子·梁惠王下》：「與民同樂」，均一致以樂作為人文化成之完成階段，視樂為人道之終極(不論就個人或是人類整體而言皆是如此)。對此我們實可提出疑問及討論：何以能由樂來擔負這人文化成之重任，道理何在？又，這人類整體存在之道之終極，固然是和樂美善的，但這善美的內容究竟是怎樣的？如何達致？背後反映了何種看待人、人性之想法？而這些想法，在往後的樂論資料裡是否改變？這些問題，均值得重視及討論，亦有助於吾人對於中國古代樂教思想的釐清。其次，由樂與人文化成之間的關係，可知中國古代對於樂的討論，是不離人及其內在心性問題之探討。且隨著樂義看法的不同，對於人及其內在心性的理解與想法也就隨之改變。故由中國古代樂義的發展與轉折情形，亦可同時說明、指出心性思想發展、轉換之脈絡。

在有關樂義、心性想法的主要分界上，本文在導論中，是以《詩》《書》與

《禮記·樂記》二者對照而彰顯。但《禮記·樂記》之想法，實則部分是源於《荀子·樂論》，並從中轉折而出，故我們亦可視《荀子》為思想轉折之中介。以《荀子》以前的《詩》、《書》、《論語》、《孟子》為一組；而由《荀子》及其下開而出的《禮記·樂記》為一組(其中還包括了《韓非子》在先秦與漢代思想之間所引發的轉折作用)。至於區分的關鍵，歸根究底，乃在兩方對於人及其內在心性之看法有所差異。在《荀子》以前，對於人道之善的理解，是不存在一種「內在對治」的觀法(如以本性對治情欲)。人欲之問題，在《詩》、《書》、《論語》、《孟子》，是不必與德行成對反之勢，故而亦無須視人欲為人中固有之惡，更不必求對治及超越始得成就人道之善；而在荀子以後的儒家思想則相反於此，並逐漸由反向而趨極。對《詩》、《書》、《論語》、《孟子》而言，不求內在之對治以及超越之道，並非不思上進；而是反過來強調：人類上進之道，更應是本於性情所向、循序漸進、學之而樂，如此始真實。本於性情所向而非對治性情，故心無不安；循序漸進、學之而樂，故道為平凡，人人可為可行。中國古代之所以視樂為人道之終極，是有此深意的。首先，樂之本質在人心之樂，而人心之樂，即對於快樂的追求，不正是一切人性情之所向往？又，人心之樂，自有其層級高度，《論語·八佾》所言：「翕如、純如、嘽如、繹如」，以及《孟子·梁惠王下》的：「獨樂樂、與人樂樂、與眾樂樂」皆為例證。能順由人之性情所向，並使其樂之所向，即正德之所向，更為體道而樂，層層提升。能本於人之性情，同時亦可推擴以至於高遠之境，故既為平凡，同時又得以為極致。而儒者言德之成，必及於樂，有此樂，則德當下可得其報償，故可不待他人或天及鬼神之賞，君子之人格生命亦由此彰顯。儒家不重福之問題，而特重樂，皆本此道理之真實故。此亦是中國古代樂教想法的原意。

當然，即便我們藉由區別兩種不同型態的樂義及心性想法，從而對先秦儒家樂義之原本精神做出了說明。但即便為同一組(如詩、書、論、孟為一組)，其中的義理精神雖可互為通貫，但在思想進路及向度抉擇上，還是各有差異的。因此，藉由各章的區分，我們必須再對這思想的發展進程，逐一論證說明。以下，便就各章之主要論旨及要點進行扼要之歸結。

一、《詩》、《書》樂義要旨總結

首先，藉由《詩》、《書》的討論，本文試圖釐清中國古代音樂想法的原意。在《書》的討論中，我們主要分析了〈堯典〉一段尅就音樂進行討論的對話(引文見 11 頁)。主要的分析重點如下：

1.由〈堯典〉「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和。」與〈樂記〉「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。」的對比，指出了音樂本於心志之善美及本於情緒反應層面的高度差異。

2.在〈堯典〉，音樂固本於心志之善美，而非情緒反應層面。然而這善美究竟是怎樣的？這一問題也十分重要，有助於吾人對於中國古代心性想法之釐清。在〈堯典〉，這心志之內容，即「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」。其中，由直、寬、剛、簡四者作為人先在性格之素樸狀態，可知中國古代對於善道的理解，乃直就人本身而言。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，也必本於現實人倫事為中一切平凡且微小之努力，漸進而升，非一體完滿者。又「溫」、「栗」、「無虐」、「無傲」之境，無論多麼美善，仍始終是建立在直、寬、剛、簡之上的。溫、栗、無虐、無傲，只是使直、寬、剛、簡在人性的基礎上更真實而已，並非由否定、對立直、寬、剛、簡而致。由此呈現出「神人以和」時之具體情況，此亦即〈堯典〉言樂之本。

至於《詩》的部分。本文主要藉由〈靈臺〉詩作的討論(引文見 17 頁)，指出了「文」的意義、真實性、及其具體實現時之情況。詩作對於人類整體和諧美善之道的討論，是從「文」這一層面來說的。這「文」的實現，固然最終是整體性的、且為極致的，然深究其裡，實本於各人對人性善道之自覺努力，且是本於平凡微小之努力而來。故由詩作中「庶民子來」之「來」，即說明了人民對於文王德性的肯定與向往，而並非說人民因此向往即有著如文王般之德性。其中所深刻強調的，非求存在現實境況之完滿，亦非以此作為人類存在終極之境；而是深知人心向往善美之心乃為心性之必然，故為之衷心祝福及期盼。於此寬大之心境中，文王與人民之美好故可同時證立，同為歡欣而成就此一體和諧之存在境況。

二、《論語》樂義要旨總結

此章論述的重點，在於〈八佾〉「子語魯大師樂曰」一章關於音樂之道的討

論(引文見 33 頁)。但在此之前，我們先由「文」、「藝」的對比，指出了孔子時代人文性格之轉變問題：世之無道，乃孔子所處之時代現實。在此一前提底下，孔子對於堯舜之道的繼承，故而為自覺的、反省的表現。

至於在「子語魯大師樂曰」一章之討論中。我們首先指出了此章對於音樂問題的討論，並非從制樂的步驟程序；而是從音樂的本質，即人心快樂的層次而論的。「翕如」、「純如」、「皦如」、「繹如」四者，因而指出了人心之樂的四個主要階段層級。正樂之樂，故是從導引人心之快樂，使其漸進提升而論。更由「從之」可知，即便人心之樂最終達到如何高遠之境地(如「繹如」)，始終都並非藉由對立、否定「翕如」階段而致；而是順成的。「順成」是說，作為翕如階段的嗜欲狀態，固非即善，然而人心之欲向，自能隨其所見更善之道理而有所自覺提升，故不必主於對治人心欲向之道。此即隱含了人心之中本有其向上之動力傾向，為一心之主導，而並未將人心內在做分裂對治之思維想法。又，孔子論音樂之道與其層次，乃依循人心好樂之性情，階段、漸進而升，故其正樂之道，在一切人而言皆為可能可行，而為常道。此即孔子繼承《詩》、《書》樂義精神之處。由此亦可見得「成於樂」時人類存在之具體情形。

三、《孟子》樂義要旨總結

在《孟子》樂義討論一章。本文首先藉由〈梁惠王下〉首章關於樂義討論的對話進行分析(引文見 42 頁)，指出了《孟子》思想的特色：由直下認取人心隱微之善端始，求一直達充擴之道。例如在〈梁惠王下〉之章句裡，孟子並不就古樂(先王之樂)、今樂(世俗之樂)之分別，而對齊王有所評斷及否定；而是從「王之好樂甚」(其中，「甚」字尤為關鍵)此一好樂之心之單純自己，而無夾雜外在條件因素、利益之考量，直對齊王有所肯定。此好樂之心，初非即善道之成，然充擴此好樂之心，使其不侷限在自身，更致與人樂樂、與眾樂樂、與民同樂而達成這一體和樂之境，則為善道之成。由此可知孟子論道之進路，乃一正向順取之路，而無一反向對治的。本文更對《孟子》中人欲之問題同時進行說明與討論，作為輔證。《孟子》樂義之精神，故可與《詩》、《書》、《論語》相通貫。

不過，從《孟子》首開中國心性之學的向度這一特點而論，則畢竟不同於前代(如《論語》)論道之進路。為何心性是否為善此一問題到孟子時特別重要，必

須先決確立？又何以驗證心性之善須由「端」開始？對這些問題也須做解釋說明。故本文續對「即心言性」之可能(其中,「本心」之說明實為關鍵),以及心性為善必須在孟子先行確立的理由(以道之根據必本於人之心性,以回應墨子),另分節目進行論證。其中墨子思想的部分,雖非本文討論樂義時之重點。然而出於《墨子》在《論語》、《孟子》思想之間所引發的轉折作用,故本文除了在正文對墨子思想之問題做一扼要之說明,另於附錄中,針對《墨子》思想對於儒家義道的繼承及轉出之問題,更做申論。從而釐清《論語》至《孟子》之間思想轉折、過渡之脈絡。

四、《荀子》樂義要旨總結

在《荀子》樂義一章。本文首先指出：荀子雖延續了孟子對於心、性問題的討論,然而立場、向度全異。這說明了荀子的心性觀與孟子的不同。反映在〈樂論〉上,即無法對音樂背後的人心基礎持充分肯定之態度,而出現了一種「內在對治」的想法。正是這種內在對治的想法,實際影響到後來的〈樂記〉思想。只不過二者還是存在部分差異。此即：雖然《荀子·樂論》、《禮記·樂記》都共同力主於內在對治的看法,但在〈樂記〉,卻是將音樂背後的人心基礎放在情緒反應的層級(即被治之層級)。換言之,音樂對〈樂記〉而言,實則反映了人心普遍之敗壞情形,故是必須接受矯正的。至於在〈樂論〉,則至低限度,仍然堅持將音樂之本置於以道治欲的高度,而尚未走到〈樂記〉那樣極端的地步。從音樂所據的人心始終本於道的層級高度來看,〈樂論〉與前代相同而異於〈樂記〉;然而若從主於對治之觀點而論,則〈樂論〉與前代相異而同於〈樂記〉之想法。〈樂論〉思想,因此處於兩種不同樂義及心性思想型態轉換之中介位置。

〈樂論〉雖已反映出不同於前代的心性想法。然而,若要就《荀子》之心性觀點而做深入討論,則仍應以〈性惡〉、〈解蔽〉兩篇文獻為主要依據。藉由這兩篇文獻之討論,本文接續對荀子之心性論更做深究,並指出了其不同於孟子心性論之差異所在、何以別開心性討論之向度、與其思想轉出之原因。有關這一部份的論述,雖然在釐清荀子思想的工作上也十分緊要,但因並不直接相關樂義之討論,因此我們不打算在這裡再做回顧,詳見前文 60-76 頁之討論。

五、《禮記·樂記》樂義要旨總結

本章在實際探討《禮記·樂記》思想之前，先行對韓非之思想及其問題做出簡要之討論。這是因為，〈樂記〉想法上之趨於極端，實則是由韓非思想所引起的。這極端性顯現在：在〈樂記〉，實已預先視普遍人心為一主觀、敗壞之狀態，並欲圖在承認、承擔此一全盤錯誤的前提之上，力求扭轉、改正此一錯誤。這樣的想法，在先秦儒家思想中是沒有的。而這對於人心普遍主觀敗壞的前提預設，便是深受韓非思想之影響所產生。藉由對《韓非子·顯學》首段文獻之討論(引文見 78 頁)，更從中引發了對於毀譽世界、繼承之道等問題的說明，本文從而指出了韓非思想的主要問題：此即不分由主體心志與主觀自我所產生的差異性，使得一切再無高低之分，全視為平齊的、個人主觀性之表現。漢代道德意識的復興，雖是對反於韓非思想，卻沒有因此而真正回歸到先秦儒家；反而是在容受、同時吸收了韓非思想的錯誤結果之餘，而產生的一種背負承擔、並圖扭轉改正之精神。而漢代思想中之超越性質，亦是在這樣的情形下而產生。在先秦，或者，一種視道本於人民全體，而非從對立人類全體之錯誤中樹立道理，且亦無對人心之欲向有所否定、更求對治超越的思想前提底下，形上超越之思維始終不易產生。

韓非對漢代思想的影響、以及漢代人文精神之特質與問題既明。本文隨即回到《禮記·樂記》有關音樂問題之討論，從而指出了〈樂記〉思想與先秦儒家樂義想法之差異情形、以及在這差異背後心境之高下。並引〈樂記〉「人生而靜」一段文為依據(引文見 88 頁)，說明了作為儒家式的形上學在漢代是如何產生，與其特殊之處為何加以論述，從而結束全文。

以上，為全文之總結回顧。

第二節 漢代以後樂義發展之方向(魏晉精神略釋)

本來，單就本文所要處理的論題而言，此一部分因與正文無涉，故實無論述之必要。尅就本文研撰之主要目的而論，則本文討論之焦點，一在闡明中國古代樂義之本意與精神，二在說明先秦儒家樂義及心性思想轉折之脈絡。其中，《禮記·樂記》因鮮少為人反省其間想法之問題，亦未加分辨地以之作爲集先秦儒家

樂義大成之作品，因而產生錯誤。故有納入正文，並加說明、解釋之必要。至於《詩》、《書》的討論，因對中國古代樂教思想返本溯源之釐清工作，起著關鍵影響之作用，因此也須對之加以論述。《詩》、《書》與《禮記·樂記》，前者從思想之源頭處說；後者從思想發展之階段結果說，從而架構出全文對先秦儒家樂義發展、轉折之問題討論。今於結論處附加討論魏晉思想之用意，乃在試圖藉由對漢代思想所引發之問題進行反省，以便指出魏晉樂義、人文精神所可能開展、另闢之向度進路。嘗試性做一討論，為未來接續之研究預立若干之前提基礎及伏筆。

前章論及，漢代之人文精神，乃一負載承擔之精神。此精神如就其內涵而論，誠可謂為敦篤厚實；然其基礎，仍因本於對人文發展結果之錯誤的先決認定，而產生問題。如吾人可說，由先視人文既成之錯誤、或普遍人心已然敗壞而來的責任擔負，某義來說，仍是另一種變相的專制獨裁型態，唯由政治力量性的強制壓迫，轉化到為超越性之道德規範所制約而已²²⁹。道德，作為一普遍客觀之價值規準，凌駕超越在一切人之上，從而對一切個體進行規範制約。由這種超越性道德的制約對人造成的宰制與壓迫，正即魏晉精神所出及其反動之根源。而欲求擺脫這種壓制及人格心態上的扭曲，即為魏晉人士所致力之處。故綜觀魏晉時代精神之優劣得失，從其相對於漢代精神之得失而論，亦有優劣之兩面，以下分而論之。

1.首先，就其超脫禮教法度(作為普遍道德規範)之束縛、或種種過多且不必要的責任擔負來看，無異使得此一時期中人物的個性、才情等面向及多樣性，是更能擺脫傳統的侷限拘束，益發的彰顯，輕靈而自由。若說漢代政教文化的重心在於經學，而經學設立的主要目的，乃為求鞏固、穩定社會群體，因而存在種種道德的、乃至治國平天下、移風易俗等責任意識；那麼魏晉時期的人文精神，便是擺脫掉了這層沉重擔負，不再要求肩負甚麼治國平天下、移風易俗的責任之後，回到自我內在之生命，以尋求內在心境的提升及慰藉，並轉而走向個性、才情等文學藝術之面向。相較於漢代人文的厚重樸實，魏晉人文所呈現出的輕靈俊

²²⁹ 關於此，可做以下兩點之說明：

1.首先，漢代對於道德的重視，乃基於對前代人文發展結果之全盤承擔、容受，並圖扭轉改正。然而，如韓非那樣不分由主體心志及自我主觀而來的德性差異，以致於全盤地視人心為主觀自我而否定，這本身已產生問題與錯誤。因而建立在這一前提底下而來的道德改正，也必然存在問題。

2.縱使時代人心之敗壞，已成為一普遍客觀的事實，然而仍不能將此事實之錯誤單純歸咎於人性之問題。

逸，確實呈現出另一種極高的境地，而為漢人所不及。試觀此一時期的文學、藝術或論著成就，大體皆順此一方向前進。又如各類文學(詩文)及藝術(書畫)上之奠定創舉，皆大放異彩，為一人物個性才華洋溢、各類文學藝術奠定完成之時代。

需要釐清的是，有關個性的強調，在魏晉，不能單純理解為自我突顯及表現而已；而是走向自身內在心靈，求自我生命心境之深度及高度的表現。而這，亦即文學藝術之生命及本質所在。一切徒求自我突顯與表現，為反而反的造作妄為，乃至標新立異、故弄虛玄，均不足以為文學藝術之真生命與本質。中國琴、棋、書、畫之藝術，即便相傳自古即有，非必全肇始於魏晉，然大致體例、形制均奠定完備於魏晉時期。推究其因，乃在魏晉時期士人內在之心靈多不得向外伸展，政治上明經致用的價值觀念及心志抱負，在魏晉那樣的亂世全然無從體現。心志既無法向外伸展、通向他人，因而轉回自我內在，以更求內在心境之提升與自我慰藉，並另求抒發之管道，將視野由政治轉出，從而走向文學藝術之領域。此中國琴、棋、書、畫藝術之高度及產生之原因，非單純技藝善巧之事，更非作消磨時間之閒暇娛樂來看待而已。

2.個性及內在心境的開發，固然使得文學藝術得以在魏晉時期開花結果。然若深究此一時期人文精神缺失之處，則同樣也在於個性的突顯強調。本來，從整體、或由對人群整體的承擔回歸到個人，這仍可使魏晉時代之精神回歸到先秦：主體心志的復甦狀態(全然單純正面的，非由對立負面錯誤以強調個體性)。然而，在禮教(作為普遍道德規範)壓迫前提底下的個體突顯，明顯是從對立而產生的，在這個前提底下的個體強調，更多帶有對立、藐視時代整體價值之色彩。這樣，視時代人文發展之為錯誤的想法一朝根植於心，則人恆無法消除那種潛藏在內心之中輕蔑時代現實及自我尊大的心情，魏晉人士由藐視禮教而產生的種種怪誕行徑，多本於此。也因為如此，在人身上的負擔始終未曾解消，只轉為變相的承受而已。負擔的解消，唯有在不視對象之錯誤、或心志純向善美的前提底下，始能真正解決。無論是像漢代那樣對人文錯誤結果一肩扛負、力圖扭轉，或如魏晉時期那樣對漢代人文發展結果的對立揚棄，從其心態皆為對立錯誤、與外對逆而觀，始終皆為擔負的，不同型態上之擔負而已，亦人心不健康及扭曲之根源。而魏晉人士之心情，在表面不屑於時代現狀、對立於現實錯誤的背後，終究仍為沈重的，非真正自適而安樂。

將這樣的心情投向文學藝術，那麼可以說，文學藝術固然得以在魏晉時期獲得長足發展，然若深究魏晉文學藝術之發生與其本質，則可視為源自人心之痛苦、悲憤而生。文學藝術的存在，在魏晉，實為排遣、舒暢胸中鬱悶之氣而有。前述琴、棋、書、畫之藝術如是，表現於音樂型態者亦復如是。試觀《晉書》所載，魏晉名士多擅嘯，如阮籍、嵇康等名士均以能嘯見稱。「嘯」，成為魏晉時期人聲主要表現音樂的一種特殊方式，而有別於「詠」。一般多以嘯歌、嘯詠連言，然則嘯與歌詠雖同樣作為人聲表現音樂之方式，卻有著內在意義上的差異。詠，舉如《尚書·堯典》：「詩言志，歌永言」²³⁰中的「永」（詠），單純是由人心對於美善事物及道理的感動及嚮往而發，非與外境對逆的。而令人心深深為之撼動而詠歌者，如尅就〈堯典〉而論，即對於那「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」之心志善美、以及在這心志背後人於一切平凡微小之努力而漸進美好的肯定及充實喜悅。這樣的詠，是單純回歸到人自己、而非關外在境況之好壞，亦由自覺體悟到人性自身之平凡及美好而生。嘯與詠不同。從《晉書》卷四十九阮籍傳所載阮籍：「嗜酒、能嘯、善彈琴。」²³¹這一描述來看，嘯作為一種能力，非一般人所能。不過，作為能力，嘯固然並非一般人所為的吼叫，然而亦非單純口技、技法之問題而已²³²。牟宗三先生釋「嘯」為：「此是一種寂寞寥廓之聲音。吐向寥廓之宇宙以舒暢胸中鬱悶之氣。」²³³，指出了嘯背後所存主的心志高度。此寂寞，源於人心志之不得向外伸展、經世之理想抱負全然無法實現、不為人知而生。在這裡，嘯所隱含的人心高度，實則仍顯高尚卓越，唯須出自與外境對逆始生。人胸中之鬱悶、不滿等一切負面心情，均藉由嘯而宣洩出去，使人心得以歸於平正。嘯與詠之對比，故反映出魏晉與先秦時期人心之差異情形。可以這麼說，即便作為個體，魏晉名士之人格精神與才情確實為「美」，其志仍為高尚故；然而始終未進於「善」，因言善，則不能侷限於自身，而必推及於人、通向他人。故其心靈，非能與人群一體和諧而樂，而多為孤芳自賞，並由對世俗之無奈、無力改變，轉而成為玩世不恭之態度。誠然，於世之無道而仍能不受世俗影響、能超

²³⁰ 【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。

²³¹ 【唐】太宗御撰：《二十五史·晉書》（台北：藝文印書館，1956年），頁930。

²³² 或有將「嘯」作「乃有聲無音之音，蹙口運氣發出悠長舒緩的長音。」此生理發聲義之解釋。然而更應重視與強調的，仍應在於嘯背後所存主的人心狀態及高度。此心志狀態非在喜怒哀樂等情緒反應之層級，而更在其上，乃志向於道者。

²³³ 牟宗三：《才性與玄理》（台北：台灣學生書局，1993年），頁295。

脫世俗錯誤之上而獨善其身，此亦彰顯自身人格德行之美。然而若更能無視於時代之錯誤，能於現實敗壞的人類事實中仍見人性本然之美好與善道，並從人所可能努力之處以盡其導引、協助之心力，與人為善，非徒志於人類存在境況之改變，而更踏實地求一己為人更切近之努力。無論多麼微小平凡，這都將是更大、且更高的德行努力，同時亦進於善。求一己之超拔獨立，其人格精神雖美，然而從另一層面來說，確已是一種對人群善道自覺放棄的表現、亦一種對人或人性的不信任及否定。魏晉人文精神之得以接契道家之處，正在其同樣追求這自我內在心境之超越獨立(魏晉玄學故多託好老莊)；然其缺失，則亦同於道家，非真正與人為善、和諧而樂，而顯為孤高之心境²³⁴。若與人心之相通，為人根植而潛在之本性所向，那麼顯然在魏晉時代精神底下，人心必多懷孤寂之感受，非真正的自在、灑脫。

接下來，我們回到音樂的探討上，並針對嵇康〈聲無哀樂論〉、阮籍〈樂論〉兩篇主要代表魏晉時期音樂思想的文獻，進行討論。

第三節 嵇康〈聲無哀樂論〉之音樂思想

前文提到，個性的強調，在魏晉，並非求自我突顯及表現而已；而是個人內在心境深度及高度的展現。文學藝術在魏晉時期的發展，故而是指人心由政治轉出，從而走向文學藝術而已。由於人心之高度仍在，故文仍須載道，非即與人心、心境高度全然無涉、徒求純粹形式之美感講究而已。由此而觀魏晉時期之音樂思想，亦大體如是。如此，則可對嵇康〈聲無哀樂論〉撰文之用意，有一先決的認識。後人多謂〈聲無哀樂論〉之撰述用意，在於強調音樂純粹形式美感之建立，此即以純粹由音聲本身所構成的協調和諧之美感，為嵇康撰文之主旨。這樣的說法，其實並不正確。事實上，有關「聲無哀樂」的解釋，是不能簡單以聲音(音

²³⁴ 唐君毅先生在解釋孟子言辯之意處，亦曾對道家之問題，做出如下之見解：「莊子雖自言其齊物論之義理，亦未嘗不望其義理之為人所知，而皆能如莊子之能本道通為一之旨，以齊物我，而去其成心之是非也。然莊子則未嘗期人之必喻其所言之義理，而申辯其說於天下，以正天下之人心，唯望萬世之後之有一人能知其解者，相遇於旦暮；若唯賴念此，聊以自安者。此即緣其以天下皆為沈濁，而世人皆為不可與言者之觀念害之。而此亦即其不免於寧為失人之智者，而不肯為失言之仁者之故。智者故可如孔子之不失言，亦不失人。然仁者則大可寧失言而不失人；則縱以天下為沈濁，仍當與之莊語，而望此天下沈濁之世之人心，得正於萬一。此即孟子之所志之懇切之處，而非莊子之所及。」唐君毅：《中國哲學原論·導論篇》(台北：學生書局，1980年)，頁260、261。

樂)與人心之間「有」、「無」影響作用的二分方式來理解的²³⁵；而是說，聲音與人心之間，未必定然無一關係作用，唯此關係作用，不當訴諸人心主觀哀樂等情感層面，而當求索另一更高的心志狀態，以確立音樂之基礎與根本。簡言之，嵇康撰寫〈聲無哀樂論〉的主要用意，實為確立音樂成立背後更高的心志基礎。實則，音樂雖與人心主觀哀樂之情緒沒有一定的關係，但這並不預設了音樂與人心其他層面亦無聯繫影響。如尅就〈聲無哀樂論〉本文而論，嵇康也並未否認聲音所能對人心產生的作用影響：「然聲音和比，感人之最深者也。」²³⁶；其所撰〈琴賦〉，更在一開始便明確指出了音樂所具有的「可以導養神氣，宣和情志」²³⁷之作用，此即同時承認聲音所能對人心產生的影響力。因而問題的關鍵應是在於：聲音(音樂)若能夠與人心之間產生作用影響，則應本於人心的哪種層面？而人心這一層面，又將音樂帶往何種高度？這種高度，對於儒家傳統樂論思想而言，究竟是一種否定再造？還是復甦繼承？

順承上述，我們認為，把〈聲無哀樂論〉一文單純視作嵇康對儒家傳統樂論思想的批評論述，並欲另做純粹形式美感之音樂理論，一反傳統以人心作為音樂本據的說法。這樣的看法，是似是而非的。從〈聲無哀樂論〉文中嵇康所言「此皆俗儒妄記」、更多次指出「此又先王用樂之意」的情形來看，嵇康所反對並加以駁難的，只是俗儒對儒家原本樂義精神的扭曲及誤解而已，而非對先王樂論本意的否定。在這裡，其實已突顯出一項重要的問題，即所謂「儒家傳統」樂論思想，自上古先秦至於魏晉，實則並非於道理意涵上一貫相承而不變的(此由前面各章之論述已獲得證明)，嵇康亦自覺意識到這一問題。〈聲無哀樂論〉全文藉由「秦客」(俗儒化身)與「東野主人」(嵇康自況)的八次反覆問難答覆，所反映的，其實也即俗儒對先王樂論本意的曲解、與儒家樂論本意闡明申論的兩方對話。在這裡，我們並不打算對〈聲無哀樂論〉一文做細節完整的討論。因事實上，〈聲無哀樂論〉一文之主旨及主要問題，已由該文第一段的問答中完全顯見及說明交代。誠如嵇康在文中藉由東野主人之口所說的：「吾謂能反三隅者，得意而言，

²³⁵ 若從聲音與人心之間關係二分的思考模式理解，則〈聲無哀樂論〉一文似無法作聲音與人心之間有其作用關係的解釋，而偏向於二者之間無一作用關聯的解釋。而在聲音與人心二者區隔為兩個不同範疇的前提引導下，對於音樂的理解，便只有單純就聲音本身、或者純粹就人心主觀的想法認識本身而討論音樂之可能，各執一端立論之。

²³⁶ 載明揚校注：《嵇康集校注》(台北：河洛圖書出版社，1978年)，頁198。

²³⁷ 載明揚校注：《嵇康集校注》(台北：河洛圖書出版社，1978年)，頁83。

是以前論略而未詳。今復煩循環之難，敢不自一竭耶？」²³⁸，換言之，就整個核心關懷與思想立意的層面來看，嵇康立論的主要精神，已見於第一次問難的答覆。其餘各段之客設問難及主人答覆，則從秦客持續對自己論點的辯護，企圖就個別細節層面或文獻典故、表象事實來反詰東野主人，而東野主人為之解釋說明並釐清其細節而說。因此，我們討論的主軸，仍將放在第一回問難答覆的分析²³⁹。

一、聲音(音樂)與人心之關係

首先，在〈聲無哀樂論〉本文一開始的秦客質詢中，可以看到，問題其實不應只侷限在聲音(音樂)與人心主觀之哀樂情感是否產生作用關係的討論；同時更是廣泛地從聲音與人心之間的作用影響來發問的(「人心」之範圍，較單純主觀哀樂等情緒或心理反應之層面為廣)。秦客所言：「又仲尼聞韶，識虞舜之德；季札聽絃，知眾國之風。」²⁴⁰，以此作為聲音與人心之間關聯的具體例證，而顯然不僅止於聲音與主觀哀樂情感的關係討論(由韶樂而識得虞舜之德，這作為德之心志狀態及高度，顯然與主觀哀樂等情緒不同)，即是就此而論。只不過問題並未為秦客所自覺釐清而已。東野主人的回應：「斯義久滯，莫肯拯救。故令歷世，濫於名實。」²⁴¹中的「名實」問題，即指此而言。今如廣泛地就「人心」而論，則人心之活動及其層面，顯然並非只有喜怒哀樂等情緒或心理層面之反應，更可另有所指。一但牽涉到人心各項層面的探究，則問題的答覆，便非單純聲音與人心之間「有」、「無」關係作用的二分法所能解決，更應先對人心內在之層面予以釐清界定，使名實之間均各有明確指涉、不相混淆。在〈聲無哀樂論〉第一回的問難答覆中，可以歸納出幾個要點：

1. 首先，嵇康在答覆問難的一開始，便賦予聲音高度的客觀獨立地位。如他說：

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，

²³⁸ 載明揚校注：《嵇康集校注》(台北：河洛圖書出版社，1978年)，頁209。

²³⁹ 至於全文細節部分的討論，可見筆者所撰〈嵇康〈聲無哀樂論〉之思想研究〉一文(未刊)。

²⁴⁰ 載明揚校注：《嵇康集校注》(台北：河洛圖書出版社，1978年)，頁196、197。

²⁴¹ 載明揚校注：《嵇康集校注》(台北：河洛圖書出版社，1978年)，頁197。

而不變也。豈以愛憎易操，哀樂改度哉？²⁴²

「其體自若，而不變也」一語，實賦予聲音本身客觀獨立之地位。不過我們更當注意到嵇康的這段話，這對於聲音客觀獨立的地位認定，實則是相對於人心主觀層面的愛憎、哀樂而說的：「豈以愛憎易操，哀樂改度哉？」。對嵇康而言，聲音固無涉、並獨立於人心主觀情感或心理反應層面之外，但這並不代表就決然截斷了聲音與人心其他高度層面接合之可能。從「善」、「不善」言聲音，更像是將聲音的基礎與根本建立在人心美善此等層級與高度²⁴³，以人對聲音之嚮往及影響作用，自當從人心之美善高度來衡量，而不應訴諸主觀之喜怒哀樂情緒及心理反應，將聲音(音樂)做低下的解釋。因而在第一回的答覆中最後總結時，嵇康再次強調以「善惡」作為聲音之主。這「善」、「惡」之問題，在嵇康，始終是對比於人心主觀之層面而說的：

夫味以甘苦為稱，今以甲賢而心愛，以乙愚而情憎。愛憎宜屬我，而賢愚宜屬彼也。可以我愛而謂之愛人，我憎而謂之憎人？所喜則謂之喜味，所怒則謂之怒味哉？由此言之，則內外殊用，彼我異名。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。²⁴⁴

藉由這段話，我們看到，嵇康反覆強調並攻擊的，只人心主觀情感、好惡對事物之規限所造成的偏執及錯誤而已。以人心主觀之情感投射，並不足以代表事物本身之善惡好壞，而非必然否認人心之一切層面皆未有能作為聲音之道之依據者。事實上，在嵇康所舉的例子裡，那些與聲音本身相互截斷作用關聯的，均只限於人心主觀的哀樂或愛憎層面而已。「夫殊方異俗，歌哭不同，使錯²⁴⁵而用之，或聞哭而歡，或聽歌而感²⁴⁶。然而哀樂之情均也。今用均之情，而發萬殊之聲，斯

²⁴² 載明揚校注：《嵇康集校注》(台北：河洛圖書出版社，1978年)，頁197。

²⁴³ 中國傳統審美觀念中的「善」，並非音樂本身所謂音樂性的內容，而主要指涉藝術以外的一種人格與德性特質，或者更應反轉地說：在中國古代，藝術根本於人格心懷之高度開展而成。沒有這樣的心懷及心志高度，亦無所謂藝術可言。

²⁴⁴ 載明揚校注：《嵇康集校注》(台北：河洛圖書出版社，1978年)，頁199、200。

²⁴⁵ 「錯」在這裡，是「交錯」、「交雜」的意思。如毛詩傳：「錯，雜也。」即是。

²⁴⁶ 「感」或作「感」。「感」字【明】吳寬叢書堂鈔本及《世說新語》文學篇注引作「戚」，而嚴

非音聲之無常哉？」²⁴⁷，指出了人心哀樂之情感與聲音並無一必然之對應關係。

「夫哀心藏於內，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。」²⁴⁸，說明了人之所以聽到音樂會感到悲哀，那是因為人自身內在是懷著哀傷的心情去聽的，此哀傷之情緒藉由聲音而感動抒發而已：「心動於和聲，情感於苦言。」²⁴⁹，都非能作為聲音本身之有哀樂的證明。凡此諸例，均只在強調吾人不當從主觀的哀樂情感層面而論聲音之道，然卻從未否定聲音仍然可有與人心其他層面發生作用或接合的可能。錯誤的造成並非單純源於人心，而僅由人心主觀之自我侷限所致。至於主觀、客觀的取決，應由心志之高下所決定。

2.恢復作為音樂背後根據的人心之高度，為嵇康撰文的基本立意。然而，有關純粹形式美感的音樂之建立，亦非〈聲無哀樂論〉文中全無涉及。如在第五次的問難答覆中，東野主人即就音聲本身之大小重複、音調之高低急緩，與其所對應的人心之躁、靜，做出論述。認為由音聲本身之重複變化、音調之高低急緩，影響所及，亦止於人心之躁靜而已，與哀樂無涉：「然皆以單、複、高、卑、善、惡為體，而人情以躁靜專散為應」²⁵⁰、「此為聲音之體，盡於舒疾；情之應聲，亦止於躁靜耳。」²⁵¹。甚至總結地說：「且聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。」²⁵²，此即言聲音之猛靜，亦可單純由音聲自身彼此間所構成的急緩、重複、或音調之高低起伏此組織結構之和諧所構成，與人心無關，故人心哀樂之情若能為此和聲所感而發，實是人自己先懷著哀樂之情感，藉以宣洩抒發而已。從這裡我們看到，純粹由音聲本身所構成的協調和諧之美感，同為〈聲無哀樂論〉文中所論及。但嚴格來說，這並非嵇康撰文之主要目的。藉由這些討論，進而對人心層面的透徹分析與揭示，更至對人格心懷更高的嚮往與追求，始為嵇康最終之關懷訴求。同於《尚書·堯典》：「詩言志，歌永言，聲依永，律和

輯《全三國文》作「感」，其注云：「依世說文學篇注改。」。《讀書續記》曰：「明本『戚』作『感』，蓋『感』之偽。」。我們從〈聲無哀樂論〉後段一致以「歡」、「感」二字對舉的事實來看，這裡的「感」應作「感」解。

²⁴⁷ 載明揚校注：《嵇康集校注》（台北：河洛圖書出版社，1978年），頁198。

²⁴⁸ 載明揚校注：《嵇康集校注》（台北：河洛圖書出版社，1978年），頁199。

²⁴⁹ 載明揚校注：《嵇康集校注》（台北：河洛圖書出版社，1978年），頁199。

²⁵⁰ 載明揚校注：《嵇康集校注》（台北：河洛圖書出版社，1978年），頁216。

²⁵¹ 載明揚校注：《嵇康集校注》（台北：河洛圖書出版社，1978年），頁216。

²⁵² 載明揚校注：《嵇康集校注》（台北：河洛圖書出版社，1978年），頁217。

聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和。」²⁵³一語中所指出的，縱使音聲本身彼此間所構成的協調和諧之美(「八音克諧，無相奪倫」)，也同為中國古代之樂教思想所重視，但倒推回去，追溯其本，仍將見心志之美善始為音律本身協調和諧之基礎與根本。音聲之和，實即反映了人心之和。〈聲無哀樂論〉思想主旨並無背逆於上古先王樂教之本意，亦由此可見。

3.若由人心境之高度確立聲音(音樂)之根本，那麼不難體會到，這種以人心之高度作為音樂與之接合的條件說法，實則將導致聲音之無法有效作用在一切人身上的必然結論。除了人心自覺地對美善之事物道理有所志向與追求，並且在長時間的努力下提升自我內在心境於相應之程度，若非如此，音樂是不必然能對人心發生作用的。從心志長遠之努力言，而非從當下主觀情緒(哀樂)或反應言，故音樂感化人心之影響作用，絕非速成，而更應是在平凡之日常生活裡、於一切微小之事物學習上、乃至不自覺中漸進養成的。在〈聲無哀樂論〉末段答辯中，東野主人所言之「少而習之，長而不怠，心安志固，從善日遷。然後臨之以敬，持之以久而不變，然後化成。此又先王用樂之意也。」²⁵⁴，即是此意。亦如《尚書·堯典》：「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。」中所指出的心志努力那樣，實須本於人倫一切平凡而微小之努力，漸進而致。這樣的音樂與心境，無論最終達到如何高遠的境地，都必先本於對人性自身平凡的認定，非純粹止於卓越處，而對音樂做各種神妙獨見或難知難能之論調²⁵⁵。由此亦可看到，〈聲無哀樂論〉一文在處理音樂感化人心、移風易俗的問題上，是明顯反對如《禮記·樂記》所強調的：「樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗。」²⁵⁶之說法。至此亦可見得嵇康對於中國樂教本意及其思想流變的了解深度。

²⁵³ 【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。

²⁵⁴ 載明揚校注：《嵇康集校注》(台北：河洛圖書出版社，1978年)，頁224。

²⁵⁵ 〈聲無哀樂論〉中第二、三、四回之間難答覆，主要即在於指出這種將聲音與人心之間關聯做各種神秘比附的論調之錯誤。

²⁵⁶ 《禮記·樂記》。【漢】鄭元注、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·禮記注疏》(台北：新文豐出版公司，2001年)，下卷，頁1696。其中，「其移風易俗」一詞，在語句的表達上不甚完全，故或有將此句作「其移風俗易」之解釋(據王先謙之解釋)。《禮記·樂記》此段文乃採錄自《荀子·樂論》，其意涵亦為接應《荀子·樂論》：「夫聲樂之入人也深，其化人也速，故先王謹為之文。」【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350。而來。

二、「移風易俗」之問題

有關移風易俗的問題討論，在〈聲無哀樂論〉最後一次的問題裡出現。這個問題之所以重要，不僅在於視音樂與人心之間全無關係的原因所造成(對秦客而言)，亦在於：即便從人心志高度之所及，以為可藉此與聲音之間產生作用關係，但作為心志之努力與其高度，由於非經長時間之努力不能至，故音樂無法當下作用在一切人身上，仍為必然之事實。由此，音樂教化如何可能？或者，對於所謂「移風易俗」又當如何解釋？此對嵇康而言，也仍為待決之問題。由於移風易俗的問題，亦為阮籍撰寫〈樂論〉主要討論之問題，故我們在討論阮籍〈樂論〉之處合併進行說明。

第四節 阮籍〈樂論〉之音樂思想

有關阮籍〈樂論〉的分析說明，從其〈樂論〉之作乃為求解決劉子「何以移風易俗，莫善於樂」的問題出發，並主於以「和」言樂、否定哀傷為樂等幾項論述要點來看，這些討論重點，均為嵇康〈聲無哀樂論〉所論及。今試將阮籍〈樂論〉與嵇康〈聲無哀樂論〉二者合併比較及討論，以說明雙方基本論調之相應情形。

一、樂之「和」

阮籍作〈樂論〉，立主於「和」這一觀點。其言：「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。」²⁵⁷、「知聖人之樂，和而已矣。」²⁵⁸、「樂者使人精神平和，衰氣不入，天地交泰，遠物²⁵⁹來集，故謂之樂也。」²⁶⁰，均為此意。蓋以「和」作為樂之意義及目的，可謂深得前代論樂之要旨。如《尚書·堯典》論樂之終極目的所言的：「神人以和」²⁶¹，以及《禮

²⁵⁷ 陳伯君校注：《阮籍集校注》（北京：中華書局 1987 年），頁 78。

²⁵⁸ 陳伯君校注：《阮籍集校注》（北京：中華書局 1987 年），頁 95。

²⁵⁹ 「遠物」或作「百物」。

²⁶⁰ 陳伯君校注：《阮籍集校注》（北京：中華書局 1987 年），頁 99。

²⁶¹ 【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，

記·樂記》中「大樂與天地同和」²⁶²之意，均為佐證。不過，我們更應釐清阮籍〈樂論〉中「和」所指涉的實質內涵。這是因為，即便從表面來看，中國古代樂教之想法，大體皆不悖於以「和」作為目的而論。然若深究其內在精神，或者，在看待心性之觀點上，卻存在根本之差異(此差異之具體情況及其轉變過程，已由前面各章之討論獲得說明)。今觀學界對於阮籍〈樂論〉的解釋，多作古典樂論之論調，此即以阮籍樂論思想實無悖於前代儒家樂教想法而觀。這種未予釐清、界分中國樂教思想轉折情形及差異的錯誤說法，自應重新修正。除此之外，亦有部分學者將阮籍〈樂論〉思想作自然主義方式的解釋，認為阮籍在音樂的想法態度上，乃以自然為宗，崇尚自然而否定名教。對於這一說法，我們並不否認阮籍思想中所具有的道家色彩與蔑視名教之態度，但若純粹就〈樂論〉本文的分析而觀，則其論述觀點，蓋皆為復甦儒家樂義而作。〈樂論〉的這一段話，做了極佳的注解：

乾坤易簡，故雅樂不煩；道德平淡，故無聲²⁶³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。²⁶⁴

此段文申論中國古代音樂之始創情形(「樂之所始」)。其中，先王論樂、制樂，固有取法於自然之道者，然則終必歸返於人心內在上更做努力，而言人文之遷善成化、風俗移易。取法自然，非止於自然；而是自然之道可與人文之道並無對立、背反之意。故取法自然，非即捨離人文。蓋由自然中體會人文之道理，自古以來即為儒者所佳善而不廢。且觀〈樂論〉後段接續討論的雅樂、邪曲之樂之問題、禮樂的意義及關係，以及音樂不應主於哀傷此自然情感流溢之層級，而更應從其為調和人情、使之中正和平、不為淫靡過度而觀，所論皆人文之道之問題、亦對人心內在之深刻討論。又，道德平淡而無聲無味，即不易為人所覺，亦即不凸立於萬物群眾之上，如此則無對人所可能造成、產生之壓迫及限制。非此道德

2001年)，頁122。

²⁶² 《禮記·樂記》。【漢】鄭元注、【唐】孔穎達等正義：《十三經注疏·禮記注疏》(台北：新文豐出版公司，2001年)，下卷，頁1672。

²⁶³ 「無聲」或作「五聲」。

²⁶⁴ 陳伯君校注：《阮籍集校注》(北京：中華書局1987年)，頁81。

不高卓，唯不突顯、標榜自身之高卓於群體之前，以形成對人心之種種規限與否定。如此，事物自可依其本性所向，並各適其本性之趨向(不與本性所向對逆)，自為發展。如自人在性情上均傾向於快樂這點當下認取，順其向度而推導，使其樂之所向，即正德之所向，故人乃遷善而不自知。蓋「百物自樂」、「日遷善成化而不自知」所指即此意。這樣的樂，顯非止於情緒及反應層級的，故阮籍論樂主於樂而非哀，且對於樂之說明，更至以和作為音樂最高之境界。反觀〈聲無哀樂論〉所言之「少而習之，長而不怠，心安志固，從善日遷。」，亦是此意。可以說，阮籍〈樂論〉與嵇康〈聲無哀樂論〉在復甦先王樂教本意的問題工作上，雙方均一致且正確地做出了解釋。

阮籍言樂，主於人心內在之努力，使心不受情緒欲望所左右，靡靡無已。故其論樂之和，即與哀傷為對，進而更拓展至天地萬物整體之和，且無專究音聲本身為樂之論調：「故達道之化者，可與審樂；好音之聲者，不足以論律也。」²⁶⁵。而嵇康論音樂之和，固有由音聲本身所構成的協調和諧之美感此和聲本身之論，此為阮籍〈樂論〉所無；然謂嵇康不重人心，則非是。〈聲無哀樂論〉之作，實則乃為尋求音樂背後至高的人心基礎。故其論樂，亦不以人心哀樂此等情緒反應層面作為根據；其言音聲之和，亦由人心之和而致，故非僅主於音聲本身之論而已。凡此，均與阮籍樂論無思想本質上之差異。

二、樂之「移風易俗」

在阮籍〈樂論〉中，對於「移風易俗」的解釋，實有兩個層面。這兩個層面的展示，同時顯示出阮籍對於中國古代樂教意涵轉折情形的了解程度。以下分做說明。

第一個層面的風俗移易之意義，我們先前已藉由「乾坤易簡，故雅樂不煩；道德平淡，故無聲無味。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。」一段文的提出(〈樂論〉第四段文)，做出了解釋。這一層面的風俗移易之意義，如上所述，實則是復甦了上古先秦儒家之音樂思想。對於「風俗」一詞的理解，並無負面的意思。

²⁶⁵ 陳伯君校注：《阮籍集校注》(北京：中華書局 1987 年)，頁 93。

至於第二個層面的風俗移易，則由〈樂論〉第五、六段文所提出，亦即由「其後聖人不作，道德荒壞，政法不立，化廢欲行，各有風俗。」²⁶⁶至「鐘鼓所以節耳，羽旄所以制目，聽之者不傾，視之者不衰。耳目不傾不衰則風俗移易，故移風易俗莫善于樂也。」²⁶⁷止。在這一層面的風俗移易之意義中，「風俗」一詞的意涵則轉為負面，承「化廢欲行」而來，指人心恣意性格及欲望所向、毫無止盡之發展。故這一階段移風易俗的意義及目的，即在於節制人心之情感、欲望，使其歸於聖王之化。其意涵則可對應《禮記·樂記》之音樂思想。

可以說，阮籍闡明了兩種不同的移風易俗之意義，以及在這背後兩種截然不同的音樂及心性觀法。對於中國樂教思想之轉折及差異情形，亦有深刻與相應的認識。

結語

嵇康〈聲無哀樂論〉、阮籍〈樂論〉二者，都在一定程度上復甦了中國古代樂教思想的本來面貌及精神，因而為此做出了示範(試觀二文之作，其立意皆為表明古代樂教想法而論)。然而，這畢竟與二人自身所處的時代現實與心境無絕對之關係，故不得因二人皆對前代之音樂思想有相應之了解，便謂魏晉時期之音樂、人文精神至此即回歸到先秦儒家之思想；相反的，二人對於中國古代樂教本意的了解，反而更凸顯出他們內心之中的劇烈矛盾與衝突。一方面，對於先秦儒家音樂思想的意涵與精神、與在這背後作為音樂根據的素樸平凡之心性，均由衷感動及向往；然而另一方面，卻又始終擺脫不了現實對於他們的種種限制、壓制、乃至迫害，因而在心態上產生了與現實對立、超越之心情。故前面論及魏晉名士善嘯，然而嘯之作用，可不只限於消極層面的宣洩鬱悶、和緩人心而已；亦有積極一面的意義，即以嘯聲衝破一切隔閡、虛假、偽善等人為造作與錯誤，以圖達至某種人為以前的原始和諧狀態，或與自然萬物為一之和諧，由此契合於道家。魏晉時期之人文精神，因而亦如漢代人文精神一般，從其心態仍與存在境況對立、否定，並圖超越而言，故依舊存在其超越性格。

²⁶⁶ 陳伯君校注：《阮籍集校注》(北京：中華書局 1987 年)，頁 82。

²⁶⁷ 陳伯君校注：《阮籍集校注》(北京：中華書局 1987 年)，頁 85。