

# 嵇康與莊學超越境界在抒情 傳統中之開啓

蕭 馳\*

## 摘要

嵇康詩風，歷代素以峻烈訐直論之。本文在此之外，專注其恬和淵淡的內在超越之境。文章以為：嵇詩中佔十分之一強的這類詩作對於中國抒情傳統的意義非比尋常，它們既在傳統的言志和告哀（又可分為個體傷感的抒發和傷時哀世兩類）主題之外，又非宴遊和游仙的題材所能限定，開創出的是一恬和淵淡的精神憩園。本文將此現象歸諸玄學由老學、易學轉向莊學的歷史脈絡，並進而從嵇康的養生論和樂論討論此一生命和藝術的境界。從而確認：其夷曠恬和的詩作表現的就是怡神的養生境界和無哀樂的音樂境界。三者自生命情調而言，是同一的境界，皆體認出莊子擺脫生存困境的「撝寧」，皆是非遁世之士不能品味的「至樂」。三者之間是互涉和互證的。本文在結論中提出：嵇康從三個方面標示了莊子之精魂真正照耀抒情傳統的開始。首先，在詩學裏，嵇康在「感物」的傳統之外，提出了抒情藝術超越哀樂的問題。其次，嵇康恬和淵淡的超越之境所體認的新的生命情調和對仙境之外、令人心曠意遠所在的關注推動了山水詩的發生。復次，嵇康以其養生學、樂論和夷曠恬和之詩彰顯了「淡乎其無味」境界的無上優雅。

**關鍵詞：**嵇康、莊子、玄學、詩、抒情、六朝

---

收稿日期：2006年7月19日，通過刊登日期：2007年4月25日。

\* 作者係新加坡國立大學中文系副教授。

## 一、引 言

魏景元三年（262）嵇康（字叔夜，223-262）以龍性難馴、不屈於「典午」，又不能晦跡韜光見誅。臨刑時乃顧視日影，雍容奏曲。千三百年來，〈廣陵散〉絕，遺響不絕，人心祭於此，人言及於此。與對其人格的議論如「僞傷其道」、「排俗取禍」、「傲慢忤物，又不能危行言遜，而菲薄聖人」、「婞直」等語同調，「嵇志清峻」、<sup>1</sup>「頗似魏文，過為峻切，訐直露才，傷淵雅之致」、<sup>2</sup>「多抒感憤」、<sup>3</sup>「峻烈」、「激烈悲憤」<sup>4</sup>等語亦成對叔夜詩風之定評。

以上從人格切入對叔夜詩風進行批評的方法固無可非議，然嵇氏人格初非單純。其複雜性往往令論者難以窺清其與儒道關聯的實際。如東晉李充謂叔夜「寧漆園之逍遙，安柱下之得一……乃自足於丘壑，孰有慍於陸沉」；<sup>5</sup>而清人陳祚明則謂「叔夜情至之人，托於老莊忘情，此憤激之懷，非其本也」。<sup>6</sup>近代學者中，牟宗三論包括嵇康在內的魏晉名士，謂其境界「乃是風流飄蕩而無著處……故名士之基本情調乃是虛無主義的」。<sup>7</sup>而廖蔚卿則以為嵇康的猖傲，表現了「所謂『不屑不潔』的不取精神」，「只是借老莊思想以求超脫，原不想用老莊做為立德、立功、立言之圭臬或憑恃，也不認為老莊思想是濟世的法寶。」<sup>8</sup>在中國大陸學者中，羅宗強發揮李充以叔夜「乃自足於丘壑，孰有慍於陸沉」的觀點，強調嵇康的本質在「把莊子的反歸自然

- 
- 1 劉勰，《文心雕龍》〈明詩〉，見詹鍇，《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1999），第1冊，頁199。
  - 2 鍾嶸，《詩品》，曹旭集注，《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994），頁210。
  - 3 陳祚明，《采菽堂古詩選》卷8，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），第1591冊，頁2。
  - 4 劉熙載，《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978），頁53-54。
  - 5 李充，《甲嵇中散文》，《全晉文》卷53，嚴可均編，《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1991），第2冊，頁1766-1767。
  - 6 陳祚明，《采菽堂古詩選》卷8，頁2。
  - 7 牟宗三，《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1993），頁83-84。
  - 8 廖蔚卿，〈論魏晉名士的狂與癡〉，《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997），頁159、164。

的精神境界變為人間境界」。<sup>9</sup>而景蜀慧則以為：嵇康思想的核心是對儒學最深層——孔孟仁愛忠恕社會理想和道德原則的「存在式」信仰，而鄙視司馬氏藉儒學外層的禮法綱常和刑名法術以竊國，並以此轉而崇奉莊老。故而，嵇康代表了一種「抗議型出世」，其本質卻是「儒學知其不可為而為之的狂者精神」。<sup>10</sup>

本文對嵇康的思想態度大致取廖蔚卿的看法，以為「魏、晉嬗替之際，為反司馬氏諸名士之首領」<sup>11</sup>的嵇康，不可能無愠於陸沉。但如廖蔚卿所論，時代的變化已使他不能如孔融（153-208）和禰衡（173-198）那樣作匹夫的抗憤，而只能在政治上取「『不屑不潔』的不取精神」，並「要求獨與天地精神往來以成其邁遠之狂狷的情操」。<sup>12</sup>要補充的僅僅是，由嵇康對道教的宗教熱忱，其對老莊同樣基於個人獨異生命而持有的「存在式」信仰。<sup>13</sup>生當「大道沉淪」之際的叔夜，其人格本質其實體現了何晏（?-249）、王弼（226-249）之後玄學中另一種儒道思想的會通。故而其莊子，可視作於「顏子之學為獨契」<sup>14</sup>的莊子。正是基於對莊子「存在式」信仰，叔夜之取莊，方不限於其憤世嫉俗的社會批判精神，而能進而契悟其返歸自然之道。在此，嵇氏與「以莊生之術，祈免於『羿之彀中』」，卻稱「予固非莊生之徒也」<sup>15</sup>的明儒王船山並不相同。

以上是筆者對嵇康思想態度的基本認識，卻非本文的論旨。本文的論旨由叔夜人格的多面性進而關注其詩風的多面性，即深入考察叔夜詩歌中「感憤」和「清峻」之志外的另一種境界——恬和淵淡的超越之境。本文將首先指出此一境界的性質在中國抒情傳統發展中非比尋常的開創意義，進而結合其論養生和論樂而指出此超越之境的精神淵源——其所參悟的莊學之道，

9 羅宗強，《玄學與魏晉士人心態》（杭州：浙江人民出版社，1991），頁99-116。

10 景蜀慧，《魏晉詩人與政治》（臺北：文津出版社，1991），頁121-122。

11 陳寅恪，〈書世說新語文學類鍾會撰四本論始畢條後〉，《金明館叢稿初編》（北京：三聯書店，2001），頁54。

12 廖蔚卿，〈論魏晉名士的狂與癡〉，《漢魏六朝文學論集》，頁151。

13 謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康——從玄學史看嵇康思想的兩個側面》（臺北：文史哲出版社，1997），頁99-115。

14 鍾泰，〈莊子發微序〉，見其《莊子發微》（上海：上海古籍出版社，2002），頁2。

15 王夫之，《莊子通》〈敘〉，《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1996），第13冊，頁493。

並將其詩歌中首創的境界看作可與養生中的怡神和聆樂中的無哀樂互證或互涉的「櫻寧」之境。最後，本文將自三個方面討論嵇氏此一夷曠淵淡的超越境界對中國抒情傳統發展的深遠影響。

## 二、峻烈評直之外：恬和淵淡的超越之境

古人以「清峻」、「峻烈」、「峻切」批評叔夜之詩風時，其實是從其藝術風格中體味到其出於理想精神對濁世的鄙視，其〈述志詩〉二首在這方面最爲典型：

悠悠非我匹，疇肯應俗宜。殊類難徧周，鄙議紛流離。輶軒丁悔吝，雅志不得施。耕耨感寧越，馬席激張儀。誓將離群侶，杖策追洪崖。焦鵬振六翮，羅者安所羈？浮游太清中，更求新相知。比翼翔雲漢，飲露滄瓊枝。……

斥鴳擅蒿林，仰笑神鳳飛；坎井蝘蛭宅，神龜安所歸？恨自用身拙，任意多永思，遠實與世殊，義譽非所希。……何爲事人間，自令心不爽？慷慨思古人，夢想見容輝。願與知己遇，舒憤啓其微。巖穴多隱逸，輕舉求吾師。晨登箕山巔，日夕不知饑。玄居養營魄，千載長自綏。<sup>16</sup>

此處詩人表達的正是所謂「抗議型出世」的精神：他緬思古人，幻想出世游仙，又幻想「輕舉」至巖穴之間追隨不食周粟、卻已成爲仙、隱之間的夷、齊，還幻想生出飛鳥的翼翮，飛出網羅，浮游太清……這一切，皆表達了此時此地的現實世界令他再無以忍受。而這一心念，一再被書寫於其他詩作。叔夜在五首詩中寫了出避網羅的翔鳥，又在十二首詩中接觸了游仙主題，二者卻常常是重疊著的。如〈兄秀才公穆入軍贈詩十九首〉其一（《先秦漢魏晉南北朝詩》作〈五言贈秀才詩〉）中失去儔侶的鸞鳳意欲「逍遙遊太清」<sup>17</sup>〈述志詩〉其一的「焦鵬」意欲「飲露滄瓊枝」，〈答二郭〉其二中「常恐纓網羅」的詩人意欲「翔區外」而「滄瓊漱朝露」，<sup>18</sup>〈答二郭〉其三中「鸞鳳」意欲「遠托昆侖墟」，<sup>19</sup>〈五言詩三首〉其三與松、喬爲鄰的詩人意欲「輕舉

16 戴明揚校注，《嵇康集校注》（北京：人民文學出版社，1962），頁35-38。

17 《嵇康集校注》，頁5。

18 《嵇康集校注》，頁63。

19 《嵇康集校注》，頁64。

翔區外，濯翼扶桑津」，<sup>20</sup> 四言詩「抄抄〔眇眇〕翔鸞」中「舒翼太清」的「翔鸞」意欲「凌躡玄虛」<sup>21</sup>……故而，翔鸞也好，仙人也好，都隱喻著超越和出離濁世。日本學者興膳宏說：嵇康詩中的飛鳥「完全是幻想的產物，在大部分場合都暗示了遨遊仙界的超然者姿態，在不同程度上都被賦予莊子大鵬的飛翔的性格」。<sup>22</sup> 而反過來吾人亦不妨說，嵇康詩中意欲成仙的詩人也就是想要飛出網羅的「鸞鳳」，二者皆是凌空的，昇揚的。而嵇康詩中反覆出現的「郢人」、「鍾期」，以及在〈六言十首〉中被吟詠的古人東方朔、老萊妻、原憲，則從另一角度顯示了其對此時此地的現實世界的絕望，其情緒的意向是遙遙回顧的。

如果叔夜超越和出離濁世的詩意僅止於此，他在抒情傳統中就並不重要了，因為類似的主題、意象和精神境界早已被其前的曹植書寫過。而吾人評價詩人，首先應注意他為傳統增添了什麼。叔夜對中國抒情傳統最有創意的貢獻，在他於峻烈之外，別又拓出一恬和淵淡的超越之境。〈兄秀才公穆入軍贈詩十九首〉其十五（《先秦漢魏晉南北朝詩》本作其十四）是其中最典型的一篇：

息徒蘭圃，秣馬華山。流磻平皋，垂綸長川。目送歸鴻，手揮五絃。俯仰自得，遊心太玄。嘉彼釣叟，得魚忘筌。郢人逝矣，誰可盡言。<sup>23</sup>

這是其為送嵇喜從軍而作組詩中的一首。由組詩的第一首雄鸞獨逝的哀嘆及貫串全組詩的「思我良朋」的基調，可以確定叔夜是反對其兄入仕從軍的。第一句「息徒蘭圃」的「徒」多被解為嵇喜軍中的徒眾。如果這樣，此詩該是叔夜想像公穆軍旅生活間隙中的一次休憩情景。美國學者茹史頓（Peter Rushton）將第一句解為叔夜息其隨從（squire），認為此詩是嵇康自己心境和思想的表達，而非對嵇喜軍中生活情景的描繪。<sup>24</sup> 從全組詩贈答的題旨

20 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1982），上冊，頁489。

21 同上註，頁485。

22 （日）興膳宏著，彭恩華譯，〈嵇康的飛翔〉，見《六朝文學論稿》（長沙：嶽麓書社，1986），頁7。

23 《嵇康集校注》，頁15-16。

24 茹氏並以組詩中其他三處「息」字的用法——其三的「言息其澍」，其四的「言息其沚」，其十三的「息彼長林」——皆與嵇康相關為由來論證。見Peter Rushton, "An

論，詩中情景可或解作昔日與公穆同游的回憶，或可解作叔夜設想獨游的情景。在這組詩裏，不僅「息」字重要，而且「游」、「優游」和「宿」，<sup>25</sup> 也很重要。如茹史頓所言，休憩是此組詩的中心動機，休憩出現的所在更對說話人嵇康具特殊意味，令人想到「內在的安詳、恬和與精神的寧靜」，<sup>26</sup> 從而構成嵇喜「遠邁」、「顛沛」軍旅生涯的反面。內在的恬和與精神的寧靜確為此詩基調：「息徒」、「秣馬」、「流磻」和「垂綸」，都是離開目的行為、亦不計較時間流逝的悠閒；而「蘭圃」、「華山」、「平臯」和「長川」，則皆是美好而令人心曠意遠的所在。生命中的一切焦慮、追逐和驚駭之心都在此放鬆下來，而獨獨享受著此生命的光陰本身。

「目送歸鴻，手揮五絃」或許是中國詩歌裏所出現過的人在天地之間一個最美的姿勢：當鴻陣嘹唳著自天穹下緩緩掠過，詩人凝睇間驀然會意，手指亦不自主地自琴絃上掠過——這是以音樂的心靈去感悟天、人之間諧和的律動。在詩人的送目和鴻之間，是一片無狀無象的空明，是心靈放開，任鴻自去歸、人自去揮絃<sup>27</sup> 的自由空間。此虛靈的空間是玄學對藝術的最大贈與，是心靈作逍遙之遊的無限境域，故而以下詩人「俯仰自得，遊心太玄」，如宗白華所說，「躍入大自然的節奏裏去」，<sup>28</sup> 以感受其中難言的「大音」。末四句以「釣叟」上接「垂綸」，又以「釣叟」引出「魚」、「筌」，從「忘筌」引出「誰可盡言」，暗示這晴明中恍然的憬悟，即是相隔異代、釣於濮水的莊子之道。但「郢人逝矣」一句上接莊子，又扣住贈答的題目，寫出因公穆遠去而無以訴說的惆悵。

---

Interpretation of Hsi K'ang's Eighteen Poems Presented to Hsi Hsi on His Entry into the Army," *Journal of the American Oriental Society* 99.2 (April -June, 1979): 183-184.

25 其二有「朝游高原，夕宿蘭渚」和「優游容與」，其三有「朝游高原，夕宿中洲」和「俛仰優游」，其十七有「朝發泰華，夕宿神洲」，其十八有「琴詩可樂，遠游可珍」，均見《嵇康集校注》，頁7-18。

26 Peter Rushton, "An Interpretation of Hsi K'ang's Eighteen Poems Presented to Hsi Hsi on His Entry into the Army," p. 184.

27 此兩句：「心靈放開，任鴻自去歸、人自去揮絃」，是筆者有得於與柯慶明教授的交談，特此鳴謝。

28 宗白華，〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學散步》（上海：上海人民出版社，1981），頁82。

〈酒會詩七首〉其二（逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》題作〈四言詩〉其一）亦出現了此恬和淵淡的超越之境：

淡淡流水，淪胥而逝，汎汎柏舟，載浮載滯。微嘯清風，鼓檝容裔，放櫂投竿，優游卒歲。<sup>29</sup>

這是又一個閑逸，甚至慵懶的情景：水在流，卻以「淡淡」和「逝」寫其不競不迫，信其所之；舟在漂，卻以「汎汎」和「載浮載滯」寫其無所歸向，任流而往；人在「鼓檝」，卻以「微嘯」、「容裔」、「放櫂」和「投竿」展現其蕭散和無所用心。此處的淡淡之水、汎汎之舟和優游之人，惟以郭象注《莊子》〈外物〉「心有天遊」句中「遊」字的兩個字「不係」<sup>30</sup>解之，才最為得體。在淡淡的水、汎汎之舟、清清的風、微微的嘯咏，和優游從容的投竿之間，同樣有一疏朗的空間，令一無可言說的韻律蕩漾其中。而投竿垂釣裏，並無狂喜，卻曠然無憂，「優游卒歲」，任憑生命在逝水一樣的時光裏延續。類似的意境又見於以下諸篇：

藻汜蘭沚，和聲激朗。操縵清商，游心大象。傾昧修身，惠音遺響。鍾期不存，我志誰賞。<sup>31</sup>

斂弦散思，游釣九淵。重流千仞，或餌者懸。猗與莊老，棲遲永年。寔惟龍化，蕩志浩然。<sup>32</sup>

汎汎白雲，順風而回。淵淵綠水，盈坎而頽。乘流遙邁，自〔息〕躬蘭隈，杖策答諾，納之素懷。長嘯清原，惟以告哀。<sup>33</sup>

如前二詩所出現「長川」、「淡淡流水」一樣，這三首詩皆寫到水畔一處幽美的所在：「藻汜」、「蘭沚」、「九淵」、「重流」，以及乘流而至的「蘭隈」。茹史頓注意的〈兄秀才公穆入軍贈詩十九首〉中「息」之所在，其實亦皆為水中的洲島——「蘭渚」、「中洲」、「澗」、「沚」和「靈洲」。嵇康這些四言詩自《詩經》、《楚辭》徵用大量成句，他該記得：「浹（汜）」、「沚」在〈秦

29 《嵇康集校注》，頁73。

30 郭慶藩輯，《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊（上海：上海書店，1987），頁405。

31 〈酒會詩七首〉其四，《嵇康集校注》，頁74。

32 〈酒會詩七首〉其五，《嵇康集校注》，頁75。

33 〈四言詩〉其一，《嵇康集校注》，頁78-79。逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》題作〈四言詩〉其六。

風·蒹葭》中是「道阻且右」的伊人之所在，在曹植〈雜詩·南國有佳人〉中是美人孤獨之所居，而「洲」在《九歌》〈湘夫人〉中則是採芳以遺遠的地方。現在這些過往令情思縈繞的所在變成了精神的憩園，因為水又是人親近「道」的地方：「淡淡流水，淪胥而逝」，「淵淵綠水，盈坎而頽」云云，不正隱寓了《老子》論道所謂「吾不知其名，強字之曰道，強為之名曰大，大曰逝」，「譬道之在天下，猶川谷之於江海」嗎？正如美國學者艾蘭（Sarah Allan）所說：「在《老子》和《莊子》中，『道』觀念不僅以溪流及其水道為模式，而且也以水自身及其種種表現形式為模式。」<sup>34</sup> 正是在以莊、老為師的哲人兼詩人的嵇康這裏，中國文化詩意的玄思和玄化的詩意完全會通在一起。

這三首詩如前兩首一樣，總的說來情調是恬和而非歡快。第一篇中雖然也有「激朗」的樂聲，並終以「鍾期不存」的感嘆，但都應化解於「游心大象」和「傾味修身」夷曠超然的氛圍中。第三篇是答友詩，結句的「惟以告哀」應與友人贈詩的內容有關。然「泱泱白雲」和「淵淵綠水」寫盡一片「素懷」，以「長嘯清原」而「告哀」，哀是淡淡的，因為嘯「一音足以究清和之極」。<sup>35</sup> 第二篇中以「斂弦」、「散思」、「游釣」和「棲遲」已寫出一派散淡的生命狀態。而「寔惟龍化」更以《莊子》〈天運〉的典故將此從莊老之道的人生歸為「合而成體，散而成章，乘雲氣而養陰陽」。<sup>36</sup>

亦如在前兩篇中一樣，這三篇中詩中說話人在此精神憩園裏「操縵」、「斂弦」、「長嘯」和「游釣」。音樂和垂釣都是任時間延宕而盡情享受生命，「逍遙乎無為之野」。由音樂，說話人「游心」於「大象」，即「入於寥天一」，<sup>37</sup>「精神四達並流，無所不極，上際於天，下蟠於地」，<sup>38</sup>暢遊於天人相契的無限境域。由垂釣，說話人引喻出《莊子》中〈刻意〉、〈秋水〉、〈田

34 Sarah Allan, *The Way of Water and Sprouts of Virtue* (Albany: State University of New York Press, 1997), p. 67.

35 桓玄，〈與袁宜都書論嘯〉，《全晉文》卷 119，《全上古三代秦漢三國六朝文》第 3 冊，頁 2142。

36 《莊子》〈天運〉，《莊子集釋》，《諸子集成》第 3 冊，頁 232。

37 《莊子》〈大宗師〉，同上註，頁 126。

38 《莊子》〈刻意〉，同上註，頁 241。

子方)、〈漁父〉諸篇就藪澤、處閑曠，彰顯無為的釣叟：「其釣莫釣，非持其釣而有釣者也。」<sup>39</sup>而對「大道」的了悟，又是在濡染於江湖之水的日常經驗中自在地完成的。<sup>40</sup>

由以上分析可知：嵇康在所謂「峻烈」的詩風而外，還寫出了一些夷曠淵淡的詩作。除卻上文引出的五篇之外，還可舉出〈兄秀才公穆入軍贈詩十九首〉其十三（起句「輕車迅邁」，遂本題作其十二）一篇。這一類詩作在數量上已分別佔到現存全部嵇詩五十三篇的十分之一強，和四言詩三十篇的五分之一。有論者譽此為「預兆了『玄淡』的美學趣味之在後世的發展」，<sup>41</sup>「神韻詩的起源」。<sup>42</sup>然對其獨特的詩學性質，尙未能作進一步歸納。本文以為，這些作品在意象、取境、情調和題旨上非常相似。首先，這些詩的情調是優游平和而舒緩從容的。此處既無悲愁，亦無狂喜、歡快，而只有夷曠與恬和。其次，這些詩篇都凸現了代表詩人自我的說話人在此疏朗、曠遠而寧靜的天地間一個「姿勢」（我用「姿勢」而不用「行爲」，是因為詩人著意忽視活動的目的和過程）——垂釣、撫琴，或嘯咏，這些「姿勢」皆彰顯生命的意義並非任何追逐，而只是「息」、「游」或逍遙，自在地任時間延宕去盡情享受生命本身。詩從題旨到文字間處處透顯莊、老的人生之道。復次，這些詩的焦點都落在「息」、「游」或逍遙的那一片伸向虛靈的空間。這已不是游仙的那個凌駕於人間之上的世界，而是平向的、一片幽靜或曠遠的山水，常常是在能體認老莊之道的水畔。其中的意象以「平皋」、「長川」、「清風」、「淡淡流水」、「汎汎柏舟」、「泱泱白雲」、「淵淵綠水」、「習習谷風」等等，烘托出散淡、疏朗、安詳的氛圍，絕不騁丹雘之奇。倘以嵇詩的語言說，則是「朱紫雖〔雜〕玄黃，太素貴無色。淵淡體至道，色化同消息」。<sup>43</sup>此以「淵淡」體認的「至道」，即心與大化流行融溶合一的無限空靈境域。然

39 《莊子》〈田子方〉，同上註，頁314。

40 Kirill Ole Thompson 對此有精彩的討論，見其論文，“What Is the Reason of Failure or Success? The Fisherman’s Song Goes Deep into the River: Fisherman in the *Zhuangzi*,” in Roger T. Ames ed., *Wandering at Ease in the Zhuangzi* (Albany: State University of New York, 1998), pp. 15-34.

41 王鍾陵，《中國中古詩歌史》（南京：江蘇教育出版社，1988），頁311。

42 王小舒，《神韻詩史研究》（臺北：文津出版社，1994），頁21。

43 《嵇康集校注》，頁80。

而，如有論者所注意的，這個世界「沒有特定的時間和特定的地點，也沒有特定的比擬對象，景物本身不具有特殊性……只是普遍地存在於大自然中。」<sup>44</sup> 而創造這個世界時，嵇康不僅糅合了從生活到文學閱讀的各種體驗，而且更為重要的，此世界繫於其價值立場，乃其向心靈自由歸返而開顯出的主觀境界。就文本而言，又是以詩本身而為詩人自己創造的精神憩園，並藉此於片刻之間遁出遍布網羅的黑暗現實。在此，我想到北美偉大文學理論家弗萊（Northrop Frye）對抒情詩本質的描述：

人生中沮喪或困頓的瞬間（frustrating or blocking point），〔在抒情詩中〕成為沉思而非鬱悶的焦點，並以此成為通向另一經驗世界的入口，如斯蒂文斯所說，「對一個門戶飄忽的摸索」（the fitful tracing of a portal）。這是一個魔幻而神秘的世界，是一個我們若想保持正常人的名聲輒須迅即離開的世界。然而，這裏仍有一種意味殘餘著：在一切背後有某種無可窮盡的事物，它是美好的並不僅僅因為它在那裏，而如《暴風雨》中的弗迪南德在假面劇裏所說，因為它依然在那裏。兩位高度理智的詩人馬拉美和里爾克也說過：抒情詩的終極和目的是讚美。他們不是在通常宗教語境下這樣說，他們不是在談論一個預先構想的天國，而是一個我們只可偶爾涉足的地上樂園，如同聖杯城堡，一個我們倘能提出正確問題即能為自己贏得生命的樂園。<sup>45</sup>

然而，對於中國抒情詩歌傳統而言，能從沮喪或困頓的人生瞬刻開啓此一地上樂園者，卻非嵇康莫屬。通檢早於叔夜前的詩作，可大致歸納為以下幾類：第一類是放言壯志或哀不得志的作品。<sup>46</sup> 第二類是告哀和詠懷，這是從無題雜詩一類中發展出來的抒情詩，這類詩又可以分為個體傷感的抒發和傷時哀世兩種。前者可追溯到秦嘉的〈贈婦詩〉，而在漢末出現的《古詩十九首》中容納了「逐臣、棄妻、朋友契闊、遊子他鄉、死生新故之感」。<sup>47</sup> 至於傷時

44 胡大雷，《中古詩人抒情方式的演進》（北京：中華書局，2003），頁93。

45 Northrop Frye, "Approaching the Lyric," in Chaviva Hošek and Patricia Parker eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 36.

46 在這個類目下可以舉出傅毅的〈迪志詩〉、張衡的〈四愁詩〉、曹操的〈善哉行〉（自惜身薄祜）、〈步出夏門行〉（神龜雖壽）、曹丕的〈秋胡行〉（堯任舜禹）、〈煌煌京洛行〉、〈黎陽作詩三首〉、曹植的〈薤露行〉、〈雜詩七首〉其六（飛觀百餘尺）和毋丘儉的〈答杜摯〉等等。

47 《說詩晬語》卷上，清·葉燮著，霍松林校注，《原詩·一瓢詩話·說詩晬語》（北京：人民文學出版社，1979），頁200。建安時代徐幹的〈答劉楨〉、王粲的〈贈蔡子篤〉、阮瑀的

哀世的詠懷之作則以王粲的〈七哀詩三首〉、陳琳的〈飲馬長城窟行〉、曹植的〈送應氏詩〉其一為代表。當然，言志和詠懷是可以交錯的，王粲的〈從軍詩五首〉即是例子。由這樣的檢索可知：此前的抒情傳統真真是以哀傷作為基調的。而能擺脫哀傷的作品主要有兩類，一為公讌和宴游詩，其基調是「今日不極歡，含情欲待誰」。<sup>48</sup> 另一類則是游仙詩，基調是「九州不足步，願得凌雲翔。逍遙八紘外，遊目歷遐荒」。<sup>49</sup> 此外，或許只有《古詩十九首》〈凜凜歲云暮〉一篇中在那個與良人攜手的夢境裏，詩的說話人能超脫哀傷了。但那是個須臾間即泯滅而被否定了的夢境。

準此，嵇康這六首詩的開創意義就非常顯豁了。首先，這些詩非放言壯志或哀不得志的作品，又非告哀嘆傷的作品。其次，比之公讌和宴游之作，這些詩無縱言極歡的內容，亦非對實際發生的某一游宴場面的記敘，而是以詩作本身去體驗超越沮喪或困頓。復次，同為超越沮喪或困頓，又非如游仙之出九州八紘之外，而是置於大地之上。最後，倘與西歐文藝復興史詩中屢屢出現的「地上樂園」相比，前者是令英雄暫時忘卻使命、在一個花園或小島上與美女相會的「愛的樂園」；<sup>50</sup> 而叔夜的精神憩園是恬和淡漠的，絕無利比多（libido）的衝動和激情。其本質，是一種夷曠淵淡的內在精神超越。古人論叔夜「目送歸鴻」諸語「使人飄飄有世表意」，<sup>51</sup> 「妙在象外」，<sup>52</sup> 謂叔夜詩「能消去胸中一切宿物」，<sup>53</sup> 「無一點塵俗氣」，<sup>54</sup> 皆以此也。這些詩，又均以語調舒緩的四言寫成，與「不免矜持」<sup>55</sup> 或「頽唐不成音理」<sup>56</sup>

〈七哀詩〉、曹丕的〈短歌行〉（仰瞻帷幕）、曹植的〈贈王粲〉、〈贈白馬王彪〉，以及漢至建安的大量擬代題的思婦詩、棄婦詩亦皆可歸在這一範疇之下。

48 王粲，〈公讌詩〉，逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》上冊，頁360。

49 曹植，〈五遊詠〉，同上註，頁433。

50 A. Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic* (New York: W.W. Norton & Company, 1966).

51 宋子京語，引自胡仔纂集，《茗溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1981），前集卷2，頁7。

52 王士禎，《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1982），上冊，頁69。

53 《文選集評》引方廷圭語，轉引自胡大雷，《中古詩人抒情方式的演進》，頁88。

54 黃庭堅，〈書嵇叔夜詩與侄履〉，《山谷題跋》（上海：遠東出版社，1999），頁279。

55 許學夷，《詩源辨體》（北京：人民文學出版社，2001），頁85。

56 王夫之，〈嵇康〈雜詩〉評〉，《古詩評選》卷2，《船山全書》第14冊，頁578。

的叔夜五言判然不同。其風氣卻又絕不步趨三百篇，故王船山謂其「清光如月，又豈日之所能抑哉？」<sup>57</sup>

而且，一旦將目光下移，吾人又會發現由叔夜所開啓的此一詩境在後世蔚成大國的情況。一個重要的例證是晚唐以後出現的《二十四詩品》這部以詩論中國抒情詩歌風格意境大概的名著。其中的〈雄渾〉、〈沖淡〉、〈沈著〉、〈自然〉、〈含蓄〉、〈疏野〉、〈清奇〉、〈超詣〉、〈曠達〉竟都或多或少與此脫不開干係。甚至《二十四詩品》的四言詩風格本身亦令吾人想到「允爲晉人先聲」的叔夜之作。可見，叔夜這些詩標誌著一個新傳統的起點。這就令人不禁要去叩問：此一新的詩學傳統何以須由傲物而不能深默的叔夜來開啓呢？問題的答案應當首先從其所處時代的精神史中去發現。

### 三、藉養生契入的莊子「天樂」

近人聞一多謂：「一到魏晉之間，莊子的聲勢忽然浩大起來，崔謐首先給他作注，跟著向秀、郭象、司馬彪、李頤都注《莊子》。像魔術似的，莊子忽然佔據起了那全時代的身心，他們的生活、思想、文藝——整個文明的核心是莊子。」<sup>58</sup>此處的「忽然」該是正始後期出現的竹林之游，<sup>59</sup>特別是正始十年（249）正月發生的「同日斬戮，名士減半」<sup>60</sup>之高平陵政變。由此開始了「天下多故，名士少有全者」<sup>61</sup>的典午當政之險惡黑暗時代。隨曹爽政治集團的被誅滅，闡發內聖外王之道的王、何玄學亦與之終結。而典午高壓政局下人人自危，則促使玄學的中心課題由探討無爲政治而轉向個體自由，此即學術由老學、易學轉向莊學的歷史脈絡。<sup>62</sup>這個轉變以竹林名士爲

57 同上註。

58 〈莊子〉，袁詒正整理，《聞一多全集》（武漢：湖北人民出版社，1994），第9冊，頁17。

59 本文取王曉毅關於竹林之游始於正始八年，結束於景元三年嵇康被殺的說法。見《儒釋道與魏晉玄學形成》（北京：中華書局，2003），頁189。而老、莊並稱，亦始於此。見繆鉞，〈清談與魏晉政治〉，《繆鉞全集》（石家莊：河北教育出版社，2004），第1卷（上），頁132引洪稚存語。

60 西晉·陳壽，《三國志》（北京：中華書局，1987），卷28〈魏書·王陵傳〉注引《漢晉春秋》，頁759。

61 唐·房玄齡等，《晉書》（北京：中華書局，1987），卷49〈阮籍傳〉，頁1360。

62 參看何啟民，《竹林七賢研究》（臺北：中國學術著作獎助委員會，1966），頁160；王葆

標誌，嵇康、阮籍（210-263）則代表其中最激進的思潮。

羅宗強曾謂：「嵇康是第一位把莊子的返歸自然的精神境界變為人間境界的人。」<sup>63</sup>然嵇康究以何進路而臻此？這恰恰是嵇康莊學能開出夷曠淵淡之超越詩境的根由。「死與？生與？天地並與？神明往與？芒乎何之？忽乎何適？萬物畢羅，莫足以歸。古之道術有在於是者，莊周聞其風而悅之。」<sup>64</sup>莊子是從個體存在論意義上去思考哲學問題。對人類的存在困境，莊子提出的解決之道，主要是藉生命中心性的修養而歸返自在自如的逍遙境界，並輔以游世哲學和養生之術以全身。<sup>65</sup>倘與同樣學莊的阮籍對比，則見嵇康只知取莊子逍遙游精神以遁世，而不知游世。嵇氏獄中所作〈幽憤詩〉對此頗有悔意。而其不能游世的原因，即在不能放棄對儒學道德原則的「存在式」信仰。故而，從全身而言，嵇康惟重《莊子》的養生。嵇康謂：「至理誠微，善溺於世，然或可求諸身而後悟，校外物以知之者」，<sup>66</sup>其有關養生的思想正以「求諸身」來體悟莊子。

《莊子》是非常重視生命的，<sup>67</sup>而養生思想是其重生思想中涉及個體如何從生理和心理上令生命延永的問題。對嵇康而言，養生卻已是與「至樂」即人生的終極幸福和意義相關的問題：

〔無〕樂豈非至樂耶？故順天和以自然，以道德為師友，玩陰陽之變化，得長生之永久，任自然以托身，並天地而不朽者，孰享之哉？<sup>68</sup>

嵇康在此表達了與祈向「飲則玉醴金漿，食則翠芝朱英，居則瑤堂瑰室」<sup>69</sup>不同的長生追求：由養生所企至的「至樂」，並不在於能更長久地享受富貴榮

玆，《正始玄學》（濟南：齊魯書社，1987），頁182；王曉毅，《儒釋道與魏晉玄學形成》，頁196-197；余敦康，《魏晉玄學史》（北京：北京大學出版社，2004），頁299-309。

63 羅宗強，《玄學與魏晉士人心態》，頁101。

64 《莊子》〈天下〉，《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁474。

65 本文此處參考了徐克謙，《莊子哲學新探——道、言、自由和美》（北京：中華書局，2005），頁156。

66 〈答難養生論〉，《嵇康集校注》，頁188。

67 《莊子》〈讓王〉謂：「夫天下至重也，而不以害其生。……天下大器也，而不以易生。」《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁414-415。

68 〈答難養生論〉，《嵇康集校注》，頁191。

69 葛洪，《抱朴子》〈對俗〉，《諸子集成》第8冊，頁11。

華，而在於能「玩陰陽之變化……並天地而不朽」，即能與亙古的天地自然共在。換言之，「至樂」即《莊子》〈天道〉所說的「與天和者」之「天樂」，而非「與人和者」之「人樂」。<sup>70</sup> 在莊子，「天樂者，聖人之心，以蓄天下也」，<sup>71</sup>「天樂」對聖人而言是以「大和」為目的和義涵的。<sup>72</sup> 所以，養生在嵇康已是與精神自由甚至終極關懷攸關之事，有論者甚至以為此中透顯一種「宗教意識」。<sup>73</sup> 以此，叔夜隱隱提出：《管子》、《周易》〈繫辭〉以來的天、地、人三才說中的「人」，已是「逍遙於天地之間，而心意自得，〔吾〕何以天下為哉」<sup>74</sup>的個體隱者。

如戴璉璋所論，漢人的氣化宇宙論實為嵇康養生思想的基礎。<sup>75</sup> 嵇氏謂：「浩浩太素，陽曜陰凝，二儀陶化，人倫肇興。厥初冥昧，不慮不營」，<sup>76</sup> 又謂：「夫元氣陶鑠，衆生稟焉」。<sup>77</sup> 養生之道在守氣，使神氣「遊」於天地之氣，即「含光內視，凝神復璞，棲心於玄冥之崖，含氣於莫大之涘」。<sup>78</sup> 而氣之在人，一為與「養形」相關的「血氣」，一為與怡神相關的「和氣」。<sup>79</sup> 前者為方士輩所重，後者則為專意心齋、坐忘的精神淨化過程的莊子所重。<sup>80</sup> 而嵇康亦尤重後者，曰：「精神之於形骸，猶國之有君也。神躁於中，而形喪於外，猶昏於上，國亂於下也。」<sup>81</sup> 這裏亦見出其養生思想中莊學的淵源。為怡神，須減名利、除喜怒、去聲色、絕滋味和神慮消散（取胡刻本），其功夫在「智用則收之以恬，性動則糾之以和……然後神以默醇，體以和

70 《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁206。

71 《莊子》〈天道〉，《諸子集成》第3冊，頁207。

72 此點蒙王力堅兄指出，特此鳴謝。

73 謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，頁149。

74 《莊子》〈讓王〉，《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁415。

75 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，2002），頁136-137。

76 〈太師箴〉，《嵇康集校注》，頁309-310。

77 〈明膽論〉，《嵇康集校注》，頁249。

78 〈答難養生論〉，《嵇康集校注》，頁193。

79 林朝成，「魏晉玄學的自然觀與自然美學的研究」（臺北：臺灣大學哲學所博士論文，1992），頁23。

80 李豐楙，〈嵇康養生思想之研究〉，《靜宜學報》2(1979.6): 53-55。

81 〈養生論〉，《嵇康集校注》，頁145。

成，去累除害，與彼更生」。<sup>82</sup>此一神以默醇的恬和生命境界，也就是心無措乎是非、越名任心、通物美的道德境界：

夫氣靜神虛者，心不存乎矜尚；體亮心達者，情不繫於所欲。矜尚不存乎心，故能越名教而任自然，情不繫於所欲，故能審貴賤而通物情。<sup>83</sup>

可知養生和道德境界皆在靜氣怡神，正是身、心一體。由於「氣」已涉及宇宙與人的統一性問題，如牟宗三所言，養生在此遂契入「玄理妙境」：<sup>84</sup>

清虛靜泰，少私寡慾。知名位之傷德，故忽而不營，非欲而強禁也；識厚味之害性，故棄而弗顧，非貪而後抑也；外物以累心，不存神氣，以醇白獨著，曠然無憂患，寂然無思慮，又守之以一，養之以和，和理日濟，同乎大順。<sup>85</sup>

「同乎大順」一語明示：人儘可通過以醇白獨著的靜氣怡神去開啓融溶於大化流行的空靈境域，正是《莊子》〈天道〉所謂「夫虛靜恬淡、寂寞無爲者，萬物之本也」。<sup>86</sup>養生在此不僅能企「至樂」，而「至樂」本即「玄理妙境」，故養生亦爲契入終極玄理新進路。值得提出的是，在論此「至樂」以及靜氣虛神工夫時，嵇氏提出二觀念，與上節所論的夷曠淵淡詩歌境界尤爲相關，一曰「忘歡而後樂足」，二曰「以內樂外」。二者實相聯繫。嵇氏曰：

世人不察，惟五穀是見，聲色是耽。目惑玄黃，耳務淫哇，滋味煎其府藏，醴醪煮其腸胃，香芳腐其骨髓，喜怒悖其正氣，思慮銷其精神，哀樂殃其平粹。夫以蕞爾之軀，攻之者非一途；易竭之身而內外受敵，身非木石，其能久乎？

善養生者則不然矣，清虛靜泰，少私寡慾。……然後蒸以靈芝，潤以醴泉，晞以朝陽，綏以五絃，無爲自得，體妙心玄，忘歡而後樂足，遺身而後身全。若此以往，庶可與羨門比壽，王喬爭年，何爲其無有哉！<sup>87</sup>

嵇氏的長生觀不圖盡歡，其長生之道更強調恬淡之「樂」與縱情縱慾的不

82 〈答難養生論〉，同上註，頁175。

83 〈釋私論〉，同上註，頁234。

84 牟宗三，《才性與玄理》，頁327。

85 〈養生論〉，《嵇康集校注》，頁156。

86 《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁205。

87 〈養生論〉，《嵇康集校注》，頁150-157。

同。此「樂」即《莊子》〈在宥〉中所謂「恬」、「愉」之德。<sup>88</sup> 嵇氏又寫道：

久愠閑居，謂之無歡；深恨無肴，謂之自愁。以酒色爲供養，謂長生爲聊聊。然則子之所以爲歡者，必結駟連騎，食方丈於前也。夫俟此而後爲足，謂之天理自然者，皆役身以物，喪智於欲，原性命之情，有累於所論也。若以大和爲至樂，則榮華不足顧也。以恬澹爲至味，則酒色不足欽也；苟得意有地，俗之所樂，皆糞土耳，何足戀哉！……故以榮華爲生具，謂濟萬世不足以喜耳。此皆無主於內，借外物以樂之；外物雖豐，哀亦備矣。有主於中，以內樂外：雖無鐘鼓，樂已具矣。故得志者，非軒冕也；有至樂者，非充屈也，得失無以累之耳。<sup>89</sup>

此又指出「歡」乃「俗之所樂」，本質在「役身以物」和「借外物以樂之」，進而提出「有主於中，以內樂外」的命題。

順遂莊子從個體存在論去思考哲學問題，叔夜在標舉養生的工夫中提出了一種生命智慧。徐復觀說：對於老莊，若不順其思辨地形上學的路數去看，而只就其修養的工夫去看，「則他們所用的工夫，乃是一個偉大藝術家的修養工夫；他們由工夫所達到的人生境界，本無心於藝術，卻不期然而然地歸於今日之藝術境界之上」。<sup>90</sup> 棄形上學、而轉至自生命境界立論以論自然之道的開顯，正是莊子區別於老子的思想特色。嵇康討論養生，一開始即表明此「學」乃相對「特受異氣，稟之自然，非積學所能致」<sup>91</sup> 的神仙說而提出，雖然他也肯定神仙之必有。不妨作這樣理解：其在生命智慧中區別神仙與養生，對應著其在詩作中分辨游仙與此夷曠淵淡之作。或者說，叔夜夷曠淵淡之作體現了其以怡神爲主要內容的養生境界。因此，叔夜前述詩歌中貫串的無愁無歡、夷曠恬和的情調，恰與其養生學倡導的「以醇白獨著，曠然無憂患，寂然無思慮」的情調無二致。前述詩篇中執竿而不顧，操縵而不止，任生命在逝水一樣時光裏延續的人物，亦即其養生論中以「並天地而不朽」爲「至樂」，與天、地並列爲「三才」的隱者。換言之，叔夜是以詩實現

88 《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁165-166。

89 〈答難養生論〉，《嵇康集校注》，頁188-191。

90 徐復觀，《中國藝術精神》（瀋陽：春風文藝出版社，1987），頁43-44。

91 〈養生論〉，《嵇康集校注》，頁144。

其理想中的生命。叔夜的養生實踐在「清虛靜泰」之餘，須「綏以五絃」，更直接是藝術成全「至樂」生命的表白。

然對詩人和音樂家的叔夜而言，卻又沒有比自身生命更令人吟味、更美的作品了。故嵇生永辭，「顧日影而彈琴……寄餘命於寸陰」<sup>92</sup>——在以日影移動計出的殘生裏，叔夜奏出了其生命全部的優雅。對他而言，生命真不啻是一首非盡情盡興而不能演奏的最美樂曲。

#### 四、藉論樂體悟的莊學「心齋」

嵇康以生命為樂曲，音樂因此為其「求諸身」以體悟莊子的另一進路。其六篇夷曠淵淡之詩中亦竟有五首以詩中人撫琴、操縵、嘯咏而涉及了音樂。所謂「以大和為至樂」，包括了藉由音樂「遊心太玄」、「遊心太象」，即神游於疏朗而曠遠的天人相契的境域。以音樂親悟莊子之道，此中意頗玄妙。因為，莊子〈齊物論〉衝破他然依持，踏入無待的逍遙境，即以舜創的樂器簫籟之音設譬；莊子〈天運〉論求道經歷的境界，亦以黃帝張咸池之樂於洞庭之野，北門始聞之懼，復聞之怠，卒聞之而惑，惑故愚喻之。今人吳光明更以為「莊書就是人生釋意、人生經驗的演奏」，而讀者須藉類似聆樂一般的經驗自心竅深處去響應，「這響應深化生命，摸觸天籟，與萬有之母的大自然的韻律一起脈動。」<sup>93</sup>

故對於叔夜而言，「逍遙於天地之間」的理想，即體現為廣莫之野裏一「被髮行歌」、「永嘯長吟」、鼓琴操縵的隱者。其〈琴賦〉也在敘寫了顛波奔突的激流之上，「托峻嶽之崇崗」、「含天地之醇和」、「吸日月之休光」而生的椅梧之後，出現了遁世之士的形象：

於是遯世之士，榮期、綺季之疇，乃相與登飛梁，越幽壑，援瓊枝，陟峻嶸，以遊乎其下。周旋永望，邈若凌飛，邪睨崑崙，俯闕海湄，指蒼梧之迢遞，臨迴江之威夷，悟時俗之多累，仰箕山之餘輝，羨斯山之弘敞，心慷慨

92 向子期，〈思舊賦〉，蕭統編，李善注，《文選》（北京：中華書局，1977），第1冊，卷16，頁230。

93 吳光明，《莊子》（臺北：東大圖書公司，1992），頁83-84。

以忘歸。情舒放而遠覽，接軒轅之遺音。慕老童於隗隅。欽泰容之高吟。顧  
 茲梧而興慮，思假物以託心，乃斲孫枝，準量所任，至人攄思，製為雅琴。<sup>94</sup>

叔夜此處說：琴乃遁世隱者為脫時俗之累、寄託其對許由一流的仰慕之情而發明的。此携一琴而立於天地之間的「至人」，相信是叔夜心儀的孫登一流：

孫登字公和，不知何許人。散髮宛地，行吟樂天。居白鹿、蘇門二山，彈一  
 絃琴，善嘯，每感風雷。<sup>95</sup>

對隱者而言，琴「可以導養神氣，宣和情志」，故「處窮獨而不悶者，莫近於音聲也」。<sup>96</sup>然何為其撫琴奏曲的至高祈向？叔夜首先於此賦的序中強調：

然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌，其體制風流，莫不相襲。  
 稱其才幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕  
 為貴。麗則麗矣，然未盡其理也。推其所由，似元不解音聲。<sup>97</sup>

〈琴賦〉又在敘述了製琴和撫絃的過程之後，以如下的歌詞表達奏曲予撫絃者的心靈超越：

凌扶搖兮憩瀛洲，要列子兮為好仇。餐沆瀣兮帶朝霞，眇翩翩兮薄天遊。齊  
 萬物兮超自得，委性命兮任去留。<sup>98</sup>

在叔夜看來，琴聲能創造出藐姑射山一般的逍遙遊境界，而撫琴奏曲的至高祈向，亦即經由音樂而進入此一境界。這裏，吾人已隱隱可以窺見其文藝觀與感物傷懷傳統的歧異，<sup>99</sup>而叔夜詩中的夷曠淵淡境界正由此而開啓。基於此，亦才不致混淆其名文〈聲無哀樂論〉中不同層次的音樂境界。

在這篇以論辯體寫出的文字中，以「東野主人」出現的嵇康面對秦客依傍儒家《禮記》〈樂記〉「聲音之道，與政通矣」的觀念提出的問難，直接將音樂之源推至天地萬物：

94 《嵇康集校注》，頁88-90。

95 宋·李昉，《太平御覽》（北京：中華書局，1960），第3冊，卷579引《晉紀》，頁2616。

96 〈琴賦〉，《嵇康集校注》，頁83。

97 同上註，頁83-84。

98 同上註，頁96。

99 我對所謂感物傷懷詩學傳統的討論，請參拙文，〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感——《古詩十九首》的詩學質性與詩史地位的再檢討〉，《中國文哲研究集刊》30（2007.3），即將出版。

夫天地合德，萬物資生，寒暑代往，五行以成。故章爲五色，發爲五音。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。豈以愛憎易操，哀樂改度哉？<sup>100</sup>

以〈樂記〉肇始的傳統儒家樂論以「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」云云，提出樂對於社會政治的認識價值的同時，又以「是故先王慎所以所感者，故……樂以和其聲」云云，肯定了音樂是治亂之一源的命題。此處「是故」二字今天看來，用得非常蹊蹺。因爲在「治世之音安以樂……亡國之音哀以思」的表述裏，音樂對治亂而言，是結果和表徵。而在音樂影響治亂的命題裏，音樂卻成爲了政治狀態的根由。此一循環論證透顯出在中國文化裏，基於「關聯性思維」(coordinative thinking) 的「感」的意義，構成作爲抒情理想的「表現—感動的軸心」(the expressive-affective axis)。<sup>101</sup> 〈樂記〉對音樂的根本界定正是「其本在人心之感於物也」這樣一個具有雙向相通功能的命題。就樂對於社會政治的認識價值而言，所感之「物」是社會政治風氣；而就音樂是治亂之一源的命題而言，所感之「物」則是音樂本身。二者的聯繫即在心、物之交感。在這一論辯中，嵇康所要推翻的恰恰是這一關聯。而秦客一方，則屢屢以樂本在人心之感於物作出詰難。其中，「心應感而動，聲從變而發；心有盛衰，聲亦降殺……哀樂亦宜形於聲音」，<sup>102</sup> 是自作樂而論，所感之物是外在的生活環境；而「今平和之人，聽箏笛琵琶，則形躁而志越；聞琴瑟之音，則聽靜而心閒……」<sup>103</sup> 云云，則自聆者而言，所感之物是樂音本身。現在嵇康以天地萬物爲音樂之源來否定其「莫不象其體而傳其心」，若依

100 〈聲無哀樂論〉，《嵇康集校注》，頁197。

101 Wai-Yee Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion Chinese Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1993), p. 263. 此外，高友工 (Kao Yu-kung) 在討論《古詩十九首》時亦提出其所謂「反省詩」(reflexive poetry) 是一「統一讀者和詩人的藝術體驗」，見其“The Nineteen Old Poems and the Aesthetics of Self-Reflection,” Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks and Ying-shih Yu eds. *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1987), p. 98.

102 〈聲無哀樂論〉，《嵇康集校注》，頁205。

103 同上註，頁214-215。

《禮記》〈樂記〉樂、音、聲的三分結構，<sup>104</sup> 嵇康的思路的確是取「『樂→音→聲』的探源回溯向度」以明樂音的自然旨趣，而與彰顯人文教化的「〈樂記〉『聲→音→樂』的演進型態適得其反」，從而以道家思想解構了儒家樂論。<sup>105</sup>

由基於天地自然的性質，音樂被界定為「無象之和聲」。<sup>106</sup>「無象」即「無關於哀樂」、「無係於人情」、「以平和為體，而感物無常」。<sup>107</sup> 此處關於「和聲無象，而哀心有主」的命題，直接映現了魏晉玄學以萬有為末、虛無為本的思潮。然而，正如王弼之「無」是「全有」<sup>108</sup>之「無」一樣，嵇康的「無象之和聲」亦具「總發眾情」之功：

且聲音雖有猛靜，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，而患歡感並用，斯非吹萬不同耶？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，焉得染太和於歡感，綴虛名於哀樂哉？<sup>109</sup>

時人多從聽眾（讀者）接受的角度去議論這段文字。然「唯無主於喜怒，無主於哀樂」這樣的語氣，又分明是側重自作樂而說。實際上，嵇康此處如王船山論興觀群怨同時要求讀者「隨所『以』而皆可」和作者「能俾人隨觸而皆可」一樣，<sup>110</sup> 是兼攝了作樂和聆樂的。此不僅與〈樂記〉以「人心之感於物也」兼攝了樂的來源和影響，秦客亦兼就作樂和聆樂詰難聲無哀樂的邏輯一致，亦與《莊子》〈天運〉中將北門聞樂經歷的三變與黃帝奏樂的三變相

104 首先依此探討嵇氏此文的，是謝大寧《歷史的嵇康與玄學的嵇康》一書，頁194-198。但謝氏基於此法對〈聲無哀樂論〉的分析卻與本文所取的吳冠宏的看法剛好相反。

105 吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》（臺北：里仁書局，2006），頁192-193。

106 〈聲無哀樂論〉，《嵇康集校注》，頁199。

107 同上註，頁200、217。

108 王弼，《老子道德經注》第40章謂：「將欲全有，必返於無也。」樓宇烈校釋，《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980），上冊，頁110。

109 〈聲無哀樂論〉，《嵇康集校注》，頁217。

110 詳見蕭馳，〈船山對儒家詩學「興觀群怨」之再詮釋〉，《抒情傳統與中國思想——王夫之詩學發微》（上海：上海古籍出版社，2003），頁144-155。

混的思路相同。這段話以質疑的語氣提出「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，總發衆情耶？」實已自雙向上將〈樂記〉設定的「六心」（哀、樂、喜、怒、敬、愛）與「六聲」（嗃以殺、嘽以緩、發以散、粗以厲、直以廉、和以柔）的關聯程式拆解了。

此段中「斯非吹萬不同耶」一語，出自《莊子》〈齊物論〉，戴璉璋指出：在嵇氏心目中，和聲與莊子的天籟是相同的。<sup>111</sup>〈齊物論〉中南郭子綦是在敘述了衆竅的地籟和比竹的人籟而後，繼而論天籟：「夫吹萬不同，而使其自己也。咸其自取，怒者其誰邪！」<sup>112</sup>天籟並不在地籟和人籟之外，能進入「天籟」或「大音」的境界，要之在「心無所適」。<sup>113</sup>這又是典型的莊子自生命境界立論以論自然之道開顯的思路。即如王煜所論：「將超越分解所建立的絕對，轉化為繫屬於主體且以『渾化境界』姿態出現的絕對。」<sup>114</sup>〈聲無哀樂論〉是以這樣的主體的渾化境界為旨歸的。戴璉璋故而以《莊子》〈人間世〉中「心齋」修為歷程「聽之以耳」→「聽之以心」→「聽之以氣」分辨該文中聆樂的感覺、感興、感悟的三層面。<sup>115</sup>嵇氏既持聲無哀樂，其所祈嚮，當是超越哀樂的「聽之以氣」，而非「心志以所俟為主，應感而發」的「聽之以心」，因為那縱然與秦客在確認音樂的性質上持論相左，卻在以「成心」聆樂的態度上並無不同。須知此論是兼攝作樂和聆樂的。「聽之以心」依林希逸，仍是「物我對立」。<sup>116</sup>而嵇氏則欲經由音樂而開啓天人相契的境域。樂既「猶臭味在於天地之間」一般「無象」和「無主」，與之相契者，則惟虛曠不執之心或平和之心。故而，在此論中只由「兼御群理，總發衆情」讀出以聽者反應為樂本意義根據的「接受美學」觀念的詮釋者，的確是迷失了文章的主旨。這裏不妨再回到嵇氏〈琴賦〉序文中以「危苦」、「悲哀」、「垂涕」論琴為「元不解音聲」的論點。此序欲破的琴觀，在〈聲無哀樂論〉中即秦客以「夫人心不懽則感，不感則懽，此情志之大域也」論「聲音之有

111 戴璉璋，《玄智、玄理與文化發展》，頁 143-145。

112 《莊子集釋》，《諸子集成》第 3 冊，頁 24-25。

113 王弼，《老子指略》，《王弼集校注》上冊，頁 195。

114 王煜，《老莊思想論集》（臺北：聯經出版公司，1981），頁 116。

115 戴璉璋，《玄智、玄理與文化發展》，頁 187。

116 林希逸，《莊子虞齋口義》，周啟成校注，《莊子虞齋口義校注》（北京：中華書局，1997），頁 63。

哀樂」<sup>117</sup>的樂觀。而真欲論琴，則「非夫曠遠者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閒止；非夫放達者，不能與之無愜；非夫至精者，不能與之析理」。<sup>118</sup>但以「危苦」、「悲哀」、「垂涕」，以「不慳則感，不感則慳」之心聆樂者，世間畢竟有之。這就出現了以虛曠不執之心和以「成心」聆樂的不同欣賞層次：

若論其體勢，詳其風聲，器和故響逸，張急故聲清，間遼故音瘳，絃長故微鳴，性絮以端理，含至德之和平，誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。是故懷感者聞之，莫不慄慄慘悽，愀愴傷心，含哀懊咿，不能自禁；其康樂者聞之，則欽愉懽釋，拊舞踴溢，流連爛漫，嗚嚦終日；若和平者聽之，則怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身。<sup>119</sup>

而嵇康的音樂觀念，則根本指向「和平者」超越哀樂的境界。此「和平」以及以下的「平和」，正是其養生論中作為「天樂」內涵的大和。準此，輒不會誤解〈聲無哀樂論〉以下的文字：

夫曲用不同，亦猶殊器之音耳。……然皆以單、複、高、卑、善、惡為體，而人情以躁、靜、專、散為應。……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。若有先發，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。<sup>120</sup>

這段文字中，最重要在「若言平和哀樂正等，則無所先發」和「若有先發……不為平和」的對比，此即「聽之以氣」與「聽之以心」的對比。考察過叔夜〈琴賦〉的思想傾向及其養生論中對「忘歡」、「以醇白獨著，曠然無憂患」的強調再來判斷，他顯然祈嚮「聽之以氣」所臻的境界。以同樣的理由，筆者也同意吳冠宏對「無所先發，終得躁靜」的解釋：「躁靜亦只還原於原初之躁靜氣動的反應，而不再有情緒哀傷之牽扯，成為一種純氣之動，遂能

117 〈聲無哀樂論〉，《嵇康集校注》，頁 219。

118 〈琴賦〉，同上註，頁 105。

119 同上註，頁 106-107。

120 〈聲無哀樂論〉，《嵇康集校注》，頁 215-217。

『隨曲之情，盡於和域』，以達至和之理境。」<sup>121</sup>這正是其養生論所謂的「棲心於玄冥之崖，含氣於莫大之涘」，所謂的「厥初冥昧，不慮不營」。以莊學的語言說，是「虛而待物」、「唯道集虛」的「心齋」。<sup>122</sup>它既超越「聽之以耳」的感性層次，亦超越「聽之以心」而「止於符」的概念層次，而「遊乎天地之一氣」。<sup>123</sup>在此心靈淨化的工夫裏，以林希逸的說法，「則無物也。」<sup>124</sup>

鑒於吾人對嵇康生平著述時間難以確知，<sup>125</sup>本文不宜斷言其養生論、樂論和夷曠淵淡的詩作之間孰為因、孰為果。更為本質的是，此處根本不存在通常所謂的因果問題，不存在從「純哲學」至「詩的境界」的轉化。因為在莊子那裏本無這種隔絕，其作為「神聖的客愁」<sup>126</sup>之哲思，本身亦是詩思。故不存在以轉喻或敘事才可以解說的「影響」過程，一切只是體用一原，只是隱喻關係。可以肯定的是：嵇康的「愛憎不棲於情，憂喜不留於意，泊然無感，而體氣和平」的養生怡神境界，他的「淑穆玄真」、「止於躁靜」的音樂境界，和他的夷曠恬和的詩歌境界，自生命情調而言，是同一的境界，皆體認出莊子擺脫生存困境的「櫻寧」，皆是非遁世之士不能品味的「至樂」。三者之間是互涉和互證的。換言之，其夷曠恬和的詩表現的就是怡神的養生境界和無哀樂的音樂境界。其間是以莊子的生命意識結合詩、音樂和日常生活。因此，所謂「聲無哀樂」的聆樂境界，不僅藉由上文所說的雙向的「表現——感動的軸心」，亦因「櫻寧」境界本身的貫通性，而成為立美活動（作樂、作詩）的取向。不僅是聆樂者北門的「愚故道」，亦為作樂者黃帝的「奏之以無怠之聲，調之以自然之命」。<sup>127</sup>

若著眼魏晉玄學本身的發展，此正是嵇康將玄學本無末有的論辯引向生

121 吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，頁 205-206。

122 《莊子》〈人間世〉，《莊子集釋》，《諸子集成》第 3 冊，頁 68。

123 《莊子》〈大宗師〉，《莊子集釋》，《諸子集成》第 3 冊，頁 121。

124 《莊子虛齋口義校注》，頁 63。

125 莊萬壽以〈聲無哀樂論〉、〈琴賦〉作於正始七年（246），〈兄秀才公穆入軍贈詩〉前六首作於嘉平元年（249），後面十二首作於嘉平四年（252），〈酒會詩〉七首作於嘉平三年（251），〈養生論〉、〈答難養生論〉作於嘉平五年（253）。見氏著，《嵇康研究及年譜》（臺北：臺灣學生書局，1990），頁 96、100、106、116、122、135、138。但顯然嵇康的四言詩的準確繫年是非常困難的。

126 聞一多，〈莊子〉，《聞一多全集》第 9 冊，頁 9。

127 《莊子》〈天運〉，《莊子集釋》，《諸子集成》第 3 冊，頁 224-225。

存論哲學和藝術哲學所作的開拓。王弼的「聖人體無」闡發的仍是內聖外王的政治哲學，而嵇康的「泊然無感」、「和聲無象」則全然是關乎個體超越「情志之大域」的精神自由和審美境界。在此，「有」是情感，「無」則是對情感的超越。然此「無」，此「天籟」，又非在能感人以哀樂的世界之外，能予人或慳懔慘悽，或歆愉懽釋的「人籟」和「地籟」之外，而端賴人之「心無所適」，此又是「無」必因於「有」。接引莊周，又以玄學本無末有的主題討論音樂，嵇康成爲了中國古代在文藝思想中提出內在超越觀念的第一人。

### 五、結論：嵇康與中國抒情傳統

《世說》〈文學〉載「王丞相過江左，止道〈聲無哀樂〉、〈養生〉、〈言盡意〉三理而已」，<sup>128</sup> 由此可見嵇康對南渡以後士人文化影響之鉅。其時，抒情傳統亦正醞釀一被明人胡應麟稱爲「古今大限」<sup>129</sup> 的變化。嵇康對中國抒情傳統這一發展的意義，卻遠未獲得充分評價。嵇康之重要，乃在其爲此傳統開啓了莊學的內在超越境界，成爲中華文化中詩與哲思的最偉大天才莊子之魂真正照耀抒情傳統的開始。論其具體表現，則有如下三端。

首先，在詩學裏，嵇康在「感物」的傳統之外，提出了抒情藝術超越哀樂的問題。中國古代最早的詩論專著〈毛詩大序〉，本來即是在自思想以至文字均吸收了《禮記》〈樂記〉而出現的。在建安以後作爲特定語詞進入詩歌的「感物」，究其思想淵源，亦來自《禮記》〈樂記〉的「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也」的命題。而〈聲無哀樂論〉以秦客引述〈樂記〉詰難論題開始，顯示嵇康是頗自覺地進行音樂思想的創新。循〈樂記〉影響〈毛詩大序〉的進路，此一音樂思想當能影響中國詩學。而嵇康本人在四言詩中開啓的夷曠淵淡之境，則直接將新的美學因素注入中國詩歌。嵇康個案的重要在於：它提供了中國抒情傳統中的內在超越之境與莊子關聯的直接證據。由基於感之以心的「物我對立」到「虛而待物」的「無物」，中國詩歌史一個新紀元的序幕，已經悄然由嵇康掀開了。

128 余嘉錫，《世說新語箋疏》（北京：中華書局，1983），頁211。

129 明·胡應麟，《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979），外編卷2，頁143。

這對習慣於「抒情詩」狹隘義涵的人幾乎是不可思議的事。其實，這只是抒情傳統合乎自身邏輯的發展。所謂抒情傳統，是標示中國文學以價值之源內在於一己之心的傳統。以高友工的話說，即「一個內向的價值論及美典如何以絕對優勢壓倒了外向的美典」的傳統，一個其美典「以經驗之內省為其目的」的傳統。<sup>130</sup> 如果一定須因文生義，輒「抒情」之「抒」，不僅可以是表達、抒發，也可以是解除、緩解；而「抒情」之「情」，固可為情感或情緒，亦不妨是「氣靜神虛」的心境。故叔夜言平和之人，無哀樂於聲，卻不妨有「情之應聲，止於躁靜」，「隨曲之情，盡乎和域」。有論者以詩學中出現了相對「感」的新傳統，即斷言「感知優先於抒情」，甚至「抒情傳統隨之被中止」，<sup>131</sup> 同樣是出於對「抒情詩」過於狹隘的理解和黑格爾歷史辯證法。實際上，超越哀樂的傳統並不能中止或取代哀樂的傳統。「榮枯盡寄浮雲外，哀樂猶驚逝水前」，<sup>132</sup> 詩人的心境總不免揪扯於二者的張力之間。無論是嵇叔夜剋就玄理而言「若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜」，還是白樂天因浸於禪學而稱羨「春花與秋氣，不感無情人。……安得遺耳目，冥然反天真」，<sup>133</sup> 均是由扯拽於情感，才進而提出超越哀樂憂喜的問題。另方面，即便以為「詩之所至，情無不至；情之所至，詩以之至」<sup>134</sup> 的王船山，亦時時強調「不奔注於一情之發」。<sup>135</sup> 可見魏晉以後，圍繞「抒情」一事，向有「情」的表達與抒解這兩個面向的問題，此亦抒情藝術美學必須解決的問題。「解道多情情盡處，月中無樹影無波」，抒情藝術的至美境界應是超越哀樂的澄澈，是佔盡淒風苦雨、愁雲慘霧，又在風雨雲霧之表、峰巔

130 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2004），頁110。

131 分別見張節末，〈比興、物感與利那直觀——先秦至唐詩思的演變〉，載《社會科學戰線》2002.4: 112-114；張節末，〈中國詩學中的大傳統與小傳統——以中古詩歌運動中比興的歷史命運為例〉，載《文藝研究》2006.6: 28。

132 許渾，〈重遊練湖懷舊〉，《全唐詩》（北京：中華書局，1960），第16冊，卷534，頁6094。

133 〈客路感秋寄明準上人〉，見朱金城箋校，《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，1988），第1冊，卷9，頁502。

134 王夫之，〈李陵〈與蘇武詩〉評〉，《古詩評選》卷4，《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1996），第14冊，頁654。

135 王夫之，《詩廣傳》卷3，《船山全書》第3冊，頁392。

之上的一片清明。正是「將欲全有，必返於無」，此清明裏才有最深沉、最豐富的人類之情，才是詩與哲思的會合。從情調而言，山水詩人「借山水，化其鬱結」，<sup>136</sup>以「酣暢豁滯憂」、「蕭然忘羈」為旨歸。其突破「感物」詩的中夜之悲、黃昏之愁，<sup>137</sup>實自「人生中沮喪或困頓的瞬間」趨向此內在超越的境界。

準此，研究山水詩的發生，嵇康是絕不應忽略的人物。時人對山水詩發生學的研討，往往集中於其與此前詩歌題材如宴游、行旅、游仙、招隱、玄言的關係問題上，卻易於忽略正始以後新的生命情調與觀念對此的作用。而嵇康的意義，恰恰在這裏。<sup>138</sup>如前所言，嵇康的夷曠淵淡的詩作並未描寫特定時空的山水。但他畢竟在詩裏呈現了仙境之外、大地上的「廣莫之野」、「逍遙之虛」和「遙盪恣睢轉徙之塗」。它體認了「逍遙遊」的精神境界，將「至人」從藐姑射之山移到了平遠的大地，表現出對一處美好而令人心曠意遠所在的關心。體現了高友工所謂詩轉向自我經驗時凸顯的「地點」和「視覺形象」。<sup>139</sup>這無疑更接近了山水。而且，《晉書》卷 49〈嵇康傳〉載：

康嘗採藥游山澤，會其得意，忽焉忘反。時有樵蘇者遇之，咸以為神。<sup>140</sup>

「會其得意，忽焉忘反」，分明是一種娛賞和陶醉。與同卷〈阮籍傳〉中「或登臨山水，經日忘歸」<sup>141</sup>並列，此是筆者所見在晉代、特別是南渡以後史傳中大量出現「樂山水」、「好山水」的字眼之前，游賞山水的最早記載。筆者當然不敢據此而謂嵇康即如布克哈特（Jacob Christoph Burckhardt）心目中的但丁（Dante），乃自古以來為眺望景色而登山的第一人。但畢竟可以說康乃開風氣中人。即如繆鉞所說，「正始名士只言玄理，而竹林名士於談玄之

136 孫綽，〈三月三日蘭亭詩序〉，《全晉文》卷 61，《全上古三國六朝文》第 2 冊，頁 1808。

137 參拙文，〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感〉。

138 魏晉以後，中國抒情詩歌突然之間產生了「坎壈詠懷」的詠史、山水、田園等新題材、新詩體。值得注意的是，幾乎所有這些新詩體的開拓都與新的詩人人格的出現相關。嵇康也許是第一個由自己人格的一個面向，開出新的詩體，即本文所論的夷曠淵淡詩歌的人。而嵇康與向秀鍛鐵，與呂安灌園，可說奪陶潛躬耕隴畝的先聲。但人們更容易忽略其對晉宋之際中抒情傳統最大的發展——山水詩歌發生的意義。

139 見高友工，〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 201。

140 《晉書》卷 49，頁 1370。

141 同上註，頁 1359。

外，兼崇山林隱逸之趣，故正始名士多居廟堂，而竹林名士則喜親山水。」<sup>142</sup>

《莊子》謂：「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！」天地間之林林總總能於詩中被摹寫，不正由主體的自足而令其自在嗎？這裏是主觀境界上的「不塞其原，則物自生，何功之有？不禁其性，則物自濟，何爲之恃。物自長成，不吾宰成」。<sup>143</sup>此依循莊子令主體向自在自足、醇白獨著境界的歸返，標榜「以內樂外」，亦正是嵇康思想的旨歸。當嵇康提出「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，總發衆情耶？」他質疑了基於天、人感應所構建的「五情」和物象對應的引譬連類相關系統。此於詩學，潛在的意義異常深遠。因爲只有當「偏固」的象徵意味和「比德」功能被淡化，世界才能被釋出無盡的意義空間——玄學無狀無象無主的空間。所謂「感物無常，心志以所俟爲主，應感而發……焉得染太和於歡感，綴虛名於哀樂哉？」即便不從超越哀樂的境界而論，其意義也是積極的。它在詩歌創作中釋出自然意象的多義性、歧義性，使詩歌創作從明確的言志命意向更微妙的審美興致轉化。以此，「入興貴閑」、<sup>144</sup>「興寄無端」的「興」，才能取代較爲狹隘的「寫物以附意」<sup>145</sup>的「比」，而更爲詩人所倚重。因爲人在山水裏的感受，常常是閑遠的興致，而非「仁」、「智」那樣的預設詮釋框架。這已預示了山水詩之後中國詩學的發展。西方學者葛瑞漢（A. C. Graham）在議論莊子思想裏並無西方哲學所謂自實然躍向應然這一謬誤觀念時這樣寫道：

「用心若鏡」一語辨出錯的自然（spontaneity）和正確的自然，即令激情扭曲對真實的了解，與在非個人的寧靜裏視境最爲明澈時作出回應的區分。這裏正是道家與表面上同樣崇拜自然的我們自身傳統中浪漫主義的分野之處，後者高揚情感的強烈性，而無論其是否扭曲了真實。<sup>146</sup>

這段文字中已包含了嵇康師法的莊學如何與詩畫中模山範水關聯問題的答案。

142 繆鉞，〈清談與魏晉政治〉，《繆鉞全集》第1冊，頁132。

143 王弼，《老子道德經注》第10章，《王弼集校注》上冊，頁24。

144 《文心雕龍》〈物色〉，《文心雕龍義證》下冊，頁1755。

145 《文心雕龍》〈比興〉，《文心雕龍義證》下冊，頁1350。

146 A.C. Graham, *Chuang-Tzu: The Inner Chapters* (Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 2001), p. 14.

復次，嵇康不僅以養生標舉「忘歡而後樂足」，區分了恬澹之「樂」與縱情縱慾之「歡」，又以樂論肯認「虛而待物」的「心齋」為至境，更以首創的夷曠淵淡詩作彰顯了「淡乎其無味」境界的無上優雅。《老子》曾曰：「樂與餌，過客止；道之出口，淡乎其無味，視之不足見，聽之不足聞。」<sup>147</sup>而經由嵇康，「淡乎其無味」的「沖淡」不僅成爲了詩歌趣尚，且被加持爲一種尊貴，成爲秉「天地之逸氣」的魏晉名士在藝術上一特別的尊嚴。此尤爲躬耕隴畝的陶潛所承繼。清人沈德潛論唐詩人得陶詩者，以韋應物得其沖和，柳宗元得其峻潔。陶詩此兩面，即叔夜人格與詩格的兩面。其沖和一面，體現了莊子「不刻意而高，無仁義而修，無功名而治，無江海而閒，不道引而壽，無不忘也，無不有也，澹然無極而衆美從之」的「天地之道，聖人之德」。<sup>148</sup>若以牟宗三的話說，「惟此真正的平淡，始能消融西方式的浮士德精神；真理並不在向上求超越；反之，即當下而邁入永恒。」<sup>149</sup>叔夜的夷曠淵淡詩作正表現了莊子思想中非嶢嶢以高的內在超越精神。然而，不無弔詭地，此亦同時爲叔夜「峻潔」的「高致」之所由。

牟宗三在析論嵇氏〈答難養生論〉時，即指出其文字如「遊心乎道義，偃息乎卑室，恬愉無還，而神氣條達，豈須榮華，然後乃貴哉」云云，已開出別一種「高致」，而與強調「統小大」之郭子玄不侔。<sup>150</sup>此一戛戛高致，既由儒家核心道德理想的「存在式」信仰生出，更與莊子的憤世嫉俗不無關係。因一面高論齊物，一面又追求「生命之層層提昇」，提神而俯，<sup>151</sup>亦是莊學本身之弔詭和特色。蓋因「《莊子》一書，一『遊』字足以盡之」，<sup>152</sup>而「遊」則非大不顯。<sup>153</sup>故〈德充符〉謂聖人「是非不得於身」，卻以「警

147 《老子道德經》第35章，王弼，《老子道德經注》，頁88。

148 《莊子》〈刻意〉，《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁237-238。

149 陶國璋整構，《莊子齊物論義理演析》（臺北：書林出版公司，1999），頁189。

150 牟宗三，《才性與玄理》，頁332-333。

151 方東美著，孫智燊譯，《中國哲學精神及其發展》上冊（臺北：黎明文化公司，2005），頁255-259。

152 同上註，頁4。王叔岷亦謂：「余之通莊，則以遊字貫其旨。」見其《莊學管闡》（臺北：藝文印書館，1978），頁179。

153 《莊子》〈則陽〉亦謂：「天地者，形之大者也；陰陽者，氣之大者也。道者為之公，因其大以號而讀之，則可也。」《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁394。

乎大哉，獨成其天」對比「眇乎小哉，所以屬於人也」，<sup>154</sup> 嘆美獨成自然的聖人羣羣出於人；〈大宗師〉借孔子之口論孟子反、子琴張之異行而曰「天之小人，人之君子；天之君子，人之小人」，高揚「畸於人而侔於天」的「天之君子」；<sup>155</sup> 〈在宥〉一面以質疑的口氣說「夫以出乎衆爲心者，曷常出乎衆哉」，一面肯定「明乎物物者之非物也，豈獨治天下百姓而已哉？出入六合，遊乎九州，獨往獨來，是謂獨有。獨有之人，是謂至貴」；<sup>156</sup> 〈達生〉中扁子以「飾知以驚愚，修身以明汙」責怪孫休的昭昭察察，然扁子鼓吹的「忘其肝膽，遺其耳目，芒然彷徨乎塵垢之外、逍遙乎無事之業」的「至人之自行」，卻不啻爲另一種「飾知以驚愚，修身以明汙」。<sup>157</sup> 總之，當《莊子》激烈地由對人類社會的批判來凸顯自然的正面性之時，當其以「崑崙」、「太虛」、「乘雲氣，騎日月」、「上際於天，下蟠於地」等等偉辭去彰顯知道者「至人」的偉岸之時，仍不免「斷斷於天人之間見其相反」。在面對人類世界時，莊子終究未能如以「平常心」論道的祖師禪那樣，完全地亦消泯掉成就「至人」的依住心。然而，《莊子》這種高蹈畢竟又全然不同於近代的個體主義精神，一旦面對天地自然，「出入六合，遊乎九州」，輒又「忘其肝膽，遺其耳目」，個體遂融於天人相契的境域。此即「畸於人而侔於天」。

是叔夜，將莊子思想中此一弔詭鑄爲一「出以平淡的高蹈」人格與詩格。其「撰上古以來高士爲之傳贊，欲友其人於千載也」，<sup>158</sup> 要高揚的是此不屑榮宦、邈有清風的矜持。其人印象之見諸文字者——「土木形骸，不加飾厲，而龍章鳳姿，天質自然」；<sup>159</sup> 「未嘗見其喜愠之色」，<sup>160</sup> 然鍾會往造之，鍛於樹下，卻揚槌不輟，旁若無人<sup>161</sup>——亦無不透出此一高致。而最能彰顯此出以平淡的矜持者，當然是他的死。這裏有最高的矜持，卻示以夷

154 《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，頁99。

155 同上註，頁124。

156 同上註，頁177-178。

157 同上註，頁291。

158 《晉書》，卷49〈嵇康傳〉，頁1374。

159 余嘉錫，《世說新語箋疏》引《嵇康別傳》，見《世說新語箋疏》，頁609。

160 《世說新語箋疏》〈德行〉，頁18。

161 見《三國志》，卷21〈魏書·王粲傳〉注引《魏氏春秋》，頁606。

曠、雍容和平淡。如「目送歸鴻，手揮五絃」那般，是嵇康留給天地之間最後的、最美的姿勢。

在其夷曠淵淡的內在超越的詩境中，此示以平淡之「高致」，竟就是此夷曠淵淡的境界本身所示出的文化優越感。此優越感因立於兩間之形影清孤的「姿勢」而凸顯。接踵嵇康詩寫出的撫琴、垂釣、嘯咏這些無目的之「姿勢」者，不僅有陶潛的蓄無絃琴以寄意，<sup>162</sup> 有張志和的垂釣煙波、「每不設餌，志不在魚」，<sup>163</sup> 更有歷代高士以彈琴幽篁、臨流舒嘯、望雲衡門以寫情之不在政事、人倫、古今，而在天地，<sup>164</sup> 透示「畸於人而侔於天」的莊周生命情調。

真是「有似明月之映幽夜，清風之過松林」，奇哉，叔夜其人！美哉，叔夜其文！

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 三國魏·嵇康著，戴明揚校注，《嵇康集校注》，北京：人民文學出版社，1962。  
 西晉·王弼，《老子道德經注》，樓宇烈校釋，《王弼集校釋》，北京：中華書局，1980。  
 西晉·陳壽，《三國志》，北京：中華書局，1987。  
 東晉·向秀，《思舊賦》，南朝梁·蕭統編，唐·李善注，《文選》，北京：中華書局，1977。  
 東晉·郭象，《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，上海：上海書店，1987。  
 東晉·葛洪，《抱朴子》，《諸子集成》第8冊，上海：上海書店，1987。  
 南朝宋·劉義慶著，余嘉錫箋疏，《世說新語箋疏》，北京：中華書局，1983。  
 南朝梁·鍾嶸，《詩品》，曹旭集注，《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，

162 蕭統，〈陶淵明傳〉，轉引自北京大學中文系等編，《陶淵明資料彙編》上冊（北京：中華書局，2004），頁7。

163 《唐才子傳》卷3，傅琰琮主編，《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，2000），第1冊，頁692。

164 宋人龔開〈方韶卿詩評〉謂：「詩由本論之，在人倫不在政事，等而上之，在天地不在古今。」轉引自吳文治主編，《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1998），第9冊，頁9468。此得諸嚴壽澂兄提示，特此誌謝。

- 1994。
- 南朝梁·劉勰，《文心雕龍》，詹鍇義證，《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1999。
- 唐·房玄齡等，《晉書》，北京：中華書局，1987。
- 唐·白居易，朱金城箋校，《白居易集箋校》，上海：上海古籍出版社，1988。
- 宋·李昉，《太平御覽》，北京：中華書局，1960。
- 宋·黃庭堅，《山谷題跋》，上海：遠東出版社，1999。
- 宋·胡仔纂集，《茗溪漁隱叢話》，北京：人民文學出版社，1981。
- 宋·林希逸著，周啓成校注，《莊子膚齋口義校注》，北京：中華書局，1997。
- 元·辛文房，《唐才子傳》，見傅瑛琮主編，《唐才子傳校箋》，北京：中華書局，2000。
- 明·許學夷，《詩源辨體》，北京：人民文學出版社，2001。
- 明·胡應麟，《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979。
- 明·王夫之，《詩廣傳》、《莊子通》、《古詩評選》，見《船山全書》第3、13、14冊，長沙：嶽麓書社，1996。
- 清·王士禎，《帶經堂詩話》，北京：人民文學出版社，1982。
- 清·彭定求等輯，《全唐詩》，北京：中華書局，1960。
- 清·陳祚明，《采菽堂古詩選》，《續修四庫全書》第1590、1591冊，上海：上海古籍出版社，2002。
- 清·劉熙載，《藝概》，上海：上海古籍出版社，1978。
- 清·葉燮著，霍松林校注，《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，北京：人民文學出版社，1979。
- 清·嚴可均編，《全上古三代秦漢三國六朝文》第2冊《全晉文》，北京：中華書局，1991。
- 遂欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1982。
- 北京大學中文系等編，《陶淵明資料彙編》，北京：中華書局，2004。
- 吳文治主編，《宋詩話全編》，南京：江蘇古籍出版社，1998。

## 二、近人論著

- 王小舒 1994 《神韻詩史研究》，臺北：文津出版社。
- 王叔岷 1978 《莊學管闕》，臺北：藝文印書館。
- 王葆玟 1987 《正始玄學》，濟南：齊魯書社。
- 王曉毅 2003 《儒釋道與魏晉玄學形成》，北京：中華書局。

- 王鍾陵 1988 《中國中古詩歌史》，南京：江蘇教育出版社。
- 王 焜 1981 《老莊思想論集》，臺北：聯經出版公司。
- 方東美著，孫智燊譯 2005 《中國哲學精神及其發展》，臺北：黎明文化公司。
- 牟宗三 1993 《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局。
- 何啓民 1966 《竹林七賢研究》，臺北：中國學術著作獎助委員會。
- 余敦康 2004 《魏晉玄學史》，北京：北京大學出版社。
- 李豐楙 1979 〈嵇康養生思想之研究〉，《靜宜學報》2(1979.6): 37-66。
- 吳光明 1992 《莊子》，臺北：東大圖書公司。
- 吳冠宏 2006 《魏晉玄義與聲論新探》，臺北：里仁書局。
- 宗白華 1981 《美學散步》，上海：上海人民出版社。
- 林朝成 1992 「魏晉玄學的自然觀與自然美學的研究」，臺北：臺灣大學哲學所博士論文。
- 胡大雷 2003 《中古詩人抒情方式的演進》，北京：中華書局。
- 高友工 2004 〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺灣大學出版中心，頁104-164。
- 高友工 2004 〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺灣大學出版中心，頁165-208。
- 徐克謙 2005 《莊子哲學新探：道、言、自由和美》，北京：中華書局。
- 徐復觀 1987 《中國藝術精神》，瀋陽：春風文藝出版社。
- 袁賽正整理 1994 《聞一多全集》第9冊，武漢：湖北人民出版社。
- 陶國璋整構 1999 《莊子齊物論義理演析》，臺北：書林出版公司。
- 陳寅恪 2001 《金明館叢稿初編》，北京：三聯書店。
- 張節末 2002 〈比興、物感與剎那直觀——先秦至唐詩思的演變〉，《社會科學戰線》2002.4: 110-117。
- 張節末 2006 〈中國詩學中的大傳統與小傳統——以中古詩歌運動中比興的歷史命運為例〉，《文藝研究》2006.6: 17-28。
- 莊萬壽 1990 《嵇康研究及年譜》，臺北：臺灣學生書局。
- 景蜀慧 1991 《魏晉詩人與政治》，臺北：文津出版社。
- 廖蔚卿 1997 《漢魏六朝文學論集》，臺北：大安出版社。
- (日)興膳宏著，彭恩華譯 1986 《六朝文學論稿》，長沙：嶽麓書社。
- 蕭 馳 2003 〈船山對儒家詩學「興觀群怨」之再詮釋〉，《抒情傳統與中國思想——王夫之詩學發微》，上海：上海古籍出版社，頁134-168。
- 蕭 馳 2007 〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感——《古詩十九首》的詩學質性

- 與詩史地位的再檢討》，《中國文哲研究集刊》30(2007.3)，即將出版。
- 鍾 泰 2002 《莊子發微》，上海：上海古籍出版社。
- 謝大寧 1997 《歷史的嵇康與玄學的嵇康——從玄學史看嵇康思想的兩個側面》，臺北：文史哲出版社。
- 戴璉璋 2002 《玄智、玄理與文化發展》，臺北：中央研究院中國文哲研究所。
- 繆 鉞 2004 〈清談與魏晉政治〉，《繆鉞全集》第1卷（上），石家莊：河北教育出版社，頁126-148。
- 羅宗強 1991 《玄學與魏晉士人心態》，杭州：浙江人民出版社。
- Allan, Sarah. 1997. *The Way of Water and Sprouts of Virtue*. Albany: State University of New York Press.
- Frye, Northrop. 1985. "Approaching the Lyric." In Chaviva Hošek & Patricia Parker eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 31-37.
- Giamatti, A. Bartlett. 1966. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. New York: W. W. Norton & Company.
- Graham, A. C. 2001. *Chuang-Tzu: The Inner Chapters*. Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.
- Kao, Yu-kung. 1987. "The Nineteen Old Poems and the Aesthetics of Self-Reflection." In Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks and Ying-shih Yu, eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*. Hong Kong: The Chinese University Press. pp. 80-102.
- Li, Wai-Yee. 1993. *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion Chinese Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rushton, Peter. 1979. "An Interpretation of Hsi K'ang's Eighteen Poems Presented to Hsi Hsi on His Entry into the Army." *Journal of the American Oriental Society*, 99.2(1979.4-6): 175-190.
- Thompson, Kirill Ole. 1998. "What Is the Reason of Failure or Success? The Fisherman's Song Goes Deep into the River: Fisherman in the *Zhuangzi*." In Roger T. Ames, ed., *Wandering at Ease in the Zhuang*. Albany: State University of New York, pp. 15-34.

## Ji Kang and Opening up Zhuangzi's Transcendental Realm in the Chinese Lyrical Tradition

Chi Xiao\*

### Abstract

The style of Ji Kang's 嵇康 poetry has long been generally treated as acute and blunt. Beyond the discussion of this manner, this essay is concentrated on its other aspect, the tranquil and apathetic realm of immanent transcendence reflected in one tenth of Ji's extant poems. The essay highlights their extraordinary importance in the development of traditional Chinese lyricism by opening up an earthly habitat for spirit. The essay contextualizes this literary phenomenon in the intellectual shift in Wei-Jin Dark Learning 魏晉玄學 from the studies on Laozi 老子 and the *Book of Changes* 易經 to the studies on Zhuangzi 莊子 and thereby goes further to discuss this existential and aesthetic realm through Ji Kang's theoretical works on *yangsheng* 養生 (the way to keep in good health) and on music. The discussion confirms that the tranquil and apathetic realm of immanent transcendence expressed in Ji's poetry is precisely a literary presentation of his relaxing status of *yangsheng* and his ideal musical state without sadness and joy. In terms of an individual's life manner, the three are identical with each other by embodying Zhuangzi's ideal to rid oneself of existential straits. All are "the supreme joy" that no one but an anchorite is able to taste. Hence, the three statuses are intertextually related and mutually confirmed. The essay concludes that in three points the

---

\* Chi Xiao is an associate professor in the Department of Chinese Studies at National Singapore University.

works of Ji Kang mark the impact of Zhuangzi's ideal on Chinese lyricism. First of all, Ji Kang proposed for the first time in the Chinese theory of art that the lyrical work could surpass the status of sadness and joy in its highest expression. Secondly, the new life manner and a carefree and relaxing place beyond the celestial world praised in Ji Kang's poetry gave an impetus to the birth of landscape poetry. Thirdly, with his theories of *yangsheng* and music, as well as his poetry of tranquil and apathetic style, Ji Kang illustrates the supreme elegance of blandness in art.

**Keywords:** Ji Kang 嵇康, Zhuangzi 莊子, Dark Learning, poetry, lyricism, Six Dynasties