

高羅佩《嵇康及其〈琴賦〉》探析

黃潔莉

南台科技大學通識教育中心助理教授

摘要

高羅佩(Van Gulik, Robert Hans 1910-1967A.D)乃二十世紀重要的漢學家之一，其不僅深刻地了解中國傳統文化，對於古琴之造詣，更是不容忽視，在駐日期間，便發表了許多琴學論著，包括《琴道》、《嵇康及其〈琴賦〉》及《明末義僧東皋禪師集刊》等，¹ 著作頗為豐富。然而，有關《嵇康及其〈琴賦〉》一書卻鮮為學界所討論，因此本文乃以此為題，分成二個部份來剖析。一方面就《嵇康及其〈琴賦〉》之內容旨趣及論述精蘊來進行考察，包括竹林七賢之文化意涵、嵇康人格、〈琴賦〉之文體形式及翻譯摘要等；另一部份則為筆者在高氏的基礎之上，重新省思之結果，由於高氏在本書中，曾對嵇康之〈幽憤詩〉產生某些疑慮，認為其與嵇康清峻孤傲之生命型態有所抵觸，故本文乃就此進一步釐清；此外，筆者亦從藝術思想的角度，透過高氏〈琴賦〉的翻譯摘要，延伸出由宇宙論、琴律及審美境界來看待嵇康〈琴賦〉的可能性，期望能開出新的思維向度。

關鍵詞：嵇康、琴賦、宇宙論、氣、徽

¹ 有關高氏的音樂論著，多是關於中國古琴的，包括英文著作琴道(*The Lore of the Chinese Lute*)、嵇康和他的琴賦(*Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*)、中文著作明末義僧東皋禪師集刊的部份資料及英文論文中國古琴在日本(*The Chinese Lute in Japan*)、作為古董的琴(*The Lute as an Antique*)、琴銘之研究。參見嚴曉星。2008。〈高羅佩以前古琴西徂史料概述〉，南京藝術學院學報(音樂與表演版)，35。

壹、前言

嵇康之〈琴賦〉乃是魏晉樂賦的重要代表，無論是就內容之豐富、文字之清麗、音樂形式之多變、或彈琴者心靈境界之描繪，皆可謂獨步一時而為千古絕調，故何焯《文選評》曰：「音樂諸賦，雖微妙古奧不一，而精當完密，神解入微，當以叔夜此作為冠。」（戴明揚 1978, 111）² 而西方漢學家高羅佩（Van Gulik, R.H. 1910-1967 A.D.）則因對古琴情有獨鍾，曾翻譯許多琴學典籍，採摭古書中有關古琴的記載與琴譜等，並與馮玉祥、于右任等人於重慶組成「天風琴社」，以身體力行的方式來實踐其對古琴的熱愛，可謂兼具理論與實踐於一身之琴家（陳之邁 1969, 6）。³ 因此，本文以高羅佩所撰《嵇康及其〈琴賦〉》為題，乃是因為嵇康與高羅佩皆精於古琴，且對中國音樂有獨到的見解，因而，若從高羅佩的角度來看待嵇康之〈琴賦〉，究竟呈現出何種風貌？此為頗令人好奇之處。其次，身為西方人的高羅佩，在既有的文化背景上，加上對中國音樂的鑽研與探索，是否能透過「視域融合」（Gadamer 2004, 390-391），⁴ 為嵇康之〈琴賦〉帶來更為寬廣的詮釋面相？此可說是本文所要考察的重點。

故本文主要透過二個部份來加以闡釋，一為高羅佩《嵇康及其〈琴賦〉》本身之論述精蘊，一為筆者對高氏論述的再省思。第一部份主要就高氏的論述重點，予以闡釋；第二部份，則在高氏的基礎上，探索嵇康〈琴賦〉所能延伸出的面相。

貳、高羅佩《嵇康及其〈琴賦〉》之論述精蘊

在本書中，除了前言、索引之外，主要包含三大部份與七個章節，在第一部份，高羅佩進行嵇康生平之考察，涵蓋了竹林七賢的文化意蘊、嵇康的傳記、做為詩人與哲學家的嵇康以及身為音樂家的嵇康等簡介。第二部份則為〈琴賦〉文本之介紹，包含《文選》中，嵇康

² 戴明揚校注。1978。《嵇康集校注》。台北：河洛圖書出版社。

³ 陳之邁即指出，高氏的生活理想，乃是中國傳統文人雅士詩酒風流、琴棋書畫的生活。參見陳之邁著。1969。《荷蘭高羅佩》。台北：傳記文學出版社。

⁴ 按照加達默爾（Gadamer, Hans-Georg 1900-2002）的說法，所謂「視域」（Horizont）乃是屬於「處境」的概念。其以為，任何有限的現在都有它的侷限，我們可以這樣來規定處境概念，即它表現了一種限制視覺可能性的立足點。視域就是看視的區域看到的一切，這個區域囊括和包容了從某個立足點出發所能看到的一切。把這概念用於意識，則我們可以講到視域的狹窄、視域的可能擴展以及新視域的開闢等等。參見 Gadamer, Hans-Georg, 2004。《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（上卷），上海：上海譯文出版社。

〈琴賦〉的注釋版本說明、〈琴賦〉的文體與內容以及〈琴賦〉譯文的摘要等。第三則是〈琴賦〉本文的英譯，包含中文對照。以上三部份，乃是本書的主要結構。

高羅佩在本書中，就嵇康〈琴賦〉本文之英譯而言，便佔有全書一半以上之篇幅，其餘的部份，則著重在文獻之整理及文化背景之介紹，因此，高氏於〈序言〉中即言，其出版本書的目的，乃是在於喚起一般讀者對於嵇康人格之興趣，同時，希望能進一步將〈琴賦〉這篇極為困難的中國藝術性之文章介紹給其同好(Van Gulik 1969, 6)，⁵ 屬於譯介性著作，然而，從高氏的譯介中，仍能為其思想捕捉一梗概，故本文乃就此擇要論述。

一、竹林七賢之文化意涵

首先，高羅佩乃就竹林七賢的文化背景來說明。其以為，文人生命中的每一階段，無不存在著文學，而在中國，尊古的觀念較根深蒂固，因此，遠比其它國家存在著更多的文化「樣式」(motif)，此種「樣式」乃為文人所獨有，並隨著時間的進程，凝固成某種形式，並代表了某種特殊的複雜性，爾後，它逐漸從歷史的框架之下鬆綁，而擁有了屬於自己的新生命。因此，藝術家往往選擇了這種文人的生命「樣式」做為繪畫的主題，將其雕刻於木製的屏風、充滿裝飾性的桌椅及陶瓷當中。對於觀察家而言，它們代表了一種情緒的表現。而最能表現此種樣式的，就是竹林七賢。在高氏看來，七賢們穿著隨意的服飾，悠閒地站在枝繁葉茂的竹林下，遠離世俗的塵囂，享受一種遺世獨立的愉悅，或彈琴、或下棋、或寫詩、或飲酒，「這乃是一種全然與道和諧的生命，是一種理想隱者的代表，悠遊地生活在清涼的竹林之中。」(Van Gulik 1969, 14)。⁶ 此即是高氏所謂特殊的生命樣式。

然而，這樣的生命樣式，若放置在當時的歷史背景下來考察，似乎並非如此詩意，而有一種更為嚴肅的真實性。此種真實性，即是曹氏與司馬氏在政治權力上的嬗代過程。高羅佩對此進行了簡要的概述，說明司馬懿如何在高平陵政變中取代曹爽而掌握實權，再經由司馬師、司馬昭及至司馬炎而建立西晉。值得注意的是，高氏在此，特別提出不應過度強調政治事件對文化生命的影響，在他看來，政治事件若具有重大的影響，乃是在一種情況下才會產生，此即征服者為外族，而其文化水平低於被征服者時才會發生。若是權力內部的鬥爭，雖然會造成政治與文學界著名人士的死亡，然而對於文化生命並無太大的影響，其並以魏都洛陽為例，其指出，當時的政治氛圍雖頗為混亂，然而並不影響文學活動的繁榮，經過不斷地

⁵ Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*. Tokyo: Sophia University.

⁶ Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*. 14。

與中亞文化的接觸，當時的文化生命乃產生一種兼容並蓄的特質，例如儒家思想雖為主要的官方思想，然而佛教與道家思想也同樣興盛。此外，博學多聞的佛教傳教者由印度及中亞抵達洛陽的白馬寺，並在此講誦經文、翻譯佛經，例如曇摩迦羅、康僧鎧及白延等，皆促使了佛教的繁榮。至於道教方面，則有許多關於煉丹的實驗，司馬氏鼓勵帝王階層研究道教，以避免朝廷內部過於熱衷於政治。因此，洛陽雖非中國的政治中心，卻是著名的學者薈萃之地。而曹氏與司馬氏的領導者本身，亦多為作家與詩人，其以洛陽為中心，形成兩大文人派系，至於竹林七賢，事實上，亦並非隱者，其在文學以及政治生活上皆有所參與，只不過有些隸屬曹氏，有些則擁護司馬氏。

因此，七賢並未在山中孤絕地渡過其歲月，反而參與曹魏所組成的學者集團，竹林對他們而言，乃是洛陽北方一處優美的風景，當其感到內心苦悶時，便經常到此出遊，讚歎平和的美景、並彈琴、寫詩、收集神奇的草藥及煉丹等，在某段時期內，他們過著理想的道家隱者之生活，然後再返回洛陽。對此，高羅佩乃進行了批判，其以為，這些文人雅士並未有如山中的隱士，生活於貧困之中，反而如張潮《幽夢影》所言：「境有言之極雅而實難堪者貧病也。」(張潮 1985, 16)⁷ 雖然他們的作品，似乎呈現出與世隔絕的竹林生活，並嘲笑政府官員及都市居民，但事實上，這卻是他們自己本身的寫照。

然而，高氏雖然批判了竹林七賢的生活態度，卻指出其文學作品對當時的文化具有重大的影響，因為竹林代表著道家學派的精神，其教導它的後學輕忽世俗生活及外在的形式，並達到一種最內在、深刻的寧靜。這種傾向即是「清談」的分支，主要由何晏、王弼等所開啓，在晉時最為興盛，而竹林傳統在七賢之後便消失了，剛開始由阮渾、王濟等接續，之後由道家信徒所實踐，最後，卻墮落為一種粗俗無禮的行為，正如戴逵〈竹林七賢論〉所言：「竹林諸賢之風雖高而禮教尚峻，迨元康中遂至放蕩越禮。」(劉義慶 1996, 734)⁸ 樂廣亦言「彼非玄心，徒利其縱恣而已。」(劉義慶 1996, 734)⁹ 說明了竹林之風由盛而衰的過程。

二、嵇康生平之考察

高羅佩在論述竹林七賢的背景之後，便開始對嵇康生平進行考察，其以為，這部份的工作之所以必須進行，乃是因為許多西方漢學家的書籍在提及嵇康時，都有失實之處，因此其

⁷ 張潮著。1985。《幽夢影》。台北：文津出版社。

⁸ 劉義慶著、劉孝標注、余嘉錫箋疏。1996。《世說新語箋疏》。上海：上海古籍出版社。

⁹ 劉義慶著、劉孝標注、余嘉錫箋疏。1996。《世說新語箋疏》，734。

以為有詳加考察的必要。(Van Gulik 1969, 5)¹⁰ 而關於考證的文本，高氏只簡略採用《晉書》，因為高氏認為，在《晉書·嵇康傳》中，作者們因唯恐觸怒晉代的統治者，對於司馬氏那些不名譽的事實，皆刻意簡略處理，因此當傳記完成時，許多有關嵇康及其友朋的資料，都是一些軼事，而排除了真正的歷史事實，故其考證多參考裴松之《三國志》注、《文選》及《世說新語》等來做為考察的文獻，其結果主要可歸納為以下三點：

(一)注重服食養生。高氏依《晉書·嵇康傳》的說法，言其「常修養性服食之事，彈琴詠詩自足于懷。……康常採藥遊山澤，會其得意，忽焉忘反，時有樵蘇者遇之，咸謂神。……康又遇王烈，共入山，烈嘗得石髓如飴，即自服半，餘半與康。皆凝為石。」(房玄齡 1980, 1369)¹¹ 說明了嵇康對於服食養生之事以及彈琴詠詩十分投注。

(二)隸屬曹魏之政治立場。在此，高氏引《世語》的說法，以「毋丘儉反，康有力，且欲起兵應之，以問山濤，濤曰不可，儉亦已敗。」(陳壽 1980, 607)¹² 認為嵇康隸屬曹魏一系，而此時山濤已接近司馬氏，因此，當山濤舉康以代己職時，嵇康乃寫下〈與山巨源絕交書〉答書拒絕，認為自己性不可化、不堪流俗，同時，又每「非湯武而薄周孔」(戴明揚 1978, 122)¹³ 會顯世教所不容。故高氏以《文選》注引《竹林七賢論》曰：「嵇康非湯、武，薄周、孔，所以遯世。」(蕭統 1986, 1009)¹⁴ 說明嵇康對儒家思想的批判，並因此而觸怒當世。此時，竹林之遊已來到尾聲，而其中的一些成員，如山濤，亦已從官職生涯中，取得了一些利益，然嵇康則自始至終未與司馬政權合作。

(三)嵇康之死。高氏提及嵇康之死，實與鍾會有關，其以《文選》所引的《魏氏春秋》言：「鍾會為大將軍所昵，聞康名而造之……乘肥衣輕，賓從如雲，康方箕踞而鍛，會至不為之禮，康問會曰，何所聞而來，何所見而去，會曰，有所聞而來，有所見而去，會深銜之，大將軍嘗欲辟康，康既有絕世之言。」(蕭統 1986, 720)¹⁵ 由此，鍾會乃深感羞辱，因此記恨於心，藉著呂安事件，於司馬昭面前譖言。而呂安事件的來龍去脈，高氏引《魏氏春秋》曰：

¹⁰ 例如 H. A. Giles 在其論嵇康傳記的評註(第 293 條)，及 Margoulies 在藝術化的中國散文之發展(頁 95-98)一書中，描寫嵇康被處死時，皆大量地使用軼事，而 H. Dore 在對中國迷信行為之研究(頁 332)一書中，更包含了許多大量的驚人錯誤。參見 Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*.

¹¹ 房玄齡等撰。1980。《晉書》。台北：鼎文書局。

¹² 陳壽撰、裴松之注。1980。《三國志》。台北：鼎文書局。

¹³ 戴明揚校注。1978。《嵇康集校注》。台北：河洛圖書出版社。

¹⁴ 蕭統編、李善注。1986。《文選》。上海：上海古籍出版社。

¹⁵ 蕭統編、李善注。1986。《文選》，720。

「初，康與東平呂昭子異及異弟安親善，會異淫安妻徐氏，而誣安不孝囚之，安引康爲證，康義不負心，保明其事，安亦至烈，有濟世志，鍾會勸大將軍，因此除之，遂殺安及康。」(陳壽 1986, 606)¹⁶ 呂安罹事之後，鍾會即於司馬昭面前說道：「今皇道開明，四海風靡，邊鄙無詭隨之民，街巷無異口之議，而康上不臣天子，下不事王侯，輕時傲世，不爲物用，無益於今，有敗於俗，昔太公誅華士，孔子戮少正卯，以其負才亂群，惑眾也，今不誅康，無以清潔王道。」(劉義慶 1996, 344)¹⁷ 因此，高氏認爲，嵇康被處死，乃是由於其屬於司馬氏的敵對陣營，同時觸怒了司馬昭及鍾會所致。¹⁸

三、關於〈琴賦〉

高氏在探討嵇康生平之後，便對〈琴賦〉進行說明，其重點在於探討〈琴賦〉的文體形式及旨趣。高羅佩認爲，〈琴賦〉乃是賦類極佳的典範，尤其在西元一世紀時，此種文體頗爲流行，其乃是一種用來聽，而非用來閱讀的作品，猶如朗誦調。從形式的觀點來看，賦的形式乃是更爲複雜的，即唐柳宗元所謂的「駢四儷六」。其一方面藉由象聲詞的使用來展現其原始的朗誦特質，而另一方面，又常常使用華麗的詞藻來表情達意。(Van Gulik 1969, 57-58)¹⁹

(一)〈琴賦〉之文體形式

高氏將嵇康〈琴賦〉的寫作形式，與《文選》其它樂賦，如王褒〈洞簫賦〉、傅毅〈舞賦〉、馬融〈長笛賦〉、潘岳〈笙賦〉及成公綏〈嘯賦〉等一起檢視，提出以下幾點：

1. 重視樂器材質的生長環境。高氏以爲，就〈琴賦〉而言，其與〈洞簫賦〉及〈長笛賦〉一樣，對於樂器材質的生長環境十分強調，尤其是「山」與「水」二種要素，而這很顯然地是受到古代宇宙論的影響：因爲音樂本身乃是自然的一部份，那麼，產生於自然的樂器材質便充滿著神祕之流。而此種神祕的力量，大多表現在山與水當中，因此，賦家們在對賦進行描述的時候，便特別重視山與水，所以，音樂僅只是「道」的一部份，甚至如左思所言：「何必絲與竹，山水有清音。」(蕭統 1986, 1027)²⁰

¹⁶ 陳壽撰、裴松之注。1980。三國志，606。

¹⁷ 劉義慶著、劉孝標注、余嘉錫箋疏。1996。世說新語箋疏，344。

¹⁸ Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, 27-34.

¹⁹ Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, 57-58.

²⁰ 蕭統編，李善注。1986。文選。上海：上海古籍出版社。

2.〈琴賦〉的結構乃延襲前人所作。高氏指出，嵇康〈琴賦〉實是以〈洞簫賦〉及〈長笛賦〉為範本，而從馬融〈長笛賦〉序即可知馬融作此賦的動機乃是由於「追慕王子淵、枚乘、劉伯康、傅武仲等，簫琴笙頌，唯笛獨無。」（蕭統 1986, 808）²¹ 其中，〈洞簫賦〉為王褒所著、〈簞賦〉為劉玄著，而傅毅在〈舞賦〉之外，尚有〈琴賦〉，至於枚乘則未詳所著。儘管如此，馬融在此，也留給我們一個難題，即他所謂「追慕王子淵、枚乘、劉伯康、傅武仲等」，代表尚有「其它樂賦」存在，然而及至此時，已有部份樂賦遺失了。因此，高氏乃假定應有更多的樂賦已遺失，王褒的樂賦不可能是最早的，在此之前應有更早的賦，只是其樣式未被保留下來。因此，其以為，嵇康〈琴賦〉的結構與形式並無獨創性，他只是因循一種既定的模式而已，故當嵇康在序言中批評其他作者而說道：「其體制風流，莫不相襲」時，吾人應對其持保留的態度。

3.〈琴賦〉的內容超越前人。〈琴賦〉在體制上，雖因循前人，但嵇康在內容上，則有較深刻的意義，因為〈洞簫賦〉及〈長笛賦〉的作者，都是為了完成一篇詳盡的賦作，使得文中有不少段落，都是一些拼湊的材料，例如〈長笛賦〉在論及長笛的製作時，本來只是個簡單的過程，卻使用了十個片語並夾雜一些凌亂的引文來描繪它。然而，對製琴而言，這種詳盡的說法卻是很自然的，因為比起製笛而言，製琴的過程，複雜了許多。因此，嵇康的〈琴賦〉比〈洞簫賦〉及〈長笛賦〉具有更高的水準，其詳盡的描述，正符合《文選》的選文標準——沈思與翰藻兼備。（Van Gulik 1969, 58-62）²²

（二）〈琴賦〉之旨趣

高羅佩在進行〈琴賦〉的翻譯之前，先對重要段落進行簡單的摘要與注記，共分為二十五段，而這些段落並不全然按照原典來劃分，僅只提綱挈領地說明〈琴賦〉之旨，往往是隻言片語、十分簡要，然由此亦可見出高氏對〈琴賦〉的觀點，共可歸納出以下幾點：

1.〈琴賦〉中的宇宙觀。高氏認為，〈琴賦〉極力讚頌琴材及其產地，此乃由於宇宙觀的影響。由於「道」乃是宇宙中無所不在的神祕力量，而琴材又與「道」密切相關，故佔有重要的地位。此外，琴材的生長地點中，「山」與「水」二種要素特別被強調，因為「山水」代表「陰陽」，為自然界二種相反的力量，而「道」正是由這二種相反的力量所組成。同時，嵇康將琴材的產地描繪為神仙、靈物之居所，代表著一種理想的國度，並非實際的地理位置

²¹ 蕭統編，李善注。1986。《文選》，808。

²² Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, 58-62.



所能界定。高氏並由此衍伸出，琴家之所以必須在一純淨、與世隔絕之處彈琴，乃是因為彈琴是一種沈思，在彈琴的過程中，琴家能與自然的神祕力量交流。

2.製琴及演奏者必為體道之至人。由於「琴」所代表的，乃是一種「道」的象徵，因此，高羅佩認為，〈琴賦〉中的製琴名師，主要是藉著製琴來表達一種超越性的情感。同時，彈琴者也必須是莊子、至人的伴侶，才能對琴本身有所了解，因為琴並不是為了大眾所演奏的樂器。

3.琴聲之美的描繪。高羅佩指出，〈琴賦〉中對於琴聲之美有大量的描繪，例如對調音的說明、泛音之美的形容、琴樂的旋律風格及琴曲等。其中，高氏特別針對〈琴賦〉的旋律風格加以詮釋，其以為，琴的旋律或多或少都具有某種風格，而琴書則反覆強調再現這種風格的必要性。通常，一開始的樂段，往往是緩慢且富有表情的，然而此與主要動機，並無直接的關係，隨後，真正的旋律才逐一展開，而主要動機則以各種不同的模式再現，及至接近尾聲時，速度便又減緩下來，並以泛音做結束。從這種演奏模式來看，高氏認為，琴樂代表了音樂表現上高度發展的階段，具有極大的豐富性，因此，嵇康在〈琴賦〉中，展現出一種完整的風格。(Van Gulik 1969, 63-67)²³

參、高羅佩《嵇康及其〈琴賦〉》再省思

從高氏的論述來看，其撰寫本書的目的，乃是將嵇康之〈琴賦〉，譯介到西方，其初版為 1941 年，在超過半世紀之前，能對嵇康生平及其時代背景，做出如此公允之結論，已屬不易。其次，對於〈琴賦〉之翻譯與摘要，無論就體裁或旨趣的介紹，雖然十分簡略，尚未發展出有系統的思想，然而，能在英譯本的〈琴賦〉中，凸顯出道家境界，已非易事，故對於魏晉文化之西傳，有重要之貢獻。然而，由於高氏之說，屬於譯介性文本，故本文在高氏的論述之外，對其部份觀點進行回應，並進一步探討其未盡之處以及可能延伸的看法。

一、嵇康人格

高羅佩從嵇康生平的考察中，歸納出需要進一步探討者有三：第一為〈與呂長悌絕交書〉之意涵，其以為，這封信雖被保留在《嵇中散集》當中，但大意不明。第二為嵇康的〈幽憤詩〉，高氏以為在《文選》的某些段落中，嵇康乃是充滿絕望地試圖平息司馬昭，這與其它

²³ Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, 63-67.

文獻所言的嵇康性格及面對處決時的具有尊嚴的態度有所出入。第三，佛教對於嵇康的影響。(Van Gulik 1969, 36)²⁴

關於〈與呂長悌絕交書〉的寫作背景，按《文選·思舊賦》注引干寶《晉書》曰：「安，異庶弟，俊才，妻美，異使婦人醉而幸之，醜惡發露，異病之，反告安謗己。異於鍾會有寵，太祖遂徙安邊郡。遺書與康：昔李叟入秦，及關而歎，云云。太祖惡之，追收下獄。康理之，俱死。」(蕭統 1986, 720)²⁵《文選·恨賦》引臧榮緒《晉書》曰：「東平呂安，家事繫獄，臺閱之。始安嘗以語康。」(蕭統 1986, 746)²⁶ 此事主要由於呂安之妻貌美，而呂巽覬覦其美色，乃使其醉而淫之，呂安本欲舉發呂巽之惡行，但嵇康從中調解，期能息事寧人，沒想到，呂巽反告呂安不孝，呂巽此時有寵於鍾會，而鍾會為司馬昭身邊之親信，故司馬昭乃將呂安發配邊疆。因此，嵇康乃甚為忿怒，認為呂巽出爾反爾、包藏禍心，乃斷然與之絕交，其言：

阿都去年向吾有言，誠忿足下，意欲發舉，吾深抑之，亦自恃每謂足下不得迫之，故從吾言。……又足下許吾，終不擊都，以子、父交為誓。吾乃慨然感足下重言，慰解都，都遂釋然，不復興意。足下陰自阻疑，密表擊都，先首服誣都。此為都故信吾，又手無言，何意足下包藏禍心邪？都之含忍足下，實由吾言。今都獲罪，吾為負之。吾之負都，由足下之負吾也。

由此文來看，其前後的因果已很明確，即呂安向嵇康言呂巽之事，並欲告異遣妻，但嵇康竭力阻止，並多次勸誡呂巽不得迫害呂安，呂巽亦已承諾，卻沒想到，呂巽卻秘密上表，使得呂安獲罪，嵇康因此對呂安深感歉疚，乃決心不再與呂巽往來，而依據戴明揚與莊萬壽的考證，此文乃是景元三年，嵇康於呂安放逐邊疆後所作。(莊萬壽 1990, 197)²⁷

由呂安事件所牽連而來的，便是嵇康〈幽憤詩〉之內容。呂安因呂巽獲罪之後，在放逐邊疆的路上，又寫了一封信給嵇康，內容含有強烈批判司馬氏之意味，所謂「李叟入秦，及關而歎」、「顧影中原，憤氣雲踊，哀物悼世，激情風烈……披艱掃穢，蕩海夷岳」(戴明揚 1978, 432)，²⁸ 表明了其欲澄清中原，翦除司馬氏勢力之志，沒想到，此信落入司馬昭之手，加上鍾會在此時向司馬昭譖言，司馬昭乃將嵇康收押下獄，《世說新語·雅量》注引《文士

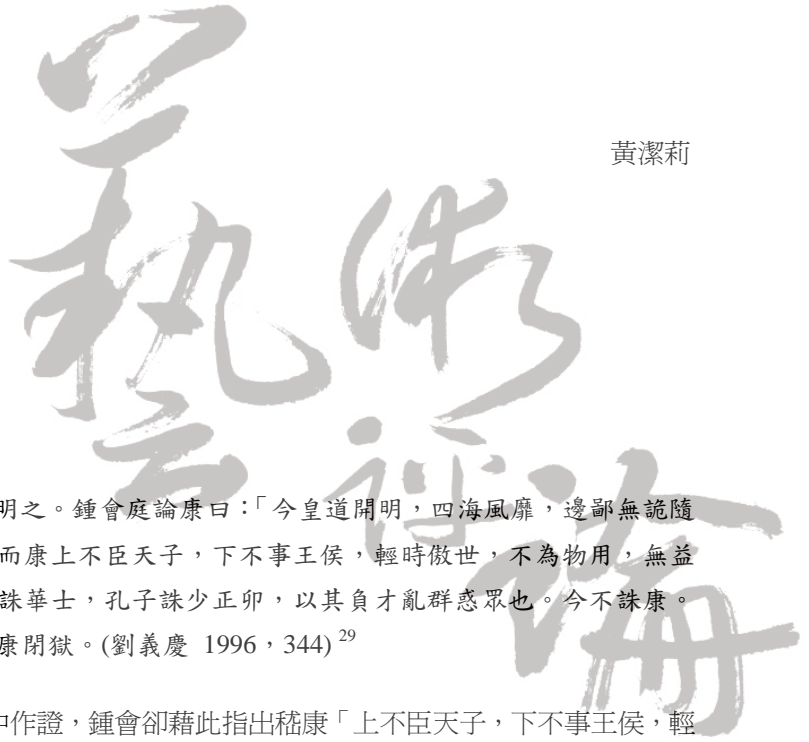
²⁴ Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, 36.

²⁵ 蕭統編、李善注。1986。《文選》，720。

²⁶ 蕭統編、李善注。1986。《文選》，746。

²⁷ 戴明揚校注。1978。《嵇康集校注》，131。莊萬壽著。1990。《嵇康研究年譜》。台北：台灣學生書局。

²⁸ 戴明揚校注。1978。《嵇康集校注》，432。



傳》曰：

呂安罹事，康詣獄以明之。鍾會庭論康曰：「今皇道開明，四海風靡，邊鄙無詭隨之民，街巷無異口之議，而康上不臣天子，下不事王侯，輕時傲世，不為物用，無益於今，有敗於俗。昔太公誅華士，孔子誅少正卯，以其負才亂群惑眾也。今不誅康。無以清潔王道。」於是錄康閉獄。(劉義慶 1996, 344)²⁹

嵇康因呂安之事而親赴獄中作證，鍾會卻藉此指出嵇康「上不臣天子，下不事王侯，輕時傲世，不為物用。」向司馬昭提出誅殺嵇康的建議，以清潔王道，因此，司馬昭乃將呂安送回洛陽與嵇康關在一起。而〈幽憤詩〉即是嵇康下獄後所作，文言：

嗟余薄祜，少遭不造。哀榮靡識，越在縲紲。……託好老莊，賤物貴身。志在守樸，養素全真。曰余不敏，好善聞人。子玉之敗，屢增惟塵。大人含弘，藏垢懷恥。民之多僻，政不由己。……昔慙柳下，心愧孫登。內負宿心，外惡良朋。……懲難思復，心焉內疚。庶曷將來，無馨無臭。采薇山阿，散髮巖岫。永嘯長吟，頤性養壽。

由此詩看來，嵇康似乎對自己「好善聞人」頗為懊悔，因其識人不清，乃身陷囹圄，而對孫登的勸誡，更是心懷愧疚，但及至此時，已是時不我與，其所期待者，只是有朝一日能過著「采薇山阿，散髮巖岫。永嘯長吟，頤性養壽」的隱居生活。由此，後世對〈幽憤詩〉之解讀，便往往認為此詩透露出一種自悔自責的情緒。

然而，若從這個角度來看嵇康，實與其矢志不渝的人格難以相容。嵇康曾於〈家誠〉中告誡嵇紹曰：「人無志，非人也。」「志之所之，口與心誓，守死無貳。」展現出一種高亮任性、清峻高潔的生命格調，而這種格調與嵇康的行事作風是否吻合？此可說是考察嵇康人格最為直接的方式。回溯嵇康的過往來看，自從高平陵事變後，司馬氏已形成奪權之勢，然而，面對著強大的司馬政權，嵇康卻批判其乃「不友不師、宰割天下，以奉其私。」(〈太師箴〉)而在毋丘儉、文欽事變的敏感時機中，嵇康又寫下〈管蔡論〉一文，推翻時人以管叔、蔡叔為凶頑的看法，認為二者乃是「服教殉義，忠誠自然」的淑善之人，而其之所以「抗言率眾，欲除國患」，乃是因為對於周成王「愚誠憤發，所以徼禍也。」故明人張采即云：「周公攝政，管、蔡流言；司馬執權，淮南三叛。其事正對。叔夜盛稱管、蔡，所以譏切司馬也。安

²⁹ 劉義慶著、劉孝標注、余嘉錫箋疏。1996。世說新語箋疏，344。

得不被禍耶？」(戴明揚 1978, 248)³⁰即以〈管蔡論〉是爲毋丘儉、文欽辯誣而作，也有借古喻今之意。其次，嵇康對司馬氏提倡忠孝仁義，卻不忠不義、陰謀篡位，並藉堯舜禪讓及湯武征誅之說來蒙蔽世人的作爲，十分不齒，因此提出「非湯、武而薄周、孔」(〈與山巨源絕交書〉)、「越名教而任自然」(〈釋私論〉)，直接抨擊當權者的要害。爾後，當山濤薦舉嵇康代理其尚書吏部郎之職時，嵇康更寫下〈與山巨源絕交書〉，拒絕山濤的薦舉，並以強烈的措辭表明不堪流俗，不願與之同流合污而謾之羶腥，進而提出有「必不堪者七，甚不可者二」做爲回絕的主要理由，表面上，嵇康假託受老、莊思想影響，導致榮進之心日頹，而任實之情轉篤，因此行爲放蕩又性不可化，若是勉強做官，必然詭故不情，而難獲無咎無譽。此雖爲假託之言，但事實上，卻是以絕世不仕的批判姿態來面對司馬政權。因此，陳寅恪即言：「『七賢』中應推嵇康爲第一人，即積極反抗司馬氏者。」(陳寅恪 1982, 183)³¹李贄評其〈與山巨源絕交書〉曰：「此書實峻絕可畏，千載之下，猶可想見其人。」(戴明揚 1978, 130)³²嵇康的生活態度及政治立場，在此表露得一覽無遺。

從這個角度來看，嵇康之立身處事，完全符合其體亮心達、顯情無措之生命態度。因此，若僅從此詩來論斷嵇康之人格，似乎過於武斷。李贄於《焚書》中即曰：

康詣獄明安無罪，此義之至難者也，詩中多自責之辭，何哉？若果當自責，此時而後自責，晚矣，是畏死也，既不畏死，以明友之無罪，又復畏死而自責，吾不知之矣。夫天下固有不畏死而爲義者，是故終其身樂義而忘死，則此死固康之所快也，何以自責爲物也？亦猶世人畏死而不爲義者，終其身寧無義，自不肯以義而爲朋友死也，則亦無自責時矣。……余謂叔夜何如人也，臨終奏《廣陵散》，必無此紛紜自責，錯謬幸生之賤態，或好事者增飾於其間耳。(戴明揚 1978, 33)³³

李贄指出，此詩與嵇康之言行，頗有矛盾牴觸之處，因爲嵇康親自獄中，爲呂安作證，此已是義之至難，也明其不畏死之心，那麼，詩中何以多有自責之詞？若嵇康因呂安事件而自責，那麼乃是畏死；然而，若是畏死，如何能於臨終之際，神氣不變、索琴而奏《廣陵散》？況且，連鍾會都認爲嵇康恃才傲物，上不臣天子，下不事王侯，這樣的形象，實難與此詩中，

³⁰ 戴明揚校注。1978。《嵇康集校注》，248。

³¹ 陳寅恪著。1982。《金明館叢稿初編》。上海：上海古籍出版社。

³² 戴明揚校注。1978。《嵇康集校注》，130。

³³ 戴明揚校注。1978。《嵇康集校注》，33。

神志沮喪、自怨自艾的嵇康相互連結。因而，有部份學者對〈幽憤詩〉是否為嵇康所作，乃抱持著懷疑的態度。(童強 2006, 270)³⁴ 故本文認為，如果〈幽憤詩〉的作者是可能被質疑的，那麼依據一篇可能被質疑的文本來論斷嵇康的人格，而忽略嵇康歷來的言行作風及其它作品中所展現出的思想內涵，實有失公允。振甫於〈嵇康為什麼被殺〉一文中便指出，嵇康之死，呂安事件只是個藉口，事實上，主要是由於嵇康始終不與司馬氏合作，加上呂安放逐邊疆後，又給嵇康寫一封要推翻司馬政權的信，以及鍾會誣陷嵇康要幫助毋丘儉所造成的。(傅璇琮 1980, 47)³⁵ 可見，嵇康對一己立場之堅持，始終一貫、未曾改變，此不正合乎其所謂「君子行其道，忘其為身」(〈釋私論〉)的說法嗎？是故，高羅佩在考察嵇康生平之後，亦下結論道：

嵇康乃是一個最好的音樂家，且在文字上具有真正的領悟力，同時，他也是個深奧的哲學家，對於生命具有超越世人的深刻思考，勇於活出自己的理想：忠於曹魏而反抗司馬氏。同時，他也是一個不喜歡世俗事務的人，但並非無用的怪人，因此，當一個朋友無辜地進入監獄，他立刻前去營救，雖然了解此舉會引起司馬氏的不滿，然而，他仍冒著自己生命的安危前往，這充份顯示出其超越常人之處，因此，黃庭堅即言：「視其平居，無以異於俗人，臨大節而不可奪，此不俗人也。」(Van Gulik 1969, 36-37)³⁶

可見高氏亦肯定了嵇康「臨義讓生」的人格，而這種生命態度，乃成為其「臨當就命，顧視日影，索琴而彈之」(《晉書·向秀傳》)的最後身影。

此外，高羅佩在嵇康生平的一節中，另指出佛教對於嵇康的影響，可以被進一步討論。但事實上，在嵇康的文本中，並無直接有關佛教的說法，若要勉強建立二者之間的關係，學界亦多圍繞著「竹林」名稱之由來而論，例如湯用彤於《漢魏兩晉南北朝佛教史》中曾言：「晉初，叔夜，嗣宗作竹林之遊。」並附注云：「竹林一語本見佛書。西晉洛都有竹林寺。」

³⁴ 童強著。2006。《嵇康評傳》。南京：南京大學出版社。

³⁵ 傅璇琮編。1980。《學林漫錄(初集)》。北京：中華書局。

³⁶ Summing up the impressions given by the above quotations concerning the life of Hsi K'ang, it may be stated that he was an artist in the best and truest sense of the word. He was a great writer and a gifted musician, and moreover a profound philosopher, preferring abstruse speculations on the life beyond to this world.....Or, as the Sung scholar Huang T'ing-chien expressed it when writing his short character sketch of Hsi K'ang: 'Such a man is in ordinary life not different from the vulgar crowd; but he who, when the great crisis comes, cannot be moved, that is a man who is not vulgar.' Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*. Tokyo: Sophia University.

但竹林高士與釋教有無關係，無明文。」(湯用彤 1988, 121)³⁷而陳寅恪則於〈陶淵明之思想與清談之關係〉中，提及「竹林七賢」名稱之由來時，以為先有「七賢」，爾後，格義之風盛行，遂取天竺「竹林」之名，加於「七賢」之上而成，其言：

所謂「竹林七賢」者，先有「七賢」，即取《論語》「作者七人」之事數，實與東漢末「三君」、「八廚」、「八及」等名同為標榜之義。迨西晉之末僧徒比附內典外書之「格義」風氣盛行，東晉初年乃取天竺「竹林」之名加於「七賢」之上，至東晉中葉以後江左名士孫盛、袁宏、戴逵輩遂著之於書。(陳寅恪 1982, 181)³⁸

陳寅恪在此，亦就「竹林七賢」名稱而論，並未涉及佛學思想對嵇康的影響。因此，高氏的觀點，很有可能只是對二者之間的關係，進行推測，如湯用彤曾指出「吾人觀西晉竺叔蘭、支孝龍之風度，東晉康僧淵、帛高座等之事迹，則《老》、《莊》清談、佛教玄學之結合，想必甚早。王、何、嵇、阮之時，佛法或已為學士所眷顧。」(湯用彤 1988, 122)³⁹此乃藉由當時佛教盛行的情況，來推測士人應當知悉佛法，但亦僅為推論而已，事實上，竹林高士與佛教究竟有無關係，並無明確的文本可資佐證。故高氏所言，也可能只是從當時的文化思潮來判斷，認為嵇康可能知悉佛教，但事實上，其論據尚有所不足。

二、藝術思想

高羅佩在本書中，除了探討嵇康生平之外，另一部份，便是對〈琴賦〉的創作形式進行探討，並對〈琴賦〉一文加以摘要與注記。高氏指出，從創作形式來看，嵇康〈琴賦〉乃是以王褒〈洞簫賦〉及馬融〈長笛賦〉為創作範本，然而，《文選》所選錄的樂賦，由漢代至嵇康時，只是數量很少的一部份，有許多樂賦皆已遺失，因此，王褒的樂賦不可能是最早的，在此之前應有更早的賦，至於在王褒之前，究竟有何更早的樂賦樣式？高羅佩並未進一步探討。事實上，余江即指出，枚乘〈七發〉中之首發，可說是樂賦之濫觴，在此之前，《古文苑》及《藝文類聚》皆收有〈笛賦〉一篇，其作者為「楚宋玉」，然而，《藝文類聚》為唐人歐

³⁷ 湯用彤著。1988。《漢魏兩晉南北朝佛教史》。北京：中華書店。

³⁸ 陳寅恪著。1982。《金明館叢稿初編》。上海：上海古籍出版社。

³⁹ 湯用彤著。1988。《漢魏兩晉南北朝佛教史》，122。



陽詢所編，自不待言，而《古文苑》成書最晚，其真實性不可靠，因此，就目前所能得到的史料來看，枚乘之〈七發〉，為樂賦奠定了創作程式。(余江 2005, 16)⁴⁰

除了樂賦的形式之外，高氏在〈琴賦〉的摘要中尚指出，〈琴賦〉之所以透過極大的篇幅來讚頌梧桐木的自然材質，此主要是源自於宇宙論的影響。因為「道」為瀰漫於宇宙中無所不在的神祕力量，而「山水」代表了「陰陽」，為自然界二種相反的力量。⁴¹然而，高氏對於嵇康的宇宙論及自然觀，亦未進一步說明。因而，本文在此，乃針對枚乘〈七發〉之創作程式對嵇康〈琴賦〉之影響以及嵇康之「氣化宇宙論」、「琴徽與琴律」之關係及〈琴賦〉之藝術境界來進行探討。

(一)枚乘〈七發〉中首發之創作程式

〈七發〉乃是枚乘之代表作，也標誌著散體大賦之確立，枚乘此賦主要描寫楚太子有疾，吳客前去探問，試圖透過音樂、美食、車馬、游觀、校獵、觀濤、要言妙道等七事來啟發太子，使其毋須使用藥石針刺灸療，便能達到「泠然汗出，霍然病已。」(〈七發〉)的效果。在這七事之中，首事即言音樂，並以琴樂為主。在此，枚乘從琴材生長環境之艱困淒苦、名師製琴、琴歌吟唱、音樂之通靈感物四個向度來切入。首先，就琴材之生長環境而言，其云：

客曰：「龍門之桐，高百尺而無枝。中鬱結之輪菌，根扶疏以分離。上有千仞之峰，下臨百丈之谿。湍流溯波，又澹淡之。……朝則鸛黃鵠鳴焉，暮則羈雌迷鳥宿焉。獨鵠晨號乎其上，鷦鷯哀鳴翔乎其下。」

在此，枚乘指出龍門之桐，高聳入雲、枝葉扶疏，且生長於上有千仞之峰、下臨百丈之谿的危殆之所，加上冬則烈風飛雪、夏則雷霆霹靂，並有苦鳥孤禽之盤旋哀鳴，極力烘托出其生長環境之險峻、危殆與淒苦。

接著，枚乘寫琴摯「斫斬以為琴，野繭之絲以為絃。」強調由著名之琴家製琴，說明琴的製作過程，需有一番工夫，還以無人飼養的野蠶之絲為琴絃，並加上「孤子之鉤以為隱，九寡之珥以為約。」做為琴上之裝飾、琴徽，由此奠定樂器製作須由良工且由珍奇之物做為裝飾之寫作模式。

其次，枚乘還在賦中穿插了琴歌，從而豐富了樂賦的內容。其言：「使師堂操暢，伯子

⁴⁰ 余江著。2005。《漢唐藝術賦研究》。北京：學苑出版社。

⁴¹ Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, 65。

牙爲之歌。歌曰：『麥秀薪兮雉朝飛，向虛壑兮背槁魂，依絕區兮臨迴溪。』師堂、伯牙，皆爲著名琴師，《暢》則爲琴曲，傳爲堯祭祀天地時所用之曲辭。在〈七發〉中，琴、歌並發，於描繪樂器的演奏中穿插一段歌詞，形成樂、歌相和之特殊效果，使得樂賦有更爲活潑的變化。

此外，枚乘還透過各種鳥獸蟲蟻的反應來渲染音樂的效果，例如「飛鳥聞之，翕翼而不能去；野獸聞之，垂耳而不能行；蛟螭螻蟻聞之，拄喙而不能前。」藉此說明音樂具有感人動物之效。

而嵇康之〈琴賦〉，亦承襲了此一創作模式，文章一開始即描寫琴材的生長環境，其言：「惟椅梧之所生兮，託峻嶽之崇岡。披重壤以誕載兮，參辰極而高驤。……夫所以經營其左右者，固以自然神麗，而足思願愛樂矣。」以極爲優美的筆法，描繪出梧桐生長環境的靜謐和諧、清通靈秀。

其次，以隱士、著名匠人與樂師來製琴，文云：「於是遯世之士，榮期、綺季之儔，乃相與登飛梁、越幽壑，援瓊枝、陟峻嶸，以游乎其下。……伶倫比律，田連操張。進御君子，新聲嘒亮；何其偉也！」在此，嵇康以超塵絕俗、遊於方外之「至人」才能製琴，說明製琴一事，包含著嵇康對理想人格的嚮往。同時，又透過古代的樂官、琴師及巧匠等來製琴與校定音律，使琴的工藝臻於極致，展現出琴的美感以及琴音的嘒亮雄偉。

再者，嵇康亦穿插了一段琴歌，說明由齊物而逍遙之生命境界，歌曰：

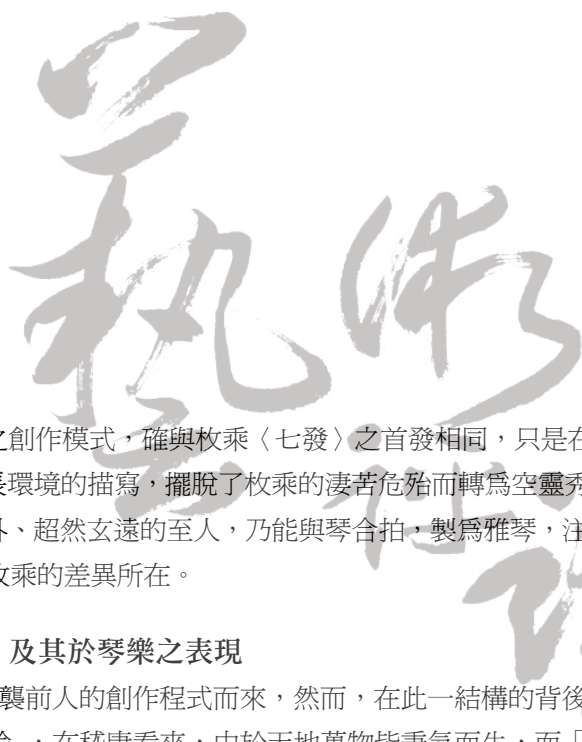
凌扶搖兮憩瀛洲，要列子兮爲好仇。餐沆瀣兮帶朝霞，眇翩翩兮薄天遊。齊萬物兮超自得，委性命兮任去留。激清響兮以赴會，何弦歌之綢繆。

在一片廣闊的天地之中放歌彈琴，御風而行、餐霞飲露、外死生、齊萬物，這乃是將莊子的齊物逍遙，落實於現實的生活當中，將現實的生活轉化爲一種詩意的境界。

最後，嵇康亦以生動的筆法，描寫出琴聲的感人動物之效，其言：

于時也，金石寢聲，匏竹屏氣，王豹輟謳，狄牙喪味。天吳踊躍于重淵，王喬披雲而下墜。舞鸞驚于庭階，游女飄焉而來萃。感天地以致和，況蛟行之眾類。

在此，嵇康指出琴聲之美能使金石、匏竹等樂器寢聲屏氣，並使善歌者停止歌唱，同時，仙人王子喬、漢水女神及神鳥等亦因琴聲之美而翩然降臨，此乃是由於琴聲以「和」感動天地萬物所致。



由此可知，嵇康〈琴賦〉之創作模式，確與枚乘〈七發〉之首發相同，只是在內容上，已有所轉換，例如對於琴材生長環境的描寫，擺脫了枚乘的淒苦危殆而轉為空靈秀麗，而名師製琴的部份，嵇康以宅心事外、超然玄遠的至人，乃能與琴合拍，製為雅琴，注入了豐富的莊學內容，此可說是嵇康與枚乘的差異所在。

(二)嵇康之「氣化宇宙論」及其於琴樂之表現

雖然嵇康之〈琴賦〉，乃延襲前人的創作程式而來，然而，在此一結構的背後，實有一思想之理據，此即「氣化宇宙論」，在嵇康看來，由於天地萬物皆秉氣而生，而「氣」最完美的狀態為「和諧」，故宇宙天地乃是一和諧有機的世界，此可以其部份論文證之，文云：

夫天地合德，萬物資生。寒暑代往，五行以成。故章為五色，發為五音。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。（〈聲無哀樂論〉）

元氣陶鑠，眾生秉焉。賦受有多少，故才性有昏明。（〈明膽論〉）

浩浩太素，陽曜陰凝，二儀陶化，人倫肇興。（〈太師箴〉）

所謂「天地合德，萬物資生。寒暑代往，五行以成。」即以陰陽二氣做為萬物之本原，藉由此二種力量之交感運化，產生四時寒暑之變化，而隨著寒暑代往、四時遞嬗，再結合金木水火土五行，產生天地萬物，此可說是嵇康思想中的宇宙圖式。此種看法，亦曾出現於〈太師箴〉中，所謂「浩浩太素，陽曜陰凝，二儀陶化，人倫肇興。」而「太素」，按《易緯·乾鑿度》的說法，乃是指一切有形物質產生的開始，其云：「夫有形生於無形，乾坤安從生？故曰：有太易、有太初、有太始、有太素。太易者，未見氣也。太初者，氣之始也。太始者，形之始也。太素者，質之始也。氣形質具而未離，故曰渾淪。」（鄭玄 1976, 10）⁴² 整個宇宙的產生，乃是從無形至有形的過程。《淮南子·天文訓》中，對於氣化宇宙的形成，有更為清楚之說明，其曰：

天墜未形，馮馮翼翼，洞洞濶濶，故曰太昭。道始于虛霫，虛霫生宇宙，宇宙生氣，氣有涯垠。清陽者薄靡而為天，重濁者凝滯而為地。清妙之合專易，重濁之凝竭難。故天先成而地後定。天地之襲精為陰陽，陰陽之專精為四時，四時之散精為萬物。

⁴² 鄭玄注。1976。易緯乾鑿度。台北：成文出版社。

(何寧 2006, 165-166)⁴³

《淮南子》將天地未形之前、窈窈冥冥的狀態稱為「太昭」。虛霏意指無形，在此無形之中產生時間、空間，進而有氣之流動，而氣之清者為天，重濁者為地，由此分化為陰陽、四時與萬物。而嵇康顯然承襲了此一思想，將「氣」視為構成萬物之根本原質，並由此來解釋天地萬物之產生。

從這個角度來看，現象界之自然，便可視為陰陽之氣和諧運行之具體呈現，故〈琴賦〉一開始，即透過梧桐生長環境之自然神麗，來展現出宇宙天地之間的和諧，其言：

惟椅梧之所生兮，託峻嶽之崇岡。披重壤以誕載兮，參辰極而高驤。含天地之醇和兮，吸日月之休光。鬱紛紜以獨茂兮，飛英蕤于昊蒼。夕納影于虞淵兮，旦晞幹于九陽，經千載以待價兮，寂神時而永康。……夫所以經營其左右者，固以自然神麗，而足思願愛樂矣。

在此，雲霧繚繞，青壁萬尋，山勢險峻，盤紆隱深，而山下則有波濤洶湧，競相奔流，及其流入大川後，便迴旋流淌，寂靜無聲，各種奇珍異寶、琅玕美玉更是環繞在梧桐左右，同時，還有鳳凰棲息於樹梢，和風流動於林間，梧桐本身，更因「含天地之醇和兮，吸日月之休光」，故枝葉繁茂、鬱鬱蒼蒼，在嵇康筆下，此一優美靜謐的自然環境，乃是陰陽之氣和諧有序的象徵，萬物因「氣」內蘊於其中，而成為一生生不息、流動不已的有機整體。

既然宇宙天地，乃是一有機之整體，那麼，音樂由陰陽之氣所生，自亦為此一整體的一部份，故嵇康乃將「自然」的概念引入琴樂之中，建立起以自然為本之藝術觀，例如其形容琴音乃是「狀若崇山，又象流波。浩兮湯湯，鬱兮峩峩。」將巍峨之高山與浩浩湯湯之流水，視為琴樂所欲表現的對象，此種看法，可說承襲自中國長久以來的傳統，《呂氏春秋·本味》即言：

伯牙鼓琴，鍾子期聽之，方鼓琴而志在太山，鍾子期曰：「善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。」少選之間，而志在流水，鍾子期又曰：「善哉乎鼓琴，湯湯乎若流水。」(呂不韋 2002, 740)⁴⁴

⁴³ 何寧撰。2006。《淮南子集釋》。北京：中華書局。

⁴⁴ 呂不韋著，陳奇猷校注。2002。《呂氏春秋》。上海：上海古籍出版社。



按《西麓堂琴統》的說法，「高山流水，蓋祖史傳伯牙鍾期事。初本一曲，唐人始二之，宋又列段。大抵皆發山水之趣。操縵者以意逆之可也。」(查阜西 2001, 269)⁴⁵ 可見伯牙的演奏，旨在闡發山水之內在精神，而從此之後，《高山》、《流水》更成為著名的琴曲。(查阜西 2001, 33)⁴⁶ 除此之外，嵇康亦多以自然景物、鳥類的遨翔之姿及其鳴叫聲來形容琴音之美，所謂「陵縱播逸，霍濩紛葩」即以水流之激越奔騰來形容樂聲的繁盛之貌，而「響若離鵑鳴清池，翼若浮鴻翔層崖，紛文斐尾，慊縕離縕。」則是以鵑雞於清池之鳴叫聲來形容樂音之清和，以飛鴻自由遨翔之姿，用來形容樂音之文彩繁盛、娓娓動聽。此外，尚有「遠而聽之，若鸞鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若眾葩敷榮曜春風。」以鸞鳳和鳴喻音樂之和諧，而以春天百卉之盛開，喻音樂之豐贍多姿。及至演奏之尾聲，更是「含顯媚以送終，流餘響于泰素」，以流麗的音樂做結，使其餘韻於空中迴響，回歸於宇宙萬有之本原。由此可見，嵇康已將天地萬物之美引入於琴樂之中，成為琴樂所要追求的主要旨趣。

(三) 琴徽與琴律

在中國的傳統中，琴樂除了表現自然的旨趣之外，有關琴的結構、音律等，亦與自然有關，例如琴的結構有所謂「岳山」、「承露」之稱，至於琴徽，沈括於《夢溪筆談·補筆談》中則稱其為「自然之節」。(沈括 2007, 184)⁴⁷ 其中，琴徽尤與琴律密切相關，然而，在高羅佩的書中，雖有提及琴徽及泛聲的關係，卻未就音律的問題來進行論述，其言：

琴上有鑲嵌寶石的琴徽，由銀或母珠所製，徽位即是琴絃被按壓之處，而琴絃可以發出三種不同的音調，即散聲、實聲及泛聲，其中，泛聲乃是最迷人的聲音，而〈琴賦〉時常提及於此。(Van Gulik 1969, 64)⁴⁸

⁴⁵ 查阜西編纂。2001。《存見古琴曲譜輯覽》。北京：人民音樂出版社。

⁴⁶ 查阜西編纂。2001。《存見古琴曲譜輯覽》，33。

⁴⁷ 沈括著。2007。《夢溪筆談》。濟南：齊魯書社。

⁴⁸ Along the side farthest from the player there appear thirteen studs, the so-called *hui*, small circles of silver or mother-of-pearl; these studs indicate the places where the strings should be pressed down. The strings may produce three sorts of tones, namely: 1. *san-sheng*—the right hand pulls an open string. 2. *shih-sheng*—while the right hand pulls a string, the left presses it down on one of the places indicated by the *hui*. 3. *fan-sheng* 'floating sounds'—the right hand pulls a string while the left touches it lightly, without pressing it down on the board. The 'floating sounds' especially are most charming, and the *Ch'in-fu* often refers to them. 參見 Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*,

至此，高氏已指出琴徽是由寶石所鑲嵌而成，同時，又為泛音發聲之所在，而在〈琴賦〉中，嵇康亦已明確指出琴上有徽位，且由自然界之寶物所製成，所謂「絃以園客之絲，徽以鍾山之玉。」鍾山之玉，為宇宙天地之精華，以此裝飾於古琴之上，說明古琴乃是自然之美的彰顯。

其次，關於琴徽與琴律的關係，按「琴律」一詞，雖晚至朱熹才提出（朱熹 2000, 3346），⁴⁹然而琴律的實踐卻早在先秦時已具有一定的規模（崔憲 2004, 80-97）。⁵⁰根據楊蔭瀏的說法，其乃包含了「三分損益律」及「純律」（楊蔭瀏 1986, 397），⁵¹「三分損益律」，最早源於《管子·地員》，其言：

凡將起五音凡首，先主一而三之，四開以合九九，以是生黃鍾小素之首，以成宮。三分而益之以一，為百有八，為徵。有三分而去乘，適足，以是生商。有三分，而復於其所，以是成羽。有三分，去其乘，適足，以是成角（黎翔鳳 2004, 1080）。⁵²

將此生律法圖示如下為：

階 名	徵	羽	宮	商	角	清徵
振動體長度比數	108	96	81	72	64	216
弦長比	1	8/9	3/4	2/3	16/27	1/2
頻率比	1	9/8	4/3	3/2	27/16	2/1
音分值	0	204	498	702	906	1200
兩鄰音間的音分值	204 294 204 204 294					

圖 1

此處說明了五個音的弦長比數，而「三分損益律」在琴上如何實踐？楊蔭瀏指出，琴上

64.

⁴⁹ 朱熹著。2000。《朱子文集》。台北：德富文教基金會出版。

⁵⁰ 按照崔憲的說法，曾侯乙編鐘以「均鐘」調律，均鐘又與琴的律學內容一致，因此鐘律與琴律之間，具有一種同構關係。參見崔憲著。2004。《探律集》。上海：上海音樂學院出版社。

⁵¹ 楊蔭瀏著。1986。《楊蔭瀏音樂論文選集》。上海：上海文藝出版社。

⁵² 黎翔鳳撰。2004。《管子校注》。北京：中華書局。

用十三徽來標志泛音位置相鄰兩徽之間，平分爲十份，每份作爲一分，徽與分兩者，合稱爲「徽分」。宮音三弦上以十徽八分爲角，以七徽九分爲羽，則爲三分損益律（楊蔭瀏 1986, 396）。⁵³

至於純律，乃是在五度相生律的基礎上，加入 4:5 比值的純律大三度，即質數 5。此使五度相生律中的主音、屬音及下屬音上的大三度由五度相生律中較爲複雜且不甚諧和的三度音程轉爲和諧的三度音程，而其律制的結構邏輯主要建立在 2:3 及 4:5 的音程比值上。筆者將五度相生律及琴律表列如下，以茲比較：（繆天瑞 2002, 133）⁵⁴

一、五度相生律之大音階：

音 名	c ¹	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	b ¹	c ²
與主音的 弦長比	1	8/9	64/81	3/4	2/3	16/27	128/243	1/2
音分值	0	204	408	498	702	906	1110	1200
相 鄰 音 間 的音分值	204 204 90 204 204 204 90							

圖 2

二、五度相生律之小音階：

音名	c ¹	d ¹	^b e ¹	f ¹	g ¹	^b a ¹	^b b ¹	c ²
與主音的 弦長比	1	8/9	27/32	3/4	2/3	81/128	9/16	1/2
音分值	0	204	294	498	702	792	996	1200
相鄰音間 的音分值	204 90 204 204 90 204 204							

圖 3

⁵³ 楊蔭瀏著。1986。楊蔭瀏音樂論文選集。上海：上海文藝出版社。

⁵⁴ 繆天瑞著。2002。律學。北京：人民音樂出版社。

三、純律

音名	c ¹	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	b ¹	c ²
產生法	1	$(3/2)^2/2$	5/4	$2/3 \times 2$	3/2	$4/3 \times 5/4$	$3/2 \times 5/4$	2/1
與主音的頻率比	1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2/1
音分值	0	204	386	498	702	884	1088	1200
相鄰音間的音分值	204		182	112	204	182	204	112
頻率	261.63	294.33	327.04	348.84	392.45	436.05	490.56	523.26

圖 4

四、琴律

徽位序數	空弦	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
弦振動部分的長度	1	7/8	5/6	4/5	3/4	2/3	3/5	1/2	2/5	1/3	1/4	1/5	1/6	1/8
音分值	0	231	316	386	498	702	884	1200	1586	1902	2400	2786	3102	3600
可發純律之音		自然七度的轉位	小三度	大三度	完全四度	完全五度	大六度	八度	八度加大三度	八度加大五度	兩個八度	兩個八度加大三度	兩個八度加大五度	三個八度

圖 5

由以上的圖表來看，五度相生律與純律的差異點，主要在大小三度以及大六度，五度相生律的大三度為 408 音分，大六度為 906 音分，而純律大三度則為 386 音分，大六度為 884 音分，比五度相生律少 22 音分。反之，五度相生律的小三度為 294 音分，純律則為 316 音分，五度相生律小三度比純律小三度少了 22 音分，此為二種律制之間的差異。

楊蔭瀏進一步由琴徽上所產生的弦長比值來說明琴律，其將十三徽分成甲、乙兩類；第一、二、四、五、七、九、十、十二、十三等九個徽為甲類，第三、六、八、十一等四個徽為乙類。從比值言，甲類各徽，依次當弦度 1/8、1/6、1/4、1/3、1/2、2/3、3/4、5/6、7/8 處，其比值的分母由 2 和 3 兩個因數所組成；乙類各徽，依次當弦度 1/5、2/5、3/5、4/5 處，其

比值的分母均為 5。前者可通用於兩種律制，後者卻為純律所獨有。換言之，一首琴曲，若用到三、六、八、十一徽上的泛音，則這首琴曲所用的律，便只能是純律。(楊蔭瀏 1986, 397)⁵⁵ 因此，透過琴徽所產生的弦長比來看，琴律乃兼含了「三分損益律」及「純律」的「複合律制」。

至於律制之重要性，即是在於追求音聲之和諧，因此，在演奏之前，便要進行調音以求音準，此可反映在〈琴賦〉的文本之中，其言：

及其初調，則角羽俱起，宮徵相證。參發竝趣，上下累應，蹀躞磔硤，美聲將興。固以和昶而足耽矣。

嵇康在此，以極為優美的筆法來描寫調音的狀態，所謂「角羽俱起，宮徵相證。參發竝趣，上下累應，蹀躞磔硤，美聲將興。」意指調音之時，先由角羽開始，而後為宮徵，皆以五度音為基準，或單弦，或雙弦，在徽位之間上下移動，時而交替發聲，時而多弦齊奏，縱使尚未正式演奏，已可聽到琴音之姣妙弘麗與變化無常，足以使人陶醉其中，充份營造出琴樂表現的豐富性。

(四)「以天合天」之藝術境界

琴的結構與音律固能產生琴樂之美，然而，琴樂之美，亦須藉由主體的心靈境界才能彰顯，因此，高羅佩便指出，在嵇康的〈琴賦〉中，製琴者必為能體道、了解《莊子》之至人，此一說法，甚有意義。

事實上，就嵇康而言，其對音樂的思考，乃是由其宇宙圖式出發，無論是論音樂旨趣或琴律，皆環繞著「自然」的概念來進行，此一概念，除了展示出一豐贍多姿之音樂世界之外，更牽連到主體生命本身，因此，唯有虛靜其心、遊心於淡之「至人」乃能製琴，其云：

……遯世之士，榮期、綺季之儔，乃相與登飛梁、越幽壑，援瓊枝、陟峻嶸，以游乎其下。周旋永望，邈若凌飛；邪睨崑崙，俯瞰海湄；指蒼梧之迢遞，臨迴江之威夷。……顧茲梧而興慮，思假物以託心。乃斲孫枝，準量所任；至人攄思，制為雅琴。

嵇康以榮期、綺季之類的隱士，因「悟時俗之多累，仰箕山之餘輝」，乃隱遁於飛梁深

⁵⁵ 楊蔭瀏著。1986。楊蔭瀏音樂論文選集，397。

谷中，斜望崑崙，俯瞰海濱，在無限美好的自然環境裡，懷想軒轅之遺音、泰容之高吟，終而「顧茲梧而興慮，思假物以託心」，以雅琴能寄託心志而興起製琴之思，於是砍斫枝條，丈量尺寸，製為雅琴。此正如《莊子·達生》所言梓慶削木為鐻，見者驚猶鬼神的「以天合天」之境，文曰：

梓慶削木為鐻，鐻成，見者驚猶鬼神。……對曰：「……臣將為鐻，未嘗敢以耗氣也，必齊以靜心。齊三日，而不敢懷慶賞爵祿；齊五日，不敢懷非譽巧拙，……當是時也，無公朝，其巧專而外骨消；然後入山林，觀天性；形軀至矣，然後成見鐻，然後加手焉；不然則已。則以天合天，器之疑神者其是與！」

梓慶透過心齊的工夫之後，乃能盡棄俗累，遊於方外，故能以無我之心靈，入於山林之中，觀林木之天性，最後再加手其上，以無我之自然合於物之自然，達到「以天合天」之境界。而嵇康所謂「至人攄思，制為雅琴」，正是認為遁世之士，其心靈虛靜、超越俗累，故能縱身於山巔海湄之處，享受精神的自由解放，從而達到「心愜慷以忘歸，情舒放而遠覽」之境界，若以此超越之心靈製琴，便能使琴充滿天地靈秀之氣。

因此，在嵇康看來，琴的製作，並非常人所及，必須藉由修養極高的「至人」之手，從面板、底板、琴軫、琴弦及琴徽等，經過仔細地丈量、選配、鏤刻、縫合等，並投注「至人」的內在精神於其中，才算完成。而這樣的觀點，也被運用在彈琴者身上，嵇康認為，唯有能齊萬物、委性命、宅心事外的體道者，才能彈奏出美妙動聽的樂章，故〈琴賦〉云：「非夫曠遠者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閑止；非夫放達者，不能與之無吝；非夫至精者，不能與之析理也。」只有曠遠、淵靜、放達、至精的至人，才能與「體清心遠，邈難極兮」的愔愔琴德相合。因此，古琴本身，不僅是一種樂器，還是主體精神之投射與象徵，琴音體現著至人超越的生命境界，而至人則藉由渺渺琴音，回歸於宇宙大化之流，在彈琴詠詩的無限逍遙中，達到「萬物為一，四海同宅」（〈四言十八首贈兄秀才入軍詩〉第 18 首）的物我合一之境。

肆、結論

由以上的論述可見，嵇康〈琴賦〉之內容，無論是在文體形式、音樂之美或主體心靈的描繪，確已臻於化境，故高羅佩選擇《嵇康及其〈琴賦〉》來進行譯注，實有其意義與價值，



尤其是對魏晉文獻的整理以及嵇康生平之考察，有助於西方漢學界對嵇康的認識。此外，其又將嵇康之〈琴賦〉與《文選》音樂類諸賦並置來討論，使〈琴賦〉的文體流變及創作形式，獲得較為全面性的觀照，而在〈琴賦〉的英譯部份，高氏亦能把握道家思想之精髓，呈現出嵇康以自然為本之藝術觀。因此本書對於中西學術之交流，實乃功不可沒。

然而，由於本書為一譯介性之著作，許多重要概念，往往只有隻言片語、未見論述，例如其提及〈琴賦〉之所以強調琴材的生長環境，乃是源於中國古代宇宙論的影響。然而，中國古代的宇宙論究竟為何？高氏並未說明。同時，由於高氏為一卓越之琴家，對於琴的結構、琴樂之美及主體的心靈境界等，皆有所涉及，但卻十分簡略，因此留有許多可被討論的空間。故本文乃透過嵇康其它的論著，如〈聲無哀樂論〉、〈明膽論〉及〈太師箴〉，來說明嵇康之宇宙觀，並由其「氣化宇宙論」出發，探討〈琴賦〉中對自然環境之描寫，藉此說明嵇康如何建立其以「自然」為本之藝術觀。其次，由於琴的結構又牽涉到音律的問題，故本文乃參考現代聲學的研究成果，由琴上徽位連繫到純律的律制結構來探討，進一步將〈琴賦〉蘊而未出之思想，加以延伸，由音律之和諧，彰顯出琴樂之美。

最後，高氏曾於書中指出，〈琴賦〉一文所提到的製琴名師與彈奏者，往往為體道之至人，此一觀點，甚能把握嵇康之精神，因為在嵇康看來，製琴者多為遯世之士，主要乃是因其精神虛靜、盡棄塵累、遊於物外，故能以無我之心靈，相應於梧桐自然之性，製造出嘹亮動聽之雅琴，而古琴的彈奏者亦因心靈自由解放，齊物逍遙，故能上契音樂及宇宙的最高和諧，達到物我合一之境。

總結來說，高氏此書，為古琴音樂美學在西方漢學界的傳播，開啓了新的一頁，也為魏晉文化做出了初步的探索，雖然其中存在被討論及延伸的可能性，然而在高羅佩時期，能對漢學古籍進行如此完整的整理及介紹，已屬十分不易，可謂奠基之作，而此奠基之作，也足以讓西方漢學界及中文界的後學在既有的基礎上，尋找出〈琴賦〉研究的新面相。

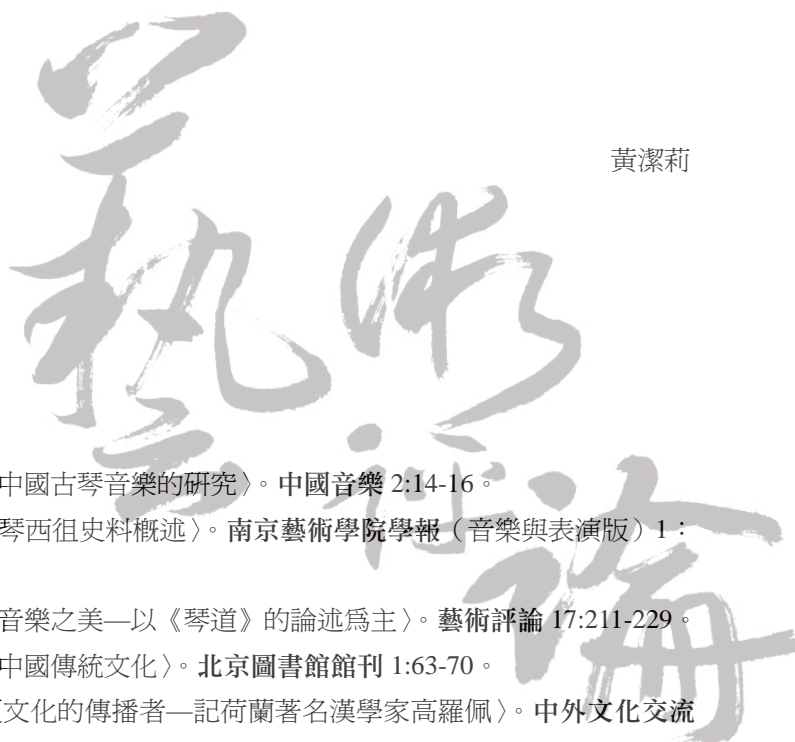
參考書目

(一)專書

Van Gulik, Robert Hans. 1969. *Hsi K' ang and His Poetical Essay on the Lute*. Tokyo: Sophia University.

Van Gulik, Robert Hans. 1969. *The Lore of the Chinese Lute; an essay in the ideology of the Ch'in*. Tokyo: Sophia University.

- 高羅佩編著。1944。《明末義僧東皋禪師集刊》。重慶：商務印書館。
- 陳之邁。1969。《荷蘭高羅佩》。台北：傳記文學出版社。
- 鄭玄注。1976。《易緯乾鑿度》。台北：成文出版社。
- 陳壽撰、裴松之注。2006。《三國志》。北京：中華書局。
- 房玄齡等撰。2003。《晉書》。北京：中華書局。
- 郭慶藩輯。1991。《莊子集釋》。台北：華正書局。
- 呂不韋著、陳奇猷校注。2002。《呂氏春秋》。上海：上海古籍出版社。
- 何寧。2006。《淮南子集釋》。北京：中華書局。
- 朱熹。2000。《朱子文集》。台北：德富文教基金會。
- 戴明揚校注。1978。《嵇康集校注》。台北：河洛圖書出版社。
- 蕭統編、李善注。1986。《文選》。上海：上海古籍出版社。
- 余嘉錫。1991。《世說新語箋疏》。台北：華正書局。
- 沈括。2007。《夢溪筆談》。濟南：齊魯書社。
- 陳寅恪。1982。《金明館叢稿初編》。上海：上海古籍出版社。
- 湯用彤。1988。《漢魏兩晉南北朝佛教史》。北京：中華書店。
- 傅璇琮編。1980。《學林漫錄（初集）》。北京：中華書局。
- 莊萬壽著。1990。《嵇康研究及年譜》。台北：台灣學生書局。
- 何啓民著。1984。《竹林七賢研究》。台北：台灣學生書局。
- 曾春海著。2000。《竹林玄學的典範：嵇康》。台北：萬卷樓圖書有限公司。
- 謝大寧著。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》。台北：文史哲出版社。
- 張節末著。1994。《嵇康美學》。杭州：浙江人民出版社。
- 皮元珍著。2000。《嵇康論》。長沙：湖南人民出版社。
- 童強。2006。《嵇康評傳》。南京：南京大學出版社。
- 查阜西編纂。2001。《存見古琴曲譜輯覽》。北京：人民音樂出版社。
- 繆天瑞。2002。《律學》。北京：人民音樂出版社。
- 崔憲。2004。《探律集》。上海：上海音樂學院出版社。
- Gadamer, Hans-Georg. 2004. 《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》。上海：上海譯文出版社。



(二)期刊

- 宮宏宇。1997。〈荷蘭高羅佩對中國古琴音樂的研究〉。中國音樂 2:14-16。
- 嚴曉星。2008。〈高羅佩以前古琴西徂史料概述〉。南京藝術學院學報(音樂與表演版) 1: 26-36。
- 李美燕。2007。〈高羅佩論古琴音樂之美—以《琴道》的論述為主〉。藝術評論 17:211-229。
- 諸天寅。1996。〈略論高羅佩與中國傳統文化〉。北京圖書館館刊 1:63-70。
- 諸天寅、張卓輝。1996。〈華夏文化的傳播者—記荷蘭著名漢學家高羅佩〉。中外文化交流 1:59-60。
- 顧蘇。2005。〈荷蘭外交官高羅佩和他的中國妻子〉。八桂僑刊 3:54-55。
- 楊權。1994。〈中國癡:高羅佩〉。國際人才交流 11:50-52。
- 王怡慶。1996。〈高羅佩(一九一〇至一九六七)〉。中外雜誌。83-87+92。
- 王家鳳。1990。〈高羅佩傳奇〉。光華。36-45。
- 王曉衛。2003。〈魏晉的樂賦及當時的看重清音之風〉。貴州大學學報(社會科學版)21 卷第 6 期, 頁 71-78。
- 劉志偉。1996。〈《文選》音樂賦創作程式與美學意蘊發微〉。西北師大學報(社會科學版)33 卷第 5 期, 21-25。
- 韓暉。2006。〈《文選》音樂賦類名與蕭統音樂觀探析〉。廣西師範大學學報(哲學社會科學版)42 卷第 3 期, 72-76。
- 侯立兵。2004。〈漢魏六朝音樂賦的文化考察〉。零陵學院學報 25 卷第 4 期, 1-4。

The Analysis of *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute* by Van Gulik, Robert Hans

Hwang, Chieh- Li

Assistant Professor, Center for General Education,
Southern Taiwan University

Abstract

Van Gulik, Robert Hans was the important sinology in the 20th century. He not only understood Chinese traditional culture profoundly, but also was good at qin. During in Japan, he had abundant works about qin, including *The Lore of the Chinese Lute*, *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*, *The Collected Papers of Dong Gao Zen master of the Late Ming Dynasty*, and etc. However, the written work *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute* is seldom discussed in the academia, so it's chosen as the subject in the essay, and was divided into two parts to analyze. In the first section, it mainly probes into the content and purport of the book, including the cultural meaning of the seven sages of the bamboo grove, the brief biography of Hsi K'ang, the style, contents and commentaries of *Ch'in-fu*, and etc. As to the second part, the author reflects on the views of Van Gulik, Robert Hans, mainly aiming at Hsi K'ang's personality and artistic thought. Concerning about Hsi K'ang's personality, Van Gulik, Robert Hans once doubted that some passages in Yu- fen-shih (〈幽憤詩〉) don't accord with what other sources say about Hsi K'ang's character and the dignified way in which he awaited his execution. So, the author tries to clarify these doubts in the paper. At the same time, the author unfolds the new possibilities to interpret Hsi K'ang's *Ch'in-fu* from cosmology, qin temperament and aesthetic realm by the note of Van Gulik, Robert Hans' translation to open a new perspective.

Key words : Hsi K'ang, Ch'in-fu, cosmology, chi, hui