

林慶彰 主編

中國學術思想研究 輯刊

花木蘭
文化出版社
出版

中國學術思想

研究輯刊

十二編

林慶彰主編

第35冊

魏晉樂律、樂理、樂境抉微

黃潔莉著



花木蘭文化出版社

國家圖書館出版品預行編目資料

魏晉樂律、樂理、樂境扶微／黃潔莉 著 — 初版 — 新北市：

花木蘭文化出版社，2011〔民 100〕

目 4+300 面；19×26 公分

（中國學術思想研究輯刊 十二編：第 35 冊）

ISBN：978-986-254-675-8（精裝）

1. 樂律學 2. 樂理 3. 魏晉南北朝

030.8

100016072

ISBN-978-986-254-675-8



中國學術思想研究輯刊

十二編 第三五冊

ISBN：978-986-254-675-8

魏晉樂律、樂理、樂境扶微

作 者 黃潔莉

主 編 林慶彰

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

封面設計 劉開工作室

初 版 2011 年 9 月

定 價 十二編 55 冊（精裝）新台幣 90,000 元

版權所有・請勿翻印

魏晉樂律、樂理、樂境抉微

黃潔莉 著

作者簡介

黃潔莉，高雄市人，國立成功大學中文所博士。曾發表〈高羅佩《嵇康及其〈琴賦〉》探析〉、〈先秦儒、道與古希臘之音樂形上思維——以「和」為核心觀念的解讀〉、〈阮籍〈樂論〉思想釐析〉、〈論嵇康之藝術化生命〉、〈論荀勗「笛律」〉、〈莊子「逍遙遊」之藝術精神〉、〈莊子「氣」論思想釐析〉、〈嵇康〈聲無哀樂論〉之音樂美學〉、〈《呂氏春秋》音律研究〉、〈佻族神話與宗教析論〉等論文，現為國立高雄應用科技大學通識教育中心兼任助理教授。

提 要

本論文旨在以魏晉玄學有無、本末、體用之思維方式來探索魏晉時期之音樂風貌，以音樂的形上原理——「氣」做為論述之主軸，由形而上的音樂本原貫穿到現象界的音樂表現，逐一開展出樂律、樂理及樂賦三個面相。

是以，本文主要分為幾個部份來加以剖析：第一章為緒論，此為問題意識之導出、研究進路、研究方法及前人研究成果之說明。

第二章則以《晉書·律曆志》的音樂觀做為首要探討之對象，從「妙本於陰陽，義先於律呂，觀四時之變，察五行之聲」的說法做為切入視角，溯源風、氣、陰陽、五行與音樂的結合，探討中國音樂與「氣」之關係。

在第三章的部份，則延續《晉書·律曆志》的思考，由「氣」延伸至「律」的探索，針對《晉書·律曆志》中的相關文獻，結合現代聲學的研究方法，逐一耙梳各種律制的發展，並對荀勗之「笛律」進行分析。

至於第四章，乃針對阮籍、嵇康之音樂理論來探討。阮籍、嵇康承襲了氣化宇宙論的思考軸線，建立起形上美學之體系，並由此落實到對音律的看法，明確地呈現出氣→律→數之思維模式，同時，還加入了玄學的新觀點，開展出魏晉時期新的音樂面相。

而在第五章的部份，則以魏晉樂賦作為論述對象，主要從幾個方面來加以說明：

1、魏晉音樂的文化現象。2、魏晉樂賦之濫觴。3、玄學影響下之樂賦。4、魏晉樂賦之多元面相。5、尚「和」的音樂觀等，藉此來分析魏晉樂賦所彰顯出的文化及美學意蘊。

至於第六章，主要針對樂律、樂理及樂賦三者進行一結構性之反思，由於音樂本身，兼具物質與精神之雙重特性，因此，本章乃試圖藉由玄學的視角，透過王弼「因有明無」、「由用見體」之理路，將音樂中的雙重特性加以整合為一有機之整體。

最後，在第七章的部份，則總結樂律、樂理及樂境三者，將音樂的抽象原理及具體的音聲之美加以整合，並且透過主體的工夫實踐，達到「會而共成一天」的暢玄體和之境。



目

次

第一章 緒 論	1
第一節 問題之導出及研究進路	1
第二節 研究方法	7
第三節 文獻回顧	8
第四節 本論文之意義與價值	13
第二章 《晉書·律曆志》之音樂觀尋繹	17
前 言	17
第一節 「妙本於陰陽，義先於律呂，觀四時之變， 察五行之聲」之歷史流衍	18
一、風、氣、陰陽、五行概念之溯源	21
二、音樂與「氣」之關係	25
第二節 候氣說	56
一、「物類相召」之原理	57
二、「候氣說」之發展	58
三、「候氣說」之詮釋與評價	62
小 結	66
第三章 論《晉書·律曆志》之律制	69
前 言	69
第一節 荀勗定律之緣起	71
第二節 《晉書·律曆志》之律制演繹	75
一、荀勗尺	75
二、五度相生律與三分損益律	78
三、純律	80
四、《晉書·律曆志》所論之「複合律制」	82
五、《管子·地員篇》之「三分損益律」	88
六、《晉書·律曆志》所論《呂氏春秋·季夏 紀·音律篇》之音律	90
七、《晉書·律曆志》所論《淮南子·天文篇》 之音律	98
八、《晉書·律曆志》所論《史記·律書》之 音律——針對「律數」一節提出「蕤賓 爲重上」之說	103
九、《晉書·律曆志》所論《漢書·律曆志》 之音律	109

十、《晉書·律曆志》所論《後漢書·律曆志》之音律	111
第三節 荀勖「笛律」	120
一、發音原理	120
二、管口校正	124
三、生律法與孔距校正	125
四、笛上三調	128
小 結	132
第四章 阮籍〈樂論〉與嵇康〈聲無哀樂論〉之思想釐析	135
前 言	135
第一節 阮籍之〈樂論〉思想釐析	137
一、音樂產生的根源：「此自然之道，樂之所始也。」	137
二、儒家樂論與道家思想之融合	143
第二節 嵇康之〈聲無哀樂論〉思想釐析	159
一、由「聲、音、樂」三層概念界定〈聲無哀樂論〉內容之商榷	160
二、音聲之自然和理	164
三、聲、情關係：「心之與聲，明爲二物」	169
四、音樂與文學之殊異性	182
五、〈聲無哀樂論〉中的審美意識	186
小 結	188
第五章 異彩紛呈的魏晉樂賦	191
前 言	191
第一節 魏晉音樂之文化現象	192
一、士人知音愛樂之風盛行	194
二、俗樂及胡樂之興盛	197
第二節 魏晉樂賦之濫觴	201
一、枚乘〈七發〉中首發之創作程式	201
二、枚乘〈七發〉之音樂觀	204
第三節 玄學影響下之樂賦	206
一、嵇康之〈琴賦〉	206

二、成公綏之〈嘯賦〉	219
第四節 魏晉樂賦之多元面貌	231
一、強調「器合自然」之樂賦——以傅玄之 〈箏賦〉、〈琵琶賦〉及成公綏之〈琵琶賦〉 為代表	231
二、抒情寫意之樂賦——以潘岳之〈笙賦〉 為代表	233
三、反映貴遊之風之樂賦——以曹毗之〈箜 篌賦〉為代表	236
四、軍旅用樂之樂賦——以陸機之〈鼓吹賦〉 及谷儉之〈角賦〉為代表	239
五、描繪異族音樂之樂賦——以杜摯之〈笳 賦〉為代表	241
六、描寫綜合藝術之樂賦——以夏侯湛之 〈鞞舞賦〉及張載之〈鞞舞賦〉為代表	244
第五節 尚「和」之音樂觀	246
小 結	248
第六章 暢玄體和之音樂境界	251
第一節 具體的音聲之美	251
一、音律	252
二、音色	253
三、旋律	255
四、節奏	258
第二節 主體之精神體驗	259
一、老莊以道境喻樂境	259
二、魏晉文人對樂境之嚮往	261
第三節 「以大和為至樂」之音樂境界	266
一、有無之辯證	266
二、音樂之兼含有無	269
三、由音樂審美所開顯的心靈之遊	272
小 結	276
第七章 結論——會而共成一天	279
參考書目	285

第一章 緒 論

第一節 問題之導出及研究進路

宗白華先生曾指出：「漢末魏晉六朝是中國政治上最混亂、社會上最苦痛的時代，然而卻是精神史上極自由、極解放，最富於智慧、最濃於熱情的一個時代。因此也就是最富有藝術精神的一個時代。」〔註1〕在此氛圍下，無論是文學、思想或藝術方面，皆呈現出百花齊放之姿，充滿著濃厚的人文精神。由此，筆者乃對於魏晉時期的音樂領域充滿極大的興趣與好奇，從既有的研究成果來看，研究者多集中於嵇康、阮籍的樂論來探討，其餘的部份，相關研究十分稀少，因此也給後人留下了可能拓展的空間。從這個角度出發，筆者乃進一步去思索：魏晉的音樂究竟是何種樣貌？此時的音樂，其內涵及外延可以拓展到什麼樣的程度？吾人又該用何種方式去理解音樂？這三個問題的提出，便涵蓋了魏晉時期的音樂原理、律制、音樂風格、樂器形制、時代思潮及文化意蘊等相關議題，由此開展出一連串可供討論的空間。但另一方面，由於這些議題，並不集中於某一文本之中，而是散落於史籍、詩、賦、論等各處，缺乏有機的系統性，加上年代久遠，某些重要文本或已成為斷簡殘篇而造成研究上的缺憾，因此，如何將這些零散的材料，透過一種有系統性的組織，成為嚴謹的論述，乃成為魏晉音樂研究者的一大考驗。而更重要的是，由於音樂本身，乃是以聲音為重要媒介，只有透過此一媒介，才能具體了解當時的音樂內容，而不僅是表面文字之抽象敘述，然亦因時代因素，這些相關的音樂內容，包括實質的音聲、曲調、演奏方式等皆已不復留存，

〔註1〕 宗白華著，《美學散步》，上海：上海人民出版社，1999年，頁208。

使音樂的研究更具有某種侷限性。然而，若撇開有聲資料的部份，有關魏晉的音樂研究現況，除了嵇、阮的樂論之外，樂律、樂賦的研究都甚為匱乏，因此也仍然具有發揮的空間。

在本文的研究進路上，筆者主要從「音樂」的概念入手，但「音樂」的概念，在中國古代，具有各種不同的用法，如「聲」、「音」、「樂」、「聲音」、「聲樂」及「音樂」等，用法十分多樣。因此，首先必須釐清其確切的涵蓋範圍。若就許慎的《說文解字》來看，其言：「聲，音也。從耳，殸聲。殸，籀文磬。」〔註2〕「聲」從「耳」形，代表「聽」之意。而「音」，按《說文》言：「聲生於心有節於外謂之音。宮商角徵羽，聲也。絲竹金石匏土草木，音也。從言含一。」〔註3〕此將「聲」視為宮商角徵羽，而「音」則指金石絲竹匏土草木等八種材質的樂器。至於「樂」，其於甲骨文中已存在，寫作「𪛗」，〔註4〕而金文則多作「𪛗」，〔註5〕在中間加上「𪛗」，許慎以為其乃「鼓」之象形，〔註6〕羅振玉則曰：「從絲附木上，琴瑟之象也。或增𪛗以象調弦之器，猶今彈琵琶阮咸者之有撥矣。」〔註7〕而修海林則從「樂」字當中「糸」的分析入手，其以為「糸」乃穀實累累的象徵，穀實累累則意味豐收，而古人在豐收時又會有狂歡的樂舞活動，因此「樂」乃包含了豐收、愉悅及樂舞三種意涵。〔註8〕但無論是哪一種說法，事實上，都說明了聲、音、樂皆與具體的音響相關。

再從典籍來看，《尚書·虞書·舜典》乃是最早論及「聲」者，其曰：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」〔註9〕此「聲」指宮、商、角、徵、羽五聲。而《尚書·虞書·益稷》則是最早提及「音」者，其言：「予欲聞六律、五聲、八音。」「八音」是指八種樂器之材質。而就「樂」而言，《周易·豫》曰：「先王以作樂崇德，殷薦之上帝，以配祖考。」〔註10〕《尚書·虞書·舜

〔註2〕 許慎撰、段玉裁注，《說文解字注》，高雄：復文圖書出版社，2004年，頁592。

〔註3〕 許慎撰、段玉裁注，《說文解字注》，頁102。

〔註4〕 中國社會科學院考古研究所編輯，《甲骨文編》，北京：中華書局，1989年，頁261。

〔註5〕 容庚編著，《金文編》，北京：中華書局，1985年，頁398。

〔註6〕 許慎《說文解字》曰：「樂，五聲八音總名。象鼓鞀。木，虞也。」

〔註7〕 羅振玉撰，《增訂殷虛書契考釋》，台北：藝文印書館，1981年，頁40。

〔註8〕 修海林著，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁70。

〔註9〕 孔安國傳、孔穎達正義，《尚書正義》，卷三，〈舜典〉，台北：台灣古籍出版有限公司，2001年，頁95。

〔註10〕 王弼注、孔穎達疏，《周易正義》，卷二，〈豫卦〉，北京：北京大學出版社，2000年，頁101。

典》云：「夔，命汝典樂。」說明了「樂」乃是歌、舞、樂三位一體的綜合藝術。此外，尚有「音聲」、「聲音」、「聲樂」並舉的用法，如《莊子·至樂》曰：「所樂者，身安厚味美服好色音聲也。」〔註11〕《春秋繁露·爲人者天》言：「聲音應對者，所以說耳也。」〔註12〕《荀子·王霸》云：「耳好聲而聲樂莫大焉。」〔註13〕《韓非子·解老》曰：「是以聖人不引五色，不淫於聲樂。」〔註14〕由這些例證來看，除了「樂」較明顯地涵蓋了「聲」與「音」二個層面，而有樂舞的意涵之外，五聲、八音，雖一指音階階名，一爲樂器的材質，然二者之間實密不可分，因爲五聲必透過樂器來演奏，而八音中亦必包含五聲，故有時便直接用「音」來涵蓋「聲」，如《左傳·隱公五年》曰：「夫舞所以節八音而行八風。」〔註15〕唯一對聲、音、樂三個層次進行區辨的乃是《禮記·樂記》，其言：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂。」〔註16〕「聲」起於人心感物而動，「音」乃是「聲」按一定的組織排列而成，即旋律或曲調，「樂」則是在「音」之上加上干戚、羽旄等舞具的樂舞表演。至於真正將「音樂」二字連用者，乃是《呂氏春秋》，其言：「音樂之所由來者遠矣，生於度量，本於太一。」〔註17〕「音樂」乃源自於「太一」，即「氣」，而此處之用法，已較接近現代意義下的「音樂」。

透過以上的考察，可以發現，除了《禮記·樂記》之外，聲、音、樂的用法，並無太大的差別，甚至時有混用的情形，大多指現象界的五聲、六律、八音而言。只有《呂氏春秋》的提法，較爲特別，其將音樂視爲「生於度量，本於太一」從形上學的角度來思考音樂的本原。由此，即給本文提供了二種思考的方向，一是針對現象界的五音六律來探索，一是針對音樂形上學的部

〔註11〕 郭慶藩輯，《莊子集釋》，台北：華正書局，1991年，頁609。

〔註12〕 蘇輿撰，《春秋繁露義證》，卷十一，〈爲人者天〉，北京：中華書局，1992年，頁320。

〔註13〕 梁啟雄著，《荀子集解》，〈王霸〉，台北：台灣商務印書館，1973年，頁151。

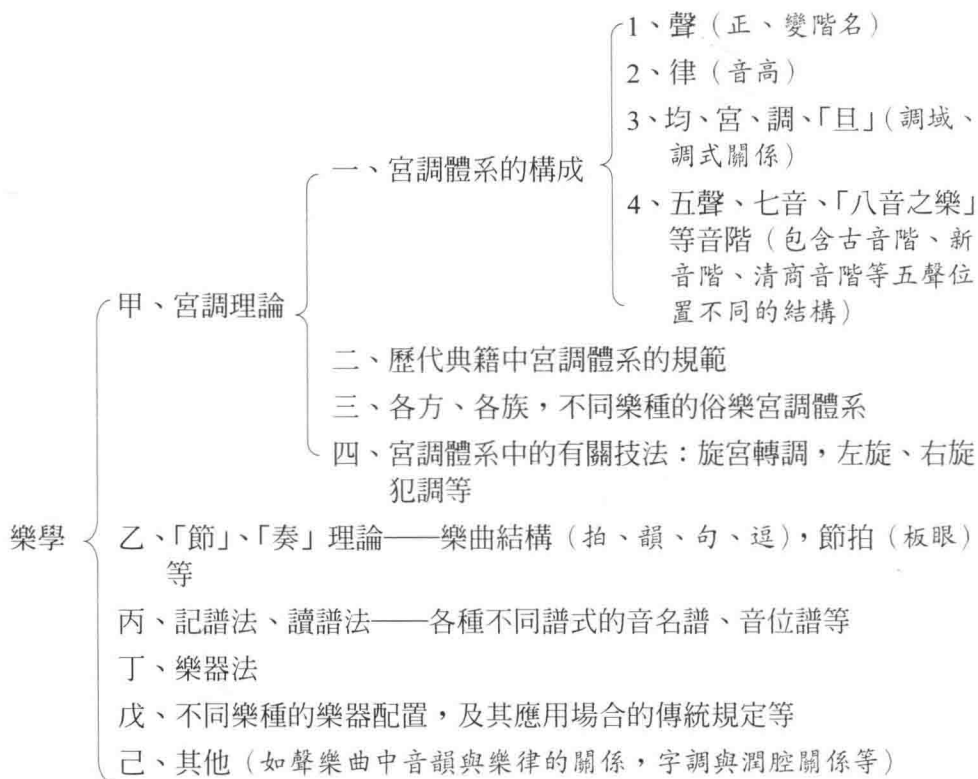
〔註14〕 陳奇猷校注，《韓非子》，卷六，〈解老〉，台北：華正書局，1975年，頁361。

〔註15〕 左丘明傳、杜預注、孔穎達正義，《春秋左傳正義》，卷三，北京：北京大學出版社，2000年，頁113。

〔註16〕 鄭玄注、孔穎達疏，《禮記正義》，卷三十七，〈樂記〉，北京：北京大學出版社，2000年，頁1251。

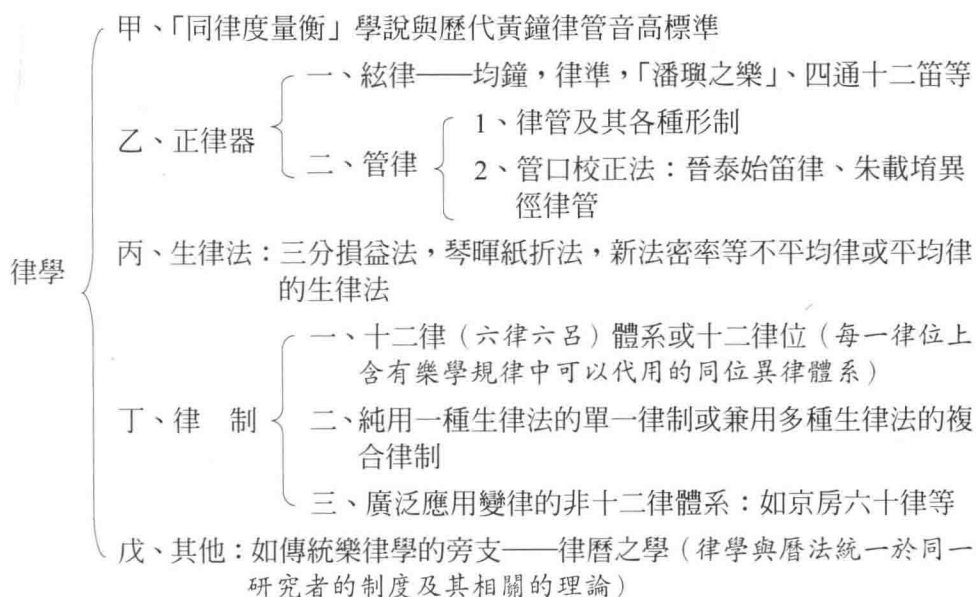
〔註17〕 呂不韋著，陳奇猷校注，《呂氏春秋》，卷五，〈仲夏紀〉，上海：上海古籍出版社，2002年，頁255。

份，由此開展出由形而上到形而下的思考軸線。首先，從現象界的五聲、六律、八音來看，其牽涉到了中國音樂當中「樂律學」的領域，黃翔鵬指出，所謂「樂學」主要是從音樂藝術實踐中所用樂音的有關組合形式或藝術規律出發，取形態研究的角度，運用一般邏輯推斷的方法（非精密計算）來研究樂音之間的關係。律學主要是以自成樂學體系的成組樂音為對象，從音響的自然規律出發，取音響學（中國古代稱「聲學」）角度，運用數理邏輯的精密計算方法來研究樂音之間的關係。此二者乃出自「共生」過程，其理論的表述也互為條件；樂學、律學的發展更互有因果關係，律制上新的方法起源於旋宮的要求，新律制的應用也是重新確立宮調系統的原因，〔註 18〕二者實是不可分割的整體。在此，將二者的關係表列如下：〔註 19〕



〔註 18〕《中國大百科全書·音樂舞蹈卷》，台北：錦繡出版事業股份有限公司，1993 年，頁 872～873。

〔註 19〕《中國大百科全書·音樂舞蹈卷》，頁 873。



從這個圖表來看，律學與樂學乃是相互包含，互不可分的。樂學包含了宮調體系的構成，宮調體系又涵蓋了聲、律、均、五聲、七聲音階等，而音階型態與旋宮性能又需要與律制結合，因此，若從前文對「音樂」的定義來看，五聲、六律、八音等皆為樂學的主要內容，而律學又是樂學的理論基礎，因此，研究魏晉音樂，便無法脫離「律學」的領域而孤立論述。是以，本文乃以「樂律」做為研究對象之一，並以《晉書·律曆志》為主要的研究文獻。至於樂學的部份，魏晉的材料較為有限，關於記譜、配器法等在魏晉時期都尚未出現，亦無有聲資料可供參考，只剩下一些零散的材料，例如樂器形制、音色及曲目等呈現在樂賦之中，故以樂賦做為探討的焦點。但樂賦所涵蓋的範圍，又不只是在音樂的層面而已，音樂做為魏晉文化現象之一環，還具有更為寬廣的文化意蘊，因此，本文也試圖透過樂賦來折射出魏晉時期的文化樣貌。

以上所述，乃是就音樂的具體層面而言，但依《呂氏春秋》的看法，具體音聲的背後實有一個不可見的存在原理，藉以說明一切音聲的本原，此便涉及形上學的問題，亦契合於魏晉玄學的精神。湯一介曾指出，魏晉玄學乃是要為天地萬物的存在找一形而上學的根據，它所討論的問題就必有其特殊的內容，這就是所謂「本末有無」問題。「本」為「體」，「末」為「用」；「有」即是有名有形的具體的存在物，指天地萬物、政治人倫，「無」則為無名無形的超時空的本體，名為「道」或「自然」。魏晉玄學所討論的問題就是指作為

無名無形的超時空的本體和有名有形具體的天地萬物的關係問題。〔註 20〕從這個角度來看，魏晉文人，既處於玄風大盛的時代，那麼其對事物本體的探索，勢必延伸到音樂的層面，這一點，在阮籍、嵇康的樂論中，體現得最為明確，二者的樂論，始終對音樂本體的探討投以極大的關注，這也給了筆者在理解音樂的問題上，提供了另一種不同的思考向度。於是，本文即借助於魏晉玄學的思維模式來探討音樂的相關問題。從這個角度出發，首先思考的即是：從具體的音聲到不可聽聞的音樂本體，究竟是什麼樣的關係？究竟該如何思考音樂中「無」與「有」的問題？事實上，尅就音樂本身的特質來看，可以發現，音樂具有一種介於形而上與形而下之間的性格，其一方面具有物質性的實體，可藉由聲音、曲調或歌舞表演等方式被感知，但同時又虛無縹緲、不見其形，雖似聽聞，又來去無蹤，充份具備了「無」與「有」之雙重性。由此，筆者乃以《晉書·律曆志》及嵇阮樂論中對本體的探索，做為論述的軸線，由此迤邐而下，由形而上的音聲之體，開展出現象界之五音六律，此一部份的文本，則以《晉書·律曆志》的律制及魏晉樂賦為主，凸顯出各種曲調、音韻、器樂音聲之美，最後，再將樂律、樂論及樂賦加以整合，開顯出魏晉音樂的完整性及豐富性。

因此，本文在第二章的部份，主要探討音樂的形上原理，試圖透過《晉書·律曆志》的角度來理解魏晉時期的音樂觀，將「氣」或「陰陽」視為音樂的起源，考察音樂與陰陽、五行之間的關係，藉此了解音樂是如何被納入宇宙圖式的框架中來思考，藉此說明為何「候氣說」始終在中國的音律史上佔有一席之地，成為許多研究者爭論不已的焦點。〔註 21〕

其次，在第三章的部份，本文乃沿著氣化宇宙論的思維脈絡，由「律曆之數乃天地之道」〔註 22〕的角度開展出音律的層面。由於古代乃是以陰陽之氣的消長來解釋季節氣候的改變及日月的運行，但在科學更為發達之後，便以數理

〔註 20〕 湯一介著，《郭象與魏晉玄學》，北京：北京大學出版社，2000 年，頁 12。

〔註 21〕 關於「候氣」的問題，戴念祖、唐繼凱、劉道遠等人，分別有不同的看法，或肯定、或否定，學界尚未有定論。參見戴念祖著，《中國物理學史大系·聲學史》，長沙：湖南教育出版社，2000 年，頁 424。唐繼凱，〈中國古代天文曆法與律呂之學——中國傳統律呂之學及律曆合一學說初探〉，《交響——西安音樂學院學報》，2003 年第 3 期，頁 25。劉道遠，〈中國古代十二音律釋名及其與天文曆法的對應關係〉，《音樂藝術》，1988 年 9 月，第 3 期，頁 15~16。

〔註 22〕 何寧撰，《淮南子集釋》（上），卷三，〈天文訓〉，北京：中華書局，2006 年，頁 260。

的方式來詮釋宇宙現象，進而產生曆法。同樣的道理，亦應用在音律上，古人藉由數學的計算，可以尋找出弦長或管長比例，為音律科學奠定紮實的基礎。除此之外，本文又結合當代律學的方法，對《晉書·律曆志》中的歷史文獻進行考察，並輔以出土文物，如編鐘的測音結果來分析三分損益律及純律，並指出「複合律制」的存在形式。其次，乃針對《晉書·律曆志》中所載史書對律制的看法，比較《晉書·律曆志》與其同異之處，以釐清相關的問題。

而在第四章的部份，則以嵇康、阮籍的樂論為主。由於嵇、阮二人皆為玄學家，因此，對音樂的本質問題，具有高度的興趣，二者皆由氣化宇宙論的角度來思考音樂，以「氣」為本原，並強調音律的重要性，承襲著氣→數→律的思維模式來說明音樂的存在。此外，二人的樂論還加上了玄學的思想，例如阮籍旨在調和儒道，於是乃援道入儒，將儒家的概念巧妙地加以轉化，使儒家的樂論深具道家色彩。而嵇康則透過玄學辨名析理的方法，由名實之辨來考察聲、情之間的關係，提出「聲無哀樂」的說法，更加側重於音樂的客觀性，而對音樂的內在結構、形式風格、及樂器音色等有更為細緻的探討。

至於第五章的部份，可說是音樂的形上原理向現象界各種音聲之美的延伸，在魏晉樂賦當中，多為具體音聲的描繪，包括樂器形制、音色、曲調及曲目方面，一方面體現了魏晉的文化思潮，一方面也保留了許多當時的音樂特色。

在第六章的部份，旨在以玄學的思維方式來反思樂律、樂論、樂賦之間的結構關係，此一關係，可用有無、體用的思考模式來加以涵攝，從「有」的角度來看，現象界的五音六律，皆是可聞可感的物質性實體，然而，音樂又具有超越物質性的層面，一如道體之恍惚縹緲、窈冥玄絕，此即《老子》之「大音」、《莊子》之「天籟」，但老、莊僅偏於境界型態之探討，而不重音樂的物質層面，此亦有所不足，因為「無」必寓於「有」而顯，若無物質載體，境界便無從彰顯，故王弼所謂「因有明無」、「即用見體」的說法，正可圓融地綰結「有」與「無」的二個面相，使樂律、樂論及樂賦三者成為一完滿有機的整體。

第二節 研究方法

本文的研究對象，以魏晉時期的史料文獻為主，透過哲學及音樂型態學的交叉使用為研究方法。哲學所探討的範圍，乃是以音樂的本體、本質等形而上問題為主，由此確立音樂的本原及其意義。至於音樂型態學，則借用黃

翔鵬及趙宋光所創的名詞。此為二者在討論音樂信息的電子技術應用與有關電子計算機儲存編碼問題時創用的。名詞是借用自生物學中的形態學（morphology）——有關生物體形態上的遺傳、變易問題的研究。其以為使用這個新詞的必要性乃是因為音樂的各種表現形態向來沒有整體性的概念，例如音高和律制屬於律學範疇，在物理學中成為音響學的分支；而音階、調式、節奏、節拍、旋律型等問題卻屬於基本樂理範疇；音色、調高、律制、音階、音域等問題和樂器的調弦法、孔位相關時，又分別屬於樂器學或樂器法範圍；旋律型、節奏型、句法等問題和語言音韻相關時，又另外屬於「語言音樂學」範疇；句法結構、曲式、調性布局等問題則屬於作曲法或曲式學範圍。事實上，傳統音樂研究所涉及的問題還將超出上述五個方面。因此，採用「型態學」能從整體上把握音樂現象中的各種表現手段及表現型態。（註23）

從這個角度來看，音樂型態學乃是企圖整合所有相關卻又各自分散的領域，而魏晉時期的音樂題材，正是屬於此一狀況，其所涵蓋的範圍極為廣闊，包括了對音樂本體的探索、音樂物理學、音樂美學、樂器學、音樂風格、曲式、旋律等不同面相的交融互滲，而這些層面，雖散落在不同的文本之中，卻又密切相關、互不可分，因此，本文乃嘗試使用跨學科的方式，將這些不同的面相整合為一完整的體系，藉以重新思考魏晉的音樂，以發掘出新的可能性。

第三節 文獻回顧

有關魏晉音樂的相關研究，專書部份有郭平的《魏晉風度與音樂》，（註24）其主要透過魏晉的文化現象來考察音樂在魏晉文化中所扮演的角色，分別從六朝前的音樂發展、魏晉風度與音樂、嵇阮樂論、嵇阮樂論與老莊音樂觀、六朝樂論與文論、畫論、書論的綜合研究及魏晉風度與中國音樂精神等幾個方面來探討，若就魏晉音樂的斷代研究上來說，本書有其一定的意義，其中包含了十分豐富的魏晉素材，且試圖將魏晉的各類藝術予以整合，然而若針對音樂自身的本質特徵、規律、形式以及嵇、阮之樂論來看，其論述則稍顯不足。

〔註23〕王耀華、杜亞雄編著，《中國傳統音樂概論》，福州：福建教育出版社，2006年，頁11。

〔註24〕郭平著，《魏晉風度與音樂》，合肥：安徽文藝出版社，2000年。

至於魏晉音樂史的部份，主要有吉聯抗的《魏晉南北朝音樂史料》、〔註25〕及陳玉燕之《魏晉音樂史》。〔註26〕前者為史料之輯譯，而後者則為概述性質之說明。

在魏晉樂律的研究方面，最重要者乃是王子初之《荀勗笛律研究》。〔註27〕王子初按荀勗的製笛方法，將理論付諸實驗，藉此探討管口校正、荀笛的功用、管徑以及何謂笛上三調等問題，並針對徐養原、凌廷堪及陳澧對荀勗的看法，提出一己之評述，其在笛律的研究方面實乃功不可沒。而國內的樂律研究方面，則多集中於先秦、兩漢、宋、明、清等，主要有沈冬〈先秦律學考〉、〔註28〕沈冬〈蔡元定十八律理論平議——兼論朱子與「律呂新書」〉、〔註29〕陳萬鼎〈朱載堉律學之研究〉、〔註30〕陳萬鼎〈中國古代音樂的基準：談馬王堆的竽律〉、〔註31〕陳萬鼎〈漢京房六十律之研究〉、〔註32〕陳萬鼎〈清史音樂志的研究——清樂志十四律理論的探討〉、〔註33〕劉美枝〈試從漢代樂律思想略論樂律與曆法之關係〉、〔註34〕張蕙慧，〈呂氏春秋的音樂觀與樂律學〉等。〔註35〕

而有關魏晉之樂論部份，研究成果最為豐碩，專書主要有徐麗真，《嵇康的音樂美學》、〔註36〕張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》。〔註37〕前者是從音樂的本質、音樂欣賞中的主客體關係及音樂的功能方面來加以論述，說

〔註25〕吉聯抗輯譯，《魏晉南北朝音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1982年。

〔註26〕陳玉燕，《魏晉音樂史》，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997年。

〔註27〕王子初著，《荀勗笛律研究》，北京：人民音樂出版社，2001年。

〔註28〕沈冬，〈先秦律學考〉，《台大中文學報》，1991年6月，第4期，頁341～358。

〔註29〕沈冬，〈蔡元定十八律理論平議——兼論朱子與「律呂新書」〉，《台大中文學報》，1995年4月，第7期，頁121～154。

〔註30〕陳萬鼎，〈朱載堉律學之研究〉，《東吳文史學報》，1990年3月，第8期，頁267～326。

〔註31〕陳萬鼎，〈中國古代音樂的基準：談馬王堆的竽律〉，《故宮文物月刊》，1984年1月，第1卷第10期，頁49～55。

〔註32〕陳萬鼎，〈漢京房六十律之研究〉，《東吳大學中國藝術史學刊》，1981年7月，第11期，頁1～25。

〔註33〕陳萬鼎，〈清史音樂志的研究——清樂志十四律理論的探討〉，《故宮季刊》，1977年冬，第12卷第2期，頁5～58。

〔註34〕劉美枝，〈試從漢代樂律思想略論樂律與曆法之關係〉，《台灣音樂研究》，2006年10月，第3期，頁21～44。

〔註35〕張蕙慧，〈呂氏春秋的音樂觀與樂律學〉，《新竹師範學報》，1987年12月，第1期，頁129～157。

〔註36〕徐麗真著，《嵇康的音樂美學》，台北：國立編譯館，1997年。

〔註37〕張蕙慧著，《嵇康音樂美學思想探究》，台北：文津出版社有限公司，1997年。