

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

十三編

林慶彰主編

第14冊

魏晉樂論與樂賦音樂審美研究

何美諭著



花木蘭文化出版社

國家圖書館出版品預行編目資料

魏晉樂論與樂賦音樂審美研究／何美諭 著 — 初版 — 新北市：

花木蘭文化出版社，2012〔民 101〕

目 2+278 面；19×26 公分

（中國學術思想研究輯刊 十三編；第 14 冊）

ISBN：978-986-254-798-4（精裝）

1. 音樂美學 2. 樂評 3. 魏晉南北朝哲學

030.8

101002166

ISBN-978-986-254-798-4



中國學術思想研究輯刊

十三編 第十四冊

ISBN：978-986-254-798-4

魏晉樂論與樂賦音樂審美研究

作 者 何美諭

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 2012 年 3 月

定 價 十三編 26 冊（精裝）新台幣 42,000 元

版權所有・請勿翻印

魏晉樂論與樂賦音樂審美研究

何美諭 著

作者簡介

何美諭，台灣省台中縣人。東海大學中文系、中興大學中文研究所、成功大學中文博士，曾兼任於勤益科技大學。研究領域以魏晉思想為主，曾發表：論《樂記》所闡述之「性」與「樂」的關係、魏晉樂賦中空間與人格的理想論述、阮籍〈樂論〉中儒學玄學化的探討、談「聲」、「音」、「樂」的意涵在中國歷史上的演變——以先秦漢魏為主等單篇論文。在文學創作方面亦有耕耘，曾得過林榮三文學獎小品文獎、磺溪文學獎、懷恩文學獎、府城文學獎。

提 要

本論文以魏晉樂論與樂賦作為研討對象，而以音樂審美為探討目標，通過對文本的解析，致力於以下三個主要工作：第一、企圖證明魏晉的音樂審美並非如前人的研究成果，只呈現一種境界型態的表現。此篇論文則希望藉由樂賦材料的援引，能尋找出境界型態之外的音樂鑑賞。第二、魏晉樂論與樂賦兩者必然呈現不同的音樂審美意識，那兩者將如何各自表述？其所承為何？兩者將呈現如何不同的審美情趣？第三、魏晉樂論與樂賦，在各自表述的情況下，又將如何呈顯魏晉音樂審美的時代性？

本論文共分為五章，其內容大要如下：

第一章「緒論」，說明魏晉「樂論」與「樂賦」並列探討的用意，並略述魏晉以前至魏晉時代「音樂」概念之發展，以及概述魏晉音樂變遷背景，以作為對於魏晉「樂論」與「樂賦」的先備理解。之後再述及前人對於魏晉音樂研究之成果，並說明從此些成果中，魏晉樂論與樂賦尚可研究之部分以及此論文研究之旨趣。

第二章題為「魏晉樂論與樂賦之音樂審美體驗」以審美體驗為切入點，從體驗的情感性以及體驗的超越性來理解魏晉樂論與樂賦的音樂審美體驗。本章共分為兩個部分探討：

第一部分題為：「魏晉樂論完成人之復歸的音樂審美體驗」，透過對魏晉樂論音樂審美準則的分析，以進入魏晉樂論所呈顯的音樂審美體驗。阮籍〈樂論〉對於音樂美的認定依人文涉入的深淺，而有價值性的判斷，音樂之美，不在於音樂本身，而在於倫理道德的成就與否，此為儒家的樂教思想。然而在音樂審美的體驗上，卻以自然無欲、心平氣定、論樂須得性為體驗原則，此則援用道家自然觀的思想。嵇康〈聲無哀樂論〉以為音樂美的認定在於音樂本身，於人心、道德無關。而在音樂的審美上，援用莊子主體境界的「天籟」思想，追求心在無待的情況下，循性而動以進入音樂自然之和的音樂審美體驗。阮籍、嵇康在音樂審美的體驗上無論是出於「自然之道」或「心之無待」的音樂審美準則，都是在追求自然人性的復歸，而這樣的復歸有著「同歸老莊」的思想傾向。

第二部分題為：「魏晉樂賦感興式的音樂審美體驗」，主要是透過魏晉樂賦的創作型態：結構模式與譬喻徵引之運用，以了解到魏晉樂賦的音樂審美體驗為感興式的審美體驗，並進一步分析出在魏晉樂賦創作程式的結構象徵以及「譬」、「類」取引的想像上，樂賦創作型態與音樂審美之關係。就樂賦的結構模式而言，共分為五個進程，而這五個進程剛好架構出聆聽音樂時循序鑑賞的進路。而樂賦中所呈顯的鑑賞進路帶著一種神話精神以及遊仙色彩，而神話的精神顯然承自「楚辭」，而遊仙色彩則受了當時遊仙思潮的影響。至於譬喻徵引的修辭，呈顯出歷史積澱以及個體直觀兩種的審美方式，魏晉人透過此兩種審美方式，達到精神與音樂融於一體的意境。

第三章題為：「魏晉樂論與樂賦之音樂審美理想」，音樂與人與社會之美相結合的觀念對中國音樂審美理想的影響深遠，因此本章在探討魏晉樂論與樂賦之音樂審美理想時，必以人格理想與社會理想為切入點，如此才能探究出魏晉樂論與樂賦之音樂審美理想的深刻內涵。本章共分為兩個部分探討：

第一部分題為：「魏晉樂論以『和』為依歸之音樂審美理想」，此部分以「樂」、「禮」、「和」為切入點，以了解魏晉時代禮樂關係的改變，以及這樣的改變所突顯魏晉音樂審美理想的時代性所在。阮籍、嵇康所追求的審美理想不再只是「禮樂」所呈現的「人和」之美，而是追求人、樂、天結合的「天和」之美，因此注重主體境界的實踐。阮籍、嵇康援用莊子氣化的觀念，認為與「道」同一的「氣」，是「道」生萬物時下注於萬物個體的精微之質，是萬事萬物縱向橫向的感通基礎。所以人之氣與樂之氣能透過橫向的感通方式，達到人與樂的結合，因此當人樂相應時，也就可以透過「氣」的縱向感通，而與「道」冥合。道、氣在統攝、調節陰陽的歷程中產生一種「和」的全體觀照，使得音樂與人因同根、同構的「氣」而交感共鳴，而呈顯「和」之全體觀照的審美理想境界。此時每一個個體生命都以「天和」的主體境界處於人世間，於是群體的集合奠基於每個個體的諧和上，那社會自然而然也就呈現人人相和的景況，「人和」的理想也隨之實現。

第二部分題為：「魏晉樂賦音樂審美理想中空間與人格的論述」，此部分對於魏晉樂賦的研究旨趣，由「理想」的追求出發，力求從文化背景的角度探索魏晉人對於理想空間以及人格理想的追求。深入探討之後發現，魏晉人對音樂審美的理想，以一種文學的手法，闢造在現實中不存在的「純境」、建構自我放逐的精神堡壘，重建一個自然而然、悠遊自在的理想國度。並且透過對樂器形、神的鑑賞，聯結到魏晉對人格美的追求，依此而溝通了樂與人之間同情共感的可能，建立起樂與人之間異質同構的審美感應機制。於是樂賦中理想空間與人格理想的建構，說明了魏晉人企圖藉由音樂進入到一個完滿境界的想望。

第四章題為：「從文體特徵與比較觀點研討魏晉樂論與樂賦之音樂審美取向」，由於文體的不同，所呈顯出的審美取向必然有不同之處，而「賦體」、「論體」的創作為同一時代，故受時代思潮的影響又必然有相同的審美取向，故本章欲透過對魏晉樂論與樂賦的文體特徵的探討，以釐清兩者在音樂審美取向的異同。此章共分為三個部分：

第一部分題為「魏晉樂論之文體特徵所呈顯之音樂審美型態」，魏晉樂論之文體特徵呈現在清談、玄學、玄論的連成一系。於是當魏晉樂論以玄論的體式展現，魏晉樂論的本身必然含有玄學的思想，並在玄學與美學有所連結的情況下，將玄學接軌到音樂審美，而展現有別於樂賦以賦作體式所表達的審美取向，以及不同於以往的美學觀，其一、平和淡雅的自然之美、其二、超越有限而達無限的無聲之美。在這兩種美的基礎上，我們可以發現，魏晉樂論將音樂之美定論在一種平淡、玄遠的空靈之美。

第二部分題為「魏晉樂賦之文體特徵所呈顯之音樂審美型態」，魏晉樂賦以一個「賦」體的文體特徵，其所呈顯的音樂審美型態，必與其文體的語言風格有著共通的審美意念，而此共通的審美意念可以歸納出兩個取向：一為以「悲」為美下的「樂（快樂）」之美；另一為以「麗」為美下的「清」之美。這兩個審美取向乃是一種矛盾的結合，這種矛盾的結合，在魏晉人的眼中卻再自然不過，而顯其時代特徵。

第三部分題為「從比較觀點評析魏晉樂論與樂賦所呈顯的音樂美學觀」，此節歸納出，樂論與樂賦的相異觀點在於樂與悲的歧異，以及雅與麗的歧異；而樂論與樂賦的共同觀點上則以「自然」為美、以「和」為美。

第五章為結論，總結本論文的論述。魏晉的音樂審美並非歷來學者所討論的狀況，只呈現一種境界型態的表現，從魏晉樂賦來看，魏晉人的音樂審美有著情感豐沛、富於想像、審美多

元的一面。而魏晉「樂論」與「樂賦」確實呈現不同的審美情趣，一從理性出發；一從感性出發，並且由於審美對象的不同，一為「雅樂」；一為「俗樂」，而更加深兩者在審美情趣上的區別。再則由於兩者各自承載的思想不同，「樂論」承自「莊子」；「樂賦」承自「楚辭」，也影響到兩者在音樂審美上的差別。而最重要的是，在魏晉時期是一個「雅樂」式微，「俗樂」蓬勃發展的時代，所以雖然有「樂論」者對於「雅樂」的衰落力挽狂瀾，但終究抵擋不住「俗樂」的風行，因此才有「樂賦」的大量寫作，而更勝於「樂論」者，顯然魏晉時期的音樂審美，不但不僅是一種境界型態審美，恐怕是情感式的審美為主流。

誌 謝

此本論文的完成，絕不是個人力量所及，而是經由眾人的扶持，才有今日的成果。

論文得以完成，首先，要感謝指導教授林朝成老師給予自由發揮的空間以及悉心的引導，讓我的思路可以在充分發揮之餘還能得到允當的修正，並在生活上給予關心與叮嚀，使我深感於懷。其次，要感謝口試委員，江建俊老師、沈冬老師、謝大寧老師、吳冠宏老師的諸多指正，讓學生的論文在一修再修的過程中獲益良多，且四位老師的用心及學問的深厚，讓我在論文之外，感受到學者之為學者的風範。江建俊老師的學養，讓我感受到魏晉風範的再現，對於我殷殷的囑咐與關心，使我心懷感激；沈冬老師的風采，光亮令人無法逼視，但其熱切提攜後進的心，又令人感到溫暖；謝大寧老師則以責備求全的金剛心給予論文大刀闊斧後的別開生面；吳冠宏老師對於論文的細密指導，以滿滿的慈悲心給予肯定和鼓勵。此篇論文能成就一點點像樣的水準，都拜此些老師所賜。

中文之路一路走來，受到許多老師的鼓勵，感謝鄭韻蘭老師、陳芳明老師、林安梧老師、王偉勇老師、林清源老師、劉榮賢老師、許建崑老師以及我碩士班的指導教授尤雅姿老師，由於此些老師的扶持，讓我有持續前行的力量。

感謝諸多長輩、朋友的鼓勵，感謝師母、文彬助教、千慧、翊雯、麗娟學姐、景潭學弟、嘉璟學妹，你們的幫助與關懷，使我不會感到孤獨無依。

家人的支持，是我最大的後盾，感謝父母對我無私的關懷及包容，爲了讓我安心寫論文，你們連病痛都不敢向我提起，你們的恩惠，一輩子都還不清。感謝慧珠，無怨無悔地相伴相攜，在我生命最黑暗的時刻，扮演一盞明燈，使我能感受到希望與快樂，因爲有你，人生一路上都美。

體例說明

一、本篇論文主要研究材料均於引文後以隨文夾注形式註明，其所使用的版本與夾注格式如下：

1. 阮籍原文採用陳伯君《阮籍集校注》，夾注格式為（《書名》 / 頁碼），例：（《阮籍集校注》 / 90）；或特為表明篇名則會將篇名註明，例：（〈達莊論〉《阮籍集校注》 / 138）。
2. 嵇康原文採用戴明揚《嵇康集校注》，夾注格式為（《書名》 / 頁碼），例：（《嵇康集校注》 / 223）；或特為表明篇名則會將篇名註明，例：（〈與山巨源絕交書〉《嵇康集校注》 / 123）。
3. 魏晉樂賦的資料散見於許多參考文獻之中，而本論文對於樂賦的引用多引自於《昭明文選》、《藝文類聚》、《初學記》。《昭明文選》採用周啓成、崔富章等注譯的《新譯昭明文選》版本；《藝文類聚》採用上海古籍版本；《初學記》採用《文津閣四庫全書第二九五冊》商務印書館版本。夾注格式為（作者〈篇名〉《書名》 / 頁碼），例：（潘岳〈笙賦〉《文選》 / 744）、（阮瑀〈箏賦〉《藝文類聚》 / 785）、（孫該〈琵琶賦〉《初學記》 / 109）。

二、常用古籍原典有以下諸本，亦均於引文後以隨文夾注形式註明，其所使用的版本與夾注格式如下：

1. 《晉書》採用中華書局版本，以（《書名》·卷數·篇第 / 頁碼）的形式隨文夾注，例：（《晉書》·卷二十二·志第十二·樂上） / 679）。
2. 《樂記》原文採用李學勤主編《禮記正義》《十三經注疏·整理本》台灣古籍版本，夾注格式為（《樂記》 / 頁碼），例：（《樂記》 / 1259）。

3. 凡《世說新語》之引用，採自正文書局楊勇《世說新語校箋》，隨文注爲（《書名·篇名》／頁碼），例：（《世說新語·簡傲》／687）。
4. 《莊子》原文，引自群玉堂出版之郭慶藩《莊子集釋》，夾注格式爲（《書名·篇名》／頁碼），例：（《莊子·齊物論》／49）。

三、其他文獻的引用則於頁末落註：

1. 古籍部分註明作者、書名、出版地、出版者、年（月）、頁碼。例：郭茂倩，韞世美、倉陽卿校點，《樂府詩集》（上海：上海古籍出版，1998年11月），頁355。
2. 近人論著部分註明作者、書名、出版地、出版者、年（月）、頁碼。例：蕭滌非，《漢魏六朝樂府文學史》（北京：人民文學出版，1998年），頁124～125。



目

次

體例說明

第一章 緒 論	1
第一節 「樂論」、「樂賦」並列探討之用意	1
一、審美對象的不同	1
二、個體與群體的側重不同	2
三、探討的「空間」不同	3
四、所追求的功能不同	3
第二節 魏晉以前至魏晉時代「音樂」概念之發展	5
第三節 魏晉音樂的變遷背景	19
一、雅樂的式微	20
二、音樂與文學的相互助長	23
三、俗樂流行之盛	26
第四節 學界相關研究之回顧	30
第五節 研究旨趣與研究範圍	35
一、研究旨趣	35
二、研究範圍	44
第二章 魏晉樂論與樂賦之音樂審美體驗	49
第一節 前 言	49
第二節 魏晉樂論完成人之復歸的音樂審美體驗	50
一、樂論中音樂審美體驗的準則	50
二、音樂審美體驗在於人之本性的回歸	64
三、阮籍、嵇康的音樂行為與理論實踐的抵觸與呼應	89
四、小 結	95
第三節 魏晉樂賦感興式的音樂審美體驗	96
一、樂賦架構的背景意義	98
二、音樂形象化的審美體驗——譬喻的運用	112
三、小 結	126
第三章 魏晉樂論與樂賦之音樂審美理想	129
第一節 前 言	129
第二節 魏晉樂論以「和」為依歸的音樂審美理想	130

一、從魏晉樂論禮、樂觀念的歧義探討魏晉音樂人和之美	135
二、從「氣」之平和連結「樂和」與「人和」、「天和」的審美理想	152
三、小 結	172
第三節 魏晉樂賦音樂審美理想中空間與人格的論述	174
一、締造原始自然的理想空間	175
二、樂賦中的樂器、樂音理想與理想人格	181
三、小 結	195
第四章 從文體特徵與比較觀點研討魏晉樂論與樂賦的音樂審美取向	197
第一節 前 言	197
第二節 魏晉樂論之文體特徵所呈顯之音樂審美型態	198
一、魏晉樂論之文體特徵所在	198
二、魏晉玄論與魏晉樂論音樂審美取向的關係	203
第三節 魏晉樂賦之文體特徵所呈顯之音樂審美型態	221
一、魏晉賦之文體特徵所在	221
二、文體的語言風格與魏晉樂賦審美取向的關係——從共通的審美意念談起	224
第四節 從比較觀點評析魏晉樂論與樂賦所呈顯的音樂審美觀	237
一、樂論與樂賦的相異觀點	237
二、樂論與樂賦的共同觀點	246
第五節 結 語	256
第五章 結 論	259
參考文獻	265

第一章 緒 論

第一節 「樂論」、「樂賦」並列探討之用意

在文學發展的過程中，某種體裁和題材的大量出現，往往被視為重要的指標，反映著當時文學思潮的走向以及文人所關注的重點。從現存魏晉的作品來看，「論體」與「賦體」皆是頗受當時作家所青睞的文體，魏晉時代「論體」與「賦體」寫作不僅成為一種流行趨勢，並且還有相同題材的創作，其共同題材的交集處即是對於音樂的探討，因此，「樂論」與「樂賦」在音樂探討上的交集，即突顯了「音樂」在魏晉時期的重要性。也由於，「樂論」與「樂賦」在「音樂」探討上的交集，於是讓兩個不同的文體，有了並列探討的可能。而這個「可能」，吾人可從兩者幾點的對比性，作為比較研究的根基：

一、審美對象的不同

魏晉「樂論」，其論述的最終關懷是放在移風易俗上，因此較重視「心」和「樂」的關係，為了使心處於平和的狀態以帶動社會的和諧，於是較傾向於「雅樂」的認可，如阮籍〈樂論〉即言：「黃帝詠雲門之神，少昊歌鳳鳥之跡。咸池六英之名既變，而黃鐘之宮不改易。」（《阮籍集校注》／93）嵇康〈聲無哀樂論〉則言「絲竹與俎豆並存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發。」（《嵇康集校注》／223～224）阮籍與嵇康所推崇的音樂，皆是「典雅純正」的「雅樂」，因此，「樂論」所審美的對象即以「雅樂」為主。至於「樂

賦」從其吟詠的樂器可知，多是演奏俗樂的樂器〔註1〕，而其所演奏的樂曲亦為俗樂，如「六引遞奏」（傅玄〈琵琶賦〉《初學記》/109）、「重繼鷓鴣」（夏侯淳〈笙賦〉《藝文類聚》/793）、「來楚妃之絕歎，放鷓鴣之弄音」（夏侯湛〈夜聽箏賦〉《藝文類聚》/796）、「三節白紵」、「哀及梁父」（孫楚〈箏賦〉《藝文類聚》/796）、「王昭、楚妃、千里」（嵇康〈琴賦〉《嵇康集校注》/104）等，此些演奏的曲子「六引」、「鷓鴣」、「白紵」、「楚妃」、「梁父」、「王昭」、「千里」皆是屬於樂府俗樂者。因此，「樂賦」所審美的對象即以「俗樂」為主。所以，在審美對象上，「樂論」與「樂賦」明顯不同，一為以雅樂為主；一為以俗樂為主。

二、個體與群體的側重不同

「音樂」在中國文化之傳衍中，一直扮演著非常重要的角色，甚至在中國古代還將「樂」作為教育的中心〔註2〕。因此，「樂」在中國人的心中不僅是一種感官娛樂的追求，它還有著陶冶性情、美化性靈的功能，並且從人格精神的修養上，推廣到社會理想的實踐。所以我們可以從一些文獻中看到如何地強調音樂對修身養性的重要〔註3〕，以及當人人的德行透過音樂得以完成時，社會的風氣也就隨之轉換，而達到安寧平和的理想〔註4〕，於是個人修養與群體和諧往往成為中國人探討音樂時的重點。就魏晉「樂論」而言，即是從這兩個重點出發，注重音樂如何帶動個人在修養境界上的完成，以及如何從個體之和諧推置到群體之和諧。也就是說「樂論」中藉由音樂所談論的「人」，乃以群體為目標，所談之個體修養，乃以群體和諧為終極關懷。然而，就魏晉「樂賦」而言，則跳脫群體目標的討論，專注於個人鑑賞為主，也就是說「樂賦」中藉由音樂所談論的「人」，乃以個體為目標，主要描摹欣賞者

〔註1〕 請見下文對於樂賦分類的表格，「笙」、「箏」、「琵琶」、「節」等皆是演奏俗樂的樂器。

〔註2〕 徐復觀：《中國藝術精神》（台北：學生書局，1988年1月），頁2。

〔註3〕 《禮記·文王世子》云：「樂所以修內也，禮所以修外也。禮樂交錯於中，發形於外，是故其成也懌，恭敬而溫文。」（頁741）《荀子·樂論》云：「君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心；……故樂行而志清，禮脩而行成，耳目聰明，血氣和平。」（頁461）

〔註4〕 《呂氏春秋·適音》云：「先王之制禮樂也，非特以歡耳目、極口腹之欲也，將以教民平好惡、行禮義也。」（頁135）《樂記》云：「先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也。」（《樂記》/1260）

在聆聽音樂時如何充分調動想像力和聯想力，以激發豐富的情感，而將自身與音樂融為一體，獲得精神上的審美愉悅。就談論的「人」而言，「樂論」側重於群體的探討；「樂賦」則側重於個體探討。

三、探討的「空間」不同

人為了表明自身的存在，於是透過人的意識對自身上下左右前後的視野的量度，給出一個定義叫作「空間」，「空間」的存在，成為人表明自身存在的重要媒介，於是當人們從自身存在而去探討許多問題時，「空間」成為必然的指涉架構。而且「空間」的指涉，並不限於從視野而發的自然地理形式的設定，它既然是人活動的場地，於是空間便可視為一種社會關係，一種文化意義的觀念。因此，當人們所探討的「空間」向度不同，其背後所代表的意涵也就不同。就「樂論」與「樂賦」而言，「樂論」所探討的空間，以真實空間的「人界」為主，這個處於魏晉時代的真實空間，戰爭頻仍、政治鬥爭不斷，所有的空間都被當權者政治化，當權者的權力藉由空間展佈開來，猶如毛細管一般遍佈。於是「樂論」希望藉由音樂的討論，尋求一條「移風易俗」之路，讓這個真實空間的「人界」能有安定和諧的一天。「樂賦」在面對魏晉時期這樣一個惡劣的空間環境時，它不似「樂論」企圖去解決「人」的問題，反而是藉由音樂的鑑賞，去擬造一個不存在的空間，一個「仙界」的國度。從「樂賦」的描寫可知，文人極力想像的「仙界」，是一個有效發動的虛構空間，不僅暫時逃避了真實空間的壓迫，並在這個「仙界」中充分展現了自由自在的自我。

四、所追求的功能不同

音樂是一種聲音符號，是人們思想的載體之一，是社會行為的一種形式。因此，音樂的產生必定有一種目的性在，或是出於對美的需求；或是出於對情感的需要；或是為了提升人的精神境界，塑造完善的人格；更或是為了感化人心，以達社會和諧。這些目的成為人們鑑賞音樂時所連帶的功能需求，而這些功能需求，就中國古代音樂而言，尤以人格塑造與社會和諧，為論述音樂者所追求的目標，如孔子即主張，人格完美需要「興于詩，立于禮，成于樂」即認為音樂對個人的作用不是什麼外在的文飾，而是一種內在的修養，可以達到修身養心、陶冶性情、培養品格的效果，亦提出「移風易俗，莫善於樂」的主張，高度重視音樂的社會功用。繼孔子之後，論述音樂

者多以人格塑造與社會和諧為音樂功能的論述重點，雖然論述的內涵或因時代因素有所變動，但仍不脫上述的目標。魏晉「樂論」即是從「教化」的角度作為論述音樂的切入點，故阮籍〈樂論〉開頭即以「移風易俗」為申論的重點；嵇康〈聲無哀樂論〉亦以「移風易俗」作為此文的歸結。因此魏晉「樂論」在音樂鑑賞上，偏於「教化」功能的追求。至於「樂賦」，則展現一種對於音樂美的追求，以及在鑑賞音樂的過程中鑑賞主體透過音樂，所產生諸多情感的、審美的體驗，是一種自我情感的「抒情」追求。於是，可以作如此的劃分，「樂論」所講求的是偏於「教化」的功能；「樂賦」則偏於「抒情」的功能。

基於以上的對比可知，「樂論」與「樂賦」雖同為魏晉時代的作品，亦以「音樂」為共同的創作對象，然而，卻充分的顯現兩者在同時代、相同創作對象的情況下，而有不同的思考內涵。「樂論」與「樂賦」的對比，展現了魏晉的音樂環境存在著兩股力量，這兩股力量，構成魏晉音樂環境的有趣現象，一方面為雅樂的聲援者，極力於個人的修養、社會和諧的追求；另一方面為俗樂的喜好者，拓展個體鑑賞的豐富想像、情感抒發的多元追求。以往學者對於魏晉音樂的研究，多著重於「樂論」的探討，而就「樂論」的探討易將魏晉音樂的審美意識推向一種形而上的鑑賞，因此，對於魏晉音樂的研究若只從「樂論」出發，僅能看到魏晉士人在境界型態上的追求。至於「樂賦」，歷來研究甚為匱乏〔註5〕，使得「樂賦」表現在魏晉音樂豐富情態上的描寫，處於沉默不發的情況，因此，若能補闕魏晉「樂賦」的研究，當使魏晉音樂的研究更為完整。但為了揭櫫魏晉音樂環境的完整性，避免一隅之見，因此歷來雖對「樂論」已有精闢的研究，仍依然必須借助先進的論述，與此篇論文在魏晉「樂賦」的研討上作比對參照，以突顯「樂論」與「樂賦」在魏晉音樂上所呈現的時代意義。因此，此篇論文才將「樂論」與「樂賦」作為並列探討的材料。

在此還須說明，在題目的訂立上，將「樂論」置於前；「樂賦」置於後的原因：（1）就年代而言：樂論創作的年代早於樂賦創作的年代〔註6〕。（2）就

〔註5〕 蔡仲德於《中國音樂美學史》中，雖提出對於樂賦研究的重要，但限於篇幅，針對魏晉時期僅談成公綏的〈嘯賦〉及嵇康的〈琴賦〉，無法突出樂賦在這一時期的重要性。也由於如此，使筆者有再論述的空間。

〔註6〕 阮籍〈樂論〉寫於正始五年（244）前後，或更早以前。嵇康〈聲無哀樂論〉的寫作，則在正始七年（246）前後（兩者寫作時間的論定，請參考莊萬壽《嵇

創作的嚴肅性而言：樂論是以一種嚴肅性的態度作為創作的基調，樂賦則以輕鬆的態度成就篇章，故樂論中多為理論，樂賦中則多為抒情，而理論應於先，抒情應於後，如此較為合理。(3)就雅俗的先後而言：樂論以雅樂為審美對象；樂賦以俗樂為審美對象，就中國人對於音樂的觀念，以雅為先，以俗為後。基於以上三個理由，論文題目的擬訂，將「樂論」置於「樂賦」之前。

第二節 魏晉以前至魏晉時代「音樂」概念之發展

當我們觀察關於中國音樂方面的文獻時會發現，文獻中經常使用「聲」、「音」、「樂」這三個字。因此若要探討魏晉以前至魏晉時代「音樂」概念之演進，「聲」、「音」、「樂」的運用乃是一個切入點。

先從「聲」、「音」、「樂」造字之初來看。許慎《說文解字》云「聲，音也。从耳殸聲。殸，籀文磬。」〔註7〕許慎將「聲」字歸為形聲之列，從「耳」形，表聽之意，而聲符的「殸」兼有表意的功能〔註8〕。許慎《說文解字》云「磬，樂石也。从石殸。象縣虞之形。殸，擊之也。」〔註9〕「殸」的字形，表敲擊之意，甲骨文「磬」字寫作「𠩺」，果似手持小槌擊磬的形象，因此，「聲」字乃指耳朵聽到磬聲之意。至於「音」字，從字形看，「音」字從「言」取義。《說文》云：「音，……從言含一。」〔註10〕「言」，從甲骨文

康研究及年譜》，台北：台灣書局，1990年10月，頁93、96）。而樂賦的作者如成公綏、夏侯湛、顧愷之、賈彬……等多生於阮籍、嵇康之後，故賦作的創作亦多在樂論創作之後。

〔註7〕許慎，段玉裁注：《段氏說文解字注》（台北：文化圖書，1979年5月），頁615。

〔註8〕許慎在《說文解字》序中給形聲字下的定義是「以事為明，取譬相成，江河是也。」形聲字的形旁表意，聲旁表音，這樣的說法並無可疑，但卻也不是絕對，有些形聲字的聲符也兼有表意的特點，因此有許多形聲字，它們的聲符含有詞義、提示語源的重要作用。胡琴〈“龠”系統辭彙考察〉一文中即提到這樣的觀念，他認為“龠”系統詞匯就鮮明表現了此一特點（《安康師專學報》第十七卷第四期，2005年8月，頁54）。若依胡琴的思考，「聲」字的從「磬」聲，必與「磬」有相關性。

〔註9〕許慎，段玉裁注：《段氏說文解字注》（台北：文化圖書，1979年5月），頁470。

〔註10〕許慎，段玉裁注：《段氏說文解字注》（台北：文化圖書，1979年5月），頁105。