

當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷

吳冠宏*

【摘要】

本文就當代研究〈聲無哀樂論〉的三種論點：（一）「聲、音、樂的辨名分判」、（二）「各師其解的接受美學」、（三）「躁靜情緒說」，一一提出來予以檢討：（一）透過「樂→音→聲」之探源返本以展現道家自然的理解向度，來解構〈樂記〉「聲→音→樂」人文演進的發展型態，指出〈聲〉文實有超越「名理」的「玄理」性格，以免在當今著重辨名分判的學術要求下持續以「聲」、「音」、「樂」的釐清作為理解〈聲〉文立場的進路。（二）反省當代以「各師其解」附會為流行之接受美學的現象，認為這種意見不僅有過度詮釋之嫌，其僅及「聞樂」的層次也易遮蔽了〈聲〉文「聽樂」的審美理境。（三）以「躁靜」為「情緒」，乃立足於當代之情感美學的視域而來，然而這種說法卻使嵇康藉

*東華大學中國語文學系副教授

「躁靜」以「氣」通「道」而玄化於至和之理境的深義無法彰顯。本文不僅溯及諸家立說之淵源，以分判其詮釋得失，也試圖藉此商榷重新釐清〈聲〉文的旨趣與定位。

關鍵詞：嵇康 躁靜 情緒 名理 玄理

一、前言

嵇康〈聲無哀樂論〉一文（後以〈聲〉文簡稱之）雖然被東晉名士謝安視為江左三理之一¹，並與《樂記》、〈溪山琴況〉同列中國三大音樂美學名著，但相較於傳統儒家論樂的重要文獻——《樂記》，在中國文化史上〈聲〉文實已沈寂千餘年之久，如今卻似有愈來愈受到重視的趨勢²，筆者認為這當是〈聲〉文多面向的存在性格使然，是以研究文學、哲學、美學、音樂思想者每從不同的角度來探究其妙，並開展「對話」

1 《世說·文學》二十一則載：「舊云：王丞相過江左，止道聲無哀樂、養生、言盡意三理而已，然宛轉關生，無所不入。」

2 嵇冉在〈愈辨愈明真理在——《樂記》、《聲無哀樂論》學術討論會紀略〉提到：「長期以來人們重視《樂記》，對《聲無哀樂論》研究過少，評價過低。這次會改變了這種狀況。會議收到的論文中，關於《樂記》的只有三篇，關於《聲無哀樂論》的卻有十一篇之多。討論中充分肯定了《聲無哀樂論》在中國音樂美學史研究具有重要意義。」《中央音樂學院學報》1985年第三期（總第二十期），頁8。

的論述，試圖就〈聲〉文悖離傳統的非主流觀點入手，以掘發其「反動」與「開新」的角色，在當今科際整合及後現代的學術風潮下，〈聲〉文遂順勢成為當代學術界的新寵。本文僅就當代研究〈聲〉文的三種論點：（一）聲、音、樂的辨名分判、（二）各師其解的接受美學、（三）躁靜情緒說提出來予以討論。這三種論點在筆者書寫〈鍾情與玄智的交會——以三層聲情關係重構嵇康〈聲無哀樂論〉之義涵再探〉一文時曾旁敲側擊地被提及³，但當時著力於〈聲〉文三層聲情關係的建構及鍾情與玄智的交會，因此並未特就這三種論點來加以深究反省，尤其是潛伏在這三種論點下的理據都足堪玩味，其立場亦與筆者對〈聲〉文的定位有極大的差距，適可形成一對話的場域，以提供爾後研究〈聲〉文者進一步的參酌與比對。

二、「聲、音、樂」的辨名分判

「聲」、「音」、「樂」的辨名分判，最早始於《禮記·樂記》，《禮記·樂記》有云：

凡音之起，由人心之動，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，

³收入《第四屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》第四輯（臺北：文津出版社，2001年10月），頁567-601。

謂之樂。是故知聲而不知音者，禽獸是也。知音而不知樂者，眾庶是也。惟君子為能知樂。⁴

《樂記》將「聲音」之起源，定位於「心物交感」，繼而從層層遞進的音樂發展關係來區分「聲、音、樂」，並賦予「禽獸、眾庶、君子」的價值判準，這正是儒家傳統的樂論，依此可見《樂記》於「聲、音、樂」的分判，不惟在貞定字詞使用的層次，它更攸關儒家人文發展的進程與理序。承此《樂記》之後的〈聲〉文於「聲、音、樂」上有何意見？目前仍呈分歧狀態，如謝大寧先生便認為〈聲〉文根本就是依照這一參考框架在思考整個問題，也就是相應於《樂記》「聲、音、樂」三個概念而來⁵，然袁濟喜先生卻以為：

先秦時期儒家樂論代表作《樂記》……將最基本的音樂單位聲與音及表現人思想情感的“樂”區別了開來，論述了它們之間的依次遞進關係。嵇康在這一點上恰恰是比前人倒退了一步。⁶

袁氏視《樂記》「聲、音、樂」為一「依次遞進關係」，指出〈聲〉文未能如《樂記》般區隔「基本的音樂單位—聲、音」與「表現人思想情感—樂」，故認為嵇康「比前人倒退一步」，這當是立足於《樂記》「聲→音→樂」之發展關係而來的判準。孫權維先生則著眼於〈聲〉文區隔

4 《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，1984年），頁894-900。

5 見《歷史的嵇康與玄學的嵇康》第四章〈嵇康的美學世界〉，頁200-201。

6 〈關於「聲無哀樂論」評價問題——兼論嵇康的音樂美學思想〉，《學術月刊》，1981年第十二期，頁46。

「聲」與「音」的用意：

嵇康提出“聲無哀樂”的命題，是針對漢魏時期“聲”、“音”概念混亂，著重闡明“聲”（作為音樂的物質材料的樂音）與“音”（音樂）的本質區別，認為“聲”本身並不具有喜怒哀樂的表情意義，它的存在並不受社會生活發展演變影響。嵇康對音樂藝術本質特徵的基本看法是單純的，樂音不表現感情而音樂能表現感情。⁷

孫氏認為〈聲〉文乃針對漢魏時期聲、音概念之混亂，進而著眼於「聲（樂音）」與「音（音樂）」的區分，主張「聲（樂音）不表現感情而音樂表現感情」；朱明基先生更有就〈聲〉文中「聲」的表述方式諸如聲、聲音、音、音聲諸字詞進行全面性的考辨與分析，進而分殊「聲、聲音」與「音、音聲」的不同⁸。考察以上諸家之論述可知，它們雖立足於不同的角度，但大體上都肯認「聲、音、樂」的辨名分判，並希望藉由「聲」、「音」、「樂」諸字的釐清以說明〈聲〉文的立場，避免因用字不同遂造成觀念的混淆及曖昧，這一理解進路一則契接於魏晉的名

7孫維權〈〈聲無哀樂論〉新解〉、〈對嵇康音樂思想的再認識〉轉引自嵇冉〈愈辨愈明真理在—《樂記》、《聲無哀樂論》學術討論會紀略〉，同註2，頁5。

8朱明基〈關於《聲無哀樂論》中“聲”的表述方式探討〉一文就《聲》文有關聲的四種表述方式進行分析。見《民族民間音樂·音樂探索》，1999年4月，頁39—42。蕭振邦〈嵇康〈聲無哀樂論〉探究—兼解牟宗三疏〉亦主張〈聲論〉這類語詞大致可區別為聲、音、音聲、聲音四類，認為它們可以透過文脈來加以界定。見《鵝湖學誌》第三十一期，2003年12月，頁12—13。

理性格，二則又符合當今學界注重語言與概念明確的學術要求，因此想必會在學界持續延燒，在「聲、音、樂」的辨名分判下，遂有不少學者認為嵇康雖主張「聲無哀樂」，但並非反對「音有哀樂」、「樂有哀樂」⁹，據此化解〈聲〉文完全斷絕聲情關係的不合理性，這看似愈出轉精又用心良苦的作法，筆者認為反而會使〈聲〉文兩端的論辯混淆失焦，因而削弱了它反抗傳統的批判性。

筆者嘗試回到〈聲〉文來重新予以檢視，嵇康雖曾言及「聲比成音」，承此由聲而音的組合排比之發展關係，但〈聲〉文仍時有「聲使我哀，音使我樂」、「懷歡者值哀音而發，內感者遇樂聲而感」、「間遼而音埤，變希而聲希」諸例形同對舉可以互代之同類字的表述，在中國一字多義或一義多字之文字特質的使用現象下，對於字詞的運用遂不免混淆而難以精準，然而「聲、音、樂」這些在論辯中扮演核心角色的關鍵字眼，尤其《樂記》已分判在先，以思理清雋著稱的嵇康何以會「比前人倒退一步」，任其呈現義界混淆籠統而可互代的狀態？筆者以為有必要跳開《樂記》「聲、音、樂」三分的理解架構，從文字現象中超拔而出，進而直扣嵇康對音樂特殊的立場來掌握。

⁹如李曙明〈嵇康的“和聲”觀念〉云：「嵇康說“聲無哀樂”並非等於說“樂無哀樂”，“至夫哀樂，自以事會，先遘于心，但遇和聲以自顯發”，可見“心有哀樂”，而“心”又是“樂”之“主”，那麼“樂”又怎能無哀樂呢？」（《民族民間音樂》1988年第一期，頁6）；孫維權亦主張：「嵇康對音樂藝術本質特徵的看法是單純的樂音不表現感情而音樂能表現感情。」同註2，頁5。

〈聲〉文中的秦客（代表傳統《樂記》立場）與東野主人（代表嵇康的音樂主張）向來被視為儒道兩家樂論的對話，嵇康經營出場場精彩交鋒的難答，而秦客的主張，正是嵇康有意戳破以廓清傳統舊說之迷障所在，由是〈聲〉文與《樂記》之間本即存在著「超越人為、復返自然」與「重視人文、禮樂教化」的差別，在此脈絡下，〈聲〉文使用「聲、音、樂」諸字詞自不必依循《樂記》「聲、音、樂」的參考架構，近人張蕙慧即曾指出〈聲〉文於「聲、音、樂」不同於《樂記》的態度：

〈樂記〉將聲、音、樂三者區分得十分清楚，嵇康則不重視這種區分，...在他看來，無論是聲音或音樂，都是具有自然屬性的運動音響，只有單、複、高、卑、善、惡的區別，沒有情感的區別，所以無需嚴加區分。有關聲音的意涵，嵇康的界定顯然遠較〈樂記〉廣泛。¹⁰

張氏注意到〈聲〉文並無《樂記》般強調「聲、音、樂」之區分，故三者之界義較為廣泛，也顯然非嵇康所致力，筆者進一步要指出的是，嵇康所謂「聲無哀樂」之「聲」，其實正是以音樂組合的基本要素材料來涵蓋音樂的，故每試圖擺落外加於聲音的其他因素（詩、舞、禮），以顯現一種對音樂本身的自體性觀照，由是其「音」與「樂」自可分解成「聲」，乃統貫聲—音—樂而加以純粹之，遂形成「樂→音→聲」探本尋源的進路，因此嵇康將聲音的產生推源至天地陰陽之氣的匯合交感，

10見《嵇康音樂美學思想探究》（臺北：文津出版社，1999年），頁151。

而大不同於《樂記》的「心物交感」：

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。¹¹

在音聲的溯源上，嵇康從天地自然中去找尋音樂的根源，主張聲音產生於天地陰陽五行的變化，有著「不變的自體性」，故其「善與不善」不受人類之政治與社會的影響，使聲音得以從人心、教化的籠罩制約中超拔出來，以重獲其獨立的生命，嵇康更進一步地揭示聲音具體的殊性面貌：

- 1 然皆以單、複、高、卑、善、惡為體，而人情以躁靜專散為應。
- 2 此聲音之體，盡於舒疾，情之應聲，亦止於躁靜耳。
- 3 聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂。
- 4 聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。¹²

「善惡」、「單複」、「高卑」、「舒疾」、「猛靜」¹³等俱為「聲」

11本文所舉之嵇康〈聲無哀樂論〉資料，皆本戴明揚《嵇康集校注》（臺北：河洛圖書出版社印行），以上文獻引自，頁197。

12以上文獻分別引自〈聲〉文，頁216、216、200、217，同註11。

13〈聲〉文有云：「蓋以聲音有大小，故動人有猛靜也」（頁215），在此「猛靜」乃指大小聲音的動人之效，而非聲音之體，用詞頗生混淆，但也可由此看出〈聲〉文表現在「聲音之體」與「聲音之效」上的一致性。

作為天地陰陽五行之氣的表現，在此所謂「善惡」，如同先前所謂「善與不善」，皆非道德旨趣之判斷，乃剋就音聲能否盡其自然體性即所謂「和」與「不和」而言，若從思想層次著眼，嵇康對音樂的思考可溯源自道家《莊子·齊物論》的「天籟說」，「天籟說」經由子綦與子游的對話，說明「人籟—地籟—天籟」之「吹萬不同」的現象與層次，進而收納統攝於「咸其自取」的「天籟」，展現出對反於人為造作之「復返自然」的理想向度¹⁴，然《莊子》的「天籟說」，其真正的關注不在「聲音」本身，乃為主體生命之超越境界的實踐，而鍾情於「聲音」的嵇康，以「聲」統攝「音、樂」，要在能剝落傳統情感與道德於音樂之附麗，正如莊子「天籟說」下有所謂「似鼻，似口，似耳，似枅，似圈，似臼，似洼，似污；激者，謫者，叱者，吸者，叫者，譟者，突者，咬者」諸

14 《莊子·齊物論》載「南郭子綦隱机而坐，仰天而噓，荅焉似喪其耦，顏成子游立侍乎前，曰「何居乎？形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？今之隱机者，非昔之隱机者也。」子綦曰：「偃，不亦善乎，而問之也！今者吾喪我，汝知之乎？女聞人籟而未聞地籟，女聞地籟而未聞天籟夫！」子游曰：「敢問其方。」子綦曰：「夫大塊噫氣，其名為風。是唯無作，作則萬竅怒號。而獨不聞之寥寥乎？山林之畏佳，大木百圍之竅穴，似鼻，似口，似耳，似枅，似圈，似臼，似洼，似污者；激者，謫者，叱者，吸者，叫者，譟者，突者，咬者，前者唱于而隨者唱喁。泠風則小和，飄風則大和，厲風濟則眾竅為虛。而不見之調調，之刀刀乎？」子游曰：「地籟則眾竅是已，人籟則比竹是已。敢問天籟。」子綦曰：「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！」

吹萬不同之現象的考察般，嵇康於音樂通性原則之「和」下，亦有「善惡」、「單複」、「高卑」、「舒疾」、「猛靜」這些殊性現象的揭示，這些都可說是跳脫傳統樂論「哀樂」的視域下而著眼於音樂之自體性的表現。

嵇康「越名教而任自然」的道家精神，不惟體現在音樂自體性的揭示，也反映在他肯認之音樂創作與欣賞在超越「情志之大域」而走向「純美之和域」的理境上。嵇康反對聲音可「象其體，傳其心」，認為音樂創作非主體情感意識的投影，而是一種消解主體心理意識後，發顯自然之美的展現；所謂「躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也」，聆樂的真正效用亦非哀樂之情，而在對應於舒疾體式的躁靜反應，他視「言」非「自然一定之物」，可為人類情感之載體，而「五聲有善惡，此物之自然也」，不同於「言」之較具文化屬性，嵇康是從「自然」的向度來定位「聲音樂」的，故於「聲、音、樂」乃皆本自然之旨趣以兼涵之，自當有別於《樂記》「聲→音→樂」人文教化的理解進路。

依此可知，〈聲〉文一「樂→音→聲」探源的回溯向度，與《樂記》「聲→音→樂」的演進發展型態適得其反，因此〈聲〉文並非比《樂記》「倒退了一步」，而是用「樂→音→聲」的道家進路解構了《樂記》「聲→音→樂」的發展關係，是以〈聲〉文除了用「聲」字凸顯其基本立場之外，「聲」、「音」、「樂」三字自可又回復其本然義各有所涵攝之狀態而呈現出互有轉換的現象，由是著眼於「聲、音、樂」字彙語義的歸納統整、辨名分判乃至訴諸於《樂記》「聲→音→樂」的理解架構，

都未必有助於〈聲〉文之理解。

嵇康視聲音起源自「天地陰陽之氣之交感」，故〈聲〉文中每以「器物」、「臭味」、「酒」、「肌液肉汗」喻聲，以顯聲音具有一不容人為妄念扭曲增減附會的物質質性，然其「樂→音→聲」不惟是「氣」的探源，更是一「道（無）」之向度的歸返，所謂「夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡戚俱見。若資偏固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分。則焉能兼御眾理，總發眾情耶？」其無情遂能成就眾情，聲音的無常性竟成了它的優越性與無限性，可見嵇康是將和聲「無象」之「無」類推於「道」體之「無」，進而視「聲」如同「道」的位階般，這是一「撥有以立無」之思維向度的表現，可視為魏晉「以無為本」之玄理的應用。賀昌群先生有云：

嵇康此論，屬於清談之名理範圍，名理雖亦衍本體之餘緒，而乃歸結於刑名，蓋「名逐物而遷，言因理而變」，故有其名必有其

理，惟本體則有其理而無其名，此又毫釐之差，謬以千里矣。¹⁵

賀氏將嵇康〈聲〉文定位為「名理」一系，歸結於「刑名」，認為它與「無名而有理」的本體無涉，其實〈聲〉文若僅著眼於「名理」層次，是不足以適切了解〈聲〉文的，戴璉璋先生有云：

1 嵇康的重要論文如〈養生論〉、〈聲無哀樂論〉等，都具有名

15《魏晉思想·魏晉清談思想初論》（臺北：里仁書局，1984年），頁23-24。

理思辨與玄理體察兩個層面。¹⁶

- 2 嵇氏的和聲，雖非形而上之道，但由於它是音響之自然，具現了音聲之體，所以也可認為是道內在於音聲而通過音聲的一種呈現...。¹⁷

戴氏指出理解嵇氏的論辯文字當從「名理」與「玄理」兩個面向來掌握，並視其「和聲無象」的說法即是玄學之自然和理的表現，可見嵇氏論「聲」實有其超越「名理」格局的「玄理」性格，因此已大不同於《樂記》「聲→音→樂」之人文發展的進程，甚至當超越辨名分判的層次，而轉向「樂→音→聲」以展現自然和理的道家向度上。

三、「各師其解」的接受美學

在聲情分判的鮮明旗幟下，〈聲〉文中卻仍頻頻出現諸如「至和之聲，無所不感」、「兼御群理，總發眾情」、「各師其解」...等存在著微妙之聲情關係的說法，這些正是〈聲〉文引人爭議又耐人尋味之處。李澤厚、劉綱紀先生主編之《中國美學史》有云：

要使藝術超出有限而達到無限，使“至和之聲，無所不感”產生“兼欲群理，總發眾情”的作用。...他所說的聲無哀樂，並非說音樂與

16見戴璉璋〈嵇康思想中的名理與玄理〉收入《玄智、玄理與文化發展》（中國文哲專刊，2002年），及，頁156。

17同前註，頁143。

情感不相關，而正好是要使音樂能喚起人們最廣泛的情感，並使各各不同的欣賞主體的情感要求都能從音樂的欣賞中得到滿足，這一切又正是魏晉玄學的以「無」為本的思想在美學上的系統應用。¹⁸

《中國美學史》即順此諸語暢談〈聲〉文微妙的聲情關係，「使音樂能喚起人們最廣泛的情感」、「使各各不同的欣賞主體的情感要求都能從音樂的欣賞中得到滿足」並視之為魏晉玄學以「無」為本之思想的應用，這聲情關係的複合可否會動搖到〈聲〉文的基本立場呢？蔡仲德先生在《中國音樂美學史》即針對《中國美學史》這種的說法提出批評：

《聲無哀樂論》通過對聲、情關係的反復辨難，意在得出聲、情「不相經緯」，哀樂不由聲音，音樂無哀樂，也不能使人哀樂的結論，而《中國美學史》卻認為嵇康主張「聲無哀樂」...此論既是對「至和之聲無所不感」、「兼御眾理，總發眾情」的誤解，更是對《聲無哀樂論》主旨的莫大誤解——它實際上是把「聲無哀樂」論當成了聲有哀樂論。¹⁹

蔡氏解讀〈聲〉文力持「哀樂不由聲音」，強調〈聲〉文之聲情關係當在「不相經緯」，故反對《中國美學史》的說法，然僅持「聲情異軌」

18李澤厚、劉綱紀主編《中國美學史》（臺北：谷風出版社，1987年），頁261—265。

19《中國音樂美學史》（臺北：藍燈文化，1991年），頁568。

的立場未必能有效地消融這些矛盾，是以如何在〈聲〉文中安頓這些饒富曖昧之聲情關係的句子便為關鍵所在。《中國美學史》又云：

嵇康看到了音樂對情感的表現的不確定性，恰好是它的無限性。即它的能夠「兼御群理，總發眾情」的巨大優越性的表現。如果音樂只有「偏固之音」、「一致之聲」，即偏狹、固定、單一而無變化，那就雖能表現某種特定的情感，卻不能收到「兼御眾理，總發眾情」的效果，即不能表現眾多的思想和激發種種的情感。嵇康說「夫唯無主於喜怒，故歡戚俱見」，這也正是魏晉玄學力求脫出有限而達到無限的思想，也就是王弼所說的那個具有潛在的無限可能性的本體——無...，嵇康主張聲無哀樂，以超哀樂的「和」為音樂的本體，...正因為藝術包含著廣闊無限的境界，它就能給各各不同的欣賞主體留下嵇康所說「應感而發」的廣闊的能動性和自由天地，「人情不同，各師其解，則發其所懷」...。

20

《中國美學史》藉由「至和之聲，無所不感」、「兼御群理，總發眾情」、「各師其解」諸語來重新定位〈聲〉文的聲情關係，並透過魏晉玄學所貴之「無」、援用王弼「以無為本」來掌握〈聲〉文「無哀樂」的義涵，「無象」之聲音，正因其「無主哀樂」，無「偏固之音」，故得以「兼御群理」、「總發眾情」，將客體之「聲」提昇至有如「道」的位階，

20同註18，頁260-261。

這種思維特質正是玄學風潮下的時代產物，也頗能彰顯〈聲〉文的玄理性格，就此處之「聲情關係」而言，「聲之於情」的作用可從「道之於物」的作用來理解，王弼有云：

不塞其原，則物自生，何功之有？不禁其性，則物自濟，何為之恃？物自長足，不吾宰成，有德無主，非玄而何？²¹

和聲之於人，正如道之於物般，而道之於物，是一種「不塞其原」、「不禁其性」、「不吾宰成」自然無為的作用，故使物得以「自生」、「自濟」、「自成」，以成就其玄德，依此可見「兼御群理」之「御」非有心之御為，乃在無為而不為，使人得以「自顯其理」；「總發眾情」之「發」亦不在「進哀」、「導樂」，而是讓人由樂感發原本已藏於人們內心的哀樂之情，使其「自盡所感」，間接達到「發滯導情」的作用²²，這實無悖於〈聲〉文聲情異軌的立場，但有此「以無為本」之玄理的應用，聲音遂能立足在前所未有的位階。

《中國美學史》強調〈聲〉文即王弼「以無為本」之思想在美學的系統應用，吳甌先生也注意到這樣的微妙關係，並進一步指出：

王弼「老子微旨例略」云：「象而形者，非大象也。音而聲者，

21王弼〈老子注〉第十章，引自樓宇烈校釋《周易老子王弼注校釋》（臺北：華正書局，1983年），頁24。

22〈聲〉文云：「理絃高堂而歡感並用者，直至和之發滯導情，故令外物所感得自盡耳。」頁218。

非大音也。然則四象不形，則大象無以暢。五音不聲，則大音無以至。四象形，而物無所主焉，則大象暢矣。五音聲，而心無所適焉，則大音至矣。」與嵇康這裡所云：「五味萬殊，而大同于美，曲變雖眾，亦大同于和。美有甘，樂有和。然隨曲之情盡乎和域，應美之口絕於甘境，安得哀樂于其間哉！」比較，則王弼唱體用圓融，而嵇康論崇本息末。²³

吳氏從王弼與嵇康論聲的文獻中分殊兩者具有「體用圓融」與「崇本息末」的區別，不僅貼近於玄學發展的軌跡，也正說明了何以援用王弼「以無為本」來論述〈聲〉文的聲情關係時，當著眼於「聲」而非「情」，即「各師其解」、「吹萬不同」、「以自發顯」的欣賞主體，因為就嵇康而言，「聲」為本，「情」為末，「崇本息末」故「安得哀樂于其間哉」，「哀樂之情」並非「聲」之體現所在，反而是進入聆樂歷程中當加以解消超越的存在，〈聲〉文有云：「躁靜者，聲之功也」，嵇康認為聲音真正的作用不在「情感」層次而在「躁靜」的面向，因此若擴大了此一層次之「情」的角色，則未必可視為〈聲〉文的立場。

反觀《中國美學史》在此卻透過「莫不自發」、「各師其解」，進一步指出此乃「強調了主體自身的情感狀態在審美和藝術欣賞中的重要

23吳毗〈言意之辨與魏晉名理（七）嵇康「聲心異軌」論及其音樂美學〉，《鵝湖月刊》第十一卷第四期，頁51。

作用，以及審美感受因人而異的自發性」²⁴，並視之為藝術欣賞活動中「能動性」、「廣闊性」與「自由性」之主體性格的發露，當代之〈聲〉文研究，又每藉由這「欣賞主體」之角色的凸顯與所謂「讀者理論」、「接受美學」接軌而唱和：

- 1 我們可以發現嵇康的三項貢獻：其一，在研究視野上，他從音樂本身拓展開去，進入了欣賞主體的領域，即從作品轉入了接受者。我們知道，在西方，直到接受美學誕生，美學才完成了這一研究方位的轉換。...我們未嘗不可以說，嵇康的聲無哀樂論乃是接受美學之濫觴。²⁵
- 2 「哀樂自以事會，先遘于心，但因和聲，以自顯發」，這裡嵇康沒有展開詳細論述，但實際上已經包含了現代接受美學中一個關於期待視野的美學問題。²⁶
- 3 提出歡戚並用，吹萬不同的看法，用今天的話說，他已經論述到接受美學了。²⁷

24 《中國美學史》，頁259。

25 于培杰〈評嵇康的《聲無哀樂論》〉，《濰坊學院學報》，2003年5月，第3卷第3期，頁92。

26 潘傳〈主客互動悅和聲—從《聲無哀樂論》看嵇康的音樂欣賞理論〉，韶關學院學報（社會科學版），2003年8月，第24卷第8期。

27 李欣復〈聲無哀樂論與音樂的不確定性〉，轉引自嵇冉〈愈辨愈明真理在—《樂記》、《聲無哀樂論》學術討論會紀略〉，同註2，頁7。

4 在『和聲無象』的前提下，容予個殊心靈對和聲旋律有不同見解的自由。事實上，此一觀點，已經隱含了類近於當代文學理論中的接受理論。²⁸

以上諸見大體上都是從〈聲〉文「各師其解」、「以自顯發」、「吹萬不同」發揮而來，視此為「肯定音樂鑒賞的個體性和獨特性」的表現，並透過西方接受理論的觀點來加以證成，當代接受理論不論就早先極端之「讀者中心論」立場或後來轉變成雙向交互作用的「文本—讀者」交流論立場，都十分強調「讀者」在意義建構中的角色²⁹，並由此開展一取代以往「作者」與「作品」的理解視域，然「各師其解」、「以自顯發」、「吹萬不同」嚴格說來皆非〈聲〉文聆樂之理境所在，僅可視為一世俗聆樂之表象的說明，這樣的欣賞主體何能如接受理論中扮演關鍵角色的「讀者」般成為〈聲〉文的論述核心與焦點，嵇康雖然注意到情感於音樂欣賞過程中形成情感反應的主體能動性，所謂「和聲無象，哀心有主」、「和之所感，莫不自發」，此自大不同於秦客所言之心——在聆聽音樂時純然處於被動待導的地位，但這種「哀心有主」、「莫不自發」的主張，強調聞樂過程中「人情」的主導性，早在《荀子》、《呂

28何雅淑《嵇康之音樂思維及其藝術精神——魏晉玄學的一個側面：美感世界與道的追尋》（暨南大學中文所2000年碩士論文），頁177。

29有關「讀者理論」、「接受美學」的理論，詳參金元浦著《接受反應文論》（濟南：山東教育出版社，1997年）及ROBERT C. HOLUB著、董之林譯《接受美學理論》（臺北：駱駝出版社，1994年）等。

氏春秋》與《淮南子》時便有類似的說法：

- 1 心憂恐則口銜芻豢而不知其味，耳聽鐘鼓而不知其聲。³⁰
- 2 耳之情欲聲，心不樂，五音在前弗聽。目之情欲色，心弗樂，五色在前弗視。鼻之情欲芬香，心弗樂，芬香在前弗嗅。口之情欲滋味，心弗樂，五味在前弗食。³¹
- 3 夫載哀者聞歌聲而泣，載樂者見哭者而笑。哀可樂者，笑可哀者，載使然也。³²

這些例子都在說明哀樂係由人情中「先入為主」的特定情緒使然，此相較於《樂記》強調側重於普遍性與一致性來展現社會性教化效應的傳統而言，未嘗不可視為人心不易為外物扭轉之主導性格的彰顯，但這樣的論述既已淵遠流長，實說不上是其獨到或創發之處，尤其將這些論點置於〈聲〉文整體的脈絡以觀，便會發現嵇康言此之用意，要在強調欣賞音樂時情感反應背後的潛在複雜因素，所謂「所以會之，皆自有由」、「自以事會，先遽於心」、「人心不同，各師其解」，指出不論是社會經驗或個體特徵，皆足以影響左右人聆聽音樂時的情感狀態，用以駁斥

30 《荀子·正名》，引自王先謙《荀子集解》（臺北：華正書局，1982年），頁286。

31 《呂氏春秋·適音》，引自楊家駱主編《呂氏春秋集釋等五書上》（臺北：鼎文書局，1977年），頁216。

32 《淮南子·齊俗訓》，引自楊家駱主編《淮南子注》（臺北：世界書局，1991年），頁173。

「聲使我哀，音使我樂」的謬誤，來證成其「聲情異軌」的見解，因為就嵇康而言，理想的音樂創作與欣賞，正是在剝落人情哀樂與人為造作的狀態下進行的，因此欣賞主體如果只停留在「各師其解」的層次，反而落入第二義，而不能真正進入審美的理境。可見「各師其解」、「以自發顯」、「吹萬不同」脈絡下的「情」，雖為嵇康所承認，卻並非其殊趣勝義所在，故其角色地位實無法與接受理論之讀者相提並論，因此如果據「各師其解」、「以自顯發」、「吹萬不同」便主張嵇康「強調主體自身的情感狀態在審美和藝術欣賞中的重要作用」，或「等於肯定了音樂鑒賞的個體性和獨特性」，乃至「已經論述到接受美學了」，都未免有反客為主，以末為本的嫌疑，而遮掩了嵇康分判聲情的深義。錢鍾書有云：

聆樂有二種人：聚精會神以領略樂之本體（the music itself），是為「聽者」；（the listeners）不甚解樂而善懷多感，聲激心移，追憶綿思，示意構象，觸緒動情，茫茫交集，如潮生瀾泛，是為「聞者」。苟驗諸文章，則謂「歷世才士」皆祇是「聞」樂者，而「聽」樂者自嵇康始可也。³³

從錢氏「聽樂」與「聞樂」的分判可知，嵇康以「聽樂」將藝術活動的主客關係帶入了另一種層次，而「善懷多感」、「聲激心移」的「聞樂」正是他所欲超剋化解的「末」，真正的「聽樂」是一「聚精會神以領略

33錢鍾書《管錐集》（蘭馨室書齋），第三冊，頁1087。

樂之本體」的情境，此並不在「各師其解」、「以自發顯」、「吹萬不同」的層次，這是理解〈聲〉文尤當試圖加以釐清的地方。依此看來，《中國美學史》對「各師其解」諸語予以過分的放大，蔡仲德《中國音樂美學史》又因為堅持「聲情異軌」的立場，故僅能著力於聲情分判之層次，反而未能照應到〈聲〉文的「玄理」性格，兩相比較，皆有偏而不即的限制。

就玄學發展的軌跡而言，將「各師其解」置於個體性與獨特性之強調，肯認眾聲喧嘩的價值，與其指向嵇康反不如稍後的向、郭來得適切，向、郭《莊子注》倡適性逍遙，著重在性分自足、自生獨化的思想，實大不同於〈聲〉文力主擺落「俗情」以達臻至和之境的主張，因此當我們試圖銜接〈聲〉文之觀點與當代的美學議題來加以對話時，若不能立足在〈聲〉文這種追求絕對精神自由即「至人之境」的理想向度上，而流連輾轉於「情感」面向及「俗世」層次的美學視域，則必無法契合於〈聲〉文而造成不必要的附會與批判。就魏晉玄學而言，「名教以自然為本」的王弼或「名教即是自然」的向、郭，兩者都力主會通儒道以調合名教及自然，相形之下，「越名教而任自然」的嵇康，實更接近道家（尤其是莊子）的至人、真人、神人的追求，其〈聲無哀樂論〉與〈養生論〉同樣表現出對「情感」與「欲望」之超越，兩者在追求至人之境的理想上實有異曲同功之妙，若能了解嵇康這一聆樂理境的向度，便不會視其「各師其解」為一種以「讀者」為核心的接受美學，也不致於將「各師其解」發顯為魏晉時代尊重個性、崇尚自由的表現，因為它們其

實都是不同思想與語脈下的產物。

四、躁靜情緒說

「哀樂者，情之主也，躁靜者，聲之功也」是嵇康用以分判聲情使之能各定其位的重要理據，尤其是「躁靜者，聲之功也」的提出，可視為嵇康論音樂勘破傳統、獨排眾論的創見，然「躁靜」之取義為何？於當代〈聲〉文研究中卻仍存在著「生理反應」與「情緒作用」的分歧，其中又以「情緒作用」釋「躁靜」這一種說法最為普遍常見，「躁靜情緒說」可說是當代主流思想——「情感美學」之風潮下的產物³⁴，持此說法者，或將「躁靜」視為「感情」表現形式中的動態（樂音運動）以區隔「色調—哀樂」³⁵，或認為「情緒」與「情感」之間存在著「簡單（量變）—複雜（量變加質變）」³⁶與「低級—高級」的價值分判³⁷，前者將

34張少康以為「當代〈聲〉文研究中另有一種說法值得注意，即視「躁靜」為一種「生理反應」或「情緒作用」，筆者認為所以有此判斷當與主流思想——情感美學有關」，見〈〈嵇康的《聲無哀樂論》及其在中國文藝思想上的意義〉《中外文學》第二十卷·第一期（1991年6月），頁31。

35如蔡仲德在情緒（表現形式）中區分為「動態（躁靜）」與「色調（哀樂）」兩種，見《中國音樂美學史》，同註19，頁571。

36張蕙蕙云：「所謂躁靜就是情緒波動，只是心理上在量方面的變，它不像喜怒哀樂等情感那樣，除了量的變化外，還要加上質，而且還隱含社會的因素和個人的判斷。」同註10，頁89。

躁靜納入「感情」的範疇，必然會遭遇到何以取此—「躁靜之應」而捨彼—「哀樂之感」的質疑，後者使「情緒」較之於「情感」，如同「生理」較之於「心理」般，「躁靜」遂淪為較低級的位階，鍾情於音樂的嵇康在「聲無哀樂」的主張下，何須捨「高」（情感）而就「低」（躁靜），進而使「躁靜（情緒）」與「情感」之間形成對立又不能並存的兩端？依此看來，「躁靜情緒說」實有重新檢討的必要。戴璉璋先生有云：

- 1 嵇氏的看法大致分為三個層面：一屬感覺；一屬感興；另一則屬於感悟。比擬於《莊子·人間世》所謂「心齋」的修為歷程，也可以說是聽之以耳，聽之以心及聽之以氣。³⁸
- 2 所謂三體，是「聲音之體盡於舒疾」、「聲音以平和為體」、以及「樂之為體，以心為主」，這三體是對應於聆聽者的三個層面來分辨的。聽之以耳，是感覺層面，聆聽者如果止於這一層面，大概只能由聲音的舒疾猛靜、單複高卑，而引發一些「躁靜專散」的情緒反應。聽之以心，是感興層面，聆聽者如果進入這一層面，就可以在和聲「發滯導情」的作用中「感盪心志而發洩幽情」…。聽之以氣，是感悟層面，聆聽者如果提升到

37 袁濟喜云：「躁靜...是美感經驗的低級階段...有了這些直覺，才能達到美感經驗的較高階段（悲哀或快樂）」，同註6。于培杰「音樂對人的影響，只限於躁靜這一情緒層面，而不能達到哀樂這個情感層面。」同註25，頁91。

38 同註16，頁187。

這一層面，則和樂與和心經由和氣會通為一...。³⁹

戴氏援引《莊子·人間世》「聽之以耳」、「聽之以心」及「聽之以氣」來論述〈聲〉文：以為嵇康論音樂，視之為「感覺層面：躁靜專散」－「聽之以耳」、「感興層面：心志幽情」－「聽之以心」、「感悟層面：和氣會通」－「聽之以氣」三個層次，在此脈絡下，「躁靜專散」遂為「聽之以耳」的「感覺層面」與「情緒反應」，如同聽之以耳以外，還必須聽之以心，「感覺」之「躁靜」是低於「感興」之「情感」層次的表現，因此若視這三個階段乃層層遞進，由情緒之引動至情感之發抒最後終至心樂合一，成為一完整的聆樂歷程，我們不禁疑惑嵇康分判躁靜、哀樂為聲、情兩端，在此若視躁靜為情緒反應，則明與〈聲〉文「躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也，不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲也」意不同，只是躁靜若非情緒反應，那當作何解呢？我們必須回到〈聲〉文進一步予以檢視：

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；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，各師其解，則發其所懷。若言哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜，若有所發，則是有主於內，不為平和也。以此言之，躁

³⁹同註16，頁194。

靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也，不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲也。⁴⁰

嵇康指出聲音之體在「舒疾」，故其作用只在「躁靜」，安得「哀樂」於其間，這是一種「辨異」，強調「聲音之功」在此（躁靜）而不在彼（情感），意即躁靜是聲音造成的作用，與人之喜怒哀樂不同，喜怒哀樂是人的情感表現，而躁靜卻是受聲刺激下所呈現的氣動氣應，此背後實涉及到一重要的觀念即是「氣」，「氣」是嵇康論「人」與論「聲」的共同本源：

1 浩浩太素，陽曜陰凝，二儀陶化，人倫肇興。⁴¹

2 夫元氣陶鑠，眾生稟焉。⁴²

3 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。⁴³

嵇康不僅視音聲為天地陰陽之氣的會合交融，人與萬物之共同根源亦皆歸於「元氣」，此「氣」是通貫心物、涵攝精神與物質的存在，與先秦老莊的氣論是一脈相承的，是以和聲之於人的躁靜作用，也當從「氣感氣應」的角度來理解。人因「聲之氣動」而生「躁靜之氣應」，形成所

40同註11，頁216-217。

41〈太師箴〉，同註11，頁309。

42〈明膽論〉，同註11，頁249。

43同註11，頁197。

謂「氣聲相應」⁴⁴，但常人受音樂疾舒猛靜等之刺激，而引發躁靜之氣應，卻直接附「情」於此躁靜氣動之上，遂令人無法分殊而只見哀樂之情感表現，形成「各師其解」、「發其所懷」的狀態，實則「躁靜氣動」與「哀樂情感情緒」是兩種不同的範疇，一屬氣應，一屬心感，實不可混淆。嵇康又云：「若言哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜」，當我們撥盡情感歸於平和，則聲之於人的刺激反應便清楚朗現，不論就人就音樂而言，全都歸於純粹平和的存在，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「隨曲之情，盡於和域」，以達至和之理境，可見嵇康「躁靜說」的提出，不惟指出躁靜氣動是音樂與人之間的關涉所在，更藉「躁靜」作為主客共參和境的中介與基礎，具有超脫「哀樂俗情」以入「和域」的積極義，因此戴氏此說雖能建構一層次分明的理序，但實與嵇康分判聲情進而提出「躁靜為聲之功」的說法衝突。

戴氏雖援莊子「心齋」的「聽之以耳」、「聽之以心」、「聽之以氣」來分判「感覺」、「感興」、「感悟」，然三層逐次提升之外，又說三體亦可同時俱現：

嵇康的〈聲無哀樂論〉，可以說是玄學中音樂思想的高峰。它的主要成就是在凸顯音樂的本質，使人擺脫情感、功利的種種夾

44此「氣聲相應」的觀念，詳參林朝成《魏晉玄學的自然觀與自然美學研究》（臺大哲研所1992年博士論文），頁72-73。

雜，單純地就音樂來欣賞音樂，用耳來感覺樂音，用心來感興樂意，用氣來感通樂境。這三個層面，可以是欣賞音樂的三個階段，也可以同時在一次聆聽中呈現。⁴⁵

戴氏以為在擺脫情感、功利之後，真正單純聆樂的表現是「用耳來感覺樂音，用心來感興樂意，用氣來感通樂境」，至此，三層同時並現，乃「耳、心、氣」三者充分開顯的境界。戴氏所說之三階段，應是自體聆樂後不斷自我超越的三階段，但此三階段「同時在一次聆聽中呈現」，意指不斷地由情緒提昇至忘情，超越後又藉由樂章的推動再一由情緒反應而至感通樂境，如此反覆提昇，形成一種繁複動態的聆樂過程。然《莊子》心齋中「耳→心→氣」是一自我不斷純化虛靜的過程，藉由主體修道工夫的實踐，當到達「聽之以氣」時，所聽已不限於耳與心，耳與心非無感無聽，亦非有感有聽，乃是一種渾然虛空下的全體之聽，大大超越了人之感官所能給我們的外在線索，它的感知是豐沛全然的，嵇康所謂「終得躁靜」亦然，當我們聆樂至全然虛空平和之境，一似聽之以氣般，擺落感官私情的紛擾與心知的思慮，心如靈府，氣聚神凝，集虛待物而有神妙之用，如虛舟般隨著聲樂之波動而波動，全然化於樂境之中，至此，方是忘「俗情」以入「聲情」，從「情志之大域」轉向「純美之和域」。這便與戴氏「躁靜情緒」、「喜怒哀樂」、「和氣會通」三體並呈的說法有別，因為若真如戴氏所謂不斷反覆迴旋於三層次的改

45同註16，頁198。

變，則只能說是聆樂者情感未全淨化的表現，實非莊子心齋之境，亦非嵇康由躁靜之氣應以通和域的聆樂理境，這是必須分辨清楚的。

依此可知，〈聲〉文的「躁靜」實不宜以「情緒」釋之，亦非「生理反應」之快感所能涵蓋的，理解它必須立足於道家美學，從道家「滌除玄覽」、「天籟」、「氣」、「心齋」等觀念以定位之，而不必依傍西方音樂之情感美學的角度，因此若就嵇康而言，其意當在反撥傳統的聲情關係，使主客體相離於哀樂之「情」，卻於躁靜之「氣」處相即，進而會通於「和域」，並賦予主體的修證作為聆樂體道之理境的助緣，是以「躁靜說」若能由此契入，或可避免「躁靜情緒說」所帶來的糾葛與混淆，而更能彰顯嵇康滌「情」以顯「氣」乃至會通以「氣」交融於「和」的音樂進路。

筆者曾建構三層「聲情關係」作為理解旨趣複雜之〈聲〉文的進路，將「和聲似道，宣發眾情—無主哀樂，總發眾情；至和之聲，發滯導情」及「主客相濟，共臻道境—隨曲之情，盡於和域；樂之為體，以心為主」分作兩層以觀，使之能各彰其理，以分判「情感」與「躁靜」在〈聲〉文中的角色⁴⁶，但對於「情感層次」僅依「以無為本」之玄理消融之，並未顧及「躁靜」與「情感」兩者具體形成之關係，本文進一步指出「躁靜」乃聲與人的聲氣相應，然在此躁靜之應中又會因人情不同遂附麗於此躁靜氣動上，令人只見哀樂之情感表現，而忽略了聲音真正的效用在

46同註3。

躁靜，哀樂只是人心使然，「因和聲以自發顯」，透過躁靜之氣應以發滯導情，進而隨曲之情，盡於和域，此番補充，或可修正前說截斷兩端之弊。

五、結語

在擺脫作者、文本之拘限、朝向多元解讀的新時代，本文對〈聲〉文卻仍訴諸一意義上的貞定，其因在筆者深信〈聲無哀樂論〉是玄學思潮下的產物，進而視鍾情於音樂又思理清雋的嵇康對此論題當有其一貫的立場使然，故特就當代〈聲〉文研究的三種論點予以檢討：就「聲、音、樂的辨名分判」而言，筆者認為解讀〈聲〉文者宜跳開《樂記》「聲→音→樂」之人文發展的理序，掌握〈聲〉文「樂→音→聲」復返自然的向度，這樣的體認可以直扣〈聲〉文的立場，避免流於「聲、音、樂」文字義的辨名分判及糾纏，注意到兼用「名理」與「玄理」以理解〈聲〉文的必要性；就「各師其解的接受美學」而言，當代學者每援引〈聲〉文中「各師其解」、「自發其感」等說法來對應接軌西方流行的接受美學、讀者理論，然筆者以為「各師其解」、「自發其感」在〈聲〉文中是玄學思想「崇本息末」下的產物，「欣賞者聆樂之無常狀況」的表述是用來對顯「聲音」進而予以「道」的位階—「崇本」，因此「各師其解」不僅非〈聲〉文殊勝之處，更是必須加以超剋的對象—「息末」；「躁靜情緒說」是情感美學之主流思想下的觀點，但以「情緒」解「躁

靜」，躁靜遂淪為較低層次，在聲情分判下，「情緒」及「情感」之關係則益形曖昧，亦無法凸顯〈聲〉文去此—「情感」、以取彼—「躁靜」，進而從「躁靜」重構主客關係以共契和境的深會。可見這些論點都關涉到〈聲〉文的判斷與定位，在解讀〈聲〉文中實有一一釐清之必要。

若深究此三種論點之形成可謂其來有自，「聲、音、樂的辨名分判」或肇端於《樂記》之文化傳統的包袱，或受制於以「名理」定位〈聲〉文的拘限，或起因於當代學術用語的規範與制約，然筆者認為不論據古或援新，都未若重新回到「道家自然」與「玄理性格」之脈絡來理解更為適切。「各師其解的接受美學」乃當代西學風行下援引西方觀點以掘發中國傳統經典之新義蘊的作法，然依此立場看似提高了〈聲〉文的價值，為傳統注入新的眼光與視域，其實不僅有過度詮釋之嫌，相對地也遮蔽了〈聲〉文的深層底蘊，對於試圖加以附會的對象亦可能形成一種誤解與錯置。「躁靜情緒說」是將〈聲〉文置於當代之情感美學的視域下所形成的觀點，這種說法雖可延展〈聲〉文在音樂領域上的作用及角色，但卻因「情緒」與「情感」之間的微妙關係，遂造成「聲無哀樂」之主張的曖昧，嵇康藉「躁靜」以「氣」通「道」而玄化於至和之理境的深義便無法彰顯。從三種論點的形成可以發現它們都是科際整合、多元對話之當代學術風潮下的產物，在這作者旨趣與文本義涵已漸失其必然性及神聖性的時代，本文的詮釋向度或許保守又不合時宜，但未嘗不可視為眾聲喧嘩下的一種聲音，是以為論。

Three Contemporary Approaches to *Wusheng-ai-yü* *e-luen* Reconsidered

Kun-Hung Wu

Abstract

This paper reconsiders three contemporary approaches to *Wusheng-ai-yü e-luen*: (1) distinguishing between *xeng* (vocalization) , *yin* (sound) , *yü* (music); (2) all-inclusive receptive aesthetics; (3) on *zaojing* (unsettled quietude) and *qingxü* (emotion) . Firstly, by tracing the development from *yü* through *yin* to *xeng*, this study will lay bare Taoist way of ‘grasping’ and deconstruct the humanistic evolution from *xeng* through *yin* to *yü*. This article suggests that *shengwen* (listening to a text) outweighs *mingli* (comprehending) , which involves *xüangli* and cautions against continuing such studies that center around distinguishing between *xeng*, *yin*, and *yü*. Secondly, this paper reflects on receptive aesthetics, which accepts all possible interpretations. Such an approach can be accused of over-interpretation; besides, it seems to stop on the level of *wenyü* (hearing about the music) , not reaching the level of *tingyü* (listening to music) . Thirdly, this study re-examines the concepts of *zaojing* (unsettled quietude) and *qingxü* (emotion) , which are rooted in contemporary affective aesthetics. Such a trend of study mystifies Jikang’s concept of *zaojing* leading to *Dao* through *qi* and thus blurs its profound meaning. This paper will evaluate these approaches and attempt to clarify the nature and significance of

shengwen (listening to a text) .

Keywords : Jikang; *zaojing* (unsettled quietude) ; emotion; *mingli*; *xüanli*