

# 至乐无乐：庄子“天籁”“三变”说辨析

刘乐乐<sup>1</sup>，胡栋材<sup>2</sup>

(1. 武汉大学 哲学学院, 武汉 430072; 2. 中南大学 马克思主义学院, 长沙 410083)

**摘要：**庄子以三籁为喻的目的不在解释何谓天籁，而是由天籁的疑问转移到如何聆乐的问题，他力图超越耳目闻见的认知功能，使耳目在收视反听的自指中摆脱肉体性的存在，成为指认道的意象式表达，因而在道的层次上以“虚”言“乐”的起源，以“愚”言聆乐的状态，以“无乐”言聆乐的快乐。庄子无疑开启了音乐的最高境界与聆乐的工夫，这种论乐体道的方法与境界对后世的艺术创作及艺术欣赏产生极大的影响，尤其是嵇康的“声无哀乐”之论和以古琴为首的中国音乐所追求的自然平淡之境，可以说都始源于此。

**关键词：**庄子；乐；天籁；三变

**中图分类号：**B223.5 **文章标识码：**A **文章编号：**1006-6152(2016)05-0103-06

**DOI：**10.16388/j.cnki.cn42-1843/c.2016.05.014

《庄子》一书中对于音乐的细致描写有两处，即《齐物论》中的三籁说（人籁—地籁—天籁）和《天运》中的三变说（惧—殆—惑），二者一写天籁之感，一写聆乐之感。学界对此有两种研究路径：一是将三籁说视为哲学命题，对其进行义理上的辨析；二是致力于庄子音乐美学思想的构建，将自然无为、法天贵真等虚泛之词作为庄子音乐美学思想的核心。前者争论颇多，难有定论。后者似乎存在误读，忽视庄子以乐象道的思维方法，有以道释乐之嫌。<sup>①</sup>依据《庄子》文本和前人的研究成果，我们大体可以作如下推断：其一，庄子极尽乐声的描写，其中心议题不在乐声，而在聆乐，所以庄子以三籁为喻的目的不是区分人籁、地籁、天籁，而是说明如何闻得天籁；其二，庄子论乐的目的是以乐象道，说明聆乐的过程即是体道的过程，聆乐的最终状态，即一如朽木之状的“愚”正是体道者的“丧我”状态。就此而言，庄子对于音乐的描述，不是就音乐自身而言，而是将其视为道的意象式表达，音乐作为音乐的独立意义并未彰显。但不得不承认，庄子虽然无心于论乐，却开启了音乐的最高境界和聆乐的工夫。本文对《庄子》中的三籁说与三变说予以重新

探讨，试图更合理地把握《庄子》乐论思想并简略论及庄子对于中国音乐的影响。

## 一、天籁之喻

庄子虽然没有明确讨论乐的起源问题，但有“乐出虚”<sup>[1]51</sup>之言，这明显与儒家所认为的“乐由中出”<sup>[2]666</sup>大相径庭。庄子对“乐出虚”的具体描述见于其“三籁说”：

夫大块噫气，其名为风。是唯无作，作则万窍怒号。而独不闻之寥寥乎？山林之畏佳，大木百围之窍穴，似鼻，似口，似耳，似枅，似圈，似臼，似洼者，似污者；激者，謦者，叱者，吸者，叫者，嚎者，突者，咬者，前者唱于，而后者唱喁。冷风则小和，飘风则大和；厉风济，则众窍为虚。而独不见之调调，之刁刁乎？<sup>[1]45-46</sup>

对于这段话，学者多认为是对“地籁”的描写，但是考虑整体语境，此段当是子綦对子游不解其所说的“女闻人籁而未闻地籁，女闻地籁而未闻天籁”<sup>[1]45</sup>所发之问的解答，可见此段的中心乃在探求何谓天籁。但是，子游纠结于物是物非的价值判断而无相应的体会，于是又发一问：“地籁则众窍是已，人籁则比竹是已，敢问天籁。”<sup>[1]50</sup>子綦进而以“夫吹万不

收稿日期：2016-04-09

本刊网址·在线期刊：<http://qks.jhun.edu.cn/jhxs>

基金项目：中央基本科研业务中南大学科研启动基金资助项目（502041003）

作者简介：刘乐乐，女，河北秦皇岛人，武汉大学哲学学院博士生；胡栋材，男，江西鄱阳人，中南大学马克思主义学院讲师，博士。

同,而使其自己也,咸其自取,怒者其谁耶”<sup>[1]50</sup>作答,对天籁进行最终的解释。郭象对此的解释是:

夫天籁者,岂复别有一物哉?即众窍比竹之属,接乎有生之类,会而共成一天耳。无既无矣,则不能生有;有之未生,又不能为生。然则生生者谁哉?块然而自生耳。自生耳,非我生也。我既不能生物,物亦不能生我,则我自然矣。自己而然,则谓之天然。天然耳,非为也,故以天言之。以天言之所以明其自然也,岂苍苍之谓哉!而或者谓天籁役物使从己也。夫天且不能自有,况能有物哉!故天者,万物之总名也,莫适为天,谁主役物乎?故物各自生而无所出焉,此天道也。<sup>[1]50</sup>

很明显,郭象认为“吹万不同”并没有主词,一切不同的声音都是自己而然,这就表示并不存在一个外在于自己的第一因。所以,天籁非“别有一物”,而是“众窍比竹之属”,即人籁、地籁与天籁“共成一天”,天籁便是自取、自生的人籁或地籁。郭象以“自然”解释自生,以“天然”解释“自然”,说明物无所待,自己而然,非人为造作而成。此处的“天”与前文“会而共成一天”意义相贯通,皆指其不生物、亦不为物所生及不役物的本性,而非与地或人相对之天。可见,郭象是从物的自生角度言天籁,其意在于说明各当其分、各任其性的人籁与地籁即是天籁。顺此而言,我们大致可以作如下猜想:一方面,一物之所以发声是因为其有虚窍,唯有形器自身的虚空,风(气)才可以激荡于内而发为声音;另一方面,风(气)之有声在于其自身的虚空,物方能与之相接而万窍怒号。很明显,声音既不是虚窍所发,也不是虚气所致,只有当二者相互激荡才会产生。所以,无论是虚窍自身,还是虚气自身,二者虽然各任其性、各称其能,但却互为依赖。以此而言,郭象对于天籁的注解未必合于庄子之意。

《齐物论》开篇,庄子首先从视觉角度呈现子綦的“丧我”之态,而子游亦是留驻于视觉经验,提出“形固可使如槁木,而心固可使如死灰乎”的疑问,表达出其对可见之形达至近死状态的肯定,对不可见之心能否达至此种状态的疑虑。子綦对此以“吾丧我”作答,并以听觉意象——人籁、地籁及天籁进一步解释,将“闻天籁”作为听觉意义上的最高诉求并以此比象“丧我”之工夫。由此,子綦之语的重点或许不在人籁、地籁及天籁的区别,而在闻人籁、闻地籁及闻天籁的区别。

籁为管乐器<sup>③</sup>,其本无声响,气激荡于内而有音声,如人的充体之气贯于比竹则有笙箫之声,天地之气激于形器之虚窍则有长短高低不同之风声。

庄子取象于籁,一是取器之形(似鼻、似口、似耳、似枅、似圈、似臼,似洼者、似污者),二是取器所发之声(激者,高者,叱者,吸者,叫者,濠者,突者,咬者)<sup>[3]</sup>。进一步言,不同的器物所发的声音不同,原因大致有二:其一,虚窍有小大之别;其二,人心感之亦有八音之分。因此,音声的不同有赖于虚窍的形状,又有赖于人心感应音声的情态。而子游“闻人籁而未闻地籁”是困于耳目闻见,“闻地籁而未闻天籁”是困于心知。人有耳目心知,故有应物同感的耳目之欲,耳目心知随耳目之欲驰骛不息则迷殆于其中,这或许是子游对人籁、地籁和天籁进行价值判断的原因。

值得注意的是子綦言“女闻人籁而未闻地籁,女闻地籁而未闻天籁”,其意并非指人籁不及地籁,地籁不及天籁,而是说体道境界的不断攀升。由此而知,子綦与子游分属两种不同的立场,子游以封执之心固持人籁、地籁及天籁的界域,而子綦不分三籁,更强调人籁与地籁翻成天籁的工夫。换言之,子游对三籁进行价值分判所体现的是关于道的“知”的状态,子綦对三籁之贯通为一的表述呈显的是体道工夫完成后的“不知”(丧我)状态。所以,子綦在上述引文中不仅展现了地窍的面貌(枅、圈、臼、洼、污),同时也将人的孔窍(鼻、口、耳)包容其中,这是试图借助可以闻见的人籁与地籁比象不可闻见的天籁,从而超越“三”籁的价值分判,直以“一”籁通贯、齐平物我分疏,不见物形之不同,不闻物声之异。

庄子或许并未如郭象那样将人籁、地籁均视为天籁,但也未承认三者有是非、价值的高低,因为人籁、地籁与天籁本不在同一个阶位之上,人籁与地籁落于成心,而成心一旦丧亡,其所听闻的则是天籁。进一步言,如果我们剖除器之形与人之情,那么所剩下的只是一片浑然之气。可见,庄子的目的是使我们不为众窍的外表与内心的情感所限定,无论是众窍自身的虚,还是气的无声无作,都是根源之无,即道的呈现。就此而论,天籁的修饰词——天并不是与地和人相对而言,也非郭象所言的不生物、亦不为物所生及不役物的物本性,而是道的指称,如老子所言的“大”。庄子所言的天籁亦与老子所言的“大音”相仿佛,老子言“大音希声”,“希”即“听之不闻”<sup>[4]31</sup>,因此,“大音”即道音,是“不可得闻之音”。“不可得闻”并不是说听不到任何声音,而是在道的层次上言音“有声则有分,有分则不宫而商

矣。分则不能统众,故有声者非大音也。”<sup>[4]113</sup>王弼进一步说:“五音声而心无所适焉,则大音至矣”<sup>[4]195</sup>,王弼的解释极为精当,五音与大音的区别不在音之繁简,而在听者是否以虚静之心听之。庄子在其后说得更为清晰:“是非之彰也,道之所以亏也。道之所以亏,爱之所以成。果且有成与亏乎哉?果且无成与亏乎哉?有成与亏,故昭氏之鼓琴也;无成与亏,故昭氏之不鼓琴也。”<sup>[1]174</sup>庄子在此以鼓琴与否比喻道的成亏。郭象解释说:“夫声不可胜举也。故吹管操弦,虽有繁手,遗声多矣。而执籥鸣弦者,欲以彰声也,彰声而声遗,不彰声而声全。故欲成而亏之者,昭文之鼓琴也;不成而无亏者,昭文之不鼓琴也。”<sup>[1]76</sup>此与王弼之说一脉相承,声之彰显的同时是声音的被选择与被舍弃,是整全之声的亏损,同样,是非之彰的同时是道的被选择与被舍弃,是整全之道的亏损,所以无声(希声)才是全声、大音,即“至乐(yue)无乐(yue)”。

回到“乐出虚”这一命题,虚指产生声音的形器为虚,亦指鼓动于虚窍之中的虚气,更指聆乐者心的虚与空,正所谓“以无我无偶之心听之,则伶伦之巧,一鸣鸣而已。心之巧,气之激,岂其固然哉?然则唇、齿、喉、舌,一匏竹也”<sup>[5]11</sup>。因此,闻人籁、闻地籁与闻天籁可以看作体道的不断进阶。人籁之为人籁并不在于其器为人造,其声为人发;地籁之为地籁亦不在于其为大地之众窍,其声为风声,而在于二者皆有耳目心知之用。天籁是气化生成,既没有物的外感也没有心的内感,既不可以耳听,也不可以心知,而要“听之以气”<sup>[1]147</sup>。由此,庄子以三籁为喻的目的不在解释何谓天籁,而是由天籁的疑问转移到如何聆乐的问题。

## 二、聆乐之惑

视与听是人的身体感知世界的两种方式,对于视听的作用,《国语》中的记载十分具有代表性。故事的起因是周景王想要铸造一座律声为无射的钟,又想在这钟之外覆盖大钟,使大钟的律声为林钟。无射是阳声之中最细的音,而林钟则是阴声中最大的音,二者合在一起,则无射之音为林钟所遮掩,微细迂远,耳朵不能听到。介于此,单穆公发表了一通关于音乐的见解,其中涉及耳目之用:“夫乐不过以听耳,而美不过以观目。若听乐而振,观美而眩,患莫甚焉。夫耳目,心之枢机也,故必听和而视正,听和则聪,视正则明。聪则言听,明则德昭,听言昭

德,则能思虑纯固。以言德于民,民歆而德之,则归心焉。”<sup>[6]125</sup>这里,耳目是连结乐与心的媒介。心之仁德纯固要求耳目聪明,而单穆公欲使耳目聪明的方法是“听和”“视正”,即耳之所闻、目之所视的“乐”是“美善相乐”之“乐”。因此,这里的耳目具有两重意义:其一,耳目是肉体性的存在,具有视听的功能;其二,耳听五声之和则聪,目视五色之正则明,说明耳之所听者、目之所视者必合于礼。荀子言“以道制欲,则乐而不乱,以欲忘道,则惑而不乐。”<sup>[7]382</sup>可见,无论是乐,还是耳目之视听,都受到道(美善相乐之仁)的制约。由此可知,对于先秦儒家来说,耳目止于见彼闻彼,乐止于道德的美善。

庄子也以聪明来说耳目之德,但在庄子的语境中聪明有两种意义,即“骈于明”“多于聪”<sup>[1]314</sup>的感官欲望和“目彻为明,耳彻为聪”<sup>[1]939</sup>的真聪真明。庄子言:“目之明也殆,耳之聪也殆,心之殉也殆。”<sup>[1]870</sup>这里的“明”“聪”“殉”指的是耳、目、心的闻见与认知,它们并没有给人带来一味的安适,反而使人患得患失。耳目感官作为肉体性的存在,习惯于指向现象界(看什么、听什么),因而耳目感官受到自身凭附的肉体与感知对象的双重限制,因而是有限的、有待的物质性存在。它们不仅仅不能通达道,甚至会损害自身的存在状态。故庄子对于见彼闻彼的耳目之德予以否定,“吾所谓聪者,非谓其闻于彼也,自闻而已矣;吾所谓明者,非谓其见彼也,自见而已矣”<sup>[1]327</sup>。这里,“自闻”“自见”可以从正反两方面理解。从反面说,“自闻”“自见”即是关闭耳目与外物的联系,使耳目不外弛,不执于见彼闻彼;见彼闻彼使耳目竭丧,心神驰奔,此时目虽明实黯,耳虽聪实愚。耳目不荡于外,心中自然没有好恶,所以可以全身保性。从正面说,“自闻”“自见”即是“以目视目,以耳听耳,以心复心”<sup>[1]866</sup>。“以耳听耳”中第一个耳指肉身之耳,第二个耳指“耳彻为聪”之耳;所以,“听”也不是指向闻彼的听觉,而是庄子所讲的“听之以气”的“听”。这样,耳目在其收视反听的自指中摆脱肉体性的存在,成为指认道的意象式表达。“听”本身的哲学意蕴由此得到开显。<sup>[8]</sup>

《天运》中记述了北门成聆乐的三种状态:“帝张咸池之乐于洞庭之野,吾(北门成)始闻之惧,复闻之怠,卒闻之而惑,荡荡默默,乃不自得。”<sup>[1]501-502</sup>文中“洞庭之野”并非太湖之洞庭,而是天地之间;“咸池之乐”亦非黄帝之乐,而是“大音”或“天籁”;“帝”代表的是体道者(至人),其奏乐三遍,初为“奏

之以人,征之以天,行之以礼义,建之以大清”,继而“奏之以阴阳之和,烛之以日月之明”,最后“奏之以无殆之声,调之以自然之命”<sup>[1]502-507</sup>。这里,帝说“吾奏之以……”并非指“我在用……演奏”,而是在我或我所达到的境界之内包含着或发生着,“之”指的即是体道的境界。<sup>[9]107</sup>基于此,我们可以将此三变之说视为三籁说的进一步补充。这段对于音乐的描写可以分为三个层次:第一层,帝初奏之以人,北门成亦以人听之,这属于人道的层次。此时乐正平和,虽是人为,然天理具现,而又清浊、阴阳动于其中,迎之不见其首,随之不见其终,无始无终,不可求其归一,故北门成心中有所惧怕,惧而动,则心志不专不宁而乐亦不安。第二层,帝再奏之以天,北门成亦以天受之,这属于天道层次。此时乐有阴阳之和,日月之明,长短刚柔变化,不主故常,北门成以感官心知见之逐之却不可以得到,不得以“堕肢体,黜聪明”,不受制于形体心知,随乐周旋曲折,无追求之勤,故心由惧而息,息,是忘人而安。第三层,帝终奏之以无息之声,这是道自身。此时乐随物而化,北门成听而无接,与乐不分,忘乎人,忘乎天,无天人之分,五官虽备却不自张,聪明无用,故以感名之。庄子最后总结说:

乐也者,始于惧,惧故崇;吾又次之以息,息故遁;卒之于惑,惑故愚;愚故道,道可载而与之俱也。<sup>[1]501</sup>

对于乐之三变,宋代思想家吕惠卿阐释说:“乐也者,始于惧,惧故崇,崇则非所宜出而出也,至于乐之闻而加惧焉,此所以为崇也。吾又次之以息,息故遁,唯其追求之勤,则所谓崇者,出而不藏,至其息也,则遁矣。卒之于惑,惑故愚,愚故道,道可载而与之俱也。身之所以不能载道而与之俱者,以其知识之昭昭也。唯其去智而惑,惑故愚,愚则无知,此其所以载道而与之俱,而天乐之所以全也。”<sup>[10]286</sup>这个说法颇值得采纳。乐“始于惧,惧故崇”,“崇”是精爽之意,是由追求之勤所带来的身心不安;“次之以息”,“息”是人与乐的懒散相忘,即解除身心的种种束缚,惊惧之感渐渐遁迹;“卒之于惑”,“惑”是形体泯灭,意识俱亡,身与物化,进入物的原始混沌,即道之中,表现为“荡荡默默,乃不自得”的“愚”态。其中“荡荡默默”是就形而言,“不自得”是就心而言,“不自得,坐忘之谓也”(郭象注),“坐忘”即“堕肢体,去聪明,离形去知”<sup>[1]282</sup>,正与“吾丧我”相对应。

这就回到《齐物论》的开篇:

南郭子綦隐机而坐,仰天而嘘,荅焉似丧其耦。颜成子游立侍乎前,曰:“何居乎?形固可使如槁木,而心固可使如死灰乎?今之隐机者,非昔之隐机者也。”子綦曰:“偃,不亦善乎,而问之也!今者吾丧我,汝知之乎?女闻人籁而未闻地籁,女闻地籁而未闻天籁夫!”<sup>[1]43-45</sup>

“吾丧我”的表现是“荅焉似丧其耦”,具体而言即是形如槁木、心如死灰。其中,“我”包括我的身体与我的精神,“丧”是否定,是对“我”的形与心的否定,但这种否定并没有使“我”走向虚无,而是回到真我,即“吾”的状态。“吾丧我”的状态是“隐几而坐,仰天而嘘,荅焉似丧其耦”,“隐几”表现了身体作用消解后的松弛之态,“仰天而嘘”则是描述身体由内而外自然而然的气息流动,暗示着身体内在的虚空。<sup>[3]</sup>“耦”是身与神、物与我的二元对立,“丧偶”则是身心俱遣,物我兼忘。“忘”非就忘记而言,而是超越之意,即不执着于身体(形)与心神(情)。北门成聆乐三遍,耳目感官从与乐相逐变为与乐相随,最后变为与乐相忘,心理由惧变为息,再变为惑,逐渐消解了我与乐的对立,呈现为“荡荡默默,乃不自得”无我无乐的状态,这与“吾丧我”的体道工夫和体道状态极为相似,所以庄子说“愚故道,道可载而与之俱也”。

就音乐而言,其作为被欣赏的对象,功用或在于悦耳悦目,或在于涵养性情,或在于崇敬天德,这三者皆可用“乐者,乐也”进行概括,只不过所乐与乐(le)的层次不同。庄子将音乐作为道的喻象,以闻天籁为最高境界。天籁是自己、自取之声,实为无声之声,因此闻天籁势必经历“丧我”的工夫,聆乐后的状态一如体道后的愚。愚自然不是通常意义上的乐(le),但它是否与庄子所言的乐(le)相通达?

### 三、至乐无乐<sup>②</sup>

《天运》中对于听闻无息之声的愚的状态描写极为精妙:“天机不张而五官皆备,此之谓天乐,无言而心说。故有焱氏为之颂曰:‘听之不闻其声,视之不见其形,充满天地,苞裹六极。’”<sup>[1]507-508</sup>乐字本身有两种读音,从其释义来看,乐既可指音乐,又可指由音乐所带来的快乐,且二者带有明显的亲缘关系,即荀子所言“乐者,乐也”<sup>[7]379</sup>。因此,上述引文中的天乐,无论解为音乐,还是解为快乐,意皆畅达。不惟如是,由闻天乐(yue)所进入的愚的状态是否与天乐(le)一致贯通,即“天乐者,天乐也”?

庄子以天乐形容无怠之声,其特点是“天机不张而五官皆备”与“无言而心说”,二者皆是言天乐为无心之乐。关于有焱氏之章颂,《老子》《庄子》皆有类似表述:

视之不见,名曰夷;听之不闻,名曰希;搏之不得,名曰微。此三者不可致诘,故混而为一。其上不皦,其下不昧,绳绳兮不可名,复归于无物。是谓无状之状,无物之象,是谓惚恍。迎之不见其首,随之不见其后。<sup>[4] 31-32</sup>

视之无形,听之无声,于人之论者,谓之冥冥,所以论道,而非道也。<sup>[1]755</sup>

这两则材料都涉及视、听及所视、所听。通过文中“无状之状”“无物之象”或“冥冥”的暗示,我们可以断定所视、所听即是道。但对于道,耳目似乎并无用武之地,而天乐作为道音,亦是耳目不可达到的。庄子有言,“视乎冥冥,听乎无声。冥冥之中,独见晓焉;无声之中,独闻和焉。”<sup>[1]411</sup>冥冥为无色,无色无声之物既不可以被看,也不可以被听。反观之,色与声用于描述物的特性,表明物可以被看到或可以被听见,其中暗示了物的对立面,即观物者或听物者的在场。因此,就声音而言,任何常态下的声音都包含听与被听的对立关系,结果只有存在或不存在,动听或难听的价值判断。而老庄言“大音希声”或“乐出虚”皆是于“听之不闻”的工夫中取消了声音与听者的对立,呈现为“荡荡默默,乃不自得”的愚惑状态。此种状态与庄周梦蝶的自快得意相互参照,则会显得更为清晰。

《齐物论》载:

昔者庄周梦为胡蝶,栩栩然胡蝶也,自喻适志与!不知周也。俄然觉,则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与,胡蝶之梦为周与?周与胡蝶,则必有分矣。此之谓物化。<sup>[1]112</sup>

“栩栩然”与“蘧蘧然”两个形容词颇值玩味,它们表现了梦与觉的两种心理状态。“栩栩然”描绘的是“梦为蝴蝶”状态下的忻畅之状,“蘧蘧然”则是由“俄然觉”所带来的惊措之貌。梦与觉相对,梦是现实中的人(周)转化为虚幻的存在(梦中的蝴蝶);觉是由虚幻的状态回到人的存在,无论是梦中的“栩栩然”之感,还是觉后的“蘧蘧然”之貌都是因为当下的不知,化为何物则当下全体为何物,忘记其曾经为何物,更无其将要化为何物的念头。《大宗师》中说得更清晰,“梦为鸟而厉乎天,梦为鱼而没于渊。不识今之言者,其觉者乎,其梦者乎?造适不及笑,献笑不及排,安排而去化,乃入于寥天一。”<sup>[1]275</sup>

适即是乐(le),造适,虽然是安适、快乐,但其中带有人为的因素,不如自然而然的喜乐,自然而然的喜乐仍是有形迹的变化,不如安顺性命,化物迁移,与天相和。其中“去”与忘同义,“去化”之意忘记化的前后状态及化本身,即郭象所言的“与化俱去”<sup>[1]278</sup>,其与庄周梦蝶中的“不知”异曲同工,但这里似乎更强调了由“去化”而达至的“寥天一”。寥是寂、空之意,是对“愚”态的一种描述,暗示当下的无知无觉,这就比庄周梦蝶中的“栩栩然”和“蘧蘧然”的当下之感更近了一层,故而此时虽处于“愚”的状态,却是快然自足的至美至乐(le)。

《天道》中对天乐(le)予以定义:

夫明白于天地之德者,此之谓大本大宗,与天和者也;所以均调天下,与人和者也。与人和者,谓之人乐;与天和者,谓之天乐。庄子曰:“吾师乎!吾师乎!鳌万物而不为戾,泽及万世而不为仁,长于上古而不为寿,覆载天地刻彫众形而不为巧,此之谓天乐。故曰‘知天乐者,其生也天行,其死也物化。静而与阴同德,动而与阳同波。’故知天乐者,无天怨,无人非,无物累,无鬼责。……言以虚静推于天地,通于万物,此之谓天乐。天乐者,圣人之心,以畜天下也。”<sup>[1]458-463</sup>

本节可以分作两层,一是对于天乐(le)的定义性陈述,天乐即“与天和者”,具体而言是“明白于天地之德”,即顺万物之自然,于世间无天怨、无人非、无物累、无鬼责,功成而弗居。二是描述知天乐者何为,知天乐者当是对天乐有所体证之人。世人以富贵寿善、身安厚味美服好色音声为快乐之至,以贫贱夭恶、尊乐之不得为悲苦之源,但在知乐者看来,这些既非至乐,亦非不乐,相反,却以世人所苦的恬淡、寂寞虚夷为至乐,用庄子的话来说即是“至乐无乐”<sup>[1]611</sup>。乐由乐(yue)引申而来,与哀相对,为六情之一。因此,乐(le)是一种带有意向性的情感,至乐指向无乐,即最高的喜好意向指向没有喜好意向,一方面取消了乐的对象性,解脱了悬系于物之上的负累;另一方面超越了人的私心,由刻意用心转为虚静无心。然而,唯有体道者才能完全去除人的私心,能在落实于有的世界中没有人为意向,换句话说,天乐或至乐(le)是基于体道,通过无乐(le)所达至的乐(le)。

根据《天运》中对于咸池之乐三奏三听的描述,聆乐者的心理依次表现为惧、怠和惑,由知变为愚,呈现为“荡荡默默”的“不自得”的状态。其表面上与由聆乐所带来的乐(le)感相去甚远,但庄子所谓至乐(le)乃是无乐(le),这正与愚相通。因此,对于

庄子而言,乐(yue)与乐(le)的关系恰恰是至乐(yue)无乐(le)。

#### 四、结 语

庄子否定耳目闻彼见彼的认知功能,使耳目在收视反听的自指中摆脱肉体性的存在,成为指认道的意象式表达,这也就意味着庄子将音乐的感官适乐剥落净尽,使音乐超越技艺层面而指向道。不惟如是,由乐声所带来的快乐被体道的至乐所代替,这是庄子论乐的一个不容忽视的特点。因此,庄子不是就音声而谈音声,而是以乐象道;写音声之美,实是写道之自然。庄子的乐声成为道的言语,聆乐声成为体道的方式。庄子虽未就音乐而论音乐,但庄子无疑开启了音乐的最高境界及聆乐的工夫。中国艺术中所讲的“澄怀”(《画山水序》)、“疏淪五藏,澡雪精神”(《文心雕龙·神思》)、“落笔之时,不知我为草虫耶,草虫之为我也”(《小山画谱》),无一不是虚心忘知。“荡荡默默,乃不自得”,即“愚”的状态。可以说,庄子的论乐体道的方法与境界对后世的艺术创作及艺术欣赏产生极大的影响,最终形成了中国特有的审美心胸。

就音乐而言,庄子的音乐思想可以概括为“至乐(yue)无乐(le)”,即最高的音乐境界是无声之声,无乐之乐。在此启发之下,嵇康正式提出音乐的真正境界恰恰是“无哀乐”的至和之音。嵇康的中心论题“声无哀乐”,并不止于道清声与情不相经纬,还在于打落演奏者或欣赏者附加给音声的俗情,而真正进入音乐的自得之域。嵇康所言的“无声之乐”是指闻乐而不知乐,无象之和声。此和声是以和心为前提,心(情感)趋于平和,声之于人的刺激方能真正朗现,只表现于声(气)的躁静,却不使心呈现任何哀乐之情。此时,人与乐都是平和的存在,所以嵇康在说完“声之与心,殊涂异轨,不相经纬”之后,又言“乐之为体,以心(和)为主”<sup>[11]222-223</sup>。而心和的前提又是“默然从道”,“默然从道”即是“性洁静以端理,含至德之和平”<sup>[11]106</sup>或是“顺天和以自然”<sup>[11]91</sup>,这与老、庄所言的“涤除玄览”、“心斋”“坐忘”等功夫有异曲同工之妙。由此,嵇康在道的层次上建立了和心—和气—和声三者之间的关系,使心与声在气的层面通向道,均达到至和之

境,恰与庄子心斋一听之以气一天籁的工夫向度一致。这种以无乐作为音乐最高境界的理论在古琴艺术中发展到极致,其所追求的自然平淡,正始源于庄子这里所阐发的音乐境界。

#### 注释:

- ① 前人对三籁说的争论多在天籁的释义和三籁的层次辨析。具体参见张和平:《“天籁”新解——兼论“天籁”与庄子哲学》,《厦门大学学报(哲学社会科学版)》2011年第5期;钱浩:《再论庄子的“天籁”》,《商丘师范学院学报》2014年第2期。
- ② 此处借用庄子“至乐无乐”四字,但意义有所不同,第一个乐读为yue,第二个乐读为le。本文如无特注,单独出现的“乐”字读音为yue。
- ③ 《说文》言:“籁,三孔翕(管乐)也,大者谓之笙,其中谓之籁,小者谓之箛。”郭象释籁为箫,王夫之则将一切声响均视为籁。可见,虽然各家对于籁的释义有所不同,但将籁视为管乐器当无误。见[清]段玉裁:《说文解字段注》,成都古籍书店1982年版,第207-208页。[清]郭庆藩:《庄子集释》,中华书局2004年版,第45页。[明]王夫之:《庄子解》,北京:中华书局1981年版,第11页。

#### 参考文献:

- [1] 郭庆藩. 庄子集释[M]. 北京:中华书局,2004.
- [2] 郑玄. 注. 孔颖达,正义. 礼记正义[M]. 上海:上海古籍出版社,1990.
- [3] 伍至学. 吾丧我与天籁[J]. 鹅湖月刊. 2009(409).
- [4] 王弼. 老子道德经注校释[M]. 北京:中华书局,2008.
- [5] 王夫之. 庄子解[M]. 北京:中华书局,1981.
- [6] 上海师范大学古籍整理研究所. 国语[M]. 上海:上海古籍出版社,1978.
- [7] 王先谦. 荀子集解[M]. 北京:中华书局,1988.
- [8] 伍龙. “听”的哲学意蕴——以与“听”“声”“人”的关系为中心[J]. 华东师范大学学报:哲学社会科学版,2013(5).
- [9] 韩林合. 虚己以游世——《庄子》哲学研究[M]. 北京:北京大学出版社,2006.
- [10] 吕惠卿. 庄子义集校[M]. 北京:中华书局,2009.
- [11] 嵇康. 声无哀乐论[M]//戴明扬. 嵇康集校注. 北京:人民文学出版社,1962.

责任编辑:汪频高

(E-mail: luckywpg@sina.com)