

古代音乐论著译注小丛书

嵇康·聲無哀樂論

吉联抗译注



古代音樂論著譯注小叢書

嵇康·聲無哀樂論

吉聯抗譯注

人民音樂出版社

一九八〇年·北京

封面设计：刘玉山

古代音乐论著译注小丛书

嵇康·声无哀乐论

· 吉联抗译注

*

人民音乐出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

外文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 50千文字 3印张

1964年10月北京第1版 1980年3月北京第2次印刷

印数：2,366—8,665册

书号：8026·2096 定价：0.52元

目 次

例言	1
音樂家 <u>嵇康</u> 及其音樂思想(代序)	3
<u>嵇康</u> ： <u>聲無哀樂論</u>	12
<u>琴賦</u>	56
<u>琴賦</u> 探釋(聯抗)	61
[附錄]	
<u>阮籍</u> ： <u>樂論</u>	72

例 言

一、本書以介紹三國魏嵇康的有關音樂論著爲主，包括聲無哀樂論的譯注和琴賦全文及探釋。作爲對比，並譯注了與嵇康同時的阮籍所寫的樂論。

二、嵇康的音樂理論，其歷史意義如何，哪些是積極的，哪些是消極的。都值得探討，代序（音樂家嵇康及其音樂思想）只是譯注者對它的初步認識，僅供讀者參考。

三、聲無哀樂論和琴賦的原文，均據魯迅手校嵇康集影印本（簡稱周校本）。這個本子是據明吳寬叢書堂鈔本而校以各本的，魯迅在後序和跋文中說：“今此校定，則排擯舊校，力存原文。”“今于原字較佳及義得兩通者，仍依原鈔，用存其舊。”“中散遺文，世間已無更善于此者矣。”譯注後看到戴明揚的嵇康集校注（簡稱戴校本），即取以對核，因爲它是以明黃省曾嘉靖乙酉年仿宋刻本爲底本的，所以與周校本時有出入。對此，除特殊需要外，不一一注出，以省繁累。

四、琴賦是賦，其特色是富于辭藻鋪排，所以很難隨文逐句譯作現代語，且其內容有一部份也是屬於詩人的師心以遣意，未必直接與音樂有關。現在採取探釋的方式，對有關音樂的部份進行探討與解說，這種做法的本身也是一種試探。爲了便于讀者欣賞原文，全文照錄。

五、阮籍樂論原文據古今圖書集成樂律典（簡稱集成本），校以張溥漢魏六朝一百三家集中的阮步兵集（簡稱張本）和嚴可均全上古三代秦漢魏晉南北朝文的輯錄（簡稱嚴本）。譯注則全憑摸索。感謝陸海藩同志的幫助，得以避免許多明顯的錯誤。

六、嵇康、阮籍的這些文字，均見於各自的詩文集，是可信的音樂理論文獻。此外，則縱觀魏晉六朝，除劉勰文心雕龍的有關篇章（如樂府第七）外，就沒有什麼可信的成篇的音樂理論了。在古今圖書集成樂律典中，有一篇題作“梁劉勰新論辯樂”的文字，其實是劉子新論辯樂第七。而劉子新論則是一本有問題的書。其作者，或稱劉晝，或稱劉勰、劉歆、劉孝標，亦有疑爲唐代袁孝政所僞托的。因此，辯樂一文，也很難定爲魏晉六朝這一個歷史階段裏的可信的音樂理論文字。所以要在這裏提到這一點，意在說明這本小書實際上有着魏晉六朝論樂文字的代表意義。

七、由於個人才識所限，本書一定存在着錯誤和缺點，希望讀者不吝指教！

譯注者

音樂家嵇康及其音樂思想

(代序)

嵇康，是我國古代卓越的音樂家、詩人和思想家。他被害于魏景元四年（公元二六三年），今年是他逝世的一千七百周年。

爲了通過對古代音樂家的批判研究，繼承發揚我國音樂的民族傳統，這裏把個人對這一位一千七百年前的音樂家的初步認識提出來，作爲引玉之磚。

一

東漢末葉是中國初期封建社會之末的動亂而黑暗的年代。這時，整個中國爲魏、蜀、吳三國所分割，連年征戰，老百姓流離失所，生活十分痛苦。在魏國，統治階級內部司馬氏和曹氏之間的政治鬥爭日益尖銳，司馬氏爲了達到篡位的目的，一方面殘殺異己，剪滅曹氏的羽翼，一方面拉攏名士，擴張自己的勢力。嵇康就生活在這一時期的魏國。他字叔夜，在魏任中散大夫，有二十年住在曹魏宗室聚居的河內山陽，過着隱逸的生活，是當時的竹林七賢之一。但是他自己鍛鐵，灌園，尚奇任俠，和一般文人的生活作風頗有不同。

應該說，嵇康和當時人民的生活是沒有什麼直接聯系的，

但是他的導源于老莊並與儒家有所結合的虛誕而超現實的清談思想，却從一個方面反映了當時統治階級之間的激烈鬥爭。或者說，它是直接對司馬氏的統治的隱晦曲折的反擊。這種清談思想在當時是有一定社會基礎的，在當時的知識分子中也有很大的影響。這一點，從在他入獄後，太學生數千人起來請願，要求放他出來做他們的老師這件事上可以使人想像得到。

嵇康的反對司馬氏，不僅通過這種清談的思想影響，而且直接見之于自己的言行。司馬氏標榜以孝治天下，他就居喪飲酒食肉；司馬氏想通過武力奪取政權，又想通過禪讓奪取政權，他却在與山巨源絕交書裏提出“非湯武（商湯和周武王是通過武力得天下的）而薄周孔（周公和孔子是推崇禪讓的）”；司馬氏要拉攏名士，以資號召，他就避地河東，並因山巨源把他薦引給司馬氏而與山巨源絕交，以此作為與司馬氏絕交的象征（事實上，所謂隱逸生活，也正是一種與當權派司馬氏不合作的表現）。他對於司馬氏所寵幸的鍾會，更是傲慢地不為之禮；甚至使鍾會望而生畏，想把所寫的四本論給嵇康看看，都只敢在窗外遠遠地擲進屋子裏面去，就連忙走開。

在司馬氏實際掌握政權的當時，這樣一個反對派的嵇康，當然就不能不被推赴東市，斬首示衆了。嵇康的死，具體反映了統治階級內部不同集團之間鬥爭的酷烈，也從一個方面突現了封建社會的黑暗。

嵇康的著述，有嵇康集（一稱嵇中散集）十卷傳世，其中第一卷是詩，二至十卷是文論；第二卷中的琴賦實際上是一篇音樂評論，第五卷的聲無哀樂論則對他自己的音樂思想進行了

反復的闡述。

嵇康的詩文，歷來受到不少人的推崇，例如方廷珪就在文選集成中說：“讀叔夜詩，能消去胸中一切宿物，由天資高妙，故出口如脫，在魏、晉間，另是一種手筆。”魯迅先生也在魏晉風度及文章與藥及酒之關係裏說過：“嵇康的論文，比阮籍更好，思想新穎，往往與古時舊說反對。”嵇康在文學上的成就，文學史中一般都有所論述，對於他的思想體系，中國思想通史更有專章論述，這裏就從略了。

二

作為音樂家的嵇康擅長于彈琴，對音樂有獨立的見解，從小到老都和音樂結着不解之緣，有着濃郁的音樂氣質。

琴賦序開始說：“余少好音聲，長而翫之。”世說新語雅量篇說：“嵇中散臨刑東市，神氣不變，索琴彈之，奏廣陵散。曲終，曰：‘袁孝尼嘗請學此散，吾靳固不與（堅持不教給他），廣陵散于今絕矣！’”可見他從小就愛好音樂，以後一直學習它，至死所念念不忘的還是音樂。

嵇康彈的廣陵散，“聲調絕倫”，托之神鬼所授，也出于靈異志的記述。所謂“絕倫”，就是誰也彈不到那麼好，就是絕技。嵇康臨刑所說的“廣陵散于今絕矣”這句話，應該也是說：這樣神妙地演奏的廣陵散從此聽不到了。

嵇康所作琴曲，至今還有傳譜的，有長青、短青、長側、短側四弄和風入松歌。對此，雖然還有不同的說法，（戴明揚廣陵散考對此作了考證、可參閱）但一般都是肯定的。由于時代久

遠，現存的傳譜雖然可能不完全是原來面貌，但總不能說與原曲毫無關係。他所彈的廣陵散，撇開神鬼傳授的神話，也有兩種說法，一說自作，一說傳自漢末的杜夔。但是，從我國傳統樂曲之每經一人彈奏就必定有所豐富這種規律性的現象來看，則嵇康既然把廣陵散彈到了“聲調絕倫”的境界，那麼，即使這首曲子並不是嵇康所作，但嵇康至少曾對它做過一番加工，應當是可以肯定的。更何況，廣陵散傳說表現的聶政刺韓王的故事，正適於表達“叔夜痛魏之將傾，其憤恨司馬氏之心，無所于泄”（戴明揚廣陵散考）的心情。可以想象，這種“加工”，必然超過一般的性質，實際上已經是屬於另一種形態的創作了。建國以來，廣陵散已經整理成為一般可以理解 and 研究的現代樂譜；通過它，我們可以在一定程度上接觸到嵇康的音樂創造。

三

嵇康音樂思想的基本點是“聲無哀樂”，即：音樂是客觀的存在而感情是主觀的存在，兩者並無因果的關係；用他自己的話來說，就是“心之與聲，明爲二物。”這種音樂思想，既在聲無哀樂論中作了專門的論述，也在琴賦中有集中的表達。

“心之與聲，明爲二物”顯然是哲學思想上心物二元的本體論的一種形態，其實質是唯心主義。這是沒有問題的。問題在於這種音樂思想爲什麼會在當時產生，它的歷史意義如何？

聲無哀樂論本身就答覆了這個問題。這篇文章通過“秦客”和“東野主人”的八次辯論，使問題層層深入。“秦客”確認

“治亂在政，而聲音應之”，也提到了源出于樂記的“治世之音安以樂，亡國之音哀以思”，並歸結到“移風易俗，莫善于樂”。這些，原是繼承着先秦儒家音樂思想傳統的。這個傳統用現代語來說，就是音樂反映政治，為政治服務。但是，從反覆辯論中“秦客”提出的許多論據來看，則這種思想已經由于向極端發展而成爲自己的對立物了。典型的例子，如顏淵聽到魯國某一人的哭聲就知道他有生離的痛苦；介葛盧聽到牛叫聲就知道它的三條小犢都已做了犧牲；師曠吹了律管就能從南風不競中知道楚國必定打敗仗；羊舌子容的母親聽了楊食其出生時的哭聲就能知道他將來要敗家，等等。這就是要把表現一定思想感情的音樂，還原爲各種簡單的聲音，要它和占卦起同樣的作用。再從“秦客”反覆詰難的總的精神來看，至少也是認爲音樂不必通過它自己的對人起潛移默化作用的道路，就直接成爲一種統治人民的手段，和政治起同樣的作用。顯然，這種思想由于無視于音樂藝術通過特殊方式作用于社會生活，實際上也就使音樂無法達到為政治服務的目的，反而使音樂瀕于絕境而已。

這種思想是當時歷史條件下的客觀存在。它從西漢的董仲舒開始到東漢的班固一直成爲音樂方面的統治思想。董仲舒（公元前180—前115年）在春秋繁露裏，從其“天人感應”的總的思想體系出發，就說音樂也要“應天”“順人”。班固（公元32—92）不但在漢書禮樂志中繼續闡述董仲舒的觀點，還在白虎通禮樂篇中，通過對“歷代先王之樂”、“王者有六樂”、“四夷之樂”等問題的論述，由文生義地反覆闡述那種音樂都有

“具體”內容、“具體”意義的觀點。

尤其因為白虎通的內容是記錄漢章帝劉烜在白虎觀召開的經學討論會的結果，而這個討論會的目的就是爲了用法定程序制定有關經學問題的標準答案的，則這部書的觀點自然是充分反映着當時統治者的統治思想，其中音樂思想所起的統治作用也就不言而喻了。

從班固到嵇康約有一百五十年左右的時間，可以想像，在這個時間裏，這種音樂上的統治思想是怎樣地籠罩着整個社會。

在這種形而上的機械地要求音樂等同于政治甚至占卦的經院學說的氣壓下，嵇康提出“聲無哀樂”論，正是力圖擺脫這種束縛的表現，雖然又陷入了另一極端，却不能不看到他反抗當時統治思想的民主因素的歷史意義。

四

聲無哀樂論實際上提出了不少音樂美學中的重要問題。它們是從音樂問題本身所存在的矛盾現象中提煉出來的。這些如：音樂的創作、演奏和欣賞的關係；感情表達方式的多樣性和音樂表現方式的多樣性之間的關係；音樂創作和即興演奏的關係；演奏者和樂器的關係；音樂欣賞和條件反射的關係；等等。這些，總起來是如何評價音樂，如何看待音樂效果的問題，也就是如何看待音樂的社會功能的問題。

嵇康肯定什麼樣的社會產生什麼樣的音樂，肯定音樂創作是有感而發，“勞者歌其事，樂者舞其功”；肯定不同樂器和

樂曲有不同的性能，歸結爲“單、複、高、埤、善、惡爲體”；肯定民間音樂“鄭聲”“是聲音之至妙”。這些都是正確的。

嵇康指出演奏之于創作，未必能“象其體而傳其心”；指出感情有深淺，因此表達各有不同，而且由于習俗不同，還會有感情相同而表現方式不同（名實錯用）的可能；指出音樂所表現的內容不可能十分具體；指出音樂對人能起條件反射性的“躁、靜、專、散”的作用。這些也是有益的，還值得我們做進一步的考察。

但是，因此而得出這樣的結論：音樂的效果只是“聲音和比”，不能在思想感情上對人起影響；音樂只有藝術上的好壞（“善”、“惡”，“善”、“不善”），而沒有一定的內容，無法就其思想內容進行評價；並說“八音會諧”的音樂無關於“移風易俗”，對社會不起作用。這就陷入了另一個極端，從音樂的二元論達到了音樂的不可知論。其實質是取消音樂的教育作用，取消音樂爲政治服務的社會功能。這樣，也就自己否定了“勞者歌其事，樂者舞其功”的正確前提，陷入了不可克服的自我矛盾之中。仍以廣陵散爲例，按照這種理論，那麼他所寄托于其中的心情，也是別人所不能理解的了。

其實，嵇康的思想上還有着更大的矛盾：他反對爲統治階級服務的儒家傳統音樂思想，但是他自己的思想基礎也並沒有完全離開儒家。這從聲無哀樂論第八難中反覆提到的“先王立樂之意”就可以清楚地看到。這種情況，正是本身也是統治階級的人物而要來反對統治階級的必然的結果。

正因爲存在着這種根本的矛盾，所以聲無哀樂論中“東野

主人”和對方進行辯論時，經常採用一種詭辯的手法。這些詭辯，現在看來，或者並不能自圓其說，或者根本與音樂無關。其顯著的例子，像硬要把客觀的賢愚和主觀的愛憎分割開；用酒後見性情和聽音樂後的反映作類比；提出眼淚能不能辨別哀樂的問題，等等。還有一些論點，則是形而上的思想方法的結果。如像音樂創作（定譜）和即興演奏（不定譜），雖然似乎矛盾，却本來是可以並存的兩種音樂現象，他却硬要使之對立起來，非此即彼。又如同時同地聽同一樂器演奏同一樂曲而“歡戚並用”，很可能是他自己接觸過的現象，但畢竟是個別的現象，他却把它當作普遍而全部的現象，加以誇大並從而得出結論。這種形而上的思想方法，也正是封建階級意識形態的特徵之一，是這一階級裏的人物所無法避免的。

這種必然性，對我們倒也是一種反面教材。

作為音樂家的嵇康，既是演奏家，又是作曲家，同時是音樂理論家。

嵇康“聲無哀樂”的音樂思想，今天來看當然是錯誤的，但在當時的歷史條件下，則是他不為傳統思想束縛，進行獨立思考的結果。我們應該從他的錯誤中吸取教訓，堅決清除各種反動階級的觀點和方法，遵循着馬克思列寧主義毛澤東思想，對今天音樂思想上存在着的各種外來的或者傳統的束縛進行獨立思考。

聯 抗 一九六三年

(附注：本文原名音樂家嵇康，曾在人民音樂一九六三年十二月號上發表，在作為本書代序時，因原來介紹琴賦的“五”“六”兩段與琴賦探繹內容重覆，故刪節。這樣，用現在的題目，可以更確切些。仍希讀者與琴賦探繹參讀。)

嵇康：聲無哀樂論

有“秦客”問于“東野主人”曰：聞之前論曰：治世之音安以樂，亡國之音哀以思。夫治亂在政，而音聲應之，故哀思之情表于金石，安樂之象形于管弦也。又仲尼聞韶，識虞舜之德；季札聽弦，識衆國之風。斯已然之事，先賢所不疑也。今子獨以爲聲無哀樂。其理何居？若有嘉訊，請聞其說！

“主人”應之曰：斯義久滯，莫肯拯救，故令歷世濫于名實；今蒙啓導，將言其一隅焉。

夫天地合德，萬物資生；寒暑代往，五行以成，章爲五色，發爲五音。音聲之作，其猶臭味在于天地之間。其善與不善，雖遭濁亂，其體自若而無變也——豈以愛憎易操、哀樂改度哉？及宮商集比，聲音克諧，此人心至願，情欲之所鍾。古人知情不可恣，欲不可極，故因其所用，每爲之節，使哀不至傷，樂不至淫；因事與名，物有其號：哭謂之哀，歌謂之樂，斯其大較也。然“樂云，樂云，鍾鼓云乎哉？”哀云，哀云，哭泣云乎哉？因茲而言，玉帛非禮敬之實，歌舞非悲哀之主也。何以明

之？夫殊方異俗，歌哭不同，使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而戚；然其哀樂之懷均也。今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？然聲音和比，感人之最深者也，勞者歌其事，樂者舞其功。夫內有悲痛之心，則激哀切之言，言比成詩，聲比成音。雜而詠之，聚而聽之，心動于和聲，情感于苦言，嗟歎未絕，而泣涕流漣矣。夫哀心藏于內，遇和聲而後發，和聲無象，而哀心有主；夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已，豈復知“吹萬不同，而使其自已”哉？風俗之流，遂成其政，是故國史明政教之得失，審國風之盛衰，吟詠情性，以諷其上，故曰“亡國之音哀以思”也。

夫喜、怒、哀、樂、愛、憎、慙、懼，凡此八者，生民所以接物傳情、區別有屬、而不可溢者也。夫味以甘苦爲稱——今以甲賢而心愛，以乙愚而情憎，則愛憎宜屬我，而賢愚宜屬彼也，可以我愛而謂之愛人，我憎則謂之憎人，所喜則謂之喜味，所怒則謂之怒味哉？由此言之，則外內殊用，彼我異名。聲音自當以善惡爲主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無係于聲音；名實俱去，則盡然可見矣。且季子在魯，採詩觀禮，以別風雅，豈徒任聲以決臧否哉？又仲尼聞韶，歎其一致，是以咨嗟，何必因聲以知虞舜之德，然後歎美邪？今麤