

《谿山琴况》

音乐美学思想论析

傅庆裕

指导教师：蔡仲德副教授

中央音乐学院音乐学系

1985年6月

溪山琴况

《溪山琴况》

音乐美学思想论析

- ※· 引述 P 2
- ※· 《琴况》之“和”及其他 P 3
- ※· 《琴况》之“静”及其他 P 13
- ※· 结语 P 22
- ※· 附录: 《溪山琴况》与《琴声十六法》..... P 34

溪山琴况

《溪山琴况》

音乐美学思想论析

- ※· 引述 P 2
- ※· 《琴况》之“和”及其他 P 3
- ※· 《琴况》之“静”及其他 P 13
- ※· 结语 P 22
- ※· 附录: 《溪山琴况》与《琴声十六法》..... P 34

引 述

近三十年来，人们对中国音乐美学思想史的研究已渐渐开始深入，继《乐记》与《声无哀乐论》之后，明末徐上瀛著《溪山琴况》也被音乐美学界所关注。早在五十年代，著名琴家查阜西老先生已对其有所研究，①六十年代初吴剑、吕骥二先生和八十年代许健、凌其阵、王秋珠、蔡仲德、吴毓清等先生也从不同角度探讨了《琴况》的音乐美学思想，②推动了对中国音乐美学思想史的研究。本文正是在前人研究成果的启示下所进行的再次探索。并且涉及某些研究者的值得商榷的结论，在此也提出讨论，恳请不吝赐教。

人们一般认为，《乐记》、《声无哀乐论》与《溪山琴况》标志着中国音乐美学思想史的三个重要阶段。《乐记》代表的是汉武大一统封建政治背景下对先秦音乐思想的总结，核心是儒家礼乐思想，认为音乐能表现情感、道德，可用以“修身及家，平均天下，”可以与“礼”“刑”、“政”相配合，去实现“同民心而出治道”的目的。与此相反，魏晋时嵇康提出了与《乐记》思想相对立的“声无哀乐论”，认为音乐只有“自然之和”，而不能表现情感、道德，也就不可能用情感、道德以影响人们，成为名教的工具，这是老庄哲学及其自然乐论影响下产生的音乐美学理论。而《琴况》则是儒道两家思想合流的产物。它不是像《乐记》和《声无哀乐论》那样从哲学、美学、社会学、伦理学以及心理学等方面对音乐进行纯理论的探讨，而是融汇儒道两家的音乐美学观，对古琴演奏艺术作了具体深入的研究，从而大大发展了琴学理论，丰富了古代音乐美学思想。

《琴况》二十四则以“和”、“静”率首，绝非偶然。在中国哲学与音乐美学思想史上，“和”与“静”一直是重要范畴，《琴况》正是由此出发，将二者居首而贯通二十四况。晚清王仲舒在论及《琴况》

与崔遵度“^{清厉}~~和~~而静，^{和润}~~清~~而远”的关系时说：“清、静、远，一类也，宜以静提其纲；丽、和、润，一类也，宜以和提其纲。静以验指下研指之功，而清与远因之；和以发弦上精粹之响，而丽与润因之；由此可审《琴况》先后所得之妙。盖析之为《琴况》，括之为《琴笈》，再提其纲，和而且静，诸妙毕赅。这一剖析颇具新意，释义极其精辟。所以我们在研究《琴况》时，只有“提其纲”，通过对“和”与“静”美学意义的历史考察，才能更准确地把握《琴况》的美学思想本质。

《琴况》之“和”及其他

“和”的美学含意，最初是周幽王九年（前773年）由史伯提出，他将“和”作为构成音乐的基本条件，与“同”相对立：“和生实物，同则不继，以他平他谓之和，……和六律以聪耳，……夫如是，和之至也。”指出音乐产生于“和”而不生于“同”。音乐美是多种音调的谐和关系，“声无一听”，倘若只有一个音，则无以构成为音乐。④其后，伶州鸠又提出了“乐从和，和从平，声以和乐，律以平声，……声音相保曰和，细大不踰曰平，……夫有和平之声，则有蕃殖之财，于是道之以中德，咏之以中音，德音不愆，以合神人，神是以宁，民是以听。”⑤在充分肯定“和”的美学意义的同时，也赋予“和”以伦理学意义。所以，一个“和”字，在春秋战国时期具有多种多样的含意，如哲学意义的“保合大和”；⑥社会伦理学的“如乐之和，无所不谐”；⑦社会学与物理学的“和与同异”；⑧审美心理学的“故和声入于耳，而藏于心，心亿则乐”；⑨物理学与宗教玄学的“声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和”⑩等等。

儒道两家从不同的角度继承发展了“和”的基本思想，从各自学说的实际需要而加以取舍改造。儒家将音乐的“和”引向社会学与伦理学方

与政治

面，着重论述音乐的外部关系；道家则出于“道法自然”的思想，将音乐的“和”看作是客观自然的现象。《老子》：“万物负阴而抱阳，充气以为和”（《四十二章》），说的是“和”的哲学意义，而“音声相和”（《二章》）则于“音”与“声”相对立的哲学意义之外，也揭示了二者“相和”的物理学现象，这与史伯、晏婴“和、同”大致近似。《庄子》一方面说“夫若然者，且不知耳目之所宜，而游心乎德之和”（《德充符》），从审美的角度，揭示了“和”的美学意义，另一方面又说，“一清一浊，阴阳调和，流光其声”（《天道》），又涉及了物理学意义。而《天地》所说的“夫道，渊乎其居也，濇乎其清也，金石不得无以鸣，……视乎冥冥，听乎无声，冥冥之中，独见晓焉，无声之中，独闻和焉，”则与《老子》“大音希声”若同出一辙：进入了这种最高的“道”的境界，音乐以及一切听觉视觉感官所能感受到的事物，都处于无声无形的状况，这里的“和”就是具有最高层次的美学意义。而这“和”的物理现象与美的含意，都是由音乐自身所决定的，是一种客观的现象存在，这正是嵇康“自律论”音乐美学观立论之本：“音声有自然之和，而无系于人情，克谐之音，成于金石，至和之声，得于管弦也”（《声无哀乐论》），这音乐的“自然之和”，也是音乐本身所决定，因而对“和”的探索，就是对音乐艺术本质规律的探索。从老庄到嵇康，其“和”的意义与儒家学说中所推崇的“和”，有着根本差异。

儒家学派出于社会政治主张的需要，以“中庸”、“中和”为准则，对音乐之“和”作了新的规定。《周礼·春官·大司乐》提出：“以乐德教国子：中、和、祗、庸、孝、友，”这是基调；稍后，《荀子·乐论》提出“乐者，审一以定和者也，……中和之纪也，”

“中”与“和”相联而成“乐之纪”；《吕氏春秋·适音》对“中和”作了明确细致的解释：“乐之务，在于和心；和心在于行适。……太钜、太小、太清、太浊，皆非适也。何谓适？衷，音之适也。何谓衷？大不出钩，重不过石，小大轻重之衷也；……衷也者，适也，以适听适，则和矣。乐无太，平和者是也。”《礼记·中庸》进而推崇“中和”，认为“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”所以，以孔子为代表的儒者一贯倡导“和乐”，贬斥“淫声”，认为最理想的音乐莫如“乐而不淫，哀而不伤”的温柔敦厚的“中庸”、“中和”之音。《乐记》因此认为，作乐必须以“中和”为本，“合生气之和，道五常之行，……四畅交于中而发作于外，皆安其位而不相夺，”而“中和”之乐则不仅能“合和父子君臣，附亲万民，”而且能“与天地同和”，使“百物皆化”，使“四时和焉，星辰理焉，万物育焉。”

“和”的多方面含意作为历史思想遗产，被《琴况》所兼并继承，然究其实质，则主要是继承了儒家学说。

《琴况》开宗明义：

稽古至圣，心通造化，德协神人，

理一身之性情，以理天下人之性情，

于是制之为琴，其所首重者，和也。

正因为古之至圣，在“制之为琴”并将其作为自身修养与社会教育的工具时，首先重视“和”，所以，《琴况》作者也将“和”置诸篇首，而在其具体论述中，阐发了多种意义。

首先，琴作为不定音位的弦乐器，必然要求演奏上的音准，“和”

的第一层含意，就是对七条弦定弦的音准要求：

和之始，先以正调品弦，循徽叶
声，辨之在指，审之在听，此所谓以
和感，以和应也。……设按有不齐，
微有不准，得和之似，而非真和，则
又用按复调，一按一泛，互相参究，
而弦始有真和。

徐

而音乐和谐之美，又是高低、长短、强弱、疾速等对立因素的有机结合，正如先秦史伯、晏婴之言“和、同”，老庄之言“音声相和”、“一清一浊，阴阳调和”，嵇康之言“音声有自然之和”，《琴况》对音乐和谐美的客观物理现象，也有所认识：

和也者，其众音之会，而优柔
平中之蘊焉乎？……刚柔相济，益损
相加，是谓至和。

然而，音准与“众音会”的和，毕竟只是音乐表现的前提条件，而音乐表现的终极目标，则是演奏者在克服了各种演奏技术的困难之后，从心所欲地表现乐曲内容以及被音乐所激发的内在情感，达到“音与意和”的理想境界。要使“音与意合”，则必先完成“弦与指合”与“指与音和”两个技术阶段，因而“和”又有克服技术问题与完成音乐表现等不同层次的意义：

吾求其所以和者三：曰弦与指合

指与音合，音与意合，而和至矣。

这里“弦”、“指”、“音”、“意”四者的关系，集中体现了古琴演奏艺术中的四个互为先后的关键环节：只有很好地掌握了吟、揉、

揉

绰、注与顺、逆、虚、实这些技术手段，才能“往来动荡，恰如胶漆”做到“弦与指和”，进而在“篇中之度，句中之候，字中之肯”即音乐的章句、韵味、轻重、缓急等方面悉心揣摩，细微品调，才能“宛转成韵，曲得其情”，做到“指与音和”；在此基础上，“欲用其意，必先练其音，练其音，而后能洽其意”，方能“以音之精义，而应乎意之深微”，达到心手相应，出神入化的“音与意和”境地。

由此可以看出，《琴况》不仅继承了历史上关于“和”的音乐美学含意，而且还在“和”的论述中对音乐表现的本质规律进行探索，高度重视技术手段与音乐表现的有机关系，这就远远超出了前人的理论成就，有重大的历史意义。

但是，《琴况》作者却不愿停留在真理圆周的终点，而是继续迈进一步，于是回到一个原始的起点，在论“和”之末，提出了“太音希声，古道难复，不以性情中相遇，而以为是技也，斯愈久而愈失其真传也”的思想，认为如果不着意于体现中正和平的道德情感，仅仅局限在技术手段和音乐表现上，久而久之，就会越发远离了古代圣哲的“和雅”音乐理想。从表面看，“太音希声”用的是老子之言，而《琴况》所要表述的却是孔子“乐云乐云，钟鼓云乎哉”之意，这决非出于偶然，因为“和”是儒家音乐美学思想的核心，儒家所崇尚的中正和平也恰恰是贯穿《琴况》全篇的音乐美学思想核心，它在《琴况》中有如一回旋曲之主题，处处闪现：

凡弦上之取音，惟贵中和，而中和之妙用，全于温润呈之，……无毗阳毗阴偏至之失，而后知润之为妙，所以达其中和也。（论“润”）

这里“无毗阳毗阴偏至之失”，就是《吕氏春秋·适音》所规定的“太距、太小、太清、太浊皆非适也”。为了因循先儒“小大轻重之衰”，《琴况》又议：

一弹而获中和之妙，一按而奏妙合之机。（论“圆”）

不轻不重者，中和之音也。起调当以中和为主，而轻重特损益之……轻不浮，轻之中和也，重不煞，重之中和也。故轻重者，中和之变音，而所以中和者，中和之正音也。（论“轻”）

这里不仅是崇尚“中和”，并将其区分为“轻之中和”与“重之中和”，还有“中和之变音”与“中和之正音”几类差别，这是《琴况》对儒家“中和”思想的进一步发挥和引申。而“和”作为古琴音乐特定的审美尺度，又与“古”、“雅”、“淡”紧密相关，互为因果：

其始作也，当拓其冲和闲雅之度。

（论“宏”）

琴尚冲和大雅。（论“健”）

古人以琴能涵养情性，为其有太和之气也。……疏如寥廓，寥若太古，……调古声淡，渐入渊源。（论“迟”）

寥 (yǎo)

疏疏淡淡，其音得中正和平者，是为正音。（论“速”）

于是，《琴况》确定了“淡和古雅”的审美理想与准则。

显而易见，“琴尚冲和大雅”是作者美学观的定论，~~声明~~琴上一切有

关演奏的音准之和，音调之和以及“弦、指、音、意”之间的和的全部意义，都是为求达到理想的终极目标——“雅”而铺陈的。简言之，音声之和是手段，审美之中和是标准，古雅淡和则是目标，对这一点，《琴况》不仅于“雅”的专论中，而且在论“清”、“古”、“淡”、“丽”、“宏”、“健”、“速”等况时，都不惜笔墨及复重申，事实上，二十四况自始至终字里行间无不体现这一思想。

与古代音乐史的发展一样，琴学历史上的“雅俗之争”也是由久矣。而伴随着元明时代的尚古之风，琴学艺术又有了“时古之辩”。然则何谓“雅俗”？孰为“时古”？《琴况》引用《乐志》^①之言：“琴有正声，有间声，其声正直和雅，合乎律吕，谓之正声，此雅颂之音，古乐之作也。其声间杂繁促，不协律吕，谓之间声，此郑卫之音，俗乐之作也，雅颂之音理而民正，郑卫之音动而心淫”。由此出发而审音，则“声争而媚耳”者为时调，“音淡而会心”者为古雅，二者差别不仅仅体现在曲调的疾速与迟缓方面，更重要的是是否“清静贞正”或“沦于俗响”，“渊乎大雅，则其声不争，而音自古矣”，由此可知，“淡”、“古”作为特定的审美标准，与“和”一样，也是以“雅”为目标的。

“淡”的哲学美学意义也可追溯到老庄。出于消极无为的思想本原，《老子》提出：“恬淡为上”（三十一章）“道之出口，淡乎其无味”（三十五章），《庄子》丰富发展了“恬淡”的美学意义：“淡然无极而众美从之，……夫恬淡寂寞虚无无为，此天地之本而道德之质也，故圣人休焉，休则平易矣，平易则恬淡矣。平易恬淡，则忧患不能入，邪气不能袭，故其德全而神不亏。……虚无恬淡，乃合天意”（《刻意》）。东汉末年，蔡邕初次将“恬淡”用于琴学理论之中，

提出“通理治性，恬淡清溢”（《琴赋》）的思想。这种思想反映在唐代白居易诗中则是：“清冷由本性，恬淡随人心，心积和平气，木应正始音”。（《白居易集·清夜琴兴》）宋代成玉确《琴论》中也有“夫正音雅淡，非俗耳所知也”之言。与此不同的是，嵇康在《琴赋》中，认为“恬淡”作为琴声特定的美，能够使人“怡养悦愉”，人们陶^陶在这种“恬淡”美的美感体验中，乃至超此独立，“弃事遗身”，从美的角度对恬淡实质充分肯定，使原为消极意义的“恬淡”变为积极。

富于道家美学思想的“恬淡”意义，被北宋理学创始人周敦颐加以微妙的改造，与儒的“中和”相融和，而成“淡和”。《周子·通书》提出：“乐，和也”，“故乐声淡而不伤，和而不淫，入其耳，感其心，莫不淡且和焉。淡则欲心平，和则躁心释，优柔平中，德之盛也”。^⑫所谓“淡和”，一言概之，音乐的形式是“淡”，实质是“和”，这种“优柔平中”的淡和之乐，其作用仅是使人“欲心平”，“躁心释”，从而后呈现出“德之盛”。此后，张载也认为，音乐的作用在于培养人们的“中和之气”，断言伤感曲调只能引发人们的不善之心。^⑬朱熹也主张“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”。^⑭可以看出，理学家们的共同态度是既反对情感的自我抒发，也否定音乐形式的赏心悦耳，这无疑是对以表达情感为宗旨的音乐艺术的根本否定。徐上瀛却继承了这种儒说糟粕，将其植入琴学理论，在《琴况》中加以津津乐道的阐发，所以他坚决抵制“其声艳而可悦”的弦索时调，轻视一切繁声促节的世俗音乐，执意追求孤高岑寂而调古声淡的雅趣，于“去邪存正”，“黜俗还雅”、“舍媚还淳”之后，“淡之妙”则自然而臻，达到了冲和闲雅，便泠泠然而生“恬”，“唯操至妙来则

可淡，淡至妙来则生恬，恬至妙来则越淡而不厌”，淡与恬互为因果，相辅相成。在索然乏味，疏疏淡淡，毫无情采的音乐中，演奏者“文情冲乎淡，”自我陶醉，翕翕自得，“吾调之以淡，合乎古人，不必谐于众”，主张使听者游思飘渺，“娱乐之心，不知何去”。这就是作者日夜所期求的理想境地，“有寤寐于淡之中而已矣”。

《琴况》将“恬”置于“淡”之后，大概是想以“恬”作为无情无味之淡的一种补充。作者自己也十分明白，“淡”是枯竭无味的，而以“诸声淡，则无味，琴声淡，则益有味，味者何？恬是已”云云，无非想自圆其说，表明不是不要味。“恬”就是琴声之味。但是“味从气出，故恬也”却很难让人明白这“不味而味”之“恬”究为何物，又怎样从“气”而出，于是又有“水中之乳泉，蕊中之兰苕”的补充说明，但读者（或听者）“于是参之”却也许②是毫无所得。仍

而另一方面，《琴况》又将“中和”上升为“太和”，赋予“和”以玄学神秘意味，认为琴之所以能涵养性情，“为其有太和之气”。而“神闲气静，蔼然醉心，太和鼓鬯，心手自知”，又将“和”、“静”与“气”、“神”联系起来，使“气”成为贯穿在二十四况的重要范畴。

我们知道，“气”在中国古代，首先是一个哲学概念，作为宇宙万物产生的本源而被提出的③。它既然是万物的本源，也就被视为音乐的本源，所以“《左传》有‘天有六气，降为五味，发为五色，徵为五声，’”④“声亦如味。一气。二体。三类。四物。五声。六律。七音。八风。九歌以相成也”⑤之言，从孟子开始赋予“气”以道德属性，提出“吾善养吾浩然之气”⑥之说，所以《乐记》不仅主张作乐要“合生气之和”，而且将“气”作出道德与美学上的对立划分，提

出“凡奸声感人，而逆气应之；逆气成象，而淫乐兴焉；正声感人，而顺气应之，顺气成象，而和乐兴焉”，认为不同的“气”可表现为不同的音乐，倘若“感涤荡之气”，由之所产生的音乐也必然有害，就会“灭平和之德”，所以“气”在儒家学说中带有浓厚的道德色彩，这种倾向也明显地体现在《琴况》之中。

《庄子》则从另一侧面对气的美学意义做了最大的发挥，提出“一若志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气，耳止于听，心止于符，气也者，虚而待物者也，唯道集虚，虚者，心斋也”^①如果说，耳之功仅为聆听音声，那么心之功理当略高一筹。可凭内心感受去体验艺术的现象和内涵，而“气”却是空明绝顶，它能包罗万象，从音声现象到情感本质，无所不能感应。实际上，我们今天理解《庄子》这“气”应是感觉和思维二者结合的一种处于最佳心理状态的高度思维辨析能力，同时也可看作是《老子》所说“视之不见，听之不闻”的^②“希夷”状态，达到内心世界的绝对“虚静”，就是“心斋”，具备了这种能力，达到了这种状态，才可步入音乐艺术的理想境界，这种具有崇高审美心理意义的“气”，也体现在《琴况》的“和”、“静”、“清”、“远”等论题中有关音乐的表现实践及审美心理感受方面的论述中，这是《琴况》在古代音乐表演艺术理论上的独特贡献。

正因为“气”的历史含意有多种多样，因而继承在《琴况》中的“气”，其意义也是广泛的。《琴况》以“神游气化”意味音乐表现之精微，以“调气则神静”调合儒道；采孟子“养气说”而提出“惟练指养气之士，则抚下当求重抵轻出之法，弦上自有高朗纯粹之音；”又以“气”联系审美理想与技术手段；以“气”融汇“和、静”而统

贯全篇二十四况，从“气”出发，又派生出“气”与“神”，与“侯”与“情”的关系，而“气”本身，也有来自《乐记》“逆气”“顺气”而成的“躁气”、“浊气”、“滞气”与“神气”、“逸气”、“生气”这两种对立性质，此外还有“气候”、“气质”、“气象”“气化”、“体气”、“太和之气”、“纯粹光泽之气”等等多种含意的差别。

《琴况》之“静”及其他

“静”作为与“动”相对立的范畴，最初是由《易》提出的。^①道家创始人老子则出于“虚元为本”的认识论，将“静”与“虚”结合，提出了具有久远历史意义的“虚静”观：“致虚极，守静笃，万物并作，吾以观复。夫物芸芸，各复归其根，归根曰静”。^②王弼所注，颇切其意：“以虚静观其反复，凡有起于虚，动起于静，故万物虽并动作，卒复归于虚静”。《庄子》继承并发展了《老子》的虚静观，将其上升到新的美学高度：“其自为也，昧然无不静者矣。……夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之本，而道德之至，故帝王圣人休焉。休则虚，虚则实，实则备矣。虚则静，静则动，动则得矣，静则无为，无为也则任事者责矣，……言以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐”。^③老子庄子以“虚静”说丰富了人的内心精神世界，“以虚静推以天地，通于万物”，人们在这种理想境界中，“精神四达并流，无所不极，上际乎天，下蟠乎地，化育万物，不可为象”。^④这对我国古代艺术理论颇有深远影响，无论是文学、诗歌、绘画、书法，还是音乐，历来都强调构思、表现、创造、再创造（即音乐演奏）“贵在虚静”，^⑤唯有处于“虚静”状态，才能“收视反听，……心游万

(十六章)

(《庄子·齐物论》)

切”。②琴论也是如此，其中的“静”有多种意义，一方面，“静”与“淡”常常联系起来而成消极的“虚静恬淡寂寞无为”，另一方面，却又启示了音乐演奏上美妙意境的创造与追求，如白居易诗：“心静即声淡，其间无古今”，成玉钏《琴论》：“调子贵淡静，……唯淡静有度，飘扬合节乃妙，……得之于心而应之于手。至于造微入玄，则心手俱忘”。《琴况》继承了这一点，指出：“心有杂扰，……安能得静”？所以器乐演奏只有做到神闲气静“凝神静思”⁽²⁶⁾排除一切心内身外杂扰，“胸中廓然无一物”，②才能“造微入玄，心手俱忘”，联想与想像飘忽叠现，使音乐艺术表演的再现再创造，达到出神入化的希夷境地，“所谓希者，遁乎杳渺，出入有无，而神游于羲皇之上者也”。这正是道家美学思想的一种发展。

但是，《琴况》中的“希声”，已不是道的最高意义的“大音希声”，而被改造为能够涵情养性的有声之乐——古人以琴能涵养性情，……故名其声曰“希声”，并且这种“希声”，⁽²⁷⁾还有其“始作”、“引中”、“离境”三种层次，若从意境方面理解，当是接受的老庄影响，然而不是“无声之中独闻和”，而是“渊深在中，清光发外”的锵然有声，进而在审美情趣上又规定了“音越希，意越永”的“希声之理”，继续走向“淡和古雅”而求合乎古调，所以事实上“《琴况》所说的希声已不是道家的“无声”，而是儒家的“希声”，因而它追求的就不是道家理想中的“大音希声”，而是周敦颐所倡导的淡和之乐”。②

唐薛易简《琴诀》：“弹琴之法，必须简静，非谓人静，乃手静也，手指鼓动谓之喧，简要轻稳谓之静”，《琴况》在此之上，进而提出“指静”“音静”、“神静”，概括而言，“指静”即演奏中手指动作准确洁静，（即弦与指和），“音静”是良好的发音要求——

(似指与音和),再通过“气”的调变——“调气则神自静”,达到“神静”,

“练指则音自静”,发论至此,“气”与“静”都位于儒道两家的分水岭,具有双重含意。

儒家学派改造了老庄“虚静观”,弃虚存静,“静”与“政”、“德”、“礼”、“和”等多方面因素联系起来。成书于战国时期的《管子》首先将“静”与“和”并提:“政德其民,和平以静”(《正》),在《心术下》中,则更具有典型儒说色彩:“节怒莫若乐,节乐莫若礼,守礼莫若敬,守敬莫若静,外敬而内静,必反其性。”从“节怒”“节乐”到“守礼”“守敬”,最终归结于返回人道之正性的“外敬内静”。《乐记》继承《易》的“动静说”而成:“人生而静,天之性也,感于物而动,性之欲也”,又将道家的“静”与儒之礼乐观相合:“乐由中出,礼自外作,乐由中出故静,礼自外作故文。”这是从《老子》:“致虚极,守静笃,万物并作,”与《庄子》:“虚则静,静则动,动则得矣”转化而来。《琴况》继承了《乐记》思想,也认为:“静由中出,声自心生。”当然,从演奏的心理因素上讲,培养演奏前的心境宁静,追求美好的想象意境,无疑具有精辟的演奏实践指导意义,但是,《琴况》接着又要求:“雪其躁气,释其竞心,”扫荡清除指下之“炎器”,使琴弦上保存“贞洁”,于是显示了鲜明的《乐记》思想的是非观,“躁气”不肃,则心神不静,“竞心”不释,则无以知“希声之理,”难终“全曲之雅趣,”要想进入体清心远的“神静”意境,必制约以“贞静宏远”之度,然而“急而不乱,多而不繁”又将音乐引回儒的“中和”,“中庸”准则之中。

与“和”一样,“静”的理想也贯通全篇,不止在论“和”、“清”、“雅”、“丽”中提到静,而且“远”、“润”、“古”、“淡”、“恬”、“逸”、“亮”、“采”等况的论述也与“静”息息相关,