

中国音乐史话

蔡仲德著

人民音乐出版社

# 中国音乐美学史论

蔡 仲 德 著

人民音乐出版社

# **中国音乐美学史论**

蔡 仲 德 著

\*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京隆昌印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 339千字 14.25印张

1988年10月北京第1版 1988年10月北京第1次印刷

印数: 00,001—1,635册

ISBN 7-103-00160-X/J·161 定价: 4.50元

# 目 录

|                                         |        |
|-----------------------------------------|--------|
| 中国古代音乐美学思想概述.....                       | ( 1 )  |
| 春秋时期音乐美学思想略论.....                       | ( 21 ) |
| 论孔子的礼乐思想.....                           | ( 39 ) |
| 论孟、荀的礼乐思想.....                          | ( 65 ) |
| 对道家音乐美学思想的历史考察.....                     | ( 88 ) |
| 《乐记》作者问题辨证.....                         | (132)  |
| 《乐记》再辨证(三题).....                        | (162)  |
| 《乐记》哲学思想辨析.....                         | (209)  |
| 《乐记》音乐思想述评.....                         | (224)  |
| 河间献王刘德评传.....                           | (251)  |
| “越名教而任自然”<br>——试论嵇康及其“声无哀乐”的音乐美学思想..... | (264)  |
| 附：嵇康年表 .....                            | (318)  |
| 《溪山琴况》试探.....                           | (329)  |
| 论郑声.....                                | (365)  |
| 《音心对映论》质疑.....                          | (420)  |
| 形象·意象·动象——关于“音乐形象”问题的思考.....            | (430)  |
| 从李贽说到音乐的主体性.....                        | (438)  |
| 后 记.....                                | (447)  |

## 中国古代音乐美学思想概述

如同整个中国古代音乐文化一样，中国古代音乐美学思想也是源远流长。它从公元前8世纪开始，绵延二千六百多年，其间经历了四个发展时期，即萌芽时期，百家争鸣时期，总结发展时期及表演美学深入发展时期。

### 一、萌芽时期

早在公元前8至6世纪的春秋时期，在古希腊毕达哥拉斯学派及赫拉克利特出现之前，随着奴隶制社会礼坏乐崩，随着郑声——一种具有全新美学特征的音乐（各诸侯国的民间音乐）的兴起，音乐审美就已逐步由经验上升为理论，提出了一些重要的音乐美学思想。它们主要涉及四个方面。

（一）关于音乐美的构成。这时已明确提出“乐从和”的命题（《国语·周语下》载伶州鸠语，公元前522年），认为音乐的特征是“和”。音乐之美在于和谐，而“和”不是“同”，即不是同物相加，而是异物相杂，是离杂多于统一，所谓“声一无听”，而“和六律”则能“聪耳”（《国语·郑语》载史伯语，公元前773年），认为“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，清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏以相济也”（《左传·昭公二十年》载晏婴语，公元

前 522 年),多种因素相辅相成、对立因素相反相济才能构成音乐的美。

(二) 关于音乐与自然的关系。这时已出现“天人合一”的思潮,人们常用“阴阳”“五行”观念解释自然与社会,也就用这一观念解释音乐,认为“则天之明,因地之性,生其六气,用其五行,气为五味,发为五色,章为五声”(《左传·昭公二十五年》载子大叔引子产语。子产卒于前 522 年),音乐来自自然,生于天之“六气”(阴、阳、风、雨、晦、明),地之五行(金、木、水、火、土),而尤其与“风”有密切关系,所以一方面“省风以作乐”(《左传·昭公二十一年》载伶州鸠语,前 521 年),要模仿自然之风制作人为之乐;一方面“瞽帅音官以风土”(《国语·周语上》载虢文公语,公元前 827 年)、“乐以开山川之风”(《国语·晋语八》载师旷语,前 541 年左右),人为之乐既与自然之风相通,便可通过它测知自然之风,并进而反作用于自然,用它调阴阳,和节气,使四时之风通畅,使万物得以繁殖。

(三) 关于音乐与社会的关系。人们普遍重视音乐与社会政治的关系,提出“政象乐,乐从和”(伶州鸠语)要求统治者效法音乐,象音乐那样使政治协调、和谐,又提出“先王之济五味、和五声也,以平其心、成其政也”(晏婴语),要求音乐发挥平和人心、成就政事的作用。具体说来,他们又求在这几方面发挥作用,影响政治:教育贵族子弟,使之具有必要的性情品格,成为政治接班人;反映民情,考察得失,使国君斟酌损益,改善治理;使统治者“心平德和”,有所节制,从而使上下关系和睦,民心归附;诱导人们,劝勉人们,使风俗向善,不致败坏。

(四) 关于音乐的美准则。人们认为“无礼不乐”(《左传·文公七年》载郤缺语,前 620 年),所以对音乐必须“修礼以节之”(师旷语),必须“道(导)之以中德,咏之以中音”(伶州鸠语),必须提倡

“中声”，反对“淫声”，使内容“思而不贰，怨而不言”、“哀而不愁，乐而不荒”，形式“五声和，八风平，节有度，守有序”（《左传·襄公二十九年》载季札语，前544年），合乎平和的准则。

以上思想见于一些人的语录，零散而无系统，说明这一时期音乐美学思想还处于萌芽状况。但此时的基本思想，以及作为这些思想结晶的“和”与“同”、“中”与“淫”、“音”与“心”、“哀”与“乐”、“乐”与“礼”以及“气”等范畴，却对后世有深远影响。

## 二、百家争鸣时期

春秋末期至战国时期，即公元前5至3世纪，儒、墨、法、道、杂各家不仅先后提出各自的音乐主张。而且互相辩驳，互相斗争，出现了音乐美学思想百家争鸣的繁荣局面。其中儒、道两家的思想较为丰富，对后世的影响极为深巨。

首先是孔子（前551——前479年。早于柏拉图一个世纪，早于亚里士多德一个半世纪）总结春秋时期的音乐美学思想，突出地发展了前一时期关于音乐与社会的关系，关于音乐审美准则的思想，进而提出了一套为治国平天下服务的儒家音乐主张。孔子不仅是思想家，也是音乐家。他在音乐美学思想方面的突出贡献是在历史上第一次明确地将美与善区分开来，并要求两者的结合、统一。他评论《诗经》说“《诗》三百，一言以蔽之，曰‘思无邪’”（《论语·为政》），是称颂其思想纯正无邪，肯定其内容的善（当时诗、歌、舞三者不分，这里是评诗，也是评乐）；他评论《关雎》之乱（“乱”，乐曲的尾声）说“洋洋乎，盈耳哉”（《论语·泰伯》），是赞叹其曲调的美盛，肯定其形式的美；他认为《韶》“尽美矣，又尽善也”，《武》“尽美矣，未尽善也”（《论语·八佾》），认为“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》），则

说明他对音乐的要求，他的审美理想是美善结合，“文质彬彬”，形式与内容统一。但他又说“乐云，乐云，钟鼓云乎哉”（《论语·阳货》），可见并非二者并重，而是认为内容重于形式，善才是根本。所以他要求“约之以礼”，规定音乐在各个方面都不能违背于礼。他又认为音乐的本质是“仁”，“人而不仁”便无从对待音乐（《论语·八佾》），所以他又明确规定音乐的内容必须“无邪”，合乎礼的要求，音乐的感情必须“乐而不淫，哀而不伤”（同上），无过无不及，合乎中庸的准则。这就是他的审美准则、批评尺度。正是根据这样的准则与尺度，他肯定雅乐，否定郑声，认为“郑声淫”，憎恶“郑声之乱雅乐”，主张“乐则韶舞，放郑声”（《论语·卫灵公》），试图通过“正乐”，使“雅颂各得其所”（《论语·子罕》），以便排斥郑声，维持雅乐的统治地位。同时，他充分重视音乐的社会功用，重视音乐在教育与政治中的作用，认为“移风易俗，莫善于乐”（《孝经·广要道》），认为“为政”必须“兴礼乐”（《论语·子路》），“成人”（培养全面发展的人）必须“文之以礼乐”（《论语·宪问》）。孔子的这种音乐美学思想可以概括为立足于治国，以礼为规范，以中庸为准则，也可以一言蔽之，曰礼本主义。孔子音乐美学思想的影响及于整个封建时期。孔子是儒家音乐美学思想的奠基人，也是中国古代音乐美学思想的奠基人，孔子之后，还有孟子、荀子发展儒家音乐美学思想。孟子（约前372——前289）从“性善”论与“仁政”思想出发论述音乐，认为“仁义”之德为人性所固有，而音乐的实质就是以“仁义”之德为乐，就是这种喜乐之情不可抑制的自然流露（《孟子·离娄上》），认为“耳之于声也，……性也”（《孟子·尽心下》），“耳之于声也，有同听焉”（《告子上》）人人生来都有享受音乐的欲求与能力，圣人与常人对音乐有共同的美感；认为“独乐乐”不如“与人乐乐”，“与少乐乐”不如“与众乐乐”，因而主张“与民同乐”，以便使天下得治（《孟子·梁



惠王下》)。荀子(约前313——前238)音乐美学思想的理论基础则是性恶论及礼治与法治结合的思想。他的《乐论》是中国历史上第一篇音乐美学专论，其中开宗明义就说，“乐者，乐也，人情之所必不免也。……故人不能不乐，乐则不能无形，形而不为道则不能不乱。先王恶其乱也，故制雅颂之声以道之。”就是说，需要音乐表现喜乐之情，又需要表现喜乐之情的音乐满足声色之欲，这是人的本性，但这种本性、欲求不能放任，需要加以引导，所以应“贵礼乐而贱邪音”，用“中正”、“肃庄”的雅颂之乐引导人们，使天下免于乱而归于治。从这种思想出发，他认为音乐“足以率一道，足以治万变”，是“天下之大齐，中和之纪”，强调“先王之道，礼乐正其盛者也”，充分肯定音乐在社会政治中的作用，赞美战歌军乐，认为它们能“使人之心伤”（“伤”，通“壮”），能使“兵劲城固，敌国不敢婴”（“婴”，通“撓”，侵犯），认为音乐既能促进“揖让”，也能促进“征诛”，能使民众“莫不听从”“莫不从服”，使“四海之民莫不愿得以为师”，肯定了音乐在统一战争中的作用；主张根据新兴地主阶级的需要，“以时顺修”，改革音乐，使之为统一天下、巩固封建制政权服务；又认为“君子乐得其道，小人乐得其欲”，强调必须区分审美的不同境界，主张“以道制欲”，“美善相乐”，以便使人们“血气和平”，使风俗向善，“天下皆宁”。总之，儒家既主张以礼约乐，节制音乐，又强调以乐辅礼，治理国家，其音乐美学思想是一种礼乐思想。这种思想有强调音乐必须美善结合，强调音乐的情、声须有节制，重视音乐的教育作用、社会功用；重视音乐协调人际关系和个人与社会的关系的合理性，但由于以礼为本而不是以人为本，它也有抑制情的自由抒发，限制声的自由发展，是古非今，崇雅斥郑，重视教化作用而轻视娱乐作用，因而束缚音乐，使之远离人民，异化为统治手段、政治工具的局限性。

墨子(约前 468——前 376)从小生产者获隘功利主义思想出发,承认音乐的美感,而否认其社会功用。他批判儒家,认为“夫儒……好乐而淫人,不可使亲治”(《墨子·非儒下》),认为从事音乐会“废大人之听治,贱人之从事”,会“亏夺民衣食之财”,因而得出“乐非所以治天下”、“九有之所以亡者,徒从饰乐也”的结论,主张“非乐”,主张“乐之为物将不可不禁而止”(《墨子·非乐》)。这种思想有抗议统治者穷奢极欲,“厚措敛乎万民以为大钟、鸣鼓、琴、瑟、竽、笙之声”的进步性,在理论上则显然是片面的。

法家将形式与内容对立起来,强调实用,否定外饰,明确主张“取情而去貌,好质而恶饰”,一方面既斥儒家倡导的礼乐为“淫逸之征”(《商君书·说民》),又视“新声”(即郑声)为“靡靡之音”、“亡国之音”(《韩非子·十过》),甚至不许一般的音乐流行,规定劳动者劳作与休息都不得欣赏音乐(《商君书·垦令》),一方面则要求“起居饮食所歌谣者,战也”(《商君书·赏刑》),要求“海内无害,天下大定”时“作为乐,以申其德”(同上。“其”,指新兴地主阶级的王者),实行文化专制主义,规定音乐必须为统一天下的战争服务,为新兴封建制政权服务,也带有强烈的功利主义的色彩。

道家倡导自然乐论,其代表作是《老子》与《庄子》。《老子》成书于战国中期,公元前 4 世纪它提出“音声相和”的命题,是对春秋时期关于“声一无听”、声音相成相济思想的哲学概括。它又提出“大音”与“五音”这一组对立的范畴,“五音”指现实的有声之乐,是人为的,可欲的,有害的,其美是相对的;“大音”指理想的无声之乐,是自然的,淡而无味的,用之不尽的,其美是绝对的。《老子》否定前者,推崇后者,对个人,它主张“为腹不为目”,不接触“五音”,做到无知无欲,“常德不离,复归于婴儿”;对国

家，它主张“不见可欲，使民心不乱”，不传播“五音”，做到“绝圣弃智”，返回“小国寡民”的原始状态。这种思想是《老子》无为而治、愚民政策这一主题在音乐问题上的体现，是其统治思想的一个组成部分。但其中也包含一定的辩证法思想，又有着以自然为美、以朴素为美的合理因素，对后世的影响也有积极的一面。《庄子》继承了《老子》思想，又改造了《老子》思想，是道家音乐美学思想之集大成者。它也否定“五音”，但又认为“弹琴足以自娱”，所以并非否定一切现实的有声之乐，而是主张“退仁义，宾礼乐”（“宾”，通“摈”，抛弃），把批判的锋芒明确指向儒家倡导的，奴隶主阶级、地主阶级用作统治手段、政治工具的礼乐，认为它们与人性相对立，是束缚人性的绳索，不足以治天下，适足以乱天下；它称颂“无声之中独闻和”的“道”，称颂张于洞庭之野的黄帝《咸池之乐》（即宇宙之乐），也是肯定“希声”之“大音”，但它强调的是“法天贵真”，所以把“咸其自取，……使其自己”的“天籁”视为音乐美的最高境界，比《老子》更突出了崇尚自然的精神；它提出“中纯实而反乎情，乐也”（“情”，通“性”）的命题，则是在中国历史上第一次明确地把音乐与人性联系起来，认为音乐的本质在于表现人的自然情性，并且通过一些寓言肯定了表现自然情性的音乐。同时，《庄子》还通过提出“心斋”、“坐忘”说，描述了音乐审美的心理特征：“听之以心”而又外于“心知”，即是蕴含理性的直观、顿悟，而非抽象的理性思考；“忘是非”，即超越功利而自由；“坐忘”，即物我同一；“游心”，即自由想象。因此，《庄子》音乐美学思想是“法天贵真”，崇尚自然，认为音乐美的本质是表现“民之常性”，表现人的自然情性；音乐美的准则是自然而不造作，朴素而不华饰，“比于赤子”而不失性命之情、常然之性；音乐的功用是抒发情性，娱乐人心。它旗帜鲜明地反对礼乐思想对人性与音乐的束缚，要求在解放人性的同时解放音乐，使音乐

自由抒发人的真常自然的情性，满足人们对精神生活的需求。这一精神曾给后世以深刻的影响。此外，《庄子》书中有无拘无束的想象，热烈奔放的感情，独立不羁的个性，正合乎音乐的特性；有“得之于手而应于心，口不能言而有数存焉于其间”、“言者所以在意，得意而忘言”、“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也”的议论，正道出了音乐的特性，它们也给后世音乐美学思想，尤其是给古琴音乐美学思想以深刻影响。

《吕氏春秋》糅合儒道，是杂家的代表作。它涉及了音乐的本源问题，既认为音乐“本于太一”（“太一”，即“道”），来自自然，又认为“感于心则荡乎音”，音乐产生于人心，而未将此二者有机地联系起来；涉及了审美准则问题，从个人的而非社会的，生理、心理的而非伦理道德的角度对“中”的准则作了具体的规定，并由此论及性与欲的关系，提出节欲、返性说；涉及了音乐的美感问题，强调“以适听适”，认为以适中之心听适中之乐才能感到快乐，得到美感；还涉及音乐与政治的关系问题，既否定墨子“非乐”论，强调音乐的社会功用，第一次明确提出了“凡音乐通乎政”的命题，又接受并发展墨子提出的“淫乐亡国”论，极度夸大音乐的作用，认为历代兴亡盛衰皆取决于音乐。

显而易见的是，无论是孔、孟、荀，还是墨、法、杂，还是道家的《老子》，它们都是从政治出发，为统治需要而提出自己的音乐主张的，它们的音乐美学思想都是功利主义的。其中儒家最重视音乐的功用，因而论述最多最丰富，值得重视。《庄子》的音乐美学思想则与众不同，是反功利、反异化的，也值得重视。

### 三、总结发展时期

先秦以后，在儒家定于一尊的汉代出现了儒家音乐美学思想

之集大成者《乐记》，在社会动乱、思想活跃的魏晋出现了发展儒家音乐美学思想的《声无哀乐论》，它们都是中国古代最重要的、思想上自成系统的音乐美学专著，是音乐美学思想发展到新阶段的突出标志。

《乐记》成书于公元前2世纪中叶，正当汉武帝执政初期，作者是汉武帝异母兄河间献王刘德（生于前175—170年间，卒于前130年）及毛萇等儒生（一说成书于战国初，作者为孔子再传弟子公孙尼子），原有二十三篇或有二十四篇。仅就今存十一篇而言，思想已十分丰富，涉及音乐的本源、音乐的特征、音乐的审美、音乐的功用、乐与礼的关系、德与艺的关系、古乐与新声的关系等方面。关于音乐的本原，它说“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也”、“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声嘶以杀；其乐心感者，其声啍以缓，……六者非性也，感于物而后动”，认为音乐不是先天就存在于人们心中，而是通过外物对人心的影响，使感情激动起来以后才产生的，有唯物论因素。但它又强调人生来就具有智力、感情，只是喜怒哀乐的表现没有常态，外界事物到来，固有的智力就会去认识它，固有的感情就会作出或好或恶的反应并表现出来，所以“感于物而动”不是人心对外物的反映，而是人心用固有的智力、感情对外物作出的反应或感应，感情不是外物作用于人心的结果，而是人心所固有，因此，音乐的本源不是物而是心。而《乐记》所说的“人心”就是“人生而静”的“天之性”，它不仅具有与生俱来的智力、感情，而且具有道德属性，这种德性是上天赋予的，是天赋善性，即所谓“天理”。在《乐记》看来，“天理”与“人欲”是对立的，所以为人应该“反躬”，以便节后天的“人欲”，存先天的“天理”；作乐也应该“反躬”，使音乐不表现无节制的“人欲”，而表现本性固有的“天理”。而“天理”是上天赋予的，所以

音乐应按照天的道理制作，应体现天的意志。这又说明它认为音乐的终极本源也不是心，而是天。这是一种客观唯心主义的艺术本源论。关于音乐的特征，它提出“乐者，心之动也；声者，乐之象也；文采节奏，声之饰也”，表明已认识到音乐所表现的對象既不是外物的形体或声音，也不是感情的具体内容（即情感），而是“心之动”，即情绪、感情的运动变化；音乐表现的手段既不是语言文字，也不是色彩线条，而是“声”，即在时间中运动的乐音；这“声”是“象”，且有“文采节奏”之饰，所以有具体、可感的形式，又是艺术加工的产物，是一种艺术美；这“象”不是无意义的形式，而是对“心之动”的模拟、表现，所以“象”中有“意”，但不是一般的“意象”，更不是什么“形象”，而是表现“心之动”的“动象”。它又提出“乐者，德之华也”、“乐者，所以象德也”的命题，强调“声”、“音”、“乐”三者的区分与联系，尤其强调“音”与“乐”的区分，认为音乐之声非自然之声，而需经艺术加工，有文采节奏之饰，合于律吕；音乐之情非自然之情，而需有“德”的节制，合乎“亲疏贵贱长幼男女之理”、“平和”之德。它还从这种封建伦理之德、中庸之德出发，肯定古乐，否定新声，称前者为“德音”，后者为“溺音”，认为“德音之谓乐”，“溺音”只配称为“音”。它还提出“乐者，天地之和也”的命题，要求音乐“合生气之和”，体现宇宙的和谐特性、平和德性。上述这些命题表明，《乐记》认为音乐是声音的艺术，也是感情的艺术，是以乐音所构造的“动象”表现人心之动的艺术；它所表现的“人心之动”，主要是感情之动，而感情有社会属性，有“德”的节制，这“德”是上天所赋予，体现了天的“至德”。除本源、特征问题外，《乐记》还明确提出“德成而上，艺成而下”、“乐者，非谓黄钟大吕弦歌干扬也，乐之末节也”，发展了儒家思想中重内容轻形式的一面；提出“先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反

人道之正也”，否定了人们的审美欲求；认为音乐可以“修身及家，平均天下”，认为“礼以导其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼、乐、刑、政其极一也，所以同民心而出治道也”、“揖让而治天下者，礼乐之谓也”，总结并大大发展了儒家关于音乐社会功用及礼乐关系的思想。这些也是《乐记》思想中的突出之点。《乐记》思想是封建大一统时代的产物，它适应了地主阶级长治久安的历史需要，所以它出现后不久，便被收入《礼记》，奉为经典，成为官方的音乐美学思想，统治了两千多年。

魏晋时期，社会的动荡、儒学一尊地位的动摇、道家（主要是《庄子》）反异化思想的影响，艺术自身的日益发展诸因素促进了艺术的觉醒，促进了各门艺术对自身特殊规律的探讨，文学、绘画、书法无不如此。音乐也不例外，其突出代表便是嵇康的《声无哀乐论》。嵇康（223—262，一说224—263）是魏晋之际杰出的思想家、音乐家，其思想新颖独到，集中表现为提出“越名教而任自然”的口号。“名教”即儒家倡导的封建伦理纲常，亦即《乐记》所推崇的“天理”——“亲疏贵贱长幼男女之理”。嵇康认为“名教”、礼法束缚人性，与人的本性相对立，因而针锋相对地提出“越名教而任自然”的口号，要求越名教，除礼法，恢复人的本性。其“声无哀乐”的音乐美学思想便贯穿了这一精神。《声无哀乐论》根据探求“自然之理”——事物客观存在的特性与规律的原则，提出了自己的音乐观点，主要是：（一）“和声无象”、“音声无常”，即认为音乐不能表现感情（“无象”），它与感情之间没有必然的联系（“无常”）。（二）“音声有自然之和”，即认为音乐没有哀乐之别，而只有大小、单复、高卑、舒疾、猛静、善恶的不同；无论多么不同，它们都是和谐的，和谐是音乐的“自然之理”，不会因人的爱憎而有所改变。（三）“声音以平和为体”，“平和”而无哀乐既是“道”的本质特性，又是“道”赋予人的自然情性，也就

应该是音乐所具有的精神。(四)“躁静者，声之功”，即认为音乐只能以其音响的运动引起人“躁静”的反应，而不能以哀乐的感情唤起人相应的感情。(五)“声”能使人“欢放而欲偃”，即认为音乐能给人以快感与美感，使人感到心满意足，欢欣愉悦。根据以上观点，《声无哀乐论》得出结论，说“声音自当以善恶为主，则无系于人情；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音”，音乐是客观的存在，哀乐则是主观的东西。二者“殊涂异轨”，互不相干，所以音乐中并不包含哀乐，也就不能唤起相应的哀乐。在音乐有无哀乐问题的讨论中，《声无哀乐论》实际涉及了音乐的本质、音乐的审美感受、音乐的功能等重大问题。关于音乐的本质，它一方面认为音乐只有和谐的形式美，而没有表现的对象与内容。一方面又认为音乐蕴含一种“平和”的精神，这种精神就是音乐的善和真，和谐而又平和的音乐就是真善美的音乐，只和谐而不平和的音乐就只美而不善不真。关于音乐的审美感受，它认为音乐只能引起人“躁静”的反应，而不能唤起相应的情感；认为人们的审美感受有差异性，不同的人对同一乐曲会有不同的甚至相反的感受；认为“操琴者不借听于声音”，听乐者不可能通过乐曲了解作曲者的心情。关于音乐的功能，它强调的是对个人的“宣和情志”的作用，即净化感情，使之归于平和的作用，而不是对社会的治国平天下的作用，肯定的是娱乐作用、美感作用、养生作用，而不是道德教化作用。显然，《声无哀乐论》的立论方法有不科学的一面，有不少诡辩论的因素，它回避了音乐是人的精神产物这一事实，以致将音乐与自然之声混同，将艺术美与自然美混淆了，这是它在理论上的致命弱点。但它也包含着不容忽视的合理因素，这主要是强调探求音乐的“自然之理”，把音乐当作一门独立的艺术，自觉地探讨它自身的客观规律，探讨它相对于文学、绘画等其它艺术的特殊性；在这种探讨中，牢牢抓住音乐的物质



材料——“声”的特性，集中讨论了音乐表现力这一关键问题，驳斥了夸大音乐表现力的论点，批判了唯心论，坚持了唯物论。它又深入探讨了音乐创作、表演、欣赏中“心”与“声”，即审美主客体的关系问题。“心”与“声”既是矛盾的，又是统一的，嵇康对二者的统一关系认识不足，对二者矛盾的关系的分析则值得重视：（一）音乐虽然靠音响运动与感情变化之间的对应关系表现感情，但它本身却只有音响运动而并不包含感情，因此说“心声明为二物”，说“声无哀乐”也不无道理，它强调了主客体的区别，有助于对音乐本身的了解。（二）“躁静者，声之功”的论断虽有割断躁静之应与哀乐之情的联系，否定音响运动最终能引起相应的感情体验的偏颇，却也表明《声无哀乐论》已认识到音响运动直接引起的不是哀乐之情而是躁静之应。在当时条件下，这是难能可贵的，有助于音乐心理学的研究。（三）音响运动与感情变化之间虽存在对应关系，这一关系的具体表现却极为复杂，而并非如《乐记》所说一种感情只能表现为一种音调，一种音调又必然引起听众同样的感受。《声无哀乐论》既看到创作、表演中“心”、“声”之间的复杂关系，指出均同之情可发出万殊之声，又看到欣赏活动中“心”、“声”之间的复杂关系，认为审美主体的心境不同，对同一乐曲的感受也就不同。

综上所述可以看出，《声无哀乐论》的意义在于否定《乐记》“搏动于中故形于声”的表情说、“乐者，所以象德也”的象德说，推翻了把音乐当作名教工具、统治手段的理论基础，为使音乐摆脱名教的束缚、摆脱封建政治的奴役提供了思想依据。《声无哀乐论》的意义还在于注重探讨音乐客观存在的特性与规律，因而深入了音乐的内部，从此以后中国古代乐论不再限于外部关系、社会功用的讨论，而开始深入探讨音乐的内部规律，深入琴论、唱论等表演美学领域。因此，《声无哀乐论》在中国音乐美学史上具