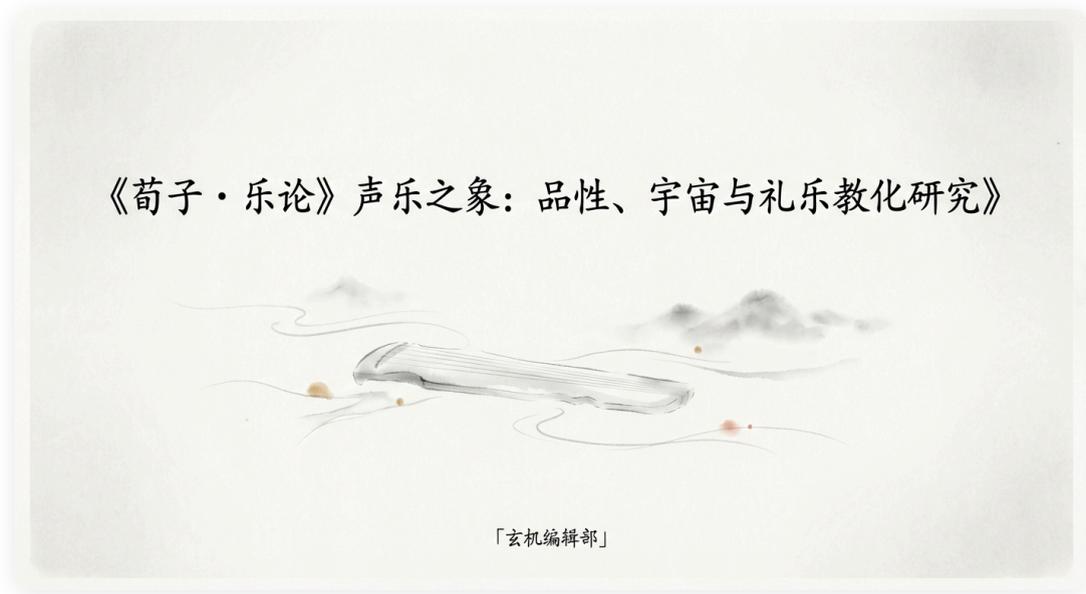


《荀子·乐论》声乐之象：品性、宇宙与礼乐教化研究



本文深入解读《荀子·乐论》中关于“声乐之象”的论述，辨析“象”字的先秦原义，阐明声乐如何通过音响的品性对应天地万物，并将其置于荀子“以礼乐化性起伪”的儒家思想体系中，探究声乐的宇宙论意义与教化功能。

玄机编辑部 · 2026-02-12

荀子

乐论

声乐之象

先秦哲学

礼乐教化

目 录

第一章 引论：乐之为象——声乐何以有“象”

第一节 “象”之为名：先秦“象”观念的原初语境

第二节 “声乐”何以区别于“音”与“乐”

第三节 《乐论》在荀子先生思想体系中的位置

第四节 研究视角与方法

第二章 “声乐之象”逐句解读：十器十德

第一节 总论：十器十德之体系

第二节 “鼓大丽”——鼓之象

第三节 “钟统实”——钟之象

第四节 “磬廉制”——磬之象

第五节 “竽笙箫和”——管乐之和

第六节 “管龠发猛”——管龠之猛

第七节 “埙篪翁博”——土竹之博

第八节 “瑟易良”——瑟之良

第九节 “琴妇好”——琴之好

第十节 “歌清尽”——歌之尽

第十一节 “舞意天道兼”——舞之兼

第十二节 十器十德的整体结构

第三章 乐器与天地：宇宙图式的声乐映射

第一节 “鼓其乐之君邪”——鼓为乐君

第二节 “鼓似天”——革声与天道

第三节 “钟似地”——金声与坤德

第四节 “磬似水”——石声与水德

第五节 “竽笙箫和管龠，似星辰日月”——管乐与星辰

第六节 “鼗祝、拊鞀、柷似万物”——小器与万物

第七节 乐器谱系与宇宙图式：整体分析

第四章 舞之意：身体、节奏与群体和谐

第一节 “曷以知舞之意”——追问之展开

第二节 “目不自见，耳不自闻”——自我超越之境

第三节 "治俯仰、拙信、进退、迟速"——身体之秩序

第四节 "莫不廉制"——身体之礼

第五节 "尽筋骨之力，以要钟鼓俯会之节"——力与节的统一

第六节 "而靡有悖逆者"——无一违背

第七节 "众积意譁譁乎"——群体和谐之至境

第五章 上古视角：乐器与神话、巫覡、祭祀

第一节 鼓与雷——上古鼓之神话溯源

第二节 钟与地祇——金石之祭的渊源

第三节 磬与水——石之清音的上古源流

第四节 笙竽与凤——簧管乐器的神话背景

第五节 埙与土——土器与大地崇拜

第六节 琴瑟与人伦——弦乐的文明叙事

第七节 歌舞与巫——上古巫覡传统

第八节 "八音"与"八方"——乐器材质的宇宙对应

第六章 儒家视角：乐论与礼治

第一节 荀子先生乐论的思想渊源

第二节 "乐合同，礼别异"——声乐的社会功能

第三节 《礼记·乐记》与荀子先生乐论的呼应

第四节 乐教与化民——声乐之象的教化意蕴

第五节 "声乐之象"与"正名"思想

第七章 道家视角：大音希声与天籁

第一节 老子先生"大音希声"的乐论

第二节 庄子先生"天籁""地籁""人籁"

第三节 "咸池""承云"——黄帝之乐的道家叙事

第四节 道家之乐与儒家之乐的深层对话

第八章 乐象与宇宙论：先秦宇宙论的声乐维度

第一节 先秦宇宙论的基本框架

第二节 乐器—天地—万物的对应逻辑

第三节 五声、十二律与阴阳

第四节 乐之为"和"——宇宙和谐论

第九章 乐与身体：舞论的深层哲学

第一节 身体作为礼乐的媒介

第二节 "不自见""不自闻"与修身

第三节 从个体之舞到群体之和——"众积意"的社会哲学

第四节 舞与天道——"舞意天道兼"之终极阐释

第十章 深层追问：为什么

第一节 为什么声乐需要"象"

第二节 为什么乐器之品性与天地万物对应

第三节 为什么鼓为乐之"君"而非"首"或"主"

第四节 为什么舞蹈在声乐体系中地位最高

第五节 为什么需要"目不自见，耳不自闻"

第六节 为什么声乐能"感人深""化人速"

第七节 为什么要驳墨子先生之"非乐"

第十一章 "声乐之象"的多重意蕴：综合省察

第一节 作为音乐美学的"声乐之象"

第二节 作为政治哲学的"声乐之象"

第三节 作为宇宙论的"声乐之象"

第四节 作为修身论的"声乐之象"

第五节 作为认识论的"声乐之象"

第十二章 结论：声乐之象的永恒回响

第一节 "声乐之象"的思想地位

第二节 永恒之回响

声乐之象：对于《荀子·乐论》乐象论的解读与探究

作者：玄机编辑部

原文：

声乐之象：鼓大丽，钟统实，磬廉制，竽笙箫和，管龠发猛，埙篪翁博，瑟易良，琴妇好，歌清尽，舞意天道兼。

鼓其乐之君邪。故鼓似天，钟似地，磬似水，竽笙箫和管龠，似星辰日月，鼗祝、拊鼙、柷敔似万物。

曷以知舞之意？曰：目不自见，耳不自闻也，然而治俯仰、诘信、进退、迟速，莫不廉制，尽筋骨之力，以要钟鼓俯会之节，而靡有悖逆者，众积意譁譁乎！

——《荀子·乐论》

第一章 引论：乐之为象——声乐何以有“象”

第一节 “象”之为名：先秦“象”观念的原初语境

凡研读先秦典籍，遇一字而须先辨其义者，“象”字当居其首。今人言“象”，多以“形象”“象征”“意象”为解，然此数义皆后世分化之产物，非先秦“象”字之本原。欲解“声乐之象”四字，须先追溯“象”之初义，方不致以后世之训解强加于古人之文。

“象”字之最古义，见于甲骨文。甲骨文中“象”字即为大象之形——长鼻、巨耳、四足——乃取法于实物之象形。《说文解字》虽为两汉之书，然其所释字形多有上古遗存，许慎先生释“象”曰：“长鼻牙，南越大兽。”此为“象”之本义，即具体之大象。然而，“象”字何以由一具体动物之名，演化为先秦哲学中极为重要之范畴？

其演化之关键，在于“象”所蕴含之“取法”义。大象体量巨大，形态独特，古人目击之而印象深刻，遂以“象”引申为“形状”“外貌”之义。《尚书·说命》载：“学于古训乃有获，事不师古，以克永世，匪说攸

闻。"又有"天垂象，见吉凶"之语，此处"象"已非实物之大象，乃天文星象之"象"，即天所呈现之可见形态与征兆。

《周易·系辞上》曰：

"圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。"

又曰：

"是故法象莫大乎天地，变通莫大乎四时，县象著明莫大乎日月。"

又曰：

"在天成象，在地成形，变化见矣。"

此数语乃先秦"象"论之精义。"象"非单纯之外在形貌，亦非纯粹之主观构想，乃天地万物自然呈现之形态、规律、征兆之总称。圣人"观象"，即透过万物可见之形态，洞察其内在之理。"象"是内与外、形与神、现象与本质之间的桥梁。

《周易》之卦象、爻象，正是以有限之符号（阴爻、阳爻）模拟天地万物之无穷变化。八卦之设，乾为天、坤为地、震为雷、巽为风、坎为水、离为火、艮为山、兑为泽——皆"象"也。此"象"非抽象概念，亦非具体事物，乃介于两者之间的"类象"，以一事物之特质代表一类事物之共性。

那么，当荀子先生言"声乐之象"时，此"象"当作何解？

"声乐之象"之"象"，承续的正是《周易》以来"取象"之传统。荀子先生非谓声乐之"形状"——声乐无形可见，非谓声乐之"象征"——此为后世引申义。荀子先生所言之"象"，乃声乐所呈现之品性、气质、效果，即声乐通过音响传达出来的那种可以被人感知、领会、体认的内在特质。"象"在此处，是声乐之"德"、声乐之"性"、声乐之"格"，以最精炼之语言描摹各种乐器与乐舞所呈现之品性。

为何不直言"声乐之性"或"声乐之德"，而偏用"象"字？此问极有深意。"性"与"德"侧重于事物之内在本质，而"象"兼具内在与外在——既是内在品性之外在呈现，又是外在形态所暗示之内在品性。声乐之妙，正在于其以外在之音响呈现内在之品格，以可闻之声传达不可见之意。"象"字之用，精确地把握了声乐这一"以声传意""以响示德"的特殊性质。

此外，"象"字之用还暗含一层宇宙论的意味。下文即言"鼓似天，钟似地，磬似水"，将乐器之"象"与天地万物之"象"对应起来，构建了一个乐器谱系与宇宙图式相对应的宏大体系。这绝非偶然。在先秦思想中，"象"本就是沟通人事与天道的中介。《周易·系辞下》曰：

"古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。"

包牺氏（伏羲氏）之观象，正是以天地万物之"象"为媒介，沟通"神明之德"与"万物之情"。荀子先生以"声乐之象"为题，亦是以声乐之"象"为媒介，沟通乐器之音响与天地之大道。此一思路，贯穿整段文字始终。

第二节 "声乐"何以区别于"音"与"乐"

先秦典籍论乐，常用"声""音""乐"三字，而此处荀子先生用"声乐"二字连缀，不用"音乐"，不单言"乐"，其间有无差别？

《礼记·乐记》有一段极精辟之辨析：

"凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。"

此段将"声""音""乐"三者作了严格之层次区分：

- **声**：人心感物而动，发出之原初声响，未经组织，未成体系。凡自然之声响，人之呼号，皆可谓之"声"。
- **音**：声经变化、组织而成有规律之音响，"变成方"——变化而成一定之格式、方式，是为"音"。五声（宫、商、角、徵、羽）、十二律之体系，皆属"音"之范畴。
- **乐**：将音组织为完整之乐曲，配以干戚羽旄（舞蹈、礼仪），形成整体之表演形式，是为"乐"。

然则荀子先生何以合"声""乐"二字为"声乐"？

细审本段原文，"声乐之象"统摄的内容包括：鼓、钟、磬、竽、笙、箫、管、龠、埙、篪、瑟、琴——此皆器乐，属"音"或"乐"之范畴；歌——此为人声之乐，介于"声"与"音"之间；舞——此为身体之动作，属"乐"之最高形式。荀子先生以"声乐"二字统摄上述一切，盖因"声"侧重于听觉之音响层面（包含器乐之声与人歌之声），"乐"侧重于整体之艺术形式（包含舞蹈在内的综合表演），二字合用，方能涵盖整段所论之全部内容。

这不是随意之用词，而是精确之概括。荀子先生此处所论，既涉及各种乐器之音响品性（声之层面），又涉及乐舞之整体意义（乐之层面），故以"声乐"合称最为恰当。

又何以不用"音"字？盖"音"字在先秦语境中，偏重于已经组织化、体系化的音响结构——五声十二律之类，是一个技术性较强的概念。而荀子先生此处所论，非音律之技术问题，乃声乐之品性、气象问题，故用"声"不用"音"，更贴合"象"之意旨。

此外，《荀子·乐论》全篇之旨在于论证乐之社会功能与教化价值，非在于讨论音乐技术。荀子先生关心的不是五声如何相生、十二律如何旋宫之类的乐律问题，而是声乐整体所呈现的品性如何与天地相应、如何与人事相关。以“声乐”为题，正合此旨。

第三节 《乐论》在荀子先生思想体系中的位置

荀子先生之学，以“礼”为核心，以“群”为基础，以“化性起伪”为方法。欲理解“声乐之象”一段之深意，须先明了《乐论》在荀子先生整体思想中之位置。

荀子先生论人性，主“性恶”之说。《荀子·性恶》篇曰：

“人之性恶，其善者伪也。今人之性，生而有好利焉，顺是，故争夺生而辞让亡焉；生而有疾恶焉，顺是，故残贼生而忠信亡焉；生而有耳目之欲，有好声色焉，顺是，故淫乱生而礼义文理亡焉。”

人性之中“有好声色焉”——好声好色，乃人之自然欲望。若顺此欲望而不加节制，则“淫乱生而礼义文理亡”。那么，声乐——这一直接满足耳目之欲的活动——在荀子先生的思想中是否应被否定？

答案是否定的。荀子先生并不否定声乐，而是要以“礼义”来引导、节制声乐，使之成为教化的工具而非纵欲的手段。《荀子·乐论》篇开宗明义曰：

“夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐，乐则必发于声音，形于动静，而人之道，声音动静，性术之变是矣。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。”

此段有几层重要之意：

第一，“乐者，乐也”——乐即是快乐，是人情之必然，不可废除。这与墨子先生“非乐”之说针锋相对。

第二，“故人不能无乐”——人必须有快乐，快乐必须有所表现。这是对人性自然需求之承认。

第三，“形而不为道，则不能不乱”——若快乐之表现不以“道”来引导，必然产生混乱。这是对纯粹放纵之批判。

第四，“先王恶其乱也，故制雅颂之声以道之”——先王制作雅颂之乐来引导人之乐，使之合乎道。这是声乐之教化功能。

因此，在荀子先生的思想中，声乐有双重性质：既是人之自然欲望之满足，又可以成为教化人心之工具。关键在于以“礼”来节制和引导。《乐论》与《礼论》二篇，在荀子先生的著作中乃是对应之姊妹篇，二者共同构成了荀子先生“以礼乐化性起伪”的完整理论。

《荀子·乐论》又曰：

"乐者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王导之以礼乐而民和睦。"

"感人深""移风易俗"——声乐之力量在于它直接作用于人之情感，潜移默化地改变人之性情。这比单纯的法令禁止要深入得多。礼从外部规范人之行为，乐从内部感化人之心灵，二者相辅相成。

那么，"声乐之象"一段在整个《乐论》中的位置何在？此段处于《乐论》之中段偏后，在荀子先生论述了乐之社会功能、驳斥了墨子先生"非乐"之说之后，转而对乐之具体内容——各种乐器、歌唱、舞蹈——进行品性描述与宇宙论阐释。这是从"乐之用"转向"乐之体"的关键段落，也是整个《乐论》中最富诗意、最具哲学深度的部分。

第四节 研究视角与方法

本文之研究，将从以下三个视角展开：

其一，文本细读。对"声乐之象"原文逐字逐句进行疏解，辨析每一乐器之品性描述的确切含义，追溯其语言学与文化学之背景。此为基础工作，不可或缺。

其二，儒家视角。以孔子先生、荀子先生为代表的儒家乐论为主线，探讨"声乐之象"所蕴含的礼乐思想、教化理念、社会秩序理论。广引《论语》《孟子》《荀子》《礼记·乐记》《周礼》《仪礼》《左传》等典籍之原文，以为佐证与呼应。

其三，道家视角与上古视角。以老子先生、庄子先生之乐论为参照，探讨声乐与"道"之关系。同时深入上古神话、巫觋传统、祭祀仪式之背景，追溯各种乐器之原初文化意义，探讨声乐与天地神灵之间的原始关联。广引《山海经》《楚辞》《庄子》《吕氏春秋》等典籍之原文，以资参考。

在引用典籍时，本文遵循"呼应"而非"比较"之原则。所谓"呼应"，是指不同典籍之间存在着思想上的共鸣、回响与相互生发的关系，而非简单的异同比较。先秦诸子虽各有宗旨，但同处于一个共同的文化传统之中，其思想之间往往有着深层的相通之处。本文旨在揭示这种相通，而非制造对立。

第二章 "声乐之象"逐句解读：十器十德

第一节 总论：十器十德之体系

"声乐之象"一段，以极为精练之语言，对十种乐器（鼓、钟、磬、竽、笙、箫、管、龠、埙、篪、瑟、琴）以及歌唱和舞蹈——总计十二项——逐一描述其品性。此十二项，可分为以下几组：

类别	乐器/活动	品性描述
革类（打击）	鼓	大丽
金类（打击）	钟	统实
石类（打击）	磬	廉制
匏竹类（吹奏）	竽、笙、箫	和
竹类（吹奏）	管、龠	发猛
土竹类（吹奏）	埙、篪	翁博
丝类（弹拨）	瑟	易良
丝类（弹拨）	琴	妇好
人声	歌	清尽
身体	舞	意天道兼

此十二项之排列，并非随意，而是有其内在逻辑。大致而言，从鼓到磬为打击乐器，从竽笙箫到埙篪为吹奏乐器，瑟琴为弦乐器，最后以歌与舞作结。这一排列顺序，与先秦“八音”分类法有着密切之对应关系。

所谓“八音”，《周礼·春官·大师》载：

“皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。”

金为钟类，石为磬类，土为埙类，革为鼓类，丝为琴瑟类，木为柷敔类，匏为笙竽类，竹为箫管龠篪类。荀子先生此段虽未严格按八音顺序排列，但所涉及之乐器确实涵盖了八音之大部分类别。

更值得注意的是，荀子先生对每种乐器品性的描述，都极为精当，且暗含深意。下面逐一解读。

第二节 “鼓大丽”——鼓之象

“鼓大丽”三字，言鼓之品性为“大”而“丽”。

“大”字在先秦语境中，非仅指体量之大，更有崇高、伟大、至高之义。《周易·乾卦·彖传》曰：

“大哉乾元，万物资始，乃统天。”

此"大"字，形容天道之崇高伟大，非"大小"之"大"可比。老子先生亦言：

"有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，强字之曰道，强为之名曰大。"（《老子》第二十五章）

"强为之名曰大"——"道"之名为"大"，这是以"大"字来指称那不可言说、不可名状之至高存在。

鼓之"大"，正合此义。鼓声深沉浑厚，震动人心，有如天之广大，有如道之崇高。鼓之体量在诸乐器中确为最大（大鼓可高数尺，建鼓、鼗鼓更是巨制），其声在诸乐器中亦最为宏亮深远，故以"大"名之，实至而名归。

"丽"字之义，则需细辨。"丽"在先秦有多重含义：

其一，"附丽""依附"之义。《周易·离卦·彖传》曰：

"离，丽也。日月丽乎天，百谷草木丽乎土。重明以丽乎正，乃化成天下。"

此"丽"为附着、依附之义。日月附着于天，百谷草木附着于土，文明之光附着于正道，乃能化成天下。

其二，"光明""华美"之义。"丽"字从"鹿"，鹿之角雄伟华美，故引申为华美、光明之义。

其三，"成双""并列"之义。"丽"有"伉"义，即成对、并列。

鼓之"丽"，当兼取前二义。一者，鼓声宏大，如日月之丽于天，光辉照耀，为诸乐器之冠冕，故"丽"有光辉华美之义。二者，鼓为乐之君（下文即言"鼓其乐之君邪"），诸乐器皆附丽于鼓声而成节奏，鼓声统摄全局，诸器依附其节，故"丽"有附丽统摄之义。

合"大"与"丽"言之，鼓之品性乃是崇高伟大而又光辉华美、统摄群器。此与下文"鼓似天"之说完全吻合——天之品性，正是"大而丽"：天之广大无垠为"大"，天之日月星辰为"丽"。

为何鼓能当此"大丽"之称？从物理层面看，鼓以革蒙之，中空，以桴击之而发声。其声深沉而宏亮，振幅大而频率低，能穿透其他乐器之声而为人所感知。在乐队合奏中，鼓声是最基本的节奏骨架，其他乐器皆依鼓之节奏而行。正如天为万物之最大者、最崇高者，鼓为乐器之最大者、最崇高者。

从文化层面看，鼓在上古社会中的地位极为特殊。鼓用于祭祀以通神明，用于战争以振士气，用于朝廷以行政令，用于乡饮以和宾主。《周礼·地官·鼓人》载有六鼓之制：

"以雷鼓鼓神祀，以灵鼓鼓社祭，以路鼓鼓鬼享，以鼗鼓鼓军事，以鞀鼓鼓役事，以晋鼓鼓金奏。"

六种鼓分用于不同场合，可见鼓在先秦社会生活中之无所不在。鼓之“大丽”，不仅是对其音响品性的描述，更是对其社会功能之崇高地位的概括。

何以鼓独占如此崇高之地位？此问须从上古鼓之起源说起，详见后章。

第三节 “钟统实”——钟之象

“钟统实”三字，言钟之品性为“统”而“实”。

“统”字之义，为统领、统合、纲领。《荀子·非十二子》曰：

“法先王，统礼义。”

此“统”为统合、纲领之义。钟之“统”，谓钟声具有统合群音之功能。在先秦乐队中，钟（尤其是编钟）的地位极为重要，往往作为整个乐队的音高基准和乐曲结构的标志。古人以“金奏”称钟声领奏之乐，《周礼·春官·钟师》载：

“钟师掌金奏。凡乐事以钟鼓奏九夏。”

“金奏”即以钟声为主导的合奏，这正是钟之“统”的具体体现。

“实”字之义，在先秦语境中有充实、真实、果实等义。与“虚”相对，“实”意味着内容充盈、不空洞。钟之“实”，当指钟声之厚重充实。钟以铜锡合铸，体实而厚，叩之则声音浑厚充实，绵长不绝，有一种沉稳厚重之感。

合“统”与“实”言之，钟之品性乃是统合群音而内质充实。此与下文“钟似地”之说吻合——地之品性，正是“统”而“实”：地承载万物而为万物之统合基础，地体质厚重充实而非空虚轻浮。

《周易·坤卦·彖传》曰：

“至哉坤元，万物资生，乃顺承天。坤厚载物，德合无疆。含弘光大，品物咸亨。”

“坤厚载物”——坤之厚重承载，正合钟之“实”；“品物咸亨”——万物咸得亨通，正合钟之“统”。钟之“统实”，正是坤德之写照。

为何钟能当此“统实”之称？从物理层面看，编钟以青铜铸造，材质坚实厚重。编钟之音色浑厚凝重，余韵悠长，在乐队中起到定调、定节、统领全局之作用。古人制钟，极为讲究铜锡比例，《周礼·考工记》载：

"金有六齐：六分其金而锡居一，谓之钟鼎之齐。"

钟之铸造要求金六锡一，此配比使钟声浑厚而不浮薄。"实"之一字，既形容钟体之实心厚重，又形容钟声之充实饱满。

从文化层面看，钟在先秦为"重器"，非一般乐器可比。钟鼎并称，皆为国之重器。诸侯之国以有钟鼎为尊，以失钟鼎为辱。《左传·成公二年》载齐国之钟为晋所获之事，可见钟之政治意义之重大。钟之"统"，不仅是音乐上的统合，更暗含政治上的统领之意。

第四节 "磬廉制"——磬之象

"磬廉制"三字，言磬之品性为"廉"而"制"。

"廉"字在先秦有多重含义：

其一，"廉洁""清正"之义。《荀子·修身》曰："廉而不刿。"此"廉"为廉洁之义。

其二，"棱角""分明"之义。"廉"字本义与"棱角"有关，凡物体之边角分明处皆可称"廉"。《荀子·不苟》曰："君子宽而不慢，廉而不刿，辩而不争。"此"廉"与"刿"（伤害）对言，谓有棱角而不伤人。

其三，"清脆""清越"之义，由"棱角分明"引申，形容声音清脆利落，不拖泥带水。

磬之"廉"，当兼取后二义。磬以石制（或以玉制），叩之则声音清脆利落，有棱有角，分明而不混浊。此声与鼓之"大"、钟之"实"形成鲜明对比——鼓声宏大浑厚，钟声充实绵长，磬声则清脆明快，如水之流淌，清澈见底。

"制"字之义，为节制、法度、规矩。《荀子·王制》曰："制而用之。"此"制"为制度、节制之义。磬之"制"，谓磬声具有节制之品性，不过分张扬，不肆意奔放，而是有节有度，恰到好处。

合"廉"与"制"言之，磬之品性乃是清脆分明而有节有度。此与下文"磬似水"之说吻合——水之品性，正是"廉"而"制"：水之清澈透明为"廉"（廉洁无瑕），水之顺势而流、以形就器为"制"（有所节制，不逾越）。

老子先生论水曰：

"上善若水。水善利万物而不争，处众人之所恶，故几于道。"（《老子》第八章）

水之"不争"，正合磬之"制"——有节制而不争先恣肆。水之"利万物"而自身清澈无瑕，正合磬之"廉"——清正而利人。

为何磬以石制，而其"象"却似水？此问甚有意味。石为至硬之物，水为至柔之物，何以石器之声似水？答案在于"声"与"体"之别。磬之体虽为石（硬），磬之声却清越流转如水（柔）。此正合老子先生"柔

弱胜刚强"之旨——至刚之石，发出至柔之声。"声"是石之"德"的外在呈现，石之"德"虽硬，石之"声"却柔，此中有深意在焉。

磬在先秦乐队中的功能亦与其"廉制"之品性相应。《尚书·益稷》载：

"戛击鸣球、搏拊、琴、瑟，以咏。"

"鸣球"即玉磬，在乐队中起节制、收束之作用。古人言"击磬以止乐"，磬声清脆短促，适于标志乐曲之段落、节点，起到"制"的功能。

第五节 "竽笙箫和"——管乐之和

"竽笙箫和"四字，言竽、笙、箫三种吹奏乐器之品性为"和"。

"和"字在先秦哲学中之地位，极为崇高。"和"非"同"，此乃先秦思想之重要区分。《国语·郑语》载史伯之言：

"夫和实生物，同则不继。以他平他谓之和，故能丰长而物归之。若以同裨同，尽乃弃矣。"

"以他平他谓之和"——不同的事物相互协调、相互平衡，此为"和"。相同的事物堆积在一起，则为"同"。"和"能生物，"同"则不能。此一区分极为深刻。

又《左传·昭公二十年》载晏子论"和"与"同"之别：

"和如羹焉，水、火、醯、醢、盐、梅，以烹鱼肉，燂之以薪，宰夫和之，齐之以味。……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。"

晏子以烹饪喻音乐之"和"，指出"和"乃是不同声音之相互配合、相互补充、相互协调。"清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏"——如此众多之对比因素，"以相济也"——相互补益、相互协调，方为"和"。

竽、笙、箫何以能体现"和"？

竽与笙同属匏类（笙以匏为斗），结构上皆为簧管乐器，以簧片振动发声。笙之制，以多根竹管插入匏斗之中，每管底部设簧片，吹之则诸管同时可以发声，一人吹笙即可发出多个音同时响起的"和声"效果。此乃先秦乐器中最独特者——其他乐器多为一次发一音，唯笙可以一次发多音。《诗经·小雅·鹿鸣》曰：

"我有嘉宾，鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧，承筐是将。"

"鼓瑟吹笙"——瑟与笙相配，正是"和"之体现。"吹笙鼓簧"——笙以簧发声，多簧同振，自身即是"和"之象。

竽与笙相似而体量更大，竹管更多，音量更宏。箫（先秦之箫非后世之洞箫，乃排箫，即编管，以多根长短不一之竹管排列而成），亦为多管乐器。此三者皆以"多管协同"为特征，其声皆以"和谐"为品性。

更深一层看，"和"在先秦思想中不仅是音乐术语，更是社会理想。《论语·学而》载有子之言：

"礼之用，和为贵。先王之道，斯为美。"

"和"为礼之最高境界。竽笙箫之"和"，不仅是其音乐品性之描述，更暗含着以乐致和的社会理想——多种不同的声音协调配合，如同多种不同的人群和谐共处。

第六节 "管龠发猛"——管龠之猛

"管龠发猛"四字，言管与龠二种吹奏乐器之品性为"发猛"。

"发"字有启发、激发、发动之义。"猛"字有猛烈、刚健、奋之义。合"发猛"二字，言管与龠之声激昂刚健，振奋人心。

管为单管乐器，以竹制，直吹或横吹，声音高亢嘹亮。龠亦为竹制吹管乐器，《尔雅·释乐》释龠为三孔之笛。管与龠之声，较之竽笙箫之"和"，更为单纯直接、高亢激昂。正因其单管发声，不似笙竽之多管和合，故其声更为集中锐利，有穿透力。

为何以"发猛"形容管龠？"发"者，犹言"发扬""发越"——声音高扬远播，穿透力强；"猛"者，犹言"猛厉""刚猛"——声音刚劲有力，激荡人心。

管龠之声在乐队中的功能，正是"发猛"——在浑厚之鼓声、充实之钟声、清脆之磬声、和谐之笙竽声之中，管龠以其高亢锐利之声穿插其间，如同军中之号角，振奋精神，激发意气。

《诗经·周颂·有瞽》曰：

"既备乃奏，箫管备举。"

"箫管备举"——箫与管齐奏，可见管在先秦宗庙祭祀之乐中亦占有重要位置。

又《诗经·邶风·简兮》曰：

"左手执龠，右手秉翟。"

此为描写舞蹈之诗，舞者左手持龠、右手持翟（雉羽），可见龠不仅用于吹奏，亦用于舞蹈中执持，兼有礼器之功能。

"发猛"二字，与下文"竽笙箫和管龠，似星辰日月"之说相呼应。星辰日月之光辉，正是"发猛"——光芒四射，明亮耀眼，穿透黑暗，照彻万方。管龠之声如日月之光芒，高扬远播，振发人心。

此处须追问：为何将竽笙箫与管龠分而言之，一曰"和"，一曰"发猛"？同为吹奏乐器，何以品性如此不同？

答案在于乐器结构之差异。竽、笙、箫（排箫）皆为"多管"乐器，多管协同发声，自然呈现"和"之品性。管、龠为"单管"乐器（或少管），单管独立发声，自然呈现"发猛"之品性。"多"则"和"，"单"则"猛"——此非人为赋予之品性，乃乐器自身结构所决定之天然品性。荀子先生之"声乐之象"，正是对这种天然品性的精确捕捉。

这一区分也蕴含着深刻的社会哲学。"和"是群体之德——多人协调配合，如笙竽之多管同振。"发猛"是个体之德——单人奋发有为，如管龠之单管独鸣。社会既需要群体之和谐，亦需要个体之刚健。二者不可偏废。

第七节 "埙簾翁博"——土竹之博

"埙簾翁博"四字，言埙与簾二种乐器之品性为"翁博"。

"翁"字在此处通"瓮"或"喻"，形容声音低沉浑厚，有如大瓮之鸣，嗡嗡然，回荡不已。亦有学者释"翁"为"雍容"之义，谓声音从容浑厚，不急不躁。两义相通，皆指声音之浑厚深沉。

"博"字之义为广博、宽广。声音之"博"，谓其音域宽广，音色深厚，有包容万象之气度。

合"翁博"二字，言埙簾之声浑厚深沉而广博包容。

埙以陶土烧制，中空，有吹孔及指孔。埙之声音极为独特——低沉、浑厚、略带沙哑，有一种苍茫辽远之感，如同大地之呼吸、远古之回声。此声音在诸乐器中最为"古朴"，最少修饰与华丽，却最能触动人心深处之情感。

簾为竹制横吹乐器，有底有盖，声音亦较为低沉浑厚，与笛相比更加柔和含蓄。

为何埙簾合言"翁博"？从材质看，埙为土制，簾为竹制；从结构看，埙为卵形中空，簾为管状有底。二者材质不同、形制不同，何以同具"翁博"之品性？

答案在于二者之共同特点——皆为有底或有封闭结构的吹管乐器。埙为全封闭之中空体（仅有吹孔与指孔），簾亦为有底之管（古簾两端封闭）。这种封闭结构使得气流在器内充分振荡，产生浑厚低沉

之音色。与开管乐器（如笛、管）之清亮高扬相比，埙箎之声更为含蓄内敛、浑厚深沉，故曰“翁博”。

“翁博”之“博”字尤有深意。《荀子·修身》曰：“多闻曰博。”《论语·子罕》载孔子先生之言：

“博我以文，约我以礼。”

“博”为广博、包容之义。埙箎之声何以为“博”？盖因其声浑厚深沉，不尖不利，有一种包容一切的气度。正如大地之博大，能容纳万物；埙箎之声亦然，能与其他乐器之声相互融合，不突出自我，不压制他者，而是以浑厚之基底承托群音。

埙箎在先秦诗文中常并称。《诗经·小雅·何人斯》曰：

“伯氏吹埙，仲氏吹箎。”

“埙箎”二字并称，象征兄弟之和睦（后世以“埙箎之好”喻兄弟情谊）。何以埙箎能象征兄弟？正因二者之声皆为“翁博”——浑厚、宽广、包容——此乃兄弟之间应有之德：宽厚待人，包容差异，共同承托家族之和谐。

第八节 “瑟易良”——瑟之良

“瑟易良”三字，言瑟之品性为“易”而“良”。

“易”字在先秦有多重含义：

其一，“平易”“温和”之义。《诗经·小雅·何人斯》曰“尔之安行”之类；又《论语·泰伯》载孔子先生赞禹先王曰“卑宫室而尽力乎沟洫”，此皆“易”之态度——平易近人，不高高在上。

其二，“变易”之义。《周易》之“易”即含“变易”之义。

其三，“简易”之义。《周易·系辞上》曰：“易则易知……易知则有亲。”简明平易，使人亲近。

瑟之“易”，当取“平易”“温和”之义。瑟为多弦乐器（先秦瑟有二十五弦者），弦多则音域宽广，音色温和柔美，不似琴之紧凑集中，而是铺展开来，如春风化雨，温润平和。

“良”字之义为善良、良好、优良。《荀子·性恶》虽主性恶之说，然亦承认后天之“良”可通过教化而达成。瑟之“良”，谓瑟声善良温厚，无尖锐刺耳之感，令人心悦诚服。

合“易良”二字，言瑟之品性乃是温和平易而善良美好。此品性与瑟之形制、功能完全吻合。

瑟在先秦礼乐中的用途极广。《诗经》中多有“鼓瑟”之语：

“窈窕淑女，琴瑟友之。”（《诗经·周南·关雎》）

"我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。"（《诗经·小雅·鹿鸣》）

"琴瑟在御，莫不静好。"（《诗经·郑风·女曰鸡鸣》）

瑟常与琴并称，用于宴飨、祭祀、房中之乐等各种场合。其音域宽广、音色温和，适于伴奏歌唱，故在礼乐实践中应用最广。

瑟之"易良"，亦暗含社会哲学之意。"易"为平易，"良"为善良——一个温和平易、善良美好的品性，正是先秦儒家所理想之君子之德。《论语·学而》曰：

"夫子温、良、恭、俭、让以得之。"

孔子先生之五德"温良恭俭让"中，"良"字赫然在列。瑟之"良"，正应孔子先生之"良"德。

第九节 "琴妇好"——琴之好

"琴妇好"三字，言琴之品性为"妇好"。

此三字之解读，历来有不同意见。关键在于"妇"字如何理解。

其一，有学者释"妇"为"柔婉"之义，"妇好"即"柔婉美好"，形容琴声柔美动听。此解从琴声之实际品性出发，琴之七弦（先秦琴有五弦、七弦之制），弦少而音域集中，音色清幽柔婉，较瑟更为含蓄内敛，故以"妇好"（柔婉美好）名之。

其二，有学者以"妇"为"敷"之借字，"敷好"即"布好"——普遍地美好，形容琴声之美无处不在。

其三，亦有学者直解"妇好"为"如妇人之好"——琴声之美，如妇人之婉约柔和。此解虽直白，然先秦并不以"妇人之美"为卑，反以之为一种独特之品性。

不论取何解，"琴妇好"所描述的琴声品性皆指向柔婉、精微、美好。这与鼓之"大丽"、钟之"统实"形成鲜明对比。鼓、钟为刚健浑厚之品性，琴则为柔婉精微之品性。在乐队中，正是此种刚柔相济，方能构成完整之"和"。

琴在先秦文化中之地位极为特殊。琴非一般乐器，乃君子修身之器。孔子先生终身鼓琴，《史记·孔子世家》虽为两汉之书，然所载孔子先生学琴于师襄子之事，当有先秦之传承。《论语·阳货》载孔子先生曰：

"子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔而笑曰：'割鸡焉用牛刀？'"

"弦歌"即以琴瑟伴歌，乃先秦教化之常法。琴之"妇好"——柔婉美好——正合其"修身""教化"之功能：不以刚猛慑服人，而以柔婉感化人。

又须追问：何以将琴与瑟分言？琴瑟同为丝弦乐器，何以品性有别？

答案在于二者之结构差异。瑟弦多（二十五弦或更多），音域宽广，音量较大，音色温和铺展——故曰"易良"。琴弦少（五弦或七弦），音域虽亦不窄，但弦少则每弦承担更多表现任务，演奏时更注重指法之精微变化（如吟、猱、绰、注等技法），音色更为含蓄内敛、精微细腻——故曰"妇好"。

瑟之"易良"偏于开展、温和、广博，琴之"妇好"偏于含蓄、精微、婉约。二者一阳一阴、一刚一柔，相辅相成。

第十节 "歌清尽"——歌之尽

"歌清尽"三字，言歌之品性为"清"而"尽"。

"清"字之义，在先秦语境中极为重要。"清"者，清明、清澈、清正之谓。《荀子·解蔽》曰：

"心何以知？曰：虚壹而静。……虚壹而静，谓之大清明。"

心之最高境界为"大清明"——"清"乃心灵之至高品质。

歌之"清"，谓人声歌唱之品性为清明、清澈、纯净。人声不同于器乐：器乐受制于材质与工艺，必然带有材质之特性（金之声厚、石之声脆、竹之声亮、土之声沉）；而人声出于口而源于心，若心地清明，则声自清澈。歌之"清"，是人之"心清"的外在呈现。

"尽"字之义，为穷尽、完全、尽善尽美。孔子先生论韶乐曰：

"子谓韶，尽美矣，又尽善也。谓武，尽美矣，未尽善也。"（《论语·八佾》）

"尽美""尽善"——"尽"乃完全之义。歌之"尽"，谓歌唱能将人之情感完全表达出来，穷尽情感之深度与广度，不留遗憾。

合"清尽"二字，言歌唱之品性乃是清明纯净而充分完全。人声歌唱是所有"乐"中最直接、最自然、最能完全表达人心之方式。器乐必须通过物质媒介（金、石、土、竹、丝等），人声则直接由人心发出、由人口传出，最少中间环节，最能"清""尽"地传达情感。

此处可追问：为何人声歌唱排在十器之后、舞蹈之前？

从排列逻辑看，前面依次描述了各种器乐的品性，歌唱则是器乐之升华——从物质之器到人声之歌，是从"器"到"人"的飞跃。而舞蹈更进一步，从"声"到"身"，从听觉到视觉与动觉，是从"人之声"到"人之身"的飞跃。由器乐而歌唱而舞蹈，是一个不断深入、不断升华的过程，最终指向人之全身心的投入。

《礼记·乐记》亦有类似之描述：

"故歌者，上如抗，下如队，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。"

此段描述歌唱之品性，"上如抗"——高音如同上举，"下如队"——低音如同坠落，"曲如折"——婉转如同弯折，"止如槁木"——停止如同枯木（静止不动）——这些描述都强调歌唱之清晰、精确、完美，正合"清尽"之义。

第十一节 "舞意天道兼"——舞之兼

"舞意天道兼"五字，言舞蹈之品性为"意天道兼"。此五字乃整段之总结与高潮，也是最难解读之处。

"意"字当作"旨意""意味"解。"天道"即天之大道。"兼"字为兼备、兼包之义。合而言之，"舞意天道兼"谓舞蹈之意旨在于兼备天道——舞蹈以人之身体为媒介，表达的是天道之全部意蕴，兼包天地万物之理。

为何舞蹈能"意天道兼"？这是整段最核心的问题，荀子先生在下面的文字中给出了深刻的回答（"曷以知舞之意"一段），详见后章。此处先就"舞意天道兼"五字本身作初步分析。

舞蹈在先秦礼乐中之地位最高。《周礼·春官·大司乐》载：

"以乐舞教国子，舞《云门》《大卷》《大咸》《大磬》《大夏》《大濩》《大武》。"

六代之乐皆以"舞"名之，可见"舞"是乐之最高形式。为何？因为舞蹈是唯一以人之全身为媒介的艺术形式：鼓以桴击之，钟以棒叩之，琴以指弹之，歌以口唱之——皆以身体之局部为工具；唯独舞蹈，以人之全身——头、颈、肩、臂、手、腰、腿、足——的全部动作来表达意义。

"兼"字之用，正在于此。器乐各有所偏——鼓偏于"大"，钟偏于"实"，磬偏于"廉"，各得天道之一端；歌唱偏于"清尽"，虽已近于完全，然仍限于听觉之域；唯独舞蹈，"兼"备视觉与动觉，"兼"包节奏与旋律（随钟鼓之节而动），"兼"具刚与柔（俯仰诘信、进退迟速），故能"意天道兼"——以全部之身体、全部之动作、全部之意蕴，来呼应天道之全部。

《吕氏春秋·古乐》载：

"昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。"

上古之乐即以歌舞为一体，"操牛尾，投足以歌"——手持牛尾、足踏节拍、口中歌唱——全身参与。此为乐之最原初形态，亦为乐之最高形态。

"天道"二字在此处亦有深意。荀子先生言天道，与老庄之天道有异。《荀子·天论》曰：

"天行有常，不为尧存，不为桀亡。"

荀子先生之天道，是自然运行之常规秩序。舞蹈之"意天道兼"，是以人之身体之有序运动来模拟、呼应天道之有序运行。天有昼夜之更替（如俯仰之交替），天有四时之循环（如进退之往复），天有阴阳之消长（如迟速之变化）——舞者以身体之动作来"演绎"天道之运行，此即"意天道兼"之深意。

第十二节 十器十德的整体结构

综观"声乐之象"全段，十二种乐器/活动之品性可归纳如下：

- 鼓——大丽：崇高华美，乐之君。
- 钟——统实：统合充实，乐之基。
- 磬——廉制：清脆节制，乐之度。
- 竽笙箫——和：协调和谐，乐之合。
- 管龠——发猛：激昂刚健，乐之振。
- 埙篪——翁博：浑厚广博，乐之厚。
- 瑟——易良：平易善良，乐之温。
- 琴——妇好：柔婉美好，乐之婉。
- 歌——清尽：清明穷尽，乐之诚。
- 舞——意天道兼：兼备天道，乐之全。

此十二项之品性，恰好构成一个从刚到柔、从外到内、从部分到整体的完整谱系。鼓最刚、最外、最大；舞最全、最深、最兼。整个排列是一个由"器"到"人"、由"局部"到"全体"、由"天道之一端"到"天道之全部"的递进过程。

这不仅是音乐美学的描述，更是一个微型的宇宙论——以声乐之十二项为框架，映射天地万物之品性格局。下一章将详细讨论这一宇宙论的具体展开。

第三章 乐器与天地：宇宙图式的声乐映射

第一节 "鼓其乐之君邪"——鼓为乐君

原文第二段开首即言："鼓其乐之君邪。"

此一句以反诘语气提出一个重要判断：鼓乃是声乐之"君"。"其……邪"乃先秦反诘句式，意为"难道不是……吗"，语气坚定而略带激昂。

为何鼓为乐之"君"？

"君"字在先秦有双重含义：一为统治者、领袖，二为最高者、最尊者。鼓为乐之"君"，意味着鼓在乐队中具有统治性地位——它统领全局，决定节奏，控制速度，其他乐器皆须服从鼓之节拍。

此非荀子先生之独见。《礼记·乐记》亦曰：

"鼓鞀之声讙，讙以立动，动以进众。"

鼓声"讙"（宏大激昂），以之"立动"（确立动态节奏），以之"进众"（引导群体前进）。鼓声是乐队之行动号令，是群体之统一节拍。

在先秦礼乐实践中，鼓的地位确实最高。无论祭祀、宴飨、出征、田猎，皆以鼓声为号令。乐队合奏时，鼓师击鼓定节，诸器随之而发。正如国之有君，鼓乃乐之有君。

此处须追问一个深层问题：为何是鼓而非钟、非磬、非琴作为乐之"君"？

从物理层面看，鼓声之特性使其天然适合担任"乐君"之角色。鼓声频率低、振幅大、穿透力强，在众多乐器之声中最易被感知。鼓声之节奏清晰明确（"咚—咚—咚—"），不似弦乐、管乐之有旋律起伏，故最适于作为统一之节拍基准。鼓声之余音短促（革面振动迅速衰减），节奏点清晰利落，不似钟声之余韵悠长可能模糊节奏。凡此种种物理特性，使鼓天然地成为乐队之节奏领袖。

从象征层面看，鼓之为"君"，与鼓之"似天"密切相关。天为万物之君，鼓为乐器之君——此一对应关系，是整个"声乐之象"宇宙论的核心。下文将详论。

此外，鼓之为"君"还有一层政治哲学的含义。荀子先生之政治思想以"君"为核心。《荀子·君道》曰：

"君者，民之原也。原清则流清，原浊则流浊。"

君为民之源头。正如鼓为乐之源头——鼓声定节，诸器从之；鼓声清正，则乐声清正；鼓声混乱，则乐声混乱。"鼓其乐之君邪"一语，将音乐之理与政治之理相贯通，以乐喻政，是荀子先生一贯的思维方式。

第二节 "鼓似天"——革声与天道

"故鼓似天"——鼓之品性类似于天。此为何故？

天之品性为何？《周易·乾卦·象传》曰：

"天行健，君子以自强不息。"

天之品性为"健"——刚健不息，运行不已。天日月运转，四时交替，从不停歇。鼓声之"大丽"正合天之"健"——鼓声宏大有力，节奏坚定不移，统领全局而从不懈怠。

又天为万物之覆盖。天在上，地在下，万物处于天地之间。天覆万物，无所不包。鼓声亦然——鼓声宏大深沉，能覆盖其他乐器之声，为全部乐声提供一个宏大的背景与框架。

又天为万物之始。《周易·乾卦·象传》曰："大哉乾元，万物资始，乃统天。"万物由天而始。乐亦由鼓而始——古人奏乐，先击鼓以定节，然后诸器依次加入。鼓声是乐之"始"，正如天是万物之"始"。

更深一层看，鼓之"似天"还与鼓的原始文化意义有关。在上古神话中，鼓与雷密切相关。雷为天声，鼓为乐声——二者皆以震动之方式发出宏大之声响。《周易》震卦为雷，鼓之声正似雷之声。古人以鼓模拟雷声，以通达天意，此为鼓之原始宗教功能。详见后章。

《山海经·大荒东经》载：

"东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨。其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黄帝得之，以其皮为鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。"

此段神话将鼓之起源与雷兽"夔"联系在一起——鼓乃是以雷兽之皮制成，其声如雷，"声闻五百里，以威天下"。鼓之"似天"，在神话层面即为鼓声之似雷——雷为天声，鼓为人工之"天声"。

第三节 "钟似地"——金声与坤德

"钟似地"——钟之品性类似于地。此为何故？

地之品性为何？《周易·坤卦·象传》曰：

"地势坤，君子以厚德载物。"

地之品性为"厚"——厚重而能承载万物。钟之"统实"正合地之"厚"——钟体厚重充实，钟声浑厚绵长，有厚德载物之气象。

又地为万物之生养。《周易·坤卦·彖传》曰：“至哉坤元，万物资生。”万物由地而生。钟声在乐队中亦有“生养”之功能——钟声浑厚饱满，为其他乐器提供一个稳定的音高基准与和声背景，如同大地为万物提供生长之基础。

又地之品性为“顺”。坤卦之德为“顺承天”——地顺承天之运行而不违背。钟之于鼓，正如地之于天——钟声随鼓声之节奏而起落，“顺承”鼓之统领，不与鼓争先。

从材质看，钟以金（青铜）铸造，金为地之所出。《周礼·考工记》论金之性质甚详。金出于矿，矿藏于地，钟以地之所出之金铸成，其声自然“似地”。此非强作比附，乃物性使然。

地之又一重要品性为“静”。天动而地静——天日运转不息（动），地则安然不移（静）。钟声虽亦振动，然其余韵悠长绵延，有一种安定沉着之感，不似鼓声之节奏感强烈（动感强），而是以浑厚之音色弥漫于空间之中，给人以安稳之感（静感强）。此亦“似地”之一端。

第四节 “磬似水”——石声与水德

“磬似水”——磬之品性类似于水。

此一对应最为奇妙。磬以石制，石为至硬至坚之物；水为至柔至顺之物。硬石之器何以“似”柔水？

前文已略论此问。此处再作深入探讨。

水之品性，在先秦思想中有极丰富之描述。

老子先生曰：

“上善若水。水善利万物而不争，处众人之所恶，故几于道。居善地，心善渊，与善仁，言善信，正善治，事善能，动善时。夫唯不争，故无尤。”（《老子》第八章）

又曰：

“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜，以其无以易之。弱之胜强，柔之胜刚，天下莫不知，莫能行。”（《老子》第七十八章）

孔子先生论水亦有精论。《荀子·宥坐》载孔子先生观水之语：

“夫水，遍与之而无私，似德；所及者生，似仁；其流卑下，句倨皆循其理，似义；浅者流行，深者不测，似智；其赴百仞之谷不疑，似勇；绰约微达，似察；受恶不让，似包；蒙不清以入，鲜洁以出，似善化；至量必平，似正；盈不求概，似度；其万折也必东，似志。是以君子见大水必观焉。”

此段将水之品性与德、仁、义、智、勇、察、包、善化、正、度、志等十一种美德相对应，堪称先秦“水德论”之集大成者。

磬之“似水”，当从以下几个层面理解：

其一，声之清。 磬声清脆如水之清澈。水之最显著品性为“清”——清澈透明，一眼见底。磬声亦然——清脆利落，音质纯净，无浑浊杂音。

其二，声之流。 磬声清越流转，如水之流动。水之流动顺势而下，遇石则分，过隙则合，灵活变化而不强求。磬声在乐队中亦有类似功能——以清脆之点缀穿插于浑厚之鼓钟声中，灵活自如，如水之流淌于山石之间。

其三，声之制。 水虽至柔，却有“制”——水流必循其道，不逾越堤岸；水面至量必平，不偏不倚。磬之“廉制”正合水之此品性——有节有度，不越分际。

其四，石与水之辩证。 石为至硬，水为至柔，然石出水声——此乃刚柔相济之妙。刚者发柔声，正如强者行柔道。老子先生曰“柔弱胜刚强”，石磬之发水声，正是此理之具体呈现。

“磬似水”之说，在先秦思想中还有一层更深的宇宙论意义。鼓似天（在上），钟似地（在下），磬似水——水居天地之间，流行于地上而蒸发于天空，是沟通天地之媒介。磬在乐队中的功能亦然——以其清脆之声在浑厚之鼓钟声间穿插，起到沟通、协调、标志节点之作用，是乐队中天（鼓）与地（钟）之间的媒介。

第五节 “竽笙箫和管龠，似星辰日月”——管乐与星辰

“竽笙箫和管龠，似星辰日月”——竽、笙、箫的和谐之声与管、龠的刚猛之声，合起来类似于星辰日月。

此一对应如何理解？

星辰日月是天空中的发光体——它们悬于天穹之上，各有光华，各有运行轨道，既独立存在又相互辉映，共同构成天空之壮丽景象。

竽笙箫之“和”如星辰之众多——群星满天，各有方位，各有光度，然而和谐共存，构成璀璨之星空。星辰之美在于“多而和”——无数星辰同时闪耀而不相冲突，此即“和”之至境。

管龠之“发猛”如日月之光辉——日月之光远比星辰明亮，光芒四射，穿透黑暗，此即“发猛”之品性。日月在群星之中最为突出，如同管龠之声在笙竽和声中最为鲜明。

合而言之，竽笙箫之“和”加上管龠之“发猛”，如同星辰之和谐加上日月之光辉——既有群体之和谐，又有个体之突出，构成天空之完整景象。

此对应还蕴含一层深意：星辰日月皆为“光”之存在，它们的本质是“明”——照亮黑暗，使万物可见。管乐之“和”与“发猛”，在乐队中亦起“照亮”之作用——管乐之声高亢嘹亮（相对于鼓钟之低沉浑厚），在

听觉上更为"明亮", 如同星辰日月在视觉上更为"明亮"。

《周易·离卦·彖传》曰:

"离，丽也。日月丽乎天，百谷草木丽乎土。重明以丽乎正，乃化成天下。"

日月之"丽乎天"——附着于天而发光。管乐之声亦然——附着于鼓钟之节奏（天地之基础）之上而发出明亮之声。

从宇宙论的角度看，天（鼓）、地（钟）、水（磬）构成了宇宙之基本框架，星辰日月（管乐）则是在此框架中运行之发光体，为宇宙增添光华与活力。在乐队中亦然——鼓钟磬构成节奏与音高之基本框架，管乐则在此框架中穿插旋律，为乐曲增添光华与活力。

第六节 "鼗祝、拊鼙、控柷似万物"——小器与万物

"鼗祝、拊鼙、控柷似万物"——鼗鼓、祝、拊、鼙、控、柷等各种小型打击乐器和节奏乐器，类似于万物。

此处出现了一系列前文"声乐之象"段中未及讨论之乐器，皆为次要之小型乐器或节奏辅助工具：

- 鼗（táo）：拨浪鼓，以手柄旋转使两侧小球击打鼓面发声。
- 祝（zhù）：方形木斗，以椎击之，用于乐曲之起始。
- 拊（fǔ）：小鼓，以手拍击。
- 鼙（gē）：一种打击乐器。
- 控（qiāng）：即柷之类，木制打击乐器。
- 柷（jì）：木制敲击器具。

此等小器何以"似万物"？

万物之特性，在于种类繁多、形态各异、各有其用。天地日月水为宇宙之大体，万物则为宇宙之细部——花草虫鱼、飞禽走兽、山川湖泊、沙石尘埃……种类无穷，形态万千。

鼗祝拊鼙控柷等小器在乐队中的角色亦然——它们不是主角（主角是鼓钟磬管乐琴瑟歌舞），而是丰富多彩的配角与点缀。它们种类繁多（木器、革器、竹器等），声音各异（有的清脆、有的沉闷、有的尖锐），各有特殊功能（祝用于起乐、敌用于止乐、拊用于辅助鼓节等）。正如万物之于天地——天地为大框架，万物充实其间，使之丰富多彩。

此一一对应揭示了荀子先生乐象论的一个重要特点：**完整性**。荀子先生不仅将主要乐器与天地水星辰日月相对应，还将次要小器与"万物"相对应，使整个乐器谱系与整个宇宙图式形成完整之对应关系。宇宙

中有天、地、水、星辰日月、万物——乐队中有鼓、钟、磬、管乐、小器。宇宙之一切，皆在乐队中有所映射。乐队即是一个微型宇宙。

第七节 乐器谱系与宇宙图式：整体分析

综合以上各节之分析，荀子先生所建构之乐器—宇宙对应体系可图示如下：

宇宙元素	对应乐器	品性	功能
天	鼓	大丽	统领全局，定节奏
地	钟	统实	承载基础，定音高
水	磬	廉制	沟通调节，标节点
星辰日月	竽笙箫管龠	和、发猛	穿插旋律，增光华
万物	鼗柷拊鞀控柷	多样	丰富细节，增色彩

此体系之构建逻辑极为严密：

第一层：天一鼓。 天为宇宙之最高者、最大者、统领一切者。鼓为乐器之最高者、最大者、统领一切者。二者皆为"君"。

第二层：地—钟。 地为宇宙之基础者、承载一切者。钟为乐队之基础者、承载音高者。二者皆为"基"。

第三层：水—磬。 水为天地之间流行者、沟通调节者。磬为鼓钟之间穿插者、标志节点者。二者皆为"介"。

第四层：星辰日月—管乐。 星辰日月为天空之发光者、增添光华者。管乐为乐队之明亮者、增添光华者。二者皆为"明"。

第五层：万物—小器。 万物为天地间之充实者、丰富多彩者。小器为乐队中之充实者、丰富多彩者。二者皆为"实"。

五层对应，层次分明，逻辑严整。这不是任意的比附，而是基于深刻的"取象"思维——通过对乐器品性与宇宙元素品性之共同特质的洞察，建立起二者之间的内在联系。

此体系背后的哲学预设是：**宇宙与人事具有相同的结构。** 天地之运行有序，乐队之演奏亦有序；天地有主次、有层次、有配合，乐队亦有主次、有层次、有配合。此乃先秦"天人相应"思想之具体表现。

《周易·系辞下》曰：

"天地之大德曰生，圣人之大宝曰位。何以守位？曰仁。何以聚人？曰财。理财正辞，禁民为非曰义。"

天地之德与圣人之政相对应。荀子先生之乐象论亦然——天地之构成与乐队之构成相对应。这是同一种思维方式在不同领域之应用。

此处须追问一个更根本的问题：乐器谱系与宇宙图式之间的对应关系，是"自然的"还是"人为建构的"？换言之，乐器之品性确实与天地万物之品性有内在之相通，还是荀子先生强作比附？

从荀子先生的思想立场看，答案是二者兼有。一方面，荀子先生承认乐器之品性有其物性基础——革声深沉如天之广大，金声浑厚如地之厚重，石声清脆如水之清澈——此为"自然的"相通。另一方面，将此相通系统化、体系化地建构为一个完整的对应体系，则是"人为的"——是圣人（先王）之智慧所创造的文化秩序。

此正合荀子先生"化性起伪"之总旨。"性"为自然，"伪"为人为。乐器之天然品性为"性"，将之组织为有序之乐队并与宇宙图式相对应则为"伪"。圣人之伟大，正在于能洞察"性"（自然品性）之中蕴含的"理"，而以"伪"（人为创造）将之实现出来。

第四章 舞之意：身体、节奏与群体和谐

第一节 "曷以知舞之意"——追问之展开

原文第三段以一问一答之形式，展开对舞蹈之深层意义的追问：

"曷以知舞之意？"

"曷"即"何"，"曷以"即"何以"——凭什么能知道舞蹈的意义？如何才能理解舞蹈所表达的东西？

此问极有深意。为何荀子先生独对"舞"提出此问，而不对鼓、钟、磬等乐器提出此问？

答案在于舞蹈之特殊性。器乐之品性可以通过"听"来感知——鼓声大而丽，听即可知；钟声统而实，听即可知。歌唱之品性亦可通过"听"来感知——歌声清而尽，听即可知。唯独舞蹈，其意义不在于"声音"而在于"动作"，不在于"听"而在于"看"。然而，舞蹈之意义不仅是视觉上的美——若仅是视觉之美，则不必问"曷以知舞之意"，只须说"舞之形美矣"即可。荀子先生问"舞之意"，是问舞蹈动作背后之深层意义——那不可见之"意"。

这引出了一个认识论问题：如何从可见之"形"（舞者之动作）洞察不可见之"意"（舞蹈之深层意义）？此问与《周易》之"观象"思维完全一致——通过观察外在之"象"，洞察内在之"理"。

第二节 "目不自见，耳不自闻"——自我超越之境

荀子先生对此问之回答，开头即出人意料：

"曰：目不自见，耳不自闻也。"

这是什么意思？目不自见——眼睛看不到自己；耳不自闻——耳朵听不到自己。

初看之下，此语似与舞蹈无关。然细细品味，方知此乃荀子先生之深刻洞见。

"目不自见"——舞者在舞蹈时，看不到自己的身体动作。舞者不能像观众那样从外部观看自己的舞姿。换言之，舞者对自身动作之把握，不是通过视觉的自我观察，而是通过身体的内在感知。

"耳不自闻"——舞者在舞蹈时，虽然耳朵能听到音乐，但此处的"耳不自闻"当理解为：舞者不是通过有意识的"倾听"来把握节奏，而是身体已经与节奏完全合一，节奏内化为身体的自然运动，不需要刻意用耳去"听"。

这是一种极高的境界——自我意识的超越。舞者在最高境界中，不再"看自己"（不自我审视），不再"听自己"（不自我监控），而是完全沉浸于舞蹈之中，身体自然而然地依据内在之节律而运动。

此境界与庄子先生所论之"忘"有深刻之呼应。《庄子·达生》载梓庆削木为鐻之事：

"梓庆削木为鐻。鐻成，见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉，曰：'子何术以为焉？'对曰：'臣工人，何术之有！虽然，有一焉。臣将为鐻，未尝敢以耗气也，必齐以静心。齐三日，而不敢怀庆赏爵禄；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四枝形体也。……然后入山林，观天性。形躯至矣，然后成见鐻，然后加手焉。不然则已。则以天合天，器之所以疑神者，其是与！'"

"齐七日，辄然忘吾有四枝形体也"——斋戒七日，忘记了自己有四肢身体。"以天合天"——以自身之天性合于材木之天性。此种"忘身""忘己"之境界，正与"目不自见，耳不自闻"相通——舞者亦是忘记了自己之身体（目不自见），忘记了外在之声音（耳不自闻），而以身体之天然节律合于音乐之天然节律。

又《庄子·养生主》载庖丁解牛之事：

"庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然向然，奏刀騞然，莫不中音。合于桑林之舞，乃中经首之会。"

庖丁解牛之动作"合于桑林之舞，乃中经首之会"——合于乐舞之节奏！这恰好印证了荀子先生之论——当技艺达到至高境界时，身体之动作自然合于乐舞之节律，不需要刻意控制。

然而，荀子先生与庄子先生之"忘"有一个重要差异。庄子先生之"忘"指向个体之自由——忘却一切社会规范与自我意识，回归自然之天性。荀子先生之"目不自见，耳不自闻"则指向群体之和谐——舞者忘却自我，不是为了回归自然，而是为了更好地服从集体之节奏（"以要钟鼓俯会之节"）。此一差异，体现了儒道两家在"身体观"上的根本分歧——道家以身体之自由为目标，儒家以身体之规训为手段。

不过，二者亦有相通之处。无论是庄子先生之"忘"还是荀子先生之"不自见不自闻"，都指向一种超越自我意识之刻意控制的更高境界——在这种境界中，行为者不再需要"想着怎么做"，而是身体自然而然地做出正确的动作。区别仅在于，庄子先生认为此境界之达成需要"去伪归真"（去除人为之矫饰，回归天性），荀子先生则认为需要"化性成习"（通过反复训练，使人为之礼乐内化为第二天性）。

第三节 "治俯仰、拙信、进退、迟速"——身体之秩序

"然而治俯仰、拙信、进退、迟速"——然而却能够治理（调控、规范）俯与仰、屈与伸、进与退、慢与快的身体动作。

"治"字极为关键。"治"在先秦有整治、调控、规范之义，与"乱"相对。《荀子·天论》曰：

"强本而节用，则天不能贫；养备而动时，则天不能病；修道而不贰，则天不能祸。故水旱不能使之饥，寒暑不能使之疾，袄怪不能使之凶。本荒而用侈，则天不能使之富；养略而动罕，则天不能使之全；倍道而妄行，则天不能使之吉。"

"治"乃人为之努力，使事物由混乱变为有序。舞者之"治俯仰、拙信、进退、迟速"，即以人为之努力规范身体之各种动作，使之由混乱之自然状态变为有序之文化状态。

"俯仰"——身体之上下运动，低头为俯，抬头为仰。

"拙信"——"拙"即"屈"，"信"即"伸"。身体之屈伸运动，弯曲为拙，伸展为信。

"进退"——身体之前后运动，向前为进，向后为退。

"迟速"——身体运动之快慢，缓慢为迟，迅疾为速。

此四对范畴——俯仰、拙信、进退、迟速——穷尽了人体运动之基本维度：

- 俯仰：上下维度
- 拙信：屈伸维度（关节之开合）
- 进退：前后维度
- 迟速：时间维度（快慢）

以四对范畴涵盖人体运动之全部可能，此乃荀子先生之严密逻辑。任何身体动作，无非是俯仰、拙信、进退、迟速之某种组合。舞者"治"此四对范畴——即将人体运动之全部可能纳入有序之规范之中。

此处可追问：为何用四对“对立范畴”来描述身体运动？俯与仰、拙与信、进与退、迟与速——皆为相反相成之一对。

这与先秦阴阳思想有着深刻之呼应。《周易·系辞上》曰：

“一阴一阳之谓道。”

万事万物皆可以阴阳二元来描述。身体运动亦然——俯为阴、仰为阳；拙为阴、信为阳；退为阴、进为阳；迟为阴、速为阳。舞者之身体在阴阳之间不断转换、不断交替，如同天道之阴阳消长，永不停息。

“舞意天道兼”之“天道”，在此获得了具体之含义——天道之核心即是阴阳之交替运行，舞者之身体动作亦是阴阳之交替运行。舞者以身体之俯仰拙信进退迟速，来模拟天道之阴阳消长。此即“舞意天道兼”——舞蹈以身体动作来演绎天道之全部意蕴。

第四节 “莫不廉制”——身体之礼

“莫不廉制”——所有这些身体动作无不清晰有度、合乎节制。

“廉制”二字，前文解磬之品性时已论及。“廉”为清晰分明、棱角有致；“制”为节制、法度。此处以“廉制”形容舞者之身体动作，意谓舞者之一俯一仰、一屈一伸、一进一退、一迟一速，皆清晰分明、干净利落，不拖泥带水，不含混模糊，且有节有度，不过分不不及。

“莫不”二字强调的是**无一例外**——所有动作都合乎“廉制”。这是一个极高的要求。试想，舞者在快速运动中，要做到每一个动作都清晰分明、合乎节制，需要多么精湛的技艺和多么深入的训练！

此处“廉制”之用，与前文磬之“廉制”构成呼应。磬之品性为“廉制”，磬似水；舞者之动作亦为“廉制”，舞者似……？似磬？似水？

答案或许更为深刻。磬之“廉制”是石器之天然品性——石质坚硬，叩之自然发出清脆利落之声。舞者之“廉制”却非天然——人之自然状态下的身体动作并不“廉制”（试观幼儿之手舞足蹈，毫无章法可言）。舞者之“廉制”是后天训练之成果，是“化性起伪”之体现。

此处正可见荀子先生“礼”论之精髓。《荀子·修身》曰：

“礼者，所以正身也。”

礼的功能是“正身”——规范人的身体行为。舞蹈之训练，正是最彻底的“正身”——将身体之每一个动作都纳入礼的规范之中。舞者在舞蹈中做到的“莫不廉制”，正是“礼”在身体层面之最高实现。

又《荀子·礼论》曰：

"礼者，人道之极也。"

礼是人道之极致。而舞蹈，作为以全身践行"廉制"之艺术，可以说是"礼之极"——礼在身体上的极致表现。

第五节 "尽筋骨之力，以要钟鼓俯会之节"——力与节的统一

"尽筋骨之力，以要钟鼓俯会之节"——竭尽筋骨之力量，以期合于钟鼓上下配合的节拍。

此句有两个关键词："尽"与"要"。

"尽"——穷尽、竭尽。"尽筋骨之力"——将全身筋骨之力量全部发挥出来。这说明舞蹈不是轻松随意之事，而是需要全身心投入、竭尽全力的严肃活动。舞者不能偷懒、不能敷衍、不能保留——必须"尽"其力。

"要"——要求、期望、追求。"以要钟鼓俯会之节"——以追求合于钟鼓之节奏为目标。"俯会"——"俯"指向下之动作节拍，"会"指各种节拍之汇合点。"钟鼓俯会之节"即钟声与鼓声交汇配合所形成的节奏点。

此句揭示了舞蹈之核心要求：**力与节的统一**。舞者须同时做到两件事——一是"尽力"（全身投入），二是"合节"（精确配合音乐节奏）。这两件事看似简单，实则极难兼得。

"尽力"意味着全身运动之强度达到极致——大幅度之俯仰、猛烈之跳跃、急速之旋转。在如此高强度之运动中，要做到每一个动作都精确地落在钟鼓之节奏点上（"要钟鼓俯会之节"），需要极高之身体控制力和节奏感。

此处可追问：为何舞者需要"尽筋骨之力"？舞蹈为何不能是轻松优雅、不费力气的？

答案在于先秦乐舞之性质。先秦之乐舞，非后世之文人舞蹈或宫廷舞蹈那般纤弱优雅。先秦之大舞——如《大武》（武王伐纣之乐舞）——是气势磅礴、动作猛烈的群体舞蹈，舞者手持干戚（盾与斧），做出进攻、防御、搏斗等动作。《礼记·乐记》载：

"夫武之备戒之已久，何也？……且夫武，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。"

此为《大武》之舞步描述——模拟武王伐纣之军事行动。如此大规模的、具有军事性质的舞蹈，自然需要"尽筋骨之力"。

即便是文舞（如《大韶》等），先秦之舞蹈亦要求全身投入。舞者"尽筋骨之力"，不仅是体力之要求，更是态度之要求——以至诚之心、全力之身来从事舞蹈，不敢有丝毫懈怠。此乃"敬"之体现。《论语·

学而》曰：

"敬事而信。"

"敬"是对所做之事全身心投入、一丝不苟。舞者之"尽筋骨之力"，正是以"敬"之态度从事舞蹈。

第六节 "而靡有悖逆者"——无一违背

"而靡有悖逆者"——而没有任何违背、逆乱之处。

"靡"即"无"；"悖逆"即违背、混乱。此句强调的是舞者在全力运动之中，竟然没有任何一个动作违背钟鼓之节拍——全部动作都精确地配合音乐，无一差错。

这是何等之难！试想：数十人、甚至数百人同时舞蹈（先秦大型乐舞动辄数十人至上百人），每个人都"尽筋骨之力"全身运动，而所有人的每一个动作都精确地与钟鼓之节奏配合，"靡有悖逆者"——没有一个人出错、没有一个动作失误。这需要何等之训练、何等之默契、何等之功力！

此处可见荀子先生之赞叹语气。"靡有悖逆者"——这种完美的群体协调，在荀子先生看来是极为了不起的成就。它证明了"礼乐教化"之有效——通过长期的训练和教化，人们可以从混乱无序之自然状态达到高度有序之文化状态。

此处亦暗含一层政治哲学之意味。"靡有悖逆者"——无人违背。这不正是理想政治之写照吗？一个由圣王统治的理想国家，臣民各安其分、各尽其职，"靡有悖逆者"——无人叛逆、无人违法。乐舞之和谐正是政治和谐之缩影。

《荀子·乐论》在别处亦明确阐述了此一思想：

"故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲；乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺。"

乐之功能在于使人"和敬""和亲""和顺"——即在各种社会关系中实现和谐。舞蹈中"靡有悖逆者"之景象，正是这种社会和谐之最直观的呈现。

第七节 "众积意譟譟乎"——群体和谐之至境

"众积意譟譟乎！"——众人积聚之意味是那样譟譟乎！

此句为整段之总结，以感叹语气收束。

"众"——众人，指参与舞蹈之全体舞者。

"积意"——积聚之意味、累积之意蕴。"积"字在荀子先生思想中极为重要。《荀子·劝学》曰：

"积土成山，风雨兴焉；积水成渊，蛟龙生焉；积善成德，而神明自得，圣心备焉。"

"积"乃由少至多、由浅至深之过程。"众积意"——众人通过长期训练、反复积累所达到之默契与和谐，其意蕴是深厚而丰富的。

"譚譚乎"——"譚譚"为叠字，形容一种和谐安详、从容不迫之状态。此二字之音义结合，给人以平和、安泰、祥和之感。

整句之意为：众舞者长期积累训练所达到的那种群体和谐之意境，是那样的安详祥和啊！

此句以感叹收束，将全段推向情感之高潮。荀子先生不是在冷静地分析舞蹈之技术，而是在由衷地赞叹舞蹈所呈现之群体和谐之美。这种美不仅是视觉的、听觉的，更是精神的、道德的——它是人类通过"化性起伪"所能达到的最高文化成就之缩影。

"譚譚乎"之感叹，是荀子先生对礼乐文明之信心与热爱的流露。在荀子先生看来，人性虽恶，但通过礼乐之教化，人类可以达到"众积意譚譚乎"之境界——全体成员和谐协调、从容安详。这是值得追求的理想，也是可以实现的目标。

此处须特别注意"众"字。"众积意"之"众"，强调的是群体而非个体。荀子先生之关注点始终在于社会整体之和谐，而非个体之自由与解放。这与庄子先生之思想形成鲜明对比——庄子先生关注的是个体如何在不自由之世界中获得精神之自由，荀子先生关注的是群体如何通过礼乐之教化达到社会之和谐。

《荀子·王制》曰：

"人何以能群？曰：分。分何以能行？曰：义。"

人之所以能组成群体（"群"），是因为有"分"（社会分工与等级秩序）；"分"之所以能实行，是因为有"义"（正当性与道德约束）。舞蹈中的群体和谐正是"群""分""义"之最生动体现——众舞者各有其位（分），各尽其力（义），共同配合（群），终于达到"众积意譚譚乎"之至境。

第五章 上古视角：乐器与神话、巫覡、祭祀

第一节 鼓与雷——上古鼓之神话溯源

前文已引《山海经·大荒东经》所载夔皮为鼓之神话。此节更深入地探讨鼓在上古神话与巫覡传统中的原初意义。

鼓之与雷的关联，在上古信仰中极为深刻。雷为天之声——天本无声，唯雷乃天之发声。鼓为人之器——人欲发出如天之声，唯鼓能近之。

《山海经·大荒东经》之夔鼓神话完整引述如下：

"东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨。其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黄帝得之，以其皮为鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。"

此段神话之结构极为精密：

- 夔之"声如雷"——夔本身就是雷之化身。
- "以其皮为鼓"——以雷兽之皮制鼓，鼓即是"驯化的雷"。
- "橛以雷兽之骨"——以雷兽之骨为鼓槌，强化鼓与雷之关联。
- "声闻五百里"——鼓声如雷声般远播。
- "以威天下"——鼓之功能为"威"——震慑、统治。

此神话揭示了鼓之原初意义：鼓是人工模拟之雷。人类通过制作鼓，将天之雷声"移植"到人间，从而获得天之"威"——统治与震慑之力量。鼓之"大丽"——宏大而光辉——正是雷之"大丽"。鼓之"似天"，其最原始的根据即在于此——鼓之声似雷，雷乃天声，故鼓似天。

《周易》震卦(☳)之象为雷。震卦之卦辞曰：

"震，亨。震来虩虩，笑言哑哑。震惊百里，不丧匕鬯。"

"震惊百里"——雷声震惊百里之外。与"声闻五百里"之夔鼓相呼应。"不丧匕鬯"——虽然雷声震惊，却不失手打翻祭祀之匕鬯(祭器与香酒)。此暗示雷(鼓)虽令人震惊，却是在祭祀之语境中——鼓声在祭祀中的震慑功能，正合此义。

《周易·系辞上》曰：

"鼓之以雷霆，润之以风雨。"

"鼓之以雷霆"——此处"鼓"字用作动词，"以雷霆鼓动万物"。雷霆之"鼓"（振动、激荡），正是鼓之"鼓"（击打、振动）。在语言层面，"鼓"与"雷"就已经合而为一。

在上古巫觋传统中，鼓是沟通人神的首要工具。巫师击鼓以通神明，击鼓以驱鬼邪，击鼓以召唤灵魂。《楚辞·九歌·东皇太一》曰：

"扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。"

"扬枹兮拊鼓"——举起鼓槌拍击鼓面，这是祭祀东皇太一之乐。鼓声在祭祀中位居首位，是沟通人神之第一乐器。

又《楚辞·九歌·国殇》曰：

"操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接。旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先。凌余阵兮躐余行，左骖殪兮右刃伤。霾两轮兮絷四马，援玉枹兮击鸣鼓。天时坠兮威灵怒，严杀尽兮弃原野。"

"援玉枹兮击鸣鼓"——在激烈战斗中，以玉槌击打大鼓。鼓声在战争中之功能为振奋士气、统一行动——正是鼓之"大丽"与"乐之君"的体现。

综上，鼓在上古之原初意义为：

一、天之雷声的人工模拟（鼓似天）。二、沟通人神的巫觋工具（用于祭祀）。三、统领群体的行动号令（用于战争与政治）。

此三重意义，与荀子先生所论之"鼓大丽""鼓其乐之君邪""鼓似天"完全吻合。荀子先生虽以理性化之语言论乐，但其论述之深层背景仍是上古神话与巫觋传统。

第二节 钟与地祇——金石之祭的渊源

钟之"似地"，在上古文化中亦有深厚之根基。

金属（铜、锡）出于地下之矿藏。冶金技术之发明，在上古被视为开天辟地之大事。《管子·揆度》曰：

"葛卢之山发而出水，金从之。蚩尤受而制之，以为剑、铠、矛、戟。"

金属之冶炼与武器之制造，在上古神话中与蚩尤等文化英雄相关。金属从地下被开采出来、冶炼成形，此过程本身就具有“地之生养”之象征意义——大地孕育矿石，人类将矿石冶炼为金属，再铸造为钟——钟是地之精华的人工转化。

《国语·周语下》载伶州鸠论乐之言：

"金石以动之，丝竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之，草木以节之。"

"金石以动之"——金（钟）与石（磬）在乐队中起“动”（发起、推动）之作用，位列诸乐器之首。金石之尊贵，源于其材质之珍稀与制作之艰难——铸钟需要高超之冶金技术与大量之铜锡资源，非一般诸侯所能拥有。故钟为“重器”，与鼎并称。

钟之用于祭祀，尤其是祭祀地祇（土地之神），在先秦文化中有充分之记载。《周礼·春官·大司乐》载：

"乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示。"

祭地示（地祇）时“奏太簇”——以特定之钟律来祭祀大地之神。钟声与地祇之祭祀的密切关联，正是“钟似地”之文化背景。

从音响品性看，钟声之浑厚绵长，确有“地”之气象。大地之品性为厚重、安稳、持久——钟声亦然。鼓声虽宏大，却短促有力；磬声虽清脆，却倏忽即逝；唯钟声浑厚而绵长，敲击一下可余韵不绝数十秒甚至更久，有如大地之恒久不变。

又从物理层面看，钟之金属材质具有极好的延展性与共振性，使钟声格外丰满、圆润、充实。这种“充实”之感，正合地之“厚德载物”——大地以其厚实承载万物，钟以其充实之声承载乐队之全部音响。

第三节 磬与水——石之清音的上古源流

磬之“似水”，在上古文化中可追溯至石器时代。

最早的磬是天然石片——古人发现某些特殊之石片被敲击时能发出清脆悦耳之声，遂将之加工为乐器。《尚书·益稷》载：

"戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏。"

"鸣球"即磬之古名，"球"为美石（玉石）之称。以美石制磬，叩之则“鸣”——发出清脆之声。此为磬之最古之记载之一。

又《尚书·益稷》载：

"击石拊石，百兽率舞。"

"击石拊石"——敲击石磬，"百兽率舞"——百兽随之起舞。此段描述的是上古时代的祭祀场景——以石磬之声召唤神灵（百兽为神灵之象征或巫者之化身），使之随声起舞。石磬是上古祭祀中最原始的乐器之一。

磬何以与水相关？

从声音品性看，清越之石声确似水流之声。山涧之水流过石面，发出叮咚之声，与磬声极为相似。古人或因此将石之声与水之声联系在一起。

从上古宇宙论看，石（山）与水（泽）本为一对。《周易》八卦中，艮为山（石），兑为泽（水）。山与泽相对而互通——山中有泉，泽底有石；山高而水下流，泽低而水汇聚。磬以山石之质发水泽之声，正合艮兑之交——刚中有柔，柔中有刚。

《诗经·商颂·那》曰：

"猗与那与！置我鞀鼓，奏鼓简简，衍我烈祖，汤孙奏假。绥我思成，鞀鼓渊渊，嘒嘒管声。既和且平，依我磬声。"

"依我磬声"——磬声作为和与平之依归。"既和且平"而"依我磬声"——和平之乐以磬声为依托。此与"磬似水"相通——水之品性为"平"（至量必平），磬声亦为"平"（和平之依归）。

又须注意，先秦之磬不仅用于乐，亦用于报时、行政等功能。《周礼·春官·磬师》载磬师之职，掌管各种磬之演奏。磬声清脆利落、穿透力强，适于作为信号之用——"磬以节止"，即以磬声标志乐曲之结束与段落之分界。此"节止"功能，正合磬之"制"（节制）、水之"止"（水遇低洼则止而成潭）。

第四节 笙竽与凤——簧管乐器的神话背景

笙簧之"和"，在上古神话中与凤凰有着密切之关联。

笙之形制，相传为模仿凤凰之翅膀。《尚书大传》（虽为两汉之书，然所载当有先秦之传承）有"女娲作笙簧"之说。笙之竹管参差排列，如凤凰张翼之状；笙之簧片振动发声，如凤凰鸣叫之音。

《诗经·小雅·鹿鸣》曰：

"呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。"

《诗经·小雅·鹿鸣》又曰：

"呦呦鹿鸣，食野之蒿。我有嘉宾，德音孔昭。"

笙之"和"声与鹿鸣之"呦呦"、嘉宾之"德音"相配合，构成一幅和谐融洽之宴飨图景。笙声之"和"，在诗歌语境中总是与和谐、友善、喜庆联系在一起。

箫（排箫）在上古亦有神话渊源。相传排箫为"箫韶九成，凤凰来仪"中之"箫"——舜帝之韶乐以箫为主器，奏九成（九段）而凤凰来朝。《尚书·益稷》载：

"箫韶九成，凤凰来仪。"

"凤凰来仪"——凤凰应箫韶之乐而来朝贺。此传说将箫与凤凰直接联系在一起——凤凰为和之化身，箫声为和之声音，二者相感相应。

凤凰在上古信仰中之品性为何？凤凰之德为"和"——凤凰出现是天下太平、万物和谐之祥瑞。《山海经·南山经》载：

"有鸟焉，其状如鸡，五采而文，名曰凤皇。首文曰德，翼文曰义，背文曰礼，膺文曰仁，腹文曰信。是鸟也，饮食自然，自歌自舞，见则天下安宁。"

凤凰之身具"德义礼仁信"五德，"自歌自舞，见则天下安宁"——凤凰之歌舞即是天下安宁之象征。笙等箫之"和"，正是凤凰之"和"在乐器中的体现。

此一上古渊源，使"笙箫和"不仅是音乐美学之描述，更是宇宙和谐理想之承载——笙箫之"和"，呼应的是凤凰来仪、天下太平之上古理想。

第五节 埙与土——土器与大地崇拜

埙之"翁博"——浑厚广博——与其土制材质有着深刻之关联。

埙以陶土烧制，是最原始、最朴素的乐器之一。考古发现之最早陶埙可追溯至数千年前之新石器时代。埙之材质为土，土为大地之本质。埙之声——低沉、浑厚、苍茫、古朴——正是大地之声、远古之声。

《周易》坤卦之德为"厚"——"坤厚载物"。埙声之"翁博"，正合坤德之"厚"。埙声给人的感受，如同站在广袤之大地上，四周一片苍茫，远处传来一阵低沉的呼唤——那是大地本身的声音。

从上古巫觋传统看，土器在祭祀中具有特殊之意义。土为大地之代表，以土制器祭祀地神，是最直接的“以地事地”。埙之声低沉浑厚，适于祭祀大地之神——以大地之材质（土）制成之器，发出大地之声音（浑厚低沉），祭祀大地之神灵。

《吕氏春秋·古乐》载：

“黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹之嶰谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分，而吹之，以为黄钟之宫。”

伶伦以竹管定律——竹管为管乐之始。然而在竹管定律之前，陶埙或许已经存在。埙之简陋原始，暗示其历史可能早于竹管乐器。如果说竹管乐器代表的是文明之精致，那么陶埙代表的就是文明之原初——大地之声，远古之音。

“翁博”二字之“博”，尤可深味。“博”为广博、宽广——埙声何以为“博”？盖因埙之音色低沉浑厚，缺少高频泛音（不像金属乐器或弦乐器那样有丰富之泛音），因此其声音显得“宽广”——如同一片没有细节的大色块，铺展开来，充满整个空间。这种“宽广”之声，正是“博”——不精不细，却宽广无垠。

第六节 琴瑟与人伦——弦乐的文明叙事

琴瑟在上古文化中，不仅是乐器，更是人伦关系之象征。

“琴瑟”在先秦诗文中常用以象征夫妇之和谐。《诗经·周南·关雎》曰：

“窈窕淑女，琴瑟友之。”

“琴瑟友之”——以琴瑟相配来比喻与淑女之亲近和谐。

《诗经·郑风·女曰鸡鸣》曰：

“琴瑟在御，莫不静好。”

“琴瑟在御，莫不静好”——琴瑟和鸣，一切安静美好。此为夫妇和谐之最美描写。

又《诗经·小雅·常棣》曰：

“妻子好合，如鼓瑟琴。兄弟既翕，和乐且湛。”

“妻子好合，如鼓瑟琴”——妻子（妻与子女）之和睦，如同弹奏瑟与琴一样和谐。

为何琴瑟能象征夫妇之和？

从乐器品性看，琴之“妇好”（柔婉美好）与瑟之“易良”（平易善良），二者一柔一温，相配相和，如同夫妇之相合——一方柔婉，一方温良，相辅相成。

从演奏形式看，琴瑟常合奏，一人弹琴、一人鼓瑟，二器之声相互交织、相互呼应，如同夫妇之对话——你一句、我一句，相和相应。

从文化传统看，琴瑟之制作与传授都带有神圣色彩。相传伏羲氏作琴，神农氏作瑟——皆为圣王之创制。琴瑟之音不仅悦耳，更能修身养性、通达神明。

荀子先生将琴之品性定为“妇好”，将瑟之品性定为“易良”，此分别颇有深意。如果将琴瑟比作夫妇：琴为“妇”——柔婉美好之妇德；瑟为“夫”——平易善良之夫德。“妇好”之“妇”字直接点明了琴之阴柔品性，“易良”之“易”字则暗含阳性之平和坦荡（“坦坦荡荡”即为“易”之品性）。

又须追问：古人何以区分琴之为“阴”与瑟之为“阳”？

从形制看，琴弦少（五弦或七弦）而瑟弦多（二十五弦或更多）。少为阴，多为阳——琴之弦少为阴，瑟之弦多为阳。从音色看，琴声清幽含蓄（阴），瑟声温和开展（阳）。从演奏方式看，琴之指法精微细腻（阴），瑟之弹奏较为铺展宏大（阳）。

此一阴阳配合，使琴瑟合奏能够达到最完美之“和”——阴阳相济，刚柔相配。正如夫妇之和谐在于阴阳互补——刚柔相济、动静相合。

第七节 歌舞与巫——上古巫覡传统

歌与舞在上古文化中，原本是巫覡活动之核心组成部分。

“巫”字之形，甲骨文中作两“工”交叉之状，象征巫者以身体沟通天地。《说文解字》释“巫”曰：“巫，祝也。女能事无形，以舞降神者也。”——“以舞降神”，点明了巫与舞之密切关系。“巫”与“舞”在上古本为同源——巫者以舞蹈来召唤神灵、沟通天人。

《楚辞·九歌》之十一篇，皆为巫覡祭祀之歌舞辞。其中歌与舞的结合无处不在：

《楚辞·九歌·东皇太一》：

“吉日兮辰良，穆将愉兮上皇。抚长剑兮玉珥，璆锵鸣兮琳琅。瑶席兮玉瑱，盍将把兮琼芳。蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆。扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。”

此为祭祀最高神“东皇太一”之歌辞。“扬枹兮拊鼓”——击鼓（鼓之“大丽”），“疏缓节兮安歌”——缓慢节奏中安详歌唱（歌之“清尽”），“陈竽瑟兮浩倡”——竽与瑟合奏并大声歌唱（竽之“和”、瑟之“易

良")，"灵偃蹇兮姣服"——巫者身着美服翩翩起舞（舞之"意天道兼"）。整段描述与荀子先生"声乐之象"之体系完全对应。

《楚辞·九歌·云中君》：

"浴兰汤兮沐芳，华采衣兮若英。灵连蜷兮既留，烂昭昭兮未央。蹇将憺兮寿宫，与日月兮齐光。龙驾兮帝服，聊翱游兮周章。灵皇皇兮既降，焱远举兮云中。览冀州兮有余，横四海兮焉穷。思夫君兮太息，极劳心兮忡忡。"

此为祭祀云中君（云神）之歌辞。巫者以歌舞召唤云神降临——"灵皇皇兮既降"——神灵已经降临。歌舞之功能在于"降神"——使神灵从天界降临人间。

这一上古传统为"歌清尽，舞意天道兼"提供了深层之文化背景：

歌之"清尽"——巫者之歌须清明纯净，方能上达天听，感动神灵。若歌声混浊不清，则神灵不降。"清"为歌之品性之首要——清明方能通神。"尽"为歌之功能之极致——穷尽人心之诚意，方能感动神灵。

舞之"意天道兼"——巫者之舞是以身体来演绎天道、模拟天地运行、呈现宇宙秩序的神圣行为。巫者在舞蹈中不是在"表演"，而是在"通灵"——以身体为媒介，沟通天人、联结神凡。此即"意天道兼"之原初意义——舞蹈的意旨在于兼通天道。

从上古巫觋传统看，"声乐之象"所描述的不仅是一般的音乐美学，更是一个完整的祭祀宇宙——鼓声如天雷以通天神，钟声如大地以祭地祇，磬声如流水以敬水神，管乐如星辰日月以应天象，埙声如土地之呼吸以颂地母，琴瑟如夫妇之和以叙人伦，歌声清尽以达天听，舞蹈意天道兼以通神明。整个乐队就是一个微型之祭坛，整场演奏就是一次微型之祭祀。

荀子先生虽然以理性化之语言将此传统重新表述，但其深层结构仍保留着上古巫觋祭祀之痕迹。这不是偶然的残留，而是文化之根基——礼乐之根在祭祀，祭祀之根在巫觋，巫觋之根在天人之交通。荀子先生之"声乐之象"，正是对这一根基的理性化继承与升华。

第八节 "八音"与"八方"——乐器材质的宇宙对应

先秦"八音"分类法——金、石、土、革、丝、木、匏、竹——不仅是乐器材质之分类，更蕴含着宇宙论之意涵。

"八"在先秦文化中是一个重要之数。八方（东、西、南、北、东南、西南、东北、西北）、八卦（乾、坤、震、巽、坎、离、艮、兑）、八音（金、石、土、革、丝、木、匏、竹）——皆以"八"为数。

八方为空间之全部方位，八卦为宇宙之全部元素，八音为乐器之全部材质。三者之"八"并非巧合，而是同一宇宙论思维之不同表现——以"八"为框架涵盖万有之全部。

《周礼·春官·大师》载：

"皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。"

八音之分类，以材质为标准——乐器由何种材料制成，即属何种"音"。此分类法的哲学预设是：材质决定品性——不同材质之乐器有不同之音色、不同之品性、不同之宇宙对应。

金（钟类）——金属出于地下矿藏，经冶炼而成，坚硬沉重，声音浑厚充实。金之德为"刚""实"。

石（磬类）——石为天然矿物，不经冶炼，直接加工成形，声音清脆利落。石之德为"坚""清"。

土（埙类）——土为大地之本质，塑形烧制而成，声音低沉浑厚。土之德为"厚""朴"。

革（鼓类）——革为动物之皮，绷于鼓框之上，以桴击之发声，声音宏大深沉。革之德为"大""动"。

丝（琴瑟类）——丝为蚕之所产，以之为弦张于琴瑟之上，拨弄之发声，声音柔婉优美。丝之德为"柔""美"。

木（柷敔类）——木为树之所生，以之制成方形或虎形之打击器，敲击之发声。木之德为"朴""直"。

匏（笙竽类）——匏为葫芦，以之为笙之斗，插入竹管，吹之发声。匏之德为"和""圆"。

竹（箫管箛篪类）——竹为直立之草，中空有节，截之为管，吹之发声。竹之德为"直""亮"。

八种材质——金石土革丝木匏竹——涵盖了自然界之主要材料类型：矿物（金、石）、土壤（土）、动物产品（革、丝）、植物产品（木、匏、竹）。以这八种材料制成之乐器，发出八种不同品性之声音，构成一个完整之音响宇宙。

这正是"声乐之象"之宇宙论基础——乐器以自然界之材料制成，其声音品性由材料之天然品性所决定，因此乐器之声音与自然界之元素（天、地、水、星辰日月、万物）自然地相对应。此非人为之牵强附会，乃物性之自然相通。

第六章 儒家视角：乐论与礼治

第一节 荀子先生乐论的思想渊源

荀子先生之《乐论》并非凭空而来，而是有着深厚之儒家思想渊源。

孔子先生一生酷爱音乐，对乐之品鉴与论述散见于《论语》各篇：

"子在齐闻韶，三月不知肉味，曰：'不图为乐之至于斯也。'"（《论语·述而》）

孔子先生在齐国听到韶乐，竟三个月感觉不到肉味（形容沉醉于音乐之深），感叹说：想不到音乐竟能达到如此境界！此一"至"字，与荀子先生所论之"舞意天道兼"——音乐之至境能兼包天道——一脉相承。

"子谓韶，尽美矣，又尽善也。谓武，尽美矣，未尽善也。"（《论语·八佾》）

孔子先生以"尽美尽善"评韶乐，以"尽美未尽善"评武乐。此处"尽"字之用，与荀子先生"歌清尽"之"尽"相通——"尽"乃穷尽、完全之义，是对最高境界的追求。

"子曰：'兴于诗，立于礼，成于乐。'"（《论语·泰伯》）

"成于乐"——人格之最终完成在于乐。此一判断将乐置于礼之上——礼使人"立"（确立规范），乐使人"成"（达到完善）。荀子先生之《乐论》正是对此一判断的系统展开——阐述乐何以能"成"人。

又：

"子曰：'礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？'"（《论语·阳货》）

孔子先生指出：礼不仅仅是玉帛等外在形式，乐不仅仅是钟鼓等外在声响。礼之本质在于恭敬，乐之本质在于和谐。此一洞见为荀子先生"声乐之象"论提供了方法论基础——探讨声乐之品性（"象"），就是超越钟鼓之外在形式而深入其内在品格。

孔子先生论乐之另一重要维度是乐与政治之关系。《论语·卫灵公》载：

"颜渊问为邦。子曰：'行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则韶舞。放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。'"

"放郑声"——摒弃郑地之音乐（因其淫靡放荡）。"乐则韶舞"——音乐当用韶乐与舞蹈。此处将乐之选择视为治国之大事——用正乐还是淫乐，关系到国家之治乱。

荀子先生之《乐论》继承并发展了孔子先生之乐论。其核心论点可概括为：

一、乐为人情之必然——人不能无乐。二、乐有善恶之分——善乐教化人心，恶乐败坏人心。三、先王制雅颂之声以导人——以善乐引导人之自然乐欲。四、乐与礼相辅相成——礼别异，乐合同。

此四点构成了儒家乐论之基本框架。"声乐之象"一段，正是在此框架之下，对"善乐"之具体品性所作之详细描述——鼓之"大丽"、钟之"统实"、磬之"廉制"……直至舞之"意天道兼"，皆是"善乐""雅颂之声"所应具有之品性。

第二节 "乐合同，礼别异"——声乐的社会功能

荀子先生论乐之社会功能，最精辟之论述见于《荀子·乐论》：

"乐也者，和之不可变者也。礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼别异。礼乐之统，管乎人心矣。"

"乐合同，礼别异"——乐的功能是使人合同（统一、和谐），礼的功能是使人别异（区分等级、明确差别）。二者相辅相成，共同管理人心。

此论述为理解"声乐之象"提供了社会学视角。"声乐之象"所描述之十二种乐器/活动的品性，不仅是音乐美学上的品性描述，更是社会功能的象征。

鼓之"大丽"——统治者之崇高伟大。"鼓其乐之君邪"——鼓为乐之君，如同君为国之主。鼓之品性就是理想统治者之品性——崇高而光辉，统领全局而不失威仪。

钟之"统实"——执政者之充实稳重。钟为乐之基础，如同大臣为国之柱石。钟之品性就是理想执政者之品性——统合各方而内质充实。

磬之"廉制"——法度之清正严明。磬为乐之节制者，如同法律为国之规矩。磬之品性就是理想法度之品性——清正廉洁而有节有制。

笙簧箫之"和"——社会之和谐。多管协同发声之"和"，如同社会各阶层之和谐共处。

管龠之"发猛"——个体之奋发。单管之刚健猛烈，如同个人之积极进取。

埙篪之"翁博"——文化之深厚。浑厚广博之声，如同文化传统之深厚积淀。

瑟之"易良"——民风之温善。平易善良之声，如同淳朴善良之民风。

琴之"妇好"——品德之柔婉。柔婉美好之声，如同温柔敦厚之品德。

歌之"清尽"——言论之清正。清明穷尽之声，如同清正无私之言论。

舞之"意天道兼"——天下之太平。兼包天道之意蕴，如同天下大同之至治。

如此看来，"声乐之象"不仅是一个音乐体系，更是一个政治理想之缩影——每一种乐器之品性都对应着理想社会之某一方面。整个乐队就是一个微型之理想国。

《荀子·乐论》明确阐述了此一对应关系：

"故乐者，天下之大齐也，中和之纪也，人情之所必不免也。故圣人为之文以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不讷，使其曲直、繁省、廉肉、节奏，足以感动人之善心，使夫邪汙之气无由得接焉。"

"天下之大齐"——乐是统一天下的大力量。"中和之纪"——乐是中和之道的具体呈现。荀子先生之乐论，最终指向的是社会和谐与政治理想。

第三节 《礼记·乐记》与荀子先生乐论的呼应

《礼记·乐记》是先秦乐论之集大成之作，其思想与荀子先生之《乐论》有着极为密切之呼应。

《礼记·乐记》论声乐之品性曰：

"是故德成而上，艺成而下，行成而先，事成而后。是故先王有上有下，有先有后，然后可以有制于天下也。"

此处以"上下先后"之秩序论乐之结构，与荀子先生以"君""天地""星辰日月""万物"之层级论乐器之谱系，思路完全一致。

《礼记·乐记》又曰：

"乐者，天地之和也。礼者，天地之序也。和故百物皆化，序故群物皆别。"

"乐者，天地之和也"——乐是天地之和谐的体现。此与荀子先生将乐器与天地万物相对应之思路一致——乐既然是天地之和谐的体现，那么乐器之谱系自然应当映射天地万物之谱系。

《礼记·乐记》更有一段与荀子先生"声乐之象"极为相似之文字：

"土敝则草木不长，水烦则鱼鳖不大，气衰则生物不遂，世乱则礼慝而乐淫。是故其声哀而不庄，乐而不安，慢易以犯节，流湎以忘本。广则容奸，狭则思欲。感条畅之气而灭平和之德。是以君子贱之也。"

此段描述"乱世之乐"之品性——"哀而不庄""乐而不安""慢易以犯节""流湎以忘本"——全部是负面品性。与之相对，荀子先生"声乐之象"所描述的则全部是正面品性——"大丽""统实""廉制""和""清尽"等。两段文字一正一反，恰好构成完整之对照：善乐之品性（荀子先生所述）与恶乐之品性（《乐记》所述），分别通向治世与乱世。

《礼记·乐记》又曰：

"大乐与天地同和，大礼与天地同节。"

"大乐与天地同和"——至大之乐与天地之和谐相同。此一命题正是荀子先生"声乐之象"宇宙论之总纲——乐之所以能将乐器与天地万物相对应，正是因为"大乐与天地同和"——乐与天地共享同一种和谐之结构。

第四节 乐教与化民——声乐之象的教化意蕴

荀子先生论乐之教化功能，有极为精辟之论述：

"夫声乐之入人也深，其化人也速。故先王谨为之文。乐中平则民和而不流，乐肃庄则民齐而不乱。民和齐，则兵劲城固，敌国不敢婴也。"（《荀子·乐论》）

"声乐之入人也深，其化人也速"——声乐深入人心之深度与改变人心之速度，都超过其他手段。此一判断揭示了声乐教化之独特优势——它不是通过理性说服（如言语教化），也不是通过外在强制（如法律惩罚），而是通过直接感染情感来改变人心。

在此语境下重新审视"声乐之象"，则每一种乐器之品性描述都具有了教化之意味：

鼓之"大丽"教化人以崇高感——听鼓声而心生敬畏，仰慕崇高之德。

钟之"统实"教化人以充实感——听钟声而心趋充实，远离空虚浮华。

磬之"廉制"教化人以节制感——听磬声而心知节制，不敢逾越分际。

笙簧之"和"教化人以和谐感——听和声而心向和谐，乐于与人合作。

管籥之"发猛"教化人以振奋感——听猛声而心生振奋，勇于进取。

埙箎之"翁博"教化人以宽厚感——听博声而心趋宽厚，包容他人。

瑟之"易良"教化人以温善感——听良声而心向善良，待人平易。

琴之"妇好"教化人以美好感——听好声而心爱美好，追求精微。

歌之"清尽"教化人以清正感——听清声而心趋清正，表达真诚。

舞之"意天道兼"教化人以天道感——观舞蹈而心悟天道，追求完美之和谐。

十二种品性，十二种教化——一场完整的礼乐演奏，就是一次全面的心灵教育。听众在鼓钟磬管弦歌舞之声中，不知不觉地被感化，心灵向着"大丽""统实""廉制""和""发猛""翁博""易良""妇好""清尽""天道兼"之方向转变。此即"声乐之入人也深，其化人也速"之具体展开。

《荀子·乐论》又曰：

"故人不能不乐，乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱。先王恶其乱也，故制雅颂之声以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不謬，使其曲直、繁省、廉肉、节奏，足以感动人之善心，使夫邪汙之气无由得接焉。是先王立乐之方也。"

"使其曲直、繁省、廉肉、节奏，足以感动人之善心"——乐之曲折、繁简、清晰厚实、节奏快慢，都足以感动人之善心。"声乐之象"所描述之十二种品性，正是"曲直、繁省、廉肉、节奏"之具体展开——每一种品性都是"感动人之善心"的一种方式。

"使夫邪汙之气无由得接焉"——使那些邪恶污浊之风气无法侵入人心。善乐之品性充满人心，则恶乐之品性自然无处容身。此为"以善驱恶"之策略——不是禁止恶乐（那是墨子先生"非乐"之法），而是以善乐充实人心，使恶乐自然被排斥。

第五节 "声乐之象"与"正名"思想

荀子先生以"正名"著称。《荀子·正名》篇系统阐述了"名"（概念、语言）与"实"（事物、现象）之间的关系。"声乐之象"一段，可以看作"正名"思想在音乐领域之应用。

《荀子·正名》曰：

"名无固宜，约之以命，约定俗成谓之宜，异于约则谓之不宜。名无固实，约之以命实，约定俗成谓之实名。"

"名"（语言、概念）并无天然之正确性，而是通过社会约定而确立。然而一旦约定成功，则"名"与"实"之间就建立了稳固之对应关系。

"声乐之象"所做的，正是为每一种乐器之"实"（实际音响品性）确立一个精确之"名"（品性描述）——鼓之实为大而丽，故名之曰"大丽"；钟之实为统而实，故名之曰"统实"；磬之实为廉而制，故名之曰"廉制"……如此逐一"正名"，使每一种乐器之品性都有了精确而恰当之语言表达。

此"正名"之工作看似简单，实则极难。以最精练之语言捕捉最复杂之音响品性，需要极高之语言敏感度与音乐鉴赏力。鼓声之品性何止"大丽"二字所能穷尽？钟声之品性何止"统实"二字所能道尽？然而荀子先生以"大丽""统实""廉制"等精炼之词，确实捕捉到了各种乐器品性之核心特质。此乃"正名"之功——以最恰当之名指称最真实之实。

又从更深层面看，"声乐之象"之"正名"不仅是描述性的，更是规范性的。当荀子先生说"鼓大丽"时，他不仅是在描述鼓声之实际品性，更是在规定鼓声之应有品性——鼓声应当大而丽，若鼓声小而陋，则非善鼓也。当荀子先生说"歌清尽"时，他不仅是在描述歌唱之实际品性，更是在规定歌唱之应有品性——歌唱应当清而尽，若歌声浊而不全，则非善歌也。

此为儒家"正名"之深层用意——"正名"不仅是认识之工具，更是规范之手段。通过为事物确立正确之名称，同时也为事物确立了正确之标准。"声乐之象"为每种乐器确立了品性之名（"大丽""统实""廉制"等），同时也为每种乐器确立了品性之标准——好的鼓声应当"大丽"，好的钟声应当"统实"，好的磬声应当"廉制"……此为声乐之"正名"，亦为声乐之"正准"。

第七章 道家视角：大音希声与天籁

第一节 老子先生"大音希声"的乐论

老子先生论乐，言简意赅而深不可测。《老子》第四十一章曰：

"大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形。道隐无名。"

"大音希声"——至大之音，声响稀少（或几近无声）。此四字乃道家乐论之纲领，与儒家乐论形成深刻之对话。

"大音希声"何意？

解一：至大之音不需要喧嚣之声响。真正伟大的音乐不在于声音之宏大与繁复，而在于意蕴之深远与纯净。声音越少，意蕴越多——此为"少即是多"之原理。

解二：至大之音超越了声音之层面。"声"为可听之音响，"大音"则超越了可听之层面，达到了不可听之"道"的层面。正如"大象无形"——至大之象超越了可见之形态。

解三："大音"即天道之运行。天道运行不息，却无声无息——日月运转、四时交替、万物生长，皆在无声之中完成。此无声之运行，就是"大音"——无声之声、寂静之乐。

老子先生之"大音希声"，对于理解荀子先生之"声乐之象"有何启发？

表面上看，二者似乎对立：荀子先生详细描述十二种声乐之品性，赞美声乐之丰富多彩；老子先生则说至大之音几近无声，似乎否定了具体声乐之价值。然而深入思考，二者之间存在着微妙之互补关系。

荀子先生之"声乐之象"以"舞意天道兼"收束——舞蹈之意旨在于兼备天道。而老子先生之"大音希声"所指向的亦是天道——天道之"大音"为"希声"。二者之交汇点在于"天道"——荀子先生通过丰富之声乐来趋近天道（以有声之乐表达天道之意蕴），老子先生则指出天道本身是"希声"的（超越声音之层面）。

此一差异可以如此理解：荀子先生之声乐是"以有声追无声"——通过有声之乐器、歌唱、舞蹈，不断趋近于无声之天道。乐之最高境界（舞意天道兼）不在于声音本身之美妙，而在于声音所指向之天道意蕴。从这个角度看，荀子先生之终点正是老子先生之起点——"大音希声"是声乐修养到达极致后的超越。

《老子》第二章曰：

"天下皆知美之为美，斯恶已。皆知善之为善，斯不善已。故有无相生，难易相成，长短相较，高下相倾，音声相和，前后相随。"

"音声相和"——"音"与"声"相互和合。此处老子先生承认"音声相和"之事实，并将之置于一系列对立统一之范畴中（有无、难易、长短、高下、前后）。这说明老子先生并非完全否定声乐，而是指出声乐中对立因素之相互依存——高音因低音而存在，快速因慢速而存在，响亮因安静而存在。

荀子先生"声乐之象"中的对立范畴——鼓之"大"与琴之"妇好"（大与小），管龠之"发猛"与埙箎之"翁搏"（猛与厚），歌之"清"与钟之"实"（清与实）——正是"音声相和"之具体展开。老子先生之"大音希声"与荀子先生之"声乐之象"，以不同之方式指向同一个真理：声乐之美在于对立之和谐。

第二节 庄子先生"天籁""地籁""人籁"

庄子先生论乐，最精彩之论述见于《庄子·齐物论》之"三籁"说：

"子游曰：'地籁则众窍是已，人籁则比竹是已，敢问天籁。'子綦曰：'夫吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪！'"

此段对话之结构为：

- **人籁**——人之吹奏竹管而发之声。即人为之音乐。
- **地籁**——大地之众窍（各种孔洞）被风吹过而发之声。即自然之音响。
- **天籁**——"吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪！"——使万物各自发出不同之声音，而让它们自己这样做，各自取其所宜，激发它们的又是谁呢！天籁不是某种具体之声音，而是使万物各自发声之根本力量——"道"。

庄子先生之"三籁"说，为理解荀子先生之"声乐之象"提供了另一个深刻之视角。

荀子先生所论之"声乐之象"，全部属于"人籁"——人为制作之乐器、人为训练之歌唱与舞蹈。然而，荀子先生又将这些"人籁"与天地万物相对应——鼓似天、钟似地、磬似水……——这意味着"人籁"在荀子先生看来并非与自然对立，而是与自然相通。人为之乐器，因其材质出于自然（金石土革丝木匏竹），其声音品性亦与自然相通。

从庄子先生之“天籁”视角来看，荀子先生之“声乐之象”可以理解为：以“人籁”来模拟“地籁”乃至趋近“天籁”。鼓声之似天雷——是以人籁模拟地籁之中的雷声。钟声之似大地——是以人籁模拟地籁之中的大地之声。最终，“舞意天道兼”——是以人籁趋近天籁之至境。

然而，庄子先生或许会对荀子先生之尝试持保留态度。庄子先生之要旨在于：天籁不可以人为之努力追求——“咸其自取”，万物各自取其所宜，不需要人为之安排。荀子先生之“声乐之象”恰恰是人为之安排——先王制作乐器、训练歌舞、建立体系——此为典型之“人为”（“伪”）。

此一分歧反映了儒道之间在“人为”问题上的根本差异：

儒家（荀子先生）：人为（伪）是善的——“化性起伪”，通过人为之努力（礼乐教化）使人性从恶变善。声乐之“象”是圣人洞察自然品性后人为建构之文化秩序。

道家（庄子先生）：人为是多余的——“咸其自取”，万物自然而然地各得其所。最好的“乐”不是人为制作的乐器之声，而是万物自然发声的天籁。

二者之间的张力，构成了先秦乐论最深刻之哲学问题：人为之乐究竟是对自然之发展还是对自然之扭曲？

第三节“咸池”“承云”——黄帝之乐的道家叙事

庄子先生对音乐并非一概否定。在《庄子·天运》篇中，庄子先生通过北门成与黄帝的对话，详细描述了一种至高之乐——“咸池”：

“北门成问于黄帝曰：‘帝张咸池之乐于洞庭之野，吾始闻之惧，复闻之怠，卒闻之而惑。荡荡默默，乃不自得。’帝曰：‘汝殆其然哉！吾奏之以人，徵之以天，行之以礼义，建之以太清。夫至乐者，先应之以人事，顺之以天理，行之以五德，应之以自然，然后调理四时，太和万物。四时迭起，万物循生。一盛一衰，文武伦经。一清一浊，阴阳调和。流光其声，蛰虫始作。吾惊之以雷霆，其卒无尾，其始无首，一死一生，一僨一起，所常无穷，而一不可待。汝故惧也。’”

此段描述的“咸池之乐”有以下特征：

- 一、“始闻之惧”——初听令人恐惧。此与鼓之“大丽”（崇高伟大）相通——崇高之物令人敬畏恐惧。
- 二、“复闻之怠”——再听令人松懈。此与埙篪之“翁博”（浑厚广博）相通——浑厚之声令人放松。
- 三、“卒闻之而惑”——最终令人迷惑。此超越了荀子先生“声乐之象”之范畴——迷惑意味着超越理性之理解，进入“不可知”之境域。
- 四、“荡荡默默，乃不自得”——广大而寂默，使人失去自我。此即老子先生“大音希声”之境界——至大之乐使人失去自我意识，与道合一。

五、"吾惊之以雷霆"——以雷霆之声惊之。此直接呼应鼓之"似天"（天雷）——以雷霆般的鼓声开场。

六、"其卒无尾，其始无首"——结束时没有尾声，开始时没有首声。此超越了一般音乐之结构——无始无终，如同天道之运行永无止息。

七、"一死一生，一愤一起"——一生一死、一起一伏。此与荀子先生所论之"俯仰、诘信、进退、迟速"相通——皆为对立范畴之交替运行。

庄子先生所描述的"咸池之乐"，可以看作对荀子先生"声乐之象"之道家式回应——二者描述的是同一类至高之乐，但从不同之角度切入。荀子先生从乐器之品性出发，建构有序之体系；庄子先生从听者之体验出发，描述超越之境界。二者如同硬币之两面——一面是秩序，一面是超越。

第四节 道家之乐与儒家之乐的深层对话

综合以上分析，道家之乐与儒家之乐可作如下对比（非对立之比较，而是互补之呼应）：

在目的上：儒家之乐旨在"化民"——通过声乐教化人民，使社会达到和谐。道家之乐旨在"归道"——通过声乐（或超越声乐）使个体回归大道。二者一为社会取向，一为个体取向。

在方法上：儒家之乐以"制作"为法——先王制雅颂之声、制作乐器、训练歌舞。道家之乐以"自然"为法——让万物自然发声，不加人为干预。

在境界上：儒家之乐之最高境界为"舞意天道兼"——以人为之舞蹈表达天道之全部意蕴。道家之乐之最高境界为"大音希声"——超越一切人为之声音而归于天道之寂静。

在对"象"之态度上：儒家重"象"——"声乐之象"以精确之语言描述声乐之品性。道家超"象"——"大象无形"，至大之象超越了一切可描述之形态。

然而，二者之间亦有深层之相通：

第一，二者皆以"天道"为声乐之最高指归。荀子先生之"舞意天道兼"与老子先生之"大音希声"，都指向天道。

第二，二者皆承认声乐与自然之相通。荀子先生以乐器之品性对应天地万物，庄子先生以"地籁""天籁"解释自然之声——皆承认声音与自然有着内在之关联。

第三，二者皆重视"和"。荀子先生之"笙簧箫和"以及整个乐队之和谐配合，庄子先生之"天地一指也，万物一马也"（齐物之和）——皆以"和"为终极价值。

先秦思想之丰富，正在于此种"和而不同"——儒道两家以不同之路径趋向相通之目标。"声乐之象"作为儒家乐论之精华，在道家思想之映照下，其意蕴更加深远而多层。

第八章 乐象与宇宙论：先秦宇宙论的声乐维度

第一节 先秦宇宙论的基本框架

先秦宇宙论之基本框架可概括为以下几个层面：

天地论：宇宙之基本结构为天与地。天在上，地在下，万物居于天地之间。天之品性为健、动、刚、明；地之品性为顺、静、柔、暗。天地之间有阴阳二气流行，阴阳之消长变化产生四时、万物。

《周易·系辞上》曰：

"天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。动静有常，刚柔断矣。方以类聚，物以群分，吉凶生矣。在天成象，在地成形，变化见矣。"

此段为先秦宇宙论之总纲。天尊地卑——宇宙之基本秩序。动静有常——宇宙之基本运行。在天成象、在地成形——宇宙之基本呈现方式。

阴阳论：万事万物皆可以阴阳二元来描述。阳为天、明、动、刚、热、上、外、雄……阴为地、暗、静、柔、寒、下、内、雌……阴阳不是两种实体，而是一对描述事物性质的范畴。

"一阴一阳之谓道。"（《周易·系辞上》）

阴阳之交替运行即是"道"。

五行论：万物之运行可以金、木、水、火、土五种元素（或五种力量）来描述。五行之间有相生相克之关系——木生火、火生土、土生金、金生水、水生木；木克土、土克水、水克火、火克金、金克木。五行与四时、五方、五色、五味、五声等相对应，构成一个庞大之对应体系。

气论：万物之本质为"气"。气之聚则为有形之物，气之散则为无形之空。气有清浊之分——清气上升为天，浊气下降为地。

"精也者，气之精者也。气道乃生，下生五谷，上为列星。"（《管子·内业》）

"声乐之象"所建构之乐器—宇宙对应体系，正是在此宇宙论框架之下展开的。

第二节 乐器—天地—万物的对应逻辑

荀子先生将乐器与天地万物相对应，其对应逻辑可从以下几个层面来理解：

材质对应：乐器之材质出于自然，故与自然元素有天然之关联。革出于动物，动物生于大地之上、天空之下——鼓以革制，其声如天之雷。金出于地下之矿——钟以金铸，其声如地之厚。石为天然矿物，水历经石面——磬以石制，其声如水之清。竹木匏生于地上——管乐以竹匏制，其声如星辰日月之明。

品性对应：乐器之声音品性与自然元素之品性相通。大而丽——天之品性；统而实——地之品性；廉而制——水之品性。此对应非任意比附，而是基于品性之共同特质。

功能对应：乐器在乐队中之功能与自然元素在宇宙中之功能相似。鼓统领全局——天覆万物；钟承载基础——地载万物；磬标志节点——水沟通天地。

数量对应：宇宙之主要元素为天、地、水三者（三才），加上星辰日月（天之细部）与万物（地之细部）。乐队之主要乐器为鼓、钟、磬三者（三主器），加上管乐（旋律乐器）与小器（辅助乐器）。二者之数量结构相似。

此对应体系之哲学预设为：**宇宙与人事具有同构性**。或者更准确地说：人事（包括声乐）是宇宙之缩影。人作为天地之间的存在者，其一切创造活动都不可避免地反映着宇宙之结构。声乐作为人类最重要的创造活动之一，自然地映射着天地万物之秩序。

《周易·系辞下》曰：

"古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。"

包牺氏作八卦之方法——"仰观""俯察""近取""远取"——正是荀子先生建构乐器—宇宙对应体系之方法。圣人观察天地万物之品性（仰观天之太丽，俯察地之统实），近取人身之体验（歌之清尽，舞之天道兼），远取万物之特质（水之廉制，星辰之发猛），然后以之建构声乐之体系——此即"以通神明之德，以类万物之情"在声乐领域之具体应用。

第三节 五声、十二律与阴阳

荀子先生"声乐之象"虽未直接涉及五声（宫商角徵羽）与十二律（黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、中吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟）之话题，然五声十二律在先秦宇宙论中的地位极为重要，不可不论。

五声之与五行、五方、五色、五味等之对应，见于先秦多种典籍。《管子·五行》载：

"宫动脾，商动肺，角动肝，徵动心，羽动肾。"

五声与人体五脏之对应。《吕氏春秋·音律》载五声与四时之对应：宫为中央之声，商为秋之声，角为春之声，徵为夏之声，羽为冬之声。

此对应体系与荀子先生之乐器—宇宙对应体系并行不悖。荀子先生之对应是在乐器层面——以乐器之材质、品性对应天地万物。五声之对应是在音高层面——以音高之高低对应阴阳五行。二者从不同角度建构了声乐与宇宙之关联。

十二律之与十二月之对应更为精密。《吕氏春秋·十二纪》将十二律与十二月逐一对应：

"孟春之月……其音角，律中太簇。" "仲春之月……其音角，律中夹钟。" ……

十二律对应十二月，构成一个完整之时间—音高体系。每一月有其特定之律，奏此律之乐以应此月之气。此体系之哲学预设为：音高与时间具有同构性——时间之流转如同音高之升降，一年之十二月如同十二律之循环。

综合而言，先秦声乐与宇宙之对应体系至少有三个层面：

一、**乐器层面**——荀子先生之"声乐之象"，以乐器材质与品性对应天地万物。二、**音高层面**——五声十二律，以音高之高低对应阴阳五行、四时十二月。三、**节奏层面**——乐曲之节奏（快慢、强弱、起止）对应天地之运行（昼夜、盈亏、生灭）。

三个层面共同构成了一个完整之"声乐宇宙论"——声乐在材质上、音高上、节奏上全面映射宇宙之结构与运行。此即"大乐与天地同和"之具体内涵。

第四节 乐之为"和"——宇宙和谐论

"和"是先秦宇宙论与乐论之共同核心概念。

"和"字在先秦有多重含义，然其核心义为：不同的事物相互配合、相互协调而形成的和谐状态。此义已由史伯之言（"以他平他谓之和"）与晏子之言（"清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也"）充分阐明。

在宇宙论层面，"和"是天地万物之所以能够存在与运行的根本原理。天与地——至高与至低——相"和"而万物生焉。阴与阳——至柔与至刚——相"和"而四时行焉。水与火——至寒与至热——相"和"而生物化焉。

《周易·乾卦·彖传》曰：

"乾道变化，各正性命，保合太和，乃利贞。首出庶物，万国咸宁。"

"保合太和"——保持至大之和谐。此"太和"即宇宙之最高和谐状态——天地万物各得其所、各正其位、各尽其性，而又相互配合、相互协调，共同构成一个和谐之整体。

在声乐层面，"和"同样是核心原理。荀子先生"声乐之象"所描述之十二种品性——大丽、统实、廉制、和、发猛、翁博、易良、妇好、清尽、意天道兼——本身就是一组"和"的体系：大与小相和、刚与柔相和、清与浊相和、猛与博相和、外与内相和、部分与全体相和。十二种不同之品性，如同十二种不同之颜色，调和在一起，方能构成一幅完整而丰富的画面。

乐之"和"不仅在于各种乐器品性之相互配合，更在于声乐与天地之和——"大乐与天地同和"。当乐队之各种乐器（鼓钟磬管弦等）在演奏中达到完美之协调时，这种协调本身就是宇宙和谐之缩影——因为乐器之品性与天地万物之品性相通，乐器之和谐配合即是天地万物之和谐配合的人间映射。

此即"声乐之象"之最终意蕴：声乐不仅是人类的艺术创造，更是宇宙和谐的声音化呈现。人通过声乐，参与到宇宙之和谐之中——既是聆听者，也是参与者，更是创造者。

第九章 乐与身体：舞论的深层哲学

第一节 身体作为礼乐的媒介

先秦思想中，身体不仅是生理之实体，更是礼乐之媒介、道德之载体、天人交通之桥梁。

《礼记·乐记》曰：

"致乐以治心，则易直子谅之心，油然而生矣。易直子谅之心生则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神。天则不言而信，神则不怒而威。致乐以治心者也。"

"致乐以治心"——通过乐来治理心灵。此"治心"之过程，必须经由身体——乐之声音通过耳朵进入人心，乐之节奏通过身体之律动（舞蹈）内化为心灵之秩序。身体是乐进入心灵的通道。

荀子先生之舞论，将身体置于礼乐教化的核心位置。"治俯仰、诘信、进退、迟速"——这些身体动作之规范，就是礼乐在身体层面之具体实施。舞者之身体不是自由之身体，而是被礼乐规范过的身体——每一个动作都有其规定之方式、规定之节奏、规定之力度。

然而，这种规范并非压迫。荀子先生强调的是："目不自见，耳不自闻"——在最高境界中，舞者不需要刻意控制身体，身体自然而然地做出正确之动作。这意味着礼乐之规范已经内化为身体之"第二天性"——不是外在之强制，而是内在之自觉。

此即荀子先生“化性起伪”在身体层面之体现。人之自然身体（“性”）是混乱无序的——手舞足蹈、没有章法。通过礼乐之训练（“伪”），身体逐渐变得有序——俯仰有度、诚信有节、进退有法、迟速有常。当此训练达到极致时，有序之身体动作不再需要意识之控制而自然流出——此即“化性”之完成。

第二节 “不自见”“不自闻”与修身

“目不自见，耳不自闻”之境界，在儒家修身传统中有着深刻之意涵。

《论语·里仁》载孔子先生之言：

“朝闻道，夕死可矣。”

“闻道”——听闻大道。此“闻”非耳朵之“闻”，而是心灵之“闻”——以全部身心领悟大道。

《论语·述而》载：

“子曰：‘志于道，据于德，依于仁，游于艺。’”

“游于艺”——在六艺（礼、乐、射、御、书、数）中优游自得。此“游”字极妙——不是刻苦勉强，而是从容自在。当修养到达高境界时，行为者不再需要刻意努力，而是在其所从事之“艺”中自在游泳。

荀子先生所论之舞者“目不自见，耳不自闻”，正是“游于艺”之写照。舞者不再需要“看”自己的动作（目不自见），不再需要“听”音乐的节奏（耳不自闻），因为舞蹈已经成为其“游”的对象——从容自在，不假思索。

此境界与《荀子·劝学》所论之学习过程形成呼应：

“故不积跬步，无以至千里；不积小流，无以成江海。……锲而不舍，金石可镂。”

“不积跬步，无以至千里”——任何高境界都需要从基础之积累开始。舞者之“目不自见，耳不自闻”之境界，不是天生就有的，而是通过“积跬步”般的长期训练积累而来。从最初之刻意练习（眼睛盯着自己的动作、耳朵专注于音乐的节奏），到最终之自然流出（目不自见、耳不自闻），中间经历了无数次反复之训练。

“锲而不舍，金石可镂”——持之以恒，则连金石都可以雕刻。舞者之身体何尝不是一块“金石”？通过持之以恒的训练，舞者将混乱无序之自然身体雕刻为有序和谐之文化身体——此即“化性起伪”之具体过程。

第三节 从个体之舞到群体之和——“众积意”的社会哲学

“众积意譟譟乎”——此句之关键在“众”字。舞蹈之意义不仅在于个体之身体修炼，更在于群体之和谐协作。

先秦之乐舞从来不是个人行为，而是群体行为。《周礼·春官·大司乐》载乐舞之规模：

“王大食，三侑，皆令奏钟鼓。”

“凡六乐者，一变而致羽物及川泽之示，再变而致羸物及山林之示……六变而致象物及天神。”

大型乐舞需要众多演奏者与舞者协同配合。先秦之“佾舞”以八人为一列，天子八佾（六十四人），诸侯六佾（三十六人），大夫四佾（十六人），士二佾（四人）。数十人乃至数十对舞者同时起舞，要做到“靡有悖逆者”——无一人出错——这需要何等之训练与默契！

“众积意”——众人积聚之意蕴。此处之“意”不仅是个人之意蕴，更是群体共同之意蕴——一种超越个体而属于群体整体的精神状态。当众多舞者在长期共同训练之后，他们之间形成了一种难以言表之默契——不需要言语沟通，不需要眼神暗示，身体自然而然地协调配合。此即“众积意”——众人通过长期积累所达到之群体默契。

“譟譟乎”——和谐安详。此词描述的不是激昂振奋之状态，而是从容安详之状态。这表明群体和谐之最高境界不是紧张刺激的“一致行动”，而是从容安详的“自然协调”——众人不是被强制统一，而是自然而然地和谐一致。

此一描述深刻地反映了荀子先生之社会理想。理想之社会不是高压统一之集团（那是法家之理想），而是自然和谐之群体——每个人都经过礼乐之教化而内化了社会规范（“化性起伪”），因此不需要外在之强制，自然而然地与他人协调配合。“众积意譟譟乎”就是这种理想社会之缩影。

《荀子·富国》曰：

“万物同宇而异体，无宜而有用为人，数也。人伦并处，同求而异道，同欲而异知，生也。皆有可也，知愚同；所可异也，知愚分。……故先王案为之制礼义以分之，使有贫富贵贱之等，足以相兼临者，是养天下之本也。”

“人伦并处”——人们共同生活在一起。“同求而异道”——追求相同的东西但方式不同。先王制礼义以“分”之——通过礼义来确立各人之分位与职责。此“分”即是“治”——使混乱变为有序。

乐舞中之“众积意譟譟乎”，正是“人伦并处”而经“礼义”之“分”后所达到的理想状态——众人各有其位、各有其动作、各有其节奏，而又和谐一致，从容安详。此非压迫之产物，乃教化之成果。

第四节 舞与天道——“舞意天道兼”之终极阐释

综合前述所有分析，现在可以对“舞意天道兼”作最终之阐释。

“舞意天道兼”之五字，可从以下层面理解：

第一层：身体的宇宙模拟。舞者以身体之俯仰（天地之上下）、诘信（阴阳之屈伸）、进退（四时之往来）、迟速（日月之盈亏）来模拟天道之运行。舞蹈是天道在人身上的微缩演绎。

第二层：群体的宇宙缩影。众舞者之和谐配合，如同天地万物之和谐共存。乐队加舞者构成的整体，就是一个微型宇宙——鼓似天在上统领，钟似地在下承载，磬似水在中流行，管乐似星辰日月发光，小器似万物充实，舞者之身体在其间运行——如同万物在天地之间运行。

第三层：教化的宇宙完成。舞蹈是礼乐教化之最高形式——它不仅训练身体（礼之功能），更感化心灵（乐之功能）；不仅规范个体，更协调群体；不仅在听觉上呈现和谐，更在视觉与动觉上全面呈现和谐。舞蹈是“化性起伪”之最完全的实现——人之自然身体被完全转化为文化身体，人之自然欲望被完全引导为道德行为。

第四层：天人合一之至境。当舞者“目不自见，耳不自闻”，当身体之动作“莫不廉制”，当全体“靡有悖逆者”，当“众积意譟譟乎”——此时，人为之乐舞已经与天然之大道合而为一。人不再是在“表演”天道，而是“就是”天道之一部分——人之身体的有序运动就是天道有序运行之一种表现。

此即“天人合一”——非道家之“天人合一”（个体融入自然），而是儒家之“天人合一”（群体通过礼乐达到与天道同一之和谐）。此为“舞意天道兼”之最高意蕴。

第十章 深层追问：为什么

第一节 为什么声乐需要“象”

本章以追问之方式，深入探讨“声乐之象”所引发之一系列哲学问题。

第一问：为什么声乐需要“象”？声乐之美不是直接可以感受的吗？为什么还需要用语言来描述其“象”——其品性？

此问触及语言与体验之根本关系。

声乐之美确实可以直接感受——听鼓声而心生敬畏，听钟声而心趋安稳，听管乐而心生振奋——此皆不需要语言之中介。然而，荀子先生偏偏要用“大丽”“统实”“廉制”等精确之语词来描述这些体验。为什么？

因为荀子先生之目的不仅是"感受"声乐之美，更是"理解"声乐之美——将感性之体验上升为理性之认识。纯粹的感性体验是模糊的、个人的、不可传达的；理性之认识则是清晰的、公共的、可传达的。荀子先生以"象"名之，以语言描之，正是要将声乐之美从感性体验提升为理性认识，使之可以被讨论、被评判、被传承。

此正合荀子先生"正名"之旨。《荀子·正名》曰：

"名也者，所以期累实也。"

"名"的功能是使人能够"期"（辨别）和"累"（积累）"实"（事物）。声乐之"实"为其音响品性，声乐之"名"为"大丽""统实""廉制"等描述词。有了这些"名"，人们就可以清楚地辨别（"期"）不同乐器之不同品性，并将这些认识积累传承下去（"累"）。

又从教化之角度看，声乐之"象"不仅是描述，更是标准。有了"大丽""统实""廉制"等品性标准，乐师在制作乐器、训练乐队时就有了明确之目标——鼓声要做到"大丽"，钟声要做到"统实"，磬声要做到"廉制"……此为声乐教育之规范。若无此"象"，则声乐之好坏无从判断，乐师之训练无所依凭。

第二节 为什么乐器之品性与天地万物对应

第二问：为什么乐器之品性能够与天地万物对应？这种对应是客观存在的还是人为建构的？

此问触及先秦"天人相应"思想之根本。

如前所述，此对应既有客观之基础（材质之天然品性决定了声音之天然特质），又有人为之建构（将此天然特质系统化为一个完整之对应体系）。

然而，更深层之追问在于：为什么自然界之材质恰好具有与天地万物相通之品性？革声何以恰似天雷？金声何以恰似大地？石声何以恰似流水？

先秦思想之回答是：因为万物本为一体。《庄子·齐物论》曰：

"天地与我并生，而万物与我为一。"

万物同出于道，同禀于气，本为一体。革与天同出于道——革为动物之皮，动物生于天地之间，革之品性自然蕴含天地之品性。金与地同出于道——金出于地下矿藏，金之品性自然蕴含大地之品性。石与水同出于道——石生于山，山生于地，水历经石面——石之品性与水之品性自然相通。

此即"万物一体"之宇宙观。在此宇宙观下，乐器品性与天地品性之对应不是偶然之巧合，亦非人为之牵强，而是万物一体之自然体现。

《周易·系辞上》曰：

"形而上者谓之道，形而下者谓之器。"

"道"为形而上之根本，"器"为形而下之具体。声乐之"器"（乐器）虽属形而下，但其所呈现之"象"（品性）却指向形而上之"道"（天地之理）。"声乐之象"就是从"器"到"道"的桥梁——通过具体之乐器品性，洞察抽象之天地之理。

第三节 为什么鼓为乐之"君"而非"首"或"主"

第三问：为什么荀子先生用"君"字而非"首"或"主"来称呼鼓在乐队中的地位？

此问看似细微，实则蕴含深意。

"首"字意为头部、首先、第一——若用"鼓其乐之首邪"，则仅表示鼓在乐队中排序第一。

"主"字意为主人、主持、主宰——若用"鼓其乐之主邪"，则表示鼓是乐队之主宰者。

而"君"字在先秦语境中有着极为丰富之政治与伦理内涵。"君"不仅是统治者，更是道德之表率、秩序之核心、群体之凝聚力之所在。《荀子·君道》曰：

"君者，民之原也。"

"君"是人民之源泉。又曰：

"君者，仪也。民者，影也。仪正而影正。"

"君"是标准之仪表，人民是其影子。仪表正则影子正。

以"君"称鼓，意味着鼓不仅在乐队中排序第一（"首"之义），不仅在乐队中拥有主宰权力（"主"之义），更在乐队中具有道德表率之功能——鼓声之品格决定了整个乐队之品格（"仪正而影正"），鼓声之节奏决定了整个乐队之节奏（"原清则流清"）。

此用词之精确，体现了荀子先生将音乐与政治深度关联之思维特征。在荀子先生看来，乐队就是一个微型之政体——有"君"（鼓）、有"臣"（钟、磬等主要乐器）、有"民"（小器及众舞者）。乐队之和谐正如国家之治平，乐队之混乱正如国家之祸乱。

第四节 为什么舞蹈在声乐体系中地位最高

第四问：为什么舞蹈在声乐体系中地位最高——品性为"意天道兼"，而非鼓或歌？

此问涉及先秦礼乐体系之深层结构。

从表面看，鼓为“乐之君”，地位似应最高。然细审之，鼓虽为“乐之君”，其品性却仅为“大丽”——崇高华美——这只是天道之一端（天之品性），而非天道之全部。钟之“统实”为地之品性，磬之“廉制”为水之品性——各得天道之一端。唯舞蹈之“意天道兼”是“兼”——兼备天道之全部。

为什么唯独舞蹈能“兼备天道”？

答案一：媒介之全面性。 器乐以物质材料（金石土革丝木匏竹）为媒介，必然受限于材料之特性——革声只能如天，金声只能如地，石声只能如水。歌唱以人声为媒介，虽比器乐更灵活，但仍限于听觉之域。唯独舞蹈以人之全身为媒介——全身之骨骼、肌肉、关节、表情——涵盖了视觉、动觉、听觉（配合音乐）等多种感官通道。媒介越全面，所能表达之内容越全面——故唯舞蹈能“兼”。

答案二：动静之统一。 器乐以“声”为主——声是动态的、时间性的。舞蹈以“形”为主——形既是空间性的（占据空间），又是时间性的（在时间中变化）。舞蹈统一了空间与时间、静与动、形与声——此统一正是天道之特征（天道既有空间之广大，又有时间之无穷；既有静态之秩序，又有动态之变化）。

答案三：人的参与度。 器乐是“人通过物”来表达——人操作乐器，乐器发出声音。歌唱是“人通过声”来表达——人直接发声。舞蹈是“人通过身”来表达——人以全部身体直接参与。从“通过物”到“通过声”到“通过身”，人之参与度不断提高。参与度最高者，表达力最强；表达力最强者，最能“兼”备天道之全部意蕴。

答案四：可见性。 器乐之声可闻而不可见。歌唱之声亦可闻而不可见。唯舞蹈之动作既可见又可闻（配合音乐）。“可见”意味着“有象”——舞蹈是唯一能以可见之“象”呈现天道之艺术形式。《周易》之“观象”传统强调“象”之可见性——“在天成象”，天道通过可见之星象呈现自身。舞蹈通过可见之身体动作呈现天道——此即舞蹈之“象”优于声乐之“象”之所在。

第五节 为什么需要“目不自见，耳不自闻”

第五问：为什么荀子先生将“目不自见，耳不自闻”视为舞蹈之最高境界？为什么不以精确的自我控制为最高境界？

此问触及先秦修身论之核心议题——“自然”与“勉强”之关系。

从常理看，舞蹈之最高境界似乎应该是精确无误的自我控制——舞者时刻监控自己的每一个动作，确保不出任何差错。然而荀子先生恰恰认为相反——“目不自见，耳不自闻”，即不自我监控，才是最高境界。

为什么？

因为“自我监控”意味着行为者与行为之间仍然存在距离——“我在观察我的动作”，“我”与“我的动作”是分离的。此分离虽然有助于纠正错误（因为能观察到错误之所在），但也限制了行为之流畅与自然——“我”必须在“想”与“做”之间不断切换，不断判断、不断调整，这使得动作不可能真正流畅自然。

相反，“目不自见，耳不自闻”意味着行为者与行为完全合一——没有距离、没有分裂、没有“想”与“做”之间的切换。舞者就是舞蹈本身——不是“我在跳舞”，而是“舞蹈在发生”。此境界之下，动作最为流畅、最为自然、最为精确——因为没有任何“思考”的延迟与干扰。

此理与孔子先生之“从心所欲不逾矩”相通。《论语·为政》载：

“子曰：‘吾十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩。’”

“从心所欲不逾矩”——心之所欲即合于矩（规范）。此境界不是压抑欲望以服从规范，而是欲望本身已与规范合一——心之所欲即是规范之所要求。

舞者之“目不自见，耳不自闻”正是“从心所欲不逾矩”之身体版——身体之动作自然流出而无不合于钟鼓之节。不是身体被迫服从节奏，而是身体之自然运动即是正确之节奏。此为修养之至境——“性”与“伪”完全融合，自然与规范完全统一。

第六节 为什么声乐能“感人深”“化人速”

第六问：为什么声乐比其他教化手段（如言语、法律）更能深入人心、快速改变人心？

荀子先生断言“声乐之入人也深，其化人也速”，此断言之根据何在？

答案一：声乐直接作用于情感。 言语教化通过理性——人必须先理解语言之含义，再判断其正确与否，最后决定是否接受。此过程经过“理解—判断—决定”三个环节，每一环节都可能产生抵触。法律教化通过恐惧——人因畏惧惩罚而服从，但内心未必认同。声乐教化则不同——声乐直接作用于情感，绕过了理性判断之环节。人听到庄严之鼓声，不需要“理解”鼓声之含义，不需要“判断”鼓声之正确与否，情感自然而然地被激发——敬畏之心油然而生。此即“入人也深”——不经过理性之中介而直接深入情感之核心。

答案二：声乐具有群体感染力。 一人对另一人之言语教化，只能一对一；法律之颁布虽面向全体，但其效力依赖于执法者之具体执行。声乐则不同——一场乐舞演奏可以同时感染数百乃至数千人。正如荀子先生所言“故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬”——君臣上下“同听之”——同时听到同一种音乐，同时被同一种情感所感染。此为声乐之群体感染力——“化人也速”的重要原因。

答案三：声乐调动全身感官。 言语只调动听觉（且是需要理解之听觉），法律只调动理智。声乐则调动听觉（乐声）、视觉（舞蹈）、动觉（身体之不自觉律动）乃至触觉（低频鼓声之振动可以被身体感受到）。全身感官之调动，使声乐之影响力远超单一感官之手段。

《礼记·乐记》曰：

"乐也者，情之不可变者也。"

"情之不可变者也"——乐是情感中不可改变的（即最根本的）部分。声乐之所以能"感人深，化人速"，正因为它触及的是人之最根本的情感层面——那个先于理性、先于判断、先于一切文化建构的原初情感。

第七节 为什么要驳墨子先生之"非乐"

第七问：荀子先生为什么要在《乐论》中特别驳斥墨子先生之"非乐"说？墨子先生之"非乐"究竟错在何处？

墨子先生之"非乐"说，见于《墨子·非乐上》：

"且夫仁者之为天下度也，非为其目之所美，耳之所乐，口之所甘，身体之所安，以此亏夺民衣食之财，仁者弗为也。"

墨子先生之论点为：音乐耗费大量人力物力财力，却不能增加社会之物质财富，反而"亏夺民衣食之财"，因此仁者不应从事音乐活动。

荀子先生驳之曰：

"夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐。"

此驳论之核心在于："人不能无乐"——音乐是人之必然需求，不可废除。若强行废除音乐，则人之情感无处宣泄，必然以更有害之方式爆发。

从"声乐之象"之角度看，墨子先生之"非乐"说的根本错误在于：墨子先生只看到了声乐之"物质成本"（耗费人力物力），而没有看到声乐之"精神收益"（教化人心、协调社会、沟通天人）。声乐之"象"——大丽、统实、廉制、和、发猛、翁博、易良、妇好、清尽、意天道兼——每一种品性都是社会和谐之必需。若无鼓之"大丽"，则社会缺乏崇高之追求；若无钟之"统实"，则社会缺乏充实之基础；若无磬之"廉制"，则社会缺乏节制之法度……声乐之社会功能远超其物质成本。

荀子先生又言：

"故乐者，所以道乐也。金石丝竹，所以道德也。乐行而民乡方矣。故乐者，治人之盛者也。"

"金石丝竹，所以道德也"——金石丝竹（乐器）乃是引导道德之工具。"乐行而民乡方矣"——音乐实行则人民走向正道。"乐者，治人之盛者也"——音乐是治理人民之最强大手段。

此一判断将音乐从纯粹之娱乐活动提升为最高之政治工具。墨子先生视音乐为无用之消费，荀子先生视音乐为至要之治具——二者之差距，正在于对“声乐之象”——声乐之品性与功能——的不同认知。

第十一章“声乐之象”的多重意蕴：综合省察

第一节 作为音乐美学的“声乐之象”

从音乐美学之角度看，“声乐之象”是中国先秦乃至上古时期最早、最系统之音乐品性描述。

此段文字之音乐美学价值在于：

其一，开创了以品性描述评论音乐的传统。在此之前，对音乐之评论多限于“好”“恶”“善”“淫”等笼统之评价。荀子先生则以“大丽”“统实”“廉制”“和”“发猛”“翁博”“易良”“妇好”“清尽”“意天道兼”等精细之品性词汇来描述不同乐器之独特品格，开创了中国音乐美学中“品乐”之传统。

其二，建立了乐器品性的分类体系。十二种乐器/活动之品性形成一个从刚到柔、从大到细、从外到内的完整谱系，此为先秦最系统之乐器品性分类。

其三，揭示了音乐与自然之深层关联。乐器品性与天地万物之对应，不仅是哲学之建构，更揭示了一个音乐美学之基本原理：音乐之美源于自然——乐器之材质出于自然，声音之品性由材质决定，因此音乐之美根植于自然之美。

第二节 作为政治哲学的“声乐之象”

从政治哲学之角度看，“声乐之象”是一个微型之政治秩序模型。

鼓为乐之“君”——统治者之象征。钟为乐之基——执政者之象征。磬为乐之制——法度之象征。管乐为旋律之华——人才之象征。小器为细节之充——百姓之象征。歌为人声之诚——言论之象征。舞为全体之和——天下太平之象征。

整个乐队就是一个理想政体之缩影——有明君（鼓）、有贤臣（钟磬）、有人才（管乐）、有百姓（小器）、有清正之言论（歌）、有太平之景象（舞）。当乐队演奏和谐时，正如国家治理有方；当乐队出现混乱时，正如国家政令不行。

此为儒家“以乐论政”之典型思维——通过音乐之比喻来阐述政治之道理。此比喻之妙处在于：音乐之和谐是听众可以直接感受到的，因此以音乐之和谐来比喻政治之理想，使抽象之政治理念变得可感、可知、可追求。

第三节 作为宇宙论的"声乐之象"

从宇宙论之角度看，"声乐之象"是一个声乐版之宇宙图式。

天一鼓、地一钟、水一磬、星辰日月一管乐、万物一小器——此对应体系构成了一个完整之宇宙模型。此模型之核心思想为：**宇宙之结构可以通过声乐来呈现。**

此思想之深层预设为：宇宙是"有序的"——有结构、有层次、有主次、有配合。声乐亦是有序的——有结构（乐曲之形式）、有层次（高低声部）、有主次（鼓为君，其他为臣）、有配合（各乐器协调演奏）。宇宙之"序"与声乐之"序"具有同构性——此即"声乐之象"宇宙论之核心。

此思想在先秦并非孤立。《周易》之卦象体系、五行之对应体系、十二律—十二月之对应体系，皆基于同一宇宙论预设：宇宙之结构可以通过某种符号系统（卦象、五行、律吕、声乐）来呈现。荀子先生之"声乐之象"是此宇宙论传统在声乐领域之具体应用。

第四节 作为修身论的"声乐之象"

从修身论之角度看，"声乐之象"尤其是其舞论部分，提供了一个通过身体训练来达到道德修养之方法。

"目不自见，耳不自闻"——超越自我意识。"治俯仰、诘信、进退、迟速"——规范身体动作。"莫不廉制"——达到完美之自律。"尽筋骨之力"——全身心投入。"靡有悖逆者"——零差错之协调。"众积意譟譟乎"——群体之和谐安详。

此六个层次构成了一个完整之修身路径：从自我意识之超越（心灵层面），到身体动作之规范（身体层面），到自律之达成（品性层面），到全身心之投入（态度层面），到群体协调之实现（社会层面），到和谐安详之至境（境界层面）。

此修身路径之独特之处在于：它是以身体为核心的——不是通过读书思考来修身（虽然荀子先生亦重视学习），而是通过身体之训练与舞蹈之实践来修身。身体之有序化即是心灵之有序化——当身体做到"莫不廉制"时，心灵亦达到了"廉制"之境界。

此为先秦"身心合一"修身论之重要体现——身与心不是分离的，而是一体的。修身即修心，修心即修身。声乐——尤其是舞蹈——是身心同时修炼之最佳途径。

第五节 作为认识论的"声乐之象"

从认识论之角度看，"声乐之象"涉及一个重要的认识论问题：如何认识不可见之"意"？

"曷以知舞之意？"——如何知道舞蹈之意义？

荀子先生之回答是通过"观象"——观察舞者之身体动作（"象"），从中洞察舞蹈之深层意义（"意"）。

此认识方法与《周易》之"观象"传统一脉相承——通过可见之"象"洞察不可见之"理"。

但荀子先生更进一步指出：最高之认识不在于从外部"观看"，而在于从内部"体验"——"目不自见，耳不自闻"意味着认识者（舞者）与认识对象（舞蹈）合而为一。此时，认识不是"我观察舞蹈的意义"，而是"我就是舞蹈的意义"——认识者即被认识者，主体即客体。

此认识论与庄子先生之"齐物"有相通之处——消除主客之分离，达到主客合一之境界。但荀子先生之路径是通过"礼乐训练"达到此境界，而非通过"齐物之论"。

第十二章 结论：声乐之象的永恒回响

第一节 "声乐之象"的思想地位

荀子先生"声乐之象"一段文字，虽仅百余字，却蕴含着极为丰富而深刻之思想。

从先秦儒家思想之内部看，此段是孔子先生"成于乐"之理想的具体化——它回答了"乐何以能成人"之问题：乐之十二种品性分别教化人之十二种品德；乐之整体和谐呈现天道之全部意蕴；乐之群体实践培养社会之协调默契。

从先秦思想之整体看，此段是儒道两家乐论之交汇点——它既有儒家之"制作"精神（先王制乐、建立体系），又暗含道家之"自然"指向（乐器品性源于自然、最高境界为无意识之自然流出）。

从先秦宇宙论之角度看，此段是"天人相应"思想在声乐领域之最系统表述——以乐器谱系完整映射宇宙图式，建立了声乐与天地万物之间的深层关联。

从先秦修身论之角度看，此段是"化性起伪"在身体层面之最具体呈现——通过舞蹈训练将自然之身体转化为文化之身体，达到"从心所欲不逾矩"之至境。

第二节 永恒之回响

"声乐之象"所提出的问题——声乐与自然之关系、音乐与政治之关系、身体与心灵之关系、个体与群体之关系——在今日仍然具有深刻之启发意义。

声乐与自然之关系：荀子先生认为声乐之美根植于自然——乐器之材质出于自然，声音之品性由材质决定。此观点提醒我们：音乐不是纯粹之人为建构，而是人与自然之对话。

音乐与政治之关系：荀子先生以乐队比喻国家——有君有臣有民，有秩序有配合有和谐。此比喻揭示了一个永恒之真理：好的政治如好的音乐——不是整齐划一的齐奏，而是多元协调的和声。

身体与心灵之关系：荀子先生之舞论表明——身体之训练即是心灵之修养，二者不可分离。此观点打破了"重心轻身"之偏见，指出身体实践（如舞蹈、礼仪、运动）对于人格完善之不可替代的价值。

个体与群体之关系："众积意譱譱乎"描绘了一种理想之群体状态——每个人都保持自身之独特性（各有其动作、各有其位置），同时又与他人和谐配合（无一人悖逆、全体从容安详）。此状态既非抹杀个性的整齐划一，亦非放任自由的各行其是，而是在保持个性之前提下实现群体之和谐——此即"和而不同"之至境。

荀子先生在两千余年前写下的这段文字，至今读来仍然令人震撼。不仅因为其文字之精炼优美，更因其思想之深邃宏博。"声乐之象"不仅是一段音乐美学之论述，更是一首天地万物之颂歌——它以声乐为媒介，颂扬天地之大美、万物之和谐、人文之至善。

"众积意譱譱乎！"——当我们读到这最后之感叹时，似乎也能感受到那两千余年前的乐舞之声在耳边回荡——鼓声大而丽，钟声统而实，磬声廉而制，竽笙箫声和而发猛，埙篪声翁而博，瑟声易而良，琴声妇而好，歌声清而尽，舞者之身体在天地之间从容运转，意兼天道——

众积意譱譱乎！

附：本文所引先秦典籍一览

典籍	引用篇目
《荀子》	《乐论》《性恶》《正名》《修身》《王制》《天论》《劝学》《富国》《君道》《不苟》《非十二子》《解蔽》《宥坐》《礼论》
《论语》	《学而》《为政》《八佾》《里仁》《述而》《泰伯》《子罕》《卫灵公》《阳货》
《周易》	《乾》《坤》《离》《震》《系辞上》《系辞下》
《老子》	第二章、第八章、第二十五章、第四十一章、第七十八章
《庄子》	《齐物论》《养生主》《达生》《天运》
《礼记》	《乐记》
《诗经》	《关雎》《鹿鸣》《女曰鸡鸣》《常棣》《何人斯》《简兮》《有瞽》《那》
《尚书》	《益稷》《说命》
《周礼》	《大司乐》《大师》《钟师》《磬师》《鼓人》《考工记》
《左传》	《昭公二十年》《成公二年》
《国语》	《郑语》《周语下》
《山海经》	《大荒东经》《南山经》
《楚辞》	《九歌·东皇太一》《九歌·云中君》《九歌·国殇》
《吕氏春秋》	《古乐》《音律》《十二纪》
《管子》	《内业》《五行》《揆度》
《墨子》	《非乐上》

玄机编辑部

本文以先秦儒道及上古视角对《荀子·乐论》“声乐之象”段进行深度解读，力求不离先秦语境，广征博引，以期呈现此段文字之多重意蕴。文中所论，皆一家之言，敬祈方家指正。

原文链接: <https://profound.fate-craft.com/blog/xunzi-yue-lun-sheng-xiang>

天问 · 先秦文化研究 | profound.fate-craft.com