

說「南」——再論《詩經》的分類

陳 致*

關鍵詞：《詩經》 音樂考古 字源學 樂鐘

在《詩經》的分類中，風、雅、頌，固所周知，而關於此分類之由來，歧說互見，所謂「詩體」說、「音樂」說等，不一而足。在《詩經》的十五國風中，只有前二者，不以「風」名，而獨冠以「南」，此亦說《詩》者所深感，難審其所以。

徵諸載籍，《詩》有「四始」（「風」、「小雅」、「大雅」、「頌」）與「二南」這些名目，由來尚矣，固非自漢經師始。《左傳》襄公二十九年記吳季札適魯觀樂事^①，《詩經》的樣貌顯然在季札時代已如今日。《左傳》云：

（季札）請觀於周樂。使樂工為之歌〈周南〉、〈召南〉，曰：「美哉！始基之矣，猶未也。然勤而不怨矣。」為之歌〈邶〉、〈鄘〉、〈衛〉，曰：「美哉！淵乎！憂而不困者也。吾聞衛康叔武公之德如是，是其〈衛風〉乎？」為之歌〈王〉，曰：「美哉！思而不懼，其周之東乎？」為之歌〈鄭〉，曰：「美哉！其細已甚，民弗堪也，是其先

* 新加坡國立大學華語教學中心講師。

① 楊伯峻：《春秋左傳注》（北京：中華書局，1981年），頁1161-1165。

亡乎？」爲之歌〈齊〉，曰：「美哉！泱泱乎，大風也哉！表東海者，其大公乎！國未可量也。」爲之歌〈豳〉，曰：「美哉，蕩乎！樂而不淫，其周公之東乎？」爲之歌〈秦〉，曰：「此之謂夏聲。夫能夏則大，大之至也，其周之舊乎？」爲之歌〈魏〉，曰：「美哉，泲泲乎！大而婉，險而易行，以德輔此，則明主也。」爲之歌〈唐〉，曰：「思深哉！其有陶唐氏之遺民乎？不然，何憂之遠也。非令德之後，誰能若是？」爲之歌〈陳〉，曰：「國無主，其能久乎？」自〈鄘〉以下無譏焉。爲之歌〈小雅〉，曰：「美哉！思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎？猶有先王之遺民焉。」爲之歌〈大雅〉，曰：「廣哉！熙熙乎！曲而有直體，其文王之德乎？」爲之歌〈頌〉，曰：「至矣哉！直而不倨，曲而不屈，邇而不偏，遠而不攜，遷而不淫，復而不厭，哀而不愁，樂而不荒，用而不匱，廣而不宣，施而不費，取而不貪，處而不底，行而不流，五聲和，八風平，節有度，守有序，盛德之所同也。」見舞象箭、南籥者〔……〕

季札所觀之周樂，與我們現在所看到的《詩經》，名目次序，大致相同^②。《左傳》之撰著不可能晚於西元前四世紀，那麼《詩經》的分類當然可上溯至此。《詩經》究竟是根據什麼來分的呢？此問題雖自漢代以來就見仁見智，近代而還，又歧說紛呈，學者們窮殫智慮，卻難定於一尊。然游目之下，大約「詩」、「樂」兩說，最受尊崇。大有界分楚漢，相持不下之勢。本文作者以爲，「詩」、「樂」兩說，本無抵牾，三代之時，詩、樂、舞三位一體，原不似涇清渭濁之判然。重要的是「風」、「雅」、「頌」、「南」，這些名目所自何來。若能澄清這個問題，則分類問題自然迎刃而解，無須多費楮墨。

^② 所不同的是季札所看到的〈豳風〉、〈秦風〉在今本《毛詩》〈魏風〉、〈唐風〉之前。

借助現代考古學發展日新月異的優勢，又經重新徵諸載籍，本文認為，「風」、「雅」、「頌」、「南」之稱，本為樂器與地域名。具體而言，「雅」、「頌」、「南」本是具有地方色彩的不同樂鐘，而「風」則本為普通樂器總稱。在提出論證之前，首先要聲明，本文所提出的僅是對《詩經》分類問題的一個可能的解決方案，所望者，同道們或有興趣就此問題重新審視。本文雖是瓦釜之鳴，可權當作扣金之石、引玉之磚。

首先，在近代考古及古文字學家郭沫若（1892-1978）和唐蘭（1900-1979）等先生的研究基礎上，本文擬對「南」字提出一個字源學上的假說，認為「南」本應含「初生之竹」之義，象早期一種竹木製筒形器物，並由此進一步闡釋它在刻劃文字資料及文獻資料中，中心義（Central Meaning）與邊際義（Marginal Meaning）之關係。

其次，由對「南」的重新釋讀，本文進一步認為「南」是南方樂鐘的代稱，在商末周初，實指南方流行的如「句鐘」或「鐃」（「鑄」）等樂鐘。得益於現代諸多音樂考古學家的研究成果，特別是李純一、高至喜、方建軍、羅泰（Lothar von Falkenhausen）、朱文璋和呂琪昌等，本文能夠就樂鐘的類型及分布，有一粗淺的認識，因而提出《詩經》中的「南」一名，本源於由南方這類樂鐘所代表的具有地方色彩的樂式。

最後，重新審視「風」、「雅」、「頌」三者的命名，本文認為由宋代《詩經》學者，鄭樵（1104-1162）、王質（1135-1189）和程大昌（1123-1195）等所提出來的樂式分類理論，較諸漢儒諸說，更接近史實。在此基礎上，本文進一步認為，這些不同的樂式蓋出於不同的樂器。更明確的說，也就是「風」最初為普通管弦樂器的代稱，又進而成為各地方具有民間色彩的音樂的代稱；「頌」則源自商代的流行樂鐘，也就是前人所稱的「鐃」，李純一所說的「庸」（或「鏞」），商代貴族或宗室用於祭祀、饗宴，乃至軍旅所用之器。而「雅」即「夏」，所指的是源自關中地區的，流行於周代貴族中的編懸

的甬鐘和鈕鐘。在分類編排的時候，《詩經》的編者不但根據不同的音樂體式，同時也考慮到了地域的因素。

一、關於「二南」命名的不同解說

(一)「南」作為方位詞

在十五國風中，只周、召獨冠以南，這種不尋常的現象，早在漢代就引起了學者們的注意。今古文四家《詩》中，今文魯、齊、韓三家早在文、景之世就立教授，古文《毛詩》到平帝時才立於學官。隨著鄭《箋》的流行，三家《詩》逐漸散佚，而《毛詩》獨存。然現存的有關《魯詩》的資料，只是說周南在洛陽一帶。四家《詩》中，只有《毛詩》之說完備。在《毛序》和《毛傳》的作者看來，所謂「南」是方位名詞的動詞用法，和〈國風〉「風」字之名詞用為動詞相似。《毛序》說：

風，風也，教也。風以動之，教以化之。^③

上以風化下，下以風刺上。主文而譎諫。言之者無罪，聞之者足戒，故曰風。^④

基於對「風」的這一認識，《毛序》的作者對「南」也作出了類似的解釋：

然則〈關雎〉、〈麟趾〉之化，王者之風，故繫之周公；「南」言化自北而南也。〈鵲巢〉、〈騶虞〉之德，諸侯之風也，先王之所教，故繫之召公。〈周南〉、〈召南〉，正始之道，王化之基。^⑤

③ [漢]毛亨傳、鄭玄箋，[唐]孔穎達疏：《毛詩注疏及補正》（臺北：世界書局，1963年），卷1，頁1下-2上。

④ 同前註，卷1，頁3下。

⑤ 同前註，卷1，頁5上。

《毛詩》顯然是把「風」、「南」都當作動詞來看，認為二者是說文王的教化傳布。「南」在這裏是「南行」之義，彷彿《後漢書》中所載「吾道東矣」的「東」一樣，也是方位詞借用為動詞。「吾道東矣」是經學家馬融（79-166）送別他的高足鄭玄（127-200）赴洛陽時，所發的感嘆。無獨有偶，千餘年後，理學家程頤（1033-1100）也朝著他學生楊時（1053-1135）的背影，來了一句「吾道南矣」。程頤說的「南」與《毛序》說的「南」用法顯然是相同的。按照《毛序》的解釋，文王的教化借助周公和召公的力量，傳布到了南方。然而，以動詞作標題，畢竟很少見，《毛詩》的這一說法仍不足以令人信服。於是，鄭玄根據《毛詩》的這一解釋，作了進一步的發揮。他首先明確地指出了周、召二公的初封領地位於岐山之南^⑥。而「周南」、「召南」蓋指周、召二公所推行的文王仁政無遠不及，被於江漢之地^⑦。

在宋代，《毛詩》的正統性遭受到了許多學者多方面的懷疑，理學家朱熹（1130-1200）甚至認為漢儒，特別是毛、鄭等人對《詩經》的詮釋，多不可信。然而，在周、召〈二南〉的問題上，朱熹卻接受了毛、鄭的觀點。朱熹更進一步指出，所謂「周南」、「召南」應泛指周室以南，江漢流域一帶的小國，統稱為「南國」^⑧。

然而，從地理方位上來看，江漢之地遠在關中的東南，並非位於岐山的正南。且江漢廣袤千里，若以岐山之陽的周、召兩小國命名之，殊無道理。從現存的文獻及考古資料來看，周人自太王古公亶父從山西一帶遷於今關中地區以

⑥ 譚其驤確定古岐山的位置於今陝西岐山縣東北約二十公里處。而周公之周在今岐山北約五公里，召於今岐山以西二、三公里，均在古岐山之南。見譚其驤：《中國歷史地圖集》（上海：地圖出版社，1982年），第1冊，頁19。

⑦ 《毛詩注疏及補正》卷1，頁2上。

⑧ 〔宋〕朱熹：《詩集傳》（上海：中華書局，1958年），頁1。

來^⑨，一直到武王伐商，其主要活動範圍基本上限於關中地區。雖然有人懷疑文王時期江漢地區已游離出商王朝的統治，而倒向周，但文王「三分天下有其二」之說畢竟缺乏堅實的證據。所以，所謂〈二南〉之詩反映了文王之化自北而南之說，固不足深信。

(二)「南」作為詩體名稱

「南」作為詩體之說，大約出自清儒顧炎武（1613–1682）和崔述（1740–1816）。顧炎武指出，「〈周南〉、〈召南〉，南也，非風也」。並認為最初「南」和「風」屬於不同的詩體，而漢儒不察，將「南」詩誤歸入「風」類，致使其千餘年流落無歸^⑩。崔述在其《讀風偶識》中也以為「南者，詩之一體」^⑪。梁啟超（1873–1929）在其〈釋四聲名義〉中又申述說，在〈鼓鐘〉詩「以雅以南」一句中，既然「雅」是詩體之一種，那麼，「南」當然也不例外。

詩體之說，乍看起來，不無道理。而玩味之下，也顯得捉襟見肘。首先，「風」詩與「南」詩，無論在題材上，還是在體裁、風格和文字上，諸如詞法、句法、韻律上，還是在其他方面，諸如創意、結構、意境等方面，並無明顯的區別，而且與〈二雅〉，特別是〈小雅〉，也不至於判然可分。僅僅依其名目「雅」、「風」、「南」之不同，而強為分體，畢竟是一種簡單化的傾

⑨ 錢穆（1895–1990）始倡此說，見其〈周初地理考〉，《燕京學報》第10期（1931年），頁1955–2008。錢的主張得到了考古學界如陳夢家（1911–1966）、張光直等的基本認同。參見許倬雲：《西周史》（臺北：聯經出版事業公司，1984年），頁34–35。然而，關於先周文化的來源、性質和範圍等問題，近數十年以來，周原的發掘又帶來了新討論熱。這方面的討論文章頗多，迄今未有結論性意見。除此「東來說」之外，仍有「西來說」，以為周的先人源於陝甘間的涇渭流域，本「自竄於戎狄之間」。目前，大陸考古學界多從「西來說」。

⑩ 〔清〕顧炎武：《日知錄集釋》（臺北：臺灣商務印書館，1956年），卷23，頁1–6。

⑪ 〔清〕崔述：《崔東壁遺書》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁543。

向。再者，詩體說者在邏輯上的前提並不成立。在「雅」是一種詩體證成之前，已先認定這是詩體之一種，然後再據以推斷「南」，當然不足以服人。

(三)「南」作為音樂之一體

在宋人那裏，除了朱熹對「南」的解釋以外，更值得注意的是鄭樵、程大昌和王質等人提出來的「樂體」說。鄭樵最先注意到了《詩經》的音樂特性^⑫。王質在他的《詩總聞》首先明確提出來：「南，樂歌名也。見《詩》『以雅以南』；見《禮》『胥鼓南』。」^⑬

「以雅以南」出自〈小雅·鼓鐘〉。全詩如下：

鼓鐘將將，淮水湯湯。憂心且傷。淑人君子，懷允不忘。

鼓鐘喑喑，淮水潛潛。憂心且悲。淑人君子，其德不回。

鼓鐘伐磬，淮有三洲。憂心且妯。淑人君子，其德不猶。

鼓鐘欽欽，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。以雅以南，以籥不僭。^⑭

程大昌也同意王質此說，並進一步指出所謂「南」，可能是一種叫做「南籥」的樂舞，並有樂歌相伴進行的，乃獨立於「風」之外的一種樂式。程亦引《禮記·文王世子》「胥鼓南」以為佐證。

〈鼓鐘〉之詩曰：「以雅以南，以籥不僭。」季札觀樂，有舞象籥、南籥者，詳而推之，南籥，〈二南〉之籥也；籥，〈雅〉也；象舞，〈頌〉之〈維清〉也。其在當時親見古樂者，凡舉〈雅〉、〈頌〉，率

⑫ 關於宋代學者對《詩經》音樂特性的再發現，可參見Achim Mittag, "Change in *Shih ching* (Shi jing) Exegesis: Some Notes on the Rediscovery of the Musical Aspect of the 'Odes' in the Sung Period," *T'oung Pao*, 79 (1993): 197-224.

⑬ [宋]王質：《詩總聞》（臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》本），第72冊，頁456。

⑭ [漢]鄭玄注，[唐]孔穎達疏：《禮記注疏及補正》（臺北：世界書局，1963年），卷20，頁14。

參以南。其後〈文王世子〉又有所謂胥鼓南者，則南之爲樂，古矣。^⑮按照程大昌的說法，《詩經》中〈二南〉之詩，與史籍中所見「南籥」這種樂舞有很大的關係。所謂「南」既是一種樂歌，也是一種樂舞，乃是詩、樂、舞三位一體的音樂形式。程大昌又說：

蓋南、雅、頌，樂名也，若今樂曲之在某宮者。南有〈周〉、〈召〉；頌有〈周〉、〈魯〉、〈商〉，本其所從得，而還以繫其國土也。^⑯

而〈二雅〉「獨無所繫，以其純當周世，無用標別也」。至若自〈邶〉以下的十三國風，程以爲是不入樂的「徒詩」。

宋人的這種說法，推其本，仍是出自毛、鄭等人。在注釋〈鼓鐘〉這首詩中「以雅以南」這一句時，《毛傳》說「南夷之樂曰南」，而鄭玄又進一步指出這個「南」乃是一種樂舞。

雅，萬舞也。萬也，南也，籥也，三舞不僭，言進退之旅也。^⑰

程大昌之〈國風〉爲徒詩，多不爲後人所贊同；然其樂體說，每爲人所稱。持樂體說者，又往往徵諸《墨子·公孟篇》「誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百」和《毛傳·鄭風·青衿》「古者教以詩樂，誦之，歌之，弦之，舞之」，以爲「南」與「風」、「雅」、「頌」都是詩、樂、舞三位一體的音樂活動形式。

(四)「南」是五服之一種

清人牟庭（1759–1832）對於《詩經》常常有自己獨到的見解。譬如對〈桃夭〉一詩，此翁非把「桃之夭夭」解讀成「逃之夭夭」，從而認爲〈桃

^⑮ [宋]程大昌：《詩論》（臺北：文海出版社《學海類編》本），第1冊，頁216。

^⑯ 同前註，第1冊，頁215–216。

^⑰ 《毛詩注疏及補正》卷13，頁7下。

夭〉是一首寫婦女私奔的詩。他的理解雖然不盡合情理，但也多可取之處，最要緊的是，他不盲目依傍。

牟庭在他的《詩切》裏，對於〈二南〉也做出了別出心裁的解釋。按照他的說法，「南」與「男」在上古是同音假借。《國語》中有「鄭伯，南也」，韋昭（204-273）《注》云，「南」就是「男」，古九服之一^⑱。此九服為邦國視其去京畿遠近而分列爵等，以五百里為制。牟庭又引《左傳》昭公十一年所載「鄭伯，男也」為證^⑲，說明所謂「周南」、「召南」事實上即「周男」、「召男」，是為標明周、召二國之爵等。金景芳所論與此說相類。金氏以為所謂「南」，乃職名，殆王朝卿士之謂。周、召分陝而治，得稱「南」，其所治為周南與召南之國^⑳。

此說看似合理，而事實上亦有不盡人意之處。首先，以《詩》的分類冠以爵服職務之名，也沒有什麼道理。次則，既然以爵等為詩類名，奚獨周、召〈二南〉？若邶、鄘、衛以下例以「風」字為名，何不徑從〈二南〉之例，稱之為「邶侯」、「鄘甸」、「衛采」等等。

⑱ 見《國語》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁51-52。按照《周禮·夏官》的說法，所謂「九服」，即侯、甸、男、采、衛、蠻、夷、鎮、藩。以五百里為制（〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏及補正》〔臺北：世界書局，1963年〕，卷29，頁6）。而《尚書·康誥》則有「五服」之說。此五服為侯、甸、男、采、衛（見《尚書注疏及補正》〔臺北：世界書局，1963年〕，卷14，頁21上）。〈禹貢〉與〈益稷〉篇則載此五服為侯、甸、綏、要、荒（見《尚書注疏及補正》卷5，頁27上；卷6，頁8上-9上），未審孰是。惟學者一般認為〈康誥〉的成文年代較早，或可從。

⑲ 楊伯峻：《春秋左傳注》（北京：中華書局，1981年），頁1358-1359。

⑳ 金景芳：〈釋「二南」〉，江磯編：《詩經學論叢》（臺北：嵩高書社，1985年），頁87-99。

二、「南」字之字源

(一)「南」是樂器，還是容器？

欲解決此問題，愚意當從字源學上入手。根據其在甲、金文中的字形，章炳麟（1868-1936）^①、郭沫若都認為「南」字本是一種樂器的名稱。郭沫若更在其一九三一年版《甲骨文字研究》一書中，詳述了他確定「南」為樂器的幾個理由^②。第一，《國語》中記載，周景王欲鑄「無射」之鐘，單穆公諫曰不可。景王未從單穆公之諫，而徑鑄「大林」^③。在這裏所謂「大林」顯係指景王欲鑄之「無射」，兩詞同義互訓。郭沫若進而指出「大林」者，「大鐘」也。「林」與「鐘」亦同義^④。又「林」與「南」古音同在「侵」部，「南」即「林」即鐘也。其二，除《國語》中之證據以外，郭又提出旁證。他指出在甲骨文中，𣪠（𣪠）一字十分常見，郭以為此即「南」之初形。從字形上看，此字象一人以手持槌作敲擊貌，其義一如「鼓」與「𣪠」字，足證其左旁「南」為一打擊樂器無疑。其三，郭沫若又引宋人所云〈鼓鐘〉一詩中「以雅以南」一句，以及《禮記》所說的「胥鼓南」一句，證明「南」必為一種打擊樂器。其四，郭又分析了「鐘」、「鈴」、「簠」三字的形音義，認為「南」字本為象形，其字形與「簠」字中的「甫」字同，即「鑄」（亦作「鑄」），是鐘類樂器之一種。

① 引自陳子展：《詩經直解》（上海：復旦大學出版社，1983年），頁3。

② 李孝定：《甲骨文字集釋》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1965年），第6冊，頁2079-2086。

③ 《國語》頁122-130。

④ 考鐘銘中多有「林鐘」、「寶林鐘」、「大林鐘」、「林𩚑鐘」、「𩚑林鐘」者，故「林」即「鐘」之說，顯然不能成立。參見邱德修：《楚王子午鼎與王孫誥鐘銘新探》（臺北：五南圖書出版公司，1992年），頁240-242。

唐蘭同意郭氏關於「南」為樂器之說。然而，唐蘭又認為所謂「南」當係「𠂔」字，乃是一種瓦製的容器，後演變為樂器。唐指出在甲文中的「𠂔」字乃「南」字之初形。學者們誤以為它們是兩個不同的字，是因為誤從王國維之說，而未從孫詒讓（1848-1908）之說。而此「南」字的初形「𠂔」象一倒置的瓦器。甲文又多有「𠂔」字，象一人以手執槌敲擊此器。故唐蘭以為此瓦器亦作樂器使用²⁵。

在參照了郭、唐二人的討論之後，田倩君在其〈釋南〉一文中，試圖綜合二人的看法，對「南」提出一個合理的解說。田氏首先接受唐蘭的說法，認為此「𠂔」字本為盛放穀物或酒類的瓦製容器，後來的「穀」字即源於此。而作為容器，此物亦被用作打擊樂器。而到後來，當青銅器被日益廣泛地運用時，瓦製樂器為青銅樂器所取代，「𠂔」字亦演化為銅器銘文中常見的「南」字²⁶。

（二）「南」之為竹筒：關於「南」之字源學上之假說

在甲文中，一般認為「南」字有數義。首先是作為方位詞，其中又或用為專有名詞，如人名「南庚」及貞人「𠂔」，職名（田倩君說）或地名，如徐中舒《甲骨文字典》所列之「南北」、「南西」、「南宣」、「南丰」、「南單」；其次是器物名，即唐蘭在其《殷虛文字記·釋南𠂔》中所說瓦製之容器與樂器，郭沫若所說青銅樂器；其三或作為祭祀中所用動物名。在此數義中，以方位詞與祭祀所用乳幼牲牲二義最為常見。

然其「南」字的本義究竟是什麼呢？唐蘭基於他的「圖畫（象形）文字為中國文字的起源」說，認為「南」是一種瓦製容器的象形；而郭沫若則由於相

²⁵ 李孝定：《甲骨文字集釋》第6冊，頁2087-2094。

²⁶ 《中國文字》（臺北：國立臺灣大學文學院古文字學研究室，1962年），第8冊，第7篇文章。

信指事文字為中國文字的起源，認為「南」最初應是方位詞。而上古典籍中，我們看到「南」作為方位詞出現的頻率遠遠超過「南」作為器物與祭物，作為方位詞的「南」沿用至今，而作為器物名的「南」，無論在歷史文獻中，還是在甲、金文中，都十分罕見。那麼，作為方位詞的「南」與作為器物名的「南」究竟是一種什麼關係呢？後者又是怎樣從古人的語文中逐漸暗淡，而為前者所取代？在郭沫若提出了他的假說之後，這些問題又引起了學界的廣泛關注。郭沫若所提出的假說是：按照《周禮》的描述，鐘罍置於南，故作為方位詞的「南」轉而成為鐘罍器物名。這個假說顯然有諸多漏洞。正如白川靜在其《說文新義》中所指出的，郭的假說是本末倒置，「南」字的起源當然要先於《周禮》中所描述的禮制。唐蘭雖未就此提出明確的解說，田倩君和加藤常賢顯然是受唐蘭「古人喜南而惡北，蓋以日光之故也」一說的啟發，認為「南」為「暖」字的假借，並進一步認為先人們在午間，太陽移向南方時，因感受到日光的溫暖，乃以「暖」字指南，音轉而借用「南」字。然而「暖」字的出現是否真的先於「南」字，仍然是個問題。即便如此，古人何不徑以「暖」字指南，而須借用「南」字？所以，此說仍有不盡人意之處。

《說文解字》釋「南」云：「南，草木至南方有枝任也，從艸，羊聲。」段玉裁發揮闡述其義，認為所謂「南方」當指夏季萬物滋長之時²⁷。然而自三十年代郭沫若「南」為鐘罍說一出，文字學家多棄《說文》而不信，後乃多從唐蘭之瓦器說。近年來出版的徐中舒的《甲骨文字典》更明確地認為《說文》之說「形義均不確」²⁸。學者們一般皆認為甲骨文「南」字的下半部或為倒置的瓦器，或為鐘罍的象形，而上半部則象懸掛瓦器或鐘罍之繩索。後來，郭沫

²⁷ 〔清〕段玉裁：《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁274。段氏或本於《禮記·鄉飲酒義》：「南方者夏，夏之為言假也，養之、長之、假之，仁也。」

²⁸ 徐中舒：《甲骨文字典》（成都：四川辭書出版社，1990年），頁684。

若本人放棄了他的「鐘罇」說，轉而接受唐蘭對「南」字的解說。唐蘭認為此字的下半部為瓦製容器，上半部則代表飾物。至此，唐蘭的「瓦器」說似乎已成為不可奪之定論。

然而，筆者仍覺《說文》之說並非完全無據。

唐蘭以為「南」字下半象倒置之瓦器，筆者以為不確。以甲文中的字形來看，或作「𠂔」形，或作「𠂕」形，又或作「𠂖」，與瓦器頗不類。甲文中之「南」，《甲骨文編》以「南」、「𠂗」為二字，實誤。該書兩部所收「南」字字形如下：

| | |
|-------------|--------------|
| 𠂔 (乙 6437) | 𠂕 (燕 5) |
| 𠂕 (乙 1968) | 𠂖 (鐵 240·1) |
| 𠂗 (明 2021) | 𠂘 (前 1·13·6) |
| 𠂙 (京都 2283) | 𠂚 (京津 530) |

其下半之上端作尖削狀，下半主體中有橫筆，或一，或二，或三。與瓦器頗不類。又徐中舒《甲骨文字典》中殷虛一期的「南」字，亦與瓦器相去甚遠。

| |
|-------------|
| 𠂛 (乙 3787) |
| 𠂜 (合集 9738) |
| 𠂝 (合集 1777) |
| 𠂞 (合集 1474) |

筆者以為其下半主體所從為「凡」字。甲文中「凡」字作：𠂟、𠂠、𠂡^②諸

^② 《甲骨文編》（北京：中華書局，1965年），頁517-518。

形，與「南」字下半無異。而關於凡字之初誼，說各不同。羅振玉、郭沫若、陳夢家、李孝定等均以為「象側立之盤形」^⑩。孫詒讓則以為是「同之省文」^⑪。甲骨文例中以「凡」為「同」者，頗不乏其例。吳其昌云：「『凡母辛』（《殷虛書契前編》1·30·50及2·25·6）猶『同母辛』也。『同』字從『𠄎』（『凡』）從『口』，蓋即承『凡』為義也。是故，《大豐簋》云：『王凡𠄎方。』即『王同四方』也。」^⑫而「同」字契文中多用為「會合」之義，已非其初誼。「同」與「凡」之本義大約都與容器有關。《書·顧命》：「太保承介圭，上宗奉同瑁。」孔《傳》：「同，爵名。」「凡」與「同」的上半部，初為一種酒器之象形。甲文中的「用」字，也與此容器有關。于省吾就自組卜辭「𠄎」（「用」）字之形，釋其初文象「甬」（「桶」）形，左邊「𠄎」（「凡」）形象甬體，右象其把手^⑬。卜辭中「𠄎」（「壘」^⑭）字，象一人以兩手持甬（「用」）傾土貌，益證「凡」、「同」、「用」本皆由容器演化而來。

而此容器究為何物？以「𠄎」（「凡」）、「𠄎」（「同」）、「𠄎」（「用」）、「𠄎」（「南」）諸字字形視之，其「凡」部中間有橫筆，或一，或二，或三，狀極類竹節，頗疑為古代一種竹木製飲具。後來孳乳之「筒」、「筩」，其意殆同。《說文》曰：「筩，斷竹也。」《韓非子·說疑》：「不能飲者，以筩灌其口。」《論衡·量知》：「截竹為筒，破以為牒。」《呂氏春秋·古樂》：「次製十二筒。」別本作「筩」。「筩」、「筒」二字，古固相通，皆由「凡」、「同」、「用」斷竹之形而來。而甲文

⑩ 于省吾主編：《甲骨文字詁林》（北京：中華書局，1996年），頁2843-2850。

⑪ 〔清〕孫詒讓：《契文舉例》（上海：蟬隱廬石印本，1927年），頁35上。

⑫ 吳其昌：《殷虛書契解詁》（臺北：藝文印書館，1960年），頁329。

⑬ 于省吾：《甲骨文字詁林》頁3406。于以為「用」為「桶」之初文。

⑭ 或釋為「壘」、「聖」等不一。

中「南」字之下段主體亦從「𠂔」，象斷竹之形^{③⑤}。

以形求之如此，以聲求之亦然。《廣韻》「凡」：「符咸切。」「南」：「那含切。」段玉裁《六書音均表》同在第七部^{③⑥}。自段以下，語音史家雖分古韻多不同，惟此二字同部則無異，同在「侵」部。由此看來，甲文「南」字與「凡」形音俱近，「南」很有可能從「凡」而得聲。《說文》以為其聲從「羊」，從甲、金文中「南」字字例來看，「羊」恐非聲符，最初可能是由南而產生的變形字素。

王力擬「侵」部字中，「南」屬開口呼一等，「凡」屬合口呼三等。按照王力的說法，「侵」部合口呼一、二、三等之字於戰國時代多分化為「冬」部^{③⑦}。「凡」則分入「談」部。上溯之，凡「用」、「同」、「甬」、「庸」、「筩」、「筒」諸字，古音皆屬「東」部，或同韻同紐，或韻同紐近。從「同」、「用」的殷虛早期甲文字形來判斷，非但其形從「𠂔」，恐亦從「𠂔」而得聲。甲、金文的「庸」字，其下半或從「𠂔」（「用」），或從「𠂔」（「凡」），裘錫圭先生以為此「𠂔」讀若「同」，並說：「讀為『同』的『𠂔』，大概是筒、桶一類東西的象形字。而『用』是由『𠂔』分化出來的一個

③⑤ 其中間的「^」形，未審其義，疑為傳會以象筒類樂器之繩懸。自鐘罍一類樂器出現後，金文「南」乃傳會以象鐘罍類樂器，如「𠂔」（牆盤）、「𠂔」（南疆鉦）、「𠂔」（兮甲盤）。金文中「南」字或亦有從「用」者，如「𠂔」（虢仲盃）、「𠂔」（麥生盃）、「𠂔」（無異簋）及南疆鉦等，恐為甲骨文字形之遺意也，而後期金文中，此類字已銷匿無形。「甬」字在早期金文中，乃鐘罍類樂器之象形，上半象鐘懸，下半象鐘體。如「𠂔」（戊甬鼎）、「𠂔」（牆盤）等形，仍其初誼，而後期乃因形近誤從「用」，如「𠂔」（曾姬無卣壺）、「𠂔」（中山王響鼎）。故「南」字字形之發展，殆與「甬」字正相反，其變化之理則一也。〈無異簋〉與〈麥生盃〉中「𠂔」、「𠂔」、「𠂔」互用，即其證也。故「南」字中的「𠂔」形，應是「用」字之譌變。甲文中的「𠂔」是沿用「南」在當時之初形或簡體，而金文中的「𠂔」、「𠂔」、「𠂔」乃用變體或繁體。

③⑥ 〔清〕段玉裁：《說文解字注》頁822。

③⑦ 王力：《漢語語音史》（北京：中國社會科學出版社，1985年），頁59。

字。所以『庸』字同時存在從『𠂔』和從『用』兩種寫法。」³⁸筆者以為其說甚確。由此看來，「用」、「同」、「庸」等字初亦從「𠂔」而得其形聲義。

綜上所述，筆者以為「𠂔」（「凡」）本象竹節之形。「同」、「用」等字取其形而象竹製容器，初從其音讀，漸變而分入「東」部，「庸」、「筩」、「筒」即由此孳乳而生。「南」字初亦從「凡」而得其形聲義。究其原始，其上半從「繩懸」之形，下半從「𠂔」象竹節，則「南」字本義當為一種可懸而擊之之竹製打擊樂器。古者，斷竹為筒，以為盛水盛酒之器。而此類竹筒，亦每以木為之。如七十年代浙江餘姚河姆渡遺址第四文化層中，曾出土筒形木器二十多件。據李純一說：「器由整段樹幹挖製而成，中空如筒，裏外都銼磨得十分光潔。有的體表髹漆，並在兩端纏多道藤莖類圈箍〔……〕有的內壁鑿一周突脊，安置一件圓木餅，將筒腔隔成兩段，或者將一端封閉，有如筒底。」³⁹其形與竹筒並無二致。關於河姆渡木筒之用途，尚無定論。有學者認為是供樂舞用的打擊樂器⁴⁰。若果然，則懸而奏之，亦無不可。《說文》釋「殼」字為「從上擊下」，殆由此而來。

然而，甲文中多有文如「牢，𠂔一牛，𠂔南」、「一羊，一南」、「卯三南」、「卯于且辛，八南，九南，于且辛」等，故郭沫若、于省吾與吳其昌等均認為此「南」蓋指可卯殺，以用於祭享之乳幼牲牲⁴¹。《左傳》宣公四年：「楚人曰乳穀。」此「穀」亦作「殼」，意即孺子⁴²。《國語·魯語上》：「鳥翼穀卵，蟲舍蚺蜥。」韋昭曰「生哺曰穀」，故知其為幼鳥之稱。此數字

³⁸ 裘錫圭：〈甲骨文中的幾種樂器名稱——釋庸豐鞀〉，《中華文史論叢》第14期（1980年2月），頁67-68。

³⁹ 李純一：《中國上古出土樂器綜論》（北京：文物出版社，1996年），頁23。

⁴⁰ 吳玉賢：〈談河姆渡木筒的用途〉，《浙江省文物考古所學刊》（北京：文物出版社，1978年）。見李純一：《中國上古出土樂器綜論》頁23。

⁴¹ 于省吾：《甲骨文字詁林》頁2860-2862。

⁴² 楊伯峻：《春秋左傳注》頁638。

皆從「𣪠」孳乳而來，並從「𣪠」而得聲，同取其初生之義。在甲文中「南」之用為乳幼牲牲，其根源已難以確考^{④③}。而從「𣪠」得聲之字，如「𣪠」、「𣪠」、「𣪠」多在「侯」、「屋」兩部。以王力的擬音論之，「侯」(ɔ)、「屋」(ɔk)兩部與「東」(ɔŋ)部止尾音不同而已。若然，則此類字蓋亦由「𣪠」而得聲，兩周時漸分入「屋」、「侯」^{④④}。

作為方位詞的「南」，蓋因南方之地多竹而生。南方之地多竹，古固已然，《爾雅·釋地》云：「東南之美者，有會稽之竹箭焉。」^{④⑤}《呂氏春秋》中又有「盡荆越之竹猶不能書」。所以「南」之變而為方位詞，蓋與竹多生於南方有關。以音論之，作為方位詞的「南」從「凡」而轉入「侵」部。

由此看來，「南」本義或為指稱一種竹木筒。因竹多生於南方，故此竹筒類樂器，也於南方流行。故許書以為「南」乃「艸木至南方有枝任」，其義雖未確，亦未盡失。

(三)「南」與「𣪠」：遼郊編鐘銘文新釋

甲文中多「𣪠」字，郭沫若與唐蘭引述繁富，足資參考。就其字形來

④③ 骨文與許書中所錄篆籀字形中的「南」，其上半與「𣪠」同。《說文》「𣪠」：「艸初生也。」筆者以是疑「南」、「𣪠」乳幼牲牲之義，或與「南」字上半之「𣪠」形有關。姑存此疑。

④④ 承劉家和教授指出，「𣪠」與「𣪠」、「乳」同韻。而「南」字音「任」，「那含切」，在侵部。以此推論，「南」與「𣪠」應有不同的來源。而「南」中之「𣪠」應是其聲符。然關於此「南」字究為形聲，抑象形、象意，仍可商榷。李孝定等則認為「𣪠」非如《說文》所說是其聲符，乃甲文「南」字演化過程中之形變。以甲、金文字形論之，本文傾向於李孝定所說（《甲骨文字集釋》第6冊，頁2097）。按照唐蘭的說法，古從𣪠之字多轉入侯韻，其中楚人謂「乳」曰「𣪠」。此字「奴豆切」，與「南」音極近。此說雖差強人意，亦未能確定。故劉教授所說「南」、「𣪠」兩個韻部的問題，尚未解決。筆者乃不揣悠謬，姑妄為說，以求教於劉先生及諸方家同好。

④⑤ 〔晉〕郭璞注，〔宋〕邢昺疏：《爾雅注疏》（北京：中華書局，1980年影印阮刻《十三經注疏》本），卷7，頁49。

看，象一人以手執槌作敲擊狀，「𦔑」曾是一種樂器，殆無疑義。然而現存的典籍史料中，對此樂器沒有任何明確具體的描述。可資為佐證的，只有《詩經·鼓鐘》中的「以雅以南，以籥不僭」和《禮記》中的「胥鼓南」。就〈鼓鐘〉的句意來看，「雅」、「南」、「籥」應是三種不同的樂器名。而「鼓」是動詞，意即敲擊演奏。以此推之，「南」在周代仍是一種打擊樂器。

在確定此樂器時，郭沫若提出了一個很大膽的解說。按照他的說法，「南」字從字形上看，即「簠」字的中間部分，亦即「罇」的右上部分。故此「南」即「罇」鐘類樂器。與此同時，郭又認為從音韻上看，「南」即「鈴」。我們都知道「鈴」或是一種手執或懸掛的有舌的打擊樂器，為最早出現的古代鐘類樂器。陶製和龜甲製的鈴，可上溯到新石器時代^{④⑥}。銅製的鈴在陶寺文化與二里頭文化中，也已有發現。在兩周編懸的樂鐘發達時，亦有自銘「鈴鐘」的編鐘^{④⑦}。郭沫若所說的「鈴」，未知何指。然而郭的推斷僅僅是一種臆測。按照《說文》，「簠」為形聲字。「簠」字中之「甫」部所代表的是「簠」字的讀音（「簠，黍稷圖器也，從竹從皿，甫聲」）。楊樹達曾撰〈釋簠〉一文，論之甚詳。文中他徵引阮元（1764-1849）「簠鼎」即「胡鼎」之說，進一步證實了許慎的論斷^{④⑧}。至此，郭沫若的推論更不能成立。郭本人似

④⑥ 近年來，考古學家又在河南舞陽賈湖新石器時代遺址中，發現了用龜甲製作的鈴。賈湖龜鈴距今約八千年左右。見河南省文物研究所：〈河南舞陽賈湖新石器時代遺址第二至第六次發掘簡報〉，《文物》1989年第1期，頁1-14。吳鈞：〈賈湖龜鈴骨笛與中國音樂文明的起源〉，《文物》1991年第3期，頁50-55。類似的龜鈴在山東大汶口文化中也有發現，見山東省文物管理處：《大汶口》（北京：文物出版社，1974年）。

④⑦ 銅器中自銘「鈴鐘」者有三例，即「楚王頌鈕鐘」、「鄒子罇鐘」和「陳大喪史鈕鐘」。羅泰提出「鈴鐘」的「鈴」字當作動詞解，應當譯作 Ringing Bell。見羅泰（Lothar von Falkenhausen）：《樂懸：中國青銅時代的編鐘》（*Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*）（Berkeley: University of California Press, 1993），123, n. 72。而朱文璋、呂琪昌則認為是鈕鐘之古名。見朱文璋、呂琪昌：《先秦樂鐘之研究》（臺北：南天書局，1994年），頁7。

④⑧ 楊樹達：《積微居小學述林》（北京：中國科學院出版社，1954年），頁11。

乎也意識到了這一推論的牽強之處，所以在一九五六年和一九六四年再版的《甲骨文字研究》中，關於「南」的部分已被刪除。羅泰在其博士論文《中國青銅時代的禮樂》中，也已注意到了這一點⁴⁹。

然而，進一步考察這一問題之後，我雖然不同意郭沫若的論證過程，仍然部分地同意郭的結論。我認為「南」雖然不能等同於鐃鐘，但「南」本為商、周時代流行於南方地區青銅樂鐘的總稱。除鐃鐘以外，商、周之際多見於江淮地區的大鑄，或稱「句鐘」，也屬此類。借助於考古學家們和古文字學家們的新發現和研究成果，本文試圖提出一個與郭沫若不同的推論過程，以證成這一結論。

一九八三年，考古學家在江蘇丹徒地區春秋墓中發現的「蓮邨」編鐘，為我們理解「南」字提供了新材料。此墓中共發現五個鐃鐘、七個鈕鐘，鐘體均有銘文如下：

唯王正月初吉丁亥，舍（徐，一作「舒」）王之孫，尋楚穀之子蓮邨，
弄（擇）厥吉金，乍（作）盥（鑄）鈃鐘。台（以）葛（享）于我先
祖。余鏞鏞是弄（擇），允唯吉金，乍（作）盥（鑄）鈃鐘。我台
（以）頭（夏）台（以）南，中鳴媿好。我台樂我心，也（它）= 巳
（熙）=，子=孫=，美（永）保用之。

誠如學者們所指出的，銘文中的「夏」當從孫作雲先生早年在其《說雅》一文中所論證的，即「雅」字⁵⁰。於是銘文的釋者如喬志禪、唐鈺明及曹錦炎等

⁴⁹ Falkenhausen, "Ritual Music in Bronze Age China," Ph.D. dissertation (Cambridge: Harvard University Press, 1988), 186, n. 19.

⁵⁰ 孫文載於1959年《文史哲》上，又見《詩經研究論文集》（北京：人民文學出版社，1959年），頁260-279。朱東潤在其《詩大小雅說臆》中亦執此說。朱文初刊於三十年代初出版的《文哲季刊》中，後收入其關於《詩經》的論文集《讀詩四論》（長沙：商務印書館，1940年），頁63-88；《詩三百篇探故》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁47-71。「雅」之為「夏」，清人王引之初執此論（見〔清〕王念孫：《讀書雜誌》〔臺北：廣文書局，1963年〕，637頁引），至朱、孫二人，而言之鑿鑿，不可移易。

都認為「台（以）夏台（以）南」是徵引《詩·鼓鐘》的成句「以雅以南」^⑤。「雅」即雅樂，「南」則為「南樂」。故按照他們的見解，銘文中「余鑄鏐是甞（擇），允唯吉金，乍（作）鑄甞鐘。我台（以）夏台（以）南，中鳴媿好」一段的大意應為「我精心選擇了鑄鏐這些上等的青銅材料，鑄造了甞鐘，我用這些甞鐘來演奏『雅』樂和『南』樂，聽起來非常好聽」。

本文認為此說欠妥。首先，先不論「雅」、「南」在〈鼓鐘〉詩句中是否真的就是樂名，按諸《左傳》、《國語》等典籍，春秋時人稱引《詩》句，向無融合成自己語言之例。當然《左》、《國》等典籍難與金文相較，然以金石文字論之，筆者以為「以夏以南」者，恐為當時成語。兩周金文與春秋石鼓文中，多有與《詩》、《書》等文獻中文句重合或相似者。學者們多以為是徵引《詩》、《書》成句。然筆者認為這些所謂「《詩》句」，多為當時成語，而不當以《詩》句視之。如「旻天疾威」一詞，銅器中如師匚簋（孝王時器）有銘文云：「王曰：『師匚，哀哉！今日天疾畏（威）降喪，首德不可逮。』」又毛公鼎（孝王時器）云：「不鞏先王配命，敗（抵）天疾畏（威），司余小子。弗徂（急），邦將曷吉？」此蓋周時成語。此成語又見於《詩·小雅·雨無正》、《詩·小雅·小旻》和《詩·大雅·召旻》，均係當時習慣用語，以天之神明可畏為戒，乃如今日之指誓天日。毛公鼎與師匚簋中，以習語讀之，句意連貫順暢，略無滯礙；反之，若以為徵引《詩》句，則未免突兀。且此詞在〈大雅〉、〈小雅〉中反復出現。若以為〈大雅〉、〈小雅〉諸篇轉相徵引，未免牽強。《詩·大雅·江漢》又言召伯虎家世云：「于周受命，自召祖命。虎拜稽首，天子萬年。虎拜稽首，對揚王休。作召公考，天子萬壽。」幾乎句句用金文中慣用語。如果說金文是在徵引〈江漢〉詩句或其它文獻，毋寧

^⑤ 見商志禪、唐鈺明：〈江蘇丹徒背山頂春秋墓出土鐘鼎銘文釋證〉，《文物》1989年第4期，頁51-56。又見曹錦炎：〈遼邳編鐘銘文釋義〉，《文物》1989年第4期，頁57-59。

說是〈江漢〉在徵引金文中受命、稱揚、祝願辭。其例尚多，茲不具述。王國維、劉節、屈萬里諸先生，曾就先秦成語作過考訂，以《詩》、《書》等文獻資料為主要依據，皆精審不刊。而兩周四字成語已有很多，往往既見於文獻資料，又見於刻劃文字資料。與其說是彝器中稱引《詩》句，倒毋寧說是當時《詩》、《書》與金石文字的習慣語詞。又如〈小雅·天保〉「是用孝享」，〈周頌·載見〉「以孝以享」。兩周金文中「用享用孝」、「以享以考」、「用孝享」及其他變化形式凡數十見，每用於祝頌，亦為當時慣用語。故所謂「以夏以南」或「以雅以南」亦當作慣用語或成語的不同形式視之⁵²。再聯繫下文的「中鳴媿好」來看，若以「雅」、「南」為樂名，則「中鳴」一詞便沒有著落。「中鳴」二字明指敲擊樂器的聲音，更明確地說，當指樂鐘的鳴聲。

愚意此處「夏」和「南」當作樂器解，如此則銘文之意方可了然。譯文應作「我精心選擇了鑄鏐這些上等的青銅材料，鑄造了夔鐘，我鑄造了『夏』和『南』，它們敲擊起來非常好聽」。

那麼，「夏」究竟是一種什麼樣的樂器呢？如果按照朱東潤、孫作雲的說法，「夏」即是「雅」。「雅」作為一種樂器，在史籍中有徵。《周禮·春官宗伯三》記載：「笙師掌教敎竽笙埙簫簫箎篪管春牘應雅，以教祫樂。」所謂「祫樂」即「九夏」中的「祫夏」。「應」是一種小鼓。關於「雅」，鄭玄《注》云：「雅，狀如漆篥而弇口，大二圍，長五尺六寸，以羊韋鞞之。」⁵³看來當是「雅鼓」，與「應」相對而言，乃一種大鼓。後世宗廟大樂中仍沿用之。然而，本文認為「雅」在此處雖指「雅鼓」，而此「雅」字又有相當的複

⁵² 承裘錫圭先生指出反證，以為「西周時史東鼎已用『日就月將』，戰國時中山王墓銅器亦用《詩經》句，春秋時石鼓文亦用《詩經》句」。筆者乃循著裘先生所指示的門徑，進一步探索兩周金石文字中的《詩》、《書》成句，正撰文曰〈金石文字中所見兩周成語考〉，擬將蒐獵所得，另裒成編，以就教於裘先生及諸方家同好。

⁵³ 《周禮注疏及補正》卷24，頁7上。

雜性。孫作雲等已指出，周人早期認同於夏，周初定禮制，凡與周室有關的，多以「夏」或以「雅」名之。周人的語言稱為「雅言」或「雅文」，文誥則有「雅誥」，又有「雅音」、「雅樂」、「雅歌」、「雅聲」、「雅舞」等等。「夏」亦然^{⑤4}。樂分雅、鄭，衆所周知。「雅樂」即周室宗廟之樂，演奏中所用樂器，多可以「雅」名之，如「雅塤」、「雅鼓」、「雅瑟」^{⑤5}等。這些樂器，後世統稱之為「雅器」^{⑤6}。《禮記·樂志》子夏所說的「治亂以相，訊疾以雅」中的「雅」，一般學者都認為指的是雅鼓，而也有可能指的就是雅樂中所用的其他樂器。

我們知道鐘這種樂器在周代禮樂中相當重要，甚至可以說是最重要的。那麼，在古代文獻中，何以不見「雅鐘」一詞呢？或許正因為鐘如此之重要，可徑以「雅」名之，其例一如「雅鼓」之省稱為「雅」。以其源自宗周，為雅樂之器之故也^{⑤7}。讓我們回過頭來再看〈鼓鐘〉一詩：

鼓鐘欽欽，鼓瑟鼓琴，笙磬同音，以雅以南，以籥不僭。

在這裏，鐘、瑟、琴、笙、磬顯然都是樂器名。「雅」、「南」和「籥」也不例外。「鼓鐘欽欽」的「鐘」所指當即下文所說的「雅」與「南」。自漢代鄭玄以來，學者們或認為「雅」、「南」、「籥」此三者是樂舞名，或以為是樂曲名。但是，無論是舞，還是曲，不可能三種同時進行。「以籥不僭」一句已明示出三者是同時進行的。郭沫若始以此三者為樂器，以「雅」為鼓，以「

⑤4 關於這一點，本文第三部分第(一)節另有專論，為免冗繁，茲不贅述。

⑤5 《爾雅·釋樂》：「大瑟謂之灑。」〔宋〕邢昺《疏》：「《禮圖》舊云：『雅瑟長八尺一寸，廣一尺八寸，二十三絃。』」《爾雅注疏》頁2601。

⑤6 《宋史·樂志一》：「(李)照因自造葦籥、清管、簫管、清笛、雅笛、大笙、大竽、宮琴、宮瑟、大阮、大嵇，凡十一種，求備雅器。詔許以大竽、大笙二種下大樂用之。」可見宗廟所用之樂器，至宋代仍稱之為「雅」器。見〔元〕脫脫等：《宋史》(北京：中華書局，1977年)，卷126，頁2954。

⑤7 關於「雅」的觀念與「雅樂」制度的流變，筆者已另撰成〈雅樂釋名與溯源追流〉一文，作具體探討。

南」爲鐃，然缺乏切實的論證。而今日「遼邠編鐘」銘文的發現，使我們得以解開這個疑竇。銘文中的「台夏台南」與「以雅以南」義同，乃是指演奏不同的鐘類樂器。

「遼邠編鐘」銘文分別鑄刻在五個鐃鐘和七個鈕鐘上。十二鐘又皆自銘「穌鐘」。學者們有的認爲「穌鐘」是某一種鐘。從考古發現來看，自銘「穌鐘」者，有鈕鐘、鐃鐘、甬鐘，其大小形制功用各異，故將其定爲任何一種，均不合理。考古學家又有人認爲所謂「穌鐘」指用來伴奏的鐘，而用來合樂的鐘稱爲「穌鐘」，用來和歌的鐘則稱爲「歌鐘」。然而，古代詩（歌）、樂、舞常常共同進行，樂鐘皆有伴奏的功用。和歌合樂，無施不可。自銘「穌鐘」（伴奏的鐘），似屬多餘。且無從區分於無此銘者。本文認爲除以上解釋之外，「穌鐘」尚有別種可能。其一，可能是用來定音的標準樂鐘。「穌」字，從「龠」，禾聲。而龠字從字形上說，象編管之樂器，右加一「欠」字，則爲古「吹」字（「欠」在甲文中象一人跪而吹貌），上加「竹」頭則爲一種竹製管樂器，左加一「示」則爲一種樂祭。「穌」乃古「和」字，《國語·鄭語》有「和六律以聰耳」，此處「穌」即調和、和均之意。《禮記·明堂位》：「垂之和鐘，叔之離磬，女媧之笙簧。」垂是相傳中唐堯時代的人。鄭玄《注》云：「和、離，謂次序其聲縣也。」孔穎達《疏》曰：「垂之所作調和之鐘。」再證諸伶倫製十二箛定律的傳說，所謂「穌鐘」很可能是「調和之鐘」，即用來定音的標準樂鐘。其二，可能是指同一樂班中兩種或多種不同的樂鐘。「和」有「和鳴」、「和奏」之意。見《詩經·有瞽》、〈賓之初筵〉。也就是學者們所說的「合樂」。《左傳》莊公二十一年亦有「鳳凰于飛，和鳴鏘鏘」之語。「鏘」字從金，故在春秋時代「穌鐘」也有可能指隸屬同一樂隊的不同樂鐘，可同時演奏或演奏同一樂曲。近年來，音樂考古學者亦從對宗周鐘實物和樂律的角度，來證明「和」字乃指主鐘與從鐘之間的應合關

係⁵⁸。若以此論，則《禮記·明堂位》所說的「垂之和鐘，叔之離磬」，當非如孔穎達所云。「離磬」者乃不入於樂班的獨奏的磬，「甝鐘」則反是。這兩種可能，余思之再三，不知哪個更接近於史實。抑或二者皆屬實，也未可知⁵⁹。

除「遵邠」編鐘之外，兩組不同編鐘自銘「甝鐘」者，在別處也有發現。如一九七八年在陝西寶鷄太公廟發現的「秦公鐘」與「秦公罍」⁶⁰和隨後在河南固始侯古堆發現的罍鐘與鈕鐘⁶¹。邠公輕鐘銘文，又有「鑄辟（予）甝鐘二鍤（堵）」的字樣。

因此，「遵邠甝鐘」銘文中的「夏」和「南」疑分別指這些「甝鐘」中的鈕鐘和罍鐘，以「夏」、「南」並舉，明其體式之不同。而「余鑄鏐是昇（擇），允唯吉金，乍（作）鑄甝鐘。我台（以）夏台（以）南，中鳴媿好」一段的大意應為「我精心選擇了鑄鏐這些上等的青銅材料，鑄造了這些可以相和的鐘（或「這套定音鐘」），我作了一套雅式的鐘（鈕鐘）和一套南式之鐘（罍），它們的聲音非常好聽」。

必須指出的是，在遵邠編鐘銘文中，「夏」（雅）雖然指的是鈕鐘，但是「夏」（雅）並不專指鈕鐘。被稱為「夏」和「雅」的，可能包括鈕鐘在內，

⁵⁸ 見吳釗：〈和、穆辨〉，《音樂學文集》（濟南：山東友誼出版社，1994年），頁306-325。文中作者從聲學與樂律學的角度，分析「甝鐘」的含義。

⁵⁹ 關於銅器銘文中「甝鐘」的含義，可參見周何、季旭昇、汪中文編：《青銅器銘文檢索》（臺北：文史哲出版社，1995年），頁0304。根據該書統計，「甝」字在銅器銘文中，凡107見。在鐘罍銘文中，或作「甝鑑鐘」（《釐伯鐘》）、「大寶鬚甝鐘」（《痾鐘二》）、「甝甝鐘」（《鄭井弔鐘》、《虢叔旅鐘》）、「甝罍」（《邠公孫班鐘》）等。

⁶⁰ 墓主是春秋時秦國某公。有三個罍、五個甬鐘。每個鐘都銘鑄「乍（作）季（厥）甝鐘」字樣。見盧連成、楊滿倉：〈陝西寶鷄縣太公廟村發現秦公鐘、秦公罍〉，《文物》1978年第11期，頁1。

⁶¹ 有八個罍、九個鈕鐘，都銘有「擇厥吉金，自作甝鐘」及其它字樣。見侯古堆考古工作隊與河南省博物館：〈河南固始侯古堆一號墓發掘簡報〉，《文物》1981年第1期，頁1-8。

周代雅樂所用的鐘類，其中自西周早中期至春秋最常見的，是甬鐘與鈕鐘。「南」也一樣。罍可能僅只是「南」的一種。商、周時期多見於江漢地區的，是句鐘和罍。

(四)商、周樂鐘

欲知「夏」（雅）和「南」究竟何指，我們必須對商、周時代樂鐘的名物、型態、分布及其歷史變遷，作進一步考察。幾十年以來，考古學家和音樂史學家的不斷深入和廣泛的研究，為我們提供了大量的資料和諸多便利的條件。

在討論樂鐘名物之前，首先要知道所謂「鐘」在載籍中有多層意思。它既是集合名詞，代表鐘類樂器，也常被用來指稱某一種鐘。首先談到鐘的類型的，當是釋智匠所著的《古今樂錄》。按照智匠的分類，「凡金為樂器有六，皆鐘之類也；曰鐘，曰罍，曰罍，曰鐃，曰鐃，曰鐃」。智匠的時代去三代已逾千年，其間樂鐘的名實變化又不知凡幾，故不可全依智匠之說以為據。銘文資料和其它文獻資料還為我們提供了其他一些鐘類樂器的名稱，如「鈴」、「句鐘」、「鐃」、「罍于」、「鉦」或「鉦鉞」、「征城」、「丁寧」，又有「鈇」、「鐃」等等，不一而足。

關於鐘的類型，長期以來也是人言人殊。或以其形制、或因其功用，總的來說，標準不一，再加上銘文與史料的名實之異，更令人撩亂難辨。然而，近年來海峽兩岸和東西方對先秦鐘類研究的不斷深化，鐘的類型、分布，以及發展變化，已越來越清晰地展示在我們面前。對於先秦鐘的分類，羅泰綜合考古學者對樂鐘的研究成果，提出了九分法。所謂「九分法」即按先秦鐘的形制（當然同時也考慮到它們的作用、分布等等），將其分為九種，即「鈴」、「鉦」、「鐃」、「罍」（又稱「罍于」）、「鐃」、「甬鐘」、「鈕鐘」、「罍」（又作「罍」）、「句鐘」^⑥。

^⑥ Falkenhausen, *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, pp. 67-72.

在這九種鐘類樂器中，鈴是有舌的，靠搖動鐘體而使其自鳴。鈴上有鈕，常懸掛在可移動的實體上，如車馬等；在上文中，我們已談到「南」字在甲文中多取「𨮒」形，象一人以手執槌敲擊貌。以是觀之，鈴與「南」似無涉⁶³。鐸與鉦同為軍旅中所常用之器。然形制亦有所不同。以現存自銘鉦鐸者來看，鉦體一般大於鐸二、三倍。鐸體有釜，可接木柄，是一種手執的器物，有的有舌，有的無舌，故有的靠敲擊發聲，有的則搖動「振鐸」發聲⁶⁴。鉦有圓柱狀或稜柱狀長柄，柄上有冠，也是一種手執的號令性軍用器物。根據曹淑琴的研究，鐸遲至春秋晚期才開始出現，戰國中期開始流行在中國南方廣東、湖南、湖北、安徽一帶。而鐸又稱「鐸于」，也是春秋晚期出現的一種樂器。與甬鐘、鈕鐘不同的是，其器形呈筩狀，而非合瓦形。圓肩有鈕。因鐸于常與兵器一道出土，再徵諸文獻，學者們一般認為此器用於軍陣中⁶⁵。從功用與時代來看，鉦、鐸和鐸于似乎都與「南」無關。餘下的五種，鏡、甬鐘、鈕鐘、鐃、句鐘，本文擬作具體論述。

1. 「鏡」或「庸」（「鑄」）

自羅振玉始，學者多以晚商時期的手執的小型樂鐘為「鏡」。羅說是依據《說文》及《周禮》中對鏡的描述。《說文》：「鏡，小鉦也。軍法，卒長執鏡。」《周禮·地官·鼓人》：「以金鏡止鼓。」鄭《注》：「鏡如鈴，無舌，有秉，執而鳴之。」⁶⁶羅氏所指的是即宋人王黼《博古圖錄》中所載名鉦之器物。而郭沫若則以「鐸」稱之。陳夢家則認為此類晚商樂器，為用於祭祀

⁶³ 見曹淑琴：〈先秦銅鐸及其相關問題〉，《文物》1991年第3期，頁56-60。

⁶⁴ 關於鉦與鐸的形制異同，李純一在其〈無者兪器為鉦說〉中有專論。見《考古》1986年第4期，頁353-354、378。朱文瑋、呂琪昌在《先秦樂鐘之研究》頁30-35中也論之甚詳。

⁶⁵ 根據李垣衍的研究，考古發現的鐸于多在長江流域。此器似乎在戰國時期盛行於南方與西南地區。李垣衍：〈鐸于述略〉，《文物》1984年第8期，頁69-72。

⁶⁶ 見《貞松堂集古遺文》卷1，頁24，轉引自朱文瑋、呂琪昌：《先秦樂鐘之研究》頁21。

宴饗的手執樂鐘，其功用與戰國、秦、漢流行之軍用樂器「鈺」、「鐃」、「鐸」等俱各不同，故不當以此類名之。陳乃名之為「執鐘」^{⑥7}。現代音樂考古學家如李純一則認為，商代之鐘既可用於祭祀宴饗，又可用於軍旅；既可手執，又可以植鳴，甚或懸鳴，故不當以「執鐘」名之。李純一因為此類鐘多出土於河南北部及山東南部，又都發現於殷王室或貴族的墓葬中，所以疑為早期文獻中所常見「庸」（「鏞」），而《說文》、《爾雅》和《詩毛傳》中「大鐘」為「鏞」之說，乃係漢代學者晚出之訓，而非初誼^{⑥8}。

鏞或庸是迄今最早的無舌樂鐘，其年代上可推至安陽殷虛二期。從考古發現來看，殷代的這一類鐘絕大多數是三件一組，只有安陽西北岡王陵區一〇八三號墓所出或為四件一組，而安陽殷虛婦好墓所出為五件。其分布又集中在河南中原地區，在陝西關中地區和山東一帶也有少量發現。據朱文瑋和呂琪昌的統計，出土的商庸共計三十五、六件，都集中在河南地區。而陝西山東地區的發現，尚有待於整理報告出來。

2. 甬鐘和鈕鐘

西周編鐘的出現，對商代的鏞或庸而言，是樂鐘發展史上一個較大的變化。從演奏方式上來說，手執與植鳴，一變而為編懸。從器形上來說，甬鐘的開口朝下，與商代的鏞正好相反。最突出的變化是鐘枚的出現。西周甬鐘，雖然在其他地區也有一些發現，但是特別集中在陝西關中地區。關於甬鐘產生的年代，至今尚不能確證。有的學者認為在先周時期的關中地區應該已經有了這種樂器^{⑥9}。這當然還有待於進一步的發現。以前，陳夢家曾把陝西長安普渡村長由所發現的三件定為最早的甬鐘，時代約當昭、穆時期^{⑦0}。而近數十年來，

⑥7 轉引自朱文瑋、呂琪昌：《先秦樂鐘之研究》頁22。

⑥8 李純一：〈庸名探討〉，《音樂研究》1988年第1期，頁15。

⑥9 蔣定穗：〈試論陝西出土的西周鐘〉，《考古與文物》1984年第5期，頁86-100。

⑦0 陳夢家：《西周銅器斷代》卷5，頁250-251。

陝西銅器的大量發現，又把早期甬鐘的出現推前了一步。七十年代中期，陝西寶鷄茹家莊強伯指墓又發現了三件甬鐘，其年代約與長由墓的發現相當。八十年代初，寶鷄竹園溝強伯格墓又發現了三件，考古學家經過對強家世系的排比，初步斷定強伯格墓甬鐘約相當於成、康之世，這可以說是目前所知最早的甬鐘了^①。

關於甬鐘的起源，考古學家已經有了數十年的爭論。李純一認為甬鐘源於殷鐘，即商代流行於中原地區的鏞（鏞），而高至喜則認為甬鐘起源於商、周之際流行南方的大鏞，又稱為句鑼者^②。究竟如何，尚無定論，一般的說，似乎研究北方的學者傾向於李純一之說，而研究南方的學者則多從高至喜^③。而朱文瑋和呂琪昌在分析了二說之後，又別主「南北交流說」，認為甬鐘之「幹」及其編懸之制似源於北方，而甬鐘之旋、枚、篆、鉦間的形式則源自南方^④。參較之下，似以朱、呂二先生之說較為合理。

然不論其源自何處，在西周時期，甬鐘於陝西關中一帶特盛，其他地區雖也多有發現，如山東、湖北及兩廣地區，而根據蔣定穗的對其形制的分析，它們的時代都較晚，且數量也遠不及陝西甬鐘之繁富^⑤。

商代北方的庸和南方的句鑼到西周時期發展出了編懸的樂鐘，其基本形態有兩種：一為甬鐘，一為鈕鐘^⑥。二者之間的主要區別即在於舞上編懸結構的

① 寶鷄市博物館：〈寶鷄竹園溝西周墓地發掘簡報〉，《文物》1983年第2期，頁1-11；盧連成、胡智生：〈寶鷄茹家莊、竹園溝墓地有關問題的探討〉，《文物》1983年第2期，頁12-20。又見方建軍、蔣詠荷：《陝西出土之音樂文物》（西安：陝西師範大學出版社，1991年），頁16。

② 高至喜：〈中國南方出土商周銅鏞概論〉，《湖南考古輯刊》（長沙：岳麓書社，1984年），第2輯，頁132。

③ 方建軍：〈西周早期甬鐘及甬鐘起源探討〉，《考古與文物》1992年第1期，頁33-39。又見黃展岳：〈論兩廣出土的先秦青銅器〉，《考古學報》1984年第4期，頁413-414。

④ 朱文瑋、呂琪昌：《先秦樂鐘之研究》頁103。

⑤ 蔣定穗：〈試論陝西出土的西周鐘〉，《考古與文物》1984年第5期，頁86-100。

⑥ 李純一：〈關於殷鐘的研究〉，《考古學報》1957年第3期，頁47。

不同。甬鐘顧名思義舞上有甬，用於側懸；而鈕鐘則舞上有鈕，用於直懸。而最早的鈕鐘當屬於西周晚期，也在陝西地區，周王朝統治的中心地帶發現^⑦。

3. 鐃

鐃是商、周之際頗為流行的一種青銅鐘類樂器。在形制上，鐃與編鐘有顯著的不同。最明顯的是鐃都是筩狀平口，而殷鐘、甬鐘、鈕鐘率取合瓦形橋口。此外，鐃的枚一般也較鐘的枚為短。又侈銑有鈕，鈕上又有飾，常做動物形鈕飾。郭沫若和唐蘭等老一輩的考古學家曾以為鐃是從甬鐘發展過來的。而今天看來，鐃的出現還要早於甬鐘。商代中晚期，已經出現了鐃這種樂器。按照傳統的看法，鐃僅僅是一種節奏性的樂器，並非旋律性的。可是，後來所發現的鐃，三件乃至多件以上成組的很多，由此可知鐃至後來也可作旋律樂器用。

在晚商與西周銅鐃中，大多數是在長江中、下游一帶發現的，除了陝西耀縣發現的三件西周中期銅鐃^⑧。根據高至喜的考察報告，在湖南有很多早期銅鐃出土^⑨。高至喜認為鐃鐘起源於中國南方。一九八九年，江西新淦大洋洲商代墓葬的重大發現，為我們了解商代中晚期樂鐘提供了新的線索。在大洋洲商墓出土的諸多文物中，一件製作精美的鐃和三件大鐃（句鐘）引起了音樂考古學家們的興趣。這些樂器的年代相當於商代中晚期^⑩。高至喜把大洋洲的銅鐃

⑦ Falkenhausen, *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, p. 174.

⑧ 劉懷君：〈眉縣出土一批西周窖藏青銅器〉，《文博》1987年第2期，頁17。

⑨ 高至喜：〈湖南省博物館藏西周青銅樂器〉，《湖南考古輯刊》第2輯（1984年），頁29-34。〈論商周銅鐃〉，《湖南考古輯刊》第3輯（1986年），頁209-214。

⑩ 羅泰（Lothar von Falkenhausen）認為此鐃的年代當屬殷虛一期，約西元前1350年左右。見羅泰：〈論江西新淦大洋洲出土青銅樂器〉，《江西文物》1991年第3期。彭適凡等分大洋洲商墓銅器為三期，而最晚一期相當殷虛早中期。見彭適凡、劉林、詹開遜：〈關於新淦大洋洲商墓年代問題的探討〉，《文物》1991年第10期，頁27-32。李

歸入他所說的A型鳥飾類，而三件大鐃則屬於B型雲紋鐃^⑩。大洋洲的鐃是迄今為止考古發掘到的最早的銅鐃。而無論從紋飾、形制，還是從其他方面來看，大洋洲的鐃和大鐃與後來的南方銅鐃和句鑼的發展連續性，清晰可見。所以說鐃和句鑼是商、周之際流行於南方的特有的樂器，與庸之於中原地區，以及編鐘之於關中地區一樣，形成了樂鐘在早期采擇和使用上的地方性特色。當然，平王東遷以後，隨著王權的削弱、社會的動蕩，以及戰爭的頻仍，各地文化的交會融合，早期樂鐘的地方性色彩已經不那麼明顯。東周時期，甬鐘、鈕鐘和鐃成爲各地方國禮樂中最常見的樂鐘，商庸和南方大鐃（句鑼）則逐漸從歷史長流中流失。

4. 句鑼

商、周之際南方的大鐃（句鑼）與多發現於河南地區的商庸，在形制上有很多相似的地方：都是合瓦形，都有甬柱等。而二者明顯的不同則在於句鑼甬柄較長，商、周句鑼中後期發展出了如甬鐘般枚、篆、鼓和鉦間的形式^⑪。句鑼甬柱上的旋表明，這種樂器一般是植於鐘架上來演奏的，而不像商鐃那樣可以手執演奏，其器體也較之於商庸大得多。根據高至喜和方建軍的研究，其功用除軍事上以外，同樣也可用於祭祀饗宴。

大多數學者都認爲句鑼是商庸的一種變體。在商、周之際，這種樂鐘曾廣泛流行於今江蘇、浙江、湖南、江西一帶。然自西周中期以後，這種樂器幾從歷史舞臺上銷聲匿跡。雖然人們在江蘇和浙江也發現了一些春秋、戰國之際的句鑼，其中有的如紹興發現的春秋晚期的「配兒句鑼」上有自銘「鈞

學勤則大洋洲商墓的時代定爲商代後期早段。見李學勤：〈新淦大洋洲商墓的若干問題〉，《文物》1991年第10期，頁33。關於大洋洲商墓的最初報導，請參閱夏萍：〈江西新淦發現大型商墓〉，《江西文物》1990年第4期。

⑩ 高至喜：〈論商周銅鐃〉，《湖南考古輯刊》第3輯；〈中國南方出土商周銅鐃概論〉，《湖南考古輯刊》第2輯。

⑪ 朱文璋、呂琪昌：《先秦樂鐘之研究》頁26-27。

（鑃）」，以及常熟「姑馮昏同之子」句鑃和浙江武康山「其次句鑃」皆自銘「句鑃」。其中，「姑馮昏同之子」句鑃更有銘曰「自作商句鑃」，故考古學界一般都認為春秋後期吳、越句鑃的製作可能是後來興起的一種仿古的趨勢。

（五）「南」作為南方的打擊樂器

在以上討論到的樂鐘中，什麼是「南」呢？從我們對遼邙編鐘銘文的分析中，可以看到，至少在春秋時代，鑃是算作「南」的一種的。從現代考古發現的成果來看，出土的銅鑃可分為早（A、B、C型）、中（D、E型）、晚（F、G型）三期。高至喜認為早期銅鑃的形制一直延伸到西周晚期。高至喜〈論商周銅鑃〉一文，從形制、紋飾等多方面，對銅鑃的類型、發展脈絡，申論甚詳。除了縱向地比較銅鑃的發展脈絡之外，作者也將銅鑃的紋飾特徵與同時周邊地區的其他器物作橫向的比較，令人信服。早期的銅鑃基本上集中在湖南、江西一帶，正是長江中游地區，《詩經》周、召〈二南〉的滋生地。

除鑃之外，句鑃則代表了另一種類型的南方早期樂鐘。因其形似北方的小鑃（即「殷鐘」或「庸」），故考古學家們也習慣地稱之為「大鑃」。關於句鑃的形制與演進的狀況，朱文瑋與呂琪昌經過比較全面地研究，有一段綜合性地論述，簡明扼要，特錄之於左：

南方早期之句鑃在商晚期前段已經存在，大致有兩種類型。A型（AIII除外）形體較小，甬部無旋，通行於江西、江蘇、安徽、湖北等地；B型則形體高大厚重，甬部有旋，盛行於湖北湖南地區。其後B型紋飾漸趨簡化，產生了C型；另外A型（AIII除外）和B型交流的結果，也出現了AIII式的形制。^⑧

除此之外，尚有D型跟F型，也多見於湖南、江西一帶，如江西新淦大洋洲所

⑧ 朱文瑋、呂琪昌：《先秦樂鐘之研究》頁58-59。

發現的三件句鐘和一件鑄。所以說，在商代晚期和西周時期，流行於長江中、下游地區的，主要是鑄和句鐘這兩種樂器。而所謂「南」當是指南方出產或流行的這些鐘鑄類樂器。

以此觀之，「以雅以南」和「台夏台南」的「南」可能所指就是這一類盛行於江漢流域的樂鐘。《禮記·文王世子》「胥鼓南」、《詩·鼓鐘》之「以雅以南」、「遼邠編鐘」銘文上的「我台夏台南」所指或為鑄或為句鐘。

到這裏，我們自然要面對一個問題，既然「南」的初始義為竹或竹筒，並被借用為方位詞「南」而「南」作為樂鐘的名稱又是怎麼出現的呢？

「南」本為一種竹製的容器，後來這種容器在生產勞動活動中，被用為打擊樂器，按諸節拍。後世所謂「擊節稱賞」的「擊節」，推其本源，也就是以敲擊竹筩（容器）來按節拍。而這種用以按拍的竹筩，漸變而為樂器。早期考古學家如郭沫若、唐蘭等都曾認為鐘類樂器是由竹筩發展而來的⁸⁴。今人李純一又從字源上來考訂商代流行於中原地區的小饒，也就是商庸的「庸」字也是由「用」字演化而來，也就是說起源於竹筩⁸⁵。由此可見，「庸」與「南」這兩類樂鐘無論在器形上，還是在其名稱的來源上，都與竹筩有相當的關聯。所以，「南」字在早期因竹多生於南方而被借用為方位詞，又被用來代指由竹筩演化出的樂器，這一發展脈絡清晰可見。當然，「南」作為樂器名，可能是多見於長江中、下游地區的鑄和句鐘的總稱，也可能是專指鑄而言。

《呂氏春秋·古樂》中所載的伶倫取竹作樂的故事，又為這一論斷提供了一個有力的旁證。

昔黃帝令伶倫作為律，伶倫自大夏之西，乃之阮隃之陰，取竹於嶰谿

⁸⁴ 郭沫若：《兩周金文辭大繫圖錄考釋》（北京：科學出版社，1959年），頁237。唐蘭：〈古樂器小記〉，《燕京學報》第14期（1933年12月），頁60-61。

⁸⁵ 李純一：〈試釋用、庸、甬並試論鐘名之演變〉，《考古》1964年第6期，頁310。

之谷。以生空竅厚鈞者，斷兩節間，其長三寸九分，而吹之，以爲黃鍾之宮，吹曰舍少。次製十二筒（別本作「簫」，又作「管」），以之阮嶰之下，聽鳳凰之鳴，以別十二律。其雄鳴爲六，雌鳴亦六，以比黃鍾之宮適合。黃鍾之宮皆可以生之，故曰：黃鍾之宮，律呂之本。黃帝又命伶倫與榮將，鑄十二鐘以和五音，以施英韶，以仲春之月乙卯之日日在奎始奏之，命之曰咸池。⁸⁶

三、關於風、雅、頌之我見

（一）雅

如果「南」是商、周之際長江流域流行的樂鐘的名稱，我們自然要問：《詩經》中其他部分的命名又是怎麼來的呢？「風」、「雅」、「頌」最初又是什麼意思呢？關於風、雅、頌命名的由來，前人特別是清代乾、嘉以來，一直到本世紀中葉的學者，已經做出了許多成功的探索。他們研究的依據主要是流傳下來的古代文獻資料。而自本世紀以來，考古學與古文字學的日新月異的發展，爲我們提供一個新的資料來源，也使我們可能描摹出一個更清晰的畫面，提供一個合理的解釋。

關於「雅」作爲《詩經》類名的含義，具有代表性的，有以下幾家說法：首先是《詩大傳》所說的「雅者，正也，言王政之所由廢興也」。至宋人那裏，《詩經》的音樂性被重新發現和強調，「雅」則成爲詩樂之一體。近代學者章炳麟別出新論，認爲「雅」即「烏」。《詩經》中〈大雅〉、〈小雅〉皆源自關中地區，那是因爲當時秦地口音，說話常有「烏烏」之聲。

在本論文的第二部分第(三)節裏，筆者曾經用不小的篇幅談到了「雅」即

⁸⁶ 許維通：《呂氏春秋集釋》頁235-239。

「夏」的問題。這一見解由清儒王引之和俞樾首先提出，經朱東潤與孫作雲加以發揮而光大，現在已經被大多數學者所接受。

關於「雅」即「夏」之說，其主要依據是《荀子·儒效篇》和《榮辱篇》裏的兩句話。《儒效篇》中說：「居越則越，居楚則楚，居夏則夏。」^⑧而《榮辱篇》中又說：「越人安越，楚人安楚，君子安雅。」^⑨在這裏，荀子是把「雅」和「夏」在同一意義上使用。除此以外，朱東潤和孫作雲還為我們提供了一些其他的「雅」即「夏」的例證。筆者認為，「夏」和「雅」毫無疑義是與周王室和先王的禮制之間有聯繫的。《荀子》也曾提到：「道過三代謂之蕩，法二後王謂之不雅。」《毛詩序》也說：「至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣。」^⑩所謂「變雅」和「不雅」顯然都是指與周王道相悖離的事物。然而朱東潤與孫作雲以為「夏」完全等同與「雅」，也不盡然。「夏」和「雅」雖然都與周王室有關而二者又同中有異。「夏」字所指的似乎更多的是周的地域。《尚書》中有「有夏」、「方夏」、「區夏」諸詞，所指都是周人在文王時期，以及商、周嬗代之際的統治區域，即關中周原一帶^⑪。早期對關中一帶的這種稱謂，在春秋時期仍有跡象可尋。如季札至魯觀周樂，當他看到人表演《秦風》的時候，仍不禁要贊嘆：「此之謂夏聲，夫能夏則大，大之至也，其周之舊乎。」杜預《注》曰：「去戎狄之音，而有諸夏之聲，故謂之夏聲。」^⑫顯然失其原旨。按照季札的說法，秦地之風被稱作「夏聲」，乃是因為一仍周人之舊。

^⑧ 〔清〕王先謙：《荀子集解》頁144。

^⑨ 同前註，頁62。





^⑩ 《重刊宋本毛詩注疏》（臺北：藝文印書館，1965年重印嘉慶二十年南昌府學本），頁16。

^⑪ 《尚書注疏及補正》卷11，頁6；卷14，頁21；卷16，頁6；卷17，頁12。

^⑫ 〔晉〕杜預：《春秋左傳集解》（上海：上海人民出版社，1977年），第3冊，頁1121、1124。

平王東遷之後，「夏」常常指的是廣大中原地區，也就是《左傳》與《國語》中所稱的「諸夏」。這個諸夏也就是「晉主夏盟」的「夏」。

在現存的秦、漢和先秦典籍中，「雅」字與周王室的聯繫，隨處可見，「雅言」與「雅文」係指周王朝的標準語言；音樂中又有「雅音」、「雅樂」、「雅聲」、「雅歌」，所指的都是周王朝禮制中的標準樂式。又有「雅舞」，事實上是周王室所用的宮廷樂舞。

什麼是「雅舞」呢？在史牆盤中有一字作形，儼區中有字形作，秦公簋中也有一字相類，作，當中一個「夏」字，左右各執羽毛，其形象一人兩手持羽毛而舞。唐蘭和郭沫若在考釋史牆盤與秦公簋銘文時，都認為這個字就是「夏」^②。筆者認為釋此字為「夏」應該是很有道理的。從流傳下來的文獻來看，樂舞中以「夏」字為名者固多，如「舞夏」、「大夏」、「夏籥」等。此三者同事而異名。按「大夏」相傳乃夏禹創製，是雅舞中文舞之一。舞「夏」之時，雉的羽毛是手中必不可少的。《穀梁傳》隱公五年：「始初也，穀梁子曰：『舞夏，天子八佾，諸侯六佾，諸公四佾。』」范甯《注》曰：「夏，大也，大謂大雉；大雉，翟雉。佾之言列，八人為列，八八六十四並執翟雉之羽而舞。」由此可見，銅器銘文中的「」字與「夏」同字而異形，最初都是指夏舞而言。夏禹創製的這個「夏」舞，在殷、周之世已成為周王與諸侯所廣泛接受的宮廷禮樂。不僅季札在魯觀樂之時，看到了夏舞的表演，而且其他諸侯國也廣泛採用，只是所用的樂隊人數不同罷了。

事實上，夏舞最初就是所謂的「雅舞」。夏禹創製的夏舞被周人接納為王室與諸侯的宮廷樂舞。所謂「雅樂」、「雅舞」應是自先周時期開始逐漸形成的周人所特有的音樂體制。而西周時期雅樂中所使用的樂鐘，不是別的，正是

^② 史牆盤銘中此字，李學勤、于豪亮釋為「夔」，徐中舒釋「鼂」，裘錫圭釋「稷」。見尹盛平主編：《西周微氏家族青銅器群研究》（北京：文物出版社，1992年）。

自西周時期流行於關中地區，而平王以後廣泛流行於中原一帶的甬鐘和鈕鐘。

《詩經》中的「雅」正是由這種樂鐘演奏出來的一種周人傳統樂式。當然，隨著時代的發展，各地文化的交會融合，雅樂本身也不是一成不變。西周時期所創製的宮廷歌詩，以及文人創作，也被逐漸闖入「雅樂」。這也許是《詩·大雅》、〈小雅〉的由來。《周禮》曾提到有「九夏」之樂，有意思的是《周禮》中明確指出此「九夏」是以樂鐘為主要樂器的：

鐘師掌金奏，凡樂事以鐘鼓奏九夏：王夏，肆夏，昭夏，納夏，章夏，齊夏，族夏，祓夏，騶夏。⁹³

鄭玄認為「九夏」是屬於「頌」一類的樂詩，但據王國維考訂，此九夏只是一種節奏音樂，金奏之後，乃有升歌雅頌等⁹⁴。筆者疑九夏這種簡單的節奏音樂可能就是周初或先周時期「夏樂」的一部分內容，而升歌雅頌等乃是後來西周時期宗周音樂文化所帶來的增進形式。

「雅樂」的變化至平王東遷以後，才有了進一步的發展。以樂器論，從考古發現的平王以後的樂鐘的組合中，我們發現鐃鐘的數量逐漸增多。而且由早期的單件發現，到多件成組的發現。說明在後期的雅樂中，無法排除各地包括南方音樂的影響。有的考古學者（如馮潔軒）認為，與雅樂相對的所謂「鄭聲」或「鄭、衛之音」，實際上是一種商代的餘韻。此論斷尚有待進一步考證。然而可以肯定的是雅樂既與商代音樂異調異趣，同時也與商代音樂有一定的淵源。周代的編鐘在形制和雙音特徵上，與商代的鐃顯然是一種承流啓變的關係。

然而，「雅樂」這個概念本身也有一個演化的過程。西周時期的雅樂僅僅限於〈二雅〉、大夏等，而至季札觀周樂，「南」、「風」、「雅」、「頌」

⁹³ 《周禮注疏及補正》卷24，頁6-7。

⁹⁴ 〔清〕王國維：〈釋樂次〉，《觀堂集林》頁84-90。詳見季旭昇：〈王國維釋樂次補疏〉，《詩經吉禮研究》（臺北：臺灣師大國文所碩士論文，1983年）。

皆屬雅樂。春秋時期雅樂觀念的寬泛化，是因為相對於春秋中後期崛起的新聲而言，這種新聲既包括鄭、衛之音，也有齊、宋之聲。從根源上來講，我認為最重要的不僅僅是商代餘韻，而是其他兩方面的因素。若玩味一下《史記·孔子世家》中的一段記載，新聲究為何物，當可了然。《史記》載魯定公十年（500 B.C.），孔子隨魯定公會齊景公於夾谷：

為壇位，士階三等，以會遇之禮相見，揖讓而登。獻酬之禮畢，齊有司趨而進曰：「請奏四方之樂。」景公曰：「諾。」於是旌、旄、羽、袞、矛、戟、劍、撥，鼓噪而至。孔子趨而進，歷階而登，不盡一等，舉袂而言曰：「吾兩君為好會，夷狄之樂何為於此？請命有司！」有司卻之，不去。則左右視晏子與景公。景公心忤，麾而去之。有頃，齊有司趨而進曰：「請奏宮中之樂。」景公曰：「諾。」優倡侏儒為戲而前。孔子趨而進，歷階而登，不盡一等，曰：「匹夫而營惑諸侯者，罪當誅！請命有司。」有司加法焉，手足異處。⁹⁵

所謂「新樂」，一是孔子所說的「夷狄之樂」，齊有司所說的「四方之樂」；一是孔子所謂「匹夫」之樂，齊有司所謂「宮中之樂」。前者是一種外來文化，而後者則是一種地方色彩濃重的自由活潑的樂舞。這些就是後來齊宣王所謂的「世俗之樂」⁹⁶。由此可見，民間文化與外來文化也是這種新聲的主要來源。

(二)頌

「頌，舞容也。」自清阮元對《詩經》中的頌下此解說⁹⁷，魏源又加以申

⁹⁵ 《史記》第6冊，頁1915。

⁹⁶ 〔清〕焦循《孟子正義》（上海：上海書店，1986年《諸子集成》本），卷2，頁59。

⁹⁷ 〔清〕阮元：《學經室集》（臺北：世界書局，1961年），頁15-18。

論之後，「舞容」之說幾成不易之論。

當代《詩經》學者張西堂首先以樂器理論來解說「風、雅、頌」⁹⁸。然而，因缺乏足以服人的堅實證據，終不為學者們所接受⁹⁹。然而，筆者認為張西堂先生《詩經六論》一書中不乏卓見，特別是在解說「頌」的時候，張先生認定頌即是「庸」，是一種樂器，尤具法眼。

張西堂先生所本是在《周禮·春官·宗伯三》注中，鄭玄指出：「磬在東方曰笙，笙，生也；在西方曰頌，頌或作庸。庸，功也。」¹⁰⁰在其《儀禮·大射儀第七》注中，鄭玄又說：「笙猶生也，東為陽中，萬物以生，是以東方鐘磬謂之笙，皆編而縣之。言成功曰頌，西為陰中，萬物之所成，是以西方磬鐘謂之頌。古文頌為庸。」在鄭玄的《注》裏，所謂「東方生長」、「西方成功」之說不足以服人，而頗有啟發性的是「頌」即「庸」的論斷。「頌」與「庸」在音韻上也是相通的，二者皆在〈東〉部。

那麼，什麼是「庸」呢？考古學家與古文字學家們，如饒宗頤、裘錫圭、李純一等，都從不同的角度和材料中，得出了相同的結論：即一種青銅的鐘。裘錫圭在其〈甲骨文中的幾種樂器名稱——釋庸豐鞀〉一文中，證明「庸」在甲骨文中，曾被殷人用來指稱某種樂器。在甲文中，「庸」這一字就常常與「鼓」字在一起出現，當是一種青銅打擊樂器。在遺存下來的文獻中，也可以證明「庸」即是殷人所使用的一種樂鐘。《詩經·商頌·那》本是一篇贊美殷先王湯的樂祭之歌，其中有句云：

庸鼓有數，萬舞有奕；我有嘉客，亦不夷懌？

庸與鼓的合稱在《逸周書·世俘解》及《今文尚書》中，都不乏其例。至於庸這種樂器究竟為何物，以前的學者們一般都認為應從《爾雅·釋樂》中「大鐘


⁹⁸ 張西堂：《詩經六論》（上海：商務印書館，1957年）。


⁹⁹ 陳子展：《詩經直解》頁4。

¹⁰⁰ 《周禮注疏及補正》卷23，頁5下。

謂之鑪」一說^⑩，以商、周之際南方的大鑪，也就是句鑪爲庸。然而，上文中我們已談到，李純一先生已爲我們證明商代被稱爲「庸」或者「鑪」的，是中原地區商代統治中心區域的小型的小鑪，而非多見於南方地區的句鑪。考古發現的殷庸，主要集中在河南一省，關中地區與山東南部也有少量發現。而所發現的殷庸，又基本上都是屬於商王室和貴族的。殷虛甲骨文中關於庸的記載，也證實庸這種樂器爲殷王室和貴族所專用。如殷虛文字中有「王乍（作）用（庸）奏」、「其置庸壹（鼓）于既卯」，明白顯示庸在商王活動中的用途。李純一曾列舉八例甲文中關於庸的記載，並指出其中有兩例說明庸也常被用來祈雨，而其他六例說明這種樂器被用來從事祭祀活動^⑪。因此，筆者認爲所謂「頌」即「庸」，其名本淵源於殷人所常用的庸鐘，也就是商末流行於中原地區的，常以三件爲一組的鑪。

同時，頌是庸的理論與阮元所提出的「舞容」並不矛盾。郭若愚《殷虛拾掇》二集所收甲骨，有文曰：

雨，庸（）無（舞）。^⑫

裘錫圭先生釋此字爲庸^⑬。可見所謂「庸奏」與舞蹈是相伴進行的。

如果頌與庸是殷人的樂器，那麼殷人的樂歌樂舞以頌爲名，也就不足爲怪。王國維曾就阮元頌爲舞容說，指出：

美盛德之形容，以貌表之可也，以聲求之亦可也。竊謂「風」、「雅」、「頌」之別當於聲求之。「頌」之所以異於「風」、「雅」者，雖不可得而知，僅就其著者言之，則「頌」之聲較「風」、「雅」

^⑩ 《爾雅·釋樂》：「大鐘謂之鑪，其中謂之剡，小者謂之棧。」見《爾雅注疏及補正》（臺北：世界書局，1963年），卷5，頁24下。

^⑪ 李純一：〈庸名探討〉，《音樂研究》1988年第1期，頁15。

^⑫ 郭若愚：《殷虛拾掇》第2編（1953年來薰閣書店拓本），頁5。

^⑬ 裘錫圭：〈甲骨文中的幾種樂器名稱——釋庸豐鞀〉，《中華文史論叢》第14期（1980年2月），頁68。此條見《甲骨文合集》（北京：中華書局，1979年），頁1809，12839片。

為緩。¹⁰⁵

關於頌詩聲韻的緩急，尚有可商榷之處。但王國維不以阮元舞容說為然，以聲之異來求風、雅、頌之別，也是宋人論《詩》之緒餘。然而筆者認為其聲之別不在音調的緩急，而是因各地方樂器不同而導致樂式的不同。筆者以為在頌這個樂舞中，其樂器是「庸」或「鏞」，其樂式曰「頌」，其歌辭在後世則常被稱為「誦」。

如果「頌」是殷人的典型樂式，《詩經》中何以會有〈周頌〉、〈魯頌〉這些不同的類別呢？

這個問題並不難理解。文獻中記載得很清楚，周人在滅商之前，已經在文化上深深地受殷人的影響，考古發現的周原青銅文化，足資佐證。同時，在陝西竹園溝，考古學家們還發現了與殷庸非常相近的一件獸面紋的庸。根據方建軍的研究，其年代應當在西周開國時期。可見在武王滅商前後，周人已經接受了殷人的庸這種樂器。由此看來，仔細玩味鄭玄所謂「言成功曰頌」，也不無道理。周人滅商之後，薦於郊廟，告其成功，所借用的大概正是殷人的樂器與樂式。再看〈周頌〉三十一篇的內容，或歌頌先王受命，如〈清廟〉、〈維天之命〉、〈維清〉、〈天作〉、〈我將〉、〈思文〉、〈雝〉等；或如〈時邁〉、〈執競〉、〈載見〉等歌頌武王；也有一些成、康之世祭祀宴饗之歌；而最重要的是〈武〉、〈酌〉、〈桓〉、〈賚〉、〈般〉，內容都是歌頌武王滅紂的助業的。其中前三篇是歌頌武王滅商的樂舞〈大武〉的部分段落。故知所謂〈周頌〉乃是周人借用殷人的樂奏方式來祭於宗廟，告其成功。

而〈魯頌〉四篇，一般都認為是魯僖公（659-627 B.C.）時代的作品。魯國建立在殷東國中大邦奄的廢墟之上。成王時期，三監叛後，殷在山東一帶的屬國商、奄等又叛，周公東征踐奄，以奄地封己子伯禽，是為魯國。又遷

¹⁰⁵ 王國維：〈說周頌〉，《觀堂集林》頁111-112。

殷遺民至此。所以說魯在商亡之後，也是殷遺民貴族的聚居地之一。《左傳》中所記載的殷民六族，即其明證。文獻中還記載魯國有兩社，其中亳社乃專為殷遺民而設。考古發現的西周時期的魯國墓葬，也表明在相當長的歷史時期內，殷遺民都很大程度地保留著自己的文化傳統，如墓葬中腰坑殉狗的習俗。他們在魯國曾經享受著可以與周人新貴們分庭抗禮的對等地位，這大約是出於一種安撫政策的需要^⑩。就此而言，魯國接受殷人的禮樂和文化，是情理中事。而魯僖公時期頌聲之作，可能是僖公的德政，澤被當時，宮廷樂師乃仿商頌舊制，以為歌頌揄揚。孔子曾說：「吾自衛反魯，然後樂正，〈雅〉、〈頌〉各得其所。」魯國是周初分封諸侯國中，唯一可以使用天子禮樂的，所以孔子才有這句話。

(三)風

如果「南」、「雅」、「頌」最初都是樂鐘名，那麼「風」又是什麼呢？《詩經·大雅·崧高》曰：

吉甫作誦，其詩孔碩。其風肆好，以贈申伯。

這裏，「其詩孔碩」與「其風肆好」是相對應的。「風」與「詩」是一而二、二而一的。「詩」指其辭，而「風」則指其樂調。《左傳》昭公二十一年伶州鳩諫周景王曰：

夫樂，天子之職也。夫音，樂之輿也；而鐘，樂之器也。天子省風以作樂，器以鐘之，輿以行之。^⑪

杜預《注》以為：「省風俗，作樂以移之。」筆者認為這裏的「風」不當作「風俗」解，而應當是「土風」或「風律」。《左傳》成公九年中說鍾儀「樂

^⑩ 見李學勤：《比較考古學隨筆》（香港：中華書局，1991年），頁20-29。

^⑪ 楊伯峻：《春秋左傳注》頁1424。

操土風，不忘舊也」。又《國語·周語上》：「是日也，瞽帥音官以（省）風土。廩于籍東南，鍾而藏之，而時布之于農。」韋昭《注》：「風土，以音律省風土，風氣和則土氣養也。」^⑩瞽是周代的樂師，他所職司的範圍，《周禮·春官·樂師》中言之備矣：「瞽矇掌播鼗、祝、敔、塤、簫、管、弦、歌。」瞽矇所職司的，實則是采集各方音樂歌詩，通過音樂以了解各地的民情和風俗，有時候要加以改編整理，以進獻於天子。《國語·周語上》中所說的「故天子聽政，使公卿至於列士獻詩，瞽獻曲，史獻書，師箴，瞽賦，矇誦」^⑪。瞽似專注於樂調，而矇則專注於其辭。瞽所職司的，除上述的樂器、各地樂歌之外，還包括傾聽自然界的聲音。《國語·周語上》又載：「先時五日，瞽告有協風至，王即齋宮，百官御事，各即其齋三日。」韋昭《注》：「瞽，樂太師，知風聲音者也。」^⑫大而言之，從自然界的風聲，到管樂、絃樂、小型的打擊器樂，乃至歌詩，似乎都在瞽的職司範圍之內；小而言之，瞽所職司的，端在一個「風」字。其所以如此，筆者以為蓋原於先民對自然與音樂關係的理解。《國語·晉語八》載，晉平公悅新聲，師曠乃以正統的音樂理論勸之，曰：「夫樂以開山川之風也，以耀德於廣遠也。風德以廣之，風山川以遠之，風物以聽之，修詩以詠之，修禮以節之。夫德廣遠而有時節，是以遠服而邇不遷。」^⑬在禮崩樂壞，鄭聲淫哇的時候，師曠抬出一番大道理，來向晉平公說教，詳盡地論述了正統觀念中自然與音樂、音樂與教化的關係。在這裏，音樂是聯結自然與社會的媒介，也是調和自然與人文的中質。除了產生於自然以外，音樂也可反作用於自然，使自然富於人文色彩，同時也使人的社會和諧如自然。在這個自然與社會的音樂關係中，一個「風」字包涵了多層次的

^⑩ 《國語》頁20。

^⑪ 同前註，頁9-10。

^⑫ 同前註，頁18。

^⑬ 同前註，頁460-461。

含義。首先，它是自然界的聲音，所謂「山川之風」即自然之音，物各有別，乃有吹萬之不同。而風吹律管，乃有古人所謂「八風」，即八方之風，又叫「八音」^⑩。後來又以金、石、絲、竹、匏、土、革、木這些「八音之器」來「播八方之風」^⑪。進而由八音之器所奏出來的不同音樂，也可以「風」名之，八方之樂也可以「風」名之。一方之樂反映一個地方的自然和人文境況、民心厚薄，於是乃有「風俗」、「風土」、「風情」之不同。反過來，音樂又是用來通自然、美人文、宣教化，於是「風」又有「風化」、「風教」之義。周樂師瞽所掌管的正是，其一，聽自然之風，辨別聲音，以應於人事；其二，掌管八音之器（尤其是普通的小型的打擊樂器和管弦樂器）；其三，搜集和整理各地方的音樂、歌詩；其四，進獻各種搜集整理的樂歌，以備入雅樂。

於是，朱熹說：「凡詩之所謂風者，多出於里巷歌謠之作，所謂男女相與詠歌，各言其情者也。」^⑫朱熹的論斷未免發揮太過，〈國風〉中，文人創作與士夫詞翰也在在皆有。筆者以為鄭樵的另一說法更接近事實：「風土之音曰風，朝廷之音曰雅，宗廟之音曰頌。」^⑬所謂風土之音，乃是具有地方特色和民間色彩的樂歌，常可以鐘磬之外的其他管樂器、絃樂器，以及輕型打擊樂器伴奏的樂曲。

「風」與「南」所用樂器不同，固有樂式樂調之異，二者的地理來源也不

^⑩ 關於八風之名，典籍中有不同的說法，按照《呂氏春秋》（上海：上海書店，1986年《諸子集成》本），頁125-126的說法，此八風是東北炎風，東方滔風，東南熏風，南方巨風，西南淒風，西方颺風，西北厲風，北方寒風。而《淮南子》中，東方作條風，東南作景風，西南作涼風，西北作麗風（《淮南子》〔《諸子集成》本〕，頁57-58）。《說文解字》：「東方曰明庶風，東南曰清明風，南方曰景風，西南曰涼風，西方曰闔闔風，西北曰不周風，北方曰廣莫風，東北曰融風。」（〔漢〕許慎：《說文解字》頁284）

^⑪ 〔晉〕杜預：《春秋左傳集解》第1冊，頁34。

^⑫ 〔宋〕朱熹：《詩集傳》頁2。

^⑬ 〔宋〕鄭樵：《通志·昆蟲草木略第一·序》（臺北：臺灣商務印書館，1987年影印〔清〕光緒年間浙江刊本），卷76，頁865。

一樣。〈二南〉多來自江、漢、淮、汝一帶的小國，筆者認為《左傳》中所提到的「漢陽諸姬」^⑩、「周之子孫在漢川者」^⑪，以及其他異姓諸侯國或是其主要來源。而其他國風多採擇自中原諸夏及周之故地。然在典籍中，〈二南〉之所以亦被歸入「風」類^⑫，與其他十三國風並舉，蓋因其與其他國風一樣，採擇自周之邦國，非宗周宮廷宗廟之樂也。這也是江漢各諸侯國，如蔡、隨、鄧、黃、息、申、呂、蔣各國之詩，不見於《詩》三百之原因，筆者頗疑〈二南〉中或許保留了一些這些國家之詩，特別像蔡、隨、申等史籍中常見的國家^⑬。

四、餘 論

要追溯中國詩歌的起源，可能將是一件永無休止的工作。其原因當然是因為上古三代與今日相去之悠遠，史料之漶漫。但是，有一點可以肯定的是，在西周和西周以前的詩歌，往往是歌唱出來，並有舞蹈動作相伴的。具體到《詩經》這部最早的詩歌總集，從漢代的學者到今天的《詩經》研究者，一般都承認這些詩的創作是與古人的音樂活動密切相關的。在人類最初的音樂活動中，我們都知道肢體的動作（Physical Behavior）要比語言的表達（Verbal Behavior）出現得早。也就是說，在最初的音樂活動中，對自然聲籟的肢體和口頭模仿、舞蹈動作、原始樂器的演奏要早於有語言介入的音樂活動。從這個意

^⑩ 楊伯峻：《春秋左傳注》頁459。

^⑪ 同前註，頁1547。

^⑫ 如《左傳》隱公三年：「風有〈采芣〉、〈采蘋〉。」（楊伯峻：《春秋左傳注》頁28）《韓詩外傳》卷5（賴炎元：《韓詩外傳今註今譯》〔臺北：臺灣商務印書館，1986年〕，頁191）、《史記·孔子世家》（《史記》頁1936）亦謂「關雎」為〈國風〉之始，乃知「南」雖與其他國風有體式之不同，其在春秋時及此後，亦被目為「風」類。此蓋因其源地仍屬周之宇內之故也。

^⑬ 如《魯詩》以〈周南·芣苢〉為宋人之女既嫁於蔡而後作（劉向：《列女傳·貞順篇》，見〔清〕王先謙：《詩三家義集疏》頁47），以〈召南·行露〉為申人之女許嫁於鄧而後作（申培：《魯詩故》〔《玉函山房輯佚書》本〕，見王先謙：《詩三家義集疏》頁89-91），亦其證也。

義上來說，十九世紀德國音樂家門德爾松所創製的〈無言歌〉（Song Without Words）體式，恰恰是任何一種有言詩歌的原初形態。也就是說最早的詩歌作品只有旋律，而沒有歌詞的。這樣一來，在談到《詩經》的分類的時候，我們認為宋人所提出來的音樂分類理論，和我們所論證的樂器分類說，並非鑿空之言。

最後，我想引一段《呂氏春秋·音初》中關於「南音」由來的文字，來結束這篇論文。

禹行功，見塗山氏之女。禹未之遇，而巡省南土。塗山氏之女乃令其妾候禹於塗山之陽。女乃作歌，歌曰：「候人兮猗。」實始作為南音。周公及召公取風焉，以為〈周南〉、〈召南〉。^⑩

塗山位於今日淮河下游，在江漢平原的東北。有沒有可能禹南巡到這裏的時候，碰到了一個手持著「南」（一種流行於南方的竹製樂器）這種樂器吟唱的姑娘，於是後來就產生了「南」這種樂歌調式？而《詩經》中的〈二南〉，乃以此調式為本。

當然大禹和塗山氏的故事只是一個神話傳說，不能用來求證史實。而「南」作為南方樂鐘的代稱，「雅」之代表商、周之際及西周時期流行於周人直接統治區域的甬鐘和鈕鐘，「頌」作為商王及貴族所用的流行於中原地區的饒或庸，這些不同樂器必定造就了不同的音樂風格和體式。其中雅和頌我們已確知是有舞蹈相伴的。看來，在編纂這部詩集的時候，編纂者既考慮到了音樂體式的不同，也考慮到了地方的差異。

然而，這些音樂體式究竟有什麼不同？這個問題已超出了筆者的能力，我想如果音樂考古學家們和聲學家們能就這一問題作進一步的探討，將是很有意思的。

^⑩ 《呂氏春秋》頁58。

說「南」——再論《詩經》的分類

陳 致

提 要

本文試圖結合文獻與音樂考古資料，對《詩經》的分類問題提出一個假說。首先，通過對甲文中「南」的文字學分析，本文提出「南」字象早期一種竹木製筒形器物，並由此進一步闡釋它在刻劃文字資料及文獻資料中，中心義與邊際義之關係。其次，由此對「南」的重新釋讀，本文提出「南」後演變為竹木製打擊樂器，以及南方樂鐘的代稱。借助古代音樂史研究的新成果，特別是近年來音樂考古學的成就，本文認為「南」所指當為商、周之際江漢流域常見的樂鐘如：句鐘和罇等。而《詩經》中的「南」一名，本源於由南方這類樂鐘所代表的具有地方色彩的樂式。

最後，重新審視「風」、「雅」、「頌」三者的命名，本文認為由宋代《詩經》學者所提出來的樂式分類理論，較諸漢儒諸說，更接近史實。在此基礎上，本文進一步認為，這些不同的樂式蓋出於不同的樂器。更明確的說，也就是，「風」最初為普通管弦樂器的代稱，又進而成為各地方具有民間色彩的音樂的代稱；「頌」則源自商代的流行樂鐘，也就是前人所稱的「鐃」，李純一所說的「庸」（或「鏞」），商代貴族或宗室用於祭祀、饗宴，乃至軍旅所用之器。而「雅」即「夏」，所指的是源自關中地區的，流行於周代貴族中的編懸的甬鐘和鈕鐘。在分類編排的時候，《詩經》的編者不但根據不同的音樂體式，同時也考慮到了地域的因素。

**A Paleographic Analysis of “*Nan*” and Its
Significance in Interpreting the Rationale
for the Divisions of the Sections of
*Shih ching***

CHEN Zhi

The rationale for the divisions of the sections of *Shih ching*, conventionally assumed as subject matter, has long perplexed modern scholars. This paper, attempting an approach interweaving historical records with some archaemusicological data and paleographic analysis, seeks to find the origins of the designations of these divisions. I propose a new reading of the character “*nan*,” as used in the first two subsections of the “Feng” section of *Shih ching*. First, I explain this character, judging from its form and appearance in inscriptional writings, and from its denotation in early lexical works, as a pictorial representation of a bamboo section. This was an early way of making a water or wine container. I will seek to interpret the character’s core meanings and links with extended uses, in early epigraphic and documentary texts.

This new perspective about the meaning of “*nan*” will suggest that it was initially the name of a musical instrument. It refers to the bronze bells prevalent in southern China during the late Shang and early Chou times. Bells called *po-chung* and *kou-tiao* were representative of this type. Building on modern studies of early Chinese musical history, especially on works by modern archaeologists and musicologists, I hypothesize that the

designation of the “Nan” sections of *Shih ching* was initially derived from the name of a musical style which originated from these bronze bells.

Finally, a reexamination of the designations of other parts of *Shih ching*, “Ya,” “Sung” and “Feng,” suggests that the musical style theory, as posited by Sung dynasty scholars, is a tenable method of explaining these designations. I will further propose that these different musical styles were in turn derived from their accompanying instruments: namely *nan, po* bells and *kou-tiao* bells prevalent in southern China along the Chiang River valley; *feng* wind instruments; *ya*, the *yung-chung* bell, a mallet-struck bell with a shank atop of it, prevalent in the central Chou domain during the Western Chou times; *sung*, or *yung*, an earlier bell type restricted to the use of the Shang nobility. In designating the poems of *Shih ching*, the compiler or the editor seems to have differentiated poems of different styles according to their accompanying musical instruments, with different geographical origins.

Key words: *Shih ching* *Book of Odes* archaemusicology
etymology bells