

說「夏」與「雅」：宗周禮樂形成 與變遷的民族音樂學考察

陳 致*

關鍵詞：禮制 音樂考古 商周文化 雅樂

一、引 言

中國音樂史研究自本世紀初葉伯和與鄭覲文出版他們的音樂史專著以來^①，迄今已有七十餘年的歷史。這期間出版的音樂史論著至少有十數種。有學者曾經把七十年來中國音樂史論著在分期上所採擇的不同方法和標準作了回顧總結^②。總結的作者把這數十年來的音樂史分期方法分為兩大類：自律和他律。就後者而言，有按朝代更替來分的，有按社會形態來分的；就自律類而言，有「變遷類」、「體格（即樂體風格）類」、「思想類」、「形式、形態類」等。本文無意於討論音樂史分期的理論問題。但是，從目前看到的音樂史

* 香港浸會大學中文系助理教授。

① 鄭覲文：《中國音樂史》（上海：大同樂會，1928年）；葉伯和：《中國音樂史》（上海：商務印書館，1935年）。葉書初版於1922年。

② 周敏：〈中國古代音樂歷史分期問題評述〉，《中國音樂》1991年第1期，頁15-18。

研究論著來看，無論用哪一個分期方法來貫穿整個音樂史的研究，都有不甚如意的地方。總體來說，無論是採用哪個分期標準，不管是「自律」還是「他律」，這幾十年來的音樂史研究的主導觀念，還是早期維多利亞時代文化人類學中的社會進化思想（social evolutionism）。也就是說，在作具體研究之前，先假定音樂文化的發展是呈一種由低級到高級的、線性上升的樣式。這種研究方法固然可以讓我們比較清晰地看到一幅依次展開的長軸的音樂史畫卷，但是，在這幅畫卷展開的同時，也遺漏了不少複雜多樣的、多層次的、不循規則的具體音樂文化差異和變化。總的來說，筆者認為沒有一套分期標準可以囊括整個音樂文化發展歷程的豐富性和多樣性。以商周音樂文化為例，以往的以朝代更替為基準的分期研究往往會流於片面和簡單化。本世紀初以來，特別是近十幾年來，商周音樂考古學日新月異的發展，更充分昭示了這一點。

借助於現代音樂考古學的發展成果，本文試圖對周代「雅」樂的名實制度的形成與嬗變作為個案作一嘗試性的探索。以音樂考古資料與現有文獻資料相印證，本文認為商周音樂文化的分布，特別是西周時期，基本上呈現了比較鮮明的地方性和民族性的差異。而這種地方或民族差異，以及文化交融所帶來的歷史變化，並非簡單地直線型發展，相反地，在兩種文化交織、衝突、整合之際，呈現了階段性的暫時倒退。

所謂「雅」樂就是「夏」樂，是先周時期周民族繼承夏文化逐漸發展形成的一種樂舞樂歌形式。「雅」樂從先周到春秋戰國之交經歷了三次比較重大的歷史性變化。第一次是在武王滅商以後，周初所制的「雅」樂已經接受了河洛地區殷人音樂文化，以及殷人在江漢一帶的音樂文化的影響^③。故周公制禮作

^③ 以禮制論，西周金文中所反映出來的周禮，多見於殷墟卜辭。劉雨曾就西周金文中出現的二十種祭祖禮的祭名列成表格，與殷墟甲骨、殷代金文、周原甲骨及春秋戰國金文作比勘對照，發現其中十五種已見於殷墟卜辭，故文獻中所載「周因於殷禮」（《論語·為政》）、「周公曰：王肇稱殷禮，祀于新邑」（《尚書·洛誥》）固無虛也。見劉雨：〈西周金文中的周禮〉，《燕京學報》第3期（1997年），頁62-63。

樂固然有所依據，但同時也誇大了周公個人在「雅」樂形成過程中所起的作用。周初「雅」樂事實上在各區域音樂文化的交會融合中，經歷了一個較長的形成過程^④。

平王的東遷為「雅」樂帶來了第二次變化，此時，「雅」和「夏」的地理概念已由關中周王畿一帶擴大到中原地區，而「雅」樂同時也與中原諸夏音樂交相影響，熔鑄出新的「雅」樂體制。到了春秋中晚期，「雅」樂的泛化流布也為「雅」樂帶來新的發展，隨著周室的衰弱，王權的式微，晚商的餘韻，各諸侯國的民間世俗之樂，以及諸夏以外的四夷之樂逐漸取代了「雅」樂的位置，成為各國君卿士夫的好尚所在。這期間，不但源自世俗之樂與四夷之樂的新聲開始雅化，而「雅」樂也接受了新聲的部分影響，有一些俗化的痕跡，這可以說是「雅」樂的三變。從「雅」樂的三變可以看出，「雅」這個概念和樂制本身從先周時期，中經周初周公「制禮作樂」和平王的東遷，至戰國，伴隨著周代禮制的嬗代流變，也經歷了源、流、變三個階段的發展變化。然而，對於「雅」樂內容、制度及其作用，我們目前所知主要是戰國前後的文獻所描述

④ 周公制禮作樂一說，或本於《尚書大傳》所謂：「周公攝政，一年救亂，二年克殷（武庚），三年踐奄，四年建侯衛，五年營成周，六年制禮作樂，七年致政成王。」（《左傳》文公十八年）史家如劉起鈞等已疑其準確性。見劉起鈞：《古史續辨》（北京：中國社會科學出版社，1991年），頁338-339。徵之以古器物資料，西周典章文物的成形，殆經數世至昭穆時期，始具雛型。禮器樂器的組合特別是鼎簋鐘等至此時開始定型並呈等級序列，差近三禮所述。關於這方面，可參見郭寶鈞：《商周銅器羣綜合研究》（北京：文物出版社，1981年）；楊向奎：《宗周社會與禮樂文明》（北京：人民出版社，1992年）；白川靜：〈金文通釋〉，《白鶴美術館誌》第43輯（1975年2月），頁217；白川靜著，溫天河、蔡哲茂譯：《金文的世界》（臺北：聯經出版公司，1989年），頁73-88。西方學者如羅泰（Lothar von Falkenhausen）與Jessica Rawsen亦持此論。見Falkenhausen, "Issues in Western Zhou Studies," *Early China* 18 (1993), p. 205; Rawsen, *Western Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections*, in *Ancient Chinese Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections*, vol. 2 (Cambridge: Harvard University Press, 1990), p. 99。

的。其中尤以三《禮》——《周禮》、《儀禮》和《禮記》中的描述較為詳盡。而關於《周禮》和《小戴禮記》的成書年代，目前大多數學者的說法是從戰國到西漢初這一段時間內。三《禮》本出於七十子後學，故《周禮》和《禮記》中所描述的樂制並不完全是當時樂制的真實反映，乃是以春秋時期融會了世俗之樂影響的「雅」樂為本加以理想化而形成的。因此，《周禮》與《禮記》中所描述的樂制既含有歷史所賦予的名實變異，又摻加了作者以儒者的角度對理想樂制的想像。它與周初「雅」樂之間當然是同中有異，有相當的距離。

二、「雅」樂釋名

(一)關於「雅」樂概念

究竟什麼是「雅」樂呢？學術界所接受的解釋之一是：「雅」樂即儒家認為音樂「中正和平」，歌詞「典雅純正」的，周代用為宗廟之樂的「六代之樂」。按照《周禮·春官·宗伯》所載：

大司樂：掌成均之灋，以治建國之學政，而合國之子弟焉。凡有道者、有德者，使教焉；死則以為樂祖，祭於瞽宗。以樂德教國子：中和、祇庸、孝友。以樂語教國子：興道、諷誦、言語。以樂舞教國子：舞〈雲門大卷〉（或曰〈雲門〉）、〈大咸〉（或曰〈咸池〉）、〈大磬〉、〈大夏〉、〈大濩〉、〈大武〉。以六律、六同、五聲、八音、六舞大合樂，以致鬼神示，以和邦國，以諧萬民，以安賓客，以說遠人，以作動物。乃分樂而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黃鍾，歌大呂，舞〈雲門〉，以祀天神。乃奏大簇，歌應鍾，舞〈咸池〉，以祭地示。乃奏姑洗，歌南呂，舞〈大磬〉，以祀四望。乃奏蕤賓，歌函鍾，舞〈大

夏》，以祭山川。乃奏夷則，歌小呂，舞《大濩》，以享先妣。乃奏無射，歌夾鐘，舞《大武》，以享先祖。凡六樂者，文之以五聲，播之以八音。凡六樂者，一變而致羽物及川澤之元，再變而致羸物及山林之元，三變而致鱗物及丘陵之元，四變而致毛物及墳衍之元，五變而致介物及土元，六變而致象物及天神。^⑤

《周禮》所描述的「六代之樂」有歌、有樂、有舞。其中的「六舞」又是其主體部分。郭茂倩在《樂府詩集》卷五十二〈舞曲歌辭〉中所說的「雅舞」就是「雅」樂中的「六舞」。其中包括文、武二類，「黃帝之《雲門》，堯之《大咸》，舜之《大韶》，禹之《大夏》，文舞也；殷之《大濩》，周之《大武》，武舞也」^⑥。六舞中，最晚出的是歌頌武王伐商的《武》舞，也就是《大武樂章》。其歌詞多保留在《詩·周頌》中^⑦，根據歌詞的內容來判斷，其創制大約也不晚於成、康之世。故「雅」樂者，以此看來，當是成、康以前的古樂。

可是《詩經》中有大、小二《雅》，二《雅》中所集錄的作品基本上可確定在西周初至春秋初這段時限內^⑧。這樣一來，「雅」樂當是周代的歌詩，而非古樂。且《左傳》與《國語》中引《詩》，常常用「周詩曰」、「周詩有之曰」起首來徵引《大雅》、《小雅》中的詩句，並以之與其他各國之風並

⑤ 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》，收入〔清〕阮元等校刻：《十三經注疏》（北京：中華書局，1980年），頁787-789。

⑥ 〔宋〕郭茂倩輯：《樂府詩集》（上海：商務印書館，1929年影印《四部叢刊初編》本），卷52，頁391。

⑦ 楊向奎：《宗周社會與禮樂文明》，頁336-341；孫作雲：《大武樂章考實》，《詩經與周代社會研究》（北京：中華書局，1966年），頁258。

⑧ 《大雅》中的《文王》、《大明》、《緜》等當可確定是周初的史詩，亦有西周其他時期的作品。而《小雅》的創作一般來說略晚。從內容來判斷，昭穆以下的作品居多。下可至平王東遷以後。如《小雅·正月》有句云：「赫赫宗周，褒姒滅之。」追懷幽王舉烽的史事，明示出此詩作於東周前期。

舉，「雅」樂自然該是西周至春秋時期王畿內周人創制的大小〈雅〉詩^⑨。這一說法暗含的另一個命題就是，《詩》三百中，〈周〉、〈魯〉、〈商〉三頌、〈周〉、〈召〉二南，與其他十三國風均非「雅」樂。現代學者中持此說者，亦不乏其人。有學者認為，樂分雅、鄭，雅即大小〈雅〉，而所謂「鄭」或「鄭衛之風」係《詩經》中的〈鄭風〉和〈衛風〉。然而，國風中，〈周〉、〈召〉二南為歷代儒者奉為圭臬，若不在「雅」樂之內，很難令人信服；且《論語》中，孔子多次詆斥「鄭聲」，如「放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆」（〈衛靈公〉），又如「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者」（〈陽貨〉）。然同樣在《論語》中，孔子又說：「小子何莫學夫《詩》？」（〈陽貨〉）「《詩》三百，一言以蔽之，曰：思無邪。」（〈為政〉）若云「鄭聲」即〈鄭風〉、〈衛風〉，孔子未免自相矛盾。

或曰《詩》三百皆屬「雅」樂。《左傳》襄公二十九年（544 B.C.）^⑩載季札適魯，魯人把《詩》的各部分作為周朝的典範禮樂向吳公子季札演示。不僅如此，三《禮》中，〈南〉、〈風〉、〈雅〉中的諸多篇章屢屢見於宴饗、祭祀中，如《儀禮》記載的〈鄉飲酒禮〉、〈燕禮〉中，二南之詩均見；《周禮》中，太師教國子，「風、賦、比、興、雅、頌」六詩並在其內。《大戴禮記·投壺》中曾舉〈雅〉二十六篇，其中可歌者八篇。在這八篇之中，屬於變風的〈魏風·伐檀〉也在其中^⑪。又有所謂〈商齊〉七篇，或在〈齊風〉，或在〈商頌〉。足證《詩》三百都曾入「雅」樂。也有學者進一步認為所謂「雅樂」包括「六代」樂舞、「房中樂」、「詩」樂和「四夷之樂」^⑫。

⑨ 朱東潤先生在〈詩大小雅說臆〉中首先注意到了此現象。其文初刊於三〇年代武漢大學出版的《文哲季刊》，後收入其文集《讀詩四論》（長沙：商務印書館，1940年）和《詩三百篇探故》（上海：上海古籍出版社，1981年）中。

⑩ 楊伯峻：《春秋左傳注》（北京：中華書局，1993年），頁1161-1166。

⑪ 見〔清〕王國維：〈漢以後所傳周樂考〉，《觀堂集林》（北京：中華書局，1961年），頁118。

⑫ 沈白：《中國音樂史綱》（上海：上海文藝出版社，1982年），頁9-13。

從以上的討論我們可以看出，「雅」樂究竟何指這個問題並未完全釐清。很多學者都採取「一言以蔽之」的方法，籠統地認為「雅」樂就是周代「統治階級的音樂」，沒有真正面對這個問題。這麼一來，或失之武斷，或失之盲從。其弊在於置「雅」樂的名實制度流變於不論。

如果我們用發展的眼光來看「雅」樂在觀念上和制度上的具體變化，會發現以上我們談到的對「雅」樂幾種理解都有一定的根據。實際上，這些理解代表了「雅」這個概念和「雅」樂制度在不同時期和不同地域所包含的不同內容及其代表的不同體制。要探討這個問題，首先要推其本，溯其源，先從最初「雅」的觀念的產生及其內容說起。

(二)雅之爲正的觀念

「雅」樂的雅是怎麼來的呢？其本義又是什麼？最常見的解釋是「雅」就是「正」。清代學者朱駿聲在《說文通訓定聲》卷九「雅」字下列出了文獻中的證據，引述繁富^⑬。如應劭《風俗通義·聲音·琴》中說：「故琴之爲言禁也，雅之爲言正也，言君子守正以自禁也。」^⑭班固《白虎通·禮樂》中更明確地說：「樂尚雅何？雅者，古正也。」^⑮當然朱駿聲所引均爲漢唐以下諸儒對「雅」和「雅」樂的看法，與春秋時期孔子所說的「雅」樂畢竟有一段時間間隔。

那麼漢儒「雅者，正也」一說又是怎麼來的呢？一說「雅」乃「疋」之假借字，「疋」字隸變而爲「正」。《說文解字》釋「疋」曰：「古文以爲詩

⑬ [清]朱駿聲所引見《說文通訓定聲》（武漢：武漢古籍書店，1983年），頁444。其中有《詩·鼓鐘》「以雅以南」孔《疏》、《周禮·大師》「曰雅」鄭《注》、《論語》「子所雅言」皇《疏》、《史記·三王世家》「文章爾雅」《索隱》，皆釋雅爲正；又引《風俗通義·聲音》、《白虎通·禮樂》釋雅爲正之說。

⑭ [漢]應劭著，吳樹平校釋：《風俗通義校釋》（天津：天津人民出版社，1980年），頁235。

⑮ [清]陳立：《白虎通疏證》（北京：中華書局，1994年），頁96。

大雅字。」^{①⑥}朱駿聲爲「雅」之爲正曲爲解說，在其《說文通訓定聲》卷九「疋」字下，朱氏提到了另外一個可能性。他說其實古文借「疋」爲譌，後又借「雅」爲「譌」，「又《說文》一曰：『疋，記也。』按譌者，知也。知亦記也，又爲胥。《說文》又云：『或曰胥字。』疋胥譌雅，皆同部字」。朱駿聲因而總結說，「雅」字本爲「疋」字，又隸變爲「正」^{①⑦}。他又進一步指出，《詩經》中的風、雅、頌，本字當爲「諷」、「譌」、「誦」^{①⑧}，以爲這才是所謂「四詩」（風、大雅、小雅、頌）之本。朱氏此說，不免迂曲難辨。證之《詩》三百本身，也很難說得通。例如：「其音孔嘉，其風肆好」；「以雅以南，以籥不僭」等句，以朱氏之解讀之則不文。如果說，詩句中的「風」、「雅」、「頌」，可作別解，與「四詩」之名稱不同的話，那麼僅就「四詩」之名本身而論，朱說也很難成立。說三〈頌〉爲三誦，二〈雅〉爲大、小譌，差強人意，而把國風釋作「邶諷」、「鄘諷」、「衛諷」等，不但與《詩》的內容不合，而且標題本身亦令人費解。

筆者認爲「雅者，正也」一說並非由文字的發展隸變產生的，而是代表了春秋戰國之交，因禮崩樂壞而滋生的一種新興的思想。簡單地說，這是一個思想史上的問題，而不是文字學上的問題。它所代表的是孔子特別是孔門後學荀子一派的觀點，而這個觀點，並非一個在先秦時期爲人們所廣泛接受的觀念。

我們先說孔子本人，孔子雖然談到過「雅」樂，並且以之與「鄭聲」相對舉，但對於究竟什麼是「雅」樂，《論語》中語焉未詳。《論語》中比較鮮明的是孔子的「正名」主張。在〈子路〉一篇中，孔子答子路問爲政時說：「名不正，則言不順；言不順，則事不成；事不成，則禮樂不興；禮樂不興，則刑罰不中；刑罰不中，則民無所措手足。」孔子這些話當然是有的放矢，針對春秋晚期禮樂的頹敗而發的。具體到其音樂理論，乃有他的「樂則〈韶〉

①⑥ 〔漢〕許慎：《說文解字》（北京：中華書局，1963年），頁48。

①⑦ 朱駿聲：《說文通訓定聲》，頁406。

①⑧ 同前註，頁444。

舞，放鄭聲，遠佞人」的主張。從《論語》、《史記·孔子世家》和《禮記》等其他典籍的記載，我們可以測知，孔子所說的「雅」樂是古樂。他所希冀的是以古樂來矯正當時「禮樂不興」而夷俗之樂淫濫的狀況。在孔子的時代，禮樂發生了一些急劇的變化。這種變化是多方面的：一是來自各地民間音樂的衝擊；一是周邊各民族音樂的進入；再有就是君卿士夫各階層的僭越。正樂也是他正名理論的一個組成部分，也可以說是一個步驟，一個措施。

如果說，正樂的理論在孔子那裏啓其端倪的話，那麼在荀子那裏就更理論化和體系化。從荀子〈樂論〉中的觀點來看，「雅者，正也」正是從荀子那裏產生出來的。〈樂論〉開篇就說：

夫樂者，樂也，人情之所必不免也。故人不能無樂也，樂則必發於聲音，形於動靜；而人之道，聲音動靜，性術之變盡是矣。故人不能不樂，樂則不能無形，形而不為道，則不能無亂。先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不詘。^{①⑨}

〈樂論〉是針對墨子「非樂」理論的一篇駁文。墨子從極端的功利主義的觀點出發，根本否定音樂的價值，並且從聖王那裏尋找其理論的歷史依據，說：「樂者，聖王之所非，而儒者為之，過也。」荀子乃針鋒相對地提出：「夫民有好惡之情而無喜怒之應則亂。先王惡其亂也，故脩其行，正其樂，而天下順焉。」^{②⑩}荀子認為聲有正、邪（姦聲）之分。而聲之正邪是世之治亂所繫。「凡姦聲感人而逆氣應之，逆氣成象而亂生焉；正聲感人而順氣應之，順氣成象而治生焉。」^{②⑪}所以先王貴禮樂而惡邪音，所以要「脩憲命，審誅賞，禁淫聲，以時順修，使夷俗邪音不敢亂雅」^{②⑫}。這些都應當是太師的職責所在。而後世禮樂之荒廢，乃是因為「明王已沒，莫之正也」^{②⑬}。雅之為正這一

①⑨ [清]王先謙：《荀子集解》（北京：中華書局，1988年），頁379。

②⑩ 同前註，頁381。

②⑪ 同前註。

②⑫ 同前註。

②⑬ 同前註，頁382。

觀點，荀子實有開闢榛莽之功。

故在荀派儒者的眼中看來，先王所創制的「雅」樂有正風俗，使姦邪不能入，大而言之關乎理亂，小而言之，「管乎人情」。「先王恥其亂，故制雅頌之聲以道之」^{②4}。因而「雅之爲正」觀念是春秋末到戰國時期，在王室陵替、禮崩樂壞的歷史條件下，儒者要求維繫傳統的產物。這也是儒者正名思想的內容的一部分。

荀子的正樂理論在《禮記·樂記》中得到進一步的發揮。關於〈樂記〉的作者和成書年代，向無定論。郭沫若在其〈公孫尼子及其音樂理論〉（《青銅時代》）一文中以爲是孔子弟子公孫尼子所作，此說一出，學者或信或疑，莫衷一是。疑者中，孫堯年先生的文章分析精審得當^{②5}。其結論是〈樂記〉出於荀門後學，經毛生、戴聖等加工而成。其言論或出於戰國時期，而成文當在漢代。不管怎麼說，〈樂記〉中的思想與《荀子》中的音樂理論一脈相傳是顯而易見的。從內容上來看，當係戰國時期荀門後學所作。〈樂記〉與《史記·樂書》多有重合，司馬遷受「正樂」思想的影響也頗深。在〈樂書〉後，太史公曰：

夫上古明王舉樂者，非以娛心自樂，快意恣欲，將欲爲治也。正教者皆始於音，音正而行正。故音樂者，所以動盪血脈，通流精神而和正心也。^{②6}接著又說「宮動脾而和正聖，商動肺而和正義，角動肝而和正仁，徵動心而和正禮，羽動腎而和正智」^{②7}等，正樂理論至此可謂發揮到了極致。所以說所謂「雅之爲正」一說，從孔子到太史公，從春秋末發軔到炎漢大興，其發展嬗遞之跡，歷歷可徵。

^{②4} 同前註，頁379。

^{②5} 孫堯年：〈〈樂記〉作者問題考辨〉，《〈樂記〉論辨》（北京：人民音樂出版社，1983年），頁148-175。

^{②6} 〔漢〕司馬遷：《史記》（北京：中華書局，1983年），卷24，頁1236。

^{②7} 同前註。

因此，「雅之爲正」是戰國以來荀門後學的正禮樂風俗的思想內容之一。至於「雅」之爲「疋」、爲「正」，乃是隸變之後，漢儒爲附會這一思想而尋找到的文字學的依據。《說文·疋部》：「疋，足也。上象腓腸，下从止。〈弟子職〉曰：『問疋何止』。古文以爲《詩·大疋》字。亦以爲足字，或曰胥字。一曰：疋，記也，凡疋之屬皆从疋。」故從字形上來說，「疋」字原與「雅」字無涉。段玉裁指出「疋」在古文中假借爲「雅」是因兩字古音同在段氏古音分部之第五部²⁸。而在當時流行的各本《說文·疋部》中《詩·大雅》均作《詩·大疋》，這實際上是一個錯誤²⁹。段氏此說獨具法眼。以「雅」借用爲「疋」，我想正是漢儒爲了將「雅」附會爲「正」的需要。「正」釋爲「疋」，乃因其形近；「疋」借爲「雅」，是音近故也。

(三)「雅」樂與古樂

在孔荀以下諸儒看來，用以正樂的自然與新聲相對立的古樂。這在《禮記·樂記》中表達得最爲清楚。〈樂記〉中，子夏向魏文侯陳述古樂的諸多好處，以及新樂的諸多不是。

魏文侯問於子夏曰：「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。敢問：古樂之如彼，何也？新樂之如此，何也？」子夏對曰：「今夫古樂，進旅退旅，和正以廣。弦匏笙簧，會守拊鼓，始奏以文，復亂以武，治亂以相，訊疾以雅。君子於是語，於是道古，修身及家，平均天下。此古樂之發也。今夫新樂，進俯退俯，姦聲以濫，溺而不止；及優侏儻，獲雜子女，不知父子。樂終不可以語，不可以道古。此

²⁸ [清]段玉裁：《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1995年重印），〈疋部〉「疋」字，頁84；〈隹部〉「雅」字，頁141。又見段氏：〈六書音均表〉，《說文解字注》，頁821。

²⁹ 清人爲文，爲求古樸，亦常用此「疋」作「雅」，由此看來，不甚妥當。

新樂之發也。今君之所問者樂也，所好者音也！夫樂者，與音相近而不同。」^⑩

子夏所說的「古樂」和「樂」就是「雅」樂，而「音」則是對文侯所好的新樂的一種貶抑之詞。以為新樂不能稱作音樂，只能算是一種聲音。而古樂之制作，也是因為「不使放心邪氣得接焉」。

在孔子那裏，用以正樂的，有〈韶〉、有〈武〉、有〈雅〉、有〈頌〉。孔子「惡鄭聲之亂雅樂」，為鄭聲所亂的「雅」樂，顯然〈韶〉、〈武〉、〈雅〉、〈頌〉均在其內。在荀子那裏，「雅」樂也不止是大小〈雅〉的「雅」。〈王制篇〉說：「法貳後王謂之不雅。」又說：「聲則凡非雅聲者舉廢，色則凡非舊文者舉息，械用則凡非舊器者舉毀，夫是之謂復古，是王者之制也。」^⑪這裏雅聲與舊器舊文並舉，當然是泛指古樂。古樂在《荀子》中，或稱「雅聲」，間亦稱作「雅頌」。故「雅」或「雅」樂無論在孔子那裏，還是在荀子那裏，已有大小概念之不同。在孔子那裏，雅既是「雅頌」的雅，廣義地說又可包含〈韶〉、〈武〉、〈雅〉、〈頌〉等古樂；在荀子那裏，「雅」既特指六舞，又包括其他非新聲的，與「邪」、「俗」、「夷」相對的古樂。

既然「雅」之為「正」是孔門荀學那裏的晚出之訓，「雅」之與「古」當也是後出的概念。現有的最早的古文字資料中的「雅」字，當屬一九七五年發現的睡虎地秦簡《法律答問》中所記：「甲乙雅不相智(知)。」^⑫這裏的「雅」是「素」的意思，「雅不相智」即「素不相知」^⑬。然雅作素當是引申

⑩ [漢]鄭玄注，[唐]孔穎達等正義：《禮記正義》，收入《十三經注疏》，頁1538-1540。

⑪ 王先謙：《荀子集解》，頁159。

⑫ 睡虎地秦墓竹簡整理小組編：《睡虎地秦墓竹簡》（北京：文物出版社，1978年），頁156。

⑬ 睡虎地秦墓竹簡整理小組引《史記·張耳陳餘列傳》「張耳雅游」一句，《集解》引韋昭注：「雅，素也。」見《史記》，卷89，頁2580。

義或轉借義。《史記·高祖本紀》「雍齒雅不欲屬沛公」，《集解》又引服虔注曰：「雅，故也。」^{③④}所以說「雅」之為「素」當是「故」的引申義，而「故」就是「古」。兩字古通。《方言》：「假、徂、懷、摧、詹、戾、艘，至也。邠唐冀兗之間曰假，或曰徂。齊楚之會郊或曰懷。摧、詹、戾，楚語也。艘，宋語也。皆古雅之別語也，今則或同。」^{③⑤}按所謂「古雅」，「古」即是「雅」，「雅」即是「古」。其構詞原理與「華夏」、「夷狄」、「樸素」、「英明」等並無二致，乃疊韻之聯綿字，其義亦同。孔子所謂「惡鄭聲之亂雅樂也」的「雅」樂乃「古樂」也。《荀子·修身》中說：「容貌、態度、進退、趨行，由禮則雅，不由禮則夷固僻違、庸衆而野。」^{③⑥}這裏，雅所由之禮，蓋古禮也。《韓非子·顯學》：「宰予之辭，雅而文也。仲尼幾而取之，與處而智不充其辯。」^{③⑦}子我之辭令必古雅而文。

(四)雅字探源：雅與夏

既然「古」與「正」皆非「雅」之本義，雅最初究竟是什麼呢？《說文解字·隹部》：「雅，楚鳥也。一名鸞，一名卑居。秦謂之雅。從隹，牙聲。」^{③⑧}《小爾雅·廣鳥》：「純黑而反哺者，謂之烏；小而腹下白，不反哺者，謂之雅烏。」^{③⑨}雅烏者，乃烏之一種，故朱駿聲認為所謂「雅」乃烏之聲轉，其字

^{③④} 《史記》，卷8，頁352-353。

^{③⑤} 郭璞認為「雅」在這裏指「風」、「雅」的雅。清代學者如錢繹、錢侗兄弟則引《詩序》訓此「雅」為「正」，筆者以為均不得要領。〔清〕錢繹撰集：《方言箋疏》（北京：中華書局，1991年），頁28、30。

^{③⑥} 王先謙：《荀子集解》，頁23。

^{③⑦} 〔清〕王先慎：《韓非子集解》（上海：上海書店，1986年《諸子集成》本，第5冊），卷19，頁353。

^{③⑧} 許慎：《說文解字》，頁76。

^{③⑨} 〈廣鳥〉，見〔清〕宋翔鳳：《小爾雅訓纂》（臺北：藝文印書館，1965年《皇清經解續編》本），卷6，頁4574。

亦作「鴉」、「鴟」。其說精確不刊。「雅」字之「隹」旁在甲文中即「鳥」部，「雅」、「鴉」同源，殆無疑議。《說文》說雅「從隹，牙聲」，是形聲字。《尚書·君雅》又作「君牙」，牙與雅乃同音假借^{④①}。「雅」字同「鴉」，皆從「牙」而得聲，本義當是鳥類名，為鳥的一種，甚或就是鳥的代稱。

而雅字又何以含「古」與「正」之義呢？此蓋源於「雅」、「夏」二字於上古為假借之故也。「雅」即是「夏」，由清代學者王引之最先指出。王念孫《讀書雜誌》卷八之一「荀子·君子安雅」條：

譬之，「越人安越，楚人安楚，君子安雅。」（見《荀子·榮辱篇》）
引之曰：「雅讀為夏，夏謂中國也，故與楚越對文。〈儒效篇〉：『居楚而楚，居越而越，居夏而夏。』是其證。古者，夏雅二字互通。故《左傳》齊大夫子雅《韓子·外儲說右篇》作『子夏』。」^{④②}

王氏這一說法頗具啟發性。在這裏，荀子是把「雅」和「夏」在同一意義上使用。其實，「雅」、「夏」二字互通，其證尚多。王充《論衡》卷二十〈佚文篇〉中說到：「趙他王南越，倍主滅使，不從漢制，箕踞椎髻，沉溺夷俗。」^{④③}卷十四〈譴告篇〉又說趙他「習越土氣，畔冠帶之制」。後來「陸賈說之，夏服雅禮，風告以義，趙他覺悟，運心嚮內。如陸賈復越服夷談，從其亂俗，安能令之覺悟，自變從漢制哉」^{④④}？從上下文看來，在這裏，「雅」和「夏」顯

④① 《禮記·緇衣》引《尚書》篇名作「君雅」，今本偽古文《尚書》作「君牙」，偽孔《傳》並稱「君牙或作君雅」。鄭玄注《禮記》亦曰：「雅，書序作牙，假借字也。」（見陳夢家：《尚書通論》〔北京：中華書局，1985年〕，頁89）又王充《論衡》：「（充）故閑居作《譏俗節義》十二篇。冀俗人觀書而自覺，故直露其文，集以俗言。或譴謂之淺。答曰，以聖典而示小雅；以雅言而說丘野，不得所曉，無不逆者。」按此「小雅」，黃暉以為當為「小雅」形近之誤。劉盼遂證其為「小牙」（〔清〕黃暉：《論衡校釋》〔北京：中華書局，1992年〕，頁1192）。故牙與雅之通假殆自秦漢時。

④② 〔清〕王念孫：《讀書雜誌》（臺北：廣文書局，1963年），頁647。

④③ 黃暉：《論衡校釋》，頁868。

④④ 同前註，頁642-643。

然同義。朱東潤先生在其〈詩大小雅說臆〉就此節言之甚明。朱所引《墨子·天志下》徵引《詩·大雅·皇矣》一章詩句「帝謂文王，予懷明德。不大聲以色，不長夏以革」時，不說引自〈大雅〉，而說「〈大夏〉之道」^④。這又是一個力證。按「雅」之爲「夏」不但可從典籍找到諸多例證，以上古音韻來看，「雅」字《廣韻》作五下切，《集韻》於加切，「夏」字《廣韻》胡雅切，「古」字《廣韻》公戶切，三字古音同在魚部。其中「雅」與「夏」韻同紐近，而「古」與「雅」亦聲韻俱近^⑤。

我們知道，「雅」就是古的意思，推其原始，與宗周王室的关系密不可分。關於這一點，在現存的秦漢和先秦典籍中，都有明證。朱東潤先生早年在其〈詩大小雅說臆〉中曾經列舉了幾個頗有說服力的證據。文中朱東潤先生發現《左傳》和《國語》兩書中所引的出自大、小〈雅〉的詩句，多次出現「周詩曰」的句式，足證二〈雅〉是產自周王畿內的作品。文獻中我們也看到又有「雅言」與「雅文」等詞，係指周王朝的標準語言；「雅禮」、「雅制」、「雅風」都是就周初的古禮而言；而音樂中又有「雅音」、「雅樂」、「雅聲」、「雅歌」，所指的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。

(五)周人與夏人

「雅」與周室之間的聯繫是怎麼建立起來的呢？朱東潤與孫作雲又引用充分的史料證明周初時周人以夏人自居，雅之於周，猶夏之於周也。但朱、孫兩先生在周人何以自稱「夏」的問題上，其說相左。朱東潤認爲「周」本爲地名，至古公亶父遷於此地，始取其地名爲部族名；而「夏」則是最初的部族名，因爲周人以夏之遺民自居。孫作雲則認爲周人以「夏」自居是因爲

^④ 朱東潤：《詩三百篇探故》，頁65。

^⑤ 王力：《漢語史稿》（北京：科學出版社，1958年），頁77。

「周」、「夏」二族自古以來的婚姻關係，以及周居夏地。筆者以為當以朱說為是。今文《尚書》中〈康誥〉、〈君奭〉、〈立政〉均屬於周初的命書^{④⑥}，其中，〈康誥〉中載周公對康叔封說：「惟乃丕顯考文王，克明德慎罰，不敢侮鰥寡。庸庸，祇祇，威威，顯民。用肇造我區夏。」^{④⑦}〈君奭〉中周公對召公說：「惟文王尚克修和我有夏。」^{④⑧}〈立政〉中則述周公對成王說：「帝欽罰之（殷），乃侷（抨）我有夏，式商受命，奄甸萬姓。」^{④⑨}《詩經》中也有周人稱「長夏」、「時夏」者，所謂「時夏」，其文例一如「時周」^{⑤⑩}，都是周人的自稱。在這些文句中，可以看出周人一貫以夏部族自居，作為地域名稱的「區夏」似乎是從文王才開始肇造的。而孫作雲所說的婚姻關係並不能證明兩個族羣間有認同的趨向。

周人以夏人自居，淵源有自。史籍中多次載周人追述其先世與夏的關係，以及先祖后稷在夏代時的輝煌業績。《書·召誥》中召公對成王說：「王其疾敬德，相古先民有夏。」偽孔《傳》：「言王當疾行敬德，視古先民有夏之王以為法戒之。」^{⑤⑪}《左傳》昭公七年亦載：「王使詹桓伯辭於晉，曰：『我自夏以后稷，魏、駘、芮、岐、畢，吾西土也。』」如果詹桓伯的話可信，那麼，周自后稷之世即受夏封為夏之屬地，以藩屏夏。其封地約當後來秦晉一帶，包括今陝西武功、岐山、咸陽和山西汾水之南芮城萬榮之間^{⑤⑫}。《國語·周語》亦曾多次追懷后稷以來的史事，如祭公謀父對周穆王說：「昔我先王世

④⑥ 陳夢家：《尚書通論》，頁112。

④⑦ 〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達等正義：《尚書正義》，收入《十三經注疏》，頁203。

④⑧ 同前註，頁224。

④⑨ 同前註，頁231。

⑤⑩ 「長夏」見〈大雅·皇矣〉；「時夏」見〈周頌·時邁〉、〈周頌·思文〉；「時周」見〈周頌·賚〉、〈周頌·般〉。朱東潤：《詩三百篇探故》，頁66-67。



⑤⑪ 《尚書正義》，頁212。

⑤⑫ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1307-1308。

后稷，以服事虞、夏。及夏之衰也，棄稷不務，我先王不窋用失其官，而自竄於戎狄之間。」⁵³周人之於夏，不無黍離麥秀之思。

關於周人的起源與先世，目前史學界和考古學界大約有兩種看法。三十年代，錢穆在《周初地理考》中提出周人后稷所封的「邠」和公劉所居的豳都在今山西一帶，在古公亶父的時候始遷至岐山。錢說一出，學界多從之；然而，後來范文瀾、郭沫若等都認為周人源自陝甘一帶的涇渭流域。兩說都有文獻與考古資料作為依據，未審何是。但是，不管周人是從什麼地方發源，他們以夏的遺民自居，認同於夏文化，卻是確鑿無疑的。考古學家如鄒衡、王克林等，也從對山西汾河中下游的晚期龍山文化、夏縣東下馮文化至西周各階段的陶器的類型特徵和淵源關係的分析來證明周族在文化上承受了夏代文明的影響⁵⁴。

(六)「雅」樂與夏樂

既然，「雅」就是「夏」，是周人所認同的文化。所謂「雅」樂即是「夏」樂。至於「夏樂」究為何物，典籍中無明文。然借助一些古文字資料和考古資料，輔之以後來文獻所載，尚能推其大略。容庚《商周彝器通考》中著錄的「秦公簋」中亦有一字與此字相類，作形。秦公簋當係春秋前期（秦景公）時器，銘文字體近「石鼓文」⁵⁵與秦公鐘銘文⁵⁶，其文曰：「保𦉳（業）厥秦，競事𦉳（蠻）」。我以為此「夏」字之本義當是雙手執羽、

⁵³ 〔周〕左丘明著，〔三國吳〕韋昭注：《國語》（上海：上海古籍出版社，1978年），卷1，頁2-3。

⁵⁴ 王克林：〈略論夏文化的源流及其有關問題〉，《夏史論叢》（濟南：齊魯書社，1985年），頁79-80。

⁵⁵ 關於石鼓文的年代，筆者從馬敘倫說，為秦文公（765-716 B.C.）時器。馬說見其《石鼓文疏記》（上海：商務印書館，1935年），頁28-29。

⁵⁶ 1978年，陝西寶雞太公廟村發現的秦公鐘、鐃銘文，不但字體與秦公簋相類，語辭亦相近。據銘文內容判斷，秦公鐘、鐃為秦武公（698-678 B.C.）時器。銘文見徐中舒：《殷周金文集錄》（成都：四川人民出版社，1984年），頁254-265。

單足立地而舞之舞容。當中一個「夏」字，左右各執羽毛，其形象一人兩手持羽毛而舞。《說文》：「夏，中國之人，从夂，从頁，从臼，臼兩手，夂兩足也」。戴侗《六書故》曰：「夏，舞也，臼像舞者手容，夂像舞者足容也。」

〈夏〉舞相傳乃夏禹創制，是六代舞中文舞之一⁵⁷。從文獻資料來看，春秋時期的〈夏〉舞，常常是以一手執「龠」（「籥」），一手秉「翟」。故〈夏〉舞也稱作〈夏籥〉。「翟」是雉的羽毛。《春秋》隱公五年，經曰：「初獻六羽。」《穀梁傳》：「穀梁子曰：『舞夏，天子八佾，諸公六佾，諸侯四佾。』」范甯注：「夏，大也，大謂大雉；大雉，翟雉。佾之言列，八人為列，又有八列，八八六十四人也。並執翟雉之羽而舞也。」⁵⁸典籍中亦有「八羽」、「六羽」之說。故銅器銘文中的「𠄎」字與「夏」同義而字形略有變化，最初都是指夏舞而言。而所謂「九夏」之名，原於夏禹創制的這個〈夏〉舞，最初以「九」為制。文獻中多謂「〈夏籥〉九成」，即其證也。傳說中的古樂多以九為制。所謂「籥韶九成，鳳凰來儀」，正因為樂奏九成，故〈韶〉又稱〈九韶〉、〈九招〉。古本《竹書紀年》載：「夏后開（啓）舞〈九招〉也。」⁵⁹楚辭中的〈九辯〉、〈九歌〉，也是上古傳下來的樂式。〈離騷〉中說：「啓〈九歌〉與〈九辯〉兮，夏康娛以自縱。」禹的後人對此「九成」之制似乎有特殊的偏愛。所以典籍中樂舞以「夏」為名者，如〈舞夏〉、〈大夏〉、〈夏籥〉、〈夏〉、〈夏舞〉、〈九夏〉等，於周初蓋同事

⁵⁷ 文獻中多處記載「夏」由禹所創制。如《左傳》和《史記》均載季札至魯觀樂，至〈大夏〉，感嘆說：「美哉，勤而不德，非禹誰能修之。」

⁵⁸ 〔晉〕范甯注，〔唐〕楊士勛疏：《春秋穀梁傳注疏》，收入《十三經注疏》，頁2369。

⁵⁹ 方詩銘、王修齡：《古本竹書紀年輯證》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁2-3。方、王兩先生並徵引《山海經》、《帝王世紀》等書的記載以為旁證，並且認為〈九招〉、〈九韶〉、〈九歌〉、〈九辯〉當為一事。其說雖未能必，而此數樂皆以九成為制，固無可疑。

而異名。

舞〈夏〉時所奏的樂曲與所用的樂器，當然已無從確考。然而從文獻資料以及考古發現的古樂器遺物中，尚能推其大略。周代「雅」樂中，《周禮·春官·鍾師》曾提到有〈九夏〉之樂：

鍾師掌金奏，凡樂事以鍾鼓奏九夏：王夏、肆夏、昭夏、納夏、章夏、齊夏、族夏、祫夏、騶夏。^{⑥0}

鄭玄認為〈九夏〉是屬於「頌」一類的樂詩。然據王國維考訂，所謂「金奏」〈九夏〉乃雅樂開始時的一種節奏性音樂，以鐘鼓等打擊樂器為之，金奏之後乃有升歌雅頌等^{⑥1}。筆者認為金奏〈九夏〉很可能保留了先周時期所謂夏樂的部分內容。可是從音樂考古資料來看，樂鐘的出現最早在商代中期，故所謂〈九夏〉在周人那裏，又增添了鐘類打擊樂器。

以金奏〈九夏〉之意揣之，先周時期的夏樂，共九章，然每章必很短，故常常不可分割，是一種以打擊樂器為主的節奏性音樂，若有旋律，也必非常簡單。最初的〈九夏〉有樂、有舞，但至於是否有歌，很難確考。至周初制禮作樂以後，為適用於各種儀式和繁文縟節，除保留〈九夏〉之節奏以為金奏，另將夏樂的樂調本身擴大，變成了可分九段的大夏樂。這九個樂段也可獨立演奏。有的並被配上歌詞。王國維採鄭《注》引呂叔玉說，認為〈肆夏〉即《詩·周頌·時邁》^{⑥2}。〈時邁〉一章是歌頌武王滅商事跡的，很可能是周初樂人將改編好的大夏曲調〈肆夏〉配上歌詞。依此推論，周初定禮樂時，先周夏樂之節奏被保留為雅樂中金奏之〈九夏〉，而整個樂舞形式則又經周人改制，成為雅樂中的主體部分六大舞之一。

^{⑥0} 《周禮注疏及補正》（臺北：世界書局，1980年），卷24，頁6b-7a。

^{⑥1} 王國維：〈釋樂次〉，《觀堂集林》，頁84-90；另見本文三、四節所列數表及專論。

^{⑥2} 王國維：〈說周頌〉，《觀堂集林》，頁111-113。

三、殷周文化的接觸與「雅」樂制度的濫觴

(一)原始的夏樂夏舞

早期（先周）的夏舞，所用樂器及其演奏方式，已很難確知。目前，只能就可能是夏文化遺存的考古資料，以及陝西發現先周考古文化資料作推測。就目前可能是夏文化的考古資料來看，河南偃師二里頭、山西夏縣東下馮是基本確定的夏文化遺址。偃師二里頭發現的樂器有石磬、玉磬、鼓、陶鈴、一音孔陶埙等^③。從發現的樂器特點來看，東下馮三期有石磬一件^④。東下馮類型一到五期的年代約相當於二里頭一到四期，都在前十九世紀到十六世紀之間。夏人所用樂器於此可窺一斑。迄今所發現的磬都是特磬，尚未發現編磬，故知磬仍是一種節奏性樂器，尚未成為旋律性樂器。從現有的資料來推斷，夏人的樂器仍以打擊樂器為主，而夏人所用的主要旋律性樂器應當是不易存留下來的竹木制的管樂器，很可能就是文獻中常提到的「夏籥」。

再借助一些文獻資料，我們不妨嘗試性地勾勒出最初的夏舞、夏樂的樣貌來。

- 1.舞者：從「夏」字字形來說，最初的夏舞很可能舞者為一人。舞者的裝束應是「皮弁，素積，裼而舞〈大夏〉」（《禮記·明堂位》），也就是頭戴著皮帽子，穿著白布短裙，上身裸露。一手執雉羽，一手執籥。也有可能兩手都執羽毛。舞者常以一足著地。
- 2.樂器：以籥為主要旋律樂器。可能還有其他管樂。另有簡單的陶埙。

③ 宋鎮豪：《夏商社會生活史》（北京：中國社會科學出版社，1994年），頁329-330。

④ 中國社會科學院考古研究所、中國歷史博物館、山西省考古研究所編著：《夏縣東下馮》（北京：文物出版社，1992年），頁98-99。

除一音孔埙外，另有四孔埙⁶⁵。節奏性的打擊樂器有十分重要的作用，種類有玉磬、石磬、鼉鼓⁶⁶、漆鼓、鈴等。

3.樂制：有舞，有樂，是否有歌，不能確知。樂曲本身分為九段。

4.樂律：火燒溝陶埙測音結果顯示，其音域為四度，用開閉不同手指組成六種指法，可發四個樂音，構成四聲音階。

(二)河洛殷民族的音樂文明

將夏代音樂與滅商以前的關中地區周人的音樂文化比較，先周時期的音樂文化基本上停留在夏代晚期的水平。而殷商的音樂文化遠遠超出同時期周族之上。當然，本文所說的殷商音樂文化是以中原河洛地區殷人中心區域為參照。殷文化本身也存在著顯著的地方差異。以考古發現的樂器分布而論，具有顯著特徵並且自成系統的殷商文化主要有兩大區域：一是殷人統治中心的河南北部地區，這裏姑以「河洛」名之，一是江漢流域的南方文化。囿於篇幅，本文僅限於討論河洛地區的殷音樂文化與涇渭地區的周音樂文化之差異、接觸與整合。

關於河洛殷人音樂文化的發達，文獻上和考古資料中都有充分的證據。為免枝蔓，本文不擬作詳盡論述。要而言之，筆者認為樂器上的發展最為顯著。考古資料顯示古代所謂「八音」：金、石、絲、竹、匏、土、革、木，到了殷代，始稱完備。據裘錫圭和宋鎮豪等學者考證，甲骨文中樂器名有「庸、鞀、豐、鼓、竽、烹、蘇、言、玉」等近二十種⁶⁷。以字形和上下文來推

⁶⁵ 二里岡發現的四孔埙屬早商時期的文物，從時間上看屬夏代。另外甘肅玉門火燒溝亦有四孔埙發現。筆者推測，夏人應已用多孔埙作為樂器。王其書：〈七千年禁區的突破——復合振動腔體結構的發明與雙腔葫蘆埙〉，《音樂探索》1994年第1期，頁4-13。

⁶⁶ 此鼉鼓在山西襄汾陶寺文化遺址發現，時代早於東下馮類型。在這裏，筆者推測夏人仍沿用其先所用的鼉鼓。文獻中關於鼉鼓也有多處記載。

⁶⁷ 宋鎮豪：《夏商社會生活史》，頁333-334。

斷，八音俱備。文獻中也記載商代創制了多種樂器，如師延創制的箜篌^{⑥⑧}。而且出現了成組成編的打擊樂器，如三件五件一組編磬^{⑥⑨}和三件五件一組的樂鐘庸的出現。這些無疑提高了旋律效果。婦好墓（殷虛二期）中所發現的樂器有五件成組的編庸（鐃），十八件銅鈴，五件磬，以及三件陶埙^{⑦⑩}。可見武丁時期已有頗具規模的樂陣。

就樂律而論，殷代的鐘磬和埙，考古學家和聲學家在測音之後，得出結論：殷人已經具備了音程觀念、諧和觀念。河南輝縣琉璃閣所發現的三枚陶埙，一枚大埙殘破以外，另外兩個小埙均能吹奏出十一個音。其中四個高音較難奏出。十一個音中，半音音程已很常見。故此陶埙已具備了調式轉換的可能性，為以後十二律的出現提供了條件。從考古發現的殷代陶埙和編磬編鐘來看，殷人所用的成組的庸，宮、商、角、徵、羽五音俱全；武丁時代的五音陶埙也已具備了這五聲音階^{⑦⑪}。

在樂制上，殷虛卜辭也顯示商代出現了各種各樣的祭歌，如「美奏」、「戚奏」、「新奏」、「各奏」等。此外，卜辭中也出現了不同的樂舞名：〈九律〉、〈羽舞〉、〈林舞〉、〈圍舞〉、〈隸舞〉、〈篁舞〉等^{⑦⑫}。關於

⑥⑧ 〔漢〕劉熙：《釋名·釋樂器》（《四部叢刊初編》本，卷7，頁28）載箜篌為殷末師延所作。關於箜篌的起源，參見樂聲：〈箜篌的歷史與發展〉，《樂器》1997年第1期，頁23。

⑥⑨ 殷墟西區M93出土，見中國社會科學院考古研究所編著：《殷墟的發現與研究》（北京：科學出版社，1994年），頁362。

⑦⑩ 中國社會科學院考古研究所安陽工作隊：〈安陽殷墟五號墓的發掘〉，《考古學報》第47期（1977年2月），頁71、89、91。五件磬中，櫛內發現的三件大磬，石料相同，應是一套編磬。中國社會科學院考古研究所：《殷墟婦好墓》（北京：文物出版社，1980年），頁198-199。

⑦⑪ 修海林：〈遠古至西周四聲觀念的形成及其歷史地位——關於音階史問題的若干思考〉，《中央音樂學院學報》1991年第3期，頁82，「測音表」。

⑦⑫ 宋鎮豪：《夏商社會生活史》，頁331-333；孫景琛：《中國舞蹈史》（北京：文化藝術出版社，1983年），頁68-70。

這些樂歌樂舞的具體內容當然已無從稽考。但從卜辭和其他文獻資料來看，殷人的這些樂歌樂舞，已有序列和層次。卜辭中多「二伐」、「三伐」、「五伐」、「十伐」之名，必為樂舞中舞隊變化次序^{⑦③}。後世文獻中所常見的〈萬舞〉，也數見於三、四期甲文中^{⑦④}。根據裘錫圭先生的研究，「萬」原是商代的舞師。〈萬〉舞之名稱，可能即源於舞者之職名。而這種宮廷舞師所職司的〈萬〉舞，根據《詩·邶風·簡兮》的描述，舞者舞時「有力如虎，執轡如組；左手執翕，右手秉翟」^{⑦⑤}，可能與〈夏〉舞有因承關係。但同時，〈萬〉又豐富和發展了〈夏〉的樂制。《墨子》中形容齊康公（c.404 B.C.–391 B.C.）興〈萬〉樂，舞〈萬〉之人「不可衣短褐，不可食糟糠。曰：『食飲不美，面目顏色不足視也；衣服不美，身體從容醜羸不足觀也；是以食必梁肉，衣必文繡。』」^{⑦⑥}。

從文獻中也可以看到，殷人除了創制自己樂歌樂舞，如〈大濩〉、〈桑林〉（疑即〈林舞〉）、〈晨露〉等之外，同時也繼承了三五之世的古樂，如〈九招〉、〈六列〉等^{⑦⑦}。到了紂王時期，又有所謂「〈北里〉之舞，靡靡之樂」^{⑦⑧}，《禮記·郊特牲》謂：「殷人尚聲，臭味未成，滌蕩其聲，樂三闕，然後

⑦③ 宋鎮豪：《夏商社會生活史》，頁332。宋鎮豪以為是不同的武舞名，恐非。《書·牧誓》中「六步、七步」與「四伐、五伐、六伐、七伐」互文，應指同一舞中之不同節次。劉起鈺以為〈牧誓〉全篇本身即是牧野大戰前所行舞蹈的誓詞。見劉起鈺：〈「牧誓」是一篇戰爭舞蹈的誓詞〉，《古史續辨》，頁289–302。

⑦④ 中國社會科學院考古研究所：《小屯南地甲骨》（北京：中華書局，1983年），頁825。

⑦⑤ 〔漢〕毛公傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達等正義：《毛詩正義》，收入《十三經注疏》，頁308。

⑦⑥ 〔清〕孫詒讓：《墨子閒詁》（上海：上海書店，1986年《諸子集成》本，第4冊），卷8，頁158。

⑦⑦ 《呂氏春秋》：「湯乃命伊尹作為〈大濩〉，歌〈晨露〉，修〈九招〉、〈六列〉，以見其善。」（《諸子集成》本，第6冊，卷5，頁53）。

⑦⑧ 見司馬遷：《史記》，卷3，頁105。

出迎牲。」^⑨由此可見，殷人之樂制，已是序次分明，且多用於日常生活中。有商一代聲華之盛，略可想見。

(三)西周的「雅」樂

相比之下，流連於豐鎬、自竄於戎狄之間的周人在音樂上似較殷人落後。當然，一地有一地之樂。音樂的這種地方性差異有的是不能也不必判出高下的。然而，對於代商而起的周代來說，我們卻看到了音樂史上，乃至文化史上的一個異乎尋常的現象：兩個區域的音樂文明，通過軍事征服和政權嬗代，實現了其融合歸一的過程。而融合的結果就中夏地區來說竟是一次音樂文化的退化或遲滯。這期間，被周人樹為典範禮樂的「雅」樂，與音樂文化的退化有直接的關係。

需要指出的是本文所說的倒退：一是對以中夏地區為主要活動區域的殷人而言；而對關中涇渭流域的周人來說，在吸收部分商代的音樂文化之後，當然還是進步了。二是就整體音樂水準而論，以「雅」樂為代表的周民族的音樂成就，並沒有超過殷人的音樂文明。相反地，在很多方面未能凌駕殷人，如樂器的使用、樂制樂式、對樂理樂律的認識等方面。

1.「雅」樂樂次與《詩·商頌·那》

三《禮》所描述的「雅」樂制度，自天子以至大夫士皆有相當的規模氣象，然而這種規模事實上已是「雅」樂自周初發展到春秋時期以後的一種增進形式。如果參看一下王國維所列〈釋樂次·天子諸侯大夫士用樂表〉^⑩，自可了然：

^⑨ 《禮記正義》，頁1457。

^⑩ 此表據王國維〈天子諸侯大夫士用樂表〉改訂，本文為便於說明問題，乃變更其排列順序。見《觀堂集林》，頁103-104。

表一：天子諸侯大夫士用樂表

	金奏	升歌	管	笙	間歌		合樂	舞	金奏
					歌	笙			
天子大祭祀	王夏 肆夏 昭夏	清廟	象					大武 大夏	肆夏 王夏
天子視學養老	(王夏) (肆夏)	清廟	象					大武	(肆夏) 王夏
天子大饗	王夏 肆夏	(清廟)	(象)						肆夏 王夏
天子大射	(王夏) 肆夏	(清廟)	(象)					弓矢舞	(肆夏) 王夏
魯禘		清廟	象					大武 大夏	
兩君相見		文王之什 清廟	象				鹿鳴之三		
諸侯大射儀	肆夏 肆夏	鹿鳴 三終	新宮 三終					武、夏籥	陔夏 驚夏
諸侯燕禮之甲〔據燕禮經〕	無	鹿鳴 四牡 皇皇者華	無	南陔 白華 華黍	魚麗 南有嘉魚 南山有臺	由庚 崇邱 由儀	關雎葛覃 卷耳鵲巢 采芣采蘋	無	陔夏
諸侯燕禮之乙〔據燕禮記〕	肆夏 肆夏	鹿鳴	〔新宮〕	〔笙入三成〕			鄉樂	勺	陔夏
大夫士鄉飲酒禮	無	鹿鳴 四牡 皇皇者華	無	南陔 白華 華黍	魚麗 南有嘉魚 南山有臺	由庚 崇邱 由儀	關雎葛覃 卷耳鵲巢 采芣采蘋	無	陔夏
大夫士鄉射禮	無	無	無	無	無	無	關雎葛覃 卷耳鵲巢 采芣采蘋	無	陔夏

表內加「 」者不必備有，加（ ）者經傳無明文，以意推之。

由此表可以看出，天子所用的禮樂次第井然。以金奏爲始，次則升歌〈清廟〉，下管〈象〉，繼以朱干玉戚舞〈大武〉，或皮弁素積禘而舞〈大夏〉，復以金奏終。〈清廟〉、〈象〉爲周初所創制的樂詩與樂舞^①。而諸侯大夫士之禮中，升歌所用詩三篇，下管〈新宮〉，間歌詩三篇，都在《詩·小雅》中；合樂所用各詩，皆在二〈南〉，從時代上說，應作於西周成王以後^②。以此推論，三《禮》中所描述的天子之樂基本上完整地保留了周初的禮樂。西周初所訂的「雅」樂必不完善，諸侯大夫士的樂制當爲後來增益的形式。

對於周人來說，在滅商以後，樂歌樂舞得以豐富和發展；而與殷人來比，基本上沒有太大進步。甚至可以說較諸殷人的禮樂更爲簡化些。《詩·商頌》是宋國之詩。三監亂後，周人立微子之後，以奉殷祀，國於宋。因此，〈商頌〉中詩仍保留了殷商之遺制。其中〈那〉與〈烈祖〉相似處頗多。二詩同爲祭祀湯的歌詩，皆可分五章，每章四句，最後又都亂以「顧予烝嘗，湯孫之將」。這顯然是殷人祀樂的一種通制，〈那〉與〈烈祖〉必是爲此祀樂配上的歌詞。

〈那〉詩的內容相對詳盡地描述了殷人祀湯時的樂舞規模與形式，筆者將此詩與三《禮》中所反映出來的周代「雅」樂樂制相比照，發現二者相似處甚多。又《詩·周頌·有瞽》一般認爲是成王行禘祭之歌詩，其中也描述了周初「瞽」所職司的音樂活動（未涉及舞蹈），與殷人的樂制也頗相類。今以表列三者如下：

① 〈清廟〉爲祀文王之詩，其創作年代約在周初，歷代說《詩》者於此無異辭。以今視之，無論從內容或語言形式來看，都應是周初的作品。〈象〉又稱〈三象〉，文獻中載爲周公南征淮夷後作，王國維乃據以爲是〈大武〉的後三章。此外王氏以爲另有文舞之〈象〉。見王國維：〈說勺舞象舞〉，《觀堂集林》，頁109-111。

② 〈新宮〉爲〈小雅〉佚詩。關於二〈南〉詩的創作年代，裴溥言：〈詩經二南時地異說探討〉，《臺靜農先生八十壽慶論文集》（臺北：聯經出版公司，1981年），頁743-781）曾詳爲考辨。裴氏以爲〈關雎〉、〈鵲巢〉乃成王時詩，〈葛覃〉、〈卷耳〉、〈采芣〉、〈采蘋〉爲康、昭時詩。

表二：殷周禮樂樂次對照表

《詩·商頌·那》	猗與那與 置我鞀鼓 奏鼓簡簡 衍我烈祖	湯孫奏假 綏我思成 鞀鼓淵淵 嘒嘒管聲	既和且平 依我磬聲 於赫湯孫 穆穆厥聲	庸鼓有鞀 萬舞有奕 我有嘉客 亦不夷憚	自古在昔 先民有作 溫恭朝夕 執事有恪	顧予烝嘗 湯孫之將
〈那〉詩中所見殷人禮樂樂次	以鼓起節奏 〔金奏〕	管聲加入 〔管〕	磬聲加入 〔合樂〕	庸加入 興萬舞 〔合樂〕 〔大舞〕	歌祖德 〔升歌〕	亂
三禮中所見周初「雅」樂樂次 天子之禮樂	以鐘鼓奏九 夏起節奏 〔金奏〕	升歌 下管象 〔升歌〕 〔管〕	〔合樂〕	興大夏大 武之舞 〔大舞〕		以鐘鼓奏 九夏終 〔金奏〕
《詩·周頌·有瞽》中所見成王時之禮樂 (不含歌、舞)	應田縣鼓 鞀磬祝圉 〔金奏〕	既備乃奏 簫管備舉 〔管〕	喤喤厥聲 肅雝和鳴 〔合樂〕		先祖是聽	

如表所示，周初之禮樂與殷人之祭樂，其樂制與所用樂器皆相類。以次序論，它們也都以鐘鼓等打擊樂器起興，然後管樂器繼作合樂，隨後興大舞。所不同者，主要在於升歌。殷人升歌在樂舞之後，而周人在前。

從表中所列來看，大舞在殷周禮樂中都是主體部分。殷人舞〈萬〉，周人則主要舞六代之舞。惟此六舞中，除周人所創的〈大武〉以外，〈大夏〉獨重。三《禮》所載樂次中，天子祭祀、魯禘皆舞以〈大夏〉，金奏〈九夏〉亦施用於天子祭祀、視學養老、饗射之禮，諸侯射燕、大夫士鄉飲酒及鄉射禮。以此可證〈大夏〉與周樂關係密切。殷虛卜辭中舞名有〈咸〉^{⑧③}、〈韶〉^{⑧④}、

⑧③ 卜辭中「咸」字，舊皆以為是人名，實則「咸」字是人名，也是地名，亦是舞名、祭名。姚孝燧《殷墟甲骨刻辭類纂》（北京：中華書局，1989年）所錄卜辭中「咸」字凡數十見（見是書，頁938-939），其中所著錄《甲骨文合集》1399、32164與《小屯南地甲骨》3298明顯是樂祭名，應是文獻中的〈咸池〉（〈大咸〉）。

⑧④ 關於卜辭中〈韶〉舞，見Kin-woon Tong, "Shang Musical Instruments," *Asian Music* 15.2 (1984): 111-116。

〈濩〉（〈護〉）⁸⁵，除黃帝之〈雲門〉外，獨〈夏〉舞不見於卜辭。是知六舞中，〈咸〉、〈韶〉、〈濩〉皆周人承自商人。而周人所謂的〈大夏〉也一定採擇了殷人的〈羽舞〉和〈萬舞〉而增添了新的內容⁸⁶。周人自己創制的〈大武〉對周人音樂文化而言，代表了一個新的成就。從《禮記·樂記》為我們保留下來的關於〈大武〉樂章的資料來看，這是規模宏大，歌、樂、舞三者完備的樂舞形式。而這種形式在殷人那裏已很常見。殷人的那些祭祀舞、〈萬舞〉、〈大濩〉、〈九招〉、〈六列〉等都是規模宏大的歌樂舞形式。周人的〈大武〉樂式共分六段，應當是法效殷人保留的古舞中〈六列〉之制。

故以樂制觀之，周人承殷制，其損益亦可知。要言之，周初「雅」樂，可能既包含了先周之〈夏〉的樂式，又受殷之〈萬〉、〈羽〉、〈大濩〉、〈六列〉等樂式的影響。此其所以孔子「觀殷夏所損益，曰：『後雖百世可知也，以一文一質。周監二代，郁郁乎文哉。』」（《史記·孔子世家》）

由本文所列〈殷周禮樂樂次對照表〉又可以看出，西周「雅」樂在其創制之初，較諸殷人之樂式，並無更多進益。相反以《詩·商頌·那》對殷人樂舞的描述來看，似較周之雅樂雅舞更為豐富生動，也更富於層次變化。文獻中所記舞〈萬〉時規模之盛，當非虛語。

2. 「雅」樂樂制與殷周樂器之異同

關於周初「雅」樂所用樂器及其規模制度，從文獻中我們可知其大略。然我們所本主要是三《禮》中所載。以考古發現的音樂文物資料證以三《禮》所述的「雅」樂樂器，更進一步證明三《禮》所述為後來的禮樂制度。西周時期的「雅」樂所用樂器及其規模，比三《禮》所述要簡陋得多。以王國維〈釋樂次〉一文為本，再參照其他文獻資料，筆者更擬〈「雅」樂天子諸侯大夫士

⁸⁵ 關於卜辭中〈濩〉舞，見Kin-woon Tong, pp. 109-110。

⁸⁶ 原始的〈夏〉舞，可能正如「夏」所顯示的那樣，只是手執羽毛而舞；而後來變為「左手執翕，右手秉翟」，很可能是受了殷人〈萬〉舞的影響而形成的改進形式。

樂制等次表如下：

表三：「雅」樂天子諸侯大夫士樂制等次表

	天子	諸侯	大夫	士
樂懸	宮縣(四面懸)	軒縣(三面懸)	判縣(二面懸)	特縣(一面懸)
舞制	大舞	小舞	無	無
舞隊	八佾(八八六十四人)	六佾(六六三十六人，一說六八四十八人)	四佾(四四共十六人，一說四八共卅二人)	二佾(二二共四人，一說二八共十六人)
金奏	鐘、鎛、鼓、磬 以肆夏迎送賓 出入以王夏	鐘、鼓、(鎛、磬) 迎以肆夏 送以陔夏 出入驚夏	鼓而已，無鐘磬 無迎賓之樂 送以陔夏	鼓而已，無鐘磬 無迎賓之樂 送以陔夏
升歌下管	{ 工六人、四大瑟 } 「大琴、搏拊」	工六人、四瑟	工四人、二瑟	{ 工四人、二瑟 }

表內加「 」者不必備有，加{ }者經傳無明文，以意推之。

關於「雅」樂中舞隊的人數，向有兩說。根據《白虎通義·禮樂》所載，天子八佾即八八六十四人，諸公六佾即六六三十六人，諸侯四四十六人，未及大夫和士⁸⁷；宋陳暘則據《左傳》襄公十一年「女樂二八」以為每列皆八人，故天子「八佾」六十四人，諸侯六八四十八人，大夫三十二人，士十六人⁸⁸。究竟孰是，因缺乏文物資料和其他文獻資料，難下定論。關於舞制與升歌所用工數亦無可考。「雅」樂樂制中可與地下文物資料相印證的主要是各種樂器的使用數量。

⁸⁷ 陳立：《白虎通疏證》，頁105。

⁸⁸ 陳暘〈禮記訓義·樂記〉曰：「自天子達於士，降殺以兩。衆仲曰：『天子用八，諸侯用六，大夫四，士二。』」見〔宋〕陳暘：《樂書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年影印文淵閣《四庫全書》本，第211冊），卷15，頁102。陳或從服虔《左傳解詁》說。見劉寶楠：《論語正義》（《諸子集成》本，第1冊），卷3，頁42。

文獻記載「雅」樂樂器有：鐘、磬、鼓、塤、笙、簫、琴、瑟、祝敵、搏拊等。其中鼓、笙、簫、琴、瑟、祝敵、搏拊等絲竹匏革木類樂器均不易保存，考古發現的數量較少，且多在春秋以後，本文姑置不論。能讓我們管窺商、周音樂文化變遷的是鐘、磬和塤類樂器及鐘磬樂懸制度。本文乃就殷周鐘磬塤類樂器的發展分述如下。

鐘：

鐘類樂器可以說是「雅」樂中最重要的樂器。在禮樂制度定型以後，使用鐘磬的數量和樂懸方式象徵著使用者的權力和等級地位。《周禮·春官·小胥》：「王宮縣，諸侯軒縣，大夫判縣，士特縣。」⁸⁹這就是說，周天子是採用四面懸的制度，諸侯只懸東、西、北三面，大夫懸東西兩面，士只能懸東面。這種樂懸的制度跟列鼎列簋制度一樣，都是周人禮制內容的一部分。

根據三《禮》，一面應有一肆之數。《周禮·春官·小胥》：「凡縣鐘磬，半爲堵，全爲肆。」鄭玄注：「鐘磬者，編懸之，二八十六枚而在一虞，謂之堵。鐘一堵，磬一堵，謂之肆。」而考古發現西周編鐘、編磬均遠不足此數。從現有的考古資料來看，三代所用於禮樂的編鐘，只有庸、句鑃、甬鐘、鈕鐘、鐃等數種。其中庸的發現主要集中在河南地區，爲殷商貴族所特有的樂鐘，在西周時期已絕跡；句鑃和鐃多是殷周之際的單件樂鐘，主要分布在江淮流域；鐃在西周後期始見於關中和中原地區；鈕鐘的出現也在西周後期，春秋時期始於中原地區廣泛發現。因此西周「雅」樂所用編鐘應是西周時期多見於關中地區的甬鐘。

以「雅」樂的中心區域關中地區而論，年代屬穆王以前，也就是西周早、中期的編甬鐘，都只有三枚成組⁹⁰。考古資料顯示，到了西周中晚期（懿、孝

⁸⁹ 《周禮注疏》，頁795。

⁹⁰ 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。

時期)，八枚一組的編甬鐘才出現，並成爲最常見的組合，如微氏家族的癩編鐘^①，以及夷、厲時期的中義鐘、柞鐘等。八枚一組正合文獻中半堵之數。方建軍以爲西周中期以後，八件的組合乃周王室成員所用之通制^②。可見「堵」與「肆」的概念隨著鐘磬的發展，也在變化中。西周中晚期的一肆可能爲數就只有八件。

從考古發現的樂鐘來看，殷、周之際的周人使用的樂鐘，無論從數量還是類型或起始年代上來看，都遠遜於殷民族。關中地區發現的最早的樂鐘是在陝西竹園溝發現的一枚與殷鐘（庸）^③非常相近的一件獸面紋的庸。根據方建軍的研究，其年代應當在商末西周初。殷庸在陝西地區的發現僅此一例。

周人特有的甬鐘最早的發現在成、康之世^④。其形制與商庸比起來有很大的變化。首先從演奏方式上來說，殷庸一般是手執與植鳴，儘管也不排除編懸的可能性，而甬鐘主要是編懸，容或植鳴；從器形上來說，除了形制明顯大於殷庸以外，最突出的變化是鐘枚、旋、幹的出現。再有，就是甬鐘體長大於口寬，而殷庸正好相反。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。

① 出土癩鐘共四式十四件，I式一件，II式四件與IV式三件爲一組，據測音結果，缺一尾鐘，原套應爲八件。III式六件，據大小及測音，缺二件。原套亦應爲八件。見李純一：《中國上古出土樂器綜論》（北京：文物出版社，1996年），頁188-191。

② 方建軍：《陝西出土之音樂文物》（西安：陝西師大出版社，1991年），頁15-39，對西周甬鐘的形制與流變有詳細的討論；李純一：《中國上古出土樂器綜論》，頁177-245，論述更爲詳盡。

③ 殷人使用的樂鐘是一種可手執或植於木架的小型鐘。這種鐘多三件成組，集中在安陽地區。只殷墟婦好墓的發現是五件成組的，可能是因鐘主的地位不同而有所變化。考古學家一般從羅振玉而稱其爲鏡。經李純一考證，這類鐘本名爲「庸」，本文從之。

④ 陳夢家曾把陝西長安普渡村長佃所發現的三件定爲最早的甬鐘，時代約當昭、穆時期。而近數十年來，陝西銅器的大量發現，又把早期甬鐘的出現推前了一步。陝西寶雞茹家莊強伯姪墓又發現的三件甬鐘，其年代約與長佃墓鐘相當。寶雞竹園溝強伯格墓又發現了三件，考古學家斷定強伯格墓甬鐘約相當於成、康之世。參見方建軍：《陝西出土之音樂文物》，頁16。

關於甬鐘的起源，考古學界一直有爭論。以前老一輩的考古學家一直以爲甬鐘是江漢地區的句鐘的早期形態。而兩湖地區商周句鐘的發現證明與史實正好相反。音樂考古學家李純一、方建軍等認爲甬鐘源於殷鐘，即商代流行於中原地區的庸（鏡），而高至喜、黃展岳等則認爲甬鐘起源於商周之際，多見於湖南、湖北、江西一帶（江漢流域）的樂鐘句鐘⁹⁵。朱文瑋和呂琪昌別主「南北交流說」，認爲甬鐘之「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⁹⁶。朱、呂所提「南北交流說」，看起來很有道理。總而言之，甬鐘的確是周人接受了殷人音樂文化影響的產物。早期甬鐘三件一組，似乎直接秉承了殷人的制度。

總的來說，周人在採擇和發展樂鐘上，經歷了一個相當長的過程。商末，殷庸才開始傳入，這也許是周人使用青銅樂器之始。隨後，周人在對殷人的征服過程中，以戰爭的方式直接與殷人統治的南北各地交流，從而創制了周人特有的甬鐘這種新的樂鐘形式。

然而對中夏地區的殷人來說，商王朝滅亡以後，殷庸也隨之絕跡。其原因很可能是爲居統治地位的周人所摒棄。而西周早中期，樂鐘在中夏地區近乎絕響。再度出現乃在西周中期以後。考古發現的中夏各國最早的樂鐘，當屬河南平頂山所發現的三件成組的編甬鐘。其形制與陝西寶鷄竹園溝七號強伯格墓發現的康、昭之際的三件甬鐘略同。可見，在中夏再度出現的樂鐘，已非殷庸

⁹⁵ 高至喜：〈中國南方出土商周銅鏡概論〉，《湖南考古學刊》（長沙：岳麓書社，1984年），第2輯，頁132。這種樂鐘的形制似是河南地區的殷商小鏡（庸）的放大形式，形制上別無不同。除了後期形式出現枚和旋以外。過去一般稱作商代大鏡，近幾十年來所發現的江浙一帶春秋戰國時期句鐘，有三器自銘「句（鉤）鐘」，始知「句鐘」是這類大鏡的本名。黃展岳的觀點可見〈論兩廣出土的先秦青銅器〉，《考古學報》1986年第4期，頁413-415。

⁹⁶ 朱文瑋、呂琪昌：《先秦樂鐘之研究》（臺北：南天書局，1994年），頁103。

之制，而是接受了西周時期才出現的宗周甬鐘的形式⁹⁷。這說明中夏地區樂鐘在周人滅商以後，其自身發展脈絡中斷，西周中期以後反而因接受了關中地區的影響而得以再度出現。

磬：

就陝西發現的音樂文物來看，商代晚期周人的樂器目前只在藍田懷真坊發現了一件特磬⁹⁸。此磬用石灰石打製，折頂平底，股鼓分明，倨句略見明顯。該磬的形式與差不多同時代的殷虛洹水南岸出土的殷人龍紋磬相似⁹⁹，顯然是接受了商磬的影響。而晚商石磬中倨頂類型，也就是西周雅磬的直接前身樣式，關中地區一直沒有發現，直到了西周中期才看到¹⁰⁰。

此外，商代已有成編的石磬發現，而目前發現的西周中期以前的周磬（包括先周時期）都是特磬，關中地區出現編磬並形成自己的風格要遲至西周中晚期¹⁰¹。西周時期的編磬出土數量遠遜於殷周時期，李純一《中國上古出土樂器綜論》所舉四例，又都集中在陝西地區，且都屬於西周晚期。中夏地區迄今未見西周時期的編磬。

埙：

從考古資料來看，殷埙的出土數量遠遠超過西周埙。殷埙約有數十件，多集中在河南北部。可確定的西周埙僅兩例而已。

在陝西地區，迄今為止尚未發現任何三代的埙。當然這也許只能說明商周

⁹⁷ 這三件甬鐘窖藏出土，形制與陝西長安縣長右墓出土的編甬鐘相同。見李純一：《中國上古出土樂器綜論》，頁183-184。

⁹⁸ 方建軍：《陝西出土音樂文物》，頁5-7。

⁹⁹ 同前註，頁7。

¹⁰⁰ 長安張家坡出土一件西周中期弧頂平底石磬，及其他倨頂型凹底西周中晚期石磬都是承襲晚商磬的形制發展而來。方建軍：《陝西出土音樂文物》，頁7。

¹⁰¹ 1980年在扶風召陳乙區發現的68塊殘片，經拼合復原十五件。十三件陰刻夔紋，兩件素面無紋。這些是陝西地區發現的最早的西周編磬，時當懿、孝時期。羅西章：〈周原出土的西周石磬〉，《音樂與文物》1988年第6期，頁84-86。

音樂文明的地方性差異，並不能證明兩地音樂之高下。

現有的兩例西周埙都於殷商故地出土。一為河南洛陽龐家溝西周墓出土，形制與殷埙相同。另一例「君作一卣」埙，現藏於臺灣中央研究院歷史語言研究所，河南輝縣出土，與輝縣琉璃閣出土的大埙形制完全相同^⑩。從現有資料來看，河南地區的西周埙完全是殷埙的延續。

關中地區未見周埙雖不能證明周人已摒棄了這一樂器，但足以證明其使用遠不如殷人之廣泛。《詩·小雅·何人斯》：「伯氏吹埙，仲氏吹箎。」孔穎達《正義》：「《世本》云：『暴辛公作埙，蘇成公作箎。』」^⑪譙周《古史考》云：「古有埙箎尚矣。周幽王時暴辛公善埙，蘇成公善箎。記者因以為作，謬矣。」^⑫譙周所云不無道理。所謂「暴辛公作埙，蘇成公作箎」並非他們二人創造了這兩種樂器，而是指這兩種樂器經他們改造後歸入了「雅」樂。今北京故宮博物院所藏齊國故地發現的「太室埙」與「韶埙」當是東周時期的「雅」樂樂器，其形制較殷埙已略有變化，後面兩個指孔由殷埙的橫列變而為縱列^⑬。這一變化也許就是暴辛公的成績。

3.樂理樂律

在對樂律的認識方面，至少是在運用方面，周人在終西周之世顯然並未超出殷人。聲學家和音樂考古學家經過對西周甬鐘的全面測試，發現了一個特別的現象，那就是西周時期編鐘（雙音）每鐘兩音之間都是小三度的音程關係，分別構成音列中的角、徵、羽、宮音，形成了西周編鐘的四聲音階的結構特

^⑩ 莊本立：〈埙的歷史與比較之研究〉，《民族學研究所集刊》第33卷（1972年），頁184-185。

^⑪ 〔清〕王謨輯，宋衷注：《世本·作篇》，收入《世本八種》（上海：商務印書館，1957年），頁41-42。

^⑫ 《毛詩正義》，頁455。

^⑬ 見李純一：《中國上古出土樂器綜論》，頁404-405。

點^⑩。雖然晚商時期鐘磬等打擊樂器所反映出來的音階骨幹音也傾向於宮一角一徵一羽結構^⑪，但考古發現的殷墳在樂律上顯然是相當發達的。李純一從九例殷墳的測音結果中看到殷墳較諸前此的墳都有很大的進步，他指出：

殷墳的調音是在繼承並綜合先行諸墳，特別是火燒溝和二里岡墳宮、羽兩種四聲調式的基礎上，發展成爲一種偶用五聲和二變（變宮、變徵）但以四聲爲主的調音。果真如此，那麼殷墳不但能奏出幾種不同的調式，還有可能實行一些近關係轉調。因此，不論按照當時我國還是世界歷史情況說來，它都是一種相當先進的吹奏樂器。

從此以後，歷代的墳都是在繼承殷制的基礎上而略加損益。可以斷定，我國墳制的基本定型是在晚商時期。^⑫

殷墳中所見的五音音階結構在西周樂器中迄未發現。西周鐘所欠缺的是五音中的商音。而周代樂鐘商音的出現，要到春秋早中期。考古發現的最早的帶有商音的周代編鐘是河南新鄭鄭伯墓出土的春秋中期殘套編甬鐘（原九件，今存六），新鄭正是所謂「鄭聲」的滋生地。測音結果表明，商音已成爲這套樂鐘的主音^⑬。另外前文中我們談到，殷人武丁時代所用的五音孔墳，已具備了十一個半音音程關係，具備了轉換調式的可能。當然，在西周宗周地區我們沒有發現墳，從現有的其他樂器資料我們還看不出周人具有這些樂理觀念。另外，西周中期以前，周人所用音域範圍一般沒有超過殷人，只是到了周代中晚期八件成組編鐘的出現，我們才看到西周編鐘的音域達到三個八度和一個小三

^⑩ 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。

^⑪ 黃翔鵬：〈新石器和青銅時代的已知音響資料與我國音階發展史問題〉，《溯流探源：中國傳統音樂研究》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁21。

^⑫ 李純一：《中國上古出土樂器綜論》，頁403-404。

^⑬ 見李純一所列甬鐘組合登記表，李純一：《中國上古出土樂器綜論》，頁241；黃翔鵬：〈新石器和青銅時代的已知音響資料與我國音階發展史問題〉，頁36。

度的寬度，如夷厲時期的中義鐘和柞鐘。

歸結起來，武王滅商以後，周人開始全面地接觸殷人在中原地區的音樂文化以及殷人所保留的遠古音樂體式。史料顯示周人對商的征服並非在牧野之戰即告成功，而是經歷了漫長和曲折的過程。滅商以後，周人先封紂之子武庚於邶，以安撫殷遺。其後發生武庚和三監之亂，然後奄與蒲姑等又叛，又是淮徐之亂，周、召二公乃又經略江淮。周人在這一系列的征戰中，廣泛地接觸到殷王朝南北各地的音樂文化和制度。而周初所謂周公制定的禮樂制度也是在這輾轉流徙過程中初步形成的。在這期間，周人並非毫無保留地接受殷商文明，相反地，考古資料顯示，周初的「雅」樂對殷商音樂文化既有吸收，也有排斥。

首先，商代晚期，特別是紂王時期，商人樂式有所謂的「北里之樂、靡靡之音」。這些在周人的眼裏，都是亡國之音。因而，殷人的很多音樂在西周以後未見流傳，除上文所說的「北里」之樂以外，其他如「晨露」和一些祭歌等。這些音樂作品應該是富於變化的，很可能是有五聲和二變的。即便像〈羽舞〉、〈萬舞〉、〈大濩〉等被周人所接受的音樂，相信也是經過周人改造過的。按照馮潔軒的說法：「西周雅樂的社會職能及其運用周畿音樂的特殊性質，決定了它對其他地方（民族）音樂必然採取排斥的態度。西周除雅樂外，在社會上影響最大的就是商音樂，它的悠久的歷史和發展水平都在雅樂之上。……商音樂卻又是雅樂主要排斥的對象。」^⑩不僅從音樂考古資料來看，揆之情理，此說應該是可以接受的。然而，筆者認為在商周嬗代之際，「雅」樂也經歷了一個轉化的過程。如我們在前文中所談到的，在轉化過程中，「雅」樂也大量吸收了商音樂的部分樂式樂制。所以「雅」樂和商音樂並非截然可分、互不相容的兩個完全對立的事物，儘管「雅」樂在轉化過程中，也確實對商音樂的部分內容是抵觸的。

^⑩ 馮潔軒：〈論鄭衛之音〉，引自朱文璋、呂琪昌：《先秦樂鐘之研究》，頁123。

其次，在樂器的採擇上，周人也是有取有捨。從鐘類樂器考古研究報告中，我們可以看到，殷人所用的常見於河南中原一帶的殷庸（北方小鑄），自周代建立以後幾乎絕跡。其後，周人又在經略江漢時學習到了商王朝南北各地不同的樂鐘。在參照了北方的庸（小鑄）和南方的句鐘（大鑄）之後，周人進一步發展出了具有自身風格的甬鐘。而盛極一時的殷庸和風行於江漢一帶的句鐘，隨後在歷史長流中銷聲匿跡。殷庸從此就一去杳然，而句鐘到了春秋戰國時期在吳越一帶人們復古心理的驅動下，又曾經再度出現。

本文認為西周「雅」樂的特點典型地反映了一個落後民族完成了對先進民族征服之後所造成的文化間歇性停滯甚至衰退現象。從衰退到恢復，「雅」樂的進一步發展經歷了一個較長的過程，才回歸到商民族原來固有的高度。從西周以後的「雅」樂發展中，我們會看到，「雅」樂的流變過程從某種意義上說也是晚商遺韻的回歸過程。

有些音樂史論著以三《禮》中所描述的樂制來套在西周的樂制上，把西周的「雅」樂看作是一個平面，一成不變地保留到了三《禮》的時代，筆者認為這是一個誤解。本章對西周樂器的討論大致描述了一下西周「雅」樂的狀況，可以說西周早期「雅」樂很明顯地要比三《禮》中描述的「雅」樂簡陋得多。

那麼，三《禮》所描述的「雅」樂所本為何呢？筆者認為三《禮》「雅」樂的原型應該是從西周晚期開始到春秋時期「雅」樂的狀況。但是，殷人在商末對五聲音階的使用，殷人對十二律的認識高度，從對西周晚期的樂器測音結果來看，周人尚不能企及。直到平王東遷以後，「雅」樂才又開始發生了新的變化，春秋中後期鄭衛之音的興起，才使有周一代之樂真正超過了殷商的靡靡之音、北里之樂。

其變化之跡，可擬表顯示如下：

表四：三代音樂文化區域流變表

時代 \ 地域	河洛中原地區	關中地區	江漢地區
前16世紀以前	夏代遺存		
前16至11世紀	殷人河洛音樂文化	先周文化	殷人江漢音樂文化
前11世紀至前771年	西周雅樂統制下之中原音樂文化 殷人河洛文化緒餘	西周之統制與雅樂文化之形成 殷人河洛與江漢文化之影響	西周雅樂統制下之江漢文化 殷人江漢文化緒餘
前771年至前5世紀	雅樂文化之東漸 中原文化之興起	雅樂文化之東遷 秦文化與中原文化之趨同	楚文化與中原文化之融合

顯然，從考古文獻等資料來綜合考察，我們所看到的三代音樂變化之跡並非簡單的三代嬗代所能概括。其間，不同民族區域之間的文化交融、接觸、碰撞與整合，亦遠非此文所能盡述。本文所冀者，僅撮其要，略述其源流遞變，挂一漏萬，固所不免。

(四)平王東遷與雅文化的流播

1. 雅的觀念的變化

西周一代，周人的主要活動區域仍集中在關中地區。因此「雅」和「夏」的觀念還基本上是局限在宗周和王畿一帶的文化和地理概念。然而自幽王舉烽、宗周傾覆、平王東遷至洛陽，這一系列變故之後，「雅」和「夏」的概念已發生了深刻的變化。西周時代與宗周相聯繫的「夏」和「雅」，至此伴隨著王室東遷，也被帶到整個中原地區。

朱東潤與孫作雲以為「夏」完全等同於「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，即關中一帶^⑩。「夏」字無疑是個地理概念，而「雅」字相對於「夏」的地理概念而言，更多地反映出一個文化概念。西周時期對代表關中一帶的「夏」這個地理概念到了春秋後期仍有跡象可尋。如季札至魯觀周樂，當他看到表演〈秦風〉的時候，仍不禁要讚歎：「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。」^⑪顯然失其原旨。按照季札的說法，秦地之風被稱作「夏聲」，乃是因爲一仍周人之舊。

平王東遷之後，「夏」的概念始被擴大到廣大中原地區，也就是《左傳》與《國語》中所常見的「諸夏」。這個諸夏就是「晉主夏盟」的「夏」。它所包含的範圍已不光是王畿以內，而是囊括了名義上尊奉周天子的中夏各諸侯國，春秋時期的霸權之爭和尊王攘夷觀念都是以這個新的諸夏觀念爲核心的。與「夏」的概念相對應的是「雅」的概念，原來與宗周文化和關中地區文明相聯繫的「雅」至此也發生了微妙的變化。與先王和宗周相聯繫的雅文化，在東周建立之後，當然爲東周王室所據有，雅的概念由此而附著在新的統治羣上以確立其正統性，於是先王與後王，宗周與東周，就文化而言變成了二而一的事物。這一個觀念上的變化在後人的表述中更爲明確。《荀子》曾提到：「道過三代謂之蕩，法二後王謂之不雅。」（〈王制篇第九〉）荀子還一再談到「法後王、一制度」的「雅儒」這一種人物。《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。」^⑫所謂「變雅」和「不雅」顯然都是指與周王道相悖離的事物。而雅就是周的王道，即先王與後王、宗周與東周的統一體，也是「古雅」和「雅正」的統一體。

^⑩ 《尚書注疏及補正》（臺北：世界書局，1985年），卷11，頁6a；卷14，頁21b；卷16，頁6b；卷17，頁12b。

^⑪ 〔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。

^⑫ 《重刊宋本毛詩注疏》（臺北：藝文印書館，重印嘉慶二十年南昌府學本），頁16。

2. 「雅」樂的新變

「雅」的觀念的泛化，對中國先秦音樂文化和文學史的影響是深刻的。正因為「雅」的概念的這一變化，從而不但產生於宗周的《詩》大、小〈雅〉可稱作雅，而且周、魯、商三〈頌〉，乃至產生於其他各國各地的十五國風也在雅的範圍內，因為它們都反映了一定的風俗人情，關乎王政的盛衰興廢。然而《詩》三百內容無所不包，特別是十五國風中，大而至王政之得失，小而至兒女之情私，都備入「雅」樂。這為「雅」樂所帶來的變化可想而知。國風中的歌詩就是《儀禮·燕禮》中所說的鄉樂。鄉樂也成了「雅」樂，故知國風的介入極大地豐富了「雅」樂的內容，特別是世俗的內容。

其次就樂制而言，春秋以前的「雅」樂，都是規模宏大，體制精整的詩、樂、舞三位一體形式。而《詩》三百的介入，實際上使「雅」樂的表演形式變得更為自由、活潑。從而促成了詩、樂、舞三位一體的古老樂舞形式開始分離。《詩·鄭風·子衿》毛《傳》說：「古者教以詩樂，誦之歌之，弦之舞之。」《詩》三百篇特別是國風比古「雅」樂中舞樂要自由得多，這些詩可誦、可歌、可弦、可舞，歌、弦、舞三者既可以同時進行，分開亦未嘗不可。誦《詩》、稱《詩》自不必說，《左》、《國》等文獻和諸子中所在皆是。《禮記·內則》並說：「十有三年學樂，誦詩，舞〈勺〉；成童舞〈象〉，學射御。二十而冠，始學禮，可以衣裘帛，舞〈大夏〉。」^⑭《史記·孔子世家》中說「三百五篇孔子皆弦歌之」，換而言之就是僅以弦樂器來伴奏來唱。所謂「誦《詩》三百，絃《詩》三百，歌《詩》三百，舞《詩》三百」^⑮。詩樂舞的分離使幽閉在宮廷宗廟、高高在上的「雅」樂向民間邁出了一大步。音樂史學家修海林先生分析了《周禮·春官·大宗伯》所述大宗伯的職司範圍，看到「雅」樂中古老的「六代樂舞」是用於吉禮，從事宗教性的活動，而風、

^⑭ 《禮記正義》，頁1471。

^⑮ 孫詒讓：《墨子閒詁》，卷12，頁275。

雅等則用於嘉禮，從事一些世俗性的活動以親萬民^⑩，頗中肯綮。

就樂器而言，隨著「雅」的觀念的變化，「雅」樂在諸夏的泛化流布，「雅」樂所用的樂器也發生了變化。

一、鈕鐘的出現：「雅」樂中的一種重要樂器鈕鐘是在春秋初期才開始出現的。考古發現的早期鈕鐘有三門峽上村嶺一〇五二號虢國墓出土的九件成編的鈕鐘。另外在湖北也有發現。這些都是春秋早中期器。商代北方的庸和南方的句鑃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^⑪。甬鐘和鈕鐘之間主要區別即在於舞上編懸結構的不同。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。從考古發現的鈕鐘分布來看，春秋時期各諸侯國所使用的樂鐘中，鈕鐘已占相當大的比例。

二、管樂器在春秋前期似乎有了長足的發展。一九八四年考古學家在河南信陽光山寶相寺春秋早期黃君孟夫人墓發現了最早的竹籥管四組，每組十一管。所能表達的旋律，定然極大地增強並豐富了^⑫。

這時期的「雅」樂樂器除了數量和種類的增多以外，還有另一特色就是出現了各地方不同樂器的組合。考古發現的同窖或同墓的春秋鐘，常常有兩種不同的鐘類。或者是甬鐘與鈕鐘，或甬鐘與鑃，或鈕鐘與鑃，甚至三者皆有。筆者認為這說明在春秋時期由於周室的衰微，「雅」樂在各諸侯國所發生的變異形式，表現了各國之間音樂文化的交流和整合。

然而在西周末剛剛完備的「雅」樂樂制，在春秋前期開始就逐漸面臨危機。這種危機始於各諸侯國的僭侈之風，從內部破壞了周代的禮樂制度。

⑩ 修海林：〈周代雅樂審美觀〉，《音樂研究》1991年第1期，頁80。

⑪ 李純一：〈關於殷鐘的研究〉，《考古學報》1957年第3期，頁47。

⑫ 河南信陽地區文管會、光山縣文管會：〈春秋早期黃君孟夫婦墓發掘報告〉，《考古》1984年第4期，頁328。

《春秋》經載隱公五年（718 B.C.）：「九月，考仲子之宮，初獻六羽。」《穀梁傳》曰：「初獻六羽，始僭樂矣。尸子曰：『舞夏自天子至諸侯，皆用八佾，初獻六羽，始厲樂矣。』」¹¹⁹平王東遷之後，周室閹弱，各諸侯國都僭用天子禮樂「八佾」之制。魯是唯一可用天子禮樂的諸侯。在各國諸侯開始僭用禮樂的時候，魯隱公特別用六佾厲樂，以示對周天子的尊崇¹²⁰。時當平王新死，桓王新立，不數年後，就發生了周鄭交質的事件。所以說諸侯僭越之風實始自平王東遷之後；而到了春秋中晚期，僭侈之風始遍染諸侯卿士大夫。

四、「新聲」與「雅」樂

西周時期的「雅」樂僅僅限於二雅、九夏等，而至季札觀周樂，「南」、「風」、「雅」、「頌」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。學者一般都認為新聲是源自民間的歌舞形式，如孫作雲即認為：「新聲原來是民歌，以後隨著地主階級勢力的擴大，成為地主階級的樂舞。」¹²¹當代的學者們多從此說。然而，筆者認為僅以民歌統而論之，這失之片面和籠統。若就其淵源而論，新聲中既有中夏各國的民間世俗之樂，也有來自諸夏以外的四夷之樂，更重要的，也是為學界所忽略的，是殷商舊歌的再度出現。

河洛地區的殷商音樂文化雖因西周「雅」樂的出現而衰退，却並沒有徹底消歇。滅商以後，殷商貴族先是聚居在邶、鄘、衛地區，武庚及三監亂後，多

¹¹⁹ 《春秋穀梁傳注疏》，頁2369。

¹²⁰ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁40-41。

¹²¹ 孫作雲：〈九歌與民歌的關係〉，《開封師院學報》第2期（1963年6月），頁2。

聚居在宋、魯、齊、衛等地^⑫。殷商的樂制也部分地在這些地區留存下來。前文已述，商代晚期常見的〈萬〉舞，又見於《詩·商頌·那》、《詩·魯頌·閟宮》和《詩·邶風·簡兮》。春秋末的齊康公興〈萬〉、楚王以〈萬〉舞「習戎備」^⑬，顯然宋、魯、衛、齊、楚等國均存此樂式。宋奉殷先祀，所保留的殷商樂式更多。春秋後期，在諸侯僭侈之風的帶動下，晚商的餘音於諸夏，嗣響不絕。《左傳》襄公十年：

宋公享晉侯於楚丘，請以〈桑林〉。荀瑩辭。荀偃、士匄曰：「諸侯宋、魯，於是觀禮。魯有禘樂，賓祭用之。宋以〈桑林〉享君，不亦可乎？」舞，師題以旌夏。晉侯懼而退入於房。去旌，卒享而還。^⑭

魯之禘與宋之〈桑林〉同為天子禮樂。前者為周魯「雅」樂的代表，後者為殷商餘韻，二者在春秋時期於諸夏之地仍能分庭抗禮。

新聲在先秦的典籍特別如《論語》、《荀子》中常常以「鄭聲」、「鄭衛之音」稱之，但事實上，民間的新聲絕不限於鄭、衛。《禮記·樂記》中載子夏語魏文侯語：

鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。^⑮

「諸夏」中的鄭、宋、齊、衛各國，無不為新聲所染。其所以被稱為「鄭聲」或「鄭衛之音」是因為這種流散在民間的晚商餘韻最初是由鄭、衛兩地發軔，並為當地的統治者最先接受。《韓非子·十過》載：

衛靈公將之晉，至濮水之上，稅車而放馬，設舍以宿，夜分而聞鼓新聲

^⑫ 見傅斯年：〈周東封與殷遺民〉，《傅斯年全集》（臺北：聯經出版公司，1984年），第3冊，頁894-903。

^⑬ 事見《左傳》莊公二十八年，楊伯峻：《春秋左傳注》，頁241。

^⑭ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁977。

^⑮ 《禮記正義》，頁1540。

者而說之。使人問左右，盡報弗聞，乃召師涓而告之，曰：「有鼓新聲者，使人問左右，盡報弗聞，其狀似鬼神，子爲我聽而寫之。」師涓曰：「諾。」因靜坐撫琴而寫之。師涓明日報曰：「臣得之矣，而未習也，請復一宿習之。」靈公曰：「諾。」因復留宿，明日而習之，遂去之晉。晉平公觴之於施夷之臺。酒酣，靈公起。公曰：「有新聲，願請以示。」平公曰：「善。」乃召師涓，令坐師曠之旁，援琴鼓之。未終，師曠撫止之，曰：「此亡國之聲，不可遂也。」平公曰：「此道奚出？」師曠曰：「此師延之所作，與紂爲靡靡之樂也。及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投。故聞此聲者必於濮水之上。先聞此聲者其國必削，不可遂。」平公曰：「寡人所好者音也，子其使遂之。」師涓鼓究之。平公問師曠曰：「此所謂何聲也？」師曠曰：「此所謂清商也。」^{①⑥}

剔除其傳說的成分，從這段記載中可以看出，晚商餘韻在民間仍是餘音裊裊，不絕如縷，至春秋時乃又爲統治者接納爲一種「新聲」。《釋名·釋樂器》中記載：「箜篌，此師延所作靡靡之樂也。後出於桑間濮上之地。蓋空國之侯所存也。師涓爲晉平公鼓焉。鄭、衛分其地而有之。遂號『鄭衛』之音，謂之『淫樂』也。」^{①⑦}關於箜篌是否爲師延所創制尙在疑似之間，然此說與《韓非子·十過》所載相互印證，所謂「新聲」與商代的餘音看來確乎有著某種關聯。

我們說帶有商音樂文明烙印的新聲崛起，是音樂史的一個很大的進步，主要是就以下幾點而言的：

1. 首先，從樂制規模上說，鄭衛之聲在諸夏流行以後，各國諸侯都「以巨爲美，以衆爲觀」，僭侈相尙。而宋康王作爲千鐘，極盡奢華之能事。

^{①⑥} 王先慎：《韓非子集解》，卷3，頁42-43。

^{①⑦} 《釋名》，卷7，頁28。

因而戰國時期中夏的音樂文明達到了一個空前的高度。考古發現的曾侯乙墓的規模氣象令人矚目。顯然是在諸侯的樂懸和樂器的組合規範之上踵事增華，「雅」樂制度的規範當然破壞無遺^⑫。

2. 另外，早期「雅」樂中很少有女樂師舞者，女樂是夏桀、商紂那些亡國之君使用的。除文獻記載以外，商代王陵亦發現了殉葬的女舞者。被發現的女舞者共有二十四人，葬於安陽武官村王陵槨室西側。另有隨葬樂器、舞具銅戈等，並有鳥羽的殘跡^⑬。終西周之世，文獻與文物資料中均不見女樂的使用，直到春秋時期，齊桓公建「女閭」，秦穆公以女樂贈戎王。從春秋中期新聲興起之後女樂才開始大量使用。此外，舞者中，也增加了一些如雜耍、俳優等。
3. 「雅」樂樂舞的秩序非常整齊劃一，而新聲按照子夏的話說是「進俯退俯……及優侏儒，擾雜子女，不知父子」^⑭。舞姿和舞式也極盡變化夭矯之能事。
4. 「雅」樂的音樂中正平和，樂調甚至可以說是單調的。其樂器以鐘鼓等打擊樂器為主，旋律效果較弱；樂調以宮、角、徵、羽四聲音階為主。然而，從現在的角度來看，鄭聲所代表的新聲無論是在樂器上還是在樂調上，都是中國音樂文化史上一個很大的進步。考古學家們對河南新鄭發現的殘套春秋中晚期甬鐘測音結果表明，商音變成了這套鐘的主音。春秋時期的音樂文物還告訴我們，春秋時期樂器不但具有了五聲音階，也具備了七聲音階的結構。而到了春秋末，戰國初，許多樂器出現了完整的半音結構，從而具備了旋宮轉調的能力，比如河南浙川下寺的二十

^⑫ 黃翔鵬：〈先秦音樂文化的光輝創造——曾侯乙墓的古樂器〉，《文物》1979年第7期，頁32-39。

^⑬ 郭寶鈞：《1950年春季殷墟發掘報告》，引自彭松、于平主編：《中國古代舞蹈史稿》（杭州：浙江美術學院出版社，1991年），頁26。

^⑭ 《禮記正義》，頁1540。

六枚王孫誥編鐘，其轉調能力在四宮以上；而六十五枚曾侯乙編鐘則達到了六宮^⑩。

五、結 論

「雅」與「夏」這個概念本身，及「雅」樂制度，是周族在與商族的政治角逐中形成的。自文王至周公，周人不斷以「夏」自居，這實質上是一種自身正統的證明。以夏自居，承接夏的文化傳統，無疑能使在各方面處於劣勢的周人尋找到了一種精神上乃至政治上可以與殷人相抗的依據。從夏人那裏承襲的「夏樂」也具有音樂之上的某種民族文化象徵意義。正因為如此，周人在滅商以後沒有全盤接受殷人的音樂文明，相反地，對後者亦有排斥的成分。也正因為如此，周初周公制禮作樂，除了承襲歷代古樂以外，更以「托古改制」的方式把歌頌武王滅商的〈大武〉歸入「雅」樂。周初所用的「雅」樂六舞中，從黃帝之〈雲門〉，到周之〈大武〉，六代之舞無一不是正統的標識。

於是，以關中地區先周文明為溫床、夏文化為主體的雅音樂文化乃取代河洛地區的殷商音樂文化轉而居於主導地位，並在有限地吸收了河洛地區音樂的基礎上創制並逐漸完善了以宗周為核心的禮樂制度，這就是西周時期的「雅」樂。這一過程具有典型意義地昭示了兩個相對獨立的文明以軍事征服的方式交相整合而形成的文化移植（acculturation）現象^⑪。以涇渭流域為中心的周民族固然有限地接受了殷商音樂文明，而另一方面，以洹水流域為中心的河洛殷民族並未融入西來的「雅」音樂文化，而是隔離化（compartmentalize）了後

^⑩ 黃翔鵬：〈先秦音樂文化的光輝創造——曾侯乙墓的古樂器〉，《文物》1979年第7期，頁37-39。

^⑪ Acculturation人類學界一般譯作「涵化」。本文將acculturation譯作「文化移植」，而將accultured譯作「涵化」。

者。兩個文明在歸一之後，合而未整，如果套用人類學術語來說，在西周時期，涇渭地區的周民族比河洛地區的商族更為涵化（accultured）。因此，西周時期的所謂「雅」樂制度其實實施範圍仍以關中區域為主；而雅與夏的概念也僅與宗周文化相聯繫。《詩經》中的三〈頌〉是周人從殷人那裏所接受的殷商音樂體式，大小〈雅〉即是西周時期采擇自周王畿內的作品^⑬。與此同時，周代「雅」樂的確立及其主導地位，終西周之世，帶有強制性地破壞了殷商音樂文明。在「雅」樂系統化與制度化的同時，也規範了從屬於周的中夏諸國對禮樂樂器的使用、樂曲的選擇、音樂活動的規模、場所，以及音樂的創作與享受等等。於是，考古資料顯示，在一定的時期內，「雅」樂造成了河洛地區殷商音樂文化的間歇性衰退或遲滯。

西元前八世紀，平王東遷，定都洛邑。拘限於涇渭流域的雅文化再次與河洛文明觸撞。於是，「雅」與「夏」的概念，隨著周室的東移，流布到中原地區。作為文化概念的「雅」由宗周禮制文明而附著在東周王室，而夏的地理概念也由關中地區移向以洛邑為中心的廣袤的中夏地區。《左傳》、《國語》等文獻中「諸夏」的觀念即由此而生，而先秦文獻與其他古文字資料中「夷夏」、「蠻夏」的分界觀念亦由此而生。與此同時，「雅」樂制度也發生了深刻的變化。一方面接受中原諸夏的影響，「雅」樂制度本身又進一步完善，增進新的內容。三《禮》所描述的諸侯大夫士的禮樂中有很多內容都是在這個時期闖入的。《詩經》中采擇自中原各諸侯國的〈風〉也是在這裏歸入「雅」樂。另一方面，「雅」樂制度也逐漸為中原諸夏的音樂文化所破壞，由諸夏中崛起的新聲逐漸取代了「雅」樂在東周社會中的主導地位。

所謂新聲從某種意義上說並不新。以「鄭衛之音」開其先聲，新聲的出現

^⑬ 關於〈風〉、〈雅〉、〈頌〉、〈南〉四詩之本，筆者已另撰〈說南——再論《詩經》的分類〉一文（《中國文哲研究集刊》第12期〔1998年3月〕），以證四詩之名實本於樂器，進而成為各地不同的樂式。此說當否，尚祈方家有以教之。

實際上是河洛殷商音樂文化的再發現。與此同時，遍染貴族階層的僭侈之風，來自民間與外來文化的衝擊，使「雅」樂制度與雅文化隨著周王室的式微而日漸消歇，成為有其名而無其實，縈迴在儒者們腦際的一個華胥之夢。

回顧一下商周時代「雅」樂的源起和流變過程，我們吃驚地發現，歷史走過了一個不小的圓圈。從商末到春秋戰國之際，本應該直線發展的商周音樂文化，卻因「雅」樂的出現而暫時倒退和遲滯，最後以新聲的出現才回復和超過原有的水平。這種異乎尋常的現象是由兩個處在不同發展水平的民族音樂文化由相接到衝撞、由衝撞到融合而造成的。這兩種文化接觸與融合歸一，由於音樂以外的原因，諸如政治需要、民族心理、文化傳統等多方面的外在因素，使周民族在接受殷商音樂文化上經歷了一個漫長曲折的過程，而兩個民族的文化變遷，及其對外來文化的接受模式也各異其趣。二者的不同之處通過分域研究的方法，才能更清晰地看到。

文化分域研究不是十分新鮮的方法，自上一世紀的晚期，傳播學派（diffusionism）的人類學家多傾向於從民族與區域的接觸中來看文化的傳承。三十年代，傅斯年先生出版了他的〈夷夏東西說〉^⑭，試圖從「東西對峙」、「夷夏交勝」的角度來重新審視三代以及三代以上的古史；蒙文通先生也出版了他的《古史甄微》，別主上古民族當分為江漢、河濟、海岱三系並以此來看三代的嬗代^⑮。兩位前輩學者雖觀點不同，立意則無二致，實開以民族區域文化差異與互動關係探尋古史發展之先河。此後，繼起者不乏其人。然而，具體到音樂史的研究領域，人類學及其分支民族音樂學

^⑭ 見《慶祝蔡元培先生六十五歲論文集》（北平：國立中央研究院歷史語言研究所，1935年，國立中央研究院歷史語言研究所集刊外編第一種），頁1093-1134。據作者序，該文於1931年寫成。

^⑮ 見蒙文通：《古史甄微》（上海：商務印書館，1933年）。

(ethnomusicology) 關於音樂文化接觸與變遷的理論和方法仍有待於進一步的嘗試與運用。

在商周音樂文化的研究中，一般的音樂史論著都採取按兩個朝代興替順序來縱向的分析周代音樂在商代音樂基礎上的進一步發展，而很少特別留意兩代音樂文化的地方性差異。當然這有一個客觀原因：以往的音樂史研究仍以典籍中文獻資料為主要依據，而文獻資料，往往是以政治權力為中心而得以撰著、流傳。其中有的直接為政權服務，有的或多或少地受到政治的支配和影響。所以，從文獻中我們看到的往往是一代有一代之樂，而不是一地有一地之樂。當代一些音樂史論著對三代音樂的描述也仍是採取線性的方法，對三代古樂的區域差異語焉未詳，甚或懸而不論。本文認為以政權的更代為基準，從變化中求變化，不如以不同的地域和民族之間的文化特性為基準，從差異中求變化。

本世紀以來，特別是近十來年，音樂考古學的逐漸形成和發展，為我們提供了一個以民族音樂學的角度重新審視三代音樂文化的契機。音樂考古資料為我們真實和客觀的再現了部分歷史失落的記憶，在很多方面可補文獻之不足。音樂史學家和考古學者在這方面做了很多具體研究，貢獻卓越。以近年來的音樂史研究和考古發現的音樂資料來看，三代音樂文化以政權的更替來斷代，無論從器物、樂制、樂律以及相關的文化制度的流變來說，都不是最理想的。本文試圖採取分域研究的方法來重新審視三代，特別是從殷墟到春秋時期的音樂文化。用分域研究的方法不僅無損於商周音樂史的分期研究，而且有利於我們作出更合理的、以音樂文化本身為主體的分期。

說「夏」與「雅」：宗周禮樂形成 與變遷的民族音樂學考察

陳 致

提 要

本文借助於現代音樂考古學的發展成果以及古文字資料，試圖以宗周「雅」樂的名實制度的形成與嬗變為個案，從而作一嘗試性的探索。以音樂考古資料與現有文獻資料相印證，本文認為商周音樂文化的分布，特別是西周時期，基本上呈現了比較鮮明的地方性和民族性的差異。而這種地方或民族差異，以及文化交融所帶來歷史變化，並非簡單地直線型發展，相反，在兩種文化交織、衝突、整合之際，呈現了階段性的暫時倒退。

所謂「雅」就是「夏」，雅樂是先周時期周民族繼承夏文化逐漸發展形成的一種樂舞樂歌形式。「雅」樂從先周到春秋戰國之交經歷了三次比較重大的歷史性變化。第一次是在武王滅商以後，周初所制的「雅」樂已經接受了河洛地區殷人音樂文化，以及殷人在江漢一帶的音樂文化的影響。平王的東遷為「雅」樂帶來了第二次變化，此時，「雅」和「夏」的地理概念已由關中周王畿一帶擴大到中原地區，而「雅」樂同時也與中原諸夏音樂交相影響，熔鑄出新的「雅」樂體制。到了春秋中晚期，「雅」樂的泛化流布也為「雅」樂帶來

新的發展，隨著周室的衰弱，王權的式微，晚商的餘韻，各諸侯國的民間世俗之樂，以及諸夏以外的四夷之樂逐漸取代了「雅」樂的位置，成為各國君卿士夫的好尚所在。這期間，不但源自世俗之樂與四夷之樂的新聲開始雅化，而「雅」樂也接受了新聲的部分影響，有一些俗化的痕跡，這可以說是「雅」樂的三變。從「雅」樂的三變可以看出，「雅」這個概念和樂制本身從先周時期，中經周初周公「制禮作樂」和平王的東遷，至戰國，伴隨著周代禮制的嬗代流變，也經歷了源、流、變三個階段的發展變化。然而，對於「雅」樂內容、制度及其作用，我們目前所知主要是戰國前後的文獻所描述的。其中尤以三《禮》——《周禮》、《儀禮》和《禮記》中的描述較為詳盡。而關於《周禮》和小戴《禮記》的成書年代，目前大多數學者的說法是從戰國到西漢初這一段時間內。三《禮》本出於七十子後學，故本文認為《周禮》和《禮記》中所描述的樂制並不完全是當時樂制的真實反映，乃是以春秋時期融會了世俗之樂的影響的「雅」樂為本加以理想化而形成的。因此，《周禮》與《禮記》中所描述樂制既含有歷史所賦予的名實變異，又摻加了作者以儒者的角度對理想樂制的想像。它與宗周「雅」樂之間當然是同中有異，有相當的距離。

Magnificence and Elegance: A Study of the Formation and Transformation of Tsung-Chou's Ritual Music

CHEN Zhi

Historical records passed down to us from the pre-Han times ascribe unanimously the establishment of *ya* music and its institutional definitions to the Duke of Chou, one of the founders of the Chou dynasty. In fact, our knowledge of the contents, institutions, and functions of *ya* music has been influenced and limited by the depictions preserved in Warring States and later documentary sources, such as the ceremonial books and other philosophical works composed between early Warring States and the late Han. It is conceivable that these works include the conjectures of their authors. Two types of falsification may be involved in the formation of the so-called *ya* musical institutions depicted in these early documentary sources. First of all, the authors and compilers of these works may have reconstructed diachronic variations, such as the standardization and refinement of musical institutions other than *ya* music and the partial secularization of earlier *ya* music. Secondly, they may also have idealized and consciously re-invented *ya* music in accordance with their own Confucian values and ritualistic codes.

The present paper seeks to explore the formative reality of the ritual music of Chou in light of archeo-musical evidence and paleographic

analysis. It argues that *ya* music was by no means created single-handedly in a short span of time, as conventionally held by scholars, but that it was rather a creation, with all its institutional definition and refinement, forged during a much longer period of time by generations of the Chou rulers and musicians. This study also questions the extent of the sphere of influence of the *ya* musical institution. The conventional theory holds that it was widely spread in the entire domain of the Western Chou, including the heartland of the former Shang dynasty and other feudal states subject to the Chou. Archeo-musical investigation of the regional features of the central domain of Chou musical culture, however, proves that musical abundance and refinement, differing typologically from other areas of the Western Chou domain, characterized the Kuan-chung area where Tsung-Chou was seated. It is therefore plausible that musical contacts between the Shang and Chou resulted in two different paths of transformation. On the one hand, in the immediate domain of the Chou, *ya* music emerged, gradually developed, and became systematized as time went by. Institutionalization of *ya* music, however, took two centuries to reach maturity. On the other hand, in the Central Plains (the former Shang domain), *ya* music did not spread successfully anywhere other than in Kuan-chung until the dynastic transition between the Western Chou and the Eastern Chou.

Keywords: ritual of Chou archeo-musicology
Shang and Chou cultures *Ya* music