

作樂思想的理論及其實踐*

李時銘**

摘要

《禮記·樂記》云：「王者功成作樂，治定制禮」，這是儒家對於「作樂」的理論，認為作樂是在「功成」的一定條件下方可創建。作有創造、創新之意，它代表著政權更迭之後，各種制度也必須改弦更張，而禮樂由於兼具政治與文化的意涵，便成為其中最富有象徵意義的項目。由於「作樂」被提到象徵政權建立的高度，就產生了「五帝殊時，不相沿樂」的論點。自從這個說法提出後，作樂成為各朝創建時的重要舉措之一，即使在干戈四起、戎馬倥傯的南北朝——雖然國祚甚短，諸事未定，卻也留下許多作樂的記載，其所受之重視，可見一斑。但由於作樂有其相當的難度，於是沿用前代音樂成了無可避免之事，又為了迴避沿樂之議，換填歌辭、改易曲名遂為不得不爾之舉。音樂抽象的內涵、記錄媒介的不明確為這種舉措提供適當的條件。

另一方面，我們考察歷代作樂的資料，發現三代以上所謂的「王者功成作樂」如舜之〈韶〉、湯之〈濩〉、周之〈武〉等，大約只有〈武〉樂是合乎這一論述的，至於後代包括秦、漢、魏、晉、南北朝的作樂，大多因襲歷代音樂，不過另作歌詞、改易曲名罷了，而整套樂舞的規模、形制等，又明顯的受到〈武〉樂的影響，以致「功成作樂」在實踐上不過徒託空言而已。

關鍵詞：作樂、禮樂、沿樂、音樂史、音樂政治學

* 本文之寫作獲得國科會 91 學年度補助，特此誌謝。

** 逢甲大學中國文學系專任副教授。

前言

「禮樂」在中國歷史上，其政治意涵一直是高過文化意涵的。禮樂規範了人際關係，維繫了階級制度，同時也成爲日常生活、祭祀饗宴的節度。而禮樂的意涵不但不止於孔子非議的徒具鐘鼓玉帛，也不止於節文致和、應天配地而已，他已被上綱到政權建立的高度。既然攸關乎一代之建制，則比照三代質文之異也就順理成章了。然而制禮作樂事關大體，並非旦夕可就，於是一方面是王者功成作樂的迫蹙，一方面是不相沿樂的約制，二者常難得兼，只好因襲舊章，在不得已中權衡爲之了。

本文旨在探討作樂思想的形成及其理論內容，以此爲根據，檢視歷代作樂的情況，並推論其所以無法確實踐履的緣由。由於時代跨距較長，而材料繁複，涉及層面廣泛，本非一篇論文所能盡述，但已盡可能歸納爲一集中的論點，時間下限則以唐爲度，然有關作樂思想的形成及其實踐上的窘迫，大抵略具於是。

壹、王者功成作樂的理論

《禮記·樂記》云：「王者功成作樂，治定制禮：其功大者其樂備，其治辯者其禮具。干戚之舞，非備樂也；孰亨而祀，非達禮也。五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮。」¹這是儒家對於「作樂」的理論。作有創造、創新之意，即孔子所謂「述而不作」（《論語·述而篇》）之「作」，認爲作樂是在「功成」的一定條件下方可創建，而且將制禮作樂相提並論，將作樂提升到建立政權象徵的高度。

《易·豫卦》：「豫，利建侯行師。」其象辭曰：「雷出地奮，豫；先王以作樂崇德，殷薦之上帝，以配祖考。」²這是「功成作樂」之目的。

¹ 阮刻《十三經注疏》本卷三七頁 17A，藝文印書館影印。〈樂記〉向爲《禮記》的一篇，自從郭沫若提出今存〈樂記〉的許多內容取自《公孫尼子》（《漢書·藝文志》有《公孫尼子》二十八篇，注云：七十子之弟子），並以此具論公孫尼子之音樂理論後，〈樂記〉被許多學者視爲應該獨立的一部著作，其作者爲公孫尼子。（郭說見〈公孫尼子與其音樂理論〉，載於《青銅時代》，後收入《郭沫若全集·歷史編》第一卷，人民出版社，1982年9月一版。）呂驥以爲其中三篇談話記錄可能另有作者，見《樂記理論探新·關於公孫尼子和《樂記》作者考》，新華出版社，1993年8月一版。郭氏以後亦有持異說者以爲是河間獻王劉德及其手下之儒生所撰；其時代則有戰國初、荀子前、西漢初等不同說法。相關討論參見蔡仲德〈與李學勤先生辨「樂記」作者問題——兼論學術信息交流〉，《星海音樂學院學報》1995年1、2期合刊，頁31~32。我們以爲〈樂記〉與《禮記》其他各篇一樣，應爲西漢初年儒者所裒集戰國秦漢間儒家有關音樂的論述，而非一人一時所作，無論如何，〈樂記〉記錄了先秦儒家較有系統而成熟的音樂思想與理論，則是不爭的事實。

² 阮刻《十三經注疏》本卷二頁 34A~35B。

「利建侯」者，可以理解為建立政權³，「行師」意指軍隊出征。建立政權必須有其正當性，方才能為人民接受，但是在上古時代，政權的轉移並不是由民主決定的，多數透過征戰，即使是傳說中的禪讓，最後還是要受到上天的接納，在形式上獲得上天的授予。⁴

以祖先配享上帝，自殷人即以先公先王賓於帝所，如〈齊侯罇〉銘云：「虢虢成唐有嚴才帝所，專受天命。」⁵在帝之所原為客卿性質，與帝並列，較之諸神的地位尤高；其後逐漸發展，遂至以先祖「配天」，《尚書·君奭》云：「故殷禮陟配天，多歷年所。」⁶這種思想的發展建立了人與帝的血緣關係，後來為周人所繼承，《尚書·顧命》記成王崩，太保暨芮伯告康王曰：「敢敬告天子，皇天改大邦殷之命，惟周文武，誕受羨若，克恤西土。惟新陟王，畢協賞罰，戡定厥功，用敷遺後人休。」⁷《詩·大雅·文王》亦保留此說：「文王在上，于昭于天。周雖舊邦，其命維新。有周不顯，帝命不時。文王陟降，在帝左右。」⁸

作樂以崇天帝之德，而能以祖先配享，意味著天帝已經接受、認可了這個政權。故作樂思想起初在於確定政權的正當性，而何以知其正當？因為百神享之。作樂取象於「雷出地奮」，程頤謂：「雷者陽氣奮發、陰陽相薄而成聲也。陽始潛閉地中，及其動則出地。奮，震也，始閉鬱，及奮發則通暢和豫，故為豫也。坤順震發，和順積中而發於聲，樂之象也。」⁹其義有二，一為和，一為聲：雷為聲之象，和為樂之情。

樂以致和是儒家音樂思想的根本，〈樂記〉云：「大樂與天地同和，……和故百物不失。」¹⁰人心固有其同然之處，為政者能善加引導，則能做到上下和同。故〈樂記〉謂「禮樂之情同，故明王以相沿也。故事與時並，名與功偕。」¹¹此處所謂「明王以相沿」似與「五帝殊時，不相沿樂」之說矛盾，但似乎透出一個訊息：在政治上借重於音樂致和的功能是百世不易的原則，但是作樂則非經常之

³ 《易·屯卦》卦辭：「屯，……利建侯。」「屯」象草木初生（《說文》），「建侯」為國之初立，故其初九爻辭謂「磐桓，利居貞，利建侯。」（阮刻《十三經注疏》本卷一頁 29A）以磐（盤）桓建侯解〈屯〉卦之初爻，謂建國不易，須待時而後動。

⁴ 例如舜在受堯禪讓之後，要「肆類于上帝，禋于六宗，望于山川，徧于群神。」（《尚書·堯典》）

⁵ 宋·王侁《嘯堂集古錄》頁 77A，中華書局影印宋淳熙刊本，其釋文「有嚴」作「又敢」，此從王國維〈殷卜辭所見先公先王考〉，《觀堂集林》卷九，《海寧王靜安先生遺書》頁 416，台灣商務印書館民 65 年 7 月台一版。

⁶ 《尚書今古文注疏》頁 450，中華書局排印本，1998 年 12 月 2 刷。殷商的天道觀循此進展，進而先公先王亦稱帝，參看郭沫若《青銅時代·先秦天道觀之進展》頁 320~321，《郭沫若全集·歷史編》第一卷、陳夢家《殷虛卜辭綜述》頁 579~582，大通書局影印，民 65 年 5 月。

⁷ 孫星衍云：「〈釋詁〉云：『假、陟、登，陞也。』〈曲禮〉云：『告喪曰天王登假。』是赴告之詞稱天子崩為登假也。」（《尚書今古文注疏》頁 506）「新陟王」指新登假之成王，「協」為協助天，這顯然是因襲殷商舊習，有以為指新即位之康王者（如屈萬里《尚書釋義》）。

⁸ 阮刻《十三經注疏》本卷十六之一頁 6。

⁹ 《易程傳》，世界書局影印舊刊本頁 73，民 51 年 4 月初版。

¹⁰ 《禮記》卷三七頁 13B。

¹¹ 同上卷三七頁 14A。

事。這就將作樂的施行提升到改朝換代、建立政權的高度上。

〈樂記〉又云：「故知禮樂之情者能作，識禮樂之文者能述。作者之謂聖，述者之謂明，明聖者述作之謂也。」¹²孔穎達《正義》以為「禮樂之情」乃後文所說「窮本知變，樂之情也」¹³。人心有同愛之本然，作樂在於同其愛以致其和，是以「樂也者，情之不可變者也。」¹⁴但在時移勢易之際，特別是政權更迭之時，人心之變動殆不可免，於是有聖者出，能探蹟鉤深，體察人情之本與人心之變異，守其本而通其變，進而形諸音樂，故能「事與時並」。

作樂思想的政治動機是很明顯的，正因為要察知上天是否接受、認可，所以必須透過祭祀以卜問，既然代表一個新的政權，自不能沿襲舊樂；創作新樂以代表一個新的政權，崇祀上帝以昭告天下自屬當然之事，所以說「不相沿樂」。

在這一思想下，歷代創建，自然不得有其反應政權更迭的音樂了。從這個角度來看，就產生許多有關三王五帝樂舞的傳說，例如《墨子·三辯》言及「昔者堯舜有茅茨者，且以為禮，且以為樂；湯放桀於大水，環天下自立以為王，事成功立，無大後患，因先王之樂，又自作樂，命曰〈護〉，又脩〈九招〉；武王勝殷殺紂，環天下自立以為王，事成功立，無大後患，因先王之樂，又自作樂，命曰〈象〉。」¹⁵而《呂氏春秋·古樂篇》記載得最為周詳，其中提到葛天氏之歌八闕（八闕中甚至包含了〈敬天常〉、〈建帝功〉、〈依地德〉）、黃帝之樂〈咸池〉、顓頊之樂〈承雲〉、帝嚳之〈九招〉、〈六列〉、〈六英〉，以至於堯之〈大章〉、舜之修帝嚳樂（後來就以〈韶〉為舜樂之代表）、商湯之〈大護〉、周之〈大武〉等¹⁶，由於載籍闕略，年世湮遠的事蹟，愈是詳密，愈是啓人疑竇，這些看似整齊全備的史料，卻往往是出於後人臆造的¹⁷。就中除了〈招〉、〈護〉、〈武〉以外，幾乎沒有什麼可考的史料足供印證。

〈招〉即〈韶〉，相傳為舜所作，孔子曾經在齊國聽過，以致三月不知肉味，還說：「不圖為樂之至於斯也！」（《論語·述而篇》）他也曾讚美「〈韶〉盡美矣，又盡善也。」（〈八佾篇〉）但孔子雖然言必稱堯舜，卻未曾言及〈韶〉為舜樂，反倒是《孟子·梁惠王下篇》記載了孟子對齊宣王雪宮之問，提及齊景公召太師作君臣相說之樂，「蓋〈徵招〉、〈角招〉是也」。顧頡剛根據這些材料，認為〈韶〉樂為齊國之大樂，而且為春秋時之新聲而發展於戰國者，不但如此，他還推論了

¹²同上卷三七頁 15B。

¹³同上卷三八頁 16A。

¹⁴同上卷三八頁 15B。

¹⁵上海古籍出版社拼版影印《二十二子》本（原書為光緒初年浙江書局輯刊），頁 228，1992 年 2 月一版六刷。

¹⁶上海古籍出版社拼版影印《二十二子》本頁 643~644。

¹⁷諸樂創建之理論可參見董仲舒《春秋繁露·楚莊王》、〈三代改制質文〉等篇，其間種種解釋，有別於《荀子》的「虛名論」，認為凡事之命名必有其意義，強為之解，附會殆所難免，此等風氣，東漢尤甚。

〈韶〉之所以遠繫於舜的原因¹⁸，其說法是相當可信的。此外，孔子僅說「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。」（《論語·子罕篇》）到了司馬遷，卻改爲「以求合〈韶〉、〈武〉、雅、頌之音」（《史記·孔子世家》），增益了〈韶〉、〈武〉，也反映出後人因《論語》「樂則〈韶〉、〈武〉」「盡善盡美」連類而及的現象。

至於〈護〉，又作〈濩〉，又稱〈大濩〉，除《墨子》外，《左傳·襄公二十九年》載季札觀樂，也見到「舞〈韶〉、〈濩〉者。」¹⁹卜辭有「濩」字，如《前編一·三·五》片：「乙亥卜，貞：王賓大乙濩，亡尤。」羅振玉云：「濩謂祭用〈大濩〉之樂也。」²⁰又作「隻」，如《前編七·三二·四》片：「□□卜，貞翌日酒隻，日明歲。」郭沫若謂「『隻』字殆假爲『濩』，用濩樂助祭也。」²¹除了濩樂的解釋外，卜辭中的「濩」字多可釋爲濩祭，濩樂與濩祭應有關聯。由此看來，殷商時有濩樂是肯定的，但其具體內容爲何呢？孫維權受到吳其昌《殷虛書契解詁》解釋濩字「象鳥入水之形，殆原始此樂模擬飛禽之鳴音歟」的啓發，結合東北地區少數民族鳥圖騰舞的遺留，與近代學界普遍接受殷商民族屬鳥圖騰的事實²²，推測「濩樂的舞蹈動作可能來自某種水鳥的與動作形態，相配合的音樂，歌唱內容可能與歌頌、贊美圖騰動物以及商族先祖的誕生有關。」²³其推論容有時代跨距太大與過多想像的問題存在，但仍有相當的可能性，至少從現有可靠的材料看，濩樂很難是商滅夏以後的紀功之作²⁴。

關於〈武〉樂的材料，顯得豐富許多。《禮記·樂記》記錄了它的儀節：「夫樂者，象成者也。總干而山立，武王之事也；發揚蹈厲，大公之志也；武亂皆坐，周召之治也。且夫〈武〉始而北出，再成而滅商，三成而南，四成而南國是疆，五成而分：周公左、召公右，六成復綴以崇。」²⁵《左傳·宣公十二年》載楚莊王之語，言及其部分樂章內容與作樂目的：「武王克商，作頌曰：『載戢干戈，載囊弓矢。我求懿德，肆于時夏，允王保之。』」又作〈武〉，其卒章曰：『耆定爾功。』其三曰：『鋪時繹思，我徂維求定。』其六曰：『綏萬邦，屢豐年。』夫武，禁暴、戢兵、保大、定功、安民、和眾、豐財者也，故使子孫無忘其章。」²⁶另外《荀子·儒效篇》云：「武王之誅紂也，……反而定三革，偃五兵，合天下，立聲樂，於是〈武〉〈象〉起而〈韶〉〈護〉廢矣。四海之內，莫不變心易慮以化順之。」

¹⁸ 見〈韶〉，收在《史林雜識初編》頁272~278，坊間翻印本。

¹⁹ 阮刻《十三經注疏》本卷三九頁29A。按季札觀樂所見有〈大武〉、〈韶〉、〈濩〉、〈大夏〉、〈韶攷〉，僅對〈大夏〉提及「非禹其誰能脩之」，其餘均未涉及朝代或作者。

²⁰ 《卜辭通纂》第二四六片引，頁316，《郭沫若全集·考古編》第二卷，科學出版社，1983年6月一版。

²¹ 《卜辭通纂》第四六六片，頁413。

²² 參看趙鐵寒先生〈少皞氏與鳳鳥圖騰〉，《古史考述》頁1~18，正中書局民58年6月台二版。

²³ 見孫維權〈商代大濩樂探微〉，《中國音樂學》1986年1期，頁30。

²⁴ 孫維權針對《竹書紀年》「成湯二十五年作〈大濩〉樂」之說，亦指出「這種『王者功成作樂』的觀念，乃是周人『禮樂觀』的反映，並非歷史的真實記錄。」（同上，頁29）

²⁵ 阮刻《十三經注疏》本卷三九頁9B~10A。

²⁶ 阮刻《十三經注疏》本卷二三頁20~21。

²⁷《莊子·天下篇》也提到武王、周公作〈武〉。

《左傳》所引武王所作頌為今本〈周頌·時邁〉，乃出於後人之手以稱美武王的，並非武王自作；²⁸〈武〉與其三之〈賚〉、其六之〈桓〉，除了〈桓〉為頌文王之作，有可能作於武王時外，其餘二首都是後人頌武王之詩。這些記載不能證明武王作〈大武〉，但是周初在克商後有功成作樂之舉應是較為可信的。

綜上所論，〈大武〉是作樂思想的一次具體實踐，既有改朝換代的宣示作用，又有弘揚先祖創業武德的意義，其六成的舞象深深地影響到後代功成作樂的模式。前此商之〈大濩〉僅僅是崇祀先祖，並未有宣揚武德的內容，至於夏以前乃至傳說的五帝時代則無可據考²⁹，傳世的一些說法恐怕都是周人為了強化易代之功成作樂的合理性而編造出來的。鑑於古樂之合於「王者功成作樂」說的僅得〈大武〉而已，所以將這個理論視為周人因〈武〉樂而設的，應屬合理之事。

然而周在建國之初，為何要作樂呢？又何以會有功成作樂的說法呢？崇先祖之德固然是其中之一，更重要的應該還是在實際的統治功能上，因為文化的認同會影響及國家的認同。文化認同的危機，導致民族認同的危機；民族認同的危機導致國家認同的危機，這對於統治權的行使有極不利的影響。

根據《尚書大傳》載：「周公攝政，一年救亂，二年克殷，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。」³⁰《禮記·明堂位》則稱「武王崩，成王幼弱，周公踐天子之位以治天下，六年朝諸侯於明堂，制禮作樂頌度量而天下服。」³¹周公究竟是攝政抑或踐阼稱王，雖然《尚書》、《逸周書》、《禮記》留了一些材料，清楚地顯示曾經稱王，但是春秋時代卻只說周公「相王室」（如《左傳·定四年》），到了孟子，還是為周公諱；直到《荀子·儒效》提出周公以天下為重，「以枝代主而非越」，是為大儒之效，算是以權宜之說在禮制思想下將之合理化了，於是自漢代以來，引起學者間的紛紜聚訟³²。近代所論，大多能掙脫儒家思想的影響，回復歷史的原貌。王國維早已從東西地理文化的因素論及夏商二代文化略同，而殷周之際之大變革則顯現在新舊制度與文化之興廢，而此等劇烈變革則因出於萬世治安之大計，立子立嫡便是其一³³；但是在周

²⁷ 王先謙《荀子集解》卷四頁15B，藝文印書館影印光緒辛卯刊本。

²⁸ 《左傳正義》云：「武王克商，後世追為作頌，頌其克商之功，非克商之作也。」（卷二三頁20B）

²⁹ 五帝之說在歷史上流傳久遠，近代學者則大多不以為信史，認為不過是古代傳說而已，相關討論參見楊寬〈中國上古史導論〉、蒙文通、繆鳳林〈三皇五帝說探源〉、呂思勉〈三皇五帝考〉，均載於《古史辨》第七冊，近人劉起鈞〈幾次組合紛紜錯雜的「三皇五帝」〉有總結性的整理，見《古史續辨》頁92~119，中國社會科學出版社，1997年4月一版二刷；但也有人從考古資料與文獻推論在夏以前應有一段中國文明社會的初級階段，如許順湛〈中國歷史上有個五帝時代〉（文載《研究與探索》1999年2期），將五帝時代對應於龍山文化時期，但是該文對於文獻資料缺乏嚴謹的考辨。

³⁰ 《古經解彙函》本卷二頁12B，鼎文書局影印。

³¹ 阮刻《十三經注疏》本卷三一頁4B。

³² 參見楊寬《西周史》頁128~131，台灣商務印書館1999年4月初版。

³³ 王國維〈殷周制度論〉，《觀堂集林》卷十，《海寧王靜安先生遺書》頁440~441。

初卻尚未有定制，所以「大王之立王季也，文王之舍伯邑考而立武王也，周公之繼武王而攝政稱王也，自殷制言之皆正也。」³⁴清·錢塘也曾指出（周公）「攝政七年，稱王者三而已，皆係天下之安危：征武庚、命微子、封康叔是也。三者皆殷遺，稱王亦殷法也：殷弟繼兄則遂為王，公假以靖殷遺之變。殷遺靖，天下莫敢動矣。」³⁵何況當時成王幼弱，海內未定，「不稱王無以令諸侯」³⁶。唯有周公踐阼稱王，才能制禮作樂，也才合於「王者功成作樂，治定制禮」的理論。

周人克殷之後，最大的一次挑戰來自封於殷王畿故地王子祿父（武庚）與三監管叔、蔡叔、霍叔結合東方徐、奄等國及其他部落的叛變³⁷。這次東征雖然歷史上的記載不多，但是從《詩經·豳風·東山》及〈破斧〉的描述，可以想見其慘烈與艱苦。三監之叛，除了主謀的管叔身為武王之弟、周公之兄，有謀奪王位之心外，武庚之意圖興復商室對東夷等更具有號召力，而其間文化、制度的認同模糊應具有相當的影響。

殷商以傳國六百餘年的歷史，其所建立的文化當非自稱小邦的周民族所能比擬，因此周人在立國之初，便因襲了許多殷商的制度。例如《尚書·康誥》載武王封康叔於康時就告訴他：「嗚呼！封，汝念哉！……往敷求于殷先哲王，用保乂民。」³⁸又說：「汝陳時臬事，罰蔽殷彝，用其義行義殺。」³⁹《左傳·定四年》載祝佗說成王封魯與衛：「皆啓以商政，疆以周索。」杜《注》：「居殷故地，因其風俗，開用其政，疆理土地以周法。」⁴⁰所謂「往敷求于殷先哲王」自然是經由祭祀的方式為之，新統治者藉由祭祀求助於被統治者之先王，在心理上頗能產生優劣尊卑的疑忌，事實上，周人在為殷屬國之時早有祭祀殷先公先王的事情了。

1977年岐山鳳雛村發掘出周初宗廟的建築基址⁴¹，在其西廂房第二號房的窖穴中出土一萬七千餘片甲骨，其中兩片分別為卜祭、卜告，對象是殷的先王，其一是：

癸子(巳)，彝文武帝

乙宗。貞：王其祭

³⁴同上頁 443~444。

³⁵清·錢塘〈溉亭述古錄〉，《皇清經解》卷七一七頁 24B，漢京文化公司據學海堂本重編影印本。

³⁶同上頁 23B。

³⁷見《尚書·大誥》、《逸周書·作雒》。

³⁸《尚書今古文注疏》頁 361。

³⁹同上頁 366。

⁴⁰阮刻《十三經注疏》本卷五四頁 18B。

⁴¹相關報導見陝西周原考古隊〈陝西岐山鳳雛村西周建築基址發掘簡報〉，《文物》1979：10，陳全方〈早周都城岐邑初探〉，同上。

成唐， \square 鼎 (貞) 鬲 (祝) 示

賴二母 (女)，其彝

血鬻三、豚三，

攘又 (有) 足。⁴²

「彝」是祭祀之意，「文武帝乙」即帝乙⁴³，紂辛之父，「成唐」即成湯⁴⁴。

在這樣的歷史淵源與客觀情勢下，要維持殷商故地的統治便相當困難了。周公在東征之後始制禮作樂，與這一次事件應有關聯。於是作樂就被定位為改朝易代必須進行之事，當然也有只有天子有權去做。⁴⁵《左傳·昭公二十一年》載：「春，天王將鑄無射。泠州鳩曰：『王其以心疾死乎！夫樂，天子之職也。……天子省風以作樂。』」⁴⁶孔子也說：「天下有道，則禮樂征伐自天子出；天下無道，則禮樂征伐自諸侯出。」（《論語·季氏篇》）當它被提高到關乎政權移轉，便與改正朔、易服色繫聯在一起了⁴⁷。

從政治學的角度看，這些「整之齊之」的作為，無非是為了統御的方便，透過價值觀、行為規範、禮儀法令或柔性的藝術文化，將人民形塑於一模式中，不管這樣會犧牲多少多元的價值與文化，一如《莊子·馬蹄》篇所言的治馬、治天下。就音樂政治學而言，法人賈克·阿達利（Jacques Attali，1943～）從音樂是

⁴² 編號 H11：1，見陝西周原考古隊〈陝西岐山鳳雛村發現周初甲骨文〉，《文物》1979：10，頁 39，圖版肆之 1；另一片為編號 11：84，內容記載周方伯求佑於太甲，太甲告周方伯足年，同上文頁 40。

⁴³ 「文武帝乙」又見安陽出土帝辛四年卣銘。

⁴⁴ 王國維以為「唐」為「湯」之本字，見〈殷卜辭所見先公先王考〉，《觀堂集林》卷九，《海寧王靜安先生遺書》頁 416。

⁴⁵ 《史記·樂書》載漢武帝「又嘗得神馬渥洼水中，復次以為〈太一之歌〉。……後伐大宛得千里馬，馬名蒲梢，次作以為歌。……中尉汲黯進曰：『凡王者作樂，上以承祖宗，下以化兆民。今陛下得馬，詩以為歌，協於宗廟，先帝百姓豈能知其音邪？』上默然不說。丞相公孫弘曰：『黯誹謗聖制，當族。』」（藝文印書館影印武英殿本卷二四頁 3A～4A）作樂被定位在國家大事的高度上，即使是天子，非關國家大事而作樂，仍然會受到非議，所以《禮記·中庸》會假孔子說：「雖有其位，苟無其德，不敢作禮樂焉；雖有其德，苟無其位，亦不敢作禮樂焉。」

⁴⁶ 阮刻《十三經注疏》本卷五十頁 1B～2A。

⁴⁷ 董仲舒《春秋繁露·楚莊王》對問者「物改而天授，顯矣，其必更作樂，何也？」回答道：「樂異乎是，制為應天改之，樂為應人作之，彼之所受命者，必民之所同樂也。是故大改制於初，所以明天命也；更作樂於終，所以見天功也；緣天下之所新樂，而為之文曲（蘇輿疑『典』之誤），且以和政，且以興德，天下未徧合和，王者不虛作樂。樂者，盈於內而動發於外者也，應其治時，制禮作樂以成之，成者本末質文，皆以具矣。是故作樂者，必反天下之所始樂於己以為本。」（蘇輿《春秋繁露義證》卷一頁 13，河洛圖書出版社影印宣統庚戌刊本）他的說法將功成作樂發揮到上下關係的另一個層次。

「有組織的噪音」角度，認為「所有音樂與任何聲音的編製都是創造或強化一個團體，一個集體的工具，將一個權力中心與其附屬物連結起來。更廣泛地說，它是權力——不論何種形式——的附屬物。」⁴⁸如果從音樂的起源來看，它「起源於儀式的殺戮，它是殺戮儀式的模擬，犧牲的次要形式，改變的宣告者。……音樂是宗教和政治權力的一種表徵，它意味著秩序，但同時也預示了顛覆。」⁴⁹原本噪音反映著不同的個性、生命、思想，運用政治權力，加以分析抑揚，將之統一於一個模式中，事實上只是便於政治上的行銷，這與現代的音樂行銷手段並無二致，只不過越是單純的標準越容易區判、標記，也更容易鑑別，應照到歷代作樂思想的體現，常是藉著「正樂」的名義，在易俗趨雅的大纛下改造俗樂，使之雅化，而其結果也常是去繁就簡，將所謂「煩手淫聲」改為齊整中正的雅樂。儘管雅樂未必得到多數人的喜愛，但是藉著政治權力的推行與移風易俗、樂以致和的功能性宣示，卻很少受到挑戰。⁵⁰然而一旦政權轉移，新的統治者在同樣的思考邏輯下，自也免不了來一番「功成作樂」（儘管其形式意義多於實質內容），於是建立秩序——顛覆秩序就隨著政治而變改著。

禮樂度量都是制度，與曆法一樣，接受這套制度，代表接受這個政權的統治，所以改朝易代之後，要改正朔、易服色⁵¹。

關於改正朔崔述提出一個看法：「虞夏以前，三正並行於侯國，……相土、上甲微以前，歷本建丑；公劉、太王以前，歷本建子。民既安於舊歷，是以湯與武王皆因之不改耳。」⁵²亦即各國本有其曆法，除歲首月建不同外，閏餘節候之法略有差異，但因為月主要依據月相，這是各種曆法都不易有出入的；年有四時節氣可據，陰陽曆的調和（置閏）雖有小異，但基本上差距不大，所以新政權建立之後無須另訂曆法，只要將天下通行之歲首月建統一，以表示新朝授時即可。從《左傳》與《春秋》記事常有月時之差，也可以解釋春秋時代各國儘管奉行周歷（建子），但國內仍各行其固有曆法。從改正朔之舉也可以看出：新政權之建立，只需要一個統治的象徵，亦即接受統治者所頒訂的歲首，以示改朝換代，其內涵與實質是否改變並不特別受到重視。音樂也是如此，後來各代在作樂上往往只能改易歌辭而對於音樂本身無法著力太多，與此思想未嘗無關。

貳、作樂思想的實踐

〈大武〉樂可以說是作樂思想的一次具體實踐，至於其作者，雖然先秦許多

⁴⁸ 《噪音——音樂的政治經濟學》頁6，宋素鳳、翁桂堂譯，上海人民出版社2000年12月一版一刷。

⁴⁹ 同上頁3，相關論述見該書頁27~40。

⁵⁰ 《禮記·樂記》記載魏文侯對子夏說聽古樂則唯恐臥，算是很特殊的例子。

⁵¹ 相關理論在董仲舒《春秋繁露·三代改制質文》中有詳密的論說，可參看。

⁵² 《崔東壁遺書·考古續說》卷一〈三代經制通考〉頁28，世界書局影印顧頡剛點校本。

文獻都指稱是武王、周公所作，但是不盡可信。顧頡剛認為〈武舞〉（〈大武〉之舞）本是周家紀念克殷之事，而武王伐紂時確曾在牧野以戰陣舞蹈誓師⁵³，《尚書·牧誓》就是周末人看了紀念武王伐紂的〈武舞〉所作的一篇文件⁵⁴。就《左傳》所引〈大武〉舞詩〈武〉、〈賚〉、〈桓〉而言，都是祭祀、歌頌武王之詩⁵⁵，至少作於武王死後，也許就是周公所作之一。

據〈樂記〉，孔子為賓牟賈解說〈大武〉的象徵意義云：「夫樂者，象成者也。總干而山立，武王之事也；發揚蹈厲，大公之志也；武亂皆坐，周召之治也。且夫〈武〉始而北出，再成而滅商，三成而南，四成而南國是疆，五成而分：周公左、召公右，六成復綴以崇。……分夾而進，事蚤濟也，久立於綴，以待諸侯之至也。」⁵⁶舞蹈共分六成，也就是六段，每段都配有一段舞詩，則應有六篇，但《左傳》僅舉其三，王國維以為其他三篇是〈昊天有成命〉、〈酌〉、〈般〉，亦即「〈武〉始而北出」用〈昊天有成命〉，「再成而滅商」用〈武〉，「三成而南」用〈酌〉，「四成而南國是疆」用〈桓〉，「五成而分」用〈賚〉，「六成復綴以崇」用〈般〉⁵⁷。近人孫作雲對此問題有較豐富的考述，他以為一成應為〈酌〉、二成為〈武〉、三為〈般〉、四為〈賚〉，五成原無詩（與魏源說佚不傳異），六成為〈桓〉⁵⁸。就其舞象看，〈大武〉以各種象徵動作表演武王率兵北伐、牧野之戰滅商、克殷南歸、經營南國、周公與召公分陝而治、復位而周德充滿天下⁵⁹。

〈武〉樂大體上依據武王克殷、統一天下的進程編排，這種「開國史詩」般的象徵性舞蹈模式，為後來大多數崇隆先祖、祭祀開國之君的樂舞所規摹。⁶⁰雖然後來許多作樂者模仿這種藉舞容以象事的表演形式，但舞蹈是藝術化的動作，本身具有抽象的性質，與音樂一樣，音樂多數透過歌詞以諭其義，舞蹈則藉由舞

⁵³《尚書大傳》稱「師乃愾，前歌後舞。」（《古經解彙函》本卷二頁1B）

⁵⁴劉起釪《〈牧誓〉是一篇戰爭舞蹈的誓詞》引述顧頡剛對他的說法與顧氏《史林雜識》第二集稿〈〈大武舞〉與〈牧誓〉〉說，《古史續辨》頁292。

⁵⁵除前引《左傳正義》說外，魏源也從制禮作樂的角度論「〈周頌〉皆作於成王之時，斷無武王所作之頌。」（《詩古微》十五，《皇清經解續編》卷一三〇六頁4B~5A）

⁵⁶《禮記》卷三九頁9B~11B

⁵⁷〈周大武樂章考〉，《觀堂集林》卷二，《海寧王靜安先生遺書》頁92~96。前此魏源考為〈武〉、〈酌〉、〈賚〉、〈般〉、五成佚不傳、〈桓〉，見《詩古微》十七，《皇清經解續編》卷一三〇八頁40B~41B。

⁵⁸孫作雲〈周初大武樂章考實〉，《詩經與周代社會研究》頁239~272，中華書局1966年4月一版。另外，賈海生〈周公所制樂舞通考〉認為周公攝政六年先制作表現武王武功的武舞〈象〉與周、召分陝而治的文舞〈酌〉，二者合為〈大武〉，七年營造雒邑成，為祭祀文王，又作了表現文王武功的武舞〈象〉，這三者便是《呂氏春秋·古樂》篇所稱的〈三象〉；賈文對於前人所考〈大武〉六成所用詩篇的異同也列表比較，但他認為與其治絲愈棼，不如以舊說為斷；文末則提出升歌〈清廟〉、下管〈象〉、〈武〉的演出脚本，說亦可參。見《文藝研究》2002年3期頁82~93。

⁵⁹楊蔭瀏在《中國古代音樂史稿》中有相當生動而形象化的描述，見《中國古代音樂史稿》頁31~33，人民音樂出版社1990年4月一版三刷。孫作雲、楊蔭瀏都將下句「天子」上屬，作「六成復綴以崇天子」，與傳統一般學者斷句不同。

⁶⁰參後文。

象以徵其實，而雅樂雅舞一般都是樸質單純的，越是簡單，其中可以解釋的空間就越大，如果對於樂舞的內蘊不能了然，則單從其簡樸的音調舞步，很難確切指明其義蘊，相對地也就擴大其運用上的彈性，從而增加了因襲的可能。《漢書·禮樂志》言及春秋以來禮樂之衰，至漢猶然：「漢興，樂家有制氏，以雅樂聲律世世在大樂官，但能紀其鏗鎗鼓舞，而不能言其義。」⁶¹「鏗鎗」指的樂器音響，「鼓」言其節奏，「舞」謂舞容。意指樂官經世代相傳，僅記得表演形式，但對樂舞的象徵意義則不能了然，這正道出音樂舞蹈在學習傳承上的盲點：雖得其形似，對內涵則不遑講究。這也是造成後來作樂相沿的重要因素。

就作樂記功崇德的功能而言，理論上「五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮」是正確的，尤其事關薦見宗廟。漢宣帝時曾在美陽獲得古鼎，有司以為宜薦見宗廟，張敞獨以為不然，因為他根據鼎上刻的文字及其出土之地在古代晉梁酆鎬之間，為周之舊居，推斷該鼎是「周之所以褒揚大臣，大臣子孫刻銘其先功，臧之於宮廟也。……今此鼎細小，又有款識，不宜薦見於宗廟。」終為宣帝所接受⁶²。這例子說明了祭祀祖先的嚴肅性，是不宜用前朝之物，更何況是以前代較低階的臣工之器來祭祀帝王之先世。

雖說各代是不應沿樂襲禮的，但是實際上沿樂卻是普遍的現象，甚至以為常態，《漢書·董仲舒傳》記載他的賢良對策提到「王者未作樂之時，迺用先王之樂宜於世者，而以深入教化於民」⁶³，畢竟作樂之事並非一時可就，尤其在朝代更迭、庶事倥傯之時。漢初，叔孫通徵魯諸生協助他共起朝儀，有兩位不肯成行，他們的理由是：「今天下初定，死者未葬，傷者未起，又欲起禮樂。禮樂所由起，積德百年而後可興也，吾不忍為公所為。」⁶⁴畢竟制禮作樂與國家制度有關，其位階甚至還高過一般的制度，並非隨意可就，孔子曾說：「非天子不議禮、不制度、不考文。……雖有其位，苟無其德，不敢作禮樂焉；雖有其德，苟無其位，亦不敢作禮樂焉。」⁶⁵作樂總是一件極其嚴肅的事，但是儘管天下初定，種種祭祀、宴饗、儀注卻是不可或缺，享祭朝儀又非用樂不可，沿用前代禮樂，成了不得不爾的選擇，即便叔孫通所欲為者，也不過是「頗採古禮與秦儀雜就之。」

秦漢以來，「用先王之樂宜於世者」的還有如《漢書·禮樂志》所載：「周有〈房中樂〉，至秦名曰〈壽人〉。……孝惠二年，使樂府令夏侯寬備其簫管，更名

⁶¹ 王先謙《漢書補注》卷二二頁 12B，藝文印書館影印光緒二十六年長沙王氏刊本。另外也有能言其義者，《禮樂志》載「成帝時，謁者常山王禹世受河間樂，能說其義，其弟子宋鞞等上書言之，下大夫博士平當等考試。」卻因為「久遠難分明」而未受重視。

⁶² 事見《漢書·郊祀志下》。

⁶³ 《漢書補注》卷五六頁 3B。

⁶⁴ 《史記·叔孫通列傳》，武英殿本卷九九頁 7A。

⁶⁵ 《禮記·中庸》，阮刻《十三經注疏》本卷五三頁 9B。雖然過去的學者曾因為這段話出現「車同軌，書同文」之語而懷疑是出於漢人之言，但是這個觀念與《論語·季氏》篇所載孔子「天下有道，則禮樂征伐自天子出；天下無道，則禮樂征伐自諸侯出」的說法是一致的。

曰〈安世樂〉。」⁶⁶

又：「高祖廟奏〈武德〉、〈文始〉、〈五行〉之舞；孝文廟奏〈昭德〉、〈文始〉、〈四時〉、〈五行〉之舞；孝武廟奏〈盛德〉、〈文始〉、〈四時〉、〈五行〉之舞。」這些祭祀時奏於宗廟中的音樂只有〈武德舞〉是高祖四年作，「以象天下樂已行武以除亂也。」⁶⁷〈四時舞〉為孝文所作，「以明示天下之安和也。」⁶⁸其餘「〈文始舞〉者曰本舜〈招舞〉也，高祖六年更名曰〈文始〉，以示不相襲也。〈五行舞〉者，本周舞也，秦始皇二十六年更名曰〈五行〉也。」⁶⁹「孝景采〈武德舞〉以為〈昭德〉，以尊大宗廟。至孝宣，采〈昭德舞〉為〈盛德〉，以尊世宗廟。」⁷⁰

另外，「高祖六年又作〈昭容樂〉、〈禮容樂〉。〈昭容〉者，猶古之〈昭夏〉也，主出〈武德舞〉；〈禮容〉者，主出〈文始〉、〈五行〉舞。」⁷¹

由以上的記載，不難發現秦漢以來因襲的頻繁：有襲自前代者，有襲自本朝者；而樂舞本自一體，卻也可以將樂從舞獨立出來別為一樂。雖然明帝初東平憲王蒼總定公卿之議謂：「宗廟宜各奏樂，不應相襲，所以明功德也。」⁷²但似乎未見改變。所以〈禮樂志〉只好遷就現實說：「王者未作樂之時，因先王之樂以教化，百姓說樂其俗，然後改作以章功德。」⁷³

《史記·樂書》載丞相李斯諫秦二世之放棄詩書，極意聲色，而世以俗樂相尚，趙高反駁說：「五帝、三王樂各殊名，示不相襲。上自朝廷，下至人民，得以接歡喜，合殷勤，非此和說不通，解澤不流，亦各一世之化，度時之樂，何必華山之駮耳而后行遠乎？」⁷⁴按此強調「樂各殊名，示不相襲」，顯示了用以標示不相襲樂的作法只是讓各代之樂名稱不同，並不涉及樂曲內容的更迭，故而我們可以推知所謂作樂有很大的成分是更易前代樂名，特別是在政權初建立之時，其目的著重於宣示朝代已經更易，而用於祭祀祖宗並不避諱。

曹魏以後的因襲狀況更是普遍，不但沿襲原本的宗廟樂舞，更且改易清商樂、民間謠曲等，或改曲名，或易歌辭，以為宗廟音樂。

《宋書·樂志》云：「文帝黃初二年，改漢〈巴渝舞〉曰〈昭武舞〉，改宗廟〈安世樂〉曰〈正世樂〉，〈嘉至樂〉曰〈迎靈樂〉，〈武德樂〉曰〈武頌樂〉，〈昭容樂〉曰〈昭業樂〉，……〈武德舞〉曰〈武頌舞〉，〈文始舞〉曰〈大韶舞〉，〈五行舞〉曰〈大武舞〉⁷⁵。其眾哥詩，多即前代之舊；唯魏國初建，使王粲改作〈登

⁶⁶《漢書補注》本卷二二頁13。

⁶⁷《漢書補注》本卷二二頁13B。

⁶⁸《漢書補注》本卷二二頁14A。

⁶⁹《漢書補注》本卷二二頁13B。

⁷⁰《漢書補注》本卷二二頁14A。

⁷¹同上。

⁷²《宋書·樂志》卷十九頁2A，藝文印書館影印武英殿本。

⁷³《漢書補注》本卷二二頁8A。

⁷⁴武英殿本卷二四頁2。

⁷⁵這似乎回到漢初改樂之前了，由此看來，似乎只是改了樂名，內容並未更易。

哥〉及〈安世〉、〈巴渝〉詩而已。」⁷⁶這些就連樂名的改變幅度也不大，似乎只是就相近的樂舞改個意思，以示不相襲而已。

又《南齊書·樂志》：云「南郊樂舞歌辭，二漢同用，見〈前漢志〉，五郊互奏之。魏歌舞不見，疑是用漢辭也。晉武帝泰始二年，郊祀明堂，詔禮遵用周室肇稱殷祀之義，權用魏儀。後使傅玄造〈祠天地五郊夕牲歌詩〉一篇，〈迎神歌〉一篇。宋文帝使顏延之造〈郊天夕牲〉、〈迎送神〉、〈饗神歌詩〉三篇，是則宋初又仍晉也。建元二年，有司奏：郊廟雅樂歌辭舊使學士博士撰，搜簡採用，請敕外，凡義學者普令製立。參議：太廟登歌宜用司徒褚淵，餘悉用黃門郎謝超宗辭。超宗所撰，多刪顏延之、謝莊辭以爲新曲，備改樂名。」⁷⁷這是改同時人的歌辭。

《隋書·音樂志》云：「鼓吹，宋、齊並用漢曲，又充庭用十六曲。(梁)高祖乃去四曲，留其十二，合四時也。更制新歌，以述功德。其第一，漢曲〈朱鷺〉改爲〈木紀謝〉，言齊謝梁升也。第二，漢曲〈思悲翁〉改爲〈賢首山〉，言武帝破魏軍於司部，肇王跡也。第三，漢曲〈艾如張〉改爲〈桐柏山〉，言武帝牧司，王業彌章也。第四，漢曲〈上之回〉改爲〈道亡〉，言東昏喪道，義師起樊鄧也。第五，漢曲〈擁離〉改爲〈忱威〉，言破加湖元勳也。第六，漢曲〈戰城南〉改爲〈漢東流〉，言義師克魯山城也。第七，漢曲〈巫山高〉改爲〈鶴樓峻〉，言平郢城，兵威無敵也。第八，漢曲〈上陵〉改爲〈昏主恣淫慝〉，言東昏政亂，武帝起義，平九江、姑熟，大破朱雀，伐罪弔人也。第九，漢曲〈將進酒〉改爲〈石首局〉⁷⁸，言義師平京城，仍廢昏⁷⁹，定大事也。第十，漢曲〈有所思〉改爲〈期運集〉，言武帝應籙受禪，德盛化遠也。十一，漢曲〈芳樹〉改爲〈於穆〉，言大梁闡運，君臣和樂，休祚方遠也。十二，漢曲〈上邪〉改爲〈惟大梁〉，言梁德廣運，仁化洽也。」⁸⁰

所謂言某事即樂曲之義，這些多有新造歌辭，仍然必須言其義者，應該是針對舞象而發。從樂曲名稱及其次第看，儼然就是一部開國史詩了。這種模式顯然是規摹〈大武〉樂的，而且也似乎成爲一種定制⁸¹。

梁除襲用漢曲外，曾另造新聲，《隋書·音樂志》曰：「初，武帝之在雍鎮，有童謠云：『襄陽白銅蹄，反縛揚州兒。』識者言，白銅蹄謂馬也。白，金色也。及義師之興，實以鐵騎，揚州之士，皆面縛，果如謠言。故即位之後，更造新聲，帝自爲之詞三曲，又令沈約爲三曲，以被絃管。帝既篤敬佛法，又制〈善哉〉、〈大樂〉、〈大歡〉、〈天道〉、〈仙道〉、〈神王〉、〈龍王〉、〈滅過惡〉、〈除愛水〉、〈斷苦

⁷⁶武英殿本卷十九頁 2B。

⁷⁷藝文印書館影印武英殿本卷十一頁 1。

⁷⁸「局」，《冊府元龜》作「篇」。

⁷⁹《冊府元龜》「昏」下有「主」字。

⁸⁰藝文印書館影印武英殿本卷十三頁 22-23A。

⁸¹又如唐貞觀年中所造武舞〈凱安舞〉有「〈凱安〉六變法象」，其舞凡六變：一變象龍興參墟，二變象剋靖關中，三變象夷夏賓服，四變象江淮寧謐，五變象獫狁讐伏，六變復位，象兵還振旅。模仿之跡極爲顯然。見《唐會要》卷三二。

輪)等十篇,名為正樂,皆述佛法。」⁸²

當時在樂曲上能有所創作,主要是因為有沈約等解音律又能歌辭的人,但卻用來述佛法。

茲據《宋書·樂志》、《隋書·音樂志》將魏、晉、吳、梁等各代樂曲因襲之情況,舉鼓吹曲部分列表如下:

漢曲名	魏 ⁸³	晉 ⁸⁴	吳	梁 ⁸⁵	北齊 ⁸⁶	北周
朱鷺曲	初之平曲	靈之祥	炎精缺	木紀謝 ⁸⁷	水德謝	玄精季 ⁸⁸
思悲翁曲	戰滎陽曲	宣受命	漢之季	賢首山	出山東	征隴西
艾如張曲	獲呂布曲	征遼東	攄武師	桐柏山	戰韓陵	迎魏帝
上之回曲	克官渡曲	宣輔政	烏林 ⁸⁹	道亡	殄關隴	平竇泰
翁離曲	舊邦曲	時運多 ⁹⁰	秋風	忱威 ⁹¹	滅山胡	復恆農
戰城南曲	定武功曲	景龍飛	克皖城	漢東流	立武定	克沙苑
巫山高曲	屠柳城曲	平玉衡	關背德	鶴樓峻	戰芒山	戰河陰
上陵曲	平荆南曲	文皇統百揆	通荆門	昏主恣淫慝	禽蕭明	平漢東
將進酒曲	平關中曲	因時運	章洪德	石首局	破侯景	取巴蜀
君馬黃歌					定汝潁	哲皇出
芳樹曲	邕熙曲	天序	承天命	於穆	克淮南	受魏禪
有所思曲	應帝期曲	維雍蜀	從歷數	期運集	嗣丕基	拔江陵
稚子曲		於穆我皇			聖道洽 ⁹²	平東夏 ⁹³
聖人出曲		仲春振旅			受魏禪	禽明徹
上邪曲	太和曲	大晉承運期	玄化	維大梁	平瀚海	宣重光
臨高臺曲		夏苗田			服江南	
遠如期曲		仲秋獮田 ⁹⁴			刑罰中	
石留曲		從天道			遠夷至	
君馬行		金靈運 ⁹⁵				
		唐堯 ⁹⁶			嘉瑞臻	

⁸²同注 80 頁 23。

⁸³魏、晉、吳據《宋書·樂志》。

⁸⁴漢曲均稱「行」。

⁸⁵梁、北齊、北周據《隋書·音樂志》。

⁸⁶《隋書·音樂志》云:「鼓吹二十曲皆改古名以敘功德。」

⁸⁷齊以水德,故《志》云:「言齊謝梁升也。」「炎精缺」、「水德謝」、「玄精季」也都是出於同一思想模式。

⁸⁸言魏道陵遲,太祖開肇王業也。

⁸⁹後文作「伐烏林」。

⁹⁰古《駕離行》。

⁹¹漢曲名《擁離》。

⁹²漢曲原名「稚子曲」,此引作《稚子班》。

⁹³漢曲原名「稚子曲」,此引作《稚子班》。

⁹⁴古《遠期行》。

⁹⁵可能為古《君馬黃》。

		玄雲 ⁹⁷			成禮樂	
		伯益 ⁹⁸			⁹⁹	
		鈞竿 ¹⁰⁰				

隋唐以降，這種現象持續著。《唐會要》卷三二載「高祖受禪，軍國多務，未遑改創樂府，尙用隋氏舊文。武德九年正月十日，始命太常少卿祖孝孫考正雅樂。」¹⁰¹這次作樂在貞觀二年完成，但祖孝孫格於「陳梁舊樂，雜用吳楚之音、周齊舊樂，多涉胡戎之伎」，所以改弦更張，「斟酌南北，考以古音，而作大唐雅樂」，基本上其所造作仍然沿用舊樂。根據《舊唐書·音樂志二》，立部伎之樂八部，〈安樂〉爲後周武帝平齊所作¹⁰²，〈太平樂〉不言來源，但《新唐書·禮樂志十二》則稱其爲周、隋遺音¹⁰³，〈破陣樂〉、〈慶善樂〉太宗所造，〈大定樂〉出自〈破陣樂〉，〈上元樂〉高宗所造，〈聖壽樂〉高宗武后所作，〈光聖樂〉玄宗所造；坐部伎〈讌樂〉張文收所造，〈長壽樂〉、〈天授樂〉等各爲武后、玄宗所造，但是「自〈長壽樂〉已下，皆用龜茲樂。」¹⁰⁴其中玄宗所造的〈破陣樂〉生於立部伎的〈破陣樂〉，也是用龜茲樂的，對照立部伎所說係「太宗爲秦王之時，征伐四方，人間歌謠秦王破陣之曲，及即位，使呂才協音律，李百藥……等製歌辭」¹⁰⁵，是否民間歌唱的秦王破陣之曲也是採用龜茲樂？而由此看來，所謂造作也者，未必就是創作音樂曲調，其中有中原雅樂，也有胡俗之樂，〈音樂志〉謂：「自〈破陣舞〉以下，皆雷大鼓，雜以龜茲之樂，聲振百里，動蕩山谷。〈大定樂〉加金鈺，惟〈慶善舞〉獨用西涼樂，最爲閑雅。〈破陣〉、〈上元〉、〈慶善〉三舞，皆易其衣冠，合之鐘磬，以享郊廟。以〈破陣〉爲武舞，謂之七德；〈慶善〉爲文舞，謂之九功。」¹⁰⁶

顯然地，即使沿用舊樂，卻也擋不住胡俗之樂的侵浸，這種情況，從「不相沿樂」的角度看，就更嚴重了，《舊唐書·音樂志》說：「自長安（武后年號，701～704）已後，朝廷不重古曲，工伎轉缺，……自周、隋已來，管絃雜曲將數百曲，多用西涼樂，鼓舞曲多用龜茲樂，其曲度皆時俗所知也。惟彈琴家猶傳楚、漢舊聲。」¹⁰⁷另外，清商樂則完全是南朝舊樂。

不僅如此，政治上的干預，更大大地影響其廢立。唐初好不容易有自製樂三

⁹⁶古〈務成行〉，注：「古曲亡」。

⁹⁷古〈玄雲行〉，注：「古曲亡」。

⁹⁸古〈黃鸞行〉，注：「古曲亡」。

⁹⁹《隋書·音樂志》云：「又有〈黃雀〉〈鈞竿〉二曲，略而不用。」

¹⁰⁰古〈鈞竿行〉，注：「漢鏡歌二十三無〈鈞竿〉」。

¹⁰¹中華書局影印《叢書集成初編》排印本頁588，1955年6月一版，1998年11月四刷。

¹⁰²《舊唐書·音樂志九》，卷二九頁1A，藝文印書館影印武英殿本。

¹⁰³《新唐書·禮樂志十二》，卷二二頁3A，藝文印書館影印武英殿本。

¹⁰⁴《舊唐書·音樂志九》，卷二九頁1B～4A。

¹⁰⁵同上頁1B。

¹⁰⁶同上頁2。

¹⁰⁷同上頁8B～9A。

大舞：〈七德舞〉——本於〈秦王破陣樂〉，在原本的武德中加入文容，由魏徵、虞世南、李百藥等另製歌辭¹⁰⁸；〈九功舞〉——本於〈功成慶善樂〉，此舞是貞觀六年唐太宗臨幸其出生地慶善宮，燕從臣、賜閭里如沛公故事，歡甚賦詩，由起居郎呂才被之管弦的；〈上元舞〉——高宗所作，二十九偏皆著於雅樂¹⁰⁹，但是高宗崩後，「武后毀唐太廟，〈七德〉、〈九功〉之舞皆亡，唯其名存，自後復用隋文舞武舞而已。」¹¹⁰作樂之與政治的糾葛，在此亦可見其一斑。

制禮作樂並非一蹴可幾，亦難短期而就，故立國之初沿襲舊制殆所難免，這現象一直存在著，但為何幾乎各代都汲汲於作樂，不遑暇日¹¹¹？主要的便在於宣示政權轉移的正當性，也代表了「正統」思想。北齊杜弼以「罕有廉潔」（意謂當整頓吏治）言於高祖，齊高祖答云：「天下濁亂，習俗已久。今督將家屬多在關西，黑獺常相招誘，人情去留未定；江東復有一吳兒老翁蕭衍者，專事衣冠禮樂，中原士大夫望之，以為正朔所在。我若急作法網，不相饒借，恐督將盡投黑獺，士子悉奔蕭衍，則人物流散，何以為國？」¹¹²蕭衍在南方，以禮樂為號召，對於持正統觀念的士大夫是有相當吸引力的，畢竟王者功成作樂、治定制禮早已深入人心，而建國者不能不正視其影響。

建立政權之後所制訂的樂舞，通常以敘功德、歌頌開國事蹟為先，這應是受到周初制作〈大武〉樂的影響。而沿襲舊曲的原因，大抵是因為從事音樂創作的人才較少，且音樂的內涵是抽象的，又很容易透過一些簡單的手法加以改變，加上缺乏準確的記譜法，無具體的記載可供查證比對，《隋書·音樂志》云：「周太祖迎魏武入關，樂聲皆闕。恭帝元年，平荊州，大獲梁氏樂器，以屬有司。及建六官，乃詔曰：『六樂尚矣，其聲歌之節，舞蹈之容，寂寥已絕，不可得而詳也。但方行古人之事，可不本於茲乎？自宜依準，制其歌舞，祀五帝日月星辰。』」¹¹³這次作樂，雖然制訂了祀五帝日月星辰用黃帝樂，歌大呂，舞〈雲門〉，祭九州社稷等用唐堯樂，祀四望、饗諸侯用虞舜樂，以至於夏禹、殷湯、周武、九夏之樂¹¹⁴、大射歌〈騶虞〉、〈貍首〉等¹¹⁵，看似詳密，終究「雖著其文，竟未之行」

¹⁰⁸ 〈破陣樂〉後來在雅俗之間產生不少流變，沈冬整理出十七個版本，有雅樂、燕樂、法曲等，見所作〈《破陣樂》考——兼論雅俗樂的交涉與轉化〉，第三屆通俗文學與雅正文學全國學術研討會論文，民90年10月19、20日，台中中興大學中文系。

¹⁰⁹ 《新唐書·禮樂志十一》，卷二一頁9A~11A。

¹¹⁰ 《新唐書·禮樂志十一》，卷二一頁11B。

¹¹¹ 《漢書·王莽傳》載「莽意以為制定則天下自平，故銳思於地里，制禮作樂，講合六經之說。公卿旦入暮出，論議連年不決，不暇省獄訟冤，結民之急務。縣宰缺者，數年守兼，一切貪殘日甚。」（《漢書補注》本卷九九中頁26B~27A）以為制禮作樂是合乎天道的，只要禮樂成，「制定則天下自平」，很可以反映其中的一個因由。

¹¹² 《北齊書·杜弼傳》，武英殿本卷二四頁8A。

¹¹³ 《隋書·音樂志中》，卷一四頁19B~20A。

¹¹⁴ 九夏見《周禮·春官·宗伯》「大司樂」與「鍾師」之職。

¹¹⁵ 射禮所歌係依據《儀禮·大射》、《禮記·射義》、《周禮》「樂師」「鍾師」之職。

¹¹⁶。而不可得而詳，正是其困窘處，何況古樂緬邈，真偽難明，歷代雖傳其說，畢竟未見真章。近如前代之樂，一旦樂師、樂器失傳，向壁虛造頗不易為；縱使接收前朝的樂師、樂器，這些樂師卻未盡能創新完全不同風格、型式的樂曲。這是現實的侷限，即如近代的作曲家，儘管經過嚴格的訓練，累積大量的經驗，但其創造力幾乎都有一定的限制，尤其是一些多產作家，甚至會「抄襲」自己的作品。於是有的改作歌辭，有的乾脆只改個曲名了事，從人人可辨識的表象上顯現形式上不相沿習而已。「不相沿樂」說來不過是自欺欺人之舉。

音樂一門有其特別專精之處，非率爾可得，故作樂並非如理想中般容易，樂器制作之良窳，涉及音律之準確度，樂工之修養，影響音樂之表現，得到樂師、樂器以制樂，有其事半功倍的效果；但一個人或一個群體，長久浸潤在某些風格之中，那些音樂特質已成為其生命中的一部份，不是改朝換代就能輕易改變的，所以由他們重新編作樂章，因襲舊習實屬無可避免之事。即使改變律制，旋律、節奏、風格等特質依然存在，更何況律制的變革尤非易事。我們在歷史上不斷地看到沿用舊樂的情況，實有其不得不爾之處，充其量改作歌詞，以示不相襲而已，畢竟歌詞易記易解，可以形諸文字以保留下來，樂曲聲腔則不易記錄，過耳即逝，《晉書·律曆志上》載漢章帝之詔曰：「聲微妙，獨非莫知，獨是莫曉」¹¹⁷，正因為音律之事，難以言傳，復無從形諸文字，是以驗證為難，因而籠上了神秘的色彩，以致於「知之者欲教而無從，心達者體知而無師」¹¹⁸。加上樂作為舞蹈、禮儀的附庸，在表演時並不如歌詩、儀節之特受重視；而有些樂工亦不甚盡責，不能言其義、記聲不記詞，寢假並歌辭亦失其義，《宋書·志序》云：「爰及雅鄭，謳謠之節，一皆屏落，曾無概見；郊廟樂章，每隨世改；雅聲舊典，咸有遺文。又案今鼓吹鑿歌，雖有章曲，樂人傳習，口相師祖，所務者聲，不先訓以義。今樂府鑿歌，校漢、魏舊曲，曲名時同，文字永異，尋文求義，無一可了。不知今之鑿章，何代曲也！」¹¹⁹正是此等情況。在〈樂志〉中便載有「今鼓吹鑿歌詞」，下注「樂人以音聲相傳，話不可復解。」¹²⁰其歌辭伊唔復沓，無法解讀，《樂府詩集》卷十六鼓吹曲辭所載〈有所思〉中的「妃乎豨」可能也是如此¹²¹，由於樂

¹¹⁶ 《隋書·音樂志中》，卷一四頁 20A。

¹¹⁷ 《晉書附注》卷十六頁 9A，藝文印書館影印原刊本。

¹¹⁸ 同上，頁 9B。

¹¹⁹ 武英殿本《宋書》卷十一頁 2。按此〈序〉在《律志》前，別為一卷，一般題〈律志序〉，但實在是《宋書》八志的總序，應依目錄正為〈志序〉。

¹²⁰ 卷二二頁 49A。

¹²¹ 徐德庵〈「妃呼豨」解〉認為是「勃谿」之長言，文載《古代漢語論文集》頁 26~28，巴蜀書社 1991 年 1 月一版。另外卷三四相和歌辭之〈董逃行〉，一般都據崔豹《古今注》因「董卓作亂，卒以逃亡」，依個人看法與上例正好相反，我認為「董逃」是狀聲詞，模擬鑼鼓的「咚鏗」，或大小鼓、鼓心鼓邊的「咚嗒」，說唱者唱一句，敲一下鑼鼓（或類似的樂器），原本無義，卻被解為實詞；若《樂府解題》所舉的古詞可信，則與董卓無關，甚至在董卓之前就有此歌，後來刻意取其諧音以為諷刺。此假設若成立，對於說唱文學史應有意義（說唱從《荀子·成相篇》就開始了，而這種詩歌的表現形式，當更早於《荀子》）。

人的不夠敬業，要做到不相沿樂，真是憂乎其難了。

結論

就文獻的考察，我們大致可以推測功成作樂的理論，是因〈大武樂〉之作而提出的，主要是強調改朝換代時文化、制度宜有變革，但是就音樂而言，卻無法確實做到，以致於歷代作樂不得不相因襲；又爲了維持表面上的不相沿樂，以合作樂思想的精神，故而僅改其歌辭、曲名，以示不相襲而已。由於「王者功成作樂」對各政權而言，猶如先驗之存在，其說是否具有歷史依據、是否確實可行，並未見討論，其中，中國傳統上理論必須落實於實踐的思想，產生了極大的制約作用，是以即使明知窒礙難行，亦必勉強爲之，使功成作樂偏離了原先標舉的理想。至於作樂思想在實際上無法貫徹的原因，茲推論如下：

一爲音樂教育的偏失：從文獻上看，歷代音樂教育雖然頗受重視，但察其內容，多教以奏樂、歌詩、樂儀等，卻未見創作之教學¹²²，而一旦有所需求，若非沿襲前代所作，便是採取創作力較爲旺盛的民間（或外族）音樂加以改造，美其名曰正樂；而民間音樂的雅化，正也伏下了雅俗沿變的因子。

二爲好古的風氣，尊古崇遠、述而不作的思想影響：自古以來在音樂上並不鼓勵創作，汲黯以「先帝百姓豈能知其音」反對漢武帝創作〈太一之歌〉等，正反映了這種保守的心態；而由祖先不識反推，只要祖先識得，則無須在乎是否本朝新作，畢竟「周因於殷禮」，祖先總是前朝人，則沿用前代樂以祭祀，似乎更爲順理成章，這種權用的論點看似合理，卻難免懈怠，寢假不歸，則更是無從導正了。

三爲音樂工作者缺乏敬業精神，對於所從事的職務不能專精：除了《漢書·禮樂志》所云制氏不能言其義以外，漢章帝元和元年，原精於律準之法的待詔嚴嵩之子宣號稱傳父學，但是測試之下，十二律中者只有其二，「自此律家莫能爲準」；¹²³又漢末雅樂亡失，雅樂郎中杜夔精識音韻，曾令鑄銅工柴玉鑄鍾，「其聲均清濁多不如法，數毀改作」¹²⁴。不但對於音樂內涵不能瞭解，連樂工本身所應具備的技藝都付諸闕如，這種每下愈況的情形，成爲作樂在具體執行上的極大障礙。

四爲將樂律學過度神秘化，誇大其難度，妨礙學習：樂律本來就與「數」有關，但自先秦以來，就被附會於陰陽五行，將律度分析到極細（儘管已經到了實際聽覺上已無法辨識之範圍，亦即失去實用意義），馴致成爲專門之學，使人望

¹²² 據修海林《中國古代音樂教育》附編〈中國古代音樂教育史料匯編〉之資料所見，上海教育出版社，1997年12月一版。

¹²³ 《晉書·律曆志上》，《晉書輯注》卷十六頁8B~9B。

¹²⁴ 同上頁9B。

而卻步，而不解音律則無從創作¹²⁵。

五爲理論與實踐的落差：理論未盡可付諸實行，這是常識，但是當這個理論被冠以聖人或治國平天下的冠冕，便失去了質疑討論的空間，也削弱了對理論的批判。孔子曾提出許多關於言行的論點，如「君子恥其言而過其行」（《論語·憲問》）、「君子欲訥於言，而敏於行」（《里仁》）、「君子名之必可言也，言之必可行也」（《子路》）、「言必信，行必果」（《子路》）等，基本上他主張言行合一，知之言之更要能究於行，知而不能行被視爲道德或能力上的缺憾，這在個人行爲上是有充分的理由的，但是後世往往將理論與實踐的問題約化爲言行問題，沒有考慮到事未盡可必，這就無所謂爲與不爲的選擇了。「王者功成作樂」對於歷代許多「王者」而言，猶如先驗的存在，他們並不費心去思辨其歷史事實、立論依據以及理論的邏輯性，只是設法去滿足這個目標，但客觀條件並不足以支撐此一理念；益以「不相沿樂」的約制，心餘力絀之下，只能將就於表面的文飾，以「示不相襲」，至於當初提出作樂思想的精神，在現實上就無法顧及了。

就歷史上所呈現的事實而言，王者功成作樂毋寧是流於理想、徒託空言而已。

¹²⁵ 詞樂之所以有詞譜、曲調之所以有曲譜之歸納，就是這種現象的現實面，而所謂「譜」者也只是標記句法、平仄（或分上去）、韻腳而已，並非記載旋律之譜，作詞者只須依譜填詞，不懂音樂也可以創作詞曲。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp. 43-64, No. 6, May 2003
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

The Theory and Practice of "Thoughts of Musical Creating"

*Shi-ming Lee**

Abstract

According to *Book of Rites*, one of the Confucian classics, the theory of "musical creating" in Confucianism is defined as follows, "While a new dynasty is established, the rites and music must be renewed and enhanced." The Confucianism consider that the "music" must be created with the establishment of a new dynasty for that all institutions have to be changed with the alternation of political authority. Combining meaning of politics and culture, rites and music become the most symbolical items among all institutions. "Musical creating" is promoted as a symbol of the establishment to new political authority, and it becomes a significant act while a new dynasty is set up since this formulation is proposed, even if in the era of the Southern and Northern— era in chaos of war—, so many events of it's "musical creating" still have been recorded, thus it is seen that "musical creating" is given great value. Nevertheless, "musical creating" is certain difficult so that following the music of last dynasty is inevitable; furthermore, changing lyrics and titles of old ones is also avoidable. The abstract connotation of music and ambiguity of the record medium have provided proper factors for such an act.

However, when we investigate the information of "musical creating" in

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, Feng Chia University.

successive dynasties, as to the *Shau* 〈韶〉 of Shun, *Huo* 〈濩〉 of Tang, and *Wu* 〈武〉 of Zho, *Wu* is the only one which conforms with this standpoint, and as to later periods, including Chin, Han, Wei, Jin, and era of Southern and Northern, most of their "musical creating" follow successive dynasties but lyrics and title. Moreover, the forms of the whole music are obviously influenced by *Wu* music, so that "the music created after the dynasty established" actually is vain in the way of practice.

Key words: musical creating, rites and music, politics in music, musical thoughts

