

正樂與詩樂之雅俗

李時銘*

摘 要

《詩經》所錄均為樂歌，其中一部份屬於各地風謠，原就有其傳唱的曲調，為了因應雅樂的需求，須經過官方音樂機構的整理改造，即所謂「正樂」。正樂主要是削繁為簡，在音階的簡化上，去除了商音，在旋律方面，原則上保留了骨幹音，另外就是節奏的平易舒緩。雅化後的俗樂，很容易經由相反的手法，繁化為俗樂，由於二者具有沿變的關係，有其若干共同因素，因此有混淆的可能，導致鄭聲亂雅，孔子自衛返魯，才有正樂之舉。本文藉由文獻與出土材料，討論了《荀子》「審詩商」的問題——商音原出現於先周，西周雅樂之不用商音，主要在於因應雅樂的功能；到了春秋時代，雅樂有俗化的傾向，編鐘也出現了商音。俗——雅——俗的現象，以至於後代的諸多「作樂」，印證了沿樂與變曲的歷史發展。

* 逢甲大學中國文學系教授

第六屆通俗文學與雅正文學研討會論文集

關鍵詞：詩經、商音、審詩商、雅樂、俗樂

正樂與詩樂之雅俗

李時銘

一、前言

《詩經》所錄均為樂歌，但無論歌辭或音樂，都是經過雅化的。關於《詩經》的音樂，筆者曾撰〈「鄭聲淫」在經學上的糾葛及其音樂問題〉，從雅俗沿變的角度立論，但仍有若干枝節並未充分論述；本文主要係就前文遺留的問題另行展開，主要集中在《荀子》「審詩商」的討論上，從樂律、樂器方面審視這個課題。

二、正樂之必要與詩樂之雅化

中國幅員廣大，風土各別，厚薄純澆，異方殊俗。地理環境影響到民族性，

故《禮記·中庸》載子路問強有南北之分；生活條件塑造了風俗習慣，是以「百里不同風，千里不同俗」¹，「故言語歌謠異聲，鼓舞動作殊形」²。或許出於實際施政上的需求，必須有足以溝通的語言，有些原本就是「通語」「凡語」，至於重譯轉語，則有賴於通語的媒介，於是九服逸言、六代絕語有專人蒐集，如應劭所稱：「周、秦常以歲八月遣輜軒之使，求異代方言，還奏籍之，藏於密室。」³今傳《詩經》的語言，應該是經過整理的雅言，故《論語·述而篇》稱：「子所雅言：《詩》、《書》、執禮，皆雅言也。」後人也多視之為一個語音系統，並且借用《詩經》的材料以為研究上古音的基準⁴。

《詩經》的音樂，有些在編創之初便是為了宗廟祭祀之用，因此一開始即在雅樂系統中，也沿用雅樂的音律與風格；有些則來自地方歌謠，趙代齊楚，各具其民間音樂的特色，這些音樂則是經過雅化以後，成為祭祀宴享的雅樂。

雅樂的來源，除民間音樂外，還有四方之樂與六代之樂。

《禮記·明堂位》云：「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，頒度量，而天下大服；七年，致政於成王；成王以周公為有勳勞於天下，是以封周公於曲阜，……命魯公世世祀周公以天子之禮樂。是以魯君，……季夏六月，以禘禮祀周公於大廟，……升歌〈清廟〉，下管〈象〉；朱干玉戚，冕而舞〈大武〉；皮弁素積，裼而舞〈大夏〉。昧，東夷之樂也；任，南蠻之樂也。納夷蠻之樂於大廟，言廣魯於天下也。」⁵《周禮》東夷

¹ 《漢書·王吉傳》，王先謙《漢書補注》卷七二頁 6B，藝文印書館景印光緒庚子（1900）長沙王氏刊本。

² 應劭《風俗通義·序》，王利器《風俗通義校注》頁 8，漢京文化公司民 72 年 9 月影印初版。

³ 《風俗通義·序》，王利器《風俗通義校注》頁 11。

⁴ 個別作品可能還保有以方音通押的現象，例如〈秦風·小戎〉、〈小雅·斯干〉、〈大雅·大明〉等〈蒸〉〈侵〉通押，參見顧炎武《音學五書·詩本音》卷五。

⁵ 阮刻《十三經注疏》本卷三一頁 4B~7A。

之樂由鞀師所掌，又「鞀鞀氏」之職云：「掌四夷之樂與其聲歌。祭祀，則獻而歌之；燕，亦如之。」⁶是則東夷南蠻之樂都可用於太廟。又《左傳·莊公二十年》：「冬，王子頹享五大夫，樂及徧舞」，杜《注》：「皆舞六代之樂。」⁷《周禮·春官》「大司樂」之職：「以樂舞教國子，舞〈雲門〉〈大卷〉〈大咸〉〈大 〉〈大夏〉〈大濩〉〈大武〉」，鄭《注》：「此周所存六代之樂。」⁸

從歷史的縱向面而言，周保留了所謂「六代之樂」，就地理的橫向面看，遠自四夷之樂，近如各地方樂，都有所徵集保存。這些音樂形同一個龐大的資料庫，除了文獻徵存的意義外，也提供太師樂工編創新曲之用。以既有旋律做為創作素材，抑或以各種變奏手法將原有旋律減字添聲以產生新的曲調，一向是重要的作曲技法；甚至僅僅改易歌詞，也被視為一種創新。⁹在歷史上，「沿樂」與「變曲」一直存在著，至今猶然。

借用樂種的概念以論，趙瑟秦箏，異域殊俗，各國的音樂自有其特色，不同的樂器正是彰顯這些特色的一個重要因素。樂器涉及音色、音律、具有特殊色彩的演奏手法等，這些對地方音樂風格的形成，有著重要的影響，故各地樂器多少有其特殊之處。但雅樂有一定的編制，一般是以樂懸作依據，其樂器與樂隊編組固定，是以雅樂的編制無論是樂器或是樂師勢必無法兼容並蓄，這就限制了樂曲的表現，自無法依照原本的音樂風格及其特色來演奏各國風謠，故而太師將收集來的各國音樂加以整理，使其音律、音樂風格甚至演奏技法都適合雅樂樂隊演奏，這應是合理的推測。¹⁰

⁶ 阮刻《十三經注疏》本卷二四頁 8A。

⁷ 阮刻《十三經注疏》本卷九頁 19A。

⁸ 阮刻《十三經注疏》本卷二二頁 8B~9A。

⁹ 請參見拙作〈作樂思想的理論與實踐〉，《逢甲人文社會學報》第六期，2003年6月，〈從民間音樂的旋法看詞調的派衍〉，《詩歌與音樂論稿》，里仁書局，2004年8月初版。

¹⁰ 請參見拙作〈「鄭聲淫」在經學上的糾葛及其音樂問題〉，《詩歌與音樂論稿》頁 27。

就雅樂的演奏而言，宴享時所奏樂，風雅頌並用，例如《左傳·襄公四年》載魯國穆叔（叔孫豹）如晉報知武子之聘：「晉侯享之，金奏〈肆夏〉之三，不拜；工歌〈文王〉之三，又不拜；歌〈鹿鳴〉之三，三拜。」韓獻子派行人子員問他何以「舍其大，而重拜其細」，他回答道：「三〈夏〉，天子所以享元侯也，使臣弗敢與聞。〈文王〉，兩君相見之樂也，臣不敢及。〈鹿鳴〉，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉？〈四牡〉，君所以勞使臣也，敢不重拜？〈皇皇者華〉，君教使臣曰：『必諮於周。』臣聞之：訪問於善為咨，咨親為詢，咨禮為度，咨事為諏，咨難為謀。臣獲五善，敢不重拜？」¹¹這是目前僅存的享禮用樂資料¹²，其中顯示儀式進行中所奏的樂歌，雅頌均在：〈肆夏〉已佚，鄭玄注《周禮·春官》「鍾師」之職引呂叔玉謂〈肆夏〉即《周頌》之〈時邁〉，《國語·魯語下》則分列〈肆夏〉〈繁遏〉〈渠〉三首；〈文王〉屬〈大雅〉，〈鹿鳴〉屬〈小雅〉¹³。又《周禮·春官》「鍾師」之職載：「鍾師掌金奏。凡樂事，以鍾鼓奏九〈夏〉：〈王夏〉、〈肆夏〉、〈昭夏〉、……。凡祭祀饗食，奏燕樂；凡射，王奏〈騶虞〉，諸侯奏〈貍首〉，卿大夫奏〈采蘋〉，士奏〈采芣〉。」¹⁴九〈夏〉多用在祭祀或宴享對象出入時，除納賓外，「兼以為行禮及步趨之節」¹⁵。據前人注疏，極可能是頌樂；〈騶虞〉〈采蘋〉屬〈召南〉，〈貍首〉見於〈樂記〉，未知歸屬。

演奏這些音樂的樂隊編組是同一個，以樂懸（鐘磬）為基礎¹⁶，搭配鼓、鼗、

¹¹ 阮刻《十三經注疏》本卷二九頁 16B~20A。

¹² 《國語·魯語下》略同。

¹³ 從下文又知「〈鹿鳴〉之三」為今本〈鹿鳴〉之什的前三首，這意味著當時《詩經》的次第有與今本相同的可能。

¹⁴ 阮刻《十三經注疏》本卷二四頁 1。

¹⁵ 王國維〈釋樂次〉，《觀堂集林》卷二，《海寧王靜安先生遺書》頁 75，台灣商務印書館民 65 年 7 月台一版。

¹⁶ 《周禮·春官》「小胥」之職：「正樂縣之位：王宮縣，諸侯軒縣，卿大夫判縣，士特縣，辨其聲。凡縣鐘磬，半為堵，全為肆。」樂懸之制，除了依階級遞減外，其餘頗多

祝、敵、塤、簫、琴、瑟等樂器。就樂器性能與實際技術而言，很難勝任不同風格的樂種以及複雜的曲調。畢竟趙瑟秦箏，各擅勝場；陽春白雪，自有別裁。而雅樂樂隊的樂器編組、性能、音域、音階，以及樂工的修為，都受到相當的限制。

藉由變曲而得新聲（對俗樂而言，雅化後的曲調便是新聲），在技術上並不複雜。《漢書·食貨志上》載：「孟春之月，群居者將散，行人振木鐸徇于路以采詩，獻之大師，比其音律，以聞於天子。故曰：王者不窺牖戶而知天下。」¹⁷「比其音律」在音樂上的意義有二：一是音高相同，一是音高相和。《呂氏春秋·有始覽·應同》¹⁸：「類固相召，氣同則合，聲比則應。鼓宮而宮動，鼓角而角動。」¹⁹「聲比則應」是指音之同與和都能產生「同聲相應」²⁰的效果。「比其音律」便是使其音樂所用的音階、音程、音域均合乎一定的規範。《國語·周語下》單穆公諫周景王之鑄大鍾謂「今王作鍾也，聽之弗及，比之不度」²¹，意指所欲鑄之鍾，其聲之高低，為人耳所不能分辨，其音律又不合乎律度，「比之不度」之「比」意與此同，就是要合於一定的律度。

異說，例如「一肆」是否包含鐘磬？而所謂「半」是否僅具鐘或磬？（此為鄭玄注說）《周禮》「堵肆」是否誤倒？（唐蘭〈古樂器小記〉說）每一肆之鐘磬數目是否一定？近人陳雙新綜合文獻記載與出土材料，參考前人之說，認為「堵」「肆」（從張振林說讀如「肆」）是對器物排列形式的描述，「堵」很可能是指一簋（王國維謂「堵之名出於垣墻，墻制高廣各一丈謂之堵，鐘磬簋之高，以擊者為度，高廣亦不能踰丈」，見〈漢南呂編磬跋〉，《觀堂別集》卷二，《海寧王靜安先生遺書》頁1309），簋上懸大小相次之編鐘謂之「肆」；多數出土遺跡僅有鐘而無磬，而其鐘數則隨時代之變化而呈逐漸增多之勢。見《兩周青銅樂器銘辭研究》頁21～36，河北大學出版社2002年一版一刷。

¹⁷ 王先謙《漢書補注》本卷二四上頁6a。

¹⁸ 按本篇原名「名類」，依畢沅說改。

¹⁹ 陳奇猷《呂氏春秋新校釋》頁683，上海古籍出版社2002年4月一版一刷。〈恃君覽·召類〉作「鼓宮而宮應，鼓角而角動」，同上頁1369。

²⁰ 《易·乾卦·文言》。

²¹ 藝文印書館影印嘉慶庚申（1800）黃丕烈讀未見書齋重雕宋天聖明道本卷三頁12B。

三、雅樂的音律特徵

雅樂的音律如何呢？其特性至少有兩方面：一是節奏嗶緩，一是音階單純，兩者的交互作用，使得雅樂顯得雍雍穆穆、平和中正。

《詩經》中的頌在編創之初，原就是作為宗廟祭祀之用，特別是〈周頌〉三十一篇。祭祀的樂歌所合的屬雅樂，我們可由此推論雅樂在形式上的部分情況。王國維認為「風雅頌之別，當於聲求之」²²，其所謂「聲」，即指曲調。他以〈周頌〉無韻、不分章不疊句、篇幅短、演奏進行時間長等，論證「頌之聲較風雅為緩」。其說切合事理，特別是對不用韻的說明。歌詞之所以要押韻，係透過一定時間重複出現的韻腳（收音），營造出節奏感，同時具有收束的作用，表明這些文句是同一組的，這現象與曲調的樂句結尾用主音或屬音的功能是一致的；如果韻腳字出現的間隔太長，猶如去而不復，失去反彈的效果，「若越十五言（音節）以上，則有韻與無韻同；即令二韻相距在十言以內，若以歌二十言之時歌此十言，則有韻亦與無韻同。……頌之所以多無韻者，其聲緩而失韻之用，故不用韻。」²³

王國維以為風雅之聲促而頌之聲緩，其音樂節奏曲調不同，我們不妨從另一角度思考：風雅之有韻，正因為其原來的音樂有別於雅樂，但是納入《詩經》之後，經由太師之正樂，已經進入雅樂系統，也許雅頌的音樂尚有若干分別，但就律度音節上而言，應該是類同的。

西周雅樂音階是沒有商音的，這點得到考古資料的證實，特別是作為雅樂編制基準的編鐘。²⁴從出土實物觀察，現存最早西周編鐘是寶雞竹園溝七號墓

²² 〈說周頌〉，《觀堂集林》卷二，《海寧王靜安先生遺書》頁99。

²³ 同上，頁100。

²⁴ 與編鐘同為固定音高且為樂懸之重要角色的編磬，理論上應該也可以提供音律上的證

的三件一組，屬康、昭時期，但並非原套，係拼湊而成，之後發展為四件及六件一組，有別於春秋及戰國時期以八件與九件一組為常的編鐘，其音階最常見的就是羽——宮——角——徵。²⁵

此外，值得一提的是晉侯穌編鐘。這套由十六枚甬鐘組成的編鐘，分成三種類型，印證了甬鐘的發展軌跡，其時代為西周早期至厲王、宣王之世，²⁶ 其第一型有旋、無幹、空甬，可能須套直於木柱上，鐘口朝上，立植演奏，與甬端漸闊、便於套植的殷饒相似；第二型增加幹，幹是旋上吊掛的配件，意謂可懸掛立奏；第三型十二枚最多，旋幹具備，甬內大多泥芯尚存，個別近舞部甚或鑄沒，不可植奏；而其甬向舞部擴大，增加與舞部的接觸面，強度亦因而加大，以便於

據，但是實際上卻有其困難。究其原因，乃源於先秦的石磬，主要製作材料是石灰石，石灰石固然具有質地均勻、軟硬適中、易於加工的優點，而且發音清亮，但是其主要成分碳酸鈣卻微溶於水，因此在多數的地下環境中不容易完整保存，以致儘管目前出土的數量不少，卻大多殘缺不全。（參見王子初〈石磬的音樂考古學斷代〉，《中國音樂學》2004年2期頁14，2004年4月）殷商以前的石磬，絕大多數是以單獨的一件（即特磬）存在，無論其定音是具有較大的隨意性（先商時期），抑或可能有絕對音高的觀念，對於音階的認識助益不大；唯一可能為編磬的，僅有商代晚期安陽殷墟的「永啓」「天余」「永余」三件，但因為其形制、大小均不甚規範，未必是成套的，其音律是否三聲的調式組合，學界仍有不同意見。至於「西周至春秋早期，編磬尚無一套完整的測音實例」。（見前揭文頁16）

²⁵ 參考王世民、蔣定穗〈最近十多年來編鐘的發現與研究〉，載《黃鐘》1999年第三期頁1~10。另外，李純一的《中國上古出土樂器綜論》第七、八、九章有詳細的資料與論述。

²⁶ 由於銘文中記載「隹王三十又三年」王命晉侯穌討伐東夷，此王為厲王或宣王，學界意見紛歧。馬承源主張為厲王，王占奎、李伯謙等人主張宣王，但究竟是宣王即位之三十三年，抑或共和後宣王親政之三十三年，又有不同，見王占奎〈晉侯穌編鐘年代初探〉，《中國文物報》1996年12月22日三版、李伯謙〈晉侯穌編鐘年代問題〉，《中國文物報》1997年3月9日三版。王子初一方面以為它們至少應在康王之世以前的西周初期，又推斷並非同一時期的產品，「很可能是在西周初期至恭王世前後百餘年間逐步發展增擴形成的。」見《中國音樂考古學》頁150、152，福建教育出版社2004年10月一版二刷。

懸奏。²⁷

這套鐘音高兩兩相同或接近，應可分為兩組，正側鼓音均構成羽宮角徵之音階結構。整套鐘由四聲音階的三個八度音系列組成，這些八度音的頻率比相當準確。在一個八度中的四個音頻率關係平均為 1:1.21:1.5:1.83。²⁸現代純律的七個音頻率比為 1:9/8:5/4:4/3:3/2:5/3:15/8，化為小數約等於 1:1.125:1.25:1.3333:1.5:1.6666:1.875²⁹。這四個音接近於純律的第一、三、五、七音，其音階結構相當於羽——宮——角——徵，其中五度關係是很清楚而準確的，而純律大三度頻率比是 1:1.25，較羽——宮的小三度音程要大些，編鐘的第二音要更接近於此；大七度是 1:1.875，而小七度是 1:1.8，編鐘的第四音在大小七度之間，即其第三、四音的音程，在大小三度之間。其所顯現的意義，似乎是編鐘的調音，在長期的實作過程中，雖然有清楚的三度音的傾向，但是沒有明確的大小三度之規範，使得其間若要插入一個大二度音程（一二音間便是商音），便發生了游移，有其困難度。這裡只能說明這套編鐘（以及其他若干套）沒有商音，未必就能因此推斷當時商音不存在。

令人好奇的是：自殷商以來的雙音饒或鐘，其正鼓音與側鼓音的關係從同度音到大小二度、大小三度都有，而整體是往三度發展的，春秋以後大致穩定了；而西周編鐘的音程也是以羽——宮——角——徵構成的三度音列為主，戰國曾侯

²⁷ 《中國音樂文物大系·上海卷》頁 31，大象出版社 1996 年 12 月一版一刷；又王子初〈晉侯蘇編鐘的音樂學研究〉，原載《文物》1998 年 5 期，收入王子初《殘鐘錄》，上海音樂學院出版社，2004 年 7 月一版一刷，編鐘狀況參見該書頁 370~374。該套編鐘原先出土十四枚，1992 年被盜賣，後又出土二枚，共計十六枚；被盜賣者為上海博物館購回。

²⁸ 潘篤武、劉貴興〈晉侯蘇編鐘發聲頻率實測〉，《文物保護與考古科學》第 12 卷 2 期，2000 年 11 月。

²⁹ 繆天瑞《律學》（第三次修訂版）頁 42~43，人民音樂出版社 1996 年 1 月一版，1997 年 8 月 4 刷。

乙墓編鐘銘文顯示的樂律體系，則是以宮、商、徵、羽為基音，向上構成純律大三度的「商」音四階與向下三度的「曾」音四階，即所謂的「曾體系」。這些純屬巧合？抑或有意識的追求？音階發展與編鐘調音（或定音）的主從先後如何？這個問題有待進一步探究。

黃翔鵬對於先秦編鐘的音階下了這樣的論斷：「西周中晚期的甬鍾已經形成規範化的制度，一般是八件一套，全部的音階，如同古文獻的記載一樣，確實是避免了『商』音的。」³⁰

關於西周雅樂不用商音，歷來有些不同的解釋的方向。

其一係從五德終始說立論。

《禮記·玉藻》載「古之君子必佩玉，右徵角，左宮羽。趨以〈采齊〉，行以〈肆夏〉，周還中規，折還中矩，進則揖之，退則揚之，然後玉鏘鳴也。」³¹其所佩玉正巧不用商音，而祭祀之樂也不用，鄭玄注《周禮》「大司樂」之職所載祭祀之樂無商云：「此樂無商者，祭尚柔，商堅剛也。」³²

宋代陳暘不認同商音堅不合祭尚柔的解釋，提出「避所尅」之說，《樂書》云：「三宮不用商聲者，商為金聲，而周以木王，其不用，則避其所尅而已。太師掌六律六同，以合陰陽之聲，皆文之以五聲：宮商角徵羽，則五聲之於樂，闕一不可，周之作樂非不備五聲，其無商者，文去實不去故也。荀卿以審詩商為太師之職，然則詩為樂章，商為樂聲，樂章之有商聲，太師必審之者，為避所尅而已，與周之佩玉左徵角、右宮羽，亦不用商同意，夫豈為祭尚柔而商堅剛也哉！」³³後文更將君子之德類比為五德之德：「佩玉者比德故也……周以木德王天下，

³⁰ 〈用樂音系列記錄下來的歷史階段——先秦編鐘音階結構的斷代研究〉，《溯流探源》頁101，人民音樂出版社1993年2月一版一刷。

³¹ 阮刻《十三經注疏》本卷三十頁12B~13A。

³² 阮刻《十三經注疏》本卷二二頁18A。

³³ 文淵閣《四庫全書》本卷四頁8B~9A。

其不用商者，避所剋者而已，與《周官》三宮不用商音同意。」³⁴

以商有堅剛之象徵，係出於五行之說：五聲之商於五行屬金，其性堅剛，在周初五行終始之論尚未萌生，應不致有這種考量。至於避所剋之說，仍然根植於五德終始的基礎上。³⁵

抑有進者，周人並不排斥殷文化或諱言殷商史事，〈大雅·蕩〉還提出「殷鑑不遠，在夏后之世」。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。」³⁶又說：「汝陳時臬事，罰蔽殷彝，用其義行義殺。」³⁷《左傳·定公四年》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。」³⁸在音樂上，或許創作新的樂章，以示建立新的統治權，如《禮記·樂記》所云：「王者功成作樂，治定制禮。……五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮。」³⁹但是編寫新的樂章，不必要連樂律制度也一起改變，畢竟樂律有其聲學原理，泛音列、共振、五度相生、八度爲均等都依乎自然之數，就如同三代之改正朔只是更易歲首，

³⁴ 文淵閣《四庫全書》本卷六頁 5B，所引左右之文誤倒。朱熹則另有看法：「五音無一，則不成樂。非是無商音，只是無商調。先儒謂商調是殺聲，鬼神畏商調。」（《朱子語類》卷八六，又卷九二略同。）

³⁵ 又宋·王與之《周禮訂義》引趙填曰：「五音相生，宮徵居前，角羽居後，商實在中，人位也。祭祀而去人聲，示盡心於鬼神。……商中聲也，降與上下之神，則虛其中聲。中聲人聲也，遺乎人聲，所以致一于鬼神。」（文淵閣《四庫全書》本卷三八頁 27B~28A）這更屬迂曲之說。

³⁶ 《尚書今古文注疏》頁 361，中華書局排印本，1998 年 12 月 2 刷。

³⁷ 同上頁 366。

³⁸ 阮刻《十三經注疏》本卷五四頁 18B。

³⁹ 阮刻《十三經注疏》本卷三七頁 17A。

不一定要重修一套曆法。因此，從政治上的對立解釋不用商音，未必合理。

有部分學者以為鐘磬並不用來演奏完整的曲調，只是演奏骨幹音，所以不用商音⁴⁰。但是骨幹音並不同於調式主音，凸顯於起調畢曲之處，它們位在樂句的主要位置上，亦即節奏重音之所在，因此音階中的每個音都有可能，除非這個音並不出現在該曲調的音列上——但這便意味著這首樂曲不用該音。

馮潔軒不贊同出於敵愾而不用商音，他以為是為了杜絕商音樂對雅樂的侵凌：「因為作為商音樂特徵的商音的出現，也就意味著商音樂的出現。」⁴¹這是誇大了商音對一朝音樂特徵的辨識作用，況且周之俗樂是用商音的，總不能因此推論這些俗樂都是商音樂吧？王子初謂：「周鐘不用商音，這一方面反映了周人對商的敵視態度，另一方面也說明周人對其樂鐘仍無強烈追求旋律的意識。」⁴²這兩種說法應屬矛盾：對商人敵視而不用商音，其前提必須是商音已經出現，刻意略去；而後說則似乎否定了商音的存在。

然則周初是否有商音？

卜辭「商」字除了地名外，只有「賞」之假借義，不但《說文》「從外知內」都未見，亦無「商聲」之意⁴³。五聲之名起於何時，並不能確知，我們尚無法斷定周初是否已經有了「宮商角徵羽」的稱呼⁴⁴，因此五聲音階的第二級音未必稱作「商」，但是五聲音階甚至七聲音階的存在卻相當久遠。

⁴⁰ 例如黃翔鵬〈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〉便強調這種觀念，並以之貫串商周的鐘磬音列，參《溯流探源》，頁17、21~24等，王子初《中國音樂考古學》頁147。

⁴¹ 〈論「鄭衛之音」〉，《中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集·音樂卷》頁61~62，文化藝術出版社1987年10月一版一刷。

⁴² 《中國音樂考古學》頁153。

⁴³ 李孝定《甲骨文字集釋》卷三頁693~696。中研院史語所民59年10月再版。

⁴⁴ 馮潔軒推測「這個音階音是商音樂所特有的，所以周人就用『商』來稱呼這個音了吧？」見〈論「鄭衛之音」〉，《中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集·音樂卷》頁61。

1986 年開始，在河南舞陽賈湖遺址陸續發現了一批骨笛，其時間約當西元前 7000 至 5800 年新石器時代，其形制有五孔、六孔、七孔與八孔等，而以能吹奏七聲音階的七孔笛為主，說明了九千年前已有七聲音階。⁴⁵

又李純一根據輝縣琉璃閣區出土的殷商晚期兩只五孔小陶埙發音完全相同，推論殷商後期可能已有標準音或絕對音高的觀念；黃翔鵬則進一步研究幾件甘肅出土殷商早期的三音孔與五音孔陶埙，前者雖然多以宮、角、徵、羽為骨架，但也有出現清角的，於是宮、角、清角、徵、羽的音列（田野號 201），可以理解為徵、變宮、宮、商、角，也許這樣的音階結構在上古時代少見，但是另一陶埙（田野號 72）已經明確的出現羽、宮、商、角的音列。另外，安陽小屯出土武丁時代五孔陶埙的音列如下：羽、宮、商、清商、角、清角、變徵、徵、清徵、羽、閏、變宮，自商音以次，都是半音、亦即小二度音程，僅差宮商之間的一個半音，就具有完整的十二律。但僅就這一組音列而言，已經可以構成幾組七聲音階了。亦即二變並不一定晚於五聲音階，更遑論乎商音之晚出⁴⁶。

無可否認地，埙的吹奏，相較於鐘磬之類敲擊的音顯然固定者，變數較多，口風——包括角度、氣息的強弱，以及指法的配置等，都會影響到其發音。雖然當時的吹奏，是否能如測音時之用了多種指法配置以求發音的最大限度，不無疑問⁴⁷；但是至少晚商以三音列為主的鐘與磬，都出現了大二度音程⁴⁸，亦即有商

⁴⁵ 參王子初《音樂考古》頁 31~33，文物出版社 2006 年一版一刷。

⁴⁶ 參考李純一《中國古代音樂史稿》第一分冊增定版，頁 44~48，人民音樂出版社 1985 年 7 月二版三刷；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》，頁 7~14；《中國音樂文物大系·甘肅卷》頁 40，大象出版社 1998 年 9 月一版一刷。

⁴⁷ 黃翔鵬指出三音孔陶埙的排列組合有六種指法（前揭書頁 10），李純一則謂五音孔的有三十二種指法（前揭書頁 45）。

⁴⁸ 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》，頁 20。

音的可能，而婦好墓五件一組的編鐘，其中尚可測音的三件，「其音列已可構成缺Mi（角）的五聲音階，若加上其餘兩個殘鐘的正、側鼓音，構成完整的五聲音階，甚至六聲、七聲音階都是有可能的。」⁴⁹

四、正樂之方法——審詩商與禁淫聲

既然商音實際上已經存在，雅樂中卻略而不用，其原因還當從音樂上理解。《荀子·王制》云：「序官：……脩憲命，審詩商，禁淫聲，以時順脩，使夷俗邪音不敢亂雅，大師之事也。」⁵⁰由於這是太師之職，太師是掌管音樂的，因此這件事與音樂有關，下文說「禁淫聲，以時順脩，使夷俗邪音不敢亂雅」，是以這裡的「詩」意謂詩的音樂，故而「商」應為商音，儘管在西周之初未必名為商音，但《荀子》以其時所知的五聲音階或七聲音階的第二級音之名立論。

審字从「采」，象獸足印跡分明貌，引伸為詳細考察、清楚分辨，而非審查意。這是說太師必須就各地蒐集來的曲調，詳為分辨，重點在於釐清其中是否包括了商音，亦即音階的組成是否有商音。

從《荀子》這段文義看來，「商」當屬於「淫聲」之一，是造成夷樂與俗樂「邪音」的因素，雅樂中應當避免使用。《禮記·樂記》載孔子與賓侻賈論及〈武〉樂，也有「聲淫及商」之語。從〈樂論〉引序官之前的一段說明：「樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂。……樂姚冶以險，則民流侵鄙賤矣。流侵則亂，鄙賤則爭。……故禮樂廢而邪音起者，危削侮辱之本也。故先王貴禮樂而賤邪音」

⁴⁹ 王子初《中國音樂考古學》頁110。

⁵⁰ 藝文印書館景印光緒十七年刊王先謙《荀子集解》本卷五頁14。

⁵¹，我們可以理解「邪音」是由包含了商聲的音階所演奏的俗樂；而所謂「淫聲」，則指淫過之聲。淫過，在音樂的概念上指音域的擴大、音階的繁複、律度的提高、節奏速度的多變，造成曲調的變化多方，加上樂器的多樣化與演奏技巧的恣意求新，其所呈現的風貌，迥異於雅樂雍容曠緩、中平肅莊的要求。⁵²

太師根據「審詩商、禁淫聲」的原則，將俗樂中的商音剔除，使之雅化，從音樂上來說，五聲音階去除商音後，形成羽——宮——角——徵，或宮——角——徵——羽的音階。鄰近二音的關係：羽——宮、角——徵是小三度音程，宮——角是大三度音程，徵——羽是大二度音程；間隔一音的關係，有純五度（羽——角、宮——徵）、純四度（角——羽、徵——宮），間隔二音則為六度與七度。這樣的音程組合，寫起曲調來是有很大的局限。如果加上商音，則至少增加了宮——商、商——角兩個大二度音程，旋律可能的變化就大多了，而且鄰近音的級進音程，迴還往復，很容易產生「靡靡之音」的效果⁵³。

或許有人會質疑一首曲調的音階應該很清楚的，為何需要詳為分辨呢？事實上，有過採集民歌經驗的人都知道，各地的音樂有其特別的風格，而音階是形塑這些風格的要件之一；如果聽了一段旋律，便以自己所熟悉或理解的音符記錄，未必就符合原來的音階結構，而會誤解了原曲調的調式與調性。所以，採集者會先記錄其音列，由低而高敘列，表示全曲用了這些音，但不顯示由那個音開始，旨在不率意的定其音階，亦即不立刻判定其主音位置。例如廣東音樂的「乙反調」，用「乙」字與「凡」字，即降 Si 與 Fa；亦有一說，是用借字手法，以

⁵¹ 王先謙《荀子集解》本卷十四頁 2。

⁵² 參見拙作〈「鄭聲淫」在經學上的糾葛及其音樂問題〉，《詩歌與音樂論稿》頁 31。

⁵³ 民間音樂例如江南絲竹加花變奏最常用的手法，就是在原有旋律的音符間，加上鄰近音的級進音程，造成「慢板時華麗細膩，楚楚動人；快板時質樸剛健，活潑有力。」（慶年為周惠、周皓、馬聖龍編《江南絲竹傳統八大曲》所撰之〈前言〉頁 2，上海文藝出版社 1986 年 9 月一版一刷）其所謂「快板」，通常是原板，而「慢板」則多屬花板。

升 Mi 代替 Mi，以升 La 代替 La（理論上不同，但在當前多數樂器所用的平均律上，發音一樣），形成調性與調式上的特性，如大家熟悉的〈昭君怨〉，許多樂譜是記成：

| 3 3 | 5 356 | 6 — | 6 6 | 2 2 | 1 2 | 12 1212 | 3 — |

成爲小調音階的 La 調式（羽調式），音階是：La Si Do Re Mi Fa Sol。

實際上原譜是：

| 2 2 | 4 245 | 5 — | 5 5 | 1 1 | ^b7 1 | ^b7 1 7 1 7 1 | 2 — |

屬Sol調式（徵調式），音階是：Do Re Mi Fa Sol La ^bSi。

太師在辨識這些曲調的音階，可能也是先列出其音列，再嘗試各種可能的音階排列。在五聲音階中，最爲特殊的便是商音，因爲它位在宮角間，使得一個大三度音程可以再切割爲兩個大二度音程的位置，因而增加了旋律發展變化的多樣性；故而他最便易的方法的便是找出大二度音程，再判斷這個音程是由於高八度造成的徵——羽，抑或有連續兩個大二度音程的宮——商——角。其餘的音程都是三度，使得旋律的構成受到很大的限制。

況且設若商音在音列中，依西周雙音編鐘側鼓音與正鼓音形成三度關係的特性而論，⁵⁴正鼓音爲商的鐘，其側鼓音無可避免的會出現清角或變徵；如果商音在側鼓音，則其正鼓音就必須是閏或變宮，於是不只五聲音階，連七聲音階都出現了，這就大大地增加了音程結構的複雜性。因此西周雅樂之不用商音，主要

⁵⁴ 在此，我們也當注意到西周編鐘的正側鼓音在大小三度間的游移性，似乎有意的使之成爲模糊的三度音程。

還是著重在音階結構的簡單，從而避免音樂的怙懣汗慢，與當時雅樂所崇尚的嘽諧簡節、大樂必易產生衝突。

五、鄭聲亂雅與孔子正樂

正樂之後，主要是提供以鐘磬為基礎的雅樂編組演奏，由於鐘磬貴重，民間無從備置，也沒有動因演奏雅樂，因此，仍然保留原有的樣貌。亦即正樂只是將民間音樂雅化以供宗廟祭祀、朝廷宴享之用，並未將之泯除。《墨子·三辯》載：「程繁問於子墨子曰：『夫子曰：聖王不為樂。昔諸侯倦於聽治，息於鐘鼓之樂；士大夫倦於聽治，息於竽瑟之樂；農夫春耕夏耘，秋斂冬藏，息於聆（瓠）缶之樂。』」⁵⁵《史記·李斯列傳》所載李斯上書稱：「夫擊甕叩瓠、彈箏搏髀而歌呼鳴鳴快耳目者，真秦之聲也。」⁵⁶澠池之會，藺相如所以要求秦王擊缶，也是在此背景下提出的。所謂「瓠缶之樂」、「擊甕叩瓠」都是就地取材的順用日常生活的器具作為節奏樂器，非但沒有音律準度的顧慮，更沒有操縵安弦的規範，具有極大的自由度，曲調再繁複，都可以因應。

魯國保留四夷之音，雅俗分明，不使相亂，太師禁淫聲主要在於不讓邪音亂雅，並非完全禁廢，故而俗樂不止在民間流傳著，即便官署亦有保存，因此季札得以觀樂於魯。案《左傳·襄公二十九年》載季札所觀周樂，應包含詩樂二部分，而他的評論應係針對音樂風格所透露出來的情境（風情、土風、民情）而言，並非一般認為的歌詞內容。首先，他是觀「周樂」而非「周詩」，其次，若其評論內容指的是歌詞，依當時大夫讀詩之普遍熟習，不待至魯而後知；而對於大多

⁵⁵ 《墨子閒詁》卷一頁 39，河洛出版社。

⁵⁶ 武英殿本卷八七頁 5A。

數行人而言，《詩》是他們早應熟稔的，無論是作詩之旨或用詩之旨（甚且不只一種），宜應了然於胸，否則會如孔子所批評批評的「雖多亦奚以爲」，不必到魯國才能得知其內涵。再看他所用以評論的語言，有許多明顯是論聲而非論辭的，如論〈豳〉之「美哉蕩乎！樂而不淫」、論〈魏〉之「美哉颯颯乎」、論〈大雅〉之「廣哉熙熙乎！曲而有直體」等，季札所聽各有土風，反映歷史文化人情風土，應是原本的曲調，若僅止於歌辭，則不必觀樂。

季札觀樂時已入春秋中後期，雅樂樂器歷經變化，編鐘業已出現商音，意味著商音滲入了雅樂中。就考古資料看，編鐘上「商」音的出現大約就在此時期，以晉國侯馬M—13 編鐘、河南浙川下寺「柶」鍾爲代表。⁵⁷李純一以爲「羽·宮·角」的組合模式屬於西周後期到春秋前期，起源於北方關中地區；「羽·宮·商」的組合則屬於戰國早期，出現在南方的江漢地區。⁵⁸

俗樂雅化最基本的工作即是「審詩商」，勿使「聲淫及商」，將俗樂的商音刪去，其餘的旋律，也許只保留骨幹音，如此一來，配合節奏的鬆緩易簡，便很容易呈現雅樂的特質；相對地，雅樂的曲調也很容易透過反向操作，使之繁化，而具有俗樂的面貌。其方法是經由變奏的手法將雅樂的音符加密、節奏變繁，從而改變了原有曲調的音程結構、旋律進行與速度變化等；雖然它實際上已經是新的曲調，但仍然保有原來雅樂的痕跡，卻又較原曲調更能聳動人心，更受時人的歡迎，此所以孔子極力反對並斥爲「惡紫之奪朱」的緣故。最容易變繁聲爲雅音的方法，就是保留骨幹音，從而使旋律單純、節奏穩定。反之變雅正爲繁聲，只要就原曲調加花演奏就可以達到「繁手淫聲」的效果，因此雅樂與俗樂實在是有著一種相互沿變的關係，也就是血緣關係。各地流傳的民間歌謠，其曲調各具風

⁵⁷ 〈用樂音系列記錄下來的歷史階段——先秦編鐘音階結構的斷代研究〉，《溯流探源》頁 102。

⁵⁸ 《中國上古出土樂器綜論》頁 174，文物出版社 1996 年 8 月一版一刷。

格，或則歡忭輕靈，或則咽音苦噫，情態各殊，不宜薦見宗廟，施於朝廷。無論是采詩或獻詩，爲了要用之宗廟祭獻、朝廷燕享，必須經過改造，亦即「正樂」，《詩經》所採集的地區，主要在黃河、漢江流域，這些地區的音樂，大抵以五聲音階爲主，或雜以二變，而五聲通常構成了旋律的骨幹音，在雅化的過程中，去其繁聲，保留骨幹音，節奏上使其嘽緩工整平易，如此就很容易得到風格的統一。

59

孔子云：「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。」⁶⁰在孔子的時代，雅樂已有鄭聲化的傾向，不但往雅化前的面貌回溯，可能還變本加厲。鄭聲經過雅化的正樂過程，成了可以聞於天子、施之朝廷宗廟的雅樂，但是它在相當程度上悖離了人性的偏好，所以一有適當的機會，例如當中央政權無法有效約束諸侯時，被抑制的鄭聲在各國君的推波助瀾下，「借殼上市」，上好之而下風從，進而對雅樂造成了反噬。齊景公與魯定公會於夾谷，奏夷狄之樂而借稱四方之樂，宮中之樂用俗樂而不知，難免有些狡獪⁶¹；魏文侯對子夏稱好新樂，是較坦誠的⁶²。到了孟子，這種俗化的趨勢無可挽回，只好說「今之樂猶古之樂也」⁶³。而孟子之所以能這樣類比，必然是二者間存在著若干相似性，或者從某些特質而言，並不易區別。將俗樂透過保留骨幹音的簡化工作，可以使之雅化；而將雅樂用各種手法加花變奏，也很容易回復原本面目，或甚至有所過之。而其所以能夠如此，是因爲俗樂雖經雅化，但其原始曲調卻未被汰棄。

因此，雅樂與俗樂實際上只是繁簡的沿變，即俗樂去其淫聲，簡化爲雅樂；雅樂亦可能因有所敷衍增益而俗化。

⁵⁹ 參見拙作〈「鄭聲淫」在經學上的糾葛及其音樂問題〉，《詩歌與音樂論稿》頁35～36。

⁶⁰ 《論語·陽貨篇》。

⁶¹ 事在定公十年，見《史記·孔子世家》。

⁶² 事見《禮記·樂記》。

⁶³ 《孟子·梁惠王篇》下，阮刻《十三經注疏》本卷二上頁1B。

孔子自稱「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。」⁶⁴「雅頌各得其所」正是指的將已經被俗樂滲入的雅樂，回歸到太師正樂時的面貌，所以司馬遷會說「三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅頌之音，禮樂自此可得而述，以備王道，成六藝。」⁶⁵

六、結語

《詩經》所收的詩篇，既有原即為郊廟祭祀所作、合於雅樂功能性需求的篇章，復有經由采詩、獻詩裒集的方俗之作，由於其目的是應用在朝會宴享，為符合樂教之需求並因應演奏的局限，後者必須經過雅化。雅化的方法在於簡化音階、改變節奏，特別是不用商音，以避免音程的複雜所引致的怙鬱流汗；但經雅化的俗樂與雅樂實存著臍帶關係。隨著王室之不競、人心之趨新與樂器製作之提升，雅樂很容易便經由繁化而成為俗樂，這種現象，在春秋時代已經逐漸普遍。孔子憂心於鄭聲之亂雅，特別因二者有其互相沿變的血緣關係，所以會「亂」，甚至模糊了界限，泯沒了其間的差異，從而喜好俗樂者可以故作無知地，因為當時是有許多人——包括國家的禮儀——弄混了二者的使用，使得他們可以振振有辭地翫賞，或得到道德上的正當性。孔子的正樂，未必就能扭轉時勢，但讓我們觀察到詩樂雅俗的沿變，同時對於正樂無關乎刪詩，也當較能理解。

⁶⁴ 《論語·子罕篇》。

⁶⁵ 《史記·孔子世家》，武英殿本卷四七頁 23A，藝文印書館影印。

附圖一：殷鏡（《中國音樂史圖鑑》）



附圖二：晉侯穌鐘一式（《中國音樂文物大系·上海卷》）



附圖三：晉侯穌鐘二式（《中國音樂文物大系·上海卷》）



附圖四：晉侯穌鐘三式（《中國音樂文物大系·上海卷》）



Refinement and Commonness of Musical Refining and the Music of *Shi-jing*

Lee Shi-Ming *

Abstract

All the verses in *Shi-jing* are songs. Some of them belong to ballad so they have conventional compositions. However, to meet the need of classical music, these compositions must be reorganized by official musical organization, which is called musical refining. The main point of musical refining is simplification. The refined music deletes the sound of shang of gamut from the original one, as to the melody, refined music remains main part of it; in addition, the rhythm is much more easy and comfortable. The refined music is easily complicated into common music by reverse way. Because there are some similar factors and following relationship between the refined music and the common music, the two different ones may mix up and leads that the refined music is interrupted by the music of Cheng. Therefore, Confucius refined the music while he returned to Lu from Wei. This article discusses the “Shen Shi shang” (examining sound of “shang” in *Shi-jing*) by *Xun-zi* through documentation and excavation. The sound of shang first appeared in Before Chou Dynasty, and the refined music of West Chou deleted the sound of shang due to the function of refined music. Then in Spring and Fall Dynasty, refined music tended to become commonness, thus, the sound of shang can be found in Chinese serial bells in this period. Both the phenomenon of the musical commonness first turned to refinement then turned back to commonness and many musical creating in the later period may prove the historical development of following and changing of music.

KeyWords: *Shi-jing*, the sound of shang, refined music, common music

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

