

南 華 大 學

哲學系碩士論文



中國鼓樂實踐的哲學探析

研 究 生：許華庭 撰

指 導 教 授：陳政揚 博士

中華民國 九十九 年 十二月 二十七日

南 華 大 學

哲學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

中國鼓樂實踐的哲學探析

研究生：許華庭

經考試合格特此證明

口試委員：簡端良

黃淑基

陳政揚

指導教授：陳政揚

系主任(所長)：尤惠貞

口試日期：中華民國 九十九 年 十二 月 二十七 日

摘要

在談論音樂美學的研究中，探討音樂與和諧的論述有很多，但是從「中國鼓樂」為出發點，並以哲學作為切入點的研究卻相對罕見。

本文分為六項研究步驟：一、鼓的歷史：按照中國歷史的發展，介紹各朝代常用的鼓類樂器。二、鼓的音色與記譜法：以幾種具有代表性的鼓音色作為介紹，並將記譜手法的源流與改變作扼要的整理、陳述。三、鼓的文化意涵：參閱文獻中的紀錄，將中國古代生活中的鼓與其含義以重點式的方式呈現。四、鼓樂與中和思想：透過鼓樂能將不同身分的人們的情緒統一，並且能夠以合宜的行為表達，追求普遍的和諧關係。五、鼓樂與有節思想：經由鼓樂使人們獲得一定的節度，並透過音樂的影響內化成為一種自身的行為。六、鼓樂與感通思想：透過鼓樂聲使得人與人之間思緒的相通，進一步的更能使人透過鼓樂聲達到與天相感、與天相通的境界。

鼓樂的實踐在現今的社會生活中，幾乎只剩下藝術表演的功能。筆者認為，若能通過藝術表演使得實踐者或實踐團體，能夠體會、深知鼓樂所帶給人與人之間的和諧氣氛，相信也能夠帶給觀賞者一樣的感受。

關鍵字：鼓樂實踐 • 和諧 • 中和 • 節度 • 天人感應

中國鼓樂實踐的哲學探析

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究方法	5
第三節 研究步驟	9
第二章 鼓之歷史、音色與文化意涵	12
第一節 鼓的歷史	12
一、 上古時期	12
二、 中古時期	18
三、 近古時期	22
四、 當代發展	27
第二節 鼓的音色與記譜法	28
一、 音色	28
二、 記譜法	29
第三節 鼓的文化意涵	30
一、 宗教	31
二、 司法	31
三、 軍事	32

四、 風俗民情	33
第三章 鼓樂在中國思想上的哲學意義.....	36
第一節 鼓樂與中和思想	38
一、 鼓樂與時中的概念	38
二、 鼓樂與和諧的概念	41
第二節 鼓樂與節度思想	46
一、 鼓樂與節之關連	46
二、 鼓樂與禮節	49
第三節 鼓樂與感通思想	53
一、 天人相通	53
二、 天人相和	56
第四章 結論	61
第一節 本文回顧	62
第二節 本文之反思與未來展望	65
參考文獻	69

圖表目次

圖 2-1	14
圖 2-2	14
圖 2-3	16
圖 2-4	16
圖 2-5	17
圖 2-6	17
圖 2-7	17
圖 2-8	19
圖 2-9	19
圖 2-10	21
圖 2-11	23
圖 2-12	25
圖 2-13	28
圖 2-14	28
圖 2-15	34
圖 3-1	49

第一章 緒論

第一節 研究動機

中國文化經過了數千年的歷史長河，發展出許多令人驚嘆的文化內容，包含了宗教、文學、思想、歷史、科技、建築、美術與音樂等。這些文化內容的產生與發展，無不扣緊生命而存在；它們因為生命而被創造，又因為生命而發展、有所改變。而生命正因為這些不同的文化內容襯托，更顯得豐富、精彩，尤其是在經過數千年歷史與環境的變遷之後，這些文化內容可以說是已經融入於生命之中，並且成為每個生命發展中不可或缺的一部分。不僅為生命的歷史增添色彩，也成為最貼近生命發展、轉變的記錄。

在這些文化內容之中，音樂的多樣性更是與中國歷史的發展息息相關，每個朝代都具有其代表性的音樂留存下來。在王公貴族的生命中，有著必須按照身分階級不同而使用的「雅樂」¹；在一般平民的生命中，也有著能為特殊節慶烘托氣氛或日常增添樂趣的「俗樂」²。無論是生、老、病、死，音樂在不同的生命境遇中呈現了不同的樣貌，但卻以同樣的精神體現在每個生命之中，在這些不同的境遇當中，使得人們能夠透過音樂將彼此的心意串連，並將這些心意與感受放大。而不論是雅樂或是俗樂，都能夠從音樂中體現中國人的生命發展與延續的過程，並且將這其中所包含的精神透過音樂展現出來，這就是中國音樂在文化歷史的發展中，之所以擁有其他文化內容所無法取代的重要性。就如同牟宗三先生所提到：

¹ 所謂「雅樂」，即中國古代在宮廷或朝會時所演奏的音樂以及表演的樂舞。源自於周朝的「禮樂制度」，具體的活動內容包括祭祀天地、神靈、祖先，以及祝禱風調、雨順、豐收等。隨著西周奴隸制度的沒落，「雅樂」的等級內容已越來越變得空洞無意義，成為流於形式且日逐步僵化的音樂，最後衰落趨於瓦解。劉再生，《中國古代音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社，2006年，頁61、95。

² 俗樂，泛指中國古代各種民間音樂。宮廷中的宴會所用之俗樂稱為「宴樂」或「燕樂」，多數的樂曲也都是來自於民間或是外族的音樂。上海古籍出版社，《古代藝術三百題》，上海：上海古籍出版社，1989年，頁439。

中國文化，從其發展的表現上說，它是一個獨特的文化系統。它有它的獨特性與根源性。我們如果用德哲費希特的話說，中華民族是最具有原初性的民族。惟其一個原初的民族，所以它才能獨特地根源地運用其心靈。這種獨特地根源地運用其心靈，我們叫它這個民族的「特有的文化生命」。這個特有的文化生命的最初的表現，首先它與西方文化生命源泉之一的希臘不同的地方是在：它首先把握「生命」，而希臘則首先把握「自然」。³

又說：

中國哲學，從他那個通孔所發展出來的主要課題是生命，就是我們所說的生命學問。它是以生命為它的對象，主要的用心在於如何來調節我們的生命，來運轉我們的生命、安頓我們的生命。⁴

哲學的發展，是由人們對生命的把握後，開始對自然、對人生甚至人與自然關係的一種理性思考。而中國文化的起源，正是由於歷史背景和社會環境的影響，相當重視對「天」、「人」之間的和諧關係。有限的「人」如何與無限的「天」以和諧的關係並存？孔子認為修養自身，使得自身所具有的道德的人格更加顯現，而「禮」、「樂」則是使道德人格完整的途徑。人經由學習「禮」與「樂」能夠使其心性中正、平和，行為之間更能符合節度，《禮記·樂記》也提到：「大樂與天地同和，大禮與天地同節。」⁵正說明了「禮」、「樂」的精神是與天相和的境界。

而在宮廷的禮樂中「鼓」是一件不可或缺的樂器，《禮記·樂記》在〈魏文侯〉中提到：「今夫古樂，進旅退旅，和正以廣，弦、匏、笙、簧，會守拊、鼓，

³ 牟宗三，〈中國文化之特質〉，《中國文化論集》，台北：中華文化出版事業委員會，1954年，頁190。

⁴ 牟宗三，《中國哲學十九講》，台北：台灣學生書局，2002年，頁15。

⁵ 《禮記·樂記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁668。

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，脩身及家，平均天下。此古樂之發也。」⁶在演奏正樂當中，所有樂器旋律的互相會合或停頓等待之處，都必須聽從「搏拊」⁷及鼓聲的指揮，可以看出「鼓」在雅樂演奏中的領奏地位。馬端臨在《文獻通考·樂考九》對這一段話作了解釋：

「會守拊、鼓」，堂上之樂眾矣，所待以作者在拊；堂下之樂眾以，所待以作者在鼓。蓋堂上則門內之治，以拊為父；堂下則門外之治，以鼓為君。內則父子，外則君臣，人之大倫也，而樂則實通而合和之。此修身及家，平均天下，所以為古樂之發也。⁸

「鼓」在音樂中領導、指揮的作用被用來象徵君臣、父子的人倫秩序，這正是儒家禮樂所要達到的目的。而儒家的禮樂思想是由孔子奠定了基礎，他認為「禮」、「仁」的結合才能使得社會有序而不對立，相互調和而不矛盾；認為音樂應該「思無邪」⁹、「樂而不淫，哀而不傷」¹⁰、「溫和而居中」¹¹，在「禮」的規範之下，音樂有序不亂，才能夠達到「奏中聲，為中節」¹²的境界。

除了在禮樂上的使用之外，「鼓」在生活中也佔有相當重要的地位。《中國鑼鼓》一書中提到：「在原始社會，音樂主要是用於宗教祭祀活動的，而鼓則不僅可用來奏樂，而且還被視為神聖。」¹³「鼓」不只在宗教祭祀活動中，作為一種

⁶ 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁680。「雅」，即雅鼓，用來擊奏節拍。周官笙師掌教雅，以教減下，武舞工人所執以節舞。薛宗明，《中國音樂史樂器篇》，台北：台灣商務印書館，1983年，頁73。

⁷ 「搏拊」，如鼓而小，凡合樂，工人掛於頸，以手掌拍擊，每應鼓一擊，則搏拊兩擊，以為應和之節。通常用於表演儀式中。薛宗明，《中國音樂史樂器篇》，台北：台灣商務印書館，1983年，頁84。

⁸ 馬端臨，《文獻通考》，北京：中華書局，1986年，頁1205。

⁹ 《論語·為政》：「《詩》三百，一言以蔽之，曰：『思無邪。』」收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁16。

¹⁰ 《論語·八佾》：「《關雎》樂而不淫，哀而不傷。」同上註，頁30。

¹¹ 《說苑·脩文》：「故君子執中以為本，務生以為基，故其音溫和而居中，以象生育之氣也。」收錄於《四部叢刊初編縮本》，上海：商務印書館，1964年，頁94。

¹² 同上註，「孔子曰：『求來，爾奚不調由夫先王之制音也？奏中聲，為中節；流入於南，不歸於北。』」，頁94。

¹³ 這種現象即使在現今時代，仍可以在一些邊遠的少數民族地區看到。喬建中、陳克秀，《中國

溝通人神的「法器」；在軍旅戰爭中，主要用來嚇敵、傳達命令、統一步伐、鼓舞士氣，整飭三軍；在政治上，則是召集眾人、公示政令、諫上警下的權力象徵；在於音樂演奏上，以它為奏樂時的節度，具有領導眾樂的地位。「鼓」所擁有與其他樂器不同的音色，除了具有節奏性，更因為其音量較其他樂器更為突出，《樂府雜錄》中是這樣描述的：「其聲坎坎然，其眾樂之節奏也。」¹⁴所以「鼓」在生活的使用上扮演著相當重要的角色。

而今吾人生活的社會中科技進步，在軍隊中已經不需要用「鼓」來嚇阻敵人、傳達命令；傳播發達，在政治上召集眾人、公示政令時，「鼓」已經不起作用；雅樂隨著奴隸制度的瓦解而沒落，爾後漸漸與生活脫離趨於一種僵化的形式。在今天的日常生活中沒有需要雅樂的場合，可以說不論在雅樂或俗樂，「鼓」的作用與地位也逐漸從非藝術領域轉向藝術領域發展，山西絳州鼓樂藝術團可以說是藝術領域的一個代表。¹⁵

山西絳州鼓樂藝術團於一九八八年成立，於二〇〇二年被聯合國教科文組織列為「世界無形文化遺產」，並列入教科文組織亞太文化中心的「世界人類口頭和非物質遺產代表作」數據庫。該團藝術總監——王寶燦先生所編創的樂曲《秦王點兵》、《滾核桃》、《戲文武韻》，分別得到文化部群星獎金獎、銀獎、以及杏花獎創作獎等殊榮。¹⁶王寶燦先生更於一九九八年起，每學期受邀至南華大學民族音樂學系從事教學活動，主要授課的內容為絳州鼓樂。筆者於在學期間，曾受到王寶燦先生影響，多次參與課程以及多場表演活動，對絳州鼓樂與雅樂中的「鼓」皆有過較多的接觸，並且從鼓樂實踐的這一部分產生一些感想，無論是俗

鑼鼓》，太原：山西教育出版社，2002年，頁3。

¹⁴ 段安節，《樂府雜錄》，台北：台灣商務印書館，1966年，頁35。

¹⁵ 山西絳州鼓樂藝術團，其前身為1987年於山西省新絳縣成立「山西省新絳縣農民鼓樂隊」，因由王寶燦先生譜寫的鼓樂合奏曲《秦王點兵》、《滾核桃》在山西省演出大獲好評，於1988年春節期間受邀至北京人民大會堂演出，至此之後「山西省新絳縣農民鼓樂隊」正式更名為「山西絳州鼓樂藝術團」。

¹⁶ 王寶燦為山西省太谷縣人，1962年起於山西省歌舞劇院任職至今。1996年由今南華大學民族音樂學系周純一先生引薦，於1998年起開始任教於該系。中國政府在文藝界設有諸多獎項，例如建築方面有「魯班獎」；電影方面有「金雞獎」、「百花獎」；戲曲方面有「梅花獎」；民間文藝家協會組織設有「山花獎」；群眾文化方面設有由文化部群星司執行的「群星獎」等國家級獎項。而「杏花獎」則是省級獎項，由各省政府執行，是專門為文藝界編曲、編劇、演員等所設的獎項。

樂中的「鼓」與雅樂中的「鼓」都是必須透過人的生命的實踐後才賦予這些意義。而音樂中的鼓樂是如何透過實踐使得人更明確的掌握與天、與自然、與社會、與人的和諧關係？

在《禮記·樂記》曾提到：

是故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之則莫不和順；在閨門之內，父子兄弟同聽之則莫不和親。故樂者審一以定和，比物以飾節；節奏合以成文。所以合和父子君臣，附親萬民也，是先王立樂之方也。¹⁷

因為音樂在儒家思想中的重要性與「禮」相同，認為「樂」能使人與人之間和諧，而「鼓」則是能使音樂和諧的重要因素。《禮記·學記》中提到：「鼓無當於五聲，五聲弗得不和。」¹⁸在對鼓樂的實踐中體現儒家的和諧觀，能使人內心更趨於平和，感受精神與天相通。而對於音樂與和諧之間的相關研究已有相當多的成果，但從「鼓」的角度出發與和諧觀念，甚至與天人合一觀念作結合的研究卻很少人注意。本文以鼓樂的實踐與儒家中的和諧觀念為研究的對象，嘗試循此脈絡加以了解、研究，希望藉儒家思想中的和諧觀念，對鼓樂在實踐的過程中能夠有思想上的幫助，並且加以證明從儒家思想上實踐鼓樂的可能性。

第二節 研究方法

方法是為達目的或要求而有的一些操作程序，可以說是一種工具，而研究方法，顧名思義一是作為研究時所使用的工具。每種研究方法都能夠提供不同的角度切入來詮釋經典文獻，使得研究過程能夠有系統的呈現且前後不相互矛盾，而任何一種研究方法本身都擁有合理性，也同時擁有侷限性。在研究方法的使用

¹⁷ 《禮記·樂記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁700。

¹⁸ 同上註，頁856。

上，有些研究採用了某一種為其主要的研究方法，而也有部分始將幾種不同的研究方法相互參雜為用，作為研究中的主要進路。本論文研究方向是透過經典文獻中的觀念分析、了解，再與實踐面做相當程度的結合，依論題之所須，本論文列舉幾個研究方法：「基源問題研究法」、「文獻分析法」、「創造性的詮釋學法」。

一、 基源問題研究法：

此研究方法是由勞思光先生所提出，他在《新編中國哲學史》中說道：「所謂『基源問題研究法』是以邏輯意義的理論還原為原始點，而以史學考證工作為助力，以統攝個別哲學活動於一定設準之下為歸宿……，所謂理論還原的工作，就是從許多論證中逐步反溯其根本意向所在。根本意向發現了，配合一定的材料，我們即可以明白基源問題應如何表述。」¹⁹本論文利用此研究方法將「鼓」的歷史，從上古時期直至當代發展，初步的探討鼓樂的起源與發展歷程，從而發現鼓樂的發展與文化思想的發展是相互影響，並且同時存在於彼此的理論或觀念之中；不論是從學術思想的角度或演奏實踐的角度都能夠發現，雅樂與俗樂中的「鼓」皆是以節度、相和的角色存在。而中國文化的主流——儒家思想，也認為在人格養成的過程中，此兩種概念相當重要並且是不能或缺的因素。

二、 文獻分析法：

依照莊慶信先生的說法：「文獻分析法又稱為文獻資料分析法，適用於專門性、歷史性、系統性、比較性的主題……，它是系統而客觀的界定、檢驗、分析、綜合證明的方法，以確定『過去事件』或文本的確實性和結論。它所採取的步驟為：(1)確定問題與擬定假設；(2)蒐集文獻資料；(3)分析資料；(4)解釋與歸納資料。」²⁰本論文首先蒐集與「鼓樂」相關的文獻，包含了相關書籍、期刊、論文等資料，再針對這些資料中描述或專門撰寫與「鼓」的製造、形制、種類、

¹⁹ 勞思光，《新編中國哲學史：第一冊》，台北：三民書局，1987年，頁15。

²⁰ 莊慶信，《中西環境哲學一個整合的進路》，台北：五南圖書出版社，2002年，頁18。

演奏或甚至傳說等文字，加以閱讀、整理、分析，然後與儒家思想中的和諧觀念做對照以及證明，鼓樂確實與儒家思想得以相印證且相互並用。

三、創造的詮釋學法：

本論文主要採用的研究方法之一是傅偉勳先生所提出的「創造性的詮釋學」。關於這個研究方法，傅偉勳先生提出有關它包含的五個層次：

- 1、實謂層：「原作者(或原典)實際上說了些什麼？」，基本上關涉到原典校勘、版本考證與比較等基本問題。
- 2、意謂層：「原思想家(或原典)想要表達什麼？」，通過語意澄清、脈絡分析，盡量客觀地了解並詮釋原思想家的意思。
- 3、蘊謂層：「原思想家(或原典)可能要說些什麼？」或「原思想家的可能蘊含是什麼？」，亦即透過思想史上已經有過的許多原典的詮釋進路，探索原思想家種種可能蘊含之深層意義。
- 4、當謂層：「原思想家(本來)應當說出什麼？」，此乃以批判的詮釋，考察原典文獻哲學基礎，並為原典說出本來應當說出的話。
- 5、創謂層：「原思想家現在必須說出什麼？」或「為了解決思想家未能完成思想課題，創造的詮釋學者現在必須踐行什麼？」，此階段不但講活了原思想家的教義，更要呼應時代的需要，解決並創造原思想家未能完成的課題。²¹

傅偉勳先生提出的這五個層次的重點，筆者在對文獻做參閱時必須將其把握，避免主觀的斷章取義，並且能夠旁徵博引更多的相關文獻加以佐證，以期將

²¹ 傅偉勳，《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北：東大圖書公司，1990年，頁10。在這五大辯證層次中，傅先生將「必謂」改為「創謂」。他在《學問的生命與生命的學問》一書中提到：「我把最高一層的『必謂』改為『創謂』，這樣更能表達於此層次，創造的詮釋學最後轉化而為創造性思維的理趣。」故本文在此根據傅先生的更訂而採用「創謂」一詞。傅偉勳，《學問的生命與生命的學問》，台北：正中書局，1993年，頁228。

現代能夠眼見、耳聞的鼓樂實踐與原典文獻中的相關記載做出實際上的聯繫。

而在使用任何一種研究方法上，無不力求研究者能夠擁有客觀的角度，在原典文獻中的哲學概念的基礎上，加上研究者的想法與詮釋做為新的研究進路。而在有關如何成為一位具備客觀角度的詮釋者，袁保新先生認為在詮釋者「理解上的要求」，有六項形式條件的提出：

- 1、一項合理的詮釋，其詮釋本身必須在邏輯上是一致的。
- 2、一項合理的詮釋，必須能夠還原到原典中，取得文獻的印證與支持，而其詮釋觀點籠罩的文獻越廣，則詮釋就越成功。
- 3、一項合理的詮釋，應該盡可能運用經典本身無疑議的文獻來解釋有疑義的章句，用清楚的觀念來解釋不清楚的觀念。
- 4、一項合理的詮釋，應該將經典本身視為在思想上一致和諧的整體，避免將詮釋對象導入自相矛盾的立場。
- 5、一項合理的詮釋，必須一方面將詮釋主體置於他們隸屬的特定時代的文化背景來了解，但另一方面也要能夠抽離出它不受時空局限的思想觀念，且盡可能用現代語言與哲學經驗傳遞給讀者。
- 6、一項合理的詮釋，對其詮釋方法與原則應有充份的意識，並願意透過與其他詮釋系統的對比，調整修正其方法與原則。²²

根據袁保新先生提出的六項合理的詮釋條件，吾人可以知道詮釋的方法是要能夠以合理的、符合文本的表達內容意涵，還有包含邏輯一致與必須取得無疑議的文獻來加以佐證。對詮釋者而言，必須要避免在分析過程中的結論過於斷章取義，並且要力求在研究內容尚能符合作者思想的承襲與時空背景。²³由此可知，

²² 袁保新，《老子哲學之詮釋與重建》，台北：文津出版社，1991年，頁77。

²³ 袁保新先生進一步的說：「為了避免斷章取義，我們所有的分析不但要求還原到文獻的脈絡中來說明，而且也要求將整個孟子思想的理解置於孟子所繼承的傳統，以及他所面對的時代環境來掌握。」袁保新，《孟子三辨之學的歷史省察與現代詮釋》，台北：文津出版社，1992年，頁5。

詮釋應該將思想視為一個和諧的整體，而為了達到這一整體性，詮釋應該跨越時空的背景並包含主客觀在內。

對於使用較多古典文獻作為研究的內容的論文，詮釋學的方法是其研究方法中不可缺少的一種，而關於詮釋學，高柏園先生即提出他的見解：

所謂詮釋(interpretation)，其基本的意義，就是吾人根據自我的生命歷史，透過客觀的方法操作，面對詮釋對象加以認識與瞭解，並進而對詮釋對象的意義加以掘發與建構。²⁴

依照高柏園先生的看法，利用透過吾人的生命歷史對古典文獻的涵義加以揭示，將使得詮釋上更能貼近文本的原意，也意味著所謂對文獻的詮釋，是無法在脫離詮釋者而獨立擁有客觀的意義。

本文以傅偉勳先生所提的「創造的詮釋學法」為主要的研究方法主軸，並且將袁保新先生與高柏園先生所提出關於詮釋學的基本原則作為操作時主要的參考標準，以期將文獻中的涵義以客觀的方式呈現，並且能夠與實踐面有更多的切合。

第三節 研究步驟

依照本論文的内容而言，是以儒家思想中的和諧觀念與鼓樂的實踐兩種範疇做理論與實際上的結合，希望對鼓樂的演奏能夠有思想上的幫助，並且加以證明從儒家思想上實踐鼓樂的可能性。本論文研究架構共分為四章：

第一章〈緒論〉：簡述本論文之研究動機、研究方法以及步驟。

²⁴ 高柏園先生更進一步的說：「原則上，詮釋的對象主要是以人文科學的內容為主，因此，詮釋與解釋(explanation)不同。解釋是指自然科學在處理對象時，乃是以因果關係來說明其現象之產生。因此，解釋種在對因果關係之掌握，而詮釋所處理的人文現象乃是重在對意義的理解、創造與傳達的問題。」高柏園，《中庸形上思想》，台北：東大圖書公司，1991年，頁50。

第二章〈鼓之歷史、音色與文化意涵〉：本章第一節將從鼓的起源開始，依照時間與朝代的劃分，對各朝代中具有特色的鼓與在當朝音樂中的發展作扼要的介紹。由於不同種類的鼓不僅在形制與音色上不同，所產生的演奏技法也不盡相同，在第二節也提出幾種較具有代表性的鼓，對其演奏的技法加以闡述，另外也試著對鼓樂的記譜方式從文獻中找尋其記錄方式的演變。而不同種類的鼓與其演奏技法，帶給古代中國人很多啟發，並且從鼓所擁有的特色加以利用，第三節則參閱一些文獻所擁有的記錄，對古代中國人的日常生活中鼓的應用與人們所賦予的文化意涵進行探討。

第三章〈鼓樂在中國思想上的哲學意義〉：鼓樂，也是音樂中的其中一種類型。在對鼓樂有更深入的研究之前，本論文認為需要對「樂」先做基本的探討與了解。「和」是音樂能夠帶給吾人的一種感受，能夠使人與他人、人與社會、人與自然甚至宇宙達到和諧共處的關係，從這個概念繼續深入以「鼓樂」為中心，探討「鼓樂」除了在演奏上的意義之外，在音樂審美思維中衍伸出來與生活相關的人文思想。主要從「和諧」與「中和」開始，對於從鼓樂所衍伸出來的這一概念，將從儒家對和諧與中和的概念來理解，找出與鼓樂相關的部分內容加以分析，並加入對鼓樂實踐的部分做印證。接著第二節談到音樂中主要組成的因素——「節」。中國傳統音樂中的「節」主要由鼓來負責維持，透過鼓樂對人產生一種有節度的概念，使得人與他人能夠對自身的行為有所控制而達到內心的平和，本文將從音樂的實踐中影響人的行為進而達到有所節制，並且透過文獻的記載來加以分析。而人與他人、社會、自然的關係和諧，並且能夠在生活中保持自身的行為上與態度上應有的節度，且透過鼓樂能夠使內心平和進而與天相互感通，達到天人相和的境界。而在第三節中，將由此角度探討音樂在這境界中所扮演的重要角色，以及鼓樂的實踐中所蘊含的意義。

第四章〈結論〉：針對本論文中所探討的鼓之歷史、音色與文化意涵、樂音在中國思想上的哲學意義這兩個章節，來反思從鼓樂的實踐上如何能夠更清楚明白的了解：在實踐鼓樂的過程中人們心境中的平和與行為上的節度，以及與天相感之間的聯繫關係。透過鼓樂實踐與古典文獻印證後所得到的論述，並且加以扼要的說明，以作為中國鼓樂實踐的哲學探析之總結。

第二章 鼓之歷史、音色與文化意涵

鼓，是中國古老的樂器之一。據《禮記》記載：「土鼓蕢桴葦籥，伊耆氏之樂也。」¹這段文字就說明了中國最早出現「鼓」這樣樂器的時間，它與先民的生活有很大的關係，不僅具有樂器的藝術功能，而且在軍事、政治、經濟和日常生活中也有多方面的實用價值，在古代和現代社會生活的許多領域中發揮著獨特的作用。而「鼓」字在三千年前的殷墟甲骨文即有記載，在字型方面：「壺」字是稍早期的字型，稍後則出現了「鼓」字，最後才出現「鼓」這一字；而在字義方面：「鼓」這一字的含義最初是指打擊樂器「鼓」，後來又擴展至演奏樂器的意思。²由此可知「鼓」不僅在藝術功能或是生活中的使用有著多樣化的型態，在字型與字義上經過多次的演變過程，更是包含了許多深層的文化意涵，值得吾人進一步的探討，以下筆者就扼要的介紹鼓的歷史。

第一節 鼓的歷史

一、上古時期：

(一)上古時期：

在《山海經·海內東經》中曾提到：「雷澤中有雷神，龍身而人頭，鼓其腹。在吳西。」³上古時期的人們認為雷鳴是因為天上有某種神獸或是神人，拍打肚皮而發出的聲響。

東海中有流波山，入海七千里，其上有獸，狀如牛，蒼身而無角，一足，出入水則必風雨，其光如日月，其聲如雷，其名曰夔。黃帝得之，以其皮

¹ 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁582。「土鼓」，利用陶土製做的鼓身；「蕢桴」，以草裹土製成的鼓槌；「葦籥」，一種吹奏樂器。

² 李方元、葉敦妮，〈「鼓」義考原〉，《中國音樂》第4期，2009年。

³ 郭璞，《山海經箋疏》，台北：漢京文化事業有限公司，1983年，頁373。

為鼓，楛以雷獸之骨，聲聞五百里，以威天下。⁴

根據《山海經箋疏》的記載，黃帝使用夔的皮來製作成鼓，而得以利用夔所附有的神力，使得鼓聲能夠威震天下。依照著這樣的想像，人們開始進一步的模仿雷聲，於是尋找製作鼓的各種方法。而有關鼓的製作與使用，依照信史的記載至少已經有三千多年的歷史，根據考古發現史前時期的鼓大致可分為兩種：一是土鼓，另一種則是木鼓。所謂的土鼓，就是利用陶土燒製成鼓框，再以動物的皮蒙上作為鼓面所作成的陶鼓。這一類型的鼓出土的比較多，且分布在新石器時代的遺址當中，說明了它們出現的時代較早，是現今所見的鼓類文物早期的標本。至於木鼓，則因為木質材料的器物不容易保存，所以考古所發現的數千年前的木鼓相當罕見。⁵而不論是土鼓或木鼓，都可見先人製作鼓的工藝與技術上的巧妙之處，也提供了今天製鼓與使用上更多的參考與借鑒。在山西襄汾陶寺遺址出土的鼉鼓(圖 2-1)是目前所見最早的木鼓標本，⁶是古人用做宗教禮儀或巫術活動時的重要工具。⁷而現在收藏於山西博物院的土鼓(圖 2-2)則是屬於新石器時代的古物，也是宗教禮儀與巫術活動中不可或缺的工具，並且還象徵擁有者的地位與權力。從圖片中可以清楚的見到它的外觀，沿著鼓框的周圍那些突起的圓狀物就是用來勾住蒙在鼓框上的獸皮，和現在鼓框上所用的鼓釘有相近的功能與作用。

在《禮記·禮運》中有段關於土鼓的記載：

夫禮之初，始諸飲食。其燔黍捭豚，污尊而抔飲，蕢桴而土鼓，猶若可以致其敬於鬼神。⁸

⁴ 郭璞，《山海經箋疏》，台北：漢京文化事業有限公司，1983年，頁406。

⁵ 王子初，《中國音樂考古學》，福州：福建教育出版社，2002年，頁80-81。

⁶ (圖 2-1)，吳釗，《追尋逝去的音樂蹤跡：圖說中國音樂史》，北京：東方出版社，1999年，頁25。

⁷ 同上註，頁82。

⁸ 《禮記·禮運》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁416。

禮制最初的形成就包含了飲食與音樂，雖然形制與樣式都顯得簡陋，但是依舊可以清楚的了解，禮與樂共同在相同的場合被使用的時間點是很早的，而鼓明顯的被記錄下來，更顯出它在禮樂儀式的進行中所佔有的重要地位。



圖 2-1 鼃鼓

《追尋逝去的音樂蹤跡：圖說中國音樂史》



圖 2-2 土鼓 (山西博物院，筆者攝影)

(二)夏、商時期：

到了三代，由於生產力的發展，房子與牲畜漸漸成為私有財產，氏族中出現富有的大家庭。原本氏族公社中的首領成了氏族中的貴族，從戰爭中抓到的俘虜成了奴隸；原有的氏族公社瓦解，逐漸由興起的農村公社取而代之。社會上逐漸形成奴隸、農民與王和貴族，兩大階層的對立局面，而原本由選舉產生的部落聯盟首領，在夏代的禹死後直接由他的兒子——啟繼位，從此不再經由選舉產生首領而建立了世襲的制度。⁹而夏代所使用的音樂甚至是樂器，史籍上已經失載，但從出土的樂器中，則可以看出似乎有磬、銅鈴和埙等等；而鼓類樂器方面，則以上述所提到「鼉鼓」為其代表，筆者在此便不多作論述。¹⁰

夏代結束後進入了商代。商代除了農業和畜牧業的發展之外，手工業也已經發展起來，青銅器的冶煉與鑄造已經達到高水準的發展，銅鼓(圖 2-3)大約就是在此時出現。它的鼓身作橫桶狀，下端有四個鼓足，上飾有雙鳥，鼓面上則飾有鼉皮紋，鼓腔兩端還有乳丁紋三列，這或許就是後世所謂的「足鼓」。¹¹而在鼓身的兩側各飾有一人面，呈圓目張口狀，通體更飾有饕餮紋。精美的紋飾不僅更加彰顯商代手工業的發達，另一方面，精美的饕餮紋更代表著商代巫術的盛行。銅鼓在當時主要是作為禮樂器使用，於商王和各級王的祭祀儀式之中與大磬(圖 2-4)配合使用，當然也做為一種統治者的權力象徵。

(三)周朝、春秋、戰國時期：

周朝所實行的封建制度，將社會各階層的人們分化的更加明顯。在周公制禮作樂後，不僅在樂曲的使用上需要依照身分的不同而使用，在樂隊與舞隊的人數上也有所區分，甚至是使用的樂器的數量也必須要按照禮制的規範而有所不同，這種嚴格的規定各級貴族的用樂制度，也就是「樂懸」制度。這個制度將不同身分等級所使用的樂器規模明確的區分為宮懸、軒懸、判懸以及特懸，分別是天子、

⁹ 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981年，頁15。

¹⁰ 吳鈞，《追尋逝去的音樂蹤跡：圖說中國音樂史》，北京：東方出版社，1999年，頁28。

¹¹ 同上註，頁36。

諸侯、卿大夫以及士所能享用的音樂規格。可以看出，樂懸制度是周朝禮樂制度中重要的核心內容之一；而鐘磬類大型編懸樂器，則是樂懸制度的實際體現。這些鐘磬類的大型編懸樂器中，又因為鐘是青銅所鑄造，銅在當時稱為「金」，是一種十分昂貴的材料，而鑄鐘一件的花費少則數十斤，多則要數百斤，相較之下，石磬以石為材料，當然就便宜了許多。不僅僅在材料的價格上差異許多，從工藝的角度來說，青銅樂器的鑄造需要很高的技術，還涉及採礦、冶煉、合金比例、翻模技術等等。相比之下，石磬的製作工藝要簡單的多。¹²因為銅鐘的製作相較於石磬來說比較困難，在鐘磬音樂裡更顯得重要，並且也成為王公貴族權利與地位的象徵。



圖 2-3 銅鼓 (筆者攝影)



圖 2-4 大磬 (筆者攝影)

隨著周朝王室的衰微，西周初年所制定的禮樂制度遭到了破壞，出現禮崩樂壞的局面。春秋時期，各路諸侯紛紛崛起，無視周王室的權威，擅自享用了超越自己爵位等級的樂懸規模，從客觀的角度看來，造成了春秋戰國時期鐘磬音樂急遽的發展，也留下了許多豐富的音樂文物，包含有簧管類樂器、弦樂器、青銅類樂器以及律管等等。¹³其中，在春秋、戰國這時期出土的鼓類樂器有建鼓(圖 2-5)、虎座鳳鳥懸鼓(圖 2-6)、木鹿鼓(圖 2-7)等等，以木鼓居多。這些鼓類樂器多有精

¹² 所謂的「樂懸」，其本意是指必須懸掛起來才能進行演奏的鐘磬類大型編懸樂器。王子初，《中國音樂考古學》，福州：福建教育出版社，2002年，頁143-144。

¹³ 王子初，《中國音樂考古學》，福州：福建教育出版社，2002年，頁177。

美的製造和外觀，如建鼓的底座，是屬青銅製造，呈圓錐體，上面還做了許多雕花的裝飾，高貴而華麗；木鹿鼓是用木頭雕刻成的實心鼓，呈臥伏狀，鹿角、頭和身體以及臀後所插的小木鼓皆是使用榫卯的技術連接而成，全身以黑色為底，其表面以紅、黃、金三色繪製斑點花紋，鼓面則是以漩渦狀的花紋作為裝飾，小巧又精緻；而虎座鳳鳥懸鼓則是由兩隻相互背對踞伏的虎為底座，虎背上各立有一隻鳳鳥為鼓架，虎和鳳鳥全身皆以黑色為底，身上繪以紅、黃、金三色的虎斑紋以及鳥羽紋，既生動又優雅。



圖 2-5 建鼓 (筆者攝影)



圖 2-6 虎座鳳鳥懸鼓 (筆者攝影)



圖 2-7 木鹿鼓 (筆者攝影)

二、中古時期：

(一)秦、漢時期：

秦朝統一了前朝的混亂局勢，並且將度、量、衡以及文字、錢幣訂定相同的規格與標準。漢朝憑藉著前朝發展基礎，將原本既有的文化內容推向高峰，並且還進一步與西域做經濟與文化上的交流，使得中國文化注入一股新的潮流。在秦、漢兩朝的發展之下，一方面，整個大環境的秩序顯得平穩而安定，帶動了經濟的發展與繁榮；另一方面，因社會的安定與發展，中央集權的封建制度也漸漸由形成趨於鞏固。¹⁴但秦朝存在的時間非常的短暫，漢朝代秦而立後在政治、經濟、文化上大體都沿襲秦朝的制度，而除了國內的積極建設與發展，在這時期漢朝所屬的中原地區與西方、北方的各民族也有相當密切的往來。特別是西漢時期所打通的「絲綢之路」，更是使中國與中亞、西亞地區的國家能夠在音樂文化方面的交流有更多的機會。¹⁵

漢朝的音樂由「鐘鼓樂」逐漸發展為「鼓吹樂」(圖 2-8)，¹⁶是一種以吹管樂器與鼓為主的音樂形式。在《樂府詩集》卷一十六中曾引到：

劉瓛訂軍禮云：「鼓吹，未知其始也。漢班壹雄朔野而有之矣，鳴笳以和簫笙，非八音也。」¹⁷

班壹所使用的「鼓吹」是來自於中國西北民族的馬上之樂，是一種外族的音樂，這樣的音樂形式在漢朝興起後，在宮廷與軍旅中迅速的發展，並且在發展的過程中因應使用的場合與使用的樂器不同，而演變出各種不同的類型，如：列於殿廷，作為宴饗樂演奏與隨天子出行，在儀仗隊伍中吹奏的「黃門鼓吹」；隨行車架而演奏的「騎吹」；用於軍旅之中，乘馬隨軍演奏的「橫吹」；主要用於郊廟

¹⁴ 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981年，頁103。

¹⁵ 吳釗，《追尋逝去音樂的蹤跡：圖說中國音樂史》，北京：東方出版社，1999年，頁110。

¹⁶ (圖 2-8)，中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988年，頁50。

¹⁷ 郭茂倩，《樂府詩集》，上海：商務印書館，1937年，頁193。

祭典等盛大場面的「短簫鏢歌」。各種不同類型的鼓吹樂，配合著不同的樂器配置，所使用的音樂也有不同的來源。¹⁸而不論是哪一類型的鼓吹樂，鼓都是在其中不可或缺的重要樂器。



圖 2-8 鼓吹樂

另外，在漢朝時的鼓舞形象非常的多，其中最常見的是「建鼓舞」(圖 2-9)。¹⁹樂人在建鼓的兩旁一邊擊鼓一邊起舞，這一方面多見於漢朝出土的畫像磚、畫像石之中。所見的舞者有男、有女，還有四人擊鼓的舞蹈或蹲在地上揚起手臂擊鼓，或單腳跪地，或大弓箭步，或跨步跳擊，或回身擊鼓，或擊後折腰等，舞姿迅急豪放，富有陽剛之氣。²⁰



圖 2-9 建鼓舞

¹⁸ 薛藝兵，〈民間吹大的樂種類型與人文背景〉，《民間鼓吹樂研究：首屆中國民間鼓吹樂學術研討會論文集》，1999年，頁34-35。「鼓吹」，鼓吹樂的本名。

¹⁹ (圖 2-9)，中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988年，頁34。

²⁰ 孫敏、王麗芬，《洛陽古代音樂文化史跡》，北京：文物出版社，2004年，頁88-89。

(二)魏晉、隋唐時期：

到了魏晉、隋唐時期，由於早期北方少數民族的戰爭，漢民族與西方少數各民族在音樂文化上有密切的交流、融合，也使得大量少數民族的打擊樂器傳入了中原地區，如羯鼓、²¹腰鼓、²²答臘鼓、²³雞篋鼓等，²⁴這些樂器盛行於隋唐時期，並使用於隋唐的宮廷音樂當中。

在雅樂方面，漢朝時期所興起的鼓吹樂，因外族打擊樂器的傳入更顯得多樣化，在《隋書·音樂志》中記載隋煬帝時所用的鼓吹樂樂器的使用：

至大業中，煬帝制宴饗設鼓吹，依梁為十二案，案別有鐃于、鉦、鐸、軍樂鼓吹一部。案下皆熊羆…其大駕鼓吹，並朱漆畫。大駕鼓吹，小鼓加金鐻、羽葆鼓、鏡鼓、節鼓，皆五彩重蓋，其羽葆鼓，仍飾以羽荷。²⁵

這段文字就呈現了隋朝時的雅樂當中鼓吹部樂器的多樣，說明了這些外族的打擊樂器在中原地區流行的情況。到了唐代，隸屬太常寺的鼓吹署則專門管理儀仗中的鼓吹音樂和部分的宮廷禮儀活動，表示鼓吹樂從漢朝興起之後，漸漸受到重視，並且成為宮廷音樂中不可或缺的一環，是鹵簿與軍樂的官署。²⁶

而燕樂部分，在隋朝開皇初年將燕樂按照地區或國別劃分為「七部樂」，分別是：國伎、清商伎、高麗伎、天竺伎、安國伎、龜茲伎、文康伎；到了隋煬帝時，又增添了「康國」、「疏勒」兩部歌舞，擴充為九部樂，將漢族音樂與外族音

²¹「羯鼓」，呈直圓筒形，高框，兩頭用條繩緊張兩革面，為印度系統之杖鼓。薛宗明，《中國音樂史：樂器篇》，台北：台灣商務印書館，1983年，頁108。

²²「腰鼓」，廣首纖腰，兩頭擊之，聲相應和，傳自印度，隋唐胡樂系之西涼、龜茲、疏勒、高麗、高昌諸樂用之，型態、大小頗不一致。薛宗明，《中國音樂史：樂器篇》，台北：台灣商務印書館，1983年，頁93。

²³「答臘鼓」，為兩革面夾圓筒形短框以條繩相互緊縛之鼓。薛宗明，《中國音樂史：樂器篇》，台北：台灣商務印書館，1983年，頁76。

²⁴「雞篋鼓」，形狀近似圓球形，兩端擊處略平。薛宗明，《中國音樂史：樂器篇》，台北：台灣商務印書館，1983年，頁123。

²⁵ 魏徵，《隋書·音樂志》，北京：中華書局，1973年，頁382。

²⁶「鹵簿」，古代皇帝、皇后、太子、親王等外出時在其前後的儀仗隊，其規模約在數百人至千餘人不等。劉再生，《中國古代音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社，2006年，頁302。

樂所具有代表性的樂舞列為皇宮貴族宴飲、娛樂之樂，說明了燕樂在隋朝發展的重要性，而不論是哪一部音樂所使用的樂器之中，鼓類樂器都佔有相當大的比例。²⁷

在《樂府雜錄》中曾提到：

明皇好此伎，有汝陽王花奴尤善擊鼓，花奴時戴硃絹帽子，上安葵花，數曲曲終，花不落，蓋能定頭頂爾。黔帥南卓著羯鼓錄，中具述其事。咸通中，有王文舉，尤妙弄三杖打捺，萬不失一，懿皇師之。²⁸

唐明皇是歷史中幾位愛好音樂的帝王諸侯之一，尤其喜愛羯鼓與笛子。不僅是一位優秀的音樂家，還推動了盛唐音樂的發展，將唐朝初年發展而成的九部樂、十部樂確立為坐部伎與立部伎，更特別設立了梨園專門培養、訓練音樂人才的音樂機構，雖然在六十五年後解散，但對後世音樂文化所造成的影響卻是深遠且重要的。考古學者在五代前蜀王建墓穴發現，其墓刻中的樂隊是屬於唐朝宮廷燕樂的形式，共有二十四個歌舞伎，其中打擊樂器就占了十二件，而在這麼多的打擊樂器中，鼓類樂器就有八件之多(圖 2-10)，²⁹說明了魏晉、隋唐時期從外族傳入的打擊樂器之多不僅受到王宮貴族的喜愛也普遍的在宮廷燕樂中使用，並且對後世的音樂文化積累了許多可供借鑒的歷史經驗。³⁰



圖 2-10 王建墓刻中的鼓類樂器

²⁷ 劉再生，《中國古代音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社，2006年，頁 274-279。

²⁸ 段安節，《樂府雜錄》，台北：台灣商務印書館，1966年，頁 34。

²⁹ (圖 2-10)，中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988年，頁 93-96。

³⁰ 劉再生，《中國古代音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社，2006年，頁 304-382。

三、近古時期：

(一)宋、元時期：

宋代的教坊大樂是宮廷燕樂中最為盛大的合奏形式，其形制與規模之大已經不是盛唐時期的宮廷燕樂可比擬，表演的形式也朝向多樣化、小型化的方向演變，更顯得燕樂的精緻化程度。《宋史·樂志》曾記載：

宋初循舊制，置教坊，凡四部……每春、秋、聖節三大宴，其第一，皇帝升坐，宰相進酒，庭中吹箏篥；以眾樂和之，賜群臣酒，皆就坐，宰相飲，作《傾杯樂》，百官飲，作《三台》。第二，皇帝再舉酒，群臣立於席後，樂以歌起。第三，皇帝舉酒，如第二之制，以次進食。第四，百戲皆作。第五，皇帝舉酒，如第二之制。第六，樂工致辭，繼以詩一章，謂之「口號」，皆述德美及中外蹈詠之情。初致辭，群臣皆起，聽辭畢，再拜。第七，合奏大曲。第八，皇帝舉酒，殿上獨彈琵琶。第九，小兒隊舞，亦致辭以述德美。第十，雜劇罷，皇帝起更衣。第十一，皇帝再坐，舉酒，殿上獨吹笙。第十二，蹴鞠。第十三，皇帝舉酒，殿上獨彈箏。第十四，女弟子隊舞，亦致辭如小兒隊。第十五，雜劇。第十六，皇帝舉酒，如第二之制。第十七，奏鼓吹曲，或用法曲，或用《龜茲》。第十八，皇帝舉酒，如第二之制，食罷。第十九，用角抵，宴畢。³¹

這是一份宋朝初年宮廷燕樂的節目單，雖然反映出宋朝音樂藝術形式的多樣化發展，但由於宋朝的宮廷音樂在一定的程度上排斥民間音樂：「民間作新聲者甚眾，而教坊不用也。」³²而漸漸的呈現出衰落的趨勢，音樂藝術發展的重心則逐漸轉移到廣闊的城市與鄉村。³³由於宋朝的工商業發達，百姓在生活物質充裕

³¹ 脫脫，《宋史·樂志十》，北京：中華書局，1977年，頁3347-3348。

³² 同上註，頁3356。

³³ 劉再生，《中國音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社，2006年，頁411-412。

的條件下，開始對休閒娛樂等精神面的需要有所尋求，加上瓦舍、勾欄這一類固定的娛樂演出場所大量的出現，促使宋朝發展出多樣化的市民藝術，如說唱、雜劇、散樂等音樂藝術形式，而這些音樂藝術形式的伴奏樂器都少不了鼓，如說唱音樂中的幾種主要藝術形式：唱賺(圖 2-11)、³⁴鼓子詞、³⁵諸宮調，³⁶其伴奏樂器都是以鼓、板為主再搭配笛子或弦樂器作為主要的表演形式。另外，器樂的發展也受到民間音樂藝術的影響，有一種普遍流行的器樂合奏，主要就是利用鼓、拍板和笛子來進行，有時候加入水盞與鑼等打擊樂器；通常這樣的合奏形式有很大的彈性，也可加入杖鼓的獨奏部分增加合奏的精采度。這樣的發展在宮廷裡也不例外，宋朝除了教坊大樂之外也有小樂器的合奏，主要是利用拍板、鼓、笛子和札子，和民間的小樂器合奏相較之下不那麼的豐富多樣。

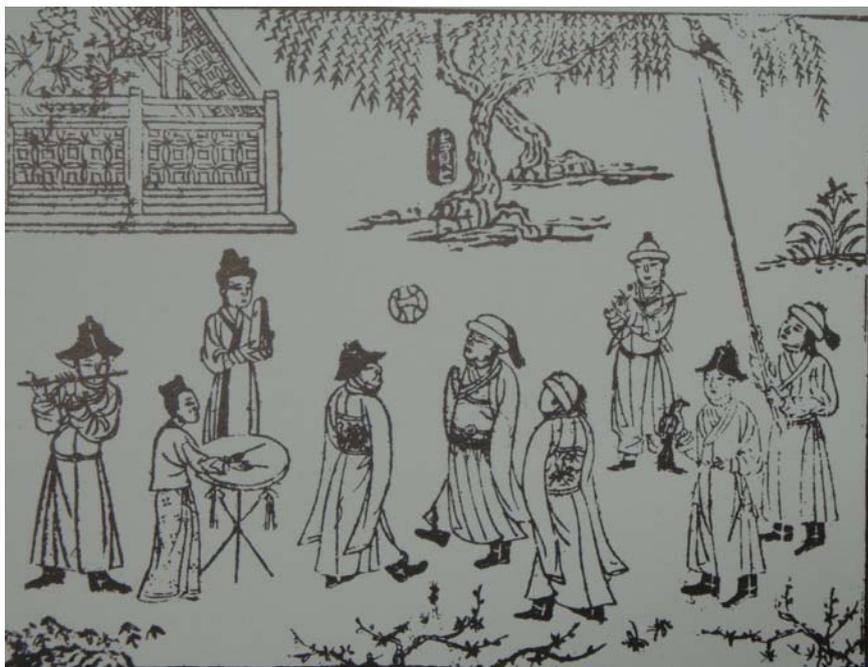


圖 2-11 唱賺

³⁴ 「唱賺」，宋代瓦舍間流行的一種歌唱技藝，興起於北宋。到南宋時，民間藝人張五牛因聽到「鼓板」技藝中「太平令」和「賺鼓板」音樂上抑揚起伏的繁複變化，受到啟發，遂吸收了慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、少數民族的番曲以及叫聲等唱調，重新發展「賺」的唱法，使唱賺更為錯落有致，優美動聽。鼓板：單皮鼓和檀板兩種樂器的合稱。(圖 2-11)，中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988 年，頁 106。

³⁵ 「鼓詞」，流行於北方的一種說唱音樂，可能與宋代的鼓子詞有一定的聯繫。鼓詞的伴奏，起初只有小鼓和拍板，後來才加用三弦。

³⁶ 「諸宮調」，傳說是北宋時期，一位在汴京瓦子勾欄中賣技的澤州藝人孔三傳所創。使用多種不同宮調的歌曲構成，音樂非常複雜，一般用於描寫相當複雜的故事，是一種大型的、成本的長篇說唱音樂。

到了元朝，蒙古統治者利用分化政策將各族人民劃分為四大類：蒙古人、色目人、漢人、南人，實行階級壓迫和民族歧視；另一方面，蒙古的貴族還把人們分為十個等級：一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七匠、八娼、九儒、十丐。社會環境變得充滿民族、階級的矛盾，這些生活中尖銳的問題變成為當時文學藝術作品的重要主題，而雜劇藝術則將這些加以戲劇化發展，適應時代的需求。因為文人的社會地位居下，僅比乞丐稍高，根本不受到蒙古統治者的重視與信任，再加上科舉考試被長期廢除，更杜絕了讀書人晉升的機會。在社會現實環境的打壓之下，許多文人便投身到雜劇的創作中，貼近人民的生活中將社會問題真實的呈現在雜劇之中，促使雜劇在元朝時期有高度的發展。³⁷而元朝雜劇的伴奏樂器主要是以鼓、板、笛子以及鑼為主，與宋朝時期並無太大的差別。

而在宮廷雅樂的部分，元朝大多沿用前朝的樂器，在《元史·禮樂志》中記載：

元初，鐘用宋、金舊器，其識曰：「大晟」、「大和」、「景定」者是也。……
磬亦用宋、金舊器。至元中，始採泗濱靈壁石為之。³⁸

除了鐘、磬之外還有部分的吹管樂器、彈弦樂器以及打擊樂器，如排簫、篪、笙、一弦琴、五弦琴、七弦琴、瑟、金鉦、金鐃、金鑊、建鼓、晉鼓、雷鼓、雅鼓、搏拊等。雖然元朝在樂制與樂律上沒有太多的改變與創新，但對於了解前朝禮樂的人可說非常重視；另外，更制定了宮懸樂、登歌樂以及文武兩種舞蹈，以便在祭祀太廟時所使用；更制定了元朝所使用的各種樂曲，如元朝樂曲總名曰《大成之樂》，迎送神曲曰《來成之曲》，烈祖曰《開成之曲》，太祖曰《武成之曲》，太宗曰《文成之曲》，睿宗曰《明成之曲》，定宗曰《熙成之曲》，憲宗曰《威成

³⁷ 劉再生，《中國古代音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社，2006年，頁463-465。

³⁸ 宋濂，《元史》，北京：中華書局，1976年，頁1700。

之曲》等曲目。³⁹

而這個時期在民間也出現了一種新的打擊樂器：漁鼓和簡子(圖 2-12)。這是在元朝宮廷宴樂在壽星隊的第十隊所用為歌舞的道具，也稱為「竹琴」或是「道筒」，是以竹子節下來為鼓筒並蒙上皮以手指擊之。⁴⁰



圖 2-12 漁鼓和簡子 (筆者攝影)

(二)明、清時期：

明朝時期大量的人口從農村湧入城市，也將農村的民歌大量的帶入城市，另一方面，從民歌基礎演變而來的城市小曲，也在這個時期大量的產生，並且受到藝人的加工以及文人的注意，成為市民生活中的需要。而說唱和戲曲更是在城市經濟發達的地區達到空前的繁榮，並且成為反映要求民主自由、反對封建禮教和個性解放的市民思想的一種管道。⁴¹

到了清朝時期，統治者對各民族的人民百姓實行剝削與壓迫，聯合漢人地主階級，壓制漢族人民，製造漢族內部的矛盾；採取民族歧視的政策，由滿州貴族掌握實權，只讓滿州貴族、漢人地主、蒙古王公擔任政府要職；破壞各族人民之

³⁹ 方寶璋、鄭俊暉，《中國音樂文獻學》，福州：福建教育出版社，2006年，頁143。

⁴⁰ 薛宗明，《中國音樂史：樂器篇》，台北：台灣商務印書館，1983年，頁66。

⁴¹ 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981年，頁745。

間的聯繫，挑撥各族人民，使之相互仇恨。在文化政策上大興文字獄，對文人進行迫害，不贊成文人在思想上有新的突破，並且大力倡導程、朱理學以及八股文。而在經濟方面則是因害怕市民階級的興起，進行抑止市民的政策，使處於萌芽階段的資本主義受到阻礙和摧殘。在音樂上，清朝政府大力的提倡「雅樂」；而民間各民族的音樂也在其生活的實踐中發展，尤其是戲曲方面更湧現出許多地方劇種，如高腔、⁴²秦腔、⁴³皮黃等，⁴⁴使得中國近現代的戲劇音樂更多添了精彩的一頁。⁴⁵

元明清三代多以民間音樂為主軸，盛行的音樂體裁以說唱、戲曲為主。在說唱音樂當中，就使用了相當廣泛的鼓類打擊樂器，甚至從曲種名稱就可以看出鼓在說唱音樂中不可取代的重要地位，如：鼓詞、大鼓、⁴⁶漁鼓等。⁴⁷而中國戲曲的打擊樂，主要是由鑼鼓兩類樂器組成，所以也多稱「鑼鼓」樂，此外還常加上鈸、鐃等其他擊樂器。⁴⁸戲台上表現的唱、念、做、打都特別的節奏鮮明，更是與鑼鼓樂有密切的關係，有民間藝人常說：「半台鑼鼓半台戲」就可見得打擊樂在戲曲音樂中是不可缺少的一部分。

而能夠凸顯擊鼓技巧的十番鼓與十番鑼鼓，主要是以打擊樂為主的器樂合奏。除了利用鼓點複雜的節奏變化製造出極為多樣色彩的效果之外，還有鑼、鈸、鐃等銅響樂器的搭配使用，再加上笛子、笙、琵琶、二胡、三弦等樂器的合奏，

⁴²「高腔」，是明代的弋陽諸腔進入到清代以後的繼續發展。高腔這一名稱，也是在清代才開始出現的。張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》，台北：丹青圖書有限公司，1985年，頁184。

⁴³「秦腔」，屬於梆子腔系中最古老的一個劇種。因它發源於陝西，而陝西、甘肅古為秦地，故稱秦腔。常靜之，《中國戲曲及其音樂》，台北：學海出版社，1985年，頁102。

⁴⁴「皮黃」，包含兩中不同的聲腔：一是西皮，一是二黃。這兩種聲腔的來源也各異：一個來自北方，一個產生在江南。經過長期的歷史發展，這兩種聲腔卻緊密的結合在一起，形成一個完整的系統，因此，歷來也就把他們統稱為皮黃。張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》，台北：丹青圖書有限公司，1985年，頁177。

⁴⁵ 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981年，頁747-748。

⁴⁶「大鼓」，曲藝中的一個類別，凡屬彈琴擊鼓板演唱長、短篇唱詞的說唱形式，皆可稱為「大鼓」。是乾嘉時期，山東、河北等地的民間藝人在鼓詞與當地民歌、小曲的基礎上創造的一種說唱形式。

⁴⁷「漁鼓」，又稱「道情漁鼓」，是說唱音樂的一個重要類別。以道教故事為題材，宣揚出世思想，原為道士雲遊江湖，用以宣傳道要和化緣的一種徒歌形式。

⁴⁸ 嚴昌洪、蒲亨強著，《中國鼓文化研究》，南寧：廣西教育出版社，1997年，頁164。

更富有獨特的藝術表現力。⁴⁹

四、當代發展：

西方音樂文化大量的東傳，始自鴉片戰爭，對中國近現代專業音樂的發展產生了深刻的影響。近現代西洋打擊樂的東傳，有兩個重要的時期：第一個時期在十九世紀後半葉，因清宮廷洋物派和君主立憲派採用西洋軍隊和管弦樂隊，軍鼓和定音鼓開始傳入中國。至二十世紀初期，由外籍人士或華人組成的軍樂隊和管弦樂隊已經在上海、北京及哈爾濱等大都市頻繁演出；第二個時期大約是在二十世紀八十年代前後，這時候進入中國的音樂以港台流行音樂為前鋒，西方流行音樂的爵士搖滾樂此時也蜂擁而入，於是獨具風采的爵士鼓也隨之傳入中國，並且普遍用於各種輕音樂當中，⁵⁰至今仍是如此。在此同時，加勒比海沿岸也傳來了當地特有的鋼鼓⁵¹，在中國的樂壇上也敲響了一段小小插曲。但由於造價昂貴、隊形龐大、攜帶不便等種種原因，使得鋼鼓傳入中國只有令人驚艷的曇花一現，而沒有成為另外一股流行的趨勢。

中國傳統的鼓文化在外來鼓文化的融合後更顯得多樣化，而這些外來鼓文化之所以能為中國人接受和認同，主要可分為以下兩點：第一點，它與中國傳統鼓文化有一些基本的共同性因素，如形制上皆屬於膜鳴樂器、大多為雙面圓框皮鼓、均用打擊法演奏等等；第二點，更重要的是因為外來鼓文化與中國傳統鼓文化截然不同的個性因素，引起了中國人的新奇感，並且在一定的程度上彌補了中國傳統鼓文化的不足之處。

從中外鼓文化交融的過程中，可以看出中國鼓文化的發展特點脫離不了中華

⁴⁹ 劉再生，《中國古代音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社，2006年，頁566。

⁵⁰ 輕音樂，指輕鬆愉快、不需要充分思考、供人們娛樂消遣用的音樂。特徵是：結構短小、旋律通俗悅耳、節奏輕快活潑。主要類型有：爵士樂和搖滾樂。邱曉楓，《歐洲音樂的發展與交響作品欣賞》，北京：清華大學出版社，2005年，頁55。

⁵¹ 鋼鼓(steel drum)，一種有固定音高的金屬鼓，其發聲的方式類似鑼。用金屬鼓的底端和部分的鼓壁製成，上鑿槽溝，以增加共鳴。演奏時用橡皮頭槌子敲擊，演奏者可將鼓背在上也可以放在架子進行演奏。

民族文化的背景。中國鼓文化廣泛的引進極富特色的外來鼓文化，以補充自己的不足，豐富與更新故有的鼓文化；另一方面，對於不同的鼓文化不採取全盤接納，而是在民族傳統鼓文化的基礎點上加以借鑒與融合，更顯得中華文化兼容並蓄，博大精深的自信態度。

第二節 鼓的音色與記譜法

中國鼓的種類繁多，所衍生出來的演奏技法與記譜方式也相當的豐富。由於多數的中國鼓沒有固定音高，當使用不同的技法演奏便會產生不同的音色，而鑼鼓經⁵²便是記錄這些音色的重要文字，所形成的一種樂譜形式。

一、音色：

鼓的藝術表現力，主要靠擊鼓的技藝來表現。⁵³這與其他管弦類樂器的演奏法截然不同，由於鼓的發音方式是敲打，所以一切的技巧都在手上，有時直接用手或使用鼓槌敲擊。主要是能夠善用手腕及手指控制鼓槌，並利用自然的彈力來演奏，使力度能夠平均且能輕鬆勝任快速度之樂段。下面以小扁鼓(圖 2-13)與單皮鼓(圖 2-14)為例子，扼要的介紹幾種演奏技法。



圖 2-13 小扁鼓 (筆者攝影)



圖 2-14 單皮鼓 (筆者攝影)

⁵² 鑼鼓經是中國傳統器樂及戲曲裡面常用的記譜方法，以中文字的聲音模擬敲擊樂的聲音，紀錄打擊樂的各種不同的節奏。

⁵³ 嚴昌洪、蒲亨強著，《中國鼓文化研究》，南寧：廣西教育出版社，1997年，頁45。

小扁鼓：又稱核桃鼓，利用不同的演奏手法與鼓槌敲擊鼓的不同部位，如擊鼓心、敲鼓邊、磨鼓釘、蹭鼓皮、頂鼓幫、搓鼓槌、碰鼓槌、嗑鼓環以及打鼓架等，⁵⁴不僅能夠產生多種的音色，還能使表演者增加肢體上的動作，增加視覺效果。

單皮鼓：又稱板鼓，敲擊板鼓有大小份兒之分。小份兒以手腕關節為上下運動的中心，大份兒通過小臂的上下運動與手腕的活動相結合，以增加擊發力。以大腔板鼓為例，輕輕點擊的「多多」聲與重力平擊的「大大」聲是強烈的對比，透過弱奏強擊的「多大」聲頻繁交織，音樂也顯得十分生動，富有生趣。⁵⁵

二、記譜法：

有了演奏的技法，便要有個辦法將這些特殊的手法以及音色記錄下來，於是產生了記譜的方式。而最早被記錄下來的鼓譜，是留存於《禮記·投壺篇》行「投壺禮」和「射禮」時，伴奏樂器中「鼗」、「鼓」在魯、薛的擊法，記錄的方式皆以「○」、「□」簡單明瞭的表達。

鼓，○ □ ○ ○ □ □ ○ □ ○ ○ □ 半，○ □ ○ □ ○ ○ ○ □
□ ○ □ ○ 魯鼓，○ □ ○ ○ ○ □ □ ○ □ ○ ○ □ □ ○ □
○ ○ □ □ ○ 半，○ □ ○ ○ ○ □ □ ○ 薛鼓。取半以下為投壺
禮，盡用之為射禮。⁵⁶

根據《禮記》的注疏，圓形記號是鼗，而鼗的音色比較塌；方形記號則是鼓，鼓的音色則比較響亮。從這份留存下來的譜雖然只能看見音色的不同無法得知節奏如何進行，但是在《禮記正義》中提到，不同的鼓各有不同的節奏，這些不同

⁵⁴ 毋小紅、王寶燦、薛麥喜主編，《山西鑼鼓》，太原：山西人民出版社，1991年，頁5。

⁵⁵ 李民雄編著，《中國打擊樂》，北京：人民音樂出版社，1996年，頁7。

⁵⁶ 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁969。

的節奏也就分別代表了不同的事情，當人們聽到這不同的節奏就可以知道，並且依照自己身分地位作出最適當的反應。⁵⁷

圓者擊鞀，方者擊鼓。古者舉事，鼓各有節。聞其節，則知其事矣。⁵⁸

長期以來，中國傳統音樂傳承的方式大多是以「口傳心授」的方式教導，所使用的記譜方式非常多樣化，大致可分為手法譜、音階譜、手法音階混合譜、線圖譜、總譜及入傳樂譜等數種。⁵⁹而任何記譜法都是一定的音樂信息的儲存，並體現了一定的音樂特點和音樂觀。⁶⁰其中鑼鼓經便是利用口語來模擬打擊樂器的聲音，進而轉換為文字所記錄下來的樂譜，例如咚、大、匡、倉、七、另、才、同等。而記錄的文字會因為地方語言的不同而有所差別，是屬於手法譜的一種。透過鑼鼓經的唸白可以清楚的知道樂段中，各聲部樂器出現的順序以及演奏的手法，甚至該用怎樣的力道和氣口來演奏，也同樣可以表達的清楚。而無論是記下樂曲音響效果，還是記下樂曲的演奏手法，都是源自於對音色表現意義的重視。

61

第三節 鼓的文化意涵

「鼓」不僅僅只是樂器，在日常生活中也經常會使用到與「鼓」相關的詞語，例如鼓勵、鼓掌、鼓吹、鼓動、鼓琴、歡欣鼓舞……諸如此類的用法，有些是用來形容，有些則是動詞。從日常用語之中可以看出，鼓已經深深影響中國人的

⁵⁷ 從音樂符號學來看，實際上是「音樂符號」(樂譜的、音響的)與人的「心靈」之間產生的一種意指關係。「音樂符號」成為能夠表現人的心靈的「能指」符號，而人的「心靈」則成為音樂符號的「所指」對象。人的「心靈」通過「音樂符號」得到了表現，而「音樂符號」通過表現人的「心靈」而成為人心靈交往的特殊中介，成為「有意味」的東西。黃漢華，〈音樂符號行為中的「物」、「身」、「音」、「心」關係之思考〉，《中國音樂學》第2期，2009年4月。

⁵⁸ 鄭玄，《禮記正義》，台北：台灣古籍出版有限公司，2001年，頁1839。

⁵⁹ 薛宗明，《中國音樂史——樂譜篇》，台北：台灣商務印書館，1981年，頁3。

⁶⁰ 王耀華、杜亞雄編著，《中國傳統音樂概論》，福州：福建教育出版社，1999年，頁16。

⁶¹ 匡君、彭歲楓，〈「天人合一」與傳統器樂中的音色觀念〉，《中國音樂》第2期，2008年4月。

生活，它不僅僅與民間藝術相結合，甚至在宗教、司法、軍事、風俗民情都和鼓有密切的關係。

一、宗教：

初民社會人們用鼓做為傳達神意、與上天溝通具有神力的法器。在中國的佛教中也將鼓做為重要的法器來使用，同時具有樂器和法器的作用，稱為法鼓。

佛寺中除了報時用的更鼓之外，還有用齋時所敲的「齋鼓」、通報洗浴時間的「浴鼓」、傳遞信息的「信鼓」以及辯論佛理時召集聽眾的「論鼓」。在佛典中也有許多以鼓來作為譬喻的辭彙，如《法華經·序品》：「欣樂說法，化諸菩薩，破魔兵眾，而擊法鼓。」⁶²、「今佛世尊，欲說大法，雨大法雨，吹大法螺、擊大法鼓、演大法義。」⁶³在佛典中「擊法鼓」表示宣說法理的意思，顯然這個詞彙在佛教經典中已經成為講經說法的代稱了。

在道觀中鼓和鐘也是日常生活作息中重要的計時工具，除了體現實用的功能外，在道教名目繁多的科儀音樂當中，鼓、鑼、鈸等敲擊樂器不僅作為音樂進行中的樂器來使用，更是兼有祭具的功用，甚至被視為含有強大法力的器具。但實際上，渾厚雄壯的鼓點用作召集道眾集合上殿的信號，也使道眾能夠很快的進入莊嚴肅穆的氣氛當中，達到莊嚴法場、統一情緒的藝術功能。

二、司法：

鼓在司法上還造就了一個中國獨特的制度——登聞鼓。電視古裝劇中常常可以見到百姓有冤情時到衙門前擊鼓鳴冤，他們所擊的建鼓就是登聞鼓。登聞鼓用於告狀，相傳是始於夏禹；而登聞鼓之名據說起於晉代，但詳細的記載卻是要到隋代才出現。唐代，太宗時已建登聞鼓，但制度尚未成形；宋真宗將宋太宗設置

⁶² 釋普行，《妙法蓮華經易解》，台北：協林印書館，1975年，頁34。

⁶³ 同上註，頁38。

之鼓司升格，改為登聞鼓院，專門管理陳民的奏章，大大提升了登聞鼓在司法中的地位。明代在前朝的基礎上落實了登聞鼓的作用，並由宣宗下令：「凡擊鼓訴冤，矇蔽阻遏者一律要定罪議處。」⁶⁴到了清代，因為訴冤的管道繁多，雍正初年時便將登聞鼓移入通政司，另外設置鼓廳。⁶⁵

鼓的聲響能夠傳遞到較遠的地方，登聞鼓就是對這一特點加以運用，鼓聲動眾，無論是皇帝或是官員都不能夠遏制或隱瞞冤情，使民情得以上達。在登聞鼓制度中，鼓起到了通報的作用之外，更表明了冤情的重大及告狀者對自己的行動負責的重要意義。

三、軍事：

在軍事上鼓有三個主要的作用：一、顯示聲威，懾服敵人；二、製造氣氛，鼓舞士氣；三、調度軍隊，指揮作戰。

鼓聲的震撼力在古代的戰爭中是震懾敵人的重要工具，甚至還有「鼓險」⁶⁶這一戰術的使用；隨著鼓聲隆隆，形成一種令人畏懼的強而壯大的氣氛，使敵人自亂陣腳而贏得勝利。鼓聲之所以能夠鼓舞士氣原因在於它能夠指揮、調度以及統一部隊的行動；士兵在統一的步調中行動，便會有無窮的勇氣和同袍一起奮勇殺敵。另外一個原因則在於隆隆的鼓聲，不僅僅只震動耳膜，還能夠刺激大腦皮層，使人感覺熱血沸騰，精神亢奮，連「心」也被震撼了。⁶⁷

「師之耳目，在於旗鼓。」⁶⁸戰場上兩軍交戰，聽不見也看不到自己部隊的號令，將帥的指揮變仰賴旌旗和金鼓來傳達。古代的軍隊利用旌旗不同的顏色、裝飾、圖案或不同的指向、狀態來指揮軍隊。旌旗就像是軍隊的眼睛，而金鼓就好比將帥的喉舌。軍隊的行動與否就是以鼓來作為信號，而這裡說的「金」則是

⁶⁴ 王偉凱，《明史刑法志考注》，天津：天津古籍出版社，2005年，頁126。

⁶⁵ 嚴昌洪、蒲亨強，《中國鼓文化研究》，南寧：廣西教育出版社，1997年，頁246-249。

⁶⁶ 司馬子反曰：「楚眾我少，鼓險而擊之，勝無幸焉。」鼓險，即趁敵人沒有防備之時，突然播響戰鼓邀擊，戰而得勝。《穀梁傳》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁89。

⁶⁷ 嚴昌洪、蒲亨強，《中國鼓文化研究》，南寧：廣西教育出版社，1997年，頁199。

⁶⁸ 馮夢龍，《東周列國傳》，台北：三民書局股份有限公司，1976年，頁382。

指鐃于或鐃之類的金屬樂器，用作收兵撤退的暗號。

鼓在軍事和軍隊中當然不只上述的功能還有其他的作用，如以示討伐、徵召人馬、報警、操練軍隊、演奏軍樂、報時以及做為軍中用刑之處。而在現代的戰爭中，槍砲聲遠遠大過於鼓聲，而且遠距離的戰爭再怎麼大的鼓聲也起不了任何的作用，鼓於是漸漸的從戰場上退了下來；在軍營裡，鼓的信號也被現代的軍號給取而代之，鼓在現代的軍隊中的作用僅僅剩下軍樂使用和娛樂活動而已了。

四、民俗風情：

鼓的本身就是一種民俗事象，它的製作和使用都與風俗習慣密不可分。⁶⁹在一般的風俗民情中，婚喪喜慶使用樂隊伴奏是最常見的。但在先秦時代，婚禮卻是不用任何的樂來慶祝的，因為婚禮是屬於陰禮，而鼓代表陽氣，所以不用。直到漢代漸漸的有富人使用鼓樂慶祝，使得當時的婚禮開始了浮侈之風；魏晉南北朝官方才又規定婚娶不得作樂。唐朝時有官員在婚葬中使用鼓吹樂隊，雖遭人上書進諫，卻未受皇帝否決，而到了宋代之後民間嫁娶無不使用鼓吹樂隊助興。

在喪禮中鼓的用途大概分為幾種：一、通報死訊；二、用於禮節儀式；三、用於娛屍；四、用於娛賓。

鼓用來通報的作用不僅限於軍事戰場之中，在古時候的社會也常用來做為通報死訊的用途，尤其是王、后、世子的喪禮，鼓在這裡發揮它傳遞信息的作用。

而按照喪禮的順序有些地方是要用到鼓或鼓樂，如成斂、祭奠、成主、出殯，某些喪禮儀節使用鼓是配合著道士的做法程序，讓法事進行更有節奏也顯得氣氛的嚴肅莊重。在一些少數民族的習俗當中，會在初喪尚未入斂之時集合親友一起歌舞唱歌娛樂死者，他們認為這樣能讓死者不感到孤單。

至於喪禮中用鼓樂娛賓，傳說是漢唐時候所出現的一種現象，不僅有輓歌《薤露》送王公，還以音樂歌舞娛樂喪賓，稱為「樂喪」。而根據民俗學家對這些現

⁶⁹ 嚴昌洪、蒲亨強，《中國鼓文化研究》，南寧：廣西教育出版社，1997年，頁209。

象的解釋有以下幾種原因：一、厚葬的表現；二、為了吸引更多的人前來弔喪，引為榮耀；三、晚上守靈可免去悲涼冷清的氣氛；四、相信人死後升天是件好事，值得慶祝。

而不論是婚禮用的鼓樂或是喪禮用的鼓樂，在不同的時代下，不同的地區中，各有不同的用途，但唯一相同的是：人們利用鼓樂壯大禮節儀式的場面，加強現場的氣氛，甚至是將婚禮或喪禮的影響力擴大。

以農業為國家基礎的中國人對節日比較重視，這些歲時節日當中通常會伴隨著傳統的娛樂活動，而這些娛樂便是人們豐富生活、愉悅情緒的一種社會需要。鼓，在這些節日慶典當中更是不可或缺的重要角色。

新年是這麼多節日當中最熱鬧的節日，人們辭舊歲迎新春，慶祝舊年平安的度過，還要祈禱新年的吉祥，這造就了新年鼓樂的特色，帶有歡慶、祝願、預卜的多種情調。在北方，秋收後便有兒童三五成群敲起太平鼓(圖 2-15)⁷⁰直到臘月，稱「迎年鼓」；在南京，則由青少年各執鑼鼓沿街敲打，稱「遊街鑼鼓」；在四川，「鬧年鑼鼓」則是以一種單純的鑼鼓演奏來慶祝新年。人們相信鼓具有一種神祕的力量，所發出的聲音能夠驅邪避兇，為新的一年帶來喜氣，迎來美好幸福的前景，這就是鼓在新年被廣泛使用的原因。



圖 2-15 太平鼓 (筆者攝影)

⁷⁰「太平鼓」，單皮鼓的一種。是由鐵圈蒙上獸皮，外形與團扇相似，握柄下方裝有鐵環，以鼓棒敲擊發聲；常搭配舞蹈進行表演。

除了歲時節日，平時的民間祭祀也少不了用到鼓，雖然不能像宮廷那樣有規模龐大的樂隊，但民間社祭卻是以鼓聲著稱。從陸游的《二月二十四日作》：「棠梨花開社酒濃，南村北村鼓鼕鼕。」⁷¹、辛棄疾的《永遇樂》：「佛狸祠下，一片神鴉社鼓。」⁷²以及范成大的《春日田園雜興》：「社下燒錢鼓似雷，日斜扶得醉翁回。」⁷³等詩句中，可以看出古時社日擊鼓祭祀是很普遍的一件事。社日是古時候春、秋兩季祭祀土神的日子，在這個日子裡擊鼓的用意，一來是向天神通報，邀請神明來共饗祭品；二來則是用以娛樂神明，使其高興，多降福氣與吉祥。除了社日之外，在年底臘日當天祭祀百神之時也會用鼓聲來催春，祈願來年也會有好收成。而要獲得農業豐收，還需驅除帶來不祥的各種鬼疫，所以漢代規定先臘一日為大儺，謂之「逐疫」。⁷⁴宮廷裡會為逐疫舉辦儀式，並表演驅鬼的歌舞；而在民間，則是繫上腰鼓帶起面具歌舞，擊鼓驅走會帶來疾病的不祥之氣。

在舊中國的日常生活中，這些節日或是祭祀都很重要，鼓在這樣的活動當中更是一個重要的角色。在這樣的儀式中，鼓主要的用途有：一、請神；二、為神明擺排場；三、為歌舞伴奏。

無論是日常生活的報時；或是寺廟道觀裡的法器；或是衙門前的登聞鼓；或指揮作戰；或婚喪喜慶的伴奏；或過年過節、祭祀用來鋪陳氣氛等，鼓都已成為日常生活的一部份，並且在特定的場合中佔有重要的地位，即使在科技進步的現代社會中，也仍然不能夠缺少它。⁷⁵

中國鼓的文化能夠如此深遠也是因為它深植於人們的生活當中，不論是純粹演奏或做為一種文化現象來研究，鼓都足以讓人傾心於它所構築的世界裡。筆者試著由儒家「樂以發和」⁷⁶的思想來印證：鼓樂的實踐是能夠使人心更趨於和諧的觀念。

⁷¹ 陸游，《陸放翁全集》，台北：台灣中華書局，1970年，頁4。

⁷² 劉斯奮，《辛棄疾詞選》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1988年，頁167。

⁷³ 柴劍虹，《絕句一百首》，台北：國文天地雜誌社，1991年，頁157。

⁷⁴ 嚴昌洪、蒲亨強，《中國鼓文化研究》，南寧：廣西教育出版社，1997年，頁223。

⁷⁵ 同上註，頁95-224。

⁷⁶ 《史記·滑稽列傳》：「孔子曰：『六藝於治一也：禮以節人，樂以發和，書以道事，詩以達意，易以神化，春秋以道義。』」司馬遷，《史記》，台北：啟業書局，1978年，頁3197。

第三章 鼓樂在中國思想上的哲學意義

在所有音樂的型態中，以鼓為樂曲的主體的鼓樂也算是眾多音樂形式中的其中一種。因此，筆者認為在論述鼓樂之前，必須先對「樂」字做簡單的探討。

中國文字在其形成及演變的過程中，字形上是逐漸由圖形變為筆畫，象形變為象徵，複雜變為簡單。¹根據《說文解字》記載：「樂，五聲八音總名。象鼓鞀。木，虞也。」²東漢許慎將「樂」解釋為木架上置鼓的象形字；但是在羅振玉的《殷虛文字類編》一書中卻提到：「從絲附木上，琴瑟之象也。或增『白』以象調弦之器。」³則主張「樂」是琴瑟之類的弦樂器。但是以上兩種論述都只從「樂」的字形上來解釋。

根據修海林在《中國古代音樂美學》一書中提到：「前面提到的兩種解釋，缺乏的正是從字形的形成和發展的過程，來認識字形及其字義的分析方法。其中最明顯的問題是，在對『樂』字的解釋上，他們都沒有擺脫從『樂』的這樣一種字形的局限來認識問題。」⁴於是他從字形的解讀轉為對字義的分析，可分為以下幾點來說明：一、從反映華夏民族文化的心理特徵來說，由於自然環境的限制，必然成為以農耕為主要生產方式的民族。因此，農作的收成好壞成了影響生存的直接因素。「樂」字在遠古時期的人們心中，已不僅僅是一種穀類成熟的視覺印象，而是對耕種後收穫成功的一種喜悅心情，具有樸實、真摯且熱烈的情緒狀態。二、從農耕樂舞的活動來說，因為農耕收穫而感受到的狂熱狀態，使人們漸漸對「樂」字的字義產生轉化，從本義為「成熟的穀類植物」逐漸被由此而激起相伴隨的快樂情感所取代；或者是說，原來就與字形初義相伴隨在實踐主體的心理中產生和激發出來的快樂情感，逐漸成為主要的字義。三、從樂舞活動與樂器的使用來說，當人們能夠解決基本的溫飽問題時，情感便不再只是受到溫飽的

¹ 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁66。

² 許慎，《說文解字》，香港：太平書局，1966年，頁124。

³ 羅振玉，《殷虛文字類編·第六》，台北：文史哲出版社，1979年，頁3。

⁴ 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁66。

快感制約。在精神需要的推動下，人們開始在生活中尋求能夠有相同情感體驗的活動，而其中的一項就是樂舞。在樂舞活動中，最能激發人們的情感力量的樂器就是鼓。鼓在樂舞活動中的重要地位，以及鼓聲善於激勵人的情感力量這一特點，使得人們對「樂」字的含義又有新的認識。⁵

儘管「樂」字的初義在語言運用中演變、轉化，最後還是在「樂者樂也」這樣的一種音樂審美意識中，成為樂舞的「樂」與快樂的「樂」的共用詞，成為中國音樂美學史上重要的概念之一。

而「鼓」不論在歷史上、藝術上有著重要的地位，更在軍事、政治、經濟以及日常生活中具有多方面的實用價值，甚至從「鼓」所發出的聲音更是包含了許多不同的意義，《說文解字》就曾提到：

鼓，郭也，春分之音。萬物郭皮甲而出，故謂之鼓。從支。象其手擊支也。周禮六鼓：鼙鼓八面、靈鼓六面、路鼓四面、鼗鼓、皷鼓、晉鼓皆兩面，凡鼓之屬皆從鼓。⁶

而在中國音樂文化中更是一件不可或缺的樂器，在許多文獻典籍中都能夠看見對它的描述和介紹，其中以宋代吳淑所撰寫的《事類賦》卷十一所著的《鼓賦》，有對中國鼓的源起、形制、名稱以及功能較完整的介紹。

鼓，動也，含陽而動者也。若夫鼙鼓逢逢，矇瞍奏公，應春分而著義，當啟蟄以施功。聞臨平之擊石，見南郡之銘銅。斫其擊鼓，宛丘之下；伐以鉦人，御之田祖。識伊耆之簣桴，考籥章之毛土，訝雷門之鵠飛，驚建康之鷺翥。爾其廣首纖腹之制，八面四足之奇，或狀如博局，或形同麕臍。擊其小而導其大，應在東而懸在西。姚泓既駭於石鳴，李陵俄知其氣衰；

⁵ 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁69-71。

⁶ 許慎，《說文解字》，香港：太平書局，1966年，頁102。

承乾聞玄素之諫，孫挹遭高爽之譏。則有制自黃帝，始於少昊。雖云無當於五聲，豈可不擊而不考。至於王侯路賁之制，商周縣置之殊，樹以崇牙，駕以樓車。都曇兮答臘，雞婁兮密須。禰衡解衣而不祚，王公揚桴而自如。伐彼淵淵，奏茲簡簡，或置在西房，或列之下管。辨徒擊與播鼗，美登聞兮敢諫。復有思話騎棟，楚王警民。山中石鳴，荒外雷震。穆滿黎丘之樂，王喬鄴縣之神。亦云擲以銅丸，節之金鐻。羅浮神鉦，始興聖木。《周官》列職，著雷、靈、磬、晉之差，《爾雅》著名，有賁、應、鼗、麻之目。⁷

中國鼓文化包含甚廣，除了具有音樂演奏上的意義之外，更多的是在音樂審美思維中衍伸出來與生活相關的人文思想。以下筆者就扼要的從幾個面向來探討鼓樂在中國思想中所代表的涵義。

第一節 鼓樂與中和思想

一、鼓樂與時中的概念：

根據《周易》所提到的：「蒙，亨，以亨行，時中也。」⁸亨，就是通的意思，按照時中去做，一定可以通達。⁹「時中」所重視的是自己如何在可以實踐、應當實踐的行為生活中，其立場或行為能順應時代的變動，一切以達到最為恰當、最適中的結果為根據。¹⁰指的是所行要能夠合乎時宜，所有的行為舉止都必須要在適當的時間裡進行，才能夠使生命的一切事物亨通不受阻；在生活中的行為或立場是如此，同樣的在音樂上也相同。¹¹不論是在歌舞的音樂或是在器樂合奏的音樂中，因應不同的時間與不同的場合做出不同形式的演出，而表現在音樂上

⁷ 吳淑，《事類賦》，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1989年，卷十一。

⁸ 王弼，《周易》，台北：台灣中華書局，1969年，頁9。

⁹ 金景芳、呂紹綱，《周易講座》，台北：韜略出版有限公司，1996年，頁156。

¹⁰ 楊植博，《《中庸》天道與人道思想》，嘉義：南華大學哲學系碩士論文，2008年，頁64。

¹¹ 黃秋韻認為：「時中」的概念與「中庸」、「中和」的觀念都表現出了儒學處理人間事的靈活性。黃秋韻，《《中庸》道德哲學之方法論研究》，《哲學與文化》第34卷第4期，2007年4月。

的則是每一樣樂器都有其應該出現旋律或停止的演奏順序，就像是生活中的立場；若是不按出現的時序演出，就會造成樂曲的混亂以及旋律的不明。而樂舞的產生與使用，都與人們的生活息息相關，不論是對於勞動收穫之後的慶祝或是祈求順遂，都是配合著一定的歌、舞、樂來進行儀式，以適合的音樂或舞蹈在適合的時間或場合之中使用，做為現場氣氛的鋪陳和襯托。

原始社會中人們以群體的勞動為主要的生產方式，當時倚賴狩獵維生的人們學會生火技術後，團聚圍坐在火堆旁開心的吃著獸肉，快樂的心情不在話下，甚至就起身跳起舞，口中還不時的發出呼喊的叫聲；有時手裡還拿著石塊、木棒甚至是獸骨敲敲打打，結合勞動呼聲、勞動工具發出的聲響，再加上勞動動作，就構成了原始歌舞的雛型。¹²在《尚書·舜典》中提到：

於！予擊石拊石，百獸率舞。¹³

夔受命於黃帝作樂，以敲擊石頭的聲響為樂，以模仿百獸的動作為舞蹈，表現出當時人們想要馴服野獸的情形。勞動生產是原始社會的人們每天必定會接觸到的事情，不論是豐收或是勞動時的娛樂，都極有可能成為觸發人們心裡面的某些感受，而形諸於聲音或是舞蹈。敲擊樂器使用在慶祝、歡愉的場合之下，增添了舞蹈間的節奏，也更使得活動之間的氣氛更加熱鬧。而不論是慶祝或祈求，這些樂舞在進行中都必須要按照既定的規律演奏，在《呂氏春秋·古樂》中提到了關於上古時期顓頊帝為了祭祀上帝作樂，這祭祀樂曲的起始是由「鼓」來引入主要的旋律：

帝顓頊好其音，乃令飛龍作效八風之音，命之曰承雲，以祭上帝。乃令鱓先為樂倡，鱓乃偃寢，以其尾鼓其腹，其音英英。¹⁴

¹² 夏野，《中國古代音樂史簡編》，上海：上海音樂出版社，1989年，頁3。

¹³ 《尚書》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁46。

以鼓來做為所有音樂的開始，將他所擊出的節奏作為這段音樂的準則，按照一定的規律，以及每樣樂器應該各自遵循的旋律，才能互相配合的好；在合乎自己的時序中演奏出適合整段音樂的音量與音色，使得音樂呈現美好。另外，在鼓的製作也必須依照時序來進行，如在《呂氏春秋·仲夏紀》中所提到的：

是月也，命樂師，修鞀鞀鼓，均琴瑟管簫，執干戚戈羽，調竽笙塤箎，飭鐘磬祝敔。命有司，為民祈祀山川百原，大雩帝，用盛樂。乃命百縣，雩祭祀百辟卿士有益於民者，以其穀實。農乃登黍。¹⁵

製鼓需要在一定的時間之內，製作出來的鼓聲才能夠震撼人心，這與《說文解字》中所提到的：「鼓，郭也，春分之音。」¹⁶有相當的關係。當時的人們相信，在驚蟄時將鼓蒙上鼓皮，此時所製作出來的鼓能夠具備有與這個節氣相當的能量，一種將萬物從長眠中驚起並且帶給萬物活力的泉源，而在樂聲的演奏上，有著同樣的要求。在《國語·周語》單穆公曾提到：

是故先王之制鐘也，大不出鈞，重不過石。律度量衡於是乎生，小大器用於是乎出，故聖人慎之。今王作鐘也，聽之弗及，比之不度，鐘聲不可以知和，制度不可以出節，無異於樂，而先民財，將焉用之。¹⁷

「鈞」是指鈞音之法，以木長七尺者弦繫之以為鈞法，而「石」則為百二十斤；單穆公認為鑄鐘必須依照先王的標準，在音律上以鈞為準則，重量方面則不能超過一石，以適中為製作樂器的準則。而在樂器製作上使用的標準也延伸到對

¹⁴ 呂不韋及其門客編撰，《呂氏春秋》，台北：台灣中華書局，1979年，頁9。

¹⁵ 同上註，頁11。

¹⁶ 許慎，《說文解字》，香港：太平書局，1966年，頁102。

¹⁷ 左丘明，《國語》，台北：漢京文化事業有限公司，1983年，頁123。

樂聲的要求，在《呂氏春秋·適音》中就提到對於樂聲上適中的觀念：

何謂適？衷音之是也。何謂衷？大不出鈞，重不過石，小大輕重之衷也。

黃鐘之宮，音之本也，清濁之衷也。衷也者適也，以適聽適則和矣。¹⁸

《呂氏春秋》認為在樂器的製作上有一定的標準，在製作的過程中太過或不足都會使得樂器在其品質上有失偏頗，造成演奏音樂時的缺失，認為最好的音樂就是有適當的樂器、適當的音色、適當的音量所組成。在鼓樂的演奏中也是相同的道理；鼓的大小與形制必須在一定的標準之內，演奏中必須要使用適當的力度敲擊出適當的音色，並且要能夠在旋律進行中，使自己的音聲在適當的時間點上出現，才能稱之為適中的音樂。不但在鼓樂的演奏中是這樣，在其他的慶典儀式或是祭祀的場合中，更求鼓聲能夠在正確的時間點上敲擊，除了使儀式能在有規律、有節奏的氛圍中進行，也使得參與的人們能夠更加清楚自己身分與禮節，並且能夠將眾人的情緒歸結、統一，達到有序、有節、有禮的準則。

而鼓聲不論在慶典或祭祀儀式都能夠使人內心的情緒發而中節，在合乎禮的規範下進行，即是使整體，不論是人或是任何事物得以處在當時並且能將情融於其中，達到「和」的境界。《中庸》曾提到：「喜、怒、哀、樂之未發，謂之『中』；發而中節，謂之『和』。」¹⁹就算是沒有音高只有節奏形式的鼓也能夠實踐「中和」。

二、鼓樂與和諧的概念：

樂之所以能與人心有所感通，是因為樂的起源就來自於人心之中，音樂來自於人的情感，而這些音符和樂器是表象的部分，本質當然就是指人的情感。而音

¹⁸ 呂不韋及其門客編撰，《呂氏春秋》，台北：台灣中華書局，1979年，頁7。

¹⁹ 《中庸》收錄於《叢書集成三編：哲學類》，台北：新文豐出版公司，1985年，頁423。

樂與人的關係，並不是單向，而是雙向的。²⁰《樂記·樂本》中的第一句話就說明了人內心因為受外在環境、事物的刺激而有所感應，於是透過聲音傳達內心的感受。

凡音之起，由人心生也；人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音。²¹

這些不同的聲音互相應和，就有了變化，經過組織之後成了有旋律的音樂。無論是在音律的和諧，或是在各種樂器的整體和諧，這個和諧的成立皆表現為一種有機的整合性。²²而鼓樂也利用不同的鼓所發出的不同的聲響，以及不同聲部的不同旋律作為音響上的交織，成為了一件鼓樂演奏的作品，為人心中所感而發聲。但是就因為樂是人心感於物而動的產物，所以它會具有人性自然的特徵和啟發情意的感性形式。然而這種自然情感的抒發如果不加以節制，便足以構成對理性主義精神統治的威脅。因此，禮必須對樂進行節制和規範，同時也必須藉這種能夠感發人心的藝術形式來為禮自己服務。²³

是故先王慎所以感之者。故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮、樂、刑、政，其極一也，所以同民心而出治道也。²⁴

詩歌、音樂、舞蹈的樂是生於人心的，與情感緊密相聯，作用於人的力量也最大，那麼當然可以使它合乎禮並且指向德，用它來培養出接受社會尊卑上下等

²⁰ 陳守一，《從荀子《樂論》篇與《樂記》探討儒家樂教思想》，台中：私立東海大學哲學系碩士論文，2008年，頁29。

²¹ 《樂記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁662。

²² 尤煌傑，〈中國傳統美學思想之「和諧」觀念〉，《哲學與文化》第36卷第1期，2009年1月。

²³ 柳肅，《禮的精神》，吉林：新華書局，1990年，頁152。

²⁴ 《禮記》，收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁663。

級秩序的、不會犯上作亂的、待人處世寬厚忍讓的謙謙君子。²⁵因為禮是從外在客觀的方面來規定臣民的身分等級，而樂則是從內在主觀的方面來使臣民服從於宗法制度之下；禮和樂相輔為用，除了為統治者所服務之外，同時也使不同階級的臣民能保有自己的本分，能明白在何時何地應用何種禮儀，不僭越自己應有的本分，也不會逾越規矩而與大眾和諧共處。和諧是容許、認可並且尊重差異的，它認為通過差異，人們能夠從相互了解和相互學習中獲益。²⁶

樂者為同，禮者為異。同則相親，異則相敬。樂勝則流，禮勝則離。合情飾貌者，禮、樂之事也。²⁷

音樂的功能在《樂記》中被認為是能夠使眾人和諧的作用，而禮的功能則是確定人與人之間的差別。在音樂上來說，不同的樂器演奏相同的樂音、旋律，稱為「齊奏」，但是在《國語·周語》中提到：「樂從和，和從平。聲以和樂，律以平聲。」²⁸卻是說明古人對音樂的審美準則是不同樂器演奏不同旋律，稱為「合奏」的「和」，而不是齊奏的「同」。在音樂審美的過程中，真正的「和」的境界應是音樂互相融合的美為表徵，不同的樂器各自演奏出不同的音色與曲調的樂音，經過共和的而非融和的配器法語作曲技巧的引導，分別以不同的節奏、和弦、不同的旋律，在保持各單項物的獨特性質之下，共同演奏出優美的音樂。這才是正所謂具有審美價值的「和」。²⁹

「和」是具有節制性的，在這一點上，它和禮的基本精神完全一致，這也正是禮和樂能夠完美統一的基礎。樂和禮在形式和內容上的區別，實際上只是在追

²⁵ 劉清河、李銳，《先秦禮樂》，台北：雲龍出版，1995年，頁112。

²⁶ 杜維明，〈儒家人文思想中的社會性、個體性及天人一體觀〉，《中國哲學》第2期，2010年4月。

²⁷ 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁667。

²⁸ (周)左丘明，《國語》，台北：漢京文化事業有限公司，1983年，頁128。

²⁹ 黃淑基，《先秦藝術哲學理論脈絡之發展與解析》，台北：中國文化大學哲學研究所博士論文，2006年，頁33。

求禮治社會秩序的共同目的下的分工不同，「和」是樂所追求的最高境界。³⁰這個「和」在《音樂美學教程》中解釋為兩個意涵：一為「和諧」，不同的事物相雜在一起，既有矛盾也有主次之分，但又因為如此相輔相成，對立統一；二是「平和」，使得各種因素都無過且無不及，不過分突出自己。³¹鼓樂在這樣的審美準則下，相較於其他的樂器更是體現了這種和諧之美。上述說明了「和」是節制性的，而鼓在樂隊的演奏當中，扮演維持整個樂團在樂曲進行當中節拍與速度的統一，這正是利用它節奏、音色上的豐富變化，在樂隊或甚至單純鼓樂的合奏中呈現有節的和諧。

在《禮記·學記》中提到：「鼓無當於五聲，五聲弗得不和。」³²可見得鼓聲在音樂中具有使五聲和諧的功能，而音樂中所呈現的「和」在《說文解字》中解釋為：「和，相應也。」³³指的就是能夠使各部的音聲在保持各自的旋律與音色中相互呼應並且有序的進行，而鼓聲發出的音色與節奏，不但作為樂團中的準則，同時也與其他的樂器有了相互呼應的作用，使得演奏出來的音樂中帶有「和諧」的氣氛，鼓確實是在樂團中重要而且不能被取代的。³⁴

在《國語·鄭語》中記載了有關「和」的一段話：

夫和實生物，同則不繼。以他平他謂之和，故能豐長而物歸之；若以同裨同，盡乃棄矣。故先王以土與金木水火雜，以成百物。是以和五味以調口，剛四支以衛體，和六律以聰耳，正七體以役心，平八索以成人，建九紀以立純德，合十數以訓百體。出千品，具萬方，計億事，材兆物，收經入，行姦極。故王者居九畝之田，收經入以食兆民，周訓而能用之，和樂如一。

³⁰ 柳肅，《禮的精神》，吉林：新華書店，1990年，頁155。

³¹ 張前，《音樂美學教程》，上海：上海音樂出版社，2002年，頁13。

³² 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁856。

³³ 許慎，《說文解字》，香港：太平書局，1966年，頁32。

³⁴ 「和諧」(harmonia)在希臘文中的本意是將不同的事物連接或調和在一起，首先是指音樂將不同的音調結合在一起構成樂曲，而畢達哥拉斯將「和諧」理解為一定的數的比率關係。由數的比率關係形成某種的規律，認為數造就了和諧或和諧皆有數。馮俊，〈西方哲學中的「和諧」思想〉，《哲學與文化》第35卷第5期，2008年5月。

夫如是，和之至也。於是乎先王聘后於異性，求財於有方，擇臣取諫工而講以多物，務和同也。聲一無聽，物一無文，味一無果，物一不講。³⁵

史伯與鄭桓公論政時提出了與音樂本質相關的觀念——「和」。藉由論政之「和」來說明音樂之「和」就是在於「和六律以聰耳」，六律和諧的發出樂聲才得以使耳聰敏，若反之而行，則「聲一無聽」；在聽覺感知上，只有將不同的樂音組織相互搭配才能夠擁有美的音樂。可見音樂之「和」乃是在使聲音相應、諧調，高音或低音都不逾越該有的律度；而思想上的「和」則是透過個人的修養，以中庸、中和作為處事的行為準則，通過追求人際關係的普遍和諧，達到大同世界的理想社會。這與儒家所主張的和諧觀念有極大的相似之處，《論語·學而》就曾提到：「禮之用，和為貴。先王之道斯為美，小大由之。有所不行，知和而和，不以禮節之，亦不可行也。」³⁶在禮的規範之中，能夠以「和」的態度實踐，這是孔子對「和諧思想」的主要觀點，認為任何的人、事、物都應該要保有「和」作為行事的態度，追求內心與外在世界的平衡。

另外在《論語·雍也》中更提到了有關「中庸」的想法：「子曰：『中庸之為德也，其至矣乎！民鮮久矣。』」³⁷與和諧的觀念結合，進一步提出「中和」的思想。「中，內也。」³⁸在《中庸》一書裡所說：「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。」³⁹感情還在心裡尚未表達出來，就是「中」，也就是《說文解字》所解釋的「內」，而感情在節度中適度的發洩，就是「和」；因為沒有過份的表達才得以與其他的情緒相應，而鼓樂正是由於沒有任何特定音高的限制，不論是與其他的樂器合奏或是純粹的鼓樂合奏，每個鼓皆有各自的音色，但沒有過度的表現，使得各種樂器之間能在保持自己的旋律當中，還能與其他樂器相呼

³⁵ 左丘明，《國語》，台北：漢京文化事業有限公司，1983年，頁515。

³⁶ 朱熹，《四書集注》，台北：世界書局，1977年，頁4。

³⁷ 同上註，頁40。

³⁸ 許慎，《說文解字》，香港：太平書局，1966年，頁14。

³⁹ 朱熹，《四書集注》，台北：世界書局，1977年，頁2。

應，呈現出整體樂團的和諧。

鼓樂除了音聲能夠使各種不同的樂器相互呼應、配合之外，所發出的音聲更產生一種聲音的準則，使得一同合奏的樂器必須依循這個標準而行。

鼓之者，恆為之節。⁴⁰

在眾多的樂器當中，鼓的特點就是它所發出的聲音具有節度，就如同《樂府雜錄》中所記載的：「其聲坎坎然，其眾樂之節奏也。」⁴¹擊鼓所產生的強而有力的聲音，是其他樂器不能與之相比的，所以能夠使合奏中的各種樂聲在一定的節奏中進行，不僅能夠呈現出每種樂器之間的相應與平衡的關係，還能使得各種樂器維持一定的節奏、旋律，維持整個樂團合奏的一致性，達到「發而中節，謂之和。」的境界。

第二節 鼓樂與節度思想

一、鼓樂與節之關連：

「節」在音樂中包含有三個意涵：節奏、節制、節度。節奏包含所有音樂進行中的節拍、樂節長度，與演奏音樂時的速度快慢有一定程度上的關係；而音樂上的節奏則對人們的行為產生一定的節制作用，在一定的樂節中或依循著樂曲的節奏速度行禮儀上的動作。通過節奏對人們行為上的節制進而在人們的抽象思想上有所影響，在潛移默化之中產生了節度的概念，從外在受規範的行為成為自發性的行為。

「鼓」能使五聲「和」並且讓整個樂隊、旋律都能和諧有序，根據《禮記·學記》中提到：「鼓無當於五聲，五聲弗得不和。」⁴²鼓雖然不屬於宮、商、角、

⁴⁰ 《周禮》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁367。

⁴¹ 段安節，《樂府雜錄》，台北：台灣商務印書館，1966年，頁35。

⁴² 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁856。

徵、羽五聲中的任何一聲，但是如果沒有鼓，這五聲卻無法和諧的演奏。而「節」具有禁制、克制的涵意，為了不讓人的慾望過度發展，悖逆天理。先王考量人情，制禮作樂就是從內外節制人的慾望，「節」是禮樂活動的一部分，透過「節」的工夫來調節人情。⁴³

鼓人，掌教六鼓、四金之音聲，以節聲樂，以和軍旅，以正田役。教為鼓而辨其聲用：以雷鼓鼓神祀，以靈鼓鼓社祭，以路鼓鼓鬼享，以鼗鼓鼓軍事，以鼙鼓鼓役事，以晉鼓鼓金奏，以金鐃和鼓，以金鐻節鼓，以金鏡止鼓，以金鐸通鼓。凡祭祀百物之神，鼓兵舞帔舞者。凡軍旅，夜鼓鼙，軍動則鼓其眾，田役亦如之。救日月，則詔王鼓。大喪，則詔大僕鼓。⁴⁴

不論是祭祀、軍事或是田間打獵，「鼓」總是不可或缺的重要樂器。它能使所有的樂音有節，合於這樣的節度之中。在《周禮·地官·鼓人》中提到「鼓人」這個職位專門指導六種不同用途的鼓與配合鼓聲的四種金屬樂器，包含了祭天的雷鼓、祭地的靈鼓、祭宗廟的路鼓、軍事用的鼗鼓、田獵用的鼙鼓以及音樂開始前鐘或鐃敲擊時必須和以節奏的晉鼓；奏樂時與鼓相和的鐃于、部隊行軍時用來作為鼓節的金鐻、退兵時停止擊鼓的大鏡以及傳達指令的金鐸。這些樂器的配合都是在一定的規範之中，才能夠使得這些活動井然有序的進行，並且不疾不徐從容的完成。就如同《周禮·春官·籥師》中提到：「鼓之者，恆為之節。」⁴⁵只要是鼓，通常會在旋律中的重要拍點上敲擊，使得旋律不至於失去節奏。

音樂中的節奏會影響人的行為，規範及限制言行舉止，使每個人都能有合乎身分地位的節度，如諸侯所使用的音樂規模不能大過於天子所用的音樂規模，這從他們使用的編鐘數量和吊掛方式就可以看出不同：天子宮懸、諸侯軒懸、大夫

⁴³ 方慶琳，《《禮記·樂記》的認識活動和教育理論》，台北：私立東吳大學哲學系碩士班碩士論文，2007年，頁20。

⁴⁴ 《周禮》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁189。

⁴⁵ 同上註，頁367。

判懸、士特懸。⁴⁶人的行為就在音樂的規模中受到一定的規範，如祭孔時所用的人數，天子得以八佾的隊伍，諸侯則為六佾。而楊蔭瀏先生則提出「節」在禮樂方面能有三層意義：第一、禮與樂所以節制人欲。人都有無限的欲望，而這些通常是沒有節制的，古人有感於此，於是利用禮樂來節制人們日常生活中的行為，也是節制人欲過度放縱的方法之一。第二、禮與樂本身須受節制。禮樂二者所共有的實體是德，而音樂的的最高標準，不僅僅是變化無窮的藝術美，還必須是中和的，有時需經由節制的工夫，才能達到的德的表現。第三、樂又必須受禮的節制。從周代的制度上來看，禮與樂密切相關而不能分立；禮固然是要樂化的禮，但樂更是要禮化的樂。⁴⁷《通志·樂略·樂府總序》中提到：「禮樂相須以為用，禮非樂不行，樂非禮不舉。」⁴⁸如圖(3-1)所表示：音樂中所包含的節奏對於行為上能夠有節制的作用，並且對不具體的節度產生一定程度的理解；由於音樂中的節奏對人們的行為有所規範，使得人們能夠把行為上的節制與抽象的節度做思想上的連結；經由思想中所理解的節度，再次回到音樂中以及行為上呈現，使得整個禮樂的精神更完整的體現於生活中。與《禮記》中所提到的：「樂者為同，禮者為異。」⁴⁹的概念相同，音樂在這之中扮演著將不同身分的人的情感統一，而禮則是依照每個人不同的地位規範了不同的禮節；禮在樂中形成一種節制，而樂在禮中形成一種融合，兩者相輔相成。而表現在音樂中，節奏與行為上的節制、思想理解的節度是相互包含也相輔相成，這三個概念既能夠獨立的體現於生活當中，也能夠緊密的互相連結形成內容豐富步驟繁複的禮樂文化，在幾千年前的周朝發揮的淋漓盡致。

⁴⁶ 天子的編鐘四面懸掛，猶如四面牆，稱為「宮懸」；諸侯去其南面，三面懸掛，稱為「軒懸」；大夫則是左右兩面懸掛，稱為「判懸」；士僅在東面或階間懸掛，稱為「特懸」。王子初，《中國音樂考古學》，福州：福建教育出版社，2002年，頁143。

⁴⁷ 楊蔭瀏，〈儒家禮樂設教的幾種理論〉，《二十世紀中國音樂美學文獻卷》，北京：現代出版社，1999年，頁1047。

⁴⁸ 鄭樵，《通志》，台北：新興書局，1965年，頁625。

⁴⁹ 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁667。

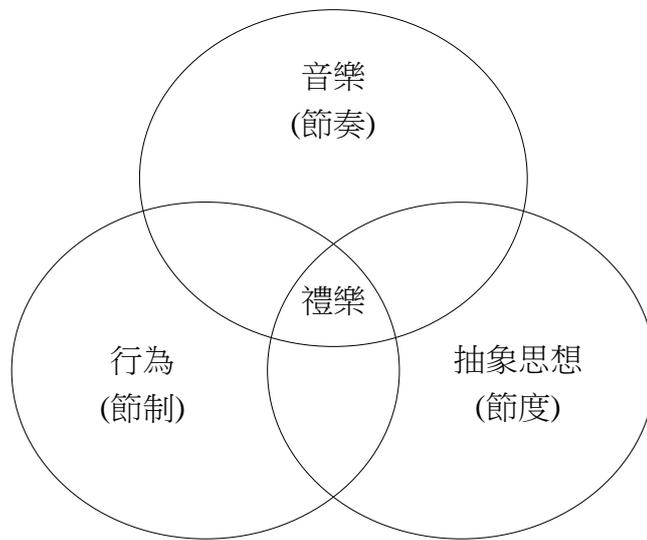


圖 3-1 音樂-行為-抽象思想關係圖 (筆者自繪)

二、鼓樂與禮節：

敲擊類的響器較易取得，製作也較簡易，相較於其他種類的樂器，因此鼓很早就被應用在祭祀的儀式之中，而就如同天地運行、四時更迭、陰陽變化的原則與規律，是「禮」的各種原則與規定的根源，⁵⁰在儀式中所使用的鼓樂也必須遵從一定的程序來進行，如《禮記·禮運》中提到：

夫禮之初，始諸飲食。其燔黍捭豚，污尊而抔飲，蕢桴而土鼓，猶若可以致其敬於鬼神。⁵¹

雖然土鼓是非常簡陋的樂器，發出的聲響也不一定能夠演奏的十分精采，但

⁵⁰ 傅玲玲，〈由《禮記》之「天」觀念論其中之人文精神〉，《哲學與文化》第 34 卷第 10 期，2007 年 10 月。

⁵¹ 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985 年，頁 416。

人們對於敬天地、鬼神的一份心意卻是可以從這一段話中明顯的感受到。他們透過手來敲打土鼓或用「蕢桴」這樣的鼓槌敲擊，以這樣的聲音作為祭祀時的節奏，透過這樣的音響配合他們所進行的儀式，而且在儀式的進行中，鼓不只作為其中一項樂器，更是整個儀式進行中禮透過音樂的表現，並且藉由禮樂的方式表達禮與樂真正的精神基礎及動機的存在。⁵²

除了音樂、旋律會有節之外，在《禮記·射義》中提到不論是君臣之間相互學習的「大射」；或天子、諸侯宴饗賓客時娛樂的「賓射」；或天子、諸侯宴請臣下，士、大夫宴請賓客的「燕射」；或州長與民眾練習的「鄉射」，其一舉一動都必須依照身分的不同而有不一樣的速度的動作，表示每個身分地位應有的節度與內在的涵義：

其節：天子以〈騶虞〉為節；諸侯以〈貍首〉為節；卿大夫以〈采蘋〉為節；士以〈采芣〉為節。〈騶虞〉者，樂官備也，〈貍首〉者，樂會時也；〈采蘋〉者，樂循法也；〈采芣〉者，樂不失職也。是故天子以備官為節；諸侯以時會天子為節；卿大夫以循法為節；士以不失職為節。故明乎其節之志，以不失其事，則功成而德行立，德行立則無暴亂之禍矣。功成則國安。故曰：射者，所以觀盛德也。⁵³

這些節度並不是單獨存在，它與禮、樂是不能分開的。《說文解字》中提到：「禮，履也，所以事神致福也。從示從豊。」⁵⁴祭祀神祇祈求降福，是古代生活中重要的一環，不僅需要配合著音樂進行還要有儀式上的象徵性：「豊，行禮之器。從豆象形。」⁵⁵有禮器才能夠區分不同的身分、階級，如同《先秦禮樂文化》一書中提到：「禮和樂都統一於祭祀之中，它們在祭祀中『相須為用』的功用，

⁵² 史作禮，《中國哲學精神溯源》，台北：書香文化事業有限公司，1990年，頁228。

⁵³ 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁1014。

⁵⁴ 許慎，《說文解字》，香港：太平書局，1966年，頁7。

⁵⁵ 同上註，頁102。

自原始社會以來就為主祭者們所重視。」⁵⁶禮、樂之相異為用，其最終的目的是要能夠禮、樂相濟，達到和樂太平的境界。⁵⁷然而禮和樂的結合不只呈現在祭祀當中，如上述引文中提到的射儀，也各自有著不同的音樂配合：

以射法治射儀：王以六耦，射三侯，三獲三容，樂以《騶虞》，九節五正；諸侯以四耦，射二侯，二獲二容，樂以《貍首》，七節三正；孤、卿、大夫以三耦，射一侯，一獲一容，樂以《采蘋》，五節二正；士以三耦，射豻侯，一獲一容，樂以《采芣》，五節二正。⁵⁸

同樣也是一種儀式，外表的形式會因為參與者的身分不同而有所不同。在射儀的形制上《左傳·襄公二十九年》提到：「射者三耦。」杜氏注：「二人為耦。」⁵⁹而在《周禮今註今譯》中：「三侯，虎侯、熊猴、豹侯。」⁶⁰指的是三種覆蓋著不同動物皮的箭靶；「獲，獲旌，唱獲者持旌，中則舉旌而唱獲。」⁶¹意指代表射中目標後用來告知大家的旌旗；「容，形如小屏風，以牛革漆為之。唱獲者居以為蔽，護身禦矢者也。」⁶²負責唱獲的人就躲在「容」後面，保護自己不受箭矢的攻擊。至於在音樂方面，《周禮今註今譯》中提到：「節，為樂節。鄭注云：『九節、七節、五節者，奏樂以為射節之差。』」⁶³以每首樂曲中的樂句作為射箭時的時間差，依照各個身分階級不同的參與者而有不同的樂節長度，「正，謂射箭之樂。」⁶⁴，不同的音樂正是造成樂節不相同的主要原因。

⁵⁶ 楊華，《先秦禮樂文化》，武漢：湖北教育出版社，1996年，頁72。

⁵⁷ 黃靜宜，《「禮」的儒學研究——以《禮記》相關文獻為探討對象》，嘉義：南華大學哲學系碩士論文，2008年，頁155。

⁵⁸ 《周禮》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁462。

⁵⁹ 同上註，頁667。

⁶⁰ 林尹，《周禮今註今譯》，北京：書目文獻出版社，1985年，頁315。

⁶¹ 同上註，頁314。

⁶² 同上註，頁314。

⁶³ 同上註，頁314。

⁶⁴ 同上註，頁314。在李學勤主編的《周禮注疏》中提到：「正，所射也。」指的是射儀時所用的箭靶。而本文認為李學勤先生的解釋無法於上下文的連貫當中得到合理貫穿性，故本文中選擇採用林尹先生的解釋。

按照詩經《騶虞》的歌詞：「彼茁者葭，壹發五豝。于嗟乎騶虞！彼茁者蓬，壹發五豝。于嗟乎騶虞！」⁶⁵在音樂進行中分為九節，相較《采蘋》：「于以采蘋？南澗之濱；于以采藻？于彼行潦。于以盛之？維筐及筥；于以湘之？維錡及釜。于以奠之？宗室牖下；誰其尸之？有齊季女。」⁶⁶、《采芣》：「于以采芣？于沼于沚。于以用之？公侯之事。于以采芣？于澗之中。于以用之？公侯之宮。被之僮僮，夙夜在公。彼之祁祁，薄言還歸。」⁶⁷在音樂中只分為五節，可以知道天子所用的音樂比諸侯、大夫、士來的還要緩慢許多，更顯出尊貴、優雅的姿態，突顯出不同且獨特的地位。根據朱守亮在《詩經評釋》中提到有關《騶虞》：「末句讚美掌苑圃之官驅獸供射之田獵得手。」⁶⁸與《射義》中提到：「天子以備官為節」天子對於百官的選擇是不能夠馬虎的，就田獵而言，能使這活動進行的完善，得要騶虞這個掌管苑圃的官職驅趕野獸有力，才能有這樣令人讚嘆的結果；《采蘋》、《采芣》前者是歌詠少女出嫁時，行祭祖告廟之禮的歌詞；後者則是婦人自己為祭祀採芣而歌，皆有尊重禮法、不僭越之意，猶如「卿大夫以循法為節；士以不失職為節。」各自遵守其應有的節度，在樂的輔助之下運行著。而諸侯所用的《豳首》根據《儀禮注疏》中提到：「《豳首》，逸詩《曾孫》也。」⁶⁹是屬於佚詩，筆者於此便不再多做敘述。在射儀中利用不同的歌詞區分不同身分的音樂和節奏，一方面使得參與的人們可以更清楚各自應當遵循的禮儀，而另一方面則是提醒了各種身分區別不同的人，時時刻刻得以注意到自己的行為舉止是否妥當得體。如同《周禮》所記載：「教樂儀，行以《肆夏》，趨以《采芣》，車亦如之。環拜，以鐘鼓為節。」⁷⁰在每種行為舉止中，都有不同的音樂禮儀配合著，因為禮可以整齊團體的行動，樂則可以統一種人的情感，透過禮，團體的行動得

⁶⁵ 朱守亮，《詩經評釋》，台北：台灣學生書局，1984年，頁95。

⁶⁶ 同上註，頁73。

⁶⁷ 同上註，頁69。

⁶⁸ 同上註，頁96。

⁶⁹ 是以鄭云：「《曾孫》其章頭，《射義》所載《曾孫》侯氏也。」云：「後世失之謂之『曾孫』者以『曾孫』為篇名是失之。」云：「《曾孫》其章頭也，是正世人也。」收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁217。

⁷⁰ 《周禮》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁350。

以控制；透過樂，眾人的感情得以互相溝通統一。⁷¹

在音樂與射禮的結合之中，所講求的是一種內心的律動與外在動作的結合，在浸染於音樂之時，同時受到禮樂的感化，表現於外在的射箭活動上，成為合於禮之人，這就是中國自周代以來以禮為本，以樂感化的一種展現。⁷²而在鼓樂的演奏之中就包含有禮節的存在，而鼓樂所擁有其他樂器所沒有的強烈的節奏性，使得鼓在許多的儀式中佔有相當重要且不可被取代的地位，更將鼓視為是禮的一種象徵。經由鼓聲或鼓樂使人們獲得一定的節度，並且能夠透過音樂的影響內化成為一種自身的行為使禮節的意涵深植入人心，這才達到人們利用鼓樂產生的影響力所呈現的結果。

第三節 鼓樂與感通思想

一、天人相通：

在鼓樂實踐的過程中，較常見的多是一個團體在一起演奏，藉由每個不同的聲部所敲擊出不同的音色與節奏交織在一起，不僅每個音聲之間相互流通碰撞，演奏者的心思與情緒也彼此互通交流。⁷³透過鼓樂聲使得人與人之間思緒的相通，進一步的更能使人透過鼓樂聲達到與天相感、與天相通的境界。⁷⁴在《白虎通·社稷》中提到：

鼓，震音煩氣也。萬物憤懣，震動而出，雷以動之，溫以暖之，風以散之，

⁷¹ 張玉柱，《中國音樂哲學》，台北：樂韻出版社，1985年，頁57。

⁷² 陳育胤，《先秦至兩漢中國古文化探討》，台北：國立台灣大學音樂學研究所碩士論文，2005年，頁113。

⁷³ 筆者認為這種互通交流的關係與陳昭瑛所提到的「知音而共鳴」的觀念雷同。他提到：「有知音的主體和被知的對象合為一體之意，也有在音樂中到身心靈一體感動之意。」才能夠在音樂中感受到彼此，也使得對方在音樂之中發現自己。陳昭瑛，〈知音、知樂與知政：儒家音樂美學中的「體知」概念〉，《台灣東亞文明研究學刊》第3卷第2期，2006年12月。

⁷⁴ 先秦儒家對於天的意識是出於內心對天的感知，人在自我內心中有一種對於超越界的意識，先秦儒家名之為「天」。由於人對於天的感知是從內心而來，以鼓樂作為其中的媒介時，才能夠從人心以及思緒中產生影響。林倬如，《先秦儒家天人關係論與基督教神人關係之比較》，高雄：高雄師範大學國文教學碩士班碩士論文，2009年。

雨以濡之，奮至德之聲，感和平之氣也。同聲相應，同氣相求，神明報應，天地祐之，其本乃在萬物之始耶，故謂鼓也。⁷⁵

認為震動的鼓聲可以與雷電風雨等自然的力量相互感應，可以與萬物憤懣震動的現象產生共鳴，相同的在《周禮·冬官考工記》中也提到：「凡冒鼓，必以啓蟄之日。」⁷⁶蒙鼓皮之日，必定選在孟春之中，地底下的蟄蟲聞雷聲而動，鼓在此時蒙皮，取其象雷。雷似天之鼓，而鼓則是地上的雷，兩者聲音相似，因此被人們聯想在一起，而相互引證應用著。⁷⁷而人們透過鼓聲不僅能夠知道天地之間的訊息，還能使眾人的情緒得到振奮，並且在這樣的情況中能夠相互感通心意，達到樂與人通、人與人通、樂與天通甚至人與天通的境界。

而天人相通意指人能與天相互感知、感通，在《易經傳》中「感通」一詞的解釋是：「咸，感也。」⁷⁸另外在《周易經傳象義闡釋》一書中更加以解釋：「感者，非徒情之相通而已，必亦心之相契。」⁷⁹「心」是之所以能夠感通的關鍵；在《易經》中〈乾卦〉：「乾，元、亨、利、貞。」⁸⁰及〈坤卦〉：「坤，元、亨，利牝馬之貞。君子有攸往，先迷，後得主利。西南得朋，東北喪朋。安貞，吉。」⁸¹兩卦互相對立依存，陰陽兩氣相互感應、通達而成天地的意思是一樣的，所以正如《說文解字》所提到：「感，動人心也。」⁸²、「通，達也。」⁸³，「感通」即表示感動並且能通達人心。

《音樂美學教程》一書中提到：「《樂記》提出『感於物而動，故形於聲』的命題，認為音樂不是先天就有的，而是後天產生的，但音樂所表現的感情不是外

⁷⁵ 班固，《白虎通》，台北：台灣商務印書館，1966年，頁。

⁷⁶ 《周禮》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁622。

⁷⁷ 陳育胤，《先秦至兩漢中國鼓文化探討》，台北：國立台灣大學音樂學研究所碩士論文，2005年，頁71。

⁷⁸ 朱維煥，《周易經傳象義闡釋》，台北：學生書局，1980年，頁229。

⁷⁹ 同上註。

⁸⁰ 《易經》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁8。

⁸¹ 《易經》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁18。

⁸² 許慎，《說文解字》，香港：太平書局，1966年，頁222。

⁸³ 同上註，頁40。

物影響後的產物，而是人的本性所固有，外物的作用不是使人產生感情，而是使固有的感情激動起來，得以表現於音樂之聲。所以音樂和一般認識一樣，不是外物在人心中的反映，而是人的本性所固有的感情對外物的一種反應，是本性在音樂中的表現，音樂本源不是外界生活，而是本性，是人心。又認為人的本性不僅是先天就有的，而是上天賦予的，故稱之為『天理』。⁸⁴了解本性之後才能了解天理，了解天。按照古代「三才」的說法，「天」、「地」和「人」三者都各自具有自己的本性和角色。⁸⁵人，是形下的一環，可以經由心性工夫的實踐，達到與形上的天相互交感，並且在實踐的過程中達到對自我的超越，表達著人與天有著內在相即不離的聯繫，⁸⁶然後進一步與天得到感通。而音樂就存在人與天之間，形下與形上之間作為一個聯繫並貫穿其中；古時候的人們在祭祀的儀式中透過音樂或鼓樂的演奏將所有人的情緒與意念統一，並且向上天傳達祈求豐收、平安的心願，音樂在人們與天溝通的過程中是不可或缺的重要工具，更是一個重要且必要的因素。

在音樂的實踐中，音樂本身的和諧是天人相通的其中一個層面。《尚書·舜典》中提到：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」⁸⁷對於音聲的和諧，古今中外皆有各自的標準，如：古希臘人以四度、五度音成為諧和音的依據；而在中國，則發現較不易被感受到的三度音程，作為樂音諧和觀念的體現。⁸⁸但無論如何，人們總是根據自己所建立的音樂審美尺度來追求音聲的和諧感，並且透過實踐在音樂審美的聽覺上達到一種合適的感受。當音聲之間建立起固定的和諧感後，也意味著人們對於音樂諧和的觀念有更進一步的認識，並且也能夠在一種音樂聽覺的思維模式中建立起一套結構。修海林先生曾說：「在古人的認識中，建

⁸⁴ 張前，《音樂美學教程》，上海：上海音樂出版社，2005年，頁18。

⁸⁵ 王中江，〈《三德》的自然理法和神意論——以「天常」、「天禮」和「天神」為中心的考察〉，《中國哲學史》第3期，2007年5月。

⁸⁶ 湯一介，〈論天人合一〉，《中國哲學史》第2期，2005年2月。

⁸⁷ 《尚書》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁46。

⁸⁸ 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁100-101。

立在音程諧和感基礎上的音階結構，及意味著一種『和』。」⁸⁹從音聲之間的和發展成為音階的和，然後以「和諧」為前提再進一步有組織的編寫成曲，達到音聲與人和的境界。

就如同天地萬物的化生是由於天的交感，天下的和平是由於人心之交感，而人心的交感則是由於音樂的交感，達到人與人之間情緒的交流相通，⁹⁰在音聲與人和的基礎上，使得彼此的感通之情順利的通達，從鼓樂中得到整體的和諧與有節並且能夠進一步與天相通。

二、天人相和：

以音聲之和作為一種標準，在音樂審美的活動中以音樂作為溝通、聯絡人與人之間情感意志的媒介，使之處於和諧的狀態。透過音樂的渲染使得人與人之間的情感可以有相同的情緒而交流、感通，再由「禮」對不同的身分加以約束，達到和諧有序的氛圍。這樣的氛圍不會因身分階級不同而有所改變，只要是使人內心能夠獲得一種由審美活動中而產生愉悅的諧和感，都能夠說明樂與人和的真正含義。就如同《墨子·三辯》中提到：「昔諸侯倦於聽治，息於鐘鼓之樂；士大夫倦於聽治，息於笙瑟之樂；農夫春耕夏耘，秋歛冬藏，息於瓠缶之樂。」⁹¹不同的社會階級各自依照政治、經濟能力的不同而有著屬於自己的享樂形式，唯一相同的是，他們都能夠從音樂的審美體驗中感受到內心的愉快與和諧。

而人與人之間也能夠透過音樂求得相互的和諧關係，如修海林在《中國古代音樂美學》中以《詩經·國風》的第一篇〈周南·關雎〉為例：

《周南·關雎》原是一首入樂詩歌，其詩之意蘊，代有注說。若不拘泥於所謂「后妃之德」之類的考證，《關雎》作為一首描寫男子思慕女子並設

⁸⁹ 同上註，頁 102。

⁹⁰ 楊慧傑，《天人關係論》，台北：水牛圖書出版事業有限公司，1989 年，頁 17。

⁹¹ 墨翟，《墨子》，台北：台灣商務印書館，1966 年，頁 13。

法追求之的情歌，是由聲之「和」講人之「和」，由音樂之聲的諧和講愛情婚姻的諧和。其詩其樂的內涵與情態，即是「和」。⁹²

在詩句的描述中，反映出青年男女彼此的愛慕之情，透過「窈窕淑女，君子好逑」、「求之不得，君子思服」、「窈窕淑女，寤寐求之」這些句子表達出渴望相和、相樂的愛戀情意。從單純的男女之間到家庭；從家庭到國家政治，都可以觀察到音樂與人之「和」的關係。在中國古代傳統的音樂審美觀念中，音樂之和就是要體現在社會各個階級不同身分的那份人與人之間的和諧關係。「和」就在各種不同的群體、個體中，成為維繫他們之間重要情感樞紐。

由「樂」而達到「和」，再由「和」反映出「樂」；總之在孔子看來，只有在「和」的關係中才能產生美，所謂「和」的關係，正是一種審美關係，孔子所推崇正是這樣一種「中和之美」。⁹³而在群體與個體間的交流與相處中，那種平和、有序而且能夠相互感應的狀態裡，音樂本於內心之快樂，亦終成於人類存在和諧之樂，⁹⁴而最終體現了音樂活動中「樂與人和」的和諧關係。

由音樂的和諧體現天地之間萬物和諧有序的關係，而人們從這樣的音樂中得到使內心和諧且愉悅的感受時，就能藉由音樂而達到「天人之和」的體知，這是天人相互感通的最後一個層面，也是中國古代音樂思想中最能表達出人與自然之間整體和諧的關係。

在音樂行為中，人們通過音聲與上天溝通，達到天人相和的關係。如《尚書·舜典》中提到：「八音克諧，無相奪倫，神人以和。」⁹⁵就反映了古代有關天人相和的記載。這樣的音樂在祭典性的樂舞活動中，通過感性的、和諧的音樂達到一個重要的目的：協調、溝通人與天的關係。說明了無論是音聲的和諧或是天人關

⁹² 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年，頁106。

⁹³ 樊美筠，〈懷德海和中國哲學中的「和諧」觀念〉，《哲學與文化》第34卷第7期，2007年7月。

⁹⁴ 吳元豐，《樂教與心性——先秦儒家樂義思想之研究》，台中：私立東海大學哲學研究所博士論文，2009年，頁32。

⁹⁵ 《尚書》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁46。

係的和諧，並且認為人與天之間是一種內在的關係，而不是外在的關係；⁹⁶之所以能夠相互感通，都是因為建立或具有共同的美學意識——和。

在觀念上，認為天地之間具有一種數理規律，能夠通過音樂呈現出來，從這裡形成天人之和的關係。這樣的「天人之和」具有「數律之和」的理論特點。在先秦的文獻典籍中，提到有關「五音」、「七律」、「十二律」的生成來源，無不與《禮記·樂記》中提到的：「大樂與天地同和，大禮與天地同節。」⁹⁷或「樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。」⁹⁸天人相和的觀念有密切的關係。禮之節律與天的之節律相配，樂之和諧與萬物之和諧相協，⁹⁹才能由五音的生成到產生七律，甚至是律呂相生而形成的十二律，¹⁰⁰都是依照著某種數理規律而形成，所遵循的無不是天地之間的數字與秩序，代表著天、地、人之間的關係。如《呂氏春秋·大樂篇》提到：「凡樂，天地之和，陰陽之調也。」¹⁰¹、「音樂之所由來遠矣，生於度量，本於太一。太一出兩儀，兩儀出陰陽。陰陽變化，一上一下，合而成章。」¹⁰²也都是將音樂視為經由嚴格的度量而來的，更是強調音樂與天地間的數理關係；相同的觀念也在《呂氏春秋·音律篇》中又提到一次：「天地之風氣正，則十二律定矣。」¹⁰³以十二律和十二個月的氣象、農事、政令互相配合¹⁰⁴，以求國泰民安。從對數理觀念的認識再深化的過程中，也意謂著人們對天地中所存在的某種數理規律有更多的了解，且將之歸屬於天地之和的範圍中，不以人的意志為改變，而人的音聲之和也是遵循著這份天地所具有的數理規律，超越了單純的

⁹⁶ 蒙培元，〈「天人合一論」對人類未來發展的意義〉，《齊魯學刊》第1期，2000年1月。

⁹⁷ 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年，頁668。

⁹⁸ 同上註，頁669。

⁹⁹ 張學智，〈王夫之對禮樂的禮學疏解——以《禮記·樂記》為中心〉，《中國哲學史》第4期，2005年5月。

¹⁰⁰ 十二律，就是十二個半音。就嚴格的意義而言，十二個半音中六個單數的半音被稱為「六律」，六個雙數的半音，則另有專名，被稱為「六同」或「六呂」。分別為：六律(黃鍾、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射)及六呂(大呂、夾鍾、仲呂、林鍾、南呂、應鍾)組成。楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，2004年，頁43。

¹⁰¹ 呂不韋及其門客編撰，《呂氏春秋》，台北：台灣中華書局，1979年，頁4。

¹⁰² 同上註，頁3。

¹⁰³ 同上註，頁262。

¹⁰⁴ 十二律與十二個月份：黃鍾，十一月；大呂，十二月；太簇，正月；夾鍾，二月；姑洗，三月；仲呂，四月；蕤賓，五月；林鍾，六月；夷則，七月；南呂，八月；無射，九月；應鍾，十月。呂不韋及其門客編撰，《呂氏春秋》，台北：台灣中華書局，1979年，頁3。

音樂感性體驗，把握了更多的理性意識。

在審美的體驗上，從音樂欣賞的過程中以一種精神性的冥想，去體驗人與天地的和諧。古人所認為的「天人之和」不僅僅體現在音聲之間與數理規律的和諧，他們認為通過音樂可以達到神人之間的聯繫與溝通，更重要的是，透過「天人之和」的觀念，從音樂審美的精神世界中，表現出人與自然達到同為一體的狀態，超越對音聲與天地之間的數理規律的追求，注意力完全集中在精神世界的審美體驗上，形成一種至高的審美狀態。

而莊子所提出的「法天貴真」的思想，就是使人順應自然與「道」合一，與自然和諧統一的存在。

夫道，淵乎其居也，濇乎其清也。金石不得，無以鳴。古金石有聲，不考不鳴。夫王德之人，素逝而恥通於事，立之本原而知通於神。故其德廣，其心之出，有物採之。故形非道不生，生非德不明。存形窮生，立德明道，非王德者邪！蕩蕩乎！忽然出，勃然動，而萬物從之乎！此為王德之人。視乎冥冥，聽乎無聲。冥冥之中，獨見曉焉；無聲之中，獨聞和焉。故深之又深，而能物焉；神之又神，而能精焉。¹⁰⁵

如同《莊子·天地篇》所推崇的自然之樂，認為「道」像深潭中的水沉靜、清澈，可以從心去感應和體會，「金石」雖然有聲，但如果沒有「道」就無法發出聲響，而「道」雖然無聲，但卻只有它能使音樂相和；蔡仲德在《中國音樂美學史》中也曾提到：「『聲』即音響形式是音樂中外在的、非本質的部分；『和』即精神內涵才是音樂中內在的、本質的東西，才是音樂美之所在。」¹⁰⁶音樂的美就在於「和諧」，而使音樂能夠得以呈現「和諧」的就是「道」，同時擁有「聲」、「和」才能夠成為美的音樂。在這之中，無聲的「道」就成為了有聲之樂的本源，

¹⁰⁵ 莊周，《莊子》，台北：台灣中華書局，1980年，頁11。

¹⁰⁶ 蔡仲德，《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，2003年，頁158。

把握了「道」就如同把握了「無聲之樂」，即使不演奏或敲擊任何的金石樂器，也可以體驗到宮、商、角、徵、羽等各種聲音，莊子所追求的自然之樂，就是這種能與天地同和的無聲之樂。所以，在莊子所謂的「無聲之中，獨聞和焉。」中，並不是通過具體的音樂或聲響，而是通過心理或精神上的冥想達到體驗和領悟，超脫世俗的情感與天地、自然渾然一體；嚴格來說，天人之間的對話關係既體現為統一，也體現為和諧。¹⁰⁷

不論是「音聲之和」、「數律之和」或是「天人之和」，都體現了音樂審美觀念中「和」思想的重要性，它使人們開始以不同的角度體驗音樂，從內心的省察和冥想來領悟音樂中的「和」。「和」表現在對人、對自然、對社會甚是對宇宙秩序都是一種對整體和諧關係的認識與把握，從這之中獲得精神性的審美和諧感。這樣超越感性的審美體驗，有情卻不局限於情，和樂自得，可說是人與自然關係的相互諧和的體驗過程，在中國音樂審美思想中是一種富有審美意義的審美意識，也是生活中一種對人、自然與社會秩序追求整體關係和諧調順追求的目標。

¹⁰⁷ 杜維明，〈儒家人文思想中的社會性、個體性及天人一體觀〉，《中國哲學》第2期，2010年4月。

第四章 結論

中國文化中以儒家思想為其主流，而在儒家思想中首要重視德性的培養、品格的陶冶以及人格的養成，除了用「禮」來對人的行為約束達到德性的培養之外，更用「樂」來陶冶品格助於養成完整的人格，「禮」、「樂」可說是儒家思想中不可或缺的重要概念。而儒家所推崇的音樂是從周朝所形成的「雅樂」。「雅樂」，為中國古代宮廷為祭祀天地、神靈、祖先及祝禱風調、雨順、豐收等典禮時所用的音樂形式，由於雅樂的音樂速度不急不緩、音律平和優雅，在使用上又依照身分階級的不同，曲目與樂舞的形制以及規模有所分別，這樣的音樂形式不僅極為莊重、優雅，又有禮制規範充斥其中，是儒家思想中認為能夠使人品行端正、內心平靜和諧的音樂。

在這樣的音樂進行當中，能使速度維持穩定的樂器——「鼓」就在樂團中顯得相當重要。在《周禮·春官·籥師》中曾提到鼓是維持節奏的樂器，而在《樂府雜錄》中則記載鼓聲的強勁有力能作為其他樂器的節奏標準，並且因為鼓聲具有相當明顯的特色；這特色就如同《禮記·學記》中所提到的，鼓聲因為沒有固定的音高，也就不屬於宮、商、角、徵、羽這五聲當中，而也就因為它不歸屬任何一聲當中也不受任何一種音律所局限，樂團當中擊鼓以為節奏，所發出的聲音能為所有演奏中的樂器所聽聞，更能夠確立它在樂團中的領導地位。

另一方面，在中國古代社會中，「鼓」在俗樂音樂中也是不可或缺的樂器，不論是在民間音樂中或日常生活中，同樣是件重要的樂器甚至是一件重要的工具，在宗教上、政治上、在軍事上、民俗上都可以見到鼓在其中所扮演的重要的角色。而現代的科技進步，原本在人民生活中處處可見的鼓的應用，都逐漸由非藝術領域的運用轉向藝術領域發展，並且以此為儒家思想中的和諧觀念、天人相合作連結，也是對鼓樂實踐中的審美經驗做思想上的呼應。在本文的最後，將再一次的回顧本論文要旨，並論述本論文之反思與未來展望。

第一節 本文回顧

本論文主要探討在中國鼓樂實踐中與中國思想中的「時中」、「和諧」、「禮節」、「天人相通」以及「天人相和」的哲學意義，重點在於音樂實踐與思想理論的相呼應，並且通過三個面向來呈現。而這三個面向分別為：一、儒家天人感通的哲學是可以通過鼓樂實踐呈現；二、鼓樂呈現的節奏與節制也可以呼應儒家的有節思想；三、中和思想是儒家音樂哲學的核心，鼓樂亦然。在這一節，筆者將以這三個面向作為本文的回顧。

一、儒家天人感通的哲學是可以通過鼓樂實踐呈現：

在《說文解字》中，「感」的意思為人心受外物影響有所感後而有所動；「通」則為到達的意思，說明了「感通」這一詞語表示：必須要能夠傳達到人心，並且使人心受到刺激而活動起來。

在本論文的第二章提到，中國鼓之所以產生是由於當時的人們對自然力量的敬畏與崇拜。其中，就認為雷聲具有強大的威力，於是根據這樣的想像進一步模仿雷聲，而製作出「鼓」這項樂器。因為模仿雷聲而製成，人們認為能夠作為人與天溝通的神器，透過鼓音達到天人相感的境界。而在禮樂制度當中，「鼓」更是一項不可或缺的樂器，它代表著身分與地位，更加是所有人所必須遵循的「有聲的」禮節。通過它，才能夠將眾人集合在同一事件的同一場地當中，並且使所有人的情緒達到統一，透過由鼓樂所伴奏的典禮或儀式得到合理的抒發。

而在鼓能夠使人和諧的基礎上，更能夠透過鼓聲通達彼此。《禮記·樂記》中提到，天地之間陰陽兩氣相互摩擦，而產生了雷霆、風雨、四時以及日月等各種和諧的自然景象，音樂就是這種天地之和的象徵，而鼓就象徵了天上的雷霆。震動的鼓聲可以與雷電風雨等自然的力量相互感應，可以與萬物憤懣震動的現象產生共鳴，而人們透過鼓聲不僅能夠知道天地之間的訊息，還能使眾人的情緒得到振奮，並且在這樣的情況中能夠相互感通心意，達到樂與人通、人與人通、樂

與天通甚至人與天通的境界。

透過鼓樂能夠使人與人、人與樂、人與天之間產生共鳴相互感通，在這樣感通的基礎上透過對道德、禮節的修養與實踐就能夠達到「天人相和」境界。音樂所表現的是人的情感，禮所反映出來的是確定不移的事理；人透過音樂能夠溝通彼此的感情，透過禮能夠清楚的分辨彼此之間的差異，禮樂可說是貫通了人與人之間的相同與相異兩種面向。而音樂的根本精神，是深究內心而知道變通之情；發揚誠信而去除虛偽，是禮的常道。禮樂呈現著人們依循天地的運行的法則，通達神明的德性，使天上降下甘霖、地上湧出醴泉，並且凝聚成萬物不同的形體，統轄父子、君臣之間的行為規範。人們因循著彼此的差異依禮制的規範而行，音樂作為彼此溝通的橋樑，達到和諧而且有序的相處關係，感受人與人、人與天的通達以及天人相和的境界。

二、鼓樂呈現的節奏與節制也可以呼應儒家的有節思想：

在音樂能夠使人尊重所有的差異為前提之下，只要維持這些差異就能夠形成一定的秩序，而透過「禮」的規範更能夠使包含在「樂」中的「節」更加顯現。在《禮記·射義》中記載有關在「大射」、「賓射」、「燕射」或「鄉射」時，因身分的不同在音樂的使用上的差異，天子以詩經〈騶虞〉為節；諸侯以詩經〈狸首〉為節；卿大夫以詩經〈采蘋〉為節；士則以詩經〈采芣〉為節。而這些詩經搭配音樂，透過鼓聲所敲擊不同的節奏而表現出各自所包含不同的意思，代表了天子、諸侯、大夫以及士，這些不同的身分、階級所該遵從的節度與禮法。這些節度並不是單獨存在，它與禮、樂是不能分開的，在《周禮·夏官》中就記載了有關這些樂曲的詳細內容，天子所使用的〈騶虞〉共有五首射箭時的配樂，諸侯的〈狸首〉共配有三首，大夫和士則同為兩首配樂。從音樂形式上來說，不同的音樂造成樂節長度的不同，利用這些樂曲中樂節的差異，安排至配合各種身分來使用，區分射禮進行時各自應該具有的禮儀與節度。而從音樂的內容上來說，各個

樂曲的內容正反映了該身分地位所應該遵循的節度，不能有所逾越。

在音樂上，鼓聲的使用應該「發而中節」。鼓在禮樂中或在俗樂中也必須在樂曲的節制當中演奏，做到「當敲而敲，不當敲則不敲，且宜輕宜重。」表現在鼓樂的實踐中更可以顯得和諧。以鼓樂實踐來說，從雅樂的祭孔音樂開始前是由鼗鼓搖響三聲，表示樂曲開始以及樂曲進行的節奏速度；當樂曲進行中，每一個樂句的轉換皆由大鼓演奏一種固定的節奏來表示；當樂曲結束，則由搏拊拍打節奏，使得佾舞的舞生可以遵循其節奏退場。利用不同的鼓所產生的音色來當作一種暗號，與表現出來的動作相配合，是對鼓所產生的節奏與人們所表現的肢體動作有相當程度的結合。鼓樂當中不同的音色與節奏在人們的生活中所代表的意涵，正是人們對於鼓樂的審美意識的呈現。

音樂在禮的規範之下，因應不同的階級身分使用不同的樂曲，而這些樂曲又透過鼓的節奏分別代表了各階級身分應該遵循的禮儀與節度，透過音樂與節奏的輔助來呈現尊重禮法、恪守其位的意涵。透過樂的影響，人們在潛移默化之中得到禮的規範，同時也使整個禮樂的精神更完整的體現於生活之中，構成一個和諧有序的社會。

三、中和思想是儒家音樂哲學的核心，鼓樂亦然：

在「中和思想」當中，筆者認為包含有「時中」以及「和諧」兩個概念。「時中」所重視的是自己如何在可以實踐、應當實踐的行為生活中，其立場或行為能順應時代的變動，一切以達到最為恰當、最適中的結果為根據。而「和諧」則是在每個不同個體的活動中取得平衡，使得每個不同之間能有共同的行為標準存在，既能夠保留自己的特性有能夠與其他個體相互融合於其中。而在鼓樂實踐中，個人維持著自身應有的節奏和旋律；就如同遵循合乎身分的禮制一樣，才能夠和其他的旋律和諧共處。

在周朝制定的禮樂制度出現之前，人們為求與所處的自然環境和諧共存，也

會透過樂舞來祭祀或歌頌天地、神靈，祈求農作收穫豐富，生活更加平順。形式雖然簡單，但可以知道：「禮」是由祭祀而來，並且與「樂」同時存在。而周朝制定禮樂之後，雖然「禮」使得階級分列更加明顯，但是為了使各個不同階層的人們能夠更和諧的生活在一起，也制定了「樂」來加以配合。在制定禮樂制度之後，除了將身分階級區分得更清楚之外，也使人們更能清楚各自的立場，並且配合自己的立場來實踐生活中的行為，順應變動做出恰當且適中的結果。《禮記·樂記》認為，禮是對人外在行為的規範，因身分的不同而有所差異；樂則是使得不同身分的人的情感一致，使各種身分的人能夠處在融洽的氛圍當中。感情適度的發洩，不偏不倚且合乎節度，也就是所謂的「和」。然而透過對人之道的修養，使內心的思想與外在的行為能夠受到規範，與他人、與社會之間能夠和諧共處。在禮上需要樂的潤滑溝通，樂則需要禮的限制分類，兩者相輔相成，才能使人的外在與內心皆能有所規範而不衝突。同樣的無論是禮樂制定之前或是禮樂制定之後，禮樂的使用都擁有相同的目的：使人與天地、自然之間的關係以及眾人之間的關係，能夠在尊重彼此的差異中更加和諧。

第二節 本文之反思與未來展望

總觀以上所論，不論古今音樂在人們的生活中都確實佔有一席之地。音樂不僅能夠陶冶性情，更能夠作為一種人與人之間、人與自然、萬物之間溝通的媒介。「鼓」在音樂當中更是一項不可或缺的樂器，不論是在歷代的宮廷音樂或是民間各民族的音樂，都能夠從祭祀、軍事、政治甚至風俗民情見到人們在儀式中使用並且視為儀式進行中重要的一樣樂器，在中國人的生活中無處不充滿「鼓」的蹤影，在思想上影響更甚。但是，不論是處於哪一種場合，透過「鼓」的演奏可以使眾人的情感一致並且得到合宜的宣洩，人與人之間能夠心意感通，樂與人之間情感的交流，達到天人相和的境界。

從「鼓」的字型與字義的發展來看，「鼓」字在三千年前的殷墟甲骨文即有

記載，在字型方面：「𦉳」字是稍早期的字型，稍後則出現了「鼓」字，最後才出現「鼓」這一字；而在字義方面：「鼓」這一字的含義最初是指打擊樂器「鼓」，後來又擴展至演奏樂器的意思。由此可知「鼓」不僅在藝術功能或是生活中的使用有著多樣化的型態，在字型與字義上經過多次的演變過程，更是包含了許多深層的文化意涵。而這些文化意涵透過鼓的演奏以及與其他樂器的合奏，藉由樂聲和節奏一一的表現出來，從古至今深深地影響了中國人的心；人們經由鼓聲可以分別何種典禮或儀式的進行，也可以清楚何種身分階級應該以何種的姿態禮儀進退，將人們的情緒與行為舉止在無形之中規範了，造就一種和諧有序的場面。

尤其在民間的民俗風情中，鼓樂的應用就更廣泛了，不論是在節日慶祝、廟會熱鬧或是結婚喜事、喪禮出殯，鼓樂除了使眾人的情緒趨向一致、增加儀式活動的氣氛之外，更能夠穩定參與活動的人們的情緒。利用鼓樂沉穩有力的聲音，在熱鬧歡愉的場面藉由緊密、快速的節奏讓人們的精神可以為之振奮，在歡樂之餘還有一股沉穩的節奏聲為眾人行為的節度；而在喪儀的場合中，沉著且穩定的鼓聲帶給人們莊嚴、肅穆的氣氛，行禮動作也能依照著鼓所敲擊的節拍而做，使得人們在哀戚的氛圍中仍然可以維持一定的節度，不會出現踰矩的情形。

鼓樂能將人們的情緒藉由敲擊而抒發，還能夠使得外放的情緒藉由節奏或音色的變換而後將其收斂。在這個過程中，鼓樂聲中既含有提醒眾人於適當的場合以適當的情緒、禮節行於其中；鼓聲使人們能夠注意到，一切以達到最為恰當、最適中的結果為根據。而以這些根據為基礎，在這之上所表現出來的是各依禮、法、節度保留了各自的特點，並且又相互融合於其中，從音樂的角度來說就是和諧。而另一方面，鼓樂所表現的就如同前面幾點所論述的，在鼓聲當中包含有節度的概念，並且是利用敲擊節奏而產生的；不論是演奏鼓樂的演奏者或是聆聽的觀眾，甚至是參與儀式活動的大眾，都能夠在潛移默化之中受到鼓樂所敲擊出來的節奏所影響，在行為上甚至思想上擁有一定的節度與規範，達到和諧有序的社會景象。在和諧與有節為前提之下，人與人之間、與自然、萬物之間各司其節，相互尊重、包容，使得各自的特色可以有所保留又能夠彼此相融合於其中，透過

鼓樂的實踐人與人才得以相通，人與天才能夠相和。

中國的鼓樂在中國文化中所呈現的面相還有許多，不論是使用在禮樂或民間音樂的表演中，都有其代表的意義存在。人們藉著鼓樂的演奏，將隱含在中國鼓內的文化意涵與哲學意義一一的顯現出來，並且向外將其化成禮制以及規條，再利用這些禮制將人們規範，並且使之深受影響，漸漸地這些外在的禮制便深深地刻畫在人們的心中，成為一種自然的行為。而透過實踐鼓樂演奏，演奏者也能夠在演奏的過程當中受到禮制的規範，在維持自己的節奏的同時也配合著他人的所進行的節奏；藉著演奏的實踐，更能夠清楚的了解彼此相互尊重、包容，才能夠明白地感受到彼此之間的和諧與相感通。

鼓樂的實踐並非只有在古時候才有的行為，現在我們所生活的社會中依然還存在著這種的演奏方式；在廟會齋醮儀式時會使用鼓樂，其他的部分如軍事上以及司法上的使用，則已經被其他的形式或儀器所取代，原本使用的鼓樂大多是成為了表演藝術的一部分。但是，鼓樂的實踐對於現代人來說，所受到的影響又有多少呢？而在現今的生活中，現代人對「鼓」的看法及意義是否因為西方音樂的充斥而有所改變？如果有所改變，那這樣的改變對於原有的意義有甚麼樣的影響？筆者從國小學童的鼓隊練習中能看得出，大部分的學生的確受到外來的音樂文化影響很大，諸如歐美音樂、日韓音樂等，相較於對中國鼓樂的印象，最深刻的只剩下廟會齋醮儀式中所使用的鑼鼓樂。藉著學生參與鼓隊的練習的機會，透過實踐將中國鼓樂中那些和諧、有節的概念，利用對鼓樂的學習，在潛移默化之中把這些概念透過實際的行為或話語在多次的上課與練習之間，將原本是外在規範的形式變成一種發自內心的節度。如此一來，不僅能在團體的鼓樂演奏中保持自己的旋律又可以維持團隊之間的默契和平衡，更能夠在日常生活中遵守應有的禮節。

鼓樂的實踐在現今的社會生活中，幾乎只剩下藝術表演的功能。筆者認為，若能通過藝術表演使得實踐者或實踐團體，能夠體會、深知鼓樂所帶給人與人之間的和諧氣氛，相信也能夠帶給觀賞者一樣的感受。哲學應該是從生活中體驗，

而不單只是存在於思想和筆墨之間，筆者希望將來能夠有機會繼續朝這個方向努力，讓更多的人感受鼓樂所帶來的和諧、感通的那份喜悅。

最後，由於學力所限，在整個論述的過程中仍然有許多遺漏或難以克服的缺失，雖然因能力所侷限而未將這些問題一一克服，但是這些問題的提出，帶給筆者更多能夠繼續深入研究與發展的目標，並且希望能以之作為日後進一步研究與實踐的可能方向。

參考文獻

一、古籍類：

- 《尚書》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年。
- 《易經》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年。
- 《周禮》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年。
- 《禮記》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年。
- 《穀梁傳》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年。
- 《論語》收錄於《十三經注疏》，台北：藝文印書館，1985年。
- 《中庸》收錄於《叢書集成三編：哲學類》，台北：新文豐出版公司，1985年。
- 《說苑》收錄於《四部叢刊初編縮本》，上海：商務印書館，1964年。
- (周)左丘明，《國語》，台北：漢京文化事業有限公司，1983年。
- (周)墨翟，《墨子》，台北：台灣商務印書館，1966年。
- (周)莊周，《莊子》，台北：台灣中華書局，1980年。
- (秦)呂不韋及其門客編撰，《呂氏春秋》，台北：台灣中華書局，1979年。
- (漢)司馬遷，《史記》，台北：啟業書局，1978年。
- (漢)班固，《白虎通》，台北：台灣商務印書館，1966年。
- (漢)許慎，《說文解字》，香港：太平書局，1966年。
- (漢)鄭玄，《禮記正義》，台北：台灣古籍出版社，2001年。
- (魏)王弼，《周易》，台北：台灣中華書局，1969年。
- (晉)郭璞，《山海經箋疏》，台北：漢京文化事業有限公司，1983年。
- (唐)段安節，《樂府雜錄》，台北：台灣商務印書館，1966年。
- (唐)魏徵，《隋書》，北京：中華書局，1973年。
- (宋)朱熹，《四書集注》，台北：世界書局，1977年。
- (宋)吳淑，《事類賦》，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1989年。
- (宋)郭茂倩，《樂府詩集》，上海：商務印書館，1937年。

(宋)陸游，《陸放翁全集》，台北：台灣中華書局，1970年。

(宋)鄭樵，《通志》，台北：新興書局，1965年。

(元)馬端臨，《文獻通考》，北京：中華書局，1986年。

(元)脫脫，《宋史》，北京：中華書局，1977年。

(明)宋濂，《元史》，北京：中華書局，1976年。

(明)馮夢龍，《東周列國傳》，台北：三民書局，1976年。

二、當代中文專書：

王耀華、杜亞雄編著，《中國傳統音樂概論》，福州：福建教育出版社，1999年。

王偉凱，《明史刑法志考注》，天津：天津古籍出版社，2005年。

王子初，《中國音樂考古學》，福州：福建教育出版社，2002年。

方寶璋、鄭俊暉，《中國音樂文獻學》，福州：福建教育出版社，2006年。

史作檉，《中國哲學精神溯源》，台北：書鄉文化事業有限公司，2000年。

毋小紅、王寶燦、薛麥喜主編，《山西鑼鼓》，太原：山西人民出版社，1991年。

牟宗三，〈中國文化之特質〉，《中國文化論集》，台北：中華文化出版事業委員會，1954年。

牟宗三，《中國哲學十九講》，台北：台灣學生書局，2002年。

朱守亮，《詩經評釋》，台北：台灣學生書局，1984年。

朱維煥，《周易經傳象義闡釋》，台北：台灣學生書局，1980年。

李民雄，《中國打擊樂》，北京：人民音樂出版社，1996年。

吳釗，《追尋逝去的音樂蹤跡：圖說中國音樂史》，北京：東方出版社，1999年。

金景芳、呂紹綱，《周易講座》，台北：韜略出版有限公司，1996年，頁156。

林尹，《周禮今註今譯》，北京：書目文獻出版社，1985年。

邱曉楓，《歐洲音樂的發展與交響作品欣賞》，北京：清華大學出版社，2005年。

柳肅，《禮的精神》，吉林：新華書局，1990年。

- 袁保新，《老子哲學之詮釋與重建》，台北：文津出版社，1991年。
- 袁保新，《孟子三辨之學的歷史省察與現代詮釋》，台北：文津出版社，1992年。
- 高柏園，《中庸形上思想》，台北：東大圖書公司，1991年。
- 柴劍虹，《絕句一百首》，台北：國文天地雜誌社，1991年。
- 孫敏、王麗芬，《洛陽古代音樂文化史跡》，北京：文物出版社，2004年。
- 修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004年。
- 常靜之，《中國戲曲及其音樂》，台北：學海出版社，1985年。
- 夏野，《中國古代音樂史簡編》，上海：上海音樂出版社，1989年。
- 莊慶信，《中西環境哲學一個整合的進路》，台北：五南圖書出版公司，2002年。
- 勞思光，《新編中國哲學史》，台北：三民書局，1987年。
- 喬建中、陳克秀，《中國鑼鼓》，太原：山西教育出版社，2002年。
- 張玉柱，《中國音樂哲學》，台北：樂韻出版社，1985年。
- 張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》，台北：丹青圖書有限公司，1985年。
- 張前，《音樂美學教程》，上海：上海音樂出版社，2002年。
- 傅偉勳，《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北：東大圖書公司，1990年。
- 傅偉勳，《學問的生命與生命的學問》，台北：正中書局，1994年。
- 楊蔭瀏，〈儒家禮樂設教的幾種理論〉，《二十世紀中國音樂美學文獻卷》，北京：現代出版社，1999年。
- 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981年。
- 楊華，《先秦禮樂文化》，武漢：湖北教育出版社，1996年。
- 楊慧傑，《天人關係論》，台北：水牛圖書出版事業有限公司，1989年。
- 劉清河、李銳，《先秦禮樂》，台北：雲龍出版社，1995年。
- 劉再生，《中國古代音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社，2006年。
- 劉斯奮，《辛棄疾詞選》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1988年。
- 蔡仲德，《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，2003年。
- 薛宗明，《中國音樂史樂器篇》，台北：台灣商務印書館，1983年。

薛藝兵，〈民間吹打的樂種類型與人文背景〉，《民間鼓吹樂研究：首屆中國民間鼓吹樂學術研討會論文集》，1999年。

羅振玉，《殷虛文字類編·第六》，台北：文史哲出版社，1979年。

嚴昌洪、蒲亨強著，《中國鼓文化研究》，南寧：廣西教育出版社，1997年。

釋普行，《妙法蓮華經易解》，台北：協林印書館，1975年。

中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988年。

上海古籍出版社，《古代藝術三百題》，上海：上海古籍出版社，1989年。

三、期刊論文：

王中江，〈《三德》的自然理法和神意識——以「天常」、「天禮」和「天神」為中心的考察〉，《中國哲學史》第3期，2007年5月。

尤煌傑，〈中國傳統美學思想之「和諧」觀念〉，《哲學與文化》第36卷第1期，2009年1月。

李方元、葉敦妮，〈「鼓」義考原〉，《中國音樂》第4期，2009年10月。

杜維明，〈儒家人文思想中的社會性、個體性及天人一體觀〉，《中國哲學》第2期，2010年4月。

匡君、彭歲楓，〈「天人合一」與傳統器樂中的音色觀念〉，《中國音樂》第2期，2008年4月。

陳昭瑛，〈知音、知樂與知政：儒家音樂美學中的「體知」概念〉，《台灣東亞文明研究學刊》第3卷第2期，2006年12月。

張學智，〈王夫之對禮樂的理學疏解——以《禮記·樂記》為中心〉，《中國哲學史》第4期，2005年5月。

湯一介，〈論「天人合一」〉，《中國哲學史》第2期，2005年2月。

黃秋韻，〈《中庸》道德哲學之方法論研究〉，《哲學與文化》第34卷第4期，2007年4月。

黃漢華，〈音樂符號行為中的「物」、「身」、「音」、「心」關係之思考〉，《中國音樂學》第 2 期，2009 年 4 月。

傅玲玲，〈由《禮記》之「天」觀念論其中之人文精神〉，《哲學與文化》第 34 卷第 10 期，2007 年 10 月。

馮俊，〈西方哲學中的「和諧」思想〉，《哲學與文化》第 35 卷第 5 期，2008 年 5 月。

蒙培元，〈「天人合一論」對人類未來發展的意義〉，《齊魯學刊》第 1 期，2000 年 1 月。

樊美筠，〈懷德海和中國哲學中的「和諧」觀念〉，《哲學與文化》第 34 卷第 7 期，2007 年 7 月。

四、學位論文：

方慶琳，〈《禮記·樂記》的認識活動和教育理論〉，台北：私立東吳大學哲學系碩士班碩士論文，2007 年。

林倖如，〈先秦儒家天人關係與基督教神人關係之比較〉，高雄：高雄師範大學國文教學碩士班碩士論文，2009 年。

吳元豐，〈樂教與心性——先秦儒家樂義思想之研究〉，台中：私立東海大學哲學研究所博士論文，2009 年。

陳育胤，〈遠古至兩漢中國鼓文化探討〉，台北：國立台灣大學音樂學研究所碩士論文，2005 年。

陳守一，〈從荀子《樂論》篇與《樂記》探討儒家樂教思想〉，台中：私立東海大學哲學系研究所碩士論文，2008 年。

黃淑基，〈先秦藝術哲學理論脈絡之發展與解析〉，台北：中國文化大學哲學研究所博士論文，2006 年。

黃靜宜，〈「禮」的儒學研究——以《禮記》相關文獻為探討對象〉，嘉義：南華

大學哲學系碩士論文，2008 年。

楊植博，《《中庸》天道與人道思想》，嘉義：南華大學哲學系碩士論文，2008 年。

五、圖表出處：

見圖(2-1)，本論文第 14 頁，吳釗，《追尋逝去的音樂蹤跡：圖說中國音樂史》，北京：東方出版社，1999 年，頁 25。

見圖(2-2)，本論文第 14 頁，攝於山西省山西博物院，2009 年 8 月 11 日。

見圖(2-3)，本論文第 16 頁，攝於南華大學成均館通藝堂，2010 年 10 月 28 日。

見圖(2-4)，本論文第 16 頁，攝於南華大學成均館通藝堂，2010 年 10 月 28 日。

見圖(2-5)，本論文第 17 頁，攝於南華大學成均館通藝堂，2010 年 10 月 28 日。

見圖(2-6)，本論文第 17 頁，攝於南華大學成均館通藝堂，2010 年 10 月 28 日。

見圖(2-7)，本論文第 17 頁，攝於南華大學成均館通藝堂，2010 年 10 月 28 日。

見圖(2-8)，本論文第 19 頁，中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988 年，頁 50。

見圖(2-9)，本論文第 19 頁，中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988 年，頁 34。

見圖(2-10)，本論文第 21 頁，中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988 年，頁 93-96。

見圖(2-11)，本論文第 23 頁，中國藝術研究院，《中國音樂史圖鑒》，北京：人民音樂出版社，1988 年，頁 106。

見圖(2-12)，本論文第 25 頁，攝於南華大學成均館通藝堂，2010 年 10 月 28 日。

見圖(2-13)，本論文第 28 頁，攝於南華大學民族音樂學系打擊教室，2010 年 10 月 28 日。

見圖(2-14)，本論文第 28 頁，攝於南華大學民族音樂學系打擊教室，2010 年 10 月 28 日。

見圖(2-15)，本論文第 34 頁，攝於南華大學民族音樂學系打擊教室，2010 年 10 月 28 日。