

從樂律看秦漢讖緯

黃韋仁

摘 要

本文欲撥去讖緯神秘的面紗，試圖從樂律的角度回答——讖緯是如何建構出來的？究竟這些文獻的作者懂不懂樂律？結果發現，樂律與讖緯最大的交集在於「比附」，且基本架構其實已在先秦完成。這些讖緯的作者，基本上還是懂樂理的，只是對他們而言，音樂應順天而作，有無比的神聖性，絕非是一種娛樂，不以悅耳為目的。在此意識型態下，把人事與音樂、自然一一對應清楚，形成一套比附系統，以知政治得失。而建構的方法，是先有一套先驗的系統，如陰陽、五行、月令、節氣、八卦等，再一一配上音律。因此，相對於音律本身，當時人更在意音律背後的象徵意義。於是，五音可以出現許多不同的排列順序；而和聲也未必採取西方「簡單整數比」的概念，而是參考音律的象徵意涵，組成和聲，自然缺乏音程上的一致性。而這種做法在古人眼裡，具有人文的秩序，模仿天道運行，才是真正的和諧，於是形成一種獨特的審美觀與價值判斷。

關鍵詞：中國音樂史、樂律、三分損益法、讖緯、《樂緯》

An Interpretation on Chen-Wei in Pre-Qin and Han Dynasties According to Musical Temperament

Wei-Jen HUANG

Abstract

This essay unveils the mystery of chen-wei by answering the following questions from the perspective of musical temperament: How was chen-wei constructed? Did these authors of chen-wei understand musical temperament or not? The research shows that the most significant common ground between musical temperament and chen-wei is analogy, and its basic structure was completed in Pre-Chin era. While these authors had basic knowledge of musical temperament, they believed music should be composed in accordance with heavenly principles and thus should be absolutely sacred. For them, music was not a form of entertainment and did not appeal to the sensual pleasure of the ears. Under this concept, tonalities were paired with human affairs and natural phenomena, and an analogical system was constructed to foretell the political gains and losses. Its construction was grounded upon a meta-empirical system, including yin-yang, the five elements, monthly orders, solar terms and the eight trigrams (or bagua), which was then matched with musical tones. During that era, people cared more about the symbolic meanings hidden behind the music notes rather than the music proper. The five tones were used to create a wide range of different orders. Different from the western music which counts on “the rate of simple integers,” the Chinese musicians composed harmony in accordance with the symbolic meanings underlying the musical notes. The result is a lack of consistency in music intervals. Nevertheless, for the Chinese people in antiquity, this method observed the human rule and reproduced the heavenly order, and thus achieves true harmony. The result is a Chinese music aesthetics that is unique among world cultures.

Keywords: Chinese history of music, musical temperament, three-part adjustment, chen-wei, *Yue-Wei*

一、前言

自戰國鄒衍開始，陰陽五行之說蔚為風潮，影響漢代出現讖緯之書。讖指的是預言吉凶災禍的隱語，緯指的是用來補充、說明經書的書籍，二者合稱「讖緯」。讖緯最典型的特色是具有濃厚的神秘、宗教色彩，認為自然現象可以反映人事，人事好壞可以直接影響天氣、天文等等。其方法是將陰陽五行比附到各種自然現象、道德價值、人事物等等，藉此揭露天地不言之機；或是將儒家人物神格化，視為天道的代言者；而人則應該盡可能順應宇宙運行的規律，以達到天人合一的境界。

讖緯之名源於讖言、緯書，其理論雖出自戰國陰陽家，但卻是橫跨先秦兩漢的時代思潮，各家各派普遍沾染其風，連法家、儒家甚至於當時的科學家，或多或少都信服於「讖緯」的思想。有意思的例子是，音律與曆法本是兩個無關的領域，但古人注意到某些事物的數字似乎可以對應到另一些事物的數字，如五聲對五行、十二律對十二月，這些數字似乎蘊含了宇宙運行的奧秘，透過這些神秘的數字，就能以簡馭繁，掌握宇宙的運行之理；在此觀念下，漢武帝時制定太初曆，就參考黃鐘之數八十一，將一天分成八十一等分，進行曆法上的運算；到新莽時，國師劉歆受命制定三統曆，不但沿用太初曆八十一分日的計算方式，更是參雜進《易》學中的天數（不大於 10 的奇數總和，即 25）、地數（不大於 10 的偶數總和，即 30）；東漢班固撰《漢書》，也將音律與曆法合寫成〈律曆書〉，先論音律，再論曆法；在這些儒者及曆算家的心中，音樂體現了宇宙的和諧，音律的數字揭示宇宙運行之理，因此以樂律為曆法的基礎。¹

由此可見，所謂「讖緯」，並不能限於狹義的讖言與緯書，也不能限於陰陽家，而應當擴及到任何具有讖緯色彩與思想的文獻，且時代還可上訴到先秦。本文主要使用文獻如下：

¹ 戴念祖、王洪見，〈論樂律與曆法、度量衡相和合的古代觀念〉，《自然科學史研究》32，第 2 期（2013）：192-202；戴念祖，〈從音樂視角評述中國古代「天地和諧」觀〉，《中國音樂學》2013 年，第 3 期（2013）：11-18；戴念祖，〈「律曆志」的由來——解密中國古代樂律與曆法相關性的緣由〉，《中國音樂學》2015 年，第 2 期（2015）：5-11。

- 一、律學理論：先秦《管子》，以及天水放馬灘秦簡乙種《日書》，二者已有各音律的計算值。漢代《淮南子》，以及其後的史書《史記》、《漢書》、《續漢書》等，均有類似紀錄。
- 二、緯書之源：緯書的內容可上溯漢武帝隆尊儒術以前，故先秦《呂氏春秋》，西漢初《淮南子》，乃至《禮記》，均應考察。
- 三、緯書：漢代緯書早已亡佚，但近人安居香山、中村璋八等以輯佚的方法，編成《緯書集成》，收錄《樂動聲儀》、《樂緯》、《樂稽耀嘉》、《樂叶圖徵》等書的佚文。
- 四、同時之作：讖緯本是漢代的主流思潮，儒士普遍服膺，因此東漢班固《白虎通德論》、應邵《風俗通義》、蔡邕《月令章句》、鄭玄《周禮注》、《禮記注》等，均宜參考，以補充緯書亡佚的不足。

本文的研究目的，在於溝通中國思想與樂理兩個領域，運用樂律知識檢視讖緯文獻，撥去讖緯神秘的面紗，探究這一整套架構是如何建構出來的，找出它背後的邏輯。其次，筆者也好奇，究竟這些文獻的作者對樂律的理解有多深呢？惟本文已定名「從樂律看秦漢讖緯」，無法用樂律檢驗或解釋者，如聖王作樂、禮樂教化、演奏方式等內容，均不在討論之列。

本文將以音樂為主軸，介紹先秦、兩漢的樂理知識，並參考現代西方樂理，針對有關音樂的文獻，整理、解釋這些讖緯內容。

二、樂 律

中國古代樂律，先有五聲音階，² 然後有七聲音階，³ 最後發展出十二律。

² 五聲音階最早文獻見於《尚書·夏書·益稷謨》：「予欲聞六律、五聲、八音，在治忽，以出納五言，汝聽。」周·不著撰人，《尚書》，景印清·阮元十三經注疏本，收錄於《中國音樂史料》，第1冊（臺北：鼎文書局，1975），卷5，5a。

³ 七聲音階最早文獻見於《左傳·昭公二十年》（公元前522年）：「五味和五聲也，以平其心、成其政也，聲亦如味：一氣、二體、三類、四物、五聲、六律、七音、八風、九歌以相成。」周·左丘明，《左傳》，景印清·阮元十三經注疏本，收錄於《中國音樂史料》，第1冊（臺北：鼎文書局，1975），卷49，15a-19a。

（一）五聲音階

文獻上，五聲音階的唱名最早則見於《國語·周語》：「臣聞之，琴瑟尚宮，鐘尚羽，石尚角。」⁴ 五聲音階由低到高，依序為宮、商、角、徵、羽。古人最早用「三分損益法」定義這五個音分別要多高，可見於《管子·地員》。

三分損益法，隱含當時所知道的三條科學知識：一、假設有一根笛管長 X ，可以吹奏出 do ，那麼 $2X$ 的笛管可以吹出低八度的 do ， $\frac{1}{2}X$ 可以吹出高八度的 do 。二、假設有一根笛管長 X ，可以吹奏出 do ，那麼 $\frac{2}{3}X$ 可以吹出比 do 高出五度的 sol 。三、八度及五度音程，是聽起來最和諧的音程。三分損益法，即運用上述三則知識來定義五聲音階的音高。先找出 X 的五度音，再找出 X 的五度音的五度音，再找出 X 的五度音的五度音的五度音，依此類推。

三分損益法，包含損、益兩部分。損，即 X 減去 $\frac{1}{3}X$ ，得 $\frac{2}{3}X$ ，剛好是比 do 高出五度的 sol 。益，即 X 加上 $\frac{1}{3}X$ ，得 $\frac{4}{3}X$ ，剛好是比 do 低五度的 sol ；不過， $\frac{4}{3}X$ 其實是 $\frac{2}{3}X$ 的兩倍， $\frac{4}{3}X$ 、 $\frac{2}{3}X$ 都是 sol ，只是一低一高罷了。所以，不管是損還是益，其實都可以從 do 得到 sol 。

之所以有損、益兩法，而非一概採用損法，或一概採用益法，是為了調整計算出來的數字，不要過小，也不要過大，使計算出來的音，維持在 1 個 8 度之內。然而《管子》的計算，似乎不大清楚何時用損法、何時用益法，以下【表 1】按《管子》進行運算：

【表 1】五聲運算

五聲	《管子·地員》內文 ⁵	解釋與現代運算
宮	五音凡首先主一，而三之，四開以合九九，以是生黃鐘小素之首以成宮。	設有一管長 X ，為五聲音階宮聲，也是十二律的黃鐘。 $1 \times 3 = 3$ $3^4 = 9 \times 9 = 81$ X 以常數 81 代入。

（接下頁）

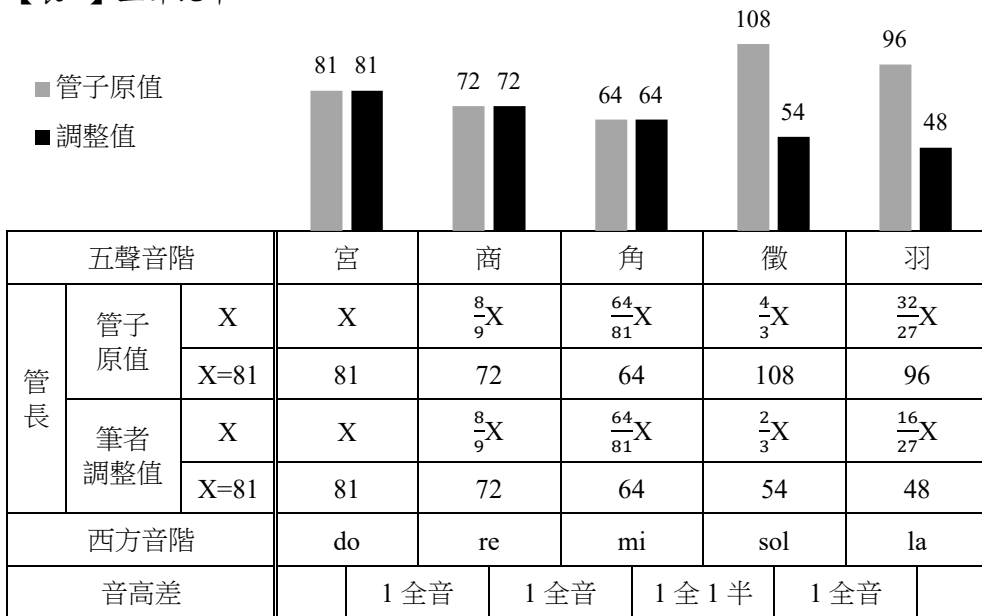
⁴ 周·不著撰人，《國語·周語下》，縮印杭州葉氏藏明嘉靖金李校刊本，收錄於《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1965），卷 3，30。

⁵ 周·管仲，《管子·地員》，縮印常熟瞿氏藏宋本，收錄於《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1965），卷 19，109。

五聲	《管子·地員》內文	解釋與現代運算
徵	三分而益之以一，為百有八，為徵。	$X + \frac{1}{3}X = \frac{4}{3}X$ $\text{設 } X = 81 \Rightarrow \frac{4}{3}X = 108$ <p>但《管子》未能掌握損、益兩法的使用時機，$\frac{4}{3}X$ 超出 1 個 8 度之內，所以當調整：</p> $\frac{4}{3}X \times \frac{1}{2} = \frac{2}{3}X \quad \quad 108 \times \frac{1}{2} = 54$
商	不無有三分而去其乘，適足以生商。	<p>按《管子》的邏輯，因為前面使用益法，所以這裡使用損法。</p> $\frac{4}{3}X - (\frac{4}{3}X \times \frac{1}{3}) = \frac{8}{9}X$ $\text{設 } X = 81 \Rightarrow \frac{8}{9}X = 72$
羽	有三分復於其所，以是成羽。	<p>按《管子》的邏輯，因為前面使用損法，所以這裡使用益法。</p> $\frac{8}{9}X + (\frac{8}{9}X \times \frac{1}{3}) = \frac{32}{27}X$ $\text{設 } X = 81 \Rightarrow \frac{32}{27}X = 96$ <p>然而，《管子》未能掌握損、益兩法的使用時機，$\frac{32}{27}X$ 超出 1 個 8 度音之內，所以當調整：</p> $\frac{32}{27}X \times \frac{1}{2} = \frac{16}{27}X \quad \quad 96 \times \frac{1}{2} = 48$
角	有三分去其乘，是足以成角。	<p>按《管子》的邏輯，因為前面使用益法，所以這裡使用損法。</p> $\frac{32}{27}X - (\frac{32}{27}X \times \frac{1}{3}) = \frac{64}{81}X$ $\text{設 } X = 81 \Rightarrow \frac{64}{81}X = 64$

五聲音階的生成之序為：宮→徵→商→羽→角。若將宮音類比為西方的 do，那麼這套五聲音階的音高關係，是可以對應到西方音階的。按照音階高低順序，可以整理成【表 2】：

【表 2】五聲比率

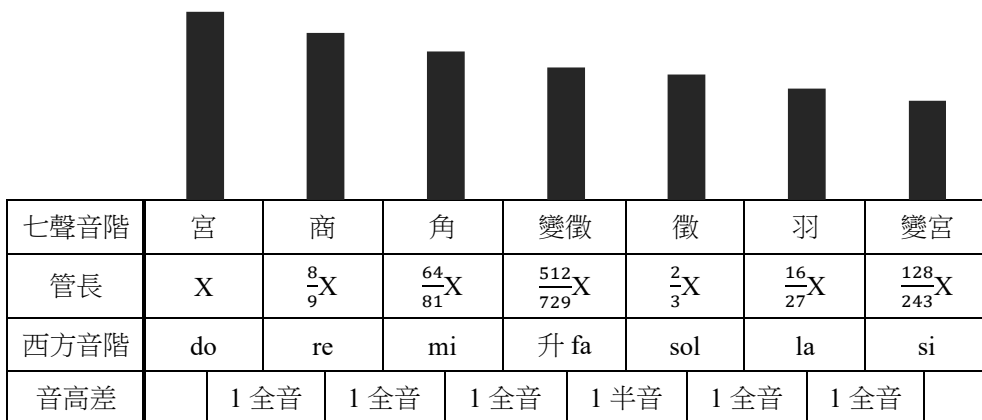


(二) 七聲音階

五聲音階還可以繼續推演出七聲音階。角採用損法： $\frac{64}{81}X - (\frac{64}{81}X \times \frac{1}{3}) = \frac{128}{243}X$ ，得變宮。變宮採用益法： $\frac{128}{243}X + (\frac{128}{243}X \times \frac{1}{3}) = \frac{512}{729}X$ ，得變徵。

七聲音階的生成順序為：宮→徵→商→羽→角→變宮→變徵。按照音階順序，可以整理成【表 3】：

【表 3】七聲比率



從【表 3】可以清楚知道，所謂「變宮」、「變徵」的「變」，有「降」的意思，變宮比宮低半音，變徵比徵低半音。

(三) 十二律

不管是五聲音階，還是七聲音階，都只是相對音階。若想轉調，是不夠用的，勢必需要發展出絕對音階十二律。

十二律的個別名稱，在先秦出土樂器上並不統一，這些音律的別名，實無關本文要旨，故不贅述。而後世慣用的名稱，最早見於《國語·周語》：

王（周景王）鑄無射，問律於伶州鳩，對曰：「……故名之曰黃鐘……二曰大蕤……三曰姑洗，……四曰蕤賓……五曰夷則……六曰無射……。為之六間（通「間」），以揚沈伏而黜散越也，元間大呂……二間夾鍾……三間中呂……四間林鍾……五間南呂……六間應鍾。」⁶

十二律也是從三分損益法而來。假定有一笛管長 X ，它吹奏出來的音既是宮音，也是十二律首音黃鐘，則七聲音階與十二律的對應關係如【表 4】：

【表 4】七聲音階、十二律對照表

管長	X	$\frac{8}{9}X$	$\frac{64}{81}X$	$\frac{512}{729}X$	$\frac{2}{3}X$	$\frac{16}{27}X$	$\frac{128}{243}X$
七聲音階	宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮
十二律	黃鐘	太蕤	姑洗	蕤賓	林鍾	南呂	應鍾

此對應關係，最早由漢·劉安《淮南子·天文》明確講出來：「凡十二律，黃鐘為宮，太蕤為商，姑洗為角，林鍾為徵，南呂為羽。」⁷ 目前所見，最早將十二律計算出來者，當屬天水放馬灘秦簡乙種《日書》。⁸ 以下

⁶ 周·不著撰人，《國語·周語下》，卷 3，31b-32a。不過，這些名稱還是有異體字的現象，例如：「鐘」通「鍾」、「太」通「大」、「仲」通「中」等等。

⁷ 漢·劉安，《淮南子·天文》，景印民國二十五年中華書局排《四部備要》本，收錄於《中國音樂史料》，第 1 冊（臺北：鼎文書局，1975），卷 3，12a。

⁸ 甘肅省文物考古研究所，《天水放馬灘秦簡》（北京：中華書局，2009），96-97。

【表 5】省略十二律中的前七律，從蕤賓開始，按乙種《日書》，繼續運用三分損益法進行運算：

【表 5】十二律運算

十二律	乙種《日書》簡文	解釋與現代運算
黃鐘	黃十七萬七千一百卅七上□。 (乙 194) ⁹	設 $X=177147$
大呂	大呂十六萬五千八百八十八下 □。(乙 205)	$\frac{512}{729}X + (\frac{512}{729}X \times \frac{1}{3}) = \frac{2048}{2187}X$ 設 $X=177147 \Rightarrow \frac{2048}{2187}X = 165888$
夷則	夷則十一萬五百九十二，上夾。 (乙 202)	$\frac{2048}{2187}X - (\frac{2048}{2187}X \times \frac{1}{3}) = \frac{4096}{6561}X$ 設 $X=177147 \Rightarrow \frac{4096}{6561}X = 110592$
夾鐘	夾十四萬七千四百五十六，下毋 射。(乙 197) ¹⁰	$\frac{4096}{6561}X + (\frac{4096}{6561}X \times \frac{1}{3}) = \frac{16384}{19683}X$ 設 $X=177147 \Rightarrow \frac{16384}{19683}X = 147456$
無射	毋射九萬八千三百四，上中呂。 (乙 204)	$\frac{16384}{19683}X - (\frac{16384}{19683}X \times \frac{1}{3}) = \frac{32768}{59049}X$ 設 $X=177147 \Rightarrow \frac{32768}{59049}X = 98304$
仲呂	中呂十三萬一千七十二，下生 黃。(乙 199)	$\frac{32768}{59049}X + (\frac{32768}{59049}X \times \frac{1}{3}) = \frac{131072}{177147}X$ 設 $X=177147 \Rightarrow \frac{131072}{177147}X = 131072$

十二律的生成順序為：黃鐘→林鐘→太簇→南呂→姑洗→應鐘→蕤賓→大呂→夷則→夾鐘→無射→仲呂。

若將黃鐘類比為西方的 C，那麼這套十二律的音高關係，是可以對應到西方早期的不平均律。按照音階高低順序，可以整理成【表 6】：

⁹ 原簡文僅作「黃」而非「黃鐘」，此非筆者漏字。

¹⁰ 原簡文僅作「夾」而非「夾鐘」，此非筆者漏字。其次，「毋射」之「毋」為原簡文之寫法，非筆者訛誤。

【表 6】十二律比率

七聲	宮	商	角	徵	變徵	羽	變宮					
十二律	黃鐘 ①	大呂 ②	太簇 ③	夾鐘 ④	姑洗 ⑤	仲呂 ⑥	蕤賓 ⑦	林鐘 ⑧	夷則 ⑨	南呂 ⑩	無射 ⑪	應鐘 ⑫
管長	X	$\frac{2048}{2187}X$	$\frac{8}{9}X$	$\frac{16384}{19683}X$	$\frac{64}{81}X$	$\frac{131072}{177147}X$	$\frac{512}{729}X$	$\frac{2}{3}X$	$\frac{4096}{6561}X$	$\frac{16}{27}X$	$\frac{32768}{59049}X$	$\frac{128}{243}X$
概數	X=1	0.9364	0.8889	0.8324	0.7901	0.7399	0.7023	0.6667	0.6243	0.5926	0.5549	0.5267
概數	X=81	75.852	72	67.424	64	59.532	56.889	54	50.568	48	44.949	42.667
大數	X=177147	165888	157464	147456	139968	131072	124416	118098	110592	104976	98304	93312
西律	C	升C 降D	D	升D 降E	E	F	升F 降G	G	升G 降A	A	升A 降B	B

十二律彼此相差 1 個半音，整體呈等比數列。為便於讀者理解，以下出現十二律的律名，將適時附上序號，如【表 6】第二列的情形。

（四）六十律

若將十二律生成次序的最後一個仲呂，繼續運用三分損益法，可以得到一個新音： $\frac{131072}{177147}X - (\frac{131072}{177147}X \times \frac{1}{3}) = \frac{262144}{531441}X \approx 0.49327018X$ 。

該音近似於 $\frac{1}{2}X$ ，但不等於 $\frac{1}{2}X$ ，與 $\frac{1}{2}X$ 有細微的差距。換句話說，第 13 音只是接近於高 8 度的 C，但不是高八度的 C。這套三分損益法的缺陷，即在於此，如果繼續演算下去，第 25 音會離 $\frac{1}{4}X$ 更遠，第 37 音會離 $\frac{1}{8}X$ 又更遠，依此類推，差距越來越大。對此狀況，東漢末的蔡邕就乾脆把 $\frac{262144}{531441}X$ 改成 $\frac{1}{2}X$ 。¹¹

雖然有人捨棄了三分損益法，但也有人支持，那就是西漢末的焦延壽與京房。焦延壽依三分損益法，共推演出六十個音，並傳給他的學生京房。他們認為，十二律推演出六十律，猶如八卦推演出六十四卦。¹² 之所以推演出六十律，而非六十四律，可能是受限於 12 的倍數。三分損益法，如果以計算 12 次為一輪的話，5 輪共 60 次，共得 60 個音。鄭玄注《禮記·月令》時，就曾提到：「黃鐘之宮，最長也。十二律轉相生，具終於六十焉。」¹³

三、音律的排序與比附

前已提到，拿各種事物相互比附，是識緯的典型特色。以下將選取與樂律有關的內容，從樂律的角度，解釋比附背後的原因。

¹¹ 《月令章句》：「半黃鐘之律，九寸之數，管長四寸五分。」漢·蔡邕，《月令章句》，景印清·光緒戊子《古經解彙函：附小學彙函·續附十種》（臺北：中新書局，1973），9a。

¹² 《續漢書·律曆志》：「元帝時，郎中京房，字君明，知五聲之音、六律之數。上使太傅韋玄成字少翁諫議大夫章，雜試問房於樂府，房對：『受學故小黃令焦延壽六十律相生之法……夫十二律之變至六十，猶八卦之變至於六十四也。』」晉·司馬彪，《續漢書》，景印王先謙校刊本（臺北：藝文印書館，出版年不詳），2b-3a。

¹³ 漢·鄭玄，《禮記注·月令》，景印清·阮元十三經注疏本，收錄於《中國音樂史料》，第 1 冊（臺北：鼎文書局，1975），卷 16，14a。

(一) 五 聲

1. 與樂器相配

五聲可以與樂器相配，如《國語·周語》：

王弗聽，問之伶州鳩，對曰：「……臣聞之，琴瑟尚宮，鐘尚羽，石尚角。匏竹利制，大不踰宮，細不過羽。夫宮，音之主也，第以及羽。聖人保樂而愛財，財以備器，樂以殖財。故樂器，重者從細，清者從大。」

三國·韋昭注：凡樂，輕者從大，重者從細，故琴瑟尚宮也。鐘聲大，故尚羽。石磬也輕，故尚角；角，清濁之中。¹⁴

其配對關係如【表 7】：

【表 7】《國語》五聲配對

五聲	宮	商	角	徵	羽
樂器	琴瑟		石磬		鐘
		匏竹			

上述配對，可能與調音有關。所謂「尚」，具體而言，應是指從哪個音開始調音。以州鳩之言，聲音較高的樂器，就要從低音開始調；聲音較低的樂器，就要從高音開始調。四類樂器中，琴瑟這類樂器的聲音最高，所以調音就要從宮音開始，因為在音階中宮音最低；反之，鐘的聲音最低，所以調音就要從羽音開始，因為在音階中羽音最高；石磬介在中間，所以從角開始調音。至於匏竹，則有較大的彈性，商、角、徵皆可。因此，五聲與樂器的配對，仍是合理的。

2. 次序與人事

五音最基本可以有兩種次序——三分損益法生成之序與音階之序。

¹⁴ 周·不著撰人，《國語·周語下》，卷 3，30。

【表 8】五聲次序

	1	2	3	4	5
生成之序	宮	徵	商	羽	角
音階之序	宮	商	角	徵	羽

文獻中，如果不是在說明三分損益法，則鮮少出現生成之序，多半為音階之序。如《史記·樂書》就以音階之序配對人事：「宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怙憑之音矣。」¹⁵ 整理如【表 9】：

【表 9】《史記·樂書》五聲比附

音階之序	宮	商	角	徵	羽
比附	君	臣	民	事	物

《史記》按音階之序，宮、商、角、徵、羽的音階構成，比附成君、臣、民、事、物的社會構成。特別是宮音，不但是音階之首，也是三分損益法最初的基礎音，有特別的象徵意義，拿來比附「君」的絕對地位，不無道理。這種論調，在緯書中相當常見，¹⁶ 特別是《樂動聲儀》：

宮為君，君者當寬大容眾，故其聲弘以疏，其和清以柔……。

商為臣，臣者當以發明君之號令，其聲散以明，其和溫以斷……。

角為民，民者當約簡，不奢僭差，故其聲防以約，其和清以靜……。

¹⁵ 漢·司馬遷，《史記·樂書》，景印北宋景祐監本配南宋重刻北宋監本，收錄於《仁壽本》（臺北：成文出版社，1971），卷 24，4a。另《禮記·樂記》也有類似語句：「宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怙憑。」漢·戴聖，《禮記》，景印清·阮元十三經注疏本，收錄於《中國音樂史料》，第 1 冊（臺北：鼎文書局，1975），卷 37，5a。〈樂記〉為《小戴禮記》所收，成書於西漢晚，〈樂記〉究竟初作於何時，已難考證，無法推斷究竟誰抄誰，故姑且以成書先後為斷，首舉《史記》之先。

¹⁶ 如《緯書集成·中·樂編·樂稽耀嘉》：「五音，非宮不調。」又如《緯書集成·中·樂編·樂叶圖徵》：「宮者，君之象。」安居香山、中村璋八，《緯書集成》（石家莊：河北人民出版社，1994），550、562。

徵為事，事者君子之功……故其聲貶以疾，其和平以功……。
羽為物，物者不齊委聚，故其聲散以虛，其和斷以散……。¹⁷

《樂動聲儀》中，「其聲」、「其和」顯然不是在描寫聲音或和聲聽起來的感覺，而是以「君、臣、民、事、物」為預設前題而產生的說法，與音樂的本質無關。可以說，以當時人的認知，五聲音階就彷彿是社會結構的模型，所以可以用社會來解釋聲音。

不獨緯書如此，代表東漢官方學術的《白虎通德論》也是相同，如〈禮樂〉：「宮、商、角，則宜君父、有節臣子，有義然後四時和，四時和然後萬物生。」¹⁸

這些東漢的博士、大夫、儒生也抱持相同看法，認為穩固的音階象徵穩固的社會制序，特別是宮、商、角代表君、臣、民，這些音能帶來社會與自然的和諧。反之，一旦這些音不準，則代表社會的失序，《史記·樂書》說：「宮亂則荒，其君驕；商亂則撻，其官壞；角亂則憂，其民怨；徵亂則哀，其事勤；羽亂則危，其財匱。五者皆亂迭相陵，謂之慢，如此則國之滅亡無日矣。」¹⁹ 緯書《樂緯》：

聲放則政荒：商聲歆散，邪官不理；角聲憂愁，為政虐民；徵聲哀苦，事煩民勞，君淫佚；羽聲傾危，則國不安。²⁰

宮亂則荒，其君驕，不聽諫，佞臣再側；宮和，則致鳳凰，頌聲作。²¹

羽亂則危，其財匱，百姓枯竭為旱。²²

¹⁷ 安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂動聲儀》，542。

¹⁸ 漢·班固，《白虎通德論·禮樂》，縮印江安傅氏雙鑑樓藏元刊本，收錄於《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1965），卷2，21。

¹⁹ 漢·司馬遷，《史記·樂書》，卷24，4a。另《禮記·樂記》也有類似語句：「宮亂則荒，其君驕；商亂則撻，其官壞；角亂則憂，其民怨；徵亂則哀，其事勤；羽亂則危，其財匱。五者皆亂迭相陵，謂之慢，如此則國之滅亡無日矣。」漢·戴聖，《禮記》，卷37，5a-5b。

²⁰ 安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂緯》，566。

²¹ 同上註，567。

²² 同上註。

可以發現,《史記》與《樂緯》的文字有些許雷同,且內容完全符合宮一君、商一臣、角一民、徵一事、羽一物的架構。

文獻中「某音亂」,就以音樂演奏的角度來解釋,應該是指樂器的音不準。樂器本身會因溫度、濕度而或縮或脹,自然需要時時調音,這是一件很正常的事情。不過,這樣的自然現象,卻被賦與神秘的意義,成為吉慶與災禍的徵兆。正如緯書《樂叶圖徵》所說:「夫聖人之作樂,不可以自娛也,所以觀得失之效也。」²³ 音樂並不被當成音樂,而是當成事物的徵兆,不是為了娛樂,而是為了政治。

《漢書·禮樂志》記載,當時朝廷的禮樂人員的編制中有「聽工,以律知日冬至,一人。」²⁴ 這可能就是專門聽辨樂器音準的樂工,藉聽辨音準來了解自然的運行。而《續漢書·禮樂志·上》則說得更明白:

是故天子常以日冬至御前殿,合八能之士,陳八音,聽樂均,度晷景,候鐘律,權土灰,放陰陽。冬至陽氣應,則樂均清,景長極,黃鐘通,土灰輕而衡仰。夏至陰氣應,則樂均濁,景短極,蕤賓通,土灰重而衡低。²⁵

當時人確實相信,自然運行的狀況會反映在樂器的音準。²⁶ 如果失了音準,可能也代表自然失常。

3. 次序與五行

最早在《管子·幼官》已將五聲與五色、數字比附:

五和時節,君服黃色,味甘味,聽宮聲,治和氣,用五數。

八舉時節,君服青色,味酸味,聽角聲,治燥氣,用八數,

七舉時節,君服赤色,味苦味,聽羽聲,治陽氣,用七數。

²³ 安居香山、中村璋八,《緯書集成·中·樂編·樂叶圖徵》,555。

²⁴ 漢·班固,《漢書·禮樂志》,景印王先謙校刊本(臺北:藝文印書館,出版年不詳),卷22,35b。

²⁵ 晉·司馬彪,《續漢書·律曆志·上》,17a-17b。

²⁶ 上所引內容,除了聽音以外,尚有觀「候氣」,即觀察特定律管的震動。其方法與偽科學的性質,可以參閱黃一農、張志誠,〈中國傳統候氣說的演進與衰頹〉,《清華學報》23,第2期(1993):125-147。

九和時節，君服白色，味辛味，聽^〇商聲，治溼氣，用九數。

六行時節，君服黑色，味鹹味，聽^〇徵聲，治陰氣，用六數。²⁷

整理如【表 10】：

【表 10】《管子》五聲比附

聲	宮	角	羽	商	徵
顏色	黃	青	赤	白	黑
數字	5	8	7	9	6

《管子》所出現的五聲順序，既非生成之序，也非音階之序，似乎觀察不到明確的原則。至於比附的情形，容後再議。

時間推移至秦朝，秦簡乙種《日書》也有類似的內容：「^〇角，立甲乙、卯未辰，主東方，時平旦，色青。」（乙 197）及「^〇羽，立壬癸、子申辰，主北方，時夜失客毆，色黑。」（乙 200）²⁸

秦簡乙種《日書》因簡文殘缺，因此宮、商、徵的情形無法得知。與《管子》相比較，角的配色相同，羽則否。另外，秦簡乙種《日書》的內容，若加入五行的常識來分析，角應屬木，羽應屬水，如此一來，就與日後的《淮南子》產生聯繫了。漢·劉安《淮南子·天文》顯然繼承了乙種《日書》的部分內容，兩者在角、羽二聲與五行的配對上均一致：

東方，木也……治春……其音^〇角，其日甲乙。

南方，火也……治夏……其音^〇徵，其日丙丁。

中央，土也……制四方……其音^〇宮，其日戊己。

西方，金也……治秋……其音^〇商，其日庚辛。

北方，水也……治冬……其音^〇羽，其日壬癸。²⁹

²⁷ 周·管仲，《管子·幼官》，卷3，15-16。

²⁸ 甘肅省文物考古研究所，《天水放馬灘秦簡》，97。

²⁹ 漢·劉安，《淮南子·天文》，卷3，3a-3b。

整理如【表 11】（表內灰底內容為筆者所擅加）：

【表 11】《淮南子》五聲比附

聲	角	徵	宮	商	羽
五行	木	火	土	金	水
四季	春	夏		秋	冬
方位	東	南	中央	西	北
天干	甲乙	丙丁	戊己	庚辛	壬癸
顏色	青	赤	黃	白	黑

這套五聲與五行的配對相當穩固，從此就沒出現任何改動，例如東漢末蔡邕的《月令章句》：「青作角聲，白作商聲，黑作羽聲，赤作徵聲，黃作宮聲。」³⁰ 若將引文中的五色替換成五行，也會得到與《淮南子》相同的配對情形。此比附情形，再與《管子》相比較，僅宮、角、商三音的配色一致，其餘二音階不同，可見《管子》可能只是萌芽階段的嘗試，並未被後世完全採用。

同時值得注意的是《黃帝內經·素問·金匱真言論四》，其五聲次序與比附情形竟與《淮南子》如出一轍。³¹ 《黃帝內經》上不合《管子》，下比秦簡乙種《日書》豐富，似乎不合發展順序。後人多懷疑《黃帝內經》成書於漢代，不無道理。

此外，也可以發現《淮南子》還調整了五聲的次序，將宮、商插入徵、羽之間：



³⁰ 漢·蔡邕，《月令章句》，1b。

³¹ 《黃帝內經·素問·金匱真言論四》：「東方青色……其類草木……其音角，其數八。……南方赤色……其類火……其音徵，其數七。……中央黃色……其類土……其音宮，其數五。……西方白色……其類金……其音商，其數九。……北方黑色……其類水……其音羽，其數六。」漢·不著撰人，《黃帝內經》，縮印明翻北宋本，收錄於《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1965），13-14。

《淮南子》如此之改，可能有兩個原因。第一是他如《禮記·樂記》一樣，有「宮為君，商為臣」觀念。³² 正因為宮象徵君，所以宮必須居中央，配上土。再加上「君臣一體」的思維，所以連同商音，兩個一起挪動。

第二個原因是，這樣的次序恰巧符合五行相生。他說：「徵生宮，宮生商，商生羽，羽生角。」³³ 這個生成順序，乍看既不符合三分損益法之序，又不符合音階之序，但若將此五音代入五行，則正是「木、火、土、金、水」的五行相生之序。³⁴ 但是，我們絕不能說《淮南子》不懂樂律，其實〈天文〉中有段內容正是在演算三分損益法，計算當管長 X 為 81 時，十二律各需多長，取概數到整數位；又算出，若十二律各管長均為正整數， X 當設為 177147。³⁵ 所以，《淮南子》是懂樂律的，只是他不運用樂律來建構五行學說。

「角→徵→宮→商→羽」之序，僅見於《淮南子》。在《淮南子》之後，另一種順序正慢慢成形。首先是《史記·樂書》：「弦大者為宮，而居中央，君也；商張右傍，其餘大小相次，不失其次序，君臣之位正矣。」³⁶ 司馬遷也將「宮」比附為「君」，明確指出，宮象徵君，所以居中。不過，在實際行文上，《史記》僅出現音階之序與生成之序，從未刻意將宮挪到中間。司馬遷只是在理論上提出可能，並未付諸實踐。其次，東漢《白虎通德論》：「土謂

³² 《禮記》正式成書於西漢晚戴聖之手，但個別的篇章內容或許又可上溯戰國。《淮南子》與《禮記》，究竟誰影響誰，實在很難說。

³³ 漢·劉安，《淮南子·天文》，卷 3，12a。

³⁴ 徐金陽，〈宮、商焉生？和、繆安解？——對《淮南子·天文訓》樂學文獻片段的再思考〉，《天津音樂學院學報：天籟》2011 年，第 1 期（2011）：63-68。

³⁵ 《淮南子·天文》：「為積分十七萬七千一百四十七，黃鐘大數立焉……宮者，音之君也，故黃鐘位子，其數八十一，主十一月，下生林鐘。林鐘之數五十四，主六月，上生太簇。太簇之數七十二，主正月，下生南呂。南呂之數四十八，主八月，上生姑洗。姑洗之數六十四，主三月，下生應鐘。應鐘之數四十二，主十月，上生蕤賓。蕤賓之數五十七，主五月，上生大呂。大呂之數七十六，主十二月，下生夷則。夷則之數五十一，主七月，上生夾鐘。夾鐘之數六十八，主二月，下生無射。無射之數四十五，主九月，上生仲呂。仲呂之數六十，主四月。」漢·劉安，《淮南子》，卷 3，11b-12a。

³⁶ 漢·司馬遷，《史記·樂書》，卷 24，22b。

宮，金謂商，木謂角，火謂徵，水謂羽。」³⁷ 再次肯定《淮南子》的五行配對，也就是「中央土」的概念。

「居中央，君也」的想法，再加上「中央土」的觀念，結果共同指向——宮音居中：



於是，一種新的順序最終在班固的《漢書·律曆志》成形：「商之為言章也，物成熟可章度也。角，觸也，物觸地而出，戴芒角也。宮，中也，居中央，暢四方，唱始施生，為四聲綱也。徵，祉也，物盛大而縣祉也。羽，宇也，物聚臧宇覆之也。」³⁸ 在班固之後，東漢末·應邵《風俗通義》介紹五聲，亦採相同次序。³⁹

（二）十二律

1. 陰 陽

最早在《周禮·樂師》，將十二律區分陰陽，陽稱「律」，陰稱「同」。⁴⁰ 漢代以後，則習慣改稱「律」和「呂」。⁴¹

若借用西方鋼琴的黑白鍵形式來呈現，以白鍵為陽（律）、黑鍵為陰（呂），得結果如下：

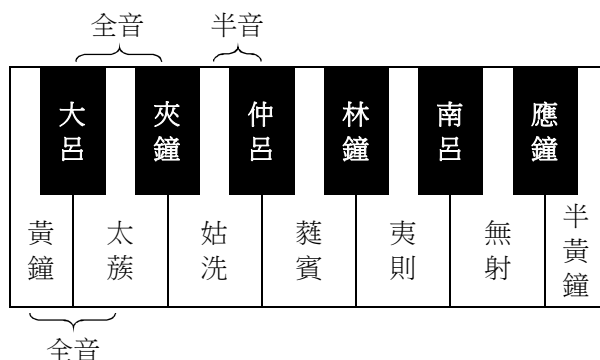
³⁷ 漢·班固，《白虎通德論·禮樂》，卷2，21。

³⁸ 漢·班固，《漢書·律曆志》，卷21上，3b。

³⁹ 漢·應邵，《風俗通義》，景印民國二十五年中華書局排《四部備要》本，收錄於《中國音樂史料》，第1冊（臺北：鼎文書局，1975），1b-2a。

⁴⁰ 《周禮注·樂師》：「大師掌六律、六同以合陰陽之聲。陽聲：黃鐘、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射。陰聲：大呂、應鐘、南呂、函鐘、小呂、夾鐘。（鄭玄注：函鐘，一名林鐘。小呂，一名中呂。）」漢·鄭玄，《周禮注》，景印清·阮元十三經注疏本，收錄於《中國音樂史料》，第1冊（臺北：鼎文書局，1975），卷23，10b。

⁴¹ 漢代稱「同」改稱「呂」者，如《漢書·律歷志》：「律十有二，陽六為律，陰六為呂。」漢·班固，《漢書》，卷21上，4b；《禮記注·禮運》：「陽曰律，陰曰呂。」漢·鄭玄，《禮記注》，卷22，6a。詳見陰法魯，〈「六律六呂」與「六律六同」〉，《中國典籍與文化》1993年，第1期（1993）：94-96。



從圖中可以明顯知道，按音階之序，單數為陽，雙數為陰，任兩律、呂相配，必含一個半音。惟陽律、陰呂在緯書中，幾乎沒有任何理論開展。

2. 人 事

前文已提到，五聲經常被比附成君、臣、民、事、物，十二律也是如此。《呂氏春秋》：「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。」⁴²《淮南子》：「黃鐘為宮，宮者，音之君也。」⁴³《樂叶圖徵》：「黃鐘生一，一生萬物。」⁴⁴

五聲中，宮是首音；十二律中，黃鐘是首音。所以宮音所被比附的一切事物，自然都會轉嫁到黃鐘之上。而在此理論基礎上，緯書又加以修改與擴展，如《樂叶圖徵》：

故撞鐘以知法度，鼓琴者以知四海，擊磬者以知民事。鐘音調，則君道得；君道得則黃鐘、蕤賓之律應；鐘音不調，則黃鐘、蕤賓之律不應。鼓音調，則臣道得；臣道得，則太簇之律應。管音調，則律曆正；律曆正，則夷則之律應。磬聲調，則民道得；民道得，則林鐘之律應。竽聲調，則法度得；法度得，則無射之律應。琴音調，則四海合，歲氣百川一合應，鬼神之道行，祭祀之道得，如此則姑洗之律應。五樂皆得，則應鐘之律應。⁴⁵

⁴² 秦·呂不韋，《呂氏春秋·仲夏紀·適音》，明萬曆二十四年刊本（臺北：廣文書局，1965），卷5，4a。

⁴³ 漢·劉安，《淮南子·天文》，卷3，12a。

⁴⁴ 安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂叶圖徵》，557。

⁴⁵ 同上註，555-556。

經整理並合併【表 9】，如【表 12】（表內灰底內容來自【表 9】）：

【表 12】《樂叶圖徵》十二律比附

十二律	黃鐘 ①	蕤賓 ⑦	太簇 ③	夷則 ⑨	林鐘 ⑧	無射 ⑪	姑洗 ⑤	應鐘 ⑫
人事	君道		臣道	律曆	民道	法度	祭祀之道	五樂皆得
樂器	鐘		鼓	管	磬	竽	琴	五樂
七聲	宮	變徵	商		徵		角	變宮
人事	君		臣		事		民	

如表所示，十二律的黃鐘、蕤賓、太簇、林鐘、姑洗、應鐘，可以轉換為七聲音階的宮、變徵、商、徵、角、變宮，而五聲又可以比附為君、臣、民、事、物。拿《樂叶圖徵》十二律比附對照其他文獻中穩固出現的五聲比附，可以發現兩者有類似之處，如黃鐘與宮均比附君、太簇與商均比附臣。

其次，將黃鐘與蕤賓搭配在一起，同樣比附為君，本是有點怪異的事情。二者並無三分損益的純五度關係，而是增四度；⁴⁶ 在七聲音階的情況下，增四度也就只有黃鐘與蕤賓一種組合；換句話說，在實際的樂曲中，除非刻意如此，否則增四度不常出現。

那麼為何要如此搭配呢？明·朱載堉《律學新說》引宋·朱熹的說法，或許可供參考：「樂律自黃鐘至中呂皆屬陽，自蕤賓至應鐘皆屬陰，此是一箇大陰陽。」⁴⁷ 他顯然將十二律按音階次序分成兩半：前六律為陽，其首為黃鐘；後六律為陰，其首為蕤賓。黃鐘與蕤賓各為陽律、陰律之首，自然可以比附君道。即便捨棄朱熹的解釋，我們仍能透過十二律對月令的比附發現：黃鐘對應冬至，正是陰氣之末、陽氣之始；蕤賓對應夏至，正是陽氣之末、陰氣之始，⁴⁸ 亦有特殊的象徵意義（十二律比附十二月詳論於下節）。

⁴⁶ 增四度以西方樂理來說，為不和諧音程。雖然不宜用西方標準來衡量，但多少可當參考。

⁴⁷ 明·朱載堉，《律學新說》，景印明萬曆十二年鄭藩刻本（北京：書目文獻出版社，1988），卷 1，23。

⁴⁸ 付林鵬，〈《樂緯》研究〉（東北師範大學碩士論文，2009），34。

而說「五樂皆得，則應鐘之律應」，這也是很容易理解的。應鐘是十二律的最後一律，可衍生出總結的意涵。當「五樂皆得」結果美滿之時，最適合拿來比附的音，莫過於應鐘。

3. 十二律與月令、五聲

最早將十二律比附月令者，見於《呂氏春秋》：

孟春之月……其日甲乙……其音^角，律中^{太簇}。⁴⁹（〈孟春紀〉）
仲春之月……其日甲乙……其音^角，律中^{夾鐘}。（〈仲春紀〉）
季春之月……其日甲乙……其音^角，律中^{姑洗}。（〈季春紀〉）
孟夏之月……其日丙丁……其音^徵，律中^{仲呂}。（〈孟夏紀〉）
仲夏之月……其日丙丁……其音^徵，律中^{蕤賓}。（〈仲夏紀〉）
季夏之月……其日丙丁……其音^徵，律中^{林鐘}。（〈季夏紀〉）
孟秋之月……其日庚辛……其音^商，律中^{夷則}。（〈孟秋紀〉）
仲秋之月……其日庚辛……其音^商，律中^{南呂}。（〈仲秋紀〉）
季秋之月……其日庚辛……其音^商，律中^{無射}。（〈季秋紀〉）
孟冬之月……其日壬癸……其音^羽，律中^{應鐘}。（〈孟冬紀〉）
仲冬之月……其日壬癸……其音^羽，律中^{黃鐘}。（〈仲冬紀〉）
季冬之月……其日壬癸……其音^羽，律中^{大呂}。（〈季冬紀〉）⁴⁹

整理如【表 13】（灰底為筆者依【表 11】所補）：

⁴⁹ 秦·呂不韋，《呂氏春秋》，卷 1，1a；卷 2，1a；卷 3，1a；卷 4，1a；卷 5，1a；卷 6，1a；卷 7，1a；卷 8，1a；卷 9，1a；卷 10，1a；卷 11，1a；卷 12，1a。

【表 13】《呂氏春秋》十二律比附

十二律	太簇 ③	夾鐘 ④	姑洗 ⑤	仲呂 ⑥	蕤賓 ⑦	林鐘 ⑧	夷則 ⑨	南呂 ⑩	無射 ⑪	應鐘 ⑫	黃鐘 ①	大呂 ②
五聲	角	角	角	徵	徵	徵	商	商	商	羽	羽	羽
月令	孟春	仲春	季春	孟夏	仲夏	季夏	孟秋	仲秋	季秋	孟冬	仲冬	季冬
天干	甲乙	甲乙	甲乙	丙丁	丙丁	丙丁	庚辛	庚辛	庚辛	壬癸	壬癸	壬癸
五行	木	木	木	火	火	火	金	金	金	水	水	水

從【表 13】可以觀察到若干規律。首先，十二律之首的黃鐘，並未比附孟春（一月），而是比附仲冬（十一月），其原因在《呂氏春秋》說得清楚：「仲冬_日短_至，則生黃鐘。」⁵⁰ 冬至出現在仲冬，白日最短，此後白日漸常，因此把仲冬當成氣候循環的初始點，於是比附十二律之首黃鐘。其次，五聲的部分，漏掉宮音，顯然是因為五聲無法與四季搭配，天干漏掉戊己，也是相同原因。

五聲順序是按照生成之序「宮→徵→商→羽→角」，再略微調整，將角音挪到最前，變成「角→（宮）→徵→商→羽」：



刻意挪動五聲次序，應當與五行有關。雖然五行配五聲，最早見於《淮南子》，時間遠在《呂氏春秋》之後，但不能說這一定就是劉安所發明。從【表 13】添入的《淮南子》五行配五聲之說，會發現五行恰巧能與四季相配，例如：角屬木，木配春，所以角配春。也就是說，《呂氏春秋》文字上雖未明確將五聲與五行相配，但概念上已有之，而此概念最後在《淮南子》見

⁵⁰ 秦·呂不韋，《呂氏春秋·仲夏紀·音律》，卷 5，2a。

諸文字。其數字的搭配，也承自當時既有的五行之說，⁵¹ 與五聲、十二律的關係較小。

《呂氏春秋》對於十二律的比附，影響久遠，均為《淮南子》、⁵²《史記》、⁵³ 緯書《樂叶圖徵》⁵⁴ 所繼承，只是詳略有別而已。

有意思的是，《呂氏春秋》四季比附五音而獨漏宮音，而《淮南子》、《史記》與《樂叶圖徵》等，則避開五聲、五行而不談，可見劉安與司馬遷可能都看到《呂氏春秋》這套系統的缺陷，因此刻意忽略。

⁵¹ 在《周易》中，六、七、八、九原與筮法有關，但《周易》尚無五行的概念。《墨子·迎敵祠》記載祭壇的布置，六、七、八、九對應四方位，分別是東八、南七、西九、六水，雖然該文中並無木、火、金、水等字，但概念上卻是暗合五行，與《呂氏春秋》數字配對的邏輯一致。而真正五行、數字並舉的文獻，則見於《黃帝內經·素問·五常政大論》。這套數字與五行的搭配，到了宋代，則以「《河圖》成數」的面貌出現，並與《周易》結合。關於數字比附五行的歷史發展，詳見汪顯超，〈《河圖》五行數與《周易》四象數之間的關係〉，《周易研究》2001年，第1期（2001）：79-84。

⁵² 《淮南子·天文》：「黃鐘位子，其數八十一，主十一月，下生林鐘。林鐘之數五十四，主六月，上生太簇。太簇之數七十二，主正月，下生南呂。南呂之數四十八，主八月，上生姑洗。姑洗之數六十四，主三月，下生應鐘。應鐘之數四十二，主十月，上生蕤賓。蕤賓之數五十七，主五月，上生大呂。大呂之數七十六，主十二月，下生夷則。夷則之數五十一，主七月，上生夾鐘。夾鐘之數六十八，主二月，下生無射。無射之數四十五，主九月，上生仲呂。仲呂之數六十，主四月。」漢·劉安，《淮南子》，卷3，12a。《淮南子》十二律與十二月的配對與《呂氏春秋》完全一致，只是未與五聲、天干、數字配對。

⁵³ 《史記·律書》：「十一月也，律中黃鐘……十二月也，律中大呂……正月也，律中太簇……二月也，律中夾鐘……三月也，律中姑洗……四月也，律中仲呂……五月也，律中蕤賓……六月也，律中林鐘……七月也，律中夷則……八月也，律中南呂……九月也，律中無射。」漢·司馬遷，《史記》，卷24，3b-6a。此段竟漏十月應鐘，經查《四庫全書》本也有相同情形。如果這不是司馬遷本人的失誤的話，那就是在很早的時候傳鈔失誤。

⁵⁴ 《緯書集成·中·樂編·樂叶圖徵》：「六律：黃鐘十一月，太簇正月，姑洗三月，蕤賓五月，夷則七月，無射九月。六呂：大呂十二月，夾鐘二月，仲呂四月，林鐘六月，南呂八月，應鐘十月。陽為律，陰為呂，總謂之十二月律。」安居香山、中村璋八，《緯書集成》，561。

《呂氏春秋》這套系統的改良，要等到《禮記·月令》：⁵⁵「中央土，其日戊己……其音宮，律中黃鐘之宮，其數五。」⁵⁶《禮記·月令》文句與《呂氏春秋》十分相似，卻多了「中央土」，整套比附系統於是更加完備，整理如【表 14】（灰底表示《禮記》所獨創或筆者所附註）：

【表 14】《禮記》十二律比附

十二律	太簇③	夾鐘④	姑洗⑤	仲呂⑥	蕤賓⑦	林鐘⑧	黃鐘之宮	夷則⑨	南呂⑩	無射⑪	應鐘⑫	黃鐘①	大呂②
五聲	角	角	角	徵	徵	徵	宮	商	商	商	羽	羽	羽
月令	孟春	仲春	季春	孟夏	仲夏	季夏	中央土	孟秋	仲秋	季秋	孟冬	仲冬	季冬
天干	甲乙	甲乙	甲乙	丙丁	丙丁	丙丁	戊己	庚辛	庚辛	庚辛	壬癸	壬癸	壬癸
數	8	8	8	7	7	7	5	9	9	9	6	6	6
五行	木	木	木	火	火	火	土	金	金	金	水	水	水
方位	東	東	東	南	南	南	中	西	西	西	北	北	北

《禮記·月令》所修正的新說，此後成為定論，班固《漢書·律曆志》延用之；⁵⁷ 鄭玄注《周禮》不但延用此說，⁵⁸ 更進一步由五行擴展到祭祀的

⁵⁵ 〈月令〉為《小戴禮記》所收。

⁵⁶ 漢·鄭玄，《禮記注·月令》，卷 16，13a-15a。

⁵⁷ 《漢書·律曆志》：「故陽氣施種於黃泉，孳萌萬物，為六氣元也。以黃色名元氣律者，著宮聲也。宮以九唱六，變動不居，周流六虛。始於子，在十一月。大呂……位於丑，在十二月。太簇……位於寅，在正月。夾鐘……位於卯，在二月。姑洗……位於辰，在三月。中呂……位於巳，在四月。蕤賓……位於午，在五月。林鐘……位於未，在六月。夷則……位於申，在七月。南呂……位於酉，在八月。亡射……位於戌，在九月。應鐘……位於亥，在十月。」漢·班固，《漢書》，卷 21 上，5b-7a。

⁵⁸ 《周禮注·樂師》：「黃鐘，子之氣也，十一月建焉，辰在星紀。大呂，丑之氣也，十二月建焉，辰在玄枵。太簇，寅之氣也，正月建焉，辰在娵訾。應鐘，亥

方位，如：「東方之祭則用大蔺、姑洗，南方之祭則用蕤賓，西方之祭則用夷則、無射，北方之祭則用黃鐘為均焉。」⁵⁹ 此為關於祭祀方位所應當使用之音律的最早文獻。鄭玄之說，明顯是以五行為基礎，延伸擴充而來，而無關音樂本身。

此外，對於這套比附系統，其實有兩套不同的解釋，均可見於緯書，如要標舉出確切的代表人物，大概就是鄭玄與蔡邕。鄭玄的說法較神秘、超自然，蔡邕的說法較平實、人文。

《樂動聲儀》：

春宮秋律，百卉必凋；秋宮春律，萬物必勞；夏宮東律，雨雹必降；冬宮夏律，雷必發聲。

角音知調，則歲星⁶⁰ 常應。

徵音和調，則熒惑⁶¹ 日行四十二分度之一，伏五月得其度。不及明從晦者，則動應制，致焦明，⁶² 至則有雨，備以樂之和。⁶³

鄭玄注《禮記·樂令》：

三分羽益一以生角，角數六十四，屬木者，以其清濁之中，⁶⁴ 民象

之氣也，十月建焉，而辰在析木。姑洗，辰之氣也，三月建焉，而辰在大梁。南呂，酉之氣也，八月建焉，而辰在壽星。蕤賓，午之氣也，五月建焉，而辰在鶉首。林鍾，未之氣也，六月建焉，而辰在鶉火。夷則，申之氣也，七月建焉，而辰在鶉尾。中呂，巳之氣也，四月建焉，而辰在實沈。無射，戌之氣也，九月建焉，而辰在大火。夾鍾，卯之氣也，二月建焉，而辰在降婁。」漢·鄭玄，《周禮注》，卷26，10b。

⁵⁹ 漢·鄭玄，《周禮注·大司樂》，卷22，16a。

⁶⁰ 歲星即木星。《淮南子·天文》：「東方，木也：其帝太皞，其佐句芒，執規而治春，其神為歲星，其獸蒼龍，其音角，其日甲乙。」漢·劉安，《淮南子》，卷3，3a。

⁶¹ 熒惑即火星。《淮南子·天文》：「南方，火也：其帝炎帝，其佐朱明，執衡而治夏，其神為熒惑，其獸朱鳥，其音徵，其日丙丁。」漢·劉安，《淮南子》，卷3，3a。

⁶² 焦明，傳說中的神鳥。《緯書集成·中·樂編·樂叶圖徵》：「焦明，南方鳥也，狀似鳳凰，鳩喙，疏翼，負尾。身體帶信，嬰仁，膺智，負義，至則水之減，為水備也。」安居香山、中村璋八，《緯書集成》，561。

⁶³ 安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂動聲儀》，544。

⁶⁴ 這裡「清濁」是指聲音的高低。以五聲的音階之序，角音恰好在中間。

也。春氣和則角聲調。⁶⁵

季夏之氣至，則黃鐘之宮應。⁶⁶

三分徵益一生商，商數七十二，屬金者，以其濁次宮，⁶⁷ 臣之象也。秋氣和，則商聲調。⁶⁸

黃鐘，律之始也，九寸。仲冬氣至，則黃鐘之律應。⁶⁹

以鄭玄一派的說法，彷彿只要季節一到，或人事達到一定狀況，冥冥之中就會發出特定的聲音，或是樂器的特定音就會特別準，就好像共鳴一樣。反之，不遵從漢儒所認定的「自然規律」，春天使用秋天的律，秋天使用春天的律，就是倒行逆施，違反自然，自然將以災禍反撲。後人評鄭玄，常認為他夾雜識緯，不無道理。

蔡邕《月令章句》則不然：「孟春月則太簇為宮，姑洗為商，蕤賓為角，南呂為徵，應鐘為羽，大呂為變宮，夷則為變徵。他月倣此。」⁷⁰ 試整理此引文中的樂理關係如【表 15】：

【表 15】蔡邕《月令章句》樂理關係

七聲	中國	宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮
	西方	do	re	mi	升 fa	sol	la	si
十二律	中國	太簇	姑洗	蕤賓	夷則	南呂	應鐘	大呂
	西方	D	E	升 F	升 G	A	B	升 C
音程關係			全音	全音	全音	半音	全音	全音

由此可以發現，蔡邕所言是一套很完整的七聲音階，相對音階的宮音（do）以絕對音階的太簇（D）為標準音。而所謂「他月倣此」，明顯就是指

⁶⁵ 漢·鄭玄，《禮記注·月令》，卷 14，8a。

⁶⁶ 同上註，卷 16，14a。

⁶⁷ 此處「濁」有低的意思，「濁次宮」意指「音低的程度次於宮」，即「比宮音高」。

⁶⁸ 漢·鄭玄，《禮記注·月令》，卷 16，16b。

⁶⁹ 同上註，卷 17，16a。鄭玄部分語句可能抄自《樂緯》：「春氣和，則角聲調；夏氣和，則徵聲調；季夏氣和，則宮聲調；秋氣和，則商聲調；冬氣和，則羽聲調。」安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂緯》，568。

⁷⁰ 漢·蔡邕，《月令章句》，2a。

每個月各以不同的律為標準音，如二月以夾鐘（升 D）為標準音，三月以姑洗（E）為標準音，依此類推。

蔡邕之說，不見得為其所獨創，緯書《樂稽耀嘉》也有類似說法，只是較為簡略：「東方春，其聲角，樂當宮於夾鐘，餘方各以其中律為宮。」⁷¹ 對照【表 13】，可知這段文字講的是仲春，要以夾鐘作為宮音的標準音。

蔡邕不從鄭玄「某月則某音應」的超自然說法，而是比較平實地認為，音樂的演奏，當視月份而改變調式，較具人文內涵。

4. 十二律與節氣

《淮南子》除了將十二律比附十二月，也把十二律比附二十四節氣：

斗指子則冬至，音比黃鐘；加十五日指癸，則小寒，音比應鐘；加十五日，指丑則大寒，音比無射；加十五日，指報德之維，則越陰在地，故曰距日冬至四十六日而立春，陽氣凍解，音比南呂；加十五日指寅，則雨水，音比夷則；加十五日指甲，則雷驚蟄，音比林鐘；加十五日指卯中繩，故曰春分則雷行，音比蕤賓；加十五日指乙，則清明風至，音比仲呂；加十五日指辰，則穀雨，音比姑洗；加十五日指常羊之維，則春分盡，故曰有四十六日而立夏，大風濟，音比夾鐘；加十五日指巳，則小滿，音比太簇；加十五日指丙，則芒種，音比大呂；加十五日指午，則陽氣極，故曰有四十六日而夏至，音比黃鐘；加十五日指丁，則小暑，音比大呂；加十五日指未，則大暑，音比太簇；加十五日指背陽之維，則夏分盡，故曰有四十六日而立秋，涼風至，音比夾鐘；加十五日指申，則處暑，音比姑洗；加十五日指庚，則白露降，音比仲呂；加十五日指酉中繩，故曰秋分雷戒，蟄蟲北鄉，音比蕤賓；加十五日指辛，則寒露，音比林鐘；加十五日指戌，則霜降，音比夷則；加十五日指䟽通之維，則秋分盡，故曰有四十六日而立冬，草木畢死，音比南呂；加十五日指亥，則小雪，音比無射；加十五日指壬，則大雪，音比應鐘；加十五日指子。⁷²

⁷¹ 安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂稽耀嘉》，549。

⁷² 漢·劉安，《淮南子·天文》，卷3，6b-7b。

整理如【表 16】：

【表 16】《淮南子》十二律比附二十四節氣

次第	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二
節氣	冬至	小寒	大寒	立春	雨水	驚蟄	春分	清明	穀雨	立夏	小滿	芒種
十二律	黃鐘①	應鐘⑫	無射⑪	南呂⑩	夷則⑨	林鐘⑧	蕤賓⑦	仲呂⑥	姑洗⑤	夾鐘④	太簇③	大呂②

次第	十三	十四	十五	十六	十七	十八	十九	廿	廿一	廿二	廿三	廿四
節氣	夏至	小暑	大暑	立秋	處暑	白露	秋分	寒露	霜降	立冬	小雪	大雪
十二律	黃鐘①	大呂②	太簇③	夾鐘④	姑洗⑤	仲呂⑥	蕤賓⑦	林鐘⑧	夷則⑨	南呂⑩	無射⑪	應鐘⑫

《淮南子》將十二律比附二十四節氣的方式是有規律的。前十二節氣刻意將黃鐘①挪到首位，之後從應鐘⑫開始，是為音階倒序；後十二節氣，則是完全依照音階順序。

這套二十四節氣與前述的十二月令，可以說是扞格不入。就以蕤賓⑦來說，比附月令是仲夏，但比附二十四節氣卻是春分與秋分，兩套系統落差太大，無法統合。或許是這個原因，十二律比附二十四節氣，僅此孤例，全然不見於其他書籍。

5. 十二律與《周易》

《呂氏春秋·仲夏紀》：「音樂之所由來者，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。」⁷³ 這段文字不禁讓人聯想到《周易·繫辭上》：「是故《易》有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。」⁷⁴ 《呂氏春秋》首開音樂比附《周易》的先聲。

⁷³ 秦·呂不韋，《呂氏春秋·仲夏紀·大樂》，卷 5，1b。

⁷⁴ 周·不著撰人，《周易正義·繫辭上》，景印清·阮元十三經注疏本（臺北：藝文印書館，1965），卷 7，28b-29a。

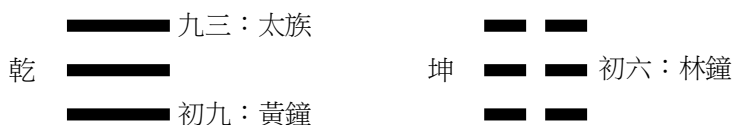
漢代班固的《漢書·律曆志》延續秦代既有的脈絡，將十二律與《周易》聯結得更緊密：

數者，一、十、百、千、萬也，所以算數事物，順性命之理也。

《書》曰：「先其筭命。」本起於黃鐘之數，始於一而三之，三三積之，歷十二辰之數，十有七萬七千一百四十七，而五數備矣。其筭法用竹，徑一分，長六寸，二百七十一枚而成六觚，為一握。徑象乾律黃鐘之一，而長象坤呂林鐘之長。其數以《易》大衍之數五十，其用四十九，成陽六爻，得周流六虛之象也。⁷⁵

班固似乎是把三分損益的演算過程，當成算卦的過程，部分文句也從《周易》借來，如〈繫辭上〉：「大衍之數五十，其用四十九。」⁷⁶「周流六虛。」⁷⁷

班固《漢書·律曆志》又說：「十一月，乾之初九……故黃鐘為天統……六月，坤之初六……故林鐘為地統……正月，乾之九三……故太族為人統……。」⁷⁸ 班固將十二律中的三律附成乾、坤兩卦的爻，又比附為天、地、人三統。如下所示：



班固之說，相當簡略，令人莫名所以。在班固之後，鄭玄注《周禮·樂師》則更加完整、清楚，唯太簇的安排，兩者稍有出入：

其相生，則以陰陽六體為之。黃鐘初九也，下生林鐘之初六，林鐘又上生大簇之九二，大簇又下生南呂之六二，南呂又上生姑洗之九三，姑洗又下生應鍾之六三，應鍾又上生蕤賓之九四，蕤賓又下生大呂之六四，大呂又上生夷則之九五，夷則又下生夾鍾之六五，夾

⁷⁵ 漢·班固，《漢書·律曆志》，卷 21 上，2a-2b。

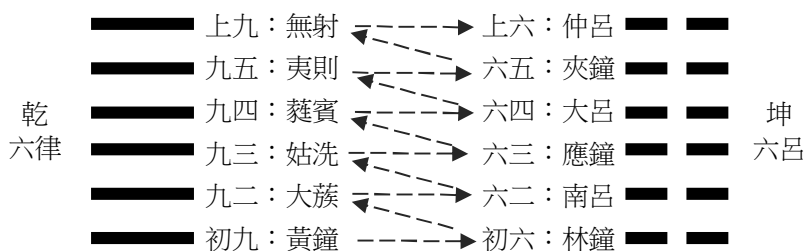
⁷⁶ 周·不著撰人，《周易正義·繫辭上》，卷 7，20a。

⁷⁷ 同上註，卷 8，18b-19a。

⁷⁸ 漢·班固，《漢書·律曆志》，卷 21 上，7a-8a。

鍾又上生無射之上九，無射又上生中呂之上六。同位者象夫妻，異位者象子母，所謂律取妻而呂生子也。⁷⁹

如下所示（箭頭表示三分損益法生成關係）：



有趣的是，京房從其師焦延壽學得六十律，又說六十律是仿倣六十四卦而來，但他的著作《京氏易傳》卻沒有開展《易》學的音律理論。⁸⁰ 緯書《樂叶圖徵》才稍有發揮：

坎主冬至，宮者君之象。人有君，然後萬物成；氣有黃鐘之宮，然後萬物調，所以始正天下也……故樂用管。
 艮主立春，陽氣始出……黃鐘之度九而調八音……故樂用埙。
 震主春分，天地陰陽分均，故聖王法承天以立五均。五均者，亦調五聲之均也。音至眾也，聲不過五……故樂用鼓。
 巽主立夏，言萬物長短各有差……故樂用笙。
 離主夏至，陽始下……故樂用弦。
 坤主立秋，陽氣方入……故樂用磬。
 兌主秋分，天地、萬物、人功皆以定……宮為君，商為臣。商者，章也，言臣章明君之功德……故樂用鐘。
 乾主立冬，陰陽終而復始……故用柷敔。
 磬，立秋之樂也，律中夷則，象萬物之成也。⁸¹

⁷⁹ 漢·鄭玄，《周禮注·樂師》，卷 23，10b-11a。

⁸⁰ 以五聲音名、十二律律名為關鍵字，搜尋電子資料庫《中國基本古籍庫》所收明刊本《京氏易傳》內文，均不見任何條目。改搜尋音、樂二字，條目甚少，內容大抵是記述先王作樂，與音律沒有太大關係。

⁸¹ 安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂叶圖徵》，562-564。

《樂叶圖徵》相當零碎，整理如【表 17】：

【表 17】《樂叶圖徵》比附八卦

八卦	坎☵	艮☶	震☳	巽☴	離☲	坤☷	兌☱	乾☰
節氣	冬至	立春	春分	立夏	夏至	立秋	秋分	立冬
十二律	黃鐘	黃鐘				夷則		
五聲	宮						商	
樂器	管	塤	鼓	笙	弦	磬	鐘	祝敵

《樂叶圖徵》的比附情形，除了繼承《呂氏春秋》以降「黃鐘配冬至」的說法外，其餘幾無原則可言。可見在漢代，音律與卦象，是一個很難開展的主題，只能以三分損益法將音律附會到《易》，當要將十二律配對到卦象時，卻格格不入。無怪乎京房明明精通音律，但《京氏易傳》隻字未提；《樂叶圖徵》雖有嘗試，卻不成氣候。大概只有八音配八卦，兩者數目相同，才能成穩定的系統。⁸²

五、音樂實踐

雖然在先秦兩漢可能沒有很完備的和聲知識，但仍可以借用現代的知識去想像古代的音樂呈現。

（一）《周禮》

《周禮》又名《周官》，漢初不見此書，是漢景帝時才發現的古文經書。⁸³《周禮》雖託名周公所作，但其實應成書於戰國，而且也不見得出自

⁸² 《樂緯》：「鼓主震，笙主巽，祝圉主乾，塤主艮，管主坎，弦主離，磬主坤，鐘主兌。」其八音與八卦的配對，與《樂叶圖徵》如出一轍。安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂緯》，568。

⁸³ 《漢書·傳二十三·景十三王傳·河間獻王德》：「河間獻王德以孝景前二年立，修學好古，實事求是。從民得善書，必為好寫與之，留其真，加金帛賜以招之……獻王所得書皆古文先秦舊書，《周官》、《尚書》、《禮》、《禮記》、《孟子》、《老子》

一人之手。遍觀先秦、兩漢有關音樂的文獻，描述樂曲最具體者，當屬《周禮·大司樂》。分析〈大司樂〉所記載的音樂後，就能與漢代緯書相比較。試看其前段：

乃奏黃鐘，歌大呂，舞《雲門》，以祀天神。乃奏大簇，歌應鐘，舞《咸池》，以祭地示。乃奏姑洗，歌南呂，舞《大磬》，以祀四望。乃奏蕤賓，歌函鐘，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷則，歌小呂，舞《大濩》，以享先妣。乃奏無射，歌夾鐘，舞《大武》，以享先祖……（鄭玄注：函鐘，一名林鐘。小呂，一名中呂。）⁸⁴

試將上述內容整理成【表 18】：

【表 18】《周禮·大司樂》前段

曲目	奏	歌	祭祀	音程
雲門	黃鐘① (C)	大呂② (升 C / 降 D)	天神	小二度
咸池	大簇③ (D)	應鐘⑫ (B)	地示	大六度
大磬	姑洗⑤ (E)	南呂⑩ (A)	四望	純四度
大夏	蕤賓⑦ (升 F / 降 G)	林鐘⑧ (G)	山川	小二度
大濩	夷則⑨ (升 G / 降 A)	仲呂⑥ (F)	先妣	增二度
大武	無射⑪ (升 A / 降 B)	夾鐘④ (升 D / 降 E)	先祖	純五度

《周禮》的「奏某某，歌某某」實際是如何執行的，實在不得而知。⁸⁵不過，倒是可以簡單地當成和聲來看待。

之屬，皆經傳說記，七十子之徒所論。」漢·班固，《漢書》，卷 53，1a-1b。

⁸⁴ 漢·鄭玄，《周禮注·大司樂》，卷 22，12b-15b。

⁸⁵ 就字面上解讀，似乎是樂器奏出一個音，歌者唱出另一個音，產生和聲的效果。但是，究竟是樂器先奏，還是樂器與人聲同時，實在無法得知。

若以西方樂理來看，部分曲子的和弦是有些怪異。《雲門》、《大夏》，都是小二度，實際上只差一個半音，《大濩》是減七度，這些在西方樂理都稱作「不和諧音程」。《咸池》、《大磬》、《大武》，才是屬於廣義的和諧音程。⁸⁶

如果撇開樂理不論，純粹觀察【表 18】，似乎又可以發現規律。正所謂：「陽聲為律，音聲為呂。」【表 18】「奏」一欄，恰為六律的音階之序，即①、③、⑤、⑦、⑨、⑪；至於「歌」一欄，則是六呂的音階倒序，並且將大呂②挪到最前，即②、⑫、⑩、⑧、⑥、④。

於是就有了新發現——這六首曲目的和聲設計，可能並未考慮西方所謂「簡單整數比」，而是按照一套規律排列的。即便假設這段文獻是事實，那也只是說明作曲者是先有一套先驗的指導原則，按此原則排列樂律，然後才產生和弦，和弦只是最後的產品，而非起初的指導原則。

接著再看〈大司樂〉後段：

凡樂，圜鐘為宮，黃鐘為角，大簇為徵，姑洗為羽，鼐鼓鼐鼗，孤竹之管，雲和之琴瑟，《雲門》之舞；冬日至，於地上之圜丘奏之，若樂六變，則天神皆降，可得而禮矣。凡樂，函鐘為宮，大簇為角，姑洗為徵，南呂為羽，靈鼓靈鼗，孫竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞；夏日至，於澤中之方丘奏之，若樂八變，則地示皆出，可得而禮矣。凡樂，黃鐘為宮，大呂為角，大簇為徵，應鐘為羽，路鼓路鼗，陰竹之管，龍門之琴瑟，《九德》之歌，《九磬》之舞；於宗廟之中奏之，若樂九變，則人鬼可得而禮矣！（鄭玄注：圜鐘，夾鐘也）⁸⁷

後段可以整理成【表 19】：

⁸⁶ 不過，也不宜以西方標準質疑中國音樂。就以日本雅樂來說，就運用到微分音，也就是四分之一個全音，這對部分的人來說，聽起來有點邪門，但這就是日本的傳統音樂，不能說日本雅樂有問題。

⁸⁷ 漢·鄭玄，《周禮注·大司樂》，卷 22，17b-18a。

【表 19】《周禮·大司樂》後段

曲目	宮		角		徵		羽
雲門	夾鐘④ (升 D/降 E)	小三度	黃鐘① (C)	大二度	大蕤③ (D)	大二度	姑洗⑤ (E)
咸池	林鐘⑧ (G)	純四度	大蕤③ (D)	大二度	姑洗⑤ (E)	純四度	南呂⑩ (A)
九德、九磬	黃鐘① (C)	小二度	大呂② (升 C/降 D)	小二度	大蕤③ (D)	大六度	應鐘⑫ (B)

從【表 19】可以明確判斷，所謂「某某為宮，某某為角，某某為徵，某某為羽」絕對不是在描述同一個調式，而是記錄四個不同的調式。⁸⁸ 一個曲目包含四種調式，顯然最合理的解釋就是——這是轉調。

若比較〈大司樂〉前後兩段，就會發現，同一首曲目，前後段的記載頗有出入。譬如《雲門》，前段記載有黃鐘、大呂，後段記載卻無大呂，反而還多出了夾鐘、大蕤、姑洗。其次，觀察後段，會發現這幾首曲子最常運用大二度的音程來轉調，但前段的和聲卻無一例大二度。第三，前段還能觀察到規律，後段卻很難觀察出來。綜合來看，《周禮·大司樂》似乎缺乏系統一致性，也未必與識緯有關。

(二) 緯 書

漢代傳世文獻中，對於和弦、轉調等方面，記載甚少，只能見於緯書《樂動聲儀》的一小段：「宮唱而商和，是謂善。角從宮，是謂哀，哀國之樂。羽從宮，往而不反，是謂悲，亡國之樂也。音相生者和。」⁸⁹

「宮唱而商和」應是宮音在先，商音在後，關係是上行的大二度。至於「角從宮」及「羽從宮」則有點費解，此處的「從」應讀如「縱」，作為使役動詞，解釋成「使之跟從」，如《史記·項羽本紀》的用法：「沛公旦日從百餘騎來見項王。」⁹⁰ 因此，「角從宮」應是角音在先，宮音在後，關係是下

⁸⁸ 學者楊蔭瀏也認為《周禮》的這段文字是指不同的調式，並以此證明戰國時，各種調式的運用已很普遍。楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，上冊（臺北：丹青圖書，1977），86。

⁸⁹ 安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂動聲儀》，543。

⁹⁰ 漢·司馬遷，《史記·本紀七·項羽本紀》，11a-11b。

行的大三度。「羽從宮」應是羽音在先，宮音在後，關係是下行的大六度。整理如【表 20】：

【表 20】《樂動聲儀》和弦

和弦	宮唱而商和	角從宮	羽從宮
評價 1	善	哀	悲
評價 2		哀國之樂	亡國之樂
音程	上行大二度	下行大三度	下行大六度

單是從大二度、大三度、大六度等音程來看，實在難以理解——為何「宮唱而商和」是善，「角從宮」與「羽從宮」卻是哀與悲？但若代入當時讖緯的知識，若將五聲替換為人事，「宮唱而商和」為「君唱而臣和」，且為上行音程，故寓意皆良善。至於「角從宮」與「羽從宮」，不但是「民使君跟從」、「物使君跟從」，有悖倫理，且都是下行音程，所以古人理解成哀與悲；且「羽從宮，往而不反」，就意味著下行音程到了宮音以後，還繼續往低音進行，不回頭，所以才說「是謂悲，亡國之樂也」。而「音相生者和」則指三分損益法，以純五度的關係產生音律，純五度是和諧的音程。

綜上所述，《樂動聲儀》對於樂理有兩大基本觀念：第一，上行音程是好的、下行音程是悲哀的。第二，五度音程是和諧的。

六、結 論

本文欲撥去讖緯神秘的面紗，試圖從樂律的角度，探究——讖緯是如何建構出來的？其次，回答——這些文獻的作者對樂律的理解有多深呢？

首先就內容而言，樂律與讖緯最大的交集在於「比附」。「比附」雖不是讖緯的全部，但凡涉及樂律的內容，幾乎都以比附為主。

在筆者未正式進行研究前，原本很在意和聲的問題，以為和聲可能也會被吸納進讖緯之中，以五行相生相剋的形式呈現。結果發現，並無此事，漢代並不因為五行相生相剋，而判定某些和聲和諧或不和諧。

文獻中涉及和聲的內容相當稀少。所見最多者，首推《周禮》，但同一篇的內容，前、後缺乏系統一致性；在此之後，緯書《樂動聲儀》才稍稍觸及和聲，但內容也很簡單，認為五度音是和諧的，上行音程是好的、下行音程是不好的。其實三分損益法就隱含「五度音是和諧的」的概念，《樂動聲儀》並沒有太大創發。比較《周禮》與《樂動聲儀》也看不出任何繼承關係。

比起「和聲」關係，當時人可能更在意的是「比附」關係，凡讖緯涉及樂律的內容，幾乎都集中在比附上。樂律比附的形成，早在秦代《呂氏春秋》及漢初《淮南子》，就已頗具規模，其後的讖緯之書，乃至漢儒注疏，無不繼承《呂氏春秋》及《淮南子》的說法，略為調整而已，創發有限。因此本文雖以「讖緯」為題，但援引先秦典籍往往多於漢代讖緯，實出於此因。

對於這些讖緯作者而言，各種事物都蘊含著天理循環，所以音樂應順天而作，就有無比的神聖性，是政治、教化的指標，以及祥瑞、災禍的徵兆，絕非是一種娛樂，不以悅耳為目的。正如前引《樂叶圖徵》所說：「夫聖人之作樂，不可以自娛也，所以觀得失之效也。」⁹¹ 一旦音律不調，樂器走音，就代表人有犯錯，不順天道。在此意識型態下，一套完善的比附系統，就好像一張對價表，把人事與音樂、自然一一對應清楚，讓人可以按圖索驥，了解自己的得失。因此，比起音律本身，當時人更在意音律背後的比附意義。

比附系統的建構方式，總是先有一套先驗的系統，如陰陽、五行、月令、節氣、八卦等，再按特定次序一一配上音律。所為「特定次序」，或從音階之序，或從與生成之序，尤其以音階之序為多。但不能因此而說這些作者的樂理知識淺陋，只知音階之序，而不熟三分損益法的生成之序。事實上，如《淮南子》已有精細的樂律計算，應該是精通音律的，只是他最終更偏好音階之序而已。

其次，正由於這套比附系統的建構，並不是以音樂為中心，所以自然會出現一些有趣的現象。例如，當宮音比附君、土、中央時，就牽涉到五聲次序是否需要調整。又如《淮南子》將五音配對五行後，又照五行相生之序，重排五音之序，此新次序又不同於音階之序與相生之序。還有八卦，雖然《呂氏春秋》已有嘗試，但數字「八」實在很難與「五音」、「七音」、「十二律」相配，所以成不了一套完整的系統。

⁹¹ 安居香山、中村璋八，《緯書集成·中·樂編·樂叶圖徵》，555。

比附的結果當然也影響了當時的和聲。正因為當時人重視象徵意義，所以在和聲上不太採用西方「簡單整數比」的概念，而是先推想出一套人事架構，如君與臣，再由人事推論音律及和聲，如緯書《樂動聲儀》；又或者按照特定規則組合排列音律，組成音程不一致的和聲，如《周禮·大司樂》。

這樣的和聲，以西方「簡單整數比」的概念來看，自然是紊亂不堪，沒有系統一致性，還經常出現不和諧音；但對於先秦兩漢的人而言，這種組合排列具有人文的秩序，模仿天道運行，別有寓意，才是真正的和諧，於是形成一種獨特的審美觀與價值判斷。

附錄：各典籍的重要意義

時代	作者	典籍	重要意義
周	不詳	《尚書》	提到六律、五聲，可能是指樂律。
	不詳	《左傳》	提到七音。
	不詳	《國語》	1. 出現五聲音階中，宮、角、羽三個音名。 2. 出現十二律的每一個音名。 3. 將五聲與樂器相配。
	管仲	《管子》	1. 三分損益法，計算五聲比率。 2. 首將五聲比附顏色、數字。
	不詳	《周禮》	1. 將十二律分陽律、陰呂。 2. 涉及和聲、轉調，但內容矛盾。
秦	呂不韋	《呂氏春秋》	1. 將黃鐘比附為君。 2. 將十二律與月令、天干、數字、五聲相配對。 3. 將十二律得生成比附《易》卦。
	不詳	乙種《日書》	1. 三分損益法，計算十二律比率。 2. 五聲比附五行，前者簡文殘缺。
西漢	劉安	《淮南子》	1. 說明五聲與十二律的對應關係。 2. 完整將五聲比附五行，與乙種《日書》一致。 3. 調整五聲次序為「角→徵→宮→商→羽」。 4. 繼承《呂氏》十二律比附之說，但避開五行。 5. 將十二律比附二十四節氣。
	司馬遷	《史記》	1. 將五聲比附君、臣、民、事、物，且指出宮音當居中。 2. 繼承《呂氏》十二律比附之說，但避開五行。
	不詳	《禮記》 ⁹²	修改《呂氏》十二律比附之說，新增「中央土」。
	不詳	《黃帝內經》	五聲比附五行，與《淮南子》一致。
	京房	《京氏易傳》	無開展《易》學下的音律理論。

（接下頁）

⁹² 《禮記》個別篇章雖可上溯戰國，但成書實於西漢晚期。且本研究發現，單就十二律比附五聲、五行一事來說，《禮記》應晚於《史記》，故位列《史記》之後。

時代	作者	典籍	重要意義
西漢 至 東漢	不詳	諸緯書	1. 繼承前說，將五聲比附君、臣、民、事、物。 2. 將十二律比附人事。 3. 解釋十二律比附之說。 4. 將十二律比附《易》卦，但內容零碎不全。 5. 對於音程關係，略有闡發，但仍陽春。
東漢	班固	《白虎通德論》	繼承以前諸說。
		《漢書》	1. 調整五聲次序為「商→角→宮→徵→羽」。 2. 將十二律比附《易》卦，但內容零碎不全。
	鄭玄	《周禮注》 《禮記注》	1. 提到六十律。 2. 擴展五聲比附之說，涉及祭祀方位。 3. 解釋十二律比附之說，較神秘。 4. 補足《漢書》，將十二律比附乾、坤兩卦的六爻。
	蔡邕	《月令章句》	1. 半黃鐘為 $\frac{1}{2}$ 黃鐘，而非由三分損益法得來。 2. 解釋十二律比附之說，較平實，但未解釋五聲。
晉	司馬彪	《續漢書》	記載西漢焦延壽與京房的六十律。

參考文獻

一、古籍（大致按成書時代順序排列）

周・不著撰人。《尚書》。景印清・阮元十三經注疏本。收錄於《中國音樂史料》，第1冊。臺北：鼎文書局，1975。

【Zhou dynasty. Anonymous. *Shujing* [Book of documents]. A photocopy from *Shisan Jing Zhushu*, edited by Yuan Ruan (Qing dynasty). In *Chinese Music Historical Materials*, vol. 1. Taipei: Ting-Wen, 1975.】

周・不著撰人。《周易正義》。景印清・阮元十三經注疏本。臺北：藝文印書館，1965。

【Zhou dynasty. Anonymous. *Zhouyi Zhengyi*. A photocopy from *Shisan Jing Zhushu*, edited by Yuan Ruan (Qing dynasty). Taipei: Yee Wen, 1965.】

周・左丘明。《左傳》。景印清・阮元十三經注疏本。收錄於《中國音樂史料》，第1冊。臺北：鼎文書局，1975。

【Zhou dynasty. Zuo, Qiu-Ming. *Zuo Zhuan* [The commentary of Zuo]. A photocopy from *Shisan Jing Zhushu*, edited by Yuan Ruan (Qing dynasty). In *Chinese Music Historical Materials*, vol. 1. Taipei: Ting-Wen, 1975.】

周・不著撰人。《國語》。縮印杭州葉氏藏明嘉靖金李校刊本。收錄於《四部叢刊初編》。臺北：臺灣商務印書館，1965。

【Zhou dynasty. Anonymous. *Guoyu* [Discourses of the states]. A photocopy in a reduced format of the Jin Li edition (Ming dynasty). In *Sibu Congkan Chubian*. Taipei: Commercial Press, 1965.】

周・管仲。《管子》。縮印常熟瞿氏藏宋本。收錄於《四部叢刊初編》。臺北：臺灣商務印書館，1965。

【Zhou dynasty. Guan, Zhong. *Guanzi*. A photocopy in a reduced format of the Song dynasty edition. In *Sibu Congkan Chubian*. Taipei: Commercial Press, 1965.】

秦・呂不韋。《呂氏春秋》。明萬曆二十四年刊本。臺北：廣文書局，1965。

【Qin dynasty. Lü, Bu-Wei. *Lüshi Chunqiu* [Master Lü's spring and autumn annals]. Wanli 24 (1596) edition (Ming dynasty). Taipei: Kwangwen, 1965.】

漢・劉安。《淮南子》。景印民國二十五年中華書局排《四部備要》本。收錄於《中國音樂史料》，第 1 冊。臺北：鼎文書局，1975。

【Han dynasty. Liu, An. *Huainanzi*. A photocopy from *Sibu Beiyao* (Shanghai: Chung Hwa, 1936). In *Chinese Music Historical Materials*, vol. 1. Taipei: Ting-Wen, 1975.】

漢・司馬遷。《史記》。景印北宋景祐監本配南宋重刻北宋監本。收錄於《仁壽本》。臺北：成文出版社，1971。

【Han dynasty. Si-Ma, Qian. *Shiji* [Records of the grand historian]. A photocopy of the Northern Song dynasty Jian edition. In *Renshou Ben*. Taipei: Cheng Wen, 1971.】

漢・戴聖。《禮記》。景印清・阮元十三經注疏本。收錄於《中國音樂史料》，第 1 冊。臺北：鼎文書局，1975。

【Han dynasty. Dai, Sheng. *Liji* [Book of rites]. A photocopy from *Shisan Jing Zhushu*, edited by Yuan Ruan (Qing dynasty). In *Chinese Music Historical Materials*, vol. 1. Taipei: Ting-Wen, 1975.】

漢・不著撰人。《黃帝內經》。縮印明翻北宋本。收錄於《四部叢刊初編》。臺北：臺灣商務印書館，1965。

【Han dynasty. Anonymous. *Huangdi Neijing* [Inner canon of the Yellow Emperor]. A photocopy in a reduced format of the Northern Song dynasty edition. In *Sibu Congkan Chubian*. Taipei: Commercial Press, 1965.】

漢・班固。《白虎通德論》。縮印江安傅氏雙鑑樓藏元刊本。收錄於《四部叢刊初編》。臺北：臺灣商務印書館，1965。

【Han dynasty. Ban, Gu. *Bai Hu Tong*. A photocopy in a reduced format of the Yuan dynasty edition. In *Sibu Congkan Chubian*. Taipei: Commercial Press, 1965.】

——。《漢書》。景印王先謙校刊本。臺北：藝文印書館，出版年不詳。

【——. *Hanshu* [Book of Han]. A photocopy of the edition edited by Xian-Qian Wang. Taipei: Yee Wen, n.d.】

漢・鄭玄。《周禮注》。景印清・阮元十三經注疏本。收錄於《中國音樂史料》，第 1 冊。臺北：鼎文書局，1975。

- 【Han dynasty. Zheng, Xuan. *Zhouli Zhu* [Commentaries on the Rites of Zhou]. A photocopy from *Shisan Jing Zhushu*, edited by Yuan Ruan (Qing dynasty). In *Chinese Music Historical Materials*, vol. 1. Taipei: Ting-Wen, 1975.】
- 。《禮記注》。景印清·阮元十三經注疏本。收錄於《中國音樂史料》，第1冊。臺北：鼎文書局，1975。
- 【——。 *Liji Zhu* [Commentaries on the Book of rites]. A photocopy from *Shisan Jing Zhushu*, edited by Yuan Ruan (Qing dynasty). In *Chinese Music Historical Materials*, vol. 1. Taipei: Ting-Wen, 1975.】
- 漢·應邵。《風俗通義》。景印民國二十五年中華書局排《四部備要》本。收錄於《中國音樂史料》，第1冊。臺北：鼎文書局，1975。
- 【Han dynasty. Ying, Shao. *Fengsu Tongyi* [Comprehensive meaning of customs and mores]. A photocopy from *Sibu Beiyao* (Shanghai: Chung Hwa, 1936). In *Chinese Music Historical Materials*, vol. 1. Taipei: Ting-Wen, 1975.】
- 漢·蔡邕。《月令章句》。景印清·光緒戊子《古經解彙函：附小學彙函·續附十種》。臺北：中新書局，1973。
- 【Han dynasty. Cai, Yong. *Yueling Zhangju*. A photocopy from Guangxu 14 (1888) *Gu Jingjie Huihan: Fu Xiaoxue Huihan, Xufu Shizhong* (Qing dynasty). Taipei: Chung Hsin, 1973.】
- 晉·司馬彪。《續漢書》。景印王先謙校刊本。臺北：藝文印書館，出版年不詳。
- 【Jin dynasty. Si-Ma, Biao. *Xu Hanshu* [Continuation of the Book of Han]. A photocopy of the edition edited by Xian-Qian Wang. Taipei: Yee Wen, n.d.】
- 明·朱載堉。《律學新說》。景印明萬曆十二年鄭藩刻本。北京：書目文獻出版社，1988。
- 【Ming dynasty. Zhu, Zai-Yu. *Lüxue Xinshuo* [New discourse on musical temperament]. A photocopy of the Wanli 12 (1584) edition edited by Fan Zheng (Ming dynasty). Beijing: Bibliography and Document Publishing House, 1988.】

二、現代專書

甘肅省文物考古研究所。《天水放馬灘秦簡》。北京：中華書局，2009。

【Gansu Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeological Research. *Bamboo Slips of the Qin State from Fangmatan, Tianshui*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009.】

安居香山、中村璋八。《緯書集成》。石家莊：河北人民出版社，1994。

【Yasui, Kozan & Shohachi Nakamura. *Weishu Jicheng*. Shijiazhuang: Hebei People's Publishing House, 1994.】

楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》。臺北：丹青圖書，1977。

【Yang, Yin-Liu. *Draft for History of Chinese Ancient Music*. Taipei: Danqing, 1977.】

三、期刊

汪顯超。〈《河圖》五行數與《周易》四象數之間的關係〉。《周易研究》2001年，第1期（2001）：79-84。

【Wang, Xian-Chao. "The Correlation between the Five-Element Numbers of *Hetu* and the Four-Image Numbers of *Zhou yi*." *Studies of Zhouyi*, no. 1 (2001): 79-84.】

徐金陽。〈宮、商焉生？和、繆安解？——對《淮南子·天文訓》樂學文獻片段的再思考〉。《天津音樂學院學報：天籟》2011年，第1期（2011）：63-68。

【Xu, Jin-Yang. "How Were Gong and Shang Generated? How to Understand He and Miu?—Rethinking on Music Literature Fragment in *Huainanzi: Tianwen xun*." *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, no. 1 (2011): 63-68.】

陰法魯。〈「六律六呂」與「六律六同」〉。《中國典籍與文化》1993年，第1期（1993）：94-96。

【Yin, Fa-Lu. "'Liulü liulü' and 'Liulü liutong.'" *Chinese Classics & Culture*, no. 1 (1993): 94-96.】

黃一農、張志誠。〈中國傳統候氣說的演進與衰頹〉。《清華學報》23，第2期（1993）：125-147。

【Huang, Yi-Long & Chih-Cheng Chang. “The Evolution and Decline of the Ancient Chinese Practice of Watching for the Ethers.” *Tsing Hua Journal of Chinese Studies* 23, no. 2 (1993): 125-147.】

戴念祖。〈從音樂視角評述中國古代「天地和諧」觀〉。《中國音樂學》2013年，第3期（2013）：11-18。

【Dai, Nian-Zu. “Commenting on Ancient Chinese Concept of ‘World Harmony’ from the Perspective of Music.” *Musicology in China*, no. 3 (2013): 11-18.】

——。〈「律曆志」的由來——解密中國古代樂律與曆法相關性的緣由〉。《中國音樂學》2015年，第2期（2015）：5-11。

【——. “The Origin of ‘The History of Musical Tone and Calendar’ in the Books of History of Ancient China.” *Musicology in China*, no. 2 (2015): 5-11.】

戴念祖、王洪見。〈論樂律與曆法、度量衡相和合的古代觀念〉。《自然科學史研究》32，第2期（2013）：192-202。

【Dai, Nian-Zu & Hong-Jian Wang. “On the Idea of the Harmonization among Musical Tone, Calendar and Metrology.” *Studies in the History of Natural Sciences* 32, no. 2 (2013): 192-202.】

四、學位論文

付林鵬。〈《樂緯》研究〉。東北師範大學碩士論文，2009。

【Fu, Lin-Peng. “The Study of *Yue Wei*.” Master’s thesis, Northeast Normal University, 2009.】