國立臺灣藝術大學

戲劇學系表演藝術碩士班

碩士學位論文

若合符節：明代祭孔「詩、樂、舞」合一之探討

The Study on the Relationship between Poetry, Music and Dance in the Ceremony in Memory of Confucius of the Ming Dynasty

指導教授：蔡秉衡

共同指導教授：陳慧珊

研 究 生：邱柏盛

中 華 民 國 一〇三 年 六 月

謝誌

韶光荏苒、歲月飛逝，轉眼間已歷四年寒暑。充實的研究生生涯亦將在此畫下暫時性的休止符，期待開展未來飛揚的樂章～

在論文的寫作過程中，儘管進度緩慢，卻是頗為順遂。使我除了專注在論文的研究和撰寫外，自身的學藝、教學工作亦得以相互兼顧，並讓我在心思沉澱之餘，得以時時回顧一路走來的學習歷程～

首先感謝父母及家中的所有成員，總是支持我的興趣而從不加以干涉；感謝授業恩師林瑞男老師多年來的教導和鼓勵，開啟了我寬廣的竹笛世界；感謝所有華梵中文系的恩師，因為有您的培育，使我在研究所中得以如魚得水，並完成許多艱困的任務～

進入研究所是我真正初探藝術領域的開始，感謝所上趙玉玲老師、陳慧珊老師、吳興國老師帶領了我開始體驗表演藝術的美麗世界，尤其與慧珊老師您一起工作更是讓我受益良多，您許多的稱讚與鼓勵，亦成為了我努力向上的原動力；感謝從大學以來即相當有緣份的指導教授蔡秉衡老師，您滿腹的學識以及充滿愛心與耐心的指導，一直是我學習的榜樣，得以跟著您探訪各地孔廟，學生真是相當有福氣；感謝口考委員施德玉老師、莊文達老師，有您細心的審查與指導方能使本論文更趨於完善；感謝可樂助教、世瑜、鴻苓、維勻、余薔、志平、思宏以及身邊陪伴的所有朋友，有你們真好！

感謝上天～讓我一路走來都能朝著自己想要的目標邁進、為自己所愛而奮鬥，並讓我體會到學習的快樂。最後，該感謝的人真的太多了，不論我們認識與否，讓我將這份榮耀與您分享～

2014 年 6 月 26 日

摘要

二十世紀以來，全球掀起了跨領域的藝術風潮。各地藝術家紛紛將不同領域的藝術進行結合，期盼透過不同概念的思考與碰撞下，進而擦撞出耀眼的火花。然而，在遠古的歷史裡，早已經存在了現今跨領域藝術概念的特質。

祭孔樂舞亦稱為「佾舞」，為祭孔典禮中樂舞表演的部分，數千年來保存於宮廷樂舞中，其中「詩、樂、舞」合一的表現形式即是繼承自遠古樂舞的特徵。祭孔樂舞流傳至明代蔚為大成，留下了豐富的考證資料及樂譜、舞譜等表演藝術相關文獻，是祭孔歷史中承先啟後的重要關鍵時代。

本研究以明代祭孔樂舞為對象，首先在歷史脈絡下建構明代祭孔樂舞之概況後，分別以各藝術方法進行祭孔詩文、音樂、舞蹈之分析，探討三者間之相關性與合作形式，最後深入探討「詩、樂、舞」合一之藝術內涵。除了祭孔樂舞本身之探討外，亦希望藉由這傳統的藝術觀點，為現代跨領域思潮提供更多的參考與借鑑。

關鍵詞：祭孔樂舞　佾舞　跨領域藝術

NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

Abstract

The tendency of interdisciplinary arts becomes more and more apparent ever since the 20th century. Through all types of interaction and cooperation, today's artists from different fields and cultures enjoy exchanging thoughts and getting inspirations from each other. However, the essence of interdisciplinary art is neither contemporary nor revolutionary, it is reported to exist and perform in the ancient time already.

Confucius dance also known as "Yiwu", it is a part of the performance of the Confucius Rites; for thousands of years, "Yiwu" manifested the fusion of poetry, music and dance, which inherited the characteristic of the ancient dance. "Yiwu" was eventually completed in the Ming Dynasty; it generated a considerable amount of related literatures, music scores and dance illustrations. Thus, in the history of Confucius Rites, the Ming Dynasty is no doubt a crucial era.

Taking the Confucius dance in the Ming Dynasty as a case study, this research firstly outlines the historical pattern of the dance's development; then, through various artistic methods of analyzing the poetry, music, and dance, this research studies the relationship between the three elements. Finally, to take a further step, this research explores the artistic content of the fusion of poetry, music and dance. Moreover, as well as its discussions on the Confucius dance in the Ming Dynasty, the outcome of this research may offer references and suggestions to the modern concept of interdisciplinary arts and its applications.

Keywords: Ritual Dances to Confucius, Yiwu, Interdisciplinary Art

目錄

第一章　緒論.....1
第一節　研究背景與動機.....2
第二節　研究目的.....4
第三節　研究方法與理論.....5
第四節　研究範圍與限制.....13
第五節　名詞釋義.....15
第六節　文獻探討.....19
第二章　祭孔樂章在表演中的地位.....59
第一節　詩文涵義與象徵.....59
第二節　字音與音樂分析.....65
第三節　祭孔詩文與音樂之特質.....76
第三章　「樂舞」的概念延伸.....93
第一節　明代祭孔舞譜之探討.....93
第二節　祭孔舞蹈之特質.....104
第三節　詩歌內容與舞蹈動作之象徵意涵.....120
第四章　詩、樂、舞三者合一的藝術內涵.....135
第一節　「大合樂」的藝術理念.....135
第二節　由「合」至「和」的藝術內涵.....144
第五章　結論.....147
參考書目.....153
附錄一　明代祭孔舞譜總覽.....159
附錄二　五種祭孔文獻音樂比較表.....184
附錄三　《頖宮禮樂疏》協律歌譜與簡譜、四聲聲調、平仄對照表.....187
附錄四　《皇明太學志》舞譜述語整理表.....190
附錄五　《皇明太學志》舞譜、述語一覽表.....193

表目錄

表 1：五種文獻祭孔舞譜及樂章比較表.....38
表 2：五音、五聲、律呂、韻譜等九者旋轉之序.....42
表 3：林勇成民國八十九年考核臺灣當地祭孔典禮一覽表.....51
表 4：三獻禮樂章特殊詞彙整理表.....64
表 5：三獻禮韻字表.....66
表 6：朱立俠詩詞曲韻部聲情特點簡化表.....66
表 7：祭孔樂章四聲整理表.....68
表 8：祭孔樂章平仄整理表.....70
表 9：祭孔樂章之譜字、簡譜對照表.....72
表 10：三獻禮譜字、簡譜翻譯表.....73
表 11：上如抗格、下如墜格、曲如折格整理表.....79
表 12：止如蘁木格、倨中矩格、句中鉤格、端如貫珠格整理表.....80
表 13：「粢帛具成」、「作樂以崇」句比較表.....82
表 14：「惟師神明」、「惟神之聽」、「庶幾昭格」句比較表.....83
表 15：聲調與音樂基本規則範例表.....84
表 16：全平聲句式表.....86
表 17：平仄相間和仄平相間句式表.....87
表 18：凡「上聲」字皆為最低音範例表.....88
表 19：連平則降、連仄則升範例表.....89
表 20：《頖宮禮樂疏》「誰底其盛」句舞譜比較表.....97
表 21：《皇明太學志》與《頖宮禮樂疏》之「登獻惟三」句比較表.....99
表 22：《闕里志》與《皇明太學志》之「薦羞神明」、「庶幾昭格」句舞譜比較表.....100
表 23：《南雍志》與《皇明太學志》之「登獻惟三」、「於嘻成禮」句舞譜比較表.....100
表 24：《三才圖會》錯字整理表.....101

表 25：《南雍志》與《三才圖會》之片段差異比較表.....102
表 26：《皇明太學志》、《三才圖會》及《類宮禮樂疏》之動作精確度比較表.103
表 27：《皇明太學志》「開籥」舞圖類型整理表.....108
表 28：《皇明太學志》「合籥」舞圖類型整理表.....109
表 29：《皇明太學志》「舉籥」舞圖類型整理表.....110
表 30：《皇明太學志》「落籥」舞圖整理表.....111
表 31：《皇明太學志》「交籥」舞圖整理表.....111
表 32：《皇明太學志》「拱籥」舞圖整理表.....112
表 33：《皇明太學志》「受」之舞圖整理表.....113
表 34：《皇明太學志》「辭」之舞圖整理表.....114
表 35：《皇明太學志》「謙」之舞圖整理表.....115
表 36：《皇明太學志》「揖」之舞圖整理表.....116
表 37：《皇明太學志》「拜」之舞圖整理表.....117
表 38：《皇明太學志》「舞蹈」之舞圖整理表.....118
表 39：《皇明太學志》連續動作之舞圖整理表.....119
表 40：「自生民來，誰底其盛」段舞圖整理表.....121
表 41：「惟師神明，度越前聖。」段舞圖整理表.....121
表 42：「粢帛具成，禮容斯稱。」段舞圖整理表.....122
表 43：「黍稷非馨，惟神之聽。」段舞圖整理表.....123
表 44：「大哉聖師，實天生德。」段舞圖整理表.....124
表 45：「作樂以崇，時祀無斁。」段舞圖整理表.....125
表 46：「清酤惟馨，嘉牲孔碩。」段舞圖整理表.....126
表 47：「薦羞神明，庶幾昭格。」段舞圖整理表.....126
表 48：「百王宗師，生民物軌。」段舞圖整理表.....127
表 49：「瞻之洋洋，神其寧止。」段舞圖整理表.....128
表 50：「酌彼金罍，惟清且旨。」段舞圖整理表.....129
表 51：「登獻惟三，於嘻成禮。」段舞圖整理表.....129
表 52：三獻禮樂章特殊詞彙與舞圖整理表.....133
表 53：「聲」、「音」、「樂」之概念整理表.....138

圖目錄

圖 1：《樂書》祭孔佾舞編制圖.....17
圖 2：《闕里志》奠幣、初獻、亞終獻樂章.....30
圖 3：《闕里志》奏樂位次圖.....30
圖 4：《闕里志》舞譜圖例.....31
圖 5：《南雍志》奠幣、初獻、亞終獻樂章.....32
圖 6：《南雍志》釋奠樂章古琴分譜.....32
圖 7：《南雍志》舞譜圖例.....33
圖 8：《皇明太學志》舞譜圖例.....34
圖 9：《三才圖會》樂舞位次圖.....35
圖 10：《三才圖會》舞譜圖例.....35
圖 11：《頖宮禮樂疏》舞譜圖例.....36
圖 12：《孔廟禮樂考》樂章圖例.....37
圖 13：律呂清濁高下圖.....76
圖 14：「自生民來，誰底其盛」句協韻歌譜圖.....77
圖 15：國語四聲聲調聲值圖.....85
圖 16：《皇明太學志》舞譜左、右圖例.....98

譜例目錄

譜 1：迎神《咸和》之曲片段.....12
譜 2：明代國學版本初獻《安和之章》總譜.....47

第一章　緒論

「祭孔典禮」亦稱為「釋奠禮」，為祭祀孔子的禮儀名稱。其祭祀典禮中包含多項儀節，各儀節皆有不同的功能與象徵性，其中最為人所關注的即為「詩、樂、舞」合一的祭孔樂舞。

祭孔最早有文獻記載始於魯哀公六年（前 479）[1]，至今已將近二千五百年的歷史，期間各朝代也許存在著祭祀形式的不同，但其祭典的舉辦卻是不曾間斷，儀典內容也在各朝代的增補下越發完備。釋奠禮歷來為官方所舉辦的國家重要祭典，許多儀制可回溯於朝廷的典章制度。其中，祭孔樂舞亦源於古代的宮廷雅樂，其特徵除了那莊嚴穩重的表演風格外，即為那「詩、樂、舞」合一的表演形式。

《呂氏春秋》〈古樂〉記載「昔葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闋」[2]說明這種載歌載舞的原始藝術形式，包含了原始崇拜、生產、勞動等多種性質，為古代藝術最主要的表演形式。《禮記》〈樂記〉中記載：「詩，言其志也。歌，詠其聲也。舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。」[3]，強調三者同源的發展本質，而在詩、樂、舞的綜合性藝術的歷史脈絡下，期間儘管亦並行了許多不同的表演形式，但這綜合性藝術的概念依然深深的影響了中國人對於藝術的審美觀點。各朝代蓬勃發展的藝術如：周代雅樂、漢代百戲、唐代大曲以至於「合歌舞以演故事」的戲曲皆可以看到詩、樂、舞合一的藝術表演型態，足見此表演型態對於藝術發展的深遠影響。中國學者李荀華在〈詩樂舞三位一體的文化解讀〉一文中論及：「這種三位一體的生存狀態潛藏著三者之間親疏關係的變化，而作為三種基本藝術形態其對社會生活，思想情感的表現力的多維追求，使得它們在藝術審美的需求中統一成一體共生的藝術體，以完成多元化的藝術使命。」[4]，他認為藝術上的三位一體，存在人民對於藝術的多維表現需求，並在三者表現形式與內容間，存在統一與互補的性質，這種性質不只體現在藝術層面，更體現在

[1] 孔子逝後葬於魯城北泗上，弟子皆服喪三年，《史記•孔子世家》：「魯世世相傳以歲時奉祀孔子塚，而諸儒亦講禮鄉飲大射於孔子塚。」漢 • 司馬遷，1982，頁 773。
[2]秦 • 呂不韋等著，2009，頁 163。
[3] 《禮記注疏》，1979，頁 682。
[4] 李荀華，2009，頁 39。

生活以及文化發展上。

周代開始建立起「雅樂」的樂舞體系，使得原本詩、樂、舞三者的表現型態更加複雜化。在原本綜合化的藝術下植入了禮教思想，建立起中國數千年來「禮樂教化」的藝術傳統。在其政治與文化的發展下，如同蕭興華所說：「周朝把禮、樂、刑、政並列，使政權、法律、禮儀和雅樂共同構成了貴族政治的內外支柱。」[5]，在各項統治制度的建立上得以相輔相成，進而鞏固統治者的地位。雅樂的建立，雖然獲得了統治者保護，但也必須肩負制度保存與社會教化的責任，也由於「禮樂」思想的合一，使得中國在詩、樂、舞綜合藝術的發展上相較於其他民族，有著相當獨特的藝術美學思想。

祭孔樂舞作為宮廷雅樂的支流，相較於雅樂的失傳，祭孔樂舞則因歷代統治者「尊孔」的緣故保存了下來。統治者為了彰顯自我朝代的獨特性，在釋奠禮儀中制定新式樂章，故各朝代皆有不同的釋奠版本。其中紀錄最為完整的首推明、清兩代的祭孔樂舞，尤其明代的祭孔樂舞更有其獨特性。明朝為中國最後一個漢族所建立的王朝，在「重華輕夷」的情結下，多視明代的祭孔版本為正統，臺灣當地的孔廟亦採用明代多於清代的樂舞版本。其中，臺北市孔廟為我國首都孔廟亦採用明代的樂舞版本，其地位具有指標性的象徵意義。故本研究在「祭孔樂舞」議題的探討上，除了「詩、樂、舞」合一的課題外，並進行明代各版本祭孔樂舞中詩、樂、舞文獻資料間的相互考證，希望藉由同一朝代所留存的各項資訊，建立較為精確的明代祭孔樂舞概況。

由於明代祭孔樂舞對現代祭孔有重要的影響力，亦保存相當豐富而完整的研究文獻，是故本研究將鎖定於明代樂舞版本，試圖探究詩、樂、舞三者合一的藝術內涵與表現形式，以作為研究跨領域藝術的課題。

第一節　研究背景與動機

二十世紀開始，全球掀起了表演藝術跨領域、跨文化的風潮。世界各地的藝術家紛紛將自我領域及在地文化之素材與其他領域藝術結合，期盼擦撞出獨特、

[5] 蕭興華，1994，頁 29。

創新而耀眼的火花。

在跨領域藝術思潮激盪下的現代，儘管對於不同領域藝術間互動與結合的概念曖昧不明，卻又如此耐人尋味。回溯遠古時期關於藝術的生成論題，史學家多提出「詩、樂、舞三位一體」的論點，[6]亦即綜合性藝術的表演形式，其間藝術與原始崇拜、氏族社會、生產勞動有極大的關係，使得樂舞不僅僅是娛樂性質，更用來滿足部族的社會功能導向之需求。

中國在遠古時期即有「六代樂舞」[7]的大型作品，由片段的文獻記載中發現，先人不管在詩、樂、舞演出的編排與設計上已相當成熟，有很高的完成度。[8]這些存在於宮廷與貴族生活中的樂舞表演統稱為「雅樂」，有著為統治者服務的目的與功能性，雖然存在封閉的發展因素，但也純粹的記錄了當權者的藝術審美與哲學思想。在「雅樂」體系的建立上不僅僅單純只是貴族社會藝術領域的保存，更包含政治、文化等方面的建構。然而，除了就歷史文獻片段的文字中可以概略窺探「六代樂舞」的風貌外，不管是實際表演的傳承或傳世的舞、樂譜皆不復見，藝術的內容已亡佚，成為有名無實的經典巨作。

由「雅樂」歷史發展的脈絡下發現，雖然許多作品早已亡佚或僅留下歌詞的記載，祭孔樂舞仍被認為是保存最為完善的雅樂形式。在現今保存的祭孔資料裡，除了有大量的歷史文獻記載、完善的祭祀禮制外，尚有完整的表演藝術文獻紀錄：祭詩、樂譜以及舞譜三部份，滿足了詩、樂、舞的研究條件，並藉此得以更進一步探討此三者之跨藝術的合作關係。

隨著東方文化越來越為世人所重視的今天，孔子以及其所代表的儒家思想一直是漢文化圈的精神指標，由近年來祭孔典禮的規模等級的提升、祭祀地區不斷擴大即可知祭孔活動益為人民所重視。在兩岸不斷的祭孔活動中，中國更於 2002 年舉辦「國際孔子文化節」於山東曲阜舉行，包含臺灣以及美國、加拿大等西方多國代表出席，代表祭孔文化已為全世界所知曉與重視。由於祭孔越為人所重視，

---

[6] 如中國音樂史學家王光祈、楊蔭瀏等人皆在其著作中論及「詩、樂、舞三位一體」的概念。

[7] 六代樂舞亦簡稱為六樂，即《雲門大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》六套大型樂舞。楊蔭瀏，2007，頁 35-36。

[8] 以《大武》為例，《禮記•樂記》有詳細的描述：「且夫《武》， 始而北出，再成而滅商。三成而南，四成而南國是疆；五成而分，周公左，召公右；六成複綴，以崇天子。……然後諸侯知所以敬。」。可以知其內容為描述武王伐紂的軍事行動，並由文獻中可推知其樂舞演出流程、段落涵義、舞蹈隊型變化等等資料。同上注。

關於祭孔的學術領域亦開始有許多人投入研究，一時蔚為大觀。歷來許多學者的研究方向多關注於祭孔的歷史、禮制、音樂、舞蹈、服飾、孔廟建築等等，學者們往往以各領域之專業學理深入研究，可以發現其專業分科的趨向。然而，祭孔樂舞繼承雅樂系統，含有「詩、樂、舞」合一的特質，在雅樂舞盡皆失傳的情況下，祭孔樂舞保存了完整的文獻資料，卻未有研究專文探討祭孔詩、樂、舞三者間跨藝術的議題產生，實為非常可惜。也許在現代的研究慣性中，過分強調專業視野，反而會因此受限而無法探討事物的全貌，故在進行不同領域間的研究實為相當艱困的工作。

研究者於大學時期主修中國文學，對於孔子學說以及先秦禮樂思想深感興趣。隨後進入表演藝術研究所就讀，發現由從前的文史哲領域以至於中國古代表演藝術皆能有所相通、相互呼應，不論詩歌、樂、舞形式如何變化，皆富含中國哲學思想與美學觀點。尤其多次參與全國性詩詞吟唱大賽，深刻體悟到詩、樂、舞三者如何相互協調、合作以產生更為「美」的藝術表現。在 2008 年一次偶然機會下，參與了臺北市祭孔大典的演出活動，近距離欣賞祭孔的祭祀流程，發現這正是結合詩、樂、舞的綜合性藝術表演，三者在表演之間似乎存在著嚴密的連結關係，是故選用了祭孔樂舞為本研究之研究範例，探討「詩、樂、舞」間結合之特質。

現代新興的跨領域風潮下，藝術家與學者正努力探索這一個新課題。古人巧妙結合了「詩、樂、舞」這綜合藝術的祭孔樂舞，不正為跨領域提供相當完備的研究參考？故本文將以祭孔樂舞為議題，期望藉由這一保存完整的綜合性藝術，提供未來更多跨領域的研究方向，進而建立跨領域研究的理論與範疇。

第二節　研究目的

本研究以明代祭孔樂舞為研究對象，探討其中「詩、樂、舞」三者之藝術合作內涵與表現形式。由詩、樂、舞各領域不同特質的分析中探討三者間的合作形式，並歸納其表演之藝術內涵，進而提出新興跨領域表演藝術型態的可能，本研究目的如下：

一、藉由明代各版本之祭孔文獻的綜合比對，分析出較為精確的祭孔樂舞概況。

二、探討詩、樂、舞三者間的關連，以及在祭孔樂舞表演形式上的融合與運用。
三、建立詩、樂、舞合一之基礎理論，並提出對現代跨領域藝術之建議。

研究者希望藉由本研究的探討與分析，以自身對於詩、樂、舞以及跨領域研究的認知來為原本不同特質的藝術間，找到相互合作與融合的連結，並提出新興的跨領域表演概念。

第三節　研究方法與理論

本研究以探究祭孔樂舞「詩、樂、舞」合一為主要議題，在「詩、樂、舞」合一的理論基礎上，史學家提出「詩、樂、舞三位一體」的概念，強調三者為一綜合性藝術，「詩、樂、舞」乃為其三種不同觀察面向，其理論來源多引自先秦典籍之論述。故本研究方法上首先在詩、樂、舞合一的理論上進行探討，進而聚焦於本研究所使用之各藝術理論以及整體研究之方法與架構，故本節分為研究方法與研究理論二部份論述之：

一、研究方法

本研究方法以「質性研究」為主，關於「質性研究」的特質，陳向明結合歷來學者的觀點，提出較為清楚的定義：「質的研究是以研究者本人做為研究工具，在自然情境下採用多種資料蒐集方法，對社會現象進行整體性探究，使用歸納的方法分析資料和形成理論，透過與研究對象互動，對其行為和意義建構獲得解釋性理解的一種活動。」[9]，其中指出研究活動乃是研究者與環境對象的互動，並利用多種方法蒐集資料、分析資料以得到整體社會現象的描述與詮釋。

本研究以祭孔樂舞為研究對象，其中考證部份牽涉大量關於祭孔發展的歷史、祭孔藝術文獻（樂章、舞譜、樂譜）為研究素材，以詮釋「詩、樂、舞」合一的藝術現象。因此研究者必須使用「文獻資料分析法」在大量文獻資料上進行歸納與分析，並著重研究過程與歷史發展脈絡。馬歇爾（Catherine Marshall）和羅斯曼（Gretchen B. Rossman）在《設計質性研究》的方法中提到關於文獻資料分析

[9] 陳向明，2002，頁 15。

的重要與必要性：

> 為了獲得與研究場所相關的歷史和背景資料，研究者需要對文件進行回顧。除了參與、訪談和觀察之外，質性研究者還可以輔助文件回顧的方法，即收集和分析日常生活中早已存在的或研究中最新產生的文件資料。這種方法並不突兀，它有助於揭示出被研究者的價值觀和信仰。[10]

透過文獻的分析可較精確的掌握當時社會發展現象，並重建過去的歷史事件以及社會價值觀的探索。

本研究根據祭孔的歷史發展文獻中發現，各朝代的統治帝王對於孔子的封號會影響祭孔典禮的規模大小，祭孔樂舞的編制上也將有所變化。這些關鍵影響藉由當時的文獻紀錄進行分析，將可窺探孔子的封號是否依當朝政府政策、社會民風、歷史事件或經濟發展而有所變動，以及在此範圍上對祭孔表演藝術所形成的影響與變化。

任何研究皆需要藉助文獻資料的分析，以便進行研究對象知識領域的建構。本研究主題探討「詩、樂、舞」合一的藝術現象，為完成這一質性研究命題，利用文獻資料分析方法則是更為首要。

關於「文獻」的定義相當的廣泛，葉至誠與葉立誠對其下了清楚而周全的定義：

> 「文獻」一詞，原意指典籍與宿賢。今專指具有歷史價值的圖書文物資料。……它包括現代社會的圖書館、檔案館、博物館、藝術館、聲像館、科技情報中心，以及各單位的圖書資料室、檔案室，以及私人所收藏的一切文字、符號、圖形、聲頻與視頻等手段記錄下來的各種有歷史價值的知識載體。[11]

其中提到文獻並非只是文字的紀錄，任何聲音、圖形、影像等等皆為文獻的範圍，

[10] 馬歇爾（Catherine Marshall）、羅斯曼（Gretchen B. Rossman），2008，頁 83。
[11] 葉至誠、葉立誠，2002，頁 136。

並強調其特質為「各種有歷史價值的知識載體」，顯示文獻的過去性而非現在性。本研究以祭孔樂舞為例，蒐集大量的歷史文獻資料符合文獻資料分析法過去性的特質，並藉由此方法「幫助我們了解過去，重建過去，解釋現在，及推測將來」[12]。

在祭孔的文獻中，除了文字資料的記載外，另有大量的音樂文字及符號譜、舞譜、樂器圖、祭祀擺設圖等等，這些圖像資料有著特殊的性質，並不能與語言保持相同的分析概念來觀之。在一般的研究中，視覺資料常常扮演著佐證的角色，班克斯（Marcus Banks）提出運用視覺資料不同的角度：「大部份出現在書面研究中的照片，僅被當做圖解例證，相對文字來說，這些照片相當多餘……研究者可能希望與影像一起工作，讓影像為自己發聲，而不是試圖強迫影像遵守預先決定的知識性議程」[13]，所以在視覺資料的研究上，必須使資料能夠表達出文字以外更多的意涵。在這條件下，資料往往都能吐露出比文字記載還多樣的訊息。

因文獻資料性質的不同，研究者可以採取多種面向的分析，使文字資料與圖像資料間達到相輔相成的目的。透過文獻資料分析法幫助研究者建構祭孔樂舞的歷史脈絡、發展背景，進而分析詩、樂、舞三者的藝術特質與共通性，探索跨領域的藝術形式與內涵。

二、研究理論

關於詩、樂、舞合一的理論思想，大多追溯回先秦典籍的記載，如《禮記》〈樂記〉篇提到：「詩，言其志也。歌，詠其聲也。舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。」[14]提出三者的產生同源於「心」，〈毛詩序〉亦提出一連串藝術產生的過程：「詩者志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」[15]，以上資料皆提到詩、樂、舞在本質上皆是由「心」所發，其「心」亦可詮釋為起心動念。如果以藝術概念來觀察，在形成藝術前則必先有藝術構思和形象成形，也可以說詩、樂、舞三者來自於同一個藝術形象，僅是表現形式的不

[12] 同上注。
[13] 班克斯（Marcus Banks），2010，頁 142。
[14] 同注 3。
[15] 葉慶炳，1990，頁 2。

同，形成不同的表現方式。本研究探討祭孔樂舞「詩、樂、舞」合一的現象，將上述理論為立論基礎進行研究，立基於三者同源而表現形式不同的概念，以不同藝術特質之分析方法進行，解構三項藝術間如何達到「合一」的協同過程與架構。

建立祭孔的歷史發展脈絡後，將搜集到的祭孔詩、樂、舞等文獻進行分析，依個別藝術不同的性質運用不同的分析方法。在祭孔詩文部份，將依照漢字獨有的「聲母」、「韻母」[16]特色，運用「聲韻學」等字音分析方法進行分析。在現有的祭孔樂章中，皆以四言詩句的形式組成，每四言為一句，每兩句壓一韻，每一詩篇共八句三十二字。這種四言詩的特色以《詩經》文學最為代表性，[17]儘管押韻的方式略有出入，由「四言」形式的模仿可約略感受到創作者「尚古」的意圖。

關於祭孔音樂的部份，由留下來的曲譜中可以發現祭孔樂章存在著一字一音的歌唱特色，這在中國歌曲中是極為特殊的現象。江帆、艾春華表示：「現在遺留下來的宮廷雅樂（包括孔廟雅樂）曲譜，可以說基本是一字一音的旋法。他和民間音樂的格調有著截然的界限。這一字一音充分體現著祭孔雅樂那種簡而無傲，剛而無稟的性格與中正平和的風韻。」[18]，提出雅樂一字一音的音樂形式與特殊性，在此形式下內含著雅樂和平中正等美學概念。由於祭孔音樂一字一音的特性，使音樂與歌詞有著相同的節奏，兩者可以有極大的結合性。故除了在「字音分析」方法分析字音結構外，更藉由「曲譜探析」了解音樂結構與樂曲走向，探討祭孔音樂的特質。

祭孔舞蹈部份，文獻上有許多舞譜的記載，這些舞譜與文字、音樂相同，有著一字一音一舞的表現形式。舞譜上，連貫的舞作被拆解成數個舞蹈分解動作圖像，旁邊紀錄與之搭配的字詞，規範詩歌與舞蹈動作的一致性。宮筱筠提到「樂章中的每一個音先是由一聲特鐘敲響，接著由人聲及樂器以同音同時緩慢地唱出及奏出，而且一併完成一個舞蹈的動作。一字一音一動作這種原始的型態體現了雅樂最古老的精神。」[19]，對於祭孔樂舞此種一字一音一舞的現象解釋為原始「詩、樂、舞」合一的藝術表現與雅樂所保存的古樸精神。由此可知，祭孔的詩歌、音

[16] 「聲母」是指一個音節前面的部份，「韻母」是指一個音節後面的部份，例如「家」字的ㄐ是聲母，ㄧㄚ是韻母。
[17] 「詩經雜用一至八字句，但絕大多數句子為四言，故可稱為四言古詩之代表。」葉慶炳，1990，頁 7。
[18] 江帆、艾春華，2001，頁 62。
[19] 宮筱筠，2010，頁 83。

樂、舞蹈三者存在著不可分割的相通性。若單由舞蹈的性質來看，舞譜上亦紀錄樂章的文字，兩者似乎表達了相同的象徵意函。韓國學者金龍福在其〈論文廟佾舞的美學〉[20]中提到：「佾舞表達的是禮的本質及恭敬辭讓等道德情操，而蘊藏著賦予樂的道德意義。在此意義上，舞譜中根據身體各個部位分別描述其舞姿，以便正確地理解和擺出其動作。並且每個動作都使用不同的表現手法，深入表達其審美形象。」[21]，也就是佾舞的舞蹈動作中，蘊含多種象徵性的道德意涵，而這些意涵都藉著舞蹈形象的變化來表現。說明祭孔佾舞富含象徵與符號的性質，在此性質下使用「圖像符號學」的分析方法以分析佾舞的符號內涵，並探討佾舞動作質地與舞蹈隊型變化等特點。以下將分別進行各研究理論的論述：

（一）字音分析

字音分析方法中以聲韻學為主，聲韻學為研究漢語的字音結構並探討其中演變過程的學問。竺家寧對「聲」、「韻」二字下了這樣的定義：「漢字音的分析在傳統上把前半叫『聲母』或『聲紐』，簡稱『聲』；後半叫『韻母』，簡稱『韻』。通常觀念裡，『韻』已含有聲調的區別。因此，便把研究漢語音的科學稱為『聲韻學』了。」[22]，清楚的說明聲與韻二者的意義與區別。

漢字可以分為聲與韻兩種結構，而詩歌以韻文為特色，因此在語音的分析上，則是更為首要的。本研究對象之祭孔樂章屬於韻文，在文學的形式上保有先秦流行的四言詩之特色，歷來的祭孔樂章皆承襲了這項傳統。在中國文學的發展上，歷代皆有各自流行的文體，如王國維提到：

> 四言敝而有楚辭，楚辭敝而有五言，五言敝而有七言，古詩敝而有律、絕，律、絕敝而有詞。蓋文體通行既久，染指遂多，自成習套。豪傑之士，亦難於其中自出新意，故遁而作他體，以自解脫。一切文體所以始盛終衰者，皆由於此。[23]

[20] 本文中有多項論點同於韓國學者林鶴璇之觀點，讀者可參照林氏所著《文廟佾舞的理解》（2006）、《文廟佾舞圖解》（2006）等書。
[21] 金龍福，2010，頁 111。
[22] 竺家寧，2006，頁 3。
[23] 王國維，1994，頁 123。

可知當一個文體流行時間一久，便會因自我格局的限制而陷入僵局，文人為了創造新意，就會產生形式上的「質變」現象。而祭孔的四言詩文不因文體的時代洪流變化，在歷代宮廷的保護下留存下來，這是文學發展上極為特殊的現象。

中國語音史上可以約略分為上古音、中古音與近代音三個時期，就現有祭孔文獻中，收錄最完整為明、清兩代，在語音史的分期上屬於近代音的系統。在近代的語音系統多採用元代周德清的《中原音韻》以及明代的《洪武正韻》二書，其語音相當接近現代的國語系統。二書在字韻的歸納上有略有差異，竺家寧提到《洪武正韻》中韻分類的問題：「這二十二韻和《中原音韻》的十九韻大致相同。不同的地方有：齊微韻《正韻》分為齊、灰二韻、魚模韻《正韻》分為模魚二韻、蕭豪韻《正韻》分為蕭、爻二韻，因此，《正韻》多了三個韻。」[24]，而《中原音韻》將入聲韻部取消，並分派入其他三聲，而觀察祭孔樂章中仍然保留了入聲韻，加上《中原音韻》為北方的語音系統，多為曲韻所使用，並非官方所推行的韻書。而《洪武正韻》為明太祖朱元璋下詔修訂，宮廷所舉辦的祭孔大典勢必以官方修訂的韻書為準，是故本研究在分析上主要以《洪武正韻》的韻類範疇作為分類基礎。

除了以上提到在祭孔樂章中進行語音分析外，本研究更參考了古典詩詞的吟誦方法。前文提到，祭孔樂章蘊含四言詩的特質，而詩詞文學在表演上則更牽涉到文學形式與詩歌吟誦的議題，這詩詞吟誦的方式不同於現行的戲曲行腔或民歌唱法，屬於傳統詩詞文學的範疇。在漢語詩歌的研究中，鮮少學者專注由字音特質來進行詩詞吟、詠、唱等系統性建構，而研究者注意到學者徐健順致力於此項研究，並在其《聲音的意義》[25]一書中，以文字的押韻、四聲聲調[26]、平仄、虛字、文體等特質進行分析，建立起一套詩詞吟誦的方法，如書中所述：「吟誦的基礎理論，就在於漢字的語音是有意義的。在上古的時候，每個字，為什麼是這個聲母，為什麼是這個韻母，為什麼是這個聲調，都是有道理、有規則、有系統的。擬聲與象似，是構成語音和語義關係的主要方式。」[27]，強調漢字是形、音、

[24] 竺家寧，2006，頁 120。
[25] 徐健順，2012a。
[26] 所謂四聲即平、上、去、入四聲，平又分為陰平和陽平，又有人稱陰平、陽平、上、去為四聲（即國語的一二三四聲），入聲字唯有南曲使用，北曲則歸入平、上、去三聲。
[27] 徐健順，2012a，頁 29。

義的統一體，而現代學者在詩詞的吟誦上多半採取「望文生義」的方式，忽略文字本身自有夾帶特殊音效與聲情的效果，故在吟誦時反而必須在文字的聲、韻上多所計較。其在詩詞吟誦的研究中，建立一個基礎的方法為：「依字行腔、依義行調、韻長入短、平長仄短、對稱模進、文讀語音、腔音唱法。此外還有平低仄高、虛字讀長，以及各種文體的不同吟誦法之區別等等。」[28]，其中在詩詞的吟誦上首先關注於文字本身的聲母和韻母，不同的聲母和韻母皆蘊含不同的聲音情緒，這亦牽涉到前文所述的聲韻學等字音分析方法，需將文字歸納其所屬的聲部、韻部。其次則為詩詞的創作規則如：平仄、格律、押韻等等形式而造就出正確兼富有情感的詩歌吟誦方式。

在祭孔詩歌中，藉由聲韻學字音的分析再加以詩歌吟誦方法的探討，可深入了解祭孔樂章的詩韻結構，並進而探討與音樂、舞蹈等藝術結合的問題，畢竟聲韻學原本即是分析文字與聲音的科學，在詩歌吟詠的領域中，有著不可或缺的重要性。

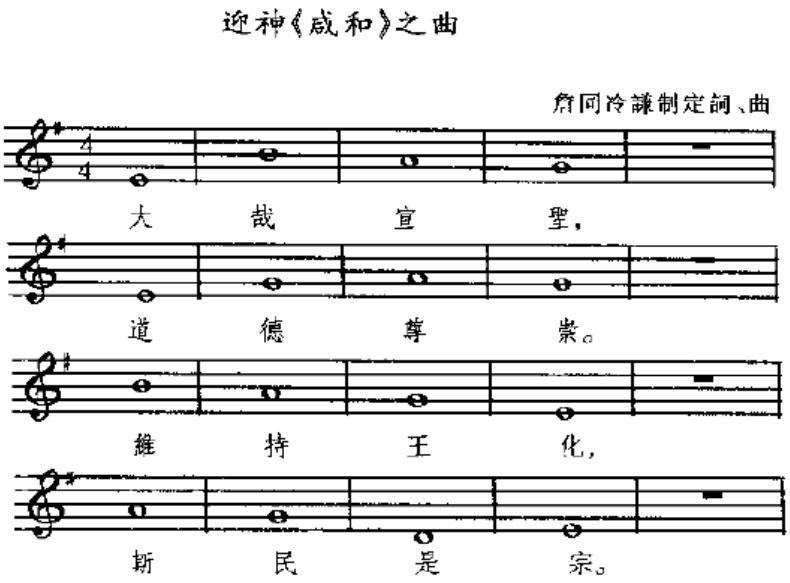
（二）曲譜探析

曲譜探析為音樂研究相當重要的分析方法之一，透過曲譜的探究與分析，在音樂形式與表現要素中建構音樂作品的概況，並藉此以深入理解音樂的內涵。在作品中亦包含許多文字的敘述、演奏方法等等亦皆是樂譜中重要的資訊，故掌握音樂的要素，便更能掌握其音樂作品的內涵。

祭孔樂章相較於現代的音樂來說，存在著許多獨特之處。其中即是「一字一音一舞」的特殊現象，江帆、艾春華提到：「古人認為只有像一字一音這種疏於俗曲板眼變化和旋律跌宕的音樂，方為『中和』之聲，也只有中和之聲才具有雅樂的素質和氣度。」[29]亦即哲學上的思考主導了音樂的表現形式。在祭孔樂章的演唱中，每個字以非常緩慢的速度吟詠，一個歌詞掌控較長的節拍時值，故現代學者習慣將祭孔樂章譯為 4/4 拍的形式，表現吟唱時那種「莊嚴穩重」的音樂形象。（見譜 1）

[28] 徐健順，2012a，頁 38。
[29] 江帆、艾春華，2001，頁 60。

譜 1：迎神《咸和》之曲片段[30]



由譜 1 觀察可知，樂譜旋律相當平穩，起伏最大的為「大」、「哉」二音有五度的上揚，其他音程並不超過三度。音程的上、下行穩定，並無幅度較大的起伏。故祭孔樂章有樂曲旋律線明顯、節奏穩定而緩慢、速度平穩無變化、一曲一調的特質，在音樂的分析上相當單純。

此外，樂章演奏時必「八音齊備」，在釋奠典禮中規範的樂器多達十數種，且每種樂器皆有其象徵意義，如「龍笛」、「鳳簫」的形象概念。故在祭孔樂章「一字一音一舞」的基礎上，樂器的配器亦是相當豐富，為本研究可以探討的焦點。

（三）圖像符號學分析

本研究牽涉許多祭孔舞譜的分析，這些文獻不同於實際的舞蹈表演，較不適用於現有的舞蹈分析方法。

明代祭孔舞譜以人物畫的形式呈現，配合歌詞與音樂繪製出許多靜止的舞蹈動作。因為圖片分割的關係，破壞了舞蹈動作的連續性，然而肢體動作的象徵意義更益發明顯。原因乃受限於舞蹈紀錄方法的缺陷，使得舞譜繪製者必須特別強

[30] 圖譜中記載「詹同冷謙制定詞、曲」句，《明史》中確有記載詹同、冷謙制定釋奠禮樂事件，然而《明史》僅有樂章詩詞內容而無樂譜，相關樂譜則記載於《闕里志》、《類宮禮樂疏》等明代禮書中，在此江帆、艾春華等作者認為禮書中之曲譜即為詹同、冷謙所作。江帆、艾春華，2001，頁 66。

調動作的特質，刻意突出或放大人物形象與肢體動作來傳達作者的意圖，此時舞蹈的象徵性則更加顯現。

由於本研究的舞譜資料有如此的特質，故而採用「圖像的符號學分析」方式，探討圖像中的深層意義，使圖像文獻自己發聲。如同「對符號學者而言，圖像與語言不同之處在於：不管書寫或口語，符號總是依次出現。至於圖像，符號卻自發地臨現。」[31]，所以在圖像文獻的分析上，採用符號分析的角度使圖片在表象意義外，更能探討其深層之意涵。「圖像的符號學分析」轉化自「符號學」的理論基礎，使用其符號分析系統進行圖像的分析。其中，利用符號學符徵（符號的表徵）和符旨（符號的內容）的分析方法，確立符號的性質與意涵，因此符號的指涉除了語言外，可存在於任何形式的媒介中。

由以上特質可發現，舞譜為靜止、片段的舞蹈動作組成，繪製者必須刻意凸顯其創作思想。故本研究依照祭孔舞譜的特質，使用「圖像的符號學分析」方法對舞譜進行詮釋，分析其蘊含的象徵意義。

第四節　研究範圍與限制

祭孔樂舞在歷史的發展上，存在著相當大的變異性。歷來統治者因為統治的需求的不同，對於祭孔形式與內容抱持不同的態度，儘管皆努力推崇孔子在政教上的地位，但當朝統治者仍然期望制定出自己的祭孔制度，使得祭孔樂舞在形式與內容上存在「因朝制宜」的現象。也因此現象的存在，加深了本研究取材的困難度。

就現有的祭孔文獻上發現，詩（樂章）有完整的文獻紀錄，但關於舞譜的紀錄最早僅能找到明代（1368-1644）的舞譜，明代以前目前則尚未發現。根據韓國學者林鶴璇分別對於中國與韓國兩地的佾舞文獻的考究，在其收錄的各版本佾舞資料中，以《闕里誌》（1504）為最早，以目前考據資料的證據顯示，應可認為《闕里誌》是最早的舞譜紀錄。[32]本研究以祭孔詩、樂、舞合一為研究主題，

[31] 鮑爾（Bauer）、加斯克爾（Gaskell），2008，頁 303。

[32] 韓國學者林鶴璇曾對祭孔佾舞進行大規模的研究，大舉蒐集韓文與中文所記載的佾舞，就其收錄的有明代的《闕里誌》（1504）、《南雍誌》（1544）、《皇朝太學誌》（1557）、《三才圖會》（1597）、《類宮禮樂疏》（1573-1615）；清代的《類宮禮樂全書》（1656）、《大成通誌》（1669）、《闕里廣

必須具備詩、樂、舞三方面的資料，這些資料以明、清（1644-1912）兩朝記載最為完善。民國後多因襲此兩朝的祭祀制度，並採用明代的樂舞版本居多，並在此基礎上進行改良與創新，使得現行的孔廟樂舞另有全新的風貌。

臺北孔廟曾於民國五十七年（1968）進行了大規模的祭孔禮樂改進計畫[33]，由中央邀請各領域專家進行傳統祭孔樂舞的改良，分別在禮儀、服裝、樂舞、祭器四大方向著手，企圖重建與修復明代的祭孔儀式。然而，臺灣現行的祭孔大典中，各地的孔子廟亦保存著自己的祭祀制度，並存在著多種禮制混用的情況。孫瑞金在其《祭孔音樂的回顧與前瞻》中提到臺北孔廟的祭孔演出：「就整個演奏型態分析，卻是一個大雜匯，即樂器－周制，服裝－宋制，樂章名－宋制，樂譜－明制，轉班鼓－清制」[34]，另在各地孔廟的演出方式亦有相當大的複雜度，如杜美芬提到臺南孔廟的釋奠樂舞沿襲清制；嘉義孔廟釋奠樂及服飾採明制，佾舞沿襲清制；彰化孔廟音樂及服飾採明制，佾舞則混用清代舞譜。[35]這對於研究者來說，臺灣現行的祭孔典禮有相當多項的變數存在，期間以重建為目的而未知其修復程度有多少？由舞譜文本至實際表演的轉換過程中，勢必有本質上的轉變，也由於現行之祭孔樂舞存在相當多的變數，故本研究將範圍限制於明代各版本的祭孔樂舞比較，進而探討詩、樂、舞三項藝術間的配合情形。

本研究以詩、樂、舞三者為方向，探討三者合作之藝術的形式與內涵。而祭孔的釋奠儀式中，根據《至聖先師孔子釋奠解說》[36]一書記載孔子釋奠禮，自典禮開始至禮成總共包含多達三十三項[37]程序，每個程序都有其獨特的功能與意義。

誌》（1673）、《文廟禮樂考》（1674）、《國學禮樂錄》（1719）、《文廟丁祭譜》（1845）、《清邑類宮樂舞圖說》（1851）、《聖門樂誌》（1887）；韓國的《春官通考》（1788）、《闕里誌》（1900）、《續修聖蹟圖後學錄》（1917）、《孔父子聖蹟圖聖學淵源儒林錄》（1926），整理自林鶴璇（임학선），2006，頁 175。林氏對於祭孔及儒學典籍的研究相當重視，故其祭孔古籍之研究具有相當重要的參考性。其中關於《三才圖會》一書，就研究者所蒐集的資料顯示約刊成於明代萬曆三十七年（1609）前後，與林氏所注年代號不符，可能為書刊成版本之不同。

[33] 此計劃由教育部奉當時的總統蔣介石指示，邀集內政部及相關單位組成「祭孔禮樂工作委員會」，由蔣復璁為主任委員，以下分為四個研究小組及召集人：禮儀組－方豪、服裝組－王宇清、樂舞組－莊本立、祭器組－孔德成，進行研究與禮儀制定的工作。

[34] 孫瑞金，2006，頁 61。

[35] 杜美芬，2003，頁 131。

[36] 董金裕，1993。

[37] 三十三項程序分別是：釋奠典禮開始、鼓初嚴、鼓再嚴、鼓三嚴、執事者各司其事、糾儀官就位、陪祭官就位、分獻官就位、正獻官就位、啟扉、瘞毛血、迎神、行三鞠躬禮、進饌、上香、行初獻禮、行初分獻禮、恭讀祝文、行三鞠躬禮、行亞獻禮、行亞分獻禮、行終獻禮、行終分獻禮、飲福受胙、撤饌、送神、行三鞠躬禮、捧祝帛詣燎所、望燎、復位、闔扉、撤班、禮成。

在眾多祭祀程序中，包含詩、樂、舞三者僅有初獻禮、亞獻禮和終獻禮三項，其他則多為宗教性的祭儀僅有詩歌吟詠與音樂而無舞蹈的部份，為集中研究焦點，本研究將聚焦於初獻、亞獻和終獻三項禮制。

第五節　名詞釋義

本研究因涉及許多祭孔專有名詞的使用，為增加字詞使用的準確性而避免混淆，故將本研究所涉及到的專有名詞定義與解釋如下：

一、釋奠

《說文解字》曰：「釋，解也」[38]；「奠，置祭也」[39]，兩者皆有陳設、獻祭之意，指在祭典中陳列祭品獻給祭祀對象。今專指祭祀孔子的祭儀，然而此名稱最原先並非專指孔子的祭祀。釋奠一詞始自《禮記》〈文王世子〉：「凡學，春官釋奠於其先師，秋冬亦如之。凡始立學者，必釋奠於先聖、先師；及行事，必以幣。凡釋奠者，必有合也，有國故則否。凡大合樂，必遂養老。」[40]其中先師並非指的是後來被尊稱為「至聖先師」的孔子，而是指歷來對禮教有貢獻的教育家，如同清代孫希旦注曰：「制作禮樂以教後世者，先聖也，若堯、舜、禹、湯、文、武、周公是也。承先聖之所作以教於大學者，先師也，若伯夷、后夔是也。」[41]，可見原先釋奠的對象先聖、先師並非單指某人，而是祭祀歷來的聖者以及致力於文化傳承的教育家。自隋文帝開皇元年（581）尊孔子為「先師尼父」開始，加上歷來帝王亦加推崇孔子在教育與文化上的地位，釋奠一詞逐漸變為祭祀孔子的代稱。

二、丁祭

即孔子釋奠。周代開始「凡學，春官釋奠於其先師，秋冬亦如之。」，也就是一年的春、秋、冬三季皆舉行釋奠禮。到了隋代開始「每歲以四仲月上丁，釋

[38] 漢 • 許慎，1999，頁 50。
[39] 同上注，頁 202。
[40] 《禮記注疏》，1979，頁 394-395。
[41] 清 • 孫希旦，1990，頁 560。

奠於先聖先師。……州郡學則以春秋仲月釋奠。」[42]，規定中央每季仲月（第二個月）的上丁日舉行釋奠，地方則於春秋兩季舉辦。唐代以後，釋奠禮多舉辦於春秋二季的仲月上丁日。

祭孔典禮皆選於上丁日，李之藻的《頖宮禮樂疏》提到：「祭必用丁，蓋丙丁屬火，文明之象也。而丁其明之盛，丙其明之初，故祠令用丁不用丙。」[43]故選擇月中最為盛大光明之日舉行祭祀，也由於孔子釋奠常制訂於仲月的上丁日，因此釋奠禮亦被稱為「丁祭」。

三、佾舞

佾，列也，亦即舞蹈隊型的列數。關於周代的佾舞禮制，《禮記集解》提到：「外祭則郊、社是也，內祭則大嘗、禘是也。夫大嘗、禘，升歌《清廟》，下而管《象》，朱干玉戚以舞《大武》，八佾以舞《大夏》，此天子之樂也」[44]，記載舉行郊、社等大型祭典時，以干戚等武器舞《大武》；以八佾舞舞《大夏》，其中兩個祭典所使用的舞蹈分別是武舞和文武，兩者皆天子之樂，只有天子才能舉辦的祭禮禮制。

《左傳》提到：「天子用八，諸侯用六，大夫四，士二。夫舞所以節八音而行八風，故自八以下。」[45]，分別是周代禮制所規範的祭祀規則，即不同的社會地位其佾舞的隊伍人數也會因之改變。佾舞的行數亦有二種說法：一說列數與行數皆為相同數字，如《左傳》杜預注解：「諸侯六佾，六六三十六人。大夫四佾，四四十六人。士二佾，二二為四人。」[46]；另一說法則認為「八音克諧」的音樂理念，故佾舞的行數始終維持八行不變，如邢疏又引服虔左傳解誼之說：「諸侯用六，為六八四十八人。大夫四，為四八三十二人。士二，為二八十六人。」[47]。在眾多書籍中皆以第一種說法為主，而亦有許多學者支持第二種說法，如中國重要的音樂著作《樂書》在紀錄祭孔佾舞時，則以此製圖。（見圖 1）

---

[42] 唐 • 魏徵等，1982，頁 100。
[43] 明 • 李之藻，1970，頁 368。
[44] 清 • 孫希旦，1990，頁 1253。
[45] 春秋 • 左丘明，1979，頁 61。
[46] 同上注。
[47] 同上注。

圖 1：《樂書》祭孔佾舞編制圖[48]

四、樂章

「樂章」一詞最早出現於《史記・周本紀》中，集解韋昭曰：「言武王常求美德，故陳其功於是夏而歌之。信哉武王能保此時夏之美。樂章大者曰夏。」[49]，「大夏」為六代樂舞之一，為詩、樂、舞合演之綜合性藝術，可知「樂章」一詞，可能包含了三者之涵義。而《闕里誌》提到：「樂章即人之詩歌也，以其被之於樂，故曰樂章。」[50]可知「樂章」較為傾向詩、樂結合成章之單位名涵義，為雅樂詩歌的專有辭彙。

「祭孔樂章」多以四字為一句，八句成一章，內容多為尊崇孔子道德崇高的地位以及歌頌其對於文化保留的貢獻。樂章詩歌一字一音，歌詞旁常記載工尺或律呂譜，方便祭祀者演唱之用。

五、頖宮

《禮記 • 王制》曰：「小學在公宮南之左，大學在郊。天子曰辟廱，諸侯曰

[48] 宋 • 陳暘，第 195 卷，據國立中央圖書館藏元至正七年(1347)福州路儒學刊明嘉靖間南監修補本縮影捲片影印本。
[49] 漢 • 司馬遷，1982，頁 77。
[50] 明 • 陳鎬，2005，頁 190。

頖宮。」[51]，孫希旦解釋曰：「辟廱、頖宮，天子諸侯大學之異名也。」[52]可知「頖宮」即為周代諸侯國之學宮，負責教授大學，為地方最高教育機構。

在紀錄孔子釋奠的禮書中，即有明代李之藻的《頖宮禮樂疏》與清代張安茂的《頖宮禮樂全書》以「頖宮」為名。

六、闕里

地名，在山東省曲阜縣城中，孔子之故里。在孔子釋奠禮未成為國家嗣禮之前，歷代帝王經過闕里時常舉行祭禮祭奠孔子，如《後漢書》〈儒林列傳〉提到：「帝（東漢章帝）東巡狩，還過魯，幸闕里，乙太牢祠孔子及七十二弟子，作六代之樂，大會孔氏男子二十以上者六十三人，命儒者講《論語》。」[53]，後常引申為曲阜孔廟的代稱。

七、文廟

文廟為明、清時期孔子廟的稱呼。歷來的孔廟名稱皆有不同，而關於明、清兩代為何皆稱孔廟為「文廟」的議題，孔祥林在其〈孔子廟的類別及其創建時間〉一文中提到：

> 國立學校奉祀孔子廟宇的名稱，早期有夫子堂、宣尼廟、孔子廟、孔顏廟等不同，唐開元二十七年追謚孔子為文宣王後稱文宣王廟，明以前名稱與孔子本廟相同，明清時期稱作文廟，所以，國立學校孔子廟的正式名稱是文廟。[54]

雖未正式論及「文廟」名稱的由來始末，但點出唐開元二十七年（739 年）時唐玄宗加贈孔子「文宣王」之謚號，於是孔子謚號自唐開始至元代受封的「大成至聖文宣王」， 皆承襲唐代「文宣王」謚號而加以略為更動。[55]研究者認為奉祀孔

[51] 《禮記注疏》，1979，頁 236。
[52] 清 • 孫希旦，1990，頁 332。
[53] 劉宋 • 范曄，1982，頁 913。
[54] 孔祥林，2010，頁 50。
[55] 孔子謚號自唐玄宗開元二十七年（739）封「文宣王」開始，宋真宗大中祥符元年（1008）封「玄聖文宣王」，大中祥符五年（1012）封「至聖文宣王」，西夏仁宗仁慶三年（1146）封「文宣帝」，

子的「文宣王廟」簡稱為「文廟」，在官方及民間的文獻中多有「孔廟」、「文廟」互用的情形，明代以後國學則多稱孔廟為「文廟」，如同金龍福認為：「自唐宋以來，封孔子為文宣王、封太公望為武成王後，孔子廟被稱為文廟，武成王廟被稱為武廟。……但隨著明初朱元璋廢黜武廟，武廟從國學中消失，只剩下了文廟。」[56]。明、清以後的官方禮書亦多以「文廟」為名，如清代的《文廟禮樂考》與《文廟丁祭譜》二本禮書即以「文廟」為名撰述。

第六節　文獻探討

本研究以祭孔樂舞為對象，探討詩、樂、舞三者的跨領域結合性質。在歷來學者的努力下，無論是釋奠歷史、各地的孔廟、孔子弟子及配享名錄、祭孔禮儀的制度程序、音樂研究、禮器、樂器、佾舞的傳承與保存，甚至是祭孔服飾、孔廟建築等等的研究與考據上，皆有非常豐碩的成果。然而，在祭孔詩、樂、舞的基礎上進行多項藝術結合的跨領域研究議題，就研究者的文獻蒐集中國內外尚未有此研究議題的出現。是故，本研究得以在前人豐富的研究成果上，以跨領域為主題進行研究。

在文獻探討的部份，首先必須建立在祭孔歷史的脈絡上，梳理歷史脈絡的同時，留意各朝歷史對於儒學的推崇程度、祭孔的規模等等，這些因素的改變對於祭孔樂舞的形式和內容上都有相當大的影響。錢穆在《中國歷史研究法》一書中提到中國學術史的特點：「有關政治、社會及經濟諸端，可以明顯地看出中國歷史渾融之一體性。……中國歷史之傳統理想，乃是由政治來領導社會，由學術來領導政治，而學術則起於下層，不受政府之控制。」[57]，可知學術思想對於當權者起到很大的影響作用，孔子是儒家學術體系的代表人物，亦即當權者對於儒學的推崇與否將對祭孔禮制造成重大改變，於是祭孔歷史脈絡的建立將是本研究首要之步驟。

研究者的文獻蒐集中，發現這些資料存在著因時間變化而有不同的特質，故

元成宗大德十一年（1307）封「大成至聖文宣王」。

[56] 金龍福，2009，頁 66。

[57] 錢穆，2012，頁 69。

將以時間作為文獻分類的範疇。本章文獻探討將分為二個研究方向進行探討：1.民國以前之祭孔相關文獻：古代學者的紀錄與考據成果。2.民國以後祭孔樂舞的研究文獻：近代學者對於祭孔樂舞的研究與詮釋。在此二方向的文獻資料蒐集中，將包含臺灣及中國碩博士論文、專書及學術期刊等等，藉由探索前人的研究成果，以建立本研究的學術視野。

一、民國以前之祭孔相關文獻

本段將鎖定於民國以前之祭孔相關文獻的搜集與整理。中國各朝代皆有對於祭孔的文獻記載，然而有較為明確的祭孔樂舞編制紀錄者始於南齊武帝永明三年（484），[58]在此之前則多為釋奠事件的紀錄，內容上較無詳細的敘述。

在資料蒐集與整理的過程中，研究者發現明代以前大多為片段的歷史資料，必須由這些片段的資料推測當時的祭孔情況。明代以後的祭孔文獻，可以發現到大多數的學者致力於祭孔文獻的考據與整理，原因多半是官方指示祭孔制度的整理與保存，可見當權者的態度對祭孔有著重要的決定性。明代的文獻中，發現多是以「釋奠」、「頖宮」、「文廟」、「闕里」等祭孔代稱為主題的「禮書」，其內容則無所不包，包含了祭孔制度的歷史、配享、祭儀、樂章、樂譜、舞譜、樂器釋名、樂器圖等等，堪稱是祭孔的百科全書。儘管這些禮書內容豐富，但重複性亦高，也多有錯誤因襲的問題存在，於是在各書中的版本比較以及同中求異，成為本文極為重要的研究態度。由於民國以前的祭孔文獻具有「禮書」的特質，加上前章所述各朝代對於祭孔制度亦有「因朝制宜」的特殊現象，故本節將以朝代做為文獻分類的範疇，首先梳理明代以前的文獻脈絡後，繼而探討明代當朝的文獻資料。

---

[58] 南齊武帝永明三年時，朝中大臣曾討論到祭孔編制上的議題：「宋元嘉舊事，學生到，先釋奠先聖先師，禮又有釋菜，未詳今當行何礼？用何樂及禮器？』尚書令王儉議：『《周禮》'春入學，舍菜合舞』。《記》云『始教，皮弁祭菜，示敬道也』。又云『始入學，必祭先聖先師』。中朝以來，釋菜禮廢，今之所行，釋奠而已。金石俎豆，皆無明文。方之七廟則輕，比之五禮則重。陸納、車胤謂宣尼廟宜依亭侯之爵；范甯欲依周公之廟，用王者儀，範宣謂當其為師則不臣之，釋奠日，備帝王禮樂。此則車、陸失於過輕，二範傷於太重。喻希雲'若至王者自設禮樂，則肆賞於至敬之所；若欲嘉美先師，則所況非備'。尋其此說，守附情理。皇朝屈尊弘教，待以師資，引同上公，即事惟允。元嘉立學，裴松之議應舞六佾，以郊樂未具，故權奏登歌。今金石已備，宜設軒縣之樂，六佾之舞，牲牢器用，悉依上公。」《南齊書》梁 • 蕭子顯，1982，頁 77。原書本無句逗，由研究者自行標注，故本研究許多古籍原無句逗者皆由研究者自行標注，後不再註解。

（一）明代以前的祭孔文獻梳理

祭孔歷史由春秋時期的魯哀公六年（前 479）[59]開始，至南齊武帝永明三年（484）方有較為明確祭孔樂舞編制的紀錄。在此高達八百多年的期間所提及的祭孔事件多記載於各朝代史書中，內容相當片段，多為某帝王或某皇太子釋奠孔子的歷史紀錄，所提供的資訊相當有限。江帆、艾春華對於這段時期的祭孔特色提到：

> 這說明在相當漫長的歷史時期內，於孔子廟堂上表演的所謂《軒懸之樂》及《六佾之舞》，無非是因當時用於五郊祭祀的廟樂（舞）而借用之。不過，北齊以前歷代借用古代廟樂祭祀孔子的做法，卻是為後人制作祭孔樂舞創造了重要條件。特別是那歌、舞、樂三位一體的綜合藝術形式的不斷應用，為祭孔樂舞的形成，確實奠定了重要的思想基礎和必要的物質基礎。[60]

可知祭孔不管是在祭祀的制度還是在樂舞的表演上尚在萌芽與實驗的階段，在專為孔子祭祀的形式未創立以前，多為其他祭祀禮制的借用與模仿。

隋代（589）創立祭孔的專門樂章「先聖先師，奏《誠夏》辭：經國立訓，學重教先。《三墳》肇冊，《五典》留篇。開鑿理著，陶鑄功宣。東膠西序，春誦夏弦。芳塵載仰，祀典無騫。」[61]，並且逐漸確立樂隊及歌者的編制，這些文獻大多分散於《隋書》〈禮儀志〉與〈音樂志〉兩篇。在樂器與人數有具體的描述外，未有舞譜、樂譜等具體祭典內容的紀錄，僅能從旁推敲當時的釋奠情況。

唐代（618）釋奠孔子奠基於隋代的基礎上更益加重視，《舊唐書》記載：「凡祭祀之名有四：一曰祀天神，二曰祭地祇，三曰享人鬼，四曰釋奠於先聖先師。」[62]將釋奠禮制訂為國家主要祭祀禮儀。唐代釋奠禮文、武舞並用，在第三十卷〈志第十〉篇中記載了〈皇太子親釋奠樂章五首〉，其內容如下：

---

[59] 孔子逝後葬於魯城北泗上，逝後第二年魯哀公即在其古宅設置祠堂，為祭祀孔子有紀錄之始：「魯世世相傳以歲時奉祀孔子塚，而諸儒亦講禮鄉飲大射於孔子塚。」《史記》〈孔子世家〉漢 • 司馬遷，1982，頁 773。

[60] 江帆、艾春華，2001，頁 6。

[61] 唐 • 魏徵等，1982，頁 201。

[62] 後晉 • 劉昫等，1982，頁 885。

迎神用承和亦曰〈宣和〉：聖道日用，神機不測。金石以陳，弦歌載陟。爰釋其菜，匪馨於稷。來顧來享，是宗是極。

皇太子行用〈承和〉：萬國以貞光上嗣，三善茂德表重輪。視膳寢門遵要道，高闢崇賢引正人。

登歌奠幣用〈肅和〉：粵惟上聖，有縱自天。旁周萬物，俯應千年。舊章允著，嘉贊孔虔。王化茲首，儒風是宣。

迎俎用〈雍和〉：堂獻瑤篚，庭敷璆縣。禮備其容，樂和其變。肅肅親享，雍雍執奠。明禮惟馨，蘋蘩可薦。

送文舞出迎武舞入用〈舒和〉：隼集龜開昭聖列，龍蹲鳳峙肅神儀。尊儒敬業宏圖闡，緯武經文盛德施。

武舞用〈凱安〉詞同冬至圓丘。

送神用〈承和〉詞同迎神。[63]

文末提到「又享孔廟樂章二首太樂舊有此詞，不詳所起。」另外記載了二首祭孔樂章，乃唐代較早期制定的樂章，文中未多做說明：

迎神：通吳表聖，問老探貞。三千弟子，五百賢人。億齡規法，萬載祠禋。潔誠以祭，奏樂迎神。

送神：醴溢犧象，羞陳俎豆。魯壁類聞，泗川如覩。裡校覃福，胄筵承祐。雅樂清音，送神其奏。[64]

以上文獻的紀錄中可發現樂章包含四言、七言等不同的文體變化，然而正式祭儀如迎神的〈宣和〉之曲、登歌奠幣的〈肅和〉之曲、迎俎用的〈雍和〉之曲仍然使用傳統四言詩的形式，保持祭孔莊嚴、古樸的祭祀形象，在多首曲目的制定上，可知唐代對於釋奠的重視。在祭孔內容部分，就現有文獻僅能找到有關樂章歌詞的記載，祭孔音樂與舞蹈方面則未發現有譜例的紀錄。

[63] 同上注，頁 593-594。
[64] 同上注，頁 594。

宋代（960）的釋奠內容更為成熟，制作了多首釋奠專用樂章。《宋史》〈樂志十二〉記載了宋仁宗景佑年間（1034-1038）祭文宣王廟六首：

迎神，〈凝安〉：大哉至聖，文教之宗！紀綱王化，丕變民風。常祀有秩，備物有容。神其格思，是仰是崇。

初獻升降，〈同安〉：右文興化，憲古師今。明祀有典，吉日惟丁。豐犧在俎，雅奏來庭。周旋陟降，福祉是膺。

奠幣，〈明安〉：一王垂法，千古作程。有儀可仰，無德而名。　　齊以滌志，幣以達誠。禮容合度，黍稷非馨。

酌獻，〈成安〉：自天生聖，垂範百王。恪恭明祀，陟降上庠。酌彼醇旨，薦此令芳。三獻成禮，率由舊章。

飲福，〈綏安〉：犧像在前，豆籩在列。以享以薦，既芬既潔。禮成樂備，人和神悅。祭則受福，率遵無越。

送神，〈凝安〉：肅肅庠序，祀事惟明。大哉宣父，將聖多能！歆馨胙饗，回馭凌兢。祭容斯畢，百福是膺。[65]

宋哲宗（1085-1100）時增加了兗國公配位登歌，酌獻〈成安〉之曲：

無疆之祀，配侑可宗。事舉以類，與享其從。嘉栗旨酒，登薦惟恭。降此遐福，令儀肅雍。[66]

宋徽宗崇寧四年，徽宗認為古樂不適用於今而下詔另作新樂：「昔堯有《大章》，舜有《大韶》，三代之王亦各異名。今追千載而成一代之製，宜賜新樂之名曰《大晟》，朕將薦郊廟、享鬼神、和萬邦，與天下共之，其舊樂勿用。」[67]，並成立「大晟府」為掌管全國音樂的機構。

[65] 元 • 脫脫等，1982a，頁 1573-1574。
[66] 同上注，頁 1574。
[67] 同上注，頁 1476。

宋徽宗大觀三年（1109），由大晟府擬定釋奠樂章六首：

迎神，〈凝安〉：仰之彌高，鑽之彌堅。於昭斯文，被於萬年。峨峨膠庠，神其來止。思報無窮，敢忘於始。

升降，〈同安〉：生民以來，道莫與京。溫良恭儉，惟神惟明。我潔尊罍，陳茲芹藻。言升言旋，式崇斯教。

奠幣，〈明安〉：於論鼓鐘，於茲西雍。粢盛肥碩，有顯其容。其容洋洋，咸瞻像設。幣以達誠，歆我明潔。

酌獻，〈成安〉：道德淵源，斯文之宗。功名糠秕，素王之風。碩兮斯牲，芬兮斯酒。綏我無疆，與天為久。

配位酌獻，〈成安〉：儼然冠纓，崇然廟庭。百王承祀，涓辰惟丁。於牲於酺，其從予享。與聖為徒，其德不爽。

送神，〈凝安〉：肅莊紳綏，吉蠲牲犧。於皇明祀，薦登惟時。神之來兮，肹蠁之隨。神之去兮，休嘉之貽。[68]

隔年大觀四年（1110），則另擬撰釋奠十四首：

迎神，〈凝安〉黃鐘為宮：大哉宣聖，道德尊崇。維持王化，斯民是宗。典祀有常，精純並隆。神其來格，於昭盛容。

大呂為角：生而知之，有教無私。成均之祀，威儀孔時。維茲初丁，潔我盛粢。永適其道，萬世之師。

太簇為徵：巍巍堂堂，其道如天。清明之象，應物而然。時維上丁，備物薦誠。維新禮典，樂諧中聲。

應鐘為羽：聖王生知，闡乃儒規。《詩》、《書》文教，萬世昭垂。良日惟丁，靈承不爽。揭此精虔，神其來享。

初獻盥洗，〈同安〉：右文興化，憲古師經。明祀有典，吉日惟丁。豐犧在俎，雅奏在庭。周旋陟降，福祉是膺。

[68] 同上注，頁 1574。

升殿,〈同安〉:誕興斯文,經天緯地。功加於民,實千萬世。笙鏞和鳴,粢盛豐備。肅肅降登,歆茲秩祀。

奠幣,〈明安〉:自生民來,誰底其盛?惟王神明,度越前聖。粢幣具成,禮容斯稱。黍稷非馨,惟神之聽。

奉俎,〈豐安〉:道同乎天,人倫之至。有饗無窮,其興萬世。既潔斯牲,粢明醑旨。不懈以忱,神之來暨。

文宣王位酌獻,〈成安〉:大哉聖王,實天生德。作樂以崇,時祀無斁。清酤惟馨,嘉牲孔碩。薦羞神明,庶幾昭格。

兗國公位酌獻,〈成安〉:庶幾屢空,淵源深矣。亞聖宣猷,百世宜祀。吉蠲斯辰,昭陳尊簋。旨酒欣欣,神其來止。

鄒國公位酌獻,〈成安〉:道之由興,於皇宣聖。惟公之傳,人知趨正。與享在堂,情文實稱。萬年承休,假哉天命。

亞、終獻用〈文安〉:百王宗師,生民物軌。瞻之洋洋,神其寧止。酌彼金罍,惟清且旨。登獻惟三,於噫成禮。

徹豆,〈娛安〉:犧像在前,豆籩在列。以饗以薦,既芬既潔。禮成樂備,人和神悅。祭則受福,率遵無越。

送神,〈凝安〉:有嚴學宮,四方來宗。恪恭祀事,威儀雍雍。歆茲惟馨,飆馭旋復。明禋斯畢,咸膺百福。[69]

由宋代的祭孔歷史文獻觀之,每首樂章皆以「安」為名,各樂章固定以四言一句、八句成篇的形式撰寫,在字數與語句的排序上相當整齊、平穩,使吟唱節奏上令人有中正莊嚴之感。唐代祭孔樂章尚有七言詩存在,而宋代樂章鞏固了「四言」、「八句」的形式,故自宋以後的元、明、清代甚至是民國時期的祭孔樂章皆以此形式撰寫。

金代(1115-1234)由於非漢人所建立的朝代,是故對於釋奠禮儀不甚熟悉。金世宗大定十四年(1174),有國子監提出:「歲春秋仲月上丁日,釋奠於文宣王,用本監官房錢六十貫,止造茶食等物,以大小楪排設,用留守司樂,以樂工為禮

[69] 同上注,頁 1574-1575。

生，率倉場等官陪位，於古禮未合也。」[70]，於是斟酌唐代禮制並重新編定祭孔樂章九首：

迎神奏姑洗宮〈來寧之曲〉：上都隆化，廟堂作新。神之來格，威儀具陳。穆穆凝旒，巍然聖真。斯文伊始，群方所視。

初獻盥洗，姑洗宮〈靜寧之曲〉：偉矣素王，風猷至粹。垂二千年，斯文不墜。涓辰維良，爰修祀事。沃盥於庭，嚴禋禮備。

升階，南呂宮〈肅寧之曲〉：巍乎聖師，道全德隆。修明五常，垂教無窮。增崇儒宮，適追遺風。嚴祀申虔，登降有容。

奠幣，姑洗宮〈和寧之曲〉：天生聖人，賢於堯舜。仰之彌高，磨而不磷。新廟告成，宮牆數仞。遣使陳祠，斯文復振。

降階，姑洗宮〈安寧之曲〉：稟靈尼丘，垂芳闕里。生民以來，孰如夫子。新祠嶷然，四方所視。酹觴告成，祇循典禮。

兗國公酌獻姑洗宮〈輯寧之曲〉：聖師之門，顏惟居上。其殆庶幾，是宜配饗。桓圭衮衣，有嚴儀象。載之神祠，增光吾黨。

鄒國公酌獻，姑洗宮〈泰寧之曲〉：有周之衰，王綱既墜。是生真儒，宏才命世。言而為經，醇乎仁義。力扶聖功，同垂萬祀。

亞、終獻，姑洗宮〈咸寧之曲〉：於昭聖能，與天立極。有承其流，皇仁帝德。豈伊立言，訓經王國。煥我文明，典祀千億。

送神，姑洗宮〈來寧之曲〉：吉蠲為饎，孔惠孔時。正辭嘉言，神之格思。是饗是宜，神保聿歸。惟時肇祀，太平極致。[71]

樂章內容包含配享的兗國公顏回、鄒國公孟子皆有專門祭祀樂章，全部樂章以「寧」為主題。釋奠禮以登歌為主，不配佾舞。音樂方面未有發現樂譜，但可發現其中除了升階典禮以南呂宮定調外，其他皆為姑洗宮調，故在音樂的表現上可能較為單純。

[70] 元 • 脫脫等，1982b，頁 362。
[71] 同上注，頁 362-363。

元代（1271-1368）祭孔則沿用宋徽宗大觀四年所頒布的釋奠樂章，其詩文與宮調則完全相同。值得注意的是，元史中記載了元代自制的祭孔樂章，然而文中提到：「右釋奠樂章，皆舊曲。元朝嘗擬撰易，而未及用，今並附於此。」[72]，創作了一系列以「明」為題的釋奠樂章。元代雖然已有自我獨立的樂章，但並未及施行，為未公開演出過的作品。

迎神，奏《文明之曲》：天縱之聖，集厥大成。立言垂教，萬世准程。廟庭孔碩，尊俎既盈。神之格思，景福來並。

盥洗，奏《昭明之曲》：神既寧止，有孚顒若。罍洗在庭，載盥載濯。匪惟潔修，亦新厥德。對越在茲，敬恭惟則。

升殿，奏《景明之曲》：降同。大哉聖功，薄海內外。禮隆秩宗，光垂昭代。陟降在庭，攝齊委佩。莫不肅雝，洋洋如在。

奠幣，奏《德明之曲》：圭裒尊崇，佩紳列侑。籩豆有楚，業具和奏。式陳量幣，駿奔左右。天睠斯文，繄神之佑。

文宣王酌獻，奏《誠明之曲》：惟聖監格，享於克誠。有樂在縣，有碩斯牲。奉醴以告，嘉薦惟馨。綏以多福，永底隆平。

兗國公酌獻，奏《誠明之曲》：潛心好學，不違如愚。用舍行藏，乃與聖俱。千載景行，企厥步趨。廟食作配，祀典弗渝。

鄒國公酌獻，奏《誠明之曲》：洙泗之傳，學窮性命。力距楊墨，以承三聖。遭時之季，孰識其正。高風仰止，莫不肅敬。

亞獻，奏《靈明之曲》：終獻同。廟成奕奕，祭祀孔時。三爵具舉，是饗是宜。於昭聖訓，示我民彝。紀德報功，配於兩儀。

送神，奏《慶明之曲》：禮成樂備，靈馭其旋。濟濟多士，不懈益虔。文教茲首，儒風是宣。佑我（缺）。[73]

由以上歷代祭孔文獻中資料發現，大部分文獻僅記錄於史書中，由帝王「本紀」紀錄官方釋奠事件或釋奠禮制改革等詔令，釋奠樂章等內容則分散於各朝代

[72] 明 • 宋濂等，1982，843 頁。
[73] 同上注，頁 843-844。

之禮、樂「志」當中，尚無釋奠專書的出現。眾多文獻中，關於釋奠佾舞內容僅有祭孔詩詞的紀錄，其他相關如樂譜、舞譜則毫無所獲。就歷來的祭孔樂章觀之，如同大多數的詩歌文獻一般，有詩辭而無法找到曲譜的紀錄，學者大多認為原曲已散佚。

（二）明代的祭孔文獻

自明代開始後，釋奠禮制逐漸確立，樂舞編制漸漸完善，並有多部釋奠專書的出現。

據《明史》記載，明代初期使用「大成登歌舊樂」，至明太祖洪武六年定「祀先師孔子樂章」為大成釋奠樂章，其所制定樂章如下：

迎神，〈咸和之曲〉：大哉宣聖，道德尊崇。維持王化，斯民是宗。典祀有常，精純益隆。神其來格，於昭聖容。

奠帛，〈寧和之曲〉：自生民來，誰底其盛？惟王神明，度越前聖。粢帛具成，禮容斯稱。黍稷非馨，惟神之聽。（「惟王」，後改曰「惟師」。）

初獻，〈安和之曲〉：太哉聖王，實天生德。作樂以崇，時祀無斁。清酤惟馨，嘉牲孔碩。薦羞神明，庶幾昭格。

亞、終獻，〈景和之曲〉：百王宗師，生民物軌。瞻之洋洋，神其寧止。酌彼金罍，惟清且旨。登獻惟三，於嘻成禮。

徹饌，〈咸和之曲〉：犧像在前，豆籩在列，以享以薦，既芬既潔。禮成樂備，人和神悅。祭則受福，率遵無越。

送神，〈咸和之曲〉：有嚴學宮，四方來宗。恪恭祀事，威儀雍雍。歆格惟馨，神馭旋復。明禋斯畢，咸膺百福。[74]

此樂章更於洪武二十六年時「頒大成樂於天下」[75]，使全國釋奠樂章統一。

至嘉靖年間，明世宗曾大規模進行禮樂的改制，關於釋奠禮亦在其改制項目中，然而《明史》並未記載釋奠禮的改制內容，如上文洪武六年釋奠樂章僅在文

[74] 清 • 張廷玉等，1982，頁 657。
[75] 同上注，頁 536。

後加註「『惟王』，後改曰『惟師』」字句未加以說明。《頖宮禮樂疏》則論述了「世宗肅黃帝嘉靖九年十二月詔釐正祀典御製正孔子祀典」事件，[76]提到世宗對於孔子「名位」的問題有意見，其中諸多改革如：將孔子塑像改為木主（神位）、將大成殿改為先師廟、配享神位的變動等等，而與樂舞相關為：「樂舞俱止（只）用六佾，舊樂章宣聖改曰孔聖，聖王改曰聖師，惟王改曰惟師」[77]僅有部分字詞更動，音樂與舞蹈的部份則未變動。

在明代祭孔樂舞文獻中研究者搜集到《闕里志》、《南雍志》、《皇明太學志》、《三才圖會》、《頖宮禮樂疏》、《孔廟禮樂考》六部文獻，《闕里志》為山東闕里當地的地方史志，《三才圖會》為明代圖畫大全，《南雍志》和《皇明太學志》為官方欽定之禮儀政書。此六部文獻除了《孔廟禮樂考》較注重於孔廟名義的考證之外，其他五部文獻皆收錄了釋奠禮中的祭孔詩詞、樂譜、舞譜，也由於這些資料的齊全得以供研究者進行比較與探討，以下將分別介紹各文獻，並探討各書中祭孔詩、樂、舞之特質：

1、《闕里志》

《闕里志》成書於明代孝宗弘治十七年（1504），由陳鎬撰修，後由孔胤植重修，為闕里之地方志。

書中詳細紀錄孔子生平、闕里及孔子圖像、闕里廟志、孔子弟子名冊、配享名錄、歷來皇帝之賜封、孔廟禮樂等等，其內容豐富、考證詳實，保存甚多關於孔學、廟學之資料。由研究者所蒐集的資料中，《闕里志》所保存的祭孔舞譜為年代最為早的，因此具有非常重要的地位，故就其樂章與舞譜兩部份進行探討：

（1）樂章：《闕里志》所錄樂章為洪武六年制定、二十六年所頒布之版本相同。在樂章文字底下均撰寫該字的律呂譜號，可發現其一字一音的詩歌形式，各曲曲名下亦書寫「無舞」、「有舞」供閱讀者參考。茲收錄奠幣〈寧和之曲〉、初獻〈安和之曲〉和亞、終獻〈景和之曲〉三段有舞樂章如下圖 2：

[76] 明 • 李之藻，1970，頁 172。
[77] 同上注，頁 179。

圖 2：《闕里志》奠幣、初獻、亞終獻樂章[78]

（2）舞譜：由奏樂位次圖（見圖 3）發現舞者共六十四人，為八佾舞。各樂器位置與人數清晰可見，由歌者在前、樂師次之、舞者則於堂下。觀《闕里志》所錄之舞譜（見圖 4）可發現，每個舞蹈動作上均書寫其搭配的樂章歌詞，舞者左手執籥、右手執翟，圖像雖然模糊，但其翟上雉羽和袖口紋飾依然清晰可見。佾舞一般分為左、右二班，二班動作兩兩相對，但其並未書寫舞譜上之舞者屬於哪一班？然而就研究者之觀察可能屬於右班舞者。

圖 3：《闕里志》奏樂位次圖[79]

[78] 明 • 陳鎬、孔胤植，2005，頁 190。
[79] 同上注，頁 189。

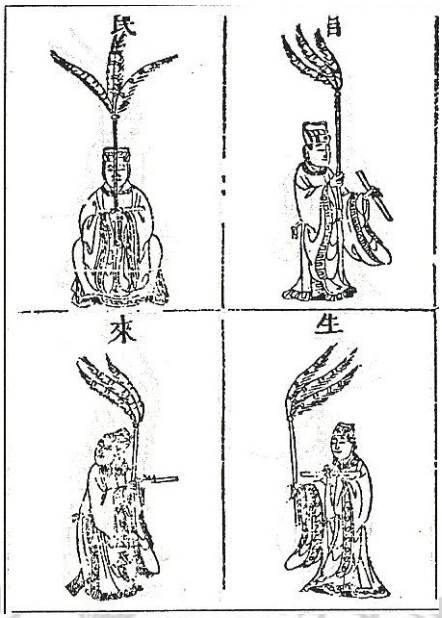


圖 4：《闕里志》舞譜圖例[80]

2、《南雍志》

「南雍」亦作「南廱」，為明代稱設在南京的國子監[81]。本書由明代吳節所著，後由黃佐進行增修，成書於明世宗嘉靖二十三年（1544）。

《南雍志》為南京國子監的專志，其內容紀錄明代禮制、職官、人物列傳等等，對各儀制進行考證並紀錄。本書由於祭孔資料完整，樂、舞譜清晰，故為多數孔廟最先所採用的佾舞版本，其樂章與舞譜的特質如下：

（1）樂章：書中收錄樂章以「洪武五年[82]八月欽頒樂章」[83]版本為基礎，文後則注記「嘉靖十年五月奉欽依將舊樂章宣聖改曰孔聖，聖王改曰聖師，惟王改曰惟師欽此」[84]更定為嘉靖版本樂章，唯樂章奠帛〈宣和〉、初獻〈景和〉、亞終獻〈景和〉等三個祭儀的曲名不同。（見圖 5）其樂章除了律呂譜的記載外還分別製作了各個樂器的分譜，以不同樂器的記譜法紀錄，可以看出音樂上漸趨於專業分科的趨向。（見圖 6）

---

[80] 同上注，頁 183。

[81] 國子監是中國隋代以後的中央官學，為中國古代教育體系之最高學府；同時作為當時國家教育的主管機構，隸屬禮部。

[82] 據《明史》記載，明太祖洪武六年定「祀先師孔子樂章」，故在此應為「洪武六年」。

[83] 明 • 黃佐，1996，頁 4。

[84] 同上注。

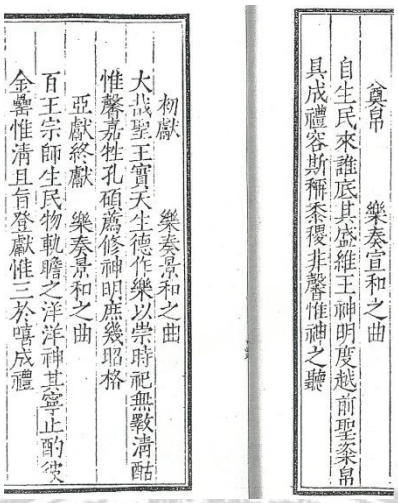


圖 5：《南雍志》奠幣、初獻、亞終獻樂章[85]

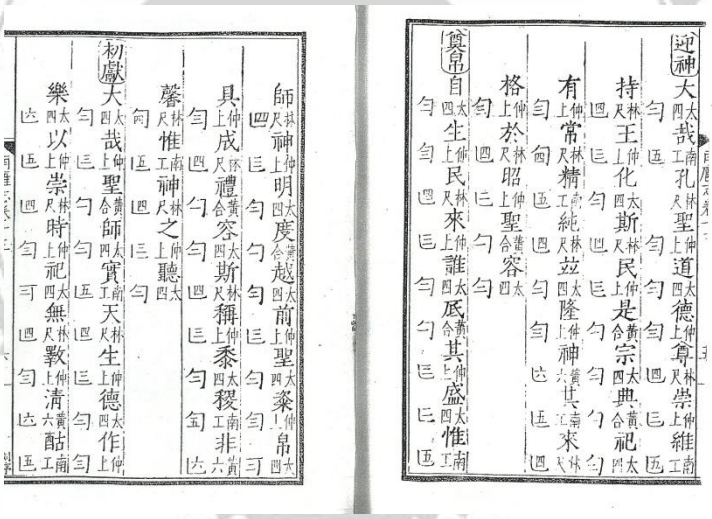


圖 6：《南雍志》釋奠樂章古琴分譜[86]

（2）舞譜：舞圖與《闕里志》舞譜相當類似，在圖畫的筆觸上較為清晰，人物的線條亦較為圓滑。在舞譜上則記載了動作的述語提示如「自」：稍前向外開籥舞、「生」：蹈向裏開籥舞，因舞譜皆為分解與單獨性的個別動作，加上述語的描寫，可使舞蹈動作更為流暢、準確，此《南雍志》為最早有述語的紀錄，後

[85] 同上注，頁 3-4。
[86] 同上注，頁 5-6。

代各版本的舞譜均有述語。（見圖 7）

圖 7：《南雍志》舞譜圖例[87]

3、《皇明太學志》

由明代郭鑒所撰，書成於嘉靖三十六年（1557），為紀錄明代官方教育禮制之專書。

（1）樂章：書中樂章為嘉靖年間版本，僅有〈迎神〉、〈撤饌〉、〈送神〉的有歌無舞的儀節歌詞旁有律呂譜外，其他則直接記載於舞譜上。

（2）舞譜：舞蹈圖形可能因收藏或印刷的因素而較為模糊，其動作質地與《闕里志》、《南雍志》二書非常相似。舞譜上除了動作述語的撰寫外，另外將律呂譜提上，使讀者直接閱讀舞譜即可演奏（唱）出祭孔樂章，自《皇明太學志》以後之祭孔舞譜皆有譜號的標記。舞圖上亦標記了「右班」，以避免舞者混淆。（見圖 8）

[87] 同上注，頁 32。

圖 8：《皇明太學志》舞譜圖例[88]

4、《三才圖會》

由明代王圻、王思義編集，刊成約於萬曆三十七年（1609），為明代著名之繪圖類書。「三才」為天、地、人，表達此書欲收錄世間一切圖文的創作動機。書中共分為十四門──天文、地理、人物、時令、宮室、器用、身體、衣服、人事、儀制、珍寶、文史、鳥獸和草木，每則圖像中皆附有繪圖與文字說明，內容相當豐富。本研究所蒐集之舞譜摘錄自「人事」一門，另外亦包含祭孔樂章和樂舞位次圖。

（1）樂章：除了〈迎神〉、〈撤饌〉與〈送神〉另書樂章外，其他則標記於舞譜上，樂章內容為嘉靖年間版本（改王為師）。樂舞位次圖則分文、武舞，由圖中觀察各舞僅四佾，於禮不符，故二舞應為八佾舞之左右二班，其圖正確與否則尚待考證。（見圖 9）

[88] 明 • 郭盤，1996，頁 49。

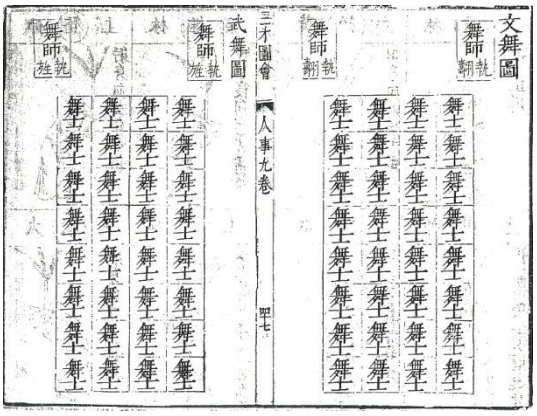


圖 9：《三才圖會》樂舞位次圖[89]

（2）舞譜：書中舞譜與《皇明太學志》相同，皆標誌譜字、述語、右班等等樂舞資訊，惟圖中舞者形象與先前數部文獻有很大的差異。舞譜上舞者頭戴類似方巾之軟帽，與先前舞譜上之方冠相異，舞者服飾亦由原本的寬袍大袖變為窄袖，然而《三才圖會》文中卻記載：「文舞士，冠黑山描金方山冠，青絲纓，衣素紅羅大袖衫」[90]，可能存在著文字與繪圖上的差異。（見圖 10）

圖 10：《三才圖會》舞譜圖例[91]

[89] 明 • 王圻、王思義，1988，頁 1770。
[90] 同上注，頁 1771。
[91] 同上注，頁 1764。

5、《類宮禮樂疏》

為明代李之藻所著，成書時間約為明神宗萬曆年間（1573-1615）。此書以紀錄類宮祀典為主，其中包含祭孔歷史、祀典儀注、祭器名物等等之考究，尤其李之藻精通律學，故在其音樂律學上多所著墨。書中祭孔樂器名錄、樂譜、舞譜之紀錄相較於其他文獻來說，最為清晰、完整，故常為現代祭孔佾舞所參考之範本。

（1）樂章：書中樂章與先前數部文獻的樂章內容有很大的差異，其佾舞的儀節分別是：〈初獻〉、〈亞獻〉和〈終獻〉三個部份，其所相應之曲名亦不相同。（可參見表 1，頁 38）樂章內容均散於各樂器譜與舞譜中，可見趨向以樂器演奏和舞蹈演出為實用的目的。

（2）舞譜：圖像清楚、筆觸細膩，除了包含譜字、述語外，乃是唯一兼畫有東、西二班舞者的舞譜。（見圖 11）此外，圖上述語記載相當完整，如「自」的西班舞蹈動作提到：「開翟籥向上，起右手於肩，垂左手於下，蹺左足向前。」描寫了一聯貫性的動作指示，較為突破圖譜動作單一的缺點。

圖 11：《類宮禮樂疏》舞譜圖例[92]

6、《孔廟禮樂考》

為明代瞿九思所著，成書時間為明神宗萬曆三十五年（1607）。書中以孔廟

[92] 明 • 李之藻，1970，頁 853。

禮制沿革、人物、器物之考證為主。內容除了祭孔儀式的紀錄外，其中特別的是各項議題的討論如：〈孔廟樂議〉、〈舞曲議〉、〈舞節議〉等等篇章，在既有的制度上提出論點進行闡述，這是其他的祭孔文獻中較為少見的。

（1）樂章：書中有收錄樂章，然而在其歌詞旁僅有紀錄十二律的律名，無法得知其所屬的宮調。就其所紀錄的律名來看，也與其他五本文獻的記載相去甚遠，由於資料相當有限，難以進行考證。（見圖 12）

圖 12：《孔廟禮樂考》樂章圖例[93]

（2）舞譜：書中未錄舞譜。

本書在孔廟的名義、禮制沿革等考證資料上相當豐富，祭孔樂舞部分卻僅有樂章的記錄，無法得知舞蹈表演的實際情況，就其樂章來說，內容亦有缺漏。然而，書中記載相當多關於孔廟樂舞的議題，其作者在各觀點上進行考證，這些討論的內容相較於其他文獻是相當特殊的，供給研究者不同面相的參考。

在以上六種明代祭孔樂舞版本的比較中發現，《孔廟禮樂考》缺少了紀錄祭孔樂舞的資料，故本研究以《闕里志》、《南雍志》、《皇明太學志》、《三才圖會》、《類宮禮樂疏》等樂譜、舞譜記錄完整的五部文獻為主，作為探討祭孔樂舞的基礎，而此五種版本的樂舞內容亦有出入，故自製比較表如下以供分析：

[93] 明 • 瞿九思，2002，頁 411。

表 1：五種文獻祭孔舞譜及樂章比較表[94]（參見附錄一）

		《闕里志》	《南雍志》	《皇明太學志》	《三才圖會》	《類宮禮樂疏》
舞譜	歌詞	有	有	有	有	有
	譜字	無	無	有	有	有
	述語	無	有	有	有	有
	舞位	未標記	未標記	右班	右班	東、西（左、右）二班
	稱孔	王	王改為師	王改為師	王	王改為師
樂章	奠帛	〈寧和〉有舞自生民來……	〈宣和〉有舞自生民來……	〈宣和〉有舞自生民來……	未錄曲名，有舞自生民來……	〈寧和〉有舞自生民來……
	初獻	〈安和〉有舞大哉聖王……	〈景和〉有舞大哉聖師……	〈景和〉有舞大哉聖師……	未錄曲名，有舞大哉聖王……	
	亞獻	〈景和〉有舞百王宗師……	〈景和〉有舞百王宗師……	〈景和〉有舞百王宗師……	未錄曲名，有舞百王宗師……	〈安和〉有舞大哉聖師……
	終獻	同亞獻，有舞	同亞獻，有舞	同亞獻，有舞	同亞獻，有舞	〈景和〉有舞百王宗師……

由表 1 中可發現：

1.由舞譜的譜字、述語、舞位的標記與否來觀察，隨著年代的邁進，舞譜上的資訊漸趨完整。

2.《三才圖會》成書年代晚於嘉靖九年，樂章仍稱孔子為「王」，此乃較為奇特的現象。

3.在樂章的演變中，依樂章名稱的改變隱約可分為三階段，分別為《闕里志》、《南雍志》和《類宮禮樂疏》三種。

《闕里志》樂章為：奠帛〈寧和〉、初獻〈安和〉、亞終獻〈景和〉與明史所記載洪武六年所制定祭孔樂章的版本相同，而《南雍志》與《皇明太學志》樂章

[94] 本表為研究者自行整理製作，後文中凡圖表未標注資料出處者亦皆為研究者所自製，故不再另行說明。

皆為：奠帛〈宣和〉、初獻〈景和〉、亞終獻〈景和〉，與《闕里志》的樂章名稱上有很大的出入。另外，《類宮禮樂疏》則合奠帛初獻為〈寧和〉、亞獻〈安和〉、終獻〈景和〉亦在儀制上與《闕里志》略有不同。

關於《類宮禮樂疏》合奠帛與初獻兩種祭儀的問題，大多數的文獻並未探討，而李之藻自己提及關於合併奠帛與初獻的理由：

> 考大成釋奠樂譜乃成化中所刻，其奠帛、初獻各有樂章，奠帛所奏寧和也，初獻所奏安和也，其亞獻奏景和，其三獻重奏景和。據此，則奠帛訖宜降自西階，俟奏畢，仍升自東階以行初獻，此亦唐宋舊禮。而儀注迺奠帛、初獻同奏寧和，而以安和奏之亞獻，以景和專用之三獻，其奠、獻次第悉同於社稷，說者謂大社稷帝社稷皆無奠帛樂章，故宜與初獻同行，孔廟明有奠、獻兩詩則奠獻各舉，為當其說是也。但奠帛、初獻分為兩舉，則亞獻、終獻亦不免重奏一曲，至送神望瘞又重奏一曲，是六詩而八奏也。太廟迎神泰和、初獻壽和、亞獻豫和、終獻寧和、撤饌雍和，還宮、望瘞並奏安和而無奠帛之曲，止於六曲七奏。若令孔廟有加，殆為過禮，國朝諸大祀典：圜丘九曲九奏、方澤八曲九奏、朝日夕月社稷七曲七奏、歷代帝王先農八曲八奏，皆無一詩兩奏者，唯方澤大廟於望瘞重奏一曲，釋奠亦重望瘞一曲。祀帥之禮同於祀親、祀示矣，既極尊崇，固不必重奏景和，亦不妨奠、獻同舉，然則，見行儀注不為誤也。[95]

由以上引文中可歸納出數點：

1.奠帛禮結束下至西階後，待音樂結束又要從東階進入行初獻禮，過程過於繁瑣而多餘。

2.釋奠禮與國家社稷相較，其奠帛、獻禮的儀節次序皆相同，但社稷中的奠帛禮並無專門樂章，釋奠禮的奠帛樂章則顯得相當特例。

3.參照於其他的國家祭典，釋奠亞獻、終獻奏同一樂章的情形顯得相當不適

[95] 明 • 李之藻，1970，頁 381-383。

宜，故主張不妨奠帛與初獻禮同舉，就解決了亞獻和終獻共用一曲的現象。

由李之藻的更變理由中發現，乃是出於祭祀禮儀與表演實際之需求，使儀節程序較為單純並避免重複性，因此改革為：「初獻」、「亞獻」和「終獻」三個有舞的儀節，後世祭孔樂舞多以此為參考範本。

比對以上五種祭孔版本的音樂，發現儘管樂章名稱不同，但所記載的律呂譜大體上沒有很大的出入。（見附錄二）僅有「度越前聖」句之「越」字為「太四」，但《闕》《頖》二書則記為：仲上。「清酤惟馨」句之「惟」字為「林尺」，《闕》《頖》二書則記為：仲上。「嘉牲孔碩」句之「碩」自為「太四」，《闕》《頖》二書則記為：合四[96]。[97]在音樂的比對後，《頖宮禮樂疏》與《闕里志》二書罕見的多處紀錄相同譜字，可知《頖宮禮樂疏》在舞譜的撰寫上可能以《闕里志》為範本。此外，《闕里志》與《三才圖會》多將「南工」撰寫為「南上」，因同宮調樂章中已有「仲上」存在，故「南上」應為「南工」之筆誤。

二、民國以後祭孔樂舞的研究文獻

相較於前述之文獻性質，民國以後的文獻大多為整理前代祭孔資料以及專業分科主題為主。此時學者在「祭孔」的主題下，聚焦特定的學科如：音樂、舞蹈、歷史、禮器、服飾等等的問題進行深入探討，這也許受到現代學術的專業分科現象所影響。在研究的主題上亦呈現多樣化、多元化的探討，以更多的角度觀察祭孔現象。在理論使用上，除了固有的中國考據方法、哲學思想外，學者亦借鑑西方如史學、音樂、舞蹈等理論進行分析與詮釋，故專業分科、多元觀點及多樣化理論的使用成為民國後祭孔文獻的資料特質。

本段將依民國後文獻的特質以學科分類方式進行分類，以研究者所蒐集民國以後的祭孔文獻資料分類為：祭孔禮制之論述、祭孔詩文、祭孔音樂、祭孔佾舞以及其他主題的論述五類。

---

[96] 依其譜法應為律呂譜號在前，工尺譜號在後，然而此記為「合四」，兩者皆為工尺譜號於理不合，應為「太四」之筆誤。

[97] 此乃以舞譜上所錄的譜號進行比對所得之結果，然而再行比對《頖宮禮樂疏》內之器樂分譜，則又與另外三部文獻相同，可見《頖宮禮樂疏》除了在樂章名稱與《闕里志》相同外，在舞譜上可能亦多所參酌。

（一）祭孔禮制之論述

本項文獻資料多以記錄祭孔禮制為主，其中亦包含了祭孔典禮中一切祭儀程序及對整體祭孔禮儀思想的探討。關於祭孔禮制的文獻部份，本研究搜集《中國歷代祭孔雅樂》[98]、《至聖先師孔子釋奠解說》[99]二書以及水口拓壽的期刊〈論臺灣一九六八至一九七〇年的「祭孔禮樂之改進」〉[100]一篇。

江帆、艾春華所撰寫的《中國歷代祭孔雅樂》，就研究者所蒐集的文獻資料中，以此書撰寫的資料最為豐富與完備。本書以雅樂的概念紀錄祭孔樂舞的淵源及發展歷史，在祭孔音樂、舞蹈等方面都有詳細的紀錄和分析。其中音樂的部份，祭器與樂器方面有相當篇幅的考究，並以「八音」[101]的概念進行樂器的分類與解析，此並非首創，乃延續明代眾多禮書的書寫模式。在音樂的表現形式上，詳列中國各朝代祭孔的樂隊編制、演出形式，並比較其中相異之處的變化情況。書中另有〈關於曲阜孔廟雅樂歌工聲樂訓練的研究〉以及〈孔廟樂舞與古代美學觀〉兩章專題探討，研究者認為此在眾多研究文獻中極有獨到之處，故分別探討如下：

在〈關於曲阜孔廟雅樂歌工聲樂訓練的研究〉一章中提到歌唱在眾多藝術中的主導性與重要性：「人們在唱歌、舞蹈及合樂中，深刻體會到『歌乃一樂之主，八音皆以合歌』的真諦。尤其各種大型音樂舞蹈史詩，最能直接表達思想情感者，莫過於歌唱。」[102]舉詩歌可以言詞達意的特質，主導音樂和舞蹈的意向表達，使得在綜合性藝術的表演中，詩歌成為各藝術的領導者。在其章節中，詳細論述樂工的訓練過程、方法以及內容。在實際歌唱祭孔樂章的內容，作者提到文字四聲（平、上、去、入）以及音樂五音（宮、商、角、徵、羽）交互配合的概念，依照兩者發音的特質並加上律呂以及工尺譜唱名整理表如下：

[98] 江帆、艾春華，2001。
[99] 董金裕，1993。
[100] 水口拓壽，2010。
[101] 八音，即周代開創的樂器分類法，將樂器依材料的性質分為金、石、土、革、絲、木、匏、竹八類。此分類法的概念一直沿用至今，在中國音樂史上有極為重要的地位。
[102] 江帆、艾春華，2001，頁 171-172。

表 2：五音、五聲、律呂、韻譜等九者旋轉之序[103]

韻譜	律呂	五聲	五音
合	黃鐘	宮	喉
四	太簇	商	齒
乙	姑洗	角	牙
上	蕤賓	變徵	舌
尺	林鐘	徵	舌
工	南呂	羽	唇
凡	應鐘	變宮	喉
六	清黃	少宮	喉
五	清太	少商	齒

依照表 2 的整理方法，便可清楚知道音樂的定調位置，並在此基礎上加上工尺唱名與發音方法，進而探討文字與音樂兩者的配合關係。其次則談到提高歌者的藝術審美觀和聲樂技巧，並以祭孔的迎神〈昭平〉樂章為例進行文字與聲音之分析。文中藉由對祭孔歌者的訓練進而探討至文字與音樂的特質以及其配合方法，亦包含歌唱時的美學觀點，在眾多祭孔文獻中是頗為獨到的。

〈孔廟樂舞與古代美學觀〉一章朔源治遠古社會的「圖騰崇拜」的概念，進而闡述祭孔樂舞如何繼承遠古的六代樂舞精神，以及源自於「韶樂」的特質。這些關於遠古的樂舞精神如何影響現代祭孔樂舞的形式與內涵等議題，歷來亦有多位學者探討，多數研究方向集中在祭孔樂舞保留了多少「韶樂」的遺作，並個別提出證據證明。歸納祭孔樂舞中蘊含的中國古代美學思想觀點，如：「孔廟樂舞編制上體現了以『鉅』為盛的美學觀點。所謂『鉅』(同『巨』) 即很大……這是中國古代審美標準之一，無論是樂器、樂隊或舞隊等等，無不以『鉅』為盛。」[104]藉由祭孔樂舞與中國美學觀相互呼應，並提出數個美學概念進行論述。其次，

[103] 同上注，頁 179。作者援引清代太常寺文獻整理成此表，表中以「蕤賓」對應「上」音，為清代祭孔樂章之內容，雖與本研究之明代祭孔主題不同，而其中對於歌者行腔及發音方法的探討部分，於本研究具有相當的參考價值。

[104] 同上注，頁 340。

文中極為獨特之處以唐、宋、元、明、清五朝的祭孔樂章名分析其蘊含的美學觀點，作者提到：

> 樂舞名稱的實質就是點示作品所表現的題材、內容及其所表達的主題思想。孔廟祭祀音樂和舞蹈的命名是歷代有別，並頗有考究，雖然他僅為一樂之稱謂，看來似乎簡單，可實際上它卻標志著音樂美學的思想內涵。因此，僅就歷代祭孔樂章用名，剖析其音樂美學之所宗。[105]

強調音樂標題與內容的一致性，這點在各文獻中或多或少皆有提及，然而如此大篇幅的論述此兩者的關係並帶入美學觀點，這是作者極為獨到的觀點。

本書堪稱自民國以來對於祭孔紀錄最為完整的著作之一，其資料收錄廣泛、內容記載豐富並頗有獨到的見解。就研究者所蒐集的文獻中，亦多項文獻參考本書的內容進行研究，可見得本書在祭孔文獻中的代表性。

由董金裕所撰寫的《至聖先師孔子釋奠解說》一書，由臺北市孔廟管理委員會出版，為現行臺北市孔廟祭典祭儀的解說書。內容詳細記載祭孔典禮的由來以及演變，絕大部分的篇幅則是紀錄祭孔典禮的進行與程序。書中提到民國時祭孔典禮制度混亂的情形：「中華民國成立以後，因為時局動亂，祭孔典禮有時舉行，有時未舉行，有的地方舉行，有的地方未舉行；也不像以前的朝代一般，訂有可供遵循的禮儀。」[106]並提到民國五十七年（1968）由專家學者組成的「祭孔禮樂工作委員會」改良與制定祭孔儀式，因儀式時間太長而在民國六十四年略作修訂而方成為此書中紀錄的祭孔版本。故此書為現行臺北市孔廟專用的祭孔制度，因經過多次的修訂與本研究探究的明代祭孔樂舞略有差異，其中亦有較為獨特的地方為關於祭孔程序意義的書寫與詮釋，此項資料可供研究者進行參考，如祭孔程序的「瘞毛血」祭儀中記載：

> 祭典使用的太牢於事先宰殺，將所流的毛、血貯放在盤器中，這時由禮生捧著從大成殿經過中庭、儀門、櫺星門，到門外西邊挖土埋葬。……

[105] 同上注，頁 342。
[106] 董金裕，1993，頁 10。

> 牲畜在大地上成長，宰殺牲畜後，將毛、血埋藏於土中，以營養土地，有回報大地，以及讓土地繼續提供萬物養分，使萬物生生不息的作用。埋葬毛、血的地點在西邊，是因為在五行中，西方屬金，主肅殺。[107]

可見在現行祭孔典禮中亦保留傳統祭孔儀式的思想與象徵意義，如：毛與血有著生物生命的代表性、西方更是有五行思想中「金」的象徵，可知在祭奠的過程中，除了透過祭品作為與神明溝通的媒介外，更包含了儒家的美學概念與人文思想的特質。故本文獻資料記載祭祀的程序，以及在儀式過程中所蘊含重要的意義與象徵性，透過本書的說明與詮釋讓研究者得以進行不同面向的參考。

水口拓壽所著〈論臺灣一九六八至一九七〇年的「祭孔禮樂之改進」〉一篇如題以臺灣一九六八至一九七〇年之祭孔改進計畫為探討核心，以明、清以來祭孔制度之變化作為歷史背景的梳理，進而對民國時期的祭孔制度提出批判與檢討。文中提出六項變數作為探討祭孔制度變遷的準則，分別是：「一、釋奠在國家級祭祀典禮體系中的地位。二、給孔子追贈的謚號。三、配享者、從祀者的明細與其配置。四、釋奠時穿戴的衣冠。五、釋奠時所演奏的樂曲（音樂與歌詞）。六、釋奠時所呈現的佾舞。」[108]並整理自明、清以來六項變數的變化。其中作者把握了統治者對於孔子追崇的態度將會影響祭孔典禮內容的變化，並顯現在外在形式如佾舞、樂隊、祭品等等的改變上。在六項變數的項目中，包含了本研究所探討的詩、樂、舞三者，亦列入祭典禮生穿戴衣冠的變化作為變數之一。作者認為在衣冠或舞蹈道具的變化中，可能將對於表演藝術產生質上的變化，不同的穿戴將賦予表演不同的象徵與意義，這點變數項目的參考亦提供了研究者重要的參考依據。然而作者多關注於典禮制度與形式的變化與比較，在實際音樂或舞蹈內容的分析上甚少著墨，是較為可惜的地方。

以上三份文獻在祭孔制度的撰寫上，保留各自資料的特質。《中國歷代祭孔雅樂》以「雅樂」的概念大篇幅紀錄自遠古以來祭孔樂舞的傳承與發展，各章分別統整音樂、佾舞、樂章的考據內容。《至聖先師孔子釋奠解說》為現行祭孔制度的紀錄與解說，並在儀節的說明中加上意義詮釋的部份。〈論臺灣一九六八至

[107] 同上注，頁 16-17。
[108] 水口拓壽，2010，頁 212。

一九七〇年的「祭孔禮樂之改進」〉一篇以明、清兩代以來祭孔制度的變化作為歷史背景，進而對民國時期的祭孔制度進行批判與探討，並考慮政策與文化因素使得祭孔典禮發生質的轉變。三者文獻分別論述不同面向，呈現各個資料的特質，讓研究者可在參照的同時相互補充，並得以建立祭孔制度的時代背景與歷史脈絡。

（二）祭孔詩文

關於祭孔詩文的部份，研究者搜集到的有林海極、李申編的《獻給神祇的詩歌》[109]一書與鍾濤發表的〈魏晉南北朝的釋奠禮與釋奠詩〉[110]期刊一篇。

《獻給神祇的詩歌》收錄歷來儒家祭典中所使用的祭祀詩文與祭文，其中專立「歷代祭祀孔子樂章」一章，專收錄歷來文獻中所有出現過的祭孔樂章詩文，許多詩文甚至是研究者原本未蒐集到的資料。在其收錄的祭孔樂章由兩晉開始至清代，按照年代之先後整理排序，並羅列出祭頌詩文的內容與資料來源，書中僅列出詩文的內容並未加入註解與作者之詮釋。在資料來源方面，隋代以後至清代的祭孔詩文皆引自正史史書較無疑異，惟隋代以前詩文多引自「文紀」、「詩紀」等二手資料，如潘尼所作〈釋奠頌〉一文最早應紀錄於《晉書 • 列傳第二十五》，書中則引用明代梅鼎祚的《西晉文紀》；顏延之〈皇太子釋奠會作詩〉最早收錄於蕭統之《文選》，作者則引自明代馮惟訥的《古詩紀》，可見作者在選取資料來源時的缺失。其作者在文獻的引用上應以一手資料為主，此為較為可惜之處，雖然資料蒐集的來源略有缺憾，但在歷來祭孔樂章資料的統整上亦相當齊全，供研究者參考之用。

〈魏晉南北朝的釋奠禮與釋奠詩〉一文則聚焦於魏晉南北朝的釋奠情形，作者認為「南北朝時期的釋奠詩，其內容、價值取向、話語模式和藝術風格，都為後世釋奠詩所祖述」[111]，因最早出現專門釋奠孔子的樂章出現於南北朝時期，此時祭孔詩歌不管在文學形式或藝術風格上有著典範的作用，故溯源自南北朝時期以探討祭孔樂章的變化。文中以文學史的觀點提出南北朝文學以五言詩為主，在

[109] 林海極、李申，2005。
[110] 鍾濤，2009。
[111] 同上注，頁 21。

文化發展的氛圍下使四言詩日漸稀少，但釋奠詩歌依舊以四言詩為主的特殊情形。作者解釋為：「南北朝釋奠詩，畢竟是傳統祭禮與南北朝時代風氣相結合的產物。雖然其在藝術體制和風格特徵上都有強烈的繼承性，傳統的因素大於創新的因子，但與時代的文風還是有千絲萬縷的聯繫。」[112]提出傳統與創新兩種新、舊的藝術思維，在形式上依舊是傳統的四言詩，但在內容上卻受到南北朝時期華美文風所影響，使得盛大莊嚴的祭孔詩歌亦不免多用麗辭與用典。文中分析多首魏晉南北朝時期的祭孔詩歌，強調時代的環境變遷對於文學風氣產生的變化，並在此變化下形成魏晉南北朝時期特殊的釋奠詩風格。

（三）祭孔音樂

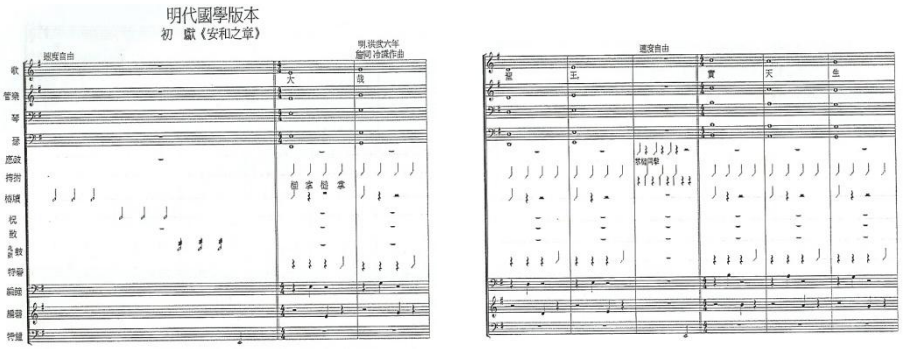
關於祭孔音樂文獻的部份，研究者所蒐集到的有孫瑞金《祭孔音樂的回顧與前瞻》[113]、伊君《中國古代祭孔雅樂的發展概況及對近現代音樂的影響》[114]、賈楠《二十世紀以來祭孔樂舞研究的歷史回顧與思考》[115]等三本碩士論文，以及金龍福〈古代釋奠典禮的舞律研究〉[116]、蔡秉衡〈論文廟釋奠樂隊的編制演變〉[117]等二篇期刊。

《祭孔音樂的回顧與前瞻》以臺灣的祭孔典禮為主要研究對象，由古代的祭孔儀式開始，進而探討明、清以及民國三個時期祭祀制度的繼承與改變。文中提到臺灣祭孔多種禮制混用的情形，說明現行的祭孔樂舞已經有形式與內容上的更動，是極為複雜的情形。在祭孔音樂的整理上，作者將明、清兩代流傳下來的樂譜整理為現代的五線譜總譜形式，此為相當獨特而困難的工作。作者自述：「翻譯樂譜最為困難即為古譜的調號和音高」[118]（參考譜 2），可知在律呂譜與五線譜兩種不同的記譜方法的對譯中，存在著相當的困難與複雜度。在五線譜的整理方法下，使得祭孔音樂中各個樂器的音樂與演奏方法皆能清楚的呈現，搭配上歌詞則易見詩與樂的配合情況，更有助於祭孔音樂的分析與詮釋。

---

112 同上注，頁 22。
113 孫瑞金，2006。
114 伊君，2007。
115 賈楠，2010。
116 金龍福，2009。
117 蔡秉衡，2010。
118 孫瑞金，2006，頁 100。

譜 2：明代國學版本初獻《安和之章》總譜[119]



《中國古代祭孔雅樂的發展概況及對近現代音樂的影響》論文由祭孔與雅樂的淵源開始，繼而由宮廷雅樂的發展脈絡與祭孔樂舞在同一基準上進行探討，並以清代的三套祭孔樂章作為個案分析對象，進而討論其對於現代音樂與社會的影響。文中清楚的整理清代祭孔三個樂章的內容與發展始末，包含了歌詞、樂器編制、舞譜文字等等，但於音樂或舞蹈的內容上並未以音樂、舞蹈學理論進行比較與分析，以致於在祭孔雅樂至現代音樂影響之陳述上無法呈現具體的內容。作者在現代有關祭孔音樂的整理上頗為豐富，使祭孔的歷史發展與雅樂的興衰置於同個脈絡下進行觀察這點頗為特殊，可供研究者作為參考。

《二十世紀以來祭孔樂舞研究的歷史回顧與思考》一文中除了祭孔歷史的發展外，並歸納祭孔樂舞的各要素如：禮儀程序、樂章、樂器、舞蹈、曲譜、樂舞生等六項目進行分析。在祭孔的發展歷史上，作者將其分為四個階段：第一階段，祭孔音樂產生至晉代以前，祭孔音樂的產生和發展階段、第二階段，晉代到隋唐時期，祭孔規格基本確立並出現專門祭孔樂章、第三階段，宋、元時期，祭孔樂舞內容與形式上都得以充分發揮、第四階段，從明代至民國，祭孔樂舞發展至頂峰並開始走向衰落。[120]其中階段分配的定義不是相當清楚，尤其第二、三階段在論述上無法以強力的定義區分，第四階段將民國祭孔的衰落一併列入亦為非常特殊的用法。如果以分類的方法看，蓬勃發展與衰敗時期應各列為不同類別，故作者在此分期上不是非常嚴謹。文中較為獨特之處為將清代孔尚任祭孔曲譜做專文探討，其中提到：「孔尚任卻打破了這一風格，為祭孔音樂注入了新鮮的氣息。

[119] 同上注，頁 112。
[120] 賈楠，2010，頁 2-4。

孔尚任的樂譜『一板三眼』，打破了傳統雅樂一字一音的古老旋法，同時突破了『二變音』[121]不入調的束縛。」[122]，極為推崇孔尚任樂譜的重要性，強調對後來祭孔音樂的影響，在其他祭孔文獻中尚未有此觀點出現，此為相當特殊的地方。作者將祭孔歷史以各時期的分類分類方式呈現，並專文探討孔尚任曲譜，另在最後一章探討山東曲阜與臺灣兩地現代祭孔典禮之比較，其中不乏許多獨到的看法。然而資料的引用上則多使用江帆、艾春華所著《中國歷代祭孔雅樂》一書，大量使用二手文獻以及理論嚴謹度上較為不足則乃本文較為可惜之處。

〈論文廟釋奠樂隊的編制演變〉一文考據了歷來釋奠禮的樂隊編制情況以及演變，其中根據《禮記 • 文王世子》的「大合樂」[123]概念進行解析：

> 「大合樂」主要是指一種音樂演奏的組合形式，這種形式在《周禮》〈春官宗伯下〉篇有云：『以六律、六同、五聲、八音、六舞大合樂。』六律是指十二律中的六個陽律，包括有黃鍾、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射等六律，六同是指十二律中的六個陰呂，包括有大呂、夾鐘、仲呂、林鍾、南呂、應鍾等六呂，兩者合稱為十二律呂，是音樂構成的基礎。五聲是指宮、商、角、徵、羽五個正聲，五聲須搭配十二律始能作用，這是整個音樂在聲響高低構成上的靈魂。八音是指樂器按製作材料及發音特色所做的分類，總計分有金類、石類、絲類、竹類、匏類、土類、革類、木類等八類。由此八類多種樂器所合奏的音樂，被先民認為是音樂最完整的呈現。六舞則指六代樂舞……[124]

可知「大合樂」即是以多種樂器合奏加上詩歌以及舞蹈的綜合性表演藝術，文中亦提到「先民認為這種『大合樂』可以起到的作用包括有『以致鬼神示，以和邦國，以諧萬民，以安賓客，以說遠人，以作動物。』」[125]，可以說這種綜合的藝

[121] 「二變音」即「變宮」、「變徵」二音，以西方七聲音階概念來看較為接近「Si」與「Fa」兩個半音的概念。
[122] 賈楠，2010，頁 22。
[123] 《禮記 • 文王世子》「大合樂」之原文如下：凡學，春官釋奠於其先師，秋冬亦有如之。凡始立學者，必釋奠於先聖、先師；及行事，必以幣。凡釋奠者，必有合也，有國故則否。凡大合樂，必遂養老。
[124] 蔡秉衡，2010，頁 272。
[125] 同上注。

術表演正是古人對於藝術的最高審美概念，在此概念下更賦予了形上的道德意義與宗教特質。文中由史書文獻中梳理了歷來釋奠的樂隊編制情形，其中在明代的祭孔制度上提到：「明代釋奠樂隊的編制在明初時使用『大成登歌舊樂』，其樂生的編制為六十人……明代李之藻的《頖宮禮樂疏》中記載了先師廟的釋奠樂隊座次圖……不含歌工為四十人，加上六位歌工為四十六人。」[126]，李之藻成書時期在明代晚期，顯示明初至明末祭孔制度有改變的情形。研究者亦發現明代祭孔樂章名稱有更動的現象，如《明史》記載「洪武六年，始命詹同、樂韶鳳等更制樂章。迎神，奏〈咸和〉。奠帛，奏〈寧和〉。初獻，奏〈安和〉。亞獻、終獻，奏〈景和〉。徹饌、送神，奏〈咸和〉。」[127]與《南雍志》、《頖宮禮樂疏》中記載的初獻：〈寧和〉，亞獻：〈安和〉，終獻：〈景和〉，在祭儀與曲目的配合上有出入，表示祭孔儀式在明初與明末有更動的現象。然而《明史》僅有樂章名等文字的記載，並未發現有圖譜內容可供比對，故本研究在圖譜資料對象的分析上，仍以晚明的《南雍志》與《頖宮禮樂疏》為主。文中以「大合樂」概念解析歷代對於祭孔樂隊的編制情況，除了樂隊與樂器的具體人數統計外，並可了解每個朝代對於孔子的尊崇程度、音響效果概念的改變、樂器陳列次序的變化、音樂美學思考的轉變，如同作者所說的：「不論各朝代釋奠樂隊人數如何地不同，皆代表著該朝對釋奠『大合樂』想法的具體呈現，然而無論其樂隊編制如何不同，但是其樂器的八音分類仍一直不變。」[128]。

（四）祭孔佾舞

關於祭孔佾舞的文獻部分，研究者所蒐集到的有林勇成《臺灣地區孔子廟「釋奠佾舞」之研究》[129]、孫茜《祭孔樂舞舞蹈的文化研究》[130]二本碩士論文以及陳玉秀〈佾舞身心結構之探索〉[131]、金龍福〈論文廟佾舞的美學〉[132]二篇期刊。

《臺灣地區孔子廟「釋奠佾舞」之研究》一書聚焦於臺灣地區的佾舞考察與

[126] 同上注，頁 285。
[127] 清 • 張廷玉等，1982，頁 634。
[128] 蔡秉衡，2010，頁 294。
[129] 林勇成，2006。
[130] 孫茜，2008。
[131] 陳玉秀，2010。
[132] 金龍福，2010。

整理，在現行的祭孔佾舞中進行統整研究。書中除了引用明、清兩代禮書為立論基礎外，並引用如《禮記》、《周禮》等儒家經典作為舞蹈思想的詮釋，甚至參用明代朱載育《樂律全書》中關於舞蹈的部份，加強佾舞的舞蹈理論。如書中提到：

> 依據朱載育《樂律全書》之〈人舞舞譜〉中，其依古樂譜中之詩詞，每四字為一句，每一樂章八句的結構，依序每兩句為一勢，共計四勢，並以此四勢為綱目，象四端也：一曰上轉勢，象惻隱之仁。二曰下轉勢，象羞惡之義。三曰外轉勢，象是非之智。四曰內轉勢，象辭讓之禮。而雅樂一字一舞、一字一音，將每一句的八個字的動作稱為八勢，且以八勢為目，來象徵五常三綱：一曰轉初勢，象惻隱之仁。二曰轉半勢，象羞惡之義。……從上述可見，中國傳統的雅樂，是透過象徵倫理關係的意識和動作來傳達其舞蹈的內在意涵。[133]

強調佾舞在每個動作的質地變化上皆蘊含著四端、五常等儒家思想的象徵意義，而這些象徵性更融入在禮樂的表現形式上。作者於民國八十九年考察了臺灣各地的祭孔典禮情況，依照所用舞譜、樂章、服飾、佾舞數等表演元素進行歸納與整理（參見表 3），其中可發現各地的祭孔佾舞存在著多種形式，亦有明、清兩種制度混用的情形。各地孔廟不論舞蹈（舞譜）與音樂（樂章）採用明代或清代的版本，服飾以及羽數上皆以明代為準，可以看出臺灣當地還是以明代禮服進行祭孔，隱約可見民國五十七年時祭孔禮樂改進計畫對於各地祭孔典禮的影響。除了臺南、新竹等地的孔廟以外，臺北市孔子廟成為許多地方孔廟仿效的對象。作者由多種古代舞蹈理論的觀點來詮釋佾舞的特質，在祭孔儀式等項目亦詳列條目整理與說明，然而舞蹈本身上並沒有以舞譜或現代的佾舞舉例分析，使得舞蹈理論無法由實質的應用上體現，是甚為可惜之處。

[133] 林勇成，2006，頁 28-29。

表 3：林勇成民國八十九年考核臺灣當地祭孔典禮一覽表[134]

	名稱	舞譜	樂章	服飾	佾數	羽數	演出單位	備註
北區	台北孔子廟	明	明	明	六	三	大龍國小	
	宜蘭孔子廟	註一	明	明	六	三	力行國小	
	羅東孔子廟	—	—	—	—	—	—	以民間儀式進行。
	桃園孔子廟	—	—	—	—	—	—	因九二一震災導致屋瓦鬆落，有安全之虞，故儀式暫行從簡，無樂舞。
	新竹孔子廟	清	清	明	六	三	東門國小	
	象山孔子廟	明	明	明	六	三	頭屋國小	以祭典後的表演節目方式進行。
中區	台中孔子廟	明	明	明	八	三	力行國小	
	彰化孔子廟	清	明	明	六	三	中山國小	
	南投孔子廟	—	—	—	—	—	—	因九二一震災受損，未舉行祭典。
	日月潭文武廟	—	—	—	—	—	—	因九二一震災受損，未舉行祭典。
	埔里孔子廟	明	註二	註三	六	三	育英國小	
南區	嘉義孔子廟	清	清	明	六	三	北興國中	
	台南孔子廟	清	清	民	六	單	忠義國小	春祭由南師附小擔任。
	敦源聖廟	—	—	—	—	—	—	以三獻的古禮進行，但無樂舞。
	高雄孔子廟	明	明	明	八	三	舊城國小	簡化儀式，舞僅一獻。
	舊城孔子廟	—	—	—	—	—	—	祭祀功能已由高雄孔子廟所取代。
	旗山孔子廟	—	—	—	—	—	—	整建中，無祭典。預計民國九十年底整建完成。
	屏東孔子廟	—	明	—	—	—	—	有祭典，但取消了佾舞的演出。
	澎湖孔子廟	—	—	—	—	—	—	整建中，預計民國九十年整建完成。

註一：非現行的明制或清制舞譜，是出於史料文獻或後人自編則有待進一步考證。

註二：由何名忠編曲的大成樂章，非傳統一字一音的釋奠樂章，有豐富的旋律變化。

註三：與現行的明制服裝類似：袍色相同，但稍短且衣邊為紅色；帽同為黑色，但稍高且尖。

[134] 同上注，頁 88。

《祭孔樂舞舞蹈的文化研究》一書探討佾舞文化性的功能性，透過佾舞的傳統美學精神探究整體文化的傳承與變遷。書中由祭孔歷史演變開始書寫，繼而對佾舞特質進行分析，其中不乏舞蹈動作與美學的討論，最後則探討佾舞儀式的「教化」功能。關於祭孔歷史演變的部份，作者以舞蹈形式與文化背景將祭孔樂舞歷史分為三期，分別是：一、沿襲「六代之樂」的祭孔樂舞（魯哀公至魏晉南北朝）；二、專用祭孔樂舞（隋代至清代）；三、復興的祭孔樂舞（民國以後）。[135]

前文提到祭孔樂舞在隋代以前皆借用「六代樂舞」作為釋奠孔子的樂舞，自隋代以後方有專門祭孔樂舞，而民國以後皆參考明、清兩代的祭孔禮儀作為樂舞復興的基礎。故作者以舞蹈形式的轉變作為分期的基準可以有較為清楚的分類，其中亦探討文化生成的問題加強分期的理論基礎，對祭孔歷史轉變有完整的分析與整理，研究者認為此為較為嚴謹的祭孔歷史分期論述。文中以舞蹈空間與道具的概念提出對稱性、「跪」「拜」的承上啟下、道具的內涵三點議題進行佾舞特質的解析。以「佾」的概念來說，即是方陣型的舞隊，祭孔佾舞又分為左右兩隊，故作者強調祭孔佾舞存在著對稱性的美學理念，與儒家的「中和」、「秩序」之美相呼應。「跪」「拜」則是佾舞中常出現的動作，文中提到：「跪拜本身就是一種對長者、地位高者、逝者表示尊敬、服從、緬懷的行為舉止。……而祭孔樂舞中，重複使用，不同形式、幅度的變換使用，也可見對孔子本人的仰慕和悼念之情」[136]，其中列舉祭孔樂章「庶幾昭格」、「於嘻成禮」等句的跪拜動作進行分析，雖然點出動作的象徵性質，可惜並未比較同樣跪拜的動作在不同文字或音樂之間是否有不同的特質存在，此為例證上較為不足之處。

舞蹈道具的使用上，提出「籥」與「翟」的象徵性，如「籥是音樂的象徵，在內主意在於雅頌大樂以修善心，使其思正、言正，具有高尚的品格境界。翟是舞蹈的象徵，在外主意在於規範人的行為，使其儀表端莊，身形文明。」[137]文中先以道具的象徵性論述，進而詮釋舞蹈動作的意象，在身體動作、樂舞情緒相結合之下，創造祭孔佾舞的獨特舞蹈美感。本文以佾舞的舞蹈文化為題，文中多方面探討佾舞的舞蹈特質、文化意涵、社會功能，並對舞蹈象徵性有多篇幅的論述，

[135] 孫茜，2008，頁 9-21。
[136] 同上注，頁 30。
[137] 同上注，頁 31。

對本研究有極大的參考價值。其中一節更專論祭孔〈舞蹈與詩詞、音樂的關係〉，探討三者合一的連結問題，可惜內容較為淺短，未有理論與實例的分析，然而提出了許多關於詩、樂、舞合一的概念，亦可為本研究所參考。

〈佾舞身心結構之探索〉一文探討佾舞舞者的生理與心理當下活動的狀態，藉由「身心結構」一詞探索東方雅樂舞肢體與內觀的心靈世界。文中提到「一般人認為身心結構是醫學的專門，舞蹈似乎只需關注肢體表象的形式。這種觀念對某些舞蹈或許是正確的，對漢字文化圈傳承數千年的佾舞等傳統舞蹈，就無法適用。因為，華夏民族傳統舞蹈講求氣韻」[138]提出東方舞蹈獨特的「氣」、「量」等抽象概念作為舞蹈身心結構研究的開端。文中以佾舞舞者的身心活動作為探討對象，與本研究詩、樂、舞合一之探討實屬不同的研究方向，然而其中多篇幅分析關於佾舞動作與舞蹈隊型的特質，如論述佾舞動態結構中提到：

> 佾舞之佾字仍行列的意思，跳佾舞的人，在祭祀過程，依行列的位置，由第一式到最後一式，佾生動作的行進過程，重心隨動作轉換，卻不宜偏離固定的位置，否則，隊伍將呈現扭曲不整齊的狀態。為達到佾舞行列的整齊，動態過程，重心轉換時，維持「中心軸」，舞蹈者即能舞於原點而不偏離。[139]

此段文字解釋了一般文獻多提到佾舞雖然稱為舞蹈，但由於動作單純、變化較少，反而較接近現代體操的概念，這種表演形式實際上存在著形上的哲學思考。上篇論文中提到「對稱性」的舞蹈隊列，與儒家「中和」、「秩序」美感理念相呼應，而在此以舞者「中心軸」的論點解析，也就是「對稱」必須建立在「中心軸」的基礎上，不論是舞者亦或舞隊都必須維持中心的穩定度。故在「和」的身心思維上，提出人和、人與自然之和的禮樂觀，不論是人的道德或禮樂教化上，皆以達到和諧作為最高境界。此文獻以身心探討等舞蹈觀點論述，分析外在的舞蹈行為以及內在的心靈思考，強化了舞蹈形式與內含的美學概念，使傳統佾舞的動作原理與內涵更為清晰。

---

[138] 陳玉秀，2010，頁 232。
[139] 同上注，頁 249。

〈論文廟佾舞的美學〉探討佾舞舞蹈的象徵意涵與美學議題，文中提到：「文廟佾舞的舞律和舞位象徵性地規定了音樂與舞蹈之規範和秩序，並作為哲學上公式化的樂舞的法道，規定其審美意識。」[140]即在禮的本質前提下，賦予舞蹈和音樂意義，並以樂舞行禮，其美學理念也就是禮、樂的交互影響與循環不息。在詩、樂、舞三者的配合下，遵循一字一音一舞的表演形式，並提出三者達到了藝術概念上的交互連結：「融入祭禮樂元素的佾舞按照『一字一音一舞』的原則，歌詞（字）就是音律（音），其音律即為跳舞動作（舞）……佾舞可謂是用歌、音樂、舞蹈合一象徵性地表達天地人三才合一的綜合藝術。」[141]三者彼此相融規定在「一字一音一舞」的形式下，每個歌詞、動作、音符皆表現同一個藝術象徵，串合而成一完整的佾舞表演。文中以《南雍志》中記載的奠帛舞舞譜為例，進行佾舞動作的詮釋與分析，如「維師神明，度越前聖。」句，文中提到：「感嘆文宣王比之前任何聖人都神明，以信徒為中心，東、西舞員面對面舉起翟，合三次龠，以表示讚揚之意。並優雅地垂下手，走近神位，恭敬地敬禮之後退後，望著神位表達敬重之意。這一動作表現的是端端正正地站著，恭候神明的降臨。」[142]亦即以歌詞詞意進行舞蹈動作的解析。然而，文中對於佾舞解析僅採用文字與舞譜兩種元素，在「一字一音一舞」的前提下則應考慮加入音樂的元素，在動作詮釋上僅以簡淺的文字敘述，動作的象徵性例證上較為不足。此文在眾多文獻中特別強調佾舞動作與美學概念，並進行動作特質之分析，在研究方向和方法上較為特殊，與本研究之旨趣接近，供與研究者很明確的參考範例。

（五）其他主題的論述

關於祭孔其他主題論述的文獻計有：杜美芬《祀孔人文暨禮儀孔空間之研究──以臺北孔廟為例》[143]碩士論文以及林泰勝〈聖的表象：身體的形式與符號權力〉[144]期刊各一篇。

《祀孔人文暨禮儀空間之研究──以臺北孔廟為例》一書探討孔廟祭祀空間

[140] 金龍福，2010，頁 97。
[141] 同上注，頁 102。
[142] 同上注，頁 105。
[143] 杜美芬，2003。
[144] 林泰勝，2010。

的演變與文化發展的關係。本書篇幅極廣、內容豐富、考證亦相當嚴謹，除了孔廟空間陳設與變化的論述外，亦考證了祭孔與孔廟歷史、釋奠祭儀、各朝廟學體制、佾舞演變、歷代樂章以及臺灣地區各孔廟禮儀之沿革，內容相當繁多，與本研究相關的為歷代樂章、佾舞演變與臺灣廟學發展三部份。祭孔樂章部分，文中由隋代的祭孔專用樂章開始整理至民國時期，其中在民國初年的樂章亦收錄其中，文中提到：

> 民國三年八月袁世凱大總統准頒《民國禮制》七種，包括〈祀孔典禮〉一卷，由『政事堂禮制館』（館長為徐世昌）遵照通行。……依「清順治年間創制、康熙年間部分修正的國學祀孔用樂章歌詞」，再予修正部分文字，並將樂章名全部改以「和」為字尾的昭和、雝和、熙和、淵和、昌和、德合樂章詩歌[145]

可見得國民政府在建國之初亦急於創制，在樂章名上改以明代使用的「和」字，足見國民政府在意識形態上的偏向，此樂章頒佈不久後國民政府即陷入長期的戰亂，是故並未有很大的影響力。佾舞部份收錄明、清兩代舞譜，明代則收錄《南雍志》與《類宮禮樂疏》二種版本，並分別代表明代前、後期的佾舞，關於兩者的差異，文中僅簡單提到：「其第三成『終獻』舞幾乎是一樣的；但第一成及第二成舞則有很大的不同。」[146]並未列舉實例，而將較多篇幅放在明、清兩代佾舞之比較上。臺灣廟學發展部分，先論述了臺灣各地孔廟歷來的祭祀沿革後，專述臺北孔廟的祭孔歷史過程。其中專文論述民國五十七年（1968）的「祭孔禮樂改進小組」的成立過程與祭孔禮樂的改進情形，如樂器方面「增加由莊本立教授依據周制再加以研究改進的『編鐘』和『編磬』，懸於富麗堂皇刻有『龍鳳獅彔』的宋式簨架上。因周式為一排懸掛，較佔空間，故採上下兩牌懸掛的宋式。」[147]或如舞蹈部份提到：「以往佾舞動作呆板而不美，看來宛如體操，改進後則盡量使與音樂節奏配合，同時動作幅度較過去為大，每樂句間靜止不動，使能抑揚頓

[145] 杜美芬，2003，頁 43。
[146] 同上注，頁 30。
[147] 同上注，頁 191。

挫，而有舞蹈藝術之美感。」[148]，可見得「祭孔禮樂改進小組」雖然以復興、重建「祭孔禮樂」為號召，但其中亦有相當多現代因素的考量，使得在整體祭孔禮儀上是值得深究的。本書雖以祭祀空間為主題，其中關於祭孔歷史、禮制的整理相當清楚嚴謹，許多考證的內容項目亦多有獨到見解，為祭孔資料留下豐富的參考文獻。

〈聖的表象：身體的形式與符號權力〉一文以「符號學」方法分析《孔子聖跡圖》、《聖賢像贊》等畫冊探討其中權力變化等意識關係，進而詮釋文化層面的階級威信議題。文中以聖賢圖像做為符號分析的主題，就議題方面與本研究之探討方向有很大的差異，然而觀其聖賢圖像與本研究之佾舞舞譜卻有很相似的性質存在。文中提到：「與身體動作同時表現的圖像最初是從『意味』導出來的，即『意味』顯現的結果。但他最終盛載了『意味』。」[149]也就是聖賢圖與佾舞舞譜作為圖像的存在，在最初圖像創造的瞬間即由創造者灌輸了思想意圖，自此圖像作品自然承載了作家的創作意識。如作者在孔子圖像中分析出數個論點：

> 《孔子聖跡圖》的造型特徵大致可以分為以下三種：第一，孔子比周邊人物畫得稍微大一些。這樣有利於通過視覺上的大小差異表現出道德權威上的差異。第二，孔子的衣裳一般為華麗的刺繡所修飾。這是以外觀上的文采來顯示道德上的文采。第三，側視的樣子多於正視或前視的樣子。這是從突出現場感（實際行為的演出）的同時，儘量表現出「正面律」的作畫意圖出發，綜合考慮了畫面中人物的身體方向及視線角度的結果。[150]

在圖像的符號分析上，提供多種研究方向，如圖畫主角與周圍景色或人物的差異性，畫中人物身上或衣著上之特點，最為重要的則是畫中人物的肢體動作或面目表情上所蘊含的象徵性意義，這些重要的資訊皆提供了本研究對於祭孔舞譜圖像的分析方法。文中額外提到如《聖跡圖》等畫作，大部份皆附有文字解說的情況

[148] 同上注，頁 192。
[149] 林泰勝，2010，頁 162。
[150] 同上注，頁 157-158。

存在，讓鑑賞者可以邊看畫作邊欣賞文字所帶來的意象，所以「『在詩（意味）、書（語言形式）、畫（圖像）』為一體的東亞繪畫傳統中，語言與視覺形式不可分割的結合是非常固定的。……圖像超越了單純地提供視覺資訊的能指作用，其本身就成了視覺意識的形態。」[151]強調了繪畫必須結合所有資訊做為分析的基礎，其中提到詩、書、畫三者共同存在的論點，完全符合祭孔舞譜這項資料的特質，故在三者的結合下，方能正確分析出圖像文獻中蘊含的象徵性意涵。

本節在「祭孔」的研究議題上蒐集歷來的文獻資料作為分探討，其中發現明代以前的祭孔資料較為零散，未有以釋奠孔子為主題的專書出現。明代時則開始有多部如《闕里志》、《皇明太學志》、《頖宮禮樂疏》等祭孔專書問世，其內容豐富詳實、考證嚴謹，然而亦有重複及錯誤因襲的情況出現。這些「禮書」完整的紀錄祭孔詩文、樂譜和舞譜，保存了祭孔佾舞珍貴的一手資訊，為本研究分析祭孔「詩、樂、舞」合一議題的主要文獻來源。

自民國以後，除了《中國歷代祭孔雅樂》一書為綜合性的祭孔論述外，其他皆朝向專業分科的研究取向，也由於《中國歷代祭孔雅樂》一書的完整與豐富性，成為大部分文獻引用的對象。在祭孔詩、樂、舞不同主題的探討中，多半偏向音樂與舞蹈的研究，其中兩者經常同時並論，可能受到古代「樂舞」一體的概念影響，故在本研究在分類的範疇上則以其文獻焦點較偏向「樂」或「舞」的探討而進行分類。就本研究所搜集的文獻中，多屬於論述的性質，少有對於祭孔音樂或舞蹈做實際上的分析。在眾多文獻中，對祭孔詩、樂、舞等藝術進行實務分析的有：《中國歷代祭孔雅樂》一書由祭孔歌工的訓練方法探討祭孔樂章的字音聲腔與音樂的配合關係、〈佾舞身心結構之探索〉由佾舞舞者的肢體行為探討身體和心靈結構的變化、〈論文廟佾舞的美學〉一文以「奠帛舞」為例進行樂章歌詞涵義與舞蹈形象的分析，由於現有祭孔研究大多具有論述與整理彙編等研究慣性，這些文獻多在無研究前例的情況下進行嚐試性的詮釋分析，故具有很重要的參考價值。由於前人已在於祭孔詩文、音樂、舞蹈等各藝術領域進行大量的資料整理與分析，使得研究者可以在前人豐碩的基礎上進行詩、樂、舞三者合一之探討。

[151] 同上注，頁 162。

國立臺灣藝術大學
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

第二章　祭孔樂章在表演中的地位

祭孔詩文的主要功用為祭祀孔子，其間存在著不同於一般詩歌的特質，如形式上仿周代四言詩的尚古精神，內容上更以推崇孔子的德性與貢獻為主，於是形成了這獨特的詩歌表現。本章將探討祭孔詩文中的涵義與象徵性，進而藉由聲韻等字音的分析，探討其詩文與音樂間蘊含的特質。

第一節　詩文涵義與象徵

明代祭孔詩文以四言詩為主要形式，每四字為一句，每二句句尾壓韻；每首詩八句，共三十二個字。

本研究以明代祭孔為研究對象，為探討詩、樂、舞三者合一的關係，故將研究對象鎖定在同時具備詩、樂、舞的祭孔三獻禮上，[152]以下分別為三獻禮的詩文分析：

一、奠帛、初獻禮

原文為：**自生民來，誰底其盛？惟王（師）神明，度越前聖。粢帛具成，禮容斯稱。黍稷非馨，惟神之聽。**

白話文意為：自從有人民以來，有誰能到達您的盛德？只有至聖先師您擁有神聖般的品德和英明的智慧，超越前代所有的聖哲。祭奠用的穀物和絲帛已經準備完成，方能符合這慎重的祭禮場合。這祭奠用的穀物雖然不怎麼馨香，但還是請您能隨意享用。[153]

本樂章為迎神後所奏，在祭孔典禮中，迎神乃是將孔子神靈象徵性的迎進祭典現場，後即開始奠帛與初獻禮的進行。此樂章原為奠帛禮之樂章，後李之藻在

[152] 在明代的祭孔版本中，三獻禮本為初獻、亞獻和終獻，但自最早的明代祭孔文獻《闕里志》紀錄以來為奠帛、初獻、亞終獻同樂章，至《頖宮禮樂疏》後合奠帛與初獻為同樂章、亞終獻分為不同樂章，而曲名不同，內容完全相同，可參看研究者自製之表 1：五種文獻祭孔舞譜及樂章比較表（頁 38）。為避免名稱混淆，本研究接下來的論述皆以現行三獻禮定名：奠帛、初獻禮－自生民來句，亞獻禮－大哉聖王（師）句，終獻禮－百王宗師句，以下不再另行說明。

[153] 本文中「白話文意」者，皆為研究者參考相關資料後進行的白話翻譯，以下不再另行注解。

其《頖宮禮樂疏》將奠帛與初獻禮同舉，共用此樂章。然而，就樂章內容而論，其依然保存著奠帛的功能。

「奠帛」古時亦稱為「奠幣」,《說文解字》曰:「幣，帛也，从巾敝聲。」[154]，可得知「幣」非今所常用之錢幣之屬，乃是指酬神所用的絲織品。關於祭孔中奠帛確切的形式，李之藻提到:「今祭禮神之幣名曰制帛，正位用綾，餘用絹，俱白，色長同古制，祭畢燔火而不瘞，其奠在初獻之前，而樂與初獻同奏。」[155]，表示一定得使用純白的綾或絹，祭禮完成後焚燒而不掩埋，在正式的「獻禮」前舉行，代表將孔子的神靈引進後，獻上純白無瑕的「帛」以表達致高崇敬的心情。

樂章由「自生民來」起始，為整首詩以及整個儀式帶出引子，觀其詩歌的情境並不適宜在正式的獻禮中使用，較類似於正式祭禮前的儀節。文中更提到「粢帛」,「粢」字段玉裁注曰:「謂六穀：黍、稷、稻、粱、麥、菰。」[156]為六種穀類的總稱，「帛」則前文所提過於「奠帛」禮所用之絲織品，文意乃祭祀用的穀物與帛已經準備完成，請孔子的神靈前來受供，表示並未進行或正要開始進行奠帛禮，故李之藻將本樂章直接用於奠帛與初獻同舉實有待商榷。

文中「粢帛」與「黍稷」皆屬於祭品部分，「粢」可代表六種作物，為穀物的統稱，「黍」、「稷」亦皆為穀物。在祭禮中食物為主要的祭品之一，早期先民生活物資匱乏，故如穀物、肉品皆為極為珍貴的食物，用以之獻神為貴，如《禮記》〈禮運〉云:「夫禮之初，始諸飲食。」[157]即為此意。而「黍」、「稷」亦天地間所生所長的植物，吸收天地山川間的精氣，故《禮記》〈祭統〉曰:「凡天之所生，地之所長，苟可薦者，莫不咸在，示盡物也。」[158]亦象徵自然之物，並藉此物以達到與鬼神溝通的目的。

在孔子的形容上，則極盡尊崇之意。以「神明」與「聖」二詞推崇，「神明」則神而明之，為孔子能通達事理並顯明之；肯定孔子德行與貢獻，故稱孔為「聖」並合稱「孔聖」。然而樂章著以「度越前聖」四字，更是將孔子的地位推向極致，超越前代如堯、舜、禹、湯、文王、武王、周公等聖賢，這亦是後代推崇孔子在

[154] 漢 • 許慎，1999，頁 361。
[155] 明 • 李之藻，1970，頁 381。
[156] 漢 • 許慎，1999，頁 325。
[157] 《禮記注疏》，1979，頁 416。
[158] 同上注，頁 831。

文化傳承上的功績，強調「仲尼祖述堯舜，憲章文武。」[159]在前代聖賢的基礎上進行集大成者並致力傳承於後世，故稱頌其功績可比前代聖賢為大。「神」與「聖」在人或物上皆是最高級的字彙：「神，天神引出萬物者也。」[160]、「聖，通也。」[161]言孔子能通達事理、其德性之崇高如神可接引萬物，並藉由「神」「聖」二字亦成為孔子至高性與萬民表率的象徵。

在奠帛禮後舉行的「三獻禮」方為祭典的重心所在，「獻」為「獻爵（酒）」之意，在分別舉行初、亞、終三次的獻爵儀式中，為受祭者呈上最隆重的敬意。前文提到，就功能而論，本樂章原本即為「奠帛」禮所設，而觀其樂章內容，更能驗證本樂章以奠帛為創作的宗旨。

二、亞獻禮

原文為：**大哉聖王（師），實天生德。作樂以崇，時祀無斁。清酤惟馨，嘉牲孔碩。薦羞神明，庶幾昭格。**

白話文意為：偉大的聖王啊，您實在是上天所賦與至高的德性。我們演奏音樂來推崇您，依照四時來祭祀而不厭煩。清酒芳香，牲品非常肥美碩大。將祭品敬獻給神明您，虔誠的希望得到您的回應。

此樂章以獻上祭品為主旨，文中有多項關於祭品的辭彙出現。樂章首先讚頌孔子，以「大哉」為引子，是古代用於讚嘆的常用語，而所讚嘆者為孔子身上所具備高尚而完美的「德」性。

由第三句開始描述獻禮的內容，如「作樂」、「時祀」、「清酤」、「嘉牲」、「薦羞」等，皆為祭禮中所使用的辭彙。首先提到以「作樂」來進獻，一年多達四次「時祀」也不厭煩，亦即以祭「禮」與「樂」相結合，「禮」「樂」一直是儒家思想中所最為重視的，無論是社會秩序、教育內容、民心宣化皆以「禮」「樂」為首要。〈樂記〉曰：「大樂與天地同和，大禮與天地同節。和故百物不失，節故祀天祭地，明則有禮樂，幽則有鬼神。如此，則四海之內，合敬同愛矣。禮者殊事合敬者也，樂者異文合愛者也。」[162]，以樂來達到人心和樂，以禮來節制行為建

[159] 同上注，頁 899。
[160] 漢 • 許慎，1999，頁 3。
[161] 同上注，1999，頁 598。
[162]《禮記注疏》，1979，頁 668。

立秩序，所以「禮」「樂」用於祭祀，明者給人所觀賞，鬼神則為無法看到的部分，故透過「禮」「樂」來達到合敬同愛的人文精神。在如此精神下，方進行以下一系列的獻祭內容。

樂章的五、六句「清酤惟馨」對上「嘉牲孔碩」，「酤」為酒、「牲」為獻祭的牲品，皆是祭祀時主要的祭品。其中「馨」為香氣，「碩」為大之意，兩字皆可引申為道德的高尚崇高，如《尚書》〈君陳〉：「至治馨香，感於神明。黍稷非馨，明德惟馨。」[163]提到芳香的並不是黍稷等祭品的香氣，而是道德的香氣傳播，另外如成語「德藝雙馨」亦同此意，可見「馨」不僅僅只單指氣味上的芳香，更多則有稱頌道德馨香之意。「碩」原意為「頭大也。」[164]，段注：「引伸為凡大之稱。」[165]，故多使用「碩大」之意，亦常用於形容道德偉大，如成語「豐功碩德」、「耆年碩德」等皆為此意。故「馨」、「碩」兩字在字面上指祭品的豐盛，言外之意亦與孔子偉大的德性相呼應。

「薦羞」為祭祀專用之詞，「薦」字解釋為：「薦，獸之所食艸，從鷹艸。古者神人以鷹遺黃帝，帝曰：『何食？何處？』，曰：『食薦，夏處水澤，冬處松柏。』」[166]可知「薦」由「鷹」而來，而「鷹」為「解鷹獸也，似牛一角，古者決訟令觸不直者。」[167]，「鷹」為一種可決斷訟案的神獸，而其所食的草即為「薦」，而段注曰：「薦，艸部曰『荐』，艸席也，與此義別而古相假借。」[168]，故「薦」與原本為草席之意的「荐」相互假借，而古人常將祭品或宴席的食物放置於草蓆上，故衍伸出「進獻」之意，在「進獻」的基礎上，更衍伸為現代常用的「推薦」之意。「羞，進獻也。」[169]字下方的「丑」字如手之形，如手持羊而進獻之意，在進獻的原意下更引申為「羞愧」、「慚愧」之意。「薦」「羞」二字皆有「進獻」的涵義，故《周禮》〈天官庖人〉提到：「凡其死生鱻薧之物，以共王之膳，與其薦羞之物，及後世子之膳羞。」[170]， 鄭玄注曰：「薦亦進也，備品物曰薦，致滋味

[163] 《尚書注疏》，1979，頁 273-274。
[164] 漢 • 許慎，1999，頁 422。
[165] 同上注。
[166] 同上注，頁 474。
[167] 同上注。
[168] 同上注。
[169] 同上注，頁 752。
[170] 《周禮注疏》，1979，頁 60。

乃為羞。」[171]，為獻祭祭品的代稱。

亞獻禮樂章以頌揚孔子的德性開始，引出「禮」「樂」的概念為祭禮之本質。在祭品的描述上較多，藉由祭品的馨香和豐碩來強調主祭者充沛的誠意，並呼應孔子德性的偉大與崇高的地位。

三、終獻禮

原文為：**百王宗師，生民物軌。瞻之洋洋，神其寧止。酌彼金罍，惟清且旨。登獻惟三，於嘻成禮。**

白話文意為：您是歷朝各王者所崇仰而堪稱師表之人，亦是所有生民的榜樣。大家瞻仰您盛大充滿的道德，期望您的神靈能夠停留於此。請享用這金樽所斟的酒，非常清澈而美味。進獻已經有三次了，太美好了！這祭禮圓滿完成了。

此樂章首先推崇孔子的道德典範，不論上至百王、下至生民，都是以孔子作為學習的表率。文中「物軌」一詞引用自《晉書》〈文苑傳〉：「聖人之在世，吐言則為訓辭，蒞事則為物軌。」[172]表示榜樣之意，以聖人之典範建立行事的準則，為萬民跟隨的目標。以「洋洋」形容道德的廣大，如《中庸》記載：「大哉聖人之道，洋洋乎發育萬物，峻極於天。」[173]孔穎達疏曰：「洋洋，謂道德充滿之貌。」[174]。故「宗師」、「物軌」皆是形容孔子地位的崇高與指標性，以「洋洋」形容孔子的道德充滿之貌，更重要的以「瞻」一字豎立與孔子的距離感，強調孔子神聖的地位非凡人所能及，只能遠遠的進行瞻仰和崇拜。

文中提到以「金罍」酒器乘酒，《說文》注提到：「金罍，大器也。天子以玉，諸侯、大夫以金，士以梓。」[175]，故「金罍」不只是祭禮中的酒器，更是孔子身分的象徵。文中以惟「清」且「旨」形容酒的清澈與美味，如亞獻樂章般以「清酤惟馨」形容酒，兩者皆有影射孔子道德形象的涵義。由於終獻禮已是獻禮中的最後一項儀式，故行文登獻「惟三」，宣示三獻禮即將完成。文末「於（音ㄨ）嘻」為感嘆詞，表示讚美讚賞的語氣，在三獻禮的最後以讚嘆作結束。

---

171 同上注。
172 唐 • 房玄齡等，1982，頁 1562。
173 《禮記注疏》，1979，頁 897。
174 同上注。
175 漢 • 許慎，1999，頁 263。

表 4：三獻禮樂章特殊詞彙整理表

樂章內容 \ 儀節	初獻禮	亞獻禮	終獻禮
孔子代稱詞	王（師）、神	聖王（師）、神明	宗師、神
孔子形容詞	盛、神明	大哉	物軌、洋洋
祭品、祭器名詞	粢、帛、黍、稷	酤、牲	金罍
祭品形容詞	非馨	清、馨、嘉、孔碩	清、旨

藉由表 4 的整理進行觀察，在孔子的稱呼上皆以王、師、神、聖四者為主。以「師」為稱，則注重在孔子教育上的貢獻，「王」是除了天子以外人間的最高職位，「聖」者為道德崇高、通達事理者，「神」更是人的進階，存在於人之上的階層，故在孔子形象的代稱上，無一不是最頂尖的，可以看出世人賦與孔子至高無上的地位，甚至超越人而進行的神格化崇拜。在形容孔子的辭彙上，以「大」、「充滿」、「通達」、「典範」的涵義為主，如「大」者：盛、大哉；「充滿」者：洋洋，盛亦有充滿之涵義；「通達」者神明是也，神而明之者能通達萬物事理；物軌更是「典範」的形容，為萬民之表率。是故在孔子的尊稱上，以人的最頂階層以至於神的境界，在孔子的形容辭彙上，呼應其身所具備豐沛而高尚的道德情操，以及巨大的功績以為萬世師表。

在樂章的內容中有許多祭品與祭器出現，這些所用的祭品以農作物與牲禮為主，其中由農作物所釀造的酒（酤）相較於其他的祭品，似乎呈現出獨特的重要性。樂章中形容祭品的辭彙多數是形容酒，如：「馨」、「清」、「旨」，其中「馨」、「清」兩字更出現多達兩次，這在祭孔樂章中顯得非常突出。三獻禮本就以獻爵（酒）為主體，而三獻禮又是整體釋奠大典的主軸，是以酒在整體祭典中扮演極為重要的角色。在酒的形容上，多次的出現「清」、「馨」兩字，以孔子為獻酒對象，似乎反映出其道德高潔與馨香的象徵，文後的「旨」亦展現出美味的涵義，故由樂章內容可透露出祭品與受祭者間映襯的交互關係。

第二節　字音與音樂分析

「樂章」本為詩歌的單位詞，固包含詩文與音樂的概念融合其中，兩者的結合條件必有其脈絡可追尋，故本節將針對「祭孔樂章」之詩文與音樂兩者概念進行分析。

一、祭孔詩文的聲韻結構

明代祭孔詩文以四言詩為主要形式，以四字為一句，每兩句押韻，每八句成一章，然而其句式工整、押韻準確，整體文字流暢，配以少數較為生澀的詞彙，是為仿四言古體詩的作品，故在詩文分析上無法以近體詩的概念一體而觀之。

徐健順在其《聲音的意義》一書中，歸納出詩詞吟詠的範疇中共有押韻、聲調、平仄、虛字、文體等五項特徵，[176]並藉此五項特徵進行分析，進而建立詩文作品的聲音形象與特質，本文將借用徐健順的詩文分析法，以上述五種項目進行祭孔詩文的分析：

（一）押韻

押韻為詩文中重要的特徵之一，押韻字的聲音特質對詩文內容的情緒影響甚大，如徐健順提到：「詩歌要表達甚麼樣的情緒，就當選擇甚麼樣的韻，不是根據情緒的悲喜來定，而是根據悲喜的方式、風格來定。」[177]，故押韻語音概念的建立即可掌握詩文作者所欲賦與詩文的形象與情緒反應。

本研究以《洪武正韻》為韻書之參考，然而《洪武正韻》所收錄之韻字有限，故在此書的基礎上搜尋不到的韻字，則參考明代楊時偉所編撰的《洪武正韻牋》作為補充。此外，明代等近代音系統的入聲字逐漸消失，原屬於入聲系統的字皆以「入派三聲」的原則將入聲字分派至平、上、去三聲，故本研究除了以《洪武正韻》為主要韻書外，亦參看明代大量使用的韻書《中原音韻》，藉以查詢祭孔樂章中入聲韻腳在當時代的語音狀況。祭孔三獻禮樂章之所屬韻部及韻腳如表 5 所示：

[176] 徐健順，2012a，頁 39-121。
[177] 同上注，頁 43。

表 5：三獻禮韻字表

	所屬韻部	韻腳
初獻禮	去聲十八敬	盛、聖、稱、聽
亞獻禮	入聲七陌	德、斁、碩、格
終獻禮	上聲七賄	軌
	上聲二紙	止、旨
	上聲三薺	禮

由表 5 觀察，初獻禮與亞獻禮分別各屬一個韻部，而終獻禮卻押三個不同韻部。在押韻的選擇上，樂章作者選擇上、去、入的韻部為詩韻，此與近體詩常押平聲韻的習慣有很大的不同。

依照三獻禮的韻部分類，初獻禮和亞獻禮的韻部為「十八庚韻」系列（庚、梗、敬、陌）的去聲「敬」韻和入聲「陌」韻，終獻禮則分別有「七灰韻」系列（灰、賄、隊）之上聲「賄」韻、「二支韻」系列（支、紙、寘）之上聲「紙」韻、「三齊韻」系列（齊、薺、霽）之上聲「薺」韻。由韻部的聲響效果著手，並參照朱立俠所整理的〈詩詞曲韻部聲情特點〉簡化如下表 6：

表 6：朱立俠詩詞曲韻部聲情特點簡化表[178]

詩韻	詞韻	曲韻	發音部位
【八庚】大雅鏗鏘，慷慨不平	清勁	【庚青】淡泊	穿鼻韻
【四支】靜夜幽思，傷心別離內心憂愁	縝密	【支思】悲傷憂鬱	展輔韻
【八齊】淒楚悲啼 【十灰】處景悲哀		【齊微】牽巧淒婉	

[178] 簡化自徐健順，2012a，頁 28。符號【】為韻部，由於詩詞、曲所使用之韻書不同，其韻部的編排順序亦有出入，研究者選取與祭孔樂章相同的韻部進行探討，故與本文中之韻部數字不符。

初獻禮和亞獻禮所押的「庚韻」因其發音後以鼻音「ng」收尾，由喉間振動發音穿鼻而出，故為「穿鼻韻」。其發音聲響給人鏗鏘、清勁、淡泊的感覺，而初獻禮所押的「敬」韻是為去聲韻，「去聲，意明確肯定。」[179]，故在鏗鏘、清勁的效果上更為加重，造成非常肯定、雄勁的色彩。

亞獻禮押「庚韻」系列的入聲「陌」韻，徐健順提到：「入聲，比較複雜，是情緒色彩最強烈的一組字，有決絕、痛苦、有力、快速、滯澀等多種意義。」[180]，然而明代等近代音系統的入聲字逐漸消失，入聲韻的效果可能有所不同，故輔以《中原音韻》觀察原入聲字分派三聲後的語音讀法。亞獻禮的韻腳分別為「德、斁、碩、格」四字，以《中原音韻》查詢「德」字為齊微韻，入聲作上聲；「斁」字屬魚模韻，為去聲；「碩」字查無此字，而《洪武正韻》中原屬同韻部的「麥」、「貊」、「陌」、「驀」等字皆入聲作去聲，故「碩」字亦應歸作去聲，與現代語音讀法相近；「格」屬皆來韻，入聲作上聲。由此可發現入聲字多轉以上聲和去聲為多，使得亞獻禮在語音的效果上沒有初獻禮來的雄渾肯定，反而蘊含幾分綿長的意味。

終獻禮的共分押三個韻部，但其三韻部發音方式皆是「展輔韻」，「輔」即臉頰，其發音方式為臉頰向兩側張開發出「i」音收尾，在其聲情特點上儘管分屬不同韻部，但皆給人傷心、憂鬱、悲戚的聲響效果。然而情緒的色彩皆是由發音特質所聯想而來，此一系列字音則建立在「i」音的收尾音上，藉由臉頰向兩側的拉長使得發音延長，因此造就音的時值較長、聲音質感細密的現象，故而給予人淒切幽思的色彩。終獻禮的三個韻部皆是上聲韻，「上聲，意細小親密」[181]使得原本即為聲音質感細密的音質，展現更為細密綿長的效果。

（二）聲調

聲調即為平、上、去、入四種聲調，近代音的平聲又分為陰平聲（即國語的一聲）和陽平聲（即國語的二聲），而明代祭孔樂章屬於近代音的系統，其在樂章的聲調上存在許多特殊現象，如前文提到亞獻樂章選取入聲韻部作為創作的基

[179] 同上注，頁 29。
[180] 同上注。
[181] 同上注。

礎，在樂章內容聲調的分析中，亦發現許多特別之處。

由中古音演變到近代音的變化中，由於語音的改變，入聲的概念逐漸淡化，因而產生「入派三聲」[182]的現象。竺家寧歸納出：「次濁聲歸去，如：莫勿力日月浴等字。濁入歸陽平，如：拔別乏舌什合等字。」[183]故現代語音在入聲字的使用上容易產生誤判的情況，易於將入聲字判斷為平聲，造成詩文吟詠方法的改變，然而這是在傳統詩歌（唐、宋時期的中古音詩歌）的吟詠上盡量保持入聲字的特色，本研究以分析明代祭孔樂章為題，故將入聲韻進行修改，如前文所提及：「德」字入聲作上聲、「斁」字作去聲、「碩」字作去聲、「格」字入聲作上聲，其他入聲字則依照「入派三聲」的原則進行分析。茲將祭孔樂章聲調整理如下表 7，以符號「－」代表陰平聲、「ノ」代表陽平聲、「∨」代表上聲、「丶」代表去聲：

表 7：祭孔樂章四聲整理表

初獻禮	自生民來	誰底其盛	惟王神明	度越前聖
	丶－ノノ	ノ∨ノ丶	ノノノノ	丶丶ノ丶
	粢帛具成	禮容斯稱	黍稷非馨	惟神之聽
	－ノ丶ノ	∨ノ－丶	∨丶－－	ノノ－丶
亞獻禮	大哉聖王	實天生德	作樂以崇	時祀無斁
	丶－丶ノ	ノ－－∨	丶丶∨ノ	ノ丶ノ丶
	清酤惟馨	嘉牲孔碩	薦羞神明	庶幾昭格
	－－ノ－	－－∨丶	丶－ノノ	丶－－∨
終獻禮	百王宗師	生民物軌	瞻之洋洋	神其寧止
	∨ノ－－	－ノ丶∨	－－ノノ	ノノノ∨
	酌彼金罍	惟清且旨	登獻惟三	於嘻成禮
	ノ∨－ノ	ノ－∨∨	－丶ノ－	－－ノ∨

樂章內容上，明代嘉靖九年曾將詩中的「王」改為「師」，前者陽平聲，後者為

[182] 即入聲字分別派入平、上、去三個聲部。
[183] 竺家寧，2006，頁 462。

陰平聲，兩者有聲調的差別。由於明代初期祭孔內容已制定完備，至嘉靖時僅因「王」字的意識形態進行單字更改，樂、舞部分並未隨之更動，故本表選擇原來「王」字的樂章版本。表中「帛」、「實」二字原為入聲，依照現代語音皆為陽平聲；其他字詞如惟神之聽句的「聽」，因詩押去聲韻，故歸納為去聲；於嘻成禮句之「於」「嘻」，國語注音為「ㄨ」「ㄒㄧ」，皆為陰平聲；庶幾昭格句之「幾」雖為破音字，[184]而「庶幾」為一專有詞彙，表示希望及推測之意，故為陰平聲。

在祭孔樂章的聲調排列上，並不能看出明顯的規律型態，其中亦有異於正常的詩詞型態，如明代已無「入聲」的語音存在，卻依舊保留入聲韻。此外，樂章句中出現一般詩詞較少出現的「拗口」現象，如：「惟清且旨」句中「且旨」二字皆為上聲字，使得發音相當不流暢；「惟王神明」句全為陽平聲，聲調全部上揚；「清酤惟馨」、「瞻之洋洋」句亦皆為平聲句，在正常口語吟誦上頗為不易，故單純就祭孔樂章的聲調進行觀察，其中存在著這些頗為特殊的現象。研究者推測以國家祭禮等級的釋奠禮來說，應不至於出現「拗口」如此語音上不合理的錯誤，其中可能有目前尚未發現的理由存在。

（三）平仄

平聲以外是為仄聲，故平聲包含陰平、陽平，即為國語的一、二聲，仄聲包含上、去聲，為國語的三、四聲。平仄是為作詩、詞等韻文的基本結構，詩人在創作時必依照此為格律，在此規則上相當嚴謹，如文學家王世貞（1526-1590）提到：「律為音律法律，天下無嚴於是者。知平仄虛實不得任情，而度明矣。」[185]可見平仄在詩文中的規範性。

祭孔樂章為仿古體的四言詩形式，無從了解其平仄的格律，然而詩歌在排列上通常以兩句為一聯，兩聯的平仄兩兩相對，如七絕詩上聯為：－－｜｜｜－－，下聯則為｜｜－－｜｜－是為格律，符號「－」是為平聲，「｜」是為仄聲，其中亦有「一三五不論，二四六分明」的說法，即句中一三五字的平仄對句可以不用相反；二四六字的平仄對句一定要準確，以此絕句詩的概念來觀察祭孔樂章的平仄形式，茲將祭孔樂章平仄整理如下表 8

[184] 「幾」字有陰平聲及上聲二種讀法。
[185] 葉慶炳，1990，頁 318。

表 8：祭孔樂章平仄整理表

初獻禮		亞獻禮		終獻禮	
歌詞	平仄	歌詞	平仄	歌詞	平仄
自生民來	｜－－－	大哉聖王	｜－｜－	百王宗師	｜－－－
誰底其盛	－｜－｜	實天生德	－－－｜	生民物軌	－－｜｜
惟王神明	－－－－	作樂以崇	｜｜｜－	瞻之洋洋	－－－－
度越前聖	｜｜－｜	時祀無斁	－｜－｜	神其寧止	－－－｜
粢帛具成	－－｜－	清酤惟馨	－－－－	酌彼金罍	－｜－－
禮容斯稱	｜－－｜	嘉牲孔碩	－－｜｜	惟清且旨	－－｜｜
黍稷非馨	｜｜－－	薦羞神明	｜－－－	登獻惟三	－｜－－
惟神之聽	－－－｜	庶幾昭格	｜－－｜	於嘻成禮	－－－｜

藉由表 8 的整理，將詩句兩兩相對比較後發現：初獻禮樂章除了「粢帛具成」句之「粢」不符合格律（一三五不論）外，其他皆是非常完整的對句形式；亞、終獻禮則看不出明顯的平仄對仗變化。

藉由單句的平仄觀察，其中亦有特殊的句型，如「惟王神明」、「清酤惟馨」、「瞻之洋洋」等句全為平聲；「黍稷非馨」句型為「｜｜－－」前仄後平；「嘉牲孔碩」、「生民物軌」、「惟清且旨」等句的句型為「－－｜｜」前平後仄；此外「誰底其盛」、「時祀無斁」句為「－｜－｜」平仄相間；「大哉聖王」句則為「｜－｜－」仄平相間。

以平仄概念對祭孔樂章進行分析，雖無法看出其平仄的規律性，但藉由平仄的排列呈現詩句本身所蘊含的節奏性，這些節奏性乃是由字音本身的平仄聲調所產生的。

（四）虛字

虛字即為詩文中無義的字詞部分，關於虛字的功能，徐健順表示：「虛字本身無義，其義在於提示讀者，實字（本字）的『意』是怎樣的，這個『意』『無

從以實字見之』，只能通過虛字『運以長短疾徐、死活輕重之聲』來體現」[186]，即虛字用來填充實字所展現的時間，和所欲營造意像的空間，如古代作品中常用的「兮」、「之」、「乎」、「也」等字即是虛字。

祭孔樂章中的虛字不多，有「惟神之聽」的「之」字；「神其寧止」的「其」字；「惟清且旨」的「惟」字，每個虛字皆可以抽換掉而不影響到整句的涵義。虛字用於發語或填補句中字數、增強意象空間有很大的作用。

祭孔樂章裡亦存在讚嘆的語氣詞，如「大哉」、「於嘻」，前者為「多麼偉大阿！」，後者為「真是太美好了！」之義，因為樂章為祭祀與推崇孔子之用，在讚嘆語氣詞的使用上，起到畫龍點睛的效果。

（五）文體

文體即為文學作品的體裁，不同體裁的作品呈現豐富的文學形式。故「文體，不僅僅是一種語言文字的表達規則，他同時也是涵義的承載方式。不同的文體，意味著涵義的表達方式不同。」[187]亦即形式與內容兩者習習相關，無法分割。

祭孔樂章由作品的形式來觀察，其雖然以先秦流行的四言詩為體裁創作，然而無論是用韻、用字的概念依然呈現現代語音的特質，故可推斷明代的祭孔樂章為一仿古的四言體裁作品。而「什麼是文體的基礎呢？首先就是語言，其次是音樂。」[188]所以文學體裁在語言和音樂的影響下造就形式的產生，而祭孔的四言詩與音樂密不可分，是合詩、樂為祭祀所使用的詩歌，故稱為祭孔「樂章」，而關於祭孔詩文與音樂之關連，於下一節作詳細論述。

二、祭孔樂章的音樂分析

明代祭孔樂章在樂譜的記錄上皆採取文字譜的記錄方式，而文字譜中則將律呂譜與工尺譜並用，以詩文的每一字搭配一個樂音記載。由於文獻上以文字譜的方式呈現，故如欲進行音樂分析，勢必將先執行譜字的翻譯工作，故本文將由以下譜字的翻譯與祭孔樂章之音樂特性兩部分進行探討：

[186] 徐健順，2012a，頁 85。
[187] 徐健順，2012a，頁 104。
[188] 同上注，頁 105。

（一）譜字翻譯

樂章之樂譜以十二律呂為樂律的基礎，配以工尺符號為唱名，形成以兩者結合的記譜方式。

十二律呂分別以黃鍾、大呂、太簇、夾鍾、姑洗、仲呂、蕤賓、林鍾、夷則、南呂、無射、應鍾之順序排列，工尺符號部分則由合、四、一分別對應簡譜的低音 5、6、7 三音，其次則是上、尺、工、凡、六、五、乙依序對應簡譜中音的 1、2、3、4、5、6、7 各音。祭孔樂章之調高以「仲呂」為宮調，故以「仲呂」為「上」依次排列，關於祭孔樂章之譜字與簡譜之對照如下表 9 所示：

表 9：祭孔樂章之譜字、簡譜對照表[189]

律呂	工尺	簡譜
姑洗	乙	7
夾鍾		
太簇	五	6
大呂		
黃鍾	六	5
應鍾		
無射	凡	4
南呂	工	3
夷則		
林鍾	尺	2
蕤賓		
仲呂	上	1
姑洗	一	7·
夾鍾		
太簇	四	6·
大呂		
黃鍾	合	5·

如表 9 所示，黃鍾等十二律呂由下而上，亦即音由低至高排列，假設十二律呂之每一律皆為等距的半音，並依照全、半音的間距排列出十二律呂與工尺、簡譜所對應的位置。而祭孔樂章所記載的樂譜皆為律呂與工尺的縮寫，如：「太簇四」縮寫為「太四」、「仲呂上」縮寫為「仲上」等等，並不影響樂譜譜字的判斷，關於三獻禮之譜字與簡譜翻譯如下表 10：

[189] 本表由研究者自行整理，僅處理律呂、工尺與簡譜間之對照關係，其中關於律呂之實際音高頻率等問題由於並非本研究之議題，故本研究中不處理此部分。

表 10：三獻禮譜字、簡譜翻譯表

初獻禮	歌詞	自	生	民	來	誰	底	其	盛	惟	王	神	明	度	越	前	聖
	譜字	太四	仲上	林尺	仲上	太四	黃合	仲上	太四	南工	林尺	仲上	太四	黃合	太四	仲上	太四
	簡譜	6•	1	2	1	6•	5•	1	6•	3	2	1	6•	5•	6•	1	6•
	歌詞	粢	帛	具	成	禮	容	斯	稱	黍	稷	非	馨	惟	神	之	聽
	譜字	仲上	太四	仲上	林尺	黃合	太四	林尺	仲上	太四	南工	黃六	林尺	南工	林尺	仲上	太四
	簡譜	1	6•	1	2	5•	6•	2	1	6•	3	5	2	3	2	1	6•
亞獻禮	歌詞	大	哉	聖	王	實	天	生	德	作	樂	以	崇	時	祀	無	斁
	譜字	太四	仲上	黃合	太四	南工	林尺	仲上	太四	仲上	太四	仲上	林尺	仲上	太四	林尺	仲上
	簡譜	6•	1	5•	6•	3	2	1	6•	1	6•	1	2	1	6•	2	1
	歌詞	清	酤	惟	馨	嘉	牲	孔	碩	薦	羞	神	明	庶	幾	昭	格
	譜字	黃六	南工	林尺	仲上	林尺	仲上	黃合	太四	太四	南工	黃六	林尺	南工	林尺	仲上	太四
	簡譜	5	3	2	1	2	1	5•	6•	6•	3	5	2	3	2	1	6•
終獻禮	歌詞	百	王	宗	師	生	民	物	軌	瞻	之	洋	洋	神	其	寧	止
	譜字	仲上	南工	林尺	仲上	林尺	仲上	太四	黃合	黃六	南工	林尺	仲上	林尺	仲上	太四	黃合
	簡譜	1	3	2	1	2	1	6•	5•	5	3	2	1	2	1	6•	5•
	歌詞	酌	彼	金	罍	惟	清	且	旨	登	獻	惟	三	於	嘻	成	禮
	譜字	太四	黃合	林尺	仲上	南工	林尺	太四	仲上	仲上	太四	林尺	仲上	黃六	南工	林尺	仲上
	簡譜	6•	5•	2	1	3	2	6•	1	1	6•	2	1	5	3	2	1

（二）祭孔樂章的音樂特性

由表 10 中進行觀察，可以發現祭孔音樂終存在著諸多特點，首先由音樂之「宮調」結構來進行探討：

學者施德玉在其《板腔體與曲牌體》一書中，歸納出「宮調」一共包含「調高」、「調式」及「調性」三種意義，並將其進行清楚的定義：

所謂「調高」就是似西方音樂中「調號」所規範的音階形式，如以 Do（C）為主音的大音階為 Do（C）大調、以 Sol（G）為主音的大音階為 Sol（G）大調等。……所謂「調式」，是一個樂曲以所使用的音階中的一個音為「主音」，而音樂曲調不斷縈繞在這個主音上，並且曲調通常也結束在這個穩定的主音上。尤其有唱詞的音樂，更是經常將主音置於句中的韻腳字上，以呈現明顯的調式規律，而此主音便是此曲的調式名稱。……所謂「調性」指的是音樂性格。……我國的各種宮調也都有不同的性格，自古許多文人雅士將各宮調附與一屬性，依其情感之內容予以分類，同一曲牌重新填詞時，便可依其性格之內涵創作新文詞。[190]

由表 10 的祭孔音樂中觀察，三獻禮樂章皆以仲呂為上，故其「調高」為仲呂宮調；「調式」部分，初、亞獻禮主音皆以低音 6 作為樂章的開始，最後亦以 6 作結尾，是為「羽調式」、終獻禮樂章主音則為 1，是為「宮調式」；「調性」是指樂曲音調本身所富有的性格而言，三獻禮樂章皆是以仲呂宮為調高，其中亦含有其獨特的音樂性格。茲就祭孔三獻禮之音樂特性，整理出以下數點：

1. 三獻禮樂章之調高皆是以仲呂為宮調，一個宮調到底沒有轉調。
2. 樂曲譜字中並未出現姑洗一（簡譜之低音 7）、無射凡（簡譜之中音 4）、姑洗乙（簡譜之中音 7）等音，故三獻禮是以五聲音階為主的樂曲。
3. 樂曲之最低音為黃鍾合（簡譜之低音 5），最高音為黃鍾六（簡譜之中音 5），音域剛好為一個 8 度，且每個樂章皆是如此的形式。
4. 樂章譜字與詩文的字數相同，一字配合一音。
5. 以詩文四字一句的格式觀察，發現每一個音階的進行中，音高最多不超過 5 度，亦即樂曲進行相當平穩，沒有過於繁複的音樂形式。

其中調高為何以仲呂為宮調的議題在大部分的祭孔文獻中鮮少被提及，亦未發現有文獻探討其仲呂宮本身「調性」音樂性格之特質與祭孔典禮本身的關連性，而

[190] 施德玉，2010，頁 296-297。

研究者發現在明代瞿九思的《孔廟禮樂考》中提到：

> 凡六曲（釋奠之全部樂章）以六十四卦分布十二律次序排之，……頤卦所當之律是姑洗羽調、仲呂宮調……太簇是正月，正三陽開泰之時；夾鍾是二月，正萬物發生之時；姑洗是三月，正萬物茂盛之時；仲呂是四月，正萬物長養之時，是何等生意油然，生意油然就是仁體……今誠以此六調為孔廟釋奠之樂，則音樂之仁道，自洋洋振動充蒲於天地之間。[191]

以八卦和十二月令配合音樂的十二律呂，其中引用《禮記》〈月令〉中十二月與十二律呂相合的概念：「孟春之月，律中太簇；仲春之月，律中夾鐘；季春之月，律中姑洗；孟夏之月，律中仲呂；仲夏之月，律中蕤賓；季夏之月，律中林鐘；孟秋之月，律中夷則；仲秋之月，律中南呂；季秋之月，律中無射；孟冬之月，律中應鐘；仲冬之月，律中黃鐘；季冬之月，律中大呂。」[192]故以仲呂為四月，四月是春末即將進入夏季的轉折，故文「萬物長養之時」、一切生意盎然，而君子不破壞時序的勃發，順應自然萬物的生成而稱為「仁」，所以瞿九思認為以「仲呂」為宮有著「生意油然」、萬物勃發的象徵，如此象徵則與儒家「仁」的理念相當一致，故釋奠音樂中不僅只有音樂的概念，更蘊藏了許多形上思考的意涵，進而造就出祭孔樂章獨特的音樂性格。

祭孔樂章以仲呂為宮而無出現姑洗、無射（簡譜之 4、7）二音，與儒家對於音樂之概念有很大的關係。傳統的音樂觀念中以宮、商、角、徵、羽五聲（工尺譜符號則為：上、尺、工、六、五）是為正聲，古代另有為「變徵」、「變宮」二變聲，與五個正聲合稱為「七聲」。然而祭孔樂舞與其他宮廷樂舞一般，僅取正聲為用，故整體祭孔樂舞完全無使用二變聲於樂曲中。蔡元定於《律呂新書》中提到：「變宮、變徵，宮不成宮，徵不成徵，古人謂之和繆。又曰：所以濟五聲之不及也。變聲非正，故不為調也。」[193]故古人作曲崇正聲而斥變聲，認為變

---

191 明 • 瞿九思，2002，頁 663-664。
192 整理自《禮記》〈月令〉。《禮記注疏》，1979，頁 282-346。
193 宋 • 蔡元定，2000，頁 9。

聲非正，尤其如釋奠禮等國家級的祭典中，在音樂的制定及演奏方面相當嚴格。

樂章中音樂與詩文之字數相同，以一字搭配一音的形式呈現，兩者就形式上達到非常緊密的整合關係。整體音樂的音階進行平穩、節奏模式固定，呈現出莊嚴肅穆、中正和平的樂曲風格。

第三節　祭孔詩文與音樂之特質

祭孔「樂章」本為詩、樂兩者結合的單位詞，以詩被之於樂才能稱之為「樂章」，亦即為「詩歌」的表現形式。眾多祭孔文獻中，鮮少以樂章的詩與樂之結合為探討主題，而研究者發現《頖宮禮樂疏》中，記錄了用於樂章演唱之用的「協律歌譜」，其將音樂與詩文以圖譜的方式具象化，是為良好的分析材料，故本節以此「協律歌譜」為基礎，藉此探討祭孔詩、樂的關係。

一、《頖宮禮樂疏》的協律歌譜

《頖宮禮樂疏》的協律歌譜記載於其書的第七卷中，以圖譜方式繪製出音的高低與詩文之相對關係。

李之藻在協律歌譜之前，首先建立了祭孔樂章的音域範圍，如下圖 13 所示：

圖 13：律呂清濁高下圖[194]

[194] 明 • 李之藻，1970，頁 759。

將十二律由低至高排列，一組十二律的範圍稱為「中聲正律」，以下為「濁聲倍律」，以上為「清聲半律」。在音樂的特徵上，依照詩歌與樂器的特質進行創作：「從子至巳律呂（即黃鍾至仲呂）皆長，故有半而無倍，倍之則太長。從午至亥律呂（即蕤賓至應鍾）皆短，故有倍而無半，半之則太短。然半律雖六，而清聲只用四律，過此以上太高，歌聲揭不起；倍律雖六，而濁聲亦只用四律，過此以下則太低，歌聲咽不出。」[195]提到黃鍾至仲呂律的絃，音較低而長，所以有半（高八度）無倍（低八度）；蕤賓至應鍾律的絃，音較高而短，所以有倍（低八度）無半（高八度），乃是依照樂器的性質制定，而清、濁聲各只用四律則是以歌聲的音域範圍進行調配，可以發現祭孔音樂的十二律呂與歌樂及樂器間配合相當密切。

祭孔樂章即是在上文音域之範圍內進行編製，並以圖13的圖形概念為基礎，繪製出一系列的協韻歌譜。如圖 14 所示，圖左以黃鍾、大呂等十二律呂的第一個字為名，由下而上進行排列，圖中以其所屬的工尺譜字對應圖左的十二律呂，並附上歌詞對照。可以發現協韻歌譜即是歌曲音階高低的具象化，依其音的高低走向進行繪製，並以呈現出來的圖形賦與如：「句中鉤格」、「曲如折格」等格式化形象。

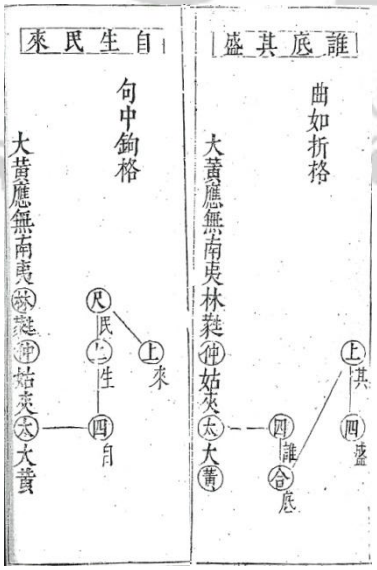


圖 14：「自生民來，誰底其盛」句協韻歌譜圖[196]

[195] 同上注，頁 759-760。
[196] 同上注，頁 764、765。

其中，如「句中鉤格」等格式化形象的概念，乃是出自於《禮記》〈樂記〉中的記載：「故歌者，上如抗，下如墜，曲如折，止如槀木，倨中矩，句中鉤，纍纍乎端如貫珠。」[197]歸納出聲樂所表現的七種形式，孔穎達注疏有較為清楚的解釋：

> 上如抗者，言歌聲上響，感動人意，如似抗舉。下如墜者，言音聲下響，感動人意，如似墜落。曲如折者，言音聲迴曲，感動人意，如似方折。止如槀木者，言音聲止靜，感動人意，如似枯槀之木，止而不動。倨中矩，言音聲雅曲，感動人意，如中當於矩。句中鉤，言歌聲大曲，感動人心，如中當於鉤。纍纍乎端如貫珠者，言歌聲纍纍然，感動人心端正，其狀如貫於珠。[198]

七種形象分別使用「抗」、「墜」、「折」三個動詞以及「槀木」、「矩」、「鉤」、「貫珠」四個名詞表示，以較為形象化的方式詮釋音樂的抽象概念，然而其中還是以「感動人心」作為主要的條件。而李之藻在實際繪製協律歌譜時，以此概念為基礎，在其《頖宮禮樂疏》中提到：

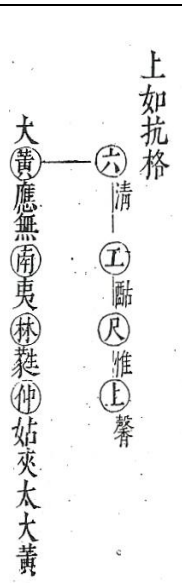
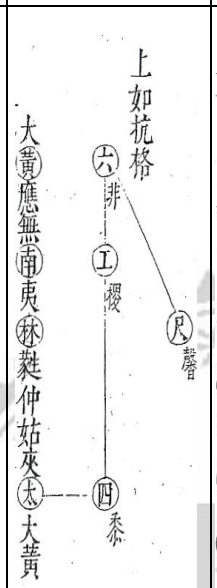
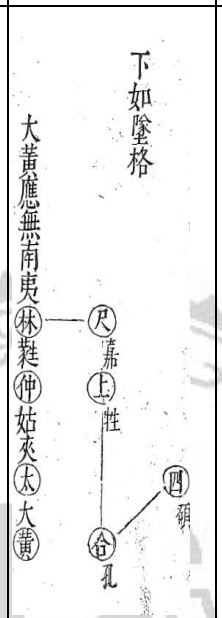
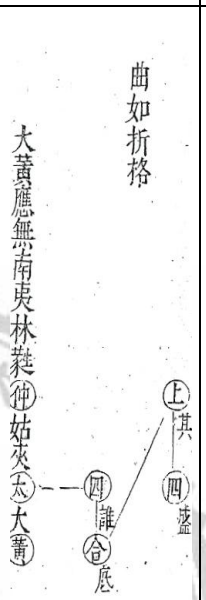
> 夫上如抗者，揭音極高而餘聲漸下，高如抗手，然而不至於太高也；下如墜者，由高漸下如物之墜，有湫底而無留滯；曲如折者，轉折之際或上而折下，或下而折上，柔和頓挫如折枝然；止則聲之定也，自上而下煞句安穩，如枯木勁截不搖拽也；倨中矩者，其聲平出直上停折方如用矩；句則周轉圓滑似鉤之肖規也；端則吞吐圓融相續不絕，如珠之聯貫下垂然。[199]

由於李之藻必須將其理論實踐於圖譜之中，因為顧及實際演唱的需求，故在此理論上則有較為精準的詮釋，以下將為此七種歌樂格式之探討：

---

197 《禮記注疏》，1979，頁 702。
198 同上注。
199 明 • 李之藻，1970，頁 757。

表 11：上如抗格、下如墜格、曲如折格整理表

格式	上如抗格		下如墜格	曲如折格	
歌詞	清酤維馨	黍稷非馨	嘉牲孔碩	誰底其盛	大哉聖師
簡譜	5 3 2 1	6 3 5 2	2 1 5 6	6 5 1 6	6 1 5 6
歌譜					

（一）上如抗格

抗字有「對抗」、「抗衡」之含意，孔穎達曰：「言歌聲上響，感動人意，如似抗舉」，以「上響」進而引發「抗」的聯想，故李之藻提到「揭音極高而餘聲漸下」，以高而響亮的的演唱方式建立「上如抗」的音樂形象。

在《頖宮禮樂疏》的協律歌譜中，「上如抗」的形式主要有二種，如表 11 所示，第一種如「清酤維馨」句，即李之藻所述的：「揭音極高而餘聲漸下」，其音也從最三獻禮樂章的最高音「5」而下，是非常標準的下行句式；第二種則如「黍稷非馨」句，音持續上升後稍微下墜，呈現向上對抗的意象。

「上如抗格」儘管有不同的表達方式，句中皆使用了「黃六」（即簡譜的中音 5）為最高點，此音亦是整體三獻禮樂章中的最高音，故不論是由上而下或由下而上的句式，皆是以最高音 5 作為「抗」的依據。

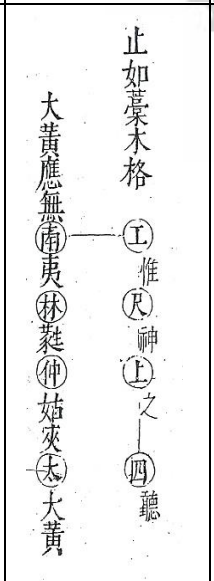
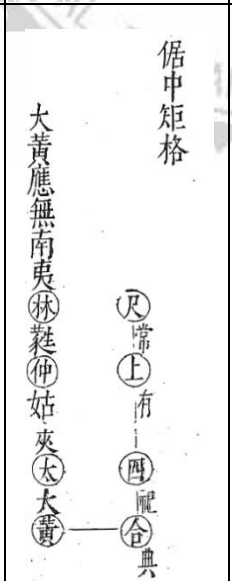
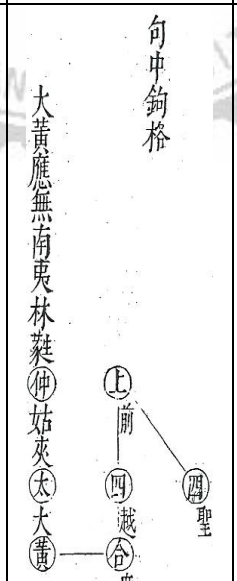
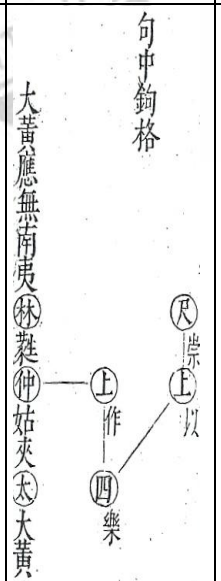
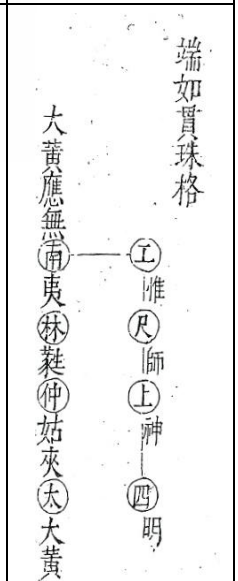
（二）下如墜格

墜即為「墜落」之意，李之藻解釋為「由高漸下如物之墜」，如表 11 中「嘉牲孔碩」句，由中音 2 墜落至低音 5 後稍微升起。在三獻禮樂章中，下如墜格在音墜到最底時皆有著稍稍回升的現象，可能如同李之藻所述的「有湫底而無留滯」，音到最底時存在著反彈之勢而不滯留。

（三）曲如折格

曲如折格之圖譜如同線條般彎曲，如李之藻所述：「轉折之際或上而折下，或下而折上，柔和頓挫如折枝然」，存在兩種形式：1、「上而折下」：如「大哉聖師」句，音高線條由下而上再轉折往下；2、「下而折上」：如「誰底其盛」句，音高線條由上而下再轉折往上。兩者形態儘管不同，但皆存在著兩個轉折角的特質，不論折上或折下，皆屬於曲如折格，此外句末最後一個音會回到第一個音的音高，如「誰底其盛」句首字音為低音 6，句末尾音依舊回到低音 6 的音高。

表 12：止如藁木格、倨中矩格、句中鉤格、端如貫珠格整理表

格式	止如藁木格	倨中矩格	句中鉤格		端如貫珠格
歌詞	惟神之聽	典祀有常	度越前聖	作樂以崇	惟師神明
簡譜	3 2 1 6	5 6 1 2	5 6 1 6	1 6 1 2	3 2 1 6
歌譜					

（四）止如蘁[200]木格

此格以枯槁之木形容音樂的狀態，李之藻曰：「自上而下煞句安穩，如枯木勁截不搖拽也」，將樂句重心放在「止」字之上，如同枯死的樹木般呈現絕對的靜止。由表 12 的圖譜中可以發現，音樂是完整的下行句，使得圖形呈現一筆直下降的狀態，此格僅出現於樂章結束的句尾中。

（五）倨中矩格

此格並未出現於三獻禮樂章內，僅出現於迎神與撤饌兩樂章中。矩，即為方形，李之藻曰：「其聲平出直上停折方如用矩」，亦即由口腔平出發音後，其音逐漸上揚，如表 12 之「典祀有常」句，自發音後其句垂直上揚形狀有如直角，故以「矩」為名，為一標準的上行樂句。

（六）句中鉤格

此格以鉤為名如同圖譜所示，轉折如鉤之形。以鉤的形狀來觀察，存在兩種不同的形式，一種為「上鉤」，如表 12 之「度越前聖」句，起音甚低上升而後下降，形成一折角狀；另一種為「下鉤」，如「作樂以崇」句先下降後上升，形成向下的折角。此格與曲如折格類似，唯一不同者，在於句中鉤格僅有一轉折，曲如折格卻有二轉折，兩者所呈現出的效果有很大的區別。

（七）端如貫珠格

此格因圖譜形狀有如串珠，故以此命名。李之藻曰：「端則吞吐圓融相續不絕，如珠之聯貫下垂然。」，以串珠圓融連貫的意象為旨。觀察表 12 之「惟師神明」句發現，圖譜直線下降，為標準的下行樂句，與止如蘁木格之概念完全相同，故兩者需要進行釐清。

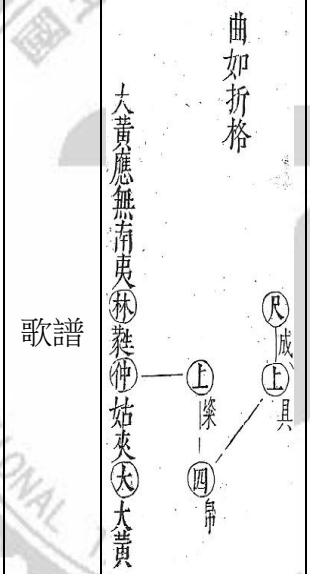
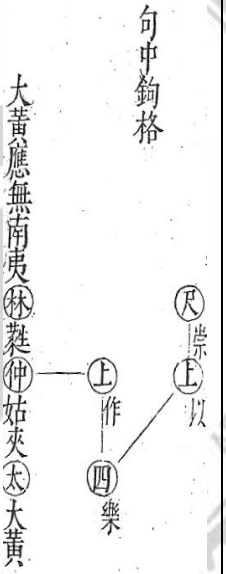
由以上七種形式之探討中發現，李之藻以音的高低繪製圖譜，藉以呈現出音樂的具體意象，而在這些意象中賦予意義。研究者發現其中出現因為概念接近、

[200]「蘁」與「橐」字相同，《頖宮禮樂疏》中皆用「蘁」字。

圖譜相似進而混淆的情形，以下將於協律歌譜中出現的問題進行釐清與探討：

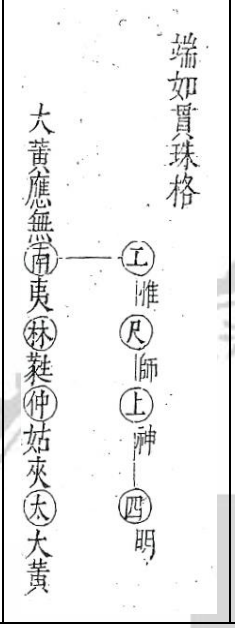
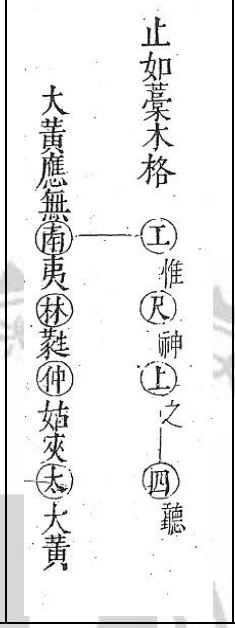
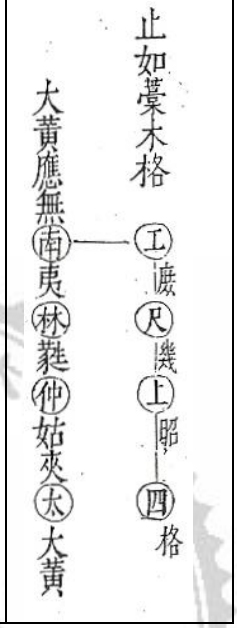
首先祭孔樂章中的「粢帛具成」句為「曲如折格」，但其僅有一個折角不符合「曲如折格」的條件，且樂章中另有「作樂以崇」句與其不論是音高還是圖譜形狀完全相同，卻歸類為「句中鉤格」句，故研究者合理懷疑「粢帛具成」句的圖譜在七種形式上歸類錯誤，應為「句中鉤格」句。（參看表 13）

表 13：「粢帛具成」、「作樂以崇」句比較表

格式	曲如折格	句中鉤格
歌詞	粢帛具成	作樂以崇
簡譜	1 6 1 2	1 6 1 2
歌譜		

其次，樂章中出現的「端如貫珠格」與「止如藁木格」兩者概念雖有不同，然而在圖譜上則呈現出相同的效果。如表 14 所示，三者皆為直線下行的樂句，「惟師神明」句之音與圖譜形式與其他二者完全相同，卻歸類於「端如貫珠格」，頗為不尋常。然而觀察「惟神之聽」、「庶幾昭格」二句分別是初獻禮與亞獻禮樂章之最後一句，故儘管與「端如貫珠格」所表現出來的效果相同，但由於是樂章之末，宣告樂章即將結束，因此特別賦與「止如藁木」的意涵。

表 14：「惟師神明」、「惟神之聽」、「庶幾昭格」句比較表

格式	端如貫珠格	止如藁木格	止如藁木格
歌詞	惟師神明	惟神之聽	庶幾昭格
簡譜	3 2 1 6・	3 2 1 6・	3 2 1 6・
歌譜			

由以上協律歌譜的探討中可以發現，看似平凡、單調的祭孔音樂，其樂曲結構其實是經過特殊設計的，音樂與詩文緊密結合，並以句為單位進行變化，在詩歌的吟唱過程中賦予象徵性的意義。李之藻將特別將歌繪製成圖譜，可能有訓練歌者的功能存在，藉由圖譜的繪製將抽象的音樂具象化，不僅僅可藉此探討祭孔詩文與音樂間的關係，更得以窺探古人對於祭孔音樂的思考方式。

二、聲調與音樂之關係

將協律歌譜與祭孔詩文的四聲、平仄對照後，發現其中似乎存在著相互配合的關係，故研究者將其整合為「《類宮禮樂疏》協律歌譜與簡譜、四聲聲調、平仄對照表」（參看附錄三），藉此分析聲調與音樂的連結關係。

在表格製作上以《類宮禮樂疏》的協律歌譜為分析基礎，其中由於此書為嘉靖九年後所著，故原本樂章的「王」字皆改為「師」，而音樂和舞蹈則維持原貌。本研究以探討祭孔樂舞的「詩、樂、舞」合一的概念，故而屏除此項變數，依舊維持原樂章的「王」字進行分析，然而因為借用《類宮禮樂疏》的協律歌譜為用，

故有圖譜歌詞與分析內容不符的情況存在。

祭孔樂章一字一音，以四字為一句，故音樂和詩文在形式上是統一的。本分析以句為單位，協律歌譜亦以一句為一圖譜，故將圖譜填上簡譜、四聲即平仄進行探討。前文提到入聲韻腳的部分則參考《中原音韻》入派三聲的原則，將「德」作上聲；「斁」為去聲；「碩」作去聲；「格」作上聲處理。

藉由協律歌譜與詩文四聲聲調與平仄進行分析，發現以下數種特點：

（一）基本規則：平高仄低，四聲有異

由祭孔三獻禮樂章分析中發現：由平仄的區別來看，平聲字的音高相對來說比仄聲字還高；以四聲聲調的統計觀察，陰平聲的起音比陽平聲來的高，陽平聲字通常含有音高上揚的作用，去聲則音降低，上聲通常為最低音。如表 15 所示：

表 15：聲調與音樂基本規則範例表

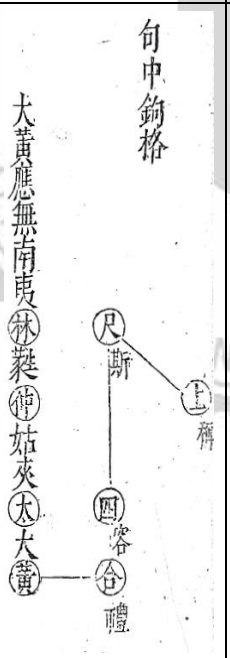
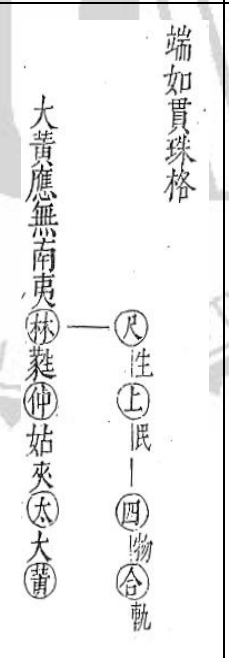
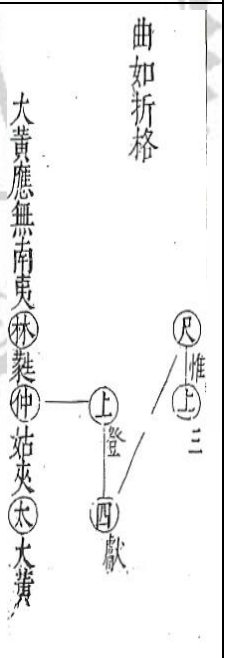
歌詞	禮容斯稱	生民物軌	登獻惟三
協韻歌譜			
簡譜	5 6 2 1	2 1 6 5	1 6 2 1
四聲	∨ ／ － ＼	－ ／ ＼ ∨	－ ＼ ／ －
平仄	｜ － － ｜	－ － ｜ ｜	－ ｜ － －

表 15 範例中「生民物軌」句即為標準的音高排序，以陽平聲音最高，陰平聲次之，去聲再次之，上聲最低。「禮容斯稱」句則以上聲、陽平聲、陰平聲排列，形成一上行樂句，後配去聲而使音下降。「登獻惟三」句中除了符合音高規則外，其中「惟」字的陽平聲使音上揚，至少提高了四度的音高距離，肩負帶起音的角色。故藉由詩文與音樂的搭配，發現祭孔樂章有如此音高規則的存在，但此音高是相對的高低概念，並非絕對的音高。

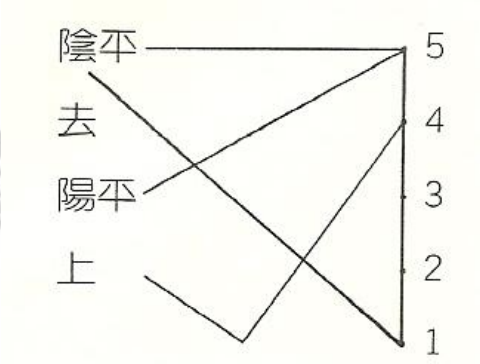


圖 15：國語四聲聲調聲值圖[201]

由以上語音聲調與音樂的分析中發現，四聲聲調音高各有不同，以陰平聲最高，陽平聲起音略低後上揚，去聲再次之，上聲為最低音。研究者發現如此聲調及音樂的規律與現代國語語音聲值相當接近，如圖 15 所示，國語的四聲聲調由高至低排序分別為：陰平、去、陽平及上聲，與本研究分析之結果相當一致，而其中陽平聲字通常含有音高上揚的作用，去聲則有音高降低的作用，故在本研究的音樂分析上，兩者起音相當接近，而音樂行進過程中一則上昇、一則下降，產生兩者尾音高低的差異。

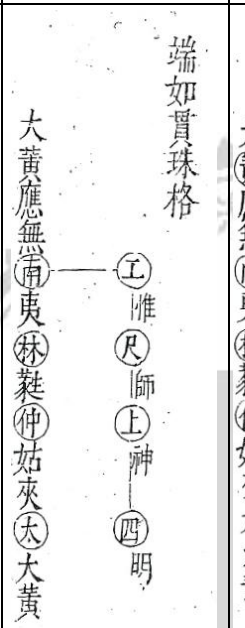
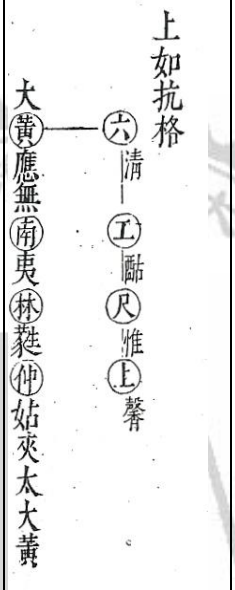
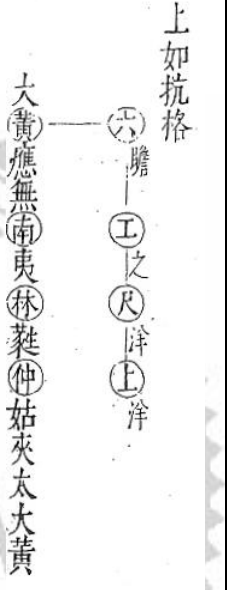
由上述表、圖的比對，可以發現祭孔音樂的編排上完全以四聲聲調的語音發音形式進行，而此四聲聲調調值的概念與現代國語相當接近。

[201] 竺家寧，2006，頁 81。

（二）全平聲句式

全平聲即一句中只有平聲，包含陰平聲與陽平聲。在祭孔樂章中有「惟（王）神明」、「清酤惟馨」、「瞻之洋洋」三句，如表 16 所示：

表 16：全平聲句式表

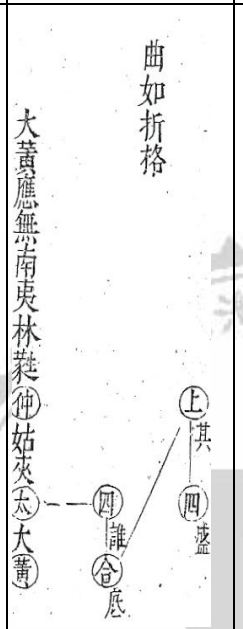
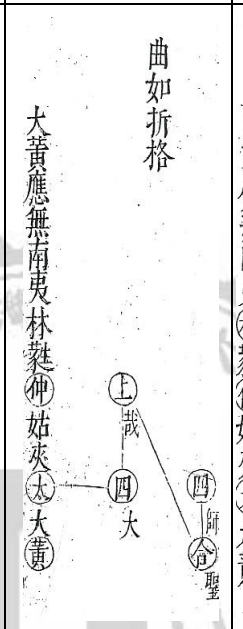
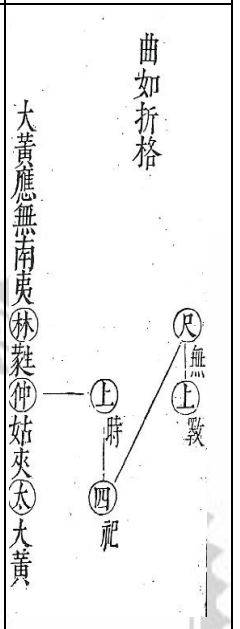
歌詞	惟（王）神明	清酤惟馨	瞻之洋洋
協韻歌譜			
簡譜	3 2 1 6	5 3 2 1	5 3 2 1
四聲	／／／／	－－／－	－－／／
平仄	－－－－	－－－－	－－－－

全平聲句式的共同特點，即為標準的下行樂句。平聲原本的音調本較其他四聲來的高，相對來說音得以降低的空間也比較多。全平聲的句式單就詩文吟誦來說，因為全維持在高聲值的關係，吟誦起來頗為辛苦，也因為此特性使詩文展現出清亮的色彩。儘管為全平聲句，因為陰平和陽平的分別，使三句中以「清酤惟馨」和「瞻之洋洋」的聲值最高，陰平聲可以自發音開始即保持相同的音高，而「惟王神明」句則因「惟」字為陽平聲，為了曲調上揚的關係，發音的起始點相對於陰平聲來的低，故而產生如此不同的效果。

（三）平仄相間和仄平相間句式

符合此種形式的有「誰底其盛」、「大哉聖王」、「時祀無斁」三句，如表 17 所示：

表 17：平仄相間和仄平相間句式表

歌詞	誰底其盛	大哉聖（王）	時祀無斁
協韻歌譜			
簡譜	6 5 1 6	6 1 5 6	1 6 2 1
四聲	↙ ∨ ↙ ↖	↖ — ↖ ↙	↙ ↖ ↙ ↖
平仄	— | — |	| — | —	— | — |

此句式中，字音的平仄與音的高低呈現完整的配對關係，其中「誰底其盛」與「時祀無斁」句皆為「— | — |」的形式，音高亦然，故而產生先下折後上折的「曲如折格」形式，「大哉聖王」則與之相反，「曲如折格」的兩種形式皆在此句式中出現。

單以詩歌朗讀而論，不論是「— | — |」或是「| — | —」的句式，因其平仄相間、重音位置交錯，自然而然的產生頓挫起伏的節奏感，若與音樂高低相配合，則更加起到相輔相成的效果。

（四）凡「上聲」字皆為最低音

三獻禮樂章中，凡是含有「上聲」的字，在其句中必為最低音，且無例外。[202]，關於上聲的句式如表 18 所示：

表 18：凡「上聲」字皆為最低音範例表

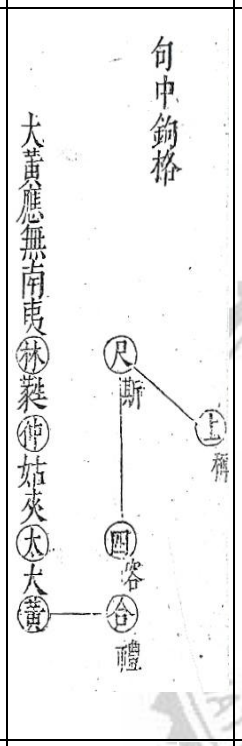
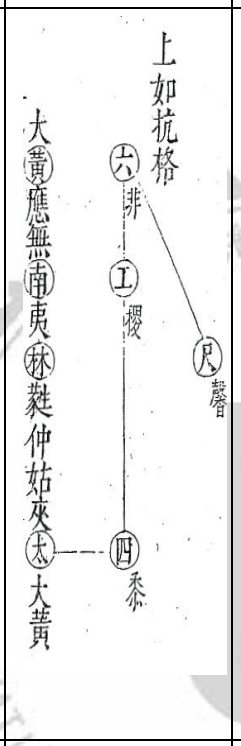
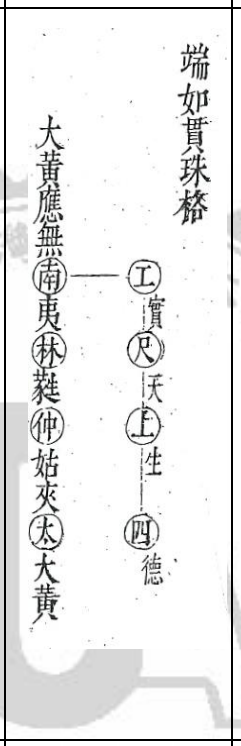
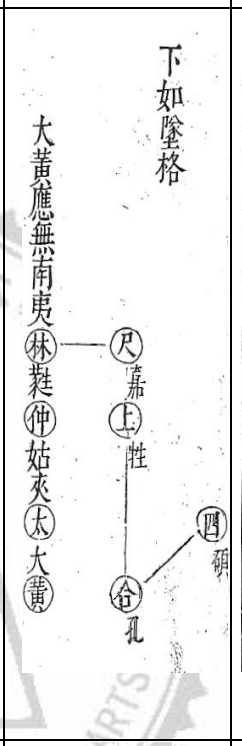
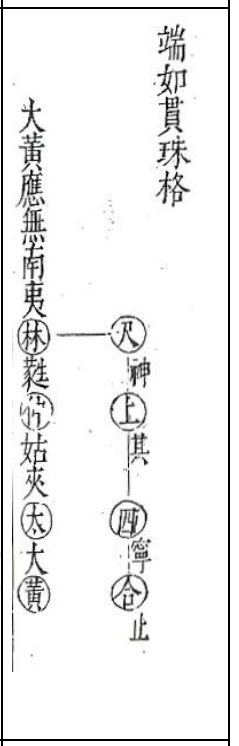
歌詞	禮容斯稱	黍稷非馨	實天生德	嘉牲孔碩	神其寧止
協韻歌譜					
簡譜	5 6 2 1	6 3 5 2	3 2 1 6	2 1 5 6	2 1 6 5
四聲	∨ ノ ー ＼	∨ ＼ ー ー	ノ ー ー ∨	ー ー ∨ ＼	ノ ノ ノ ∨
平仄	｜ ー ー ｜	｜ ｜ ー ー	ー ー ー ｜	ー ー ｜ ｜	ー ー ー ｜

表 18 中選取數句範例作為說明，此特質幾乎適用於整個祭孔三獻禮樂章。上聲如同其符號「∨」般，音值由高而低後再轉高，在發音中間的音值最低，故在音樂的搭配上常作為句中最低音的字使用。

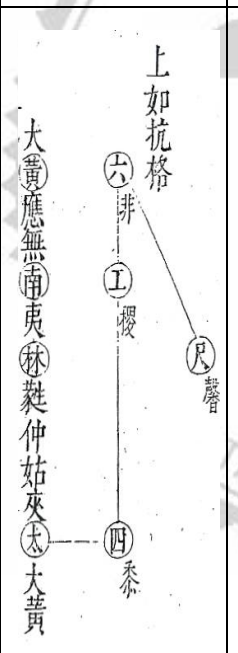
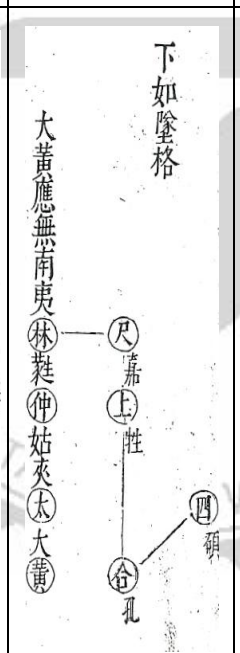
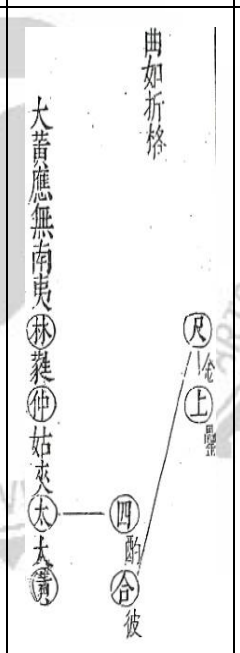
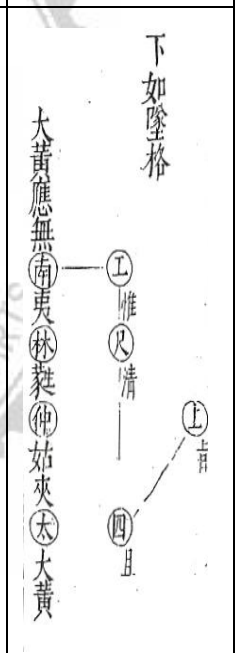
[202] 除了「作樂以崇」一句，因雜合其他多項規則而例外。

（五）凡連平則降、連仄則升

在祭孔樂章中，發現原本應保持高音位置的陰平聲或者音原本應該上揚的陽平聲同時排列，出現音下降的現象，而不論是上聲或去聲的仄聲連續排列，亦出現上揚的現象。故連續平聲或連續仄聲，則出現音高走向相反的反應。

如表 19 所示，此四句本應維持四聲應有的音高規則，然而在連續平聲和連續仄聲後，原本的規則即被破壞。如「黍稷非馨」句，黍字上聲最低音，稷字去聲相對來說較高，非字陰平聲更高，但後來排馨字一樣是陰平聲，其音不升反降。「酌彼金罍」之罍字為應上揚的陽平聲，反而下降。「惟清且旨」句則剛好是連平與連仄在一句中，可清楚的呈現如此的現象。

表 19：連平則降、連仄則升範例表

歌詞	黍稷非馨	嘉牲孔碩	酌彼金罍	惟清且旨
協韻歌譜				
簡譜	6 3 5 2	2 1 5 6	6 5 2 1	3 2 6 1
四聲	∨ ＼ — —	— — ∨ ＼	／ ∨ — ／	／ — ∨ ∨
平仄	｜ ｜ — —	— — ｜ ｜	— ｜ — —	— — ｜ ｜

三、祭孔樂章詩、樂結合的特質

由前文的論述中發現，詩文的聲調與音樂間有緊密結合的特質存在，兩者建立在詩歌演唱的發音高低變化基礎上，而由整體祭孔詩文與音樂來共同觀察，可歸納出祭孔樂章之詩與樂間有如下數點特質：

（一）以「韻」為樂章的聲情架構

祭孔樂章是為韻文的一種，故整體詩文的情緒將建立在「韻」的發音聲情架構下。

三獻禮樂章依照創作目的的不同，設計不同的「韻」部來呈現不同的情緒反應，如奠帛初獻禮以奠帛為主，並為三獻禮的第一個樂章，以「敬」之韻部展現「鏗鏘」、「清勁」的聲情效果，創造出「莊重」、「盛大」的祭禮氛圍。亞獻禮樂章若由內容來觀察是為獻禮的正式開始，以入聲韻的「陌」為韻，在力量的呈現上雖然未若奠帛初獻禮樂章般有力，但在現代語音的表現下，發音的勁道中更展現出較為延長的形象而不失其隆盛。終獻禮樂章以「賄」、「紙」、「薺」為韻，雖然分屬為不同韻部，但在聲情表現上皆展現出「細密」、「綿長」的情緒呈現，使終獻禮雖然為獻禮的最後一個樂章，藉由韻的聲情表現可賦與祭禮延綿不絕、恭敬心意綿長不斷的形象。

可見各韻部在不同的樂章間呈現出完全不同的情緒表現，韻部與樂章內容、功能上是一致的，故藉由以上的分析中可以發現，祭孔樂章以「韻」為樂章的基礎聲情架構。

（二）平仄、四聲聲調與音樂間緊密結合

平仄規則的基礎由四聲聲調演變而來，二者皆是詩文中重要的創作法則。以祭孔樂章進行詩文平仄、四聲與音樂的交互比對後，發現平仄規則在樂章中以句（四字）或詞（二字）的單位呈現，如：「全平聲句」、「平仄相間」、「連平連仄」等等，四聲則可縮小至以每一字為單位，如：「四聲有異」、「上聲字最低音」等等。也因為祭孔樂章存在「一字一音」的形式架構，故可藉由字與單音的交互比較來進行推論。

由祭孔詩文聲調與音樂的比對中，發現聲調與音樂相互連結的關鍵即為「聲

音」，以語音的發音配合音樂的音高，進而產生兩者相互結合的方式。由祭孔樂章的四聲聲調進行觀察，統計出陰平聲的起音較高、陽平聲次之、去聲更次之、上聲音最低，而其中陽平聲字通常會使句中的音高上揚，去聲則使音降低，祭孔樂章的詩與樂即建立在此規則上，建立語音與音樂間的一致性，兩者相互緊密結合。雖然可由此得知音樂與語言聲調間的關連性，然而單就祭孔樂章之聲調觀察，研究者亦發現其中存在「拗口」的現象，使得詩文吟誦難以流暢，然而就現有資料無法解釋如此的現象，留待未來研究繼續探索。

（三）虛字建立樂章形式的完整

祭孔樂章為接近「四言詩」的詩歌體裁，在文學的形式上以四字為一句的方式呈現，故在字數規則上以四字為最小的文意單位。

祭孔樂章中的虛字有「惟神之聽」的「之」字、「神其寧止」的「其」字、「惟清且旨」的「惟」字，每一個虛字皆可以抽換掉而不改其意，故祭孔樂章的虛字在詩文的功能上，使文句形式得以完整；在音樂的配合上，填補時值的空缺，使得詩文與音樂間達到形式完整的功用。

（四）祭孔樂章文體的特殊性

前文提到祭孔樂章為模仿先秦「四言詩」的創作體裁，因為最重要的受祭者為孔子，為了營造祭孔「古樸」的氛圍與「尚古」的精神，故而使用類似於先秦的「四言詩」體裁為樂章，也由於是近代創作的仿古代作品，故不能以《詩經》的概念來詮釋作品。

由於祭孔樂章為「四言詩」的體裁，在吟誦的方法上亦不同於已經建立吟唱體系的唐詩、宋詞等等文體，加上明代祭孔樂章使用明代自有的語音系統，不同於一般詩詞所使用的中古音體系，在詩歌音樂的搭配上亦有所不同，故祭孔樂章不論是在文學體裁、詩韻規範還是詩歌吟唱等等部分皆顯得相當獨特。尤其在祭孔樂章的吟唱上，如前文所分析的「一字一音」之演唱形式及「平高仄低」的音高規則此與徐健順所建立詩歌吟唱中的「平長仄短」、「平低仄高」等等方法似乎無法混用，某些規則上甚至相反，故祭孔樂章本身即屬於一種獨立的文體，無法與他種文體同等視之。

故祭孔樂章的文體即為仿「四言詩」的體裁，透過「一字一音」的概念強制將詩文與音樂規範於同一的形式下，而形成此祭孔樂章與眾不同的特殊風格。

第三章　「樂舞」的概念延伸

本章以祭孔的「樂舞」概念為主題，藉由探討祭孔音樂與舞蹈的外在形式表現，進而深入「樂舞」的內在意涵與衍伸意義。文中首先進行明代祭孔舞譜的探討，以舞譜的分析與比較中逐漸建構祭孔舞蹈的特質，最後進行舞譜與樂章歌詞的比對，解析出舞蹈動作的象徵性意涵。

第一節　明代祭孔舞譜之探討

關於祭孔舞蹈資料部分，以本研究所蒐集到的明代所有舞譜：《闕里志》、《南雍志》、《皇明太學志》、《三才圖會》及《頖宮禮樂疏》等五種文獻進行探討，前文表 1 之「五種文獻祭孔舞譜及樂章比較表」（本書第 38 頁）中已大略將舞譜內容進行比較，其目的乃是方便於文獻歷史脈絡的分析，然而本節中將探討重點置於舞譜的記錄形式，以及舞譜內容的比較上。

一、舞譜的記錄形式

祭孔舞譜的主體上是以人物畫像的形式繪製，以一個人物畫像代表一個連續性的動作，同時附加以歌詞、音樂譜字、動作的述語說明等補充。在時序的進行上以一個動作圖片為單位，每個動作的時值完全相同，故每一獻禮的舞譜圖片數與樂章字數相等，共有三十二張圖譜，由於祭孔舞蹈只於三獻禮儀節之用，故舞譜全本共有九十六張圖譜。以下將由人物動作圖像、歌詞、譜字、動作述語四項進行舞譜形式之探討：（可參照附錄一：明代祭孔舞譜總覽）

（一）人物動作圖像

舞譜圖像以人物畫的形式呈現，而佾舞面對大成殿（孔廟主殿）進行，故圖譜的記錄方式是以大成殿為主要視角所繪製。大成殿為坐北朝南的建築形式，佾舞從中線分為左、右兩班（亦有記錄為東、西班），是以由大成殿前視之右手邊為右班（西班），左手邊為左班（東班），除了《頖宮禮樂疏》之舞譜兩班皆繪製

外，其他則以右班（西班）為主。

舞譜以舞者「全身」圖像為繪製的主體，也由於「全身」圖像的因素，使得整體動作清楚、一覽無遺，相對而言細部的部分如：手指動作、腳步變化、面部表情等則較為模糊，故可得知祭孔舞譜的記錄重點放置於人物的主體動作之上。在佾舞整齊、方正的表演形式下，使得舞蹈隊形的整齊與動作之一致性顯得更為重要，個人細微的動作呈現則較不明顯，故祭孔樂舞是以一整體性的團隊演出方式進行。

在圖譜繪製上，無論動作如何改變，祭孔樂舞中兩項重要的道具：翟和籥始終相當清楚，顯示繪製者特別注重於此，讓舞者能夠較為清楚的體悟翟、籥所放置的位置，而左手持籥、右手執翟的舞蹈形象亦相當清晰，故翟和籥在祭孔樂舞中的重要性可見一斑。

總體來說，祭孔舞譜在繪製上以人物全身圖像為主軸，以每一圖像為單位，各圖像皆為獨立的舞蹈動作，連貫全部圖像即為一完整的樂舞呈現。就記錄的視角來觀察，舞譜的重心似乎較為注重在觀賞者、樂舞教學者之用。

（二）歌詞

每一幅舞譜皆配有歌詞的記錄，相較於其他如譜字、動作述語等記錄要素來說，歌詞必與舞蹈圖譜同時出現，每一幅圖所搭配的歌詞皆會清楚書寫於其上，可見在學習舞蹈動作的同時，參照歌詞是非常必要的。

（三）譜字

《皇明太學志》、《三才圖會》以及《類宮禮樂疏》的舞譜中皆有譜字的記錄，這些譜字直接標上舞譜的圖像中，使得閱讀者可以輕易的唱詩、起舞甚至是練習樂器，同時完成詩、樂、舞三種要素的記錄。

由譜字記錄的統整中（可參照附錄二：五種祭孔文獻音樂比較表），發現《闕里志》的樂譜與其他文獻略有出入，[203]而有差異的部分在《類宮禮樂疏》中亦有發現，故研究者合理懷疑《類宮禮樂疏》在舞譜之譜字上即有可能參考自《闕里

[203] 《闕里志》本身舞譜並未有譜字記錄，研究者透過此書其他章節找到之樂譜進行比對。

志》，[204]另外，《三才圖會》亦有相當多不同的譜字記錄。然而，不論是《頖宮禮樂疏》、《闕里志》或是《三才圖會》的問題，依照律呂的規則以及樂譜編排方式來分析，應可歸類於謄寫錯誤的問題。

（四）動作述語

除了《闕里志》外，其他文獻的舞譜皆有動作述語的記錄。由於舞蹈為一連續性的藝術，僅用單張圖片的方式難以呈現連續的舞蹈動作，故在圖片旁附加動作的說明和敘述是非常重要的，不僅僅補充圖片的不足，在舞蹈意象的詮釋上亦有很大的幫助效果，而《頖宮禮樂疏》由於兩班同繪，所以兩班皆有述語記載。

觀察明代所有祭孔舞譜述語的內容，除了如「回身」、「向左躬身」、「正立」的動作敘述外，出現許多如「作揖」、「跪拜」、「謙」、「讓」等有關禮儀的詞彙，此外亦大量使用了「合籥」、「開籥」、「垂翟」等詞，可知「籥」、「翟」二項道具在祭孔樂舞中的重要性，兩項道具分持左、右手，在手部的動作中幾乎是以此為主，藉由道具的開合為動作的主體，故兩項道具在祭孔樂舞中具有相當重要的地位。

舞譜的記錄形式即以以上四項元素構成，其中以歌詞方式記錄詩文，以譜字記錄音樂，以人物動作圖像和動作述語進行舞蹈的記錄，在舞譜的內容上即包含了詩、樂、舞三者，此與祭孔樂舞「一字一音一舞」的特性相關。

二、五種舞譜之比較結果

在明代五種祭孔舞譜的綜合比對、分析下，研究者發現其中存在許多的問題，這些問題可能來自於版本差異、古書抄錄錯誤或繪製者之想法等等因素的影響。相較於其他四個版本的一致性，《頖宮禮樂疏》之舞譜內容與其他版本有很大的差異，可能李之藻對原有的祭孔樂舞動作曾進行修改，故本研究在舞譜的比較分析上有《頖宮禮樂疏》的變數存在。研究者以明代的五種祭孔舞譜進行比對得出數點問題如下：

[204] 《頖宮禮樂疏》僅有舞譜的譜字有差異，其他篇章之樂器分譜則無誤，故研究者懷疑舞譜部分可能直接參考他書所謄寫。

（一）《頖宮禮樂疏》舞譜的差異

觀察《頖宮禮樂疏》的舞譜，發現與其他版本的舞譜有很大的差異。透過舞譜中記錄舞蹈的兩大要素：「人物動作圖像」以及「動作述語」進行比對，發現此書在初獻與亞獻部分與其他版本有差異，終獻禮則與其他版本相同，是極為特殊的現象。[205]

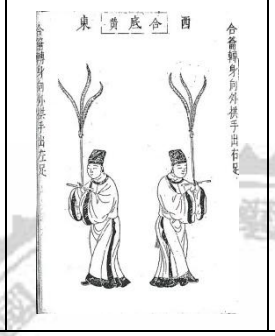
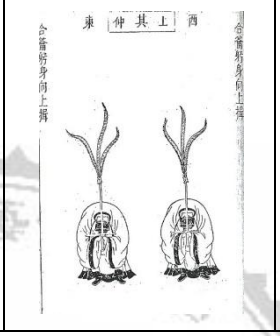
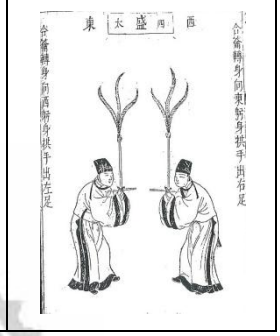
《頖宮禮樂疏》的初、亞獻禮舞譜儘管與他者不同，但在某些動作的形象上與其他版本相當類似，故研究者認為李之藻還是以當時的祭孔版本為基礎進行改編。如表 20 所示，兩者在動作的表現質地上相當接近，然而就舞譜內容的敘述上還是有相當大的差異，如「誰」字的動作述語中《南雍志》版本敘述為：「兩兩相對蹲東西相向」，《頖》書則敘述為：「合籥向內拱手出左足」[206]，兩者動作方向相同，手部亦皆為合籥的形象，但《南雍志》舞譜則有「蹲」的動作。如「底」字《南雍志》述語為：「正揖稍舞」與《頖》書的「合籥轉身向外拱手出右足」相較，則缺少許多動作細節上的微妙變化。如「盛」字《南雍志》述語為：「起平身出左手立」，其中「出」與「左手」皆是方向的記錄，而《頖》書為：「合籥轉身向東躬身拱手出右足」，兩者除了有無「合籥」動作的差異外，舞者方向更完全相反。

由以上的比較中可以發現，《頖宮禮樂疏》在某種程度上可能有參考當時祭孔樂舞版本而進行改編的動作。

[205] 在舞譜的比較上人物動作圖像可能會有繪製上的差異，圖譜上所注的動作述語則成為重要的比對依歸，《頖宮禮樂疏》在終獻禮的比對部分儘管圖片有動作或角度的差異，但在動作述語的描述上則大體相同，故研究者認為此書的終獻禮舞蹈動作可與其他版本共同進行探討。

[206] 其他舞譜版本皆繪製「右班」的舞圖，相對應《頖宮禮樂疏》舞譜則為「西班」的部分。

表 20：《類宮禮樂疏》「誰底其盛」句舞譜比較表

南雍志				
類宮禮樂疏				

（二）左、右不分

前文提到祭孔樂舞分為左、右兩班，以大成殿之右手邊為右班，左手邊為左班，而研究者發現明代祭孔舞譜內容有著左右不分的現象存在。在明代祭孔舞譜中，除了人物動作圖象所表現的動作方向外，譜上所記載的述語亦有標明動作方向的功能。在述語中常以「裏外」、「東西」、「左右」等相對方向的概念進行記載，其中「裏外」、「東西」是為較精準的概念：如「裏外」是以舞者兩班的形式為準，兩班中間為「裏」，相反方向則為「外」；「東西」為絕對的概念，一般以大成殿（坐北朝南）為準，大成殿之左手邊為「東」方，右手邊為「西」方，兩者概念較不容易混淆。然而，祭孔舞譜中常出現的「左右」則難以確定其主體為何？較難了解其記載方式是為舞者的左右，或大成殿之左右。

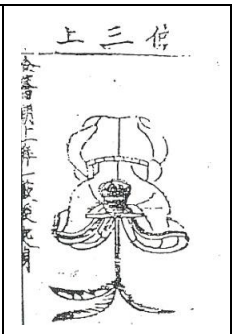
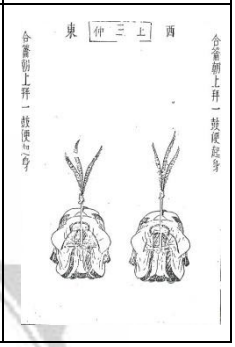
如圖 16 所示，述語分別為：「右側身垂手向裏垂手舞」、「右向裏垂手舞」可知其所指的「右」乃是與「裏」為相同的方向，亦是以舞者為主體的「左右」概念。

圖 16：《皇明太學志》舞譜左、右圖例[207]

表 21 之「登獻惟三」句圖示，其順序分別是向「左」、向「右」、向「左」合籥舞，但觀其舞譜動作則是以大成殿之主體為主，並非以舞者自身的左右方向為準，故舞譜的左右方向概念似乎有不同的標準存在，然而同一句樂章的舞圖在《頖宮禮樂疏》中則另有不同表現。如表 21 之整理，《頖》書所相對的為西班的位置，兩者述語相同，動作方向確完全相反。其中，句首「登」字在《頖》書的述語為：「躬身向左合籥舞」與《皇》書的述語完全相同，但舞圖中為舞者自身的左邊方向，兩者方向完全相反，李之藻可能發現其中左右不確定的問題，在同句後半的「獻」、「惟」字中將「向右」、「向左」改示為「向東」、「向西」等較為精確的記錄方式，故同一份舞譜中，同時存在著以「東西」、「左右」等方向字詞的混用，而舞譜中「左右」方向的敘述，似乎沒有較為統一的標準。

[207] 明 • 郭盤，1996，頁 53。

表 21：《皇明太學志》與《頖宮禮樂疏》之「登獻惟三」句比較表

皇明太學志				
頖宮禮樂疏				

（三）排版錯置

排版錯置的情況主要出現在《闕里志》與《南雍志》兩部舞譜的內容中。由五部祭孔舞譜的文獻進行交叉比對後，發現在以上兩部文獻中之「薦羞神明」、「庶幾昭格」句以及「登獻惟三」、「於嘻成禮」句有排版錯置的現象。

首先是《闕里志》之「薦羞神明」、「庶幾昭格」句之比較，如表 22 所示，《皇明太學志》與其他舞圖相同，故選之作為比較。表中可以發現《闕里志》之「薦羞神明」句的舞圖與《皇》書之「庶幾昭格」句舞圖完全相同，反之，《闕里志》的「庶幾昭格」句舞圖亦與《皇》書之「薦羞神明」句相同，由於《皇明太學志》與其他版本的舞譜內容中並無差異，故研究者合理懷疑《闕里志》在此二句的內容中產生排版錯置的情況。

表 22：《闕里志》與《皇明太學志》之「薦羞神明」、「庶幾昭格」句舞譜比較表

闕里志	薦	羞	神	明	庶	幾	昭	格
皇明太學志	太薦四	南羞工	貴神六	林明尺	南庶工	及幾林	仲昭上	太格四

相同情況亦出現於《闕里志》與《南雍志》的「登獻惟三」、「於嘻成禮」句中。如表 23 所示，由於二書的舞譜圖形一致，而《南雍志》舞譜中有述語的記錄，故表列《南雍志》的舞圖為代表並與《皇明太學志》之舞圖進行比對。表中一樣出現以句為單位，兩句圖形相互錯置的情形，由《南雍志》所錄的述語更可以佐證圖形錯置的問題。如表中「登」、「獻」二字述語分別為向左、向右「合籥」舞，但圖中僅以「開籥」呈現；「惟」字更敘述「躬身復向左合籥舞」，圖中僅有向前鞠躬的動作，述語與人物動作圖像不相符，以兩句之圖形相互對調方可相互符合，故舞譜中存在排版錯置的現象。

表 23：《南雍志》與《皇明太學志》之「登獻惟三」、「於嘻成禮」句舞譜比較表

南雍志	登	獻	惟	三	於	嘻	成	禮
皇明太學志	仲登上	太獻四	林惟尺	仲三上	貴於六	工嘻	林成尺	仲禮上

（四）錯字

舞譜中錯字的情形主要出現在譜字以及述語的記錄兩部分，其中譜字中錯字的問題可參照本書所整理之附錄二：五種祭孔文獻音樂比較表，而關於述語中錯字的部分皆出現於《三才圖會》之舞譜中。

藉由五種祭孔舞譜的比較，將《三才圖會》中有錯字的舞圖整理為下表 24。由表 24 的整理中可發現，大部分的錯字是由於字型相近而產生的錯誤，如：「揖」記成「楫」、「回」字成「向」或「面」、「上」字誤記成「正」，這些錯字雖然為數頗多，但藉由字形的猜想使讀者不容易會錯意，但其中如「正」蹲誤記為「三」蹲、三「鼓」畢起身誤記為三「夜」畢起身等等錯誤則會對祭孔舞蹈之內容產生影響，故透過不同版本的比對，方可獲得較為準確的文獻內容。

表 24：《三才圖會》錯字整理表

舞譜圖								
述語	正「楫」稍舞	「向」身再謙退步側身向外高「上」衡面朝上	正蹲朝「正」	「面」身正立	「外向」落簫面朝上	「三」蹲	「向」身再謙兩班上下東西相向合簫立	躬身朝南受之三「夜」畢起身
更正	揖	回、止	上	回	向外	正	回	鼓

（五）連續動作的片段選取差異

祭孔舞譜在記錄的本質上乃是以人物動作圖像為主，配上動作述語的附加說明，也由於圖像的特性，在記錄上僅能擷取一連續動作的片段，使得不同版本的舞譜在擷取的片段上有著差異性的存在。

如表 25 所示，《南雍志》與《三才圖會》兩部文現在相同動作、相同述語的情況下有著片段的選取差異，如「度」字之述語描述為：「稍前向外垂手舞」，而《南雍志》之圖的動作仍面向前尚未外轉，《三才圖會》之圖則呈現「向外垂手」

的結束動作；另外如「前」與「無」字皆表示「合手謙進雙手合籥」的概念，《南雍志》圖之動作為謙進後起身的完成動作，《三才圖會》之圖則繪製舞者謙進的當下，兩者在動作的進行中有時間差。由於舞譜是使用圖片的記錄方式，在圖片片段的特性下，使得舞譜雖然是記錄同一動作，卻可能呈現出不同的樣貌。

表 25：《南雍志》與《三才圖會》之片段差異比較表

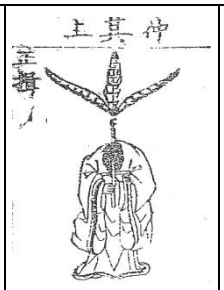
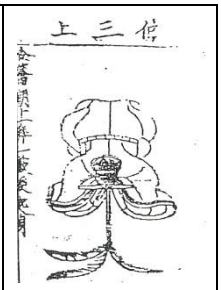
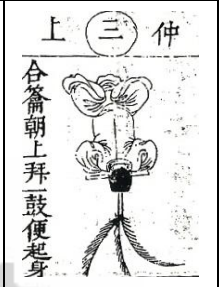
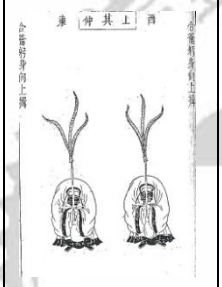
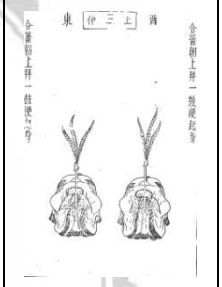
南雍志			
三才圖會			
述語	稍前向外垂手舞	向前合手謙進步雙手合籥	合手謙進步向前雙手合籥翟

（六）動作難以精確繪製

祭孔舞譜由於以人物動作圖像為主，故在圖像的動作表現上與繪製者的繪圖能力有很大的關聯。以圖像作為記錄動作的媒介，在有限的平面上，任何繪圖因素如角度、筆觸、形狀等等皆會影響到舞蹈動作所呈現出的效果。

五種祭孔舞譜中，《闕里志》、《南雍志》和《皇明太學志》三種不論是動作形象還是繪製風格上相當接近，內容中除了前述排版錯置的問題外，基本上三者有很大的相似性，可能各作者相互參考轉錄而成。《三才圖會》及《類宮禮樂疏》的舞譜繪製可能重新設計過，人物的形象與前三部作品有很大的差異，在動作表現上呈現出不同的效果。

表 26：《皇明太學志》、《三才圖會》及《類宮禮樂疏》之動作精確度比較表

皇明太學志				
三才圖會				
類宮禮樂疏				
述語	正揖	開籥朝上正立	向外開籥舞	合籥朝上拜一鼓便起身

由表 26 的整理中，可發現光是「其」字的「正揖」動作即有三種不同的動作質地呈現，三者作揖的角度各有不同，以《類》書的角度最為低，尤其《三才圖會》更將翟垂地，其間的涵義也因此而改變。「洋」字動作為「開籥朝上正立」，而三者的開籥方式略有不同，尤其以《類》書所繪製的開籥角度為最大。「神」字動作為「向外開籥舞」，外開程度的多少皆不同，以《類》書之外開角度為最大，將近全身向外側轉的程度。「三」字皆為「跪拜」的動作，由於繪製方法的關係，《三才圖會》的舞圖因為角度的偏差，使得整個動作將近「倒立」的狀態，《類》書也因為繪製角度的關係，動作呈現出來較像「鞠躬」而非「跪拜」，三者皆呈現出不同的動作質地。

由於述語相當精簡，使得動作在繪製上難以精確的符合創作者的原意，即使在相同述語的描述下，也由於繪畫方式的不同，使動作呈現出很大的差異性。

由上文的五種祭孔舞譜版本的比較中，可以發現《頖宮禮樂疏》舞譜本身進行頗多的改編，與原來版本的舞譜有很大的不同；[208]《闕里志》舞譜本身未有述語的記載，加上某些章句與《南雍志》相同有著排版錯置的問題；《三才圖會》舞譜述語頗多訛誤，在人物動作圖像中繪製的動作精確度不足。相較以上四種版本所存有的問題，《皇明太學志》無論是在述語的內容記載、左右方向的概念上、動作質地之精確度等等皆有較完整而確實的記錄，故以下有關舞蹈動作的分析，皆以《皇明太學志》之舞譜版本為主。

第二節　祭孔舞蹈之特質

本節以探討祭孔舞蹈的內容為主，藉由各舞譜版本的比對與分析後，深入其中舞蹈所蘊含的特質，故以下將由樂舞的動作以及形式二部分分別進行探討：

一、舞蹈動作特質

《樂律全書》中提到：「是故武舞則朱干玉戚所以表其功也，文舞則夏翟羽籥所以昭其德也，此二舞之器不同也。武舞則發揚蹈厲所以示其勇也，文舞則謙恭揖讓所以著其仁也，此二舞之容不同也。」[209]以舞器及舞容二部分來探討文、武舞的特質，而祭孔樂舞屬於文舞的範疇，故取翟、籥兩項舞具之用，其中文舞之容以「謙恭揖讓」四字為主，此亦是構成祭孔樂舞的動作基礎。

關於祭孔樂舞的動作分類，清代汪紱（1692-1759）在其《樂經律呂通解》書中建立以立之容、舞之容、手之容、身之容、手之容、步之容、足之容、禮之容等八項動作元素進行分類的舞蹈系統，其原文內容為：

> 立之容五：一向內立，兩階對立；二向外立，兩階相背；三朝上立，俱正向北；四相對立，同階兩兩相對；五相背立，同階兩兩相背。
>
> 舞之容二：一向內舞，兩階相顧作勢；二向外舞，兩階相負作勢。

[208] 本研究以祭孔「詩、樂、舞」合一作為探討主題，在《頖宮禮樂疏》完成以前祭孔樂舞已行之已久，祭孔的詩、樂、舞皆以完備，然而無法確知李之藻進行舞蹈動作改編的目的與方法，也因此非本文探討的重點，故在舞譜動作的分析上不使用《頖宮禮樂疏》之舞譜版本。

[209] 明 • 朱載堉，1986，頁 525。

首之容三：一仰首；二俯首；三側首，左右顧也。

身之容五：平身，起身正立；躬身，曲身正立；側身，正立而左右轉；回身，轉過；蹲身，開兩膝直身下坐，亦作存身。

手之容五：起手，一手高舉；垂手，順手下垂；出手，手前伸；拱手，兩手合舉；挽手，以手相持。

步之容二：進步；退步。

足之容七：點足，起足根以尖著地；蹺足，以足跟著地，起足尖上向；出足，進足稍向前；曲足，膝前出，足後卻；移足，遷位；交足，以左足加右足，或以右足加左足；蹈足，反履底向上。

禮容九：一曰授，屈身出手下賜；二曰受，屈身出手上承；三曰辭，拱手後退；四曰讓，拱手向左右；五曰謙，低首屈身拱手；六曰揖，兩肘平出，拱手齊心；七曰拜，低首屈身，揖下至地；八曰跪、叩首，屈膝坐地，首至地；九曰舞蹈，蹺一足，屈一足，拱手左右讓。[210]

文中非常詳細的由首、身、手、步、足等身體部位以及立、舞兩個身體動作，最後則是總結以九個禮儀動作，每個範疇中可再細分出各種不同的動作形式，其中禮容的九個動作中如:揖、拜、讓等等禮儀性的動作皆是祭孔樂舞中顯著的特質，並透過這些動作的呈現來對孔子表達莊重、尊崇的理念。

祭孔樂舞中籥、翟是舞蹈重要的道具，透過舞譜中的人物動作圖像以及動作述語的觀察，發現祭孔舞蹈基本上是以此二項道具為動作的主導。其次，則是「謙恭揖讓」的中心思想架構下，引發出一系列如：作揖、鞠躬、跪拜等等關於禮儀與儀式相關的動作，也由於祭孔樂舞有如此的特質，故能在眾多舞蹈中保有其獨特性。故本研究之祭孔舞蹈動作特質的分析，將由以下「舞具動作」以及「禮容動作」二部分進行探討：

[210] 整理自《樂經律呂通解》卷五，大成樂譜第六。清 • 汪紱，1984，頁 701。

（一）舞具動作

祭孔樂舞之舞具與舞蹈動作息息相關，而關於籥、翟二項舞具本身即含有特殊的象徵意義，故先由文字本意進行探討。

「籥」原字為「龠」，《說文解字》曰：「龠，樂之竹管，三孔，以合眾聲也。从品侖，侖理也。」[211]表示「籥」為一種樂器，並且由其字本意即含有「倫理」之意，然而其中並未論述為何由樂器的概念引申至「倫理」的概念。而《類宮禮樂疏》中提及：「龠即律也，黃鍾之律，萬事根本。」[212]即以黃鍾律的長度作為「籥」的規格來製作，故「籥」字除了吹管樂器的本意外，尚有「衡準」、「準則」的概念存在。

另一項舞具「翟」如《說文解字》提到：「翟，山雉也，尾長。」[213]為一種山雉的尾羽，而為何在文舞中作為道具使用，如《類宮禮樂疏》記載：「雉身有文章，其性耿介，故先王貴而用焉。用於五玉三帛二生一死之屬，貴其性也；用於山龍華蟲藻火，貴其文也；用之於舞，則取其耿介而文章類士德也。」[214]乃是因原生動物的性格及物品本身所散發的特質。兩項舞具之型制如下圖 16 所示：

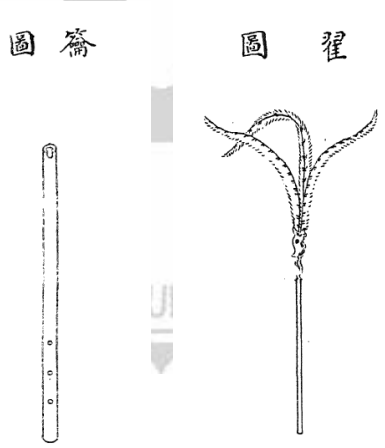


圖 16：籥與翟圖[215]

[211] 漢 • 許慎，2001，頁 85。
[212] 明 • 李之藻，1970，頁 841。
[213] 漢 • 許慎，2001，頁 140。
[214] 明 • 李之藻，1970，頁 845。文中「五玉三帛二生一死之屬」皆是禮儀中使用之物，泛指祭品而言；「山龍華蟲藻火」皆是服裝上之紋飾，即為色彩裝飾之用。
[215] 同上注，頁 844、847。

籥與翟作為祭孔樂舞的特色之一，兩項舞具不僅僅只有象徵的意涵，在樂舞中的許多動作是以此二項舞具的使用為主軸。關於籥與翟在樂舞中的使用方式與動作概念，在許多文獻並未提及，而朱載堉在《樂律全書》中簡短的提到：

> 凡執籥秉翟者皆左手籥右手翟，未開舞時籥在內翟在外，籥橫而翟從，蓋左手屬陽右手屬陰，陽主於聲陰主於容，故左籥而右翟也。和順積中英華發外，故籥內而翟外也。籥象衡運準平，翟象表端繩直，故籥橫而翟從也。除左右挽舞外，執之手與心，平常不離於心也。[216]

由上段文獻可知祭孔樂舞的基礎即是以「左手持籥」、「右手執翟」為主，而「籥內翟外」、「籥橫翟直」即是手持舞具的方法，在動作概念上則多在胸前舞動、「平常不離於心」。由籥與翟在樂舞中動作的使用分析中，即可發現二項舞具由於手持的關係，基本上即包含了所有舞者上半身的動作表現，故先以籥、翟二項舞具動作起始，進行祭孔舞蹈動作特質的探討。

在祭孔舞譜共九十六張的舞圖中，動作述語中提到「籥」字共四十七張（可參照附錄四：《皇明太學志》舞譜述語整理表），而提到「翟」字者僅有四張，且多半為「舉籥垂翟」、「平執籥翟」等附加於「籥」之後的附屬動作，如同李之藻上文所述的「籥橫而翟從，蓋左手屬陽右手屬陰」以翟隨籥、陰附陽的概念，故儘管二項舞具皆為樂舞中的重要道具，其動作表現上依舊以籥為主。

在祭孔舞譜中，包含「籥」字述語者共有四十七張舞圖，已將近整體祭孔舞譜圖片的半數，可見其「籥」在祭孔樂舞中的重要性。關於籥、翟的舞動方式，《樂經律呂通解》歸納出十一種方法：

> 一曰執，翟縱籥橫齊肩執之；二曰舉，舉之齊眉；三曰衡，平衡於心；四曰落，盡手向下執之；五曰拱，向前正舉；六曰呈，向耳偏舉；七曰開，翟籥縱橫兩分；八曰合，籥翟縱橫相加；九曰相，籥翟縱合如；十曰垂，翟籥各分，順手向下；十一曰交，籥翟相接而不合。[217]

[216] 明 • 朱載堉，1986，頁 532。
[217] 清 • 汪紱，1984，頁 701。

此十一種方法對照舞譜中關於「籥」字的述語記載，則以「開籥」、「合籥」、「舉籥」、「落籥」、「交籥」、「拱籥」等六項舞具動作的專有名詞為主，剩下的僅有「以翟相籥」、「呈籥耳邊」二句的動作描述，故整體樂舞的舞具動作皆是以此六項動作基礎組成，以下將分別進行六項舞具動作的探討：

1、開籥

舞者左手持籥、右手執翟，而籥在內、翟在外，故「開籥」不可能只有左手的籥向外開，乃是兩臂同時向外作張開的動作。

祭孔舞譜中，記錄「開籥」的舞圖共十五張，為六項舞具動作中最多的一種。分析所有舞譜中「開籥」之舞圖，發現依照舞蹈方位的變化，「開籥」動作僅有三種形式：「向外開籥」、「向裏開籥」、「正立開籥」，如表 27 所示之人物動作圖可看出無論舞者方向如何變化，此三種形式持籥、翟的動作完全相同，舞者左右手水平外開，依舊保持「籥橫翟直」的手持方式。在「開籥」的動作完成後，由於雙手手臂外張，使舞者形體擴張，因此存在著開闊、舒展的動作觀感。

前文提到《頖宮禮樂疏》的記載：「未開舞時籥在內翟在外」，可見左手籥在內側、右手翟在外側是為樂舞開始前的準備動作，樂舞開始時則「開」舞，亦即「開籥」，是為樂舞的開始，故「開籥」動作包含舞譜中的「自生民來」句的「自」字以及「百王宗師」的「百」「王」二字，皆為樂章起始的第一個字。

表 27：《皇明太學志》「開籥」舞圖類型整理表

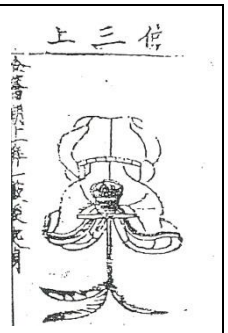
	向外開籥	向裏開籥	正立開籥
舞圖			
述語	稍前向外開籥舞	蹈向裏開籥舞	開籥朝上正立

2、合籥

「合籥」與「開籥」是為相反的動作，「開籥」是將籥、翟水平外開，「合籥」則是將籥、翟水平合併，兩者的動作性質相同，僅存在方向開、合的差異。

由於祭孔樂舞「籥橫翟直」的動作準則，故「合籥」動作完成時，籥與翟會呈現「十字」交叉的呈現，也由於左、右手向內收攏，在動作型態上給予人虔誠、謙卑的性格，故動作性質上常伴隨著跪拜、謙讓等其他動作的結合。

表 28：《皇明太學志》「合籥」舞圖類型整理表

舞圖						
述語	舉翟三合籥	向前合手謙進步雙手合籥	合手謙進步向前雙手合籥存謙	回身再謙兩班上下東西相向合籥立	合籥翟朝上正立	合籥朝上拜一鼓便起身

如表 28 所示，其中「前」、「德」、「敷」三字的「合籥」動作前皆配合「謙讓」的舞容姿態，舞者身體謙進一步後順勢雙手前伸完成「合籥」的動作，可使整體姿勢流暢而不停滯。「馨」字與「三」字是「合籥」動作中的兩個極端，一個「合籥」正立，一個是「合籥」跪拜。「明」字在全舞譜中最為特殊，是惟一「合籥」三次的字，可能有著特殊的涵義。故由以上表列的圖示觀察，「合籥」動作有著虔誠、謙敬之象徵意義。

3、舉籥

「舉籥」動作在整體舞譜中共有九張舞圖，也因為「舉籥」方向的不同，分為前、裏、外三種方位。

「舉籥」是在「合籥」的基礎上將籥、翟同時上舉的動作，如表 29 所示，舞者雙手「合籥」，雙手上舉將進至面部的高度，也由於此動作是以「合籥」為

基礎，故在「舉籥」動作之前一動作必是雙手合併的「合籥」動作，如此方能使「舉籥」順利的上舉。表中舞圖無論是哪個方向的「舉籥」動作，其始終配合「躬」身的舞容姿態，也因為「躬」身的原故使舞者上半身下移，雙手上舉，可以非常流暢的完成「舉籥」的動作。由於「舉籥」有上舉的特性，在動作表現上如同「推崇」、「獻上」等意涵。

表 29：《皇明太學志》「舉籥」舞圖類型整理表

舞圖				
述語	起辭身向外高舉籥而朝	雙手舉籥翟躬身	三舞蹈舉籥向左躬身舞	舉籥向右躬身舞

4、落籥

「落籥」與「舉籥」是為相反動作，在「合籥」的基礎上將籥、翟下放，在整體舞譜中，「落籥」動作的舞圖僅有三則。

如表 30 所示，舞者雙手依然保時「合籥」的基礎，而身體卻保持側身的姿態，亦即在「落籥」的同時舞者身體同轉向側身旁移，故在「落籥」動作發生前，舞者必須為正面或反方向的動作，如此方有進行側身及下落的空間。其中姿態的側身使本身身體位置較低，而述語中「落籥」時皆配上了「面朝上」的頭部變化，使得本動作容易使人聯想到朝上「仰望」的意涵。

表 30：《皇明太學志》「落籥」舞圖整理表

舞圖			
述語	向外落籥面朝上	側身向外落籥面朝上	側身向裏落籥

5、交籥

「交籥」動作在祭孔舞譜中相當特殊，僅有二張舞圖。關於「交籥」的動作描述，在《樂經律呂通解》有記載：「籥翟相接而不合」[218]，「交」即有接合、相錯之意，如表 31 所示，舞者將雙臂交錯內攏，使得原本在右手的翟收攏至左脅下，故「交籥」即為使籥、翟同時向內收攏至舞者懷中之動作形式。

由於「交籥」動作有雙手內包收攏的性質，故使肢體表現出如拘謹、約束的情緒感受，而舞譜中皆與東西班「兩兩相對」的動作結合，產生如以禮相待、禮尚往來的舞蹈呈現。

表 31：《皇明太學志》「交籥」舞圖整理表

舞圖		
述語	兩兩相對交籥兩班俱東西平執籥	兩班上下兩兩相對交籥

[218] 清 • 汪紱，1984，頁 701。

6、拱籥

「拱籥」在全祭孔舞譜中亦僅有二張舞圖，其中「拱」之動作乃是雙手相合，臂的前部上舉，以示恭敬之意，如《樂經律呂通解》中所述之「向前正舉」[219]，是為「拱籥」。

如表 32 所示，圖中舞者以「合籥」的動作為基礎，雙手向前正舉「拱籥」。在舞者的動作表現上，「拱籥」皆配合躬身的身體姿勢，加上低頭的動作，使得身體整體高度降低，有如謙卑的姿態，也由於「拱籥」的上舉形象，使舞者動作有如尊崇、崇敬的涵義。

表 32：《皇明太學志》「拱籥」舞圖整理表

舞圖		
述語	躬而受之躬身朝上拱籥而受之三鼓畢起	拱籥躬身而受之

祭孔樂舞中舞具籥、翟的使用不僅僅只限制於舞者上半身的擺動，而是經常配合其他動作達到一整體的連貫動作，故可發現祭孔樂舞儘管強調「一字一音一舞」的特質，但在「一舞」的名詞中，並非指一個動作，而是指一個連串的動作而言。籥、翟的舞具本身即含有象徵意義，在兩者舞動的同時亦會依動作的形象表現出特殊的涵義，如躬敬的、拘謹的、推崇的等等動作涵義。而在眾多舞具動作中以「開籥」、「合籥」兩者為最大宗，可知祭孔樂舞的動作中以籥、翟的開合使用作為基礎，並衍生出如：舉、落、交、拱等等之動作形式。

[219] 清 • 汪紱，1984，頁 701。

（二）禮容動作

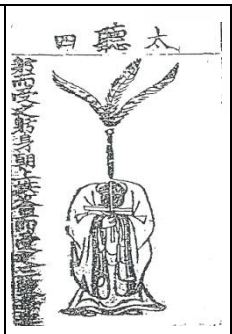
《樂經律呂通解》提到禮之容有九種，分別是：授、受、辭、讓、謙、揖、拜、跪叩首、舞蹈等九種禮儀動作，然而對照舞譜述語的記載後，發現《皇明太學志》舞譜述語中並未提到授、讓、跪等三則動作，無法得知其在舞譜圖片上的表現為何，故本段由受、辭、謙、揖、拜、舞蹈等六種禮容動作進行探討：

1、受

受，在字義上即為「接受」之意，《說文解字》曰：「受，相付也。」[220]亦即被賦予者是為受者。在動作表現上為「屈身出手上承」[221]彎曲身體雙手上承有如承接之狀。

如表 33 所示，舞者「躬身」低頭、雙手上舉，此五張舞圖中僅管述語略有差異，動作表現上非常相近。表中「聽」與「格」字述語皆提到「拱籥」動作，而觀此五張舞圖中，舞者皆是實行「拱籥」的動作形式，故「受」的禮容表現即是建立在「躬身」、「拱籥」之上，將自身肢體位階降低，雙手上拱提高對方的地位，表現出付者高、受者低的形象。表中之「聽」、「格」、「禮」字分別是三獻禮樂章之最後一字，可知創作者在樂舞的設計上，於每個樂章結束時以「受」之禮容動作作收。

表 33：《皇明太學志》「受」之舞圖整理表

舞圖					
述語	躬而受之躬身朝上拱籥而受之三鼓畢起	躬而受之	拱籥躬身而受之	躬身而受之	躬身朝上而受之三鼓畢起身

[220] 漢 • 許慎，1999，頁 162。
[221] 清 • 汪紱，1984，頁 701。

2、辭

「辭」則與「受」在字詞涵義上相反，如《說文解字》曰：「辭，不受也。」[222]，亦即「辭讓」、「推辭」之意，在舞譜中關於「辭」動作的舞圖僅有兩則。在動作表現上為「拱手後退」[223]，然而在表 34 的整理中發現，舞者先進行「起辭身」的動作後即進行下一動作，故舞圖中僅繪製了舞者最後的結束動作，而無法觀察「辭」動作本身的變化。

由述語的「起辭身」記錄來推論，在「辭」動作啟動前舞者必是身體位置較低的姿勢，如表中「來」字之前為「民」字，述語為「合手蹲朝上」;「成」自前一字為「具」字，述語為「正揖」，故由此推斷「起」乃因此動作的變化而起，「起」後「辭身」則拱手後退，由舞圖中可發現舞者雙手依舊保持「合籥」的動作，在「合籥」的基礎上方能做到拱手的表達，配合腳部的些微後退方能有「辭」讓之意。

舞譜中僅有的二則「辭」之動作，皆出現在樂章句中的最後一字，如「自生民來」之「來」字、「粢帛具成」之「成」字，顯示創作者將「辭」動作作為句式結束的意圖。

表 34：《皇明太學志》「辭」之舞圖整理表

舞圖		
述語	起辭身向外高舉籥而朝	起辭身挽手復舉籥正立

[222] 漢 • 許慎，1999，頁 749。
[223] 清 • 汪紱，1984，頁 701。

3、謙

《說文解字》曰：「謙，敬也。」[224]，段玉裁注曰：「敬肅也，謙與敬義相成。」[225]亦即敬讓而不自大，如「謙虛」、「謙卑」的表現。

在動作呈現上，以「低首屈身拱手」[226]為主，以「低首」和「屈身」來降低自身高度展現「謙卑」的精神，以「拱手」抬舉對方表達敬意。如表 34 所示，全舞此中有關「謙」動作共七則，舞圖中舞者皆屈身以表「謙卑」，手部動作上拱手「合籥」表達敬意，而腳步動作可由述語歸納出「謙」包含了「謙進步」以及「謙退步」兩種表現形式。表中除了「德」字外，包含「度越前聖」句之「前聖」、「時祀無斁」句之「無斁」、「神其寧止」句之「寧止」，皆是兩字同時出現「謙」的動作，而且前字合手「謙進步」後字回身「謙退步」，以一進一退表達「謙」的動作意涵。故「謙」在執行時儘管以字為單位呈現，但在意念上可能必須合兩動作來觀察，以一進一退、一正一側的表現，方能表達完整「謙」之意涵。

在祭孔樂章中，含有「謙」動作如：「度越前聖」、「時祀無斁」、「神其寧止」等句子皆是各樂章中的第四句，且在句中的最後二個字表現，亦是整曲樂章的置中部分，可見創作者在祭孔樂舞的結構上經過縝密的設計。

表 35：《皇明太學志》「謙」之舞圖整理表

舞圖							
述語	向前合手謙進步雙手合籥	回身再謙退步側身向外高止衡面朝上	合手謙進步向前雙手合籥存謙	合手謙進步向前雙手合籥翟	回身再謙兩班上下東西相向合籥立	進步向前雙手合籥謙	回身東西相向手謙

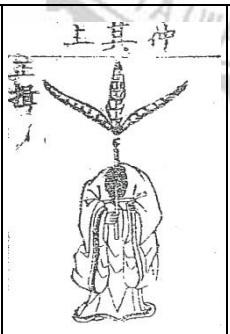
[224] 漢 • 許慎，1999，頁 94。
[225] 同上注。
[226] 清 • 汪紱，1984，頁 701。

4、揖

「揖」為禮儀中經常使用的動作，《說文解字》曰：「揖，攘也。」[227]而「攘，推也。」[228]，段玉裁引鄭玄注曰：「推手曰揖，凡拱其手使前曰揖，凡推手小下之為土揖，推手小舉之為天揖，推手平之為時揖也。成十六年，敢肅使者則若今人之長揖。」[229]其中提到「肅」即為「肅拜」，手拜至地。關於「揖」的多種分類，余雲華在其書《拱手 • 鞠躬 • 跪拜：中國傳統交際禮儀》中解釋：「對庶姓、沒有關係者，推手時稍稍往下，稱『土揖』。對異姓有婚姻關係的，平手推，叫『時揖』。對同族同姓的就用『天揖』，推手時稍微舉高。用於略尊於己者，叫『長揖』，即身體站立略折，兩手合抱拱手高舉，然後自上而下移。」[230]可發現依據對象身分地位的不同，其作揖的形式略有改變，而眾多作揖手法中以「長揖」最為高級而莊重，雙手合抱高舉，身體前傾如鞠躬而下。

觀察表 36 之整理，舞者合手高舉前傾而拜，為最為莊重的「長揖」動作。舞譜述語中無論是「正」、「朝上」、「躬身」的描述皆是補充作揖的方位和動作形容，其中「具」、「之」、「牲」三字舞圖動作非常相似，皆為長揖「垂翟」表現，而「底」與「其」字同為「誰底其盛」句的內容，二字排列緊密，故在其「作揖」的形象上與其他三者不同，呈現長揖「舉翟」的差異，可見在同一動作上，因內容的改變會使動作產生形式表現上的差異。

表 36：《皇明太學志》「揖」之舞圖整理表

舞圖					
述語	正揖稍舞	正揖	正揖	正揖朝上	躬身正揖

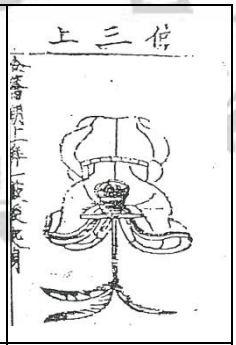
[227] 漢 • 許慎，1999，頁 600。
[228] 同上注，頁 601。
[229] 同上注，頁 600。
[230] 余雲華，2003，頁 154。

5、拜

「拜」之動作存在許多不同的解釋，如《說文解字》曰：「拜，首至手也。」[231]，注曰：「跪者所以拜也，既跪而拱手而頭俯至於手與心平，是之謂頭至手。」[232]可知此所述之「拜」為「跪拜」而言。而《樂經律呂通解》記載釋奠舞禮之容曰：「七曰拜，低首屈身，揖下至地；八曰跪、叩首，屈膝坐地，首至地。」[233]將「躬身拜」與「跪拜」分為兩種不同的禮容。

在先秦典籍中記載著「九拜」的分類，如《周禮》〈春官宗伯〉：「辨九拜，一曰稽首，二曰頓首，三曰空首，四曰振動，五曰吉拜，六曰凶拜，七曰奇拜，八曰褒拜，九曰肅拜，以享右祭祀。」[234]，其中稽首、頓首與空首最易於混淆，余雲華解釋曰：「行此禮時（稽首），拜者必須屈膝跪地，左手按右手拱手至地，手在膝前，然後頭伏在手前邊地上停留一段時間。……頓首……與稽首同，只是俯身引頭至地就立即抬起。空首者，先以兩手拱至地，乃頭至手，是為空首，以其頭不至地，故名空首。」[235]，其中以「稽首」之拜禮為最尊貴，如表 37 所示，兩張舞圖皆跪至地，手、頭皆貼地而拜，在時間上必須「拜一鼓畢」方可起身，在地上停留一段時間，故在樂舞中的「拜」乃指「稽首」禮而言。

表 37：《皇明太學志》「拜」之舞圖整理表

舞圖		
述語	拜一鼓畢即起躬身	合簫朝上拜一鼓便起身

[231] 漢 • 許慎，1999，頁 601。
[232] 同上注。
[233] 清 • 汪紱，1984，頁 701。
[234] 《周禮注疏》，1979，頁 386-387。
[235] 余雲華，2003，頁 146。

舞譜中有關「拜」之動作僅有二則舞圖，分別是「薦羞神明」句的「明」字以及「登獻惟三」句的「三」字，兩字亦是初獻與亞終獻禮的倒數第二句的最後一字，「拜」即是以最高的敬意呈現，象徵獻禮即將到達最高潮而告一段落。

6、舞蹈

在此所述的「舞蹈」為特殊的意涵，《樂經律呂通解》解釋曰：「蹺一足，屈一足，拱手左右讓。」[236]可知「舞蹈」即為手、足相互配合之動作，雙腳交互踩踏配合拱手的左右擺動。舞譜中關於「舞蹈」動作僅有二則舞圖，兩者動作相異。

由表 38 的舞圖觀察，二則舞圖動作有很大的差異，在述語中發現「舞蹈」皆是其字的開始動作，在「舞蹈」後即以「垂手外舞」或「左躬身舞」的動作作收，故二圖呈現不同的動作形象。其中較為特別的為「庶」字，述語記載「三舞蹈」，亦即「舞蹈」三次，展現一連串的連續舞動，表達獨特的動作意涵。「舞蹈」動作在舞譜中顯得相當特殊，因其手、足間連續性舞動的呈現，使得動作上展現出能量與生機勃勃的形象。

表 38：《皇明太學志》「舞蹈」之舞圖整理表

舞圖		
述語	稍前舞蹈兩班上下俱垂手向外舞	三舞蹈舉籥向左躬身舞

以上受、辭、謙、揖、拜、舞蹈等六項禮容動作是祭孔樂舞的主體，這些動作本身即含有如字面上之象徵意義，透過如：低頭、躬身、拱手、蹲、跪等等身體的頭、手、身、足元素變化來呈現較為抽象如：辭讓、謙虛、崇敬等等的概念。

[236] 清 • 汪紱，1984，頁 701。

《樂經律呂通解》提到禮之容有九種：授、受、辭、讓、謙、揖、拜、跪叩首、舞蹈，然而經由舞譜內容的分析後，發現祭孔樂舞的動作中舞者多是擔任「受者」的被動角度，故並未有「授」之如此主動的動作出現，「辭」的動作中約略含有「讓」的動作概念，「拜」由於是全身下跪叩頭的「稽首」禮，故本身即包含了「跪叩首」的形式，故研究者認為整體祭孔樂舞的禮容動作中，還是以受、辭、謙、揖、拜、舞蹈等六項動作為主。

二、樂舞形式的統一

藉由祭孔樂譜與舞譜的分析後，發現祭孔音樂與舞蹈的內容中並未有明顯的關聯存在，然而兩者卻在演出形式上有者密不可分的關係。

祭孔樂舞的特質為「一字一音一舞」，其中「一音一舞」即為樂、舞部分合作的表達方式，即音樂與舞蹈兩者演出的時值進行統一。由「一舞」的概念進行探討，發現舞譜的述語中大多數的舞圖只有一個動作，如:「正揖」、「正蹲朝上」、「合籥」等等，從動作的開始到結束只有一個動作，然而少數舞圖中的敘述並非僅有一個動作，而是一個連續的動作呈現。如下表 39 的整理，其中「明」字在一固定的時間內必須進行三次「合籥」的動作；「太」字舞圖在左、右腳分別進步後還要轉身向外垂手；「時」與「庶」字皆是「舞蹈」的禮容動作，本身即包含手、足相互配合舞動的連貫動作，其後還必須接續轉身垂手相向或向左躬身等等的後續動作，故由此可發現「一舞」的概念並非專指一個動作，而是一個連續性的動作呈現。

表 39：《皇明太學志》連續動作之舞圖整理表

舞圖				
述語	舉翟三合籥	左右進步向外垂手舞	稍前舞蹈兩班上下俱垂手向外舞	三舞蹈舉籥向左躬身舞

由以上「一舞」的概念中可發現，祭孔樂舞大部分舞圖為一個動作，少數舞圖為多個動作的組合。故在音樂的搭配上，僅有一個動作時，舞者可以放慢速度徐緩的完成舞姿，相對的動作較多時，舞者在每個動作的連貫上則必須受制於時間的限制，使得舞動速度的調配上變得格外重要，亦即整體祭孔樂舞中每個動作的速度變化受制於音樂時值的長度，而「一音一舞」的概念即是將音樂與舞蹈放置於共同時間的架構下，達到表演形式上的統一。

第三節　詩歌內容與舞蹈動作之象徵意涵

祭孔樂舞以舞具動作與禮容動作為舞蹈的主體，在籥、翟的道具使用中，配合謙讓、作揖、跪拜等等動作呈現，並與音樂達到形式上的整合，進而達到「樂舞」合一的概念。本研究第二章中已進行祭孔詩文與音樂之關係的探討，本節則將重點置於詩歌內容與舞蹈動作間的關係研究。

祭孔樂章以四字為一句，全樂章共八句。其中雙數句的句尾押韻，由押韻的結構觀察，可知樂章是以兩句為一連貫的意思，如：「自生民來，誰底其盛。」集兩句為意思完整的一「段」，故本節以「段」為單位，探討祭孔三獻禮樂章中詩文與舞蹈間的表現關係。（可參看附錄五《皇明太學志》舞譜、述語一覽表）

一、奠帛初獻禮

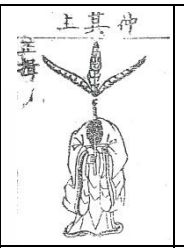
（一）「自生民來，誰底其盛。」段

由表 40 所示，樂章的開始「自」、「生」二字分別向外、向內「開籥」，亦即在音樂演奏的同時「開舞」，舞者向外而內的展開籥擴大距離，進而營造出舞蹈的空間感。「民」字朝上正蹲，其中「上」非指舞者的上方，而是孔子牌位所在稱為「上」，在意涵上舞者皆是代表先王化順下的子民來為孔子獻上樂舞，故「民」字「正蹲」降低自身位階來自居為民，「來」字舞者身體向外以「辭」的禮容動作配合「舉籥」的舞具動作，以「辭」表現辭讓的涵義，以「舉籥」象徵迎接孔子神靈的到來，舞圖中舞者身軀向外、面朝內斜的上方觀視，透露出「仰望」、「企盼」的意涵。

「誰底其盛」句中「誰」為無法確定的字彙，在動作上舞者單膝下跪且東、

西班相對而視，表示兩兩相望、顧盼左右之意。「其」是孔子的代稱，故在「底」字開始舞者「正揖稍舞」，到「其」字時則完全朝上「正揖」表達尊崇。「盛」為「盛大」之意，圖片中舞者身體朝外舉左手籥而立，由於前一動作作揖使得身體位階較低，至「盛」字時舞者起身朝外舉籥，動作形象完全符合詩文中「盛大」的意涵。

表 40：「自生民來，誰底其盛」段舞圖整理表

舞圖								
述語	稍前向外開籥舞	蹈向裏開籥舞	合手蹲朝上	起辭身向外高舉籥而朝	兩兩相對東西相向	正揖稍舞	正揖	起平身出左手立

（二）「惟師神明，度越前聖。」段

如表 41 所示，「惟師神明」句中「師」乃是指孔子，故舞者「舉籥」表達對孔子的尊崇之意。句中「神明」二字乃是形容孔子「神而明之」，在此舞者出現特殊的動作處理，舞隊中僅有最中間的兩行東西相向，「明」字時執行三次「合籥」的動作，此現象於整體祭孔樂舞中非常特殊，可能藉由三次「合籥」用以突出孔子「神明」的特質與非凡能力。

表 41：「惟師神明，度越前聖。」段舞圖整理表

舞圖								
述語	兩兩相對自下而上東西相向	稍前舞舉籥垂翟	惟兩中班十二人轉身俱東西相向	舉翟三合籥	稍前向外垂手舞	蹈向裏垂手	向前合手謙進步雙手合籥	回身再謙退步側身向外高止衡面朝上

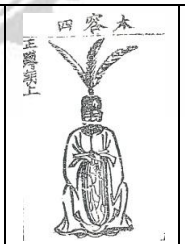
「度」、「越」二字時，舞者分別向外垂手復向裏垂手，在方位上進行交互轉變，產生肢體的連續動態，與「度越」的詞意相符合。「前聖」乃指孔子出生前的先賢先聖，而在此舞者以「謙進步」與「謙退步」來呈現，以「謙」的禮容動作及「合籥」的舞具動作表達對先賢先聖的崇敬之意，其中「聖」字「謙退步」後更「衡面朝上」，以側身、面朝上的方式進行對先聖先賢的「仰望」。

（三）「粢帛具成，禮容斯稱。」段

如表 42 所示，「粢帛」皆是祭品的代稱，舞者在「粢」字時「正蹲」朝上，表示祭品準備完成，等待神靈享用，「帛」則需要呈現獻上的動作，故舞者「呈籥」耳邊面朝上，如同「獻帛」之意。「具成」一詞中，舞者正揖後「起辭身」舉籥正立，表達祭品皆準備完成，作揖以邀請神靈享用，「辭」則表達恭敬辭讓並舉籥正立以表「完成」之意。

「禮」字中舞者以「交籥」呈現，表現「拘謹」、「約束」的形象，加上東、西兩班相對，如同「以禮相待」的動作意象。「容」字的意涵即為祭祀者所表現的表情、態度，儒家強調禮與容必須相符，故在此以「正蹲」表現舞者敬肅、莊重的心情。「稱」字之涵義亦為「相符」、「適合」，在舞者形象上回身後正立，如同樂舞開始前的準備動作：合籥正立，以中正平穩的肢體形象呈現。

表 42：「粢帛具成，禮容斯稱。」段舞圖整理表

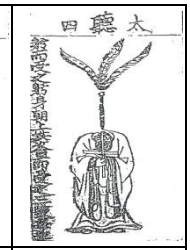
舞圖								
述語	正蹲朝上	稍舞躬身挽手側身向外呈籥耳邊面朝上	正揖	起辭身挽手復舉籥正立	兩兩相對交籥兩班俱東西平執籥	正蹲朝上	向外退挽手舉籥向外面朝上	回身正立

（四）「黍稷非馨，惟神之聽。」段

「黍稷」如同「粢帛」一般皆為祭品，而在此與「粢帛具成」句的表現態度不同，「黍稷非馨」乃是自謙之詞，故在舞者肢體的表現上不似前句來得有自信。「黍稷」祭品亦以「正蹲」表現，「非」字中述語提到垂手並東、西相向，而舞圖中舞者上半身略為前傾，使得立身不正，故「非」字以垂手、相向以及上半身的不穩定來表達「否定」的態度。「馨」字為香之意，此時舞者以「合籥」的狀態舉手相向立，不論是身體位階或舉手位置皆是全句中最高的，用以表達「馨香」之意涵。

「惟神之聽」句中，「神」亦是代表孔子的神靈，以垂手舞的方式呈現。「聽」字為全樂章的最後，舞者以「拱籥」、躬身、低頭以及「受」的禮容動作呈現，完全降低自我身體的位階，並將手舉至頭，在肢體形象上表現出「聽任」、「聽憑」的詩文涵義。

表 43：「黍稷非馨，惟神之聽。」段舞圖整理表

舞圖								
述語	稍前舞	正蹲朝上	左右垂手兩班上下俱雙垂手東西相向	起合手相向立	左右側身垂手向外開籥垂手舞	右側身垂手向裏垂手舞	正揖朝上	躬而受之躬身朝上拱籥而受之三鼓畢起

整體奠帛禮之樂章內容主要贊揚孔子功績的偉大以及道德的盛大，並約略敘述祭禮準備的情況，希望孔子的神靈到來並盡情的享用祭品。在舞蹈表現上，舞者手部動作多以「開籥」、「合籥」、「舉籥」為主，身體動作多以內、外的側身轉動以及蹲、作揖為主，其中表達最恭敬的動作即為「聽」字之「作揖」加上「拱籥」的動作。故整體舞蹈之身體位階並未有較大的變化，在情緒的表達上，亦未有較為強烈的轉變，奠帛禮中舞者保持平和而穩重的呈現。

二、亞獻禮

（一）「大哉聖師，實天生德。」段

「大哉聖師」句為初獻禮開始的第一句，如表 44 所示，以向外、向內來進行開舞的動作，其中「聖師」為孔子的專稱，故舞者在「聖」字時向外「落籥」而「面朝上」，如同「仰望」之意，「師」字時以「正立」來表達莊重嚴肅的態度。

「實天生德」句中以「正蹲」開始，象徵孔子偉大的德行為上天所賦與，凡人在如此偉大的德性面前僅能相形見拙，無法與之比擬。「德」字更是使用兩個「謙」的動作，舞者躬身「謙進步」後再行「合籥」存「謙」，將兩個「謙」的禮容動作重複使用，其中夾雜「合籥」的舞具動作，躬身降低了自身高度，雙手「合籥」維持了對方高度，藉此強化在孔子「德」性下的謙虛與卑下。

表 44：「大哉聖師，實天生德。」段舞圖整理表

舞圖								
述語	左右進步向外垂手舞	右向裏垂手舞	向外落籥面朝上	退回身正立	正蹲	起身向前舞向外舞	向裏舞	合手謙進步向前雙手合籥存謙

（二）「作樂以崇，時祀無斁。」段

此段詩文涵義為形容祭者在舉行祭禮時的態度，表 45 中，「作樂」一詞舞者首先「舉籥」後垂手東西相向，其中述語記載「惟兩中班上下十二人」與上個樂章「惟師神明」句之「神」字同，如此表現的在全祭孔三獻禮樂章中僅有此二字，可見「神明」與「作樂」詞彙在祭孔樂章中有重要的獨特性，以「舉籥」來表達「獻上」之意。句中「崇」字「以翟相籥」，其中「相」之動作為「籥翟縱合如」[237]，即將翟靠近籥而使之合一，如舞圖所示，舞者最後的完成動作同「合籥」，由動作中表現出虔誠、謙卑的性格。

[237] 清 • 汪紱，1984，頁 701。

「時祀無斁」句為表達祭者時時舉行祭祀而不感到厭煩，其中「時」字以「舞蹈」的禮容動作呈現，「舞蹈」是手足交互擺動的「手舞足蹈」的一連串動作形式，在「時」字中可傳達出祭者可隨時準備祭祀的活力與能量，舞者最後向外舞在方向上有外放的力量呈現。「無斁」二字皆以「謙」為主要動作，前者「謙進步」，後者「回身再謙」，並皆配合「合籥」的動作形式，表達無論祭祀如何繁重，舞者藉由「辭」與「合籥」的組合動作呈現出「誠意」而「恭敬」的態度。

表 45：「作樂以崇，時祀無斁。」段舞圖整理表

舞圖								
述語	兩兩相對自下而上兩班相對舉籥東西立	上下俱垂手惟兩中班上下十二人俱垂手轉身東西相向	轉身東西相向	相向立兩班上下以翟相籥	稍前舞蹈兩班上下俱垂手向外舞	向裏垂手舞	合手謙進步向前雙手合籥翟	回身再謙兩班上下東西相向合籥立

（三）「清酤惟馨，嘉牲孔碩。」段

此段皆是形容祭品的豐碩與美好。「清酤」為祭酒，「惟馨」乃形容酒的芳香、甘醇，如表 46 所示，舞者在動作表現上多以「開籥」呈示祭品的豐富，而在「馨」字上則「合籥」並「朝上正立」，表達虔誠的態度，邀請孔子的神靈前來享用。

「嘉牲孔碩」句的開始舞者亦向外舞以呈示牲禮等祭品尚「嘉」，唯一不同的是整段後三個動作皆是以「躬身」作收。「牲」字舞者「正揖」表達虔誠，而「孔」字開始頭微抬、「舉籥」則有「獻上」之意，最後「碩」字則使用「受」的禮容動作，希望承接孔子偉大的神靈降臨來享用祭品，三個舞者動作不論手部、頭部、舞具如何變化，身體皆保持較低的「躬身」姿態，為獻上祭品之恭敬態度的表現。

表 46：「清酤惟馨，嘉牲孔碩。」段舞圖整理表

舞圖								
述語	稍前舞向外開籥舞	向裏舞	雙手平執籥翟開籥翟	合籥翟朝上正立	側身垂左手兩班俱垂左手向外舞	躬身正揖	雙手舉籥翟躬身	躬而受之

（四）「薦羞神明，庶幾昭格。」段

本段主旨為將祭品獻上與神明，並希望獲得神明的感應。「薦羞神明」句中「羞」同「饈」字為進獻之意，因為自謙祭品的不夠美好而演變為「羞愧」之意，如表 47 所示，句中「薦」、「羞」、「神」三字舞者皆低頭並分別舉右手、左手、右手的順序扣頭，表現出因「羞愧」而無顏面見人的樣貌，最後「明」字更是屈身跪拜，將恭敬之意推高至極限。

「庶幾昭格」句中「庶」字「三舞蹈」後「舉籥」「左躬身」，後兩字為「右躬身」後復向「左躬身」，其中以三次「舞蹈」的禮容動作呈現出舉足不定的膠著狀態，更藉由左、右交互躬身來表達「誠惶誠恐」的「希望」孔子神靈有所感應，最後「格」字則「舉籥」而「受」，其中「舉籥」因雙手上舉故有「獻上」之意涵，「受」的禮容動作則是表示希望承受神靈回應的動作表現。

表 47：「薦羞神明，庶幾昭格。」段舞圖整理表

舞圖								
述語	三叩頭舉右手叩頭	舉左手叩頭	復舉右手叩頭	拜一鼓畢即起躬身	三舞蹈舉籥向左躬身舞	舉籥向右躬身舞	舉籥復向左躬身舞	拱籥躬身而受之

亞獻禮樂章的主旨為舉辦祭祀的內容與態度，以及積極獻上祭品以求神靈的降臨。本樂章整體舞蹈的設計上，除了常見的作揖、蹲之外，樂章前半皆以「謙」、後半皆以「受」的禮容動作作為結尾，其中因為詩文多處描述了祭品的呈獻，使得舞蹈動作多以「舉籥」來表達「獻上」的意涵，並有出現跪拜的動作，使整體恭敬莊嚴的氛圍更為強烈。另外，全三獻禮中唯一的兩次「舞蹈」動作皆用於本樂章中，在使用的詞彙中產生如「躍動」、「惶恐」等特殊效果。以左、右交替的低頭扣首表現「羞愧」的情緒，以左、右躬身表達「希冀」的情感，故在初獻禮樂章中，舞蹈動作表現出極高的情緒張力以及具體的藝術形象。

三、終獻禮

（一）「百王宗師，生民物軌。」段

如表 48 所示，樂章一開始亦使用向外「開籥」來進行開舞，而句中「宗師」乃指稱孔子，故舞者側身「落籥」面部朝上如同「仰望」狀，「師」字時則朝上正立作恭敬貌。

「生民物軌」句中，「生」字舞者「交籥」表現出「拘謹」的形象，「民」字時「正蹲」以自稱為民。「物軌」原意為「準則」，在此舞者表現如上句「宗師」的動作一般，只有轉動的方向不同，皆「落籥」後隨即朝上「合籥」表現出恭敬的態度。

表 48：「百王宗師，生民物軌。」段舞圖整理表

舞圖								
述語	向外開籥舞	向裏開籥舞	側身向外落籥面朝上	朝上正立	兩班上下兩兩相對交籥	合手朝上正蹲	側身向裏落籥	合籥朝上正立

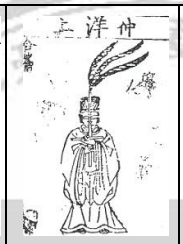
（二）「瞻之洋洋，神其寧止。」段

如表 49 所示，「瞻之洋洋」句中以向外、向裏「開籥」舞開始，有如前顧後

瞻之貌，其中「洋洋」為形容孔子道德的廣大而豐沛，故舞者在此表現朝上正立的「開籥」動作，表達「開闊」、「舒展」的肢體象徵，後依然正立「合籥」表現恭敬的態度。

「神其寧止」句文意為希望孔子神靈能夠停留於此，舞者亦以向外、向裏「開籥」來表達「期望」的意涵。「寧止」一詞更以兩個「謙」的禮容動作表現真誠的邀請之意，尤其「止」字之舞者在「謙」的基礎上回身觀望，亦如同下位者透過「仰望」以祈求神靈的答允。

表 49：「瞻之洋洋，神其寧止。」段舞圖整理表

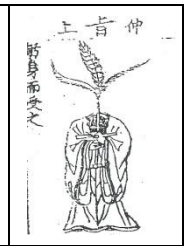
舞圖								
述語	向外開籥舞	向裏開籥舞	開籥朝上正立	合籥	向外開籥舞	向裏開籥舞	進步向前雙手合籥謙	回身東西相向手謙

（三）「酌彼金罍，惟清且旨。」段

本段「酌彼金罍」句與「瞻之洋洋」句之舞蹈動作類似，如表 50 所示，「酌彼」亦以向外、向裏「開籥」舞表現，由於「彼」乃有方向性的代詞，與「瞻之洋洋」的「之」詞性相同，且整句的句型結構上兩者相當接近，故以相同動作來表現，皆有左顧右盼之意。「金罍」為金色的酒器，舞者在「金」字「開籥」表現「高貴」、「碩大」的意象，「罍」字則「合籥」朝上以表恭敬，表示無論是祭品或祭器皆是非常莊重的準備。

「惟清且旨」乃是指祭酒非常清澈而美味，「惟清」時舞者動作改為向外、向裏垂手舞，垂手則表現出「和順」的態度，邀請神靈能夠接受祭者所準備的祭品。「且旨」時舞者先朝上作揖後維持「躬身」的身體姿態表現出「受」的禮容動作，以恭敬、謙卑的姿態，希望承接孔子神靈的到來。

表 50：「酌彼金罍，惟清且旨。」段舞圖整理表

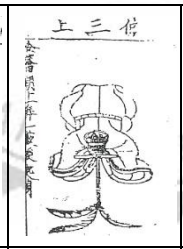
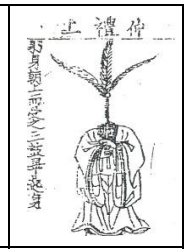
舞圖								
述語	向外開籥舞	向裏開籥舞	開籥朝上正立	合籥朝上正立	向外垂手舞	向裏垂手舞	朝上正揖	躬身而受之

（四）「登獻惟三，於嘻成禮。」段

本段為全三獻禮樂章的最後一段，為整個獻禮以及樂舞的結束。「登獻惟三」指整個獻禮共進行三次，如表 51 所示，舞者躬身向左、向右又向左「合籥」，「合籥」本身即有「虔誠」、「謙卑」之涵義，在不同方向的反覆躬身後，展現祭者「辛勤」的進行祭禮，最後「三」字時「合籥」行跪拜禮，表達最為崇高的敬意。

「於嘻成禮」句中，「於嘻」是為讚嘆詞，舞者以向外、向裏的垂手舞表現「和順」的意涵。「成禮」動作中以作揖開始後，維持躬身的身體姿態，舞者形象上「拱籥」低頭，表現「尊崇」而「崇敬」的態度。

表 51：「登獻惟三，於嘻成禮。」段舞圖整理表

舞圖								
述語	躬身向左合籥舞	躬身向右合籥舞	躬身復向左合籥舞	合籥朝上拜一鼓便起身	側身向外垂手舞	側身向裏垂手舞	朝上正揖	躬身朝上而受之三鼓畢起身

亞、終獻禮樂章主旨為歌頌孔子道德的盛大以及為萬民表率的崇高地位。樂章的舞蹈中大量使用向外、向內交替轉換的動作表現，使整體舞蹈的身體方位有較多的變化。在舞具動作上則大量使用「開籥」的動作，使得舞者呈現出「開闊」、「舒展」的肢體形象，在整體樂章的表現中，這些舞蹈動作呈現出較為寬廣的擴

張性以及舞動的能量。

四、祭孔詩文中特殊詞彙的舞蹈表現

上文為三獻禮樂章與舞蹈動作之各別探討，藉由舞譜圖片的呈現中發現舞作同祭孔樂章般，多以四則舞圖（詩文一句）為段落，最小的意義單位可至一舞圖（一字），尤其在許多特殊的詞彙中，其搭配的舞蹈動作亦有特殊的涵義。本段借用第二章第一節的詩文分析成果進行舞蹈動作的探討，藉由祭孔樂章中特殊詞彙的彙整，來分析舞蹈動作中的象徵意義。（可參看表 4：三獻禮樂章特殊詞彙整理表，本書第 64 頁）

（一）孔子代稱詞

關於孔子的代稱詞在祭孔樂章的奠帛初獻禮中有「師」、「神」；亞獻禮有「師」、「神明」；終獻禮有「宗師」、「神」等等詞彙，三獻禮樂章中皆是以「師」、「神」二字作為孔子的代稱。

由祭孔舞蹈的特質中發現，舞蹈動作因為詩文排列的特性，會將一句的重心置於最後一字，而在二字合成一詞的情況中，其舞蹈意義的重點往往置於後字作呈現，故在「神明」、「宗師」等名詞中則取「明」與「師」的舞圖為主。如表 52 所示，「師」字的舞圖中，舞者大多以「朝上正立」的動作呈現，以正立拘謹的肢體方式表達對孔子的恭敬態度，其中奠帛禮的「師」字更執行「舉籥」的動作，有「推崇」、「獻上」的涵義。

「神」字的二則舞圖各是向裏、外「開籥」的動作，由於「開籥」有「開闊」、「舒展」的肢體形象，透過肢體的轉動外展力量的呈現，象徵孔子「神而明之」的神祇地位。初獻禮中的「明」字來自於「薦羞神明」句，故在此呈現祭者羞愧而難以自容的形象，因「明」為最後一字，舞者進行最崇敬的「跪拜」禮，將恭敬的態度表現至極致。

整體孔子代稱詞的動作表現中，多以正立「敬肅」、舉籥「推崇」以及開籥「展示」等等的肢體形象呈現，藉這些舞蹈動作象徵孔子「師」的崇高地位與通達天地之「神」的形象。

（二）孔子形容詞

形容孔子的詞彙有奠帛初獻禮的「盛」、「神明」；亞獻禮的「大哉」；終獻禮的「物軌」、「洋洋」等詞，而大部分的形容詞皆是取「豐滿」、「廣大」的涵義，其中「物軌」一詞則是「準則」之意。

在舞者的動作上多以「舉籥」、「合籥」為主要的動作形式，並以較高的身體姿態呈現，符合詩文中「豐滿」、「廣大」的意象。「盛」與「哉」的舞圖中，舞者身體無論向裏或向外，左手皆高舉籥而立，象徵孔子道德的豐盛與碩大。「軌」、「洋」、「明」三字皆以「合籥」呈現，由於舞者立身中正，使得儀態自身產生威儀，尤其「明」字以「合籥」三次的連續動作表現，特別突顯孔子擁有通達事理的神力，在全祭孔樂舞中，僅有此字進行「三合籥」的動作，可見創作者在其文字意涵上建立了動作的特殊性。

孔子形容詞與孔子代稱詞在動作的表現上極為相似，多以「合籥」立身中正方式表達崇高的敬意，向左、右「開籥」的方式呈現寬廣意象，以雙手向上「舉籥」以表現盛大、推崇的概念，這些皆是由孔子自身崇高的地位和其所具備偉大道德所衍發出的動作象徵。

（三）祭品、祭器名詞

在祭品、祭器的詞彙中，有奠帛初獻禮的「粢」、「帛」、「黍」、「稷」；亞獻禮的「酤」、「牲」；終獻禮的「金罍」等詞，大部分為農產品、酒及牲禮，其中「金罍」為祭器中的酒器。

奠帛初獻禮樂章主旨在於為神靈獻帛，故樂章中除了讚頌孔子外，其他內容皆是宣告祭品已經準備完善，請神靈降臨享用，故出現大量祭品的詞彙。亞獻禮樂章內容上為獻酒禮的正式開始，故出現「酤」、「牲」二樣最重要的祭品來祭獻。終獻禮為獻禮的後段，以祭器「金罍」為代表，稱頌祭酒的清澈美好。

在祭品詞彙的動作表現上多以「正蹲」、「向裏」側身的動作表現，舞者降低自身的身體位階及雙手「合籥」的狀態，有如手持祭品以待，準備隨時獻上之意。而東西兩班皆「向裏」側身，使得所有舞者以孔子牌位為視線的中心，有如眾人朝拱。其中「帛」字是為奠帛禮的重心，動作相當複雜為「躬身挽手側身向外呈籥耳邊面朝上」，形成身體側身向外、面部卻向前視孔子牌位的姿勢呈現，側身

躬身表示敬意，雙手上舉至耳邊有如呈上「帛」的動作，故舞者整體姿勢躬而恭謹，也因為東西兩班同時身體向外、雙手上呈而展現對稱、寬廣的舞隊形象。「牲」字亦為釋奠禮中重要的祭品，舞者動作以「躬身正揖」呈現，以「揖」的禮容動作誠敬的邀請神靈享用，雙手垂降翟至地，翟象徵著「文士之德」，故垂翟至地象徵在孔子偉大的道德下完全拜服，將崇敬的心意發揮到最大。「金罍」為祭品，前文提到「金」字亦有地位等第的象徵，終獻禮樂章後半部皆在讚頌「金罍」中酒的清澈與馨香，亦反映孔子道德的純淨而完美，故在此的「罍」字中舞者的動作如同孔子代稱詞及孔子形容詞之動作表現般，以「合籥」、「正立」的方式呈現，面對孔子偉大的道德功績般，表現出正立而「敬肅」的態度。

（四）祭品形容詞

在形容祭品的詞彙中，有奠帛初獻禮的「馨」；亞獻禮的「清」、「馨」、「嘉」、「孔碩」；終獻禮的「清」、「旨」等，詞意上多以馨香、清澈、碩大、美好等正面涵義的形容為主。

在此分類的舞蹈動作上，舞者多以向外「開籥」及「躬而受之」等動作呈現，雖是同為形容祭品之用，但在動作表現上有些微的差異。奠帛初獻禮中之「馨」字舞者向裏有如「舉籥」的姿態，高舉翟籥如同「推崇」、「讚頌」般的動作表現。亞獻禮的「清」、「馨」、「嘉」、「孔碩」等詞皆是出自於「清酤惟馨，嘉牲孔碩。」的對句，故「清」、「嘉」二字皆是以向外「開籥」呈現，以開闊及舒展的姿態展現祭品多麼美好，符合得上孔子的地位；「馨」字除了形容祭酒的香氣外，亦有象徵於道德的馨香，故「合籥」朝上正立以表示恭謹；「碩」字形容牲禮的碩大，也因為其為整段的最後一字，以「躬而受之」的動作表現有如將前述的祭品獻上聽憑享用之意。終獻禮中的「清」、「旨」皆是形容祭酒的清澈、美味，在動作表現上「旨」亦代表祭品最後的獻上之意，躬身以表恭敬，「受」的禮容動作表示祭者示意承受孔子偉大的神靈到來享用祭品，並且聽憑處置。

此分類中多以向外「開籥」、「躬而受之」等動作表現，以向外開展表示祭品美好而得宜，躬身而「受」表現出恭敬而聽憑處置的意象。

表 52：三獻禮樂章特殊詞彙與舞圖整理表

	奠帛初獻禮	亞獻禮	終獻禮
孔子代稱			
孔子形容			
祭品、器			
祭品形容			

綜合以上各分類的動作分析，可以發現祭孔舞蹈動作大致上以樂章的文字意象為依歸，並以各種如：「舞具動作」、「舞容動作」以及躬、蹲、正立等等動作元素的形式呈現，達到內在思想與外在表現上合一的狀態。儘管如此，亦有一些樂章文字上的意思相近，但舞蹈動作以不同方式呈現的現象，乃是因為編排結構：如整段的最後一字、對句關係等等因素而產生動作表現上的變化，故在樂章中即使是同樣一字，在動作呈現上亦有不同。

國立臺灣藝術大學 NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

第四章　詩、樂、舞三者合一的藝術內涵

《禮記》〈文王世子〉篇提到：「凡學，春官釋奠於其先師，秋冬亦如之。凡始立學者，必釋奠於先聖、先師；及行事，必以幣。凡釋奠者，必有合也，有國故則否。凡大合樂，必遂養老。」[238]，其中「合」即為「合樂」之意，故凡舉行釋奠禮時必有音樂與之相合，而「大合樂」即為古人認為在藝術表演中最為盛大的演出形式。

「大合樂」的理念自先秦開始即貫徹於官方祭禮等等的宮廷樂舞中，釋奠禮更是歷經數千載的傳承與實踐，故本章首先由「大合樂」之概念進行探討，進而由「合」的理念深入至儒家樂「和」的美學觀點，以探究祭孔詩、樂、舞合一的藝術內涵。

第一節　「大合樂」的藝術理念

《周禮》〈春官宗伯下〉篇提到：「以六律、六同、五聲、八音、六舞是為大合樂。」[239]，其中六律為十二律中的六個陽律：黃鍾、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射六律，六呂為十二律中的六個陰律：大呂、夾鍾、仲呂、林鍾、南呂、應鍾六呂，二者合為十二律呂，為中國音樂律制的理論。五聲即為宮、商、角、徵、羽五聲。八音為古代樂器的分類概念，以樂器的材料以及聲響方式進行分類，其分類的項目分別為：金、石、土、革、絲、木、匏、竹八種類別。六舞即為六代樂舞，亦稱為六樂，分別為：〈雲門大卷〉、〈大咸〉、〈大韶〉、〈大夏〉、〈大濩〉、〈大武〉六套大型古代樂舞。

可以發現「大合樂」之概念乃是以十二律呂以及聲、音、樂等元素所組成，其中十二律呂為中國音樂律制的基礎，而聲、音、樂在古代卻有各自有不同的意涵，故本節將由「聲」、「音」、「樂」三者至「合樂」概念的探討起始，最後則進行祭孔樂舞中「大合樂」之理念的闡述。

---

238 《禮記注疏》，1979，頁 394-395。
239 《周禮注疏》，1979，頁 338。

一、由「聲」「音」至「樂」到「合樂」

「聲音」、「音樂」在現代漢語中常常作為複合名詞使用，而古人在探討音樂時，往往將「聲」、「音」、「樂」此三個概念分開討論，三者概念相近而容易相互混淆，其間各有先後與主從的關係。

(一)「聲」「音」至「樂」

《禮記》〈樂記〉中提到：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。」[240]，說明「聲」與「音」彼此產生的順序乃是由人「心」所產生，亦及內心所受到的刺激或感動並凝聚成某種藝術形象，透過口腔或樂器等用具發出聲響便形成「聲」，而這些「聲」再進行人為的組合與修飾便成為了「音」。然而「聲」與「音」意義相當接近，故在兩者的分辨上有許多誤解產生，如《說文解字》提到：「聲，音也。」[241]表示「聲」就是「音」，然而在「音」字的解釋上則提到：「音，聲生於心，有節於外，謂之音。宮、商、角、徵、羽，聲也。絲、竹、金、石、匏、土、革、木，音也。」[242]，說明「聲」透過處理而呈現於外的就是「音」，後附加說明音樂中常用的宮、商、角、徵、羽稱為五「聲」；絲、竹、金、石、匏、土、革、木則為八「音」，舉五聲（音階概念）八音（樂器分類概念）為例，卻使原本即將要釐清的「聲」、「音」概念更加複雜化。在〈樂記〉中的鄭玄注提到：「宮、商、角、徵、羽雜比曰音，單出曰聲。形猶見也。樂之器，彈其宮則眾宮應，然不足樂，是以變之使雜也。」[243]單奏某音是「聲」，將聲排列成章則為「音」，如同利用各單音（聲）組合創造出歌曲（音）般，而其中提到樂器因合奏需要，使音能夠有雜比排列的功能，雖然未到「樂」的層級，但已屬於「音」的範圍了，解決《說文》八音樂器屬於「音」的說法。

在「聲」與「音」的基礎上，即發展成更為高階的「樂」。《說文》曰：「樂，五聲八音總名。」[244]乃是就指音樂本身而言，然而「樂」的涵義則更為複雜。如〈樂記〉提到：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也，感於物而動，

---

240 《禮記注疏》，1979，頁 663。
241 漢 • 許慎，2001，頁 598。
242 同上注，頁 102。
243 《禮記注疏》，1979，頁 662。
244 漢 • 許慎，2001，頁 267。

故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂。」[245]不僅僅說明「聲」與「音」的先後順序外，在「樂」的條件裡，除了「比音而樂之」外，尚要加入「干戚」與「羽旄」方能成「樂」。鄭玄注曰：「干，盾也，戚，斧也，武舞所執。羽，翟羽，旄，旄牛尾也，文舞所執。」[246]皆為舞蹈之道具，故可知這裡的「樂」為「樂舞」的合稱，如「昔葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闋。」[247]亦包含舞蹈的部分。然而，就許多古代文獻中，「樂」亦僅有音樂的涵義，如〈樂記〉記載：「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩……」[248]，另《史記》〈孔子世家〉「三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅頌之音。禮樂自此可得而述，以備王道，成六藝。」[249]不僅僅只有音樂的概念，其中的「禮樂」一詞，更賦予了樂教的思想。故在古代「樂」為音樂與相關藝術的統稱，大多時意指為樂舞，有時指為音樂，有時指為詩樂，有時甚至包含了儒家對於藝術整體的價值概念。

由上文可以清楚的分別「聲」、「音」與「樂」的概念，「聲」為單純的聲響之意，在此聲響上透過「人為」的操作使「聲」進行排列、重組並賦予意義，則成為了「音」，如同透過語言發聲，聲音中包含訊息意義而能達到溝通的效果則稱之為「語音」。在「聲」與「音」的基礎上，賦與藝術思維的最高表現則成「樂」，如同《爾雅》釋樂：「單出曰聲，謂五聲之內唯單有一聲，更無餘聲相雜也。然則初發口單出者謂之聲，眾聲和合成章谓之音，金、石、干、戚、羽、旄謂之樂，則聲為初，音為中，樂為末。」[250]區分三者間層次的高低。而在許多文獻的記載中，「音」與「樂」間存在著嚴格的區分界線，如：「凡音者，生於人心者也。樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也。知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。」[251]僅能感受到聲響的為禽獸，能夠體會音樂中所傳達的訊息者並受到感動與刺激

[245] 《禮記注疏》，1979，頁 662。
[246] 同上注。
[247] 秦 • 呂不韋等，2009，頁 163。
[248] 《禮記注疏》，1979，頁 663。
[249] 漢 • 司馬遷，1982，頁 771。
[250] 《爾雅注疏》，1979，頁 81。
[251] 《禮記注疏》，1979，頁 665。

者為一般人，能知「樂」的方能成為君子。孔穎達疏曰：「所謂音，皆謂民俗歌謠之類，而猶未及乎樂。」[252]這裡孔氏將指為樂曲的「音」引申為「民俗歌謠之類」，故可發現「樂」乃是相對於一般的民俗歌謠而言，比「音」有更高的階級與藝術價值。〈樂記〉中更記載魏文侯問子夏古、新樂之辨，[253]其中提到古樂與鄭、衛之音間的內涵與差異，是以古代之「樂」與鄭、衛之「音」（地方音樂）作比較，在名稱上即有明確的高下之判，然而文後開始批判「今樂」的缺失，雖然評判當時音樂創作之失序，但仍以「樂」稱之，孔穎達疏曰：「新樂者，謂今世所作淫聲也。」[254]毫不留情地將「今樂」評至「聲」的等級，文後更補上「今君之所問者樂也，所好者音也。夫樂者，與音相近而不同。」[255]再次強調「樂」與「音」之差別。由以上文獻推論，「樂」比「音」擁有較高的藝術性之外，並須依照一定的規範創作，[256]在作品的典範上多以先王所作的「六樂」[257]為代表，在樂種的範疇上多半指的是相對於俗樂的宮廷雅樂而論。[258]

表 53：「聲」、「音」、「樂」之概念整理表

	原意	引申
聲	聲響	五聲
音	曲子	民間歌謠、八音樂器
樂	泛指所有音樂相關之最高藝術表現的作品	包含音樂、詩歌、樂舞、教育思想……

（二）「合樂」與「大合樂」

在釐清「聲」、「音」、「樂」之關係後，「合樂」的概念乃是建立在以上三者的基礎上所產生。關於「合樂」的文獻記錄，《儀禮》中提到先秦鄉飲之禮儀：「乃合樂周南：〈關雎〉〈葛覃〉〈卷耳〉，召南：〈鵲巢〉〈采蘩〉〈采蘋〉。」[259]在鄉飲

[252] 同上注。
[253] 原文可參考《禮記》卷三十八之〈樂記〉。同上注，頁 686-693。
[254] 同上注，頁 691。
[255] 同上注。
[256] 鄭玄注曰：「鏗鏘之類皆為音，應律乃為樂。」，同上注。
[257] 即「六代樂舞」。
[258] 子夏於魏文侯面前仍稱其當時宮廷之樂舞為今「樂」。
[259] 《儀禮注疏》，1979，頁 93。

禮中「合樂」《詩經》某些篇章，鄭玄注曰：「合樂，謂歌樂與眾聲俱作。」[260]賈公彥疏對之解釋曰：「謂堂上有歌瑟，堂下有笙磬合奏此詩，故云眾聲俱作。」[261]文中提到歌樂、眾聲二個概念，以《詩經》歌曲篇章是為歌樂，眾聲原為五聲亦引申為各種聲響，而藉「聲」以成「音」者，唯有樂器能將單音編織成曲，故這裡使用「瑟」、「笙」、「磬」三種樂器合奏，以達到「合樂」的效果。鄉飲禮為鄉里間舉行的飲酒禮，其禮儀中奏樂的部分有升歌、笙奏、間歌、合樂四段，[262]合樂為整體禮儀奏樂最後的壓軸，是以全體合奏做最為盛大的方式呈現。

「大合樂」較之「合樂」則使用於更為重大的禮儀場合，《禮記》〈月令〉在季春之月記載：「是月之末，擇吉日大合樂，天子乃率三公、九卿、諸侯、大夫親往視之。」[263]統治者帶領眾官員親往視察，可知「大合樂」乃用於天子主持的國家祭典場合所使用，較之鄉飲禮的「合樂」擁有較高的層級，也有眾多的規範與限制。《周禮》〈春官宗伯下〉「以六律、六同、五聲、八音、六舞是為大合樂。」，故除了必須符合六律六同（十二律）的音樂規範外，以宮、商、角、徵、羽五個單音為原則，在樂隊的編制上必須備齊八音樂器，搭配六代樂舞者，方能稱之「大合樂」。

由前文的推論可知，「合樂」的概念乃是由「聲」、「音」至「樂」三者而來，亦是同時包含三者的一種呈現方式。以其特質觀之，在表演功能上以「禮」為主，以「合樂」為輔，故「合樂」多於禮儀場合進行演奏；在演奏形式上，以音樂為主體搭配詩樂或舞蹈進行，此與「樂」的泛稱性有關，詩樂與舞蹈皆為「樂」的範疇；演奏原則建立於「合」上，合眾藝術呈現最為豐富、彭派的演出。而「大合樂」則在「合樂」的基礎上建立嚴格的規範，將「合樂」的理念推向極致。

二、祭孔樂舞「大合樂」思想的實踐

本段分別以組成大合樂的條件：六律、六同、五聲、八音、六舞等項目進行分析，探討大合樂如何在祭孔樂舞中的實踐：

---

[260] 同上注。

[261] 同上注。

[262] 《禮經釋例》〈雜例〉：「凡樂皆四節：初謂之升歌，次謂之笙奏，三謂之間歌，四謂之合樂。」。升歌即堂上鼓瑟唱歌，笙奏為堂下笙吹奏樂章，間歌為堂上升歌與堂下笙奏輪流演奏，合樂為堂上升歌與堂下笙奏同時合奏。清 • 凌廷堪，2004，頁 672。

[263] 《禮記注疏》，1979，頁 305。

（一）六律、六同（十二律呂）

關於十二律的內容，《漢書》〈律曆志〉記載：「律十有二，陽六為律，陰六為呂。律以統氣類物，一曰黃鐘，二曰太族，三曰姑洗，四曰蕤賓，五曰夷則，六曰亡射。呂以旅陽宣氣，一曰林鍾，二曰南呂，三曰應鐘，四曰大呂，五曰夾鍾，六曰中呂。」其中，太族即為太簇，亡射即為無射，中呂亦寫作仲呂，分為陽律與陰呂，以陰陽相生、調合的概念創造出十二律呂。[264]

十二律不僅僅只代表音律之名，每一律皆附有先人對於音樂的意涵及象徵意義，如《國語》〈周語下〉：

> 古之神瞽考中聲而量之以制，度律均鍾，百官軌儀，紀之以三，平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也，故名之曰黃鍾，所以宣養六氣、九德也。由是第之：二曰太蔟，所以金奏贊陽出滯也。三曰姑洗，所以修潔百物，考神納賓也。四曰蕤賓，所以安靖神人，獻酬交酢也。五曰夷則，所以詠歌九則，平民無貳也。六曰無射，所以宣布哲人之令德，示民軌儀也。為之六間，以揚沈伏，而黜散越也。元間大呂，助宣物也。二間夾鍾，出四隙之細也。三間仲呂，宣中氣也。四間林鍾，和展百事，俾莫不任肅純恪也。五間南呂，贊陽秀也。六間應鍾，均利器用，俾應復也。[265]

---

[264] 《淮南子》，卷三，〈天文訓〉記載：「道曰規，始於一，一而不生，故分而為陰陽，陰陽合和而萬物生。故曰：『一生二，二生三，三生萬物。』天地三月而為一時，……以三參物，三三如九，故黃鐘之律九寸而宮音調，因而九之，九九八十一，故黃鐘之數立焉。……律之數六，分為雌雄，故曰十二鐘，以副十二月。十二各以三成，故置一，而十一三之，為積分十七萬七千一百四十七，黃鐘大數立焉。凡十二律，黃鐘為宮，太蔟為商，姑洗為角，林鐘為徵，南呂為羽。物以三成，音以五立，三與五如八，故卵生者八竅。律之初生也，寫鳳之音，故音以八生。黃鐘為宮，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，上生太蔟。太蔟之數七十二，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。上生夾鍾。夾鍾之數六十八，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，極不生。」漢 • 劉安，2005，頁 179-180。

[265] 《國語》，1965，頁 45-46。

由以上引文提到由黃鍾為首，次分為六律、六間（即為六呂）。以六律為陽，每律多為修德養氣、獻神、安定人民、示立軌儀等等意涵，包含儒家修德、禮儀祭祀的概念性象徵。六呂屬陰，乃輔助性質，有宣揚沉浮罷黜散亂的功用，如輔助陽氣助長萬物、宣佈陽氣、平衡百事發展等等，最後的應鍾更夾帶完備器用、使萬物周而復始的任務。故十二律在其本義上，即賦與著祭祀神鬼、安定人民、建立秩序等功能，以及陰陽相生相輔、萬物循環不止的形上思想。

十二律定為十二之數，與十二月同數，故古人亦將十二律與十二月相配合，如《禮記》〈月令〉將律與月合：孟春之月，律中太簇；仲春之月，律中夾鐘；季春之月，律中姑洗；孟夏之月，律中仲呂；仲夏之月，律中蕤賓；季夏之月，律中林鐘；孟秋之月，律中夷則；仲秋之月，律中南呂；季秋之月，律中無射；孟冬之月，律中應鐘；仲冬之月，律中黃鐘；季冬之月，律中大呂。[266]每一律皆代表一個月，而皆以其象徵性意義與月份形象相符，如孟春與太簇律合，鄭玄注曰：「蔟（簇），奏也，言陽氣大，奏地而達物也。位於寅，在正月。」[267]解釋正月是雪開始融化的季節，太簇律出而陽氣大盛，故以正月象徵太簇律。

由以上文獻可發現，十二律不僅僅代表著音樂的基礎，更肩負許多音樂以外的形象特質以及古人對於音樂思考概念的投射。十二律為音樂的基礎架構，釋奠禮為重要的國家祭典之一，其樂律的規格化更代表著標準、準衡等重要的象徵，如舞者左手持的「籥」般，其長度乃是依照「黃鍾律」的尺寸所製，為十二律的定準音，原應為可吹奏的樂器，但現做為舞蹈道具的一種，存在著準則、倫理等象徵性意義。故李之藻提到：「同律宣八風之氣，順五行之軌，其效則聲和、氣和而天地之和應焉。」[268]，故惟有慎重的鞏固十二律的音樂系統，方能以「正聲」宣化萬物，最後使天下達到「和」的境界。

（二）五聲

宮、商、角、徵、羽為五聲，除了代表音樂上的音階的概念外，因其以五為數，古人更賦與五行、五臟、五味等等音樂以外的思想。

---

266 整理自《禮記》〈月令〉。《禮記注疏》，1979，頁 282-346。
267 同上注，頁 282。
268 明 • 李之藻，1970，頁 448。

《漢書》〈律曆志〉:「宮，中也，居中央，暢四方，唱始施生，為四聲綱也。徵，祉也，物盛大而繁祉也。羽，宇也，物聚臧，宇覆之也。夫聲者，中於宮，觸於角，祉於徵，章於商，宇於羽，故四聲為宮紀也。」[269]建立以宮為中心，其他四聲為輔的系統，乃依照五聲的字義進行闡述，進而將五聲推之於五行，[270]並以其音列的尊卑進行「宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。」[271]的形象化，在音樂創作上必須依照以上的原則，故五聲本身即有秩序的特質存在。

祭孔樂舞亦承襲五聲的思想，李之藻提到:「五聲者，宮主周覆，聲宏以舒；徵主合驗，聲貶以疾；商主商度，聲徹以明；羽主翕張，聲散以虛；角主善觸，聲防以約。宮動脾而和正聖，商動肺而和正義，角動肝正仁，徵動心而和正智，羽動腎而和正禮，萬籟之聲不越五者，五聲之變不可勝窮。」[272]以音樂聲響給與的人形象進行解釋，在形象的解說上出現舒、疾、明、虛、約形容五聲的聲情，並對應於脾、肺、肝、心、腎等五臟與仁、義、禮、智四端，然而仍舊以宮為「正聖」是以五聲之首。

五聲是為正聲，古代另有為「變徵」、「變宮」二變聲，與五個正聲合稱為「七聲」。然而祭孔樂舞與其他宮廷樂舞一般，僅取正聲為用，故整體祭孔樂舞完全無使用二變聲於樂曲中，先儒認為變聲是為偏，在音樂使用上還是以五聲為正，惟有正聲方能達到「和」的階段。

（三）八音

在八音的概念上文獻討論最為豐富，可見其對於音樂存在著極大的影響力。《周禮》〈春官宗伯〉:「凡六樂者，文之以五聲，播之以八音。」[273]說明樂必須以五聲進行創作，以八音進行傳播，八音亦是音樂傳輸與播放的工具。

古人以金、石、土、革、絲、木、匏、竹八種材料來進行樂器的製作，取其材料不同的質性代表不同的特質。故李之藻在五聲的架構後針對八音的特質進行說明：

---

269 漢 • 班固，1982，頁 394。

270 「協之五行，則角為木，五常為仁，五事為貌。商為金，為義，為言；徵為火，為禮，為視；羽為水，為智，為聽；宮為土，為信，為思。」，同上注。

271 同上注。

272 明 • 李之藻，1970，頁 448。

273 《周禮注疏》，1979，頁 341。

於是乎，金石以動之，絲竹以行之，匏以宣之，瓦以贊之，革木以節之。鍾磬取其燥濕之不改，琴瑟取其繁簡之不雜，壎篪取其溫柔而不焦，簫管取其從容而不迫，簫篋取其同聲而相合，笙竽取其同類而相和，革木無當於律呂，律呂不得則不節，故八物者，備而後謂之大合樂。夫此八物者或堅、或脆、或勁、或韌、或實、或虛、或沈、或浮，皆天地間至相戾之物，而聖人調之以五音[274]

每種材料皆有其特質：金石類奏出樂音，絲竹類彈奏曲調，匏類樂器宣揚樂音，土類讚頌，革木類樂器擊打節拍，每種樂器皆能發揮其功用，故此八音樂器皆能備齊才能稱之為「大合樂」。而文中以堅、脆、勁、韌、實、虛、沈、浮形容天地間許多不同的樂器材質，儘管在質性的特點上乃是相互違背的，但透過聖人經手能夠達到相互調和的效果，其中蘊含陰陽相濟的理念。

祭孔樂舞在樂器的編制上達到了八音齊備的狀態，樂隊內容與人數為「鍾十六、磬十六、柷一、敔一、建鼓一、搏拊二、琴六、瑟二、篹六、笙六、鳳簫二、橫笛六、塤二、篪二」[275]，其中依照八音樂器分類為：金部：鍾，石部：磬，土部：塤，革部：建鼓、搏拊，絲部：琴、瑟，木部：柷、敔，匏部：笙、竹部：篹、鳳簫、橫笛、篪，達到八音齊備的條件。

（四）六舞

六舞又稱為六樂，分別為：〈雲門大卷〉、〈大咸〉、〈大韶〉、〈大夏〉、〈大濩〉、〈大武〉六套大型古代樂舞。

釋奠禮在東漢章帝時有使用六代樂舞的記錄，至隋代以前由於史料證據不足，無法確定是否延續六代樂舞的使用。隋代以後逐漸建立起釋奠專用的樂舞體系，然而六舞始終是古代樂舞作品的典範，是故不論歷代祭孔樂舞如何演變，仍首推六舞作為沿襲與模仿的對象。

[274] 明 • 李之藻，1970，頁 448-449。
[275] 同上注，頁 324。

由於六舞現今已無從得見，明代的祭孔樂舞實際上乃承襲於宋代，[276]樂舞部分分別存在於三獻禮中。獻禮進行時樂舞同舉，舞者左手持籥、右手持翟同時唱詩、和樂、舞動，舞蹈動作多以作揖、跪拜、鞠躬、蹲下為主，對孔子表達崇高的敬意。祭孔樂舞是傳承數千年的藝術，在其演變的過程中，不斷在前朝的體制下吸收養分，方成為現今的祭孔樂舞，在某些方面亦可約略窺探到古代樂舞的遺風。現今舞者所執的「籥」與「翟」，即為古代樂舞之文舞的特徵，如「古人舞大夏之器，籥曰夏籥，翟曰夏翟。」[277]，亦有學者認為祭孔樂舞可溯源至孔子最喜歡的〈大韶〉樂舞，然而就目前現有的證據中，亦需要較多的考據和驗證。[278]

六舞（樂）是結合五聲、八音的最後表現，以各種聲音結合而成樂曲，使用八音樂器演奏而出，進而配合舞蹈達到樂舞合一的狀態。

第二節　由「合」至「和」的藝術內涵

《周禮》〈春官宗伯〉:「凡樂事：大祭祀，宿縣，遂以聲展之。」提到凡奏樂時用於大祭祀，演奏前豎立樂器，隨著聲音來展開樂曲。可知祭祀時必奏樂，音樂與祭禮是無法分開的。

古人禮樂並稱，強調兩者並用，相輔相成。大合樂以六律、六同、五聲、八音、六舞為條件，在眾多不同的概念下進行結合，則大合樂的重心在於「合」之上。《說文》曰:「合，亼口也。」[279]，而「亼，三合也，一象三合之形。」[280]，段玉裁注曰:「三口相同是為合，十口相傳是為古，引伸為凡會合之稱。」[281]故「合」有集合、聚合之意。大合樂之概念即為以六律、六同、五聲、八音、六舞五者之集合總稱，然而五者皆有其各自的規範，大合樂亦在這樣的規範下進行實踐。

六律、六同合為十二律呂，為音樂的基本律制，不依律則難以成樂。五聲為

[276] 李之藻（1970）提到:「今孔廟大成之舞即宋朝化成天下之舞」，頁 837。
[277] 同上注，頁 41。
[278] 相關祭孔樂舞的溯源與考究可參照韓國學者金龍福（2009）〈古代釋奠典禮的舞律研究〉與金聖基（2010）〈文廟釋奠樂舞的起源〉等資料。
[279] 漢 • 許慎，2001，頁 225。
[280] 同上注。
[281] 同上注。

五個正聲，不使用正聲則為變，脫離正軌。八音為八種不同質性的樂器分類，樂不以此而奏，則無法成聲。六舞為六代樂舞，樂的最終極目標，為古人認為最高的藝術表現。故大合樂除了包含禮儀的功能性外，「合」的形式本身即是「禮」的規範，故〈樂記〉提到：

> 凡音者，生於人心者也；樂者，通倫理者也。是故，知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故，審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故，不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。知樂，則幾於禮矣。禮樂皆得，謂之有德，德者得也。[282]

其中，聲、音、樂的順序遞進亦同於大合樂的組成概念，而知樂則幾乎可跟知禮相同，故不論是「樂」還是「禮」，本身即具備倫理、秩序等意涵，兩者具有同質性的特點，然而二者所追求的理念固然不同。

關於「禮」「樂」二者的追求目標，〈樂記〉曰：「大樂與天地同和，大禮與天地同節。和故百物不失，節故祀天祭地，明則有禮樂，幽則有鬼神。如此，則四海之內，合敬同愛矣。禮者殊事合敬者也，樂者異文合愛者也。」[283]故禮的終極目標為「節」，樂的終極目標為「和」，以祭祀等禮「節」達到樂「和」的目的，如此則禮樂明則影響眾人，行為上符合禮節、內在和樂，幽則可傳達天聽，與鬼神溝通，所以禮樂相輔相成，形式與內在兩者皆可得。

祭孔之詩、樂、舞合一的概念即包含於「大合樂」的理念中，藉由「大合樂」以「節」合眾，用來祭祀達到「禮」的需求，以「合」建立於禮的秩序中，「合」六律、六同、五聲、八音、六舞，其功能與表現如同「禮樂之施於金石，越於聲音，用於宗廟社稷，事乎山川鬼神，則此所與民同也。」[284]，藉「合」來達到樂「和」的終極目標，故得以發揮致鬼神示，和邦國，諧萬民，安賓客，說遠人，作動物等力量。

---

[282] 《禮記注疏》，1979，頁 665。
[283] 同上注，頁 668。
[284] 同上注，頁 669。

國立臺灣藝術大學
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

第五章　結論

本研究以明代祭孔之詩、樂、舞合一為主題，藉由不同藝術領域的分析方法，探討其三者「合一」的方法與概念。

在研究歷程上，首先由祭孔樂舞的歷史文獻資料蒐集，逐漸建立其發展脈絡，並歸納出明代五種祭孔版本作為本研究的基礎；其次以詩、樂、舞個別的分析方法進行祭孔樂舞探討，並比對其間的相關性；最後則探究祭孔樂舞中「合」的理念與藝術內涵。在整體研究完成後，將成果分為以下數點進行闡述：

一、明代五種祭孔樂舞版本之比較結果

本研究透過明代的《闕里志》、《南雍志》、《皇明太學志》、《三才圖會》及《類宮禮樂疏》等五種祭孔舞譜之人物動作圖像、歌詞、譜字、動作述語等四項記錄元素進行交互比對，發現其中訛誤頗多，許多如：排版、錯字、舞圖動作精確度等等皆屬於人為的問題，可能因繪製者的疏忽而產生，這些問題經由不同版本的交互比對可以得到較為準確的舞譜資訊。

在舞譜內容上，除了《類宮禮樂疏》以外的四種版本皆屬於同一種舞蹈，其中雖然有因錯誤的記錄而產生差異，但經過版本比較後進行更正，四種版本間則無差異。各版本因成書時間的先後不同，其記錄的資訊漸趨於完整，亦會將前書中的錯誤部分進行修正，而眾多版本的比對中則以《皇明太學志》的舞譜版本最為精確與完整。《類宮禮樂疏》舞譜僅有終獻樂章的與其他版本的舞蹈記錄接近，其他二個樂章則完全不同，由於其成書時間為明代晚期，可能國家頒訂的祭孔樂舞本身已經有所變化或是作者自行改編，這點不論是李之藻自己書中或其他的文獻皆未提及，故無法得知舞蹈變化的實際因素。研究者將《類宮禮樂疏》與清初的完成的《類宮禮樂全書》、《大成通志》進行舞譜比對（清初之釋奠禮仍延續使用明代的祭孔樂章），發現舞者動作儘管有異，但述語與明代的《闕里志》等四版本之述語相同，應為同一樂舞；由此推論《類宮禮樂疏》舞譜差異的問題，由作者李之藻自行改編的可能性較大。

在儀節的編排上，《類宮禮樂疏》將原本的奠帛、初獻、亞終獻三樂章更改

為初、亞、終三樂章，儘管乃是因禮儀程序之方便而更動，但使原本奠帛樂章使用於奠帛與初獻合用，而本研究進行詩文的分析後，發現原奠帛禮樂章內容不論是詩文意象的經營還是文章的功能取向，皆是以奠帛為中心，似乎不適合於正式的初獻禮中使用，而原初獻禮樂章於亞獻禮之用，亦使得原詩文意思與儀節涵義不相合宜，相較之下原亞終獻禮用於終獻禮，因原樂章內容中已包含終獻禮的部分，樂章內容與儀節較為相符，在原來樂章內容不改變的情況下，李之藻進行了儀節程序之變動，故在此項儀節程序更變的動作上確實值得商榷。

其他版本舞譜的問題如《闕里志》未有述語的記載，與《南雍志》相同有著排版錯置的現象；《三才圖會》舞譜述語中的錯字頗多，以及人物動作圖像動作的精確度不足。以上問題皆會影響祭孔舞蹈的內容，使舞蹈動作產生質變的現象。故明代五種祭孔舞譜版本各有其優缺點，在舞譜內容本身亦存在著相異性，欲進行明代祭孔樂舞的研究或重現者，只以其中單一版本作為研究對象勢必是有所不足的。

二、祭孔「詩、樂、舞」合一之數點發現

本研究進行了祭孔樂舞中詩文、音樂、舞蹈三者間關聯性的探索，發現三者雖然同時呈現，而在樂舞的進行中卻會產生不同的結合方式，茲將本研究關於祭孔「詩、樂、舞」合一之發現分為以下數點說明：

（一）詩、樂、舞形式的完全統一

祭孔樂舞將詩、樂、舞三者進行形式上的「完全」統一，產生「一字一音一舞」特殊的表演形式，在樂舞表演的當下同時唱詩、和樂、起舞，其中「一舞」有時是一個動作，有時是一系列動作的組合。

在「一字一音一舞」的表演原則中，使樂舞在呈現的當下已將三者的「節奏」統一，亦即將三者限制於同一時間單位內，也因為在同一時間架構下，使得三者之基準點完全相同，不會有任何一方特別突出或脫序的現象，完成三者在形式上的統一。

（二）詩文與音樂以「聲」作為結合的媒介

在「大合樂」聲、音、樂的概念中，以「聲」為最小的單位，亦是「合樂」的組成基礎。

詩文與音樂皆是藉由「聲響」作為媒介表達的聽覺藝術，詩文本身亦設計押不同的「韻」呈現不同的「聲情」特點，在祭孔樂章的內容上以各種韻腳建立其鏗鏘、雄壯及綿長的情緒風格。透過祭孔詩與樂的分析，發現兩者在聲音的高低走向上具有相同的特質。詩文以四聲作為發音的分類，因明代語音系統的關係而「入派三聲」，其中平聲分陰平、陽平加上上聲、去聲四聲為主，研究中發現語音的四聲與音樂高低走向一致，如陰平聲音較高、陽平聲起音略低上揚、上聲為最低音、去聲則音下降，如此規律則與一般詩詞吟唱的規則不同，可視為獨立的詩歌體系。

祭孔詩文透過押韻及聲調之聲音情緒的特性來強化詩中的涵義，而聲調與音樂兩者亦透過發音「聲響」的高低層次緊密結合，使之成為「聲情」兼備的詩歌形式呈現。

（三）舞蹈為詩文意象的具象化

本研究透過明代舞譜的解析來探討舞蹈與其他藝術間之相關性，並以祭孔樂舞中獨特的「舞具動作」與「禮容動作」二項分類進行分析。

「舞具動作」為持「翟」、「籥」二項道具的舞蹈動作，包含「開籥」、「合籥」、「舉籥」、「落籥」、「交籥」、「拱籥」等六種；「禮容動作」則包含「受」、「辭」、「謙」、「揖」、「拜」、「舞蹈」等六種禮儀動作，研究者發現祭孔舞蹈乃以此二大項動作為主要的表現形式，並透過這些動作形式以傳達出尊敬、推崇、虔誠等等意象，而這些舞蹈所傳達出的象徵性意義則與詩文本身的意涵有很大的共通性。

祭孔詩文與舞蹈間配合的形式中，不一定是單字與動作間的單點交會，有時候是一詞、甚至是一句中的涵義與相對應動作之配合，故詩文與舞蹈間存在著共通的連結性，應置於同一架構下進行觀察，兩者皆不可偏廢。

祭孔樂舞創造了使用舞具以及禮儀動作為主的獨特舞蹈語言，並藉由這些舞蹈肢體的呈現，將原本抽象的詩文意象具象化呈現。

（四）詩、樂、舞三者本於心

祭孔詩文與音樂藉由「聲」而相互配合，並以舞蹈呈現詩之意象，三者在表演形式上完全統一呈現，達到詩、樂、舞合一的狀態。回溯三者藝術的生成，雖以融於一體的方式表現，但經由本研究之探討，三者因為生成順序的不同，其「合一」的概念完全符合「詩、樂、舞三者本於心」的音樂理論。

〈樂記〉篇提到：「詩，言其志也。歌，詠其聲也。舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。」其中詩的創作生成於「志」，亦即創作者心中的藝術思考；歌依照詩的語音與音樂特質進行呈現，成為「詩歌」的表現形式，在此可以清楚了解兩者以「聲」相連結的特性；舞展現出藝術的容貌外觀。故不論詩與樂或詩與舞之間的相關性為何，三者生成的原理乃出自於創作者之「志」的藝術思考，並藉由不同的藝術形式表現而出，以詩為意象的呈現；以樂強化「聲情」的力量；以舞將意象具象化，也因為詩、樂、舞三者共同為「志」所服務，故以此是為連結三者進而產生「合一」的基礎架構。

三、祭孔樂舞為研究先秦藝術理論之絕佳實例

祭孔之詩、樂、舞透過「大合樂」的形式表現，以「禮」進行規範進而達到樂「和」的藝術內涵，始終貫徹儒家「禮」、「樂」的音樂思想與美學概念。

祭孔樂舞是相當古老的藝術，其經過數千年來的傳承與演變，至明代已臻於成熟而完備，並且留存了完整的表演藝術相關文獻：詩文、樂譜以及舞譜，為後代的研究者提供了相當豐富而多樣的材料。

在本研究之歷史脈絡的探討中發現，釋奠禮為歷朝統治者所重視，並成為國家級的祭禮等級，屬於宮廷雅樂的項目之一。相較於雅樂舞的散佚，祭孔樂舞留存了相當多的文獻資料，藉由這些資料可為先秦儒家的禮樂思想、音樂理論、舞蹈概念、詩歌藝術等等各領域或學科提供絕佳的實際範例，亦可由祭孔樂舞之實例本身，進而回溯探討至古代的理論，故祭孔樂舞為後世了提供一條研究古代藝術的道路。

四、對現代祭孔樂舞以及跨領域藝術之建議

本研究在題材的選擇上以明代祭孔樂舞為主，並藉由探討詩、樂、舞三者的

關聯與合作方式希望為現代跨領域藝術提出相關之建議，故以下分對現代祭孔樂舞及跨領域藝術二部分進行闡述：

（一）對現代祭孔樂舞之建議

本研究進行五種版本的祭孔詩文、樂譜及舞譜的比對後，發現五種版本各有其優劣及侷限性。研究者發現《皇明太學志》由於成書年代較晚，故得以改正前代文獻許多訛誤之處，在樂舞內容上相對於其他版本而言較為精確與完整，而現代祭孔典禮中以明代祭孔樂舞為主的孔廟多以《南雍志》或《類宮禮樂疏》為參考對象，除了單一版本的侷限性外，此二書中亦存在許多訛誤之處。因此建議現代祭孔樂舞在舞譜版本的選用上，可以《皇明太學志》之舞譜為依歸，並參酌使用其他版本的舞譜，方可不失之偏頗。

祭孔樂舞經歷千年來的傳承，其樂舞本身並非僵化而一成不變的，由各文獻之比較中亦發現頗多相異與訛誤之處，因此如何建立祭孔樂舞藝術的表演原理，並以其為核心持續傳承是相當重要的工作。本研究發現詩文語音與音樂之關聯、舞蹈與詩文意象的相關性，故建議未來在舞生與樂生的培訓中，加強此部分之訓練，使祭孔詩、樂、舞三者不論是形式表現或藝術內涵中，皆更能有最好的呈現。

（二）對跨領域藝術之建議

由本研究中發現，祭孔樂舞強制將詩、樂、舞三者形式完全統一，成為「一字一音一舞」之獨特表現方式，使得祭孔樂舞表演時更能呈現出中正和平、莊嚴肅穆之形象。以此而論創作跨領域藝術時，並非強調將不同藝術領域之形式完全統一，而是建議跨領域創作時更為重視各藝術形式上之整合現象，如本研究中發現漢語四聲聲調與音樂的高低進行中有著密不可分的關係，故建議未來跨領域藝術的創作中，詩文或歌詞之聲調與音樂之搭配必須合宜；在舞蹈的編配上，動作的象徵性必須與歌曲內容之意象相互配合；而融合不同領域藝術的表現中，則以形式之相互配合與否最為首要。

祭孔樂舞本身即為「禮」儀上之需求，而其本身亦存在十二律呂、五聲、八音等等之規範，這些亦屬於「禮」的約束，是為形式上的整合；在藝術內涵上則欲達到「樂」「和」的境界，故祭孔樂舞本身即是「禮」「樂」相生相輔，亦即形式與內涵的交互表現下，形成「大合樂」之藝術理念。故在現代跨領域藝術中，

除了注重不同藝術間形式的相互整合外，藝術內涵之整合則更為重要，惟有兩者並重，方能達到相輔相成並超越原生藝術的侷限性。

八音樂器和翟、籥等舞具在祭孔中含有許多形上思想與象徵意義的存在，故在樂舞的表現中，樂器與道具的使用皆富含其特殊意義。由此而論現代跨領域藝術之創作中，無論表演方式如何創新，在藝術素材的取用上須尊重素材之原始意涵與意義，而這些意涵皆代表某些民族與文化之特色，是故應允以尊重。

前人在祭孔主題上的研究相當浩瀚，而研究者立足當代並以前人的研究成果為基礎，期望藉由祭孔此一古老的藝術與現代跨領域的藝術風潮進行連結，並由古代藝術中吸取養分以滋養現代。故研究者認為儘管外在環境的不同造就藝術思想的轉變，然而不論是古代、現代或未來，人類對於藝術的心靈感受是超越時間與空間限制的，如同故代祭孔由詩、樂、舞合一的概念以至於現今的跨領域藝術般，由古至今，人們對於最完美藝術的追求始終未曾停歇。

NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

參考書目

（古書依朝代先後順序排列，其他則依作者筆畫順序排列。）

一、中文書目

《尚書注疏》。1979。《十三經注疏》，（漢）孔安國注、（唐）孔穎達疏，（清）阮元刻本，第六冊。臺北：藝文。

《周禮注疏》。1979。《十三經注疏》，（漢）鄭玄注、（唐）賈公彥疏，（清）阮元刻本，第六冊。臺北：藝文。

《儀禮注疏》。1979。《十三經注疏》，（漢）鄭玄注、（唐）賈公彥疏，（清）阮元刻本，第四冊。臺北：藝文。

《禮記注疏》。1979。《十三經注疏》，（漢）鄭玄注、（唐）孔穎達疏，（清）阮元刻本，第六冊。臺北：藝文。

《國語》。1965。《國學基本叢書》，（漢）韋昭注，王雲五主編。臺北：臺灣商務。

《爾雅注疏》。1979。《十三經注疏》，（晉）郭璞注、（北宋）邢昺疏，（清）阮元刻本，第八冊。臺北：藝文。

（春秋）左丘明。1979。《左傳》。《十三經注疏》，（晉）杜預注、（唐）孔穎達疏，（清）阮元刻本，第六冊。臺北：藝文。

（秦）呂不韋等。2009。《新譯呂氏春秋》，朱永嘉、蕭木注譯。臺北：三民。

（漢）司馬遷。1982。《史記》。《二十五史》，第一至二冊。臺北：藝文。

（漢）劉安。2005。《淮南子》，許匡一譯注。臺北：臺灣古籍。

（劉宋）范曄。1982。《後漢書集解》。《二十五史》，第五至六冊。臺北：藝文。

（梁）蕭子顯。1982。《南齊書》。《二十五史》，第十一冊。臺北：藝文。

（唐）房玄齡等。1982。《晉書斠注》。《二十五史》，第七至八冊。臺北：藝文。

（唐）魏徵等。1982。《隋書》。《二十五史》，第十八冊。臺北：藝文。

（後晉）劉昫等。1982。《舊唐書》。《二十五史》，第二二至二四冊。臺北：藝文。

（宋）陳暘。年代不詳。《樂書》。據國立中央圖書館藏元至正七年(1347)福州路

儒學刊明嘉靖間南監修補本縮影捲片影印本。臺北：故宮。
（宋）蔡元定。2000。《律呂新書》。《故宮珍本叢刊》，第二三冊。海口：海南。
（元）脫脫等。1982a。《宋史》。《二十五史》，第三十至三六冊。臺北：藝文。
（元）脫脫等。1982b。《金史》。《二十五史》，第三八至三九冊。臺北：藝文。
（元）周德清。1986。《中原音韻》。《景印文淵閣四庫全書》，第一四九六冊。臺北：商務。
（明）黃佐。1996。《南雍志》，明刊本。《太學文獻大成》，第一至三冊。北京：學苑。
（明）宋濂等。1982。《元史》。《二十五史》，第四十至四二冊。臺北：藝文。
（明）樂韶鳳、宋濂等。1986。《洪武正韻》。《景印文淵閣四庫全書》，第二三九冊。臺北：商務。
（明）楊時偉。1997。《洪武正韻補牋》。《四庫全書存目叢書》，經部小學類，第二〇七冊。臺南：莊嚴。
（明）朱載堉。1986。《樂律全書》。《景印文淵閣四庫全書》，第二一三冊、二一四冊。臺北：商務。
（明）陳鎬、孔胤植。2005。《闕里誌》，明崇禎刻清代修補印本。《儒藏》，史部，孔孟史志第一冊。成都：四川大學。
（明）郭盤。1996。《皇明太學志》，明刊本。《太學文獻大成》，第五至七冊。北京：學苑。
（明）王圻、王思義。1988。《三才圖會》，據明萬曆年間上海圖書館藏王思義校正本影印。上海：古籍。
（明）瞿九思。2002。《孔廟禮樂考》，明萬曆史學遷刻本。《續修四庫全書》，史部，第八二四冊。上海：古籍。
（明）李之藻。1970。《頖宮禮樂疏》。臺北：中央圖書館，頁 853-948。
（清）張廷玉等。1982。《明史》。《二十五史》，第四六至五十冊。臺北：藝文。
（清）凌廷堪。2004。《禮經釋例》，彭林點校。臺北：中央研究院。
（清）孔令貽。2005。《聖門禮誌》，清光緒十三年重刻本。《儒藏》，史部，孔孟史志第十一冊。成都：四川大學。
（清）汪紱。1984。《樂經律呂通解》。《叢書集成新編》，第五三冊。臺北：新

文豐。
（清）孔尚任。2005。《聖門樂誌》，清光緒十三年重刻本。《儒藏》，史部，孔孟史志第十一冊。成都：四川大學。
（清）金之植、宋泓。2005。《文廟禮樂考》，清刻本。《儒藏》，史部，孔孟史志第十一冊。成都：四川大學。
（清）藍鐘瑞。2005。《文廟丁祭譜》，清道光刻本。《儒藏》，史部，孔孟史志第十冊至十一冊。成都：四川大學。
王國維。1994。《新譯人間詞話》，馬自毅注譯。臺北：三民。
江帆、艾春華。2001。《中國歷代祭孔雅樂》。北京：中國國際廣播。
余雲華。2003。《拱手 • 鞠躬 • 跪拜：中國傳統交際禮儀》。四川：人民。
宋光生。2009。《中國古代樂府音譜考源》。北京：文化藝術。
林海極、李申編。2005。《獻給神祇的詩歌》。《儒教資料類編叢書》，第六輯。北京：國家圖書。
竺家寧。2006。《聲韻學》。臺北：五南。
施德玉。2010。《板腔體與曲牌體》。《國家戲曲研究叢書》，第五三冊。臺北：國家。
孫希旦。1990。《禮記集解》。臺北：文史哲。
徐健順。2012a。《聲音的意義》。初版。北京：著者。
徐健順。2012b。《徐健順吟誦文集》。初版。北京：著者。
班克斯（Marcus Banks）。2010。《質性研究的視覺資料運用》（Using Visual Data in Qualitative Research），林恩慧譯。《質性研究方法大全》，第五冊。臺北：韋伯。
馬歇爾（Catherine Marshall）和羅斯曼（Gretchen B. Rossman）。2002。《設計質性研究》（Designing qualitative research），王慧芳譯。長沙：湖南美術。
許慎。1999。段玉裁注，《新添古音說文解字注》。臺北：洪葉。
陳向明。2002。《社會科學質的研究》。臺北：五南。
楊蔭瀏。1988。〈音樂語言學初探〉。《語言與音樂》，頁 3-94。臺北：丹青。
楊蔭瀏。2007。《中國古代音樂史稿》。北京：人民音樂。
葉至誠、葉立誠。2002。《研究方法與論文寫作》。臺北：商鼎。

葉慶炳。1990。《中國文學史》。臺北：學生書局。

董金裕。1993。《至聖先師孔子釋奠解說》。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

盧天駿。1976。《詩詞曲韻總檢》。臺北：正中。

蕭興華。1994。〈中國音樂史〉。《中國文化史叢書》，第十六冊。臺北：文津。

錢穆。2012。《中國歷史研究法》。北京：九州。

鮑爾（Martin W. Bauer）、加斯克爾（George Gaskell）。2008。《質性資料分析：文本、影像與聲音》（Qualitative Researching with Text. Image and Sound: a practical handbook），羅世宏、蔡欣怡、薛丹琦合譯。臺北：五南。

二、外文書目

Hui-Shan Chen. 2003. Confucianism and Music. In Xinzhong Yao (ed.), *RoutledgeCurzon Encyclopedia of Confucianism*. vol. 1, 136-138. London: RoutledgeCurzon.

임학선。2006。문묘 일무 의 이해。성균관 대학교 출판부。

三、期刊

孔祥林。2010。〈孔子廟的類別及其創建時間〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 42-55。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

水口拓壽。2010。〈論臺灣一九六八至一九七〇年的「祭孔禮樂之改進」〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 202-231。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

李荀華。2009。〈詩樂舞三位一體的文化解讀〉。《中國文學研究》。第二期，頁 39-42。

林泰勝。2010。〈聖的表象：身體的形式與符號權力〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 153-165。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

林鶴璇。2010。〈韓國文廟釋奠佾舞的舞蹈動作〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 97-113。臺北：

臺北市孔廟管理委員會。

金聖基。2010。〈文廟釋奠樂舞的起源〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 259-270。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

金龍福。2009。〈古代釋奠典禮的舞律研究〉。《齊魯文化研究》。第一期，頁 65-73。

金龍福。2010。〈論文廟佾舞的美學〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 97-113。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

宮筱筠。2010。〈創造性的詮釋：江文也的《孔廟大晟樂》與傳統祭孔樂〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 70-96。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

陳玉秀。2010。〈佾舞身心結構之探索〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 232-258。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

蔡秉衡。2010。〈論文廟釋奠樂隊的編制演變〉。《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》，臺北市孔廟管理委員會主編，頁 271-294。臺北：臺北市孔廟管理委員會。

鍾濤。2009。〈魏晉南北朝的釋奠禮與釋奠詩〉。《文史知識》。第四期，頁 19-23。

四、學位論文

伊君。2007。《中國古代祭孔雅樂的發展概況及對近現代音樂的影響》。青島大學音樂學研究所，碩士論文。

杜美芬。2003。《祀孔人文暨禮儀孔空間之研究──以臺北孔廟為例》。中原大學建築研究所，碩士論文。

林勇成。2006。《臺灣地區孔子廟「釋奠佾舞」之研究》。文化大學舞蹈研究所，碩士論文。

孫茜。2008。《祭孔樂舞舞蹈的文化研究》。中國藝術研究院舞蹈學研究所，碩士論文。

孫瑞金。2006。《祭孔音樂的回顧與前瞻》。國立臺灣師範大學民族音樂研究所，

碩士論文。

賈楠。2010。《二十世紀以來祭孔樂舞研究的歷史回顧與思考》河北師範大學音樂學研究所，碩士論文。

五、舞譜

（明）陳鎬、孔胤植。2005。《闕里誌》，明崇禎刻清代修補印本。《儒藏》，史部，孔孟史志第一冊。成都：四川大學，頁 183-189。

（明）黃佐。1996。《南雍志》，明刊本。《太學文獻大成》，第一至三冊。北京：學苑，頁 32-43。

（明）郭磐。1996。《皇明太學志》，明刊本。《太學文獻大成》，第五至七冊。北京：學苑，頁 49-61。

（明）王圻、王思義。1988。《三才圖會》，據明萬曆年間上海圖書館藏王思義校正本影印。上海：古籍，頁 1764-1769。

（明）李之藻。1970。《頖宮禮樂疏》。臺北：中央圖書館，頁 853-948。

國立臺灣藝術大學 NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

奠帛　寧和之曲（《類宮禮樂疏》初獻）　　邱柏盛 整理

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《頖宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

維
神
之
聽
惟
左右側身垂手向外開籥垂手舞
神
右側身垂手向裏垂手舞
之
正揖朝上
聽
躬而受之躬身朝上拱畢而受之三鼓畢起
南惟工
左右側身垂手向外開籥垂手舞
林神尺
右側身垂手向裏垂手舞
仲之上
正揖朝上
太聽四
躬而受之躬身朝上拱畢而受之三鼓畢起
南惟工
左右側身垂手向外開籥垂手舞
林神尺
右側身垂手向裏垂手舞
仲之上
正揖朝上
太聽四
起躬而受之躬身朝上拱
籥而受之三鼓畢
西 工維南 東
合籥低首揖於右右足隨揖踏之於後
合籥低首揖於左左足隨揖踏之於後
西 尺神林 東
合籥低首揖於左左足隨揖踏之於後
合籥低首揖於右右足隨揖踏之於後
西 上之仲 東
合籥轉身向西拱手跪左足尖
合籥轉身向東拱手跪右足尖
西 四聽太 東
合籥復身向上拱手跪右足尖
合籥復身向上拱手跪左足尖

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

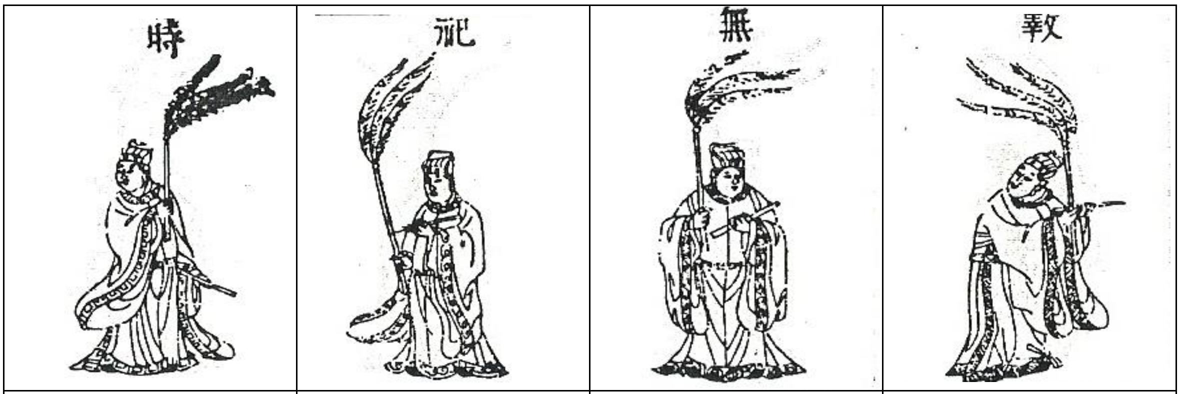
《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

實
天
生
德
實
正蹲
天
起身向前舞向外舞
生
向裏舞
德
合手謙進步向前雙手合簡存謙
南
正蹲
林天尺
起身向前舞向外舞
仲生上
向裏舞
太德四
合手謙進步向前雙手合簡存謙
南實上
三蹲
林天尺
起身向前舞向外舞
仲生上
向裏舞
太德四
合手謙進步向前雙手
合簡存謙
西 南工實 東
合簡向上躬身揖於左隨跪右足尖
合簡向上躬身揖於右隨跪左足尖
西 林尺天 東
合簡向上躬身揖於左隨跪右足尖
合簡向上躬身揖於右隨跪左足尖
西 仲上生 東
合簡向上躬身復揖於左隨跪右足尖
合簡向上躬身復揖於右隨跪左足尖
西 四德太 東
開簡向上起左手於肩垂右手於下躋身
曲右足更加左足踏其根以足尖著地
開簡向上起右手於肩垂左手於下躋身
曲右足更加左足踏其根以足尖著地

作
兩兩相對自下而上兩班相對舉篇東西立
樂
上下俱垂手惟兩中班上下十二人俱垂手轉身東西相向
以
轉身東西相向立
崇
相對立兩班上下以翟相篇
作
兩兩相對自下而上兩班相對舉篇東西立
樂
上下俱垂手惟兩中班上下十二人俱垂手轉身東西相向
以
轉身東西相向立
崇
相對立兩班上下以翟相篇
作
兩兩相對自下而上兩班相對舉篇東西立
樂
上下俱垂手惟兩中班上下十二人俱垂手轉身東西相向
以
轉身東西相向立
崇
相對立兩班上下以翟相篇
仲 作 上
兩兩相對自下而上兩班
相對舉篇東西立
太 樂 四
上下俱垂手惟兩中班
下十二人俱垂手轉身東西向
仲 以 上
轉身東西相向立
林 崇 尺
立兩班上下以翟相篇
仲 上 作
合篇拱手向東出左足
合篇拱手向西出右足
太 四 樂
合翟轉身拱手向東出左足
合篇轉身拱手向西出右足
仲 上 以
合篇向西過右足於左交立
合翟向東過右足於左交立
林 尺 崇
合篇向西徹右足虛左足根斜拱手於上
合翟向東徹左足虛右足根斜拱手於上

《闕里志》

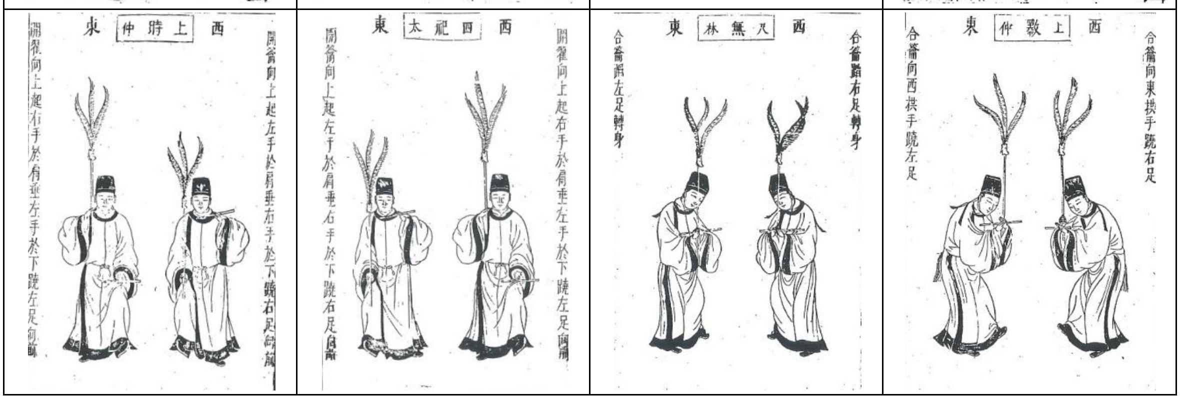


《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《頖宮禮樂疏》



清
酤
惟
馨
清
稍前舞向外開篇舞
酤
向裏舞
惟
雙手平執篇翟開篇翟
馨
合篇翟朝上正立
黃清六
稍前舞向外開篇舞
南酤工
向裏舞
林惟尺
雙手平執篇翟開篇翟
仲馨上
合篇翟朝上正立
黃清六
稍前舞向外開篇舞
南酤工
向裏舞
林惟尺
雙手平執篇翟開篇翟
仲馨上
合篇翟朝上正立
東 清 西
東 酤 西
東 惟 西
東 馨 西

嘉
牲
孔
碩
嘉
側身垂左手兩班俱垂左手向外舞
牲
躬身正揖
孔
雙手舉簠翟躬身
碩
躬而受之
林 嘉 尺
側身垂左手兩班俱垂左手向外舞
仲 牲 上
躬身正揖
黃 孔 合
雙手舉簠翟躬身
太 碩 四
躬而受之
林 嘉 尺
側身垂左手兩班俱垂左手向外舞
仲 牲 上
躬身正揖
黃 孔 合
雙手舉簠翟躬身
太 碩 四
躬而受之
東 尺 嘉 林 西
合簫向東拱手出左足
合簫向西拱手出右足
東 上 牲 仲 西
合簫向東拱手出左足
合簫向西拱手出右足
東 合 孔 黃 西
東 四 碩 太 西

鷹
羞
神
明
鷹
三叩頭舉右手叩頭
羞
舉左手叩頭
神
復舉右手叩頭
明
舞鼓畢即起躬身
太鷹四
三叩頭舉右手叩頭
南羞工
舉左手叩頭
黃神六
復舉右手叩頭
林明八
舞一鼓畢即起躬身
太鷹四
三扣頭舉右手扣頭
南羞工
舉左手扣頭
黃神六
復舉右手扣頭
林明八
拜一鼓畢即起躬身
東 太鷹四 西
合簫躬身向上揖於右
合簫躬身向上揖於左
東 南羞工 西
合簫躬身向上揖於左
合簫躬身向上揖於右
東 黃神六 西
合簫躬身向上復揖於左
合簫躬身向上復揖於右
東 林明八 西
合簫復手於中躬身拱手向上
合簫復手於中躬身拱手向上

庶
幾
昭
格
庶
三舞蹈舉篇向左躬身舞
幾
舉篇向右躬身舞
昭
舉篇復向左躬身舞
格
拱篇躬身而受之
南庶工
三舞蹈舉篇向左躬身舞
林幾尺
舉篇向右躬身舞
仲昭上
舉篇復向左躬身舞
太格四
拱篇躬身而受之
南 庶 工
三舞蹈舉篇向左躬身舞
林 幾 尺
舉篇向右躬身舞
仲 昭 上
舉篇復向左躬身舞
太 格 四
拱篇躬身而受之
東 南庶工 西
開篇躬身左手起舞加額右手垂舞於後左足隨手出後足尖著地
開翟躬身右手起舞加額左手垂舞於後左足隨手出後足尖著地
東 尺幾林 西
開篇躬身左手起舞加額右手垂舞於後右足隨手出後足尖著地
開翟躬身右手起舞加額左手垂舞於後左足隨手出後足尖著地
東 上昭仲 西
開篇躬身以左手起舞加額右手垂舞於後右足隨手出後足尖著地
開翟躬身以右手起舞加額左手垂舞於後左足隨手出後足尖著地
東 四格太 西
合篇拱手下拜
合篇拱手下拜

亞獻、終獻 景和之曲（《頖宮禮樂疏》終獻）

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《頖宮禮樂疏》

生
民
物
軌
兩班上下兩兩相對交簪
合手朝上正蹲
側身向裏落簪
合簪朝上正立
林生凡
仲民上
太物四
黃軌合
兩班上下兩兩相對交簪
合手朝上正蹲
側身向裏落簪
合簪朝上正立
凡生林
上民仲
四物大
合軌黃
兩班上下兩兩相對交簪
合手朝上正蹲
側身向裏落簪
合簪朝上正立
東 凡生林 西
東 仲民上 西
東 四物大 西
東 合軌黃 西

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《頖宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

《闕里志》

《南雍志》

《皇明太學志》

《三才圖會》

《類宮禮樂疏》

於
嘻
成
禮
側身向外垂手舞
側身向裏垂手舞
朝上正揖
躬身朝南受之三鼓畢起身
黃六於
南嘻上
林成尺
仲禮上
側身向外垂手舞
側身向裏垂手舞
朝上正揖
躬身朝南受之三鼓畢起身
東
西

五種舞譜資料來源：

（明）陳鎬、孔胤植。2005。《闕里誌》，明崇禎刻清代修補印本。《儒藏》，史部，孔孟史志第一冊。成都：四川大學，頁 183-189。

（明）黃佐。1996。《南雍志》，明刊本。《太學文獻大成》，第一至三冊。北京：學苑，頁 32-43。

（明）郭鑒。1996。《皇明太學志》，明刊本。《太學文獻大成》，第五至七冊。北京：學苑，頁 49-61。

（明）王圻、王思義。1988。《三才圖會》，據明萬曆年間上海圖書館藏王思義校正本影印。上海：古籍，頁 1764-1769。

（明）李之藻。1970。《頖宮禮樂疏》。臺北：中央圖書館，頁 853-948。

國立臺灣藝術大學 NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

附錄二　五種祭孔文獻音樂比較表

奠帛　（《類宮禮樂疏》之初獻）

邱柏盛 製表

樂章歌詞	譜號	相異	樂章歌詞	譜號	相異
自	太四		粢	仲上	
生	仲上		帛	太四	
民	林尺		具	仲上	
來	仲上		成	林尺	
誰	太四		禮	黃合	
底	黃合		容	太四	
其	仲上		斯	林尺	
盛	太四		稱	仲上	
惟	南工		黍	太四	
王（師）	林尺		稷	南工	
神	仲上		非	黃六	
明	太四		馨	林尺	
度	黃合		惟	南工	
越	太四	《闕》《類》記為：仲上。	神	林尺	
前	仲上		之	仲上	
聖	太四		聽	太四	

初獻　（《頖宮禮樂疏》之亞獻）

樂章歌詞	譜號	相異	樂章歌詞	譜號	相異
大	太四		清	黃六	
哉	仲上		酤	南工	
聖	黃合		惟	林尺	《闕》《頖》記為：仲上
王（師）	太四		馨	仲上	
實	南工	《三》記：南上	嘉	林尺	
天	林尺		牲	仲上	
生	仲上		孔	黃合	
德	太四		碩	太四	《闕》《頖》記為：合四
作	仲上		薦	太四	
樂	太四		羞	南工	
以	仲上		神	黃六	
崇	林尺		明	林尺	
時	仲上		庶	南工	
祀	太四		幾	林尺	
無	林尺		昭	仲上	
斁	仲上		格	太四	

亞、終獻　（《頖宮禮樂疏》之終獻）

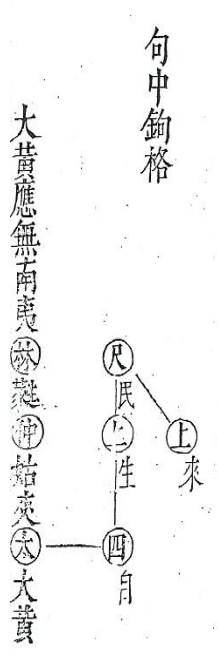
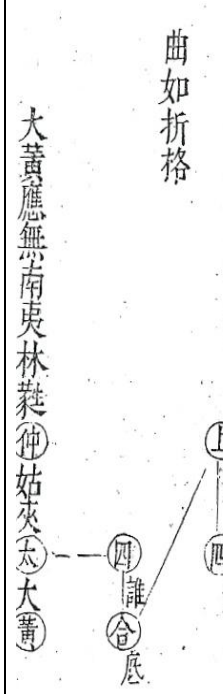
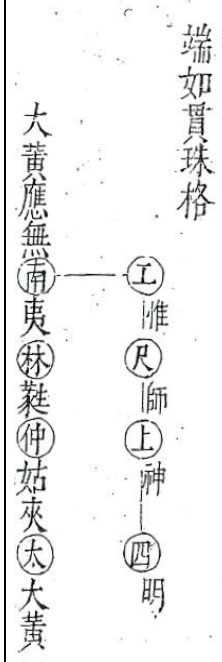
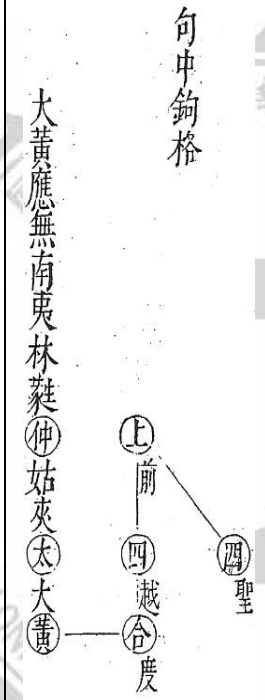
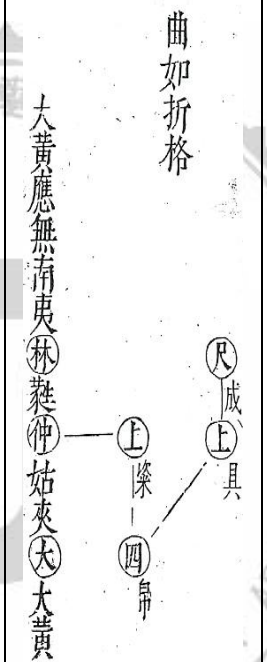
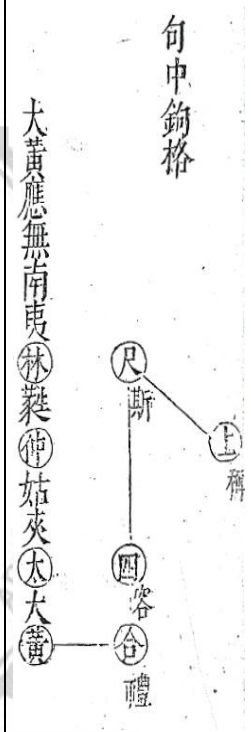
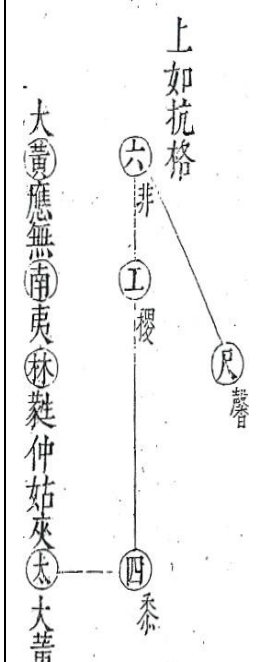
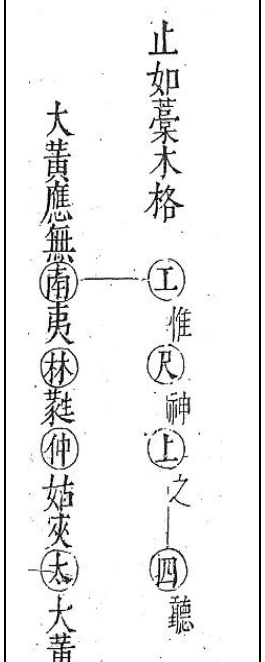
樂章歌詞	譜號	相異	樂章歌詞	譜號	相異
百	仲上	《三》記：神上	酌	太四	
王	南工		彼	黃合	
宗	林尺		金	林尺	
師	仲上		罍	仲上	
生	林尺		惟	南工	《闕》、《三》記為：南上
民	仲上		清	林尺	
物	太四	《三》記：大四	且	太四	
軌	黃合		旨	仲上	
瞻	黃六		登	仲上	
之	南工		獻	太四	
洋	林尺		惟	林尺	
洋	仲上		三	仲上	
神	林尺	《闕》記：林上	於	黃六	
其	仲上		嘻	南工	《闕》、《三》記為：南上
寧	太四		成	林尺	
止	黃合		禮	仲上	

注：《闕》為《闕里志》、《三》為《三才圖會》、《頖》為《頖宮禮樂疏》。

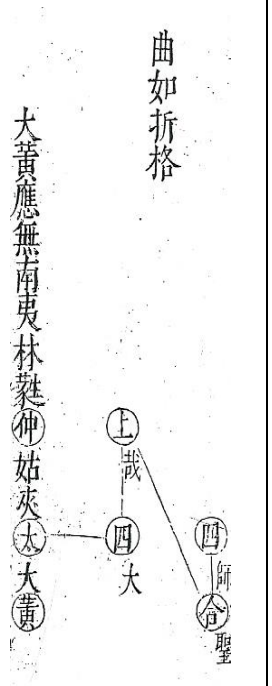
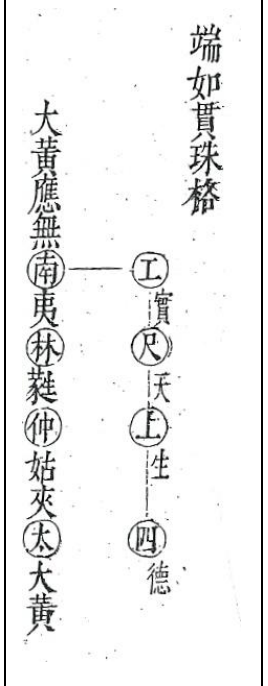
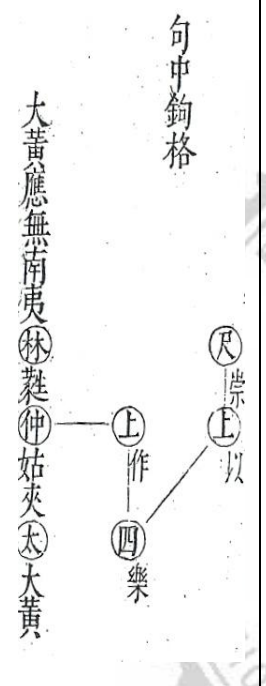
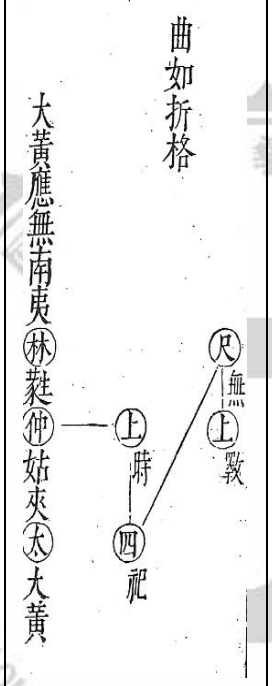
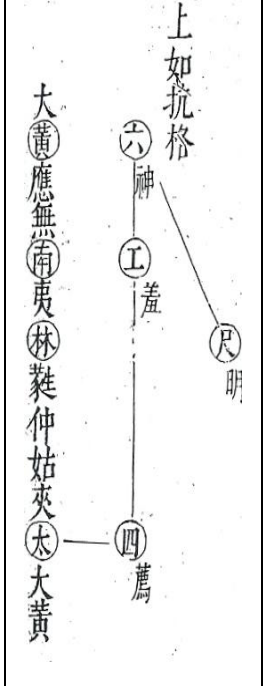
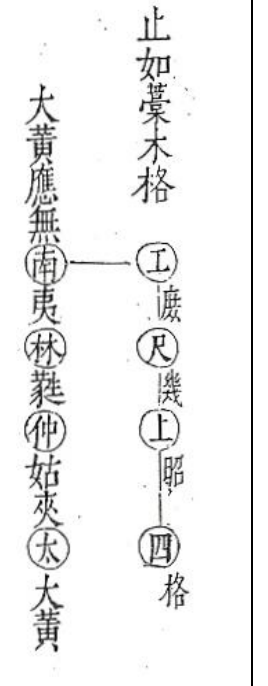
附錄三　《類宮禮樂疏》協律歌譜與簡譜、四聲聲調、平仄對照表

初獻禮（仲呂為宮【上】）

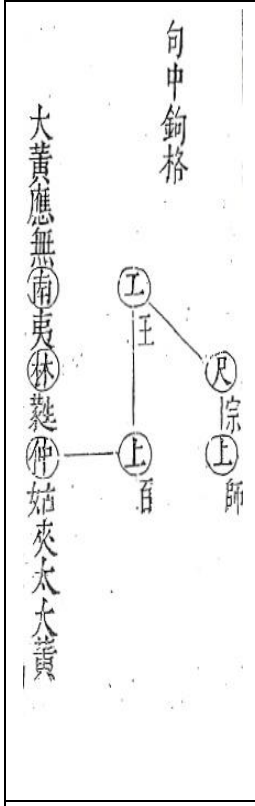
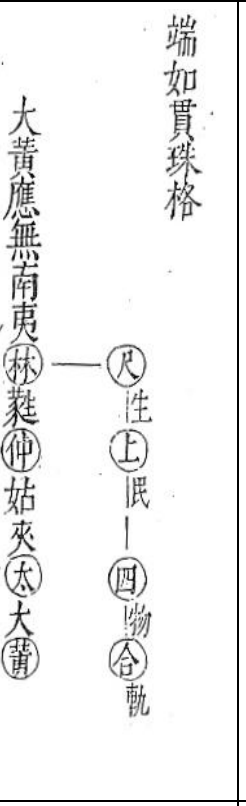
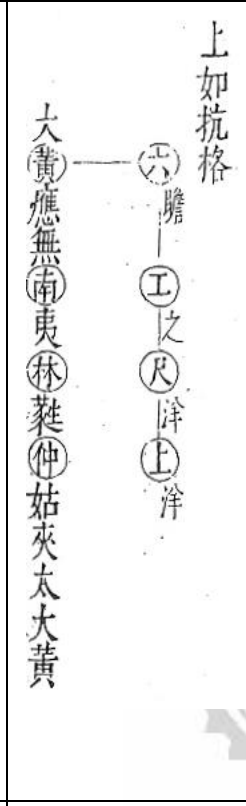
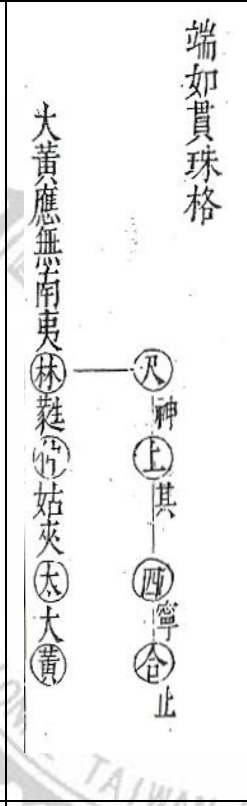
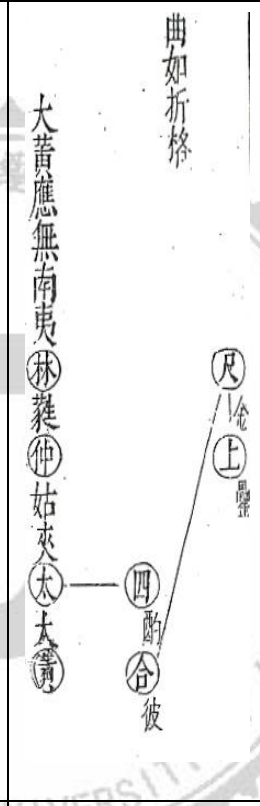
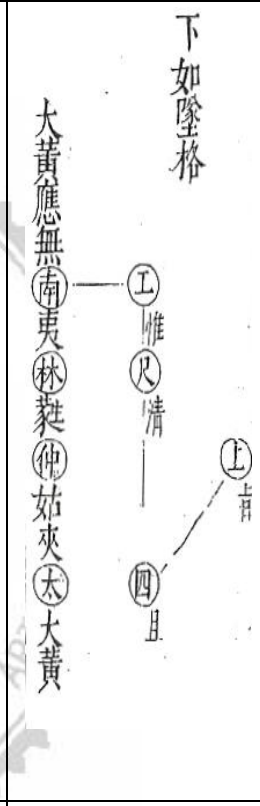
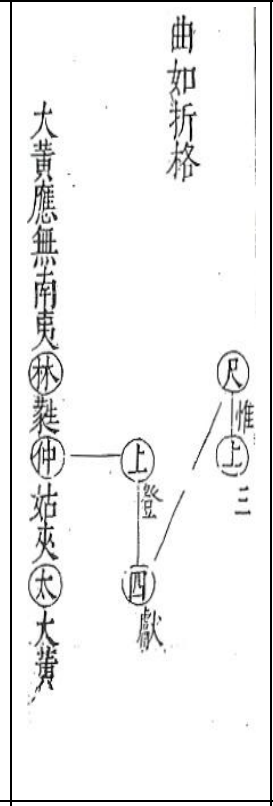
邱柏盛　整理

自生民來	誰底其盛	惟（王）神明	度越前聖	粢帛具成	禮容斯稱	黍稷非馨	惟神之聽
							
6 1 2 1	6 5 1 6	3 2 1 6	5 6 1 6	1 6 1 2	5 6 2 1	6 3 5 2	3 2 1 6
＼ — ／ ／	／ ∨ ／ ＼	／ ／ ／ ／	＼ ＼ ／ ＼	— ／ ＼ ／	∨ ／ — ＼	∨ ＼ — —	／ ／ — ＼
| — — —	— | — |	— — — —	| | — |	— — | —	| — — |	| | — —	— — — |

亞獻禮（仲呂為宮【上】）

大哉聖（王）	實天生德	作樂以崇	時祀無斁	清酤惟馨	嘉牲孔碩	薦羞神明	庶幾昭格
							
6 1 5 6	3 2 1 6	1 6 1 2	1 6 2 1	5 3 2 1	2 1 5 6	6 3 5 2	3 2 1 6
㇔ 一 ㇔ ㇒	㇒ 一 一 ㇔	㇔ ㇔ ㇔ ㇒	㇒ ㇔ ㇒ ㇔	一 一 ㇒ 一	一 一 ㇔ ㇔	㇔ 一 ㇒ ㇒	㇔ 一 一 ㇔
| 一 | 一	一 一 一 |	| | | 一	一 | 一 |	一 一 一 一	一 一 | |	| 一 一 一	| 一 一 |

終獻禮（仲呂為宮【上】）

百王宗師	生民物軌	瞻之洋洋	神其寧止	酌彼金罍	惟清且旨	登獻惟三	於嘻成禮
							
1 3 2 1	2 1 6 5	5 3 2 1	2 1 6 5	6 5 2 1	3 2 6 1	1 6 2 1	5 3 2 1
∨ ノ — —	— ノ 丶 ∨	— — ノ ノ	ノ ノ ノ ∨	ノ ∨ — ノ	ノ — ∨ ∨	— 丶 ノ —	— — ノ ∨
| — — —	— — | |	— — — —	— | — —	— — | |	— | — —	— — — |

備註：本附錄借用《類宮禮樂疏》協律歌譜之用，在聲調與平仄的分析上仍採用明代嘉靖九年以前的祭孔樂章版本（稱孔為王）。

資料來源：（明）李之藻。1970。《類宮禮樂疏》。臺北：中央圖書館，頁 764-776。

附錄四　《皇明太學志》舞譜述語整理表

奠帛禮

邱柏盛 製表

樂章歌詞	動作述語	舞具動作	禮容動作	樂章歌詞	動作述語	舞具動作	禮容動作
自	稍前向外開籥舞	開籥		粢	正蹲朝上		
生	蹈向裏開籥舞	開籥		帛	稍舞躬身挽手側身向外呈籥耳邊面朝上		
民	合手蹲朝上			具	正揖		揖
來	起辭身向外高舉籥而朝	舉籥	辭	成	起辭身挽手復舉籥正立	舉籥	辭
誰	兩兩相對東西相向			禮	兩兩相對交籥兩班俱東西平執籥	交籥	
底	正揖稍舞		揖	容	正蹲朝上		
其	正揖		揖	斯	向外退挽手舉籥向外面朝上	舉籥	
盛	起平身出左手立			稱	回身正立		
惟	兩兩相對自下而上東西相向			黍	稍前舞		
師	稍前舞舉籥垂翟	舉籥		稷	正蹲朝上		
神	惟兩中班十二人轉身俱東西相向			非	左右垂手兩班上下俱雙垂手東西相向		
明	舉翟三合籥	合籥		馨	起合手相向立		
度	稍前向外垂手舞			惟	左右側身垂手向外開籥垂手舞	開籥	
越	蹈向裏垂手			神	右側身垂手向裏垂手舞		
前	向前合手謙進步雙手合籥	合籥	謙	之	正揖朝上		揖
聖	回身再謙退步側身向外高止衡面朝上		謙	聽	躬而受之躬身朝上拱籥而受之三鼓畢起	拱籥	受

初獻禮

樂章歌詞	動作述語	舞具動作	禮容動作	樂章歌詞	動作述語	舞具動作	禮容動作
大	左右進步向外垂手舞			**清**	稍前舞向外開籥舞	開籥	
哉	右向裏垂手舞			**酤**	向裏舞		
聖	向外落籥面朝上	落籥		**惟**	雙手平執籥翟開籥翟	開籥	
師	退回身正立			**馨**	合籥翟朝上正立	合籥	
實	正蹲			**嘉**	側身垂左手兩班俱垂左手向外舞		
天	起身向前舞向外舞			**牲**	躬身正揖		揖
生	向裏舞			**孔**	雙手舉籥翟躬身	舉籥	
德	合手謙進步向前雙手合籥存謙	合籥	謙	**碩**	躬而受之		受
作	兩兩相對自下而上兩班相對舉籥東西立	舉籥		**薦**	三叩頭舉右手叩頭		
樂	上下俱垂手惟兩中班上下十二人俱垂手轉身東西相向			**羞**	舉左手叩頭		
以	轉身東西相向			**神**	復舉右手叩頭		
崇	相向立兩班上下以翟相籥			**明**	拜一鼓畢即起躬身		拜
時	稍前舞蹈兩班上下俱垂手向外舞		舞蹈	**庶**	三舞蹈舉籥向左躬身舞	舉籥	舞蹈
祀	向裏垂手舞			**幾**	舉籥向右躬身舞	舉籥	
無	合手謙進步向前雙手合籥翟		謙	**昭**	舉籥復向左躬身舞	舉籥	
斁	回身再謙兩班上下東西相向合籥立		謙	**格**	拱籥躬身而受之	拱籥	受

亞、終獻禮

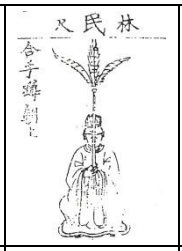
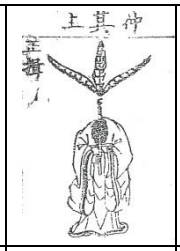
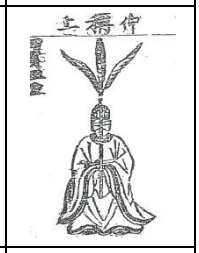
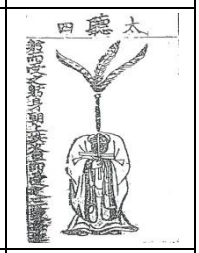
樂章歌詞	動作述語	舞具動作	禮容動作	樂章歌詞	動作述語	舞具動作	禮容動作
百	向外開籥舞	開籥		酌	向外開籥舞	開籥	
王	向裏開籥舞	開籥		彼	向裏開籥舞	開籥	
宗	側身向外落籥面朝上	落籥		金	開籥朝上正立	開籥	
師	朝上正立			罍	合籥朝上正立	合籥	
生	兩班上下兩兩相對交籥	交籥		惟	向外垂手舞		
民	合手朝上正蹲			清	向裏垂手舞		
物	側身向裏落籥	落籥		且	朝上正揖		揖
軌	合籥朝上正立	合籥		旨	躬身而受之		受
瞻	向外開籥舞	開籥		登	躬身向左合籥舞	合籥	
之	向裏開籥舞	開籥		獻	躬身向右合籥舞	合籥	
洋	開籥朝上正立	開籥		惟	躬身復向左合籥舞	合籥	
洋	合籥	合籥		三	合籥朝上拜一鼓便起身	合籥	拜
神	向外開籥舞	開籥		於	側身向外垂手舞		
其	向裏開籥舞	開籥		嘻	側身向裏垂手舞		
寧	進步向前雙手合籥謙	合籥	謙	成	朝上正揖		揖
止	回身東西相向手謙		謙	禮	躬身朝上而受之三鼓畢起身		受

資料來源：

整理自（明）郭盤。1996。《皇明太學志》，明刊本。《太學文獻大成》，第五至七冊。北京：學苑，頁 49-61。

附錄五　《皇明太學志》舞譜、述語一覽表

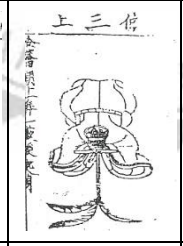
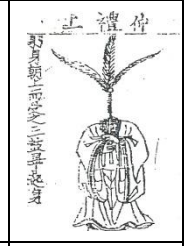
奠帛　　邱柏盛　整理

舞圖								
述語	稍前向外開籥舞	蹈向裏開籥舞	合手蹲朝上	起辭身向外高舉籥而朝	兩兩相對東西相向	正揖稍舞	正揖	起平身出左手立
舞圖								
述語	兩兩相對自下而上東西相向	稍前舞舉籥垂翟	惟兩中班十二人轉身俱東西相向	舉翟三合籥	稍前向外垂手舞	蹈向裏垂手	向前合手謙進步雙手合籥	回身再謙退步側身向外高止衡面朝上
舞圖								
述語	正蹲朝上	稍舞躬身挽手側身向外呈籥耳邊面朝上	正揖	起辭身挽手復舉籥正立	兩兩相對交籥兩班俱東西平執籥	正蹲朝上	向外退挽手舉籥向外面朝上	回身正立
舞圖								
述語	稍前舞	正蹲朝上	左右垂手兩班上下俱雙垂手東西相向	起合手相向立	左右側身垂手向外開籥垂手舞	右側身垂手向裏垂手舞	正揖朝上	躬而受之躬身朝上拱籥而受之三鼓畢起

初獻禮

舞圖								
述語	左右進步向外垂手舞	右向裏垂手舞	向外落簫面朝上	退回身正立	正蹲	起身向前舞向外舞	向裏舞	合手謙進步向前雙手合簫存謙
舞圖								
述語	兩兩相對自下而上兩班相對舉簫東西立	上下俱垂手惟兩中班上下十二人俱垂手轉身東西相向	轉身東西相向	相向立兩班上下以翟相簫	稍前舞蹈兩班上下俱垂手向外舞	向裏垂手舞	合手謙進步向前雙手合簫翟	回身再謙兩班上下東西相向合簫立
舞圖								
述語	稍前舞向外開簫舞	向裏舞	雙手平執簫翟開簫翟	合簫翟朝上正立	側身垂左手兩班俱垂左手向外舞	躬身正揖	雙手舉簫翟躬身	躬而受之
舞圖								
述語	三叩頭舉右手叩頭	舉左手叩頭	復舉右手叩頭	拜一鼓畢即起躬身	三舞蹈舉簫向左躬身舞	舉簫向右躬身舞	舉簫復向左躬身舞	拱簫躬身而受之

亞、終獻禮

舞圖								
述語	向外開籥舞	向裏開籥舞	側身向外落籥面朝上	朝上正立	兩班上下兩兩相對交籥	合手朝上正蹲	側身向裏落籥	合籥朝上正立
舞圖								
述語	向外開籥舞	向裏開籥舞	開籥朝上正立	合籥	向外開籥舞	向裏開籥舞	進步向前雙手合籥謙	回身東西相向手謙
舞圖								
述語	向外開籥舞	向裏開籥舞	開籥朝上正立	合籥朝上正立	向外垂手舞	向裏垂手舞	朝上正揖	躬身而受之
舞圖								
述語	躬身向左合籥舞	躬身向右合籥舞	躬身復向左合籥舞	合籥朝上拜一鼓便起身	側身向外垂手舞	側身向裏垂手舞	朝上正揖	躬身朝上而受之三鼓畢起身

資料來源：

整理自（明）郭盤。1996。《皇明太學志》，明刊本。《太學文獻大成》，第五至七冊。北京：學苑，頁 49-61。