

寓教於樂：漢代儒家樂教觀念與漢代的俗樂

林宏安

應用藝術系

助理教授

摘要

儒家在漢代取得學術與政治的獨尊地位，儒生也試圖實踐其文化與政治上的禮樂德治理想。在「樂」的部分，儒生標舉先秦以來的樂教理念，並且對漢代朝廷雅樂淪缺、鄭聲俗樂充斥朝野的現象加以嚴厲批判，但並無能力改變當世新聲取代先王雅樂的事實，因此自認其推行樂教、移風易俗的努力並不成功。但細究漢代部分俗樂表演的內容，特別是透過現存的漢代樂府詩文本，我們發現其中有許多宣揚倫常道德、教化人心的成分，並不只是純然娛悅耳目而已。在儒家官員無力施行樂教的情況下，它們反成為當時實際從事進行樂教工作的主體。結果，儒家菁英文化的樂教理想，卻由他們最反對的通俗文化代表——俗樂——來體現。本文即分析此一現象，並試圖找出其成原因與意義。

關鍵詞：儒家、樂教、雅樂、俗樂、樂府詩、通俗文化

一、前言

隨著儒家在漢代取得學術正統地位、儒生慢慢登上政治舞台，儒家官僚漸漸成為帝國的政治骨幹，而先秦儒家所傳的文化、政治理念，也就成為漢代儒生議論、檢視朝廷施政的標準。其中，有關禮樂的部分，更經常是朝議焦點。儒生們秉持儒家特有的「樂教」觀念——特別強調「樂」之道德性與社會、政治功能的一套藝術理論架構——經常批判朝廷樂舞與民間宴樂風氣裡所流行的俗樂表演，原因在於，對儒者而言，那些受到社會各階層所喜好的俗樂，並不符合儒家典籍中對理想中的「樂」所要求的基本功能：調和個人情感、導正社會風氣並促進政治的清明與穩定。面對宮廷俗樂表演的非議，漢廷最後以「罷樂府」作為回應，但實際上俗樂表演仍然無所不在；至於民間社會對俗樂的喜愛，則從始終並未受到儒生議論的影響，依舊欣欣向榮。這顯示出在時代變遷、古樂崩毀的現實情況下，儒生復古崇雅的意圖有其侷限與困難，無法稍遏新型態樂舞的藝術魅力。但更有意義的另一面也同樣值得我們注意：在儒家思想全面普及社會各階層與角落的情況下，俗樂表演的主力——漢代的宮廷與民間藝人——也自動地呼應儒家樂教理論所強調的樂的「社會責任」，在他們所能及的範圍內，以樂舞百戲承擔起一定的社會、道德與倫理的「教化」任務。換言之，儘管在儒生眼中，漢代俗樂率多流於淫逸無節，但細究之下，我們仍可以發現其主動「寓教於樂」的積極面相。這點，對我們日後進一步討論後世戲劇（包含民間戲劇與文人劇作家）如何面對來自於朝廷與禮法之士的壓力，可以說具有相當的意義。

二、儒家的樂教理與先秦以來的俗樂發展

中國的音樂思想（包括了與音樂尚未完全分化的詩歌與舞蹈。下文論樂多採此義）從一開始就顯現重視「和」的概念，包括如何調和音樂演奏中各種對立元素、取得形式與聽感統一的純粹美感上的「和」，以及更進一步，引申到關乎社會倫理道德層面的「和」。¹特別是後者，是中國音樂理論的一大特色，即格外重視音樂之「美」與「善」（或者說「德」）之間的從屬問題。孔子除了進一步發展前人的音樂理論外，最大的貢獻是極度推崇樂在人格養成方面的價值，如他認為要成為一個君子必須：

¹ 李澤厚、劉紀綱主編，《中國美學史·先秦兩漢之部》（台北：里仁書局，1986），頁94-101。

興於詩、立於禮、成於樂。²

要養成完美人格，最終必須透過樂的教育與陶冶來完成，可見音樂在其思想中的地位。但孔子對音樂的推崇並不是毫無取捨的。他聆聽先王之樂，如傳說中聖王舜所作的〈韶〉樂，讚嘆其「盡美矣，又盡善矣」，³但是對於當世新出的俗樂則顯然抱持著反對的態度。他嚴厲批評春秋以降的俗樂代表——鄭聲：

放鄭聲、遠佞人。鄭聲淫，佞人殆。⁴

又曰：

惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也。⁵

顯見儒家開創者一方面既認同音樂的教育功能，但也強調唯有能夠同時合乎美與善，達到了「中和」境界的音樂，才是值得追求的目標，也唯有這類音樂才能達到「成人」的教育效果。對孔子來說，這樣的音樂就是由盛德先聖先王所制作的〈韶〉樂與雅樂。至於新出的俗樂，由於並非先王所制作，也因為強調感官刺激而缺乏中和節制之致，因此是必須摒除的對象。

孔子論樂之教化功用，較偏重個人成為仁德君子的面相，也就是所謂「內聖」的層次；但對於所謂「外王」的面相，也就是利用音樂促成社會和諧統一的政治教化，也同樣重視。《論語·陽貨》記載：

子之武城，聞弦歌之聲。夫子莞爾而笑曰：「割雞焉用牛刀？」子游對曰：「昔者聞諸夫子曰：『君子學道則愛人，小人學道則易使也。』」子曰：「二三子，偃之言是也。前言戲之耳。」⁶

可見孔子教育弟子時，除了將音樂（弦歌）視為君子自我修養、自我教育的途徑，同時也是主張擔任治理者的君子可以用音樂為手段，來教化一般民眾，使之易於

² 邢昺，《論語注疏》（台北：藝文印書館，阮元《十三經注疏》本，1993。以下簡稱《論語》），卷八〈泰伯〉，頁71。

³ 《論語》卷3，〈八佾〉，頁32。

⁴ 《論語》卷15，〈衛靈公〉，頁138。

⁵ 《論語》卷17，〈陽貨〉，頁157。

⁶ 《論語》卷17，〈陽貨〉，頁154。

管理。樂可用於教化百姓的「樂教」概念，在此已經出現了。

孔門後學繼續發揚孔子的音樂理念，並且更側重音樂在教化百姓、移風易俗方面的功能。代表性的例子是荀子的〈樂論〉。荀子認為「夫樂者樂也，人情之所必不免也，故人不能無樂」⁷，正因為欣賞、演奏/唱音樂是人的本能之一，既不可能加以禁制（〈樂論〉一篇本為批判墨子「非樂」論而發），也沒有必要加以廢絕。相反的，君王或統治者應該懂得運用音樂來教化人心，反而可以收事半功倍之效。他再次強調樂可以協調人們在社會關係上的情感，達到「和」的境界，所謂「樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；閨門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親；鄉里族長之中，長少同聽之，則莫不和順，故樂者，審一以定和者也」。他更首次明白提出：由於樂「入人也深，其化人也速」，可以使人「耳聰目明，血氣和平」，因此具有「移風易俗，天下皆寧，美善相樂」的強大政治／社會功能。但是如同孔子對鄭聲的厭惡，荀子同樣也對那些被目為「邪音」、「淫聲」的俗樂大加撻伐，以免其靡靡樂音擾亂了人民心靈，妨礙社會秩序與和諧；他同樣推崇由先王制作的「雅頌正聲」，認為只有這種平和的音樂，才能夠達到陶冶、教化人心的效果。晚於《荀子》的《禮記·樂記》主要承襲了荀子〈樂論〉的觀點，但以更多的篇幅提及音樂能夠反映出社會人群的狀態，如：

凡音者，生人心者也，情動於中故形於聲，聲成文謂之音。是故治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。⁸

也就是說一個社會國家的治理狀態，會反映在該地的音樂上面，因為音樂必需要通過人類的身體來演出，而一地的治亂良窳，則無論如何都會影響當地人民。如鄭衛之音，就被視為「亂世之音也，比於慢矣」；桑間濮上之音，則被視為「亡國之音也，其政散，其民流」。聲音之道既與政通，則除了以某地的音樂來掌握當地的治亂之外，同樣的也可以透過音樂的強大感染力，來改變當地的風俗與社會。因此，如同荀子所提過的，〈樂記〉也同樣主張透過音樂的力量來感化人民，並且首次提出了「樂教」這個名詞：

⁷ 王先謙，《荀子集解》（台北：世界書局，1987），卷 14〈樂論〉，頁 252。以下引用〈樂論〉文字，將不一一注明出處。

⁸ 孔穎達，《禮記注疏》（台北：藝文印書館，阮元《十三經注疏》本，1993），卷 37〈樂記十九〉，頁 663。

樂者，聖人之所樂也，而可以善民心。其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。⁹

也就是說，〈樂論〉作者相信，先王制禮作樂的主要目的是為了「善民心」，創制樂舞是一種有意識的「設教」舉措，目的在於移風易俗，有其嚴肅的政教意義。可以說，儒家的樂教理論，到了〈樂論〉中終於完備。

從孔子以降至此，我們可以看到孔門的音樂理論有兩個極其明顯的傾向，一是推崇先聖先王所制作的古樂、雅樂，貶抑當世新聲或俗樂；一是極度強調音樂在修身、道德上（對君子個人）以及政治、社會倫理（對一般人民）上的教化作用，也就是所謂的「樂教」。然而，即便在孔子自己生存的時代，這樣的樂教理念，其實在現實世界裡都有施行上的困難。如同司馬遷在述及其作《史記·樂書》的緣由時早就指出的，人的本性乃喜好新鮮悅耳的音樂，故人們「自雅、頌聲興，則已好鄭、衛之音。鄭、衛之音，所從來久矣」，¹⁰春秋戰國以來，各地民間俗樂勃興發展，經常見諸文獻記載。¹¹相對於背負著教化功能的雅樂，代興迭出、無關禮樂教化的新聲俗樂，既因人們喜愛音樂的天性而生，其主要功用，也在於提供人們所需要的娛樂消遣，因此更受到上自君王、下至庶民的喜愛，只不過人主顯然更有本錢與餘暇，來追求這種遂其感官刺激之「欲」的樂舞娛樂而已。因此，春秋、戰國以降，人君喜好新聲俗樂的記載就史不絕書。如《史記·孔子世家》記載，齊、魯二國會於夾谷，孔子為相禮官。齊君先奏萊人的「四方之樂」，孔子加以斥退，稍後：

齊有司趨而進曰：「請奏宮中之樂。」景公曰：「諾。」倡優侏儒，為戲而前。¹²

可見其時的「宮中之樂」多屬倡優侏儒所擅的俗樂，雅樂之不得人心明矣。孔子雖有崇高的樂教理想，對之奈何？更有名的例子，莫若《禮記·樂記》裡記載的「魏文侯問古樂今樂」一段文字。魏文侯就向子夏坦承：

⁹ 孔穎達，《禮記注疏》，卷 38，〈樂記〉，頁 678。

¹⁰ 瀧川龜太郎，《史記會注考證》（台北：洪氏出版社，1985，下文簡稱《史記》），卷 130〈太史公自序〉，頁 1373。

¹¹ 戰國以來民間俗樂的發展與興盛，參見李建民，《中國古代遊藝史》（台北：東大圖書公司，1993），頁 63-79。

¹² 《史記》，卷 47〈孔子世家〉，頁 749。

吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭、衛之音，則不知倦。¹³

由此我們可以推想，儒門中人之所以經常標舉樂教作為其教育與政治的理想，恐怕正反映了春秋以降俗樂漸盛而雅樂漸淪的無情事實。主要的原因，除了依附封建體制的雅樂、古樂，在「禮崩樂壞」的時代趨勢裡必然日漸淪缺之外，更要緊的核心問題恐怕還是儒家這種復古崇雅氣息濃厚的樂教理念，其實大違人性喜新厭舊愛好感官刺激的心態，因此無論陳義再高，都有其實施上的困難。結果是，在最應該維持雅頌正聲的宮廷裡，先王之樂乏人問津；最應該透過音樂的薰陶來進行人格修養以成仁德的人君，對聆聽德音避之唯恐不及。如此情形之下，更遑論將樂作為陶冶、感化乃至教育一般人民的工具，由宮廷向民間傳播，以收移風易俗之效了。

在春秋戰國之世，儒家只是諸子百家之一，儒者自然可以秉持其樂教理論，作純學術上的道統相傳；然而，隨著儒家漸漸成為顯學，甚至進入漢代後漸漸成為官方標準學說，涉入帝國的政治運作日深，儒者的樂教思想自然就得面臨了傳習學術與現實操作之間有著巨大落差的尷尬處境。漢代儒生面對的問題是：一方面他們持先師的樂教理念，自然對當代那些非雅非正的樂舞不盡滿意，並經常提出嚴厲批判，然而在另一方面，他們卻也無法恢復先王所制作的雅樂、古樂，來取代那些充斥廟堂與民間的新聲俗樂，以實現其樂教理想。

三、漢代儒者的雅俗樂之辨與對俗樂的批判

隨著漢朝的建立，過去在戰國時代與秦代苦無舞台的儒生，開始慢慢進入朝廷任職。他們以其所學，參與了新王朝的施政，其中，漢廷的官方樂舞也就成為儒門中人所留意、批判的對象。在漢初叔孫通定朝儀、為大漢制禮作樂一事所引發的風波上，可以看到其中消息。據《漢書·叔孫通傳》記載：劉邦初定天下，去秦儀節，結果群臣上朝時喧嚷爭鬥，毫無節制，此時儒者叔孫通建議制定朝儀與相配合的禮樂。然而有二名魯生對他「頗采古禮與秦儀雜就之」而成朝會儀節頗有意見，批評說：

今天下初定，死者未葬，傷者未起，又欲起禮樂。禮樂所由起，百年積德而後可興也。吾不忍為公所為，公所為不合古。吾不行，公往矣，毋污我！¹⁴

¹³ 孔穎達，《禮記注疏》，卷 38〈樂記〉，頁 686。

¹⁴ 班固，《漢書》（北京：中華書局新校本，1971），卷 43，頁 2126-7。

直言漢朝才剛取得天下，尚無「德」可言，豈能制禮作樂？這正是古典樂教思想裡「王者功成作樂」、「聖人作樂以應天」¹⁵之類想法的反映。同書〈禮樂志〉又記載，漢初的宗廟樂，是叔孫通「因秦樂人」所制作，¹⁶乃利用現成的秦代宗廟祭祀樂舞加工而成，其不屬三代先王之雅樂可知。這顯然與儒家崇雅好古的樂教理念有所未合，可能也是二魯生不願意跟隨他制作漢代禮樂的主因之一。漢代朝廷的官方樂舞的開端是如此面貌，其後則去古愈遠。不論是郊祀、宗廟、大饗用樂，若非因秦之舊，就是當代（特別是武帝時）所新造的「新樂」。¹⁷用於宴會的讌樂——黃門鼓吹樂，更是道地的俗樂，以娛樂耳目的樂舞百戲為主。¹⁸而短簫、鏡歌之屬的軍樂，亦多漢世新聲俗曲，甚至包括由域外輸入的外國樂曲。¹⁹由此可見漢代宮廷樂舞性質，對儒生而言，完全不符合理想中的先王雅樂傳統。

對此，諸儒自然多所批判。觀之史傳，前後就有王吉、貢禹、谷永、劉向、匡衡、揚雄等人，或上疏、或為文，提出廟堂用樂應復雅樂、放鄭聲的呼籲。²⁰有時似乎收到一些作用，特別是如果恰好遇上凶年，帝王多半省減宮中的倡優樂人數目以虛應故事，但多數時候根本無動於衷。宣帝甚且曾明白表示鄭衛之音有「虞說耳目」²¹之用，顯然對王吉諸儒的規勸不以為然。一直到哀帝時，由於帝王本人性不好音，少時又深惡當時宮廷名倡跋扈、朝中貴戚奢浮，因此初即位便下達了罷樂府詔。《漢書·禮樂志》提到哀帝罷廢樂府的前因，說：

是時（按，指成帝末年），鄭聲尤甚。黃門名倡丙彊、景武之屬富顯於世，貴戚五侯、定陵、富平外戚之家淫侈過度，至與人主爭女樂。哀帝自為定陶王時疾之，又性不好音，及即位，下詔曰：「惟世俗奢泰文巧，而鄭衛之聲興。夫奢泰則下不孫而國貧，文巧則趨末背本者眾，鄭衛之聲興則淫辟之化流，而欲黎庶敦朴家給，猶濁其源而求其清流，豈不難哉！孔子不云乎：『放鄭聲，鄭聲淫。』」其罷樂府官。郊祭樂及古兵法武樂，在經、

¹⁵ 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，卷 24〈樂書〉，頁 435。

¹⁶ 《漢書》，卷 22，頁 1043。

¹⁷ 參見郭永吉，《西漢儒家的政治地位及其對國家政策的影響力》，清華大學碩士論文，1997，頁 225。

¹⁸ 王運熙，《樂府詩述論》，（上海：上海古籍出版社，1996），〈說黃門鼓吹樂〉，頁 210-7。

¹⁹ 郭茂倩，《樂府詩集》，（台北：里仁書局，1981），卷 16〈鼓吹曲辭〉，頁 223。

²⁰ 分別參見《漢書》卷 72，〈王吉傳〉，頁 3065；同卷〈貢禹傳〉，頁 3079；卷 85〈谷永傳〉，頁 3445；卷 22〈禮樂志〉，頁 1033；卷 25 下〈郊祀志〉，頁 1256；卷 87 下〈揚雄傳〉，頁 3560。

²¹ 《漢書》，卷 64 下，〈王褒傳〉，頁 2829。

非鄭衛之樂者，條奏，別屬他官。」²²

乍觀詔令內容，儼然儒家樂教理念的一大勝利。但實際上，自此之後直到後漢，宮中俗樂表演依然盛行，儒臣一樣時時批判，²³遇到凶年不登，朝廷也一樣以「罷百戲」、「勿作樂」之類的舉措以為因應。²⁴顯然前漢樂府雖罷，但朝廷鄭聲仍未禁絕。²⁵

另一方面，儒生對宮廷之外那些宗室貴戚或豪富吏民熱中於欣賞俗樂表演的風氣，²⁶也一樣頗多批評，雖然這些批判大多著眼於對民間奢靡風氣的憂心，較少見到直接提及音樂本身的雅俗問題，但就儒家樂教的基本觀念而言，那些不中雅正的鄭衛之音，本來就是姦淫之聲，具備敗壞人心的潛力，何況對俗樂的追求與放蕩奢侈之間實互為因果，因此視之為對俗樂的批評自無不可。如《鹽鐵論》中，賢良文學論古今儉奢風氣不同時稱：

往者，民間酒會，各以黨俗，彈箏擊缶而已。無要妙之音，變羽之轉。今富者鐘鼓五樂，歌兒數曹。中者鳴竽調瑟，鄭舞趙謳。（〈散不足〉）²⁷

提到近代以來民間僭越逾制的華靡風氣時說：

²² 《漢書》卷 22〈禮樂志〉，頁 1072-3。

²³ 如光武帝時的宋弘，就曾嚴厲譴責他推薦入朝的桓譚，因譚入朝後以其絕妙的音樂才藝，演奏「繁聲」而甚受光武帝的喜愛，弘於是面斥桓譚「吾所以薦子者，欲令輔國家以道德也，而今數進鄭聲以亂雅頌，非忠正者也。能自改邪？將令相舉以法乎？」事見范曄，《後漢書》（北京：中華書局新校本，1971），卷 26〈宋弘傳〉，頁 904。又，同書卷 51〈陳禪傳〉，頁 1685 所記：安帝時，因西南夷揮國王獻樂及幻人在元旦朝會上表演，陳禪乃痛陳「帝王之庭，不宜設夷狄之樂」之論，引發一場風波，禪因被貶斥。

²⁴ 如《後漢書》，卷 5〈安帝紀〉，頁 205：殤帝延平元年，以是年帝崩，「罷魚龍百戲」；頁 208：永初元年，「詔：太僕、少府減黃門鼓吹，以補羽林士」；頁 214：永初四年，因去年大飢，「正月元日，會，徹樂，不陳充庭車。」；卷 10 上〈皇后紀上〉，頁 424：安帝永初三年，「〔鄧〕太后以陰陽不和，軍旅數興，詔：饗會勿設戲作樂」。從這些罷樂的詔令可以知道，在前漢罷樂府之後，實際上宮中俗樂表演根本一如往常，否則這些罷樂的舉措就不知所謂何來了。

²⁵ 更根本的問題是，即便罷廢專掌俗樂的樂府，只保留將那些名目上見諸儒家經典的樂舞，這樣仍然與「放鄭聲」的意圖相去千里。如前所述，漢代官方用樂，本來就殊乏三代先王雅正之聲，大多是因秦之舊，或武帝時採集各地新聲俗樂所創立，因此，無論其名義上是否見諸經典，本質上它們都是不折不扣的當世新聲，仍然是儒門所亟於摒絕的鄭衛之音。

²⁶ 有關漢代民間俗樂繁盛的情形，參見李建民，《中國古代遊藝史》，頁 189-90；208-10。

²⁷ 王利器，《鹽鐵論校注》（北京：中華書局，1992）卷 6，頁 353。

貴人之家，雲行於塗……威重於六卿，富累於陶、衛，輿服僭於王公，宮室溢於制度。并兼列宅，隔絕閭巷，閣道錯連，足以游觀；鑿池曲道，足以騁驚。臨淵釣魚，放犬走兔；隆豕鼎力，蹋鞠鬥雞。中山素女撫流徵於堂上，鳴鼓巴俞作於堂下。（〈刺權〉）²⁸

此外，前面提及的貢禹，也曾痛陳西漢諸帝奢侈成風，上行下效，直接造成社會風氣敗壞：

故使天下承化，取女皆大過度，諸侯妻妾或至數百人，豪富吏民畜歌者至數十人，是以內多怨女，外多曠夫。²⁹

後漢時，仲長統嚴厲抨擊當時豪室奢靡之風，其中倡優女樂之盛，亦為罪狀之一：

豪人之室，連棟數百，膏田滿野，奴婢千群，徒附萬計。船車賈販，周於四方；廢居積貯，滿於都城。琦賂寶貨，巨室不能容；馬牛羊豕，山谷不能受。妖童美妾，填乎綺室；倡謳伎樂，列乎深堂。³⁰

透過這些記載，我們不難想像：兩漢之世社會各界對俗樂的愛好，已經到了讓儒者十分憂心的地步。甚至於連本該一心追慕先王之樂的儒門中人，都無法抵抗新聲俗樂的魅力。如以傳習《論語》成其儒名，成帝時的丞相張禹：

禹性習知音聲，內奢淫，身居大第，後堂理絲竹箏弦。……〔戴〕崇每候禹，常責師宜置酒設樂與弟子相娛。禹將崇入後堂飲食，婦女相對，優人箏弦鏗鏘極樂，昏夜乃罷。³¹

後漢大儒馬融亦然：

融才高博洽，為世通儒，教養諸生，常有千數。涿郡盧植，北海鄭玄，皆

²⁸ 王利器，《鹽鐵論校注》，卷2，頁121。

²⁹ 《漢書》，卷72〈貢禹傳〉，頁3071。

³⁰ 《後漢書》，卷49〈仲長統傳〉，頁1648。

³¹ 《漢書》，卷81〈張禹傳〉，頁3349。

其徒也。善鼓琴，好吹笛，達生任性，不拘儒者之節。居宇器服，多存侈飾，常坐高堂，施絳紗帳，前授生徒，後列女樂。³²

可知俗樂中人之深且速，無怪朝野上下有志一同，皆沉溺在鄭衛之聲當中。這種情形，自然讓一再強調禮樂教化的儒者感到痛心疾首。

更值得注意的是，哀帝罷樂府雖大幅刪減了當時宮廷樂府的規模，樂工倡優或解散歸農，或移編其他樂署，然而僅罷樂府，漢代宮廷用樂多非雅聲的情況仍然根本未變。原因是漢代官方一方面無意（其實也無法）恢復使用三代先王之樂，³³另一方面，終兩漢之世，雖然制樂之議不絕，但格於儒家對制作雅樂者的身份有其嚴格要求——必須是有功有德的聖王方有制禮作樂的資格，諸漢帝顯然並不具備此一條件——因此漢世制作的樂舞，也完全不能符合儒生理想中的當代雅樂，而始終被他們視為鄭衛之音。在這種狀況下，儒生面臨的困境是：就道統而言，他們必須時時批判「皆以鄭聲施於朝廷」的禮廢樂弛亂象，並且不斷呼籲朝廷重視雅樂。然而在現實上，他們卻對之無能為力：既不能協助朝廷恢復先王之樂，也不願意承認當代制作的合法性。在這種情形下，儒家標榜的以樂教化天下、移風易俗的理想，至少在中央政府裡，遂成為純學術性的紙上空談。儒生所能做的，只是不斷陳述先聖先師的樂教理念，感嘆世風日下人心不古，卻對透過音樂來教化人民的神聖任務交了一張白卷。這也就是班固所喟嘆的，儒者只能聽任俗樂鋪天蓋地，任憑「百姓漸漬日久」、「豪富吏民，湛沔自若」，卻無法「制雅樂有以相變」³⁴。

四、「樂失求諸野」：漢代俗樂歌辭裡的教化色彩

儘管漢代儒生所秉持的樂教理念，往往淪為學術性的空談，於朝於野都無所施用，但跳脫出當時儒者的侷限，從後世的眼光來衡量漢代樂舞與社會教育之間的關係，我們發現，雖然可能未必合於儒者的標準，但在漢代社會中，確實存在著

³² 《後漢書》，卷 60 上〈馬融傳〉，頁 1972。

³³ 據《漢書·禮樂志》，頁 1070 所述，武帝時，河間獻王曾獻所集雅樂，「天子下大樂官，常存肆之，歲時以備數，然不常御」，顯然只是存而不奏，無意於復古。到成帝時，博士平當認為應該重新發揚當年所獻的河間雅樂，以取代朝廷上下洋洋盈耳的鄭聲，然公卿「以為久遠難分明」，其事遂寢。事實上，在過去的時代，由於記錄音律的技術不夠精確，只能依賴樂工伶人的師徒相習，因此一旦古樂淪喪，要再重建恢復，有其實際技術層面的困難，參見李建民，《中國古代遊藝史》，頁 28-41。

³⁴ 《漢書》，卷 22〈禮樂志〉，頁 1074。

某種透過音樂歌舞表演，來達成教育感化一般民眾的「樂教」現象。由現今留存的部分漢代俗樂歌辭（即一般所稱的漢代樂府詩），我們清楚地看到：其中存在許多關乎倫常道德、人生哲理、警誡勸善以及歷史、愛國教育的內容，顯然具備了一定程度教化人心的功能，稱之為「樂教」，有何不宜？諷刺的是，這些俗樂歌辭的載體，是被儒者當作鄭衛之音的漢世新聲，而非雅正之聲；創作者則可能是被儒者視為應該被教化的對象——無數佚名的民間藝人與倡優歌者這類「邪頑之民」，既非儒門人士，更絕非功成德就足以作樂的聖人聖王。換言之，漢代的「樂教」，竟然是由完全站在儒家樂教理論對立面的音樂類型與創作者來承擔，這毋寧是個值得我們進一步探討的有趣現象。

漢代的俗樂表演極其繁盛，但由於去古久遠，除了透過文獻記載、出土文物（特別是漢代畫像石上的樂舞圖）推知其大略之外，大部分的俗樂演出我們都只能得其外貌，諸如場面之盛大炫目、舞者身段、樂器編制、倡優形貌或雜技演員的矯健身手等等，對其演出的具體內容，我們能夠著墨的並不多，更遑論探討其中是否有關乎教化意義的成分。少數例外，如戲劇史中備受注目的〈東海黃公〉這齣角抵戲，從張衡〈西京賦〉的簡略敘述，以及《西京雜記》裡記載的相關傳聞，我們可以推斷它可能具有一定程度的教育意義。³⁵除此之外，甚至連先秦文獻裡常見的優人調笑以諷諫君主的事蹟，在漢代都十分罕見。所幸，有一些漢代俗樂表演的內容，仍然透過詩歌的體裁得到了保存，可以供我們作進一步的研究，那就是漢代的樂府詩。

漢代樂府詩，實際上就是流行於漢世的某些俗樂，特別是「相和歌」之類民歌的歌辭部分，漢人將之稱為「歌詩」，它們與俗樂裡的其他的表演成份——如器樂演奏、歌唱、舞蹈、雜技、說唱乃至戲劇，共同組成一個完整有機的表演藝術體系。透過這些遺存下來的歌辭，我們多多少少能夠了解到當時俗樂表演的部分內容。³⁶一般咸認這些樂府歌辭之所以能夠存續至今，是漢武帝擴大了宮廷俗

³⁵ 張賦見李善注，《文選》（台北：華正書局，1986）卷2，頁49：「東海黃公，赤刀粵祝，冀厭白虎，卒不能救。挾邪作蠱，於是不售」。參照葛洪，《西京雜記》（台北：商務印書館《四部叢刊本》，1965）卷3，頁1上的記載：「有東海人黃公，少時為術能制蛇御虎；佩赤金刀，以絳繒束髮；立興雲霧，坐成山河。及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不能復行其術。秦末有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往厭之。術既不行，遂為虎所殺」，可知其演出梗概大約是一名方術之士年老後前往降服白虎，但法術失靈，最後被白虎所殺的故事。張衡的敘述在最後兩句有著明顯的批判意味，或許是出自士大夫階層對民間方術的不以為然，但不可否認的，整個表演若以方士失敗、為虎所噬收場，或許對於一般崇信方術的民眾仍然具有一定程度的警惕意義。

³⁶ 有學者將之稱為「樂府藝術」，見錢志熙，《漢魏樂府的音樂與詩》（鄭州：大象出版社，2000）頁1。這種稱謂主要是為了區別只指涉到歌詞文本的「樂府詩」一詞，而將有歌有舞有

樂機構樂府的規模與職責，³⁷並且開始進行各地歌謠採集的工作，流行各地的民間謠謳才得到了保存與整理的機會。現在我們所能看到的樂府詩，主要保存在梁朝沈約所撰的《宋書·樂志》以及宋代郭茂倩的《樂府詩集》當中。³⁸它們不但已成為珍貴的文學遺產，並形成自己的樂府文學傳統，同時也是瞭解漢代歷史、社會、文化乃至於風土民情的重要材料，內容可以說相當廣泛，大量反映了當時的社會生活裡各種層面、各種人物的經驗與各種情感。這個特點，從漢代以來就備受矚目，常被拿來和《詩經》的〈國風〉相比附，認為這些漢代謠謳雖然出自民間，難登大雅之堂，但仍然有一定的價值：

自孝武立樂府而採歌謠，於是有趙、代之謳，秦、楚之風。皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知厚薄矣。³⁹

這種論點基本上是透過孔子論《詩》可以「興、觀、群、怨」的「觀」，去理解這些作品，認為藉由這些歌辭，可以看出當時人民的喜怒哀樂之情，並且探知風俗薄厚與治理得失。這種觀點，事實上成為後世論樂府詩的基本架構，只是近代以前的傳統學者偏重用反映施政的「美刺」之說來詮釋這些作品；近代以來的學者，特別是中國大陸學界，則偏重這些作品對封建社會統治者的批判與民生痛苦的揭露，其實都未脫離漢儒說《詩》的藩籬。⁴⁰換言之，儘管歷代學者都重視這些樂府詩的社會意義，但顯然都較偏重其「呈現」社會問題的被動面。但更

說又演的漢代俗樂的表演活動視為一種綜合表演藝術體。

³⁷ 傳統文獻，如《漢書·禮樂志》、《漢書·藝文志》乃至於後世的《樂府詩集》，大多認為：樂府這個機構是漢武帝所創立的。但這種說法隨著秦代「樂府鐘」的出土已不攻自破。詳見袁仲一，〈秦代金文、陶文雜考三則〉，《考古與文物》1982年第4期，頁92-4。因此，近來學者多半修正傳統說法，認為樂府官署早自秦代即已存在，是宮廷裡負責提供帝王俗樂享受的單位，武帝之世是「更張」、「擴立」，將之規模變大，將此一原先隸屬少府「以供（帝王）給養」的樂署，提升為負責國家樂舞事務的重要機構。見臺靜農，〈兩漢樂舞考〉，《文史哲學報》（台北：台灣大學文學院，1950）第一期，頁264；吉聯抗，《秦漢音樂史料》（上海：上海文藝出版社，1981），頁55，注7。

³⁸ 王運熙，〈漢代的俗樂和民歌〉一文以為：目前所見樂府詩大多是東漢作品，西漢作品並不多，因此推測樂府機關不論前後漢都保持了採集、整理民間謠謳的工作。見《樂府詩述論》，頁241。換言之，儘管樂府在西漢末年被罷廢，但其採詩集樂的工作，仍然由其他樂舞單位繼承下來，最後經歷魏晉宮廷樂署整理，方成為我們今天在《宋書·樂志》所見的面貌。

³⁹ 《漢書》，卷30〈藝文志〉，頁1756。

⁴⁰ 有關歷代漢代樂府詩的研究所形成的「樂府詩學」，詳見拙文《漢代樂府歌辭新探：從娛樂與表演角度出發的研究》，國立清華大學博士論文，2003，第一章〈樂府詩學的若干檢討〉，頁10-15。

值得我們注意的是，漢代樂府歌辭並不只是單純的成為反映民生的工具。相反的，有些作品內容實際上除了反映民間生活與情感外，更具備了誠諫勸善、端正人倫、感化人心等積極性的作用。下面就舉幾個例子試申論之。

(一) 訓誨勸世

收於《宋書·樂志》的〈相和歌·雞鳴高樹顛〉古詞：

雞鳴高樹顛，狗吠深宮中。蕩子何所之，天下方太平。刑法非有貸，柔協正亂名。

黃金爲君門，璧玉爲軒闌堂。上有雙尊酒，作使邯鄲倡。劉玉碧青璧，後出郭門王。舍後有方池，池中雙鴛鴦。鴛鴦七十二，羅列自成行。鳴聲何啾啾，聞我殿東箱。兄弟四五人，皆爲侍中郎。五日一時來，觀者滿道傍。黃金絡馬頭，頽頽何煌煌。

桃生露井上，李樹生桃傍，蟲來齧桃根，李樹代桃僵。樹木身相代，兄弟還相忘！⁴¹

過去的注家大多認爲此篇內容必定有影射漢代權貴驕奢淫逸的意圖，換言之，就是「諷刺」色彩濃厚。清代學者多認爲此詩所諷刺的對象，是西漢末年貴盛無比但最後相互傾軋、兄弟互殘的「王氏五侯」。⁴²近代以來學者雖不再試著要鎖定此詩的諷刺對象為何，但大致上還是側重其反映社會現實的一面，認爲歌辭是以所有的統治貴族作為對象，先批判其奢華無節、再預言其終將互相構陷，導至敗亡的結局。⁴³然而，若我們先放下這種美刺批判的先入為主，細讀該篇，不難發現其實這篇〈雞鳴〉未必真的充滿對權貴的諷刺。相反的，它還可能是一篇歌頌祝禱意味甚濃的作品。⁴⁴在討論本詩之前，我們應該先留意其演唱場合與

⁴¹ 沈約，《宋書》（北京：中華書局新校本，1996）卷21，頁606-7。

⁴² 參見朱嘉徵，《樂府廣序》（台南：莊嚴文化事業有限公司《四庫全書存目叢書》，1997），卷1，頁5上；陳沆，《詩比興箋》（台北：藝文印書館，1970），卷1，頁36下。

⁴³ 見北京大學中國文學史教研室編，《兩漢文學史參考資料》（北京：中華書局，1960），頁637。該書許多階級史觀的論點，對眾多論樂府詩者曾產生過相當深遠的影響。

⁴⁴ 明末清初詩論家陳祚明認爲，與本篇第二段內容有些相仿的〈相逢行〉一詩，乃「意在祝頌，故極寫繁華，道人意中所欲」。余冠英也曾主張此詩如同〈長安有狹斜行〉、〈相逢行〉，詩中提及的富貴安逸、子孫官運亨同，都有可能並非現實中事，而是一種祝頌般的吉祥話，意在討主人歡喜。參見陳祚明，《采菽堂古詩選》，清康熙四十八年（1709）年刻本，卷2，頁8上；余冠英，〈說「少子無官職，衣冠仕洛陽」〉，《漢魏六朝詩論叢》，（台北：鼎

演唱者的身份問題。就其內容來看，我們似乎可以相信此曲最適合的演唱場合，應當是漢代那些豪富吏民在其宅邸園林中舉行家族宴聚之時。至於演唱者，除了可能由這些富室所蓄的家妓歌工之外，更大的可能性是遊走各地的流浪藝人。日本學者白川靜指出，漢代已經有許多類似後世走唱者的民間流浪藝人，他們居無定所，衝州撞府，到處尋找表演的機會，由於其「客」的身份，使得他們在表演前祝頌主人成為一種必要的儀式。⁴⁵而且，其流動藝人的身份，使得他們往往必須透過套語的運用，針對不同的主人家庭、不同的宅邸環境乃至主人內心不同期待，隨機對歌詞內容作適度的修改，以符合眼下情境。⁴⁶這也是我們可以看到同一題材（祝頌主人富貴、子孫發達），卻留下三篇看似不同，內在又有密切連繫的歌辭的主因。較特別的是，〈長安有狹斜行〉與〈相逢行〉⁴⁷二篇但止於祝頌，而本篇卻還有明確的訓誨成分。

歌詞開頭第一段，呈現的是天下太平、人民安居、邪亂不生的秩序世界，為的是給下文人間富貴景象提供合理的現實基礎。這種結構，頗似宋元話本的「入話」，⁴⁸或者後世戲劇開演時所誦的「國正天心順，官清民自安」之類的開場詩。中間的主體，自然是極力誇頌主人家的富貴與子孫賢達，可不待論。有趣的是最後一段。這段歌詞以「李代桃僵」為喻，長期以來眾說紛紜，但無論如何，目的恐怕不是在譏諷誰或預告誰的敗亡，而是針對主人子弟所提出來的告誡之辭，屬於訓誨勸世的性質，言桃言李，實乃「木猶如此，人豈不如」之意：連不同種類的桃樹李樹，都只因為有幸相鄰生長，都知道要以身相代（或者說，當災害來時往往彼此波及），何況身為人類，又是兄弟手足之至親，豈有不相互扶持保守以共度難關的道理！⁴⁹如果承上文極力渲染主人之家宅邸之豪華、林園廣大等富貴

文書局，1977）頁 54-8。

⁴⁵ 白川靜著，何乃英譯，《中國古代民俗》（西安：陝西人民美術出版社，1988），頁 184-91。

⁴⁶ 余冠英，〈說「少子無官職，衣冠仕洛陽」〉，《漢魏六朝詩論叢》，頁 58；楊玉成，《樂府詩的套語》，收於《王夢鷗教授九秩壽慶論文集》（台北：政大中文系，1996），頁 293-4。

⁴⁷ 二詩見《樂府詩集》，卷 35〈相和歌辭十〉，頁 514；卷 34〈相和歌辭九〉，頁 508。

⁴⁸ 王文顏曾以此觀點，簡要分析了〈古詩為焦仲卿妻作〉、〈孤兒行〉、〈陌上桑〉、〈長安有狹斜行〉等樂府歌詞的「開頭語」與「結束語」成份，並指出其與宋元話本結構間的相似性。參見〈樂府詩中的幾個問題〉，《古典文學》（台北：台灣學生書局，1987），第 9 期，頁 44-8。〈雞鳴〉一詩未見提及，可能主要是因為此詩三段結構之間的關係，特別是第三段所指為何，乍見之下，相當難以申講。余冠英，〈樂府歌詞的拼湊與分割〉，《漢魏六朝詩論叢》，頁 32 認為：該詩實乃由樂人將三段不相關的歌辭拼貼而成，這顯然是他認為此詩第三段與前兩段文義不相連貫所引發的推測。但筆者以為，只要掌握到樂府歌辭往往有勸世訓誡的意圖，該詩第三段的意思和它與其他二段之間的關係，自然就可以弄清楚，未必真的是一種但有音樂意義而無文本意義的拼貼。

⁴⁹ 事實上，這個看法早在《樂府詩集》之前就已經有人提過。《樂府詩集》卷 28〈相和歌辭下〉，

面的脈絡來看，這結尾的一段意義尤其深遠，它無疑透過樂歌，向與宴的主人家子弟提出警告：世事難料，富貴難常，即便今日貴盛，也唯有兄弟之間相互扶持，家業才能傳之長久。這實在是直接觸及了中華文化裡既重視家族團結卻又老是出現「兄弟鬩牆」場面這古老的症頭！無疑的，這正是呼應了透過樂歌來傳遞某種世間價值、影響聽者心靈的「樂教」精神。

漢樂府的訓誨勸世之歌尚有〈折揚柳行〉：

默默施行違，厥罰隨事來：未喜殺龍逢，桀放於鳴條。祖伊言不用，紂頭懸白旄。指鹿用爲馬，胡亥以喪軀。夫差臨命絕，乃云負子胥。戎王納女樂，以亡其由余。璧馬禍及虢，二國俱爲墟。三夫成市虎，慈母投杼趨。卞和之刖足，接輿歸草廬。⁵⁰

本詩一開頭就將斷案托出：不分黑白是非道行逆施，災禍就會隨之而來。接著透過排比一連串的與此主題有關的歷史故事，來支持這個論斷。歌詞最後一解四句主題顯然與前面的歷史故事無關，恐怕是為了音樂與協韻而拼湊成篇的痕跡，可不論。類似的篇章還有〈君子行〉：

君子防未然，不處嫌疑間。瓜田不納履，李下不正冠。嫂叔不親授，長幼不比肩。勞謙得其柄，和光甚獨難。周公下白屋，吐哺不及餐。一沐三握髮，後世稱聖賢。⁵¹

指出一名「君子」須注意者，以應當防患未然、行事避嫌為勸，使用的是四個當時諺語；後半則談到君子應謙虛待人、韜光養晦、禮賢下士，才能成就美名。兩篇的共同點都是講人生至簡的道理，並沒有高深的學問可言（後者引用《易·謙卦》爻辭與《老子》第五十六章文字，但這並不是特別艱深難近的典籍），不過提醒人們立身處事的一些準則而已。這類作品由於說教氣味濃厚，缺乏文學價值，長期以來並不受到學者的重視。⁵²然而對漢代人來說，他們接觸此歌詞是透

頁 406 引《樂府解題》就已指出此篇「終言桃傷李仆，喻兄弟當相爲表裏」。只是後世學者太過急於透過政治美刺的觀點去看它，以至於忽略了它的真實面貌。

⁵⁰ 《宋書》卷 21，頁 618。

⁵¹ 《樂府詩集》卷 32〈平調曲三〉，頁 467。

⁵² 有學者認爲這兩篇歌詞乃「封建文人所作」、「宣說儒家安身立命一套」，不是什麼好作品。見王運熙、王國安，《漢衛六朝樂府詩》（台北：國文天地雜誌社，1990），頁 46。宣說安身立命之道固然，但是否不佳、是否出自爲封建文人手筆則殊不敢必。說詳下文。

過音樂，而非文本，文學價值高低並非其在意重點。音樂是否動聽，歌詞傳達的理念是否清楚，才是他們聆樂時的關注焦點。

相較之下，〈長歌行·青青園中葵〉就較能發散文學藝術上的光輝：

青青園中葵，朝露待日晞。陽春布德澤，萬物生光輝。
常恐秋節至，焜黃華葉衰。百川東到海，何時復西歸？
少壯不努力，老大徒傷悲！⁵³

歌辭由葵上露起興，像是著名的挽歌〈薤露〉的變奏；下面就轉而描繪春陽普施萬物的生機景象，然後再和秋天的凋零作一強烈對比。時光猶如百川東流，一去不回；如果不趁著年輕力壯尚能掌握生命之時多加努力，那麼等到年華老去（意謂死亡到臨），只能空自悔恨傷悲。這首歌通篇都是漢代古詩常見的憂生之嘆，具有強烈的抒情性，但和那些或故作灑脫，主張及時行樂、或意緒低靡，通篇哀傷多感的古詩相較，歌辭最後兩句可說是十分積極且富於啟發性的，無怪乎歷久常新，至今仍常為人所引用。這當然是一種以激勵人心，鼓勵人們勤勉向上的訓誨之歌。

有時候，勸世之歌未必都由正面出發。感嘆死生有命、世道險惡、希望人們寬心以待，樂天知命，也是一種以特定人生哲理教化眾生的方式。如〈烏生八九子〉：

烏生八九子，端坐秦氏桂樹間。
喈我！秦氏家有遊遨蕩子，工用睢陽強，蘇合彈，左手持強彈，兩丸出入烏東西。喈我！一丸即發中烏身，烏死魂魄飛揚上天。
阿母生烏子時，乃在南山巖石間。喈我！人民安知烏子處，蹊徑窈窕安從通？
白鹿乃在上林西苑中，射工尙復得白鹿脯。喈我！黃鵠摩天極高飛，後宮尙復得烹煮之；鯉魚乃在洛水深淵中，釣鉤尙得鯉魚口。
喈我！人民生各各有壽命，死生何須復道前後。⁵⁴

⁵³ 《樂府詩集》卷 30〈平調曲一〉，頁 442。

⁵⁴ 《宋書》卷 21，頁 607。詩中「喈我」應是狀烏聲之聲辭，點校本《樂府詩集》句讀有誤，此據聞一多，《樂府詩箋》，《聞一多全集》（北京：三聯書店，1982），頁 125；余冠英，《樂府詩選》，頁 11 改。

清人李因篤解釋此篇道：

彈鳥、射鹿、煮鶴、鉤魚，總借喻年壽之有窮、世途之難測，勸人及時為樂。⁵⁵

筆者雖看不出此篇有「勸人及時為樂」的意思，但這篇「禽言」詩確實充滿了生死有命、世途難測的感慨，最後才提出因應之道——人各有命，無須擔憂。雖說頗有消極而無可奈何之嫌，卻也是亂世中渺小個人所需之人生哲學。

(二) 堅貞節烈、夫婦恩情

如果說：訓誨勸誡這類歌辭是透過直宣其義的方式來達到訊息傳遞的效果，那麼更多的漢代樂府藝術，則將其道德倫常的教化意圖隱藏在充滿娛樂性的故事當中。其中最受人稱道的當屬名篇〈豔歌羅敷行〉：

日出東南隅，照我秦氏樓。秦氏有好女，自名為羅敷。羅敷喜蠶桑，採桑城南隅。青絲為籠係，桂枝為籠鉤。頭上倭墮髻，耳中明月珠。緗綺為下裙，紫綺為上襦。行者見羅敷，下擔捋髭鬚；少年見羅敷，脫帽著幘頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。來歸相怨怨，但坐觀羅敷。(一解)

使君從南來，五馬立踟躕。使君遣吏往，問是誰家姝？「秦氏有好女，自名為羅敷」。「羅敷年幾何？」「二十尚不足，十五頗有餘。」使君謝羅敷：「寧可共載不？」羅敷前置辭：「使君一何愚！使君自有婦，羅敷自有夫。」(二解)

「東方千餘騎，夫婿居上頭。何用識夫婿？白馬從驪駒。青絲繫馬尾，黃金絡馬頭。腰中鹿盧劍，可直千萬餘。十五府小史，二十朝大夫。三十侍中郎，四十專城居。為人潔白晳，鬢鬢頗有鬚。盈盈公府步，冉冉府中趨。坐中數千人，皆言夫婿殊。」(三解)⁵⁶

儘管歷史上曾有學者對此篇名作背後真正的本事有過一些懷疑，⁵⁷但絕大多

⁵⁵ 李因篤，《漢詩音註》（上海：上海書店《叢書集成續編》，1994）卷6，頁3下。

⁵⁶ 《宋書》卷21，頁617。詩中對白部份標點，據聞一多，《樂府詩箋》，頁119-21所加。

⁵⁷ 南宋大儒朱熹認為羅敷遇到的使君其實就是她口中盛誇的夫婿，整個羅敷故事實乃夫妻之間由「相見不相識」再到互相戲謔的一齣喜鬧劇。見黎靖德編，王星賢點校，《朱子語類》（北京：中華書局，1986），卷80，頁2084。另外，清人朱乾也持同樣看法，認為即便使君先前

數的學者與讀者都同意這是一篇有關弱女子抗拒官府強暴的故事：美麗的采桑女道逢使君，使君見而悅之，意圖勾引，女子加以拒絕，表明自己已有夫婿，而且夫婿還比那不懷好意的使君更加出色。歌辭傳達的主題，是婦女應忠於婚姻的傳統貞節意識。過去的學者對此並沒有太多的發揮，將之視為天經地義；近代以來的討論，則常陷溺在詩中女主角的身份為何、是否真正批判了罪惡的統治階級等問題當中，反而顯得失焦。⁵⁸總之，這首歌辭用一種輕鬆活潑的筆調，搭配著流暢生動又詳細又誇張的描寫，使得整個採桑女道逢登徒子的故事洋溢著一種有趣的喜感，十分引人入勝。雖然我們難以推估此曲在當時表演時的真正型態為何，⁵⁹不過光從歌辭來看，應該是富於藝術魅力與強大娛樂效果的，而且它採取的勸說模式，也是一般升斗小民完全能夠在第一時間裡就接受認同的。該曲所欲傳達的主題就包裝在這樣出色的藝術外衣當中，就訊息傳達的角度來說，顯然是成功的。

類似的題材，有署名辛延年（生平不詳，東漢時人）所作的〈羽林郎〉：

昔有霍家姝（按，當作「奴」），姓馮名子都。依倚將軍勢，調笑酒家胡。胡姬年十五，春日獨當壚。長裾連理帶，廣袖合歡襦。頭上藍田玉，耳後大秦珠。兩鬢何窈窕，一世良所無。一鬢五百萬，兩鬢千萬餘。不意金吾子，娉婷過我廬。銀鞍何煜燦，翠蓋空踟躕。就我求清酒，絲繩提玉壺。就我求珍肴，金盤鱠鯉魚。貽我青銅鏡，結我紅羅裾。不惜紅羅裂，何論輕賤軀！男兒愛後婦，女子重前夫。人生有新故，貴賤不相踰。多謝金吾子，私愛徒區區。⁶⁰

不識羅敷，等他得悉羅敷姓字年歲，也該明白那正是他久違的妻子。後面欲邀之同車云云乃「試之」也。說見朱乾，《樂府正義》（京都：同朋舍《京都大學漢籍善本叢書》，1980）卷5，頁23上。兩人的看法顯然受到漢代另一個採桑女故事「秋胡戲妻」的影響。不過，他們的看法從來就不是主流意見。

⁵⁸ 關於此篇的政治、階級性的討論，集中收錄在作家出版社編輯部編，《樂府詩研究論文集》（北京：作家出版社，1957），尤其是彭梅盛、王季思等人的論戰。從《兩漢文學史參考資料》，頁650必須花上大篇幅駁斥「羅敷是貴族女子」的論述來看，顯然羅敷的「階級」問題曾一度在中國大陸學界引起嚴重的爭議。法國漢學家桀溺（J-P. Diény）就曾經嚴詞批評過這類論爭，認為毫無意義。見其〈牧女與蠶娘——論一個中國文學的題材〉，收於錢林森編：《牧女與蠶娘》（上海：上海古籍出版社，1990），頁165。

⁵⁹ 聞一多曾主張此曲是一「歌舞劇」，意即至少有羅敷與使君兩個腳色同場演出。不過從歌辭裡的聲口轉換來看，它可能還是比較接近說唱與歌舞的混合體，由一名歌者邊說邊唱、載歌載舞為是。

⁶⁰ 《樂府詩集》卷63〈雜曲歌辭〉，頁909。

敘述無行的豪門奴才（霍家奴）意圖非禮、勾引良家婦女（酒家胡姬），遭到女子拒絕的故事。相較於〈豔歌羅敷行〉，此篇的衝突性大得多，霍家奴追求胡姬，甚至意圖動手騷擾；胡姬的反應也相當決絕，用似軟實硬的口吻、以賤為高的姿態，清楚地表明自己絕不受引誘的態度，強調女子不若男性容易見異思遷、意志不堅，並表明自己與對方身份不同，不可造次。這樣的故事當然也是意圖傳遞女子堅守貞節的重要性。

男子固然愛後婦，但迎新送舊者，未必就較為幸福。《玉臺新詠》收有一篇題為〈古詩〉，但一般還是將之視為樂府歌辭的〈上山采蘼蕪〉，在中國文學裡算是相當獨特：

上山采蘼蕪，下山逢故夫。長跪問故夫：「新人復何如！」「新人雖言好，未若故人姝。顏色類相似，手爪不相如。」「新人從門入，故人從閣去。」
「新人工織縑，故人工織素。織縑日一匹，織素五丈餘，將縑來比素，新人不如故。」⁶¹

歌辭的題材是棄婦，但卻用相當奇特的角度來描寫棄婦的哀怨——以及更奇特的，幾乎從不見於其他文學作品裡的——前夫出妻另娶之後的懊悔與念舊之情。在歌辭中，我們看到棄婦固不能無怨，但是更哀怨的是那個男子，他透過新人紡織手藝不如舊人這一點，婉轉地向棄婦懺悔認錯：「新不如故」。由於欠缺其他情節的鋪陳，我們不容易掌握這個故事的全貌，而且前夫那種懊悔，情感轉折上可能相當複雜而幽微，不過，本詩仍然清楚地傳達了夫婦間應重恩情、（特別是男性）不可喜新厭舊的道德教訓。

漢樂府裡以夫婦恩情為題材的作品不少，且大多帶著悲情色彩，這可能反映了當時某些社會問題，也可能是為了迎合聽觀眾喜好（不論是題材或音樂風格皆然⁶²）。另一方面，夫妻是五倫的基礎，因此若欲諷喻眾生，透過俗樂表演，強化一般人對配偶的情感，自然也能產生安定社會的功用。在這類作品當中，我們不能不提〈雙白鵠〉一曲：

飛來雙白鵠，乃從西北來。十五五，羅列成行。（一解）

⁶¹ 吳兆宜，《玉臺新詠箋注》（台北：明文書局，1988），卷1，頁1-2。

⁶² 漢人聆樂「以悲為上」，愈是悲傷的曲調，愈能夠使宴飲場合賓主盡歡。詳見錢鍾書，《管錐編》（北京：中華書局，1994）第三冊，頁946-8。錢氏並且特別說明，這些例子裡聽悲曲者之所以特別有感，皆非因為心中「原有憂」所致，表明此乃純粹「以傷心為樂趣」，屬審美上的口味問題。

妻卒被病，行不能相隨。五里一反顧，六里一徘徊。(二解)
吾欲銜汝去，口噤不能開；吾欲負汝去，毛羽何摧頹。(三解)
樂哉新相知，憂來生別離，躊躇顧群侶，淚下不自知。(四解)
念與君離別，氣結不能言，各各重自愛，遠道歸還難。妾當守空房，閉門下重關。若生當相見，亡者會黃泉。
今日樂相樂，延年萬歲期！（「念與」下為趨）⁶³

本篇歌辭可分為二部分，前半四解出以禽言詩模式，描寫一對白鵠夫婦因雌鵠抱病，不能齊飛而被迫分離，雄鵠頻頻回顧，戀戀難捨的情形。研究者曾指出，本詩以禽鳥為主角，描繪鳥侶分別之際，徘徊踟躕、回顧再三不忍遽去的情境，並非特意賣弄擬人化技巧，而是中國文學中極為古老的母題的迴響，《荀子·論禮》篇已用此意象來指責某些人對親人「朝死而夕忘之」，簡直不若禽獸。連同本篇與近年出土的漢代〈神鳥賦〉，乃此一母題在後世分別或以論述、或以歌詠，或宣賦言的表現。⁶⁴準此，本篇光從題材的選取上就已經有一定的道德教訓意義（人豈能不如鳥獸？）。歌詞後半為「趨」，聲口改為一與夫婿離別，誓言堅守空閨的婦人，全篇強調夫婦恩情、期勉世人（特別是女性）堅貞節烈的意圖，可說昭然若揭。

本文無法一一指出所有的漢代樂府歌辭裡包含了哪些道德倫常教訓。有些篇什，初看不以教化為中心意念，而是以渲染家庭悲劇為主，如：

- 〈婦病行〉——女主人病死，孤兒窮苦無依，由好心友人接濟。
- 〈孤兒行〉——兄嫂不恤手足，虐待幼弟，幼弟向亡故雙親哭訴。
- 〈東門行〉——男子因貧困鋌而走險，妻子以幼子為理由相勸。
- 〈孔雀東南飛〉——因為婆媳問題被拆散的夫妻，最後殉情以明志。⁶⁵

它們固然都有現代學者所津津樂道的「反映現實」的面相，但是從另一方面來看，又何嘗不是在傳達某些名教價值的核心議題，特別是家庭內部的倫理價值，只是它們傳達的方式不採取直接說教，而是運用反面情境，意在警惕世人的意圖昭然（如〈孔雀東南飛〉篇末所云：「多謝後世人，戒之慎勿忘！」）。

⁶³ 詩見《宋書》卷21，頁618-9。

⁶⁴ 朱曉海，〈論神鳥賦及其相關問題〉，《習賦榷輪記》（台北：學生書局，2000）頁89，注釋4。

⁶⁵ 四詩分見《樂府詩集》，卷38，頁566-7；卷37，頁550；卷73，頁1034-8。

透過以上的幾個例子，我們可以看到：在漢代儒生還在朝中為朝廷樂舞的雅俗爭論不休，對本朝不知何時方能以德音雅樂教化萬民而感慨不已時，被他們形容為鄭衛之音的新聲俗樂，其實已經在其流行的社會角落裡，默默扮演了教化人民、調和社會、鞏固名教價值、移風易俗等這些「樂教」中最重要的工作了。

五、大傳統與小傳統：通俗文化與儒家樂教義理的交集

漢代俗樂起自民間，歌曲、歌辭的創作者與表演者也來自民間，因此這些當世流行的俗樂，之所以擔負起教化人心的重任，顯然不是那些位居廟堂的儒家官僚有意識的造作，但是細究漢代樂府歌中的教化色彩，我們看到，這種透過樂舞宣揚名教價值的意識，終究還是與儒家官員在漢代政治、社會中的地位提升，以及其長期在地方上推動教化人民的事蹟有著相當的關係。

漢興以來，儒生漸漸開始在朝廷中找到過去所未曾有過的位置，尤其在經過武帝立博士、罷黜百家，獨尊儒術等舉措後，朝中儒生日多。但是漢代儒者在中央政府裡的功能與角色起先都受到限制，從漢初到武、宣之世，帝王們表面上優禮儒生，實際上對儒術並非真心喜好，多半是將儒術做為一種緣飾朝政的工具，實際上治理國家時乃「王霸道雜之」，儒生自然無法在朝廷中找到揮灑的空間。一直要到本人受過正統儒學教育的元帝在位以後，儒生的政治地位才提高到在朝中舉足輕重的地位，但是大多持祿保泰，無所作為。⁶⁶儒生對當時國家社會貢獻最大的，主要還是在出任地方官這方面的成就。

余英時先生在其〈漢代循吏與文化傳播〉⁶⁷一文中，曾經借用人類學家雷德斐（Robert Redfield）研究文化現象時創立的「大傳統」與「小傳統」的概念，說明漢代儒者在當時向全國推行其政治社會、文化教育方面的理念，慢慢將先秦儒家以降所一貫主張的仁、德之治與禮、樂教化等政治／文化價值系統向民間社會傳播，以建立一個新的政治／文化秩序。儒家教義，正是所謂漢代的「大傳統」，或者也可以稱之為士大夫的「菁英文化」，而民間文化則是「小傳統」，也就是一般所稱的「通俗文化」。在中國，大傳統與小傳統之間常常是流動而互相影響的。大傳統往往來自於小傳統的提煉加工，所謂「禮失求諸野」之謂是也，最後

⁶⁶ 《漢書》卷 81〈匡張孔馬傳〉贊曰，頁 3366：「自孝武興學，公孫弘以儒相，其後蔡義、韋賢、玄成、匡衡、張禹、翟方進、孔光、平當、馬宮及當子晏咸以儒宗居宰相位，服儒衣冠，傳先王語，其醞藉可也，然皆持祿保位，被阿諛之譏。彼以古人之見繩，烏能勝其任乎！」可見即使位居廟堂高官，儒生在西漢朝廷裡的作用仍不出點綴裝飾，並沒有辦法發揮其所學。

⁶⁷ 收於氏著《中國傳統思想的現代詮釋》（台北：聯經出版公司），1987。

也還要回到民間去影響一般民眾。⁶⁸漢儒將儒家教義的大傳統推行到全國各地，主要靠的是一批多數出現在西漢宣帝以後的「循吏」。他們大多以地方官的身份，到各地去實現其心目中的儒家價值觀，以「師」的身份從事地方百姓的教化工作，以興學校、移風俗、治禮樂為要務。這個工作早在漢武帝推尊儒術之前就已經開始，代表性人物是景帝時的蜀郡太守文翁：

文翁，廬江舒人也。少好學，通《春秋》，以郡縣吏察舉。景帝末，為蜀郡守，仁愛好教化，見蜀地辟陋有蠻夷風，文翁欲誘進之，乃選郡縣小吏開敏有材者張叔等十餘人親自飭厲，遣詣京師，受業博士，或學律令。減省少府用度，買刀布蜀物，齎計吏以遺博士。數歲，蜀生皆成就還歸，文翁以為右職，用次察舉，官有至郡守刺史者。又修起學官於成都市中，招下縣子弟以為學官弟子，為除更繇，高者以補郡縣吏，次為孝弟、力田。常選學官僮子，使在便坐受事。每出行縣，益從學官諸生明經飭行者與俱，使傳教令，出入閭閻。縣邑吏民見而榮之，數年，爭欲為學官弟子，富人至出錢以求之。繇是大化，蜀地學於京師者比齊魯焉。至武帝時，乃令天下郡國皆立學校官，自文翁為之始云。文翁終於蜀，吏民為立祠堂，歲時祭祀不絕。至今巴蜀好文雅，文翁之化也。⁶⁹

宣帝之世，則以韓延壽教化地方最為知名：

韓延壽字長公，燕人也，徙杜陵。少為郡文學……遷淮陽太守。治甚有名，徙潁川。潁川多豪彊，難治，國家常為選良二千石。先是，趙廣漢為太守，患其俗多朋黨，故構會吏民，令相告訐，一切以為聰明，潁川由是以為俗，民多怨讐。延壽欲更改之，教以禮讓，恐百姓不從，乃歷召郡中長老為鄉里所信向者數十人，設酒具食，親與相對，接以禮意，人人問以謠俗，民所疾苦，為陳和睦親愛消除怨咎之路。長老皆以為便，可施行，因與議定嫁娶喪祭儀品，略依古禮，不得過法。延壽於是令文學學校官諸生皮弁執俎豆，為吏民行喪嫁娶禮。百姓遵用其教，賣偶車馬下里偽物者，棄之市道。數年，徙為東郡太守。延壽為吏，上禮義，好古教化，所至必聘其賢士，以禮待用，廣謀議，納諫爭；舉行喪讓財，表孝弟有行；修治學官，春秋鄉社[射]，陳鍾鼓管弦，盛升降揖讓，及都試講武，設斧鉞旌旗，習射御之

⁶⁸ 參見余英時，〈漢代循吏與文化傳播〉，頁 167-73；頁 183-90。

⁶⁹ 《漢書》，卷 81〈循吏傳〉，頁 2325-6。

事。治城郭，收賦租，先明布告其日，以期會為大事，吏民敬畏趨鄉之。又置正、五長，相率以孝弟，不得舍姦人。閭里仟佰有非常，吏輒聞知，姦人莫敢入界。其始若煩，後吏無追捕之苦，民無箠楚之憂，皆便安之。⁷⁰

文翁與韓延壽，都在其地方郡守任內，以儒家教義作為推動政務的指導原則，而非謹守一般郡守原所擔當的稅收、典獄、捕盜之類的事務。他們的政績主要是興立學校、推行禮樂教化的仁德之政，並且透過這些舉措，長期改變了本來鄙陋的地方風氣，堪稱典型的「移風易俗」。

透過史傳有限的記載，我們無從瞭解漢代循吏在地方上推行教化時，有關「樂」這部分的具體內容為何。事實上，由於三代先王之樂已經淪缺，漢代基本上沒有一套合乎儒家嚴格定義的雅樂存在，因此筆者懷疑史傳中常見「修禮樂」云云，往往只是講到「禮」時連稱及「樂」，意指官吏為當地人民訂立了一套合乎儒家教義的儀式禮節，至於「樂」本身恐怕還是只能如前引〈韓延壽傳〉所言的「陳鐘鼓管絃」之類的聊為備數。我們尚且可以懷疑，儘管可能有違儒門樂教的基本要求，但在面對當時流行民間、不分士庶都沔然自若的俗樂時，那些以推行儒家教義為己任的地方官員，大致上應未曾特別試圖加以禁絕或糾正，⁷¹而是儘可能從其俗。⁷²因此，討論儒家官員進行地方教化工作對俗樂的影響，不應該

⁷⁰ 《漢書》，卷 76〈韓延壽傳〉，頁 3210-11。

⁷¹ 如同前文所述，漢代士大夫對當代樂舞的批判，主要針對朝廷用樂的不合古雅，對民間流行俗樂的情況雖也有意見，但多半出於憂心奢靡之風，很少見到他們對俗樂本身有直接的攻擊，更從未見要求禁絕。筆者檢閱史籍發現，漢代士大夫少數對民間俗樂出手干預壓制，只有出現在禁絕淫祀的時候。前引《鹽鐵論·散不足》中已見到文學賢良這類儒生對西漢時民間祭祀活動裡的樂舞活動頗有意見，東漢的王符在其《潛夫論》中，也曾批評當時婦女「不修中饋、休其蠶織，而起學巫祝，鼓舞事神」，可知漢代民間宗教祭祀活動中普遍伴隨著歌舞表演。因此，當漢代官僚不止是批評，而是實際禁止民間過於奢侈的祭祀活動時，祭祀用的樂舞自然也就成了壓制的對象。最有名的例子，是應劭在《風俗通義·怪神》裡提到漢末濟南一帶形成的城陽王祠（朱虛侯劉章祠）崇拜現象。由於祭祀城陽王劉章的風俗演變為當地諸州郡相當重要的民間祭祀活動，「賈人或假二千石輿服導從，作倡樂，奢侈日甚，民坐貧窮」（《三國志·魏書·武帝紀》），過度勞民傷財、鋪張浪費，以至於出任濟南相的曹操曾嚴加禁止。但是到了應劭出任該地區縣令時，又一切如故，所以他也下令禁止當地的祭祀活動。在他下達的禁令中，特別提到該祭祀活動中「倡優男女雜錯」，非常不成體統，因此嚴加禁止日後再有殺牛、聚集倡優表演樂舞的舉動。見王利器注，《風俗通義校注》（台北：明文書局，1988），卷 9〈怪神〉，頁 394-5。

⁷² 漢代儒家官員未曾嚴格壓制民間俗樂，或許與漢儒去古未遠，深明原始儒家「治身」與「治民」之間的差異有關。前者是君子自我的修養工夫，必需嚴格自我要求；後者則是治理後知後覺的一般百姓，應當以寬容仁愛為主，兩者之間絕不可混淆。說見余英時，〈漢代循吏與文化傳播〉，頁 187-90。就漢代的雅俗樂問題而言，由於朝廷代表的是帝國的政治、道德與

著眼於他們是否試圖以心目中的「樂」來進行移風易俗的工作，而是應該注意到儒家義理的普及民間，是否會讓民間俗樂的傳承與創作產生某種內在的「質變」，進而成為宣揚儒家社會人倫理念的載體。

循吏以儒家教義推行教化，在漢代產生巨大的成果，特別是到了東漢以後，儒家影響力大為提高，朝廷雖未必真能完全服膺儒教，純以禮樂道德治天下，但在帝王大臣以下都研習儒術、頗有儒風的情形下，⁷³儒術已脫離西漢時僅供朝廷點綴緣飾的窳狀，而成為國家的主要意識型態。加上通經致仕道路大開，郡學庠序，廣遍天下。以京都的太學為例，從西漢武帝立太學於長安起，下逮東漢中期順帝時，「更修黌宇，凡所構造，二百四十房，千八百五十室……自是遊學增盛，至三萬餘生」，⁷⁴學生竟高達三萬多人，連匈奴都遣子弟入學，可謂盛極。除太學外，尚有郡國學，如前述文翁在蜀郡立郡學，「招下縣子弟以為學官弟子」，武帝以後，州郡立學成為常態，地方郡學大量招收本地年輕士子以教化之。加上經學是漢代士子的「利祿之路」，⁷⁵因此太學自然讓天下士子「負書來學，雲集京師」，⁷⁶而私人教授也相當興盛，士子常離鄉背井，追隨經師學習。《後漢書·儒林傳論》描述東京一代士子遊學天下的情況道：

自光武中年以後，干戈稍戢，專事經學，自是其風世篤焉。其服儒衣、稱先王、遊庠序、聚橫塾者，蓋布之於邦域矣。若乃經生所處，不遠萬里之路；精廬暫建，贏糧動有千百，其耆名高義開門授徒者，編牒不下萬人。⁷⁷

由此可以看出，到後漢之世，透過教育，儒家經典與價值觀已經深入社會各階層，凡識字能書者，至少皆誦讀過《孝經》、《論語》與《詩經》等基本經典，⁷⁸這對改變社會風氣勢必產生產生重大影響，儒家所長期鼓吹的社會人倫秩序，

文化中樞，統治者與官員當然必須以身作則，所以「鄭聲施於朝廷」的現象是不能被儒家學者接受的；但對於一般平民百姓而言，情況則沒有那麼嚴重，因此漢儒可以容忍民間社會對俗樂的愛好。這點和後世，特別是宋代禮法之士對民間戲劇的敵視，確實有相當大的差異。

⁷³ 趙翼，《二十二史劄記》（台北：世界書局，1996），卷4〈東漢功臣多近儒〉條，頁54-5。

⁷⁴ 《後漢書》，卷79〈儒林傳〉，頁2547。

⁷⁵ 《漢書》，卷88〈儒林傳〉，頁3620。

⁷⁶ 《後漢書》，卷61，〈左雄傳〉，頁2021。

⁷⁷ 《後漢書》，卷79下，頁2588。其實早自西漢，私人教授便已相當普遍，經師「教授數百人」的情況履見不鮮。參見余英時，〈東漢政權之建立與士族大姓之關係〉，收於氏著《中國知識階層史論·古代篇》（台北：聯經出版事業有限公司，1980），頁111-2。

⁷⁸ 漢代學子入學啟蒙之教材，除習識字的字書如史游〈急就篇〉之外，正式的教本，依序誦讀《孝經》、《論語》與《詩經》，參見王國維，《漢魏博士考》（台北：藝文印書館，1971）

諸如孝道、貞節、友愛等德行，透過官員的教化與教育的提倡，不斷地向民間傳遞，終至成為中華文化的核心價值。

漢代樂府俗曲產自於民間，其歌詞部分，可以視之為一種民間文學。民間文學的創作固然有常被視為具有集體性，但集體性未必指的是集體同時創作，而是仍然有一個原始的創作者，只是其佚名/匿名的特質，加上口耳傳播與流行、變異的結果，使得其創作權不再屬於個人所有。⁷⁹另外，研究者也指出，民間文學在傳播的過程裡，並不是所有的人都能說能唱，而是有些人特別能說善唱，甚至具有修改舊作，甚至創作新作的的能力，他們被稱為「積極的傳承者」。⁸⁰漢代樂府歌辭的創作／傳承者會不會因為接觸過一些基本的儒家經典，或者受到士大夫長期宣揚儒家義理的影響，以至於在從事歌謠傳唱甚至創作時，將一些人倫日用的名教價值觀帶入歌曲當中，試圖透過娛樂耳目的樂舞來灌輸聽、觀眾若干他們覺得也頗有道理的價值觀？我們只能說，從現存漢樂府歌辭中充滿道德教化痕跡來看，應該不無可能。那些積極的民歌傳承人可能是倡優藝人，也可能是略通文理的庶民，他們可能無法理解荀子的〈樂論〉，也未必能知曉《禮記·樂記》裡那些古奧的內容，但他們都極可能讀過或聽過《孝經》裡的這一段話：

子曰：教民親愛莫善於孝，教民禮順莫善於悌，移風易俗莫善於樂，安上治民莫善於禮。⁸¹

儘管他們從事的是被儒生視為鄭衛之音的俗樂創作與表演，儘管他們的文字不合乎典雅端莊的士大夫文學標準，但在時代風氣下，不管出於自覺或不自覺，他們都共同參與了儒家思想成為中國文化主流的這一過程。於是我們看到一個十分奇特的景象：在朝儒生始終無法完成的樂教理想，卻由他們所摒棄的民間俗樂來完成。大傳統與小傳統在此找到了交集。這也是漢代樂府歌辭特立於中國文學史上，成就無人能及的主要原因之一。

卷上，頁 4a-5a；周一良，《魏晉南北朝史札記·三國志札記》（北京：中華書局，1985）頁 41-3。

⁷⁹ 鍾宗憲，〈略論民間文學與先秦寓言〉，收於氏著《先秦兩漢文化的側面研究》（台北：知書房出版社，2005）頁 420-6。

⁸⁰ 相關的討論，見胡萬川先生，〈論民間文學集體性之質變與發展〉，《第二屆通俗文學與雅正文學研討會論文集》（台中：中興大學中文系，2001）頁 3-23。

⁸¹ 邢昺，《孝經注疏》，十三經注疏本，卷 6〈廣要道章第十二〉，頁 43。

六、結語

儒家樂教理念淵源流長，對中國文化，特別是音樂、表演藝術的影響也十分深遠。過去，人們每聞「樂教」而不喜，認為那是一種封建而迂腐的思想，專門扼殺藝術創作的自由與創意，然而，透過歷史回顧，我們應當體會，其實先秦儒家標榜的樂教理念自有其道理，因為藝術對人的感染力強大，透過藝術教育，確實可以達到許多知性教育所不易達成的目標，不管是個人修養層次或是追求社會美善層次，藝術都有它不容忽視的形塑與改造力量，從事藝術工作與藝術教育者不應該無視於本身所具有的這種能量與可能性，更不宜完全忘記自己這方面的社會責任。

當然，儒家樂教觀念本身自有缺陷，主要是儒門中人常過度抱持復古主義，無視於時代的演進與藝術形式演化的趨勢，加上違逆喜新厭舊、追求聲色的普遍人性，過份強調樂舞（以及後來的散樂百戲乃至於戲曲）外在形式上的莊重典雅與活潑動人之間的差異並強分高下，一味摒斥新聲俗樂，結果造成貫穿中國音樂史的雅俗樂長期對立，卻不知透過新聲俗樂易於親近一般人的特點，來推行其社會教育的理想，致使樂教一詞漸漸成為抱殘守缺不知變通，甚至是打壓、摧殘藝術發展的同義語。漢代儒家與樂府歌詞的例子，正為此作了一個很好的注腳。

本文將漢代樂府歌辭裡的教化色彩置於漢代儒家樂教理念的脈絡下來加以考察，並且認為那些具有教化意義的歌辭，不論其創作動機或內容可能都受到儒家樂教觀念的影響。然而，如果不是民間樂歌本身也帶有這種世俗教誨的內在性格，我們恐怕還是很難看到那些帶著教化訓誨色彩的傑出樂府詩。其實，在文字未興的遠古時期，口傳的歌謠、故事，本來就是人們用來傳承歷史記憶、累積文化，乃至於進行群體教育的工具之一，因此在俗樂民歌當中出現若干具有訓誨、教化意義的作品本不足為奇。它們是民間社會在長期的日常生活中蘊育出來的種種價值觀與處世哲學，透過民間藝人的技藝（歌謠、舞蹈、說唱等），將之傳播出去，進行一種世俗的自發性社會教育的體現。推而論之，儒家的樂教理念，又何嘗不是從民間樂舞與社會群眾互動的長期實踐中歸納、提煉出來的？儒家將創作樂舞以教化人民的權力，歸給他們依託的先聖先王，但實際上真正源源不絕產生樂舞的土壤是在民間社會，對一般人影響最大、最足以因之改變習性、影響個人價值判斷的，也是這種讓他們感到親切的藝術形式。事實上，孔子自己對此就有明白的體認。他曾說：

先進於禮樂，野人也；後進於禮樂，君子也。如用之，則吾從先進。⁸²

上層社會的禮樂文化，追溯其源頭，都是從庶民的通俗文化中產生的，只是更加完備、考究與精緻而已。孔子時代的雅樂本來可能是西周時期源自民間的俗樂，漢代的俗樂（相和、清商樂），到了南朝隋唐，卻已上升為雅樂（清樂），此中道理甚明。同樣的，在荀子〈樂論〉、《禮記·樂記》中一再申明以樂移風易俗、教化人心的樂教理念，實際上也是出自通俗文化的古老智慧，未必是先聖先賢的創發，這是我們在討論儒家樂教理念與俗樂發展時不能或忘的。總之，漢代儒生雖然自認未能以樂教化天下，但「樂教」卻無時無刻不在社會上的每個角落進行。放眼後世，那些被儒者視為淫逸無節，看起來也俚直粗野而備受打壓的俗世樂舞戲曲，其中卻可能隱藏著樸素而保守、合乎倫常道德的內容與意識，長期地向廣大的民眾宣揚。這個現象實在值得我們深思。

（投稿日期：95年6月30日；採用日期：95年8月2日）

⁸² 邢昺，《論語注疏》，卷11〈先進〉，頁96。

寓教於樂：漢代儒家樂教觀念與漢代的俗樂