

從商代的宗教音樂到周代的禮教音樂

How the music of witchcraft in Shang Dynasty evolved into the performance style regulated by the Confucian teaching of social orders.

黃淑基*

Howong Shou-Gi

摘要

本論文由上古時期宗教、巫術與音樂之間的關係展開探討。藉由六代樂舞表演形式與音樂內涵的轉變，討論商代巫術音樂文化如何演進至周代以禮教規範為主的音樂表現方式。其間民族個性的轉化與社會意識形態對音樂風格所產生的影響，為本論文之論述重點。

此外，在周代禮教音樂制度影響下所產生的中國獨特的雅樂制度，在中國文明發展史中所扮演的角色定位，也是一個值得研究的課題。

關鍵詞：宗教、巫術、音樂、禮教、雅樂

Abstract

This paper starts with discussion of the interrelation among religion, witchcraft and music of the ancient times. Following the change paths of performance forms and insights of dances and music in 6 dynasties, we will discuss how the music of witchcraft in Shang Dynasty evolved into the performance style regulated by the Confucian teaching of social orders. The foci are on the transformation of national characters and the influence of social

* 黃淑基，現任教於國立宜蘭技術學院。

ideology on music style.

Besides, another interesting topic is the role of ceremonial classical music, which is developed as a result of Confucianism music system, in Chinese civilization development.

Key Word: religion, witchcraft, music, Confucianism (teaching of social orders), ceremonial classical music

一、中國傳統音樂文化的多元化與中心性

當我們論及中國傳統音樂文化的中心性與多元化問題時，我們所面對的，不單純只是音樂領域的問題而已，其中顯然牽涉到民族學、人類學、或歷史學、文化史、考古學等多面向學科的複雜討論。在此僅比較切實的音樂文化學角度，來探討傳統音樂真實的文化發展問題。

中國古代的音樂傳統是在一個多民族、多文化、多區域的背景下誕生。以現存有的民族誌史料來看，我們發現像白族、苗族、或傣族、藏族、蒙族等，這些少數民族也都有其個自歷史久遠的歌謠音樂或民族樂器的文物可考。又或從文化人類學的角度來看，由於各部落或種族因其所在的地理環境、生活方式、氣候條件的差異等，發展出人類社會族群中各不相同的生活模式與文化差異——我們稱之為文化圈。我國古代社會中，充滿了各式各樣的多元性文化圈，例如有所謂的三晉文化、晉文化、荆楚文化、吳越文化、魯文化等。中國古老的傳統音樂文化，也經由這些文化圈的互動而產生更豐富且多元性的華夏音樂文明。

鑑於這些文化圈的多重發展，我們可從民族文化的傳統中進行研究與推論得知；中國傳統的音樂文化，是經過長時間的累績發展而來的。且因中國傳統音樂文化的多元性，使其確定在世界古文化的地位上是獨一無二，有別於其他地域部族的。

但從另一角度來說，中國的音樂傳統除了多元性之外，其中心性的特質亦是一大特點。中國古代的音樂傳統，可說是充滿了多元發展與中心集體的矛盾與對立。但卻又能互相巧妙的融合，使中國的傳統音樂文化，更加充滿多樣化的變數與組成因子。這在同一時期的世界其他各部落民族的文明史上，是少有、且無法與之相抗衡的。

我們可以進一步的談：在古代多元音樂文明的發展之後，至周代時，儒家的樂教思想，幾乎掌控了中原漢民族的音樂文化發展脈絡。但其他各族的音樂發展並非完全中斷。如前所提，各族亦留傳下其傳統的音樂文化，這是在以漢族為文化中心的中國傳統文明中，一個相當不容易的成就。

就一般學者的研究發現，中國傳統音樂文化的發展主體，其實在先秦時期可說已完全確立。在此時，整個民族的特性與內涵也可說已發展成熟。因此，對此時期的音樂文化進行考察與研究，也可說對整個民族文化的本源做一基礎性的了解與釐清。

在本篇論文中，筆者以商、周時期不同的音樂文化特質為論述重點，來探討上古時期的原始音樂與宗教，及其後由周發展而出的儒家音樂理論體系之間有何關聯。

二、遠古至商代的巫術文化

中國可以說是世界上文明發達最早的古國之一，也可說是原始人類的發源地之一。同期屬於遠古音樂發展較早的國家另有印度、埃及、巴比倫等古國。至於歐洲的音樂文明發展時期與這些文明古國相比，除古希臘的音樂發展較早之外，其餘歐洲各國的音樂發展期在時間上落後相當多。以西歐文明為主的古典音樂體系發展，直至西元七世紀左右，葛利格聖歌集¹的出現，其音樂體系的發展才逐步出現完整的內涵。

中國早在二百萬至三百萬年前，華北平原與西南部地區即已開始有了人類勞動與生活的記錄。中國的遠古音樂最早可上溯至新石器時代左右。在河南新鄭裴李崗文化遺址，發掘出的骨笛共有 10 餘件，長約 10 至 20 公分，共有 8 個按音孔，可吹奏出現代的民歌曲調，該骨笛的年代距今約 8 千年左右，也是迄今所知，世界上年代最早的出土古笛。²

在遠古時期，人類對於自然界因無知而產生莫名的恐懼，也使得統治者有了控制人民的手段。藉由宗教神權的力量，統治者自封為神的代表，表明自己為神的代言人，利用巫術和占卜的形式，對於自己的統治權利，利用神權予以合理化。所謂的巫術，指的是巫或覡³，以向神明祝禱、祈求的方式，求得對萬事萬物的解決之道。在此時期所謂的占卜則是利用耆草或是細竹棍，測出卦形而用來判斷吉凶禍福。占卜之後，

¹ 葛麗果聖歌的名稱源於拉丁文“Cantus Gregorianus”，英文譯作“Gregorian chant”，以教宗葛麗果一世（Gregorius Magnus 任職期 590~604）而得名。是西方最具代表性的宗教音樂，為忠實表達經文的歌曲，純粹為宗教禮儀而創作。

² 見《中國音樂史圖鑑》P9，北京，人民音樂出版社，1988

將卜卦所得之卦辭刻於龜甲或牛骨上，即是後代在考古學上所發掘出的甲骨文。近代挖出殷商時期的甲骨文共約有 16 萬片，其中單字有 5 千多字，但可辨識的單字只有 1 千多字。甲骨文的內容可說全部都是卜辭的記錄文字。可見在殷商時期，巫術與卜卦文化，在商人的生活中占有相當重要的地位。

除了將統治手段與巫術文化結合在一起之外，在音樂文化的發展中，巫術的影響也是相當大的。掌理占卜的專業人士稱為「巫」，和用來稱謂舞蹈藝術的「舞」字，除了四聲不同之外，讀音是相同的。我們可由殷墟卜辭中的文字變化，看出「巫」與「舞」字之間的演變關係。

卜辭中的舞字為「𠄎」或「𠄎」，進而轉變為小篆中的「巫」字，即「𠄎」，「𠄎」，最後變為楷書中的「巫」字⁴。在古代原始社會中，巫師藉由歌舞的表演，溝通神與人之間的關係，因此許多的巫師，也是專業的舞蹈家。遠古時期的音樂可說是與巫術，宗教密不可分。

而卜辭中與音樂相關的文字記載，保存下來的多記載在《易經》之中。《易經》中的經文由六十四種卦辭與三百八十四種爻辭所組成。不過與甲骨卜辭不同的是，《易經》的文字不是在占卜之際即臨場寫成的記錄，而是在長時間的流傳之後，被作用一種經驗應證式的卦辭，其中包含相當部份的民間歌謠在內。《易經》成書約在西元前 12 世紀左右。

三、商代的宗教樂舞

探究音樂的起源論，一直是一個相當重要的研究話題。包括模仿說、勞動說、遊戲說、戰爭說等等⁵，其中也包括了巫術說。相對巫術說的另一面涵義，也可說是宗教說。此說法是有其一定道理的。巫術活動的內容脫離不了儀式的舉行，所有儀式的

³ 巫人之分：女為巫，男為覡，且女性巫的起源應比男覡要早。

⁴ 見《中國古代音樂史》P9，文達著，北京，人民音樂出版社，2001 4 刷

⁵ 西方的許多哲學家、社會學家、人類學家對音樂起源的問題提出相當多的看法與主張，例如：達爾文（Charles Darwin）主張模仿鳥鳴理論；英國哲學家史賓賽爾（Herbert Spencer）提出語言擴張說等。

意含都有著宗教意味成份的存在。吟唱在宗教儀式進行中，占有相當重要的地位。巫師以吟唱的方式，藉由聲波的振動，與自然界粒子產生撞擊的互動，由中獲取能量。此外，舞蹈活動在宗教的儀式中，也是不可或缺的必要過程。即便是在現代文明社會中，某些具備原始性質的少數民族部落，類似巫術宗教歌舞的表演形式，仍有可見。⁶

而言些原始的宗教樂舞形式，由最初以狩獵為主的樂舞形式⁷，逐漸發展至以農耕為主的歌舞形式⁸，其間的演變與樂器的出現，也發展出樂器由勞動工具逐步發展而來的說法。⁹

隨著農耕歌舞的逐漸發展，雖然仍維持“歌舞”為主題的表演方式，但是與圖騰崇拜的結合，使宗教歌舞的演變有了新的發展方向。

宗教樂舞從遠古發展至夏、商時期，中國有許多大型的歌舞表演存在。我們可從青海大通縣孫家寨舞蹈紋彩陶盆中相關樂舞的資料得知，中國的大型樂舞至少有5000年以上的歷史¹⁰。其中較具規模的大型樂舞多與天神崇拜或宗教祭祀有關，稱為六代樂舞。亦可簡稱為“六樂”或“六舞”。

相傳，黃帝時的樂舞稱為《雲門大卷》，簡稱《雲門》。因為黃帝時代是以《雲》為氏族圖騰，故稱自己的樂舞為《雲門》¹¹。而關於堯時的樂舞《大咸》或稱《咸池》，則有二種說法，一說是為天上西官的星名，另一說則是指日落之處，因此《咸池》可說與星辰的崇拜有關。此外，舜的樂舞《韶》可說是最著名的一部宗教樂舞¹²。這部

⁶ 例如在今日的西藏地區，藏胞在其所謂「跳神節」中，我們仍可看到許多頭戴面具，化妝成獸類作歌作舞的神秘宗教樂舞形式。

⁷ 相傳黃帝所作的《彈歌》，即是反映狩獵勞動生活的。歌詞為「斷竹，續竹，飛土逐夫（肉）。」

⁸ 《呂氏春秋·古樂篇》記載：「昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闋，一曰《載民》；二曰《去鳥》；三曰《逐草木》；四曰《奮五穀》；五曰《敬天常》；六曰《達帝功》；七曰《依地德》；八曰《總禽獸之極》。」此段記載反映了原始農牧生活的真切景象。

⁹ 見《齊魯音樂文化源流》p31，林濟庄，濟南，齊魯書社，1995

¹⁰ 該陶盆距今約五千多年，為新石器時代的遺物。陶盆內壁上共有3組舞者，每5人一組，互相牽手，列隊舞蹈。舞者頭上有下垂的髮辮或飾物，身旁拖著一個小尾巴。在

¹¹ 《左傳·昭十七》記載：「昔者黃帝氏以云紀，故為云師為云名。」

¹² 《莊子·天下篇》記載：「舜有大韶」。

樂舞甚至一直延傳至漢代之後才失傳。《韶》因其在表演時使用的伴奏樂器有簫¹³，故又稱《簫韶》。舞蹈的部份有九段稱《九辯》¹⁴，歌唱部份亦有九段稱《九歌》。大約在西元前 517 年前後，孔子傳「在齊聞《韶》，三月不知肉味」¹⁵。而在西元前 544 年，吳國公子季札，亦曾在魯國看過《韶》的表演¹⁶。另夏禹的樂舞稱《大夏》或《夏籥》¹⁷，此樂舞亦分九段。內容是歌頌大禹治水的功績，此樂舞由頌神轉而頌人，這是古代樂舞內容上的重大轉變。

商湯的樂舞則稱《大濩》¹⁸，是一部歌頌商湯武功的樂舞。周武王的樂舞則稱《大武》¹⁹，也是以歌頌武王伐紂，為民除害，頌其武功而作。

這些樂舞的內容由早先宗教儀式的表演到對原始圖騰的崇拜，漸由“敬天”轉為“敬人”，著重在對帝王文德武功的贊頌，由此可見其音樂文化的轉變，除了漸向“雅樂”²⁰的表演模式靠近，商代以宗教巫術為主的音樂表現方式，也轉向周代的封建禮教音樂形式。

四、周代的禮樂制度與音樂教育機構

西周在西元前 1066 年滅亡商朝之後，由周公在成王 6 年（西元前 1058 年）制定了「禮樂」制度。「禮樂」制度的確立，其主要目的之一是為了鞏固階級社會地位的建立，其二是吸取殷商亡朝的教訓，反對“淫樂”，而改採“節樂”的制度。此一制度的確立，在西周早期周王室權位威重時，確實達到了節制公候、貴族以淫樂自娛而耽誤問政的情形發生。不過到東周後期，周王室的威權消弱之後，各封國諸候已脫離

¹³ 此指排簫。

¹⁴ 辯即變也，指有九段變化不同的舞蹈。

¹⁵ 《論語·述而第七》記載：「子在齊聞《韶》，三月不知肉味，曰：“不圖為樂之至于斯也。”」

¹⁶ 見《左傳·襄公二十九年》

¹⁷ 《呂氏春秋·古樂篇》記載：「禹立，勤勞天下，日夜不懈，通大川，……以利黔首。於是命臯陶為《夏籥》九成，以昭其功。」

¹⁸ 《呂氏春秋·古樂篇》記載：「湯于是率六州以討桀罪。功名大成，黔首安寧，湯乃命伊尹作為《大濩》。」

¹⁹ 《周禮·春官》記載：「《大武》，武王樂也，武王伐紂以除其害，言其德能成武功。」

²⁰ 指宮廷在祭祠，慶典朝會時所演奏的音樂。是為統治者作為政治手腕運用的音樂。

這套禮樂制度的約束，而各以自創的音樂形式取而代之，形成春秋末年所謂「禮崩樂壞」的局面。

禮樂制度的形成首由周公開其初步，後人不斷的加以增補才逐漸形成此項十分嚴謹而又細瑣的制度。在這個制度中，將上層社會的人依其職稱分為許多不同的等級，並依其地位等級的不同，以階級性的禮樂制度來約束人的行為思想²¹，以推廣德行的教化，而至於庶人是沒有權利享受禮樂的²²。

周代執政的統治者認定禮樂有助於封建倫理道德觀的建立。在此我們可以存有學的理論觀點來分析周代禮教音樂的存有價值。

古之聖人不斷的追求真知，其主要目的就是希望能對人類的存有問題做一徹底的理解。許多事物的原理追求其最終目的亦是在對存有秩序做合理的解釋與定義。存有界的秩序規範不外就是“時間”與“空間”的問題。相對於此，欲判定存有界的秩序，就必需從“時間”→音樂，與“空間”→禮制，來做為規範的基準。禮由人的外在著手，從空間中規範人的外在形表，以合於空間的秩序規律。「禮者為異」²³，藉此幫助社會層級的等級畫分，使人中規中矩，循禮不逾矩，以外在象徵、符號的差異，定訂封建倫理的確立。

音樂則是規範時間存有的重要因素。周禮之樂（雅樂）其實有其情感形式的規範在內。樂之調性可以規範人心不思異，產生秩序感。「樂者為同」²⁴，音樂間不可有不適之音（淫聲或商音）的存在，不適之音會破壞時間的存有秩序。

周代禮樂制度的形成是時勢發展所驅，亦是合於當時社會情況的必然現象。由於著重在禮治與統治者的封建倫理觀運用下，音樂在此時期成為政治的附庸物品，喪失

²¹ 按照禮樂制度的規定，王所使用的樂隊可排列在東、西、南、北四方，諸侯可以排列三方，卿和大夫可以排列二方，士的樂隊則只可排成一方。樂舞的規模也有所規定：王的樂舞規模可有 8 行，每行 8 人，稱為「八佾」，諸侯則可有 6 行，每行 6 人，諸侯可有 4 行，每行 4 人。

²² 此處的禮樂是指「雅樂」，民間自有其特屬的民間音樂。

²³ 見《禮記·樂記篇》

²⁴ 見《禮記·樂記篇》

其純粹的藝術本質，而有後人所謂“雅樂不美”的批評產生。但是禮樂的制度的施行，在西周初期，確實達到對人民產生威懾力量的作用。

周王朝爲了確實推行禮樂的制度而特別注重音樂教育人才的培養，與音樂機構的設立。根據《周禮·春官》之記載，周朝王室的音樂機構相當緊密，不同職等的樂官各司不同的樂職。樂官之長稱「大司樂」，「掌成均之法，以治建國之學政，而合國之子弟焉。」其下的高級樂師有大師、小師，再下有磬師、鐘師、笙師等傳授樂器技藝的樂官。而由大司樂所統領的這個音樂機構，包括其中的樂師及管理、行政人員共有 1463 人，其中尚未包括由舞師“旄人”所統領的表演民間樂舞的人數在內。這可說是世界上最早出現，且規模最大的音樂機構。

在此機構內所培養的音樂人才對象，主要是王、諸侯的世子，或是卿、大夫的國子²⁵，或由民間選拔出來的優秀青年。其學習的內容包括樂德、樂語、樂舞。學習年紀由 13~19 歲，20 歲起，開始學習禮儀規範。這些諸侯、大夫的世子與國子們之所以接受音樂教育的薰陶，目的並不是要使他們將來能親自表演樂舞，這是屬低層的樂工、樂師、舞師所擔任的工作。這些世子或國子們學習音樂的目的，是要親身去體會禮教與樂教的深奧之處，使他們能了解禮樂治國的重要性。

五、禮教音樂對周代社會文化思想的影響

在前文中我們曾提到：周初禮樂制度的實行，確實達到約束人心秩序與外在存有階級秩序的目的。但是到了東周，也就是春秋、戰國時期，周王室衰落，大部份領地皆被諸侯分刮，天子尊嚴喪失殆盡，失去天下共主的地位。諸侯各國則紛紛發展自己的勢力，互爭霸權，各家名士之說在此時紛紛崛起，形成百家爭鳴的中國古代思想的黃金時期。其中以儒家的思想最具代表性。

孔子（西元前 551~479 年）可說是儒家學說的創始者，他的音樂思想雖然沒有系

²⁵ 指卿或大夫的長子。

統化，但是對於後代儒家的音樂思想具有啓發的意義。孔子將“樂”列爲六藝之一，並親自加以傳授，他也注意到音樂對人精神上的影響，並且具有教育作用。子曰：「興于詩，立于禮，成于樂」²⁶。可見孔子對於禮教、樂教的重視。

真正代表儒家思想的音樂理論作品首推《樂記》。《樂記》相傳是孔子再傳弟子公孫尼子所作，後經漢代學者校先秦古籍而得樂論共 23 篇而成。現存有 11 篇編入《禮記》中。

《樂記》可說是一部強調社會存有秩序的音樂專著。他的論述重點不在於音樂情感藝術的美，與藝術價值問題探討。而是注重在如何將音樂階級化，以便統治者利用爲鞏固自己政權的觀念論述。這也是一部注重音樂社會教化功能，以政治思維爲主導的音樂思想論著。文中強調樂與「王者」、「治世」之間的關係。「是故治世之音安，以樂其政和，亂世之音怒，以怒其政乖。」文中認爲政治上的和、亂現象可完全由音樂中表現出來，而音樂的緣起又是出於人心²⁷，因此，音樂的外在現象，可說就是民心的感應。由此更可應證，在《樂記》中的對於人心與音樂之間的討論，實際上是對應於政治面上的種種討論。

此外，對於禮、樂之間的互存關係，在《樂記》中也有相當程度的解釋。其中，幾乎每一提及「樂」的段落也必涉及「禮」，真正達到以「禮樂並重」的行爲思維模式來教化人民。「樂同」、「禮異」的性能觀念，在《樂記》中不斷的被提及。舉例而言：「禮者天地之判也」，「樂者天地之和也」，「大樂與天地同和，大禮與天地同節」，「樂者爲同，禮者爲異。同則相親，異則相敬。」這些論述，皆明確指出禮、樂各司所職，相輔相成，「樂」緣於人心生情而作，「禮」則依據萬物之理而行，樂足以合人心，禮則可辯人倫，一同一異，則人情世故皆可通矣。

由以上的論述我們可看出，周代時禮樂制度在社會教化體系上的重要，而這個教

²⁶ 見《論語·泰伯篇》

²⁷ 見《禮記·樂記篇》：「凡音之起，由人心生也。」

化制度，也是《樂記》所支持的。

除了《樂記》之外，荀子的《樂論》，也受禮樂制度相當大的影響。荀子（約西元前 313~238 年），在戰國末年是一位相當重要的思想家。荀子長期周遊列國，以儒學為其知識體系之本，總結了先秦諸子的思想。而《樂論》與先前討論之《樂記》之間的成書先後順序，一直存有爭論。依據最新的考據說法，荀子之《樂論》成書應在《樂記》之前，故《樂記》中相當部分的思路體系，甚或遣詞用字，都與《樂論》如出一轍。我們可由三點論證，來證實《樂論》與《樂記》之間的傳承先後關係：第一，荀子的樂論全篇文章一氣呵成，文思不斷，且立論點清晰、明確，文體結構相當完整，尤其對於墨子《非樂》的批評達七處之多²⁸，思路綿密，不像是抄襲之作。第二，荀子三度貴為稷下學派祭酒，為重要的學術領導人，重修身治世之學，不可能會有抄錄他人之作的行為。第三，我們就《樂記》本身文體內容的結構來看，確實較為鬆散，文體的嚴謹度也嫌不足，比較像是輯錄而成的作品。我們可說荀子的《樂論》是中國最好的音樂禮教理論之一，而《樂記》則是進一步將《樂論》思想推展至極盡之處，而產生對中國文化影響深遠的樂教思想。

荀子《樂論》全文的理論體系中，主要一方面以突顯「先王立樂之方」為骨架，另一方面，則從批評《非樂》所引申出來的問題為主體，在此雙面論點的互動之下，完成《樂論》的體系架構。因此討論《樂論》是無法忽略墨子的《非樂》避而不論的。

《樂論》文中首段曰：「夫樂音學也，人情之所必不免也。故人不能無樂……是先王立樂之方也，而墨子非之，奈何！」墨子的《非樂》，是從當時音樂與實際社會生活之關係而發展出來的論述。墨子名翟，約生於春秋戰國之際。墨子出身手工業階層，曾做過木匠，能操各種生產技藝，在社會階級分明的周代社會中屬於低下的「賤人」階級²⁹。這是與《樂論》或《樂記》的作者，相當特殊不同之處。也是導致荀子

²⁸ 參見作者拙作《中西音樂美學的對話》P117~P119，台北，洪葉文化事業有限公司，2002

²⁹ 賤人指一般的平民百姓。

與墨子論述立足點不同的主要原因。

在以禮樂治國的周代社會中，墨子此一學說的提出是相當具有社會學研究價值的。在當時的社會結構中，除了諸候互相爭權奪勢之外，貴族統治階級忽視生產事業的提昇，加上天災與戰爭頻繁，導致人民生活苦不堪言。如此慘痛的社會現象，身在低下階層的墨子感同身受，這也是導致墨子非樂思想產生的主要原因。

墨子在《非樂》中主要的思想重點可歸納為以下幾點：(1)墨子所非之「樂」，不單指音樂而言，乃是廣泛的包含了所有的藝術總稱。(2)就利益性的觀點來看，墨子認為「樂」不僅無益於國家管理與統治，且妨礙生產，耽誤工作。(3)墨子亦非樂器的制作，曠日廢時，對於民眾毫無利益可言。(4)樂器製作完成之後的演出，亦造成人民的負擔。(5)演出之時，王公貴人與君子賤人共賞之，又再度荒廢生產與大人之公務。(6)民之三患非為樂師可解決。³⁰

墨子以一般下層階級勞動者的角度，加上長期的奴役生活文化的影響，使他不認為物質生活與精神生活能同時達到平衡，對於這些沒有高深文化教養，掙扎在飢寒邊緣的平民百姓而言，「生存」才是他們的全部。這樣的理論在當時極為先進，但是在以貴族王公為主軸的周代社會中，卻是不被接受的。我們從墨子勇於揭露社會階級功利、貧富差距與人權問題之間的矛盾，並批當時貴族耽於聲色之樂、逸淫侈華的角度來看，《非樂》實是具有歷史批判價值的文章。可惜的是，墨子在全然否定所有審美、音樂的功能活動之後，沒有提出改正、進化樂教功能的言論。如此一來，只是使人逐步退化回原始的生活，在歷史文化演進的正面意義上，沒有達到它應有的功能。

我們由儒、墨二顯學的重要思想家的作品中，可運用當時的時代背景為依據，透過《樂論》與《非樂》一正一反的立場說明，清晰地理解周代禮樂制度對當時社會所產生的影響，及學者、思想家對禮教音樂的態度。

六、結論

隨著近代科學文明的發展，考古技術日新月異的進步，我們對於上古文明的理解，透過文物的考古分析與解讀，解開古代文明的謎團，已具備較為有利的科學分析基礎。不過相對於其他空間性考古遺址的還原，(例雕塑、農耕工具、美術壁畫等)，音樂的實踐活動是無法再度忠實還原的。對於古代音樂的研究者而言，面臨一個相當困難的問題：也就是「聲音」的再現。透過考古文物的研究與古代流傳下來的傳說，要由此中去深究古代音樂的原始面貌，所能追溯的真實性質還是有所差距。不過就音樂歷史源流的發展而言，現有的資料分析，則已提供了足夠的背景知識，以利學者們做進一步的研究。

本文所討論之商代的宗教音樂源流，透過學者不斷的考據與文獻資料交叉比對，加上重要考古文物的相繼出現。我們有充足的理由可以支持商代的宗教樂舞形式，是可以確定的。特別是集體的歌舞形式，多被利用於巫師祭祀神明的儀式之中，而使其加上一層宗教迷信的神秘色彩。

進入周代的封建社會之後，這些樂舞漸被統治階級利用為享樂的歌舞來源之一，而漸由娛神的表演形式中，脫離宗教色彩，轉化出娛人部份的樂舞形式。周公則藉這些樂舞形式的規制，與禮教相結合，形成影響中國文化深遠的禮樂制度。

周代的禮樂制度，不僅在當時對於中國社會產生重大的影響。其特殊的「雅樂」制度，影響中國直至明、清之際，貫穿了原始社會、奴隸社會與封建社會，歷代文人雅士都擺脫不掉古樂(即雅樂)的沈重包袱。如同明代的八股科舉文制，對讀書人產生如緊箍咒的效應，周代的「雅樂」則對中國的社會文化產生更大的牽制效應。中國文明的自我制約性與缺乏改制動力，對新文化的接受力薄弱，都與「雅樂」此一樂制有很大的關聯性。

³⁰ 見《墨子·非樂篇》：「民有三患，饑者不得食，寒者不得衣，勞者不得息。」

民國之後，「禮樂」的教化制度受到西方文明的強力衝擊逐步瓦解，新的社會約束力量隨著現實主義的興起而形成。「樂教」此一詞彙在今日社會或已失去它的存有價值，但就中國傳統文明的發展歷程上來看，它所曾經扮演的角色是無可取代的。