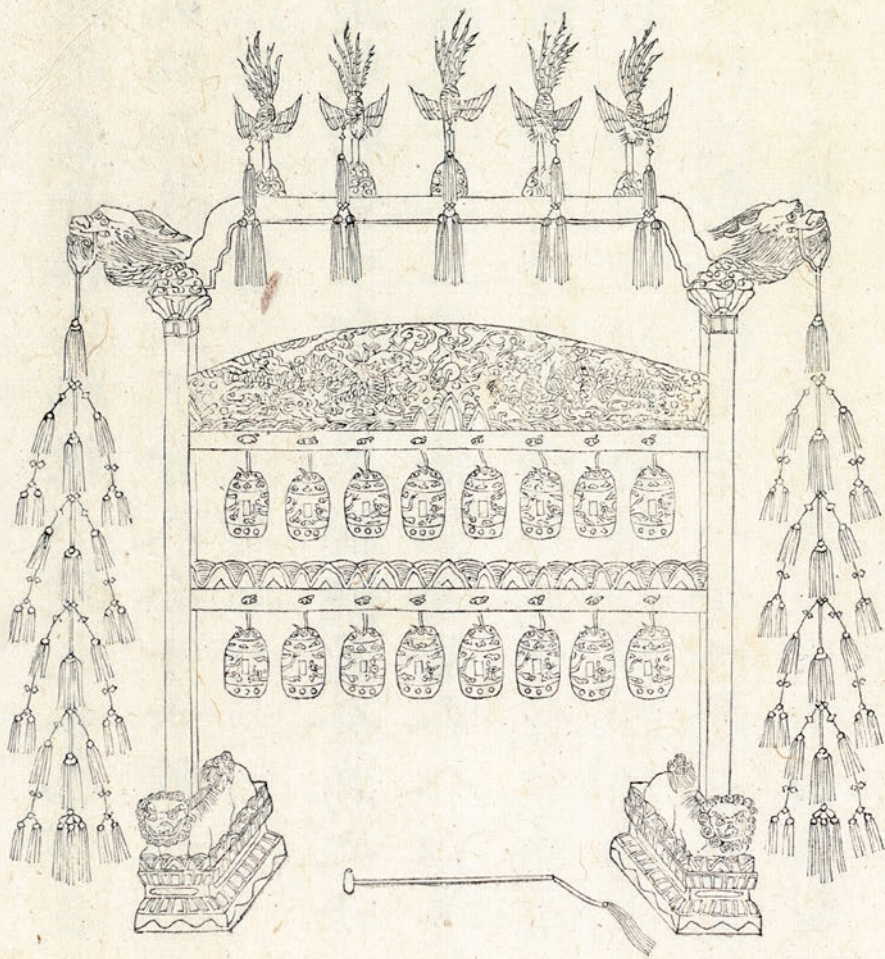


朝會中和韶樂編鐘



乾隆與大清禮樂的建構—— 以《皇朝禮器圖式》樂器卷為核心視角

■ 余慧君

歷代中國帝王都重視「制禮作樂」，視其為王朝正統的表徵。對乾隆（1711-1799）而言，樂器不只是演奏工具，更是象徵帝國秩序的物質載體。他透過《皇朝禮器圖式》一書，重新梳理朝廷禮樂制度，將其作為繼承《周禮》、顯示文治武功的實踐文本。這套禮樂制度的核心，將宮廷音樂劃分為兩大類：「中和韶樂」與「四裔部樂」。前者嚴謹莊重，用於朝會祭祀；後者靈活多變，出現在節慶宴饗中。乾隆藉由這種分化與整合，建立一套具有帝國權力合法性與文化包容性的宮廷音樂系統。《皇朝禮器圖式》樂器卷，是一部以聲音為線索，勾勒帝國理想與實踐過程交織的政治史與文化史文本。從復《周禮》的中和韶樂，到納異族樂舞的部樂制度，用聲音建立一套跨時空的皇朝秩序。

乾隆三十一年（1766）校勘成書的《皇朝禮器圖式》武英殿刊本中，關於樂器者有二卷共九十九種，完整呈現乾隆時期宮廷儀式音樂演奏所需之樂器。第八卷副標題「朝會樂器」，載明三十五種在宮廷朝會場合中演奏中和韶樂與丹陛大樂所需之樂器；第九卷副標題「鹵簿、巡幸、祭祀、耕藉禮、采桑禮、燕饗、凱旋諸樂器」，記錄六十四種較具歡慶性質之儀式樂器。朝會樂器以《周禮》為依歸，企圖連結大清皇朝與先秦古聖先賢，以聆聽時間的深度；而鹵簿等諸樂器展現大清皇朝當下的空間廣度，納入漢、滿洲、朝鮮、瓦爾喀、蒙古番部、回部等帝國疆域內多元民間音樂元素。這九十九種樂器與其所演奏的眾多樂種，充分展現乾隆皇帝以聲響詮釋其治下大清帝國的歷史時間縱深與地理空間廣度。

音樂上的復古與創新：中和韶樂鑄鐘特磬之制

當準部與回部戰事已延續五年之餘，急著想要盡快總結戰役的乾隆皇帝，於二十四年九月三十日（1759年11月19日），收到江西巡撫阿思哈（1707-1776）短短的奏折，寫道：「新喻縣北鄉民人符姓家，掘地獲古鐘大小十一口，古色斑斕，似非近代之物，鐘面篆文，不能辨識，或係朝廟樂器，民間不便收藏，合行恭進。」¹阿思哈所進獻的這一套古鐘，即「者減鐘」（圖1），²被乾隆皇帝視為瑞應，將其特別陳列於韻古堂（圖2），並成為清中和韶樂鑄鐘之原型。乾隆據此為契機，仿製古鐘成為「鑄鐘」，納入中和韶樂的常規樂器之中。

然而，鑄鐘並非單一件樂器，而是一組音高有序、大小相次的樂鐘。為使其能奏出十二



圖1 春秋晚期 者減鐘 國立故宮博物院藏 故銅 002378、中銅 000049

律呂之聲，造辦處必須突破以往只鑄製編鐘的技術限制，進行全新工藝實驗。乾隆之所以如此大費周章，是因為鑄鐘加入宮廷樂器之內，不僅是音響結構上的補足，更是一種聲音上的

「復禮」：回歸周代禮樂標準（圖3）。

乾隆不僅製鐘，還增設「特磬」（圖4）。這種由和闐玉雕琢而成的玉磬，不僅與鑄鐘形成音色對比，更因材質珍稀，被賦予「金聲玉振」

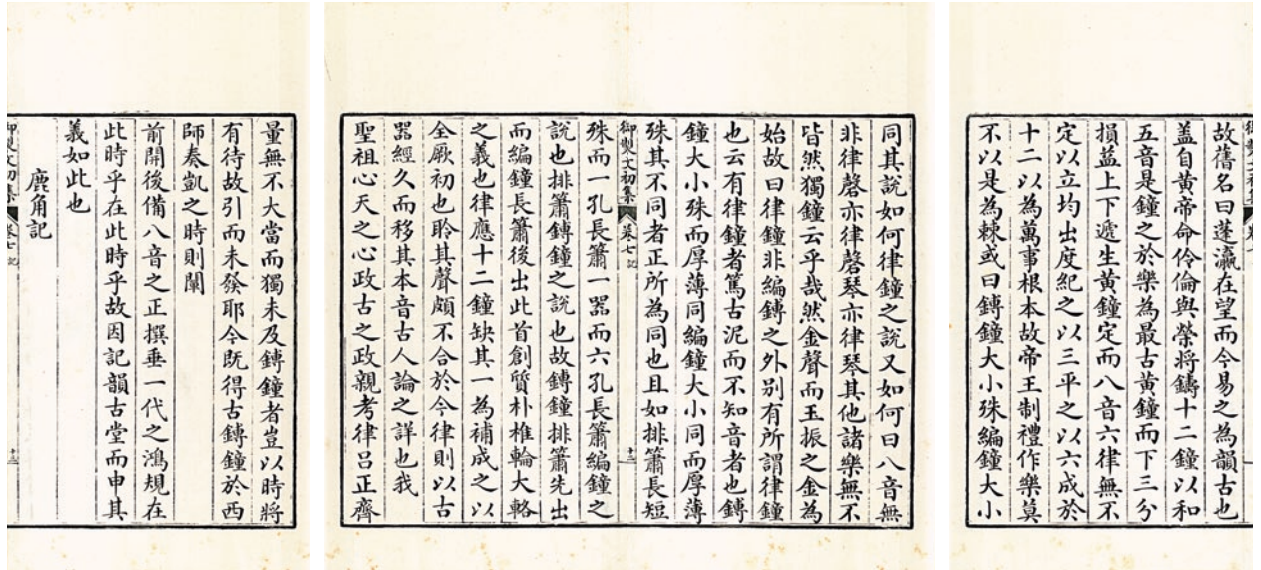


圖2 清 乾隆 《御製文初集》 卷7 〈韻古堂記〉 清乾隆二十八年內府烏絲欄寫本 國立故宮博物院藏 故殿 027817

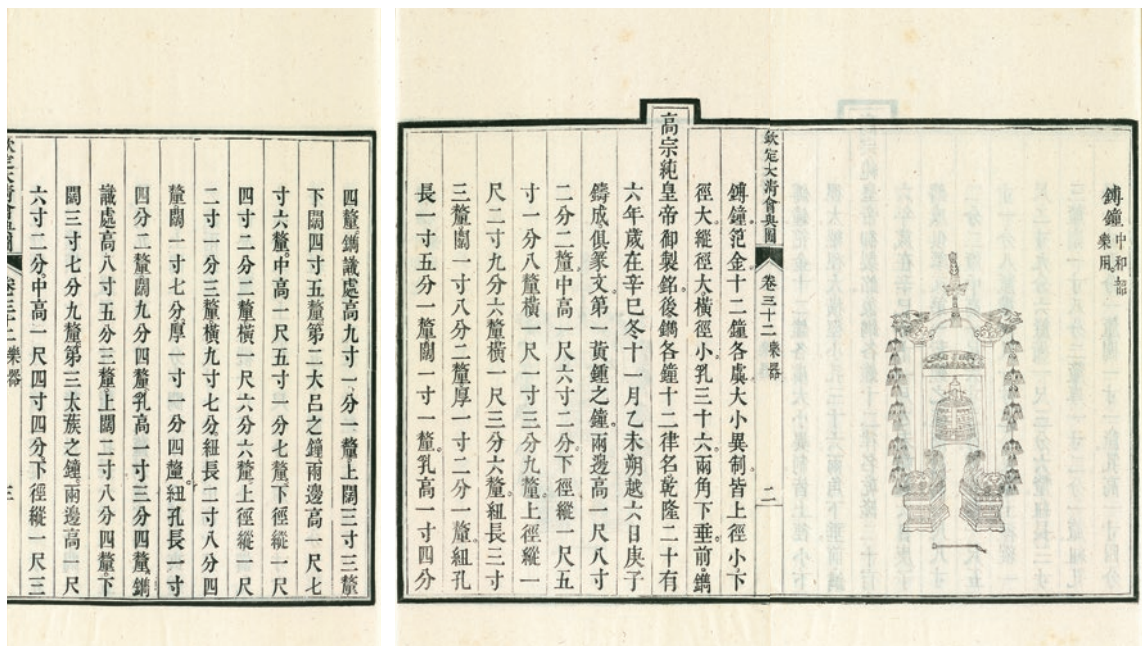


圖3 清 托津等奉敕撰 《欽定大清會典圖》 卷32 中和韶樂用鑄鐘 清嘉慶十八年武英殿刊本 國立故宮博物院藏 故殿 012964

的理想象徵。每件特磬皆鐫刻乾隆親自撰寫的〈特磬銘〉，成為結合聲音、文字與君權的復合媒介。鐘為金聲之始，磬為玉振之終，兩者合奏於朝堂之上，意味著「聲教」的完成：以聲

音昭示政治教化，以樂器承載天下歸心。

自康熙（1654-1722）以來，清宮廷樂隊已有完整的編鐘之制，一組十六件，同掛一簾，形制為大小一致的鈕鐘。事實上現存清宮編鐘實物的形制與材質皆比《皇朝禮器圖式》內所載複雜甚多。在體積大小上，現存編鐘分大小兩種，大編鐘與《皇朝禮器圖式》所記載的尺度紋飾皆相符，但小編鐘則為大編鐘尺度的減半，或稱「減半編鐘」。在鐘體紋飾上，可分為四種。小編鐘鐘體陰刻淺淺的雲龍紋，或光素無紋飾。大編鐘紋飾分兩種，一為浮雕雲龍紋，一為浮雕八卦紋。在材質上，分成兩種，一為青銅鍍金，二為「金編鐘」，即用金銀銅錫四合金鑄成，且金成分高達四成。康熙朝時，八卦紋編鐘皆為青銅鍍金，多用於壇廟祭祀之用；而金編鐘皆鑄有浮雕雲龍紋，多用於朝會燕饗之用。

如果以《皇朝禮器圖式》所載「中和韶樂

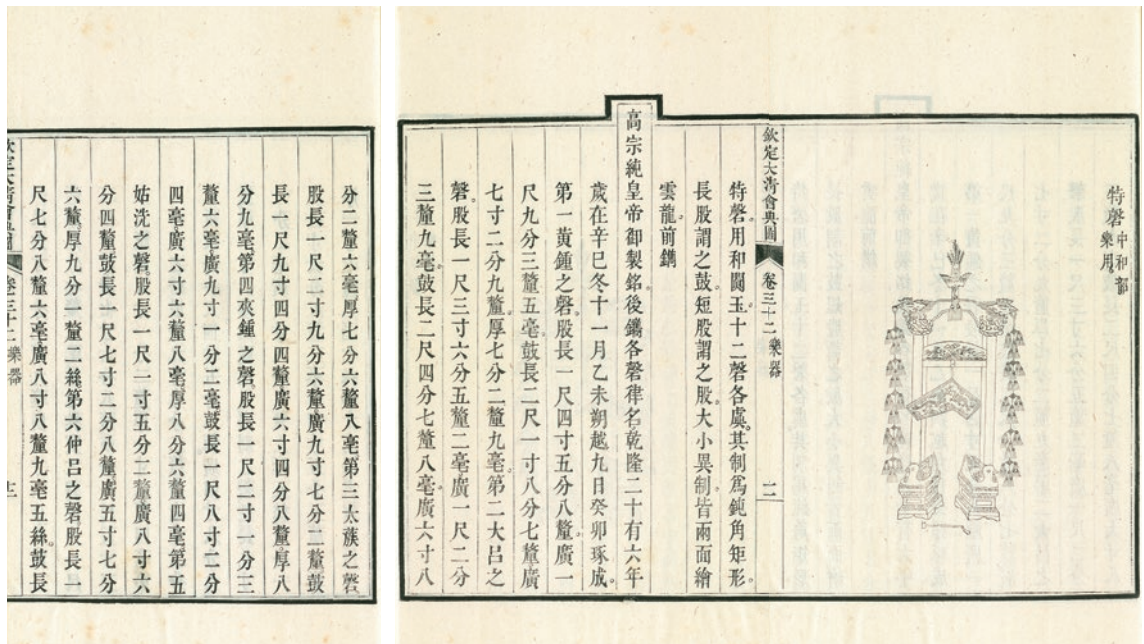
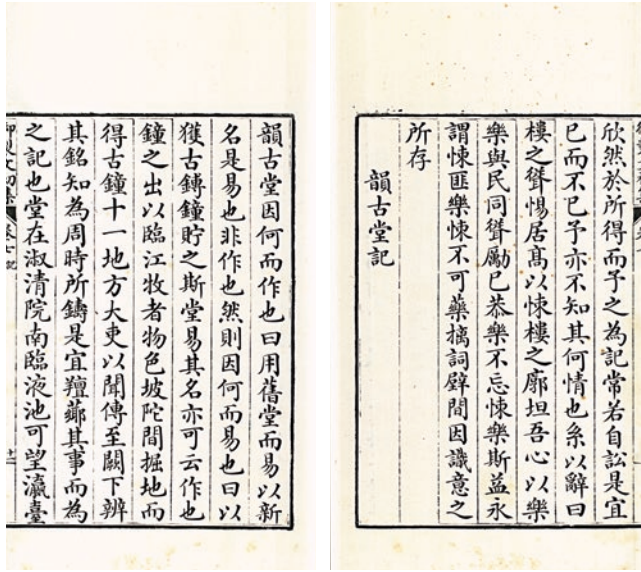


圖 4 清 托津等奉敕撰 《欽定大清會典圖》 卷 32 中和韶樂特磬 清嘉慶十八年武英殿刊本 國立故宮博物院藏 故殿 012964

編鐘範金為之」、「紐為雙龍中為雲龍紋」的常規而言，目前所存之「浮雕雲龍紋金編鐘」即遵循此常規，反而是青銅鍍金、八卦紋、體積減半的小編鐘等皆不幅合此標準（圖5）。因此，筆者推論，由於編鐘之多種形制在康熙時已然形成，乾隆編纂《皇朝禮器圖式》之時，是在既有的多種不同樣式中選擇一類，作為未來皇朝編鐘製造暨使用的唯一準則。

那麼，何以康熙朝的大量八卦紋編鐘並未成為標準的「皇朝禮器」？推測原因之一，八卦紋編鐘應該是仿照明宮廷編鐘之制而成，甚至，很有可能是直接沿用明代編鐘，但是把年代、律名加以更改而已。對於亟欲建立大清皇家禮制主體性的乾隆而言，當然不考慮使用八卦鐘。再者，八卦紋編鐘帶有濃厚道教色彩，然而，乾隆初年的宮廷禮制改革重點之一，便是要全面模仿《周禮》遺意，減低宋明以來皇室禮制的道教色彩。因而在樂部改制過程中，乾隆特別在上諭中強調「向來太常寺樂員係道士承充，夫二氏異學，不宜用之朝廷。今乃令道士掌宮懸、司燎瘞，為郊廟大祀駿奔之選，暇日則向民間祈禳誦經以糊口，成何體制？太常寺樂員，嗣后毋得仍習道教，有不願改者削其籍，聽為道士可也。」³也就是說，單就制定編鐘制度，就得經歷一系列的「校準」行動，包括選擇「浮雕雲龍紋金編鐘」、剔除八卦紋編鐘、去除道教意味、以《周禮》為依歸、太常寺樂員不再使用道士等等。一旦校準之後標準統一，唯有雙龍雲龍紋鈕鐘列入《皇朝禮器圖式》中，才被允許稱之為正式的大清皇朝禮器。

同樣的，若要合理的納入新樂器鑄鐘入中和韶樂樂隊裡，勢必經過一番樂制理論的校準。乾隆在〈韻古堂記〉中，提到鐘是「萬事根

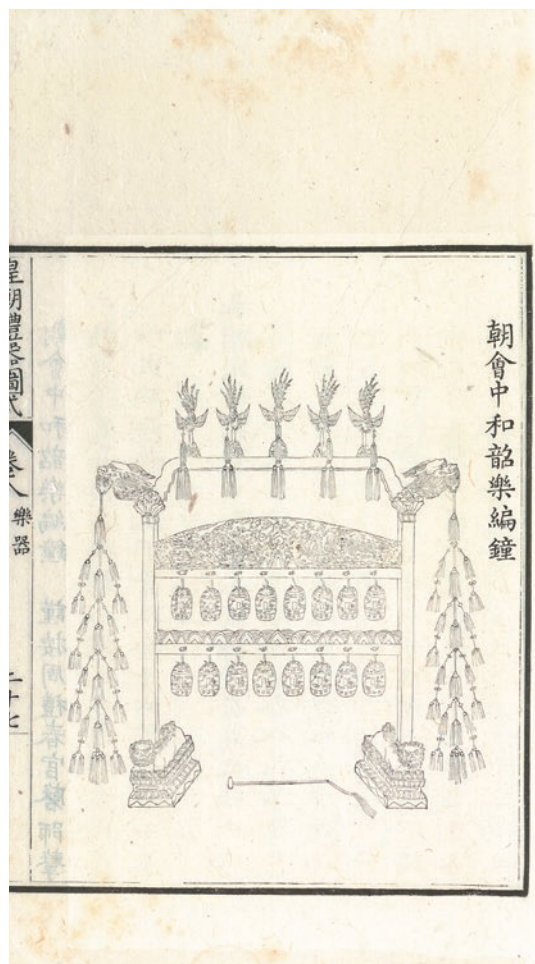


圖5 清 允祿等奉敕撰《皇朝禮器圖式》卷8 中和韶樂編鐘
清乾隆三十一年武英殿刊本 國立故宮博物院藏 故殿 024315

本」，是最古之樂器，因為「蓋自黃帝命伶倫與榮將鑄十二鐘以和五音，是鐘之於樂為最古」，「故帝王製禮作樂，莫不以是（鐘）為棘」。既然鐘如此重要，乾隆詮釋康熙之所以未制定鑄鐘之制，是因為康熙有先見之明，欲等待最佳時機，直到「今既得古鍾於西師奏凱之時，則闡前開後，備八音之正撰，垂一代之鴻規，在此時乎，在此時乎」，由乾隆完成復原周禮樂制度的最後一塊拼圖，以此套周禮鐘為原型，製作清中和韶樂鑄鐘。⁴

然而，清中和韶樂樂隊中早已有編鐘之制，編鐘與鈔鐘如何共存？在演奏上各扮演何種角色？爲此，乾隆慎重解釋了「鐘」（即「鈔鐘」）與「編鐘」形態雖有差異，卻有共同性，可在同一樂隊中共同演奏，因爲「鍾大小殊而厚薄同，編鍾大小同而厚薄殊。其不同者，正所爲同也。」乾隆亦辯駁「鈔鐘」絕非古書上所稱之「律鐘」，因爲鈔鐘被視爲校準律呂音高所用的「律鐘」（或「黃鐘」），則不能作爲中和韶樂樂隊裡實際演奏之樂器使用。乾隆絕對不希望鈔鐘被視爲「律鐘」而無法演奏，阻礙他一心想完成的「金聲玉振」。他認爲「律鐘」並非黃鐘律管，而是樂隊演奏過程中初始起音的樂器，即「金聲而玉振之，金爲始，故曰律鍾。」

一旦確認演奏鈔鐘的合理性之後，乾隆二十六年（1761），造辦處開始積極鑄造中和韶樂鈔鐘。兩年後，完成太和殿內的朝會中和韶樂鈔鐘一套，以及乾清宮裡的燕饗中和韶樂鈔鐘一套。以上兩套是完整的十二件一組的鈔鐘，因爲兩宮殿終年十二個月皆可能舉行朝會或燕饗儀式。

除了成套鈔鐘外，還要鑄造置於宮廷廟壇各處的個別鈔鐘，包括圓明園、紫光閣、天壇、地壇、社稷壇、日壇、月壇、太歲壇、先農壇、先蠶壇、太廟、天神壇、地祇壇、先師廟、歷代帝王廟等。因爲十二律呂對應十二月份，以上這些地點，會根據其使用或祭祀的月份需求，放置適合該月份中和韶樂所應演奏之宮律的鈔鐘。例如，天壇只需要放置一件黃鐘調的鈔鐘，因爲年度祭天大典在十一月份舉行，該月份對應的律呂即黃鐘調。

接下來，乾隆四十年（1775），寧壽宮重修完成後，乾隆又增添了兩套完整的鈔鐘，一套放置在皇極殿，一套置於樂壽堂。同年，爲

熱河文廟增添兩件鈔鐘，以爲中秋釋奠之禮所用。至此，乾隆在位期間，以周鈔鐘爲原型，造辦處總共新鑄了至少六十六件清中和韶樂鈔鐘。

乾隆不只鑄造鈔鐘，爲了聲明成功掌控西域，同時亦命造辦處以西域和闐玉製作等同數量的特磬，以與鈔鐘的象徵意義對稱成雙，因爲中和韶樂樂隊演奏時「鈔鐘在東，居編鐘之左，特磬在西，居編磬之右，皆北向。凡樂作，起祝，鈔鐘一鳴，編鐘繼之。樂闋，擊特磬一，乃奏啟」⁵，完成金聲玉振的演奏儀式。我們可以想像，任何一場中和韶樂演奏，樂隊裡只會有一件鈔鐘與一件特磬，裝置在雕刻精美的木簾上，且很可能只在音樂開始與結束演奏之時各敲擊一下，作爲起宮應律之用，中間的旋律演奏部分，鈔鐘特磬則毫無用武之地。好比將十二月份對應的十二律管，抽一支出來，放在樂隊裡演奏，對音樂表現性助益不大，但是，對乾隆而言，「金聲玉振」之象徵意義才是其重點。所謂「金聲玉振」，是以鈔鐘（金聲）作爲樂曲的開端，特磬（玉振）作爲樂曲的結尾，在時間上完成古今禮制音樂的銜接，同時在空間上完成內地（江西古鐘）與新疆（和闐玉料）的中外貫串。

乾隆對鈔鐘特磬的製作細節極爲重視，他曾要求造辦處必須爲清鈔鐘鍍金，俾使清鈔鐘與周鈔鐘在外表上是可以區分的。而且，雖以周鈔鐘爲原型，但大清鈔鐘有其一看即知的無可取代性。每件鈔鐘背面都鑄有序號、律呂名、鑄造年份，正面還鑄有乾隆所寫的共一百二十八字的賦體〈鈔鐘銘〉，以「自古在昔，功成作樂」開頭，說明清鈔鐘的鑄造緣由。每件特磬上亦雕刻有乾隆御製的共一百二十八字的賦體〈特磬銘〉，以「子輿有言，金聲玉振」開頭。

試想，在各個中和韶樂演奏場合中，帶著乾隆銘文的鐃鐘與特磬，一再再昭告天地神靈祖先，歷經五年戰役成功取得新疆，是乃功成樂作。如此大費周章製作在音樂表現上可有可無的大型樂器，重點皆在其儀式性，而非音樂性。

宋徽宗（1082-1135）與乾隆都曾經以古周鐘為原型，仿製當朝宮廷禮樂演奏時所使用之鐘。但兩人對「復古」的想像不甚相同。反觀宋徽宗之「大晟編鐘」（圖6），在外表上，幾可與周代古鐘混淆，因而在乾隆的《西清古鑑》中誤將大晟編鐘考訂為周鐘。然而，清中和韶樂裡的鍍金鐃鐘與韻古堂裡帶著銅綠的周鐃鐘，卻絕不可能混淆。不同於宋徽宗，乾隆在理念上雖然強調「復周禮」，但在行動上，卻步步以建置不容混淆的、具滿州主體性的清禮為目標。

從漢化到多元：部樂制度的聲音包容性

與復古嚴謹的中和韶樂不同，燕饗部樂表現出極高的彈性。乾隆借由每次征戰凱旋之機，將征服地區的音樂與舞蹈表演納入宮廷燕饗節目，如西域回部的器樂與舞蹈表演形式，自乾隆二十五年（1760）起正式進入大清宮廷燕饗部樂體系，並在《皇朝禮器圖式》中留下紀錄。這種做法不僅增添宮廷表演的多樣性，也透過「音樂民族誌」的方式，展現大清天子「協和萬邦」的形象。聲音不僅來自中原，也來自四裔；燕饗樂章，不僅是餘興，更是帝國統合的象徵。

乾隆宮廷樂制中，燕饗樂儀可說是最多元的器樂、演唱、與樂舞表演場合，包括中和韶樂、丹陛大樂、清樂，以及因應不同筵宴場合而特設的席間表演項目，稱之為「承應宴戲」。



a



b

圖6 宋 徽宗 大晟編鐘 a. 夷則，b. 蕤賓 國立故宮博物院藏 中銅 000742、中銅 000854

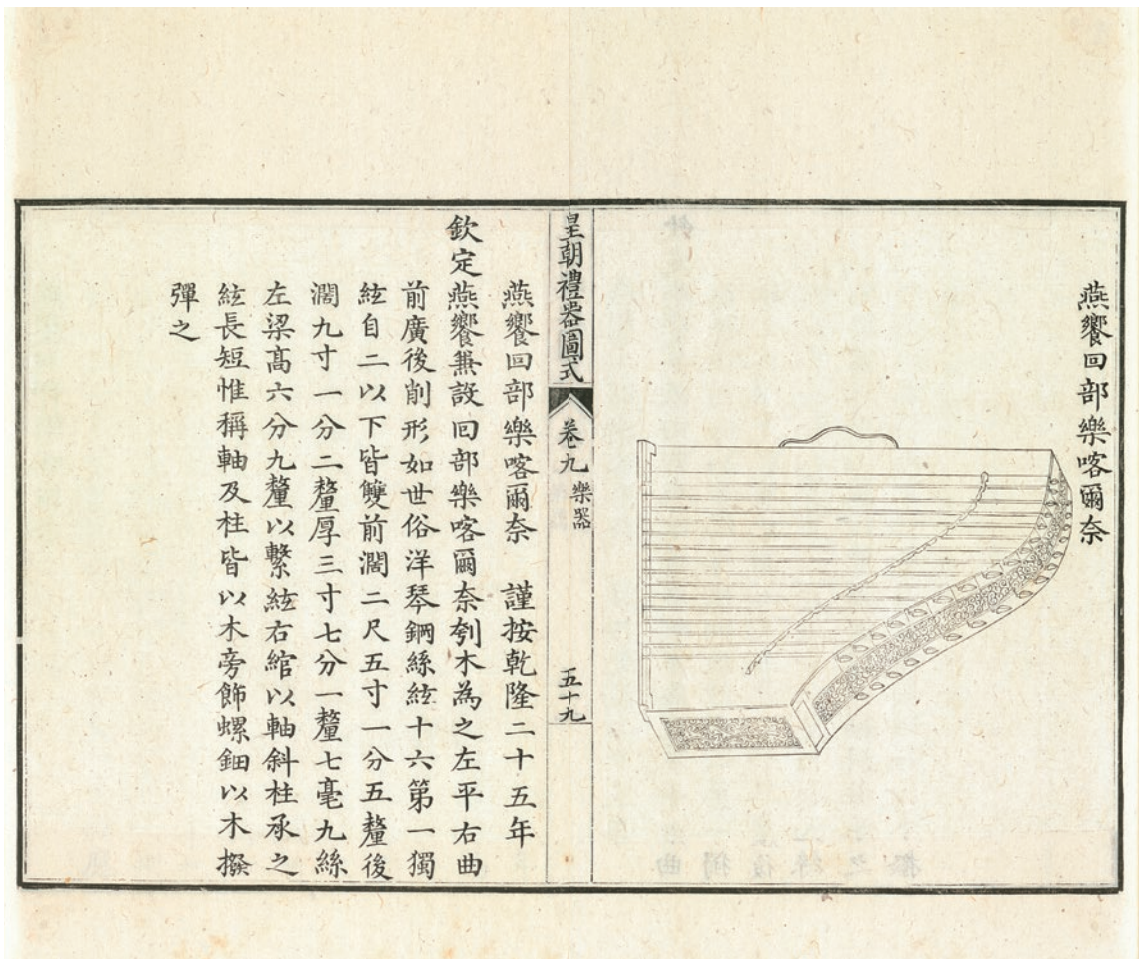


圖 7 清 允祿等奉敕撰 《皇朝禮器圖式》 卷 9 燕饗回部樂喀爾奈 國立故宮博物院藏 故殿 024315

只要是稍具規模的宮筵宴場合，承應宴戲則一定包括慶隆舞樂、蒙古筚吹番部合奏、朝鮮國俳、瓦爾喀部樂舞、回部樂技等。可以想像，整個宴會場合是個必須行禮如儀卻也賓主盡歡的政治表演劇場，充滿了食物氣味、樂聲歌聲、舞蹈雜技表演、各種語言、各顏色各材質的正式宴會服裝或表演用裝扮等。

《皇朝禮器圖式》內記載的慶隆舞樂、蒙古筚吹與番部合奏、朝鮮國俳、瓦爾喀部樂舞、回部樂等「部樂」，即屬「承應宴戲」，源

於不同族屬的傳統舞樂表演，唯有回部樂是乾隆西域戰役結束後新納入之部樂，其他四項自滿清入關前即已納為宮廷燕樂，但於乾隆時期這些部樂的內容與表演過程或多或少都經過改革，以符合整體大清宮廷禮樂制度。在清宮廷各大小宴饗儀式上，大至元旦太和殿筵宴，小至屬皇室家宴的慈寧宮筵宴，慶隆舞、筚吹、朝鮮國俳等百伎，是必定演出的項目（圖 7）。

慶隆舞源於滿洲入關前的宮廷舞蹈表演，是個大型的歌舞劇概念，乾隆八年（1743）為

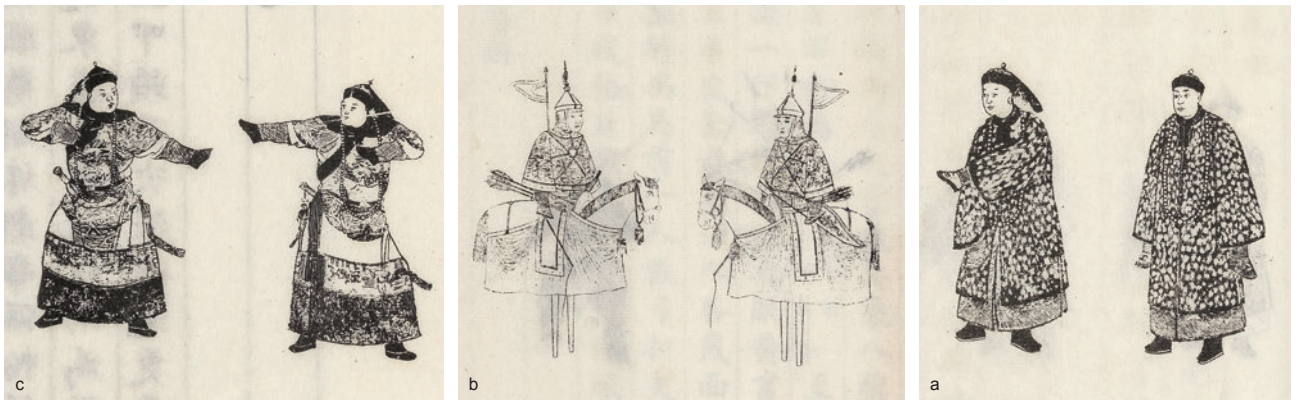


圖 8 清 崑岡等奉敕撰 《欽定大清會典圖》 卷 20 a. 慶隆舞樂舞圖, b. 揚烈舞樂舞圖, c. 喜起舞樂舞圖 局部 清光緒二十五年總理各國事務衙門石印本 國立故宮博物院藏 贈善 037057

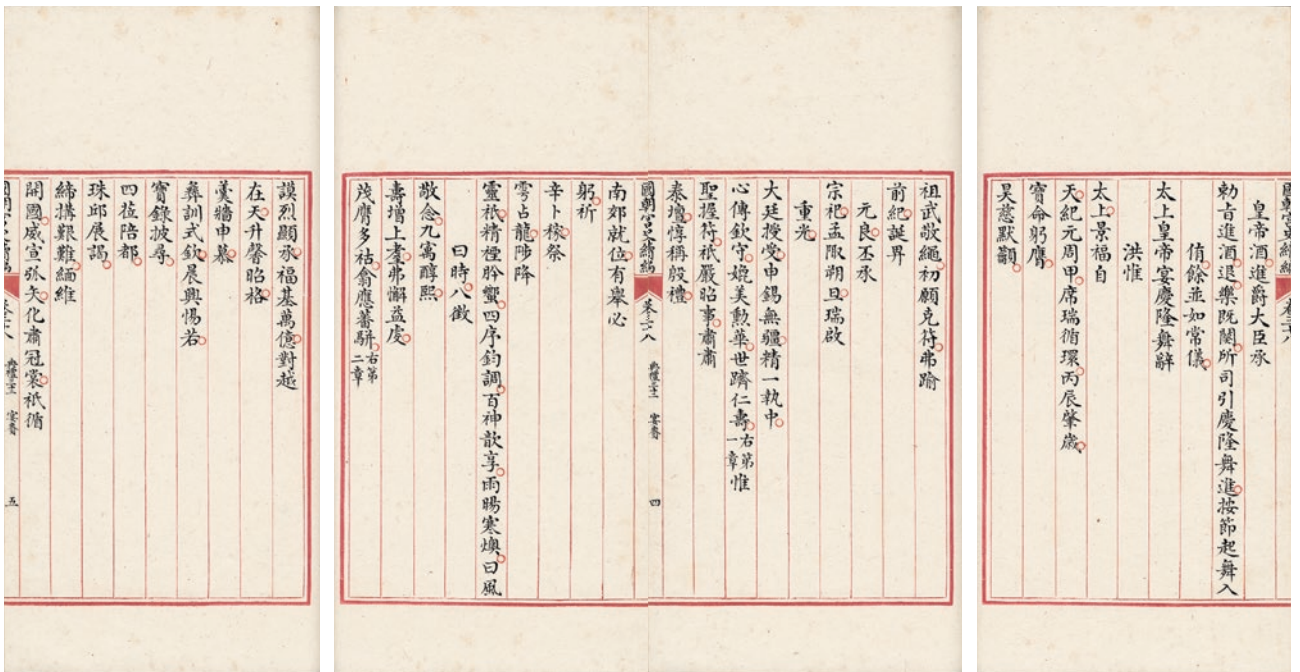


圖 9 清 慶柱等奉敕撰 《國朝宮史續編》 卷 38 〈太上皇帝宴慶隆舞辭〉 清嘉慶十一年內府朱絲欄寫本 國立故宮博物院藏 故殿 004498

慶隆舞，演唱「慶隆之章」。過程中舞者表演「揚烈舞」與「喜起舞」。揚烈舞在服裝造型與肢體動作上，演示八旗武士成功圍獵逐象與異獸的過程；喜起舞著朝服，應是動作劃一的「隊舞」（圖 8）。慶隆樂辭共九章，基本上是一部滿洲開國史詩，描述滿洲先祖從長白山開始，

直至康熙御駕親征為止（圖 9）。

筊吹蒙古演唱樂曲，多為短歌形式，描述蒙古生活（如：牧馬歌）與信仰（吉祥師）等。同時清樂部曾製作《筊吹樂章滿洲蒙古漢文合譜》。⁶ 番部合奏樂章詞意以讚頌君王為主。同時清樂部曾慎重製作《番部合奏樂章滿洲蒙古

漢文合譜》。⁷特別的是，蒙古筚吹與番部合奏樂隊皆著蟒服，與中和韶樂樂工的紅袍明顯區隔開來。筆者目前為止尚無法說明蒙古樂隊何以著蟒袍，有待後續研究。

朝鮮國俳應是與倒立有關的雜技表演。瓦爾喀部樂舞應是隊舞式的表演。回部樂技內容包括音樂、舞盤、倒立、走索等特技百戲表演。

以上五種部樂，在宮廷禮制中有等級上之差異，源於滿州傳統的慶隆舞為最高級，次為著蟒服的筚吹並番部合奏，以上皆直屬樂部管轄，有專屬的樂章樂辭；而朝鮮國俳、瓦爾喀部樂舞、回部樂技等則統歸為「百技」一類，歸樂部下的掌儀司管轄。以元旦太和殿筵宴儀為例，在「皇帝進饌、尚膳房總領等分給各筵恩賜食品」，此過程中奏中和清樂的「萬象清寧之章」，一旦分食完畢之後，由「禮部樂部官引慶隆舞上，先奏揚烈舞，次奏喜起隊舞」，演出完畢後，另有「隊舞大臣十八人進殿以次隊舞」，同時「膳房總領進酒桌」，皇帝與各級朝臣在隊舞大臣表演進行時，一一進酒，「隊舞大臣舞畢，筚吹進」，筚吹演奏完畢之後，由「掌儀司官

引朝鮮國俳進，百技並作。」⁸

與中規中矩、強調儀式性的中和韶樂比較起來，燕饗部樂的音樂性與舞臺表演性皆強。如果中和韶樂是體現乾隆作為「大清皇帝」所尊之道統，那麼，燕饗部樂便是乾隆用以展演身為「天下共主」之治統，在紫光閣這類紀念戰功的歡宴場合，音樂舞蹈雜技皆成為政治話術。甚至，若慶隆舞樂象徵滿清本身作為天下之一部，可暫且營造出各藩部與滿清「共主天下」的幻覺。

結語：律度之聲，無疆之志

《皇朝禮器圖式》的樂器卷，遠超過圖鑑意義。它是一部以聲音為線索，勾勒帝國理想與實踐歷程交織的政治史與文化史文本。從復《周禮》的中和韶樂，到納四裔的部樂制度，乾隆用聲音建立出一套跨時空的皇朝秩序。

所謂「遵律度於無疆」，不只是音律尺度的精準，更是文化治理野心的邊界無限。在鐘磬交鳴之間，我們聽見的是乾隆帝國政治的節奏與雄心——回溯歷史，超越空間。

作者為國立東華大學藝術創意產業學系副教授

註釋：

1. (清)張廷玉等，《高宗純皇帝實錄》(北京：中華書局，1985)，冊15，卷597，頁670。
2. 這套江西出土的古鐘，當代學界稱之為「者減鐘」，因其銘文內提到「者減」。者減是春秋時期吳國君王，也是這套鐘的原始擁有者。這套者減鐘已散佚，國立故宮博物院僅存二件，北京故宮博物院有一件，上海博物館一件。見劉雨，《乾隆四鑑縱理表》(北京：中華書局，1989)，頁2-4。
3. (清)張廷玉等，《皇朝文獻通考》，收入《文淵閣四庫全書電子版》(香港：迪志文化出版有限公司，2006)，卷156，頁9。
4. (清)清高宗，《御製韻古堂記》，收入(清)鄂爾泰等編纂，《國朝宮史》(香港：迪志文化出版有限公司，2006)，卷15，頁308。
5. (清)張廷玉等，《高宗純皇帝實錄》，冊15，卷641，頁6。
6. (清)允祿等纂，《御製律呂正義後編》(香港：迪志文化出版有限公司，2006)，卷47，頁1-82。
7. (清)允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷48，頁1-38。
8. (清)允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷45，頁6-8。