

宋瑞桥 宋瑞凯 著

旋宫学派奠基作品集

中国旋宫

ROTATING
DES

NA

苏州大学出版社

旋宮學派奠基作品集

中國旋宮

宋瑞橋

宋瑞凱

著

图书在版编目(CIP)数据

中国旋宫/宋瑞桥,宋瑞凯著. —苏州:苏州大学出版社,2001.12

旋宫学派奠基作品集

ISBN 7-81037-887-2

I. 中… II. ①宋…②宋… III. ①古代音乐—音阶—中国②古代音乐—调式—中国 IV. J613.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 072924 号

中国旋宫

宋瑞桥 宋瑞凯 著

责任编辑 徐斯年

苏州大学出版社出版发行

(地址:苏州市干将东路200号 邮编:215021)

镇江市前进印刷厂照排

扬中市印刷厂印装

(地址:扬中市前进北路22号 邮编:212200)

开本 850×1168 1/32 印张 10.25 字数 255 千

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印数 1-1400 册

ISBN 7-81037-887-2/J·16 定价:25.00 元

苏州大学版图书若有印装错误,本社负责调换

苏州大学出版社营销部 电话:0512-7258815

前 言

宫调问题是研究中国古代音乐史的核心问题。在古代乐曲大量失传,有些朝代的乐曲甚至全部消失的情况下,这一问题显得尤其重要。这是因为,我们想把握某个朝代的音乐全貌,除了认清它的宫调体系外,别无他途。中外许多研究中国古代音乐史的专家学者都要研究中国古代音乐的宫调,其根本原因也在于此。

近几十年来,最能反映中国古代宫调问题的雅乐文化却在我国几乎成了“应当”彻底否定的概念。在“全部中国音乐史,可以说,是一部民间音乐的发展史”的说法误导之下,人们认为“《雅乐》问题,非常简单。我们无论从内容上、技术上和理论上,都可以放心大胆地加以全面的否定”。由于这种思想的束缚,他们不是把建立在中国传统思想文化基础上的旋宫体系斥之为神秘主义,就是利用西方音乐理论来“套证”中国的旋宫理论,因而也就始终没有揭开“中国旋宫”体系的神秘面纱。这不能不说是一种遗憾。

从音乐史学界存在的上述现象,我们不由得想起英国历史学家巴特菲尔德(H. Butterfield, 1900—1979)的《历史的辉格解释》。巴特菲尔德通过对英国政治史的研究,提炼出“辉格式的历史”(Whig history)或“历史的辉格解释”(the whig interpretation of history)的概念。按照巴特

菲尔德的看法,“历史的辉格解释的重要组成部分就是,它参照今日来研究过去……通过这种直接参照今日的方式,会很容易而且不可抗拒地把历史上的人物分成推进进步的人和试图阻碍进步的人,从而存在一种比较粗糙的,方便的方法,利用这种方法,历史学家可以进行选择和剔除,可以强调其论点”。巴氏认为,这种直接参照今日的观点和标准来选择和编织历史的方法,对于理解历史是一种障碍,因为这意味着把某种原则和模式强加在历史之上,必定使写出的历史完美地会聚于今日。历史学家将很容易认为他在过去之中看到了今天,而他所研究的实际上却是一个与今日相比,内涵完全不同的世界。

巴特菲尔德的这些见解,虽是针对历史学界“辉格现象”提出的批评,可是对于今日音乐史学界犹存的“古乐就在今乐之中”的理论定式,难道不也切中要害吗?可喜的是,近几年来,音乐史学界的一些专家学者已开始意识到这种定式的缺欠,进行了“反辉格解释”式的思考,例如冯文慈先生的《杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评》系列论文就是一例。这组论文在肯定杨荫浏先生对音乐史学的重大贡献的同时,对其研究的历史局限以及主观认识上的偏颇都作了客观的评论,这对于解放思想,促进中国音乐史学的健康发展,无疑是有积极意义的。我们这本小书,也正是对中国古代音乐史中一些重大理论问题进行“反辉格解释”的思考的成果。

“旋宫”一词,最早出现于《礼记·礼运》。以往的研究由于使用西方“五度圈”理论来“套证”中国古代音乐,始终没能摆脱“宫至清宫”是一个八度框架的思维定式的束缚(见《中国音乐词典》第441页旋宫图),因此这是一个不能自动旋宫的旋宫图。因为它无论如何旋,只能得到一

个黄钟均(假设以黄钟起宫的话)。而我们的研究却认为,中国的旋宫是按“四度圈”规律在六十律上循环的,“宫”至“清宫”呈小七度框架,它以阴阳五声全音阶为基础,这样的旋宫才是真正的中国旋宫。

我们发现上述中国旋宫体系,大致可以分作两个阶段。早在1979年,宋瑞桥于中国人民大学中文系讲授中国古代文学史时,发现元杂剧的宫调名称与它们起宫的宫音不符,而且五宫的宫音与它们的名称普遍相差两律(一个全音)。对于这种现象,中外研究中国古代音乐的专家都认为是俗律比雅律高的缘故,如日本音乐家林谦三的《隋唐俗乐调研究》和我国杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》都持这种观点。然而,我们对这种说法产生了怀疑,理由是:无论雅乐还是俗乐,都是宫廷音乐;任何一个在位的帝王,都不会允许他的宫廷音乐同时使用两种律高,此其一。其次,雅乐与俗乐使用不同的律高,弦乐还可以随时定弦,开孔乐器就无法适应,其中必然另有缘故。在这方面给我们以启发的是摩尔根的《古代社会》和恩格斯的《家庭、私有制和国家的起源》两书。摩尔根在易洛魁部落中生活时,发现他们奉行着一种与他们现行家庭关系相矛盾的亲属制度。“易洛魁人的男子,不仅把自己亲生的子女称为自己的儿子和女儿,而且把他兄弟的子女也称为自己的儿子和女儿,而他们都称他为父亲。另一方面,他把自己姊妹的子女称为自己的外甥和外甥女,他们称他为舅父。相反地,易洛魁人的女子把自己姊妹和她自己亲生的子女,都称为自己的儿子和女儿,而他们都称她为母亲。她把自己兄弟的子女称为自己的内侄和内侄女,她自己被称为他们的姑母。同样,兄弟的子女们互称兄弟姊妹,姊妹的子女们也互称为兄弟姊妹。反

之,一个女人的子女和她兄弟的子女,则互称为表兄弟和表姊妹。”于是,一种更原始的家庭制度被发现了。元杂剧五宫的名称与它们起宫的宫音不符,是不是也预示着曾经存在过一种更古老的宫调体系呢?带着这个问题,宋瑞桥在翻阅了大量典籍的基础上,先撰成《论子母调和姑舅兄弟调》一文,继之,终于在《新唐书·礼乐志》中发现了“祖孝孙音阶”,写成了《揭开唐俗乐宫调体系之谜》一文。

“唐俗乐二十八调之谜”一直是困扰音乐理论界的重大理论问题,中外专家研究此类问题可谓著家颇多,然而都在唐《乐府杂录》的“别乐仪识五音轮二十八调图”面前败下阵来。因此,《乐府杂录》“别乐仪识五音轮二十八调图”是检验一切研究二十八调成果的试金石。随着研究的深入,宋瑞桥在唐代留下的所有文献和文物中寻觅,以“别乐仪识五音轮二十八调图”为基础,发现了唐祖孝孙的由三个二十八调构成的旋宫八十四调体系,撰成了《祖孝孙音阶与唐代雅、俗乐宫调》一文。其间,他与日本著名唐代音乐研究家岸边成雄先生书信往来,探讨上述问题。经过讨论,彼此的学术见解不断深化,岸边先生称赞“《祖孝孙音阶与唐代雅、俗乐宫调》是唐代音乐研究家优秀的研究成果”(见其1994年3月12日致宋瑞桥信)。是为中国旋宫体系发现过程之第一阶段。

据唐代史料记载,祖孝孙制定大唐雅乐是“斟酌南北、考以古音”而成,这说明祖孝孙旋宫来源甚古。为了给祖孝孙旋宫体系找到坚实的理论依据,我们又开始了“祖氏旋宫溯源”的研究。

宋瑞凯在查阅先秦有关音乐史料的过程中,发现以往的研究对《国语·周语下》所载州鸠论乐的一段话解释

过于牵强,从而产生了疑问。过去对“纪之以三,平之以六,成于十二,天之道也”一语,王光祈先生解释为大三度生律,至今大家一般皆认同此说。然而,州鸠此语究竟是不是讲生律法呢?

我们认为,对于此类问题,还须从中国人的“天道观”谈起。何谓“天道”?在中国古代哲学体系中,“天”并非像近代科学的“宏观性假设”那样,是无意志、无情感、可认识、可改造的客体,而是一个有意志、有情感、无法彻底认识,只能顺应其“道”,与之和睦共处的庞大神秘活体,人的一切无不与之密切相关。因此,“天”的阴阳转合是关乎人类一切活动而且必须遵循之大“道”。自古以来,在音乐领域这种观念表现尤为突出,在古代文献的记载与分类中,“律”“历”一向不分,就是明证。因此,把州鸠论乐篇中“纪之以三,平之以六,成于十二,天之道也”一语解释为生律法,似乎过于牵强。

从文字上考释,如果把“纪”字理解为“阴阳相交”之义(《礼记·月令》“月穷于纪”,即谓日月相交),州鸠此语作为乐论,就有了全新的意义:十二律中产生三次“阴阳交”唯有四度(六律);而且,由此可知该语中的数字皆非虚指。尔后,宋瑞凯通过对曾侯乙编钟铭文的考释及对“和穆阴阳”的研究,认定州鸠论乐篇中所讲“天之道”实为西周旋宫,写成了《西周旋宫与曾侯乙编钟阴阳五声音标体系》一文,从而为唐代的祖孝孙旋宫找到了确实可靠的理论渊源和依据。以上为中国旋宫体系发现过程之第二阶段。

由于视角不同,我们的“中国旋宫”理论与以往的研究具有以下四点显著区别:

一、“中国旋宫”理论是紧紧依托中国古代哲学体系

来认识中国传统音乐文化的,所得出的结论具有本土文化的显著特征,即以阴阳说为理论依据。

二、在以阴阳立说的基础上,提出了中国古代音乐“四度圈”理论,它完全不同于过去那种以西方音乐理论为基础的“五度圈”理论。

三、我们提出了中国古代音乐(尤其是先秦音乐)使用的是“阴阳五声全音阶”的理论。该论点曾在“’98 岳阳全国音乐史教学研讨会暨中国音乐史学会第五届年会”上引起激烈争论。反对意见的主要根据是“等程五声音阶”不符合当今音乐实践。

关于“等程五声音阶”即“全音阶”是否符合实践这一问题,我们想在这里举几个例子来加以说明。

1980 年岸边成雄先生的《阿拉伯音乐对东方音乐的影响》与 1988 年周大风先生的《漫谈中国的五声音阶》两篇论文中,同时提到至今留存在印尼爪哇岛的“等程五声音阶”(即沙兰多);1993 年阿木所撰《历史悠久的哈萨克斯坦音乐文化》一文中也提供了哈萨克斯坦音乐使用全音阶的消息;1980 年《音乐译文》所载美国周文中先生的文章《亚洲音乐与西方作品》中,提到德彪西的“五声平均音阶”是向亚洲音乐学习的结果。所有这些信息,都集中地表明古老的东方——亚洲曾经有过使用全音阶的历史,而且还对欧洲音乐产生过影响。这种现象绝不是孤立的。透过这些现象,可知古老的中国使用全音阶是完全可能的,而且决不是孤立的现象(在这里我们姑且不去讨论到底是谁影响谁的问题);更何况中国使用全音阶的历史,现已得到史料和文物的有力证明。这一切,难道不应引起我们的深思吗?

四、在同均三宫问题上,我们与黄翔鹏先生的观点有

所不同。黄翔鹏先生正确地、敏锐地认识到我国古代音乐理论中的均、宫、调是三种不同的概念,但他的解释却还值得商榷。他认为同均三宫指的是一个八度内可以有清商音阶、古音阶、新音阶(即自然音阶)三个不同的宫音。然而,音阶不同,宫调体系就不同,宫调体系不同的三个宫音还能说它们是“同均”吗?

我们的研究证明:祖孝孙的三个二十八调旋宫体系是建立在统一的祖孝孙音阶的基础上的,一均之内有本宫宫音、变徵为宫宫音、清宫宫音。每宫有四调,所以一均之内可以有三宫十二调,七均共八十四调。至于雅乐,一均之内可以有十二宫四十八调;十二宫都可以作均主,以哪一宫作均主,其余十一宫的宫调就都属于这一均。对于《周礼·大司乐》中的三大祭,唯有据此旋宫理论方能说通,舍此别无他途。实际上,黄翔鹏先生看到的“同均三宫”现象只是“中国旋宫”的表面现象,其内在实质却是以“阴阳五声全音阶”为基础的旋宫体系。

这本《中国旋宫》,是我们研究中国古代音乐史的一点心得。为了使广大读者能够比较全面地了解“中国旋宫”的全貌,我们将各个时期所撰的论文收集在一起,其中有发表过的,也有未发表的,收入本书时均作过修改、订正。写作时序即为编序,但将宋瑞凯 2000 年 9 月所写的《“中国旋宫”的哲学思考》一文置于编首,以助读者了解“旋宫”理论的全貌。

最后,我们愿以萨顿回忆科学史前辈坦那里(P. Tan-
nery)的几句话为这篇小序作结:

没有人想到去查明他是否得到过这一或那一荣誉,从永恒的观点看问题,所有这些学术上的荣誉,不论它们是什么,全都是无用之物。发

表的著作才是唯一对后世有重大关系的。

宋瑞桥 宋瑞凯
2000 年 10 月定稿于苏州

目 录

前 言	(1)
-----------	-----

“中国旋宫”的哲学思考	(1)
论子母调与姑舅兄弟调	(19)
揭开唐俗乐宫调体系之谜	(27)
祖孝孙音阶与唐代雅、俗乐的宫调	(38)
祖氏音阶与《敦煌曲谱》之译解	(58)
祖孝孙音阶及其旋宫体系的源流	(71)
西周旋宫与曾侯乙编钟的阴阳五声音标体系	(98)
阴阳五行观与西周时期的天道音律思维	(120)
《周易》与“旋宫”	(137)
论清商音阶与燕乐音阶	(155)

附 录

被忽视的珍品：元代北杂剧演出壁画(宋瑞桥) ...	(173)
《敦煌曲谱》二十五首译谱(宋瑞凯)	(179)
《敦煌曲子词·西江月》吟唱介绍(朱靖华)	(249)
岸边成雄致宋瑞桥的信(五封)	(256)
日本音乐学家岸边成雄	(261)
《祖孝孙音阶与唐代雅俗乐的宫调》英文本	(263)

后 记	(295)
-----------	-------

“中国旋宫”的哲学思考*

——中国传统音乐之“和”——

“中国旋宫”理论体系的问世,使我们得以从一个崭新的视角重新审视中国音乐史中诸多疑点、难点问题。事实表明,该理论已经很好地解决了有关唐俗乐二十八调的诸如“为徵声,商角同用,宫逐羽音”等疑难问题。同时,它又是我们理清自先秦以来中国音乐史脉络的一把钥匙。

“旋宫”一词,最早出现于《礼记·礼运》。以往的研究由于使用西方“五度圈”理论来套证中国古代音乐,始终没能摆脱“宫至清宫”是一个八度框架的思维定式的束缚(见《中国音乐词典》第441页旋宫图),因此,所提供的只是一个不能自动旋宫的旋宫图,因为它无论如何旋,只能得到一个黄钟均(假如以黄钟起宫的话)。而我们的研究却认为,中国的旋宫是以“四度圈”在六十律上循环,宫至清宫呈小七度框架,它是以阴阳五声全音阶为基础的。这样的旋宫才是真正的中国旋宫。

在“’98 岳阳全国音乐史教学研讨会暨中国音乐史学会第五届年会”上,该理论体系的提出曾引起音乐史学界的极大争论。随着研究的不断深入、认识的不断加深与

* 本篇原系宋瑞凯向2000年10月在山西太原召开的“中国音乐史教学研讨会暨中国音乐史学会第六届年会”提交的论文

扩展,我们深切地体会到,中国传统文化中的哲学、政治、宗教、礼、乐及术数等等,其间有着不可分割的血肉联系。就礼乐而言,《通典·礼典》云:“礼非乐不行,乐非礼不举。”《史记·乐书》也曾写道:“礼节民心,乐和民声,政以行之,刑以防之,礼乐刑政四达而不悖,则王道备矣”。“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。”〔1〕由此我们可以看出,礼就是乐,乐就是礼,把中国传统文化称之为“礼文化”是一点也不为过的。就礼与哲学而言,《礼记·丧服四制》云:“凡礼之大体,体天地,法四时,则阴阳,顺人情,故谓之礼。”〔2〕从中又可看出,礼是天人合一的产物。

因此,我们认为研究中国传统音乐,仅仅局限于音乐本体内的探索是远远不够的,而应从中国传统文化的大层面中去探索它的存在之本源及旋宫建构之思想基础。唯有这样,我们才能真正把准中国传统音乐思想的脉搏并理清其一脉相传之脉络。

一、从中国传统文化的“中和”观 考察“中国旋宫”

从文化人类学的角度考察,人类从处于原始状态之时起,均是从宇宙法则秩序的均衡、和谐、美好中领悟到人类社会应有的和平、真理、美善,以至形成国家、自然法等等观念的,但由于世界各民族各区域的环境条件不同,人们最初有关宇宙法则、秩序的思维及其肯定形式也有

〔1〕《史记》卷二十四,中华书局1989年9月第1版,第1186、1187页。

〔2〕《十三经注疏·礼记正义》,中华书局1980年9月第1版,第1694页。

所不同,赋予宇宙法则、秩序的价值和意义因而也会不同,由此即产生风格各异的世界哲学思维体系。就中国古代哲学体系而言,从“道”引申出的“中和”观念,无疑是最具中国特色的哲学思想。

中国的先哲们从周行不殆、创造不已、刚健文明的宇宙生息中领悟到的法则,就是“天不私覆,地不私载”的大中之道,亦被称之为“天道”或“大道”。至于人对道的信仰与仰慕,只是按照大道运动的法则广居、正位、尽职而已。大道是中正、无私的,自我也就应该中正、无私,不偏不颇,以中正观天下,仁爱天下的人民;大道是均衡、和谐、美好的,自我就应该均衡、和平、友好,以均衡调天下,以美善利天下;大道是刚健文明、生生不息、创造不已的,自我就应该刚健文明、自强不息、创造不已,参赞天地化育,以天地之道盛天下之业;大道是穷则变,变则通,通则久的,自我就应该不僵化、不凝滞,观乎天文以察时变,观乎人文以化成天下。《中庸》有云:“喜怒哀乐之未发谓之中;发而皆中节谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”^{〔1〕}是之谓也。

我们知道,思维方式是一切文化系统之最深层的历史积淀和最本质的关键内核,它决定一切文化系统的基本性格、精神气质、本质特征和发展趋势。中国先民这种从“天道观”引申出来的“中和”观念及其思维方式,正是中国文化的最深层的历史积淀,它已成为古代中国人共同认知的思维模式,其影响几乎波及中国传统文化的所

〔1〕《十三经注疏·礼记正义》,中华书局1980年9月第1版,第1625

有层面,“中”已成为天地间万事万物的根本规律。人们常说,在中国文化中,儒学是主流,儒学从总体上规定了中国文化的面貌,代表了中国文化的特征。在原始儒家的礼乐文化思想中,中国传统文化的这种“中和”观念反映得尤为强烈。例如《中庸》中子思讲“致中和,天地位焉,万物育焉”,讲的是大中以正的“大中之道”。推及人事,《礼记·哀公问第二十七·仲尼燕居》载:“子曰:‘敬而不礼,谓之野;恭而不中礼,谓之给;勇而不中礼,谓之逆。’……子贡越席而对曰:‘敢问将何以为此中者也?’子曰:‘礼乎礼。夫礼,所以制中也。’”〔1〕讲的则是社会交往礼仪中的“大中之道”。而作为儒家礼乐文化重要组成部分的传统音乐,则更是讲“大中以正”的大中之道的,只不过这个“中”,在音乐上是以“和”的形式出现的。

“乐”在古代,实际上是礼教的重要内容。乐就是礼,礼就是乐,礼乐之间有着不可分割的血肉联系。就礼乐的功用讲,礼,用以辨异;乐,用以合同。《礼记·乐记》就说:“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。……礼义立,则贵贱等矣;乐文同,则上下和矣。”“乐至则无怨,礼至则不争。揖让而治天下者,礼乐之谓也。”〔2〕礼、乐的这种社会功能,其终极目的无非是追求社会所有关系的“和”与“顺”。因此,中国古代的这种“中和”观,体现在“礼”上,谓之“大顺”:

四体既正,肤革充盈,人之肥也。父子笃,兄

〔1〕《十三经注疏·礼记正义》,中华书局1980年9月第1版,第1613页。

〔2〕《十三经注疏·礼记正义》,中华书局1980年9月第1版,第1259页。

弟睦，夫妇和，家之肥也。大臣法，小臣廉，官职相序，君臣相正，国之肥也。天子以德为车，以乐为御。诸侯以礼相与，大夫以法相序，士以信相考，百姓以睦相守，天下之肥也。是谓大顺。〔1〕

体现在“乐”上，则谓之“大和”：

大乐与天地同和，大礼与天地同节。和，故百物不失；节，故祀天祭地。明则有礼乐，幽则有鬼神，如此则四海之内合敬同爱矣。礼者殊事合敬者也。乐者异文合爱者也。礼乐之情同，故明王以相沿也。〔2〕

《礼记·乐记》又云：“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。”这一切都规定了中国传统音乐是以“和”为核心的。

通过上述讨论，我们知道了中国古代的“中和”观源于对宇宙法则的价值思维肯定形式，也使我们知道这一思维肯定形式同样体现在传统音乐中，但本文的目的是想从思维形式这一关键内核出发来探求“中国旋宫”这一理论体系存在的必然性与合理性。因此，从形而下的角度来研究音乐上之“和”的文化象征意义是必要的。前面我们已经说过“和”是中国传统音乐的关键内核，其源于中国哲学对宇宙法则的价值思维肯定形式。“和”在形而上的“大道”上讲是“阴阳相和”的宇宙运行法则，那么这种思维形式怎样表现在音乐思想上呢？什么是音乐

〔1〕《十三经注疏·礼记正义》，中华书局1980年9月第1版，第1427页。

〔2〕《十三经注疏·礼记正义》，中华书局1980年9月第1版，第1530页。