

中央音乐学院图书馆藏书

书号

F.22/
tCEb25

总记
登号

92522

F1.2.2

日本の音乐

〔日本〕 山根康二著



音乐出版社

日本的音乐

〔日本〕山根銀二著

丰子愷译

音乐出版社

北京

山根銀二：
日本の音楽

本书根据岩波新书 1957 年版译出

日 本 的 音 乐

[日本]山根銀二著 丰子愷译

管乐出版社出版(北京和平門外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第063号

新华书店北京发行所发行

全 国 新 华 书 店 經 售

787×1092毫米 32开 2印张 36,000文字插图4页

1961年10月北京第1版

1961年10月北京第1次印刷

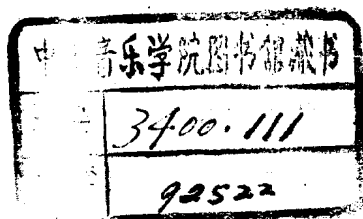
统一书号：8026·1343

印数：00,001-2,625册 定价：0.36元

中央音乐学院图书馆藏书	
F1.2.2/ECF625	
总记	92522

内 容 提 要

本书系作者所著《音乐的历史》中的一章。其中結合日本历代(自日本有史以来,直至中世紀末止)的社会政治情况来叙述日本音乐的沿革、日本的音乐理論及日本音乐的各种体裁、形式及其特点。其中对日本音乐与中国音乐的交流、过去中国音乐对日本音乐的影响等也有詳細的論述。



1. 印度和中国的文化，起源很古；日本文化的产生比较迟得多。日本历史的开始，是在美索不达米亚和埃及最古的古代文化雕落之后，是在古希腊文化第二次繁荣之后，即希腊文化已过全盛期而进入“希腊化”(Hellenism，即希腊文明衰落期)的时候，因此日本的先史时代就更不必说了；以中国而言，是汉代的初期，或汉兴的前后。这时候还处在以采集生活资料来维持最低限度生活的原始阶段。所谓“绳文式土器”所表现的贫乏的文化，便是这时代的产物。不久转入以“弥生式土器”为象征的文化时代。这时代我们的音乐是怎样的呢？同别的地方一样：食物采拾时代及农耕文化初期所常见的笛和鼓已流行，此外还出现了某种弦乐器。那时候所使用的乐制，是人类最古阶段所必然用到的五声音阶。而占据音乐中心的是歌曲；乐器只作伴奏之用；歌曲也只是简单旋律的反复歌唱、叫喊或说白；又大都伴随着舞蹈；和符咒或魔术的仪式相结合，含有宗教意义的也不少。到了弥生式文化时代，采拾式的自然经济变成了以农耕为基本的生产方式之后，氏族的共同体内就产生了按身分划分的阶级制度，音乐也一定随之

而发生变化。可惜的是,关于这方面的情况没有可供论证的确实材料。我们现在只有《古事记》及《日本书纪》等书中的暗示性的记述、中国《魏志倭人传》等外国记录,以及极少数贵重的考古学出土物。这种出土物极少,也是日本的不幸。这大概是由于竹木之类的东西在潮湿的土地里不能永久保存的原故吧。

2. 在这样的基础上进一步来想象我国古代的音乐,可得出如下的情况:先说声乐,其中一部分是军歌;“久米歌”等便是例子[注]。此外还有“恋歌”;今日我们在《古事记》及《日本书纪》中所看到的全部押韵的歌词,推考起来,在原则上都是能歌唱的。这些歌当时都是通过口头叙述,而叙述不能没有声音的抑扬,所以多少具有旋律的性质。于是,产生了二音和三音的形式;并且同其他各国古代的音乐一样,音域扩大到四度的“四音阶”(tetracordo)。这样的歌曲,有好几种:除“恋歌”之外,还有很多“酒乐歌”、远游而怀念故乡的“思邦歌”,包括葬歌等的“悲歌”以及和葬歌相对立的“寿歌”。此外还有童谣和“歌垣”(即古昔男女会集共同游乐时的唱歌——译注)。这些歌曲从形式上分类,则有“短歌”、“长歌”、“旋头歌”等。据说“歌垣”是从这时期开始出现,而到后来更加盛行的。在东国还有“耀歌”,据《释日本记》所说,这是“男女集会,讽咏和歌,订立盟誓”的歌。在《古事记》及《日本书纪》中,还有少数含有政治讽刺性的俚歌。由于这两部书的内容不排斥民众的文化,所以有许多关于这方面的记载。

[注]这些“久米歌”后来一度失傳，到了奈良朝而复活；

平安朝以后又消失，到了仁孝天皇的时候又复活

(1818年)。所以古代的久米歌和现今保存的久米歌

并不一样。

3.《古事記》和《日本书紀》中所記述的伴奏乐器，有琴和笛。但古人有时不用伴奏，而非常自由地、即兴地唱歌。要表现节奏时，用手打拍子；伴着舞蹈的时候用鼓打拍子。有一种出土的埴輪（是日本出土的一种明器，即伴葬之物——譯注），表现拿着鼓的样子，由此推定当时是用鼓打拍子。

除了歌曲以外，我們还可从和舞蹈結合的音乐中看到当时音乐的主体。《古事記》中所記載的关于天照大御神的天上的石屋一节，也是其例。据说：有一个叫做“速須佐子男命”的，行为乱暴；天照大御神逃进岩屋中，把門紧閉。八百万神明会集攏来，把天照大御神从岩屋中呼唤出来。最后是：“天鈿女命系住天香山上天之日影，以天上的正木花作假发，将天香山的小竹叶結在舞扇上，在天之石屋門口复下大桶，踏着桶发出轰响。神灵坍在她身上，她胸前露出两乳，衣带挂到下体。轰动了高天原，八百万神明皆大欢笑。”这天鈿女命是猿女的祖先，她起来唱歌跳舞，安慰天照大御神。这便是“神乐”的起源。然而我們可以想象：这种舞蹈从前也曾有过，决不是从这里才开始的。总之，和舞蹈結合的唱歌及合奏的存在，可从这段記事看出。

4. 我們之所以能够确实断定这种情况，是由于另外还有

根据。这根据不是日本人所写的材料，而是中国人的记录；虽然不多，但可供确证。最早的是陈寿（292年歿）的《三国志》中的《魏书》卷30《东夷传·倭人》，通称《魏志倭人传》。其中记录着3世纪初叶日本的情况，有一段说：“始死停丧十余日，当时不食肉，丧主哭泣，他人就歌舞饮酒。”这是日本的风俗，今日也还有通夜歌舞饮酒者，可知起源于远古。其后，范曄（445年歿）所作《后汉书》的《东夷传·倭》一篇中，也有大致相同的记载；但据说他是根据《魏志》而作的，并非独立的见解。再后来，魏征（643年歿）所作《隋书》的《东夷传·倭国》，通称《隋书倭国传》，其中说：“死者歛以棺槨，亲宾就尸歌舞，妻子兄弟以白布制服”云云。内容虽然大略相同，但所描写的对象与《魏志》不同，时间是6世纪末到7世纪初的日本，这一点值得注意。总之，这种热闹的仪式确是事实。所谓“歌舞作乐”（见《后汉书倭传》），便是各种舞蹈和唱歌由乐器伴奏而表演。而其伴奏，据《隋书倭国传》中所记述，是“乐有五弦琴、笛”。由此便可想象这些乐器是和歌舞相协调而演奏的。

在我国的考古学资料中，保存着这种五弦琴的埴轮和可以推测其为实物的琴的断片。前者是群馬县相川乡土馆中的埴轮弹琴的男子象，和群馬县出土埴轮的两个五弦琴；后者是静冈县登吕地方发掘出来的木片中的一部分（参照《东洋音乐研究》第10、11合并号，本书插图中载其一图——编者）。

5. 关于这个时代的音乐，还有一件大事不可忽略。这便是前面所说的天上的石屋的记载中所谓天鈿女命的“神灵埴

体”。这使我们立刻想起《魏志倭人传》中的“卑弥呼”。(卑弥呼是亚馬台国的女王，魏明帝景初三年遣使来朝，帝封之为“亲魏倭王”。见《魏志倭人传》。——譯注)她是邪馬台国的女王，“事鬼道，能惑众”。这和天鈿女命的神灵附体一脉相通。我们知道：在未开化的民族中，咒术是生活上一件很重要的事。在日本，咒术也是普遍流行的。但施行咒术的人由于神灵附体，而变成了自己以外的灵所依附的媒介，这现象便是“黄教”^①。这是亚洲大陆东部和北部从古以来根深蒂固的一种原始宗教。由此便可想见：这时候南方的日本对东北亚洲的联系已经很密切了。所谓“神灵附体”，大概和降神术及灵媒相同。所谓以鬼道惑人，也是同样的事。这大概不是单纯的咒术，应当视为传入日本的黄教。黄教僧入降神状态时，敲大鼓。鼓声吓人，敲出的节奏是各种各样的。据说有一只神秘的野兽从这鼓声中跳出来，黄教僧就骑了这匹野兽奔向灵的国土。这野兽据说为马，或者驯鹿等。大鼓的声音可以驱逐有敌性的幽灵。前述的天鈿女命“复下大桶，踏着桶发出轰响，”便是用桶代替大鼓的。这就是未开化时代所用的“踏鼓”的一种。《魏志》关于卑弥呼的记载中，这些东西都没有说起，所以详情不得而知。

6. 日本古代文化中最初出现的日本音乐——即从弥生式

① 黄教 (Shamanism) 的特征，是用媒介。这一点和不用媒介的咒术者有区别。见 Hans Tindeisen: 《西伯利亚黄教与魔术》第5页。

文化时代轉入古坟时代而大和政权漸次强大、国家組織日漸确立时的日本音乐,其大概即如上述。日本曾經从朝鮮获得許多东西。因为朝鮮是大陆的一部分,早已和中国接触,其文化是在和中国的交往中逐漸发达起来的。但是留传到今日的記錄并不很多。最古的記錄是:允恭天皇死的时候,新罗王备船80只,載了80个乐人朝貢日本。他送乐人到日本来,在灵前大哭,叫乐人歌舞,以表示悼意。其次,在正好一百年后的554年,百济来向欽明天皇討救兵的时候,进貢品中有五經、易历、医博士和乐人。再以后,在推古朝时(公元612年),百济的音乐家味摩之来朝,归化日本。味摩之来日本时已精通“伎乐”。“伎乐”是中国南方的音乐。政府叫味摩之住在櫻井地方,并派几个少年弟子向他学习。这时候对外国人是非常优待的。例如对于从朝鮮逃亡来的人,不仅叫他們从事农业,并叫他們另操某种副业,使他們把朝鮮的优良經驗传授給日本人;对于战争中所获得的俘虏,也同样优待。至于对音乐家及长于某种技术的知識分子,則更加尊重。因此,归化者甚众。政府把归化者安頓在它直接支配下的大和地方,以此为中心而分布于摄津、河内、山城等畿内地方。他們都获得一般公民的权利,农民可长期免除課稅,或終身免除課稅。这种待遇是非常优厚的。有的知識分子竟被登用为官吏,做皇族的宾客,参与貴族之列。据嵯峨朝(公元815年)所編的《姓氏录》,归化者有汉人163人、百济人104人、高丽人40人、新罗人10人、任那人9人^①。对归化人的优遇,主要是根据对外国文化的强烈

的要求。不久这时代漸成过去,到了平安朝中期以后,古风雕落而新生活成立的时候,也就是說,以武士阶级为中心的封建主义登场而文化局面一变的时候,对朝鮮和中国的邦交就断絕了,同时对归化人的优遇也就停止。回想当时国外舶来的新文化,对我们的祖先有何等强大的吸引力,真是不可想象的了。

要把当时的中国和日本作简单的比較,是不可能的事;然而大致看来,当时的日本相当于中国历史上的哪一个阶段,这也不容易断定,只是有人说相当于殷代^①。殷代是公元前12、15世紀之交;日本从古坟时代到奈良朝建立的时期,約在殷代之后二千年。換言之,当时的中国已經是殷代之后二千年、将近隋代而不久就要进入唐代的时候。现在假定当时日本的文化相当于中国二千多年前的殷代,那么当时的日本人看到中国文化时的惊奇,就可想而知了。

日中邦交从古代就开始,这在《魏志》和《后汉书》中早已明白地記述着。中国文化大规模地輸入日本,是从文帝开皇二十年(推古八年,公元600年)开始的。据《日本书紀》^②所載:推古天皇十五年,派小野妹子为使节,溯百济沿朝鮮岸北上,到渤海湾口向西进行,在山东上陆,来到隋都洛阳。〔注〕接着又有第二次派遣。后来隋变成了唐,这些使节就称为“遣唐

① 参看岩波講座《日本历史》末松保和的《日韓关系》。

② 参看原田大六著《日本古坟文化》186頁以下。

③ 参看《隋书倭国传》。

使”。遣唐使于舒明天皇二年(630年)第一次派出,于仁明天皇承知元年(834年)最后一次派出,其間約200年,前后共派遣了十二次。

〔注〕这时候圣德太子的信,开头是“日出处天子致书日没处天子无恙”,是一句有名的晋辞。答礼使送来的隋国的国书,开头是“皇帝問倭王”。这暗示着看不起日本的态度。圣德太子完全是日本人的风度;但是国家的实力有限,所以无可奈何。

7. 在这种情况下,从中国輸入日本的音乐之一,便是“雅乐”。7世紀末叶持統天皇(686-697年在位)时期,唐乐中的燕乐——即宫廷饗宴所用的燕乐的一部分早已輸入。中国本来的雅乐,意思是雅正之乐,是为宫廷仪式以及郊庙祭祀而作的。这种狭义的雅乐,沒有輸入日本。日本所謂“雅乐”是这样的:在唐代燕乐輸入以前,允恭天皇四十二年(453年)从朝鮮輸入“新罗乐”;欽明天皇十五年(554年)輸入“百济乐”,接着又輸入“高丽乐”;其后推古天皇二十年(612年)由前述的味摩之导入“伎乐”;以上各种外国音乐和日本古来的宫廷音乐合并,概称“雅乐”。到了8世紀,又增加了度罗乐、林邑乐、以及渤海乐等;到了后世,神社佛閣所用的同系統的音乐都包括在雅乐中了。可知从5世紀到7世紀之間,我們的祖先从大陆方面受到了剧烈的音乐攻势。

文武天皇大宝元年(701年)二月,頒布大宝律令,其中有“雅乐寮制度”。这制度是:和乐用歌师4人,歌人30人,歌女100人,舞师4人,舞生100人,笛师2人,笛生6人,笛工8人;唐乐用唐乐师12人,乐生60人;伎乐用伎乐师1人,伎乐生以乐户^①为之,腰鼓生准此,腰鼓师2人;朝鲜音乐用高丽乐师、百济乐师、新罗乐师各5人,乐生各20人。看了这制度,可知那时唐乐已经具有很大的比重;而包括伎乐和朝鲜音乐的外国音乐,有乐师30人,乐生120人以上,其数量之多,竟有压倒和乐之势。试想当时的日本,国家规模还不很大,而有这样的音乐制度,真是可惊的事情。又据《续日本纪》所载,圣武天皇天平三年(731年),雅乐寮的乐生员数规定为:唐乐生39人,百济乐生26人,高丽乐生8人,新罗乐生4人。这时候还有度罗乐生,人数是62人。所谓度罗乐,是齐明天皇七年(661年)最初朝贡以后输入的;所谓度罗,就是耽罗,也就是济州岛。一說:其中所包含的婆理舞所用的假面,现在保存在东大寺中,样子和印度尼西亚的巴厘岛的假面相似,所以这种舞蹈就是巴厘岛的舞蹈;所谓度罗,就是现今泰国西部的堕罗国。又有一說:这就是西域地方古代的吐火罗国。但堕罗說較為正确^②。此外,圣武天皇天平八年(736年),林邑乐输入。

① 乐户是中国南北朝至唐代的官有音乐奴隶,以俘虏、破产者等“贱民”为之。日本大宝律令中有贱民制度,是模仿中国的。

② 参看《音乐事典》该项,又参看田边尚雄《日本音乐概论》(音乐文庫)27頁。

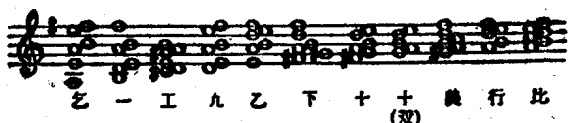
有一个叫做佛哲的和尚来归化日本，带来“拔头”、“迦陵频”、“菩薩”、“倍臚”等乐曲，这就是林邑乐的本源。林邑在现今西貢以北。在这以前不久，圣武天皇神龟五年（728年），渤海国来朝貢，渤海乐就在这时候輸入。所谓渤海国，就是当时从中国东北的北部到沿海州地方的国家。

这些外来音乐，日本上下一致欢迎，其情况可想而知。其指导力来自宫廷。圣德太子曾經启奏推古天皇說：供养三宝，必用番乐，即外来音乐；人民未曾学习番乐，或虽已学习而难于精通，故今后必須使之以此为世业，代代相传，免除其課税及劳力服役。看了这种主张，便可想象当时对外来音乐的绝对傾倒了。这样的时代，約有两个世紀，即从最初遣使赴隋的推古天皇（約7世紀初叶）时代开始，經過飞鸟、白凤、天平时代，又从奈良朝末叶到平安朝初叶。这期间大规模地显示外来音乐盛行的举动，是孝謙天皇天平胜宝四年（752年）所举行的东大寺卢舍那大佛开眼供养。在这仪式中，以宫廷雅乐寮为首，諸大寺乐团乐人尽数参加；所奏的从原有的邦乐开始，遍及外来的唐乐、高丽乐、伎乐、林邑乐、渤海乐、度罗乐，又加入唐国的散乐，竟仿佛今日的国际竞技。据《續日本紀》的記載：“雅乐寮及諸寺种种音乐皆来会集，又有王及諸臣的‘五节’、‘久米舞’、‘楯伏’、‘踏歌’、‘袍袴’等歌舞，东西发声，分庭而奏。”由此可以想见文化的昌盛。

这約二百年間，是輸入及吸收外国进步文化的阶段。到了这两世紀以后，情况一变，日本人根据外来音乐的形式而亲自

创作了。人所共知的记载，是仁明天皇（833-50 在位）创作“长生乐”、“西王乐”等乐曲。作曲的天皇，不久以后还有宇多天皇（887-97 在位）等。此外，创作外来乐的日本作曲家很多。又把原有的外来乐曲加以改造，即改变乐器的构造和管弦乐的乐器编制，其结果是废除了一部分外来乐器；在音乐理论方面有所修改，也是可以想象的。推察这改变的原因，不外两种：其一，以前所有未曾消化的，听而不解、却照样演奏的东西，由技能相当进步的本国音乐家根据自己的理解而加以修整；其二，他们的能力和先已存在于日本人音感中的传统，对新来的原理有所抵触，于是发生了一种变形。总之，在这时期中，日本风的雅乐诞生，日本化的理论成立，此后就沿此道路而进展。

8. 足以显著地说明这种变化的，是笙的用法。笙本来是左右手六根手指合起来奏出下列和音的。这叫做“合竹”。如下图谱所示，音的配合很好，但实际音响比此谱高一个八度。



这样地从一个和音移向另一个和音，或者按照西洋的说法，两个和音的连结，前后的共同音（管）不变，仅变其他的管。这叫做“手移”。这时候换管的顺序和时间的参差的安置法，有一定的规则。这是这乐器到了日本之后才规定的。这样地连结两个以上的和音，就产生美好的和声。即使是同一和音，只要长久地延续，和声感就能成立。这样排列的和声，存在于

中国古代；更追溯源流，則在西域及其西方的地域；而这也照样地流传到日本，真是可惊的事。以前人們常常說：东洋音乐中沒有和声。現在我們有否定此說之必要。阿拉伯是Organum（拉丁文，是复調音乐的最古的形式——譯注）的源泉，但在这以前，中国和西域早已有了比这更复杂的和音；日本也托庇而比阿拉伯早有；因此日本同欧洲比較起来，很早以前就有Organum等所不能比拟的复杂的和音种类，以及这些和音所构成的和声了。这一点，我們现在有明确的必要。

然而，古代的日本是否知道充分尊重这种和声，还有可疑的余地。因为这时产生的日本风格的声乐“催馬乐”及“朗脉”，所用的笙只有一根管子，或者八度关系的两根管子。这显然是这外来乐器輸入日本之后經過二百年的消化过程而形成的退步^①。类此的情形，在拍子的用法上、也就是在箏和琵琶以及大鼓和小鼓的用法上，也可以看到^②。而合奏所用的乐器种类的减少，也表示着同样的情形。从雅乐的合奏中减去了輸入乐器的一部分，而用比較少数的乐器組成，也显然是雅乐日本化后的退步。这退步的来由，大約是对唐的交往沒有象以前那么密切的原故。自仁明天皇承和元年（834年）派出了最后的遣唐使之后，和中国的交往就断絕了。日本以平安朝宫廷为中心的古代文化成熟的时期，产生了許多貴族文化人；

① 据吉川英史氏說，这不一定是退步。一根管子的笙，其吹奏技术困难得多，便是理由之一。

② 参看田边尚雄《日本音乐研話》第125頁。

然而在这时候，以中国为中心的国际联系的意識已經非常薄弱，日本人又关闭在自己所特有的狭隘的世界里了。

当时曾經輸入而今日日本的雅乐中已經不使用了的乐器，計有下列各种：竽、笙篥、阮咸、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓（答腊鼓）、二鼓、四鼓、铜拍子、方响（方磬）、尺八（与现今的尺八不同）、莫目、臥笙篥、伽倻琴、玄琴、大筚等。现在还使用着的，只有琵琶、箏、横笛、狛笛、笙、篳篥、羯鼓、一鼓、三鼓、太鼓、鉦鼓等少数乐器。



腰鼓



笙

9. 从中国輸入雅乐，也就是說接受了中国的音乐理論。然而对于这个庞大的体系，是全面地学习呢，还是部分地选择吸收，就不得而知了。总之，关于音的測定和音阶的組成法，确实是我們祖先所完全不懂的，他們对此一定又惊又喜，赞叹不尽，这是可以想象的。同时，这种理論的思考和实验的工夫，在我們的祖先是不能的，因此产生了许多混乱的状态。

首先，看了中国的音阶，日本人已經相当慌张了。因为日本的音乐阶段，不超出五声音阶之外，而外来音乐明确地交混