

# 明清琴曲與日本琉球音階和都節音階：實證與猜想

謝俊仁

香港中文大學音樂系

## 背景

日本都節音階(miyakobushi onkai) C, D<sup>b</sup>, F, G, A<sup>b</sup>, c, 屬“含半音的五聲音階”(hemitonic pentatonic scale), 是日本傳統俗樂音階的一種, 廣為人知的日本民歌《櫻花》, 便是使用這種音階。都節音階於 16 世紀後在日本流行, ①日本箏 koto 的傳統調弦, ②hirajoshi 平調子(A, B, C, E, F) 和 kumojoshi 雲井調子(A, B<sup>b</sup>, D, E, F) 均是利用此音階的音程。明治時期, 學者上原六四郎(Uehara Rokushiro, 1848 - 1913) 因為這種音階在都市流行而將之定名為都節音階。③ 上原六四郎提出“陰(in)旋法”與“陽(yo)旋法”來解釋俗樂音階, 並把都節音階歸入陰旋法。④

日本另一種“含半音的五聲音階”是琉球音階(ryukyu onkai) C, E, F, G, B, c, 亦有很悠久的歷史, 與 15 世紀興起的三綫傳統關係密切, ⑤有學者甚至認為此音階可能在 8 世紀前已從外地傳入。⑥

① Malm, *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, p160.

② Malm, *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, p205.

③ Koizumi, “Musical Scales in Japanese music”, p75.

④ 瀧本裕造:《日本傳統音樂》,第 11 頁;Koizumi, “Musical Scales in Japanese Music”, p77.

⑤ Thompson, “The Music of Ryukyu”, pp312, 320.

⑥ 王耀華:《三弦藝術論》中卷,第 245 頁。

在 20  
來解釋含半  
(miyakobus  
代對日本音



不過,  
小二度稍大  
可以和民樂  
G, B, c, d, f  
了大三度和

有關者  
本音樂曾在  
中國, 直至  
受明代、清  
明治時  
璋認為都節

① Koizu

② Koizu

③ Koizu

④ Koizu

⑤ Taka

⑥ 蒲生

⑦ 王耀

⑧ 王耀

⑨ 王耀

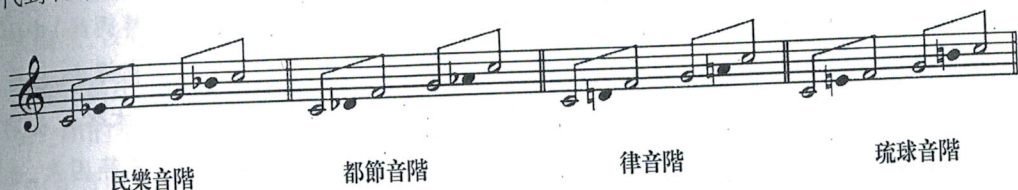
和演奏形式

⑩ 瀧本

⑪ 李來

談日本“琉球

在20世紀，小泉文夫(Koizumi Fumio, 1927 - 1983)用四度結構 tetrachord 的概念來解釋含半音的五聲音階，<sup>①</sup>並把日本音階分為民樂音階(minyo onkai)、都節音階(miyakobushi onkai)、律音階(ritsu onkai)和琉球音階(ryukyu onkai)。這概念成為現代對日本音階的主流理解。



不過，這是一個簡化了的描述。據小泉文夫，四度結構之間的半音，其音程可以比小二度稍大或稍小，而並非穩定。<sup>②</sup>此外，不少旋律並不單純運用一種音階：都節音階可以和民樂音階混合使用；<sup>③</sup>琉球音階也可以和律音階混合使用，<sup>④</sup>音階變成 C, E, F, G, B, c, d, f, 或在旋律下行時用律音階。<sup>⑤</sup>故此，不少旋律實際並非純五聲音階，但突出了大三度和小二度音程。

### 都節音階和琉球音階的來源

有關都節音階和琉球音階的來源，眾說紛紜。日本和中國的文化交流歷史悠久，日本音樂曾在多方面受中國影響。<sup>⑥</sup>琉球在明代洪武五年(1372)就與中國邦交，<sup>⑦</sup>依附中國，直至1879年，其間有不少音樂文化交流。<sup>⑧</sup>隨琉球王朝而消亡的御座樂，亦曾深受明代、清代音樂的影響。<sup>⑨</sup>都節音階和琉球音階會否源自中國音樂？

明治時期學者上原六四郎認為日本俗樂音階源於對西洋大小音階的模倣。<sup>⑩</sup>李來璋認為都節音階和琉球音階都是中日音樂文化交流所產生的異化體，<sup>⑪</sup>源於日本樂人

① Koizumi, "Musical Scales in Japanese Music".  
 ② Koizumi, "Musical Scales in Japanese Music", p74.  
 ③ Koizumi, "Musical Scales in Japanese Music", p78.  
 ④ Koizumi, "Musical Scales in Japanese Music", p78.  
 ⑤ Takami, "A Brief Examination of the Musical Scales of Okinawa", p88.  
 ⑥ 蒲生鄉昭：《日本音樂中看到的中國影響》。  
 ⑦ 王耀華：《三弦藝術論》中卷，第43頁。  
 ⑧ 王耀華：《三弦藝術論》下卷，第8-23頁；劉富琳：《中、琉音樂比較二題》。  
 ⑨ 王耀華：《琉球御座樂與中國音樂》，第1-3頁。王耀華在書中更分析了御座樂在曲目、樂器和演奏形式上與中國音樂的關係。  
 ⑩ 瀧本裕造：《日本傳統音樂》，第11頁。  
 ⑪ 李來璋：《從西安鼓樂的譯譜再談日本都節調式(音階)的成因》，《由“路次樂”的原型考證再談日本“琉球調式音階”的成因》。

對中國樂譜的錯誤理解，並引明清宮廷音樂《朝天子》與琉球路次樂《明達子》的關係為例。他說：

在中日音樂文化(尤其是隋唐以來)的交流中，中國的大量古譜被帶入日本。由於那些“新聲變律”、“移宮犯調”的古譜(用固定基調譜記寫的三借轉調譜)中的譜字多義性未能被揭示，被其後一些不諳其詳的譯者用固定基調譜來直譯中，出現了……新的“有半音的五聲音階”。這種調式音階及其樂(歌)曲，在日本各地長期的受容、涵化、傳播、應用(演奏和演唱)中，加之人們的審美情趣及語言等因素，逐漸衍化成為一種特殊的具有獨立品格的“有半音的五聲音階”形態。<sup>①</sup>

也有學者不同意李來璋的說法。徐榮坤認為：

都節音階是16世紀中葉西洋音樂開始傳入日本以後到17世紀末葉以前這段時間內，由八橋檢校[Yatsunashi Kengyo, 1614-1685]等一批傑出的、有創造精神的筑紫箏和三味絃名家，在非常繁榮興旺的音樂實踐中創造出來的。<sup>②</sup>

即都節間階是“借鑒了外來音樂文化的獨特創造”<sup>③</sup>。

王耀華認為，一部分中國音樂流傳到琉球後出現變體，“其旋法的變化是由於沖繩人民按自身傳統的音階興趣”而成的。<sup>④</sup>王耀華在其《三弦藝術論》中便分析了中國曲調變易成琉球旋律的三種模式。<sup>⑤</sup>

中國音樂對都節音階和琉球音階形成的影響，除了上述爭議的“對中國樂譜的錯誤理解”，有沒有其他可能？這首先要看中國有沒有類似的音階。賀綠汀在《中國音階及民族調式問題》一文中，討論了中國各地現有的民歌和地方戲曲，其中運用“無半音五聲音階”以外的音階的情況，包括七聲音階、六聲音階及“含半音五聲音階”的湖南花鼓調和雲南彝族民歌，卻沒有類似都節音階或琉球音階的。

### 類似琉球音階的中國音樂

但是，經筆者分析，現存的中國民間音樂類別中，學者總稱為“苦音”的音階，與琉

① 李來璋：《由“路次樂”的原型考證再談日本“琉球調式音階”的成因》，第31頁。

② 徐榮坤：《關於日本都節、琉球調式成因及形成時期等問題的探討》，第42頁。

③ 徐榮坤：《關於日本都節、琉球調式成因及形成時期等問題的探討》，第37頁。

④ 王耀華：《琉球音樂對中國音樂受容的兩種樣式及其規律》，第58頁。

⑤ 王耀華：《三弦藝術論》下卷，第65-80頁。

球音階  
和陝西  
角”的徵  
驟  
常偏低，  
根據劉富  
構之間的  
“中立音  
代的琉球  
如身  
最低音來  
苦音  
琉球  
兩者基本  
B<sup>1</sup>。

琉球  
證據。學  
音的直接  
研究對象

筆者  
一些不屬  
按音位是  
F<sup>1</sup> :-  
B<sup>b1</sup> :-

① 楊善  
② 賀綠  
③ 楊善  
④ Koiz  
⑤ 劉富  
⑥ 王耀  
⑦ Thon  
⑧ 楊善  
⑨ 一部  
(第314頁)注  
⑩ 文章

球音階實在有類似的特性。“苦音”包括廣東音樂和粵劇的乙反絳、潮州的“重三重六”和陝西的苦音等，<sup>①</sup>賀綠汀把陝西北部民歌和秦腔苦音的特性歸納為強調“變宮”和“清角”的徵調式，<sup>②</sup>即 G, B, C, D, F。

驟眼看來，這跟琉球音階不同。但是，苦音所用的“變宮”和“清角”是遊移的，前者常偏低，後者常偏高，<sup>③</sup>音階成為 G, B<sup>↓</sup>, C, D, F<sup>↑</sup>。琉球音階的半音也是非穩定的。<sup>④</sup>根據劉富琳的測音結果，<sup>⑤</sup>琉球音階的 ti 是稍低。王耀華的測音結果也顯示，其四度結構之間的半音，其音程可以比小二度稍大；基於這結果，王耀華更把琉球音階再細分出“中立音階”<sup>⑥</sup>。Thompson 指出，<sup>⑦</sup>傳統琉球音樂用的半音不穩定，比小二度稍大，而近代的琉球民歌的半音纔按照西方的小二度音程。

如果把苦音和琉球音階的骨幹音按照其半音稍大於小二度的情況，以 C 為音階的最低音來排列，則：

苦音：C, E<sup>↓</sup>, F, G, B<sup>↑</sup>

琉球音階：C, E<sup>↓</sup>, F, G, B<sup>↓</sup>

兩者基本上是等同的，惟一的分別是苦音的“清角”記錄成 B<sup>↑</sup>，琉球音階的 ti 音記錄成 B<sup>↓</sup>。

琉球音階存在已久，要探討苦音對其形成的影響，需要找尋苦音在中國古代存在的證據。學者猜測，苦音可能與龜茲音樂或清商樂有關，<sup>⑧</sup>歷史長遠。但是，古代使用苦音的直接證據，需要在古譜內找尋。<sup>⑨</sup>古譜之中，現存大量明朝以來的譜本，是重要的研究對象。

筆者在《清朝琴曲的律制：五度律、純律、還是民間音律？》一文指出，<sup>⑩</sup>清朝琴譜內一些不屬於五度律的“非常規”按音位置，在不同弦上發出一致的音高，這顯示相關的按音位是有特定意義的。例如，若干徵調樂曲的“非常規”按音位置包括：

F<sup>↑</sup>：一弦六弦 9-8；五弦 8-3；四弦 7-5

B<sup>↑</sup>：三弦 9-8；二弦七弦 8-3；一弦 7-5

① 楊善武：《苦音研究：牽一髮而動全身的理论課題》。

② 賀綠汀：《中國音階及民族調式問題》。

③ 楊善武：《苦音研究：牽一髮而動全身的理论課題》。

④ Koizumi, “Musical Scales in Japanese Music”, p74.

⑤ 劉富琳：《論琉球音階》。

⑥ 王耀華：《三弦藝術論》中卷，第 242-243 頁。

⑦ Thompson, “The Music of Ryukyu”, p320.

⑧ 楊善武：《苦音研究：牽一髮而動全身的理论課題》。

⑨ 一部分古譜（例如工尺譜）的譜字的多義性需要小心處理。王耀華在《中國傳統音樂樂譜學》（第 314 頁）指出，三弦指位式工尺譜曾引起他的誤會，以為是都節音階的例子。

⑩ 文章刊登於劉楚華主編的《琴學論集》（香港：天地圖書有限公司，2010 年）。

《澄鑒堂琴譜》(1718)徵調《宋玉悲秋》是最明確地使用這些位置的樂曲之一。這些按音與其他常用的音構成以下的音階：

G, B<sup>b1</sup>, C, D, F<sup>1</sup>。

而 G 是各樂段的結束音，是徵音。

譯成民間工尺譜，就是合、乙、上、尺、凡。

《宋玉悲秋》的“乙”更兼用六弦 7-4，即 B<sup>1</sup>，構成以下的音階：

G, B<sup>b1</sup>/B<sup>1</sup>, C, D, F<sup>1</sup>

“乙”遊移在 B<sup>b1</sup> 與 B<sup>1</sup> 之間，這正是苦音的音階。

筆者在另一文章《由“洞庭秋思”看民間樂制在琴曲的運用》內，<sup>①</sup>分析了徵調琴曲《洞庭秋思》的 20 個版本。該曲第二段運用類似苦音音階的骨幹音，其第四級音 F<sup>1</sup> 和第七級音 B<sup>b1</sup> 在不同譜本內稍有不同。《澄鑒堂琴譜》(1718)是 F, F<sup>1</sup>, B<sup>b1</sup>, B<sup>1</sup> 和 B，《大還閣琴譜》(1673)是 F<sup>1</sup>, F#, B<sup>1</sup> 和 B，《徽言秘旨》(1647)雖沒有使用徵分，但可以推斷是 F<sup>1</sup>, F#, B<sup>b</sup>, B<sup>b1</sup> 和 B。這證明，具有遊移第四級音和第七級音的苦音音階，在清初已使用。文章進一步討論了《神奇秘譜》徵調樂曲避三弦空弦不彈的情況。徵調曲用“正調”彈奏，三弦空弦是 F，徵調曲避三弦空弦的 F，但常彈奏按音的 F，應該有特別原因的。筆者推測，這按音的 F 可能是稍有偏離的音，與三弦空弦的 F 不同，所以避彈後者。參照清朝譜本 F<sup>1</sup> 的使用，《神奇秘譜》的偏離 F 音也可能是 F<sup>1</sup>。按此推論，中立音的運用可以追溯至明朝初期。由於明朝琴譜沿自唐宋，這特性來源可能更久。

蘇軾曾說：“世以琴為雅聲，過矣。琴正古之鄭衛耳。”<sup>②</sup>琴曲使用的音階應該與民間音樂息息相關。苦音在徵調琴曲的使用，顯示明清時代甚至更久遠的年代，苦音已在中國民間使用。琉球長時期與中國文化交流，很有可能接觸到苦音音階，繼而影響到該地的音樂風格。

### 類似都節音階的中國音樂

據賀綠汀《中國音階及民族調式問題》的論述，現存的中國音樂並沒有類似都節音階的。但是，古譜顯示不同的情況。筆者發現，於明朝 1425 年成書的《神奇秘譜》中卷的《樵歌》，在第二段有以下的旋律，這旋律的開頭部分在第三段重複了兩次：

<sup>①</sup> 文章刊登於耿慧玲、鄭煒明等主編於 2010 年出版的《琴學薈萃——第一屆古琴國際學術研討會論文集》。

<sup>②</sup> 蘇軾：《雜書琴事》，《蘇軾文集》卷七一，第 2244 頁。



這  
類似的音  
察看  
《鶴鳴九



其音  
G, A,  
如果  
與都節  
穩定性，<sup>①</sup>

有趣的  
他的著作 S  
記錄了來自

1. C, D
  2. C, D
  3. C, D
  4. D, E,
- 這均是

用的音階，而  
樂曲是《亞蘭

<sup>①</sup> Koizumi

<sup>②</sup> Lam, *Stc*

<sup>③</sup> Lam, *Stc*

<sup>④</sup> Lam, *Stc*

<sup>⑤</sup> 見《四庫



這旋律所用的音程與都節音階完全一樣。當然，祇憑一段旋律便判斷中國音樂有類似的音階是不適當的。《樵歌》所用的音律複雜，這段旋律的運用，可能是偶然的。

察看其他的明清琴曲，筆者未找到另一段類似的旋律。但是，《神奇秘譜》中卷的《鶴鳴九臯》有下一段，在曲中出現了幾次的旋律：



其音階是：

G, A, C, D, E<sup>b</sup>。

如果把音階的最低音轉為 C，就是 C, D, F, G, A<sup>b</sup>。

與都節音階相比，兩者差別在 D 與 D<sup>b</sup> 的運用。但是，考慮到都節音階的半音的不穩定性，<sup>①</sup>兩音階的差別實在很小。

有趣的是，明朝宮廷音樂也有用類似的音階。旅美學者林萃青 (Joseph S. C. Lam)，在他的著作 *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness* 記錄了來自《明集禮》，創作於 14 世紀初的 9 首祀天歌曲，<sup>②</sup>其中 6 首所用的音階如下：<sup>③</sup>

1. C, D, E<sup>b</sup>, G, A (3 首)
2. C, D<sup>b</sup>, F, G, A<sup>b</sup> (1 首)
3. C, D, F, G, A<sup>b</sup> (1 首)
4. D, E, G, A, B<sup>b</sup> (1 首)

這均是含半音的五聲音階。仔細分析，以上第 1、3 和 4 種音階類似《鶴鳴九臯》所用的音階，而第 2 種音階類似《樵歌》內的特殊音階。據林萃青所記錄，用第 2 種音階的樂曲是《亞獻》。<sup>④</sup> 但據《四庫全書》輯錄的《明集禮》卷二，此曲用的是 C, D, F, G, A<sup>b</sup>，<sup>⑤</sup>

① Koizumi, "Musical Scales in Japanese Music", p74.

② Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness*, pp131 - 136.

③ Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness*, p132.

④ Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness*, p134.

⑤ 見《四庫全書》第 649 冊，第 96 頁。

明清琴曲與日本琉球音階和都節音階：實證與猜想

即類似林萃青所記錄的其他5首。故此，9首祀天歌曲中的6首均用類似《鶴鳴九臯》所用的音階。

由此可見，明朝音樂運用類似都節音階的含半音音階並不是偶然的，在古琴曲和宮廷音樂均出現此情況。這也不應該是借用外來的音階，明朝宮廷的祀天歌曲和曲名出自《詩經》的《鶴鳴九臯》，理應不會使用帶有外族身份象徵的外來音階。筆者相信，這是明朝或以前民間音樂所使用的一種音階，而影響到古琴和宮廷音樂。

雖然，這音階在明朝後期的宮廷音樂不再使用，<sup>①</sup>在《神奇秘譜》之後的《鶴鳴九臯》版本也不再使用，但是，這音階會否透過明朝或以前的中日音樂交流傳到日本，經過本土化後，在16世紀發展成為都節音階？這是個值得深入研究的猜想。

### 結 論

透過明清琴譜所提供的證據，加上《明集禮》祀天歌曲的旁證，中國古代有運用類似都節音階和琉球音階的“含半音的五聲音階”，這為中國音樂對都節音階和琉球音階形成的影響，提出了新的可能性。除了具爭議的“對中國樂譜的錯誤理解”，日本民間的“含半音的五聲音階”，亦可能是在中日交流中，受到中國古代“含半音的五聲音階”的影響而發展出來的。中日兩地傳統音樂的關係，可能比以往的理解更密切。

<sup>①</sup> Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness*, p141.