

日本雅樂的「亂聲」與中國清商樂「亂聲」考異

黃耀堃

把日本雅樂介紹到我國，或者利用日本雅樂的有關資料，去研究分析我國文化藝術遺產，幾十年來已有很多學者做了不少工作。但大都集中在舞蹈和詞調，更偏重於名稱和舞曲的故事內容方面，對音樂形式，演奏方法以至樂曲本身，卻沒有適當的重視。張世彬（？—1978）對這些不足之處做了很多補充，不但在《中國音樂史論述稿》（以下簡稱《述稿》）和不少論文中，¹直接或間接研究和引用日本雅樂的資料，更把日本雅樂的部分樂曲編譯成民族樂團用的簡譜，刊印為《唐樂新編》（以下簡稱《新編》），²張氏的努力是巨大而不可抹煞的。但張氏在介紹、研究中的一些錯誤和過分大膽的見解是需要指出，不應隱護。這裏試通過討論張氏的「亂聲說」，介紹有關日本雅樂的「亂聲」問題，以及討論一下清商樂的「亂聲」。

—

日本田邊尚雄（TANABE Hisao 1893—）在解說日本雅樂的《古樂亂聲》時指出：

「亂聲」是在笛曲之中，先由主奏者將旋律吹出，稍後，其他助奏者才將同樣的旋律跟着吹奏，於是因先後之差遂致聽起來覺得有雜亂的和聲，所以叫做「亂聲」。

「亂聲」有數種，其中《古樂亂聲》是在西域地方傳來的樂曲如《撥頭》、《胡飲酒》、《迦陵頻》、《蘇莫者》等裏面所用的。³

在《述稿》之前，饒宗頤（1917—）已提出這個《古樂亂聲》可以和秦以前流行的「亂」作比較。⁴而《述稿》則認為「《古樂亂聲》的來源，最可能是上古時的中國」。他所

1 《述稿》上册，友聯出版社，1974年11月，香港；下册，友聯出版社，1975年11月，香港。

2 音樂文學出版社，1977年11月，香港。

3 轉引自《述稿》上册，頁49。

4 見《荊楚文化》註釋58（《中央研究院歷史語言研究所集刊》第41本第2分，頁306，1969年6月）。

持的理由可以歸結成下列幾點：

(A) 從名稱和讀音，表示《古樂亂聲》「是從唐朝照原樣移到日本去的」。

(B) 從「古樂」一詞，雖然知道出自西域，「但必有更早的來源」。

(C) 《古樂亂聲》的演奏方法和《呂氏春秋》所說「侈樂」的「務以相過」，以及蔣驥對《離騷》「亂辭」的推想很接近。

張氏得出一個結論：

一種在西方音樂裏稱為「卡農」的音樂方法，在上古時已為中國人發明而用在歌曲結尾一段，特別叫做「亂」。這種方法當時普遍應用在社會上的流行歌曲之中，於是「亂」字成了術語，所以也用來指雅樂歌曲的末段。……這種方法傳到西域諸國，保留到隋唐時代隨着胡樂返回中國，就叫做《古樂亂聲》。……其他的亂聲，可能是隋唐時音樂家的創作；但亦有可能是從戰國以來民間俗樂傳下來的，可惜沒有記載來證明罷了。⁵

後來，在《新編》的《序論》中，再次肯定上述論點，指出：「《古樂亂聲》用於胡樂系統的舞樂，……然而亂聲的手法則源出中國古代，故用《古樂亂聲》之名」，此外，更以《舞樂入調》為例來說明這個問題：「此曲在舞人退場之時演奏，最有中國古代亂聲的用意。」⁶

二

張世彬的意見頗為新鮮，有關部分曾譯成日語，刊登在日本的雜誌《雅樂界》第52期。⁷ 不過，仔細考慮一下文獻和實際情況，就發覺那種說法頗有可商之處。現試就其中各點分析一下。

先要指出的是日本雅樂和唐代音樂並不完全相同，雖然日本雅樂的若干音樂名稱也曾出現在中國典籍中，但不能以此推斷其為唐代中土的樂曲，例如《蘇幕遮》（《蘇莫者》。另詳下文）即使有些舞樂的本事相同，但實際上並不是同一件東西，如《胡飲酒》，故事來源可能和《蘇中郎》（《踏搖娘》）相同，⁸ 但按日本《教訓抄》的記載，此舞曲是奉日本仁明（NINMYŌ 810—850）天皇之命，在日本承和年間（834—848），

5 見《述稿》上册，頁49。

6 上並見《新編》，頁IV。

7 《雅樂界》第52號。小野雅樂會，1975年。

8 見《中國戲劇史長編》，頁40（人民文學出版社，1960年1月，北京）。

由大戶真繩 (ŌTO No Manawa) 和大戶清上 (ŌTO No Kiyogami) 所作。⁹ 作者既是日人，其所譜的樂曲自與唐代中土的音樂有別了。

此外日本雅樂在日本平安時代 (794—1192) 的中期已經開始出現強烈的「和風化 (日本化)」的傾向。雖然有這樣一種可能的說法，認為日本雅樂中所謂「古樂」，是「林邑樂」(胡樂的一個系統，見下文) 或唐朝的胡樂之中，按原來形式傳至日本的舞樂的部分。¹⁰ 但經過長期傳授，這一部分也難保證沒有改動。因此以現在日本雅樂推斷中國唐代音樂，誤差程度應該不小。

三

現在研究一下《古樂亂聲》的名稱。《古樂亂聲》並未見於我國古代的記載，因此可能為日本自製的漢語詞。至於讀音，似乎也難以借此來鑒定《古樂亂聲》的屬性。日語之中，漢字的讀音有幾個系統，而雅樂的名稱大多唸「漢音」(除「訓讀」外)。《古樂亂聲》也是用「漢音」讀的(日語羅馬拼音作 KOGAKURANZYŌ)。雖然「漢音」大約是唐時傳去日本的長安方音(但有很大程度的日本化)，卻和唐代的詞彙沒有必然關係，不少日本自製的漢語詞，都用「漢音」來唸。因此讀音不足成爲一個證據。

單從「亂聲」的讀音來看，舊式假名寫作「らんじゃう」(即らんじょう，羅馬拼音作 RANZYŌ)，現存日本雅樂中七種「亂聲」都是這樣讀音，而它們所屬的樂種並不相同，也就是它們的來源各有不同，如《安摩亂聲》屬「林邑樂」，《高麗亂聲》屬「高麗樂」。從「亂聲」的讀音，以及來源，也沒有辦法證明《古樂亂聲》或者所謂「亂聲」的手法本爲我國古代所有。

附帶說明一下，田邊尚雄所說的「亂聲有數種」，其意並不是如《述稿》解釋爲「多聲部二重、三重卡農，可見唐代音樂中亂聲的方法不止一種」，¹¹ 而是指下列七種「亂聲」：《安摩亂聲》、《古樂亂聲》、《高麗亂聲》、《新樂亂聲》、《陵王亂序 (陵王亂聲)》，以及「舞樂」和「高麗樂」的兩種《小亂聲》。

四

至於《古樂亂聲》的「古樂」的意思，張世彬認爲是指中國上古音樂之意。

9 日本《教訓抄》卷4：「(《胡飲酒》)或書云：承和年中奉勅，舞者，大戶真繩作之；樂者，大戶清上作之。」(《續羣書類叢》第19輯上，頁237。續羣書類叢完成會，1977年8月訂正第3版第5次印刷，東京)。岸邊成雄(KISHIBE Sigeo 1912—)亦主張日本雅樂《胡飲酒》是日本人創作的，見《雅樂の源流》，頁16(《雅樂》，平凡社，1970年2月，東京)。

10 同註9，《雅樂の源流》，頁17。

11 同註1，上册，頁50。

其實，這是一種極不準確的說法。「古樂」從字面上可視為「新樂」的相反，但日本雅樂中，「古樂」、「新樂」並不是表示樂曲年代的早晚，這是現代研究日本雅樂的一個基本概念。還有，在日本奈良時代（710—784）或平安時代初期傳到日本的樂曲，也就是最早渡日的樂曲，除「林邑樂」和胡樂系統的樂曲，都不屬「古樂」，而算入「新樂」。可見「古樂」、「新樂」也不是指傳入日本先後的區別。

到底「古樂」、「新樂」的含意是甚麼？現在還沒有定說。而日本雅樂中的「古樂」絕大部分是屬「林邑樂」和胡樂，因此「古樂」可能指胡樂。¹²然而，所謂「古樂」是「林邑樂」或唐樂中的胡樂按原來形式傳至日本的部分，這種說法，實際上還是有問題的，如上述的《胡飲酒》是屬「古樂」，但舞曲都由日本自製。又如現在屬「古樂」的《安摩》，本來是「天竺樂」，後來失傳，而在承和年間，大戶清上奉命而作，雖然日本古代記載稱《安摩》「更非新製，改直其詞許也」，不過已與舊有的不同了。¹³

但日本自製和胡樂並不矛盾。即雖為日本自製，但可能是按照胡樂的旋律、結構，以至程式去創作。因此把「古樂」考慮為胡樂，似乎是最合適的了。

五

日本雅樂的《古樂亂聲》又名《林邑亂聲》，也就是說《古樂亂聲》和「林邑樂」關係很大。這裏要說明一下，中國和日本的「林邑樂」所指並不一樣。唐代的「林邑樂」是指扶南本土的音樂。《唐會要》卷33：

扶南、天竺二國樂：隋代全用天竺，列於樂部，不用扶南，因煬帝平林邑國，獲扶南工人及其匏琴，樸陋不可用。但以「天竺樂」轉寫其聲。¹⁴

唐代的「林邑樂」雖用「天竺樂」轉寫記錄，但兩者分別很清楚。¹⁵而日本的「林邑樂」則是指由林邑僧人佛哲傳與日本的樂曲，見日本《元亨釋書》：

釋佛哲，林邑國人也，……本朝樂部中有《菩薩》、《撥頭》，及「林邑樂」者，哲之所傳也。¹⁶

12 日語之中，「古樂」和「胡樂」的讀音完全相同，這也可作為「古樂」即胡樂的一個證據。

13 見註9，《教訓抄》卷2，頁194：「（《安摩》）此曲承和御門の御時，奉勅，大戶清上作之。古記云：此曲天竺の樂也，此朝へ渡る，次第不見之，而を承和御時，大戶清上奉勅作曰。古老語：更非新製改直其詞許也。」

14 影北京圖書館舊抄本，無頁碼。

15 按：唐代沒有設「林邑樂」，而有「扶南樂」，亦可證日本的「林邑樂」，是一個特別名稱。

16 《元亨釋書》卷，頁185（《大日本佛教全書》本，佛書刊行會，1913年2月，東京）。

而日本的「林邑樂」實際上是「天竺樂」，從日本的樂人把林邑誤以為天竺的國名即可證明這一點，如《教訓抄》解釋《林邑亂聲》說：

《林邑亂聲》：林邑為天竺之名也。此「亂聲」與《古樂亂聲》同詞，惟於四部樂屋片取時，呼之為「林邑」也，……此「亂聲」見於舞《菩薩》、《迦樓頻》、《撥頭》、《陪臚》，以此皆為婆羅門僧正自天竺渡來，謂林邑乃天竺國也，於「內傳」詳委可尋。¹⁷

可見現在使用《古樂亂聲》的舞樂，如《撥頭》、《胡飲酒》、《迦陵頻》都屬日本雅樂的「林邑樂」，它們的名稱可能和唐代的西域歌樂有些相似，但在日本雅樂實際是屬「天竺樂」系統，而且傳入日本的途徑，也和其他雅樂不同。至於上面曾提到的《蘇莫者（蘇幕遮）》，據《續一切經音義》云：

……《蘇莫遮》，胡語也，正之《颯麼遮》。此云戲也，出龜茲國，至今由有此曲，即《大面》、《撥頭》之類是也。¹⁸

但《唐代長安與西域文明》一文考證：

……所謂《蘇莫遮》之乞寒胡戲，原本出於伊蘭，傳至印度以及龜茲；中國之乞寒戲當又由龜茲傳來也。¹⁹

可知中國的《蘇莫遮》又本源於伊朗（蘭）。不過，日本的《蘇莫者》又與中國文獻記載不同，任二北（1897—）早就指出這個問題，這裏再可補充一個證據，²⁰就是《教訓抄》明指日本雅樂的《蘇莫者》是「天竺樂」。²¹因此田邊尚雄所謂「西域地方傳來的樂曲」的那幾首，實際全是「天竺樂」，非由西域傳至我國，再傳到日本的。

六

《述稿》大約受到《律學會通》的觀點影響，²²提出：

17 見註9·《教訓抄》卷1，頁192。按：原文為和漢混合文，此處略有譯改。

18 《續一切經音義》卷1，頁4（無錫丁氏藏板本）。

19 三聯書店，1957年4月，北京，頁74。

20 如《教坊記箋訂》頁109：「日本所傳之《蘇莫者》，舞裝為蓑衣、假面、執桴、舞者僅二人，又有答舞，與中國《蘇幕遮》之體制大殊，難云一曲」（中華書局，1962年7月，北京）。

21 見註9《教訓抄》卷4，頁245：「（《蘇莫者》）或僧云：《蘇莫者》の事は，《六波羅密經》具説たり，佛世界曲なり，非此朝事正申き。以是案之：樂か『天竺樂』にて待を。……舞は山神の曲更名うたかいなし。可尋」如果是這樣的話，唐朝的《蘇幕遮》是伊蘭的舞曲，而日本的則為「天竺樂」。

22 見《律學會通》卷4，頁410（科學出版社，1964年12月，北京）。

……中國上古俗樂所用的方法和形式傳到西域去，是極有可能的。是以當胡樂混合印度樂而入中國時，它已含有上古俗樂的根據。

又認為「在地理上中國音樂傳到西域亦較印度傳來為易」。²³張氏的意見也就是說，西域音樂受到中國和印度兩個不同系統影響很大，而中國上古俗樂對西域樂曲有一定影響，甚至大於印度音樂的影響。

這種說法只不過為屬於胡樂的《古樂亂聲》找出源於中國上古俗樂的根據。平心而論，這只是個可能的說法，《述稿》也沒有拿出證據來。如果再考慮一下上述的《古樂亂聲》與「天竺樂」的關係，這個根據也更顯得毫無意義。

我國上古俗樂和印度樂的關係是怎樣的呢？按照《述稿》的邏輯推理，中國上古俗樂和印度樂是兩個系統，中國上古俗樂傳去印度較難，所謂中國上古俗樂所用的方法和形式出現在西域音樂裏，但不在印度樂裏出現。如果是這樣的話，使用地方只限於「林邑樂」和「天竺樂」（兩者均為印度樂）的《古樂亂聲（林邑亂聲）》，就和《述稿》提出的中國上古俗樂傳往西域，再輸回唐樂的說法相矛盾，因為日本雅樂的「林邑樂」根本與西域無直接關係。可見《述稿》的推測不足支持它的說法。

退一步來說，如果《古樂亂聲》是出自西域，原文一定不是漢語，是翻譯名詞。因此「古樂」是否指中國上古俗樂，是頗有問題的，故不從實際出發，光在名稱來考究「古樂」的源起，就只會離開問題的核心越加遠了。

七

上面提到的七種現存於日本雅樂的「亂聲」，如果就結構形式來說，兩種《小亂聲》可以歸作一類，都是用自由節拍的笛獨奏曲，伴奏的打擊樂器，只在旋律的關鍵地方，隨意適當地敲打。

其他五者都是笛的合奏曲，演奏形式基本相同，不過如果再嚴格來說，可以把《陵王亂序》分出來，就是《陵王亂序》是用「追吹」的方法演奏，而其他用「退吹」的方法。

「退吹」是由主奏者（音頭）把該曲開始的部分獨奏吹出，接着是自由節拍的輪奏，見譜 1。而「追吹」是節奏性的輪奏，見譜 2。不過，現在一般人都把「退吹」歸入了「追吹」一類。

用「退吹」手法的四首「亂聲」，從結構來看並沒有很大分別，只是《新樂亂聲》較長，結構較複雜一點，樂句較多而已，在《五線譜による雅樂總譜》有詳細的結構

23 上並見《述稿》（同註 1，上册，頁 48）。

表，²⁴這裏不擬贅述。

幾首來源並不相同的「亂聲」，在結構形式上的相同，也可以證明這種「亂聲」的手法是普遍存在於很多樂種之中，由此可見《古樂亂聲》只是屬於「古樂」的「亂聲」，並沒有特別含意。

八

現在試討論一下日本雅樂的「亂聲」是否跟曲終舞罷（退場）有關。在這裏先補充一點，就是中國古代音樂中的「亂」並不一定是曲終的部分，不過一般人都認為「亂」是處於篇末，甚至張氏也抱這種觀點。關於中國的「亂」是否篇末之意，詳細的考證將另文發表，²⁵現在只舉個簡單例子說明一下，如《述稿》也引過的《國語》一節：²⁶

昔正考父校商之名頌十二篇於周太師，以《那》為首，其輯之亂曰：「自古在昔，先民有作，溫恭朝夕，執事有恪。」²⁷

這四句固然不是《那》的最後的部分，²⁸而「以《那》為首」的話，那麼《那》整個是首章，更不是終篇。可證「亂」跟終結沒有必然的關係。

日本雅樂的「亂聲」是怎樣？表1是把日本雅樂出現「亂聲」的地方全部列出來。從表中可以知道在進場和退場都用「亂聲」，而進場比退場使用得更多。因此日本雅樂「亂聲」和終結也沒有必然的關係。因此用終結的意義來考慮日本雅樂的「亂聲」和中國的「亂」的關係，也是沒有意義的。

進一步來看，日本雅樂的習慣（或者程式），是經常把「亂聲」放在樂曲的最前面，如《教訓抄》引「古記」說：凡欲樂發之時，先反復為「亂聲」可也。²⁹可見「亂聲」在日本雅樂之中絕不代表終結的意義。

雖然《新編》指出，用「亂聲」相同的「退吹」的演奏方法的日本雅樂「入調」，只限在退場的樂曲，³⁰但也對上述張氏的見解沒有幫助。「入調」是「調子」的一種，直接和「亂聲」無干，而且「調子」是「退吹」的自由節拍的樂曲，同用於舞樂進場和退場，因此只着眼於退場，似是以部分代替了全體。

24 カワイ樂譜（出版社），頁44，1972年3月，東京。

25 見拙稿《楚辭亂辭考辯》的第2及第6部分（未刊）。

26 同註1。上册，頁48。

27 《國語》卷5《魯語》，頁216（上海古籍出版社，1978年3月，上海）。

28 見《毛詩正義》卷20，下有：「顧于丞嘗，湯孫之將」（嘉慶20〔1815〕年江西南昌府學開雕本。卷20之3，頁6。）。

29 同註9，《教訓抄》卷1，頁191。按：原文為和漢混合文，略有譯改。

30 同註2，頁IV。

至於為甚麼要用這樣「退吹」的形式，作為出入場的音樂，增本喜久子(MASUMOTO Kikuko 1937—)認為可能由於旋律不斷循環(輪奏)，因此在旋律之中任何地方停止都沒有不自然的感覺。³¹也就是說，進場時，當應出場的舞人都站到適當位置時，就可以立即由主奏者(音頭)吹出「吹止句」，把出場的樂段結束；同樣，退場也是這樣，當退場舞人都退出時，就可以把樂段結束。

九

從上面各點來看，日本雅樂的《古樂亂聲》之類的「亂聲」，很難說是出於我國上古俗樂，因此實在不用再證明它與《呂氏春秋》所說的有何關係。不過為了把問題再弄清楚一點，茲引錄《呂氏春秋·侈樂》篇一段文字並加討論如下：³²

夏桀殷紂作為侈樂、大鼓、鐘磬、管簫之音，以鉅以美，以衆為觀；倣詭殊瑰，耳所未嘗聞，目所未嘗見。務以相過，不用度量。宋之衰也，作為千鐘；齊之衰也，作為大呂；楚之衰也，作為巫音。³³

其中「務以相過」二句，《述稿》的解釋是：

「務以相過，不用度量」，這兩句指出「侈樂」本身的特點，證明它不是齊奏，而是合奏。因為各樂器的演奏，必是獨立而相互競爭的，然後可說是「務以相過」；而又以相互競爭之故，意致用到律外音，然後可說是「不用度量」。³⁴

先不考慮這個解釋是否正確，而看看是否合適於日本雅樂的「亂聲」。上面提到日本雅樂的「亂聲」有三種形式，其中有獨奏和合奏。獨奏的「亂聲」根本不可能出現張氏的「務以相過」的形式。而合奏的「亂聲」，不論是「追吹」和「退吹」，都是有次序地追逐吹奏，而不是互相競爭。而且《陵王亂序》更是有明顯的節奏，因此《述稿》的解釋沒法與實際的日本雅樂相合。

而《呂氏春秋》的原意似不一定指演奏方法，可能指桀紂作樂「以鉅為美，以衆為觀」，不依照制度，力求超過別人的侈大。《侈樂》的下一篇是《適音》，可以說「適音」是針對「侈樂」而言，那裏說：

31 見《雅樂——傳統音樂への新しいアプローチ》，頁195（音樂之友社，1979年2月第4次印刷，東京）。

32 關於對蔣驥的意見，不擬在這裏討論，另寫在拙稿《楚辭亂辭考辯》第6部分（未刊）。

33 《呂氏春秋》卷5，頁5（《四部叢刊》本）。

34 同註1，上册，頁44。

何謂適衷？音之適也。何謂衷？大不出鈞，重不過石，小大輕重之衷也；黃鐘之宮，音之本也，清濁之衷也。³⁵

可見「侈樂」是指「以鉅為美」、「千鐘」、「大呂」而言，³⁶不一定針對演奏形式，因此「務以相過」是批評桀紂互相競逐侈奢。

可以說《述稿》對《侈樂》的解釋既不能與日本雅樂的「亂聲」相符，更可能誤解原意。

十

再退一步來說，就算《古樂亂聲》的形式是從唐朝傳到日本，但這不是唐樂中唯一的「亂聲」，實際上至少存在另一種「亂聲」。下面試探討一下。

六朝的文學作品中，如謝惠連（397—433）《雪賦》和顏延之（385—456）《楮白馬賦》等都有「亂辭」，³⁷不過這些作品模擬成分很高，沒有太大的意義。而樂府曲之中，帶有「亂辭」的有《病婦行》、《孤兒行》，同屬《相和歌》的「瑟調」歌曲。³⁸「瑟調」是「清商三調」之一。

據《隋書·音樂志》說開皇（589）年「于太常置清商署」，³⁹又說大業（605—616）中定「清樂」，所謂「清樂其始即清商三調也，並漢來舊曲」。⁴⁰如果這些記載是正確的話，樂府的「亂聲」一直流傳至隋唐。不過現存的《病婦行》、《孤兒行》都是有字無譜，不能考查實際音樂情況。

而按唐抄本《碣石調幽蘭》譜後所錄，「瑟調曲」有《廣陵止息》，⁴¹當即《廣陵散》。⁴²據考證《神奇秘譜》所傳的《廣陵散》，可信為隋唐的琴譜。⁴³而《廣陵散》

35 同註33，頁7。

36 這裏沒有把「巫音」寫進去，因為問題比較難說得清，竊以為「巫音」可能指一種音樂，或音樂形式，而與演奏形式沒有直接關係。

37 見《文選》卷13及卷14，頁194及203（中華書局，1977年11月，北京）。

38 見《樂府詩集》卷38，頁566《相和歌辭》13「瑟調曲」3（中華書局，1979年11月，北京）。《樂府詩集》中，除「瑟調曲」外，曹植（192—232）的《靈芝篇》（同上，頁744）及《孟冬篇》（同上，頁776），都有「亂辭」，但不屬「清商樂」，這裏不擬討論。

39 《隋書》卷15，頁349，《音樂》下：「開皇九年平陳，獲宋齊舊樂，詔於太常置清商署，以管之。」（中華書局，1973年8月，北京）

40 同註39。頁377。

41 見《碣石調幽蘭》譜後附錄：「瑟調：《廣陵止息》、《楚妃嘆》。」（《叢書集成》本，頁25，商務印書館，1936年12月，上海）

42 按：《廣陵散》和《止息》本為二曲，後合為一曲，請參閱《廣陵散考》的有關部分（《嵇康集校註》，頁453，人民文學出版社，1962年7月，北京）。

43 《神奇秘譜》見《琴曲集成》第1輯上冊，頁79（中華書局，1963年10月，北京）。關於《神奇秘譜》本《廣陵散》，請參閱《廣陵散考》（同註42，頁465），及《述稿》有關部分（同註1，下冊，頁431及438）。

有「亂聲」，因此可通過它考察保有至隋唐的「清商樂」的「亂聲」。

張世彬曾據《神奇秘譜》，把《廣陵散》打成簡譜，刊在《述稿》下冊，⁴⁴但沒有用《古樂亂聲》的形式來處理，況且這是獨奏琴曲，也不可能有「退吹」的形式，由此可見《廣陵散》的「亂聲」是有別於日本雅樂的。

《「衝冠怒亦深」——談琴曲〈廣陵散〉》一文已對《廣陵散》全曲作了很詳細分析，⁴⁵現在在該文的基礎上再談一下。《廣陵散》的「亂聲」分10拍（段），每拍結束，以及一些較長的拍的中部，都出現所謂「亂聲」的主旋律的後半部分，如「亂聲」最一拍《峻迹》的中部的「（泛音） $\dot{\text{G}}\dot{\text{G}}\dot{\text{A}}\dot{\text{B}}\dot{\text{C}}\dot{\text{D}}\dot{\text{E}}\dot{\text{F}}\dot{\text{G}}$ 」，和結束的「（泛音） $\dot{\text{G}}\dot{\text{G}}\dot{\text{A}}\dot{\text{B}}\dot{\text{C}}\dot{\text{D}}\dot{\text{E}}\dot{\text{F}}\dot{\text{G}}$ 」。而「亂聲」的主旋律的另一部分，除其中一拍《氣衝》的中部外，都出現在主旋律的後半部分的前面，不過這個部分多以省略和屬音的形式表現。另一方面《廣陵散》的非「亂聲」的部分，即「正聲」的部分，⁴⁶也有一個主旋律，但並沒有出現在每拍中，並經常以變化了的形式出現。不像「亂聲」的主旋律，特別是後半部分，那樣整齊。從整首樂曲來看，「正聲」較自由抒情的部分，到了「亂聲」時，則把前者加以整理，出現一個整齊的形式，而與「正聲」明顯不同。《廣陵散》的「正聲」、「亂聲」的差異，某種程度證明了「亂，理也」的解釋，⁴⁷是反映了一定的事實。也就是說「亂聲」不是「雜亂」，也不是「務以相過」。

按張永《元嘉正聲技錄》稱《廣陵散》又屬「楚調」，⁴⁸雖然這種「楚調」似與楚辭沒有直接關係，但「清商樂」是繼承秦漢以來漢族音樂。而日本雅樂的「亂聲」只出現在「清商樂」以外的音樂。因此就算唐代並存兩種「亂聲」，還是採用《廣陵散》的「亂聲」的形式，去考慮我國古代的「亂聲」，也許較為合適了吧。

1980年10月初稿

1981年3月再訂

44 同註1，下冊，頁440至頁450。

45 刊於《音樂論叢》第二輯，頁162—173（人民音樂出版社，1979年3月，北京）。

46 本文把《開指》、《小序》、《大序》、《後序》都不算入《廣陵散》本曲之中。

47 「亂，理也。」見王逸《楚辭章句》卷1，頁20（《楚辭》，《叢書集成》本，商務印書館，1960年5月補印，上海）。按：作者與王逸的意見並不相同，此處僅借來說明。

48 見《樂府詩集》引（同註38，頁599）。《也談「楚聲」調式問題》一文認為：「《廣陵散》既為瑟調又為楚調，就是因為在楚調中彈瑟調的緣故。從傳統來看，這種「借調」或「寄調」的辦法，是漢魏時期相和歌所普遍採用的。」（《文藝研究》1980年第2期，頁81，1980年4月）此亦可備一說。

表一 現代日本雅樂中使用「亂聲」的地方

A、左方舞曲

調名	舞曲名	進場時樂曲	舞曲中	退場時樂曲
	振 鉦	小亂聲、新樂亂聲、高麗亂聲		
壹越調	迦陵頻	林邑亂聲		
	陵 王	小亂聲、亂序	亂 序	亂序
	胡飲酒	林邑亂聲		
	安 摩	亂序	亂 序	亂序
	二の舞	亂序	亂 序	亂序
盤涉調	蘇莫者	古樂亂聲		
太食調	散 手	新樂亂聲		新樂亂聲
	還城樂	小亂聲、亂序		亂序
	撥 頭	林邑亂聲		

B、右方舞曲

調名	舞曲名	進場前的樂曲	進場時樂曲	退場時樂曲
高麗壹越調	賁 德	高麗小亂聲	高麗亂聲	
	胡 蝶	高麗小亂聲	高麗亂聲	
	八 仙	高麗小亂聲	高麗亂聲	
	納曾利	高麗小亂聲		
	新鞞鞞	高麗小亂聲	高麗亂聲	
高麗平調	林 歌	高麗小亂聲	高麗亂聲	
唐樂太食調	還城樂	小亂聲	亂序	亂序
	撥頭		林邑亂聲	

△改錄自《雅樂》的《雅樂曲の作法》（同註9，頁102-128）

香港中文大學中國文化研究所
版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

「新樂乱声」

横笛1
チイルリリヤリクア・タアハリイラ・クアハハハルラルララ・
六由丁中丁タタタ中タタ上タ上タ上

横笛2

横笛3
(第四奏者以下略)

箏鼓
太鼓

横笛1
クアハリイヤラクアハ・トタラアハハルラルラアル・トヲラ・ etc.
タ中丁中タ五アハ・トタラ五ハハハルラルラアル・トヲラ五

横笛2 etc.

横笛3 etc.

箏鼓
太鼓 etc.

譜1 採自增本喜久子《雅樂——傳統音樂への新しいアプローチ》（同註31・頁192）

香港中文大學中國文化研究所
版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

香港中文大學中國文化研究所
版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

< 陵王乱序 >
オ一段

横笛1
ト ラ ラ . タ ア 引 ア 引 . ア 引 ロ ラ 引 .
六 十 十 六

横笛2

横笛3

鉦鼓
羯鼓 (鼙鼓)
大鼓

横笛1
ト ラ 引 ラ リ . イ 引 ラ . ア 引 ア 引 ア 引 etc.
六 七 十

横笛2 etc.

横笛3 etc.

鉦鼓
羯鼓 (鼙鼓)
大鼓

譜2 採自増本喜久子《雅樂——傳統音樂への新しいアプローチ》（同註31・頁207）

版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

On *Ranzyō* 亂聲 *in *Nihon Gagaku* 日本雅樂
with Some Notes on *Luan-sheng* 亂聲 *from
Ch'ing-shang-yüeh 清商樂 of China

Huang Yao-Kun

(A Summary)

Ranzyō, 亂聲 is a kind of musical performance in *Nihon Gagaku* (Japanese court music). These two Chinese characters, i.e. 亂聲 (*luan-sheng*), is also used in ancient Chinese music and literature. Many people thought that these two kinds of music were quite similar in structure. For instance, Chang Shih-pin 張世彬 suggested that *Ranzyō*, like *Luan-sheng*, was a kind of canon as well; besides, he also stated *Kogakuranzyō* 古樂亂聲, a kind of *Ranzyō*, might have originated from ancient Chinese music. However, a brief survey of *Nihon Gagaku* shows that his statement may be misleading. Through a study of phonetic annotation and the meanings of *Kogakuranzyō* and *Rinyūgaku* 林邑樂, it is found that *Ranzyō* bears no direct relationship to ancient Chinese music. Further, when the musical form of *Ranzyō* was analysed and specifically compared with the records of *Luan-sheng* in Chinese literature, further evidences is found to support the conclusion that *Ranzyō* and *Luan-sheng* are totally different types of music. This paper includes at its very end an illustration of *Luan-sheng* in ancient Chinese music through the musical analyses of both *Chêng-sheng* 正聲 and *Luan-sheng* of *Kuang-ling-san* 廣陵散 — a piece of ch'in music 琴曲 from *Ch'ing-shang-yüeh* 清商樂.

*Note that the Japanese *Ranzyō* and the Chinese *Luan-sheng* share the same Chinese Characters: 亂聲.

182



版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印



版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印