

## 北宋雅樂的樂隊編成

松浦晶子\*

本論文的目的，是解釋北宋雅樂的樂隊編成。北宋初期，雅樂樂隊在唐、五代樂隊的基礎上編成。隨後，北宋王朝就以復興和繼承唐、五代樂隊為目標，持續努力著。在樂隊編成的樂器數量逐漸擴大其規模之際，其中，琴的總數達到最大。其理由除了琴最受喜愛之外，還與時人相當重視「聖數」的思想有關。這種思想產生於仁宗時代，並適用在琴弦方面。進而，此一思想在徽宗時代得到繼承，且一適用於琴的總數，樂隊也就達到了最大規模。從而，它表現了宇宙的調和，並成功地向聽眾說明了禮樂思想的理念。根據以上所論，筆者認為可以將北宋雅樂的樂隊編成區分為三個時期。此即，復興、繼承唐五代的北宋初期，以及產生北宋特有思想的仁宗時代，還有進一步發展其思想的徽宗時代。其中，特別是先行研究相對忽略掉的仁宗時代，是今後的研究必須深入探討之處。

關鍵詞：宮廷音樂、北宋雅樂、大晟樂、禮樂、樂隊編成、宮懸

---

\* 日本上智大学大学院文学研究科史学専攻博士後期課程。

## 一、前言

現在的日本存在著所謂「雅樂」這種音樂類別。這是日本宮廷自古以來積極吸收亞洲各國的音樂後，一直保存迄今的音樂。其內容包含日本、中國、朝鮮與越南等亞洲各地的音樂，充滿豐富的國際性色彩。在當時只有上流階級才能接觸，如今則是連一般民間人士也能夠親近。例如，在各地組成的愛好會、學校社團活動中經常演奏，又如宮內廳也會定期舉辦雅樂演奏會，藉以向國民推廣、宣傳。雅樂作為亞洲歷史傳承已久的音樂，至今仍然得到日本人的尊敬。

而構成日本雅樂基礎的，毫無疑問正是中國的宮廷音樂。中國宮廷過去曾經接納了亞洲各國豐富的音樂，同時整理其自國的音樂，從而創造出相當優秀的音樂文化。日本積極地引入了那樣的音樂文化。這種在中國已然消失的音樂，迄今在日本仍時而被忠實地保護著，時而又被加以改造、以求進步，直到現在仍繼續演奏著。因此，研究中國宮廷音樂的歷史，實與理解日本雅樂的本質密切相關。同時，研究日本雅樂的歷史，並且直接去感受現代所繼承的舞蹈和音色，又是對那已然消亡的中國宮廷音樂，提供了解明的線索。

筆者經常感覺日中兩國的比較研究是有其必要性的，儘管如此，遺憾的是在日本對於中國宮廷音樂的研究相當稀少，迄今猶未能到達那個階段。因此，筆者將以宮廷音樂最為繁盛的唐宋時代為中心，著手展開研究。本文限於篇幅，只能以北宋雅樂為焦點進行討論，此外也因才疏學淺，致使考察有不夠充分之處，幸盼讀者不畏忌憚，不吝惠賜指正。<sup>1</sup>

## 二、研究目的

眾所周知，中國宮廷音樂是在儒教「禮樂思想」影響下所製作的產物。禮樂思想的目的，是藉著舉行正確的禮儀和音樂，使天地社會達到秩序與

---

<sup>1</sup> 本稿是拙文(〈五代から北宋雅樂の樂隊編成〉，《上智史學》57(2012)：85-105)的改定版。

調和的狀態。其中，正是以「盡善盡美」的音樂作為理想。不知何時起，它被稱作「雅樂」，在宮廷中最受重視，且主要在祭祀與儀式中演奏。

回顧雅樂的歷史，可以認為唐宋時代正是其興盛期。說到唐朝，從西域傳入的「胡樂」這種新音樂席捲了宮廷，此點已廣為人知；另一方面，唐初製作的「大唐雅樂」以及「十二和之樂」，還有玄宗時期制定的「十五和之樂」，以上構成了和胡樂區別的樂曲。經過五代的戰亂以至北宋成立，自國初起就以唐朝雅樂為理想，致力於其復興。再者，又從各地招集「知音之士」，漸次有各式各樣的人加入議論。其議論的內容涉及樂律，以及樂器的種類、數量、修飾、演奏方法等多種面向，使得雅樂制度逐漸變得完備起來。此一成果也為後來的王朝所繼承，甚至影響到了外國。現在韓國的「宗廟祭禮樂」正是起源於北宋的雅樂。<sup>2</sup>

亦即，北宋雅樂可以說是構成中國、韓國雅樂制度的基礎。然而，北宋雅樂的地位直到最近仍相當低落。為何如此呢？這是因為，北宋時期由形形色色的人們參與製作的雅樂，歷經多次改訂的結果，始終仍無法訂出明確的基準。《宋史》〈樂志〉開頭也稱「無一定不易之論」、「尤為荒唐」，因此後世無法獲得好評，也是可以理解的。先行研究中，可以楊蔭瀏的研究為代表：「它們同樣受著復古思想的支配，同樣專以服務於宮廷雅樂為目的；從而脫離時代，脫離人民。」<sup>3</sup>此種「復古論」作為主流，北宋雅樂遂成為批判的對象。因此，北宋雅樂的研究長期以來未能受到重視，僅停留在樂律等片面性研究的層次。

最近，此種「復古」的姿勢受到批判，產生了「復興」的修正性評價。<sup>4</sup>而

<sup>2</sup> 《宋史》(北京：中華書局，1977)，卷129，〈樂四〉：「中書省言，高麗，賜雅樂，乞習教聲律、大晟府撰樂譜辭。詔許教習，仍賜樂譜」，又《高麗史》，卷70，〈樂一〉：「王字之還自宋，徽宗詔曰，三代以還，禮廢樂毀，朕若稽古，述而明之。……雖疆殊壤絕，同底大和，不其美歟。今賜大晟雅樂」。從北宋與高麗這兩條史料中，可見到徽宗時期製作的雅樂即大晟樂，曾頒賜給高麗的紀錄。這大約是西元1116年左右的事。現在仍持續的韓國宗廟祭禮樂，雖是以朝鮮王朝第四代世宗時新作的「保太平」、「定大業」作為樂舞的中心，但在樂器的編成與演奏方法等方面，北宋雅樂的影響依然殘留至今。

<sup>3</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》上冊(北京：人民音樂出版社，1981)，389。

<sup>4</sup> 張麗，〈宋代樂隊編制研究〉(開封：河南大學研究生碩士學位論文，2001)，6。

像樂隊編成、音樂機構、樂官制度、音樂史料等，開始看到研究對象的範圍變得更加廣闊。但是，這些研究也仍處在起步階段，而且時代十分集中於徽宗一朝，成果可說並不充分。北宋雅樂到底是「復古」抑或是「復興」？現在並非能夠做出評價的階段。在進行評價之前，更加深化這些研究內容，並從多種角度出發以解釋北宋雅樂，這應該是有必要的。

在此，本文將於諸多論點之中，特別注目樂隊編成的問題。本來，由於「音樂無法留下來」的性質，有關雅樂的音色、音量、緩急、演奏時間等，以及有關雅樂的演奏風景，今天都已無從得知。於此成為重要線索的，是樂器的種類、數量等等，在史料中具體殘存下來的樂隊編成。楊蔭瀏曾復原了徽宗政和三年(1113)的宮懸和登歌編成，<sup>5</sup>藉此我們可以窺見樂隊編成的樣貌，不過，日、中幾篇論文雖舉出其編成圖，<sup>6</sup>但楊蔭瀏並未在此基礎上進一步展開討論。最近，康瑞軍批判了楊蔭瀏「復古」的姿勢及其編成圖復原方法的同時，進行了樂隊編成的研究。<sup>7</sup>據其研究可知，北宋雅樂樂隊以同類絃樂器等為中心擴大了規模，並且加強了審美習慣和禮儀教化上的編成。但是，從太祖朝到徽宗朝這段期間似乎沒有做出充分的考察。在此，本文希望將各時期樂隊編成的狀況再次確定下來。

而在許多祭祀與儀式之中，到底應該關注何者的樂隊編成？這首先成了問題。本文擬將範圍限定在「皇帝親祭」中的宗廟(亦稱太廟)與南郊上。有關唐代為止的祭祀運用有金子修一，宋代則有梅原郁的先行研究。整理這些成果後可知，王朝所應執行的各種祭祀，一方面是以「有司攝事」——即由皇帝代理人來執行祭祀，此外，也有整合各種祭祀，每3年1度由皇帝親祭的大規模形式。北宋繼承了始於唐代後半期的「太清宮—宗廟—南郊」親祭形式，採取「景靈宮—宗廟—南郊」的形式，而這每三年舉辦一

<sup>5</sup> 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，上冊，398-400。

<sup>6</sup> 村越貴代美，《北宋末の詞と雅樂》(東京：慶應義塾大學出版會，2004)。林萃青，〈宋徽宗的大晟樂：中國皇權、官權和宮廷禮樂文化的一場表演〉，收入洛秦主編，《宋代音樂史論文集：理論與描述》(上海：上海音樂學院出版社，2012)，395-452(英文原題名：“Huizong's *Dashengyue*, a Musical Performance of Emperorship and Officialdom,” in *Huizong and the Culture of Northern Song China*, edited by Patricia Ebrey and Maggie Brickford, Cambridge, MA: Harvard, 2006)。

<sup>7</sup> 康瑞軍，《宋代宮廷音樂制度研究》(上海：上海音樂學院出版社，2009)，177-199。

次的親祭活動，每次都會持續數日。移動時由軍隊與鼓吹樂隊伴隨，可達到足以使人自誇的兩萬人左右的壯盛規模，從而實現遠比唐代更為華麗的演出。<sup>8</sup>如此，由於皇帝親祭具有的重大影響力，使得史料中殘存許多親祭時樂隊編成的情報。另一方面，有司攝事自宋初以來，不是採用宮懸而是採用登歌的方式，持續了很長一段時間。和宮懸一併使用的提案，出現在元豐四年(1081)，但因其規模小，故並未留下太多情報。<sup>9</sup>

本文將把焦點放在這親祭時宗廟與南郊的樂隊編成，從而展開議論。

### 三、五代的宮懸、登歌

在論及北宋之前，首先簡單地觸及雅樂樂隊的內涵，以及北宋前身五代的情況。

首先，樂隊係由宮懸、登歌、二舞所構成。登歌或稱升歌，是置於宮殿、宗廟等「堂上」的樂隊，宮懸則是置於「堂下」的樂隊。二舞是由文舞、武舞所構成，亦即所謂「八佾舞」，其人數與形態大抵通整個北宋是固定的，故本稿中予以省略。

而如《周禮》「小胥」中所載「王宮縣，諸侯軒縣，卿、大夫判縣，士特縣」的，王、天子或皇帝所使用者，稱之宮縣。宮縣也稱宮懸，儘管北宋時也常稱之為宮架，但因本文橫跨數個時代，所以在此一律以宮懸稱之。又：

周天子宮縣，諸侯軒縣，大夫曲縣，士特縣。故孔子之堂，聞金石之音。魏絳之家，有鐘磬之聲。秦、漢之際，斯禮無聞。漢丞相田蚡，前庭羅鐘磬，置曲旃。光武又賜東海恭王鐘簾之樂。即漢世人

<sup>8</sup> 金子修一，《中国古代皇帝祭祀の研究》(東京：岩波書店，2006)。梅原郁，〈皇帝・祭祀・国都〉，收於中村賢二郎 編，《歴史のなかの都市》(東京：ミネルヴァ書房，1986)，287-307。

<sup>9</sup> 李燾，《續資治通鑑長編》(北京：中華書局，1995)(以下《長編》)，卷320，〈元豐四年十一月癸卯條〉：「方唐之盛日，有司攝事，樂並用宮縣。至德後，太常聲音之工散亡，凡郊廟有登歌而無宮架，後世因仍不改。所有郊廟有司攝事，樂伏請改用宮架十二虞」，7724。

臣，尚有金石。漢樂歌云，高張四縣，神來讌饗，謂宮縣也。<sup>10</sup>

如上，自古皆用鐘磬來演奏。所謂「金石」，即等同於鐘磬。金與石係樂器的素材，和其他的土、革、絲、木、匏、竹一併合稱為八音。其具有如下的作用：

金石以動之、絲竹以行之、詩以道之、歌以詠之、匏以宣之、瓦以贊之、革木以節之。<sup>11</sup>

回顧一下日本雅樂，能夠理解這種作用的也很多。例如，看看「越殿樂」這種管絃樂。當龍笛(橫笛)通透的音色進行音樂時，它與篳篥(縱笛)強力的音色匯合，構成一貫的旋律線。樂琵琶與樂箏，它賦予易流於冗長的旋律線以節奏，這相當於「絲竹以行之」。笙則以其多重、柔軟的音色包圍笛和琴的演奏，使氣氛高亢起來，這是「匏以宣之」。鞀鼓(小型的太鼓)以輕快的演奏打拍子，藉以引導各種樂器。樂太鼓(大型的太鼓)和鉦鼓(金屬製打擊樂器)按一定的間隔發出信號，以管理音樂的進行，在沒有「木」的情況下，這相當於「革木以節之」。日本雅樂雖因不使用鐘磬，而與當時的中國音樂屬於不同的種類，但若從上引史料來看，不也能看出其為東亞古典音樂一種「類型」的樣貌嗎？

總之，八音是完成各種樂曲時不可或缺的樂器，不過，若從表現宮懸規模者是以鐘磬作為單位這點來看的話，可以知道鐘磬是最受重視的。例如所謂的「宮懸二十簾」，就是宮懸以鐘和磬合計共有二十個的意思。各王朝雅樂的演奏，必定是以鐘磬為中心的宮懸和登歌來進行的。

接著看一下五代的樂隊。《舊五代史》載後梁、後唐時的情況：

洎唐季之亂，咸、鎬為墟。梁運雖興，英、莖掃地。莊宗起於朔野，經始霸圖，其所存者，不過邊部鄭聲而已，先王雅樂，殆將泯絕。當同光、天成之際，或有事清廟，或祈祀泰壇，雖篳篥猶施，而宮商孰辨。遂使磬囊、鼗武，入河、漢而不歸。湯濮、舜韶，混陵谷而俱失。<sup>12</sup>

<sup>10</sup> 《舊唐書》(北京：中華書局，1975)，卷29，〈音樂二〉，1079。

<sup>11</sup> 《國語》(上海：商務印書館，1919)，〈周語下〉。

<sup>12</sup> 《舊五代史》(北京：中華書局，1976)，卷144，〈樂志上〉，1923。

如上所記，可知雅樂因唐末戰亂遭致很大的損害。因此，即便於祭祀時設置鐘磬，演奏也十分困難。但是，同樣在《舊五代史》卷 144 裡頭，尚可窺見用於郊廟祭祀的樂舞，確實得到了整備。只不過後梁、後唐的紀錄太少，無法知道實際的情況。接著可以看到的是後晉天福五年(940)時冬至朝會的紀錄：

其年冬至，高祖會朝崇元殿，廷設宮縣，二舞在北，登歌在上。文舞郎八佾，六十有四人……禮畢，高祖大悅，賜祝金帛，羣臣左右覩者皆嗟歎之。然禮樂廢久，而制作簡繆，又繼以龜茲部霓裳法曲，參亂雅音，其樂工舞郎，多教坊伶人、百工商賈、州縣避役之人，又無老師良工教習。明年正旦，復奏于廷，而登歌發聲悲離煩慝，如薤露、虞殯之音，舞者行列進退，皆不應節，聞者皆悲憤。<sup>13</sup>

如上引。宮懸設於庭，二舞於其北，登歌於其上，是為雅樂樂隊的配置，又八佾舞也得到整備。另一方面，所謂「龜茲部霓裳法曲」指的是唐代的胡樂或者俗樂。也就是說，後晉雖然致力整備雅樂的形式，但其內容仍然採用了令唐人狂熱的胡俗樂。再者，後周也是：

時有太常博士殷盈孫，按周官考工記之文，鑄鑄鐘十二，編鐘二百四十。處士蕭承訓校定石磬，今之在懸者是也。雖有樂器之狀，殊無相應之和。逮乎朱梁、後唐，歷晉與漢，皆享國不遠，未暇及於禮樂。以至於十二鑄鐘，不問聲律宮商，但循環而擊，編鐘、編磬徒懸而已。絲、竹、匏、土，僅有七聲，作黃鍾之宮一調，亦不和備，其餘八十三調，於是乎泯絕，樂之缺壞，無甚於今。<sup>14</sup>

如此處所記，儘管仍保存著從唐代繼承下來的鐘磬，終究不過是「徒懸而已」的表面樣子而已。而從後周王朴所完成的「律準」來看，理應復歸八十四調，但也很難認為其立刻就能做出正確的演奏。也就是說，整理一下有關五代的宮懸、登歌，可知它是繼承了唐代的樂器、並且復活了雅樂形式的產物，但此時尚未達到能在祭祀中順利演奏的階段。

<sup>13</sup> 《新五代史》(北京：中華書局，1974)，卷55，〈崔祝傳〉，636。

<sup>14</sup> 《舊五代史》，卷145，〈樂志下〉，1938。

#### 四、北宋的宮懸、登歌

接下來，繼承了後周的北宋，其雅樂樂隊具有何種狀態呢？有關北宋初期的宮懸、登歌，在陳暘的《樂書》中有很簡潔的表現：

聖朝建隆初，脩復器服。四架、二舞、十二案之制，位置陳布，多仍唐舊。然承兵戰之餘，制度草創，故施於殿庭樂架二十格。乾德中，秘書監尹拙建言，宜增三十六簾。唐設工員頗多，今則至少。宜補其數，使無闕而已。於是詔定架工一百四十、登歌工二十五、樂簾三十六。<sup>15</sup>

如上，最初多因循唐代制度，北宋太祖建隆年間仍不過僅有四簾而已，其後則「施於殿庭樂架二十格」。所謂殿庭，指的是宮殿前的廣場，即演奏宮懸的場所。根據《長編》，建隆二年(961)正月時，曾在崇元殿舉行大朝會，並設置了宮懸。<sup>16</sup>因此，上文可以解釋成：在舉行大朝會等儀式時，殿庭中即會設置宮懸二十簾。再者，乾德年間時為了接近唐代的規模，將宮懸增加到了三十六簾。並定下了宮懸與登歌的人數。但是，這個樂隊到底是只用於大朝會等儀式呢？還是連宗廟、南郊之中也同樣使用呢？這點尚無法判明。<sup>17</sup>

其次的記事，是提及有關親祭時的南郊與宗廟之內容。但是，南郊之事稍嫌複雜：

有司言，準令，宗廟殿庭宮懸三十〔六〕虞、郊社二十虞、殿庭加

<sup>15</sup> 《樂書》(国立国会図書館デジタルコレクション：<http://dl.ndl.go.jp/>，東京：国立国会図書館)，卷114，「聖朝樂懸」。儘管日本擁有宋刊本《樂書》如此優秀的版本，然而一直以來，若非前往東京的國立國會圖書館，就無法看到。所幸，最近拜「國立國會圖書館數位典藏(digital collection) <http://dl.ndl.go.jp/>」之賜，使得任何人都可以在網路上自由瀏覽了。由於在中國和台灣尚有許多研究者不清楚此版本已在網路上公開一事，故特別藉此機會介紹之。

<sup>16</sup> 《長編》，卷2，〈建隆二年正月丙申朔條〉，37。

<sup>17</sup> 此外，在《長編》，卷7，〈乾德四年十月辛酉朔條〉中有「詔太常寺，自今大朝會復用二舞。先是，晉天福末，中原多故，禮樂之器浸以淪廢。上始命判太常寺和峴講求修復之，別造宮懸三十六虞設於庭，登歌兩架設於殿上，又置鼓吹十二案，及舞人所執旌纛、干戚、籥翟等與其服，皆如舊制云。」的記載。恐怕是為了大朝會之故，和峴才又「別造」了宮懸三十六簾和登歌二架，但這與尹拙在乾德年間建言所定的宮懸、登歌之間的關聯不明。《長編》，卷7，179-180。

鼓吹十二案。開寶四年郊祀，誤用宗廟之數，今歲親郊，欲用舊禮。有詔園丘增十六虞，餘如前制。<sup>18</sup>

如上，原文的「宗廟殿庭宮懸」寫成「三十」而非「三十六」，應可認為是脫字。這樣認為，是因《樂書》卷 114 中也有同時的記事：「初太祖即位，並準唐禮，郊祀樂設二十簋。開寶中祀南郊，有司設增三十六格。至太宗時，有司發其誤，欲復舊禮。詔不許，因遂為常。」據此，明白顯示為「三十六」。又上引《長編》裡也提到，對本來的二十簋增加十六簋，由此可知將其視為「三十六」的漏誤，是比較自然的。

也就是說，宋初是比照唐代制度，在宗廟使用三十六簋，在南郊使用二十簋的情況。不過，開寶四年(971)舉行的南郊祭祀中，因誤用宗廟之數而設置了三十六簋，到開寶九年南郊時，遂將原來的二十簋增加十六簋，改為三十六簋了。為什麼就這樣改為三十六簋的理由雖不明瞭，但至少能夠確定的是，宗廟與南郊皆正式地使用三十六簋，這是自開寶九年開始的。

如此，宋初追上唐代的規模，其後暫時沒有變更。但是，不久後就產生了應增設為四十八簋的意見。有關四十八簋之說始於《樂論》所載范鎮的意見，范鎮曾於神宗元豐年間調查過雅樂制度的不完備之處，他提出為宮懸加上特磬的意見：

特磬則四倍其法而為之。國朝祀天地、宗廟及大朝會，宮架內止設罇鐘，惟后廟乃用特磬，非也。今已升祔后廟，特磬遂為無用之樂。臣欲乞凡宮架內於罇鐘後各加特磬，貴乎金石之聲小大相應。<sup>19</sup>

如上，係將特磬編入宮懸的說法。另一方面，和范鎮一同被委任去調查的楊傑，他舉出《唐六典》中有關三十六簋的說法：「天子宮架之樂，罇鐘十二、編鐘十二、編磬十二，凡三十有六虞，宗廟與殿庭同。凡中宮之樂，則以大磬代鐘，餘如宮架之制。今以罇鐘、特磬並設之，則為四十八架，於古無法」<sup>20</sup>，據此提出了反對的意見。但其後徽宗朝的陳暘也在《樂書》中指出：

<sup>18</sup> 《長編》，卷17，〈開寶九年四月己亥條〉，368。

<sup>19</sup> 《樂論》，轉引自《宋史》，卷128，〈樂三〉，2991。

<sup>20</sup> 《元祐樂議》，轉引自《宋史》，卷128，〈樂三〉，2992。

然古之樂架，特鐘十二、編鐘十二、特磬十二、編磬十二，合四十八簾。而為宮架，今用三十六簾，恐未合先王之制也。<sup>21</sup>

據其所述，三十六簾並不合於先王制度，特鐘和罇鐘雖有差異，仍應主張四十八簾之說。如後所述，順此潮流到了徽宗時期，有關親祭時南郊、宗廟的宮懸，就增設為罇鐘十二、編鐘十二、特磬十二、編磬十二的四十八簾了。

宮懸簾數的決定，必定是以唐代制度或古代的簾數作為典範。從宋初追上唐代制度時起，直到徽宗時期為止，一直是維持三十六簾的規模，乍看之下沒有任何變化。但是，如果追溯鐘磬以外的樂器變遷，就能夠看出不同的動向。

## 五、八音的編成

其次，不只是簾數、即鐘磬之數，而想看一下八音之數。宋初時能確定其數目的，仍是前述陳暘《樂書》所記，即太祖時期的宮懸三十六簾，宮懸 140 人，登歌 25 人。再者，《宋會要輯稿》(以下簡稱《宋會要》)「樂三之一」裡有留下南郊編成的詳細記錄，如以下所示。雖然沒有明記，但應可將此認為是親祭時的編成。

---

<sup>21</sup> 《樂書》，卷114，〈聖朝樂縣〉。

宮懸三十六簾、 工員 265 人	歌 30	／	登歌二簾、 工員 31 人	歌 4	／
	編鐘、鐃鐘各 12	金		編鐘 1	金
	編磬 12	石		編磬 1	石
	塤 17	土		塤 2	土
	建鼓 4，雷鼓 2	革		節鼓 1	革
	箏、阮咸、七弦琴、九弦琴、筑、瑟各 16	絲		箏、阮咸、七弦琴、九弦琴、筑、瑟各 2	絲
	祝、敔各 1	木		巢笙、和笙各 2	匏
	竽笙 14，巢笙 16	匏		簫、篴、笛各 2	竹
	簫、篴、笛各 16	竹			

麻煩的是，這個編成的時期並未明記。但是，可以推斷這個編成時期大約是仁宗時期的景祐二年(1035)左右。首先，《宋會要》於記載此一編成後又有「奉慈廟不設鐃鐘，以特懸磬一二代之」<sup>22</sup>的內容。奉慈廟，係為了保存后妃神主而於仁宗明道二年(1033)時建造，又於神宗熙寧二年(1069)時廢止。<sup>23</sup>於奉慈廟演奏時，應該以磬來代替鐃鐘的議論，據《宋史》可知出自景祐二年：「其冬，帝躬款奉慈廟，樂縣罷建鼓，始以磬代鐃鐘」<sup>24</sup>。因此可將時間縮小到景祐二年起至熙寧二年之間。再者，雖有景祐二年時創

<sup>22</sup> 《宋會要》，〈樂三-一〉。

<sup>23</sup> 《宋史》，卷10，〈仁宗本紀〉，196；卷14，〈神宗本紀〉，272。

<sup>24</sup> 《宋史》，卷126，〈樂一〉，2953。

作出雷轟(或靈轟、路轟)之說，<sup>25</sup>而這個編成中尚未備辦雷轟；又祝與啟也確定編入登歌是在仁宗嘉祐七年(1062)之際，<sup>26</sup>而上述編成中也尚未見到，從以上這兩點來看，可以確定這是仁宗時期的景祐二年到嘉祐七年之間的編成。在此特別注意上述編成中的十二鑄鐘：

古者，鑄鐘擊為節檢，而無合曲之義，大射有二鑄，皆亂擊焉。……至是，詔馮元等詢考擊之法，元等奏言，後周嘗以相生之法擊之，音韻克諧。國朝亦用隨均合曲，然但施殿庭，未及郊廟。謂宜使十二鐘依辰列位，隨均為節，便於合樂，仍得併施郊廟。若軒縣以下，則不用此制，所以重備樂尊王制也。詔從之。<sup>27</sup>

如上，有關郊廟的十二鑄鐘的演奏方法，景祐二年再次議論的內容是值得注意的。這恐怕是為了變更郊廟或奉慈廟中最重要的鐘磬，從而於仁宗景祐二年的再編成時殘留下來的記錄，只不過，景祐年間也是樂器編成頻繁變更的時期，祭祀之際樂器的編成有所差異，也不能輕易斷定。但是，將之視為仁宗時期的編成，這應是沒有問題的。

最後是徽宗政和三年時的編成。如前所述，此時增設為四十八簾。這裡據《宋史》、《宋會要》、《政和五禮新儀》等史料為本，表示親祭時南郊的宮懸和登歌之編成。

<sup>25</sup> 《長編》，卷117，〈景祐二年七月甲辰條〉，2746-2747。

<sup>26</sup> 《長編》，卷197，〈嘉祐七年八月乙酉條〉，4775。

<sup>27</sup> 《長編》，卷117，〈景祐二年七月甲辰條〉，2748。

宮懸四十八簾	歌 32	/	登歌二簾	歌 4	/
	編鐘・鎛鐘各 12	金		金鐘 1	金
	編磬・特磬各 12	石		玉磬 1	石
	塤 18	土		塤 2	土
	雷鼓、雷鼗各 2，晉鼓 1，建鼓、鞀鼓、應鼓各 4	革		搏拊 2	革
	一弦琴 7，三弦琴、五弦琴各 18，七弦琴、九弦琴各 23，瑟 52	絲		一弦、三弦、五弦、七弦、九弦琴各 2，瑟 8	絲
	祝、敔各 1	木		祝、敔各 1	木
	巢笙 28，匏笙 3，竽 20	匏		巢笙、和笙各 4，七星匏、九星匏、閏余匏各 1	匏
	簫、篴、篳各 28	竹		簫、篴各 2，篳 4	竹

據此，以一個樂器一個人來考慮的話，則達到宮懸 393 人、登歌 49 人的規模。和太祖、仁宗時期相比可知，簾數只增加了不過十二個，而八音之數卻明顯地增加、變得大規模化了。

## 六、弦樂器的增加

在仁宗時期和徽宗時期的編成中，值得注意的是絲、竹類，亦即管弦樂器的數量變得最多這點。特別是，對宋人來說弦樂器到底有多重要？下

文中有很好的表現：

八音以絲為君，絲以琴為君。眾器之中，琴德最優。白虎通曰，琴者，禁止於邪，以正人心也。宜眾樂皆為琴之臣妾。<sup>28</sup>

如上，可知在弦樂器之中，琴是德性最優的樂器。琴這種相對於其他樂器的優位性，不僅是北宋，而是在漢代就已確立。<sup>29</sup>對此，北宋崔遵度作的《琴箋》裡，以先儒之說的「八音以絲為君，絲以琴為君」來重述琴的優位性，<sup>30</sup>陳暘《樂書》在琴的項目裡，也引用了「八音以絲為君，絲以琴為君」、「眾器之中，琴德最優」的說法。在雅樂樂器裡，鐘磬當然是相當重要的，而與此有別，漢代時業已確立的琴之地位，在北宋得到再次確認之際，太宗甚至親自製琴：

上嘗謂舜作五絃之琴以歌南風，後王因之，復加文武二絃。乃增作九絃琴、五絃阮，別造新譜三十七卷，俾太常樂工肄習之以備登薦。乙酉，出琴阮示近臣，且謂之曰，雅正之音，可以治心。古人之意，或有未盡。琴七絃，今增為九絃，曰君、臣、文、武、禮、樂、正、民、心，則九奏克諧而不亂矣。阮四絃，今增為五，曰金、木、水、火、土，則五材並用而不悖矣。因命待詔朱文濟、蔡裔齋琴阮詣中書彈新聲，詔宰相以下皆聽。<sup>31</sup>

如上，太宗因聖王故事而增弦作琴，還作了新譜。太宗的九弦琴，包含君、臣、文、武、禮、樂、正、民、心，還有金、木、水、火、土，賦予了各自的作用，其弦所彈奏的聲音皆能與之相合。不用說，這不是單純地指聲音的調和。身為支配者的太宗，藉由使人聽到調和的琴音、琴色，來維持「君·臣·民」的身分秩序的時，也達到整治人心、從而實現社會的秩序與調和。

這種傾向稍稍產生變化，是在仁宗時期的景祐年間。當其時，七弦琴與九弦琴被加以改造，進而又新採用了兩儀琴與十二弦琴。<sup>32</sup>令人玩味的

<sup>28</sup> 《宋史》，卷142，〈樂一七〉，3341。

<sup>29</sup> 吉川良和，〈漢代琴樂と孔子学鼓琴疑義〉，《一橋論叢》126-2(2001)：140。

<sup>30</sup> 《玉海》(京都：中文出版社，1977)，卷110。

<sup>31</sup> 《長編》，卷38，〈至道元年十月乙亥條〉，821-822。

<sup>32</sup> 《玉海》，卷110；《宋史》，卷142，〈樂一七〉，3341-3343。

是，象徵天與地而施與十二柱的兩儀琴，以及象徵十二律的十二弦琴。古人從地上觀察月亮的圓缺，將一年分為十二個月，如同東西方的音樂家將一個全音階(octave)等分為十二個半音，皆出現了與「自然」有密切關聯的「十二」這個數字。如此，自景祐年間以降，開始組成了意識到「數」的樂隊編成了。

對於數的議論，始於仁宗景祐年間的四清聲論爭。此即關於編鐘和編磬的鐘、磬之數目，應該以十二？或是加上四清聲(全音階上4音)而以十六為數？這兩種意見的相互對立。至那時為止，編鐘與編磬仍是按十六之數編成。剛好前往宮廷，於雅樂演奏會中因向仁宗提出意見而得到擢用的李照，提出了應為十二的主張，從而引發了論爭：

六月十三日，李照言，編磬之數自來未有定制。今若止用十二，其聲已具於律呂。其變已全於七均。頗合天然造化之法。<sup>33</sup>

如上，他主張十二正合「天然造化之法」，應將多餘的四清聲除去，使其為十二之數。另一方面，馮元則提出反駁，舉出不得以十二為數的五個理由。其中最為不可的理由，是提出五聲與君、臣、民、事、物之間的關係。所謂五聲，即宮、商、角、徵、羽五個音階，按《禮記》〈樂記〉所載：「宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物」，這個五聲恰好是所謂君、臣、民、事、物的社會秩序的投影。所以，他們主張演奏鐘磬之際的上、下之分不得跨越，四清聲也是必要的。<sup>34</sup>也就是說，一方是馮元所主張的，以繼承自古以來的「社會秩序」為優先的思想，另一方則是李照以「自然法則」為優先的新思想，產生了這兩種思想互相對立的圖式。貫徹自然之道，對於所謂十二的「聖數」的信仰，這是到了仁宗時期所新產生的、北宋所獨有的嶄新思想。<sup>35</sup>

激烈爭論的結果，雖然採用了十二之數，但因招來「非古之樂」的強烈非難，旋即就遭到廢止。但是，重視聖數的議論其後又再次轉盛。范鎮

<sup>33</sup> 《宋會要》，〈樂一- 六〉。

<sup>34</sup> 《宋會要》，〈樂一- 一四、一五〉。

<sup>35</sup> 有關主張「十二」的李照、范鎮、陳暘的思想，詳細請見小島毅，〈宋代之樂律論〉，《東洋文化研究所紀要》109(1989)：273-305。

也主張鐘磬之數應為十二，陳暘則提出了鐘磬以外的樂器數目也以十二作為基調的理論。<sup>36</sup>產生於仁宗時期對聖數的信仰，其後也具有很強的影響力，對北宋樂隊的編成產生了巨大的影響。

不久，這個徽宗朝新製作的雅樂，以大晟樂迎來其高潮。在此之前必須確認的是徽宗道教崇拜的態度。徽宗作為道教熱心的崇拜者，廣為人知，他重用道士，還曾找他們來參加郊祀。例如，為了顯示郊祀的威儀而以方士 100 人作為先導，<sup>37</sup>在登歌中則以道士 10 餘人演奏。<sup>38</sup>製作大晟樂的魏漢律，據說還是曾經師事過仙人李良的道士。<sup>39</sup>這意味著道教音樂有融合於雅樂之中的情形。但是，關於儒教祭祀中採用道教音樂的情況，在唐玄宗時期已經出現，<sup>40</sup>而在北宋，徽宗之前的真宗也曾有對道教的崇拜，對於其漫長而複雜的融合歷史，只能留待別稿說明。若僅從《宋史》所收劉昫撰的《樂書》來分析魏漢律的樂論的話，可知其樂隊編成中，從前代繼承而來的「數」仍然是一個重要的主題。如同「或謂漢津舊嘗執役於范鎮，見其制作，略取之，蔡京神其說而託於李良」<sup>41</sup>所載，魏漢律採用了許多范鎮的意見，此外也納入了仁宗朝以來有關四清聲的議論，因而其樂論可說是參考了諸多前代議論的樂論。但是，魏漢律在注目於「數」的同時，已經不再拘泥於十二這個數字了。如「聖人制作之旨，皆在易中」所示的，<sup>42</sup>反映《易》的宇宙觀的數值也不斷地被用於編成之中。其中如琴亦然：

絲部有五，曰一弦琴，曰三弦琴，曰五弦琴，曰七弦琴，曰九弦琴，曰瑟。其說以謂，漢津誦其師之說曰，古者，聖人作五等之琴，琴主陽，一、三、五、七、九，生成之數也。……乃增瑟之數為六十

<sup>36</sup> 田中有紀，〈北宋雅樂における八音の思想——北宋樂器論と陳暘《樂書》、大晟樂——〉，《中國哲學研究》23(2008)：77。

<sup>37</sup> 《宋史》，卷104，「天書九鼎」、「徽宗崇尚道教，制郊祀大禮，以方士百人威儀前引，分列兩序，立於壇下」，2543。

<sup>38</sup> 《東京夢華錄》，卷10，〈駕詣郊壇行禮〉：「有登歌道士十餘人，列鐘磬二架，餘歌色及琴瑟之類，三五執事人而已」，917-930。

<sup>39</sup> 關於魏漢律不可思議的經歷與能力，在《鐵圍山叢談》，卷5，裡頭有詳細記載。

<sup>40</sup> 蒲亨強，《道教文化叢書2：道教與中國傳統音樂》(臺北：文津出版社，1993)，279。

<sup>41</sup> 《宋史》，卷128，〈樂三〉，2997。

<sup>42</sup> 《樂書》，轉引自《宋史》，卷129，〈樂四〉，3012。

有四，則八八之數法乎陰，琴之數則九十有九而法乎陽。<sup>43</sup>

如上，取生成之數而新作成一弦、三弦、五弦、七弦、九弦琴，其總數為九十九，在樂器中達到最大。

如此，始自仁宗景祐年間對聖數的信仰，當時雖固定化為「十二」這個數值，到了徽宗時期，大晟樂與《易》的宇宙觀相結合，使數字幅度擴大的結果，產生一弦、三弦、五弦、七弦、九弦琴等等，以琴為中心的許多新樂器被編入，樂隊終於達到北宋史上的最大規模。至此，藉由按聖數來整然、配置的樂隊，將宇宙投影於地上，從而表現出秩序與調和。

## 七、總括

總結以上所述，北宋時，琴在樂器中佔有很高的地位，進而在仁宗時期，有關「十二」這個數字的議論開始糾結、纏繞，將聖數套用於樂隊全體的動向開始正規化，並朝著以琴為中心實現大規模化的方向前進。因此，從製作者的角度來看，可說已將宇宙的秩序與調和——亦即禮樂思想的理念，從視覺、聽覺雙方面強烈地訴諸於觀眾了。但是，從觀眾的角度看來，所謂聖數的適用等等此種觀念性的問題，到底能否理解呢？這又另當別論。不過，大規模化之後變得比以前更具魄力，這應該是可以確定的吧。

亦即，本文最大的成果，在於將北宋雅樂的樂隊編成做出如下的時代區分：一、繼承前朝制度的北宋初期；二、產生北宋獨有概念的仁宗時期；三、仁宗期以降的概念得到發展的徽宗時期。特別是，對構成轉換點的仁宗期的樂隊再編成，應該給予特別的注意。儘管徽宗時期因其特異之故而十分顯眼，但仁宗時期的獨特性不也同樣引人注目嗎？

最後，構成北宋史上最大規模的徽宗時期的大晟樂，到底具有何種音色呢？參考前述的「絲竹以行之」來加以推測的話，簫、篪、箏所描繪出的清澈的旋律線，被琴、瑟纖細的音色加上其節奏。又如「匏以宣之」所示，它又被笙、竽多重且柔軟的音色給包覆住。它並不僅是具有大規模的魄力而已，實際上應該是嚴肅的音色吧。再者，最適切的可資理解的對象，

<sup>43</sup> 《樂書》，轉引自《宋史》，卷129，〈樂四〉，3009-3010。

即起源於大晟樂的韓國「宗廟祭禮樂」，它已經有了獨特的編成上的變化。例如，構成主旋律的太平簫(태평소)，以及擦弦樂器的奚琴(해금)，無論何者在北宋雅樂中皆未使用，而且，粗大又富於感情的音色，也與北宋雅樂的音色相當不同了吧。若藉著考察在韓國何以會產生這種變化的緣故，或許也就能夠對大晟樂的音色，得到更加深刻的解釋了吧。

聆聽過大晟樂的時人感想，有南宋孟元老的说法留存下來。孟元老鑑賞北宋南郊的祭祀時，指出「有歌者，其聲清亮，非鄭衛之比」<sup>44</sup>發出了雅樂非他物所能相比的感嘆之聲。大晟樂演奏帶給觀眾很大的衝擊，儘管留下如此說法，但有關樂器形態的介紹也好、歌工的歌聲、對樂器演奏的印象等，很遺憾這些評價並未保存下來。但是，這似乎已經提示我們，相較於數百人的大規模樂器演奏而言，反而是少數歌工的歌聲，發揮了中心的作用。總之，北宋雅樂的演奏效果，與仁宗時期樂隊的再編成，都將成為今後研究上必要的課題吧。

---

<sup>44</sup> 《東京夢華錄》，卷10，〈駕詣郊壇行禮〉，917-930。

## 徵引書目

### (一) 史料

1. 十三經注疏整理委員會 整理，《十三經注疏：整理本》，北京：北京大學出版社，2000。
2. (吳)韋昭 解，《國語》(四部叢刊，史部)，上海：商務印書館，1919。
3. (唐)杜佑 撰，《通典》，北京：中華書局，1988。
4. (唐)李林甫 等撰，《唐六典》，北京：中華書局，1992。
5. (後晉)劉昫 等撰，《舊唐書》，北京：中華書局，1975。
6. (宋)薛居正 等撰，《舊五代史》，北京：中華書局，1976。
7. (宋)歐陽脩 撰、徐無黨 註，《新五代史》，北京：中華書局，1974。
8. (宋)陳暘 撰，《樂書》(宋刊本，「国立国会図書館數位典藏(デジタルコレクション)」<http://dl.ndl.go.jp/>)，東京：国立国会図書館。
9. (宋)鄭居中 等撰，《政和五禮新儀》(景印文淵閣四庫全書)，臺北：臺灣商務印書館，1986。
10. (宋)蔡絛 撰，《鐵圍山叢談》(唐宋史料筆記叢刊)，北京：中華書局，1983。
11. (宋)王應麟 撰，《玉海：合璧本》，京都：中文出版社，1977。
12. (宋)孟元老 撰，《東京夢華錄》(外四種)，上海：上海古典文學出版社，1956。
13. (宋)李燾 撰，《續資治通鑑長編》，北京：中華書局，1995。
14. (元)馬端臨 撰，《文獻通考》，臺北：新興書局，1963。
15. (元)脫脫 等撰，《宋史》，北京：中華書局，1977。
16. (清)徐松 輯，《宋會要輯稿》，北京：中華書局，1957。
17. (朝鮮)鄭麟趾 等撰(延世大學校東方學研究所編著)，《高麗史》，漢城：延世大學校出版部，1961。

### (二) 中文專書、論文

1. 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》全2冊，北京：人民音樂出版社，1981。
2. 蒲亨強，(道教文化叢書2)《道教與中國傳統音樂》，臺北：文津出版社，1993。
3. 康瑞軍，(洛秦主編，宋代音樂文化研究叢書)《宋代宮廷音樂制度研究》，上海：上海音樂學院出版社，2009。

4. 林萃青，(洛秦主編，宋代音樂文化闡釋與研究文叢)《宋代音樂史論文集：理論與描述》，上海：上海音樂學院出版社，2012。
5. 張麗，〈宋代樂隊編制研究〉，開封：河南大學研究生碩士學位論文，2001。

### (三)日文專書、論文

1. 梅原郁，〈皇帝・祭祀・国都〉，收於中村賢二郎編，《歴史のなかの都市：続都市の社会史》，東京：ミネルヴァ書房，1986。
2. 村越貴代美，《北宋末の詞と雅楽》，東京：慶應義塾大学出版会，2004。
3. 金子修一，《中国古代皇帝祭祀の研究》，東京：岩波書店，2006。
4. 小島毅，〈宋代の楽律論〉，《東洋文化研究所紀要》109(1989)：273-305。
5. 吉川良和，〈漢代琴樂と孔子学鼓琴疑義〉，《一橋論叢》126-2(2001)：135-153。
6. 田中有紀，〈北宋雅楽における八音の思想——北宋樂器論と陳暘《樂書》、大晟樂——〉，《中国哲学研究》23(2008)：38-94。
7. 松浦晶子，〈五代から北宋雅楽の樂隊編成〉，《上智史學》57(2012)：85-105。

## Band arrangement of the Northern Song yayue(雅樂)

Matsuura Akiko

Doctoral Program in History, Graduate School of Humanities,  
Sophia University

The purpose of this paper is to interpret band arrangement of the Northern Song(北宋) yayue(雅樂). In the early stage, band of the Northern Song yayue was arranged on foundation of the Tang(唐) and Five Dynasties(五代), the Northern Song tried to revive and inherit band of the Tang and Five Dynasties. Musical instruments in the band increased gradually, the largest was qin(琴). The reason was that qin was the most loved instrument, and that "the sacred number" was the most important idea. This idea was born in Renzong's(仁宗) reign, applied to the qin string. It was inherited by Huizong(徽宗), and applied also to the number of qin, so the band became the largest scale ever. As a result, it succeeded in expressing harmony of the universe, and explaining the thought of liyue(禮樂) to audiences. Based on the above, the author pointed out that band arrangement of the Northern Song yayue can be divided into three periods. It is the early stage of the Northern Song, this period revived and inherited band of the Tang and Five dynasties; Renzong's reign, this period produced idea unique to the Northern Song; Huizong's reign, this period developed the idea. Especially, Renzong's reign was overlooked in previous studies, the further research will be needed.

**Keywords: court music, northern song yayue, liyue(rites and music), band arrangement**