

# “同均三宫”理论的学术启示与 立论正误再辨

蒲亨建

**【摘要】**对黄翔鹏先生的“同均三宫”理论,应从两个着眼点进行分析与评价。一是其为相关学术研究带来的新的启示;二是其本身立论的正误。关于其学术启示,迄今尚未得到相应的关注,需要给予应有高度的评价;关于其立论正误,迄今的相关讨论枝节繁复、歧义纷呈,多未抓住问题的实质。因此需要校正偏差,运用清晰的逻辑思维方法直逼问题的核心,以期得出准确无误的解答。

**【关键词】**同均三宫;学术启示;立论正误;逻辑论证

**【作者简介】**蒲亨建,男,华南师范大学音乐学院教授,研究方向:音乐形态学(广东 广州 510631)。

**【原文出处】**《齐鲁艺苑(山东艺术学院学报)》(济南),2020.5.4~9

## 引言

1986年黄翔鹏先生提出的“同均三宫”说<sup>①</sup>,是迄今中国音乐形态学理论研究中影响最大、争论时间最为持久的一个前沿理论。<sup>②</sup>

我认为:对“同均三宫”理论的研究,需要从两个着眼点对其进行分析与评价。一、发现其蕴含的新的探索空间,领悟其为相关学术研究带来的新的启示;二、排除纷繁枝节的干扰,聚焦于“同均三宫”立论本身的核心问题,运用清晰的逻辑思维方法对之进行深入剖析,以期对问题的认识更加简明、准确。

## 一、“同均三宫”中的

### “三宫”观念引出的初步问题

黄翔鹏先生在《中国传统音调的数理逻辑关系问题》一文“关于‘同均三宫’”一节里对“同均三宫”理论有如下扼要的提示:

从宫音说它可以在黄钟上面,也可以在林钟、太簇上面。在黄钟均中的七音结构,不管它在哪一类,同音名的七声,只要是相同音名组成的音阶结构,在古代理论中,就叫做“均”。每一个“均”里都可以分成三个“宫”,就是三种音阶共同用的这一均的基音,

这叫做“宫”。每一宫里的核心五音,都可构成几种调式,可以是宫商角徵羽各种调式,这叫做“调”。这就是“均”“宫”“调”三层概念。<sup>[1]</sup>

在其“均”“宫”“调”三层概念中,表层的五个“调”的客观存在是一个没有疑义的共识。因此,相关分析可从第二层的“三宫”进入。

在迄今正反双方的讨论中,争议最直接的是“三宫”这一层次。可以说,“三宫”的成立与否,是决定三种七声音阶能否成立的理论焦点。

一个需要引起注意的重点是:正是因为“三宫”概念的提出,才将三种七声音阶的重新认识问题纳入了我们的研究视野。亦即:“三宫”概念提出之前,我们一直对三种七声音阶的“存在事实”深信不疑,没有提出过异议。

长期以来,我们对中国三种七声音阶的如下表象认知是一致的:清乐音阶的半音在三级与四级、七级与八级之间;雅乐音阶的半音在四级与五级、七级与八级之间;燕乐音阶的半音在三级与四级、六级与七级之间。也就是说,在“同均三宫”理论提出之前,三种七声音阶是被相互独立地分开来观察的,它们

各自的“特征”很明显,似乎没有任何问题。事实上:我们在民间音乐记谱过程中发生的音阶属性歧见,也只是着眼于“究竟该用什么音阶记谱”的记谱本身的正误问题。显而易见,这些争论是在承认三种七声音阶本身的存在的前提下进行的,并没有更深入地思考过“三种七声音阶”本身的“存在”是否合理这个更为基本的问题。

“同均三宫”理论实际上建立了一个新的理论模型。该理论模型提出了一种新的观察视角——通过观察“三种七声音阶的相互关系”来证明三种七声音阶存在的合理性。

因此,在关注该理论模型解释本身之正误的同时,我们还应看到:这种新的观察视角,实质上提出了在理论逻辑上对三种七声音阶的进行重新认识的问题。

因此,在辨识“同均三宫”理论本身之正误前,该理论不可否认的价值首先有二:一、提出了对三种七声音阶存在之合理性的重新认识问题——这个问题在该理论提出之前并没有被我们所意识到——至少没有引起重视,从而引发了有关重大问题的热烈而持久的讨论,推动了相关学术研究的进程。二、设计了一种研究三种七声音阶问题的理论框架,引导我们对相关问题的讨论步入了直逼问题核心的逻辑轨道。

这是需要引起重视的一个重要前提。  
“同均三宫”理论的提出,使得我们对三种七声音阶之真伪判断变得简单而清晰:既然“同均三宫”是一种解释与证明三种七声音阶之合理性的理论,那么,它本身的合理与否,就是三种七声音阶之合理与否的试金石。简言之:它若合理,三种七声音阶即合理;它若不合理,三种七声音阶即不合理。因此,若要在理论上证明或证伪三种七声音阶,在理论上证明或证伪“同均三宫”就行了。

下面我对“三种七声音阶”之合理性问题的思

考<sup>③</sup>,就是针对“同均三宫”本身的合理性问题的进一步讨论。

黄翔鹏先生创立“同均三宫”理论的认知前提有二:

- 1. 三种七声音阶现实存在的可靠性;
- 2. 以宫音为首的中国音阶的特殊性。

黄翔鹏在《中国音乐学》1995年第3期《民间器乐曲实例分析与宫调定性》一文中对“同均三宫”观念的具体表述是:

七个音级所具有的不同音阶结构,我把它画在这个表中。它们之间的差别是<sup>[2]</sup>:

|      | C               | D   | E  | <sup>#</sup> F  | G   | A   | B  |
|------|-----------------|-----|----|-----------------|-----|-----|----|
| 正声音阶 | do              | re  | mi | <sup>#</sup> fa | sol | la  | si |
| 下徵音阶 | fa              | sol | la | si              | do  | re  | mi |
| 清商音阶 | <sup>b</sup> si | do  | re | mi              | fa  | sol | la |

图1

如图所示:在该“同音名的七声中”,正声音阶的do(宫)在C上;下徵音阶的do(宫)在G上;清商音阶的do(宫)在D上。如果以中间的下徵音阶(自然七声)为中心,含降七级的清商音阶与含升四级的正声音阶正好与下徵音阶构成了上下纯五度的关系。<sup>④</sup>

我在最初对“同均三宫”提出质疑的《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》一文中,对三种音阶的这种近关系特征是这样理解的:

(以自然七声为例),其上四度(或下五度)转调需将原调第七级降半音;上五度(或下四度)转调需将原调第四级升半音。这样一来,转调后若仍保持原调唱名概念,其上四度与上五度转调形式就正好构成了“清商音阶”与“古音阶”形式,两者恰成形影之附,不能不令人称奇。

能否这样推测,所谓“古音阶”与“清商音阶”之名,实为自然七声最为典型的两种转调形式的曲解或附会?<sup>[3]</sup>

“三宫”观念中显现出的主要问题在于:既然

“均”本身是一个逻辑结构,那么,这种逻辑结构必然会体现出某种一致的特定音级关系。黄先生“相同音名组成的音阶结构”之“均”观念,实际上只是强调了其中“相同音名”这一绝对音高含义,而淡化甚至忽略了其中“音阶结构”这一更为本质的逻辑指向含义,这就为图1中“三宫”的音级概念变换留下了回旋余地。我在1990年就提出疑问:

既属同一音列,其音程结构关系就已确定,宫音位置也就随之确定。换言之,所谓同一音列,应即同宫系统……然而三种七声音阶在同一七声音列中作解,无异于说同一音列中可有三个不同的宫音……宫音岂非是任意指定了么?又何谈其逻辑确定性?”<sup>[4]</sup>

在后来赵宋光与童忠良先生对“均”的理解中,就出现了这种明显的认识分歧。

1998年《中国音乐学》第4期同时发表赵宋光与童忠良的《“一百八十调”系统观念的结构逻辑》与《正声论》两文中有如下图示。

赵宋光的图示是:

| 暂用音律 | F  | C  | G  | D   | A  | E  | B  |
|------|----|----|----|-----|----|----|----|
| 可动唱名 | Fa | Do | So | Rai | La | Mi | Ti |
| 偏右宫系 |    |    | 宫  | 徵   | 商  | 羽  | 角  |
| 居中宫系 |    | 宫  | 徵  | 商   | 羽  | 角  |    |
| 偏左宫系 | 宫  | 徵  | 商  | 羽   | 角  |    |    |

图2<sup>[5]</sup>

童忠良的图示是:

2/2 1/2(阴)←以商核为中心→(阳)1/2 2/2

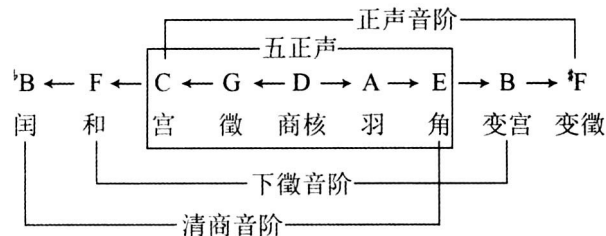


图3<sup>[6]</sup>

赵宋光图示中“均”的“暂用音律”说沿用了黄翔

鹏“相同音名”说的绝对音高观念,同样忽略了其中的逻辑结构含义,因此才出现了下面的“可动唱名”说,以与“三宫”的音级概念变换说相呼应。

而童忠良的图示则迥异其趣:其“均”不仅仅显示绝对音高,更显示出其中以商核为中心的内在结构关系。

需要特别注意的是:赵宋光与童忠良都将黄翔鹏对“均”的“七个音级”表达式换成了五度链表达式。

这种新的表达式非常重要,它为我们对“同均三宫”理论的进一步分析提供了新的契机。

## 二、“同均三宫”中的“同均”

### 观念引出的根本问题

黄先生之“同音名的七声,只要是相同音名组成的音阶结构,在古代理论中,就叫做‘均’”<sup>[7]</sup>中关于“均”的“古代理论”,盖出自《旧五代史·乐志二》的“十二律中,旋用七声为均,为均之主者,宫也,徵、商、羽、角、变宫、变徵次焉”<sup>[8](P1374)</sup>之论。

需要注意的是:黄先生在借用古代“均”的观念时,对之产生了一个理解的失误或对之作出了某种改良。即他将古之“均”理解或改良为“相同音名组成的音阶结构”。而事实上,《旧五代史·乐志二》所论“均”之结构,却是“为均之主者,宫也,徵、商、羽、角、变宫、变徵次焉”的五度关系排列方式。这个差别非同小可。

“为均之主者,宫也”是指:七声“均”的“均主”是宫音;“徵、商、羽、角、变宫、变徵次焉”是指:随后按五度关系依次排列的是“徵、商、羽、角、变宫、变徵”六个音。

这就明确地告诉我们:这个“均”结构中有一个中心,而且只有一个中心,那就是宫。

因此,在这个已有“宫”为中心的“均”之下,不可能再出现另外的“三宫”。请看紧接上述引文的下面这段话:“发其均主之声,归乎本音之律,七声迭应布

不乱,乃成其调。均有七声,声有十二均,合八十四调”。其含义非常明确:十二律之“均”直接对应七调,共“合八十四调”。

也就是说:十二均之下各有七个调式,共八十四调。中间没有“三宫”这一层次。

因此可以说,“三宫”是黄先生在古代“均”“调”两层概念中插进去的一层概念,因而形成了“均”“宫”“调”三层概念。

那么,插进“均”“调”之间的“宫”这层概念的逻辑依据是什么呢?这是问题的焦点所在。

在我看来,其逻辑前提只有一个,那就是:必须首先把“均”的结构中心概念消除掉。具体来说:这个底层的“均”里面不能有“宫”这个结构中心。如果有的话,第二层再出现“宫”(“三宫”)就与“均”之“宫”相互重叠了。

事实正是如此。请再看一下黄先生对“均”的定义:“同音名的七声,只要是相同音名组成的音阶结构,在古代理论中,就叫做‘均’”。在该定义中,黄先生两次强调“均”的“同音名”这个绝对音高概念,回避了“古代理论”话语中“为均之主者,宫也”这个要点——“均”中之“宫”这个重要信息消失不见了。

请注意:在黄翔鹏先生的“相同音名组成的音阶结构”这种不同于“古代理论”的“均”结构观念中,确实看不到中心所在:

C D E <sup>#</sup>F G A B

图4 (图1的“均”结构呈示)

请看:在这种“大二、大二、大二、小二、大二、大二、(小二)”即“三全、一半、二全、(一半)”的音阶式“均”结构中,能看出中心所在吗?不能。

需要指出的是:在“同均三宫”的“均”“宫”“调”三层概念中,居于基础层次的“均”被表述为具象化的音阶形式,这种表述形式不符合基础结构的抽象化特质,并使得“三个层次”之间的逻辑关系模糊不

清。在我看来,“均”应表述为五度链结构形式<sup>⑤</sup>。事实上,在后来的争论中,“同均三宫”理论的主要支持者赵宋光、童忠良也采用了我的这种表述形式(见上页图2、图3)。

在我看来,黄翔鹏先生之所以将古代“均”之五度链结构重新表述为“音阶结构”,恐怕不大可能是一种误解(因为“古代理论”中“均”的五度链结构关系非常直观),而更可能是一种“改良”——这种“改良”,乃其下一层建立“三宫”观念所必须。

赵宋光深谙黄先生“三宫”立意的前提所在。因此,在他的图示中,“均”的表达式虽然换成了五度链,但却用“暂用音律”这个绝对音高概念来表述,与黄先生一样回避了“均”的结构中心问题。

赵宋光是这样表述的:

“调域”概念(即‘均’——笔者注)是超脱“主音”和“调式”的。确定了调域所在,也就是从十二律整体里选定了哪七律的组合来用,但这概念并没有指定哪律为主音,因而也没有规定构成哪样的调式,因此,准确地理解“调域”概念必须避免把它跟“调性”“调式音阶”混同。<sup>[9]</sup>

在我看来,赵宋光所谓“调域概念(‘均’)”是超脱‘主音’和‘调式’的”“这概念并没有指定哪律为主音,因而也没有规定构成哪样的调式”之说实际上转移了该概念的真正所指。在我看来,他真正想表达的意思是:“均”是没有中心的。但如果直接这样表述非常冒险,因为我们很可能会在“均”结构中发现有一个中心(详后)。因此,他使用了“主音”和“调式”来替换“均”中心与“均”结构概念,这样就容易令人接受——因为“均”中心与“均”结构本来就不同于主音与调式,它当然是“超脱‘主音’和‘调式’的”。

这样看来,问题就比较清楚了:赵先生使用这种概念转换表述,旨在回避“均”结构中心的存在。

我在《“同均三宫”再辨》一文中对赵宋光的上述

说法的分析是:

赵先生一再重申“调域(均)概念是超脱‘主音’和‘调式’的”,告诫我们“必须避免把它跟‘调性’‘调式音阶’混同”,这种担心似乎没有必要。因为从来就没有任何人将“均”与“调式”混同过。那么,赵先生的担心是否另有所指呢?我们当然同意“均”(所谓“调域”)是“超脱‘主音’和‘调式’的”,但若由此暗指“均”没有其逻辑中心及其逻辑结构,“单纯用来指称某七个音律”,恐怕就成问题了。

事实正是,在赵先生的文章中,“均”的乐学逻辑结构——这个重要关节被隐去了,“均”的重中之重就只被淡化为“暂用音律”。<sup>[10]</sup>

可以认为:黄先生“同均三宫”理论给我们留下的新的思考线索,归根结底,源于其底层“均”观念的缺陷所留下的思考空间。

按现在的五度链商音中心理论看来,“古代理论”中五度链的“均之主,宫也”将宫音视为结构中心的具体判断其实并不准确<sup>⑥</sup>,但其“均”之中心“宫”的建立必然排除第二层再次建立“三宫”的可能性——“均”直接对应“调”。而黄先生的“同均三宫”理论则走的更远,将“均”中心完全抽去。在我看来,这是建立“三宫”一层所必须的前提条件。

讨论至此,根本问题便凸显了出来——“均”自身结构中究竟有没有一个中心?如果没有,我们才有可能继续思考“三宫”划分本身是否成立的问题(如第一节所述);如果有,那么另立“三宫”中心的基础就不存在了。

作为“同均三宫”理论的支持者,童忠良先生看到了问题的实质所在。他提出的富有深意的“均”之中心——“商核”论,与我提出的“均”之中心——“商音音主”的观念一致。<sup>⑦</sup>实质上指出了黄翔鹏与赵宋光先生的“均”无中心说的核心问题所在。

我的图示(以发表先后时间为序):

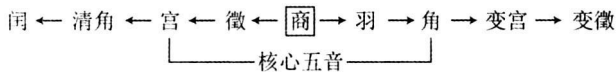


图 5<sup>[11]</sup>



图 6<sup>[12]</sup>

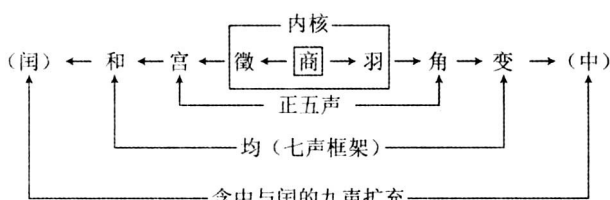


图 7<sup>[13]</sup>

这样一来,对“同均三宫”理论之正误的讨论,就开始变得简单而清晰:它实际上表现为我与童先生在对“均”之结构中心认识一致的前提条件下的最后分歧。

关于“同宫三阶、正声相同”的含义,童先生图示如图3。

我的分析是:图示中的“下徵音阶”(自然七声)乃以商核为中心作对称扩展构成;而“正声音阶”与“清商音阶”则在五正声的基础上作单向扩展构成。这样就产生了一个问题:如图箭头所示,五正声是以商核为中心的对称扩展——也正是由于这种对称性扩展,才显示出商音的中心地位;然而,“正声音阶”与“清商音阶”的单向扩展,显然偏离了商核,这实际上是对商核的否定,也就无商核可言了。

也许有人会说,“正声音阶”的“阳性”扩展,加上“清商音阶”的“阴性”扩展,不正好是一种对称扩展吗?此说仍然面临困难:因为音阶作为一种相对独立的结构体,首先应保证其自身逻辑的完整统一性。自然七声符合这一要求,而另两种“音阶”却需

要相互在对方中去寻找证明,以弥补其自身的逻辑缺陷,这本身就是对其独立存在价值的否定。而只有“阴展”与“阳展”同时发生,构成一个完整的“九声”方可(参图2)。但这已逸出了七声,与“正声音阶”和“清商音阶”不是一回事了。

实际上,在“均”结构中心观念确立之后,“均”“调”两层概念直接对应,其间不可能插入“三宫”这个中层概念<sup>⑧</sup>:

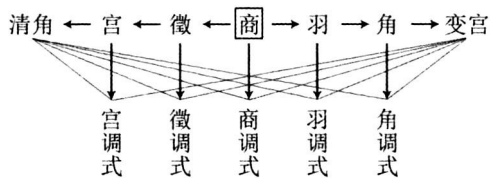


图8

由图示可见:商音在五度链居中,故商调式为中性色彩(见箭头所指的对称型调式结构线);徵调式与羽调式毗邻中心的商调式,故其调式色彩分别为阳与阴(见箭头所指的偏斜的调式结构线);宫调式与角调式又分别毗邻徵调式与羽调式,距离商调式中心更远,故其调式阴阳色彩更加浓郁(见箭头所指的更加偏斜的调式结构线)。

因此可以认为:中国的宫商角徵羽五个调式,是与以商核为中心的五度链“均”基础结构直接对应的调式分布形式——它们的对称分布状态,实际上也显示了“均”结构中心的内在控制作用。

从“均”之结构中心这个全新的视角审视,“同均三宫”说的理论缺陷便一目了然了。

### 三、结束语:“同均三宫”论证的本质与主要途径

关于“同均三宫”的论证问题,杨善武提出“史学依据考证”“乐学逻辑求证”“乐调实际查证”这三种途径的“丛证”研究思路<sup>⑨</sup>。应当说,在科学研究中,这种全面的研究思路是具有一定普适性的。特别是在仅借助其中某一途径难以形成强大解释力度的情

况下,尤其如此。

在此全面研究思路的视野下,我提出的进一步问题是:在考量“同均三宫”这样的音乐形态学理论所面对的特殊对象而言,这三种研究途径有无主次之分?或者说,问题的最终解决途径是什么?

赵宋光在《“一百八十调”系统观念的结构逻辑》一文中面临“三宫”划分的理论困难时提出“在一个调域里,有三处大三度小三度音程关系。哪一处具有宫角身份?这取决于旋律形态,而不是可以脱离旋律音调来议定的”<sup>[14]</sup>这一认识论,就是典型的“乐调实际查证”思路。我当时对他的回应是:“但实际情况是,我们正是在具体旋律的认识上发生困难,才借助于理论分析加以解决的。把眼前需要解决的理论问题推给实践,恐怕并不合适”。<sup>[15]</sup>

对三种七声音阶之虚实真伪的认知,确实需要进行实际乐调的查证。先是“查”,是尽可能全面地搜集过去与现有的乐调(包括音响与记谱);然后是“证”,即对这些乐调进行科学分析,从而对其音阶属性作出认定。因此,其最终的确证途径,是个理论问题。

关于“史学依据考证”,情况也相仿。在我看来,“史学依据”不外两个方面:一个是有关三种七声音阶的历史文字记载,一个是有关三种七声音阶的历史曲谱记录。对历史文字的记载,既不可断然否定,也不可轻易盲从,而需要对其进行科学的分析;对历史曲谱的记录——它们究竟是记对了还是记错了?也同样需要通过科学的分析才能作出最终的判断。因此,还是个理论问题。

虽然黄翔鹏在《中国传统音乐一百八十调谱例集》中也致力于“同均三宫”理论的全面实例举证,但正如杨善武所指出:“这三种音阶15调是180调中最

基本的,其他则都是这15调的不同音高的重复。因而只要是能够证实15调的存在(其实只需证明三种七声音阶的存在),即可简明而实质地表明180调的现实性,而不必将180调的曲例一一列出(实际上也做不到)”。<sup>[16]</sup>亦即,对三种七声音阶的真伪判断,实例的多寡只是一种表象,必须对之进行严密的理论分析才能揭示其内在实质。因此,关于“同均三宫”对三种七声音阶之阐释的讨论,归根结底是一场理论的较量。

#### 注释:

①参见:黄翔鹏.中国传统音调的数理逻辑关系问题[J].中国音乐学,1986,(3).

②《音乐研究》2003年第4期编者按:“‘同均三宫’问题的学术争鸣已持续十多个年头,其所涉及问题的深度和广度以及所产生的学术影响,为当代中国音乐史所仅见”。从1990年首次对“同均三宫”提出质疑的《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》一文迄今,相关争论已达30年。

③关于此题的前期讨论,可参见我的其他文章。

④这种纯五度关系在童忠良的图示(见图3)中是一种整体结构的平移关系。

⑤参见笔者:宫音音主观念的乐律学悖论[J].交响(西安音乐学院学报),1993,(3);五度相生律之内在过程与结构本质新探[J].天津音乐学院学报,1994,(1);乐学与律学关系中的一个疑问——以五度相生原理为例[J].中国音乐学,1994,(3)。

⑥按其“为均之主者,宫也,徵、商、羽、角、变宫、变徵次焉”的排列顺序,“均”之中心必然是宫音,这是按三分损益法的五度链单向相生途径的认知结果。虽然这个具体的中心被后来的“商核”所取代,但其“均”具有结构中心的观念却是正确的。

⑦相关阐释详参以下七篇文章:宫音音主观念的乐律学悖论[J].交响(西安音乐学院学报),1993,(3);五度相生律之内在过程与结构本质新探[J].天津音乐学院学报,1994,(1);乐学

与律学关系中的一个疑问——以五度相生原理为例[J].中国音乐学,1994,(3);音主新证——兼及中西调式之异同关系[J].星海音乐学院学报,1996,(1);商音中心地位之发现与证明过程的还原陈述[J].交响(西安音乐学院学报),2019,(1);商音中心理论的解释空间——基础理论与应用理论关系的音乐形态学解说[J].音乐艺术(上海音乐学院学报),2019,(3)。

⑧这与“古代理论”《旧五代史·乐志二》中的:“发其均主之声,归乎本音之律,七声迭应布不乱,乃成其调。均有七声,声有十二均,合八十四调”的“均”“调”两层观念一致。

⑨参见:杨善武.关于“同均三宫”的论证问题[J].中国音乐学,1999,(1)。

#### 参考文献:

[1][7]黄翔鹏.中国传统音调的数理逻辑关系问题[J].中国音乐学,1986,(3).

[2]黄翔鹏.民间器乐曲实例分析与宫调定性[J].中国音乐学,1995,(3).

[3][4]蒲亨建.传统七声音阶三分说证伪问题的提出[J].音乐艺术(上海音乐学院学报),1990,(4).

[5][9][14]赵宋光.“一百八十调”系统观念的结构逻辑[J].中国音乐学,1998,(4).

[6]童忠良.正声论[J].中国音乐学,1998,(4).

[8]许嘉璐,安平秋,曾棗庄.二十四史全译·旧五代史(第二册)[M].上海:汉语大词典出版社,2004.

[10][15]蒲亨建.“同均三宫”再辨[J].黄钟(武汉音乐学院学报),2001,(1).

[11]蒲亨建.宫音音主观念的乐律学悖论[J].交响(西安音乐学院学报),1993,(3).

[12]蒲亨建.乐学与律学关系中的一个疑问——以五度相生原理为例[J].中国音乐学,1994,(3).

[13]童忠良.商核论——兼论中西乐学调关系若干问题的比较[J].音乐研究,1995,(1).

[16]杨善武.解决“同均三宫”问题,推动我国音乐学术的创新发展[J].音乐研究,2003,(4).