

论库车民歌与木卡姆

黄适远

(新疆文化厅 非物质文化遗产保护研究中心,新疆 乌鲁木齐 830002)

[摘要]库车民歌和木卡姆都是诗、乐、舞三位一体,十二木卡姆的琼拉克曼、达斯坦、麦西热普三部分与唐宋大曲的散序、中序、破三部分相对应。库车民歌风格由多种因素构成,包括歌词、歌曲结构、音阶、调式、旋律、节奏、速度和乐器伴奏,这个特点传承了龟兹乐,和木卡姆基本一致。本文具体论述了龟兹乐的发展历史及库车民歌与木卡姆的渊源关系。

[关键词]库车民歌;木卡姆;龟兹乐;西域

[中图分类号]K892.24 [文献标识码]A [文章编号]1005-3115(2011)04-0036-03

西域是一个以音乐、舞蹈光芒让中原大地感受到一种阳刚气息的。历史上,西域和祖国内地的关系从未中断过。从舜帝到周穆王有1000年之久,西域各部落一直同中原王朝保持着密切联系,不断朝贡。这些部落很可能是著名的塞人——斯泰基人,一个来自欧洲的里海的欧罗巴人种。从那时的西域开始直到唐代,各色人种汇聚在此,塞人、大月氏人、乌孙人、羌人、粟特人、汉人、吠哒人、匈奴人等;语言也是五花八门,有说汉藏语系的、有操印度欧罗巴语系的、有操阿尔泰语系的;各种不同的文化和人种在此相会,更有各种宗教在一个屋檐下闻声相望,佛教、祆教、摩尼教、景教、道教等,人们因此形象地把古代西域称为“人种博览会”、“文化蓄水池”。不同文明的交流与融合,充分起到了纽带作用,使得这块土地生机勃勃,焕发出青春的力量。

昆仑山是黄帝居住的地方,也是值得关注的地方。

《庄子·至乐篇》说:“昆仑之虚,黄帝之所以休。”《屈原·天问》说:“昆仑悬圃,其居安在?”周穆王会见西王母时,曾凭吊黄帝遗迹。在《吕氏春秋》、《山海经》、《竹书记年》三本书中,分别记录着“伶伦制律”、“昆仑多巫”、“周穆王会西王母”三件事情,揭示了西域歌舞最早的身影。无论是周穆王和西王母的唱和、黄帝命伶伦制律,还是昆仑山上巫师舞动的身姿,都闪现出热烈奔放的乐舞。由此可以推测,以塔里木盆地为中心的古代西域早在史前就乐舞勃兴,开始了今天我们无法想象的密切交往。新疆各地岩画把绿洲先民们的舞姿早就刻画进了历史的记忆中。

一、学者周吉发现的木卡姆现象

伟大的唐朝音乐,迷人的龟兹乐,这一切都使今天的人们为之倾心不已,长期生活在新疆的民族音乐学者周吉更是如此。为了走入民间了解那些藏在克孜尔、库木图

拉石窟里的身影,他迈开了丈量新疆土地的脚步。1980年,他开始了《龟兹古韵》的构想,在田野笔记里他记录了那些难忘的日日夜夜。

1980年,为了编创《龟兹乐舞》(后改名《龟兹古韵》),周吉一行三人一起去库车县搜集民间乐曲。库车县文工团的依明·阿尤甫和县群艺馆的阿不都拉扎克应邀和他们一起走遍了全县的各个乡镇。每到一处,都要组织麦西热甫(群众娱乐集会)。因为没有电,只有点燃浸泡了柴油的棉花球照明。在当地乃额曼其(唱歌舞乐曲的民间艺人)的唱奏相伴下,在田间劳动了一天的人们毫无倦意,男女老少个个兴高采烈地跳着、笑着。过了半夜,他们和乡干部们一次又一次地劝大家结束麦西热甫回家休息,可是民间艺人们却大声喊着:“我们还要跳,我们不累!”集体的呐喊使我们看到了维吾尔人发自内心的对于艺术的渴求。民间艺人面向黄土背朝天地劳累了一天,正需要在音乐中寻求憩息,需要在舞蹈中获得放松,需要在劲舞与狂歌中得到身心的享受和体力的恢复。在库车的两个多月,周吉一行坐汽车、拖拉机、马车、牛车、驴车等各种交通工具来往于一个个绿洲之间。途中依明·阿尤甫和阿不都拉扎克的歌声一直伴随着他们,使他们忘却了路途的艰辛、劳苦,也对“歌声能使旅程缩短”这句维吾尔族谚语有了切身的体会。同时,也深刻地认识到了维吾尔人的生活与传统音乐舞蹈艺术的关系是怎样地密不可分、怎样地合为一体。

维吾尔人民是这样评价周吉先生的:“一个汉族音乐家能如此熟练地运用我们民族的语言,如此懂得我们民族文化最深层的含义,如此尊重我们民族的文化遗产,如此努力地为我们民族音乐的繁荣发展而忘我工作,他必然会赢得我们由衷的尊敬和爱戴。”周吉先生在新疆从事艺术工作40余年,在音乐学研究及音乐创作等方面成绩

卓著。他单独或合作创作完成了《天山青松根连根》、《龟兹古韵》、《纳瓦木卡姆主题随想》等音乐作品百余首(部)。《龟兹古韵》是周吉一生最为重要的发现之一。

《龟兹古韵》一曲中多变的律制、多种调式的游离变化、富于舞蹈节奏的音型让人目不暇接,仿佛置身于古丝绸之路各个不同的绿洲单元中,得以尽情享受古代西域的歌舞。更细心的人还可以发现,龟兹古韵和木卡姆那种深刻的相通始终心心相印。十二木卡姆的琼拉克曼、达斯坦、麦西热普三个部分与唐宋大曲的散序、中序、破三部分是对应的;同时,考虑到唐宋大曲与龟兹乐的渊源关系及史书中记载的龟兹乐的音乐结构:歌曲(声乐)—解曲(器乐)—舞曲(舞蹈),与十二木卡姆的三部分的音乐结构一致,可得出十二木卡姆与唐宋大曲在组织结构与演出规矩上基本相同的结论。因此,十二木卡姆与龟兹乐具有渊源关系。

今天,把眼光投向地球仪时,我们会惊奇地发现,地球上有一条木卡姆带,东出新疆,西到大西洋东岸,与丝绸之路衔接吻合。在这条木卡姆带上,语言的差异不再重要,木卡姆乐章一经奏响,仿佛一条舞动的艾德莱斯绸,飘荡在丝绸之路的每一个驿站。古代西域拥有广义和狭义之分。这个称谓始见于《汉书·西域传》。所谓狭义西域是指葱岭以东而言;广义的西域是指凡通过狭义西域所能达到的地区,包括亚洲中、西部,印度半岛,欧洲东部和非洲北部。按图索骥,不难发现一个有趣的现象:今天所有具有木卡姆这一传统音乐的国家恰恰都在其中,构成了一致的“木卡姆现象”。这些国家互相比邻,大致处于北纬20~40度、东经95度至西经15度这个范围内。不言而喻,它们之间有一种内在的联系。

二、木卡姆的雏形之一——龟兹乐

发展到唐玄宗时代的唐帝国,全民皆沉浸于龟兹乐的旋律中。此时的龟兹,人口有8万之多,全民皆商,国力强盛。7世纪中叶,唐王朝为了便于对西域的统治,将原设西州(今吐鲁番)的安西都护府迁至龟兹,下辖龟兹、于阗、疏勒、碎叶四镇(军事重镇),龟兹遂成为西域政治、经济中心。公元351~394年,龟兹乐开始传入内地,并不断发展,促成了隋唐燕乐的繁荣昌盛,轰动隋唐王朝的深宫禁苑,震荡于整个中原,几百年来,始终雄踞东方乐坛首位,影响力巨大。它揭开了中国古代音乐史的新篇章。

隋唐是龟兹乐最为盛行的时期,龟兹乐在隋唐燕乐中占有最重要的地位。燕乐是隋唐初年隋文帝杨坚按不同的民族和国家设置的七部乐。龟兹琵琶七调经苏祇婆传入,是对中国音乐史上的乐律革命产生深远影响的重要大事。龟兹琵琶是很有特色的民族乐器,它的弹奏方法千变万化,不仅盛行全国,也颇为国际乐坛所推崇。到唐太宗时增为十部乐;唐玄宗时,又将十部乐改为立部伎与

坐部伎。

龟兹乐在中原传播的空前盛况,将龟兹和西域乐舞推向了辉煌的巅峰,是西域技艺高超的舞伎乐工一代代含辛茹苦不断吸取借鉴与创作的结果,他们是龟兹乐舞的创作者、表演者,也是重要的传播者。他们所创作和表演的西域舞蹈音乐,成为影响唐代乐舞艺术的重要因素,致使唐代舞乐带有浓郁的西域之风。敦煌壁画中的许多舞蹈造型,明显地含有龟兹舞蹈的典型特征,这表明唐代乐舞艺术深受龟兹乐舞的影响。龟兹以及西域的舞伎乐工为龟兹音乐和汉族音乐的融合交流和发展做出了重要贡献。

龟兹乐到明代以后消失,至今500多年以来在中国大地上杳无音讯,有人断言:唐朝的音乐太遥远了,再也找不回来了。唐朝早已被深埋在历史的尘埃中,怎么可能听到唐朝的音乐呢?乐谱都失传了,一首《霓裳羽衣曲》只是留在了辞令中。然而,木卡姆中却有龟兹乐和摩诃兜勒的影子,其不死的灵魂仍然萦绕在新疆的少数民族民间舞蹈和音乐中,尤其是维吾尔族民间舞蹈中。虽然随时时代发展而不断演变,但龟兹舞蹈的造型、姿态、步伐、手势、眼神、节奏、韵律以及各种独特的表现形式等,都或多或少地被保留下来,纵然千变万化或者若隐若现,都是它们之间一脉相承的渊源关系。

著名的《霓裳羽衣曲》渊源自然就可追溯到龟兹乐、西凉乐,因此史书上说“变龟兹声为之”。《霓裳羽衣曲》是一首伟大的浪漫主义大型歌舞作品,全曲共12段,分为散序、中序、曲破三部分。前六段是散序,自由散板,由一件件乐器依此加入演奏,不舞不歌,即“散序六奏未动衣”。到了中序,开始入拍,乐队齐奏,歌声悠扬,舞者依此进入歌舞。到曲破,乐曲进入热烈的高潮,繁音急节,声调铿锵,舞者也舞速如飞。结束时转慢,舞而不歌,乐器同时停止在最后一个延长音上。这种结构特色和今天的木卡姆三个部分“琼乃合曼”、“达斯坦”、“麦西来甫”有着惊人的相似之处。

其实,就在差不多同一时期,龟兹的音乐精英几乎同时出动,沿着丝绸之路一路风尘走进长安。在几十个(周菁保先生在《丝绸之路艺术研究》统计为51个)至今赫赫有名的大师的惊心烹饪下把龟兹乐已做成大菜,成为西域传到中原地区的文化大餐。

第一个龟兹籍的音乐大师是苏祇婆,也就是赫赫有名的白智通。苏祇婆是龟兹语,本意是“智慧不凡”。他是一位大琵琶演奏家,又是一位音乐大师。苏祇婆到中原来,是在公元568年,北周皇帝迎聘突厥公主为皇后,苏祇婆和乐队作为礼物一起进入中原。北周灭亡后,这位音乐大师流落到民间。

苏祇婆这位孤独的音乐大师留给了中国音乐一大贡

献,把西域龟兹乐律的“五旦七声”理论演变成“旋宫八十四调”,不仅为音乐调定规范,对宋词、元曲乃至中国戏剧都产生了深刻的影响。著名的《春莺啭》也出现在这个时候,在与苏祗婆同时代的音乐家白明达的手里,唐代音乐在乐风上实现了脱胎换骨,变得硬朗刚劲,适应了大唐风骨,“隔岸犹唱后庭花”的莺歌燕舞被一扫而空。

三、伊斯兰教的传入对龟兹乐的影响

伊斯兰教的传入让西域绿洲接受了更为猛烈的撞击和融合。伊斯兰教自公元10世纪在新疆境内由西向东传播,到公元16世纪,完成了对新疆各个绿洲的文化传播,成为新疆维吾尔等民族的主要信仰,新疆和中亚、西亚、北非的文化交流进一步深入、频繁。古代西域文化和波斯—阿拉伯文化的撞击,直接促进了这一地区音乐文化的变异,长时间活跃在民间田间地头中的西域大曲也随之而来,披上了木卡姆的外衣,但其中的歌、舞、乐三位一体的原生态形式亘古不变。新疆木卡姆以一种文化的深刻自省和精神反省迎来了木卡姆时代的到来。

伊斯兰教的西风东渐,加上新疆东部佛教的存在,新疆在两种文化的对峙中共存。公元10世纪,喀喇汗王朝苏里唐萨图克·博格拉汗的皈依,使伊斯兰文化终于迈进葱岭,完成了第一步;紧接着通过百年圣战结束了和田的佛教信仰,完成了第二步。由于葱岭和阿拉伯文化的对接使得喀喇汗王朝的伊斯兰文化发展极为迅速,人种、语言、心理、审美爱好随之发生变异,民族融合和对外文化交流进一步加快。尤素甫·哈斯·哈吉甫的《福乐智慧》、马赫穆德·喀什噶尔的《突厥语大词典》等巨著的问世,更是把这种文化的兴旺发达推到了极致。

正如同当初西域大曲是由龟兹乐、伊州乐等各地音乐的组成形式一样,广阔的新疆绿洲依然保持着各地的绿洲文化个性,新疆木卡姆依然如故坚持着多样性、丰富性的传统特色。虽然不知是否传统使然,但现实决定了绿洲地域文化带以不同的文化单元重新组合成为史诗般的新疆木卡姆,这就使得木卡姆同当初的西域大曲一样,既表现出文化的共性,又表现出个性的不同。

到了16世纪,在叶尔羌汗国(其治所在新疆的莎车县)的宫廷中,《十二木卡姆》形成了16套大型歌舞套曲形式,其中的12套木卡姆是精华。至此,历史完成了一次集结,它集新疆各地木卡姆之大成,并从此开始定位了主色调,不断演化至今,对其他维吾尔聚居区的木卡姆从形式到内容都产生了深刻的影响。

四、库车民歌与木卡姆的渊源关系

库车是历史上大名鼎鼎的龟兹,库车是“龟兹”的转

音。汉唐时期著名的《龟兹乐》曾唱响了中国大江南北,中原、江南、云南,就连日本、越南、朝鲜等至今还保留着个别曲调完整的龟兹乐和乐器。

作为本土文化、中原文化和印度文化、中亚文化融合的文化中心,古代龟兹乐成为西域音乐的代表。公元10世纪,回鹘从游牧转为农耕后,龟兹乐也进行着文化的洗礼。

到16世纪著名音乐家阿曼尼沙汗时期,经过整理的宫廷化的《十二木卡姆》完成了彻底的转身:从民间来,到民间去。木卡姆的特定语境中,已经包括了文学、音乐、舞蹈、说唱、戏剧等,其中包括叙事歌,演唱方式有合唱、独唱等,库车民歌就是从浓厚的木卡姆中脱颖而出,保留着远古的龟兹乐气息,血脉犹在。

库车民歌和木卡姆都是诗、乐、舞三位一体,这不是简单巧合,而是其中有着紧密的渊源关系。作为民间文化,当其成为一种古老的记忆,民间是最合适的土地。当伊斯兰文化传入时,原来以佛教信仰为主的土著必然进行顽强的抵抗,当伊斯兰文化成为主导时,在库车绿洲上,和百难不死的克孜尔壁画、库木图拉壁画一样,龟兹乐舞在新的文化包装下,并没有失去原来的神韵,众所周知的“撼头”、“弄目”直至今天依然是维吾尔族舞蹈中的招牌动作。

木卡姆中的乐舞是以器乐演奏、歌舞演唱、舞蹈表演为一体的综合乐舞艺术,库车民歌的鲜明特点自然也体现在民族乐器的多样性上。远在隋唐时期,龟兹等地就盛行制作精细的曲项琵琶、五弦琴、箜篌、筚篥等乐器,并伴随西域音乐而传入中原。至今,维吾尔族的乐器按其结构和演奏方式,有吹奏、拉弦、弹拨、打击乐器等数十种;按演奏方式,有吹奏、拉弦、弹拨、打击乐器等数十种;吹奏乐器中有笛子、唢呐、喀纳依(长喇叭)、拉曼等;拉弦乐器有萨它尔、艾捷克等;弹拨乐器有都塔尔、热瓦甫、弹布尔、卡龙和扬琴等。库车民歌风格是由多种因素构成的,歌词、歌曲结构、音阶、调式、旋律、节奏、速度和乐器伴奏等,属于诗歌舞三位一体,这个特点传承了《龟兹乐》,和木卡姆基本一致。

在广袤的新疆大地上,埋藏了太多的秘密。著名人类学家摩根说:“塔克拉玛干沙漠就是一把钥匙,知道了这把钥匙,就知道了人类的秘密。”著名历史学家汤因比更说:“四大文明的交汇地只有一个——就是新疆的库车。”公元2世纪的库车是中亚最重要的文化绿洲和桥头堡,各种文化星光灿烂。库车民歌就是一把神奇的钥匙,掌握了它,就可以揭开木卡姆、龟兹乐的真实面目。

[参考文献]

[1]关也维.唐代音乐史[M].北京:中央民族大学出版社,2006.

[2]周吉.木卡姆[M].杭州:浙江人民出版社,2005.