

龟兹琵琶七调与印度七调碑之比较研究

周菁葆（海口经济学院 艺术研究所，海南 海口 570203）

[摘要]古龟兹五弦琵琶使用的是五声性平均七声音阶，所用律制为七平均律。这种音阶从隋、唐以来便在音乐实践中得到了普遍的运用。龟兹五弦琵琶的音律对古代中国音乐产生了深远的影响。但是，长期以来，国内外学者却认为龟兹琵琶七调名是来源于印度的七调碑，实际上是他们的主观臆想。龟兹五弦琵琶七调的名称是古老的吐火罗语，并不是来自印度的梵语。

[关键词]龟兹；五弦琵琶；音律；印度；七调碑

[中图分类号]J620.9；J609.2 [文献标识码]A [文章编号]1008-9667(2010)04-0033-09

由于佛教是从印度传入中国，因此，国内外许多学者在研究龟兹琵琶的七调时，很容易认为龟兹琵琶的七调来源于印度。其中有日本高楠顺次郎博士《论奈良朝音乐中的临邑八乐》；田边尚雄《论印度乐律和林邑乐中的沙陀调及其关系》；林谦三先生的《隋唐燕乐调研究》；王光祈先生的《中国音乐史》；向达先生的《苏祇婆七调考源》以及欧洲学者伯希和、勒维等^[1]。

为此，我们首先来回顾一下苏祇婆琵琶调的记载。

一、龟兹琵琶中的七调

《隋书》中记载：

周武帝(宇文邕)时有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国(按时在公元568年)，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：“父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。”以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰“娑陁力”，华言平声，即宫声也。二曰“鸡识”，华言长声，即商声也。三曰“沙识”，华言质直声，即角声也。四曰“沙侯加滥”，华言应声，即变徵声也。五曰“沙腊”，华言应和声，即徵声也。六

曰“般赡”，华言五声，即羽声也。七曰“俟利”，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓“均”也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。^[2]

这是古籍中关于西域乐调最详尽的记载。传达这乐调的人是苏祇婆，他是龟兹人，善胡琵琶，他说的当然是琵琶乐调。

二、印度七调碑上的音阶

1904年在南印度普都可台州库几米亚马来(Pudukkottai kudimiyamalai)发现的七调碑(大约七世纪时文物，约当中国隋文帝仁寿元年至武后久视元年，即601—700)，碑上也记载有七音，为：sa ra ga ma pa dha na

这是南印度用的这七音，惟ri、ni二音，改为ra、na，其韵母皆用a，此外悉同。七音之外，又有a(antara)、ka(kakali)二临时音，a在

收稿日期：2010-08-11

作者简介：周菁葆（1945—），江苏扬州人。海南省海口经济学院艺术研究所所长，教授，研究方向：中国音乐史。

ga、ma之间, ka在na、sa之间。^[3]

其实, 隋代乐调中也可找到这临时音的痕迹。郑译所作的应声, 相同于临时音a, 这是从苏祇婆那里传来的。其时间大约在开皇时代, 为公元六世纪末, 而苏祇婆之入中国, 为公元568年。所以, 龟兹乐调中出现临时音a要比南印度七调碑(七世纪)早一个多世纪。

三、印度音乐吠陀中的音阶

日本武田丰四郎著《印度古代文化》一书, 其中“音乐吠陀”一章, 也记着七音, 为:

音序	全文	略符	译义
第一音	shadja	sha	具六
第二音	risabha	ri	神仙曲
第三音	gandhara	ga	持地调
第四音	madhyama	ma	中令
第五音	panchama	Pa	等五
第六音	dhaivata	dha	明意
第七音	nishada	ni	近闻

上表中的音名和次序与各书亦尽相同, 惟sa作sha。武田丰四郎《印度古代文化》一书又称: “具六为第一音, 近闻为第七音, 是印度一般音乐书中所承认的”。书中语意极为肯定, 可见印度一般音乐书中所记的音阶, 都是这七音, 以sa为第一音, 以ni为第七音。这是sa律音阶, 毫无疑义^[4]。

四、龟兹琵琶七调与印度七调碑的比较

前文已经说明印度乐调用sa律, 林谦三先生的《隋唐燕乐调研究》又称: “苏祇婆调之出于印度乐调, 断无可疑。”如此说来, 苏祇婆调该得是sa律了。它的七声和七调的次序, 应当和Sa律完全相符。但是一经比勘, 即刻发现: 不符! 这为什么呢? 这是急须解答的一个重要问题。

中国以七声组成七调, 这七调的调名, 便是七声的声名——“调依声而立”, 所以调名和声名是合一的。譬如说, 以宫声为主音而组成的调, 便名为宫调。以商声为主音而组成的调, 便名为商调, 角、徵、羽及二变之调均准此。因此, 一见调名, 则所有主音、音阶、用字等等, 一概可以推想得之。雅乐以十二律和七声相旋而成八十四调。这八十四调的调名, 无一不以本调所在之律(均)

和所得之声(调)相合而成。

比如姑洗均的商调, 名为姑洗之商, 一望而知这是姑洗均, 即是以姑洗均的商声蕤宾为调; 如林钟均的羽调, 名为林钟之羽, 这是林钟均, 以林钟均的羽声姑洗为调。其音阶: 一为商调音阶, 一为羽调音阶, 其高度: 一为姑洗, 一为林钟, 其用字: 一为姑洗均之七律姑洗、蕤宾、夷则、无射(或南吕)、应钟, 大吕, 夹钟; 一为林钟均之七律林钟、南吕、应钟、大吕(或黄钟)、太簇、姑洗、蕤宾。各均都以本均的七律为其七声。

印度的调名便不然, 有即用声名为调名的, 大多数用特制的专名。用声名为调名的调大家一望而知, 用专名的调。我们便不易索解了。何况时代已相去了十几个世纪, 空间距离有万里之遥, 一用拼音文字, 一用单音文字, 又不知在什么时代由印度传到龟兹, 再由苏祇婆传授给郑译, 把它记录下来, 再经唐人之手著在《隋书》中传到现代。在时间方面已有这样许多周折, 于读音及语义方面岂能没有转变? 于刊写方面又岂能没有讹舛? 有一于此, 便益发难于探索。

我国乐调中也有许多特制调名, 大多在琴调中, 余为瑟调、琵琶调等。琴调的调名常用专名, 如《千金调》, 《感神调》等, 见《碣石调幽兰谱》; 楚调、侧调等为琴调, 又为清商曲调, 已见前引, 金风调为燕乐调, 见《唐会要》; 枫香调、玉宸宫调为琵琶调, 见《乐府杂录》; 移风调亦为俗乐调, 见陈旸《乐书》; 其他种种, 不可详细列举。上举各调中, 除玉宸宫调知为黄钟宫调外, 其余都不明了, 移风调但知为羽调, 不知其为七羽中之何羽, 金风调、枫香调, 应是二十八调之一, 但无法确定其为何调。

唐玄宗有《金风乐》一卷, 见《新唐书》^[5]。可知这也是琴调, 而其均与调都不明。这些都是中国调, 尚且不够明了, 苏祇婆调之难于了解, 亦理所当然。

幸而印度七声的次序是已经明了的, 并且是决然无疑的, 《隋书》中七调的次序, 也久已确定了, 而且知道七调便是这七声组成的, 如此, 只要能够证明苏祇婆七调中的某一调即是印度七声中的某一声, 则其他六调都可迎刃而解。除非苏祇婆所传, 郑译所述, 《隋志》所记, 或有失实之处^[6]。

据说印度音乐最古的文献是巴拉他(Bharata)的《演剧论》(Natyasastra)。此书中记载了印度的七个音名,即:Sadia, Rsabba, Gandhara, Madhyama, Pancama, Dhaivata, Nisada。现依照这个顺序,与苏祇婆的七调(声)名对照列示如次:

- 1、Sadja (Sa) 娑陀力 平声 宫
- 2、Rsabba (Ri) 鸡识 长声 商
- 3、Gandhara (Ga) 沙识 质长声 角
- 4、Madhyama (Ma) 沙侯加滥 应声 变徵
- 5、Pancama (Pa) 沙腊 应和声 徵
- 6、Dhaivat (Dha) 般赡 五声 羽
- 7、Nisada (Ni) 俟利 斛牛声 变宫

从这个对照表可以看出印度七音名与苏祇婆七调名有许多差异:

其一、关于印度的Ga、Ma、Dha、Ni这四个音名苏祇婆调中缺少相对明确的音译。

其二、苏祇婆调中的“沙侯加滥”、“鸡识”和“沙腊”这三个音名无论是音译还是意译都不知与印度七音名中何音相当。

其三、“娑陀力”猛一看与Sadja音倒相近,然而“力”则是多余的一个字。

首先,从这三例来看,要说苏祇婆七调名是起源于印度七音名是不可能的,必须扩大范围进一步研考才可知。尤其应该引起注意的一点是“以其七调勘校七声”这句话,其中调名、音名没有分清。因为调名通常是指mode,声名或音名是指tone,二者不能混为一谈。第二、所谓的“华言”,作为意译来看其正确与否还是一个问题的。例如,“般赡”——如果相当于Pancama(第五的意思),则应译为“华言五声”才对,然而华译中则称作第六声。第三、如果说是起源于梵语则有误,苏祇婆用的是吐火罗语,这种语言虽然是西域语言,但是比梵语使用的要早,它是龟兹地区通用的语言。

关于苏祇婆七调与库几米马来七调,林谦三先生在《隋唐燕乐调研究》中认为,二者调名相同,龟兹乐调来自印度^{[7][12]},然而此论大有商榷之必要。首先应弄清楚一个问题,即苏祇婆乐调于公元六世纪已传入中原,《隋书》记载说郑译当时听苏祇婆回答说“父在西域,称为知音,代相传习,调有七种。”^[12]按三代人而言,苏祇婆七调在公元

五世纪已在龟兹地区流行。如果从吕光获龟兹乐时计算,则可以上溯到公元四世纪。然而印度库几米马来七调碑是隋初至唐武后时代,即公元七世纪的产物,比苏祇婆七调晚出现二至三个世纪。

林谦三先生认为苏祇婆七调与印度七调碑中的调名相同。可他自己也不得不承认,苏祇婆七声中“角、变徵、变宫三声,为碑文所无”^[12],这说明二者并不完全相同。此外,苏祇婆七调中有“五均”,而印度碑文中只有“三均”,这不仅说明二者不相同,反而论证了苏祇婆七调比印度七调“先进”。由于“角、变徵、变宫”三声印度七调碑中没有,自当与天竺乐无关,因此先就其余四声略考之。

(一) 娑陀力

《隋书》称“娑陀力”;《宋史》、《通典》、《辽志》称“娑陀力”;《唐会要》称“沙陀”。陈旸《乐书》称“婆陀”。

其中“沙”字,据《康熙字典》载,有所加詔(唐韵)和苏和切(集韵)二种,“娑”则只有素何切(广韵)一种。由于“沙”和“娑”的古音都是Sa,因此二者可以通用。古籍中有的写作“婆”,可能是笔误。

关于“沙陀”,日本高楠顺次郎先生认为是印度七音名中名中的Sa、Dha、Ni之结合音Sadanj。田边尚雄先生认为是印度音阶中的Sadjagrama之音译。二位考定的根据是天平八年,有位叫林邑僧的人,把林邑乐带到了日本。然而,关于这个传闻,津田左右吉博士在《论林邑乐》中认为有不少疑问。虎关师链在《元亨释书》中认为传闻是后人的不完全记录,因而是难以成立的。再者说,田边尚雄先生认为“沙陀”是印度的Sadjagrama,其理由是二者音律高低一致。然而印度古乐的正确音高至今尚不清楚,日本古雅乐的音律也没有定说,其结论显然是没有根据的^{[7][12]}。

之后,高楠顺次郎先生在《法华义林》中又认为,“娑陀力”是南印度普都可台州发现的库几米马来石刻中的音乐术语Sadarita。但这个石刻是公元七世纪的文物,而苏祇婆到中原的记载是公元568年,比石刻文书早一个多世纪。龟兹乐中的调名怎么可能是源自印度呢?

岸边成雄先生在《西域七调及其起源》中认为,日本的“沙陀”应该是源自苏祇婆的“娑陀力”,并非从印度传来^[1]。但是,苏祇婆调中的“娑陀力”是源自何处呢?向达先生在《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》中考证说,“娑陀力”是Sadja的音写。这里的Sadja可以译作“沙陀”^[8]。而“沙陀”是古代西域的部落名称,属于西突厥。突厥原来为匈奴部落一支,后为柔然人所迫,迁徙到中亚一带。公元552年,突厥汗国正式成立。沙陀在武太后,曾立突厥默继为可汗,后附于回纥,很显然,沙陀部融合到古代维吾尔族中。研究维吾尔族文化史,要清楚葛罗禄、拔悉密、车师、牙格马、托合斯、沙陀等突厥部落都逐渐融合到维吾尔族中了^[9]。

“沙陀”也有指地名,如“金沙山之阳,蒲类之东,有大碛,名沙陀,故号沙陀突厥云”。又如“北庭有沙碛曰沙陀,故因以为名焉”。此外,“沙陀”也指部落首领名字,如“沙陀那速”、“沙陀金山”等。可见,“沙陀”这个名称,当时已在天山南北有影响^[9]。这种突厥文化本身就是龟兹音乐中的一个重要组成部分,所以龟兹音乐中采用这个名称。

(二) 鸡识

《隋书》、《通典》称“鸡识”;《宋志·乐律》称“稽识”;陈暘《乐书》称“乞食”、“大乞食”;《唐会要》、《宋志》称“大食”;《唐会要》、《辽志》称“小食”;《宋志》称“大石”;《梦溪笔谈》称“小石”。

以上几种名称,均为“鸡识”的不同音译。“鸡识”,据《乐书》记载是“胡名大食调”。这里所说是胡名,显然不是指梵语名。按《通典》载:“大食国,一名亚俱罗,其大食王号暮门”^[10]。这里的大食,枯朗(Courant)认为是指阿拉伯^[11]。据《唐会要》载,天宝十三年改名的乐曲中将小食调曲“苏罗密”改为“昇朝阳”^[12]。“苏罗”为苏利耶Sunia,“密”是波斯名Mihir。如此,这里小食可能指波斯。然而,林谦三先生对此持异议。他不同意大食是指阿拉伯。按“鸡识”尚有“大石”、“小石”之载,因此林谦三先生认为大食为大石,小食为小石。

然而大石、小石究竟在何处?《大日本

史·礼俗志》中有云:“按《唐书》,大食波斯也,此调盖出于此故名。食一作石,音通。”^[13]这里把大食(大石)说成是波斯,然而其论并不正确,尤其是小石究竟在何处,没有交待。

按《旧唐书·地理志》载:“西北渡拨换河中河,距思浑河北二十里,至小石城,又二十里至于田境之胡芦河,又六十里至大石城,一曰祝,曰温肃州。大石、小石当由此二城得名。”^[14]由此可知,大石、小石,在今新疆于田(阆?)附近。王国维先生在《唐宋大曲考》中说,大石调的《清平乐》与《大明乐》,小石调中的《胡渭州》与《嘉庆乐》也都可能是于田(阆?)乐曲^[15]。

据史载,阿拉伯伍麦叶王朝(公元661-750年)和阿巴斯王朝(公元750-1258年),在汉文史籍中分别称作白衣大食和黑衣大食。阿拉伯人的音乐直到公元七世纪尚处在蒙昧阶段,创立伊斯兰教的穆罕默德是禁止音乐活动的^[16]。因此,杜环在《经行记》中说阿拉伯是“断饮酒,禁音乐”。白衣大食正是指七世纪之际的伍麦叶王朝。此时阿拉伯音乐很落后,不可能对已是“管弦伎乐,特善诸国”的龟兹乐有什么乐调影响。

由上所考,可以得出一个基本结论,即:鸡识、大食、大石、小石,位置在今新疆于田一带。苏祇婆调中的“鸡识”之名是出自于阆乐,与天竺乐毫无关系。

(三) 般赡

《隋书》、《通典》称“般赡”;《唐会要》、《乐书》称“般涉”;在日本则称为“盘涉”。

据《说文》载:“般(盘),乐也,般有游乐之意,可解作般乐涉也”。《乐书》载:“羽调,胡名般涉调”。^[17]卷159这里用“胡名”,显然不是指印度。《魏书·高车传》中载:“高祖时五部高车会聚祭天,众至数万,大会,走马杀牲,游遨歌吟忻之,其俗称自前世以来无盛于此。”^[18]《探尘录》说,王延德出使高昌时,看见当时维吾尔人是“好游赏,行者必抱乐器”,“居民春月多游,群聚邀乐于其间。”^[19]

上述中的“游遨歌吟”、“好游赏”、“聚邀乐”都是“般乐涉也”的具体表现。按西域至迟在公元三世纪时,已有维吾尔族

人祖先定居。如果追溯的更早,从公元前三世纪末,已有丁零人(维吾尔人的先祖)住在天山北部了。他们的“般乐涉也”的音乐活动必然在龟兹乐中出现。苏祇婆七调中的“般涉”,显然是龟兹人的音乐术语。

高楠顺次郎先生认为“般赡”是库几米亚马来七调碑中的Pancama,则是本末倒置。七调碑比龟兹文献晚了一个多世纪,又是南印度的文物,苏祇婆的调名是不可能来自印度的。法国伯希和先生也认为“苏祇婆七音名的起源追溯到印度是不妥当的见解”^[20]。但他认为“般赡”是波斯语的对音,既然宋代文献《乐书》中记载说是“胡名般涉调”,可知与印度无涉。因为史籍中往往用“胡”泛指西域,而印度的专用语是“天竺”。

(四) 沙腊

《隋书》、《通典》称“沙腊”;《乐书》称“婆腊”;《金刚顶经瑜伽念诵经》称“洒腊”。

据《隋书·音乐志》载:“沙腊,华言应和声,即徵声也”。所谓“应声”,《隋书》中也有记载:“(郑译)又以编悬有八,因作八音之乐,七音之外更立一声,谓之应声”。^[2]这里的“应声”是龟兹乐中的特殊音。以古音阶观点来看,其位置在宫、商之间,即为大吕,如以清商音阶观点来看,其位置在闰、宫之间;而以新音阶论,其位置在和、徵之间。既然“应声”是龟兹乐中的特殊音,“沙腊”为应和声,自当属于龟兹乐中的名称。

以上四调名,虽然印度七调碑中也有同名,但据上述之研讨,都与天竺乐无关系。其它三调,碑文中无同名相对,更与天竺乐无涉,故略述之。

(五) 沙识

《隋书》、《通典》称“沙识”;《乐书》称“涉折”。

“沙识”与“涉折”同是角声。勒维认为“沙识”等于Sadja。^[21]伯希和认为《金刚顶略出经》中的“破音”即此,但调的性质有异^[11]。宋人陈旸在《乐书》中把“沙识”写作“涉折”,^[17]卷519因为“折”可用dja来表示,与“识”一样。伯希和说梵语Sasiki中把Saseka比作“沙识”,但是,虽然Sascka在印度的音乐文献中有发现,然而却与汉文献

中记载的苏祇婆的“华言质长声”不相合,汉文献中出现的“沙识”与Sadja也并不相容。

(六) 沙侯加滥

《隋书》、《通典》称沙侯加滥。

伯希和认为“加滥”为Grama之音译。郭沫若先生说“侯”殆“俟”字的讹误,与dia音相近。勒维认为“沙侯”是Saha的对音。把伯希和与勒维二人的研究合并在一起,可得出“沙侯加滥”是Sahagrama的对音。然而,Sahagrama名称在印度乐理中没有发现过。再说,《隋书》中记载说“沙侯加滥”是“应声”,那这“应声”用Sahagrama对译也不合适。高楠顺次郎认为“沙侯加滥”是印度音阶Sadjagrfama,但是,Sadjagrfama术语的出现比龟兹乐中的“沙侯加滥”记载晚得多。而且,作为“应声”如何在中原流行以及与Sadjagrama之间的关系,因缺乏音响也是难以研考的。

(七) 俟利

《隋书》称“俟利”;《宋书》称“侯利夷”。

《隋书·音乐志》中说,侯利夷,华言斛牛声。因此枯朗说是Rsabha,勒维说是Vrs,《法苑珠林》中说是Vrsabha,这些不同之比拟,皆为斛牛之意。关于俟利,伯希和认为是ki-li-kie,指出在音乐上没有与此相对的梵语。

通过上述可知,于阗、高昌、龟兹均在新疆,苏祇婆七调名是龟兹乐固有。1904年发现的印度库几米亚马来七调碑属于公元七世纪,时间比苏祇婆七调至少要晚一个世纪。苏祇婆怎么可能从印度借取调名?过去学术界仅从几个调名相同便断定龟兹是源自天竺乐,其结论是难以成立的。此外,《隋书·音乐志》中还记载:“(苏祇婆)七调又有五旦之名,旦作七调,以华言译之,旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均,已外七律,更无调声。”这里的“旦”,等于“均”,五旦即五均。库几米亚马来的七调碑只“涉于三均”,也就是说印度音乐中只有三旦,比龟兹乐少二旦。因此,苏祇婆之五旦决不可能从印度音乐中找什么根据。

日本林谦三在《隋唐燕乐调研究》一书中说:“龟兹乐……其乐调实源于印度。”

……苏祇婆所传的龟兹乐调名都是梵语，毫不足异。其乐调不仅限于名称，连调之性质，调之高度，都是来自印度乐调。唐俗乐二十八调，可以说是以龟兹为中介而传入了中国，而稍稍华化了的印度乐调”。^[7]通过上述研讨可知其论点显然是错误的。

五、龟兹琵琶调名来源于吐火罗语

关于龟兹琵琶使用的术语，长期以来国内外学术界认为与梵语有关，实际上是历史的误会。音乐学界到目前仍然搞不清楚龟兹琵琶使用的术语。赵维平先生在《丝绸之路上的琵琶乐器史》中仍引用20世纪50年代日本岸边成雄的观点：“这一时期西域文化的形成主要来自印度的佛教与波斯文化的两股势力。从三世纪下半叶至八世纪，以天山北道的龟兹古都(现新疆库车地区)为中心的佛教文化。在当地的一些壁画中从三世纪下半叶至六世纪出现了最初犍陀罗艺术的特征，接着六世纪后又在犍陀罗艺术基础上形成了波斯艺术特色。语言上出现了近似梵语的吐火罗乙型语种(主要流行于龟兹焉耆一带)。另外这一地区固有的土著文化构成了西域地区最为丰富且独具个性的艺术文化”。^[22]

这里提到“近似梵语”是错误的。日本学者搞不清楚“土著文化”是什么人创造的，其实，土著文化就是吐火罗人文化。

吐火罗人是最早定居天山南北的古民族之一。阿尔泰山与天山之间兴起的月氏人、塔里木盆地北部的龟兹人、焉耆人、塔里木盆地东部的楼兰人，皆为吐火罗系统民族。他们对西域文明乃至整个中国文明的发生、发展都起过相当重要的作用。西亚起源的小麦就是吐火罗人从西方引入中国的。具有千年文明史的楼兰文明、对中国佛教史发生重大影响的龟兹文明，也是吐火罗人创造的。

新疆出土吐火罗语写卷表明，吐火罗人讲印欧语系的语言。尽管他们居住在印欧语系东方语支(Satem)分布区，但是吐火罗语却具有印欧语系西方语支(Centum)许多特点，与公元前1650—前1190年赫梯王国(今土耳其南部的安纳托利亚)流行的印欧古语密切相关。所以吐火罗人有可能是最古老的印欧人部落之一，早在印欧语系东西语支分化以前，他们就从原始印欧人部落中分离出来了。^[23]

吐火罗语是印欧语系中分布地区最东的

语言，包括A、B两种差别相当大的方言。它之所以被称为“吐火罗语”，依据的是回纥文《弥勒会见记》题识中的twrvy一词。一般来说，我们可将这种语言与中国史籍中的月氏人联系起来。吐火罗语并不与印度——伊朗语有特别密切的关系，却显示出与印欧语系的欧洲诸语，如波罗的——斯拉夫语、日耳曼语和意大利——凯尔特语相联系的特征。这说明吐火罗语从印欧语共同体分离出来为时很早，并且在欧亚大陆与印欧语系以外的语言，如芬——乌格里安语、突厥语、汉藏语等发生接触。^[24]

在几十年的岁月里，许多学者对吐火罗语的命名及其所牵涉到的一系列历史地理和民族问题，特别是有关月氏和贵霜的问题，进行了反复研究。根据多数人的意见，吐火罗语A、B方言可以分别称为焉耆语和龟兹语。^[25]

现存吐火罗语文献的年代约为公元六至八世纪，但是，用佉卢文书写的尼雅俗语中有很多语法现象和词汇接近于吐火罗语。所以，鄯善国的居民原来说的是一种与后来的焉耆——龟兹语有些不同的吐火罗语，也就是说，存在吐火罗语的第三种方言。这说明，吐火罗人进入塔里木盆地可以提早到公元二至三世纪。

在汉文历史记载里，可以与吐火罗人联系起来的还有“月氏”。一般认为，“月氏”之名见于先秦典籍，如《逸周书·王会篇》(《伊尹朝献》作“月氏”)和《管子》中《国蓄》、《揆度》、《轻重甲》、《轻重乙》各篇的“禺氏”(《地数篇》作“牛氏”)，《穆天子传》的“禺知”是指月氏。可以确知的是，当秦汉之际，月氏是中国古代北方三大民族——东胡、匈奴、月氏之一，是“逐水草而居”的游牧部族，故其活动范围可自塔里木盆地直至鄂尔多斯草原。西迁之前月氏人的活动中心，乃东起今祁连山以北，西抵今天山、阿尔泰山东麓。月氏人语言实际上是属于吐火罗语。^[26]

印度贵霜王国境内曾使用多种语言，但其创建者原来的语言是吐火罗语，近来也有一些新的线索。早在1947年，季羨林就作了考证，认为汉语“佛”不是直接译自梵语buddha，而是可能来源于吐火罗语。^[27]

综上所述，古代新疆流传有四种吐火罗语

方言，即：一、焉耆语；二、龟兹语；三、鄯善语；四、月氏语。过去我们认为佉卢文是印度语系，而据考古发现，佉卢文书中有很多语法现象和词汇接近于吐火罗语，就连印度贵霜王国境内创建者原来的语言也是吐火罗语。

伟大佛学翻译者鸠摩罗什的母亲是龟兹人，龟兹语即吐火罗语，是他的母语。佛教在由印度传到中国的过程中，龟兹起了巨大的作用；而鸠摩罗什作为一个划时代的大翻译家，使汉文佛典的译文质量有了极大的提高。20世纪初前后以来陆续发现的吐火罗语佛典表明，佛教基本词汇的翻译和确定采取了多种不同的方式，在语音上有所变更，运用吐火罗语固有的词汇，在一定的语境中赋予其特殊的含义。对佛教的传播来说，术语体系的建立是必须先决条件，创造新词以表示特定的佛教概念等。鸠摩罗什在佛经翻译上的巨大成就归结于他的吐火罗语背景。吐火罗语在语言学方面的创造力可以视为鸠摩罗什那个时代的范式。

所以我们说龟兹琵琶调名来源于吐火罗语，而不是来自印度的梵语。这样我们就很容易理解，为什么龟兹琵琶调名与南印度七调碑名不相同，印度的Ga、Ma、Dha、Ni这四个音名在苏祇婆调中缺少相对明确的音译。苏祇婆调中的“沙侯加滥”、“鸡识”和“沙腊”这三个音名无论是音译还是意译都不知与印度七音名中何音相当。

法国伯希和先生认为“苏祇婆七音名的起源追溯到印度是不妥当的见解”^[20]，这是完全正确的，可惜在相当长的时间里并没有引起学术界的重视。由于日本学者对中亚古代语言不了解，所以他们认为龟兹琵琶调名有许多与南印度七调碑名有关，完全是主观依据佛教东渐的推论。伯希和先生是著名的东方语学者，他可以得知许多欧洲学者的研究成果，所以，他早在1928年就提出苏祇婆七音名的起源追溯到印度是不妥当的见解。但遗憾的是，他并没有明确指出苏祇婆七音名的真正起源，以至于使这个问题在长达数十年没有得到解决。

通过以上比较，说明过去国内外学术界仅从几个调名便断定龟兹乐是源自天竺乐的观点，与历史不合。尤为重要的是，人们

往往忽略了龟兹乐曾对天竺乐产生过一定影响。为了说明这个问题，有必要对印度历史做一扼要的回顾。

印度是由许多外来民族所组成的国家。其中主要有公元前1450年的雅利安人，他们从中亚草原的西北部迁徙到印度。公元前600年之际，波斯居鲁士建立了一个大帝国，征服了印度河与喀布河，波斯人来到印度。公元前326年，希腊亚历山大征服了两河流域和波斯后，渡过印度河。公元前二世纪中叶，塞种人占有西印度，后扩展到南印度，塞种在西印度统治了若干世纪。公元前165年，月氏人西迁，占领了大夏和康居，扩展到印度，建立了贵霜王朝。公元五至六世纪，匈奴的一支厌哒人来到印度。公元七世纪，阿拉伯人、突厥人进入印度。公元七至十二世纪，月氏人的后裔拉其普特人在印度建立政权。公元十世纪，塞尔柱突厥人统治印度。公元十三世纪，蒙古人势力到达印度。公元十六世纪，察合台的突厥人巴卑尔在印度建立莫卧儿帝国。^[28]

从上述历史来看，印度是由雅利安人、波斯人、希腊人、塞种人、月氏人、匈奴人、突厥人、蒙古人而组成。他们必然会把本民族的音乐文化带到印度，天竺乐中有这些外来因素是很自然的。过去人们认为希腊文化是伴随着亚历山大东征而传播。然而，希腊人对印度音乐影响很小。印度文化自公元前二世纪后，不断受到中国文明的影响。塞种人原来住在甘肃一带，西徙后于公元前二世纪到达印度，统治西印度若干世纪。塞种人中鲁陀罗达曼是个强大的统治者，以研究文法和音乐出名。塞种人西迁印度后自然会把本民族音乐带入。

印度音乐文化受到龟兹乐的影响还可以从月氏民族迁徙得到佐证。月氏人公元前三世纪居住在甘肃西北部，公元前174年被匈奴人击败西迁。公元前163年月氏击败塞种，征服北印度，建立了贵霜王朝，统治了西北印度的大部分地区。月氏与龟兹人同说吐火罗语，其音乐是相同的。

公元六世纪，突厥汗国成立，后分东西两部。西突厥占领巴尔喀什湖东南以及阿姆河、锡尔河中间地域。后来突厥统治中亚，在印度建立政权。龟兹音乐又伴随着突厥的

迁徙而传播。之后,察合台突厥人又在印度建立莫卧儿帝国,更促使了音乐的交流。^[29]

前苏联出版的《世界各国文化》中记载:“印度音乐中七音级的自然音列,是出现在公元前四世纪,公元前三世纪就已见到七音音阶中各个音级的名称。然而中国在公元前十一世纪中期,十二律的音律体系已经完成,七声音阶已经开始应用”。^[30]因此,本采·索博尔切说:“印度的威拉瓦利(Velavali)和卡尔那提(Karnati)调式是原来中国五声音阶的残余”。^[30]中国音律传入印度,显然是通过民族迁徙进行的。

综上所述,龟兹乐与天竺乐有着密切的联系。龟兹乐中出现的五弦琵琶从目前的资料来看,可能是受到印度音乐的影响,但是,天竺乐的五弦琵琶则受到希腊音乐的影响。公元前2世纪古希腊(塔纳格拉)雕像描绘的潘杜拉(Pandora),这是一种叫做Pandoura的弹拨弦乐器,这个名称是希腊人和罗马人使用的,实际上就是对从巴比伦传来的Lute琴的希腊称呼。潘杜拉(Pandora)与天竺乐的五弦琵琶很相似。

更何况,印度音乐一直受到中亚民族音乐的影响,特别是公元前2世纪月氏民族在印度建立了贵霜王朝,月氏民族使用的语言恰恰是与龟兹相同的吐火罗语。历史上可能是月氏民族在希腊音乐的影响下发明了五弦琵琶。其琵琶术语用的是吐火罗语,与南印度的七调碑不相同。实际上龟兹壁画中出现的五弦琵琶比印度壁画中要多得多。所以准确的说,五弦琵琶是属于中亚系的古老乐器,是受到西亚两河流域地区音乐和希腊音乐的影响产生的一种新型弹拨乐器。

龟兹五弦琵琶使用的是五声性平均七声音阶,所用律制为七平均律。这种音阶从隋、唐以来便在音乐实践中得到了普遍的运用。龟兹五弦琵琶的音律对古代中国音乐产生了深远的影响。而印度五弦琵琶的音律是音乐中最小的音程单位(微分音)称做什鲁提(Shruti)。印度22律与音阶的关系并非平均律。“斯鲁蒂”意为“听到”,即听觉可以分辨到的最小差异,所以这是一个对感觉量的描述体系。这个古老理论要求用“斯鲁蒂”的数目来区分相近似的音程,明确指出相隔13个斯鲁蒂或9个斯鲁蒂的两个音构成

的音程,两音之间互为协和。印度古代音阶有七个音级,这种音级制度被称为“斯瓦洛”(svara)。所以我们说,印度22律与音阶的关系并非平均律,与龟兹五弦琵琶使用的七平均律是完全不相同的。

印度把一个八度分成二十二等分,并不是都能构成音阶,一般来说只有三种音阶,其中各声的音程有四斯鲁蒂、三斯鲁蒂、二斯鲁蒂三种。如果把中原的十二律七音旋宫法模仿二十二斯鲁蒂而进行七声旋宫的话,则可产生四百六十二个之多的调。但是这些众多的调中,相互间差异极小且缺乏变化,实际上很多不用。印度没有对这毫无意义机械的理论进行考虑。这些调(正确讲应是旋律型)不是用七音和二十二斯鲁蒂相旋宫而产生的,其二十二斯鲁蒂与中国的十二“均”意义也不一样。由于印度没有“旦”的术语,苏祇婆所说的“旦”字的语源,是龟兹语(即吐火罗语)Tano,所以,我们说龟兹琵琶的五旦与印度也并没有关系。长期以来,国内外学者却认为龟兹琵琶七调名是来源于印度的七调碑,实际上是他们的主观臆想。龟兹五弦琵琶七调的名称是古老的吐火罗语,并不是来自印度的梵语。

参考文献:

- [1]岸边成雄.西域七调及其起源[J].东京:史学杂志56编9号,1946.
- [2][唐]魏徵.隋书[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [3][日]田边尚雄.中国音乐史[M].北京:商务印书馆,1937:59.
- [4][日]武田丰四郎.印度古代文化[M]//丘琼荪.燕乐探微.上海:上海古籍出版社,1986:123.
- [5][北宋]欧阳修.新唐书,卷57[M].北京:中华书局,1975.
- [6]丘琼荪.燕乐探微[M].上海:上海古籍出版社,1986:129.
- [7][日]林谦三.隋唐燕乐调研究[M].北京:商务印书馆,1936.
- [8]向达.龟兹苏祇婆琵琶七调考原[M]//唐代长安与西域文明.北京:三联书店,1957:257.
- [9]王治来.中亚史[M].北京:中国社会科学出版社,1979:156-158.
- [10][唐]杜佑.通典·卷193[M].北京:中华书局,1998.
- [11]M. Courant. Esai historique Sur la Musique classique des Chinois(A. Lavignac, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire), Partie 1[M]. Histoire, Tom.1, 1931:96.

(下转第47页)

阳气亢，白雪奏而风雨零。”

参考文献：

- [1][宋]郭茂倩.乐府诗集[M].聂世美,仓阳卿校点.上海:上海古籍出版社,1998.
- [2]韩非.十过[M]//文化部文学艺术研究院音乐研究所.中国古代乐论选辑[C].北京:人民音乐出版社,1981:33.
- [3]吉联抗,辑.琴操(两种)[M].北京:人民音乐出版社,1990.
- [4][梁]萧统,编.文选[M].[唐]李善,注.北京:中华书局,1977.
- [5][清]戴明扬.嵇康集校注[M].北京:人民文学出版社,1962.
- [6][唐]欧阳询,等.艺文类聚[M].上海:上海古籍出版社,1965.
- [7][唐]虞世南.北堂书钞[M].北京:中国书店,1989,影印光绪十四年南海孔广陶校刊本.
- [8][唐]徐坚,等.初学记[M].司义祖,点校.北京:中华书局,1962.
- [9]许健.琴史初编[M].北京:人民音乐出版社,1982:22.
- [10]王德坝.东汉古琴佛曲止息研究与三节之B2译谱[J].中国音乐学,1993(1).
- [11][清]严可均.全上古三代秦汉三国六朝文,全三国文[M].北京:商务印书馆,1999:64.
- (责任编辑:王晓俊)
-
- (上接第40页)
- [12][宋]王溥.唐会要,卷56[M].北京:商务印书馆,1936.
- [13](日)藩源光国.大日本史,礼俗志[M].东京:内外印刷株式会社,1975.
- [14][后晋]刘昫.旧唐书·地理志[M].北京:中华书局,1998.
- [15]王国维.唐宋大曲考[M].北京:商务印书馆,1939.
- [16](埃)萨米·哈菲兹.阿拉伯音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1980:14.
- [17][宋]陈旸.乐书[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [18][北齐]魏收.魏书·高车传[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [19][宋]探尘录,卷14[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [20]P·Pelliot.Tung Pao[M].Bibliographic,1931:95-104.
- [21]Sylvain Levi.Le "Tokharien B" Langue de Kutscha[M].Journal Asiatique,1913.
- [22]赵维平.丝绸之路上的琵琶乐器史[J].中国音乐学,2003(4):36.
- [23]林梅村.丝绸之路考古十五讲[M].北京:北京大学出版社,2006:12.
- [24]徐文堪.吐火罗人起源研究[M].北京:昆仑出版社,2005:50.
- [25]耿世民,张广达.唆里迷考[J].历史研究,1980(2):156.
- [26]余太山.塞种史研究[M].北京:中国社会科学出版社,1992:55.
- [27]季羨林.佛屠与佛[J].北京:历史研究,1990.(2).
- [28][印度]辛哈·班纳吉.印度通史[M].北京:商务印书馆,1964:89.
- [29]周菁葆.丝绸之路的音乐文化[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1987:137-139.
- [30](俄)本采·索博尔切.五声音节体系和文化的历史[J].外国音乐参考资料,1978(3-4).

(责任编辑:王晓俊)

On the Aesthetics of the Art of Min Huifen's Er Hu Performance By Zhang Qian

Abstract:As a secondary creativity, the primary aesthetic concern of musical performance is how to treat the composition, the product of the first creativity. Min Huifen's attitude on this issue can be a model. First, she attempts to feel deeply the inner emotion of the composition. Second, she explores the piece's background and cultural connotation. Third, she consults with others if necessary and pays special attention in regard of style.

Keywords: Min Huifen, Er Hu performance

The Basic Categories and Their Aesthetic Connotation of the Art of Chinese Gu Qin By Chu Xiaoqing

Abstract:To discuss the artistic nature of the Chinese Gu Qin one must first to place the issue into the system of traditional Chinese philosophy. Using the view point of Western science or philosophy alone in examining this matter would have inherent limitation. There are considerable amount of writings in ancient Chinese literature providing information about Gu Qin's nature and concept which enable this article to survey the topic inside out.

Keywords: Chinese Gu Qin, artistic nature, category, Confucianism, Daoism

Comparative Research on the Seven Modes of Guici Pipa and that of India By Zhou Jingbao

Abstract:The ancient Guici five-string pipa used the seven-note scale within the pentatonic scale, and it adapted the seven-note equal temperament. This scale had been widely used since the Sui and Tang Dynasties and it had a profound influence on music in the ancient China. For a long period of time many Chinese and foreign scholars believed that the seven modes came from India. However, it in fact came from the ancient "Tu Huo Luo" language.

Keywords: Guici, five-string pipa, temperament, India

Initial Research on "Li Jin Gang She Li Ta Yi Gui" of Heng Mountain By Dai Hong

Abstract:This survey attempts to start a discussion of the Heng Mountain musical culture using "Li Jin Gang She Li Ta Yi Gui." It touches on its make-up, style, and value with analysis on its tradition and modern day image.

Keywords: Heng Mountain, "Li Jin Gang She Li Ta Yi Gui," characteristics

The Special Quality and Structure of Tone Color and Sound -----Analysis of Kaija Saariaho's "Io" By Zhou Qian

Abstract:This study analyses the "sound arrangement and tone color blending," "horizontal relationship of the sound under electronic technology," and "tone color and sound structure with multiple meanings of musical form" of "Io" by the Finish contemporary composer Kaija Saariaho.

Keywords: Saariaho, "Io," the special quality of tone color and sound, the structure of tone color and sound

On the Development and Evolvement of TV Shows about Overseas Chinese By Dai Lingfei

Abstract:Since the appearance of "Beijing Folks in New York" in 1993 there have been many film and