

古代

丝绸之路的音乐

岸邊成雄 著 · 人民音乐出版社

E4.3
中央音乐学院图书馆藏书

书号

Z4.3/500
ZC06.19

总登记号

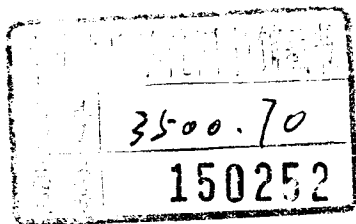
150252

资料





数据加载失败，请稍后重试！



古代丝绸之路的音乐

〔日〕 岸邊成雄 著

王 耀 华 译

陈 以 章 校

人民音乐出版社

0842/20
岸邊成雄

古代シルクロードの音楽

本书根据日本講談社 1982 年版本译出

古代丝绸之路的音乐

〔日〕岸邊成雄 著

王 耀 华 译

陈 以 章 校

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

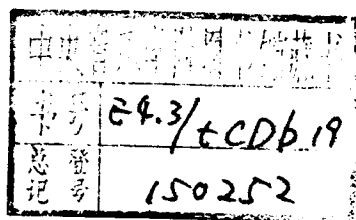
北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 100千文字 40面插图 5.25印张

1988年5月北京第1版 1988年5月北京第1次印刷

印数: 00,001—1,035册

ISBN 7-103-00164-2/J·165 定价: 2.25元



目 录

序 章 西域音乐巡视	1
第一节 十个主要的地点	1
龟兹——于阗——奈良——长安——达库·伊·普斯坦——亚 细央达——坎达拉——林邑——高昌——丸都城——西方音乐 的东流之路	
第二节 丝绸之路、西域、胡的涵义	13
——西域南道、中道、北道的设置	
第一章 大佛开光仪式——正仓院的乐器	18
第一节 波罗门僧正菩提与乐舞	18
东大寺境内的回音——乐舞的开展——唐乐的出现——从林邑 乐到高丽乐——什么是度罗乐——雅乐寮的阵容——遣唐船艰 难的航行	
第二节 正仓院乐器的全貌	29
(一) 现存乐器十八种	
《东大寺献物帐》的记载——弦鸣乐器——气鸣乐器——革鸣乐 器——体鸣乐器	
(二) 出现在图像、文献中的天平乐器	
画中的乐器——在墨绘弹弓中的音乐——卧筚篥的由来——文 献中的天平乐器	

第三节 日本雅乐之中的西域……………43

分为左右的舞乐——左右分立的原委——乐曲之中的西域——
越天乐的语源——六调子、枝调子

第二章 长安梨园之春——寻声于敦煌壁画……………49

第一节 玄宗皇帝的梨园、教坊、太乐署……………49

皇帝梨园弟子——中国的雅乐、胡乐、俗乐——梨园——教坊
——教坊内的生活——笼中鸟般的乐妓——太乐署

第二节 十部伎和二部伎、四部乐……………58

(一)十部伎

张骞的胡曲——龟兹乐的传入——从七部伎到十部伎——十部
伎从头至尾的上演

(二)二部伎和四部乐

在二部伎中看中华思想——立部伎 八曲——坐部伎 六曲
——立部、坐部的来由——四部乐的意义

第三节 在敦煌壁画等中看见的乐舞……………78

丰富的图像——弦乐器——管乐器——革乐器——打乐器——
乐器编成——胡旋舞一瞥

第四节 唐代乐曲之中的西域……………94

(一)探寻西域系的曲名

数量众多的西域乐曲——各种各样的胡曲名——《教坊记》的曲
名——波罗门、苏莫遮、祇脱的内容——越天乐的本源

(二)唐代的乐谱(文字谱)

遗存在日本的唐乐谱——中国乐谱的传播

第五节 唐俗乐二十八调和龟兹西域七调……………105

(一)唐俗乐二十八调的构成

唐代末期的二十八调——南宋的二十八调——七声十二律八十
四调——为调式和动调式——八十四调的俗名——从八十四调

挑选出二十八调——天宝十三载的调名是之调式——俗律与雅律的关系——王光祈和林谦三的卓见——俗乐二十八调与我

(二) 苏祇婆的西域七调

《隋书》音乐志的记事——乐工万宝常的发现——七调名是梵文——与库抵米亚玛拉依文书的相遇——向二十八调的导入——苏祇婆名以外的语源

(三) 日本雅乐的六调子和二十八调

二十八调理论是传入的吗？——六调子和枝调子——根据之调式的六调子——枝调子之谜

第三章 古代朝鲜的音乐与西域..... 134

引言 古代朝鲜的乐器..... 134

第一节 高句丽的玄琴..... 135

《隋书》东夷传与《通典》——十部伎之中的乐器——从考古资料看高句丽乐

第二节 百济的箜篌..... 142

关于百济乐——《类聚国史》的记述

第三节 新罗的伽倻琴..... 145

《三国史记》乐志——唐俗乐二十八调——佛教美术和土偶——《高丽史》乐志的记述

第四节 在朝鲜乐曲总体中看西域..... 151

崔致远乡乐五首——新罗朝的乐曲——西域系散乐的传来——古代丝绸之路的音乐与西域之映像

后 记..... 157

序章 西域音乐巡视

第一节 十个主要的地点

龟兹(西域)

首先,请一面参阅图一、照片二,一面推断。图一是在西域中道古都龟兹附近的洞窟寺院的壁画中的白描。引自德国考古学调查队员古利尤艾德路(*Grünwedel*)的报告书《古库车》(*Alt Kutscha*)。

我格外喜爱这幅白描。比起照片,虽稍有省略和走样,但其致密的描绘,很好地摹出了令人喜爱的龟兹壁画的微妙之处。二十五年来,我在毕业论文中提出西域音乐,在博士论文中整理归纳唐代音乐,夸张点说,我喜欢这幅画达到了没有一天从我脑中离去的程度。另一方面,当我对西域音乐开始抱着模糊的趣味去寻找西域美术资料,偶然碰到这画页时,象感到魔力般。说真的,自那以后,我就成了西域音乐的俘虏。

左边的五弦琉特,弦轴没画出来虽是美中不足,但我看到整个形体是漂亮的,三个半月形的响孔就象是美少年的笑靥。这是印度系五弦琵琶的有力证据。图上方的牧笛的构造,中间的横笛的奏法,也都增加了在其它西域绘画中所看不到的写实性,有无法形容的气氛。至于右边的竖形哈普,起初乍看,会联想到正仓院的竖箏篪,仔细端详,又与正仓院的不同,引起学术上的趣

味，再进一步与其它三件乐器一起熟视，出人意料地显示出正仓院箜篌也不如的雅致的姿形。

在这幅白描里，五弦琵琶和竖箜篌的演奏者看来象是男的，可是，构图表示妙音天，一般说应是天女。而且其侧面，从印度和中国的佛画考查，被表现的不是其它任何国家的人，而呈现出在龟兹壁画中经常表现的龟兹人的相貌。就所发现的来看，可以认为作为音乐资料是有许多内容的。

龟兹是西域音乐的最大的中心地。读完本书就知道这是从我的研究中产生的结论。三藏法师玄奘在所有从事西方取经的佛僧中，是走过最多的西域地区的人。其见闻记《大唐西域记》卷一的屈支国(龟兹国)项内记载：“管弦伎乐，尤擅长于诸国”。而且这是这部大著中唯一的音乐记载。

于阗(西域)

如果只举一个西域音乐的象征的话，只有龟兹。但龟兹是丝绸之路的三条主道(南道、中道、北道)中的中道代表(此三道的名称容后详述)。继龟兹之后，应作为重要的代表地点举出的还有西域南道的中心于阗；剩下的西域北道的中心高昌，其意义是作为最后的转送点。

照片3，是从南道的文化中心地古都于阗之东皮阿路玛发掘的土瓶的一部分，天使奏琉特。这琉特比起龟兹的五弦琉特，琴身(共鸣箱)胀出很多，接近于正仓院和中国绘画里所见的四弦琵琶。是直颈或曲颈?(插入弦轴的部分是否往后曲折?)不明确，弦数二根，估计不可能只有两根弦。从南道的其它遗址发现的许多土偶的例子推想，可以认为南道的特色是四弦琉特。除四弦琉特外，竖形哈普及牧笛表明以于阗为中心。

这两种乐器在龟兹壁画中也能见到。四弦琉特虽是稀少，但

龟兹有。南道的美术象多数美术史家所说的受坎达拉影响很深，虽也受龟兹及其它因素影响，但坎达拉在它们之上，因此，于阗和龟兹所共有的乐器（四弦琉特、竖形哈普）出现在坎达拉也并不是不可思议的。只是，在于阗没有见到的乐器却出现在龟兹（例如五弦琉特），可以认为，就音乐的整体是龟兹更繁荣。其一根据是以于阗为中心的南道文化发展较早，但五世纪前后已开始被埋在砂里，以龟兹为中心的北道文化的发展到达顶点是在七、八世纪的事吧。

在丝绸之路的音乐文化中，于阗和龟兹的对照是应该特别写一筆的；再加上一个高昌，作为三个系统的鼎立就更好。进而，丝绸之路到帕米尔以西进入弗尔路昂那等今日的苏联领土中亚细亚，以康国为首的数量众多的城市国家的音乐文化，扩展成与新疆维吾尔自治区不同的情况。再往西到贝露西亚（巴路取亚，即后来萨散朝的贝露西亚），这就是早期西域音乐的策源地。

奈良（日本）

照片4与正仓院的五弦琵琶相同。与龟兹的五弦琵琶形态虽稍异，为五弦直颈，且整体略呈细长，构成漂亮的形状，但其构造的基本点是一致的，二者属同一系统。

由于琴身螺钿细工技巧的精细，作为艺术品，在数千件正仓院御物中也被认为是杰作。这一乐器究竟是否在日本制成的？奈良朝的日本，技工、材料都没有，想来是从唐传入的。是谁？何时携来的呢？想象是随遣唐使的巡游而来。遣唐使到达的唐都长安，繁华的玄宗朝用此乐器演奏了各种音乐吧。

长安（中国）

答案是卷头插图的四张照片。这里把其中的一部分放大示出（照片5）。

这是芝加哥美术研究所珍藏的长 188 厘米的绢画卷。在贵人及夫人前，分列着两群乐伎，描绘着她们竞演的情况。右端墨书“唐周文矩合乐图，无上神品也。”周文矩是以多幅宫宴图而闻名，是继唐之后的五代南唐(937—975)的画家。但，这不是他的原画。若是周文矩的原画，就不会写上这样的题辞。无论从画法上或从乐器的描绘上看，都可以断定是宋代的摹本。

这幅画卷，我是偶然遇见的，一九五八年冬，在罗斯·安纠鲁斯的加利福尼亚大学音乐系教完秋学期后，为了到哈帕多大学的春学期任教，火车横穿美洲大陆时，在芝加哥换车。一方面对没有直达列车感到不满，一方面利用换车的四小时访问这所美术研究所，而看见了这幅画卷。

这幅画卷的明代临摹，那时已经知道，所以并不注意和难以相信原画是周文矩的，然而，假如原画是周文矩的，说法就不同了。仔细看，乐器描写的正确，合奏姿态描写的生气勃勃，乐妓姿容的美丽，这么逼真地描绘出唐代乐妓真令人惊喜。此时，由换车不方便引起的不满，反转成了感谢。

关于这画将在后面详细说明，这里希望读者仔细观察每一个乐妓的神态。再加说一点也许更好，芝加哥美术研究所所员认为，这个宋摹本表现的是宫妓在玄宗皇帝和杨贵妃面前演奏。以后看见的许多这幅画的明代、清代临摹本，都命名为玄宗皇帝和杨贵妃的女子乐队。这种说法对吗？正如我在后面写的那样，音乐专业方面的详细考证，也说明这种见解是妥当的。想来象是玄宗的左右教坊的妓女分列左右在竞赛演奏似的。

达库·伊·普斯坦(伊朗)

周文矩合乐图中有竖箏篥。按照正仓院的残缺原件，明治开初打算作恢复原型的仿造箏篥(竖箏篥)。大正九年，在森鸥外的

监督下，调查过正仓院乐器的田边尚雄先生，在报告书中，提出了正仓院箜篌与古代阿茨西利亚浮雕中见到的竖形哈普相似，从而提出了从西向东流传的学说。把公元前十至七世纪的西亚细亚和公元后八世纪的日本连接起来，必需证据，可是那时的田边先生手头没有丝绸之路的考古学资料。

我在写毕业论文的昭和十一年，在东京大学和东洋文库查阅了象那样的外国资料，也运用了中国有关西域的文献，其结果是证明了先生学说的正确。

象那样的考古学资料，有前面举过的为首的龟兹的壁画，坎达拉的浮雕和萨散朝贝路西亚的浮雕等。照片6，是见于伊朗西部达库·伊·普斯坦的萨散朝洞窟浮雕中的竖形哈普。是一九六五年，东京大学伊朗、伊拉克考古学调查队为了调查这个洞窟的大浮雕，架起了铁管望楼时，承队友们的美意，著者登上望楼拍下的照片之一。二十五年前，看法兰西人的调查报告书中的照片时，其中有不清楚的部分，令人着急；当时，实现了一定要亲眼看一看的愿望，高兴的程度是无法形容的。

亚细央达(印度)

东流中国，进而渡到日本的西域音乐的大部分，源于印度。在印度音乐中，从公元前二世纪左右到公元后七世纪，可以说是佛教音乐时期。通过丰富的考古学资料和相当详尽的文献，耳听的除外，各种各样的状况都能详细理解。和西域音乐关系最深的是五、六世纪的音乐，在浮雕中很好地表现出来。在此，作为六世纪的资料，照片7，选载了因壁画有名的亚细央达佛教石窟的雕刻的一部分。这是我在一九六七年的夏天，为寻访乐器，在这石窟寺院度过了一天时所摄取的，是在第一洞窟内的一根圆柱的底部雕着的迦路达(迦楼罗)演奏直颈琉特的姿态。

这琉特到五世纪前后是五弦，和曲颈的四弦琵琶(简称普通琵琶)比较，由于琴身细长、直颈等点明显地属于不同系统。在印度简直没有曲颈四弦琉特。反之，在伊朗，却没有直颈、五弦琉特，只有曲颈、四弦。前所例举的龟兹壁画，描绘了印度系的五弦琉特。收藏在正仓院的五弦琵琶的源泉，是能在古代印度找到的。

坎达拉(阿富汗)

为寻求西域音乐的源泉而访问印度和伊朗，不能不说到介于这二者之间的坎达拉的特别的位置。在贝利尼斯姆和印度佛教美术的汇合点，坎达拉即使音乐与其在文化地位上相应的现象也令人注目。就看到的坎达拉浮雕中所表现的乐器，有伊朗系的四弦琉特、竖形哈普等，与印度系的弓形哈普混杂，值得注意。如照片8，那样的茄子蒂似的中间变细(成蜂腰状)的琉特，实为罕见。如果说蜂腰状的琉特作为一族，典型的就是西洋吉他。在西南道的米兰，与这种西洋式吉他一模一样的琉特虽只见到一把，但吉他形琉特在西域、中国、印度、伊朗一带，进而在古代美索不达米亚也是极为稀少。坎达拉的这个吉他形琉特，产生于何处呢？

只能认为产生于坎达拉。照那样说，伊朗的四弦琉特，印度的五弦琉特从年代看，应该起源于古代坎达拉。在一点证据都没有的中亚细亚文化起源说(田边尚雄说)之中，不能只单纯考虑这吉他形琉特。如今，把坎达拉作为同时发现伊朗和印度两样乐器的地方，就是作为库勒柯·普底依库美术之地，认真考虑，其重要性应该作第一位评价。

林邑(越南)

大乘教通过西域进入中国。如果印度音乐是假道东流，在小乘佛教扩展了的南海诸国，印度音乐也因作法事为目的而引渡，

然后由此到达中国也并非不可思议。确实，在古代南海诸国，印度佛教音乐是以浮屠之乐为缘由得以流传。还应该注意，由此向中国，并没有象西域音乐那样的大规模传入的证据。

于是联想到日本舞乐曲中称为林邑乐的数曲(拔头、还城乐等)，至今也还在伴舞。根据古代传说，林邑僧佛哲和南天竺僧波罗门僧正，由南海到中国，由中国来到日本朝拜，想或就此带来林邑乐，至今成为通说。果然如此吗？在西域乐和南海乐向中国传播的方面我持有与众不同的新说。我认为，林邑乐的原形仍然是通过西域来到中国的《天竺乐》。

证实这一说法的另一个证据，是大量吸收印度音乐的南海诸国。特别是印度支那半岛的林邑、扶南(柬埔寨)、骠国(缅甸东部)，在印度音乐的吸收方面，与西域有不同的事实。不同的方面也有两点：第一，形成印度佛教音乐的三期内，与初期、中期由西域传入相反，传入南海是第三期，而且它自成一格。第二，扶南就是叫作库牟路文化的印度支那半岛固有的文化，融合佛教文化，显示出南海的特色。

细致地展现两方情况的是在照片 9 看到的安哥尔·多姆(*Angkor-thom*)的浮雕，右端是印度佛教音乐第一、第二期中占压倒多数的弓形哈普(维那)，左边的二把是从第三期开始出现的有两个共鸣体的棒状“取达”(维那)。前者实际是维达时代(公元前八世纪)，不是从更古老具有最古传统的印达斯文明时代(公元前 2500—公元前 1500)来的。后者是公元后六——八世纪，表现出代替前者的姿态，以后发展成为琉特形，如今，成为印度弦乐器的代表。

曾经多次来到日本的西阳卡卢先生(求教于比多卢斯)弹奏的西达卢，是这后期的维那向琉特的变形。由于无论前期、后期二

者都称维那，为了区别，我称前者为哈普·维那，后者为取达·维那(今日的维那是琉特·维那，参见107页)。在印度，这两种是没有同时出现在同一场面、画面的，在印度文化的属地安哥拉却在同一画面并存，这是很有兴味的。

安哥拉·瓦茨多的浮雕中，半月形的框上排列九面锣，是用棒演奏旋律的乐器。这种类似于康库取雅依姆的乐器，与在爪哇岛、巴厘岛(印度尼西亚)的加米兰用于合奏的乐器是相同的，也传播到门达纳奥岛(菲律宾)、泰国、柬埔寨。这种半月形乐器，至今还被广泛使用，可是在印度古代却没有。应该认为是库每尔文化的产物才对吧。

那么，假如大规模的合奏从南海向中国流传的话，这种南海特有的乐器不被包括在中国的乐器中是奇怪的。可是在唐代文献中没有看到。这迹象作为部分、零碎的关系被承认。关于日本的林邑乐这事就说到这里吧。

高昌(西域)

以上西方音乐东流的大略虽已结束，但不能丢开另一个很有兴味的西域资料，就是西域丝绸之路北、中、南三道中，剩下的一个北道的资料。在北道离中国甘肃省很近的，有古都高昌。虽是自古从汉代就存在的都市国家，但在唐代，中国文化的传入，成为这一文化的基础，自西而来的龟兹文化、自北而来的回纥文化的传入，使之在西域文化中显出独特的样式。应当作为西域音乐的第三类型来记述。尽管它没有和龟兹、于阗并列在开头叙述，可是在西域系文化中不能说是没有分量的。

在照片11展示出这幅从高昌古都附近发掘的布画中，小孩弹奏着少有的琉特的形象，白色圆形的共鸣体(琴筒)大概是蒙着羊皮吧。颈部一段鼓胀之后用曲线描细边接成长柄，最前面的弦轴

箱的四根弦轴，从同一方向插入，在西域、中国、印度、伊朗的古代没有类似的例子。如果勉强作出引证，即前所引出的坎达拉的吉他形的琉特，但毕竟有显著差异。

这是一种完全离奇的乐器，但实际上，直到后世的清代中国宫廷，作为外国的乐器被记载。更有意思的是也出现在近世取贝茨多的壁画，现在称为达姆尼恩，作为民俗乐器之一被使用着。完全是一模一样的。不仅如此，清朝命名为火不思，这种火不思在《元史》的史书中，以同名作为回族(伊斯兰)乐器被记载着。马可波罗在《东方见闻录》写着的蒙古二弦乐器，想来就是这火不思。

这“火不思”是土耳其语 qūbūz 的音译。伊斯兰时代的阿拉伯乐书细密画中都出现过“火不思”，因此，可认为这种弦乐器是隋唐或者此前在外蒙古、中亚细亚方面的土耳其族乐器，后世，此地被包括在伊斯兰音乐圈，保留着昔日的情形。

因此，再进一步深入考虑看和中国三弦(日本的三味线之祖)的关系。中国的三弦的出现，大约在元末。琴筒张蒙蛇皮，插入细长的杆，没有四弦、五弦，只装三根弦的这种乐器，想来与其说是突然出现在中国，不如说是在外来乐器影响下的发明更为妥当。火不思不就是那样的外来乐器的一个候补者吗？如果把三弦的“三”放在重点，可以从伊斯兰时代的伊朗弦乐器雅达路(“雅”是“三”，“达路”是“弦”的意思)考虑，它是作为另一候补者。也许二者都是三弦成立的重要因素。

中国的三弦传到琉球成为蛇皮线(也叫三线)，一般的说法是室町时代末，带来堺港改造成三味线。姑且先相信它吧。于是日本的三味线就成为可以在西亚细亚和中央亚细亚的乐器中寻求起源的一端的事了。反之考虑，假如库普斯没有在元代进入中国，也许，日本的义太夫、长歌等的三味线音乐尚未产生，这样，如果

要设立某些假定的话，虽是历史学范围以外的事，但想来是很有趣的。

这火不思——三味线论，虽不属于本书的论述古代丝绸之路音乐的正题，但在亚细亚音乐史中，是作为音乐东渐的一个方面，和古代丝绸之路音乐也有关联，因而提及。

这样，北道的高昌，作为通过古代丝绸之路东流的音乐，其重要性比不上中道的龟兹和南道的于阗，与后世的关系莫如他们叙述的多。若粗略看火不思，不是西域资料，而是唐代中国音乐的资料。那点，就在敦煌附近。敦煌接近甘肃省的西端，以千佛洞壁画著名。从萨·奥列尔·斯达茵和保尔·贝利奥等西域研究家的调查得知，人们想由此进入西域是容易的。它确实是西域文化输入之门，特别那初期（北魏）的美术，比任何唐代美术都带有更浓烈的西域色彩。但是，这壁画的基调内容，都是中国人的佛教文化，不是西域文化。

丸都城（朝鲜）

谈乐器的东流到东亚细亚，必然要说到朝鲜。因此，把高句丽的丸都城选为最后的点。丸都是高句丽的三世纪前后的国都，在流经中国和朝鲜半岛边界的鸭绿江的北岸（中国侧）集安县通沟。遗存着的许多高句丽时代的墓的壁画，它同我国（日本）的高松塚（也成为邮票图案）的服饰等极为相似。在舞蹈塚的壁画（照片14）里，描绘着弹箏乐妓的风姿。同一壁画中还可看到五个舞妓（照片15），还有弹奏非常象中国的阮咸的弦乐器的天女之图（照片16）。

前者作为传统乐器至今仍被使用，可以看作是玄琴的祖型，事实上在中国被称为卧箏篥，也传到奈良朝的日本，以箏篥（筚篥）之名记载于文献。卧箏篥的箏篥是和正仓院御物相同的乐器，