

中外文化交流史丛书 ◆ 季羨林总主编

中外音乐交流史

A CHINESE-FOREIGN EXCHANGE HISTORY OF MUSIC

● 冯文慈 主编

著

立
立
Music
来

中外文化交流史丛书 ◆ 季羨林总主编

中外音乐交流史

A CHINESE-FOREIGN EXCHANGE HISTORY OF MUSIC

● 冯文慈 著

中央音乐学院图书馆

湖南教育出版社

中外音乐交流史

冯文慈 著

责任编辑：崔裕康 聂乐和 刘清华

湖南教育出版社出版发行

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷二厂印刷

850×1168 毫米 32 开 印张：12.75 字数：340000

1998 年 7 月第 1 版 1998 年 7 月第 1 次印刷

印数：1—1000

ISBN 7—5355—2564—4/G·2559

定价：21.20 元

本书若有印刷、装订错误，可向承印厂调换

《中外文化交流史》丛书序

季羨林

最近几年，我在几篇论文中，在学术会议上的几次发言中，都提到了一个观点：文化交流是推动人类社会前进的重要动力之一。只要稍稍思考一下，这个道理并不难明白。试想，如果没有文化交流，我们今天的社会会是什么样子？

我一向主张文化产生多元论。说文化只是一个地区或一个民族的产品，即使不是法西斯极端民族主义的思想，至少也含有民族歧视的因素，是与历史事实相违的。当人类初成人类时，当由狩猎者变为采集者时，为了生存，人类就会开始交流经验。哪一种动物能吃，好吃；哪种植物能吃，好吃，这样的经验都需要交流。范围一扩大，组成了部落，部落与部落间的交流，就成了逐渐扩大的文化交流的滥觞。这种交流，对人类的生存与繁殖，对人类社会的进步所起的作用是决不可缺少的。事实不是明明白白地摆在那里吗？

随着人类历史的发展，交流的范围日益扩大。物质方面固然可以交流，精神方面何独不然？宗教信仰可以交流，已为人类历史所证明。天文、历算、科学、技术等等的交流也屡见不鲜。至于哲学、文学，特别是民间故事的交流，更是司空见惯。这些交流所起的作用，不管是能明白无误地感觉到的，还是隐而不彰，难以感觉到的，都有大量的事实可以列举，用不着更多的例证。

到了今天,人类已经处在 20 世纪的世纪末中;再过不多几年,一个新的世纪就将降临世间。全世界的民族,不管多么僻远,多么落后,无不或多或少地享受到了文化交流的甜头。苦头当然也是有的,毕竟是甜头为主。但是,我个人深切感觉到,在全球的芸芸众生中,究竟有几个人意识到这是文化交流的结果呢?在这一方面,人们大都是浑浑噩噩,“不识不知,顺帝之则”,连文化交流这个概念都完全是陌生的。

同世界历史上一些时代——也可以说是一切时代,因为没有哪一个时代是完全没有问题的——相比,今天的世界并不安定,也谈不到友谊和团结。这种情况彰彰在人耳目,用不着再去描述。我在这里谈的是过去和现在。那么将来怎样呢?如果人们不能清醒地认识到这一点,不去努力加以改变,则鉴古以知今,鉴今以知未来,人类在未来也不会得到安定,得到友谊,得到团结。

可是我偏偏有一个信念:我相信,不管今天人类所处的境遇多么糟糕,也不管人间有多少是非,有朝一日——当然是在遥远渺茫的未来——人类终将共同跻入大同之域。至于用什么形式,那不是是一个主要的问题。

但是,要想做到这一步,决不能空等天上会掉下馅儿饼来,人们必须努力,张皇人类中的安定与友谊,和平与稳定。这种张皇不是诉之于宗教信仰,而是诉之于理智,这里面包括思辨与行动。我觉得,我们首先必须让人们从切身的感受中了解到,人类是互相依存的,是相辅相成的;人类各民族各国家的文化是你中有我、我中有你的,是浑然一体的。要想达到这个目的,大道多端。“条条大路通罗马”,不必拘泥。但是,我总认为,其中有一条阳关大道,这就是撰写文化交流史。从中国来说,就是撰写中外文化交流史。写文化交流史,能够以具体生动的事例,来说明人类的互相依存,说明人类的相辅相成,说明人类文化中你中有我、我中有你的情况。不必空讲大而空的道理,而读者自然就能油然而生友谊与感情,团结与安定从而出现。难道这还不算是一条阳关大

道吗？

根据我这种肤浅的了解，我们这一套《中外文化交流史》丛书的目的就在于此。因此，这一套丛书既有深切的学术意义，又有实用的现实意义，决非空洞的为学术而学术。

以上所论，只能代表我个人的想法。我虽是本丛书的主编，决不想强加于人。每一部的作者都有权保留自己的看法。至于材料翔实，立论谨严，实事求是，不尚炫耀，我相信每一位作者都能做到的，就不再啰嗦了。

是为序。

1993. 12. 20.

引 言

当笔者开始面对“中外音乐交流史”这一课题的时候，心情难免有几分兴奋，有深深的感慨，也有一些困惑。

兴奋，是因为认识到，我们中华民族的音乐文化在历史上就曾经远播海外，给其它民族和国家带去“福音”，从而赢得尊崇和喜爱；同时，我们中华民族的音乐文化也曾经从其它民族和国家吸取营养，获得新的生机，因而不断扩展基础，但它始终独树一帜，巍然屹立于世界艺术之林。

感慨，是因为思念到，中国和外国都有许多睿智之士，为了音乐文化交流付出几多岁月年华，甚至历尽千辛万苦，贡献了生命。东汉时期古代缅甸的掸国为了交好中国，完全不顾“越流沙，逾悬度”的艰险，即率领乐人越过荒无人烟的沙碛，攀缘崇山峻岭之间的悬空绳索，途经今克什米尔一带，以期到达洛阳，不远万里献乐。隋唐时期具有远见的日本国人士，为了奔赴中国亲自吸取先进的文化，不以海涛汹涌、风浪狂暴为念，每四人中间就会有一人葬身鱼腹。如此等等的史实告诉我们，音乐文化交流的成果同样是无数先辈以血汗乃至生命灌溉出来的。每念及此，又怎能不令人感慨万千。

困惑，是因为考虑到，下笔解决这一漫长的音乐交流历史的课题，存在着不少难点，主要有三。

其一是，延续多年的成说都可信吗？先看中外音乐交流的源

头。学者常常提到的开创性人物是伶伦，他受黄帝派遣，跑到“大夏之西”去寻找端正的美竹来制造律管。认真考察一下，这里的“大夏”果真如有些外国和中国学者所说，是在当今阿富汗的北部吗？如果这里的“大夏”，所指并非阿富汗北部的那个“大夏”（Bactria，巴克特里亚），而是中国境内的大夏，“伶伦开创中外音乐交流”之说岂不动摇？

继伶伦之后，又有西周穆王即所谓“穆天子”“西巡”的“故事”。据说他带领着庞大的乐队，跑到一个叫做“玄池”的地方大奏“广乐”三天，而所谓“玄池”，又据说远在当今独联体和伊朗交界的里海一带。因此有的音乐学者就认为，大约在距今3000年前，西周穆王就使得中国音乐远播西亚。如此等等，果真可信吗？

仅就以上两例来看，如果判断出成说之所以难以令人置信，是由于地理考证存在着牵合的因素，文献考证误把恍恍惚惚的“小说家言”当做信史，以及孤立的论证又忽略了历史条件，——校正这几点也许还不是最为繁难的工作。更为繁难的校正也许在于，不可信的成说之所以曾经获得相当长期的轻信，是由于民族“崇古”的非理性心理因素掺杂其间，因而有时自觉不自觉地转而滋生“饰古”的弊端，隐隐约约地抑制了对于历史真相进行探求的活泼生机。这一看法如果有几分道理，那么在音乐交流史研究的具体工作中，就不仅需要注意从可靠的史料出发，进行实事求是的深入的考证和分析，以判断文献记载的真实面貌，而且在排除习非成是的同时，还需要注意到扫除其背后的心理障碍。

其二，在关乎中外音乐交流的重大事件中，历史问题和现实问题常常会纠结在一起，特别是在涉及外来音乐对于中国的影响方面，有不少难题，有的且已日久年深。例如：

佛教在西汉时期自印度传入中国中原，印度佛经及其诵赞的音乐性对于中国佛教的诵经、音乐乃至变文有无影响？

东汉末以降，特别是南北朝、隋唐时期有所谓“胡乐”的风行，如果是以广义的西域概念来观察，中国是否接受了外来“胡

乐”的影响？这个问题不但涉及曲项琵琶之类的乐器的传入和民族化，甚至还涉及今天中国西北一带广泛流传的调式音阶这一类中华民族传统乐调的基本特点等等。如果回答是肯定的，其程度又该如何估计？

在中国新疆维吾尔民族中广泛流传，并受到中国各族人民喜爱的历史悠久的木卡姆，其渊源究竟应该如何判断？有无外来影响？如有，又该如何估计？

清末，西学的传入促成“学堂乐歌”的兴起，从而进一步引发西方音乐在中国的广泛传播。对学堂乐歌的兴起应该如何评估？是有利于中华民族音乐古老传统的发展，还是阻碍了中华民族音乐古老传统的发展？

如此等等。

其三，在中外文化交流的历史长河中，究竟存在一些什么规律值得我们重视，从而应该在观察音乐交流的史实中加以借鉴？有的学者认为，文化交流总会是双向之间的互相交流，而不会是单向的一方流向另一方。此话讲得好，但就一个时期来说，往往又不会是双向等流，而是一方传出为主，另一方容纳为主。说到双向并不均衡，有的学者又认为，总会是先进的一方吸引后进的一方，后进的一方向先进的一方学习；或者比喻说，文化如流水，趋向低处流。笼统看来，这些话似乎也都正确。但所谓“水向低处流”，史实就并非总是如此。以中国唐代为例，它比西域的一些邦国在生产力、社会结构、文化成就等方面显然先进，但是当时的音乐交流，就我们今天已知的资料来说，恐怕主要还是唐王朝向西域的一些邦国吸取音乐文化营养。因此，“先进的一方吸引后进的一方，后进的一方向先进的一方学习”，就需要加上“常常”或“主要是”之类的限定。应该说，无论是多数情况下的“后进”学习“先进”，或是少数情况下的“先进”学习“后进”，都是有一定的历史条件的。如果暂时不谈其它的历史条件，专就所谓“先进”、“后进”的标准来探讨，是指生产力水平的高低？是

指社会结构的完善程度？还是指文化底蕴和文化积淀的深浅？仅以这三者来说，其实并不总是同步。因此上述所谓的“先进”、“后进”，实在是一个比较笼统、标准有待明确的概念。所以，包括音乐交流在内的中外文化交流，其规律恐怕仍有待深入探讨。这不仅涉及历史面貌的揭示，而且还是一个涉及当前中国音乐需要继续自觉地有选择地，而不是任其自流地盲目地不分“青红皂白黄”地吸取外来因素，以及中国音乐本身也需要被世界更广泛更深入地来理解这样的重大问题。

本书的任务，主要在于叙述史实。但是笔者考虑，若想认真对待，就必须勇于面对困惑。为此，笔者不揣谫陋，在编撰中杂以一得之愚见新知，试求回答几个难解的谜团。现在，就把它一并展现在读者面前。如果陷入片面或谬误，笔者则确信，它们也可能成为正确的先导。

最后说明一点：由于历史上中国的疆域历时而变，本书依照所属丛书的体例，大体以当前疆域为准，作为叙述历史上中外音乐交流的中外分界。从史实可以得知，无论古代和现代，中外交壤地区都存在着跨境民族，这样就使得中外音乐交流与中国境内各民族之间的音乐交流常常交织在一起。疆域的变动和跨境民族的存在，这两个复杂因素使得中外音乐交流的叙述，在客观上存在着很多困难。为此，本书的叙述有时从简，有时权变，后者如第四章对于境内龟兹乐的叙述。

第三编 魏晋南北朝隋唐五代时期	(44)
第四章 繁花似锦的胡乐植根中原	(44)
第一节 雅乐更趋衰落, 胡乐炽热宫廷.....	(44)
第二节 胡乐在隋唐宫廷乐部中的确立.....	(52)
第三节 西域乐伎.....	(57)
第四节 安国、康国、石国的乐舞.....	(64)
第五节 隋宫廷“议正乐”和龟兹乐师苏祇婆七调的 印度渊源.....	(71)
第六节 《拔头》、《秦王破阵乐》和《霓裳羽衣曲》	(76)
第七节 印度佛教音乐启示下的中土的佛教音乐和变 文.....	(84)
第五章 与东邻、南邻音乐交流的鼎盛辉煌	(95)
第一节 与高句丽、百济、新罗的音乐交流.....	(95)
第二节 日本国对唐乐的崇奉和日本化的“雅乐”	(102)
第三节 传世的日本化“雅乐”、乐学和唐代曲谱	(117)
第四节 与东南亚诸国的音乐交流——古代越南、扶 南、骠国、诃陵、室利佛逝.....	(122)
第六章 基督教赞美诗音乐始入中土	(129)
第四编 宋元时期	(136)
第七章 与东邻、南邻音乐交流的赓续绵延	(136)
第一节 与高丽国音乐交流的发展.....	(136)
第二节 日本国的能乐、催马乐、尺八音乐和音乐 文献.....	(141)
第三节 中国戏曲艺术对安南的影响.....	(147)
第八章 与中亚、西亚音乐交流的延续	(151)
第九章 基督教音乐再传中国和中土音乐信息西传	

.....	(159)
第一节 元代时期基督教音乐的传播.....	(159)
第二节 元初基督教聂斯脱利派的教会音乐和马可· 波罗在中国所见的世俗音乐.....	(162)
第五编 明清时期	(168)
第十章 与东邻、南邻音乐交流的深入发展.....	(168)
第一节 朝鲜音乐家朴堧和成倪的业绩	(168)
第二节 多方面吸收中国音乐的日本音乐新成果.....	(174)
第三节 与东南亚、南亚、西亚诸国的民间俗乐交流	(196)
第四节 清代宫廷宴乐中的安南乐、缅甸乐、廓尔喀 乐.....	(199)
第十一章 与中亚、西亚音乐交流的重要成果.....	(203)
第一节 木卡姆音乐的流传和珍贵文献《乐师史》	(203)
第二节 扬琴和唢呐在中土植根.....	(220)
第十二章 西方音乐东流的渐趋高涨和中国音乐的西传	(228)
第一节 明末清初西方来华传教士对东西方音乐交流 的贡献——利玛窦、徐日升、德礼格、钱德 明等.....	(229)
第二节 朱载堉的十二平均律理论是否曾秘传欧洲？	(246)
第三节 鸦片战争后西方基督教在华的教堂音乐和教 会学校的音乐教育.....	(252)
第四节 西式管弦乐队和军乐队在中国开始建立	(261)
第五节 清末时期中国音乐的西传.....	(266)
第十三章 清末时期学堂乐歌的兴起及其内因与外力	

.....	(271)
第一节 戊戌维新变法和学堂乐歌的兴起.....	(271)
第二节 留日学生中的音乐家——沈心工、曾志忞、 李叔同等.....	(282)
第三节 美育理论的提出及其对音乐教育的影响	(292)
结语：中外音乐文化交流的回顾与展望——对于批评“欧 洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识	(296)
参考书目文目录要	(328)
索引	(334)
地名、族名、国名.....	(334)
人名.....	(340)
书名、曲名.....	(354)
文化、音乐术语.....	(366)
后记	(385)

图片目录

第一编第一章

〔图 1 甲〕 本文理解的伶伦寻竹示意图。

〔图 1 乙〕 王光祈理解的伶伦寻竹示意图。

第二编第二章

〔图 2〕 骑吹(摹本) 山东肥城孝堂山汉代石刻, 选自《中国音乐史图鉴》。

〔图 3〕 骑马鼓吹乐(摹本) 高句骊“河坟”古墓壁画, 选自《音乐研究》1959 年第 3 期。

〔图 4〕 卧箜篌演奏图 吉林辑安县高句骊第 17 号古坟壁画, 选自《东亚乐器考》。

〔图 5〕 竖箜篌演奏图 新疆拜城克孜尔出土木雕, 选自《东亚乐器考》。

〔图 6〕 铜鼓图 选自《铜鼓史话》。

〔图 7〕 铜鼓翔鹭纹 选自《铜鼓史话》。

〔图 8〕 铜鼓舞蹈纹 选自《铜鼓史话》。

〔图 9〕 铜鼓竞渡纹 选自《铜鼓史话》。

〔图 10〕 广西花山崖画(摹本) 选自《铜鼓史话》。

第二编第三章

〔图 11〕 阮咸弹奏图 南京西善桥古墓出土南朝模印砖画像之一, 选自《中国音乐史图鉴》。

〔图 12〕 竖箜篌演奏图 新疆库车昭怙厘佛寺遗址唐代舍利盒, 选自《中国音乐学》1994 年第 4 期。

〔图 13〕弓形箜篌 古埃及石刻，选自《中国音乐学》1994 年第 4 期。

〔图 14〕弓形箜篌演奏图 新疆库车昭怙厘佛寺遗址壁画，选自《中国音乐学》1994 年第 4 期。

第三编第四章

〔图 15〕乐舞图 河南安阳北齐范粹墓出土黄釉瓷扁壶，选自《中华文明史》第四卷。

〔图 16〕羯鼓演奏图 选自日本《信西古乐图》。

〔图 17〕barbat 演奏图 古代波斯萨桑王朝银器皿，选自《新格罗夫音乐和音乐家辞典》（1980 年版）第 14 卷。

〔图 18〕唐代螺钿紫檀五弦琵琶 日本奈良正仓院藏，选自《东亚乐器考》。

〔图 19〕各种箏：箏、漆箏、双箏、银字箏、桃皮箏 选自宋代陈旸《乐书》。

〔图 20〕腰鼓演奏图 选自日本《信西古乐图》。

〔图 21〕乐舞图 陕西西安苏思勖墓壁画，选自《中国音乐史图鉴》。

〔图 22〕《拔头》表演图 选自日本《信西古乐图》。

第三编第五章

〔图 23〕伽倻琴 选自《乐学轨范》。

〔图 24〕唐代螺钿紫檀阮咸 日本奈良正仓院藏，选自《东亚乐器考》。

〔图 25〕《秦王破阵乐》 选自日本《信西古乐图》。

〔图 26〕《秦王破阵乐》 原载日本《五弦琵琶谱》，选自《中国音乐史图鉴》。

〔图 27〕缅甸乐器总稿机 选自《大清会典图》卷三十六。

〔图 28〕缅甸乐器密穹总 选自《大清会典图》卷三十六。

第四编第七章

〔图 29〕能乐《隅田川》中“狂女”剧照 选自 1981 年日本能乐

访华团节目单。

- 〔图 30〕狂言《偷瓜》中扮成稻草人的田主和偷瓜人剧照 选自 1981 年日本能乐访华团节目单。

第四编第八章

- 〔图 31〕火不思演奏图 选自《东亚乐器考》。
〔图 32〕火不思 选自《皇朝礼器图式》卷九。
〔图 33〕喀尔奈 选自《皇朝礼器图式》卷九。
〔图 34〕拉巴布、马头琴 选自《东亚乐器考》。

第五编第十章

- 〔图 35〕《乐学轨范》 选自《中国音乐史图鉴》。
〔图 36〕三味线演奏图 选自《东亚乐器考》。
〔图 37〕明清乐演奏图 原载日本《明清乐之刊》(1894 年), 选自《中国音乐史图鉴》。
〔图 38〕清乐合奏之图 原载日本《月琴自在》(1895 年), 选自《中国音乐史图鉴》。
〔图 39〕《魏氏乐谱》 原载日本芸香堂刊本 (1768 年), 选自《中国音乐史图鉴》。
〔图 40〕《碣石调·幽兰》 选自《中国音乐史图鉴》。
〔图 41〕琵琶谱字 选自〔日〕安倍季尚著、潘怀素译《乐家录》卷九。
〔图 42〕缅甸乐器巴打拉 选自《大清会典图》卷三十九。
〔图 43〕缅甸乐器蚌札 选自《大清会典图》卷三十九。
〔图 44〕缅甸乐器得约总 选自《大清会典图》卷三十七。
〔图 45〕尼泊尔乐器达布拉 选自《大清会典图》卷三十九。
〔图 46〕尼泊尔乐器萨朗济 选自《大清会典图》卷三十七。
〔图 47〕尼泊尔乐器丹布拉 选自《大清会典图》卷三十六。

第五编第十一章

- 〔图 48〕达卜(手鼓) 选自《续文献通考》。
〔图 49〕塞他尔(萨它尔) 选自《皇朝礼器图式》卷九。