

论维吾尔古典音乐
《十二木卡姆》

阿不都秀库尔·穆罕默德伊明 著

论维吾尔古典音乐

《十二木卡姆》

杨金祥 译

新疆人民出版社

论维吾尔古典音乐

《十二木卡姆》

阿不都秀库尔·穆罕默德伊明 著

杨金祥译

新疆人民出版社出版

(乌鲁木齐市解放路306号)

新疆新华书店发行 新疆日报印刷厂印刷

787×1092毫米32开本 5印张 2插页 90千字

1985年7月第1版 1985年9月第1次印刷

印数：1——4,000

统一书号：8098.207 定价：0.76元

目 录

前 言	1
第一章 关于《十二木卡姆》的基本概念	4
第一节 木卡姆的概念	4
第二节 《十二木卡姆》的排列形式	12
第二章 《十二木卡姆》历史的扼要阐述	22
第一节 新疆是一个古老的歌舞之乡	22
第二节 《十二木卡姆》是漫长的历史发展 的产物	41
第三节 《十二木卡姆》在十六世纪的整理 和定型	49
第四节 《十二木卡姆》悲惨的过去和新生	56
第三章 《十二木卡姆》的音乐特点	60
第一节 《十二木卡姆》是大型的古典音乐	60
第二节 《十二木卡姆》的音乐结构	67
第三节 《十二木卡姆》曲式的对比	76

第四节	拍节在《十二木卡姆》中所处的 地位·····	82
第四章	《十二木卡姆》的歌词问题·····	86
第一节	《十二木卡姆》歌词的一般特点·····	86
第二节	《十二木卡姆》歌词的主要内容·····	90
一、	阶级性和人民性在木卡姆歌词中的 体现·····	90
二、	爱国主义在木卡姆歌词中的体现·····	97
三、	无神论思想在木卡姆歌词中的体现·····	102
四、	反对封建礼教追求爱情自由在木卡 姆歌词中的体现·····	109
五、	严肃地批判地对待木卡姆歌词的重 要性·····	112
第三节	《十二木卡姆》歌词中的民间文学 问题·····	114
第四节	《十二木卡姆》歌词的艺术特点·····	120
结束语 ·····		127
注 释 ·····		130
附 录	《十二木卡姆》手鼓拍节表	
后 记		

前 言

《十二木卡姆》这一篇幅巨大的业已定型和成套的音乐遗产，是维吾尔族劳动人民给我国文化宝库里增添的奇珍异宝。

解放前，《十二木卡姆》濒于支离破碎、被遗忘和失传的危险。国民党反动派“对于各少数民族，完全继承清朝政府和北洋军阀政府的反动政策，压迫剥削，无所不至。”

（毛泽东：《论联合政府》）

解放后，在党的民族政策的光辉照跃下，使这套音乐财富获得了新生。《十二木卡姆》的乐曲录了音，记了谱，并出版了书。从此，在研究《十二木卡姆》，创造性地运用它的乐曲，从内容上改编它的某些歌词，使之为社会主义时代服务方面，取得了一系列令人鼓舞的成绩。由《拉克木卡姆》改编的《拉克歌舞》，在《乌夏克木卡姆》乃合曼①基础上创作的歌剧《人民公社好》，根据木卡姆音乐移植的歌剧《红灯记》，根据木卡姆的乃合曼和达斯坦②于最近重新搬上舞台的歌剧《艾里甫与赛乃姆》③，以及根据木卡姆的乃合曼、达斯坦和麦西列甫④创作的歌曲、音乐、舞蹈，就是在这方面所作的巨大努力和明显体现，有希望的开端和首批成果。这些作品受到了各族人民的热烈欢迎。

林彪“四人帮”贩卖唯心主义和形而上学观点，实行最

腐朽、最黑暗的封建法西斯专政和野蛮透顶的恐怖政策，使我们的党、我国人民遭受了空前严重的灾难。他们打着“文化革命”的旗号，施出流氓手段，妄图任意践踏、毁坏和消灭我国各民族历史文化遗产和社会主义新文化成果。他们使正常的科学民主和艺术自由陷入到文化专制主义、历史虚无主义和愚昧人民的“全面专政”的冰河之中。他们给维吾尔族人民的古典音乐《十二木卡姆》罗织了什么“黑线”、“异国情调”等罪名，妄图一棍子打死。

“四人帮”已经永远地被钉在耻辱柱上了。各族人民以及维吾尔族人民渴望已久的真正的科学的春天，真正的文艺的春天已经来临了。这也是《十二木卡姆》的新春。

《十二木卡姆》是维吾尔族人民的宝贵的历史艺术遗产，也是民间广泛流传的活生生的音乐财富。对于作为维吾尔族音乐之母的《十二木卡姆》，如不进行科学的多方面的研究，就不能正确地领会、阐明维吾尔音乐、演唱和舞蹈艺术，也就不能使之有效地为社会主义时代服务。

现在《十二木卡姆》重新受到了人们的普遍重视。许多人，首先是文艺工作者、文艺爱好者，以及各界广大人民群众，已经开始了对《十二木卡姆》的探索。为了在一定程度上满足这方面的需求，我将这本书奉献给读者。此书是在1970年开始探索的基础上，与1973年的《唐代新疆歌舞艺术》这本书稿一起写成的。“四人帮”粉碎之后，在大家热情诚恳的帮助之下，书稿几经修改，终于成了现在这个样子。在此，我谨向为此书的问世出过力的老师和同志们，向中国社会科学院民族研究所、北京图书馆、新疆大学图书馆、北京民族出版社、《民族》画报社和新疆维吾尔自治区歌剧院木卡姆小组的老师和同志们致以衷心的感谢。

作为初步探讨的这本小册子，难免有各种错误和缺陷。我深信，经过大家的帮助，不足之处是能够在今后的研究工作中得到弥补的。

第 一 章

关于《十二木卡姆》的基本概念

第一节 木卡姆的概念

“木卡姆”一词在词源上是古回鹘龟兹——吐火罗(库车)语“曼坎吾曼”(M ka—Yame)一词的变音,含有“大曲”之意^⑤。它与表示“居住的地方”的阿拉伯语“玛卡姆”(Makam)一词是同音词,到后来,这个词在阿拉伯语中也以音乐概念而被使用开来。

关于“木卡姆”的音乐含义,它表示两层概念:其一含有调式或者是音律之意;其二含有个别乐曲、歌乐或者是一整套篇幅巨大的音乐作品之意。

“木卡姆”一词在维吾尔音乐里引申的含义中,除含有律和律学之意外,也含有由较大的音乐、歌曲、舞蹈组成的俗乐之意。

“木卡姆”一词不仅在音乐领域,而且在更广的领域,也以诸如“木卡姆里有”、“木卡姆里没有”、“与木卡姆是吻合的”、“与木卡姆是不吻合的”等外延而被使用。“木卡

姆”一词在更高的形式上则以“完美无缺”、“十全十美”、“赶上了木卡姆”等等意思而被使用。在这里，“木卡姆”一词则表示“排列”、“系统”、“成熟”、“逻辑”、“规律”这样一些意思。

这就是说，“木卡姆”一词具有广泛而又生动的古老的词意，其含意并不仅仅拘泥于单纯的音乐方面。

在谈论《十二木卡姆》时，我们则着眼于根据维吾尔音乐创作的、在一定调式基础上定型和配套的十二套音乐作品，并非着眼于“十二律”。当谈到《十二木卡姆》的音乐结构、律学基础和历史演变的理论时，我们当然不能背离维吾尔律学及其历史渊源。

对于“木卡姆”一词和《十二木卡姆》的名称，赫亚斯丁·比·谢尔甫在其编纂的《赫亚斯大辞典》里作了错误的注脚。这本书在“木卡姆”一词与阿拉伯语“玛卡姆”一词是同音词这一点上纠缠不休，而把《十二木卡姆》的结构与维吾尔艺术和律学割裂开来，竟然把它说成是由星体运动分成一昼夜的时辰所构成的“范围”、“程度”、“张角”等等而组成。此书所推进的一个观点是，《十二木卡姆》是天文学家、诗人和乐师们根据星球的一昼夜运行编出来的；而每个木卡姆也只有在与星球的一昼夜运动的趋向相吻合的十二个时辰里才能演奏。

整个人类在其发展的初期阶段，对于种种自然现象以及社会现象和个人的遭遇，都是与星宿联在一起加以解释的。这反映了原始人类的一种幼稚的幻想的自然观点。到后来，各种宗教幻想，尤其是关于各种天神的幻想，仍然是以星空作为主要舞台的。一神教也是在这个主要舞台上形成的。

较古老的部落和部族根据星体的运动，把一昼夜分为十二个时辰、二十四小时，并以自己的语言及各种称谓为其命了名。不仅如此，他们又把一年分为十二个月，把十二年作为一纪，同样以自己的语言为其命了名。这似乎成了一种清规戒律，即把所有东西都以一打为单位来对待了。

须指出，认为曲调出自于天体运动的假设，最初是由希腊唯心主义哲学家毕达格拉斯^⑥提出来的。他是把世界的根基说成为“数”的这一唯心主义学说的奠基者。“毕达格拉斯的学说是科学思维的萌芽，同宗教、神话之类的幻想的一种联系。”（列宁：《哲学笔记》）毕达格拉斯的学说，后来在伊斯兰哈里发国家重新抬头，成了算数和占卜术的一个重要源泉。当时，音乐被认为是数学的一部分。不懂数学和天文学，就不能做哲学家或博士^⑦。这种情况在与崇拜火和星星有紧密联系的萨满教和拜火教的影响所及的地方表现得尤为突出。

然而，根据这一点，就把《十二木卡姆》音乐与十二时辰、二十四小时连在一起加以解释，则是没有任何科学依据的。

“意识一开始就是社会的产物，而且只要人们还存在着，它就仍然是这种产物。”（马克思和恩格斯：《费尔巴哈》）音乐以及《十二木卡姆》音乐作为生动的社会生活的体现是历史地产生的，并非是星体运动的赞词与年鉴。天文学是古老的自然学科，而艺术尤其是演唱、音乐艺术则是随着人们的劳动和生活产生并发展起来的。从历史上来讲，它与整个精神文明相并列、比一切都要古老。古代天文学家在为星星命名时，曾借用了古代一些猛兽、生产工具、武器和乐器的名称。这些名称至今还在沿用。亚里斯多德（公元前384—

322年)推进了艺术产生于模仿生活这一思想,认为人类的“最初的学问来自于模仿”(《诗学》第四章)。贺拉斯(公元前65—8年)认为“古代的诗人和歌唱家被奉为神明,从而获得了荣誉与尊敬。天神的意志则是通过诗歌传达的。”(《论诗艺》)这反映了艺术与社会生活的美学关系。

由此可见,艺术首先是音乐艺术,是社会生活的产物,并非是星体运行的结果。维吾尔古典音乐《十二卡木姆》是维吾尔劳动人民好多世纪以来艺术创作的精华,绝不是星相家、哲学家、诗人和音乐家们按照“十二时辰,二十四小时”在同一个时间内创作出来的,而且不多不少,正好是十二套。

固然,“木卡姆”一词与阿拉伯语表示“居住的地方”、“单位”、“机关”、“机构”的“玛卡木”或“玛卡曼特”是同音词,而在波斯语中也被使用,但不能据此就认为维吾尔音乐艺术产生于阿拉伯和波斯文化,甚至于是在它的形成因素的影响之下直接产生的。维吾尔人民的艺术发展,较之经济发展,具有相对独立的特殊规律。远在阿拉伯复兴之前,维吾尔人民就以律学和音乐而驰名。对于生活在中亚的最古老的雅利安人、土兰人和操闪语的人民的的关系,我们是不清楚的。然而,历史却为远在各种语系尚在形成的旧青铜时期,就已经有了这种关系的情况,为操雅利安语、乃至后来操土兰语的诸部落,各自携带着自己的文明朝西迁往地中海岸的情况,不断地提供着佐证。

与波斯人民的联系远在古代就已经开始了。《阿维斯塔》一书的记载,乌甫勒哈桑裴尔旦西的著名长诗《列王传》,以及诸民族的迁徙和有关波斯历史的诸材料,都证实了这一点。在唐朝以前以及唐朝,内地与罗马帝国的著名丝绸贸易,就是通过波斯商人和波斯领上进行的。诚如波斯人的语言及其

文化对维吾尔人的语言及其文化产生了一定的历史影响一样，维吾尔人的语言及其文化对波斯诸王朝也产生了一定的历史影响。这种情况一直继续到整个阿拔斯王朝（750—1258年）^⑧。

由此可见，维吾尔木卡姆音乐并不是首先从阿拉伯语里吸收了“木卡姆”一词以后才产生的。自伊斯兰文化之后，阿拉伯语开始有了大的发展。它不仅对自己波及的辽阔地区产生了强烈的影响，而且还从这些地区吸取了许多文化养料。由于历史原因，使得维吾尔古典音乐《十二木卡姆》再度以阿拉伯——波斯名称来称谓了。但这种称谓到后来只是起一种借用的“名称符号”的作用，与《十二木卡姆》的律学基础和音乐实体则没有任何内容上的联系。

须指出，由于伊斯兰教和阿拉伯人的占领，不仅是维吾尔音乐名称，就连整个埃及、伊朗、北印度、中亚、南俄罗斯和土耳其的许多部落和民族人物的姓名，也从先前的许多种变成单一的阿拉伯式的了。曾一度震撼世界，后来接收了伊斯兰教的金帐汗国、伊利汗国的蒙古人也开始采用阿拉伯——波斯式的姓名了。当然，这并不意味着这些部落和人民已经完全一律阿拉伯化了。

这一点需要说明一下，正当阿拉伯音乐由于落后和宗教的限制，而在霍达（阿拉伯人的一种通俗的骆驼曲）、艾赞（伊斯兰教宣礼员呼唤的声音）、克拉安特（吟诵《古兰经》）、塔克比尔（口诵“安拉至大”的公式）、汗木都萨纳（赞词）的范围内响彻不休的时候，被遣往麦加改建礼拜寺的突厥奴隶苏拉依海（634—726年），已经把吾德（未改制的热瓦甫）、笛、唢呐、角等乐器介绍给了阿拉伯人。当法拉比首次在龟兹律学的基础上，对阿拔斯王朝时期的阿拉

伯音乐进行了改革之后，这才在阿拉伯音乐上出现了节奏和乃合曼的范畴。自蒙古占领之后，尤其是十四世纪之后，阿拉伯人才在音乐领域开始采用“玛卡曼特”一词。从十九世纪起，这种情况就被涂上了一层全面的古典的色彩。

在这方面之所以出现了许多混乱的情况，其原因是由那些迷醉于把所有主要文化渊源都以“泛阿拉伯主义”、“泛伊朗主义”的观点来阐明的、从伊朗的“源泉”里汲饮“生命之水”的人造成的。

直到近几年，有人还把《十二木卡姆》说成是印度文化的遗产，他们甚至以极左的面貌出现，说什么把《十二木卡姆》称作为维吾尔人民的音乐，是典型的民族主义的表现。对于了解马克思主义及世界文化史，至少是了解东方文化史的人来说，这种注脚是地地道道的无稽之谈。

从历史上看，印度自古就是一个部族和民族音乐发达的国家。在印度以及于公元两千年前从西伯利亚迁来的雅利安部族的影响之下重新形成的佛曲与佛教一道，自北魏伊始乃至隋唐年间，对长安以及整个中国都产生了一定的影响。印度的佛经是可以谱曲诵唱的，也可以配器。然而由于汉语多半由单音节组成，这就给中国僧侣诵唱佛经带来了困难。据《高僧传》说，这个困难由三国时的诗人曹植解决了。从此之后，出现了适于佛曲的佛词。需要肯定的是，这首先是基于佛教之上的意识形态的影响。此外，正是在这个时候，以龟兹乐为主的新疆音乐，在内地占据着高于印度佛教音乐的地位。在唐朝的《十部乐》里，当《西域乐》在占了六部之后，印度乐就被淘汰了。

至于《十二木卡姆》，需要说明的是，从印度最古老的宗教和艺术典籍《梨俱吠陀》⑥、《玛合帕腊达》⑩、《腊

玛延那》到中世纪文明之前，可以看出它走的是一条与众不同的独特的道路。在印度婆罗门教^①的神话里，在献给作为舞神的多臂湿婆^②(Śiva)形象的传说、雕塑里，以及在1904年在库都几米亚马发现的《七调碑》里，都未曾发现有任何有关《十二木卡姆》的蛛丝蚂迹。这个问题，我们已在《唐代新疆歌舞艺术》一书里详细地谈到了，下面我们还将谈论。

我国古代年鉴和乐典里常常提到的“胡乐”，从广义上讲，泛指西域（新疆和中亚）以及漠北（中央亚细亚）生活的突厥诸部和人民的音乐。印度音乐并不算做“胡乐”。我国佛陀旅行家法显、玄奘在把西域诸国作为歌舞之乡记载时，对印度并没有进行过这样的形容。

尽管阿塞拜疆、乌孜别克、塔吉克有木卡姆音乐^③，突厥蛮人有达斯坦音乐，然而它们在数量上不仅少，而且没有“穷乃合曼”、“达斯坦”、“麦西列甫”这三部分音乐结构。这些民族的木卡姆可能是从维吾尔《十二木卡姆》里发展起来的，也或许是受过它的影响。为此，我们有理由把维吾尔人民的古典音乐系统，称作为突厥语系其他民族，以及其他非突厥语系民族的木卡姆音乐的基础（渊源）。

苏联艺术家、博士弗·比里亚耶夫在《塔吉克遣西木卡姆》一书里提到的保存于乌孜别克、塔吉克中间的“布祖里克木卡姆”、“鲁斯提木卡姆”、“纳瓦木卡姆”、“斯尔木卡姆”、“伊拉克木卡姆”等六个木卡姆“是近代形成的”；虽然提到它是六部成套的有统一内容和调式的大型组曲或多段体的音乐作品，但是，它并没有类似《十二木卡姆》那样的“穷乃合曼”、“达斯坦”、“麦西列甫”。此外，这六个木卡姆里有称之为“喀什噶尔式”的独特的音乐形式和“莫卧儿式布祖里克”的音乐段体。弗·比里亚耶夫

把名为“喀什噶尔式”的音乐形式作为一个称谓，曾注释为“按照喀什噶尔风格而创作的旋律”。至于“莫卧儿式布祖里克”，兴许指与乌孜别克音乐形式有关的莫卧儿时期的某一个乃合曼。1950年塔吉克斯坦出版的《遭西木卡姆》一书，提到了上述六个木卡姆中的每个木卡姆，都有“穆什克拉特”（意即艰深）、“乃斯里”（意即散文）等乃合曼段体。

由此可见，《十二木卡姆》是维吾尔人民的音乐成果，是我们多民族的祖国——中华人民共和国音乐宝库里的重要财富，绝非是外国的艺术遗产或者什么“异国情调”。

须指出，维吾尔音乐以其骨干为主，也曾经兼收了邻近部落和民族的文化影响。这种影响，一方面是相互影响，另一方面主要的是，它是从属于这个民族的音乐主体和律学特点的。诚如任何一个现代民族由许多有关部落和人民经过历史溶合或渗透形成一样，一个民族的音乐成果也是在作为这个民族的主体部落、部族人民的音乐与溶化于这个民族的其他部落、部族人民的音乐的历史的组合中形成并得以丰富起来的。这个过程，在上千年里无不受到在地理、经济、政治、宗教和语言方面有亲缘关系的其他人民和民族的影响。隋唐年间，《龟兹佛曲》、《于阗佛曲》曾在内地风行一时。我们不仅知道玄奘到达印度时，《摩诃至那》曲就已经在印度被演奏了，而且从马赫穆德加兹尼⑭、德里王朝⑮、巴布尔和阿克拜尔⑯时代中，我们还可知道印度演奏过新疆和中亚的乐曲。据巴基斯坦历史学家库雷什撰著的《巴基斯坦简史》第151、155页指出，德里苏丹著名诗人赫斯拉德里维⑰曾用新的乐曲丰富了印度的音乐。艾卜纳斯尔法拉比⑱所制的“十七音律”和参定的弦乐配器法对阿拉伯的音乐起过

一定作用。

至于音乐方面的相互影响，主要体现在乐器的雏型方面的相互学习和改革上。这种影响从远古起就已经开始了。

把一切主要文化单纯地说成是“来自西方”的这一片面观点，是资产阶级社会科学和洋奴思想的明显的表现之一。

第二节 《十二木卡姆》的排列形式

维吾尔古典音乐《十二木卡姆》，作为篇幅巨大的音乐作品并不是一次就创作出来的，也不是始终如一地仅限于十二套。它在自己的历史上曾经历了多次删减、增补、合并和提炼。研究《十二木卡姆》应以事实为主，这就首先应把维吾尔著名木卡姆演唱家吐尔迪阿洪保存的、现已问世的《十二木卡姆》作为我们的出发点。

根据截至目前已掌握的资料，现将《十二木卡姆》的几种排列形式罗列如下：

吐尔迪阿洪保存的、并于1956年录音的《十二木卡姆》的排列形式：

1，拉克木卡姆	23首乃合曼	205行
2，且比雅特木卡姆	23首乃合曼	251行
3，木夏乌热克木卡姆	31首乃合曼	363行
4，恰尔尕木卡姆	18首乃合曼	212行
5，盘吉尕木卡姆	25首乃合曼	240行
6，乌扎勒木卡姆	29首乃合曼	224行
7，艾介姆木卡姆	17首乃合曼	143行
8，乌夏克木卡姆	23首乃合曼	113行