

中央民族学院五四运动六十周年学术讨论会论文之三十八

关于苏祇婆调式音阶 理论的研究

艺术系 关也维

一九七九年五月

关于苏祇婆调式音阶理论的研究

在研究维吾尔音乐发展史，特别是探索维吾尔调式音阶及其理论时，不可避免地要涉及到古龟兹（Kupar，汉文史籍中又曾译作屈支、屈茨、归兹、归慈等，即现今新疆维吾尔自治区的库车）①音乐中的调式音阶问题。因为它与维吾尔音乐在历史上有着密切的关系，并曾给予维吾尔音乐以极为深刻的影响。

我们伟大祖国的西部边陲新疆及广大中亚地区，古代称为西域。新疆和中亚地区在我国历代中央政府统辖之下，是祖国不可分割的神圣领土。只因十九世纪中叶，英俄帝国主义的侵略和掠夺，它才喀什湖以东和以南的广大中亚地区，才为帝国主义所鲸吞。自此以来，新疆和中亚地区分为许多城邦②。其中居于“丝绸之路”要枢的龟兹，早在公元五、六世纪时，即已成为西域音乐文化的中心。根据《大唐西域记》所载，我国著名高僧玄奘于公元627年（唐贞观元年），从长安出发，历时十七年，遍历新疆、中亚、印度等地，共143个城邦。书中单独记载着龟兹的“管弦伎乐，特善诸国”。说明当时的归兹音乐文化具有高度发展，优于玄奘所经历的所有其他城邦。

龟兹音乐有它独特的调式音阶，并自成体系。由于这种调式音阶理论最早见诸史籍记载的是，龟兹人苏祇婆在公元568年（北周天和三年），随同突厥王后阿史那（ASMA）氏来中原时，传至汉族地区的③，所以暂称其为苏祇婆调式音阶。又因历史文献中所提到的归兹音乐，当时还没有单独的调性概念，而是将调式与调性相结合，借以表示不同音阶的特征。所以本文采用“调式音阶”这一名词与概念，加以分析与探讨。

我国周隋时期著名的音乐家郑译④，虽然早就接触过龟兹音乐，却发现它所使用的调式音阶与汉族雅乐不同。但是，“每恒求访，终莫能通”⑤。后来，郑译在南齐祇婆学习龟兹琵琶的过程中，才逐渐对这种特殊的调式音阶，有了比较清楚的认识，按着祇婆调式音阶理论，则有七声，五旦文说⑥。

祇婆调式音阶的七声

郑译根据祇婆演奏的龟兹琵琶，发现龟兹音乐在“一均之中，尚有七声”。说明当时龟兹音乐，使用着七声音阶，而每音又各有其名。

将《隋书》音乐志和宋朝陈旸所撰《乐书》中的记载相比较，后者除缺一变徵声外，其他各音所记略同。

[表一]

郑译记载(《隋书》音乐志)	陈旸记载(《乐书》159)
一曰沙陀力 华言平声 即宫声也。	宫调 胡名婆陀力 又名汉调， 婆罗门曰阿修罗声也。
二曰鸡 识 华言长声 即商声也	商调 胡名八食调，又名越调 双调。婆罗门曰帝释声也。
三曰沙 识 华言短声 即角声也	角调 胡名涉折调，又名阿谋调 婆罗门曰大辩天声也。
四曰沙没加漫 华言应声 即变徵声也	
五曰沙 腊 华言次和声 即徵声也	徵声 胡名婆腊调。 婆罗门曰那罗延天声也。
六曰般 腊 华言五声 即羽声也	羽调 胡名般涉调，又名调校风 婆罗门曰梵天声也。
七曰俱利 建 华言斜声 即变宫声也	变宫调 胡名阿泥调也。

按《隋书》音乐志记载，“以英（龟兹乐）七调，勘校（雅乐）七声，莫若相符。”可知隋时“调”与“声”系同义，并非如唐以后所具有调式之意。隋时为区别龟兹乐与雅乐各音，有时称龟兹乐七声为“七调”。

苏祇婆调式音阶之七声，虽如上表所载，但对此种特殊调式音阶的各音名称，排列次序，以及音名的解释等，史籍上或记载有误，或未尽之处。因此，过去许多学者都曾对苏祇婆调式音阶的七声，做过各种揣测和推断。他们不是误认龟兹乐与印度乐同源，便歪曲龟兹乐是波斯、阿拉伯音乐之变种。一些似是而非的谬说，流毒匪浅。

一、七声之原语及新释

过去许多中外学者在论及龟兹乐时曾断言七声之名皆像梵语但实际上并非如此。由于佛教文化的影响龟兹文字确是以梵文字母为基础加以改创^⑦并在语言中也曾吸收有部分梵语词彙，但就整个龟兹语而言并不等于梵语。许多音乐专门名词及人名等也并非完全取自梵语。

南宋庆元三年姜夔献《大乐议》，中就曾明确提到龟兹音名“大食小食般瞻者胡语。”所谓“胡”本是汉族对西域各民族的统称。郑译所记苏祇婆调式音阶七声之名与陈旸所记之胡名（陈旸言调之胡名外）实系龟兹语名称。又由于公元六、七世纪时，西突厥势力在新疆地区的影响，突厥语成为官方通用语之一，所以陈旸在其《乐书》中，还记有“阿谟”、“阿谏”两个突厥语别名。此外，“道调”、“越调”、“双调”与“平调移风”等，则显然是唐朝燕乐专门名词无疑。

特别值得注意的是，陈旸在书中另记有“大辨天”（Sarasvati）、“那罗延天”（Nārāyana）、“梵天”（Brahma）、“阿修罗”（Asura）与“帝释”（Indra）五个婆罗门语（即

梵语)译名。但龟兹音乐中的沙侯加滥、侯利篋二声，则无梵语译名。盖因龟兹乐之七声与古印度各音畧为相合者，加用梵语译名；其他二音完全不符，故未用梵语译名。如龟兹乐之七声与古印度音乐各音完全一致，则七声各当有梵语译名。由此可见，龟兹乐与古印度音乐，不仅七声不同，其各音名称各异。

为了推翻半个多世纪以来的各种谬说，揭开苏祗婆调式音阶之谜，有必要对苏祗婆调式音阶之七声重新加以探讨。

“沙陀力” (Sātar, 龟兹语拉丁转写)

在汉文史籍中，尚有沙陀、婆陀力等译名。沙陀与沙陀力同是“Sātar”一词之音译。古时汉文音译时，往往省略字词中某些辅音或词尾音节，这在史籍中是屡见不鲜的。如突厥可汗“Taspar”(突厥语)译为“佉钵”，新罗古地名“Barbarik”(回鹘语)译为“别失八里”等^①。至于婆陀力之“婆”，则显然是“娑”字抄写或刻印之误。

沙陀力(Sātar)在龟兹语中意为桑音，郑译据此解作平声。此声相当于雅乐的宫声。在龟兹乐中既非标准音，亦非调式主音，实应在沙腊、般贖、侯利篋之后。

“鸡识” (Kese, 龟兹语) ^②

在汉文史籍中，尚有乞食、稽识、大乞食、大石、大石等译名。古龟兹语鸡识(Kese)，本指长度单位(等于两臂伸开之长度)而言，郑译据此而解为长声。鸡识用力音乐术语，则有标准音、调式起讫音之意，故汉译又称其为“大乞食”^③。而大食、大石，则是大乞食之简称。此音相当于雅乐的商声，按周随雅律正当南吕声。

“沙识” (Saiśse, 龟兹语) ^④

隋炀在其《乐书》中，又曾记为“涉折”，疑是“折步”之误。沙识(Saiśse)在古龟兹语里，实是宇宙、天地之意。

用为音乐术语，本应译为天声。但陈旸曾记此音别名为“阿谟”（Amu，突厥语），在突厥语中具有平直、安稳之意，郑译据此而解为质直声。此音相当于雅乐的角声。

“沙侯加滥”（Sāk-grānṭh，龟兹语）⑬

在古龟兹语中，沙侯（Sāk，其读音近似维吾尔语Sāk）是隋生、后生之意。加滥（grānṭh）本是一个象声词，意为带有格朗格朗的声音，用为音乐术语则指乐器所奏出之声音而言。沙侯加滥在九孔小箜篌⑭上，是从简音开始的一个八度之内的最后一音，故有随后生出之音的意思，此音相当于雅乐的变徵声。

“沙腊”（Sāle，龟兹语）⑮

在汉文史籍中，尚有洒腊、婆腊等译名。“婆”亦是“娑”字之误。沙腊（Sāle）在古龟兹语中，系指一般弹拨乐器的基本把位而言。在九孔小箜篌上，则指吹管上的简音（音孔全闭时所奏之音）。此音在苏祇婆调式音阶中，是鸡识的四度音，即下五度音。在调式音阶中仅次于鸡识而居于重要地位，因此与鸡识相比较又称其为“小食”或“小石”。此音相当于雅乐的徵声。

“般赡”（Pañcam，龟兹语）⑯

尚有般涉、盘涉等译名。在古龟兹语中，般赡（Pañcam，其读音近似维吾尔语Panj）系第五之意。郑译解为五声是正确的。此音相当于雅乐的羽声。

“侯利篳”（Onkamūle，龟兹语）⑰

《隋书》记为“侯利篳”，而《宋志》则记为“侯利篳”。考之龟兹语，但有“侯利篳”（Onkamūle）一词，系污浊、昏暗之意。用之七声，本应译为浊音。但此音别名“阿谟”（Amu，突厥语），系捷牛之意，故郑译据此而将其形象地解为

斛牛声。此音相当于雅乐的变宫声。

根据上列有关七声的原语及其解释，般臚是苏祇婆调式音阶中第五音，则鸡识当是调式音阶的第一音无疑。郑译将沙陀力列为第一音，鸡识列为第二音，是因为他从雅乐观奏出发，以宫声为首的原故。

如是，则苏祇婆调式音阶的七声，应如下排列：

1. 鸡识 (Kēshí)
2. 沙识 (Shāshí)
3. 沙侯加滥 (Shāhōujiānlàn)
4. 沙腊 (Shālà)
5. 般臚 (Pānlǚ)
6. 侯利建 (Hóulìjiàn)
7. 沙陀力 (Shātuólì)

关于苏祇婆调式音阶之七声，从〔表一〕与上述有关七声原语的探讨中，可以清楚地了解到，郑译仅记有龟兹语音名，但对沙识、侯利建二音，又是根据突厥语别名加以解释。而陈旸所记，除缺一沙侯加滥之外，对龟兹语音名与突厥语别名未加分辨，统称为胡名。此外，鸡识、沙侯加滥、沙腊、般臚、沙陀力各音，疑亦有突厥语别名，但未见诸记载。

由于过去在翻译和记载上的混乱，带给今日研究工作以莫大困难。然而从以上的分析和探讨中，却使我们明显地觉察到，公元六世纪时苏祇婆调式音阶的七声，是以龟兹语命名，并兼有突厥语别名。但是，过去许多中外学者不仅对七声之原语，甚至对苏祇婆人名之原语，也求之于梵语。认为“苏祇婆”是梵语 *Sajitra*（意为妙生）的音译。但考之龟兹语，*Sūxi-spāt* 更近于苏祇婆之译音。*Sūxi-spāt* 具有智慧过人之意，似应译为“慧超”或“超慧”。因此，关于“苏祇婆”之原语，

应该是龟兹语 *Uchi-spa*，并非梵语 *Sajitra*。

二 龟兹乐律

《西阳杂俎》前集卷十二曾记载：“（唐）玄宗尝伺察诸王。于正觉殿中得西域鼓，所演书乃龟兹乐谱也。”说明最晚在公元八世纪初，唐玄宗时已有标记龟兹乐之谱出现。但此种龟兹乐谱究竟用何种符号表示，唐人未有详细记载，不得而知。但《二史》乐志中引述楚记载，明确用下列十种符号标记。

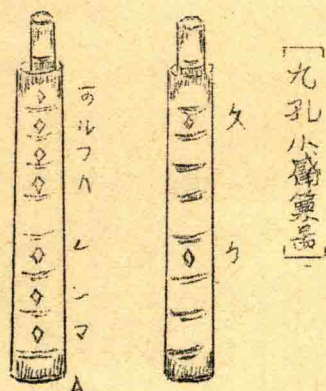
〔表二〕

龟兹乐谱 (胡乐谱)	△ ㄇ 一 ㄥ ㄣ ㄥ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ
宋字谱 (工尺谱)	合 四 乙 上 勾 凡 工 凡 文 五

后人以龟兹乐谱与宋字谱相比较，多称前者为半字谱，后者为二天谱。

这种龟兹乐谱最初可能产生在龟兹地区（关于龟兹乐谱的产生、演变，以及其与汉族工尺谱的渊源关系等，限于本文之内容及篇幅，另有专著），根据当地特有的九孔小觱篥所奏各音高制订，用以记录龟兹音乐。

从九孔小觱篥上，A表ㄣ音，管身正西七孔（ㄇ、一、ㄥ、ㄥ、ㄣ、ㄣ、ㄣ）均排，背西二孔（ㄣ、ㄣ）在ㄥ与ㄥ、ㄣ与ㄣ之间根据觱篥这种吹管乐器的构造与正西七孔排列位置，实是一种近似七平均律的乐田^⑧。它与汉族雅乐律吕、现代所用的十二平均律，皆有所异。故用五线谱标明七声音高位置，实有困难。



按苏祇婆调式音阶，是将一个八度（正西）（背西）

平分七个全音。已知鸡识相当于隋朝太乐雅律之南吕，沙腊为九孔小箜篌之音。又见隋时沿用北周延生六年苏祗婆制行的铁尺律^①，其黄钟约等⁴/₅ (364, 213 V.D.)。再参攷宋沈括在其所著《梦溪笔谈》“乐律二”中，关于十二律配燕乐各声，“合字当大吕，犹差高，当在大吕、太簇之间”的记载。於是，以下表可以了解隋代所奏各音大致高度。

{表三}

十二平均律	8 ¹	a	b	c ²	d ²	e ²	f ²	g ²	1200				
隋太乐雅律	大吕	夹钟	姑洗	中吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇
龟兹乐律	A	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?
	沙腊	般路	候利	沙腊	鸡识								
	腊	路	利	力	识								

由于龟兹音乐中使用的调式有限，所以在龟兹乐谱上，只有“フ”、“久”两个龟兹半音。此外，在调式转换过程中，有时“一”还需要升高或降低约与龟兹全音，於是形成苏祗婆调式音阶中的大全音与大半音^②。

从{表三}不难看出，苏祗婆调式音阶的四度音程，稍大于雅律吕；而五度音程则略小于雅律吕。其他音程与雅律相差较多。因为龟兹律与雅律完全不同，所以《隋书》音乐志中记载，郑译根据苏祗婆的五旦、七声理论所推演出的八十四调，其中“十一宫七十七首，例皆乖越，莫有通者。”说明苏祗婆调式音阶的七声与雅律各声相勘校，除鸡识一声与雅律南吕相合之外，其他六声，相当于雅律之宫、角、变徵、徵、羽、变宫，只是“莫若相符”，大致相近而已。这也是郑译在龟兹七声的记载中，唯独鸡识记有雅律名之外，其他各声皆未明记雅律名之原因所在。

苏祇婆调式音阶的五旦

“旦”（Tāno，复数 Tamān，龟兹语），在古龟兹语中本意为“谷物的种类”。作为音乐术语，则指各种不同类型的调式音阶而言。苏祇婆调式音阶共有五种，因此名为“五旦”。

郑译仅记载五旦之声，“亦效黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声②”。过去许多推断，因对此段语意不解，故皆未能将五旦真正予以复原。甚至误认为苏祇婆的五旦是在同一调性上，分别以黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗为调首（调式主音或调式起讫音），所构成的五种调式。实际上并非如此。

已知苏祇婆调式音阶各音之音高及其排列次序如下：

〔表四〕

d	e	f	g	a	b	c	a ²
鸡	沙	沙侯	沙	般	候利	沙	
识	识	识	腊	蟾	利	力	
∧	∩	∪	A	?	—	∟	

这种音阶的排列当是苏祇婆五旦之一，亦可理解为苏祇婆调式音阶中的基本调式。但其他四旦究属何种形式？音阶排列如何？郑译未曾详记。时至今日，众说纷云。

一、苏祇婆五旦与唐五商调之关系

明确郑译所提之五律，究竟与苏祇婆调式音阶中何声相应，是揭开苏祇婆调式音阶之谜的重要一环。

古时汉族雅乐，皆以宫声为首。而龟兹乐则不同，按苏祇婆调式音阶，其第一音系鸡识，相当于隋雅乐之商声，唐人在燕乐中称为正宫。由此可知，商声在苏祇婆调式音阶中至为重要。

而唐之五商调，则是以商声所居位置区别五种调式，并以相应的雅乐律名加以解释。因此，从唐之五商调中可得到重要启示，即郑译所记黄钟、太簇、姑洗、林钟、南吕五律，安指苏祇婆五旦中各旦之商声位置。唐乐黄钟比隋雅乐黄钟低五律（即现代音乐中之四度），则郑译所提及之五律与唐五商调调首关系，当如下表：

〔表五〕

郑译五律	黄 钟 (商)	太 簇 (商)	姑 洗 (商)	林 钟 (商)	南 吕 (商)
唐五商调 调首	双 调 (中吕商)	小 食 调 (林钟商)	水 调 (南吕商)	越 调 (黄钟商)	大 食 调 (太簇商)

唐五商调调首之“中吕商”，如解为“中吕为商”，则与郑译提及之“黄钟商”相合。

明确苏祇婆调式音阶中，各旦商声所居之位置，十分重要。但要完全解开苏祇婆五旦之谜尚须了解各旦之调首究竟是同律，抑是不同律？此乃复原苏式婆五旦之关键。

二、苏祇婆五旦与维吾尔五种民间调式之关系

由于郑译未曾明记苏祇婆五旦之各声及其调首，唐之燕乐又在苏祇婆五旦基础上经过演变，致使许多学者难以推断。但参攷新疆维吾尔族人民使用的民间调式音阶，将有助于我们对苏祇婆调式音阶理论的进一步研究。

现存的维吾尔民间调式音阶亦是五种，与苏祇婆五旦关系密切。其突出特点是：五种调式音阶之调首同律。

〔表六〕

维吾尔民间调式名称	音阶排列
Juzoraj tɔn (角调式)	D ^b E F G A ^b B C
Shang tɔn (商调式)	D E F [♯] A B C
Gong tɔn (宫调式)	D E [♯] F G A B [♯] C
Yupu tɔn (羽调式)	D E F G A ^b B C
Jira tɔn (徵调式)	D E [♯] F G A B C

上表所记五种维吾尔民间调式音阶②，皆以D为调首，是在不同调性上建立的角、商、宫、羽、徵五种调式音阶。

其中维吾尔语Juzoraj，实是“龟兹角”之意。其他各调式名称，更明显地受有汉族音乐影响。而维吾尔语Tɔn，本意为“体”，用为音乐术语则指各种不同调式而言，与龟兹音乐中之“旦”（Tamɔ）同意。维吾尔角调式音阶（Juzoraj tɔn），相当于隋雅乐（古音阶）之夹宫调式，即唐燕乐（新音阶）之角调式。而维吾尔角调式音阶中各音，又与唐燕乐二十八调之七宫相合。

[表七]

d [♯]	e [♯]	f [♯]	g [♯]	a [♯]	b [♯]	c [♯]
正宫	高宫	中吕宫	夹宫	南吕宫	仙吕宫	黄钟宫

说明五种维吾尔民间调式音阶，是以龟兹音乐中的苏代婆五旦、七声理论为基础，又受到燕乐的影响，使其大下分音阶

逐渐向汉族律吕目靠拢，从而形成的一种调式音阶体系（关于燕乐与维吾尔音乐的调式音阶发展及其演变等问题，另备专文详细论述）。而作为维吾尔各调式之调首口，则正相当于燕祇婆七声中之鸡识。因此，确认鸡识为各旦调首无疑。

三、燕祇婆五旦之原型及其特徵

从上列探讨中已知郑译所提及黄钟、太簇、姑洗、林钟、南吕五律，系与燕祇婆五旦中各旦的商声相应，又明确燕祇婆各旦皆以鸡识为调首，则五旦当如下表：

[表八]

燕祇婆五旦	音 阶 排 列					
一	△ 变宫	フ	IL (商)	△ (太簇)	マ	一 △
二	△ 羽	フ	IL (商)	△ (太簇)	マ	↑ △
三	△ 徵	フ	久 (商)	△ (太簇)	マ	一 △
四	△ 角	フ	IL (商)	△ (太簇)	マ	↓ △
五	(南吕) △ (商)	フ	久 (商)	△ (太簇)	マ	一 △

郑译未曾记载燕祇婆五旦之原名。而《通志》虽记有“沙陀力旦、鸡识旦、沙识旦、沙侯加滥”之名，其中不仅记载有误，疑亦与唐燕乐二十调有关，已非燕祇婆五旦之原名及其本义。故暂且以数字“一、二、三……”标记各旦。

按隋雅乐（古音阶）观其解译，则燕祇婆五旦相当于变宫

调式、羽调式、徵调式、角调式与商调式。其各旦调首同律，皆以鸡识为调式主音，但调式音阶（包括调性与调式）排列各异。正因为如此，九孔小觱篥在仅有“フ”、“久”两个龟兹半音，以及由“一”之升降而形成的龟兹大全音与大半音情况下，不换用他调乐器，即可奏出苏祇婆五旦。

因苏祇婆调式音阶体系与汉族雅乐不同，所以史籍称为祇婆各旦调首鸡识。“行宫之权，不居宫之名。”其语意系指鸡识在各旦中，皆起着雅乐以宫为首的作用，但又不称其为宫。苏祇婆五旦，便于调式转换，即所谓“犯调”，往往“以数调寄于一曲”，“大曲或三犯、或四犯不等^③”，说明当时的龟兹音乐中，广泛地应用着调式转换手法，有效地丰富了音乐的表现力。

苏祇婆调式音阶理论传至中原地区后，给予汉族音乐以巨大影响。开始打破长期以来汉族音乐以宫为中心的音乐体系，为音乐中的多种调式音阶转换，开辟了道路。但其所用音律，则在龟兹律基础上经过改革，使大凡分音级与汉族律相合。从而在苏祇婆调式音阶的五旦、七声理论基础上，发展形成隋唐时期广泛流行的燕乐调式音阶体系，即所谓的燕乐二十八调，以及从理论推演出的八十四调。

公元九世纪中叶以后，维吾尔人从北方草原上迁往新疆天山以南和中亚一带^④，其音乐在与当地民间音乐相融合的过程中，龟兹音乐曾给予维吾尔音乐以深刻影响，并在苏祇婆调式音乐理论基础上，又受汉族燕乐调式音阶的影响，发展演变成一种新的维吾尔调式音阶体系。

简短的结论

以龟兹为中心并且广泛流行在新疆、中亚地区的苏祇婆调式音阶体系，既有自己的音名和独特的龟兹乐律，又有五旦、七声的调式音阶理论。虽然它在律学上未见有精确的计标方法，但仍不失为一种历史上杰出的音乐理论，在祖国和世界音乐文化宝库中，闪烁着光辉的异彩。

但是，过去许多中外学者，每当谈及龟兹音乐中的苏祇婆调式音阶理论时，或谓其源自印度，或谓其出自波斯、阿拉伯。如法国的伯希和 (P. Pelliot)，勒维 (S. Lévy)，枝朗 (M. Courant)，以及日本的高楠顺次郎、林谦三等人，均以印度南部普都可台州库几米亚马来 (Pudukkottai Kodimiyambalai) 地方发现的《七调碑》为据，错误地论断苏祇婆调式音阶的七声，“不仅限于音名，连调的性质、调的高度，都是来自印度乐调^⑤”。实际上，《七调碑》中所记与苏祇婆调式音阶的七声，并非一致。日本的林谦三先生虽然同意上列推论，但也不得不承认苏祇婆的七声中，“角、变徵、变宫三声，为碑文所无”^⑥。此外，苏祇婆调式音阶理论有五旦之说，而碑文所记仅“涉于三均”^⑦。再从时间上看，苏祇婆在公元568年来中原地区，郑译从其学习龟兹琵琶，而得知五旦、七声之奥秘。但《隋书》音乐志又记载，苏祇婆“久在西域，称为知音，代相传习。”说明这种苏祇婆调式音阶理论，至少在其父辈之时已经形成并用于实践，时间不晚于五世纪末或六世纪初。而《七调碑》则被认为是七世纪时的文物^⑧，相差在一世纪以上。

至于有人认为龟兹音乐中的苏祇婆调式音阶理论，源自波斯、阿拉伯，则更无根据。阿拉伯历史学家麦斯武德 (Masudi)，曾记有波斯萨珊王朝时使用的七声^⑨，但其他有关音律、音高、调式等问题，未见有任何史籍记载。

龟兹地处“丝绸之路”的要衝，受到其他民族和东西方音乐文化的影响不足为奇。这些外来影响，无疑在促进龟兹音乐文化发展中，起过不少作用。但龟兹音乐文化，仍然是在自己的民间音乐基础上，经过长期艺术实践逐渐发展而形成的。

苏祇婆调式音阶中的个别音名，确有外来影响。如苏祇婆调式音阶中文第五音，龟兹语称为“*pañcam*”，梵语称为“*pañcama*”，波斯语称为“*penj*”，属于东伊朗语族的西格南（*Sbigman*，新疆塔什库尔干的塔吉克语）语称为“*pinj*”，瓦汗塔吉克语则称为“*panj*”。因此，般瞻（*pañcam*）已成为该地区许多民族共用的词彙。但作为苏祇婆调式音阶体系，则具有龟兹音乐自己的规律和特点。

正如波斯语中吸收有部分汉语词彙。如“*pāijah*”（牌子）是一种上刻有圣旨的正式传票或徽章，古时按佩带人的职位高低，分为银制、铜制和铁制三种，用为通行证或任用证。又如“*Sūsū*”，即汉语“黍秫”的音译。但不能由此而引伸出波斯语与汉语同源的错误结论。同样也不能因为波斯有一种弹拨乐叫称为“*čāmīr*”是由汉语“箏”音译而来，就误认为“*cāmīr*”是汉族乐叫，更不能由此而引伸出波斯乐叫源于中国的错误结论。其中可以明显地看出彼此在文化上的交流和影响，但不能轻率地得出同源的结论。

总之，各民族（或地区）音乐文化的发展，是在其自己的民间音乐基础上，受着社会、政治、经济的制约而发展，并在与其他民族（或地区）的音乐文化互相交流、互相影响、互相促进中，形成並保有其鲜明的特点。否认各民族都能在长期的历史发展过程中创造自己的音乐文化，只承认某一个或某几个“优秀的”民族才有这种可能，乃是不折不扣的反动种族主义、唯心主义和形而上学观点。它必然会在学术研究上引伸出错误和有害的结论。

①本文引的突厥语、维吾尔语，皆用维吾尔新文字字母拼写。其中除 *o*、*u*、*q*、*g*、*z*、*o*、*o*、*u* 外，其他字母读法与汉语拼音字母读法基本相同。Kugur 即是用维吾尔新文字字母拼写。

本文引用的梵语、龟兹语、波斯语，则用拉丁字母转写。

②城邦，是古时以一个城市为中心的地方政权。按《明史》“西域传”记载：“大者称国，小者仅称地。”

③《隋书》音乐志。

④郑译，周隋时开封人，字正义。博学，善骑射，尤善音乐。初仕周，封沛国公，为上柱国。隋时曾奉诏参议乐事，修乐府声调。

⑤、⑥《隋书》音乐志。

⑦《大唐西域记》记载：“屈支国文字取则印度，粗有改变”。

龟兹使用的拼音字母，请参阅 O. Pinner: 《The Alphabet》p. 347。

⑧沙陀力·刘茂才 (Liu Mau Tsai) 在其所著《Kutscha und seine Beziehungen zu China》(1969) 中，记为梵语 *Sādharika*，伯希和 (P. Pelliot) 曾推断是出自梵语 *Sādharika*。至于龟兹七声之原语，则参阅 W. Thomas: 《Tocharisches Elementarbuch》下册。

⑨中央民族学院少数民族语文系编《古代突厥语文献选读》，第二分册 (上)。

⑩鸡识，伯希和认为是梵语 *Kaśika*，勒维 (S. Lévi)

同意此说。⑪陈旸：《乐书》⑫沙识，伯希和认为是梵语 *Sāśika*，而勒维则认为是 *Sadja*。

⑬沙侯加滋，伯希和认为是梵语 *Sahgrāma*，而勒维则认为是 *Sahagrāma*。

⑭九孔小箏箏，是龟兹音乐中主要乐种之一。由于它在龟兹音