

序 论

第一节 中国音乐文化东传日本的研究状况

一、研究的目的与过去的研究

从古代至近代,中国在文化、制度以及宫廷仪式等广泛的领域,对东亚的朝鲜、日本本岛、琉球半岛以及越南等国家和地域产生过巨大的影响,其中当然也包括音乐文化。首先让我们来看看东亚的朝鲜,它不仅在唐代接受了来自中国的燕乐,形成了高丽朝宫廷中的重要乐种——俗乐,到了宋代还从中国输入大晟雅乐,其中大量的轩架乐器、八佾舞等成为高丽朝中、后期宫廷音乐的重要基础。越南从明代以来接受了中国完整的雅乐体系,强烈冲击了该地的本土文化,在越南传承至今的雅乐、大乐、小乐、细乐、女乐等音乐体裁,以及许多传承下来的曲目、乐器、工尺谱等音乐文献、器材中,均有着中国明、清时期的烙印。让我们再把目光转向日本,现存于日本奈良正仓院内大量盛唐以前的文物,是古代日本接受中国音乐文化的一个重要佐证。其中的乐器以及一些乐谱、京都阳明文库所存的五弦琵琶谱、雅乐曲目等,充分显示出盛唐文化对日本的巨大影响。中国的古代音乐对东亚的影响力由此可见一斑。

奈良、平安时期的日本与隋唐时期的中国相比,在文化土壤、民族性等方面均有着较大的差异,社会发展的程度也不尽相同,因此当时的日本不可能完整、全面地接受中国文化。本书的

研究焦点主要集中在音乐文化的层面，即中国的音乐文化在传入日本的过程中，其文化的接纳层是如何接受，又怎样将其消化、融入到自我文化中去的。本书试图运用社会学和文化人类学中使用的“文化触变”这一概念，来解明两种文化在交汇中所产生的流变现象。文化触变（acculturation）指的是两种文化相互接触时产生的文化变动。尤指由外界因素所产生的起因，如由民族间直接的接触所引起的文化撞击。它是由两种或两种以上的自律文化体系相互间的不断接触而产生的文化流变现象。这种现象的产生往往与军事、经济的力量以及社会的文明程度有关。在强势文化与弱势文化的交叉、撞击中，前者容易对后者的文化体系产生较大的影响。强势文化要素的传入，可能引起既存文化体系的崩溃甚至解体。但是为了抵御强势文化的传播，也有可能产生反抗势力及本土文化运动，而强势文化最终还是会被接受，并组入一个新的体系中去，产生两种文化的融合或适应现象。因此该词亦被解释为“文化适应”。本书试图运用此概念来阐述文化流变中的动态现象。具体将时间设定在隋唐与奈良、平安朝时期，列举两国间的具体音乐事例，通过对音乐的组织制度、音乐的体裁、乐器、乐谱等进行全面地分析、考察来解明当时两种文化授受者之间的对峙、力量的对比以及接受过程。即在强势文化的冲击下，文化接纳者是以何种姿态、多大能力，又在何种程度上接受外来文化的，文化授受者之间在接触过程中的文化张力等是本书讨论的中心课题。

从文化触变的角度进行音乐比较研究是一种新的尝试，而以此方法来分析日本对中国音乐文化的接纳史，在中国更是前所未有的。关于中日间音乐现象的研究，日本学者们走在了我们前面。田边尚雄在《日本音乐讲话》（1919、1926）、《日本音乐史》（1932）中论述了中国音乐的体裁、乐器、乐律等传到日本并积淀成日本传统音乐的事实，但书中并未触及奈良、平安时期日

本文化的接受层接纳中国文化时所采取的态度、接受中国音乐的理由以及变化的过程等。岸边成雄的《唐代音乐的历史研究》(上、下)(1960、1961)、《古代丝绸之路的音乐》(1982)详细地论述了唐代音乐形成的历史及其变迁,但是书中没有提及中国音乐输入日本以及中国音乐在日本的发展、演变状态,纯粹是对中国音乐(以唐代为中心)以及丝绸之路上的音乐进行研究的专著。吉川英史的《日本音乐的历史》(1965)是以日本音乐史为主线而展开论述的日本音乐史专著,著作中虽然提到了中国音乐日本化的问题,但是并没有详细论述中国音乐的什么部分、怎样被日本接受、变迁、日本化等细节。狄美津夫的《日本古代音乐史》(1977)、《平安朝的音乐制度史》(1994)则以平安朝为中心,对音乐的体裁、组织制度及乐人的构成、状态等进行了详细阐述,但是书中没有留下任何有关中国音乐如何传入日本以及如何在日本发展、变衍的笔墨。

在中国关于中日两国音乐文化交流史的研究才刚刚起步还处于对史料的解释和现象的罗列、介绍阶段(冯文慈 1998)。张前的《中日音乐交流史》(1999)是一部以中日音乐文化交流史为轴心,分唐代、明清和近代三个板块展开讨论的专著。其中“唐代篇”涉及了中国音乐的体裁、乐器、乐谱传入日本的事实及其现存状况,在这一研究领域迈出了可喜的一步。但是《中日音乐交流史》的视线主要集中于历史纵线上的交流,对中日音乐文化交流的高潮期——中国的隋唐与日本的奈良、平安时期在音乐的组织机构、乐人状态等层面的差异对一些乐器、音乐的体裁样式、乐谱等原始形态的研究还没有完全涉及。拙著试图在前人研究成果的基础上透过中日两国隋唐时期的音乐文化交流进一步探讨中国音乐传入日本后发生的变化及其变化的动因,并阐述当时日本的文化受容层以何种动机、姿态接纳中国音乐文化,并将其纳入嬗变为自我文化的。此课题的研究在中国音乐学界尚属新的尝

试 期待它能抛砖引玉 使这一领域的研究出现新的起色。

二、研究的资料及其方法

本研究是建立在音乐史学的立场上展开的，因此资料的选择和使用尤为关键，它直接影响到研究结果的正确性与权威性。日本的奈良、平安朝是直接、大规模地接受隋唐文化的最盛期 因此记录两国七八世纪的历史文献成了本研究的主要史料。但这一时期的史料非常之少，尤其是涉及音乐文化方面的资料更是难以寻觅。笔者必须在有限的史料中搜寻出与音乐有关的章节，再从这些章节中摘录出与音乐制度、体裁、乐器、乐谱等有关的记载。中国方面的史料 以唐代为轴心可供参考的有：《隋书》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》等官撰书中的‘乐志’、‘礼乐志’部分 此外《全唐诗》以及记录这一时期俗乐的《教坊记》、《羯鼓录》、《乐府杂录》、《唐会要》、法典《唐六典》等书籍也是这一时期的重要史料。以上的史料大致成书于7世纪至10世纪间 记录的史实应为9世纪前。这也是唐文化直接对日本产生影响的时期。另外，上述的具体音乐事例大多并非出现于8世纪前后，其中很大一部分远远早于这一时期便已经成型 因此五六世纪的南北朝时期 或更早的春秋战国时期诸子百家的文献均为本研究的考察对象。

日本方面 就时间而言 记录宫廷音乐的文献《六国史》是本研究的重要史料。特别是从《续日本纪》至《三代实录》所记载的两百年间 697~887 相关的音乐记事 是对日本接纳中国音乐文化受容状态进行立论及比较研究的主要依据。有关宫廷仪式活动的内容 主要参考了平安时期编纂的《内里式》以及10世纪初成书的《延喜式》等史书。此外 由于9世纪前还没有出现日记之类的一级史料，文学作品的汉诗显然具有准一级史料的价值。11至12世纪的日记如《御堂关白记》、《小右记》、《权记》、《九历》以及日本最早的小说《源氏物语》等也是本研究的重要依据。其次 平

安中后期的仪式书《西宫记》、《年中行事绘卷》、《和海抄》等记载了宫廷仪式活动的过程等，都是本研究的重要参考资料。

除文献资料外 绘画、浮雕、出土文物以及古谱 凡是与本研究课题相关的资料 均被列入考察的对象。

本书在史料选择过程中 强调原始性、真实性 力求真实地呈现中国古代音乐的原型 客观地阐述奈良、平安朝的日本对中国音乐文化的受纳状况和变衍的程度。

日本与中国文化交流的历史十分悠久，至少可以追溯到倭国王帅升向东汉王朝朝贡 因此这种文化交流距今已有近 2000 年的历史了。而这种交流经过了魏晋、南北朝 到了隋唐达到了一个繁盛期。随着日本遣隋使和遣唐史的派遣 奈良、平安时期已形成了一个有组织、国家性行为来学习中国文化，当时主要以引进佛教文化为切口 从国家体制、儒教思想、汉学文化以及音乐艺术等方面广范围、多层次、全方位地输入大陆文化。除了如前所述现存于日本正仓院的由中国传入日本的大量古乐器外，日本雅乐中大量的唐传曲目 奈良、平安朝宫廷中所演奏的女乐、踏歌、散乐 京都阳明文库所藏的唐传《五弦琵琶谱》等 都充分地反映出 5 世纪至 10 世纪间日本在接纳亚洲大陆文化的过程中，对中国音乐文化的接纳和吸收占据了重要的地位。中国音乐对其产生的影响不仅仅是上述所列的那些由中国传入的乐种、乐谱、音乐制度、宫廷文化等 至今日本所用的传统乐器如尺八、三味线、箏、琵琶、箏、横笛等都是从中国大陆传入的。这些与中国古代音乐有着直接的渊源关系。但是，当时来自中国大陆的音乐文化是以怎样的形态传入日本的？这些被称之为外来的文化在多大程度上渗透、纳入到了日本自身的文化之中？历经多年后这些音乐文化又演变为怎样的音乐样式？这些都是我们今天所关心的课题。

如前所述，中日文化交流的历史十分悠久，但是作为有组织

国家性行为的交流却主要是在隋唐到来之际展开的。公元 600 年在日本圣德太子的倡导下派送了第一批使节到达了隋宫，这标志着日本结束了长期以来通过朝鲜半岛作为中介输入中国文化的历史 进入了一个新的历史阶段 也就是说长期以来日本对中国文化上抱有的理想在 7 世纪后进入了一个全面引进、接纳中国文化的新时期。遣隋使和遣唐使的派送历经了 3 个世纪之久 将大量而又多层面的以中国为主体的社会制度、生产技术、文化艺术、宗教思想、哲学理念等一系列优秀文化体制传入日本 由此奠定了日本古代社会的基石。当时遣隋、遣唐使者主要是学问僧、留学生及一些官员，他们都是经过严格遴选后作为优秀的学者被派送来中国的。从公元 600 年第一次派送遣隋使至 894 年最后一次派送遣唐使 近 300 年间共 23 次 遣隋使 4 次 遣唐使 19 次)。由于当时的科学水平与航海技术有限 他们历经艰险、冒着生命危险到达长安 渴求知识^①。很明显 当时的隋唐与奈良、平安时期的日本存在着一个相当大的文化落差 故而成就了这种前赴后继、不畏艰险汲取大陆知识的宏伟壮举。对于这一时期两国间的文化差距，日本学者池田温先生有如下的一段描述：

从经济方面来看，（中国）在西汉时期就以铜钱来征收人头税了，五铢钱在全国流通。对此日本的流通经济最多在政治都市于八世纪才刚刚开始启用货币。中日间的规模之差毋庸置疑，就社会发展程度的质的方面来看，八世纪的日本只相当于大陆的春秋战国时代。而与唐朝相比的话，大概只是安土桃山（1578 ~ 1603——译者注）以后的日本近代社会。即

由于客观上的原因，日本使者真正到达长安实际上没有 23 次 如遣唐使的 19 次派遣中只有 13 次是真正到达长安的。参见茂在寅男等：《遣唐使研究与史料》，[日]东海大学出版会，1987 年。

便在德川封建社会（17世纪以后——译者注）也难以看出唐代科举制度及官员名人征召所显示的阶层流动性的现象。另外在印刷出版方面至德川时期才能与宋朝相匹敌。平民教育的渗透那更是在明清时期的事了。……古代日本为了赶上大陆，缩短一千数百年的差距，主动积极地汲取大陆文明，这是大家一致认知的事实。^①

当时中日两国间巨大的文化落差也促使了日本使者不畏艰险甚至付出了生命的代价来中国学习。同时我们看到当两种不同的文化直接相遇时——这里当然也包含军事、经济及文化各个层面——优势文化将对劣势文化体系产生巨大的冲击作用，优势文化的因素在传播和碰撞的过程中对既存文化体系给予沉重的打击，甚至被击破或使之解体。往往在劣势文化吸收新文化因素的同时，一种新的文化体系也在融合的过程中建立。显然在两种文化的撞击中文化授受层之间的力量之比具有重要意义。文化的接纳层以怎样的姿态和动机、采用何种方式与措施以及能力如何都是决定新文化形成的关键因素。古代中国对东亚的日本、朝鲜和越南在文化的多领域产生过不同程度的影响，形成了东亚汉字文化圈。但上述东亚三国因历史时期、地域以及本民族所具有的文化内质、文化形态的不同对来自中国大陆的文化有着不同的取舍方式。本研究试图以日本为对象，以实证的方法对主要由中国隋唐时期传入日本的音乐文化从音乐的制度、乐种、乐器、乐谱等多角度、全方位地寻本溯源、追踪考察。对当时尤其是唐代丰富多彩的音乐文化输入日本后，日本的文化接纳层是如何将它吸收到自我文化中去的？对外来文化的接受是以怎样的动机和姿态出现

池田温编赵维平译：《唐代与日本的古代考》【日】吉川弘文馆，1992年 第8页。

的？是囫囵吞枣地全盘纳入还是有选择地摄取？在中日两国文化的碰击、触变后又形成了什么样的音乐样态？这种变化了的新文化样式在整个时代的背景中呈现出文化授受者之间怎样的一种力度关系等，这些都是中日两国迄今为止很少涉及的重要课题。本研究试图通过对音乐本体的考察，客观地对两国同类音乐形态进行比较研究，进而诠释两种文化交流中的文化触变现象。

在进入本课题之前首先让我们看看两国间各自的文化背景。日本的遣隋使、遣唐使是这一时期输入中国文化的主要势力，因此，正确把握隋唐时期的中国所持有的文化形态、它的形成过程以及当时日本的文化环境，是研究中国文化进入日本并与其进行文化融合的重要前提。以下拟从两个部分来进行论述：首先以“隋唐宫廷音乐的形成”为一节，阐述我国从汉以来形成的隋唐音乐文化的内容、形式、性格等，它们是传入日本的原始依据。其次从“中国古代音乐文化东传日本的环境”来看当时日本的客观音乐文化环境、日本接纳层的能力、文化势态以及传入日本的内容等。以此来作为本文的端绪。

第二节 隋唐宫廷音乐文化的形成

众所周知，隋唐宫廷音乐文化的形成并不是一个孤立的繁盛时期，它是历经长时期文化积累的综合性的、多元化的文化体，其形成可追溯到汉朝。西汉张骞的两次出使西域（公元前139～前126，公元前119）打开了丝绸之路。它对后来的隋唐文化，尤其对我国盛唐文化的形成和发展起了重要的历史作用。隋唐时期的中国通过丝绸之路吸取了来自印度、波斯和西域等广大地区的“胡文化”。隋统一大业后，除了重新修订宫廷雅乐外，又建立了从汉以来的胡乐与中国固有的俗乐的典制。开皇初（6世纪下半叶）制定了七部乐：1. 国伎、2. 清商伎、3. 高丽伎、4. 天竺伎、5. 龟兹伎、6.

安国伎、7.文康伎)至大业(605~618)中国伎和文康被改名为西凉与礼毕,同时又新增康国伎和疏勒伎,扩展到了九部乐(1.清商、2.西凉、3.高丽、4.天竺、5.龟兹、6.安国、7.疏勒、8.康国、9.礼毕),构成了宫廷中从未有过的燕乐盛会。从九部伎的成分来看,其内容可以列述如下:

西域五伎 天竺伎、安国伎、龟兹伎、康国伎和疏勒伎。

东夷一伎 高丽伎

俗乐二伎 清商伎、礼毕伎

胡俗交融之乐一伎:西凉伎

这里展示出鲜明的胡、俗乐各自独立的形态构架,这种以胡、俗乐为主体的音乐性格与中国音乐史上固有的、并得到重整后的宫廷雅乐形成对峙状态,构成宫廷文化中势均力敌的雅、俗、胡三乐鼎立的现象。但是隋朝只经历了短暂的38年历史,这种宫廷文化的展开主要出现在唐朝。雅乐的登歌首次出现了大规模的“十二和”雅乐(豫和、顺和、永和、肃和、雍和、寿和、太和、舒和、昭和、休和、正和、承和)合四十八曲,八十四调。至开元中玄宗又新增雅乐“三和”(祗和、丰和、宣和)构成了中国历史上最大规模的雅乐^①。并成为后来五代及宋、元、明、清历代仿效的楷模。唐代的雅乐重新发展了周朝以歌颂先帝为主的六代之乐,打破了春秋战国以来由于战争频发而造成的政局不稳、宫廷音乐得不到重建的状况。随后,唐代雅乐的急剧发展出现了一个新的制高点。虽然唐代的雅乐重唤和发展了周代的雅乐,为一千多年来的雅乐注入了新的生命,并成为唐代文化的一大胜景,但实际上从唐代宫廷乐的整体来看,这种仪式乐并没有构成社会的主流文化。如前所说,隋及唐初成鼎立状的雅、俗、胡三乐,其中胡、俗两乐的力量汉以后逐渐居上,尤其是胡乐以其多彩、特殊的音乐风格占据了隋唐宫廷

^① “十二和”雅乐及开元中的“十五和”雅乐参见《通典·乐二》“大唐”条目。

燕乐的主流。这种多元化的宫廷燕乐也是后来日本遣唐使所接受中国音乐的主要部分，并由此形成了日本的雅乐，中国真正的雅乐并没有传到日本^①。那么，唐代宫廷乐是怎样形成的？胡乐、雅乐和俗乐间的关系如何，汉代以来它们间又是怎样变异的？这些疑问逐渐进入本研究的视野之中。下面先让我们立足于唐代，看一下宫廷乐的形成及其来源。它对日本奈良、平安朝宫廷乐的形成起着决定性的历史作用。

一、汉至隋唐宫廷乐的形成

如前所述，隋唐宫廷乐的形成并非成之于一旦，可追溯到西汉张骞的西征，丝绸之路的开启首先将印度文化引入我国疆内。佛教约于公元1世纪前后翻过天山屏障开始进入我国新疆地区，同时也带来了波斯及西域大部分地区的音乐文化。它们后来随着河西走廊逐步东渐，成为隋唐宫廷乐的重要组成部分。因此这里先让我们的视角朝前推移，从汉朝开始考察我国宫廷文化的形成与演变过程。

秦汉时期在中国的宫廷乐中主要可分为雅乐和俗乐。雅乐是从周朝传承下来的，主要用于祭祀祖先的庙祀乐、祭祀天地山川之神的郊祀乐以及礼仪宴飨时的宴飨乐。雅乐的演奏形式为堂上奏登歌（以歌为主加以少量的琴瑟乐器），堂下奏乐悬（以编钟、编磬为主体的悬架乐器）。除了这两种奏乐形式外，还另有文武八佾之舞。“八佾”为一种形式，8行8列64人的并行舞蹈。其中分文舞和武舞两种。文舞左手拿翟（一种雉鸡的尾羽）、右手拿籥（一种单管的三孔竖笛）；武舞左手拿干（矛），右手拿戚（盾）。

雅乐中登歌的歌词因朝代的更迭而相异。在历史的记载中早期周朝的六代之乐：黄帝的《云门大卷》、尧的《咸池》、舜的《大韶》、禹的《大夏》、商汤的《大濩》及周初的《大武》。到了汉朝只剩

^① 详见第二章《音乐的体裁》第三节“雅乐”。

下舜的《大韶》和周初的《大武》在西汉孙叔通等人力图恢复周朝雅乐的同时又新增了《嘉至乐》、《永至乐》、《登歌乐》、《休成乐》、《永安乐》等登歌内容。这样便打破了雅乐歌辞承袭旧乐的传统，开了历代皇帝新作登歌的先河。新登歌一般是颂扬皇帝的伟绩，维护新政府的权力，在形式上粉饰和缓和权力的冲突，用在新国家的成立、新天子的即位等仪式中。登歌的歌词虽然因时代不同而改变，但其宗旨主要还是基于守古的礼乐思想，力求沿袭旧乐风格^①。堂下奏乐中的悬架之乐有着明确的等级制度。在中国的礼仪著作《周礼春官·宗伯》(下)的“小胥”条目中记载：

“正乐悬之位，王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬……”

显然“乐悬”是因身份、等级(天子王宫悬——四面之架，诸侯轩悬——三面之架，卿大夫判悬——二面之架，士特悬——一面之架)的不同有着鲜明的区别，形成了制度化。这里的乐是为礼而存在的一种形态。宫廷中所使用的雅乐器基本上承袭周朝以来的体制，只是规模上由小型向着大型化发展。同样，八佾之舞也是用于礼乐的一种形式。在《左传》卷2，《鲁隐公五年》中载：

“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二”。

这是与“乐悬”的轩架乐相对应的一种礼乐形式。它是一种舞蹈形式，一佾为8人，八佾为64人。这种等级分明的礼仪乐舞形式用于天子为最高级别——八佾，诸侯次之，为六佾，48人，卿

历朝的登歌尤其是郊庙登歌词可见《二十五史·乐志》、《二十五史·礼乐志》。

大夫为四佾,32人 士为二佾,16人。

汉代与上述仪式性的雅乐相对立的是一种宫廷宴飨乐,它来自地方民谣和各类俗乐。如吸取楚辞的因素与江南一带的民间俗乐所形成的相和歌、北方的鼓吹乐(其中含军乐及卤簿乐)及以歌唱为主的短箫铙歌均属宫廷俗乐。这里值得注意的是,西汉张骞的西征打开了一条丝绸之路,他的西征从西域带来了胡曲《摩诃兜勒》,汉乐官李延年将其作新声二十八解,即二十八段音乐^①,成了记载中最初西域输入之乐。汉民族与北方骑马民族的交流迎来了两股文化势力,其一是以中国西北部的北狄乐为主的胡乐,乐器中主要为胡笳、胡角。它们对后来的中国音乐影响并不是很大。其二是来自于远方的以波斯(伊朗)、印度为主的西域乐,经犍陀罗进入我国新疆地区,乐器以琵琶和箜篌为主,对后来的中国宫廷乐产生了巨大的影响。这一时期后者胡乐的传入只是刚刚开始,他们使用的乐器至两晋逐渐成为中国的主要俗乐器,并发挥了重要的历史作用。

三国、两晋时期直接继承了汉的宫廷乐,除了雅乐的形式得到进一步的整理外,还产生了清商乐。另外,琴乐的发展是这一时期我国古代音乐中的一大高潮,琴的历史十分悠久,可以追溯到遥远的传说时期,春秋及先秦时期的琴已经在知识分子阶层得到了展开。入汉以来琴逐渐确立了七弦的形制,演奏上已经出现了诸如擗、援、漂、拂等较为复杂的技巧^②。继而在士的阶层中得到了进一步的渗透,出现了司马相如、刘向、桓谭、蔡邕、蔡琰,魏晋时期又出现了嵇康、阮籍等琴家名手。三国魏晋时期基本完成了七弦十三徽的形制,这一时期的《广陵散》是一部由两个基本主题展开的器乐大曲,音乐的形式逐渐趋于完整并走向复杂化。至6世纪梁

《晋书·乐志》张博望入西域,传其法于西京,惟得摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解。乘舆以为武乐。……

参见刘安:《淮南鸿烈·修务训》。

朝丘明所传的琴谱《碣石调·幽兰》是我国出现最早的文字谱，其中在徽位上大量泛音的运用标志着纯律已经走向一个成熟的阶段。这里除了中国固有的乐器外，值得注意的是汉朝以来与西域的交往中琵琶和箜篌两件乐器的出现。由波斯经犍陀罗进入我国西域地区的梨形四弦曲项琵琶（**Barbat**），其主要的足迹停留在我国新疆地区的天山南麓，尤其是于阗（今和田地区）。另外，至少在3世纪中叶印度佛教文化已经越过天山屏障进入我国，特别是对天山北麓以龟兹（现库车）为中心的地区产生影响。在波斯、印度胡乐进入我国之际，吕光、沮渠蒙逊便占据了河西的凉州，后来就成为西域的龟兹伎，而这一地区的音乐与清商乐相融合，形成了胡、汉乐器的交融，如弦鼗与四弦琵琶的融合构成了秦汉子、秦琵琶等，它们成了后来的西凉伎^①。

5世纪以来的南北朝是我国历史上胡乐大规模地由西域向中原东渐的一个重要时期，也是西域音乐最为繁盛的一个阶段。这里主要指从5世纪至7世纪由波斯经犍陀罗及我国新疆南部的于阗地区所留下的痕迹。然而，这一时期影响最为深刻的是由印度传来的音乐，它们更多地吸收了笈多王朝成熟的佛教文化，大规模地向西域挺进。它们主要囤积在天山北麓的龟兹。这股文化势力进入中国后又吸收了犍陀罗及波斯文化，将其浑然一体构成这一地区最具影响力的吐火罗文化。

毫无疑问，在西域音乐的主流吐火罗文化中，全盛时期的印度佛教音乐是其中枢。前述由波斯传入西域的四弦琵琶以及起源于古代亚述（**Assyria**）经苏珊朝（**Sassan**）的波斯和犍陀罗传入中国的箜篌，印度系的弓形箜篌（中国的文献中称凤首箜篌）以及五弦直项琵琶也随着东渐的主流传入中原。在西域音乐中，龟兹乐是

^① 详见第三章《乐器》中的“琵琶”。

参见岸边成雄：《箜篌的渊源》载《唐代的乐器》，[日]音乐之友社，1968

最具领先地位的一国之乐。《大唐西域记》卷 1 载：

屈支国，管弦伎特善诸国。

这里的“屈支”指的就是龟兹，也就是说在众多的西域乐中龟兹乐鹤立鸡群，独领风骚。与龟兹乐有直接关系的还有疏勒（今喀什地区）乐。从地理位置来看，它是西方进入我国新疆地区的前沿重镇，其音乐风格同样基于鲜明的印度乐风采^①。与印度乐直接有关系的应该是天竺乐了。天竺是印度的古称。汉朝时还被称作“身毒”，都是古伊朗语 hinduka 或 hindukh 的音译。在玄奘的《大唐西域记》“印度总述”中载：

详夫天竺之称，异议纠纷，旧云身毒，或曰贤豆。今从正音，宜云印度。

就上述的史料判断，印度一名的称谓始于唐朝。而天竺伎是在晋代的张重华占据了凉州后才被正式命名的。《隋书·音乐下》的“天竺伎”条目曰：

天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。

关于天竺伎的乐器在该条中列述如下：

据《通典·乐六》的西戎五国中“疏勒乐”条称，其乐器用：“竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、横笛、箫、箏、箜篌、答蜡鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓”。这些乐器主要部分都是从印度传来的，与龟兹乐的乐器相比只存在毛员鼓与贝的出入。

凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都云鼓、铜拨、贝等九种 为一部。

到了唐代弃用都云鼓 而增加了羯鼓、箜篌和横笛等 为典型的印度色彩乐器 ①。

除了上述诸乐伎外，位于帕米尔高原以西地区的西戎诸国同样也受到印度佛教的影响，但夹杂着本地的文化因素。其中中东地区传来的康国乐和安国乐是两支重要的乐伎。康国，在现今的乌兹别克共和国撒马尔罕一带。该乐伎起自六世纪北周武帝（561～578年在位 聘北狄为皇后时获得的西戎之乐 ②。安国，为现今乌兹别克共和国布哈拉一带，乐器中有五弦箜篌、箜篌、铜钹等十数种，具有浓郁的印度色彩。除此以外，从北魏至隋前突厥、悦般等地的乐伎相继进入中原，但是它们对中国的宫廷乐并不具有很强的影响力。

南北朝以来除上述来自西域系统的乐伎外 还有东夷、南蛮和北狄等各路音乐文化向着中原挺进。东夷的朝鲜半岛三国乐，百济、高丽、新罗 还有日本的倭国乐。南蛮有柬埔寨的扶南、越南中部的林邑等。北狄乐中有鲜卑、吐谷浑等。各地的音乐都带着各自鲜明的文化特征。西域乐伎主要受印度和波斯的影响，南蛮乐可以看作是印度乐的衍生，朝鲜三国乐受中国古代音乐影响深刻，而北狄乐，汉魏以来以骑马乐为主，代表性的乐器为胡笳、胡角。综上所述，在四夷乐中影响最为突出的应数西域乐伎。

汉魏以来以西域乐为中心的胡乐的东渐对中国固有的传统音乐形成极大的冲击。南北朝以来兵家各起、战争频发 宫廷王朝屡屡更迭。汉朝以来百戏的来朝 乐府民歌、相和歌以及大量民间歌

参见《隋书·音乐志》(下)，康国乐 ①条。

参见上注 。

舞的崛起等大大地冲击了宫廷雅乐，这股势力已经远远超出春秋以来“郑卫之音”的力量。雅乐从晋末之后几乎濒临灭绝。而胡俗乐的卷起已形成了压倒性的优势，尤其是胡乐受到宫廷的宠爱逐渐成为宫廷音乐中的主要角色。

隋统一了大业，结束了长时期以来纷争动乱的政治格局，文帝为了一统天下、威示全民，建国后形成了一个高度的中央集权，并迅速恢复雅乐建设。由郑译、牛弘等制定音律，新建登歌、乐悬及文武二舞等乐。开皇的雅乐出现了黄钟一宫调的新局面，但胡乐的大量流入成了一股不可抗争的势力。炀帝即位后胡乐又得到了进一步的宠用，西域乐的来朝、胡乐人白明达创作的大量胡乐曲为宫廷重用，苏祇婆五旦七调在宫中的采用等，使胡风新曲一度盛行于宫中。文帝开皇初期制定了七部伎，至炀帝的大业中又增康国伎和疏勒伎，构成了宫廷从未有过的燕乐盛况。隋宫燕乐九部伎的形成使得南北朝以来由于胡乐流入而一度陷入混乱的状况得到了整顿和梳理。各伎中的乐器、乐曲、舞曲、乐工人数、舞乐人数、服装等都得到了明确的规定。七部伎、九部伎的确立在宫廷中开始鲜明地划分了雅、俗、胡的关系，形成了三乐鼎立的文化构架。

隋朝是中国历史上比较重要的时期，隋统一大业后将产生于民间的乐舞引进宫廷，成为宫廷音乐中的一大品种——俗乐。对体现国家集权、显示宫室、国家权威的雅乐予以重新恢复和修正，实际上成了显示皇室权力的象征。而更为重要的是对由汉以来不断涌入中原的胡乐进行了梳理和规整，使其成为极其重要的宫廷燕乐（胡乐为中心）。隋朝以来宫中较为明显地显现了三乐的基本形态，形成了各自为政的鼎立局面。但隋朝的历史短暂，30多年的执政历史无法使其得到更为广泛地展开。如果将隋唐作为一个整体来看的话，那么隋代的宫廷音乐文化犹似唐代的一个开端，或是拉开了一个序幕，无论是在形式或规模上，真正的展开和发展均在唐朝。首先，唐朝继承了由隋宫廷沿留下来的雅、俗、胡三乐鼎足的格局，并

对其作进一步的展开。不仅如此，这一时期由汉以来主要从西域传来的百戏散乐得到了极度的发展，宫廷宴飨雅乐也出现了新的内容，同时军乐的规模得到了新的开拓，宫廷音乐出现了极为丰富多彩的体裁样式。初唐宫廷音乐文化呈现出繁盛的多元化景象。从音乐体裁来看有如下的一些发展：

1. 雅乐。初唐高祖因受禅及军务繁忙而承隋制，武德九年（626）始命史部郎中祖孝孙修订雅乐，孝孙考以古音、斟酌南北朝雅乐，承隋代十二律、八十四调理论始创“十二和”登歌雅乐^①。这是中国历史上首次出现的大规模的“十二和”雅乐（豫和、顺和、永和、肃和、太和、舒和、休和、政和、承和、昭和、雍和、寿和）合四十八曲，八十四调。这十二和雅乐有着明确、具体的用法。《旧唐书》卷28 音乐一载：

祭天神奏豫和之乐，地祇奏顺和，宗庙奏永和。天地、宗庙登歌具奏肃和。皇帝临轩，奏太和。王宫出入，奏舒和。皇帝食举及饮酒，奏休和。皇帝受朝，奏政和。皇帝太子轩悬出入，奏承和。元日、冬至皇帝礼会登歌，奏昭和。郊庙俎入，奏雍和。皇帝祭享酌酒、读祝文及饮福、受胙，奏寿和。

有关“十二和”雅乐的产生，主要是祖孝孙等参照《礼记》中述“大乐与天地同和”的精神所致。唐初的“十二和”雅乐至盛唐又一次地得到扩展，开元的玄宗朝又新增“三和”雅乐（械和、丰

^① 《旧唐书》卷28 音乐一：“高祖受禅，擢祖孝孙为史部郎中，转太常少卿，渐见亲委。孝孙由是奏请作乐，时军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。武德九年，始命孝孙修订雅乐。……孝孙又奏：……斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云：‘大乐与天地同和’，故制十二和之乐，和三十一曲，八十四调。……”