

《舞论》的器乐论研究

文◎尹锡南

摘要：印度古代梵语文艺理论家婆罗多的《舞论》，在古代文明世界首创的乐器四分法具有世界性影响，其器乐演奏论值得当代学者关注。婆罗多的器乐论，是印度古典音乐理论最为重要的基石之一。婆罗多对弦鸣乐器的论述以维那琴为主，其涉及的规则相当复杂，但他对气鸣乐器的论述则非常简略。他对鼓乐演奏技法的论述最为复杂。或许是体鸣乐器出现较晚的缘故，该书基本没有涉及。婆罗多器乐论具有深远的历史影响，也是世界古代音乐理论中独具特色且无比珍贵的一朵奇葩。

关键词：婆罗多；《舞论》；乐器分类；维那琴

印度古典梵语文艺理论著作《舞论》(Natyasastra)，大约产生于公元前。许地山在1930年出版的《印度文学》中称婆罗多的著作为《歌舞论》。^① 缪天瑞《律学》一书中，将之称为《乐舞论》，^② 俞人豪、陈自明等学者也将这部著作称为《乐舞论》。金克木指出：“它(《舞论》)所谓戏剧，其实是狭义的戏曲，其中音乐和舞蹈占重要地位，而梵语‘戏剧’一词本来也源出于‘舞’。”^③ 可见，上述译名没有哪一种可以完全概括婆罗多著作的复杂内容，也许以大致囊括其核心内容的《乐舞剧论》来翻译这一梵语书名更为妥当。婆罗多在书中重点论述了古代印度三大艺术门类：音乐、舞蹈和戏剧。《舞论》六章音乐论中的四章涉及器乐论，可见，器乐论是婆罗多音乐论体系中最为重要的一环。鉴于国内学界对《舞论》的音乐论迄今并无系统介绍，本文尝试对婆罗多的器乐论思想进行分析，主要涉及乐器起源、乐器分类，以及相关

的器乐演奏原理等。

一、乐器起源和乐器四分法

婆罗多的戏剧起源论和舞蹈起源论，均为艺术神授论。与此相应，其音乐起源论也没有例外。检视《舞论》的六章(第28—33章)音乐论，其音乐神授观主要体现在其乐鼓神创说上。

婆罗多在《舞论》第33章专论鼓乐演奏相关规范。他写道：

项目来源：本文为2021年度国家社科基金重大项目“印度古代文艺理论史”(项目编号：21&ZD275)的阶段性成果。

^① 许地山《印度文学》，岳麓书社2011年版，第22页。

^② 缪天瑞《律学》，人民音乐出版社2020年版，第247—248页。

^③ 金克木译《古代印度文艺理论文选》“译本序”，人民文学出版社1980年版，第4页。

善元 (Svati) 和那罗陀 (Narada) 仙人, 已经分别说明了神乐、器乐的特征和功能、乐器演奏的诸多优点。接下来我遵循善元仙人的说法, 简略说明鼓乐的起源和出现。在雨季某日的休息间隙, 善元仙人去湖边取水。当他走到湖边时, 因陀罗安排一场瓢泼大雨, 想把整个世界变为一片汪洋。瓢泼大雨挟强劲风势倾盆而下, 落在湖上, 在莲叶上激起清响。仙人猛然间听到了暴雨声, 非常惊奇, 遂陷入沉思。莲叶上发出的声音有高有低, 深沉柔和, 令人愉快, 仙人认真思索后, 回到了自己的隐居处。回去后, 善元与工巧天一道, 创造了穆丹迦鼓 (mrdanga), 并创造了细腰鼓 (panava) 和瓶鼓 (dardura) 等膜鸣乐器。见到天鼓 (dundubhi) 后, 善元还创造了穆罗遮鼓 (muraja)、牛尾鼓 (alingya)、麦粒鼓 (urdhvaka) 和安吉迦鼓 (ankika) 等。善元眼光敏锐, 精于此道, 他以皮革等包裹着穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓, 还以绳索将其系好。他还用木和铁创造了锵恰鼓 (jhanjha) 和小鼓 (pataha) 等乐器, 并以皮革包裹之。(XXXIII.3-13)^④

这里虽然没有明确点出神灵创造乐鼓, 但众神之主因陀罗安排一场瓢泼大雨, 以启迪善元这位天神在人间的代言人设法创造乐鼓, 这在很大程度上仍是鼓乐神创的一种象征和暗示。

婆罗多还为这些乐器一一规定了保护神。例如, 金刚时 (vajreksana)、商古迦尔纳 (sankukarna) 和摩诃盖罗摩尼 (mahagramani), 是穆罗遮鼓的保护神。电舌云声音洪亮, 遂赐予伐摩鼓为音调; 源自帝释象的雨云, 被赐予麦粒鼓; 闪电云被赐予牛尾鼓; 青莲云被赐名为南方鼓 (daksina); 杜鹃云被赐为伐摩迦鼓; 欢喜云被赐为麦粒鼓; 女神云被赐为安吉迦鼓; 黄褐云被赐为牛尾

鼓。婆罗多为每一种乐鼓安排一位保护神, 同样是其音乐神授论的曲折反映。

17世纪出现的梵语乐舞论著《乐舞那罗延》(Sangitanarayana)指出:“弦鸣乐器归天神, 气鸣乐器归乐神, 膜鸣乐器归药叉, 体鸣乐器归凡人。”(II.137)^⑤这种思想隐含着乐器间高低级差的观念, 同时又涉及印度古典音乐理论最流行的乐器四分法。这又得归功于《舞论》。

印度的乐器种类繁多, 是世界上乐器最丰富的国度之一。“印度乐器品种丰富, 主要分为弦鸣乐器、革鸣乐器、体鸣乐器和气鸣乐器四类。其中七弦乐器维那琴、西塔尔琴、双面手鼓等都很有特色, 也都具有丰富的表现力。”^⑥远在吠陀时期, 便有关于各种乐器的记载。据不完全统计, 现在的印度拥有100多种膜鸣乐器(革鸣乐器), 如加上其他的弦鸣乐器、气鸣乐器和体鸣乐器, 数量至少有500多种。人称印度是“弦乐器之国”。印度古代自《舞论》作者婆罗多始, 主要根据每种乐器振动、发声的原理进行分类。印度古老的乐器分类法自有道理, 现代印度的乐器分类参照古代乐器分类法进行。^⑦这说明, 婆罗多是印度古代乐器分类法的鼻祖。现代各国流行的乐器四分法, 如追根溯源, 还得回到两千年前出现的古典梵语文艺理论巨著

^④ Bharatamuni, *Natyasastra*, Vol.2, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, 2016, pp.146-147.

^⑤ Purosottama Misra, *Sangitanarayana*, Vol.1, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2009, p.401.

^⑥ 刘建、朱明忠、葛维钧《印度文明》, 中国社会科学出版社2004年版, 第306页。

^⑦ 陈自明《印度音乐文化》, 中央音乐学院出版社2018年版, 第103页。

《舞论》。换句话说,《舞论》的乐器四分法,早就产生了广泛的世界影响,这是毋庸置疑的历史事实。

婆罗多对于古代乐器的分类,出现在《舞论》第28章的开头:

弦鸣乐器(tata)、膜鸣乐器(avanaddha)、体鸣乐器(ghana)和气鸣乐器(susira),这些是各具特色的四类乐器(atodya)。弦鸣乐器就是带有弓弦的(tantrigata)乐器,膜鸣乐器(avanaddha)指鼓(pauskara),体鸣乐器指铙钹(tala),而气鸣乐器指笛子(vamsa)。(XXVIII. 1-2)^⑧

他认为,根据这些乐器的运用,可把戏剧表演分为三类:以弦乐为主的戏剧表演,以鼓乐为主的戏剧表演,几种乐器全面运用的戏剧表演。

婆罗多指出:“弦乐队(kutapa)中出现歌手(gayana)、助手(parigraha)、九弦琴手(vaipancika)、维那琴手(vainika)和笛手(vamsavadaka)。智者将穆丹迦鼓手(mrdangika)、细腰鼓手(panavika)和瓶鼓手(dardurika)总称为鼓乐队。”(XXVIII. 4-5)^⑨由此可见,弦乐队的艺术表演包含歌手演唱的声乐和维那琴、九弦琴、笛子等弹奏或吹奏的器乐,鼓乐队则包括了穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓。

C.拉京德拉指出:“不用说,在婆罗多的戏剧论中,器乐与声乐至少是同样重要的。并没有多少人意识到,流行全世界的乐器分类法源自印度,正是在婆罗多的《舞论》中,我们发现它首次涉及乐器分类。”^⑩根据前边的介绍可知,这段话中的判断基本上是正确的。彩版图1^⑪的示意图是古代印度四类乐器的一些例子。

再以彩版图2—5^⑫的一组照片为例,对印度当代音乐表演艺术家运用的四类乐器进行说明。其中,图2、3分别为两种弦

鸣乐器——南印度维那琴与北印度维那琴(vina),图4为气鸣乐器笛子、膜鸣乐器(革鸣乐器)穆丹迦鼓(mrdanga)和体鸣乐器(打击乐器)陶罐(ghata),图5为体鸣乐器铙钹(tala)。

婆罗多之后出现的乐舞论著如《乐舞渊海》(Sangitaratnakara)、《乐舞奥义精粹》(Sangitopanisat-saroddhara)和《乐舞那罗延》等也论及乐器,有的甚至论及更多的或新的乐器,但其重要的知识来源之一是《舞论》。后来的乐器四分法、五分法,出发点仍是婆罗多的四分法。正因如此,婆罗多的乐器论才显示出永恒的青春活力与艺术魅力。

二、弦鸣乐器和气鸣乐器

婆罗多对四类乐器中的弦鸣乐器、气鸣乐器和膜鸣乐器的演奏规则,分别给予详略不一的介绍,其中对各种鼓乐演奏的详细描述令人叹为观止。

公元4—5世纪的长寿师子(Amarasimha)编著的《长寿字库》(Amarakosa),提到了一些重要的乐器,其中涉及各种琴(如维那琴)。例如:

维那(vina)是琴即九弦琴(vipanci),它也是一种七根弦弹奏的七弦琴(parivadini)。弦鸣乐器指维那琴等乐器。穆罗遮鼓等是

⑧ 同注④,第1页。

⑨ 同注④,第1页。

⑩ C. Rajendran, ed. *Living Tradition of Natyasastra*, New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2002, p.59.

⑪ 图片引自:Tarlekar, G. H., *Studies in the Natyasastra: With Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1975.

⑫ 图片引自:Sunil Kothari, ed. *Bharata Natya*, Bombay: Marg Publications, 2000, pp.133-135.

膜鸣乐器，笛子等是气鸣乐器，乾司耶多罗等是体鸣乐器。这四类乐器是用以演奏的乐器名称……维那琴等发音的是琴拨。维那琴杆为柔嫩的枝条制成，其琴颈为迦古跋树制成，琴身为柯蓝跋迦树制成，以绳带扎紧。(I.7.3-8)^⑬

一般认为，vina（维那琴或维那）几乎成了印度古代弦鸣乐器的代名词，它可以表示所有的弦乐器。这和中国古代琵琶的情况有点类似。古代印度人习惯以vina一词指称印度所有的弹拨乐器和弓弦乐器。印度学者指出：“通常人们对维那琴的认识是如此混乱和错误，以至于我们在关于文艺女神的画中看见，其双手拿着西塔尔琴甚或弹布拉琴，这些琴被当作古典意味的维那琴。”^⑭有感于此，他对维那琴的起源、形制、演变等进行了思考。他的结论是：“古代的维那琴是以右手的手指进行弹拨的，其他可大致归入维那琴的乐器是用琴弓弹拨的，改良版维那琴应该在琴杆下连着两个葫芦。”^⑮

著名学者库马拉斯瓦米（Ananda K. Coomaraswamy），曾经在《美国东方学会学报》（*Journal of the American Oriental Society*，1930年第50卷）上发表论文《维那琴的构成》指出，古代的维那琴是没有琴杆的竖琴，中空，琴身覆盖着敞开的皮革，背面更为宽阔。男男女女都可运用这种维那琴，它既可独奏，也可为歌唱伴奏。笈多时期后，这种古老的维那琴完全失去了市场，现代缅甸的绍恩琴（saun）类似于它（见彩版图6、7）^⑯。

值得注意的是，印度的维那琴等乐器，对中国古代音乐发展产生过重要影响。日本学者荻原云来编纂的《梵和大辞典》，对vina（即维那琴）的解释是：“琴，琵琶，范弦，箜篌，琴瑟”。^⑰这似乎说明，它与中国音乐有着不解之缘。1955年，杨荫浏先生在

一篇短文中指出：“中国南北朝时期由西域传入而成为隋唐以后有名的弹弦乐器之一的曲项琵琶，可能与印度早期的音乐有着源流关系。”^⑱1958年，常任侠也指出，琵琶源自印度。^⑲笔者以为，印度古代维那琴与中国古代音乐的历史关系，理应成为中国与印度的音乐研究者所关注的重点。^⑳

婆罗多时期的维那琴，大致可以归入弹拨乐器，但其中也不乏某些弓弦乐器。这就不难理解婆罗多在论及各种弦鸣乐器时提到琴拨。换句话说，婆罗多在《舞论》第28、29章中论述的维那琴，包含了前述的两类。这一点无可置疑，因为《舞论》第29章的话可以证明这一点：“有七根弦的是七弦琴（citra），九弦琴（vipanci）有九根弦。九弦琴运用琴拨，而七弦琴只用手指弹拨。行家们由此熟悉与许多弹法相关的

^⑬ Amarakosa of Amarasimha with Krsnamitra's Commentary in Sanskrit, Vaikunthi Commentary in Hindi and Annotation of Words in English by Satyadeva Misra, Jaipur: Jagdish Sanskrit Pustakalaya, 2005, pp.58-60.

^⑭ Leela Omchery, Deepti Omchery Bhalla, eds. *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Vol.1, Delhi: Sundeep Prakashan, 1990, p.9.

^⑮ 同注^⑭。

^⑯ Prem Lata Sharma, ed. *Ananda K. Coomaraswamy: Essays on Music*, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 2010, pp.71-73. 两图分别出自该书第73、86页，图6是印度最古老的维那琴，图7右下方女子所抱的也是维那琴。

^⑰ [日]荻原云来编纂《梵和大辞典》下册，新文丰出版公司（台北）2003年版，第1261页。

^⑱ 杨荫浏《中、印两国在音乐文化上的关系》，《人民音乐》1955年第7期，第16页。

^⑲ 常任侠《东方艺术丛谈》下册，安徽教育出版社2006年版，第62—63页。

^⑳ 尹锡南《梵语名著〈舞论〉的音乐论略议》，《南亚研究季刊》2021年第1期。

九弦琴。”(XXIX. 120-121)^①该书还指出：“在木质乐器中，九弦琴和七弦琴是主要乐器，龟琴(kacchapi)和妙音琴(ghosaka)是次要乐器。”(XXXIII.15)^②这就不难理解，婆罗多在论及弦鸣乐器时为何只介绍前两种“主要乐器”。

值得注意的是，婆罗多所论的两种维那琴的琴弦数量，在后来的音乐发展中发生了变化。例如，14世纪的《乐舞奥义精粹》载：

单弦琴(ekatantri)等维那琴，可按其弦的数量多寡进行命名。凡人和天神的弦乐器至多可达21根弦。最佳的弦乐器有1根、2根、3根、7根或21根弦。其余的弦乐器则属平庸。在所有弦乐器中，单弦琴占有重要的位置。即使看一眼或摸一下单弦琴，也能赎清杀婆罗门的罪孽。单弦琴的琴杆是湿婆，弦为波哩婆提，中腹为梵天，其凹陷为毗湿奴，节点为语言女神(brahmi)，绳线则为广财子(vasuki)。精通乐器的人应在弦乐器上表现音调、基本音阶、变化音阶、节奏、引子(alapti, 前奏)和微分音，并演奏各种旋律。维那琴的琴杆上有七个标记，它们是弹出七个音调之处，经常练习弹奏维那琴，就会奏出特别纯洁的乐音。(IV.10-15)^③

婆罗多先对弦鸣乐器的各类弹拨风格或指法、弹法(dhatu)进行介绍。他先详细介绍了七弦琴即手指弹拨的维那琴的各种弹法，这似乎说明，这类维那琴在古代印度更加流行。婆罗多认为，维那琴的弹拨风格即指法风格，包括宏大式(vistara)、表演式(karana)、间歇式(abiddha)和暗示式(vyanjana, 或译“渲染式”“烘托式”)等四类。其中，暗示式风格的弹法最为复杂。他认为四类弹拨风格与弹拨乐器的三类主要变速风格相关：变化式(citra)、流动式

(vr̥tti)、灵活式(daksina)^④。器乐、节奏、速度、变速风格等，在这些弹拨风格中体现出不同的特征。

婆罗多认为，各种弹拨风格(dhatu)的弹拨，突出了所有的弹奏或演奏方式。这些风格的融合，产生了崇高式(udatta)、优美式(lalita)、弹拨式(ribhita)、紧密式(ghana)等四种弹奏方式。“崇高式与宏大式的风格有关，或其他许多事物相关。优美式源自暗示式风格，因其姿势欢快优美而得名。弹拨式指的是间歇式风格，表现为弹拨动作很多。紧密式指的是表演式风格，因多长、短音而得名。”(XXIX. 106-107)^⑤

婆罗多将乐手在维那琴上以各种指法弹出的乐音分为三种：纯乐音(tattva)、伴奏音(anugata)、间断音(ogha)。在叙述了手指弹拨维那琴的各种方法后，婆罗多接着讲述与九弦琴(vipanci)相关的六种弹法：映像式(rupa)、并列式(krtapratikrta)、分流式(pratibheda)、余波式(rupasesa)、洪流式(ogha)、单弦式(pratisuska)。这也是用琴拨或琴弓弹拨维那琴的各种方法。关于九弦琴弹拨规则的叙述，与七弦琴相比，显然是简略得多。这或许与当时的九弦琴不及七弦琴流行相关。

婆罗多指出：“在气鸣乐器中，竹笛具有主要乐器的特征，而螺号(sankha)和荼吉尼(dakini)是次要乐器。”(XXXIII.17)^⑥

① 同注④，第32—33页。

② 同注④，第147页。

③ [印度]宾伽罗著，尹锡南译《印度古典文艺理论选译》(下)，巴蜀书社2017年版，第754页。

④ Arun Kumar Sen, *Indian Concept of Rhythm*, Delhi: Kanishka Publishers, 1994, pp.124-125.

⑤ 同注④，第31页。

⑥ 同注④，第147页。

因此，他对气鸣乐器的介绍主要是围绕竹笛而展开的。这便是《舞论》第30章的全部13颂，它也是该书36章中最短的一章。其内容如下：

智者知道，所谓的气鸣乐器（笛子）由竹子做成，其音调和音节的相关规则与维那琴相同。笛子的音调为2、3、4个微分音，它们分别来自（手指在笛孔上的）震动、半张、大张。维那琴的音调变为另一调，笛子的音调变化同样如此。笛子可吹出2、3、4个微分音的音调，继续吹，还会产生其他几个音调。运用手指在笛子上吹出的音调有2、3、4个微分音，它们决定了音调的特性。请听我讲述这一点。手指完全离开笛孔，吹出4个微分音；手指在笛孔上震动，吹出3个微分音；手指部分松开笛孔，吹出两个微分音。这些都是中令音阶的音调。此外，具六音阶的音调如此产生：手指完全松开笛孔，吹出具六、中令和第五；手指在笛孔震动，吹出明意和神仙；手指部分松开笛孔，吹出持地和近闻。近闻和持地分别与具六、中令结合，其微分音的特性交相辉映，发生变化，形成转化音（svarasadharana）和微妙音（kakali）。应以维那琴和人的歌喉美化笛音。歌手应在笛声伴奏下演唱。歌喉、琴声和笛音的完美协调备受称道。笛子的声音平稳，柔和，不刺耳，有音调和装饰音，符合规则，这样的笛音欢快优美、甜蜜动人。这些便是吹笛者应该熟悉的笛音规则。（XXX.1-13）^{②7}

与后来的音乐实践和音乐理论共同发展了《舞论》的弦鸣乐器、膜鸣乐器和体鸣乐器相似，后来的乐舞论著，也发展了婆罗多的笛子吹奏规则。

三、鼓乐演奏规则等

印度古代乐鼓种类非常丰富。例如，

在印度学者研究印度民间乐器的一部英语著作中，关于民间乐鼓种类的介绍竟然占全书总体篇幅的三分之一。^{②8}鼓是古代印度文艺活动中必不可少的一种乐器，有时也是国事活动时的重要乐器之一。

鼓乐也是古代印度文化经典和学术著作常常提及的一种音乐。例如，印度古代著名的词典《长寿字库》，就曾提到穆罗遮鼓、穆丹迦鼓、牛尾鼓、麦粒鼓等一些鼓的名称（I.7.5-8）^{②9}婆罗多在介绍各种鼓乐表演规则时，主要是围绕穆丹迦鼓、瓶鼓和细腰鼓这三种鼓（特别是穆丹迦鼓）进行的。^{③0}

在《舞论》第28章中，婆罗多以几种乐器为序展开其音乐论述。他将歌手、助手、九弦琴手、维那琴手和吹笛者称为弦乐队，将穆丹迦鼓手、细腰鼓手和瓶鼓手称为鼓乐队。（XXVIII. 4-5）^{③1}由此可见，弦乐队和鼓乐队，是当时戏剧音乐的主要表演者。婆罗多高度重视鼓乐在戏剧中的地位，因此以《舞论》第33章专门介绍各种乐鼓及其表演规则。

关于各种鼓的形制，婆罗多写道：

鼓（mrdanga）有三种形态：柯子树形（haritaki）、麦粒状、牛尾状。这些是鼓的形状。安吉迦鼓形如柯子树，麦粒鼓形如大麦，牛尾鼓形如牛尾……智者认为瓶鼓应酷似瓶子，面上直径12指，鼓体四周有凸出的

^{②7} 同注④，第38—39页。

^{②8} Dilip Bhattacharya, *Musical Instruments of Tribal India*, New Delhi: Manas Publications, 1999, pp.89-170.

^{②9} 同注⑬。

^{③0} 同注④，第147页。

^{③1} 同注④，第1页。

边缘。(XXXIII.242-250)^②

由此可见,婆罗多提及的三种主要的鼓中,mrdanga既可视作为一种鼓即穆丹迦鼓,也可视为所有鼓的总称。这与vina既是一种特殊的弦鸣乐器,又代表弦鸣乐器整体的现象相似。这种一个概念既为总概念、也为子概念的情况,在《舞论》中屡见不鲜。

婆罗多认为自己没有穷尽所有的乐鼓名称,因此,他在说明三种鼓的演奏规则时指出:

我将说明膜鸣乐器,它们产生规则的声调,并有种种演奏法(karana)和调式。优秀的再生族啊!那些以皮革覆盖的便是乐器,如三种膜鸣乐器便是此种乐器。这些乐器又可分为百种之多,而我只说明三种膜鸣乐器的特征,因为它们比其余乐器的功能更多,后者的音调不清晰,敲击方法不正规,没有清晰的音节,没有必要的音调风格。(XXXIII.23-26)^③

婆罗多高度重视鼓乐演奏在戏剧表演中的重要地位,将其视为戏剧表演成功的基础所在。他说:

鼓声响亮,清晰可辨,普闻广布却又可操控,紧贴手掌,包含三种鼓乐风格,充满悦耳的音调,这是穆丹迦鼓演奏的精妙之处。首先应该关注鼓乐演奏,因为它可称作戏剧表演的基础。鼓乐演奏和歌曲演唱一帆风顺,戏剧表演就不会失败。(XXXIII.300-301)^④

因此,他十分详细地论述了鼓乐演奏的各种规范动作。

婆罗多所谓的膜鸣乐器,即鼓乐演奏规则,是以他介绍的15种特征为重点而展开的。他说:

膜鸣乐器具有如下种种方面的特征:16个音节(aksara)、四种风格(marga)、三种涂鼓法(vilepana)、六种指法(karana)、

三种变速风格(yati)、三种音速(laya)、三种击鼓方式(gati)、三种手相(pracara)、三种合成音(yoga)、三种合奏风格(pani)、五种手型(paniprahata)、三种手姿(prahara)、三种调试音(marajana)、18种鼓调式(jati)、20种击鼓法(prakara)。(XXXIII.37-39)^⑤

除了上述15种所谓的鼓乐特征即演奏规则外,婆罗多还提到鼓乐演奏的三种方式:领先式(ativadita)、随顺式(anuvadya)和同步式(samavadita)。他说:“在戏剧演出前演奏鼓乐为领先式。随着戏剧表演而演奏穆丹迦鼓,这是随顺式。穆丹迦鼓的演奏与戏剧表演同时进行,这是同步式。”(XXXIII.56-57)^⑥婆罗多还介绍了剪刀式(kartari)、自然式(samahasta)等五种鼓手势(upahasta)的特征,还指出了鼓乐演奏的八种协调关系。上述情况说明,婆罗多的鼓乐演奏规则,突破了他自己设定的15种特征。当然,这也不排除婆罗多之后的理论家或注疏者,将其文字随意添加在《舞论》中的可能。

某种程度上,可以将前述15种鼓乐演奏规则视为广义上的穆丹迦鼓表演的一般特征,这从婆罗多将细腰鼓和瓶鼓的演奏规则分开论述可见一斑。他还对瓶鼓、细腰鼓和穆丹迦鼓的联合表演规则做了细致的说明。

婆罗多强调鼓乐演奏须与各种戏剧情味的表达相结合。他在介绍各种鼓乐的演奏规则时,也对鼓乐队如何为戏剧表演中的歌唱、舞蹈伴奏做了细致的说明。婆罗

② 同注④,第179—180页。

③ 同注④,第148页。

④ 同注④,第185页。

⑤ 同注④,第149页。

⑥ 同注④,第154页。

多认为,鼓乐演奏应为戏剧表演服务。例如:

当舞者将细腰鼓等乐器拿来后,应按照仪轨表演镶灾仪式。在十色(十种戏剧)表演中,应奏响四只细腰鼓。在十色的其他情境表演中,应奏响相同数量的鼓乐。穆丹迦鼓、细腰鼓和瓶鼓应在传奇剧、创造剧、街道剧、独白剧和争斗剧的演出中伴奏。智者应该了解乐鼓表演的这些特点。(XXXIII. 281-284)^{③⑦}

婆罗多重重视鼓乐演奏与歌曲演唱的完美配合。例如:“演唱下场歌和变速歌时,应以三种音速演奏鼓乐。演唱安抚歌时,应快速击鼓……鼓手应该这样击鼓,以表现戏中人物的诸种步姿行状。”(XXXIII. 176-179)^{③⑧}再如,在演唱安抚歌和变速歌时,应演奏鼓乐,以表现戏中人物的举止行为。没有鼓乐伴奏时,应演唱歌曲。婆罗多也重视鼓乐演奏与舞蹈表演的协调一致。

婆罗多还介绍了鼓乐队和弦乐队、歌手等的联袂演出或曰团队合作流程。他的叙述,围绕《舞论》第5章的序幕表演而展开。他指出,鼓乐结束,女演员进入舞台,演奏穆丹迦鼓的行家应以手指轻敲鼓面,演奏鼓乐,为刚舞表演伴奏。鼓乐临近尾声,双手以双击式击鼓。应以各种指法演奏鼓乐,以配合柔舞和各种组合舞。

婆罗多还介绍了鼓手的素质问题。他认为:“以合适的鼓调式、风格、击鼓法和指法,演奏各种各样的音节,这是优秀的鼓手。”(XXXIII. 233)^{③⑨}他还说:“鼓手应努力钻研音乐节奏、节拍、音调的相关知识。智者说,不了解音乐节奏、节拍和经论的鼓手,只是一个‘敲皮者’(carthagataka)而已。鼓手应根据表演规则演奏鼓乐。”(XXXIII. 240)^{④⑩}在婆罗多看来,精通歌唱、器乐、节奏、音速、演奏,手法灵巧,喜欢技艺,全神贯注,心思敏捷,身体强壮,

熟悉各种伴奏风格与演奏成功的秘诀,有成就感,这便是一位优秀鼓手应具备的基本素质。

婆罗多还介绍了乐鼓制作的流程,并介绍了泥土或麦粉涂鼓的方法。这为后世了解、借鉴古代乐器制作的方法,提供了重要的历史文献。

四、《舞论》体鸣乐器论的“缺席”现象

令人惊诧的是,婆罗多对体鸣乐器的演奏规则,只是在介绍节奏体系和节拍模式的第31章简略提及,并无实质性阐释。这成了《舞论》的“斯芬克斯之谜”。这或许说明体鸣乐器在婆罗多时代的戏剧表演中并不常见。这里借鉴荷兰学者的最新研究成果,对此现象做一简要说明。

婆罗多在《舞论》的第30章结尾处写道:“这些便是吹笛者应该熟悉的笛音规则。接下来我将讲述各种体鸣乐器。”(XXX.13)^{④⑪}但是,接下来的《舞论》第31章标题是Talavidhana,按照逻辑,应译为“体鸣乐器规则”,但其主要内容却是节奏体系论。耐人寻味的是,该章开头似乎在不经意间“剑走偏锋”,涉及名为“多罗”(tala)的体鸣乐器:“多罗是所谓的体鸣乐器,它涉及无声拍(kala)、有声拍(pata)和音速(laya)的运用。”(XXXI.1)^{④⑫}换句话说,婆罗多在本该介绍体鸣乐器的一章里,“南辕北辙”地介绍了与节奏体系相关的规则。“与对体

^{③⑦} 同注④,第183页。

^{③⑧} 同注④,第168页。

^{③⑨} 同注④,第177页。

^{④⑩} 同注④,第179页。

^{④⑪} 同注④,第39页。

^{④⑫} 同注④,第40页。

鸣乐器的缄默不语相对应,《舞论》只重视节奏体系,这是与手、手臂和手指有关的节奏体系。”^④这说明体鸣乐器在婆罗多时代地位并不太高或并不常见。联系《舞论》对体鸣乐器的欲言又止、点到为止,《乐舞那罗延》认为体鸣乐器“归凡人”的这一说法,不能完全用来解释婆罗多很少直接论及体鸣乐器的根本原因。

在对《舞论》和《舞论注》(Abhinavabharati)的各种抄本、编订本,以及其他相关的梵语乐舞论著进行仔细审读、深入思考的基础上,荷兰学者摩诃康欣(Narinder Mohkamsing)对这一问题做了深入的探讨。他指出,即便是《舞论》第31章的标题都有问题,因为 tala 一词暗示该章既讨论体鸣乐器和同名的节奏体系,因此经不住推敲。“仔细审视《舞论》第31章含混不清、不具包容性的标题及其邻近的结尾(上一章最后一句),暗示这一章原本打算讨论体鸣乐器及其分类,但由于难以理解的因素,标题和结尾处的 ghana 一词被 tala 所取代,内容显然是讨论节奏体系。”^④摩诃康欣提出一个问题:

在《舞论》中,作为体鸣乐器的一个重要部分,为何没有完全排除但却忽视对它的论述?……正如我在接下来的段落中尝试证明的那样,我的观点是:在这些地方提到的 ghana 和 tala 是可疑的,它很有可能是(后人)插入的文本,以迎合晚期乐器四分法的编纂和整体性……此外,正如后文要讨论的那样,《舞论》第31章开头似乎想论及体鸣乐器,但却惜墨如金,尽管其部分内容可以涵盖体鸣乐器。^⑤

“这些地方”,指《舞论》提及 ghana 和 tala 的四处文字。摩诃康欣还就《舞论》第31章开头 ghana 被 tala 取代的事实说道:“在这些内部证据的基础上,我将在下边说

明一种观点……ghana 被 tala 所取代,这可能是(文字)窜入(interpolation),很有可能是节奏理论和表演实践飞速发展所刺激的结果。”^⑥新护为了替婆罗多打圆场,曾将鼓乐中的 dardura 等曲解为体鸣乐器。摩诃康欣注意到这一点,但不予认可。他认为,四类乐器中,只有鼓为代表的膜鸣乐器(革鸣乐器)出现最早,《梨俱吠陀》中出现了 dundubhi(天鼓)的字样。与之相比,打击乐器或曰体鸣乐器出现较晚,至少没有多少直接证据证明远古时期的印度出现了铙钹等乐器。印度两大史诗中首次提及体鸣乐器,但铙钹等的出现,在基督纪元前后即公元1世纪左右。这一时期,印度的冶炼技术无法把铜这种金属制造为乐器。因此,从乐器出现的顺序看,膜鸣乐器出现最早,鼓乐贯穿了整个印度文明史。击鼓者在雕像上出现的时间大约是公元前5世纪,比雕像中出现铙钹手早了数个世纪。铙钹等体鸣乐器在公元1世纪出现,这一时期印度金属铜的质量有了提高,可以制造铙钹等,但这时距离《舞论》的早期撰写晚了很多时间。这可以解释为何《舞论》在提到舞台表演时,对体鸣乐器的具体运用缄默不语。“在此背景下,《舞论》中提到 ghana 和 tala 并不非常令人信服,因此可视为‘可疑文字’。”^⑦摩诃康欣的结论是:

^④ Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music: the Tala System as Described in Bharat's Natyasastra*, Leiden: Universiteit Leiden, 2003, p.40.

^{④④} 同注^{④③},第121页。

^{④⑤} 同注^{④③},第108—109页。

^{④⑥} 同注^{④③},第119页。

^{④⑦} 同注^{④③},第115页。

从《舞论》第30章结尾和第31章开头可知，后者应论述体鸣乐器，但其实际内容却是节奏体系论。

晚期出现的一种乐器（体鸣乐器），公然勉强成为《舞论》第31章的重要主题（参见第30章最后一句），明显是文字窜入的结果，其动机是为了说明刚出现的体鸣乐器（ghana）或其亚类是主要的打击乐器（percussion instrument），这类乐器也称 tala，此时已经占据了节奏论的核心。后《舞论》时期，将介绍体鸣乐器作为第31章主题的思想或许已经出现，因为此时人们已经意识到，体鸣乐器是音乐演奏中表达节奏和速度的最合适的打击乐器。^④

摩诃康欣的上述思考，是解开体鸣乐器论为何在《舞论》第31章基本“缺席”的重要线索，也是解开前述“斯芬克斯之谜”的一个尝试。他的论述可谓弥补了《舞论》研究的一大空白。^⑤

五、《舞论》器乐论的历史影响

《舞论》的音乐理论对后世梵语乐舞论者产生了极其深远的影响。例如：“摩腾迦创作的《俗乐广论》模仿了婆罗多的叙述风格，其内容以仙人之间一问一答的对话方式展开，其叙述文体是占布（Campu），散文部分是对经文的解释或补充。”^⑥当然也应看到，这种历史影响与后世学者的主动创新是彼此呼应的，它的学理背景是戏剧、音乐与舞蹈等艺术随着时代发展而不断发生变化。

婆罗多的乐器四分法，对于后来的乐舞论者影响深刻。例如，婆罗多以后最著名的古典梵语乐舞论者角天，在《乐舞渊海》中指出，器乐可分4类：

弦鸣乐器、气鸣乐器、膜鸣乐器、体鸣乐器，这是4类乐器。前边两类以微分

音和音调等为基础。膜鸣乐器和体鸣乐器的乐音令人愉悦。弦乐器是弦鸣乐器，有孔的乐器是气鸣乐器，表面绑缚着皮革发声的是膜鸣乐器，形体结实且敲击发声的是体鸣乐器。（VI.3-6）^⑦

一些论者在此基础上增加了人的歌声即声乐，从而将乐音增为5种，但这并未动摇婆罗多乐器四分法的基础。例如，那罗陀等人便是这方面的例子。因为相关文献缺乏，关于那罗达的生平事迹，后世学者无从得知。那罗达的《乐舞蜜》大约成书于7—11世纪。该书将乐音分为5类：以手指拨弄维那琴产生的乐声（弦鸣乐器），利用风在乐器上发出乐声（气鸣乐器），鼓声等皮革产生的乐声（膜鸣乐器），铙钹等金属器乐发出的乐声（体鸣乐器），人的喉咙发出的乐声（歌声）。这种印度古代的乐音五分法或曰乐器五分法值得注意。此后，一些乐舞论著遵从这种五分法。

16世纪的《味月光》和17世纪的《乐舞那罗延》，均遵循婆罗多《舞论》，将音乐分为声乐（歌曲）和器乐且分别叙述。《乐舞顶饰宝》则将二者并而论之：

弦鸣乐器、膜鸣乐器、体鸣乐器、气鸣乐器和歌声，这些被称为五种乐音（sabda）。弦鸣乐器来自天启圣音，膜鸣乐器来自鼓的演奏，体鸣乐器来自铙钹等，而气鸣乐器来自气息的吹动。后边提到的歌声是第

^④ 同注^③，第123页。

^⑤ 尹锡南《舞论研究》（下），巴蜀书社2021年版，第643页。

^⑥ Prem Lata Sharma, ed. *Matanga and His Work Brhaddesi: Proceedings of the Seminar at Hampi, 1995*, New Delhi: Sangget Natak Akademi, First Edition, 2001, p.138.

^⑦ Sarngadeva, *Sangitaratnakara*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2011, pp.479-480.

五种乐音。^{⑤2}

值得注意的是,《乐舞渊海》不仅遵从婆罗多的乐器四分法,还介绍了另一种特殊的乐器四分法:“独奏乐器(suskam),为歌曲伴奏的乐器(gitanugam),为舞蹈伴奏的乐器(nrttanugam),同时为歌曲和舞蹈伴奏的乐器(dvayanugam),智者视其为4类乐器,其中的独奏乐器据说是为歌曲、舞蹈伴奏的一类,而其他三者名副其实。”(VI.16-17)^{⑤3}关于这种比较独特的乐器分类法,陈自明先生指出:“这种分类缘起于一种重要的观点,即印度古典音乐中所采用的各种乐器很多是用于伴奏的。当然,其中也有用来独奏的。”^{⑤4}

婆罗多提到的乐鼓,在后来的乐舞论著中屡见不鲜,但有的种类不见记载。例如,14世纪的《乐舞奥义精粹》,提到了《舞论》中的穆丹迦鼓、穆罗遮鼓等;同时提到了后者没有记载的那达鼓(naddha)、巨鼓(mahavadya)、双面鼓(dvimukha)、击海鼓(patasagara)、茶迦鼓、喧音鼓(nihsvana)、三纹鼓(trivali)和杜匿耶鼓(turya)等;它还提出传统鼓(marga)、地方鼓(desi,或曰“流行鼓”“普通鼓”)的新概念。这表明,婆罗多时期的乐器,到了后来产生了一些变化,一些鼓退出了历史舞台,另一些新鼓应运而生,这是所谓的“地方鼓”。当代印度,特别是北印度最常见且为中国的印度音乐爱好者所熟悉的塔布拉鼓(tabla),便是典型的一例。^{⑤5}

结 语

以上便是婆罗多器乐论的简单介绍。由于存在《舞论》和《舞论注》各种抄本文献的严重毁损和编校工作的难以尽意等因素,婆罗多器乐论乃至整个音乐论的很多内容或谜题,有待印度与世界音乐研究界、梵学

界联合攻关,继续探索。国内学界对印度古典音乐的研究,迄今只有陈自明先生等极少数人进行。这在当今我国大力推进“一带一路”建设的大背景下是不太理想的,因为印度古典音乐对南亚、东南亚、西亚、东亚等区域的许多国家的音乐理论和音乐演奏技法影响深远。杨荫浏先生在1955年指出:

中、印两国的音乐,既然有着这样的密切关系,那么我们可以说,在研究中国音乐时,若不去注意印度音乐,而研究印度音乐时若不注意中国音乐,将是一个缺点。我们的音乐文化必定要交流,我们在音乐研究工作方面必定要互相联系。^{⑤6}

当前,我国正在大力提倡对“一带一路”沿线国家的人文风俗与社会文化进行全面而深入的研究。印度是“一带一路”沿线国家之一,历史上对域外国家的文艺辐射力很强,当代印度与这些区域内许多国家(特别是泰国和缅甸等深受印度文化影响的国家)的文艺联系也非常紧密。因此,对于以《舞论》为代表的印度古典乐舞理论的介绍和深入研究,将增进国内学界对印度文化的深入认识,为中印文化交流与学术对话打下坚实的基础,也为中国与东南亚、南亚、西亚、东亚各国的人文交流等创造更多的必要前提。^{⑤7}

作者信息:四川大学南亚研究所教授

^{⑤2} Kavicakravarti Jagadekamalla, *Sangitacudamani*, ed. by D.K. Velankar, Baroda: Oriental Institute, 1958, pp.69-70.

^{⑤3} 同注^{⑤2},第481页。

^{⑤4} 同注^{⑤7}。

^{⑤5} 参见庄静《轮回中的韵律:北印度塔布拉鼓探微》,中国文联出版社2014年版。

^{⑤6} 同注^{⑤18},第17页。

^{⑤7} 同注^{⑤20}。

《舞论》的器乐论研究



图 1 印度古代雕像和绘画中出现的部分乐器



图 2 南印度维那琴

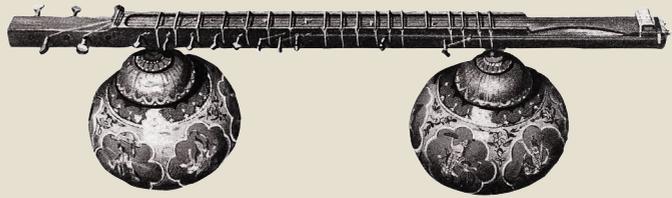


图 3 北印度维那琴

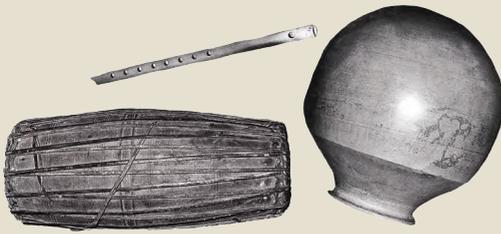


图 4 笛子、穆丹迦鼓与陶罐



图 5 铙钹

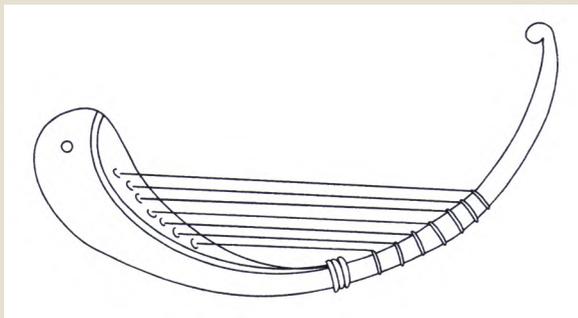


图 6 印度最古老的维那琴



图 7 壁画中的维那琴(右下方女子所抱)