

印度古代艺术理论家般多利迦·韦陀罗的 几部梵语论著简评

尹锡南

摘要：梵语艺术理论家般多利迦·韦陀罗生活于 16 世纪末至 17 世纪初。他是继婆罗多、角天之后最重要的印度古典乐舞论者之一，是非常典型的北印度乐舞理论家。他的乐舞论反映了卡塔克舞等北印度艺术表演实践。韦陀罗的三部小书《美妙拉格月升》《拉格花簇》和《拉格蔓》是其梵语代表作《乐舞论》的理论预演。韦陀罗介绍了音名、微分音、音域、基本音阶、装饰音、拉格和膜鸣乐器（鼓）的表演方式等。韦陀罗的音乐论借鉴了婆罗多、角天和罗摩摩底耶等前人的著作，但又有自己的一些创意。韦陀罗列举的波斯拉格及其相似的印度本土拉格名称，是印度音乐与外来的波斯音乐交流融合的历史见证。韦陀罗对旋转舞、脚铃声和棍棒舞等的介绍，对于我们观察当今仍在印度流行的卡塔克舞和棍棒舞等，具有重要的参考价值。韦陀罗的舞蹈二分法（规则舞和自由舞）将角天等开创的雅俗共存的论述模式推进到雅俗转换阶段，这是其《乐舞论》对印度古代舞蹈理论发展的重要历史贡献。韦陀罗是承先启后的重要乐舞论者之一，他的几部梵语乐舞论著在印度古代音乐理论史上留下了浓墨重彩的一笔。

关键词：乐舞论；印度古典音乐；印度古典舞蹈；般多利迦·韦陀罗

收稿日期：2023—09—20

作者简介：尹锡南（1966—），四川大学南亚研究所教授，主要研究方向：印度古代文艺理论等。

基金项目：本文系 2021 年国家社会科学基金重大招标项目“印度古代文艺理论史”（项目编号：21&ZD275）的阶段性成果。

般多利迦·韦陀罗 (Pandarika Vitthala, 下简称韦陀罗) 生活于 16 世纪末至 17 世纪初。他是婆罗多 (Bharata)、角天 (Sarngadeva) 之后最有代表性的北印度古典乐舞论者。他的艺术论著包括《美妙拉格月升》(Sadracacandrodaya)、《拉格花簇》(Ragamanjari)、《拉格蔓》(Ragamala)、《乐舞论》(Nartananirnaya) 等。其中,《乐舞论》一书是韦陀罗的代表作。韦陀罗生活于莫卧儿帝国阿克巴大帝 (Akbar, 1542—1605 年) 时期的南印度卡纳塔克一带,但他后来迁徙到北印度宫廷中生活。他精通南印度音乐、北印度音乐和波斯音乐,也是一位优秀的舞蹈专家。“他写作《乐舞论》的目的是迎合阿克巴在音乐和音乐理论方面的爱好……或者是出于后者的要求。这种皇室之邀在那些时候相当普遍。”^① 由于韦陀罗与宫廷关系紧密,他的乐舞论更多地反映了卡塔克舞等北印度艺术表演实践,因此被后世学者视为北印度乐舞理论家。国内学界对他的介绍一直是一片空白。本文以韦陀罗的四部梵语著作作为线索,对其音乐论和舞蹈论进行简述。

一、《美妙拉格月升》《拉格蔓》和《拉格花簇》简介

韦陀罗的《美妙拉格月升》写于 1560—1570 年间。这是一部约 300 颂的小书,依次分为四章,先后论述基本乐理、维那琴、拉格型音阶、装饰性颤音和拉格引子等。

韦陀罗的基本乐理大体上承袭摩腾迦 (Matanga) 和角天等前人的观点。例如,韦陀罗认为气息从肚脐依次升至心 (胸部)、颈 (喉)、头、口,然后产生声音。在肚脐和心等 5 处发出的声音,分别称为极微音、微妙音、清音、浊音、假音 (sukrtrima)。心中、颈部、头部分别发出低音、中音、高音等 3 类声音,它们的音高依次增倍。由于气息 (风) 的吹动,22 条曲折蜿蜒的脉管 (nadi) 产生了音量渐高的 22 个微分音。同理,颈部和头部也会产生 22 个微分音 (I.17—21)。^② 这些观点源自《乐舞渊海》(I.3.1—11)。^③ 当然,《乐舞渊海》的观点也是承袭、发展《俗乐广论》(Brhaddesi) 而来的。

韦陀罗认为,从微分音中依次产生 7 种音名 (svara): 具六、神仙、持地、中令、第五、明意、近闻。“牟尼之尊 (婆罗多) 等人认为孔雀、饮雨鸟、山羊、凤凰、杜鹃鸟、青蛙、象分别发出以具六为首的 7 个音名 (I. 25)。”^④ 这些观点也见于韦陀罗后来撰写的《乐舞论》中 (III.1.47)。

罗摩摩底耶 (Ramamatya) 在《音阶月》(Svaramelakalanidhi) 中并未认可角天

① Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 1, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1994, Introduction, p. 19.

② Pundarika Vitthala, *Sadracacandrodaya*, Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1912, p. 5.

③ Sarngadeva, *Sangitaratnakara*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2011, pp. 31-33.

④ Pundarika Vitthala, *Sadracacandrodaya*, Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1912, p. 5.

确认的 19 种音，他认可 7 个自然音和 7 个变音，总计 14 种音。韦陀罗认可这一说法，但是却没有提及罗摩摩底耶的名字。韦陀罗说：“我的观点是，所有的自然音和变音加在一起，为 14 种音（I. 29）。”^①值得注意的是，韦陀罗在介绍变音的时候，以 *laghu* 一词取代了角天和罗摩摩底耶用来表示变音概念的 *cyuta* 一词，后来的月主（Somanatha）则以 *mrdu* 一词取而代之。

韦陀罗认为声调的特殊组合是装饰音（*alankara*）。他介绍了 32 种装饰音，而且认可婆罗多以来的装饰音四分法。

韦陀罗认可罗摩摩底耶对维那琴上方 4 根琴弦、下方 3 个琴弦的相关论述，并按照后者的方法介绍了各个品位（*sari*）的设置法（II.10-17）。^②他还对为何不设置四音程（过渡）持地和四音程（轻柔）近闻的品位作了说明。他认为，这两个品位靠得太近，不便于器乐演奏。“般多利迦·韦陀罗所论述的维那琴几乎等于我们现代的维那琴，他的调弦和品位设置（和现代的方法）相似。”^③

荷兰学者尼金惠斯指出：“在北印度音乐中运用罗摩摩底耶的 19 个拉格型基本音阶体系的第一位音乐理论家是般多利迦·韦陀罗。”^④的确如此，韦陀罗依据《音阶月》，介绍了 19 种拉格型音阶名称，但其中的许多音阶名拼写不同。韦陀罗对每一种拉格音阶及其派生的拉格作了解说。例如，“穆羯哩（*mukhari*）音阶采用 7 个自然音名，穆羯哩音阶产生穆羯哩等各种拉格。它以具六音为首音、基音和尾音，适合随时歌唱。”^⑤韦陀罗以 *mela* 一词指代拉格型音阶。

韦陀罗的拉格分类法意义重大：“北印度音乐家们会发现这种分类非常有意思。他们将在这些拉格名单中找到自己的拉格。这些拉格中的一部分后来似乎将其原来的音名一直保持至今。（韦陀罗的）这部书因此具有卓越的历史意义。”^⑥韦陀罗还提及 15 种装饰音（*gamaka*）、7 种乐句（*sthaya*）和一些地方性拉格。

综上所述，《美妙拉格月升》虽然是一部不足 30 页的小书，但却承载着非常丰富且宝贵的历史信息，因此在印度音乐理论史上留下了不可磨灭的一笔。

写于 1570 年的《拉格花簇》和写于 1576 年的《拉格蔓》同样均为不足 30 页的小书。“《拉格蔓》确实不是一部单独的、独立的著作，它包含在《乐舞论》第三章（拉格论）第一部分，是其整体的一部分，二者在字面上保持一致；也许它是从后者（即《乐舞论》）

① Pundarika Vitthala, *Sadragacandrodaya*, Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1912, p. 5.

② Ibid., p. 11.

③ V. N. Bhatkhande, *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th and 18th Centuries*, Madras, 1949, p. 46.

④ Emmie Te Nijenhuis, *Musicological Literature*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977, p. 22.

⑤ Pundarika Vitthala, *Sadragacandrodaya*, Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1912, p. 14.

⑥ V. N. Bhatkhande, *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th and 18th Centuries*, Madras, 1949, p. 50.

提取而成的一部独著。”^①

在《拉格蔓》的开头，韦陀罗先提及几种主要的拉格名称，再道出自己写作《拉格蔓》的目的：讲述拉格的成因和种类等。和《美妙拉格月升》的开头部分一样，在引出声音的产生和种类后，韦陀罗开始介绍音名、微分音、音域、基本音阶和装饰音等基本乐理。^②这些话后来出现在《乐舞论》第三章中。

《拉格花簇》和《拉格蔓》《美妙拉格月升》一样，先后介绍微分音、音名、基本音阶、变化音阶、音阶组合等，然后介绍拉格的种类，其观点大多类似，但也有少数地方存在差异。

韦陀罗在《拉格花簇》中提出了一个概念，即相当于升高一个微分音或微音程的 gati（度），这是对微分音理论的新贡献。他说：“同化音和微妙音、过渡音和轻柔音依次为持地音的第一度和第二度、近闻音的第一度和第二度。”^③韦陀罗还说：“歌手们到处唱起以具六音阶为基础创作的歌曲，因此，只有具六音阶最重要，其他的基本音阶不重要。”^④

《拉格花簇》的末尾列举了 15 种波斯拉格（parasikayaraga），它们采用 7 声音阶和所有的装饰音。它们的名称是：罗河伊（rahayi）、尼娑波罗（nisabara）、摩忽罗（mahura）、姜古罗（jangula）、阿亢盖迦（ahamgaka）、卜洛（bara）、苏赫婆（suhva）、伊洛耶迦（irayaka）、豪塞尼（hauseni）、穆娑厘竭迦（musalikaka）、耶摩那（yamana）、索尔卜达（sarparda）、跋竭莱迦（bakhareja）、赫吉遮迦（hijejaka）、穆娑迦（musaka）。^⑤这些波斯拉格均与某种印度本土拉格相当或相似。“般多利迦·韦陀罗给这些波斯拉格配备了相应的印度拉格，对音乐学者而言，无疑是做了一件大善事。印度拉格的名称采用第七格的语尾音阶。”^⑥韦陀罗列举的前述波斯拉格及与其相似的印度拉格名称，是印度音乐与外来的波斯音乐交流融合的历史见证。

二、《乐舞论》的乐论简介

韦陀罗在完成前述 3 部音乐论小书后，撰写了篇幅巨大的梵语论著《乐舞论》。该书原著似有五品（章），但现存抄本只有四品。《乐舞论》现存四品的大致内容是：第一品为体鸣乐器论，共计 260 颂；第二品为膜鸣乐器论即鼓乐论，共计 116 颂；

① Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol.1, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1994, Introduction, p. 1.

② Pundarika Vitthala, *Ragamala*, Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1914, pp. 1-5.

③ Ibid., p. 4.

④ Ibid., p. 5.

⑤ Ibid., p. 19.

⑥ V. N. Bhatkhande, *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th and 18th Centuries*, Madras, 1949, p. 60.

第三品为歌手论，分为拉格论和作品论两章，共计 578 颂；第四品为舞蹈论，共计 913 颂。全书总计 1867 颂，其中第四品论述舞蹈的内容占了近一半篇幅，这也恰当地体现了该书论述的旨趣所在。具体说来，该书第一品大致介绍体鸣乐器的结构、种类、制作技巧、表演方式、表演姿态等，并涉及各种节奏体系的介绍。第二品大致介绍鼓手的类别、鼓手良好素质和缺憾、鼓的种类和演奏技巧等。第三品分为“拉格”和“作品”两部分，第一部分先介绍歌手即演唱者的定义、歌手的长处和短处，再介绍各种拉格或旋律；第二部分主要从语言和音乐两个角度介绍作品即乐曲创作。第四品也分成两部分，先介绍情味舞（*nartana*），然后介绍纯舞（*nrtta*）。

毋庸置疑，韦陀罗的很多论述借鉴了婆罗多、角天和罗摩摩底耶等前人的著作，但又有自己的一些创意。下面先对韦陀罗的这部代表作的基本乐理、作品论和器乐论等进行简介。

《乐舞论》第三品虽然题为歌手品（*gayakaprakarana*），但却分为论述拉格和作品题材的两章。仔细审视可知，韦陀罗的基本乐理说出现在论述拉格的第一章，它包含了乐音论、歌手论、拉格论等。

韦陀罗先后介绍了音名、微分音、音域、基本音阶、装饰音和拉格等基本乐理。韦陀罗对各种装饰音、装饰乐句、拉格引子的叙述曾经出现在《拉格蔓》中。

韦陀罗非常重视具六音在拉格中的地位。他遵循婆罗多等前人的思路指出：“具六自然是所有拉格中的首音（拉格的开头出现的）。近闻、明意和第五等音名只是音节，只是用于强化感染力，它们不是首音……婆罗多在《舞论》中提出了具六音阶和中令音阶等两种基本音阶。如第五音处于第 17 个微分音的位置，这是具六音阶；如第五音处于第 16 个微分音的位置，则为中令音阶，但它没有在任何的拉格中出现。歌手们均依据具六音阶演唱所有的拉格。因此，具六音阶而非中令音阶最为重要。7 个音名有规律地升降，拉格和听众因此感到兴奋，它叫变化音阶。它有 7 种，第一种以中音区的具六开头，其余 6 种变化音阶以后面取代具六音位置的近闻音等开头，它们须在以具六音为首的（变化音阶的）基础上拓展衍生。具六音如何变化位置，变化音阶也以此类推（III.1.45—55）。”^①

韦陀罗遵循角天等前辈学者吸纳数学方法论述音乐理论的传统。他对四种声调（*varna*）的介绍与婆罗多等保持一致：“在拉格等（作品）的实际演唱中，重复唱某个音名，这叫平调。唱歌时音名上升，这是升调；唱歌时音名下降，这是降调。（这三种音名的）混合运用，叫作混合调（III.1.70—72）。”^② 韦陀罗的上述观点或介绍，绝大部分出现在《拉格蔓》的开头部分。

① Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 2, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1996, pp. 8-10.

② Ibid., p. 12.

拉格论是《乐舞论》的重点或核心内容。他对 66 种拉格的 3 分法（主拉格即阳性拉格、派生拉格即阴性拉格和子拉格）与罗摩摩底耶的 3 分法（上、中、下三等拉格）明显不同。“拉格再度分为 3 类：阳性拉格、阴性拉格和子拉格。这是地地道道的北印度拉格分类风格。”^① 韦陀罗也不同于两个世纪之前的甘露瓶（Sudhakalasa），后者论及阳性拉格及其派生的阴性拉格，但未涉及子拉格。

韦陀罗在解说 66 种拉格时，承袭了甘露瓶等前辈理论家的“拉格禅”艺术叙事，但透露出更多的时代气息：波斯拉格与印度传统拉格的融合趋势。例如，韦陀罗指出：“摩罗婆（malava）源自‘高德’拉格的音名组合，神仙和第五可有可无，以近闻为基音和尾音。他立足英勇味和艳情味，他有美丽的鸚鵡相。他是（波斯拉格）‘穆娑利迦’（musalika）的朋友，脸若红莲，眼如红莲，身穿白衣，脖子上挂着花环等饰物。他是拉格王（ragaraja），擅长夜晚在众人面前表演（歌唱）（III.1.209）。”^②

韦陀罗在介绍基本乐理时，还借鉴角天的观点，介绍了歌手的必备素质（即优良品质）和缺陷。韦陀罗还介绍了词曲作者的品质、歌德和歌病等。

关于作品体裁的相关定义和类别划分等，韦陀罗几乎是全盘照搬《乐舞渊海》第 4 章和《乐舞奥义精粹》第 1 章等前人著作的相关论述。韦陀罗对各类作品（歌曲）的解说大多依据《乐舞渊海》。他还解说了《乐舞渊海》等前人著作没有涉及的一些地方性歌曲。韦陀罗的作品体裁论新意不多，但其介绍较为系统，且介绍了当时流行的一些新歌曲，仍然值得重视。

韦陀罗高度赞扬器乐表演者的姿态，在此前的乐舞论者笔下较为少见。他说：“作为诗人（kavi），实为智慧的化身，纵情作诗（kavya），以诗律和语言抒发心灵，实为耳朵的盛宴。同样，器乐手应以任何合适的节奏，结合 3 种令人喜爱的声调，创作器乐作品。人们称这种器乐手为诗人（I. 43—44）。”^③ 这说明韦陀罗是印度古代较为少见的高度重视器乐表演的理论家。他依据《乐舞渊海》的相关说法，对体鸣乐器进行赞美：“工巧天创造了两片圆形的黄铜乐器，极为鲜艳夺目，它们名叫萨克提（sakti）与湿婆（sankara），分别发出低音和高音……须以‘湿婆’敲击‘萨克提’，不能以‘萨克提’敲击‘湿婆’。‘萨克提’发音微弱，‘湿婆’发音响亮。左手握‘萨克提’，右手握‘湿婆’。如此这般，将获马祭之果，否则便是罪业（I.

① V. N. Bhatkhande, *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th and 18th Centuries*, Madras, 1949, p. 51.

② Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 2, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1996, p. 50.

③ Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 1, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1994, pp. 106-108.

53—58)。”^①

韦陀罗和以往的大多数乐论家不同，他专章论述很少有人关注的体鸣乐器。他的器乐论以体鸣乐器论开始，再论鼓乐。

韦陀罗在解说器乐作品时，借鉴《舞论》和《乐舞渊海》的相关论述，介绍了两类节奏体系：传统节奏和地方节奏。韦陀罗对 86 种地方性节奏的叙述内容丰富，大部分内容依据前人。他以音节组合 (prastara)、音名数量 (sankhya) 等 4 种要素，讲述了辨认地方性节奏的方法。这是承袭角天以数学方法介入音乐论的做法。

综上所述，韦陀罗的很多论述借鉴了婆罗多、角天和罗摩摩底耶等前人的著作。“韦陀罗主要借鉴两大权威即婆罗多和角天。他试图（但却徒劳）不承认借鉴神弓天而将自己的著作归功于婆罗多……因此，即便韦陀罗声称他的著作以很多权威为基础，但他主要还是依赖于《舞论》和《乐舞渊海》。”^②当然，也不能因此完全否定该书的历史贡献和学术价值。这是因为：“因其标准量化，《乐舞论》是印度音乐史上非常重要的里程碑著作，它的前半部分首次设计了一种科学的弦乐表，其后半部分则为所有可能存在的拉格型音阶制定了系统的数学型图标。《乐舞论》成熟于印度音乐和舞蹈复兴的沸腾时代，是这一时代的领跑者之一。”^③通观全书，《乐舞论》与类似著作相比，在章节布局、主题结构和阐释等方面截然不同。它的每一章都包含某些具有原创性的叙述。例如，在第一章中首次提出了 13 种装饰音即音乐性庄严。即便是大量地借鉴早期权威著作，它也因其深入思考、合理选材、精炼集中等特点而引人瞩目，它运用简洁明了、质朴流畅的文学风格，很少陷入论争。^④由此可见，韦陀罗以其 4 部篇幅不一的乐舞论著跻身于印度古代著名音乐理论家行列，是完全符合历史辩证法的。韦陀罗在南印度与北印度音乐理论分野的历史坐标上留下了厚重的一笔。

三、《乐舞论》的舞蹈论简介

韦陀罗在《乐舞论》中阐述的舞蹈分类说是角天的《乐舞渊海》之后值得关注的一种。他继承了婆罗多和角天的舞蹈分类说，又具有自己的创新。韦陀罗的舞蹈类型说是承前启后、继往开来的重要一类。

印度古代的舞蹈类型说较为丰富，先后出现了二分法、三分法甚至五分法、六分法，其中又以二分法和三分法最为普遍和知名。

① Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 1, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1994, p. 110.

② Ibid., Introduction, p. 69.

③ Ibid., Introduction, p. 44.

④ Ibid., Introduction, pp. 62-63.

从历史上看,舞蹈的分类亦即舞蹈的二分法首先出现在婆罗多的《舞论》第4章,这便是刚舞和柔舞的二分法。所谓的刚舞自然可视为湿婆所创。柔舞的起源与刚舞不同,因为后者为男神神婆所创,前者为其配偶雪山女神所创。刚舞与男性刚健有力的豪放风格相关,而柔舞则与女性温柔甜美的婉约风格相关。湿婆表演的刚舞与其配偶波哩婆提表演的柔舞相辅相成、相得益彰,似乎可视为印度宗教观念中雌雄同体的特殊呈现。从另一个角度看,刚舞与柔舞体现了人类艺术活动刚柔相济的原则,也似乎在某种程度上印证了中国古代阴阳调和的思想。《舞论》提出的刚舞与柔舞概念内涵丰富,且蕴含极为深刻的宗教哲理,对后世乐舞论者影响深远。

《舞论》的刚舞和柔舞二分法在后来有了新的发展。例如,14世纪的东印度乐舞论者苏般迦罗(Subhankara)的舞蹈分类法便是如此:“因各地的情趣而知名,以节奏、音速和味为基础,包含优美的形体动作,智者称其为舞蹈。刚舞和柔舞为两类舞蹈。男性舞(pumnrtya)是所谓的刚舞,女性舞(strinrtya)叫柔舞。激情舞(perani)和多色舞(bahurupa)是两种刚舞。肢体动作很多,但没有表演,世人称其为地方舞中的激情舞;脸上涂满色彩,劈砍刺杀动作多,源自海神,力度强劲,这是刚舞中的多色舞。艳情舞(churita)和青春舞(yauvata)是两种柔舞。舞台上的一幕中,有男主角、女主角充满情味的拥抱和接吻,这是艳情舞;演员在舞台上的舞蹈温柔甜蜜而优美迷人,宛如诱人的咒术,这是柔舞中的青春舞。器乐以歌曲为基础,音速以器乐为基础,节奏源自音速,舞蹈因此进行。”^①

苏般迦罗的舞蹈分类对于17世纪的普罗娑达摩·密湿罗等产生了影响。密湿罗指出:“刚舞分为两种:激情舞和多色舞(III. 21)。”^②他还指出:“柔舞是柔美的形体表演,激发情爱,它也分为两种:艳情舞、青春舞(III. 27)。”^③

在刚舞和柔舞二分法之后,出现的是另一种性质不同的舞蹈二分法:古典舞(传统舞)和地方舞(民间舞)。如果说前一种舞蹈二分法强调的是舞者的性别或舞蹈内容差异、赞美对象的不同等诸多因素,后一种舞蹈二分法聚焦的是古代与当代的时间维度,关注的本质或基础是当代艺术表演实践对舞蹈理论的冲击,也是舞蹈理论家们对舞蹈论当前困境进行思考、回应的一种自然方式。

梵语舞蹈理论研究权威、印裔加拿大学者M. 鲍斯(Mandakranta Bose)指出,角天的《乐舞渊海》在印度古代舞蹈艺术理论史上有六大贡献值得肯定,其中之一便是顺应舞蹈艺术发展的时代潮流,详细描述地方舞(desi)或曰当代流行的民间舞,并将其与源自《舞论》等经典的古典舞(marga)相区别。^④在梵语诗学中,梵文词

① Subhankara, *Sangitadamodara*, Calcutta: Sanskrit College, 1960, pp. 69-70.

② Purosottama Misra, *Sangitanarayana*, Vol. 2, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2009, p. 410.

③ Ibid., p. 414.

④ Mandakranta Bose, *Speaking of Dance: The Indian Critique*, New Delhi: D. K. Printworld, 2019, p. 38.

marga 在公元 7 世纪檀丁的《诗镜》中充当“风格”的概念，但在古典梵语乐舞论著中，它“摇身一变”，成为古典舞蹈或古典音乐的代名词，而本义为“地方”或“国家”的梵文词 desi 充当了 marga 的对立面即地方性音乐（方言音乐）亦即民间音乐、流行音乐或通俗音乐的概念，也自然可以视为地方性舞蹈亦即民间舞蹈、流行舞蹈或通俗舞蹈的概念。

实际上，在《乐舞渊海》的舞蹈论一章中，角天不仅秉承 7 世纪摩腾迦《俗乐广论》而提出了 desi 的概念，还提出了 marga 的概念。他在书中酝酿古典舞和地方舞的二元对立思想似乎有一个过程。

大约生活于 13 世纪下半叶的翼天（Parsvadeva）的《乐舞教义精粹》（*Sangitasamayasa*）是一部很独特的著作，其作者是古吉拉特的一位耆那教天衣派（digambara sect）教徒。他专门论及地方性乐舞，特别是地方性音乐，而非关注婆罗多意义上的传统乐舞。他在第 1 章指出：“乐舞（sangita）有传统的（marga）、地方的（desi）两种（I.6）。”^①关于地方性乐舞，他指出：“何谓地方音乐？女人、儿童、牧人和国王们在自己的国家（svadesa）自由吟唱的歌，就是地方音乐（desi）。每一个地方（desa）的国王和人民按照自己的趣味表演的歌曲、器乐和舞蹈，就是地方乐舞（desi）（II.1—2）。”^②翼天在书中无论论及音乐还是舞蹈，虽然也涉及传统的乐舞论，但其重点还是地方音乐或地方舞蹈，这是 13 世纪左右印度艺术理论开始转向雅俗共存的一种真实写照，也是角天首倡的古典舞、地方舞二分法产生影响的历史见证之一。

阁耶塞纳帕提（Jayasenapati）的梵语舞蹈理论著作是写于 1253—1254 年间的《舞蹈瓔珞》（*Nrttaratnavali*）。这部著作分 8 章，分别论述传统的古典舞蹈、地方舞蹈。“前者（传统舞蹈论）遵循婆罗多，后者（地方舞蹈论）遵循月主，但也吸纳了后来的学者对舞蹈论的完善，它写于 1254 年。”^③

14—18 世纪，印度古代舞蹈论以古典与地方（通俗）的二元对立模式论述舞蹈或音乐已经成为一种惯例。16 世纪的般多利迦·韦陀罗在介绍地方舞方面，比角天走得更远，这或许是因为他身处的时代更适合地方舞的生存、发展。他介绍的地方舞种类空前繁多，很好地体现了舞蹈理论跟随时代潮流发展而不断完善、变化的健康趋势。

从时间上看，舞蹈的第三种二分法即规则舞和自由舞出现得更晚，而它的最早阐述者便是 16 世纪韦陀罗的《乐舞论》。韦陀罗遵从古典舞和地方舞的二分法，但以规则舞、自由舞的概念取代了角天意义上的舞蹈二分法。

① M. Vijay Lakshmi, *An Analytical Study of Sangitasamayasa of sri Parsvadeva*, New Delhi: Raj Publications, 2011, p. 14.

② Ibid., p. 36.

③ M. Krishnamachariar and M. Srinivasachariar, *History of Classical Sanskrit Literature*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2016, p. 855.

韦陀罗对舞蹈的分类有4种。第一种是源自《表演镜》和《乐舞渊海》的三分法：“众所周知，舞蹈包括叙事舞（natya）、情味舞（nrtya）和纯舞（nrta）等3种。智者称叙事舞以传说剧等包含的故事、说法、风格、情、味为基础，包括4种表演形式；情味舞充满了模型表演（pusta）之外的所有表演形式，它富含情（bhava），所有的表演要素优美，众人欢喜；纯舞没有采用（各种）表演形式，它通过手和脚等动作产生魅力和欢喜，各种表演要素优美，受众人喜爱（IV.1.3—6）。”^①

韦陀罗对舞蹈的第二、三种分类是分别源自《乐舞渊海》的三分法和源自《舞论》的二分法（刚舞与柔舞）：“纯舞分为三种：复杂式（visama）、滑稽式（vikata）和简易式（laghu）。复杂式指带着武器、绳索等旋转，滑稽式指以畸形或怪异的服装进行表演，简易式包含少量的基本动作和跳跃动作。情味舞和纯舞各自包含刚舞与柔舞两类。以大胆而激烈的动作为主的表演，是刚舞；形体优美而含有艳情，激发爱情，这是柔舞（IV.1.6—9）。”^②

韦陀罗的第四种舞蹈分类（规则舞和自由舞）具有十分重要的历史意义。古典舞和地方舞的理论与表演实践分野早在角天生活的13世纪之前便已开始。到了韦陀罗这里，这种分野以另外一种复杂的面貌出现了。

韦陀罗以规则舞（bandha）、自由舞（anibandha）的概念取代了古典舞、地方舞的二元对立。他说：“舞台上表演两种舞蹈：规则舞、自由舞。遵守行姿等规则的舞蹈，是规则舞，没有表演规则的是自由舞。规则舞的名称依次为：序幕舞（mukhacali）、乌鲁波舞（urupa）、茶婆多舞（dhuvada）、毕荼罗迦舞（bidulaga）、乐音舞（sabdacali）、各种音名歌（sabdaprabandha）、配乐舞（svaramantha）、歌舞（gitaprabandha）、各种金都舞（cindu）、各种达卢舞（dharu）、一些德鲁瓦帕德舞（dhruvapada）。这些是规则舞的名称（IV.2.423—426）。”^③韦陀罗对每一类规则舞都作了详细的说明。他还介绍了5种旋转舞（bhamari）：外旋舞、内旋舞、侧旋舞、伞旋舞、轮旋舞（IV.2.556—559）。^④

关于大致流行于南印度泰米尔语地区的金都舞，韦陀罗的介绍比较详细：“达罗毗荼地区（Dravidadesa）的地方舞叫作金都舞。人们发现了六种金都舞：自然金都舞、吠荼金都舞、提鲁婆尼金都舞、摩罗金都舞、迦罗遮利金都舞、歌印金都舞。它们的特征如下……金都舞应按照下述的传统方式进行表演……紧随优美的鼓语，以脚铃声为装饰，运用各种调式（jati），以各种方言文学（desabhasasahitya）为装饰（IV.2.

① Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 3, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1998, p. 2.

② Ibid., p. 2.

③ Ibid., p. 116.

④ Ibid., pp. 142-144.

587—602)。”^①

关于现代学者熟悉的乐舞作品“德鲁帕德”(dhrupada)的前身德鲁瓦帕德舞(dhruvapada),韦陀罗指出:“以光彩照人的梵语或中央邦语言(madhyadesiyabhasa)的文学为基础(创作而成),包含3—4个句子,以男、女的故事为基础;充满艳情味,以拉格、节奏和歌词为核心,每个音步末尾有谐音(anuprasa),或有叠声(yamaka),或同时有谐音和叠声;每一个音步均是如此,有序曲、正曲、尾声和小过渡(antara),这就是德鲁瓦帕德歌(dhruvapada)。在德鲁瓦帕德歌的演唱中,演员以迷人的娇媚(hava)和情感(bhava)翩翩起舞,主要展现美丽眼神(艳情味眼神);种种行姿照亮情感,柔舞姿优美动人,(演员)不时演唱乐句,舞台因露齿微笑而闪亮;以小节奏创作而成,身体不时颤动,各种表演完美,身形优美,装饰美丽。如此,便是德鲁瓦帕德舞。它以脸色(mukharaga)为装饰,以眼睛和眉毛的变化表现艳情的神态。脖子的旋转产生娇媚,而情感源自心灵(IV.2. 629—636)。”^②

值得注意的是,韦陀罗将上述实际上包含了音乐表演、戏剧表演要素的舞蹈表演视为规则舞,这其实是一种印度中世纪意义上的古典舞亦即传统舞蹈,它和婆罗多、摩腾迦乃至角天意义上的古典舞都存在某些细微但却明显的差异。这是因为韦陀罗将乌鲁波舞、茶婆多舞、金都舞、达卢舞和德鲁瓦帕德舞均视为遵循表演规范的规则舞,而其中流行于南印度泰米尔语地区的金都舞、流行于泰卢固语地区的达卢舞以及以梵语或中央邦语言的文学为基础创作的德鲁瓦帕德舞(dhruvapada)显然并不属于严格的传统舞,而属于典型的基于地方语言、地方表演风格的地方舞。韦陀罗将其视为遵循表演规则的“规则舞”而非古典舞(marga),或许是有意识地避开雅俗共存、雅俗转换过程中的某种尴尬或隐忧。

韦陀罗接着讲述各种自由舞的表演规则。从其介绍来看,他将那摩婆离舞(namavali)、耶提舞(yati)等源自各个地域的地方舞视为自由舞。韦陀罗还把波斯风格的舞蹈即遮迦底舞(jakkadi)视为自由舞进行介绍,韦陀罗对规则舞和自由舞的相关描述说明,16世纪以来的印度舞蹈理论在刚舞、柔舞二分法和古典舞与地方舞二分法的基础上,开拓了一片观察舞蹈表演艺术的新空间。

关于波斯风格的遮迦底舞,他说:“歌曲以波斯语创作而成,表演‘迦罗歌’(kalla)和‘迦托罗歌’(gajara)等;(舞女用手)托住莎丽的边缘,它装饰着‘阿亢迦’(ahanga);以三种不同的速度多方表演这种美妙的舞蹈;舞蹈中四肢柔美,旋转动作等光彩照人;运用达鲁瓦式(dhruva)和右击式(sampa)等各种有声拍时,没有形体动作的表演。这是遮迦底舞。波斯学者们(parasikapandita)以自己的语言

^① Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 3, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1998, pp. 150-152.

^② Ibid., p. 158.

（波斯语）唱起它的序曲等，这是所谓的遮迦底歌，它深受外国人（yavana）的喜爱（IV.2. 660—664）。^①此处的“外国人”主要指的是波斯人。印度学者认为，表示遮迦底舞或遮迦底歌的jakkadi也写作jakkari、jakkudi、jakkini、jhakkini。它既是一种民间舞蹈，也是流行于卡纳塔克邦、安德拉邦和泰米尔纳德邦数个世纪的半古典舞。Jakkini和jakkulu还表示为吉卜赛人中的占卜师。坎纳达语和泰卢固语文献中常常提及jakkadi和jakkini。^②韦陀罗的相关描述，是16世纪至17世纪北印度音乐、舞蹈发展的真实写照，它是印度本土艺术要素与外来的波斯艺术要素有机相融的历史呈现，具有不可替代的重要学术价值。

韦陀罗还介绍了13世纪的阇耶塞纳帕提在《舞蹈瓔珞》中提及的“棍棒舞”或曰“棍棒罗娑舞”（dandarasa），但他的描述略有差异，主要表现在参加舞蹈的人数上。他认为罗娑舞最多可由64人参加表演，但阇耶认为这种舞蹈最多由16个女舞者参加表演。韦陀罗说：“为了满足国王的好奇心，或是春季等节日盛会，乐手们敲起穆罗遮鼓（muraja）和其他乐器。4个、8个、16个、32个或64个舞蹈演员一起或分开表演舞蹈，她们的莲花手握棍棒。这些棍棒有1指厚、16指长，两端绑着黄金等金属（dhatu），修长、浑圆、坚固、光滑、没有节疤、涂着各种颜色。棍棒依据各地习惯而握，或握着一根带拂尘的棍棒，或握住一根缠着亚麻布的棍棒，或握住一根缚着小刀的棍棒。在前后左右不停地敲响各种乐器声，四下、五下、六下，然后在各种优美的基本步伐和旋转动作的表演中变换敲击的模式，（舞者此时）从左至右不断地循环表演，舞蹈紧随歌曲、（器乐的）节奏和音速。智者将这种人们非常喜欢的舞蹈叫作棍棒罗娑舞，而不带棍棒表演的舞蹈是罗娑舞（rasanrtya）。源自各个地方并备受人们喜欢的知名地方舞不计其数。舞蹈应由通晓舞蹈知识的人表演，以便它们成为美的基础。只有美的舞蹈才是舞蹈，否则便是可笑的模仿（IV.2. 664—673）。”^③

这里再简单说说韦陀罗舞蹈二分法之外的舞蹈五分法和六分法。13世纪，沙罗达多那耶（Saradatanaya）在《情光》（Bhavaprakasa）第2章中提出了古印度的舞蹈五分法：刚舞、柔舞、叙事舞、纯舞和乐舞（nartana）（II.55）。^④沙罗达多那耶还说：“在歌曲演唱的时候，表演强劲有力的基本动作和组合动作，运用刚烈风格，这是刚舞。刚舞有热烈舞（canda）、高度热烈舞（uccanda）和极度热烈舞（pracanda）三类，其他的人说刚舞也可分为纤柔舞（anuddhata）、强力舞（uddhata）、崇高舞

① Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 3, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1998, pp.164-166.

② Ibid., p. 344.

③ Ibid., pp. 166-168.

④ Saradatanaya, *Bhavaprakasa*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2008, p. 65.

(*atyuddhata*) 三类 (II.56—57)。”^①

月主 (Somesvara) 于 1131 年完成的乐舞论著《心喜》(*Manasollasa*) 将舞蹈分为六种, 这是舞蹈六分法: “叙事舞、柔舞、刚舞、简易舞、复杂舞、滑稽舞, 这是舞者指出的六种舞蹈。有纯舞表演, 妆饰、语言、真情和形体产生味, 这叫叙事舞。无句词吟诵, 无基本动作的表演, 形体动作优美, 这叫柔舞。舞蹈展现崇高, 缺乏优美, 主要由男演员表演, 这是刚舞。没有多变的句词吟诵和各种屈体动作, 只有万字式和转动式等 (少量基本动作) 为装饰, 令人心中快乐, 这是简易舞。复杂舞指旋转、托举、抛掷和抖动等动作。面目、手足、腹部和眼睛怪异, 舞姿畸形, 这叫滑稽舞 (IV.18.959—966)。”^②

18 世纪的奥利萨学者摩诃首罗·摩诃钵多罗 (Mahesvara Mahapatra) 的《表演月光》(*Abhinayacandrika*) 某种程度上可以视为晚期梵语乐舞论对此前的舞蹈类型说的归纳和总结。他的舞蹈类型说以奥迪西舞的前身即乌达罗舞 (奥达罗舞) 的具体分类为基础, 带有浓厚的东印度地方色彩。《表演月光》认可刚舞和柔舞二分法, 并依据苏般迦罗的《乐舞腰带》(*Sangitadamodara*) 和普罗娑达摩·密湿罗的《乐舞那罗延》(*Sangitanarayana*) 等奥利萨地区前辈学者的相关分类进行阐释。《表演月光》同样把刚舞分为激情舞和多色舞两类, 把柔舞分为艳情舞和青春舞两类。^③ 它还提出可以归于刚舞一类的少男舞 (*batunrtya*) (III.23, III.296)^④ 概念, 它又叫强力舞或曰最胜舞 (*ugranrtya*)。^⑤ 《表演月光》还提及一类雅俗共存、古今兼容的民间舞蹈, 这便是 21 种所谓的村野舞 (*gramyanrtya*)。这是摩诃钵多罗在综合刚舞与柔舞、古典舞与地方舞这两类舞蹈二分法基础上所指出的一类舞蹈, 它涵盖且颠覆了刚舞与柔舞、古典舞与地方舞 (民间舞) 的概念。他既描述婆罗多意义上的古典舞和地方舞, 也根据自己的理解区别古典舞和非古典舞。他将二者定名为规则舞 (*baddha*)、自由舞 (*abaddha*)。摩诃钵多罗以两个新概念替换了古典舞和非古典舞的概念, 达到了将遵循传统规则的地方舞蹈正统化、经典化的目的。他在理论上延续了 16 世纪般多利迦·韦陀罗的规则舞、自由舞分类思维, 并在 18 世纪中后期完成了这一思维和视角的近代转换。

除了上述舞蹈论之外, 《乐舞论》还涉及身体各部位的动作表演、传统舞蹈 (规则舞) 和地方舞蹈 (自由舞) 的描述等。韦陀罗还依据《乐舞渊海》相关内容, 介绍了剧场主人 (*sabhapati*) 即国王和剧场内观众入座、演员入场程序等。

① Saradatanaya, *Bhavaprakasa*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2008, p. 65.

② Somesvara, *Manasollasa*, Vol. 3, Baroda: Oriental Research Intitute, 1961, p. 120.

③ Purosottama Misra, *Sangitanarayana*, Vol. 2, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2009, pp. 414-416.

④ Maya Das ed., *Abhinaya-candrika and Odissi Dance*, Vol.1, Delhi: Eastern Book Linkers, 2001, pp.77, 98.

⑤ Ibid., pp. 15-16.

在涉及舞蹈基本动作(karana)的印度古代乐舞论者中,韦陀罗可谓是极少的“另类”,因为他并未随大流而介绍婆罗多以来的108式基本动作,而是选择性地介绍了其中的16种,大约相当于总数的1/7。从韦陀罗只介绍108式刚舞基本动作中比较实用的16种和省略脚趾、手腕、舌头、眼珠等各种次要部位或附属部位动作表演的介绍来看,他继承了角天关注现实表演的积极一面。这恰恰是《乐舞渊海》乃至《表演镜》之于14世纪以后的梵语乐舞论者最大的启示。韦陀罗是一位典型的受益者。

韦陀罗说明了自己写作《乐舞论》的时代背景和愿景:“舞蹈的表演和原理已经变得模糊不清,这使乐舞(sangita)的传统昏暗难辨,现在韦陀罗对其揭秘。为了取悦阿克巴国王(Akabararupa),我创作了这部舞蹈原理和表演都变化繁多的著作,它对这个世界而言,真实简洁。愿朋友们从心底喜欢它!阅读著名的般多利迦·韦陀罗创作的这部优美而不俗的《乐舞论》,观察世上大量流行的乐舞技艺表演,愿学者们成为师尊,始终为所有那些正在学习吉祥的多罗、穆丹迦鼓、笛子、歌唱与舞蹈的聪明人引航指路(IV.2.674—676)!”^① 鲍斯指出:“当今我们遵循的舞蹈系列动作可以追溯到相对晚近的16世纪著作《乐舞论》而非《舞论》。不过,对于培训学生的舞蹈教师而言,即使是《乐舞论》也赶不上《表演镜》那么适用。《表演镜》可以描述为初学者的教科书。比较而言,《乐舞论》是对写作时流行的舞蹈风格的记录,旨在服务于高年级学生和严肃认真的学者。”^② 韦陀罗与鲍斯这两位相隔数百年的学者跨越时空的心灵对话,似乎较为完美地诠释了《乐舞论》的学术价值和历史意义。

韦陀罗对旋转舞、棍棒舞(棍棒罗娑舞)等的介绍,对于我们观察当今仍在流行的卡塔克舞等北印度古典舞和棍棒舞等古吉拉特地方舞,具有相当重要的参考价值。韦陀罗将摩腾迦和角天等开创的雅俗共存理论模式推进到真正的雅俗转换阶段,这是其梵语名著《乐舞论》对印度古代舞蹈理论发展最重要的历史贡献。

综上所述,韦陀罗的梵语乐舞论是印度古代音乐、舞蹈理论发展史上承先启后的一支,具有重要的学术研究价值。他的乐舞论对于中国学者思考和理解当代印度音乐表演、舞蹈表演等具有十分重要的现实意义和参考价值。

[责任编辑:孙喜勤]

^① Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol. 3, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1998, p. 168.

^② Mandakranta Bose, *Speaking of Dance: The Indian Critique*, New Delhi: D. K. Printworld, 2019, p. 33.