

中国音乐文物

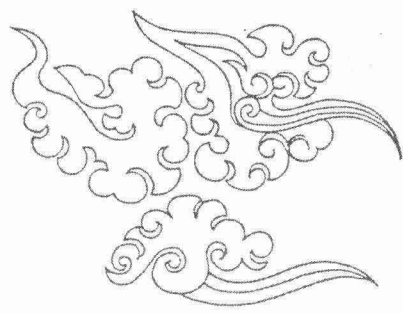
大系

新疆卷

《中国音乐文物大系》总编辑部



大象出版社



中国音乐文物大系

新疆卷

《中国音乐文物大系》总编辑部

大象出版社

美术总设计 张 森
版式设计 朱鸿年



中国音乐文物大系
新疆卷

《中国音乐文物大系》总编辑部

责任编辑 张焕斌

责任印制 石文波

大象出版社出版发行

(郑州市农业路73号 邮码450002)

(中外合资)深圳新海彩印有限公司承印

787×1092毫米 1/8 29印张
1999年10月第2版 1999年10月第2次印刷
印数 1—410册
ISBN 7-5347-2070-2/K·62
定价 380.00元

《中国音乐文物大系》总编辑委员会

顾 问 吕 骥 阴法鲁 谢辰生
王世襄 李纯一 苏秉琦

总 主 编 黄翔鹏

副总主编 王子初 (执行) 王世民 周常林

编 委 (按姓氏笔画排列)

马承源 王 芸 王子初 王世民 方建军
冯光生 乔建中 刘东升 李亚娜 李志和
吴 钊 张 森 张振涛 周 吉 周昌夫
周常林 郑汝中 赵世纲 项 阳 秦 序
袁荃猷 徐湖平 高至喜 陶正刚 萧恒杰
彭适凡 蒋定穗 董玉祥 韩 冰 熊传薪
霍旭初

项目总协调 乔建中

《中国音乐文物大系》总编辑部

主 任 王子初

副 主 任 王 芸 (本卷执行编辑) 刘正国 张振涛

测音技术总监 韩宝强

摄影图片总监 王子初 刘晓辉

中国艺术研究院音乐研究所
新疆维吾尔自治区龟兹石窟研究所
新疆维吾尔自治区艺术研究所
新疆维吾尔自治区博物馆

编著

《中国音乐文物大系·新疆卷》编辑委员会

顾 问	买买提祖农	王中俊		
主 编	王子初	霍旭初		
副主编	周 吉	冯 斐	斯拉菲尔	
编 委	(按姓氏笔划为序)			
	王 博	王子初	王林山	王建林
	王炳华	冯 斐	艾尔肯	艾买提江
	阿不都卡德尔		沙比提	陈世良
	杜根成	周 吉	岳 峰	柳洪亮
	傅明方	斯拉菲尔	霍旭初	
摄 影	冯 斐	祁小山	王建林	朱育萍
	梁 立			
执行编辑	王建林			
撰 稿 人	霍旭初	王建林	周 吉	安尼瓦尔
	谭旗光	涂均勇	傅明方	张 平
	鲁礼鹏			
绘 图	钟 侗			



前 言

黄翔鹏

《中国音乐文物大系》是目前正在陆续出版的中国音乐四大集成的姊妹篇，故实质上也可称之为“中国音乐文物集成”。这项工作之所以以“大系”命名，不过是表示我们并不以编辑出版各省卷本的“音乐文物集成”为终极目标。随着音乐考古学、音乐形态学、与音乐有关的古代文化人类学以及自然科学技术的发展，随着音乐考古专家队伍的日益壮大，我们预期这项工作“集成”的基础上，还将进入全面的、系统化的梳理阶段，这是一项与中国音乐史密切相关的、必不可少的研究工作。《中国音乐文物大系》是当前中国音乐考古学学科建设中最为宏大的工程。

中国音乐史学，尤其在中国音乐考古学方面，曾勉附于中国文史界、考古界之骥尾。号称“礼乐之邦”的古代中国，并无系统的音乐史著作，只有历代正史中给予重要地位的“乐志”、“律志”以及若干史料杂集中的相关研究。作为考古学前身的“金石学”中，虽也容纳有相当数量的青铜编钟研究，却难以认为这已是“音乐考古学”的发端。如果说中国的音乐研究，始自“五四”运动以来，那么中国的音乐考古学研究，就是随着音乐史家的开拓，孕育于本世纪五六十年代的史学进展，促进于70年代末以来音乐文物深入调查，而至今已在起步阶段了。

“五四”运动以来，中国音乐史家们对于音乐考古研究的注意，是在文史界的启发与带动下逐渐展开的。王光祈先生关于某些传世音乐文物的研究，也许只算个别事例；杨荫浏先生写作《中国音乐史纲》时，考古学家唐兰先生的《古乐器小记》、刘半农先生等所作的古乐器测音研究工作，已经是真正意义上的音乐考古学研究，并成为《中国音乐史纲》写作的方法论的参考了。五六十年代，杨荫浏先生在从事《中国古代音乐史稿》的写作时，指导中国音乐研究所，配合文物界、考古界，从虎纹大石磬到河南信阳楚墓编钟等出土音乐文物所进行的一系列音乐学研究，为此后的音乐文物调查提供了初步经验，并作出了某些学术的、知识的、技术的准备。其间，音乐研究所的李纯一研究员所著《中国古代音乐史稿》第一分册（远古与夏、商部分）和他的有关论文，多专注于音乐考古问题，对于音乐学者从事考古研究甚有贡献。

70年代末，中国进入了一个被称为“科学的春天”的时代。中国音乐家协会主席吕骥先生倡导并且亲自深入音乐文物田野的调查工作，直至倡议编纂《中国音乐文物大系》。他所带领的调查小组，发现了中国青铜钟的双音结构，巧逢1978年湖北随县曾侯乙墓具有铭文为证的青铜双音钟的出土，在学术界引起了反响，对于音乐考古学的进一步开展，起了很大的推动作用。

鉴于古代音乐研究工作的迫切需要，80年代末，武汉音乐学院设置了“音乐考古学”专业，并在文物、考古学者的协助下，开设了一系列相关课程。这是发生在曾侯乙墓音乐文物出土之地的重大事件。它的实质意义在于：音乐考古工作实践的需要，推动了理论工作的进展。中国音乐考古学的学科建设，出现了一次飞跃。

音乐考古学在人类文化史研究中，有其显而易见的不可替代的学术意义。诸如贾湖骨笛提供的有组织而能自成体系的乐音结构，便是一种即便是远古崖书中亦无从得知的人类高级思维活动的历史信息。它忠实反映了新石器时代某种人类文明的曙光。我们所处的这一时代，正当文化学的概念开始进入考古学，从而扩大了考古学中关于“文化”概念的畛域。音乐考古学如能产生长足的进展，将来无疑可以用己之长，回报于一般的考古学。

考古学的最新进展是多侧面的，其重要的迹象之一是和文化人类学的互相靠拢。音乐文化史的研究将在这方面提供出许多有待探讨的问题和现象。音乐考古学作为一门嗷嗷待哺的新学科也将因此而面临着有关学科建设中的特殊问题。

古代的陶瓷、丝绸织物、绘画和雕塑作品等，本身就是考古研究的对象。陶瓷考古、丝绸考古、美术考古的文物依据直接就是有关器物或艺术品本身，其考古学的描述和具象物体本相一致。但绝不可能“取出”任何一件“音乐作品”，对它直接进行考古学的研究。从考古学现有严格定义说来，“音乐考古”一词，似乎难以认证，充其量只可说是“乐器考古”或“音乐文物遗存的考古”而已。在人类文化



史上可称最为古老的“音乐艺术”，作为一个古老问题又被提出来了：这是时间的艺术，“心灵的”而非“物质的”艺术。考古学和历史学的重要界限之一是考古学永远也不去直接选择精神现象作为自己的研究目标。我们注意到古代音乐艺术虽然是无形无体而不可驻留的，但它的一切表现却无非都是“物质的”信息。从成系统的信息之间对它们进行结构关系的研究，恐怕音乐信息（例如：骨笛、陶埙、石磬、青铜钟的音阶）稳定和有序，要远远高过那些有形有体的艺术品所能带有的信息量（例如：线条的疏密长短，色彩的深浅），其内在结构所体现出来的惊人的稳定性反而使得后者相形见绌。

在《中国音乐文物大系》的编撰过程中，为了谨防由于当前认识的局限而丢弃了某些未被认识的有用材料，本书在收录范围方面是掌握得略为宽松的。诸卷本既重形制数据，也及测音资料；既重考古发掘，也收传世器物；既重乐器实物，也不忽视反映古人音乐生活的绘画、雕塑等美术作品。古人乐舞不分，故一些重要的舞蹈文物乃至乐舞道具也适量收录。

“乐音信息”的收集、采录，是强调“乐音信息”作为历史上曾经存在、并能遗留至今的物质信息也应成为考古研究的直接对象的意思，而并不意味着要对考古学的学科范围进行修改。当代的中国传统音乐研究对于古代音乐遗留至今的某些信息作了确认以后，已在“曲调考证”研究上，有了新的突破。但却不能、也不应该如有的研究者那样，把它径称做“曲调考古”。音乐艺术在国际上有“无形文化财富”之称，这种无形之“物”，如前所述也在一定条件下可以得到考古研究的直接帮助。这并非蓄意混淆学科界限，从而亵渎考古学庄严的科学殿堂；而是为了在齐心共建这座宏伟殿堂的事业中，贡献音乐考古工作者一份辛劳。

《中国音乐文物大系》从事的是铺砖叠瓦的工作。希望本书的出版能达到它预期的目的。



编 者 的 话

《中国音乐文物大系》(以下简称《大系》)的出版,是我国音乐学界和考古学界的一件大事。

我国古代遗留下来的音乐文物十分丰富,既有大量极其珍贵的乐器实物,又有许多颇为生动的形象资料。其数量和品种之多、跨越时代之长,是其它文明古国无与伦比的。新中国成立以后考古工作迅速发展,中国古代音乐文化的研究改变了单纯依靠文献资料的状况,注意考察各地出土的有关实物资料,取得了一系列重要的成果。特别是1977年进行的甘、陕、晋、豫四省音乐文物调查以及1978年湖北随县曾侯乙编钟的发现与研究,所获突破性成果引起国内外学术界的广泛关注。在此情况下,大力开展对现有音乐文物的全面调查和系统整理,以促进中国古代音乐和历史考古领域研究的发展,为社会主义精神文明建设作出贡献,也就成了一项迫切的学术任务。1985年初,中国音乐家协会主席吕骥提出编辑《中国音乐文物图录集成》(多卷本)的倡议。这一倡议得到中国社会科学院副院长兼考古研究所名誉所长夏鼐,以及有关单位和专家的赞同。同年4月15日,召开了中国艺术研究院音乐研究所、中国社会科学院考古研究所、中国科学院声学研究所和国家文物局负责同志参加的座谈会,商洽此项编辑工作的有关事宜。但此后,由于种种原因,工作迟迟未能正式启动。

1988年,在中国艺术研究院音乐研究所乔建中所长的主持下,将项目名称确定为《中国音乐文物大系》,成立了黄翔鹏为主任的编辑委员会及其所属总编辑部,并申报列入国家“七五”期间哲学社会科学研究重点项目。申报前,曾约请有关专家多人,对此项目进行可行性论证。为保证这项工作的顺利展开,国家文物局于1988年7月15日发出《关于协助编纂〈中国音乐文物大系〉的通知》,希望各省、市、自治区文物考古部门将此项工作列入工作日程,对本地区本部门所发现和收藏的音乐文物进行清理,选取有代表性的、能够反映我国古代音乐发展水平的精品,编成《大系》的各省分卷。随后,这项工作在湖北、北京、陕西、天津、上海、江苏、四川、河南、甘肃、山东、山西、新疆、湖南、江西等地先后得到落实,并逐步取得进展。其中《湖北卷》着手最早,摸索出了宝贵的工作经验。主编王子初根据《湖北卷》的工作实践,制订了“中国音乐文物大系编撰体例”。

1992年3月11日至14日在北京召开编辑出版工作会议,主要内容是审定编撰体例和工作进度。通过讨论进一步明确:本书以省分卷编撰;不是图录,也不仅是普查资料汇编,而是音乐文物集成性质。会上讨论了“中国音乐文物大系编撰体例”,对其中的音乐文物命名、常见器种及部位名称的规范、全书的分类体系、条目说明的撰写提纲,以及卷首综述的要求等主要内容,取得了共识。其后,《大系》的编撰工作遇到了资金和人事方面的困扰,致使工作几乎陷于停顿。1993年底,音乐研究所正式委托王子初担任《大系》执行副总主编,并主持总编辑部工作。经其多方奔走,《大系》的工作得到国务院有关部门的重视和支持,并会同财政部、国家文物局相关部门妥善解决了部分编撰经费和出版资金。与此同时河南教育出版社(即现大象出版社)的领导和编辑同志对本书的出版给予了高度重视和大力支持,使此套丛书的早日出版成为现实。1995年6月24日至26日,总编辑部在江苏昆山市召开了编辑出版工作会议,做了全面动员,并检查了各卷的进展情况。会上,河南教育出版社与总编辑部签订了出版意向书,不久又签订了正式出版合同。至此,《大系》的工作取得了突破性的进展。

本书从立项到首卷出版,历时将近10年。作为主管部门的负责人,乔建中所长直接主持了从立项到出版等一系列工作,并始终关心着工作的进展。本书的每一册书稿,都经过王世民副总主编的认真审阅,在考古学专业方面,起到了把关的作用。

本书的编撰工作尽管经历了许多困难和曲折,由于全体人员的通力合作,特别是各地有关同志的勤奋努力,使各个分卷得以陆续完稿并交付出版,对此我们深表感谢。作为总编辑部,由于工作人员较少,业务水平有限,未能发挥更大的作用,存在诸多缺点和不足之处,敬请大家给予批评和指正。



凡 例

一、《中国音乐文物大系》以文物藏地分省（区、市）卷编撰，不以文物出土地域分卷。各省（区、市）收藏品原则上归该省（区、市）卷收录。

二、文物命名原则

1. 沿用旧名。

2. 以器物自铭、器主或墓主命名。如曾侯乙编钟、秦王卑命钟等。

3. 以出土地命名。一般格式：县（市）名+出土地点名+墓葬号+器种名。如信阳楚墓编钟、长治分水岭14号墓编磬、当阳曹家岗5号墓瑟等。

4. 以文物自身的显著特征命名。无出处、无款无铭的传世、征购、罚没文物，以此法命名。文物自身特征包括：纹饰、造型、色泽、材质、年代、文化属性、使用者、收藏者、作器者等方面。如虎纹石磬、龙首铜编磬等。

综合以上各点，一般先考虑沿用旧名，无旧名者可用器主、墓主、铭文命名，或退用出土地、文物自身特征命名。必要时结合使用命名。

三、编目分类

1. 各卷以“器类法”为一级分类，即将文物分为乐器、图像两大类。类外文物就近归入其中一类。如少量出土书籍附入图像类。特殊情况单独成辑。如曾侯乙墓专辑。

2. 乐器类文物数量及种类较多时，用“材质法”[如铜器、玉石器、陶器、漆木（竹）器等]作二级分类（暗分），继以“种类法”（如钟、钲、鼓、瑟、箫、笛等）作三级分类。数量及种类较少时径用“种类法”为二级分类。“种类”以下，按大致年代顺序排列各条目。

3. 图像类以下视文物构成的实际情况，采用适当的方法作次级分类。

四、条目撰写体例

顺序号 条目名称（即文物名称）

时 代

藏 地 （或附馆藏号、田野号）

考古资料（来源） 文物出土（或征集）时间、地点、发现经过（或流传世系）、共存物、历史背景、文化属性、器主、现状等情况。

形制纹饰（画面内容） 保存情况及材质，形制结构，纹饰特征、铭文及释文等。形制数据可列表。

音乐性能 使用及调音遗痕，特别的使用方法，音响性能，测音结果及与音乐有关的其它内容。测音结果可列表。

文献要目 作者，篇名或书名，出处（与该件文物无直接关联的文献不予收录）。

例如：

2. 随州季氏梁编钟（5件）

时 代 春秋中期

藏 地 随州市博物馆（18；2~5）

考古资料 1979年4月经发掘出土于随州市东郊义地岗季氏梁西侧一春秋墓。墓葬封土已被村民平整土地时取走，墓坑内葬具均腐，仅存木炭及残丝麻织物，其下铺有朱砂。与编钟同出有青铜礼器、兵器、车马器、玉器等，共44件。其中有体现墓主身份的鼎和簋。有1件簋铭：“陈公子中庆自作匡簋用祈眉寿万年无疆子子孙孙永寿用之”可为断代依据；2件戈铭：“周王孙季怠孔臧元武元用戈”，“穆侯之子西宫之孙曾大工尹季怠之用”。戈铭说明古曾国是周朝分封的姬姓国，墓主为周室宗支。

形制纹饰 18、2号钟有不同程度残损，余保存完整。5钟同式，大小相次。钮呈长方环形，舞平，钟体若合瓦，于口弧曲上收。舞底正中有一直径为0.5厘米的圆槽，钲部内腔壁上各有一长1.0、宽0.5厘米的长方形槽，槽或穿透或不透，系铸造时铸范芯撑遗痕。18号钟素面，口无内唇。余钟两面均饰夔龙纹，于口有内唇。形制数据见附表12。

音乐性能 4、5号钟内唇上各有调音锉磨的半圆形对称缺口8个。2、18号钟哑，余钟上均能得双音。

文献要目 随县博物馆：《湖北随县城郊发现春秋墓葬和铜器》，《文物》1980年第1期。



目 录

新疆音乐文物综述	1	附 2. 克孜尔第 13 窟乾闥婆演乐图	58
第一章 乐 器	7	附 3. 克孜尔第 76 窟伎乐图	59
第一节 哨 笛 埙 唢呐	9	附 4. 克孜尔第 77 窟奏阮咸图	66
1. 民丰尼雅杏核哨	9	第二节 克孜尔石窟谷内区乐舞壁画	67
2. 巴楚脱库孜萨来骨笛	10	1. 克孜尔第 92 窟伎乐天人图	67
3. 鄯善三个桥横笛	10	2. 克孜尔第 92 窟乾闥婆演乐图	69
4. 墨玉库木拉巴特陶埙	11	3. 克孜尔第 98 窟天宫伎乐图	70
5. 南疆苏乃依 (唢呐, 2 件)	12	4. 克孜尔第 99 窟五髻乾闥婆演乐图	71
6. 北疆唢呐	12	5. 克孜尔第 100 窟伎乐天人图	72
第二节 箜篌 琵琶 艾捷克 爱西塔勒 卡龙	13	6. 克孜尔第 100 窟天宫伎乐图	73
1. 且末扎滚鲁克竖箜篌	13	7. 克孜尔第 101 窟舞师女图	74
2. 吐鲁番阿斯塔那琵琶	14	8. 克孜尔第 101 窟击鼓图	74
3. 库车艾捷克	14	9. 克孜尔第 104 窟击鼓图	75
4. 南疆艾捷克	15	10. 克孜尔第 114 窟伎乐图	76
5. 洛浦爱西塔勒	15	11. 克孜尔第 118 窟伎乐天人图	77
6. 莎车卡龙	16	12. 克孜尔第 135 窟五弦琵琶图	79
第三节 钟 铃 磬 圆磬 钹 鼓	17	13. 克孜尔第 135 窟伎乐天人图	80
1. 吉木萨尔破城子铁钟	17	附 1. 克孜尔第 83 窟伎乐图	83
2. 巴里坤铁钟	18	附 2. 克孜尔第 123 窟伎乐天人图	84
3. 金刚铃	19	第三节 克孜尔石窟谷东区、后山区乐舞壁画	86
4. 玉磬 (2 件)	20	1. 克孜尔第 163 窟击鼓图	86
5. 乌鲁木齐圆磬	21	2. 克孜尔第 163 窟伎乐天人图	87
6. 奇台铜钹	22	3. 克孜尔第 163 窟乾闥婆演乐图	88
7. 吐鲁番阿斯塔那细腰鼓 (2 件)	23	4. 克孜尔第 171 窟伎乐图	89
8. 库车苏巴什铜鼓	23	5. 克孜尔第 175 窟伎乐天人图	92
9. 南疆双面皮鼓	24	6. 克孜尔第 178 窟乾闥婆演乐图	95
10. 南疆达普 (手鼓)	24	7. 克孜尔第 179 窟乾闥婆演乐图	96
第二章 图 像	25	8. 克孜尔第 184 窟伎乐图	98
第一节 克孜尔石窟谷西区乐舞壁画	26	9. 克孜尔第 186 窟伎乐图	99
1. 克孜尔第 7 窟乾闥婆演乐图	27	10. 克孜尔第 189 窟伎乐图	102
2. 克孜尔第 8 窟伎乐天人图	28	11. 克孜尔第 192 窟伎乐图	105
3. 克孜尔第 8 窟播鼗图	30	12. 克孜尔第 193 窟吹笛图	107
4. 克孜尔第 8 窟舞师女图	31	13. 克孜尔第 196 窟伎乐图	108
5. 克孜尔第 8 窟乾闥婆奏箜篌图	32	14. 克孜尔第 206 窟奏阮咸图	111
6. 克孜尔第 14 窟伎乐天人图	33	15. 克孜尔第 224 窟击鼓图	112
7. 克孜尔第 38 窟天宫伎乐图	35	16. 克孜尔第 227 窟伎乐天人图	113
8. 克孜尔第 38 窟说法图中的伎乐天人	41	附 1. 克孜尔第 181 窟伎乐图	114
9. 克孜尔第 47 窟奏箜篌图	43	附 2. 克孜尔第 206 窟伎乐图	119
10. 克孜尔第 60 窟奏琵琶图	44	附 3. 克孜尔第 212 窟伎乐图	122
11. 克孜尔第 63 窟奏箜篌图	44	第四节 库木吐拉石窟乐舞壁画	123
12. 克孜尔第 69 窟奏箜篌、琵琶图	45	1. 库木吐拉第 13 窟不鼓自鸣乐器图	123
13. 克孜尔第 77 窟禅修与天宫伎乐图	47	2. 库木吐拉第 16 窟伎乐天人图	127
14. 克孜尔第 77 窟奏阮咸图	50	3. 库木吐拉第 23 窟魔王挂铃图	128
15. 克孜尔第 77 窟伎乐天人图	51	4. 库木吐拉第 34 窟伎乐图	129
16. 克孜尔第 80 窟五髻乾闥婆演乐图	54	5. 库木吐拉第 46 窟伎乐天人图	132
17. 克孜尔第 80 窟伎乐天人图	55	6. 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图	134
18. 克孜尔第 80 窟击鼓图	56	7. 库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器	138
19. 克孜尔第 80 窟乾闥婆舞蹈图	57	附 库木吐拉第 73 窟伎乐天人图	140
附 1. 克孜尔第 8 窟伎乐天人图	57	第五节 森木塞姆石窟乐舞壁画	141
		1. 森木塞姆第 1 窟击鼓图	141



2. 森木塞姆第 26 窟天宫伎乐图	143	8. 吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑 (6 件)	199
3. 森木塞姆第 42 窟伎乐天人图	144	9. 吐鲁番阿斯塔那第 224 号墓吹笛俑	201
4. 森木塞姆第 44 窟天宫伎乐图	146	10. 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓乐舞、戏弄俑	
5. 森木塞姆第 48 窟伎乐天人图	147	(15 件)	202
第六节 克孜尔尕哈及台台尔石窟、苏巴什佛寺乐舞壁画		附 1. 和田约特干击钹吹笛伎乐陶片	210
.....	150	附 2. 克孜尔伎乐天人木雕 (2 件)	211
1. 克孜尔尕哈第 11 窟击鼓图	150	第十节 唱本	212
2. 克孜尔尕哈第 14 窟伎乐天人图	151	1. 焉耆锡克沁《弥勒会见记》焉耆文唱本	212
3. 克孜尔尕哈第 23 窟伎乐天人图	152	2. 哈密巴什托拉《弥勒会见记》回鹘文唱本	213
4. 克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图	153	附录	214
5. 台台尔第 17 窟奏阮咸图	155	图片索引	214
附 苏巴什佛寺伎乐图	156	新疆音乐文物分布图	218
第七节 吐峪沟、雅尔湖、柏孜克里克、奇康湖石窟及		后记	219
胜金口佛寺、高昌古城乐舞壁画	157		
1. 吐峪沟第 20 窟不鼓自鸣乐器图	158		
2. 雅尔湖第 4 窟雷公击鼓图	159		
3. 柏孜克里克第 16 窟伎乐图	160		
4. 柏孜克里克第 17 窟不鼓自鸣乐器图	163		
5. 柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图	165		
6. 柏孜克里克第 48 窟五髻乾闥婆演乐图	166		
附 1. 奇康湖第 1 窟吹笙箏图	166		
附 2. 吐峪沟石窟击钟图	167		
附 3. 柏孜克里克第 4 窟吹笙箏图	167		
附 4. 柏孜克里克第 25 窟摩尼教乐舞图	167		
附 5. 柏孜克里克第 31 窟伎乐图	168		
附 6. 柏孜克里克第 33 窟伎乐图	169		
附 7. 柏孜克里克第 48 窟乐器图	170		
附 8. 胜金口佛寺奏乐图	170		
附 9. 胜金口佛寺奏琵琶图	171		
附 10. 高昌古城奏乐图	171		
第八节 器皿饰绘 绘画 岩画	172		
1. 和田乐器图葫芦	173		
2. 吐鲁番阿斯塔那伎乐图屏风 (6 扇)	175		
3. 柏孜克里克粟特文经卷奏乐图	175		
4. 洛浦山普拉奏乐图毛织物	176		
5. 呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻	177		
附 1. 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒	178		
附 2. 吐鲁番阿斯塔那乐舞纸画	183		
附 3. 吐鲁番阿斯塔那奏乐仕女绢画	184		
附 4. 吐峪沟不鼓自鸣乐器绢画	185		
附 5. 吐峪沟伎乐绢画 (1)	186		
附 6. 吐峪沟伎乐绢画 (2)	187		
附 7. 雅尔湖奏火不思麻布画	188		
附 8. 吐鲁番拜西哈尔奏琵琶图刺绣	190		
附 9. 高昌古城摩尼教书卷奏乐图	190		
第九节 雕塑 乐舞俑	192		
1. 洛浦苏尔库木伎乐陶片	192		
2. 和田巴勒玛斯伎乐陶片	193		
3. 和田约特干伎乐陶片	193		
4. 库车依其克里克伎乐陶片	194		
5. 库车哈尼喀塔木伎乐陶片	194		
6. 和田巴勒玛斯口伎俑	195		
7. 和田约特干伎乐俑 (9 件)	196		



新疆音乐文物综述

霍旭初

新疆维吾尔自治区，位于中国西北边陲，面积 164 万平方公里，占中国领土的六分之一。新疆自古以来就是多民族活动的地区，塞人、羌人、匈奴人、汉人、伊兰人、丁零人、高车人、突厥人、鲜卑人、回鹘人、吐蕃人、蒙古人都在这里繁衍生息。现居住着维吾尔、汉、哈萨克、回、蒙古、柯尔克孜、锡伯、塔吉克、乌孜别克、满、达斡尔、塔塔尔、俄罗斯等 13 个主要民族。

考古学研究表明，早在新石器时代，新疆就有人类活动。新疆古称西域，西汉张骞通西域，其时与中原的关系已日趋紧密。汉代在乌垒（今新疆轮台县境内）设立西域都护府，管辖天山南北广大地区。魏晋南北朝以来的历代中央政权都与西域保持着紧密关系。唐代是中国封建社会的鼎盛时代，也是西域与中原关系进一步发展和加强隶属关系的时期。唐代于天山以南置安西大都护府，初治交河（今吐鲁番），后治龟兹（今库车一带）。于天山以北置北庭大都护府。两大都护府统辖着西域和中亚广袤的地域。唐以后，西域为西州回鹘、喀喇汗、西辽、察合台、叶尔羌汗等政权统治。18 世纪清朝再次统一西域，更名新疆。

古代东西交通大动脉——丝绸之路贯通后，地中海文明、两河流域文明、南亚次大陆文明、黄河流域文明都在这里交汇融合。世界上的三大宗教——佛教、基督教、伊斯兰教，先后在这里传播。尤其是佛教，早在公元前就传入西域，并得到很大发展，成为北传佛教的阶梯和桥梁，也是中国佛教的第二故乡。佛教在西域统摄达一千余年，对西域文化的各方面都产生过极其深远的影响。其它宗教如祆教、景教、摩尼教也都在这里传播过。如此多样文化交汇在一起的地区，在世界上是罕有的。所以，古代西域文化是一个多元化的、多姿多彩、内涵极为丰富的文化。

在地域和人文因素的涵化下，当时西域诸城邦国的音乐舞蹈艺术都很发达，龟兹乐、疏勒乐、高昌乐、于阗乐、悦般乐以及康国乐、安国乐等都曾经风靡东方，对东方艺术的发展有着十分深远的影响。

公元 11 世纪，伊斯兰教传入西域，逐渐取代佛教和其它宗教。新疆进入了文化和思想大动荡、大变革的历史时期，社会生活的各方面都发生了深刻的变化。伊斯兰文化的传播、民族的迁徙和重新组合，造成了新疆历史的重大转折。此后在西域形成和发展起来的各民族，在各自古老文化的基础上，在西域特有的地缘条件下，逐渐发展了独具特色的音乐舞蹈艺术；特别是维吾尔族，成为享誉遐迩的能歌善舞的民族。维吾尔族创造的大型乐舞套曲“十二木卡姆”，是东方艺术中的一颗璀璨的明珠。“麦西来甫”反映了整体民族的艺术精神和审美意识。哈萨克、柯尔克孜、蒙古、塔吉克、乌孜别克、锡伯、塔塔尔等民族也都创造了具有鲜明特色的音乐舞蹈艺术。

公元 11 世纪前新疆的音乐文物，由于历史的动荡和变革，遭到巨大破坏，遗存者尤如凤毛麟角。现存者主要是佛教艺术的遗存，且以石窟壁画为多，雕塑、绘画、岩画和乐器实物均较少。11 世纪后新疆的音乐文物，也因多种原因，遗存不多，基本上是清代器物。

上世纪末、本世纪初，西方国家掀起了“探险”热潮。先后有俄、德、英、法、日本等国的探险者来新疆考察和发掘。除了科学考察外，他们都不同程度地掠走了新疆的珍贵文物，其中有许多精美的乐舞图像。像克孜尔等佛教石窟里保存较好、绘制精良的音乐舞蹈壁画，大部被德国探险队剥走。和田地区的乐舞雕塑多被英国人掠走。吐鲁番地区的佛教寺院和墓葬文物里的乐舞图像多被德国和日本人掠走。俄国、法国人也掠去部分乐舞图像。对于流失国外的音乐舞蹈图像，本卷尽力搜集，并将其附录在各章节之末，以供读者欣赏和研究。

本卷共收新疆音乐文物 140 余项，现分别概要叙述如下。

一 乐器类

1996 年在新疆且末县托格拉克勒克乡扎滚鲁克一号墓地南西区 1 号墓点 14 号墓中，出土了一具竖箜篌，保存有整木削挖的音箱、琴颈和一嵌入的弦杆，弦数已不明。据新疆考古工作者研究，该墓的年代在公元前 3~4 世纪间（相当于内地的战国时期）。根据出土时竖箜篌放置在一中年女性胸前和墓中几具女性尸体人头上戴羽毛冠的情况分析，墓中所葬似乎是一群乐舞艺人。考古工作者还在附近的墓葬里，出土了另一具形制与此基本相同的竖箜篌，在另外的墓葬里也出土了类似乐器的碎片。说明古代且末地区竖箜篌比较流行。结合公元 4 世纪新疆石窟壁画里大量的竖箜篌形象和现哈萨克斯坦潘菲洛夫清真寺陈列馆内保存的清代竖箜篌（潘菲洛夫原属中国新疆，清末割让给俄国），表明竖箜篌在西域流行的历史比较悠久。在新疆发现公元前竖箜篌实物，是考古学的重大发现，对东西方文化交流历史的研究具有重大意义，也为音乐史、乐器史研究提供了价值极高的实物资料。

1959 年在民丰县尼雅遗址发现了一枚杏核哨子。公元前数百年间，尼雅遗址曾是西域三十六国之一“精绝国”的都城所在。据《汉书·西域传》载：“精绝国，王治精绝城……户四百八十，口三千三百六十，胜兵五百人。”精绝国在西域是个小国，周围环境比



较恶劣，其国的消亡，与水源涸竭、沙漠侵蚀有关。从尼雅遗址出土的遗物看，当时的社会经济状态属半农半牧式，除丝路南道从此经过外，是一个比较封闭的社会。杏核哨子当与放牧生活有关。据考古研究，精绝国大约在公元5世纪废弃，杏核哨子的年代应不晚于此。

1989年新疆鄯善县鲁克沁乡三个桥村的唐代墓葬中出土了一根竹笛。鲁克沁是东汉时西域长史和戊己校尉的治所，唐代在此置柳中县。竹笛出土于汉人官员的墓葬，形制与中原相似，很可能是从中原传入。但此笛在音孔和吹孔之间未设膜孔，与现代维吾尔族民间的乃依（横笛）相同。

陶埙是人类较早使用的原始乐器，内地多有发现。现在新疆维吾尔族民间也使用着一种陶埙，称为“雀拉”或“雀洛克”。以前在新疆一直没有发现古代的陶埙，1995年墨玉县库木拉巴特出土一具陶埙，填补了空白。陶埙两孔，造型别致，似人头形状，具有当地的民族特色。墨玉县为古代于阗之地。当时于阗的造型艺术十分发达，对其周边有着很大影响。此陶埙的造型，较典型地体现了于阗雕塑艺术的特色。埙出土于佛教寺院内，似与佛教音乐有一定关联。

苏乃依（唢呐）是从波斯传入新疆的吹奏乐器，在维吾尔族中十分普及。凡遇重大节日和婚丧嫁娶，更是不可或缺。苏乃依的显著特点是通体木质，上敛下侈，用整木镞制而成，音色浑厚深沉，具有独特韵味。过去把维吾尔族的木制苏乃依与其它民族使用的唢呐相混同的观点，是不科学的。本卷收录的清代蒙古族在喇嘛教（藏传佛教）活动中使用的一具唢呐，形制基本上是中原式，可与维吾尔木唢呐作对照。自清代至今，此种唢呐一直应用于新疆汉、回、锡伯等民族的民间歌舞和戏曲中。

新疆维吾尔族乐器中，有一部分为“共鸣弦制式”，如艾捷克、爱西塔勒、沙它尔、热瓦甫等。新疆各地使用的这类乐器又有不同的地方特点，如热瓦甫中有刀郎热瓦甫、喀什热瓦甫等。本卷收录的库车艾捷克、南疆艾捷克属于拉奏型的“共鸣弦式”乐器，洛浦爱西塔勒属于弹奏型的“共鸣弦式”乐器。各地采用的共鸣弦数量不等，利用共鸣和泛音原理，产生特殊的音响效果。“共鸣弦制式”的乐器在中亚、西亚、南亚各地多见使用，体现了一种独特的审美趣味。这与该区的地理环境、生活方式、宗教观念和思想感情密切相关。

卡龙是维吾尔族古老而有特色的乐器，现南疆民间仍流行使用。它主要用于古典套曲“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”的伴奏。演奏方法是，右手执木质拨片弹弦，左手执金属揉弦器（维吾尔语称“古希塔特”），在弦上压、滑、揉动。主奏弦发音时，其它弦也会产生共鸣和泛音，韵味独特。

打击乐器在维吾尔族音乐中居重要地位，这与维吾尔族传统的乐舞不分的特点有关。最主要的打击乐器是达普（手鼓）和纳格拉（铁鼓）。维吾尔族音乐的节奏丰富，演奏手鼓时双手击打鼓面，技巧性很强。可以说，在维吾尔族民间，只要有音乐活动，就有手鼓。铁鼓有大小之别，双手执槌击打，多用于节日大型群众性舞蹈和婚娶迎亲等场合。民间还使用一种双面皮鼓，也是用鼓槌击打。

新疆还发现了古代的骨笛、玉磬、铁钟、铜鼓、铜钹、铜铃等。骨笛是游牧民族的古老古器，今天居住在帕米尔高原上的塔吉克人和柯尔克孜人仍在用这种乐器。新疆发现的磬类乐器，似为清代所造。钟、铃、钹等乐器都与佛教有关，有的就是佛门所用的法器。巴里坤铁钟是新疆现存最大的乐器，钟上图案、铭文、纪年清楚，制造工艺水平较高。

二 图像类

图像部分数量最大的是佛教石窟壁画。

新疆佛教石窟，地域分布广阔，时代延续长久。从地理上看，北线西起喀什，向东北经库车、焉耆、吐鲁番至哈密。南线也以喀什为起点，向东经和田、米兰到楼兰。从时间看，上始公元3世纪，下迄12世纪。主要集中地为两处，一是古代龟兹地区（今库车、拜城、新和县一带），一是古代高昌地区（今吐鲁番、鄯善一带），尤以龟兹地区遗存最丰富。

龟兹地区现存佛教石窟共计9处，它们是：克孜尔、库木吐拉、森木塞姆、克孜尔尕哈、玛扎巴赫、托乎拉克埃肯、台台尔、温巴什和苏巴什，洞窟总数达500余个。其中克孜尔、库木吐拉、森木塞姆为全国重点文物保护单位。克孜尔石窟是龟兹石窟的代表，与敦煌莫高窟、大同云岗、河南龙门并列为中国四大石窟。高昌地区的主要石窟为吐峪沟、雅尔湖、柏孜克里克、胜金口、奇康湖、拜西哈尔等，洞窟总数达200多个。其中柏孜克里克石窟为全国重点文物保护单位。

龟兹与高昌石窟中保存着大量内容丰富的壁画，音乐舞蹈是其中十分引人瞩目的形象。石窟壁画是佛教艺术的重要组成部分，壁画是佛教教义的“变相”，将佛教经典作艺术形象的阐述。佛教善于利用艺术手段宣扬深奥玄秘的哲理，绘画和音乐是最有力的形式。佛经中说：“……菩萨欲净佛土，故求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故受化易，是故以音声因缘供养佛。”（《大智度论》）音乐又是佛教法事和供养的重要形式，佛经中的“偈颂”就是用音乐演唱经文。生于龟兹的杰出佛教翻译家鸠摩罗什说：“天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌赞为贵，经中偈诵，皆其式也。”（《高僧传·鸠摩罗什传》）

壁画中出现的音乐舞蹈形象缘起于上述观念。虽然佛教将音乐舞蹈蒙上了宗教的面纱，但就其本质来说，它们是现实生活的曲折反映，根源来自世俗社会中的艺术生活。尤其是乐器的形象，可以不加任何改变地摄入壁画中。从这个意义上说，壁画中的音乐形象是当时、当地音乐生活的写真。由于龟兹和高昌在人文、历史、地理和佛教教派上的不同，两地壁画中的音乐形象存在着许多差异，兹分别论述。

龟兹是西域三十六国中的大国，地理条件优越，经济发达，文化昌盛。公元前就与中原交往频繁，汉宣帝时，龟兹王绛宾，娶乌孙公主（汉解忧公主之女）为妻。元康元年（前65）绛宾携公主去长安朝贺，汉宣帝赐给“车骑、旗鼓、歌吹数十人”。以后绛宾



“数来朝贺”，回龟兹后“治宫室，作微道周卫，出入传呼，撞钟鼓，如汉家仪”（《汉书·西域传》）。这些重大事件，对龟兹乐舞艺术的发展具有深刻影响。石窟早期壁画出现了排箫、阮咸等中原乐器，当与此段历史有关。

南北朝时期，文化和民族大交流、大融合，龟兹音乐舞蹈艺术日趋繁盛，成为西域的乐舞胜地。十六国时的前秦国主苻坚，派吕光平龟兹，将一大批乐舞伎人带至中原，揭开了龟兹乐舞大规模东传的序幕。北周武帝（560~578）娶突厥阿史那公主为后，随嫁而来的著名的一批龟兹音乐家有苏祇婆、白明达、白智通等。苏祇婆传播了龟兹“五旦七声”乐律理论，对东西方音乐的融合和发展起到了历史性的作用。在北周、隋、唐宫廷乐部里，“龟兹乐”为西域诸乐部之首，在中原有极高声望。

唐初著名高僧玄奘去印度取经，回国后撰写了《大唐西域记》，在书中对当时龟兹音乐舞蹈艺术作了高度评价。他称：“屈支（龟兹）国……管弦伎乐，特善诸国。”《新唐书·龟兹国传》也载龟兹“俗善歌乐”。龟兹地区的音乐发达，还可见诸其它一些史料。唐段成式《酉阳杂俎》载：“龟兹国，元日斗牛马驼，为戏七日，观胜负，以占一年羊马减耗繁息也。婆罗遮，并狗头猴面，男女无昼夜歌舞。”唐圆照撰《悟空入竺记》（《十力经序》）说：“安西（即唐安西大都护府，治龟兹）境内有前跋山、前跋寺。复有耶婆色鸡山，此山有水，滴流成音。每岁一时，采以为曲。”另《宋高僧传》中也有类似记载。

龟兹石窟壁画里乐器形象最为丰富，因历史和佛教派别的原因，乐器形制基本分为两大系统：龟兹系统和中原系统，但以龟兹系统为主流。

所谓龟兹系统的乐器，就是本地世俗间流行的乐器。其中包括虽然源自域外，但传入龟兹后，经过吸收、改造和长期应用已经本地化，具有明显龟兹特征的乐器。这些乐器还涉及到龟兹创造的乐器组合形式。石窟壁画中出现的龟兹体系乐器有：弓形箜篌、竖箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、阮咸、排箫、横笛、笙、贝、篳篥、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、毛员鼓、都县鼓、答腊鼓、大鼓、铜钹、铃。这些乐器与历史文献记载的隋、唐乐部“龟兹乐”中的乐器，大体可以对应。

现列表对照说明：

	弓形箜篌	竖箜篌	曲项琵琶	五弦琵琶	秦琵琶阮咸	排箫	横笛	笙	贝	篳篥	腰鼓	羯鼓	鸡娄鼓 鼗鼓	毛员鼓	都县鼓	答腊鼓	大鼓	铜钹	铃
《隋书》、 《旧唐书》之 “龟兹乐”		□	□	□		□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□		□	
龟兹壁画	□	□	□	□	□	□	□	□	□		□	□	□			□	□	□	□

上表仅为大体对照，文献记载也多有歧异。如在《新唐书》的“龟兹部”里，还增加了侯提鼓、骑鼓等鼓类。目的可能是加强“洪心骇耳”的效果，与“鼓舞曲多用龟兹乐”的记载相符。值得研究的是，龟兹壁画里数量较多的弓形箜篌和阮咸没有列入宫廷龟兹乐部里，而龟兹系统的壁画里没有毛员鼓、都县鼓和笙。可能因为宫廷乐部根据需要经过了规范、改造。弓形箜篌是印度的代表乐器，宫廷将其专用于“天竺乐”。秦琵琶（阮咸）是中原乐器，故用于代表汉地音乐的“清乐”部。笙用于“龟兹乐”的原因不明，可能是为了加强吹奏乐器。毛员鼓和都县鼓都属于细腰鼓类打击乐器，壁画里难以区分和命名，或许其中两类乐器都存在。

龟兹系统乐器主要出现在4种内容的壁画里：1. 佛传故事。表现释迦牟尼从诞生到涅槃的传记。2. 因缘故事。表现释迦牟尼成佛后四方说法、诠释因缘、广度众生的业绩。3. 向佛的重大事迹作歌赞供养。4. 表现佛国“胜景妙乐”的景象。

现就龟兹系统的乐器作分别介绍：

弓形箜篌。它是壁画里出现最早、数量最多的乐器，源自印度，传入中原后被称为“凤首箜篌”。在考古资料上，尚见有龙首和蛇首等装饰。龟兹箜篌首部无任何装饰，因其形状似一弯弓，故称弓形箜篌，汉译佛经中称“琉璃琴”。弓形箜篌自成体系，音箱似为匏制，外敷皮囊，琴杆从中穿过。鸠摩罗什译《大智度论》中有一段记载，与壁画中的弓形箜篌形状相似：“譬如箜篌声……众缘和合故生，有槽、有颈、有皮、有弦、有棍，有人以手鼓之。”弓形箜篌的演奏方法，在龟兹得到改革，演奏者将乐器挟于腋下，可以双手弹奏。库车苏巴什佛寺出土的舍利盒乐舞图中有弓形箜篌图像，人物完全是龟兹世俗形象，可证龟兹世俗音乐生活中，的确使用着弓形箜篌。

竖箜篌。同且未出土的竖箜篌实物比较，龟兹壁画里的竖箜篌形制有所变化，音箱加长，体积放大，弦数增加，与同一时期波斯萨珊王朝文物里的竖箜篌形象接近，只是音箱的顶部呈尖状，承弦与音箱之间加一支撑杆。龟兹壁画出现竖箜篌的时间大约在公元4~5世纪。且未的竖箜篌实物比龟兹壁画竖箜篌要早7~8百年，这就提出了龟兹石窟壁画竖箜篌来源之说的新思考。此问题有待音乐史学家开展讨论，以求得新的结论。

五弦琵琶。源于印度的古老乐器。最早的图像可见于印度阿牟拉瓦底大塔栏楯的佛传石雕中，年代约在公元2世纪。龟兹早期石窟壁画已出现五弦琵琶，且延续时间很长，晚期壁画里依然可见。龟兹五弦琵琶的音箱为梨形体，腹窄而细长，顶部轸槽为三角形。克孜尔第8窟伎乐天人手中所执五弦琵琶形象清晰，尤为中外音乐史学家瞩目。唐初淮安靖王李寿墓石椁刻画伎乐图上的五弦琵琶与龟兹五弦琵琶形制完全一样，说明这种乐器很早就传到了中原。属于晚期的克孜尔135窟，保存着五弦琵琶颈部的图像，可见有四个半品柱，与《乐苑》所记“五弦四隔孤柱一”相吻合，也与日本正仓院藏唐传五弦琵琶实物的品柱形制一致。

曲项琵琶。源于西亚，是龟兹流行的重要乐器，在石窟壁画中属数量较多的一种。苏祇婆传播的“五旦七声”乐律理论，就是在曲项琵琶上演释的。曲项琵琶的东传以龟兹为中介，汉文史籍上常将其称为“龟兹琵琶”。唐《通典·乐二》云：“自宣武（北魏



500~515) 已后, 始爱胡声, 泊于迁都。屈茨(龟兹)琵琶、五弦、箜篌、胡笙、胡鼓、铜钹、打沙锣、胡舞, 铿锵铿锵, 洪心骇耳。”曲项琵琶的项部后曲成角, 与波斯文物中的同类乐器形状一样。

阮咸。即唐以前所称的秦琵琶。关于龟兹壁画阮咸的来源, 学者意见不一。一种认为是从中原传入, 渊源可上溯到汉宣帝时, 龟兹绛宾王朝贺长安时带回来的。一种认为从中亚传入。壁画里阮咸有两种形制, 早期壁画出现的是音箱体积较大、琴杆细长、轸槽呈梯形的阮咸。中、晚期壁画中, 上述的形制消失, 出现了音箱较小、琴杆与音箱连接处较宽、颈部渐窄、琴颈后曲的阮咸。第一种形制与中原接近, 后一种为龟兹所特有。两种阮咸的关系和相关的分类问题需要深入研究。

排箫。壁画中也是两种形态。早期排箫体积较大, 箫管长短差别不大, 几成长方形。有的学者认为, 这种形制的排箫是古希腊的乐器“潘”, 也称“潘夫流特”。也有学者认为是从中原传入的。约公元6世纪时, 石窟壁画里的排箫发生了变化, 出现了体积略小、箫管排列由短渐长、管数增多并外扎箴箴的形制, 与中原排箫较接近。排箫在龟兹石窟各期壁画里都有出现, 说明曾长期流行。

箜篌。据历史文献记载, 源于龟兹。唐段安节《乐府杂录》载: “箜篌者, 本龟兹国乐也, 亦曰悲栗, 有类于笛。”宋高承《事物纪原》(引令狐揆《乐要》)称: “箜篌出于胡中, 或出于龟兹国也。”龟兹壁画中多有出现, 但管身较细。

横笛。笛类乐器在古代印度和中国均见流行。早期壁画里多有出现, 应是随佛教传入的。壁画里的横笛, 一般绘得比较细长, 难以看出音孔。

贝。源于印度, 佛教称法螺。因其声音传远和声腔勇猛, 佛教认为有降魔威力, 故用于法会中。佛经说: “若使人作乐, 击鼓吹角贝。”(《妙法莲花经·序品》)石窟壁画上并不多见, 仅在降魔图中出现。

大鼓。壁画中的大鼓与中原流行的形象非常相似。在库车苏巴什舍利盒乐舞图中, 有非常清晰的图像。

腰鼓。壁画的腰鼓与现在我国北方流行的形制基本一样, 鼓腰略侈, 两端稍敛。与现代腰鼓不同的是, 两端鼓面用绳索扎紧。另外, 壁画中的腰鼓用双手击打, 不用鼓槌。

细腰鼓。特点是鼓腰内敛, 呈蜂腰式。腰部形状多有不同。壁画中的此类鼓, 实际上存在多种形状, 汉文史籍中所谓“毛员鼓”、“都县鼓”、“杖鼓”、“汉鼓”、“震鼓”等都属细腰鼓类。因无充分资料, 尚难为各类细腰形鼓进行分类命名, 只能统称。壁画中的细腰鼓, 不见使用鼓槌, 应为双手击打。

羯鼓。羯鼓在唐代中原十分流行, 演奏技巧很高。演奏时羯鼓放在小床上, 用槌击打鼓的两侧。壁画里的羯鼓用手击打而不用槌, 图像所见不多。

鼗鼓与鸡娄鼓。鼗鼓本为中原乐器, 鸡娄鼓原为西域乐器。在龟兹、敦煌、云岗等佛教壁画里, 均是此两种乐器合由一人演奏。以后沿习成俗, 成为固定的形式。宋陈旸《乐书》记: “古人尝谓左手播鞞(鼗)牢, 右手击鸡娄鼓也。”此种形式的形成, 似在西域或即龟兹。故音乐史学家说: “鼗是西域各族传受之于汉族, 而与鸡娄鼓配合起来由一人兼奏之法, 是汉族受之于西域各族的。”(林谦三《东亚乐器考》)鼗鼓与鸡娄鼓合在一起的演奏方式, 可能形成于公元5~6世纪之间。

答腊鼓。又称措鼓, 以用手措擦鼓面为其特征。《古今乐录》云: “答腊鼓, 制广于羯鼓而短, 以指措之, 其声甚震, 俗为措鼓。”此鼓另一外形特征是鼓面之间用绳索斜拉, 龟兹壁画中早在公元4世纪就有答腊鼓的图像。

铜钹。古印度的击打乐器, 随佛教传入西域, 属佛教法事用具。龟兹壁画中的铜钹形态很小, 与唐僧慧琳撰《一切经音义》所记“铜钹……以铸成二枚, 形如小瓶盖”完全一样。

公元7世纪以降, 唐中央政府控制与管辖着西域广大地区, 在西域设安西都护府和北庭都护府。安西都护府移治龟兹后, 有一批汉人官吏和僧侣陆续落户龟兹, 他们信奉中原的大乘佛教。据公元8世纪唐僧人慧超《往五天竺国传》记载: “……又从疏勒东行一月, 至龟兹国。即是安西大都护府……有两所汉僧住持。行大乘法, 不食肉也。大云寺主秀行善能讲说, 先是京中七宝台寺僧。大云寺都维那, 名义超, 善解律藏。旧是京中庄严寺僧也。大云寺上座, 名明晖, 大有行业, 亦是京中僧。……龙兴寺主名法海, 虽是汉儿生安西, 学识人风, 不殊华夏。”在这种历史背景下, 龟兹地区出现了中原大乘佛教内容的石窟和壁画, 主要分布在距唐代龟兹都城较近的库木吐拉石窟。这些壁画大多是依大乘“净土”经典绘制的大型“经变画”, 模式与敦煌莫高窟壁画相似。这些壁画里, 出现了中原式乐器, 计有: 竖箜篌、曲项琵琶、排箫、箜篌、笙、箏、横笛、细腰鼓、大鼓、拍板等。有趣的是, 有些乐器本来是从西域东传, 经过在中原的发展变化, 又反馈到龟兹, 并与龟兹体系的乐器并存于咫尺之间。它们是龟兹与中原音乐文化相互交汇、相互融合的历史见证。从音乐史角度说, 这里可以看到西域与中原同一乐器的不同形制, 它们是比较研究的极为珍贵的资料。

需要说明的是, 龟兹出现的中原大乘内容的壁画, 大多是根据从中原来的“粉本”绘成。壁画里出现中原式的乐器, 并不意味着龟兹当地已经流行这些乐器, 现在还没有充分的考古资料证明龟兹地区使用着属于唐代中原制式的乐器。但是, 安西都护府设立在龟兹长达一个多世纪, 中原音乐文化对龟兹有着多方面的影响则是没有疑义的, 龟兹系统排箫形制的变化即是例证。

高昌在西域的地位也十分重要, 它扼“丝绸之路”东段之要冲, 是西域文化与中原文化的交合点。有几代高昌王朝为汉人所治, 故汉文化根基较深。同时, 又有来自北方和西域各国的影响, 因而高昌地区的文化具有多元化、混合型特征。高昌地区音乐舞蹈艺术也很发达。“高昌乐”在唐宫廷乐部里也是重要的一部, 但规模比“龟兹乐”要小些。“高昌乐”使用的乐器有: 竖箜篌、曲项琵琶、五弦琵琶、排箫、箜篌、横笛、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、答腊鼓, 另外加一铜角。至宋辽时期, 高昌地区乐舞活动仍很活跃。公元10世纪时, 北宋使者王延德在《高昌行记》中说: “乐多琵琶、箜篌, ……好游赏, 行者必抱乐器。”每到春季, 人们到佛寺“群聚邀乐”。王延德在北庭受到隆重接待: “……遂张乐饮燕, 为优戏至暮。明日泛舟池中, 池四面作鼓乐。”

高昌石窟壁画中出现的乐器形象有: 竖箜篌、龙首箜篌、曲项琵琶、箏、横笛、箜篌、大鼓、串鼓、细腰鼓、拍板、铜钹等。高昌石窟性质比较复杂, 大小乘佛教内容交织, 西域和汉、回鹘风格并存, 摩尼教亦杂揉其间。故乐器的体系和来源不易辨清, 不像龟兹乐器体系那样清楚。但总体说, 乐器形制靠近中原系统, 尤其在公元7~8世纪时, 与唐代形制更为接近。比较典型的是曲项琵琶, 其琴首、琴体、覆面和音孔都与唐制相似。值得一提的是柏孜克里克48窟的龙首箜篌, 构造与印度、缅甸等地遗存的箜篌(亦



称弯琴)形制相同。此种形制的箜篌在中原有凤首,在中亚有蛇首,在高昌有龙首,说明这类乐器注重首部装饰。该箜篌绘有10个弦轸,音箱上涂有彩色条纹,十分精美别致。

除石窟壁画外,雕塑也是佛教艺术的重要形式。在新疆各地的佛教遗址中,都曾有过佛教雕塑,但大部分已流失国外。从考古资料看,古代于阗(今和田)是西域雕塑最发达的地区。学者普遍认为,龟兹的壁画和于阗的雕塑是古代新疆佛教艺术的两翼。《大唐西域记》载:于阗“国尚乐音,人好歌舞”。于阗佛教艺术里乐舞形象繁多,当是于阗俗好乐舞社会背景的反映。晋代高僧法显的《佛国记》里记载了于阗佛教“行像”时乐舞热烈的景况。于阗佛教雕塑的发达与于阗佛教的性质有关。于阗是西域大乘佛教的基地,大乘不主张“出世”修禅,故很少开凿洞窟,佛教建筑多为地面寺院。寺院虽有壁画,但随寺院毁坏,壁画荡然无存。而雕塑尚能有所遗存。和田的乐舞雕塑,手法简练,造型生动,几根泥条,随意成形。收入本集的弹琵琶、吹排箫、击腰鼓者,虽已残缺,但依然可见其栩栩如生的形象。和田还出土了一批用范压制的伎乐形象。范的使用,表明其可以成批制造。和田出土雕塑中出现的乐器计有:弓形箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、排箫、横笛、铜钹、羯鼓等,还有口技乐俑。乐器的形制与龟兹乐器接近,均属西域系统。

新疆佛教遗址中,还出土了伎乐木雕。克孜尔石窟的弹竖箜篌和击腰鼓木雕为保存较好者。其刀法洗练,形态逼真,特别是竖箜篌的比例准确,尤为难得。

高昌地区古代墓葬出土了一些木俑、泥俑。反映古代百戏的有狮舞、马舞、顶杆倒立俑。乐俑有吹排箫、吹笛者,另外还有戏弄俑。戏弄是唐代艺术中的新品种,是中国戏剧的雏形。这批戏弄俑,提供了唐代戏弄的真实形象。其中一组与著名的“踏谣娘”戏弄非常相似,还有的形态与“大面”、“拨头”相像。特别有一黑人戏俑,引人注目。据文献记载,西方曾向中国进献过“昆仑奴”(黑人舞伎)。此黑人俑手持一棍,正在舞弄,可能是“昆仑奴”的写照。还有一批俑头,虽然看不到全身,但面部表情各异,似为表演情态。

本世纪初,在库车东北苏巴什佛寺遗址出土的一具盛佛教徒骨灰的舍利盒,盒盖与盒身上绘有精彩的乐舞图像。盒盖上四身“迦陵频伽”(拟人形的美音鸟)所持的乐器分别是:箏、竖箜篌、曲项琵琶和类似五弦琵琶的一种乐器。盒身一周绘有由21人组成的乐舞队。乐队6人所持乐器有:大鼓、竖箜篌、弓形箜篌、排箫、鼗鼓和鸡娄鼓、铜角。另有5身儿童和10身带面具的舞者。公元6~7世纪,西域盛行一种被称作“苏幕遮”的歌舞戏,它可能源于波斯古老的供奉不死圣神“苏摩”的祭祀。此戏传入西域后得以发展,尤其在龟兹与佛教精神结合,创造了“苏幕遮”歌舞戏。唐慧琳撰《一切经音义》记载:“苏幕遮,西戎胡语也,正云飒磨遮。此戏本出西域龟兹国。至今犹有此曲,此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面,或作鬼神,假作种种面具形状;或以泥水沾洒行人,或持罽索搭勾捉人为戏,每年七月初公行此戏,七日乃停。土俗相传云,常此法禳厌驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。”舍利盒乐舞图似为“苏幕遮”歌舞戏的一部分,各种面具和形式都与上述记载相合。

歌舞戏是音乐舞蹈艺术发展的必然趋向。关于戏曲的概念,王国维先生说:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”(《戏曲考源》)舍利盒乐舞图上的形象具有非常强烈的表演成分,舞蹈者的面具,就是人物的扮演;持棍舞弄者,即是戏中的主要“角色”。舍利盒上的乐队,虽非全貌,但展示了龟兹乐队的某种组合和演奏形式。重要的是,图上人物均是龟兹世俗形象,尤其乐队人物穿着的都是生活服装。《旧唐书·西戎传》曰:“龟兹国……男女皆剪发,垂与项齐。”据学者考证,舍利盒为公元7世纪之物,时代上相当于唐,此时龟兹正是经济发达、文化昌盛时期。从乐舞图中透发出的热烈气氛,不难领略龟兹乐舞的盛况和巨大的艺术感染力。反映龟兹民俗乐舞的资料匮乏,这具舍利盒乐舞图是研究龟兹乐舞极有价值的形象资料。

在新疆北部的阿尔泰山、中部的天山、南部的昆仑山,到处可见岩画。这些岩画反映着古代游牧民族的生活情貌。舞蹈是先民们的娱乐形式,也是原始崇拜的仪式。本卷收录了最有代表性的呼图壁康家石门子舞蹈岩刻画。这幅大型岩刻画反映了古代祭祀和生殖崇拜的观念。为表达繁殖传衍的愉悦,举行乐舞活动。舞蹈者排列有序,具有强烈的节奏感,观者可在有规律地摆动节律中,感受到无声的音乐。

和田洛浦山普拉墓地出土的一件羊毛织物上,织着一个手持长管乐器的马身神人。图像具有西方造型艺术风格,年代约在公元前1世纪。它反映的文化属性,尚需研究;长管属何种乐器,也是饶有趣味的问题。

流失到国外的有乐舞形象的绢画、纸画、麻布画、刺绣和书卷等,大多出土于高昌地区。其中回鹘文摩尼教书卷中的弹曲项琵琶图,是极为难得的珍品。摩尼教产生于3世纪的波斯萨珊王朝,8世纪传入中国,不久又传入回鹘王国。公元9世纪回鹘西迁,其中一支建立了西州回鹘王国。摩尼教随之传入高昌,成为西州回鹘王国的国教。后回鹘改信佛教,但摩尼教继续存在,并延续了很长时间。摩尼教注重绘画,在摩尼教的寺院、石窟里发现过一些壁画。但在摩尼教书卷里罕见乐器,这图中的曲项琵琶形状与中原制式完全一样,可能是根据高昌石窟壁画里的曲项琵琶绘制的。这一小小的图像,透露出不同文化、不同宗教交流的历史信息。

在和田地区搜集到的清代葫芦上,刻画出热瓦甫、苏乃依和巴拉满等维吾尔族民间乐器。乐器造型有抽象的意蕴和装饰的效果,对研究维吾尔族乐器的发展演变有较高的价值。

本卷收录的两件《弥勒会见记》唱本残片,是古代新疆文学艺术的重要文物珍品。一件是5~6世纪的焉耆文写本,一件是8~11世纪的回鹘文写本。虽然已残缺,但它们涉及到古代新疆伊斯兰化之前的宗教、文学、戏剧、音乐、书法等许多方面。有的学者认为《弥勒会见记》是一部集诗歌、戏剧、音乐为一体的综合性剧本,也有的学者认为是叙事说唱的文学台本。无论如何,这两个唱本在中国文学、戏剧、音乐史上的地位不容忽视。

新疆,作为欧亚大陆之桥,作为东西方文化交流的要冲,这一地区留存至今的音乐文物,对于研究东西方音乐文化的渊源和发展,具有重要的学术价值;这也是《新疆卷》的魅力所在。

