

中国石窟寺乐舞艺术

AN IMAGE COLLECTION OF MUSIC-DANCE ARTISTRY
IN CHINA'S GROTTO TEMPLES



中国石窟寺乐舞艺术

AN IMAGE COLLECTION OF MUSIC-DANCE ARTISTRY
IN CHINA'S GROTTO TEMPLES

◎ 主 编 / 孺子莘

人民音乐出版社

People's Music Publishing House



佳明师院图书馆 1521795





图书在版编目(CIP)数据

中国石窟寺乐舞艺术 / 孺子莘主编; 人民音乐出版社等
编. —北京: 人民音乐出版社, 2009.7

ISBN 978-7-103-03168-1

I. 中… II. ①孺… ②人… III. ①石窟—壁画—中国—
图集 ②乐舞—研究—中国 IV. K879.412 J709.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 030087 号

责任编辑: 牛抒真

责任校对: 张 琛

整体设计: 徐步工

中国石窟寺乐舞艺术

出版发行: 人民音乐出版社

社 址: 北京市海淀区翠微路 2 号

邮政编码: 100036

Http: //www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

经 销: 新华书店北京发行所

印 刷: 北京美通印刷有限公司

开 本: 880mm × 1230mm A4

印 张: 37.5

版 次: 2009 年 7 月北京第 1 版

2009 年 7 月北京第 1 次印刷

印 数: 1-2,000 册

定 价: 560.00 元

版权所有 翻版必究

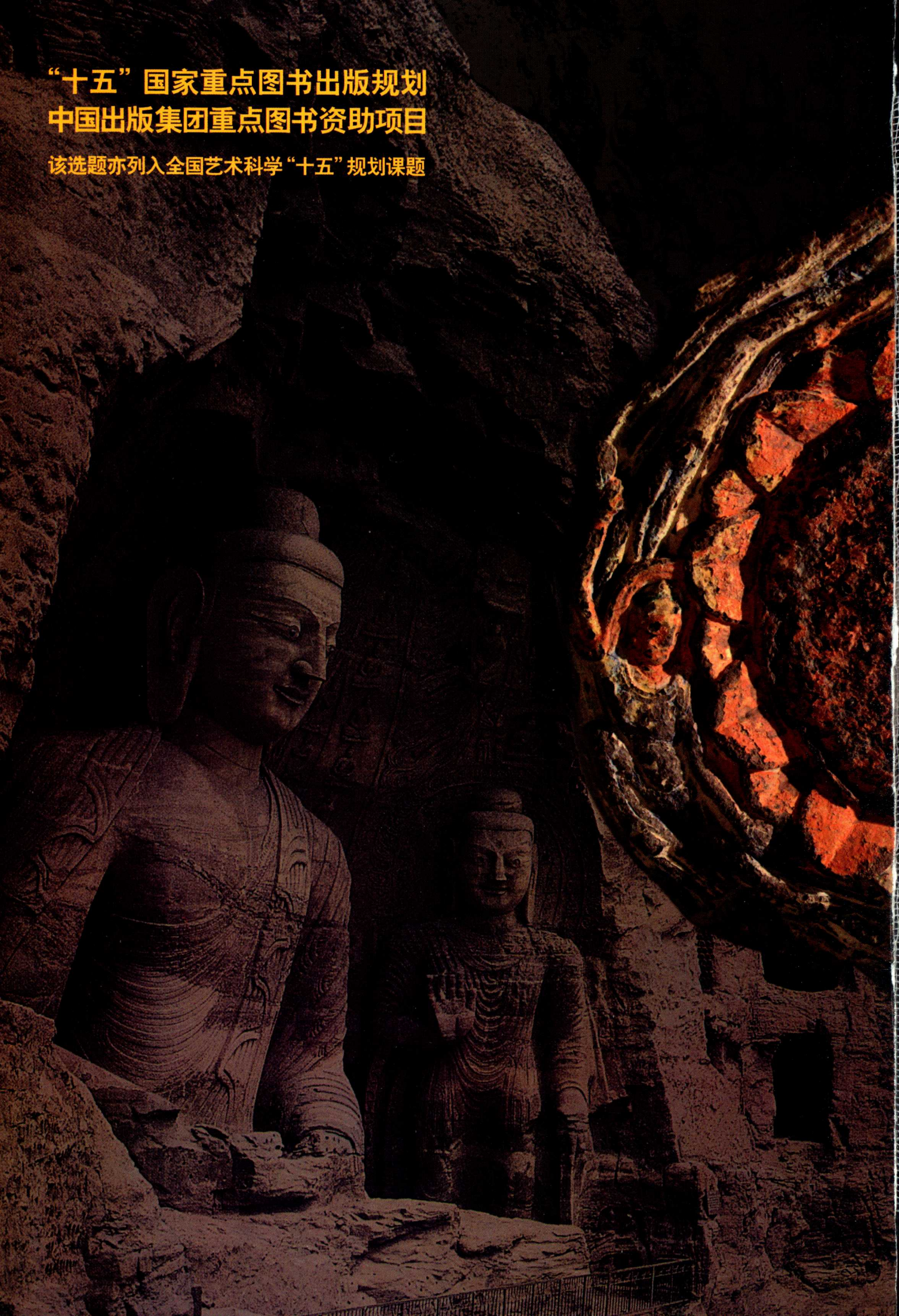
凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110651

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010)58110533

**“十五”国家重点图书出版规划
中国出版集团重点图书资助项目**

该选题亦列入全国艺术科学“十五”规划课题



1521795

中国石窟寺艺术

季羡林



学术顾问：季羨林

樊锦诗 王卫东 李振刚 李治国 张焯
金维诺 彭松 王子初 于平 敬谱

主编单位：人民音乐出版社

新疆龟兹石窟研究所
云冈石窟研究院
龙门石窟研究院

协作单位：重庆大足石刻艺术博物馆

中国音乐文物大系总编辑部
巩义石窟寺保护所
吐鲁番文物事业管理局

协作专家：柴剑虹

刘国瑞 李随森 黎方银 刘贤高 黄能迁
王春辉 倪和文 徐永明 张永兵 明贤

资料提供：新疆龟兹石窟研究所

吐鲁番文物事业管理局
云冈石窟研究院
龙门石窟研究院
巩义石窟寺保护所
重庆大足石刻艺术博物馆
中国音乐文物大系总编辑部
文物出版社
宗同昌 霍旭初 郑汝中 王克芬 巫允明

主 编：孺子莘

策划、统筹：牛抒真

撰 文：王克芬 霍旭初 郑汝中 牛抒真

图 片 摄 影：王建林 张海雁 陆伟 陈静 邓启兵
郭静 宗同昌 宗树

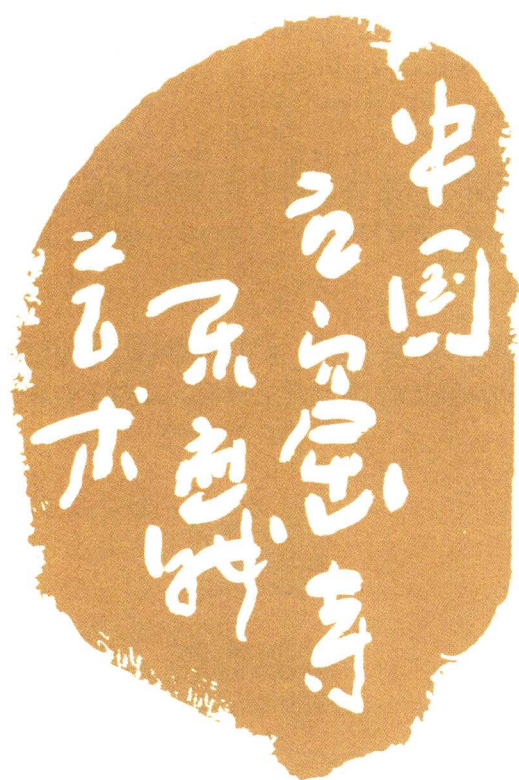
图 片 编 辑：卿青 吴瑾

图版资料编辑：李丽 张海雁 陆伟 邓启兵 陈静
郭静 吴瑾

图版说明集成：牛抒真

英文翻译：江东 和力

整体设计：徐步工



[目 录]

Table of Contents

中国石窟寺音乐图像概论 / 郑汝中 霍旭初

A General Theory about the Images of Music in Grotto Temples in China

By Zheng Ruzhong and Huo Xuchu

001

中国石窟寺舞蹈图像概述 / 王克芬

A General Look at the Images of Dance in Grotto Temples in China

By Wang Kefen

027

中国石窟寺乐舞艺术图像遗存概况 / 牛抒真

An Introduction to Music-Dance Images Preserved in Grotto Temples in China

By Niu Shuzhen

043

图 版

Illustrations

新疆地区

Xinjiang Area

081

中原北方地区

Central Northern Areas

173

南方地区

Southern Areas

503

西藏地区

Tibetan Area

549

图版录索引

Index of Illustrations

582

参考书目

Bibliography

590

后 记

Afterword

591

中国石窟寺音乐图像概论

◎ 郑汝中 霍旭初

一、导 论

石窟寺是佛教艺术的综合载体，它包括建筑、雕塑、壁画等造型艺术。音乐舞蹈是佛教艺术的重要内容和形式。而音乐艺术又是佛教教义宣示、感化度众、行事仪轨等的重要手段之一。佛教起源于印度，佛教音乐自然也滥觞于印度。但是，佛教传入中国后，逐渐与中国文化相融合，形成了中国的佛教。中国佛教音乐同样也是中国传统音乐和印度传统音乐相结合的产物，中国石窟寺以鲜明的艺术形象反映出这两大音乐传统的结合。故可以说中国石窟寺音乐图像又是中西音乐文化交流的形象展现。

俯瞰中国佛教，包容和交叉着几个大的佛教文化圈。近代学者提出佛教文化圈的概念，这有利于从总体上观察和认识世界佛教文化的架构和分布。不论从历史的时空和佛教的文化特质看，中国佛教有西域佛教文化圈、中原佛教文化圈和藏传佛教文化圈，同时又与中亚佛教文化圈、南传佛教文化圈、日本和朝鲜半岛文化圈相交叉。从石窟寺分布情况看，中国石窟寺主要分布在中国西域佛教文化圈和中原佛教文化圈内。

西域佛教文化的突出特点和作用，就在于它是印度和中国中原两大佛教文化圈之间最重要的桥梁。印度佛教沿北传路线向外传播，首及中亚和西域。西域是一个文化底蕴很深的地区，佛教在西域得到进一步的发展，形成了有西域特色的佛教。中国内地佛教更多、更直接接受的是西域式的佛教，中国佛教的大乘、小乘，都与西域佛教有十分密切的关系。龟兹是中国小乘佛教的中介地之一，而于阗则是中国大乘佛教的策源地之一。故学者又称西域佛教是中国佛教的第二故乡。西域佛教艺术深受犍陀罗、秣菟罗佛教艺术的影响，同时也得到本地文化的熏陶，并吸收了丝绸之路带来的西亚艺术因素。西域佛教艺术在佛教艺术世界里独树一帜。随着佛教的传入，西域佛教艺术对中原佛教艺术也产生了十分深远的影响。

中原佛教，是在中原雄厚的文明基础上经过印度佛教和西域佛教的撞击、吸收、渗透、融合、改造而形成的。东汉初，佛教初入中原，开始时基本上依附中国古老的传统文化而生存；南北朝时，佛教得到与中原文化契合亲近和在各阶层扩大发展的机会；直至隋唐时

期,汉地佛教全面成熟,成为社会的普遍信仰。此时,佛教经典翻译基本完成,宗派全部成立,形成比较长期稳定的、全面的文化和信仰模式。唐代以后,佛教更向民族化、民间化发展,并与中原世俗传统文化合流,佛教更为普及化。在佛教中原化过程中,佛教艺术同样经历了梵、胡、汉融合的历程。佛教建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈已经完全是新的中原风格和气派了。

石窟寺的出现又与佛教的派属、观念有密切的关系。中国石窟寺所在的两大佛教文化圈,也正是佛教两大教乘主宰的地区。西域佛教石窟寺最集中的地区是龟兹,而龟兹长期流行小乘佛教,是葱岭以东最主要的小乘佛教基地。龟兹石窟壁画的内容主要反映的是小乘佛教特别是说一切有部的观念。内地石窟寺基本上反映的是中原大乘佛教思想。因此,我们观察和探究中国佛教石窟寺及其艺术渊源时,把握这个根本特点是很重要的。

石窟寺音乐图像从属和服务于当时、当地佛教的宗乘,但同时也反映着当地传统音乐文化的特点。中国石窟寺音乐图像和前述的佛教文化圈一样,基本上是以西域佛教音乐和中原佛教音乐两大类型划分的。

在探索中国石窟寺音乐图像的艺术源头时,我们的视线自然要落到中国内地传统音乐和佛教发源地——印度的古代音乐以及它们的媒介地——西域的古代音乐上。

中国号称“礼乐之邦”,有着悠久的音乐文明历史,是世界上萌发音乐,创造音乐,发展音乐,实践和认识音乐最古老、最先进、最具延续性的国家之一。在中国很早就认知了音乐的教化功能和秩序作用,公元前6世纪中国出现了“晏子论乐”的理论。它与礼相辅相成,两者关系形同天地。《礼记·乐记》说:“乐由天作,礼以地制。”“乐者,天地之和也,礼者,天地之序也。和故百物皆化,序故群物皆别。”^①儒家更是看重音乐的作用,他们认为音乐与政治相通,主张“礼节民心,乐和民声,政以行之,刑以防之,礼乐刑政,四达而不悖,则王道备矣。”^②乐之所以能为教,是因为乐的形式最为人民喜闻乐见。乐可以“善民心,其感人深,其移风易俗,故先王著其教焉。”^③

考古和文献资料表明,中国音乐的产生,可追溯到距今六七千年之前,即史前文化的新石器时期。从某种意义上说,中国文化史在音乐方面的发端,是以古乐器的出现为标志的。由于历史沧桑变化,古代乐器流传下来的如凤毛麟角,而且多是中近古的遗物。除了乐器实物之外,遍及各地的岩画、地画和出土的彩陶上的音乐、舞蹈图形,反映出原始社会乐舞生活的状况。原始音乐图像随着音乐实践而诞生,是一种文化同步发展的现象。音乐图像的出现,为音乐史留下真实而丰富的纪录。我们对古代音乐的实况,很难揣摩,但从古代各种类型的音乐图像中,却可以窥视到各个时期、各种类型的社会音乐状况。因此,中国音乐历史的图像数据,比起文献数据具有更生动、更可靠和更为直观的价值。

中国音乐图像具有传统性,从史前的岩画、彩陶到氏族社会、奴隶社会、封建社会一脉相承。反映原始社会音乐舞蹈的图像,如甘肃嘉峪关黑山石刻岩画、广西花山岩画、云南沧源岩画、内蒙古阴山岩画、青海大通彩陶盆、甘肃秦安大地湾地画等都是具有代表性的图像。这些史前的带有图腾、符号的乐舞图像,完全符合我国古文献所说“击石拊石,百兽率舞”、“昔葛天氏,三人操牛尾,投足而歌八阙”等最早的乐舞记载。

到了春秋战国时代,乐舞图像进入了一个具体、现实并具有构图情节的阶段。主要

体现在青铜器的铭文上和漆画上,反映出这个时期的礼乐制度,宫廷和上层的乐舞情况。有代表性的如浙江绍兴战国墓出土的乐舞模型,河南辉县战国铜鉴乐舞图,四川广汉三星堆青铜器及祭礼乐器和面具等。

进入汉代,中国乐舞文化发生了巨大变化,宫廷乐舞开始变革。雅乐逐渐衰落,俗乐兴起。乐舞图像的形式也多姿多彩,在画像石、画像砖、摩崖石刻、壁画、岩石、青铜器、陶俑、彩陶、漆画、蜡染、丝绣等多种艺术品里都有乐舞题材。乐舞图像的内容也呈现多样化,有神话故事、历史故事,有出行图、宴饮图、百戏图等。有代表性的是:江苏连云港西汉墓的漆食奁彩绘击筑歌舞图,四川成都扬子山二号墓汉代鼓吹画像,山东嘉祥隋家庄画像石歌舞图,河南南阳汉代画像石乐舞图,山东沂南古戏盘舞、钟鼓乐队图,河南密县打虎亭墓葬乐舞图,辽宁辽阳棒台子东汉墓乐舞图等。

魏晋南北朝是中国音乐发展的关键时期,主要特征是中国各少数民族政权迭起,民族大融合,不同民族文化艺术大汇合;佛教与中国传统文化撞击、交流、全面发展,佛教艺术蓬勃兴起。佛教寺院、石窟遍及全国,佛教造像(雕塑、壁画)成为中国美术的一个主流。佛教石窟艺术的代表有甘肃莫高窟和河西走廊诸石窟、麦积山石窟、云冈石窟、龙门石窟等。除石窟之外,墓葬出土反映世俗生活的乐舞图像亦甚为丰富:南京西善桥晋墓的“竹林七贤”图,山西太原北凉东安王娄睿墓出行图里的卤簿军乐图,山西大同北魏琅琊王司马金龙墓石棺床乐舞图,辽宁、吉林高句丽墓葬乐舞图,甘肃酒泉丁家闸晋墓宴饮伎乐图,甘肃嘉峪关晋墓乐舞画像砖,甘肃酒泉西沟村伎乐画像砖,甘肃敦煌市晋墓乐舞画像砖等。敦煌石窟壁画中的音乐题材甚多,可谓中国内地佛教音乐艺术的最重要代表,是继汉代之后传统乐舞图像的接轨。石窟壁画使中国的音乐图像进入了一个新的表现时期和更高的发展阶段。

隋唐是我国历史上政治、经济、文化最繁荣昌盛的时期,乐舞也发展到了高潮。对前朝雅乐进行了重大的改革,废除了许多华而不实笨重的青铜乐器,在民间俗乐的基础上整顿了乐队的编制,同时也吸纳了一些外来的和少数民族的乐器,以管弦乐器为主,建立了“燕乐”的体系,兴起了全新的以民间音乐为主体的世俗音乐,加强了欣赏性。燕乐分为“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”,又有“坐部伎”和“立部伎”之分。每部音乐都有不同的乐器配置和地方特色。至此,中国宫廷音乐进入了具有高度艺术水平、极具视听效果的历史阶段。敦煌壁画的乐舞场面,说法图中的礼佛乐舞,正是这种隋唐燕乐的现实写照。它从视觉效果方面,表现出了各种的乐器,又以写实的手法,渲染了宫廷乐伎、舞伎表演的欢乐。这种模式是中国宫廷生活的缩影。因此,前述礼乐文化出现在壁画上,仍然体现的是中国文化的理性主义精神,实际也是乐舞文化的人文精神在观念上的集中表现。换句话说,敦煌乐舞壁画,也就是封建礼乐文化的图解。当然,除了儒家礼乐思想之外,还有佛教自身的理性因素。

西域是古代人类活动的大舞台之一,历史上曾有许多古老的部落、民族在这个大舞台上演出过威武雄壮的史剧,也在此创造了辉煌的文明。由于自然和人为的原因,包括艺术在内的史前西域文明遗存相对匮乏。但我们仍可从石器、陶器、石人等文物里窥视到古代艺术的韵味和风采。在音乐舞蹈方面,遍布天山、阿尔泰山、昆仑山的古代岩画为我们提供了珍贵的历史片影。在岩画中最令人惊异的是在新疆呼图壁县康家石门子的

岩画。整幅岩画刻满了男女人物，共计二百余人，有舞蹈场面和男女交媾的场面。舞蹈形象排列有序，有领舞者和群舞者，其中蕴含着音乐的节律。关于这幅岩画的年代，学者研究认为大概在公元前一千年的前期，属于古塞人的文化遗存。^④

近年在新疆陆续发现古代竖箜篌乐器实物，填补了我国公元前音乐实物的空白。在且末县扎滚鲁克墓地发现了三件，年代约在公元前5世纪至公元前2世纪；^⑤在新疆鄯善县洋海墓地也发现了两件，年代约在公元前一千多年。^⑥这些重大发现，证明音乐是古代新疆社会生活的重要组成部分。这对中国和亚洲音乐史的研究无疑是有重大意义的。此外，在鄯善县鲁克沁镇出土的唐代竹笛，也是新疆古代音乐实物的重要发现。

我国史籍中关于古代西域音乐和中原与西域音乐交流的记载也是比较丰富的。西汉武帝派张骞出使西域得“摩诃兜勒”一曲。汉宣帝时中原文化艺术输入到西域，促进了西域乐舞艺术的发展。我们在龟兹早期石窟里，就能看到中原汉文化的一些影响。东汉始，西域乐舞艺术逐渐传入中原。灵帝时西域乐舞在长安皇族间流行一时，《后汉书·五行志》载：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”魏晋以后，西域乐舞艺术蓬勃发展，见诸史籍的西域乐舞十分丰富。十六国、南北朝时期，以龟兹乐为代表的西域乐舞东渐形成规模态势，至隋唐时期达到高潮。隋代有三部“龟兹乐”（西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹）大盛于闾闾，朝野倾慕。唐代宫廷中“龟兹乐”、“高昌乐”、“疏勒乐”、“康国乐”、“安国乐”等乐部占据重要位置。西域乐舞并向民间市井渗透发展与中原民间艺术逐步融合。这种大潮流的背景在于中原与西域政治的紧密联系和经济的频繁交往，同时中原与西域民族的融合也是重要的因素。西域音乐艺术的融入，为中原音乐艺术注入了新鲜的血液，同时中原文化也通过各种渠道传到西域，促进了西域本地艺术的发展与进步。

印度是南亚的文明古国，有悠久的历史发展历史。佛教时代之前，印度历史上有一个长达一千多年的“吠陀时代”。这个时代以著名的《梨俱吠陀》、《娑摩吠陀》、《耶柔吠陀》、《阿达婆吠陀》为标志。在《梨俱吠陀》中，对当时音乐环境作了描述。音乐舞蹈是古代雅利安人的主要娱乐形式。到了《奥义书》时代，出现了对音乐的功能和审美价值的论述。《唱赞奥义书》说：“此万有之精英为地，地之精英为水，水之精英为草木，草木之精英为人，人之精英为语言，语言之精英为‘黎俱’，‘黎俱’之精英为‘三曼’，‘三曼’之精英为‘乌特吉他’。”“乌特吉他”即高声唱赞，“三曼”就是唱赞的歌词。^⑦可见古代印度将音乐置于极高的地位。古代印度还创造出音乐舞蹈的神众，乾闥婆与紧那罗就是两位著名的乐神和歌神。“吠陀时代”有关两神的神话甚多。此外，还有掌管诗歌、音乐的美音天（即辩才天）被奉为文艺大神。这些都反映出古代印度对艺术的追求。

佛教继承印度古代崇尚音乐的传统，而且有所发展和创造。在佛教诞生之时，就利用艺术手段和形式为其服务。造型艺术和乐舞艺术是推进佛教发展的两个有力的翅膀。尤其是音乐艺术，佛教给予高度的重视。在佛教的教义和经典里，有关音乐功能和价值的论述屡见不鲜。佛教将音乐与语言统称为“音声”。佛教从其善恶理念出发，将“音声”分为两大类，即清净之声和邪恶之声。凡符合佛教教义的都是清净之声。佛有三十二相，八十种好相貌。三十二相里有“梵声相，声音清净深远”，八十种好里有“声音不高不低，应众生心意，和悦与言”。关于佛教音乐观，在佛教典籍中论述十分频繁，《大智度论》卷九十三

有一段论述,集中表述了佛教的音乐观:“……是菩萨欲净佛土故求好声音,欲使国土中众生闻好声音其心柔软,心柔软故易可受化,是故以音声因缘而供养佛。”^⑧印度贵霜时代的佛教理论家摩咂哩制叱对佛教的赞颂音乐功能有六个内容:“一能知佛德之深远,二体制文之次第,三令舌根清净,四得胸藏开通,五则处众不惶,六乃长命无病。”^⑨在佛教音乐观的引导下,佛教更重视音乐的实践。于是,诵经赞佛音乐活动成为举国的仪礼。“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,经中偈颂,皆其式也。”^⑩

在佛教发展中,将音乐舞蹈列为供养之中,成为佛教做功德的重要内容。鸠摩罗什翻译的《妙法莲花经》中列出十种供养:一、花,二、香,三、瓔珞,四、抹香,五、涂香,六、烧香,七、缯盖幡,八、衣服,九、伎乐,十、合掌。由于将伎乐列入供养之中,佛教音乐的地位得到进一步的加强和普及。

在佛教艺术造型里,吸收了印度神话的音乐舞蹈天神作为佛的护法神和胁侍者。乾闥婆与紧那罗双双被列入佛教的“天龙八部”护法神,后来此二神演变成人们喜爱的飞天、伎乐天。此外还将美音天、伽陵频迦(妙音鸟),甚至自然界的树声、水声赋予佛教的理念,为佛教服务。

佛教传入中国内地,逐渐与中国传统文化相融合,形成有中国特色的佛教。佛教音乐亦与中国传统音乐发生交汇。首先,从理论上将印度佛教的音乐观与中国音乐观进行了融合创造。至南北朝时期,中国式的佛教音乐观已经形成。南朝梁僧人慧皎在《高僧传》中有一段论述:“夫圣人制乐,其德四焉:感天地,通神明,安万民,成类性。如听呗,亦其利有五:身体不疲,不忘所忆,心不懈倦,音声不坏,诸天欢喜。”宋赞宁《高僧传》曰:“……乃可谓宫商佛法,金石天音,哀而不伤,乐而不失,引之入慈悲之城,劝之离系缚之场。”这是印度佛教音乐观与中国儒家“礼乐”思想的结合,中国内地佛教以这些音乐理念为依据,在广大的寺院和石窟寺里,举行着既有洪亮震耳的梵响,又有沁人心扉的妙音的各种佛教音乐仪式和活动。

以上我们通过对中国内地、中国西域和佛教发源地印度音乐文化的概要叙述,可以清楚地看到,中国石窟寺所以出现丰富多彩的音乐舞蹈形象,有其深刻的历史文化背景。佛教音乐及其图像渊源于印度,传到了有着深厚文化底蕴的中国西域和内地,找到了使其生存发展的优越条件。而中国石窟寺的开凿,也为中国内地和西域传统音乐提供了延伸发展的空间,将世间多姿多彩的音乐图像融入梵境丹青之中。故中国石窟寺音乐图像是显现中国音乐发展史的一个显要的史册。

总观中国石窟寺音乐图像,也十分清楚地展示出佛教文化圈的艺术特征。中原佛教文化圈内的音乐图像从乐器的来源、类型、形制、布局、排列以及功能特征基本上是一个体系,这个体系以敦煌莫高窟为代表。中国西域佛教文化圈音乐图像在上述几个方面形成一个体系,这个体系是以龟兹石窟为代表。两个佛教文化圈的交汇点正是西域的高昌地区。我们讨论中国石窟寺音乐图像,就以敦煌与龟兹为集中点,兼及其他石窟,以此力求达到探讨中国石窟寺音乐整体图像的目的。

二、中原石窟寺

中国石窟寺为我国特有的文化形态。它运用一整套佛教文化符号和“编码程序”，在漫长的历史长河中发展和普及至全国各地。人们在佛教各种教派思想的支配下，运用建筑、绘画、雕塑、音乐、服饰等学科成就，营造了佛教石窟和寺院，反映了佛教的信念、伦理、道德、秩序、精神、理想，也包含了现实世界的世俗生活和世俗精神，是洞察历史、社会的一种载体。

佛教传入中国，经历史演变，今可分为三大教派：一是汉传佛教，也称显宗佛教，以汉文译经为主，以大乘佛教经典为主；第二种为藏传密宗佛教，它是公元7世纪之后，大乘佛教与婆罗门教结合形成后传入中国的西藏、蒙古地区，也称喇嘛教，其经典为藏文系统；第三种以小乘佛教为主，也称南传佛教，其经典属巴利文系统，流传在我国西南边陲傣族地区。

由于教派的属性、所供奉的偶像不同，所传经典及宗教仪规的差异，更重要的是民族语言、社会生活方式的不同，所以在表现形式上极为悬殊。这三大教派在中国的境内都有石窟寺院的遗存，都有壁画或雕刻图像存在。其中也不乏乐舞的题材。

中原石窟寺数量巨大、分布广泛、内容繁富。音乐图像丰富的石窟，主要在中国的北方及西南地区。有代表性的如：

甘肃地区——敦煌莫高窟、安西榆林窟、玉门昌马石窟、肃南文殊山石窟、张掖马蹄寺石窟、武威天梯山石窟、炳灵寺石窟、麦积山石窟、庆阳南北石窟寺，以及宁夏南部的须弥山石窟等。

陕西地区——彬县大佛寺石窟、耀县药王洞石窟、富县石泓寺石窟、黄陵万佛寺石窟、延安万佛洞石窟等。

河南地区——洛阳龙门石窟、巩义石窟寺、浍池鸿庆寺石窟、安阳灵泉寺石窟、小南海石窟、浚县千佛洞石窟等。

山西地区——大同云冈石窟、太原天龙山石窟、平顺宝岩寺石窟等。

河北地区——邯郸响堂山石窟、隆尧宣雾山石窟等。

山东地区——济南千佛山石窟、益都云门山石窟、驼山石窟等。

辽宁地区——义县万佛堂石窟等。

内蒙古地区——巴林左旗洞山石窟等。

四川地区——广元皇泽寺石窟、千佛岩石窟，大足北山石窟、宝顶山石窟、石篆山石窟，巴中石窟和安岳石窟等。

云南地区——剑川石窟等。

此外，在江苏、浙江、广西等地也有石窟零散分布。

以上石窟的音乐图像在数量、布局、配置、形态等方面有所差异，但归纳而言，都属于中原地区。为了便于集中分析研究，我们选择最有代表性和典型性的几个石窟音乐图像进行讨论，从而对中原石窟寺音乐图像有概括的认识。

1. 敦煌石窟

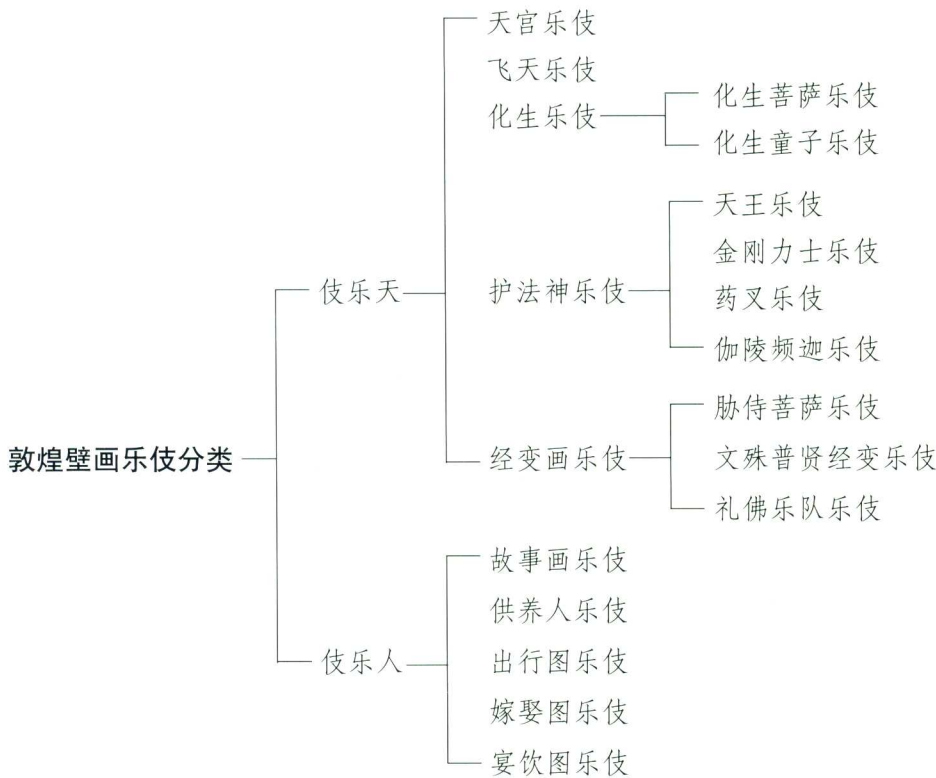
敦煌莫高窟位于河西走廊西端，史料记载，从汉代起，敦煌即为中国边陲重镇：莫高窟创建于前秦建元二年（公元366年），经过历代不断开凿，至唐武则天时，已有一千余窟龕。后虽经历史沧桑、人为破坏和自然风化侵蚀，但因地处偏僻、气候干燥的原因，保存下来一大批各个时代的洞窟。1900年在第16号窟侧窟内发现了藏经洞，出土了数以万计的古代文献资料、绢画及器物。由于当时清朝政府的腐败，致使大量珍贵文物流失国外。所幸由于国外学者的重视，这些资料被妥善保存下来。继国外学者之后，中国学者于20世纪加入了研究行列，经过近一个世纪的探讨，形成了世界学者瞩目的国际显学——“敦煌学”。

敦煌的音乐文物非常丰富，主要包括两大部分：一是音乐文献，它包括藏经洞所出的“敦煌曲谱”和“敦煌舞谱”以及与音乐有关的卷子；敦煌变文、宝卷和曲子词中的音乐材料；敦煌遗书、社会文书中有关的音乐材料，如寺院的乐僧、乐工、音声人的编制，以及供给、节庆佛事记事等；其他散见于敦煌写卷中的音乐资料，如佛经、唱赞、文学、诗歌、古代童蒙读物等；藏经洞出土的绢画、器物上的音乐形象资料。二是敦煌壁画中的乐舞形象资料，如尊像画、曼陀罗、说法图、经变画、佛传故事等；在壁画的创作发展中，逐渐融入了许多世俗的内容，如历史故事、窟主题材，以及各个历史时期敦煌地区各民族社会生活的景象，包括劳动生产、生活起居、交通商旅、歌舞音乐、杂技百戏、婚丧嫁娶等。

敦煌壁画中的音乐题材相当广泛，分布在洞窟的各个角落，多有固定的位置和构图程式。但是在不同的时代，绘画的技巧、风格各有特色。

敦煌壁画的音乐图像有两种分类：一是乐伎，二是乐器。

敦煌壁画乐伎可归类如下：



现对乐伎分别作介绍和考证：

天宫乐伎 敦煌壁画通常所谓之“天宫乐伎”，是指窟顶与四壁交界处绘有天宫圆券门洞之中的奏乐或舞蹈之天人。天宫乐伎从北凉经北魏、西魏至北周，一直延续至隋代。天宫乐伎的造型生动、质朴、稚拙。其形态多变化，有执乐器、花盘、彩带、花环，或合掌以及歌舞表演等。天宫乐伎主要表现帝释天宫或弥勒兜率天宫的欢乐歌舞之美妙情景。敦煌早期的天宫乐伎，有较浓郁的西域风格，随时代的发展，敦煌天宫乐伎的造型、服饰、画法、乐器都发生了变化，如乐器，印度的“维那”改换成琵琶、箜篌，又加入了笙、排箫等中原乐器。

飞天乐伎 敦煌飞天的数量、风格、构思和微妙都是世界上无与伦比的。仅莫高窟就绘有飞天四千五百身：其中持乐器飞天乐伎就有六百余身，最大的飞天有两米多，最小者不及五厘米。飞天乐伎主要绘在：窟顶藻井中心纹饰周围、墙壁的上端、中心柱佛龕内外和经变画内。北凉至北周时期的飞天乐伎比较自由，有西域风格。隋代飞天，由男性逐渐转为女性，衣裙裹足，有飘带飞动。进入唐代后，飞天凸显女性之体态婀娜，具有“吴带当风”的绘画风格以及仕女画的艺术特征。五代、宋、西夏、元时期的飞天乐伎，已程式化，造型相袭雷同。但后期所持乐器剧增，有很多在乐队中未曾见的乐器。飞天是从印度神话乾闥婆和紧那罗演化而来的，在历史发展中，逐渐演变成成为雍容俏丽、眉清目秀的飞翔天人。中原飞天还与我国道教中的羽人有关，敦煌壁画中就有道仙造像。

化生乐伎 敦煌壁画化生乐伎可分两种：一为化生菩萨乐伎，二为化生童子乐伎。化生乐伎，在敦煌壁画中十分丰富，主要分布在：佛龕内外，立或坐于莲花之上，手持各种乐器；龕楣上各种花草纹、云纹之中；人字披之两坡，绘有男性化生菩萨乐伎；经变画中礼佛乐队前面的莲花池，常有化生童子在水中嬉戏；佛龕下方或龕左右下壁的壶门内，坐在莲花上手持各种乐器。

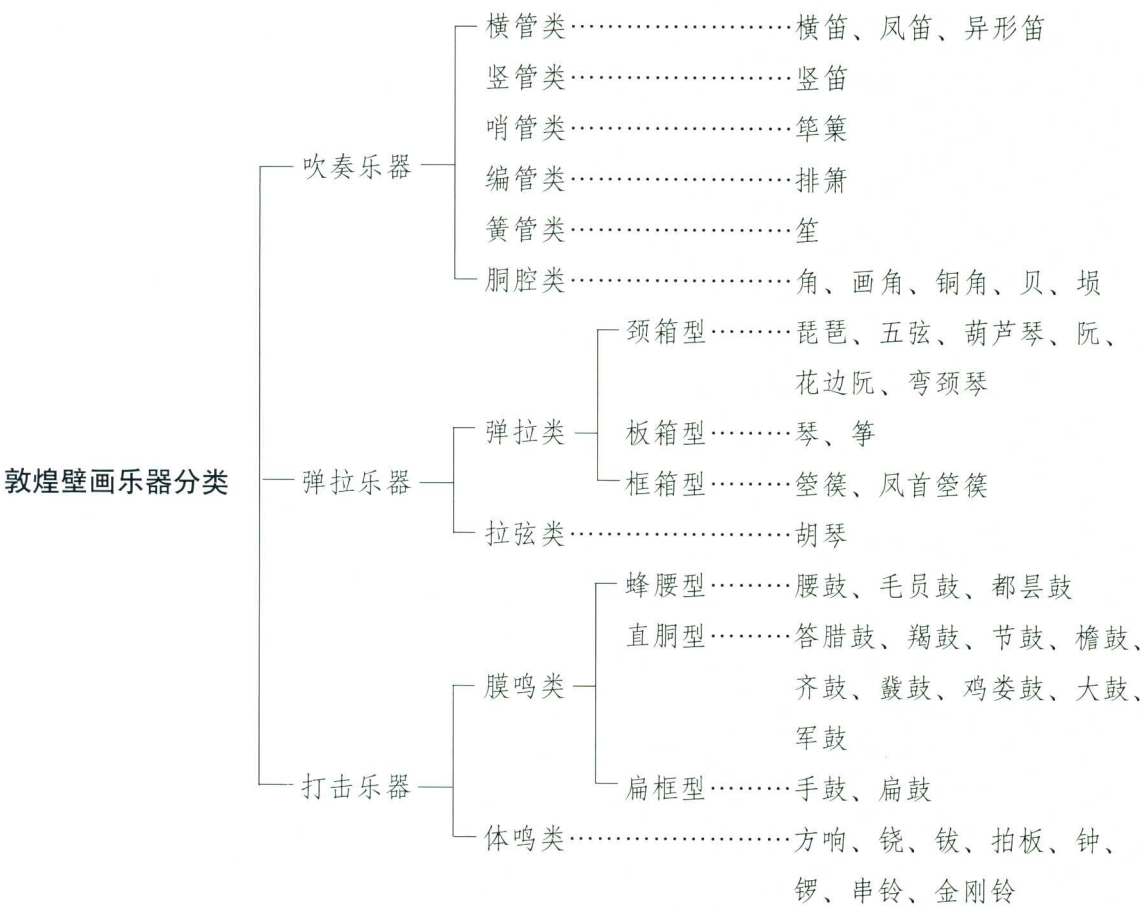
护法神乐伎 是佛国的护卫系统，凡护法神持乐器或作舞者，称为护法神乐伎。敦煌壁画中有：天王乐伎，敦煌壁画中的天王很多，但持乐器的很少。五代后，手持琵琶的天王（西方广目天王）出现较多。天王所持琵琶，实为法器。琵琶与中国民俗“风、调、雨、顺”的“调”谐音相配，求吉利之意。金刚乐伎，金刚为佛之侍从力士，持乐器者称之为金刚乐伎。莫高窟金刚乐伎，多在密宗洞窟，手持金刚杵及金刚铃。第148窟有一六臂金刚，其六臂持三种乐器：金刚铃、横笛及琵琶。药叉乐伎，绘于墙壁之最下层，与天宫乐伎上下呼应，实应称为“地宫乐伎”。有部分药叉手持琵琶、横笛、排箫等乐器，边跳边奏。药叉乐舞与汉魏之后的乐舞百戏流行有关，与我国出土文物陶俑“角抵图”形态相类似。伽陵频迦乐伎，敦煌壁画中有持乐器或作舞的伽陵频迦乐伎位于经变画中佛的下方、乐队的两侧或前方，在水池前之曲桥或平台之上，以及说法图中佛的左右、藻井之内或佛龕之内。敦煌莫高窟共有伽陵频迦乐伎八十余身。伽陵频迦乐伎始见于唐代，中国式伽陵频迦乐伎也与中国道教的羽人、飞鹤、升仙有关系。

经变画乐伎 敦煌壁画绘有音乐内容的佛经有二十七部。“药师经变”最多，莫高窟有六十四铺；次为“观无量寿经变”六十二铺、“阿弥陀经变”（即西方净土变）三十七铺。隋代经变画开始出现小型乐队合奏。进入初唐，始出现大型乐队，如第220窟，达二十八人，中间有舞伎四人。乐器绘制得精细，品种也最多。从乐伎、舞伎的排列和乐器使

用看，基本是隋唐燕乐的编制，经变画中还有胁侍菩萨乐伎、文殊普贤菩萨乐伎、礼佛乐队、故事画乐伎等不同的题材内容，其中“树下弹箏图”就是很有特色的乐伎造型。

伎乐人 凡是描绘人间世俗奏乐或舞者都属伎乐人。伎乐人也称“供养乐伎”，它客观反映了当时世俗乐舞生活，其史料价值很高。其中可分：供养人乐伎，有的供养人在绘自己和眷属形象时，也绘制一些乐伎。莫高窟第360窟（隋代）东南隅有一小型的供养人乐队，全部为女性站立表演，乐器有方响、箜篌、琵琶、排箫、横笛等。出行图乐伎，敦煌地区著名出行图有“张议潮出行图”、“宋国夫人出行图”、“曹议金统军图”、“回鹘公主出行图”、“慕容公主出行图”等。张议潮夫妇的出行图最为精彩，其中有军乐、舞蹈、百戏，十分壮观。嫁娶图乐伎，这是民俗婚礼时表演乐舞的场面。宴饮图乐伎，如莫高窟第360窟（晚唐）“维摩诘经变”之宴饮乐舞图，长桌两侧坐两排人宴饮聚会，同时有乐伎伴奏观赏，桌前下方有一舞伎翩翩起舞。

敦煌壁画乐器可归类如下：



现对上述各类乐器分别作简要的介绍和考证：

横笛 吹奏乐器中最主要的乐器，在敦煌壁画里为数最多，仅莫高窟就达五百余支。从北凉始至宋、元历代都有。笛古字为簫，也称横吹，在中国源远流长。河南省曾出土八千年前的骨笛。敦煌壁画横笛的主要特征是不用笛膜，以六孔居多。横笛在乐队中，一般居领奏地位。

风笛 为横笛的一种，因两端装饰有凤头凤尾而得名。《元史·礼乐志》载有：“龙笛，七孔，横吹之，管首制头衔同心结带。”龙与凤相对是古代宫廷乐器的装饰。