

中央音乐学院图书馆藏书

书号

E4.7

总记登号

ZL21902

古絲路音樂暨敦煌舞譜研究

席臻貫 著



敦煌文艺出版社

古絲路音樂 暨敦煌舞譜研究

A Study of Music on the Silk Road
and Dunhuang Dance Staves

席臻貫 著

Xi Zhen-guan



敦煌文艺出版社

21902

(甘)新登字第06号

古丝路音乐暨敦煌舞谱研究

席臻贯 著

甘肃敦煌文艺出版社出版

(兰州第一新村81号)

甘肃省新华书店发行 兰州新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/16 印张15.75 插页 5 字数350,000

1992年7月第1版 1992年7月第1次印刷

印数: 1—2,000

ISBN 7-80587-090-X/J·11

定价:19.25元

代序

——敦煌舞谱与后周之整理乐章兼

论柳永《乐章集》之来历

□饶宗颐

传世敦煌舞谱重要者以英法二谱较为完整。英京之物，为余五十年代初次介绍于世（见拙作《敦煌琵琶谱读记》）。其他零星涉及舞者，如《别仙子》只记段拍之数，《南歌子》记明“上酒……开平己巳岁”（梁祖三年——西元909），可略知其时代与性质。法京之谱其背为周世宗显德五年戊午（958）四月押衙安员进牒。可暂定，为后周写本。这些舞谱之年代，约当五代时期。这个时期，正是曲子词歌与舞结合表现于饮筵侑酒最盛行的时代。

后周朝廷有不止一次整理乐章的工作。《通鉴》二九四《后周纪》，显德六年下胡三省注引张昭议云：

广顺中，太常卿边蔚奏：“敕定前件祠祭、朝会。舞名、乐曲、歌词，寺司合有簿籍，伏恐所令与新法曲调声韵不叶，请太常寺检详校试，若或乖舛，请本寺依新法声调，别撰乐章、舞曲，令歌者诵习。”从之。（标点本，页9594）

这是向来不为人注意的整理乐章的历史重要史实。广顺是周太祖郭威的年号，只有三年（951——953）。从上面引张昭议这一记载，有几点值得指出者：

一、乐曲与歌词二者分开。则“歌词”也者，可能只是指讴唱的文字部分。

二、太常寺对于舞名、乐曲、歌词三者，都有簿籍加以记录，由该寺保管，宋时修内司所刊行百余帙的《乐府混成集》一类殆即取材于此。

三、当时“乐章、舞曲”可由太常寺人们依照“新法曲声调”而别撰之。

关于“乐章”二字，唐·协律郎徐景安撰有《历代乐仪》三十卷，王应麟《玉海》卷一〇五称，其中第十卷题曰“乐章文谱。”徐氏说：“乐章者，声诗也”。任二北著《唐声诗》一书。追寻声诗一名的来由，即溯源于徐氏此语。他未注意到后周整理乐章的史实。我们从边蔚所奏言：“请本寺依新法声调别撰乐章舞曲”一语细加考察，则乐章舞曲不是仅以诗的式样合乐便算数，还要配合声调音律的各种条件。《通鉴》二九

四记唐昭宗赐（原作进，非）朱全忠杨柳枝辞五首，胡三省注云：

杨柳枝辞即今之令曲也。今之曲如清平乐、水调歌头、柘枝、菩萨蛮、八声甘州，皆唐季之余响。又唐人多赋杨柳枝，皆是七言四绝，相传以为出于开元梨园乐章。

（标点本，页8605）

胡氏生当宋季，其时的令曲，即唐宋的曲子词，他说《杨柳枝》出于梨园乐章。和张昭所言由新法声调所产生的乐章舞曲，都由太常寺来管理。

《册府元龟》卷五七〇亦载边蔚上书，言及改祖孝孙所定文武二舞的名称，和梁室“十二雅”之乐，唐改雅为和，前朝改和为成，今改成为顺，为《十二顺》乐曲，这里舞与雅的名称，只是文字的改动，这是朝廷对于雅乐定名的事情。至于“依新法曲声调，别撰乐章舞曲”，则可能是非雅乐方面，如梨园乐章一类。

周世宗时，又令窦俨编《大周正乐》一书。显德六年（959），世宗患雅乐陵替，诏窦俨兼太常，俨与枢密王朴作律。俨论古今乐事，为（大周）正乐，成一百二十卷。事在俨传。《玉海》引中兴书目：“中书舍人窦俨承诏订论历代乐名、乐仪、乐议、乐音、乐图、乐章、乐器、乐曲，及夷乐之名甚备。”是书久亡，《太平御览》征引多条，可另辑录。原分八十四卷象八十四调，益以新曲谱三十六卷。南渡后曲谱惟有黄钟、大吕四卷，余皆佚去。此书把乐章和乐曲分开，则乐章是辞，乐曲是谱，甚为明显。

从上面的记载，我们对于“声诗”、“歌词”二者的涵义可以得到较明确的认识：

声诗即是乐章，它必须合乐，有的渊源于唐代梨园，得称为梨园乐章。后周时，有依新法声调而别撰乐章舞曲的，这种乐章可能包括教坊曲与法曲。至于“歌辞”，含义稍有不同，主要是指文学不必合乐，故张昭把它和“乐章”分开，所以我们如果把合乐的乐章看作一般的“歌辞”，是不符合五代人的实际情形的！

后周时候，乐章都归太常寺所掌，我们联想到柳永的词集，何以命名曰乐章？很值得玩味。

柳永集之中，长调特别多，词体的丰富、宫调记录的详细，非他家所能及，单看《倾杯乐》一曲便有许多不同的词体。我推想柳永手头必掌握一些旧乐章的宝贵资料来作为写作的凭藉。柳永死葬于镇江。据南宋乾道水军统制羊滋所得柳氏墓志说：

叔父讳永，博学善文，尤精于音律。为泗州判官，改著作郎。既至阙下，召见仁庙，宠进于庭，授西京灵堂令，后为太常博士。（据《镇江府志》卷三二·墓）他尝官“太常博士”一职，非常重要，此条他处所不载（全宋词小传不及此）。他敢名其集曰《乐章集》，当与他在太常署供职有密切关系，后周的“新法曲声调”的乐章舞曲，他在太常署必曾经看过的。皇祐中，柳永应制呈仁宗而获罪的《醉蓬莱慢》，据说即出自教坊所进的新曲（见《澠水燕谈录》），柳集中词调很多是新声，这正是一例。

柳永的同乡黄裳有《书乐章集后》一文云：“太平气象，柳能一写于乐章，所谓词人盛世之黼藻。”（《演山集》卷三十四）这里所称的乐章，当然即指他填的词，和后周整理的乐章舞曲性质是相同，而为“歌者所诵习”的。

赵宋学术，实多承接后周，周人有复古倾向，遂开宋学的局面，书学亦然，郭忠恕

的汗简，引出宋代的古文字学，后周的整理乐章，到了柳永的《乐章集》，又别开生面。周时歌者诵习的舞曲，自来没有确实的资料，今敦煌石窟所出显德间抄写的舞谱，正提供可靠例证，其可宝贵为何如耶！

敦煌谱所显示歌舞的场合，就谱中曲子词调观之，必为歌筵上酒之用。孙光宪谓“半为花间酒”（《生查子》），欧阳炯云：“拍按香檀”“用助娇娆之态”（《花间集序》），殆即指此。宋雍熙间，有集诸家词命名“家宴”，又有《尊前集》，皆为其“可以侑觞也”（毛晋《尊前集·跋》）。《家宴集》已亡，《尊前集》赖顾梧芳之传录流传至今。集中所录，如皇甫松《抛球乐》、欧阳炯《春光好》，所谓胸销雪、脸分莲、想夫怜……都是《云谣集》中习见的语汇，我故谓《云谣》与《花间》本来还是一脉相承，不能强分畛域。云谣杂曲子诸作仍是属于乐章舞曲一类。往年昌鹤亭翁斟证《云谣集》，取柳永词互校，柳词之为乐章舞曲与云谣之同为乐章舞曲，性质原无二致。从这一点看来，冒说还有可取的。至于笼统地以“歌辞”概括一切乐章舞曲，其不恰当处具见上述，不必多赘。由于后周之整理乐章，为宋词开一新局，柳永在这方面所以取得高度成就，事实上以其尝任职于太常寺得到旧乐章，吸收养料，有密切关系。近贤谈柳永者大有其人，而皆未见及此！

席臻贯先生殚精乐舞之学，又尝亲蒞法京检读原卷，著述宏富。年前余论敦煌舞、乐与唱三者不可分之说，君颇颺之。于拙论“揖”字，更力排众议，以求甚是，深佩君之笃学精思。君于“慢二急三”之义，辨析入微，而于舞谱之序列原型及谱字阴阳之拟议，所论尤度越时辈，足为斯学奠定稳固之基，沾溉来彦，探骊得珠，无待外求。君书刊成在即，远道折简，囑弁其端，爰不辞固陋，聊抒所见，以当惶引。

一九九〇年十一月

饶宗颐于香港

目次

代序	饶宗颐
----------	-----

上 编

唐乐舞“绝书”片前文句读字义析疑	
——敦煌舞谱交叉研考之一	(1)
S、P三份《南歌子》片前文校析	
——敦煌舞谱交叉研考之二	(24)
S、P三谱对勘探微	
——敦煌舞谱交叉研考之三	(36)
唐传舞谱片前文“拍”之初探	
——敦煌舞谱交叉研考之四	(49)
唐乐舞“慢二急三”(慢四急七)之谜钩玄	
——敦煌舞谱交叉研考之五·之六	(63)
舞容序列顶真格、迭字格窥探	
——敦煌舞谱交叉研考之七	(80)
谱字框图之序列美、形式美、对称美、曲式美	
——敦煌舞谱交叉研考之八	(95)
敦煌舞谱序列“原型”探幽	
——敦煌舞谱交叉研考之九	(113)
《佛本行集经·忧波离品次》琵琶谱号考	
——暨论敦煌曲谱的翻译	(126)

敦煌曲谱第一群定弦之我见·····	(139)
关于敦煌曲谱研究问题给香港饶宗颐先生的回信·····	(146)

下 编

丝绸之路音乐文化流向中的一些问题·····	(159)
《浚寒胡戏》辨·····	(174)
日本音乐与丝路断想·····	(183)
一套弥足珍贵的日本雅乐《击物谱》·····	(192)
戏曲音乐历史渊源中的陇右、河西地位 ——为《中国戏曲志·甘肃卷》“概说”而作 ·····	(223)
“盐”曲小考·····	(238)

V530/37

唐乐舞“绝书”片前 文句读字义析疑

——敦煌舞谱交叉研考之一

弁 说

敦煌学研究，爱不分畛域之综合性、世界性学科。早在五十五年前，著名学者陈寅恪就述其事曰：“敦煌学者，今日世界学术之新潮流也。自发现以来，二十余年间，东起日本，西迄法英诸国学人，各就其治学范围，先后有所贡献。”

然而，被喻为“绝书”的敦煌舞谱，其研究比起其它敦煌学科来，却倍显冷落，涉足者寥若晨星。

迄今，这方面的论著，似仅可牖举如次：

（日本）林谦三《敦煌舞谱解读的端绪》^①（又遗补《关于斯坦因的书》，载《学苑丛刊二，1962》）。

罗庸、叶玉华《唐人打令考》。

冒广生《敦煌舞谱释词》^②。

任二北《敦煌曲初探·舞容一得》。

任半塘《唐声诗·舞蹈·舞谱》。

任半塘《唐戏弄·伎艺》。

饶宗颐《敦煌舞谱校释》^③。

饶宗颐《AIRS DE TOUEN-HOUANG (Touen—houangk' iu)》。^④

赵尊岳《敦煌舞谱残帙探微》（一）—（四）^⑤。

（日本）水原渭江《词乐研究》上册（香港，1981）及“敦煌舞谱研究”第一至第十稿^⑥。

（日本）神田喜一郎《敦煌留真中的Stein资料》^⑦。

王克芬《敦煌“舞谱”残卷探索》^⑧。

柴剑虹《敦煌舞谱残卷（南乡子）的整理与分析》^⑨。

以上可以说是数十年来敦煌学研究中,海内外学者舞谱论著之全部。笔者孤陋寡闻,疏忽遗漏也许不免,但近见海外两大敦煌研究中心——日、欧的有关材料中,也都把上列前几篇,作为主要“敦煌舞谱研究资料”^⑩。

任二北先生与饶宗颐先生是举世公认当今研究敦煌舞谱之泰斗。任二北《敦煌曲初探》、《敦煌曲校录》二著,大含细入,钩深致远,集罗振玉《敦煌零拾》、刘复《敦煌掇琐》、许国霖《敦煌杂录》、日本大正新修《大藏经》及王重民《敦煌曲子词集》之大成,是对敦煌曲“第一次全面而系统的搜集、整理和研究”^⑪,有关敦煌舞谱研究之《舞容一得》,乃其中重要的一章;香港中文大学年逾古稀的饶宗颐教授,“研究敦煌学,历年有所,范围很广泛,在国际上也很有名。”^⑫他的《敦煌曲》闳中肆外,探賸精深。其中有关敦煌曲谱、舞谱的论述,加上另外两篇专撰《敦煌琵琶谱读记》、《敦煌舞谱校记》,使其成为海外独步一时的敦煌乐舞研究权威。

任、饶二先生惟其治学严谨,打了多年“笔仗”^⑬,商榷辨考,绳尺不峻,为后来者树立了穷源竟委之良风。

水原渭江教授乃日本又一代敦煌学专家,是饶宗颐教授门下佼佼者,在敦煌舞谱研究方面,突破前辈的研究方法,探索上有一定新进展。他曾在《词乐研究》中提出:

“置于舞谱重点的是以奇数(三拍)为中心的舞蹈要素……可以追溯到《管子》的三分损益法;也可与《道德经》之‘三生万物’及《易经》之‘乾三连’等概念联起来。这是基于《淮南子》里的《天文训》中所谓‘以三参物’的思考方式……这种论点,堪为独辟门径。”

饶宗颐先生不久前披露:“近年,好友兼及门水原渭江教授致力最深,详他所著《词乐研究》上册;不久他将有关于舞谱研究的巨著问世。”^⑭这是值得重视的学术信息。

我国之敦煌曲谱研究,前几年由叶栋“一石激起千层浪”,引出一批研核有素的论撰,从而使以中年学者为主体的“古谱学术界”,跃于世界领轡地位。然而,敦煌舞谱的研究,国内因还未见中青年研究群体之勃起,老一辈“接力棒”似尚难继,故与海外较为活跃的研究局面相比,应该认识到多年不进则退之理,若不激奋,势将在该领域再予人“研究在外国”之口实。

记得著名敦煌学家、法国国立科学研究院研究员吴其昱博士,1982年秋在巴黎与笔者谈到敦煌舞谱研究时,曾强调:舞谱研究不能脱离音乐单独来搞,因为舞蹈的生命——节奏,是从音乐中来的。所以不了解唐代音乐而要研究舞谱,必然难以深入。

这无疑是一条重要的途径。“从音乐着手”、“搞交叉研究”——笔者正是本着这样的启迪,近年来作了些烛幽探隐工作。最近,整理卡片、笱记,集腋似够数篇之量,乃不揣庸陋,粗拟除本文外,续以《从音乐层面开掘》、《S、P两谱对勘探微》、《谱字框图之序列美、形式美、对称美、曲式美》……等篇构成“系列。”

敦煌遗书中,舞谱有二。一为巴黎藏之P.3501,纸薄而靱,字迹大都较P.3808V之敦煌曲谱工整。该卷第20行至41行间,背面翰墨透纸甚显,循序共有《遐方远》(一)、《南歌子》、《南乡子》、《遐方远》(二)、《双鹳子》、《遐方远》(三)、《浣溪沙》、《凤归云》等八谱,重名者略之为六调。饶宗颐先生据背书两处,考证为“知

此舞谱写于显德五年以前”^⑤。显德五年距北宋开国之建隆初年只差两年，虽说“以前”，恐也不出后周期内，因此这是一个考辨、钩稽时不可忽视的承唐启宋的重要年代。

另一谱为S.5643，乃小册残叶，存《蓦山溪》、《南歌子》、《双鹑子》三调^⑥，书于《心经》之后，前有《曲子送征衣》。

盖舞谱各调片数不一，有单片（如《南歌子》）、有二片（如《遐方远》一）、有三片（如《浣溪沙》）。片前都有关于音乐节拍的说明文^⑦，由于窒碍难通，长期令人如堕五里雾中。因而准确句读这些片前文，是揭开舞蹈节奏及音乐曲体之谜的关键。

《遐方远》句读

《遐方远》在P.谱中为第一首，而顺序之第四、六，又有两首，调名虽同，谱字序列却异，故向为学者所重视。第一首原文如下：

遐方远拍常令两拍舞按据不定拍欲知舞按据看令前后段遇可段即可段不可遇段
打闲拍送

（表象谱字四行略）

准前令三拍舞按据单急三当前四段打令□两拍送后四段打令后两拍送本色相逢□攄

（表象谱字五行略）

水原渭江教授在《词乐研究》上册中之例举，断句为：

Pelliot, 3501: 遐方远〈资料A〉拍常令两拍、舞·按·据、不定拍。欲知舞·按·据·看·令。前后段、遇可段、即可段、不可段、打闲拍送。

令々、舞々々、送、按々々、送々、令々、据々々、舞、送々々、摇々……

（下略）

Pelliot, 3501: 遐方远〈资料B〉准前令三拍、舞、按、据、单。急三；当前四段、打令（前）两拍送、后四段、打令后两拍送。本色·相逢·攄。

（表象谱字略）

稍一对勘，可发现有如下之讹：

（1）第二段片前文首，无“遐方远”三字，经此一加，本来明明为两片构成之一谱，乃令人误解为同名之两谱。更因P.3501中确有同名调《遐方远》三首，故尤易以讹传讹。

（2）第一段片前文最后第八至九字间，脱一“遇”字，致使原文“即可遇段”成了“即可段”。

（3）表象谱字第十二、十三两字，原文为“送”，被误改为“令”。

（4）第二段片前文最后二字间，脱漏剥蚀一字，致使“相逢□攄”成为“相逢攄”（标点略）。

（5）第二段片前文最后一字“攄”，原卷为“木”旁，非“扌”旁。

（6）第二片表象谱字中，水原文出现二处“居”字，下又括弧校为“（据）”，颇为令人费解，因原卷中，并无“居”字，此二处本来就是“据”，清晰无疑，不知从何引出训“居”为“据”一举？

以上疏失,看似区区,若被难以接触原卷者作为研究依据,必“差以毫厘,谬以千里”,治丝益棼矣! (不得不遗憾地承认,国内学者有相当大一部分,非但不可能接触原卷,连缩微胶卷也难见到。)这也正如饶宗颐先生早在一九六八年针对国内敦煌曲研究所指出:“……惜未接触原卷,每沿前人之误:用力至深,去真相尚远……”^⑩。

还有一点应予注意的是,原卷中有“掇”与“揆”两种写法——同一笔迹、同一谱文,间杂这两种写法,似无牵混之可能。以前诸家论著中,咸未注意及此,都认作“掇”,上述水原渭江之校文也然。笔者认为,书写者不可能误笔的原因是,片前文及表象谱字中,都间杂着这两种写法,并非偶致,也并非前此而后。因而,片前文中“揆”之说明,仅对表象谱字中之“掇”,与“掇”无涉;反之也然。譬如:“令三拍,舞、掇、据单……”是“掇”与其它舞容的节奏说明;“令两拍,舞、掇、据不定拍……”是“掇”与其它舞容的节奏说明。可以这样认为,“掇”是本体,“揆”为变体,即作为舞蹈动作(或组合)术语的“掇”,是舞容“原型”,而“揆”则为“变奏”式之“变型”,犹若曲体学中A与A₁之派生关系(关于“掇”之舞容钩沉,因另文专叙,此不再赘)。这也证明,敦煌舞谱中为数不多的表象谱字,并非僵一之舞容,在时空序进中,是有变化的。

任二北先生在《敦煌曲初探》中曾论及,唐人写本文字上之所以“窒碍难通”,原因之一在于“俗体之离奇”和“书手之任性”,并指出其歧误所归,大要有五:一曰字形繁简。二曰字音通转。三曰字义假借。四曰口授录音。五曰俗字而兼讹体。这恐怕正是水原渭江先生之断句,仍诘屈聱牙,不能卒读的根本原因了。

敦煌舞谱句读之难,比起变文、经卷、曲子词、四部书尤甚,殆因千载以往,乐伎优伶间所用乐舞术语,不但今人诚不可解,甚至当时非圈内人,也不甚了了。这些术语,比起唐宋“熟语”^⑪、“方言”来,更难突破研考藩篱。记得吴其昱博士曾说:“敦煌卷子的研究,还有不容易的地方,就是其中不少唐代方言,难以搞出来。”^⑫而方言之外,尤有“江湖方语”^⑬,乃江湖各行各业,为保守其内部秘密而流行的一种特有之语言。据明祝允明《猥谈》载,至金元,“江湖方语”也叫作“鹁伶声嗽”。有位江湖老艺人曾向笔者谈过一些旧时江湖方语,如“风马燕雀”(跑大江湖)、“相夫”(真江湖)、“控码”(假江湖)、“老碣家”(跑江湖)、“个念”(江湖买卖)、“掙把”(赌钱)等,确非局外人所知,试想,千载之后若有人发现一张写有这类词的纸,当然更不知所云。

句读并非仅仅断句,而断句也只有搞清了字义才可断。清代学儒们谓句读,十分强调“审谛十事”,而归纳起来,又可约为四:徵故实、定句度、通训诂、校异同。敦煌舞谱片前文的句读,也必依此四要而行。如《遐方远》片前文中多次出现的“段”,以《说文》释“借”义读,不可通。再以《集韵》“通作假”或《春秋传》“通作瑕”读,也不可通。而审其上下句意,却明明意为“段”,虽然辞书曾强调,“段与段别”,但《康熙字典》又谓两者“俗通用非是”,可证尽管从规范上讲两者“非是”,古之“俗”习却通用。校“段”为“段”,这就是上述四要中之“校异同”,亦即校勘之学也。

就敦煌舞谱片前文的句读而言,名物之学的“徵故实”恐与“定句度”关系最大。为了便于说清下文,兹于字义析疑之前,先录管见之断句如下:

《遐方远》，拍常。令两拍，舞、掇、据不定拍。欲知舞、掇、据、看令前后段，遇可段，即可段；不可遇段，打闲拍送。

（表象谱字略）

准前。令三拍，舞、掇、据单。急三。当②前四段打，令□两拍送；后四段打，令后两拍送。本色。相逢□槽。

（表象谱字略）

其中第一个佚字，从连邻之语句，可作对应式观：

前四段打令□两拍送

↑ ↓

后四段打令后两拍送

从逻辑推理，佚字应为“前”。

拍 常

敦煌舞谱片前文中，也有句读问题，如《遐方远》（一）：

遐方远拍常令两拍

水原渭江断句为：

遐方远。拍常令两拍。

也有学者断句为：

遐方远拍，常令两拍，

这两种断法，有一点是相同的，即认为“常令”是一名词。任二北《敦煌曲初探》：

“常令与令，似无分别。”但对常之字义却无说明。如果“常令”真如“摇”、“掇”是舞容术语，那么片前文中“常令两拍”，为什么在其后被说明的表象谱字框图中，却没有“常令”呢？说明文岂非无的放矢！其间疑问颇多。

任二北先生认为“令”是一种“舞势”，而叶玉华《唐人打令考》却认为“令”是节拍的意思。以此二说释“常令”，若与下文连读，也难通。

再看林谦三在《敦煌舞谱解读端绪》中的句断：

遐方远拍常、令两拍，

正如水原渭江先生所说：“（林谦三）将常与令之拍解释为两拍之意，但是常并非表示舞容的文字……”^{②①}。

上述三种断法，似都存在“当属上读而误属下”，鄙意以为可作如下断句：

《遐方远》。拍常，令两拍，

为什么要这样断，乃综合各调片前文中类同文句，集中分析而得。请看：

（一）遐方远拍常令两拍

（二）南乡子拍常令掇三拍

（三）遐方远拍常令掇三拍

（四）浣溪沙拍常令三拍

（五）凤归云拍常令至据各三拍

(六) 遑方远令至据三拍

(七) 南歌子……令按三拍

(八) 双鹤子……令至据三拍

以上八例都是各调开端之文句，若把前五例中“拍常”二字抽掉，其句式就变得与后三例一样，可见“拍常”乃一独立语，而“常令”一词并不存在。其实，只有单字“令”才能与其下也是单字的“舞”、“按”、“据”等表象谱字的节奏说明相契合。

何为“拍常”？

“拍”是代表节奏的“舞拍”，或张炎所谓之“乐拍”。然而，唐宋时代的“拍”，与现今我们说的“拍子”，概念并不相同。很久以来，学者们对此聚讼不已，迄无定论。凡研究唐宋“拍”者，无不主要傍赖《词源》、《琴律说》、《事林广记》三书。但是，即“坠声”^②一项，仍若水原渭江先生所云：“近七百年来未能使坠声达到复兴的阶段。”^③关于“拍”，因续文《从音乐层面开掘》将作专叙，本文不赘，但为释“拍常”之助，先申一点，笔者认为敦煌舞谱中的“拍”，是唐宋盛行的“均拍”，也即张炎《词源·拍眼》云：“所以舞法曲、大曲者，必须以指兴应节，俟拍然后转步，欲合均数故也。”

再说“拍常”之“常”，此处并非时间副词，而是形容词，即表示“不变”、“一定”、“固定”等意思。《孙子兵法·虚实》：“故兵无常势，水无常形。”其中之“常”，与此同涵。因而，“拍常”可以解释为“节奏固定”也。

或许，这个“常”字，还兼含着名词的作用，即表示“常规”的意思。《荀子·天论》：“天行有常，不为尧存，不为桀亡。”就是这个意思。那么，“拍常”似又包含“常规节奏”、“通常速度”之意。作为标志，当时的艺人们一看就懂。并且，这种“常规”，还包括如今天乐谱中类似“拍号”标识的含义，即《词源·拍眼》中谈到“前袞、中袞六字一拍”；“大头曲，叠头曲有打前拍、打后拍”；“引近则用六均拍”；“缠令多用之绳以慢曲八均之拍”等等情况。

值得注意的是，“拍常”二字只出现于每谱第一片前文开端，也就是说，除了作为标题的调名，“拍常”乃说明文的始字，确与现在总谱首所标音乐术语有异曲同工之妙。

由于唐、五代之“曲”，孰属长调之“慢”，孰属中调之“引”、“近”，孰属小调之“令”，一般来说，当时伶人们是很清楚的，故而一见到不同谱首之“拍常”，就立刻知道应打八均拍还是六均拍抑或四均拍。

当然，“拍常”或还含有其它一些“常规”义，爰当时优伶间所通，而为文人墨客所不谙，故古书中极少述及，欲明其义，不但要藉边缘研究、逆向研究、多向研究，比较研究等方法，且须作长期努力，才能断定。

打

“打”在敦煌曲乃至唐宋乐舞研究中，是相当重要一字，因其不但涉及敦煌舞谱，也涉及敦煌乐谱。学者们几十年来对此所作探究，不可谓不力，然考之越细，却越众说纷呈，令人莫衷一是。何以如此，盖因“打”字，古来即为用途异常广泛的多义词，类

如日语之“する”，似怎么解释都可以。不惟今人，连欧阳修都说：“今世俗言语之讹，而举世君子小人皆同其谬，唯打字耳。”^{②③}

任二北先生对“打”之探赜，钩深致远，最为博徵，且对“抛打”、“打令”、“按打”、“打调”、“打三教”、“打砌”、“打略”等词，也作了种种考辨。他认为：“打令包含在唐人之俗舞中，可因上列朱熹语肯定之。打，犹舞也。”（案：朱熹《经世大训》谓：“唐人俗舞，谓之打令。”）更进而引《太平广记》：“二刺蛄对打令，既合节奏，又中章程。”认为：“由此益可信‘打’之言舞也。”然而，任文后又指出：“欧阳修《归田录》、翟灏《通俗编》，考‘打’字，均无舞之一义。”^{②④}以此作为一种存疑。

笔者近阅从日本寄来花柳千代《日本舞蹈的基础》一书，发现其中《手拍子の基本》一节，共有六条术语，除第六条外，都用了“打”字。说明中国东渐日本之乐舞，专用语“打”字一直袭用至今。

由此亦可知。“打”是专门用于手动作的舞蹈术语。这一点很重要，因为若笼统曰“打之名舞也”，容易使人认为凡“舞”即“打”，二者划不得等号，就如“芭蕾”与“Port de bras”^{②⑤}划不得等号，道理不言而喻。

宋人吴曾《能改斋漫录》：“打字从手从丁，以手当其事者也。触事谓之打，于义亦无嫌矣。”可见“打”确为手之动作。

但是，正因其为“多义词，故即如“打令”也有并不曰舞事的。如王说《唐语林》：“唐人酒令……又有旗幡令、闪撇令、抛打令。今人不复晓其法矣，唯优伶家犹用于打令以为戏云。”这里所谓“用手打令”，明指“酒令”，俞敦培《酒令大观》“拇战”之说，似可信。

任二北先生曾提到：“盖唐人酒令中，专有一种曰‘抛打令’，当筵歌舞^{②⑥}；其曲曰‘抛打曲’。”这一点，明胡震亨《唐音癸籤》中有比较清晰的说明：“《调笑词》、《转应词》、《宫中调笑》三曲与《三台》同一调，有此异名。白乐天云：‘调笑令、乃抛打曲也。’有诗云‘打嫌调笑易，饮讶卷波迟’。”可知《抛打曲》是《三台》之异名。刘禹锡《嘉话录》：“……宫人拍手呼上台送酒，因为其曲为《三台》。”^{②⑦}这里似仅有“拍手”，而无舞蹈。可证，“打令”也并不都舞。

单就“打”字而言，明确表示舞的意思，可见元稹《卧内闻幕中诸公微全饮因有戏呈三十韵》：“白纈颦歌黛，同蹄坠舞钗……红娘留醉打……”其“红娘”者，据《全唐诗》注，乃抛打曲名《舞引红娘》，因而“打”表示“舞”无疑。然而，也有明确表示并非舞的意思，可见《能改斋漫录》之《禁淫哇声》：“政和三年六月，尚书省言，今年已降新乐。其旧来淫哇之声，如打、断、哨笛、研鼓、十般舞之类，悉行禁止。”这里的“打”，是一种“声”，可能即《禁蕃曲毘笠》所谓之“内外街市鼓笛拍板。”

任二北先生也曾叹曰：“‘打’字含义，本极广泛，用在伎艺方面者，即以种种不一。”那么，敦煌舞谱中的“打”，究属何种蕴义呢？

我们应特别注意一点：“打”只出现在舞谱的片前文中，而片前文却是主要关于舞蹈节奏的说明。在这个前提下，可把有关“打”的语句汇集综合分析之。如：

（一）前四段打……后四段打（《遐方远》（一））

（二）当打浣溪沙紧……（《南乡子》）

(三)打五段子送(《遐方远》(二))

(四)打浮图子送(《遐方远》(二))

(五)打慢拍段送(《浣溪沙》)

(六)打八拍心慢拍(《浣溪沙》)

(七)打浣溪沙拍段送(《凤归云》)

(八)打段前一拍(《凤归云》)

笔者认为,敦煌舞谱中的“打”,绝大部分是“演奏”与“打拍子”的含意。

唐宋乐舞中,打拍之人处于很重要的地位。史载有两种打法,一为“拍手”,唐时多用于大曲之舞拍。日本《信西古乐图》中,有一幅唐传乐舞《太平乐》师子舞图,画面中站在乐队最前边的拍手者,就是这种打拍子人;唐诗中也有描述,如吕岩《绝句》:“佯岩拍手葫芦舞。”其作用近似今之“指挥”。另一种是用板或鼓打拍子,如西安东郊苏思勖墓出土之唐乐舞壁画,就是用拍板为舞者打拍;敦煌壁画156窟《张仪潮出行图》及《宋国夫人出行图》中的乐舞部分,则都用鼓打拍子。另如最负盛名的五代南唐《韩熙载夜宴图》中,王屋山舞《绿腰》之场面,却既有击掌打拍者,也有用拍板与鼓打拍者。

以鼓板节制舞曲曰“打”,可见《羯鼓录》:“砊常戴砊绢帽,打曲。”另如《事林广记》载《鼓板棒数》之谱,术语“打四,急。三下……打五,收……打四,出……”之类,与敦煌舞谱一部分“打”,蕴义颇同。

正因为乐舞中打拍子之重要性,故由术语而渐被引入调名,如《武林旧事》卷十所载:《单打大圣乐》、《大打调中和乐》、《大打调道人欢》、《打拍道人欢》、《打勘长寿仙》、《禾打千春乐》、《普天乐打三教》、《满皇州打三教》等,“打”之特殊地位可见。再看敦煌舞谱中“打《浮图子》送”、“打《五段子》送”、“打《浣溪沙》拍段送”等语句,“打”字被引入调名的衍变过程,由此也可窥其一斑。

我们同时应注意到,古乐舞范畴中,“打”之含义决不止上述二端。吹乐器演奏有时曰“打”,方响一类敲击乐器演奏有时曰“打”^⑧,而管色指法中也有“打”^⑨,这就给字义的分析带来更多障碍。

关于敦煌曲谱中厕小字“𠂔”,有些学者认为是“打”之减笔^⑩,笔者认为根据不足。

原因之一是,被认为“白石道人”歌曲谱字来源”之《筚篥十字谱》中,同时存在“打”(𠂔)与“丁”二字,因而就不可能“打”再减笔为“丁”。

原因之二是,“丁”只与“当”同源,与“打”无涉。^⑪若减笔,也应是“𠂔”之减笔,因《唐韵》释“打”:“中茎切,读若争,与丁同,伐木声。”

而最根本的原因是,敦煌曲谱之厕小字“𠂔”,其实并非“丁”字。查古人翰墨之“丁”,无论李邕、赵孟頫之行书,还是怀素、黄庭坚、张弼之草书,第二笔“竖钩”之“钩”,是绝不含糊的,楷书当然更如此。仔细检勘敦煌曲谱,厕小字“𠂔”之第二笔却无一带钩的,地地道道是“悬针竖”。

原来很清楚一个“𠂔”字,却因兜圈子在“减笔”上做文章,反而弄复杂了。“𠂔”乃“下”之古文,与“上”乃“上”之古文一样,明载于辞书,既然林谦三早就认定敦煌曲谱二十谱字中“上是上之略”,那么同样逻辑,“𠂔”也应是“下”之略。由于敦

煌曲谱为竖写式，故“丁”可释为“同音而下”，也即所傍谱字音之延长，其意与《刑疏》：“下者，自上而落”，亦并行不悖。

准前、闲拍、本色、桴

《遐方远》（一）：“准前。令三拍，舞、掇、据单……”

多位学者句读为“准前令三拍”，而且把“准前令”看作与“常令”一样，是舞容“令”的一种。

笔者认为并不存在“准前令”一词。理由之一是，《遐方远》（三）：“准前^⑤。遐方远令至据三拍……”及《凤归云》：“准前。拍常，令至据各三拍……”其“准前”之后，并无“令”字。“准前”应为一专用术语。

我们可以发现，凡有二片或三片的调，其第二及第三片的片前文，起句必有“准前”二字，如：

《浣溪沙》第二片：“准前。令、掇三拍……”

《浣溪沙》第三片：“准前。令至据各三拍……”

《凤归云》第二片：“准前。令、掇三拍……”

《凤归云》第三片：“准前。拍常……”

《遐方远》（三）第二片：“准前。令至据三拍……”

《遐方远》（一）第二片：“准前。令三拍……”

“准”字，原卷都写如今之简写体“准”。《广韵》、《集韵》谓“准”为俗準字”。《字林》也曰：“准与準同。”《说文解字注》说得更明白：“準……按古书多用准，盖魏晋时恐与准字乱而别之耳。”

“准前”二字并不奇涩，若按字面解，即“准度如前”也。《隋书·音乐志》：“悬钟磬法，七正七倍，合为十四。盖準变宫、变徵……”另：“又準《仪礼》，宫悬四面设钟十二虞……”其“準变宫”、“準《仪礼》”，与“准前”之“准”是同一意思。

然而，在该意之下，恐有更深一层的内涵。

古代，“准”与“均”常通。《礼记·月令》：“先定準直”。此“準”即“均”。

“均”作为音乐名词时，是音乐诸要素中十分重要的一个。《隋书·音乐志》：“《周礼》：‘奏黄钟，歌大吕，以祀天神。’郑玄‘以黄钟之钟，大吕之声为均’。均，调也。”

林谦三在《隋唐燕乐调研究》中说：“调依均而成，均依律而定……十二律各配以宫，更得其余之声迭相顺应时，可得十二段的七声（或五声）之列，换言之，即十二均。”

说得再简单些，就是宫音音高等于某一律时，此音阶即属于某一均。然而，又并非纯粹的“调性”意义，因古代之所谓“调”，是调性与调式结合的产物。之所以难用现在音乐术语相代，因为虽谓“均，调也”，而“调式”含意的比例却又很少。

但是“均”的含义中，音的标准高度却较为重要。先秦及汉代的“均钟”，就是作