

中央音乐学院图书馆藏书

书号 Z48/200053

总登记号 153497

中央音乐学院图书馆图书馆研究中心丛刊之一

敦煌琵琶谱

饶宗颐编



新文豐出版公司印行

香港敦煌吐魯番研究中心叢刊之一

E4.8/ECDC53

153497

敦煌琵琶譜

饒宗頤編

新文豐出版公司印行



敦煌琵琶譜／饒宗頤編。——一版。——臺北市：

新文豐，民79

面；公分。——（香港敦煌吐魯番研究中心
叢刊；1）

ISBN 957-17-0078-9（平裝）

1. 敦煌學 2. 戲曲

834

敦煌吐魯番研究叢刊之一

敦煌琵琶譜

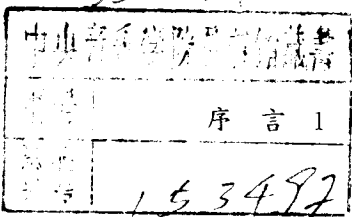
精一冊基價五·八元
平四·三元

編者：饒宗頤
發行者：高本釗
發行及印刷所：新文豐出版公司

公司：臺北市雙園街九十六號
電話：三〇六〇七五七·三〇八八六二四
門市部：臺北市羅斯福路一段二十號八樓
電話：三四一五二九三·三四一五二九四
台北郵政三六四三信箱
登記證：局版臺業字第〇六四九號
郵政劃撥：〇一〇〇四四二六號

中華民國七十九年十二月台一版
版權所有 不准翻印

3500.72



序言

敦煌寫卷所見樂譜有三，主要為巴黎列伯希和目 3808 之殘卷，其一面書長興四年應聖節講經文。自 1938 年日本友人林謙三取與天平琵琶譜合勘，確定其為琵琶譜，至今已五十年。其在“月刊樂譜”第 27 卷一期發表之長文，去歲始由余與李銳清君合譯，登載於上海之“音樂藝術”(1987, 2)國人始獲觀其文之全貌。自八二年葉棟著論，據稱有破譯之舉，其“敦煌曲譜研究”行世以後，討論者日衆，重譯者又有何昌林、金建民諸家。余於 1987 年六月在香港主持國際敦煌吐魯番學術會議，提出論文：“敦煌樂譜舞譜有關諸問題”，強調樂譜與舞譜有不可分之關係，不能捨舞而論樂，見於敦煌樂譜之曲子多為上酒之曲子，事已同於酒令，琵琶譜之節奏實與舞之步伐相配合。向來各家治樂與舞，分道揚鑣，殊途而不能同歸，殊屬不智，亟宜改正趨向。

至於樂譜節奏方面，自來相襲，採用板眼說，諸家譯譜，且已錄音，聽來甚不悅耳。由於譯譜者不夠忠實，每每隨意增減，勢非重譯，無以奏功。因請上海音樂院陳應時教授再作嘗試，其時趙曉生新倡句逗說，以糾各家之疏失，視·號為小頓，□號為長頓。陳君根據張炎詞源，合以夢溪筆談，另創掣拍一說。其重譯之譜，頃已完成，蒙先寄示，觀其新譯，要點有三：(一)譜字之細心勘核，多所訂正。(二)揭開□·兩號疊用之奧秘。(三)六字一拍與煞句三字一拍之分析，依同調之比勘，發現曲調譜字之旋律，可謂近年來敦煌樂譜研究之突破。

關於□·兩號之原義，及其後來使用之演變，實與詞樂有水乳之密切關係。余乃取姜白石旁譜及張炎管色應指字譜暨事林廣記所載節奏記號之丁、住、折、掣等，與敦煌樂譜比較，更

2 序 言

悟出兩者之間實出於同源，而·號本為「主」（住）之省形，·原為住號，後來用以作掣，正如ノ號在白石旁譜中用為住號，而張炎則以為掣號，其事如出一轍，足為陳說提供參證。

茲將陳譯與拙說合成一帙，附以較佳圖片，聊備同好之參考。以求教於大雅聲家，覬共作進一步之探討。

1988年二月 饒宗頤識於香港中文大學中國文化研究所，時丁卯歲舊曆除夕。

板眼之說，雖屬後起，自唐末以來，器樂譜如敦煌琵琶譜，即以“□”“·”二者為骨幹，跡其淵源，實出於漢代之句投（逗）。□本段號，可追溯遠至戰國。宋後□變而為○，由扁方而作全圓，而○·兩號用作頓、住，遂為謳唱拍板之基音。益以纏聲，更施諸輔助記號，如折拽丁住之屬，其轍迹在敦煌琵琶譜中已露其端倪，降及西安鼓樂譜，正是一脈相承，記譜法之舊規，大體可互相印證。余於88年冬赴西安，以李石根先生之助，得窺鼓樂舊譜之原貌，其譜字實為工尺俗字，而拍板但以○·（×）為主，兼記重、尾諸號與敦煌譜實無二致。因續為著論，用祛未寤，聊以著余前後摸索之經過。治學之道，自非點滴累積，何來豁然貫通？未敢自以為是，還冀方聞，理而董之。1988年除夕 又記。

謹以此書作為敦煌研究叢刊之一。

本書增入第二章琵琶譜寫卷原本之考察，得法京門人鄭慶歡博士之助，摹錄全卷形狀見寄，寫卷年代遂可解決，知樂譜書寫在前，長興四年乃其下限。鄭君描繪之卷，墨瀋猶新，余

屢舉以示人，用彰其勞，頃法京傳來惡耗，遽以宿疾不起，中年竟夭，蘭薰而摧，爲之顧望欷歔者累日，巴黎爲開追悼會，余輓以聯云：「記問字玄亭，剩有遺箋供涕淚，待招魂青塚，怕聞幽怨出琵琶。」君以專研王昭君變文有聲於時，與余均曾親至內蒙謁昭君墓。不意昊天，殲我良懿，用以琵琶譜此書爲君永遠紀念。一九九〇年，七月七日，校後再記，饒宗頤。

敦煌琵琶譜目錄

饒宗頤編

序言

饒宗頤

一、敦煌琵琶譜與舞譜之關係

饒宗頤■ 一

二、敦煌琵琶譜寫卷原本之考察

饒宗頤■ 二三

三、敦煌樂譜新解（附譯譜）

陳應時■ 二七

四、論□·與音樂上之「句投」（逗）

饒宗頤■一〇五

五、再論□·與頓、住

饒宗頤■一一一

——敦煌樂譜與姜白石旁譜

六、三論□·及其涵義之演變

饒宗頤■一二一

七、四論□·及後來記譜法之傳承

饒宗頤■一二九

——敦煌樂譜與西安鼓樂俗字譜之比較

八、浣溪沙琵琶譜發微

饒宗頤■一三五

九、輓軛說

饒宗頤■一三九

十、琵琶譜史事來龍去脈之檢討

饒宗頤■一四一

十一、再談梁幸德與敦煌琵琶譜

饒宗頤■一四七

十二、饒宗頤關於於唐宋古譜節拍節奏記號的

研究

黎 鍵■一五五

圖片三種：

P、3539 V⁰ 琵琶譜二十字

■一七三

P、3808 V⁰ 琵琶譜

■一七四

2 敦煌琵琶譜

P、3719 浣溪沙殘譜

■一八二

敦煌琵琶譜與舞譜之關係

饒宗頤

有新資料然後有新學問。近半世紀以來，各地民間樂種譜錄不斷發見，音樂研究領域中於是有了古譜考證之學，就中以莫高窟所出樂譜，最為膾炙人口。中外學人，不惜拋盡心力，鑿險緹幽，從事研索，討論之精，闡述之富，令人驚嘆。

自一九三八年林謙三等發表論文以後，余於五六年法京初睹原卷，亦嘗妄有所載述。一九八一年十二月葉棟先生初為譯譜工作，引起同行之熱烈興趣，三載以來，討論文字，林林總總，蔚為奇觀。林謙三草創之文，國內不易覓到，曩時粗有譯稿，未及寫定。因囑門人李銳清君重為逐譯，李君與京都同好反覆細訂，至再至三，勒成定本。（已在上海音樂學院學報《音樂藝術》1987年二期刊出）

敦煌樂譜現可見者僅有三事，皆非完整之篇，今欲據此片段叢殘，以恢復唐樂真貌，求之過深，言之覩縷，難免捉襟見肘。余於一九八六年九月蒞法京，參加禮學會議，重至國立圖書館東方部，得館長Mrs. Monique Cohen之許諾，取出有關樂舞原卷各件，細心勘讀，積疑用得冰釋。對於時賢新說，欲為之揚榘，以求其是。由以資料之不夠完整與充實，大抵諸家所擬構者，出於聯想者尚屬不少，衡以詮釋學之規律，仍大有商榷之餘地（注1）。惟可論定者，約有數端：一為樂譜必為琵琶譜而非管色工尺譜，諸家探討意見已漸趨一致，尤以二十譜字之發現，足以提供確証。二為譜曲子不可遽視作大曲之組合，各家所見亦略同。三為□·之為節拍記號，而以□為板

2 敦煌琵琶譜

號，惟西安鼓譜其中不少以×爲板號者，則爲敦煌譜之所無。然□、·之表示節拍，則無疑也。

何昌林君說王氏女琵琶譜是敦煌琵琶譜之祖本。考王氏女乃王保義之女。通鑑云：荊南行軍司馬王保義勸高從誨具（安重進）反狀，事在晉天福六年（941）（標點本頁9222）。保義之女，其婚年料不能在此之前。至於將譜刊石，當在更後，安得謂其夢中所得之譜，先於長興四年講經文卷背抄寫之譜？長興四年，王氏女年齡殊難推定，料尚在髫髻之歲，何得謂王貞範製序之琵琶譜早於敦煌譜而爲其祖本耶？有關琵琶之故事，說者每每故神其說，侈言其曲譜出自神仙夢中所授，酉陽雜俎六所記王沂的傳說，和荊南王氏女之事大略相同，似均不足爲典要。

五代之時，琵琶譜之流布，各地皆有之。陸游南唐書十六周后傳云：「故唐盛時，霓裳羽衣最爲大曲，后得殘譜，以琵琶奏之。」馬令南唐書：「後主嘗得琵琶舊譜，樂工曹生善琵琶，周后得以重訂霓裳曲譜（卷六女憲傳）。」此南唐之琵琶譜也。後蜀王衍宴怡神亭，自執板唱霓裳羽衣。（十國春秋蜀後主本紀）蜀以琵琶擅場者有石澤、爲唐故樂工。（見澤傳）知當時琵琶有譜，傳播各地，何止荊南之王氏女譜？何君似認琵琶諸譜同出一源，於理有未安。

何君以南音之調門比附敦煌譜之三種不同字蹟。其說南音之由來，嘗舉後主長子李仲寓被封爲清源（泉州）郡公攜家入閩爲證。考通鑑卷288後漢紀稱：「唐主置清源軍於泉州，以留後效爲節度使，事在漢隱帝乾祐二年（949），是爲清源置軍之年代，遠在敦煌琵琶譜抄寫之後。今按「仲寓」字訛，宜作李仲寓，此爲簡文「字」字。十國春秋寓亦作仲寓。鄭文寶嘗爲清源郡公仲寓掌書記，（十國春秋鄭彥華傳）仲寓死於郢

州，見宋史卷 267 張洎傳。又考中主之弟良佐，於寶大八年至武夷山，主會仙觀，留其地三十七載。十國春秋十九云：余嘗讀閩志，中載「後主弟良佐修道武夷，後主敕有司建會仙觀，封良佐爲演道沖和先生。」武夷山志：「南唐李良佐，字元輔，元宗璟之弟也。保大八年，辭璟訪道人武夷，遂居焉。舊觀在洲渚間，璟敕有司移創會址，賜額會仙。又鑄鐘重千餘觔。良佐居武夷三十七載。坐化於觀之清虛堂。」沖虛觀今猶存，遊武夷者均到其地。南唐張紹嘗作沖佑觀銘。由此可證南唐與閩之交往甚早。中宗保大時，良佐已入居武夷，不必溯源于後主之子仲寔。南琵琶之來源如何，尚待細考，若欲牽涉清源郡之事，則殊可不必。

敦煌琵琶，文獻所載，以用撥爲主。酉陽雜俎云：「開元中，段師彈琵琶用皮絃，賀懷智破撥，彈之不成聲。」（頁 65）是用撥彈。敦煌琵琶必用撥，下列文獻可爲佐證：

S.2146 內行城文：「法曲爭陳而槽撥。」

S.6171 宮詞：「琵琶掄撥紫檀槽，弦管初張調鼓高。理曲遍口雙腋弱，教人把箸餵櫻桃。」

琵琶用撥，初見於北齊造像，參看琵琶沿革圖解（音樂藝術 1985 年 2 期）

新疆石窟在庫木吐拉第 24 窟唐宋時期所見曲項四弦琵琶，右手仍用木撥彈奏。（中國音樂 1985. 2 周菁葆文）。此與日本現存唐樂琵琶之用撥相似。南唐彈琵琶，見於韓熙載夜宴圖，正是用撥。唐伯虎臨韓熙載此圖亦作執撥狀。（見藝苑掇英第七期。）（注（3）李後主爲昭惠誅稱「曲演來遲，破傳邀舞」。「利撥迅手，吟角呈羽」（十國春秋十八，頁 266），足爲證明。前蜀王建墓內石刻伎樂，其琵琶仍用撥，其形甚大。（見馮漢驥考古學論文集圖版五）雖中國奏琵琶亦

4 敦煌琵琶譜

有用手彈者，然龜茲樂之胡琵琶，自是用撥。林謙三所擬測者全以用撥爲主，各家多忽略之。敦煌二十譜字字分記次指、中指、名指、小指各四聲，則當日亦雜用指彈奏。陝西渭北拴馬石刻所見琵琶用撥橫彈與豎式搥彈，演奏方法，正以用撥爲主。

敦煌琵琶二十譜字，所見散聲四，其他十六字爲四柱四相，不見品位，是有相而無品。日本藤原貞敏於 838 年帶回日本之唐代琵琶亦是四相無品位之琵琶，陳暘樂書亦未述及加新柱之曲項琵琶。唐五代之琵琶，四絃四柱，而無品位，衆所共悉。而南琵琶曲項，四相十品，品旁有兩月眉出音孔，橫抱彈奏，自不是唐五代遺制。傳統琵琶，則爲四相十二品，其第七品與第十一品在 D 調（小工調）上之中立音爲「↑4」，與 4 主要是爲使 D 調上取得此常用之中立音而設計。近時劉天華將舊琵琶之十二品改爲十三品，程午嘉又改爲六相十八品（吳犇：傳統琵琶的特殊品位對樂曲的影響（中國音樂，1986. 2）。可見琵琶品位在音樂史上是疊有增改。增品之事，自屬後起，其特殊音位，是可以重按或推位來升高或降低去表現變調之音。

定絃之說，林謙三初從三種不同字體區別爲三組；何以筆蹟不同而調式必異？林氏初無堅強之論據，然已重視終句之結拍。余嘗提出定絃必依煞聲爲主，而煞聲結拍之句，實有「一スハ」及「一ルレヒ」、「一ナミ」三式，與不同之筆蹟相應，故不得視二十五曲只用一種定絃法。若謂此三種不同之定絃乃由一人在演奏時轉軸撥絃，不若謂由不同之三人，運用三種不同之定絃，較爲近理。時賢論定絃之法，取途大抵有二：一爲參考南音調式作爲定絃借鏡之依據，葉、何二家主之（注 4）；一爲從曲子所屬宮調，再看其煞聲，加以推測，如

傾杯在第一組中殺聲皆爲「八」，如以八爲商調以作主音。在第二組不同筆蹟中傾杯樂之殺聲則爲「丨」，當爲小二度清商。（注5）是說席氏臻貫主之。兩者之中，自以後者較有理據。

莫高窟所出寫卷，涉及舞譜者，實有多件，原物分貯法京及英倫。伯希和編號 3501 卷背之譜，劉復最先抄出，刊印於敦煌掇瑣，影本則初見於神田喜一郎之敦煌秘籍留真新編。劉錄倉卒摹寫，辨認多有不確。一九五六年余在巴黎睹原卷後嘗撰校釋，略有舉正，如「相逢揖」之揖字，證以六朝別字，是揖而非措，其一例也。（世習知之張猛龍碑有「詩人詠其孝友，光緡姬口，中興是賴」句，緡即緝字。）嗣在倫敦，獲悉大英博物院列斯坦因 5643 號舞譜殘冊，及撰敦煌琵琶譜讀記，即以影本附載於末，由是世乃知有第二舞譜，日本林謙三繼以討論。譜中如單、巡、輪等動作，爲前此所未見。又伯目 3719 號浣溪沙殘譜，只存三行，其言「慢二急三慢三急三」，所記節奏，容與舞蹈相關，當是舞與樂之合譜，雖寥寥數字，不宜漠視之。

舞有獨舞、有隊舞。獨舞如莫高 61 窟之維摩詰經變，世所熟知。隊舞見於敦煌經卷者，早歲撰敦煌曲時，嘗初指出斯坦因 2440 號卷背中「青一隊，黃一隊，熊踏」爲例，此一資料已爲人所常引證討論。鄭棨開天傳信記：天寶初有劉朝霞者，獻賀幸溫泉賊。其文今存於敦煌寫卷中，凡兩見，有句云：「青一隊兮黃一隊，熊踏胸兮豹擎背。」（伯希和 5037、2976 兩號，作進士劉瑕述）說者謂此乃描寫天子之儀仗。考段安節樂府雜錄記當時樂部與清樂部、龜茲部等並列者有熊羆十二皆以木雕之，高丈餘。」熊踏與樂部之熊羆部或有關係。天子出行，樂隊可與於其列。樂隊亦自成舞隊。王灼記

李可及所製舞隊，「不過如近世傳踏之舞耳」，（碧雞漫志五）當時舞隊之區分顏色，戴面具，以至作為形形色色之動物，為傳踏之舞態。伯3272記「一日，歲祭拜，……定興郎君踏舞來」，是元正有踏舞之俗。

凡此類敦煌舞譜，零璣斷壁，嘗其一鱗，不足以見當日樂舞之全，固不待言。惟舞之為狀，容態多方，存於壁畫者，摹繪而申述之，自可有助於對此殘譜之了解。

正史之中有記載敦煌舞者，遼史太宗紀：

會同二年十一月丁亥，鐵驪、燉煌並遣使來貢。

三年五月庚午，以端午宴羣臣及諸國使，命回鶻、燉煌二使作本俗舞，俾諸侯觀之。

遼史樂志諸國樂亦記會同三年端午命回鶻燉煌二使作本國舞。兩次複述其事。可見遼人對敦煌本國俗舞之重視。入宋以後，敦煌曹氏已為遼之屬國（詳見遼史屬國表）回鶻舞之著者，有射鵰回鶻隊。敦煌本國俗舞之特色何在？仍有待吾人從壁畫資料之仔細觀察而加以論列也。

近時李正宇指出斯 5613 號書儀，在與夫書標題下方小字四行，為南歌子舞譜，移錄其文，刊於敦煌研究第九期。余再從顯微影本細勘，李氏所錄尚有不少訛字，茲重為校正。自左至右如下文：

『上酒曲子，南哥子，兩段，慢二、急三、慢二。令至据，各三拍。單鋪（6），雙補。

近令前捩（揖）。引單[鋸]（鋪）。舞据諫。霍（雙）補。令接，急三，三拍折一拍。

遇接；三拍折一拍。雙補。舞据後，後送。

開平己巳歲，七月七日悶題。德深記之。（參附圖）』

此爲有紀年之譜，甚爲可珍。書寫時間爲後梁開平三年（909）。開端記明是「上酒曲子」，則此類乃用於宴樂舞蹈之雜曲子，南歌子即其一，原爲酒令，可以確知，此一新材料（注6）值得細研。下列諸事，宜加以討論。

(一)急與慢

舊時成說以爲小曲之詞，只爲徒歌而無舞，侑觴亦然。今觀此譜，知其不然，酒令亦可有舞。一人之舞，見於四川廣元南宋墓舞曲刻石，女伎一人，裹展腳幘頭，著圓領或交領之窄袖袍服，以手絞袖，腰束帶，或扭腰揚手，或曲膝揮袖，作舞蹈狀。說者謂即樂書所謂「優伶舞大曲惟一工獨進」者。

琵琶譜卷中同一曲子有急、慢之別，表列如次：

傾盃樂二	西江月	心事子	伊州
慢曲子三	慢曲子二	慢曲子一	慢曲子一
又曲子一			急曲子一
急曲子二			

王灼碧雞漫志云：「唐中葉漸有今體慢曲子。」今字指南宋初期，慢曲子實起於中唐。宋史樂志稱：「其急慢譜諸曲幾千遍。」可謂盛矣。同一曲子可分急與慢，張炎詞源拍眼篇：「慢三急三拍子，三台相類」是矣。上引舞譜中記南歌子「兩段、慢二急三慢二。」此類記拍數之曲子，其他舞譜亦數數見，故知同一曲子因拍子之急慢，可以形成「又一體」。又因宮調之異，其譜及字數更繁，如傾杯樂在琵琶譜中，即有七譜之多，萬樹嘗因其「調異故曲異」，因有「世遠音亡」之嘆。今者新材料逐漸發現，如事林廣記之愿成雙譜，即有雙勝子急，帶有「急」字當是急曲子，近賢研究以爲「急」即一板二眼（吳釗說），由是知清人以用韻多少區別急慢曲子（方成培香研居詞麈說）實爲非是！

(二) 平拍與行拍

西安鼓吹樂坐樂之套詞，若東倉、顯密寺樂器社之樂曲有慢拍之平拍與急拍之行拍之結合演奏，呂洪靜舉出二例：

平拍 如望吾鄉慢（ $\downarrow = 70$ ）「是一首 66 小節之慢曲，特有的一梆子是兩小節為一個節拍單位，也就是唐時的一拍。」

行拍 如十八錘快（ $\downarrow = 130$ ）「此曲以比前曲幾乎快一倍的速度演奏，是以一小節作為一個節拍的單位。」

在平拍奏慢曲望吾鄉之後，緊接以快曲行拍之十八錘，藝師稱行拍為「收曲」，其記譜法往往慢、快兩曲連寫，不分段。在慢、快兩曲銜接處有「入行拍」或「行拍」之字樣。（在西倉樂器社保存之古曲譜為送神章、一江風等則為行拍之樂曲曲名。）今取西安鼓樂此種以行拍接平拍曲體，以解釋琵琶譜上慢曲子與急曲子之分體及舞譜上「南歌子兩段慢二、急三、慢二」之現象，最為恰當。南歌子凡兩段慢二急三慢三可以說是用平拍先奏兩遍，緊接以行拍三遍，再用慢曲平拍奏二遍。一首南歌子曲子雖小，既有兩段，又繼以慢二、急三、慢三之反復演奏，時間則相當長，配以舞蹈則甚有可觀。

（以上資料取自呂洪靜：隋唐解曲淺說（交響 1986. 4）

以行拍曲子作收曲，說者謂極似隋唐時西域伎樂西涼、龜茲、疏勒、安國之解曲與歌曲及舞曲之連接形態。

歌曲—解曲—舞曲

歌曲—舞曲—解曲

羯歌錄稱：「凡曲有音盡聲不盡者須以他曲解之，如耶娑婆雞用屈柘急遍解，屈柘用渾脫解之類。」陳暘樂書亦指出：「解曲是龜茲，疏勒夷人之制，非中國之音。」敦煌之琵琶樂譜所

奏是用龜茲樂，所謂「龜茲韻宮商」，故有解曲之曲體。夫以急曲子慢曲子相互遞用，如上舉之歌曲、舞曲與解曲之連接形態，此正是西域樂曲之特色。

(三) 單與雙 (雙)

伯譜「單」字屢見如下：

遐方遠「准前令，三拍。舞，掇、据——單：急三。當前四段打令，兩拍送；後四段打令，後兩拍送。本色。相逢揖。」

南歌子「兩段。慢二急三慢二。令、掇三拍，舞据——單：急三，中心送，中心慢拍，兩拍送。」

前遐方遠「令至据，三拍。打五段子，送，送不單行。」按此處稱單行。

浣溪沙拍常。令、三拍。舞掇、据——單：舞引舞、据，引据……

鳳歸雲…「雙：送，裏。令掇，中心；單：送，裏。舞据頭拍。」

按此處雙送與單送對言。

「准前。令，掇，三拍。舞据——單打浣溪沙，拍段送。」

按此處稱單打

斯譜所見「單」字如下：

「同前。拍令至据，單慢拍，段送，急三……

同前。拍令舞掇据單。令至据，各三拍。

驀山溪……令至据，單：輪添一拍。……

……据，單：巡輪，各添兩拍。

南歌子……令至据 單巡輪，各添兩拍。……

至据，單巡輪，各添兩拍。

同前。拍令舞掇据——單：令至据，各三拍。

又言單鋪、雙補者：