



中国音乐文物大系

甘 肃 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 王子初



中国音乐文物大系
甘肃卷

《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 39.25印张
1998年9月第1版 1998年9月第1次印刷
印数 1—800册

ISBN 7-5347-2274-8/K·65

定价 500.00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

总 主 编 王子初

副总主编 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	熊传新
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) 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
甘肃省文物考古研究所 编著
敦煌研究院

《中国音乐文物大系·甘肃卷》编辑委员会

顾 问	段文杰	马文治		
主 编	郑汝中	董玉祥		
副 主 编	李志和 (执行)	岳邦湖		
编 委	(以姓氏笔划为序)			
	李志和	郑汝中	岳邦湖	
	董玉祥	魏文斌		
摄 影	岳邦湖	宋利良	蔡义选	
撰 稿	李志和	郑汝中	董玉祥	尹德生
	何双全	郝毅	张惠英	张国瑜
	魏文斌	郑兰生	王琦	贾建威
	王自刚	周祖昌	刘兴义	丁广学
	庞跃先	刘志华	林健	张东辉
	李永平	秦明智	门晓琴	崔震坤
	李晓林	金玉治	孙寿岭	王自刚
	宋琪	赵荣璋	刘敦楨	



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驥先生倡导并且亲自深入音乐文物的田野调查工作，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，恰逢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，似乎难予认证，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：“周王孙季息孔臧元武元用戈”，“穆侯之子西宫之孙曾大工尹季息之用”。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

甘肃音乐文物综述	1	11. 秦安郭家乡铜铃	50
第一章 乐器	7	附 1. 崇信刘家沟铜铃 (10 件)	51
第一节 陶响器	9	附 2. 庆阳战国铃 (2 件)	51
1. 庆阳野林寺沟陶响器	10	附 3. 崇信赵堡铜铃	51
2. 东乡林家遗址陶响器 (2 件)	10	附 4. 秦安腰崖铜铃	52
3. 庆阳野林寺沟曲颈陶响器	12	附 5. 宜牛羊铜铃	52
4. 兰州上谷台陶响器	13	附 6. 酒泉西关汉铃 (2 件)	52
5. 皋兰糜地岷彩绘陶响器	13	附 7. 庆阳汉铃 (2 件)	53
6. 皋兰糜地岷陶响器	15	附 8. 武山北周铜铃 (54 件)	53
7. 广河兽头陶响器	15	附 9. 武山水帘洞铜铃 (12 件)	53
8. 积石山大河庄陶响器	16	附 10. 武山水帘洞铁铃	54
9. 宁县西李村陶响器	16	附 11. 武山水帘洞四棱铁铃	54
10. 秦安杨寺陶响器	17	附 12. 邛县瓷铃 2 枚	54
11. 广河盖子坪响铃罐	18	第六节 铜鼓 铜钹 铎于	55
12. 庄浪韩店响铃罐	18	1. 铜鼓	55
13. 陇西陶响器	19	2. 拉卜楞寺铜钹	56
14. 武山陶响器	20	3. 泾川王母宫铎于	57
15. 饼状陶响器	20	第七节 笛 箫	58
16. 秦安郭家乡陶响器	21	1. 鎏金铜笛	58
第二节 鼓	22	2. 居延竹笛	59
1. 兰州彩陶鼓	22	3. 玉笛	60
2. 永登乐山坪陶鼓	23	4. 拉卜楞寺玉笛 (2 支)	60
3. 庄浪小河村陶鼓	27	5. 玉箫	61
4. 黑釉彩斑瓷腰鼓	27	第八节 阮 琴	62
5. 达玛如 (3 件)	28	1. 武威弘化公主墓弹弦乐器残件	62
6. 木腰鼓	30	2. 白云琴	63
7. 神鼓	31	3. 朱载堉琴	64
第三节 磬	32	第九节 金刚铃 刚洞 唢呐 筒钦 法螺	65
1. 榆中马家山石磬	32	1. 秦州金刚铃	65
2. 武威文庙石磬	33	2. 拉卜楞寺金刚铃	66
第四节 哨 埙	34	3. 水晶铃	66
1. 永靖莲花台骨哨	34	4. 刚洞	67
2. 秦安堡子坪陶哨	35	5. 银唢呐	67
3. 泾川店庄陶埙	36	6. 筒钦 (2 件)	68
4. 酒泉干骨崖陶埙	36	7. 拉卜楞寺海螺 (2 件)	68
5. 玉门火烧沟陶埙	36	8. 银饰法螺 (2 件)	69
6. 武威王景寨陶埙	41	9. 法螺	71
7. 木哨	41	10. 左旋法螺	71
第五节 钟 铃	42	附 海螺	72
1. 圈带纹钟	43	第二章 图像	73
2. 云雷纹钟	44	第一节 敦煌莫高窟壁画 (北凉、北魏、西魏、北周、隋)	75
3. 铜编钟 (4 件)	45	75
4. 人面纽钟	46	1. 第 272 窟天宫伎乐图	75
5. 永登榆树沟铜铃 (6 件)	47	2. 第 275 窟菩萨伎乐与供养人伎乐图	78
6. 人形虎纹铃	48	3. 第 248 窟天宫伎乐与药叉伎乐图	80
7. 兰州龙尾山铜铃 (12 件)	48	4. 第 254 窟天宫伎乐与药叉伎乐图	82
8. 长铎角铜铃 (5 件)	49	5. 第 257 窟化生伎乐图	83
9. 泾川太阳墩铜铃	49	6. 第 435 窟天宫伎乐与飞天伎乐图	84
10. 秦安小铜铃	50		



7. 第 437 窟影塑飞天伎乐图	85
8. 第 249 窟伎乐及雷公击鼓图	86
9. 第 285 窟伎乐及雷公击鼓图	90
10. 第 288 窟天宫伎乐图	96
11. 第 290 窟飞天伎乐与箭穿七鼓图	98
12. 第 297 窟飞天与供养人伎乐图	99
13. 第 299 窟天宫伎乐图	100
14. 第 301 窟飞天伎乐图	100
15. 第 428 窟伎乐图	101
16. 第 430 窟飞天伎乐图	103
17. 第 262 窟菩萨伎乐图	104
18. 第 276 窟飞天伎乐图	104
19. 第 302 窟天宫伎乐图	105
20. 第 379 窟飞天伎乐图	105
21. 第 390 窟飞天伎乐、供养人伎乐图	107
22. 第 397 窟佛传画中的飞天伎乐图	109
23. 第 402 窟飞天伎乐图	111
24. 第 420 窟化生童子伎乐图	111
25. 第 423 窟飞天伎乐及《弥勒变》伎乐图	112
第二节 敦煌莫高窟壁画（初唐、盛唐、中唐、晚唐）	
.....	114
1. 第 71 窟不鼓自鸣图	114
2. 第 220 窟乐舞图	115
3. 第 321 窟不鼓自鸣图	119
4. 第 322 窟不鼓自鸣图及葫芦琴	122
5. 第 329 窟飞天伎乐及雷公击鼓图	123
6. 第 331 窟飞天伎乐图	125
7. 第 334 窟《阿弥陀经变》伎乐图	127
8. 第 338 窟供养伎乐图	128
9. 第 341 窟供养伎乐图	129
10. 第 23 窟《法华经变》伎乐图	130
11. 第 45 窟《观无量寿经变》伎乐图	131
12. 第 83 窟不鼓自鸣图	132
13. 第 172 窟不鼓自鸣和乐舞图	132
14. 第 445 窟菩萨伎乐、迦陵鸟伎乐及嫁娶图	137
15. 第 112 窟乐舞图	140
16. 第 158 窟异形笛和外道谤佛欢庆图	147
17. 第 159 窟乐舞及仪仗伎乐图	148
18. 第 201 窟伎乐图	150
19. 第 231 窟千手观音菩萨伎乐图	152
20. 第 358 窟乐舞图	153
21. 第 359 窟乐舞图	154
22. 第 360 窟迦陵鸟伎乐图	154
23. 第 9 窟化生童子伎乐图	155
24. 第 14 窟菩萨伎乐图	156
25. 第 85 窟伎乐百戏图	157
26. 第 156 窟张议潮、宋国夫人出行及化生伎乐图	166
第三节 敦煌莫高窟壁画（五代、宋、西夏、元）	
.....	170
1. 第 61 窟经变、佛传故事伎乐图	171
2. 第 72 窟百戏图	175
3. 第 98 窟供养人伎乐、火宅及乐舞图	176
4. 第 100 窟曹议金、回鹘公主出行图	179
5. 第 146 窟天王伎乐图	180
6. 第 55 窟伎乐图	181
7. 第 130 窟飞天伎乐图	183
8. 第 327 窟飞天伎乐及供养伎乐图	184
9. 第 3 窟执铃金刚力士图	187
10. 第 465 窟菩萨伎乐图	188
第四节 安西榆林窟壁画	
.....	189
1. 榆林窟第 25 窟《观无量寿经变》乐舞图	190
2. 榆林窟第 39 窟飞天伎乐图	192
3. 榆林窟第 12 窟化生童子奏乐图	193
4. 榆林窟第 16 窟《西方净土变》乐舞图	194
5. 榆林窟第 16 窟《文殊变》和《普贤变》乐队图	195
6. 榆林窟第 16 窟化生童子伎乐图	196
7. 榆林窟第 19 窟凤首箜篌及箏	197
8. 榆林窟第 32 窟《劳度叉斗圣图》中的鼓、钟	198
9. 榆林窟第 38 窟《观无量寿经变》乐舞图	199
10. 榆林窟第 38 窟《弥勒经变》娶嫁图	200
11. 榆林窟第 14 窟飞天伎乐图	201
12. 榆林窟第 3 窟五十一面千手观音所持乐器、曼荼罗乐舞图	203
13. 榆林窟第 10 窟飞天伎乐和不鼓自鸣图	205
第五节 河西石窟壁画	
.....	209
1. 西千佛洞第 5 窟飞天伎乐图	209
2. 西千佛洞第 6 窟飞天伎乐图	212
3. 西千佛洞第 9 窟飞天伎乐图	213
4. 西千佛洞第 3 窟不鼓自鸣乐器图	214
5. 西千佛洞第 15 窟《西方净土变》乐舞图	214
6. 东千佛洞第 2 窟化生菩萨伎乐图	215
7. 东千佛洞第 7 窟婆罗门伎乐图	216
8. 五个庙第 3 窟《劳度叉斗圣变》号筒	217
9. 五个庙第 4 窟长尖舞图	218
10. 水峡口第 3 窟天王伎乐图	218
11. 下观音洞第 1 窟菩萨伎乐图	219
12. 文殊山石窟千佛洞飞天伎乐图	221
13. 文殊山石窟万佛洞《弥勒下生经变》乐舞及不鼓自鸣图	222
第六节 河东石窟壁画	
.....	226
1. 炳灵寺第 169 窟第 6 龕飞天伎乐图	227
2. 麦积山第 78 窟琵琶伎乐图	229
3. 麦积山第 127 窟石雕佛背光伎乐图	230
4. 麦积山第 154 窟飞天伎乐图	232
5. 麦积山第 4 窟飞天伎乐图	232
6. 麦积山第 26 窟腰鼓伎乐图	235
7. 北石窟寺第 165 窟太子娱乐和吹奏伎乐图	237
8. 北石窟寺楼底村第 1 窟飞天伎乐图	238
9. 北石窟寺第 135 窟伎乐天	239
10. 南石窟寺第 1 窟宫中娱乐图	240
第七节 画像砖	
.....	241
1. 嘉峪关魏晋 1 号墓宴乐画像砖（2 块）	241
2. 嘉峪关魏晋 3 号墓奏乐画像砖（2 块）	242



3. 嘉峪关魏晋 4 号墓乐舞画像砖	244	4. 礼县池村歌唱俑瓶	279
4. 嘉峪关魏晋 6 号墓奏乐画像砖	245	5. 嘉峪关北黑山列舞岩画	279
5. 酒泉西沟村魏晋 5 号墓歌舞画像砖	245	6. 四胡女艺人图	280
6. 酒泉西沟村魏晋 7 号墓音乐画像砖 (2 块)	246	第十一节 书谱	281
7. 敦煌辛店台晋墓音乐画像砖	247	1. 天水放马滩秦简音律书	281
8. 酒泉西沟墓音乐画像砖 (二类 52 块)	248	2. 张掖大佛寺佛曲曲目	282
9. 灵台寺嘴伎乐画像砖 (4 块)	249	3. 拉卜楞寺院藏文乐谱	283
10. 天水南集伎乐画像砖 (7 块)	250	附 1. 敦煌曲谱	285
11. 天水秦城伎乐画像砖 (4 块)	252	附 2. 敦煌遗书“二十谱字”	288
12. 陇西宋墓杂剧画像砖 (4 块)	254	附 3. 敦煌遗书《浣溪沙》曲谱	289
第八节 墓葬、寺观壁画	255	附 4. 敦煌遗书《琴谱》	289
1. 酒泉丁家闸宴居行乐图	255	附 5. 敦煌遗书《音乐部》	289
2. 张掖大佛寺说法图伎乐	258	附 6. 敦煌舞谱残卷 (P. 3501)	289
3. 夏河拉卜楞寺壁画伎乐图	261	附 7. 敦煌舞谱残卷 (S. 5643)	290
第九节 石刻	263	附 8. 敦煌舞谱残卷 (S. 5613)	291
1. 崇信黄花源造像碑伎乐图	263	附 9. 佛名称歌曲	292
2. 庄浪石塔乐舞图	264	附 10. 麦积山石窟藏曲谱	292
3. 天水石马坪石棺床伎乐图	264	附 11. 张掖道得观藏谱	292
4. 灵台寺嘴舍利石棺乐舞图	267	附录	293
5. 合水孙家嘴寨佛、菩萨莲座伎乐图 (3 件)	268	图片索引	293
第十节 乐舞俑 器皿装饰 岩画 绘画	272	甘肃音乐文物分布图	298
1. 天水石马坪石雕乐俑 (5 身)	273	后记	299
2. 天水北山顶骑马乐俑 (3 件)	275		
3. 酒泉干骨崖舞蹈纹陶罐 (4 件)	277		



甘肃音乐文物综述

郑汝中

甘肃，得名于古代甘州（张掖）与肃州（酒泉），简称甘或陇。它位于中国的中心偏西、黄河上游，东邻陕西，南与四川、青海接壤，西、北分别和新疆、内蒙古交界。地形呈哑铃形，东西长 1655 千米，全省面积 45 万平方千米。甘肃的东南部重峦迭嶂，山高谷深。中、东部为黄土高原，河西走廊由东向西延伸，地势狭窄平坦。沿祁连山之走势，有绿洲、沙漠断续分布。西南地势高耸，为青藏高原的东北边缘。甘肃特殊的地理位置，使它成为古代“丝绸之路”的主要通道和中原通往西域的咽喉要地，是沟通亚、欧大陆的枢纽。中西文化在这里交融，众多民族在这里聚居。至今境内仍有汉、回、藏、蒙、满、哈萨克、东乡、裕固等 42 个民族生活在这里。

甘肃是中华民族重要的发祥地之一。远在 20 万年前的旧石器时代，中华民族的祖先就在这片土地上生存。庆阳姜家湾、寺沟口旧石器时代中期遗址便是见证。进入新石器时代，甘肃大量的出土文物、文献记载乃至神话传说更为丰富。被中国人尊为“三皇之首”、“人文初祖”的伏羲和女娲，传说就出在甘肃。今天水、秦安一带，仍有他们的事迹流传。传说炎、黄二族也产生在甘肃。相传炎帝为陇西成纪女娲的女儿所生，后黄帝与炎帝会合，形成中华民族。此后，在甘肃又形成周和秦两大部族，这是汉民族的肇始。周族兴起于陇东泾水和渭水一带，活动范围遍及陇东与陇中，被称为“周道始兴之地”。这在考古发现的墓葬、出土的青铜器方面，有充分的体现。秦占称“西戎”，相传秦祖杞子牧马西陲，其地望就在今甘肃的礼县一带。礼县大堡子春秋秦公墓地的发现，说明今天水、礼县、清水一带，正是秦族、秦国乃至秦朝的发祥地。秦统一中国后，在甘肃设置二郡。其时境内有戎、羌、月氏、乌孙、匈奴等民族生息。汉初，匈奴人赶走了大月氏，占据了整个河西走廊。汉武帝又击溃了匈奴，在河西设置四郡，并进行了移民屯田，修筑长城，重新开通了与西域的通道。魏晋之后的十六国时期，河西地区先后建立了前凉、后凉、西凉、南凉和北凉五个政权。虽总共仅百年光景，但其文化，尤其是佛教文化呈现出空前的发展，史称“五凉文化”。其时佛寺遍及甘肃全境，河西走廊石窟寺的兴建，更如雨后春笋。中原与西域的文化和贸易往来日益频繁。经过隋末的政权割据到唐的兴盛，甘肃的文化达到了一个历史时期的高峰。现存文物表明，这个时期文物的数量最多，质量也最好。其间，吐蕃、甘州回纥曾先后占领河西等地。至宋，党项人建立西夏，近 200 年间在甘肃河西一带，创造了独特的西夏文化。元蒙以降，中国政治中心转至内地，昔日繁忙的丝绸之路日趋冷落，甘肃的文化亦逐渐萧条。

一 乐器类

甘肃的馆藏文物不算丰富，尤其是出土的乐器远比不上一些中原的文物大省。但其鲜明的地方特色则极具历史意义。

（一）彩陶乐器

本世纪 80 年代发掘的秦安大地湾遗址，已可确定为距今 7000~8000 年之间的古文化遗址。其中发现的许多制作规整的彩陶，可与两河流域彩陶文化的作品比美，可同称为世界上最早的彩陶文化。在大地湾文化的基础上产生的仰韶文化，是黄河上游地区新石器文化走向高峰的时期。它以陕西、甘肃为中心，波及四周。仰韶早期的半坡文化，东传中原，西达河陇东部。仰韶中期的庙底沟文化，西到河陇中部，向东扩展到黄河、长江中下游地区。仰韶晚期，出现了地方类型的马家窑文化，包括石岭下、半山、马厂等相继发展的文化类型。此后又出现了齐家文化、辛店文化、寺洼文化、沙井文化等。这一系列彩陶文化类型，展现了甘肃史前彩陶发展的脉络。

甘肃的彩陶乐器，是甘肃彩陶文化的重要组成部分。当人类开始制造陶器，创造生活器具的时候，其中的一些器皿，可以发出悦耳的自然声响，启发了人们制造乐器的动机。也许人类早期的所谓乐器，就是这些生活器皿、生产工具或玩具本身。两个陶碗对合在一起，或一个有胴腔的小罐，里面放进几颗石子和泥丸，摇撼就能哗哗发声。陶罐口蒙上兽皮，应该就是最早的陶鼓或土鼓。小口大腹的器皿、掏空的腔管，向里吹气就能呜呜地响，启发了人们去发明陶埙。甘肃发现的彩陶乐器正是陶响器、陶鼓和陶埙等人类发明的最早的乐器实物。

1. 陶响器 本书收录了 20 件标本，有球状、饼状、半圆形、圆柱形、花瓶形、罐形、龟形等，形态琳琅满目。纹饰也各有特色，有压模凸花，有镂空刻花，也有平面彩绘，甚至素面无纹的。这些介于挂饰、玩具和乐器之间的文物，为人们进一步研究它的来源



和用途提供了丰富的材料。其品种的多样，为其他各省所罕见。

2. 陶鼓 古文献中多有记载的陶鼓，甘肃所出甚多。其时间的跨度也很大，包括仰韶文化后期、马家窑文化各个时期的作品。其多作空筒状，两头一大一小，筒口外周沿有挂张兽皮用的犬牙状倒钩。鼓身置环形耳，可穿绳背挂。陶鼓多为夹砂红陶质，表面光洁，上彩绘有各种花纹，常见有几何三角纹、S形纹、菱形纹、波浪纹、锯齿纹等。近年学术界有人对“陶鼓”提出质疑，认为它可能是古时候的量器、漏器或座器。其实，古人用陶制鼓是存在的，我们另选唐代的一件彩釉瓷腰鼓就显得十分重要，它对传世腰鼓的形制演变与史前彩陶鼓的关系，具有研究意义。

3. 陶埙 甘肃各地曾发现许多陶埙。这是古代从泥哨类玩具进化成为一器多音、有音律效果的乐器。特别是玉门火烧沟出土的20余件新石器时代晚期的陶埙，被认为是我国最早出现的陶埙。这些埙形体不大，均呈扁平鱼形，通体彩绘纹样，鱼嘴部为吹孔，两肩各一按音孔，鱼腹下有一按音孔。开闭音孔，可组成6种不同指法，可吹出四声、五声，甚至七声音阶。有录音为实据，它甚至可吹奏现代乐曲。这值得令人深思，中国的“律制”，源头究竟出自那里？甘肃玉门火烧沟的古埙，为探讨远古律制提供了重要的线索。

（二）宗教乐器

本书中有关宗教的乐器，主要是来自拉卜楞寺的藏传佛教乐器。拉卜楞寺是中国藏传佛教格鲁教派六大寺院之一，位于甘南夏河县，有着悠久的历史，严格的教规。寺院包括佛殿、经堂和六大学院，规模宏大。高僧层出不穷。这里有最大的藏文图书馆，藏有藏文音乐书籍和曲谱。该寺有一个宗教乐队，叫做“道得尔”，有10余名音乐喇嘛，能演奏许多传统乐曲，也有专用的乐谱。本书所收乐器大都为道得尔所用，有唢呐、法螺、金刚铃、刚洞和筒钦，藏于该寺珍宝馆中，为明、清以来拉卜楞寺的传世之宝。其中有些乐器也流行于汉族民间，如唢呐。但藏传乐器的型制迥然不同，镶金错银，装饰十分富丽精致，开孔的方法也有所区别。这些乐器在藏传佛教的各种庆典、法会中起着重要的作用。

（三）其他乐器

除了以上所述之外，甘肃尚有一些乐器值得注意。

1. 石磬 榆中马家山出土的石磬为新石器时代齐家文化遗物。其年代较早，特别是形体较大，重达12千克。在今发现的同类遗物中不可多得。

2. 居延竹笛 居延在今内蒙古自治区额济纳旗境内，为汉代边塞重镇。本世纪在此出土了大量的汉简。1974年在西汉张掖郡居延都尉府甲渠候官的官署所在地出土了一支竹笛。它是西北地区所见最古的竹笛实物。笛虽已干裂，且一端残损，但它仍为今天的研究留下了较为丰富的资料。如其一端以自然竹节封闭，指孔部分削成平面，用麻布缠扎和髹漆来防止开裂，保存了8个开孔，在2、3孔之间，有墨书“笙王”二字。因其前后开孔，应为竖吹之笛。

3. 武威弹弦乐器 古代的木制乐器极难保存下来，尤其在我国的北方，考古发现的实物就更为罕见。迄今为止，仅在江苏扬州邗江出土过五代的琵琶，其中较完整的一件可证明为明器。另一件已残。1980年在甘肃武威南营发现了唐五原公燕王慕容羲光之妻武氏夫人墓。墓中出土的弹弦乐器就显得十分珍贵了。乐器已残，残件可辨分属2件乐器。据乐器的首、轸、和琴杆的造形分析，应为今阮或月琴一类乐器的制式。邗江琵琶和武威弹弦乐器的制作均较粗糙。日本奈良正仓院所藏精美的唐代琵琶和阮咸，在国内的出土和传世的实物中尚未发现过。慕容羲光为唐代吐谷浑四世主，武氏夫人为武则天之侄孙女。从这一方面来说，武威弹弦乐器不仅留下了这类乐器自身的宝贵信息，也从一个侧面反映了唐皇室与当时少数民族间音乐文化的交往。

4. 琴 本书收录的古琴2例，一为“白云”琴，一为朱载堉琴，值得注意的是后者。琴上镌有“大明万历七年岁次壬午二月吉旦郑世子载堉按太簇尺造”字样。按铭文推算时间，造琴时间当为1582年。明琴传世甚多，但此琴的作者铭为朱载堉，就具有了特殊的意义。朱载堉是中国古代伟大的音乐理论家，十二平均律的数理原理“新法密率”的发明者。其所作之琴存世极少，此琴在制作上、音律计算上有何特别之处，值得琴史专家作进一步探讨。

应该指出，甘肃的青铜乐器发现较少，本书收录的编钟、铜鼓均非本省出土的文物。甘肃本地所出的青铜乐器仅有一些小型铜铃。不过，在最近破获的一起文物走私案中，涉及有编钟一组，出土于礼县被盗掘的秦墓。甘肃为古代周、秦的发祥地，秦始皇的祖籍就在礼县。这套编钟对研究目前知之甚少的秦人的音乐情况，以及秦代西北地区青铜器的铸造历史，无疑有较为重要的意义。只是很遗憾，案件正在审理之中，编者还无法获得有关这套编钟的详细资料。

二 图像类

人类产生音乐艺术的同时，也产生了绘画、雕刻艺术。作为一种文化的载体，美术作品较忠实地记录了古代社会人们音乐生活的各个方面。在一定程度上，它所提供给研究者信息量往往比单纯的乐器更大。这也是图像类音乐文物对音乐史学家的魅力所在。甘肃的古代音乐图像十分丰富，除了闻名于世的洞窟壁画之外，还有岩画、乐舞俑、墓葬壁画和音乐文献等。

（一）石窟壁画

石窟寺是佛教文化的产物。佛教自东汉初年自印度传入，对中国的文化产生了巨大的影响。这种影响渗透到了政治、经济、思想、社会生活乃至民俗风尚诸多方面。至南北朝以后，佛寺成了社会活动的聚散中心，佛教成了联结宫廷、官署和民间虔诚信徒的纽带。建窟筑寺，书写佛经在各族人民中间，成为官民、僧俗间的一种社会时尚。从而孕育了极为丰富的中国佛教文化遗产。石窟寺主要产生在中国北方的黄河流域、黄土高原，甘肃是其最重要的几个分布地之一。全省共发现石窟寺60余处，著名的敦煌莫高窟便是它最杰出的代表。其它如天水麦积山石窟、安西榆林窟、永靖炳灵寺、庆阳北石窟、泾川南石窟，以及酒泉文殊山石窟、张掖



金塔寺石窟、武威天梯山石窟。武山拉梢寺石窟、华亭石拱寺石窟等等，都有一定的代表性。甘肃石窟寺始建于十六国晚期，盛于北朝（北魏、西魏、北周），至唐达到高峰，宋、西夏、元趋于衰落。据记载，莫高窟、麦积山、炳灵寺、天梯山等石窟年代最早，这是除了新疆外中国石窟寺艺术研究的里程碑和分水岭，它们直接影响了中原石窟的产生和发展。石窟寺原为佛教徒顶礼膜拜、修行坐禅的场所，故多选择在远避城镇的山崖沟谷、风光秀丽的地方。石窟一般可以分为三种类型，即坐禅窟、礼拜窟和瘞窟。壁画造像主要设在礼拜窟内。

1. 举世瞩目的敦煌莫高窟 位于河西走廊西端、距敦煌市东 12.5 千米的鸣沙山东麓崖壁上，南北长 1.6 千米。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（366），经过历代不断地开凿，至唐武则天时，已有 1000 余窟龕。后虽经历史沧桑，人为破坏和自然的风化侵蚀，终因地处偏僻、气候干燥的原因，保存下来一大批各个时代的洞窟。经统计，现存编号洞窟 492 个，壁画达 45000 余平方米，彩塑 2000 多身。1905 年，在已成废墟的第 17 号窟一侧窟内发现了藏经洞，出土了数以万计的古代文献资料、绢画及佛寺器物。由于当时清朝政府的腐败，致使大量珍贵文物流失国外。好在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，中国学者于本世纪加入了研究行列，经过仅一个世纪的探讨，于今形成了“敦煌学”这一备受学者们青睐的专门学科。

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材料；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，如寺院的佛事活动记录，有关乐僧、乐工、音声人的编制、供给、节庆记事等；其它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。本书择要收录了敦煌曲谱、敦煌舞谱等文物。

二是敦煌壁画中的乐舞形象资料。为了宣扬佛教的教义，礼拜佛的偶像，佛教徒们就运用艺术手段，形象地图解和描述佛经内容。如尊像画、曼陀罗、说法图、经变画、佛传故事等。但是，在漫长的历史过程中，人们并不满足于那些枯燥的说教，也不满足于那些正襟危坐、僵化呆板的佛陀肖像，在壁画的创作发展中，逐渐融入了许多非神性世界的内容。除了画佛之外，夹杂了世俗生活，如历史故事、窟主题材，以及反映各个历史时期社会生活的景象，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。反映了敦煌地区各民族社会生活的真实面貌。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，绘画技巧、风格各有特色。可以说，每一幅壁画都有自己特有的面貌。据统计，莫高窟共有音乐内容的洞窟 200 余个，有各种乐伎 3000 余身，有大小不同的乐队约 500 组，共出现乐器 44 种、4000 余件。

2. 敦煌莫高窟音乐壁画的形成和特色 在印度的佛经壁画中，音乐舞蹈的成分是很少的，也没有中国这么表现得丰富多样。敦煌壁画中大量的乐器图形和表演情节，并非印度传入时的原貌，很大程度上已是中国社会音乐生活的融入。中国乐舞壁画的造型、构图形式、题材内容的形成和特色，有以下几个方面：

a. 中国传统乐舞画的延伸 以绘画的形式来表现乐舞内容，是中国由来已久的传统。远古的岩画和彩陶、青铜器上的纹饰，已可说明“音乐画”漫长的历史和延续过程。汉代的画像石和画像砖、特别是魏晋南北朝时西北地区的画像砖对当时的社会音乐生活丰富的描摹，是直接影响和启迪壁画创作的关键。因此，莫高窟壁画绘制的音乐形象，从一开始就已非印度或西域的原貌，而是根据当地民间乐器及其表演形式进行的创作。

b. 理性的内涵 敦煌壁画中的音乐图形甚多，包括乐器图、天宫伎乐、说法图中的乐舞等。其中除了依照佛经佛规所示的天国景象进行构思外，还有一个重要的成分，就是融入了中国的礼乐思想，插入了寓意深邃的理性内涵。早在佛教进入中国之前，中国社会已经建立了它根深蒂固的、以“礼乐”思想为核心的儒学理论基础。“礼”，就是封建社会的宗法制度和道德规范。乐，则是用来体现“礼”制的一种手段，也有着浓重的政治色彩。古代“乐”字的含义甚广，它包含了音乐、舞蹈和诗歌。乐一方面是满足统治阶级享受的工具，除了典礼、出行、集会伴有音乐之外，贵族们的宴饮起居都要音乐助兴。另一方面则是音乐的政治作用，认为这是教化人民，驯服人民最重要的工具。佛教进入中国后，很快地就与中国的儒家“礼乐”文化融合。这主要是思想上的契合，利益的均占。在管理社会、治理人民方面，佛教的教义和儒家的思想得到共识和互利，调整了社会结构。寺院成为凝聚和联系社会各个阶层的中心，使社会得到平衡和长治久安。遍及各地的佛寺，其社会功能不可低估。用现代的话来说，它除了宗教活动之外，还起到了文化馆、医院、银行和娱乐诸方面的作用，赢得了社会各阶层的信任与参与。

石窟壁画可以说是佛教在各个历史时期面对社会开放的画廊。通过艺术形象营造了一种使人产生宗教快感而又能宣传佛教和儒家思想的精神气氛。佛教大量的绘制乐舞题材的图像，与其教义是不相符的。因为其戒律中就有“不事声色”的条款。但它又能自圆其说地解释为这是给佛的奉献，是指天国的极乐世界。这正好借题发挥，合拍地宣传了中国帝王的权威思想。隋唐之后的经变画、说法图实际上正是中国宫廷的缩影。它以隋唐宫廷的“燕乐”为基本构图模式。佛就是帝王的化身，渲染出一种宫廷威严豪华、金碧辉煌或欢乐的场面。应该说，这是皇权的视觉标志。中国儒家的礼乐思想在它和佛教的净土思想得到完美的和谐统一，这就是敦煌壁画中乐舞图的理性内涵。

c. 符号的特征 敦煌壁画存在着强烈的符号特性。中国绘画，尤其是民间绘画，具有独特的表现方法，主要特点是着重寓意。它往往通过一个固定的形象，象征、隐喻一种事物观念，表达一种哲理；或由某种约定俗成的语言概念、人间物象凝缩成一个图形，代表一种群众共识的情绪符号。又经过不断地模仿、重复、再现，在一定范围之内趋于定势。实际上它不单是个人的创作，而是一种群体创作的意识形态，这就是所谓的“符号”概念。壁画图像正是许多符号构成的艺术载体。

其大致可以分为两种情况：一是象征性符号。一些简单的、日常生活所见的图形，如器物、动物、花卉等，赋予特征内涵，约定俗成，直观即可意会。如乐器系以彩带，悬浮于空间，寓意天宫仙乐自鸣，又如对佛的礼赞、奉献；天王手持琵琶，寓意护法，表示庇护人类、威慑邪恶之意。还有佛教专用的符号图形，如莲花、狮子、象、海螺、卐字、忍冬花纹等等。这些图形在洞窟内比比皆是，它无需翻译，很自然地互相关联，互相补充，构筑起一个大家熟识的、具有很强的感染力的文化氛围。二是具有情节性的符号。是由一个具体情节构成一幅图画，代表一个故事，或一个成组的语言观念。譬如“火宅”、“九横死”、“嫁娶图”、“树下弹琴”等



许多画面，人们一看就知道它是什么经变、什么故事。其构图已经程式化，成为一种整幅图像的符号概念。

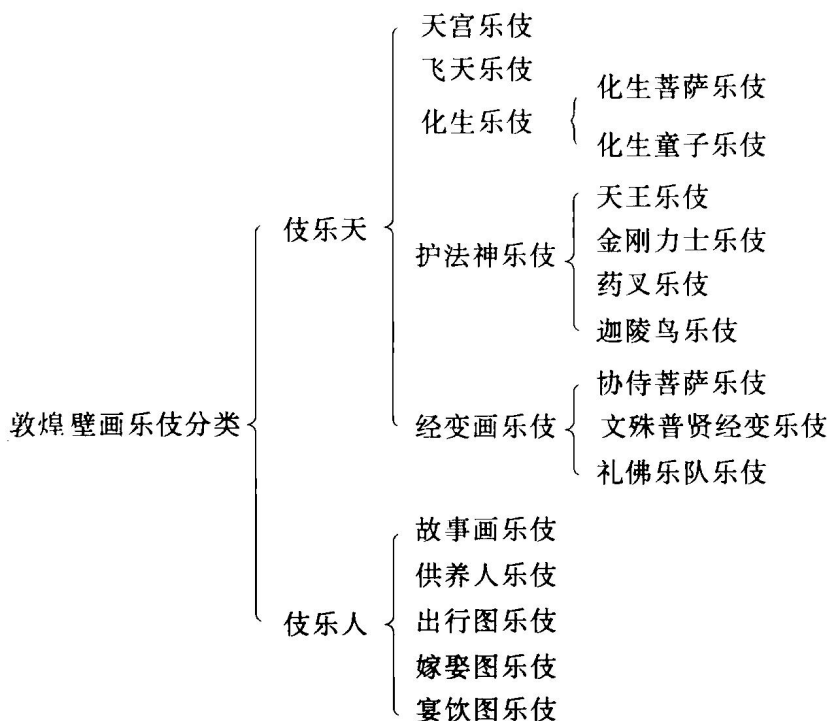
3. 敦煌壁画的创作 古人创作如此辉煌的音乐壁画时，是如何构思的？又是如何制作的？这是一个很大的课题，本文择要略述如下：

a. 壁画创作的制约 壁画的创作及绘制质量要受很多条件限制。一是窟主的要求。一般来说，窟主都是地方官宦、豪绅，其投资建窟，是表示对佛的虔诚和奉献，显示自己的功德。故要求尽可能把自己和家族也画进去，借以树碑立传，光宗耀祖。这就制约了石窟的内容、题材。二是佛教仪轨的限制。佛教建窟，主要是为教徒瞻仰佛像，观看佛画、变相，领悟佛经。故有着比较严格的仪轨。有专门的“画经”对壁画的绘制、方位、内容、尺寸都作了规定。三是自然条件限制。包括财力、自然环境的限制，都必须因地制宜，随形就范。四是画工本身的素质。画技的工拙、想象能力、知识范围，特别是画乐舞图像的音乐知识，都是制约质量的关键。画工绘制壁画是根据“粉本”（画稿）摹制的，可以说是第二次创作。有时的画工地位卑贱，是窟主雇来的劳役。就音乐图像本身而言，在很大程度上是杜撰臆造的结果。他们没进过宫廷，更对音乐活动陌生，所以很多乐器画错了、画反了，甚至有很多失实的成分。如唐以后的壁画中出现一种“弯琴”，是由琵琶和箜篌合并成的一种造型。弯弯的琴杆作为指板，是不可按音发声的，故这种乐器实际不可能存在。但它却饰以凤头，造型很漂亮，后来一直沿袭传抄，直到元代。

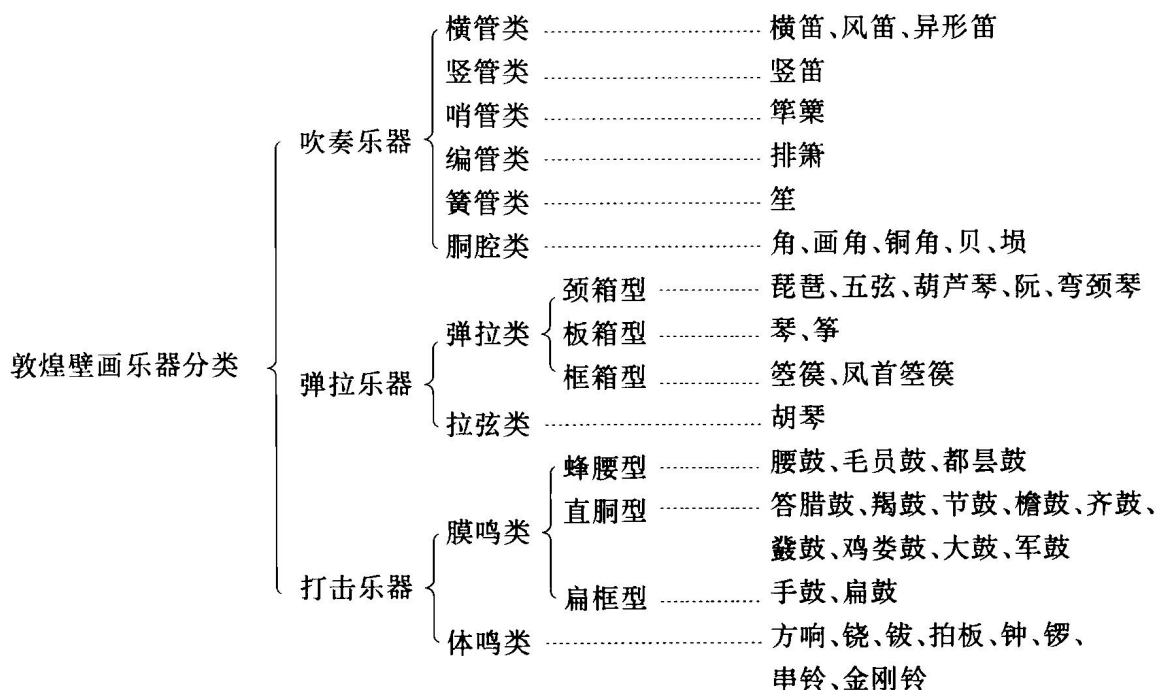
b. 壁画创作的成就 从整个莫高窟的音乐壁画图像来说，精彩的作品比比皆是。如第156窟“张议潮出行图”、第220窟“药师变乐舞图”、第112窟“反弹琵琶”、第148窟“观无量寿经变乐舞”等，无论从其创作构思还是绘制技巧方面来看，均是高水平的杰作。他们用写实与写意的双元视角来进行创作，并且大量运用了装饰手法，使壁画绚丽多彩，满壁生辉。特别是在构图处理方面，从早期单线平图、平列铺排的原生的构图状态，发展到后来能掌握三维空间，设计大场面的说法图，能处理多层次、多人物、具有各种纵深透视关系的画面。表现了由不成熟到成熟，由拙到巧，由简至繁的不断进步的过程。有一个画面甚至有二层乐队，却也能安排得秩序井然，着实令人惊叹。

4. 敦煌乐舞壁画的分类敦煌壁画的音乐图像可作两种分类，一是乐伎的分类，二是乐器的分类。

a. 乐伎的分类 “乐伎”是中国古时对歌舞艺人的称谓。汉代就有这个名词。初为宫廷、官府或显贵蓄养，寻欢取乐之用。后扩及社会，有官伎、官伎、营伎、家伎之分。“乐伎”和“伎乐”是两个概念。前者指音乐表演人，后者为表演内容和形式的总称。敦煌壁画所绘乐伎种类繁多，均出自佛典，主要分属天界和人间，分别称为“伎乐天”和“伎乐人”。伎乐天是佛的侍从，簇拥在佛的身边，表示礼赞和奉献，构成一种理想的天国极乐世界。伎乐人或称供养乐伎，是世俗社会生活中的各种音乐表演者。敦煌壁画中的乐伎可作如下分类：



b. 乐器的分类敦煌莫高窟壁画上出现的乐器达4000余件，可分44种。它包含了自敦煌建窟以来各个历史时期的乐器种类，这无疑是中国乐器史方面一批极为重要的参考资料。例如琵琶，这是魏晋南北朝以后在中国兴起的乐器，壁画中出现的600只琵琶，其时代从北凉一直延续到元，时间长达千余年。它的形制构造和演奏技法，它的发展和演变，在敦煌壁画中得到了生动的体现。又如箜篌的兴衰，古筝的形制，特别是中国鼓类乐器的多样性，在壁画中一览无余。壁画中乐器的分类，可列下表略作说明：



敦煌石窟中除了莫高窟以外，还包括附近的几个石窟。其中的安西榆林窟的规模仅次于莫高窟。榆林窟又称万佛峡，现有洞窟43个，保存了唐、五代、宋、西夏、元各代绘、塑壁画。其西夏时期的壁画很有独到之处，可为莫高窟的重要补充。绘于榆林窟第25窟南壁的“观无量寿经变”大型说法图中，绘有规模庞大的乐队，无论其对乐人表演情态，还是对乐器形制的描绘都非常出色，是榆林窟最精彩的一幅壁画。榆林窟的第3、10二窟，及东千佛洞均绘有胡琴图。这是莫高窟壁画中未见的乐器。它的绘制时间，约在12世纪之初，比陈旸《乐书》中的奚琴图要早出数十年。这是中国见之最早的拉弦乐器图。它说明胡琴早在西夏以前就出现在西北的河西走廊地区。这对世界拉弦乐器的研究也有着显而易见的重要意义。

就全甘肃地区来说，在河西走廊、陇中、陇东的石窟都绘有反映音乐内容的壁画，与敦煌属同一类型，因其无更多的特点，不再赘述。

(二) 岩画、墓葬壁画、画像砖和乐舞俑

1. 岩画 岩画算得上是人类最为原始的绘画艺术。世界上曾不断地发现远古岩画的遗迹，但对它们确切的产生时间、产生的目的及绘画的方式，专家们仍是众说纷纭。不管怎么说，岩画作为一种客观存在，给历史学家提供了大量古代社会的形象资料。甘肃是中国发现岩画的主要省份之一。在肃北蒙古族自治县境内的野马山、马鬃山一带，以及酒泉嘉峪关的黑山，均发现了大量岩画。这些岩画都刻绘在避风山坳的岩面上，其题材主要是狩猎、放牧和原始崇拜活动。其中也包含了一些乐舞祭祀场面。从这些乐舞场面中，可见到单人舞、多人连臂舞等，舞者表现出一种热情奔放的姿态，与青海大通出土的彩陶盆上的舞蹈图有异曲同工之妙。黑山岩画中的舞者，上身被刻画为倒三角形，头饰羽毛，身穿长袍，束腰，一手叉腰，一手挥舞，十分生动细致。据专家考证，甘肃岩画的年代上限约在新石器时代晚期，下限延续至隋唐，是早期的游牧民族留下的遗迹，当与在甘肃境内生活过匈奴、羌、月氏、乌孙等少数民族有关，是各个民族在不同时期创造的原始艺术。其构图与秦安大地湾地画人物形象、马家窑文化彩陶器上的人物造形大致相近。

2. 墓葬壁画、画像砖 中国古代的重葬之风为今天了解当时的社会生活留下了大量资料。这些资料除了出土的古代器皿之外，也包含墓葬壁画和画像砖、画像石等图像类文物。构成了一种中国独特的墓葬文化。甘肃酒泉、嘉峪关等地出土的大量画像砖属魏晋时期，陇西、清水、漳县、会宁等地也出土了大量宋元时期的砖刻。这些被人称为“地下画廊”的历史遗迹受到史学家的重视。其中反映古人音乐生活题材的画像砖也相当丰富。本书所收录的画像砖可分为三个时期，即魏晋时期、唐—五代时期和宋元时期。

a. 魏晋时期 其时河西走廊地区社会比较安定，酒泉、安西、敦煌一带是边陲重镇，经济比较繁荣，日常的音乐活动十分普遍。从这里出土的画像砖上，也可以得到印证。一些墓葬砖上，常见音乐表演的场面，当时的乐器有琵琶、阮咸、腰鼓、箜篌、竖笛等等。可以说，这应是敦煌乐舞壁画的前奏，也是中国绘画史上一个非常重要的发展阶段。从音乐史的角度来看，它是佛教传入中国之前河西社会音乐活动的真实写照。因为此时的音乐活动已不仅是上层贵族的专利，也进入了寻常百姓之家。出土于敦煌平民墓葬的墓砖上，也可见到民间古筝表演的画面。

b. 唐五代时期 此时墓葬绘砖之风有逐渐减弱的趋势，但仍有延续。酒泉果园乡出土的模印画像砖，有古筝、阮等乐器的图像，画法为线描重彩，较接近敦煌壁画的风格，所绘乐器也比较写实。

c. 宋元时期 天水、清水、灵台出土的宋代刻绘砖所反映的又是一种风格。它与魏晋时期的画风迥然不同，可能与中原和南方文化的西传有关，特别与四川近年出土的墓葬绘画有密切的关系。如四川广元宋墓砖刻伎乐图像，就与甘肃陇西所出如出一辙。其画面上有四人奏乐图、五人奏乐图和宴乐图，主人著官服，侍者戴袱头，所用乐器有方响、横笛、箜篌、笙、竖笛、大锣。奏乐的形式已非席地而坐，演进为围桌站立演奏。此时墓葬画像砖之风有所反弹，内容也有变化，与佛教有关的内容减少，而多见廿四孝故事，或墓主生前活动场景的直接描摹。

甘肃发现的墓葬壁画也有重要价值。酒泉丁家闸5号墓保存晋代的墓葬图像，这色彩鲜艳的壁画描绘了天上、人间、地下三个世界，创造了许多众多的人物和复杂的景物情节。其中“宴居行乐图”是一幅有名的乐舞图，图中的弹琵琶伎乐，是继辽宁捧台子东汉壁画琵琶图之后又一件珍贵史料，是音乐史学家考证琵琶历史常常引用的信证。



3. 乐舞俑 甘肃发现的乐舞俑不多，所以本书所录的几件乐俑就显得尤为珍贵。礼县博物馆所藏春秋歌唱俑，可与四川的东汉说唱俑和陕西的骆驼胡人伎乐比美。这是历史较早的陶俑，表情生动，极富艺术情趣，忠实地体现了其时代特色，可为甘肃出土乐俑的代表佳作。

(三) 文献

甘肃发现的音乐文献在中国音乐史上具有特殊的意义。其中特别是“敦煌曲谱”的研究，很长时间内一直是音乐史学界争论的热点。这些文献主要有天水放马滩秦简音律书、敦煌舞谱和敦煌曲谱、拉卜楞寺藏文曲谱等。

1. 天水放马滩秦简音律书 1986年，甘肃天水放马滩1号秦墓出土了一批秦简，其中发现有《日书》之《律书》、《占卦》部分。其本身虽非直接论述音乐的文字，但文中所涉及到的诸多律名，对于了解资料匮乏的秦代音乐情况，以及音律与当时社会生活的联系，有着一定的意义。其中所引《律书》反映出来的生律法，与《吕氏春秋》的记载相吻合。

2. 敦煌曲谱和敦煌舞谱 敦煌曲谱和敦煌舞谱是敦煌莫高窟藏经洞之遗存，它们的发现，曾使本世纪的历史学界产生很大的兴趣。敦煌曲谱也称“唐人大曲谱”、“敦煌卷子谱”、“敦煌琵琶谱”，这是一种符号型曲谱，共写分段曲谱25首；每首曲谱冠有词曲牌性小标题；全谱有3种不同的笔迹，共录谱字2800个。这些谱字系汉字之部首或数字，有人称之为“省文”、“半字符号”，这些符号共有20种不同的形态。此外还有一些辅助性记号，它们可能包括节拍、速度、表情、调式、力度及演奏手法等含义，有数十种之多。敦煌曲谱为伯希和于1908年从莫高窟劫走，现藏法国巴黎国立图书馆东方部，本世纪初无人知晓。直至30年代，日本学者林谦三开始研究；其后，中国学者向达、任二北、王重民也对曲谱进行了初步的研究。1981年，中国音乐学家叶栋发表了有关论文及译谱，并付诸音响，录成磁带。叶栋之后，海内外许多学者纷纷著文，发表各自的见解或译谱，形成了一股至今方兴未艾的研究热潮。敦煌曲谱为中国现今所能见到的最早的、从严格意义上来说的乐谱。有关敦煌曲谱的许多疑问有待进一步深入研究。

3. 拉卜楞寺藏文曲谱 本书所收的几种古乐谱中，拉卜楞寺藏传佛教“道得尔”乐队的藏文乐谱值得注意。这是一种字符形乐谱，传说为北京传来之工尺谱对译而成，有其自己的读音体系。据说目前藏族地区唯其一家用此谱。其究竟始自何时，与寺院所用的“央移谱”有何关系，尚待专家研究。本书还收录了张掖等地的清代工尺谱，张掖大佛寺所藏之佛曲曲目等文物，均有一定的参考价值。其中张掖大佛寺佛曲曲目集中记录了大量佛曲曲牌名称，可与唐《教坊记》所列曲目相比勘，对后世中国佛教吸收民间乐曲情况的研究，很有参考意义。

甘肃的音乐文物不仅是丰富的，并且具有鲜明的特色。它是中国多民族文化交融、发展的结果，也是汇合东西方文化的结晶。从这一点上来说，本书所收录的全部甘肃音乐文物，不仅对研究中国音乐史有特别的意义，它对世界文化史的研究也是不可或缺的重要物证。