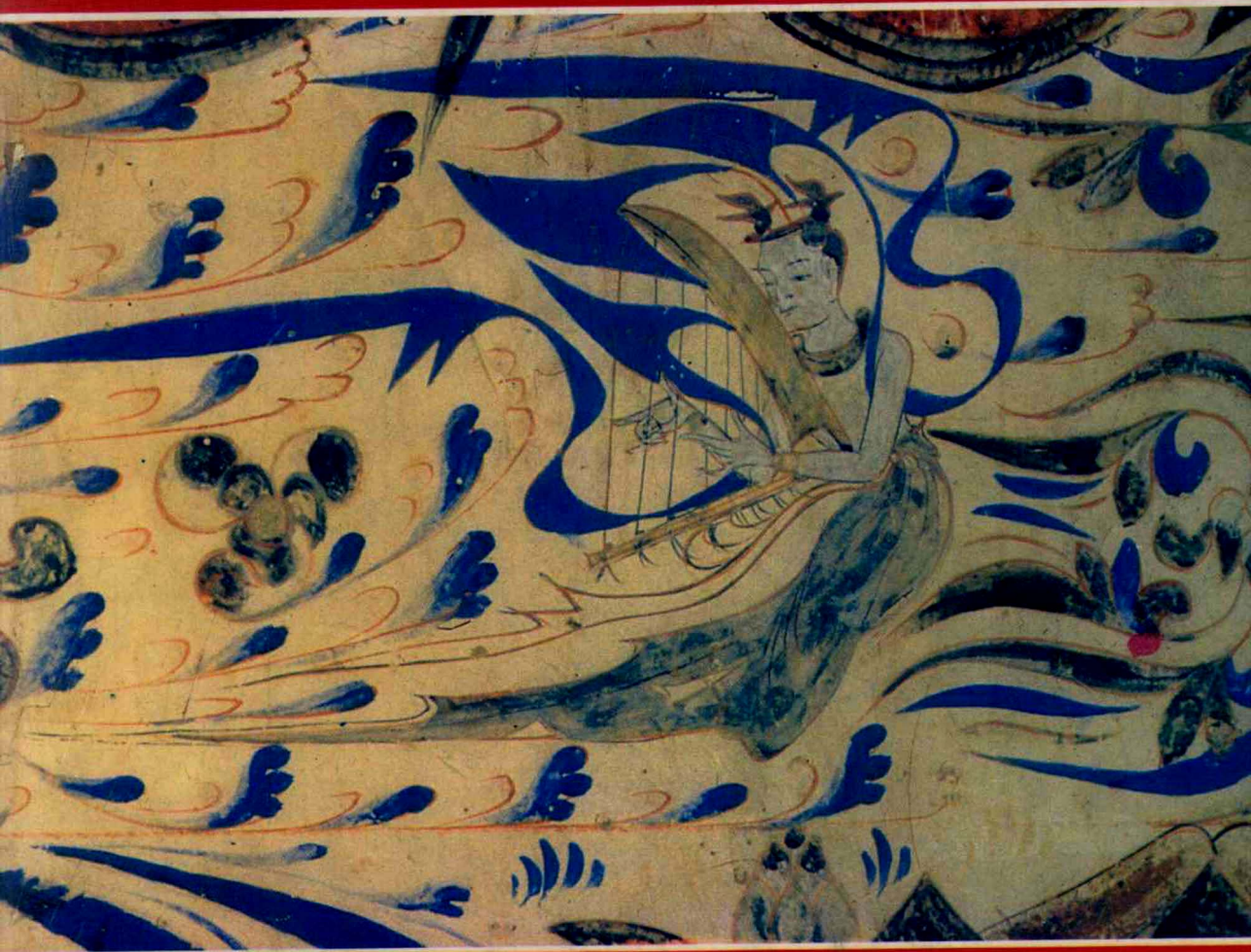


牛龙菲 著

# 敦煌壁画乐史资料 总录与研究



敦煌文艺出版社

# 敦煌壁画乐史 资料总录与研究

---

MATERIALS OF CHINESE MUSIC HISTORY  
IN DUNHUANG FRESCOES

---

牛龙菲 著  
NIU LONG FEI

敦煌文艺出版社

**书 名 敦煌壁画乐史资料总录与研究**

---

**作 者** 牛龙菲 著  
**责任编辑** 马林楠  
**封面设计** 马一青  
**版式设计** 杜绮德  
**出版发行** 敦煌文艺出版社（兰州第一新村81号）  
**印 刷** 天水新华印刷厂  
**开 本** 787×1092毫米 1/16 插页 4  
**印 张** 39  
**字 数** 880,000  
**版 次** 1991年2月第1版  
1996年12月第2版 1996年12月第2次印刷  
**印 数** 1,201—2,700  
**书 号** ISBN 7-80587-358-5/J·25  
**定 价** 98.00元

---

（敦煌文艺版图书若有破损、缺页可随时与本社联系更换）

**版权所有·翻印必究**

# 再版说明

牛龙菲先生所著《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，由我社于1991年2月出版。1991年12月第一次印刷发行之后，1992年12月荣获第六届“中国图书奖”。

本书初版仅1200册，早已售罄。

为满足学界与社会需要，征得作者意见，决定修订再版。

敦煌文艺出版社一九九六年八月十五日

## 第二版序

我从不请人作序。甚至以为，就当今的某些序言而言，书完全可以无序，以免一些与学术无关的话语占用版面。本书初版的《代序》，即是一篇修改过的相关旧文《敦煌乐史资料概论》。

此次本书再版，改正了一些错字，除增补几条有关《文献索引》之外，正文没有任何增删，原本也不想作序。但转念一想，书的再版，似乎不应毫无标志。于是，便有了如下文字。

据说，“性格就是命运”。与我本人一样，我的论著，也因其行文风格，而有其自身命运。

本书自一九九一年底问世以来，虽然获得一九九二年“中国图书奖”，虽然不断有人引用、参考，但并无相关评论。更费解的是，本书虽然讨论、批评了一系列同人论著，但直到今天，始终没有引起正面回应，而只有极少闪烁之词。

没有正面回应，也是一种回应。它从一个侧面，真实反映了当前中国乐史学界现状。

不过，我并不在意于此。我将继续深入有关研究，继续注视学界动向，继续发表独立意见，继续批评同人论著。

很高兴如此专门的学术著作在初版五年之后就已经脱销而需要再版。很感谢敦煌文艺出版社再版本书。

是为之《序》。

陇菲 一九九六年八月二十九日  
于金城独弹斋

# 引言

## ——敦煌乐史资料概论

### 一、敦煌乐史资料之分类简述

敦煌乐史资料，共分文献、形象两个大类。

敦煌乐史资料，在文献者，首推敦煌文物研究所所藏周炳南氏1920年于古玉门关外沙漠中发掘所得的“元嘉二年”(公元152年)东汉简牍乐谱残片<sup>①</sup>。此汉简乐谱残片，是迄今发现之最早的古代乐谱。上面书作：

(见所附照片中部)

敦煌乐史资料，在文献者，又有 P. 3808 抄本《敦煌曲谱》(原拟《唐人敦煌曲谱》之名)。二十五首曲谱的题名分别是为：

1. 《品弄》；
2. 《弄》；
3. 《倾盃乐》；
4. 《又慢曲子》；
5. 《又曲子》；
6. 《急曲子》；
7. 《又曲子》；
8. 《又慢曲子》；
9. 《急曲子》；
10. 《又慢曲子》；
11. (佚名)
12. 《倾盃乐》；
13. 《又慢曲子·西江月》；
14. 《又慢曲子》；
15. 《慢曲子·心事子》；



(元嘉二年东汉简牍乐谱残片照片)

<sup>①</sup>参牛龙菲《敦煌东汉元嘉二年五弦琴谱研究》，载1985年第2期(总第4期)《敦煌研究》。

- 16.《又慢曲子·伊州》；
- 17.《又急曲子》；
- 18.《水鼓子》；
- 19.《急胡相问》；
- 20.《长沙女引》；
- 21.（佚名）
- 22.《撒金沙》；
- 23.《营富》；
- 24.《伊州》；
- 25.《水鼓子》。

敦煌乐史资料，在文献者，还有P.3539《琵琶二十字谱表》。这是抄在本卷《三藏法师闍那崛多译》，即《佛本行集经·忧波离品次》背面的二十个谱字与一定弦制之琵琶指位的对照表。书作：

散打四声 一ノ小上  
 头指四声 ㄣ入七八  
 中指四声 几十比乙  
 名指四声 ㄣㄣㄣ尔  
 小指四声 ㄣノ之七

敦煌乐史资料，在文献者，另有P.3719本卷《尔雅白文》背面抄写的一段《浣溪沙》曲谱。

此外，在文献者，尚有《敦煌遗书总目索引·敦煌遗书散录·李氏鉴藏敦煌写本目录》著录的《琴谱》（0238号）一卷，唯不详内容。

敦煌乐史资料，在文献者，除乐谱外，尚有“舞谱”三卷六调。“三卷”是为：P.3501；S.5613；S.5643。“六调”是为：《遐方远》、《南歌子》、《南乡子》、《双燕子》、《浣溪沙》、《凤归云》。此不详述①。

除乐谱、“舞谱”外，敦煌乐史资料在文献者尚有S.0610《新集时用要字壹仟叁佰言·音乐部》（原卷共分《仪部》、《衣服部》、《音乐部》凡三部）。《音乐部》共集以下诸字：

琵琶箏笛篪篴篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥  
 篳篥挑弦剔拨拊拍琴瑟鼓角吹簫簫簫簫簫簫簫簫簫簫簫簫簫簫  
 歌舞叫嘎讞謠诃歌

与此相类的有S.6208《新商略古今字样提其时要并行俗释》（上、下卷）。其《上卷》中亦有《音乐部》，集有以下诸字：

琵琶琴瑟篪篴篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥篥

与此相类的还有P.2578《开蒙要训》一卷。其中有以下诸句：

①任二北先生《敦煌曲初探·舞容一得》（上海文艺联合出版社1954年11月版第145页）一文说：“‘舞谱’二字，乃刘书（牛按：指《敦煌掇瑣》）在目录内之拟名也，兹姑沿用之。唐人原称如何，尚俟考。”按：此说诚是，不应轻易放过。故本书内“舞谱”二字，均加引号。

嗑(𪔐)会嘉(加)宾,奏设伎乐,酣(甘)飮饮酒,劝酌酬醒(程),讽(风)诵吟咏(永),吼噉蹀(从)横,喧噉歌舞(武),闹动音声,琵琶鼓角,琴(吟)瑟(風)箫(遺)箏(争),笙(空)篴(侯)篥(必)篥,筑(竹)磬(庆)笛笙(生)①。

此外,北图生字二十五号《诸杂字一本》,也是同类的资料。其中,如下诸字与乐舞有关:

……拍板、鼓(鼓)子、鞭棒(棒)、……舞刀、弄口号、作语、急缓、……拍板、帽子……(见《敦煌杂录》)②。

又据王克芬、席臻贯介绍,S.2440卷背面亦抄写了一段《“队仗”歌舞词文》③。

此外,散见于敦煌遗书——经、史、子、集、释典、道藏、变文、俗曲等卷子——中的有关音乐的史料,更是无计其数,无法一一详说细述。

敦煌乐史资料,在形象者,有以下三个部分:1.四百九十二个洞窟之总计约四万五千余平方米的壁画;2.敦煌藏经洞所出之“敦煌遗画”④,据已发表资料,其中斯坦因劫取部分共536幅,伯希和劫取部分共216幅;3.敦煌第437窟中心龛柱正面(东向)上部残存的伎乐天人影塑。古代音乐生活,以及乐人、舞伎、乐队、乐器,在其中有极其生动丰富的反映。

特别弥足珍贵的是,敦煌莫高窟壁画,上迄十六国时期,下至宋、元、明、清,连绵延续达千年之久。这种时间上的连绵延续,使其空间的留影写真,具有举世无双的史学价值。观摩玩味敦煌莫高窟壁画,一种明晰的“历史感”油然而生。众多的乐史图象资料,在历史长河的时间序列中,充分显露了它所贮存之信息的深层含意。

## 二、敦煌乐史资料之一般价值

音乐是听觉的艺术。音乐史之理想的研究对象是音乐音响。然而遗憾的是,在一八七七年秋季爱迪生发明世界上第一架留声机之前,音乐史上绝无音响资料可言;在公元之前,亦无贮存音乐音响信息的乐谱资料可言。

又因音乐是抽象的艺术。即使象中国古代之“乐舞”,明显地带有视觉艺术——舞蹈的成分,也不适于用文字来记录描述。因此,在有完备的记谱方法产生之前,以及录音技术产生之前的乐史,曾经被人夸张地称之为“无对象的历史”。

其实,乐史的研究对象,即乐史资料,并不仅是“音响”、“乐谱”。乐史资料,计有以下六个方面——

1. 乐响;
2. 乐谱;
3. 乐器;
4. 乐典;

①括弧里的字是原卷音注。牛按:为排版方便,繁体字大都作了简化。

②括弧里的字是原卷通假字、错字。

③见王克芬向1983年全国敦煌学术讨论会提交的论文《从敦煌壁画、龙门唐窟石雕及墓室壁画等文物探索唐代舞蹈的特点》,及《音乐研究》1983年第3期席臻贯《〈佛本行集经·忧波离品次〉琵琶谱符号考》文。

④此“敦煌遗画”一名,系由敦煌文物研究所张德明先生提出。

5. 乐像;

6. 乐俗。

“乐响”，是第一等级的乐史资料。没有音响的乐史，真可称之为“哑巴音乐史”。

“乐谱”，是第二等级的乐史资料。有了记谱法，便可使生生不已的音乐音响，凝结转化为逻辑严密之信息符号。有了古代乐谱，便有了将前人创造的音乐作品复原成为活的音乐音响的文献依据。音乐史家之所以特别看重古谱，正是为此。

“乐器”，是第三等级的乐史资料。乐器，是乐史的标尺，是乐史的“化石”。至少，我们可以据古代乐器来了解先民音乐艺术之物质材料——乐音的消息。

“乐典”，是第四等级的乐史资料。尽管在典籍浩如烟海的中国，历来有崇尚文献的心理。但就音乐艺术的特性而言，我们完全有理由对音乐文献的重要性大大打个折扣。

“乐像”，是第五等级的乐史资料。形象资料虽然有其生动的品质，但如果没有乐响、乐谱、乐器、乐典以及乐俗资料参照，它只能作为一个默证，而无雄辩的可能。更何况图象的漫漶、画法的粗率、雕塑的残损、制造的简略，往往降低了其史料的价值。

“乐俗”，是第六等级的乐史资料。其现世的实践性，使其成为极好的旁证材料。但其渊源的难以追溯，又使其不能作为历史的确证。

以上是仅就这六个等级之乐史资料本身的性质比较而言。如果把它们放在历史之时间序列中考察，其价值意义，又和以上分析有所不同。

人类之文明，参照《第三次浪潮》的作者托夫勒（Alvin Toffler）的分期，大致可分为四个段落——

1. 渔猎游牧文明；
2. 农业定居文明；
3. 工业机械文明；
4. 弱电信息文明。

今存之上述六个等级的乐史资料，与人类文明之四个分期对应的分布情况，大致是如下表所示：

| 文明分期<br>乐史资料<br>分布情况 | 乐 响 | 乐 谱 | 乐 器 | 乐 典 | 乐 像 | 乐 俗                             |
|----------------------|-----|-----|-----|-----|-----|---------------------------------|
|                      |     |     |     |     |     |                                 |
| 渔 猎 游 牧              | 无   | 无   | 有   | 无   | 有   | 有年代无考之传说                        |
| 农 业 定 居              | 无   | 有   | 有   | 有   | 有   | 有年代可考之记载                        |
| 工 业 机 械              | 有   | 有   | 有   | 有   | 有   | 有录音，摄影资料<br>但其本身已开始消亡           |
| 弱 电 信 息              | 有   | 有   | 有   | 有   | 有   | 有录音、摄影，录象<br>资料，但其本身大部分<br>已经消亡 |

从以上图表可以看出：贯穿整个音乐历史的，只有“乐器”、“乐像”两项乐史资料。乐器，是由生产工具演变而来。犹如生产工具是人类社会历史的“标尺”一样，乐器也是音乐艺术历史的“标尺”。然而，就“乐器”和“乐像”两项乐史资料比较而言，传世的以及出土的古乐器实物往往有所残缺，而形象资料则较为完备。研究乐史，特别是研究乐器史的学人之所以重视乐史形象资料的原因，正在于此。

乐史之形象资料，揭示了许多史籍语焉不详的细节，弥补了乐响、乐谱、乐器、乐典资料的不足。它往往可以证史、补史，打开我们的思路，使我们对过去曾经忽略而未加重视、甚至误解了的典籍文字，产生全新的认识。其时间的连续性，则使我们梳理全部乐史脉络的企图有了得以实现的可能。

敦煌文物、文献中，既有迄今发现之年代最早的元嘉二年（公元452年）东汉简牋乐谱残片，又有年代较早的唐代抄本乐谱，还有关于古代音乐生活、乐人、舞伎、乐队、乐器的许多文字记载，更见之以无量数之连绵千年之久的关于古代乐史的形象资料，它在中国、乃至世界乐史研究方面的价值，已是不言而喻的事情。

### 三、敦煌乐史资料之特殊价值

敦煌乐史资料的历史价值，又因其地理的位置而倍增。

在中国乐史上，自远古至今，“西音”一直领导着潮流。

早在公元前一千六百年之先，这里便存在着以玉门火烧沟出土之夏代陶埙为代表的发达的音乐文化。它“纪之以三”（把一个八度分为三个连续大三度）的乐制，早载于周代典籍《国语》；由它而来的“宫、颀、曾”纯律大三度音列，犹存于曾侯乙墓乐钟。

降至春秋，《雅》声大作。这《雅》声，也是中国西部之乐。除《雅》声外，《国风》之中，《秦风》因其发达，而有特殊的地位。此正如《左传》“襄公二十九年”记载之季札语所说：

为之歌《秦》。曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎？”

秦汉以来，“西音”与“南音”结合。（“南音”，即楚汉之音，其中亦含有自夏至殷，楚人承之的“西音”之乐。）降之魏晋，在陇右河西之地，形成了一个彪炳赫赫的地方性乐舞流派——《西凉乐》。隋一开国，《西凉乐》便被尊崇为《国伎》。李唐王朝，也十分看重这优雅妙绝的“西音”。唐·郑启《开元传信记》说：

西凉州俗好音乐。

南宋·郑樵《通志》更极言：

凡是清歌妙舞，未有不从西出者。

“清歌妙舞，多出西凉”<sup>①</sup>。“国家之乐，本在酒泉”<sup>②</sup>。“唐时唯西音最盛”<sup>③</sup>。直至有清一代，“高调依然在五凉”<sup>④</sup>。原为“甘肃调”的“西秦之腔”“古调独弹”<sup>⑤</sup>，

①清·徐养源《律吕臆说·俗乐论一》。

②敦煌遗书P.2718《茶酒论》。

③清·徐养源《律吕臆说·俗乐论一》。

④清·张澍《凉州葡萄酒》诗。

⑤鲁迅先生1924年给西安易俗社的题词。

堪称“梆子腔”之冠。这“西秦腔”的曲调“西皮”④，后来又有所发展，成为京剧曲调之重要组成部分。任二北先生曾说：

尤其唐调，至两宋词乐中，隐而不见，伏流于民间，及金元明清之曲乐中始又显露，初不止一调（牛按：指《柳青娘》）为然，其故何在，殊可研究？⑤  
敦煌乐史资料，正是作此一类专题研究的重要依据。

敦煌地处丝绸之路咽喉，中西交通孔道，东西音乐文明交流，在其文献文物中每每留影造型、叙录刻铭。古河西陇右之地，作为中国音乐文明的源头之一，作为楚汉音乐文明的传存重镇，作为华夏之声西被的前沿，作为西域文明东渐的首站，在敦煌文献文物中多有所反映。

《穆天子传》载，早在周穆王时代，华夏音乐便已传入西域之地（其实，恐不止于此上限）。《穆天子传》说：

天子休于玄池之上，乃奏广乐，三日而终。

当时，使用的乐器已有“琴、瑟、笙、竽、箫、篪、篴、簧”。这些乐器传入西域，便对西域音乐产生了深远的影响。如其中的“篪”——一种以芦叶、芦管制成的古笛，“篴”——管，便成了后来龟兹箜篌的前身。此以芦叶为哨，以竹胴作管的龟兹箜篌，在敦煌壁画中凡所多见。

到了春秋、战国，以至秦汉、魏晋，秦地之民与西域之民的音乐文明交流更为广泛。值得特别提出的，有以下几件事情——

1. 巴比伦、埃及长颈琵琶——Pandoura的输入。此长颈琵琶经西亚、中亚之地辗转传入中国之后，中国秦地之民便以原先固有乐器的观念，将其称之为“弦鼗”。西晋·傅玄《琵琶赋序》说：

杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。

其所谓“弦鼗”者，原是秦地之民对于Pandoura的称呼。Pandoura，原是音槽张以兽皮，长颈无品，长颈一端插入音槽其中的便携式弹弦乐器。此Pandoura传入秦地之后，原有“播鼗”传统的秦地之民，便将其称之为“弦鼗”⑥。“弦鼗”一器，魏晋隋唐唐人又俗称其为“秦汉子”，今谓之“三弦”。此器，亦常见于敦煌壁画之中。

2. 中国“鼗鼓”的输出。有柄而带双耳式小槌的“鼗鼓”，原是属于中国“珥双鱼”④、“珥两蛇”⑤远古神话系统的“法器”，后来又成为夏、商、周三代的礼器，汉代承之，是为楚汉音乐文明的代表性乐器之一。此具有双耳式小槌的带柄小鼓，至今仍是萨满教和藏传密教的法器。经古凉州之地传入西域之后，它还深入到中亚、西亚之地的人民生活之中。如郭义恭《广志》便说：

属宾大狗大如驴，赤色，数里摇鼗以呼之。

①甘肃乐人至今仍把陇南影子腔的曲牌称作“皮儿”、“瓢儿”。

②《敦煌曲初探》上海文艺联合出版社1954年版，第37页。

③本书1984年完稿之后，见1985年第2期《中国音乐》所载张伯瑜文《“弦鼗”一词的说明》，称：“分析其句法，弦鼗二字并非一名词，而‘鼗’应是一名词，‘弦’是一动词。意为把弦置于鼗上之义。”张伯瑜此说，把常任侠先生在1980年第2期《音乐研究》所载之文章《汉唐间西域音乐的东渐》中所谓“在柄上张弦，达于鼓面，鞞以作声，所以叫弦鼗”的说法，作了进一步的解释。此说颇合我意，特此记之。

④见西安半坡人面鱼纹陶盆。

⑤语出《山海经》。

鼗鼓，在汉代有与排箫一起由一人兼奏之的传统。此与排箫兼奏之的传统，在龟兹之地演变为与鸡娄鼓一起由一人兼奏之的新俗。此在龟兹乐人中产生的“播鼗兼击鸡娄鼓”的新俗，后来成为李唐时代的惯例<sup>①</sup>。这种情形，在敦煌壁画中也多有反映。

### 3. “鼓角横吹”之乐和“大曲”的产生。史称：

鼓吹，未知其始也。汉班壹犂野而有之也。鸣笳以和箫声，以和八音也。<sup>②</sup>汉·班壹是在秦末迁至“楼烦”的。他将中原军乐“短箫饶歌”和西域音乐“鸣笳”结合起来，创立了世界乐史上一种新型的军乐队组织形式——“旌旗鼓吹”。此“旌旗鼓吹”之乐，后来又因张骞的出使西域，而回授返输中原。《晋书·乐志》载：

横吹有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩柯兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。

《摩柯兜勒》者，是为大曲之名。这是中原音乐与西域音乐结合而在中国“楼烦”之地的产物，并非从天竺传入。《摩柯兜勒》在深受西亚、南亚和中原内地文明多重影响的中亚文明区产生，其名即由梵文“Mak”（摩诃）——“大”，和阿尔泰语系突厥语族之蒙古语“dor”（兜勒）——“歌曲”<sup>③</sup>二词组合而成。此“摩诃兜勒”——“大曲”，是当能歌善舞之西域兄弟民族，由游牧迁徙转入农耕定居生活后产生的曲式。它吸收了汉族音乐文明，保持了中国古来之“广乐”长夜乐饮乐思连绵不断，如春蚕吐丝、如金线织锦的线性飞动之美；又融合了西域兄弟民族集体欢舞舞奏奔放热情，如雄鹰展翅、如羚羊腾跃的刚劲强健之力；二者之结合，才是所谓“大曲”。今之“木卡姆”，正是“大曲”流亚遗风。“旌旗鼓吹”之乐，在敦煌壁画中存有宏大绚丽的画面。“摩诃兜勒”式的“宴乐歌舞”，在敦煌壁画中也不乏栩栩如生的描绘。

4. 龟兹长颈直项五弦无品柱琵琶——“秦汉”的创造。汉之西域，三十六国内附，楚汉文明深泽其地。龟兹之国，汉化尤深。其歌舞伎乐，当年虽蒙“非驴非马”<sup>④</sup>之讥，后来则获“特善诸国”<sup>⑤</sup>之誉。吕光由龟兹带回的乐舞，后来被称作“秦汉乐”<sup>⑥</sup>，便深刻地揭示了此中的历史内涵。深受汉文明影响，由先秦“击筑”、以及汉五弦之琴演化而来的龟兹民族乐器——“龟兹秦汉琵琶”即长颈直项五弦无品柱“胡琴”琵琶，至今仍留影于敦煌石窟壁上。

5. “汉魏阮咸琵琶”的西被与“碎叶曲项琵琶”的回授。汉晋之时，由中国乐人发明创制的“汉魏阮咸琵琶”——四弦十二柱之长颈琵琶传入西域。受其影响，后在西突厥建牙之所“碎叶”，产生了一种短颈曲项四弦四柱琵琶。这种“碎叶曲项琵琶”，其

①此说，日本林谦三氏在音乐出版社1962年2月版《东亚乐器考》第125页已经言及。我在《古乐发隐——嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证新编》（甘肃人民出版社1985年3月版）第216页据林氏之说，又加以发挥。近见1987年第3期《中国音乐》载高德祥文《中国古代乐队中的指挥》，称：“直到西域的鸡娄鼓传入内地之后，中国乐人才改为鼗与鸡娄鼓兼奏之法。”此说不确，实际上此法是在“西域”而不是在“内地”产生。

②刘勰《定军礼》，见《乐府诗集·卷十六〈鼓吹曲辞〉注》。

③此解，戴关也维先生见告。此语，至今仍保留在东部裕固族和西部蒙古族语言之中。

④参见《汉书·西域传》。牛按：阴法鲁先生在1980年第3期《音乐研究》所载《丝路管弦话古今——谈〈丝绸之路的音乐文化〉》一文中说：周晋禄书“通过龟兹（今新疆库车）音乐与阿拉伯音乐的比较，指出阿拉伯音乐的兴起是在公元七世纪，而龟兹乐从四世纪已进入兴盛时期，一经比较，则所谓龟兹乐源于阿拉伯音乐之说便难以成立了。”而我则要强调指出，早在公元之前中国中原音乐便已高度发达，且给龟兹乐以重大影响。

⑤语出《大唐西域记》。

⑥参见《隋书·音乐志》。

四弦四柱，弦制柱制正相当于“汉魏阮咸琵琶”中隔的音位柱制。这种属于“西国龟兹”之部的乐器，显系“汉魏阮咸琵琶”变体，它与“华夏旧器”的异同之点，可从敦煌壁画中得到清楚的认识。

6. “竖箜篌”、“维那”（“风首箜篌”）、“梵贝”的行踪。由中亚一路东渐的波斯乐器“竖箜篌”，原称“Harp”，至中亚之地，才有了从中国“坎侯”之名的“chang”、“cank”一名，中国中原乐人称其为“竖箜篌”。此器，在中国早已绝迹，却在敦煌壁画中留下了它东渐中原的最初行踪。古印度乐器Vina，在龟兹之地尚保留了早先的原型（状如猎弓，附有音槽）。此原型的Vina，又有其变体，是为弦数较少的角型竖琴Vina。这种乐器，在今日缅甸仍有遗存，名之为tsuan，译为“弯琴”。隋唐人称之为“风首箜篌”。这种乐器，在中印两地，皆已消亡，却留影存形于敦煌壁画之上。“梵贝”，又称“法螺”，是佛教的法器，也是“天竺乐”的特性乐器，其器在今日中国，已由乐器蜕化为音响信号工具，是为“螺号”。但在敦煌壁画中，仍可见到鼓腮歪嘴吹奏其器的乐师形象。

敦煌所处的特殊地域，使其壁画成为了解古代“龟兹”、“高昌”、“康国”、“安国”、“疏勒”之乐的重要史料。古代西域诸国，鼓乐特别发达，隋唐乐书所载，有“毛员”、“都县”、“鸡娄”、“侯提”、“羯鼓”、“揩鼓”诸名。这些乐器之中，“毛员”、“都县”二鼓，与“腰鼓”的区别，前有“无从质证而分名之”<sup>①</sup>的感觉，经研究敦煌壁画中的大量鼓乐材料，便清楚地看到了其中的差异。又如“侯提鼓”一名，向未有人指出与之相应的图象，也是在排比敦煌壁画中大量鼓乐资料的过程中，找到了与之相应的图象（即后世称之为“行鼓”的）。

敦煌地处河西陇右之地，古代楚汉音乐文明在此地的传存延续，在其壁画中留下了珍贵的记录。《西凉乐》，是传存楚汉音乐文明而又有所发展的隋唐时凉州之地的地方性乐舞流派。《西凉乐》之特性乐器有“义觚笛”一名。此称之为“义觚笛”的乐器，又为《高丽乐》所用。由于此器早已佚失亡绝，今人前此并不明其形制。后在普查敦煌壁画乐史资料的过程中，发现了此器的图象资料，才知道所谓“义觚笛”者，原是一种带有附加管装置——“义觚”的横吹之笛。此“义觚笛”由于有此附加管装置，故能发出较一般横笛为低的筒音。这是目前发现之世界乐器史上最早的具有附加管装置的吹管乐器。

凡此种种，充分地说明了敦煌壁画具有无可比拟的乐史资料价值。它已经为世人注目，且必日甚。

## 四、敦煌乐史资料之研究概况

敦煌乐史资料的研究，在文献者，目前唯古代乐谱、舞谱较为引人注目。

1938年，日本人林谦三、平出久雄在日本《月刊乐谱》1938年第29卷第1期上发表了《琵琶古谱研究》的论文，开始涉及到了敦煌所出的唐传五代抄本乐谱。林谦三后在

<sup>①</sup>语出清·肖雄《西疆杂述诗·乐器（注）》。

1955年又说：

这乐谱早已有法国以及欧美或中国的学者，看到了此谱而加以研究的<sup>①</sup>。

林谦三所说的“中国学者”，系指任二北先生。任二北先生在其1954年发表的《敦煌曲初探》一书中，对敦煌所出古谱（P.3808），作了初步的探讨。任二北先生于此谱曲名，考证堪称详密，但译谱方面，却未能通。故任二北先生大声呼吁：

对于此项残谱……，国人应本爱国热忱，力求通解，务着先鞭，不可再落人后。<sup>②</sup>

然而遗憾的是，当时并无中国乐家象任二北先生所期望的那样：“努力钻研，或竟先我而通，摹拟表演，张皇于世。”<sup>③</sup>中国乐家于此一端，在当时仍处于“自侮人侮，分判不清，又将何以堪？”<sup>④</sup>的境地。

任二北先生作此呼吁的一年之后，日本人林谦三用英文在1955年12月《奈良学艺大学纪要》第五卷第一号上发表了《中国敦煌古代琵琶谱的研究》，并公布了全部五线谱的译谱。虽然他的译谱节奏不明，定弦亦系假设推论，但在当时历史条件下，已实属难能可贵。林谦三的这篇论文，后经增订，于1957年由我国音乐史家潘怀素先生译成中文，题《敦煌琵琶谱的解读研究》，并由上海音乐出版社出版。唯印数太少，仅止九百六十册。故，知者甚鲜。

1964年，杨荫浏著《中国古代音乐史稿》上、中两册由音乐出版社出版。杨先生认为：

敦煌出现的后唐明宗长兴四年（933）所写的唐代乐谱，就是属于工尺谱的体系。宋人称这种工尺谱为“宴乐半字谱”，是当时教坊中间通用的一种记谱符号。<sup>⑤</sup>

杨先生还说：“（这）很可能就是教坊羯鼓上所用的工尺谱。”<sup>⑥</sup>

同年，林谦三在其《正仓院乐器之研究》一书，以及发表于《奈良学艺大学纪要》1964年第12卷上的论文《琵琶谱新考——专论琵琶记谱和演奏法的变迁》中，首次强调了P.3539卷标示二十谱字之某种特定弦制琵琶指位的重要意义。1969年，林谦三又在其《雅乐——古乐谱的解读》一书中发表了新的论文《敦煌琵琶谱的解读》。此文直至1983年，才由陈应时先生译成中文，并发表于《中国音乐》1983年第2期上。

在这个期间，日本人以及欧洲人关于日本所传与敦煌古谱同类谱式的其他古谱的研究工作也取得了较大的进展，此不详述。

任二北先生当年曾经说过：

愿海内明达得见林译者，参考审定，终有以此（牛按：指日本人近卫氏所藏石大娘传唐代五弦琵琶谱）通敦煌此谱，庶几我之遗产，我能整理，我先民既能有敦煌谱，今日我国不能有林谦三其人者乎？<sup>⑦</sup>

①林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版，第33页。

②任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社1954年版，第142页。

③同上。

④同上。

⑤见该书第270页。

⑥见该书第270页。

⑦任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社1954年版，第460页。

先生的殷切心情，跃然纸上！

1978年台湾学者潘重规先生发表了他的《敦煌俗字谱》。

1981年底及1982年，叶栋先生公布了其《敦煌曲谱研究》一文，并全部五线谱译谱及录音，终于打破了此项研究的沉寂局面。对于叶栋译谱的质疑、讨论，大大促进了敦煌曲谱的深入研究。这方面，另几篇较有份量的论文是：

陈应时《解释敦煌曲谱的第一把钥匙——“琵琶二十谱字”介绍》（载《中国音乐》1982年第4期）

陈应时《评〈敦煌曲谱研究〉》（载《中国音乐》1983年第1期）

应有勒、林友仁、孙克仁、夏飞云《验证〈敦煌曲谱〉为唐琵琶谱》（载《音乐艺术》1983年第1期）

陈应时《论敦煌曲谱的琵琶定弦》（载《广州音乐学院学报》1983年第2期）

陈应时《敦煌乐谱新解》（载《音乐艺术》1988年第1、2期）<sup>①</sup>

敦煌所出之“舞谱”（S, 3501, S, 5613, S, 5643），早在1925年便由刘复先生在其《敦煌掇瑣》中过录刊布。1938年日本人神田喜一郎在其《敦煌秘籍留真》下卷，刊布了此二卷六调“舞谱”。同此一年，林谦三、平出久雄发表了论文《敦煌舞谱研究》。其后，林谦三又在《奈良学艺大学纪要》第10卷第2号上发表了《敦煌舞谱解读端绪》一文。1940年中国人罗庸、叶玉华在《北京大学四十周年纪念论文集》（乙篇上）中发表了《唐人打令考·敦煌舞谱释词》一文。同一时期，还见之有冒广生《疚斋词论》一书中的《敦煌舞谱释词》一文，唯不详年代。1951年，早年曾著《敦煌舞谱残佚探微》（载《新加坡南洋大学图书馆季刊》）一文的赵尊岳先生又发表了《敦煌舞谱详解》一文（载《一九五一年香港大学学生会论文集》）。1954年，任二北先生《敦煌曲初探》一书中，亦有《舞容一得》之章节论及此谱。1962年，饶宗颐先生《敦煌舞谱校记》一文发表于《香港大学学生会金禧纪念论文集》上。同年，亦有赵泰先生之《敦煌舞谱残帙探微》发表在1962年第12期《州府》之上。1971年，法国人戴密微和饶宗颐合著的《敦煌曲》在巴黎出版，书中亦论及此三卷六调舞谱。日本人水原渭江，是近年来于此研究用力尤勤的学人。1971年，他在香港《词乐研究》上册中，发表了《法京所藏敦煌舞谱〈遐方远〉解读问题》一文；1976年，他在《桔茂先生古稀纪念论文集》中发表了《法京所藏敦煌舞谱〈南歌子〉解读研究》一文；1980年，他又在《大谷女子大学纪要第15号第1辑》上发表了《敦煌舞谱〈南乡子〉的解读》一文。然直至今日，对此仍有根本疑点的所谓敦煌“舞谱”，国内一般乐舞史家仍“恣然置之，未尝介意”！<sup>②</sup>

近年来，这种情况开始有了改变。1986年第1期《新疆艺术》上，见载有王克芬《敦煌“舞谱”残卷探索》一文；1986年年第4期《敦煌研究》上，见载有李正宇《敦煌遗书中发现题年〈南歌子〉舞谱》一文；1987年第3期《中国音乐学》上，见载有席臻贯《唐乐舞“绝书”片前文句读字义析疑——敦煌舞谱交叉研究之一》一文；1987年第4期及1988年第1期《敦煌研究》上，见载有柴剑虹《敦煌舞谱的整理与分析》一文；这

<sup>①</sup> 有关于此的其它文献，可参考陈应时《敦煌曲谱研究实录初篇》（一）、（二）（载《阳关》1983年第3、4期），《敦煌曲谱研究实录初篇补遗》（载《阳关》1984年第3期），《敦煌曲谱研究实录续篇》（载《中国敦煌吐鲁番学会研究通讯》（1986年第3期））。

<sup>②</sup> 语出任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社1954年版，第143页。

方面的研究已渐渐蔚为大观。

对敦煌乐史文献资料的研究,除上述P.3808.P.3539.P.3719卷之乐谱,P.3501、S.5613、S.5643卷之“舞谱”外,其余各项,仍是有待开发的处女地。S.0610果S.6208、P.2578卷之共三项的“乐部”诸字,庄壮同志已据《敦煌遗书总目索引》之线索查阅原卷缩微胶卷,将S.0610.S.6208卷之两项在其《敦煌音乐》<sup>①</sup>一文中加以过录介绍,<sup>②</sup>笔者也作过一些注释、训诂的工作,并于1983年9月5日在兰州大学历史系敦煌学研究室举办的“敦煌学讲习班”上予以公布。对于S.2440卷背面抄写的《队仗歌舞词文》,目前除王克芬、席臻贯同志的介绍外,尚未有更深入的研究。至于敦煌文物研究所所藏之东汉元嘉二年汉简乐谱残片,最早加以注意的是敦煌文物研究所的李正宇同志,笔者初步研究之后,已将此东汉木简乐谱试译为现代乐谱<sup>③</sup>。

在敦煌遗书中其它与古代音乐生活有关的文献,散见于总计达数万卷的各卷之中。对它们的料理,已有各科专家结合自己的专题着手进行。这项工作,目前成绩甚微。今后须待乐史专家从乐学的角度入手普查整理,综合诸学科成绩加以专门的辑录研究,才能有所建树。陈垣曾说:“国人治学,罕具通识”。在历来有“乐奴舞妓”之传统背景,今日又“重技轻艺”的中国乐坛,更罕具略具通识的乐学达人。这是中国音乐史界应加以反省,力图补救,并期待于来者的大端。

对于敦煌壁画乐舞历史形象资料的研究,先前虽也有伯希和、勒可克、林谦三等人涉及,但作专题研究的学人之中,当首推日本人岸边成雄。他在1939年便发表了专题论文《南北朝隋唐时代的河西音乐——关于西凉乐与胡部新声》、《出现在敦煌壁画的音乐资料——尤其与河西地方音乐的关系》。从那时的论文,直到1982年他的新著《古代丝绸之路的音乐》,他一直高度评价敦煌、库车等地的乐史图象资料。

新中国建立始初,中国一些有远见卓识的乐舞史专家,便开始了对敦煌乐舞历史资料的研究。1951年蓝玉崧先生于中国民族音乐研究所油印刊行了专题论文《敦煌壁画音乐资料提要》。同年,阴法鲁先生也在《文物参考资料》1951年2卷4期上发表了《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》一文。从五十年代起,中国音乐研究所开始编辑出版《中国音乐史参考图片》,至1964年,已出至第九期。其中,收有不少敦煌壁画乐史图象资料。

五十年代中期,欧阳予倩、阴法鲁先生等人,带领一批同志,开始从事舞蹈史的研究。他们的工作,虽在特定的历史条件下后来有所中断,但1976年以后,阴法鲁先生以及董锡玖、王克芬、刘恩伯等人便发表了一系列运用敦煌壁画史料来解决舞蹈史问题的专论专著。如:

阴法鲁《敦煌乐舞资料的历史背景》(载1980年第3期《中国史研究》)

欧阳予倩主编《唐代舞蹈》(上海文艺出版社1980年版)

吴曼英等《敦煌舞姿》(上海文艺出版社1980年版)

王克芬《中国舞蹈史话》(人民音乐出版社1980年版)

<sup>①</sup>连载于《阳关》1982年第3期至1983年第4期。

<sup>②</sup>P.2578卷之《开蒙要训》中乐部诸字,已见《敦煌掇瑣》。

<sup>③</sup>参牛龙菲《敦煌东汉元嘉二年五弦琴谱研究》,载1985年第2期(总第4期)《敦煌研究》。

孙景琛等《中国历代舞姿》（上海文艺出版社1982年版）

这些专论和专著，都涉及到了中国古代乐史的有关问题。

关于敦煌所出乐史资料的研究，正方兴未艾。本书即是作者长期注目于此的初步成果<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup>此节文字，已载1984年第5、6期《新疆艺术》，并收入乌鲁木齐新疆人民出版社1985年9月版《丝绸之路乐舞艺术》一书。此处，稍有增补、修改。