

《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》评介

郑怡楠

(故宫博物院, 北京 100009)

摘要: 朱晓峰所著《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》一书以唐代莫高窟壁画音乐图像为主要研究对象, 同时涉及敦煌乐舞的基本问题、敦煌画稿中的音乐图像、敦煌文献中的乐舞记载等一系列问题的研究。本文通过梳理该书的主要内容和主要观点, 分析研究价值和不足之处, 总结作者围绕敦煌乐舞研究方法提出的问题, 对该书进行了客观、深入地评价。总体而言, 该书较为系统地研究了以唐代莫高窟为代表的敦煌乐舞, 在研究中提出了新的观点, 并对敦煌乐舞研究方法进行了一定的思考, 是一部有学术价值和研究意义的著作。

关键词: 《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》 敦煌文献 敦煌画稿 音乐图像

中图分类号: G256.4 **文献标志码:** A **文章编号:** 1001-6252 (2022) 02-0202-08

2020年9月, 朱晓峰著《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》一书由甘肃教育出版社出版, 该书系教育部人文社会科学重点研究基地兰州大学敦煌学研究所郑炳林教授主编“敦煌与丝绸之路石窟艺术”丛书第二辑之一种。全书以54万字、200余幅图片的内容对敦煌乐舞尤其是唐代莫高窟壁画音乐图像展开了全面、深入地研究, 在敦煌乐舞研究方面提出了一些创新观点, 并对敦煌乐舞研究方法论进行了一定的探索和尝试, 是近年来较为系统研究敦煌乐舞的著作, 为我们进一步了解古代敦煌地区乐舞发展的真实状况, 敦煌乐舞与中国古代乐舞的关系以及丝绸之路乐舞传播、交流等方面提供了学术支持。

本书作者朱晓峰, 现为敦煌研究院敦煌石窟文物保护研究陈列中心副研究馆员, 2013-2016年在兰州大学敦煌学研究所攻读敦煌学博士学位, 2016-2018年在敦煌研究院博士后科研工作站从事敦煌学方向博士后研究, 一直专注于敦煌乐舞研究, 该书正是在其博士研究生学位论文基础上修订和增补而成的, 博士论文曾先后评为兰州大学优秀博士学位论文和甘肃省优秀博士学位论文。

收稿日期: 2020-09-13

作者简介: 郑怡楠 (1987-), 女, 陕西黄陵人。副研究馆员, 主要从事佛教美术史与古籍研究。

一、主要内容

《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》全书共分为八个章节的内容，其中前四章作为上篇是唐代莫高窟音乐图像基本问题的阐述，包括音乐图像概述、经变画中的音乐图像、敦煌画稿中的音乐图像和敦煌文献对音乐的展现。第一章音乐图像概述从音乐图像在洞窟中的位置，音乐图像的界定和分类以及乐器图像分类三个方面展开，这一部分主要是在前人研究的基础上对敦煌乐舞基本问题的进一步梳理与考证，其中结合文献与图像对“乐伎”与“伎乐”的区别，不鼓自鸣乐器和飞天乐伎、化生乐伎、迦陵频伽乐伎等音乐形象的考证都有新的结论产生，值得关注，如飞天伎乐记载最早出现在南梁佛教类书《经律异相》中，^①化生乐伎与晚唐敦煌地区佛教传播具有一定相关性，迦陵频伽伎乐并非源自唐代“坐部伎”的《鸟歌万岁乐》^②等。

由于大量的敦煌乐舞图像出自经变画，而唐代又是敦煌经变画发展的鼎盛阶段，因此作者将经变画中的音乐图像作为单独章节进行研究，对各类经变画中音乐图像的表现形式和功能做了细致地分析，这是先前敦煌乐舞研究中很少涉及的，使我们了解了经变画构图与音乐图像布局之间的关系，认识到不同经变画中音乐图像具有的不同功能以及音乐在佛教图像中功能的转化。

第三章是对敦煌画稿中音乐图像的整理与研究，这是敦煌乐舞研究新的探索。通过作者的梳理和研究，我们发现不同种类的敦煌画稿中都有音乐图像的存在，而且画稿与壁画中的音乐图像具有一定的相似关系，这涉及敦煌乐舞图像来源的思考，正如作者在书中提到：“如果不首先解决莫高窟壁画音乐图像的真实性与传播过程问题，通过它研究唐代音乐史就是缘木求鱼。”^③所以这一部分的内容不仅是对敦煌画稿中音乐图像的梳理，更重要的是针对敦煌石窟音乐图像源流的探究，而探究最终落实在了通过敦煌文献对敦煌地区现实音乐的考证，即该书第四章的内容。

第四章是敦煌文献对音乐的展现，事实上，关于敦煌文献中与音乐相关记载的研究

① 之前学界认为“飞天伎乐”一词最早见于北魏杨衒之所撰《洛阳伽蓝记》卷第二，或认为除《洛阳伽蓝记》之外再无“飞天伎乐”的记载，但通过该书研究，在南朝梁代释宝唱编撰的《经律异相》卷第四《阿难问葬法四》中就有关于“飞天伎乐”的描述。参见《大正藏》，第53册，第17页。

② [后晋]刘昫等《旧唐书》：“《鸟歌万岁乐》，武太后所造也。武太后时，宫中养鸟能人言，又常称万岁，为乐以象之。舞三人，绯大袖，并画鸚鵡，冠作鸟像。今案岭南有鸟，似鸚鵡而稍大，乍视之，不相分辨，笼养久，则能言，无不通，南人谓之吉了，亦云料。开元初，广州献之，言音雄重如丈夫，委曲识人情，慧于鸚鵡远矣，疑即此鸟也。”北京：中华书局，1975年，第1061页。

③ 朱晓峰《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》，兰州：甘肃教育出版社，2020年，第96页。

学界已有相关成果,如对乐营^①、音声、设乐^②的考证以及对敦煌乐谱、敦煌舞谱的解译^③等,本书除对现有研究成果进行进一步确证外,从音乐机构、音乐从业人员、音乐活动、敦煌乐谱、敦煌舞谱、音乐教材等方面做了横向关联,从宏观上构建敦煌地区在晚唐五代时期形成的乐舞管理、从业、教育、传播、使用、乐器制作等一系列完整的产业链,完成了从敦煌现实音乐活动到敦煌画稿音乐图像再到敦煌石窟音乐图像的关于敦煌乐舞来源的探讨。此外,该书对敦煌文献记载的“造鼓木匠”“造鼓床木匠”“油鼓床(匠)”以及“画鼓画匠”^④进行了详细考证,并提出了敦煌地区在归义军时期已形成完备的鼓类乐器制作工艺及流程的观点,为全面认识敦煌地区现实乐舞活动提供了新的证据。

该书下篇选择唐代不同时期具代表性的洞窟进行研究,包括初唐第220窟,盛唐第172窟,中唐第112窟和晚唐第156窟,以完整获取唐代莫高窟壁画音乐图像的总体特征以及与石窟营建、现实音乐间的关系。其中第五章是对第220窟音乐图像的研究,在本章中,该书重新统计了南、北壁西方净土变和药师经变所绘不鼓自鸣乐器,对经变画中出现乐器进行了详细考证,重新修正了个别乐器如“铜钹”^⑤在之前识别和定名方面的错误。通过经变画乐舞组合与唐代燕乐乐部之间的对比得出了二者之间具有紧密联系的观点,同时根据时代推定药师经变乐舞组合不是唐代“坐部伎”^⑥的反映。另外,以第220窟营建史作为线索,对唐初从西域到中原再到敦煌的乐舞文化传播路径进行了推导。

第六章是对第172窟音乐图像的研究,该书对新发现的东壁门上部经变画所绘音乐图像特殊的排列方式进行了研究,着重考证了其中所绘单面蒙皮,手持演奏的鼓的名称为“槃鞞”^⑦。通过对南、北壁所绘观无量寿经变中乐舞图像的对比,得出盛唐时期净

- ① 参见李正宇《沙州归义军乐营及其职事》,《敦煌吐鲁番研究》第5卷,北京:北京大学出版社,2001年,第217-225页。
- ② 敦煌地区的音声和设乐的考证参见姜伯勤《敦煌音声人略论》,《敦煌研究》1988年第4期,第1-9页。
- ③ 敦煌乐谱、敦煌舞谱解译与研究综述参见朱晓峰《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》,第165-170页。
- ④ 出现这些记载的敦煌文献为P.2641《丁未年(947)六月都头知宴设使呈设宴账目》和S.1366《使衙油面破历》。参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第17册,上海:上海古籍出版社,2001年,第62-63页;中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献》第2卷,成都:四川人民出版社,1990年,第277-279页。
- ⑤ [元]马端临撰《文献通考》:“铜钹亦谓之铜盘,本南齐穆士素所造。其圆数寸,中间隆起如浮沔,出西戎、南蛮、扶南、高昌、疏勒之国。大者圆数尺,以韦贯之,相击以和乐……然有正与和,其大小清浊之辨。”北京:中华书局,1986年,第1195页。
- ⑥ “[唐]杜佑撰,王文锦等点校《通典》:“燕乐,武德初,未暇改作,每燕享,因隋旧制,奏九部乐。一燕乐,二清商,三西凉,四扶南,五高丽,六龟兹,七安国,八疏勒,九康国。至贞观十六年十一月,宴百寮,奏十部。先是,伐高昌,收其乐,付太常。至是增为十部伎,其后分为立坐二部。”北京:中华书局,1988年,第3720页。
- ⑦ [唐]魏徵等《隋书》:“礼毕者,本出自晋太尉庾亮家。亮卒,其伎追思亮,因假为其面,执翳以舞,象其容,取其溢以号之,谓之为文康乐。每奏九部乐终则陈之,故以礼毕为名。其行曲有单交路,舞曲有散花。乐器有笛、笙、箫、篪、铃、鞞、鞞、腰鼓等七种,三悬为一部。工二十二人。”北京:中华书局,1973年,第380页。

土类经变画中乐舞图像在内容、排列等方面已趋于均衡和固定的观点。另外，以经变画乐舞组合的研究结论进一步强化了唐代莫高窟音乐图像与唐代燕乐间具有紧密联系的观点。

第七章以第 112 窟音乐图像为研究内容，重点对南、北壁所绘观无量寿经变、金刚经变、药师经变和报恩经变四铺经变画中的音乐图像展开研究，包括对乐器的考证、乐舞组合的分析以及对经变画音乐图像功能的梳理。研究发现，中唐时期经变画数量增多是各类音乐图像数量呈上升趋势的直接原因，但数量增多也导致每铺经变画的尺幅相对缩小，使其中音乐图像的规模不及初、盛唐。而且经变画音乐图像的排列及表现形式在历经初、盛唐的发展之后，至中唐时期已完全定型并进入程式化绘制的阶段，这一方面表现在部分同名经变画音乐图像具有的相似性，如本窟南壁观无量寿经变与第 172 窟南壁观无量寿经变乐舞组合在乐器选择和舞伎姿态上具有一致性；另一方面，中唐时期部分经变画音乐图像尽管不能完全与佛经文本对应，但依然沿袭通常的模式进行绘制，如金刚经变。

第八章是对第 156 窟音乐图像的研究，由于第 156 窟音乐图像种类和数量较多，因此该书按洞窟不同位置依次对其进行了梳理与研究，包括西壁所绘普贤变与文殊变，南壁所绘思益梵天所问经变、阿弥陀经变和金刚经变，北壁的报恩经变、药师经变，东壁的金光明经变以及窟顶所绘的楞伽经变等。以第 156 窟营建史与归义军史为背景，结合敦煌文献重点考证了《张议潮统军出行图》和《宋国河内郡夫人宋氏出行图》中出现的乐舞图像，其中提出《宋国河内郡夫人宋氏出行图》中出现的女乐为“房中乐”^①的观点颇具创见。通过研究，以第 156 窟为代表的晚唐时期音乐图像在整个唐代莫高窟是最丰富的，洞窟空间增大导致经变画数量增多是其中的决定因素，即便如此，单铺经变画音乐图像的规模依然没有超越初、盛唐时期。同时，晚唐时期音乐图像也继续承袭自中唐音乐图像开始程式化绘制的特点，而且音乐图像尤其是乐器图像的绘制也远不及之前精细。另外，对出行图中写实性音乐场景的研究，使我们对晚唐时期敦煌地区乐营组织、官府设乐、仪仗用乐以及乐器制作行业有了更直观的认识。

二、主要观点

在该书结论部分，作者通过唐代壁画音乐图像、敦煌地区音乐文化和唐代音乐史等方面对该书的主要观点作了总结性陈述，本文试作如下概括：

第一，唐代莫高窟壁画音乐图像自初、盛唐逐渐固定之后基本延续至中、晚唐时期，其间未出现大的变动和差异。从初唐开始，伴随莫高窟经变画发展进入一个全新阶

^① [唐] 杜佑撰，王文锦等点校《通典》：“房中之乐，非独弦歌，必有钟磬也。请以歌磬、歌钟，各设二虞，土革丝竹并副之。女伎肄习，朝燕则用之。”第 3762 页。

段,音乐图像体现出数量丰富,风格鲜明的特点。盛唐时期音乐图像在继承初唐时期特点的基础上,显露出音乐图像模式化发展的端倪,菩萨伎乐与舞伎开始按固定配置出现,同时在一铺经变画中不同种类音乐图像的数量开始趋于均衡。至中唐时期,单幅经变画尺幅的缩小使音乐图像数量和规模较之前有了明显的缩减。与此同时,新的经变画题材开始出现,音乐图像的功能逐渐复杂。到晚唐时期,伴随经变画数量和题材的持续增加,音乐图像的数量又呈现大幅上升的趋势,而且表现世俗场景的音乐图像和密教类经变画音乐图像也开始逐渐增多。

第二,在唐代所有种类音乐图像中,只有经变画菩萨乐伎是以乐队形式出现的,因此乐队编制反映的信息就成为壁画音乐图像与现实音乐间联系的枢纽。通过分析,唐代菩萨伎乐乐队编制自始至终呈现出对打击类乐器的侧重,这种特点与史籍记载的唐代用乐编制是一致的,这至少可以证明史籍中隋唐音乐包含大量龟兹乐、西凉乐成分的记载在壁画中得到如实反映,大多数的菩萨伎乐乐队编制均体现出旋律快速,节奏铿锵以及力度鲜明的风格,而这种风格与唐代用乐同样相似。舞伎图像亦如此,从具“胡旋”^①特点的舞蹈,持长巾起舞,击腰鼓而舞再到“反弹琵琶”起舞,舞蹈形象总体保持唐代健舞的典型特征,这与菩萨伎乐乐队风格甚至唐代流行的乐舞是相辅相成的。

第三,通过对敦煌文献中与音乐相关记载的全面梳理可知,唐代敦煌地区不仅有管理音乐的机构——乐营,乐营中设置乐营使和副乐营使从事日常事务的管理,而且还有不同分工的从业人员,如音声、教习、乐器制作工匠以及从事舞蹈等其他活动的人员,他们共同维持和承担着各类活动中的乐舞表演,如官方组织的宴饮、接待、出行等娱乐和外事活动以及寺院开展法事活动中的设乐。伴随音乐活动的开展,敦煌地区同时形成与此相适应的乐器制作行业,以鼓类制作为代表的乐器工匠相继出现。以工匠和制鼓的数量、规模作为参照,其中对乐器的需求也反映出音乐活动的开展已具有一定规模,而这些又在晚唐第156窟的两幅《出行图》得以再现,使我们对乐营组织,官府设乐,仪仗用乐和乐器制作有了更加详实与直观的认识。

第四,敦煌画稿中音乐图像的存在证明了现实音乐到音乐图像的转换过程,如果说壁画音乐图像是敦煌地区音乐文化的再现,那么画稿就是其中重要的中间环节,尽管目前有音乐图像的画稿基本属经变画画稿类,但我们依然可以推测壁画音乐图像的来源,即通过画稿记录壁画拟其原型的现实音乐活动,再通过画稿将其绘制于石窟壁面。

第五,通过对乐器图像与文献记载的研究,唐代莫高窟壁画中的乐器图像基本能够与唐代文献记载的乐器以及部分传世乐器相对应,而且壁画音乐图像也直观展示了唐代燕乐使用的各种乐器的形制、演奏方式以及编制组合,这同样反映出唐代莫高窟壁画音

^① [唐]杜佑撰,王文锦等点校《通典》:“康国乐,工人卓丝布头巾,缙丝布袍,锦衿。舞二人,缙袄,锦袖,绿绶浑裆袴,赤皮靴,白袴帑。舞急转如风,俗谓之胡旋。乐用笛二,正鼓一,和鼓一,铜钹二。”第3724页。

乐图像具有的真实性。

三、研究价值

第一，该书对于壁画音乐图像的研究，是围绕石窟这个整体展开的，因此在选取唐代不同时期具代表性的石窟进行的过程中，特别关注了音乐图像与石窟壁画间辩证关系的分析与梳理，按作者在书中的总结即“音乐图像来自石窟，它是石窟功能的反映；石窟涵盖音乐图像，它决定音乐图像的性质”^①。这可以说是敦煌乐舞研究一种新的思路，当我们回顾学术史就会发现，以往对敦煌乐舞尤其是图像研究，大多是直接将乐舞从石窟壁画中抽离出来，然后进行一系列的对比、考证，忽略了图像与壁画、石窟间的关系。事实上三者之间具有密切的关联，如除去音乐图像本身内容外，其余如构图、排列、组合等因素往往受制于石窟空间和壁画布局，该书主要通过上篇中天尊式经变画和叙事式经变画中音乐图像出现规律的对比和不同经变画音乐图像功能的总结，下篇中唐代不同时期洞窟中音乐图像规模、数量变化的分析等几个方面阐述了此观点，提出将“从石窟中来，到石窟中去”作为研究石窟壁画音乐图像研究的基本原则，这可以说是敦煌乐舞研究方法论角度新的思考和实践，具有一定的学术价值。

第二，该书尽管是围绕唐代莫高窟壁画音乐图像的研究，但是在研究过程中大量使用了历史文献和敦煌文献，甚至该书第四章就是针对敦煌文献中乐舞记载的专题研究，而对文献研究的结论又与图像研究做了关联，这在第156窟两幅《出行图》乐舞图像与归义军时期乐舞记载考证中最为明显，说明从作者的研究视角来看，敦煌文献是敦煌乐舞研究的基础，而且只有在研究中做到图像与文献并重，才能真正做到敦煌乐舞研究结论的客观真实。

第三，该书首次系统整理了敦煌画稿中的音乐图像，并且将敦煌画稿音乐图像的研究结论与敦煌文献、石窟音乐图像进行了有机地结合，分析和考证了莫高窟壁画音乐图像的真实性，即敦煌文献记载的敦煌地区官方组织和寺院陈设的音乐活动为石窟音乐图像的绘制提供了部分参照，而画稿中的音乐图像正是这种参照得以实现的中间环节。一直以来，敦煌乐舞研究主要是在解决“是什么”的问题，即对乐伎、乐器、舞伎等图像的认识、调查和统计工作，该书在前人研究的基础上，开始将研究的目光投向敦煌乐舞的来源问题，使该领域研究朝着“为什么”的方向发展，这是敦煌乐舞研究进一步发展的必然趋势，同时也是梳理“一带一路”音乐文化传播、变迁和流布的重要手段。

^① 朱晓峰《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》，第467页。

四、不足之处

第一,以该书的整体结构来看,前四章作为上篇主要是唐代莫高窟音乐图像基本问题的阐述和对唐代经变画、敦煌画稿和敦煌文献中与音乐相关内容的详细梳理,与下篇后四章唐代洞窟音乐图像研究在内容和体量上保持了均衡、协调,但莫高窟唐代开凿的洞窟数量较多,按该书在绪论部分的综述,数量大致为228个,^①其中有一半以上的洞窟中绘有音乐图像。因此,该书下篇研究仅选择四个洞窟从内容和材料上略显单薄,应该考虑在保持现有结构不变的情况下,将更多唐代其他洞窟中典型的音乐图像纳入到后四章的内容中,使证据更加充分,论说更加有力。尤其是在讨论经变画乐舞组合与唐代燕乐之间关系时,就可以适当增加如第12窟、第148窟、第159窟、第217窟、第321窟等洞窟经变画相关的乐舞组合。

第二,在该书第四章敦煌文献研究的部分中,所用的材料主要为社会经济类文书中对乐舞的记载以及敦煌乐谱、敦煌舞谱,对于敦煌文献中敦煌文学部分仅是一语带过,并未开展相关的考证与研究。事实上,敦煌文学中与音乐相关的材料是极其丰富的,如曲辞类的曲子词、俚曲小调、佛曲、儿郎伟等,讲唱类的变文、讲经文等,这些都与该书提到的敦煌现实的音乐活动以及中国传统诗(歌)、乐、舞三位一体的形式密切相关。同时,敦煌曲辞又包含着丰富的音乐系统,其中既有燕乐、雅乐曲辞,又有传统民间曲调和西域的部分曲调,^②因此深入研究其音乐性对于考证敦煌现实乐舞活动的发展、传播有重要的作用,但这一部分内容并未在该书中完整、深入地呈现出来,较为遗憾。

第三,如前述,该书在研究唐代莫高窟音乐图像的同时,也在试图解决关于音乐图像来源的问题,这是该书的亮点之一,但从整体研究过程的呈现来讲,从现实音乐活动到画稿音乐图像再到壁画音乐图像的推论中推测成分较大,证据也略显单薄,当然材料受限是客观存在的问题,即没有更多关于现实音乐活动和壁画中音乐图像制作方面的记载。以现有的研究结论来看,敦煌现实的音乐活动是真实存在的,壁画中的音乐图像也的确与唐代燕乐有一定的联系,甚至如第220窟北壁药师经变的乐舞组合就是以燕乐为原型的,而且敦煌画稿中也有各类音乐图像出现,但敦煌现实音乐活动、长安的燕乐、画稿音乐图像相互之间的具体关系究竟如何,还需要作者在现有的基础上持续深入地研究下去。

^① 该书中的数据来自《敦煌石窟内容总录》中对唐代洞窟的统计。参见敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》,北京:文物出版社,1996年;朱晓峰《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》,第6-7页。

^② 参见《敦煌学大辞典》颜廷亮、柴剑虹所撰“敦煌文学”词条,季羨林主编《敦煌学大辞典》,上海:上海辞书出版社,1998年,第520-522页。

五、提出问题

不同于传统意义上的后记，该书在后记中提出了三个问题，以此作为之前研究的总结与之后的研究规划，这不仅是敦煌乐舞研究者需要共同关注的，同时也是图像研究需要思考的，从中也能看出作者的研究是在不断提出问题，又试图解决问题，这也正好解释了该书提到的学无止境中“境”的含义。

首先，作者在思考图像研究中“观看”的问题，按照书中的观点，“观看”对于图像研究非常关键却又极易被忽略，这有点类似与现实中常说的“第一眼”。事实上，“观看”的背后是研究经验、知识储备的调用，因此锻炼“观看”的方法是图像研究的基本功，需要通过反复、大量的实践去积累和掌握。其次，是如何深入、准确地认识敦煌乐舞的来源？这在该书中被作者不断提及，说明敦煌壁画中的音乐图像和其他图像一样，其源流问题是非常复杂的，其中涉及石窟营建史、风格演变、文化交流和传播等各种因素，导致许多隐藏的细节至今都没有被揭示出来。第三，敦煌乐舞作为石窟的有机组成部分对于敦煌石窟考古的价值。这是对敦煌乐舞研究意义的发问，事实上，该书已大量论证了敦煌乐舞之于中国古代乐舞史研究的直观价值，如对敦煌壁画中乐器形制、舞姿、舞种、乐舞组合形式的考证与研究。同时，作者还试图将这一研究与石窟本身联系起来，如通过乐器在壁画中出现的时间来作为石窟断代的旁证，以相同的乐舞组合形式来推断石窟营建、壁画绘制的特征，甚至以固定的乐舞图像搭配规律为经变画定名提供佐证，这是对敦煌乐舞研究价值拓展方面做出的积极实践，期待作者在这一研究领域能够再接再厉，不断贡献新的成果，真正解决上述问题并将敦煌乐舞研究提升到新的高度。