

南北朝乐制的新变对敦煌佛教 歌舞戏的影响

◎ 杨 贺 米文靖

敦煌佛教歌舞戏是中原歌舞与周边各民族音乐文化融合而形成。它以华夏民族音乐为主体，同时广泛吸收来自周边地区和民族的音乐艺术。前贤学者对敦煌佛教歌舞戏与唐代歌舞文化的关系展开了深入研究，且取得了丰厚的学术成果，但是唐代歌舞文化的繁荣发展与南北朝乐制的变革有着紧密的联系。南北朝的乐制在汉魏歌舞制度的基础上，兼收并蓄周边少数民族歌舞，尤其是西域歌舞，从而完成了诸多新变。这些均为敦煌佛教歌舞戏的形成与发展提供了重要的艺术资源。

一、南北朝乐制革新及其内涵

南北朝乐制在承袭魏晋的同时呈现出诸多新变。晋宋之际，频繁的战乱导致国力衰退，音乐文化自然随之流失，因此，这一时期的乐制较为简单。萧梁时期，值承平之世，国力稍复，其音乐制度更为繁复，主要表现在音乐机构更为完善、规模扩大，乐官系统更加完备。北朝的乐制在效仿南朝礼乐制度的同时也结合各自政权政治建设的需要吸收了四夷之乐及宗教、民俗仪式。北魏乐制华夷杂糅，北齐制度上承袭北魏而仿南朝。北齐之乐制与梁陈相仿，太常以下无太大分别，大体采用同一种乐制。南北朝后期的乐制趋于成熟，这种乐制开隋唐乐制之先河，且推动了中国古典音乐史由上古的礼乐发展为中古的歌舞伎乐。南北朝乐

制的革新对古典音乐文学，尤其是歌诗、长短句、戏剧、戏曲艺术的兴盛有不可磨灭的贡献。

南朝音乐机构主体是太乐和鼓吹，二者职能不同，但彼此之间联系紧密。东晋乐制合太乐、鼓吹为一署，宋、齐两代基本沿袭其制。《宋书·百官志》云：“太乐令，一人；丞，一人，掌凡诸乐事。”^[1]刘宋时期太乐令兼具前代太乐、鼓吹、清商、总章诸署之职能。萧齐承袭刘宋旧制，《南齐书·百官志》所载乐官仅太乐令、丞，另据《唐六典》载宋齐无鼓吹之署，准前所载，当系事实。刘宋内廷女官设“乐正”“典乐帅”“清商帅”“总章帅”四职，内官掌女乐系效法汉代“掖庭女乐”五官之制。梁以太乐、鼓吹两大音乐机构为主体，清商为太乐所辖，另设协律、总章、掌故、乐正等官职管理歌舞百戏。陈袭梁制，《隋书》云：“陈氏继梁，不失旧物。”^[2]陈寅恪先生亦说：“旧史所称之‘梁制’，实可兼该陈制，盖陈之继梁，其典章制度多因仍不改，其事旧史言之详矣。”^[3]陈的音乐机构仍为太乐、鼓吹等为主，专门置丞统管，另设有太乐令、协律校尉、黄门侍郎、掌故、乐正等乐官诸种歌舞百戏的演出事务。宋、齐、梁、陈以太乐、鼓吹为主要音乐机构，同时兼设多种乐官的乐制既便于南朝统治者继承魏晋的乐制，同时又能根据其政治变革的现实需要，将

四夷之乐、民间俗乐、前朝旧乐等不同文化圈层的多种音乐文化融入宫廷音乐之中。这其中影响最大的是西域音乐、佛教音乐和清商新声的流入。西域音乐和印度歌舞通过南北朝的交流或南朝与西域的直接外交往来而渗入南朝宫廷音乐，并与清商新声、民间俗乐共同参与南朝宫廷雅乐的建设活动。刘宋顺帝时期，宫廷音乐中有“羌胡伎”的表演。南齐的郁林王萧昭业“常列胡伎二部，夹阁迎奏”^[4]。此外，南齐东昏侯萧宝卷外出之时，常命乐人沿路演奏羌胡伎乐和鼓角横吹乐。由于南朝统治者对西域音乐有着极大的兴趣，这些西域音乐大量渗透进入了南方宫廷音乐中。

梁陈时期，随着南北朝之间、南朝与西域之间文化交流日益密切，西域流入的佛乐与清商乐和民间俗乐融合初步开启了其中国化的发展趋势，同时也与清商乐和民间俗乐一起参与了宫廷雅乐建设。南齐的竟陵王萧子良于武帝永明元年（483）“招致名僧，讲语佛法，造经呗新声”^[5]。萧子良所制经呗新声就借鉴了南朝清商乐。其后梁武帝也创制了一批清乐化的佛教供养音乐。梁武帝时期，宫廷所制四十九首三朝之乐中“须弥山伎”的曲子即取材于佛经中神话景观，第四十二“青紫鹿伎”、第四十三“白鹿伎”均吸收了域外佛教歌舞伎乐的艺术形式。南朝佛教音乐汉化是以南朝清商乐为基础改造印度和西域佛教音乐曲调和乐器而成，唐代法曲即由此演变而来。西域和印度佛乐的表演艺术如拟声手法和所歌声腔修饰方法、转喉、长引等影响了我国古典戏曲的演唱艺术。

北朝的乐制革新兼顾了音乐文化在时间和空间中存在的多元性。北朝仿汉制而建立礼乐制度的过程也是其与汉地“同化”的过程。礼乐制度的建立有助于创建一个统一的音乐文化环境，把异族和异域的音乐逐步融入到中华民

族歌舞文化中来。北魏初年乐制模仿西晋设太乐、总章、鼓吹三署，所与江左不同者，不设清商署。至北魏孝文帝合三乐署为一，太乐兼领俗乐，此种制度与南朝相似，实开隋唐之先河。此后，北魏分为二，北齐乐制承袭北魏且仿南朝，即《通典·职官》云：“北齐创业，亦遵后魏，台省位号，多类江东。”^[6]随着胡乐因素融入乐府，北朝之乐上继北魏，下开隋七部、唐九部十部乐。魏建立起的融胡风汉俗于一体的乐籍制度使各种音乐经乐户而渗入宫廷音乐和民间俗乐中，这极大丰富了中国古典音乐文化的语境，推动了古典音乐史由秦汉歌舞向中古歌舞伎乐的转变。

北朝大规模的西域胡戎音乐东渐主要是在北魏和北周时期。北魏道武帝、太武帝和孝文帝在宫廷雅乐的重建与增修的过程中采用“以胡乐入雅乐”的做法使来自西域少数民族音乐与汉族音乐实现了深度融合。据《魏书》载，天兴元年（398）冬，道武帝拓跋珪“诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐”^[7]，由此开启了北魏宫廷雅乐的建设。北魏太武帝拓跋焘又在宫廷雅乐中加入了胡夏国的古雅乐、凉州的西凉乐和悦般国的鼓舞。胡夏国的“古雅乐”是标准的胡乐。凉州的西凉乐是太武帝在平凉州时，“得其伶人、器服，并择而存之”。西凉乐是由龟兹乐和凉州当地的音乐融合而成的。据《隋书》载：

西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。^[8]

龟兹国即今新疆库车一带，龟兹音乐与天竺及阿拉伯音乐的关系很深。其后，北魏“又以悦般国鼓舞设于乐署”^[9]。悦般国（今新疆西北部）由北匈奴后裔建立，故我们认为其鼓舞当由北匈奴音乐和西域音乐融合而成。北魏

孝文帝继续增修宫廷雅乐，太和初因“于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺”，只能通过“方乐之制及四夷歌舞（东夷、西戎、南蛮、北狄），稍增与太乐”^[10]。从以上史料所载可知，北魏道武帝、太武帝、孝文帝在宫廷雅乐的建立与增修过程中，大量吸收了俗乐和四夷之乐，如安国乐、高丽乐、龟兹乐、疏勒乐等。其后，北周依托魏制建立了乐署乐官，融南朝雅乐、胡乐新声和旧曲建立起宫廷音乐制度，并仿效汉制，以乐配礼。北周武帝娶突厥可汗之女为妻，大批西域乐人随突厥公主出嫁队伍进入中原内地，这使西域歌舞在北周风靡一时。据《旧唐书》载：“周武帝聘虜女（突厥可汗女）为后，西域诸国来滕，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安，胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。”^[11]随突厥皇后入周的龟兹乐人苏祇婆善胡琵琶，且通晓龟兹乐调理论，苏祇婆加深了龟兹音乐对汉地音乐的影响。北齐统治者亦沉迷于胡戎乐，一些西域乐人因精于音乐表演而得以封王开府。

北魏、北周的礼乐制度通过不断吸收不同民族、地区的音乐而建立。南北朝礼乐制度的包容性与开放性使它能不断吸取多种音乐文化，从而在时空的变换中，成为维持现实社会秩序与人们精神文化生活的稳定系统。隋时牛弘上书云：“后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声。”^[12]后周以《周官》设立乐官之制，据《周书》载北周在保定四年（564）：“改礼部为司宗，大司礼为礼部，大司乐为乐部。”^[13]大司乐改为乐部，此举使西域的音声技艺以部伎形态进入中原。这些音乐在隋代被收入宫中太乐俗部乐中，在唐代演化为由太乐署管理的

部伎音乐，其中的大曲进入宫廷仪式用乐中。次曲和小曲以非仪式的乐体形态在宫廷、京师、府州郡县传唱。此外，在北朝，来自古印度和西域的大量佛乐由胡僧传入，如西域僧人帛尸黎密多罗，作“胡呗三契”，授弟子觅历“高声梵呗”，月氏后裔支曇籥“裁制新声，梵响清美，四飞却啖，反折还弄”^[14]。又据《洛阳伽蓝记》载：

至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神……于时金花映日，宝盖浮云，幡幢若林，香烟似雾。梵乐法音，轰动天地。百戏腾骧，所在骈比。^[15]

由此可见，来自西域的歌舞伎乐、杂技、幻术和汉地的百戏、民间俗乐相融合并以寺庙为演唱场所。如陕西兴平出土的一件北朝佛坐石刻，上面一幅歌舞图，图中有乐队八人，中原乐器有横笛、排箫，西域乐器竖箜篌、曲项



图1 胡人乐手演奏图及线描



图2 伎乐天奏乐图线描

琵琶等，舞伎是一男一女，男子为西域人，双臂高举，屈腿而立，含胸出胯，属龟兹舞姿。女子为中原汉人形象，正舞摆长袖。^[16]北朝时期，大量西域胡人入华并在北朝政治舞台上担任重要角色。在北朝佛教造像记中出现了“胡汉合乐”的佛教艺术新样。造像的工匠以现实社会中的胡汉乐队融合演奏场景为依据，以胡汉“互奏合乐”为创作思想进行绘制。2001年，西安市北郊出土了北周天和六年（571）张石安敬造的释迦牟尼碑石刻。天和年间出土的造像碑有20多座，其中有一幅“胡人乐手演奏图”，画面中共有7位深目高鼻的男性胡人乐手。这些胡人乐手身穿圆领长袍，袍底饰边，足蹬软靴，手上分别拿着埙、笛、排箫、尺八、鼙鼓、腰鼓、铎等乐器。另则，每个人周围绘有蓬勃向上的长茎莲蕾、莲叶，寓意着这些乐人化生而来，其乐器亦有胡汉音乐艺术融合的特征。（图1）

在北朝众多的造像记中，“胡汉合奏”形象的线刻画鲜少出现，至于“七男七女”对称排列出现的情况更是少见。另外还有一幅伎乐天奏乐图（图2）也有胡汉合乐的特征，如图所示，从右至左伎乐天分别手拿曲颈琵琶、笛子、吹笙、排箫、箜篌（拍板）、腰鼓、鐃钹等。这些图像说明西域诸国与中原礼乐文明对接的历史进程中，不同音乐文化间的碰撞、融合、接纳和反哺是魏晋南北朝时期的主要特征。

北周的统治者不仅吸收了西域音乐，且依照周礼，用汉族雅乐的金石乐器演奏西域音乐。^[17]这推动了胡乐的演化，使大量的少数民族歌舞和部分外国歌舞传入中国北方。这种歌舞文化的交流融汇不仅为隋代九部乐的设立奠定了基础，也催生了新型汉族歌舞——《西凉乐》，而《西凉乐》对敦煌歌舞影响深远。南朝乐制的革新推动了宫廷音乐与民间、佛教音乐的交流融合，这大大地

推动了佛教歌舞艺术的中国化，开唐代敦煌佛教歌舞艺术华化的先河。

二、音乐制度新变与敦煌佛教歌舞的互动

南北朝乐制的革新导乎隋唐乐制之先，也是敦煌佛教歌舞的艺术之源。细检南北朝乐制的新变，我们发现有三个主流趋势：胡汉杂糅、雅俗互融、佛俗互渗。在这一过程中，四夷之乐被纳入华夏歌舞体系中而开启了汉化历程，来自古印度和西域的佛教音乐则开启了与中原雅俗音乐的互融、互渗的华化历程。先秦至六朝，上古雅乐所包含的原始宗教成分逐渐淡化，世俗歌舞伎乐日盛。南北朝统治者出于维护统治的需要，通过继承中原乐制和兼收四夷之乐来稳固其政权。南北朝乐制的革新与敦煌歌舞戏有着密切的关系，主要体现在以下几个方面。

第一，南北朝胡汉融合的乐制影响了敦煌佛教歌舞戏的音乐形态。敦煌早期石窟无论舞姿或服饰都带有不少印度风韵，同时又显示出北方游牧民族的强悍精神。^[18]如北魏248窟西壁歪头劲舞的舞者，舞姿矫健有力。（图3）北朝后魏道武帝作《皇始舞》，六年冬诏太



图3 北魏248窟东方药师经变画

乐总章鼓吹，增修杂技。太武帝又以悦般国鼓舞，置于乐署。北齐文宣初，未改旧章，而其时胡舞，已渐流行。《通典》载：“《安乐》，后周武平齐所作也。行列方正象城郭，周代谓之《城舞》。舞者八十人，刻木为面，狗喙兽耳，以金饰之，垂线为发。画袄皮帽。舞蹈姿制犹作羌胡状。”^[19]《通典》所载乃是初从西域引进的舞蹈，其风格上仍未脱粗犷之习。北魏442窟南壁舞者挥舞长巾，颇类汉魏时期流行的《巾舞》。这幅壁画比同于北朝天宫伎乐之处在于，舞者执长巾而舞，其他壁画中的舞者是肩披身绕的巾帛，给人以仙乐飘飘之感。北周290窟西壁下方的两身药叉，一身击鼓，一身吹笛，跨步登弓的舞姿中彰显出古典舞的韵律。入唐以后，受中西方舞蹈艺术因子长期融合的影响，敦煌佛教歌舞形成了独具一格的大唐舞风，如飞天、伎乐天，都身披肩绕长长的巾带；长绸成了飞天翱翔云天的翅膀，形成了变化万千的美妙舞姿。^[20]敦煌220窟《东方药师经变画》中乐队及乐器组合是在继承秦汉音乐的基础上，经北朝以来吸收大量外来音乐如康国乐、西凉乐、龟兹乐等而形成的一种宫廷乐——燕乐。^[21]这种有着浓厚西域音乐文化色彩的乐队和乐器组合，可能常用于胡旋舞等宫廷宴享音乐的表演中。

第二，南朝萧梁乐制的改革推动了佛教歌舞艺术的本土化，为敦煌佛教歌舞戏的发展提供了丰富的艺术范式和资源。萧梁天监初年改革乐制的过程中，在继承本土固有歌舞艺术基础上，吸收了印度佛教义理和西域佛教歌舞艺术形式来建构宫廷雅乐，推动了佛乐的本土化、清乐化。萧梁在改革宋齐旧乐制过程中，继承汉魏遗留的歌舞艺术，同时也适当削减了旧有三朝乐“颂祖宗之功烈”的内容，吸收了大量的百戏和佛教伎乐。这从官方层面促进了百戏与歌舞在伎和艺的层面融合以及佛

教义理的本土化、戏剧化展示。《隋书·音乐志》中保留的梁三朝会的音乐具有较强的娱乐性和观赏性，其中不乏佛教伎乐。梁三朝乐共存四十九目，其中第一至第十五目为雅乐，第十六至第四十目均为杂伎，第四十七至四十九目也是雅歌舞。从中我们可以看出，这些伎乐既有华夏旧乐，也有受佛教影响的伎乐形式。与敦煌佛教歌舞戏密切相关者当属幢伎，幢伎自汉代已有，张衡《西京赋》有记载。梁代的幢伎与其他伎乐和表演形式结合衍生出新的表演内容，如刺长追花幢伎、一伞花幢伎、猕猴幢伎等。至唐，幢伎与其他伎乐形式结合，发展成为载竿杂戏。《通典·乐六》录散乐有猕猴幢伎：“梁有猕猴幢伎，今有缘竿伎，又有猕猴缘竿伎。”^[22]胡震亨《唐音癸签》转引《通典》指出，跳铃伎、掷倒、跳剑伎、透三峡伎、高绠伎和猕猴缘竿伎等均为“前代之伎，至唐尚存者”^[23]，可知唐代猕猴缘竿伎的前身当是梁之猕猴幢伎。需指出的是，猕猴幢伎是梁武帝选取本土音乐中已有的猕猴歌舞与佛教经典意象相关的“佛性符号”的猕猴伎乐结合而形成带有叙述效果的华化伎乐。

从中国本土文化发展论之，西晋时期，晋傅玄撰《猿猴赋》记载了猴戏的表演情。北齐魏收亦能舞猕猴与狗斗的民间舞。从佛教角度论之，《佛说师子月佛本生经》中载有一种猕猴伎艺，其表演有“缘树上下，声如猿猴”，“跳上树端作猕猴声”种种作态。^[24]此外，古龟兹库木图喇石窟、莫高窟等地中也多有猕猴伎乐图像。^[25]梁武帝曾在天监三年舍位事佛来看，三朝乐受印度佛教以及西域佛教伎乐影响的可能性很大。唐代莫高窟壁画中的猕猴伎乐图像均属华化的佛教艺术形式，其与梁武帝天监初年改革乐制有着深层次的联系，即它们均是佛教及其艺术形式本土化的艺术符号。此外，敦煌壁画中出现最多的杂技艺术形式就是

“载竿杂戏”，主要以敦煌莫高窟歌舞壁画图像中唐朝至五代时期的歌舞壁画最为详细和完整。莫高窟现存“载竿杂戏”图十余幅，其中莫高窟第156、72、85、61窟，榆林3窟中的“载竿杂戏”图最为逼真形象（图4）。这些壁画只有第156窟“载竿杂戏”是《宋国夫人出行图》中，其余壁画中的“载竿杂戏”图均出自《楞伽经变》中。朱爱在《敦煌壁画中的载竿杂戏探微》一文中解释了载竿杂戏均出自《楞伽经变》的原因。^[26]由此可见，敦煌载竿百戏壁画一方面是佛理的艺术化再现，同时也体现了中华传统文化“言意之辩”的“言不尽意，立象以尽意”的艺术命题。敦煌载竿百戏将多样的伎乐与百戏融合，用世俗艺术形式表现佛理，从而形成了虚与实、真与幻共容共生的载竿百戏壁画。

第三，南北朝乐制的革新促成了成熟、规范的宫廷歌舞艺术的形成，成双成对排列的歌舞乐队亦影响了敦煌佛教歌舞乐队的结构。南北朝乐制的革新吸收了不少外来音乐，但是其总体审美态势则是取就于本土美学特点。宫廷音乐制度建立的过程，也是乐官对多种音乐进行加工、



图4 莫高窟第156窟《宋国夫人出行图》
“载竿杂戏”

规范化的过程。这种规范化推动了敦煌佛教歌舞“对称”艺术形式的形成与发展。这种对称的佛教歌舞并非来自印

度原始佛教歌舞，而是本土艺术思维的体现。虽然这种对称的歌舞最早出现了敦煌初唐经变歌舞中，但究其来源，仍与南北朝乐制革新相关。南北朝时期，文艺追求形式美，文学领域兴起了骈文，音乐上也追求这种对称的形式美。南北朝宫廷音乐制度的建立加速了乐队、歌舞排列的规律化和歌舞模式的成熟与定型，歌舞多呈现出成双、对称的结构。南北朝乐制兼收四夷之乐，在具体的乐器配置方面，以中原文化和谐、均衡审美观念为艺术原则，施行胡、汉乐器“双编制”的对称结构。北魏初期的乐器配置并非是绝对对称的形态，但是在北齐、北周的乐队、歌舞已有对称结构的出现。这种对称模式对敦煌佛教歌舞的排列、乐器配置亦有深远影响。^[27]南北朝乐制的完善推动了乐队规模的扩大和编制的完备，早期独立、连续的乐器配置无法满足扩大的乐队格局。以河南邓县出土的南朝鼓角横吹画像砖为例，如图所示的一组横吹乐队，画面中五人分别演奏：筚篥、角（二）、排箫、横笛。乐器构成方面，在双角的基础上，新增筚篥、排箫、横笛几类乐器。^[28]中原俗乐器、西域胡乐器与鼓吹乐的融合，不仅扩大了鼓吹乐的乐队规模，同时推动了古典音乐的发展。

为了保证乐队的和谐，胡汉混编的乐器配置在数量上呈对称的结构，这也影响了敦煌佛教舞队、乐器对称结构的出现。敦煌佛教歌舞，尤其是经变歌舞中的乐队多呈对称结构，分列在舞伎两侧，有的还是复杂的中心对称结构，如初唐第386窟阿弥陀经变大型乐队，上层两组十二人面相对分别演奏腰鼓、琵琶、箏、箜篌、笙、拍板、竖笛、横笛、排箫、鼗鼓和鸡娄鼓等。下层乐队八人，面向前，演奏乐器有竖笛、琵琶、拍板、横笛、腰鼓和笙。

从乐器构成论之，胡乐器、俗乐器数量相当，是典型的胡、俗交融的乐队形式。^[29]类似

情况在第217、112窟中亦有出现。这种乐队的混编对后世戏曲乐队、乐器的形成具有重要作用。配置琵琶是“融贯中西”而形成的，在戏曲音乐演奏中，琵琶在戏曲乐队演奏中对情感的表达、担当主旋律和伴奏有重要的作用，它能很好地完成戏曲曲目中的和弦音，以及分解和弦音与控制节奏等任务。

第四，南北朝乐制的革新奠定了后世戏曲“曲体”的音乐基础。中国戏曲形成的首要因素是“曲”，曲是一种集语言、文学、音乐成分于一体的综合艺术形式。中国戏曲的旋律性与节奏性是在长期歌舞活动实践中逐渐形成的固定程式。中国戏曲发展的阶段性载体包括：大曲、鼓子词、小令、慢调、嘌唱、唱赚、复赚、诸宫调等词曲形式。^[30]南北朝乐制以太常和鼓吹为主，下辖多种乐官统领歌舞百戏。北朝乐户制度推动了宫廷与民间、西域的歌舞、百戏艺术的融合。这种融合对歌舞小戏、大曲、诸宫调等曲体的形成具有重要的推动作用，也为敦煌佛教歌舞戏要素的形成提供了成熟的乐体形式。因为敦煌佛教戏要素的生成不仅依赖于佛经叙事文学，而且依赖于歌舞、说唱等艺术媒体的演进。北朝乐户制度的设置和佛寺中佛图户的存在开隋唐寺属音声人之先河。项阳在《宗教音声·礼俗用乐》一书中指出北朝寺院中的佛图户的身份与隶属于乐籍的乐户群体身份有着一致性。敦煌归义军和地方州府中也有这一群体，即世俗社会与寺庙的音乐群体具有一致性。^[31]佛教用乐与国家地方官府、民间乐社、道教用乐具有相通性与一致性。这种一致性使世俗社会与佛教音乐相互渗透、融合、影响，共同发展。北朝乐制革新最大的特点是积极吸收中原礼乐制度以申明政治上的正统地位；同时适应民族融合与音乐多样化的现实，吸收四夷音乐。一方面，在乐制建设过程中，乐官将来自西域的歌舞百戏与

中原固有的歌舞百戏进行融合，形成新的歌舞戏。一些歌舞戏被佛教借用改为佛教戏剧。如敦煌P.3128号抄卷《贫夫妇念弥陀佛》是由贫困老夫妻上演的小戏，先由老汉埋怨世道不公而致使其受穷，然后其妻子以夸张的口吻责怪老汉，最后由老汉幽默地进行辩解。李小荣先生认为这种夫妻间相互讥嘲的小戏，颇类于当时的《踏摇娘》，其极有可能是寺庙僧侣据《踏摇娘》改编而来。《踏摇娘》在北齐前是具有踏歌抒情表演的歌舞杂戏，北齐时受西域带有一定故事情节的故事的影响而演化为叙事情节的歌舞戏。唐代的歌舞曲多用龟兹曲，例如唐代教坊所演出的歌舞、大面、拨头、浑脱等均出自龟兹。在乐制革新过程中，来自印度与西域的歌舞戏艺术与中国的宫廷和民间音乐相结合，为中国传统戏剧艺术的发展提供了技艺和观念上的支持。另一方面，南北朝乐制的革新将来自四夷之乐纳入华夏歌舞体系，这些外来音乐在隋唐被佛教改造为佛教歌舞戏和大曲等音乐体裁。见于敦煌卷子的P.13360、S.10467、S.12080、S.12985、S.14012的《苏幕遮》正是唐代五台山僧侣在南北朝时期传入的西域佛曲和歌舞杂戏的基础上发展出了佛教歌舞戏。据慧琳《一切经音义》载：“苏幕遮，西戎胡语也，正云‘飒磨遮’。此戏本出西龟兹国，至今犹有此曲。此国浑脱、大面、拨头之类也。”^[32]任半塘《唐戏弄》指出苏幕遮作为西域袄教祭祀歌舞戏颇类中土的傩戏。苏幕遮这种“乞寒”和“泼水”的群众性的舞蹈摆脱了舞蹈发展初级阶段的劳动模拟性和自娱自乐性，发展成为有故事情节和舞蹈姿态的高级舞蹈艺术形式。《苏莫遮》原出高昌、康国泼水乞寒之戏，北周宣帝时传入中原，初唐时扩增为浑脱队舞形式演于宫廷，天宝年间，太乐署以康国曲为舞曲，然后加上了汉族风格的引曲和序曲对其进行改制。西域乐曲的风格以喧

闹急健为主，汉族乐曲的风格则清雅缓长，故大曲多以西域歌舞为舞曲，以汉族歌舞为器乐曲。《苏幕遮》音乐采用的是唐大曲的形式。大曲这种大型音乐的结构思维潜藏在中国传统音乐制度文化中。《诗经》和魏晋俗乐大曲重复与变奏的音乐手法对唐“大曲”的形成与发展具有重要影响。在敦煌初唐时期220窟的歌舞和唐代《药师经变》绢画中均有琵琶转柱调弦的现象。这一现象为我们展示了作为套曲的唐代大曲的演奏情况。唐代大曲的一组套曲中由数首曲子组成，这些曲子在节奏、调高上有很大的不同。敦煌壁画展示了唐大曲演奏过程中的琵琶调弦情况，也暗示东西方音乐的交流对大曲艺术的影响。

南北朝至唐代的敦煌壁画和文献反映了这一时期乐制变化及其对佛教歌舞艺术的影响。北魏太延五年（439），北魏太武帝亲征姑臧，征服北凉，统一华北。敦煌也被纳入到北朝政权的统治格局下。在北朝统治的二百余年间，汉族一直是敦煌的主要民族群体。敦煌虽距南北朝中央朝廷深远，但在民族认同和文化认同上与中原王朝保持一致。汉晋以来，在外交使者、求法僧、中原委派的官吏、儒生阶层、胡汉豪族等的共同努力下，敦煌与中原文化进行了双向、深入的交流。梁僧祐《出三藏记集·竺法护传》中记载，西晋之初的敦煌“寺庙图像，虽崇京邑，而方等深经，蕴在西域”^[33]。在西凉迁都酒泉（405）之前，李暠在敦煌建造“以议朝政，阅武事”的靖恭堂，于其中“图赞自古圣帝明王、忠臣孝子、烈士贞女”，“当时文武群僚亦皆图焉”^[34]。这些均可见出中原文化对敦煌文化的影响。北魏孝昌元年（525），东阳王元荣从中原来到敦煌任瓜州刺史。北周建德元年（574），建平公于义接替了刺史的职位。由南北朝乐制的革新带来的音乐文化的演变不可避免地将波及到敦

煌，并影响敦煌艺术的发展。至北周时期，敦煌壁画音乐的西域音乐色彩淡化，取而代之的是中原音乐风格。南北朝乐制的革新将这一时期将歌舞节目从表演形态、创作方式等方面或创立（如西凉乐等）、或整合（汇江左所传中原旧曲与江南吴歌、荆楚西声形成的清商乐）、或整理（如311年以后散佚的太常雅乐器用的修广、增加鼓吹乐的应用功能等），这些均为隋唐多部伎歌舞艺术的发展创造了条件。敦煌文艺的发展既受历史传承的影响，又与当时之政权、社会环境密切相关。南北朝统治者乐制的革新促进了中原与四夷音乐的交流与融合，为敦煌佛教歌舞艺术的发展提供了契机。

魏晋南北朝礼乐制度改革对敦煌歌舞戏的影响主要体现在：一是音律上的准备，五旦七调；二是提供了丰富的音乐资源和新的乐体、乐形；三是融汇胡汉音乐艺术，为戏剧艺术发展提供了基本的艺术雏形。敦煌佛教歌舞戏形成的过程是中原文化与多民族的文化在双向互动的过程中而实现“中国化”的，其由早期的西域特点发展为西域风格与中原风格并行，并最终于隋唐时期发展出较为成熟的“唐风”。^[35]这种唐风便是敦煌文化在创造性的吸收本土和外来文化之后形成的。

（作者杨贺为福建师范大学文学院博士后、江苏第二师范学院文学院副教授，米文靖为福建师范大学中国古代文学博士生，本文系国家自然科学基金重大项目“敦煌佛教文学艺术思想综合研究〈多卷本〉”〈批准号：19ZDA254〉、江苏省社科基金青年项目“佛教音乐中国化语境下的唐代韵文文学研究”〈项目编号：21ZWD003〉、中国博士后科学基金第71批面上资助项目〈项目编号：2022M710026〉研究成果）

注释：

[1]〔南梁〕沈约撰：《宋书》，中华书局，1983年版，第1229页。

- [2][8][12]〔唐〕魏征撰：《隋书》，中华书局，1973年版，第720页，第724页，第351页。
- [3]陈寅恪著：《陈寅恪史学论文选集》，上海古籍出版社，1992年版，第516。
- [4]〔南梁〕萧绎著，许逸民校笺：《金楼子校笺》，中华书局，2011年版，第345页。
- [5]〔南梁〕萧子显撰：《南齐书》，中华书局，1972年版，第698页。
- [6][19][22]〔唐〕杜佑撰：《通典》，上海古籍出版社，1972年版，第242页，第242页，第764页。
- [7][9][10]〔北齐〕魏收：《魏书》，中华书局，1974年版，第2827页，第2828页，第2828页。
- [11]〔唐〕刘昫撰：《旧唐书》，中华书局，1975年版，第1069页。
- [13]〔唐〕令狐德棻撰：《周书》，中华书局，1971年版，第70页。
- [14]〔唐〕释道世著，周叔迦、苏晋仁校注：《法苑珠林》，中华书局，2003年版，第1177页。
- [15]〔北齐〕杨衒之著，周振甫译注：《洛阳伽蓝记译注》，江苏教育出版社，2006年版，第31页。
- [16][17]高人雄著：《多民族文化背景下的北周文学研究》，上海古籍出版社，2020年版，第162页，第166页。
- [18][20]王克芬著：《舞论续集》，中国民族大学出版社，2011年版，第90页。
- [21]孟凡玉编：《丝绸之路乐舞艺术研究资料汇编敦煌卷》，中央民族大学出版社，2019年版，第899页。
- [23]陈广宏、侯荣川编写：《明人诗话要籍汇编》第10册，复旦大学出版社，2017年版，第4485页。
- [24]《师子月佛本生经》，《大正藏》，第3册，第443页。
- [25]刘文荣：《库木土喇46窟所见猕猴伎乐图像考》，载《中国音乐学》，2016年第4期，第35-41页。
- [26]朱爱：《敦煌壁画中的载竿杂戏探微》，载《丝绸之路》，2020年第2期，第121-124页。
- [27]吴洁：《从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征》，载《星海》，2014年第3期，第113-120页。
- [28]曾美月编：《纵享音乐考研丛书》，浙江教育出版社，2019年版，第14页。
- [29]郑汝中编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，商务印书馆，2002年版，第91页。
- [30]廖奔著：《中国戏曲发展史·史论卷》，中国戏剧出版社，2013年版，第37页。
- [31]孙云著：《佛教音声为用论》，上海音乐出版社，2019年版，第13页。
- [32]〔日〕高楠顺次郎：《正大藏》，第54册，新文丰出版社，1989年版，第576页。
- [33]〔南梁〕僧祐著，苏晋仁、萧鍊子点校：《出三藏记集》，中华书局，1995年版，第518页。
- [34]〔唐〕房玄龄撰：《晋书》，中华书局，1974年版，第2259页。
- [35]中国大百科全书出版社编：《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，大百科全书出版社，1989年版，第235页。
- （责任编辑：安 博）

2023 佛教院校教师培训班在京开办



本刊讯 2023年6月26日至30日，中国佛教协会在中央社会主义学院开办佛教院校教师培训班。来自全国44所三大语系佛教院校的教师代表49人参加本次培训。

中国佛教协会副会长、中国佛学院常务副院长明海法师出席开班式并作讲话，中央社会主义学院教培工作指导小组副组长王志功主持开班式。

明海法师指出，人才培养是事关佛教健康传承和新时代佛教中国化行稳致远的根本大计。佛教院校是佛教人才培养的主渠道。佛教院校师资队伍是佛教人才培养的主力军。建设

一支爱国爱教、规模适度、结构合理、道心坚固、解行相应、忘我利他佛教院校师资队伍，是提升佛教院校办学水平、加强佛教人才培养工作的重要任务。

本次培训为期5天，课程主要包括习近平新时代中国特色社会主义思想、党的二十大精神、中央统战工作会议精神、全国宗教工作会议精神、铸牢中华民族共同体意识、宗教院校法规规章、中华优秀传统文化等丰富内容。

（陈长松）

（责任编辑：代 耀）