

· 珍藏撷英 ·

敦煌艺术与大唐气象

赵声良 (敦煌研究院 甘肃兰州 730000)

提 要: 本文通过敦煌壁画中反映出来的唐代社会生活画面, 分析其所表现的唐代崇武与开拓精神、音乐舞蹈、服装与时尚、中国与外国人的交往等方面的内涵, 揭示了唐代文明的许多细节和侧面。

关键词: 敦煌艺术 大唐 崇武 音乐 服装 胡风

中图分类号: K879.41

文献标识码: A

文章编号: 1003-6938(2006)06-0095-04

Dunhuang Arts and the Atmosphere of Tang Dynasty

Zhao Shengliang (Dunhuang Academic Institute, Lanzhou, Gansu, 730000)

Abstract: Based on the social life aspects reflected in Dunhuang fresco, this article discusses the pioneering spirit, the music and dancing, clothes and fashion, and the intercourse between Chinese and foreigners in the Tang Dynasty, discovering many details of culture in that time.

Key words: Dunhuang arts; Tang Dynasty; advocating martial art; music; clothes; custom of Hu people

CLC number: K879.41

Document code: A

Article ID: 1003-6938(2006)06-0095-04

敦煌石窟具有完整的系统性和无限丰富的包容性, 从中可以看出很多历史时期的文化发展状况。我们试以唐代敦煌石窟来剖析艺术中所反映的时代精神——大唐气象, 以揭示敦煌艺术的博大与丰富。

一 崇武精神

魏晋以来, 经过三百多年的战乱, 到隋唐国家统一, 唐朝开始了中国历史上安定而强盛的时代。唐初, 边患较多, 特别是西北一带很不安定, 贞观元年(公元627年)玄奘西行求法之时, 受到官方的多重阻挠, 因为当时中国西部是禁止通行的。此后, 在相当长的时期内, 唐与周边诸国的征战连年不绝, 唐朝一直对边关防卫倾注了很大的精力, 对勇武精神的提倡就成了这个时代十分流行的社会思潮。对武功的歌颂、对雄强精神的崇敬, 也成了唐代文学中重要的主题。初唐的诗人唱道:

宁为百夫长, 胜作一书生。(杨炯《从军行》)

葡萄美酒夜光杯, 欲饮琵琶马上催, 醉卧沙场

君莫笑, 古来征战几人回。(王翰《凉州词》)

秦时明月汉时关, 万里长征人未还, 但使龙城

飞将在, 不教胡马度阴山。(王昌龄《出塞》)

这样的边塞诗成了唐前期诗歌中流行的主旋律。音乐中则有著名的《秦王破阵乐》等, 绘画中同样出现了不少表现军功的作品, 在章怀太子墓、懿德太子墓壁画中就有大量的画面表现军队的操练、射猎等场面。

佛教是反对杀生和战争的, 表现战争的场面本来是佛教壁画要回避的内容。然而在唐代崇尚军功的大趋势下, 敦煌壁画中仍然出现了不少有关战争的场面。如第332窟南壁的涅槃经变中, 表现八王争舍利而进行的战斗。画中八人骑马手持长枪正在广阔的原野鏖战, 周围尘土四起, 气氛紧张。第217窟北壁观无量寿经变表现未生怨故事中, 也有一个描绘战争的场面, 巍峨的城门外有一队士兵身披铠甲, 正在操练, 左侧五人持矛刺出, 右侧五人则持盾抵挡, 旁边有一将军的形像, 好象正在指挥(图1)。在中晚唐时期的12窟、85窟的法华经变中, 还特别表现了一个战争的场面, 面对敌人的进攻, 城中冲出一支部队,

越过吊桥,追杀而来,敌方的士兵张惶逃窜,有的还边逃边回身挽弓箭箭,表现出一个十分生动的激战场面。

张议潮出行图是表现地方节度使威仪的代表作,张议潮作为一位将军,在晚唐时期朝廷危难之际,凭借地方的力量收复了河西,被封为节度使。在张氏后代开凿的第156窟中,画出了张议潮将军统军出行的宏大场面(图2)。这里强调的统军出行,正是唐代开拓边疆、崇尚军功等思想的反映。这幅出行图长达8.57米,高1.07米,画面从右至左,仪仗大致分为两行,前面各有四骑分别击鼓、吹角开道,两侧各一骑执门旗、四骑甲士执矛跟随,这是“左马部都押衙”。接下来是文官各五名骑马,当中则有步行的乐舞者,边走边舞,这是营伎。后面又有持旌、节等人物及“银刀官”等卫士。画面中央,张议潮身穿大红袍,乘白马正向一座小桥迈进。旁有题记:“河西节度使检校司空兼御史大夫张议潮统军口除吐蕃收复河西一道出行图”。后面跟随着“子弟兵”及“魔牙”等。张议潮出行图共有100多个人物,80多匹马,场面宏大,气氛热烈而庄严,突出了张议潮的威仪及收复河西的军功,是一首英雄的赞歌。^{[1][2]}

二 盛唐之音

唐代的音乐舞蹈是中国封建社会中发展鼎盛的时期,其宫廷继承隋制,设九部乐,后来增为十部乐,包括燕乐、清乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐。此外又分在宫廷室内演出者(坐部伎)和室外演出者(立部伎)。特别是立部伎,规模宏大,演奏者多达180人。除了宫廷音乐以外,唐代的乐舞活动十分普及,社会各阶层都有各种乐舞活动,民间的节日有歌舞活动,寺院也有与宗教活动相关的舞乐。当时的文人们也常常与音乐表演者和舞蹈家们交往而相互得到灵感。如书法家张旭观公孙大娘的剑器舞后,写出了雄浑的草书作品,画家吴道子也有类似的经历。诗人杜甫观公孙大娘弟子的剑器舞后,想象当年公孙氏的舞蹈,写出了著名诗篇:“昔有佳人公孙氏,一舞剑器动四方,观者如山色沮丧,天地为之久低昂”,用文字描绘出舞蹈所达到的一种气势。诗人白居易听了歌女演奏琵琶,而写出了不朽的名诗《琵琶行》。其中写道:

轻拢慢捻抹复挑,初为霓裳后六么。

大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语。

嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘。

间关莺语花底滑,幽咽泉流水下滩。

唐代诗人们有关乐舞的诗作是美不胜收,表明了音乐舞蹈在人们的生活中是那样普及和丰富。

唐代以后由于大型经变画的流行,音乐舞蹈便在宏大的经变中展开。通常在表现净土世界时,总是在佛说法场面的

下部表现一组或多组乐舞画面。中央一名或两名舞伎跳舞,两旁是成组的乐伎,她们弹奏着各种乐器,虽然表现的是天乐,但却展示了宏大的唐代音乐文化。

第220窟北壁的药师经变以东方药师净土的7佛和8接引菩萨为主体,两旁伫立12药叉护卫,下部环绕着水池的是“凹”字形平台,平台中央是一座楼阁形的灯架,两边各有一座圆轮形的灯台,在这“灯山火木”的照耀下,两组舞伎应乐起舞:左边这组舞伎,动作刚健有力,脚作腾踏,似有很强的节奏感;右侧的这一组体态轻柔,手舞飘带,身作旋转,舞姿轻盈。有人认为这就是唐朝的“胡腾舞”和“胡旋舞”。两侧为舞伎伴奏的乐队达27人之多,演奏着箏、排箫、方响、箏篥、阮咸、腰鼓、海螺、羯鼓等近20种乐器。特别有意思的是两组乐伎中都各有一名歌手伴唱,他们都是棕色头发,身饰环钏,手持铜钹,神情激昂,放声高歌。这些都反映了唐朝音乐在吸收异域艺术方面,达到了空前的发展和繁荣。

盛唐第148窟东壁门北侧,画出巨幅药师经变,在净水池中的平台上,都有歌舞作乐的伎乐天。这幅经变的乐舞人数达33人,中央二人对舞,两侧各有两组乐队,演奏着箏篥、琵琶、横笛、拍板等乐器。这样庞大的乐队,可以称得上是最早的交响乐队了。从这些乐队的规模及乐器配置等方面,可以看出唐代中国音乐的发达状况。^{[3][4]}

唐代舞蹈有软舞与健舞之分,^[5]在敦煌壁画中也可以看到有的身披铠甲、舞姿雄健者,有的动作舒缓,情调柔和者。大多数的舞蹈者都是以长巾作为道具,随着舞蹈的动作,长巾飘动,圆转流畅,气势一贯。有的舞蹈者身体呈“S”形扭曲,颇有印度舞蹈的特色,如第205窟北壁西方净土变中的对舞,二人相对而舞,手作弹指状,侧面出胯,使身体形成“三道弯”。有的则旋转奔放,有如唐代文献所记的“胡旋舞”,如初唐第220窟北壁有两对舞伎,都各站在小圆毡上,东侧的一组,双臂张开,作飞速旋转状;西侧的一组双手持巾一上一下,动作强劲,给人以明快的节奏感(图3)。

还有一些舞蹈是以乐器为道具的,一边演奏一边舞蹈,是当时舞蹈难度较大的一种。腰鼓和琵琶为较多的舞蹈者使用。腰鼓舞者,配合鼓的节奏,显得刚健有力,如榆林窟第25窟南壁观无量寿经变中的舞者单腿而立,两臂张开,好象正在用力拍击腰鼓,两侧的飘带形成一道道弧形,表现出舞者旋转的轨迹。琵琶舞是唐代较为流行的一种舞蹈,特别是壁画中多处表现出反弹琵琶的姿势,应是当时舞蹈的绝技。第112窟南壁的反弹琵琶舞是表现最为出色的,舞者左腿独立,右腿高高提起,左手在后背处高举琵琶,右手则向后伸起,作弹奏状(图4)。第172窟南壁、第85窟南壁和第156窟南壁等都有腰鼓舞与反弹琵琶相对而舞的场面,反映

了这种舞蹈在这一时期流行的情况。

三 华丽时尚

唐代高度发达的经济,促进了科技文化与物质文明的繁荣与发展,这在唐人华丽的时尚、衣、食、住、行、风俗、游玩等各个方面均有体现。敦煌壁画为我们展示出当时的服饰、建筑、科技、风俗等方面的丰富信息,虽说这远不是唐代物质文明的全部,但也可以说是管中窥豹,略见一斑了。

(一) 宫殿与居室建筑

唐代壁画中大量的建筑形象为我们认识唐代建筑提供了形象的资料。^{[6][7]}表现西方净土世界的经变画中出现的建筑就是模仿人间的宫殿建筑,是当时宫殿与寺院建筑的真实写照。据唐代文献,当时长安有僧尼寺院一百多座,有的建筑规模宏大,甚至超过了皇宫,如唐高宗所建慈恩寺,寺内房屋近一千九百间。

唐代建筑一般对称设计,中央有大殿,两侧有侧殿,中央与两侧以回廊相连接,平面往往品字形,形成一殿两厢的形式,盛唐以后,建筑变得更加复杂,中央的大殿及两侧的配殿均有增加,平面形成倒“凹”字形,出现多重殿宇,两侧有多重楼阁,并有不同形式的露台、回廊。楼阁的形式也不完全是单一的,往往出现高台的钟楼、圆亭或八角亭等形象。露台之间有池水流通,水上以虹桥相连。其间廊柱、栏干,彩画雕刻,地面及墙壁装饰的琉璃花砖等,极尽灿烂华丽之事。虽然很多内容是根据佛经的记叙而画出,但这样丰富的建筑构想,如果没有现实中真实存在的宫殿、寺院等形象为依据,恐怕很难设想出如此具体的建筑构成。第172窟、217窟、148窟的壁画建筑就反映了当时宫殿建筑的特色(图5)。

此外还有一些建筑表现的是皇室和贵族的宅院,在一定程度上反映了唐人生活的环境,如431窟、172窟、217窟等壁画中,展示的具有围墙环绕的宅院,多为前后两院,前院横长,是进入主院的过渡空间,主院宽敞,除了中央有一间高大的房屋外,周围三面还有厢房,与现在的四合院布局一样。如晚唐第85窟的法华经变中,宅院的旁边还有马厰及奴仆所住的房屋。第445窟北壁弥勒经变中还有一幅拆毁房屋图,这是根据佛经表现一些婆罗门把一座美好的建筑拆除的情况。这些壁画使我们对唐代建筑的内部结构有一大致了解。

(二) 唐代的时装

唐代壁画中还展示了唐代上至帝王,下至普通庶民的不同人物服饰,这些华丽优雅而各具特色的服饰,是我们了解唐代服饰史的重要资料。^[8]

第220窟、335窟、103窟、194窟等窟的维摩诘经变中所描绘的帝王听法图,不仅在美术上丰富了传世本《历代帝王图》(传为唐代阎立本所绘)的内容,而且真实地再现了当时皇帝的服饰特征。如第220窟的帝王图中,皇帝戴冕旒,着深衣,青衣朱裳,曲领,白纱中单,并配大带大绶。衣上呈现出日、月、山、川等所谓“十二章”的纹样。大绶画出龙的形象,这是符合当时服制的。周围大臣们多着深色衣袍,这是唐朝官吏的朝服,方心曲领,头戴进贤冠,穿笏头履,在帝王两侧的大臣冠上还饰有貂尾,这与唐代典籍中所记的“侍中与左散骑则左貂、中书令与右散骑则右貂”相符,帝王左右两侧的人当为中书令或散骑常侍等职的人物。

在很多洞窟经变画中的世俗人物或供养人像中,男子多为头戴幞头,身穿窄袖长身袍,足跨乌皮靴的形象,这是官吏与士人的常服。盛唐以后,多为襦衫,如第130窟的晋昌郡都督乐庭瑰供养像,就头戴幞头而身穿浅青襦衫。

壁画中妇女的服饰更是繁华美丽,在第329窟的东壁有一身女供养人像,身穿圆领窄衫小袖,领口开得很低,长裙裹脚,裙腰束得很高,披着透明的纱巾(图6)。这是初唐时的时世装,是受“胡服”影响而形成的时装。第130窟的都督夫人供养像中,夫人头梳抛家髻,著碧罗花衫,袖大尺余,外套绛地花半臂,穿红裙、云头履,披白罗花帔,一派雍容富贵的风度。跟随其后的女十三娘,头戴凤冠,斜插步摇,面饰花钿,着半臂衫裙,小头鞋履。

唐代妇女的化妆有多种讲究,如以朱粉涂面称做“红妆”,唐前期的红妆主要有两种,一种以朱红晕染额头及上眼睑,即“晓霞妆”,第332窟和57窟的菩萨的形象就属于这一种;另一种是“黑眉白妆”,唐人记载当时的宫女们“施素粉于两额,相号为泪妆”,在第329窟、220窟等壁画中的供养人及菩萨像,第130窟的都督夫人一家的容貌上可以看到这样的化妆。唐代妇女画眉之风很流行,初盛唐时期流行画长眉,称为蛾眉,如唐诗中写道“淡扫蛾眉朝至尊”。盛唐之后流行画短眉,如130窟都督夫人供养图中的妇女全都画短眉,与《簪花仕女图》中一样。

初唐壁画中已出现了妇女在额头上贴花钿的,就是唐诗所说“眉间翠钿深”。第130窟的都督夫人额上作五梅花,脸上还有绿色花的面饰。晚唐五代以后,妇女脸帖花子的风气一直很流行,在壁画中也出现较多。

(三) 社会民俗

尽管敦煌壁画是佛教绘画,但在唐代出现的大量经变画中,表现了许多社会生活的场面,这些场面中,有不少是当时民间风俗的写照。

如在弥勒经变中,为了表现经中所说人寿八万四千万岁,

女人五百岁出嫁这一主题,大多都绘出婚嫁图,成为唐代弥勒经变壁画中一项重要的内容。从这些画面中我们可以看出唐代婚嫁礼俗的形态。一般婚礼图都以表现婚宴为中心,新郎新娘向父母礼拜,众宾客围在桌子周围欢宴。有的还有舞者起舞助兴,如第445窟北壁弥勒经变中的婚嫁图就是这样,左侧可见一个庭院的大门,宴会是在大门外搭起的帐篷中进行的,这是唐人风俗,即婚礼要在屋外搭一青庐,这一风俗大约来源于北方游牧民族,汉民族地区把它称作百子帐,寓意着多子多福的吉祥之意。宴会上,左侧众宾客围坐在食桌旁,中央有一红衣舞伎正在翩翩起舞,后面是乐人在奏乐(图7)。类似的场面在第12窟、第85窟等很多洞窟中都可以看到。

四 胡风东渐

唐代是一个国际化的时代。唐王朝在建立了强大的政治军事力量之后,开始与周围的国家有了一系列的外交活动。唐朝与各国的交往十分广泛,亚洲几乎所有的国家均有人来过中国,对西方的影响还远达欧洲的罗马。在唐朝与外国的交流中,虽说在相当程度上是有政治目的的,但也存在不少民间、宗教或经济等方面的交流。那时外国人来到中国,有的是带着国家的使命而来,有的是怀着经商谋利的目的,也有的是为了宗教的传播等等,从历史记载来看,来往于中国与周边国家的主要是使臣、僧侣和商人。

随着这些交往的增加,外国人给唐朝带来了诸如祆教、景教等新的宗教,还带来了西域的各种奇异的动物,如狮子、大象、犀牛、孔雀、鸵鸟等珍禽异兽,枣耶树、菩提树、娑罗树、郁金香、水仙花等植物,以及各种香料、葡萄酒、糖、毛皮制品、玻璃制品等等,外国人不断来到中国,大量外国物产相继流入中国,使唐朝掀起了一股“胡风”热。不仅反映了人们对异邦文化的一种强烈的好奇心,也表明唐人的一种强烈的优越感,对于外来的东西一概拿来为我所用,丝毫不担心自己会被“胡化”。盛唐以后,所谓“胡服”、“胡食”、“胡乐”便广泛地流行起来,如贵族男女们出行时喜欢戴的“胡帽”就是效仿突厥和东伊朗人的服饰。唐前期妇女们常用的“幂䍡”就是把胡帽与面纱结合,再配合类似披风的外套。这样的服饰既有助于贵族妇女外出时遮风,又可免受外人窥视,可以说是胡服的改革形式。在莫高窟第217窟壁画中就有一个骑马穿红色披风的人物,头戴幂䍡,在崇山峻岭中行进。

在绘画中表现胡人,早在南北朝时代就有记载,唐代阎立本的《职贡图》就描绘了许多外国来的使臣形象。这些绘画最初是为了表现大唐帝国“万国来朝”的政治气象,后来则成为一种绘画的样式在民间流传开了。当时还有不少表

现外国人的作品,如张南本的《高丽王行香图》,周昉的《天竺女人图》、张萱的《日本女骑图》等等。画家齐旻“画番马,夷戎部落,鹰犬鸟兽之类,尽其妙。”考古发掘的文物中,就有不少唐三彩的外国人物图,如波斯人、大食人、高丽人等,还有很多无法确认其身份的外国人。敦煌壁画中也出现了不少外国人的形象,如第220窟东壁的维摩诘经变中,北壁文殊菩萨下部画出中国的帝王国,南侧的维摩诘像下部画出了各国王子等人物形象。最前面一人较矮小,头顶一个盘,盘内好像是盆景的假山,或是珍宝,紧接其后有两人,卷发,半裸,仅着短裤,身体较黑,类似南印度或东南亚的人物。卷发的人物,也常常出现在唐诗中,如李贺诗中写道:“卷发胡儿眼睛绿,高楼夜静吹横竹”,文学艺术作品中对于外国人特征的描绘可能会带有一点怪异色彩,但不能否认它所具有的现实依据。在卷发的二人身后有一人戴毡帽,身体高大,穿长袍,脚穿高筒皮靴,他身旁的一位僧人穿圆领长袍,脚着红色高筒皮靴,此二人似乎是中亚一带的形象。在红袍僧人的旁边还有一身材高大的人物,上着宽领大衣,下着长裙,头冠上插有两根羽头。这个人物的服装与章怀太子墓中“客使图”壁画中的一个物十分相似,有的专家认为这种头冠上插有两根羽毛的形象可能是新罗使者(图8)。

当时狮子、大象等动物多是从外国传来的,所以牵狮、牵象的人物形象也多为胡人形象。佛经中记载为文殊菩萨牵狮的是昆仑奴,应是来自南方昆仑国的人物,历史学家认为唐人所说的“昆仑”相当于现在的马来群岛等地区。唐代有大量的东南亚人流入中国,其中有部分成为当时贵族家庭的奴隶,这些昆仑奴以善长游泳,能驯服凶猛野兽著称。昆仑奴的特征是身材矮小,头上有卷发,眼睛较大,皮肤较黑,习惯裸露上身,只穿简单的短裤。^[9]在第172窟、159窟等壁画文殊变中牵狮的人和普贤变中牵象的人都描绘成昆仑奴的形象。

也许是由于胡人总是与外来的商人有关,壁画中表现商人的形象也多为胡商,如第45窟南壁观音经变中,胡商遇盗的场面,描绘一些商人牵着毛驴,驮着货物正在山中前进,突然从山后出来几个持刀强盗,商人们战战兢兢,诚惶诚恐,只有双手合十念观音。

以上从四个方面简要地概述了敦煌壁画中所反映的大唐气象。唐代艺术无限丰富多样,这里所谈仅仅是其中极小的部分,希望以一叶而知天下秋,使读者从中体会到唐代文明的宏大与辉煌。

参考文献:

- [1] 关友惠.张议潮统军出行图(图版说明)[J].敦煌研究,1983,(2).
- [2] 暨远志.张议潮出行图研究——兼论唐代旌节(下转第107页)

(2)《艺文类聚》卷75方术部相类收梁刘孝标《相经序》。可见唐时亦有刘孝标作序的《相经》流传于世,也可能陶弘景与刘孝标为之作序的《相经》是同一种书。

(3)唐赵瓌《长短经·察相篇》中多称《经》曰“”,皆载相人之法,当为《相经》之内容无疑。其中所记,与敦煌写本相书的内容有一定符合之处,但更加系统化,也更丰富。如对人面部相法的总结:夫相人,先视其面。面有五岳四渎、五官六府、九州八极、七门二仪。“这些对面部形貌器官的归纳和总结中,敦煌写本相书只有“五官六府”出现,其余皆未见。所引相法从内容看,大体有据骨法相者,有据气色相者,有比拟动物形象而相者,内容相当丰富,几乎涵盖了唐代相术的所有内容。

(4)《史记》卷8《高祖本纪》单父人吕公“句,唐司马贞《索隐》:“又《相经》云魏人吕公,名文,字叔平”也。”司马贞所引《相经》也当是唐代通行的相书。从引文看,其内容不仅载相法,也记录有关相术的历史。这是我们在前面数种相书中都没有看到的内容,与《古今图书集成·相术部》中的“名流列传”或“纪事”类内容相似。

(5) S.3395+9987B1V 中三次用《经》曰“”的字样,应是当时通行的《相经》中的文字。如《口部第十》引《经》云:“口大如海,百川归来。”S.3395+9987B1V 号抄于唐睿宗以后,所引《相经》也应当是唐代中期流行的相书,内容也当以骨法、形貌为主。

(6)《月波洞中记》多处引《经》中之文,如卷上《冥度》:“《经》云:心者形之主,形者心之器也。”也当是宋时通行《相经》中的文字。到元代薛延年注《人伦大统赋》,还多次引用《经》中之文。

从以上诸书引用《相经》的情况看,从南朝梁到唐、宋,所用名称一致,这里的《相经》,既有可能是数种不同的相书,也有可能出于同一源流,在不同时代经过不同编者的纂集修订,增入新的内容,删掉过时说法,从而形成新的相书,但一直沿用了《相经》这一名称。由于它流行广、影响大,以至于历代的引用者在使用时,不必特意指明是何人所撰,读者也一目了然。

以上是对唐宋时代所流行相书的一些约略考察。这一时期的相书,包括已著录和未著录的,全部种类大体在150种左右。从时间看,成书于宋代的居大部分;从书名看,从唐到宋,对相法的划分有愈来愈细密的趋势。这都说明,唐宋时代传统相术的发展,正是处在一个由普遍流行到成熟定型的阶段,相术的著作种类繁多,它在传统目录学中的地位虽然不高,但总能取得一席之地。也正是由于主流文化对它的鄙视和排斥,相书的流传往往偏重于社会的中下层——敦煌相书残卷的情况正是相书在民间流传的极好证明,因而,较之其他类型的典籍,相书的散佚失传也就是更加普通的事了。

参考文献:

- [1][2](宋)郑樵.通志·艺文略六[M].南京:江苏古籍出版社,2000.
- [3]姚振宗.隋书经籍志考证·子部五行家类[A].二十五史补编[Z].北京:中华书局,1955.
- [4][7][8]郑炳林,王晶波.敦煌写本相书校录研究[M].北京:民族出版社,2004.
- [5][6]王晶波.敦煌相书残卷S.3395、S.9987B1V考论[J].兰州大学学报(社会科学版),2004,(4).
- [9][14](宋)陈元靓.事林广记[Z].北京:中华书局,1999.
- [10](梁)萧统(唐)李善注.文选:卷54[Z].上海:上海古籍出版社,1986.
- [11](唐)魏征等.隋书·来和传[M].北京:中华书局,1973:1774.
- [12](唐)李延寿.北史·来和传[M].北京:中华书局,1974:2953.
- [13](唐)张彦远.历代名画记·叙古之秘画珍图[M].北京:京华出版社,2000.
- [15](唐)刘知几.史通·书志·杂志[M].沈阳:辽宁教育出版社,1997.

作者简介:王晶波(1964-),史学博士,西北师范大学文学院研究员,主要从事古典文献学与敦煌学研究。

(上接第98页)

制度[J].敦煌研究,1991,(3).

[3]牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991.上海

[4]庄壮.敦煌石窟音乐[M].兰州:甘肃人民出版社,1984.

[5]常任侠.唐代的软舞与健舞[A].丝绸之路与西域文化艺术[M].上海:上海文艺出版社,1981.

[6]萧默.敦煌建筑研究[M].北京:文物出版社,1989.

[7]萧默.隋唐建筑艺术[M].西安:西北大学出版社,1996.

[8]段文杰.莫高窟唐代艺术中的服饰[A].敦煌石窟艺术论集[C].兰州:甘肃人民出版社,1988.

[9]爱德华·谢弗(Edward Schafer),吴玉贵译.唐代的外来文明[M].陕西师范大学出版社,2005.

作者简介:赵声良(1964-),男,文学博士,敦煌研究院研究员,《敦煌研究》编辑部主任,研究方向,中国美术史。