



# 龟兹乐舞与中华文明标识体系的构建\*

张安福

**摘要:**龟兹乐舞是盛唐文化繁荣的重要体现,其独特的艺术形态与美学内涵展现了兼容并蓄、发展创新的中华文明特质。龟兹乐舞广泛吸收、融合世界多元文化,是中华文明跨地域、多文化包容发展的艺术典范。汉唐以降,龟兹乐舞东传后与中原礼乐体系深度交融,推动了“胡部新声”与“清商旧乐”的融合,突破了早期中原“礼乐一体”的礼教传统,使中原乐舞向审美娱情转变,为中华艺术注入新的活力。龟兹乐舞的舞狮、鼓乐等艺术形式,逐渐演化为跨越地域、凝聚多民族文化认同的艺术典范,成为中华文明标识体系的重要组成部分。

**关键词:**龟兹乐舞;西域艺术;中华文明标识体系

中图分类号:G09

文献标识码:A

文章编号:2095-5669(2026)02-0015-09

西域艺术是中华文明的重要组成部分。汉唐时期,龟兹乐舞艺术发达,“管弦伎乐,特善诸国”<sup>[1]</sup>,在中国古代艺术体系中占据重要地位,是中华文明标识体系<sup>①</sup>形成的重要载体,蕴含着中国“大一统”的政治理念与“多元一体”的文化认同。龟兹乐舞吸纳并融会印度、波斯等异域元素,诠释了中华文明的包容性;中华礼乐文化通过对龟兹乐器与乐制的改良革新,彰显了中华文明的创新性。龟兹乐舞作为文明互鉴的桥梁,充分体现了盛唐文化的恢宏气象,其发展历程更与中华文明的突出特性深度契合,为理解中华文明标识体系的构建历程提供了新的视角。

## 一、天籁之音:龟兹乐舞艺术的历史源流

龟兹是塔里木盆地北缘最大的绿洲,地处丝绸之路交通要冲,是多元文化互动交融的重要场域。龟兹独特的自然地理与文化环境,孕育出广受西域各民族喜爱的龟兹乐舞。

### (一)绿洲环境提供资源保障

龟兹北倚天山,南临塔克拉玛干沙漠,得益于迪那河、库车河、渭干河及阿克苏河等水域的滋养,造就了水草丰美、土壤肥沃的绿洲宜居环境。因而,龟兹人善于采撷自然山水之音编成乐曲,“龟兹国王与臣庶知音者于大山间听风水声,均节成音”<sup>[2]2008</sup>。《宋高僧传》记载了羯鼓曲《耶婆瑟鸡》的创作缘由:“安西境内有前践山,山下有伽蓝,其水滴溜成音可爱,彼人每岁一时采缀其声以成曲调,故耶婆瑟鸡,开元中用为羯鼓曲名,乐工最难其杖撩之术。”<sup>[3]</sup>这种创作实践赋予了龟兹乐舞自然的灵性与活力。

作为当时塔里木盆地幅员最广、人口最众的绿洲政权之一,龟兹农牧业发达、物产富饶,“土多稻、粟、菽、麦,饶铜、铁、铅、麋皮、氍、铍沙、盐绿、雌黄、胡粉、安息香、良马、封牛”<sup>[4]</sup>;《水经注》亦载“屈茨北二百里山,夜则火光,昼日但烟,人取此山石炭,冶此山铁,恒充三十六国用”<sup>[4]</sup>。龟兹境内安定的生产生活环境与雄厚的物质基础为乐舞艺术的孕育与勃兴提供

收稿日期:2025-08-17

\*基金项目:国家社会科学基金重大项目“中国历史上的边疆治理与民族融合研究”(24&ZD264)。

作者简介:张安福,男,上海大学历史系教授、博士生导师(上海 200444),主要从事西域历史文化研究。

了天然沃土,成为西域乐舞艺术的重要源头。

## (二) 丝路枢纽会通东西文化源流

龟兹作为多元文化交融的沃土,其乐舞艺术既根植于绿洲文明,又博采游牧文化、印度文化与波斯文化之长,形成独树一帜的艺术风格。

一方面,龟兹乐舞在形态与风格上吸纳了游牧文化热烈奔放的特点,极具动感。克孜尔石窟壁画上的舞者服饰就保留了鲜明的游牧文化特征,龟兹舞中常有持剑、挥袖等刚健奔放的动作,这可能与匈奴、鲜卑等民族的尚武习俗有关。如鲜卑的《簸逻回歌》,是马上军乐演化为舞蹈伴奏的典型,“簸逻回”即汉语“大角”。此外,龟兹乐舞中常见的群体共舞形式,可能与游牧民族庆典中惯于围圈共舞的传统密切相关。

另一方面,龟兹乐舞广泛吸收了印度佛教的艺术精髓。作为西域佛教重地,龟兹深受佛教艺术影响。佛教《法华经》《华严经》等经典强调以乐舞礼佛,龟兹原有的乐舞艺术因此被纳入佛教法会、讲经、供养仪式中,成为“伎乐供养”的组成部分。著名的佛学大师鸠摩罗什、玄奘都曾在龟兹讲经说法,并对龟兹的佛教艺术、乐舞形式赞叹不已。《大智度论》载:“菩萨欲净土,故求好音声,欲使国土中众生闻好音声,其心柔软,心柔软故受化易,是故以音声因缘供养佛。”<sup>[5]</sup>由此可见,佛教为龟兹乐舞提供了神圣化表达的语境,乐舞成为佛教广泛传播的媒介,二者在交流交融中共同推动了龟兹乐舞艺术向中华文明标识的演进。

此外,粟特文化独特的歌舞元素也是龟兹乐舞的重要源头之一。粟特商人自3世纪以来便控制着中国至萨珊波斯、拜占庭等地的商路,在中国与中亚、西亚和南亚之间进行转运贸易,龟兹是其中重要的转运中心。粟特商人不仅把金银、香料、药材、器皿、首饰和丝绸等转运到西方,而且把西亚、中亚等地灵动、华丽的音乐舞蹈带入龟兹。在今库车苏巴什佛寺发现的舍利盒盖上,雕有吹奏长笛的有翼神像,其兼具犍陀罗与伊朗艺术文化的灵感<sup>②</sup>,并可追溯至希腊爱罗神<sup>③</sup>,甚至可以与汉画像石中的羽人相提并论<sup>④</sup>。不仅如此,龟兹石窟壁画中还保留了大量体现波斯文明特征的乐舞图。以克孜尔石窟第38窟

为例,其主室左右壁共绘有7组合计28身乐伎,多数手持各类乐器,其中所见竖琴类乐器的形制与大英博物馆所藏亚述巴尼拔时期浮雕上的竖琴形象高度相似<sup>⑤</sup>。龟兹石窟壁画中此类乐舞图的大量出现,充分反映了其对萨珊波斯文化精髓的吸纳与融合。

## (三) 活泼明快的乐舞艺术表达

龟兹乐舞最鲜活的艺术生命力,根植于对四方表演乐器与舞蹈形式的吸收融合。这些乐器中,既有龟兹本地生发的种类,亦有中原传入的种类,还包括从西亚、中亚、南亚等地引进并改良的种类。西域舞蹈大多在经历龟兹本土化重塑后,再传播四方。诸多龟兹乐舞形式在传入中原后进一步焕发出新的生机,发展成为中国古代艺术史上的经典。

### 1. 乐器

龟兹乐舞演奏中乐器种类繁多,其中有大量来自中原的乐器。早在西汉时期,细君、解忧公主远嫁乌孙,已陆续将中原乐器带入西域。龟兹王更以使用中原乐器为风尚,《汉书》载,龟兹王绛宾从中原归国后,在宫室建筑、仪仗护卫、出入规制等多个方面仿效汉制<sup>[6]</sup>。除箏、排箫、笙等中原传统乐器外,其他地区的乐器也通过丝绸之路传入龟兹,至隋唐时已形成一套成熟完备的乐器体系。据研究,在龟兹地区共流行24种乐器,有阮咸、五弦、琵琶、竖箏篪、箏、三弦、箏篪、唢呐、箫、铜角、笙、笛、羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗、大鼓、毛员鼓、侯提鼓、齐鼓、檐鼓、铜钹、拍板、贝<sup>[7]</sup>。这些乐器大致可分为弦鸣乐器、气鸣乐器和打击乐器三类。弦鸣乐器主要有阮咸、竖箏篪、五弦琵琶、曲项琵琶等,气鸣乐器主要有排箫、唢呐、箏篪、横笛等,打击乐器主要有大鼓、羯鼓、铜钹等。

下面择其要者,简单梳理龟兹乐器的生成、改造与流传情况。(1)箏篪,也叫“鬲篪”,“亦名悲篪,有类于茄也”<sup>[2]2061</sup>,是龟兹本土乐器。箏篪以芦苇制哨片,管身开九孔(前七后二),音域宽广,有两个八度,可模拟人声哭啸,“其声悲”<sup>[8]1075</sup>,其“状如漆桶,下承以牙床,用两杖击之,其声焦杀鸣烈,合太簇一均”<sup>[9]</sup>。库车苏巴什佛寺遗址出土的唐代箏篪残件,其哨片和孔位结构与克孜尔石窟壁画中乐师手持管身细长

的箏箎一致<sup>[10]</sup>。箏箎从龟兹东传中原,后来传播至日本和朝鲜半岛,明清时期的“管”就是在箏箎的基础上发展而来<sup>[11]610-634</sup>。(2)琵琶起源于美索不达米亚地区,早期是长颈琵琶,后来传入埃及、希腊、波斯等地,波斯人制造了短颈琵琶。长颈琵琶由吐火罗引入中亚、西域,龟兹将其改造为四弦,琴颈上附有十二品,在唐代正式把四弦琵琶命名为“阮咸”<sup>[11]234-235</sup>,后传到日本,改为四弦十四柱。五弦琵琶最早出现在希腊,后随亚历山大东征传入印度,经骊靬商人和粟特人传入西域,东渐中原。曲项琵琶最早源于波斯萨珊王朝,后随亚历山大东征传至中亚、印度,经商人传入西域。(3)竖箏篪发源于两河流域,最早出现的是角式箏篪,之后传入波斯、格鲁吉亚、阿富汗等地,经吐火罗人、斯基泰人、波斯人再传入中国西域地区<sup>[11]38-70</sup>。此外,角式箏篪经天竺改造后出现凤首箏篪,随着佛教的传播传入中原,之后东渐朝鲜半岛、日本。(4)横笛和腰鼓均源于印度,随着佛教东渐进入西域,后传入中原,再传至朝鲜半岛、日本。中原横笛逐渐加入膜孔,到清代发展定型为笛子<sup>[11]174-198</sup>。龟兹腰鼓在原有基础上不断改进,发展出都昙鼓、毛员鼓<sup>[11]718-722</sup>,成为本土乐器中主要的膜鸣乐器。朝鲜半岛的杖鼓,日本的一、二、三、四鼓都是借鉴腰鼓而来<sup>[12]</sup>。(5)答腊鼓源自伊朗,传入西域后在龟兹流行<sup>[13]</sup>,成为龟兹乐和疏勒乐中常见的乐器,库木吐喇第68窟壁画中就有答腊鼓形象<sup>[13]</sup>。龟兹本土乐器中的大鼓是从羯鼓演变而来<sup>[11]746-747</sup>,鼗鼓、鸡娄鼓、羯鼓均源自大月氏,是龟兹乐重要的打击乐器<sup>[14]</sup>,后传入中原。唐玄宗通晓音律,尤其擅长演奏羯鼓,曾自创曲调用羯鼓演奏,宋璟对其有“头如青山峰,手如白雨点”<sup>[15]</sup>的赞语。羯鼓后来东渐日本,成为日本雅乐的重要乐器<sup>[11]700-704</sup>。

隋唐时期,龟兹乐舞已发展为规制严整、体系完备的艺术形态。《旧唐书·音乐志》对龟兹乐舞的组成建制有详细记载:

龟兹乐,工人皂丝布头巾,绯丝布袍,锦袖,绯布裤。舞者四人,红抹额,绯袄,白裤帑,乌皮靴。乐用竖箏篪一,琵琶一,五弦琵琶一,笙一,横笛一,箫一,箏箎一,毛员鼓一,都昙鼓一,答腊鼓一,腰鼓一,羯鼓一,鸡

娄鼓一,铜钹一,贝一。毛员鼓今亡。<sup>[8]1071</sup>

可以看出,其乐工与舞者衣着考究、色调统一,演出规范,管乐、弦乐与打击乐俱全,构成了声势浩大、层次丰富的乐器编制,印证了龟兹乐舞在唐代艺术发展中的重要地位。

## 2. 舞蹈

龟兹种类繁多的乐器丰富了乐舞的表现形式,具有代表性的舞蹈形式主要有“西域三大舞”、“泼寒胡舞”、狮子舞等。

“西域三大舞”指胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞,大都起源于河中地区的粟特之地,传入龟兹后融入更多西域文化元素。具体说来,胡旋舞起源于康国<sup>[16]</sup>,多为女性独舞,主要特色是“舞者立毬上,旋转如风”<sup>[17]470</sup>,快速旋转为其基本动作,白居易诗中所写“胡旋女,胡旋女。心应弦,手应鼓。弦鼓一声双袖举,回雪飘摇转蓬舞。左旋右旋不知疲,千匝万周无已时”<sup>[2]305</sup>就是对胡旋舞的生动描写。胡腾舞多为男子独舞,舞者通常身着窄袖胡衫,头戴尖顶胡帽,脚踩软靴,以腾挪跳跃为基本动作,展现舞者的刚健灵活和柔软肢体。刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中的“石国胡儿人见少,蹲舞尊前急如鸟”<sup>[18]5324</sup>和李端《胡腾儿》中的“醉却东倾又西倒,双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节,反手叉腰如却月”<sup>[18]3238</sup>,都是对胡腾舞的形象描写。柘枝舞兼具胡旋舞的柔美和胡腾舞的刚健,舞者舞袖而动,单人、双人、多人皆可,时而旋转,时而跳跃,李白的诗句“美人一笑千金,垂罗舞毅扬哀音”<sup>[19]</sup>,刘禹锡的诗句“鼓催残拍腰身软,汗透罗衣雨点花”<sup>[20]</sup>,均生动描绘了精彩绝伦的柘枝舞场景。

“泼寒胡舞”是对西域传入中原戴面具表演的歌舞形式的统称。张说《苏摩遮五首》中有“寒气宜人最可怜,故将寒水散庭前”<sup>[21]</sup>的描写,后人受此影响,将泼水乞寒的化装歌舞表演泛称为“苏幕遮”。事实上,张说混淆了泼水乞寒与“苏幕遮”。据岑仲勉考释,泼水乞寒的习俗可能源于波斯供奉不死之神的活动<sup>[22]</sup>,后传入龟兹等西域地区,发展成为岁末举行的祈水祈福节日,在今日傣族习俗中仍有遗存。龟兹乐舞中的“苏幕遮”是具有禳灾性质的化装歌舞盛会,《一切经音义》载:“苏莫遮,西我胡

语也,正云飒磨遮。此戏本出西龟兹国,至今犹有此曲。”<sup>[23]1604</sup>僧人慧琳认为其与佛教有关,是七月初连续七天的祛灾活动<sup>[23]210</sup>。“苏幕遮”表演时,表演者佩戴各种面具,并伴有泼洒泥水等仪式行为。尽管二者起源不同,但在唐代常将这类载歌载舞的化装舞会统称为“苏幕遮”或“泼寒胡戏”,唐中宗曾“御洛城南门楼观泼寒胡戏”<sup>[8]141</sup>。

狮子舞是人模仿狮子等动物姿态的一种舞蹈。狮子并非中原本土物种,其形象与文化符号随丝绸之路的商贸、宗教交流传入中土,是多元文化交流的产物。狮子舞东传后极大丰富了中原乐舞,并按照中原理念改编成象征太平祥瑞的“五方狮子舞”。“五方”象征东南西北中五个方位,代表天下一统、四方来朝。在这一形式中,唐人保留了西域的舞狮技法与胡人装束,赋予其全新的文化内涵。唐代宫廷乐舞《太平乐》中就包含这种舞蹈,《通典》载:

太平乐,亦谓之五方师子舞。师子挚兽,出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为衣,象其俯仰驯狎之容。二人持绳拂,为习弄之状。五师子各依其方色,百四十人歌太平乐,舞拊以从之,服饰皆作昆仑象。<sup>[24]3718</sup>

狮子在佛教中被赋予“护法神兽”的神圣属性<sup>[25]</sup>,为其融入中原宫廷乐舞体系提供了文化合理性。据文献记载,龟兹国王“头系彩带,垂之于后,坐金师子床”<sup>[26]</sup>。龟兹伎下“设五方师子,高丈余,饰以方色。每师子有十二人,画衣,执红拂,首加红袜,谓之师子郎”<sup>[17]470</sup>,扮演狮子的表演者分列五个方位,在龟兹乐器的伴奏下协同演绎,场面恢宏壮观,通过乐舞艺术再现了大唐居中抚远、万邦来朝的盛世气象,成为国家强盛与文化自信的生动象征。中晚唐时期,敦煌的绢画、纸画、壁画中有昆仑奴牵狮、文殊菩萨骑狮、于阗王驭狮等场景;元稹《西凉伎》中“狮子摇光毛彩竖,胡腾醉舞筋骨柔”<sup>[27]</sup>一句,生动描绘了唐代蕃将哥舒翰在宴会上表演狮子舞的场景。因此,狮子舞作为“外来异兽”被“驯服”的表演叙事,超越了单纯的娱乐活动,这一表演既彰显了唐代中央威服四方、德被天下的文化气度,也体现出边疆异域向慕华风、归心内附的政治倾向。

## 二、胡风东渐:龟兹乐舞与中原文化的融合

龟兹乐舞与中原礼乐传统的交融过程,生动诠释了中华文明以开放包容姿态吸纳多元文化的历史进程。龟兹的“五旦七声”随着丝绸之路传入长安后,与中原传统的“十二律旋相为宫”的音乐体系形成鲜明对比。二者不断碰撞交融形成了新的艺术表现形式,中原文化以其内生的包容性,促使龟兹乐舞实现了“以胡入雅”的艺术新变,彰显出中华文明海纳百川、兼收并蓄的张力。

### (一)从“胡乐”入华到“新声”的革新

龟兹乐舞的东传,不断推动着中原音乐体系的革新与审美观念的嬗变。龟兹乐舞随着隋唐时期丝绸之路的繁荣而广泛传入中原,其乐工、舞伎、乐器、乐曲及乐律体系也随之不断东传。与此同时,中原文化以其突出的包容性与创新性,充分吸收与融合来自西域的乐舞艺术,并在实践过程中促使其逐步实现中原化转型,“汉唐乐制改革使龟兹乐器从‘胡部’上升为‘国乐’,不断丰富着中原礼乐体系的传承与内涵,最终融入中原音乐体系”<sup>[28]</sup>。

龟兹乐舞以奔放自由、张扬活泼的艺术风格为中原乐舞传统注入新的表现力,并逐步从民间表演形态进入宫廷音乐体系,成为隋唐时期宫廷燕乐的重要组成部分。龟兹乐中的《鼓舞曲》在唐代社会各阶层中广为流传,成为雅俗共赏的乐舞作品。在中原乐舞传统的影响下,龟兹乐舞与本土乐舞持续交融,推动了燕乐体系的发展,并在隋唐时期形成较为完整的音乐理论体系。

《隋书》中谈到龟兹乐对中原雅乐的巨大影响:

龟兹者,起自吕光灭龟兹,因得其声……其声后多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部。开皇中,其器大盛于闾阎。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等,皆妙绝弦管,新声奇变,朝改暮易,持其音技,估街公王之间,举时争相慕尚。高祖病之,谓群臣曰:“闻公等皆好新变,所奏无复

正声，此不祥之大也……存亡善恶，莫不系之……宜奏正声。声不正，何可使儿女闻也。”帝虽有此敕，而竟不能救焉。<sup>[29]409</sup>

龟兹乐之“新声”指融合胡汉元素的新兴音乐风格，其特点是节奏强烈、旋律多变。乐师们不断改编旧曲、创作新调，如乐正白明达为隋炀帝创制《万岁乐》《泛龙舟》等数首新曲，“掩抑摧藏，哀音断绝”<sup>[24]3705</sup>，无论王公贵族还是市井民众皆“争相慕尚”。

胡乐盛行对中原雅乐的正统性造成了冲击，因此隋文帝认为修订宫廷雅乐的首要任务是“正声”。开皇年间，隋文帝“诏求知音之士，集尚书，参定音乐”<sup>[29]409</sup>，参与议乐的郑译上奏曰：

考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应。每恒求访。终莫能通。先是周武帝时。有龟兹人曰苏祇婆。从突厥皇后入国。善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之。答云：“父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。”以其七调，勘校七声，冥若合符。<sup>[29]409</sup>

龟兹乐师苏祇婆带来的“五旦七声”理论，突破了中原传统的五声体系，郑译在其基础上“更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合”<sup>[29]346</sup>。此举解决了魏晋以来中原乐律长期存在的“三声乖应”难题，为隋唐燕乐音律体系奠定了理论基础。《新唐书》记载了隋唐时期燕乐的发展情况：

始开皇初定令，置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎……及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。乐器工衣创造既成，大备于兹矣。<sup>[17]471</sup>

隋文帝设“七部乐”，将“龟兹伎”“天竺伎”“安国伎”等多民族乐舞纳入华夏正统乐制，标志着燕乐从分散的“胡俗杂乐”向国家礼仪乐制转型。隋炀帝时期，将“七部乐”增为“九部乐”，新增“康国乐”“疏勒乐”，并将“文康伎”改为“礼毕”，使燕乐结构更加完整。唐太宗平定高昌后，增设高昌乐，至此“十部乐”形成。

在所有来自西域的音乐中，龟兹乐对唐代音乐影响最为深远。作为隋唐燕乐中最具影响力的分支，龟兹乐参与并塑造了燕乐的艺术风格与理论体系，成为中华礼乐兼容并蓄的典型例证。“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”<sup>[24]3718</sup>开元二十四年（736年），“升胡部于堂上”<sup>[25]</sup>，龟兹乐正式成为宫廷雅乐的一部分。

相较于中原雅乐体系的严谨规范与庄重气质，龟兹乐舞以其鲜活的表演形式弥补了中原乐舞在灵动性与情感张力方面的不足。如胡旋舞这一原本充满异域风情的舞蹈，在与中原音乐深度交融的过程中，逐渐超越其原初的表演形态，演变为承载大唐气象的文化符号。这一融合历程既体现了中原礼乐体系对外来艺术的吸纳与重构能力，也反映出龟兹乐舞在融入中华文明过程中的审美渐变与内涵拓展。

自龟兹传入的乐器与舞蹈不断融入宫廷燕乐与民间百戏之中，突破了原有乐舞模式的局限，促进了音乐元素与舞蹈风格的有机融合，增强了中原乐舞的人文色彩与情感表达，其强烈的艺术感染力推动了中国传统乐舞文化体系的结构更新。龟兹乐舞传入中原后，更是作为代表大唐文化的艺术形式传播至周边民族。金城公主入藏时，唐廷除赏赐金帛外，还特意赏赐龟兹乐，“帝以雍王守礼女为金城公主妻之，吐蕃遣尚赞咄名悉腊等逆公主。帝念主幼，赐锦缯别数万，杂伎诸工悉从，给龟兹乐”<sup>[17]6081</sup>；南诏国亦获赠“胡部、龟兹音声二列”<sup>[17]6275</sup>。这些举措既彰显了龟兹乐舞在唐代多元艺术体系中的重要地位，也使其成为中华文明艺术载体的核心组成部分。

## （二）从礼乐传统到娱情审美的风尚转变

龟兹乐舞的东传进一步推动了中原音乐体系的革新和审美观念转变。中原礼乐传统推崇中和之美，讲求仪态端庄与秩序井然，风格内敛含蓄，旨在通过礼乐教化人心。正如司马迁所言：“正教者皆始于音，音正而行正。故音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。”<sup>[30]</sup>儒家将乐舞与国家政治、社会伦理、个人修养紧密结合，《礼记》指出：“情动于中，故形于声；声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和。”<sup>[31]3311</sup>

在中华文明礼乐体系中，“声”被视为天然本能、未经雕琢的表达，“音”则是经过规范、富有秩序的艺术形式。音乐不仅是社会政治秩序的呈现，更是国家治理状态的呈现，所谓“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也”<sup>[31]3317</sup>。

龟兹乐舞传入中原成为宫廷乐舞后，逐渐被赋予政治象征意义，成为宫廷礼仪与权力表达的乐舞形式。唐玄宗深谙音律，“又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百，教于梨园”<sup>[17]476</sup>。他不仅亲自教授宫人乐舞，更积极推动龟兹乐在宫廷中的传播。开元年间，《教坊记》所列46首大曲中已收录龟兹乐，其表演形式也逐渐发展为由器乐、歌唱与舞蹈综合呈现的大型多段体的乐舞套曲。

龟兹乐舞在民间亦产生了深远影响，一方面，它极大地丰富了民间乐器种类，箜篌、箏、五弦琵琶等成为民间音乐演奏的常见乐器；另一方面，以“西域三大舞”为代表的舞蹈在中原广泛流行，如唐诗所载“洛阳家家学胡乐”<sup>[18]2374</sup>，反映出社会各阶层对胡乐舞的喜爱。前文所述的“泼寒胡舞”、“苏幕遮”、狮子舞等带有鲜明龟兹特色的表演形式，在民间也备受欢迎。

唐代在吸收龟兹乐舞的基础上，不断对其进行改编与再创造，推出《龟兹乐》《醉浑脱》等曲目。其演出形式常以两方竞技的形式呈现，以世俗化的氛围逐渐取代了原有的宗教仪式。白居易“红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来”<sup>[3]1822</sup>的诗句，生动描绘了龟兹乐舞作为宴饮娱乐融入中原日常生活的场景。唐代最负盛名的《霓裳羽衣舞》，相传系唐玄宗梦游月宫，得其乐舞，遂亲自谱曲，由杨贵妃编舞而成。这个富于浪漫主义色彩的传说，是盛唐时期乐舞艺术高度繁荣的写照，从侧面印证了龟兹乐舞已经由外来艺术转变为中华乐舞体系中不可或缺的一部分。作为龟兹乐舞的传世代表，《霓裳羽衣舞》表演者服饰华美，在琵琶、箜篌、羯鼓等龟兹乐器的伴奏下，以独舞、对舞或群舞的形式<sup>[32]</sup>，通过轻柔的舞步和飞扬的长袖，融尘世与仙境为一体，于缥缈之中展现盛世气象。

龟兹乐舞与中原传统文化的深度交融，将西域艺术特有的鲜活气质注入隋唐大一统王朝的盛世之中，推动了中原音乐体系的系统革新，

促成了社会各阶层审美观念的演进。龟兹乐舞从早期作为“胡乐”风靡一时，到逐步融入隋唐音乐理论的建构体系，其自身也经历了从宗教性、神圣性表达向世俗化、娱乐化的审美转变，充分体现了中华文明的包容性和创新性。与此同时，龟兹乐舞也跨越国界，流传至朝鲜、日本、印度、匈牙利等世界各地。

### 三、“特善诸国”：龟兹乐舞在中华文明标识体系中的地位

在隋唐燕乐体系的“十部乐”中，与其他逐渐消逝的乐部不同，龟兹乐的生命力跨越时空，至今仍以多样形态活跃于民间艺术中。这一跨越千年的传承，既彰显了龟兹乐舞独特的艺术魅力，也生动体现了中华文明的连续性与包容性。龟兹乐舞通过持续的文化融合与创新能力，在中华文明的演进历程中升华为具有深远影响力的文化标识。龟兹乐舞的发展历程完成了从“杂以胡声”到“华夏正声”的地位转变，其艺术元素已深深嵌入中华文明，成为中华文明标识体系的重要组成部分。

#### （一）龟兹乐舞艺术的文化符号

龟兹乐舞以独特的艺术风格和深厚的文化底蕴，为唐代诗歌、绘画、雕刻等艺术提供了丰富的题材与创作灵感。它不仅是一种艺术形态，更作为重要的文化符号，沉淀在盛唐文化基因中，成为世界范围内的中华文明标识。

##### 1. 唐人诗歌中的龟兹乐器

龟兹乐舞作为盛唐气象的表征，成为唐人诗歌创作的重要题材，龟兹乐器便是唐诗的独特意象之一。如刘商的“龟兹箏箏愁中听，碎叶琵琶夜深怨”<sup>[18]301</sup>，李颀的“南山截竹为箏箏，此乐本自龟兹出”<sup>[18]1354</sup>，王昌龄的“为君嘯一曲，且莫弹箏箏”<sup>[18]1428</sup>，王维的“赵女弹箏箏，复能郢郢舞”<sup>[33]</sup>，李端的“侍婢奏箏箏，女郎歌宛转”<sup>[18]3240</sup>，韦应物的“美人为我弹五弦，尘埃忽静心悄然”<sup>[18]2005</sup>等，不仅记录了龟兹音乐的广泛传播，更展现了其在唐代文化生活中所扮演的情感载体角色。

龟兹乐器的跨地域传播为唐代艺术创作提供了多元的听觉元素，并通过诗歌这一文学形式，将龟兹音乐的美学特质转化为永恒的文化

记忆。龟兹乐器的东传,也使得龟兹乐舞的传播更具广泛性,在听觉审美上呈现出革新意义。龟兹乐舞作为一种融合音乐、舞蹈、戏剧等多种门类的综合艺术体系,展现出不同民族的生活习俗、宗教信仰与审美观念,推动了多民族之间的文化理解与认同,是丝绸之路多元文化交融的生动体现。

### 2. 龟兹壁画中的乐舞图像

龟兹地区以克孜尔石窟为代表的佛教艺术遗址中保存了大量乐舞图像,系统呈现了龟兹乐舞的艺术特色。这些图像不仅可以与文献记载互证,更在动态与静态的转换中承载着龟兹乐舞的表演程式与审美规范。杜佑《通典》中描绘的“举止轻颿,或踊或跃,乍动乍息,跷脚弹指,撼头弄目”<sup>[24]</sup><sup>3615</sup>等龟兹乐舞的基本动作,在壁画中得到生动体现。如壁画中伎乐菩萨的姿态以及眉目灵动的表情,与今天新疆民间舞蹈动作及其表情达意的方式类似,充分显示了龟兹乐舞跨越时空的文化延续性。

龟兹石窟壁画不仅记录了龟兹乐舞的基本动作和表演形式,而且展现了多元文化影响下的艺术风格演变。从初创期的印度犍陀罗风格,到发展、繁盛期的龟兹本土化风格,再到平缓期与中原风格的融合,壁画风格的变迁生动体现了龟兹作为丝路枢纽在不同历史阶段对不同文化的吸收与再造。这些图像凝结而成的龟兹符号成为多元文化背景下不同族群、不同地域的文化通过交流、互动、融合而形成的中华文化的具象表达。

### 3. 龟兹乐舞的艺术呈现

龟兹乐舞是多元文化群体共同参与的结果,具有群体性特征。龟兹乐舞群体成为古代丝绸之路上极具特色的文化现象,演奏不同乐器的乐工、妩媚多姿的舞伎共同构成龟兹乐舞群体形象,反映出丰富多彩的乐舞场面。新疆库车苏巴什佛寺遗址出土的舍利盒描绘了由21人组成的盛大乐舞场景:队列开头有一男一女手持幡幢,紧随其后的是6位佩戴鹰、狗等面具的舞者和1位持棍舞者,接下来是8位乐手弹奏箜篌、琵琶、排箫等乐器,1位持棍舞者穿插其中引领节奏,3名儿童观看并做拍手雀跃状,舞蹈阵容强大、气势雄壮<sup>[34]</sup>。整个画面融合了波斯

祭祀元素与龟兹本土风俗,生动还原了龟兹著名的“苏幕遮”歌舞戏祭祀场景。

通过复现壁画中的乐舞形象,现代艺术团体使千年艺术重现舞台。新疆歌舞团创排的《龟兹一千零一》等作品,以菱形格布局再现“苏幕遮”等经典乐舞形式,并赴国际艺术节展演,展现了龟兹乐舞的当代生命力。这种艺术实践是对中华优秀传统文化的活态传承,更是对龟兹乐舞作为中华文明重要符号的现代表达。

### (二) 龟兹乐舞的中华文明突出特性传承

中华文明具有兼收并蓄的特质,这一特质铸就了中华民族“多元一体”格局,在与世界多元文明的互鉴交流中不断推动着持续的自我更新。在这一过程中,中华文明标识体系实现了共同性与差异性、民族性与世界性的有机统一<sup>⑥</sup>,中华文明以包容姿态吸收多元文化,并加以改造创新,使之成为自身文化发展的一部分。龟兹乐舞广泛融合多种古代艺术的精髓,既兼容中原农耕文明的文化元素,也吸收匈奴、羌、鲜卑等游牧民族文化的养分,最终形成中华乐舞艺术的多元形态。盛唐文化集中体现了胡汉一体、开放包容、融合创新的文化内涵,生动诠释了中华文明的连续性、包容性与创新性,因而成为中华文明标识体系的重要组成部分,并最终内化为中华文明的独特基因。

今天,新疆库车等龟兹故地仍保存着丰富的历史文化记忆。闻名世界的新疆“木卡姆”,其渊源可追溯至龟兹大曲;库车流传的萨玛瓦尔舞也起源于古龟兹乐舞,克孜尔石窟第38号窟中就留存了与这种舞姿类似的画面。此外,乌什县的“赛乃姆”也是龟兹乐舞的余音,它以龟兹乐器伴奏,集歌、舞、乐于一体,其中古龟兹乐舞的影子清晰可见。2005年,新疆维吾尔木卡姆艺术以其独特的艺术价值与深厚的文化内涵,被联合国教科文组织列入人类非物质文化遗产代表作名录;2007年,我国发射的“嫦娥一号”卫星搭载31首代表中华文化的歌曲,《十二木卡姆》名列其中。现在新疆地区的喀什木卡姆、哈密木卡姆、和田木卡姆、吐鲁番木卡姆,与古代西域的龟兹乐、疏勒乐、于阗乐、高昌乐等大曲如出一辙<sup>[11]2</sup>。

如今新疆地区歌舞兴盛、艺术氛围浓郁,正

是各族人民在中华多元文化体系中对古代西域艺术文化的活态传承,也是中华文明连续性的生动体现。新疆民间舞蹈呈现出丰富的多元性,与龟兹乐舞有着明显的源流关系,龟兹乐舞的跷脚、弹指、撼头、弄目等基本动作<sup>[24]</sup><sup>3615</sup>,在今天维吾尔族、乌孜别克族、塔吉克族等民族的民间舞蹈中多有体现。

### (三) 龟兹乐舞的中华艺术传播力

龟兹乐舞作为丝绸之路文化交融的杰出代表,展现了中华文明强大的传播力与影响力。在历时性维度,中华文明通过不断吸收、转化、再创造,将龟兹文化元素吸纳为具有连续性与包容性的乐舞艺术;在共时性维度,中华文明以盛唐文化为载体,将龟兹乐舞艺术推广到世界各地,丰富了当地的文化艺术,其影响至今犹存。

龟兹乐舞曾作为中国古代文明的使者传播至周边国家,日本正仓院所藏唐代箏篪、朝鲜农乐中使用的杖鼓、越南嘲剧中的管笛等,均可见龟兹乐舞艺术的深远影响。隋唐时期,“遣隋使”将包括龟兹乐舞在内的大量中国乐舞带回日本,使其融入日本雅乐,其中箏篪、五弦琵琶等龟兹乐器发展成为日本传统乐器<sup>⑦</sup>。在朝鲜半岛,龟兹乐舞的传入推动了长鼓等乐器的发展,其早期流行的“桃皮箏篪”就来源于龟兹箏篪加工后的样式。此外,古代越南、缅甸等国也受到龟兹乐舞的影响,古代缅甸宫廷乐部中将龟兹部列为第一部<sup>[17]</sup><sup>6276</sup>,其乐器配置与唐代宫廷乐龟兹部完全一致,由此也反映出中华文明在历史上对周边地区的文化辐射力与引领力。

排箫作为龟兹乐舞中的核心乐器之一,其传播轨迹生动体现了龟兹乐舞跨文化传播的广度。汉魏时期鼓吹乐中的横吹已出现箏与排箫组合的特征,据夏野考证,这可能源于北狄乐<sup>[35]</sup>。此后,排箫伴随龟兹乐舞向东西方广泛传播,向东经中原传至朝鲜半岛、日本<sup>⑧</sup>,向西则沿丝绸之路传入印度、中亚乃至欧洲、北非等地<sup>⑨</sup>。从汉魏军乐到唐代宫廷乐舞,从日本雅乐到欧洲民间音乐乃至美洲原住民的祭祀仪式,排箫的传播历程折射出龟兹乐舞作为跨文明艺术载体的深远影响力。这种跨文明的艺术互鉴与共生,成为中华文明与周边国家文化交流的生动体现,延续至今。

## 结 语

龟兹乐舞历经千年,至今仍在天山南北的石窟壁画与民间歌舞中弦歌不辍,其中蕴含的盛唐气象仍然滋养着中华文明。作为丝绸之路上文明互鉴的艺术结晶,龟兹乐舞的存在与延续有力地印证了中华文明独特的包容性与统一性,两河流域、印度等不同地区的文化要素经由中华文明的涵化,交融共生为具有艺术包容性与制度创新性的中华文明标识。从克孜尔石窟的天宫伎乐到敦煌壁画的反弹琵琶,从苏祇婆的“五旦七声”乐律革新到当代以丝路为题材的艺术重构,龟兹乐舞的演进脉络正是中华文明在开放中融合、在继承中创新的历史缩影。龟兹乐舞超越了单纯的艺术形态,见证了西域艺术通过文明互鉴嵌入中华民族“多元一体”格局的历史进程,进而升华为人类共同的情感倾诉与美学追求,是中华文明标识体系的重要体现。

### 注释

- ①党的二十届三中全会通过的《中共中央关于进一步全面深化改革 推进中国式现代化的决定》提出,要“构建中华文明标识体系”,集中体现了中华文明突出的连续性、创新性、统一性、包容性、和平性等突出特征。学界相关成果有张淑娟、李庆堂:《构建中华文明标识体系的逻辑框架、符号表达与实现路径》,《贵州大学学报(社会科学版)》2024年第6期;曾军等:《中华文明标识体系的符号表达》,《文化艺术研究》2024年第6期;杜金梅:《龟兹文化融入中华文化符号构建研究》,《今古文创》2025年第6期。②参见 Mario Bussagli. *Central Asian Painting*, Rizzoli, 1979, P70, P86.③参见斯坦因著,向达译:《斯坦因西域考古记》,新疆人民出版社2010年版,第86页。④参见阎文儒:《就斯坦因在我国新疆丹丹乌里克、磨朗遗址所发现几块壁画问题的新评述》,《现代佛学》1962年第5期。⑤参见 Henry George Farmer. *An outline history of music and musical theory, A Survey of Persian Art*, Vol VI, 1939, P2787.⑥关于中华文明标识体系,具体可参考张淑娟、李庆堂:《构建中华文明标识体系的逻辑框架、符号表达与实现路径》,《贵州大学学报(社会科学版)》2024年第6期。⑦具体论述参见李丽萍、程金城:《丝绸之路中中国艺术风格和审美意识的嬗变——以汉唐乐舞为例》,《宁夏社会科学》2021年第3期。⑧韩国扶余郡出土的6世纪的百济金铜博山炉上刻画5名乐师演奏

的场景,其中排箫与阮咸、鼓等乐器共存,日本正仓院至今藏有8世纪的唐代排箫实物。⑨印度阿旃陀石窟和龟兹石窟壁画中的排箫形制与高度相似,埃及通过商路吸收中国排箫的形制,并与本土乐器结合。

#### 参考文献

- [1]玄奘,辩机.大唐西域记校注[M].季羨林,等校注.北京:中华书局,2000:54.
- [2]白居易.白居易诗集校注[M].谢思炜,校注.北京:中华书局,2006.
- [3]赞宁.宋高僧传[M].北京:中华书局,1987:46.
- [4]陈桥驿.水经注校证[M].北京:中华书局,2007:39.
- [5]新疆龟兹石窟研究所.龟兹佛教文化论集[M].乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1993:258.
- [6]班固.汉书[M].北京:中华书局,1962:3916-3917.
- [7]裴孝曾.龟兹史料辑录[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,2020:407.
- [8]刘昉,等.旧唐书[M].北京:中华书局,1975.
- [9]胡震亨.唐音癸签[M].上海:上海古籍出版社,1981:151.
- [10]新疆文物考古研究所.新疆库车苏巴什佛寺遗址考古报告[M].北京:文物出版社,2013:162.
- [11]周菁葆.古代西域音乐艺术[M].赵塔里木,主编.郑州:中州古籍出版社,2022.
- [12]林谦三.东亚乐器考[M].钱稻孙,译.北京:人民音乐出版社,1962:115-121.
- [13]修海林,王子初.看得见的音乐:乐器[M].上海:上海文艺出版社,2001:146.
- [14]王子初,霍旭初.中国音乐文物大系:新疆卷[M].郑州:大象出版社,1999:178.
- [15]马端临.文献通考[M].北京:中华书局,2011:4153.
- [16]朱晓峰.基于历史文献的胡旋舞考证[J].敦煌学辑刊,2019(4):166-179.
- [17]欧阳修,宋祁,等.新唐书[M].北京:中华书局,1975.
- [18]彭定求,等.全唐诗[M].北京:中华书局,1960.
- [19]李白.李太白全集[M].王琦,辑注.北京:中华书局,1977:265.
- [20]刘禹锡.刘禹锡全集编年校注[M].陶敏,陶红雨,校注.北京:中华书局,2019:523.
- [21]张说.张说集校注[M].熊飞,校注.北京:中华书局,2013:549.
- [22]岑仲勉.唐代戏乐之波斯语[J].东方杂志,1944(17):46-50.
- [23]慧琳.一切经音义[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [24]杜佑.通典[M].王文锦,王永兴,刘俊文,等点校.北京:中华书局,1988.
- [25]尚永琪.汉唐时代的动物传播与文明交流[J].社会科学战线,2020(2):90-102.
- [26]魏收.魏书[M].北京:中华书局,1974:2240.
- [27]元稹.元稹集[M].冀勤,点校.北京:中华书局,2010:323.
- [28]任半塘.唐代音乐与社会[M].上海:上海古籍出版社,1981:150-153.
- [29]魏徵,等.隋书[M].北京:中华书局,2019.
- [30]司马迁.史记[M].北京:中华书局,1982:1236.
- [31]十三经注疏:礼记正义[M].阮元,校刻.北京:中华书局,2009.
- [32]王维.王维集校注[M].陈铁民,校注.北京:中华书局,1997:76.
- [33]屈玉丽.龟兹文化与唐五代文学研究[D].杭州:浙江大学,2018:219.
- [34]夏野.中国古代音乐史简编[M].上海:上海音乐出版社,1989:48.

## Kucha Music and Dance and the Construction of the Chinese Civilization Identity System

Zhang Anfu

**Abstract:** Kucha music and dance embodies the flourishing cultural landscape of the Tang dynasty. Through its distinctive artistic forms and aesthetic qualities, it reflects the inclusive, integrative, and continually evolving nature of Chinese civilization. Drawing upon and synthesizing diverse cultural influences from across the world, Kucha music and dance stands as an artistic paradigm of cross-regional and cross-cultural integration within Chinese civilization. Since the Han and Tang dynasties, its eastward transmission led to deep integration with the ritual music system of the Central Plains, facilitating the fusion of “new sounds from the western regions” and “traditional Qing Shang music”. This process challenged the rigid ritualistic tradition of “unity of ritual and music” prompting a transformation of Central Plains music and dance from ritual education toward aesthetic entertainment and infusing Chinese art with new vitality. Artistic forms like lion dance and drum music in Kucha music and dance have evolved into trans-regional cultural symbols that embody the identity of diverse ethnic groups, becoming an integral part of the broader symbolic system of Chinese civilization.

**Keywords:** Kucha music and dance; western regions art; Chinese civilization identity system

[责任编辑/漱玉]