

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

唐代文學中的舞蹈之美

—以霓裳羽衣舞、楊柳枝、柘枝舞為例

The Beauty of Dance in Tang Dynasty Literature

—Example: Ni Shang Yü I Dance、Willow branch、Zhe Chi Dance

指導教授：鄭阿財

研 究 生：童謹利

中華民國 九十九 年 十二 月 二十四 日

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩 士 學 位 論 文

唐代文學中的舞蹈之美
—以霓裳羽衣舞、楊柳枝、柘枝舞為例

The Beauty of Dance in Tang Dynasty Literature
—Example: Ni Shang Yü I Dance, Willow branch, Zhe Chi Dance

研究生：曾 慧 利

經考試合格特此證明

口試委員：王 傑 生
王 祥 穎
曾 惠 真
鄭 阿 財

指導教授：鄭 阿 財

系主任(所長)：葉 榮 宗

口試日期：中華民國 九十九 年 十二 月 二十四 日

謝誌

回首就讀碩士的歲月，三年半轉眼就過，彷彿還徬徨在不知該選擇何種論文題目，不知該選擇哪位指導教授的入學階段，在準備兩年後，進入全力衝刺的一年，論文誕生了。

題目選擇的是我最愛的兩樣事物——文學與表演藝術。感謝我的指導教授鄭阿財老師，在我為論文題目苦惱時，指引我明燈，提醒我要記起最喜愛的事物，並加以談論以成論文，並時時囑咐我不要偏頗方向，寫出有嶄新論點的文章。

感謝父母雖然起初不贊成，還是讓我以三年半的時間完成了學業，感謝我的家人，讓我無後顧之憂的在嘉義念書，支持我物資及精神上的一切。

感謝我所有的同學與學弟妹，你們時時的陪伴，在我繁重沉悶的孤獨研究生活中，點綴出亮麗的色彩，特別感謝大學與研究所好友佳蓉，我們有幸選擇了同一位指導教授，在許多時候你都提醒並陪伴著我許多研究論文期間該做的每件事。

感謝南華大學雅樂團給我的一切，因為它帶領表演藝術進入我的生命，才讓我決定使用舞蹈和文學作為我的論文題目，感謝在團內的八年學習並獲得的一切事物，並讓我希望將表演藝術成為我一生的志業。

今天，我要畢業了，碩士學位的取得是另一個人生階段的開始，希望在就職的道路上，我依舊能夠有你們的陪伴，也希望我所學習與獲得的知識，能夠完美的運用在職涯上。

中文摘要

唐代是表演藝術史的最高峰，許多樂舞文化在唐代得到最高標準的展現。本篇論文使用唐詩作為主要的文學根據，輔以出土文物及圖像，期許將唐代最著名的三支舞蹈－霓裳羽衣舞、楊柳枝、柘枝舞描繪出原貌，利用音樂、舞容、服裝、其他用途等四個方面來討論，再現這些舞蹈在唐朝表演時的樣貌。

目次

第一章 緒論

- 第一節 研究動機與目的-----1
- 第二節 研究範疇與方法-----4
 - 一、研究範疇
 - 二、研究方法
- 第三節 文獻檢討與前賢研究成果述評-----6

第二章 唐代的樂舞發展

- 第一節 華夏起源到魏晉時期-----11
- 第二節 從隋承襲至唐的樂舞-----18
- 第三節 唐代的舞蹈風格類別-----25
- 第四節 唐代的樂舞機構-----45

第三章 從唐代文學追尋「霓裳影」-----49

- 第一節 繁音急節十二遍：「音樂」-----56
- 第二節 飄然轉旋迴雪輕：「舞容」-----61
- 第三節 虹裳霞帔步搖冠：「服飾」-----64
- 第四節 演出用途、場所等-----67

第四章 從唐代文學細看「楊柳枝」-----73

- 第一節 笙引簧頻煖，箏催柱數移：「音樂」-----84
- 第二節 枝柔腰婀娜：「舞容」-----89
- 第三節 柳枝謾蹋試雙袖：「服飾」-----95
- 第四節 演出用途、場所等-----97

第五章 從唐代文學品味「柘枝舞」-----103

- 第一節 柘枝初出鼓聲招：「音樂」-----108
- 第二節 花鈿羅衫聳細腰：「舞容」-----112
- 第三節 繡帽朱綢綴，香衫袖窄裁：「服飾」-----116
- 第四節 演出用途、場所等-----124

第六章 結論-----129

參考文獻-----136

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

中國自古以禮樂治國，因此樂舞文化不管在重要的祭祀、登基、嫁娶等場合中扮演著重要的角色。拿掉莊嚴的儀式精神，樂舞也在人們的日常生活中擔任著調劑身心的娛樂活動。戲劇、舞蹈與音樂為表演藝術的三大項目，音樂與舞蹈為其二，有歌有舞在古時是常見的一種表演形式，也因此文史資料中，名稱中有提到「曲」或「歌」的文獻，其中就有可能包含舞蹈的成分，可視為一體兩面的藝術，這種聽覺視覺都能享受的娛樂也是古今中外人類社會中所重視的休閒生活。

原始時代模擬動物和勞動動作發展的舞蹈動作，作用是為了自娛、慶祝、歌頌功績。到秦漢時期出現文明舞蹈，包括祭祀、酬神、禮樂等儀式舞蹈。也從漢朝開始，絲路和河西走廊的開展，使中原和西域、中亞地區的文化有所交流，諸如音樂、舞蹈、美術、飲食風俗等都東傳或西流的互相影響，進而交織出豐富多彩的藝術饗宴，在樂舞方面更是呈現出多元樣貌。魏晉時期的樂舞走向玄學，改編前朝正聲，舞風超凡脫俗，追求天人合一的境界，將舞蹈風格從漢朝的講究姿態身韻，轉為講求舞形情韻，追求表演時的氛圍。隋代雖歷史短暫，但先因隋文帝將南北朝時的散樂人員遣放為民，為民間社會的歌舞雜技注入活力，又因隋煬帝喜樂舞娛樂，因此網羅各地民間樂舞，將熟習民間樂舞者接納入宮中，且隋朝繼承六朝而起，經歷南北朝的混戰，此時的舞蹈已是各族舞蹈的交融，在舞種、技術與表現情態上豐富多元。

從前朝的舞蹈歷史與發展累積到唐朝，可說是中國舞蹈藝術的輝煌時刻，由於唐代的勢力版圖與交通的發達，以及中原與各地小國之間的文化交流頻繁，讓「唐舞以華夏傳統舞蹈為基礎，廣泛吸納東北、西南、西域各地區的舞蹈藝術精華，或原樣搬演，或部分吸取，或融化再創...」¹，使唐舞兼容並蓄、豐富多彩，這也是為何筆者選擇唐代做為本篇論文的年代範圍，在這個集大成的時代，開放包容的態度與廣納不同風俗，使得樂舞發展在此時呈現活躍猛進的狀態，也因為正邁入高度成長的階段，因此樂舞風格十分自由，不受限制，到了晚唐或五代，

¹王克芬、柴劍虹：《蕭管霓裳—敦煌樂舞》（蘭州：甘肅教育出版社出版發行，2007），頁4。

樂舞就漸漸被制式化，到了宋代，就出現了高度制式的面貌，偏向儀式進行的舞蹈風格，反而成為戲曲舞蹈的另一種新風貌，這就是後話了。

唐代樂舞是中國表演藝術史的精華年代，也是樂舞發展史上的一個重要階段，而唐朝在文學方面的進展，唐詩、散文、話本傳奇等文類的出現，使得唐朝歌舞的歌詞與舞蹈樣貌，在這個時期被大量寫入詩歌中，成為能夠擷取並留存樂舞精華片段的方法，而文學也是能夠長時間保存事物的藝術，因此兩方加總起來，在現今還能追溯回唐朝的樂舞資料就較為豐富，明·胡應麟(西元 1551—1602)的《詩藪·外篇》：

甚矣，詩之盛於唐也！其體，則三、四、五言，六、七、雜言、樂府、歌行、近體、絕句，靡弗備矣。其格則高卑、遠近、濃淡、淺深、巨細、精粗、巧拙、強弱，靡弗具矣。其調，則飄逸、渾雄、沈深、博大、綺麗、幽閑、新奇、猥瑣，靡弗詣矣。甚人，則帝王、將相、朝士、布衣、童子、婦人、縉流、羽客，靡弗預矣。²

從上述的「甚矣，詩之盛於唐也！」一句中可見唐朝文學以詩歌為主要文類，其內分細項較為多樣，情感風格更豐富多變，又因為音樂舞蹈的發達與廣泛，激發了文人們的想像，進而讓唐文學的樂舞資料更為完善，因此若要細究唐代的表演藝術，定要從唐詩著手。此時的舞蹈、音樂在歷史長河中已細分為兩種藝術類別，在這時的文獻資料中，「歌」或「曲」也許僅代表著音樂，也或許包含著樂與舞，因此得多加考究。

唐朝承襲隋以前的樂舞文化，也出現許多令後世學者在追尋過去的樂舞資料時，會使用的許多經典詩篇，如白居易(西元 772 年—846 年)〈琵琶行〉、〈霓裳羽衣(舞)歌〉、杜甫(西元 712 年—770 年)〈公孫大娘舞劍器行〉、崔穎〈渭城少年行〉、李白(西元 701 年—762 年)〈清平調〉、元稹(西元 779 年—831 年)〈胡旋女〉等，都是後人熟讀且十分具有研究價值的史料。唐朝將中國自古以來的歌、舞、戲三者合一的精髓展現出了集大成的體現，也開啟後世宋、元、明、清的表演藝術。

唐朝舞碼眾多，歐陽予倩(西元 1889 年—1962 年)《全唐詩中的樂舞資料》

² [明] 胡應麟：《詩藪·外編卷三》(台北：廣文發行，1973)，頁 163。

一書中依據《教坊記》和《樂府雜錄》等文獻，將唐朝舞蹈分成九個類別。其中，「霓裳羽衣舞」做為一個單項類別，顯示出「霓裳羽衣舞」在唐朝樂舞歷史中的重要性，因此在選取唐朝樂舞的代表例子時，自然將「霓裳羽衣舞」做為首要選擇，詩歌數量也是最多，共有 62 首之多；而另外兩支做為例子的舞碼，在眾多舞蹈分類中，筆者選擇了最多詩歌留存也最多觀眾（包含皇室與平民百姓）喜愛的舞蹈類別—「健舞、軟舞」做為主要的舞蹈類項，又在最多種舞碼的「健舞、軟舞」分類中，依照詩歌的數量做依據，統計出最高的兩支舞碼：「楊柳枝」共有 177 首，「柘枝舞」共有 40 首。

有趣的情況是，「楊柳枝」為前朝就流傳下來的曲目，在有曲有詞後有舞中，受到廣大民眾的喜愛，因此詩歌數量可觀，可視為中原歌舞的代表；「柘枝舞」是中亞流經西域再傳入中原的舞蹈，經過了長時間的蛻變，受到皇室與民眾的喜愛，在胡風興盛、胡漢融合強烈的唐朝，可作為胡舞代表；而「霓裳羽衣舞」，由明皇作曲玉環製舞，則是胡漢融合的最佳代表曲目，也是說到大唐盛世不可不提的經典樂舞大曲，因此選擇這三支舞碼做為唐朝舞蹈的代表。

唐朝的樂舞是胡漢融合的強盛時期，讓樂舞的風貌更加多元，而這時期的舞蹈已經可以歸納出多樣種類，其中以舞蹈風格分類出「健舞」、「軟舞」兩類是最多舞碼的類別，也是受到最多觀眾歡迎的類別，也因如此，這些舞也是流傳時間最長或名聲最響亮的舞碼，引起筆者的好奇，這些舞碼是在表演時有何特色，能夠名垂千古？引發筆者想進一步了解這千年前膾炙人口的作品，也是促發寫作此篇論文的動機。

本論文所討論的三支舞蹈，都在中國古典舞的範圍中。而中國古典舞蹈的美，正在於它的多元多樣，更在它的維妙細節，在它不可言喻的隱藏中，在細緻微小的暗示裡，輕輕的一個挑眉，也許就包含了一個愛情，淡淡的一個回眸，就代表著萬般的不捨；優雅的身段，高難度的動作，講求氣韻的唱腔，美妙的旋律，華麗的服飾，都是中國古典舞蹈能夠讓觀者細細品味的地方，也是本論文所講的「舞蹈之美」。

從上述中可看出唐朝樂舞的資料大多集中在詩歌、散文、小說中，因此想描繪還原唐朝樂舞的風貌勢必從文學資料著手，再加上出土的考古文物等資料，來交叉比對後使樂舞樣貌更為完整。且由於筆者自身大學時期就讀中文科系，在詩

詞的理解方面較能掌握，加以本身學習中國古典舞蹈七年，在肢體與術語表達方面更能夠精準的描寫，又因所學舞種為中國古典舞，參與演出過許多與唐朝舞蹈同名的作品，在解析詩詞或是史料中所記述的動作方面能夠就自身的經驗來加以詮釋，希望能夠將唐詩與舞蹈做一個爬梳結合。

在目前所看見的論述中，大多是將文學中的詩詞做一番解釋分析，論及舞蹈的動作方面，也不乏有習舞之人來做研究，但這些論述多以單一項目來做闡述，如舞服、音樂、表演功能、社會文化等等，鮮少如本論文以全面觀點來單論一支舞蹈，使用音樂、舞容、服裝、此舞的功能與表演場所及後續發展等，以這些做為單支舞碼的全面觀點來討論，因此筆者希望能盡棉薄之力，所以選擇唐朝的三支較為著名的舞碼來做全觀論述，盼能拋磚引玉，在未來能夠有更多人將唐代舞碼與文學做完整結合，重整呈現千年前舞蹈藝術鼎盛時期的風貌。

第二節 研究範疇與方法

一、研究範疇

唐朝是樂舞藝術開始興盛的年代，以線性圖比喻的話，從原始樂舞三皇五帝作為出發點，越往唐朝靠近就越呈現往上攀升的趨勢，在唐時樂舞藝術達到高峰並成熟，後來的宋朝接續發展，但已難像唐時的多樣紛呈、豐富多元、隨性自由，宋代樂舞開始呈現出制式僵化的樂舞規範，也因此本篇論文的範圍限定在唐朝的樂舞，以唐朝文學作品做為主要搜尋與分析資料，後世資料作為點綴輔佐，期能將唐朝樂舞盛世描繪完整。

據清康熙年間所編整的《全唐詩》統計，唐朝詩人共有兩千兩百多人，詩歌數量有四萬八千九百多首，唐朝以「詩」為主要文類，唐詩中有大量觀舞後所寫成的作品，因此本篇論文以《全唐詩》³為主要的文學資料基本範圍，而唐朝的散文與傳奇數量也是十分可觀，故佐以唐人小說、詞賦、散文，或諸如《樂府詩集》、《樂府雜錄》、〈津陽門詩〉、《教坊記》、《隋書》、《舊唐書》、《新唐書》、《舊五代史》、《新五代史》、《唐六典》、《通典》、《通志》等正史、野史相互印證來加以輔佐分析。

³ 《全唐詩》（據康熙揚州詩局本）（上海：上海古籍出版社，1986）。

有關唐代舞蹈的出土文物數量眾多，其中唐舞的圖像資料則以敦煌壁畫為最，雖然敦煌壁畫中所繪圖像多偏向西域舞蹈，但還是可從圖像中了解唐時興盛何種舞蹈動作，或是偏好哪種表演方式，甚或是喜好的服飾妝扮，顏色樣式等，都可從圖畫中發現蛛絲馬跡，因此圖像壁畫可提供非常多精細的材料，配合文字史料的解讀，就能掌握住較詳盡的資料，因此本論文會採用文字搭配圖片的方式來分析，在動作說明或還原舞作氛圍上有較大的助益。

本論文以唐詩作為文學方面的主要文本根據，以《全唐詩》作為唐詩的主要搜尋範圍，而樂舞詩的分類以歐陽予倩的《全唐詩中的樂舞資料》為主要參考。唐朝的初、盛、中、晚期之分法，是根據元朝楊士弘的《唐音》書中的分類法⁴，且將五代時期的文獻作為參考資料，雖不納入論文的時間範疇中，但因為五代是距離唐朝結束後最近的朝代，因此隋朝與五代的文獻資料都是可提供參考的依據，長達約四百年的歷史中有關樂舞方面的詩歌都是參考資料，在此期間內的文獻繁多，期盼自身能夠將其疏理整齊，無一遺漏才好。

在古時，音樂和舞蹈是相輔相成，相互依存的一種表演藝術，還沒將其視為分開的兩種類別，因此在題目名稱上常會需要再考究，才能得知究竟是單有音樂還是樂舞並存；在唐朝，音樂和舞蹈已經被視為兩種類別的藝術，雖然音樂仍舊是獨立演出，而有舞蹈時就一定有音樂，但這時的舞蹈已經是被放大來看待，能夠作為表演的重心，音樂成為襯托舞蹈的基底，也因此在此詩歌題目上，舞蹈可以做為詩名，而不再只是音樂表演時附屬的陪襯。大多的論著都將「唐朝樂舞」的重點放在音樂上，本論文是著重在舞蹈方面的描寫，音樂方面的描述是做為舞蹈描寫時的輔助，在詩歌與文獻題材方面也是著重在舞蹈題材方面，將舞蹈做為最核心的主題來討論。

二、研究方法

舞蹈因為是動態的表現，是時間的藝術，如果不是親眼所見，很難留傳，「過去關於舞蹈藝術的文獻，異常不夠，就是找得到的，也都是既不詳明又不具體—有些有名的舞蹈，從歷史的記載中往往只剩下了一個名稱；有的就是連名稱

⁴ 初唐：唐高祖武德元年至睿宗太極元年（西元 618~712）、盛唐：玄宗開元元年至代宗永泰元年（西元 713~765）、中唐：代宗大曆元年至文宗太和九年（西元 766~835）、晚唐：文宗開成元年至昭宣帝天祐三年（西元 836~906），

也只是散見在筆記、小說、詩歌當中，並無專門記載。」⁵古時沒有現今的影像技術，因此只能靠畫作與文字來留下美麗的瞬間，而詩詞就成為捕捉舞姿舞容的最佳工具。因此本論文所採用的研究方法主要以文獻分析跟文本歸納為主。

唐朝以「詩」為主要文類，唐詩中有大量觀舞後所寫成的作品，因此本篇論文以《全唐詩》為主要的文學資料基本範圍，佐以唐人小說、詞賦、散文或史料記載，使用文獻學的方法，以文本解讀和資料分析的方式來描繪唐舞的舞容樣貌，並且閱讀如歐陽予倩、王克芬、蘇祖謙、李天民、余國芳等舞蹈推廣者所編寫的樂舞史，這些以通史或編年史所寫成的樂舞史書，大多參考了許多正史野史所寫成，為方便使用的二手資料。在大範圍論述的舞蹈史中，筆者從其中專注於三支舞蹈以多視角的方式來討論，以舞蹈為主體來看周圍所產生的效應，舉凡表演場所、使用的音樂、搭配的服裝、舞者人數、性別等，都是在一支舞蹈中可以挖掘發現的類項，也是詩句可以描寫的對象，從樂舞史與唐文學為出發點，聚焦在單支舞蹈上，挑選與舞蹈周邊類項有關的資料來使用，搭配上敦煌石窟壁畫、石刻的圖片與考古出土的文物陶俑與雕塑，從文字、圖像和出土文物等方面來綜合整理出唐朝舞蹈的樣貌。

筆者自身有中國古典舞舞台演出七年經驗，所屬的表演團體——「南華大學雅樂團」是以演出中國五千年間的宮廷舞蹈為主，不論雅俗皆有演出，因此從漢代開始的禮容舞，到清朝的八佾舞，筆者所屬的表演團體皆有演出過。而「唐」這個歷史階段是舞團裡擁有舞碼數量最多的朝代，從敦煌飛天、婆羅門到霓裳羽衣舞，從踏歌到渾脫，皆有涉獵演出過，在這個經驗下回頭看一千三百多年前的唐朝舞蹈，在思考、動作、隊形排列、服飾等方面就有比較多的心得，期許在這些基礎下能完整描繪唐朝舞蹈的輪廓。

第三節 文獻檢討與前賢研究成果述評

在唐朝樂舞的研究方面，已經有不少專書來討論這類題目，在中國大陸方面，約從中共建國之後開始，才有學者從舞蹈史的角度對其進行深度且認真的研究，發展至今，唐樂舞研究已經成為世界性的研究課題之一。

⁵ 歐陽予倩主編：《全唐詩中的樂舞資料》（北京：人民音樂出版社，1958），頁1。

而研究舞蹈史的同時也要研究音樂史，在許多唐樂舞研究方面有明顯成效的多是音樂類別。在學者方面，日本有岸邊成雄⁶（1912~2005）、林謙三⁷，在中國古代音樂史料方面有著深遠的貢獻；在中國大陸，音樂方面有葉棟、楊蔭瀏，在舞蹈方面有歐陽予倩、王克芬、隆蔭培、董錫玖，在西域敦煌文獻方面有柴劍虹、向達等；台灣方面有沈冬等，這些學者為唐代樂舞的歷史、舞容、音樂、舞譜方面，貢獻出輝煌的成就。

在文獻及前賢述評方面，唐朝樂舞的著作數量龐大，所論範圍極廣，因此僅討論與本論文有關之舞蹈的論述，以下依舞蹈來分別討論。

一、「霓裳羽衣舞」

「霓裳羽衣舞」目前最早可見的舞台演出紀錄，是在戲曲舞台「長生殿」上，而凌純聲於 1928 年將其編為教學書籍《霓裳羽衣》出刊，裡面記載了樂曲唱法、樂器編制、舞者走位次序、舞者服飾、動作教學等，註明先唱後舞，將古時歌舞合一的特徵保留，可惜是已過了 82 年，當時可詢問之舞者早已逝去，僅留此書可供參考。

在大陸方面最先出現的相關學術論著是歐陽予倩的《唐代舞蹈》⁸一書，是難得一見的舞蹈史專著，採用編年史的方式，從隋朝到唐朝的舞蹈演化進程，以及所碰到的問題都詳盡描寫，書中專闢一節討論「霓裳羽衣舞」，從音樂、舞容，源流稍作介紹，也提出「霓裳羽衣舞」大唐盛世的版本為何難以流傳的原因，後來的舞蹈通史專書也都仿照此法，專闢章節談論，為後來的舞蹈專論書籍開啟了先河。

么雪的〈樂舞詩中的唐代樂舞〉⁹，收錄在《大舞台》，用短篇幅大略說明唐代舞蹈的主要特色，由於唐朝廣泛的進行外交，使得唐代的文化觀念也跟著擴大，廣納外來文化，呈現豐富多彩，蔚為壯觀的新樣貌；其中以「胡旋舞」、「胡

⁶岸邊成雄相關著作：《唐代音樂的歷史研究、樂制篇（上、下）》（東京大學出版會，昭和 35、36 年）、《古代絲路音樂》（講談社，昭和 57 年 12 月）、〈唐代音樂文獻解說(8)〉（東洋音樂研究卷 1 號，昭和 12 年 11 月）、〈唐代的梨園〉（史學雜誌 51，昭和 15 年 11 月）等。

⁷林謙三相關著作：《隋唐燕樂調研究》（郭沫若譯）（上海：商務印書館，1936 年）、《唐代的樂器》（與岸邊成雄合著）（1968 年）。

⁸歐陽予倩：《中國舞蹈史—唐代舞蹈》，台北：業強出版社，1990。

⁹么雪：〈樂舞詩中的唐代樂舞〉，《大舞臺》，2，2008，頁 57。

騰舞」為西域東傳的代表，以「霓裳羽衣舞」作為胡漢融合的範例，「霓裳羽衣舞」也是舞蹈脫離政治或祭祀意味，純粹以呈現美的樣貌為主要核心，以表現天宮仙女的氛圍，在服飾、音樂、舞蹈動作上，都十分有特色，成為後人傳頌多時的經典之作。

劉漫〈唐代樂舞《霓裳羽衣》研究〉¹⁰是少數專論霓裳羽衣舞蹈歷史源流的碩士論文，自唐詩宋詞中篩選出與「霓裳羽衣」有關的篇章來加以分析，從名稱含意到樂舞的立意，「霓裳羽衣」舞蹈在唐代各時期的表演特點，從玄宗編創之後到五代十國，有著獨舞、雙人舞、群舞的表演形式，各時期的表演形式因應時代需求有著不同的變化。而「霓裳羽衣舞」在後世有著許多同名作品，在爬梳這些作品的同時展示其歷史餘波與深遠影響，整理了從唐代到現代的同名作品，可見其經典不朽。

「霓裳羽衣舞」為唐代最負盛名之舞蹈，也是古代名舞之一，其所論著數量之多，從古至今不可勝數，舉凡有關唐明皇或楊貴妃事蹟之書籍，或是其所改編之戲曲，都可見其蹤影；而各種與中國舞蹈史題材有關之書籍，也都必定會介紹此舞，也因為此舞為胡漢融合的代表，在有關西域或敦煌的樂舞題材書籍也會囊括其中，故論述雖多，但多以小篇幅描述，或無新立論述與看法，因此僅選擇幾篇與「霓裳羽衣舞」有密切關係或是有重要見解的文章做為代表。

二、「楊柳枝」

關於「楊柳枝」的著作，多在音樂與文學方面論著，舞蹈方面極少有人談論，目前專書文章為歐陽予倩《唐代舞蹈》所收錄董錫玖所撰〈楊柳枝〉短文，約千餘字的文章大略介紹了「楊柳枝」在唐朝的概況。

沈冬的〈楊柳枝詞調析論〉¹¹，其中將「楊柳枝」一曲的源流與出處和流行於盛唐之因做了一番整理，提出以往學者們所認為的四種出處說法都均屬不確。沈冬認為「楊柳枝」之調應是源於北朝樂府的「楊柳枝」，從六朝以降傳承入唐，李白、王之渙等人作品中所提及的「楊柳枝」，正是北朝「楊柳枝」的嫡傳，也是唐人「楊柳枝」的先聲。文章中提出「楊柳枝」一曲為何在唐時風靡盛行，也

¹⁰ 劉漫：〈唐代樂舞《霓裳羽衣》研究〉，中國藝術研究院碩士論文，2007。

¹¹ 沈冬：〈楊柳枝詞調析論〉，《台大中文學報》，11，1995，頁 217-266。

提出詞的起源其實可以追溯到北朝樂府。在歌舞曲方面提出分析見解，根據詩詞中的樂舞描述來對「楊柳枝」的表演形式做闡述，且據其闡述，認為「楊柳枝」應偏向軟舞，在任半塘先生的《唐聲詩》中認為是到薛能手中才改軟舞為建舞的，並依據詩詞來摹擬出唐時的「楊柳枝」在實際演出時之情形，全文對於「楊柳枝」提出許多新見解。

三、「柘枝舞」

向達的〈柘枝舞小考〉，收錄於《唐代長安與西域文明》附錄中，將「柘枝舞」的源流在古籍中的記載列出，以為「柘枝舞」出於石國，又條列唐詩中的柘枝伎表演時之詩句，來描述舞容舞服；並說明「柘枝舞大約以鼓聲為節，起舞鼓聲三擊為度」¹²，又以鈴聲相和；也提到「柘枝舞」從單人到雙人的表演形式，以及宋代時列入大曲的表演形式。

楊憲益所著〈《柘枝舞》的來源〉，收錄於《零墨新箋》中，書中考究「柘枝舞」的起源，說明其為南詔舞曲，為兩人對舞，以及描述「柘枝舞」舞者的服飾與道具，總結說明「柘枝舞」是雲南西部的舞曲，最初為村中婦女採收柘桑時的民間舞蹈，也討論傳到宋時的舞蹈已與唐時不同，以及傳入韓國的情況。

楊冬梅〈大唐樂舞文化的傳神寫照－論張祜樂舞詩的價值特色〉¹³，從張祜的詩作中看大唐樂舞的文化，張祜的詩作別具特色，描寫樂舞的觀點也十分獨到，為大唐樂舞詩的集大成者之一，從樂曲到樂器到歌唱，從舞姿到舞容，描寫的範圍十分廣泛，都在表演藝術的精華裡，作品數量多且有一定水準，多角度多側面的描寫了唐代樂舞的生動場景與繁榮盛況，而他創作的八首關於「柘枝舞」的詩作，更是生動的展示了當時「柘枝舞」在唐時的表演實況，提供了後人在追尋「柘枝舞」風貌時的有力資料。

以上所述的專書與論文中，可窺見唐朝樂舞鼎盛的風采。而以唐朝詩歌將唐代樂舞做匯整介紹的僅歐陽予倩先生《全唐詩中的樂舞資料》，將全唐詩中的樂舞題材部分做了整理，但僅將與樂舞有關的題材全數列出，篩選標準為何並不清

¹²向達：《唐代長安與西域文明》（台北：明文出版社，1987），頁 105。

¹³楊冬梅：〈大唐樂舞文化的傳神寫照－論張祜樂舞詩的價值特色〉，《學術論壇》，3，2006，頁 170-174。

楚，簡單介紹並大略歸納。

而在其他資料裡，以詩歌做為資料來描述分析舞蹈的題材不在少數，或是以唐代人民社會為主軸，將樂舞作為娛樂一環來介紹，或是用特殊主題發揮，如服飾、飲食等，但都僅將樂舞的表現情況或樂舞史做了大略的梗概，鮮以單支舞碼做為討論主題，僅能提供作為樂舞論述時的背景參考。

本篇論文選擇了三首在唐朝風靡一時，且十分具有代表性的樂舞作為論文主體，以深入探討的方式，使用廣角鏡頭與特寫鏡頭的觀點來剖析舞蹈，描繪出這些經典作品在當時演出時的樣貌，受人喜愛的程度，以舞碼為主體輔以詩歌史料，期能還原三支舞碼的風采。



第二章 遠古至唐的樂舞發展

舞蹈是源遠流長的藝術，是人類社會最古老的文化現象之一，甚至早於語言的出現，在原始時代語言文字尚未出現前，用比手畫腳來表達思想意識的原始人類就已經出現舞蹈，而《毛詩·序》中：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足，故詠歌之，詠歌之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，不如手之舞之，足之蹈之。」¹⁴這個說法是指舞蹈在語言之後，是語言也無法表達時，才透過舞蹈來傳達意思，這裡的舞蹈已經是較為成熟的舞蹈，而非最原始的舞蹈。實際情況卻是相反，原始舞蹈是萌生於語言文字之前的藝術，早於其他各項藝術之先。因此舞蹈成為最能表達情感的「語言」，也成為古今中外各民族與人種間最能互相交流的藝術，在人類社會中扮演著無可頂替的重要精神糧食。

舞蹈做為一種時間藝術，在空間中展現在時間裡流逝，每分每秒每次每場演出，都會隨著許多不可測的因素而呈現出獨一無二的面貌，稍縱即逝。但凡走過必留下痕跡，在人類漫長的歲月裡，舞蹈活動留下了許多蹤影，在詩詞裡、在畫作裡、在歌謠裡、在許許多多藝術作品裡、在藝人世代代的傳承裡，到現今科技發達，舞蹈可以留在影像裡，記在舞譜裡。而當我們追循著過往的痕跡，「我們將能夠從中領略遠古舞蹈的淳厚樸拙，欣賞中世紀舞蹈的燦爛輝煌，體察近代舞蹈嬌姿美韻。」¹⁵

第一節 華夏起源到魏晉時期

華夏樂舞的起源，在許慎《說文解字》中曰：「夏，中國之人也。從夂從頁從白，白兩手，夂兩足也。」¹⁶，殷亞昭認為許慎此說法為引申義，「夏之本義是舞姿之象形。」¹⁷中國為世界最古老的文明古國之一，是難得沒有歷史中斷的國家，是統一的多民族國家，遠古的中國遍佈著原始人類的足跡，從考古科學資料來看，距今約四百萬年前已發現直立猿人的化石，在中國大部分的省區都有舊

¹⁴ 《毛詩正義》見《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1997年），頁13。

¹⁵ 王克芬、蘇祖謙：《中國舞蹈史》（台北：文津出版社，1969年），頁2。

¹⁶ [東漢]許慎撰，[清]段玉裁注：《說文解字》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1999年），頁235。

¹⁷ 殷亞昭：《中國古舞與民舞研究》（台北：貫雅文化事業有限公司，1991年），頁21。

石器時代的文化遺址，在這時期的人類最先學會的是採集和漁獵，而根據藝術起源於勞動說，這時的人們已經開始在狩獵或慶祝收穫中發展出樂舞，因為是從勞動或生活中獲取舞蹈動作，因此都是以模仿動物姿態為主，在以石器為樂器敲擊節奏中，模仿鳥獸的動作來舞蹈。從《尚書·益稷》：「鳥獸蹢躅」、「鳳凰來儀」、「擊石拊石，百獸率舞」¹⁸等句子可知，模仿鳥獸是此時舞蹈動作的特點。北京周口店的「山頂洞人」已發展出母系社會，他們已知如何使用工具雕刻骨頭或石頭製作出裝飾品，能夠用赤鐵礦粉將工藝品染色或灑在死者身上，可知他們已經有審美觀念出現，此時期出現的樂舞是合一不分類的，除了肢體的擺動外，也開始考量外觀上的美觀。

在接下來的神話傳說時代，這些神話傳說大體呈現出舊石器與新石器時代的社會狀況。由於先民的知識水平不足，對各種自然現象感到畏懼與茫然，因而產生了原始的宗教觀念，認為萬物皆有靈，將各種動植物或是自然現象當作神祇或祖先，加以禮遇和膜拜，而舞蹈也在這種祭祀活動中出現，大家聚集在一塊擺動肢體，表達內心的情感，共同祈求神靈和祖先的庇祐，使厄運遠離，生活安定，祈求豐收，戰爭勝利。

這種具有功利性的舞蹈活動，貫串在先民的生活中，部落的每個人都是活躍的舞者。此種功利性舞蹈發展到後期，對象從神轉而為人，部落的首領或英雄，都加以半人半神的傳說，他們代表著某一部落或某一特定階級，每一個傳說人物都有其相應的樂舞，其內容也許是後人穿鑿附會或加以想像，如伏羲有教人結網捕魚的樂舞「扶來」¹⁹；神農氏有教人耕作的「扶犁」，亦稱「扶持」或「下謀」²⁰；女媧有搏土做人的「充樂」，黃帝、炎帝等都有其相對應的舞蹈留傳。²¹

公元前 2100 年到 1700 年，是中國歷史上稱為夏王朝的時期，也是從母系本位制正式轉變為父系本位制的時期。這時期的樂舞已經開始脫離原始舞蹈祭神崇天的定位，漸漸朝向娛樂享受的表演藝術方向邁進。

¹⁸ 《尚書》見《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1965 年），頁 72。

¹⁹ 伏羲氏「歌網罟，以鎮天下之人」，故此舞又以「立基」、「立本」名之。舞蹈時，有鳳凰飛來翔舞，或是人們模擬鳳鳥狀舞蹈，故又稱「鳳來」或「扶來」。

²⁰ 《路史》：「桴土鼓以致敬於鬼神，耕桑得利而究年得福，乃命刑天作「扶犁」之樂，製豐年之詠，以荐厘來，是曰「下謀」。」

²¹ 上述「扶來」、「扶犁」、「充樂」等說法根據馮雙白、王寧寧、劉曉真：《圖說中國舞蹈史》。

夏代樂舞隨著文明程度的提高和社會制度的改變，舞蹈的地位已經從祭典儀式娛神為主的高度，漸漸轉變成以娛人為主的方向。在這種功能轉換的初期，尤其是從神聖轉為俗樂，會受到許多阻礙，於是夏啟將改變舞蹈功能的緣由取之於天，將舞蹈功用扭轉成娛樂，也因是供己身享樂之用，在藝術成分上也花用更多心思，在堯舜或以往更早期的舞蹈，大多是以模仿鳥獸的動作為主，而夏啟時的演出已經是「乘兩龍，雲蓋三層，左手操翳，右手操環，佩玉璜」，是經過一定程度加工與編排的舞蹈，舞者的服飾講究，表演中還穿插龍舞、車舞等片段，可見其表演模式已經與原始舞蹈有了差別，開始朝精緻美觀的方向邁進。

商族，以玄鳥為圖騰，傳說始祖為契或妣，以商邱為活動範圍，故稱「商」，自盤庚遷於殷，又稱殷商。從公元前 1766 年到 1122 年，成湯滅夏到商紂亡國，共十七代，傳位三十一任，歷時 640 餘年。商代的樂舞承襲原始社會祭祀樂舞的遺風，並加以規範，巫舞種類繁多，是首次出現專職舞者巫覡的時代，由於此時的君王將歌舞作為娛樂享受的活動，樂舞精緻程度已超越夏朝許多。

巫是原始人類對大自然力量的恐懼而產生的職業。商朝時「巫」的觀念開始發展，但尚未發育完全，沒有彼岸來生和轉世的觀念，只單純的崇奉天地間的力量繼而崇拜祖先與鬼神。在《說文解字》中：「巫，祝也。女能事無形，以舞降神者也。象人兩袂舞形。與工同意。古者巫咸初作巫。」²²，巫師用舞蹈降神且和神溝通，歌舞是兩者間溝通的橋樑。商朝時的巫者可說是首次出現的專業舞蹈家，有著幾乎等同於執政者的權力，加以君權神授的觀點，因此在某種程度上君主也受制於巫。

商代流行的女樂，是君王們單純為了享樂所發展出的表演模式，這些單純用女性表演者的舞台形式，深深影響了後代的表演方式。使用奴隸來充當歌舞樂者，也使後代權貴者將所謂的表演者當做自身的附屬品或奴隸看待，歌舞樂伎的身分地位就此低落，有些朝代的樂官樂伎地位甚至不如僕人。

周族於西元前 1100 年進入中原，滅商成為中原之主，歷時約八百餘年，傳位三十四王，其中平王東遷前（770B.C）史稱西周，為周代鼎盛時期，定戎狄，征苗蠻，分封諸侯，廣採地方樂舞，制禮作樂，教化民眾，將中國社會由氏族轉

²² [東漢]許慎撰，[清]段玉裁注：《說文解字注》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1999年），頁 203。

為封建，訂定雅樂舞系統，奠定人民倫理道德之標準，是樂舞發展史上極為重要的朝代。

周朝以禮樂治國，禮樂起於原始的祭祀儀式，「原始氏族不同部落或成員之間，在相互交往中，以普遍承認的表情、姿勢、聲節、語言等，表示信任、理解和友好，這些由習慣而成的動作，在各種儀式中，逐步成為規範，此即禮樂的最初型態。」²³，在周公旦的主導下，集上古樂舞之大成，經過提煉薰陶，形成完整的禮樂制度，以教化萬民社會。

周朝禮樂完備而繁複，可分為吉禮：用於各種祭祀的禮樂，是諸禮樂之首；嘉禮：飲食、婚冠、賓射、餐燕、賀慶等儀式慶典時使用之樂舞；賓禮：指君臣之間，中國與外國之間以及人與人之間互相交往的規範禮樂；軍禮：包括大師、大田、大均、大役、大封等禮儀樂舞，主要用於征戰、攻獵、出巡及其相關事務；凶禮：為哀悼死者或大型天災人禍時用。各種禮儀皆有特定的舞蹈和服飾，也有特定的禮儀規範，也依照貴賤、長幼、階級而有所不同，主人的等級和展演的場合不同，所用樂舞的曲目、規格和樂器也不同。

另外商朝還製訂了所有王室貴族和卿大夫的子弟都需學習的六大舞跟六小舞。六大舞又稱六代樂，用以祭祀天地山川和先祖先皇。六小舞是周代用以教育貴族子弟的必修課程，大都是古代民間舞，此亦為中國最古老的舞蹈教材。通過學習六小舞，使這些貴族子弟稍長即可繼續習演「六大舞」。商朝人民希冀使用音律和諧，舞蹈應節的祭祀模式，可用來祭祀天地、神靈、地祇，使邦國和睦，萬民和諧，賓客安撫，遠人臣服，萬物興盛而天下太平。

秦王嬴政用了十年的時間，逐一征服六國，建立我國史上第一個中央集權的封建帝國，隨即施行郡縣制、名田制，推行書同文、車同軌、度量衡同制等措施，大大的改善中原分裂割據的局面，轉變為強大統一的國家。秦代的舞蹈方面由於前後統治的時間過短，僅十五年的時間，因此新創作的舞碼很少，藝術上因焚書坑儒、橫征暴斂等行為，少有建樹，但隨著國家的統一與擴張，各地樂舞得以迅速的交流與融合，為漢代俗樂舞的興盛，提供了有利的環境。

西元前 206 年到西元 220 年，為兩漢時期。從劉邦稱帝到王莽篡漢，歷時

²³李天民、余國芳：《中國舞蹈史》（台北：大卷文化有限公司，2000），頁 83。

200年，稱西漢或前漢；光武中興到獻帝，凡196年，稱東漢或後漢。漢朝舞蹈依功能區分，有用於祭祀禮樂、宮廷及民間娛樂節目，而有雅舞和雜舞的區分。雅舞用於郊廟宴饗，分文武舞；雜舞又稱散樂、俗樂，為娛樂性質較高的舞蹈，因為觀賞度高，變化繁多，也較多藝

人將心思發展其上，因此廣受歡迎。此時張騫通西域，經濟繁榮交通

便利，音樂、舞蹈、詩歌等逐漸發展興盛，中西雙方交流順暢，使中亞與南亞文化逐漸傳入中國，是為第一次的胡漢融合。

百戲是一種綜合型的表演藝術，將許多種俗樂表演串在一起，有層次的依序演出，此種形式源於先秦的「穀抵俳優」。秦統天下，鎖天下兵器，用以習武的角抵²⁴也變成娛樂節目，且將俳優譚科歌舞夾雜於其中演出，增加趣味。漢朝興起，鑒於秦亡朝的教訓，一度禁止演出角抵，但隨著經濟繁榮，國力強盛，人民對娛樂的需求增加，中西文化交流的影響，以角抵為主的綜合表演形式，內容更加擴展，西

漢稱為「大角抵」或「角抵奇戲」，東漢則以「百戲」稱之。百戲的興盛，進一步促進舞蹈的發展，也提供了舞蹈創作更多不同的元素，使漢代成為中國歷史上俗樂舞的第一個高峰。

漢代舞蹈朝多樣性發展，出現了「相合大曲」這種多段呈現的歌舞綜合形式，是中國舞蹈史上最早出現的大曲形式，他承襲商、周和楚地樂舞的特色，保留了上古器樂、歌唱、舞蹈相結合的傳統。完整的相合大曲，包含了艷、曲、趨、亂。「艷」是開場的引子或序曲，使用樂器演奏，有時也唱歌或只舞不歌。《說文解



漢·樂舞雜伎俑群 山東濟南無影山11號墓出土

圖片來源：美術中國，頁65



廣州漢墓出土陶俑

圖片來源：中國服飾五千年，頁46

²⁴ 角抵：也做「角抵」，一種中國古代的角力遊戲，又稱相撲。主要是通過力量的較量，用非常簡單的人體相搏的方式來決定勝負。角抵是上古時代的戰爭搏鬥的一種手段，後來逐漸演變為帶有一定表演成分的遊戲活動。到了秦漢時期，角抵遊戲已非常盛行了。

字》：「艷，好而長也」²⁵，楊雄曰：「美也」，是表演抒情的段落。引子之後是曲，即唱歌，歌與歌間稱解，節奏較快，有時有舞，每章為一節，曲內容不同，長度也不同，解的次數也不同。大曲的末段就是「趨」或「亂」，趨形容舞步急速熱烈，《禮記注疏·曲禮·卷二》：「行而張足曰趨」²⁶，《釋名》：「疾行曰趨」，可見此段落熱烈程度。「亂」是演奏末章的音響，跟趨一樣是眾器齊鳴，速度奔急，節奏緊湊。漢王逸云：「亂，理也，所以發理辭首，揔撮其要也。」有著歸納綜合的作用，為整段演出劃下句點。

漢代有雅樂與俗樂兩種機構，掌管禮樂祭祀的的最高官員稱「太常」，設「太樂署」，管理用於郊廟祭祀，朝宴射儀的雅樂舞，太樂署主要官員為太樂令丞。東漢時雅樂舞的管理機構為「太子樂署」，官名也改稱「太子樂令」，要求進入雅樂舞行列的人員，形體優美，姿態端莊，身高五尺以上，年齡在十二到三十歲之間，爵位在關內侯到五大夫家族的親生嫡子，其重視程度可見一斑。漢代雅樂舞有繼承也有創新，「周存六代之樂，至秦唯餘韶、武而已。」²⁷故漢代雅樂，求助於新聲，在新制的雅樂舞中廣採民間歌舞的內容，雜入世俗的色彩。

漢朝在初期廢除苛政，休養生息，文景之治後，國力日漸強盛，隨著漢朝開拓疆域，中西文化的交流也日漸頻繁，以漢族為主體的中華民族不斷發展和鞏固勢力，與周邊各國各族的交往增加，舞蹈向外交流也主動採納和改編外來的樂舞，《後漢書》曰：「自中興以後，四夷來賓，雖時有乖畔，而使驛不絕」²⁸，政治和商貿的往來使得各族和中外樂舞的融合製造了有利條件。

西元 265 年，司馬炎代魏改晉，稱武帝。西元 280 年，西晉滅吳，建立起統一政權，史稱西晉，出現太康十餘年間的短暫繁榮，隨後爆發「八王之亂」²⁹，西方與北方的少數民族：匈奴、鮮卑、羌、氐、羯，紛紛往中原遷移，史稱「五胡亂華」，五胡分割占據中國北方，相互混戰，社會又陷入戰火中，至四世晉愍司馬鄴被劉聰俘虜，西晉亡。王公貴族紛紛南下，西原 317 年，司馬睿於建業重

²⁵ [東漢]許慎撰，[清]段玉裁注：《說文解字注》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1999年），頁 210。

²⁶ 《禮記》見《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1965年），頁 33。

²⁷ [梁]沈約撰：《宋書》（臺北：鼎文書局，1980），頁 533。

²⁸ [劉宋]范曄撰，[唐]李賢等注，[晉]司馬彪補志：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 2810。

²⁹ 八王之亂是中國在西晉時期，一場皇族為爭奪中央政權而引發的動亂。參與這場動亂的王族不只八個，但八王為主要參與者，且《晉書》將八王彙為一列傳，故史稱「八王之亂」。

振王朝，東晉興。兩晉共歷時 150 餘年，於此同時五胡亂華的情形也持續進行，在北方和巴蜀等地，先後建立了十六個封建政權，史稱「十六國」³⁰。

晉代舞蹈從漢代百戲的俗文化中脫穎而出，開始向純舞蹈的方向邁進，舞蹈風格由講究技巧、雄渾凝重，轉為高雅抒情，實為藝術的自覺。兩晉處於中國歷史上混亂的年代，永嘉之亂後，宮廷樂人流亡散盡，北方舞蹈趨於衰敗，傳統文化隨東晉南遷，逐漸與江南地區豐富的民間歌舞結合。因為文化藝術沒有受到朝廷或社會觀念的約束，融合創新的舞蹈大量湧現，藝術活動非常活躍。這個朝代，苟安的王室和朝廷荒淫娛樂，有權勢的士族依靠門閥，上層階級肆意享受，老百姓們在亂世中惶恐苦悶，玄學之風大興，也對舞蹈產生深刻的影響。

司馬炎篡魏，繼承魏之樂舞傳統，保留清商樂機構，以音樂家荀勗為首，加強樂舞的改編和整理。當時宮中樂舞的編導能力甚為雄厚。這時期的樂舞承襲了前朝，但都將其改名，如「昭武舞」改名「宣武舞」，「羽籥舞」改名「宣文舞」，並仿照古樂，編制一批雅樂，用於各種禮儀場合。

西晉的舞蹈受到玄學影響，加上亂世給民眾的恐慌，對現實的不滿又無力改變，只好借助玄學來逃避現實，獲得精神上的解脫。此時的舞蹈形式和蘊意，均深受玄學影響，借助道具的技巧，將舞風由漢代的凝重雄渾，轉變為輕盈柔美，因此形神兼備的舞蹈，應運而生，這類舞蹈多由女子演出，其中屬於清商樂的「白紵舞」是經典的代表作品。此時期的女樂伎風氣也開始興盛，歌舞在門閥士族的生活中占有非常重要的地位，對於歌舞，士族們樂於觀賞和品評，更甚者親自創作和演出。名門望族中，都養著歌舞班子，並出資招募人才或到各地囊括有才之人，加強對舞妓的訓練，使舞蹈的技巧水平不斷提升。

晉朝末年，五胡亂華，鮮卑拓跋氏建立魏國，史稱北魏，統一了整個黃河流域，西元 534 年分為西魏、東魏；高洋篡東魏自立，國號齊，史稱北齊；宇文泰之子宇文覺篡西魏自立，稱北周。北魏、北齊、北周總稱為北朝。在南方，公元 420 年劉裕滅晉，先後轉換宋齊梁陳四個朝代，南北政權隔江對峙，歷時 170 餘年，史稱南北朝，是中國大分裂、大動盪的時代，也是民族大遷移、大同化，以及胡漢樂舞大交流、大融合的時期。

³⁰共有成漢、前趙、後趙、前涼、前燕、前秦、後燕、後秦、西秦、後涼、南涼、西涼、北涼、南燕、北燕及胡夏等國。

偏安江南的南朝，繼承漢魏晉的傳統樂舞，又開發了江南地區的民俗樂舞，使長江流域成為當時全中國的舞蹈文化中心，綺麗抒情的清商樂，以西曲、吳歌的方式出現、隨即風靡全國。清新粗獷的民族樂舞和域外樂舞的大量湧入，羌胡之聲，魔幻百戲，迷漫朝野。外族樂舞通過絲綢之路傳入，擴大了漢舞的表現能力，並產生出新的舞蹈品種，隋唐的許多舞蹈，在南北朝時已可見端倪，而佛道音樂的盛行，也給舞蹈帶來新的元素，實乃中國舞蹈發展史上，不可忽略的過渡階段，為唐代舞蹈的鼎盛奠定了基礎。

在民間歌舞方面，吳歌西曲是盛行於長江流域的南方歌舞，為此時期的代表性歌舞形式。總括漢魏以來的雜舞和江南歌舞，荊楚等地樂舞有一個總稱—「清商樂」。與漢族「清商樂」相對稱的是少數民族的胡樂胡舞，在這時期有大量的少數民族樂舞和部分的外國樂舞傳入中原北方。先後有「天竺樂」、「龜茲樂」、「悅般國鼓舞」、「疏勒樂」、「安國樂」、「高麗樂」、「高昌樂」、「康國樂」等，這些域外樂種也成為隋唐時期七、九、十部樂的重要基礎樂種。

第二節 從隋承襲到唐的樂舞

在魏晉南北朝的少數民族紛起搶奪中原政權之後，隋朝的出現結束了百年的分裂戰亂時代，但是隋朝僅三十七年的短暫歷史，就像做為唐朝三百年繁華帝國的引子般，為唐朝的歌舞盛世揭開了序幕。

唐朝繼承了南朝的漢族傳統舞蹈和北朝各族樂舞，並且吸收了當時西域各國的樂舞，融合且新創作許多經典作品，「它是在兩漢南北朝數百年間，各種樂舞較大規模的交流薈萃融合創新過程中（通過隨代的初步綜合）結出的碩果。」³¹

唐代，一個國運昌榮、歌舞鼎盛的時代。政治與社會的安定，經濟的繁榮以及交通上的發達，外族進貢的頻繁，使得唐朝集結了周、秦、兩漢、魏晉南北朝至隋的舞蹈藝術之大成，並吸收當時中原以外的西域地區之歌舞，融合並創作出許多新作品。「宋代的樂舞，絕大部分繼承唐制，元、明、清三朝對舞蹈藝術很少發展，而且日漸衰落。因此，我們認為把唐代舞蹈考查清楚，則上及周、秦，下至明、清的舞蹈都很容易找到線索。」³²，由此可知，唐朝在中國樂舞歷史的

³¹ 王克芬、蘇祖謙：《中國舞蹈史》（台北：文津出版社，1969），頁 186。

³² 歐陽予倩：《中國舞蹈史—唐代舞蹈》（台北：業強出版社，1990），頁 5。

發展與貢獻上是至高的。

而產生「盛唐文化」的原因，一方面是長久的戰亂已經讓民心疲憊，因此當李淵將隋顛覆，創立唐朝，民眾都展現出強烈的積極性和創造力，使社會得到快速的復甦與發展；另一方面是統治者的開明思想，奉行「中國即安，四夷自服」³³的觀念，對外國的表演藝術沒有抗拒，截長補短，加以唐代多屆皇帝都酷愛樂舞，也有著良好的樂舞才能與素養，為唐代樂舞文化的發展提供了有利的條件。

要談論唐代舞蹈藝術的背景，不能不先提到前朝的文化藝術，唐朝是繼承隋代的藝術，而隨朝統一天下，把南北朝以前的百戲、雜耍、樂舞集中起來，成為表演藝術興盛的起點，至使唐代成就出表演藝術璀璨的高峰。

北朝（北魏、北齊、北周）與當時北方的統治者大多為少數民族，因此少數民族的歌舞文化自是影響頗深，南朝（宋、齊、梁、陳），則保留了傳統漢族歌舞的文化；但因為民族融合的關係，漢族與少數民族的文化交流，使此時的藝術已有了胡漢交融的面貌。

隋朝初年將南北雙方的樂舞集中整理，提出了〈七部樂〉³⁴；而隋煬帝即位後，則把〈七部樂〉加上「疏勒」、「康國」兩部樂，形成〈九部樂〉³⁵。唐朝武德初年將項目稍作變更成立〈九部樂〉，唐太宗（西元 626~649）貞觀十一年至十六年（西元 637~642）制訂之。刪除九部樂之禮畢，改清商樂為清樂³⁶，增添新創之燕樂和西域之高昌樂，併西涼樂、天竺樂、高麗樂、龜茲樂、疏勒樂、康國樂、安國樂等合稱〈十部樂〉³⁷。貞觀十六年（西元 642）十一月首次演出〈十部樂〉。演出時是從第一伎樂開始至第十伎樂依序上演。〈十部樂〉在二部伎、教坊、梨園三種制度成立以後雖盡失光芒，然經安史之亂後，於德宗（西元 780~801）貞元十四年（西元 798），〈十部樂〉又告復甦，至懿宗時（西元 860~873）

³³ 張授：《中國古代的樂舞》（文津出版社，2001），頁 92。

³⁴ [唐]魏徵等撰：《隋書》：「始開皇初定令，置『七部樂』：一曰國伎，二曰清商伎，三曰高麗伎，四曰天竺伎，五曰安國伎，六曰龜茲伎，七曰文康伎。」（臺北：鼎文書局，1980），頁 376-377。

³⁵ [唐]魏徵等撰：《隋書》：「及大業中，煬帝乃定清樂、西涼、龜茲、天竺、康國、疏勒、安國、高麗、禮畢，以為九部。樂器工衣創造既成，大備於茲矣。」（臺北：鼎文書局，1980），頁 377。

³⁶ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》：「《清樂》者，南朝舊樂也。永嘉之亂，五都淪覆，遺聲舊制，散落江左。宋、梁之間，南朝文物，號為最盛；人謠國俗，亦世有新聲。後魏孝文、宣武，用師淮、漢，收其所獲南音，謂之《清商樂》。隨平陳，因置清商署，總謂之《清樂》。」（臺北：鼎文書局，1981），頁 1062。

³⁷ 據《唐六典》十部樂之排列順序為：燕樂、清樂、西涼樂、天竺樂、高麗樂、龜茲樂、安國樂、疏勒樂、高昌樂、康國樂。

十部樂伎樂工人數多達二百人。〈十部樂〉傳經五代（西元 907~960）至宋代（西元 960~1279）則完全絕跡。

下方將隋唐兩朝的樂部分制以表示之：（此表非依當時部樂順序排列）

表一：隋朝與唐朝樂部分制表

時期	隋		唐		附註（包括性質、所屬今地、形成年代、傳入年代等）
	開元初 (A.C581)	大業中 (A.C605~618)	武德初 (A.C618)	貞觀十六年 (A.C642)	
總稱	七部樂	九部樂	九部樂	十部樂	
分部			燕（讌）樂	燕（讌）樂	宮廷俗樂
	清商伎	清樂	清商樂	清樂	中原漢族傳統俗樂
	國伎	西涼樂	西涼樂	西涼樂	源於後涼時期(A.C386~399)兼有胡漢兩種音樂特質
				高昌樂	今新疆吐魯番一帶，宇文泰輔西魏時傳入(A.C534~556)
	龜茲伎	龜茲樂	龜茲樂	龜茲樂	今新疆庫車一帶，前秦時傳入(A.C382)
		康國樂	康國樂	康國樂	北周時傳入。
		疏勒樂	疏勒樂	疏勒樂	今帕米爾、新疆疏勒一帶，北魏時期傳入(A.C436)
	安國伎	安國樂	安國樂	安國樂	今俄羅斯烏茲別克布哈拉一帶，北魏時期傳入(A.C436)
	天竺伎	天竺樂	天竺樂	天竺樂	即古印度音樂，約在前涼時期傳入(A.C346~353)
	高麗伎	高麗樂	高麗樂	高麗樂	北魏時期傳入(A.C436)
	文康伎	禮畢			出自東晉庾亮（諡文康）府邸，後改稱「禮畢」，唐代廢除

資料來源：《中國文明史系列－隋唐五代下冊》，台北：地球出版社，1992，頁 1110。資料整理：童謹利

從上表我們可以看到有兩部被更名，分別是「國伎」改為「西涼」，「文康」改為「禮畢」。「禮畢」，即典禮結束之意，通常被放在歌舞表演的最後一段，表演者會在演出中邊舞邊退場，動線流暢的結束盛會，但僅在隋朝出現，唐時已廢除。而「清商」則是漢族的樂舞，即中原舊曲。「國伎」或稱「西涼」，在隋朝時「西涼」稱為「國伎」，想必是非常重視之樂種，而「西涼」也多指西域地區與漢族地區融合的音樂。

以下為《隋書·音樂志》中所記載的樂器配置表，可以看見清商樂與西涼樂所用之樂器多有類似，顯示出西涼樂為胡漢融合的樂種。而從龜茲樂使用了大量的鼓類可以看出，龜茲樂的演奏方式為節奏鮮明，旋律輕快。

表二：《隋書·音樂志》所記載之各樂部樂器配置表

樂器 樂部	笙	排 簫	笛 類	簫 類	塤	貝	琴	瑟	筑	箏 類	臥 箏 類	豎 箏 類	秦 琵琶	曲 項 琵琶	五 弦 琵琶	編 鐘	編 磬	方 響	銅 鈸	節 鼓	腰 鼓	齊 鼓	檐 鼓	毛 員 鼓	都 曇 鼓	侯 提 鼓	答 臘 鼓	羯 鼓	雞 婁 鼓	
清商樂	★	★	★	★	★		★	★	★	★	★		★	★		★	★	★		★										
西涼樂	★	★	★		★	★				★	★	★		★	★	★	★		★		★	★	★							
龜茲樂	★	★	★		★	★				★		★		★	★				★		★	★	★	★	★	★	★	★	★	★

資料來源：《中國文明史系列—隋唐五代下冊》，台北：地球出版社，1992，頁1153。資料整理：童謹利

無論是〈七部樂〉或〈九部樂〉，每一個分部裡都擁有好幾首樂曲，少至三五首，多可達六七十首，其中有些是樂舞合一，有些純樂無舞。因為在古代稱「樂」者，通常就包含著舞，因此在每一部中，都各自擁有樂者和舞者。

而表演藝術不僅有歌舞，在民間廣為流傳的雜耍百戲，也是影響舞蹈藝術的因子，有許多舞蹈是從雜耍中發展出來，例如「碗舞」；也有許多雜耍是結合了舞蹈的技藝，例如在高空繩索上舞破陣樂，使得某些舞碼難以區分是雜耍或舞蹈，但也因此開闊了表演藝術的視野，而且因雜耍舞蹈在民間流傳較廣，且容易

以師徒相承的方式流傳下去，不似宮廷舞蹈大多以文詞記載，雖有舞譜流傳，仍難以知曉實際的樣貌。

唐接收了隨以前的樂舞藝術，在太宗時有較明顯的改變和發展，增加或創作出許多作品，且也許因為無舞不歡，舞為樂容，新創作的樂曲中，都有舞蹈。如「燕樂」³⁸中的「慶善樂」、「破陣樂」、「景雲樂」、「承天樂」都是新創的樂舞曲；新增加的是「高昌樂」，是因為將高昌納入版圖後所得。由此可知，唐朝一方面繼承前人，一方面新增與創作屬於此時代的音樂；因人才濟濟，能奏樂擅舞的人多，加之皇帝喜愛樂舞，除了宮廷內豢養官伎內人外，還定期從民間招募街頭藝人演出，長此下來，逐漸形成「坐部伎」和「立部伎」。

坐部伎又稱堂上樂，是技藝高超精湛的人才能入選，表演方式較為精緻細膩；而立部伎又稱堂下樂，是技術較為中等的人組成，人數眾多，表演方式較為粗獷壯大，聲勢驚人。兩部伎的每一部都有樂舞，舞有大小規模，性質也不盡相同。例如兩部都有的「破陣樂」，立部伎以一百二十人的浩壯聲勢來演譯太宗的功績，適合在大廣場上演出；坐部伎演出的人少，僅有四人，可在室內演出。立部伎各部表演人數少至六十人，多至一百八十人，適用於宮廷宴饗或是慶典的盛大場合；坐部伎人數少至三人，多至十二人，適合在室內近距離演出。坐立部伎因為樂者身懷技術水平不同，因而樂者也有貴賤之分，白居易的「立部伎」即描寫出坐立部伎的差別：

立部伎，鼓笛誼。

舞雙劍，跳七丸。

嫋巨索，掉長竿。

太常部伎有等級，堂上者坐堂下立。

堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鳴。

笙歌一聲眾側耳，鼓笛萬曲無人聽。

立部賤，坐部貴。

坐部退為立部伎，擊鼓吹笙和雜戲。

立部又退何所任，始就樂懸操雅音。

³⁸ 指一般宴飲享樂用時所用之音樂。

雅音替壤一至此，長令爾輩調宮徵。
 圓丘後土郊祀時，言將此樂感神祇。
 慾望鳳來百獸舞，何異北轅將適楚。
 工師愚賤安足雲，太常三卿爾何人。³⁹

此詩不僅提及坐立部伎的貴賤之分，也點出了立部伎表演的項目。坐部伎又稱堂上樂，想當然爾聽眾自然是皇宮貴族，或是重要外賓；而立部伎又稱堂下樂，演奏的是與宮中雅樂相對而稱的散樂，「散樂」意指散於四方之樂，散於四方即有民間音樂也有域外傳入的，種類繁多，有角抵、俳優⁴⁰、象形⁴¹、雜技、幻術以及民間各種各族之樂舞，這些可以又統稱為百戲。唐時的宮廷燕樂種類廣泛，節目繁多，演出時有一定的順序，據《舊唐書·音樂志》記載，一次宴饗集會「及會，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀馬⁴²，次奏散樂而畢矣。」⁴³可知「散樂」是用於饗宴、集會中演出的最後結尾曲目。

坐、立部伎在樂曲名上有個特點，在名稱上已看不見地名或國名來做分部，儘管音樂和舞蹈都融合著外來文化的特徵，但名稱上卻是以舞蹈的意涵來命名。顯示胡漢樂曲在經過長時間的融合之後，已經內化成大唐的樂舞，不用刻意的明顯區分地區，即便是有著明顯胡風的舞蹈，也已經內斂揉合成新的創作。

表三：唐朝「坐部伎」與「立部伎」樂曲配置表

「坐部伎」六部	「燕樂」(含「慶善樂」、「破陣樂」、「景雲樂」、「承天樂」)、「長壽樂」、「天授樂」、「鳥歌萬歲樂」、「龍池樂」、「小破陣樂」 ⁴⁴
「立部伎」八部	「安樂」、「太平樂」、「破振樂」、「慶善樂」、「大定樂」、「上元樂」、「聖壽樂」、「光聖樂」

資料來源：歐陽予倩主編，《全唐詩中的樂舞資料》，北京：人民音樂出版社，1958，頁177。資料整理：童謹利

除了立部伎與坐部伎之外，唐代的舞蹈又根據風格特色分為「健舞」與「軟

³⁹ 唐·白居易〈立部伎〉，《全唐詩》卷426。

⁴⁰ 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：《漢書》：「師古曰：『俳優，諧戲也。倡，樂人也。俳音排。』」（臺北：鼎文書局，1986），頁2943。

⁴¹ 由人裝扮成珍禽異獸類的表演。

⁴² 使馬踏腳起舞的表演。

⁴³ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁1081。

⁴⁴ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁1061：「坐部伎有《宴樂》、《長壽樂》、《天授樂》、《鳥歌萬歲樂》、《龍池樂》、《破陣樂》，凡六部。」

舞」兩類，舞者人數都不多，多為單人或雙人的小型演出。一般來說，健舞風格豪放，動作雄渾有勁，音樂節奏明快，給觀眾視覺上有淋漓奔放感；軟舞風格柔婉，動作輕美優雅，音樂旋律感強，給觀眾視覺上有著輕柔飄逸感。但健舞和軟舞的舞蹈項目不是固定不變的，根據盛唐開元記錄教坊制度、表演藝術和樂舞名目的《教坊記》，以及晚唐寫成的《樂府雜錄》所各自記載的「健舞」、「軟舞」項目就不盡相同。

表四：《教坊記》、《樂府雜錄》的健舞與軟舞類別

文獻	《教坊記》	《樂府雜錄》
舞類		
健舞類	阿遼、拂林（蘇）、柘枝、大渭州、黃獐（麋）、達摩支	稜大、劍器、阿連、胡旋、柘枝、胡騰
軟舞類	垂手羅、春鶯囀、烏夜啼、回波樂、半杜渠、借席、蘭陵王	涼州、屈柘枝、團圓（亂）旋、綠腰、蘇合香、甘州

資料來源：《中國文明史系列—隋唐五代下冊》，台北：地球出版社，1992，頁1166。資料整理：童謹利

在《全唐詩》中陸龜蒙的〈吳俞兒舞歌〉中寫道：

此後並雜舞歌辭，雜舞者公莫、巴渝、盤舞、鞞舞、鐸舞、拂舞、白紵之類是也。始皆出自方俗，後寢陳於殿庭。雖非正樂，亦皆前代舊聲，太宗貞觀中，始造讌樂，其後又分為立坐二部。堂下立奏，謂之立部伎。堂上坐奏，謂之坐部伎。武后中宗之世，大增造立坐部伎諸舞，隨亦寢廢。開元中又有涼州、綠腰、蘇合香、屈柘枝、團亂旋、回波樂、蘭陵王、春鶯囀、半社、渠偕席、烏夜啼之屬，謂之軟舞。大柘、阿連、劍器、胡旋、胡騰、阿遼、柘枝、黃麋、拂林、大渭州、達摩支之屬，謂之健舞。文宗時教坊又進霓裳羽衣舞女三百人。凡此皆雜舞也。⁴⁵

由上述可知除坐、立部伎與健、軟舞的類別，其他舞碼就歸類為雜舞。

依據歐陽予倩的說法，健舞有：渾脫、劍器、胡旋、胡騰、柘枝、黃麋、大柘、阿連、阿遼、拂林、大渭州、達摩支；軟舞有：涼州、綠腰、蘇合香、層柘

⁴⁵陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992），頁284。

枝、團亂旋、甘州、垂手羅、回波樂、蘭陵王、春鶯囀、半杜、渠借席、烏夜啼。⁴⁶而依據《教坊記》的說法：「垂手羅回波樂蘭陵王春鶯半社渠借席烏夜啼之屬，謂之軟舞；阿遼柘枝黃鞞拂林大渭州達摩之屬，謂之健舞。」⁴⁷

筆者認為，歐陽予倩是將唐朝不分期間的健、軟舞分類通通囊括，其中也有在《教坊記》和《樂府雜錄》都沒有收錄的舞種，如「渾脫」、「大祁」，也許是歐陽予倩自己依舞蹈的風格加以分類的，另外有名稱類似，根據推測是從古書記載時，文字已有斑駁，因此有許多別字，如：拂林（秣）、黃鞞（鞞）、團圓（亂）旋、屈（層）柘枝；後有可能因古書無標點，斷句不同的出現，如：「半杜渠、借席」與「半杜、渠借席」。這些分類已經難以考證孰對孰錯，但若以舞蹈風格分類的話，不管古今的分類都是合乎規則的。

另據薛能的〈柳枝詞〉五首詩序寫道：「令部伎作楊柳枝健舞，復度新聲。其詩云『試踏吹聲作唱聲』是也。蓋樂府橫吹曲，有「折楊柳」名。此則借舊曲名，另創新聲。後遂入教坊耳。」是故「楊柳枝」也屬「健舞」，但據筆者在第四章深入探究，「楊柳枝」的舞蹈特性應屬軟舞，薛能在此列作健舞類應是另作新聲。

上述唐朝的樂舞背景與樂舞種類，在這個背景下的舞碼自然相當多樣，曲風複雜，舞容豐富，而在這個時代，胡漢交流頻繁的風氣中，胡舞胡樂與胡漢融合所創作出的樂舞是這時期最流行的派別，在此論文中將分別介紹以胡漢融合、佛道交織而成的經典舞作—「霓裳羽衣舞」；從民間小調到歌伎傳唱終至歌舞同樂的「楊柳枝」；以及歷史久遠，從中亞傳至西域再傳入中原的絢麗健舞—「柘枝舞」。

第三節 舞蹈風格類別

唐代是中國歷史上的鼎盛時期，高祖禪位，李世民即位是為唐太宗，大力興革，德化四鄰，史稱「貞觀之治」。太宗死，高宗繼位，南征北討，其北至蒙古，南至印度支那，東至朝鮮半島，西越葱嶺至中亞，為當時世界上最大的封建帝國。於是四鄰臣服，萬國來儀，繼唐玄宗的「開元之治」後，經濟發達，國家強盛，

⁴⁶歐陽予倩主編：《全唐詩中的樂舞資料》（北京：人民音樂出版社，1958），頁139。

⁴⁷〔唐〕崔令欽撰：《教坊記》（北京：中華書局，1985），頁3。

社會富庶，文學藝術並興，詩歌、音樂、舞蹈、繪畫等與藝術相關的活動都出現空前的繁榮，娛樂休閒活動的增加，人民的審美觀普及，使得表演藝術在此時獲得強大的支持與資源，數量繁多，依據形成的歷史淵源、風格韻律、審美特徵與服裝化妝等構成因素來看，唐朝舞蹈可大致分為三類：一、繼承前代，有較鮮明的漢族舞蹈風格的曲目，可稱之為「漢風」；二、從域外民族傳入中原，展現少數民族特色的樂舞，可稱之為「胡風」；三、在傳統的基礎上，融合了西域民族和中原傳統的特色，在多元因素下開發出新的創作舞碼，可稱之為「唐風」。唐代舞蹈如此多元，因此唐舞需要分門別類的來介紹：

1. 雅樂舞

唐時國力興盛，社會經濟繁榮，禮樂為社會文化上重要的治國要素。唐高宗延用隋朝的樂舞制度，並重用隋朝遺留的樂舞人才，將擅長音律的隋宮協律郎祖孝孫，擢升為吏部郎中，又任太常少卿，主持宮廷樂舞的製定工作。

中國樂律歷史悠久，從周朝制禮作樂開始，後世在此基礎上加以更新改作。唐代遵循「五帝異樂，三王殊禮」的方式製作雅樂，又因「陳梁舊樂，雜以吳楚之音，周齊舊樂，多涉胡戎之伎」⁴⁸，太宗命祖孝孫重新製作純正雅樂，太宗李世民的製樂思想是廣徵博采，多方吸收，「斟酌南北，考以古音，作為大唐雅樂」⁴⁹，以十二律各順其月，旋相為宮，制十二和之樂，合三十一曲，八十四調。祭園丘以黃鐘為宮，方澤以林鐘為宮，宗廟以太簇為宮；五郊、朝賀、饗宴，則隨月用律為宮。《新唐書·禮樂志》：「初，祖孝孫已定樂，乃曰大樂與天地同和者也，製十二和，以法天之成數，號大唐雅樂。」⁵⁰

2. 燕樂舞

燕樂又作諺樂或宴樂，語出《周禮·春官》，原指天子、諸侯筵席時演奏之樂。燕樂和廟堂之樂，儀式之樂的雅樂不同，曲目都以俗樂（包含邊境各族和外來之樂）為主，具有高度的觀賞娛樂價值，燕樂可說為唐舞最具精華的類項，因為皇宮貴族都喜欣賞舞蹈，並以能舞為傲，不分貴族平民的審美意識都提高，加以技術的精進和人才的提拔，又增設機構來培育專業人才，因此燕樂舞蹈是最能

⁴⁸ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁1041。

⁴⁹ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁1041。

⁵⁰ [宋]歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁464。

夠展現唐舞多姿多采、豐富多元的集大成類項。

唐代的燕樂即為俗樂，《新唐書·禮樂志》說：「凡所謂俗樂者，二十有八調：正宮、高宮、中呂宮、道調宮、南呂宮、仙呂宮、黃鍾宮為七宮；越調、大食調、高大食調、雙調、小食調、歇指調、林鍾商為七商；大食角、高大食角、雙角、小食角、歇指角、林鍾角、越角為七角；中呂調、正平調、高平調、仙呂調、黃鍾羽、般涉調、高般涉為七羽。皆從濁至清，迭更其聲，下則益濁，上則益清，慢者過節，急者流蕩。其後聲器寢殊，或有宮調之名，或以倍四為度，有與律呂同名，而聲不近雅者。其宮調乃應夾鍾之律，燕設用之。」⁵¹

唐代建國之初，全延用隋代樂制，「高祖登極之後，享宴因隋舊制，用九部之樂」⁵²，隨著國家社會不斷進步發展，樂舞制度也不斷的修正完善，太宗貞觀十一年，先廢除「禮畢」，原稱「文康伎」，《隋書》書其為悼念亡人之舞。將「天竺樂」改為「扶南樂」。扶南為今之柬埔寨，隋代獲得扶南的樂工和樂器，因任為其樂簡陋未列入樂部名，而是轉寫其聲，用天竺樂來表演扶南樂舞，實際上是將兩種樂舞結合在一起，但在〈十部樂〉又將天竺名稱恢復。貞觀十四年新創讌樂，是反映當代樂舞，故受到重視列為九部樂之首。貞觀十六年，又增加「高昌伎」，至此十部樂完備。

下表為唐朝十部樂名稱與內容：

表五：唐朝十部樂名稱和內容

樂部名	內容
讌樂伎	全為唐人新創作之舞蹈，以歌頌天子，象徵王室瑞祥為內容，形式精美，裝飾豪華。分四部：「景雲樂」、「破陣樂」、「慶善樂」、「承天樂」，舞用二十人。
清樂伎	又名清商樂，舞者四人，著碧輕紗衣、裙襦、大袖，畫雲鳳之狀，漆鬢髻，飾以金銅雜花，狀如雀釵，錦履。舞容閑婉，曲有姿態。清商樂是九代遺聲，在流傳時有很大變化，至唐時因審美觀念改變，喜好新聲胡樂，因此沒落。

⁵¹ [宋]歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 473。

⁵² [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1059。

西涼伎	西涼樂者，後魏平沮渠氏所得也。晉、宋末，中原喪亂，張軌據有河西，苻秦通涼州，旋復隔絕。其樂具有鐘磬，蓋涼人所傳中國舊樂，而雜以羌胡之聲也。魏世共隋咸重之。工人平巾幘，緋褶。白舞一人，方舞四人。白舞今闕。方舞四人，假髻，玉支釵，紫絲布褶，白大口褲，五綵接袖，烏皮靴。 ⁵³
天竺伎	天竺者，起自張重華據有涼州，重四譯來貢男伎，天竺即其樂焉。歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。樂器有鳳首箜篌、琵琶、五弦、笛、銅鼓、毛員鼓、都曇鼓、銅拔、貝等九種，為一部。舞者十二人。
高麗伎	有二十五曲，舞者四人，椎髻於後，以絳抹額，飾以金鐺。器樂有彈箏、搗箏、鳳首箜篌、臥箜篌、豎箜篌、琵琶，以蛇皮為槽，厚寸餘，有鱗甲，楸木為面，象牙為捍撥，畫國王形。有五絃、義背笛、笙、葫蘆笙、簫、小觿、桃皮觿、腰鼓、齊鼓、檐鼓、龜頭鼓、鐵版、貝、大觿。樂器各一人。有能跳胡旋舞者，立毬上，旋轉如風。
龜茲伎	龜茲伎，有彈箏、豎箜篌、琵琶、五絃、橫笛、笙、簫、觿、答臘鼓、毛員鼓、都曇鼓、侯提鼓、雞婁鼓、腰鼓、齊鼓、檐鼓、貝，樂工皆一；銅鈸二。舞者四人。器樂多為打擊類，因節奏明快，舞姿優美，在唐朝十分受到歡迎。
安國伎	安國伎，樂用琵琶、五絃琵琶、豎箜篌、簫、橫笛、篳篥、正鼓、和鼓、銅拔、箜篌。五絃琵琶今亡；舞者二人，紫襖，白褲帑，赤皮靴。樂工十八人，皂絲布頭巾，錦襪領，紫袖褲。
疏勒伎	疏勒樂，樂工十二人，皂絲布頭巾，白絲布褲，錦襪。舞二人，白襖，錦袖，赤皮靴，赤皮帶。樂用豎箜篌、琵琶、五絃琵琶、橫笛、簫、篳篥、答臘鼓、腰鼓、羯鼓、雞婁鼓。
康國伎	康國樂，樂工皂絲布頭巾，緋絲布袍，錦領。舞二人，緋襖，錦領袖，綠綾渾襠標，赤皮靴，白襪帑。舞急轉如風，俗謂之胡旋。樂用笛二，正鼓一，和鼓一，銅拔一。

⁵³ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁1068。

高昌伎	是唐代在征服高昌後，新增加的樂部，舞二人，白襖錦袖，赤皮靴，赤皮帶，紅抹額。歌曲有善善摩尼，解曲有婆伽兒，舞曲有小天，又有勒鹽。其樂器有豎箏篪、琵琶、五弦、笙、笛、簫、篳篥、毛員鼓、都曇鼓、答臘鼓、腰鼓、羯鼓、雞婁鼓、銅拔、貝等十五種，為一部。工二十人。
-----	---

資料來源：李天民、余國芳，《中國舞蹈史》，台北：大卷文化有限公司，2000，頁 408-416。資料整理：童謹利

唐代把燕樂列為十部樂之首，又將宮廷宴飲的常用節目分為「坐部伎」和「立部伎」兩種。這些舞蹈都是唐人的創作，蘊含政治象徵意味，又具美妙的藝術觀賞價值，代表著盛唐民族的精神和情趣。在高宗年代，宴饗樂舞以分為坐、立二部，中宗、武后時，大量的增造坐、立諸舞，玄宗繼位後，樂舞精采匯萃，坐、立部伎的制度正式確立。《舊唐書·音樂志》：「今立部伎有安樂、太平樂、破陣樂、慶善樂、大定樂、上元樂、聖壽樂、光聖樂，凡八部。」⁵⁴，「坐部伎有讌樂、長壽樂、天授樂、鳥歌萬壽樂、龍池樂、破陣樂，凡六部。」⁵⁵，坐部伎為堂上之樂，在廳堂裡觀賞，精緻優雅，樂工舞者技藝高超，是讓王公貴族細細品味玩賞的藝術作品；立部伎則是堂下之樂，人數常多達百人，不追求技巧的精進，而在求表現宏偉的氣勢，常用來表現皇室的氣度浩大，表演場地常是庭院或廣場。關於坐立部伎的介紹，已於前述談論，故在此不再多加敘述。

表六：坐部伎樂舞曲目總覽

舞名	內容
景雲舞	貞觀十四年作。花錦袍、五色綾褲、雲冠、著靴，八人。
慶善舞	貞觀六年作。紫綾袍、大袖、絲布褲、假髻、躡履，四人。
破陣舞	貞觀七年作。緋綾袍、錦衿襖、緋綾褲、著靴，四人。
承天舞	貞觀年間作。紫袍、進德冠、並金銅帶、著靴，四人。
長壽樂	長壽元年作。畫衣冠、著靴，十二人。
天授樂	天授元年作。畫衣、五彩鳳冠、著靴，四人。
小破陣樂	玄宗年間作。金甲冑、著花，四人。

⁵⁴ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1059。

⁵⁵ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1061。

鳥歌萬歲樂	武太后年間作。緋大袖、畫鶴冠、著靴、三人。
龍池樂	玄宗年間作。冠飾芙蓉、躡履，十二人，備用雅樂無鐘磬。

資料來源：李天民、余國芳，《中國舞蹈史》，台北：大卷文化有限公司，2000，頁 428。資料整理：童謹利

在曲目中，有坐部伎和立部伎都有的舞名：「破陣樂」。在坐部伎中名「小破陣樂」，其實是立部伎大型破陣樂舞蹈的縮影，《舊唐書·音樂志》載：「破陣樂，玄宗所造也。生於立部伎破陣樂。舞四人，金甲胄。」⁵⁶玄宗自潞洲還京師，夜誅韋皇后而有天下，即位後作「文成曲」和「小破陣樂」更奏之。此舞雖然來自立部伎的節目，舞者也都做武裝打扮，但內容已有所不同，風格迥異，立部伎的雄偉場面已經不見，坐部伎表現的是宴飲作樂的娛樂舞蹈。

在坐部伎中，以「舞」為名的曲目都是用張文收所作的燕樂，以「樂」為名的曲目都是使用龜茲樂做為配樂。

表七：立部伎樂舞曲目總覽

舞名	內容
安樂	依周隋遺音而增益。假面假髮，八十人，用口令舞之。
太平樂	依先代遺音而增益。披五色獅皮，一百四十人，唱歌舞之。
慶善樂	貞觀六年作。紫大袖裙襦、漆髻、皮履、六十四人，雷大鼓用西涼樂。
破陣樂	貞觀七年作。披甲執戟，一百二十人。
大定樂	高宗年間作。披五彩文甲，持槩，一百四十人。
上元樂	高宗上元年間作。畫雲衣備五色，一百八十人。
聖壽樂	高宗、武后年間作。金銅冠五色畫衣，一百四十人。
光聖樂	玄宗年間作。烏冠五彩畫衣，八十人。
宮女舞	宮女數百人演出之舞。
馬舞	由百匹舞衣紋繡駿馬，皆奮首鼓尾，縱棋應節，配合壯士妙齡姿美者演出。
象舞	五方使引大象或犀牛之舞，或拜或舞，動容鼓振，中於音律。

⁵⁶ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1062。

寶應長寧舞	代宗復二京，梨園供奉官劉日製作以獻，宮調十八曲。
廣平太一樂	大歷元年新制。
定難曲	德宗年間，河東節度使馬燧獻。
繼天誕聖樂	德宗誕辰，昭義節度使王虔休進獻。
順聖樂	德宗年間，山南節度使于頔進獻。其曲將半，行綴皆伏，一人舞於中央。
奉聖樂	德宗年間，韋皋作以進獻。
萬斯年曲	武宗年間，宰相李德裕進獻。
播皇猷	宣宗年間製，舞者高冠方履，寬衣博帶，趨走俯仰，中於規矩。

資料來源：李天民、余國芳，《中國舞蹈史》，台北：大卷文化有限公司，2000，頁 429。資料整理：童謹利

「破陣樂」、「慶善樂」、「上元樂」，被稱為唐代三大舞，先後修入雅樂系統，用於郊廟祭祀，《舊唐書·音樂志》：「破陣、上元、慶善三舞，皆易其衣冠，合之鐘磬，以享郊廟。以破陣為武舞，謂之七德；慶善為文舞，謂之九功。」⁵⁷ 依古義，若是先儒相傳國家以揖讓而得天下，則先奏文舞，若以征伐得天下，則先奏武舞。故唐時先奏「神功破陣樂」，次奏「功成慶善樂」，太廟祀享之日演出「上雲樂」。

3. 健舞、軟舞、雜舞

唐代教坊燕樂的舞蹈分類方式為健舞、軟舞。這種分類法始於玄宗時期，依照舞蹈的風格性質作為劃分標準，大體來說，「健舞」動作矯健，音樂節奏明快，奔放灑脫；「軟舞」則以柔婉抒情，文雅婉約為主，但其劃分並無嚴格的標準，節目也不是固定確立，隨著時代的推移，表演場所的不同，而有所更動或創新。

下表為依據《教坊記》和《樂府雜錄》所分類的健舞、軟舞曲目⁵⁸：

	文獻	《教坊記》	《樂府雜錄》
舞類			

⁵⁷ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1060。

⁵⁸ 同表四。

健舞類	阿遼、拂林(菽)、柘枝、大渭州、黃獐(麀)、達摩支	稜大、劍器、阿連、胡旋、柘枝、胡騰
軟舞類	垂手羅、春鶯囀、烏夜啼、回波樂、半杜渠、借席、蘭陵王	涼州、屈柘枝、團圓(亂)旋、綠腰、蘇合香、甘州

資料來源：〔唐〕崔令欽撰：《教坊記》、〔唐〕段安節撰：《樂府雜錄》資料整理：童謹利

可以看出在兩個時期的健舞、軟舞項目，根據盛唐開元記錄教坊制度、表演藝術和樂舞名目的《教坊記》，以及晚唐寫成的《樂府雜錄》所各自記載的項目就不盡相同。

健舞和軟舞，藝術技巧較高，觀賞性強，多為獨舞或雙人舞，以下選擇較為著名的舞蹈介紹：「劍器」是唐代著名的健舞，舞者持劍，需要高超技巧，呈現氣勢磅礴之感。歷史上也有許多著名的劍舞故事，如鴻門宴「相莊舞劍意在沛公」，曹丕「與將軍鄧展比劍」等。劍舞入詩之作屢見不鮮，如岑參〈酒泉太守席上醉後作〉：「酒泉太守能劍舞，高堂置酒夜擊鼓。胡笳一曲斷人腸，座上相看淚如雨。」⁵⁹以劍器舞聞名的唐朝藝人不能不提公孫大娘，玄宗時被召入宮為舞伎，因舞藝超群，在宜春院擔任內人之職。鄭嵎〈津陽門詩〉描寫唐明皇生日千秋節宮中舉行盛大樂舞表演時：「公孫劍伎方神奇」⁶⁰，並自注：「有公孫大娘舞劍，當時號為雄妙」。《明皇雜錄》載：上素曉音律。時有公孫大娘者，善舞劍，能為「鄰里曲」、「裴將軍滿堂勢」、「西河劍器渾脫」。遺妍妙，皆冠絕於時。

而劍器舞的詩作中，最著名的為杜甫的〈觀公孫大娘弟子舞劍器行（并序）〉：

昔有佳人公孫氏，一舞劍氣動四方。觀者如山色沮喪，天地為之久低昂。如羿射九日落，矯如群帝驂龍翔。來如雷霆收震怒，罷如江海凝清光。絳脣珠袖兩寂寞，況有弟子傳芬芳。臨穎美人在白帝，妙舞此曲神揚揚。與余問答既有以，感時撫事增惋傷。先帝侍女八千人，公孫劍器初第一。五十年間似反掌，風塵傾動昏王室。梨園子弟散如煙，女樂餘姿映寒日。

⁵⁹ 唐·岑參〈酒泉太守席上醉後作〉，《全唐詩》卷 201。

⁶⁰ 唐·鄭嵎〈津陽門詩〉，《全唐詩》卷 567。

金粟堆南木已拱，瞿唐石城草蕭瑟。玳筵急管曲復終，樂極哀來月東出。
老夫不知其所往，足繭荒山轉愁疾。⁶¹

詩中描繪的劍舞雖已不是公孫大娘，實際上是描寫公孫大娘的弟子李十二娘的演出，但依舊矯健翻騰，氣勢磅礴，令人心醉神往。

「胡旋舞」，是從中亞和西域傳來的舞蹈，於唐代風靡朝野，除了伎人外，許多宮廷高官也擅長此舞，白居易的〈胡旋女〉：「天寶季年時欲變，臣妾人人學圓轉。中有太真外祿山，二人最道能胡旋。」⁶²玄宗的寵妃楊玉環，平盧節度使安祿山，安樂公主駙馬武延秀都擅長此舞。胡旋舞的特色就如其名，以快速且不停的旋轉為主要特點，能轉上越多圈對抗地心引力，就能博得掌聲。從詩人的描繪中可見舞態。白居易〈胡旋女〉：

胡旋女，胡旋女，心應弦，手應鼓。弦鼓一聲雙袖舉，迴雪飄飄轉蓬舞。
左旋右轉不知疲，千匝萬周無已時。人間物類無可比，奔車輪緩旋風遲。

或是元稹〈胡旋女〉：

天寶欲末胡欲亂，胡人獻女能胡旋。旋得明王不覺迷，妖胡奄到長生殿。
胡旋之義世莫知，胡旋之容我能傳。蓬斷霜根羊角疾，竿戴朱盤火輪炫。⁶³

胡旋舞多由女子演出，服飾華麗，舞姿輕柔嬌媚，快速旋轉時的迷人丰采，使此舞在安史之亂後被蒙上了作亂的陰影。唐人將此舞歸入健舞，也有男子演出，甚至與雜技融合，舞者立於圓球上表演胡旋，是一種新的舞蹈創作。

「胡騰舞」，與胡旋舞同富盛名，唐朝著名的建舞，以跳躍騰踏，急促多變的舞容著名。此舞也是來自西域，表演者常是胡人，著胡服，多為男性演出。詩作中能看出胡騰舞的風采，李瑞〈胡騰兒〉：

胡騰身是涼州兒，肌膚如玉鼻如錐。桐布輕衫前後卷，葡萄長帶一邊垂。
帳前跪作本音語，拾襟攬袖為君舞。安西舊牧收淚看，洛下詞人抄曲與。
揚眉動目踏花氍，紅汗交流珠帽偏。醉卻東傾又西倒，雙靴柔弱滿燈前。
環行急蹴皆應節，反手叉腰如卻月。絲桐忽奏一曲終，嗚嗚畫角城頭發。
胡騰兒，胡騰兒，故鄉路斷知不知。⁶⁴

⁶¹ 唐·杜甫〈觀公孫大娘弟子舞劍器行（并序）〉，《全唐詩》卷 222。

⁶² 唐·白居易〈胡旋女〉，《全唐詩》卷 426。

⁶³ 唐·元稹〈胡旋女〉，《全唐詩》卷 419。

⁶⁴ 唐·李瑞〈胡騰兒〉，《全唐詩》卷 284。

舞者在花氍毹上舞蹈，有時急蹴踏節，有時作醉態勾人，豪放不羈，帶有即興舞蹈的意味。

「柘枝舞」，為女子表演的舞蹈，其出源地眾說紛紜，盧肇〈湖南觀雙柘枝舞賦〉：「古也郅支之伎，今也柘枝之名。」⁶⁵郅支為西漢古城名，《新唐書》作咀邏斯城，唐時屬安西大都護府管轄（今蘇聯境內江布爾）；唐代稱石國為柘枝或赭時，明代稱達失干，清代稱塔什干，唐代屬安西大都護府管轄（今蘇聯境內塔什干一帶）。可見柘枝舞是來自郅支與咀邏斯，此舞也因此得名；又有另一說法，在作者不詳的〈柘枝詞〉中提到：「建舞曲有羽調柘枝，軟舞曲中有商調屈柘枝。此舞因曲而名……」⁶⁶。上述說法南北不一，但能肯定的是「柘枝舞」為域外舞蹈，在傳入中國的交流中常會被影響或吸收，因此在出源地的認定上常會變得難以辨認。

「柘枝舞」的舞者，通常穿胡服、戎服、羅衫、錦靴、胡帽、綴金鈴，用蠻鼓引舞，有蹲身、蹲節、迴旋等動作，極富異域風情。而「柘枝舞」屬於健舞，保留濃厚的域外色彩，在流傳中漸漸漢化，出現了軟舞形式的「屈柘枝」。〈舞曲歌辭〉：「健舞曲有羽調柘枝，軟舞曲有商調屈柘枝。此舞因曲為名，用二女童，帽施金鈴，扞轉有聲，其來也。於二蓮花中藏，花坼而後見，對舞相占，實舞中雅妙者也。」⁶⁷，健舞「柘枝」和軟舞「屈柘枝」，一為羽調一為商調，表示是舞蹈伴奏樂曲用了不同的調式，其主旋律還是同一出處，可見「屈柘枝」是從「柘枝」發展變化而來。舞蹈形式變化較大，「柘枝」是鮮明的西域少數民族風格舞蹈，不論動作或服裝都是道地的西域風情，而軟舞「屈柘枝」則是與漢族傳統舞蹈融合，表演時用兩女童先藏於大型蓮花中，花瓣慢慢開展現出兩女童，女童從花中顯露出並舞蹈，舞蹈特點不再是鮮明快捷、婀娜多姿，而是「雅妙」。從道具到舞風都按中原地區觀眾的審美要求來做藝術加工。「柘枝舞」的音樂伴奏常為擊鼓或人歌，舞者服飾華麗配件精美，舞姿美妙多變，受到廣大唐人喜愛，形成一種流派，表演此舞的舞者被稱為「柘枝伎」，許多詩人都賦詩描寫舞容舞

⁶⁵ 唐·盧肇〈湖南觀雙柘枝舞賦〉，《淵鑑類函》卷 186。

⁶⁶ 陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992），頁 290。

⁶⁷ 唐·舞曲歌辭〈柘枝詞〉《全唐詩》卷 22，。

態。此舞到了宋代轉變為「柘枝隊」，但表演形式已經大不相同，此舞名到明、清時期仍偶見記載。

「綠腰」，唐代著名軟舞，原是一首長曲的摺遍，故原名「錄要」，也稱「六么」、「樂世」、「綠世娘」。白居易〈樂世〉詩序曰：「一曰綠腰，即錄要也。貞元中樂工進曲，德宗令錄出要者，因以為名。後語訛為綠腰。軟舞曲也，康崑崙嘗於琵琶彈一曲，即新翻羽調綠腰。又有急樂。」⁶⁸，想必是主要旋律動聽，流傳很廣，白居易〈楊柳枝〉中的人物管兒和〈琵琶行〉中的琵琶女子都演奏過綠腰，可見為同名歌曲，器樂曲和舞蹈都是依照此曲的主要旋律編配而成。

「綠腰」是中原傳統風格的舞蹈，李群玉〈長沙九日登東樓觀舞〉：

南國有佳人，輕盈綠腰舞。華筵九秋暮，飛袂拂雲雨。

翩如蘭苕翠（緩如祥煙泛），婉如（若）游龍舉。

越豔（絕）罷前溪，吳姬停（行）白紵。慢態不能窮，繁姿曲向終。

低回蓮破（簸或被）浪，凌亂雪縈風。

墜珥時流盼，修裾欲溯空。唯愁捉不住，飛去逐驚鴻。⁶⁹

此舞為女子獨舞，身著衣襟修長的舞衣，舞蹈的長袖特徵十分顯著，此時期的長袖是指袖長過手，約到膝蓋的長度。此詩描繪出南國的佳人輕盈婀娜的舞動，舞姿如蘭蕙輕擺，若遊龍蜿蜒，似水中飄搖的蓮花，凌空飛舞的亂雪，結束時，快速如逝去的驚鴻，舞蹈之美，令人讚嘆。

五代南唐畫家顧闳中所繪〈韓熙載夜宴圖〉中，有舞伎王屋山以便服形式舞綠腰的場面，身著天藍色窄袖上衣，背對觀眾，臉部稍稍右轉回頭，微抬的右腳好似正要踏下，後背的雙手像是從兩邊向上開展，表情含蓄，動作沉穩，是舞蹈初始段落中的一個舞姿。



五代南唐顧闳中〈韓熙載夜宴圖〉局部
最左側舞者正舞「綠腰」

⁶⁸ 唐·白居易〈樂世〉，《全唐詩》卷 27。

⁶⁹ 唐·李群玉〈長沙九日登東樓觀舞〉，《全唐詩》卷 568。

此舞流傳曲域較廣，歷久不衰。《全唐詩》錄白居易〈樂世〉詩一首：「管急弦（絲）繁拍漸稠，綠腰宛轉曲終頭。誠知樂世聲聲樂，老病人聽未免愁。」⁷⁰音樂上還擁有多種體制，宋代歌舞大曲中，南呂調、中呂調、仙呂調，都錄有「綠腰」曲。

唐代舞蹈除了大分類項的「坐部伎、立部伎」、「健舞、軟舞」外，還有許多沒有歸類的舞蹈，通稱「雜舞」，數量之多難以計數。選擇其中較著名的曲目做為介紹：「凌波曲」，為宮廷舞蹈，從《碧雞漫誌》、《明皇雜錄》、《楊太真外傳》等記載可以看出這是首表現仙女飄渺的舞蹈，其來源說：「明皇於東都洛陽時，一晚夢見一高髻廣裳之女子拜見，說道：『妾乃凌波池中龍女，護駕衛宮許久，知陛下通曉音律，懇請陛下賜一曲。』」於是明皇在夢中鼓胡琴為其奏曲，名『凌波曲』。醒後默記在心，排練過後在凌波池奏，果真池中波濤湧起，夢中龍女出現在池心。於是在岸邊立廟，命人年年祭祀之。」

前述夢中做曲之敘述尚且信之，後敘龍女出現的段落想是後人神化加上的敘述。但依此故事推想，這首曲子的音樂形象為了表現出想像中的龍女，旋律必定十分優美富有仙味。開元年間在清元小殿演奏，謝阿蠻扮演凌波仙子起舞，玄宗親擊羯鼓，楊貴妃彈琵琶，伴以玉笛、方響、箏策，樂聲悠揚，舞姿優美，是與「霓裳羽衣曲」類似的舞目。但此舞可能太過神奇，或因表演難度太高，沒有傳入民間，但以仙女為題材之舞碼則是屢見不鮮。

4. 大曲、法曲

唐代的大曲，繼承漢魏六朝的傳統，又吸取西域大曲的藝術因素，表演形式更加優美，是抒情的純音樂舞蹈演出。歌詞以詩為主體，入樂疊唱，用於宴席，又稱「燕樂大曲」，但在清樂雅樂中也有大曲，曲目甚多。在音樂體式方面，唐朝時興盛的歌舞大曲最為重要，也最具有代表性。廣義來說，凡是聲樂兼有器樂配以舞蹈演出的大型歌舞曲，都通稱為「大曲」。「大曲」的名稱在漢代就已出現，它指的是在各歷史時期重要樂種中的大型樂曲，如漢魏時期的相和歌、六朝的清商樂，都可稱為大曲。唐代是大曲藝術發展的頂盛時期，唐代大曲不僅數量

⁷⁰ 唐·白居易〈樂世〉，《全唐詩》卷 27。

多、來源廣，而且藝術水平高，在歷史上頗負盛名。唐代大曲之所以能達到這樣的高度，是因為它在歷代大曲流傳的基礎上，經過再發展和不斷衍變而定型的。

「大曲」在表演的過程中綜合了器樂、聲樂和舞蹈的藝術形式，它由散序、中序、破三大部分組成，每一段稱為一「遍」，每一個「遍」中間又含有數個樂段。散序節奏自由，通常為器樂演奏；中序也稱拍序或歌頭，節奏較慢，常有歌唱部分，表演以歌為主，樂器為伴奏，或隨歌起舞，或只歌不舞，常為抒情段落；破又稱舞遍，是大曲的最後階段，節奏漸快，以舞為主，入破後的舞蹈成為整支樂曲的高潮，常是節奏越來越快，在結束時節奏與音樂都達高峰，十分熱烈激昂，唯少數舞曲是悠揚飄逸。

天寶末年，玄宗將法曲與胡部新聲結合，這種作法因發生了外戚亂政的變故而遭到非議，但其音調之優美，舞容的飄逸，格局之嚴謹又富變化，實為舞蹈藝術上的一大發現，以下僅介紹一首大曲——「霓裳羽衣曲」。

結合法曲與大曲形式最著名的曲目，不能不提到足以代表唐朝的大型樂舞「霓裳羽衣曲」。此為道調法曲，其創作和表演內容顯示出唐人的智慧與才華，是法曲中的佼佼者，舞蹈來歷眾說紛紜，也許因為過於經典，也許因為描寫天宮仙女，有許多種美妙的傳說。

有一說是河西節度使所獻，《新唐書·禮樂志》：「河西節度使楊敬忠獻霓裳羽衣曲十二遍」⁷¹，白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉自注：「開元中西涼府節度楊敬述造」⁷²；二說由西域佛曲〈婆羅門〉改編，《唐會要》卷二十三〈天寶供佛曲〉載：「天寶十三載婆羅門改霓裳羽衣」；又有說是唐明皇所創，劉禹錫《唐詩記事》卷三十九：「開元天子萬事足，惟者當時光景促，三鄉驛上望仙山，歸作霓裳羽衣曲。」⁷³；再有宋王灼《碧雞漫志》卷三：「霓裳羽衣曲，說者多異，予斷之曰，西涼創作，明皇潤色，又易美名」⁷⁴。

今較多說法為唐玄宗所做：一是根據劉禹錫詩〈三鄉驛樓伏睹玄宗望女兒山詩小臣斐然有感〉：「三鄉陌上望仙山，歸作霓裳羽衣曲。」⁷⁵詩中的仙山即是女

⁷¹ [宋]歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁476。

⁷² 唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷444。

⁷³ 唐·劉禹錫〈三鄉驛樓伏睹玄宗望女兒山詩小臣斐然有感〉，《全唐詩》卷356。

⁷⁴ [宋]王灼《碧雞漫志》，北京：中華書局，1991。

⁷⁵ 唐·劉禹錫〈三鄉驛樓伏睹玄宗望女兒山詩小臣斐然有感〉，《全唐詩》卷356。

兒山，由於唐玄宗崇奉道教，加以玄宗的浪漫個性，霓裳的創作傳說都擁有濃濃的仙味；二是在《神仙感遇傳》記載，某次玄宗在夢中見到十多個仙人，駕著祥雲降臨宮廷，列隊手執樂器演奏。樂曲清靈動聽，只應天上有。演奏完畢後，仙人告訴玄宗此曲乃神仙的「紫雲曲」，並願意傳授給他。玄宗歡欣接受仙人指導。待從夢中醒來，依稀還記得樂曲的旋律，遂將夢中曲調寫譜演習，直到完全掌握。此曲後來傳給了樂府；第三種說法是道士葉法善（一說羅公遠）在中秋夜引明皇入月宮，明皇將在月宮聽見的曲子記住後寫譜，但未記全，此時正逢西涼都督楊敬述進獻印度佛曲「婆羅門曲」，二者聲調吻合，因此散序部分為明皇所記之月宮曲調，中序與破部分則改編婆羅門曲。無論是哪種說法，都有著明顯的仙人意境。

「婆羅門曲」應是源自天竺，經由西涼傳到中原，明皇會認為此樂與霓裳譜有相合之感，細探原因，有其道理。如施人王建〈霓裳辭〉寫道：「一聲聲向天頭落，效得仙人夜唱經。」⁷⁶與白居易〈長恨歌〉中：「驪宮高處入青雲，仙樂風飄處處聞。」⁷⁷可以說明霓裳曲中的仙人意味與宗教音樂相合之處。在許多志怪傳奇小說中，也可以看見記載著唐明皇三遊月宮聽到此曲的故事，「其一申天師同遊，初不得曲名；其一羅公遠同遊，得今曲名；其一葉法善同遊，得『紫雲回』曲名易之。」⁷⁸在《教坊記》記載的曲名中有「望月婆羅門」，敦煌曲子詞中有「婆羅門詠月」四首，都以「望月」作為開頭，即為「望月婆羅門」的歌詞。二者應該都和「婆羅門曲」有關。「婆羅門曲」和「霓裳羽衣曲」的關係密不可分，前者為創作的主要依據，後者是創作成果。「霓裳」是初名，後也被稱為「婆羅門曲」。但到天寶十三載，玄宗決定更改胡樂曲名，將之漢化，於是改「婆羅門」為「霓裳羽衣」，屬黃鐘宮，並刻石碑於太常寺表鄭重之意。

霓裳羽衣的種種神話傳說，顯然是附會意味濃厚，王灼在《碧雞漫志》中說道：「霓裳羽衣曲，說者多異。予斷之曰：西涼創作，明皇潤色，又為易美名，其它飾以神怪者，皆不足信也。」是頗為中道之詞。

⁷⁶ 唐·王建〈霓裳辭十首〉，《全唐詩》卷 22。

⁷⁷ 唐·白居易〈長恨歌〉，《全唐詩》卷 435。

⁷⁸ [宋]王灼：《碧雞漫志》，（北京：中華書局，1991）。

而白居易的〈霓裳羽衣（舞）歌（和微之）〉，是目前由唐詩中尋找霓裳羽衣舞影子的最好入門管道。

「霓裳」為女子舞蹈，有獨舞、雙人舞和群舞的演出方式，舞蹈容貌優雅迷人，舞者們個個美若天仙，服飾妝髮也都極盡所能的模仿想像中的天宮樂人之形象，只可惜此舞過於繁複，需高超技巧，因此難以在民間流傳，自唐之後即少有人見過，到晚唐時內容就已經與玄宗時相差甚遠，到宋朝時就僅只名字相同，舞容全異了。

5. 歌舞戲

歌舞戲，出於散樂。唐代許多典籍中均有記載，如《教坊記》、《樂府雜錄》、《通典》、《劉賓客嘉話錄》等。《舊唐書·音樂志》中載有：「歌舞戲，有大面、撥頭、踏搖娘、窟 ~~子~~ 子等戲。玄宗以其非正聲，置教坊於禁中以處之。」⁷⁹

歌舞戲是我國早期的戲劇形式，有一定的故事情節和角色形象，在大量的唐代舞蹈中佔了很大一部分，但它與現代意義的戲劇不同，是以歌唱、說白、舞蹈、戲劇合為一體的綜合表演形式。此種形式可以追溯到漢代以前，六朝有所發展，唐代更為興盛且名目繁多，見於史籍著名者有「代面」、「撥（鉢）頭」、「踏謠娘」等唐代著名歌舞戲。

「代面」又稱「大面」，原稱「蘭陵王入陣曲」，起源於北齊，盛行於唐代，是頌揚蘭陵王高長恭的樂舞，蘭陵王嫌自身相貌不夠威武，在出征時都戴上面具

以立威嚇作用，軍士們為了歌頌他，編制了「蘭陵王入陣曲」，《北齊書·蘭陵王長恭列傳》：「長恭為中軍，率五百騎再入周軍，遂至金墉之下，被圍甚急，城上人弗識，長恭免胄示之面，乃下弩手救之，於是大捷。武士共歌謠之，為蘭陵王入陣曲是也。」⁸⁰可知是由歌曲發展而成的面具舞，舞蹈主要動作為指揮刺擊的作戰動作，之所以名為「代面」或「大面」是因為表演者都戴著



「秦王破陣樂」舞圖



日本「蘭陵王」舞樂圖

⁷⁹ [後晉] 劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1073。

⁸⁰ [唐] 李百藥撰：《北齊書》（臺北：鼎文書局，1980），頁 147。

面具的原因。唐代《教坊記》記載：「大面出北齊，蘭陵王長恭性膽勇而貌婦人，自嫌不足以威敵，刻木為假面，臨陣著之，因為此戲，亦入歌曲。」⁸¹，教坊樂舞中的軟舞類別中，有「蘭陵王」一舞。但此軟舞

「蘭陵王」已經和歌舞戲中的「代面」有所不同了，軟舞是以純舞蹈為主，歌舞

戲是以優伶扮演蘭陵王，仿效其指揮擊刺之貌，演出以抒情為主，內容已經不似以往以鬼神為主的題材，直接採用真人實事，以歌舞展示情節。

「撥頭」又名「鉢頭」，《樂府雜錄》鼓架部條曰：「昔有人父為虎所傷，遂上山尋其父屍，山有八折，故曲八疊；戲者被髮素衣，面作啼，蓋遭喪之狀也。」⁸²，《舊唐書》：「撥頭出西域。胡人為猛獸所噬，其子求獸殺之，為此舞以像之也。」⁸³由以上兩項記載可以看出「撥頭」的情節、裝扮與演出方式。舞者披頭散髮，邊哭邊歌邊演邊舞蹈，表現出兒子上山尋虎為父報仇的情節，與虎搏鬥的艱辛場景，其狀悲痛且勇敢。「披髮素衣」是戲中人物兒子的形象，「面作啼」

是主角所要表現的情緒。這與漢代《東海黃公》的人虎相鬥情節類似僅結局不同，但都是屬於角抵戲的範疇，「撥頭」實屬於歌舞演出與角抵相結合的一種新型表演模式。

此戲照情節來看應是屬於悲傷的戲碼，但傳至玄宗時，內容和情調上皆有較大的變化，張祜〈容兒鉢頭〉描寫為玄宗慶賀生辰的歌舞表演中，亦有「鉢頭」一曲，詩云：「爭走金車叱犍牛，笑聲唯是說千秋。兩邊角子羊門裏，猶學容兒弄鉢頭。」⁸⁴，在觀看過程中有笑鬧聲，可見此戲到玄宗時已加入了詼諧趣味的成分。

「踏搖娘」又稱「踏謠娘」或「蘇中郎」，各種記載中所產生的時間不同，《教坊記》記載為北齊⁸⁵，《舊唐書》記載為隋末⁸⁶，《樂府雜錄》記載為後周⁸⁷，

⁸¹ [唐]崔令欽撰：《教坊記》（北京：中華書局，1985），頁5。

⁸² [唐]段安節撰：《樂府雜錄》（北京：中華書局，1985），頁13。

⁸³ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁1074。

⁸⁴ 唐·張祜〈容兒鉢頭〉，《全唐詩》卷511。

⁸⁵ [唐]崔令欽撰：《教坊記》：「北齊有人姓蘇，實不仕，而自號為郎中，嗜飲酗酒，每醉輒毆其妻，妻銜悲，訴于鄰里，時人棄之。……」（北京：中華書局，1985），頁5。

雖記載時間不同，但相隔時間不長，因此可理解為產生於北齊至隋末的期間，故事情節也大致相同，是唐代較為完整的歌舞戲之一。

「踏搖娘」的故事情節和發生時間，根據《樂府雜錄》載：「蘇中郎，後周士人蘇葩，嗜酒落魄，自號中郎，每有歌場，輒入獨舞。今為戲者，著緋、戴帽、面正赤，蓋狀其醉也。即有踏搖娘。」⁸⁸據《舊唐書》載：「踏搖娘，生於隋末。隋末河內有人貌惡而嗜酒，常自號郎中，醉歸必毆其妻。其妻美色善歌，為怨苦之辭。河朔演其曲而被之絃管，因寫其妻之容。妻悲訴，每搖頓其身，故號踏搖娘。近代優人頗改其制度，非舊旨也。」⁸⁹根據上述兩項記載可以看出，「踏搖娘」在創造時間和故事細節上雖有差異，但其情節大抵不脫為敘述一個怨婦抱怨其酒醉丈夫無故毆打她的故事，因邊踏步邊唱歌謠，故稱「踏謠」，又因邊歌邊搖動身軀，也稱「踏搖」。表演時由一男子扮成婦女邊唱邊走，他唱一段，旁人就跟著附和兩句：「踏謠和來，踏謠娘苦和來！」，是種一唱眾合的形式，而丈夫入場模擬醉酒和毆打妻子等動作姿態，令觀眾產生共鳴，但又因動作滑稽，觀眾是抱著歡樂與同情或深有感觸的心情欣賞。

從「踏搖娘」來看，可以歸納出下列三點：一、有人物、劇情、衝突和結局，是一個比較簡單但完整的故事；其表現手法有唱、有和、有做、有打、有對白、有伴奏、有服飾妝扮。二、在角色方面有固定的妝扮，蘇著紅衣、戴帽、面正赤，表現出醉漢的樣貌，像是後世戲曲中的副淨或丑；蘇妻先由男優著婦人衣，後由女優扮演，似後世戲曲中的悲旦或花旦。雖然此時還未出現腳色行當的名稱分類，但已出現雛形了。三、以蘇郎中毆打妻子為此戲結局，可以說仍是角抵戲的表現手段，也可以看做是歌舞戲和角抵戲的結合演出。由此看來，「踏搖娘」已經比「大面」、「撥頭」更具戲劇化的成分，也被史家認為是後世戲曲藝術的雛型。

6. 自娛舞蹈、節日遊樂舞蹈

從原始時代起，人類社會就已有群眾自娛性質的舞蹈。人們在這種全體都能

⁸⁶ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》：「踏搖娘，生於隋末。隋末河內有人貌惡而嗜酒，常自號郎中，醉歸必毆其妻，其妻美色善歌，為怨苦之辭。……」（臺北：鼎文書局，1981），頁 1074。

⁸⁷ [唐]段安節撰：《樂府雜錄》（北京：中華書局，1985），頁 13。

⁸⁸ [唐]段安節撰：《樂府雜錄》（北京：中華書局，1985），頁 13。

⁸⁹ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1074。

參與的活動中，交流情感，尋找配偶，表達獵獲豐收的喜悅，或出征前鼓舞士氣，戰後的慶祝勝利，人們群聚在一起，跳著唱著，常整夜不休，人們在這種活動中獲得無比的滿足感。唐代的表演藝術發達，不論是宮中或民間，專業舞者或一般民眾，都能夠隨著音樂舞上一曲，如逢節日更是大肆慶祝，街上燈綵飛揚，十分熱鬧。

在唐代的節日歌舞娛樂中，「踏歌」是最為盛行的一種，為常見的集體自娛舞蹈。這類以足踏地，連袂而行，歌之舞之的舞蹈模式，歷史十分悠久，在遠古傳說時期，葛天氏即有投足以歌，帝堯時「有壤父五十人，擊壤于康衢」，這是與「踏歌」相似的「擊壤歌」⁹⁰，是原始時代氏族成員人人都可以參與的自娛歌舞，可說是踏歌出現的源頭；漢代宮廷、北朝臣民皆有連臂踏足為節以之歌舞的記載，但「踏歌」做為一個舞蹈的專有名稱，是自唐代開始。踏歌的娛樂行為常發生在月明之夜，於露天或郊野踏歌歡樂。參加者眾，不分男女老幼、貧賤貴富皆可參與，踏地為節，歌唱為樂，手拉手圍成圈，或先後行進載歌載舞，動作與隊型變化自由，歌詞即興創作，反覆傳唱。

民間宮中都盛行的「踏歌」，在宮中舉辦時，比起民間自然更為華麗壯觀，規模盛大。《舊唐書·本紀》記載了睿宗先天二年的某次「踏歌」演出：「二年春正月，敕江北諸州團結兵馬，皆令本州刺史押掌。乙亥，吏部尚書兼太子右諭德、鄴國公蕭至忠為中書令。上元日夜，上皇御安福門觀燈，出內人連袂踏歌，縱百僚觀之，一夜方罷。」⁹¹《輦下歲時記》：「先天初，上御安福門觀燈，令朝士能文者，為《踏歌》」⁹²。唐人張鷟所撰《朝野僉載》寫道：「睿宗先天二年正月十五、十六夜，於京師安福門外作燈輪，高二十丈，衣以錦綺，飾以金銀，燃五萬盞燈，豎之如花樹。宮女千數，衣羅綺，曳錦繡，耀珠翠，施香粉。妙簡長安，萬年少女婦千餘人，衣服、花釵、媚子亦稱是，於燈輪下踏歌三日夜，歡樂之極，未始有之。」⁹³在元宵夜時，於安福門外裝置了裹錦綺飾金銀的

⁹⁰ 舞蹈辭典：所謂擊壤，即是以足踏地為節，邊踏邊舞邊唱，自得其樂的一種自娛性歌舞。

⁹¹ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁161。

⁹² 唐·闕名《輦下歲時記》，收錄在《歲時習俗資料彙編》第三十冊（台北：藝文印書館印行，1970年12月）頁3。另一則〈出宮女歌舞〉有相近的記載：「先天初，上御安福門觀燈，大常作歌樂，出宮女歌舞，朝士能為文者為踏歌，聲調入雲。」

⁹³ 〔唐〕張鷟撰：《朝野僉載》，收錄於丁如明、李宗為、李學穎點校：《唐五代筆記小說大觀》中（上海：上海古籍出版社，2000），頁40。

大登輪，點燃五萬盞燈，皇室出動了上千名宮女，穿戴華麗的珠翠飾品，又從長安、萬年等地挑選了少女少婦千餘人，組織成數千人的踏歌隊伍，在燈輪和火樹銀花下踏歌三天三夜，這樣大手筆大規模的踏歌隊伍活動，也只有皇室貴族才能辦到。

《新唐書·禮樂志》中也有提到大中初年，歡宴群臣時組織數百名女伶連袂踏歌的記載：「大中初，太常樂工五千餘人，俗樂一千五百餘人。宣宗每宴群臣，備百戲，帝製新曲，教女伶數十百人，衣珠翠緹繡，連袂而歌，其樂有播皇猷之曲，舞者高冠方履，褒衣博帶，趨走俯仰，中於規矩。又有嶺西曲，士女踏歌為隊，其詞言嶺之民樂河、湟故地歸唐也。」⁹⁴女伶們身著丹黃（或淺絳）色繡衣，飾珠翠，分行列隊，連袂而歌，樂聲清越如仙樂般。

「踏歌」的舞蹈動作特色為：人數不定，手拉著手，隨著歌唱的節奏，踏地為節，即所謂「連袂踏歌」，隊形不一定，可成圈可成遊龍狀，而宮中的「踏歌隊舞」，隊形有按照一定的排練，不似民間的隨性，民間隊形大多成圈，宮中隊形則對有變化。而其歌唱特點為：同一曲調，即興填詞，反覆傳唱，即詩句有：「踏曲興無窮，調同詞不同。」⁹⁵、「新詞宛轉遞相傳」⁹⁶，人們齊聲歡唱，歡樂整晚。

唐代「踏歌」主要出現在民間，宮廷中只是偶見於盛會饗宴中。因此常見除了宮女當舞人外，多由民間選入少婦少女來增加人數。元宵燈節是皇帝與民同樂的節日，在這樣的日子裡，宮女民女一同共舞也含有這類「與民同樂」的意思，同時反映初唐代宮廷中使用大量民間樂舞的事實。唐朝以後的各朝代仍有許多關於各民族「踏歌」的記載，直至現今仍有許多少數民族舞蹈保有與「踏歌」相似的特點，可見其為大眾喜愛的自娛舞蹈，不分時空，歷久不衰。

在唐代流行著「踏歌」的同時，也盛行著從西域傳入中原的風俗歌舞「潑寒胡戲」，也可稱之「乞寒胡戲」、「潑胡乞寒」、「蘇莫（末）遮」、「渾脫」等名，是一種類似現今潑水節，在臘月時節舉行群聚潑水的歌舞遊樂活動。「潑寒胡戲」

⁹⁴ [宋]歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁478。

⁹⁵ 唐·劉禹錫〈絃那曲〉：「踏曲興無窮，調同詞不同。願郎千萬壽，長作主人翁。」，《全唐詩》卷364。

⁹⁶ 唐·劉禹錫〈踏歌行〉：「新詞宛轉遞相傳，振袖傾鬟風露前。月落烏啼雲雨散，遊童陌上拾花鈿。」，《全唐詩》卷365。

以潑水為特色，是一種綜合的集體歌舞。此節目有「潑胡王」，有「渾脫隊」，渾脫是胡舞，節奏快速，也是氈帽名和羊皮船名；有「蘇莫遮」，歌名，也是高昌婦人戴的油帽名，其名目入於「潑寒胡戲」，可解釋成戴著渾脫帽和蘇莫遮帽表演的歌舞。《資治通鑒·卷28》：「乞寒，本西國外蕃康國之樂。其樂器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。其樂大抵以十一月，裸露形體，澆灌衢路，鼓舞跳躍而索寒也。」其舉行場地在廣場或大街上，事前先裝飾場地，參加者不限人數也不限資格，行人亦可隨意參加或退出，表演者或裸體或著胡服，戴著面具，騎著駿馬，相互追逐潑水，呼喊高唱，踏跳鼓舞，熱鬧無比。

「潑寒胡戲」遲至北周時傳入中原，武則天末年興起至中宗時大盛，由於中宗對此樂舞的喜愛和提倡，使當時京都和各大城市所舉行的「潑寒胡戲」規模都頗為盛大。《舊唐書·張說列傳》載：「自則天末年，季冬為潑寒胡戲，中宗嘗御樓以觀之。至是，因蕃夷入朝，又作此戲。」⁹⁷又「十一月戊寅，加皇帝尊號曰應天，皇后尊號曰順天。壬午，皇帝、皇后親謁太廟，告受徽號之意，大赦天下，賜酺三日。己丑，御洛城南門樓觀潑寒胡戲。」⁹⁸、「景龍三年十二月乙酉，令諸司長官向醴泉坊看《潑胡王乞寒戲》。」⁹⁹，《新唐書·睿宗皇帝本紀》也有記載：「十二月丁未，作潑寒胡戲。」¹⁰⁰可見其盛行程度。

「潑寒胡戲」是從西域傳入的舞蹈，據張說詩句：

摩遮本出海西胡，琉璃寶服紫髯胡。聞道皇恩遍宇宙，來時歌舞助歡娛。
繡裝帕額寶花冠，夷歌騎舞借人看。自能激水成陰氣，不慮今年寒不寒。
臘月凝陰積帝臺，豪歌擊鼓送寒來。油囊取得天河水，將添上壽萬年杯。
寒氣宜人最可憐，故將寒水散庭前。惟願聖君無限壽，長取新年續舊年。

昭成皇后帝家親，榮樂諸人不比倫。往日霜前花委地，今年雪後樹逢春。¹⁰¹
依據第一句「摩遮本出海西胡」以及《唐音癸籤》：「冬月，為海西胡人裸體，寒水潑之。」¹⁰²可知海西（即大秦，東羅馬帝國¹⁰³）為「潑寒胡戲」的源起國，羅

⁹⁷ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁3052。

⁹⁸ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁141。

⁹⁹ [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁149。

¹⁰⁰ [宋]歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁118。

¹⁰¹ 唐·張說〈雜曲歌辭—蘇莫遮〉，《全唐詩》卷89。

¹⁰² [明]胡震亨撰：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981），頁159。

¹⁰³ [劉宋]范曄撰，[唐]李賢等注，[晉]司馬彪補志：《後漢書》：「大秦國一名黎鞬，以在海西，亦云海西國。」（臺北：鼎文書局，1981），頁2919。

馬帝國人民崇尚人體自然美，運動會或節慶時人們有裸體遊行的習慣，而此區靠近地中海，是古波斯和羅馬的屬地，古波斯也有互相潑水的節日，有迎來吉祥祁神避災的寓意，從此處推斷「潑寒胡戲」的裸露和潑水行為跟來源國有極大關係，由波斯或羅馬沿著絲路傳入康國、龜茲、高昌等國再傳入中原，是可以理解的關連。因此在《舊唐書·康國》：「康國，即漢康居之國也。……至十一月，鼓舞乞寒，以水相潑，盛為戲樂。」¹⁰⁴可見此記載。

「潑寒胡戲」歌舞時的容貌，是一種滿天飄揚著旗幟，鼓聲震天，人們穿著華美的胡服，騎著駿馬，奔馳追逐就像打仗一樣，有人戴著面具，有人裸露身體，喧嘩喊叫，相互潑水嬉戲，放情歌舞。為了舉辦這一活動，要向貧苦百姓多徵稅，要誇耀華美服飾而苦了製衣女工，而且裸露身體在大街上互相潑水也不雅觀，雖然中宗並未採納此反對意見，但從議論中可知「潑寒胡戲」的場面極為熱鬧盛大。

「潑寒胡戲」在唐代盛行的時間不長，但影響了許多後來同風俗的樂舞，不同調式的「蘇莫遮」曲，高官平民都舞的「渾脫」，除了本舞外，有與健舞「劍器」結合的「劍器渾脫」，樂府有「羊頭渾脫」，教坊有樂舞大曲「醉渾脫」等。到了宋代，宮廷隊舞中的小兒隊裡還有「玉兔渾脫隊」，服裝華麗，穿四色繡羅襦，繫銀帶，頭戴玉兔冠¹⁰⁵，保留渾脫舞戴帽的風俗。而潑水歌舞的娛樂方式，至今仍可在傣族等少數民族區看見蹤影。

第四節 樂舞機構

1. 太常寺

唐滅隨後，宮廷樂舞制度沿用隋代，主管樂舞機構的最高單位為太常寺，下設郊廟、太廟、諸陵、太樂、鼓吹、太醫、太卜、廩犧八署¹⁰⁶，掌管宮廷禮儀祭祀用樂，宴享九部樂，以及散樂百戲，俱歸太常寺所管。其中具體掌管樂舞的太樂署，其官吏有令一人，丞一人，府三人，史六人，樂正八人，典事八人，掌固八人。¹⁰⁷，下屬有「文武二舞郎一百四十人。」¹⁰⁸，「散樂三百八十二人，仗內

¹⁰⁴ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 5310。

¹⁰⁵ 〔元〕脫脫等撰：《宋史》（臺北：鼎文書局，1980），頁 3350。

¹⁰⁶ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》：「太常卿之職，掌邦國禮樂、郊廟、社稷之事，以八署分而理之：一曰郊社，二曰太廟，三曰諸陵，四曰太樂，五曰鼓吹，六曰太醫，七曰太卜，八曰廩犧。」（臺北：鼎文書局，1981），頁 1872。

¹⁰⁷ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1874。

散樂一千人，音聲人一萬二十七人。」¹⁰⁹掌管鹵簿之儀和儺儀的鼓吹署，設有令一人，丞三人，府三人，史六人，樂正四人，典事四人，掌固四人。¹¹⁰

唐初的散樂藝人，由諸州的藝人輪流到宮內「當值」，貞觀二十三年十二月，始選出兩百人，正式列入宮廷樂舞散樂部分的編制中。之後，隨著演出的需要，演員人數急速增加，機構也隨之擴大。《新唐書·禮樂志》載：「唐之盛時，凡樂人、音聲人、太常雜戶子弟隸太常及鼓吹署，皆番上，總號音聲人，至數萬人。」可見其人數龐大。而如此大量的舞人樂工和專業表演人員，促使宮廷樂舞機構要做調整，分工也更為精細準確。首先是教坊獨立於太常寺之外，成為人數眾多，頗有影響力的樂舞百戲創作單位。

太常寺之名並非始於唐朝，秦置奉常，漢更名太常，北齊叫太常寺，隋、唐至明清，歷代封建王朝均承襲此名。清末始廢太常寺。

2. 教坊

唐高祖武德年間，宮內置內教坊，由中宮人充使，按習雅樂；武則天如意元年，將內教坊更名為「雲韶院」，仍以中宮為使；中宗神龍元年恢復教坊舊稱。¹¹¹開元、天寶年間，盛唐之時，為了因應統治者大量奢侈的享樂生活，提供娛樂需求的宮廷樂舞十分興盛，演出這類樂舞的機構——「教坊」，得到很大的發展，除了在宮中蓬萊宮側設置的內教坊外，並先後於西京長安的仁政坊（延政坊）和光宅坊，設立左、右教坊，又於東京洛陽的明義坊南北兩面分設右教坊和左教坊，開元二年將教坊從太常序列中劃分出來，改屬宮廷管理，委派中宮為教坊使，專門演出供娛樂欣賞的俗樂，左教坊善舞，右教坊善歌。連同憲宗時的宣徽院，文宗時的仙韶院，其性質都屬於內教坊。掌管娛樂性演出的教坊，和掌管禮儀祭祀樂舞的太常寺，有了更明確的分工與性質。而教坊的服務對象也由皇室擴展到貴族官僚統治集團的範圍。

教坊演出的項目，主要是樂舞，還有「大面」、「踏謠娘」等民間歌舞戲與百

¹⁰⁸ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1874。

¹⁰⁹ 〔宋〕歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1244。

¹¹⁰ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1875。

¹¹¹ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》：「內教坊。武德已來，置於禁中，以按習雅樂，以中宮人充使。則天改為雲韶府，神龍復為教坊。」（臺北：鼎文書局，1981），頁 1854。

戲雜技。成員有男有女，宮中教坊的演員，依據居住位置不同，又分有宜春院、雲韶院。宜春院的伎人，技術水平最高，在舞隊中常處於領舞的位置，稱「前頭人」，由於經常在皇上面前演出，又稱「內人」，其生活待遇較為優渥。

其次是雲韶院的「宮人」，舞技遜於怡春院。再次就是「搗彈家」，技術最差，是由平民百姓中選貌美者入宮，她們是以學習琵琶、三弦、箜篌、箏等樂器為主，以演奏樂器為主要演出工作，偶而也充當群舞舞者。而分辨內人、宮人、搗彈家的方法是：僅有內人會在身上配戴魚形的裝飾物，表明最高技術者的身分。內教坊是專為宮廷服務的，演出活動直接受命於皇帝。設在宮外的教坊，主要也是為宮廷服務，但有時也接受宮外邀請，到外地演出。

3. 梨園

玄宗執政時期，首創名為「梨園」的樂舞機構，主要是教授和演奏「法曲」，法曲和大曲結構一樣，有歌有舞有器樂演奏。《舊唐書·音樂志》：「玄宗又於聽政之暇，教太常樂工子弟三百人為絲竹之戲，音響齊發，有一聲誤，玄宗必覺而正之，號為皇帝弟子，又云梨園弟子，以置院近於禁苑之梨園。」¹¹²，第一批三百名男演員，皆從坐部伎演技精湛者中選出，居住於禁苑中的梨園，稱「皇帝梨園子弟」，又從宮女中選出屬百名貌美善舞者，置於宜春北院，也稱「梨園子弟」。

在宮內有設梨園，宮外於長安和洛陽兩地，也分設有「梨園別教院」和「梨園新院」，由太常寺掌管。長安的梨園別教院，也是傳習法曲；洛陽的梨園新院，是以演出俗樂為主的機構，有一千五百人，並從中選出一部份加入教坊¹¹³。這兩個機構雖都有梨園之名，但就技術方面而言，還是不如宮中梨園水平。

明皇對於梨園相當重視，常親自創作並教導，且親自參加排練，李白等著名文人，也常為梨園創新作。玄宗又於梨園法部設立了一個「小部音聲」，是由三十幾個十五歲以下的少年組成，是為了培訓青少年樂舞技工的場所，也是為宮廷培養未來技藝精湛的樂工。

梨園由於直屬皇帝，又是技術最高水平的人員組成，因此節目精采，不僅培

¹¹² [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁1051。

¹¹³ [唐]段安節撰：《樂府雜錄》：「古都樂工計五千餘人，內一千五百人俗樂，係梨園新院，於此旋抽入教坊。」（北京：中華書局，1985），頁43。

養出許多樂舞人才供教坊使用，且對唐代以及後世樂舞的發展，都有深遠的影響，至今的戲曲表演場所，仍稱「梨園」，有時稱戲曲界為「梨園行」，世代為業者稱「梨園世家」。

安史之亂後，藩鎮割據，戰亂頻起，財政收入大幅減少，宮庭無力負擔龐大的樂舞機構，於是宮廷樂舞機構大幅縮減。這之中以教坊和梨園的變遷最為明顯。貞元二十一年，下令裁減教坊官員的衣糧。代宗大歷十四年，解散梨園，梨園中的樂伎，除少部份留於太常外，其餘三百人全數遣散。《舊唐書·順宗本紀》：「三月庚午，出宮女三百人于安國寺，又出掖庭教坊女樂六百人于九仙門，召其親族歸之。」¹¹⁴，文宗年間，將地方進獻的樂伎放還。元和十四年，把內教坊遷到布政里去，隔年又賜教坊本錢五千貫文，含有讓教坊自行經營，自謀出路的打算，通過經營性演出，籌措經費自立更生。此時教坊雖未解散，其規模已遠不及盛唐之時了。

盛唐時的龐大樂舞機構，以及人數眾多的樂工舞伎，一起進行著創作、排演、訓練，對於舞蹈藝術的發展和水準的提高貢獻了一定的推動作用，唐代之所以能成為中國歷史上樂舞藝術的高峰，與這些專業藝人的辛勞是分不開的。雖然唐朝沒落後，宮廷樂舞機構縮小或解散了，這些曾受過專業訓練的樂工舞伎流散在民間，但他們卻將自身扎實的技術和經驗廣泛深遠的傳承下去，再與原本的民間藝術相結合，創作出更多元化的表演藝術作品，延續了樂舞技術的水平，也豐富了樂舞藝術的世界。

¹¹⁴ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 406。

第三章 從唐代文學追尋「霓裳影」

在唐代眾多的舞蹈中，最讓人印象深刻之一的應屬「霓裳羽衣舞」了，從文學資料中，白居易詩「千歌萬舞不可數，就中最愛霓裳舞」¹¹⁵，可知一代詩人白居易也深受此舞吸引。而「霓裳羽衣舞」之所以擁有如此至高的唐舞代表地位，因為有著許多特點加持：在音樂上融合了胡漢，有著漢族傳統清商樂優美的旋律與胡樂中喜以擊鼓的明快節奏；在舞蹈上有獨舞、雙人舞與群舞的變化；在服裝上也是極盡奢華，裝飾繁複，在群舞結束後都達到「珠翠可掃」¹¹⁶的地步；此外，「霓裳羽衣舞」屬於唐代興盛的大曲和法曲類別，也影響了後代的眾多音樂舞蹈。

「霓裳羽衣舞」是唐朝著名的法曲舞蹈，而「霓裳羽衣曲」則指稱音樂，也可簡稱為「霓裳」。自玄宗時（西元 712~755）興起，當時為獨舞形式，以楊貴妃為最著名的舞者，及妃之侍兒張雲容¹¹⁷也擅長之。安史之亂後舞未失傳，代宗（西元 763~779）和憲宗（西元 806~820）皆曾在宮廷中演出，唯舞者的服飾稍有不同；文宗時（西元 827~840）命馮定重制，於開成元年教坊進「霓裳羽衣舞」，此時已非天寶之舊姿態，是以十五歲之下舞童三百人所表演的大型群舞，宣宗（西元 847~859）時動用數百名宮女表演。然其表演形式又與舞童三百人時稍有變更，宮中長達一百五十年間未曾停止排演，服飾雖也所有改變，然舞者著「羽衣」而舞之特色，則未曾更動。

因為羽衣製作不易且昂貴，非民間百姓能力所及，因此難在民間流行，只流傳於皇室貴族間。又由於霓裳羽衣舞之技巧難度高，只教宮中的梨園子弟，其曲譜也唯有功臣方得獲賜，故晚唐時舞蹈樣貌已鮮為人知。所剩之歌與樂，亦未能傳承久遠，五代南唐後主李煜（西元 961~975）的昭惠皇后曾得到殘譜，即不言有舞，北宋（西元 960~1127）教坊譜中也無記載有舞，北宋宮廷隊舞之女弟子隊舞「拂霓裳」與唐時的「霓裳羽衣舞」之原貌已相去甚遠，故歐陽修《六一詩話》提：「霓裳曲今教坊尚能作其聲，其舞則廢而不傳矣。」；南宋（1127~1279）內人亦只有歌而無舞。宋代所保存的霓裳曲譜實也不全，收錄於姜夔《白石道歌曲》者僅霓裳中序第一曲而已。

¹¹⁵ 白居易〈霓裳羽衣（舞）歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹¹⁶ 句出鄭嵎〈津陽門詩並序〉，《全唐詩》卷 567。

¹¹⁷ 楊貴妃〈贈張雲容舞〉序：「雲容，妃侍兒，善為霓裳舞，妃從幸繡嶺宮時，贈此詩。」，《全唐詩》卷 5。

「霓裳羽衣舞」是先有曲再有舞蹈，其樂之來源，歷來眾說紛紜：有說是河西節度使所獻，有說是改編西域佛曲〈婆羅門〉，有說是融合以上兩種說法，玄宗自己做出了散序部分，而中序及入破則是改編自〈婆羅門〉；「霓裳羽衣舞」的結構龐大嚴謹且富變化，屬大曲型式，結合了音樂、舞蹈和詩歌遞次相疊表演的大型樂舞套曲。舞蹈是依著樂曲「散序」、「中序」、「入破」等排列順序而創作。霓裳羽衣舞運用剛柔並濟，緩急交錯的變化，於動靜對比間所形成獨特美感，是唐代法曲中，最具代表性之舞蹈。

筆者根據《全唐詩》中，將有關「霓裳羽衣」的詩篇做出表格整理，有兩種分法，一為詩名中提及「霓裳羽衣(舞)曲」者；一為內容中提及「霓裳羽衣(舞)曲」者，共計有 62 篇，以下就詩名、作者、生卒年、年代及關建句做一列表敘述。

表格一：詩名中提及「霓裳羽衣(舞)曲」者

詩名	作者	生卒年	年代	出處	備註
〈玉女舞霓裳〉	李太玄	不詳	不詳	十二函七冊八六二卷	
〈霓裳羽衣(一有舞字)歌和微之〉	白居易	772 年—846 年	中唐	七函五冊四四四卷	
〈臥聽法曲霓裳〉	白居易	772 年—846 年	中唐	七函六冊四五零卷	
〈嵩陽觀夜奏霓裳〉	白居易	772 年—846 年	中唐	七函六冊四五零卷	
〈霓裳辭十首〉	王建	不詳(大曆十年進士)	中唐	一函五冊二三卷	
〈霓裳羽衣歌〉	鮑溶	不詳(元和進士第)	中唐	八函一冊四八五卷	
〈省試霓裳羽衣曲〉	李肱	不詳(開成二年第一人及第)	晚唐	八函十冊五四二卷	

〈又聽霓裳羽衣曲送陳君〉	徐鉉	916年—991年	五代	十一函六冊	
--------------	----	-----------	----	-------	--

按上表係筆者根據《全唐詩》（康熙揚州詩局本，上海：上海古籍出版社，1986年）加以整理。

表格二：內容中提及「霓裳羽衣（舞）曲」者

詩名	作者	生卒年	年代	出處	備註
〈句〉	曹勣	不詳	不詳		鳳唱一拋琴瑟韻，霓裳長謝綺羅春(贈駝律師)。
〈婆羅門〉	不詳	不詳	不詳		(商調曲，開元中西涼府節度楊敬述進。天寶十三年，改為霓裳羽衣。)
〈贈嵩山焦鍊師(并序)〉	李白	701年—762年	初唐～盛唐	三函五冊一六九卷	霓裳(衣)何飄飄(萋蕤)
〈清平樂(一名憶蘿月)之一〉	李白	701年—762年	初唐～盛唐	十二函十冊八九零卷	日晚卻理殘妝，御前閒舞霓裳。
〈贈張雲容舞〉	楊貴妃	719年—756年	盛唐	一函二冊六卷	(雲容，妃侍兒，善為霓裳舞，妃從幸繡嶺宮時，贈此詩。)
〈華清宮〉	張繼	不詳(天寶十二載(753年)進士)	盛唐	四函六冊二四三卷	玉樹長飄雲外曲，霓裳閒舞月中歌。
〈聽劉安唱歌〉	顧況	725年—814年	盛唐	四函九冊二六七卷	即今法曲無人唱，已逐霓裳飛上天。
〈法曲(歌)〉	白居易	772年—846年	中唐	七函一冊四二六卷	法曲法曲舞霓裳，政

—美列聖正 華聲也)					和世理音洋洋
〈長恨歌〉	白居易	772年—846年	中唐	七函三冊四三五卷	漁陽鞞鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲。
〈江南遇天 寶樂叟〉	白居易	772年—846年	中唐	七函三冊四三五卷	春風蕩漾霓裳翻
〈琵琶引(并 序)〉	白居易	772年—846年	中唐	七函三冊四三五卷	輕攏慢撚抹復挑，初為霓裳後六（綠腰）。
〈燕子樓三 首(并序)〉	白居易	772年—846年	中唐	七函三冊四三八卷	自從不舞霓裳曲，疊在空箱十一年。
〈醉後題李 馬二妓〉	白居易	772年—846年	中唐	七函三冊四三八卷	應似霓裳趁管弦
〈湖上招客 送春汎舟〉	白居易	772年—846年	中唐	七函四冊四四三卷	一曲霓裳初教成
〈重題別東 樓〉	白居易	772年—846年	中唐	七函五冊四四六卷	宴宜雲髻新梳後，曲愛霓裳未拍時。
〈早發赴洞 庭舟中〉	白居易	772年—846年	中唐	七函五冊四四七卷	出郭已行十五裏，唯消一曲慢霓裳。
〈答蘇庶子 月夜聞家僮 奏樂見贈〉	白居易	772年—846年	中唐	七函六冊四五零卷	一曲霓裳按小伶
〈王子晉廟〉	白居易	772年—846年	中唐	七函六冊四五一卷	鸞吟鳳唱聽無拍，多似霓裳散序聲。
〈宅西有流 水牆下構小 樓臨玩之時 頗有幽趣因	白居易	772年—846年	中唐	七函七冊四五七卷	皆言此處宜弦管，試奏霓裳一曲看。 霓裳奏(試)罷唱梁州，紅袖斜翻翠黛

命歌酒聊以 自娛獨醉獨 吟偶題五絕 句)					愁。
〈夢得得新 詩〉	白居易	772年－846年	中唐	七函八冊四六二卷	閒教少樂理霓裳
〈池上篇(并 序)〉	白居易	772年－846年	中唐	七函八冊四六一卷	序曰:又命樂童登中 島亭,合奏霓裳散序
〈三鄉驛樓 伏睹玄宗望 女幾山詩小 臣裴然有感〉	劉禹錫	772年－842年	中唐	六函二冊三五六卷	三鄉陌上望仙山,歸 作霓裳羽衣曲。
〈秋夜安國 觀聞笙〉	劉禹錫	772年－842年	中唐	六函三冊三六五卷	霓裳一曲在高樓。
〈法曲〉	元稹	779年－831年	中唐	六函十冊四一九卷	霓裳羽衣號天落。
〈過華清宮 絕句三首〉	杜牧	803年－852年	中唐	八函七冊五二一卷	霓裳一曲千峰上
〈華清宮三 十韻〉	杜牧	803年－852年	中唐	八函七冊五二一卷	月聞仙曲調,霓作舞 衣裳。
〈鴻臚寺有 開元中錫宴 堂樓臺池沼 雅為勝絕荒 涼遺址僅有 存者偶成四 十韻〉	溫庭筠	812年－870年	中唐	九函五冊五八三卷	紫綵鳴羯鼓,玉管吹 霓裳。
〈樂府雜詞 三首〉	劉言史	?－812年(與 李賀同時)	中唐	七函九冊四六八卷	雲和新教羽衣成

〈華清宮四首〉	張祜	不詳(長慶中令狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	碧雲仙曲舞霓裳
〈華清宮和杜舍人〉	張祜(一作趙嘏詩)	不詳(長慶中令狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	細音搖羽佩,輕步宛霓裳。
〈留贈畏之〉	李商隱	812年—858年	晚唐	八函九冊五三九卷	眾仙同日詠霓裳。
〈華清宮〉	李商隱	812年—858年	晚唐	八函九冊五三九卷	朝元閣迴羽衣新,首按昭陽第一人。
〈長門怨二首〉	鄭谷	849年—911年	晚唐	十函六冊六七八卷	先朝曾教舞霓裳。
〈冷日過驪山〉	趙嘏(一作孟遲詩)	不詳(會昌二年登進士第)	晚唐	九函一冊五五零卷	霓裳一曲千門鎖
〈津陽門詩(並序)〉	鄭嵎	不詳(大中五年進士第)	晚唐	九函三冊五六七卷	人惜曲終更羽衣。 (註曰:皆中音律又令宮妓梳九騎仙髻,衣孔雀翠衣,佩七寶瓔珞,為霓裳羽衣之類,曲終,珠翠可掃)
〈小遊仙詩九十八首(錄一)〉	曹唐	不詳(咸通中累為使府從事)	晚唐	十函二冊六四一卷	更請霓裳一兩聲。
〈再幸華清宮〉	徐夔	不詳(登乾寧進士第)	晚唐	十一函一冊七零八卷	霓裳舊曲飛霜殿
〈寄示兒孫〉	翁承贊	不詳(乾寧二年登進士第)	晚唐	十函十卷七零四卷	旋聞霓裳適九天
〈上清辭五〉	李九齡	不詳(登乾德二)	五代	十一函三卷七三卷	霓裳曲罷天風起

首)		年進士第三人)		卷	
〈宮詞百首 (錄一)〉	和凝	898年—955年	五代	十一函四卷七三五 卷	霓裳曲罷君王笑
〈木蘭花(一 名玉樓春，一 名春曉曲，一 名惜春容)〉	李煜	937年—978年	五代	十二函十卷八九零 卷	重按霓裳歌遍徹
〈宮詞75〉	花蕊夫人 徐氏	?—976年	五代	十一函十冊七九八 卷	按罷霓裳歸院裏
〈小重山〉	薛昭蘊	不詳(仕蜀，官 至侍郎。)	五代	十二函十冊八九四 卷	玉簫無復理霓裳

按上表係筆者根據《全唐詩》(康熙揚州詩局本，上海：上海古籍出版社，1986年)加以整理。

從上兩表中我們可以看到以中晚唐至五代時期的詩人為主，這是由於霓裳羽衣曲是在玄宗時才新創的作品，故有包含或提及或描述此舞曲的詩詞自然也是在玄宗之後才出現。而盛唐時期偏少，反應出此時的「霓裳羽衣舞」非一般人能見，因此作品較少。而其中又以白居易的詩篇數量最多，從在宮中當官到謫貶他鄉後都有作品，由此可知此舞主要在宮中演出，又因為白居易當時常在憲宗身邊進出，「我昔元和侍憲皇，曾陪內宴宴昭陽。千歌百舞不可數，就中最愛霓裳舞。」¹¹⁸，也因此白居易詩中描述的較為詳盡，在其他詩人的篇章中大多是提及舞名，或是將歌舞特色稍微帶過，或是專挑某個部位描寫，像特寫鏡頭般描述細腰或媚眼，也許是因為沒有見過完整歌舞合一的霓裳羽衣曲，都是見到宮中流傳出民間的版本，民間演出的版本肯定沒有辦法如宮中舞者的華麗裝飾與身材優良條件，也因此看過民間版本的詩人們無法同白居易般寫出如此具體的描述，但就詩篇的數量可知，霓裳舞在宮廷中較為流行，在民間可能就不如宮中盛行，因此在民間的詩人們也許沒親眼見過舞蹈演出，也有可能是耳聞別人敘述，依自己想像來寫作。

有些詩篇只提及「霓裳羽衣曲」的音樂部分，如李益〈夜上受降城聞笛〉：「不

¹¹⁸ 白居易〈霓裳羽衣(舞)歌〉，《全唐詩》卷444

知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉。」¹¹⁹和〈秋夜安國觀聞笙〉：「月露滿庭人寂寂，霓裳一曲在高樓。」¹²⁰，因為「霓裳」的曲子十分悅耳動人，廣受歡迎，因此常有作為純音樂演出或是擷取音樂片段演出的時候，而王建的〈霓裳辭十首〉幾乎只有提及音樂部份，顯示單純演奏音樂是「霓裳羽衣曲」較常出現的演出形式，也許因為場地不夠舞蹈演出，或是舞者較難培育，因此可以推知大多數人較常聽過音樂，較少人看過樂舞同台演出。

而其中自然有抒懷詩，如白居易〈江南遇天寶樂叟〉、〈臥聽法曲霓裳〉等篇，都是藉霓裳之名來緬懷過去事物；或是在安史亂後，認為霓裳羽衣曲是亂華之聲，例如白居易〈法曲（歌）美列聖正華聲也〉寫道：「……，夷聲邪亂華聲和，以亂干和天寶末，明年胡塵範宮闕。……一從胡曲相參錯，不辨興衰與哀樂。願求牙曠正華音，不令夷夏相交侵。」¹²¹由此可知霓裳羽衣曲給人的觀感，已經從起初單純欣賞的優雅華麗進而被時事所影響，成為邪亂夷聲。

而這些詩篇其實就是觀眾的感受，而觀眾就是詩人，同樣一支舞，能夠帶給那麼多詩人共鳴，進而讓這支舞蹈成為中國樂舞史的傳說，以下就詩句的解析與推敲，來還原霓裳羽衣舞的風采。

唐代距今已有一千多年的歷史，霓裳羽衣曲的樂舞譜早已散佚，本章論文中所出現的圖片，名稱不一定點明為霓裳羽衣舞圖，很多圖片是無名的，僅知出土年代和位置，因此在本篇論文中所使用的圖片，是用來說明文字敘述為主，在講解動作的圖片方面，也是挑選能夠代表和說明的圖片，因此本章論文所使用的圖片，是繼承已有的研究基礎，根據文字記載來搭配圖片說明。

第一節 繁音急節十二遍：「音樂」

先前提到，唐時的音樂制度已經有了九部樂、十部樂，而樂器加入了許多「胡音」，如豎箏篴、曲頸琵琶、羯鼓、答臘鼓等，從詩詞中不難發現此時的胡樂已經大大的成為音樂表現的重點，如元稹的〈法曲〉中：「女為胡婦學胡妝，伎進胡音務胡樂。」¹²²，可看出胡樂影響中原音樂廣泛，在唐朝音樂中有著重要的地

¹¹⁹ 唐·李益〈夜上受降城聞笛〉，《全唐詩》卷 283。

¹²⁰ 唐·劉禹錫〈秋夜安國觀聞笙〉，《全唐詩》卷 365。

¹²¹ 唐·白居易〈法曲（歌）美列聖正華聲也〉，《全唐詩》卷 426。

¹²² 唐·元稹〈和李校書新題樂府十二首〉，《全唐詩》卷 419。

位，而在吸收外來文化的同時，在其中選擇了符合需要的，刪去不適合的，並將吸收的東西加以改良，長此下來，就將兩方音樂都消化成中國的音樂。

而在九部樂、十部樂之外，唐朝音樂還有其他許多自西域傳入中原的音樂，九、十部樂只是列舉重要的幾項而已，其他還有如扶南（今柬埔寨）、突厥、百濟（今南韓西側）、新羅（今南韓東側）、倭國等；《新唐書·禮樂志》中提到，北周、隨朝歌舞「雜有四方之樂」¹²³。而唐朝除了有上述諸國外，還有鮮卑、部落稽、吐谷渾、南詔、驃國（今緬甸）諸樂。

唐代是樂舞藝術的高峰，樂舞的分部也十分詳盡與繁複，其中在音樂體式方面，以唐朝開始興盛的歌舞大曲最為重要，也最具有代表性。廣義來說，凡是聲樂兼有器樂配以舞蹈演出的大型歌舞曲，都通稱為「大曲」。「大曲」的名稱在漢代就已出現，它指的是在各歷史時期重要樂種中的大型樂曲，如漢魏時期的相和歌、六朝的清商樂，都可稱為大曲。唐代是大曲藝術發展的頂盛時期，唐代大曲不僅數量多、來源廣，而且藝術水平高，在歷史上頗負盛名。唐代大曲之所以能達到這樣的高度，是因為它在歷代大曲流傳的基礎上，經過再發展和不斷衍變而定型的。

「大曲」在表演的過程中綜合了器樂、聲樂和舞蹈的藝術形式，它由散序、中序、破三大部分組成，每一段稱為一「遍」，每一個「遍」中間又含有數個樂段。散序節奏自由，通常為器樂演奏；中序也稱拍序或歌頭，節奏較慢，常有歌唱部分，以歌為主，樂器伴奏，常為抒情段落；破又稱舞遍，節奏漸快，以舞為主，入破後的舞蹈成為整支樂曲的高潮，常是節奏越來越快，在結束時節奏與音樂都達高峰，十分熱烈激昂，唯少數舞曲是悠揚飄逸。因此白居易曾說：「凡曲將畢，皆聲拍促速，唯《霓裳》之末，長引一聲也。」¹²⁴

唐代大曲的歌詞大多由五言與七言詩相間組合而成，如「伊州」大曲有十段歌詞，唱五遍，前兩遍各有一首七言詩，後三遍各用一首五言詩，這些詩大多出自當時名家。使用的宮調稱燕樂二十八調，普遍使用了移調和犯調的轉調手法，使音樂富於變化。

¹²³ [宋]歐陽修、宋祁撰：《新唐書》：「周、隋與北齊、陳接壤，故歌舞雜有四方之樂。」（臺北：鼎文書局，1981），頁478。

¹²⁴ 唐·白居易〈霓裳羽衣舞字歌和微之〉，《全唐詩》卷444。

大曲的樂隊形式是多樣的，有中原地區流行的樂隊形式，也有西域各民族和外來國家的樂隊形式，也有混編的樂隊形式。除原使用的樂器之外，還有編鐘、編磬等中原傳統樂器，並吸收了三弦琴、獨弦琴、方響、跋膝管等新型樂器及吹葉等少數民族樂器，組成了新的樂隊形式。其中西涼樂隊使用的樂器既有中原傳統樂器如編鐘、編磬、彈箏、擗箏等，也有曲項琵琶、箏、篳篥、銅拔等龜茲樂器，是一個清商樂與龜茲樂的混合樂隊，這樣的樂隊組合方式，並經過不斷地改造外來的樂器，發展它的演奏技法，使它們逐漸成為了中國的傳統樂器。

因此，「大曲」是燕樂中綜合器樂、聲樂和舞蹈，含有多段、在一個完整節目中連續表演的一種大型歌舞曲。其結構分為散序、中序（拍序或歌頭）、破（舞遍）三部分，因此大曲都是舞曲。此外，大曲中有一支叫做法曲¹²⁵，主要特色是曲調和使用的樂器接近清商樂系統，是佛曲與清商樂的結合，性質較典雅清麗，其起源和佛教音樂有關。而「霓裳羽衣」在《樂府詩集》¹²⁶、白居易詩〈法曲〉¹²⁷、白居易〈臥聽法曲霓裳〉、陳暘《樂書》¹²⁸中，都被歸類為法曲。

《霓裳羽衣曲》是唐玄宗在開元年間的作品，關於《霓裳羽衣曲》的創作傳說很多，大略有以下幾種說法，有一說有說是河西節度使所獻，《新唐書》卷二十二：「河西節度使楊敬忠獻『霓裳羽衣』曲十二遍」¹²⁹，白居易《和元微之霓裳羽衣舞歌》自注《樂苑》：「開元中西涼節度使楊敬述造」¹³⁰；二說由西域佛曲〈婆羅門〉改編，《唐會要》卷二十三〈天寶供佛曲〉載：「天寶十三載婆羅門改霓裳羽衣」；又有說是唐明皇所創，劉禹錫《唐詩記事》卷三十九：「開元天子萬事足，惟者當時光景促，三鄉驛上望仙山，歸作霓裳羽衣曲。」¹³¹；再有宋王灼《碧雞漫志》卷三：「霓裳羽衣曲，說者多異，予斷之曰，西涼創作，明皇潤色，

¹²⁵ 舞蹈辭典釋「法曲」：為樂舞種類名。一、道教寺廟所演奏之樂曲，稱「法曲」；又稱「法樂」；二、用於佛教法會之樂曲；三、隋唐（西元 581～西元 907）時代「燕樂」之一種。其樂曲結構同「大曲」；原為含有西域音樂成份之外來樂舞，傳入中原後與漢民族之「清商樂」相結合，至梁（西元 502～西元 557）時代，即有「法樂」之名。

¹²⁶ 《樂府詩集》：「按法曲起於唐，謂之法部。其曲之妙者，有《破陣樂》《一戎大定樂》《長生樂》《赤白桃李花》，餘曲有《堂堂》《望瀛》《霓裳羽衣》《獻仙音》《獻天花》之類，總名法曲。」

¹²⁷ 白居易〈法曲（歌）—美列聖，正華聲也〉：「法曲法曲舞霓裳，政和世理音洋洋。」

¹²⁸ 宋陳暘《樂書》：「法曲興自於唐，南聲始出于清商部，太宗破陣樂，……明皇赤白桃李，皆法曲尤妙者。其餘為霓裳羽衣……之類，不可勝記」

¹²⁹ 〔宋〕歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 476。

¹³⁰ 唐·白居易〈霓裳羽衣舞字歌和微之〉，《全唐詩》卷 444。

¹³¹ 唐·劉禹錫〈三鄉驛樓伏睹玄宗望女几山詩小臣斐然有感〉，《全唐詩》卷 356。

又易美名」¹³²。今較多說法為唐玄宗所做：一是根據劉禹錫詩〈三鄉驛樓伏睹玄宗望女兒山詩小臣斐然有感〉：「三鄉陌上望仙山，歸作霓裳羽衣曲。」¹³³詩中的仙山即是女兒山，由於唐玄宗崇奉道教，加以玄宗的浪漫個性，霓裳的創作傳說都擁有濃濃的仙味；二是在《神仙感遇傳》記載，某次玄宗在夢中見到十多個仙人，駕著祥雲降臨宮廷，列隊手執樂器演奏。樂曲清靈動聽，只應天上有。演奏完畢後，仙人告訴玄宗此曲乃神仙的《紫雲曲》，並願意傳授給他。玄宗歡欣接受仙人指導。待從夢中醒來，依稀還記得樂曲的旋律，遂將夢中曲調寫譜演習，直到完全掌握。此曲後來傳給了樂府；第三種說法是道士葉法善（一說羅公遠）在中秋夜引明皇入月宮，明皇將在月宮聽見的曲子記住後寫譜，但未記全，此時正逢西涼都督楊敬述進獻印度佛曲「婆羅門曲」，二者聲調吻合，因此散序部分為明皇所記之月宮曲調，中序與破部分則改編婆羅門曲。無論是哪種說法，都有著明顯的仙人意境。

「婆羅門曲」應是源自天竺，經由西涼傳到中原，明皇會認為此樂與霓裳譜有相合之感，細探原因，有其道理。如施人王建〈霓裳辭〉寫道：「一聲聲向天頭落，效得仙人夜唱經。」¹³⁴與白居易〈長恨歌〉中：「驪宮高處入青雲，仙樂風飄處處聞。」¹³⁵可以說明霓裳曲中的仙人意味與宗教音樂相合之處。在許多志怪傳奇小說中，也可以看見記載著唐明皇三遊月宮聽到此曲的故事，「其一申天師同遊，初不得曲名；其一羅公遠同遊，得今曲名；其一葉法善同遊，得『紫雲回』曲名易之。」¹³⁶在《教坊記》記載的曲名中有〈望月婆羅門〉，敦煌曲子詞中有〈婆羅門〉詠月四首，都以「望月」作為開頭，即為〈望月婆羅門〉的歌詞。二者應該都和〈婆羅門曲〉有關。〈婆羅門曲〉和〈霓裳羽衣曲〉的關係密不可分，前者為創作的主要依據，後者是創作成果。〈霓裳〉是初名，後也被稱為〈婆羅門曲〉。但到天寶十三載，玄宗決定更改胡樂曲名，將之漢化，於是改〈婆羅門〉為〈霓裳羽衣〉，屬黃鐘宮，並刻石碑於太常寺表鄭重之意。

¹³² [宋]王灼《碧雞漫志》，北京：中華書局，1991。

¹³³ 唐·劉禹錫〈三鄉驛樓伏睹玄宗望女兒山詩小臣斐然有感〉，《全唐詩》卷356。

¹³⁴ 唐·王建〈霓裳辭〉，《全唐詩》卷301。

¹³⁵ 唐·白居易〈長恨歌〉，《全唐詩》卷435。

¹³⁶ [宋]王灼《碧雞漫志》，北京：中華書局，1991。

因玄宗素愛法曲，改編後此曲帶有法曲風格。此曲在開元年間極為盛行，楊貴妃也曾舞之。天寶之亂後，宮廷才不再演出此曲。詩人白居易在〈霓裳羽衣(舞)歌〉與其自注中作了動人的描述。詩中寫到：整個樂舞共有三十六段¹³⁷，以散序六段開始：「磬簫箏笛遞相攙，擊擗彈吹聲迤邐」¹³⁸，表明法曲開始時各樂器依次演奏，而且「散序六奏未動衣」，白居易注：「散序六遍無拍，故不舞也。」表示全為樂器的演奏段落，所謂六遍，指六段，不一定是指同樣樂段反覆六遍或段段反覆。「無拍」即散版，自由節奏之意，不似西樂都使用著固定節奏，散版為中國樂曲較常使用的手法，依演奏者心情來呈現樂曲的表情。

待到「中序擘騷初入拍，秋竹竿裂春冰拆。」注云：「中序始有拍，亦名拍序。」中序時節拍固定，但屬於輕歌慢舞，循環往復，共計十八個段落；入破時「繁音急節十二遍，跳珠撼玉何鏗錚」注云：「《霓裳》破，凡十二遍而終。」表明樂舞趨於熱烈，音樂隨之進入快節奏的高潮；「翔鸞舞了卻收翅，喉鶴曲終長引聲」注云：「凡曲將畢，皆聲拍促速；唯《霓裳》之末，長引一聲也。」樂舞又回復到舒緩的慢板，以長音結束。而《霓裳》既為唐代最著名之大曲，其表演歷時在白居易詩中也有提到，於〈早發赴洞庭舟中〉寫道：「出郭已行十五里，唯消一曲慢霓裳。」¹³⁹船行十五里的時間，相當於一曲慢霓裳，可見是相當長時間的演出。

而以筆者自身所接觸的現代「霓裳羽衣曲」，雖然已經算是完全重新創作，但還是依照古時「大曲」體制，從散序、中序、入破來寫曲，而這首創作曲的長度依照每次演出的演奏速度不同，慢可至十分鐘，快可至七分鐘，再依照此創作曲速度來估算唐時的霓裳曲長：散序部份六遍無舞，雖是無舞但舞者已開始進場預備，估計時間不會太長或太短，而舞者有可能不是音樂一出現就開始上台，照白居易說：「曲愛霓裳未拍時」，又加上舞者衣著裝飾繁複，行走速度不快，估計要有三四分鐘來讓舞者上台；而入破部份是快節奏的舞曲，「繁音急節十二遍」是比散序多上一倍時間，估計有也須有七八分鐘，但考慮到演奏速度加快，也許只有六七分鐘也說不定；中序有十八遍，依照前兩段的「遍數」來推測的結果，

¹³⁷ 依據楊蔭瀏先生的《霓裳羽衣曲考》，散序與破都在白詩中提出標準的數字，唯中序無明顯標示段落數，但在許多資料整合起來後，說明散序六段，中序十八段，破十二段，共三十六段。

¹³⁸ 唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹³⁹ 唐·白居易〈早發赴洞庭舟中〉，《全唐詩》卷 447。

十八遍也應有九至十分鐘，這樣粗略估計起來，一首霓裳演出時間約為十八到二十分鐘，比起現代創作來說幾乎是兩倍時間，實為一歷時冗長的大曲。

詩人的描寫也許稍有誇張渲染，但我們仍然能感受到大曲的恢宏氣度、複雜結構、高度昇華的器樂語言和舞蹈肢體及大唐社會鼎盛時期的文化氛圍。以至在千餘年之後，那盛唐之音和一代樂風仍然通過詩句震撼著人們的心弦。

第二節 飄然轉旋迴雪輕：「舞容」

霓裳羽衣舞的舞蹈全貌，目前最完整的資料是從白居易的詩作〈霓裳羽衣歌〉中窺見面貌，其中包含演出過程、開頭結束、樂器、舞姿、服裝、風格特點等，是十分重要的材料依據。而霓裳為唐朝最著名大曲，在唐朝中有關的詩歌作品自然為數眾多，以下從唐文學中與霓裳有關的作品來嘗試還原當時的舞蹈面貌。

先從白居易的詩作中勾勒出霓裳舞蹈的面貌，詩句：「虹裳霞帔步搖冠，鈿環纍纍佩珊珊。娉婷似不任羅綺，顧聽樂懸行復止。」¹⁴⁰可看出舞者的服飾華麗，有著繁複的髮飾，是會隨著走動而搖晃的步搖冠，腰間垂掛著多量的玉珮或金片裝飾，使得走動時會發出玉珮或金片互相撞擊之聲；而如此華麗又多量的裝飾，想必一定是輕移蓮步，不會有大步奔跑或跳躍的動作，又「娉婷似不任羅綺，顧聽樂懸行復止」，由此句中「娉婷」二字可知舞者是蓮步輕移，要姿態娉婷優雅，肯定移動速度不快，而「行復止」可以看出舞者移動腳步的速度，即使快也是輕快，才能且走且停。舞者的肢體自是不在話下，而一個好的表演者，表情也是讓觀賞者心情更加愉悅的重點，如李太玄〈玉女舞霓裳〉中寫：「嬌眼如波入鬢流。」¹⁴¹舞者媚眼如絲，嬌豔如水，表情神態加上曼妙舞姿，讓此舞更添優美氣味。

「磬蕭箏笛遞相攬，擊擗彈吹聲迤邐。散序六奏未動衣，陽台宿雲慵不飛。」¹⁴²散序在前文中提到即是樂曲散版，表達演奏者心情的段落，而散序因為是樂器演奏，也常被當做獨立段落演出，如白居易〈重題別東樓〉中寫道：「曲愛霓裳未拍時」¹⁴³，表示散序是可被獨立演出的。而從詩句中我們也看出，散序段落是無舞的，是各種樂器次第演奏。白居易也自注：「凡法曲之初，眾樂不齊，唯金

¹⁴⁰唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹⁴¹唐·李太玄〈玉女舞霓裳〉，《全唐詩》卷 862。

¹⁴²唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹⁴³唐·白居易〈重題別東樓〉，《全唐詩》卷 446。

石絲竹次第發聲。〈霓裳〉序初亦復如此，「散序六遍無拍，故不舞也。」¹⁴⁴這樣看來，似乎是因為散序的拍子較自由，非固定節奏，不好起舞而沒有編入舞蹈。如果就詩句的順序來表現表演時的段落，此時舞者應該已在台上，只是沒有起舞，也許還在進場時刻，以輕移蓮步的速度緩緩入場，而白居易對未起舞的舞者也描述成「陽台宿雲慵不飛」，未起舞的舞者好似朵朵彩雲般雍容。

「中序擘騷初入拍，秋竹竿裂春冰折。飄然轉旋回雪輕，嫣然縱送游龍驚。小垂手後柳無力，斜曳裾時雲欲生。煙蛾斂略不勝態，風袖低昂如有情。」¹⁴⁵中序之後，「擘」指樂者使用以拇指抬弦的技法，使之發出類似暴裂的聲音，「騷」即為暴裂聲，第二句形容此聲如秋竹裂開春冰拆解時的聲音。舞蹈就此中序裡展開，舞者如飄雪般輕飄旋轉，以嫣然的姿態回眸輕笑又靦腆地輕快移動，如遊龍般在舞台上移動，「小垂手」是舞姿，根據《舞蹈辭典》董錫玖注解為：「舞蹈動作名稱，袖舞的一種姿態。有〈大垂手〉、〈小垂手〉、〈左右垂手〉等。」¹⁴⁶姿態為手在背後垂下，好似柳枝般無力垂下，卻又隨風飄起的柔弱美感；「斜曳裾」亦是舞姿，舞者側踏步往旁邊移動時，本是及地的裙襬因身子稍微蹲低，在地面上滑過的樣子如雲朵初生時綻放。一個驟然靜止的動作，又忽然急促且輕快的移動，讓裙襬和袖子鼓足了輕風，隨著舞者的身子高低旋轉起伏。由此段描述可知，舞者是徒手舞蹈，展露手勢之美，沒有拿任何道具。

「上元點鬟招萼綠，王母揮袂別飛瓊。繁音急節十二遍，跳珠撼玉何鏗錚。翔鸞舞了卻收翅，唳鶴曲終長引聲。」¹⁴⁷前兩句裡共提到四位女仙，在白居易自注裡說道：「許飛瓊、萼綠華皆女仙也。」¹⁴⁸而上元即為上元夫人，王母即為王母娘娘，都是天宮中的人物，上元夫人是地位僅次於王母娘娘的仙女，善彈璫。前兩句也帶出舞者的動作，舞者應是分作兩邊，招手相互聚攏，後又如王母揮袂般揚袖相背分開；後兩句點出此時曲子已經進入「破」，節奏加快，是曲子的高潮，舞蹈動作也隨之加快激昂，只是可惜在白詩中並未具體描寫舞蹈動作，只是描述這段樂舞如跳珠撼玉般動人心魄，在「繁音急節十二遍」後，曲勢要進入尾

¹⁴⁴唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹⁴⁵唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹⁴⁶舞蹈辭典編審委員會：《舞蹈辭典上下冊》（台北：國立編譯館，2002）。

¹⁴⁷唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹⁴⁸唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷 444。

聲，前面音樂部份有提到，一般大曲都是在最激昂之處，以最快的節奏結束這首樂舞，只有霓裳是在快節奏中忽然一個靜止，如鸞鳳這類的大鳥飛翔時總是拍翅幾下就展翅不動，如靜止般在空中滑翔，舞者也如這般在快速的舞動中忽然嘎止，將節奏漸慢，在如鶴鳴般長長的引聲中結束。

在這一系系列由慢漸快又回慢的舞蹈動作中，我們看見了從漢以來可見的舞袖，慢舞雙袖或是轉袖翻揚的動作，在白詩中的雙人舞展現出來；另外有許多旋轉的動作，應是受到胡舞的影響，唐朝最著名的舞蹈〈胡旋舞〉即是以不間斷快速的旋轉而聞名，這種以旋轉為舞蹈主要技巧和特徵的表演，受到廣大人民的喜愛，不論是皇室或平民，都「臣妾人人學圓轉」¹⁴⁹，可能由於這節奏明快連續疾轉的技巧，以及舞蹈呈現出讓人驚心目眩的氛圍和情趣，滿足了當時觀眾喜歡新奇事物的心理，也因此將這種旋轉的舞姿揉進霓裳羽衣中，但為了要配合仙界氛圍與音樂節奏，將急速旋轉改為飄然轉旋，優雅輕柔的旋轉營造出天宮氣息。

而這支唐朝代表舞蹈之一的大曲，有著好幾種表演形式，有著討帝王歡心的獨舞，有白居易長詩中所介紹的雙人舞，還有為了表示壯闊的皇家氣勢動用數百人的大型群舞。

在《太真外傳》所錄，楊貴妃有過兩次獨舞，分別為天寶四載冊立楊玉環為貴妃時，和楊貴妃在木蘭殿侍奉唐玄宗時。而白居易《霓裳羽衣歌》所寫的則是雙人舞，因為詩中的動作描寫兩人揚袖揮別或招聚而來的畫面，詩末還提到將此舞教給李娟、張態二人學習，雖非天仙之輩，但也好過無人傳舞。在鄭嵎〈津陽門詩〉與其自注中記載，在慶祝玄宗生日的某次宮廷內盛大的宴會場合，「千秋御節在八月，會同萬國朝華夷。花萼樓南大合樂，八音九奏鸞來儀。都盧尋橦誠齷齪，公孫劍伎方神奇。馬知舞徹下床榻，人惜曲終更羽衣。」¹⁵⁰見記載可知，在這場盛宴中，唐代著名的演出都在節目表中，如公孫大娘的劍舞，在馬背上騰躍翻滾的馬戲，之後讓宮女們換上羽衣來演出，並提到舞者們演出完畢後「珠翠可掃」，足見人數眾多與裝飾繁複。而在《唐語林》和《冊府元龜·掌禮部》



¹⁴⁹ 唐·白居易〈胡旋女〉，《全唐詩》卷 426。

¹⁵⁰ 唐·鄭嵎〈津陽門詩（並序）〉，《全唐詩》卷 567。

中分別提到，在文宗開成元年和宣宗時期宮中均舉辦過數百名年輕宮女一同演出大型群舞的霓裳羽衣曲。

第三節 虹裳霞帔步搖冠：「服飾」

「案前舞者顏如玉，不著人家俗衣服。虹裳霞帔步搖冠，鈿璫纍纍佩珊珊。」¹⁵¹在白詩中，描寫服裝的句子就屬後兩句最顯著，第一句寫出舞者都是人中之鳳，是精挑細選過才能為皇室演出，而整首霓裳羽衣舞都散發著濃濃的仙味，從明皇作曲的傳說開始，引用了仙宮的故事和改編自印度佛曲「婆羅門」的音樂，將道教仙女與佛教菩薩的觀念融合，使得曲子主題十分明確。

因為是要描寫仙宮的樣貌，舞者所扮演的自是仙女的角色，在服裝上也就力求與凡夫俗子不同，因此在白詩第二句就寫出

「不著人家俗衣服」，表示如白居易這般在宮廷內看過千歌百舞的內行人都稱讚

是世間僅見的服裝，猜想應該是依照唐代當時的流行樣式去精心製作，屬於漢服的風格，不是邊疆少數民族的服飾，但也有可能在色彩或配飾上運用了少數民族的風格；而第三句就純粹是描寫衣服樣式，「虹裳」是虹彩顏色的裙子，「裳」指裙子，「霞帔」一般的解釋是繡有彩霞花紋的披肩，漢劉熙《釋名·釋衣服》：「帔，披也。披之肩背，不及下也。」¹⁵²，在唐朝「帔」字解釋為披掛在肩上之織物，《舊唐書·南蠻列傳》：「……以金銀絡額，身披毛帔……」¹⁵³，又《舊唐書·西戎列傳》：「……婦人亦巾帔裙衫，辮髮垂後，飾以金銀。……」¹⁵⁴，因此霞帔指的即為披肩。

而「步搖冠」是指女子頭上的裝飾，通常稱之「步搖」，為古代婦女首飾。常用金絲屈曲宛轉折成花枝的形狀，綴以垂珠，

插於髮髻之下，因走路時會隨步搖動，故稱為「步搖」。漢劉熙《釋名·釋首飾》：

¹⁵¹ 唐·白居易〈和元微之霓裳羽衣舞歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹⁵² 周祖謨：《書劉熙釋名後》（中華書局，北京，1966）。

¹⁵³ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 5274。

¹⁵⁴ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 5311。



「霓裳羽衣舞」服飾彩繪俑

圖片來源：中國古代服裝參考資料，頁 181



金鑲玉步搖

安徽合肥西郊五代墓出土

圖片來源：中國歷代婦女妝飾，頁 68

「步搖，上有垂珠，步則搖也。」¹⁵⁵，《後漢書》：「周禮『王后首服為副』，所以副首為飾，若今步搖也。釋名曰：『皇后首副，其上有垂珠，步則搖也。』」¹⁵⁶，《採蘭雜誌》：「人謂『步搖』為女髻，非也。蓋以銀絲宛轉屈曲作花枝，插髻後隨步輒搖，以增苗嬌，故曰『步搖』。」，可知「步搖」是能展現女子舉步婀娜，搖曳生姿的飾品。白詩中加上冠字有有兩種解釋，一種只是為了湊齊字數，「冠」字無特別意思，同樣表示為髮上裝飾；第二種解釋為帽子，可能是為了展示仙女的衣著華麗，將步搖做成了帽子形式的戴法，將步搖這般秀雅氣質的飾品變成大器輝煌的裝飾，更烘托大曲的氣勢。

「鈿環纍纍佩珊珊」，「鈿」即為用金銀珠寶鑲製成的花形飾物，「環」單字無義，是做「環珞」兩字疊用，指以珠玉綴成的頸飾，而環珞是西域敦煌一帶，在佛像或菩薩身上做以裝飾用途的常見飾物名稱，但在胡漢交融的唐朝，將佛教菩薩的裝飾用在道教仙子身上好像不是太大的問題。而「佩」應當指玉珮而言，寫作人字旁的珮應當是古字與今字之差異，「珊珊」是形容玉珮在行走間互相撞擊的聲音，可見作為掛飾的玉珮之數量多寡，僅此句描寫就可看出舞者在服裝上已十分用心，在配件裝飾上更是極盡奢華之能事，一方面呈現想像中的天宮模樣，一方面呈現出皇家大院金碧輝煌的氣派。

而在其他唐詩中，也有描寫霓裳羽衣曲服裝的字句，如王建〈霓裳辭十首〉中寫道：「新換霓裳月色裙」¹⁵⁷，相較於白居易的「虹裳」，如霓虹般的彩裙，「月色裙」反而單純優雅，如月色暈染般的鵝黃色長裙，更添仙女氣息，也因為楊貴妃獨鍾的黃羅銀泥裙，引起宮庭內外的模仿，因此在「霓裳」初期，月色裙應當是「霓裳羽衣舞」的標準服飾之一。或如鄭嵎〈津陽門詩〉注：「梳九騎仙髻，衣孔雀翠衣，佩七寶環珞，為〈霓裳羽衣〉之類。曲終，珠翠可掃。」¹⁵⁸可看出霓裳舞者極力模仿仙子般的穿著，飾品之繁多以致舞罷後，珍珠翠玉因撞擊散落滿地皆是，需動用掃帚；但鄭嵎的時代已是晚唐，服裝有可能隨著時間的推演而變得些微不同，但積極追求華麗與仙宮氣息還是同樣的目標。上面對於服飾繁複

¹⁵⁵ 周祖謨：《書劉熙釋名後》（中華書局，北京，1966）。

¹⁵⁶ 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1981），頁421。

¹⁵⁷ 唐·王建〈霓裳辭十首〉，《全唐詩》卷23。

¹⁵⁸ 唐·鄭嵎〈津陽門詩〉，《全唐詩》卷567。

的描述，可知舞衣是極其昂貴且費時費工的，也因如此，霓裳在民間流傳不廣，都是在宮中演出較多。

而有些現代學者認為，霓裳羽衣曲的名字由來與舞者的服飾有關，如歐陽予倩認為舞者上衣可能綴了很多羽毛，下面著了白色又有閃光花紋的裙襪；而王克芬、柴劍虹合著的《簫管霓裳—敦煌樂舞》中說：「羽衣是強調其仙人身份，可有象徵性的翅膀，但並非一定是插上羽毛。」¹⁵⁹上面兩種說法都有其推測性，就筆者看法而言，羽衣跟羽毛的關係也許是有，根據現實狀況推敲，使用羽毛做裝飾是件難事，因為製作與保存不易，羽毛是易腐之物，雖然當時已有製作假髮的技術，但羽毛使用在衣服上，服裝無法摺疊收納，如果是百人群舞的演出，上百件服裝的收納更是不容易，在管理服裝的角度來想，羽毛是個很難整理的裝飾品，但如果是羽毛狀的織品，反而有可能，而且保存容易，製作上也比較可以掌握想呈現的顏色或質感。又換個角度來思考，「霓裳羽衣」為皇宮裡製作之舞蹈，即使再奢華也是有可能的事，加上當時的製衣技術發達，將舞衣長存應非宮中人會思考的事情，如就此點來看，羽毛上衣是非常有可能的。

唐時還盛行一種「百鳥裙」，使用了多種（因數量繁多故稱百種）禽類的羽毛捻線織成的裙子，上等的百鳥裙做工考究，價值不菲，只有皇室才能負擔的起，《新唐書》：「安樂公主使尚方合百鳥毛織二裙，正視為一色，旁視為一色，日中為一色，影中為一色，而百鳥之狀皆見，以其一獻韋后。公主又以百獸毛為鞵面，韋后則集鳥毛為之，皆具其鳥獸狀，工費巨萬。公主初出降，益州獻單絲碧羅籠裙，縷金為花鳥，細如絲髮，大如黍米，眼鼻背甲皆備，瞭視者方見之。」¹⁶⁰，非常有立體效果，好像現代科技的3D圖片，穿起來能「百鳥之狀皆見」，所謂羽衣，有可能指的是這種百鳥裙，但是此裙做工繁複，價格高昂，除了貴妃獨舞有資格穿著外，其他的舞女應該不夠資格也不夠資本穿上如此昂貴的舞裙。

王克芬、柴劍虹認為有可能是「象徵性的翅膀」，翅膀的話，古時中國人對於仙界的想像，在樣貌來說就是跟一般人一樣，只是仙人具有法術或是長相易於常人的俊美，不是像西方國家擁有「天使」的觀念，天使是具有翅膀的人，可以飛翔在空中，但即使是敦煌壁畫中的飛天神人，背上也沒有翅膀來助其飛翔，或

¹⁵⁹ 王克芬、柴劍虹：《簫管霓裳—敦煌樂舞》（甘肅：甘肅教育出版社出版發行，2007），頁61。

¹⁶⁰ 〔宋〕歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁878。

是像小說中描述仙人飛翔於天際時，都是採「騰雲駕霧」的說法，而非使用翅膀，因此「羽衣強調仙人身分」這說法是可信的，但「象徵性」也許可以解釋為仙女身上許多的彩帶披帛；根據以上兩者的說法，筆者認為「霓裳羽衣曲」名稱是由於要反應仙宮神話所做，並非反應在舞服上，因此舞服上應該沒有羽毛裝飾，也許有羽毛狀的裝飾，而都是為了強調仙人身份才稱作「羽衣」。

而在道具方面，「霓裳」獨舞時期沒有記載有道具，應是空手而舞；到雙人舞時期，許多詩句如「王母揮袂別飛瓊」、「風袖低昂如有情」¹⁶¹、「風吹仙袂飄飄舉，猶似霓裳羽衣舞」¹⁶²，可見雙人舞時期的袖子不是長袖就是大袖，增加仙人的飄逸感，如是長袖的話，再添道具實為累贅，此時期也無記載手持道具；到文宗時期，陳陂〈霓裳羽衣曲賦〉：「爾其絳節迴互，霞袂飄颺，或眇眇而不動，或輕盈而欲翔」¹⁶³，絳節為深紅色的竹節，為傳說中上君或仙帝的儀仗，因此成為仙人的代稱道具，舞者手持絳節而舞，顯示仙人的身分。而宣宗時也有類似記載，《唐語林》：「有《霓裳曲》者，率皆執幡節，被羽服，飄然有翔雲飛鶴之勢。」¹⁶⁴，又《唐詩紀事·卷二》：「皆執節幡、披羽服，態度凝澹，飄飄然有翔雲舞鶴見左右。」¹⁶⁵，節幡跟絳節一樣，都是道家仙人的代表道具，此處的祥雲舞鶴，可解釋為氣氛，也可解釋為大型道具背景，韓國深受中國唐朝影響，傳統舞蹈中即有已白鶴為大型演出道具的舞碼，如韓國傳統舞蹈受中國影響，那此處的舞鶴解釋為大型道具也是可行的。而手持道具後，手部許多動作都會被道具取代而成為視覺焦點，也有助於加深觀眾對舞者飾為仙人的印象。

第四節 演出用途、場所、後續發展、小結

1. 演出用途、場所

詩篇中舞蹈演出的場合，可以發現多以宮廷為主，如〈長門怨〉中寫道：「閑把羅衣泣鳳凰，先朝曾教舞霓裳。春來卻羨庭花落，得逐晴風出禁牆。」¹⁶⁶因為此詩寫於晚唐，先朝可以解釋為前一個皇帝（即為武宗），而最後一句的「禁牆」

¹⁶¹ 唐·白居易〈霓裳羽衣（舞）歌〉，《全唐詩》卷 444。

¹⁶² 唐·白居易〈長恨歌〉，《全唐詩》卷 435。

¹⁶³ 唐·陳陂〈霓裳羽衣曲賦〉。

¹⁶⁴ 宋·王謙撰，《唐語林》（上海：上海古籍出版社，1978），頁 250。

¹⁶⁵ 宋·計有功編，《唐詩紀事》（台北：鼎文書局，1978），頁 26。

¹⁶⁶ 唐·鄭谷〈長門怨〉，《全唐詩》卷 677。

很明顯的點出宮廷，此詩主題為宮怨詩，原標題的意思是表現陳阿嬌遭漢武帝遺棄在長門宮的哀怨情緒，因此可以知道霓裳羽衣曲演出與傳承的主要地點為宮廷，而王建〈霓裳辭十首〉更是處處顯露宮廷的影子，有教坊弟子、梨園、上皇、貴妃、內人、宮女等，都是皇宮內院的角色人物與機構。

宮內舞霓裳羽衣曲的用途，多是以娛樂為主，如賓客筵席或是取悅君王，如白居易的〈霓裳羽衣(舞)歌〉就是描寫宴席中的舞者演出，而楊貴妃在木蘭殿侍奉唐玄宗時，就是為了取悅玄宗而舞；有時舞霓裳羽衣曲是為了慶賀某些事情，例如天寶四載冊立楊玉環為貴妃時就曾經讓楊貴妃獨舞。

2. 後續發展

霓裳羽衣舞對後世的影響深遠，到現今都有人懷抱著對此樂舞的嚮往來創作同名作品。唐亡後，出現的又一長時間的安定局面是宋朝，在宋代樂舞中，純樂舞藝術在這時漸漸被「隊舞」這一宋朝獨有的形式所取代。在宋代宮廷隊舞、大曲的樂舞形式中，霓裳羽衣曲始終有著某種程度的關聯。

宋代隊舞中有女弟子隊舞的「拂霓裳隊」，在宮廷宴樂中，隊舞與雜劇、百戲等許多節目同台演出，所以已非純舞蹈的演出形式。從原來的獨舞、雙人舞變成多人群舞，結構也從純舞蹈變成有詩、歌、舞、朗誦、對話等多種因素融合而成的表演，給原本的藝術舞蹈，賦予禮儀或特定的代表內容。

《宋史》：「女弟子隊凡一百五十三人：……五曰拂霓裳隊，衣紅僊砌衣，碧霞帔，戴仙冠，紅繡抹額……」¹⁶⁷這裡所稱的「拂霓裳」，從名稱上看來與《教坊記》中所記載的「拂霓裳」關聯應更大，從舞蹈服飾來看，除了「戴仙冠」之外，道教仙女氣味也不濃厚，其中的「碧霞帔」跟白居易詩中的「虹裳霞帔」雖顏色不同，但也不排除與霓裳羽衣舞有一定程度的繼承。關於這點，王克芬認為：「宋代《拂霓裳隊》，當是吸收唐代的《霓裳羽衣舞》和「拂霓裳」的樂舞因素編制的。」¹⁶⁸宋代與唐代的兩相比較下，唐代偏向於單一的情緒表現，單純的展現天宮樂人的仙境形象；而宋代隊舞則是有意識的往故事性發展，以歌舞來演故事，將情節注入到歌舞中，結構在繼承的同時也有轉化。

¹⁶⁷ 〔元〕脫脫等撰：《宋史》（臺北：鼎文書局，1980），頁 3350。

¹⁶⁸ 王克芬：《中國舞蹈發展史》（上海：上海人民出版社，1989），頁 244。

宋代的樂舞特色除了隊舞外，由於是繼承唐朝制度，宋代也有大曲形式的樂舞，但宋大曲在內容和形式上和唐大曲已有很大的不同，宋大曲通常不再全篇演出而是選段用之，有點類似現在的折子戲。在宋代「曲破」中，有「舞霓裳」的紀載：「曲破二十九：……高大石調轉春鶯，小石調舞霓裳……」¹⁶⁹。但此處的曲破，已經不再是唐大曲的規格了，在宋朝的大曲曲目中只有兩首法曲，《宋史》載：「法曲部，其曲二，一曰道調宮望瀛，二曰小石調獻仙音。」裡面並沒有霓裳羽衣曲，可知霓裳到了宋朝，已經不再是唐朝大曲的高規格，只是曲破中的一個小曲目，當然在音樂和舞蹈編排上也相去甚遠。

南宋時取消了教坊，樂工舞人失去了可以依賴的龐大機構，樂舞開始失去其獨立性而開始融入到戲曲節目中。用唐明皇和楊貴妃為故事主軸的文學題材，從唐朝開始延續到清朝都陸續有佳作，如白居易〈長恨歌〉、陳鴻〈長恨歌傳〉、唐人筆記《明皇雜錄》、五代王仁裕《開元天寶遺事》、宋人的《楊太真外傳》等，對這一凄美愛情故事不斷的加以渲染和發展。而白居易的〈長恨歌〉是最早將明皇和貴妃的故事與霓裳羽衣曲結合在一起的創作，在宋以後，這故事開始搬上舞台演出。

元雜劇〈唐明皇秋夜梧桐雨〉中，多簡稱為〈梧桐雨〉，此作比起其他元曲大家的作品，提及較多的霓裳羽衣片段。〈梧桐雨〉第二折：「……寡人朝回無事，妃子學得霓裳羽衣舞，同往禦園中沉香亭下，閑耍一番。……(高力士云)請娘娘登盤，演一回霓裳之舞。(正末云)依卿奏者。(正旦做舞，眾樂攏掇科)(正末唱)……【鮑老兒】雙撮得泥金衫袖挽，把月殿裏霓裳按，鄭觀音琵琶準備彈，早搭上鮫綃襟。賢王玉笛，花奴羯鼓，韻美聲繁。甯王錦瑟，梅妃玉簫，嘹亭迴圈。……」第四折：「……常記得碧梧桐陰下立，紅牙箸手中敲。他笑整縷金衣，舞按霓裳樂。到如今翠盤中荒草滿，芳樹下暗香消。空對井梧陰，不見傾城貌。」這兩段折子裡的歌詞，可看出當時貴妃舞蹈場所是在興慶宮的沉香亭裡，



¹⁶⁹ [元]脫脫等撰：《宋史》（臺北：鼎文書局，1980），頁 3351。

且舞台是一翠盤，以獨舞方式呈現，如今這段戲中舞以經失傳。明清傳奇洪昇的〈長生殿〉，是明清在以描寫明皇和貴妃為題材的傳奇中，成就最高，影響最大的作品。此劇在情節安排上，大抵採用白居易〈長恨歌〉、陳鴻〈長恨歌傳〉來做為參考藍本，中間點綴處，多採用《開元天寶遺事》、《楊妃全傳》，在劇本中《霓裳羽衣曲》的創作採用了月宮之說，並進一步發揮想像空間稱楊貴妃前世為蓬萊玉妃，月宮裡的嫦娥將《霓裳羽衣曲》授之；這雖然是對唐代明皇從月宮中得曲的傳說之附會，只是當事人從明皇變成了楊貴妃，說貴妃在月宮中所學得的曲子回人間後，親授給永新、念奴二人，也成為她得寵的利器。

由以上可知，霓裳羽衣曲到宋朝時，仍可見其樂舞蹤影，但也漸漸失去其獨立性，跟故事、雜技等結合演出；到了明清，雖成為在明皇貴妃的傳奇故事中穿插出現的配角，已經失去獨立演出的舞台，但仍能看見，它做為代表唐舞不可抹滅的重要性；而在現代，許多在戲曲中的霓裳羽衣舞蹈多已失傳，我們只能從文字圖片中，略略看見霓裳羽衣的蛛絲馬跡，雖也有舞蹈工作者懷抱著熱情來編創同名舞蹈，但多以創作為主，聊慰復古的情懷。

唐朝是樂舞藝術歷史發展的最高峰，在這段近三百年的歲月中，從西域各地為漢族文化所帶來的影響，不論是音樂舞蹈戲劇雜耍，甚或飲食服裝，都有著明顯不同於前朝的改變，也繼承前朝所流傳的技藝，並將其吸收昇華，而在這之中，也為中國舞蹈歷史留下許多經典之作，影響深遠，從宋朝隊舞至明清戲曲，都有霓裳羽衣的影子。有些甚至流傳到現在，都還是在各個舞蹈學院中，在代代學子中繼續舞動下去，而本篇章中所提到的霓裳羽衣曲，更是在中唐時期，集結融匯了各式各樣不同的精華與人才所呈現的集大成之作，甚至到今天，霓裳羽衣已經成為一種文化符號，像是代表中國古典樂舞的經典作品之一、明皇貴妃的愛情故事、讓人讚嘆不已的華美服飾等，其中的內容、創作傳說、服飾歷史等每個部份，都能作為在該領域不可或缺的經典。

在樂舞方面選擇了霓裳羽衣曲作為第一個代表題目，因為不論在音樂、舞蹈、服裝、表演人員、技術各方面都為唐朝集結了各種菁英的貢獻做出一個完整的體現。音樂上採用清商樂的表現方式，但使用了印度佛樂與清商樂的樂器架構

和元素，加之明皇本人的浪漫風格，使這支舞作的基礎就已展現出清悠的仙宮氣味；舞蹈動作方面，融入了漢朝以來的舞蹈動作，如舞袖或長裙，也使用了唐朝盛行的胡旋舞，將歷朝流行的動作融合進去，創造出膾炙人口的節目。

霓裳之所以為經典，除了他是皇帝作曲，貴妃首舞，融合了胡漢風格的音樂舞蹈外，內容也是十分精采，全唐詩中光是與霓裳有關的詩就有一百五十一首之多，數量比起其他舞蹈相關之詩篇多出一半之多，雖然今日音樂與舞蹈都已失傳，無法完全重現當時的樣貌，音樂方面雖有記譜，但大多散遺，在樂器配置方面，也還有待考究，而舞蹈動作在詩中的描述，加以今人的理解想像，至今仍有



南華大學雅樂團「霓裳羽衣舞」演出

圖片來源：赴港演出影片截圖

許多中國古典舞作中有著霓裳羽衣的融合演出。

筆者有幸在大學時期所待的中國宮廷樂舞團「雅樂團」中，曾參與過唐朝「霓裳羽衣曲」的演出，音樂是由團內的樂隊負責翻譜與樂器編配，而舞蹈動作和舞服則是由筆者負責。在舞蹈動作的編排上，筆者運用了中國古典舞的許多基本姿態，如小碎步、擰身、背手等，根據描寫霓裳羽衣舞的古詩中所看到的動作，加以融會貫通現今的中國古典舞

姿態，以及自身所創作的舞蹈動作，並加上白色羽扇和綵帶為舞蹈道具來編排；在服飾方面，根據唐朝大方領、窄袖等服裝特色，加上當時的婦女喜以袒胸姿態，又為了在舞台上凸顯仙境意味，選擇了白色細肩帶連身裙，加上白色輕質絲帶垂掛在手臂裝飾，表現「飄然轉旋迴雪輕」的意境；在頭飾方面，表現古典仙女意味，用了三環冠的髮髻，配以大朵牡丹，也是根據唐代婦女喜簪花的習慣，雖想展現步搖冠的風貌，但礙於舞蹈動作會有不便，因此採用輕便的珠串來代表，依舊有搖曳生姿的氛圍。

霓裳羽衣舞歌是唐代樂舞的經典之作，也是現今學者對唐



南華大學雅樂團「霓裳羽衣舞」演出

圖片來源：赴港演出影片截圖

代樂舞的研究中有最多涉獵和研究的一支舞碼。在文史資料與圖片方面，也是唐代樂舞中記載較為詳盡的一支舞蹈，從二十世紀中葉以來，有不少學者對唐代樂舞深入研究，使唐代樂舞成為一門顯學，而霓裳就是其中的重要專題，但近幾年的研究逐漸減少了，估計是因為能夠挖掘的史料已經被開發的差不多，而研究進度方面也開始出現遲緩的現象，但是科技日新月異，現在能夠使用的研究方法也不同以往，霓裳羽衣與現今人們的聯繫還是沒有斷絕，在中國古典舞的舞台上，仍舊屢屢出現她的蹤影，希冀在科技的進步下，學者們再回頭探查這些文獻史料時，能夠有更多新一步的發現，讓霓裳羽衣舞能夠真正重現當時的樣貌。

第四章 從唐代文學細看「楊柳枝」

「楊柳枝」，流傳於民間的歌謠，流傳的時空長遠，漸漸的成為等同於曲牌名或詞牌名的代稱。這首歌謠從漢即有¹⁷⁰，是流傳於民間的俚曲小調，多以器樂演奏，而後在唐時於大都市流行起，添聲填詞後，成為一些歌伎專門演唱的曲目，如《雲谿友議》下卷「溫裴黜」記載善唱「楊柳枝」的周德華之佚事¹⁷¹。且唐人白居易、劉禹錫、薛能等都曾寫過題名為楊柳枝的作品。白居易〈楊柳枝十二韻〉之序說道：「楊柳枝，洛下新聲也。洛之小妓有善歌者，詞章音韻聽可動人，故賦之。」¹⁷²，可見「楊柳枝」初始是從音樂歌唱形式流傳；又白居易〈楊柳枝詞八首〉中有「聽曲新翻楊柳枝」一句，可知道唐時流行的「楊柳枝」，已經是新翻作品，此是借舊曲名，另創新聲，也可得知楊柳枝早在唐以前就已流傳，此時翻新又流行。這樣的民間歌曲，新鮮生動，和舊曲不同，因而被人民所喜愛，進而流傳廣遠。

而「楊柳枝」常常在內容中帶有送別親友，或展現離情依依的感慨，甚至發展到歌舞，也不脫離悲傷的氛圍。這點因與古人「折柳送別」、「惜別贈柳」的習俗有關，根據《詩經·采薇篇》：「昔我往矣，楊柳依依，今我來思，雨雪霏霏。行道遲遲，載渴載飢，我心傷悲，莫知我哀。」¹⁷³這是一首描寫出征軍人還鄉的情感，此詩中的「依依」，原是為了表達柳條隨風飄揚的動態，卻也使得楊柳與「依依」就此連結，如裴夷直：「應學郡中賢太守，依依相向許多情。」¹⁷⁴或盧照鄰〈折楊柳〉：「倡樓啟曙扉，楊（園）柳正依依。」¹⁷⁵；又根據《明·三輔黃圖》：「霸橋在長安東，跨水作橋，漢人送客至此橋，折柳送別。」，而柳與「留」同音，折柳以表達留客及難捨之情。因為有了這個習俗，柳才開始有了別情的象徵。

傳為李白所作的〈憶秦娥〉詞中，有：「年年柳色，灞陵傷別」¹⁷⁶的句子，

¹⁷⁰ 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：《後漢書·班超列傳》：「……在俗用者有黃鵠、隴頭、出關、入關、出塞、入塞、折楊柳、黃覃子、赤之楊、望行人十曲。……」（臺北：鼎文書局，1981），頁 1578。

¹⁷¹ 〔唐〕范曄：《雲谿友議》見《四部叢刊廣編》（臺北：台灣商務印書館，1981），頁 37-38。

¹⁷² 唐·白居易〈楊柳枝十二韻（并序）〉，《全唐詩》卷 455。

¹⁷³ 程俊英：《詩經譯註》（臺北：宏業書局，1988），頁 304。

¹⁷⁴ 唐·裴夷直〈題江上柳寄李使君〉，《全唐詩》卷 513。

¹⁷⁵ 唐·盧照鄰〈折楊柳〉，《全唐詩》卷 523。

¹⁷⁶ 唐·李白〈憶秦娥〉，《全唐詩》卷 890。

也引申出「灞陵折柳」¹⁷⁷的成語。此舉演變下來，「柳」進而引申出「柳→留→惜別→依依不捨」的意思上，表現出難捨的情懷。故在詩題中有牽連到「楊柳」的作品多是表達作者離別不捨之意，即便是歌舞宴席中的「楊柳枝」，也多帶有哀怨離愁之感，如白居易〈山遊示小妓〉：「紅凝舞袖急，黛慘歌聲緩。莫唱楊柳枝，無腸與君斷。」¹⁷⁸，可見「楊柳枝」帶著濃濃的傷感。

筆者根據《全唐詩》中有關「楊柳枝」之作品整理為表格，題名為「楊柳枝」、「折楊柳」以及內容提及「楊柳枝」、「折楊柳」的詩篇就有 177 篇，依照詩名與內容分為兩份表格，在詩名提即「楊柳枝」或「折楊柳」者，內容並非全指有舞蹈者，筆者將民間曲子的「楊柳枝」作品也囊括進去。以下就詩名、作者、生卒年、年代等做一列表敘述。

表格一：詩名提及「楊柳枝」、「折楊柳」、「柳枝」者

詩名	作者	生卒年	年代	出處	備註（出現詩句）
〈楊柳謠〉	不詳	不詳	不詳	不詳	楊柳楊柳漫頭駝。
〈柳枝詞〉	何希堯	不詳	不詳	八函四冊五零五卷	大堤楊柳雨沈沈
〈楊柳枝〉	無名氏	不詳	不詳	不詳	萬里長江一帶開，岸邊楊柳幾千栽。
〈折楊柳〉	歐陽瑾	不詳	不詳	十一函八冊七七六卷	垂柳拂妝臺，葳蕤葉半開。
〈折楊柳〉	盧照鄰	632年—695年	初唐	一函九冊四十二卷	風花亂（落）舞衣
〈折楊柳〉	楊炯	650年—692年	初唐	一函十冊五零卷	檣砧何處在，楊柳自堪攀。
〈折楊柳〉	宋之問 （一作沈佺期詩）	656年—712年	初唐	一函十冊五一卷	拭淚攀楊柳，長條宛地垂。
〈詠柳（一作	賀知章	659年—744年	初唐	二函六冊一一二卷	不知細葉誰裁出，二

¹⁷⁷灞陵，位於今陝西省西安市東，其附近有霸橋。漢唐時，長安送客東行，多至此折柳送別。後以灞陵折柳指送客作別。〔宋〕程大昌：《演繁露·卷七·灞陵折柳》：「黃圖曰：『灞橋跨霸水為橋也。漢人送客至此橋，折柳為別。』」。

¹⁷⁸唐·白居易〈山遊示小妓〉，《全唐詩》卷 452。

柳枝詞))					月春風似剪刀。
〈折楊柳〉	崔湜	671年—713年	初唐	一函十冊五四卷	年華妾自惜，楊柳為君攀。
〈折楊柳〉	喬知之	不詳(則天時累除右補闕)	初唐	二函三冊八一卷	可憐濯濯春楊柳，攀折將來就纖手。
〈折揚柳〉	鄭愔	不詳(天后時張易之兄弟薦為殿中侍御史)	初唐	二函六冊一零六卷	舞腰愁欲斷，春心望不還。
〈折柳篇〉	許景先	不詳(神龍初拜左拾遺)	初唐	二函六冊一一一卷	春色東來度渭(灞)橋，青門垂柳百千條。
〈折楊柳〉	劉憲	不詳(神龍初年，自吏部侍郎轉任渝州刺史)	初唐	二函二冊七一卷	露葉憐啼臉，風花思舞巾。攀持君不見，為聽曲中新。
〈折楊柳〉	韋承慶	不詳(長壽年間，任雍王府參軍)	初唐	一函九冊四六卷	萬里邊城地，三春楊柳節。
〈折楊柳〉	李白	701年—762年	初唐~盛唐	三函四冊一六五卷	垂楊拂綠水，搖豔(豔裔)東風年
〈折楊柳〉	徐(餘)延壽	不詳(開元間處士)	盛唐	二函七冊一一五卷	妾見柳園新，高樓四五春。莫吹胡塞(笳)曲，愁殺隴頭人。
〈楊柳枝〉	柳氏	不詳(天寶中韓翃館於李)	盛唐	十二函十冊九零零卷	楊柳枝，芳菲節，可恨年年贈離別。
〈折楊柳(一作折楊柳送別)〉	李端	743年—782年	中唐	五函三冊二八四卷	贈君折楊柳，顏色豈能久。
〈折楊柳〉	孟郊	751年—814年	中唐	六函五冊三七三卷	楊柳多短枝，短枝多

					別離。
〈楊柳枝詞九首〉	劉禹錫	772年－842年	中唐	六函三冊三六五卷	請君莫奏前朝曲，聽唱新翻楊柳枝。
〈楊柳枝〉	劉禹錫	772年－842年	中唐	六函三冊三六五卷	楊子江頭煙景迷，隋家宮書拂金堤。
〈楊柳枝〉	劉禹錫	772年－842年	中唐	六函三冊三六五卷	春江一曲柳千條，二十年前舊板橋。
〈楊枝詞二首〉	劉禹錫	772年－842年	中唐	六函三冊三六五卷	因想陽臺無限事，為君回唱竹（柳）枝歌。
〈楊柳枝詞〉	白居易	772年－846年	中唐	七函八冊四六零卷	一樹春風千萬枝，嫩於金色軟於絲。
〈楊柳枝二十韻並序〉	白居易	772年－846年	中唐	七函七冊四五五卷	小妓攜桃葉，新聲蹋柳枝。
〈楊柳枝詞八首〉	白居易	772年－846年	中唐	七函七冊四五五卷	古歌舊曲君休聽，聽取新翻楊柳枝。
〈劉蘇州寄釀酒糯米，李浙東寄楊柳枝舞衫，偶因嗜酒試衫，輒成長句寄謝之〉	白居易	772年－846年	中唐	七函七冊四五六卷	柳枝謾蹋試雙袖，桑落初香嘗一杯。
〈楊柳八首（一作楊柳枝）（補遺）〉	溫庭筠	812年－870年	中唐	九函五冊五八四卷	宜春苑外最長條，閒裏春風伴舞腰。
〈南歌子詞二首（一作添	溫庭筠	812年－870年	中唐	九函五冊五八四卷	

聲楊柳枝辭) (補遺))					
〈楊柳枝詞 二首〉	皇甫松	不詳(皇甫湜之 子,父元和中正 擢進士第。)	中唐	六函四冊三六九卷	春入行宮映翠微,玄 宗侍女舞煙絲。
〈折楊柳(一 作和練秀才 楊柳)〉	楊巨源 (一作戴 袞倫詩)	不詳(貞元五年 擢進士第)	中唐	五函九冊三三三卷	惟有春風最相惜,殷 勤更(肯)向手中 吹。
〈柳枝詞〉	李涉	不詳(憲宗時為 太子通事舍人)	中唐	七函十冊四七八卷	不必如絲千萬縷,只 禁離恨兩三條。
〈楊柳枝詞〉	滕邁	不詳(元和登進 士第)	中唐	八函二冊四九二卷	此日令人腸欲斷,不 堪將入笛中吹。
〈折柳枝〉	施肩吾	不詳(元和十年 登第)	中唐	八函二冊四九四卷	今年還折去年處,不 送去年離別人。
〈楊柳枝詞 五首〉	姚合	不詳(元和十一 年進士)	中唐	八函三冊五零二卷	
〈折楊柳〉	張祜	不詳(長慶中令 狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	舞帶縈絲斷,嬌娥向 葉嚬。
〈折楊柳枝 二首〉	張祜	不詳(長慶中令 狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	莫折宮前楊柳枝,玄 宗曾向笛中(玉笛) 吹
〈折楊柳詞 四首〉	齊己	不詳(與貫休 832年-912 年、皎然並稱為 「唐三高僧」)	晚唐	十二函五冊八四七 卷	
〈楊柳枝壽 杯詞十八首〉	司空圖	837年-908年	晚唐	十寒一冊六三四卷	恰值小娥初學舞,擬 偷金縷押春衫。
〈楊柳枝二	司空圖	837年-908年	晚唐	十寒一冊六三四卷	

首〉					
〈折楊柳〉	魚玄機	844年-868或 871年	晚唐	十一函十冊八零五 卷	朝朝送別泣花鈿，折 盡春風楊柳煙。
〈楊柳枝詞 五首〉	孫魴	不詳（從鄭谷 (849年—911 年)為師）	晚唐	十一函四冊七四三 卷	靈和風暖太昌春，舞 線搖絲向昔人。
〈折楊柳十 首（并序）〉	薛能	?—880年（唐 武宗會昌六年 登進士第）	晚唐	九函二冊五六一卷	
〈柳枝四首〉	薛能	?—880年（唐 武宗會昌六年 登進士第）	晚唐	九函二冊五六一卷	柔娥幸有腰支穩，試 踏吹聲作唱聲。
〈柳枝詞五 首並序〉	薛能	?—880年（唐 武宗會昌六年 登進士第）	晚唐	九函二冊五六一卷	纖腰舞盡春楊柳，未 有農家一首詩。
〈折楊柳三 首（一作段成 武詩）〉	王貞白	875年—?	晚唐	十函九冊七零一卷	征人去日曾攀折，泣 雨傷春翠黛殘。
〈楊柳枝詞〉	裴夷直	不詳（文宗時歷 右拾遺、禮部員 外郎）	晚唐	八函六冊五一四卷	隋家不合栽楊柳，長 遣行人春恨多。
〈新添聲楊 柳枝詞〉	裴誠	不詳（宣宗時 人）	晚唐	九函三冊五六三卷	
〈折楊柳〉	翁綬	不詳（登咸通進 士第）	晚唐	九函八冊六零零卷	臺上少年吹白雪，樓 中思婦斂青蛾。
〈楊柳枝五 首〉	牛嶠	不詳（乾符五年 登進士第。）	晚唐	十函五冊六六七卷	裏翠籠煙拂暖波，舞 裙新染麴塵羅。
〈折楊柳〉	崔塗	不詳（光啟四年	晚唐	十函六冊六八零卷	

		登進士第)			
〈楊柳枝詞〉	崔道融	不詳(乾寧二年任永嘉縣令)	晚唐	十一函二冊七一五卷	
〈柳枝詞詠 篙水濺妓衣〉	裴虔(一作乾)餘	不詳(乾寧初官太常少卿)	晚唐	九函七冊五九七卷	半額微黃(滿額蛾黃)金縷衣,玉搔頭裏鳳雙飛(翠翹浮動玉釵垂)。
〈楊柳枝〉	歐陽炯 (迴)	896年—971年	五代	十一函六冊七六一卷	軟碧搖煙似送人,映花時把翠蛾嚬。
〈楊柳枝〉	和凝	898年—955年	五代	十一函四冊七三六	瑟瑟羅裙金縷腰,黛眉隈破未重描。
〈楊柳枝詞 四首〉	孫光憲	900年~968年	五代	十一函六冊七六三卷	好是淮陰明月裏,酒樓橫笛不勝吹。
〈柳枝詞十 首(座中應 制)〉	徐鉉	916年—991年	五代	十一函五冊七五六卷	天子遍教詞客賦,宮中要唱洞簫詞。
〈柳枝辭十 二首〉	徐鉉	916年—991年	五代	十一函五冊七五二卷	鳳笙臨檻不能吹,舞袖當筵亦自疑。
〈柳枝辭九 首〉	成彥雄	不詳(南唐進士)	五代	十一函六冊七五九卷	王孫宴罷曲江池,折取春光伴醉歸。怪得美人爭鬥乞,要他穠翠染羅衣。
〈楊柳枝(即 柳枝)〉	顧夔	不詳(蜀王建時給事內庭)	五代	十二函十冊八九四卷	
〈楊柳枝〉	韓琮	不詳(與歐陽炯、鹿虔扈、毛文錫、閻選被時人稱為「五鬼」)	五代	九函三冊五六五卷	梁苑隋堤事已空,萬條猶舞舊春風。那堪更想千年後,誰見楊花入漢宮。

〈楊柳枝詞〉	韓琮	不詳（與歐陽炯、鹿虔扈、毛文錫、閻選被時人稱為「五鬼」）	五代	九函三冊五六五卷	枝鬥纖腰葉鬥眉，春來無處不如絲
〈柳枝〉	張泌（泌）	不詳（仕南唐為句容縣尉）	五代	十二函十冊八九八卷	金鳳搔頭墜鬢斜，髮交加。

按上表係筆者根據《全唐詩》（據康熙揚州詩局本，上海：上海古籍出版社，1986年）加以整理。

表格二：內容提及「楊柳枝」、「折楊柳」、「柳枝」者

詩名	作者	生卒年	年代	出處	備註（出現詩句）
〈柳〉	慕幽	不詳	不詳	十二函五冊八五零卷	隋皇堤畔（上）依在，曾惹當時歌吹聲。
〈柳（詩二首）〉	李冶（裕）	不詳（劉長卿709年—780年稱其為女中詩豪）	初唐	十二函十冊八八九卷	舞腰漸重煙光老，散作飛綿惹翠裯。
〈和衛尉寺柳〉	杜之松	不詳（貞觀中為河中刺史）	初唐	一函八冊三八卷	不辭攀折苦，為入管弦聲。
〈九曲詞〉	高適	706年—765年	盛唐	三函十冊二一五卷	萬騎爭歌楊柳春，千場對舞繡騎驎
〈謝韋大夫柳栽〉	皇甫冉	716年—769年	盛唐	四函七冊二五零卷	本在胡笳曲，今從漢將營。
〈官渡柳歌送李員外承恩往揚州觀省〉	獨孤及	726年—777年	盛唐	四函七冊二四七卷	遠客折楊柳，依依兩含情。
〈堤上柳〉	戴叔倫	732年—789年	盛唐	五函一冊二七四卷	行人攀折處，閨妾斷

					腸時。
〈莫走柳條 詞送別（一本 無莫走二 字）〉	白居易	772年－846年	中唐	七函四冊四四二卷	莫欺楊柳弱，勸酒勝 於人。
〈題王家莊 臨水柳亭〉	白居易	772年－846年	中唐	七函七冊四五四卷	翠羽偷魚入，紅腰學 舞迴。
〈種柳三詠〉	白居易	772年－846年	中唐	七函七冊四五五卷	仍教小樓上，對唱柳 枝歌。
〈病中詩十 五首（并序） 之別柳枝〉	白居易	772年－846年	中唐	七函八冊四五八卷	兩枝楊柳小樓中，嫋 嫋多年伴醉翁。明日 （白）放歸歸去後， 世間應不要春風。
〈前有別楊 柳枝絕句夢 得繼和云春 盡絮飛留不 得隨風好去 落誰家又復 戲答〉	白居易	772年－846年	中唐	七函八冊四五八卷	誰能更學孩童戲，尋 逐春風捉柳花。
〈過裴令公 宅二絕句〉	白居易	772年－846年	中唐	七函八冊四五八卷	風吹楊柳出牆枝，憶 得同歡共醉時。
〈不能忘情 吟並序〉	白居易	772年－846年	中唐	七函八冊四六一卷	鬻駱馬兮放楊柳枝
和韋庶子遠 坊赴宴未夜 先歸之作兼 呈裴員外（員	白居易	772年－846年	中唐	七函七冊四五五卷	銀燭忍（忽）拋楊柳 曲，金鞍潛送石榴 裙。

外亦愛先逃 歸)					
〈山遊示小 妓〉	白居易	772年—846年	中唐	七函六冊四五二卷	莫唱楊柳枝，無腸與 君斷。
〈藍田劉明 府攜酌（一作 酌）相過與皇 甫郎中卯時 同飲醉後贈 之〉	白居易	772年—846年	中唐	七函七冊四五四卷	貌偷花色老暫去，歌 蹋柳枝春闌來。
〈追歡偶作〉	白居易	772年—846年	中唐	七函七冊四五七卷	石樓月下吹蘆管，金 谷風前舞柳枝。
〈再至界圍 巖水簾遂宿 巖下〉	柳宗元	773年—819年	中唐	六函一冊三五一卷	笙簧潭際起，鶴鶴雲 間舞。
〈御溝新柳〉	李觀	766年—794年	中唐	五函七冊三一九卷	莫入胡兒笛，還令淚 溼巾。
〈新柳〉	杜牧	803年—852年	中唐	八函七冊五二七卷	無力搖風曉色新，細 腰爭妒看來頻。
〈題柳〉	溫庭筠	812年—870年	中唐	九函五冊五七八卷	香隨靜婉歌塵起，影 伴嬌嬈（一作饒）舞 袖垂。
〈柳二首〉	司空圖	837年—908年	晚唐	十函一冊六三三卷	誰家按舞傍池塘，已 見繁枝嫩眼黃。
〈賦得灞岸 柳留辭鄭員 外〉	楊巨源	不詳（貞元五年 擢進士第）	中唐	五函九冊三三三卷	楊柳含煙灞岸春，年 年攀折為行人。
〈和白尚書	盧貞	不詳（開成中為	晚唐	七函九冊四六四卷	一樹依依在永豐，兩

賦永豐柳（有序）		大理卿）			枝飛去杳無蹤。玉皇曾採人間曲，應逐歌聲入九重。
〈柳（詩二十一首）〉	崔櫓（魯）	不詳（大中時舉進士（一說廣明中進士第））	晚唐	十二函九冊八八四卷	骨軟張郎瘦，腰輕楚女飢。
〈詠柳二首〉	顧雲	不詳（咸通十五年登第）	晚唐	十函一冊六三八卷	斜傍畫筵偷舞態，低臨妝閣學愁眉。
〈柳〉	方干	不詳（干自咸通得名）	晚唐	十函三冊六五零卷	學舞枝翻袖，呈妝葉展眉。
〈垂柳〉	唐彥謙	不詳（咸通時舉進士十餘年不第）	晚唐	十函五冊六七二卷	楚王江畔無端種，餓損纖腰（宮娥）學不成。
〈柳十一首〉	孫鮐	不詳（從鄭谷（849年—911年）為師）	晚唐	十二函九冊八八六卷	東風多事剛牽引，已解纖纖學舞腰。
〈柳含煙二首〉	毛文錫	約913年在世	五代	十二函十冊八九三卷	昨日金鑾巡上苑，風亞舞腰纖軟。
〈柳（一作和白樂天詔取永豐柳植上苑。時為東都留守）〉	韓琮	不詳（與歐陽炯、鹿虔扈、毛文錫、閻選被時人稱為「五鬼」）	五代	九函三冊五六五卷	上陽宮女含（作吞）聲送，不忿（忍）先歸舞細（學舞）腰。

按上表係筆者根據《全唐詩》（據康熙揚州詩局本，上海：上海古籍出版社，1986年）加以整理。

「楊柳枝」是從前朝流傳下來的曲目，因此從表格中我們可以看出其時間範圍從初唐到五代都有。在文獻資料方面，因其先為器樂曲形式流傳，後改為歌唱，因此以音樂資料為大宗，唐時加入了舞蹈演出，但後代在傳承「楊柳枝」時，多只承繼了音樂曲調方面，是故舞蹈資料僅唐、五代兩朝有之，十分缺乏，因而在

本篇章的音樂方面論述較為齊全，舞蹈方面史料有限，論述較少。又唐代所展現的「楊柳枝」為歌、舞、樂三者合一的表演形式，由樂者演奏音樂，由伎人同時擔任歌者與舞者，因此在歌的方面，將會與舞蹈內容一起放在本章第二節「舞容」中同作探討。

而其表演場合，由於是民間開始流行的樂舞，就如「踏歌」、「潑寒胡戲」一般，是集體同樂或朋友聚會娛樂時跳起的舞蹈，非特定表演之舞曲，甚至不能說是演出，是自娛同樂之舞，因此可見場合常在餐館酒廂或是廣場聚會中，不分時間場地，興致一起，只要能唱會舞就可即興來上一段。

第一節 笙引簧頻煖，箏催柱數移：「音樂」

「楊柳枝」，屬於民間曲子，先為橫吹曲，即胡樂¹⁷⁹，唐朝時發展為歌曲，供歌伎演唱，故白居易詩云：「取來歌裏唱，勝向笛中吹」¹⁸⁰、薛能「試踏吹聲作唱聲」¹⁸¹，在《教坊記》中即見曲名記載。它是詞牌名也是曲牌名，是詩也是詞，也可為聲詩¹⁸²、著辭或歌詞，其體例多變，一直以來為文人學者們爭論之點。但民間曲子本就以方便通順為主，只求押韻達意，在即興填詞時不會想到平仄或對仗。故本為鄉俚之歌，後被文人雅士美化，想兼顧其通俗特性又想將其文學化，因此將此種作品的體例變得模糊不清，難以分類。

民間曲子，其本為民間歌曲的傳唱，在歷經時間和地域的演變下，經過專業樂工和文人之手，成為有系統及一定格式的表演藝術，並進一步的繁榮起來。「曲子」，是一種藝術歌曲¹⁸³，相當於後世的「小曲」、「曲牌」¹⁸⁴，有較為固定的結構形式。後來發展成有長短句式後，在音樂與詩文兩方面的創作空間就更多元了。唐代的曲子在當時的音樂社會中，佔有極重要的地位。其在唐代的成就，猶如唐詩在文學史上的地位，是「盛唐之音」的直接體現者。不僅有傳統民間音樂

¹⁷⁹ 《樂府詩集》：「橫吹曲，其始亦謂之鼓吹，馬上奏之，蓋軍中之樂也。北狄諸國，皆馬上作樂，故自漢已來，北狄樂總歸鼓吹署。」

¹⁸⁰ 唐·白居易〈楊柳枝二十韻（并序）〉，《全唐詩》卷 455。

¹⁸¹ 唐·薛能〈柳枝四首〉，《全唐詩》卷 561。

¹⁸² 聲詩，概指唐代合歌舞之齊言歌辭。

¹⁸³ 藝術歌曲是一結合音樂與詩歌的創作，尤以十九世紀德國藝術歌曲在歷史上具有相當重要的地位，德國藝術歌曲(LIED)將歌曲創作推至高峰，不但詩文要是上選，音樂亦是詩詞的最佳演譯者，描繪歌詞的意境，補足詞所未能盡之蘊含。

¹⁸⁴ 曲牌，是傳統填詞制譜用的曲調調名的統稱，俗稱「牌子」。

的繼承，也展現了對外來音樂的吸收演化，使曲子在唐朝展現了新風貌。

唐代民間曲子的淵源，根據南宋王灼的《碧雞漫志》記載：「蓋隨以來，今之所謂曲子者漸興，至唐稍盛，今則繁聲淫奏，殆不可數。古歌變為古樂府，古樂府變為今曲子，其本一也。」，可知唐代的民間曲子是繼承前代流傳並衍變而來的，並非唐代新創，也不會止於唐代。

沈冬認為¹⁸⁵：「楊柳枝」之調，盛於中唐，此時白居易致仕閒退，劉禹錫分司東都，二人皆作「楊柳枝」，且傳唱洛下，風行一時，樂天之作並且「傳入樂府，遍流京都。」¹⁸⁶此後唐人相繼推出新作，不下數十家。晚唐司空圖以之賀壽¹⁸⁷，南唐徐鉉以之應制¹⁸⁸，又有溫庭筠、裴誠作〈新添聲楊柳枝〉¹⁸⁹，敦煌曲子詞有雜言體〈楊柳枝〉，顧夙、張泌也有添聲填實的〈楊柳枝〉。由此可知，自劉、白以下，「楊柳枝」不但備受文人青睞，且數百年間，屢經演化，其間進程，歷歷分明，是詞中頗可注意的一調。並考究「楊柳枝」的淵源出處，認為其為北地之歌的繼承，從器樂曲轉而為歌唱曲，並在唐代時加入了舞蹈，也融入於宴席酒令中，也因如此多變的娛樂方式，使得「楊柳枝」能在唐朝風靡朝野，盛行不衰。

關於「楊柳枝」一詞的源流，學界的說法不一，以下僅參考前賢的研究，整理出下列看法：

1. 施蟄存認為「楊柳」一詞在《詩經》即為人民歌詠之題材。漢時李延年譜二十八新曲調，其中有「折楊柳」一曲，屬於軍樂、橫吹曲¹⁹⁰。西晉末年，洛陽民間有「折楊柳歌」，歌詞內容仍是軍樂，但已成為民歌。梁時，橫吹曲中有「折楊柳」，有時稱為「折楊柳枝」。初唐到盛唐，「折楊柳」已成為樂府古題，內容不限軍樂或楊柳。玄宗時，用舊曲改新聲，「折楊柳」被改名為「楊柳枝」，不是茄吹曲而是笛曲。中唐時，洛陽民間流行「新翻楊柳枝」，劉禹錫、白居易等人大加讚賞，賦詩宣揚，成為歌曲、舞曲，溫庭筠等人又做「新

¹⁸⁵ 根據沈冬，〈楊柳枝詞調析論〉，《台大中文學報》，11，1995，頁 217-266。

¹⁸⁶ 唐·盧貞〈和白尚書賦永豐柳（有序）〉，《全唐詩》卷 464。

¹⁸⁷ 司空圖作〈楊柳枝壽杯詞十八首〉，《全唐詩》卷 634。

¹⁸⁸ 徐鉉作〈柳枝詞十首（座中應制）〉，《全唐詩》卷 756。

¹⁸⁹ 溫庭筠作〈南歌子詞二首（一作添聲楊柳枝辭）（補遺）〉，《全唐詩》卷 584；裴誠作〈新添聲楊柳枝詞〉，《全唐詩》卷 563。

¹⁹⁰ 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：《後漢書》：「橫吹，胡樂也。……」（臺北：鼎文書局，1981），頁 1578。

添聲楊柳枝」，盛行於歌壇。¹⁹¹

2. 白居易所新編創作。此說見於《樂府詩集》：「楊柳枝，白居易洛中所制也。」¹⁹²以及《樂府雜錄》：「楊柳枝，白傅閑居洛邑時作，後入教坊。」¹⁹³
3. 出於盛唐教坊。說見元胡三省《資治通鑑注》、清王奕清《欽定詞譜》及唐崔令欽《教坊記》。
4. 本於隋曲「柳枝」。此說見於後蜀何光遠《鑑戒錄》：「柳枝歌，亡隋之曲也。」，南宋王灼的《碧雞漫志》亦沿用此說。
5. 源於六朝樂府「折楊柳」。《樂府詩集》引唐代薛能之說，任二北的《教坊記箋訂》列舉六朝各類「折楊柳」¹⁹⁴。

以上五種說法，時代上以白居易的中唐最晚，沈冬先生以時間近至遠的方式來解析五種說法的可信度，得到的結論是以上五種說法皆不正確。他認為唐代「楊柳枝」源於北地之歌「折楊柳」，提出楊柳與橫笛的關係，澄清「折楊柳」是由「華聲」轉為「胡曲」的橫笛名曲，有六朝以來的「笛吹楊柳」的傳統，而教坊記僅錄「楊柳枝」一曲是因為唐人把「楊柳枝」和「折楊柳」兩個名稱混用加以分析，證明「折楊柳」確實是唐人「楊柳枝」的前身，兩首之間有著一脈相承、無法分割的血緣聯繫。

因此我們得知「楊柳枝」一名是從唐代才開始使用的名稱，並與「折楊柳」混用。而從後漢即見「折楊柳」之名，《後漢書·班超列傳》：「橫吹，胡樂也。張騫入西域，傳其法於長安，唯得摩訶兜勒一曲，李延年因之更造新聲二十八解，乘輿以為武樂，後漢以給邊將，萬人將軍得之。在俗用者有黃鵠、隴頭、出關、入關、出塞、入塞、折楊柳、黃覃子、赤之楊、望行人十曲。」¹⁹⁵，又《宋書·詩妖志》：「太康末，京、洛始為『折楊柳』之歌，其曲始有兵革苦辛之詞，終以禽獲斬截之事。」¹⁹⁶，可見「楊柳枝」在唐以前用「折楊柳」之名以歌曲形式流傳，且多與塞外軍情有關聯；在唐時「楊柳枝」與「折楊柳」兩名稱混用之後，

¹⁹¹ 參考施蛸存：〈說楊柳枝、賀聖朝、太平時〉。〈詞學〉編輯委員會，《詞學》，上海：華東師範大學出版社，1981，頁142~149。

¹⁹² 〔宋〕郭茂倩編撰：《樂府詩集》（北京：中華書局，1979）。

¹⁹³ 〔唐〕段安節撰：《樂府雜錄》（北京：中華書局，1985），頁17。

¹⁹⁴ 任半塘：《教坊記箋訂》（北京：中華書局，1962），頁76。

¹⁹⁵ 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1981），頁1578。

¹⁹⁶ 〔梁〕沈約撰：《宋書》（臺北：鼎文書局，1980），頁914。

又有「新添聲楊柳枝」，據《唐音癸籤》：「新添聲楊柳枝，溫庭筠作。時飲筵競歌，獨女優周德華以聲太浮艷不取。」¹⁹⁷，今名「添聲楊柳枝」，歐陽修詞名「賀聖朝影」，賀鑄詞名「太平時」。是一種在詞句中加入聲詞的方式，例如朱敦儒〈樵歌詞〉，一名〈柳枝〉：

江南岸。柳枝。江北岸。柳枝。折送行人無盡時。恨分離。柳枝。

酒一杯。柳枝。淚雙垂。柳枝。君到長安百事違。幾時歸。柳枝。

唐時流行的民間曲子「竹枝詞」是以竹枝二字為和聲，此以柳枝二字為和聲，亦其例也。但「枝」字即本詞韻，亦添聲之意，故為類列。

按《碧雞漫志》云：黃鐘商有「楊柳枝」曲，仍是七言四句詩，與劉、白及五代諸子所制並同，但每句下各添三字一句，乃唐時和聲，如「竹枝」、「漁父」，今皆有和聲也。舊詞多側字起頭，第三句亦復側字起，聲度差穩耳。因此「楊柳枝」又為詞牌名，因初始是由歌唱形式流傳，後因新翻，故異調同形¹⁹⁸。

從北地之歌「折楊柳」到唐代新聲「楊柳枝」，其中從剽悍的北方風情到不拘題材的開放新貌，用橫吹的長笛作為主要的樂器，其他的吹管樂器也是演奏「折楊柳」的要角，如詩句中：庾信〈楊柳歌〉「欲與梅花歌一曲，共將長笛管中吹」¹⁹⁹、宋之問〈詠笛〉「羌笛寫龍聲，長吟入夜清。……逐吹梅花落，含春柳色驚。」²⁰⁰、王之渙〈涼州詞〉「羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關」²⁰¹、李白〈春夜洛城聞笛〉「誰家玉笛暗飛聲，散入春風滿洛城。此夜曲中聞折柳，何人不起故園情。」²⁰²而一直屬於器樂曲的「折楊柳」，到了唐代由於音聲皆美，流行不衰，最後終於「取來歌裡唱，勝向笛中吹。」²⁰³，轉而成為洛下新聲的「新翻楊柳枝」了。

唐代有新面貌出現後²⁰⁴，在民間廣泛流傳，崔穎名作〈渭城少年行〉詩句：「小婦春來不解羞，嬌歌一曲楊柳花」²⁰⁵，足見在民間的傳唱流行。李唐皇族熱

¹⁹⁷ [明]胡震亨撰：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981），頁141。

¹⁹⁸ 由於詞調定名的情況複雜，於是產生同一個詞調有不同名稱，或同一個名稱卻指不同的詞調的現象。此為指格律相同，但樂曲不同的情況。

¹⁹⁹ 魏晉南北朝·庾信〈楊柳歌〉。

²⁰⁰ 唐·宋之問〈詠笛〉，《全唐詩》卷52。

²⁰¹ 唐·王之渙〈涼州詞〉，《全唐詩》卷253。

²⁰² 唐·李白〈春夜洛城聞笛〉，《全唐詩》卷184。

²⁰³ 唐·白居易〈楊柳枝二十韻〉，《全唐詩》卷455。

²⁰⁴ 唐·白居易〈楊柳枝詞八首〉：「古歌舊曲君休聽，聽取新翻楊柳枝。」，《全唐詩》卷454。

²⁰⁵ 唐·崔穎〈渭城少年行〉，《全唐詩》卷130。

愛樂舞，連帶影響民風國情都熱愛表演藝術，在推廣方面不遺餘力，廣蒐民間樂聲，因此「楊柳枝」除了在民間流傳外，也收入在教坊裡頭。後因動亂，教坊梨園等樂舞機構縮編後，許多樂人散落在民間，將許多原先只在宮廷內流傳的樂舞曲目帶到民間，又因曾入教坊，因此「楊柳枝」在宮裡、民間都流傳久遠，使用了不同宮調，在宋代教坊或院本中仍持續活躍；至五代、兩宋至元雜劇仍可見其名蹤。

關於「楊柳枝」之調，由於流傳超過幾世紀，因此有多種制度和說法。又「楊柳枝」為民間興起之曲調，與「子夜歌」、「竹枝詞」類似，都是民間用來填詞傳唱的鄉野俚曲，內容多與民間社會生活相關，是了解當時民間社會的資料來源。唐朝的這類曲調還未脫離詩文與音樂的聯繫，因此在創作成詩文後，即可配樂傳唱，故常有即興創作。其通俗程度，兒童老人都能朗朗上口，因而在文學類別中，常見學者將「楊柳枝」與「子夜歌」、「竹枝詞」等作品列於同等地位。

如王崗先生提到：與「竹枝詞」相似的，又有「楊柳枝」、「楊枝詞」等，在民間流傳亦極為廣泛。如「楊柳枝」詞，時人稱：「此曲盛傳，為詞者甚眾。文人才子各炫其能，莫不『條似舞腰』，『葉如眉翠』，出口皆然，頗為陳熟」²⁰⁶，只是唐以後，「楊柳枝」、「楊枝詞」都漸漸失傳，僅剩「竹枝詞」得以流傳後世。²⁰⁷可知唐代與「楊柳枝」類似的民間曲子有許多，且都流傳廣泛。但從孫曉霞的〈唐教坊曲子曲名樂調源流考〉中提出的唐教坊曲子樂調源流表可看出，「楊柳枝」從唐以後到清朝都仍可見其名，足見「楊柳枝」並非在唐之後就消失不見，而是有繼續流傳。

曲名	唐史料	五代曲子	《全宋詞》、 《樂苑》	宋史樂志、 碧雞漫志	《中原音韻》 元北曲	《贈定查補南九 宮十三調曲譜》	元雜劇金院 本	《九宮大成南 北詞宮譜》	曲譜 解釋
楊柳枝	《羯鼓錄》 中有《大春 楊柳》入太 簇角	《尊前 集》、《花間 集》、《金奩 集》高平調	《全宋詞》林 鐘羽	《碧雞漫 志》黃鐘商			元院本楊柳 枝	平調《添聲楊 柳枝》	

²⁰⁶ 唐·薛能〈折柳十首（並序）〉，《全唐詩》卷 561。

²⁰⁷ 王崗：《元明〈宮詞〉與清〈竹枝詞〉中北京節令風俗考略》，中華文史網。
http://www.mflw.cn/html_data/39/0612/1483.htm

因此在音樂方面，「楊柳枝」的樂譜因流傳時間久遠，都已同名異調，而譜例也大多散佚。又因為在唐時新翻作曲，又入教坊，因此在宮調上也有許多不同。這些都是「楊柳枝」在歷經時間空間下的變化，本論文不著重在「楊柳枝」詞調的流變與歷史，雖僅稍作介紹，但也論述許多。

「楊柳枝」流傳多個朝代，在音樂史料方面較為齊全，但也因為歷經時代久遠，資料繁多，因此在整理方面較為繁複，整體而論可知，「楊柳枝」是先為笛曲後為歌，又從歌曲加入舞蹈，又因為有歌詞而和文學有著不可切割的關係。

從描寫「楊柳枝」樂舞方面的詩句來看，就其表演時機和場合來推測，詩詞內容在音樂氛圍和表現情感等方面可分為兩大類：若只有描述音樂，前有提到「折柳」與「送別」的關係，因此在此類作品中所表現的情感都是悲傷哀戚的，在此種音樂中若有加入舞蹈，也必定是跟離別傷感有關；又其為鄉野俗俚歌曲，在隨意填入的歌詞裡，若是在宴席中的即興創作，其音樂必是屬於歡樂的氣氛，在廣場聚會或自家宴席時供民眾同樂之用。

第二節 枝柔腰嫋娜，美嫩手葳蕤：「舞容」

此節根據唐人詩歌中的文句及其他相關記載，勾勒出唐代「楊柳枝」在樂舞並行演出時的樣貌及應用情況，且參考沈冬先生的〈楊柳枝詞調析論〉一文，用詩歌文字試圖拼湊出「楊柳枝」在唐人生活中的圖像。

「楊柳枝」是有曲有詞後有舞，並在演出時邊歌邊舞，多由年輕的歌舞伎演出，由於是中原一直流傳不息的樂舞，與唐時流行的胡舞不同，在動作和表現情感方面較為含蓄優雅。在史料記載上，「折楊柳」、「楊柳枝」等名稱與內容常與邊塞、北方、軍樂等詞連接在一起，古樂府有「小折楊柳」，相和大曲有「折楊柳行」等，但都與唐代「楊柳枝」不同。²⁰⁸

唐人所賦的「楊柳枝」，現存最早的應為陳子昂〈楊柳枝〉：「萬里長江一帶

²⁰⁸《樂府詩集》卷二十二「橫吹曲辭·折楊柳」題解：「《唐書·樂志》：『梁樂府有胡吹歌云：上馬不捉鞭，反拗楊柳枝。下馬吹橫笛，愁殺行客兒。此歌辭元出北國，即鼓角橫吹〈折楊柳枝〉也。』《宋書·五行志》曰：『晉太康末，京洛為折楊柳之歌，其曲有兵革苦辛之辭。』按古樂府又有〈小折楊柳〉，相和大曲有〈折楊柳行〉，清商四曲有〈月節折楊柳歌〉十三曲，與此不同。」

開，岸邊楊柳幾千栽。錦帆未落西風起，惆悵龍舟去不回。」²⁰⁹，同時有喬知之〈折楊柳〉：「可憐濯濯春楊柳，攀折將來就纖手。妾容與此同盛衰，何必君恩獨能久。」²¹⁰，但這兩首均無配樂演唱的記載。根據資料，最早可唱的〈楊柳枝〉是盛唐賀知章的作品〈詠柳〉：「碧玉妝成一樹高，萬條垂下綠絲條。不知細葉誰裁出，二月春風似剪刀。」²¹¹；其次盛唐高適〈九曲詞〉中也有歌「楊柳」之作：「萬騎爭歌楊柳春，千場對舞繡麒麟。到處盡逢歡洽事，相看總是太平人。」²¹²，高適的寫作年代十分明確，作於天寶十二年（753年），為慶祝收復九曲（原屬吐番）而作。詩中的「楊柳春」推斷指的就是「楊柳枝」²¹³。如果所歌真為「楊柳枝」，則此詩意義重大，詩中所謂「萬騎爭歌」、「千場對舞」，如此盛大的場面，只有皇室貴族才能做到，可推測是官方的某次演出，就像《明皇雜錄》、《開天傳信記》等書記載的玄宗「設宴賜酺」的教坊樂舞排場，恰為教坊記中所載之「楊柳枝」作一實際寫照。但就唐人詠柳的作品風格來看，不論是「折楊柳」或「楊柳枝」，內容皆偏向哀怨離愁，是否能夠作為如此盛大的群眾演出是一問題，是否適合作為慶祝捷報凱旋的場合又是另一個問題，也許這是「楊柳枝」新翻初期的嘗試之作，也未可知矣。

相較於高適〈九曲詞〉的不確定性，賀知章的作品就是確信可歌的。《雲谿友議》卷下「溫裴黜」載：「胡州崔郎中芻言初為越副戎，宴席中有周德華，德華者乃劉採春女也。雖〈羅唢〉之歌不及其母；而〈楊柳枝〉詞，採春難及。崔副車寵愛之異，將至京洛。後豪門女弟子，從其學者眾矣。溫、裴所稱歌曲，請德華一陳音韻，以為浮豔之美，德華終不取焉。二君皆有愧色。所唱者七、八篇，乃近日名流之詠也。滕邁郎中一首：『三條陌上拂金羈，萬里橋邊映酒旗。此日令人腸欲斷，不堪將入笛中吹。』賀知章秘監一首：『碧玉妝成一樹高，萬條垂下綠絲條。不知細葉誰裁出，二月春風似剪刀。』……」²¹⁴，可見賀知章此作品

²⁰⁹ 此詞在《碧雞漫志》卷五《楊柳枝》下載為「前輩」詩，楊慎《詩品》卷二《楊柳枝》下載為「無名氏」作，《全唐詩》卷七八六亦載無名氏。本文根據沈冬先生據饒宗頤先生之說屬陳子昂，見〈「唐詞」辯正〉一文，收入《敦煌曲續論》（台北：新文豐出版，頁208）。饒先生曰：「林大椿《唐五代詞》失載」。

²¹⁰ 唐·喬知之〈折楊柳〉，《全唐詩》卷81。

²¹¹ 唐·賀知章〈詠柳〉，《全唐詩》卷112。

²¹² 唐·高適〈九曲詞〉，《全唐詩》卷214。

²¹³ 傅正谷：《唐代音樂舞蹈雜技詩選釋》（北京：人民音樂出版社，1991），頁37。

²¹⁴ 〔唐〕范攄：《雲谿友議》收錄於《四部叢刊廣編》（台北：台灣商務印書館，1981），頁37-38。

可用來歌唱，且至晚唐時仍舊傳唱於酒筵歌席中。

而這首曲子與白居易的「洛下新聲」有何不同？任二北先生將此作另立一調，認為「賀知章作辭，正在其時，應即其曲，與後來白居易所翻之新聲乃兩事，碧雞漫志已辨之。」²¹⁵又說「中唐白居易據此，另翻新聲，新、舊實為兩調」²¹⁶，如果是不同的兩種調別，卻又能和後代「楊柳枝」混用演唱，想是其差異不明顯；而白居易新翻的根據，也不應是賀知章所作，而是六朝以來的笛曲「折楊柳」。「折楊柳」本是笛曲，在新翻²¹⁷過後，由笛曲改變為歌曲，在曲風上，原本是「羌笛何須怨楊柳」，曲調淒楚悲愴，而新聲則以歌唱取勝，腔調較多變婉轉；又因應吹唱的轉換，整體音樂在性質和配器方面自然有細微或明顯的變化。如樂器方面由吹管改為箏、笙，或因配器的不同產生出特殊的裝飾音，泛音等等，或是歌者在咬字轉腔所產生的旋律、速度變化等，都可謂「新翻」。

新翻的「楊柳枝」在舞容方面，詩詞中可知著重的是細腰，詩人常用柳條來形容舞者纖腰款款的模樣，如白居易〈楊柳枝詞八首〉「葉含濃露如啼眼，枝嫋輕風似舞腰」²¹⁸，這是拿舞腰來形容柳條；白居易〈楊柳枝二十韻（並序）〉「枝柔腰嫋娜，萼嫩手葳蕤」²¹⁹，形容腰肢柔軟，手姿婀娜婉轉；司空圖〈楊柳枝壽杯詞十八首〉「客淚休沾漢水濱，舞腰羞殺漢宮人」²²⁰，說明唐代腰肢柔勁的舞技高超，會讓漢朝宮中舞人羞愧；薛能〈柳枝詞五首（並序）〉「纖腰舞盡春楊柳，未有儂家一首詩」²²¹、劉禹錫〈楊柳枝詞九首〉「花萼樓前初種時，美人樓上鬥腰支。」²²²、薛能〈柳枝四首〉「柔娥幸有腰支穩」²²³，這些詩句都點出纖腰為「楊柳枝」舞蹈的重點。在這些以「楊柳枝」樂舞為題的詩作中，又以白居易的〈楊柳枝二十韻〉最為描寫精細，其詩云：

楊柳枝，洛下新聲也。洛之小妓，有善歌之者，詞章音韻，聽可動人，故賦之。

小妓攜桃葉，新聲蹋柳枝。妝成剪燭後，醉起拂衫時。

²¹⁵ 任半塘：《唐聲詩》（上海：上海古籍出版社，1982），頁 366。

²¹⁶ 任半塘：《唐聲詩》（上海：上海古籍出版社，1982），頁 365。

²¹⁷ 村上哲見認為：「新翻，舊曲改編之意。」

²¹⁸ 唐·白居易〈楊柳枝詞八首〉，《全唐詩》卷 455。

²¹⁹ 唐·白居易〈楊柳枝二十韻（並序）〉，《全唐詩》卷 455。

²²⁰ 唐·司空圖〈楊柳枝壽杯詞十八首〉，《全唐詩》卷 634。

²²¹ 唐·薛能〈柳枝詞五首（並序）〉，《全唐詩》卷 561。

²²² 唐·劉禹錫〈楊柳枝詞九首〉，《全唐詩》卷 365。

²²³ 唐·薛能〈柳枝四首〉，《全唐詩》卷 561。

繡履嬌行緩，花筵笑上遲。身輕委迴雪，羅薄透凝脂。
笙引簧頻煖，箏催柱數移。樂童翻怨調，才子與妍詞。
便想人如樹，先將髮比絲。風條搖兩帶，煙葉貼雙眉。
口動櫻桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰嫋娜，萼嫩手葳蕤。
喉鶴晴呼侶，哀猿夜叫兒。玉敲音歷歷，珠貫字纍纍。
袖為收聲點，釵因赴節遺。重重遍頭別，一一拍心知。
塞北愁攀折，江南苦別離。黃遮金谷岸，綠映杏園池。
春惜芳華好，秋憐顏（翠）色衰。取來歌裏唱，勝向笛中吹。
曲罷那能別，情多不自持。纏頭無別物，一首斷腸詩。²²⁴

詩前有序，明顯提及「楊柳枝」為洛下新聲，從詩中內容來看，這個「新聲」已經趨於完善。依照朱金城的說法，此詩為文宗大和八年之作，那麼在這時期，就是「楊柳枝」成熟的階段。此詩為排律，全詩除末兩句外都對偶，從「小妓攜桃葉」到「一一拍心知」一段，完整描繪了「楊柳枝」在歌舞時樣貌，從舞伎的服飾、體態、舞容、神態、歌聲等，自「塞北愁攀折」以下，描寫觀眾的感受與樂曲所要表達的氛圍。唐代文人為「楊柳枝」賦詩雖多，但將歌舞樂描寫的如此細膩周全又具體的，應是唯一一首，白居易自身愛好樂舞表演，在描寫此種樂舞場合時自然得心應手。

一開始點明表演的曲目與時間和場合，小妓們是「妝成剪燭後」，客人們已經「醉起拂衫時」，正是酒酣耳熱，眾客微醺之際，筵席進行到熱鬧時分，伎人們就開始了「楊柳枝」的表演。在此有個奇特處，詩中第一句「小妓攜桃葉」，既是跳「楊柳枝」怎麼會拿著桃葉呢？桃葉是人還是物？如果是物的話，跟曲名不合，推想這裡採用了典故，使用王獻之愛妾桃葉桃根之名，以桃葉指稱歌舞伎，也有「如桃葉一般美麗」的意思。白居易另一首〈柘枝伎〉：「紅蠟燭移桃葉起，紫羅衫動柘枝來」²²⁵，也是使用同樣的方式。

表演開始之後，身著羅衣，足躡繡履的舞者緩慢嬌媚、臉含微笑的步行上舞筵，體態輕盈好似蹲低就能使飛雪迴翔，輕薄的羅衫在舞動中隱約透出舞者的凝脂玉膚。再寫音樂初奏，「笙引簧頻煖，箏催柱數移」，描寫樂器開始調音的動作，

²²⁴ 唐·白居易〈楊柳枝二十韻〉，《全唐詩》卷 455。

²²⁵ 唐·白居易〈柘枝伎〉，《全唐詩》卷 446。

明寫伴奏樂器有笙跟箏兩種，樂器調音完畢後，樂童們才開始演奏此首新翻怨曲，此時文人公子們已經趁這個時候各逞詩思，提筆撰寫新作。因此寫為「才子與妍詞」，可見當時的文人雅士們都是在酒筵歌席中，被音樂歌聲舞姿觸動靈感，當席創作了許多絕妙好辭。

下面開始形容「楊柳枝」的歌聲舞態，此為全詩重點。因為「楊柳枝」先為歌曲形式流傳，在加入舞蹈之後，舞者採用邊歌邊舞的型式演出，為歌、舞、樂三者合一的表演，「樂童」負責伴奏，「小妓」則擔任歌、舞部份。詩句寫「口動櫻桃破」、「喉鶴晴呼侶，哀猿夜叫兒。玉敲音歷歷，珠貫字纍纍」都是描寫歌唱時的情景，以鶴唳、猿叫來形容歌聲，足見其淒涼哀傷；用玉音、珠貫比擬咬字行腔，見其音色清亮動人。「重重遍頭別」，說明在完整的歌舞演出中，「楊柳枝」不只演唱一遍，是採聯章而歌的方式，且每遍的開頭，即「過場」均不相同；「一一拍心知」，顯示小妓們都在心底默記每遍的開頭，每一拍都心知肚明；也有另一解釋為：歌舞者以拍心動作表示樂段的變換²²⁶。至此，白居易的詩中呈現了唐人歌曲在演出時的鮮活樣貌，後世的詞多為各闕獨立，較少聯章者，如歐陽修〈採桑子〉十首詠潁州西湖，〈漁家傲〉十二首寫十二月節份，而唐人聯章歌詩的情況則屢見不鮮，尤其以敦煌曲子詞中體類繁多、連篇累牘，「楊柳枝」聯章而歌的形式正為唐人歌詩的真實寫照。

舞容是詩中最有趣的部份，「楊柳枝」的舞蹈，是摹擬柳條被風吹揚輕擺的模樣，詩句中有：「便想人如樹，先將髮比絲。風條搖兩帶，煙葉貼雙眉。」將舞者比擬為柳樹，髮絲比做柳條，甚至髮絲不夠，需用服裝上的飾帶來作強調，因此舞者眉如柳葉、腰如柳枝之婀娜，手似柳芽嫩葉之葳蕤，衣帶也如風吹柳條輕搖。以白居易熱愛樂舞的程度，詩中的描寫自然不是一個普通觀眾觀舞的感受，而是對舞蹈內容有著清楚的理解與熟悉後所寫。這類的「擬態」舞蹈是原始先祖們在樂舞歷史的開端所常見的，從生活周遭擷取舞蹈元素，如擬野獸或飛禽的動作，或是模仿大自然中的風水景物等，在樂舞史進程到唐代，這類的舞蹈已不多見，因此「楊柳枝」的舞容給我們很多啟示：1.「楊柳枝」的歌舞欠缺故事性，在「用歌舞演故事」的模式已經大趨氾濫的時候，「楊柳枝」不像「踏搖娘」、

²²⁶ 參考沈冬：〈楊柳枝詞調析論〉，《台大中文學報》，11，1995，頁33。

「蘭陵王」或「撥頭」一類的歌舞戲，有著規定的故事性內容，用歌詞舞容描述情節。

2. 唐人所作「楊柳枝」的作品中，多半是「賦題」而作，千篇一律，眾口一辭，如薛能〈折柳十首〉之序所言，均是「文人才子，各銜其能，莫不條似舞腰，葉如眉翠」，既然歌詞離不開楊柳，在歌舞方面為了與歌詞配合，舞容只好模擬柳樹的姿態了。

3. 前面也有提到，在舞容方面，許多文人都描寫了細腰柔媚的模樣，又從「枝柔腰婀娜，萋嫩手葳蕤」來看，「楊柳枝」的舞蹈重視手姿和腰功，藉由腰枝款擺輕旋折扭來呈現弱柳從風的模樣，藉手式的開合捏指、臂膀的曲伸來表現柳葉層疊參差的形狀，進而帶動飾帶、髮絲，產生整體模擬楊柳的動感，又從「袖為收聲點，釵因赴節遺」來看，歌聲與舞容有自然的配合，舞伎用收袖、捲袖、落袖的方式來表現歌聲的停頓收束及樂句的段落，髮釵在舞人掌握節拍力度的同時，也悄悄的遺落了。

4. 盛唐以來，常見楊柳與管笛並列的詩句，如王之渙〈涼州詞〉「羌笛何須怨楊柳」²²⁷、李白〈春夜洛城聞笛〉「此夜曲中聞折柳，何人不起故園情」²²⁸、張喬〈笛〉「落梅楊柳曲中愁」²²⁹等句，羌笛楊柳曲調多偏向哀怨，新翻的「楊柳枝」繼承了這種哀怨的基調，是故白詩中有「樂童翻怨調」一句，末句點出伎人們表演完所能得到的纏頭是「一首斷腸詩」，白居易〈山遊示小妓〉也說：「莫唱楊柳枝，無腸與君斷。」²³⁰又因舞蹈為楊柳的擬態，故在哀怨之外增添了不少柔婉，與北朝「折楊柳」的「上馬不捉鞭，反折楊柳枝」等豪邁奔放的氣勢來看，唐朝的「楊柳枝」恐怕只能取其哀怨，雄健的北朝風格就隨之淡去了。

5. 唐人舞蹈有健舞、軟舞之分，健舞豪爽歡快，節奏鮮明，氣氛熱烈；軟舞柔美婉約，旋律優美，氣氛清悠。晚唐薛能〈柳枝詞五首〉之序曰：「因令部妓少女，作楊柳枝健舞，復歌其詞。」²³¹，因此「楊柳枝」常被後世歸類為健舞，但從上文所分析的舞容姿態，「楊柳枝」實在無法與「柘枝」、「胡旋」、「胡騰」、

²²⁷ 唐·王之渙〈涼州詞〉，《全唐詩》卷 18。

²²⁸ 唐·李白〈春夜洛城聞笛〉，《全唐詩》卷 184。

²²⁹ 唐·張喬〈笛〉，《全唐詩》卷 639。

²³⁰ 唐·白居易〈山遊示小妓〉，《全唐詩》卷 452。

²³¹ 唐·薛能〈柳枝詞五首（並序）〉，《全唐詩》卷 561。

「劍器」等健舞相提並論，反而比較接近如「綠腰」、「春鶯囀」之類的柔約軟舞，任二北先生在《敦煌曲初探》時仍將之列為健舞，到《唐聲詩》時注意到這點，認為是到薛能手中才改為健舞的，是為「求歌辭之新穎與激昂而已，於聲應無大變」²³²，又說「薛能改用健舞，曾有明文，則白氏初製，疑是軟舞。薛氏在舞容方面，既有創新，歌詞又力求穎卓，然後自許為『洋洋乎唐風！其另虛愛？』……」²³³許是薛能為了另立新聲才將「楊柳枝」改做健舞。

以上是根據白居易〈楊柳枝二十韻〉一詩所分析出的歌聲舞容，白居易性好樂舞，又有善唱「楊枝」的樊素，善舞「楊柳」的小蠻相伴，因此可見「楊柳枝」是白樂天生活中時常出現的娛賓之樂，如〈過裴令公宅二絕句〉：「風吹楊柳出牆枝，憶得同歡共醉時。每到集賢坊地（北）過，不曾一度不低眉。」²³⁴、〈醉吟先生傳〉：「……若興發，命家僮調法部絲竹，合奏《霓裳羽衣》一曲。若歡甚，又命小妓歌「楊柳枝」新詞十數章。放情自娛，酪酏而後已……」，是故能將「楊柳枝」描寫的如此精闢完整。

在白居易的推動下，「楊柳枝」已然成為唐代戶戶都流行不息的娛樂，也因廣受歡迎，「楊柳枝」成為一種細膩複雜的表演藝術，表演者的技巧不斷精進，也出現許多表演此曲目的名伎，如中唐白居易詩中的「洛之小妓」、白居易家妓樊素、晚唐名伎周德華等，都是善唱「楊柳枝」而著名的表演藝術者，樊素甚至因善唱此曲，「人多以曲名名之」²³⁵，且「楊柳枝」並非技藝高超之人才能演唱，中晚唐之後，上至王公貴族，下至黃口小兒，都能夠隨時歌舞此曲，自娛娛人。

第三節 柳枝謾蹋試雙袖：「服飾」

唐代婦女服飾之多變，除了受到外來文化的影響外，更受到皇室貴族引領時尚、社會風氣開放及女性審美觀變化影響，在體型、服飾、髮式、妝容等都較前朝有許多不同，唐代服裝樣式也較其他朝代來的更多元廣泛。唐代女性時尚的主要潮流總體而論為：樣式上由遮蔽而趨暴露，花紋與妝飾上由簡單趨於複雜，服裝風格上由簡樸趨於奢華，體型喜好上由清秀而趨豐腴。唐代婦女除了胡服

²³² 任半塘：《唐聲詩（下）》（上海：上海古籍出版社，1982），頁 531。

²³³ 任半塘：《唐聲詩（下）》（上海：上海古籍出版社，1982），頁 537。

²³⁴ 唐·白居易〈過裴令公宅二絕句〉，《全唐詩》卷 458。

²³⁵ 唐·白居易〈不能忘情吟（并序）〉，《全唐詩》卷 461。



間色裙示範 閻立本【步輦圖（局部）】

圖片來源：中國服飾五千年，頁 83

的特色外，也有許多從前朝遺留下來並加以變化的服裝樣式，例如袖長過手，短儒長裙，半臂帔子等，均為唐代婦女為適應生活或因應審美觀而衍生出來的樣式。

唐時的紡織技術已經十分發達，在材質方面，運用了大量的刺繡、印花、貼紗、染色等方式，使得衣料顏色花紋等看起來更為繁複華麗，也喜用大膽豐富的色彩，如典型的「石榴裙」，為一種鮮艷的紅裙，深受到中青年婦女的喜愛，白居易詩有：「眉欺楊柳葉，裙妒石榴花」²³⁶。紅裙雖艷，但只是單色，除單色以外，還有暈色，俗謂「暈裙」，另外還有「間裙」，以兩種或以上顏色的料子相互間隔排列拼成，色彩相間，別有情趣，因而得名。到晚唐時期還流行了一種薄可見膚的衣料，多用輕如霧縠、薄如蟬翼的紗羅為之，著時裏面不襯內衣，連肌膚都隱約可見，如五代

花蕊夫人〈宮詞〉所云：「薄羅衫子透肌膚」²³⁷，可反映當時社會風氣的開放。

在舞衣方面，在前一節有提到「楊柳枝」的舞容是模擬柳樹而生，為模擬柳條飄動的模樣，加上唐時婦女服裝有袖長過手的樣式，「楊柳枝」的舞衣應也採用了袖長過手的特徵，好模擬柳條為風吹動的輕柔樣貌，在許多出土的陶俑上也可以看見長袖過手垂下的模樣。但據白居易詩中描述，舞蹈時也著重手式手指的伸展，因此雙袖也可以不過手，改以飄帶來擬柳條態。解讀白居易的〈楊柳枝二十韻〉中，對舞衣著墨不多，只知是足躡繡履，身著薄透羅衫，舞衣的特色為輕盈柔軟，符合楊柳予人的印象，衣服上還飾有長長的飄帶，所謂「風條搖兩帶」，而除了用衣帶來展現飄揚的垂柳，也可用帔巾來模擬，帔巾也稱帔子，或簡稱為「帔」。長度一



長袖披帛示意圖

圖片來源：中國古代服裝參考資料，頁 180

般為二公尺以上，魏晉時已有使用，入隋以後，帔子的使用愈益廣泛，不論是家居或外出，都喜在肩上搭一條帔巾，通常由輕薄的紗羅製成，印畫圖紋於上。唐

²³⁶ 唐·白居易〈和春深二十首〉，《全唐詩》卷 449。

²³⁷ 五代·花蕊夫人徐氏〈宮詞〉，《全唐詩》卷 798。

代披帛的風習，亦是承襲前人的遺制。唐代婦女的披巾，大體有兩種形制，一種披巾布幅較寬，但長度較短，使用時披在肩上，形似披風。另一種披巾，布幅為窄，但長度有所增加，多將其纏繞於雙臂，走起路來，酷似兩條飄帶。當時少女帔帛較長，婦人的則較短，此樣式的服裝到五代或宋時都還十分流行。

又「袖為收聲點」²³⁸、「舞袖當筵亦自疑」²³⁹，舞袖是漢代即有的舞蹈方式，使用袖長過手的袖子做出拋袖、翻袖、丟袖等舞蹈動作。在此處，袖式可以有兩種解讀，一是窄袖且袖長過手，方可表現出甩袖、收袖等動作，也與柳條較為相似；二是寬袖，指的非大袖²⁴⁰，而是袖長過臍的樣式，此款袖式可用來作為舞衣的例子較少，同樣能表現出收袖，只是方法不同，也與擬柳意象不符，因此「楊柳枝」舞衣採用的應是窄細長袖。

又白樂天〈劉蘇州寄釀酒糯米李浙東寄楊柳枝舞衫偶因嘗酒試衫輒成長句寄謝之〉曰：「銀泥衫穩越娃裁」，可知當時已有專人為「楊柳枝」裁製舞衣，在越女手裁的舞衣上，「還磨銀為泥黏貼成了花樣」²⁴¹，符合了唐代崇尚華麗繁複紋飾的風氣。另白居易〈看常州柘枝贈賈使君〉：「莫惜新衣舞柘枝，也從塵污汗霑垂。料君即卻歸朝去，不見銀泥衫故時。」與〈武丘寺路宴留別諸妓〉：「銀泥裙映錦障泥，畫舸停橈馬簇蹄。……」，上述詩句可看出，銀泥貼花這個手法常用於表演服飾上，無論是上衣下裙都適用，也可知當時有專門製作表演服飾之職人。整體來說，「楊柳枝」舞衣質料偏向輕薄柔軟，衣服樣式為窄袖過手，上衣下裙為普遍形式，多以飄帶或披巾裝飾，在設計上以擬柳為主軸，呈現輕盈飄逸的動感。



大袖薄羅衫示意圖

【簪花仕女圖】(局部)

圖片來源：中國古代服裝參考資料，頁 208

第四節 演出用途、場所、後續發展、小結

1. 演出用途、場所

在演出用途與場所上，前文有提到「楊柳枝」初以離別之情來作為表演主軸，

²³⁸ 唐·白居易〈楊柳枝二十韻〉，《全唐詩》卷 455。

²³⁹ 唐·徐鉉〈柳枝辭十二首〉，《全唐詩》卷 752。

²⁴⁰ 大袖：長可及地或過膝的寬袖，常用於表現貴族身份時使用的袖式。

²⁴¹ 沈冬：〈楊柳枝詞調析論〉，《台大中文學報》，11，1995，頁 248。

後加入詩詞歌唱與舞蹈後，才開始稍微偏離哀愁傷感的情調，既然是臨別贈曲，自然是在餞行宴上或送友離開的路途上演出，且演出人員不一定要專業演員，都是親友們為紓發傷感而親自歌舞，只要氣氛洽當，想抒發情懷者皆可即興演唱，例子如：

*白居易〈劉蘇州寄釀酒糯米李浙東寄楊柳枝舞衫偶因嘗酒試衫輒成長句寄謝之〉：「柳枝謾蹋試雙袖，桑落初香嘗一杯。金屑醅濃吳米釀，銀泥衫穩越娃裁。舞時已覺愁眉展，醉後仍教笑口開。慚愧故人憐寂寞，三千里外寄歡來。」

242

*張祜〈折楊柳枝〉：「莫折宮前楊柳枝，玄宗曾向笛中吹。傷心日暮煙霞起，無限春愁生翠眉。」²⁴³

*錢易《南部新書·己卷》：「永寧李相蔚在淮海，暇日攜酒樂訪節判韋公昭度，公不在。及奔歸，未中途，已聞相國舉酒縱樂。公曰：「是無我也。」乃回騎出館，相國命從事連往留截，仍移席於戟門以候。及回，相國舞楊柳枝引公入，以代負荊。」²⁴⁴

*《艷異編》：「……重陽宴群臣於宣華苑，夜分未罷，衍自唱韓琮《柳枝詞》曰：『梁苑隋堤事已空，萬條猶舞舊春風。……』」²⁴⁵

*孫光憲《北夢瑣言》：「……虔灌罷夔州，以其為姊妹夫，逕至澧州慰省。回至郵亭，回望而笑曰：『豈意薛保遜一旦接軍事李判官，打「楊柳枝」乎！』……」

246

*《王昭君變文》：「樽前校尉歌楊柳，坐上將軍無樂輝（舞落暉），乍到未閑（嫻）胡地法，初來且著漢家衣。」²⁴⁷

以上這些例子，均可做為「楊柳枝」在唐代社會中遍地演出的實例。白居易收到了李紳寄的「楊柳枝」舞衣，開心的在小酌間以年老之軀舞起雙袖，可見「楊柳枝」是不分男女老少，不分位階高低皆可舞蹈，抒發其暢懷之感。張祜的詩作

²⁴² 唐·白居易〈劉蘇州寄釀酒糯米李浙東寄楊柳枝舞衫偶因嘗酒試衫輒成長句寄謝之〉，《全唐詩》卷455。

²⁴³ 唐·張祜〈折楊柳枝〉，《全唐詩》卷511。

²⁴⁴ 〔宋〕錢易：《南部新書》（台北：中華書局，1985），頁59。

²⁴⁵ 〔明〕王世貞：《艷異編》（上海：上海古籍出版社，1990），頁502。

²⁴⁶ 〔宋〕孫光憲：《北夢瑣言》，上海：上海古籍出版社，1981，頁18~19。

²⁴⁷ 潘重規：《敦煌變文集新書》（台北：文津出版社，1994），頁913。

描寫了皇宮內院的「楊柳枝」情景，顯示不分貴賤都喜愛這首哀怨舞曲。文宗時李蔚貴為宰相之軀，在自家酒席間，親自舞「楊柳枝」表示歉意。王衍為前蜀後主，也自唱「楊柳枝」，被後人譏笑為「亡國之音」。晚唐李判官為驕橫的薛保遜而舞，《王昭君變文》裡描述校尉在酒席間歌唱「楊柳枝」，即興起舞。這些例子都可為唐朝時「楊柳枝」演出的用途與場合做一詮釋。

2. 後續發展

「楊柳枝」從音樂到歌舞之後，可說紅遍大街小巷，在平民百姓的生活中無所不在，以下為例：

*路德延〈小兒詩〉：「……長頭纔覆額，分角漸垂肩。散誕無塵慮，逍遙占地仙。排衙朱閣（榻）上，喝道畫堂前。合調歌楊柳，齊聲踏採蓮。走堤行細雨，奔巷趁輕煙。嫩竹乘為馬，新蒲折（掉）作鞭。……錫鏡當胸挂，銀珠對耳懸。頭依蒼鶻裏，袖學柘枝揔。……」²⁴⁸

*劉禹錫〈紇那曲〉：「楊柳鬱青青，竹枝無限情。同郎一回顧，聽唱紇那聲。」²⁴⁹

*崔顥〈渭城少年行〉：「洛陽三月梨花飛，秦地行人春憶歸。……長安道上春可憐，搖風蕩日曲河邊。萬戶樓臺臨渭水，五陵花柳滿秦川。秦川寒食盛繁華，遊子春來喜見花（不見花）。……可憐錦瑟箏琵琶，玉臺清酒就君（倡）家。小婦春來不解羞，嬌歌一曲楊柳花。」²⁵⁰

劉禹錫和崔顥的詩作則顯示了民間百姓傳唱「楊柳枝」的情景，劉禹錫將「楊柳枝」與「竹枝詞」、「紇那曲」並列同位，可見其流程度，是民間的俚曲歌謠。路德延的〈小兒詩〉則將唐代民間的兒童遊藝記錄起來，包括了歌楊柳、踏採蓮、舞柘枝、弄參軍等，「楊柳枝」已經成為孩童的遊藝項目之一。從上述例子可看出，「楊柳枝」深播民間，流傳之廣。

「楊柳枝」流傳不息的另一項原因，除了納入了小兒遊藝的項目之外，它也被納入了酒令之中，成為酒席中玩樂且帶動氣氛的遊戲之一，《蔡寬夫詩話》：「唐

²⁴⁸ 唐·路德延〈小兒詩〉，《全唐詩》卷 719。

²⁴⁹ 唐·劉禹錫〈紇那曲〉，《全唐詩》卷 890。

²⁵⁰ 唐·崔顥〈渭城少年行〉，《全唐詩》卷 130。

人飲酒必為令以佐飲，其變不一。」。唐代酒令已有完備的制度與規則，整場遊戲有令官執行規則並給予賞懲。據李肇《國史補》：「令至李稍雲而大備，自上及下，以為宜然。大抵律令、有頭盤、有拋打。蓋工於舉場，而盛於使幕衣冠。」²⁵¹，酒令大體的分類可為律令、骰盤令、拋打令三種。

酒令流行於文人雅士間，因為參加科舉、官位升遷等因由，士子間相互應酬往返，出入酒館宴席間的機會大增，《雲谿友議》記載：「裴郎中誠，晉國公次弟子也，足情調，善談謔。舉子溫岐為友，好作歌曲，迄今飲席，多是其詞焉。……二人又為〈新添聲楊柳枝〉，飲筵競唱其詞，而打令也。……」²⁵²，酒令也因這些場合而盛行，成為既富知識涵養，又具生活韻味的文人雅好，反映了新興進士們不拘禮法的開明風氣。其中「律令」為語言文字的遊戲，「頭盤」或作「骰盤」是結合博弈行令，「拋打」與歌舞結合，以拋接香毬、花枝等物，曲終即拋物，被物擊中者未能送酒歌舞即罰。本篇論文所講的「楊柳枝」與「新添聲楊柳枝」，雖然確有記載能用於酒令上，但實際操作情形卻不得而知。

在飲酒作樂間所用以促進氣氛的酒令遊樂，又稱打令，《朱子語類》云：「唐人俗舞謂之打令」，任二北先生在《敦煌曲初探》中也提到「打令」：「打令之令……謂酒令中所應用之小舞與小唱。」，又提到：「蓋唐人酒令中，有一種『拋打令』，當筵歌舞，其曲約『拋打曲』，如《拋球樂》……『楊柳枝』」，故可知所謂「打令」，是指酒席間以俗舞佐酒的一種遊樂活動，也清楚點出「楊柳枝」酒令仍與歌舞有密切關聯。

「楊柳枝」從「羌笛何須怨楊柳」的器樂曲到邊歌邊舞的歌舞曲，最後納入了小兒遊藝與文人酒令中。在唐代胡樂盛行，百樂齊奏的時期，「楊柳枝」未被唐朝當時流行的胡樂嚴重影響，才能做為中原代表的樂舞之一，並且受到廣大的喜愛，不論階級高低，男女老幼都可以歌舞「楊柳枝」。「楊柳枝」歌舞是以擬柳態為主，因此在動作舞容及服裝方面，都追求著柳條輕飄，柳腰款擺的樣貌，在服飾上以飾帶披巾、輕薄羅衫來模擬，在動作上以纖腰媚手來追求。

²⁵¹ 〔唐〕李肇：《新校唐國史補三卷》（台北：世界書局，1978），頁 61。

²⁵² 〔唐〕范攄：《雲谿友議》收錄於《四部叢刊廣編》（台北：台灣商務印書館，1981），頁 37。

「楊柳枝」在文學史與樂舞史上均留下了許多深遠的影響。在文學史上，先有「臨別贈柳」的習慣，在詩歌主題上常為抒發悲哀傷感之懷，且許多學者仍在考究其調性與詞性，可為詩為詞為曲子詞為聲詩，又因為入酒令，又屬「著辭」，其性質多變，十分值得玩味。在樂舞史方面，因「臨別贈柳」之習，為符合歌詞意境，舞蹈也常配合作出哀淒離愁之態，但入酒令之後，因為酒筵歌席上帶動氣氛的遊樂，故漸漸脫離哀傷之境。又就本篇論文所述之舞容服飾，「楊柳枝」一舞應屬軟舞之列，但薛能將之列為健舞，應是薛能為標新或想做為「新添聲」才將其列入健舞。

「楊柳枝」一曲，在舞蹈方面因為擬柳，擬物舞蹈因容易改編，又因此舞多為即興創作，難以原貌流傳，且舞蹈是在唐才有之，後世只流傳到五代即無資料記載，實為可惜；但音樂歌詞方面就遠源流傳，直到清朝都仍見記載。

筆者所屬「雅樂團」有模擬唐宋時期宮廷宴樂所作的演出，將當時的宮廷夜宴與歌舞節目並行的現場做實際演出，從菜色到儀式，從服裝到節目內容，配合著上菜的節奏與流程，都加以考究，並試圖還原模擬。其中曲目裡有「竹枝詞」，雖不是本章節所討論之「楊柳枝」，但也是同類型之作，模擬古時宴飲制度，讓筆者理解到民間曲子在宮廷內的流傳情況。

第五章 從唐代文學品味「柘枝舞」

唐朝舞蹈依照演出時的風格而分成健舞和軟舞，其中健舞多有西域傳到中原的舞蹈，如「胡旋舞」²⁵³、「胡騰舞」²⁵⁴等節奏明快，舞姿豪放的作品，佔了健舞的三分之二，幾乎可以說胡舞為健舞的主體。這些舞多為獨舞或雙人舞，原為中亞一帶民間舞蹈。

盧肇〈湖南觀雙柘枝舞賦〉：「古也郅支之伎，今也柘枝之名。」²⁵⁵郅支為西漢古地名，《新唐書》作咀邏斯城，唐時屬安西大都護府管轄（今蘇聯境內江布爾）；唐代稱石國為柘枝或赭時，明代稱達失幹，清代稱塔什干，唐代屬安西大都護府管轄（今蘇聯境內塔什干一帶）。可見「柘枝舞」是來自郅支與咀邏斯，此舞也因此得名；又有另一說法，在作者不詳的〈柘枝詞〉中提到：「建舞曲有羽調柘枝，軟舞曲中有商調屈柘枝。此舞因曲而名……」²⁵⁶。本章中將介紹這在健舞和軟舞分類中都有一席之地並受到廣大歡迎的「柘枝舞」，甚至到宋朝都還存留其名；此舞雖從中亞傳入，但經過時間演化，在唐朝時已經有了中原的專業演出人員，甚至還可以區分為漢化和西域派別，可見此舞在歲月的過程中，已經漸漸內化成中原舞蹈。

此舞原為女子獨舞，且都由石國女子演出²⁵⁷，後來傳進中原，每個教坊、軍營、士大夫家的伎人，都能舞柘枝，此後更出現了專業的柘枝舞藝人，稱作「柘枝伎」，如貞元初年宮中梨園內伎蕭煉師即為著名的柘枝伎。而後柘枝舞風靡一時，全國上下不分宮廷民間都十分流行，長沙為當時不大的城市，都擁有善舞柘枝的名伎，可知其舞影響廣泛。

在《全唐詩》中，關於描述柘枝舞的詩篇有 40 篇，其中大多是以描寫柘枝伎在表演時的舞姿舞容或是音樂氛圍。筆者將其分為兩份表格，一為詩名中提及「柘枝舞」者，二為詩篇內容提及「柘枝舞」者，依照詩名、作者、生卒年、年代、出處等列成以下表格。

²⁵³ 《舞蹈辭典·王克芬》：唐代著名健舞（唐代表演性舞蹈中的一種），原為中亞民間舞蹈，以各種急速多圈的旋轉動作為主，故名胡旋。

²⁵⁴ 《舞蹈辭典·王克芬》：唐代著名健舞（唐代表演性舞蹈中的一種）。從西域石國（唐代屬安西都護府管轄，今哈薩克塔什干一帶）傳入中原。多為男子獨舞，以跳躍騰踏見長，以此得名。

²⁵⁵ 唐·盧肇〈湖南觀雙柘枝舞賦〉，《淵鑑類函》卷 186。

²⁵⁶ 陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992），頁 290。

²⁵⁷ 即柘枝舞出自石國說。

表格一：詩名中提及「柘枝舞」者

詩名	作者	生卒年	年代	出處	備註（出現詩句）
〈柘枝詞〉	佚名		不詳	一函五冊二十三卷	
〈觀柘枝舞二首〉	劉禹錫	772年－842年	中唐	六函二冊三五四卷	垂帶覆纖腰，安鈿當 嫵眉。
〈和樂天柘枝〉	劉禹錫	772年－842年	中唐	六函三冊三六零卷	柘枝本出楚王家
〈柘枝妓〉	白居易	772年－846年	中唐	七函五冊四四六卷	連擊三聲畫鼓催 帶垂鈿胯花腰重，帽 轉金鈴（鈿）雪面 迴。
〈看常州柘枝贈賈使君〉	白居易	772年－846年	中唐	七函五冊四四六卷	莫惜新衣舞柘枝
〈柘枝詞〉	白居易	772年－846年	中唐	七函六冊四四八卷	看按柘枝來
〈和同州楊侍郎誇柘枝見寄〉	白居易	772年－846年	中唐	七函七冊四五五卷	柘枝看校十年遲
〈潭州席上贈舞柘枝妓〉	殷堯藩	不詳(元和九年舉進士)	中唐	八函二冊四九三卷	流落長沙舞柘枝
〈柘枝〉	章孝標	不詳(元和十四年進士第)	中唐	八函四冊五零六卷	柘枝初出鼓聲招
〈李家柘枝〉	張祜	不詳(長慶中，令狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	金繡羅衫軟著身
〈觀杭州柘枝〉	張祜	不詳(長慶中，令狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	舞停歌罷鼓連摧
〈周員外席上觀柘枝(一作周員外出)〉	張祜	不詳(長慶中，令狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	畫鼓拖環錦臂攘，小 娥雙換舞衣裳。

雙舞柘枝 妓))					
〈觀楊瑗柘 枝〉	張祜	不詳(長慶中, 令狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	促疊蠻鼉引柘枝
〈感王將軍 柘枝妓歿〉	張祜	不詳(長慶中, 令狐楚表薦之)	中唐	八函五冊五一一卷	畫鼓不聞招節拍,錦 靴空(虛)想挫腰 肢。
〈柘枝詞三 首(樂府詩集 題作柘枝 調))	薛能	不詳(唐武宗會 昌六年(846 年)登進士第)	晚唐	九函二冊五五八卷	急破催(摧)搖曳, 羅衫半脫肩。
〈傷柘枝妓〉	李羣玉	不詳(唐宣宗大 中年間,曾任弘 文館校書郎。)	晚唐	九函三冊五七零卷	曾見雙鸞舞鏡中,聯 飛接影對春風。

按上表係筆者根據《全唐詩》(據康熙揚州詩局本,上海:上海古籍出版社,1986年)加以整理。

表格二:內容中提及「柘枝舞」者

詩名	作者	生卒年	年代	出處	備註(出現詩句)
〈句〉	法振	不詳(大曆、貞 元間以詩名)	盛唐 ~中 唐	十二函一冊八一二卷	畫鼓催來錦臂襄,小 娥雙起整霓裳
〈獻李觀察〉	舞柘枝 女	不詳(白居易曾 贈詩諷其死。)	中唐	十一函十冊八零二卷	湘江舞罷忽成悲,便 脫蠻靴出絳幃。
〈寄申州盧 拱使君〉	楊巨源	不詳(貞元五年 擢進士第)	中唐	五函九冊三三三卷	大鼓當風舞柘枝
〈偶題二首〉	劉言史	?-812年(與 李賀同時)	中唐	七函九冊四六八卷	別向人家舞柘枝
〈房家夜宴〉	白居易	772年-846年	中唐	七函四冊四四一卷	柘枝聲引管弦高

喜雪戲贈主人)					
〈奉和汴州令狐令公二十韻(同用淹字)〉	白居易	772年—846年	中唐	七函五冊四四七卷	雷槌柘枝鼓，雪擺胡(鶻)騰衫
〈想東遊五十韻(并序)〉	白居易	772年—846年	中唐	七函六冊四五零卷	柘枝隨畫鼓，調笑從香毬。
〈三月三日〉	白居易	772年—846年	中唐	七函七冊四五六卷	柘枝一曲試春衫
〈改業〉	白居易	772年—846年	中唐	七函八冊四五八卷	柘枝紫袖教丸藥，羯鼓蒼頭遣種蔬。
〈宮中曲二首〉	徐凝	不詳(元和十五年與施肩吾同登盧儲榜進士)	中唐	七函十冊四七四卷	腰細偏能舞柘枝
〈懷鐘陵舊遊四首其一〉	杜牧	803年—852年	晚唐	八函七冊五二三卷	柘枝蠻鼓殷晴雷
〈臺城曲二首〉	杜牧	803年—852年	晚唐	八函七冊五二三卷	鼓下坐蠻奴
〈中丞業深韜略志在功各再奉長句一篇兼有諮勸〉	杜牧	803年—852年	晚唐	八函七冊五二四卷	滕王閣上柘枝鼓
〈贈蕭鍊師並序〉	許渾	不詳(太和六年進士第)	晚唐	八函八冊五三七卷	紅珠絡繡帽，翠鈿束羅襟 旄節纖腰舉，霞杯皓腕斟。
〈代人贈杜〉	趙嘏	不詳(會昌二年)	晚唐	九函一冊五四九卷	更向樓前舞柘枝

牧侍御宣州 會中)		登進士第)			
〈牡丹〉	鄭谷	849年—911年	晚唐	十函六冊六七七卷	柘枝鼓振紅英綻
〈小兒詩〉	路德延	不詳(天祐中。 授拾遺)	晚唐	十一函二冊七一九卷	袖學柘枝搯
〈宮詞百首〉	和凝	898年—955年	五代	十一函四冊七三五卷	繡帽金鈴舞舜風
〈解紅歌〉	和凝	898年—955年	五代	十一函四冊七三六卷	此時奪卻柘枝名
〈宮詞百首 一作王建宮 詞〉	花蕊夫 人	?—976年	五代	十一函十冊七九八卷	未戴(著)柘枝花帽 子
〈宴遊池館〉	劉兼	不詳(胡震亭 云:雲間朱氏得 宋刻唐百家 詩。兼集中有長 春節詩,為宋太 祖誕節,其人蓋 五代人而入宋 者。)	五代	十一函六冊七六六卷	緒柳生腰按柘枝

按上表係筆者根據《全唐詩》(據康熙揚州詩局本,上海:上海古籍出版社,1986年)加以整理。

舞者身著柔軟貼身、質地輕薄的窄袖羅衫,頭戴綴有翠飾金鈴的花帽,腳穿紅錦軟靴,是一種美化的西域民族服飾。舞者以窄長的衣袖變化出各種優美的姿態,時而揚臂如飛,時而下垂的長袖輕拂地毯。劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉:「翹袖中繁枝,長袖入華裯」²⁵⁸。腳下隨著快速複雜的節奏踏舞,帽飾上的金鈴發出清脆的響聲。舞中還不時出現別緻的蹲跪動作和含蓄的背向觀眾的舞姿。章孝標〈柘枝〉:「亞身踏節鸞形轉,背面羞人鳳影嬌。」²⁵⁹舞姿變化豐富,或婉轉綽約,或矯健奔放。舞至高潮時,鼓聲緊催,節奏加快,大幅度的動作和激烈的跳

²⁵⁸ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉,《全唐詩》卷354。

²⁵⁹ 唐·章孝標〈柘枝〉,《全唐詩》卷506。

躍速轉，「急破催搖曳，羅衫半脫肩」²⁶⁰，表演者需掌握高難的技巧。

當時已有專門表演此舞的藝人稱為「柘枝伎」，廣泛流傳在長安、杭州、四川等地。表演形式多樣，多以獨舞、雙人舞的方式呈現。流傳時間很長，至宋代仍舊盛行，並已發展成隊舞形式，此時已與唐時的表演模式大不相同。《雲溪友議》卷六提到，宋代名臣寇準極喜好「柘枝舞」，有記載：「寇萊公好柘枝舞至，會客必舞柘枝，每舞必盡日，時謂之柘枝顛。」²⁶¹史浩《鄮峰真隱大曲》中有「柘枝舞」名目。宋代宮廷隊舞小兒隊也都還保留有「柘枝隊舞」。

從表格中可以發現，「柘枝舞」流行的時代從中唐開始，直至宋朝還是十分流行；其實胡舞的流行早在魏晉時期就已開始，因此唐代的胡舞其實是在魏晉時期的基礎上發展，而至盛唐末期水到渠成，有了高度發展，是故描寫這些樂舞的詩歌大多是中唐至晚唐的詩人所作，如白居易、溫庭筠、杜牧、張祜等，而此舞由於是從西域傳入，非中原人士創作，在傳入過程中，自是以擴散的方式從民間百姓到宮中舞人都有機會學習，或是邊疆國家以進獻舞伎的方式入宮，如「胡旋女，出康居，徒勞東來萬里餘……」²⁶²，也因這樣的傳播途徑，使得「柘枝舞」是全國各地上下流行的舞蹈，而此舞表演所需的場地也不用太大，通常為獨舞或雙人舞型式演出，雙人舞就稱為「雙柘枝」，因此不管是皇宮內院還是尋常百姓家，在飲酒或宴席中興致一來，就能叫自家的柘枝伎演出助興。

此舞蹈明顯的為娛樂性質舞蹈，因此表演的時機和場合多是在宴會中，飲酒作樂時用來助興的演出，由於都是單人或雙人的小型演出，因此舞伎的功力與樣貌身材自然是觀舞的焦點，可發覺在詩中時常描述舞者的面部表情或是舞姿多麼醉人的句子，而舞者的服裝也是詩人描寫的重點，因為「柘枝舞」是西域傳來，服裝自然與中原人士不同，窄袖羅衫花鈴帽，舞動時飄揚的巾帶，都更增添了此舞在觀賞時的可看度。

第一節 柘枝初出鼓聲招：「音樂」

隋朝時將胡樂規劃為樂部，出現了至唐朝時仍沿用的伎部樂制度，隋文帝開

²⁶⁰ 唐·薛能〈柘枝詞三首〉，《全唐詩》卷 558。

²⁶¹ 《夢溪筆談》卷五〈校證·樂律一〉，頁 228。

²⁶² 唐·白居易〈胡旋女〉，《全唐詩》卷 426。

皇初年將燕樂²⁶³分成七部：國伎（西涼伎）、清商伎、高麗伎、天竺伎、安國伎、龜茲伎、文康伎。後隋煬帝大業中，將原七部伎之國伎改稱西涼伎，文康伎改名禮畢，演出時列為最後一部伎；另增康國伎、疏勒伎，與清商伎、天竺伎、龜茲伎、高麗伎、安國伎等合稱九部樂。而唐朝的十部樂則是刪除九部樂之禮畢，改清商伎為清樂，增添新創之燕樂和西域之高昌樂，併西涼樂、天竺樂、高麗樂、龜茲樂、疏勒樂、康國樂、安國樂等合稱十部樂。

在眾多樂部中，除了燕樂和清商樂是中原音樂外，西涼樂是胡漢融合之音樂，高麗樂屬於東夷樂，其他樂部都可算是西域音樂。在「坐部伎」的六部樂中，「自長壽樂以下，皆用龜茲樂。」²⁶⁴；「立部伎」的八部樂中，「立部伎八：一安舞，二太平樂，三破陣樂，四慶善樂，五大定樂，六上元樂，七聖壽樂，八光聖樂。安舞、太平樂，周、隋遺音也。破陣樂以下皆用大鼓，雜以龜茲樂，其聲震厲。大定樂又加金鈺。慶善舞顯用西涼樂，聲頗閑雅。每享郊廟，則破陣、上元、慶善三舞皆用之。」²⁶⁵，可見龜茲樂在唐時的備受寵愛。除了十部樂裡收錄的樂種外，另外還有百濟、鮮卑、吐谷渾、南詔、驃國等國家之音樂，這些都屬於廣義的胡樂，可見唐朝中外音樂交流頻繁。而這些胡樂可以作為國家音樂，演奏於廟堂之上，可知唐朝統治階層是多麼喜愛西域音樂，且因如此，民間處處都是「洛陽家家學胡樂」²⁶⁶。各樂種中，最受人喜愛的就是「西涼樂」與「龜茲樂」了，因此在「柘枝舞」的配樂上，推測也是以這兩者為主要配樂。又在「翹袖中繁鼓，傾眸溯華棖」²⁶⁷或「鼓催殘拍腰身軟，汗透羅衣兩點花」²⁶⁸、「柘枝初出鼓聲招」²⁶⁹等句中可以看出，此舞蹈以鼓聲為主，「無論是大鼓、羯鼓，還是畫鼓、蠻鼓，可通稱『柘枝鼓』」²⁷⁰；又舊唐書樂志謂：「自周、隋已來，管絃雜曲將數百曲，多用西涼樂，鼓舞曲多用龜茲樂，其曲度皆時俗所知也……」²⁷¹；新唐書志十二：「周、隋管絃雜曲數百，皆西涼樂也。鼓舞曲，皆龜茲樂也。……」

²⁶³ 歷來的專家學者對「燕樂」的名詞定義都有各種不同的見解，隨著運用角度不同，有著狹義廣義之分。本文中所述的燕樂，是指在朝廷宴會中所用的音樂，可稱為「燕樂」或「宴樂」。

²⁶⁴ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1062。

²⁶⁵ 〔宋〕歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 475。

²⁶⁶ 唐·王建〈涼州行〉，《全唐詩》卷 298。

²⁶⁷ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉，《全唐詩》卷 354。

²⁶⁸ 唐·劉禹錫〈和樂天柘枝〉，《全唐詩》卷 360。

²⁶⁹ 唐·章孝標〈柘枝〉，《全唐詩》卷 506。

²⁷⁰ 王克芬、柴劍虹：《蕭管霓裳—敦煌樂舞》（甘肅：甘肅教育出版社出版發行，2007），頁 59。

²⁷¹ 〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 1068。

²⁷²，可推斷「柘枝舞」的音樂應當是使用配器中鼓類最多的「龜茲樂」。

龜茲是古代國名，唐書稱作「邱茲」，一作「屈茲」；西域記裡作「屈支」，在今新疆省庫車一帶。該樂舞傳入中原，應溯自第四世紀，東晉太元八年後涼呂光（西元 386~399 在位）伐龜茲，毀其城，滅其國，擄其樂舞及表演人員。呂光亡後，「龜茲樂」曾經軼散。至後魏（即北魏，西元 386~534）滅後，平定中原，復獲龜茲樂。齊文宣帝酷愛此樂，每彈自擊胡鼓和之。到武帝（西元 386~408）以後，帝王及貴族人士對龜茲等胡樂極度欣賞。北齊（西元 550~577）皇室，自其祖即酷愛「龜茲樂」，從武成帝河清年間（西元 562~564）以後，傳習之風更盛。至於北周（西元 557~581），曾於天和六年（西元 571）一度廢除「四夷樂」，之後因北周武帝迎娶北狄阿史那氏為后（西元 568），入朝時促成「龜茲、疏勒、安國、康國之樂，大聚長安」²⁷³，並有龜茲樂人蘇祇婆隨皇后入宮，帶來「七調五旦」之樂理。至此，「龜茲樂」之樂舞曲、表演人員及樂理在中原已全面發展。隋朝（西元 581~618）已有「西國龜茲」、「齊朝龜茲」、「土龜茲」等凡三部。西域著名藝人在中原工作者有樂工白明達、曹妙達、蘇祇婆等，均為隋末唐初「龜茲樂」之音樂工作者。「龜茲樂」在隋唐時代是其鼎盛時期，影響深遠。唐朝「立部伎」中有六部音樂雜以龜茲之樂，「坐部伎」中也有三部用龜茲樂。「龜茲樂」在隋朝時代保有歌曲：「善善摩尼」，解曲（即管絃合奏曲）有「婆伽兒舞曲」、「小天」、「疏勒鹽」。樂工二十人，皂絲布頭巾、緋絲布袍、錦袖、緋布。舞者四人，紅抹額、緋襖、白帟、烏皮靴。樂器有：豎箏篪一、琵琶一、五絃琵琶一、笙一、橫笛一、簫一、篳篥一、毛員鼓一、都曇鼓一、答臘鼓一、腰鼓一、羯鼓一、雞婁鼓一、銅鈸一、貝一。毛員鼓今亡。

龜茲位於古絲綢之路的通道上，據《漢書·西域傳》記載：「龜茲國……北與烏孫，西與姑墨接。」²⁷⁴龜茲的地理位置，使它容易接觸到烏孫、姑墨，也使匈奴、突厥等游牧民族容易進入龜茲；且古代龜茲有兩條水路可與西方國度相接，一是「從龜茲向西經喀什噶爾綠洲沿喀什噶爾河而上，到錫爾河中游（費爾干納盆地），或從帕米爾山中的阿賴高原沿蘇克阿不河，到達阿姆河的中游。」

²⁷²〔宋〕歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 474。

²⁷³〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》：「周武帝聘虜女為後，西域諸國來媵，於是龜茲、疏勒、安國、康國之樂，大聚長安。」（臺北：鼎文書局，1981），頁 1069。

²⁷⁴〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986），頁 3911。

²⁷⁵二是「先向南沿和田河，然後從莎車或葉城綠洲進山，取道阿姆河的上游，沿河經瓦罕溪谷，進入阿姆河中游地區，或從該溪谷南下，到達印度河上游地帶。」²⁷⁶，這些通道將龜茲與中、西各地及印度、波斯等甚至更遙遠的國度連接起來。這是龜茲通往西方國度的道路，它還有另一條通往中國的絲路，在《三國志·魏書》中載：「從燉煌玉門關入西域，前有二道，今有三道。從玉門關西出，經婁婁轉西，越蔥嶺，經縣度，入大月氏，為南道。從玉門關西出，發都護井，回三隴沙北頭，經居盧倉，從沙西井轉西北，過龍堆，到故樓蘭，轉西詣龜茲，至蔥嶺，為中道。從玉門關西北出，經橫坑，辟三隴沙及龍堆，出五船北，到車師界戊己校尉所治高昌，轉西與中道合龜茲，為新道。」²⁷⁷龜茲擁有通中原和西方國家的兩邊通道，使龜茲成為中西樂舞交流的重要舞台，尤其是外來宗教樂舞文化的主要經流之地，也因交通便利，兩方人民往來交流頻繁，使得龜茲經濟繁榮，這也是外來宗教文化能夠流經龜茲並停留於此的最大原因，這一點從大量的石窟壁畫中可得以印證。

龜茲位於中西交通的十字路口上，因此它的文化多元紛呈，有希臘、波斯、印度和龜茲本土的樂舞文化綻放多層次光彩，從佛像雕塑的樣貌可以看出端倪，受希臘文化影響，希臘人崇尚自然人體，裸露健康的肌膚是對神的崇高敬意，因此西域的佛像大多赤裸上身，或是只披一層薄紗，這種形象跟中原的儒家理念完全不符，但在龜茲一帶十分興盛，可知深受外來影響。龜茲樂舞有希臘、印度特點，也有西北少數民族的豐富情感、豪放粗獷的特色，此外還擁有蘇祇婆「五旦七聲」的音樂體系，加上大批的音樂舞蹈家，造就它迷人的魅力，也因此龜茲樂舞藝術進入中原後，不僅全國上下為之風靡，經過時間演化，柘枝也編入大曲的行列中，《唐音癸籤》卷十三唐曲中提到：「以上大小曲一百七十九曲，有年代題義可考。略著其說如右……柘枝引羽調、柘枝大曲……」²⁷⁸，可見「柘枝舞」的魅力無窮。

「柘枝舞」的伴奏樂器以帶鐵環的鼓（類似今新疆之手鼓）為主，舞中常有

²⁷⁵ 韓翔、朱英榮：《龜茲石窟》（新疆：新疆維吾爾自治區文化廳石窟研究所，1990），頁 280。

²⁷⁶ 韓翔、朱英榮：《龜茲石窟》（新疆：新疆維吾爾自治區文化廳石窟研究所，1990），頁 280。

²⁷⁷ [晉]陳壽撰，[宋]裴松之注：《三國志》（臺北：鼎文書局，1980），頁 859。

²⁷⁸ [明]胡震亨撰：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981），頁 143。

歌唱。白居易〈柘枝妓〉：「平鋪一合錦筵開，連擊三聲畫鼓²⁷⁹催。」²⁸⁰；張祜〈觀楊媛柘枝〉亦有「緩遮檀口唱新詞」²⁸¹之句。音樂節奏鮮明，氣氛熱烈。在詩句中提到的鼓聲，種類多樣，如「雷搥柘枝鼓，雪擺胡（鶻）騰衫。」²⁸²、「鼓催殘拍腰身軟，汗透羅衣兩點花。」²⁸³、「柘枝隨畫鼓，調笑從香毬。」²⁸⁴、「柘枝初出鼓聲招，花鈿羅衫聳細腰。」²⁸⁵、「舞停歌罷鼓連摧，軟骨仙（纖）蛾暫起來。」²⁸⁶、「畫鼓不聞招節拍，錦靴空（虛）想挫腰肢。」²⁸⁷、「滕王閣上柘枝鼓，徐孺亭西（前）鐵軸船。」²⁸⁸，至於鼓的形制，在詩中也有描述：「畫鼓拖環錦臂攘」²⁸⁹，是一種上有繪飾、鑲有金屬圓環的扁平鼓，據此分析，與現在新疆手鼓舞用的手鼓相似，為舞蹈表演中的重要基礎。

以節奏來舞動的舞蹈，往往都是俐落快速的，故健舞通常是以鼓聲來配樂的舞蹈，而在詩中可以發現音樂是舞蹈的基礎，但卻常是被忽略描寫的部份，可能因為用的音樂是大家平常所熟悉的旋律，或是非新創作之聲，也就不刻意去著墨它，又或如同原住民般，總是即興歌唱起舞，沒有特定的音樂，只要有鼓聲旋律就能舞動，因此也不太特意描寫；詩中大多著重描述肢體與表情，甚或服裝樣貌，鮮少描述音樂所製造的氛圍意境，也許由於是少數民族的樂舞，音樂固然重要，但舞蹈才是整個表演的焦點，也因此音樂方面的資料較少，但能清楚知道的是：「柘枝舞」一類的健舞，是以畫鼓為主要樂器，以鼓聲做為旋律主軸起舞，明快的節奏配上動感的舞蹈，是「柘枝舞」的明顯特點。

第二節 花鈿羅衫聳細腰：「舞容」

「柘枝舞」是西域傳過來的舞蹈，在動作方面不似中原舞蹈般含蓄內斂，像是要求著觀眾的掌聲般狂放艷媚。「柘枝舞」的舞者均為女性，要求有纖瘦的身

²⁷⁹ 有繪飾的扁平鼓。

²⁸⁰ 唐·白居易〈柘枝妓〉，《全唐詩》卷 446。

²⁸¹ 唐·張祜〈觀楊媛柘枝〉，《全唐詩》卷 511。

²⁸² 唐·白居易〈奉和汴州令狐令公二十韻〉，《全唐詩》卷 447。

²⁸³ 唐·劉禹錫〈和樂天柘枝〉，《全唐詩》卷 360。

²⁸⁴ 唐·白居易〈想東遊五十韻（并序）〉，《全唐詩》卷 450。

²⁸⁵ 唐·章孝標〈柘枝〉，《全唐詩》卷 506。

²⁸⁶ 唐·張祜〈觀杭州柘枝〉，《全唐詩》卷 511。

²⁸⁷ 唐·張祜〈感王將軍柘枝妓歿〉，《全唐詩》卷 511。

²⁸⁸ 唐·杜牧〈中丞業深韜略志在功名再奉長句一篇兼有諒勸〉，《全唐詩》卷 524。

²⁸⁹ 唐·張祜〈周員外席上觀柘枝（或作：周員外出雙舞柘枝妓）〉，《全唐詩》卷 511。

材，有勁的細腰，柔軟的筋骨，體態輕盈，劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉：「體輕似無骨，觀者皆聳神。」²⁹⁰、徐凝〈宮中曲二首〉：「身輕入寵盡恩私，腰細偏能舞柘枝。」²⁹¹、劉禹錫〈和樂天柘枝〉：「鼓催殘拍腰身軟」²⁹²、章孝標〈柘枝〉：「花鈿羅衫聳細腰」²⁹³、張祜〈李家柘枝〉：「紅（細）鉛拂臉細腰人」²⁹⁴等句，可知舞者都是身材纖瘦，重點是要有著水蛇般的細腰。

「柘枝舞」的舞姿多變，有蹲身、迴旋、亞地、蹲節、跪、再拜、側身、迴旋、偃臥等，交錯變化，目不暇給；手部動作有振臂、振袖拋拂、舉袂、翹袖等；腳步有進退、踏節、騰躍等動作，穿著窄長的舞服變化出各種優美的姿態，「長袖入華裊」²⁹⁵，時而低拂，時而飛翹，「翹袖中繁鼓」²⁹⁶，時而揚臂揜袖，「袖學柘枝揜」²⁹⁷，腳下的步法動作華麗複雜，以致帽上綴飾的金鈴隨之叮鈴作響，「旁收拍拍金鈴擺，卻踏聲聲錦襖摧。」²⁹⁸，動作誇張且不扭捏造作，有曠野民族的豪爽風情，「紅罽畫衫纏腕出，碧排方胯背腰來」²⁹⁹，方胯背腰的豪放舞姿，與中原傳統舞蹈的嬌柔含蓄有著反差的美感。

少數民族的舞蹈，重的是呈現的氛圍與當下的感覺，因此舞者在舞蹈時的眼神流轉或嬌媚神情，都是觀舞的重點之一，尤其胡人的長相與中原人士不同，那情景就像現在的平埔族和原住民般的差異，總是一眼就能看出是不同種族，西域人士的相貌常描述為「高鼻深目」、「濃眉大眼」，想之在神情表態上較之中原人士來的豐富許多，「曲盡回身處（去），層波猶注人。」³⁰⁰，舞曲將盡，舞者回身而去，但眼波流轉仍注視著觀眾般：「亞身踏節鸞形轉，背面羞人鳳影嬌。」³⁰¹，一個低旋迴身像鸞鳳般轉圈，背對著觀眾像似害羞般無比嬌媚，「驚顧兮若嚴，進退兮若慎……傍晚兮如慵，俛視兮如引」³⁰²，或顧盼驚瞥，進退謹慎，或睨眼

²⁹⁰ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉，《全唐詩》卷 354。

²⁹¹ 唐·徐凝〈宮中曲二首〉，《全唐詩》卷 474。

²⁹² 唐·劉禹錫〈和樂天柘枝〉，《全唐詩》卷 360。

²⁹³ 唐·章孝標〈柘枝〉，《全唐詩》卷 506。

²⁹⁴ 唐·張祜〈李家柘枝〉，《全唐詩》卷 511。

²⁹⁵ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉，《全唐詩》卷 354。

²⁹⁶ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉，《全唐詩》卷 354。

²⁹⁷ 唐·路德延〈小兒詩〉，《全唐詩》卷 719。

²⁹⁸ 唐·張祜〈觀杭州柘枝〉，《全唐詩》卷 511。

²⁹⁹ 唐·張祜〈觀杭州柘枝〉，《全唐詩》卷 511。

³⁰⁰ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉，《全唐詩》卷 354。

³⁰¹ 唐·章孝標〈柘枝〉，《全唐詩》卷 506。

³⁰² 唐·盧肇〈湖南觀雙柘枝舞賦〉，《淵鑑類函》卷 186。

慵懶，眼神勾人，讓觀眾被她的一顰一笑牽引，無法自拔。

舞到最高潮時，「急破催搖曳，羅衫半脫肩」³⁰³，舞者忘情的舞動，急促的鼓聲段落彷彿催促著舞者更快的扭動，以致輕薄的舞衫都滑落肩下，「鼓催殘拍腰身軟，汗透羅衣兩點花」³⁰⁴，鼓聲一點一點的漸弱了，舞者仍扭著腰合著殘弱的拍子，汗如雨點般將衣裳濕透，在舞蹈推向最高潮時向觀者行禮結束，「一時欵腕（折）招殘拍，斜斂輕身拜玉郎」³⁰⁵。這些詩、賦中的句子帶領我們欣賞了一次美妙的「柘枝舞」演出，咚咚的鼓聲催促著舞者搖曳生姿，新穎多變的舞姿引人入勝，像是看不夠一樣「只恐相公看未足，便隨風雨上青霄」³⁰⁶，剛健明快的節奏使觀者舞者皆愉悅歡欣，最後在快節奏快動作的高潮中結束。

「柘枝舞」還有雙人舞的表演形式，是後期才出現的形式，稱「雙柘枝」。在唐人張祜〈周員外席上觀柘枝（或作：周員外出雙舞柘枝妓）〉詩中描繪出一對美麗少女所呈現的一次雙人舞表演：「畫鼓拖環錦臂攘，小娥雙換舞衣裳。金絲蹙霧紅衫薄，銀蔓垂花紫帶長。鸞影乍迴頭並（對）舉，鳳聲初歇翅齊張。一時欵腕（折）招殘拍，斜斂輕身拜玉郎。」³⁰⁷，兩位舞者換了舞衣後，或抬頭或舉臂動作整齊一致，如鳳鸞般同行翱翔，最後斂身行禮結束，詩篇不長，但能夠稍微看出「雙柘枝」舞時的樣貌。另一篇能夠讓觀者細細品味「雙柘枝」樣貌的文章為盧肇〈湖南觀雙柘枝舞賦〉：

佳人乃整金蟬，收玉燕，襲舞衫，突舞弁，珠彩熒煌，鈐光炫轉。外寶帶以連玉，中丹裾而疊蒨，則有鞏鑑逶迤，瓊瑰四垂，鞞瑞錦以雲匝，袍蹙金而雁歇。將翱將翔，惟鴛惟鴦，稍隨緩節，步出東廂，始再拜以離立，俄側身而相望。突如其來，翼爾而進，每當節必改乍，慘舒而復振，驚顧兮若嚴，進退兮若慎，或迎兮如流，即避兮如怯。傍晚兮如慵，俛視兮如引，縹緲兮翔風，婉轉兮游龍，相邇兮如借，相遠兮如謝。忽抗足而相跣，復和容而若謝，勢雖窘于趨速，態終守乎閑暇。輕攢翠娥，稍拂香汗，鬢爾安逸，復騁陵亂，抽軋軋于蕙心，耀纖纖之玉腕。躊躇曠望，若戀虞以南馳；俯僂迴旋，非為劉而左袒。拾華衽以雙舉，

³⁰³ 唐·薛能〈柘枝詩三首〉，《全唐詩》卷 558。

³⁰⁴ 唐·劉禹錫〈和樂天柘枝〉，《全唐詩》卷 360。

³⁰⁵ 唐·張祜〈周員外席上觀柘枝（或作：周員外出雙舞柘枝妓）〉，《全唐詩》卷 511。

³⁰⁶ 唐·章孝標〈柘枝〉，《全唐詩》卷 506。

³⁰⁷ 唐·張祜〈周員外席上觀柘枝（或作：周員外出雙舞柘枝妓）〉，《全唐詩》卷 511。

露輕裾之一半，花灼灼，鼓逢逢，來復來兮飛燕，去復去兮驚鴻。善睐睂眄，偃師之招周妓；輕軀動蕩，蔡姬之警齊公。既多妙以多能，亦再羞而再顧，鼓絕而曲既終，倏雲朝而雨暮。

出場時快步輕踏，行禮後分立兩旁，再側身相望，相互呼應，情感交流，同行並列，如鴛鴦般翼爾而進，而後雙雙並立，舞姿協調，「傍晚兮如慵，俛視兮如引，縹緲兮翔風，婉轉兮游龍，相邇兮如借，相遠兮如謝。」如翔風游龍般流動在場中，慵懶的神情吸引著觀眾，舞姿美妙多變，而當清歌甫歇，鼓聲更催，「輕攢翠娥，稍拂香汗，鬢爾安逸，復騁陵亂，抽軋軋于蕙心，耀纖纖之玉腕。」並且「善睐睂眄，偃師之招周妓；輕軀動蕩，蔡姬之警齊公。」，舞蹈最後掀起的高潮，令觀者皆聳神。而李群玉〈傷柘枝伎〉：「曾見雙鸞舞鏡中，聯飛接影對春風。今來獨在花筵散（上），月滿秋天一半空。」，為感傷雙伎中其中一人過世後的感嘆作品，詩句將「雙柘枝」兩人對舞時對稱整齊的舞姿和優美協調的表演描繪出來。「雙柘枝」所展現的雙人舞技巧與境界，留下了許多美妙的詩句，可見其所創造的藝術境界十分高超。

而「柘枝舞」傳入中原後，在廣泛與長期的流傳中已逐漸改變，「雙柘枝」就是長期留傳中的一個發展與變形，從保有少數民族風格的單人「柘枝舞」到由兩人同心合體演出的「雙柘枝」，雖然仍屬健舞，但在風味韻律上已經和原始的樣貌有許多區別了，當又繼續演變，出現軟舞類別的「屈柘枝」時，「柘枝舞」從單純的民族風味又多沿變出一種形式。

〈舞曲歌辭〉：「健舞曲有羽調柘枝，軟舞曲有商調屈柘枝。此舞因曲為名，用二女童，帽施金鈴，抃轉有聲，其來也。於二蓮花中藏，花坼而後見，對舞相占，實舞中雅妙者也。」³⁰⁸，「柘枝」和「屈柘枝」，一為健舞一為軟舞，在記載中寫到一為羽調一為商調，表示舞蹈伴奏樂曲用了不同的調式，其主旋律還是同一出處，可見「屈柘枝」是從「柘枝」發展變化而來。

「屈柘枝」的舞蹈形式變化較大，「柘枝」有著鮮明的少數民族風格，不論動作或服裝都是道地的西域風情，而軟舞「屈柘枝」則是與漢族傳統舞蹈融合，風格抒情且優美，表演時以大型蓮花為道具，將兩女童藏於其中，在音樂聲中，

³⁰⁸ 唐·〈舞曲歌辭·柘枝詞·序〉，《全唐詩》卷22。

花瓣慢慢開展，女童從花中顯露出並緩緩起舞，猶若花中仙子。舞蹈特點不再是鮮明快捷、婀娜多姿，而是「雅妙」。從道具到舞風都按中原地區觀眾的審美要求來做藝術加工。溫庭筠的〈屈柘詞〉：「楊柳縈橋綠，玫瑰拂地紅。繡衫金腰褭，花髻玉瓏璁。宿雨香潛潤，春流水暗通。畫樓初夢斷，曉（晴）日照湘風。」³⁰⁹此為舞曲歌詞，情調是比較抒情優美的。而白居易的〈醉後贈李馬二伎〉詩中描述了「屈柘枝」舞蹈的表演形式：「行搖雲髻花鈿節，應似霓裳赴管絃。艷動舞裙渾是火，愁凝歌黛欲生烟。有風縱道能回雪，無水何由忽吐蓮。疑是兩般心未決，雨中神女月中仙。」³¹⁰詩中雖未點明是表演「屈柘枝」，但從幾點可以證明：一、有蓮花佈景；二、詩題贈李馬二伎，所以是雙人舞；三、面部化妝的特色是濃黑的雙眉相連，與徐凝〈宮中曲〉所寫「柘枝」舞人畫黑烟眉相符；四、舞者雖非女童，但用身材嬌小的女伎來演出兒童舞是常見之事。根據以上幾點可以證明此詩描寫為「屈柘枝」是合理解釋，也讓讀者藉由詩句欣賞到軟舞「屈柘枝」的美妙。

唐末的「解紅舞」與「屈柘枝」類似，也是由兩女童演出，可能是「柘枝舞」流變的形式之一，和凝的〈解紅歌〉：「百戲罷，五音清。解紅一曲新教成，兩個瑤池小仙子。此時奪卻柘枝名。」³¹¹，稱讚「解紅舞」比「柘枝舞」名聲更響，此詩同時說明「解紅舞」為新編，型式是與「屈柘枝」十分類似的舞蹈。「柘枝舞」的音樂伴奏常為擊鼓或人歌，舞者服飾華麗配件精美，舞姿美妙多變，受到廣大唐人喜愛，形成一種流派，表演此舞的舞者被稱為「柘枝伎」，詩人創作了大量的作品來描寫舞容舞態。此舞到了宋代轉變為「柘枝隊」，但表演形式已經大不相同，此舞名到明、清時期書中仍偶見記載。

第三節 繡帽朱綯綴，香衫袖窄裁：「服飾」

服飾歷史走到唐朝，除了在表演藝術史方面是鼎盛的高峰期，由於國風開放，四海皆家，中西交流融合頻繁，也造就了服飾上的

³⁰⁹ 唐·溫庭筠〈屈柘詞〉，《全唐詩》卷 581。

³¹⁰ 唐·白居易〈醉後贈李馬二伎〉，《全唐詩》卷 438。

³¹¹ 唐·和凝〈解紅歌〉，《全唐詩》卷 736。



間色裙 閻立本(步輦圖局部)

圖片來源：中國服飾五千年，頁

多元風貌，參考各類文獻記載可以歸納推知，歷唐一代，服飾蓋以華美為尚，貴族仕女更可說是爭奇鬥豔，力求走在時尚頂端，加上來自西方、西域波斯等地服飾影響，使唐代服裝在造形上有許多新鮮的變化，使其充滿了現代的新鮮感，某些服裝樣式直至今日觀看仍是十分流行，如間色裙、坦領大袖衫等，在現在社會中仍有其變通之樣貌流通，這可謂是唐朝服飾的最大特徵。

胡服，是中原人士對於從西域番邦胡化地區的服飾的通稱，是相對於漢服的名詞。在唐朝盛世，胡服是不分朝野內外皆風行的服裝樣式，從許多詩詞句子可以看出胡服流行廣泛，如元稹〈和李校書新題樂府十二首一法曲〉：「女為胡婦學胡妝，伎進胡音務胡樂。」，由於樣式輕簡，行動便利，因此受到廣大民眾喜愛，不分男女老幼均好胡服，夢溪筆談云：「中國衣冠，自北齊以來，乃全用胡服。窄袖、緋綠短衣、長靽靴、有鞵帶，皆胡服也。窄袖利於馳射，短衣、長靽皆便於涉草。所垂鞵蹻³¹²，蓋欲佩帶弓劍、巾悅、算囊、刀礪之類。」，而皇宮貴族的喜愛更是將胡服的流行推波助瀾，《新唐書》：「初，婦人施罽毼以蔽身，永徽中，始用帷冒，施裙及頸，坐檐以代乘車。命婦朝謁，則以駝駕車，數下詔禁而不止。武后時，帷冒益盛，中宗後乃無復罽毼矣，宮人從駕，皆胡冒乘馬，海內倣之，至露髻馳騁，而帷冒亦廢，有衣男子衣而，如奚、契丹之服。武德間，婦人曳履及線鞋。開元中，初有線鞋，侍兒則著履，奴婢服襴衫，而士女衣胡服。」³¹³，可見皇室內對胡服之喜愛程度。

由於從北齊以來，在皇室貴族中就已有胡族血統，有許多皇后擁有胡族血統，如：隋文帝楊堅之妻為孤獨氏後人（屬鮮卑族）、唐高祖之妻竇氏（屬鮮卑族）、唐太宗之妻長孫氏皆屬鮮卑族；還有其他學者認為唐室父母兩系皆出自胡族。也因如此，使隋唐時期的夷夏觀念較為薄弱，宮中貴族穿著胡服的風氣也漸漸影響到民間婦女的穿著風格，在唐初，民間尚能保存著胡服風尚，但到了盛唐之後，唐朝婦女的服裝已和胡服大不相同了；受到魏晉時期的南北民族融合，之



坦領大袖衫(簪花仕女圖局部)

圖片來源：中國服飾五千年，頁 94

³¹²一種綴有垂飾的腰帶。初用於西域游牧民族，束之便於乘騎，魏晉南北朝傳入中原。

³¹³〔宋〕歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1981），頁 531。

後經濟發達及紡織業迅速發展的影響，此時期流行的主要服裝款式和妝髮樣貌，更是多元豐富，目不暇給，有打破傳統思想的女著男裝，也有表現當時風尚的女性豐腴美的袒胸服，這些都成為代表大唐時期的服裝樣式。

關於柘枝舞服的樣式，除了詩句中所推敲描述的組合，目前文獻上可供參考的現有少數民族為雲南白族。

根據紀蘭慰與丘久榮所著的《中國少數民族舞蹈史》中，關於隋唐五代時期對「柘枝舞」的描述，其作者認為：「……近些年雲南大學段炳昌對其進行探索，撰文「柘枝舞」出於南蠻，即可能出於今雲南大理白族地區……種種材料表明，「柘枝舞」出自雲南。」³¹⁴，書中提出許多證據，例如服飾，根據許多詩人所描寫的柘枝伎都身穿孔雀羅衫，以紫、紅為主要服色，窄袖蠻靴；又樊綽《蠻書》³¹⁵：「其紡絲入朱紫以為上服。錦文頗有密緻奇采。」³¹⁶、「貴緋紫兩色」³¹⁷，在顏色上可以與詩中所描寫的顏色相符，而白族婦女歷來穿窄袖，與詩句中描述之胡服窄袖的情況吻合。

柘枝舞伎穿蠻靴，就是南詔舞伎穿的畫皮靴。南詔，是八世紀時（中國為唐朝時）興起，是位於中原西南部的政權，主要由烏蠻和白蠻組成，統治範圍包括雲南全境及貴州、四川、西藏、越南、緬甸的部份地區。又如將柘枝舞的名稱直接照字面意思解讀，柘枝即為柘樹的枝。柘樹是南詔時期大理地區重要產物，《蠻書》：「蠻地無桑，悉養柘蠶遶樹。村邑人家柘林多者數頃，聳幹數丈。」³¹⁸，而唐人在取名時使用當地地名為舞名為常見之事，故柘枝舞在一定比例上和雲南地區有相當程度的緊密聯繫，而楊憲益所著《零墨新箋》中〈柘枝舞的來源〉一文也提出相同的看法：「柘樹既然是南詔的特產，『柘枝舞』似乎就是從雲南大理方面傳來的南詔舞曲」³¹⁹。因此筆者在服飾描寫方面，會將詩句中的描述與雲南地區白族服飾來做多方面的交叉解讀，以描繪完整的服飾樣貌。

³¹⁴ 紀蘭慰，丘久榮：《中國少數民族舞蹈史》（北京：中央民族大學出版社，1998），頁 140-141。

³¹⁵ 《蠻書》，唐安南從事樊綽於西元 863 年編的南詔雲南志十卷。又名《雲南志》、《南夷志》、《南蠻記》。

³¹⁶ 〔唐〕樊綽：《蠻書》收錄於嚴一萍選輯：《百部叢書集成—琳琅密書叢室》（台北：藝文印書館，1965），卷七頁 1-2。

³¹⁷ 〔唐〕樊綽：《蠻書》收錄於嚴一萍選輯：《百部叢書集成—琳琅密書叢室》（台北：藝文印書館，1965），卷八頁 1。

³¹⁸ 〔唐〕樊綽：《蠻書》收錄於嚴一萍選輯：《百部叢書集成—琳琅密書叢室》（台北：藝文印書館，1965），卷七頁 1。

³¹⁹ 楊憲益：《零墨新箋》（台北：明文書局，1985），頁 18。

在服飾方面，由於唐朝演出時，不一定使用的是道地的石國胡女來表演，因為「柘枝舞」流傳很長的時間，這其中有許多是中原地區人士也成為優秀的柘枝伎，因此在服裝方面，不一定是標準的雲南白族服飾，也許加入了個人的美感或社會的習俗來改製服裝，故我們在解讀服裝時，能將雲南地區民族服飾與唐朝所流行的各民族胡服交錯解讀，來看詩句中的舞服描述。

而「柘枝舞」是從西域傳到中原的舞蹈，由於富有民族色彩與多變舞姿而廣受歡迎，在服飾的描述詩句有：劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉「胡服何葳蕤，僊僊（姬）登綺墀」³²⁰、張祜〈李家柘枝〉「紅（細）鉛拂臉細腰人，金繡羅衫軟著身」³²¹、章孝標〈柘枝〉「柘枝初出鼓聲招，花鈿羅衫聳細腰。移步錦靴空綽約，迎風繡帽動飄飄。」³²²、白居易〈柘枝詞〉「繡帽珠稠綴，香衫袖窄裁」³²³、張祜〈觀楊瑗柘枝〉「促

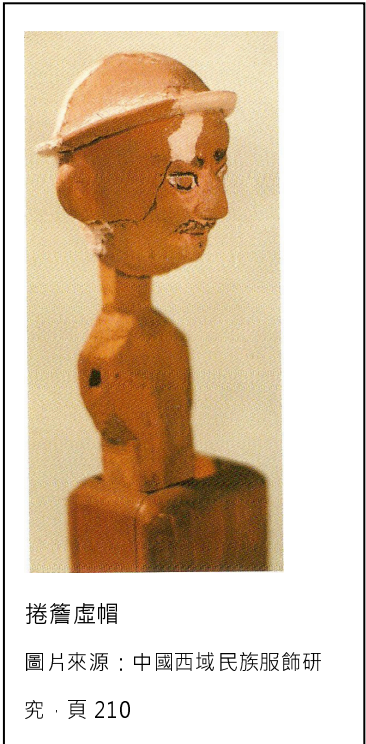
疊蠻鬢引柘枝，卷簷虛帽帶交垂。紫羅衫宛蹲身處，紅錦靴柔踏節時。」³²⁴、白居易〈柘枝伎〉「紅蠟燭移桃葉起，紫羅衫動柘枝來。帶垂鈿胯花腰重，帽轉金鈴（鈿）雪面迴。」³²⁵，從上述詩句可以發現幾個重點名詞：胡服、羅衫、繡帽、錦靴，這些都代表著「柘枝舞」的西域身分，另外也可發現主要色彩為：金、紅、紫。而且舞者多是女生，在裝飾上就比男生更多花樣，有花鈿，有香衫，有綴著金鈴的繡帽，有垂在腰間的裝飾腰帶等，都是觀眾在欣賞舞蹈時可看的重點處，令人眼花撩亂，興致大開。

接著將鏡頭拉近，將舞者從頭頂至腳的服飾來一一透析。

帽子，是服飾組成部分之一，是用於頭頂之裝飾，由於它位於頭部，因此古代概稱「首服」或「頭衣」。其用途反映出明顯的地域特徵。唐代前後，都曾流行過胡服，更欣賞胡帽。如唐劉肅《大



加采長裙舞女俑 吐魯番出土
圖片來源：中國西域民族服飾研究，頁 155



捲簷虛帽
圖片來源：中國西域民族服飾研究，頁 210

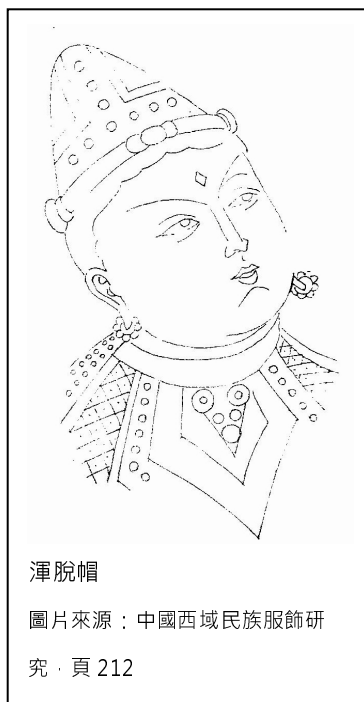
³²⁰ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉，《全唐詩》卷 354。
³²¹ 唐·張祜〈李家柘枝〉，《全唐詩》卷 511。
³²² 唐·章孝標〈柘枝〉，《全唐詩》卷 506。
³²³ 唐·白居易〈柘枝詞〉，《全唐詩》卷 448。
³²⁴ 唐·張祜〈觀楊瑗柘枝〉，《全唐詩》卷 511。
³²⁵ 唐·白居易〈柘枝伎〉，《全唐詩》卷 446。

唐新語》語：「長安市上，戴著胡帽。」³²⁶、「胡著漢帽，和著胡帽」³²⁷，胡帽樣式許多，今只介紹在「柘枝舞」中出現的「繡帽」樣式。

張祜〈觀楊瑗柘枝〉：「促疊蠻鬣引柘枝，卷簷虛帽帶交垂。」³²⁸。「卷簷虛帽」，此帽常見於中亞地區或北方草原游牧民族。形式與斯泰基人、匈奴人、西域胡人等喜戴的尖頂帽接近或類似。這種帽式流傳較廣，如漢人面象的一類的陶俑，敦煌莫高窟 45 窟壁畫的胡商，以及中原地區唐墓出土的胡俑都戴這類帽子。阿斯塔那古墓發現的馱夫俑即戴此帽。，俑面相為西域胡人特徵，頭上戴著尖頂白色氈帽，帽沿外翻（即為卷簷），顯露出裡頭的紅色襯裡。氈帽兩側染繪著紅色四角菱紋。卷簷氈帽曾流行中亞，慧超所著《往五天竺國傳》：「又從大寔國以東，並是胡國。即是安國、曹國、史國、石驪國、米國、康國等。……土地出駝騾羊馬疊布之類，衣著疊衫袴等及皮球。……此等胡國，並剪鬚髮，愛著白氈帽子。」³²⁹，唐·劉言史〈王中丞宅夜觀舞胡騰〉：「織成氈帽虛頂尖，細疊胡衫雙袖小。」，詩句記載跟出土文物來相對應，基本相符。粟特商人是絲綢之路頻繁

往來的民族，也是康國、安國、石國九姓胡人的總稱，也總戴卷簷白氈帽。

又另一種稱作「渾脫帽」，也稱「胡帽」、「胡公帽」，是西域人常戴帽式。製作講究的胡帽，採用織錦面料，帽的頂部呈尖狀，帽身四周織花紋或鑲珠玉，這跟詩句「繡帽珠稠綴，香衫袖窄裁」³³⁰中提到繡有花紋圖飾的帽子「繡帽」相符合，又如果是尖頂，才便於裝飾金鈴於帽沿或帽尖，方能「帽轉金鈴（鈿）雪面迴。」³³¹。這種帽式在許多胡舞中都可見到，如胡騰舞：「石國胡兒人見少，蹲舞尊前急如鳥。織成蕃帽虛頂尖，細胡衫雙袖小。……」³³²，或是「揚眉動目踏花氈，紅汗交流珠帽偏。」³³³，可見此種胡帽流行廣泛。而歐陽予倩所編著



渾脫帽

圖片來源：中國西域民族服飾研究·頁 212

³²⁶ 〔唐〕劉肅：《大唐新語》（北京：中華書局，1985），頁 99。

³²⁷ 〔唐〕劉肅：《大唐新語》（北京：中華書局，1985），頁 99。

³²⁸ 唐·張祜〈觀楊瑗柘枝〉，《全唐詩》卷 511。

³²⁹ 〔唐〕慧超著、張毅箋釋：《往五天竺國傳箋釋》（北京：中華書局，1994），頁 118。

³³⁰ 唐·白居易〈柘枝詞〉，《全唐詩》卷 448。

³³¹ 唐·白居易〈柘枝伎〉，《全唐詩》卷 446。

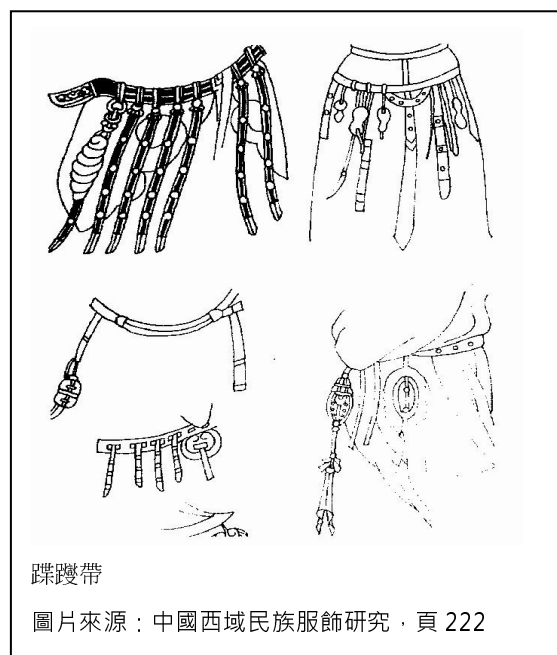
³³² 唐·劉言史〈王中丞宅夜觀舞胡騰〉，《全唐詩》卷 46。

³³³ 唐·李端〈胡騰兒（歌）〉，《全唐詩》卷 284。

《全唐詩中的樂舞資料》中也提到：「柘枝舞……在服裝方面原本是窄袖、銀帶，頭戴卷檐的尖帽子，上面有鈴鐺，也有的是綉花帽子或鑲著珠子的帽子。後來有所改變，尖頂帽子改為鳳冠。」³³⁴。由此可知，這種尖頂，上有繡花飾玉的「渾脫帽」，就是「柘枝舞」演出時多採用的帽子，極具游牧民族的審美情趣。

舞服，因為是胡服樣式，胡服的主要特徵為「窄袖緊身，翻領或稱折領，頭戴氍帽」³³⁵。凡穿胡服的婦女，腰間都繫有「革帶」，革帶上原來是北方民族的裝飾，在魏晉時傳入中原。到了唐代，曾一度定為文武官員必佩之物，上面懸掛算袋、刀子等七件物品，俗稱「蹀躞七事」。開元以後，由於朝廷有了新的規定，所以一般官員不再佩掛。但在民間婦女中十分流行，凡穿這種服裝的婦女，腰間都繫有革帶，革帶上還常有若干條小帶下垂，只是裝飾之意，無使用價值。在敦煌壁畫或絹畫中，也可以看見這些特點。敦煌鄰近西域，壁畫中的服飾多少受西域胡服的影響，因此可看見當時少數民族的服飾形

象。其衣冠服飾特徵，有穿盤領窄身小袖錦袍，腰束革帶，足著烏皮長靴的胡服穿戴；有剪髮齊項，戴各式胡帽，如氍帽、繡花帽、氍笠、渾脫帽、捲簷虛帽等。壁畫中的女共養人，也是穿著窄衫小袖，長裙帔巾，頭梳回鶻髻³³⁶，化胡妝點妝靨³³⁷，詩句裡也提到「窄衣短袖蠻錦紅」³³⁸、「裏娜腰肢澹薄妝，六朝宮樣窄衣裳。」³³⁹，可看見窄衣、短袖等詞常出現，這些都可視為柘枝舞服的常見樣貌。



³³⁴歐陽予倩：《中國舞蹈史—唐代舞蹈、全唐詩中的樂舞資料》（台北：業強出版社，1990），頁 146。

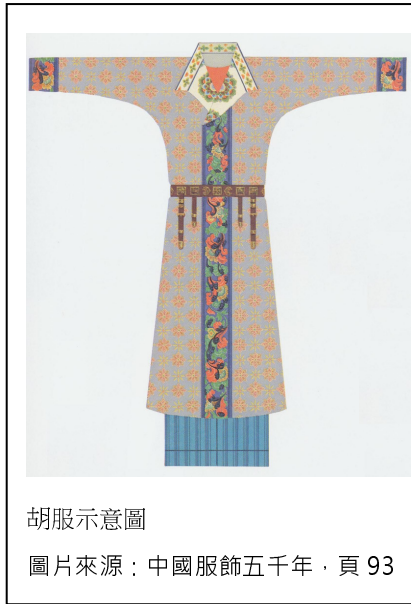
³³⁵李尚冰：《中國西域民族服飾研究》（台北：邯鄲出版社，1995），頁 222。

³³⁶將頭髮挽成椎狀的髻式。

³³⁷一種施於面頰酒窩處的妝飾。通常用胭脂點染，也有像花鈿一樣，用金箔、翠羽等物黏貼而成。據說婦女臉上點注的，原並不是為了妝飾，而是宮廷生活中的一種特殊標記，當某一后妃月事來臨，不能接受帝王御幸而又難於啟齒時，只要在臉上點上兩個小點，女史見之，即不列其名，後此作法傳到民間，逐漸變成為一種妝飾。亦稱為「妝靨」。

³³⁸唐·韓偓〈後魏時相州人作李波小妹（少姝）歌疑其未備因補之〉，《全唐詩》卷 683。

³³⁹唐·韓偓〈裏娜（丁卯年作）〉，《全唐詩》卷 683。



在描寫「柘枝舞」的詩句中，可以看見窄袖緊身、翻領長靴，可以看見服飾質料輕、薄、軟、貼，由於這些特點，舞者柔細的腰枝才能被看的清楚，手部動作的特點才能明顯突出，加上「柘枝舞」的舞姿多變，動作幅度與移動距離偏大，因此可知服裝方面一定是貼身輕薄，才容易做出忽蹲忽站、騰跳翻躍、迴轉快速的動作。又根據詩句中的描述特色，來試著描繪出舞人的形象：白居易〈柘枝詞〉「香衫袖窄裁」³⁴⁰、張祜〈李家柘枝〉「金繡羅衫軟著身」³⁴¹、薛能〈柘枝詞三首〉「羅衫半脫肩」³⁴²、劉禹錫〈和樂天柘枝〉「鼓催殘拍腰身軟，汗透羅衣兩點花」³⁴³，柘枝

伎們身著柔軟貼身、質地輕薄的綉花窄袖羅衫；劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉「垂帶覆纖腰」³⁴⁴、白居易〈柘枝妓〉「帶垂鈿胯花腰重」³⁴⁵、張祜〈周員外席上觀柘枝（或作：周員外出雙舞柘枝妓）〉「銀蔓垂花紫帶長」³⁴⁶、許渾〈贈蕭鏈師（并序）〉「翠鈿束羅襟」³⁴⁷，纖細的腰身束垂著花帶和珠翠飾品；白居易〈柘枝妓〉「帽轉金鈴雪面迴」³⁴⁸、白居易〈柘枝詞〉「繡帽珠綢綴」³⁴⁹、許渾〈贈蕭鏈師（并序）〉「紅珠絡繡帽」³⁵⁰、章孝標〈柘枝〉「迎風繡帽動飄飄」³⁵¹，頭戴綴有金鈴或珍珠的花帽，「卷簷虛帽帶交垂」³⁵²，或垂下飄帶的卷簷虛帽，或梳上鸞鳳髮髻或戴上金飾鳳冠（此為後來的變化）；舞柘枝女關盼盼〈獻李觀察〉「便脫蠻靴出絳幃」³⁵³、盧肇〈湖南觀雙柘枝舞賦〉「靴瑞錦以雲匝」³⁵⁴、張祜〈觀楊

³⁴⁰ 唐·白居易〈柘枝詞〉，《全唐詩》卷 448。
³⁴¹ 唐·張祜〈李家柘枝〉，《全唐詩》卷 511。
³⁴² 唐·薛能〈柘枝詞三首〉，《全唐詩》卷 558。
³⁴³ 唐·劉禹錫〈和樂天柘枝〉，《全唐詩》卷 360。
³⁴⁴ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉，《全唐詩》卷 354。
³⁴⁵ 唐·白居易〈柘枝妓〉，《全唐詩》卷 446。
³⁴⁶ 唐·張祜〈周員外席上觀柘枝（或作：周員外出雙舞柘枝妓）〉，《全唐詩》卷 511。
³⁴⁷ 唐·許渾〈贈蕭鏈師（并序）〉，《全唐詩》卷 537。
³⁴⁸ 唐·白居易〈柘枝妓〉，《全唐詩》卷 446。
³⁴⁹ 唐·白居易〈柘枝詞〉，《全唐詩》卷 448。
³⁵⁰ 唐·許渾〈贈蕭鏈師（并序）〉，《全唐詩》卷 53。
³⁵¹ 唐·章孝標〈柘枝〉，《全唐詩》卷 506。
³⁵² 唐·張祜〈觀楊瑗柘枝〉，《全唐詩》卷 511。
³⁵³ 唐·舞柘枝女關盼盼〈獻李觀察〉，《全唐詩》卷 802。
³⁵⁴ 唐·盧肇〈湖南觀雙柘枝舞賦〉，《淵鑑類函》卷 186。

瑗柘枝〉「紅錦靴柔踏節時」³⁵⁵，腳穿紅色軟錦靴，這是詩句中組合出來的舞者樣貌。

上述為詩句中提到的柘枝舞服樣式，接著將白族的服飾特色描述如下，再將兩者做一比較。

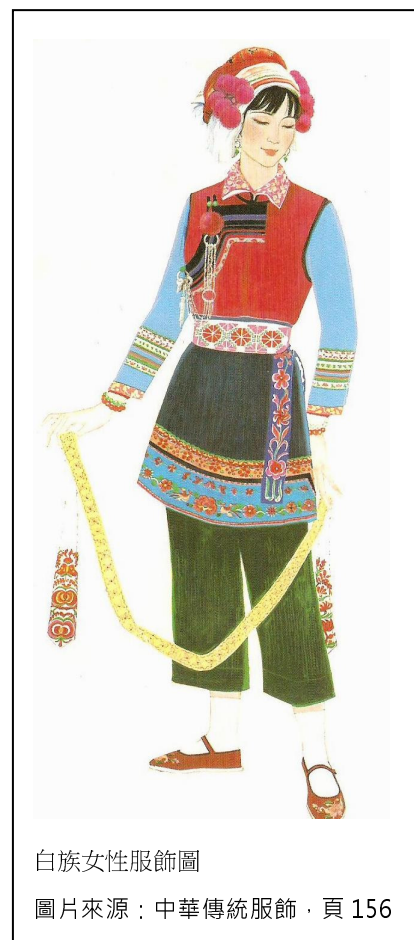
白族服飾特點為明快、潔淨，便於勞作、行走，適應四季或早晚的溫差。白族有這樣一句歌謠：「艷藍領白襯衫，叫人不得不喜歡」。白族婦女一般愛穿淺色的緊袖襯衫（白色居多），與深色的圓領坎肩，彩繡帶穗的頭飾，形成鮮明強烈的顏色對比。下著藍色寬褲，穿著翹頭繡花鞋「百節鞋」，保留古代傳統遺風。

白族婦女愛用寬圍腰帶緊緊束住腰身，在腰帶上用彩色絲線繡上花卉、蝴蝶、蜜蜂等精緻的圖案，並垂下一條繡有精美刺繡的垂帶。未婚少女喜用紅頭繩纏繞著盤在額頂的髮辮，充分顯示了少女長髮的美，顏色鮮豔的花頭巾以及側邊飄著的雪白纓穗，渲染了這種髮型特有的風韻；已婚婦女多半梳髮髻，一般用絲網罩著，飾以簪子或纏以黑色包頭帕，服飾色彩隨著年紀的增長而逐漸素雅。

白族婦女除了戴銀耳環、銀手鐲外，別具特色的是常在大襟右衽上掛一串銀排穗，穗子下端掛著牙籤、挖耳勺、小剪刀等生活用具，將生活便捷與服飾結合在一起。

關照白族服飾與唐詩中所描繪的柘枝舞伎服飾，有幾種共通點：一、戴帽：雖然戴的帽子不同，白族姑娘是以布巾纏頭，柘枝舞伎是戴尖頂胡帽。二、腰飾：白族姑娘以寬圍繡花腰帶為美，並留有垂帶；柘枝舞伎也是有精美腰帶並有垂飾。三、兩者都具有窄袖翻領的服裝樣式。四、白族婦女在右衽上垂有掛著物品的銀排穗，其上掛有生活小用具，這點跟先前提到胡服的「革帶」有著異曲同工之妙處。

雖然白族服飾與柘枝舞伎的服裝在某些特點上相似，如刺繡精美，花樣繁複



³⁵⁵ 唐·張祜〈觀楊瑗柘枝〉，《全唐詩》卷 511。

等愛美特質是千古不變。但畢竟一為平民便服，一為表演服飾，在本質上就有著極大差異，自然在樣式設計上有著不同的功能取向。如質料上，舞伎服飾需輕薄貼身，易於舞者活動；平民便服則講求舒適吸汗，以耐穿耐洗為主要訴求。如顏色上，舞伎服飾講求華麗誇張的色彩，加以唐人喜愛的金色、紅色、紫色等；平民便服則追求自己認為的時尚，對比色強，繁複刺繡等。在服飾方面雖有極大差異，但仍然為現代研究柘枝舞服飾的學子們提供了不同的意見。

第四節 演出用途、場所、源流、後續發展、小結

1. 演出用途、場所

詩篇中有關於「柘枝舞」舞蹈的場所或場景描述，「柘枝舞」是個在任何場所都能演出的曲目，從西域風行而後傳入中原，每個教坊、軍營、士大夫家的伎人，都能舞柘枝，此後更出現了專業的柘枝舞藝人，稱作「柘枝妓」。如貞元初年宮中梨園內伎蕭煉師即為著名的柘枝妓，而後柘枝舞風靡一時，全國上下不分宮廷民間都十分流行，連長沙這種小城市，都擁有善舞柘枝的名妓，可知其舞影響廣泛。

而「柘枝舞」已經成為一種舞蹈派別，演出此舞的舞者就稱為「柘枝伎」，不管是皇宮內院或是平常百姓，都可以在自家中儲養一批柘枝伎，又「柘枝舞」是明顯且強烈的觀賞娛樂性質舞蹈，只要主人興致一來就能夠叫自家舞者來表演上一段，來為宴會或酒席間增加情趣。「柘枝舞」風行唐朝的程度之廣，在軍營中、宴會中、宮殿內、尋常百姓家中，都能夠見到「柘枝舞」的表演。

在場所方面，詩詞中能夠找到許多佐證。薛能〈柘枝詞三首〉中寫道：「同營三十萬，震鼓伐西羌。……樓臺新邸等，歌舞小嬋娟。急破催搖曳，羅衫半脫肩。」³⁵⁶，在詩中明顯看出塞外軍營風情；或是白居易〈柘枝詞〉：「柳闇長廊合，花深小院開。……將軍拄毬杖，看按柘枝來。」³⁵⁷這是在某將軍家中，花開的庭院裡欣賞「柘枝舞」的情景；或描寫可憐的柘枝伎流落長沙：「姑蘇太守青娥女，流落長沙舞柘枝。坐滿繡衣皆不識，可憐紅臉淚雙垂。」³⁵⁸，或從詩名就可看出

³⁵⁶ 唐·薛能〈柘枝詞三首〉，《全唐詩》卷 558。

³⁵⁷ 唐·白居易〈柘枝詞〉，《全唐詩》卷 448。

³⁵⁸ 唐·殷堯藩〈潭州席上贈舞柘枝伎〉，《全唐詩》卷 493。

有許多不同的地點，如張祜〈李家柘枝〉、張祜〈觀杭州柘枝〉、張祜〈周員外席上觀柘枝〉、張祜〈感王將軍柘枝伎歿〉等，從以上詩句和篇名可發現，無論是嚴肅的軍營，或是達官貴族與商巨富豪家中，甚或是地方上的娛樂場所，都有柘枝舞的身影，足見其在唐朝盛行百年不衰的風靡情況。

2. 源流

「柘枝舞」的舞源有多種說法，有「石國說」、「拓拔說」³⁵⁹、「南蠻說」³⁶⁰，來源說法雖多，但都可確定柘枝舞是由西域傳來的舞蹈。由於王國維、向達、常任俠等諸位作者都認為柘枝舞的源頭是出自西北少數民族，因此「柘枝舞出自西北少數民族」的說法，幾乎成為定論。

而「柘枝舞」出自哪個民族，目前較能確信的說法為根據紀蘭慰與丘久榮所著的《中國少數民族舞蹈史》中，收錄段炳昌對於隋唐五代時期「柘枝舞」的描述，他認為：「……近些年雲南大學段炳昌對其進行探索，撰文「柘枝舞」出於南蠻，即可能出於今雲南大理白族地區……種種材料表明，「柘枝舞」出自雲南。」³⁶¹。

雲南白族與「柘枝舞」的共同點，提出如下：一、點出服裝方面的共同點，從古籍來證明服色與款式是符合的。二、點出「柘枝舞」舞名與南詔地區的重要產物柘樹相關。

雲南白族的服裝符合了某些特定的服裝樣式，在音樂舞蹈上卻沒有提出相符合的例證，只能判定服裝跟樂舞一樣，會隨著時間與人們的美感而改變，是以不能用服裝的流變來完全否決這兩種說法。

因此在雲南白族的說法之前，各家說法雖多，但都不似這個說法般能夠確切的提出少數民族的族種，在材料收集與資訊發展上，有一定的可信度。但總括所有學者的看法，得到的方向與結論即「柘枝舞出自西域」，而白族的地理位置雖相差稍遠，但都不脫離唐朝時所謂西域範圍，因此此說法仍有其可信之處。

³⁵⁹ 《續通典·卷 89》：「柘枝舞，本北魏拓拔之名，易『拓』為『柘』，易『拔』為『枝』。」

³⁶⁰ 〔唐〕《樂府雜錄》：「似是戎夷之舞。按今舞人衣冠類蠻服，疑出南蠻諸國也。」

³⁶¹ 紀蘭慰，丘久榮：《中國少數民族舞蹈史》（北京：中央民族大學出版社，1998），頁 140-141。

3. 後續發展

在本篇論文第二節中有提到「柘枝舞」後續的發展情況，從西域傳入時，濃厚的少數民族風情，到後來融入中原地區含蓄優美的情調，並且由炫耀技巧的單人舞型式，增加到需要極度默契，呼吸一致的雙人舞模式。從健舞「柘枝」到軟舞的「屈柘枝」，從羽調到商調，加入了中原人士的審美觀念，由兩女童從大型蓮花中展出，翩翩起舞的似蓮花仙子般。

這類與蓮花道具合作的舞蹈也被韓國納入傳統舞蹈「蓮花台」中，「日本影印朝鮮總督府所藏《樂學軌範》，裡面有若干唐宋舞曲的記載。……在這舞曲裡也有竹竿子，也有朱衣的樂官……舞時先置二蛤笠於前；舞後，女童跪而取笠起著，更舞而罷。……這與唐詩裡「柘枝舞」人的服裝大致相同。……」³⁶²，目前此舞在韓國仍有演出，可視為「柘枝舞」的留存。

而到唐末出現的「解紅舞」，與「屈柘枝」類似，也是由兩名女童演出舞蹈，是柘枝舞流變中的一種形式，和凝的〈解紅歌〉描述了當時的情景：「百戲罷，五音清。解紅一曲新教成，兩個瑤池小仙子。此時奪卻柘枝名。」³⁶³，詩句中提到「兩個瑤池小仙子」，可知是由女童或個子嬌小的女舞者出演，這個舞蹈是新編，且已比「柘枝舞」更有名氣。

「柘枝舞」發展到宋代，蛻變為「柘枝隊」，宋史記載：「一曰柘枝隊，衣五色繡羅寬袍，戴胡帽，繫銀帶。……」³⁶⁴，可見仍保有胡人的舊樣。明、清時期仍在史書中偶見記載。但明清時期的表演藝術以戲曲為主要類種，舞蹈方面由於政治或社會因素已不發達，甚至因為宋代以後流行的裹腳陋習而將舞蹈發展阻滯不前，實為可惜。

「柘枝舞」從魏晉南北朝時期盛行，並且漸漸傳入中原，在胡舞風行的基礎上發展，在中唐時興盛。在音樂方面，胡樂已經躍然成為宮廷樂隊中的領導地位，十部樂中有九部都跟西域有關，僅清商樂為中原傳統音樂，而「柘枝舞」的音樂

³⁶² 楊憲益：《零墨新箋》（中華書局，2009），頁 24-25。

³⁶³ 唐·和凝〈解紅歌〉，《全唐詩》卷 736。

³⁶⁴ 〔元〕脫脫等撰：《宋史》（臺北：鼎文書局，1980），頁 3350。

因為需要強勁明快的節奏，加以畫鼓為主要伴奏樂器，因此推敲為鼓類使用最多的「龜茲樂」或是唐人最愛胡漢融合之「西涼樂」為主要音樂來源。

在動作方面，可以看出與中原人士不同的異域風采，大動作的膝跳、旋轉、蹲身、蹲節、迴旋，柔軟又強勁的細腰，嫵媚又多情的眼波流轉，又因為多是女子單人演出，因此在父系社會的封建社會，更是容易風靡群眾，並且造就豢養「柘枝伎」的習慣。在服裝方面，唐朝是個十分開放的國家與朝代，女子胡服已非什麼新聞，袒胸露乳更是一種時尚美觀，因此柘枝舞的服裝雖帶著濃郁的西域風貌，但仍廣被大唐民眾所接受，並引以為風範，女子紛紛爭相穿起窄袖、紮起細腰、換上寬大的長裙或褲子、化起「黑烟眉」³⁶⁵。胡服、戎服、羅衫、錦靴、胡帽、綴金鈴等，都是當時的柘枝伎常作的打扮，服飾優美自然是所有女子都喜愛的，而胡服的流行，這些胡舞功不可沒。

「柘枝舞」雖然在現在已經不可見，甚至到宋朝就已經與唐時興盛的模樣大相逕庭，但是細腰軟舞的經典樣貌仍舊被中外人士所喜愛；在少數民族的歌舞慶典中，仍可見到柘枝舞的影子；在現代的舞蹈舞台上，仍舊可以看到纏著細腰舞蹈的女性樣貌，雖然因動作描述方面多是籠統，沒有具體且詳細的留下如何舞蹈或如何教學的資料，但仍舊可以從詩句中或是現今中國大陸新疆一帶的少數民族樂舞中窺見其樣貌。

³⁶⁵ 唐·徐凝〈宮中詞〉：「身輕入寵盡恩私，腰細偏能舞柘枝。一日新妝拋舊樣，六宮爭畫黑烟眉。」，《全唐詩》卷 474。

第六章 結論

本篇論文以唐朝文學為基礎來探析唐朝時期的表演藝術，先從唐前的樂舞歷史說起，介紹到唐朝的樂舞機構與制度，再從唐朝繁多的樂舞表演中選出了受人民愛戴，不分階級年齡皆喜愛的三支樂舞來做進一步的解析，根據《全唐詩》中出現的比例來做選取，從音樂、舞容、服飾、後世影響等四個方面來做討論，這三支樂舞恰好是：在唐朝新創作，有著胡漢融合特色的「霓裳羽衣舞」、從前朝就流傳不息，從器樂曲到歌曲到舞曲，且在後世仍有深遠影響的「楊柳枝」、有著濃厚的西域風情，在服裝音樂舞容方面都可見驃悍西方民族特色的「柘枝舞」。以下分作幾點將這三支樂舞的特色與對唐朝及後世的影響條列舉出。

一、霓裳羽衣舞

1. 樂舞特色

「霓裳羽衣舞」可說是唐朝盛世的最佳代表，由於它是在唐時由唐明皇和楊貴妃新編創的樂舞，創作的年代又已是盛唐時期，在胡漢融合影響下，在音樂、動作、服裝等方面都呈現出雙方交互作用的樣貌。更在中唐時期，因白居易的一首〈霓裳羽衣（舞）歌〉而流傳後世千古，直到明清時期仍因為唐玄宗與楊貴妃的故事，不斷的在其中做為主要配角出現而能見紀錄。

在音樂方面，「霓裳」的曲源說法多種，但都脫離不了三個要點：西域風情、玄宗製潤、佛道色彩。在音樂上經過長時間的演變，從宮廷演奏的大型樂團，傳入民間後編制縮小，可以群奏也能獨奏；樂器配置上更是傳統中原樂器與西域地區樂器並用。霓裳流傳的時間與空間很廣，在廣長的時空中，經歷了多次改變，傳入中原時，原為西域宗教音樂；在初、盛唐有著濃重的道教樂舞思想；到了中、晚唐，儒教勢力抬頭，「霓裳」少了浪漫、飄逸的天仙氣韻，轉而為隆重莊嚴的儒家禮樂。³⁶⁶因此「霓裳」擁有濃厚的宗教特色，被歸類在法曲部分，唐時的法曲是融合了佛曲與清商樂，又加上西涼節度使楊敬述進獻印度佛曲「婆羅門」，故「霓裳」在旋律、節奏、樂器配置、舞法等部分具有中印文化融合的特色

在舞蹈方面，從一開始玄宗時的貴妃獨舞，憲宗時演出的雙人舞，到文宗、

³⁶⁶參考曾愛玲：〈唐「霓裳羽衣」藝術表現探析〉（《輔仁國文學報》，30，2010），頁164。

宣宗時期的大型群舞和隊舞形式。演出模式不同顯示出不同的結構需求，獨舞舞者在身材樣貌與技巧上都要求甚高，注重個人發揮，不拘於固定的舞步或特定形式；雙人舞時講求的是兩舞者間的默契與一致性，在技巧與樣貌上要求已不如獨舞者的高標準；到文宗時重新制樂舞，用教坊中十五歲以下童子三百人齊舞，為大型群舞模式，舞蹈時的眼神及舞容較為拘謹，此時期的群舞著重在隊形的變化和道具的安排，也顯示出此時的「霓裳」已不僅是宮廷內院中私人享樂的舞蹈，轉變為用來昭示朝廷威望的演出。

在服裝方面，「霓裳」的服飾特殊性也在中國服裝史占有一席之地。在表演服裝上，經歷了長時期不同的變化，初期的楊貴妃獨舞，服裝自然是皇家般雍容華貴，加上獨舞者是舞台上的聚焦點，服飾自然更為奢華奇鮮，而楊貴妃獨鍾黃羅銀泥裙，黃色羅裙便影響了廣大愛美女性，在「新換霓裳月色裙」³⁶⁷中可以看出，淡彩色或白色的裙子受到大眾的喜愛，也成為「霓裳」初期的裙色代表，淺色或白色的裙子也更能展現仙女不食人間煙火的氛圍。

而「霓裳羽衣舞」最讓人津津樂道的就是「羽衣」了，有許多學者認為是上著飾有多彩羽毛的上衣，下著銀白花紋的淺色裙，在玄宗初期的道家仙子風範儼然而生；在白居易的作品〈霓裳羽衣（舞）歌〉中，所描述的雙人舞者服裝也是上著羽衣下著虹彩色裙，披著繡有彩霞花紋的披肩，頭戴搖曳生姿的「步搖」，佩戴著繁複多樣的金銀飾品，以其華麗繁複的細節來刻畫出夢幻的詩意仙境；而到文宗、宣宗時期，表演形式變成大型群舞，動輒百人，服飾華麗，依舊身著羽服，更加上了幡節、絳節等道具來顯示舞者的仙人氣息，讓整體道家仙子氣氛更為完備。

2. 對唐代在社會文化上的影響

「霓裳」是能作為唐樂舞文化代表的舞碼，結合了創新、融合、多元等元素下，由明皇將其融會創作，在音樂方面的影響為西域樂器在中原能更加的純熟運用，在樂器配置上也將胡漢兩方樂器加以混雜使用，旋律、節奏、音色上也完美的表現出中西融合的美感，旋律優美令其在許多詩篇中留名，甚至單獨作為器樂

³⁶⁷ 唐·王建〈霓裳詞十首〉，《全唐詩》卷 23。

曲演出，用以純音樂欣賞；在舞蹈方面，動作上也是胡漢貫通，有著傳統中原的舞袖，也有西域的垂手姿，編排方面更是將所有類型都經歷過，從著重技巧的獨舞、培養默契的雙人舞到注重隊形變化的大型群舞；更在宮廷梨園沒落後，「霓裳」在民間演化出另一種表演模式，樂器配置變少，甚至單獨演奏，舞蹈演出也因技巧限制而變的無法流傳，服裝更是不如皇宮內院的華麗繁複，在舞蹈失傳後，「羽衣」的服飾特殊性也跟著消失，樂譜也隨著時間流逝而殘缺，一代大曲卻無法完整留存，實為可惜。

3. 後世影響

「霓裳羽衣」貴為一代大曲，到宋代依舊以「拂霓裳隊」的隊舞型式傳承，但因為樂舞制度不同，「拂霓裳隊」已沒有唐朝時的榮華風範，只是諸多隊舞中的一支，舞容也從描述仙人的夢幻場景，轉變成展示禮儀或特定祭典內容。

而到了明、清，「霓裳羽衣」因著唐太宗與楊貴妃的故事而繼續活躍在舞台上，從元雜劇〈唐明皇秋夜梧桐雨〉到明清傳奇洪昇的〈長生殿〉都有著「霓裳羽衣」的舞蹈演出記載，在現代的舞蹈或戲曲舞台上仍可見同名舞蹈和戲碼的演出，使用後代的想像來加以詮釋；在道具使用上，有後代加以改良的彩帶，有白色飄逸的羽扇，戲曲方面使用了代表道教仙家的拂塵等，基本意象沒改變，都為了呈現仙女氛圍，但跟著時代的進步而加以更新改良。

而玄宗貴妃的愛情故事，與「霓裳羽衣」的流傳相輔相成，因著有「霓裳」，玄宗貴妃的愛情故事被千古歌頌流傳，並將兩者劃上等號，可見玄宗創作音樂，貴妃為「霓裳」舞蹈的第一人，實有其價值可貴。

二、楊柳枝

1. 樂舞特色

唐代，雖外來文明眾多，連帶影響了中原地區的事物，如飲食、音樂、舞蹈、服裝、髮式、娛樂、審美習慣等等，這些外來文明與中原地區文明磨合並融合，迎合中原人士的審美情趣，創作出了屬於中原地區的西域風情。即使西域文化如此大受歡迎，但中原自古以來擁有的樂舞文化還是未曾消失，如「清商樂」、「踏歌」、「楊柳枝」等，即使因動亂及人們審美觀念改變，喜聽龜茲琵琶與新聲，減

少了以琴為主的清樂，清商樂或是中原自古流傳的音樂形式逐漸式微，卻仍舊細水長流，發展不息。

「楊柳枝」不是唐代新創，而是前朝已有，至唐大盛的一支曲目。且其流傳時間長遠，因此變遷過程也十分繁雜，說法也多源，有說白居易所創，有說出於教坊，或本於隋朝「柳枝」，或源於六朝樂府；不管說法如何，「楊柳枝」雖是前朝曲目，但到唐時大盛，加入了舞蹈還翻作新聲，雖然舞蹈記載到了五代就失傳，但作為歌曲或器樂曲的「楊柳枝」卻一直到了明清仍見記載。

在音樂方面，「楊柳枝」又名「折楊柳」、「柳枝」、「柳曲」等，原是軍樂、橫吹曲，屬於胡曲，且多用管笛吹奏，才有了「羌笛何須怨楊柳」的詩句出現，而後加入歌詞，成為大街小巷歌伎傳唱的歌曲，在情感表現方面，分為兩大類：一為表現離別情感，或征戰思鄉之情，曲調多為悲傷哀怨；二是轉為歌曲後，又入酒令，因此曲調有歡躍同樂之感。

在舞蹈方面，「楊柳枝」的舞容舞姿是為擬柳態而作，因此在動作方面，重視腰身與手姿，因為要擬柳，細柔有勁的腰身最能表達柳樹款擺的模樣，手勢手姿則是模仿柳葉柳條在風中搖盪的姿態，體態輕盈，纖腰柔勁是選擇舞者的基本條件。

在服裝方面，為了要擬柳，在服飾方面運用了袖長過手，衣飾飄帶的方式來模擬柳條在風中擺動的樣貌，或使用披帛來擬柳，通常採用上衣下裙的服飾，傳遞柳樹柔弱的印象，而當時「楊柳枝」在唐社會中的盛行程度，已有專門製作表演服飾的職者，運用了唐時進步的紡織技巧，如暈染、刺繡、貼花等讓表演服飾更加精美。總體而論，「楊柳枝」舞衣質料偏向輕薄柔軟，衣服樣式為窄袖過手，上衣下裙為普遍形式，多以飄帶或披巾裝飾，在設計上以擬柳為主軸，呈現輕盈飄逸的動感。

2. 對唐代在社會文化上的影響

「楊柳枝」在白居易的熱愛及大力推展下，成為家家戶戶都知曉的舞碼，也因為廣受歡迎，「楊柳枝」在技巧和演出各方面精益求精，也出現了许多專擅此曲目的名伎，如中唐白居易詩中的「洛之小妓」、白居易家妓樊素、晚唐名伎周德華等，都是善唱「楊柳枝」而著名的藝人，樊素甚至因善唱此曲，「人多以曲

名名之」³⁶⁸，可見當時「楊柳枝」傳唱並影響社會的程度之深。

而表演的精進，讓唐代的表演藝術專業化更向前一步，有專職舞者以此為業，有以製作表演服飾為業的商家，由於有蓄家伎之風氣，當時還未有仲介業者的出現，而此專業化到明清之時，有了戲園班子等游動式表演團體，可看做是從唐代往後推展的影響。

3. 後世影響

「楊柳枝」在舞蹈方面，僅在唐、五代兩朝有之，因此在後世流傳上未見記錄。音樂方面則是源遠流長，從第四章的表格中可以看出，「楊柳枝」的音樂流傳過五代、宋、元、明、清都有記載可尋，可得知「楊柳枝」的音樂深受人們喜愛，留存在民間社會中，並編入小兒遊藝或是宴席酒令中，將「楊柳枝」的音樂與人們的生活結合，因此才能留存過幾個世紀而不消失，也帶動了民間口傳歌謠的流行與曲子詞的繁盛，也有學者認為由於這類歌謠的盛行開啟了宋朝「詞」的開展，可謂影響深遠。

三、柘枝舞

1. 樂舞特色

胡舞，是唐朝盛行的舞種中佔很大比例的一項，也是說起唐朝最為人印象深刻的舞種，雖然西域文化在漢朝時就已經互通往來，胡舞更在魏晉時期就開始在中原佔有一席之地，但真正的全盛，是在唐朝開放的國風下促成的。在這些著名的胡舞中，根據《全唐詩》有關詩篇的多寡，選擇介紹「柘枝舞」，是一支由女性獨舞或雙人舞，極具西域風情的明快健舞。

在音樂方面，健舞是一種節奏明確，熱情奔放的快節奏舞蹈，在音樂中多以鼓類作為主要樂器，而「柘枝舞」在詩句中都有提到，是以「畫鼓」作為「柘枝舞」的主要伴奏樂器，畫鼓是一種上有繪飾、鑲有金屬圓環的扁平鼓，據此分析，與現在新疆手鼓舞用的手鼓相似，所以明確的知道此為西域傳到中原的舞蹈，而今日的新疆仍用類似的樂器伴舞，足見其流傳未曾間斷。

³⁶⁸ 唐·白居易〈不能忘情吟（并序）〉，《全唐詩》卷 461。

而音樂上也從原先的健舞羽調，發展變化出軟舞商調，表示此舞蹈在伴奏上有旋律變化，並非單純僅有鼓聲節奏，且從羽調到商調，也顯示其旋律仍是同一出處，僅使用不同調式表現。

在舞蹈方面，因為是健舞，又是獨舞或雙人舞，因此在動作技巧方面需有高超的技巧，也因為表演者多以女性為主，因此舞蹈動作也以嬌媚有勁著稱，強而有力的跳躍迴旋，或是細腰款擺。「柘枝舞」的舞姿多變，有蹲身、迴旋、亞地、蹲節、跪、再拜、側身、迴旋、偃臥等，交錯變化，目不暇給；在臉部表情方面也較中原人士來的嬌媚婉轉，眼神流動，「層波猶注人」³⁶⁹，或顧盼驚瞥，進退謹慎，或睨眼慵懶，眼神勾人，讓觀眾被她的一顰一笑牽引，無法自拔。

從獨舞「柘枝」發展到雙人舞「雙柘枝」，從羽調健舞發展到商調軟舞，又出現「屈柘枝」，這是「柘枝」在中原長期的演變下所產生的變化，而「屈柘枝」更進一步發展為「解紅舞」，將其與漢族傳統舞蹈融合，以優美抒情為主，表演時用大型蓮花為道具，藏兩女童於其中，在音樂聲中，花瓣慢慢開展，女童從花中顯露出並緩緩起舞，猶若花中仙子。這時的舞蹈重點不再是「明快」，而是「雅妙」，可見觀舞的重點已經不同。

在服裝方面，胡服是唐朝時盛行的服裝樣式，由於樣式輕簡，行動便利，因此受到廣大民眾喜愛，在舞蹈服裝方面，既然是西域傳過來的舞蹈，為了保留西域的特色，在服裝上就以原本的樣式呈現，繡花羅衫，胡帽金鈴，香衫窄裁，翻領窄袖，腰間綁著華美的墜飾來凸顯舞者的細腰，種種特徵充滿西域風情。

2. 對唐代在社會文化上的影響

大唐一世，胡漢交流影響深遠，從飲食文化、社會習俗、娛樂宴飲、宗教信仰、音樂舞蹈等，都相互的胡化或漢化，在時間的長期演化下，通通交織融會成大中原的產物，「柘枝舞」流行之深遠，在宮廷和民間都如此盛行，提高了大唐人民對表演藝術的眼界，也增廣了表演者的技藝或視角，自由與眾多元素的刺激下，使表演藝術在唐朝達到鼎盛高峰。

「柘枝舞」在唐朝的盛行已經成為一種舞蹈派別，演出的舞者就稱為「柘枝

³⁶⁹ 唐·劉禹錫〈觀柘枝舞二首〉，《全唐詩》卷354。

伎」，不管是皇宮內院或是平常百姓，都可以在自家中儲養一批柘枝伎，又加上此舞是明顯且強烈的觀賞娛樂性質舞蹈，只要主人興致一來就能夠叫自家舞者來表演上一段，來為宴會或酒席間增加情趣。「柘枝舞」風行唐朝的程度之廣，在軍營中、宴會中、宮殿內、尋常百姓家中，都能夠見到「柘枝舞」的表演。但也因為他的觀賞性與娛樂性高，表演者都得技藝過人，因此也難流傳，到了宋代僅存其名於隊舞中，保留了胡服的樣貌，但其舞容已逝，目前僅能從大陸新疆少數民族的舞蹈中窺見其影，實為可惜。

3. 後世影響

因為有著遠距離和長時間的交流，在敦煌壁畫上留下了許多胡舞的身影，也讓後世學者或舞蹈史家想要復原古代舞蹈的容貌時，有著能夠參考的史料與圖樣，而樂器、音樂和舞蹈的傳入融合，也使得中原地區的樂舞更加豐富，為後世提供更多元多樣的材料，甚至「解紅舞」所採用的蓮花中現女童的表演方式，在韓國繼續留存下來，成為韓國傳統舞蹈「蓮花台舞」。

「柘枝舞」雖然在現今已不可見，甚至到宋朝就已經與唐時興盛的模樣大相逕庭，但是細腰軟舞的經典樣貌仍舊被中外人士所喜愛；在少數民族的歌舞慶典中，仍可見到柘枝舞的影子；在現代的古典舞蹈舞台上，仍舊可以看到纏著細腰舞蹈的女性樣貌，可見此種形象已根深蒂固的留存在世人普遍的審美觀中。

本篇論文實為蒐集整理大唐三支經典舞碼的樣貌，有明皇貴妃新編，胡漢融合的「霓裳羽衣舞」、保留中原傳統民間色彩，傳唱幾個世紀的擬柳舞蹈「楊柳枝」、濃厚的西域風情，風靡大唐宮廷民間的「柘枝舞」。

從音樂、舞蹈、服裝三大點切入並深入探查，並在每支舞蹈的最後總結他們對後世的影響或流變，三支舞蹈都擁有其劃時代的特性，深遠的影響了大唐一代與後世樂舞特色，奠定了唐朝為中國樂舞歷史上最高峰的時期，也留給後世學者與舞蹈家復原古代舞蹈的豐富史料。

但由於攻讀碩士時間較短，僅能搜集整理三支舞蹈，期盼後續有人能將大唐樂舞或甚至中國舞蹈史上的著名樂舞都能夠做此深入整理，讓中國舞蹈能夠更為精確精細，也提供現代舞者學者更多資料。

參考文獻

※古籍

- 〈戰國〉呂不韋著，陳奇猷校注，《呂氏春秋新校釋》，上海，上海古籍出版社，2002。
- 〈漢〉司馬遷撰，〔劉宋〕裴駙集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義，《史記》，臺北，鼎文書局，1981。
- 〈漢〉班固撰，〔唐〕顏師古注，《漢書》，臺北，鼎文書局，1986。
- 〈晉〉陳壽撰，〔宋〕裴松之注，《三國志》，臺北，鼎文書局，1980。
- 〈劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志，《後漢書》，臺北，鼎文書局，1981。
- 〈梁〕沈約撰，《宋書》，臺北，鼎文書局，1980。
- 〈唐〕李肇，《新校唐國史補三卷》，台北，世界書局，1978。
- 〈唐〕李百藥撰，《北齊書》，臺北，鼎文書局，1980。
- 〈唐〕李隆基，李林甫等撰，陳仲夫點校，《唐六典》，北京，中華書局，1992。
- 〈唐〕房玄齡等撰，《晉書》，臺北，鼎文書局，1980。
- 〈唐〕范攄，《雲谿友議》收錄於《四部叢刊廣編》，台北，台灣商務印書館，1981。
- 〈唐〕段安節撰，《樂府雜錄（及其他二種）》，北京，中華書局，1985。
- 〈唐〕崔令欽撰，《教坊記（及其他九種）》，北京，中華書局，1985。
- 〈唐〕張鷟撰，《朝野僉載》見丁如明、李宗為、李學穎點校，《唐五代筆記小說大觀》，上海，上海古籍出版社，2000。
- 〈唐〕劉餗撰，程毅中點校，《隋唐嘉話》，北京，中華書局，1979 初版。
- 〈唐〕鄭處誨撰，田廷柱點校，《明皇雜錄》，北京，中華書局，1994 初版。
- 〈唐〕慧超著，張毅箋釋，《往五天竺國傳箋釋》，北京，中華書局，1994。
- 〈唐〕魏徵等撰，《隋書》，臺北，鼎文書局，1980。
- 〈後晉〕劉昫撰，《舊唐書》，臺北，鼎文書局，1981。
- 〈宋〕王欽若、楊億，《冊府元龜》，南京，鳳凰出版社，2006。
- 〈宋〕薛居正等撰，《舊五代史》，臺北，鼎文書局，1981。
- 〈宋〕歐陽修撰，（宋）徐無黨注，《新五代史》，臺北，鼎文書局，1980。
- 〈宋〕王讜撰，《唐語林》，上海，上海古籍出版社，1978。
- 〈宋〕王灼，《碧雞漫志》，北京，中華書局，1991。
- 〈宋〕歐陽修、宋祁撰，《新唐書》，臺北，鼎文書局，1981。
- 〈宋〕郭茂倩編撰，《樂府詩集》，北京，中華書局，1979。
- 〈宋〕沈括，《夢溪筆談校證》，上海(北京)，中華書局，1959。
- 〈宋〕李昉等編，《太平廣記》，北京，中華書局，1961。

- 〈宋〉計有功編，《唐詩紀事》，台北，鼎文書局，1978。
- 〈元〉脫脫等撰，《宋史》，臺北，鼎文書局，1980。
- 〈明〉胡應麟撰，《詩藪》，台北，廣文發行，1973。
- 〈明〉胡震亨撰，《唐音癸籤》，上海，上海古籍出版社，1981。
- 〈清〉《全唐詩》，上海，上海古籍出版社，1994。
- 〈清〉阮元撰，《重刊宋本十三經注疏附校勘記》，臺北，藝文印書館，1965年。
- 〈清〉嚴可均編，《全上古三代秦漢三國六朝文》，台北，世界出版社，1982。
- 〈清〉《欽定四庫全書薈要》，台北，世界書局，1988。

※專書（按姓名筆劃排列順序）

舞蹈類

- 王克芬、蘇祖謙，《中國舞蹈史》，台北，文津出版社，1969。
- 王克芬，《中國古代舞蹈史話》，北京，人民音樂出版社，1980。
- 王克芬，《中國舞蹈史—隋、唐、五代部分》，北京，文化藝術出版社，1987。
- 王克芬，《中國舞蹈發展史》，上海，上海人民出版社，1989。
- 王克芬、隆蔭培，《中國近現代當代舞蹈發展史》，北京，人民音樂出版社，1999。
- 王維堤，《衣冠古國—中國服飾文化》，上海，上海古籍出版社，1991。
- 王寧寧、江東、杜曉青，《中國舞蹈史》，北京，文化藝術出版社，1998。
- 平珩主編，《舞蹈欣賞》，台北，三民書局股份有限公司，1995。
- 李天民、余國芳，《中國舞蹈史》，台北，大卷文化有限公司，2000。
- 沈冬，《唐代樂舞新論》，北京，北京大學出版社，2004。
- 周峰，《中國古代服裝參考資料，隋唐五代部份》，北京，北京燕山出版社，1987。
- 紀蘭慰、丘久榮，《中國少數民族舞蹈史》，北京，中央民族大學出版社，1998。
- 凌純聲、童之絃，《霓裳羽衣》，上海，商務印書館，1928。
- 殷亞昭，《中國古舞與民舞研究》，台北，貫雅文化事業有限公司，1991。
- 袁禾，《中國宮廷舞蹈藝術》，上海，上海音樂出版社，2004。
- 常任俠等纂，《中國舞蹈史初編》，台北，蘭亭書局，1985。
- 張授，《中國古代的樂舞》，台北，文津出版社有限公司，2001。
- 彭松、于平，《中國古代舞蹈史綱》，浙江，浙江美術學院出版社，1991。
- 馮雙白、王寧寧、劉曉真，《圖說中國舞蹈史》，台北，揚智文化事業股份有限公司，2003。
- 劉芹，《中國古代舞蹈》，北京，商務印書館，1997。
- 舞蹈辭典編審委員會，《舞蹈辭典上下冊》，台北，國立編譯館，2002。
- 歐陽予倩，《中國舞蹈史—唐代舞蹈》，台北，業強出版社，1990。

謝美世，《中日宮廷舞之比較研究》，台北，大卷文化有限公司出版社，1992。

服飾、美術類

王輔世，《中華傳統服飾》，台北，邯鄲出版社，1987。

沈從文，《中國古代服飾研究》，臺北，南天書局，1988。

周汛、高春明，《中國服飾五千年》，台北，邯鄲出版社，1987。

周汛、高春明，《中國古代服飾風俗》，台北，文津出版社，1988。

周汛、高春明，《中國傳統服飾形制史》，台北，南天書局，1998。

原田淑人原著/常任俠、郭淑芬、蘇兆祥譯，《中國服裝史研究》，合肥，黃山書社，1988。

郭繼生，《美術中國》，台北，錦繡出版社，1982。

陳茂同，《中國歷代衣冠服飾制》，湖北，新華出版社，1993。

黃能馥、陳娟娟編著，《中國服裝史》，北京，中國旅遊出版社，2001。

常淑君、沈淑儒，《衣——中國傳統時尚》，台北，三民書局股份有限公司，2009。

華梅，《中國服裝史》，天津，人民美術出版社，1989 初版。

華梅，《中國服飾》，台北，國家出版社，2007。

楊泓，《美術考古半世紀——中國美術考古發現史》，北京，文物出版社，1997。

趙聯賞，《服飾史話》，台北，國家出版社，2003。

戴爭，《中國古代服裝簡史》，台北，南天書局，1992。

西域敦煌類

王嶸，《西域文化的回聲》，新疆，新疆青少年出版社，2000。

王克芬、柴劍虹，《簫管霓裳——敦煌樂舞》，甘肅，甘肅教育出版社出版發行，2007。

王克芬，《解讀敦煌——天上人間舞蹁躑》，上海，上海人民出版社，2007。

向達，《唐代長安與西域文明》，台北，明文書局，1987。

金秋，《古絲綢之路樂舞文化交流史》，上海，上海音樂出版社，2002。

常任俠，《絲綢之路與西域文化藝術》，上海，上海文藝出版社，1981。

董錫玖編，《敦煌舞蹈》，新疆，新疆美術攝影出版社，1992。

趙世騫，《絲綢之路樂舞大觀》，新疆，新疆美術攝影出版社，1997。

韓翔、朱英榮，《龜茲石窟》，新疆，新疆維吾爾自治區文化廳石窟研究所，1990。

唐代社會文化類

王小盾，《唐代酒令藝術，關於敦煌舞譜、早期文人詞及其文化背景的研究》，台北：文津出版社，1993。

王 耘，《唐代美學範疇研究》，上海，學林出版社，2005。

尹偉先，《中國西北少數民族通史——隋、唐、五代卷》，北京，民族出版社，2009。

地球出版社編輯部《中國文明史系列——隋唐五代上、中、下冊》，台北，地球出

版社，1992。

李時人，《全唐五代小說》，陝西，陝西人民出版社，1998。

李斌城、李錦綉、張澤咸、吳麗娛、凍國棟、黃正建，《隋唐五代社會生活史》，北京，中國社會科學出版社，1998。

李斌城編，《唐代文化上、中、下冊》，北京，中國社會科學出版社，2002。

〔美〕謝弗著，吳玉貴譯，《唐代的外來文明》，北京，中國社會科學出版社，1995。

文學史籍類

李建民，《中國古代遊藝史》，台北，東大發行，三民總經銷，1993。

周祖謨，《書劉熙釋名後》，收入於《問學集》，北京，中華書局，1966

金千秋編，《全宋詞中的樂舞資料》，北京，人民音樂出版社，1990。

高明註譯，《大戴禮記今註今譯》，臺北，臺灣商務印書館，1984。

陳尚君輯校，《全唐詩補編》，北京，中華書局，1992。

陳正平，《唐代遊藝詩歌研究》，台北，文津出版社，2007。

董錫玖、劉峻驤、秦序撰，《樂舞志》，上海，上海人民出版社，1998。

楊憲益，《零墨新箋》，北京，中華書局，2009。

廖蔚卿，《中古樂舞研究》，台北，里仁書局，2006。

歐陽予倩主編，《全唐詩中的樂舞資料》，北京，人民音樂出版社，1958。

音樂類

孔德，《外族音樂流傳中國史》，上海，商務印書館，1934。

王國維，《宋元戲曲考等八種》，台南，僑勉出版社，1975。

吉聯抗輯譯，《隋唐五代音樂史料》，上海，上海文藝出版社，1986。

李方元，《〈宋史·樂志〉研究》，上海，上海音樂學院出版社，2004。

〔日〕林謙三，郭沫若譯，《隋唐燕樂調研究》，上海，商務印書館，1936。

凌廷堪，《燕樂考原》，北京，中華書局，1985。

楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，台北，丹青出版社，1987。

※碩、博士論文（依出版年份排序）

陳柏蓉，〈龜茲樂與隋唐音樂文化之研究〉，國立中正大學中文研究所碩士論文，1996。

劉怡慧，〈唐代燕樂十部伎、二部伎之樂舞研究〉，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2000。

周曉蓮，〈中唐樂舞詩研究〉，中國文化大學中國文學研究所博士論文，2003。

曾淑蓉，〈唐代詠舞詩感覺書寫研究〉，玄奘大學中國語文學系碩士班碩士論文，2003。

- 孫曉霞，〈唐教坊曲子曲名樂調源流考〉，山西大學碩士論文，2006。
- 劉漫，〈唐代樂舞《霓裳羽衣》研究〉，中國藝術研究院碩士論文，2007。
- 海濱，〈唐詩與西域文化〉，華東師範大學博士論文，2007。
- 賈一亮，〈敦煌唐代壁畫經變畫禮佛樂隊中的舞伎服飾研究〉，東華大學碩士論文，2007。
- 馬文娟，〈敦煌隋唐壁畫中飛天服飾的研究〉，東華大學碩士論文，2007。
- 郭茂源，〈從二部伎、私家樂舞，談唐代音樂階層之流動〉，逢甲大學碩士論文，2009。

※期刊論文（依出版年份排序）

- 段炳昌，〈唐宋雲南樂舞三題〉，《文化·歷史·民俗》，1993，頁 620。
- 王海英，〈隋唐時代的樂舞機構〉，《華南師範大學學報(社會科學版)》，4，2001，頁 133-135。
- 楊冬梅，〈大唐樂舞文化的傳神寫照—論張祜樂舞詩的價值特色〉，《學術論壇》，3，2006，頁 170-174。
- 陳雪飛，〈李白樂舞詩和樂舞批評〉，《語文教學與研究（大眾版）》，11，2007，頁 86-86。
- 么雪，〈樂舞詩中的唐代樂舞〉，《大舞臺》，2，2008，頁 57。
- 李荀華，〈詩樂舞三位一體的文化解讀〉，《中國文學研究》，2，2009，頁 39-42。
- 楊寶春，〈豐富完善中的綜合性技藝表演—魏晉南北朝時期的散樂百戲研究〉，《戲劇藝術》，3，2009，頁 91-101。
- 徐效慧，〈朝陽出土的唐代樂舞俑賞介〉，《遼寧師專學報(社會科學版)》，5，2009，頁 131-133。
- 梁海燕，〈舞曲樂府詩的文體特徵探討〉，《延安大學學報(社會科學版)》，31-1，2009，頁 84-88。
- 楊寶春，〈豐富完善中的綜合性技藝表演—魏晉南北朝時期的散樂百戲研究〉，《戲劇藝術》，3，2009，頁 91-101。
- 武玉秀，〈隋唐五代酒筵歌唱藝術論略〉，《電影評介》，1，2010，頁 89-91。
- 馮慧玲，〈唐代《十部樂》樂部的內容與順序〉，《藝術論文集刊》，14，2010，頁 133-151。

※網路資源

- 辭書資訊網，<http://edic.nict.gov.tw/cgi-bin/tudic/gswweb.cgi?o=ddictionary>
- 國家文化資料庫 辭庫，

[http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/word/word_coll_index.jsp?dtdid=43&collectionname
=%E8%88%9E%E8%B9%88%E8%BE%AD%E5%85%B8](http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/word/word_coll_index.jsp?dtdid=43&collectionname=%E8%88%9E%E8%B9%88%E8%BE%AD%E5%85%B8)

維基百科，<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/Wikipedia:%E9%A6%96%E9%A1%B5>

中央研究院漢籍電子文獻，<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html?>

故宮【寒泉】古典文獻全文檢索資料庫，<http://libnt.npm.gov.tw/s25/>

華藝線上圖書館，<http://www.airitilibrary.com/>