

中国舞蹈史

隋唐五代部分

王克芬著



人民音乐出版社

中国艺术研究院舞蹈研究所编

中国舞蹈史

(隋、唐、五代部分)

王克芬著



文化艺术出版社

161159



中国舞蹈史

(隋、唐、五代部分)

王克芬 著

•

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

•

开本850×1168毫米 1/32印张 9.875 字数216,000 插页4

1987年2月北京第1版 1987年2月北京第1次印刷

印数0,001—2,200册

书号: 8228·149 定价: 2.30元

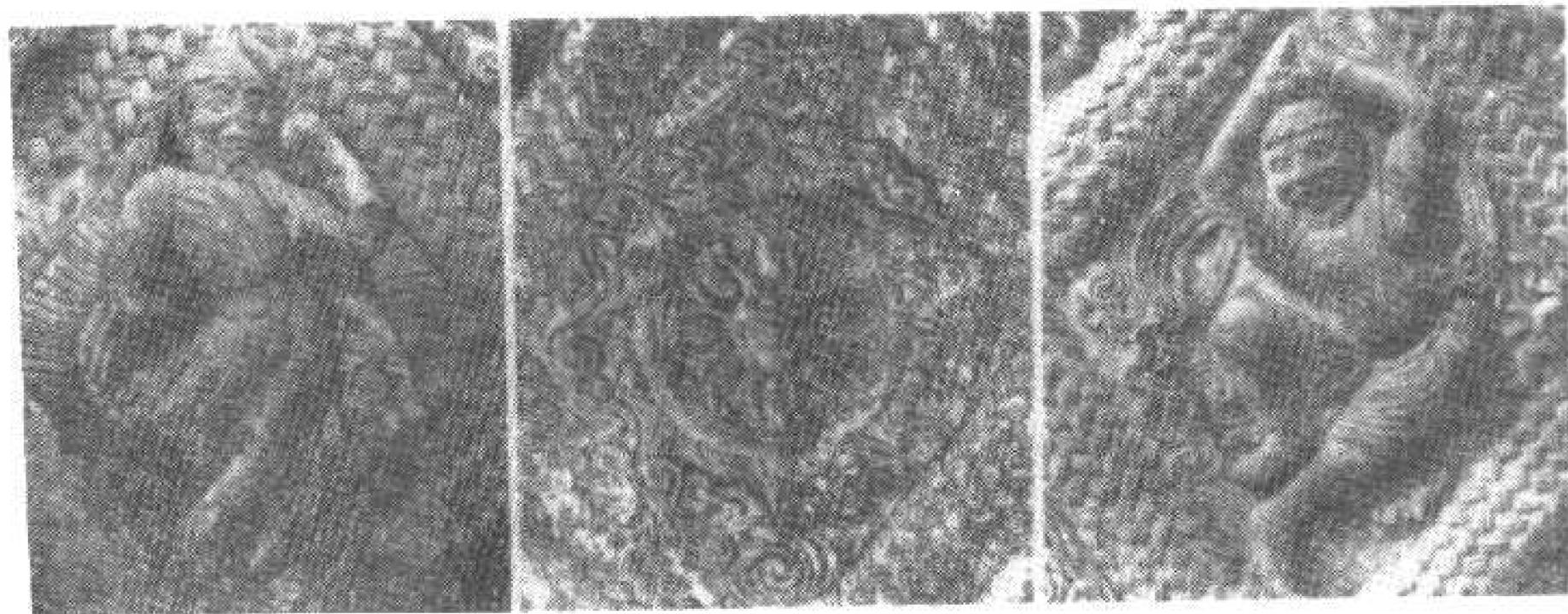
说 明

本书是在原中国舞蹈史教材编写组编著的《中国古代舞蹈史长编》的基础上整理修改而成的。

原中国舞蹈史教材编写组成立于一九六一年全国文科教材会议之后。当时主要任务是编写舞蹈史教材，因为这是一项全新的工作，基础较差，决定先搞出《长编》，为进一步编写教材积累资料和经验。《长编》于一九六二年秋完成初稿。先秦部分由孙景琛执笔；秦、汉、三国、两晋、南北朝部分由彭松执笔；隋、唐、五代和明、清部分由王克芬执笔；宋、元部分由董锡玖执笔。经广泛征求意见，并在中国舞蹈工作者协会举办讲座和在北京舞蹈学校试讲后，进行了修改，于一九六四年初定稿，中国舞协内部印刷征求意见。这次整理修改根据的就是这个本子。《长编》完成以后，原定计划接着编写教材。但由于十年大内乱，教材编写工作便停顿了。

原中国舞蹈史教材编写组的主编是欧阳予倩同志，他对《长编》的工作曾给予很多宝贵的指导。《长编》在编写过程中，还曾得到阿英、杨荫浏、沈从文、阴法鲁、吴晓铃、周贻白、傅惜华等同志的帮助和指导。这部史稿中包含着他们的劳动和心血，我们谨致以由衷的感谢。并借这部习作出版之机，敬向已经逝世的欧阳予倩、阿英、杨荫浏、周贻白、傅惜华等前辈专家表示深切的悼念。

隋代舞俑



唐代河南安阳修定寺
舍利塔砖雕舞蹈胡人



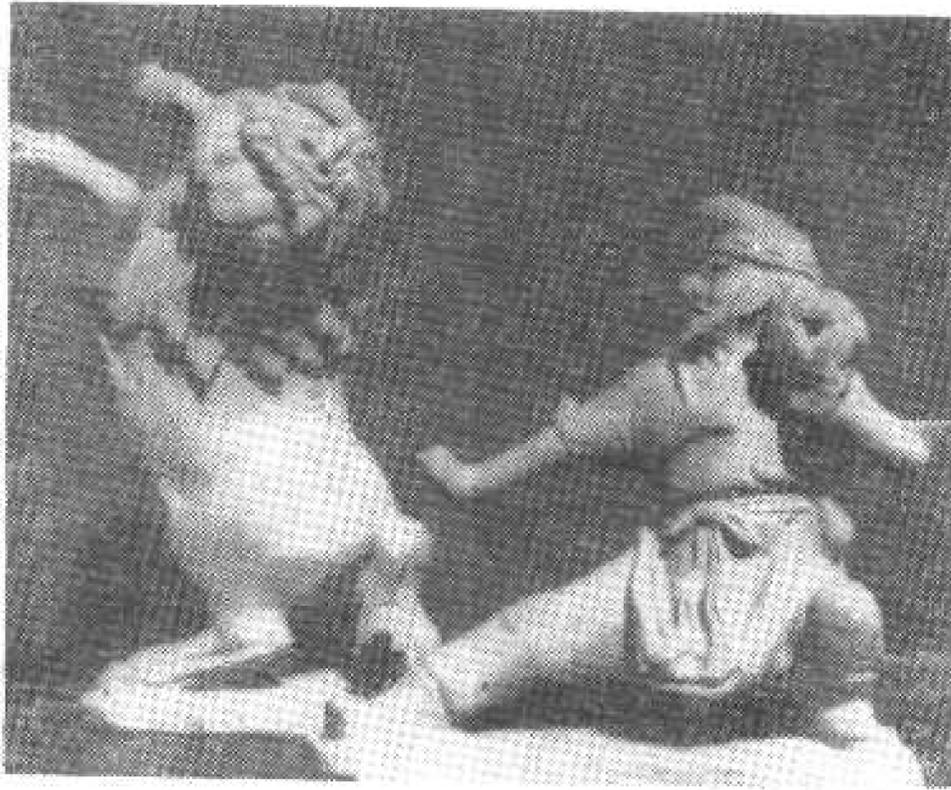
唐代贴花人物瓷壶(孙启祥摄)



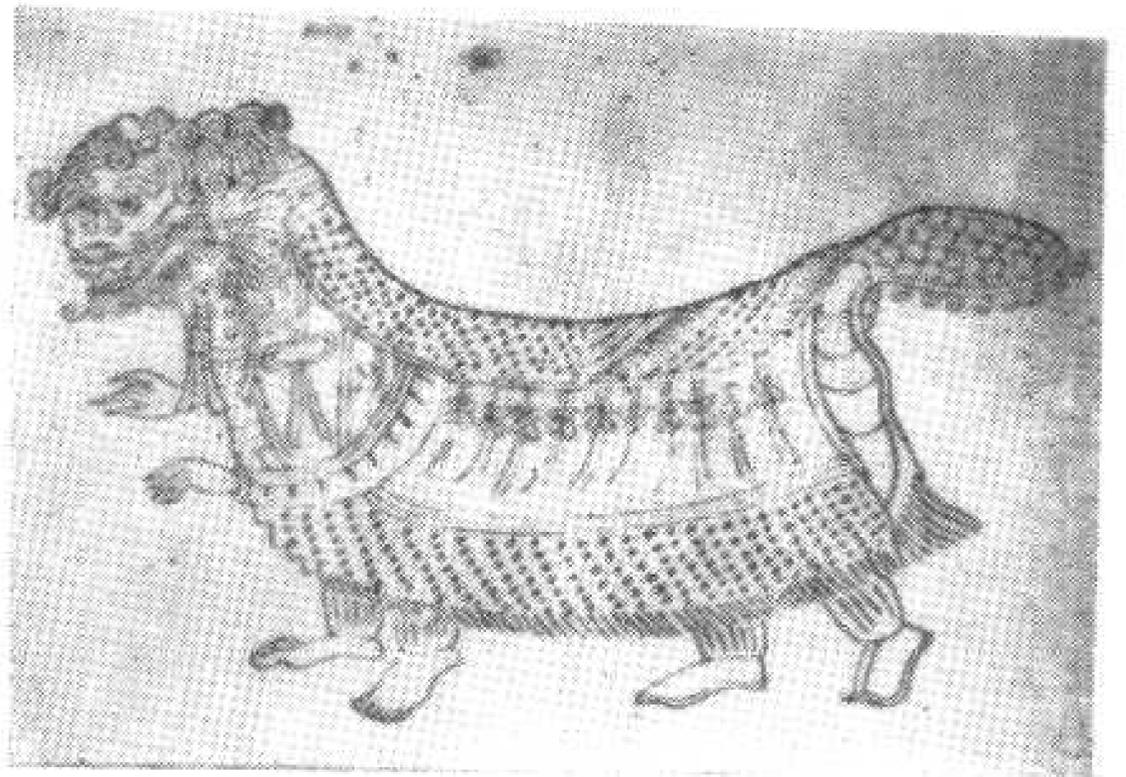
约五世纪末高句丽墓壁画(徐华摄)



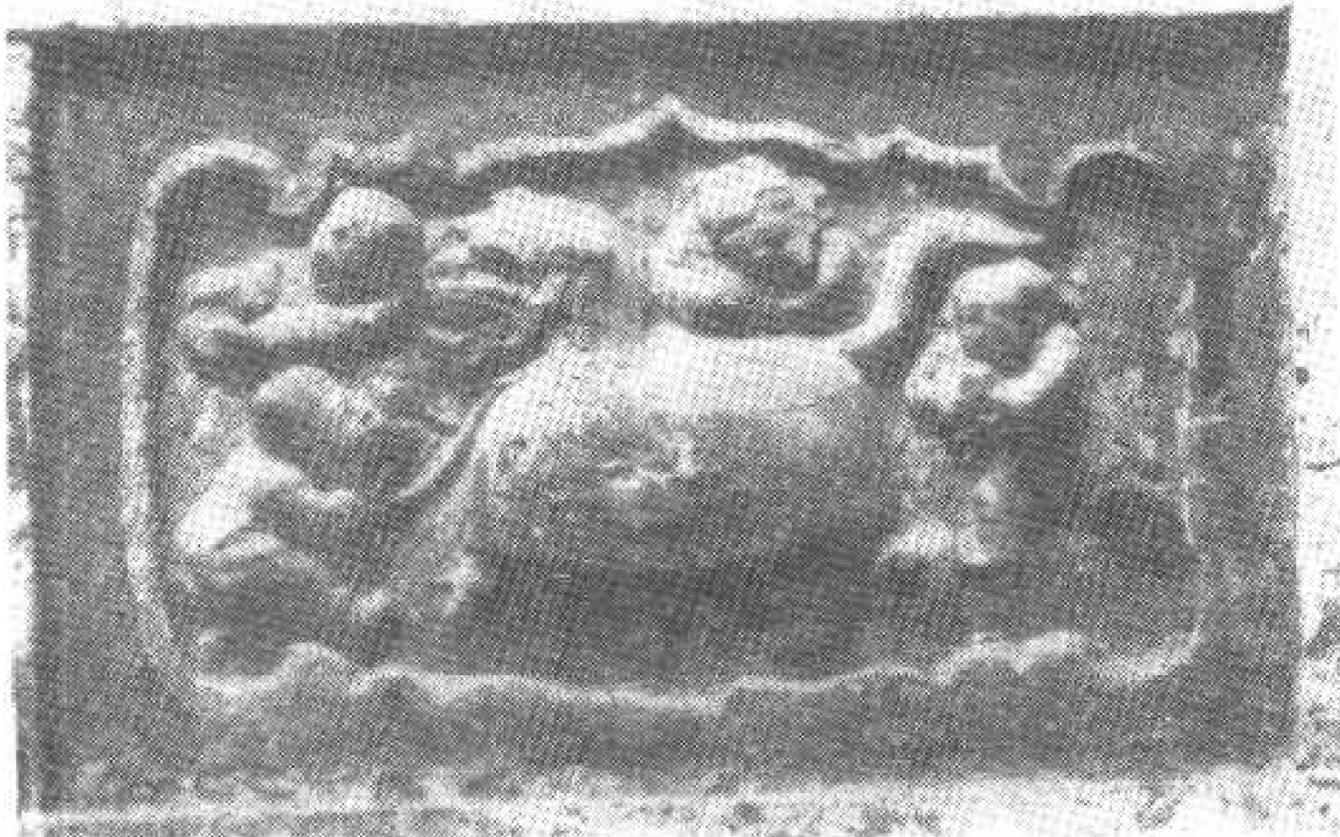
北周敦煌壁画297窟供养伎乐(欧阳琳摹)



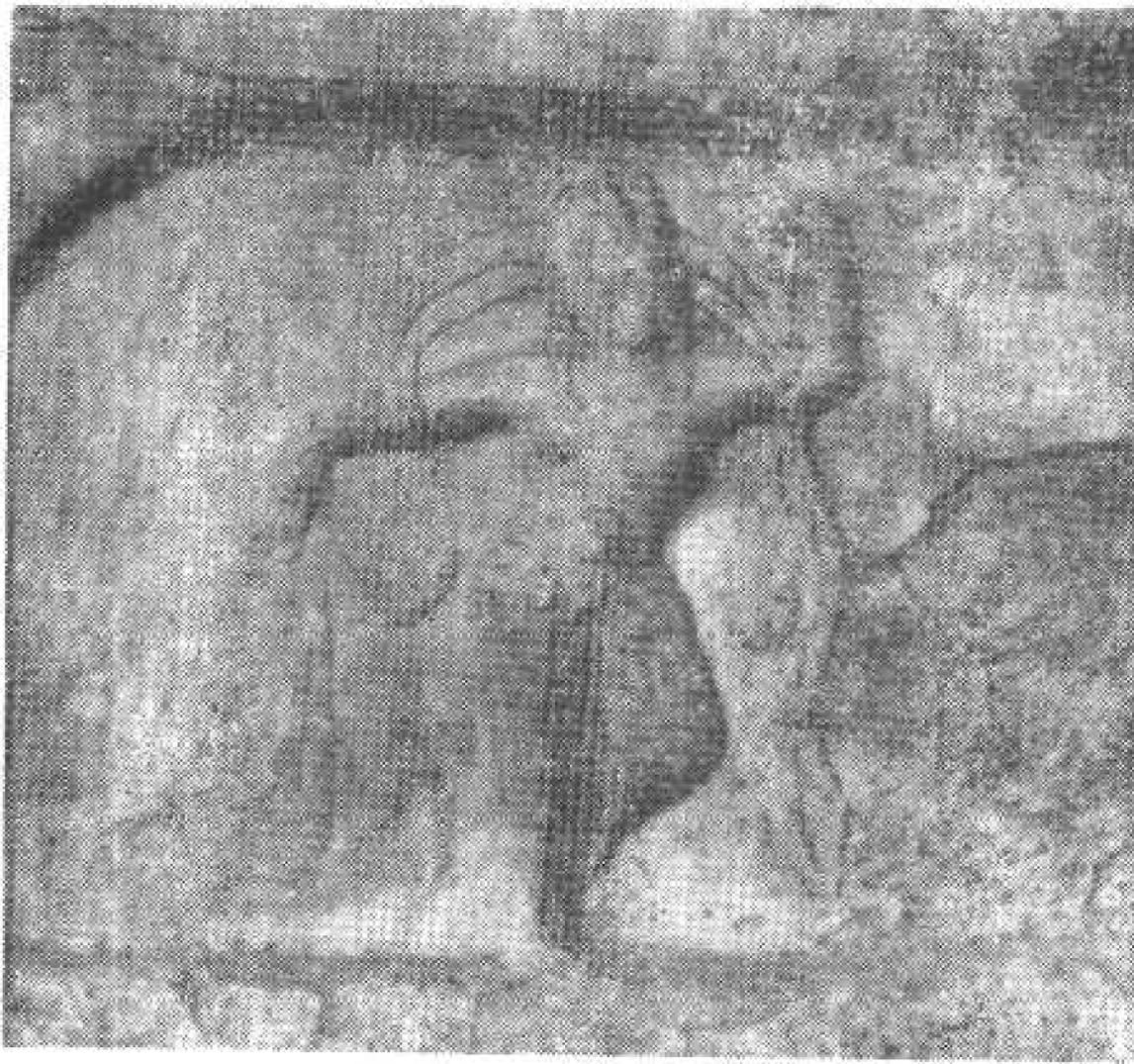
唐代胡人戏狮俑（仿制品）



宋代陈旸《乐书》
《狮子舞》图



金代《狮子舞》
砖雕（梁子明摄）



唐代龙门石窟石雕
舞伎（孙德侠摄）



唐代龙门石窟石雕
舞伎（孙德侠摄）

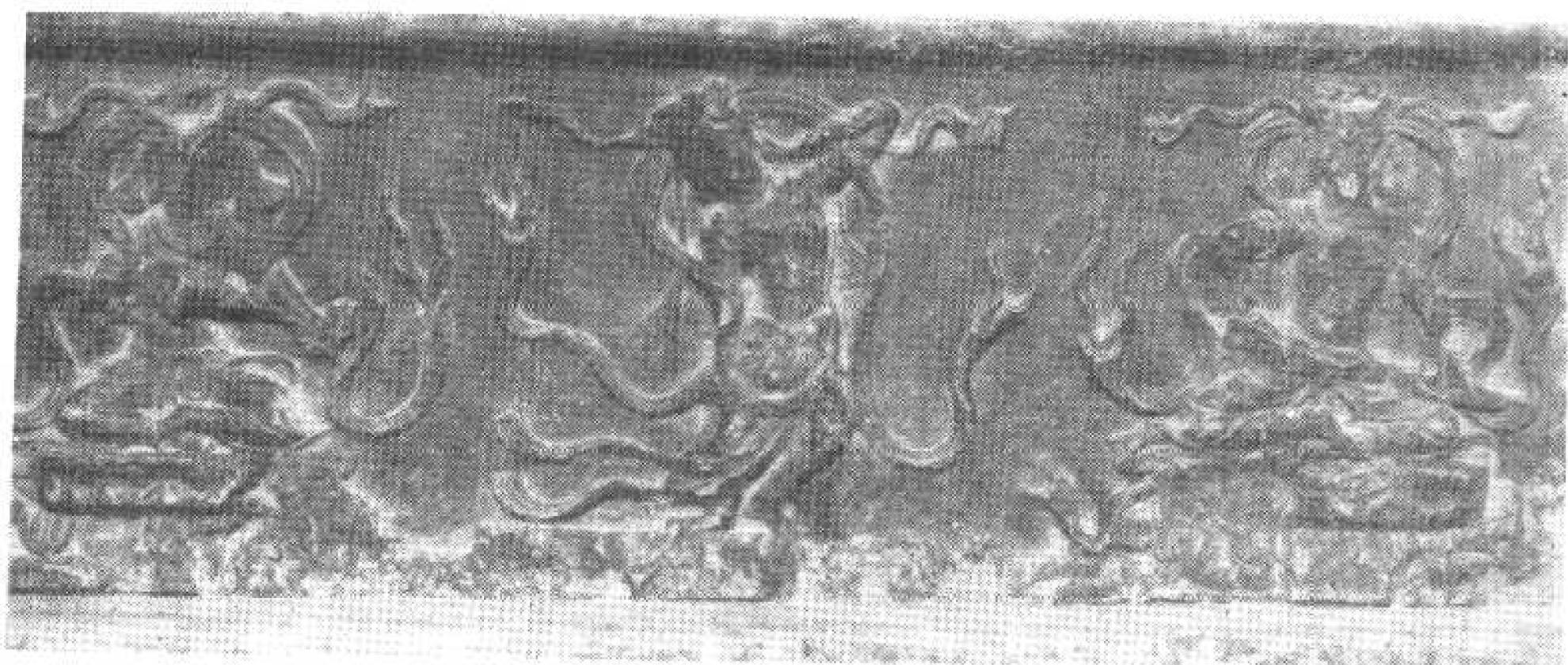
唐代龙门石窟石雕
舞伎（孙德侠摄）



唐代龙门石窟石雕
舞伎（孙德侠摄）



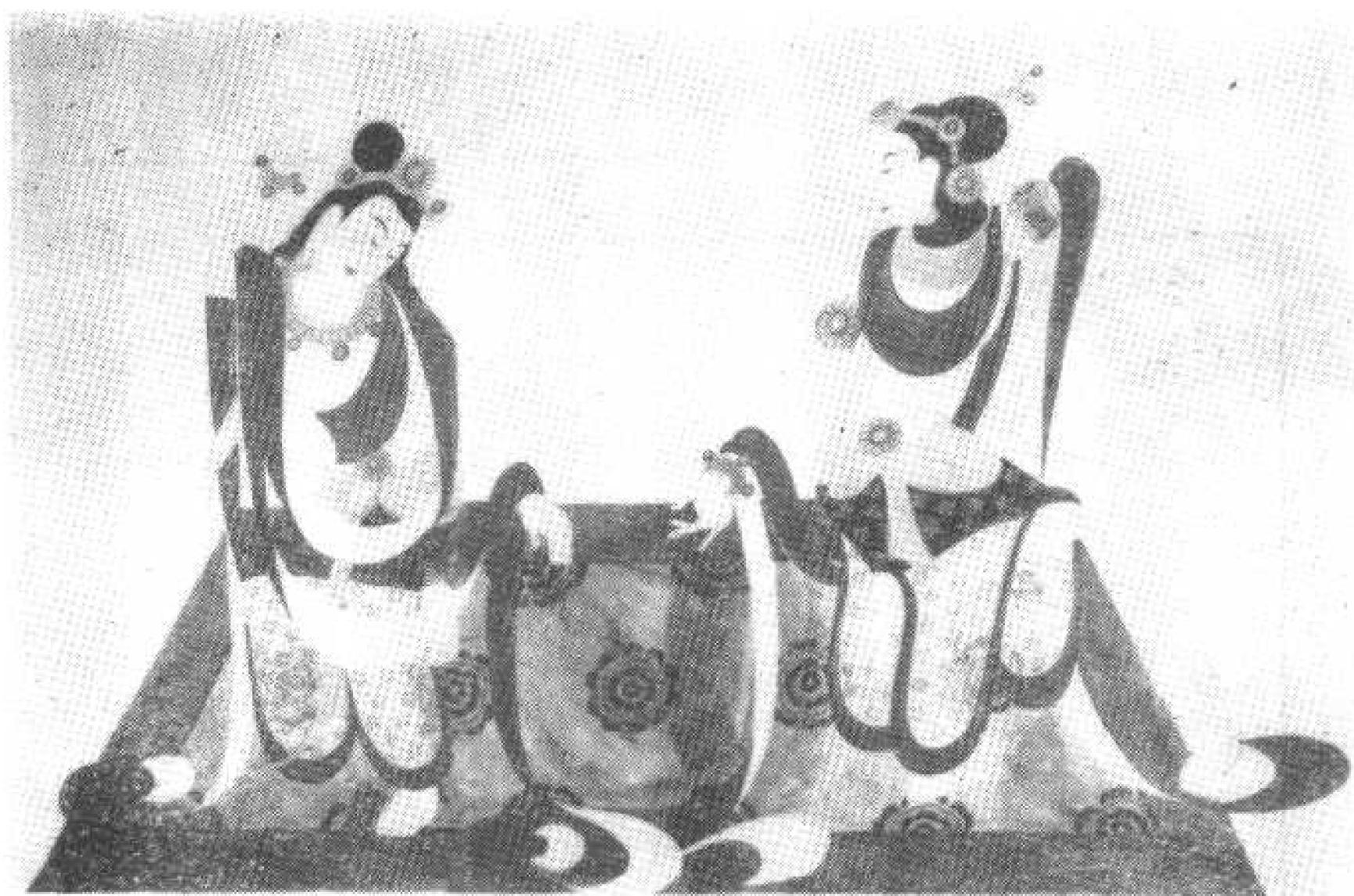
唐代长安大雁塔《大唐三藏圣教序》碑石下部乐舞图（李世尧摄）



唐代长安大雁塔《大唐三藏圣教序记》碑石下部乐舞图（李世尧摄）



唐代敦煌壁画156窟《宋国夫人出行图》乐舞部分（史苇湘摹）



唐代敦煌壁画205窟伎乐天（殷文杰摹）



唐代敦煌壁画220窟“东方药师净土变”乐舞部分（祁铎摄）

舞蹈细部
(吴曼英摹)



舞蹈细部
(吴曼英摹)

目 录

概 况	1
第一章 繁盛精湛的表演性舞蹈	4
第一节 “健舞”“软舞”类各舞的源流及其 艺术特色	5
第二节 乐舞大曲的结构形式及其代表作 ——《霓裳羽衣》	51
第三节 歌舞戏的发展	65
第四节 其他表演性舞蹈	74
第二章 来自民间的宫廷宴享乐舞	89
第一节 《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》 的发展演变及其影响	90
第二节 《立部伎》、《坐部伎》的内容 形式及舞蹈特点	131
第三节 《南诏奉圣乐》及其他进入宫廷的 少数民族及外国乐舞	159
第三章 群众自娱性舞蹈、民间祭祀及 寺院中的舞蹈活动	174

第一节	群众自娱性舞蹈·····	175
第二节	民间祭祀及寺院中的舞蹈活动·····	192
第四章	乐舞机构和舞人 ·····	203
第一节	乐舞机构·····	203
第二节	各种舞人·····	211
第五章	隋、唐舞蹈形象和舞谱 ·····	238
第一节	隋、唐的舞蹈形象·····	238
第二节	舞谱·····	268
第六章	五代十国时期的舞蹈概况 ·····	289
结 语	·····	298
后 记	·····	301
附：图版目录	·····	304
插图目录	·····	305

概 况

两晋南北朝时期，各民族大迁徙、大融合，乐舞文化大交流，为隋、唐舞蹈艺术的发展准备了条件。

公元581年，隋朝统一中国，结束了东汉以来长期动乱的局面。隋炀帝的残酷统治，对人民无止境的剥削，迫使人民奋起反抗，各地风起云涌的农民起义，结束了隋朝三十多年的统治。

公元618年，建立唐王朝，进入我国封建社会的鼎盛时期。

唐朝初年，统治者畏于农民暴动的威力，采取了一些恢复和发展生产的措施。由于政治局势日趋稳定，军事力量强大，经济繁荣，内外贸易发达，相互交流频繁，为文学艺术的繁盛，提供了有利条件。唐代的音乐、舞蹈和诗歌有着高度的发展和辉煌的成就，是我国封建社会时期舞蹈艺术的高峰。

隋唐继承、集中了南朝的汉族传统乐舞和北朝的其他各族乐舞。国家的统一，更有利于各民族、各地区舞蹈艺术的相互交流与影响。这些来自民间，具有深厚传统的舞蹈，为唐代舞蹈艺术的大繁荣奠定了良好的基础。而丰富多彩的唐代舞蹈，正是在南北朝各族乐舞大交流、大融合的基础上形成的。它一方面继承了前代的传统，另一方面又进一步吸收了各兄弟民族及外国的乐舞，并在这个基础上，创造了许多新的乐舞。乐舞艺术已

成为当时最重要的表演艺术形式。音乐舞蹈广泛应用于宫廷宴享典礼、集宴欣赏、庆祝节日、群众娱乐等各种社会活动中，是各阶层人都喜闻乐见的艺术形式。出现了大批专业和业余的杰出舞人。他（她）们中间，有王室贵族，也有社会地位低下的歌舞伎。

当时宫廷设置了专门的乐舞机构，——教坊、梨园、太常寺，集中培养了大批专业艺人，创作、表演音乐舞蹈和各种技艺。养官伎、营伎和家伎风气的盛行，一方面摧残迫害了不少艺人，另一方面也为乐舞的创作和表演提供了一定的条件。大批专业艺人的辛勤劳动及智慧创造，把唐代舞蹈的发展推向了一个新的水平。

唐朝的极盛时期——开元、天宝年间，表面是歌舞升平的繁荣景象，舞蹈艺术也极为繁盛。但是，在这畸形繁荣的社会生活下面却隐藏着巨大的不安，豪门贵族大量兼并土地，农民被迫从自己的土地上流亡出去，在死亡线上挣扎。均田制的外衣，已被撕得粉碎，而统治阶级却过着极端奢淫的腐化生活。阶级矛盾、民族矛盾和统治阶级内部的矛盾日益加剧，危机四伏，终于在天宝十四年（公元755年）发生了“安史之乱”。从此唐朝便一蹶不振，迅速衰败。

“安史之乱”以后，藩镇割据，为了争权夺利，不断爆发中央与藩镇（地方政权），藩镇与藩镇之间的战争。社会不安，经济遭到很大破坏，因而也影响了舞蹈艺术的发展。舞蹈艺术的创作及表演，需要与其他艺术的合作，需要有一定的物质条件，而大批艺人其中包括宫廷的乐工舞人及其他歌舞伎人，主要都是依附于统治阶级生活并进行艺术活动的。政治动乱，经济萧条，迫使大批艺人离开宫廷、贵族之家，流散民间。当时，

从表面上看，唐代舞蹈已趋向衰落，而经过严格训练的、技艺高超的艺人们走向广大民间，对民间乐舞的发展、提高、传播，无疑是会起到积极作用的。五代十国时期继承唐代乐舞；宋代各种艺人在勾栏瓦子自行作营业性演出，摆脱了统治阶级的控制和束缚，宋代民间舞的发展呈现出生气勃勃的局面，有些民间舞蹈一直流传至今。这种发展趋势，与唐代大批专业乐舞艺人流散民间，对后世舞蹈，特别是民间舞蹈的发展，是产生了一定影响的。唐代末年，连年的战乱，统治阶级对人民更加残酷的剥削，使人民再也活不下去了，各地农民纷纷起义，唐末的农民起义虽然被镇压下去了，但也严重地打击了唐朝的统治力量，促使其政权的迅速瓦解。曾称雄于世的唐王朝，终于在公元907年灭亡了。从此，中国历史又进入动荡不安、灾难深重的五代十国时期。五十多年间，战乱频起，特别是中国北部，几乎成了争夺政权的战场，只有南部中国比较安定。南唐等经济文化都比较繁荣，在乐舞方面多承袭唐制，但已不如唐代兴盛，在我国古代舞蹈发展史上，是一个承先启后的时代。

第一章 繁盛精湛的表演性舞蹈

隋唐时代，特别是唐代，舞蹈已发展成为一种完整的、独立的表演艺术品种，并具有相当高的艺术水平。

早在汉代，已经产生了一些颇有影响的表演性舞蹈如《七盘舞》、《巴渝舞》、《巾舞》等。但它们常常是穿插在音乐、杂技、武术、幻术等多种技艺串演的“百戏”中演出。三国、两晋、南北朝时代，盛行“清商”乐舞，西北兄弟民族民间乐舞大量涌入中原，“胡舞”盛行。这一时期出现了《白紵》、《明君》、《前溪》、《火凤》等著名舞蹈。经过隋代，到唐代，舞蹈已成为当时最重要的表演艺术形式之一。欣赏舞蹈娱乐，已成为当时风尚。宫廷、贵族之家、酒肆、寺院、民间节日或婚丧喜事，都有舞蹈表演。舞蹈作为一种具有欣赏价值的、独特的表演艺术形式出现在社会生活中，并占有比以往更为重要的地位。

表演性舞蹈艺术，比起当时用于宫廷宴享及其他典礼、礼仪性舞蹈和流行民间的群众自娱性舞蹈，其艺术水平更高，形式更多样，内容更丰富，技巧更繁难。是当时舞蹈中最重要、最精彩、影响最大的部分。

现将这一时期中，属于表演性舞蹈艺术范畴的各种舞蹈，大体上按原有分类，分节叙述如下。

第一节 “健舞”“软舞”类各舞的 源流及其艺术特色

唐人将广泛流传在宫中、贵族士大夫家中及民间的小型表演性舞蹈分为“健舞”、“软舞”两大类；也是教坊乐舞的两大类。据史料分析，它们是按照舞蹈的风格特点划分的。大体可以肯定，“软舞”抒情性强，优美柔婉，节奏比较舒缓，其中也有快节奏的舞段；“健舞”动作矫捷雄健，节奏明快。它们是对某类舞蹈的泛称，其中的舞蹈节目不是固定的，随着舞蹈的发展、创新，它们所包括的节目不断增加或变更。不象《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》，由成套的、固定的乐舞节目所组成。

记述盛唐开元年间教坊制度、技艺名目等的《教坊记》和晚唐成书的《乐府杂录》所列“健舞”、“软舞”名目几乎完全不同，仅《柘枝》一舞，两书均列入“健舞”类。两书所列“健舞”共十一个，“软舞”共十三个。现将两书所列两类舞蹈名目列表比较如下：

书名	健舞	软舞
《教坊记》载	阿辽 拂 蒜 柘枝 大渭州 黄獐 达摩支	垂手罗 春莺啭 乌夜啼 回波乐 半社 渠借席 兰陵王
《乐府杂录》载	棱大 剑器 阿连 胡旋 柘枝 胡腾	凉州 屈柘(枝) 团圆旋 绿腰 苏合香 甘州

上表可证：不同时期“健舞”、“软舞”所包括的节目是极少相同

的。表中所列舞名，有的史料记载较多，可以考证其源流、舞容及风格特征；有的记载较少，只能约略想见其舞蹈风貌；有的则只存舞名，至今尚未发现关于舞蹈形象的记载。

另据薛能《柳枝词五首》诗序称：《杨柳枝》也属“健舞”。

“健舞”、“软舞”演出规模不大，多半是独舞或双人舞，艺术技巧水平都比较高，一部分是中、外各民族民间舞蹈如：《柘枝》、《胡旋》、《胡腾》和以地名为舞名的《凉州》、《甘州》、《大渭州》、《拂菻》等；另一部分是继承前代舞蹈如《兰陵王》、《乌夜啼》、《回波乐》等；还有一部分是在继承传统和吸收融合其他舞蹈因素的基础上编创的新舞如《剑器》、《绿腰》、《春莺啭》、《黄獐》等。这些来自民间的舞蹈，经过艺人的加工提高，成为流行较广、影响较大、较受人欢迎的表演艺术。

〔《胡旋》《胡腾》《柘枝》〕

“健舞”、“软舞”所包括的民间舞中以《胡旋》、《胡腾》、《柘枝》等西域民间舞最为著称。自汉代通西域后，西域乐舞即逐渐传入中原并产生了深远的影响。东汉灵帝刘宏(公元168—189年)对胡人的生活用具及音乐舞蹈十分喜爱，京城的贵戚们，为了迎合皇帝，也都争着仿效起来^①。由于民族文化的交流及统治者的提倡，胡舞在公元二世纪已在中原流传。公元436年，北魏太武帝通西域，带回疏勒、安国等伎乐^②；宣武帝(公元494—515年)喜好、提倡胡乐舞^③；特别是一万多家胡人，在北魏京都——洛阳定居^④，他们带来了本民族的乐舞，在中原传播。北齐人魏收，身为朝中高官，“好声伎，善胡舞”^⑤。胡舞不仅是供人欣赏娱乐的表演性舞蹈，还作为自娱性舞蹈流行于上层社会。北周时，随武帝皇后突厥公主来长安的西域各地乐舞艺人

的表演曾轰动长安^⑥。

胡舞在北朝盛行的同时，也在南朝流行。南朝刘宋时，有“西伦、羌、胡诸杂舞”^⑦。梁孝元帝萧绎《夕出通波阁下观妓》诗有“胡舞开齐阁，铃盘出步廊”句。梁人周舍作《上云乐》有“举技无不佳，胡舞最所长”句。这些记载证明，南北朝时期，无论南朝或北朝均盛行胡舞。

隋朝统一中国，汇集南北乐舞，戏场有“胡舞龟兹曲”^⑧表演。唐初承隋制，《九部乐》、《十部乐》中西域乐舞仍很多。这里有一个值得注意的现象：汉至南北朝时期，都泛称西域民族民间舞为“胡舞”。到了隋至唐初，则比较清楚地按地名、国名分为《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》、《安国乐》、《唐国乐》、《天竺乐》等。这些乐部都有舞。如象今天我们称“新疆舞”、“西藏舞”、“印度舞”一样。说明当时人们对西域各地区乐舞风格特点的差异已有所了解。盛唐以后，则根据舞蹈本身的特点有《胡旋舞》、《胡腾舞》等名称，并将它们归入“健舞”类中。这种现象说明：西域乐舞在中原长期、广泛的流传中，人们对它们各自不同的舞蹈艺术特征，有了更进一步的认识。这些舞名与《九部乐》、《十部乐》音译舞曲名不同，是意译，或是中原人民按其舞蹈特点所取的名称。

《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》等西域民间舞，为什么在唐代会受到那样普遍的欢迎和热爱？甚至引起了某些人的忧虑，其原因是这些舞蹈具有西域游牧民族豪放、健朗的民族性格，矫捷、明快、活泼、俊俏的舞蹈风貌，与当时开放、向上的时代精神相吻合，符合当时人们的欣赏趣味和审美要求。因而这些舞蹈从唐初到唐末，近三百年间一直盛行不衰。及至五代、宋以后，仍不断发展、流传。当然，这些舞蹈的故乡——今新

疆及中亚等地，从古以来，直至今今天，它们一直在人民中间代代相传并加以发展。我们从唐人描写西域民间舞的诗文中，常常发现与今天尚存的民间舞有许多共同的特点，历史悠久的民间舞，确可视为舞蹈史的“活化石”。

现在就让我们来看看唐人笔下的西域民间舞及部分文物中保存的有关舞蹈形象吧！

《胡旋舞》：从中亚传来，白居易诗《胡旋女》说：“胡旋女，出康居”，康居即康国，位于现今苏联乌兹别克共和国撒马尔罕一带。《九部乐》、《十部乐》中的《康国乐》舞蹈“急转如风”，就是《胡旋舞》。早在南北朝时代康国乐就已传入我国中原地区。而《胡旋舞》的盛行却是在唐代天宝年间，白居易曾慨叹道：“天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转，……从兹地轴天维转，五十年来制不禁。”^⑨可见当时流行的盛况了。

《胡旋舞》以快速、轻盈的旋转动作为主，白居易和元稹的《胡旋女》诗^⑩，对《胡旋舞》的舞姿有非常生动的描写：鼓声、乐声起处胡旋女应节而舞。她举起双袖，那急促、多变的舞姿，象雪花空中飘飘，象蓬草迎风飞舞。她左旋右转，不知疲倦，千旋万转，似乎永不停歇。她转得那样快，连奔跑的车轮，飞卷的旋风也显得迟缓。她转得那样急，四座的观众都分不清她的背和面。舞者穿着柔软贴身的舞衣，腰间束着佩带，披着轻飘的纱巾，戴着闪亮的饰品。舞动起来显得特别美丽动人。白居易、元稹的《胡旋女》诗，虽然极生动真切地写出了《胡旋舞》美丽的舞姿及服饰等，但诗的主题思想对《胡旋舞》是持否定态度的。元稹诗有：“天宝欲末胡欲乱，胡人献女能胡旋。旋得明王不觉迷，妖胡奄到长生殿……寄言旋目与旋心，有国有家当共遣！”白居易诗有：“禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反，

贵妃胡旋惑君心，死弃马嵬念更深……胡旋女，莫空舞，数唱此歌悟明主。”他们认为《胡旋舞》“惑君、误国”，造成了“安史之乱”和唐王朝的衰落。事实上，社会动乱是封建社会制度本身尖锐的阶级矛盾及经济、政治、军事等多方面原因造成的，错误地归罪于《胡旋舞》的流行是不符合历史事实的。在“安史之乱”以前很久，《胡旋舞》早已在中原流传。据《新唐书·西域传》载：开元初康国贡方物及侏儒、胡旋女子。《册府元龟》载：康国，俱密于开元十五年（公元727年）及开元七年（公元719年）向唐王朝献胡旋女。而白居易诗：“胡旋女，出康居，徒劳东来万里余。中原自有胡旋者，斗妙争能尔不如。”可见在开元年间西域献《胡旋女》之前，已有中原舞人表演《胡旋舞》，其技艺之高，已超出了西域的胡旋女。如前所述，西域胡舞（很可能有《胡旋舞》一类的舞蹈）在南北朝时期已盛行中原。从南北朝至唐天宝十四年（公元755年）安禄山反叛，中经南、北各代，又经唐初的“贞观之治”、盛唐的“开元盛世”，《胡旋舞》不曾“惑君误国”，也从未遭到非议，天宝之乱又怎能责怪由《胡旋舞》引起的呢？诗人的指责，只能从另一方面证明，《胡旋舞》曾风靡一时，人们对它的喜爱达到了如醉如痴的地步。表演《胡旋舞》的有各阶层的人：有由西域来中原的胡旋女，她们是作为“礼品”，与其他土特产一起进贡唐王朝的处于奴隶地位的专业歌舞伎人，也是《胡旋舞》真正的创造者；还有唐明皇的宠妃杨玉环、节度使安禄山都是舞《胡旋》的能手^①；贵戚武延秀（武则天的侄孙，安乐公主的丈夫）善唱突厥歌，作《胡旋舞》^②。皇室贵族自起舞，是当时风尚，也是为了显示他们的才华及艺术修养，既是自娱又兼表演，无论男、女都能跳舞。由此可见，《胡旋舞》流传范围极其广泛。

柴剑虹在《胡旋舞散论》一文中指出：除元稹、白居易《胡旋女》诗外，著名边塞诗人岑参作《田使君美人舞如莲花北铎歌》描写的正是《胡旋舞》。诗人盛赞这个以旋转为主题动作的舞蹈极其精美，诗文如下：

美人美如莲花旋，世人有眼应未见。
高堂满地红毡氍，试舞一曲天下无。
此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。
慢脸娇娥纤复秣，轻罗金缕花葱茏。
回裾转袖若飞雪，左铎<sup>或作“铎”。
急走貌</sup>右铎生旋风。
琵琶横笛和未匝，花门山头黄云合。
忽作出塞入塞声，白草胡沙寒飒飒。
翻身入破如有神，前见后见回回新。
始知诸曲不可比，采莲落梅徒聒耳。
世人学舞祇是舞，姿态岂能得如此。

这个由胡人传来的舞，一开场就使观众惊叹不已。美貌的舞人穿着又薄又软的缕花罗衣，衣襟舞袖随着舞蹈动作的变换，象飞雪一样在空中飘绕。她急促地左旋右转，如旋风回旋。乐队奏出了塞外风情。入破以后，节奏加快，舞者骤然翻身回顾“亮相”，神采奕奕。时前时后，变化着美丽新颖的舞姿造型。《采莲》、《落梅》等一般舞蹈哪能与它相比，其舞姿之美，确是罕见的。岑参没有写明这就是《胡旋舞》，但诗中描写的舞蹈与《胡旋舞》有共同之处：一、同是西域胡人传来；二、舞蹈的特点同是急转如风，连续旋转。因此，断定岑参诗中描写的是《胡旋舞》，或类似《胡旋舞》的西域民间舞是可信的。

关于《胡旋舞》的表演形式到底是舞人在圆地毯上舞蹈呢，

还是在圆毬（球）上表演呢？说法不一。唐人段安节著《乐府杂录》“俳优”条载：“舞有骨鹿舞、胡旋舞，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上，其妙如此也。”这是《胡旋舞》在圆毬上表演一说的依据。元稹、白居易《胡旋女》诗，明明写的是女子独舞，与踏球杂技性表演不同，因而认为“毬”字本应是“毬”字，是记载或刊刻的错误。我认为《胡旋舞》是舞蹈节目，元、白诗所描写和《乐府杂录》“舞工”条记载：“健舞曲有……胡旋……等”，都充分证明健舞类的《胡旋舞》确是在地毯上表演的舞蹈。但同时我们也应看到唐代艺术广取博采的做法影响深远，当时流行的某些舞蹈被杂技所吸收，是相当普遍的现象。教坊戴竿艺人石火胡的五个养女，在高竿上舞《破阵乐》就是其中最突出的例子。踏球杂技表演采用《胡旋舞》的某些特点动作，正如今天的杂技节目《飞天造型》将敦煌舞姿用于柔术，《狮子舞》用于“踩球”等杂技表演一样，是多种艺术形式相互吸收借鉴的结果。《乐府杂录》将《胡旋舞》同时列入“舞工”条与“俳优”条两处，更说明当时《胡旋舞》有两种不同的表演形式，一是独舞，一是杂技。

在新疆石窟与敦煌莫高窟壁画中，有一些具有旋转动势的舞蹈形象，特别是敦煌二二〇窟，东方药师净土变中两个伎乐天，立于小圆毬上，展臂旋转，发带、佩饰卷扬飘绕，动感强烈。这幅画在一定程度上表现了类似《胡旋舞》急转如风的动态（见图版8）。十分引人注目的是：起“法儿”的韵味及旋转的姿态与今朝鲜舞颇相近似。她俩面朝外，背对背，用对称的姿态，一臂向前侧平展，微曲肘，手心向外，食指稍稍伸翘，一臂反于身后，随转势带动。下身虽有长裙遮裹，仍能清楚地看出脚下是原地“碾转”的动作。不少舞蹈工作者在研究这幅壁

画时，常常会问：“为什么这么象今天朝鲜族的旋转舞姿呢？”我想，这是南北朝以来各族乐舞文化交流融合的结果。《十部伎》一节将叙述古《高丽乐》吸收《胡旋舞》的历史背景。正是由于同一原因，西域《胡旋舞》吸收《高丽乐》的舞姿就是很自然的事了。为发展提高中华民族的舞蹈文化，我国各族人民都做出了贡献。

宋代教坊中有“舞旋色”，与“歌板色”、“琵琶色”并列，这是按艺人各种专业划分的。有如今天的舞队、歌咏队、乐队一样。宋代民间专门表演各种技艺的场所——瓦子勾栏的表演项目中有“舞旋”。教坊的“舞旋色”，民间的“舞旋”表演，是专门表演舞蹈的，而这种舞蹈的特点和技巧动作是旋转。“舞旋”可能继承了唐代《胡旋舞》的遗风。

明人张岱在《陶庵梦忆》一书中记载：一个秋天，一群文人学士带着女伶到不系园看红叶，各人即兴表演取乐，吹拉弹唱，各显其能，气氛十分热烈。赵纯卿深表歉意，说自己一无所长，不能为大家助兴，张岱讲了唐代裴旻为吴道子画画，拔剑起舞的典故，要赵纯卿舞剑，“纯卿跳身起，取其竹节鞭重三十斤，作胡旋舞数缠，大噉而去。”这种手执相当重的多节鞭跳的《胡旋舞》，大概是武术之一种，可见明代的《胡旋舞》已糅合在中原传统武术中了。直到现在，新疆和中亚一带的民间舞中，还有这种具有高度技巧的、精妙的旋转动作，也能看到类似唐代《胡旋舞》的美丽服饰。

《胡腾舞》：从西域石国（即今苏联乌兹别克共和国塔什干一带）传来，表演者多是“肌肤如玉鼻如锥”的胡人。舞者头戴缀珠的尖顶蕃帽。身穿窄袖“胡衫”，并把舞衫的前后衣襟卷起来，这大概是为了舞蹈时更便利落。腰间束着有葡萄花纹的

长带。长带垂在身体的一边。脚穿柔软华丽的锦靴。舞者在地毯上表演。舞蹈一开始，有时舞者痛饮一杯酒，随手抛下酒杯就跳起来。有时是先跪下用本民族语言说几句致语再舞。这大概是随表演场合和观众的不同而起舞方式也有所不同。《胡腾舞》是以跳跃和急促多变的腾踏舞步为主。描写舞姿的诗句有：“跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软”，“醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。”这是描写跳起来腾空的旋转动作，由于跳转动作幅度大，节奏快，腰间佩带上的装饰品都发出了响声。随着急促的音乐节奏，腾踏复杂多变的舞步，又反手叉腰，仰身下腰，形如弯月。

舞者表情生动自如：“扬眉动目踏花毯”。舞蹈动作非常激烈，致使演员“红汗交流珠帽偏”。

观众屏住气，目不转睛地看着这精彩的表演。伴奏人员聚精会神地演奏这段快速度的舞曲。诗中有：“四座无言皆瞪目，横笛琵琶偏头促”的描写^③。

西安东郊，唐代苏思勰墓中，有一幅乐舞壁画，站在中间地毯上舞蹈的是一个深目高鼻，满脸胡须的胡人。头包白巾，身穿长袖衫，腰系黑带，脚穿黄靴。两旁是九个乐工，和两个歌者担任伴奏伴唱。舞者高提右足，左手举至头上，象是一个跳起后刚落地的舞姿（参见《中国古代舞蹈史话》图58），很象唐诗中描写的《胡腾舞》。

如前所述，南北朝时代，“胡舞”已在中原流传。北齐（公元550—577年）墓出土过两个舞蹈纹瓷壶，一个是河南安阳范粹墓出土的黄釉瓷扁壶，壶上有一组乐舞图，乐舞人都是高鼻深目，身穿胡服的西域人。一男舞者立于莲花台上，头部扭向右方，右臂侧展，左臂下垂，下颌贴近左肩，左肩稍耸，左足踏

莲花上，为主力腿，右足稍抬，正欲踏舞（参见《中国古代舞蹈史话》图42）。至今，新疆民间舞中，还经常出现这种侧身耸肩，俏皮风趣的舞蹈动作。舞人两旁排列四个乐人，右一人击小钹，一人弹琵琶，左一人吹横笛，一人扬臂张手击掌。表情生动，情绪热烈。另一个传世的北齐瓷壶，也有一组乐舞图（见图1、2），卷草纹中有七个西域乐舞人像。中一舞人，身



图1 北齐乐舞纹瓷壶



图2 北齐乐舞纹瓷壶摹本
(王廷英摹)

穿翻领、窄长袖胡服，右臂扬举，左袖在身后垂卷。左腿向前大跨步，右腿后曲，似正向前奔腾跳跃。动势、感觉均向前，头部扭转回顾，形象生动，舞姿豪放粗犷。两旁四个乐人，左前一人弹箜篌，右前一人弹琵琶，左、右后两人均张臂奋力击掌，表情十分兴奋。比较特殊的是：在舞人头顶左右上方，有两个悬空的乐人，左上一人象在敲击乐器，右上一人吹横笛，画面如此安排，也许是要表现舞人身后还有两个乐人，为了画

面清晰，将本该在舞人身后的两个乐人安排在舞人上方了。至今新疆民间表演歌舞，乐人、歌者成半圆形排在舞人身后，舞人在中间表演。这个北齐壶乐舞场面的构图是十分巧妙的。这两个壶上舞人的舞姿，都具有《胡腾舞》的某些特点。是我们研究唐代健舞《胡腾舞》极珍贵的形象资料。

宋代宫廷队舞“小儿队”中有《醉胡腾队》^⑭。当是继承唐代遗制。

至今流传在中亚、新疆一带的民族民间舞中，还有这种跳跃动作幅度大，踢踏节奏复杂，技巧繁难，风格豪迈奔放的男子舞蹈。

《柘枝舞》原是中亚一带的民间舞，也是唐代名舞。《柘枝》属“健舞”类。《屈柘枝》属“软舞”类。

唐人的诗篇中不少描写《柘枝舞》的佳句。真切地勾画出当年歌舞伎人表演《柘枝舞》的美妙舞姿、动人表情、激动人心的鼓声、乐声和美丽的服饰等。

描绘《柘枝舞》服饰的诗句如：“胡服何葳蕤，仙仙登绮墀”^⑮。“红铅拂脸细腰人，金绣罗衫软著身”^⑯。“红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回”^⑰。“柘枝初击鼓声招，花钿罗衫耸细腰。移步锦靴空绰约，迎风绣帽动飘飘”^⑱。“松鬓改梳鸾凤髻，新衫别织斗鸡纱”^⑲。“绣帽珠稠缀，香衫袖窄裁”^⑳。“促叠蛮鼉引柘枝，卷檐虚帽带交垂。紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时”^㉑。卢肇《湖南观双柘枝舞赋》还有：“媚戎服之豪侠”句。

读着这些诗句，那穿着美丽的民族服装的舞人形象已浮现在我们眼前：她身穿柔软贴身、质地轻薄的绣花窄袖罗衫，纤细的腰身，束垂着花带和珠翠饰品，头上戴着缀有珍珠的花帽，

或垂带的卷檐虚帽，或梳上鸾凤发髻(这可能是后来的变化)，脚穿红色锦软靴。这是一身设计得很好、很有特色的舞蹈服装。

《柘枝舞》伴奏乐器以鼓为主，并间有歌唱。诗中有：“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催”^②，“歌停舞罢鼓连催，软骨仙娥暂起来”^③，“缓遮檀口唱新词”^④，“画鼓拖环锦臂攘”^⑤。

还有：“柘枝初击鼓声招”^⑥，“促叠蛮鼙引柘枝”^⑦，“大鼓当风舞柘枝”^⑧，“柘枝蛮鼓殷晴雷”^⑨等。充分证明《柘枝舞》是在鼓声伴奏下出场、起舞的。人们常说：“音乐是舞蹈的灵魂”。伴奏既以打击乐器——鼓为主，舞蹈必然具有节奏鲜明、气氛热烈、风格健朗的特点，《柘枝舞》正是具有这些特点的。

特别引人注目的，是舞者窈窕轻盈的体态和纤细柔软的腰身：“体轻似无骨，观者皆耸神”^⑩，“细腰偏能舞柘枝”^⑪，“花钿罗衫耸细腰”^⑫，“舞停歌罢鼓连催，软骨仙娥暂起来”^⑬。“鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花”^⑭。舞服窄长的衣袖变化出各种优美的姿态，时而低拂，时而飞翘：“翘袖中繁鼓……长袖入华裯”^⑮，时而扬臂揎袖：“袖学柘枝揎”^⑯。脚下的踏舞动作节奏复杂，帽上所饰金铃，随之发出清脆的响声：“旁收拍拍金铃摆，却踏声声锦襦摧”^⑰。舞中还时时出现比较别致的蹲跪动作和背向观众耐人寻味的美妙舞姿：“亚身踏节鸾形转，背面差人凤影娇”^⑱，“紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时”^⑲，“红罽画衫缠腕出，碧排方胯背腰来”^⑳。

舞姿变化十分丰富，时而婉转绰约，时而矫捷奔放。在卢肇《湖南观双柘枝舞赋》中有这样一些描写：“乍折旋以赴节，复

婉约而含情。突如其来，翼尔而进……缥缈兮翔凤，婉转兮游龙……歌扇兮才敛，鸣鞞兮更摧。将腾跃之激电，赴迅速之惊雷……来复来兮飞燕，去复去兮惊鸿……”那兼有赵飞燕之轻盈飘逸和梅妃《惊鸿舞》之快速敏捷的舞姿已跃然纸上。

舞者的眼神特别动人，“曲尽回身处，层波犹注人”^①，“惊顾兮若严，进退兮若慎……旁睨兮如慵，僂视兮如引……善睐睢盱，偃师之招周妓，轻躯动荡，蔡姬之奢桓公”^②。舞蹈即将结束时，节奏加快，把舞蹈推向高潮后行礼结束：“急破催摇曳，罗衫半脱肩”^③，“一时欵腕招残拍，斜敛轻身拜玉郎”^④。

这些诗、赋，仿佛使我们欣赏了一场《柘枝舞》的精彩表演：嘭嘭的鼓声引出了美丽的舞人，那新颖多变的舞姿，既刚健明快，又婀娜优美。她展臂如飞，巾裙飘扬，窄长的舞袖，时而应着鼓声翘起，时而低垂拂着华美的地毯。那穿着锦靴的双脚，随着快速复杂的节奏踏舞。金铃随拍响动。时而亚身偃卧，身随节转，有如跪蹲“涮腰”，时而背转身去，现出娇美的身影。入破以后，鼓声紧催，舞姿急剧变化。动作的幅度很大，致使宽领的舞衫脱出半肩。舞动十分激烈，汗水浸透了衣衫。那灵活、妩媚的眼神，十分动人。那深深的下腰动作，似无骨般柔软，令人惊叹不已。舞蹈结束时，舞者斜身一拜，向观众行礼后退场。

诗、赋中还描写了具有“对舞”特点的《双柘枝》：“小娥双换舞衣裳”^⑤。她们或抬头或张臂动作整齐：“鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张”^⑥。如鸳鸯相伴翱翔，出场轻踏快步，施礼后分立两旁。再侧身相望，交流感情，相互呼应：“将翱将翔，惟鸳鸯，稍随缓节，步出东厢。始再拜以离立，俄侧身

而相望。”在一段激烈的舞蹈之后，她们双双并立，舞姿协调：“屹而立若双鸾之窥石镜，专而望似孤云之驻蓬莱”^④。李群玉在《伤柘枝伎》一诗中，哀叹两个柘枝舞伎中一个已经去世：

曾见双鸾舞镜中，联飞接影对春风。

今来独在花筵散（一作上），月满秋天一半空。

这些诗句将《双柘枝》二舞人对称，整齐的舞姿和优美协调的表演描绘出来了。《柘枝舞》传入中原以后，在广泛、长期的流传中已逐渐发展变化，从保持原有民族风格的单人《柘枝舞》，到由二人表演的《双柘枝》，还有儿童舞蹈《屈柘枝》（或作《屈枝》）。可能由于表演风格不同，《屈柘枝》不属“健舞”类，而属“软舞”类。

据《乐府诗集》《柘枝词》题解引《乐苑》曰：“羽调有柘枝曲，商调有屈柘枝。此舞因曲为名。用二女童，帽施金铃，抃转有声，其来也于二莲花中藏，花坼而后见，对舞相占，实舞中雅妙者也。”《乐书》与《全唐诗》《柘枝词》题解所载均与此大致相同。“健舞”《柘枝》与“软舞”《屈柘枝》，一为羽调，一为商调。实际是舞蹈伴奏乐曲采用了不同的调式，看来其主旋律还是同出一源的。由此可知，《屈柘枝》是从《柘枝》发展变化而来。舞蹈表演形式变化较大，“健舞”《柘枝》是比较地道的西域民族民间舞，“软舞”《屈柘枝》则与汉族传统舞蹈相融合，表演时用两个女童，先藏莲花中，花瓣慢慢张开，女童从花中钻出来舞蹈，它的特点不是矫捷明快，婀娜多姿，而是“雅妙”。从舞蹈到布景装置都按中原人民的审美要求，作了较多的艺术加工。温庭筠作《屈柘词》：

杨柳萦桥绿，玫瑰拂地红。
绣衫金腰袅，花髻玉珑璁。

.....

这是一首“软舞”《屈柘枝》的舞曲歌词。情调是比较优美抒情的。对舞人从莲花中出，如诗一般美的意境并未提及。而白居易《醉后赠李马二伎》诗却反映了这种特殊的表演形式：

行摇云髻花钿节，应似霓裳赴管弦。
艳动舞裙浑是火，愁凝歌黛欲生烟。
有风纵道能回雪，无水何由忽吐莲。
疑是两般心未决，雨中神女月中仙。

表演场地上无水却有莲花吐放。舞蹈美丽动人，好似名舞《霓裳羽衣舞》。诗中虽未指明李、马二伎跳的什么舞？但从几个方面可以证明她们舞的是《屈柘枝》：其理由有四：一、最主要的是表演场地上有莲花作为布景装置；二、诗题是赠李、马二伎，诗中又将舞人比作“雨中神女月中仙”，舞者表演的是双人舞无疑；三、面部化妆的特点是浓黑的双眉相连“愁凝歌黛欲生烟”。这与徐凝《宫中曲》中所写《柘枝》舞人画黑烟眉的诗句相符：

身轻入宠尽恩私，腰细偏能舞柘枝。
一日新妆抛旧样，六宫争画黑烟眉。

这种化妆，至今还能在新疆维族妇女中见到；四、舞者虽不是女童，而是女伎，但用身材比较小巧的少女跳儿童舞是常有的事。根据以上几点，肯定白居易在《醉后赠李、马二伎》诗中写

的是《屈柘枝》，看来还是比较合理的。

唐末有《解红舞》，是与《屈柘枝》同类的儿童舞。和凝作《解红歌》题解说：“唐有儿童解红之舞”。诗曰：

百戏罢，五音清，解红一曲新教成。

两个瑶池小仙子，此时夺却柘枝名。

诗中盛赞《解红舞》比《柘枝舞》更美。但从“两个瑶池小仙子”句看，不是指“健舞”《柘枝》，而是指“软舞”《屈柘枝》。

西安博物馆有一座唐代开元九年(公元721年)刻的石碑，原立于长安兴福寺内，明代发现时，仅存下半截，故称“唐兴福寺残碑”。碑石两侧刻有连弧蔓草狮子人物花纹，在图案中部，有二舞童，穿长袖舞衣，头上戴着系有飘带的帽子，二人舞姿对称；一脚直立踏在莲花上，一脚盘于膝部，稍倾身，正拂袖相对而舞。(见图3)特别引人注目的是两侧花纹完全一样，舞人姿态也完全相同，只是舞人脸型却差异很大，一边是两个眉目清秀的汉族儿童，另一边是卷发、高鼻深目的西域人像。聪明的古代雕刻家，用这种表现手法告诉人们：唐代，西域人与中原汉族人都在跳着同样的舞蹈。敦煌莫高窟217窟的盛唐壁画，有两个站在莲花上舞蹈的伎乐天，这一对被神化了的舞人形象，也启示我们去推想唐代《柘枝舞》的风貌。唐代，是各民族舞蹈艺术相互交流影响，发展创新的时代。

唐代许多歌舞伎人都学会表演《柘枝舞》，并有专门跳《柘枝舞》的艺人叫“柘枝伎”。可见表演这个舞蹈，需要掌握某些特殊高难的技巧和相应的表演才能。没有较深的功底是表演不了的。当时出现了一些著名的舞《柘枝》的艺人，如盛唐玄宗时(公元712—756年)那胡表演的《柘枝舞》谁也超不过。中唐，《柘



图3 唐代兴福寺残碑碑侧石刻舞人

枝舞》仍盛行不衰。唐德宗贞元初年(公元785年),有个姓萧的女伎,原是梨园艺人,后出家当了道士,人称萧鍊师。她在宫中时,以善舞《柘枝》著名,当时没有人比她舞得更好。还有锦城(今四川成都)官伎灼灼,也是舞柘枝的能手。卢肇作《湖南观双柘枝舞赋》开篇有:“潇湘二姬,桃花玉姿。献柘枝之妙舞,佐清宴于良时”句。桃花、玉姿当是两个舞《双柘枝》伎人的名字。当然,以上这些,仅仅是唐代少数几个留下姓名传之后世的《柘枝》舞伎而已。

《柘枝舞》流传很广,京都长安、同州(今陕西境内)^④、常州(今江苏境内)^⑤、杭州^⑥、潭州(今湖南长沙)^⑦、四川均有人表演《柘枝舞》。流传时间也很长,唐以后,宋代还很盛行,宫廷队舞“小儿队”中有集体舞《柘枝队》^⑧,舞人穿绣罗宽袍,戴胡帽。是汉、胡结合的服装。贵族家宴也常有人表演《柘枝舞》。

宋代名臣寇莱公(寇准)非常喜欢欣赏《柘枝舞》，他“会客每舞必尽目，时人谓之柘枝颠”^④。直至明、清之际，还有伎人朗圆舞时穿《柘枝》服装的记载^⑤，可见影响多么深远。

《柘枝舞》在中原的流传发展中形成的多种表演形式，证实了艺术发展的一条规律：一个民族、一个地区的舞蹈，传入另一民族、另一地区时，必然会相互影响，无论是艺术风格和表演形式，都会按照流传地区人民的传统艺术形式及欣赏习惯发展变化，并加以创新。

《柘枝舞》究竟原是什么地方的民间舞？历来学者有不同看法。唐人卢肇《湖南观双柘枝舞赋》说：“古也郅支之伎，今也柘枝之名。”郅支即今中亚江布尔一带。向达先生在《柘枝舞小考》一文中，根据《新唐书·西域传》载：“石(国)，或曰柘支、曰柘折、曰赭时，汉大宛北鄙也。”肯定《柘枝舞》从石国传入中原。石国即今中亚塔什干一带。这一判断与卢肇赋所载基本相同，都说《柘枝舞》是西域舞蹈，只是地区稍异。宋人郭茂倩编《乐府诗集》《柘枝词》题解称：“柘枝……似是戎夷之舞，按今舞人衣冠类蛮服，疑出南蛮诸国也。”认为是今西南地区的舞蹈。《续文献通考》引《琐碎录》：“柘枝舞，本北魏拓拔之名，易‘拓’为‘柘’，易‘拔’为‘枝’。”北魏是北方鲜卑族拓拔部建立的政权。这一记载认为《柘枝舞》本是鲜卑族拓拔部的舞蹈。从多方面记载及诗、赋对舞蹈、服装、化妆等描写看，《柘枝舞》原是西域中亚一带民间舞。至今新疆一带的传统舞蹈还保存了某些与《柘枝舞》相同的特点，却找不到与今西南一带或北方兄弟民族传统民间舞相同的痕迹。这一事实雄辩地证明《柘枝舞》原是中亚一带的民间舞。因为传统文化的生命力是非常顽强的，几百年、几千年也不能把它们磨灭。相反，它们总是以各种方式

在人民中长久流传。

《柘枝舞》伴奏用的鼓究竟是什么鼓，也有不同看法。据欧阳修在《归田录》中所载：燕龙图“有巧思”。寇莱公极喜《柘枝舞》，有一鼓他十分珍惜，忽然鼓上的环脱落了。寇莱公问了许多工匠，都不知怎么才能安上去，最后还是聪明的燕龙图想法给安好了。于是寇莱公大喜。这一记载表明《柘枝舞》在宋代虽仍流行，但已不十分普遍了，伴奏用的鼓坏了，没有多少人会修理；同时也证明《柘枝舞》用的鼓是有环的。铃鼓鼓边上装着中间有孔的圆铜片，而不是环，只有新疆手鼓才装环。新疆克孜尔千佛洞第三十八窟伎乐壁画中有这种鼓形，可见手鼓的历史是十分悠久的。以手鼓伴舞，是维族舞蹈传统。《手鼓舞》，舞人迎着鼓声出场，随着手鼓轻重缓急的敲击声，或展臂欲飞，或折旋踏舞，有时击鼓者跪地，把鼓放得很低击鼓，舞者反身下腰，绕腕向鼓，或俯身亚地，跪地涮腰等等，与唐代诗赋中描写的《柘枝》舞态非常相似。

综上所述，大致可以肯定：《柘枝舞》伴奏用的鼓类今手鼓，新疆流行的《手鼓舞》与古《柘枝舞》是有某些继承关系的。

除上述三个较著名的西域舞蹈外，还有《拂菻》也属西域舞蹈。拂菻即大秦，系指东罗马帝国及其东方属地。“健舞”《拂菻》就是从那里传来的舞蹈。卢肇《湖南观双柘枝舞赋》有“则有拂菻妖姿西河别部”句。可以推想，这种舞蹈与中原的舞蹈风格迥异。《乐书》将《拂菻》列入“胡部”，并记载当地风俗：每年葡萄熟了的时候，人们酿酒欢宴，“弹胡琴，打偏鼓，拍手鼓舞以乐焉。”这是庆祝丰收的民间歌舞活动。传入中原的《拂菻舞》，可能就是这类民族民间舞蹈。

〔《剑器》《黄獐》《达摩支》〕

“健舞”类的《剑器》、《黄獐》、《达摩支》都与“武舞”或武术有关。特别是脍炙人口的《剑器舞》，可说是直接由民间武术发展而来的。经过唐代著名舞伎公孙大娘的艺术加工和创造，使这个舞蹈更加完美感人。

杜甫于大历二年(公元767年)在四川夔府看见公孙大娘的徒弟李十二娘表演《剑器舞》时，回忆他五十二年前，即开元三年(公元715年)杜甫幼年时，在河南郾城看见公孙大娘表演《剑器舞》的情景，并写了一首诗《观公孙大娘弟子舞剑器行》，生动地写出当时表演的情景：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂，耀如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”描写公孙大娘的《剑器舞》名震四方，到处受人欢迎，观者如山，当她舞动起来的时候光耀四射，如象后羿射落了九个太阳，在进退回旋之间，在急促飞快的舞动中所显现出的条条光芒，象群仙乘龙飞翔。伴随着隆隆的鼓声，那矫健、奔放、快速的连续舞动，如雷霆袭来，那突然静止的“亮相”姿态稳健沉毅，如平静无波的江海凝聚着清光。观众为之变色，天地久久低昂不定，真是气势磅礴，动人心魄的健舞！相传唐代著名草书家张旭^⑤、怀素^⑥看了公孙大娘舞《剑器》的“浏漓顿挫”之势后受到启发，草书大为长进。

公孙大娘表演《剑器舞》的服装，是经过艺术加工的美丽军装。既漂亮又英武。杜甫说她是“玉貌锦衣”。当时许多女子都很喜爱这种军装，“楼下公孙昔擅场，空教女子爱军装”^⑦就是说的这种情形。由此可见公孙大娘《剑器舞》影响之大了。

许多记载表明：公孙大娘表演的《剑器舞》有其独到之处，

当时是首屈一指的。杜甫诗序说：玄宗在位期间，高手云集的宫廷乐舞机构梨园、教坊、宜春院的“内人”（住在宫中宜春院，常在皇帝面前表演，技艺最高的乐舞人）和宫外供奉（类宫外“特约演员”）中只有公孙大娘一人善舞《剑器》。诗中又说：“先帝侍女八千人，公孙剑器初第一。”郑嵎根据老宫人回忆写的《津阳门诗》，描写千秋节（明皇生日）宫中举行盛大表演，其中有“公孙剑技方神奇”，作者自注：“有公孙大娘舞剑当时号为雄妙。”《明皇杂录》载：“上（玄宗）素晓音律，时有公孙大娘者，善舞剑，能为邻里曲、裴将军满堂势、西河剑器浑脱，遗妍妙，皆冠绝于时。”杜甫诗序又说作者幼年在郾城（河南境内）观看公孙氏舞《剑器浑脱》。草书家张旭在邺县（今河南临漳县西）常观看公孙氏舞《西河剑器》。唐人的这些记载应该还是比较可信的。我们从中得知公孙氏的舞技很高，当时无人能及。同时也得知公孙大娘善舞多套《剑器舞》：有《西河剑器》、《剑器浑脱》、《裴将军满堂势》、《邻里曲》等。其中最引人注目的是《裴将军满堂势》，想必是指舞剑能手裴旻独特的一套剑舞，或是公孙大娘根据裴将军那使人惊心动魄、猛厉无比的剑舞改编的舞蹈。

裴旻舞剑被誉为唐代“三绝”中之一绝^⑤。开元年间裴旻丧母，特请名画家吴道子在天宫寺画几幅壁画，以度亡母。吴道子说：常听说将军善舞剑，请为我舞剑一曲，观其豪壮气概，可助我作画。裴旻立即脱去孝服，欣然起舞，舞中有极精彩的特技表演：他突然掷剑入云，高达数十丈，接着，剑象一道电光一样从空中投射下来，裴旻手执剑鞘接剑，剑准确地插入鞘中。数千观众惊叹不已。吴道子奋笔作画，当即而成。“为天下之壮观”^⑥，是吴道子得意之作。过去，我曾认为这是文人艺术

夸张的描写，前几年当我亲眼看到京剧《真假美猴王》演出，扮孙悟空的演员，在开打时，抛剑入空，手执剑鞘接剑无误，接着，又高抛剑鞘，举剑接鞘，鞘直套剑而入。这种兼有杂技、武术成分的舞蹈表演，使观众赞不绝口，这与古人对裴旻舞剑的描述何等相似呵！我们的祖先经过刻苦的磨练，创造、掌握了这种高难度的技巧。千百年来，代代相传，直到今天。

裴旻的剑舞如此神奇，难怪皇帝下诏，群众传诵，封为唐代“三绝”中之一绝。

公孙大娘所长的《裴将军满堂势》，想必是吸收了裴旻剑舞的猛厉气势和某些特技编创而成的舞蹈。所谓“满堂势”，可能是一种地位调度很大，舞时充满整个表演场地，动作豪迈、矫健、灵活，技巧艰深的舞蹈。

《剑器浑脱》又是怎样的一种舞蹈呢？《浑脱》是从西域传来的风俗性舞蹈（详见第三章第一节）。《剑器》与《浑脱》本是两种不同民族的传统乐舞。所谓《剑器浑脱》，是两种乐舞相互吸收融合而成的。据陈旸《乐书》载：《剑器》是宫调，《浑脱》是角调，古人认为这两种调式不同的乐曲放在一起是“犯声”，是“臣犯君”的不祥之兆。所以“乐府诸曲自古不用犯声”，唐代武则天末年“剑器入浑脱，为犯声之始”，可见《剑器浑脱》是将两个调式不同的乐曲糅在一起编制的，这在当时也是一种大胆的创新。同时也更进一步证明《剑器浑脱》是两种舞曲的结合。可以想见，在类似“泼水节”中跳的《浑脱舞》，其伴奏音乐是相当雄壮热烈的。而《剑器舞》的伴奏乐曲正需要这种气氛。《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗中所描写的，正是公孙氏舞《剑器浑脱》的情景。这次表演深深地留在幼年杜甫的记忆中，使他终身难忘，成为他老年时写这首不朽诗篇的生活依据。从诗的意境

中，我们似乎看到了《剑器浑脱》的豪雄气概和激奋人心的舞蹈动作。

《西河剑器》可能是一种具有特定地方色彩的剑舞。西河，又名木林河或穆林河，在今甘肃省西北部。此外，夏朝的西河在今河南安阳东南，《西河剑器》可能在一定程度上吸收了某一西河地区的民间舞蹈和武术。

《邻里曲》可能是用乐曲《邻里曲》编的一套剑舞。正如梅兰芳在《霸王别姬》中舞剑用《夜深沉》乐曲伴奏一样。《邻里曲》是以曲名为舞名的。

《剑器舞》舞者手上拿的是什么舞具？史家有不同看法，主要有两说否定《剑器舞》舞的是剑：一、《剑器舞》舞的是绸子。这种说法的依据是清代人桂馥在《札朴》一书中记载：姜元君在甘肃看见一女子用一丈多长的绸子，两头挽结，执绸而舞，有如流星。姜问舞者跳的是什么舞？答道：“《剑器舞》。”由此断言：唐代公孙大娘的《剑器舞》原来是舞绸子的。二、《剑器舞》是空手而舞。这种说法的依据是清人胡鸣玉在《订伪杂录》中提出：《剑器》，“其舞用女伎，雄装空手而舞”。他根据什么说《剑器》是空手而舞却并未说明。清代离盛唐千年之久，一种舞蹈在长期的流传中，其表演形式可能发生变化，同名舞蹈在千百年前和千百年后不尽相同，但它们中间也可能有某些继承关系。可能清代甘肃某地有执绸而舞，类似流星的《剑器舞》，也可能有空手或手捏剑诀而舞的《剑器舞》。但却不能断定千百年后与千百年前同名舞蹈的表演形式是完全一样的。要判断某一时期，某一舞蹈的表演形式、风格特点，更重要的是要依据当时人的记载，当时这种舞蹈留给人们心目中的印象。因此，研究唐代的《剑器舞》，唐人对该舞的记载，应该是最可信、最真

实的。我们可以从中去体察、寻觅《剑器舞》的风貌、服装及舞具等。

前面所列举的唐人关于《剑器舞》的记载，可以肯定几点：一、公孙大娘善舞剑；二、公孙大娘擅长多套剑舞即：《西河剑器》、《剑器浑脱》、《裴将军满堂势》等。裴将军是唐代舞剑名手，被誉为“三绝”之一。所谓《裴将军满堂势》必然执剑而舞。三、唐人描写的《剑器舞》，气势磅礴，舞姿雄健。舞时有闪闪发光的器物，这分明是武器——剑。

此外，唐人姚合《剑器词》三首，描写的是一场模拟战阵生活，炽热、激烈、人数众多的《剑器舞》，很象《进军舞》、《飞夺泸定桥》一类歌颂胜利的舞蹈。它很可能是集体《剑器舞》的歌词：

圣朝能用将，破阵速如神。
掉剑龙缠臂，开旗火满身。
积尸川没岸，流血野无尘。
今日当场舞，应知是战人。

昼^(一作夜)渡黄河水，将军险用师。
雪光偏著甲，风力不禁旗。
阵变龙蛇活，军雄鼓角知。
今朝重起舞，记得战酣时。

破虏行千里，三军意气粗，
展旗遮日黑，驱马饮河枯。
邻境求兵略，皇恩索阵图。
元和太平乐，自古恐应无。

作者姚合是元和(公元806—820年)年间进士。诗中有“元和太平乐”句，表明所写是元和年间的《剑器舞》。这个由武士或扮成武士演的大型《剑器舞》与盛唐公孙大娘独舞《剑器》相距近百年。经过近百年的发展，由舞蹈性很强的女子独舞，变成实战气息很浓，规模宏大的男子群舞；由舞者执剑而舞变为舞者除执剑等武器外，还有旗帜、火炬等，借以烘托气氛。伴奏音乐有军乐的鼓角声。舞蹈队形变化，有如蜿蜒的龙蛇(可能是“龙摆尾”一类，曲折行进变化的队式)。诗人认为舞蹈所表现出来的英雄气概是所向无敌，感人至深的。是自古以来都没有的。诗人还点明，这形象逼真的表演来源于生活：“今日当场舞，应知是战人。”“今朝重起舞，记得战酣时。”

唐代将一些著名独舞改编成群舞的例子是屡见不鲜的。如《霓裳羽衣舞》原由一、二人表演，晚唐文宗时就曾改编为三百少年舞者表演的大型集体舞。《剑器舞》也是由独舞改编成群舞的。

敦煌写卷(斯坦因6537号)有《剑器词》三首：

皇帝持刀强，一一上秦王。
闻贼勇勇勇，拟欲向前汤。
心手五三个，万人谁敢当。
从家缘业重，终日事三郎。

丈夫气力全，一个拟当千。
猛气冲心出，视死亦如眠。
弯弯不离手，恒日在阵前。

排备白旗舞，先自有由来。
合如花焰秀，散若电光开。
喊声天地裂，腾踏山岳摧。
剑器呈多少，浑脱向前来。

词中“三郎”系指唐明皇。由此可证：这首《剑器词》是盛唐或盛唐以后的作品。歌词赞颂勇士们英勇善战，视死如归的英雄气概。其表现形式与姚合描写的一样，这里有旗舞。队形层层合拢美如花焰，突然间，用急速的动作散开，如道道闪动的电光。除伴奏音乐外，还有舞者的呐喊声。真是惊天动地，山岳欲摧。如此逼真地以表现战争生活为题材的舞蹈，舞者手上不执剑一类的武器，而是舞绸或空手而舞，实在是令人难于置信的。从“剑器呈多少，浑脱向前来”句分析，《剑器》与《浑脱》两舞可能是衔接或相间表演。综上所述，唐代的《剑器舞》，无论是独舞或群舞，舞者手上是执剑的。有时还会加上别的舞具，如旗帜、火炬等等。

剑，本是一种很古老的武器，为了更好的掌握剑术，就需要刻苦练习，在不断的练习中，人们创造了精湛的击剑技艺和各种舞剑的动作姿态，并逐渐发展成为一种完整的舞蹈形式。于是人们不但用剑杀敌，也用剑起舞。剑是武器，也是舞蹈道具。

舞剑，在我国历史悠久，早在春秋时代，子路戎装见孔子，拔剑起舞^⑥。学生拜见老师舞剑当然不是击刺，而是表演舞剑技艺。湖北随县战国初曾侯乙墓出土鸳鸯盒，绘乐舞图，建鼓旁舞者腰挂短剑。可能剑舞是当时颇为流行的舞蹈形式。楚汉相争时，刘邦、项羽宴于鸿门，项庄说：“君王与沛公饮，

军中无以为乐，请以剑舞。”项羽表示同意，项庄拔剑起舞，欲杀刘邦。项伯也拔剑起舞，保护刘邦⁶¹。这一史事表明：项庄本意虽是想借舞剑之机杀死刘邦，但他是借口军中没有别的娱乐为由请求舞剑助兴的。由此可见，当时筵宴中有舞剑作为余兴表演的风俗。从春秋战国直至汉代，武将、知识分子和伎人都舞剑，“剑舞”是相当普遍的。

唐代，武官舞剑是常有的事，上述裴旻舞剑是最突出的例证。其他如李白作《司马将军歌》有：“将军自起舞长剑”句；岑参作《酒泉太守席上醉后作》有：“酒泉太守能剑舞”句；杜甫作《故武卫将军挽歌三首》有：“舞剑过人绝”句等等。可见当时许多人会舞剑，各有绝招。在舞蹈艺术跨入一个新阶段的唐代，古老的剑舞有了新的的发展。著名舞伎公孙大娘可能是在研究、掌握了当时一些有代表性的舞剑技艺以后，发展创造了一种舞蹈性很强的《剑器舞》。由于有了诗人的咏叹，使她名传千古，成为我国历史上有名的舞蹈家。

宋代宫廷队舞小儿队中有《剑器队》。舞者“执器仗”⁶²。宋代大曲中有《剑舞》名目，唱述、表现汉代鸿门宴及唐代张旭观公孙大娘舞的故事⁶³。在一定程度上继承、发展了唐代的《剑器舞》。此外，南宋官本杂剧段数中，还有《病爷老剑器》名目⁶⁴，证明宋杂剧吸收了《剑器》的某些乐舞因素。

由我国宋代传入朝鲜的乐舞中，也有《剑器舞》名目。在长期的流传中，已逐渐朝鲜民族化。但仍是我们研究古代舞蹈的重要参考资料。特别是十九世纪李朝仪轨厅刻印的《进馔仪轨》有许多珍贵的舞蹈画面。其中有《器剑舞》图（见图4），四女伎，头戴尖顶笠帽，身穿窄袖短衣，长裙，是地道的朝鲜民族服装。手执两把形如刀的武器，两两相对挥舞对击。书中所说

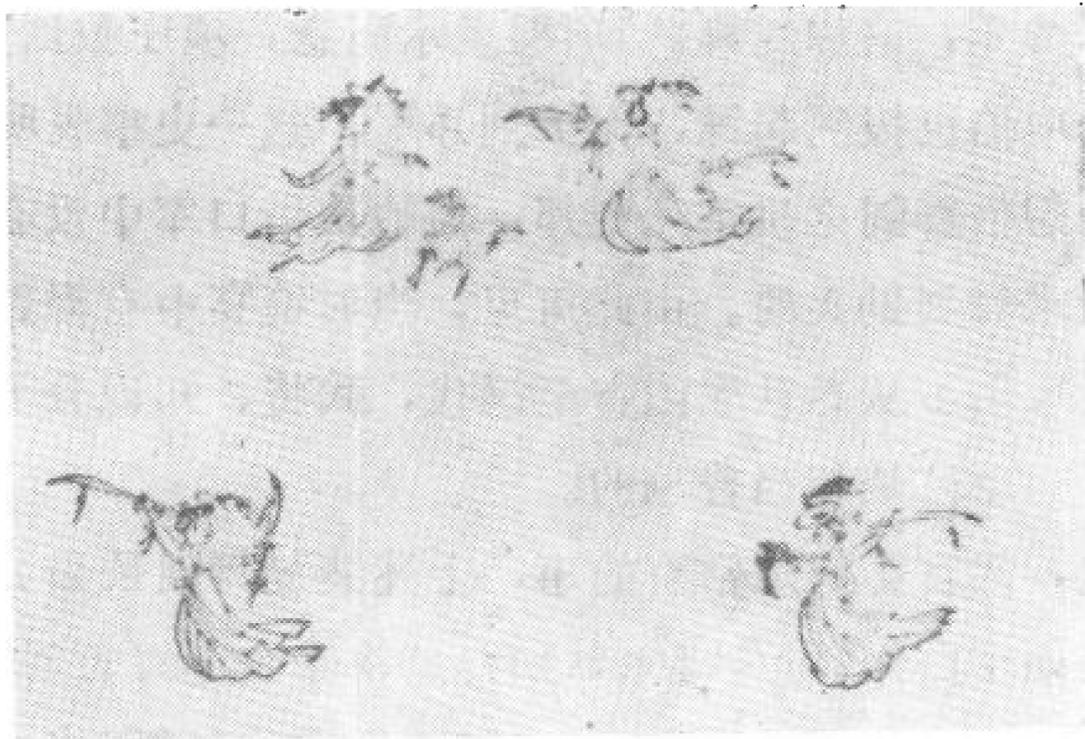


图4 朝鲜《进饌仪轨》所载《剑器舞》图

《剑器舞》来源于鸿门宴的故事。无论这是不是《剑器舞》的真正起源，但已充分证明朝鲜《剑器舞》传自唐、宋我国中原地区。

唐、宋的《剑器舞》虽然早已失传，可是剑舞这种舞蹈形式却流传至今，在戏曲舞中优美雄健的剑舞和民间武术里多种多样的剑术，也是继承和发展了我国古代剑舞的优秀传统，才具有现在这样高度的技巧和完美的艺术形式的。

《黄獐》：是采用一首民歌编创的歌颂勇士的舞蹈。可能由于舞姿雄健，被列入“健舞”类。

唐代如意元年(公元692年)民间有《黄獐歌》流传，歌词唱道：“黄獐黄獐草里藏，弯弓射尔伤。”四、五年后，即万岁通天年(公元696—697年)契丹人孙万荣、李尽忠叛唐，攻陷营州，武则天封王孝杰为清边道总管，统兵十八万前往讨伐，大军行至东峡石谷(或作硖石黄獐谷)，遇上埋伏的敌军，道路窄隘，敌军很多。王孝杰亲率精锐部队为先锋，冲出峡谷，随

即布成方阵，与敌展开殊死战斗。后军总管苏宏晖惧敌军势众，丢盔弃甲，临阵而逃。王孝杰等孤军深入，后无援军，士兵伤亡殆尽，王孝杰坠谷而死。节度营记张说，向朝廷呈报了这次战败的实情说：“孝杰忠勇敢死，乃诚奉国，深入寇境，以少御众，但为后援不至，所以致败。”朝廷决定追赠王孝杰夏官尚书，封耿国公^⑤。当时人认为《黄獐歌》的流传，是契丹人反叛，王孝杰牺牲的预兆，因而将这首民歌与这次军事事变联系在一起。

朝廷为了嘉奖王孝杰等的忠勇，特采用《黄獐歌》编曲，后来又成为舞曲。既是歌颂勇士的舞，很可能有表现战斗的动作，舞姿也是雄健威武的。这大概是《黄獐》被列入“健舞”类的原因。它虽然与歌颂帝王武功的“武舞”不同，但它仍是同类的舞蹈。追溯更古远的传统，则应该是传说中原始时代的《干戚舞》、《刑天氏之乐》等反映战争生活舞蹈的继承与发展。

景龙中(公元707—710年)，中宗宴近臣及修文学士，令各人表演技艺，以为笑乐。左部将军张洽当场即兴起舞，表演《黄獐》。从这次即兴表演中，我们可以得知：一、“健舞”《黄獐》是一个适宜于武将表演，舞姿刚健的舞蹈。这与史书记载《黄獐》的编制起因是相吻合的；二、《黄獐》在一定时期中，比较流行，身为武将的上层社会人物也会跳这个舞；三、《黄獐》虽是一个纪念阵亡将士的舞蹈，但情调是健朗、明快的，而不是低沉悲怆的。不然，就不会有人在皇帝的集宴中作为余兴节目表演。

据《大日本史·礼乐志》载，《皇(黄)獐》平调曲，曾传入日本。所书舞蹈起源，与我国史籍所载相同。并说大神寺及天王

寺都有传习，但“舞式各异”。想来这已经是日本民族化的《黄獐》舞了。由此可见，中、日文化交流历史悠久。

《达摩支》，或作《达摩之》，羽调曲。天宝十三年（公元754年）唐代宫廷乐舞机构太乐署，曾将许多兄弟民族和外国乐舞的名称加以改变，《达摩支》改为《泛兰丛》^{⑥⑥}。由此可证：“健舞”《达摩支》并不是中原传统乐舞。那么，它到底是从什么地方传来的呢？有些线索可以追寻：舞名《达摩支》与印度僧人人名达摩相同。相传达摩是南印度王第三子。南北朝时代到中国传教。据郭希汾作《中国体育史》第二编“古时之体操术”，有“达摩之十八手”一章，说这种拳术是达摩创作的“十八罗汉手”，也就是后世盛行的“少林拳”的前身。今人马贤达在《试论我国武术史上达摩与少林寺》一文中，以大量史实否定了达摩与少林拳术的继承关系。因为，少林拳本来源于中国民间武术。我国的“手搏”（徒搏技术、拳术）在春秋战国时代已发展得相当成熟了^{⑥⑦}。

那么唐代“健舞”《达摩支》是不是与印度僧人达摩所传武术有关呢？我认为是存在这种可能的：第一、从名称看，“健舞”《达摩支》与印度僧人达摩可能有所联系，僧人以锻炼身体为目的，传习武术，由武术发展成为一种舞姿豪雄的“健舞”是可能的。第二、达摩所创禅宗教派，他在世时，并未被人们普遍接受。约两百年后的唐代中期才大为盛行。为了纪念达摩，宣传达摩，把由他传习的武术编成舞蹈表演，在各方面都实行开放政策的唐代是十分可能的事。第三、如前所述，公元754年《达摩支》被改名为《泛兰丛》一事可证：《达摩支》原非中原传统舞蹈。

唐代《达摩支》舞容如何？如何舞法？至今没见到有关记

载。唐人温庭筠作《达摩支》，可能是“健舞”《达摩支》的舞曲歌词：

持麝成尘香不灭，拗莲作寸丝难绝。
江汨文姬洛水春，白头苏武天山雪。
君不见无愁高纬花漫漫，漳浦宴余清露寒。
一旦臣僚共囚虏，欲吹羌笛先酒澜。
旧臣头鬓霜华早，可惜雄心醉中老。
万古春归梦不归，邺城风雨连天早。

诗中没有明显的舞蹈动作的描写。

我国古代舞蹈节目，完整地、原样地保留下来的可说没有，但其中许多动作和姿态保存在民间舞、戏曲和武术中的却不少。虽然《少林拳》不是在唐代健舞《达摩支》的基础上发展起来的，但武术中保存了部分古代舞蹈艺术传统，这一点是可以肯定的。我们舞蹈工作者，如能更广泛、更深入地研究一下民间武术，将会对我们继承舞蹈传统、丰富舞蹈语汇等有很大的好处，也一定会从中发现一些活的舞蹈史料。

〔《大渭州》《阿辽》与《杨柳枝》〕

《大渭州》与《阿辽》，一是以地名，一是以族名为舞名的“健舞”。想来，它们都是具有浓郁地方特色与民族风格的舞蹈。

古地渭州，位于今甘肃陇西县西南。唐代乐舞《渭州》、《大渭州》及《胡渭州》，可能都是那一带地方传来的乐舞，或在此基础上加工创作的乐舞。在渭州上加个“胡”字，说明古丝绸之路必经之地——渭州，接受了西域乐舞的影响。

唐代著名音乐家李龟年，“妙制渭州(曲)”受到皇帝的特别宠爱^⑥。这大概是一种依据渭州地方音乐改编加工的乐曲。

唐人张祜作《胡渭州》歌词：

杨柳千寻色，桃花一苑芳。

风吹入帘里，唯有惹衣香。

《全唐诗·杂曲歌词》中另有《胡渭州》词：

亭亭孤月照行舟，寂寂长江万里流。

乡国不知何处是，云山漫漫使人愁。

两首词描写了不同意境和感情。词句的长短也不相同，说明这是两首不同旋律的《胡渭州》曲。从两词内容都体察不出《胡渭州》的舞姿特点。

《胡渭州》乐曲颇有影响，长庆二年(公元822年)在吐蕃赞普招待唐朝使者的宴会上，入吐蕃的中原艺人，还演奏过《胡渭州》等曲^⑥，可知当时《胡渭州》已传至西藏高原。唐亡以后，《胡渭州》又传至宋代。宋四十大曲、小石调、林钟商中都有《胡渭州》^⑦。此外，南京官本杂剧段数中也有多种《胡渭州》名目，如：《赶厥胡渭州》、《单番胡渭州》、《银器胡渭州》、《看灯胡渭州》^⑧。可见《胡渭州》在宋代，不仅作为歌舞大曲流传，还被杂剧所吸收。

健舞《阿辽》，可能是北方兄弟民族的舞蹈。

据《乐书·胡部》载：“大辽，契丹、匈奴之种也。世居汉木之南，本鲜卑之地。”过年时，人们相聚在一起，歌唱跳舞作乐。一群擅长歌舞的人在前引导，女子们相随在后，这边唱，那边和。“回旋宛转”地舞蹈着，叫做“踏锤”。这种群众自娱性

的歌舞活动，至今仍流传在许多兄弟民族地区。唐代的《阿辽》舞，很可能是由这种舞蹈发展而来。

北方兄弟民族的舞蹈豪放、粗犷，因而《阿辽》被列入“健舞”类。

《乐书》载：“凡棚车上打鼓，非火袄即阿辽破也。”可见《阿辽》乐曲在入破以后的快节奏乐段，常作为有特色的一套鼓点在棚车上演奏，音乐气氛可能是比较热烈的。

“健舞”类的《阿连》、《稜大》（文献通改作《大杆》，《乐府诗集》作《大祁》），目前尚未发现有关舞蹈的记载。

《教坊记》与《乐府杂录》均不载《杨柳枝》属“健舞”。薛能《柳枝词》诗序称：乾符五年（公元878年），薛能任许州刺史时，宴同僚，酒酣，“因令部伎少女作杨柳枝健舞”。这是《杨柳枝》属“健舞”的依据。白居易《杨柳枝》诗序称：“杨柳枝者，古题所谓折杨柳。”可知《杨柳枝》原由古《折杨柳》发展演变而来。《折杨柳》原是北方游牧民族豪放粗犷的民歌，歌唱勇士和战斗生活，如：

健儿须快马，快马须健儿。

毳跋黄尘下，然后别雄雌。

也许由于音乐的风格，影响了舞蹈的气质，《杨柳枝》便归入“健舞”类。

古时有折柳送别的风俗。唐人有不少反映这种风俗的诗篇，如：施肩吾作《杨柳枝》：

伤见路旁杨柳春，一枝折尽一重新。

今年还折去年处，不送去年离别人。

李商隐同题诗有：“为报行人休尽折，半留相送半迎归”句。刘禹锡同题诗有：“长安陌上无穷树，唯有垂柳管别离”句。古道旁的垂柳枝条为送行人折得太多了，诗人发出了感叹：“小树不禁攀折苦，乞君留取两三条”（白居易《杨柳枝》诗）。

北方民歌《折杨柳》被改编创新后，流行于洛阳等地。刘禹锡《杨柳枝》词有“请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝”句。白居易同题词也有“古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝”句。

舞《杨柳枝》可能要穿一种比较特殊的舞服。白居易曾作诗酬谢给他寄赠《杨柳枝》舞衫的友人，诗中有“柳枝漫蹋试双袖”，“银泥衫稳越娃裁”句^②。

白居易《杨柳枝二十韵》是白居易观赏了洛阳年轻歌舞伎人的动人表演，而写下了这首美丽的诗篇。诗中细腻生动地描写了《杨柳枝》的音乐和舞蹈：“小妓携桃叶，新声蹋柳枝……绣履娇行缓，花筵笑上迟。身轻委回雪，罗衫透凝脂……口动樱桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰婀娜，萸嫩手葳蕤……玉敲音历历，珠贯字累累。袖为收声点，钗因赴节遗。”舞者身着薄而透明的罗衫，脚穿绣花鞋。轻盈的体态如回旋的雪花。时而低头，时而下腰，手姿柔美。在快节奏的激烈舞动中，舞袖突收，钗饰落地。随着音乐的节奏，载歌载舞。那清亮圆润的歌声，如吐珠串串。这个用民歌编创的舞蹈，既优美又矫捷，给观者留下了深刻的印象。

〔《绿腰》《春莺啭》〕

《绿腰》与《春莺啭》是“软舞”类中影响较大的创作舞蹈。

《绿腰》又名《六么》、《录要》、《乐世》。《乐世》可能是曲中的急乐段。

据白居易《乐世》诗序说，贞元中(公元785—805年)乐工给德宗献了一首曲子，德宗命乐工将曲中最主要或最精彩的部分摘录下来，所以这首乐曲叫《录要》。它的主旋律可能相当美，很动听，当时颇为流行，曾编为不同调式的琵琶曲独奏。

据《乐府杂录》载：贞元中，长安大旱，在规模很大的求雨活动中，有东、西两市搭楼“斗音乐”的事。这大概是古代的音乐比赛吧！东市有著名琵琶演奏家康昆仑弹了一曲《新翻羽调录要》。接着，西市请了庄严寺的僧人段善本，扮成一个女郎出来演奏，将同曲移在“枫香调”弹奏。音色响亮雄浑如雷鸣，表情细腻，引人入胜。众人及康昆仑皆惊叹不已，当即康昆仑就拜段善本为师。元稹在《琵琶歌》中提到的管儿和白居易在《琵琶行》中描写的那个善弹琵琶的女子，都演奏过《六么》曲。此曲还传到西藏高原。在吐蕃赞普宴请唐朝使者的时候乐工曾演奏此曲^③。可见器乐曲《录要》当时是相当流行的。白居易的《杨柳枝》诗有“六么水调家家唱”句，可知《录要》主旋律，还是一首广为传唱的流行歌曲。另外，《录要》又是舞曲，“软舞”《绿腰》就是依此曲编舞的。

关于《绿腰》舞蹈的记载并不很多。李群玉作《长沙九日登东楼观舞》诗，对该舞作了一些描述：

南国有佳人，轻盈舞绿腰。
华筵九秋暮，飞袂拂云雨。
翩如兰苕翡翠(或作“缓如祥烟泛”)，婉如游龙举。
越艳罢前溪，吴姬停白纻。

慢态不能穷，繁姿曲向终。

低回莲破浪，凌乱雪萦风。
坠珥时流盼，修裾欲溯空。
唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。

这是一个女子独舞。舞者穿着有修长衣襟的长袖舞衣。舞姿轻盈柔美，以舞袖动作为主。舞初起，舞姿徐缓而富于变化，动作流畅，连绵不断。她双袖飞舞，如雪萦风。她低回而舞，如莲破浪。节奏逐渐加快，舞蹈即将结束时，动作繁复而急促，有如空中飞舞的雪花，衣襟也飘舞起来，好象要乘空飞去追逐那惊飞的鸿鸟。

从《绿腰》乐舞的编创情况、舞者服饰——长袖、修裾和诗人将它与中原传统舞蹈《白紵》、《前溪》相类比，大致可以肯定，它具有汉族传统乐舞风格，与当时流行的西域舞蹈迥然不同。在离京城较远的长沙也有舞伎表演，可见此舞流传地区比较广泛。流传时间也很长，从唐代一直流传到宋代，中经数百年，艺术生命是很长的。

五代画家顾闳中所绘《韩熙载夜宴图》，其中有王屋山舞《六幺》的场面。她穿着天蓝色袖管狭长的长舞衣，背对着观众，从右肩上侧过半个脸来，微微抬起的右脚正要踏下去，背后的双手，好象正要从下向两边分开，把她的长袖飘舞起来。表情含蓄妩媚。韩熙载击大鼓，一人拍板，二人拍手。伴奏乐器很不完备，这是个即兴舞蹈的场景(参见《中国古代舞蹈史话》图70)。

南唐乐舞，多继承唐代，规模虽然小得多，仍然保存了一部分唐舞遗制。直到宋代，四十大曲中的中吕调、南吕调、仙吕调都有《绿腰》曲^④。

宋人欧阳修有“贪看六么花十八”，赵鼎臣也有“最爱六么花十八，索人起舞眼频招”的诗句。据宋人王灼《碧鸡漫志》载：“此曲（指《绿腰》）一叠名花十八，前后十八拍，又四花拍，共二十二拍。乐家者流所谓花拍，盖非其正也。”说明这段“花十八”是《六么》原曲的发展或移调变奏。作者评述这段“花十八”乐舞“曲节抑扬可喜，舞亦随之。而舞筑球六么，至花十八益奇。”这段新颖别致的《筑球六么》如何舞法？不得而知。被人所“最爱”“贪看”的《六么》“花十八”舞容如何？目前也无从考查。

南宋官本杂剧段数中有二十种《六么》，如《争曲六么》、《扯拦六么》、《厨子六么》、《崔护六么》、《莺莺六么》等等^⑮。宋代除歌舞大曲中有多种《绿腰》外，《绿腰》还被杂剧所吸收，创作了多种《六么》名目的杂剧段数。如果仅仅是音乐部分流传数百年之久，并被多种艺术形式所采用，也能说明《绿腰》的影响是十分深远的。

《春莺啭》：唐代创制的“软舞”。据《教坊记》载：素懂音乐的唐高宗（李治），有一天早晨听见莺叫得很好听，就命著名的宫廷音乐家白明达写了一首曲子《春莺啭》。白明达是龟兹人，他作的乐曲，自然有些龟兹音乐风味。又由于他久居中原，也会受到一些汉族音乐的影响。但乐曲的基调是龟兹风的。元稹《法曲》诗，描写唐代盛行胡妆、胡乐的情景：“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”《火凤》是北魏流传下来的舞曲，《春莺啭》是唐代创作。作者把这两首乐曲都作为“胡乐”看待，从曲名和创作起因推测，《春莺啭》曲中可能有模拟黄莺的叫声，正如《云雀》、《百鸟朝凤》等器乐曲中有模拟鸟声的乐句一样。

张祜《春莺啭》诗：

兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。
内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来。

初春，在宫中花园内表演《春莺啭》，是在女声伴唱下进行的，舞者屡舞不止。优美的曲子首尾相连，反复传唱，舞蹈组合流畅衔接循环不已。

《春莺啭》曾传到朝鲜、日本。

朝鲜李朝仪轨厅刻印的《进馔仪轨》，记载《春莺啭》的编创情况，与我国史籍所载相同。这一点足以说明此舞是由我国传入朝鲜的。又说此舞是在李朝“戊子(年)睿制”，所谓“睿制”即帝王所撰；另一种说法是根据朝鲜的审美习惯、艺术趣味加以改编^⑦。书中还附有舞姿图，一女伎，头上簪花，身穿敞袖短衣，长裙，帛带飘扬，展臂而舞(见图5)。舞者站一张长方形的花席上舞蹈，书中载有一首歌词，说明与唐代软舞《春莺啭》一样，也是载歌载舞的。歌词唱道：

娉婷月下步，罗袖舞风轻。
最爱花前态，君王任多情。

这是经过朝鲜民族化的《春莺啭》。

《春莺啭》曾传入日本。据《舞乐图》(左)载：《春莺啭》是唐朝大曲。用四或六男子舞，舞者头戴类似鸟形帽，身穿大袖袍，腰后拖一条红色团纹长布，有如后襟曳地(见图6)。舞者作“骑马蹲裆

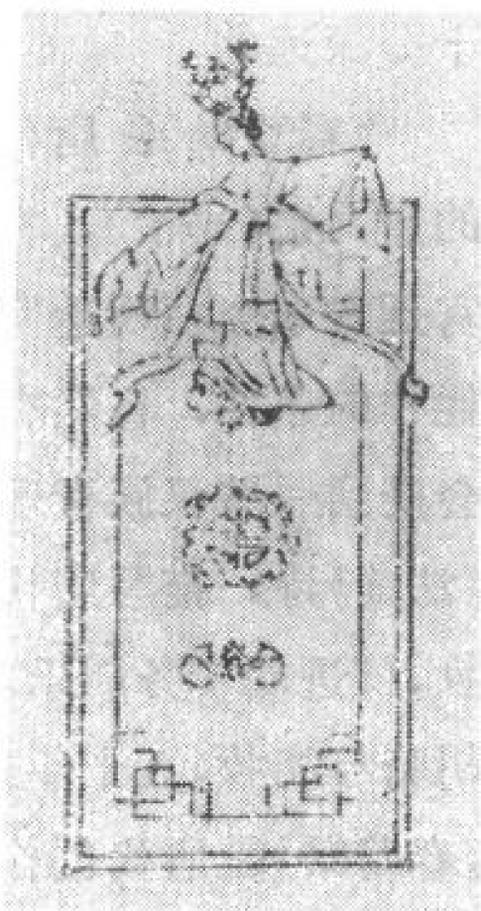


图5 朝鲜《进馔仪轨》
所载《春莺啭》图

势”，双臂向前平伸，微俯身，眼下视，舞姿有沉静感。唐代“软舞”《春莺啭》传入日本后，归入雅乐类，在宫廷和寺院演出。舞蹈风格、形式、服饰均已日本民族化了。

〔《回波乐》《乌夜啼》
《兰陵王》〕

《回波乐》、《乌夜啼》、《兰陵王》唐以前已经流传，唐代归入“软舞”类。

《回波乐》：据《全唐诗》《回波乐》诗序载：“商调曲，盖出于



图6 日本《春莺啭》图(晓成摹)

曲水引流泛觞。”它原是民间节日的风俗舞蹈。其实，早在北魏时代(公元386—534年)已有《回波乐》流传。北魏后期的权臣、武将尔朱荣，虽然威名大振，却举止随便。他每见庄帝(元子攸)射箭中的时，总要一面舞蹈，一面呼叫。于是文武百官及嫔妃妇女都跟着盘旋起舞。他酷爱射骑，每当黄昏来临，结束一天射骑时，尔朱荣就要同左右的人一起手牵手，一面唱《回波乐》，一面踏舞归去^⑦。看来，这种类似《踏歌》的自娱性舞蹈，早已在北魏流行，唐代仍盛行不衰。

唐代，在宴会中舞《回波乐》的情景，更象一种礼仪或交谊性的即兴舞蹈，与歌舞伎人表演，专供欣赏的舞蹈不同。在宫廷举行的宴会中，臣子们借舞《回波乐》的机会，即席编唱《回波词》，奉承皇帝，或向皇帝提出某种要求，自要荣位等。如景龙中(公元707—710年)中宗宴群臣，饮酒作乐。崔日用唱舞《回波

辞》求学士位^⑧，沈佺期因罪受贬，遇赦后，官服及笏等未归还，沈佺期则唱《回波词》要求归还^⑨。中宗满足了他们的要求。在场的谏议大夫李景伯，不满意这种情况，也起舞唱道：“回波尔时酒卮，微臣职在箴规，侍宴既过三爵，喧哗窃恐非议。”^⑩李景伯敢于在一片阿谀声中，提出异议的行为，颇为人所称颂。因此这首歌词一直保存至今。另外，还有优人在内宴中唱《回波词》颂扬中宗惧怕韦后，唱词：“回波尔时栲栳，怕妇也是大好。外边只有裴谈，内里无过李老。”韦后听了十分得意，立即赏赐这善于阿谀逢迎的优人^⑪。

《回波词》后来成了一个词牌名，开头一句都用“回波尔时”四个字。软舞《回波乐》大约就是采用这首曲子编舞的。

《乌夜啼》：本是南朝流行的“清商乐”中的一个乐舞节目，唐代纳入“软舞”类。

相传《乌夜啼》起源于刘宋时代(公元420—479年)，彭城王义康(或作临川王义庆)所作，为了争夺权势，皇室内部展开了激烈的斗争，相互残杀，刘义康、刘义庆被他们的哥哥刘义隆(文帝)关在狱中，由于他们的姐姐会稽公主说情，文帝暂时赦免了他们。赦书还没到，他们的家人夜听乌啼，据传这是得赦的预兆。第二天赦书果然送到，于是刘义康(或作刘义庆)作了《乌夜啼》。这种说法，记载在《教坊记》、《旧唐书·音乐志》等史书中，一直流传至今，但稍加分析，则可看出这种说法与史实不符，这不是《乌夜啼》真正的来源。其原因有：一、夜闻乌啼，囚人得赦的风俗，在刘宋王室相互残杀之前，早在民间流传，不然，为何刘义康、刘义庆的家属，夜听乌啼就奔走相告说赦书要到了呢？二、《乐府诗集》记载了八首佚名古《乌夜啼》词，都是描写男女离别之情的。如：

歌舞诸少年，娉婷无种迹。
菖蒲花可怜，闻名不曾识。
长檣铁鹿子，布帆阿那起。
侘侘安在闲，一去数千里。
辞家远行去，侘欢独居此。
此日无啼音，裂帛作还书。
.....
远望千里烟，隐当在欢家。
欲飞无两翅，当奈独思何？
巴陵三江口，芦荻齐如麻。
执手与欢别，痛切当奈何。

这些词与夜闻乌啼有赦书毫无关系。连肯定《乌夜啼》是刘义康所作的《旧唐书》也说：“今所传歌似非义庆本旨。”

《乌夜啼》和其他许多“清商”曲词一样，原来都是民间歌谣或舞蹈，后来才与刘宋皇室相互争斗的政治事件联系在一起，于是产生了《乌夜啼》为刘义康所作的说法。这种情况，与历史上将古代民间传统《巾舞》与鸿门宴故事联在一起，说《巾舞》来源于楚汉相争时鸿门宴的说法一样是不足为信的。

《乐府诗集》引陈智匠《古今乐录》：“乌夜啼旧舞十六人”，可知南朝陈代（公元557—589年）《乌夜啼》是十六人表演的群舞。唐代“软舞”《乌夜啼》如何舞法，至今未见有关记载。

唐代诗人元稹作《听庾及之弹乌夜啼引》有“吴调哀弦声楚楚”句。可知《乌夜啼》在唐代不仅是“软舞”类的一个舞蹈节目，其乐曲还作为器乐曲琴曲流传。音乐风格具有江南吴地特色，也许是一首古江南民歌吧！音乐的情调是哀婉凄楚的。用这样

的乐曲编舞，可能采用徐缓、柔婉的舞姿与含蓄、深沉的表情。

唐人关于《乌夜啼》“软舞”的记载不多，说明此舞在当时已不甚流行。它与“清商乐”其他乐舞节目一样，唐时已渐趋衰落。但一个舞蹈，一首乐曲，能流传二、三百年之久，其艺术生命还是相当长的。

《兰陵王》起源于北齐。《教坊记》将表现北齐兰陵王作战英姿的歌舞戏称为《大面》。同时，又将《兰陵王》列入“软舞”类。看来是表现同一历史人物的两个不同风格的节目。“软舞”《兰陵王》如何舞法，目前未见到有关记载。歌舞戏《大面》或称《兰陵王入阵曲》将在本章第三节详述。

〔《凉州》《甘州》等〕

唐代常以地名为乐舞名称。如《十部乐》中的许多乐部和《渭州》、《拂菻》、《伊州》（今新疆哈密）、《石州》（今山西离石）、《凉州》（今甘肃武威）、《甘州》（今甘肃张掖）等都是以地名为舞名的。

“软舞”《凉州》亦称《梁州》。史载《西凉乐》是在北凉沮渠蒙逊时（公元401—432年）以西凉地方乐舞为基础，吸收龟兹乐成分形成的。而凉州的歌舞伎人，则早在公元318—329年，前赵时代已来到中原。《晋书·刘曜传》载：匈奴人刘曜率大军二十八万五千人，自陇直逼凉州，凉州刺史张茂慑于刘曜的军事压力，“遣使称藩，献马一千五百匹，牛三千头……女妓二十人及诸珍宝珠玉，方域美货不可胜纪。”刘曜称帝后，改国号为赵，史称后赵，建都长安。那些被当作凉州地方“特产”献给刘曜的歌舞伎人也被带回长安。周升《宫词》有：“宣进凉州新女伎，珠喉唱出玉骢骄”句。这一史实使我们了解到：一、凉州的乐舞艺术可能是颇具特色的；二、当地的乐舞伎人，其艺术水平

也可能是比较高的。在统治者的眼中，她们是和珠玉一样的“宝物”，可以用她们去取悦于得胜的征服者；三、凉州歌舞伎人来中原，比兼有凉州及龟兹风格的《西凉乐》的形成约早一百年，比隋初（公元581—600年）将《西凉乐》列入宫廷乐部——《七部乐》早二百多年。由此可知“西凉乐”广为传播，“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐”是有其历史根源的。

唐代，《凉州》乐曲甚为流行，有琵琶曲、歌曲和舞曲。《凉州》原是宫调曲，开元年间（公元713—741年）西凉都督郭知运给唐明皇送来《凉州》曲。到贞元初（公元785—790年）琵琶演奏家康昆仑“翻入琵琶玉宸宫调”演奏。由于康昆仑初次献演于玉宸殿，所以叫做“玉宸宫调”。同一时代的另一琵琶演奏家段和尚（善本）又新改编道调《凉州》，并将此曲传授给他的学生康昆仑，这首曲子也叫《新凉州》。这是在同一曲调的基础上，移调、变奏、发展、改编的曲子。

唐人诗篇中有不少描写《凉州》的，有些是反映《凉州》曲到处流行传唱的情景；有的则反映了西凉被吐蕃奴隶主占领后，唐人怀念边地的哀怨、抑郁感情。

李益《夜上西城听梁州曲》其中一首：

行人夜上西城宿，听唱梁州双管逐。
此时秋月满关山，何处关山无此曲。

王昌龄《殿前曲》其中一首：

胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。
新声一段高楼月，圣主千秋乐未休。

李频《闻金吾妓唱梁州》诗有“闻君一曲古梁州，惊起黄云塞

上愁”句；杜牧《河湟》诗有；“牧羊驱马虽戎服，白发丹心尽汉臣，唯有凉州歌舞曲，流传天下乐闲人”句；王建《行宫词》有：“开元歌舞古草头，梁州乐人世嫌旧”句。张议潮收复河西以后，诗人杜牧同样听到《凉州》，却完全是另一番欢欣鼓舞的情绪，在他写的《今皇帝陛下诏征兵不日功集河湟诸郡次第归降臣获睹圣功辄献歌咏》诗有：“威加塞外寒来早，恩入河源冻合迟。听取满城歌舞曲，凉州声韵喜参差”句。以上这些诗句证明《凉州》曲在相当长的时期中，广为传播的史实：宫中梨园弟子演奏它，歌舞伎人演唱它，民间更是到处流传。以至在相当风行一段时间以后，有人嫌《凉州》乐人有些过时了，“旧”了。

十六国时期，四世纪初凉州歌舞伎人来中原，周、隋以来有数百首管弦杂曲多用《西凉乐》。唐代，从开元“盛世”到“安史之乱”后的晚唐时期，及至九世纪中叶张议潮收复河西，五、六百年间，《凉州》乐曲一直盛行不衰。

软舞《凉州》如何舞法？所见记载较少，《凉州歌第一·排编第二》有：“鸳鸯殿里笙歌起，翡翠楼前出舞人”句。张祐作《悖孛儿舞》诗：“春风南内百花时，道唱《梁州》（即《凉州》）急遍吹，揭手便拈金碗舞，上皇惊笑悖孛儿。”这里描写了悖孛儿在听到《凉州》乐曲奏到“急遍”（即节奏较快的一段）时，随手拿起金碗就舞起来。这很象是一次即兴的舞蹈表演。手执食具的舞蹈在我国的许多民族和地区流传，有十分悠久的历史。新疆克孜尔千佛洞196窟有左手托碗、肩披飘带的人物形象，135窟又有右手托碗于胸前，抬左肘，“按掌”，手心向碗



图7 新疆克孜尔千佛洞135窟《碗舞》图

口,裸上身,肩披飘带的人物形象(见图7),体态优美,富于舞蹈感,它们在一定程度上再现了新疆古老的《碗舞》或类似《碗舞》的《敬茶舞》的舞姿^②。

据史家考证,新疆克孜尔千佛洞,开凿于公元三世纪前后,公元六世纪、七世纪进入全盛时期。可知当地民间的《碗舞》,最少已有一千多年的历史了。

至今我国各地民间,还流行各种手执食具或头顶碗具的舞蹈,如新疆维吾尔族的《盘子舞》、内蒙蒙族的《盅碗舞》、海南岛黎族的《打盅盘》、湖南汉族的《把盏舞》及四川、甘肃等地都有敲打食具舞蹈或歌唱的。这类民间舞蹈历史悠久,流传极广。

“软舞”《甘州》,可能是今张掖一带的民间舞蹈。《乐府诗集》引《乐苑》称:甘州,羽调曲。至于舞容如何?至今尚未见到有关记载。

据日本《舞乐图》(左)所载,唐代《甘州》,曾东传日本。舞者四或六人。舞者身穿长袍,后襟曳地,右臂斜展指地,舞者视线随之(见图8)。从服饰看,已经完全日本民族化了,与唐代软舞《甘州》可能已很少共同之处了。



图8 日本《甘州》舞图
(晓成摹)

“软舞”《团圆旋》(或作《团乱旋》)与《苏合香》也曾传入口本。据《舞乐图》(左)载:《团乱旋》是“唐朝大曲,六人舞或四人”。舞图所见:男舞者头戴团形高冠,身穿宽袖袍,后襟曳

地。舞者双手曲肘于胸前，仪态安详(见图9)。同书又载:《苏合香》是“唐朝大曲，六人舞或四人、二人”。舞者头戴花形冠，也许是象征香料植物苏合香的花叶。舞者身穿宽袖袍，后襟曳地。舞人屈身俯视，双手抱于右腰侧。右脚微提，似欲踏舞(见图10)。这两个舞蹈虽与我国唐代软舞同名，但服饰及舞姿风格，也和其他传入日本的唐代舞蹈一样，已经日本民族化了。在我国的史籍中，至今没有见到关于这两个舞蹈舞容的记载。



图9 日本《团乱旋》舞图
(晓成摹)

图10 日本《苏合香》舞图
(晓成摹)

“软舞”《半社渠》、《借席》其乐舞已不可考。据《唐会要》载：天宝十三年(公元754年)太乐署曾改变了一大批乐曲的名称，《半社渠沮》改为《高唐云》，《半射没》改为《庆惟新》，《金波借席》改为《金风》。从这一记载中，大致可使我们了解到《半社渠》、《借席》原都是外国或兄弟民族乐舞，舞名是音译。天宝十三年改为《高唐云》、《庆惟新》、《金风》等汉族名称后，其乐舞本身也可能在汉族传统艺术的影响下逐渐发生一些变化。

“健舞”“软舞”吸收了各民族民间舞蹈的丰富滋养。内容丰

富，形式多样，传播地域广，流传时间长。它们从一个方面代表了唐代舞蹈高度发展的艺术水平。

第二节 乐舞大曲的结构形式及其代表作——《霓裳羽衣》

唐代的大曲是在继承汉代的相和大曲的基础上，吸收了西域(主要是新疆一带)的歌舞形式创造的，现今流传在新疆的古老歌舞《十二木卡姆》仍具有与唐代乐舞大曲相类似的形式。

大曲是音乐、舞蹈、诗歌三者结合的大型乐舞套曲。开始是一段节奏自由的器乐演奏叫“散序”。接着是慢节奏的曲调和歌唱，有时舞蹈随歌声进入，有时只歌不舞，这一段叫“中序”。最后是节奏多次变化的快速舞曲叫“破”。在“散序”、“中序”、“破”各部分中，又包括着若干不同的乐段。杨荫浏先生曾将大曲的结构形式(包括乐舞段落名称、表演形式及每段乐曲的节奏特点)整理、分析、排列如下^⑧：

(一) 散序——节奏自由，器乐独奏、轮奏或合奏。

散板的散序若干遍，每遍是一个曲调。

鞞——过渡到慢板的乐段。

(二) 中序、拍序或歌头——节奏固定，慢板。歌唱为主，器乐伴奏，舞或不舞不一定。

排遍若干遍，慢板。

擷
正擷 节奏过渡到略快。

(三) 破或舞遍——节奏几次改变，散板入节奏，渐加快，至极快，舞蹈为主，器乐伴奏，歌或不歌不定。

入破——散板。

虚催——由散板入节奏，亦称“破第二”。

袞遍——较快的乐段。

实催、催拍、促拍或簇拍——节奏过渡到更快。

袞遍——极快的乐段。

歇拍——节奏慢下来。

煞袞——结束。

大曲的最后部分是“破”，舞蹈进入，气氛热烈，将全曲推向高潮后结束。

唐代的大曲很多，《教坊记》所列四十六大曲，内容十分丰富。其中一部分是属传统《清商乐》类的，如《泛龙舟》、《玉树后庭花》等；属“健舞”、“软舞”类的如《凉州》、《甘州》、《绿腰》、《回波乐》、《柘枝》等；纯属兄弟民族乐舞的有《龟兹乐》、《醉浑脱》、《穿心蛮》、《突厥三台》等；另一部分是新作品如《霓裳》等。除《教坊记》所列四十六大曲名外，可能还有一些大曲名未被列入，所列四十六大曲中，有许多大曲的乐舞已不可考，或仅见极简略的史料。舞容记载较多是“健舞”、“软舞”类的一些大曲。它们作为舞蹈节目出现时，可能只表演入“破”以后的舞段。正如作为器乐曲或歌曲表演时，只采用“散序”或“中序”部分一样。属于“健舞”、“软舞”类的诸大曲，已在“健舞”“软舞”一节中详述，兹不赘。

大曲中间有一部分叫“法曲”，“法曲”与大曲结构一样，法曲的主要特点，是曲调与所用乐器更近似汉族传统乐曲——“清商乐”。情调更为幽雅一些。《新唐书·礼乐志》载：隋代已有法曲，“其音清而近雅”。乐器用铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。演奏时，金、石、丝、竹参差、交错，轮奏、合奏。隋炀帝嫌

其声淡，在曲子结束部分加“解音”。一般来说，“解音”是快节奏的乐段。喜好音乐，又擅长作曲的唐玄宗，特别酷爱法曲。当时有许多法曲作品。据《乐书》载：“法曲兴自于唐，其声始出清商部……武后长生乐，明皇赤白桃李花，皆法曲。尤妙者其余如霓裳羽衣、望瀛、献仙音、听龙吟、碧天雁、献天花之类，不可胜记。”由此可证法曲与《清商乐》的密切关系。在不可胜数的唐代法曲中，就舞蹈而言，以《霓裳羽衣》最著称，也最具代表性。

《霓裳羽衣》简称《霓裳》，乐曲是唐明皇部分地吸收了《婆罗门曲》创制的。舞蹈是根据乐曲编排的，常在宫廷和贵族士大夫的宴会中表演。杨贵妃舞的《霓裳羽衣》当时最为著称。

表演《霓裳羽衣》舞者要装扮得象仙女一样的美丽而雅致。开元至天宝年间(公元713—756年)，为庆贺明皇生日，宫中要表演各种技艺，其中也有《霓裳羽衣》。宫妓们梳九骑仙髻，穿着孔雀翠衣，佩七宝璎珞^④。大历年间(公元766—779年)进士王建所写《霓裳辞十首》有：“新换霓裳月色裙”诗句，看来舞者穿的是淡雅的月白色裙子。元和年间(公元806—820年)白居易在宫中所见的《霓裳羽衣》舞者服饰又不一般，下身穿着如虹霓一样淡彩色的裙子，上身披着霞帔，头上戴着步摇冠(步摇是一种有垂珠串串，走动起来会随步摇曳的饰品)，周身还佩带了许多珠翠^⑤。这种装束似乎更为华丽鲜艳些。裙子有穿彩色的，也有穿白色的，而上身的“羽衣”——孔雀翠衣，大概是这个舞的特定装束，所以一直保留了下来，唐代末年宣宗时用大队宫女舞《霓裳曲》还是穿的“羽服”。

看来舞者服装虽略有不同，但却有个共同的特点，就是要把舞者扮成一个不同凡俗的仙女式的人物。

音乐开始是各种不同的乐器，参差交错地奏出节奏自由、悠扬动听的散序。接着慢拍子的中序，引出了翩翩起舞的舞人。白居易描写这段优美的舞蹈是：“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”轻盈飘忽的旋转，流畅行进的舞步和突然回身动作的巧妙结合，优美柔婉的“小垂手”舞姿，轻急而行，衣裙如浮云飘起，象仙女在云朵中移动。入“破”以后，“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵”。快速激烈的舞蹈动作，使装饰的环佩璎珞不断跳跃闪动，发出清脆的声音。舞蹈在一段快节奏后，忽然收住，象美丽的鸾凤收翅停飞。全舞在“长引声”的慢节奏延长音中结束。杰出的伟大诗人和乐舞艺术鉴赏家白居易赞道：“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。”

《霓裳羽衣》从音乐、舞蹈到服饰，都力图创造出一种“仙意”，这是根据作曲者最初的创作意图而来的。具有音乐创作才能的唐明皇，常把那种虚无飘渺，美妙的神仙幻境用乐曲表现出来。所以有梦十仙子作《紫云曲》^⑧，梦龙女作《凌波曲》（此曲也曾编为舞蹈），游月宫作《霓裳羽衣》的传说^⑨。实际上从各方面的记载看，《霓裳羽衣》虽然描写梦幻中的神仙境界，但也有些生活的体会和依据，如“听风听水作霓裳”^⑩；“开元天子万事足，惟惜当时光景促，三乡驿上望仙山，归作霓裳羽衣曲”^⑪，优美的风声水声和美丽的山景，把明皇的意想带到了虚幻的仙境。根据这种体会，明皇写下了《霓裳羽衣》的散序部分。后，西凉节度使杨敬述送来了印度的《婆罗门曲》，玄宗认为这首乐曲符合自己的创作意图，就把这首曲子作为素材，加以吸收完成了《霓裳羽衣舞》的后半段^⑫。舞蹈是根据乐曲编排的，所以舞蹈形象地表现了音乐所提示的意图。

舞蹈演出形式并不是完全固定的。唐代宫廷几个时期表演的《霓裳羽衣》都有所不同。天宝四年(公元745年)册立杨贵妃时奏《霓裳羽衣》，和杨贵妃在木兰殿表演的《霓裳羽衣》都是独舞形式^⑨。郑嵎根据曾在宫中侍候过唐明皇的老宫人回忆，写下《津阳门诗》，诗中描述了在庆祝明皇生日时，宫中举行规模盛大的艺术表演，宫妓们表演过《霓裳羽衣》，诗云：“人惜曲终更羽衣”，作者自注说：“又令宫妓梳九骑仙髻，衣孔雀翠衣，佩七宝璎珞，为霓裳羽衣之类。曲终，珠翠可扫。”看来是人数众多的大型舞蹈。在“跳珠撼玉”的激烈舞动中，宫妓的佩饰撒落满地，如果表演人数不多，怎能有“曲终，珠翠可扫”的情形呢？看来唐明皇在位时，《霓裳羽衣》既有独舞形式，也有群舞形式。当时，独舞《霓裳羽衣》的也不止杨贵妃一人，宫中至少还有张云容独舞《霓裳羽衣》。杨贵妃曾写过一首诗：《赠张云容》原题解：“云容妃侍儿，善为霓裳舞，妃从幸绣岭宫时，赠此诗。”诗曰：

罗绣动香香不已，红蕖袅袅秋烟里。
轻云岭上乍摇风，嫩柳池边初拂水。

形容张云容舞姿轻柔娇美，象荷花，如轻云，似池边嫩柳轻拂水。由唐明皇编曲，杨贵妃首演(很可能是编舞)的《霓裳羽衣》，当时在宫中既有独舞，也有群舞演出。

白居易元和年间(公元806—820年)在宫中看见的《霓裳羽衣舞》也就是《霓裳羽衣歌》中所描写的，则是双人舞，诗中写道：“上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼”是描写这一对仙女般美丽的舞者，时而相招聚拢，时而挥袖分开的地位调度。而诗中最后说他已将此舞教给李娟、张态二人，更说明这是双人表演的《霓

裳羽衣舞》。这以后更有数百人表演的《霓裳羽衣》^②，文宗开成元年(公元836年)七月，教坊以十九岁以下的少年舞者三百人舞《霓裳羽衣》，唐宣宗时(公元847—859年)，宫中也曾用几百宫女组成的大型队舞表演《霓裳曲》，舞者手拿幡节，穿羽服，饰以珠翠，飘飘然有如飞翔在云端的鹤鸟^③，这种大规模的群舞，往往是偏重于摆排场和队形的变化。

《霓裳羽衣》是一个艺术性较强，技术水平较高的作品。它吸收了中、外民族民间乐舞的成分，但完成这个作品的创作工作是在宫中，因此在初创时期，《霓裳羽衣》主要在宫廷和少数权贵中间流行。王建《霓裳辞十首》有：“旋翻新谱声初足，除却梨园未教人。宣与书家分手写，中官走马赐功臣”句。除常在宫内侍候皇帝的皇家乐舞团——梨园外，只有功臣才得到皇帝赐给的《霓裳》乐谱。

白居易的《霓裳羽衣歌》，不仅绘声绘色地描绘了《霓裳羽衣舞》的乐声舞态，也给我们提示了《霓裳羽衣》的流行情况；他于宪宗元和年间在宫中观赏了《霓裳羽衣舞》，在他心中留下了极美好、深刻的印象。当他离京后，辗转调到杭州任太守。他将杭州的乐妓，组织了一个小小的乐队，由玲珑弹箏篴，谢好弹箏，陈宠吹笙，沈平吹笙，“清弦脆管纤纤手，教得霓裳一曲成”。公元825年，白居易调任苏州太守，在理政之余，又想起了他酷爱的《霓裳羽衣》，这次他似乎不满足于排练乐曲，还想把舞蹈也排练出来。他写信问好友元稹：“闻君部内多乐徒，问有霓裳舞者无？”元稹：“答云七县十万户，无人知有霓裳舞。”由此可知《霓裳羽衣舞》在唐代流传是不很普遍的。这可能是由于此舞的演出条件要求高，舞人外形极美，舞蹈技巧高超，表情好，具有仙女般典雅的风度和气质。服饰装束都极华丽等原

因，使这个舞的传播受到一定限制。但仍在一定范围内流传，李太玄《玉女舞霓裳诗》：

舞势随风散复收，歌声似磬韵还幽。
千回赴节填词处，娇眼如波入鬓流。

描写《霓裳羽衣》舞姿飘逸轻盈，歌声乐声清越悠扬，表情妩媚动人。而唐人诗中更多的是描写《霓裳羽衣》的音乐。音乐的传播似乎比舞蹈广泛得多。

白居易在许多诗篇中提到《霓裳》音乐如《重题别东楼》有：“曲爱霓裳未拍时”句；《卧听法曲霓裳》有“宛转柔声初破时”句；《池上篇》序中说酒宴后，令乐童合奏《霓裳》散序：“声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之间者久之。”白居易陶醉在美妙的乐声中，竟昏昏入睡了。白居易爱《霓裳曲》，尤其爱“散序”部分，即唐明皇创作的前半段。晚唐徐铉作《又听霓裳羽衣曲送陈君》有：“此是开元太平曲，莫教偏作别离声”句。可能晚唐常有人演奏《霓裳》慢节奏的散序部分送别友人。连在安国观也有人奏《霓裳》。刘禹锡《秋夜安国观闻笙》有：“月露满庭人寂寂，霓裳一曲在高楼。”安国观原是玉贞公主所建，观中女道士多是上阳宫的宫嫔，卢尚书《题安国观》诗有：“君看白发诵经者，半是宫中歌舞人”句。被打入冷宫的宫女嫔妃，不堪长期幽禁之苦，出家后，夜吹《霓裳曲》排解愁闷。从这些诗篇看，《霓裳》乐曲，特别是它的“散序”部分，经常有人演奏。另外，还有这样一个故事：有人得到一幅《奏乐图》，不知画的是什么？擅长诗画的王维，端详了那画幅，说道：“《霓裳》第三叠第一拍也。”好事者召集乐工演奏，证实王维所说果然不错。人们都佩服王维的精思^④。看来《霓裳羽衣》乐曲流传还是比较广

泛的。

五代南唐后主昭惠后周氏，通书史，善歌舞，曾得到《霓裳羽衣》的残谱并加以整理^⑤。及至宋代，宫廷队舞“女弟子队”有《拂霓裳队》，可能部分地继承了唐代《霓裳羽衣》的乐舞因素。《霓裳羽衣曲》还保存在宋代著名音乐家姜白石的歌曲集中。杨荫浏、阴法鲁合编的《宋姜白石创作歌曲研究》一书中评介道：“姜白石的歌曲旁谱是保存到今天唯一的宋代乐谱……《霓裳中序第一》可能是当时还流传的唐代著名大曲《霓裳羽衣》中的一段。”我认为这个论断是正确的。如能依据这段可以变成音响的宋代曲谱加以发展创新，可能比较接近唐代名舞《霓裳羽衣》伴奏音乐的格调。

《霓裳羽衣》是唐代舞蹈的代表作之一。它成功地塑造了仙女美的形象，创造出仙的意境，给人以美好的艺术享受。创作上采取了广泛吸收，以我为主的方法。音乐上既吸收了传统清商乐，又吸收了印度佛曲；既创造出美好感人的艺术效果，又熏染了神秘的仙境气氛。舞蹈上既采用了极优美的传统舞姿——“小垂手”等，又糅进了西域舞中精彩的旋转动作，并改变其原有矫健豪放的气质，赋予它飘忽不定，回旋宛转之姿。由唐代杰出的皇帝音乐家唐明皇作曲、编曲，由水平最高的皇家乐队——梨园演奏，由技艺最高，条件最好的舞蹈家——杨贵妃及其他专业歌舞伎人表演。《霓裳羽衣》成了我国古代史上一颗璀璨的明珠。

《教坊记》所列四十六大曲，除上面已经叙述过的《霓裳羽衣》及属“健舞”“软舞”类的《绿腰》、《凉州》、《柘枝》、《甘州》、《回波乐》六部外，还有四十大曲名目。任半塘在《教坊记笺证》一书中，作过一些考订。据初步研究，这四十部大曲中，大致可

以分为下述几种类型：

一、唐代新作，数量较多。《平翻》（《教坊记笺证》作《平蕃》）可能是歌颂战功的武舞。

《断弓弦》可能是采用民间流传、表现厌战情绪的民歌编制的大曲。

《千秋乐》与《千春乐》：唐明皇生日名“千秋节”，是祝皇帝万岁千秋，长命百岁的意思。每逢“千秋节”，宫中要举行盛大的宴会及各种表演，《千秋乐》与《千春乐》都可能是专为皇帝生日编的乐舞大曲。

《大姊》与《舞大姊》：可能为杨贵妃大姐韩国夫人而作。

《大宝》：是为玄宗受尊号“开元天地大宝圣文武应道皇帝”而作的大曲。它很可能是为这次宫廷大典特制的表演节目。

《雨淋铃》：相传是唐明皇为悼念杨贵妃而作的曲子。安禄山反，唐明皇仓皇逃往四川，途中六军不发，禁军杀死杨国宗逼唐明皇处死杨贵妃。唐明皇迫于形势，只好处死杨贵妃。后，明皇行至斜谷（《说郛》作“及至剑阁”），阴雨连绵，阵阵雨声，伴随着铃声，隔山相应，在山谷间回荡，这凄凉的情景和音响，引起了明皇思念贵妃的无限愁绪，于是作了《雨淋铃》曲。梨园弟子张野狐，用箏篋演奏这首乐曲，遂流传于世^⑥。此后，情调哀怨悲凉的《雨淋铃》曲，还经常有人演奏。元稹《琵琶歌》有：“泪垂捍拨朱弦湿，冰泉呜咽流莺涩。因兹弹作雨淋铃，风雨萧条鬼神泣。”《雨淋铃》大曲，当是根据这首乐曲发展编制的。舞蹈部分所表现的感情，也一定是与乐曲相适应的。

宋人王灼在《碧鸡漫志》一书中写道：“今双调雨淋铃慢，颇极哀怨，真本曲遗声。”看来《雨淋铃》乐曲曾传至宋代，仍保存了它初创时期的艺术特色。

《薄媚》：刘禹锡《曹刚》诗，盛赞曹刚弹奏《薄媚》极精彩动听：“大弦嘈囋小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城。”大曲《薄媚》当是依据这首琵琶曲发展编创的。至于入“破”以后舞段的舞容如何，至今尚未见到有关记载。

《薄媚》曾传至宋代。《宋代歌舞剧曲录要》载大曲三种之一《道宫薄媚》西子词，叙述越王勾践献西施给吴王，报仇复国的故事。南宋官本杂剧段数有《请客薄媚》、《郑生遇龙女薄媚》等等，《薄媚》的音乐旋律已被应用在不同内容的歌舞或歌舞剧节目中。

《昊破》：是武则天时所作《昊天乐》之入“破”部分。

《贺圣乐》：可能是为歌颂唐代某个皇帝而作的大曲。

《迎仙客》：可能是迎神仙降临的大曲^⑦。其音乐舞蹈风格当是比较典雅优美的。

《伊州》：唐代有以地名为乐舞名的习惯。《伊州》也是以地名为乐舞名的。古伊州在今新疆哈密。《伊州》是具有当地民族民间乐舞风格的大曲。《教坊记》载：每遇宫中表演时，教坊舞人只是翻来覆去地舞《伊州》、《五天》两曲，其余精采节目，都由“内人”，即居住在宫内宜春院技艺较高的女艺人表演。看来，《伊州》的舞蹈部分技巧要求不高，一般群舞演员都能胜任。南宋官本杂剧段数中有《食店伊州》、《领伊州》、《铁指甲伊州》等名目，是宋杂剧吸收唐大曲乐舞成分的明证^⑧。

二、继承前代乐舞：《泛龙舟》、《采桑》、《玉树后庭花》均属《清商乐》类。

《玉树后庭花》：南朝陈后主时期的作品。《南史·张贵妃（丽华）传》载：陈后主常与嫔妃们在宫中歌舞作乐，将一些词藻艳丽的诗篇配上音乐，选千百个宫女歌舞演唱。《玉树后庭

花》就是当时很著名的曲子。由于陈后主是亡国之君，所以后人常说《玉树后庭花》是亡国之音。

唐代《清商乐》中有《玉树后庭花》曲目。据《旧唐书·音乐志》载，唐太宗李世民与御史大夫杜淹还议论过这首曲子。杜淹认为：“前代兴亡，实由于乐。”陈将亡有《玉树后庭花》，齐将亡有《伴侣曲》，这些曲子听了都令人落泪。所以是亡国之音。李世民不同意这一看法，他认为悲欢是在于人自身的感情，国将亡，民必悲苦，听了音乐就感到悲伤。《玉树后庭花》，《伴侣曲》都还在，你听听看，一定不会悲伤^⑨。李世民完全否定音乐感人的能力当然不妥，如果说国家的灭亡是由于某首乐曲流行引起的，也不符合历史事实。国家兴亡自有政治、经济、军事等更重要的原因，作为上层建筑的音乐作品，会从某个角度反映时代的精神风貌，但不能决定国家是否灭亡。从唐太宗君臣对话中我们可以明确两点：一、陈代创作的《玉树后庭花》经隋传至唐代，仍在宫中或更大的范围内流行；二、《玉树后庭花》的音调不是激越豪放的，而是节奏比较徐缓，抒情，表现感情比较低沉细腻的乐曲。《玉树后庭花》大曲，当是在这首乐曲的基础上发展编制的有乐、有歌、有舞的大型套曲。

《泛龙舟》：亦作《汎龙舟》。原为宫廷乐官龟兹音乐家白明达作^⑩。《旧唐书·音乐志》载：“隋炀帝江都宫作”。可能是为隋炀帝开凿运河，乘船游乐而作的乐曲。唐代发展为大曲。

《采桑》：《旧唐书·音乐志》载：“因三洲曲而生此曲。”《三洲》原是商人歌。商人往返在巴陵三江之间，遂有《三洲》歌流行^⑪。看来，这原是一首民歌，内容可能是表现思乡念亲之情的。《采桑》、《三洲》都属《清商乐》类。《采桑》多是养蚕女的情歌。这两首曲子是不是男女对唱的歌曲呢？或是同一曲调，不

同歌词，一唱一答的情歌呢？有待进一步研究。《采桑》既已成为大曲，就是用原来民歌的旋律发展编制而成的大型乐舞节目了。日本《舞乐图》(左)绘《采桑老》舞图，题记称：“唐朝，一人舞。”图绘一老者，执拐杖，着宽袍，展左



图11 日本《采桑老》舞图(晓成摹)

臂而舞(见图11)。这与唐代大曲《采桑》可能很不相同。

《伴侣》与《踏金莲》都是南北朝时代的作品。

《伴侣》：原是北齐末的曲子。如前所述，《伴侣》与《玉树后庭花》一样被看作“亡国之音”。《北史·杨休之传》载：杨休之弟杨俊之，多作六言歌辞，“淫荡而拙，世俗流传，名为《阳五伴侣》，写而卖之，在市不绝。”歌辞传抄作为商品出卖，可见颇受人欢迎。所谓“淫荡而拙”，可能是比较通俗的情歌吧！北齐末(公元577年)的曲子，经北周、隋、至唐初仍在传播，可见此曲还有它动人之处。大曲《伴侣》也是依据这首曲子加工、发展、创作的。

《踏金莲》：可能起源于南朝齐代。齐帝东昏侯萧宝卷，是个穷奢极欲的昏君，喜爱歌舞作乐。他有个宠妃潘贵妃，东昏侯特为她修建神仙、永寿、玉寿三殿，布置极为华奢，饰以金壁，涂上麝香，又凿金为莲花，镶贴在地上。潘妃在上面边走边舞，叫做“步步生莲花”^⑩。唐代大曲《踏金莲》大约由此而来。舞者可能就是扮作贵妃，服饰华丽，舞姿柔曼。“步步生莲”的

效果,可能由布景装置体现,也可能以鞋体现。古时满族贵族妇女穿的寸子(高底鞋),有花形小孔,内装粉,走一步,就在地上留下一朵花印,也可叫“步步生花”吧!唐代大曲《踏金莲》服饰及舞态如何?至今尚未见较详记载。

《吕太后》:从曲名看,可能是唱述或表现汉高祖皇后吕雉的大曲。

《安公子》:据《乐府杂录》载:隋炀帝游江都时,有个乐工横笛吹奏《安公子》曲,乐工的父亲老卧室内,听到笛声后,惊问:哪里得来的曲子?乐工回答:宫中新翻的。老父认为这是不祥之兆,说:炀帝此去不会回来了。你佯称有病,千万别跟随前去。果然炀帝没能回京,隋即灭亡。这当然是迷信的说法。这一记载可说明《安公子》是隋末流行的乐曲。一直传到唐代,并成为大曲。

《全唐文》载《代国长公主碑》称:武则天在宫中举行大宴,皇子、皇孙、公主都作表演,有皇孙“作安公子”。当然,这是即兴表演,也可能只舞《安公子》大曲入“破”以后的一个片段。唐代并不因为这个曲子有那样一个不吉利的传说而不用它。相反,还有皇孙表演它。说明《安公子》在当时还是个较为流行的节目。

《同心结》:隋曲有《舞席同心髻》。为宫廷乐官龟兹音乐家白明达所造^④。唐大曲《同心结》可能源于隋《舞席同心髻》。乐舞不详,从曲名看,可能是以一个发髻或结扣的俗名,比喻人心(感情)在一起。它是不是从民间情歌发展而成的大曲呢?待考。

三、以兄弟民族乐舞为基础编制的大曲:《龟兹乐》:在《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》一节中已详考。大曲《龟兹乐》

肯定是以古龟兹(今新疆库车)地区的民族民间乐舞为基础编创的。

《醉浑脱》：《浑脱》为西域民间风俗舞蹈，将在第三章第一节中详述。大曲《醉浑脱》应是在此基础上发展编制的。任半塘在《教坊记笺证》中考证说：“此曰《醉浑脱》，舞容示醉，必已有变化。”也许和《醉剑》是表现带有醉态的《剑舞》一样，《醉浑脱》也是带有几分醉态的。

《突厥三台》：突厥是古民族名。公元六世纪时，游牧于阿尔泰山一带。《突厥三台》大曲应是在这种民族的传统乐舞基础上编制的。

《穿心蛮》：可能是以西南地区某一少数民族乐舞为基础编创的大曲。

《胡僧破》：曲名冠以“胡”字，大都与西域乐舞有关。

《相驼逼》：亦作《相驰逼》。《教坊记笺证》考订：“乃恋情之曲”，这一判断是很有道理的。新疆哈萨克族至今有风俗叫“姑娘追”，节日，青年男女骑马相互追逐，表示爱情。唐大曲《相驼逼》，是不是以表现游牧民族这种风俗为题材的大曲呢？待考。

四、目前乐舞沿革等均不可考的大曲有：《一斗盐》、《急月记》、《羊头神》、《碧霄吟》、《四会子》、《看江波》、《罗步底》、《寒雁子》、《映山鸡》、《舞春风》、《又中春》、《迎春风》、《玩中秋》等。乐舞大曲完美的形式和严谨的结构是在唐代最后形成并发展起来的。它标志了唐代高度发展的音乐舞蹈水平。是许多音乐舞蹈家作过较多艺术加工及再创造的作品。它深刻地影响了宋代大曲和后世杂剧艺术的发展。

第三节 歌舞戏的发展

在大量的唐代舞蹈中，有很大一部分是表现某种风格和比较单一的情绪舞蹈。另一部分是歌、舞、戏三者相结合，能表现一定的故事情节与人物的歌舞戏。《踏谣娘》、《钵头》、《大面》（即《代面》）就是唐代著名的歌舞戏。

《踏谣娘》：或作《踏摇娘》，其故事起源于北齐^⑭，也有说起源于隋末的^⑮。相传有个姓苏的男子，没有一官半职，却自称“郎中”（古官名），喜欢酗酒，长个酒糟鼻子，面貌丑陋，喝醉酒回家，就把妻子拖来打一顿，妻子长得很美，又会唱歌，无缘无故的挨打以后，就向左邻右舍的人哭诉，就在人们模仿她哭诉的音调和受屈挨打的动作中，逐渐演变成一种民间歌舞戏。表演时，由一个男人扮成妇女，边唱边走，并随着歌唱的节拍摇动着身体。她唱一段，旁边的人就和上两句：“踏谣娘和来，踏谣娘苦和来！”这种一唱众和的形式，很象川剧的帮腔。这两句和歌，好象是人们对无故挨打的妻子表示同情的叹息。接着丈夫入场，表演殴打妻子的动作。大概这段表演有些滑稽，丈夫的形象也是被丑化了的，所以观众看了很是好笑。后来，妻子这个角色改由女子扮演，不称丈夫“郎中”，改叫“阿叔子”。《踏谣娘》改叫《谈容娘》^⑯。

唐人常非月作《咏谈容娘》诗，描写这个歌舞在广场演出的情景：

举手整花钿，翻身舞锦筵。
马围行处匝，人压看场圆。
歌要齐声和，情教细语传。
不知心大小，容得多少怜。

街头广场，许多人簇拥围观。表演者在铺设着彩席的表演场地上，翻身而舞，有举手整妆的动作，有群众整齐的和唱声，有富于表情的说白，观众为之深深感动。这里一点没提到丈夫出场殴打妻子的表演，很可能是这个节目改名为《谈容娘》后，表演的重点是妻子一角那段动人心弦的歌舞，而不是丑丈夫殴打妻子的滑稽表演。因为《教坊记》和《旧唐书·音乐志》都有《踏谣娘》已“失旧旨”、“非旧旨”的记载。说明这个节目发展到后来已经有较大变化。

《踏谣娘》既在民间广场演出，又是宫廷乐舞百戏“表演团”——教坊的上演节目，甚至出现在皇帝的集宴中，由高官作即兴表演。唐代景龙年间(公元707—710年)中宗宴近臣及修文学士，令各人即兴表演节目，工部尚书张锡就表演了《谈容娘舞》^④。这个大官，竟然反串女角一步一摇，哭哭唱唱地表演起《谈容娘》来了。说明这个节目在玄宗开元之前已经相当流行了。

《踏谣娘》是个地地道道的民间歌舞戏，由真人真事演变而来。它所表现的内容是封建社会中极普遍的现象——男尊女卑。当时妇女受屈辱，遭毒打是常事，题材来源于生活。人们用歌舞戏的形式，塑造了一个美丽善良令人怜爱的妻子和一个好酗酒吹牛，妄自尊大的、令人讨厌的丈夫形象。采用轻松嘲弄的手法，表现这本来带有悲剧性的故事。观看时令人笑乐，看后又使人回味无穷，在笑声中鞭笞那不公平的社会现象。表现形式方面，与近世戏曲有许多共同之处：有人物、有情节、有矛盾、有冲突、有歌、有舞、有说白，歌唱既有独唱还有和歌，连举手整妆的动作至今还是旦角出场时的常用动作。可以说《踏谣娘》已具有后世戏曲艺术的雏型。是唐代比较完整的歌

舞戏。

上海博物馆藏唐代女舞俑(见图12), 身着常服, 长袖长裙, 与一般舞俑愉悦的表情不同, 低头, 紧锁双眉, 一手提裙, 一手拂袖作拭面状。很象边走踏, 边哭诉的样子, 与史籍所载《踏谣娘》的表演情况相同, 也许这就是唐代表演《谈容娘》的一个姿态吧! 日本《舞乐图》有《胡饮酒》图, 注明: “唐朝, 一人舞”(见图13), 似与《踏谣娘》丈夫一角有关。



图12 唐代女舞俑
(吴曼英摹)



图13 日本《胡饮酒》舞图
(晓成摹)

《钵头》: 又叫《拔头》和《拨头》。是从西域传入我国的民间歌舞戏。表现一个西域人被老虎吃了, 他儿子到山上去寻找父亲尸体, 并捕杀猛兽。山有八折, 曲有八段。表演者穿着素衣, 披头散发, 面带哭相^④。这样看来, 《钵头》应该是带有些悲伤情绪的节目。而张祜作《容儿钵头》诗^⑤, 却描写的是另一种气氛: 在庆祝唐明皇生日时候, 到处是一片欢笑声, 有人在学着容儿舞《钵头》的样子。如果这是个有悲伤情绪的歌舞戏, 就很

难出现在那样欢乐的场合中。因此这个节目很可能有些诙谐的趣味。

据传《钵头》曾在唐代传入日本。日本称《拔头》。日本《古乐面》一书，载有《拔头》面具的摹绘图。红面、披发、眉毛竖起、鼻子高大，象个西域人的模样。咧着大嘴，好象在哭。日本《舞乐图》绘有《拔头》舞姿图，并注明是天竺（今印度）乐舞，一人表演（见图14）。舞者穿红袍，后襟曳地，单腿跪地，一手执棍状物杵地，头戴披发，咧嘴假面，作悲痛状。

在我国的文字记载中，没有明确“面作啼状”是演员的面部表情呢，还是面具的样子？日本《拔头》面具舞姿的形象与我国文献记载是符合的，而面具舞又是一种古老的传统舞蹈。唐代歌舞戏《钵头》很可能是要戴上面具表演的。

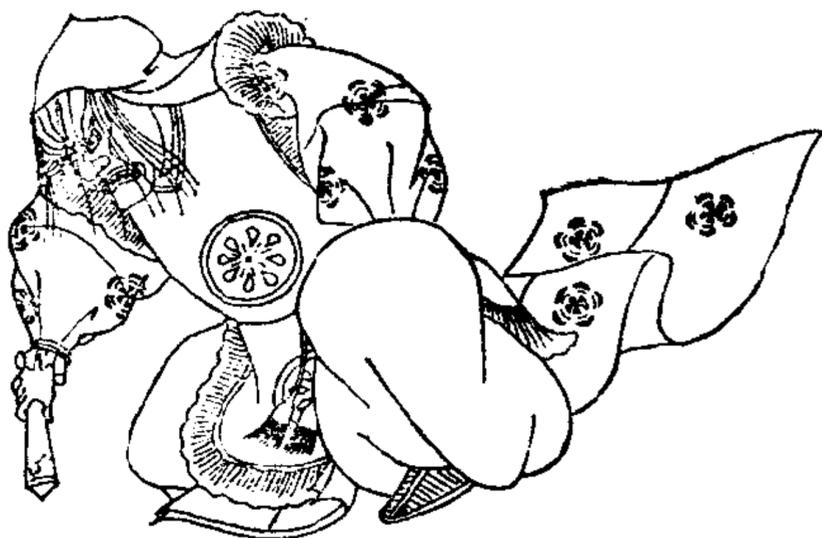


图14 日本《拔头》舞图
(晓成摹)

《大面》又叫《代面》，原称《兰陵王入阵曲》，是起源于北齐，盛行于唐代的假面舞蹈。

兰陵王高长恭本是北齐人，他是个勇猛善战，又能与军士共甘苦的将领。他面貌长得秀丽，好象女人一样，他嫌自己外貌不威武，所以打仗的时候就戴上假面。在与（北）周军作战中，（北）齐军败于芒山，兰陵王为中军，率领了五百名骑兵，再次冲入敌阵，在金墉城下，被敌军所围，城上齐军不知是何人，高长恭脱胄，齐人认出原来是高长恭，于是下弩手救援，

取得了很大胜利，使战局转败为胜。军士们为了歌颂他的英勇，编制了《兰陵王入阵曲》，从“武士共歌谣之，为《兰陵王入阵曲》”的记载看，可知这是个由歌曲发展而成的面具舞，舞蹈是表现“指挥击刺”的作战动作^⑩。唐代叫《代面》或《大面》，主要是因为表演者要戴面具的缘故。唐代《教坊记》和《乐府杂录》鼓架部都载有这个节目。表演者穿着紫色的服装，腰间束着金带，手执鞭，鞭就是鼓锤，可能是表示击鼓进军作战的意思。

“假面舞”与表现作战英姿的“武舞”，在我国有极悠久的历史。它们的起源，可以追溯到远古的原始社会和奴隶制时代。以表现兰陵王为题材的“假面舞”——《代面》，从表演形式上看，不能说有什么突出的创造。但为何它能从北齐经北周、隋传到唐代，二百多年间盛行不衰呢？我想主要是因为它所歌颂的对象——兰陵王是一个为人民所爱戴和同情的人物。据《北齐书·兰陵武王孝瓘传》载：“长恭貌柔心壮，音容兼美，为将躬勤细事，每得甘美，虽一瓜数果，必与将士共之。”这段记载可能有些夸张，但兰陵王与下属的关系比较好，待战士比较宽厚可能是事实。兰陵王的战功与美德，深得人心，遭到了齐后主高纬的忌恨，派人用毒酒把兰陵王毒死了。临死前，他将千金债券都用火焚烧了，表示不要债主偿还。由于兰陵王的战功、美德和他悲惨的结局，引起当时人及后人的无限同情，于是歌颂兰陵王的“面具舞”在人间流传很久。正如歌颂推翻商纣王残暴统治的周武王的《武舞》、歌颂完成统一大业的唐太宗武功的《破阵乐》一样，久久被人传颂。

表演这个节目要扮演一个人物——兰陵王，又要表现一点简单的情节——指挥击刺的作战动作。与《绿腰》《柘枝》等单纯

的情绪舞蹈有所不同。所以唐代把《大面》列入歌舞戏一类。以今天的观点看，这只能算是个有简单情节的独舞，还不能算是一个完整的歌舞戏。

另外，唐代教坊乐舞的软舞类中，也有《兰陵王》一舞。这个软舞《兰陵王》是个什么样子呢？仍然是扮演兰陵王的作战英姿吗？为什么要与舞姿轻盈柔美的《绿腰》并列入软舞类呢？如果表现战阵生活的《大面》（《兰陵王入阵曲》）与软舞《兰陵王》的内容是一样，那么，它的舞蹈表现形式一定就会大大不同。正如表现战阵生活气势雄伟的《破阵乐》，到了玄宗的时候曾改用几百宫女来舞一样，可以想象，是毫无战斗气息了。生活在太平盛世的皇帝贵族，更喜欢看一些形式华丽的舞蹈。而那些粗犷的、充满战斗气息的舞蹈是不大适合他们的欣赏口味的。软舞《兰陵王》大概也是根据这种欣赏要求加以改编的。既然还不能与舞姿雄健的《剑器舞》等并列于健舞类，可以想见这个软舞《兰陵王》已被改得面目全非了。

武则天时候，卫王（唐玄宗的弟弟）才五岁，曾在祖母面前表演过《兰陵王》，表演前还念道：“卫王入场。咒愿神圣，神皇万岁，孙子成行。”^⑩

五岁的孩子所作的这种模仿性的表演，可以说明这个节目在唐代是相当流行的。

《兰陵王》曾传入日本。日本《舞乐图》绘有《兰陵王》姿舞图（见图15），题记；



图15 日本《兰陵王》舞图
（晓成摹）

“兰陵王，唐朝准大曲，一人舞。”图像：舞者身穿类似战袍服装，后襟曳地很长，戴面具，面具顶伏龙形，瞪目、吊腮，手执短棍，舞姿象是一个正在向前行进中突然扭身回头的姿态。1956年中国京剧团赴日本访问演出时，著名京剧演员李少春，曾向热田神宫的东仪先生学会了这个舞蹈。日本友人同时赠送了这个舞的服饰、面具及音乐录音等。1957年6月，李少春同志应中国舞蹈史研究小组艺术指导欧阳予倩的邀请，在欧阳老师家表演了这个舞蹈(见图16、17)。我们有幸观看了这场表



图16 李少春舞日本《兰陵王》



图17 李少春舞日本《兰陵王》

演。舞蹈的气氛是威严、庄重的。舞者出场、入场时的抬腿、亮底、度方步等，与我国戏曲武将出场颇相近似。舞者一手挥桴，一手捏“剑诀”的姿态也具中国武术和舞蹈的风韵。“骑马蹲裆势”与“弓箭步”的站姿更是我国传统舞中的常见动作。整个舞蹈节奏缓慢、凝重，缺乏生动活泼的气质。我想，是它传入日本，归入雅乐以后所产生的变化。它保存了某些中国古代

舞蹈《兰陵王》的影子，但它不是我国唐代歌舞戏《兰陵王》的原貌。这种变化是艺术发展的必然规律。一个民族，吸收另一民族的文化总是要根据本民族的需要、欣赏习惯等加以改变的。

关于日本保存的《兰陵王》到底是从何国传入日本的？日本学术界有不同的看法，一说是从我国传去的，一说是印度《龙喜记》中的一个片段，一说是《婆竭罗龙王》(又名《没日还城乐》)之舞，是林邑(今越南)僧人经我国传入日本的。经研究，我们认为以从我国唐代传入日本更为合理(详见《唐代舞蹈》《兰陵王》篇)。

唐代还有许多民间歌舞戏或带有歌舞成分的戏剧性表演；如起源于汉代，为讽刺贪官发展而成的《参军戏》，本是两个男演员作滑稽讽刺表演。唐代已有女子演的《参军戏》，薛能诗有：“此日扬花初似雪，女儿弦管弄参军”句。浙东俳优周季南、季崇及妻刘采春，“自淮甸而来，善弄陆参军，歌声彻云。”都是有女演员参加连唱带演(可能还有舞蹈身段)的《参军戏》。

封建社会末期，我国戏曲舞台上有许多男扮女装的杰出演员。早在唐代已有“弄假妇人”的著名演员。如大中年间(公元847—859年)就有孙乾(或作孙乾饭)、刘璃瓶，后又有郭外春、孙有恣(或作孙有熊)。僖宗时，在四川又有刘真，后随僖宗到长安，入教场^⑩。这些男扮女装的演员，在表演时，很可能采用了一些女性特有的舞蹈身段来丰富他们的表演。

从另外一些记载表明，当时的戏剧表演，已能相当尖锐地反映当时的阶级斗争。艺人们特别是一些宫廷艺人，竟大胆地用戏剧表演，为民请命，揭露贪官。如贞元十九年(公元803年)关中地区春旱，谷物大大减产，而京城长官李实，却不顾百姓

死活横征暴敛。一次，李实入宫，德宗李适向他了解情况，李实为了讨好皇帝说：今年虽然天旱，谷物却长得很好。这样一来租税都不能减免。人民穷苦之极，不得不卖青苗（没成熟的麦苗），拆毁自己的房屋卖砖瓦木材去交税。优人成辅端借表演的机会编歌唱述人民的疾苦，歌有数十篇，其中一首唱道：

秦地城池二百年，何期如此贱田园。

一顷麦苗伍石米，三间堂屋二千钱。

李实听后勃然大怒，说成辅端毁谤国政，皇帝竟然下令杀死了敢于揭露社会黑暗的优人成辅端。人民对一向残暴贪婪，诬陷好人的李实恨之入骨^⑩。

元和元年(公元806年)，刘辟反叛朝廷，宪宗派神策军使(一作武成节度使)高崇文前往讨伐，节节胜利。九月高崇文收复成都府，刘辟被迫逃跑，投入水中，后被擒。在举行庆功的酒宴上，优人们将表演节目助兴，他们提出要表演以讽刺刘辟强迫人民用高价买官家货物为题材的节目——《刘辟责买戏》。高崇文知道后，斥责道：“‘辟是大臣谋反，非鼠窃狗盗，国家自有刑法，安得下人辄为戏弄？’杖优者，皆令戍边。”^⑪艺人们想用表演的机会，揭露官吏的恶行，但即使是叛臣，也属统治集团的一员。以“责买”剥削百姓的，又何止刘辟一人？这就是企图表演《刘辟责买戏》的艺人遭毒打，被放逐的原因。《刘辟责买戏》，虽未能上演，但优人以艺术活动干预生活，揭露贪官的作品，决不会止此一个，想必还有同类作品未能流传下来。

这些以歌唱、说白、滑稽表演等手段表现特定内容的“戏”，可能还会有一些具舞蹈性的表演动作。我深信唐代还有不少歌舞戏，由于记载的缺乏，我们还不能了解到它们全部的剧目和

详细的表演情况。

唐代的歌舞戏，有些虽然还不十分成熟，但这些带有故事情节的歌舞，已具备了后世戏曲艺术的雏型，是后世戏曲艺术的萌芽。

第四节 其他表演性舞蹈

在唐代丰富多姿的表演性舞蹈中，除“健舞”、“软舞”、大曲、歌舞戏中所包括的为数众多的舞蹈节目外，还有一些著名舞蹈不包括在上述各舞类中。这些作品有一部分是表现仙女的，它们的创作常常与一些神话传说有关。中外古今有许多表现仙女美的舞蹈作品，唐代也有一些表现仙女优美形象的舞蹈作品。另外，还有一部分是表现悲哀情绪的舞蹈。人们通常是在欢快愉悦中手舞足蹈，舞蹈与欢乐经常联系在一起。在民间，即使是为送死者跳的舞蹈，也不是悲悲切切的。明人钱古训作《百夷传》，记述了云南百夷(今傣族先人)古风俗：“父母亡，用妇娱尸，亲邻咸馈酒肉，聚少年环尸歌舞宴乐。妇人击碓杵，自旦达宵，数日而后葬。”从这段记载看：少年们围着老人尸体“歌舞宴乐”，是在送老人“归天”，并无悲痛之感。至今湖南、湖北及云南一些少数民族中仍有这种“娱尸”歌舞流传，有的地方叫“跳丧”，为正常死亡的老人送葬，其情绪也不甚悲伤。舞蹈艺术高度发展的唐代，却出现了一些表现悲痛情绪，催人泪下的舞蹈作品。此外，还有《火凤舞》等，现分述于后：

〔表现仙女的舞蹈〕

唐代最具代表性的“仙女舞”是大曲类的《霓裳羽衣》。著名

舞蹈《凌波曲》、《菩萨蛮》也是表现仙女美的作品。

相传《凌波曲》的创作是由于唐明皇在东都洛阳时，夜梦凌波池中龙女，自称护宫卫帝有功，求通晓“钧天之音”的皇帝音乐家李隆基赐给她一首乐曲。明皇梦中“鼓胡琴”（用的是西域弦乐器）即兴为龙女演奏一曲。醒来之后，默记梦中乐曲，并加以排练，在凌波池畔演奏，忽然，池中波涛涌起，梦中龙女出现在池心。于是在池边立庙，岁岁祭祀。这种传说当然是不足为信的，但根据这个传说^⑩，可以推想，《凌波曲》的音乐形象是表现美丽的龙女，其旋律可能是相当优美，富于仙意，并兼有神秘虚幻的色彩。据宋人王灼在《碧鸡漫志》中载：“（《凌波曲》）世传用之歌吹，而招来鬼神，因是久废。”传说演奏此曲会招来鬼神，一方面是因为相传初奏《凌波曲》，龙女出现；另一方面是因为乐曲本身的情调具有某种神秘气氛。初创时期的《凌波曲》，仅仅是一首器乐曲或兼有歌唱部分，依曲编舞，是新丰（属今陕西临潼县）女伶谢阿蛮首创。谢阿蛮是盛唐著名舞人，由于她采用皇帝所作《凌波曲》编舞，技艺又十分精湛，颇得唐明皇及杨贵妃赏识，常出入宫中及杨氏兄姊诸宅。杨贵妃还特地赐给她金粟装臂环。此环本高丽国宝，本明皇赐杨玉环，杨玉环又转赐谢阿蛮的。

虽然多种史书记载谢阿蛮善舞《凌波曲》，但其舞容如何？却缺乏记载。据分析，这无疑是个女子独舞。因为表演者除女伶谢阿蛮外，从未提到同舞有其他人。为了体现音乐形象，舞蹈应是刻画水中龙女的体态、舞姿。舞起来如在水中飘移、浮荡，动作轻捷而别致，是一个独具特色的舞蹈。

唐玄宗梦仙女作曲的传说，除《霓裳羽衣》、《凌波曲》外，还有《紫云曲》，或作《紫云回》。相传玄宗梦十仙子乘云而下，

手中均执乐器演奏，乐声清越优美之极。仙子告玄宗：这就是神仙的音乐《紫云回》，现在将它传授给你。梦醒之后，乐声仍在玄宗耳际回荡，他立即用玉笛演奏梦中所听乐曲，即《紫云回》^⑩。这些传说证明：玄宗在位多年，越来越追求声色享乐，日夜沉醉其间，以致梦中还在追寻仙乐仙舞；同时也证明：盛唐时代，舞蹈题材扩大了，表现手段更丰富了。

《菩萨蛮舞》(又称《四方菩萨蛮队》)是唐代又一个著名的“仙女舞”，它是在西南兄弟民族乐舞基础上改编创作的、具有佛教色彩的女子群舞。它是由懿宗李漼宠爱的宫廷伶官李可及编舞的。当时常在皇帝修建的安国寺中表演。在佛诞生的宗教节日，则在宫中“结彩为寺”。数百人组成的大型舞队一出，有如一群佛仙降落人间。这宏大豪华的群舞，虽带有一点宗教色彩，而它真正的目的是娱人。是以“佛仙”的美姿妙音，悦人耳目。从敦煌写卷保存有不少《菩萨蛮词》看，这个乐舞当时颇为流行，已传播到比较边远的地区。

大型女子群舞《四方菩萨蛮队》出现的确切时间，是在公元860—874年懿宗在位期间。但，早在开元年间(公元713—742年)教坊已有《菩萨蛮》曲名^⑪。虽无法肯定当时此曲一定配舞，但至少可以肯定乐曲已经存在。据《杜阳杂编》载：宣宗朝大中初年(公元847—851年)女蛮国入贡，献来方物珍宝，“其国人危髻金冠，璎珞被体，故谓之《菩萨蛮》。当时倡优，遂制《菩萨蛮曲》。文士亦往往声其词。”这一记载表明：女蛮国人的服饰打扮，类似菩萨。加上“蛮”字，表明是兄弟民族。当时艺人编制的《菩萨蛮曲》，想必是具有女蛮国民族民间音乐风格的。许多文人学士依曲填词，可见此曲颇为流行。到了懿宗朝，李可及才采用此曲，加以发展，改编成舞蹈。从乐曲流传到舞蹈编

成，前后经一百多年，此后还有不少人填写《菩萨蛮》词。可知它是一个受人欢迎的乐舞。

《菩萨蛮》原本到底是什么地区的乐舞？史家有不同看法：一、女蛮国献《菩萨蛮》实际是指骠国（今缅甸）献乐的史实。明人胡震亨著《唐音癸籤》载：“《菩萨蛮》……考南蛮骠国尝贡其国乐，其乐人冠金冠，左右珥瑯绦贯，花鬘珥双簪，散以毳，如女饰，而其国亦在女王蛮西南，故当时或以为女蛮。”胡震亨认为《菩萨蛮》来自骠国的依据是女蛮国与骠国乐人服饰相同，地理相近。我认为这种看法不一定正确，因为：骠国献乐是在德宗朝贞元十七年（公元801年。《唐会要》作“贞元十八年”）。而女蛮国入贡，编制《菩萨蛮曲》却是在宣宗朝公元874—851年间，《菩萨蛮舞》出现的确切时间又是在懿宗朝公元847—857年间。两国献乐入贡相去几十年。骠国献乐时，许多人亲眼得见，并留下了描绘骠国乐舞的生动诗篇。两国献乐入贡是两件事，唐人不会混为一谈的。

那么，《菩萨蛮》到底来自何地呢？我认为《菩萨蛮》来自我国云南一带兄弟民族地区的说法比较正确。清人倪蜕著《滇小记》载：“唐开元中，南诏入贡，危发金冠，璎珞被体，故号菩萨蔓。因以制曲。”作者还认为“蛮”是“蔓”字之误。因据：“佛戒律云：‘香油涂身，华鬘被肩，今写作蛮，讹。’”华鬘是梵文译名，是用花朵穿串成的花环，用来装饰身首。无论是《菩萨蛮》或《菩萨鬘》其乐舞来自南诏的论点，还可以从其他方面得到证明；《唐音癸籤》所提供的地理位置是女蛮国的西南面的骠国，这正是我国云南地区。又：《旧唐书·南蛮、西南蛮传》记述：“东女国……俗以女为王……俗重妇人而轻丈夫，文字同天竺。”还提到唐西川节度使韦皋曾管辖过那一带地方。韦皋是促进南

诏与唐王朝重归统一的功臣。东女国既在他管辖之内，其地很可能在今云南一带。《南昭野史》所载：“征八百媳妇”也证实了南昭以母性为社会中心的史实。据上述情况，大致可以肯定：《菩萨蛮舞》是在我国云南一带兄弟民族乐舞的基础上编制的群舞。

宋代宫廷队舞女弟子队，第一队即《菩萨蛮队》，当是继承唐代舞蹈《菩萨蛮》遗制。舞者“衣绯生色窄砌衣，冠卷云冠”。这种紧身的大红僧衣和卷云冠，与唐代梳着高高的发髻，满身佩带璎珞的装束是很不相同的。

《菩萨蛮舞》随着时光的流逝，已不复存在了。我们只能从古书的字里行间去领略它的风貌。而作为词牌名的《菩萨蛮》却一直流传至今。

无论是表现月宫的仙子，水中的龙女，还是西天的佛菩萨，都要刻画出仙女的美丽形象，将观众带入神仙般的意境中，得到美的享受。这些舞蹈的内容可能是比较空洞的，而形式则必然是华美的，艺术与技术方面也可能有某些创新，不然，就不会得到统治阶级的赞赏，更不会广为流传。早在汉代的“百戏”中，已有扮演众仙献艺的《总会仙倡》。唐代的“仙女舞”则是以独立的舞蹈艺术形式，表现了多种“仙女”的形象，它们从一个侧面反映了唐代舞蹈的发展已达到相当高度的艺术水平。

〔表现悲哀情绪的舞蹈〕

《何满子》：以著名悲歌编舞的是文宗时(公元827—840年)宫人沈阿翘。当时正是“甘露之变”^⑩失败以后，文宗受到宦官的严密监视，郁郁不乐。一天，他在便殿一面观赏牡丹花，一面诵读全族被宦官杀害的舒元舆所写《牡丹赋》，不觉悲从中来，

命献乐适情。聪明的沈阿翘，就跳起了用悲歌《何满子》编的舞蹈。她的表演甚为感人，“声辞风态，率皆宛畅”，得到了文宗的厚赐^⑩，从此《何满子》不仅是歌曲名，同时也是舞蹈名了。

悲歌《何满子》早在沈阿翘舞《何满子》约一百年已经出现了。据传何满子是开元年间(公元713—741年)沧州一个著名歌者的名字，得罪入狱，被判死刑。他给皇帝献上一支曲子，请求皇帝免其死罪。一说：皇帝确实赦免了他，并将他所献乐曲取名《何满子》，收入乐府^⑪。另一说：何满子献曲后并未得到赦免，仍被判处了死刑^⑫。唐代著名歌唱家兼作曲家何满子的命运结局如何？难于断定，而歌曲《何满子》充满悲愤哀伤的情绪是可以肯定的。白居易《何满子》诗有“一曲四词歌八叠，从头便是断肠声”句。元稹《何满子歌》有：“水调哀音歌愤懑”句。张祜《宫词二首》有：“一声何满子，双泪落君前”句。这些诗句充分说明《何满子》是从作者心底深处发出的悲歌，是他满腔悲愤的渲泄，是他无限哀伤的倾述。歌曲《何满子》的长期流传，说明它具有较强的艺术感染力，也说明人们对歌者何满子怀有深切的同情。从何满子友人——荆南狂僧受辱后，大唱伍伯劣行^⑬，当众揭露其罪恶的史实推测，何满子很可能是因为他的歌唱得罪了当时的权贵，才被判处死刑的。人们怀念这位杰出的民间歌手，长期传唱他的作品，是十分自然的事。直到武宗末年——公元846年，还有孟才人唱《何满子》气绝殉死的事发生。此时，离《何满子》初创的开元年间，已有一百多年了。

唐代另一个著名的悲舞《叹百年队》(或称《叹百年》)，是公元870年李可及为悼念同昌公主而创作的大型女子群舞。舞者数百(或作数千)人。它虽是一个悼念亡人的舞蹈，服装布景却极为华奢。舞者戴满珠翠饰品，舞完一曲珠翠满地。表

演时，地上铺着数百匹画有鱼龙花纹的丝织品，以示舞者在水中飘舞。据传音乐颇为动人，词语凄恻，“闻者莫不泪下”^⑭，“声词哀怨，听之莫不泪下”^⑮。单从艺术创造的角度看，《叹百年队》也许还算得上是一个颇具特色的作品。敦煌遗书中，有一些《叹百岁》诗词，内容与同昌公主之死毫无关系，多述叙人生若梦，转瞬即逝的出世思想。史家认为敦煌遗书中的《叹百岁》与唐代《叹百年》有关。也许它们是据李可及所作《叹百年》乐曲填写的歌词吧！晚唐昭宗龙纪元年（公元889年），后唐主李存勖，适才五岁，随父校猎于三垂岗，岗上有玄宗庙，他们在祠前置酒祭奠，“乐作，伶人奏《百年歌》，陈其衰老之状，声调凄苦”^⑯。这个《百年歌》，名称及音乐所表达的情绪均与《叹百年》同，它很可能也是采用《叹百年》曲调填唱的新词吧！以上事例可证：创作《叹百年》后，人们悼念亡人的佛事或祭祀活动中演奏演唱它。《叹百年》乐曲曾经一度流传，而搬演大型舞蹈《叹百年队》的记载却没有发现。同昌公主的死，给皇帝宠妃带来了悲痛，同时也给很多无辜的人带来巨大的灾难。冤死了许多善良正直的人。谁又会去继承、传播这个舞蹈呢？由于唐代敦煌寺院确有舞蹈活动，敦煌遗书中的《叹百岁》诗词，也有可能是舞曲歌词。但，即使有舞，也与悼念同昌公主之死的原作《叹百年队》内容迥然不同。

唐代的表演性舞蹈中，出现了“仙女舞”、“悲舞”等作品。通过舞蹈艺术，既可将观众的意想，带入虚幻美妙的仙境，又能拨动人们的心弦，催人泪下。这说明当时运用舞蹈艺术手段刻画不同人物，表达不同感情方面，取得了进展。

《火凤舞》：是北魏高阳王美姬艳姿擅长的名舞^⑰，传至唐代仍常有人表演。唐太宗非常喜爱《火凤》音乐，赞其“声度清

美”^⑩。唐人李百药《火凤辞》，透露了一些《火凤》的乐声舞态：“歌声扇里出，妆影扇中轻……莫见双颦敛，疑人含笑情。”“佳人靚晚妆，清唱动兰房。影入含风扇，声飞照日梁。娇颦眉际敛，逸韵口中香……”歌舞者手中执扇，轻锁双眉，富于表情的歌声，悠扬动听。从舞名看，舞蹈似乎有模拟鸟的动态。这一点，还可从另一方面得到证实：天宝十三年（公元754年），太乐署改变了一大批曲名，主要是将一些兄弟民族或外国乐舞名改为中原化的名称，促进了它们的融合。《急火凤》改为《舞鹤盐》。这说明两舞有某些共同之处，而风格方面又有所不同。鹤，是长寿高洁的象征。《鹤舞》从古代一直流传至今。

综上所述，可以归纳为下述几点：一、北魏时期，胡乐舞盛行，《火凤舞》是吸收了某些胡乐舞的因素编创而成。因而在天宝十三年被改名；二、《火凤舞》传至唐代，仍受人欢迎。太宗对它的赞美和经常有人表演，并有诗咏叹，可说明这一事实；三、《火凤舞》是模拟鸟的情态的舞蹈，与中原民间《鹤舞》有某些相似之处，因而被改名为《舞鹤盐》；四、舞者执扇，载歌载舞。发人深思的是：今云南哈尼族民间舞《白鹇舞》，舞者双手执大羽毛扇，飞舞扇动，有如鸟翼，舞蹈模拟鸟的翱翔起落。它启示我们去推想起源于北魏，流行于唐代的《火凤舞》。

此外，还有“字舞”、“花舞”等。

“字舞”：是“以舞人亚身于地，布成字也”^⑪。唐代的《圣寿乐》、《南昭奉圣乐》都是采用这种舞蹈形式编排的。此种形式，从唐代，经宋、元、明、清，直至现今，仍有流传。其特点是在舞蹈队形的变化、流动中，突然停顿，以舞人摆成字形。

“花舞”是“偃身合成花字（疑为“花形”）也”^⑫。这类舞蹈可能是以舞队摆成各种花形，或舞者手中执花而舞。唐代手执金莲

花引舞的《云韶乐》、宋代歌颂四季鲜花的大曲《花舞》^①，和宫廷队舞《佳人剪牡丹》等，大概都应属于这类舞蹈。这种舞蹈形式，不但被宫廷所采用，并在寺院流传(见第三章第二节)。民间、寺院，用同样乐舞百戏，娱人娱神，从南北朝至隋，唐是屡见不鲜的。

上述各类表演性舞蹈，是最能代表唐代舞蹈艺术水平的。它们是唐代舞蹈中最重要的组成部分，也是人们最为喜爱的作品。它们的题材、体裁、风格、形式多种多样，丰富多采。其中有的是继承前代传统；有的是各民族或外国民间舞，而更多的是唐人新作。这些新作往往又是植根于民间乐舞基础上的。无论是上述哪种舞蹈，都经过较多的艺术加工。对于这些作品的创作、加工、改编极少直接受命于封建统治阶级。除少数作品外，绝大多数是人民群众和艺术人们的创造。内容大多比较健康，艺术感染力较强，技巧也比较高。其中一些舞蹈，已成为我国历史上的名作、精品，闻名中外。由于许多舞蹈原本来自民间，因此，至今仍能在某些古老的传统舞蹈中找到它们的踪迹。对唐代以后舞蹈和戏曲艺术的发展，产生了深远的影响。

注 释

① 《后汉书·五行志》：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯(箜篌)、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”

② 见《隋书·音乐志》。

③ 见《通典·乐二》。

④ 《洛阳伽蓝记》卷三：“自葱岭以西，至于大秦，百国千城，莫不欢附，商胡贩客，日奔塞下，所谓尽天地之区已。乐中国土风，因而宅者，不可胜数。是以附化之民，万有余家。”

- ⑤ 见《北齐书·魏收传》。
- ⑥ 见《旧唐书·音乐志》。
- ⑦ 见《宋书·乐志》。
- ⑧ 隋·薛道衡《和许给事善心戏场转韵诗》。
- ⑨ 见白居易《胡旋女》诗。

⑩ 白居易《胡旋女》诗：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟……”元稹《胡旋女》诗：“……胡旋之容我能传；蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电……万过共谁辨终始，四座安能分背面……柔软依身著佩带，徘徊绕指向环钏……”

⑪ 白居易《胡旋女》诗：“中有太真(杨贵妃)外禄山，二人最道能胡旋。”

⑫ 《旧唐书·外戚传》武承嗣传附子延秀传：“延秀久在蕃中，解突厥语，常于主第，延秀唱突厥歌，作胡旋舞……”

⑬ 见《王中丞宅夜观舞胡腾》、李端《胡腾儿》诗。

⑭ 见《宋史·乐志》。

⑮ 刘禹锡《观柘枝舞二首》。

⑯ 张祜《李家柘枝》。

⑰ 白居易《柘枝妓》。

⑱ 章孝标《柘枝》。

⑲ 刘禹锡《和乐天柘枝》。

⑳ 白居易《柘枝词》。

㉑ 张祜《观杨瓌柘枝》。

㉒ 同注⑰。

㉓ 张祜《观杭州柘枝》。

㉔ 同注⑲。

㉕ 张祜《周员外席上观柘枝》。

㉖ 同注⑱。

㉗ 同注⑲。

㉘ 杨巨源《寄申州卢拱使君》。

㉙ 杜牧《怀钟陵旧游四首》。

- ③⑩ 同注⑮。
- ③① 徐凝《宫中曲二首》。
- ③② 同注⑱。
- ③③ 同注⑳。
- ③④ 同注㉑。
- ③⑤ 同注⑮。
- ③⑥ 路德延《小儿诗》。
- ③⑦ 同注㉓。
- ③⑧ 同注⑱。
- ③⑨ 同注㉑。
- ④⑩ 同注㉓。
- ④① 同注⑮。
- ④② 卢肇《湖南观双柘枝舞赋》。
- ④③ 薛能《柘枝词三首》。
- ④④④⑤④⑥ 同注⑳。
- ④⑦ 同注④③。
- ④⑧ 白居易《和同州杨侍郎夸柘枝见寄》。
- ④⑨ 白居易《看常州柘枝赠贾使君》。
- ④⑩ 同注④⑩。
- ④① 殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》。
- ④② 见《宋史·乐志》。
- ④③ 见《云溪友议》卷六。
- ④④ 《梅村诗集》吴伟业赠朗园诗有：“轻靴窄袖柘枝装，舞罢斜身倚玉床”句。
- ④⑤ 见杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗序。
- ④⑥ 《乐府杂录》“舞工”条注：“开元中，有公孙大娘善舞剑器，僧怀素见之，草书遂长，盖准其顿挫之势也。”
- ④⑦ 司空图作《剑器》诗。
- ④⑧ 《新唐书·李白传》：“文宗时，诏以(李)白歌诗、裴旻剑舞、张旭草书为‘三绝’”。
- ④⑨ 《太平广记》引《唐画断》：“开元中，驾幸东洛，吴生(吴道子)与裴旻、张旭相遇，各陈所能，裴舞剑一曲，张书一壁，吴画一壁，都邑人

士，一日之中，获睹三绝。”

《太平广记》引《独异志》：“又开元中，将军裴旻居母丧，诣道子，请于东都天宫寺画神鬼数壁，以资冥助。道子答曰：废画已久，若将军有意，为吾缠结，舞剑一曲。庶因猛励，获通幽冥。旻于是脱去缞服，若时常装饰，走马如飞，左旋右抽，掷剑入云，高数十丈，若电光下射，旻引手执鞘承之，剑透室而入。观者数千人，无不惊栗。道子于是挥毫画壁，飒然风起。为天下之壮观。”

《明皇杂录》：“吴道玄善画佛，尤长于图写鬼神，将军裴旻请画东都天宫寺壁，道玄曰：闻将军善舞剑，观其壮气，可助挥毫。旻欣然为舞，道玄奋笔立成，若有神助。”

⑥0 见《孔子家语》。

⑥1 见《史记·项羽本纪》。

⑥2 见《宋史·乐志》。

⑥3 见《鄮峰真隐大曲》。

⑥4 见《武林旧事》。

⑥5 见《旧唐书·王孝杰传》、《旧唐书·五行志》、《全唐诗·黄獐歌》诗序。

⑥6 见《唐会要》卷33。

⑥7 《武术研究》载：贤明达《“手搏”初探》。

⑥8 见《明皇杂录》。

⑥9⑦3 均见《新唐书·吐蕃传》。

⑦0⑦4 均见《宋史·乐志》。

⑦1⑦5 均见《武林旧事》。

⑦2 见白居易诗《刘苏州寄酿酒糯米，李浙东寄杨柳枝舞衫，偶因尝酒试衫，辄成长句寄谢之》。

⑦6 参见《舞蹈学习资料》第十一辑傅惜华《〈进饌仪轨〉所保存的中国古代舞蹈资料》。

⑦7 见《北史·尔朱荣传》。

⑦8 见《新唐书·崔日用传》。

⑦9 见《本事诗》。

⑧0 见《旧唐书·李怀远传》附子李景伯传。

⑧1 见《本事诗》“嘲戏第七”。

⑧② 参见激川《龟兹乐舞初探》，载《舞蹈论丛》1983年1期。周菁葆《唐代新疆舞蹈》，载《新疆艺术》1982年第5期。

⑧③ 见《中国古代音乐史稿》。

⑧④ 见郑嵎《津阳门诗》注。

⑧⑤ 见白居易《霓裳羽衣歌》。

⑧⑥ 见《宣室志钞》。

⑧⑦ 《津阳门诗》自注：“叶法善引上(明皇)入月宫。时秋色已深，上苦凄冷，不能久留，归。于天半尚闻仙乐，及上归，且记忆其半，遂于笛中写之。会西凉都督杨敬述进婆罗门曲，与其声调相符，遂以月中所闻为之散序，用敬述所进曲作其腔。而名《霓裳羽衣法曲》。”

王建《霓裳辞十首》题解：“一日霓裳羽衣曲。罗公远多秘术，尝与明皇至月宫，仙女数百，皆素练霓衣，舞于广庭。问其曲，曰：霓裳羽衣。帝晓音律，因默记其音调。及归，但记其半。会西凉府节度杨敬述进婆罗门曲，声调相符，遂以月中所闻为散序，敬述所进为曲，而名霓裳羽衣。”

⑧⑧ 见王建《霓裳辞十首》。

⑧⑨ 见刘禹锡《三乡驿楼伏睹玄宗望女儿山诗小臣斐然有感》。

⑧⑩ 参见杨荫浏《霓裳羽衣考》。

⑧⑪ 见鲁迅校录《唐宋传奇集·杨太真外传》。

⑧⑫ 见《册府元龟·掌礼部·作乐五》。

⑧⑬ 见《唐语林》。

⑧⑭ 见《旧唐书·王维传》。

⑧⑮ 参见《南唐书》、《碧鸡漫志》卷三。

⑧⑯ 参见《杨太真外传》下、《明皇杂录》、《碧鸡漫志》卷五。

⑧⑰ 参见《教坊记笺证》。

⑧⑱ 见《武林旧事》。

⑧⑲ 《旧唐书·音乐志》：“太宗曰：‘礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为搏节，治之隆替，岂此之由？’御史大夫杜淹对曰：‘前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为玉树后庭花；齐将亡也，而为伴侣曲，行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。’太宗曰：‘不然，夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故

闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今玉树、伴侣之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。”

⑩ 见《隋书·音乐志》。

⑪ 见《旧唐书·音乐志》。

⑫ 见《南史·废帝东昏侯传》。

⑬ 见《隋书·音乐志》。

⑭ 见《教坊记》。

⑮ 见《旧唐书·音乐志》。

⑯ 《教坊记》：“踏谣娘，北齐有人，姓苏，虬鼻。实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻，妻衔悲诉于邻里。时人弄之，丈夫着妇人衣，徐步入场行歌，每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣和来，踏谣娘苦何来。’以其且步且歌，故谓之‘踏谣’。以其称冤，故言‘苦’。及其丈夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则夫人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子。调笑又加典库，全失旧旨。或呼为谈容娘，又非。”

《旧唐书·音乐志》：“踏谣娘，生于隋末，隋末河内有人貌恶而嗜酒，常自号郎中，醉归必殴其妻。其妻美色善歌，为怨苦之辞。河朔演其曲而被之弦管，因写其妻之容。妻悲诉，每摇顿其身，故号踏谣娘。近代优人颇改其制度，非旧旨也。”唐人杜佑《通典》“乐六”所载与《旧唐书·音乐志》同。可知，《踏谣娘》在杜佑所处的德、宪两朝（公元780—820年）其表演形式已有较大变化了。

⑰ 《旧唐书·郭山恽传》。

⑱ 参见《旧唐书·音乐志》、《乐府杂录》“鼓架部”。

⑲ 张祜《容儿钵头》：“争走金车叱鞅牛，笑声唯说是千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头。”

⑳ 参见《北齐书·兰陵王传》、《教坊记》、《乐府杂录》“鼓架部”、《旧唐书·音乐志》。

㉑ 见《全唐文》279卷郑万钧《代国长公主碑》。

㉒ 见《乐府杂录》“俳优”条。

㉓ 见《旧唐书·李实传》。

㉔ 参见《旧唐书·刘辟传》、《唐语林》卷一。

㉕ 参见《明皇杂录》、《杨太真外传》、《碧鸡漫志》卷四。

㉖ 参见《宣室志钞》、《杨太真外传》。

⑪ 见《教坊记》。

⑫ “甘露之变”发生在太和九年（公元835年）。当时宦官专权，任意拥立或杀死皇帝。文宗即位后，想从宦官手中夺回权力，与朝官李训等密谋杀死宦官。上朝时，朝官佯称左金吾大厅后的石榴树上降有甘露。古时人迷信，天降甘露则天下太平兴盛。请文宗前去观看。李训等事先在该处埋有伏兵，准备聚歼宦官。被宦官发觉，急劫夺文宗入厅内，称声李训等谋反。宦官取得胜利，杀死许多反对他们的朝官及其亲属。这次事变，史称“甘露之变”。

⑬ 见《杜阳杂编》。

⑭ 见元稹《何满子歌》。

⑮ 见白居易《何满子》诗题解。

⑯ 见《南部新书》辛卷。

⑰ 见《旧唐书·曹确传》。

⑱ 见《杜阳杂编》。

⑲ 见《旧五代史·庄帝本纪》。

⑳ 见《洛阳伽蓝记》卷三城南。

㉑ 见《通典》卷146，乐六。

㉒㉓ 见《乐府杂录》。

㉔ 见《鄮峰真隐漫录》卷二。

第二章 来自民间的宫廷宴享乐舞

隋、唐宫廷宴享典礼所用乐舞，人们常习惯地称之为隋唐“燕乐”。“燕乐”即“宴乐”。“燕乐”之名由来已久，据《周礼·春官·大宗伯》载：“凡祭祀飨食奏燕乐”。“燕乐”不是单纯提供娱乐、欣赏的乐舞，它具有一定的礼仪性。隋、唐宫廷燕乐，兼备了礼仪性、艺术性与娱乐性。

有些学者认为：“被统治阶级在宴会中间应用的一切音乐，都叫燕乐或宴乐”（见杨荫浏《中国音乐史稿》第九章）。本章论述的，是隋、唐宫廷燕乐。其他许多乐舞，虽然多在统治阶级举办的宴会中表演，同时也在民间演出，它们是艺术性较强，属于表演性，供观者欣赏娱乐的舞蹈。不包含礼仪性，也不用于典礼。这类舞蹈，已归在第一章中论述过。

据《通典》及《唐会要》载：《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》均属隋、唐宫廷燕乐。它们是在汉族及少数民族乐舞的基础上，吸收了部分外国乐舞形成的，在宫廷朝会庆典中演出。《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》各个乐部的设立都有一定的政治意义。有时是由于友好交往，将传入中原的外国乐舞列入乐部，有时是统一了某个地区或城国，就将该地区的民族民间乐舞列入乐部。这里含有炫耀武功，显示王朝强大，四方归服的意思。《坐部伎》、《立部伎》各部乐舞的内容都是歌功颂德的，而舞蹈、音乐形式却相当丰富多采，广泛地吸

收了多种民间乐舞因素编创而成。可以说，它们是较好地配合了朝廷政治要求的作品。其他一些进入宫廷的少数民族及外国乐舞，大都是随着政治经济的交往被送入宫的，它们大多保存了原有的民族风格和地区特色。也有少部分是专为进献而改编创制的乐舞。其政治色彩则比较浓厚，乐舞规模也比较庞大。

古代所谓“乐”，常常是指乐、舞而言。燕乐中的节目，有器乐演奏、歌唱、舞蹈，或包括乐、歌、舞相结合的乐舞节目。我在这一章里论述的，主要是隋、唐宫廷燕乐中的舞蹈部分。现将各类燕乐中舞蹈的内容、形式及源流分节叙述于后。

第一节 《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》 的发展演变及其影响

《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》都是隋、唐宫廷用于宴享典礼的成套乐舞。这些风格各异的乐舞，大都是各地的民族民间乐舞。早在公元前十一世纪的周代宫廷，就设有“四夷乐”（泛指四方各部族乐舞）。隋、唐宫廷设置《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》正是继承这种传统。唐以后各封建王朝也设有“四夷乐”，但远不及隋、唐的《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》影响深远。

隋朝的统治者为了夸耀自己统一“天下”的功绩，显示国家的繁荣景象，在继承南朝和北朝乐舞的基础上，集中整理了汉族传统的、兄弟民族的、外国传来的各种乐舞，于开皇初年（约公元581—585年）制定了七部乐，即：

《国伎》

《清商伎》(大都是流传在中原地区汉族传统乐舞)

《高丽(今朝鲜)伎》

《天竺(今印度)伎》

《安国(今苏联乌兹别克共和国布哈拉)伎》

《龟兹(今新疆库车)伎》

《文康伎》

隋炀帝大业中(公元605—618年间)又增加了《康国(今苏联乌兹别克共和国撒马尔罕)伎》和《疏勒(今新疆疏勒一带)伎》，并把《清商伎》列为第一部，把《国伎》改为《西凉伎》成为隋代的《九部乐》，又将《文康伎》改名《礼毕》，放在《九部乐》最后演奏^①。

唐代继承了隋代的乐舞，也就是把隋朝集中整理过的汉、魏、晋、南北朝乐舞全盘接收下来，宫廷的乐制舞制依旧，《九部乐》也原样演出。

到了唐太宗贞观十一年(公元637年)废除了《礼毕》(即《文康伎》)，贞观十四年(公元640年)创制了燕乐，并列为第一部。贞观十四年(公元640年)统一了高昌(即今新疆吐鲁番)后二年，即贞观十六年(公元642年)十一月，宴请百官，加奏《高昌伎》，自此以后，才成为《十部乐》，即：

《燕乐》

《清乐》

《西凉乐》

《天竺乐》

《高丽乐》

《龟兹乐》

《安国乐》

《疏勒乐》

《康国乐》

《高昌乐》^②

宫廷设置这些乐部的目的，是为了显示国力的强盛。从乐部安排上看，除《燕乐》、《清乐》两部外，其余八部都是兄弟民族及外国乐舞。但是，代表中原传统乐舞的《清乐》部，内容十分丰富。武则天时代，已部分失传，尚存六十多曲。另八部，总共二十二曲，这些兄弟民族及外国乐舞，大多在南北朝时代已经传入中原，当时还相当完整地保存了原有的民族风格和地方色彩。这可从以下四个方面得到证实：一、以国名、地名为乐部名称。二、舞者服饰都是美化的民族服装：如《高丽乐》舞人穿黄裙襦，极长其袖，具有高丽传统服饰的特点。《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》舞人都穿皮靴。由于当地的自然环境及游牧生活，至今这些地区的人民，仍有穿皮靴的习惯。天竺崇信佛教，《天竺乐》的舞者穿“朝霞袈裟”，类似僧人打扮。三、曲名多音译，如《康国乐》舞曲名《贺篮钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔惠地》，歌曲名《戢殿农和正》；《龟兹乐》歌曲名《善善摩尼》，解曲名《婆伽儿》；《安国乐》歌曲名《附萨单时》，舞曲名《末奚》；《疏勒乐》歌曲名《亢利死让乐》等，显然都是音译曲名。四、各乐部所用乐器都是当地的民族乐器。以上四方面足以证明《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》都是各地区、各民族的传统乐舞。这种情况从一个侧面反映了隋及唐初各民族、各地区的传统乐舞汇集中原，逐渐相互吸收、融合的发展趋势。《九部乐》、《十部乐》的乐制舞制等，宫廷均有规定，现据《隋书·音乐志》、《通典》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》、《唐会要》有关记载，整理、列表如下：

《九部乐》、《十部乐》

乐部	《燕乐》	
舞者人数	四部共20人：《景云乐》8人。《破阵乐》4人。《庆善乐》4人。《承天乐》4人。	
舞者服饰	《景云乐》：花锦袍，五色绫袴，云冠，乌皮靴。 《庆善乐》：紫绫袍，大袖，丝布袴，假发。 《破阵乐》：绯绫袍，锦衿襖，绯绫裤。 《承天乐》：紫袍进德冠，并铜带。	
乐曲	《景云乐》即《景云河清歌》 《庆善乐》(小型) 《破阵乐》(小型) 《承天乐》	
乐器	弦乐	撈箏一、卧箏篥一、小箏篥一、大琵琶一、小琵琶一、大五弦琵琶一、小五弦琵琶一、筑一、大箏篥一。
	吹奏歌唱	吹叶一、大笙一、小笙一、大篳篥一、小篳篥一、大箫一、小箫一、长笛一、尺八一、短笛一、歌二。
	打击	玉磬一架、大方响一架、正铜钹一、和铜钹一、特鼓一、连鼓一、鞀鼓二、浮鼓二。
乐工人数	约31人。	
乐工服饰	绯绫袍，丝布袴。	
备注	《新唐书·礼乐志》载：“燕乐伎，乐工舞人无变者”。故将《旧唐书·音乐志》所载《坐部伎》、《燕乐》乐舞制列此。隋《九部乐》无此部。唐《九部乐》、《十部乐》均有此部。	

说明：乐器栏，凡有()者，为唐不用乐器，凡有()者，为隋不用乐器。下同。

(续表)

乐部	《清商》	
舞者人数	4人。	
舞者服饰	碧轻纱衣，裙襦大袖，画云凤之状，漆鬟髻、饰以金铜杂花，状如雀钗，锦履。	
乐曲	隋有歌曲《阳伴》。舞曲：《明君》、《并契》。 唐武后时尚存：《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》、《铎舞》、《白鸠》、《白紵》、《前溪》、《团扇》、《乌夜啼》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》等六十余曲。	
乐器	弦乐	琴一、(三弦琴一)、瑟一、秦琵琶一、卧箜篌一、筑一、箏一、(击琴一)。
	吹奏	笙二、笛二、箫二、篪二、(叶二)、(歌二)、(埙)。
	打击	钟一架、磬一架、节鼓一。
乐工人数	约25人。	
乐工服饰		
舞蹈特点及备注	“舞容闲婉，曲有姿态”，“从容雅缓，犹有古士君子之遗风，他乐则莫与为比”。《清商》又作《清乐》，为中原传统乐舞。	

(续表)

乐部		《西凉乐》
舞者人数		《白舞》1人。《方舞》4人。
舞者服饰		《方舞》服饰：假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五彩接袖，乌皮靴。
乐曲		歌曲：《永世丰》。 解曲：《万世丰》。 舞曲：《于阗佛曲》。
乐器	弦乐	弹箏一、搯箏一、卧箏篥一、竖箏篥一、琵琶一、五弦琵琶一。
	吹奏	笙一、箫一、篳篥一、小篳篥一、笛一、横笛一、贝一。
	打击	钟一架、(磬一架)、腰鼓一、齐鼓一、担鼓一、铜钹一。
乐工人数		27人。
乐工服饰		平巾幘，绯褶。
备注		西凉，古地名。今甘肃武威。《西凉乐》：“盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。”

(续表)

乐部	《天竺乐》	
舞者人数	2人。	
舞者服饰	辮发,朝霞袈裟,行缠,碧麻鞋。(袈裟今僧衣)	
乐曲	歌曲:《沙石疆》。 舞曲:《天曲》。	
乐器	弦乐	凤首箜篌、琵琶、五弦琵琶。
	吹奏	箏篖、横笛、贝。
	打击	铜鼓(羯鼓)、(毛员鼓)、(都昙鼓)、铜钹。
乐工人数	12人。	
乐工服饰	皂丝布头巾(《通典》作幞头巾),白练襦,紫绫袴,绯帔。	
备注	《唐会要》所列《九部乐》、《十部乐》不列《天竺乐》而列《扶南乐》。 《隋书》、《旧唐书》、《通典》均列《天竺乐》。天竺,古国名,今印度。	

(续表)

乐部	《高丽乐》	
舞者人数	4人。	
舞者服饰	椎髻于后，以绛抹额，饰以金珥。二人黄裙襦，赤黄袴，二人赤黄裙襦袴，极长其袖，乌皮靴。	
乐曲	歌曲：《芝栖》。 舞曲：《歌芝栖》。	
乐器	弦乐	弹箏一、(搗箏一)、卧箏篥一、竖箏篥一、琵琶一、五弦琵琶一。
	吹奏	(义嘴笛一)、笙一、笛一、箫一、小篳篥一、桃皮篳篥一、贝一。
	打击	腰鼓一、齐鼓一、担鼓一。
乐工人数	18人。	
乐工服饰	紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口袴，赤皮靴，五色绦绳。	
舞蹈特点及备注	对舞形式；“双双并立而舞”。唐武后时尚存25曲，后仅存一曲，“衣服亦寝败，失其本风”。高丽，古国名，位于今鸭绿江沿岸地区。	

(续表)

乐部	《龟兹乐》	
舞者人数	4人。	
舞者服饰	红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮靴。	
乐曲	歌曲：《善善摩尼》。 解曲：《婆伽儿》。 舞曲：《小天》、《疏勒盐》。	
乐器	弦乐	竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一。
	吹奏	笙一、笛一、箫一、篳篥一、具一。
	打击	〈毛员鼓一〉、都昙鼓一、答腊鼓一、腰鼓一、羯鼓一、鸡娄鼓一、铜钹一。
乐工人数	20人。	
乐工服饰	皂丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴。	
备注	隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》三部。 龟兹，古地名，今新疆库车。	

(续表)

乐部	《安国乐》	
舞者人数	2人。	
舞者服饰	紫袄，白袴帑，赤皮靴。	
乐曲	歌曲：《附萨单时》。 解曲：《居和祇》。 舞曲：《末奚》。	
乐器	弦乐	箜篌、(竖箜篌)、琵琶、(五弦琵琶)。
	吹奏	笛、箫、箎、(双箎)。
	打击	正鼓、和鼓、铜钹。
乐工人数	12人。	
乐工服饰	皂丝布头巾，锦褙领，紫袖袴。	
备注	安国，古国名，今中亚布哈拉一带。	

(续表)

乐部		《疏勒乐》
舞者人数		2人。
舞者服饰		白袄，锦袖，赤皮靴，赤皮带。
乐曲		歌曲：《亢利死让乐》。 解曲：《盐曲》。 舞曲：《远服》。
乐器	弦乐	竖箜篌、琵琶、五弦琵琶。
	吹奏	笛、箫、箏篥。
	打击	答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓。
乐工人数		12人。
乐工服饰		皂丝布头巾，白丝布袴，锦襟褙。
备注		疏勒，古地名，今新疆喀什噶尔及疏勒一带。

(续表)

乐 部		《 康 国 乐 》
舞者人数		2人。
舞者服饰		绯袄，锦领袖，绿绫诩裆袴，赤皮靴，白袴帑。
乐 曲		歌曲：《戢殿农和正》 舞曲：《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、 《前拔地惠地》。
乐 器	弦乐	无。
	吹奏	笛二。
	打击	正鼓一、和鼓一、铜钹一。
乐工人数		7人。
乐工服饰		皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领襟。
舞蹈特点 及 备 注		舞蹈“急转如风，俗谓之胡旋”。康国，古国名，今 中亚撒马尔罕一带。

(续表)

乐部	《高昌乐》	
舞者人数	2人。	
舞者服饰	白袄，锦袖，赤皮靴，皮带，红抹额。	
乐曲		
乐器	弦乐	五弦琵琶二、琵琶二。
	吹奏	箫一、横笛、箜篌二、铜角一、笙一。
	打击	答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓。
乐工人数		
乐工服饰		
备注	唐贞观十六年(公元642年)增《高昌伎》，始成《十部乐》。 隋、唐《九部乐》，均无《高昌乐》。高昌，古地名，今新疆吐鲁番。	

(附表)

乐部	《礼毕》	《扶南乐》	
舞者人数		2人。	
舞者服饰		朝霞衣，朝霞行缠，赤皮靴。	
乐曲	行曲：《单交路》。 舞曲：《散花》。		
乐	弦乐	无。	无。
	吹奏	笛、笙、箫、篪、	箫、笛、篳篥、贝。
器	打击	铃、鞀、腰鼓。	羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、铜钹。
乐工人数	22人。		
乐工服饰			
舞蹈特点及备注	又称《文康乐》。隋《七部乐》、《九部乐》最后一部乐。“本出自晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞，象其容。”唐太宗时废《礼毕》。	隋炀帝时，获《扶南乐》，以《天竺乐》“转写其声”不列入乐部。《唐会要》载：唐《九部乐》列《扶南乐》不列《天竺乐》。扶南，古国名，即今柬埔寨。	

以上所列各部乐舞的演出制度，都是当时宫廷搬演《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》的规定。这些乐部成套地、完整地演出，是有一定规格的，是宫廷大宴和皇帝用的，不能随便使用。唐宣宗(李忱)时，太常卿封敖，就因为在他上任时，演了《九部乐》，被人告发，遭到了弹劾，降了官职^③。这个例子说明：《九部乐》是不能随便演出的。谁不顾礼制规定，自作主张演了《九部乐》，是要受到惩处的。即便是管理宫廷礼仪祭祀乐舞的专门机构——太常寺的长官太常卿上任，也不能随便演。只有极特殊的例外，那就是唐高祖(李渊)武德四年(公元621年)当李世民打了大胜仗，凯旋回朝以后，高祖赐给他许多珍宝封地，还有“九部之乐”^④。李世民身为太子，封为秦王，又有大功，才能得到这样高的赏赐。

《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中的各部乐舞，如《龟兹乐》、《康国乐》等名，有两种含义：一种是狭义的，即指《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中的某一部乐。另一种是广义的，即指具有某一民族或地区特殊风格的乐舞。如隋、唐时广为流传的“龟兹乐”，唐代曾风靡一时的《康国乐》(俗称《胡旋舞》)等等，就是对龟兹、康国等民族民间乐舞的泛称。甚至连那些采用龟兹、康国等地民间音乐舞蹈作素材创作的具有龟兹、康国特色的乐舞也包括在内。

下面就将《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中各部乐舞的源流及其发展情况分述于后。

《燕乐》：被列为首部的《燕乐》，其主要内容是歌颂当时的统治者和祝福唐代的兴盛。贞观十四年(公元640年)有“景云现，河水清”，据说这是祥瑞的象征，唐代规定“景云庆云为大瑞”，于是宫廷音乐家张文收就作了一首曲子——《景云河清歌》，来颂扬

这件事。后来又配上了乐队演奏，就成了诸乐之首的《燕乐》。可能仪式性较强，如同晚会演出的第一个节目，需要有一定的分量和气势，有些近乎“序曲”的作用。

《燕乐》包括四部乐舞，其中两部《破阵乐》与《庆善乐》以歌颂唐太宗武功与文德为主题，另有人数众多的大型演出形式，后归入《立部伎》中。而《九部乐》、《十部乐》、《燕乐》中的《破阵乐》、《庆善乐》演出规模很小，舞者仅四人。另外两部，一是《景云乐》，其主题思想，已如前述；二是《承天乐》，虽不见更多记载，从舞名看，内容则十分清楚，它是宣传皇帝是承天之命来统治人民的，他们是天的儿子，生来就该当皇帝。

杜佑在《通典》中指出：“此乐(指《燕乐》部)唯《景云舞》近存，余并亡。”由此可知，到了唐朝晚期，《燕乐》中的四部乐舞，只有《景云乐》还有演出，其余三部都已失传。从这一记载，可以看出两方面的情况：一是政治原因，《景云乐》的主题是笼统地歌颂唐朝的兴盛，因此，它适合唐代每个皇帝的政治要求。而《破阵乐》、《庆善乐》等，是专门歌颂唐太宗这一个皇帝的，其内容就有一定的局限性。唐太宗一死，别人歌颂他的热情就消失或减弱了。代之而起的是歌颂当时在位的皇帝的乐舞。这几乎是封建时代这类乐舞从发展到衰亡的普遍规律；二是艺术原因，创作《景云河清歌》的宫廷乐官张文收，可能是一个有才能的作曲家，他作的《景云河清歌》也可能是一首比较优秀的乐曲，因而经得起时间的考验，流传了一百多年。

《清乐》：亦称《清商乐》。主要是汉、魏、两晋及南北朝以来长期流传民间，而后被宫廷采用的中原地区传统乐舞。它来源于汉代相和歌之三调，即平调、清调、瑟调，这是当时对宫调、

商调、角调的俗称。曹魏时代(公元220—265年)就把这类乐舞搜集起来供统治阶级娱乐用。纵情声色享乐的魏齐王曹芳(公元240—254年)“每见九亲妇女有美色,或留以付清商”^⑤。当时宫廷还派了清商令、清商丞专门管理这类乐舞。短暂统一中国的西晋,继承了曹魏时代的《清商乐》。东晋与十六国对峙时,东晋王朝将中原流行的汉族传统乐舞带到江南一带,增加了“江南吴歌”“荆楚西声”,使《清商乐》的内容更丰富多采了。南北朝时代,《清商乐》一直在南朝——宋、齐、梁、陈各代流行。北朝北魏的孝文帝(公元471—499年)、宣武帝(公元500—515年)南进淮汉及寿春等地,得到了江左所传“中原旧曲”及当地民间乐舞,并按照传统习惯,也称为《清商乐》^⑥。

南北朝时期《清商乐》所包括的舞蹈节目,发生了引人注目的变化:一部分舞蹈,如《白紵舞》、《前溪舞》等,经过艺人的精心加工创作,成为数百年盛行不衰的“保留节目”,经常在宴会中表演。从晋至唐,诗人咏叹、赞美不绝,给后人留下了美丽、丰富的《白紵舞》诗篇。起源于晋,出自“南朝集乐之处”的浙江德清县前溪村的《前溪舞》,也流传了数百年之久,直至唐代,还经常有人舞《前溪》。唐人崔颢《王家少妇》诗有“舞爱前溪绿(“绿”亦作“妙”)"句。李商隐《离思》诗有:“气尽舞前溪”句。唐人李群玉作《长沙九日登东楼观舞》诗,将《前溪》与唐代著名“软舞”《绿腰》并提,可知《前溪舞》当时仍保存了江南民间舞柔婉抒情的风格。这些舞蹈,可说是具有相当水平的“艺术舞蹈”了;另一部分舞蹈,如《鞞舞》、《拂舞》、《巴渝》等,则被“修入雅乐”,成为礼仪祭祀乐舞,而渐趋僵化。(刘)宋“孝武帝大明中(公元457—464年),以鞞、拂、杂舞合之钟石,施于殿(或作庙)廷”^⑦。又如《巴渝舞》原是居住在西南巴渝地区的兄弟民族(旧

史称“板楯蛮夷”或“賁人”)的民间舞。由于他们在楚汉相争时，为刘邦立下了战功，因而这种舞蹈深得刘邦赏识，并命乐工学习了这种歌舞。魏时，《巴渝舞》的歌词，被改为歌颂曹魏统治者的内容。黄初三年(公元222年)改称《巴渝舞》为《昭武舞》，到晋时，又改《昭武舞》为《宣武舞》，都是用于祭祀的“武舞”。直到咸宁元年(公元275年)，才停止在庙堂用《宣武舞》^⑧。《巴渝舞》这样一个生动活泼，英武雄健，富于战斗气息的少数民族民间舞，在四百多年间，经统治阶级的几番改动，便成了仪式化、僵化的雅乐舞蹈而逐渐衰落了。《拂舞》、《鞞舞》及《巴渝舞》等在魏、晋、南北朝时期的发展、变化，标志了《清商乐》中部分乐舞节目已从兴盛逐渐趋于衰落。

《巴渝舞》从汉代以后，一直被视作“前代正声”，直至唐代，仍把它列入“中原旧曲”的《清乐》类中。《巴渝舞》可能是《清乐》中唯一的兄弟民族舞蹈。唐代的《巴渝舞》已不用于祭祀，而是宫廷《九部乐》、《十部乐》中《清乐》部中的一个节目^⑨。

到了隋、唐时代，《清商乐》不用于祭祀，而是用于宴享。隋、唐《九部乐》、《十部乐》中都有《清乐》部。隋朝统一中国后，制礼作乐。牛弘请求在宫中保留“鞞、铎、巾、拂等四舞”。隋文帝虽然同意了这个请求，却同时提出了一个十分不合理的条件：“其声音节奏及舞，悉宜依旧，唯舞人不须捉鞞拂等。”^⑩这就象《长绸舞》不准带绸，《太平鼓舞》不准拿鼓一样地荒唐。想来，隋朝宫廷的《巾舞》、《拂舞》等已经是面目全非了。

《清商乐》，原本是些生动活泼的民间乐舞，此时，因久入宫廷，几经变化，逐渐失去它们原来的风格特色和生气，而趋向衰落。到武则天当政时，被视为“南朝旧乐”的《清乐》，已部分失传，尚保留了六十三曲^⑪。就这些曲目看，内容仍然是相

当丰富的，有舞曲、歌曲、器乐曲。就舞曲类看，如前所述，《白紵舞》、《前溪舞》等唐时还相当盛行。“巾”、“拂”、“鞞”、“铎”四舞则是部分留存。《铎舞》仍存原名，《巾舞》改称《公莫舞》，《鞞舞》曲之一《明之君》、《拂舞》曲之一《白鸪》、汉代的《巴渝舞》、晋朝名舞《明君》等名目都还保存。但是，关于这些舞蹈表演活动的记载，已不多见了。出土文物及保存至今的唐代壁画有不少披执长巾的舞蹈形象，可能是《巾舞》发展到唐代的一种新的表演形式。

《清商乐》发展演变的情况，显示了许多古代舞蹈发展的共同规律，即：

原为民间乐舞——→被宫廷贵族采用，成为宴享娱乐的表演性乐舞——→这以后的朝代，又将这类乐舞看作“前代正声”，有的用于礼仪祭祀，有的继续作为宴乐舞蹈流传——→这些进入宫廷贵族生活的乐舞，按照统治阶级的政治需要及欣赏习惯发生质的变化，于是逐渐趋于衰落。只有极个别的乐舞，经过艺人不断加工提高，成为精致的艺术品，传至后世。

当然，上面所说的，是指那些传入宫廷的民间舞蹈发展演变的一般规律。而那些仍然流传在人民生活中的同类民间舞蹈，则不会因宫廷贵族对它们的提倡或废止而盛衰，是会按照它们自己的规律向前发展并流传后代的。《清乐》中所包括的多种舞蹈，如以舞袖为容的《白紵舞》、执铎（形如铃）而舞的《铎舞》、执拂而舞的《拂舞》、执巾而舞的《巾舞》等，至今仍能在各民族民间舞及古典戏曲舞蹈中找到它们的踪迹，追寻到它们的精湛技艺。

唐代宫廷《清乐》舞蹈的衰落，并不是同类民间舞的衰落，它们仍然顽强地、长久地“活”在人民中间。

《西凉乐》：西凉是东晋时期北方十六国之一，位于现今甘肃西北部，当时西凉是内地通往西域的交通孔道。《西凉乐》既吸收了汉族乐舞，又接受了西域乐舞的影响。《隋书·音乐志》载：《西凉乐》是北凉沮渠蒙逊(公元401—432年)进入凉州后，“变龟兹声为之”，吸收了龟兹民间乐舞的成分。当时“号为秦汉伎”。北魏太武帝(拓跋焘)平河西后，改称“秦汉伎”为《西凉乐》。至东魏、西魏及北周时，又改《西凉乐》为《国伎》。隋代开皇初(约公元581—585年)，宫廷所设《七部乐》的第一部就是《国伎》。到大业中(公元605—618年)隋炀帝时，《七部乐》增为《九部乐》，《国伎》又改称《西凉乐》。经过一百多年的发展演变，形成了这种独具风格，“盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声”的《西凉乐》。《旧唐书·音乐志》描写《西凉乐》盛行情况：“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐”。唐代编创的《庆善乐》，舞容最为闲雅、安徐。其伴奏乐曲就是采用的《西凉乐》。可见《西凉乐》是比较适宜于表现这种和谐而优美的情调的。

隋、唐《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中的《西凉乐》舞曲有《于阗佛曲》。于阗是古西域国名，位于今新疆和阗县。于阗人崇信佛教，《西凉乐》中的舞曲《于阗佛曲》，大概是采用于阗的佛教乐曲作为舞曲的。玄奘著《大唐西域记》说：于阗“国尚音乐，人好歌舞”，可见于阗的民间歌舞相当发达，《西凉乐》中也吸收了于阗的乐舞。据《西京杂记》载，早在西汉初年(公元前206年后)内宫风俗：“七月七日临百子池作于阗乐”。

所谓《西凉乐》，有广义狭义之分：狭义的《西凉乐》是对隋、唐《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中《西凉乐》部的专称。其乐制舞制及所用各种乐曲等，已如前表所列。广义的“西凉乐”是

泛指具西凉地方风格的乐舞，也就是糅合了中原与西域乐舞而形成的具有西凉特色的乐舞。它的内容是十分丰富的，包括了数百，甚至更多的乐舞节目。“软舞”类的《凉州舞》，白居易《西凉伎》中描绘的《狮子舞》，武则天举行大宴，王子公主相率起舞，寿昌公主与另一公主对舞的《西凉》^⑫等等，都属这一类。

《天竺乐》：古印度的乐舞。是前凉张重华进入凉州（公元346年）后，传入我国的。当时通过了四重翻译送来了男性艺人^⑬。之后，天竺国王已出家的王子来我国时，又带来了天竺乐舞在我国传播^⑭。

随着印度佛教的传入，佛教艺术也传入我国，在现存的敦煌壁画中，有部分伎乐天的舞者形象，无论服饰和舞姿，都有相当浓厚的印度风格。这些丰富多样的舞姿，为我们研究隋、唐的天竺乐舞，提供了极其宝贵的参考资料。当然，这里所谓的“天竺乐”是泛指从古印度传来的乐舞，不仅仅指《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中的《天竺乐》部。

据擅长表演印度舞的舞蹈家张均考察：在印度，三十年代以前，舞蹈很少在舞台上表演。古典传统舞蹈多保存、流传在寺院。寺院有不少被称作“神的侍女”的少女，专门跳舞娱神。她们大多是教徒向神许愿后，还愿时将女儿送给寺院的。她们要接受严格的训练，学习乐舞，为“神”舞蹈，宗教节日的表演则可供群众欣赏。她们不能与寺外人通婚，却可与“祭司”（僧人）生儿育女。因为“神的侍女”是侍奉“神”的，而“祭司”是神的化身，所以他们可以占有“神的侍女”。印度古典舞蹈的继承与发展，“神的侍女”们有不可磨灭的功绩。我国佛教由印度、尼泊尔一带传入，随着佛教的传入，佛教艺术如雕塑、绘画、文学、音乐、舞蹈等也随之传入。印度祭神仪式的歌舞也很可

能被我国佛教寺院所吸收，并逐渐使之民族化。

敦煌寺院有舞蹈活动，已被敦煌遗书所证实（参见第三章第二节）。

敦煌壁画经变画中，伎乐天多姿多采的礼佛娱佛舞姿，相当一部分具有浓郁的印度风格。敦煌是内地通往西域的交通孔道，各民族杂居，较早、较多地接受了西域乐舞的影响。而丝绸之路上的这一重镇，又是佛教圣地，当地寺院娱佛的乐舞中保存了较浓的印度风格可能是比较普遍的现象。这类舞蹈形态较多地反映在经变画中也是必然的。古代画师们，如果没有看到过这些舞蹈的表演，只凭粉本临摹，是很难绘制出那些富于舞蹈美感，神韵生动的舞蹈形象的（当然，我们也不能低估粉本流传的影响）。这些事实证明：古天竺乐舞，不仅在宫廷燕乐占有一席之地，自成一部，而且当时寺院佛事活动中的乐舞，也深受其影响。

据《唐会要》载，唐代的《九部乐》，不列《天竺乐》，而列《扶南乐》。据《旧唐书·音乐志》载：隋炀帝时获扶南（今柬埔寨）乐，但朝廷认为太简陋，不能列入乐部，“但以天竺乐转写其声”，于是用《天竺乐》部来表演《扶南乐》。故《十部乐》仍列《天竺乐》不列《扶南乐》。

《高丽乐》：高丽，亦作高句丽。是古代居住在鸭绿江沿岸，今朝鲜族的先人，民间歌舞十分兴盛。《梁书·诸夷传》载：“高句丽……其俗喜歌舞，国中邑落男女，每夜群聚歌戏。”

十六国时期，汉人冯跋所建立的政权——北燕（公元409—436年）已有《高丽乐》流传。公元436年北魏灭北燕，曾得到“高丽乐”。公元577年，北周灭北齐，高丽、百济曾派遣使者到长安献乐^⑤。隋、唐《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》均设有《高丽



图18 辽宁集安高句丽古墓壁画(歌舞部分)

乐》部。

极简略的历史文献记载，描绘不出高丽舞蹈的具体形象，而高句丽古墓中的壁画，却为我们生动而真实地展示了当时舞蹈活动的情况。吉林省集安县通沟四世纪高句丽墓的乐舞壁画：在那个骑着高头大马贵族的面前，一群乐舞人正在进行表演。图下部的七个歌者，相互牵手，整齐地站成一排歌唱。图中上部有六个舞人，其中五人成一排，排头的男舞者，头饰鸟羽，身穿花长袖短衣、花长裤。接着是两个身穿对襟花长袖衣及镶边长裙的女舞者。最后是两名男舞者，服装与排头人一样，只是头无羽饰(见图18)。在这五个舞人队列对面稍远处，有一服饰相同的男舞者与群舞人相向而舞(见图19)。他们的舞姿是全完一致的，即双臂向后平展，长袖垂拂，似正踏步向前起舞。这是一组经过精心排练，动作整齐，节奏舒缓，抒情优美

的群舞。从舞队排列看，象是中间两个女舞者，两边各二男舞者才能形成一个对称的队形。这里画的，象是最边上的一个男舞者，正出队列作单独歌舞表演。他的舞姿与其他人毫无差别。但从他圆张的口形上，能不能假设他是一个领唱的歌舞者呢？从整幅乐舞壁画分析，正如方起东在《集安高句丽墓壁画中的乐舞》一文中指出的：“这个骑在马背上观赏歌舞的贵族，应是这座墓的主

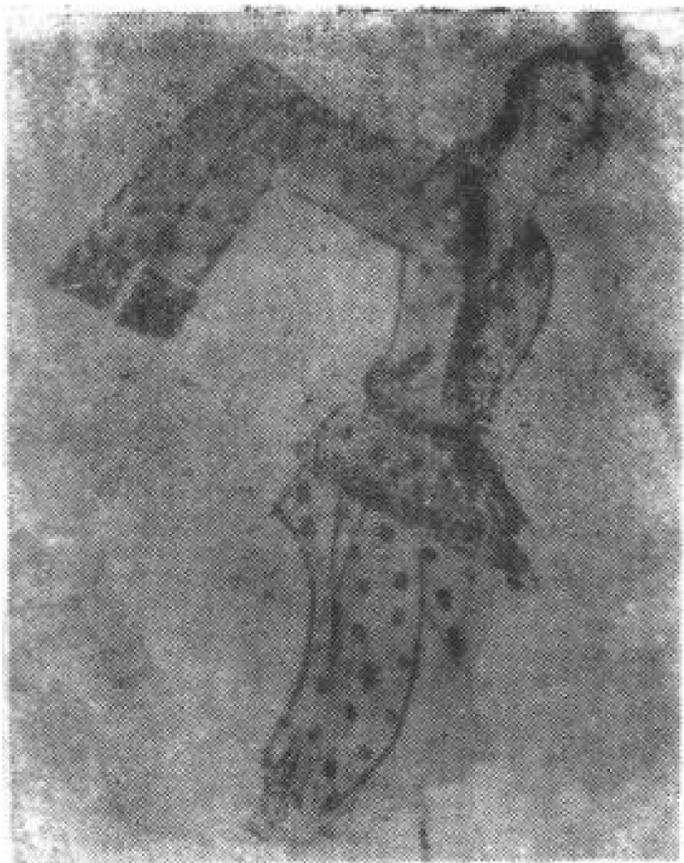


图19 辽宁集安高句丽古墓壁画(舞人部分)

人。”那么，为他表演歌舞的则可能是他家的奴婢。正象古代中原汉族地区贵族之家的家伎，经常为主人及宾客表演歌舞一样。舞者的服饰与古籍所载高丽人的常服相同。《隋书·东夷传》载：“高丽……人皆皮冠，使人加插鸟羽……妇人裙襦加襪（音zhuàn撰，衣缘也）。”可见头插鸟羽，女穿镶边衣裙是高丽人的民族服装。舞者着常服舞蹈，说明壁画上的表演性舞蹈，与前述《梁书·诸夷传》所载自娱性民间舞在艺术与技术水平上不会有很大差距。

长川一号墓，是公元五世纪末至六世纪初的高句丽墓。在这座古墓中，有一幅较大的乐舞射骑壁画。下部为射猎图，中上部为乐舞表演场面及贵族观赏乐舞图。特别引人注目的是联在一起的两组表演场景(见图版2及图20)。稍下处，一低坐女子，正在弹琴，琴的放置及弹奏姿态，与今朝鲜族的伽倻琴颇相近似。她面对一男舞者，其服饰与上述通沟古高丽墓壁画基本

一致，只是裤筒更肥大些，裤口稍收，很象灯笼裤。他右臂向右侧平伸，长袖自然下垂。左臂曲肘，手部收至胸前，长袖随收势飘拂。在这个男子独舞画面的上面，另有三人一组的乐舞图：中间一女舞者，服饰与通沟墓壁画女舞者基本相



图20 约五世纪末集安长川一号高句丽墓壁画(方起东摹)

同。只是裙下部镶边纹饰更清晰、美丽。比较特殊的是她的面部化了妆，眉心点红。她双手端抱腹前(很象长沙战国楚墓漆奁上所绘舞人的姿态)，手捧两支花茎。花茎向左右曲伸至双肩上，茎端有两朵红色的莲花。在女舞者的对面，有一右手贴身下垂，左手举花蕾的男舞者。在女舞者的身后，有一个双手举琴的女乐人。那个居中执花女舞者端庄的神态，男舞者举花相侍和乐人高捧乐器的姿态，很象是一个特定的表演场景。也许正在致开场白，或男女舞者相互对话，随即就要奏乐舞蹈了。他们三人的姿态与表情都不是自然、随便的。因此，不大象“候场”的样子。以长川一号墓乐舞壁画与通沟舞俑墓乐舞壁画相比较，可以清楚地看到，经过一百多年的发展后，高丽的舞蹈，作为一种表演艺术，已经有了显著的提高。

到了隋、唐时代，作为宫廷燕乐之一部的《高丽乐》，已有

相当精美的舞蹈了。如前表所示，《高丽乐》有多种曲目、有多种乐器组成的伴奏乐队，演员的服装化妆相当华丽美观。舞服“极长其袖”，保存了传统的样式。舞者“双双并立而舞”是对舞的形式。唐代的“高丽乐”（泛指从高丽传来的乐舞，不仅仅指宫廷燕乐《高丽乐》部）的发展和流传，有几个值得注意的现象：

一、当时“高丽乐”流传相当普遍。不仅艺人表演，还有达官贵族在宴会中即兴跳起高丽舞的事：如武则天执政时，司礼少卿杨同休尝在司礼寺宴请公卿们，酒酣之余，向御史大夫杨再思取笑道：你的脸长得象个高丽人。杨再思欣然起身，在中上贴了些装饰，反披紫袍，跳起了高丽舞。神情自若，舞动合拍，引得满堂大笑。杨再思“为人佞而智”，是个善于逢迎皇帝的人。虽官至宰相，也常被人看不起。史家记录他的这次即兴表演，颇有些轻蔑的笔调^①。即使如此，高官在酒宴中跳高丽舞，还是证实了“高丽乐”在唐代流传普遍这一史实。

二、李白乐府诗《高句丽》的题解说：“唐亦有高丽曲，李勣破高丽所进，后改夷宾引是也。”诗曰：“金花折风帽，白马小迟回。翩翩舞广袖，似鸟海东来。”天宝十三年（公元754年）七月十日，太乐署正式改变了一大批乐曲名。其中有许多是兄弟民族或外国乐曲，有的曲名是音译，有的曲名是以国名地名代之。将这些曲名，都改为中原汉民族化的名称，表明传入中原的兄弟民族及外国乐舞在中原相互吸收融合的发展趋势。“高丽曲”改名《夷宾引》（《唐会要》作《来宾引》），就是天宝十三年与其他许多乐曲同时更名的。另一值得注意的事是诗中描写的舞服与《十部乐》中的《高丽乐》部不同，不是“极长其袖”，而是“翩翩舞广袖”，舞起来有如飞鸟。这大概是另一种风格的高丽舞。那宽大的衣袖，是不是受了初唐宽袖服饰的影响呢？对李白诗“白马

小迟回”，有的学者认为可能是刊刻的错误。1981年1月27日吉林省文物考古研究所方起东在北京舞蹈研究所作“关于古代高句丽的舞蹈”学术报告时称：李白诗“白马”，可能是“白鳥”之误。“鳥”音xi，即鞋，与马字字形相近。如改为“白鳥小迟回”，诗的头两句则都是写舞人服饰——帽、鞋的了。看来，这一论断是比较合理的。至今朝鲜族人民仍有喜穿白服白鞋的习惯。诗句描绘舞者轻举穿着白鞋的脚，作小幅度的回旋动作。这与现今朝鲜舞那种典雅、轻盈的旋转舞姿是多么相象呵！

三、《新唐书·礼乐志》所载《九部乐》中的《高丽伎》，列举了各种乐器，接着写道：“胡旋舞，舞者立球上，旋转如风。”看来当时流行的“高丽乐”中，有人立于球上旋转的《胡旋舞》。方起东在《集安高句丽墓壁画中的乐舞》一文中认为，这说明唐代的“高丽乐”也曾吸收其他民族舞蹈的某些影响，“从内容上看，原来由西域康国（今中亚的撒马尔罕）一带传入中原的那种以激烈地旋转为特色的《胡旋舞》，至唐代竟为高句丽所熟习，成为《高丽伎》中一项受人瞩目的节目。”从西域传入中原的《胡旋舞》，为什么会被地处东北的高句丽所吸收？是有其特定的历史背景的。公元436年，北魏灭北燕，同年通西域，既得到了流传北燕的“高丽乐”，又得到了疏勒、安国等西域乐舞。同时在北魏流传的，还有中原传统乐舞——《清商乐》、《西凉乐》及北魏统治者本族——鲜卑乐舞。北魏是统一北方十六国的一个较强盛的王朝，各民族各地区的乐舞在那里相互交流影响。东北的“高丽乐”，吸收西域的《胡旋舞》，就成为相当自然的发展趋势了（关于《胡旋舞》的表演形式问题，已在《健舞、软舞》一节详述）。

四、晚唐，《高丽乐》在中原已趋于衰落，据《通典》载：“高丽乐……唐武太后时，尚二十五曲，今唯能一曲，衣服亦浸衰败，失其本风。”可见在公元690—704年间，武则天称帝时，还保存二十五曲“高丽乐”，到《通典》成书时，“高丽乐”仅存一曲而已。其服饰、乐舞等均已失掉原来独特的高丽民族风格及地方色彩。当然，史书记载的是“高丽乐”在中原的流行情况，而古高丽的民族民间乐舞仍会在人民中代代相传，长流不断。在中原宫廷的盛衰并不影响“高丽乐”在它本地区、本民族的流传及发展。

《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》都属西域乐舞。早在汉代，西域乐舞已逐渐传入中原。相传西汉初年宫中节日有“作于阗乐”的风俗。到了两晋南北朝时代，西域乐舞大量涌入中原，许多音乐舞蹈家在中原献艺、传艺。有的得到皇帝的宠信，被封高官。

十六国时期，“龟兹乐”已传入中原。据《隋书·音乐志》载：“龟兹者起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声多变异。”看来，从后凉(公元384—403年)至北魏迁都洛阳(公元494年)这一百来年间，《龟兹乐》在中原流传的过程中，已发生了变化。这当然是民族文化相互交流影响的结果。《安国乐》、《疏勒乐》都是在公元436年北魏太武帝通西域时传入中原的^⑮。“高昌乐”在西魏时(公元535—557年)传入中原^⑯。“康国乐”则是公元568年北周武帝娶突厥女子阿史那氏为皇后时，随皇后带来的其他西域乐舞一起传到中原的^⑰。

隋朝统一中国后，将南朝、北朝流行的各民族、各地区的乐舞，加以整理、编排，选择其中部分乐舞列入宫廷宴乐《七部乐》、《九部乐》。上述西域乐舞除“高昌乐”外，都列入乐部

了。到公元640年，唐太宗统一高昌，两年后，即公元642年，才正式将《高昌乐》列入乐部，《九部乐》增为《十部乐》。由此可见，乐部的设置，与政治形势的发展变化是有一定的关系的。

西域乐舞在中原的流传，一方面表现在宫廷设置各西域乐舞乐部，另一方面则表现在西域乐舞在民间广为传播。西域乐舞的风行，除了当时政治形势的变化，政权的更替，民族迁徙杂居等原因外，更重要的是西域乐舞本身所具有的独特风格，引起了人们极大的兴趣，使人耳目一新，得到人们的普遍欢迎。

唐人杜佑在《通典》中相当生动地描写了西域乐舞的风貌。虽然他对这种乐舞在中原盛行是持否定态度的。他认为这是“势不久安”的不祥之兆(可能是指“安史之乱”)，但他却情不自禁地写出了那些感人至深的乐舞表演：“胡舞铿锵铿锵，洪心骇耳。抚箏新靡绝丽，歌音全似吟哭，听之者，无不悽怆。琵琶及当路琴瑟殆绝音。皆初声颇复闲缓，度曲转急躁，按此音所由源出西域诸天诸佛。韵调娄罗，胡语直置难解……或踊或跃，乍动乍息，蹻脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。”那拨动人们心弦的歌声乐声是多么感人，虽然，他们的歌词都是用本民族语言唱出，无法听懂，但仍能引起人们感情上的共鸣。还有那表情生动，风格健朗明快的舞蹈，时而踊跃，时而在一个漂亮的舞姿上停顿亮相；时而踮起脚尖，踏着轻盈的舞步，时而又移颈动头，在清脆的弹指声中应节起舞。舞者发自内心深处的激情，倾泻而出，使他完全陶醉在舞蹈之中，不能自止了。这是何等精湛动人的表演呵！宋人陈旸在他所撰《乐书》中，解释“拊”说：“龟兹乐人弹指为歌舞之节，亦拊之细也。”杜佑和陈旸所描述的这些舞蹈动作，不是至今还保存在我国新疆及中亚一带的民间舞中吗？

上述五部西域乐舞，以《康国乐》、《龟兹乐》两部流行最广，影响最大。《旧唐书·音乐志》载：“康国乐……舞急转如风，俗谓之胡旋。”这种舞蹈，不仅列入宫廷乐部，并在民间广为流传，还是贵族宴会中经常表演的、颇受人欢迎的舞蹈节目。《胡旋舞》也是唐代“健舞”类的一个名舞。关于《胡旋舞》的舞蹈特点及表演形式等，在“健舞、软舞”一节详述。值得注意的是：《九部乐》、《十部乐》中的《康国乐》舞曲有四首，是除《燕乐》与《清商》外，舞曲最多的一部。舞曲名如：《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》，全部是音译名。乐器无弦乐，仅二笛，主要以鼓伴奏。可知这种舞蹈，节奏强烈、鲜明。

一向有歌舞之乡美称的新疆库车，本古龟兹故地。唐代著名僧人玄奘去印度取经回唐后，写了一本《大唐西域记》，记述他所经各地的国俗民情，政治地理状况。该书载：“屈支国（即龟兹）……气序和、风俗质……管弦伎乐，特善诸国。”玄奘这一经过实地调查的结论，可证古龟兹的伎乐比附近其他地区的乐舞水平要高些，特点更突出些。《新唐书·西域传》载：“龟兹……俗善歌乐。”正是由于“龟兹乐”在艺术上具有特殊风格，自四世纪末传入中原，到六世纪后期，在鲜卑族宇文氏建立的北周逐渐流行。《旧唐书·音乐志》载：“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”建立隋朝的统治者杨坚本是北周权臣。隋灭北周，统一中国。在乐舞方面，自然会继承北周传统。连宫廷供职的乐官、乐工、舞人都是集北朝、南朝的旧人。在人民中间流行的乐舞，更不会因朝代的替迭，统治者的易人而一下改变。因此，“龟兹乐”在隋代曾风靡一时，广泛流传在宫廷和民间。当时一

些著名音乐家，如“曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易”，可见在原“龟兹乐”的基础上，经过音乐家们的不断改编创新，致使这种乐舞“举时相慕尚”。最受人欢迎。这种情况引起了隋文帝的担心和不满，他认为这是“不祥之兆”。他告诫群臣，不应该喜好这种音乐，宴请宾客，要奏“正声”，声不正，怎么能让儿女闻呢^②？封建社会的皇帝，拥有绝对权威，即使如此，也未能禁止“龟兹乐”的流传。

据《隋书·音乐志》载：隋朝流行的“龟兹乐”有三部：即“西国龟兹”、“齐朝龟兹”、“土龟兹”。霍旭初在《龟兹乐舞史话》中指出：“‘西国龟兹’从字义上看，指的是西域龟兹国的音乐。这可能是北周武帝娶突厥阿史那公主时，随嫁而来的龟兹乐舞，以及在此前后直接从龟兹传入的乐舞。其成分比较纯正。‘齐朝龟兹’指的是从北齐传来的龟兹乐舞。北齐灭后，北周曾将北齐的各类伎艺会于长安……这种始于吕光征龟兹带入中原又辗转甘、陕、晋、豫、冀等地的龟兹乐舞，到了长安仍然是颇有影响的一部。‘土龟兹’可能是指传入中原很久，又经过中原各族人民再创造的一种。”我认为这种分析是有一定历史根据的。对三部“龟兹乐”从名称上探寻出它们的区别，也是比较合理的。如果说“西国龟兹”是较纯正的“龟兹乐”，那么，“齐国龟兹”则可能受到了鲜卑乐舞文化的影响，因为齐国的统治者是鲜卑化的汉人，政权的支柱是鲜卑贵族和鲜卑化的汉人。统治阶级崇尚歌舞作乐。在齐国流行的“龟兹乐”，带有一点鲜卑族的特色是可能的。“龟兹乐”在中原汉族人民的流传中，与汉族乐舞文化相融合，产生了许多新作。特别是唐代的部分舞蹈音乐，都吸收龟兹音乐的成分。如《坐部伎》、《立部伎》中的许多

舞曲，都具有龟兹风格。

“龟兹乐”在唐代以各种方式流传，并受到重视，还表现在以下几个方面：

一、记述开元年间(公元713—741年)教坊乐舞名目、制度等事的《教坊记》，列举的四十六首大曲中有《龟兹乐》名。可见“龟兹乐”当时发展成由器乐演奏、歌唱及舞蹈表演组成的大型多段乐舞曲——“大曲”形式了。

二、天宝十三年(公元754年)太乐署更改了大批在中原有影响的乐曲名称。其中就有《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》的记载^②。

三、晚唐成书的《乐府杂录》，载有“龟兹部”。除列举该部所用乐器外，并载：“戏有五方狮子，高丈余，各衣五色，每一狮子，有十二人，载红抹额，衣画衣，执红拂子，谓之狮子郎，舞太平乐曲。破阵乐曲，亦属此部……万斯年曲，是朱崖李太尉进，此曲名即天仙子是也。”《立部伎》舞狮子的《太平乐》与武舞形式的《破阵乐》都归入龟兹部，看来主要是因为它们的伴奏乐曲具有龟兹风格。《破阵乐》的舞蹈是比较纯正的汉族传统形式。“狮子舞”至迟三国时已流行中原。据考古发现证明，唐代高昌地区有“狮子舞”。白居易《西凉伎》可证：当时西凉地区也有“狮子舞”。这种气势雄壮，引人入胜的拟兽舞，在各族乐舞文化频繁交往中，已广为流传了。《乐府杂录》将“龟兹部”与“雅乐部”、“云韶部”、“清商部”、“鼓吹部”并列。可见“龟兹乐”在中原影响颇大。特别多的是作为舞蹈伴奏曲，这与上述《旧唐书》“鼓舞曲多用龟兹乐”的记载是相吻合的。

王建《宫词》有“内人唱好龟兹急”句，描写了技艺最高，经常在皇帝面前表演乐舞的“内人”演唱节奏欢快的“龟兹乐”的情

景。从另一个侧面反映“龟兹乐”流行的盛况。

四、“龟兹乐”除在宫廷、民间广为传播外，还在佛事活动中演奏。敦煌遗书伯希和3065号写卷，《太子入山修道赞》云：“一更夜月长，东宫建道场，幡花伞盖月争光，烧宝香，共奏天仙乐(天仙子)，龟兹韵宫商。美人无奈手头忙，声绕梁。”(“龟兹韵宫商”，原作“皈资用宫商”，据饶宗颐教授《敦煌曲》校订“皈资”为“龟兹”之音讹。)“龟兹乐”和在《乐府杂录》中列入“龟兹部”的《天仙子》都在佛事活动中演出的。其他敦煌遗书，还证明：“花舞”及女子队舞《菩萨蛮》等都曾在敦煌寺院的佛事活动中搬演过。

五、“龟兹乐”的被重视，还表现在皇帝常把龟兹乐工、乐器作为珍贵礼品赐赠。如中宗景龙三年(公元709年)将雍王李守礼的女儿金城公主嫁给吐蕃赞普尺带珠丹。金城公主出嫁时中宗赐给她，“锦缯别(百)数万，杂伎诸工悉从，给龟兹乐”^②。“龟兹乐”作为公主的嫁妆，带到了西藏高原。

又如：因战功卓著，原被唐封为归义王，后又册为云南王的皮逻阁，于天宝初年，派遣他的孙子凤伽异(阁逻凤之子)入唐，唐朝廷厚待他，拜为鸿胪少卿，“妻以宗女，赐龟兹乐一部”。在这里，“龟兹乐”既作为珍贵礼品赐给云南王的孙子，又作为李氏宗女的陪嫁传到南诏(今云南部分地区)。天宝末年，朝政腐败，边将贪污腐化，对兄弟民族极端无礼，激起了南诏的反抗，曾一度出现了分裂局面。大历十四年(公元779年)，继皮逻阁王位的阁罗凤死，立其孙异牟寻(凤伽异之子)为王，直到唐德宗贞元年间南诏重归唐统一。公元794年唐王朝赐给异牟寻金印，印文写：“贞元册南诏印”。南诏王异牟寻，设盛大宴会招待使臣，特出示了天宝五年(公元746年)玄宗赐给他父亲凤伽异的宝物，并指

着两个年迈的笛工歌女说：“皇帝所赐龟兹乐唯二人在耳”。事隔四十八年，从西域传至中原，又从中原到云南的“龟兹部”乐工舞人大多去世了，只剩下这二人，想来也已经是六十多岁或七十以上岁数的老者了^②。

公元800年南诏王异牟寻，派遣使者杨加明率领了一个庞大的乐舞队伍，到达成都，谒见剑南西川节度使韦皋，表示欲向唐王朝献夷中歌舞。韦皋在此基础上加以改编创作为字舞形式的《南诏奉圣乐》(此舞将在本章第三节详述)。经过排练，才到长安向德宗献乐。这次进京乐分四部，第一部就是“龟兹部”，无疑是为了表示南诏十分珍惜与唐王朝的友好臣属关系。特地将玄宗赐给凤伽异的“龟兹乐”摆在第一部。当然，这时的龟兹乐舞，已经在南诏经历了五十多年的变化、发展，它不能不受到南诏本地区、本民族乐舞文化的影响。表演人员，也不是原班人马。他们当是学习过龟兹乐舞的南诏人。杨德鏊在《龟兹乐在云南》一文中指出：“云南近世仍存的古老狮舞，有玺狮(黄狮)与红狮或蓝狮、绿狮对舞，由头扎红包帕的戏狮者执绣球、拂子逗引，撩腮捋毛，俛仰驯狎腾跃，含有‘各具方色’的龟兹五方狮子舞的遗意。”(如前所述唐“龟兹部”有《五方狮子舞》)该文又指出：“近世，纳西族著名大型乐舞套曲《别时谢礼》(又名《白沙细乐》)及民间娱兴尚使用的‘bili’(即箏箏)一词，还是彝、傈僳、纳西族对直管箫(笛)的通称。‘南山截竹为箏箏，此乐本自龟兹出’，云南之有箏箏，应是龟兹伎人留下足迹的佐证。”这些经过实地调查所取得的资料，及根据这些活史料得出的结论是十分可贵和比较正确的。

有关的历史记载，和杜佑、陈旸对龟兹等西域舞蹈的描绘，虽已证实龟兹乐在中原数百年间盛行不衰，并从中原传播四方，

在隋、唐时曾受到特别的重视。但舞蹈是形象的艺术，丰富的文字记载，并不能提供真实、具体的舞蹈形象。而至今犹存的古龟兹壁画和部分墓室出土的文物，却给我们提供了非常生动而具体的舞蹈形象。如新疆克孜尔千佛洞，第一百零一窟那个半裸上身，佩璎珞、长带、戴臂环等饰物，以娟秀的手姿，一臂类“托掌”式，一臂曲于胸侧，扭腰、冲身，微扬首。（见图21）舞姿健美，柔中带劲。如果没有象征佛、神的头光纹饰，她不就是一个杰出的舞人像吗？第三十八窟那一群露出头部和上身的天宫伎乐，有的手执各种乐



图21 克孜尔千佛洞101窟
舞蹈壁画



图22 克孜尔千佛洞伎乐天

器正在演奏，有的拿着花盘花绳或击掌、弹指舞蹈(见图22)。又如森木塞姆千佛洞第二十六窟，手捧花盘，轻拈花绳的舞姿，是非常轻柔优美的(见图23)。类似的舞蹈形象还很多，它们虽然都是佛教艺术，是以舞娱神的伎乐天的舞姿。但，它们和其他宗教艺术一样，折光地反映了生活，在一定程度上再现了古龟兹乐舞的风貌。



图23 森木塞姆千佛洞26窟伎乐天

激川在《龟兹乐舞初探》一文中指出：“拈(击掌)和弹指至今仍然是新疆维吾尔族、乌兹别克族民间舞蹈中普遍使用的舞蹈动作。”又说：“把至今流传在新疆库车县的麦西来甫(歌舞集会)和麦盖提县的多朗麦西来甫中的绳舞与古代龟兹的花绳舞相比较，就可以发现它们之间存有一脉相承的亲缘关系。”而“盘舞是维吾尔族民间舞中，具有悠久历史的、传统古老的舞蹈”。这些经过实地调查作出的论断，是有事实依据的，是令人信服的。

目前史学界对新疆石窟寺的建造年代还有些不同的看法，

一般认为始建于公元三世纪，停建于初唐以后的年代。

唐墓出土的舞俑中，有一些舞俑服式：领口大，裸露胸颈，衣袖袖根窄，袖口宽，细腰长裙，有的双臂高举(见图24)，有的一臂下垂，一臂高举(见图25)，扬头抬眼，表情开朗明快。它们的服装样式和各种不同的舞姿，都有些近似现今的新疆民间舞。也许这就是当时盛行的龟兹舞，或是受到龟兹舞影响而创作的舞蹈的舞者形象。



图24 唐代舞俑



图25 唐代舞俑

关于“龟兹乐”(这里所谓的“龟兹乐”，是泛指龟兹地方的乐舞，或具有龟兹风格的乐舞，而不是专指《九部乐》、《十部乐》中的《龟兹乐》部)，我们还可以从现今流传在新疆库车一带的民间舞中，推想在隋、唐时代曾风靡中原的龟兹乐舞，具有鲜明的节奏，欢快优美的舞姿，这些风格突出的乐舞，与中原地区的汉族传统乐舞有显著的区别，使人感到十分新鲜，很能吸引人。龟兹音乐家白明达等，不仅介绍、传播龟兹乐，而且

还有许多新的创作，很得皇帝宠信。上述种种原因使“龟兹乐”得以广为流传。但我想：最重要的是“龟兹乐”开朗明快的风格特点，比较符合唐代繁盛、开放的时代精神，因而受到人们的喜爱和欢迎。

唐亡以后，及至五代，许多乐舞失散。“龟兹乐”在中原也仅有余音流传。至于“龟兹乐”的故乡，龟兹本土的乐舞艺术，仍然会按照它自己的发展规律，代代承袭，不断创新。至今新疆的兄弟民族，几乎人人能歌善舞，歌舞活动十分普遍，民间舞蹈十分兴盛、丰富。

与“龟兹乐”风格比较接近的是“高昌乐”。古高昌是中原通往西域丝绸之路北道的交通枢纽。从地理位置上，它有更多的机会吸收中原文化。特别是各民族交往频繁的唐代，高昌乐舞吸收、融合中原乐舞的趋势更为明显。这一点可以从出土文物中得到证实。解放前、后，在古高昌(今吐鲁番)的阿斯塔那古墓群中，发掘了许多珍贵文物。其中就有一些舞蹈壁画、绢画、舞俑等。这些文物，为我们提供了真实、具体的古高昌的舞蹈形象。十六国时期墓葬的一幅饮宴乐舞壁画，上面是饮宴的贵族和侍女，中部是乐舞表演场景，下部是进行炊事活动的人。乐舞场面是：两个乐人席地而坐，一人击鼓，一人吹竖管乐器，正在为一女舞者伴奏。舞者身穿翻领、长袖、齐胯半长衣，束腰，长裙曳地。双臂平展，翩翩起舞(参见《中国古代舞蹈史话》图41)。这很象至今常见的新疆民间舞：在欢快的节奏中，两手交叉胸前，随即甩展双臂，稍一停顿，再移颈动头的俊俏舞姿。服饰舞态，都具有浓郁的新疆民族特色。1972年、1973年发现的张雄夫妇及其孙张礼臣墓葬中的舞俑及乐舞绢画，则清楚地显示出中原乐舞文化对高昌的深刻影响。张雄死于唐太宗

朝贞观七年(公元633年),其妻死于武则天朝垂拱四年(公元688年)。这座古墓的随葬品中有舞俑。这些舞俑的制作方法和木偶差不多,不象一般的舞俑那样用彩陶制成。它们上身穿锦制短衣,窄长袖用绮绢制成。长裙曳地,有的是间色条纹长裙。肩部搭绕披帛,头梳高髻,浓妆描眉。她们或微张双臂,或抱手腹前,表情温婉,似乎正在表演一段轻柔舒缓的歌舞。无论服饰与舞姿,均具浓厚的中原风格。特别是那间色条纹长裙,与中原唐墓的舞伎壁画或舞俑、女俑几乎完全一样。如西安郭杜镇唐墓出土的红衣舞女壁画、李勣墓女舞伎壁画和女俑等,都穿这种纹饰的长裙。这大概是当时的一种时装吧!而张雄夫妇墓女舞俑舞衣的制作,更是十分讲究。以彩锦制上衣的正身,既挺拔又华丽,长袖则用质地较柔软的绮绢制成,飘舞起来,舞姿更加优美。肩绕披帛,更是当时中原妇女的常服。舞伎们常将披帛加长,舞姿更富于变化。我想,这些形象,大概是中原流传到高昌,或大量吸收了中原舞蹈因素的高昌新舞吧!金维诺、李遇春在《张雄夫妇墓俑与唐初傀儡戏》一文中指出:“这些明器是张怀寂为其母(张雄妻)送葬制作的。张怀寂九岁就随高昌王鞠智盛进京,是在长安接受教育成长起来的,深受中原文化的影响。”统治阶级的爱好虽不能左右文艺的发展,但是,由于他们拥有极大的权势和人力物力,他们对某种艺术形式的喜爱,会在一定的历史时期,一定的程度上,对某种艺术形式的发展起到一定的影响。

张雄之孙张礼臣墓出土的乐舞绢画,原是联屏六幅,现仅存三幅,其中一幅画舞伎,她头梳高髻,额饰花钿,身穿卷草纹短衣,长裙细腰,脚登高头履,左肩搭一披帛,帛的一端掖在胸前衣襟内,一端可能是飘在身后。左臂曲举至肩部,左手

轻拈帛边，手姿秀美。右手背在身后，亭亭玉立，仪态典雅大方。从她脚穿高头履，长裙垂地的装束推测，这个歌舞伎表演的是一段以歌唱为主，配以轻微的舞蹈动作的节目，不是跳《柘枝》、《胡旋》一类有激烈动作的舞蹈。这个绢画舞伎与张雄夫妇合葬墓的舞俑其服饰及舞姿风格都是一致的。这一方面反映了中原乐舞传入高昌，并与高昌乐舞相互交流影响的史实；另一方面也反映了西州张氏豪族——张雄、张怀寂、张礼臣等维护国家统一，反对高昌分裂的政治态度，这是他们热爱中原乐舞文化的重要原因。墓室随葬品的安排，往往是真实地反映了墓主人的爱好与志趣。

关于“高昌乐”舞蹈的历史记载较少，上述珍贵历史文物弥补了这个不足。我们通过这些静止的舞蹈造型及舞人华丽讲究的服饰、化妆，可以推想一千多年前的高昌乐舞已达到相当高度的艺术水平。

《扶南乐》：据《旧唐书·音乐志》载：隋炀帝时，在林邑（今越南），得到扶南（今柬埔寨一带）的乐工及乐器匏琴。但炀帝没有将《扶南乐》列入乐部，而是用天竺乐部来表演扶南乐舞。当然，这只是宫廷宴乐的规定。实际上，扶南舞蹈另有传播。王维《扶南曲歌词五首》题解说：“自河西至者，有扶南乐舞。”这五首用扶南曲调填写的歌词中，有描写舞态舞情的诗句，如：“堂上青弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。”“香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中……”这种从河西传到中原宫中的“扶南舞”看来还相当优美动人。

《文康伎》又名《礼毕》，是隋《七部乐》、隋及唐初《九部乐》中的最后一部，也是最特出的一部。这部乐舞出自东晋时代。庾亮

本是晋明穆皇后的哥哥。他“美姿容，善谈论”，颇得皇帝的器重，历任高官，权势很大。庾亮死于咸康六年(公元340年)。他死后皇帝赐给他的封号叫“文康”^④。他家的歌舞伎人，为了悼念他，创作了假面舞名《文康伎》。假面大概是按庾亮的样子做的。伎人戴上假面，拿着羽毛做的华盖——翳，模拟庾亮的神态舞蹈。《隋书·音乐志》载：《文康伎》有行曲《单交路》、舞曲《散花》。从曲名分析：这可能是部分伎人在前面开路，一面散花，一面舞蹈。戴假面，扮庾亮的人，在众伎的簇拥下，边舞边进。将这一乐舞，安排在《七部乐》、《九部乐》的最后一部，使所有乐工舞人，在演完这一段舞蹈后，十分流畅、自然地边走边舞，徐徐下场。从演出效果看是相当成功的。而面具舞这种形式，在我国有非常古远的传统。早在公元前十六世纪至十一世纪的商代甲骨文中，就已出现象征假面的象形文字——“魃”^⑤。春秋战国直至汉、唐、宋、元、明、清，宫廷民间都曾流传各种面具舞。《文康伎》是吸收了这种传统，运用了这种人们喜闻乐见的形式创作的一种新的面具舞。从内容上看《文康伎》是个悼念前代亡人的乐舞，用于宫廷大典的宴乐，似乎很难令人理解。但从艺术效果上看，可能是比较好的。这使它在一定的时期内，成为宫廷宴乐乐部之一种。大概由于《文康伎》的内容，确不适宜于朝会大典，因此在唐太宗贞观十一年(公元637年)，终于废除了《礼毕》。

《文康伎》约创作于公元340年，历经东晋、南北朝、隋、唐初，直至公元637年，流传了三百年，艺术上必有其独到之处，具有顽强的生命力，因而久传不衰。

《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》是隋唐宫廷宴乐；除《燕乐》外，其余各部都是地地道道的民间歌舞。它们在宫廷搬演是

为统治阶级服务的；但它们却来自民间，是人民的创造。宫廷设置这些乐部，有其政治目的，但这些乐舞本身却是风格性很强的民间歌舞，没有明显的政治内容。这些乐舞的演出，由掌管礼仪祭祀乐舞的太常寺担任，而不由教坊担任，并且都是在朝廷举行大典、大宴等隆重场合演出，如皇帝宴群臣、招待外国使节及少数民族首领、庆丰年、为皇后立寺等等。因此，《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》不仅是供欣赏娱乐的乐舞，更重要的，它们是由于宫廷宴享的典礼性、礼性乐舞。以各种乐舞组成一整套的乐部以后，被统治阶级视为神圣的、只有统治阶级才能享用的艺术。而它们中的个别乐部、个别舞蹈，如“龟兹乐”、“康国乐”中的《胡旋舞》、“清商乐”中的《白紵舞》、《公莫舞》（《巾舞》）等却广泛流传在民间，且至今留存在人民中间，并有所发展。隋、唐的《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》在音乐舞蹈史上，为人们所熟知；但它们的演出规模并不大，一部乐舞，舞者最多四人，乐工最多二十七人。其所以著称，可能就因为来自民间，生动活泼，具有顽强的生命力。它们在一定程度上反映了隋及唐初各民族各地区乐舞，以本来面目集聚中原的历史事实。这以后，即进入各种乐舞相互交流影响，吸收融合的发展阶段。《坐部伎》、《立部伎》、“健舞”、“软舞”、乐舞“大曲”等许多音乐舞蹈作品，都是在这种发展趋势下产生的。

第二节 《立部伎》、《坐部伎》的内容形式及舞蹈特点

南北朝至隋、唐，大量的外国及兄弟民族乐舞，传入我国

中原地区。这些风格各异,为数众多的各民族民间舞蹈,逐渐与中原乐舞互相渗透融化,形成了色彩绚烂、丰富多采的新型唐代乐舞。

《坐部伎》、《立部伎》中的乐舞节目,绝大多数是从初唐到盛唐一百多年间,以中原乐舞为基础,大量地吸收融化国内少数民族和外国乐舞而创制的新的乐舞节目。

《坐部伎》、《立部伎》,是唐代宫廷长期积累的乐舞保留节目。其中包括唐太宗李世民、高宗李治、武则天、玄宗李隆基时期的作品。从公元627年至755年,历时一百八十三年,至迟高宗时,已有坐部、立部之分^②。《通典》及《旧唐书·音乐志》都载:武则天、中宗李显时代“大增造坐、立诸舞”。实际上《坐部伎》、《立部伎》中,没有一部是歌颂中宗李显的。所谓“则天、中宗之代”,实指武则天执政之时。因为中宗刚一即位,武则天就废去中宗,改立幼子李旦为傀儡皇帝,自己掌握政权。武执政三十一年后,中宗复辟,仅在位五年。因此,“大增造坐、立诸舞”是在武则天执政的时候。

《立部伎》共八部,其中有一部是武则天时创制。《坐部伎》共六部有三部是武则天时所造。而《坐部伎》、《立部伎》中的乐舞,创作时间最晚的是玄宗李隆基朝。由此可见,《坐部伎》、《立部伎》最后整理编排为成套乐部的时间是在开元、天宝之际。

按照不同的演出情况,分为坐部伎、立部伎二部。堂上坐奏的叫《坐部伎》,在室内厅堂演出。规模小,表演人数少,最少的只有三人,最多的十二人。唯《龙池乐》一部,《旧唐书·音乐志》作:“舞十有二人”。《通典》称:“《龙池乐》……舞有七十二人”,两书所载舞者不同。舞蹈是比较精致,艺术性较高的作

品。艺人的技术水平都比较高，因而有学《坐部伎》不成，则退到《立部伎》去，学《立部伎》不成，就退去搞“雅乐”的说法^⑦。堂下立奏的叫《立部伎》，在室外广场庭院演出。规模大，表演人数多，舞人多至一百八十人，最少的也有六十四人。舞蹈讲究排场，气势雄伟，有鲜明的政治内容。如果说《九部乐》、《十部乐》还只是在乐部的设置和演出场合上有一定的政治目的，但每部乐舞本身并不包含明显的政治内容，所表演的只是一些风格浓郁的各民族民间乐舞。它们既可在宫廷朝会大典上演出，部分乐舞同时广泛流传民间，供人欣赏娱乐。而《立部伎》、《坐部伎》则不仅仅是在乐部的设置与演出场合具有一定的政治意义，其乐舞本身已赋予了鲜明的主题思想——歌颂当朝皇帝的文德与武功。它们密切地配合了当时朝廷的政治要求。《坐部伎》、《立部伎》的表现手法比较丰富，艺术形式比较多样。广泛吸收了许多民族、民间传统形式。不象其他一些歌颂皇帝的乐舞，类似标语口号，刻板而无生气。随着时光的流逝，皇权的更替，很快就会被人遗忘。而《坐部伎》、《立部伎》中的每部乐舞都具有一定的艺术性和欣赏价值，至今仍在我国的音乐舞蹈史上占有一席之地。

为了便于研究，现依据《通典》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》，将《立部伎》、《坐部伎》所包括的名称及其创作年代、舞者人数、舞人服饰，列表如下：

《 立 部 伎 》

乐舞名称	初创年代	舞者人数	舞者服饰
《安 乐》	北周, 约公元577年	80人	戴木刻假面, 狗喙兽耳, 饰金银, 垂线为假发。 画楔皮帽。
《太 平 乐》	唐以前民间传统“狮舞”	五狮, 每狮约2人, 每狮有狮子郎12人	缀毛为狮皮, 人居其中, 五色, 狮子郎戴红抹额, 穿画衣, 执红拂子。执绳牵狮作“昆仑象”。
《破 阵 乐》	唐太宗贞观7年(公元633年)	120人	披甲执戟, 甲以银饰之。
《庆 善 乐》	唐太宗贞观6年(公元632年)	儿童64人	头戴进德冠, 紫大袖裙襦, 漆髻, 皮履。
《大 定 乐》	高宗时作(公元650—684年)	140人	披五彩文甲, 持槊(矛)。
《上 元 乐》	高宗时作(约公元675年)	180人	衣画云衣, 备五色。
《圣 寿 乐》	武后时作(公元684—704年)	140人	金铜冠, 五色画衣。
《光 圣 乐》	玄宗时作(公元713—741年)	80人	戴鸟冠, 五彩画衣。

备注:《新唐书·礼乐志》、《旧唐书·音乐志》均载:《庆善乐》“舞者六十四人”。《上元乐》“舞者百八十人”。《通典》乐六载:《庆善乐》“舞童十六人”。《上元乐》“舞八十人”。

《 坐 部 伎 》

乐舞名称	初创年代	舞者人数	舞者服饰	
燕 乐	景云乐	贞观14年 (公元640年)	8人	花锦袍, 五色绫裤, 绿云冠, 乌皮靴。
	庆善乐	贞观6年 (公元632年)	4人	紫绫袍, 大袖, 丝布裤, 假髻。
	破阵乐	贞观7年 (公元633年)	4人	绯绫袍, 锦领襖, 绯绫裤。
	承天乐	唐太宗时作	4人	紫袍, 进德冠, 并金铜带。
长寿乐	长寿年(公元692—694年)	12人	画衣冠, 穿靴。	
天授乐	天授年(公元690年)	4人	画衣五彩, 凤冠, 穿靴。	
鸟歌万岁乐	武则天执政时作	3人	绯大袖并画鸕鶿冠, 作鸟状。	
龙池乐	玄宗时作	12人 (或作72人)	舞人冠饰芙蓉, 蹀履。	
小破阵乐	玄宗时作	4人	金甲冑, 着靴。	

备注:《新唐书·礼乐志》、《旧唐书·音乐志》均载:《龙池乐》“舞者十二人”。《通典》乐六载:《龙池乐》“舞有七十二人”。

《立部伎》、《坐部伎》所有乐舞节目,除《太平乐》外,都是为歌颂某一个帝王而创作的。这种做法,本是前代传统。周代继承整理了从原始社会时期流传下来的歌颂各氏族领袖和英雄人物的《六舞》,史称“六代之舞”。周武王伐纣功成之后,制礼作乐,编制了历史上著名的《大武》,概括地表现了武王伐纣的军事行动。唐代继承了这一传统,除用于礼仪祭祀的“雅乐”外,宫廷宴乐舞蹈中也编了一些这类作品。在乐舞艺术高度发展的

唐代，统治阶级充分调动了音乐舞蹈的特殊功能，尽可能有效地为其政治服务。现将各乐舞的形式、内容、艺术特点及发展演变情况分述于后。

《安乐》：原名《城舞》。公元577年，北周武帝宇文邕灭北齐，为歌颂其武功编制了《城舞》。这个歌颂前代帝王的乐舞，为何能列入唐代宫廷宴乐乐部？一方面，可能因为隋文帝本北周重臣。隋朝是在继承北周统一中国北方的基础上，进而统一全中国的。隋朝，承袭北周宫廷乐舞是十分自然的事。而唐朝又全盘继承了隋朝乐舞。因此，《安乐》得以在唐代宫廷搬演。另一方面，北周的统治者是鲜卑族宇文部，《安乐》很有特色。舞者戴兽形假面，头戴画有古代传说中吃人的凶兽——狻形皮帽。舞蹈风格突出，“舞蹈姿制，犹作羌胡状”。这些，显示了鲜卑族的游牧生活和古老图腾崇拜的遗迹。舞蹈队形“行列方正，象城廓”^②。这也许是表现北周攻打北齐时四面包围的阵势吧！此舞既有鲜明的民族风格，又有浓厚的战阵生活气息，虽是颂扬前代帝王武功的舞蹈，仍被列入唐代《立部伎》的第一部。

《破阵乐》：又名《七德舞》，是《立部伎》、《坐部伎》中最著名的舞蹈，也是唐代很有影响的一部乐舞。《破阵乐》是根据《秦王破阵乐曲》编制的。这原是一首群众创作的歌谣^③。那时，李世民还没当皇帝，其父李渊灭隋称帝后，封李世民为秦王。唐初，他对统一国家曾起过很大的作用，战乱后渴望过安定生活的人民，为了歌颂他统一国家的武功，编制了《秦王破阵乐》。群众欢迎凯旋归来的军队，老百姓与军人曾共同歌舞《破阵乐曲》，由此可见当时在民间军中都颇为流行。

李世民当皇帝的第一年——贞观元年（公元627年）正月初三那天，新皇帝宴群臣，奏《秦王破阵乐》，这是此曲第一次在这

样庄严、隆重的场合中演奏。李世民听了非常高兴。贞观七年(公元633年)正月,李世民绘制了《破阵乐图》。大概类似现在的场记图,令音乐家、太常丞吕才加工编制了音乐。令李百药、虞世南、褚亮、魏征等制歌词。并命吕才依照舞图排练。舞者披甲执戟,作战武士打扮。李世民亲自设计的舞图,至今尚未发现,但用文字概括描写的这一舞蹈设计却被记录下来,即“左圆右方,先偏后伍,鱼丽鹅鹳,箕张翼舒,交错屈伸,首尾回互,以象战阵之形。”舞蹈的队形是左圆右方,前有战车,后有队伍,如象鱼群“相比次而行”的鱼丽阵(这可能是横队的阵势),如前后相随的鹅鹳阵(这可能是纵队的阵势),中间成箕形张开,象一对舒展的翅膀。接着舞队交错进退,头尾相互配合呼应。首次排练就非常顺利,“数日而就”。舞分三大段,每段变化四个阵势。伴奏用大鼓,音乐有龟兹风味。疾徐击刺的动作,都合着雄壮的歌声。表演完毕,观众为之振奋,许多来宾请求参加同舞。那“发扬蹈厉,声韵慷慨”炫耀武功的表演,不仅震撼人心,且有一种威慑的力量,使观者“凜然震竦”^⑩。这一点可以从当时的观者反映中得到明证:一是李靖对《破阵乐》舞队阵势的深刻理解,唐太宗与李靖有这样一段对话:“靖曰:‘臣观陛下所制《破阵乐舞》,前出四表,后缀八幡,左右折旋,趋走金鼓,各有其节,此即八阵图。四头八尾之制也。’帝曰:‘兵法可以意授,不可以言传。朕为《破阵乐》,唯卿已晓其表。’”^⑪李靖是唐初一个很有军事才能的将领,著有兵法书《李卫公问对》。随唐太宗转战多年,曾“南平吴会,北清沙漠,西定慕容”^⑫。他对唐太宗的军事思想,用兵方法,十分熟悉。因而他在观看《破阵乐》时,能相当准确地体察出舞蹈所表现的阵势及其创作意图;另一名观众是唐初敢于直谏的名臣魏征。每当宫廷演出

《破阵乐》时，魏征都低着头不愿观看。到演出颂扬文德的《庆善乐》时，则全神贯注，很有兴致，毫无倦意地观赏，他用这一行动对唐太宗进行劝谏。因唐太宗在取得帝位后，仍念念不忘向四夷用兵，而魏征是反对这样做的。他体察民情，当时人民已久经战乱，需要过安定、太平的生活。唐太宗采纳了魏征的主张，国家安宁富强。从武将李靖，文臣魏征观《破阵乐》的不同反映，证实了一个相同的事实：《破阵乐》是李世民根据他多年战阵生活的体会编制出来的。舞蹈具有浓厚的战斗气息和粗犷雄伟的气势。初演完毕，武臣列将齐声称贺：“此舞皆是陛下百战百胜之形容”。十几个少数民族首领当场要求参加舞队同舞。太宗批准了他们的请求，舞了很久才停止^③。没有经过排练能即兴加入行列舞蹈，说明《破阵乐》的舞蹈动作与队形变化都比较简单，与真实生活中的战斗击刺动作差不多。李世民是个卓有才能的军事家与政治家，但他毕竟不是舞蹈艺术家，由他设计的舞蹈，生活气息浓，舞蹈技巧却并不高。

《破阵乐》的音乐很有特色：“雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。”^④气势豪壮。歌曲却是另外一种情调：“歌有和易啾发之音。”^⑤和谐而舒缓，与舞蹈段落风格迥异。可能就是在歌声中体现《破阵乐》的别名《七德舞》的主题思想吧！富于创造精神的唐代音乐家吕才，在用中原传统武舞形式编创的《破阵乐》中，其伴奏乐曲则吸收了明快、健朗的龟兹音乐成分，这真是大胆而又巧妙的结合。

目前见到的《破阵乐》歌词有下述几首：

一、唐朝凡将士出征或凯旋回朝，都要奏“凯乐”，由四曲组成：《破阵乐》、《应圣期》、《贺圣欢》、《君臣同庆乐》。乐用铙吹二部。乐器有笛、篳篥、箫、笙、铙、鼓，全是吹管及打

击乐，轮流演奏上述四曲。^⑤实际上这是出征前“誓师大会”为鼓舞士气和战争结束凯旋归来时演奏的乐曲。从唐初太宗时起，一直沿袭这种做法。直到唐文宗李昂大和三年(公元829年)才将这种做法作为一种礼仪制度确定下来。当时太常礼院给皇帝的奏文中提到：“《破阵乐》、《应圣期》两曲，太常旧有词。”《破阵乐》词：“受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌破阵乐，共赏太平人。”^⑥这首太常旧词，可能是唐太宗即帝位以后，宫廷编演《破阵乐舞》时所用的歌词。

二、《乐府诗集》载《破阵乐》三首。郭茂倩注题解说：“历代歌词曰：‘破阵乐小歌曲。’乐苑曰：‘商调曲也。’按：破阵乐本舞曲，唐太宗所造，玄宗又作小破阵乐，亦舞曲也。”第一首词曰：

秋来四面足风沙，塞外征人暂别家。
千里不辞行路远，时光早晚到天涯。

内容是抒发远征战人的心情，与歌颂李世民的战功似乎没有关系。它是一首当时流行的商调式民间歌谣，作者已无从查考。郭茂倩说《破阵乐》是舞曲，是对的，但他说《破阵乐》音乐的创作者是唐太宗和玄宗李隆基则不对。如前所述，这首乐曲原是民间歌谣，入宫廷后由音乐家吕才润色、编创。其舞蹈的设计者主要是李世民，玄宗只是稍加缩编、改编而已。

三、《乐府诗集》载另二首《破阵乐》词，是唐人张说所作：

汉兵出顿金微，照日明光铁衣。
百里火幡焰焰，千里云骑骍骍。
蹙踏辽河自竭，鼓噪燕山可飞。
正属四方朝贺，端知万舞皇威。

少年胆气凌云，共许骁雄出群。
匹马城南挑战，单刀蓟北从军。
一鼓鲜卑送款，五饵单于解纷。
誓欲成名报国，羞将开口(或作)论勋。

张说很有才学。武则天执政时曾任凤阁舍人。这是个撰拟诰敕的专官，常以有文学资望的人充任。大概象机要秘书一类的职务吧！此后，张说“忤旨”得罪了武则天，被流放到钦州。中宗复位后，被召还朝。中宗、睿宗、玄宗在位时，历任官职。这两首《破阵乐》歌词，可能是在他被召还朝以后写的。他满怀激情地歌颂“皇威”，流露了他对李家王朝的忠心。

以上三种歌词，音节结构都不相同。第一首是五字一句；第二首是七字一句，最后两首是六字一句。它们不可能填在同一音乐曲调上演唱。可能原来流行民间，军中的《秦王破阵乐曲》只是一首比较简单、顺口的歌谣，李世民即帝位以后，以吕才为首的宫廷音乐家，发展了原有的主旋律，成为富于变化的多段乐舞曲。《破阵乐》有五十二遍，如每遍都重复同一曲调，是不会好听的，必须有所发展变化，这种变化也体现在歌词结构的变化中。因此，上述三种歌词，是用不同曲调，或用同一主题音乐，发展、变奏演唱的。

《破阵乐》的表演形式多，应用范围广，有一百二十人的男子舞，有几百人的女子舞，还有十几人或四人表演的小型舞。既属宴乐，又属雅乐。甚至还有杂技演员舞的《破阵乐》，从初唐到晚唐，一直流传了近三百年。

现将《破阵乐》在唐太宗以后各个时期的发展演变情况及各种表演形式分述于后。

唐太宗死后，高宗即位。显庆之年(元公656年)改《破阵乐舞》为《神功破阵乐》。麟德二年(公元665年)十月，《神功破阵乐》作为郊庙祭祀的武舞。舞者仍披甲执戟，执大纛(古军队大旗)人穿金甲。舞者八佾(六十四人)。修入雅乐的《破阵乐》由原来的五十二遍，为两遍，大大缩减了。一个舞蹈如果变成了祭祀用的仪式乐舞，就会死板僵化。这个修入雅乐的《神功破阵乐》，当然也不会例外。与此同时，“其宴乐内二色舞(指《破阵乐》、《庆善乐》)者，仍依旧别设”。看来，高宗时雅乐有《神功破阵乐》，宴乐中仍保存原来的《破阵乐舞》。自武则天称帝(公元690年)以后，毁唐太庙，《破阵乐》、《庆善乐》皆名存实亡^⑤。

玄宗时(公元713—756年)，设置在《立部伎》中的《破阵乐》，仍是“发扬蹈厉，声韵慷慨”的乐舞，保持了初创时期的特色。《坐部伎》中包括两组《破阵乐》。一是《燕乐》部中的《破阵乐》，它是贞观年间制《燕乐》，为适应室内厅堂演出缩编的四人舞，服饰华丽(见上表)；二是玄宗根据《破阵乐》原作改编的《小破阵乐》，舞者四人，穿着金光闪闪的金甲胄。玄宗是个喜欢歌舞作乐的皇帝，又有一定的艺术修养。他改编的小型《破阵乐》，在艺术与技巧上可能有所提高和创新。每遇大酺会(皇帝特许聚饮的日子，也可说是不定期的“狂欢节”)，玄宗在勤政楼，召宴群臣。太常乐《立部伎》、《坐部伎》按指定的节目依次表演，其间参差有少数民族歌舞等。天晚了，奏《倾杯乐》，演“马舞”。“又令宫女数百自帷幕出击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》”^⑥。据说还舞得相当好，连太常寺经常表演这些舞蹈的人，也没有宫女们舞得妙。把个祖传下来“庄严、神圣”的礼仪、祭祀男子舞，改编成表演性、娱乐性的女子群舞，倒真是大胆而有趣的尝试。只可惜不会象原来那样气势磅礴，震撼人心了。

藩镇割据的晚唐时代，《破阵乐》仍常搬演。晚唐成书的《乐府杂录》，将《破阵乐》列入“龟兹部”，可能是因为它的伴奏音乐，具有龟兹风味。并说：藩镇春冬犒军，也要舞《破阵乐》。用马军引舞队入场，颇为壮观。《新唐书·礼乐志》载：咸通年间（公元860—874年）藩镇舞《破阵乐》，舞人穿画甲，执旗旆，仅十人表演。两书所载都是晚唐藩镇舞《破阵乐》，规模、气势很不相同。藩镇是地方割据势力，好象旧中国的军阀一样。藩镇有强有弱，势力有大有小，其势强的，其乐舞则规模大，气势豪。反之，则规模小，气势弱。

更有趣的是堂堂皇皇歌颂唐朝皇帝的《破阵乐》竟被改编成杂技节目表演。演出效果相当不错，以致被时人苏鹞记录下来，传至后世。唐，幽州杂技女艺人石火胡，擅长顶竿。她在“百尺竿”上，张五条弓弦，令她八、九岁的五个养女，穿五色衣，爬上竿头，各在一条弦上，“执戟持戈，舞《破阵乐曲》，俯仰来去，越节如飞”^④。舞蹈与杂技相结合，本是我国传统。古代名舞《七盘舞》等，就兼有舞蹈与杂技的因素。但是，艺人敢于将歌颂本朝皇帝的乐舞，编入杂技，并获得成功，这一方面说明石火胡的艺术创造精神；另一方面说明唐代的统治者并没有将这类乐舞绝对神圣化，除太常寺乐舞人外，可用宫女舞，也允许社会地位卑贱的杂技艺人渗入“戴竿”节目表演。

《破阵乐》不仅在中原流传，还传至吐蕃（藏族先人）。唐长庆元年（公元821年），唐与吐蕃议盟。唐使者到达后，吐蕃赞普盛宴款待，席间奏《秦王破阵乐》、《凉州》、《胡渭》、《录要》等曲。艺人都是汉族^⑤。这大概是文成公主、金城公主嫁吐蕃王时带去的乐工舞人的后代吧！这次议盟后，在拉萨大昭寺前，建立了著名的唐蕃会盟碑，即“长庆会盟碑”。

《破阵乐》随着唐朝的盛势和唐太宗的威名曾扬名国外，唐代著名僧人唐玄奘到印度取经，在羯若鞠阇国，见到戒日王，他用十分钦慕的口吻与玄奘谈到李世民与《秦王破阵乐》：“尝闻摩诃至那国有秦王天子，少而灵鉴，长而神武……平定海内，风教遐被……咸歌秦王破阵乐。闻其雅颂，于兹久矣……”玄奘行至迦摩缕波国，见到拘摩罗王，他与玄奘有这样一段对话。拘摩罗王曰：“善哉！……今印度诸国多有歌颂摩诃至那国秦王破阵乐者，闻之久矣，岂大德之乡国耶？”玄奘答：“然，此歌者，美我君之德也。”^④玄奘是在贞观元年（公元627年。亦说是贞观三年即公元629年）八月离长安西行的，《破阵乐》在公元627年正式在宫廷演奏，公元633年才编成大型舞蹈列入宫廷乐部。在古代交通十分不便的情况下，《破阵乐》能如此迅速地传播至印度，不能不令人惊叹！

《破阵乐》也曾传入日本，日本《舞乐图》有三幅《破阵乐》舞图，均注明“唐朝”二字。《秦王破阵乐》舞者身着盔甲，手执武器（见图26）；《散手破阵乐》舞者单腿跪地，右手举“剑指”似作宣誓状（见图27）。《皇帝破阵乐》注明：“唐朝大曲”，



图26 日本《秦王破阵乐》舞图(晓成摹)

舞者着袍，后襟曳地（见图28）。前两图与我国史籍所载《破阵

乐》舞者服饰相近。

《破阵乐》的内容虽是夸耀统治者武功的，但李世民的武功对国家的统一起到过积极作用，这是符合当时人民利益的，因此，人民愿意歌颂他，这也是《破阵乐》名震中外的重要原因。

历史上出现过许许多多歌颂封建帝王武功的乐舞，能够传名于世的只是极少数，如：歌颂周武王的《大武》、歌颂李世民

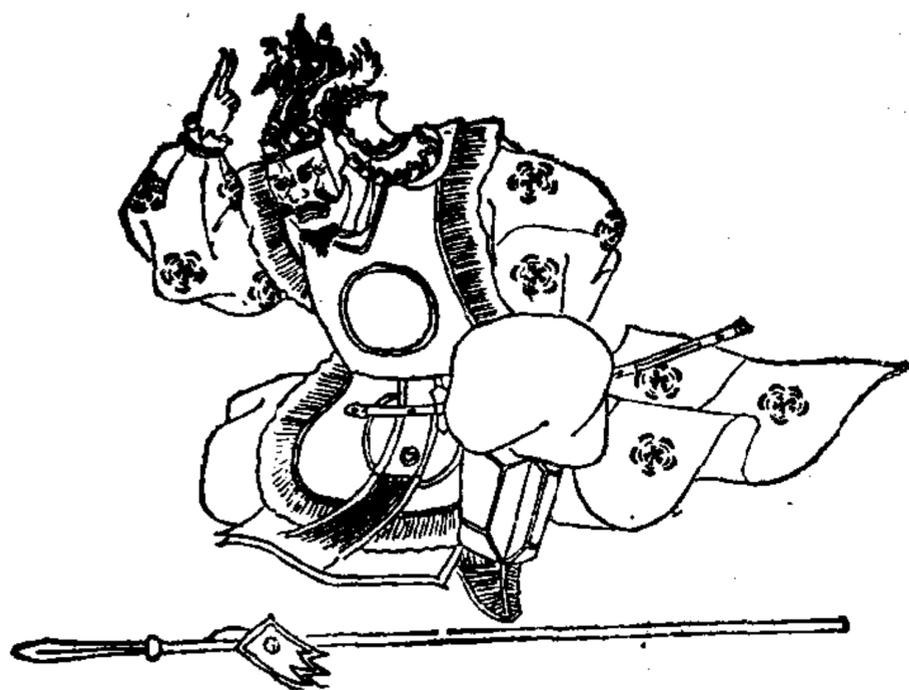


图27 日本《散手破阵乐》舞图(晓成摹)



图28 日本《皇帝破阵乐》舞图(晓成摹)

的《破阵乐》，都是因为被歌颂的对象在历史上做过一些有益于人民的事，他们的战功有推动历史前进的作用。

《破阵乐》确是唐代舞蹈中影响较大、式样较多、应用范围较广的乐舞之一。

《庆善乐》：《破阵乐》是宣扬武功的，《庆善乐》则是宣扬文德的。贞观六年(公元632年)十二月，唐太宗带领群臣回到他诞生的地方——庆善宫，大摆筵宴，并赏赐故居附近的居民，荣归故里的唐太宗写了几首诗，由吕才配上乐曲，音乐具有《西凉乐》风格。舞蹈是安徐、娴雅的情调，“以象文德洽而天下安乐”。舞用六十四个儿童表演，更能突出这个舞蹈所要表现的和平、安详的气氛。《破阵乐》与《庆善乐》从两方面反映了唐太宗的统治思想：既要以武功取得政权，统一国家，又要以文德治理天下，使国家繁荣富强。

唐高宗麟德二年(公元665年)，把《庆善乐》作为祭祀用的文舞，也是六十四人表演，手上多拿了个道具——拂。乐曲从九遍改为一遍，修入雅乐的《庆善乐》已是一种死板的仪式舞了。

《坐部伎》、《立部伎》都有《庆善乐》，《立部伎》中的《庆善乐》就是上述人数多、规模大的演出形式。《坐部伎》中的《庆善乐》是包括在《燕乐》中的一个小节目，舞者四人，是根据大型《庆善乐》缩编的。

《上元乐》：是高宗改年号为“上元”(公元674年)时所作。舞者人数其说不一，《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》均称：“舞者百八十人”，《通典》称：“舞八十人”。舞者穿上画有云水纹的五彩衣，据说是“以象元气”。高宗自称“天皇”，武后称“天后”。身为皇帝的李治要把自己当作幻想中管天管地的“天皇”，于是编了这样一个富于宗教气味的舞蹈，将皇帝当作天神来歌颂。

《上元乐》也曾修入雅乐，用于郊庙祭祀。乐曲二十九遍一无所减。“其乐有《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》之曲”^④。

玄宗时，在勤政楼前摆宴设酺会，曾令几百宫女从帷幕中

出来舞《上元乐》，而且舞得相当好。这倒是很有意思的事。与其用舞蹈去娱神，不如用舞蹈来娱人。

《破阵乐》、《庆善乐》、《上元乐》被称为唐代的三大舞。其规模之大，远远超过了古天子所用六十四人舞的“八佾舞”。它们的内容全是歌功颂德的。除了表现战阵生活的《破阵乐》具有豪健、雄伟的气势，尚有一定的现实意义而外，其余二舞，就只能为当时的统治者服务一番以后，随即消亡。

《大定乐》：“出自《破阵乐》”，是模仿《破阵乐》编制的歌颂武功的舞蹈。关于它的编创时间，史书有两种不同的记载：一、《通典》称：“高宗所造。”二、《唐会要》称：“太宗平辽时作也。”历史上唐太宗与唐高宗都发动过侵辽东的战争。《唐会要》另有一条记载：唐高宗“龙朔二年（公元662年）三月一日，上召李勣、李义府……阿史那忠、于阗王闍、上官仪等，宴于城门，观屯营新教之舞，名曰一戎大定乐。其时，欲亲征辽东，以象用武之势”。从乐部的安排上看，歌颂唐太宗武功的已有《破阵乐》，《大定乐》应是歌颂高宗武功的。但是，《通典》为唐人杜佑所作，理应比宋人王溥整理、撰写的《唐会要》更为可信。《大定乐》又名《一戎大定乐》，其乐歌叫《八佾同轨乐》，所以又名《八佾同轨乐》。根据当时历史情况，我认为存在这样一种可能：太宗征辽东，为了壮军威，按着《破阵乐》的创作方法，编了《大定乐》。这次非正义的战争以失败告终后，太宗病死，高宗继位后，仍念念不忘，组织攻打辽东，于是重新排练乐舞，改称《一戎大定乐》，“以象用武之势”。侵辽战争与为这次出征创作的乐舞，是延续、继承的关系。高宗在历史上本无武功可颂，后，唐乘高丽内乱之机，才在总章元年（公元668年）攻入高丽。为不义之战编制的《一戎大定乐》，很快就消失了。

《圣寿乐》：是高宗及武后(则天)时以“字舞”形式编排的、歌颂皇帝的舞蹈。运用舞蹈队形及姿态的变化，摆出“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”十六个字。这些歌功颂德的字句，笔画多、字形复杂，用一百四十人的大型舞队，有条不紊地摆出这十六个字，也要费一番苦功来编排设计才成。这个舞蹈艺术性不很高，但也能从这个队形变化颇为繁难的字舞中，看出当时宫廷艺人的编导水平相当高。

玄宗开元年间(公元713—741年)演出的《圣寿乐》，又作了一些比较巧妙的处理。舞者内穿五色绣花衣服，外罩纯色缦纱短衫，舞蹈开始时，观众只见一色的服装，舞到第二段，演员齐聚场中，迅速地从领上抽掉纯色罩衫，藏于怀中，一转身，突然露出绣花衣，观众大为惊异。由于要用舞蹈行列摆出一笔一画的字形，所以队形变化颇为繁难，一头一尾的舞人特别重要，所以当时都选宫中宜春院舞得最好的人来担任。舞队最末的二十多人更要精选，因为舞蹈进行到最后，节奏特快，这二十多人最后入场，所以必定要舞得又快又好④。

《开元字舞赋》较细致地描写了当时字舞的盛大场面和舞蹈形象：舞者穿着轻柔的罗衣，随风飘动，舞姿优美，队形变化流畅、自然。先是朱色和紫色的服装，倏忽之间，就变成了绿色和红色的衣裙。一个字组成以后，稍稍停顿。接着，舞队徐徐移动，向左、右分开，象鸟儿舒展两翼。如花似玉的舞伎们，神采奕奕，端庄美丽。随着阵阵乐鼓声，回旋飞舞，轻盈转旋，如鸾鹤，似惊鸿。队形变化巧妙，看不清来踪去迹，回身换衣于瞬间，令人惊叹不已。一个字组成以后，稍稍停顿，接着舞队移动，又变成另一个字形。伎人们轻启皓齿，放声歌唱，炯炯有神的目光，象明月般清亮。无论是手一指、眼一望、舞一步，

都紧密地配合着歌唱和音乐的节奏。看来,开元年间的“字舞”,随着舞蹈艺术水平的发展与提高,在表现手法与舞蹈技巧上均有所提高。在摆出标语口号式字形的同时,能给人以美的享受。

开元时人孙逖作《正月十五日夜应制》诗,描写元宵之夜,到处张灯结彩,筵宴中,表演“字舞”的舞队出现在广场上。诗曰:

洛城三五夜,天子万年春。
彩仗移双阙,琼筵会九宾。
舞成苍颉字,灯作法王轮。
不觉东方白,遥垂御藻新。

德宗贞元十六年(公元800年),南诏曾到宫中献演《南诏奉圣乐》。也用舞队摆成“南诏奉圣乐”五个字(后详)。

大和中(公元827—835年)王建《宫词》中描写《字舞》,舞者的服装是罗衫和华丽的绣衣,舞队分成两行,对称穿插移动,在场中摆出“太平万岁”的字样。

徐元鼎作《太常寺观舞圣寿乐》诗:“舞字传新庆,人文迈旧章……日华增顾盼,风物助低昂。翥凤方齐首,高鸿忽断行。云门与兹曲,同是奉陶唐。”描绘了舞者动人的眼神,时低时昂的舞姿变化,舞队刚刚形成整齐的队式,巧妙的地位调度,又组成了另一字形。诗人认为远古的《云门》舞,和当时表演的字舞,都是为了歌颂皇帝,为皇帝取乐的。

唐末人钱翊作《代谢内宴表》有“舞成奇字,更俟太平”句^④。

以上记载证明:“字舞”和用“字舞”形式编排的《圣寿乐》一直在唐代流行。

唐以后,直至明、清,“字舞”代代承袭。宋人顾文薦《负暄杂录》载:“字舞者,以身亚地,布成字也。今庆寿赐宴排场,作

‘天下太平’字是也。”周密《齐东野语》有类似记载：州郡遇皇帝生日，用舞伎数十人作“天下太平”字样。

元代风俗：百官到皇宫，至御天门前都要下马，徒步往宫里走。只有皇帝本人，是骑马直入宫内。这时，教坊舞妓在皇帝的马前引导，且歌且舞，舞出“天下太平”四字。杨允孚《滦京杂咏》诗：

又是宫车入御天，丽姝歌舞太平年。

侍臣称贺天颜喜，寿酒诸王次第传。

入主中原的蒙族统治者，仍继承了传统“字舞”，并将它运用在仪式性舞蹈中。

明代著名乐律学家朱载堉绘有《灵星祠雅乐天下太平字舞缀兆图》。用十六人的舞队摆出“天下太平”字样。设计精确，队形变化路线清晰，可称古代的舞蹈场记图（详见《中国舞蹈史》明清部分）。

清代中期著名史学家、文学家赵翼作《檐曝杂记》，记述了元宵节西厂灯舞及施放烟火盛况：“日既夕，则楼前舞灯者三千列队焉，口唱太平歌，各执彩灯，循环进止，各依其缀兆，一转则三千人排成‘太’字，再转成‘平’字，依次作‘万’、‘岁’字，又依次合成‘太平万岁’字，所谓‘太平万岁字当中’也。”

清人姚元之所著《竹叶亭杂记》记述了正月十五，在圆明园内，大摆筵宴，施放烟火，转舞龙灯及舞队执灯，以灯摆字的热闹场景：“其制，人持一竿，竿上横一竿，状如丁字，横竿两头系两红灯，按队盘旋，参差高下如龙之宛转，少顷，则中立向上排列‘天下太平’四字，当亦前人遗制耶。”作者认为这是继承前代传统，确实不错。但清代舞人手执红灯，以灯摆字，不用人身摆字，可能比较灵活，特别是在夜间表演起来效果会

更好。这也是一种新的创造。解放初期，《民族大团结》歌舞，开头有一段《红灯舞》，虽不摆字，舞台效果也很不一般，也可说是继承了“灯舞”的传统。

唐代的“字舞”，是舞中显字。一字形成之后，是用极优美的舞蹈动作及巧妙的队形变化，形成另一字形。舞者载歌载舞，边舞边移动画面。具有一定的艺术水平。唐以后的“字舞”，大多是单纯地摆字，缺乏舞蹈性，类似现今的团体操摆字。

史书记载多是宫廷“字舞”。事实上字舞本是一种民间舞蹈形式，现今湖南大庸的民间歌舞《高花灯》还有用灯摆字的^④。老百姓难于组织那样庞大的舞队，更做不起那样讲究的服装，所以常用灯、巾等道具摆成字或在舞队中出现字牌的方法来表达自己的意愿。各地流行的秧歌舞队，就常有这种情况。除汉族地区外，“字舞”也流行在部分兄弟民族地区。据西南民族学院刘无怠调查：甘肃舟曲藏族自治县东山公社风俗：每年正月十五日灯会，夜晚有二、三百汉、藏族人民，每人手执一灯笼，用各自不同的舞步，在同一节奏上边走边舞，整整舞一夜，走成一个“寿”字。领舞人十分重要，后随的人要紧紧跟上，一步不能错。如有一人走错，则队伍后面的人就无法舞下去，“寿”字也摆不成。舟曲县已退休的文化馆长宋玉书深知此舞。这个汉、藏杂居的地方，用适合当地条件的独特方式舞字，节奏统一，舞步自选，不用任何特制的服饰道具，只需灯笼一个。凭着领舞人的智慧，率领二、三百人的庞大舞队，走出个笔画繁难的“寿”字。在这个交通不便的边远地区，我们找到了古代“字舞”的踪迹。

《光圣乐》：关于《光圣乐》的编创时间有两种不同的记载：《通典》称：“高宗所造”；《旧唐书·音乐志》称：“玄宗所造”。

对该舞的内容及表现形式两书均称：“兼以上元、圣寿之容，以歌王业所兴。”舞蹈方面没有什么创新，可能是用《上元乐》的舞姿动作，模仿《圣寿乐》的样子摆摆字吧！

乐名称“光圣”，更符合玄宗登帝位的史实：自从武则天称帝以后，李唐王朝发生了一连串的宫廷政变：宰相张柬之等，谋杀武则天嬖臣张易之等，迎立中宗复位。中宗皇后韦氏想仿效武则天的样子夺取政权。经过错综复杂的争权夺位斗争后，中宗弟弟的儿子李隆基（即玄宗）终于取得了最后胜利，登上了皇帝宝座。所谓“光圣”，正是歌颂玄宗击败了韦后，光复了李唐王朝的“圣业”。而太宗死，高宗即位时却是比较顺利的，没有经过这么多曲折的斗争。歌颂高宗文德的有《上元乐》，歌颂武功的有《大定乐》。无论从乐部的安排或内容、名称看，《光圣乐》都象是玄宗时编制的。

《光圣乐》没有用挥戈执盾，发扬蹈厉的“武舞”，而是用典雅的“文舞”，这可能是因为玄宗击败韦后，赐死政敌太平公主，都属宫廷政变中的谋杀，与两军对阵的战斗不同，于是宫廷乐官和舞师们就采用了这种巧妙的方式，编制《光圣乐》，以歌颂玄宗的“业绩”。另外，它也更符合玄宗本人的艺术欣赏趣味。玄宗不是曾将“发扬蹈厉”的《破阵乐》，改用数百宫女来舞吗？

《立部伎》共八部乐舞，上述七部，都是为歌颂某个皇帝而作。唯有《太平乐》是笼统地歌颂“太平”的。其舞蹈几乎原本原样地保存了民间《狮子舞》的样式。只是宫廷人力、物力雄厚，演出场面大，气势更宏伟。

唐以前，“狮舞”已流传。我国习俗：视狮子为威武祥瑞的象征。自从汉代通西域，月氏（今克什米尔及阿富汗一带）、安息（古波斯国名）等国曾派遣使者向汉王朝献狮子等异兽^⑦。狮子

的形象引起了人们极大的兴趣，出现了石刻狮子等艺术品。模拟狮形象的表演也逐渐兴起。《后汉书·礼乐志》载，汉乐府有“常从象人四人”。三国时魏人孟康注说：“象人，若今戏虾鱼师（狮）子者也。”唐人颜师古肯定了孟康的解释。我们虽无法肯定汉乐府中定有扮狮子的人，但紧接汉末的曹魏时代，已经有戏狮子的表演者了，而这种拟兽的表演者，还有一个专门名称叫“象人”。

模拟鸟兽的舞蹈，早在原始社会时期已经存在，这一点，不仅为有关原始时代的神话传说所印证，也被青海出土的舞蹈纹陶盆和阴山、沧源崖画等带尾饰的舞人形象史料所证明。“狮舞”的创造，正是这种传统的继承与发展。汉代盛行的“百戏”，有“鱼龙曼衍之戏”就是模拟动物的表演。当时人认识了狮子这种珍奇动物以后，用动作来模拟它的形态，就是十分自然的事了。

汉、三国以后的南北朝时代，“狮舞”继续流传。北魏迁都洛阳后，在频繁盛大的佛事活动中，有“辟邪狮子导引其前”^④。南朝（刘）宋时发生过用人扮的狮形击溃林邑象阵的史事^⑤。（萧）梁时，周舍作《上云乐》有：“凤凰是老胡家鸡，狮子是老胡家狗”句。这支为皇帝祝寿，带有某种宗教气味的庞大表演队伍，由老胡率领，有扮狮和凤凰的象人，有善长“胡舞”的舞者。隋代，“狮舞”与其他拟兽舞一起登上了戏场^⑥。唐以前这些扮狮形的表演，无论是在宗教活动中充当辟邪开路的神兽；还是在“百戏”的表演行列中显露身手；甚至在战阵时惊吓象群，他们大多是在人前走一遭，转一圈，或作简单表演。随着舞蹈艺术的发展和提高，唐代的“狮舞”，已从“百戏”的综合性表演中“独立”出来，不仅在服饰化妆上做到形似，并采用丰富的舞

蹈语汇，刻画狮子的各种情态，力图做到神似。“狮子舞”已发展提高到一个新的水平。

唐代《立部伎》中的《太平乐》，也叫《五方狮子舞》。表演规模相当大。人们披着缀毛的假狮皮，装扮成五个不同颜色的狮子，各立一方，表演狮子“俛(俯)仰驯狎”的各种情态。另有二人扮成“昆仑象”(即黑人)牵绳，拿着拂逗弄狮子。旁边有一百四十人的庞大伴唱队，高唱《太平乐》。在这样洪亮的歌声中舞狮子，一定更加雄伟壮观。这是盛唐时期《太平乐》的演出情况。

唐代末年成书的《乐府杂录》，把《五方狮子舞》归入龟兹部。这主要是因为所用乐曲《太平乐》具有龟兹声乐的风格。舞蹈演出与《立部伎》中《太平乐》稍有不同，五个狮子身高一丈，颜色各异，每一狮子有十二个“狮子郎”配合舞蹈。“狮子郎”就是戏狮子的人，戴红头巾，穿着彩画的衣服，手里拿着红拂子。伴奏乐曲仍用《太平乐》，但没有提到那一百四十人的大伴唱队。经过安史之乱以后的唐代宫廷乐舞，人员大大缩减，可能伴唱人员也减少了，但舞蹈的人数却有所增加，如狮子郎就增至十二人。

白居易与元稹的《西凉伎》诗，都写到了“狮子舞”。两诗的主题都是谴责不顾凉州一带久没吐蕃，仍以《西凉伎》取乐的边将们。同时诗人却情不自禁地以极生动的笔调描绘了“狮子舞”的表演场景。白诗有：“假面胡人假狮子，刻木为头丝作尾。金镀眼睛银帖齿，奋迅毛衣摆双耳”句。元诗有“狮子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔”句。这与现今流传民间的“狮子舞”差不多完全一样。新疆博物馆藏吐鲁番阿斯塔那古墓出土的唐代舞狮俑，在一个完整的“狮皮”覆盖下，明显地露出两个人的腿脚，以代替狮子的四条腿。另外还有一个传世的唐代“胡人戏狮俑”

(见图版3)。这些遗存的文物进一步向我们证实：一千多年前的唐代与今天民间“狮子舞”的扮演形态极其相似。

唐代的“狮子舞”广泛流传在民间、宫廷和军中，是中原汉族和居住在河西走廊及西域的兄弟民族所共同喜爱的民间舞蹈。传播既然如此广泛，观赏它似乎并不难。但从另外一些史料记载证明：当时某种“狮子舞”既不能随便演，也不随便观赏。如大名鼎鼎的诗人和画家王维，曾任太乐丞，因伶人为他舞了黄狮子，被除官贬职^{⑤1}。黄狮子是只能为皇帝表演的，若为别人舞了黄狮子，就是越礼、犯罪。这与封建时代以黄色象征“至尊”有关。另有一例：《五方狮子》只能在宫廷宴享典礼作成套演出，本应由政治地位较高的太常寺乐人担任。穆宗曾厚赐教坊乐人，长庆四年(公元824年)教坊乐人破例向太常寺要“狮子五方之色”，太常卿赵宗儒不敢违抗。此事被宰相知道后，责备赵怯懦，贬了他的官^{⑤2}。

统治阶级将来自民间的“狮子舞”神圣化，一些特定的“狮子舞”成了他们区分等级的标志。但是，由人民创造，为人民所热爱的艺术，总会世代相传长流不断的。唐代的《太平乐》传入日本以后，已有很大变化。据日本《舞乐图》载《太平乐》不是“狮子舞”而是扮武士舞(见图29)。



图29 日本《太平乐》舞图(晓成摹)

唐以后，“狮子舞”一直流传。据《东京梦华录》载：宋代汴梁（开封）宗教节日，“开宝寺、仁王寺有狮子会，诸僧皆坐狮子上，作法事讲说，游人最盛”。所谓“狮子会”，就是舞狮的。宋人陈旸《乐书》绘《狮子舞》图，装饰繁缛华丽（见图版3）。又有宋人绘《百子嬉春图》，有儿童戏狮的生动画面。山西新绛金、元墓都出土了“狮舞”雕砖。南范庄金墓出土的“狮舞”，由两人一前一后，披一假狮皮，狮昂首张嘴，前有一小儿牵引，一小儿击铎伴奏，后面有两个儿童双手抱球追赶，造型生动活泼（见图版3）。吴岭庄元墓出土的“狮舞”则是两个儿童，各执一布狮形，跳跃欢舞。这就是至今仍流传民间，由一人表演的“手狮舞”。清代留下了许多关于“狮舞”的文字记载和美术作品，《清代北京走会图》，就是其中最具有代表性的作品（详见《中国舞蹈史》明清部分）。

千百年来，聪明智慧的我国人民，用舞蹈来刻画、表现这种不产于我国的动物形象，把它描绘得如此生动活泼。在长期的发展过程中，不同地区的人民所创造的狮子舞，其形象、动作、风格以及所表现的情感，都有所不同。《狮舞》是我国历史悠久、流传很广、式样很多的优秀民间舞蹈。

安史之乱以后，社会动乱，经济萧条，宫廷乐工舞人失散。自此以后，唐代宫廷再也不能恢复盛唐时的乐舞规模。而《立部伎》中各种铺张豪华的大型乐舞也无力演出，只能把杂技之类的表演，作为立部伎，所以白居易的《立部伎》诗有：“立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸，嫋巨索，掉长竿”的描写。因此，杂技表演属《立部伎》是后来的变迁。原属《立部伎》的，都是大型的乐舞节目。

《坐部伎》中部分乐舞，是根据《立部伎》同名乐舞缩编的。

第一部《燕乐》即《九部乐》、《十部乐》中的《燕乐》。《新唐书·礼乐志》称：“燕乐伎，乐工舞人无变者”。看来，从太宗时编制《燕乐伎》至盛唐《坐部伎》、《立部伎》整理为成套乐部《燕乐伎》，所包括的四个乐舞节目及其乐工、舞人的服饰等，原封不动地保存下来了(详见上表)。

《长寿乐》：据传这部乐舞的创制起因是武则天长了两个牙，据说这是长寿的象征，所以改年号为“长寿”(公元693年)并编了这部乐舞^⑤。

《天授乐》：也是武则天时候作的。舞者穿画衣，戴五彩凤冠。因为是天授年间(公元690年)作的，所以叫《天授乐》。这正是武则天称帝，改国号为周的第一年，这部乐舞也含有武则天统治人民是天授予的使命的意思在内。

《鸟歌万岁乐》：也是武则天执政时作的。当时宫中养的鸟能学人说话，常喊“万岁”，于是就编制了这部乐舞。舞人身穿鸟纹衣，头戴鸟形冠，其舞蹈想必有模拟飞鸟的动作。

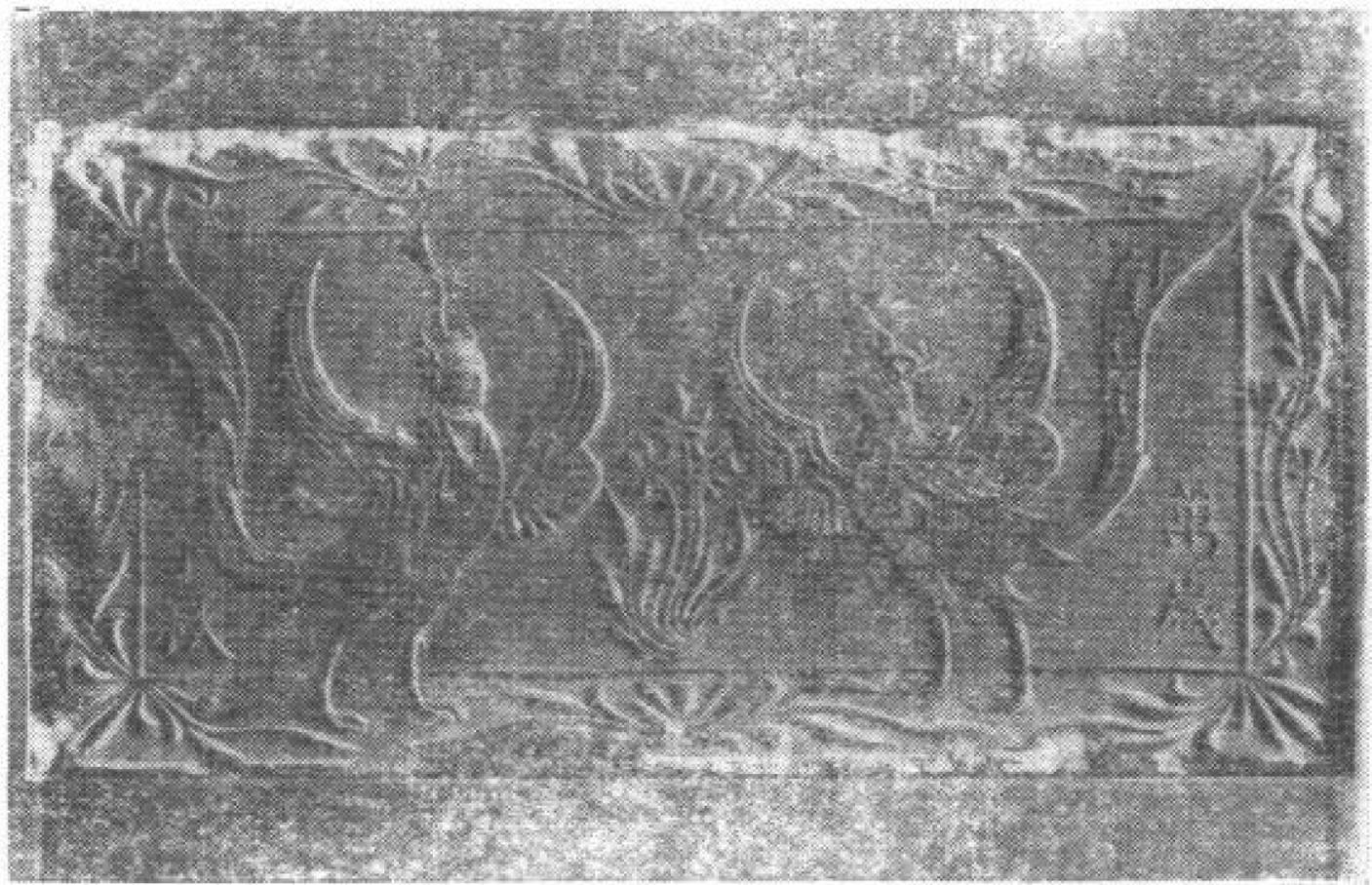


图30 南北朝人首鸟身画像砖

我国很早就有以人扮鸟舞蹈的传统，这与古代狩猎生活有密切关系。在长期的发展过程中，舞蹈形式日趋完美。汉画像石中有不少扮鸟的形象。晋朝谢尚擅长《鸬鹚舞》^{⑤4}。邓县六朝墓出土画像砖，有人头鸟身与鸟头鸟身相对张翅飞舞的形象，并刻有“万岁千秋”四个字。它启示我们去推想唐代《鸟歌万岁乐》的舞蹈形象(见图30)。至今流传民间的《孔雀舞》、《鹤鹑理窝》等都是模仿鸟的动作、神态的舞蹈，由此可见这种舞蹈形式历史悠久，流传很广。唐代的《鸟歌万岁乐》，也是吸收了这种传统舞蹈形式编制的。

日本《舞乐图》有《万岁乐》，注明是：“唐朝准大曲，六人或四人”。舞者服饰与舞姿均无鸟状(见图31)，它与唐代《鸟歌万岁乐》有何关系？尚待研究。



图31 日本《万岁乐》舞图(晓成摹)

《坐部伎》中的《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》都是武则天当皇帝的开头几年编制的。武则天是我国唯一的女皇帝，这个有雄才大略的女政治家，虽然当时已实际上掌握了政权，但女人当皇帝毕竟是一件异乎寻常的事，不能不引起人们的反感和惑疑，为了巩固统治，主要当然是采取一系列的政治措施，同时又大造舆论，为她服务的人也找出许多偶然发生的小事作理由来宣扬武则天当皇帝是“天意”。这一时期宫廷产生了这样多别开生面的舞蹈，也说明这个精明的女皇帝，的确任用了一些有才能的

人在宫中负责乐舞事宜。

《龙池乐》是玄宗时编制的。唐玄宗还没有当皇帝的时候，曾住在隆庆坊(或作崇庆坊)，后来这个宅子里有泉水涌出，慢慢变成个大池子，可以在里面划船。玄宗当皇帝以来，水更大了，弥漫数里，当时人认为这是吉祥的兆头，于是作《龙池乐》。音乐是去掉钟磬的雅乐，曲调优雅。舞者头戴莲花冠，踏着细碎的舞步，轻巧地移动，好似漂浮在“龙池”水面的朵朵莲花。要歌颂深懂乐舞艺术的玄宗皇帝，在艺术上没有一点创新，表现不出美的意境，大概是通不过的。因此，可以想见，《龙池乐》的音乐、舞蹈都是比较优美的。

综上所述，《坐部伎》、《立部伎》各部乐舞的设立和创制，都密切结合朝廷的政治要求，为当朝皇帝服务。主题是歌功颂德，宣扬受天之命统治人民，祈求长生不老，永占王位等。舞蹈形式则是丰富多样，广取博采。《破阵乐》、《大定乐》继承“武舞”传统；《太平乐》的《五方狮子舞》、舞者戴鸟冠的《鸟歌万岁乐》、《光圣乐》其舞蹈都有模拟狮子、飞鸟的动作及姿态，它们与远古“百兽率舞，凤凰来仪”的传统有关，与至今流传民间丰富多姿的鸟兽舞一脉相承；《龙池乐》可说是“花舞”类，《圣寿乐》是“字舞”类，《安乐》是北方兄弟民族的面具舞。舞蹈的伴奏乐曲，吸收了不少民族民间的传统音乐，如《破阵乐》、《大定乐》、《太平乐》，杂有龟兹音乐成分，《庆善乐》具有西凉风格的音调，《龙池乐》又用了改造的“雅乐”。这些宫廷宴乐，采用了人们喜闻乐见的民间艺术形式。创作这些乐舞的宫廷音乐舞蹈家们，对民间音乐舞蹈相当熟悉，其中许多人想必本是民间高手。《坐部伎》、《立部伎》已不再象《九部乐》、《十部乐》那样原样搬演国内各民族及外国乐舞，而是在继承传统，吸收兄

弟民族及外国乐舞的基础上，创造新乐舞，它们在一定程度上反映了盛唐时期乐舞发展的总趋势。

第三节 《南诏奉圣乐》及其他进入 宫廷的少数民族及外国乐舞

隋、唐时代，国内、外，各民族、各地区文化交流频繁，在当时交通不发达的情况下，各地、各族乐舞艺人，涉重洋、越沙漠、翻峻岭来到中原。他们中有一部分是被统治者作为珍奇礼品进献隋、唐王朝的。这些被剥夺了人身自由、被当作“物”贡来的艺人，带来了本民族的优秀传统舞蹈。实际上，他们是“官方”派出的文化使者。当然，这种活动都有它特定的政治、历史背景。但，艺人们的演出，在客观上却起到了文化交流和增进人民之间友谊的作用。

在这一节中，将简要地论述除《九部乐》、《十部乐》外，其他进入隋、唐宫廷的兄弟民族及外国乐舞。

这些乐舞大都没有列入宫廷乐部。都是在进贡献礼的仪式或其他场合中演出的。就舞蹈本身而言，有的更重典礼性，有的则更重表演性。

隋代短暂的三十多年中，与四方兄弟民族及外国均有交往，其中也有舞蹈交流活动。开皇初年(公元581—585年)，靺鞨(满族、女真的先人，居住在松花江、牡丹江流域及黑龙江中下游，东至海地区)曾派遣使臣到长安，隋文帝曾规劝靺鞨与契丹应和睦相处，不要相互攻击。使者甚为感动。隋文帝设宴款待他们，“使者与其徒皆起舞，其曲折多战斗之容”^⑤。看来，这种民族舞蹈很富战斗气息，舞姿矫捷豪健。这虽不是专

业艺人表演的舞蹈，却是更为纯朴的、原始形态的民间舞，可能是该民族特有的自娱性男子舞蹈。

炀帝时曾派遣使者到赤土(今马来半岛南部)。赤土国王为了迎接隋朝使者，举行了隆重、盛大的欢迎仪式，饮宴时，“女乐迭奏，礼遗甚厚，临别时，又以鲜花、奏乐、击鼓相送”^{⑤6}。

炀帝还派遣使者韦节等，出使西域，行至史国(今苏联乌兹别克共和国撒马尔罕南，沙赫里夏勃兹)“得十舞女、狮子皮、火鼠毛而还”^{⑤7}。这些史国的女舞者，来到中原，献演其民族舞蹈，传播西域乐舞。

据《隋书·音乐志》载：隋初宫廷置《七部伎》(已如前述)外，“又杂有疏勒、扶南、康国、百济(今朝鲜汉江南岸慰礼城)、突厥(我国古民族，公元六世纪时游牧于金山，即今阿尔泰山一带)、新罗(今朝鲜庆州)、倭国(今日本)等伎”。其中《疏勒乐》、《康国乐》，炀帝时已增入乐部为《九部乐》。《扶南乐》已用《天竺乐》部演奏外，尚有百济、突厥、新罗、倭国的民族乐舞来隋朝宫廷表演过，但各种乐舞技艺的风格特点及表演情况如何？却未见到详尽记载。

强盛的唐王朝，国内各民族之间，我国与外国之间，交往十分频繁。使节互访，设盛宴，演乐舞，以享宾客。献乐舞，送舞人以表亲善。从初唐到盛唐，西、东、北、南各民族、各地区的乐舞，随着这类友好交往传到中原，中原乐舞也随之传播四方。

唐朝初建，武德元年(公元618年)突厥始毕可汗咄吉，派遣使臣骨咄禄特勤到长安，高祖设宴于太极殿，奏《九部乐》^{⑤8}。

武德八年(公元625年)林邑王范梵志派遣使臣来朝，并献

方物，“高祖为设《九部乐》以宴之”^⑤。

据《旧唐书·音乐志》载：贞观年间，百济乐舞人来到唐朝，中宗时(公元705—710年)乐舞艺人死散，至开元中(公元713—741年)歧王范为太常卿时，又恢复了《百济乐》。舞二人，穿紫大袖裙襦，章甫冠(古男帽)，皮履。乐器有：箏、笛、桃皮箏、篪、歌。实际上，早在南朝刘宋时代(公元420—479年)百济伎乐即已传入中原。经隋代至唐朝，才一度列入太常乐部。

贞观五年，新罗遣使献女乐二人，太宗怜其远离家乡，必然思念亲人，令其跟随使者归家^⑥。可能由于唐太宗对此事的处理，表明他不愿接受进献的女乐，因而贞观年间很少再有向唐王朝献乐舞人的事。

盛唐之时，由于唐玄宗对乐舞的酷爱，来唐王朝献乐舞的事逐渐增多。开元初年(公元713—715年)康国向唐王朝献侏儒及胡旋女子；开元中，米国(在今苏联乌兹别克共和国撒马尔罕西南)来中原献舞筵(舞蹈用的地毯)、狮子、胡旋女；开元十五年(公元727年)，史国君主忽必多来献舞女；开元十七年(公元729年)骨咄(西域国名)王颀利发来献女乐；开元、天宝年间波斯多次遣使者来献火毛舞绣筵等^⑦。咸亨至开元年间(公元670—741年)，室利佛逝(今印尼苏门答腊)曾多次遣使来朝，献侏儒及歌舞^⑧。

此外，影响较大，对乐舞描绘、记载较多的要推《骠国乐》和《南诏奉圣乐》。南诏、骠国献乐，都是有一定的政治背景。

南诏在今云南大理一带。唐朝初年，南诏与唐朝关系亲密，经常遣使赠物。其王继位，均由唐朝册封。开元年间南诏王皮逻阁立，玄宗封他为特进越国公，进封为云南归义王。其孙凤伽异入唐，被授以鸿胪少卿，妻以宗女，并赐龟兹乐一

部^{⑤3}。南诏势力逐渐强盛。唐朝边将日益贪污腐化，重税剥削南诏兄弟民族。迫使南诏叛唐，联合吐蕃反抗。当时，明皇宠妃杨玉环的哥哥杨国忠从剑南节度使提升为宰相，两次调集大军攻打南诏，均遭惨败。给各族人民带来了深重的灾难。直到德宗朝，才采取联合南诏以抗吐蕃的政策。时韦皋为剑南节度使，与南诏议和。贞元九年(公元793年)南诏王异牟寻派遣使者向韦皋表示，欲向唐朝献“夷中歌”^{⑤4}。所谓“夷中歌”，当是南诏地区的民族民间歌曲。当时韦皋在西南兄弟民族中很有威信，据《新唐书》载：“节度使韦皋抚诸蛮有威惠”，他对促进唐朝与兄弟民族间和睦友好相处，作出过一定贡献。

贞元十年(公元794年)唐朝派出祠部郎中兼御史中丞袁滋为特使，册封异牟寻为南诏王，并赐以金印。在宴请使者时，异牟寻特将天宝年间唐明皇赐给他父王的两个银平脱马头盘拿出来，并指着一个吹笛的乐工和一个歌女对袁滋说：“此先君归国时，皇帝赐胡部、龟兹音声二部，今丧亡略尽，唯二人故在。”^{⑤5}

贞元十四年(公元798年)，异牟寻为了表示归服友好之诚意，特以大臣子弟作为人质入唐，被韦皋拒绝，经南诏王一再请求，韦皋才将这些南诏大臣子弟安置在成都学习中原文化。同时在成都留学的兄弟民族还很多。

贞元十六年(公元800年)，在韦皋的主持下，吸收了南诏及其他兄弟民族的乐舞，编制成《南诏奉圣乐》到长安献演。德宗在麟德殿亲自观看了这次演出。《新唐书》“礼乐志”及“南蛮传”比较详细地记录了《南诏奉圣乐》的有关情况：

- 一、乐舞人数：乐工六十四人、赞引二人、舞者十六人。
- 二、乐舞结构：舞六成、序曲二十八叠，舞队组成南、诏。

奉、圣、乐五个字。

舞人执羽翟，这是古代“文舞”用的传统舞具。四人为一列，共四列。舞“南”字时，唱《圣主无化》歌；舞“诏”字时，唱《南诏奉天乐》歌；舞“奉”字时，唱《海宇脩文化》歌；舞“圣”字时，唱《雨露覃无外》歌；舞“乐”字时，唱《辟土丁零塞》歌。“皆一章三叠而成”。

舞蹈行进中，“舞者分左右蹈舞”，有拊（击掌或弹指）、作揖、跪拜等动作。五个字组成后，音乐转入快节奏的乐段，这时，“四十八人分行罄折，象将臣御边也。”舞者突然增多，是为了在紧张热烈的音乐气氛中，造声势，推向高潮。这是舞蹈队形大调度，将整齐的长大队势，折变成数个短行列。其含义是“将臣御边”。主题思想是很明确的。

字舞后，由十六人舞《辟四门之舞》。至今民间秧歌舞中，还有一种特定的队势叫“辟四门”。此舞结束后，接着上场的是独舞《亿万寿》之舞。大概是以祝皇帝万岁为主题的。值得注意的是：舞时要唱《天南滇越俗》四章。看来，这个歌舞是采用富于云南地方色彩的民歌和民间舞蹈编排的。可惜记载过于简略，无法探索其乐舞风貌。

接着叙述了一组规模庞大、人数众多、由多段乐舞曲组成的表演队伍：

“凡乐(乐段或乐曲)三十，(乐)工百九十六人，分四部：一、龟兹部，二、大鼓部，三、胡部，四、军乐部。”“龟兹部”与“胡部”原都是唐赐南诏的。

一、龟兹部：乐工八十八人。

乐器：羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、短笛、大小箏篋、拍板、长短箫、横笛、方响、大铜钹、贝。

队形及地位：“分四列、属舞筵四隅，以合节鼓”。

二、大鼓部：乐工二十四人。

队形及地位：四人一列，五人一行。居龟兹部前。

三、胡部：乐工七十二人。

乐器：箏、大小箜篌、五弦琵琶、笙、横笛、短笛、拍板、皆(尺)八、大小箏箘。

队形及地位：分四列，十八人一行。“属舞筵之隅，以导歌咏(歌唱队)”。

四、军乐部：乐工十二人。穿南诏服装，立《辟四门》舞筵四隅。节拜合乐。又有十六人披画半臂，执搥鼓，四人为列。

乐器：金铙、金铎、搥鼓、金钲、钲、鼓。

舞人穿南诏民族服装：“绛裙襦、黑头囊、金佉苴(皮带)、画皮鞞、首饰抹额、冠以金宝花鬘、襦上复加画半臂”。

其服饰纹样、装饰、舞具的运用、队形的编排、乐器的采用，都有明确的政治含义。如：“裙襦画鸟兽草木，文以八彩杂华(花)，以象庶物咸遂”；“秉羽翟，以象文德”；“羽葆四垂，以象天无不复；正方布位，以象地无不载；分四列，以象四气；舞为五字，以象五行”；“节鼓，以象号令远布；振以铎，明采诗之义；用龟兹等乐，以象远夷悦服。钲鼓则古者振旅献捷之乐也”。

韦皋还以五种不同的调式，多种形式表演《南诏奉圣乐》：

一、黄钟宫之宫，军士歌(男声唱)《奉圣乐》。舞人先穿南诏服装，手执翟，做俯、伏、拜、拊等动作，舞成南、诏、奉、圣、

乐五字。唱到第五段时，舞人换上“南方朝天之服，绛色、七节襦袖，节有青褙排衿，以象鸟翼”。用龟兹、胡部二部伴奏。

二、太簇商之宫，女子歌《奉圣乐》(可能是女声独唱)。以弦乐伴奏。独舞一曲。仍用龟兹、胡部合而伴奏。

三、姑洗角之宫，女子歌《奉圣乐》，舞者六十四人组成大型群舞。服饰：“罗彩襦袖，间以八彩，曳云花履，首饰双凤、八卦、彩云，花鬘”。手执羽，有拜、抃等动作。舞成奉、圣、乐三个字。小女子舞(可能是用女少年儿童舞)，穿“碧色襦袖……首饰巽卦”。仍用龟兹、胡部伴奏。各种乐器均有极华丽的装饰。

四、林钟徵之宫，独唱，奏《奉圣乐》，丈夫一人独舞。用龟兹乐伴奏。

五、南吕羽之宫，坐奏，“丝竹缓作，一人独唱”，歌者再唱《奉圣乐》词。看来这是节奏徐缓，比较抒情的领唱与合唱交错或同时出现的乐段。

酝酿、创作编制《南诏奉圣乐》的时间是比较长的，前后约五、六年。随着政治形势变化，唐朝与南诏的关系日益改善，终归重新统一。《南诏奉圣乐》的创作也日益成熟。

公元793年，异牟寻有向唐王朝献《夷中歌》的意图。这是比较地道的南诏民间乐舞。公元794年，异牟寻被唐朝册封为南诏王。四年后，公元798年南诏大臣子弟在成都留学。公元800年，在韦皋的主持下，集中、组织了一个庞大的表演队伍，其中有南诏的舞、歌、乐艺人，同时也很可能包括一部分在成都就学的南诏人。创作上，以南诏乐舞为基础，采用中原“字舞”形式，并吸收了玄宗时曾赐给南诏的龟兹乐及胡乐成分。排练

成大型多段歌舞《南诏奉圣乐》。它具有以下几个特点：

一、有比较鲜明的政治内容，是歌颂民族友好团结的。当时百姓饱经战乱之苦，宁肯自断手臂，也不愿征战^⑥，南诏与唐朝和好，给各族人民都带来了幸福、和平。这是《南诏奉圣乐》在历史上有一定影响的重要原因。

二、艺术形式丰富、多样，有男子群舞、女子群舞、男子独舞、女子独唱、独舞等。广泛吸收了南诏、中原、胡乐舞等多种因素编制而成。有一定的艺术水平及欣赏价值。

三、德宗观赏《南诏奉圣乐》后，“以授太常工人，自是，殿廷宴则立奏，宫中则坐奏”^⑦。这个节目，没有交给专演娱乐性节目的教坊或梨园，而是保留在专管礼仪祭祀乐舞的太常寺。后来还经常上演，成了宫廷的保留节目。殿廷宴时演大型群舞，用立奏，宫中宴，则演独唱、独舞等小型节目，用坐奏。

还有一个值得注意的事是：贞元十六年献乐时，韦皋率领了包括南诏在内的八个云南城国进京献乐^⑧。这次大规模的献乐活动，增强了民族团结，巩固了国家统一，产生了比较大的影响。不久，与南诏接壤的骠国也来唐朝献乐。

骠国，即今缅甸。贞元十八年(公元802年)^⑨，骠国王雍羌，派遣他的弟弟悉利移城主舒难陀，经过南诏，通过几重翻译，行至成都，“韦皋复谱次其声，又图其舞容、乐器以献”^⑩。经过韦皋的这一番整理后，才到唐朝廷“献其国乐”，这当是具有浓郁骠国色彩的乐舞。其乐器分八类：金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角；共二十种。乐工三十五人。乐曲十二首（《旧唐书·骠国传》写作十首）。由于骠国与天竺国近，故崇信佛教，其乐曲多以表现佛经为内容。现将十二首乐曲的原名、汉译名及内容等分列如下：

《 驃 国 乐 》

驃国原名	汉文译名	内容及形式
《没 驮 弥》	《佛 曲》	“国人及天竺歌以事王也”。祝颂歌。
《咙 莽 第》	《赞沙罗花》	“国人以花为衣，能净其身也”。赞美服。
《答 都》	《白 鸽》	“美其飞止遂情也”。拟鸟飞舞。
《苏漫底哩》	《白 鹤》	“谓翔则摩空，行则徐步也”。拟鸟飞行状。
《来 乃》	《斗 羊 胜》	“昔有人见二羊斗海，强者则见，弱者入山”。拟兽斗舞。
《弥 思 弥》	《龙首独琴》	“象王一德，以畜万邦也”。独弦琴演奏。
《掣 览 诗》	《禅 定》	“谓离俗寂静也”。宗教乐舞。
《遏 思 略》	《甘 蔗 王》	“谓佛教民如蔗之甘，皆悦其味也”。颂佛乐舞。
《桃 台》	《孔 雀 王》	“谓毛采光华也”。拟孔雀舞。
	《野 鹅》	“谓飞止必双，徒侣毕会也”。拟鸟对舞。
《笼 聪 网 摩》	《宴 乐》	“谓时康宴会嘉也”。劝娱的宴乐舞。
《扈 那》	《涤 烦》	“亦曰《笙舞》……谓时涤烦譬，以适情也”。欢快的笙舞。

乐工都是昆仑人^①，“衣绛氎，朝霞为蔽膝，谓之袂襦，两肩加朝霞，络腋。足、臂有金宝环钏。冠金冠，左右珥珥，绛贯花鬘，珥双簪，散以毳”^②，与现今演缅甸古典歌舞的装束十分相似。表演开始时，有“赞者”一人先解释乐舞内容，大概类似今天的报幕人。“其舞容随曲”。演员用二，或四，或六，或八，或十不等。头上戴珠帽。结束时总要行礼作拜状。

《唐会要》对《驃国乐》舞蹈，作了较为详尽的描述：“每为曲皆齐声唱，各以两手十指，齐开齐敛，为赴节之状，一低一昂，未尝不相对，有类中国柘枝舞。”这是一种载歌载舞，或以歌唱伴舞的形式。两手十指，随着音乐节奏，时而一起合拢，

有如含苞欲放的莲蕾，时而一起张开，有如盛开的莲花。至今印度古典舞中，还有与此类似的手姿^⑦。所谓“有类中国柘枝舞”，我认为并不是指《骠国乐》的舞蹈风格与原中亚民间《柘枝舞》相近，而是因为舞人都成双数，其动作或仰或俯皆对称，地位调度也具有“对舞”特点，因而与《双柘枝舞》有相类似的地方。

这些乐舞，虽经过一些加工，但仍保持了它们原有的风格特点，是比较纯正的骠国民族民间乐舞，没有加上其他政治内容。封建统治者对这些乐舞不予重视，认为“大抵皆夷狄之器，其声曲不隶于有司”。没有将它们列入乐部。德宗只授给骠国献乐的使者舒难陀一个官名——太仆卿，就遣送他回国了。朝廷对骠国献乐只给予了一般的接待，而观看过骠国乐舞场面的诗人们，却对《骠国乐》，作了非常真切、生动的描述。有些诗的主题虽带有讽喻性，但骠国舞蹈的风貌，却跃然纸上，读起来如闻其乐，如观其舞。如胡直钧《太常观阅骠国新乐》诗：

异音来骠国，初被奉常人。
才可宫商辨，殊惊拍节新。
转规回绣面，曲折动文身。
舒散随鸾吹，喧呼杂鸟春。

.....

元稹《骠国乐》诗有：“促舞跳趯筋节硬，繁辞变乱名字讹。千弹万唱皆咽咽，左旋右转空傞傞”句。白居易《骠国乐》诗有：“骠国乐，骠国乐，出自大海西南角。雍羌之子舒难陀，来献南音奉正朔……玉螺一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊。珠缨炫转星宿摇，花鬘斗薮龙蛇动”等句。这种风格新颖的乐舞，引起了当时人们的注意。舞者脸上、身上都刺有花纹(绣面、文身)，

头上梳着椎髻，佩带着珠璎和花环。随着咚咚的铜鼓声，呜呜的玉螺声，踊身、跳跃、左旋右转。鲜明的节奏包含在顿挫曲折的舞动中，犹如龙蛇蜿蜒绕动。这种舞蹈的特点和动律，至今仍保存在缅甸的传统舞蹈中。

特别发人深思的是龙门唐代开凿的极南洞中，有一组伎乐群像，服饰质朴，无飘带绕身臂，更接近于生活中的伎乐人。中间是两个舞伎(见图版5)，左、右各排列五个执五弦琵琶、箫、笙、细腰鼓、箜篌、箏篥、排箫、钹等乐器的乐伎。两个舞伎的姿态是对称的。由于年久石雕风化，舞姿细部已看不十分准确。大致可以看出：一臂曲举作“托掌”姿，另一臂侧垂、提肘，作“按掌”姿，倾身、回头，一腿半蹲若跪状，一腿前伸似脚跟着地。其舞姿韵律和风格，与今我国傣族或缅甸相近似。广取博采的唐代艺术家们，也许捕捉了当时骠国献乐的某一舞蹈形象，把它雕刻在这极南洞中了吧！伴奏乐器中虽无铜鼓和玉螺，而是唐代常用的胡、汉混编乐队，但那独具风格的舞姿，却使我们感到它包含了某种古骠国舞蹈的因素。

隋、唐时代，宫廷宴享乐舞的编制与设置，都是服从于一定的政治需要的。在宫廷举行盛大庆典，及其他庆祝活动或节日中演出。具有一定的礼仪性，但与专用于祭祀仪式的雅乐不同，宴乐更富于艺术性，具有一定的欣赏价值。从本质上看，它们都是为封建统治阶级服务的，但就乐舞本身而言，宴乐中大部分是相当纯正的民族民间乐舞。盛唐时期，各种民间乐舞进一步相互吸收、融合、创新。随着这种舞蹈发展的趋势，宫廷宴享乐舞，也出现了一批在民间乐舞基础上编制的新作。更明确地以歌颂在位帝王为内容。形式华美，场面宏大。

其他外国和兄弟民族地区送入宫廷的乐舞和艺人，是友好交往的象征，是文化交流的“使者”，他们为中华民族舞蹈艺术的发展，作出了各自不同的贡献。

总之，用于宫廷宴享的舞蹈，无论是原样搬演民族民间舞的《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》，或是在民间乐舞基础上编创的《坐部伎》、《立部伎》，以及其他外国、兄弟民族送入宫廷的乐舞，都来自民间。因此，隋、唐宫廷宴享乐舞的根基在民间。

注 释

- ① 见《隋书·音乐志》。
- ② 见《通典》卷146、《旧唐书·音乐志》、《唐会要》卷33。
- ③ 《新唐书·封敖传》：“封敖……大中中……还为太常卿。始视事，廷设九部乐，敖宴私第，为御史所劾，徙国子祭酒。”
- ④ 见《旧唐书·太宗本纪》。
- ⑤ 见《三国志·魏书·齐王芳传》，裴松之注引《魏书》。
- ⑥ 见《魏书·乐志》。
- ⑦ 见《宋书·乐志》。
- ⑧ 见《晋书·乐志》。
- ⑨ 见《旧唐书·音乐志》。
- ⑩ 见《隋书·音乐志》。
- ⑪ 见《通典》乐六。
- ⑫ 见《全唐文》卷279，郑万钧作《代国长公主碑》。
- ⑬ 《隋书·音乐志》：“天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎”。
- ⑭ 《旧唐书·音乐志》：“张重华时，天竺重译贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音。”
- ⑮ 见《旧唐书·音乐志》。

- ⑩ 参见《新唐书·杨再思传》、《大唐新语》。
- ⑪⑫⑬ 见《隋书·音乐志》。
- ⑭ 见《通典》乐六。
- ⑮ 见《唐会要》卷 33。
- ⑯ 见《新唐书·吐蕃传》。
- ⑰ 参见《南诏野史》、《新唐书·南蛮传》。
- ⑱ 见《晋书·庾亮传》。
- ⑲ 参见方起东《甲骨文中的商代舞蹈》(载《舞蹈论丛》1980年第2期)。
- ⑳ 见《唐会要》卷 32。
- ㉑ 元稹《立部伎》诗自注：“李传云：太常选坐部伎，无性识者退入立部伎。又选立部伎，无性识者退入雅乐部，则雅乐可知矣。”
- 《新唐书·礼乐志》：“又分乐为二部：堂下立奏谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐。”
- ㉒ 见《旧唐书·音乐志》。
- ㉓ 《旧唐书·音乐志》：“太宗为秦王之时，征伐四方，人间歌谣秦王破阵乐之曲。”
- 《太平广记》卷 203 引《国史异纂》：“太宗之平刘武周，河东士庶歌舞于道，军人相与作秦王破阵之曲。后编乐府云。”
- ㉔⑳㉕ 见《旧唐书·音乐志》。
- ㉖ 见《渊鉴类函》乐部二，舞二。
- ㉗ 见《旧唐书·李靖传》。
- ㉘ 见《唐会要》卷 32。
- ㉙㉚㉛㉜ 见《旧唐书·音乐志》。
- ㉝ 见《杜阳杂编》卷中。
- ㉞ 见《新唐书·吐蕃传》。
- ㉟ 见《大唐西域记》。
- ㊱ 见《新唐书·礼乐志》。
- ㊲ 见《教坊记》。
- ㊳ 见《全唐文》卷 835。
- ㊴ 见《湖南音乐普查报告》。

④7 《后汉书·章帝本纪》：“章和元年……冬十月……月氏国遣使献扶拔师子。”

《后汉书·和帝本纪》：“章和二年(和帝即位后)……冬十月……安息国遣使献狮子、扶拔……永元十三年……冬十一月，安息国遣使献狮子及条枝大爵。”

④8 见《洛阳伽蓝记》。

④9 《宋书·宗慤传》：“宗慤……元嘉二十二年伐林邑……林邑王范阳迈倾国来拒，以具装被象，前后无际，士卒不能当。慤曰：‘吾闻狮子威服百兽’。乃制其形，与象相御，象果惊奔，众因溃散，遂克林邑。”

⑤0 薛道衡《和许给事善心戏场转韵诗》。

⑤1 见《唐语林》卷5。

⑤2 《唐会要》卷34：“长庆四年……八月以太常卿赵宗儒为太子少师，先是，太常有狮子五方之色，非常朝聘飨不作焉。至是，教坊以牒取之，宗儒不敢违，以状白宰相。以事正有司，不合关白，而宗儒忧恐不已，宰相责以怯懦，故换秩焉。”

⑤3 见《碧鸡漫志》卷4。

⑤4 见《晋书·谢尚传》。

⑤5 见《隋书·靺鞨传》。

⑤6 见《隋书·赤土传》。

⑤7 见《隋书·西域传》。

⑤8 见《旧唐书·突厥传》、《新唐书·突厥传》。

⑤9 见《旧唐书·林邑传》。

⑥0 见《旧唐书·东夷传》、《新唐书·东夷传》。

⑥1 见《新唐书·西域传》。

⑥2 见《新唐书·南蛮传》。

⑥3 见《南诏野史》、《新唐书·南蛮传》。

⑥4 见《南诏野史》。

⑥5 见《新唐书·南诏传》。

⑥6 《隋唐五代史》第八章第四节“南诏的兴起和强盛”：“唐朝两次进攻南诏，‘凡举二十万众，弃之死地，只轮不还’(《旧唐书·杨国忠传》)。唐朝大诗人白居易的《新丰折臂翁》就是充分暴露当时攻打南诏的失败，和人民因此而受到残酷奴役的情形。”

⑥7 见《新唐书·礼乐志》。

⑥8 《唐会要》卷 33：“南诏乐，贞元十六年正月，南诏异牟寻作奉圣乐舞，因西川押云南八国使韦皋以进。特御麟德殿以观之。”

⑥9 《旧唐书·骠国传》载骠国献乐为贞元十八年。《新唐书·礼乐志》载骠国献乐为贞元十七年。

⑦0 见《新唐书·礼乐志》。

⑦1 《旧唐书·林邑传》：“自林邑以南，皆卷发黑身，通号为‘昆仑’。”《辞海》称：“昆仑为马来人种，及爪哇附近诸岛之人。”

⑦2 见《新唐书·骠国传》。

⑦3 参见于海燕《印度古典舞手势》。

第三章 群众自娱性舞蹈、民间祭祀及寺院中的舞蹈活动

从原始时代起，人类社会就产生了群众自娱性的舞蹈。人们在这种全氏族都能参加的活动中，交流感情，寻找配偶，表达猎获食物的欢愉心情；或出征前鼓舞士气，战争后欢庆胜利，人们都要聚集在一起，欢腾舞蹈，倾泻自己的感情。从早跳到晚，又从黑夜舞到黎明。人们在这种舞蹈活动中得到无比的欢乐，甚至达到了忘我的境地。我国部分少数民族地区，至今仍保存了这种风俗：节日里，群众自娱性的舞蹈活动十分兴盛。我曾参加过贵州丹寨县年节时苗族群众性的《芦笙舞》，和云南楚雄“三月会”彝族的《跳脚舞》（或称《跳左脚》）。成千上万的人群，从四面八方赶到聚会的地方，乐声震天，歌声悠扬，人们手牵着手，肩并着肩，在同一节奏中，一起呼吸，一起跳动。数十、数百、数千、数万的人群，似乎已融为一体，那种质朴、单纯、自然、流畅的舞步循环不已。不到累得抬不起脚来，人们是不愿离去的。当我亲自参加到那庞大的舞蹈着的人群中时，我深深地感到这种群众自娱性舞蹈强大的吸引力和感染力。我想，舞蹈最初在人类生活中出现时就应该是这样的。它之所以能千万年来一直活在人民中间，长流不断，也正是由于它具有这种吸引力和感染力。人类社会生活中，需要这种群众人人能自由参加的自娱性舞蹈。

随着社会的发展，除群众自娱的舞蹈外，又发展产生了供人欣赏、种类繁多的表演性舞蹈艺术，和用于祭祀典礼的仪式性舞蹈等。而这些舞蹈又往往来源于群众自娱性民间舞。

隋、唐时代，特别是唐代，是舞蹈艺术高度发展的时代，也是群众自娱性舞蹈活动十分活跃的时代。

随着舞蹈艺术的发展，民间风俗祭祀与寺院宗教活动中的舞蹈也有所发展。它们是随着唐代宗教艺术世俗化、民族化的方向发展的。宗教艺术中保存了大量栩栩如生的“天国”世界天女的舞蹈形象。我们从那些千姿百态，优美飘逸的舞态中，似乎已经窥见到当时真实生活里的各种舞蹈造型。

在寺院做佛事，有时竟直接搬演当时流行的、具有一定艺术欣赏价值的舞蹈节目。在娱神的名义下，起到了真正娱人的作用。

第一节 群众自娱性舞蹈

隋、唐时代，国家统一，人民摆脱了长期战乱的生活，得到了休养生息的机会，创造了大量的物质财富。在较安定的社会环境中，在南北朝各族民间风俗舞蹈汇集中原的形势下，中原传统节日的自娱性舞蹈活动，和少数民族的风俗舞蹈活动，都相当兴盛。这种具有广泛群众基础的自娱性舞蹈，是舞蹈艺术蓬勃发展的基础。不少表演性舞蹈艺术，和宫廷燕乐舞蹈，都是直接从这类民间舞蹈的基础上发展、演变而成的。许多民间舞蹈是兼具自娱与表演两种性质的。这里，主要论述隋、唐时代群众自娱性的歌舞娱乐活动。

〔隋代群众性的歌舞活动〕

元宵节是我国的传统节日，隋朝初年，由于大乱初定，人们心情愉悦，元宵之夜的京都和各大城市，热闹非凡，灯火辉煌，锣鼓喧天，穿着盛装的人群，涌向街头，聚集在一起歌舞游乐。有的戴着各种兽面，有的男扮女装，艺人们表演各种奇妙的杂技、幻术。街上搭起高棚，宽幕高挂入云。男男女女，挤挤杂杂，竞相观赏。车水马龙，道路为之堵塞。佳肴美酒陈设，乐声纷繁不绝。对民间节日盛况的生动描写，是出自隋代曾一度官至尚书的柳彧之手。由于他十分反感这种活动，认为既鄙俗下流，又破费钱财，于是上书隋文帝，要求严禁此类民间娱乐活动^①。据史载，隋文帝当时采纳了他的意见。实际上是禁止不了的。

在隋炀帝即位的第二年(公元606年)，为了向来朝的突厥人显耀一番，曾调集四方散乐百戏，前来东都表演。其中包括的节目真是多种多样，无奇不有：“须臾跳跃，激水满衢，鼉鼉龟鳖，水人虫鱼，遍覆于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰：‘黄龙变’。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女，对舞绳上，相逢切肩而过。歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮石臼大瓮器等，各于掌上跳弄之。并二载竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。”这里有孕育在杂技中的古老龙舞，有奇巧的走索、载竿、举重、耍石臼、罐子之类，及吐火等各种杂技、幻术、武术表演，来宾大为惊讶。自此以后，每年正月都要在端门外、建国门内举行这种大规模群众性的演出。戏场延绵八里，表演人数多至三万。两边搭起棚座，是百官观赏表演的“包厢席”。每每从天黑一直演到天亮，伎人都穿着

华丽的锦绣缛彩衣服。表演歌舞的多是男扮女装^②。虽然我们不知道这些假扮的女人唱的什么歌？跳的什么舞？但从表演人数如此众多的情况看来，这大概是一种带有自娱性质的民间歌舞。有如《踏歌》或后世的《秧歌》之类。

大业六年(公元610年)，各少数民族首领，带着本地的特产前来送礼朝贺，又在天津街盛陈百戏，凡有特殊技艺的人都来参加这个盛会，服饰装束极其华丽豪奢，衣锦绣饰金玉。音乐演奏的声音传到数十里之外，参加表演的人数多至一万八千人。炬火光烛照耀天地，真是盛况空前^③。这样庞大的表演队伍，都是从各地调集来的民间艺人，有些可能是跑江湖的杂技班子，有些可能是没有脱离生产的业余演员，总之，他们都是从民间来的。

《隋书·音乐志》载：“其歌舞者多为妇人服”，这种男扮女装的表演是隋、唐风尚。唐初武德元年(公元618年)太常寺曾从民间借得五百套妇女服装，准备在元武门外游戏之用^④。唐代善弄“假妇戏”的名演员有刘乾饭、刘璃瓶、郭外春、孙有态和僖宗从四川带回京都长安的刘真等，他们都是教坊艺人^⑤。隋薛道衡作《和许给事善心戏场转韵诗》相当生动地描写了节日里的群众集会和各种娱乐活动，真是热闹非常；长安洛阳元宵之夜街上聚满了穿着盛装的人群。各种表演都出动了：“万方皆集会百戏尽来”。到处悬挂着各种彩灯，彻夜不灭，有“鱼负灯”有“龙含烛”。在欢乐的人群中，歌声、乐声此起彼伏，各种表演呈现前来，其中还有少数民族的音乐和舞蹈：“羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲。假面饰金银，盛服摇珠玉。”还有惊险的马戏，奇妙的杂技如舞剑、跳丸等。又有装扮成各种鸟兽的舞蹈，即诗中所谓：“抑扬百兽舞，盘跚五禽戏，狻猊(狮子)弄

斑足，巨象垂长鼻，青羊跪复跳，白马回旋骑。”最有意思的是还有类似布景的描写：“忽睹罗浮起，俄看郁昌至。峰岭既崔嵬，丛林亦青翠。麋鹿下腾倚，猴猿或蹲跂。”这些扮兽的“象人”似乎是在有布景装置的表演场地中表演。元宵节是我国传统的节日，也是民间歌舞百戏最盛、最活跃的日子。

隋代元宵节的歌舞活动，是与杂技、武术、幻术等表演混杂在一起的，有如汉代的百戏一样。至今流传在民间的综合性表演队伍——《走会》，就是继承了这种传统。只是由于民间舞蹈发展日趋成熟，已逐渐从综合性的表演中独立出来，所以《走会》中的《小车》《旱船》《秧歌》等等又可作为单独的舞蹈来表演。

〔唐代节日的《踏歌》〕

歌舞艺术盛极一时的唐代，在节日的娱乐活动中，歌舞也占据了比较重要的地位。如象当时民间盛行的《踏歌》，就是节日中的重要活动项目。《踏歌》是一种历史悠久的自娱性民间歌舞（早在汉代已有记载），它不是对某一个舞蹈的专称，而是古人对以脚踏地为节，载歌载舞的群众自娱性歌舞的通称。

唐代节日盛行《踏歌》，刘禹锡《踏歌行》诗描写当时民间《踏歌》的情景：在月夜的大平堤上，女郎们手联着手，边歌边舞，直舞到月落西山，天亮以后在路上游玩的儿童，还能捡到妇女的装饰品^⑥。还有一些唐诗，也描写了民间《踏歌》的盛况，如顾况《听山鹧鸪》诗有：“夜宿桃花村，踏歌接天晓”句；李白《赠汪伦》诗有：“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声”句；储光羲《蔷薇》诗有：“连袂踏歌从此去，风吹香气逐人归”句。这些诗篇，向我们展示了一幅幅民间《踏歌》的美丽场景：人们相聚在一起，醉心地歌唱，踏舞，在歌舞中送走了月夜，又迎

来了黎明。《踏歌》深为人们所喜爱，普遍流传，随处可听到、看到。

《踏歌》主要流行民间，有时，朝廷也组织规模盛大的《踏歌》活动，如：唐代先天二年（公元713年）元宵节，在朝廷的布置下，曾组织过几千人参加的《踏歌》。当夜在安福门外，点着高二十余丈的大灯轮，裹着锦绮，装饰着金银，燃五万盏灯，看去象一株美丽辉煌的花树。上千的宫女，穿着罗绮锦绣做成的衣服，戴着闪亮耀眼的珠翠饰品，一个花冠，一个巾帔，就值许多钱。装束一名伎女就需要三百贯。又从长安、万年（今临潼县西北）两地选出千多个青年妇女，也穿戴得十分华丽，在灯轮下《踏歌》三日夜^⑦，真可谓盛况空前。

大中初（公元847—852年间），宣宗每宴群臣，都要演百戏，宣宗还自制新曲，教女伶数十百人，穿丹黄（或浅绛）色绣衣，饰珠翠，连袂而歌，乐有《播皇猷》曲。舞者戴高冠、穿方履，褒衣博带，是中原传统的服装。“趋走俯仰，中于规矩”，队势整齐，时低时昂，动作协调，快慢合拍。士女们分行列队，连袂而歌，唱《葱岭西曲》。歌曲内容是颂唱张仪潮收复河西，重归统一，人民安乐。乐声清越，不同凡响，有如仙乐^⑧。

文人学士，曾作《踏歌词》，这些词既是《踏歌》唱词，同时也描绘了《踏歌》的歌声舞态和那盛大豪华的《踏歌》场景，如崔液《踏歌》词：

彩女迎金屋， 仙姬出画堂。
鸳鸯裁锦袖， 翡翠贴花黄。
歌响舞分行， 艳色动流光。

.....

金壶催夜尽， 罗袖拂寒轻。
乐笑畅欢情， 未半著天明。

谢偃《踏歌词》：

.....

花影飞莺去， 歌声度鸟来。
倩看飘飘雪， 何如舞袖回。

.....

风带舒还卷， 簪花举复低。
欲问今朝乐， 但听歌声齐。

夜久星沉没， 更深月影斜。
裙轻才动佩， 囊薄不胜花。
细风吹宝袜， 轻露湿红纱。
相看乐未已， 兰灯照九华。

张说的《踏歌词》则描绘那辉煌的灯轮、灯树：“龙衔火树千灯艳，鸡踏莲花万岁春”；“西域灯轮千影合，东华金阙万重开”。这里既有中原传统的龙衔火树，又有西域样式的灯轮。人们就在这璀璨的灯光下，彻夜歌舞。敦煌莫高窟220窟北壁，《东方药师净土变》描绘“极乐世界”的初唐壁画，金壁辉煌，再现了唐代宫廷乐舞的盛大场景：高大的灯楼耸立中间，舞人排列两旁。两株灯树分立，彩灯满缀。左右两边是伴奏乐队。（见图版8）这幅壁画，形象地印证了史籍记载及唐人诗中的描写。

《踏歌》的歌唱特点是：同一曲调，即兴填词，反复传唱，即诗中所谓：“踏曲兴无穷，调同词不同”^⑨，“新词宛转递相

传”^⑩，人们齐声欢唱，歌声入云，即诗中描绘：“三百内人连袖舞，一时天上著词声”^⑪。

《踏歌》舞蹈动作的特点是：一群人，手连着手，随着歌唱的节奏，以脚踏地，即所谓“连袂踏歌”。既然是手连着手，似乎手臂就无法舞动，但从“振袖倾鬟风露前”^⑫、“罗袖拂寒轻”、“何如舞袖回”、“风带舒还卷”等描写《踏歌》舞姿的诗句看，有时还有轻盈美妙的舞袖动作，风带亦随舞姿的变化随风卷扬舒展。头部时低时昂，有所变化，即诗中所写：“簪花举复低”的动态。“歌响舞分行，艳色动流光”的诗句，说明《踏歌》时，舞蹈队形有所变化、移动。这是经过一定排练的《踏歌》舞队，与民间纯自娱性《踏歌》大多围圈歌舞，稍有不同。

唐代《踏歌》主要流传在民间，只是偶然出现在宫廷组织的盛大集会中。从上述情况看，歌舞者除宫女外，大都是从民间选拔出来的（当然宫女也是从民间选去的）。元宵节本是个皇帝“与民同乐”的传统节日，在这样的日子里，宫女与民女在一起共舞《踏歌》也含有这种“与民同乐”粉饰太平的意义，同时也反映了唐代宫廷大量采用民间舞的事实。

唐代以后的各个朝代还有许多关于各民族《踏歌》的记载，直到现在，还有一些民族民间舞，仍然保存了《踏歌》的特点。

除了元宵节，“大酺”之日也是群众性歌舞活动最盛的时候。封建时代，每遇国家举行特别大典，如立皇太子，更改年号，征服敌国等重大喜事，皇帝允许全国人民饮酒作乐，这就叫做“赐酺”。唐朝盛时国家富强，常有“赐酺”，尤以武则天执政时最为频繁，又以玄宗执政的时候最为铺张浪费。

唐玄宗曾在东洛大酺于五凤楼下，并命三百里内的地方官，都带领乐工伎人前来参加比赛，胜者赏，败者罚。河内郡

命几百个乐工穿上锦绣的衣服，乘于车上，还把牛蒙上兽皮，扮为犀牛大象的形状，观看的人都很惊奇。元鲁山则派了几十个乐工联袂而歌^⑬。这象是《踏歌》的形式。他们中间有歌舞伎人，更多的还是各地的民间艺人。

玄宗时，赐宴设醮会常在勤政楼前，场面非常盛大。除几百盛装宫女表演的《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》以外，还有大象、犀牛随音乐节奏表演的兽舞。其中最值得注意的是府县所进散乐，即多种民间歌舞及杂技表演，这里有：山车、旱船、寻撞（顶竿）、戏马、斗鸡、走索、丸剑（弄丸、舞剑）、角抵（摔跤）等^⑭。至今流传的民间舞中还有旱船。而顶竿、走索、戏马、弄丸等也仍然是杂技团经常上演的节目。经过一千多年漫长的岁月，其表演形式与技巧当有所发展、变化。但基本形式是保存流传下来了。由此看出，我国传统舞蹈历史的悠久与基础的深厚。

〔唐代盛行的少数民族和外国风俗舞蹈〕

《泼寒胡戏》：唐代对外交往频繁，长安、洛阳等地聚居了许多外国及少数民族人，他们把本民族的风俗习惯带到了我国中原地区。有些群众性的风俗舞蹈，曾在部分地区流行过一个时期，如《泼寒胡戏》就是在腊月间举行的一种群众性歌舞娱乐活动。在大街上，人们穿着漂亮锦绣的“胡服”，骑着骏马，在一片鼓乐声中，人们互相追逐、泼水，有许多人裸露着身体，鼓舞跳跃，十分热闹^⑮。

张说作《苏摩遮》五首，是在“泼寒胡戏”中唱的歌曲。每段，也可能是每一句、或每两句后面都有“亿岁乐”三个字的和歌。这很可能是在皇帝参加观赏时唱的颂歌。原民间和歌，不一定用

这三个字。但其歌唱形式是一人或多人领唱后，接着有众人类似呼号的唱和声。这样的歌唱效果是十分热烈红火的。诗中生动地描绘了人们相互泼水，歌舞游戏的场景：

摩遮出自海西胡， 玻璃宝服紫髯胡。
闻道皇恩遍宇宙， 来时歌舞助欢娱。
绣装帕额宝花冠， 夷歌伎^(或作骑)舞借人看。
自能积水成阴气， 不虑今年寒不寒。
腊月凝阴积帝台， 豪歌击鼓送寒来。
油囊取得天河水， 将祝上寿万年杯。

.....

唐高僧慧琳在《一切经音义·大乘理趣六波罗米多经》中记述龟兹城国风俗：“苏摩遮，西域胡语也，正云飒磨遮。此戏本出西域龟兹国，至今犹有此曲。此国《大面》、《拨头》之类也。或作兽面，或象鬼神，假作种种面具形状，或从泥水沾洒行人，或持鞮索搭钩捉人为戏，每年七月初，公行此戏，七日乃停，土俗相传云：常以此法，禳厌驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。”上述记载说明：

一、龟兹，七月初，人们为了驱赶吃人的罗刹恶鬼，以水相泼为戏。《苏摩遮》是在这种民俗活动中采用的乐曲或歌曲，曲名是音译。因而有“至今（唐时）犹有此曲”句。并由“至今”二字可知，《苏摩遮》曲早在唐代以前已在龟兹流传。

二、在这一民俗活动中，人们要戴着兽类或神鬼面具，不但相互泼水，有时还会用绳索钩搭捉人取乐。既戴面具，又有音乐，必定有相应的舞蹈动作。新疆库车出土的唐代舍利子盒上，有一组戴着各种面具的舞人群像，有的手牵着手，有的正

激烈旋转，衣襟掀扬，这很可能是描绘这种风俗舞蹈的画面（见图32、33）。



图32 唐代舍利子盒舞图(部分之一)
(吴曼英摹)

图33 唐代舍利子盒舞图(部分之二)(吴曼英摹)



三、泼水风俗，龟兹与中原、高昌、康国时间有差异，内容则大同小异。龟兹是在七月初夏暑举行，为的是驱鬼，与今印度、缅甸及我国傣族等地区的泼水节时间相近。中原及高昌、康国则均在冬、春寒时举行，为的是“乞寒”，娱乐游戏的成份更浓些。其实，早在北周宣帝时（公元579年）就曾“集百官及宫人内外命妇，大列妓乐，又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐”^⑩。可见在盛行“泼寒胡戏”的唐中宗朝以前一百二十多年，“胡人”已将此种风俗带到中原地区了。

与龟兹地理位置比较接近的康国“至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐”^⑪。宋人记载高昌风俗：“以三月九日为寒

食，余二社，冬至亦然，以银或输石为筒，贮水激以相射，或以水交泼为戏，谓之压阳去病，好游赏，行者必抱乐器”。在天气寒冷的冬、春时节，人们奏乐泼水，迷信能消灾除病^⑧。这与龟兹七月泼水，为了赶跑吃人恶鬼的风俗，具有相同的含义。

唐、宋时康国、龟兹、高昌及中原各地流行的群众性泼水游戏及歌舞活动，其内容大致相同。但是在不同的季节举行。至今流传于世，类似“泼水节”的风俗则均在天气炎热的夏季举行。

《泼寒胡戏》至迟从北周时传入中原，武则天当政末年兴起到唐中宗时曾大为盛行，由于中宗对这种风俗的喜爱和提倡，当时京都及各大城市举行的《泼寒胡戏》规模颇为盛大。这一点，我们可以从吕元泰给皇帝上书，反对《泼寒胡戏》的奏文中得到了了解：神龙元年（公元705年），因遭大水灾，中宗下诏，令文武九品以上官员“直言极谏”，允许给皇帝提意见。当时清源县尉吕元泰上书论时政，对中宗提倡《泼寒胡戏》提出了尖锐的批评。他认为象这样旗帜飘扬，鼓声震天，人们穿着胡服，骑着骏马，奔驰追逐，喧闹喊叫，简直就象打仗一样。为了举行这一活动，还得向贫苦百姓收敛费用，贵族们为了夸耀锦绣美丽，却给从事刺绣的妇女带来了灾难。况且光着身子在大街上相互泼水乞寒也太不雅观^⑨。大灾之年，皇帝为了向天表示至诚，主动让官员们提意见，而中宗并未接受采纳这条意见。但我们却从吕元泰的议论中知道《泼寒胡戏》的场面极为热闹、盛大。人们化装游乐、布置场地、装饰街道，要化许多钱，而这些钱得由老百姓负担。在大庭广众面前裸身泼水嬉戏，即便是在封建社会的上升时期，人们思想还比较解放的唐代，也有些不符合中原民情，所以遭到非议。但这种风俗在中宗朝一直盛行不衰。

至睿宗朝景云三年(公元712年)右拾遗韩朝宗向皇帝进谏,说:“今之乞寒,滥觞胡俗,伏乞三思,筹其所以。”到玄宗朝,先天二年(公元713年),曾在中宗面前热情讴歌赞叹《泼寒胡戏》的中书令张说,也向皇帝进谏说:“……且乞寒泼胡,未闻典故,裸体跳足,盛德何观?挥水投泥,失容斯甚……愿择刍言,特罢此戏。”同一张说,对《泼寒胡戏》前后两种截然不同的态度。这是因为皇权转移,皇帝易人,各有所好。中宗是个庸弱无能,只知优游享乐的皇帝,最后是在争夺皇权的斗争中被自己的妻(韦后)、女(安乐公主)毒死。而玄宗李隆基即位之初,可称中兴之“主”,他本人又是一个颇有艺术修养擅长音乐的人。他对《泼寒胡戏》这种比较粗放的风俗,可能是不大欣赏的。至开元元年(公元713年)十月七日玄宗下令:“敕腊月乞寒,外蕃所出,渐浸成俗,因循已久,自今已后,无问蕃汉,即宜禁断。”^②《泼寒胡戏》在中原盛行了八、九年后,被禁止了,连居住在中原的少数民族和外国人,也不准举行这种群众性的泼水及歌舞游乐活动了。

关于《泼寒胡戏》到底来源于何处,历来其说法不一,席臻贯在《泼寒胡戏辩》一文中提出:据张说诗“摩遮本出海西胡”和《唐音癸签》“散乐”条:“海西胡人裸体,寒水泼之”的记载断定:海西是《泼寒胡戏》真正的源出国。又据《后汉书·西域传》载:“大秦,一名黎鞬,以在海西,亦云海西国”。大秦,即东罗马帝国。罗马文化深受希腊影响,希腊崇尚人体美,运动会或酒节人们有裸体游行的习惯。这种论断是比较合理的。如果肯定《泼寒胡戏》的源出国是大秦,这种风俗沿着“丝绸之路”传到康国、龟兹、高昌,以至中原,并结合各地风俗民情,发生了某些变化;如龟兹的假面舞,在其他地区未见突出记载,

而泼水游戏，奏乐歌乐都是共同的活动内容。

对于《泼寒胡戏》、《浑脱》、《苏摩遮》这几个不同的名字，历来有不同的看法。由于当时人在论及这种特殊的风俗时，大多写作《泼寒胡戏》，或《泼胡乞寒》，有时也写《苏摩遮》、《浑脱》等。或是三个名字同时出现（如吕元泰给皇帝上书所写）。唐代还有一种舞蹈叫《剑器浑脱》。根据有关记载看来，大约可以作这样的解释：《泼寒胡戏》是这种风俗歌舞游戏的总称。泼水与歌舞是组成《泼寒胡戏》的两种主要活动。《浑脱舞》就是在这时跳的一种舞蹈，舞时成群结队，因而有“相率为《浑脱》队”之说，这种舞蹈有时也在另外的场合表演，如唐中宗与近臣饮宴将作大匠宋晋卿曾舞《浑脱》的史实就是明证^①。另据《乐府杂录》“鼓架部”载，有《羊头浑脱》、《九头狮子》，与《代面》、《钵头》、《踏摇娘》等并列。《教坊记》所列四十六大曲名中又有《醉浑脱》名目。可见唐代已采用《浑脱》舞素材，编制了多种“浑脱舞”了。“鼓架部”的《羊头浑脱》、《九头狮子》，与龟兹“泼水为戏”时，戴兽面的风俗有关。而结构严谨的大型乐舞套曲——“大曲”中的《醉浑脱》则是艺术性较强的乐舞作品（参见第一章第二节）。《苏摩遮》则是在《泼寒胡戏》中所唱的歌曲。张说作《苏摩遮》诗，就是一首依据原曲填写的歌词。天宝十三年（公元754年），太乐署曾奉命改变一批乐曲的名称，“沙陁调”《苏摩遮》改为《万宇清》、“金风调”《苏摩遮》改为《感皇恩》、“水调”仍存《苏摩遮》原名^②。由此可见唐代有几种不同调式的《苏摩遮》歌曲或乐曲。

《剑器》与《浑脱》原是两种不同的舞蹈。《剑器浑脱》可能主要是伴奏乐曲相互吸收采用的关系。当然，舞蹈动作也可能有互相糅和的因素。可以想见，在类似“泼水节”中跳的《浑脱舞》

其伴奏音乐，是相当雄壮热烈的。而气势磅礴的《剑器舞》伴奏乐曲正需要这种气氛，因而采用了《浑脱》的舞曲，成为《剑器浑脱》。据陈旸《乐书》载：《剑器》是宫调，《浑脱》是商调，古人认为这两种调式不同的乐曲混在一起是“犯声”，是“臣犯君”的不祥之兆，所以“乐府诸曲，自古不用犯声”。唐代武则天末年“剑器入浑脱，为犯声之始”，可见《剑器浑脱》是《剑器》与《浑脱》两种舞曲的吸收糅和。这在当时是一种大胆的创新。因此也更进一步证实《剑器浑脱》主要是两种舞曲的结合。

另外，《苏摩遮》与《浑脱》不仅是乐舞名，同时也是物名。《宋史·高昌传》载：“高昌……妇人戴油帽，谓之苏摩遮”。可知“苏摩遮”是高昌妇女戴的一种帽子。对“浑脱”的解释则有两种：一、是帽子名：据《朝野僉载》：“赵公长孙无忌，以乌羊毛为浑脱毡帽，天下慕之，其帽为赵公浑脱”。二、是船名：据李开先《塞上曲》诗有：“浑脱飞渡只须臾”句，可知“浑脱”是指羊皮船。以帽名或船名为舞名，并不罕见，《陆龙船》、《草笠舞》就是这样的例子。

《泼寒胡戏》在唐代盛行的时间并不长，但在这种风俗中流行的乐舞《苏摩遮》与《浑脱》却颇有影响。如前所述有各种不同调式的《苏摩遮》曲，高官重臣自舞《浑脱》、乐府有《羊头浑脱》、教坊有乐舞大曲《醉浑脱》等等。及至宋代，宫廷队舞，小儿队中还有《玉兔浑脱》队，服装相当华丽，穿四色绣罗襦，系银带，头戴玉兔冠^②，仍保存了唐代舞《浑脱》戴某种动物形状帽子的特点。

《合生》：唐代还有一种从西域传来的民间歌舞——《合生》，在王公贵族和城市居民中都很流行。女伎、胡人和街上的孩子们“或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号为《合生》”^④，

这似乎是一种唱述人物故事的歌舞。歌词通俗，是以唱述为主，舞蹈动作在表演中大概是处于辅助地位。《合生》并没有作为一种歌舞形式保存下来。到了宋代，《合生》与小说、说经、说参请，共称为说话四家^⑳。《合生》已成为说书之类的艺术形式了。

〔少数民族民间风俗舞蹈〕

作者对隋、唐时代少数民族民间风俗舞蹈的考察与研究不深入，不全面。仅就所见一鳞片爪的记载，略述这类舞蹈的流行情况：流求（隋、唐时称今台湾为流求）土著民族风俗：“歌呼蹋蹄，一人唱，众皆和，音颇哀怨。扶女子上膊，摇手而舞”^㉑。所谓“歌呼蹋蹄”，就是类似《踏歌》一类的民间歌舞。

附国（今四川西部和西藏昌都地区）“人皆轻捷，便于击剑……好歌舞，鼓簧，吹长笛”。长者死，子孙不哭，而是“带甲舞剑而呼云：‘我父为鬼所取，我欲报冤杀鬼’”^㉒。这是另一种形式的《跳丧》舞。至今我国一些少数民族地区，仍流传这种为死者舞蹈的风俗。与隋隔海相望的倭国（今日本），有人死后，“亲宾就尸歌舞”^㉓的风俗。与隋比邻的林邑（今越南）为死者送葬也有“鼓舞导从”。举行婚礼则“歌舞相对”^㉔。除节日外，结婚、送葬，各民族都有其独特的民俗舞蹈。

东谢蛮，唐代分布在今贵州东北。该民族风俗：集宴时，击铜鼓，吹大角，歌舞取乐^㉕。

磨蛮，唐代分布在今云南等地，以畜牧为生，“俗好饮酒歌舞”^㉖。

黠戛斯，唐时在今叶尼塞河上游流域。晚唐时，大量黠戛斯人移居至天山西部地区，“乐有笛、鼓、笙、觱篥、盘铃。戏

有弄驼、狮子、马伎、绳伎”^②。所谓“弄”含有表演的意思，如教坊艺人张四娘善弄《踏谣娘》。这里的“弄驼、狮子”，也可能是人扮成驼、狮子表演的民间风俗舞。

室韦，是唐代分布在黑龙江省嫩江流域及黑龙江南、北两岸的少数民族。当地结婚风俗：男方先到女家去劳动三年，三年期满才能接新娘子回到男家。迎亲时，夫妇同乘一辆车上，“鼓舞共归”^③。大概是乡亲们用乐舞迎、送新婚夫妇，就象旧时汉族娶亲要吹唢呐、击鼓一样。

于阗，位于今新疆和阗县。《大唐西域记》载：“瞿萨旦那国（即于阗）……国尚音乐，人好歌舞。”《新唐书·西域传》也有：“于阗……人喜歌舞”的记载，可知于阗的民间歌舞十分兴盛、发达。隋、唐宫廷宴乐《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》都有《西凉乐》，《西凉乐》中的舞曲，就用的是“于阗佛曲”。

唐人刘恂，在昭宗朝曾出任广州司马。后移居南海，作《岭表录异》。记载了两广的风土人情及居住在那里的少数民族风俗习惯等。其中提到当地流行的一种产生于春稻劳动的民间舞：“广南有舂堂，以浑木刳为槽，两边约十杵，男女间立以舂稻粮，敲磕槽舷，皆有遍拍，槽声若鼓，闻于数里。虽巧妇之弄秋砧，不能比其浏亮也。”这与现今壮族的《扁担舞》和台湾高山族、云南佤族的《杵舞》均有某些共同之处。

封建时代，有关民间舞蹈活动的记载是相当贫乏的，原因是封建统治阶级在一般情况下是贱视民间群众舞蹈活动的。即使如此，我们也可从上述简略、零星的记载中，了解到唐代各族群众自娱性舞蹈和民间风俗舞蹈，还是相当活跃的。它从一个方面反映了唐代舞蹈具有极深厚的群众基础，显示了舞蹈发展的广度和深度。

处于边远地区的少数民族风俗舞蹈，至今仍部分地保存了原有的风貌。因为这些地区在解放前社会的变革与发展速度极为缓慢。

〔统治阶级对民间舞蹈的摧毁和禁止〕

总的说来，隋、唐的民间歌舞是兴盛的，唐代舞蹈如此繁盛，正是由于各族民间歌舞兴盛的结果。但是统治阶级对民间的歌舞活动有时是禁止的，对统治阶级的歌舞活动则是提倡的。因为统治阶级为了要享乐，要粉饰太平，就要组织乐舞机构，调集民间艺人，或养家伎来表演音乐舞蹈和各种技艺，也只有在这样的情况下，文人才会把这些民间歌舞与杂技的表演提上一笔。当统治阶级感到民间歌舞百戏活动不利于他们的统治时，就要加以禁止，而且是只禁民间，不禁宫廷和统治阶级。玄宗执政的时候，宫廷乐舞最为繁盛，并下令取消了各级官吏所养家伎人数的限制，可以任意增添家伎人数^②。但是，在同一时期，同一统治者又累累下令禁止民间散乐（包括民间歌舞在内）。在开元二年八月颁发的禁令中，诬民间散乐“事切骄淫，伤风败政”，所以要“禁断”^③。同年十月又有“散乐巡村，特宜禁断”的命令，召请艺人表演的主人和村正（村长）要挨打，艺人则要罚重役^④。这位大力提倡乐舞享乐的唐玄宗，对民间乐舞的摧残真是不遗余力。会昌三年（公元843年）也有禁止京城群众性音乐活动的事^⑤。

统治阶级，夺取了民间艺术供他们享乐，却又不许创造民间艺术的人民自己娱乐。因为他们害怕人民“聚众造反”，害怕那些生气勃勃的民间艺术所表现的反抗精神。但是，只要有人民的地方，民间艺术就禁不断，挖不绝。虽然很少人去记载民

间歌舞在广大人民中间的活动情况，可是我们却能从这些一鳞片爪的记载中，发现某些至今流传的民间歌舞与百戏，我们的祖先早在千百年前，就已经把它们创造出来了。虽然没有丰富的文字记载，人民却用自己的智慧与身体把它们记录下来，代代相传，传了几千几百年，这就是我们珍贵、丰富的舞蹈艺术传统。

第二节 民间祭祀及寺院中的舞蹈活动

唐代民间祭祀及寺院中的舞蹈活动，随着整个舞蹈艺术水平的提高，也有所发展。主要是向世俗化、艺术化、娱神兼娱人的方向发展。

〔民间祭祀中的舞蹈活动〕

民间祭祀中比较多的是巫术活动中巫人跳的娱神舞蹈，我们称它为“巫舞”^⑧。巫舞有极古远的历史，从原始社会，经奴隶社会，至整个封建社会，直到现今都不同程度地在民间流传。

唐代的巫舞与前代相比，神秘的气氛淡薄些，美丽悦目的色彩更浓厚些。这种情况，我们可以从唐人描写巫舞的许多诗篇中得到证实。人们为了祈求“神”的保佑，在迎神、送神、或求雨等祭祀活动中，都有巫人奏乐舞蹈。王维《祠渔山神女歌》“迎神”诗：“坎坎击鼓，渔山之下。吹洞箫，望极浦，女巫进，纷屡舞。……不知神之来兮不来，使我心兮苦复苦。”“送神”诗：“纷进舞兮堂前，目眷眷兮琼筵……悲急管兮思繁弦，神之驾兮俨欲旋……”。女巫在鼓、箫等乐声的伴奏下，不停地舞蹈，

急切地盼望“神灵”下降。祭祀即将结束时，在急促纷繁的乐声中，巫女又跳起了送神的舞蹈。它象一般的舞蹈表演一样，最后要以精彩的、快节奏的舞蹈动作给人们留下深刻的印象，结束这场“送神”的表演。

王叡《祠神歌》“迎神”诗有：“蓬草头花柳叶裙，蒲葵树下舞蛮云”句，“送神”诗有“振振山响答琵琶，酒湿青莎肉饲鷄”句。李贺《神弦曲》有“画弦素管声浅繁，花裙绰綵步秋尘”句。女巫穿着美丽的衣裙，头上戴着花，随着乐声起舞，舞动时，衣服在沙沙作响。当时最主要的独奏乐器——琵琶也在祭神时演奏。民间女巫有时还吹箫击鼓走乡串镇，刘禹锡《梁国祠》有：“梁国三郎威德尊，女巫箫鼓走乡村”句，就是明证。诗人是用欣赏表演的笔调在描绘巫舞。

在诗人描写赛神的诗篇中，充满了欢快的气氛。古代所谓“赛神”，是人对“神”原有所祈求，如愿后，则要举行祭祀，酬谢神灵。王建《赛神曲》：

男抱琵琶女作舞，主人再拜听神语。
新妇上酒勿辞勤，侠尔舅姑无所苦。
……
但愿牛羊满家宅，十月报赛南山神。
青天无风水复碧，龙马上鞍牛服轭。
纷纷醉舞蹈衣裳，把酒路旁劝行客。

人们奏乐舞蹈，饮酒祀神，感谢神灵赐给人们的幸福；祝愿六畜兴旺，风调雨顺。人们沉浸在愉悦的气氛中，“纷纷醉舞”，甚至捧酒献给过往的行人，让他们也分享幸福欢乐。

刘禹锡在《阳山观庙赛神》诗中描写荆楚故地风俗：“荆巫

脉脉传神语，野老婆娑起醉颜。日落风声庙门外，几人连踏竹枝还”。巫人念念有词地装神弄鬼，乡村老人趁着酒兴舞蹈。当日落西山时，参加赛神的人群，走出庙门，一面唱着民歌——《竹枝词》，一面蹋舞走向归程。

王维《凉州郊外游望》描写在人烟稀少的凉州郊外，当地百姓赛田神的情景：

野老才三户，边村少四邻。
婆娑依里社，箫鼓赛田神。
洒洒浇刍狗，焚香拜木人。
女巫纷屡舞，罗袜自生尘。

丰收后，人们在酬谢田神的祭祀活动中，女巫跳起了娱神的舞蹈。那激烈的舞蹈动作，扬起了塞外的尘沙。

赛神是民间祭祀活动，也是群众的娱乐活动。

另一种比较常见的情况，是为求雨以歌舞祀神。如皇甫冉《杂言迎神词二首》诗序称：“吴楚之俗与巴渝同风，日见歌舞祀者，问其故，答曰：及夏不雨，虑将无年。复云：家有行人不归，凭是景福……”这是为求雨和为远行的亲人祈神赐福而举行的祭祀活动，而这种祭祀的主要形式是以歌舞祀神。裴谕《储潭庙》描写农民怀着至诚之心，备了丰盛的祭品，请来了女巫舞蹈，祈求天下大雨：“……老农老圃望天语，储潭之神可致雨。质明斋服躬往奠，牢醴丰洁精诚举。女巫纷纷堂下舞，色以授兮意似予……”如久求天仍不下雨，人们也会有怨气，齐己《夏云曲》诗有：“乖龙慵卧旱鬼多”，“飏雷电光空闪闪，好雨不雨风不风”，“男巫女覩更走魂，焚香祝天天不闻”等句，就表露了人们白忙一阵，求雨不得，无可奈何的怨愤心情。同时

也更进一步证明巫人参加求雨祭祀活动的史实。

唐代求雨舞龙，是继承汉代，甚至更为古远的风俗。李约《观祈雨》诗：

桑条无叶土生烟，箫管迎龙水庙前。

朱门几处看歌舞，犹恐春阴咽管弦。

张九龄《奉和圣制烛龙斋祭》诗有：“群灵鼓舞，蔚兮朝云。沛然时雨，雨我原田”句。大概旱情相当严重，由朝廷主持烛龙斋祭，规模可能不小。所谓“烛龙”可能是现今尚流传民间的《火龙》的前身。这种“龙舞”，常在夜间耍舞。龙身缀满灯火，在夜空中蜿蜒卷绕，十分壮观。

有时，统治阶级也利用巫为政治斗争服务。如《隋书·王充传》载，在隋末的争战中，王充欲乘机攻打李密，但又恐人心不齐，于是假托鬼神，谎称梦见了周公，并立祠于洛水之上，指使巫宣言：“周欲令仆射急讨李密，当有大功，不则兵皆疫死。”王世充手下的兵多是楚人，迷信鬼神，听巫宣言纷纷请战。又如《旧唐书·安禄山传》载，安禄山为夺取帝位，一面招兵买马，赶制兵器、储备粮食；另一方面又大造舆论：“至大会，禄山踞重床，燎香陈怪珠，胡人数百侍左右，引见诸贾，陈牺牲，女巫鼓舞于前以自神。”在大庭广众面前，女巫在安禄山面前舞蹈，是把安禄山当作“神”供奉的，因为女巫舞原本是为娱神的。

上述记载表明：唐代祭祀活动中，巫人的舞蹈还相当流行。广泛传播在中原及边远地区，但对这种风俗，也有不少人是持否定态度的。事实上，早在春秋战国时代，就产生过否定神能主宰一切的思想。战国时邺县县令西门豹曾将扰害良民，

要为河伯娶妇的女巫投入河中^⑳。汉代的会稽太守第五伦和九江太守宋均^㉑，都是敢于破除迷信，坚决与愚弄人民的巫覡作斗争的人。唐代也有类似情况，如右金吾将军田仁会曾下令将妖言惑众，声称能使死人复活的巫人放逐到边地^㉒。曾任浙西观察使的李德裕，了解到江、岭一带百姓迷信巫祝，于是下令革除害民旧俗，废除淫祠一千一十所^㉓。杜甫《南池》诗有：“南有汉王祠，终朝走巫祝，歌舞散灵衣，荒哉旧风俗”句。伟大诗人杜甫认为这种巫祝歌舞的迷信活动是荒唐的旧风俗。

唐代还发生过这样一件事：大历八年（公元773年）黎干任京城长官后，大旱不雨，黎干造土龙，并亲自与巫覡对舞求雨，求了一个月，天还是不下雨。接着又到孔子庙去求雨，代宗笑话他求了这么久也求不下雨来，于是毁了土龙^㉔。连经常利用宗教迷信欺骗人民的统治者，有时也会讥笑这种愚昧的举动。

“巫舞”是娱神、求雨的。“傩舞”则是驱疫赶鬼仪式中的舞蹈，所以我们称它为“傩舞”。“傩舞”是古老的假面舞。舞时，必戴面具。还有其他一些舞蹈也戴面具，但并不是“傩舞”。假面舞有极悠久的历史，远古遗存的岩画有它的痕迹，殷商甲骨文中也有关于面具的记载。它是后世驱鬼逐疫“傩舞”的源头。《论语》中记载，春秋时孔子见到了“乡人傩”，这是民间的“傩舞”。《周礼》也有关于“傩舞”的记载。从汉至唐，历代宫廷都要举行规模宏大，颇为壮观的“傩礼”^㉕，这种风俗一直延续到后代。至今民间还有“傩舞”流传，有些地区已向戏曲转化，成为有人物、有情节，戴着假面演的“傩戏”了。它的作用也主要是娱人，而不是赶鬼驱疫了。

唐人孟郊《弦歌行》生动地描绘了驱傩的热闹场景：

驱傩击鼓吹长笛，瘦鬼染面惟齿白。
暗中崒崒拽茅鞞，保足朱禅行戚戚。
相顾笑声冲庭燎，桃弧射矢时独叫。

这里的驱傩，倒象是一场有趣的游戏。人们相互看到彼此奇形怪状的“面”，不禁失声而笑。接着又冲上前去，驱赶意想中的“鬼”。

唐代佛教盛行，中国土生土长的道教也有相当大的势力。唐代一些皇帝就很尊崇道教。玄宗就十分宠信道士张果、叶法善等。甚至有道士引玄宗入月宫得《霓裳羽衣曲》的传说。当时民间道教也相当盛行。唐诗中有一些描写道教宗教仪式步虚中乐舞的诗句，如：许浑《宿咸宜观》诗：

羽袖飘飘杳夜风， 翠幢归殿玉坛空。
步虚声尽天未晓， 露压桃花月满宫。

苏郁《步虚词》有“今夜笙歌第几重”句，殷尧藩诗：《府试中元观道流步虚》诗有：“星辰朝帝处，鸾鹤步虚声”句，许浑《卢山人自巴蜀由湘潭归茅山因赠》诗，则直接将宗教乐舞与舞伎舞及民歌相比拟：“导引岂如桃叶舞，步虚宁比竹枝歌。”桃叶本是晋人王献之妾，这里指身分介于婢妾之间的歌舞伎。“竹枝歌”即民歌，由此可见宗教乐舞与民间乐舞的密切关系。

〔寺院中的舞蹈活动〕

南北朝时代，特别是北魏朝，佛教盛行，寺院中的舞蹈活动既盛且繁，史家直书：“景乐寺……常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神”；“昭仪寺……伎乐之盛，与刘

腾（指刘腾所立长秋寺）相比”；“宗圣寺……妙妓杂陈”等等^{④5}。在这些王公贵族修建的寺院里，几乎完全撕下了以乐舞娱神、敬神的伪装，直截了当地把寺院舞蹈与供贵族娱乐的歌舞伎舞蹈完全等同起来了。唐代寺院也承袭了这种风气，戏场多集中在寺院^{④6}，连公主也到慈恩寺戏场去看戏^{④7}。唐代寺院既是宗教活动的中心，又是群众的娱乐场所。

唐代做佛事时表演舞蹈最突出的例子要数安国寺表演的《四方菩萨蛮舞》（又作《菩萨蛮舞》）。唐懿宗崇信佛教，化费了大量人力物力兴修寺院，举行盛大的迎佛仪式，懿宗宠信的宫廷伶官李可及改编创作了这个女子群舞。其优美之姿“如佛降生”^{④8}，似仙女下凡。在佛诞生之日（农历四月初八）在宫中“结彩为寺”，大概是用绸子布置寺院的样子。用数百人舞《四方菩萨蛮队》^{④9}。敦煌遗书中保存有《菩萨蛮》词及其他许多唐代盛行的舞曲歌词如《剑器词》、《何满子》、《叹百岁》（可能与《叹百年》有关）等等。这一事实表明：中原盛行的这些名舞，可能在敦煌寺院搬演。更引人注目的是敦煌遗书有当时寺院在举行宗教活动时表演舞蹈的记载，斯坦因·3929号写卷中董保德等建造《兰若功德颂》文有：“清风鸣金铎之声，白鹤沐玉毫之舞。菓屑疑笑，演花勾于花台”^{⑤0}等句。这似乎在描写：清风摇动着檐角金铎，发出清脆的乐声。模拟白鹤情态的鹤舞出现了，表演“花舞”的舞队登场了。《鹤舞》与《花舞》都是我国传统舞蹈。明代《目莲救母劝善戏文》中，穿插有“舞鹤”。象征吉祥长寿的《仙鹤舞》至今流传民间。“花舞”本是唐代舞种之一^{⑤1}。以舞队摆成花形，或手执花卉而舞，可能都属花舞类。所谓“演花勾于花台”，当是寺院舞队在美丽的花台上表演《花舞》。

敦煌遗书伯希和·4640号写卷背记：“十四日支与王建铎

队舞额子粗纸壹切”更能证明寺院舞队的存在。斯坦因·2440号写卷背载有类似神剧，装扮不同人物的朗诵词。“队仗白说”象宋代“竹竿子”念“致语”，说明节目内容，有如报幕一样。他赞颂美好似仙女一般的舞人，“青一队，黄一队，恣踏。”青、黄大约是舞队的服色。“恣踏”可能与《踏歌》、《转踏》一类载歌载舞的民间自娱性群舞相似。其他还有“大王吟”、“夫人吟”、“妇吟”、“老相吟”等，书写了不同角色吟唱的词句。施主出钱，举行了这样盛大的一次佛事活动，以歌舞敬神、娱神，其目的是为了求子。因而，诵词中有：“尽情歌舞乐神祇。歌舞无缘别余事，伏愿大王乞一个儿”^②。这种带有人物、情节的宗教舞，与战国时代伟大诗人屈原在《九歌》中表现的有某些共同之处。由于《九歌》是在古楚地民间祭祀乐歌的基础上加工创作的，由此可知，早在战国时代，我国民间祭祀活动中，已存在类似神剧的宗教乐舞了。

正如饶宗颐教授所分析：敦煌卷有灵园寺僧所抄白居易《柘枝妓》诗，是为了寺院演习舞蹈之需。而敦煌舞谱残卷的存在，更说明当时寺院演习舞蹈的规模大，传习时间长，因而需要编制舞谱，以利教习。寺院保存舞谱，可证当时寺院舞蹈活动相当繁盛。

注 释

① 《隋书·柳彧传》：“……彧见近代以来，都邑百姓每至正月十五日，作角抵之戏，递相夸竞，至于糜费财力，上奏请绝之，曰：‘……窃见京邑及外州，每以正月望夜，充街塞陌，聚戏朋游。鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异形。以秽慢为欢娱，用鄙褻为笑乐，内外共观，曾不相避。高棚跨路，广幕陵云，袿服靓妆，车马填

噎，肴醑肆陈，丝竹繁会，竭赏破产，竟此一时……”

②③ 见《隋书·音乐志》。

④ 见《唐会要》卷34。

⑤ 见《乐府杂录》“俳优”条。

⑥ 刘禹锡《踏歌行》：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。唱尽新词看不见，红霞影树鹧鸪鸣。桃溪柳陌好经过，灯下妆成月下歌。为是襄王故宫地，至今犹自细腰多。新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿……”

⑦ 见《朝野僉载》。

⑧ 见《新唐书·礼乐志》、《乐书》卷185。

⑨ 刘禹锡《乞那曲》。

⑩ 同注⑥。

⑪ 张祜《正月十五夜灯》。

⑫ 参见注⑥。

⑬⑭ 见《明皇杂录》。

⑮ 《唐会要》卷34：“神龙二年三月，并州清源县尉吕元泰上疏曰：‘臣谨按洪范曰：谋时寒若，君能谋事，则燠寒顺之，何必裸露形体，浇灌衢路，鼓舞跳跃，而索寒也……’”

《新唐书·宋务光传》：“时有清源尉吕元泰亦上书言时政曰：‘……比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰《苏莫遮》。旗鼓相当，军阵势也，腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工也，督敛贫弱，伤政体也；胡服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也，安可以礼义之朝，法胡虏之俗？……何必裸形体，浇灌衢路，鼓舞跳跃而索寒焉？’书闻不报。”

⑯ 见《周书·宣帝纪》。

⑰ 见《旧唐书·康国传》。

⑱ 见《高昌行记》、《宋史·高昌传》。

⑲ 参见注⑮。

⑳ 见《唐会要》卷34、《旧唐书·张说传》。

㉑ 《旧唐书·郭山恽传》：“郭山恽……景龙中，累迁国子司业，时中宗数引近臣及修文学士，与之集宴，常令各效伎艺，以为笑乐……将作大匠宋晋卿舞浑脱……”

㉒ 见《唐会要》卷33。

②③ 见《宋史·乐志》。

②④ 见《旧唐书·武平一传》。

②⑤ 《都城胜记》。

②⑥ 见《隋书·流求传》。

②⑦ 见《隋书·附国传》。

②⑧ 见《隋书·倭国传》。

②⑨ 《隋书·林邑传》：“林邑……每有婚媾……于是择日，夫家会亲宾，歌舞相对……王死七日而葬，有官者三日，庶人一日。皆以函送尸，鼓舞导从，輿至水次，积薪焚之。”

③⑩ 见《旧唐书·南蛮、西南蛮传》、《新唐书·南蛮传》下。封建时代史书中的“蛮”、“夷”、“狄”等，是封建统治阶级对少数民族的侮称，此节引用史料，为了便于读者查对，只得沿用旧史称谓。

③⑪ 见《新唐书·南蛮传》上。

③⑫ 见《新唐书·回鹘传》下。

③⑬ 见《旧唐书·北狄传》。

③⑭ 《唐会要》卷34：“神龙二年(公元706年)……敕三品已上，听有女乐一部，五品已上，女乐不过三人，皆不得有钟磬，乐师凡教乐，淫声过声凶声慢声，皆禁之。淫声者若郑卫。过声者，失哀乐之节。凶声者，亡国之音，若桑间濮上。慢声者，惰慢不恭之声也。”

“天宝十载(公元751年)九月二日敕，五品已上正员清官，诸道节度使及太守等，并听当家畜丝竹，以展欢娱，行乐盛时，覃及中外。”

③⑮ 《唐会要》卷34载：“开元二年(公元714年)八月七日敕：自有隋颓靡，庶政凋蔽……广场角抵，长袖从风，聚而观之，浸以成俗……眷兹技乐，事切骄淫，伤风害政，莫斯为甚，既违令式，尤宜禁断。”

③⑯ 《唐会要》卷34载：“(开元二年即公元714年)十月六日敕：散乐巡村，特宜禁断，如有犯者，并容止主人及村正，决三十，所由官附考奏，其散乐人仍递送本贯人重役。”

③⑰ 《唐会要》卷34载：“(会昌)三年(公元843年)十二月，京兆府奏：近日坊市聚会，或动音乐，皆被台府及军司所由恐动，每有申闻，自今已后，请皆禁断。从之。”

③⑱ 参见《唐代舞蹈》第二章第六节《巫舞》篇。

③⑲ 见《史记·滑稽列传》。

④⑩ 见《后汉书·第五伦传》：“第五伦……追拜会稽太守……会稽多淫祀，好卜筮。民常以牛祭神，百姓财产以之困匮……伦到官，移书属县，晓告百姓，其巫祝有依托鬼神诈怖愚民，皆案论之。有妄屠牛者，吏辄行罚。民初颇恐惧，或祝诅妄言，伦案之愈急，后遂断绝，百姓以安……”

《后汉书·宋均传》：“宋均……迁九江太守……浚遒县有唐、后二山，民共祠之，众巫遂取百姓男女以为公姬，岁岁改易，既而不敢嫁娶，前后守令莫敢禁，均乃下书曰：‘自今以后，为山娶者皆娶巫家，勿扰良民。’于是遂绝”。

④⑪ 《新唐书·田仁会传》：“田仁会……人为太府少卿，迁右金吾将军……巫传鬼道惑众，自言能活死人，市里尊神，仁会劾徙于边。”

④⑫ 《旧唐书·李德裕传》：“李德裕……出德裕为浙西观察使……江岭之间信巫祝，感鬼怪，有父母兄弟厉疾者，举室弃之而去。德裕欲变其风，择乡人之有识者，谕之以言，绳之以法，数年之间，弊风顿革，属郡祠庙，按方志前代名臣贤后则祠之，四郡之内，除淫祠一千一十所。”

④⑬ 见《新唐书·黎干传》。

④⑭ 参见《唐代舞蹈》第二章第六节《傩舞》篇。

④⑮ 见《洛阳伽蓝记》。

④⑯ 《南部新书》戊：“（唐）长安戏场多集拾慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿，尼讲盛于高唐，名德聚之安国。士大夫之家入道尽在咸宜。”

④⑰ 《通鉴》宣宗大中二年（公元848年）十二月：“万寿公主适起居郎郑颢……颢弟颢常得疾，上遣使视之还。问：‘公主何在？’曰：‘在慈恩寺观戏场’。”

④⑱ 见《旧唐书·曹确传》。

④⑲ 见《杜阳杂编》。

④⑳⑵⑱ 引自饶宗颐《敦煌曲》录文。

④㉑ 见《乐府杂录》。

第四章 乐舞机构和舞人

隋、唐时代，特别是唐代，宫廷乐舞机构相当庞大，人数众多。集中了一大批有才能的音乐舞蹈家和民间艺人。还设有专门培养青少年乐舞人才的机构，为皇室贵族服务。

由于舞蹈艺术的普遍发展，各阶层人对它的喜爱和重视，出现了一大批技艺精湛的舞蹈家和善舞者。他们中间绝大部分是处于奴隶或半奴隶地位的各族歌舞伎人。统治阶级中也有不少擅长舞蹈的贵妃、公主、高官、贵族等。

舞蹈机构庞大，分工细致，特别是专业舞人的创造，在一定程度上推动了唐代舞蹈的高度发展。

第一节 乐舞机构

隋朝建立，“其所制名，多依前代之法”。设太常寺，由太常卿和太常少卿负责领导。有博士四人，协律郎二人，奉礼郎十六人。统管郊社、太庙、诸陵、太祝、衣冠、太乐、清商、鼓吹、太医、太卜、廩牺等署。郊庙祭祀乐舞、宫廷宴享乐舞、出行仪仗乐舞、以及医生、占卜的巫覡等都属太常寺管。太乐署有乐师员八人，清商署有乐师员二人，鼓吹署有哄师二人^①。总的说来，隋初宫廷乐舞机构，规模不大。

隋文帝即位后，一方面令牛弘等制定宫廷乐舞制度，设置

《七部乐》，把汉族传统和兄弟民族及外国乐舞编排出来，以夸耀国家的统一，国力的强盛；另一方面则遣散周、齐时代遗留下来供统治者娱乐的散乐艺人^②（即表演歌舞百戏的民间艺人）。这样既可以节约政府开支，又能把这些统治者认为“非正声”的民间乐舞百戏赶出宫廷。

开皇九年（公元589年）隋灭了南朝最后一个封建王朝——陈，得到了（刘）宋、（萧）齐各代流传下来的“旧乐”（指南朝流行的汉族传统乐舞），隋文帝下令将这些乐舞归入太常寺清商署掌管。原陈朝的太乐令（管太乐署的官）蔡子元、于普明等，仍予以录用，官复原职^③。

隋炀帝夺得帝位后，对各种机构多所改革。太常寺罢太祝署，太祝员留下直属太常寺。又罢去衣冠、清商二署。并改“乐师”为“乐正”^④。炀帝极力追求纵情声色的享乐生活。他指派裴蕴任太常少卿，这是政府管理乐舞事宜的高级官员。裴蕴很能理解炀帝的心理，于是下令把南北朝时期周、齐、梁、陈各代的乐家子弟编为乐户，凡是六品官职以下，只要是擅长音乐及各种歌舞百戏表演技艺的，都调到政府的乐舞机构——太常寺来。这一大批民间艺人，把各种表演技艺都带到了宫廷。为了培养更多的艺人，还招收了许多学生，称为“博士弟子”，传授技艺。总共人数多至三万余^⑤，由此可见，隋朝后期供统治者娱乐的乐舞机构是何等宠大。这时，朝廷祭祀仪式的乐舞和供统治者娱乐的乐舞都属太常寺管，没有严格分开。齐首都——邺城，调集来的各种艺人，即所谓“倡优糅杂”“哀管杂声，淫弦巧奏”等，都集中在隋朝宫中，供统治者娱乐^⑥。

唐代初年，宫廷的一切乐舞制度都依照隋制，连同宫廷御用的音乐家也一起接收下来，如象隋炀帝很宠信的龟兹乐工——

白明达等人，到了唐代仍在宫廷任职，唐代的统治者也很器重他们。

太常寺的组织结构承隋末旧制，下设八署，即：一、郊社，二、太庙，三、诸陵，四、太乐，五、鼓吹，六、太医，七、太卜，八、廩牺^⑦。

掌管“邦国之祭祀享宴”乐舞的太乐署，设令一人，丞一人，府三人，史六人，乐正八人，典事八人，掌固八人，文武二舞郎一百四十人。乐舞人员定期进行考核，定出优劣，择优录用，分番上下。宫廷大宴，设《十部乐》即由太乐署负责演出^⑧。另外太乐署有许多散乐艺人、“音声人”(乐舞人)^⑨。唐初，宫廷礼仪、祭祀、宴享乐舞及专供统治者娱乐的乐舞百戏等，均为太常寺掌管。这可以从以下事实得到证明：武德元年(公元618年)，太常寺曾向民间借了五百多套妇女服装，“以充散乐之服”^⑩，准备在元武门游戏。这大概是群众性庆祝活动中的广场演出。唐朝建立之初，太常寺的装备如服饰等还很不齐备，较大规模的演出活动还得向民间借服装。主办单位是太常寺，演出的内容是“散乐”(即民间乐舞杂戏等)。宫廷散乐艺人，照例是由各州的艺人，按照规定的时间，轮流到宫廷当番(值班)。有些临时工的性质。直到贞观二十三年(公元649年)十二月，才下令在诸州散乐艺人和太常寺中选出二百人，作为宫廷乐舞机构的经常编制，其余的人都遣散了^⑪。可见初唐时宫廷的乐舞机构并不十分庞大。

掌管“卤簿之仪”(仪仗)乐舞的鼓吹署，设令一人，丞三人，府三人，史六人，乐正四人，掌固四人。“大雉”之礼也属鼓吹署管，“帅鼓角以助侏子之唱”^⑫。唐代还将鼓吹署与清商署合并为一署^⑬。

从唐初到安史之乱的一百多年间，国力强盛，经济繁荣，劳动人民创造了大量的物质财富，为统治者的享乐生活提供了物质基础。由于部分统治者对乐舞的酷爱，把乐舞作为寻欢作乐的重要工具，于是大力提倡乐舞，宫廷设置了专门的乐舞机构——太常寺、教坊、梨园。集中了大批有才能的艺人，专门负责训练、培养人才并创作及表演音乐舞蹈和百戏等。它们象是各种分工不同的皇家音乐、歌舞、杂技团。现将各种乐舞机构分述如下：

一、太常寺：如前所述，初唐之时，太常寺下设有太乐署、鼓吹署等，统管了宫廷礼仪祭祀、宴享娱乐、散乐等排练演出事宜。盛唐之时，宫廷乐舞机构非常庞大，乐工舞人及其他专业表演人员，多至数万人^⑭。于是宫廷乐舞机构进行了调整，分工更为细致、明确。首先是教坊独立于太常寺以外，成为人数众多，颇有影响的乐舞百戏创作演出单位。

太常并不始于唐代，秦置奉常，汉更名太常，北齐叫太常寺，隋、唐以至明清，历代封建王朝均承袭此制。清末始废太常寺。

二、教坊：武德(公元618)年后，于宫中设置了内教坊，按习雅乐。“以中官人充使”(由太监掌管)。武则天如意元年(公元692年)改内教坊为“云韶府”。仍以中官为使^⑮。开元、天宝(公元713—756年)的盛唐时期，社会经济、文化极为繁荣，为了适应统治者奢侈享乐生活的需要，宫廷乐舞，尤其是供欣赏娱乐的乐舞十分兴盛，演出这类乐舞的机构——教坊，得到很大发展，除了在宫中蓬莱宫侧设置的内教坊外，又在西京(长安)光宅坊设右教坊，仁政坊(或作延政坊)设左教坊。又在东京(洛阳)明义坊南、北两面设右、左教坊。右教坊善歌，左教坊善

舞^⑩。开元二年(公元714年),教坊已不属太常寺领导,直属宫廷,由宫廷派出的中官为教坊使^⑪。掌管娱乐性演出的教坊,与掌管礼仪祭祀乐舞的太常寺,有了更加明确的分工。而教坊的服务对象也由皇室扩大到贵族官僚统治集团。

教坊演出的节目,主要是音乐舞蹈,还有《大面》、《踏谣娘》等民间歌舞戏与顶竿等杂技。成员有男有女。女艺人中又分为各种不同的等级。其中最高一等是宫中宜春院的女艺人。因为她们经常在皇帝面前表演,所以叫“内人”。又因为她们是舞队中领舞的人,所以又叫“前头人”。其次是云韶院的“宫人”,再次就是“搯弹家”,这原是一些平民家的女儿,因为容貌美丽,被选入宫,她们要学习琵琶、三弦、箜篌、箏等器乐演奏。有时也充当群舞演员,在排演大型队舞时,宜春院人员不够,就加上“宫人”和“搯弹家”。开元十一年(公元723年)排演大型字舞——《圣寿乐》,宜春院的人排练一天就能上场,而“搯弹家”却排练了个把月还是不会。宜春院的人排在舞队的领头或末尾,便于掌握队形、舞姿的变化。最后入场的二十多个人,要表演节奏很快的动作,所以要选那些舞蹈技巧最熟练的人来担任^⑫。

每当在皇帝面前表演的时候,一般的歌舞艺人只舞《伊州》与《五天》两个曲子,其他节目全让“内人”表演。“内人”是教坊中的主要女演员,她们的舞蹈技巧与艺术修养都是比较高的^⑬。

内教坊是专为宫廷服务的,他们的演出活动直接受命于皇帝。设在宫外的教坊,主要也是为宫廷服务的。有时,也接受宫外邀请,甚至到外地去表演。如教坊艺人苏五奴之妻张少娘(或作张四娘),善歌舞,尤善演《踏谣娘》,常有“邀迓者”请她前往表演^⑭。又如善歌舞的教坊艺人庞三娘,由于她特善化

妆，人称“卖假脸贼”。汴州(今河南开封)大酺，就曾专门派人请她去表演^②。以上例子说明教坊艺人常作为“特约演员”外出表演。

公元755年，安史之乱以后，藩镇割据，战乱频起，中央政府已不能控制整个国家的局面，财政收入减少，宫廷再也无力负担那样庞大的乐舞机构，供养那样众多的乐工舞人。于是宫廷的乐舞机构大大的缩减了。教坊与梨园的变迁最为显著。据《新唐书》载：贞元二十一年(公元805年)顺宗朝曾放后宫及教坊女妓六百人，缩减了教坊人员。

宪宗朝元和五年(公元810年)又下令裁减教坊乐官的衣粮(薪给)，在贞元年间(公元785—802年)宣徽院(唐末宫廷的乐舞机构)有三十多个得宠的乐工常常出入内宫，皇帝曾借给他们官第，元和八年(公元813年)下令收回了这些借给乐工的官第。元和十四年(公元819年)又把内教坊迁到布政里去，第二年又有赐教坊本钱五千贯文的事^②。看来把内教坊搬出宫，给教坊本钱，这里含有要求教坊自行经营的意思，政府无力担负全部费用，就作部分的补贴。这样，既可控制教坊随时可为宫廷召用，又可减少开支，此时教坊虽然还没有解散，其规模恐已远不及盛唐之时了。

唐穆宗厚赐教坊乐官，长庆四年(公元824年)赐给教坊乐官绫绢三千五百匹，钱一万贯，并赐给十三个乐官紫衣鱼袋。这时，由于教坊乐人得到皇帝的偏爱，竟迫使比他们政治地位高的太常给他们只有在朝会宴享时才用的“狮子五方之色”，即舞《五方狮子》用的服装道具。太常卿惹不起这帮得宠的教坊乐人，不得不作出让步^③。看来，在穆宗朝短短的四年中，教坊曾一度得势。但也只是少数乐人被宠，整个说来，教坊的规模，

仍比盛唐之时缩小很多。

文宗朝开成三年(公元838年)改“法曲”名《仙韶曲》，演奏仙韶曲的伶官的住所，叫“仙韶院”。文宗不喜“胡乐”，爱中原传统音乐，因此他比较重视具有中原音乐风格的“法曲”。开成四年(公元839年)，文宗下令每月赐给仙韶院乐官料钱二千贯文，支用不尽，经费充足^{②4}。

武则天朝的云韶院，宪宗朝的宣徽院，文宗朝的仙韶院，都是内教坊一类的宫廷乐舞机构。

三、梨园：

唐玄宗是个酷爱歌舞作乐的皇帝，他专为自己设立了一个乐舞机构——梨园，主要是教授和演奏“法曲”。“法曲”与“大曲”结构一样，有歌有舞，也有器乐演奏。梨园的乐工舞人是从坐部伎和宫女中挑选出来的^{②5}，坐部伎的技术水平是宫中较高的^{②6}。因此，选入梨园的都是最优秀的乐舞艺人，高手中的高手。

梨园规模相当大。三百男艺人，住在禁苑的梨园^{②7}，女艺人数百人，住在宫中的宜春北院^{②8}。唐明皇所作的音乐作品，常交梨园演奏并且亲自参加排练。他的音乐修养还相当高，在几百人合奏的大乐队中，只要有一个音错了他也听得出来，并能给予纠正。所以选入梨园的乐工都称作“皇帝梨园弟子”，选入梨园的宫女则叫“梨园弟子”^{②9}，这是宫内梨园的情况。除此以外，属于长安太常寺的，还有个梨园别教院，也是传习“法曲”的^{③0}。洛阳又有个梨园新院，是演出“俗乐”(即民间乐舞)的机构，有一千五百人，并从中选出一部分人进入教坊^{③1}。这两个乐舞机构虽都称“梨园”，但一般说来，比宫中梨园的技术水平要差些。

玄宗又在梨园法部设立了一个由三十多人组成的少年乐队，年龄均在十五岁以下，叫做“小部音声”^②。这大概是为宫廷培养技艺精湛的乐工而设立的。

公元755年安史之乱以后，随着整个社会的衰落，宫廷乐舞机构不得不缩减，代宗朝大历十四年(公元779年)解散了梨园，有三百多人被遣散，另一部分人留在太常寺^③。

杰出音乐家、舞蹈家及艺人云集的梨园已被解散一千多年了，但它的名称却沿用至今。解放前称戏曲表演场所为梨园，有时也泛称戏曲界为“梨园行”，称世代戏曲表演艺术家为“梨园世家”。

盛唐时，繁杂、庞大的乐舞机构，虽然是为统治阶级服务的，但是把这数万个有才能的艺人集中起来，给予一定的物质条件，进行训练，创作和表演，对舞蹈艺术的发展和提高的确起到了一定的推动作用。唐代舞蹈成为我国封建社会时期的高峰，与这些专业艺人的辛勤劳动是分不开的。

唐朝末年由于朝廷(中央)与藩镇(地方)之间，藩镇与藩镇之间不断发生争权夺利的战争，社会经济遭到很大破坏，民不聊生，农民纷纷起来反抗，暴发了大规模的农民起义，从根本上动摇了唐王朝的统治，把唐王朝推到了崩溃的边缘。

在公元883年被黄巢农民军赶跑了的唐朝皇室，后又回到了长安，也曾想恢复那一套宫廷的乐舞制度。但是，再也恢复不起来了，因为乐工舞人全部流散了，所有的乐器舞器等等也在战乱中散失了。而更重要的是统治的基础崩溃了，上层建筑也不能不随之垮台。

宫廷的乐舞衰落了，宫廷的乐舞机构解散或缩小了，那些曾经受过严格训练的乐工舞人，流散到民间，他们把那些经过

一定艺术加工的乐舞广泛深入地传播开去，再度与原来的民间艺术相结合，不断地向前发展。我国悠久、深厚的舞蹈艺术传统的延续、发展与提高，也包括了这一部分专业艺人的劳绩在内。

第二节 各种舞人

隋建国之初，采取了一些改革措施，以便恢复生产，发展经济^④，同时遣散了许多南朝、北朝宫廷的乐舞百戏艺人。这样，既节省了政府开支，又“解放”了一批乐工舞人。隋炀帝夺得帝位后，修宫室，筑林园，到处搜罗音乐、舞蹈、百戏艺人，供自己享乐。各种“异技淫声”汇集乐府，数以万计的艺人为宫廷服务。

在隋朝短短三十多年的统治中，虽曾有过规模盛大的乐舞百戏，但表演那些精湛技艺艺人的名字却极少流传下来。只有少数几个宫廷音乐家如安马驹、曹妙达、王长通、万宝常等人的名字史籍有载。特别值得一提的是杰出音乐家万宝常，早年因父获罪被充乐户，他政治地位低下，而音乐修养却很高；著有《乐谱》六十四卷，阐述了“八音旋相为宫之法，改弦移柱之变”，并提出“八十四调”的乐论。他的才能和创造，遭到了当时宫廷乐官及权贵们的嫉妒和排斥。生活十分不幸，家贫又无儿子，他的妻子也在他重病时席卷财物逃走，一代乐师竟病饿而死。临终前，他悲愤地焚烧了自己毕生心血凝成的音乐著作，致使他的创造未能传至后世^⑤。

隋代宫廷设置了《七部乐》、《九部乐》，如前所述，每个乐部都有舞蹈。表演这些舞蹈的舞人，都是各民族各地区的高手。

但遗憾的是这些处于奴隶地位舞人的名字，却一个也没有留下来。

舞蹈艺术十分发达的唐代，出现了许多优秀的舞蹈家和舞者。他们中间绝大多数是民间艺人和处于奴隶地位的宫伎、官伎、营伎、家伎。在统治阶级中，也有不少颇负盛名的善舞者，他们中间有高官贵戚、宠妃、公主等。唐代舞蹈的普遍发展和高度成就，主要是大批专业艺人艰辛劳动的结果。他们为人类创造了美好的艺术，生活却十分凄苦，社会地位也非常卑贱，他(她)们是供人玩乐的工具，是没有人身自由的奴隶。有时象一件东西一样地让人用金钱随意买卖，或当作礼品赠送他人；有时又象废物一样地被人抛弃，甚至毫无理由地处死。

〔宫伎中的善舞者〕

在宫廷的乐舞机构中，无论是音乐、舞蹈或表演各种技艺的人，统称“音声人”^{②6}，他们中间，有些是犯罪没官的人和他们的家属；有些是从民间召入宫中的良家子女；还有些是被调集来的民间艺人。

负责礼仪祭祀乐舞的太常乐工中，大都是因为政治关系被贬谪的贵族官僚的子孙。一旦沦为乐工，这种奴隶身分就世代相传，累世不改，即使已经改朝换代，也仍然保持这种低于良民(一般老百姓)的奴隶身分。

唐朝初年，统治者为了巩固统治，曾采取了某些笼络人心的“德政”。如放还了隋炀帝时召来的大批宫女^{②7}，又解除了一批唐以前沦为乐工的人的奴隶身分，提高了他们的社会地位，给他们与良民同样的待遇。但由于宫廷的需要，还得用他们的技艺到宫廷服务。乐工中间，有些已经仕宦的人，也予以正式

承认，并给他们原有的品秩。只有在唐建立以后配充乐户的不在此例^⑳。从此以后，乐工便杂入士流。有些很得皇帝宠信的乐工如白明达等，舞人安叱奴等，都被封为大官。当时虽然有些朝官非常不满，提出异议^㉑。但已既成事实，当时的皇帝也不肯改变主意，因而有数以百计的乐工当了官，挤入官僚贵族的统治集团中。在数万个音声人中，百来个人当了官，这毕竟是少数，而绝大多数的乐工舞人，仍然是被人贱视的奴隶。即使当了大官，由于他们出身微贱，仍然被人看不起，一有机会就会被人搞垮。

古所谓“伎”包含有技艺的意思。伎人有男有女。《隋书·音乐志》提到天竺曾通过四重翻译来献“男伎”。唐初著名舞人安叱奴也是男性。当然，宫伎中，绝大多数是女伎。

安叱奴是初唐时的著名舞人。当时有不少西域人，常以国名为姓。安叱奴即来自西域安国(今中亚布哈拉一带，当时属安西都护府管辖)，因而人们说他是“舞胡”，也就是善舞的胡人。如前所述，《安国乐》早在公元436年北魏太武帝通西域时已传入中原。据《大唐西域记》载：捕喝国(唐称西安国)“土宜风俗，同飒秣建国(即康国)”，康国民间舞极兴盛，著名的“胡旋女”即多出自该国。安国风俗既与康国相同，可知安国的民间乐舞也很盛。隋、唐《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》均列有《安国乐》部。至唐初，《安国乐》已在中原流传一百多年了。安叱奴只是安国舞人的闻名者，还有许多不知名的安国舞人为民族舞蹈文化的交流和发展，作出了自己的贡献。

唐高祖李渊十分宠爱善舞的安叱奴，于是在武德元年(公元618年)十月，唐朝刚刚建立的时候，就封安叱奴为散骑常侍(古官名，位五品)。礼部尚书兼太子詹事李纲，是个“少慷慨，

尚风节”，为人刚直的封建官吏，他对高祖封安叱奴为官，极为不满，谏曰：“……今新造天下，开太平之基，功臣赏未及遍，高才犹伏草茅，而先令舞胡鸣玉组，位五品，趋丹地，殆非创业垂统，贻子孙之道也。”但高祖并没理睬这个意见，还是封安叱奴为官^⑩。正是由于统治集团内部的这一争议，杰出舞人安叱奴的名字才被记录下来。

唐太宗时杰出的音乐家吕才，曾任太常博士、太常丞，贞观七年(公元633年)，《破阵乐》正式在宫廷搬演前，吕才奉命为《秦王破阵乐》“协音律”，即对原曲进行改编加工。并按李世民亲自设计的《破阵乐》舞图(类似场记图)，教乐工一百二十人，披甲执戟而舞^⑪。由此可知，吕才不仅是音乐家，还是个有相当水平的舞蹈导演。排练一百二十人表演的舞蹈，没有一定的艺术修养及组织能力是排不好的。吕才不是处于奴隶地位的宫伎、乐工，而是宫廷乐官，也是杰出的宫廷舞蹈导演。

开元年间颇负盛名的李氏三兄弟，李龟年善击羯鼓，任宫廷乐师，玄宗时，在梨园供职。李彭年善舞，李鹤年善作歌词，尤妙制《渭州》^⑫。遗憾的是李彭年到底善跳什么舞？他舞蹈的特点是什么？却没有见到有关记载。

开元、天宝年间，由于舞蹈艺术的高度发展和统治者对乐舞艺术的酷爱，宫廷乐舞机构最为庞大，宫中舞人最多，技艺最高，闻名者也最多。如善舞《凌波曲》的谢阿蛮、善舞《柘枝》的那胡、梨园中的名舞人蛮儿^⑬、在明皇席前舞《凉州》的悖拏儿^⑭、善弄《踏谣娘》的张四(少)娘、善歌舞的教坊艺人颜大娘^⑮。梨园弟子潘大同的女儿亦善歌舞，后嫁给斗鸡儿贾昌为妻，夫妇二人极得唐明皇与杨贵妃的宠信^⑯。还有善舞《霓裳》的张云容和大名鼎鼎的公孙大娘。

张云容本是杨贵妃的侍儿，她表演的《霓裳》甚为精美，杨贵妃曾亲自作诗赞颂（见第一章第二节）。后不知为何原因，这个年轻的女子竟被道士申天师所毒死。也许正由于她舞艺超群，引起了杨贵妃的嫉妒才惨遭杀害吧！当申天师诱使她吞下毒药时，还谎称：百年后，云容与生人交配即可复活，死后会成为“地仙”。也许由于人们对这个无辜弱女的无限同情，当时流传这样一个传说：元和年间（公元806—820年）义士薛昭被囚，后趁夜出逃，藏在兰昌宫古殿旁，见三美女，其中一个就是张云容。云容向薛昭叙述了生前遭遇，及申天师的预言。于是二人合婚。数日后，薛昭启开张云容棺，云容果真复活，并同归金陵^④。这个传说表达了人们希望张云容复活的愿望，但却不是事实。事实是美丽的善舞者张云容被人毒死了。

公孙大娘可称唐代最杰出的舞蹈家。她改编创作表演的《剑器舞》震撼过许多人的心灵，其中也包括不少著名的文学家。杜甫写下了《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗，盛赞她的舞艺，草书家张旭、怀素受到她独特舞蹈律动的启示，因而草书大进。她本是一位极负盛名的民间舞蹈家，她博采众长，丰富和提高了她的技艺。当她到各地巡回献艺时，人们慕名而来，观者如山，当她的芳名传播四方时，宫廷特约她入宫表演，每逢大酺之日，都要在勤政楼前举行盛大表演，皇帝和群臣、少数民族首领、外国来宾都在场观看。公孙大娘雄健美妙的舞剑舞姿，最引人瞩目，技艺高超，难度很大，以致集中了大批优秀舞人的宜春院、梨园、教坊和常在皇帝面前表演的“内人”中，竟没有一个人能演好公孙大娘那样的《剑器舞》。也许正因为此舞难度较大，艺人不易掌握，因而流传也不太普遍。唐人

有不少描写伎人表演《柘枝》、《杨柳枝》、《胡旋》、《胡腾》等舞的诗篇，却极少描写伎人表演《剑器舞》的。只有杜甫诗除写到公孙大娘外，还提到她的学生李十二娘善此舞。公孙大娘本人的遭遇如何？至今未见记载。也许她已在“安史之乱”的战祸中丧生；也许她随着逃亡的人群，带着徒弟李十二娘离开了首都长安，到了四川一带，故而诗人杜甫于公元767年在四川夔府见到了李十二娘的表演；也许公孙大娘与其他封建社会的艺人一样，老年在贫病中默默无闻地死去。只有杜甫千古不朽的诗篇留下了她的芳名，和她那感人肺腑，动人心魄的舞蹈形象^{④⑧}。

盛唐以后，著名舞人相对减少，仅有少数舞人的名字被记录下来，例如宝历二年(公元826年)浙东国献给敬宗皇帝两个舞女，一个叫飞鸾，一个叫轻凤。她们的歌喉婉转，有如鸟鸣，她们的舞态轻逸艳丽，有如仙女^{④⑨}。她们的名字飞鸾与轻凤大概就是依据她们美妙的歌声舞态而取的。还有靖恭坊妓人夜来，也以善歌舞著称^{⑤⑩}。

晚唐成书的《乐府杂录》载：开成末年(公元840年)有乐人崇胡子能软舞，腰肢柔软如女郎。这个腰功极好的男舞人，还擅长演奏乐器，所以说他是“乐人”。他所具有的这一独特舞技，引起了朝议大夫段安节的注意，因而将崇胡子写入书中。而作者段安节的父亲段成式，曾任太常少卿官职，对宫廷乐舞机构中的著名演员及所具特技当然十分熟悉。因此，《乐府杂录》中提到了不少艺人的名字。除崇胡子外，在“俳优”条还提到大中初年(公元860—864年)有康乃、李百魁、石宝山善弄《婆罗门》。“弄”含有表演的意思，这几个人的名字被列入“俳优”条，更说明他们是善表演《婆罗门》的演员。又据乐府诗《婆罗门》题

解称：“商调曲。开元中，西凉节度使杨敬述进，天宝十三年改为《霓裳羽衣》。”如前所述，唐明皇曾吸收《婆罗门曲》创制《霓裳羽衣曲》，早在天宝四年册立杨贵妃时已有演奏。天宝十三年改曲名的事实可证，在此以前《婆罗门》与《霓裳羽衣》是两首独立的曲子。《霓裳羽衣》吸收《婆罗门》乐曲，并没影响原曲的独立存在。犹如新疆民歌《半个月亮爬上来》改编成合唱以后，并未影响它作为单声部民歌存在一样。这仅是《婆罗门》音乐部分的一些情况，但康乃、李百魁、石宝山是怎样“弄”《婆罗门》的？却未见记载。

懿宗朝(公元860—874年)，宫廷伶官李可及是一个颇有才能的舞蹈编导。如前所述他编创的大型女子群舞《菩萨蛮》与《叹百年》都具有一定的艺术水平。他不仅会编舞，还是个相当机敏的滑稽演员和歌曲作者。他随口即兴唱出的许多歌曲，广泛流传在京城青少年中，人称这类歌曲为“拍弹”。李可及多才多艺，又善阿谀逢迎，颇得懿宗皇帝的宠爱，封他为威卫将军。此事曾激怒了宰相曹确，上疏坚决反对，但懿宗置之不理。当李可及为儿子娶媳妇时，皇帝赐酒两银樽(古代盛酒器)，打开一看，里面装的不是酒而是金翠一类的宝物。

李可及的艺术才能是突出的，他的艺术活动却多是讨好昏君的。正当懿宗因爱女同昌公主病死，一怒之下，冤杀了许多好人，当时怨声载道，民愤鼎沸，连一些正直的朝官也接连上疏反对。就在此时李可及创作了悼念同昌公主的、场面华奢的大型女子群舞《叹百年队》。当强藩争战，国势衰落，民不聊生时，懿宗花费大量人力物力，兴修寺院，举办规模盛大的佛事活动，人民极为不满。就在这样的情况下，李可及特编制了《菩萨蛮》队舞，在新落成的安国寺中演出。从敦煌遗书证

明：他编创的这两部乐舞，曾流行在敦煌一带的寺院中，可见影响比较大。

懿宗在位时，李可及曾显赫一时，又升官，又发财。公元873年，懿宗死后，僖宗即位，批准了宰相崔彦昭奏请，把他发配到岭表(今广东一带)而死^⑤。这就是一个宫廷伶官爬上高官宝座后，由于皇权的更替，又被充军到边远地区后惨死的遭遇。

以上只是千千万万宫廷舞人中偶然留下姓名的极小部分。文人对他们技艺的描述，往往是“善歌舞”等几个字。可以想见，这些社会地位低下，被人看不起的艺人们，如若不是他们技艺超群，怎能引起文人的注意而记下他们的名字呢？仅就这些极简略的记载，我们也能体察到这些艺人对唐代舞蹈艺术高度发展的贡献和他们不幸的遭遇。万宝常被饿死，李可及在放逐中死去。番将阿布思被处死后，他的妻子沦为乐工，吞下哭夫的泪水，强作欢笑扮假官表演参军戏给皇帝贵族取乐^⑥。武宗时的孟才人，因善歌唱和吹笙而得宠，武宗临死前诱逼她殉葬，她悲歌一曲《何满子》后，气绝而死^⑦。宫廷艺人的表演如稍不称皇帝心，就会受到惩罚或被处死。宫中的琵琶能手郑中丞，被文宗下令勒死后丢入河中^⑧。侏儿辛骨茀，演奏芦管新曲没合上节奏，宣宗怒目而视，辛骨茀恐惧万分，一夜之间就死了^⑨。还有一些被终身关在陵园陪伴死人的“陵园妾”。她们原是被选入宫的美丽少女，一旦配充陵园，终生囚禁，“未死此身不令出”^⑩。

天宝年间，为了满足唐明皇的声色享乐生活，派遣所谓“花鸟使”到民间，四处搜罗美艳女子入宫，而当时专宠后宫的杨贵妃，为了防止别人与她争宠，便将被选入宫的美女，潜配

上阳冷宫。那些可怜的女子，只得一辈子过着孤寂的幽禁生活。有些上阳宫人，出家当了女道士，玉贞公主修建的安国观内，就有许多上阳宫人^{⑤7}，她们当中不少是能歌善舞的。唐人卢纶诗《过玉贞公主影殿》有：“君看白发诵经者，半是宫中歌舞人”。殷尧藩《宫人入道》、王建《送宫人入道》等诗，都是描写宫人在苦痛中，万念俱灰，出家入道的情景：她们脱下了锦绣宫妆，穿上黄冠素服，分散舞衣，留下歌谱，愁别女伴，走进寺院，诵经敬神，了此终身。

德宗时宫中的著名舞伎姓萧，后来也出家当了女道士。萧本是梨园艺人，后被选入内宫，以舞《柘枝》著称，她技艺精湛，“宫中莫有伦比者”，颇得皇帝宠爱。公元783年，发生战乱，德宗逃离京城。由于萧女当时正生病，没有随德宗出逃。待战乱稍定，德宗返回长安，又想起了这个善舞《柘枝》的萧女。派人四处寻访，从民间召萧回宫后，萧请求皇帝允许她出家，德宗同意了，诏令她出家到嵩南洞清观。人称她为“萧鍊师”。据《唐六典》载：“道士德高思精者，谓之鍊师”。想来这个聪明的舞人，在学习道教经典中，也颇有成就，故而被人尊称为“萧鍊师”。当她八十余岁时，诗人许浑曾在道观见到她，据说她“雪肤花颜与昔无异”^{⑤8}。这一方面说明她脱离了纷争苦痛的宫伎生活，内心得到了安宁；另一方面也证明这个由皇帝批准入观的宫伎，有很好的生活条件，是僧侣女冠中的贵族阶层，优越宁静的生活使得她青春长在。

萧鍊师的遭遇毕竟是极特殊的，更多出宫入道伎人的生活是十分悲苦的。虽然凄苦，但总还有个遮风避雨的地方，也还有口饭吃。更多的宫人遭遇则更加悲惨，当她们年老色衰时，象废物一样地抛出宫外。张籍《旧宫人》诗：

歌舞梁州女，归时白发生。
全家没蕃地，无处向乡程。
宫锦不传样，御香空记名。
一身难自说，愁逐路人行。

这个梁州歌舞伎，她初来中原时，正当青春年华，入宫后供皇帝驱使作乐，当她被逐出宫时，头发已经白了。家乡已被吐蕃所侵，何处是她的归程呵！这可怜的老宫女，很可能在流亡中丧身。项斯《旧宫人》诗：

自出先皇玉殿中，衣裳不更染深红。
宫钗折尽垂空鬓，内扇穿多减半风。
桃熟亦曾君手赐，酒阑犹候妾歌终。
如今还向城边住，御水东流意不通。

这个在宫中曾一度被宠的宫伎，曾接受过帝王亲手给的桃子，也曾给皇帝作过动人的表演。但时过境迁，她虽然还住在城边，却再也没有人去理睬她了。还有一些年龄稍长的旧宫人，没被撵出宫廷，留在宫内干些粗活儿，如王建《旧宫人》诗：

先帝旧宫宫女在，乱丝犹挂凤凰钗。
霓裳法曲浑抛却，独自花间扫玉阶。

这个昔日穿锦绣，戴珠翠，舞《霓裳》的宫伎，后来却成为内宫的扫地人了。被弃的宫人如此，得宠的舞伎也极少有好下场。还有一些是被当作“贡品”献给皇帝的。如前所述，史国、康国、新罗、骨咄等都曾遣使送来舞女，浙东的飞鸾、轻凤，新丰女伶谢阿蛮是她们中的闻名者。昭宗朝乾宁元年(公元894年)，藩镇李茂贞送三十伎女入宫⁵⁹。有时皇帝又把宫伎赐给

功臣，如初唐时，李世民凯旋回朝，唐高祖李渊就赐给他“前后鼓吹及九部之乐”^⑥。又如德宗在战乱平定，返回长安后，曾“赐勋臣第宅伎乐”^⑦。在统治者眼中，歌舞伎人不是人，而是“物”。宫伎或被杀虐，或驱逐出宫，或出家入道，或作为“珍宝”入贡，或表示“皇恩”赐予，统治阶级可随心所欲。从各地精选入宫的歌舞伎人，他们的生活是那么不幸，他们的技艺则是相当精湛的，在他(她)们中间有不少杰出的古代舞蹈家。

〔官伎和营伎〕

除了宫廷乐舞机构中的乐工舞人之外，还有一大部分舞蹈者散在各地。这里有供官吏玩乐的官伎，供武官玩乐的营伎和富贵之家所养，供私人玩乐的家伎。他们大都是能歌善舞，曾受过专门训练的乐舞艺人。一般把这种歌舞女子称作“伎人”或“歌舞伎”。实际上当时的女舞蹈者，虽然是以歌舞娱人，同时也和任人凌辱的妓女具有同样的性质和身分。

每当那些达官贵人和士大夫们举行宴会的时候，必有伎人表演歌舞助兴。所以，歌舞伎是当时社交场中不可缺少的。养官伎、营伎、家伎风气的盛行，正是为了满足这种需要。

官伎为官厅所设，专供官吏娱乐，是公伎一类。唐代有许多能歌善舞的官伎。官伎分布全国各地，人数理应比宫伎多，但留下姓名的却很少。史籍诗文偶有所载，大都由于某官伎与某官吏、文人过往较密，常侍宴表演，文人学士挥笔作诗，写下了他们的姓名和技艺。如官伎商玲珑，善歌舞，巧应对，元稹诗《重题》原注说：商玲珑能唱元稹诗数十首。歌舞伎用时人诗篇作歌词演唱，是当时风尚。白居易《醉歌·示伎人商玲珑》诗，是专为商玲珑而作。由于有了这些诗篇，千余年后的今天

我们得知唐代有官伎商玲珑其人。官伎谢好好，亦善歌舞，并擅长弹箏。白居易《霓裳羽衣歌》有“玲珑箏篴谢好箏”句。说他在排练《霓裳羽衣曲》时的乐队阵容，我们也从此得知商玲珑与谢好好，不但长于歌舞，还会演奏乐器。

锦城官伎灼灼，善舞《柘枝》，能歌水调，御史裴质与她相好，裴离去后，灼灼思念之极，把聚满红泪的丝巾寄给他，以示对他真挚的恋情^②。但被人视为“玩物”的歌舞伎人的眼泪，又怎能打动权贵们的心呢？乾宁元年（公元894年）进士韦庄《伤灼灼》诗自注：“灼灼蜀之丽人也。近闻贫且老，殁落于成都酒市中。因以四韵吊之。”诗曰：

尝闻灼灼丽于花，云髻盘时未破瓜。
桃脸曼长横绿水，玉肌香腻透红纱。
多情不住神仙界，薄命曾嫌富贵家。
流落锦江无处问，断魂飞作碧天霞。

一个美丽善舞的少女，沦为官伎，一生忠实于自己的爱情，不顾富豪的诱逼，梦想终有一天能与恋人团聚，但岁月无情催人老，等白了头，仍不见恋人归来。最后在穷愁潦倒中死去。类似的事常有发生，如欧阳詹游太原，悦一伎，相约待欧阳詹到都城后，就来迎她。离别后，伎人思念成疾，临终前，她剪下自己的发髻，并写下了一首绝笔诗《寄欧阳詹》：

自从别后减容光，半是思郎半恨郎。
欲识归来云髻样，为奴开取缕金箱。

这是伎人用血泪和生命写下的诗篇。她满怀深情，希望自己所钟爱的人救她脱离官伎的苦痛生活，但最终仍不免惨死。

有时上级地方官看中下级地方官所管辖之官伎，可随意夺取，下级地方官只好从命。有时地方官离任时，还会将自己喜爱的官伎带走。如白居易任杭州刺史后，回洛阳时，就带走了杭州几个官伎，后来又遣回钱塘。官伎心里虽然很难过，也只好从命，刘禹锡诗有“其那钱塘苏小小，忆君泪染石榴裙”句^③。就是说的这件事。

更可悲的是，官伎不但没有人身自由，可随意供人驱使，有时还会无缘无故地被人杀死。如雕阴(今陕西绥德)著名官伎杜红儿，貌美年轻，机智聪明，色艺超群。时有著名诗人罗虬，任鄞州从事官职。一次令杜红儿唱歌，演唱完毕，罗虬送给杜红儿彩，地方官李孝恭出面阻止，不准红儿接受罗虬所赠，理由是红儿早被傅戎所看中，当时傅戎已外出，罗虬盛怒之下，拂衣而起，拔刀手刃红儿。可怜这个无辜的官伎就这样成了官僚们争风吃醋的牺牲品。事后，残杀红儿的罗虬，又写下了《比红儿》诗百首，将红儿与历代美人相比，盛赞红儿才貌双全。描写红儿舞态轻盈“舞腰轻转瑞云间”，说她的技艺超过了盛唐舞人谢阿蛮等等。红儿的鲜血，只给官吏文人的风流趣事增添了一抹粉红的颜色。红儿的遭遇说明官伎的处境实在悲惨。

营伎本来是供军队武官娱乐的，而唐代的营伎实际上和官伎差不多。镇守各地的武官是她们服务的主要对象，而同时也为地方官服务。唐、宋之间，郡守(地方官)新到，营伎要出境迎接^④。有时营伎也参加武官的家庭宴会，如杨汝士镇守东川时，他的儿子回来了，大摆筵宴，营伎咸集。主人很高兴，赐给营伎每人一匹红绫，杨汝士还写了一首诗《贺筵占赠营伎》，其中有两句是：“一曲高歌绫一匹，两头娘子谢夫人”^⑤。

唐代著名营伎薛涛，长于诗文，本是长安良家子，八、九岁即知音律。父亲到四川当官，父死后，薛涛与守寡的母亲流落蜀中。韦皋任剑南西川节度使时，召薛涛侍酒赋诗，从此沦为营伎。晚年她隐居在浣花溪，常穿着女冠服⁶⁶，表露了她看破红尘的心思。生活可能并非穷愁潦倒，心情却是寂苦的。薛涛的例子说明：唐代伎人中有一些是受过良好文化教育的，她们由于家属犯罪或迫于生活才沦为伎人，入了乐籍。

唐代养家伎的风气，非常盛行，不但达官贵人养家伎，文人学士也养家伎。家伎的人数多，年轻美丽，技艺高，当主人的也很体面。反之，家伎少，或是年老色衰，艺技不高，就会显得寒酸，被人笑话。如唐人郑僖设宴招待赵伸，舞伎年已长，俳优孙多子献口号加以讽刺：“相公经文复经武，常侍好今亦好古，昔日曾问阿武歌，今日亲见阿婆舞。”⁶⁷上流社会的人常举行夜宴，歌舞伎人的表演就是宴会中的余兴节目，因此，能歌善舞的家伎，是当时社交场中不可缺少的“人物”。实际上，统治阶级并不把家伎当作人看待，而是当作“物”来使用的，家伎就象是宴会中必备的酒菜一样。

家伎的社会地位非常低贱，她们是没有人身自由的奴婢，即使被人纳为姬妾，仍然是主人的私产和玩物。当她们年轻美丽的时候，被人用金钱买卖，或被拐骗、抢夺、沦为家伎，由于唐人崇尚歌舞作乐，家伎中有许多是受过严格训练的舞人。她们活动在上层社会、贵族文人之家，她们的名字，偶尔会出现在唐人描写夜宴行乐、抒发情怀、慨叹人生等诗篇中。还有些诗篇描写了家伎精彩动人的表演，或叙述豪门贵族争夺家伎、家道中落转让家伎等情事。由于这些诗篇的流传，在千余年后的今天，我们才得知唐代极小一部分家伎身分的舞蹈家的

技艺和她们极简略的身世。

长安富豪孙逢年，喜欢饮酒歌舞作乐，家养伎妾二百多人^{⑥8}。

著名诗人白居易既是文学家、诗人，又是音乐舞蹈鉴赏家，他家也养了几个歌舞伎，可说是他自己亲手培养指点的。白居易诗有：“樱桃樊素口，杨柳小蛮腰”句。《小庭亦有月篇》诗有：“菱角执笙簧，谷儿抹琵琶，红绡信手舞，紫绢随意歌。”白居易自注说“菱、谷、紫、红，皆小臧获名”。所谓“臧获”，是家人犯罪后，沦为奴婢的人。另有刘禹锡诗《忆春草》题注称：“春草，乐天(白居易)舞伎名”。从这些记载可证：白居易家伎中的善舞者，有腰肢细柔的小蛮和春草、红绡等；善歌唱的有樊素、紫绢等；还有善弹琵琶的谷儿、善吹笙的菱角。白居易远不及孙逢年家伎人数多，但由于主人有很高的文化艺术修养，他家伎人的表演艺术水平可能是比较高的。

还有一些家伎中的善舞者，也曾在诗中留下姓名，如李密姬雪儿^{⑥9}、善舞《柘枝》的杨媛^{⑦0}、韩退之两个能歌善舞妾——柳枝与绛桃^{⑦1}、善舞《双柘枝》的桃花与玉枝^{⑦2}、善舞《采桑》大曲的名伎谢秋娘^{⑦3}等等。白居易《鹦鹉》诗，贴切地把家伎比作关在金丝笼中的鸟，被主人“深藏牢闭后房中”不得自由。她们和贵族家中的摆设一样，被看作“物”，有时主人兴致一来就把她们当礼品一样赠送他人。如刘禹锡为苏州刺史时，到李司空家赴宴，伎人出来表演，刘即席作诗有：“司空见惯浑闲事，断尽苏州刺史肠。”表露了对李家伎人的迷恋。李司空立即把刘禹锡喜欢的伎人送给了他^{⑦4}。又如杜牧到李司徒家赴宴，看上了李的家伎紫云，竟直言不讳地向主人要这个家伎。当时杜牧任御史官，李却退居家中，主人也许是慑于权势，也许是慨慷大

方，立即将紫云赠送给杜牧了^⑦。可见当时以家伎作为礼品相互赠送是常有的事。

少数家伎，受到主人的特别宠爱时，也纳为姬妾，即使如此，也无法改变她们低贱的奴隶身分。《爱妾换马》诗，就反映了两个主人，将马与妾作为等价交换的“货物”成交的事实。而这种风俗并不始于唐代，南朝梁代与隋代也有《爱妾换马》诗篇流传。可见家伎、妾，在贵族眼中是与牲畜同类的，既可买卖，也可交换。

有时主人年老，或是经济不能负担及其他原因，就把家伎转让他人。白居易《有感三首》之一：“莫养瘦马驹，莫教小伎女，后事在目前，不信君看取。马肥快行走，伎长能歌舞。三年五岁间，已闻换一主。”司空曙诗《病中嫁女伎》：“万事伤心在目前，一身垂泪对花筵。黄金用尽教歌舞，留与他人乐少年。”这说明了在不得已的情况下，转让家伎的情景。

有些豪门贵族更是仗势欺人，常常强夺别人的家伎，因而造成惨剧。如武后时，乔知之有个美丽而善歌舞的家伎叫窈娘，被当时很有权势的武承嗣(或作武三思)夺去了。乔知之愤痛成疾，作诗《绿珠怨》密寄窈娘，表达了对骄横外戚武氏家族的愤恨和对窈娘的思念，同时暗示窈娘应学为主人效死的晋朝舞伎绿珠。窈娘得诗后，悲痛欲绝，将诗稿结于裙带，跳井而死。武承嗣大怒，指使酷吏诬陷乔知之，抄了他的家。正当武则天登基称帝的头一年——公元689年四月，乔知之被捕入狱，八月即被处死^⑧。豪门贵族为了争夺家伎杀人破家者，当不止仅此一桩。家伎在抢夺威迫中，成为最悲惨的牺牲品。

著名家伎关盼盼的故事，告诉我们家伎的另一种悲惨遭遇：关盼盼本徐州人，后被尚书张建封收为家伎。盼盼“善歌

舞，雅多风态”，白居易游徐州时，张曾宴请过他，并命盼盼出来表演侍宴。白居易曾赠诗赞曰：“醉娇胜不得，风溺牡丹花”。许久后，张仲素向白居易谈起盼盼的近况说：张建封死后，归葬洛阳，彭城还有张的旧第，旧第中有小楼叫“燕子楼”，盼盼怀着深挚的感情，独居燕子楼十多年，不肯改嫁，写下《燕子楼》诗三首倾述自己独处的凄苦心情。诗人白居易感慨万端，也写下《燕子楼》诗三首：

满窗明月满帘霜，被冷灯残拂卧床。
燕子楼中霜月夜，秋来只为一入长。

钿晕罗衫色似烟，几回欲著即潸然。
自从不舞霓裳曲，叠在空箱十一年。

今春有客洛阳回，曾到尚书墓上来。
见说白杨堪作柱，争教红粉不成灰。

白居易又写了一首《感故张仆射诸妓》诗：

黄金不惜买娥眉，拣得如花三四枝。
歌舞教成心力尽，一朝身死不相随。

富于人道主义精神的白居易，写过《上阳白发人》、《陵园妾》等诗，曾为被压迫妇女的悲惨遭遇鸣不平。但对家伎却流露了另一种感情，他与当时人一样，认为用金钱买来的家伎是主人的私产，主人既爱这个家伎，主人一死，就应跟随主人而去。由于时代与阶级的局限，即使如白居易这样伟大的诗人，也不把家伎视为独立的人。

关盼盼读了白居易的诗以后，体会出白居易赠诗是讽她不

殉死，十分悲痛，一面哭泣一面说：“妾非不能死，恐我公有从死之妾，玷清范耳。”之后，关盼盼绝食十来天，临终前口诵《和白公诗》：

自守空楼敛恨眉，形同春后牡丹枝。

舍人不会人深意，讶道泉台不去从。

一个心地善良、怀着真挚感情的可怜家伎，在舆论的压迫下，就这样含恨而死了。

家伎是主人的私有财产，送人也好，转让也好，抛弃也好，主人都可随心所欲，伎人只有从命而已。

唐代有许多诗篇，描写家伎们在灯火辉煌的豪华宴会中，穿着美丽鲜艳的服装，表演着精彩动人的歌舞。其实在她们表面上豪华欢乐的生活下面，隐藏着无限深重的痛苦，有些诗人也能偶尔洞察到这种心情。如司空曙作《观妓》诗，就有“银烛摇摇尘暗下，却愁红粉泪痕生。”就是描写歌舞伎人这种痛苦心情的诗句。

在无数家伎中，有许多优秀的舞蹈艺人，我国丰富多彩的传统舞蹈中，也包括了她们的创造，而家伎的命运竟是如此悲惨！

无论是宫廷乐舞机构中的舞人，或是公伎性质的官伎、营伎和私伎性质的家伎，都是供人驱使的奴隶。她们吞下辛酸的眼泪，强作笑颜为人歌舞。她们使别人得到美好的艺术享受，而别人却不把她们当作人看待。她们大多是在年轻美丽，色艺尚佳的时候被人玩弄，一旦年老色衰，技艺退步，或主人遭到意外时，就会被人抛弃，到处流落，不知所终。有不少著名艺人在贫病交迫中冻死、饿死、老死在街头、破庙。

〔贵族阶级中的善舞者〕

唐代的贵族阶级中也有一些颇负盛名的舞蹈家。他(她)们不是以献舞作为谋生的手段，而是以表演乐舞显示自己的艺术才华。由于统治者对乐舞艺术的酷爱，他(她)们也常因具有卓越的舞艺而得宠。如唐玄宗的宠妃杨玉环，她“姿质丰艳，善歌舞，通音律，智算过人”^⑦，是个多才多艺，很有计谋的人，以善舞《霓裳羽衣》和《胡旋》著称。有一次唐玄宗与诸王宴于宫内木兰殿，唐玄宗不大高兴，杨贵妃趁着酒兴，舞了一曲《霓裳羽衣》，玄宗观后大喜，“方知回雪流风，可以回天转地”。大概这次表演极为精彩，其轻盈飘逸之姿，如萦雪流风，故而使玄宗的情绪由“不悦”转为“大悦”。杨贵妃也曾自夸道：“《霓裳羽衣》一曲，可掩前古”^⑧。白居易《胡旋女》诗有“中有太真外禄山，二人最道能胡旋”句，可知安禄山与杨贵妃都是舞《胡旋》的能手。白居易《霓裳羽衣歌》虽不是直接描述天宝年间杨贵妃的表演，而是写于约五十年后白居易在宫中看到的另一场《霓裳羽衣舞》。但诗中刻画的舞蹈形象是极其精美感人的，是“千歌万舞”中，最令人瞩目的。可以肯定，后来的舞者，必定继承了首演者杨贵妃对《霓裳羽衣》的艺术处理和舞蹈编排和技巧。我们从这首诗中可以间接领会到杨贵妃的动人表演。

杨贵妃作为贵族阶层的一个女舞蹈家，曾经得到皇帝的极度宠爱，而结局也仍然是悲惨的。

杨贵妃小字玉环，本弘农华阴（今陕西潼关县西）人，后迁居蒲州永乐（今陕西米脂县西）。父死早孤，寄养在叔父家。才貌双全，开元二十二年（公元734年）杨玉环十四岁时被选入唐玄宗的儿子寿王李瑁府邸。后来被唐玄宗看上了，开元二十八年（公元740年），玄宗命高力士从寿王家把杨玉环接出来，度

为女道士，号太真，所以杨玉环又叫杨太真。所谓出家当女道士，不过是个“过渡”，以便从寿王家出来，再进入皇宫。天宝四年（公元745年）玄宗将韦昭训之女配入寿王邸，随即册立杨玉环为贵妃。这种“交换”是用曲折隐晦的方式进行的。归根结底，封建社会的妇女，被人们看作附属品，即便是贵族妇女，也是如此。

杨贵妃入宫后，极得玄宗宠爱，杨氏一家也随之飞黄腾达，几个姐姐均封为“国夫人”，叔叔等封为高官，哥哥杨国忠封为宰相兼剑南节度使。杨家与皇族联姻，骄横跋扈，豪富雄盛，不可一世。玄宗执政后期纵情声色享乐，不理朝政，重用奸佞，豪强兼并土地，民不聊生。安禄山、史思明乘机叛乱，战乱给人民带来更深重的灾难。潼关失守，玄宗仓皇逃往四川，行至马嵬，禁军大将陈玄礼密奏太子，杀死了杨国忠父子。既而，六军不发，逼迫玄宗处死杨贵妃，最后，杨贵妃被缢死^⑩。一个色艺才智超群的女子，专宠后宫十年，享尽荣华富贵，同时也陷害了不少象梅妃那样与她争宠的弱女子。最后，她又被当作一切灾难的祸根处死。其实，她不过是被那些真正造成国势衰微，连年灾祸的统治者本人和整个统治集团推出来的一条小小的替罪羊。

唐玄宗的另一个宠妃——江采苹，聪颖过人，九岁时即能诵读诗经。她长于诗赋，善于舞蹈，出身在一个世医家庭，受过良好的教育，性情善良温柔，又颇有骨气。开元初年，宦官高力士把她从家乡福建莆田选入宫中。她风度高雅，仪表典丽，颇得玄宗宠爱。由于她喜爱梅花，故戏称她为梅妃。玄宗曾赞叹过她的舞蹈：“吹白玉笛，作惊鸿舞，一座光辉”^⑪。这里，《惊鸿舞》象是一个舞蹈的名称，而在其他记载中，则是以“惊鸿”二字形容美女之姿或舞态的敏捷轻盈。如《洛神赋》以“翩若惊鸿”形

容神女飘逸之美；《乐府杂录》“舞工”条载：“舞者乐之容也，有大垂手、小垂手，或如惊鸿，或如飞燕”。刘禹锡《秦娘歌》记述家伎秦娘的遭遇和技艺有：“舞学惊鸿水榭春，歌传上客兰堂暮”句，都是以“惊鸿”比拟、描绘舞态的。无论是以“惊鸿”为舞名，或以“惊鸿”形容舞态，都说明这种舞蹈或舞姿，具有如惊飞的鸿鸟那样快速轻捷的动作，象飞鸟翱翔一般飘拂腾飞的舞姿，《惊鸿舞》可能采用了一些高纵轻蹶的弹跳动作和展臂飞舞的柔美舞姿。

聪明美丽、多才多艺的梅妃入宫后虽曾一度得宠，但自从天宝年间杨贵妃入宫后，唐明皇就逐渐疏远了她。最后竟被杨贵妃设法打入冷宫——上阳宫，过着凄苦寂寞的生活。有一次明皇派人送给她一斛珍珠，她拒绝接受，并回诗一首，表露她的苦痛心情。感情上的创伤是无法用珍宝弥补的。玄宗得诗后，命乐府将梅妃诗配上乐曲，名《一斛珠》。梅妃用青春血泪写成的哀诗，又给明皇作乐多添了一首曲子。

安史之乱时，相传梅妃死于乱兵之中。明皇逃离长安时，当然不会带走失宠的梅妃。一代丽人、才女、舞蹈家，就这样结束了她短暂的一生。

至今我国各地民间和戏曲舞中，仍保存不少模拟飞鸟形态的舞蹈和舞姿。还有一些舞蹈名词术语，也与飞鸟有关，如“双飞燕”、“大鹏展翅”等等。也许在这些舞蹈和舞姿中，尚能寻觅《惊鸿舞》的遗迹。

皇室、贵族、官吏中还有不少善舞者，如武则天的侄孙，贵戚武延秀是舞《胡旋》的能手。由于他精湛的舞技，曾得到了安乐公主的喜爱，后竟与他结为夫妇^①。婚后第二天，皇帝大宴群臣于太极殿，安乐公主与武则天另一侄孙武攸暨“偶舞为帝寿”^②。曾出任过节度使的叛将安禄山，精《胡旋舞》，他晚年

时，身体肥壮，腹垂过膝，体重三百三十斤，但跳起《胡旋舞》来，仍十分灵活，“至玄宗前，作《胡旋舞》，疾如风焉”^{②③}。武宗时，邯鄲女王氏，因善长歌舞选入宫，后立为贤妃^{②④}。贵族阶层中，还有不少善舞者，他(她)们都是把舞蹈作为一种艺术爱好或文化修养而练习和表演它的。由于统治者对于乐舞艺术的酷爱，也有不少人，因精于歌舞而得到皇帝的厚赐和宠爱，有的被封高官，有的立为贵妃，曾显赫一时，随着政治风云的变幻，他(她)们又常作为统治集团内部斗争的牺牲品而丧身。

此外，唐代还有许多流散民间，以卖艺为生的舞蹈艺人。公孙大娘早期的舞蹈活动，就是很典型的例子。她在广场演出，群聚围观。常非月作《咏谈容娘》诗，也是写艺人在街头表演的情景。还有不少民间艺人在酒肆饭馆卖艺，表演乐舞，供客侑酒。唐代敦煌壁画360窟《维摩诘变》，画有一幅诸客饮酒，乐舞人表演的场景(见图34)。这虽是一幅佛经故事画，却具有浓郁

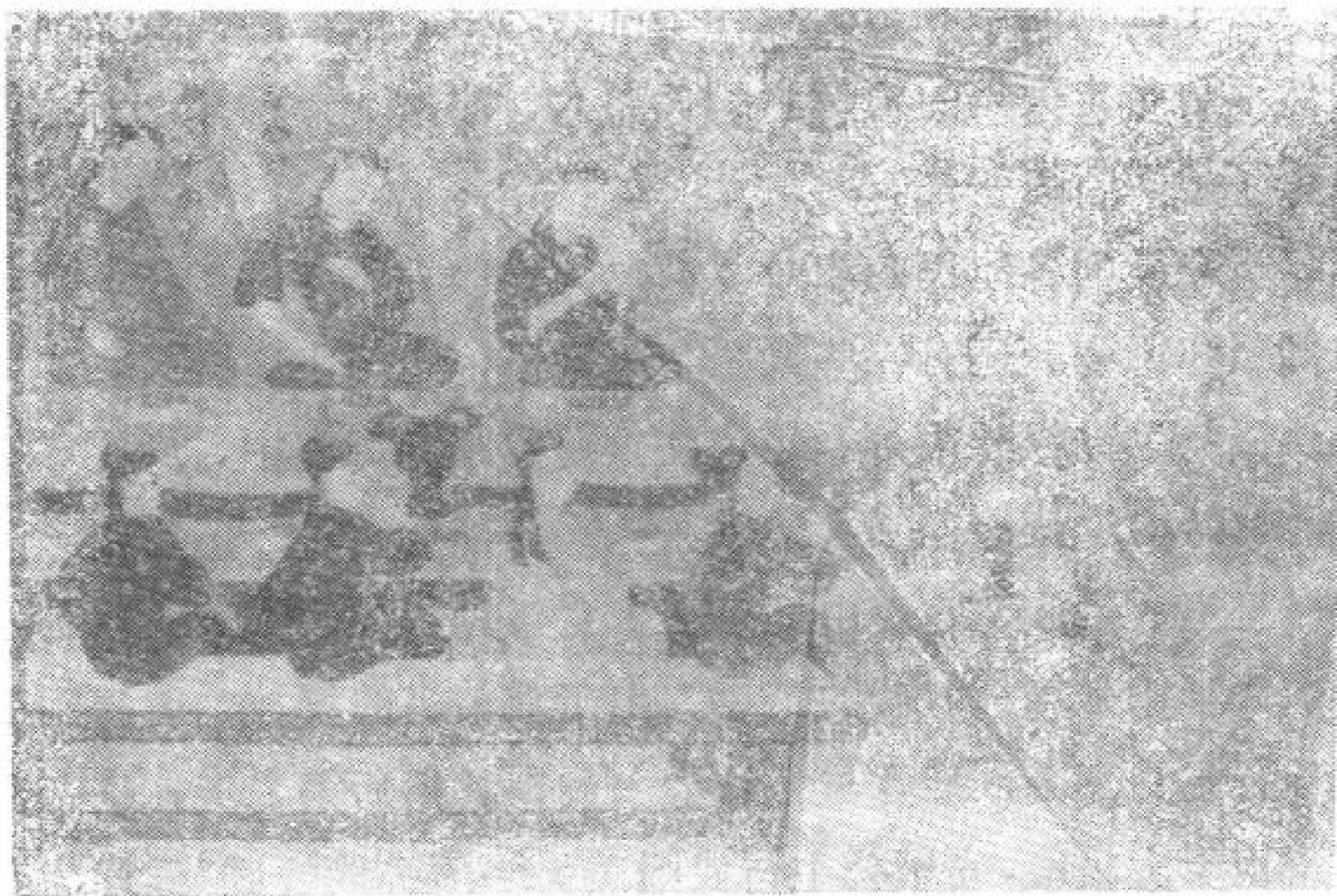


图34 唐代敦煌壁画360窟“维摩诘变”图(部分)(段文杰摹)

的生活气息。画师们把自己熟悉的生活场景，绘制在宗教画里，它是现实生活的折光反映。

长安、洛阳等地还有不少从西域来中原的乐舞人在酒店献艺。贺朝《赠酒店胡姬》诗有：“胡姬春酒店，弦管夜锵锵……上歌无劳散，听歌乐世娘”句。李白《醉后赠朱历阳》诗：

画秃千兔毫，诗载两牛腰。

笔纵起龙虎，舞曲拂云霄。

双歌二胡姬，更奏远清朝。

举酒挑朔雪，从君不相饶。

又，李白《前有樽酒行》诗：

琴奏龙门之绿桐，玉壶美酒清若空。

摧弦拂柱与君饮，看朱成碧颜怡红。

胡姬貌如花，当妒笑春风，

笑春风，舞罗衣，君今不醉将安归。

胡姬歌舞侑酒，客人听乐观舞，开怀畅饮的场景历历在目。

宫廷乐舞人，老年时，常被逐出宫，无以为生，只得教习歌舞糊口。王建《温泉宫行》有“梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞”句。这些受过严格训练的乐师舞人，把民间乐舞带入宫廷，又将宫廷乐舞技艺传给民间。他们中间有许多人都与公孙大娘一样，既在民间献艺，又在宫廷表演。他(她)们对我国古代舞蹈艺术的传播及发展，作出了巨大贡献，但十分遗憾的是，他们的劳动和创造不为时人所重视，他们的名字也极少流传下来。

唐代庞大的宫廷乐舞机构和养伎风气的盛行，以及民间频

繁的艺术活动培养了大批专业乐舞艺人。这些处于奴隶或半奴隶地位的艺人，一方面是受尽凌辱与摧残，另一方面也获得了进行艺术创作的物质条件和艺术实践的机会。正是他(她)们用血泪和生命浇灌了绚丽多采，灿烂夺目的唐代舞蹈艺术之花。

注 释

① 见《隋书·百官志》下。

②③ 见《隋书·音乐志》、《太平御览·乐部》。

④ 同注①。

⑤ 《隋书·裴蕴传》载：“炀帝闻其善政征为太常少卿……至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户，其六品以下，至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常，是后异伎徭声咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余。”

又据《通典·乐曲》载：“帝(隋炀帝)矜奢颇耽淫曲，御使大夫裴蕴揣知帝情，奏搜周齐梁陈乐工子弟及人间善声调音律凡三百余人，并付大乐。倡优猥杂咸来萃止。其哀管杂声，淫弦巧奏，皆出邺城之下，高齐之旧曲也。”

以上两书所载炀帝集中的乐人，一为三万，一为三百。

⑥ 参见注⑤《通典·乐典》。

⑦⑧ 均见《旧唐书·职官志》。

⑨ 《新唐书·百官志》载：唐太乐署还有“散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人。”“鼓吹署……唐并清商、鼓吹为一署，增令一人”。

⑩ 见《唐会要》卷34。

⑪ 见《唐会要》卷33。

⑫ 同注⑦。

⑬ 见《新唐书·百官制》。

⑭ 《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上总号音声人，至数万人”。

⑮ 见《旧唐书·职官志》、《新唐书·百官志》。

- ⑩ 见《教坊记》。
- ⑪ 见《新唐书·百官志》。
- ⑫⑬ 均见《教坊记》。
- ⑭ 见《教坊记》。
- ⑮ 参阅《中国古典戏曲论著集成》引《教坊记》补录。
- ⑯⑰⑱ 均见《唐会要》卷34。
- ⑲ 见《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》。
- ⑳ 白居易《立部伎》：“立部贱，坐部贵。坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。”
- ㉑ 见《旧唐书·音乐志》。
- ㉒ 见《太平广记》卷204“梨园乐”条。
- ㉓ 见《新唐书·礼乐志》。
- ㉔ 见《唐会要》卷33。
- ㉕ 见《乐府杂录》。
- ㉖ 见《新唐书·礼乐志》、《杨太真外传》。
- ㉗ 同注⑫。
- ㉘ 《隋书·裴蕴传》：“初，高祖(隋文帝)不好声伎，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民”。
- ㉙ 见《隋书·万宝常传》。
- ㉚ 参见注⑭。
- ㉛ 见《旧唐书·高帝本纪》。
- ㉜ 《唐会要》卷34：“(武德)四年九月二十九日，诏太常乐人，本因罪谴，没人官者，艺比伶官，前代以来，转相承袭，或有衣冠继诸，公卿子孙，一沾此色，累世不改，婚姻绝于士庶，名籍异于编氓，大耻深疵，良可矜愍，其大乐鼓吹诸旧乐人，年月已久，时代迁移，宜并蠲除，一同民例。但音律之技，积学所成，传授之人，不可顿阙，仍令依旧本司上下，若已经仕宦，先入班流，勿更追补，各从品秩，自武德元年，配充乐户者，不在此例(原书注：乐工之杂士流，自兹始也……自是声伎入流品者，盖以百数)。
- ㉝ 见《唐会要》卷34。
- ㉞ 见《新唐书·李纲传》、《唐会要》卷34。
- ㉟ 见《旧唐书·音乐志》。

- ④② 见《唐语林》卷五。
- ④③ 见郑嵎《津阳门诗》。
- ④④ 见张祐《悖孛儿舞》诗。
- ④⑤ 见《中国古典戏曲论著集成》引《教坊记》补录。
- ④⑥ 见《城东父老传》。
- ④⑦ 见《与薛昭合婚诗》及序。
- ④⑧ 关于公孙大娘的《剑器舞》及其艺术活动情况，请参见第一章第一节论述《剑器舞》部分。
- ④⑨ 见《杜阳杂编》。
- ⑤⑩ 见《酉阳杂俎》。
- ⑤⑪ 关于李可及的艺术活动及遭遇，请参见《杜阳杂编》、《旧唐书·曹确传》、《旧唐书·刘瞻传》、本书第一章第三节有关《叹百年》、《四方菩萨队》二舞的论述。
- ⑤⑫ 见《因话录》、《南部新书》己。
- ⑤⑬ 见张祐《孟才人叹》并序。
- ⑤⑭⑮ 均见《乐府杂录》。
- ⑤⑯ 白居易《陵园妾·怜幽闭也》诗。
- ⑤⑰ 见《唐语林》。
- ⑤⑱ 见许浑《赠萧鍊师》诗并序。
- ⑤⑲ 《旧唐书·昭宗纪》：“乾宁元年春正月乙丑朔……凤翔李茂贞来朝，大陈兵卫，献妓女三十人，宴之内殿，数日还藩。”
- ⑥⑰ 见《旧唐书·太宗本纪》。
- ⑥⑱ 见《唐语林》卷六。
- ⑥⑲ 见《丽情集》。
- ⑥⑳ 见《南部新书》戊、《唐诗纪事》卷39。
- ⑥㉑ 见《尧山堂外纪》。
- ⑥㉒ 见《北里志》及杨汝士《贺筵占赠营伎诗》。
- ⑥㉓ 见《稿简赘笔》、《全唐诗》薛涛诗及作者介绍。
- ⑥㉔ 见《谐噱录》。
- ⑥㉕ 见《云仙杂记》。
- ⑥㉖ 见《北梦琐言》。
- ⑦⑰ 张祐《观杨媛柘枝》。

- ⑦① 见《唐语林》卷六。
- ⑦② 见《湖南观双柘枝舞赋》。
- ⑦③ 见《太平广记》卷309。
- ⑦④⑦⑤⑦⑥ 均见《本事诗》。
- ⑦⑦ 见《旧唐书·杨贵妃传》。
- ⑦⑧ 见《杨太真外传》。
- ⑦⑨ 同注⑦⑦、⑦⑧。
- ⑧① 见《旧唐书·外戚传·武承嗣传附子武延秀传》。
- ⑧② 见《新唐书·安乐公主传》。
- ⑧③ 见《旧唐书·安禄山传》。
- ⑧④ 见《新唐书·武宗贤妃王氏传》。

第五章 隋、唐舞蹈形象和舞谱

研究舞蹈史，整理分析文献记载虽然重要，但由于舞蹈是形象的艺术，特别是唐代遗存至今的舞蹈形象，其数量、种类都十分丰富，它不但对文献记载起到补充和印证的作用，还启示我们去寻觅“活”的舞蹈史——至今仍流传的某些传统舞蹈，便于我们去探索它们的发展脉络与继承关系。它们是研究舞蹈史的极宝贵的资料，因而特辟一节，加以叙述。

唐代舞蹈的高度发展，产生了记录舞蹈的图画与文字。遗存至今的敦煌“舞谱残卷”，它显示了我们祖先的智慧创造。许多前辈专家与外国学者，都对敦煌“舞谱残卷”作过探讨与研究，并发表了不少论文与专著。作者在前辈专家研究的基础上，试图对“舞谱残卷”作一些舞蹈性的解释；并结合文物中的舞蹈形象和具有悠久历史的甘肃等地民间传统舞蹈，来探索“舞谱残卷”所记录的舞蹈动作和姿态。希望通过这种尝试，对“舞谱残卷”的研究能取得点滴进展。

第一节 隋、唐的舞蹈形象

舞蹈是动的艺术，它的表现工具是人体，以人体的律动传情达意。人体的律动转瞬即逝。古代，没有摄影、电影、录像等设备记录舞蹈动作和姿态，因此，古文物中的舞蹈形象就显得十分珍贵，是我们研究当时舞蹈的重要参考。至今遗存的唐

代舞蹈形象是相当丰富的。从这些舞蹈形象中，我们既可看到一些静止的舞姿，对它们的舞姿风格、服饰等进行综合研究后，又可从中体察出一些舞蹈发展的脉络。

古文物中的舞蹈形象，大致可分为两大类：一类是墓室出土的舞俑，壁画，石刻，砖雕及器物上的舞蹈形象；另一类是宗教艺术，主要是石窟艺术中保存的舞蹈形象。

〔墓室出土文物中的舞蹈形象〕

这类史料，比较零散，难于发现。但它们是生活中舞蹈直接的真实的反映。在奴隶社会时代，奴隶主死后，用大量的活人殉葬，其中包括部分乐舞奴隶。人们迷信，人死后，会到另一个世界去生活。所有为奴隶主所喜爱的和需要的都要随主人埋入坟墓。因此，奴隶主死后，要用活人和器物殉葬。社会向前发展，人类逐渐进步。人们渐渐认识到，奴隶们劳动的剩余价值越来越多，让他们活着，则可以更好地为奴隶主服务。于是，以活人殉葬的陋习逐渐减少。但，直至封建社会后期，这种现象并未完全消灭，特别是皇帝死后，仍有用活人殉葬的。但这种惨无人道的事毕竟少了许多。俑、壁画、石刻、砖雕中的人物形象实际上是代替殉人随着墓主人的尸体一起埋入地下，伴随墓主人到“另一个世界”去的。因此，墓室的修建，随葬品的选择与布置，都在一定程度上反映了墓主人的志趣与爱好。墓室出土的舞蹈形象，极有可能是墓主人最欣赏的某舞伎表演的某个舞蹈的特定姿态。或是当时社会上风行的某种舞蹈的表演形式。它们的真实程度，与照片、写生画或肖像画相近似。所以，它们具有很高的历史价值，是研究舞蹈史的重要参考资料，是研究当时当地舞蹈的可靠依据。

隋代统治仅三十多年，遗存至今的舞蹈形象不太多。由于



图35 隋代舞俑



图36 隋代舞俑(吴曼英摹)

隋朝是在北朝的基础上统一全国的，有的舞俑具有北朝舞蹈风格。如有的舞俑舞服式样是紧身衣，窄长袖。肩披络腋(见图35)，有如北魏云冈石窟的飞天服饰。另一种舞俑，身穿窄长袖舞衣，裙腰高束胸际，长裙曳地(见图36、37)，与敦煌隋代壁画中的供养人乐队所穿服饰一样(见图38)(这种服饰与南朝盛行的大袖宽裙、细腰不同)。河南安阳隋代张盛墓出土的乐舞俑群，就是



图37 隋代舞俑(吴曼英摹)

穿的后一种服饰。乐俑所执乐器如琵琶、箜篌、排箫、横笛等，都是当时常用乐器(见图39)。三个舞俑，曲举左臂，相向而立。

一舞所以袖掩嘴，似在轻声歌唱（见图版1）。表情温婉，动势不大，是一个轻歌曼舞的场面。



图38 隋代敦煌壁画390窟供养人伎乐



图39 隋代乐俑

山东嘉祥英山一号隋墓，首次发现壁画。北墙壁画的内容是表现墓主人徐侍郎（敏行）夫妇宴饮场面：徐氏夫妇端坐木榻上，两边站立侍女，榻前有一男舞者，身穿及膝半短衫，足登长筒靴，双臂抱于胸前。右腿直立，似作跳状，左腿高盘跃起，似

正踢腰间所系球状物。舞者回头拧身，注视身后踢起之球（见图40）。舞姿矫捷、豪放。其服饰、舞姿均具北方兄弟民族特点。

唐墓出土文物中的舞蹈形象是相当丰富的，有舞俑、壁画、石刻及明器上的乐舞人像等。这些舞人形象的舞姿、服装、头饰，千姿百态，风格各异。

太原南郊金胜村唐墓出土的四个执巾舞俑，服饰与隋代舞俑相近，发型稍异，头梳椎髻，作立姿，执巾姿态各异（见图41）。看来这是一种动作幅度不大的舞蹈，可能主要是舞动长巾。



图40 隋墓壁画舞之细部
(吴曼英摹)

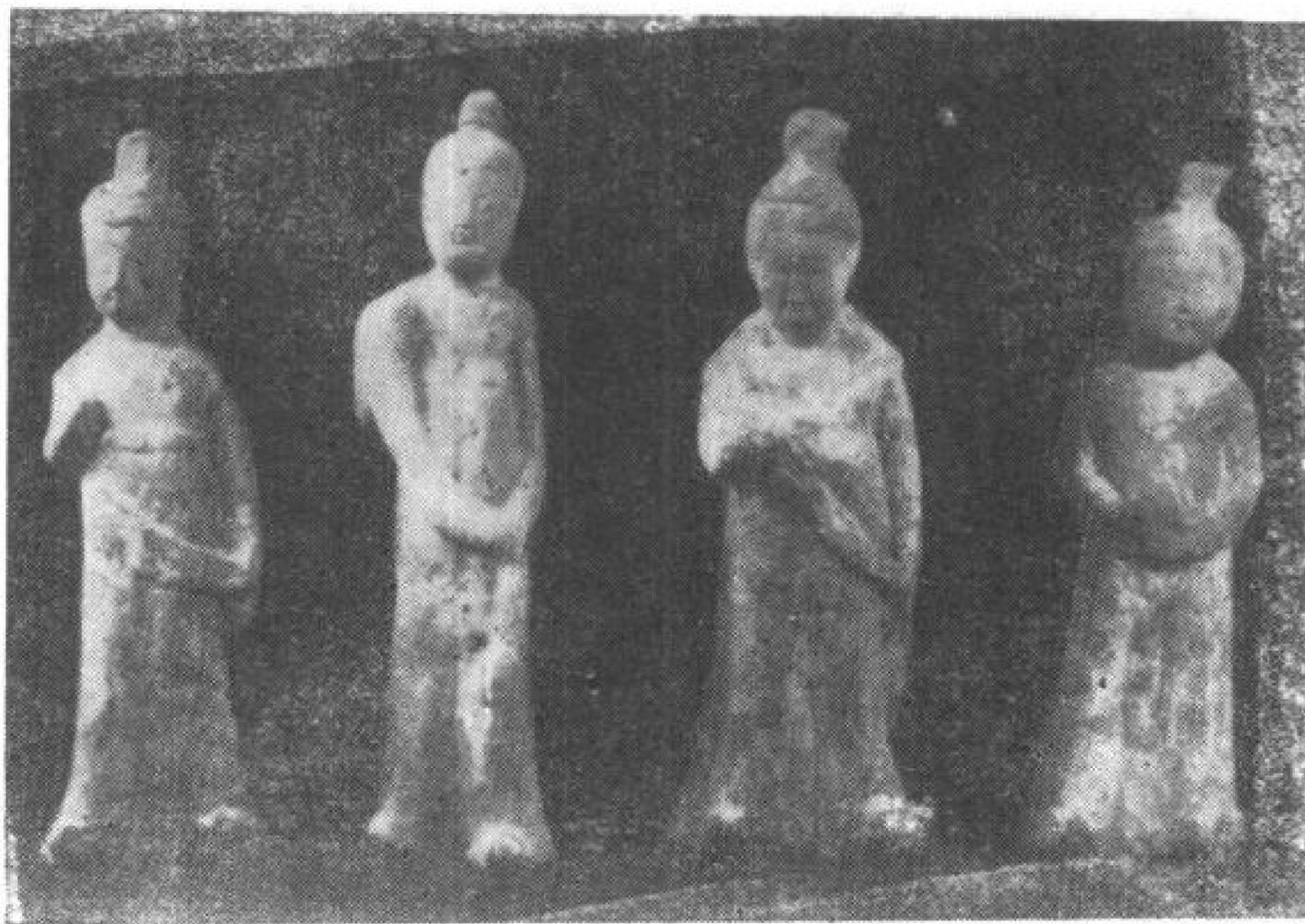


图41 唐代执巾舞俑

洛阳出土的唐代乐舞俑，头梳双髻，身穿敞领窄长袖短衫，长裙曳地。舞俑举右臂，扬袖昂首而舞，舞姿风格明快舒畅（见图42、43）。



图42 唐代乐俑

西安插秧村和咸阳底张湾出土的女舞俑（参见《中国古代舞蹈史话》图61、62）都是身穿宽长袖衣，微举手，轻踏足，轻歌曼舞，娓娓唱述的形象。表情亲切自然。陕西礼泉县邓仁泰墓出土的一组乐舞俑（见图44），其中一对舞人身穿窄袖衫，外罩短襦，细腰长裙，相向而立，长袖掩面，低回温婉。陕西西安郭杜镇执失奉节墓出土红衣舞女壁画（参见《中国古代舞蹈史话》图47），舞者着短衣，长条纹间色裙，披帛随双臂斜展，舞姿优美而舒展。它与陕西兴平县发现的南北朝古佛座上雕刻的汉、胡男女对舞，汉装女舞者的姿态有相似处。虽然她们一个是舞巾，一个是舞扇，身体感觉略有不同，但舞姿风格是相同的。



图43 唐代舞俑

李寿墓出土的石刻乐舞群像中，有六个相对曲膝弓身，一

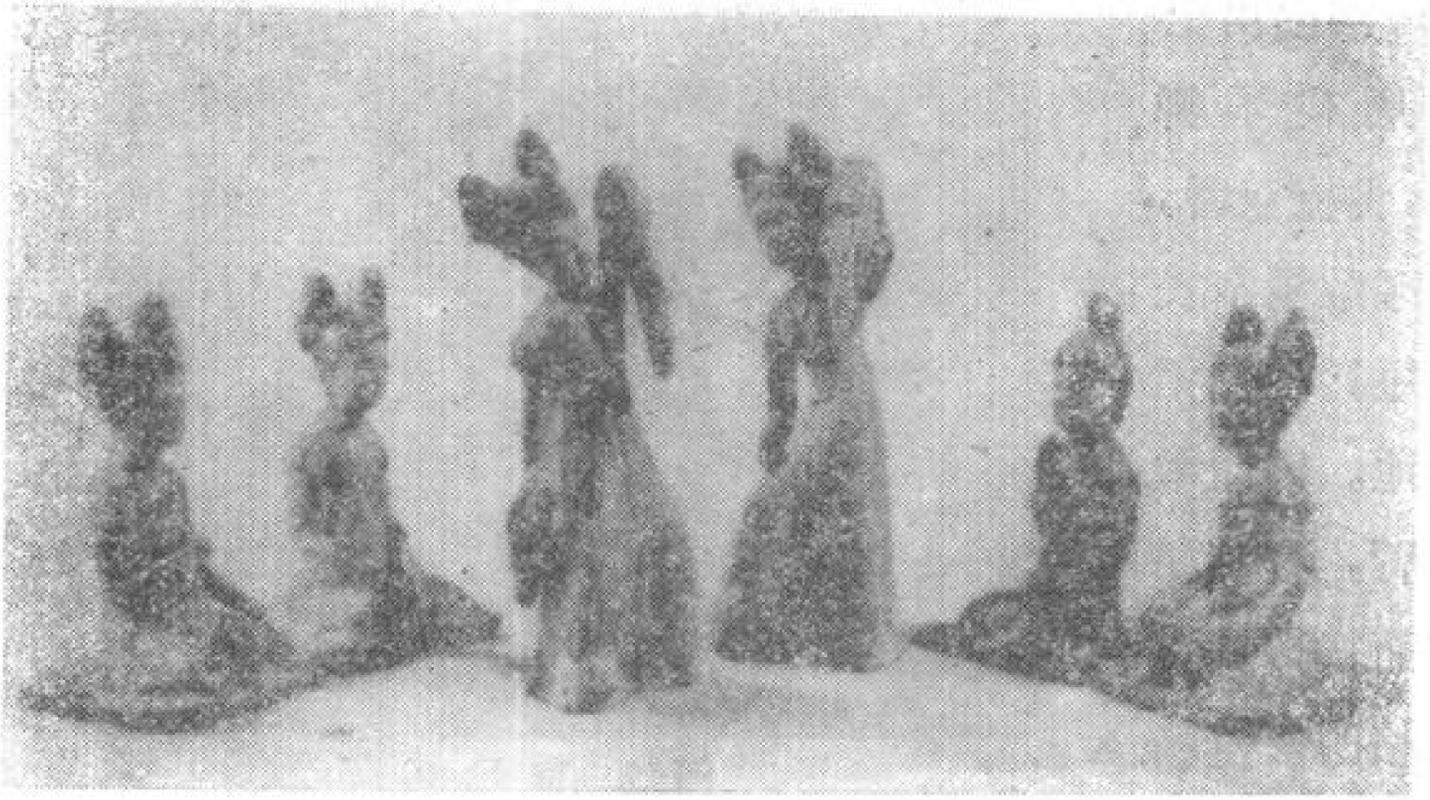


图44 唐代乐舞俑群

臂曲举额边，一臂斜张的舞伎(见图45)。这可能是起舞时或表



图45 唐代石刻舞伎(部分)(袁荃猷摹)

演结束时行礼的姿态。服饰是长裙，短衣，宽袖齐腕，从宽袖内延伸出一段细长袖来。这种袖式，在汉代画像石刻的舞人中是常见的。如广东东郊出土的盛装女舞俑、四川彭县出土的汉画像砖那踏盘鼓而舞的舞伎、沂南百戏画像石演《七盘舞》的舞

者，都穿这种宽袖套细长袖的舞服。上述舞伎的服饰、舞姿和那含蓄深沉的表情，都显示出她们所表演的是汉族传统古典舞风格，属《清商》类的舞蹈。

在千姿百态的唐代舞俑中，还有一些舞俑其服饰与舞姿都具有一定的今新疆风格，也许那就是隋、唐风靡一时的《龟兹乐》等西域舞蹈吧！舞者多着细腰长裙，袖根窄而袖口极宽，有的扬头举单臂或双臂；有的作坐姿，或低头俯身，或平视抬肘张臂(见图46、47、48)。那开朗明快的舞蹈形象，至今仍能从新疆一带的民间舞中，捕捉到他们的踪影。

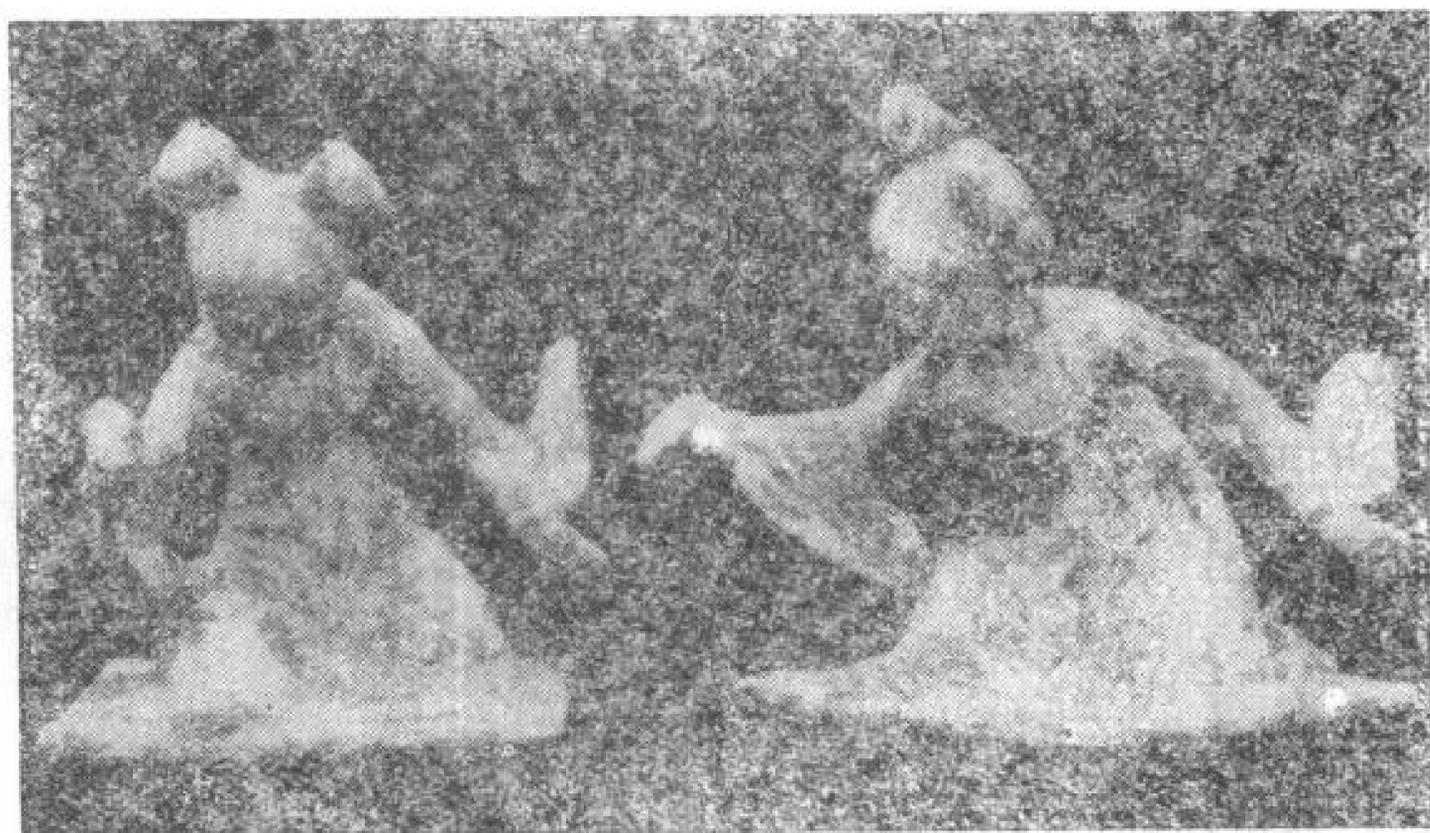


图46 唐代舞俑

唐代胡人跳“胡舞”的形象更是屡见不鲜。西安东郊苏思勰墓乐舞壁画，一个满面胡须的男舞者，正在起舞。他的脸型分明是个胡人。而伴奏乐队则全是汉族人模样(参见《中国古代舞蹈史话》图58)。河南安阳修定寺浮雕砖舍利塔，雕刻了两个胡人舞蹈形象(见图版1)，一个交脚而立，一个吸腿、举双臂合掌，出侧膀。虽不是墓室文物，却真实地纪录了唐代“胡舞”在中原



图47 唐代舞俑



图48 唐代舞俑

流行的实况。至今内蒙、新疆等地的少数民族舞蹈中，还有这种交脚、以脚掌边用力拐动，左右晃移身体重心，表现骑马姿势的舞步。陕西西安出土的“骆驼载乐俑”（见图49），那站在高高的驼背上，面朝前，在四个坐乐的伴奏下，卷袖挥臂歌唱的胡人，表情是那么生动，那昂首的骆驼似正迈着缓慢的步子，载着这一组胡乐舞，游行表演于长安街头。



图49 唐代骆驼载乐俑

唐代是各民族、各地区乐舞文化大交流、大融合、大发展、

大创新的时代，某些文物则清楚地记录了这一历史事实；上述“骆驼载乐俑”全由“胡人”表演，而西安土门中堡子村唐墓出土的三彩“骆驼载乐俑”（见图50）则全是汉族人样。七个围坐演奏箏、笛、篪、篥、琵琶、拍板、排箫、笙的乐人中，有一头上梳髻的唐装女子，举右臂，仰面歌唱。面向侧立，这样可使路旁的观众更清晰地看



图50 唐代骆驼载乐俑

到她的表演。这两个“骆驼载乐俑”，形象地告诉我们：在骆驼背上游行表演的形式，从西域传至中原后，被中原汉族艺人吸收并运用在自己的表演中了。

昭陵博物馆藏李勣墓乐舞壁画，二盛装舞伎（见图51）头梳





图51 唐代舞伎壁画及其摹本(卢玉琳临摹复原)

双鬟，内穿窄长袖衫，外套翻领半长束腰衣，下着间色长裙，相对低蹲、倾身、回头、扬目。手臂一举一张，酷似做《卧鱼》身段将卧未卧之间的“过程”动作，体现了“低回莲破波”的美妙意境。其舞服虽有一定的西域影响，而舞姿却是地道的中原风格。

现存陕西省博物馆的唐兴福寺残碑，碑侧雕刻了两对舞姿完全相同的舞人，一对脸型是胡人，一对脸型是汉人，证明胡、汉舞人在表演相同的舞蹈(参见图3)。

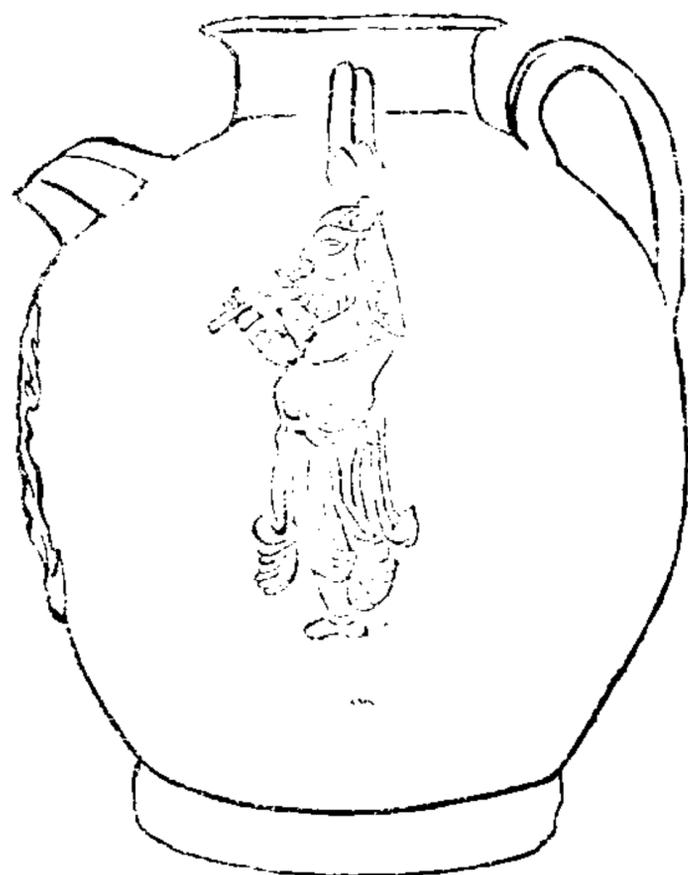
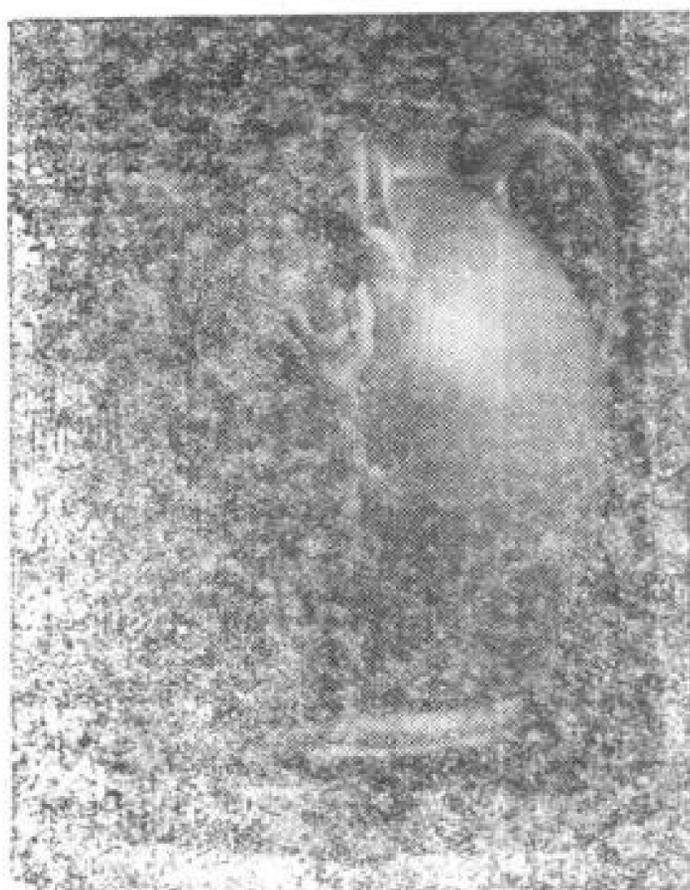
石家庄市振头村唐墓出土的贴花人物瓷壶，展示了胡汉合演的另一情况：壶嘴下一汉族脸型舞人，立于小圆毯上，戴



图52 唐代贴花人物瓷壶及其摹本(孙启祥摄 王廷英摹)

冠、臂环，身披帛带，软衣着身，屈举右臂，伸双指，左肩扛一物而舞。在舞人的左右两边，立二胡人，一个击拍板，一个吹笙箫，似正在为舞者伴奏(见图版1及图52—56)。

在中原出土的文物中，有胡人跳胡舞的形象；有胡人舞蹈汉人伴奏，或汉人舞蹈胡人伴奏的场景，也有身穿经过艺术加



55—56 唐代贴花人物瓷壶及其摹本(孙启祥摄 王廷英摹)

工的西域(主要是今新疆一带)民族服装舞蹈的汉族舞者等等。

新疆一带古墓出土的文物中又出现了唐人演唐舞的生动形象。如吐鲁番(古高昌)阿斯塔那村出土的当地豪门张雄家族墓葬中,就有头梳高髻,脸饰花钿,肩绕披帛,身着短衣长裙,脚穿高云头鞋的舞伎图(参见《中国古代舞蹈史话》图67),还有头梳高髻,额饰花钿,身穿窄袖衣及间色长裙,肩披帛带的舞蹈偶人(见图57)。她们典雅的舞态,秀美的手姿,具有浓郁的中原古典舞风。这一切都形象地证实唐代各民族、各地区乐舞文化相互交流的史实。



图57 唐代女舞偶人

〔宗教艺术中的舞蹈形象〕

敦煌壁画、龙门石窟及其他寺院等宗教艺术中保存的唐代舞蹈形象十分丰富,又瑰丽多姿。它们不是生活中真实舞蹈的直接反映,而是通过宗教,折光地反映了当时的舞蹈形象。在它们上面,蒙上了一层宗教的、幻想的缦纱。但是,创造宗教艺术的古代艺术家和劳动人民,他们所生活的现实社会,他们的生活经历,他们所见到的各种艺术形式,不可避免地、必然地会影响他们的艺术创作。这就是部分宗教艺术中包含浓郁生活气息的根本原因。正因为如此,我们才从宗教艺术中去追寻古代舞蹈的踪迹;也正因为有宗教的“保护”,许多珍贵的古代舞蹈形象,才越过了漫长的岁月,保存至今。

敦煌壁画和安西榆林壁画中的舞蹈形象:

唐代创作的敦煌莫高窟和安西榆林窟壁画有许多表现佛国世界乐舞场面的大型经变画。画工精美、地位显著、舞姿丰富。最吸引舞蹈工作者注意的，也是这一部分乐舞图。这些舞姿图，一部分具有一定的印度舞风格；另一部分则具有中国民族特色的舞姿，这些舞姿所表现出来的韵味、动势，至今仍保存在某些民间和古典舞中。而壁画中的舞蹈形象和表演场景又往往与史籍记载相吻合，它们形象地展现了中国的古代舞蹈史。

佛教来源于印度，随着佛教的传入，佛教艺术也随之传播，敦煌等佛教寺院的壁画具有印度风格是十分自然的事。反映在舞蹈形态上是这样一种情况：初唐、盛唐时期的舞蹈形象，就象写生画一样逼真、感人。伎乐天具印度风格的舞姿画面是比较引人注目的，如初唐331窟那扭腰、出胯、掖腿的身姿；盛唐148窟那一双动作对衬，相对起舞的伎乐天，那斜拧身、出胯、提肘、低跨腿的舞姿；晚唐144窟、中唐112窟那出胯、双臂高举头顶，十指交叉、吸腿或胯腿的姿态；初唐12窟那倾身、出胯，双臂曲张，秀美的手姿是佛像中经常见到的，即拇指与食指相捏，其他三指微翘（以上各图均见《敦煌舞姿》，见图6）等等，都可从至今流传的印度舞蹈中，看到类似的身姿手态。佛教艺术虽来源于印度一带，但在我国的传播中，必然要为适应我国民族的欣赏习惯，逐渐与我国的文化艺术传统相结合，逐渐民族化。因此，在敦煌壁画中，也保存了相当一部分具有我国民族风格的舞姿图，如唐代144窟，在八个伎乐的伴奏下，中间有舞长巾的伎乐天女，她斜倾身、跨腿、勾脚、双手执长巾，一臂曲举，一手正执巾挥飞，巾类似“8”字花翻卷（见图58）。舞姿顺畅，动作合理，所舞“8”字绸花，至今仍是“长绸舞”的常用舞法。著名的220窟是贞观十六年修造，“东方药师净土变”



图58 唐代敦煌壁画144窟伎乐图

中有四个相当大的伎乐天，在璀璨的灯楼灯树下，翩然起舞。其中一对，头戴尖顶宝冠，上身着“锦半臂”，下身穿“石榴裙”（见图版8），从服饰的花纹与样式看，有盔甲的感觉，颇似美化的军装。她们均背向，一腿直立一腿后勾。一手臂用力向上托伸，一手臂侧垂作“提襟”姿。舞姿刚劲矫健。那张肘“提襟”的姿态，至今仍是我国古典戏曲中武将、武旦等角色常用的舞蹈动作。“提襟”亮相，给人以英武英雄之感。205窟那一对伎乐天，侧身扬手，披巾而舞（见图版7），舞带低垂，她们娴静而典雅的舞



图59 唐代榆林25窟“西方净土变”舞蹈部分(摹本)

姿，象是一组徐缓婉转的动作，圆润流畅，连绵不断，表现了“慢态不能穷”的美妙意境。这种意境的创造，是符合我国传统舞蹈的审美要求的。还有那些拍击腰鼓舞蹈，全身充满力量，连脚趾都用力翘起的生动形象(见图59);发带飞扬，急转如风，脚下做“碾转”动作的舞姿(见图版8)等。这些舞蹈形象有的展现了唐代“健舞”的风貌，有的描绘了“软舞”的柔态。

经变画中的舞蹈场面，绝大多数舞者是一或二人，220窟多至四人。这与唐代比较精致的表演性舞蹈大都是单人舞或双人舞相同。她们大都在圆形或方形的地毯上舞蹈(极个别的站在莲花上舞蹈)，这与唐代诗文中常常提到的舞者在舞筵或锦筵上舞蹈的记载相吻合。大概这就是当时表演舞蹈的小舞台吧!

“天国”的舞伎，无一例外地全部披着长长的飘带，飞舞卷扬，飘飘欲仙。有的双手举带，有的怀抱琵琶或反弹琵琶，有的腰前挂鼓拍击而舞。双人舞的动作设计十分巧妙，少数是左右二人舞姿完全相同，对衬相向而舞。多数是舞态各不相同，



图60 唐代敦煌壁画156窟舞蹈图(摹本)

高低对比，面背各异，时而平行而立，时而对角斜站。或举手，或张臂，或蹲身，或挺立，舞姿地位各不相同，同时又十分协

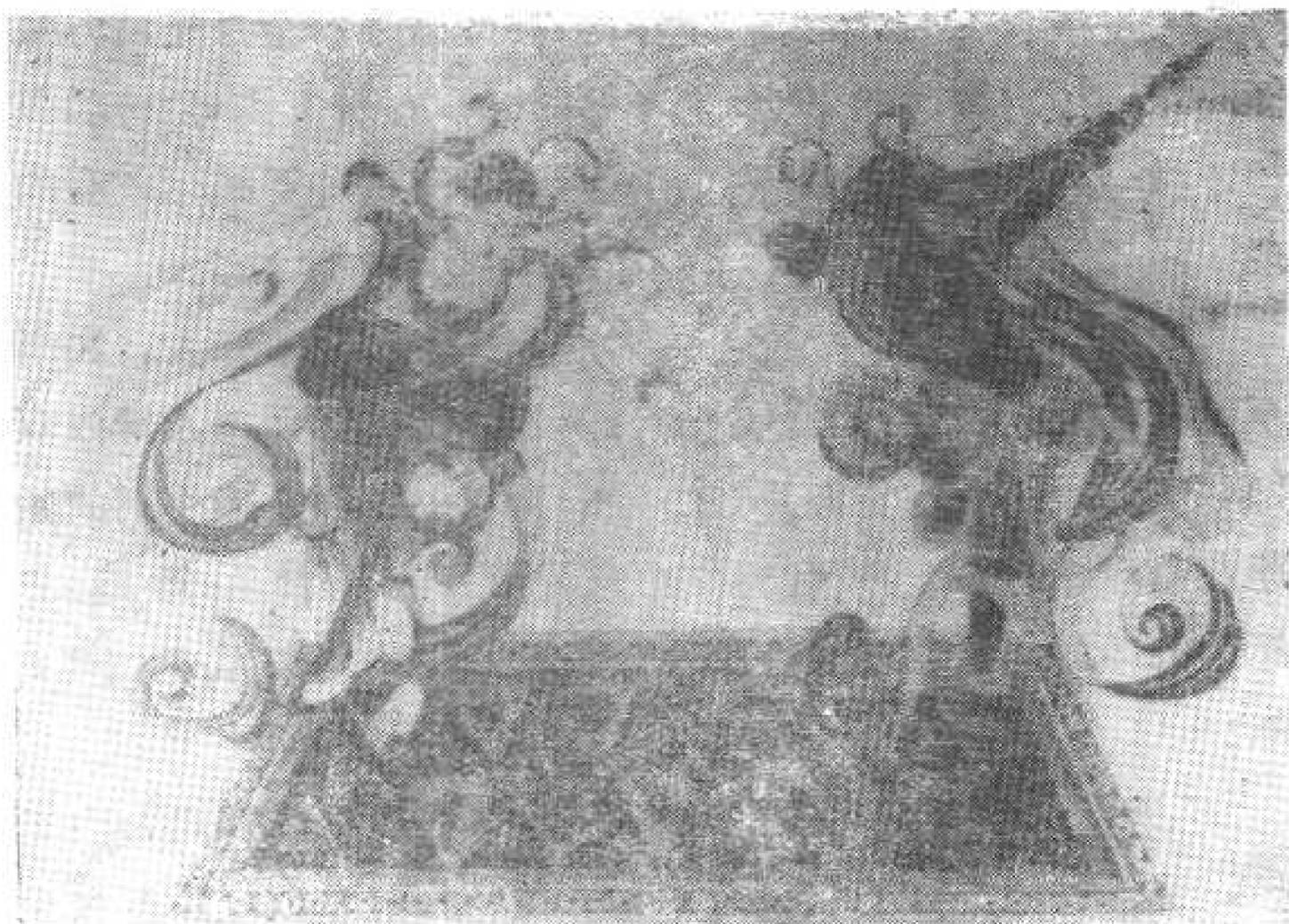


图61 唐代敦煌壁画172窟伎乐图(段文杰摹)

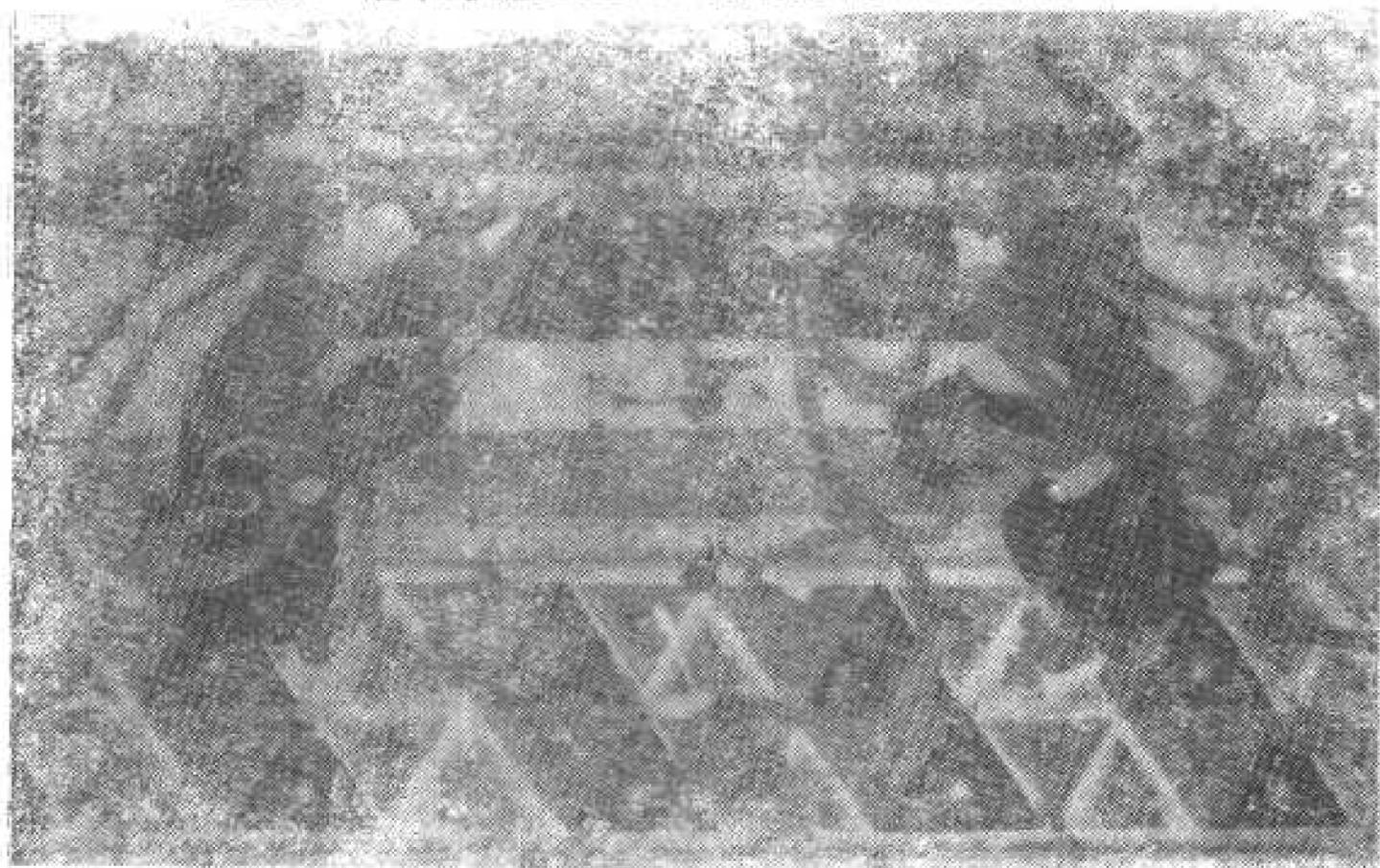


图62 唐代敦煌壁画157窟伎乐图(李振甫摹)

调，有机地组合在一起(见图60、61、62)。它们从一个侧面，反映了当时舞蹈艺术的编舞和表演水平。

近年来，我国舞蹈工作者，对唐代敦煌经变画中的舞蹈形象作过一些探索和研究。认为它们中，大部分是所谓“三道弯”，“S”形的舞态。这些富于曲线美的体态，有些具有一定的印度风味，有些则具有中国民族特点，至今还能从甘肃民间舞中找到它们的踪迹。如五十年代初高金荣等同志曾在甘肃武威、永登一带搜集到一种民间舞——《滚灯》，舞姿成“S”形：舞者头顶莲花灯、双手各托一莲花灯，走一步，双膝并拢，半蹲一下，再半蹲，向左、右各摆胯一次。动作节奏鲜明，顿挫有致，有梗劲儿，接近敦煌舞姿。流行于甘肃天水、泰安一带的《腊花舞》，舞者一手执扇在胸前平绕，一手提荷花灯，基本动作是小碎步，臀部扭动，形成“S”形体态。据罗映飞调查，当地民间传说：这种舞蹈起源于盛唐，是文人学士吟诗咏赋时采用的程式动作。民间传说不尽可信，但传说有时也反映了某些历史事实。

将上述甘肃民间舞和唐代敦煌壁画伎乐天的舞姿相印证，可知这种“S”形的特点舞姿，在当地的传统舞蹈中可能是早已存在的。

著名的“反弹琵琶”舞蹈图，是唐、五代敦煌壁画中十分突出而特殊的形象。从唐代的文献资料中，我们只得知琵琶是当时主要的乐器，经常用它独奏。唐代有许多杰出的琵琶演奏家如曹妙达、康昆仑、段善本、曹刚等等。就是白居易在《琵琶行》中描写的那个原为教坊艺人，老大嫁作商人妇的女子，其演奏技巧也是十分精湛的。但至今尚未发现唐代有边弹琵琶边舞蹈的文字记载，而敦煌壁画却出现了这种形象，这很可能是

当时沙州(敦煌)一带特有的舞蹈形式。正如大同云岗石窟的天宫伎乐有胸前挂鼓的形象(鼓形如冬瓜似今腰鼓),其他北魏石窟如龙门、巩县等窟中均不见类似形象。著名的山西民间舞(花鼓舞)就有胸前挂鼓的,叫做“胸鼓”。鼓锤一硬(木质)、一软(皮条编成),称作“鞭”,与古籍所载称鼓锤为“鞭”相同。《花鼓舞》鼓点、舞姿都十分丰富,不同人物击舞方法不同。除胸鼓外,还有肩、腰、腿等部位挂鼓的多鼓击舞形式。龙门、巩县北魏石窟雕刻的伎乐天也有拍击这种鼓的。但不挂在胸前,而是放置在座前。可见云岗石窟胸前挂鼓的特殊形象的出现,是因为当地民间存在这种传统形式。由此可以推断山西《花鼓舞》的历史是十分悠久的。敦煌壁画反弹琵琶的舞蹈形象可能是当时当地的特有形式。这也可以从距敦煌不远的西藏地区的民间舞中找到它们的痕迹:据西藏歌舞团调查,定日地区至今尚有反弹四弦琴舞蹈的。唐代“安史之乱”(公元755年)以后,吐蕃奴隶主阶级在敦煌一带统治了近百年,在此以前,吐蕃人在敦煌居住、往来,吐蕃的乐舞自然会在敦煌一带流传。敦煌反弹琵琶的舞蹈形象,很可能是民族文化交流影响的产物。

伎乐飞天奏乐舞蹈以娱佛,就象当时的歌舞伎人表演音乐舞蹈供皇帝、贵族、士大夫娱乐一样。演出形式大都是乐队排列两侧,中间舞人表演。这与陕西西安东郊苏思勰墓出土乐舞壁画几无二致。伎乐天所用乐器,如琴、箏、排箫、方响、阮、腰鼓、鼗鼓、笙簧、法螺、箜篌、琵琶等,其形制与演奏者神态都与现实生活中的一样。中间那一个或两个天女的舞蹈,又怎能不是生活中可见的舞蹈形象呢?

敦煌壁画伎乐天礼佛娱佛的舞姿,既可从现存的民间舞中找到它们的痕迹,又可从有关记载中推知,它们是当时寺院舞

蹈形态的反映。这些情况都雄辩地说明：敦煌壁画描绘的佛国世界的乐舞，在一定程度上反映了当时现实生活中的舞蹈，具有一定的历史价值。但是，这种反映不是直接的和绝对真实的。正如段文杰老师在《形象的历史——谈敦煌壁画的历史价值》一文中指出的：它们是“折光反映”了生活。它们是人们臆想中的西方极乐世界的乐舞。古代画师的臆想是产生于当时现实生活的，但仍包含了某些臆想的成分。伎乐天的服饰与舞姿都不同程度地带有佛教发源地——印度、尼泊尔的风格。伎乐天的舞蹈形象与真实纪录当时社会生活的墓室俑、画不同，与敦煌壁画中供养人出行图的舞队不同，甚至和描绘佛经故事生活场景中的舞人形象也不相同。首先是服饰的不同：所有敦煌壁画伎乐天都是半裸上身，仅佩项圈、臂环轻纱等。而墓室舞蹈俑、画和敦煌壁画供养人出行图中的舞人，和佛经故事画所展示的现实生活舞蹈场景的舞人，却没有一个是象伎乐天那种装束的。唐代确有用极薄透明，柔软贴身的罗縠等料子缝制的舞衣。舞俑或墓室壁画上的女舞者，颈及胸上部多裸露在外，着紧身舞衣，颇能显示人的形体美。唐诗中也有柘枝舞衫领口宽大，致使“罗衫半脱肩”的描写。但无论如何也不是半裸着身子舞蹈的。特别是当时宫廷燕乐——《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》其演出制度都有一定规格，舞者服饰更有明确规定，舞人都是盛装打扮，穿着美化的民族服装，没有半裸身子的。画工们臆想的天国伎乐则多半裸上身，大概人们认为这样的装束更美、更圣洁、也更能唤起教徒们对天国的向往。

敦煌壁画伎乐天的舞姿，在一定程度上反映了敦煌地区寺院舞蹈的某些特点。当时敦煌寺院有舞蹈活动，已为敦煌遗书

所确证。敦煌壁画上的伎乐天舞蹈图，有可能记录了那时寺院礼佛、娱佛的舞蹈场画。这些寺院舞蹈，又与当地流行的各种民间舞蹈有千丝万缕的联系。这一点已被云岗石窟独有“胸鼓”伎乐的事实所证明。因此敦煌壁画所反映的，必然也具有自己的地区特点。同一时期，不同地区的佛教艺术中的舞蹈形象是具有各自不同的风格的。如闻名世界的佛教圣地，河南洛阳龙门石窟与唐代敦煌壁画上的舞姿就有明显的区别，各具不同特色(关于龙门唐窟的舞蹈形象，将在下面论述)。

敦煌壁画中，绝大部分是描绘西方极乐世界美景的。在窟壁下层或窟洞口壁面，往往绘制一些出资修窟人的画像。这就是通常所说的供养人像。在供养人的行列中，也常有一些很真实的乐舞场面。另外，还有一部分是以现实生活为依据绘制的佛经故事画，其中有些民俗舞场面。它们与墓室文物一样，较为真实可信。

供养人行列中的舞蹈画面，首推莫高窟156窟，著名的张仪潮及其夫人宋国夫人出行图(见图版7)，它真实地描绘了当时贵族出行仪仗的乐舞队伍。张仪潮出行图八个舞人，颇似今藏族踏足张臂的矫健舞姿。而宋国夫人出行图那四个汉族舞伎，其舞姿酷似今藏族典雅优美的《弦子舞》。藏族民间传说《弦子舞》是文成公主入藏时带去的。这个传说是否可信，尚待进一步研究。但文成公主入藏时带去的“百工”中，有一部分乐工舞人却是事实。《弦子舞》的特点是舞长袖。飞舞长袖的舞姿，从战国到汉、唐，直至明清的许多文物中屡见不鲜，而“长袖善舞”的记载更史不绝书。悠扬美丽的《弦子舞》很可能是汉、藏乐舞艺术交流、融合的结晶。藏族先人——吐蕃，在敦煌统治一百年来，对当时的乐舞产生了深远的影响。

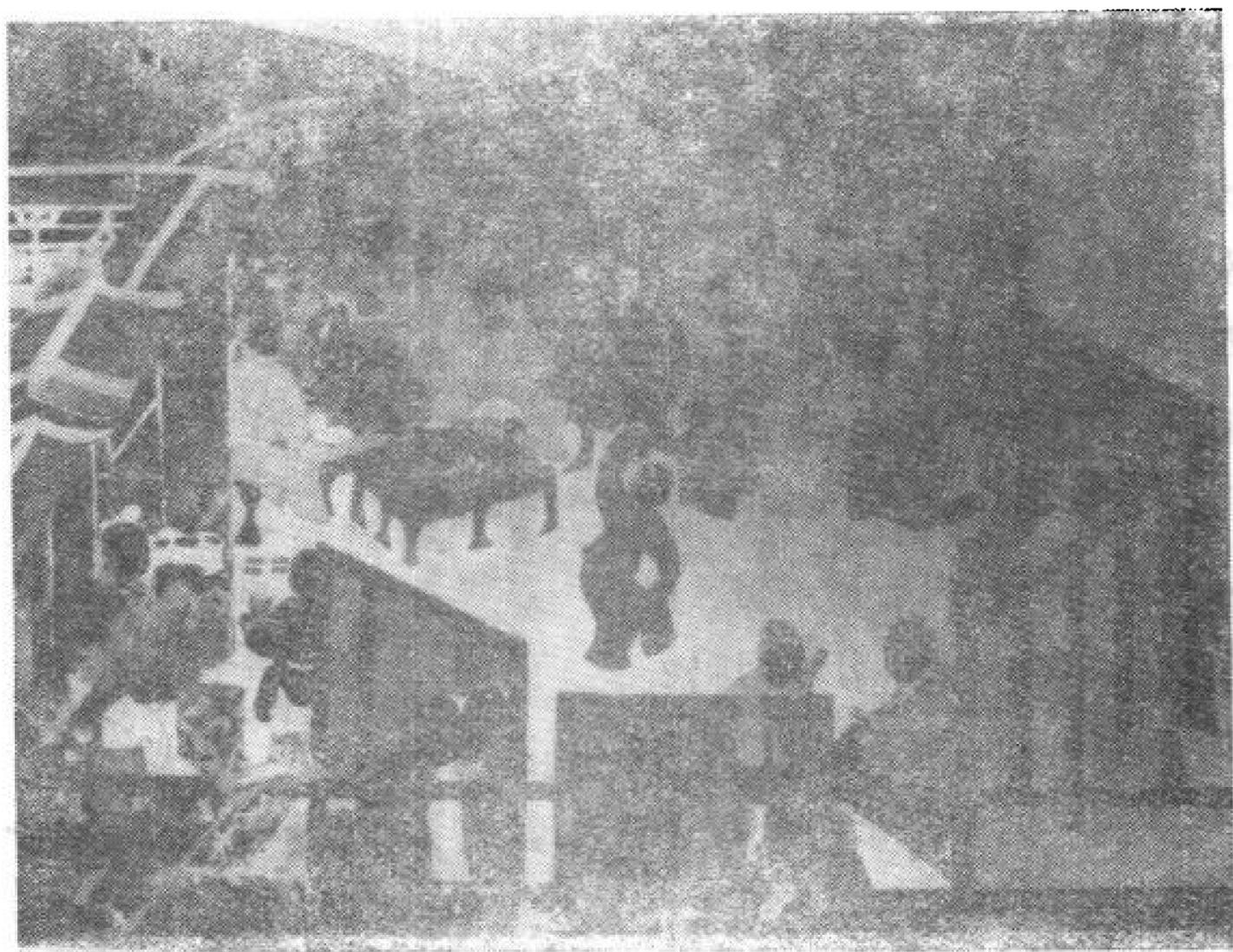


图63 唐代敦煌壁画445窟“嫁娶图”(李琪琼摹)

敦煌445窟的“嫁娶图”(见图63),一向为学者所重视,图上所绘舞人,与五代南唐名画《韩熙载夜宴图》(见图64)舞人的服饰与舞姿风格十分相似。我们能见到许许多多遗存的古代舞蹈形象,但象《韩熙载夜宴图》这样标明了时代、地点、特定环境、舞名、舞人的史料,目前还是唯一的一份。它的真实性是毋庸置疑的。由此可见,445窟“嫁娶图”中的舞人形象是当时习俗舞蹈的真实反映。



图64 五代南唐《韩熙载夜宴图》王屋山舞《绿腰》(吴曼英摹绘)

329窟那几个镶嵌绘在莲花纹中的可爱儿童(见图65), 一腿立在莲花上, 一腿或踢或抬, 双臂或托莲苞, 或扬手抚莲花, 或斜身摸莲蕾, 那多变的姿态既富于动感, 又具舞蹈之美。这与前面提到的唐代兴福寺残碑侧, 脚踏莲花, 胡、汉舞童的形象不是十分相似吗? 不同处是: 石刻舞人着长袖舞衫, 329窟壁画莲花童子裸露身躯。这些形象也许在某一点上体现了《双柘枝》二女童从莲花中出来舞蹈的美妙意境吧!



图65 唐代敦煌壁画 329 窟
莲花童子(吴曼英摹)

12窟和306窟晚唐壁画《东方药师变》十二愿中, 怀抱琵琶, 边弹、边歌、边舞的女子(见图66、67), 她的发式、服装与生活



图66 唐代敦煌壁画360窟
舞人图(吴曼英摹)



图67 唐代敦煌壁画12窟
舞人图(吴曼英摹)

中的唐代妇女一样。她身姿柔婉优美，虽不象大型经变画伎乐天反弹琵琶的舞姿造型新颖，却也相当动人。由此可见：边弹奏琵琶边歌舞的形式，当时是存在的。

158窟有一个巨大的卧佛，佛涅槃(死)了。佛门弟子痛不欲生，悲痛已极。佛座下面画了一幅所谓“外道谤佛”。那些与佛教对立的外教徒，欢欣若狂，奏乐歌舞。有的张臂击腰鼓，有的击掌或吹笛，有的倒立，有的欢舞(见图68)。虽然画面剥落不全，而热烈庆祝的场景却清晰可见。这幅画还告诉我们，大型经变画中伎乐天击腰鼓舞蹈的形式，当时也是存在的。



图68 唐代敦煌壁画158窟“外道谤佛”中的乐舞部分(吴曼英摹)

231窟和23窟《法华经变》“方便品”中的乐舞场面(见图69、70),伴奏乐人坐在方毯上,着常服的男子,正举臂舞蹈,乐舞人的服饰、乐人所执乐器及演奏姿态等,都给人以真实感。

敦煌360窟“维摩诘变”舞人在酒店起舞的场面(见图34),使我们看到了衣着质朴无华的唐代民间艺人,在酒肆献艺的生动舞姿。

敦煌壁画中供养人出行图中的舞队,是真实生活的直接反

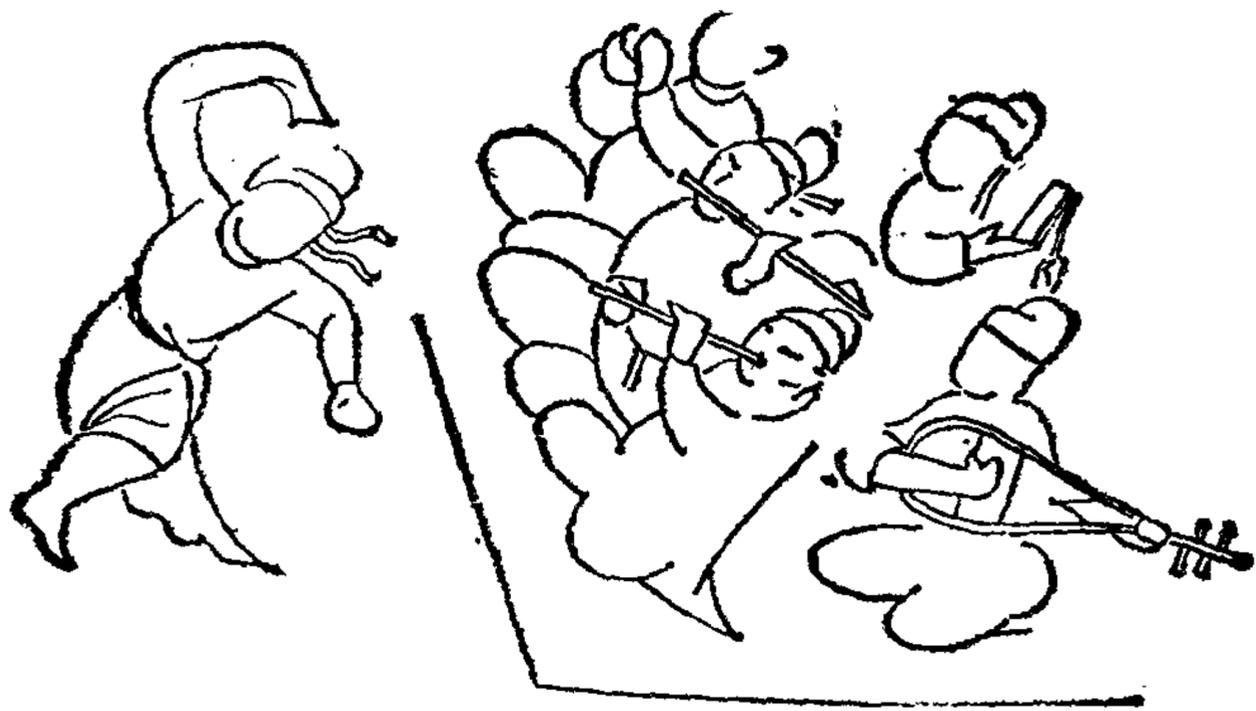


图69 唐代敦煌壁画231窟乐舞图(吴曼英摹)

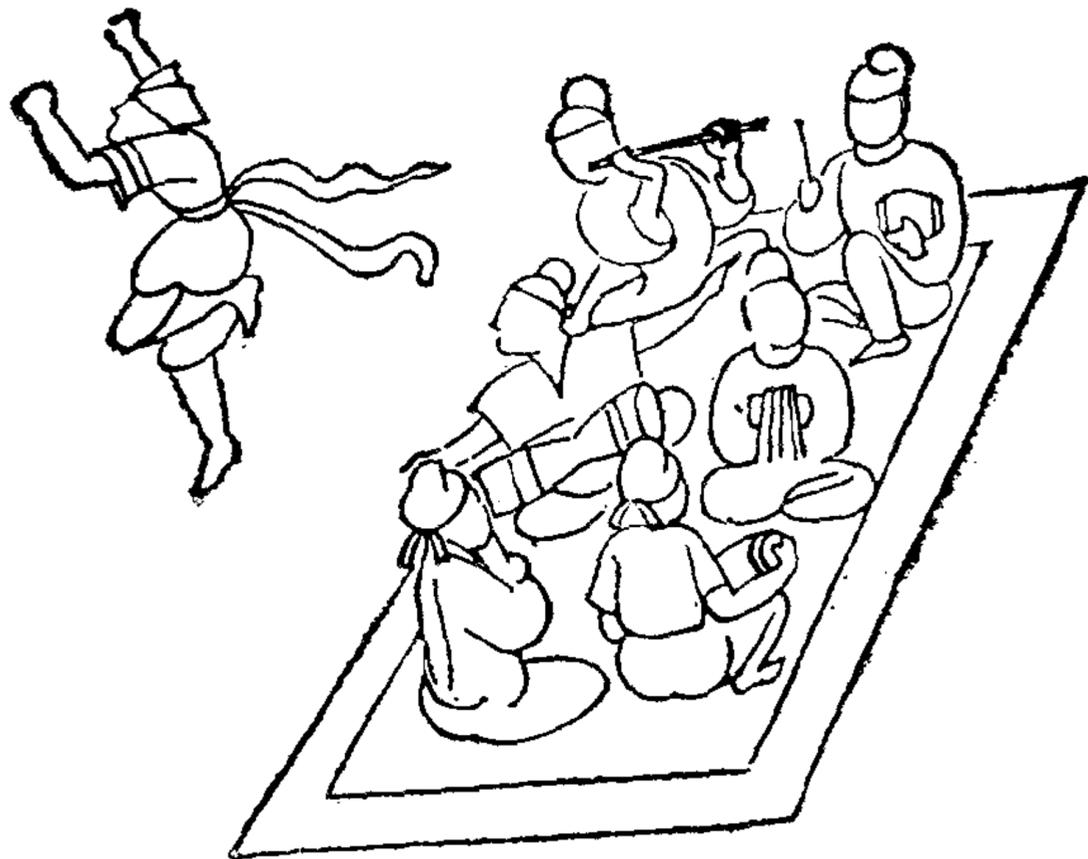


图70 唐代敦煌壁画23窟乐舞图(吴曼英摹)

映，以现实生活为背景的佛经故事画中的乐舞场面，虽带有一些宗教色彩，但却具浓郁的生活气息。这些壁画所展示的舞蹈形象，有时可以从墓室出土的文物中找到与它们相似的特点，有时可以从现存的民间舞中，找到它们的踪迹。这个现象足以证明它们具有较高的历史价值。

龙门唐窟中的舞蹈形象：

龙门石窟本是北魏孝文帝迁都洛阳后，从太和十八年（公元494年）起始开凿的。窟龕共约二千一百多个，唐代窟龕约占龙门石窟的三分之二。刻工精美，规模宏大。其中许多窟龕都雕刻有非常优美的舞蹈形象。与敦煌壁画一样，他们都是在佛面前表演音乐舞蹈的伎乐天。史家认为龙门石窟的艺术特点是“中国化、世俗化”。这里雕刻的舞蹈形象同样具有这一特点。洛阳地处中原，素有“九朝古都”之称。一直是我国主体民族——汉族人民的聚居区。佛教艺术从印度传至西域新疆、敦煌、大同然后至洛阳，逐渐中国民族化、世俗化。龙门唐窟中的佛像是那样端庄、和蔼，伎乐天的形体是那么丰腴、匀称，是典型的唐代美女。伎乐天的位置不是象敦煌那样，放在巨幅经变画佛像下中部，而是雕刻在不太显眼的窟壁底部或佛座下面。其乐舞场面的排列，基本与敦煌和墓室壁画相同，即两侧是演奏琵琶、横笛、箜篌、琴、笙、阮、竽、笙、腰鼓、星子（碰铃）等乐器的伎乐。他们的坐姿及演奏乐器的样子与真实生活中的乐人几无二致。在这些伎乐群中部，有一个或一对翩然起舞的舞者。她们体态柔和，舞姿优美。那好象披着薄纱，丰满而又富于弹性的身躯，质感强烈，使人难于相信那是些石质的舞人。这些舞伎的服饰与敦煌壁画基本相同，只因它们是石雕、石刻，不可能象壁画描绘得那样精细、繁缛。舞蹈形态与敦煌壁画最显著的区别是较少那种大幅度出胯、扭腰、拧身，类似印度风格的舞姿，较多的是具有浓厚中国民族舞风格的形象。

规模宏大，雕刻精美的万佛洞，建成于高宗永隆元年（公元680年）十一月三十日。整个窟壁刻满了密密麻麻的小佛像，据统计有一万五千个之多。在层层佛像的壁基下，有两组伎乐浮雕，南壁西头，紧挨大佛下面的一个舞伎，头梳椎髻，身穿

短衣长裤，双手托掌于头顶。左腿直立，右腿曲掖，飘带飞卷两侧，似乎是在双臂上下激烈挥动后的一个造型“亮相”，舞姿刚健。这种“双托掌”，勾脚掖腿的动作，至今仍是戏曲舞蹈和民间舞蹈中常用的动作。北壁西头，紧挨大佛的另一舞伎（见图版4），头梳椎髻，身穿短衣，细腰长裙，微下侧腰，向左出胯，上身向右倾斜，双臂曲肘抚脑后，主力腿在左，右腿向右直伸，脚尖点地，感觉向下，表情含蓄深沉，舞姿柔美。演奏乐器的乐伎，形象也极为生动。那秀美的弹琴手指，执拨弹琵琶的手姿，张臂奋击细腰鼓的掌式，举铃欲碰的美姿，无不栩栩如生。

在万佛洞南侧有一小龕，因是清明寺比丘尼八正所造，故名“清明寺”。该龕造于唐仪凤三年（公元678年）三月九日。小龕内两个高浮雕菩萨像，均立莲花台上，轻纱透体，一个手执约二丈的长巾（如加长的披帛），双臂柔婉舒展，长巾披肩绕臂，两端低垂。敦煌壁画与龙门石窟的伎乐天及飞天，大都佩有极长的飘带，萦绕空际。古代艺术家作这样的处理，是为了表现天女们的仙气和飘逸，具有强烈的幻想和装饰意味。而清明寺这个执巾菩萨形态真实，动作合理，富有真实感，更象是一个执巾而舞的舞人。另一个菩萨，右手垂提净瓶，左手用“兰花手”姿拈举拂尘。她们以相对方向微出胯，稍倾头，体态松弛自然而又富于舞蹈感。若不是头顶有象征神佛的光环，简直就象是一个“舞巾”，一个“舞拂”的舞伎。巾、拂、鞞、铎，古代并称“四舞”，汉代已施于宴享，盛行于魏、晋间，唐属《清商乐》类。这两个菩萨与舞伎溶于一体的雕像，启示我推想这个出资营造佛龕的清明寺比丘尼，可能是个出家为尼的歌舞伎。唐代一些歌舞伎，不堪忍受那屈辱、痛苦的生活，常有看破红尘，遁入空门的事。

在雄伟壮观的奉先寺台阶下南侧，有一个盛唐时修造的中窟，主佛佛座下层近地面处，刻有一组伎乐，其中有一舞伎（见图版4），形象逼真。她裸露着上半身，体态，脸型丰腴柔润。发髻高耸，颈佩项圈，一条质地柔软的帛带，从她肩上绕过手臂，随腕指自然下垂，双臂类“顺风旗”姿，右腿直立，左膝微曲后掖，上身微微向前“冲身”，右胯微突，似正轻盈举步前行，很象是在“表演”一段秀丽、婉畅的抒情舞。

唐代建造的极南洞佛座下，有一组浮雕伎乐，服饰质朴无华，不佩飘带，更接近于生活中的乐人。两侧为乐队，中有两个舞伎相对而舞（见图版5），舞姿风格韵律近似我国傣族民间舞或缅甸舞。唐代确有骠国（今缅甸）派使者来长安献乐舞的史实，也有云南一带兄弟民族舞蹈传入中原的记载。这种舞蹈韵律的特点，至今仍保存在我国傣族和缅甸的传统舞蹈中。广取博采的唐代艺术家，可能捕捉了《骠国乐》舞蹈的某一姿态特点，雕刻在这极南洞中了。

伊河东岸的万佛沟里，有一露天西方净土变龛，相传是著名诗人白居易修造的。在这个浮雕“西方极乐世界”里，有佛像、殿堂、阁塔、乐器等。在佛像的下面，有翩然起舞的舞伎（见图版5）。她身形丰润，披帛绕身，头部昂扬，左手举至额边，右臂柔和自然斜张。腹胯向前微挺，右腿直立，左脚后勾，似正提脚举步。这个充满了青春活力，开朗明快的舞姿，不禁使人想到白居易善舞的家伎小蛮和红绡。这个俏立在岩壁上千余年的舞伎，也许再现了小蛮、红绡的舞姿吧！她多么象一个活生生的舞人呵！

龙门唐窟中的舞蹈形象，与敦煌壁画伎乐天的舞姿有明显的区别。总的看来，龙门石窟中印度影响逐渐减少，而中国民

族化的色彩更浓。如前所述，万佛洞短衣长裙舞伎的“双托掌”姿，至今常用。同窟细腰长裙舞伎侧腰抚头的舞态与西安郭杜镇唐墓红衣舞女壁画，其身体的律动有某些相似之处。万佛沟西方净土变龕舞伎向前挺胯的体态，在陕西出土的大量唐俑中十分普遍，李勣墓出土的女俑群表现得尤为突出。这具有普遍性的特殊体态，表现出一种闲逸、松弛、舒畅的情调。这种情调在一定程度上反映了唐代上层社会安逸、舒适的生活情趣。与明清时代常见的那种拘谨、含蓄、倾头、低眉、含胸的女子舞蹈形象迥然不同。这种差异，体现了不同时代的精神面貌与舞蹈风格。

西安大雁塔，至今完好地保存了两座唐代大石碑。这是唐太宗和唐高宗为高僧玄奘翻译佛经七百十五部后，亲自撰写的碑文。碑石底部各有一幅伎乐石刻。太宗作《大唐三藏圣教序》碑下伎乐：中立舞者，微歪头，体态成“S”形，右臂抬肘压腕，左臂平张，腕指下垂。表情妩媚动人，比较接近印度舞风格。左边乐人吹横笛，右边乐人可能是吹螺。高宗作《大唐三藏圣教序记》碑下伎乐：中立舞者微倾头，右臂低垂，左臂曲肘，以手抚耳侧，表情温婉，颇具中原舞姿特色。左边乐人弹琵琶，右边乐人弹琴。伎乐肩身均萦绕长长飘带，以示她们都是娱佛的天女（见图版6），而她们奏乐舞蹈的形象却十分真实、合理。

另一唐代石雕门楣，上部端坐释迦牟尼像及侍立的群佛。下部浮雕一排伎乐，中立二舞者，左边乐人弹琵琶、吹横笛、吹箫。右边乐人弹箜篌、吹笙、执星（碰铃）。中左舞人下部残缺，中右舞人左足立莲花上，右足后勾，十指交叉，双臂前伸，拧头回顾，舞姿健美有力，是一个别具风格的舞蹈造型（见图71）。

敦煌唐代壁画与龙门唐窟石雕、大雁塔石碑、唐代石刻门楣等，都是在同一朝代创造的佛教艺术，由于地区不同，其舞蹈形象也各异。这是因为宗教画中的舞姿来源于生活，生活中的舞蹈，则是随着时代的变化、地区的不同而表现出不同的时代特点和地区特点。任何国家和民族的舞蹈，总是以本民族、本地区的传统艺术形式、根据当地人民的欣赏习惯、审美要求，去改变、发展其他



图71 唐代浮雕石门门楣舞人(细部)

民族或地区传入的艺术形式的。如果没有这种改变与发展，是很难广泛、长期流传的。

古文物中保存的唐代舞蹈形象，是十分丰富的，这是唐代舞蹈高度发展的标志，是舞蹈艺术广泛流传并受到社会上普遍欢迎的必然结果。

墓室文物、壁画、舞俑等，敦煌壁画，龙门、大雁塔石刻石雕等许许多多的舞蹈形象，展示了唐代千姿百态、绚丽多姿、各具特色、风格迥异的舞蹈风貌，同时也显示了唐代舞蹈广取博采、兼收并蓄、吸收融化、为我所用的发展趋势，正因为如此，才使唐代成为我国封建社会时期舞蹈艺术发展的高峰，成为我国古代舞蹈的黄金时代。

第二节 舞 谱

早在公元前十六世纪至十一世纪的殷商时代，我们的祖先已经用象图画一样的象形文字来写舞字了。

舞蹈艺术高度发展的唐代，已出现了类似今天的“场记图”式的舞图。用这种图加上简要的舞蹈动作术语和文字说明，就可显示舞蹈场面的安排、变化，舞者地位的调度，及舞蹈动作、姿态等。贞观七年（公元633年），唐太宗李世民亲自制的《破阵乐舞图》就是这种近似舞蹈场记的舞图。吕才依据这份图谱，教习、排练了由一百二十人组成的大型舞蹈《破阵乐》^①。遗憾的是，这件史实虽然被记录下来，而这份舞图却未见流传。

贞元十七年（公元801年）骠国王雍羌，派遣他的弟弟舒难陀到唐朝献乐，行至成都，剑南西川节度使韦皋“复谱次其声，又图其舞容、乐器以献”^②。在韦皋的主持下，记录、整理了乐谱，画了舞蹈场面或舞姿图。以上两例证明：唐代已有相当准确的、记录舞蹈的舞图，而这类舞图，很可能是记录舞蹈的重要形式。

清代光绪二十六年（公元1900年），敦煌十七窟藏经洞被发现。当时我国已处在半封建半殖民地的地位，藏经洞的写卷及大量珍贵文物被帝国主义分子劫盗一空。其中有一部分记录舞蹈的写卷，被法国人伯希和英国人斯坦因劫骗，现藏巴黎图书馆及伦敦博物馆（见图72、73）。刘半农先生留法时，抄辑了这些写卷，发表在他编的《敦煌掇琐》一书中。这些记录舞蹈的写卷系残卷，不完整，也无总标题，刘先生发表时，拟署为“舞谱”，一直沿用至今。实际上，这只是一些记录节奏和舞蹈的提示性

“按”等等，人们就知道舞蹈进行到何处，就要做那个动作。至今古典舞教师，常常在上课时，一面教动作，一面念着舞蹈术语，提示学生，如“云手”接“拉山膀”等等。学生不看老师示范，也知道如何舞蹈。芭蕾舞教师，也常一面念着“阿桑不勒”“阿拉贝斯”等芭蕾舞术语，提示学生应从这一动作接那一动作。敦煌记录舞蹈的写卷，正是由这些术语组成的。它们可能是舞谱的一部分，但还不能构成完整的舞谱。唐代既有记录舞蹈动作场面等的舞图，想来，当时完整的舞谱，应该包括文字与舞图两个部分。当然，也不能排除可能仅有文字组成的舞谱。宋代《德寿宫舞谱》就是用类似舞蹈术语的文字组成的舞谱。虽然辑录者周密在《癸辛杂识》中说明那只是他见到的《德寿宫舞谱》中的一部分文字，而不是舞谱的全部记录^③。即使如此，也足以证明：宋代舞谱中，有一部分是用类似舞蹈术语的文字构成的。宋代乐舞，多承袭唐制，舞谱方面，也必有所继承。

敦煌寺院保存舞谱，较合理的解释是与寺院保存佛经一样，是为宗教活动用的，因此，这些舞谱不是在筵席中行酒令时用的。唐代筵宴中表演舞蹈，行酒令时载歌载舞是很普遍的现象，至今我国一些少数民族，如维吾尔族、蒙族、苗族等，都有劝客饮酒时唱“酒歌”或起舞的风俗。敦煌寺院保存的舞谱，不是为行酒令用的舞蹈，而是宗教活动中采用的舞蹈。当然，寺院舞蹈吸收民俗舞或其他当时流行的表演性舞蹈是极常见的。敦煌写卷中有大量唐代流行的舞曲歌词，如《剑器词》、《菩萨蛮》、《叹百岁》(可能是由《叹百年》衍化而来)、《何满子》等等。如前所述，敦煌寺院做佛事时，有大型队舞出演《花舞》。灵图寺僧人抄白居易《柘枝妓》诗，也是作为寺院演习舞蹈的

参考④。

寺院舞蹈，大致可分为两类，一类是做佛事时敬佛、礼佛的舞蹈，如第三章第二节中所述。另一类是表演性舞蹈。唐代寺院设有“戏场”，“长安戏场多集于慈恩（寺），小者在青龙（寺）、其次荐福、永寿（寺）”⑤。首都长安既然如此，外地寺院也大致相同。寺院设戏场表演，可按寺院需要宣传宗教，吸引教徒和一般观众，以求多取布施，增加收入，扩大影响，真是一举多得。早在北魏时代，洛阳佛寺有“常设女乐”的，有表演精彩杂技幻术狮舞的⑥。寺院既是宗教活动场所，又是群众娱乐的地方。开元年间裴旻将军在洛阳天宫寺为画家吴道子表演“剑舞”，围观者数千人⑦。以上事实证明：在宗教的感召下，不分阶级，贵至公主可到慈恩寺戏场观看表演，高至将军可在寺院起舞。下至平民百姓，甚至是处于奴隶地位的婢女（敦煌莫高窟题记证明有婢女出资修窟的），都可到佛寺去敬佛、拜佛或观看表演。当然，许多公开的表演，都是在宗教节日中举行的。犹如明、清时代朝香拜佛表演民间歌舞杂戏——“走会”，后世赶“庙会”唱戏、演杂技等一样。至今内蒙和藏族地区的佛教（俗称喇嘛教）寺院，宗教节日还有跳面具舞——《查玛》的风俗。艺僧们的表演吸引了许许多多的观众。而《查玛经》中，也有记录《查玛》舞蹈动作类似舞谱的文字记载。为了便于传习排练和保留舞蹈节目，寺院保存有类似舞谱的文字材料。以今证古，不难推知，舞蹈艺术高度发展的唐代，寺院舞蹈也是相当兴盛的。寺院存有舞谱也同样是为了便于传习、排练舞蹈，我们所见敦煌“舞谱”残卷，当是适应这一需要而存在的。

现试就“舞谱”残卷本身作一些研究与探索：

一、“舞谱”写卷的时期：目前已发现的舞谱有《浣溪沙》、

《遐方远》(或作《遐方怨》)、《凤归云》、《南歌子》、《南乡子》、《双燕子》、《蓦山溪》七曲。另外,还有几份没有调名的舞谱^⑧。前五曲名,均载于《教坊记》“曲名”条,都是流行于盛唐时期的曲子。“曲名”条,列二百八十八个曲名。可能包括器乐曲、歌曲和舞曲三种。其中确知系舞曲的,有:《破阵乐》、《大定乐》、《奉圣乐》、《杨柳枝》、《菩萨蛮》、《乌夜啼》、《西河狮子》、《西河剑器》、《苏合香》等等。由此可证:敦煌“舞谱”残卷中的《浣溪沙》、《遐方远》、《凤归云》、《南歌子》、《南乡子》诸舞曲,盛唐时已流行。因此,部分“舞谱”的书写时间,可能在盛唐,或盛唐以后。《教坊记》是将“曲名”与“大曲名”分别开列的。可知《浣溪沙》、《遐方远》等五曲,不属于大型、多段体的大曲类,而是比较短的舞曲。从现存的“舞谱”残卷分析,它们也都是比较短小或中型的舞蹈。

二、“舞谱”内容:《舞蹈艺术》第七期刊登了柴剑虹《敦煌舞谱残卷〈南歌子〉的整理与分析》一文。他将“舞谱”内容清晰地分为曲名、序词、字组三部分,列表整理。特别是将部分“舞谱”不规则的字组,按词序规定的节奏,整理、排列成整齐的舞句、舞段。可在同一曲调、节奏下进行不同的舞蹈组合。音乐可反复循环,舞蹈可不断变化。这为研究敦煌“舞谱”残卷打下了很好的基础。

第一部分“曲名”已如前述;第二部分序词,是说明舞曲、舞蹈动作的节奏、舞姿的变换、衔接及起舞、停止等等。是一段极简练的提示性文字;第三部分字组,是用舞蹈动作或舞蹈程式的术语,排列而成的舞句和舞段。字组由令或常令、送、舞、按、据、摇、奇、头、约、拽、请、与(与)、梢(梢)等字组成。对这些字,作舞蹈性的解释,是了解这些“舞谱”的关键。

这些字组所代表的是何种动作？前辈专家罗庸、叶玉华著《唐人打令考》、任二北著《敦煌曲初探》都作过某些研究与解释，并提出了一些可贵的参考史料。

唐以后，“舞谱”中的个别字，如“摇”、“送”，仍作为舞蹈动作术语流传。宋朱熹《经世大训》及《朱子语类》卷92都有如下一段记载：

“唐人俗舞，谓之打令，其状有四：曰招、曰摇、曰送，其一记不得。盖招则邀之之意；摇则摇手呼唤之意；送者送酒之意。旧尝见深村父老为余言：其祖父尝为之，收得谱子，曰（因）兵火失去，舞时皆裹幞头。列坐饮酒，少刻起舞。有四句号云：‘送摇招邀，三方一圆；分成四片，得（或作送）在摇前。’人多不知，皆以为哑谜。”这段记载说明了以下几点：

1、 这是唐代流行酒宴中的自娱兼礼节性舞蹈，叫“打令”。

2、 宋代已接近失传。只有交通不太发达的村庄还保存了这种风俗。朱熹所见到的老人的祖父才会这种舞蹈。

3、 既有“谱子”，说明这种舞蹈具有一定的规范和程式。

4、 有一定的队形，即所谓“三方一圆，分成四片”等。

5、 与敦煌舞谱完全相同的两个字是“摇”与“送”。“摇”的动作是招手呼唤状。“送”的动作是送酒状。

以追述北宋都城汴梁情况为内容的《东京梦华录》，记述“天宁节”为庆祝皇帝生日，宫廷要举行盛大宴会，招待皇族、百官及外国使节等，还要表演规模宏大的乐舞、百戏和杂剧等。教坊乐部列于集英殿山楼下彩棚中，各种装饰华丽的乐器依次排列。“自殿陛对立，直至乐棚，每遇舞者入场，则排立者又

手，举左右肩，动足应拍，一齐群舞，谓之‘按曲子’。”“按曲子”的是群舞伴唱演员，是为表演某一舞蹈节目的主要演员出场时，烘托气氛，作陪衬性表演，下面将对此舞蹈动作，进一步分析与探讨。

明代著名乐律学家、史学家，曾拟制了一些古代舞谱，如《灵星小舞谱》、《天下太平字舞缀兆之图》、《人舞谱》等等。舞谱有文、有图、有曲调名等。他自己说他制谱的目的是“惟欲复古人之意”，即复古。他依据文献记载及当时流行的民间音乐《豆叶黄》、《金字经》等，制作了这些拟古舞谱。其中《人舞谱》采用了古舞谱所谓的“送、摇、招、邀”各势，并给以如下解释：“上转若邀宾之势，下转若送客之势，外转若摇出之势，内转若招入之势”。实际上是将送、摇、招、邀解释成几种不同方向的“转”的动作，而且赋予了这些动作以封建礼教思想。这种解释是朱载堉本人对前代舞谱中几个常用字的主观意思的解释，没有更多的史料及科学依据。它只能向我们说明：明代还有人将上述四字作为舞蹈动作的术语应用。它们所代表的动作，与唐、宋时期相去甚远。

朱载堉在《小舞乡约谱·学舞口诀》中又作了另外的解释：“进者，邀也；面皆向前，若邀客之势也。退者，送也；面皆向后，若送客之势也。弛者，摇也；面皆向外，若相别之势也。张者，招也；面皆向内，若相会之势也。”朱载堉还认为这就是唐人所谓的送、邀、招、摇四势。《小舞乡约谱》对这四个字解释成几个不同方位的地位调度，看不出舞蹈动作的变化。唐代既用一个一个简单的字记录舞蹈，每个不同的字，就应该是代表完全不同的舞蹈动作，不仅是显示地位调度。因此，朱载堉在这里的解释也不能令人信服。

孟元老与朱载堉的著作证明：自唐经宋至明各代，送、摇等字，一直被人们作为舞蹈动作术语应用，解释则不尽相同。

敦煌舞谱中，记录舞蹈动作的单字和字组(舞蹈术语)，到底是代表什么样的舞蹈动作和姿态呢？我想，这是研究敦煌舞谱的核心问题，也是比较难于突破的问题。作者试图从这些记录舞蹈动作的字义本身，去推测它们可能代表的动作，并参照中国传统舞蹈和唐代遗存的舞蹈形象等，进行综合探索与研究。希望通过这些研究，能对解释敦煌舞谱的工作，起到一点推动作用。

我国传统舞蹈动作术语的创造，是千百年来无数艺人的智慧结晶。它们具有形象感、动感和美感。这些术语中往往都有一个动词，符合舞蹈是动的艺术这一特点。如“老鹰展翅”，突出了一个“展”字。舞者一腿半蹲，一腿盘于另腿膝上，即“端腿”。倾身挺胸，两臂平展，如鸟飞翔。“乌龙搅柱”，突出了一个“搅”字。舞者身躺地上，双腿举起搅动，随着腿的搅动，带动上身在地上翻转。“旋子”要飞身旋转，“蹦子”双脚要跃蹦起来，并翻身旋转。“倒踢紫金冠”关键在个“踢”字，全身腾空跃起，上身后仰，足尖要踢着后脑勺。全身在空中成环形。敦煌舞谱记录舞蹈动作的字，也大多是说明某种动态的。紧紧抓住这些字所表示的动态，是解释舞谱中所记舞蹈动作的关键。

1、“令”：敦煌几种舞谱，都以令字开头。它含有起舞的意思。正如我们今天在排练舞蹈时有：“预备，起！”的口令一样。而这里的令，是一种开始起舞的动作。由于肯定敦煌舞谱是作为寺院排练、传习舞蹈的工具，而唐代寺院又确有舞队表

演。因此，这个令字，可能是指挥舞队起舞的动作。其舞姿有可能都是相同，也很可能因各舞出场动作不同，舞姿也不相同。作者走访了昆曲世家第四代昆曲演员白士林同志（著名昆曲表演艺术家白云生的侄儿），他说：表演戏曲时，在起舞、开打，唱腔开始前，都有一个令的动作，它暗示乐队：舞段、武打或唱段就要开始了。其动作多是头随身臂，顺势划一小圈，晃动一下，作一个“起凤儿”的姿态，于是，同台演员与伴奏人员都会在同一节奏下起奏、起舞、起唱或对打。昆曲是我国现存的古老的歌舞结合、唱做并重的剧种，它对我们研究古代舞蹈有很好的参考作用。

2、“按”：有两种解释，一是两手相揉搓，二是挪的意思。从舞蹈动作角度解释，以挪动的挪解较恰当。李宣古诗有：“争奈夜深抛要令，舞来按去使人劳”句。宴会延续到深夜，人们已经有些倦意了，还要按要令的规矩，舞过来按（挪）过去的，使人更觉疲劳。这里所谓的“按”，明明是代表一种动作的。这与宋代的“按曲子”有一种特定动作是相吻合的。宋代“按曲子”舞蹈动作的特点是叉手、举肩、动足。所谓叉手，一般是指双手叉于左右侧腰间，也可能是双手交叉置于胸前或腹前。如与举肩动作相配合，则更可能是前一种双手叉腰的舞姿。所谓“举肩”应是指动肩。如大幅度的举肩，就会成为耸肩缩脖的动作。这种动作，在戏曲舞蹈中，常用于丑角，给人以滑稽或丑陋之感。因此，宋代宫廷为皇帝祝寿时在天宁节表演的大型群舞的陪衬性舞姿是不会采用这类动作的。宋代所谓“举肩”是指动肩的舞蹈动作。至今民族民间舞中，还保存了几种不同形式的动肩舞姿。如朝鲜族、维吾尔族、傣族，都有一种与呼吸密切配合的轻微的动肩，具有俏皮、风趣、含蓄之美；又如蒙族民间舞，快而

碎的抖肩舞姿，具有轻快，洒脱之美。蒙族还有双手叉腰，左、右肩一前一后，反复扭动，具有俊俏豪放之美。这正是人们喜爱的《鄂尔多斯舞》的主题动作。更发人深思的是：这个舞姿，被蒙族的先人刻在阴山岩壁上，成为阴山岩画中引人瞩目的舞姿之一。由此可证：这一舞姿具有非常悠久的历史，已在蒙族先民中流传了很久很久，代代传习，以至今日，成为蒙族民间舞中具有代表性的舞蹈动作。我国是个多民族的国家，长期共同生活在祖国这块大地上，有时虽有战争，但毕竟是和睦相处的时间多。各民族的舞蹈文化，相互吸收融合。古代在中原流传的舞蹈，常可在边远的少数民族舞蹈中找到它们的踪迹。我们还应该注意到这样一个历史事实：两晋、南北朝时期，北方少数民族大量进入中原，并在北部中国建立了各自的政权，带来了本民族的传统乐舞。隋朝是在北朝的基础上统一中国的。宫廷、民间都保存了许多少数民族乐舞。唐继隋制，宋承唐风，宋代“按曲子”的舞蹈动作具有北方兄弟民族舞蹈特点，就是可以理解的了。《东京梦华录》所载“按曲子”的动作要点是：叉手、举肩、动足，很可能就是上述蒙族民间舞那种双手叉腰，左、右肩一前、一后，反复扭动的舞姿。这种舞姿既可原地不动，也可向左、右移动，即挪动。各民族许多自娱性民间舞中，都有这种面朝圈内，横步向左右挪动的舞步。也许这样更易于彼此交流感情和照顾队形（当然，有时也有人群侧身向同一方向，跟随前进或后退的队形）。“按曲子”用这种面向里，横步挪动的动作舞姿是合理的。因为这些伴舞伴唱的演员，需要注视着即将上场的表演者，以便配合。宋代“按曲子”的基本步伐、舞姿、动作，大致清楚了。宋距唐较近，乐舞制度又多继承唐制，敦煌舞谱中的“按”也许就是这类动作的简称。

另据白士林同志谈，戏曲舞蹈中的所谓“挪”，一般是指向左或向右横步移动。这与上述宋代“按曲子”伴舞人的地位调度及动作设计是相吻合的。

3、拽：一种解释是：拖拉；第二种解释是：用力扔出去；第三种解释是：不能举足，曳地而行。看来舞谱中的拽，应以第三种解释为当。舞谱中的拽，可能是双足擦地而行的一种轻盈流畅的舞步。这种舞步，类似今天的“跑圆场”。功底好的演员跑圆场，上身极平稳，脚下用快速细碎的步子，象一阵风一样地飘移而过。这种舞步，不能举足起步，不然，上身就会一颠一颠地，显得笨拙而不美。我国古代舞蹈，极讲究舞步的美。因为许许多多舞姿的变换，都要用比较美的舞步把它们连接起来。所以学舞，要先学步。舞步走不好，舞也跳不好。相传西施被送去吴王宫中前，曾先到土城学步，练习歌舞。可见舞步是舞蹈的基本功。另一种不举足曳地而行的舞步叫《云步》，具有“如推若引留且行”的美感。

敦煌舞谱中“拽”字可能是指上述那种特定的舞步。

4、“摇”：摇本身就是个动词，摇摆，或摇动。据王立英同志调查，他曾向甘肃省临夏地区回族老人学习过一种舞步，就叫做“摇摇摇”。音乐节奏是三拍子的。舞步用民间所谓的“拔泥步”，步态好象是脚踩在泥巴里，每走一步，都要用力拔脚一样，这种舞步，无疑起源于田间农业劳动生活。舞蹈用语也作“屈伸步”。进行中向左、右摆胯。出左脚向左摆，出右脚向右摆，第一拍是重拍，步子大，摆胯幅度大。第二、第三拍步子小，摆胯幅度小。手的姿态有变化，有时双手叉腰，有时用“花儿手”，即一手臂侧平展，一肘曲，张手置于耳边，作听状。西藏高原唱民歌也常作这种手姿，这样可以更清晰地听到自己的歌

声，也能更清楚地听到对方和歌的回答声。有时手臂作挑担状，舞步及节奏都是一样的，只是手臂姿态不同。这种舞蹈动作与当地的自然环境、劳动生活关系很密切，与敦煌壁画中一些出胯成“S”形舞态相近。这种具有古老传统的舞步，从流行地区及名称考察可能是敦煌舞谱残卷中所写的“摇摇摇”舞步。如果可以这样肯定，那么，舞谱中的“摇摇摇”就不是表示摇手、摇头，而是一种优美的摇动身体的舞蹈动作。

5、“舞”：所谓“手舞足蹈”，舞，一般是指手及手臂的舞动。我国传统舞蹈，手、手臂的动作十分丰富。有时双臂朝同一方向划一圆线，如“晃手”；有时臂随手动，双手掌相对环绕有如抱球转动，如“云手”；有时双臂一齐上下挥舞，如展翅；有时双臂一上一下，交错舞动等等。敦煌舞谱中的“舞”字，可能是表示手及手臂的舞蹈动作。但到底是指何种舞法？目前尚无法肯定。也许不同的舞蹈节目有各种不同的舞法。“舞”字，只是提示在这一节拍中，是以手臂的舞动为主。当时的舞蹈术语，还没有发展到后世这样完备，可以用不同的术语，分别出“晃手”、“云手”、“顺风旗”等等。

6、“搯”：一种解释是用力拖，另一种解释是掘也。舞谱中的搯，可能是指与掘地的动作相近的舞姿。中国以农立国，相传原始社会的舞蹈“扶犁”，就是歌颂和表现农业劳动生活的。汉代祭祀农神的灵星舞，其动作有耕耘、播种、除草、收获、扬场、驱雀等表现农业劳动生活的舞蹈，可称之为古代的“农作舞”。要种地，首先要掘地松土，以便播种。宋代的民间队舞《村田乐》，从清代一直流传至今的《秧歌》，都来源于农业劳动生活，是反映农业生产的舞蹈。敦煌舞谱中的“搯”，很可能是舞蹈化了的掘地动作。

另据香港中文大学饶宗颐教授研究：搯本是揖字。如肯定为揖，则可能是作行礼状的舞蹈动作。西安出土的汉代舞俑就有拱手作揖的形象。唐代李寿墓石刻也有六个半蹲舞伎作行礼状舞姿。舞谱中的揖，可能是礼节性舞蹈动作。

7、“头”：头部的舞蹈动作，比较突出的是向左、右移颈、动头。敦煌莫高窟297窟，北周时代（公元557—581年）壁画：佛龕下的供养伎乐（见图版2），大树下有三个乐人在弹琵琶、弹箜篌、吹笙，两个舞人正在起舞，十指交叉举于头上，正在作移颈动头的动作，与今天仍流传在新疆一带的民间舞十分相象。另据《通典》载：唐代流行的胡舞有“撼头弄目”的特点动作。所谓“撼头”很可能就是上述移颈动头的舞态。可见这种舞蹈动作历史颇为悠久。唐代西域乐舞，特别是龟兹乐舞，曾风靡一时，舞谱中的“头”，很可能是代表这种移颈动头的舞蹈动作的。

8、“与”：可能是表示两行舞队，一对一对舞人相互牵手，或对舞对穿的地位调度与两相对衬的舞蹈动作。

9、“据”：有静止“亮相”的感觉。据与倨通。《史记·司马相如传》：“据以骄骜”，《索隐》解释：“直项也”。可能是舞者直着颈子，昂首而视，作高贵端庄状的舞蹈造型。

10、“请”：可能来源于礼节性的舞蹈动作。南唐二陵出土的女舞俑，一手反叉腰间，一臂微曲作摊状，微出胯，稍拧身，动作优美典雅，颇有一种请客入室或入座的感觉。

11、“约”：可作绳解，也可作缠束解。舞谱中的约，可能是一种有缠束感的舞蹈动作。我国古典舞和民间舞中，常有一种双臂在腰间一前一后甩动，抱腰的动作。特别是朝鲜族民间舞，这种双臂好似在腰间缠绕的舞蹈动作十分典型，又极为

优美。

12、“送”：送与舞、按是舞谱中用得较多的字，送字多用在舞谱字组每段的结尾处，有时也在舞谱中间出现。所谓“送”，多半是指一种向外、向远处的动作。如手臂向前伸展，身体向前倾斜等。据白士林同志谈：戏曲表演中所谓送，多半是指送眼神，有些类似舞蹈中所谓的“感觉”。舞谱中的送，其舞蹈动作与眼神，都应该有送出去的感觉。

当然，上面所述是一方面的情况；还有另一方面的情况是送字在舞谱中出现的次数很多。不仅在舞句、舞段的结尾处，也屡屡在字组中间出现。看来，这是当时的常用舞蹈动作。这使我联想到敦煌莫高窟许多彩塑菩萨，他们往往站在佛龕边最接近人群的地方。他们的形象使人感到美而亲切，并有一个大致相同的造型：微拧身，侧出胯，一臂曲举，手作“摊掌”或“兰花手”姿，轻放肩前。另一臂作“摊掌”姿，好象在送走那些朝拜人或参观者。他们不是正在“舞蹈着”的伎乐天，然而，他们的身姿手态，却极富舞蹈感。同样姿态的菩萨像也多在壁画中出现。也许舞谱中的送，就是这种具有舞蹈感、美感和送感的姿态。

13、“奇”：原作奇。待考。

作者试图从舞蹈的角度，对煌敦舞谱残卷中，代表各种舞蹈动作的字，作探索性的解释。可能有许多不当之处。我想，通过不断的努力，按照解释我国传统舞蹈术语的规律，结合历史文献、文物中的舞蹈形象和对现存民间舞的调查，破释敦煌舞谱残卷，复原舞谱所记录的舞蹈动作是一定能够实现的。

据“敦煌舞谱残卷”整理列表如下：

《南歌子》三谱

(录自《舞蹈艺术》七辑,柴剑虹整理之舞谱)

表一

序 词	两段: 慢二、急三、慢二。令、掣三拍、舞、据单。 急三中心送, 中心慢拍两拍送。					
字 谱	1	令令	令送舞	送送	掣送掣	掣据
	2	舞舞	舞送舞	送送	掣送掣	奇据
	3	舞掣	掣送掣	送送	奇送奇	奇送
	4	舞掣	掣送掣	送送	据送头	头头

表二

序 词	两段: 慢二、急三、慢二。令至据单, 巡、轮各添两拍。急拍中心〔送〕, 慢二头当中心慢拍送, 令后送。					
字 组	1	令令	令送舞	送舞	舞送据	据据
	2	舞舞	舞舞掣	舞送	掣舞掣	据送
	3	〔舞舞〕	舞掣掣	掣送	掣掣奇	送据
	4	〔舞掣	掣送掣	送〕送	头送头	头送

表三

序 词	〔准前。令〕至据单, 巡、轮各添两拍。〔急拍中心送, 打慢拍送。〕					
字 谱	1	送舞	舞送舞	掣送	据送据	据送
	2	舞舞	掣送舞	送舞	掣送掣	据送
	3	舞舞	舞送掣	舞送	掣送奇	据送
	4	舞舞	据送据	据送	头送头	头送

《凤归云》三谱

(以下各谱均据《唐人打令考》附录制表)

表一

	序 词	拍:常令至据各三拍,双送裹令、按,中心单送裹舞,据头拍。			
字 组	1	令送	送令送	送令	送舞舞舞送
	2	按送	送按送	送按	送据送据据

表二

	序 词	准前。令、按三拍,舞据单,打《浣溪沙》拍改送。			
字 组	1	令令	令送舞	按送	按送按据送
	2	舞摇	摇送摇	按送	按送按据送
	3	舞按	按送按	奇送	奇送奇据送
	4	舞按	按送按	据送	头送头头送

表三

	序 词	准前拍。常令至据各三拍,打段前一拍送破曲子。			
字 组	1	送令	令送令	送舞	舞舞按送按
	2	送按	据送据	送据	舞舞舞送摇
	3	送摇	摇送按	送按	按据据送据

《双燕子》一谱

序 词		慢四、急七、慢二、急三。令至据三拍，三段单铺，中段倒四位，令后送。				
字 组	1	令舞按送	据按舞	令令送舞	送按	送据送
	2	舞摇按据	据按摇	舞舞送摇	送按	送据送
	3	舞按奇据	据奇按	舞舞送按	送奇	送据送
	4	舞按据头	头据按	舞舞送按	送据	送头送

《南乡子》一谱

序 词		拍：常令、按三拍，舞、据一拍，一拍前后，三拍当打浣溪沙，紧慢拍退送。				
字 组	1	令令	令送舞	舞	舞按送按送	按据按
	2	舞摇	摇送摇	摇	摇按送按送	按据送
	3	舞按	按送按	按	按奇送奇送	奇据送
	4	舞按	按送按	按	按据送头送	头头送

《浣溪沙》三谱

表一

序 词		拍：常令三拍，舞、按、据单，舞引舞，据引据，前急三中心舞，后急三中心据，打慢拍段送。			
字 组	1	令令令送	舞舞舞	按送	据据据
	2	舞舞摇送	摇舞摇	按送	据据据
	3	舞舞按送	奇舞奇	奇送	据据据
	4	舞舞按送	据舞据	□□	□□□

表二

序 词	准前。令, 按三拍, 舞据两□□□□□□□□ 送。				
字 组	1	令送令送	令令令	舞送	□□□
	2	按送按送	按按按	据送	据据据
	3	舞送舞送	摇摇头	摇送	摇摇头
	4	按送按送	按按按	据送	据据据
	5	舞送舞送	按按按	按送	按按按
	6	奇送奇送	奇奇奇	据送	据据据
	7	舞送舞送	按按按	按送	按按按
	8	据送据送	头头头	头送	头头头

表三

序 词	准前, 令至据各三拍, 打入拍心, 慢拍一拍送, 急拍雨拍送。				
字 组	1	令令舞送	舞送送	令送	舞送送
	2	按据按送	按送送	据送	据送送
	3	舞舞摇送	摇摇头	舞送	摇摇头
	4	按据按送	按送送	据送	据送送
	5	舞舞按送	按送送	舞送	按送送
	6	奇据奇送	奇送送	据送	据送送
	7	舞舞按送	按送送	舞送	按送送
	8	据头据送	据送送	头送	头送送

《遐方远》四谱

表一

序 词	拍：常令两拍，舞、按、据不定拍。欲知舞、按、据，看令前后段，遇可段即可段，遇不可段，打闲拍送。					
字 组	1	令令	舞舞舞	送	按按按	送送
	2	送送	据据据	舞	送送送	摇摇头
	3	按按	送送送	送	送送送	据据
	4	舞舞	送送□	送	送送送	按按
	5	奇奇	送送送	据	舞舞舞	送送
	6	送送	按按按	送	据据据	头头

表二

序 词	准前。令三拍，舞、按、据单，急三当，前四段打令两拍送，后四段打令后两拍送。本色相逢滑。					
字 组	1	送送	令令令	舞	按按按	据舞
	2	送送	摇摇头	滑	据据据	舞按
	3	送送	奇奇奇	据	舞舞舞	按据
	4	送送	头头头	滑	与与与	送送
	5	舞按	据据据	舞	约约约	送送
	6	按据	舞舞舞	按	拽拽拽	送送
	7	据舞	按按按	据	清清□	送送

表三

序 词		拍:常令, 掇三拍, 舞、掇单, 令掇三拍, 三拍送, 舞 掇一拍两拍送, 遇逢一拍当三拍, 三拍当一拍。				
字 组	1	令令	令令令	送	舞舞舞	送送
	2	掇掇	掇掇掇	送	掇掇掇	送送
	3	舞送	送送送	摇	送送送	送送
	4	掇掇	掇掇掇	送	掇掇掇	送送
	5	舞送	送送送	掇	送送送	送送
	6	奇奇	奇奇奇	送	掇掇掇	送送
	7	舞送	送送送	掇	送送送	送送
	8	掇送	送□□	头	送送送	送送

表四

序 词		令至掇三拍, 打五段子送, 送不单行。				
字 组	1	令令	令送送	舞	舞送送	舞送
	2	送掇	掇送送	掇	掇掇掇	送送
	3	舞舞	舞送送	摇	摇送送	摇送
	4	送掇	掇送送	掇	掇掇掇	送送
	5	舞舞	舞送送	掇	掇送送	掇送
	6	送奇	奇送奇	奇	掇掇掇	送送
	7	舞舞	舞送送	掇	掇送送	掇送
	8	送掇	掇送送	掇	头头头	送送

注 释

- ① 见《旧唐书·音乐志》。
- ② 见《新唐书·礼乐志》。
- ③ 参见费秉勋《我国古代的舞谱》。
- ④ 参见饶宗颐《敦煌曲》。
- ⑤ 见《南部新书》戊。
- ⑥ 见《洛阳伽蓝记》。
- ⑦ 《太平广记》引《独异志》。
- ⑧ 前六种刊于《敦煌掇琐》，后一种系日本水原谓江著《敦煌舞谱解读研究》引敦煌写卷。

第六章 五代十国时期的舞蹈概况

公元907年唐灭亡后，中国历史即进入五代十国时期。所谓五代，即中原地区相继出现的梁、唐、晋、汉、周五个朝代，史称后梁、后唐、后晋、后汉、后周，以别于在此以前曾有过的同名朝代。十国即南方的吴、吴越、南唐、楚、闽、南汉、前蜀、后蜀、荆南和北方的北汉共十个国家。历时五十多年的五代十国，是唐末藩镇割据战乱局面的继续和发展，是个动荡不安的时代。只有南部中国比较安定，战乱较少，统治者为了在国内许多政权对峙中力争不被消灭，采取了一些措施，兴修水利，鼓励农耕。因而这些地区的农业得到发展。手工业方面也相当发达，南唐、吴越、前、后蜀的丝织品闻名于世。后周柴窑烧出的瓷器十分精致。其他如冶矿、制盐、制茶、造纸、造船等手工业及商业也相当发达。在乐舞方面，南唐、前蜀等部分继承了唐代遗制。

宋代乐舞，如宫廷队舞及含有戏剧因素的宋代大曲等，多来源于唐代。唐代乐舞经五代十国时期，传至宋代。五代十国舞蹈新作虽不多见，但却是我国古代舞蹈发展史上一个承前启后的重要过渡时期。

五代十国各宫廷乐舞制度、机构等，多承袭唐制，但已远不如唐代兴盛，规模也小得多。特别是南唐，统治者以唐代帝王的子孙后代自居，其典章制度方面极力模仿唐代。李升、李

環陵出土的各种男、女舞俑，无论舞姿或服饰均有极浓郁的唐代风格。女舞者体态丰腴，是典型的唐代美女形象。舞容典雅，那松腰、微出胯的体态，与唐代敦煌壁画中所谓“三道弯”的舞姿有某些相同的韵律。这些女舞俑所代表的可能是宫中的舞姬。她们的服饰分两种：一种是长袖、长裙，紧束腰带，露颈及上胸部分。肩披帛带，发髻高耸(见图74、75)。另一种加披肩(云肩)，袖、裙均较为宽大，衣料似更柔软，折叠较多，服饰较为华丽(见图76)。可能是宫中地位较高的舞姬。



图74 五代女舞俑之一

图75 五代女舞俑之二

图76 五代女舞俑之三

男舞俑身穿长袖舞衣，敞怀露腹，脚穿靴，留胡须，满面笑容，举臂扬袖，似正表演诙谐的歌舞或带戏剧性的说唱等(见图77、78、79)。他们很象是扮胡人作表演。唐代盛行胡乐舞，南唐也加以仿效。

南唐后主李煜，是个著名的文学家，工于填词。同时也是个沉湎于声色享乐，不理朝政的昏君。五代十国时期最著名的



图77 五代男舞俑之一 图78 五代男舞俑之二 图79 五代男舞俑之三

舞人窅娘，就是后主宫嫔。窅娘“纤丽善舞”，后主为她特制了高六尺的金莲花，莲花台上饰以宝物，钿带纓络，莲中作品色瑞莲(或作云)。“令窅娘以帛绕(缠)脚，令纤小屈上作新月状，素袜舞莲花中，回旋有凌云之态”。唐镐诗有：“莲中花更好，云里月长新”句。当时妇女竞相仿效，足以纤弓为美。有人认为妇女缠足的陋习自五代窅娘始^①。

李后主后，昭惠国后周氏，小字娥皇，通史书，善歌舞，尤精弹琵琶。她首创了一种特殊的发型与服装：“高髻纤裳及首翘鬓朵之妆”。头梳高翘发髻，身着裹衣窄裳，高雅、典丽、纤秀，许多人仿效这种装束。雪夜，她曾与李后主在宫中饮宴，周氏举杯请后主起舞，后主说：“汝能创新声则可矣。”周氏立刻即兴作词作曲，一挥而就，作成《邀醉舞破》曲。她还创作过《恨亲迟破》曲。周氏曾寻得当时已经失传的唐代著名大曲《霓裳羽衣》的残谱，经她整理后，用琵琶演奏，“于是开元

天宝遗音，复传于世”。周氏死后，李后主在悼文中还提到：“剪遏繁态，蔼成新矩，霓裳旧曲，韶音谕世。”^②看来，周氏在文学、音乐、舞蹈方面都很有修养。

前蜀主王建，原为唐末壁州刺史，公元907年称帝，建都成都。据有四川及甘肃、陕西、湖北部分地区，其乐舞具有相当规模。据《儒林公议》载，建的儿子王衍即位后，侈荡无节，作《折红莲队舞》，布景极为华奢，用彩绸装饰山楼，布置蓬莱仙山，在绿色罗绮上画水纹，铺在地上作地衣，在“山”内装有古代鼓风机——橐，用长竹管通引地衣下，鼓风使地衣起伏，有如波浪滔滔。用彩绸扎成两支船，船下有轱辘转动。船上载女妓二百二十人，作撑船状。彩船自山洞徐徐驶出，周游于地衣上。女妓手上拿着莲花，列于阶前，下船致辞，然后曼声歌唱，再入船中，旋回山洞。王衍曾用此舞招待后唐庄宗派来的使者李严。可见《折红莲队舞》颇为精彩，故用于招待国宾。唐大曲《采莲曲》、五代《折红莲队舞》与宋代宫廷队舞《采莲队》是一脉相承的。其乘船表演的形式与宋代民间社火中的舞蹈《陆龙船》又相近似。五代舞蹈承唐启宋的发展线索在这里表露得十分清楚。

前蜀统治者喜好乐舞，还表现在开国主王建墓的出土文物中。王建墓位于成都老西门外的抚琴台。墓内有棺座石刻浮雕，正中刻有两个相对而舞的舞伎（见图80），她们头梳高髻，是常见的唐代妇女发型。面带微笑，身穿宽袖内套窄长袖舞衣，披云肩，腰束折叠长裙，微



图80 五代王建墓棺座
石雕舞人

倾身，稍低头，表情温婉端庄。在舞妓两侧围绕棺座中腰，刻有二十四个坐姿乐伎。她们正在“演奏”各种乐器，如排箫、笛、箫、箏、篪、笙、篥、琵琶、吹叶、螺、钹、腰鼓、羯鼓、鼗鼓、拍板等。发型各异，服饰大体相同，宽袖露手，便于演奏。形态生动，栩栩如生。这二十四个乐舞伎人的形象，具有相当浓厚的唐代风格。五代十国继承唐制，在这里又一次得到证明。王建生前曾收善舞《剑器》的王宗阮(原名文武坚)为养子^③；王死后其棺座上刻有乐舞人像，均可证明王建对乐舞艺术的爱好，这也是唐代遗风。

此一时期，各小王朝的宫廷乐舞机构也多承袭唐制，但规模已大为缩减，远不及唐代。如前蜀宫中设有教坊，上述《折红莲队舞》，大概就是由教坊演出的。史载：“蜀主奢从无度……所费不可胜记”。教坊使严旭，为讨好蜀主，强取民女入宫，因而升官，并得到厚赂^④。前蜀教坊与唐代教坊一样，是专供统治者娱乐的乐舞机构。

后唐宫中也设有教坊。明宗李亶朝长庆二年(公元932年)九月，宴于长春殿，教坊进新曲，取名《长兴乐》^⑤。

后晋太常丞刘涣给皇帝上奏说，太常寺乐人业务生疏，“不闲太常歌曲”，要求抽调教坊乐工三十八人，补充到太常寺。这种情况与唐代一样，太常寺乐工的技艺水平低于教坊^⑥。统治者都愿让技艺高的乐工舞人为自己的享乐与艺术欣赏服务，派技艺低的艺人去祭祀天地、宗庙等。

五代十国直至明清，宫廷礼仪祭祀乐舞，均由太常寺掌管。各小王朝也曾制礼作乐，如据《旧五代史·乐志》载：后梁的《大合之舞》、《象功之舞》、《来仪之舞》等；后唐的《武成之舞》、《雍熙之舞》等；后晋的《咸和之舞》；后汉的《灵长之舞》、《积善

之舞》等；后周的《肃雍之舞》、《善庆之舞》等等，名目繁多，但是，这些乐舞在我国古代舞蹈发展史中无甚价值。

唐代有些著名的乐舞，曾传至五代十国。如唐代著名软舞《绿腰》(即《六么》)，在真实地描绘南唐重臣韩熙载夜宴生活的画卷中，就有王屋山舞《六么》温婉绰约的舞姿，可见当时此舞仍在流传。又如唐代著名大曲《霓裳》，南唐后主昭惠国后周氏曾经整理过它的残谱，前蜀乾德五年(公元923年)王衍宴于怡神亭，曾一面自己拍板，一面唱《霓裳羽衣》及《后庭花》、《思越人曲》。当时王衍与“妇女杂坐”^⑦，当他自唱这些曲子时，也很可能有人起舞。后晋高祖天福五年(公元940年)，命崔悛制礼作乐，并恢复文、武二舞。这次制乐，吸收了“龟兹乐”和《霓裳法曲》，封建史学家很不以为然，认为这是“参乱雅音”^⑧。以上事实证明《霓裳羽衣》五代时仍在流传。

我们还可以从另外一些舞蹈形象，看出唐代舞蹈与五代舞蹈的继承关系：如敦煌100窟，曹议金出行图，八人组成的舞队(见图81)，相对排成两行，舞者穿长袖舞衣，衣衫齐膝，下穿长裤。四人戴幞头，四人梳髻束长带。一手叉腰，一手挥袖而舞。队势整齐，舞姿一致。舞者服饰、队形、动作几乎与晚唐《张议潮出行图》的舞队完全一样。这都是反映供



图81 五代敦煌壁画100窟曹议金出行图(舞人部分)

养人真实生活的画面，具有浓郁的生活气息。这些舞蹈形象是当时生活中存在的。当五代十国时，中原战乱频起，河西走廊一带倒反而比较稳定，这对当地乐舞艺术的保存和流传提供了较好的社会条件。

安西榆林 38 窟五代壁画(此图曾一度定为宋代绘，1983年敦煌学术会议期间展出时，改定为五代作品)，有一幅《嫁娶图》，这里正在举行婚礼，右上方是坐着饮宴的宾客。右中部是新郎新娘及陪伴的人。下部中间有一男舞者，穿长袖舞衣，他左腿吸起，右臂平伸，右腿直立，右臂屈扬，舞袖飘拂，舞者左面一男站立，右有一盛妆女子，二人均面对舞者。唐代盛行在婚礼宴会中起舞助兴。敦煌445窟《弥勒经变》、《嫁娶图》，也有舞人在酒宴中起舞，与五代榆林 38 窟《嫁娶图》所绘相似，只是舞者姿态不同，场景安排各异。可见此种风俗，从唐代传至五代并无改变。

保存至今的五代时期珍贵舞蹈形象史料——《卓歌图》(见图 82)，作者是契丹人胡瓌。契丹(辽)是北方兄弟民族于公元



图 82 五代《卓歌图》(胡瓌绘)

916年建立的政权。当时中原战乱不已，长期活动在潢水(今辽宁西拉木伦河)和土河(今辽宁老哈河)一带的契丹部族，逐渐强盛起来，中原一些汉族人也被迫流亡到契丹谋生，政治制度和经济、文化方面受到汉族很深的影响。《卓歇图》绘画技法与中原传统国画几无二致。由于作者是契丹人，画面显示的生活场景及乐舞场面均具有浓厚的地方特色和民族风格。一男舞者，在二人弹箜篌，三人击掌的伴奏下起舞，他抬足举臂，拧肩回头，其舞姿韵律与中原舞蹈风格迥异，具有北方兄弟民族舞蹈的特点。

唐代养宫伎、官伎、家伎的风气也曾延续到五代十国时期，如前所述，各小王朝内宫，常有宫伎性质的歌舞伎人表演，官伎中仍有擅长歌舞者。如后唐镇州官伎转转，“美丽善歌舞”，当时才子马郁以长于诗文和雄辩而著称。马郁屡在酒席间挑逗转转，张择也是当时的名才子，张择有一次对马郁说：“子能座上成赋，可以此伎奉酬。”马郁抽笔操纸，即时成赋。拥伎而去”^⑨。这一史实证明：一、五代时还有官伎；二、能歌善舞的官伎仍是人们夺取的对象；三、五代的官伎与唐代一样，是没有人身自由的奴隶，可以把她们作为“赌注”，以一篇赋为代价即可“拥去”，成为胜利者的财富。贵族官宦之家养有家伎，象写生画一样真实的《韩熙载夜宴图》，描绘了家伎的歌舞演奏活动。

在乐曲方面，五代十国继承唐制已相当清楚了。值得注意的是：在五代十国时期继续流传的唐代舞蹈，都是具有一定欣赏价值、艺术性较强的作品，如《绿腰》、《霓裳》、“龟兹乐”等。其演出规模大多不如唐代，大曲也只能摘取片段表演；或是有乐无舞，即使有舞，其舞蹈技艺、场面等也难于与唐代相比。

即使如此，这些舞蹈仍在五代十国传播。而唐代其他一些歌功颂德的舞蹈，如名震中外的《破阵乐》等，此时已不见流传。史实告诉我们：只有那些为人们所喜爱的、给人以美好的艺术享受或以轻快、明朗的风格动人心弦、振奋人心的舞蹈才得以长期流传。

再看看从唐代经五代十国传至宋代的许多乐舞名目，如宋代四十大曲中的《梁州》、《剑器》、《伊州》、《采莲》、《胡渭州》等；又如宋代宫廷队舞，“小儿队”中的《柘枝队》、《剑器队》、《婆罗门队》、《醉胡腾队》、《玉兔浑脱队》等；女弟子队的《菩萨蛮队》、《拂霓裳队》、《采莲队》等等。这些舞蹈的名称，唐代早已出现，均属当时的表演性舞蹈“健舞”、“软舞”和“大曲”等类。传至宋代，这些舞蹈的风格、演出形式及演出场合都有所改变，但它们来自唐代，是在继承唐代舞蹈的基础上发展演变的。从唐至宋，必经五代十国，在那五十多年战乱频起的艰难岁月里，各民族、各地区的乐舞艺人和广大人民一道，继承了唐代舞蹈的丰硕成果，并逐渐转向与杂剧(宋、元的戏曲)艺术相融合的道路向前发展。

注 释

- ① 见《南唐拾遗记》。
- ② 见《南唐书·后主昭惠国后周氏传》、《十国春秋》。
- ③ 见《十国春秋》。
- ④ 见《资治通鉴》卷 270。
- ⑤⑥ 见《五代会要》卷七。
- ⑦ 见《蜀俦抗》。
- ⑧ 见《新五代史·崔暹传》。
- ⑨ 见《旧五代史·马郁传》。
- ⑩ 见《宋史·乐志》。

结 语

隋、唐在历史上是两个不同的朝代，而舞蹈艺术则都是沿着广取博采、多方吸收的同一方向发展的。唐代是我国古代舞蹈艺术发展的高峰。舞蹈，作为一种独立的艺术品种，引人注目地活跃在社会生活中。史籍、诗文，记录了大量唐代舞蹈的名称、风格韵律、艺术特点、表演、活动情况及为数众多的各阶层著名舞蹈家等。文物中保存的舞蹈形象之丰富，也是相当突出的。有记载可查的各种著名舞人人数量之多也是罕见的。此外，高度发展的唐代舞蹈，曾传到邻近我国的某些亚洲国家如日本、朝鲜、越南、印度等并产生了一定影响。至今日本等国仍将从我国传去的乐舞称为“唐乐”。这一切，都雄辩地说明唐代舞蹈高度发展的历史事实。

唐代舞蹈高度发展的原因是多方面的：

一、自东晋以后，经历了三百年长期战乱局面。唐朝建立，人民生活比较安定。生产发展，创造了丰富的物质财富，经济繁荣，为舞蹈艺术的发展，提供了有利条件。

二、唐代舞蹈是在广阔、深厚的国内、外各民族民间舞蹈基础上发展起来的。它一方面继承前代传统；另一方面对各种乐舞都采取大胆吸收，为我所用的做法。正如鲁迅先生在《坟·看镜有感》一文中所说：“汉唐虽然也有边患，但魄力究竟雄大，人民具有不至于为异族奴隶的自信心，或者竟毫未想到，凡取

用外来事物的时候，就如将彼俘来一样，自由驱使，绝不介怀。”这种既开放广采，又以我为主的做法，至今仍值得我们参考、学习。

三、唐代舞蹈活动极为普遍，社会上各阶层都有不同方式的舞蹈活动。供欣赏娱乐的表演性舞蹈广为传播，民间节日有规模宏大，热烈红火的自娱性歌舞活动。宫廷有各种宴乐、典礼、祭祀乐舞，甚至寺院也有舞蹈活动。王室贵族，达官贵人，文人学士以表演舞蹈为乐，以精于舞蹈为荣。以歌舞娱人的专业歌舞伎人是社会地位低下，被人贱视的；但舞蹈艺术本身却广为人们所喜爱。与此同时，统治阶级，特别是封建帝王本人对乐舞的酷爱与提倡，以及各种乐舞机构的设置，也在一定程度上促进了舞蹈艺术的发展。

四、大批专业和各民族民间艺人(业余或半业余艺人)是推动唐代舞蹈向前发展的主要动力。绝大多数专业艺人——其中包括宫廷的乐工舞人和官伎、营伎、家伎等都是来自民间。他们中，有从群众中选拔出来有才华的舞蹈家，也有些是有培养前途的青少年。他们熟习和掌握了无比丰富的民间舞蹈传统。他们把各种民间舞蹈带到了上层社会，在比较优越的物质条件下，共同努力，创造了光辉夺目、彩色缤纷的唐代舞蹈。创造了我国封建社会时期舞蹈艺术发展的高峰。

唐代舞蹈的特点：

一、底子厚，吸收范围广，创新精神强。

二、形式多样，大型舞蹈，舞者多至数百(或数千)人。富丽堂皇，服饰装束华丽，场面宏伟壮观；小型舞蹈技艺精湛，艺术性强，表情生动，引人入胜。

三、种类繁多，有各种风格、各种样式和应用在各种不同

场合的舞蹈。为了适应种类纷繁的舞蹈艺术，唐代创造了自己的分类法。在宫廷燕乐舞蹈中，有包括多种乐舞节目的乐部，如《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》；有根据舞蹈特点分类的“健舞”、“软舞”；有具备统一严谨的艺术形式的大型多段套曲——乐舞大曲、法曲；还有扮演不同人物，带有故事情节的歌舞戏等等。

四、唐代创造了一些代表某种舞蹈动作和姿态的舞蹈术语，如大垂手、小垂手、摇、送等。还创造了记录舞蹈的图画和文字，如《破阵乐》舞图及“敦煌舞谱残卷”等。这些，标志了唐代舞蹈的发展已达到相当高的艺术水平。

隋代是唐代舞蹈高度发展的序曲，五代十国是将唐代舞蹈向宋代传递过渡的时期。唐代舞蹈的高度发展，为宋、元以后戏曲艺术的发展准备了条件。

后 记

五十年代后期，恩师欧阳予倩，带领我们几个学生，根据当时掌握的史料，对中国古代舞蹈发展概况作了初步的研究。欧阳老师认为：中国古代舞蹈发展的高峰在唐代，这是他综合研究了大量历史资料(包括文献资料与形象资料)得出来的、比较科学的论断。并决定从唐代入手，开始研究中国古代舞蹈史。欧阳老师勤奋、严谨、谦虚的治学态度，给我们树立了典范。他严格要求我们要以老老实实的态度从事研究工作，“知之为知之，不知为不知”，多方求教，甘当小学生。他亲自动手撰写的《唐代舞蹈概论》，引起了史学界和舞蹈界的普遍重视，为我们后辈研究唐代舞蹈打下了良好的基础。当时，他经常鼓励、督促我们用蚂蚁啃骨头的办法，搞清每一个唐代舞蹈的来龙去脉。只有把唐代流行的舞蹈逐个弄清楚，才能摸清唐代舞蹈发展的脉络。他给我们学生规定的这一课题，促使我们去刻苦钻研。我们陆续发表了一些论唐代舞蹈的短文。引起了同行们的兴趣，也得到欧阳老师及其他老师的鼓励。

1961年中国舞蹈史教材编写组建立后，分工我负责编写“隋、唐、五代”及“明、清”两部分。欧阳老师鼓励我更加深入、广泛地搜集、整理、研究资料，殷切地希望我能写出一本比较象样的“隋、唐、五代舞蹈史”来。第二年(1962年)9月21日，欧阳老师与世长辞了。我怀着悲痛的心情，沿着老师的足

迹去探索唐代舞蹈发展的脉络、趋势和规律。

十年浩劫中，我们被剥夺了研究中国古代舞蹈史的权利。但我仍情不自禁地要思考这方面的问题，关心新出土文物中的舞蹈形象。1977年，我重新获得研究中国舞蹈史的机会后，仍把自己研究工作的重点放在唐代。并陆续发表了一些关于唐代舞蹈的论著。

这次修订《中国舞蹈史》(隋、唐、五代部分)，在内容上作了大量增补，对过去曾经采用过的史料，又作了更进一步的分析与论述。此外，还吸收了我近年来研究这一时期舞蹈史论著中的部分内容。这些论著已公开发表的有：

一、《从敦煌壁画、龙门唐窟及墓室俑画等，探索唐代舞蹈的特点》一文，是我参加1983年全国敦煌学术讨论会时，提交大会的论文，将在《全国敦煌学术讨论会文集》中刊出。

二、《龙门唐窟的舞蹈形象》，发表在《舞蹈论丛》1982年第3辑。

三、《中国古代舞蹈家的故事》，人民音乐出版社出版，其中“概述”一文中，有关隋、唐、五代部分的内容，及介绍唐代舞蹈家如李可及、沈阿翘等各篇。

四、《公孙大娘剑器舞的来龙去脉》，发表在《文史知识》1984年11期。

五、《漫谈高丽乐》，发表在《舞蹈研究》1985年1期。

六、《泼寒胡戏、苏摩遮、浑脱解》，发表在《舞蹈论丛》1985年3期。

七、《敦煌舞谱残卷探索》是我参加1985年敦煌吐鲁番学会时，提交大会的论文。发表在《舞蹈艺术》1985年第4辑、和《新疆艺术》1986年1期。

《唐代舞蹈》由欧阳予倩老师主编，上海文艺出版社出版，第二章“唐代舞蹈分述”中有三十个小专题如《九部乐、十部乐》、《绿腰》、《巫舞》等是由我执笔撰写的。本书也吸收了其中部分内容。

在这次增补修订工作中，从拟定提纲到初稿完成，都得到阴法鲁老师的热情关怀与指导，在此，谨向我敬爱的阴老师致以深切的感谢。

在我学习研究舞蹈史的过程中，得到过许多老师的谆谆教诲。特别是已经去世的欧阳予倩老师、阿英老师、杨荫浏老师等，他们在开创舞蹈史这门学科上作出了重大贡献。我的研究成果中，凝聚了他们的心血，他们的教诲永远留在我心中，老师们为研究、发展中华民族的艺术而献身的精神，永远激励我去探索，前进！

王克芬

1985年5月29日

附:

图版目录

图版 1

- 隋代舞俑..... 河南省博物馆供稿
唐代河南安阳修定寺舍利塔砖雕舞蹈胡人
唐代贴花人物瓷壶..... 孙启祥摄

图版 2

- 约五世纪末高句丽墓壁画..... 徐 华摄
北周敦煌壁画 297 窟供养伎乐..... 欧阳琳摹

图版 3

- 唐代胡人戏狮俑(仿制品)
宋代陈旸《乐书》《狮子舞》图
金代《狮子舞》砖雕..... 梁子明摄

图版 4

- 唐代龙门石窟石雕舞伎..... 孙德侠摄
唐代龙门石窟石雕舞伎..... 孙德侠摄

图版 5

- 唐代龙门石窟石雕舞伎..... 孙德侠摄
唐代龙门石窟石雕舞伎..... 孙德侠摄

图版 6

- 唐代长安大雁塔《大唐三藏圣教序》碑石下部“乐舞图”..... 李世尧摄
唐代长安大雁塔《大唐三藏圣教序记》碑石下部“乐舞图”... 李世尧摄

图版 7

- 唐代敦煌壁画 205 窟伎乐天..... 段文杰摹
唐代敦煌壁画 156 窟《宋国夫人出行图》(乐舞部分)..... 史苇湘摹

图版 8

- 唐代敦煌壁画 220 窟“东方药师净土变”(乐舞部分)..... 祁 铎摄
舞蹈细部摹本(右二人舞、左二人舞)..... 吴曼英摹

插图目录

- 图 1 北齐乐舞纹瓷壶
- 图 2 北齐乐舞纹瓷壶摹本 王廷英摹
- 图 3 唐代兴福寺残碑碑侧石刻舞人
- 图 4 朝鲜《进馔仪轨》所载《剑器舞》图
- 图 5 朝鲜《进馔仪轨》所载《春莺啭》图
- 图 6 日本《春莺啭》图 晓 成摹
- 图 7 新疆克孜尔千佛洞135窟《碗舞》图…(选自《舞蹈论丛》1983年1期)
- 图 8 日本《甘州》舞图 晓 成摹
- 图 9 日本《团乱旋》舞图 晓 成摹
- 图 10 日本《苏合香》舞图 晓 成摹
- 图 11 日本《采桑老》舞图 晓 成摹
- 图 12 唐代女舞俑 吴曼英摹绘
- 图 13 日本《胡饮酒》舞图 晓 成摹
- 图 14 日本《拔头》舞图 晓 成摹
- 图 15 日本《兰陵王》舞图 晓 成摹
- 图 16 李少春舞日本《兰陵王》
- 图 17 李少春舞日本《兰陵王》
- 图 18 辽宁集安高句丽古墓壁画(歌舞部分)
- 图 19 辽宁集安高句丽古墓壁画(舞人部分)
- 图 20 约五世纪末集安长川一号高句丽墓壁画 方起东摹
- 图 21 克孜尔千佛洞 101 窟舞蹈壁画 (选自《龟兹壁画线描图》)
- 图 22 克孜尔千佛洞伎乐天 (选自《龟兹壁画线描图》)
- 图 23 森木塞姆千佛洞 26 窟伎乐天 (选自《龟兹壁画》)
- 图 24 唐代舞俑
- 图 25 唐代舞俑
- 图 26 日本《秦王破阵乐》舞图 晓 成摹
- 图 27 日本《散手破阵乐》舞图 晓 成摹

- 图 28 日本《皇帝破阵乐》舞图 晓 成摹
- 图 29 日本《太平乐》舞图 晓 成摹
- 图 30 南北朝人首鸟身画象砖
- 图 31 日本《万岁乐》舞图 晓 成摹
- 图 32 唐代舍利子盒舞图(部分之一) 吴曼英摹
- 图 33 唐代舍利子盒舞图(部分之二) 吴曼英摹
- 图 34 唐代敦煌壁画 360 窟“维摩诘变”图(部分) 段文杰摹
- 图 35 隋代舞俑
- 图 36 隋代舞俑 吴曼英摹
- 图 37 隋代舞俑 吴曼英摹
- 图 38 隋代敦煌壁画 390 窟供养人伎乐
- 图 39 隋代乐俑 河南省博物馆供稿
- 图 40 隋墓壁画舞之细部 吴曼英摹
- 图 41 唐代执巾舞俑
- 图 42 唐代乐俑 河南省博物馆供稿
- 图 43 唐代舞俑
- 图 44 唐代乐舞俑群
- 图 45 唐代石刻舞伎(部分) 袁荃猷摹
- 图 46 唐代舞俑
- 图 47 唐代舞俑
- 图 48 唐代舞俑
- 图 49 唐代骆驼载乐俑
- 图 50 唐代骆驼载乐俑
- 图 51 唐代舞伎壁画及其摹本 卢玉琳临摹复原
- 图 52 唐代贴花人物瓷壶及其摹本 孙启祥摄 王廷英摹
- 图 53—56 唐代贴花人物瓷壶及其摹本 孙启祥摄 王廷英摹
- 图 57 唐代女舞偶人
- 图 58 唐代敦煌壁画 144 窟伎乐图
- 图 59 唐代榆林 25 窟“西方净土变”舞蹈部分(摹本)
- 图 60 唐代敦煌壁画 156 窟舞蹈图(摹本)
- 图 61 唐代敦煌壁画 172 窟伎乐图 段文杰摹
- 图 62 唐代敦煌壁画 157 窟乐伎图 李振甫摹

- 图 63** 唐代敦煌壁画 445 窟“嫁娶图”李琪琼摹
图 64 五代南唐《韩熙载夜宴图》王屋山舞《绿腰》吴曼英摹
图 65 唐代敦煌壁画 329 窟莲花童子吴曼英摹
图 66 唐代敦煌壁画 360 窟舞人图吴曼英摹
图 67 唐代敦煌壁画 12 窟舞人图吴曼英摹
图 68 唐代敦煌壁画 158 窟“外道谤佛”中的乐舞图(部分)吴曼英摹
图 69 唐代敦煌壁画 231 窟乐舞图吴曼英摹
图 70 唐代敦煌壁画 23 窟乐舞图吴曼英摹
图 71 唐代浮雕石门楣舞人(细部)
图 72 唐代敦煌舞谱残卷之一
图 73 唐代敦煌舞谱残卷之二
图 74 五代女舞俑之一
图 75 五代女舞俑之二
图 76 五代女舞俑之三
图 77 五代男舞俑之一
图 78 五代男舞俑之二
图 79 五代男舞俑之三
图 80 五代王建墓棺座石雕舞人(四川成都出土)
图 81 五代敦煌壁画 100 窟曹议金出行图(舞人部分)
图 82 五代《卓歇图》胡 彦绘

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
概况

第一章	繁盛精湛的表演性舞蹈
第一节	“健康”“软舞”类各舞的源流及其艺术特色
第二节	乐舞大曲的结构形式及其代表作 - - 《霓裳羽衣》
第三节	歌舞戏的发展
第四节	其他表演性舞蹈
第二章	来自民间的宫廷宴享乐舞
第一节	《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》的发展演变及其影响
第二节	《立部伎》、《坐部伎》的内容形式及舞蹈特点
第三节	《南诏奉圣乐》及其他进入宫廷的少数民族及外国乐舞
第三章	群众自娱性舞蹈、民间祭祀及寺院中的舞蹈活动
第一节	群众自娱性舞蹈
第二节	民间祭祀及寺院中的舞蹈活动
第四章	乐舞机构和舞人
第一节	乐舞机构
第二节	各种舞人
第五章	隋、唐舞蹈形象和舞谱
第一节	隋、唐的舞蹈形象
第二节	舞谱
第六章	五代十国时期的舞蹈概况
结语	
后记	
附	
	图版目录
	插图目录
附录页	