



國立臺灣大學文學院中國文學研究所

碩士論文

Department or Graduate Institute of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

漢代歌詩樂舞之異域元素與文化闡釋

The Elements of Exotic Land and Its Cultural  
Interpretation of Performing Arts in Han Dynasty

華泓嘉

Hung-Chia Hua

指導教授：吳旻旻 博士

Advisor：Min-Min Wu，Ph.D.

中華民國一〇七年 七月

July 2018

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

論文中文題目

漢代歌詩樂舞之異域元素與文化闡釋

論文英文題目

The Elements of Exotic Land and Its Cultural  
Interpretation of Performing Arts in Han Dynasty

本論文係華泓嘉君（學號 R02121003）在國立臺灣大學中國文學研究所完成之碩士學位論文，於民國一〇七年六月六日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

吳 旻 旻

（簽名）

（指導教授）

高 薪 芳

鄧 永 堯

## 論文摘要

本論文以漢代歌詩樂舞與百戲藝術為本，關注其中的異域元素，進而探討這些多元民族、跨越疆域交融流動下的歌詩樂舞所具有的文化意義。

作為戰國時代後的一統帝國，漢代在歌詩樂舞上整合了先秦以來的文化成就，再加上皇權的擴張，進而得以對境內多元民族文化進行整理和融攝；而在西漢武帝後，更是以雄厚的國力為基礎，開啟了與四方異域外族頻繁的征戰、貿易以及其它的政治外交活動，形成漢代歌詩樂舞藝術文化的奇麗且多元的特性。

在這樣的時代背景下，異域元素注入了漢世的歌詩樂舞之中，協助建構了漢代的歌樂藝術風格，並在漢代以降形成中國文化的部分底蘊。而在這些作為「奇異」象徵符號的歌詩樂舞闖入漢境、或在漢境中應運而生後，又如何在全漢世歌樂展演的浮世繪中占得一席之地，並與政治、社會、文化間產生連結，是本論文主要聚焦之處。

本文分為以下五個部分：首先釐清漢代歌詩樂舞中不同地域性的特質，以及異域元素和文化意涵研究之價值，並回顧當今學界相關研究成果及設定後續研究進程；其次，梳理漢代歌詩樂舞中的異域元素，建構以異域元素為切入角度的歌詩樂舞時代背景，並對學界部分傳統研究議題進行對話。第三，以〈巴渝舞〉、〈天馬歌〉與角抵百戲三層面為本，著重探討宮廷場域中異域元素影響下的展演思維，確立其「尚奇」的審美心理以及「宣威」的政治目的；第四，以兩漢歌詩文本入手，從中探討漢世異域元素在都城里巷間的普及、以及漢人對異域的想像塑造。佐以幾位由漢境入異域之人的相關歌詩創作進行研究，如烏孫公主劉細君、王昭君及李陵等，進而釐清域外訊息透過歌詩的傳播過程，歸結漢人對異域印象的流傳和想像的塑造。最後，再以歌詩樂舞形塑出的漢帝國想像、以及異域元素在漢代歌詩樂舞中形成的文化矛盾總結全文，闡發受異域元素影響下的歌詩樂舞所具有的時代文化意義。

**關鍵字：** 漢樂府 歌詩樂舞 外族文化 展演思維 異域想像



## Abstract

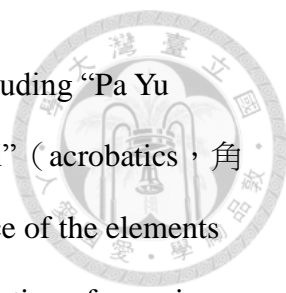


This thesis is based on the performing arts including songs, poems, music, dances and acrobatics of Han dynasty. It focuses on the influence of the elements of exotic land in the performing arts of Han dynasty, and further discusses the cultural significance of performing arts under the blending and border-crossing in multiple ethnic cultures and territories.

As an united empire which followed after the Warring States period (475-221 B.C) , Han dynasty unified the cultural achievements of performing arts since pre-Qin. And with the expansion of imperial power, the rulers were able to unify multiple ethnic cultures in the country. Especially after Emperor Wu of Han dynasty (141-87 B.C) accessioned, based on its strong national strength, and thus started frequent wars, trades and other political activities with exotic land. Which helped to model the gorgeous and different characteristics of performing arts in Han dynasty.

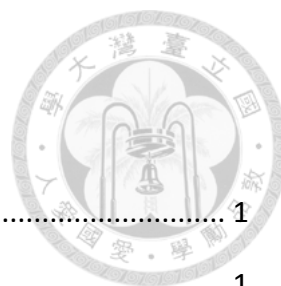
Due to this cultural background, the elements of exotic land blended the performing arts to Han dynasty. It not only helped to form the art style of music in Han dynasty, but also became parts of Chinese culture after Han dynasty. This thesis focus on these elements as a symbol of exoticism. After these performing arts got into or nourished in the territory of Han Empire, the way how they played an important role and connected to politics, society and culture is the focus of this thesis.

This research is going to proceed with 5 following parts: First, clarifying the different characteristics of performing arts within different regions and pointing out the value of the research in the elements of exotic land and the meaning of culture. Futhermore, reviewing the related researches and making research plan. Second, sorting out the elements of exotic land of performing arts in Han dynasty, building a background of performing arts with elements of exotic land, and responding to parts of



traditional researches in academia. Third, focusing on 3 aspects including “Pa Yu Dance” (巴渝舞), “Tian Ma Song” (天馬歌) and “Jiao Di Bai Xi” (acrobatics, 角抵百戲), and discussing the performing thinking under the influence of the elements of exotic land in the region of palace. Establishing the esthetic conception of pursuing fantastic and the political purpose of showing authority. Fourth, based on the songs and poems in Han dynasty, discussing the popularity of the elements of exotic land in the region of alleys and the how the image of exotic land was created by the people in Han dynasty. This part of research is proceeded with some related songs and poems of people who entered exotic land from the territory of Han empire. Such as the princess of Wu Sun (烏孫公主), Liu, Xi-Jun (劉細君), and Wang Zhao-Jun (王昭君), Li Ling (李陵) and ect. The researcher hopes to clarify the process of dissemination of the messages from exotic land is attached to songs and poems, and then summarize the dissemination and creating of image to exotic land from the people in Han dynasty. In the end, summarizing the thesis with the imagination of Han empire which was created by the performing arts and the cultural contradiction on the elements of exotic land in the performing arts, and further to interpret the cultural meaning of performing arts under the influence of the elements of exotic land.

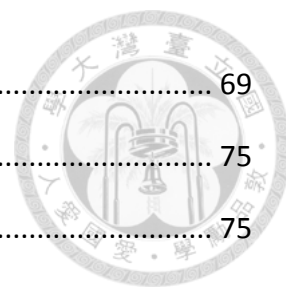
**Keywords:** Han Yue Fu , Performing Arts (songs, poems, music, dances and acrobatics), Exotic Culture, Thinking of Performance, Imagination of the Exotic Land



## 目錄

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究背景與研究目的 .....	1
一、 研究背景：漢代歌詩樂舞的地域性與展演特質 .....	1
二、 研究目的：釐清漢代歌詩樂舞之異域元素與文化意義 .....	4
第二節 相關文獻回顧 .....	6
一、 漢代樂府文化背景與音樂研究 .....	6
二、 樂府歌詩專題研究 .....	10
三、 相關主題研究 .....	11
第三節 研究範圍與研究進路 .....	16
一、 研究範圍 .....	16
二、 研究進路 .....	17
三、 章節配置 .....	19
第二章 殊音異節：漢代歌詩樂舞中的外族文化概說 .....	21
第一節 前言 .....	21
第二節 新聲變曲：漢代樂府的胡樂新聲 .....	24
一、 文獻中的外族樂器 .....	26
二、 李延年〈新聲二十八解〉、〈郊祀歌〉與胡樂新聲 .....	30
三、 漢〈鼓吹饒歌〉十八曲與胡樂新聲 .....	36
第三節 奇蟲胡妲：樂舞百戲的異域色彩 .....	41
一、 柔術雜技 .....	46
二、 外族樂舞 .....	50
三、 域外幻術 .....	59
四、 珍禽異獸 .....	65

第四節 小結：外族樂舞文化輸入下的矛盾 .....	69
第三章 帝國想像：漢代宮廷外族歌詩樂舞的展演思維 .....	75
第一節 前言 .....	75
第二節 夷歌巴舞：〈巴渝舞〉 .....	78
一、 漢宮中的展演情形 .....	79
二、 四夷之樂的樂舞定位 .....	82
三、 華夏邊緣的特殊地位 .....	92
第三節 殊方異物：〈天馬歌〉 .....	97
一、 漢宮中的展演情形 .....	99
二、 異物、祥瑞與祭祀：〈太一天馬歌〉與〈天馬歌〉（其一） .....	104
三、 征戰、外交與祭祀：〈西極天馬歌〉與〈天馬歌〉（其二） .....	111
第四節 列倡外明：角抵百戲 .....	117
一、 漢宮中的展演情形 .....	119
二、 從「講武」到「尚奇」 .....	124
三、 從「德化」到「宣威」 .....	129
第五節 小結：外族樂舞文化展演中的帝國想像 .....	138
第四章 絕域殊俗：漢代歌詩中異域想像的傳播與影響 .....	141
第一節 前言 .....	141
第二節 行胡何方：歌詩謠諺中的外族印象 .....	144
一、 外族珍稀 .....	145
二、 異域印象 .....	148
三、 邊境治理 .....	153
第三節 和親外族與歌詩：以劉細君、王昭君為主的討論 .....	157
一、 歌詩本事與影響概說 .....	160
二、 哭嫁：和親與怨歌 .....	168



三、 異域焦慮：劉、王歌詩中異域訊息的傳播與影響 .....	176
第四節 征戰外族與歌詩：以李陵為主的討論 .....	180
一、 歌詩本事與影響概說 .....	182
二、 起舞、怨歌與流傳 .....	187
三、 異域之人：李陵歌詩中異域訊息的傳播與影響 .....	191
第五節 小結：歌詩中外族想像的傳播與輸出 .....	195
第五章 結論 .....	198
第一節 動態循環：歌詩樂舞中的異域形塑與帝國認同 .....	198
第二節 尚奇與排俗：異域元素影響下的文化矛盾 .....	199
第三節 研究未竟之處 .....	201
一、 異域外族之橫向連結未能全面 .....	201
二、 歌詩樂舞之縱向延伸尚未開展 .....	202
附錄：論文徵引歌詩樂舞百戲與異域元素相關事件表 .....	203
徵引文獻 .....	206
傳統文獻 .....	206
經部 .....	206
史部 .....	207
子部 .....	208
集部 .....	209
近人專著（依姓氏筆畫排列） .....	209
單篇論文（依姓氏筆畫排列） .....	212
學位論文（依姓氏筆畫排列） .....	214





# 第一章 緒論

## 第一節 研究背景與研究目的

### 一、研究背景：漢代歌詩樂舞的地域性與展演特質

漢代是歌詩樂舞流溢的時代，從現存史料的記載與圖像的刻畫中，可以遙示歌舞展演於漢世各個角落的情形。富貴階層之宴娛如桓寬《鹽鐵論》中談及的「今富者鐘鼓五樂，歌兒數曹。中者鳴箏調瑟，鄭舞趙謳。」<sup>1</sup>以及仲長統（A.D. 180-220）所謂的「妖童美妾，填乎綺室；倡謳伎樂，列乎深堂」<sup>2</sup>，表現出了時人因富而盛的娛樂需求<sup>3</sup>；而在黎民百姓所生活的鄉里之中，亦充滿了屬於各地的里巷歌謠，如《宋書·樂志》所載「凡樂章古詞，今之存者，並漢世街陌謠謳，〈江南可采蓮〉、〈烏生〉、〈十五〉、〈白頭吟〉之屬是也」<sup>4</sup>，即道出了當時民間歌樂發達的景況。在這些史料所構築的浮世繪中，無論富貴人家的倡優之樂，或是里巷間的街陌謠謳，皆顯現出了整個漢代重視歌舞娛樂的時代基調。

然而，這些以娛樂為主要功能的歌樂，在脫離原生漢代社會的展演情境後，於今雖皆被統攝在「俗樂」<sup>5</sup>的同一概念下，但若細析傳世文獻中歌詩樂舞的記

<sup>1</sup> [漢]桓寬著，王利器校注：〈散不足〉，《鹽鐵論》（北京：中華書局，1996年），卷6，頁353。

<sup>2</sup> [劉宋]范曄撰，[唐]李賢等注，[晉]司馬彪補志：〈王充王符仲長統列傳〉，《後漢書》（臺北：鼎文書局，1981年），卷49，頁1648。

<sup>3</sup> 漢代娛樂風氣的盛行與經濟的富庶有著緊密的關係，如班固在〈兩都賦〉中即有「于是既庶且富，娛樂無疆。」之語，引自[清]嚴可均校輯：《全後漢文》卷24，《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1991年），頁602b。

<sup>4</sup> [梁]沈約：〈樂志一〉，《宋書》（臺北：鼎文書局，1980年），卷19，頁549。

<sup>5</sup> 「俗樂」一詞在古代正式成為音樂上的分類起於隋唐之際將音樂分為雅、俗二部，而關於漢代俗樂的指涉，學界雖有不同的定義方式，然大抵所指承自戰國以來的鄭衛新聲、而以娛樂為目的的歌詩樂舞，與用於宮廷祭祀、儀節的雅樂相對。如蕭滌非以歌樂的聲調來源為準，將漢樂府之聲調分為「雅聲」、「楚聲」、「秦聲」、「新聲」四大類，並以楚聲、秦聲、新聲三者為俗樂與雅樂的雅聲相對，詳參蕭滌非著，蕭海川補輯：《漢魏六朝樂府文學史》增補本（北京：人民文學出版社，2011年），頁29-33；錢志熙以功能為準，將以娛樂為主要功能的音樂歌舞「倡樂」、「戲」的俗樂新聲，相對於朝廷典雅之樂和儒家的「雅樂」，詳參錢志熙：《漢魏樂府藝術研究》（北京：學苑出版社，2011年），頁61-62；而趙敏俐以歌樂的功能與展演情境為分類原則，將漢代歌樂分為「用於祭祀燕飧的宮廷雅樂」及與其相對「用於社會各階層消費的俗樂」，詳參趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》（北京：商務印書館，2009年），頁110-127；蕭亢達則以表演的角度著手，將雅樂、俗樂在「演奏的目的、地點」、「樂人的身分」、「表演形式」、「樂器和樂隊的規模大小」四大面向區別出來，詳參蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究》修訂版（北京：文物出版社，2010

載，可發現漢代的歌樂實是奠基於眾多風格殊異、且具有濃厚地域性色彩的音樂與表演元素而組成的綜合性藝術。如班固（A.D. 32-92）在《漢書·禮樂志》已載「有趙、代、秦、楚之謳」<sup>6</sup>，並羅列了像「吳、楚、汝南歌詩」、「燕、代謳、雁門、雲中、隴西歌詩」、「邯鄲、河間歌詩」<sup>7</sup>等各地歌詩。古人對於樂器、歌舞的發源與風格的區別十分敏銳，且很早便觀察到地方的風俗對於一地的樂舞風格影響甚深<sup>8</sup>。春秋時期，《左傳》已有季札觀周樂的記載<sup>9</sup>，傳至漢世，《漢書·地理志》述各地民風時也多引《詩》中的《風》詩為佐證，此外，亦有直寫當地歌舞風格者，如描寫盛產倡優的中山之地：

趙、中山地薄人眾，猶有沙丘紂淫亂餘民。丈夫相聚游戲，悲歌慷慨，起則椎剽掘冢，作姦巧，多弄物，為倡優。女子彈弦跕砢，游媚富貴，遍諸侯之後宮。<sup>10</sup>

中山之地位處北地，為戰國時中山國（今河北省中部、太行山東部一帶）的遺

---

年），頁 19-20。

<sup>6</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年），卷 22，頁 1045。

<sup>7</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈藝文志〉，《漢書》，卷 30，頁 1754。

<sup>8</sup> 《風俗通義·序》：「風者，天氣有寒煖，地形有險易，水泉有美惡，草木有剛柔也。俗者，含血之類，像之而生，故言語歌謳異聲，鼓舞動作殊形，或直或邪，或善或淫也。」引自[漢]應劭：〈風俗通義序〉，《風俗通義》（臺北：臺灣中華書局，1981年），頁 1a。

<sup>9</sup> 《左傳·襄公二十九年》中曾載：「吳公子札來聘，見叔孫穆子，說之，謂穆子曰：『子其不得死乎，好善而不能擇人，吾聞君子務在擇人，吾子為魯宗卿，而任其大政，不慎舉，何以堪之，禍必及子，請觀於周樂。』使工為之歌〈周南〉、〈召南〉，曰：『美哉，始基之矣，猶未也，然勤而不怨矣。』為之歌〈邶〉、〈鄘〉、〈衛〉，曰：『美哉，淵乎，憂而不困者也。吾聞衛康叔武公之德如是，是其衛風乎。』為之歌〈王〉，曰：『美哉思而不懼，其周之東乎。』為之歌〈鄭〉，曰：『美哉，其細已甚，民弗堪也，是其先亡乎。』為之歌〈齊〉，曰：『美哉，泱泱乎，大風也哉，表東海者，其大公乎，國未可量也。』為之歌〈豳〉，曰：『美哉，蕩乎，樂而不淫，其周公之東乎。』為之歌〈秦〉，曰：『此之謂夏聲，夫能夏，則大，大之至乎其周之舊也。』為之歌〈魏〉，曰：『美哉，泝泝乎，大而婉，險而易，行以德輔，此則明主也。』為之歌〈唐〉，曰：『思深哉，其有陶唐氏之遺民乎，不然，何憂之遠也，非令德之後，誰能若是。』為之歌〈陳〉，曰：『國無主，其能久乎，自鄘以下，無譏焉。』」引自[東周]左丘明傳，[西晉]杜預注，[唐]孔穎達等正義：《重刊宋本左傳注疏》（臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）江西南昌府學刊本），頁 667b-670a。

<sup>10</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈地理志下〉，《漢書》，卷 28，頁 1655。



留，其俗有北地之風而悲歌慷慨。相同的情形也出現在宴娛的場合中，樂府古辭〈豔歌〉以人間宴會場景比附天宮之宴時寫道：

今日樂上樂，相從步雲衢。天公出美酒，河伯出鯉魚。青龍前鋪席，白虎持榼壺。南斗工鼓瑟，北斗吹笙竽。姮娥垂明璫，織女奉瑛琚。蒼霞揚東謳，清風流西歛。垂露成帷幄，奔星扶輪輿。<sup>11</sup>

除了「工鼓瑟」、「吹笙竽」已展現了宴樂中樂器種類的繁多與樂聲之盛，「揚東謳」、「流西歛」更點出了來自不同地域風格的歌樂演出。距漢未遠，曹魏時曹植的詩句中亦有針對宴樂內容的分析，如：

秦箏何慷慨，齊瑟和且柔。陽阿奏奇舞，京洛出名謳。（〈野田黃雀行〉）<sup>12</sup>

嘉賓填城闕，豐膳出中廚。秦箏發西氣，齊瑟揚東謳。（〈贈丁翼〉）<sup>13</sup>

由此可見，在古時的宴樂表演中，地域與歌樂的風格特色更是具有緊密聯繫的，如曹植詩中所言齊瑟樂音和柔，配以演唱的東謳應亦婉轉動聽；而來自邊陲的秦箏樂聲慷慨，則所合樂的西地歌謠想來也以激昂見長，正是這些源於各地的樂器與歌樂挾帶著原生地域的風格，方才構成了現今所認知的俗歌樂舞這個大概念，故而在研究漢代的歌詩樂舞時，其中的地域性色彩是很值得被檢視和討論的。

而在漢代歌詩樂舞展演的主題上，則需由漢代的樂府藝術研究著手。廣義上的樂府歌詩，所指涉的是一種詩、樂、舞三者合一的表演藝術。錢志熙曾對樂府歌詩的藝術性作了深入的討論，他認為：

<sup>11</sup> 逯欽立輯校：《漢詩》卷 10，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983 年），頁 289。

<sup>12</sup> 逯欽立輯校：《魏詩》卷 6，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 425。

<sup>13</sup> 逯欽立輯校：《魏詩》卷 7，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 452。



樂府詩在它的原生時期，是依存於一個更大的藝術系統之中的。這個藝術系統融歌、曲、舞及萌芽的戲劇因素等多種藝術樣式為一體，每一種樣式都依靠著其它的藝術樣式，並把自身的性質賦予別種樣式。所以，樂府詩所承擔的藝術功能比純粹的詩體要複雜得多。<sup>14</sup>

這段論述提醒了研究者不應將漢代的樂府歌詩視作單純的書面性文學作品研究，而應將其放入整個漢代藝術展演的脈絡中，而即使單就文學意義上而言，樂府歌詩相較於後世多數的文人詩作，其聲與辭並重的創作手法是一個不容忽視的特點，在探析樂府歌辭中所承載的訊息之餘，不應忽略了承載這些訊息的「聲」對於歌詩本身的體式、風格，乃至於閱聽者的接受意願所造成的影響。

而除了聲與辭之外，整個樂府藝術所涵攝的動作如舞、戲、雜技，乃至於整個藝術系統背後的表演空間、制度、經濟活動、展演思維等，皆是漢代樂府藝術研究者可留意的範疇。漢代歌詩樂舞之所以有別於傳統的書面文學作品，除了歌詩具有的口頭性之外，亦因禮制或娛樂而具有展演性，在重複的口頭流傳與肢體展演之間，必然產生某種固定的用樂思維和文化詮釋。故而在漢代歌詩樂舞的研究上，除了過往在歌辭、樂器上的賞析與考訂，展演背後的思維與文化意涵亦為研究者應著力之處。

## 二、研究目的：釐清漢代歌詩樂舞之異域元素與文化意義

不同地域所形塑出的歌詩樂舞風格既異，相較於先秦《詩》、《騷》大多圍繞在黃河、長江流域的歌詩背景，在漢帝國邊境的擴張下，漢代開始出現以過去統稱「四方異域」為背景的歌詩創作。對外來說，受到頻繁的征戰、外交、貿易等因素影響，漢人所接觸到的異域、外族文化已非先秦所能比擬；對內而言，作為

---

<sup>14</sup> 錢志熙：〈樂府古辭的經典價值—魏晉至唐代文人樂府詩的發展〉，《文學評論》1998年第2期，頁61-74。



一統的帝國體制，漢代對境內與邊境的少數民族亦有了更全面的控制力，面對這些共同構築漢帝國的異俗之民，也有了比以往更多的關注。

在此時代背景下，除了民間娛樂活動的流傳，也透過統治者有意的蒐羅，漢代境內少數民族與境外異域民族之樂舞、百戲逐漸進入都城，成為漢世的娛樂一景；同時，基於樂府歌詩「緣事而發」的特質，許多歌詩當中亦開始出現以外族人物、器物，甚至是境外異域為背景的陳述。甚至可以說，我們現在所認識的漢代歌詩與樂府藝術，實際上並不全然是以中原漢族文化為中心的產物，在漢代歌詩所構築出的漢代浮世繪中，外族文化與元素所發揮的影響力應被更多的留意。

基於這些條件，漢代以外族文化或異域風情為基底的歌詩樂舞，呈現出與中原截然不同的地域性。這些源於外族、或因外族而起的歌詩樂舞，以「奇」與「異」的特質，與中原固有的樂舞共同構築出漢代娛樂活動的面貌，甚至影響了後世宮廷樂舞的展演模式與俗世娛樂的表演特質。本文以為，對於漢人而言，這些受異域文化元素所影響的歌詩樂舞接受過程，除了單純的時代背景使然，其背後應具有更加形上的思維與文化意涵驅使這樣的風氣兩漢不衰。

過去學界雖早已留意到漢代歌詩樂舞中豐富的娛樂性以及外來文化的影響，然尚缺乏以外族、異域文化為主軸，進而探討這些歌詩樂舞背後連結的異域想像、展演思維與文化闡釋之論著，究其原因，或許在於早期學界對漢代歌詩的研究多著重於樂府歌辭的文學討論，近來學界雖已逐漸將樂府研究拓展到整個歌詩樂舞文化，開展了更進一步的研究成果，然在文化背景的釐清與闡釋部分仍有可向下開展之處。

在對漢代歌詩背景進行初步觀察和梳理後，本文嘗試在這樣的基礎上，將其中與異域元素相關的歌詩樂舞獨立出來，突出異域元素在不同場域中歌詩樂舞的運用，並探討其在漢代整體娛樂追新風氣下所發揮的作用，期能從中觀察到不同的展演思維與訊息傳播形式。而透過觀察這些在漢境中反覆操演、「非常」的歌詩樂舞，亦可探究漢世觀看與對待「文化他者」的方式，進而連結先秦以來「夷



夏之辨」的政治思想，與漢代如何透過歌詩樂舞，形塑對自我的帝國想像與對他人的異域想像。

基於上述原因，本文擬就「漢代歌詩樂舞」和「異域元素」兩大主題出發進行研究，除了望能為漢代歌詩樂舞研究的完整略盡薄力，亦希望能使歌詩樂舞在漢代歷史、政治、文化等相關跨領域研究範疇中的重要性能被彰顯，進而凸顯出樂府歌詩這類重要的中國文學門類在濫觴的兩漢時，其與時代間的重要連結，證明漢代不僅是歌舞的時代，更是多元的民族文化相互輝映的強盛帝國。

## 第二節 相關文獻回顧

本文以異域元素相關的主題切入，對漢代歌詩樂舞進行考察，討論的文本和表演藝術類型較為紛雜，材料零星散見於各類歌詩、樂舞、百戲當中，範疇幾乎涵蓋整個漢代的樂府藝術研究。限於學力，以下主要著重與本文所論異域元素與外族文化主題的相關研究進行回顧。

### 一、漢代樂府文化背景與音樂研究

首先，在傳統漢代樂府制度考證、音樂的分類，與樂府歌辭文學研究上，近代學者蕭滌非於此著力甚深，並以文學史的形式進行梳理，氏著《漢魏六朝樂府文學史》<sup>15</sup>對漢魏六朝樂府文學的相關背景作了有系統的整理。在漢代部分，其對漢樂府的音樂性、漢樂府的分類，以及樂府官署制度所進行的初步考察，為樂府研究者提供了十分有力的協助。此外，與之內容相近、可互補不足的樂府文學史著作，尚有羅根澤《樂府文學史》<sup>16</sup>、張永鑫《漢樂府研究》<sup>17</sup>、亓婷婷《兩漢樂府運動》<sup>18</sup>等。而在樂府歌詩的選注上，選篇眼光獨到、註解嚴謹者，則如有余冠英《樂府詩選》<sup>19</sup>一書可供參考。在論文集上，王運熙《樂府詩述論》<sup>20</sup>、姚

<sup>15</sup> 蕭滌非著，蕭海川補輯：《漢魏六朝樂府文學史》增補本（北京：人民文學出版社，2011年）。

<sup>16</sup> 羅根澤：《樂府文學史》（北京：東方出版社，2012年）。

<sup>17</sup> 張永鑫：《漢樂府研究》（南京：江蘇古籍出版社，1992年）。

<sup>18</sup> 亓婷婷：《兩漢樂府運動》（臺北：學海出版社，1980年）。

<sup>19</sup> 余冠英：《樂府詩選》（北京：人民文學出版社，1954年）。

<sup>20</sup> 王運熙：《樂府詩述論》（上海：上海古籍出版社，2014年）。

大業《漢樂府小論》<sup>21</sup>，以及近期孫尚勇《樂府文學文獻研究》<sup>22</sup>、許雲和《樂府推故》<sup>23</sup>，以上幾本論文集集結了作者對漢魏六朝樂府詩各論題的研究成果，相較於文學史式的論述，針對特定議題往往能有更深入的探究，在漢代特定歌詩的論題上提供許多寶貴的資料，然上述早期學者之研究成果，雖於考證傳統文獻上有其嚴謹用力之處，惜尚未能將樂府歌詩反映漢世生活、思想背景的特點作很好的發揮。

而在這些前輩學者的學術基礎上，吳相洲、趙敏俐與錢志熙等學者於 1990 年代開始，逐漸將樂府的研究重心由史料的梳理、文辭的考訂，轉向對漢樂府音樂性、表演性、社會性的研究。此研究路徑代表性的著作如有趙敏俐《漢代樂府制度與歌詩研究》<sup>24</sup>、《中國古代歌詩研究：從《詩經》到元曲的藝術生產史》<sup>25</sup>、高莉芬《絕唱：漢代歌詩人類學》<sup>26</sup>、錢志熙《漢魏樂府藝術研究》<sup>27</sup>等。趙敏俐將漢樂府視作漢代娛樂產業的核心，以此為切入點，以社會經濟的角度重探漢樂府於漢世的定位，取得的成就頗豐；而高莉芬《絕唱：漢代歌詩人類學》，則採用人類學的研究方法，以漢樂府演藝主體「倡優」為本，探討以倡優為主的娛樂活動在漢世的意義；錢志熙則以表演藝術的角度切入，對漢魏樂府之音樂性和展演性作了主題式的研究，奠定了漢樂府作為動態展演的研究路徑，跳脫以往多重在樂府書面文字的討論。上述學者的著作與相關論文為本論文的研究方向與發想提供了莫大的助益。

而在 2006 年，以吳相洲為首所建構的「樂府學」以及同名的學術期刊，更是這股研究風氣重要的里程碑，吳相洲〈樂府相關概念辨析〉<sup>28</sup>、錢志熙〈樂府

<sup>21</sup> 姚大業：《漢樂府小論》（天津：百花文藝出版社，1984 年）。

<sup>22</sup> 孫尚勇：《樂府文學文獻研究》（北京：人民文學出版社，2007 年）。

<sup>23</sup> 許雲和：《樂府推故》（北京：北京大學出版社，2012 年）。


<sup>24</sup> 趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》（北京：商務印書館，2009 年）。

<sup>25</sup> 趙敏俐等著：《中國古代歌詩研究：從《詩經》到元曲的藝術生產史》（北京：北京大學出版社，2005 年）。

<sup>26</sup> 高莉芬：《絕唱：漢代歌詩人類學》（臺北：里仁書局，2007 年）。

<sup>27</sup> 錢志熙：《漢魏樂府藝術研究》（北京：學苑出版社，2011 年）。

<sup>28</sup> 吳相洲：〈樂府相關概念辨析〉，《首都師範大學學報》2015 年第 2 期，頁 80-88。



古辭的經典價值—魏晉至唐代文人樂府詩的發展》<sup>29</sup>重新辨析了「樂府」在學術研究上的定位，確立了「樂府」作為詩、歌、樂、舞等合一的複合性藝術，並提出相應的文獻、音樂、文學三層面研究方向，而吳相洲於 2015 年《樂府學》上發表的〈現代樂府學史概述〉<sup>30</sup>，亦對民國以來的樂府研究進程做了詳盡的梳理，在整理過往研究路徑的同時，亦確立了未來樂府學於音樂性、表演性、社會性的研究方向。然而，以吳相洲、趙敏俐與錢志熙為首的學者們，其創新的研究路徑固然使漢樂府呈現不同以往的文化意義，然如同燈火照亮部分迷霧的同時更易凸顯出光線之外更大的蒙昧之處，筆者留意到在其音樂性與展演性的研究路徑中，其背後尚有與整個時代連結的抽象展演思維、訊息傳播的問題，是目前幾位先生與目前學界尚未有專論於此的。

而聚焦在本論文於漢代歌詩樂舞的研究範圍上，音樂文學史相關著作如有朱謙之《中國音樂文學史》<sup>31</sup>，初步將音樂相關的文學作品作了概略的整理與論述；而在音樂背景的統整上，楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》<sup>32</sup>、吳釗、劉東升《中國音樂史略》<sup>33</sup>則提供了先秦兩漢以來音樂流變進程的背景資料。以音樂的傳播性角度切入者，如有鍾琛《先秦兩漢及魏晉南北朝音樂傳播概論》<sup>34</sup>，對樂器、音調乃至於思想等音樂傳播作了概述性的整理。而在外族音樂史的專論部分，早期孔德所著《外族音樂流傳中國史》<sup>35</sup>，對先秦到唐代史書中的音樂史料作了概括性的整理；鄭祖襄〈試述中國音樂起源的多民族、多地域現象〉<sup>36</sup>，以出土文物與音樂專業背景，論述中國音樂自上古以來即融雜多民族特性、並具有

---

<sup>29</sup> 錢志熙：〈樂府古辭的經典價值—魏晉至唐代文人樂府詩的發展〉，《文學評論》1998 年第 2 期，頁 61-74。

<sup>30</sup> 吳相洲：〈現代樂府學史概述〉，《樂府學》，2015 年 01 期，頁 3-69。

<sup>31</sup> 朱謙之：《中國音樂文學史》（北京：北京大學出版社，1989 年）。

<sup>32</sup> 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（臺北：大鴻圖書，1997 年）。

<sup>33</sup> 吳釗、劉東升：《中國音樂史略》（北京：人民音樂社，1993 年）。

<sup>34</sup> 鍾琛：《先秦兩漢及魏晉南北朝音樂傳播概論》（臺北：龍視界，2013 年）。

<sup>35</sup> 孔德：《外族音樂流傳中國史》（臺北：華世出版社，1975 年）。

<sup>36</sup> 鄭祖襄：〈試述中國音樂起源的多民族、多地域現象〉，《華夏舊樂新探：鄭祖襄音樂文化論集》，北京：中央音樂學院出版社，2008 年，頁 166-184。



很強的地域性。最後，宋博年、李強《西域音樂史》<sup>37</sup>蒐集整理了中國古代相關音樂文獻，並將其中散見與西域相關的材料以史學方式呈現，使讀者得見前後之連貫性，並時有出土材料相互佐證，是相關主題研究中頗為完備的著作，可惜所論大多以闡述、整理文獻材料為主，尚未有進一步在外族流傳背景上的探討。

在漢代歌詩、樂舞、百戲的綜合性論述上，蕭亢達《漢代樂舞百戲藝術研究》<sup>38</sup>以漢畫像石及豐富的音樂出土文物，對漢代的樂舞百戲藝術活動作了完備的整理、分類以及文物佐證，在其中已特別將外族的樂器、樂舞、百戲獨立論述，特別突出這些源於外族的音樂元素之特殊性，但並未向下開展其意涵，是此書可惜之處；李建民《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》<sup>39</sup>則是將先秦兩漢以來之樂舞百戲史料作了完整的梳理，在文獻整理上有著豐富的成果，亦論及漢代之樂舞百戲與宮廷貴族、民間庶民在生活儀節上的關聯性，是臺灣學界早期相關著作中頗具代表性的研究成果。其餘如崔樂泉《圖說中國古代游藝》<sup>40</sup>、《中國古代百戲雜技發展史》<sup>41</sup>，劉秉果、趙明奇《漢代體育》<sup>42</sup>、王明蓀〈宋代的角觝術——兼論古代的角觝戲〉<sup>43</sup>等專書和單篇論文，亦提供了漢代百戲雜技的相關背景資料。

最後，聚焦於漢代整體文化層面，龍文玲《漢武帝與西漢文學》<sup>44</sup>討論漢代統治者與整體歌詩樂舞及文學間的關係，以漢武帝在位的期間斷代，分析漢武帝在繼位前到晚年整體漢代文學風氣的轉變，以及武帝在位前後，因個人的喜好與政治舉措，對漢代文學風氣所產生的影響，如立樂府、好新聲、用胡樂等，為本文在塑造漢代歌詩樂舞背景時，相較於泛觀瀏覽的文學史著作，提供了較微觀、

<sup>37</sup> 宋博年、李強：《西域音樂史》（烏魯木齊：新疆人民出版社，2006年）。

<sup>38</sup> 蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究》修訂版（北京：文物出版社，2010年）。

<sup>39</sup> 李建民：《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》（臺北：東大圖書，1993年）。

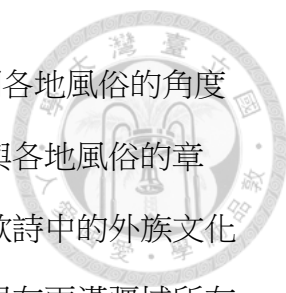
<sup>40</sup> 崔樂泉：《圖說中國古代游藝》（臺北：文津出版社，2002年）。

<sup>41</sup> 崔樂泉：《中國古代百戲雜技發展史》（臺北：文津出版社，2010年）。

<sup>42</sup> 劉秉果、趙明奇：《漢代體育》（濟南：齊魯書社，2009年）。

<sup>43</sup> 王明蓀：〈宋代的角觝術——兼論古代的角觝戲〉，《近世中國的社會與文化論文集（960-1800）》，臺北：國立臺灣師範大學歷史學系，2007年。

<sup>44</sup> 龍文玲：《漢武帝與西漢文學》（北京：社會科學文獻出版社，2007年）。



聚焦的論述角度。魯風華《漢代風俗文化與漢代文學》<sup>45</sup>以漢朝各地風俗的角度切入，討論各地風俗與漢代文學間的關聯，其中論及漢代詩歌與各地風俗的章節，已初步建構漢代歌詩的地域性與社會性，為本文離析漢代歌詩中的外族文化提供初步論述構想，然其書之地域性、社會性的討論主要仍侷限在兩漢疆域所在的中原地區，尚未開展到漢帝國與四周文明間的交流關係，是在地域性的討論上較為可惜之處。

## 二、樂府歌詩專題研究

異域元素中的外族音樂文化，在漢代樂府藝術中的呈現橫跨各類歌詩與樂舞，然在眾多文本中，欲辨識何者並非先秦固有的音樂文學、文化遺留，則當從歌詩的體式與整體音樂型態上著手。在兩漢歌詩的文學體式上，葛曉音《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》<sup>46</sup>以多年相關研究的基礎，為漢代詩歌的體式問題做了歸納整理，除了突出了漢代詩歌在體式上與當時音樂間的連結，更推論出中原地域性的音樂乃至域外音樂對於當時合樂的歌詩在體式上所造成的影響，於離析、論證漢代歌詩中的異域之聲提供了論證基礎；而周仕慧《樂府詩體式研究》<sup>47</sup>則將研究重點著重於樂府歌詩上，為樂府歌詩的套語、聲辭及句式結構和音樂性的關係作了深入的探究。

而相對於漢代樂府歌詩的體式問題，樂府詩的音樂曲調亦是外族音樂對中國樂舞的直接影響，曾智安在其攻讀博士期間對相和歌曲調研究的基礎上，進而完成了《樂府詩音樂型態研究：以曲調考察為中心》<sup>48</sup>一書，書中於漢代的歌詩議題上，主要處理了漢代鼓吹曲之性質、音樂型態與流變，除了整理自清代以來對鼓吹曲的討論，亦從中提出個人新解，並留意到鼓吹曲與制度面上的連結及後世演變關係。

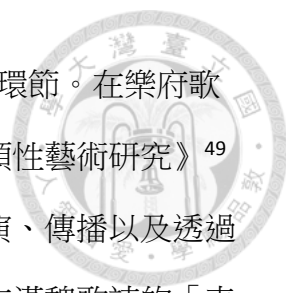
---

<sup>45</sup> 魯風華：《漢代風俗文化與漢代文學》（北京：中國社會科學出版社，2009年）。

<sup>46</sup> 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年）。

<sup>47</sup> 周仕慧：《樂府詩體式研究》（北京：北京大學出版社，2013年）。

<sup>48</sup> 曾智安：《樂府詩音樂型態研究：以曲調考察為中心》（北京：北京大學出版社，2013年）。



異域元素進入漢代歌詩樂舞中，「傳播」是極為重要的一個環節。在樂府歌詩的展演與傳播關係上，謝秀卉的博士論文《漢魏樂府歌詩口頭性藝術研究》<sup>49</sup>具有很高的學術參考價值，此論文對於漢魏樂府歌詩在口頭展演、傳播以及透過歌詩傳播所塑造出來的「語域」進行了深入的探究，其中特別在漢魏歌詩的「表述」功能與其在「本事」、「敘事」、「藝事」間的辯證，對於分析漢代歌詩中對異域的表述主題，及其與展演間的關係提供了很好的切入路徑。而專就樂府歌詩的傳播與其對政治、社會層面的影響，呂宗力在其著《漢代的謠言》<sup>50</sup>中，對漢代由民間歌詩謠諺所塑造的謠言輿論力量已有討論，而歌詩謠諺經傳播後所產生的影響力，是突出異域元素自域外傳播入漢境後的重要性所在。呂宗力在此書尚未特別突出歌詩謠諺在訊息傳播上的地域性和文化性，特別是由異域或外族所傳入中央的訊息，是本文認為可再開展之處。

最後，是在各類樂府歌詩的專題研究上，吳相洲於 2003 年開始主持了《樂府詩集》的分類研究，以郭茂倩的分類為本，集合了各類樂府歌詩的專門研究人才，並在其後出版了一系列的樂府歌詩專類研究成果。在異域元素與漢代歌詩樂舞之間的關聯上，與其相關的背景專題研究如有王福利《郊廟燕射歌辭研究》<sup>51</sup>、韓寧《鼓吹橫吹曲辭研究》<sup>52</sup>、梁海燕：《舞曲歌辭研究》<sup>53</sup>以及周仕慧《琴曲歌辭研究》<sup>54</sup>，上述這些專書以歌詩類別為主，對各自主題歌詩作了跨朝代的流變研究，同時亦對不同歌詩在各時代產生的論題進行討論，特別是在樂府成立的漢代，提供了許多深入的相關背景研究。

### 三、相關主題研究

在本論文架構中，擬以異域元素為本，對漢代與異域人事、文化相關的歌詩

---

<sup>49</sup> 謝秀卉：《漢魏樂府歌詩口頭性藝術研究》（臺北：政治大學中文研究所博士論文，高莉芬先生指導，2015年）。

<sup>50</sup> 呂宗力：《漢代的謠言》（杭州：浙江大學出版社，2011年）。

<sup>51</sup> 王福利：《郊廟燕射歌辭研究》（北京：北京大學出版社，2009年）。

<sup>52</sup> 韓寧：《鼓吹橫吹曲辭研究》（北京：北京大學出版社，2009年）。

<sup>53</sup> 梁海燕：《舞曲歌辭研究》（北京：北京大學出版社，2009年）。

<sup>54</sup> 周仕慧：《琴曲歌辭研究》（北京：北京大學出版社，2009年）。

樂舞進行研究，故而在分論的主題上較為多元，以下文獻回顧略述各主題中的主要前行研究：



### (一) 漢代民族、政治與地理文化研究

欲討論異域元素在漢代歌詩樂舞中所發揮的影響力，則必須梳理生活於異域的主體外族、以及漢境和異域在地理空間上的相互關係。首先，於歷史學與民族學的理論上，在建構兩漢間漢民族與少數民族間的交流背景時，歷史人類學家王明珂的代表作《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》<sup>55</sup>中，提出「華夏邊緣」的理論，主張古代中國民族認同的建構，實乃經由邊緣地區民族文化的界定，區分出異我後而形成，此論對於處理異域元素進入漢代歌詩樂舞後，漢民族如何看待外族文化並形塑自我族群認同的論述上具有深刻的啟發性。而除此之外，田繼周《中國歷代民族史：秦漢民族史》<sup>56</sup>則是將秦漢史書中的外族史料作了全面性的整理和編排，在梳理漢代與外族間的交流上提供了很好的閱讀材料；鄒惟一《漢代周邊對中原文化的影響研究》<sup>57</sup>則在此民族交流史料的基礎上，將重點置於社會文化層面，討論漢代邊境文化的輸入對中原漢境文化形塑所造成的影響。最後，在朱聖明《秦漢華夷觀念與民族意識研究》<sup>58</sup>、汪高鑫《董仲舒與漢代歷史思想研究》<sup>59</sup>以及王健文〈帝國秩序與族群想像：帝制中國初期的華夏意識〉<sup>60</sup>，則是基於政治精神層面的「夷夏之辨」與「天下一家」觀念進行了探討，辨析了漢代時人在帝國體制下，面對域外異族的征戰、貿易、朝貢、歸降等來往關係時，延續先秦以來的華夏意識如何在政治討論中呈現與轉化。

而在漢代時，外族及其文化如何呈現於漢人的精神世界與藝術表現中，除了

<sup>55</sup> 王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》（北京：社會科學文獻出版社，2006年）。

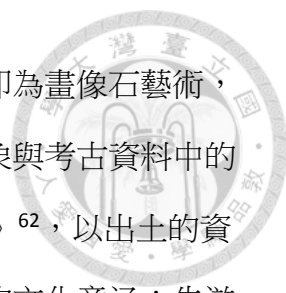
<sup>56</sup> 田繼周：《中國歷代民族史：秦漢民族史》（北京：社會科學文獻出版社，2007年）。

<sup>57</sup> 鄒惟一：《漢代周邊對中原文化的影響研究》（上海：上海師範大學中國古代史博士學位論文，曾維華先生指導，2014年）。

<sup>58</sup> 朱聖明：《秦漢華夷觀念與民族意識研究》（開封：河南大學中國古代史碩士學位論文，龔留柱先生指導，2009年）。

<sup>59</sup> 汪高鑫：《董仲舒與漢代歷史思想研究》（北京：商務印書館，2012年）。

<sup>60</sup> 王健文：〈帝國秩序與族群想像：帝制中國初期的華夏意識〉，甘懷真編：《東亞歷史上的天下與中國概念》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2007年。



本文欲討論的歌詩樂舞外，另一可與樂舞相互參看的藝術呈現即為畫像石藝術，以及其餘散見的工藝塑物。邢義田〈古代中國及歐亞文獻、圖象與考古資料中的「胡人」外貌〉<sup>61</sup>、〈漢代畫像胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉<sup>62</sup>，以出土的資料和傳世文獻，討論了胡人的外在形象乃至其在圖像中所表現的文化意涵；朱滄《漢畫像胡人圖像研究》<sup>63</sup>則更以胡人圖像為本，對目前所見的兩漢胡人圖像進行了整理和考察，並在胡人圖像於漢世的運用中，突出了胡人圖像作為漢人異域想像的文化意義，與本文欲陳述的歌詩樂舞主題可相互闡發。在工藝塑物部分，近代出土漢代銅鏡、瓦當等文物上的文字、造型等，皆可成為歌詩文獻與外族文化的佐證，尤其在銅鏡的整理與鏡銘的研究上，王綱懷《三槐堂藏鏡》<sup>64</sup>與王士倫《浙江出土銅鏡》<sup>65</sup>，提供了許多相關的銅鏡材料，除了整理文物的成就，亦反映出當時製鏡工藝在時代氛圍下所受的影響。

在地理空間的討論上，經由異域元素所塑造的地理空間大多虛實交錯，且以想像、印象作為核心，成書時代約莫在戰國後期到漢初的《山海經》，是漢代此類地理空間想像的集大成。與此論題相關的研究上，葉舒憲、蕭兵、鄭在書《山海經的文化尋蹤：「想像地理學與東西文化碰觸」》<sup>66</sup>與劉宗迪《失落的天書：《山海經》與古代華夏世界觀》<sup>67</sup>，皆透過《山海經》的研究形塑出戰國後期至漢初時人觀看世界的方式，配合漢代疆域的擴張與文化的輸入，成為與實際地理研究相互對照的想像空間研究，在本文的研究主題上提供了豐富的思考材料。

---

<sup>61</sup> 邢義田：〈古代中國及歐亞文獻、圖象與考古資料中的「胡人」外貌〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，2000年9月，頁15-99。

<sup>62</sup> 邢義田：〈漢代畫像胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第十九期，2005年，頁63-132。

<sup>63</sup> 朱滄：《漢畫像胡人圖像研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017年）。

<sup>64</sup> 王綱懷：《三槐堂藏鏡》（北京：文物出版社，2004年）。

<sup>65</sup> 王士倫編著，王牧修訂：《浙江出土銅鏡》修訂本（北京：文物出版社，2006年）。

<sup>66</sup> 葉舒憲、蕭兵、鄭在書：《山海經的文化尋蹤：「想像地理學與東西文化碰觸」》（武漢：湖北人民出版社，2004年）。

<sup>67</sup> 劉宗迪：《失落的天書：《山海經》與古代華夏世界觀》增訂本（北京：商務印書館，2016年）。

## (二) 外族交流與歌舞：〈巴渝舞〉與〈天馬歌〉研究



漢代通過與異域、外族之間的交流，進而產生的代表性歌舞，當屬漢高祖時引進的〈巴渝舞〉即漢武帝時所作的〈天馬歌〉。以下本論文擬就這兩項歌舞進行深入的展演思維考察。過去學界對這兩項歌舞雖已略有論述，在歌舞藝術背景的考證上取得很好的成果。

首先，在〈巴渝舞〉的討論上，早期如董其祥：〈巴渝舞源流考〉<sup>68</sup>，已留意到這個漢代樂舞史上的特殊現象，並就史料的記載將〈巴渝舞〉的源流做了詳盡的考證，此後對於〈巴渝舞〉的音樂、民族乃至儀式禮俗的研究逐漸開展，如田大文〈巴渝舞的結構與音樂分類〉<sup>69</sup>以音樂為主，進而談及儀式運用，張永安《巴渝戲劇舞樂》<sup>70</sup>則將舞的範疇擴展至戲劇和音樂，將其作為整體的表演藝術進行研究；而以民族文化研究為本切入的，則如有楊銘《土家族與古代巴人》<sup>71</sup>、趙玲《巴人音樂文化之研究》<sup>72</sup>。

而在〈天馬歌〉的討論上，基於近來學界對漢代儀式樂歌〈郊祀歌〉的重視逐漸提高，對於列於〈郊祀歌〉組曲中的〈天馬歌〉之討論亦漸趨豐富，近期整理前人論述，並具有開創性見解者，如有王淑梅、于盛庭〈〈天馬歌〉考辨與《史記·樂書》的真偽〉<sup>73</sup>，文中將〈天馬歌〉史料置於相關天文、地理與禮制材料中進行辨析，處理了〈天馬歌〉歷來關於著作時間與文辭流變的問題，提供了後續研究很好的立論基礎；而稍早如殷善培〈漢代郊祀歌〈天馬〉章考釋〉<sup>74</sup>，在相關問題的考證上亦有己見，且將其放入郊祀儀式環節與武帝的求仙語境中進行討論，脫離了傳統著重文辭的考訂，使此歌在漢代運用於國家祀典的思維

<sup>68</sup> 董其祥：〈巴渝舞源流考〉，《重慶師範大學學報》第4期，1984年，頁53-62。

<sup>69</sup> 田大文：〈巴渝舞的結構與音樂分類〉，《音樂探索》第4期（1997年），頁36-42。

<sup>70</sup> 張永安：《巴渝戲劇舞樂》（重慶：重慶出版社，2004年）。

<sup>71</sup> 楊銘：《土家族與古代巴人》（重慶：重慶出版社，2002年）。

<sup>72</sup> 趙玲：《巴人音樂文化之研究》（西安：陝西師範大學音樂學碩士學位論文，陳四海先生指導，2007年）。

<sup>73</sup> 王淑梅、于盛庭：〈〈天馬歌〉考辨與《史記·樂書》的真偽〉，陳洪主編：《漢唐樂府的文化闡釋》，南京：鳳凰出版社，2015年，頁22-37。

<sup>74</sup> 殷善培：〈漢代郊祀歌〈天馬〉章考釋〉，《先秦兩漢學術》第4期，2005年9月，頁81-97。

得以被突出。

### (三) 異域中的人物：王昭君與李陵研究

在漢代異域元素的討論中，除了前述異域外族挾帶文化入漢境的情形，亦有許多漢人邁入異域的紀錄。在此情境下，漢代有幾位著名的人物不能被忽略，其中又以有歌詩作品傳世的烏孫公主、王昭君與李陵數位西漢時人最為人所知。關於王昭君、李陵的相關研究，雖針對歌詩發論者較少，然在其餘作品與文化現象上學界已多有所述。如馬冀、楊笑寒《昭君文化研究》<sup>75</sup>，即將王昭君其人及後世在文學、史學、政治、風俗等各層面的影響納入「昭君文化」的大範疇之中，提供一個較為宏觀的研究基礎；與之相近者，如閻澤平《文化視野中的昭君形象與意義生成》<sup>76</sup>，同樣以文化的角度切入，探討王昭君的形象從漢代以降如何被形塑與接受，並在各代的夷夏文化觀念中產生影響。而專就文學層面而言，張文德《王昭君故事的傳承與嬗變》<sup>77</sup>與張高評《王昭君形象之轉化與創新：史傳、小說、詩歌、雜劇之流變》<sup>78</sup>，則著重在王昭君故事的敷衍，及其在各類文學類別中的形象轉變，在梳理昭君故事的流變上有很完整的考論。最後，就與王昭君相關的詩歌文本方面，魯歌、高峰、戴其芳、李世琦編注的《歷代歌詠昭君詩詞選注》<sup>79</sup>則整理了自漢代至民初歌詠王昭君之詩詞作品，為梳理各代王昭君於詩歌中所呈現的文化意義轉變，提供了豐厚的文本材料。

而在李陵的研究方面，雖不及王昭君的研究向來為學術熱點，且大多以李陵與蘇武二人的詩文真偽考辨為主，然亦有學者已觀察到李陵於漢代以降在文學上與異域、騷人相關的文化現象。在董姣《李陵與李陵詩現象研究》<sup>80</sup>中，已將李

<sup>75</sup> 馬冀、楊笑寒：《昭君文化研究》（呼和浩特市：內蒙古人民出版社，2004年）。


<sup>76</sup> 閻澤平：《文化視野中的昭君形象與意義生成》（武漢：武漢出版社，2003年）。

<sup>77</sup> 張文德：《王昭君故事的傳承與嬗變》（上海：學林出版社，2008年）。

<sup>78</sup> 張高評：《王昭君形象之轉化與創新：史傳、小說、詩歌、雜劇之流變》（臺北：里仁書局，2011年）。

<sup>79</sup> 魯歌、高峰、戴其芳、李世琦編注：《歷代歌詠昭君詩詞選注》（武漢：長江文藝出版社，1982年）。

<sup>80</sup> 董姣：《李陵與李陵詩現象研究》，北京：首都師範大學中國古代文學碩士學位論文，趙敏俐先生指導，2005年。



陵的詩作與其在歷史上呈現出的生命情感、形象略作結合論述，朱曉海〈兩漢六朝詩文中的李陵現象〉<sup>81</sup>，則將中心放在魏晉六朝，主要討論當時文士詩文中對李陵的同情與投射現象，以及自漢代到六朝對李陵描寫重心的轉變。朱先生以其深厚的學力梳理、考證了這段期間與李陵相關的詩文外，更著重發揚李陵於六朝時南人入北的文士心中的文化地位。近年，趙泉《論漢宋之間文學中的李陵形象》<sup>82</sup>則將討論的時代延伸至宋代，處理最初漢代，經過唐代延伸至宋代，數代之間不同背景下的李陵形象如何被文士運用，進而比較期間不同的政治、歷史思維，亦頗有可觀之處。

### 第三節 研究範圍與研究進路

#### 一、研究範圍

本論文題名《漢代歌詩樂舞之異域元素與文化闡釋》，在研究範圍的界定上，筆者擬就「漢代歌詩樂舞」與「異域元素」兩個主題來分論。

首先，在「漢代歌詩樂舞」的範疇上，本文欲探討的主體概念接近前文所述錢志熙等人所定義之「漢代樂府藝術」<sup>83</sup>。漢代的樂府藝術主要分為「樂」和「戲」兩大類別<sup>84</sup>。在「樂」的部分，除了有文本傳世的樂府歌詩之外，尚包含文獻中所記載的曲調、樂器，以及文物中所描繪的舞蹈樂儀等；而在「戲」的方面，則涵蓋了秦漢以來百戲雜技的動作技藝活動，以及仙戲、說唱等娛樂性的扮演活動<sup>85</sup>。本文設定的研究範圍主要著眼於「歌詩」、「樂舞」、「百戲」三個層面，並旁及部分謠諺及其它表演活動，然由於欲論述的主題比重有別，以「樂府藝術」之名概稱之恐誤導為藝事之討論；又雖論述主題中「百戲」雖佔有重要分

<sup>81</sup> 朱曉海：〈兩漢六朝詩文中的李陵現象〉，《古典文獻研究》第十四輯，2011年6月，頁1-60。

<sup>82</sup> 趙泉：《論漢宋之間文學中的李陵形象》（長沙：湖南大學中國古代文學碩士學位論文，陳冠梅先生指導，2014年）。

<sup>83</sup> 詳參錢志熙：〈樂府古辭的經典價值—魏晉至唐代文人樂府詩的發展〉。

<sup>84</sup> 詳參錢志熙：《漢魏樂府藝術研究》，頁61-66。

<sup>85</sup> 高莉芬嘗由文字的角度梳理「戲」之本義及發展到漢代時的意涵。認為「戲」原本便著重於「動作」方面的展示，由原始持戈、伴鼓的儀式性舞蹈，發展到漢代時，其主要內涵成為以妝扮、誇張的動作技藝表演及滑稽趣味的表演特徵。詳參高莉芬：《漢代歌詩人類學》，頁72-73。





量，然考慮到學界以「歌詩樂舞」泛稱漢代娛樂性展演活動之通行用法，其中亦涵蓋「百戲」的成分，故本文不另將「百戲」提舉於題目，仍以「歌詩樂舞」為題來代稱欲討論的材料主體，特此作出說明。

其次，在「異域元素」的界定上，以下主要分為「民族」與「地域」兩個層面來討論。在「民族」的層面上，本文所討論的「異域元素」，所指是為在歌詩樂舞的創作及演藝過程中，其創作者、接受者、演出者與內容之性質、陳述等方面，曾與非漢民族之外族產生關連性者，即屬本文的討論範圍；而在「地域」的層面上，所指亦為在歌詩樂舞的創作、演藝過程中，其創作者、接受者、演出者與內容之性質、陳述等方面，曾在兩漢之際的時人想像與現實疆域界定上，立基於漢境之外的「異域」而作的作品，亦歸入本文的討論範圍中。

綜合上論，以下本文欲研究的主體範圍與內容，即是在整體「漢代歌詩樂舞」的樂府藝術中，擷取出具有「異域元素」之文本與展演活動，並結合兩漢時代背景，對其進行文化意涵上的連結與闡釋。然由於「漢代歌詩樂舞」的範疇牽涉較廣，與異域元素相關之文本材料又多零星散見在典籍之中，筆者限於目前學力，雖在本文材料的取捨、分類及歸納上已力求系統性地脈絡呈現，但有時仍有材料間關聯性不夠緊密、論述主題性難以突出的情況，望待日後學養深積後，能有進一步的學術呈現方式。

## 二、研究進路

吳相洲〈關於建構樂府學的思考〉<sup>86</sup>中曾指出建構「樂府學」的三條基本研究路徑：其分別是以《樂府詩集》及所收歌詩文本為本的文獻研究；以音樂體制、曲調、術語、入樂及傳播關係為主的音樂研究；以及以歌詩題材、形式體裁和歌詩風格為本的文學研究。本論文定位為樂府學研究下的一環，以下對漢代歌詩樂舞與異域元素間的研究進路，亦主要以這三面向作基礎，並進而延伸探討至

---

<sup>86</sup> 吳相洲：〈關於建構樂府學的思考〉，《樂府學》，2006年00期，頁1-11。



整體樂府藝術背後的展演思維問題。

而順著吳相洲所建構的三項研究面向，大抵可歸納出以下研究方法：首先，無論是文獻研究、音樂研究或是文學研究，皆奠基於具體的文獻材料，因而本文主要以文本研究法為主，首先解讀、詮釋漢代受異域元素影響之歌詩樂舞相關文史文獻；其後並將文本的考察範圍擴大到圖像、器物等文化文本，借助其中所呈現的敘事作為傳統文獻的佐證，並採近世出土實物作為對照證據。其次，在音樂研究與文學研究上，則主要藉助文學人類學的研究角度<sup>87</sup>，將漢代歌詩樂舞置於在異域元素盛行的文化背景下，討論這些歌詩樂舞之發展流變與藝術型態，並著重於文本與當代政治、社會、思想價值上的連結性，藉此探究文化之間的對話與還原漢代歌詩樂舞的展演背景。

在研究進路上，本文首先欲透過歌詩樂舞相關文獻的梳理，建構漢代歌舞在異域元素影響下所呈現的樣貌，以此作為後續展演思維、異域想像論述的背景，並望能打破傳統樂府學界將漢代歌詩樂舞以創作主體的不同而分為民間、文人貴族樂府的二分法，改以文化風格作為分類依據，突出整體漢代歌詩樂舞的文化地域性，再逐步將論述聚焦於異域外族之上。除此之外，亦欲透過文獻的考察整理，與前人對於漢代歌詩樂舞中外族文化的相關研究進行對話，望能以近期的研究成果為本，在以異域元素為出發點的論述框架中，重新審視過往曾被論及、但未能彰顯其異域外族色彩的歌詩樂舞。

其次，在兩漢受異域元素影響的歌詩樂舞中，以展演的場域為別，考察這些帶有異域、外族文化色彩的歌詩，分別在權力、禮制核心的宮廷中以及在輿論、普世價值形成的民間里巷中，如何被展演與發揮影響力。目的在於以宮廷場域的歌詩樂舞突出其以政治、權力為出發的展演，以及背後牽涉禮制的用樂思維；再以里巷場域的歌詩樂舞突出整個時代性的價值觀與集體想像，二者相互參看，逐

---

<sup>87</sup> 本文此處所指「文學人類學」與歌詩研究的關係，是採用高莉芬之觀點，著重於描述古典歌詩之生成背景、文化功能以及藝術型態，以見漢代歌詩生成、發展與演變之遞嬗軌跡。關於漢代歌詩研究的文學人類學視野，可詳參高莉芬：《漢代歌詩人類學》，頁 5-7。



步還原漢世於實質歌詩樂舞之外的文化精神樣貌。

而關於此文化精神的具體的研究方式，本文擬在受異域元素影響的範圍中，選擇數篇經典的文本進行深論，並將這些文本進行橫向領域的連結，期能在傳統的文本文學研究上，凸顯異域元素影響下的漢代歌詩樂舞作為連結文化、政治、民族等眾多要素的表演藝術地位。

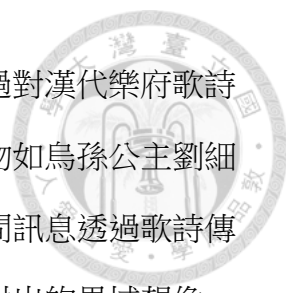
### 三、章節配置

本文在章節配置上做了以下安排：首先，在第一章「緒論」中，本文首先梳理漢樂府歌詩中的地域性和展演之間的關聯性，並提出異域元素對於漢代歌詩樂舞之影響和文化意涵的問題意識。隨後針對「漢代樂府文化背景與音樂研究」、「樂府專題研究」與「相關主題研究」三部份，整理前人相關之研究成果。最後劃定研究範圍、規劃研究路徑以及其後之論題和章節配置。

而在第二章「殊音異節：漢代歌詩樂舞中的外族文化概說」中，首先結合了樂府學中的文獻研究、音樂研究與文學研究。由於異域元素對於漢代歌詩樂舞之影響，散見於各類的樂府藝術活動中，學界過往將其統稱為漢代之「俗樂」，而缺乏系統性的分類整理。因此本文擬先就漢代相關文獻的蒐羅考察，細析現存可考受外族文化影響的漢代歌詩樂舞之記載，試圖重新建構漢世樂府藝術活動中眾聲雜揉、多元文化並存的漢世景況，並標舉出此多元奇變正為漢帝國文化精神之底蘊。

隨後，在第三章「帝國想像：漢代宮廷外族歌詩樂舞的展演思維」中，則是基於第二章所建構的時代背景下，將研究範圍由整個漢世聚焦至漢代宮廷三項特定樂舞、歌詩、百戲藝術的音樂研究、文學研究，以此為基礎，進而結合漢代歷史、政治、經學等相關論述，透過將歌詩樂舞置於特定展演空間與時代背景之下，探討樂舞藝術與皇權、帝制的權力關係之間的關聯性，進行展演行為背後連結的思想研究。

而第四章「絕域殊俗：漢代歌詩中異域想像的傳播與影響」，則讓研究視角走



出宮廷之外，將重心放置於文學研究以及音樂研究的範疇，透過對漢代樂府歌詩中異域元素的分析梳理，並結合數位與異域相關之重要歷史人物如烏孫公主劉細君、王昭君、李陵等人的歌詩研究，除了欲釐清異域、漢境之間訊息透過歌詩傳播的過程與影響，更欲藉此探討漢代時人在這些歌詩傳播中投射出的異域想像。

最後，在第五章的結論中，回顧前文之論點，並歸結本研究之成果，凸顯異域元素在歌詩樂舞中的文化意義。

要之，本文將以「文獻研究」為基底，「音樂研究」、「文學研究」為主力，將漢代歌詩樂舞中的異域元素及文化闡釋之議題，透過泱泱漢世、宮廷苑囿、民間里巷三個層面的分論，以期達到兼具廣度與深度的研究成果。

## 第二章 殊音異節：漢代歌詩樂舞中的外族文化概說

### 第一節 前言

漢代的歌樂藝術中，除了境內各地的風土謠謳，尚有很大一部份的外族文化參與其中。作為承繼秦朝的一統大帝國，兩漢與國境接壤的外族交流十分密切，這些交流的痕跡不僅表現在史傳詳加記載的征戰、和親等政治面向外，在都市社會文化與歌舞藝術中亦多可見，《後漢書》中對於外族文化進駐漢人生活的記載頗為全面，其載靈帝時事說道：

靈帝好胡服、胡帳、胡牀、胡坐、胡飯、胡空侯、胡笛、胡舞，京都貴戚皆競為之。<sup>1</sup>

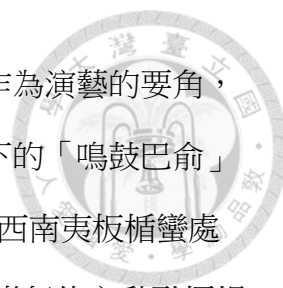
可知至東漢末年，受到上位者喜好影響，漢朝都城從生活日用到歌樂舞戲，皆已深受外族風尚習染。然而，雖說有帝王貴族的有意提倡，但這種風氣的累積並非一朝一夕可致，早自西漢時期開始，便不時可見來自四方異域的外族人士及他們所帶來的文化在漢朝境內流轉的情形，如著名的漢樂府歌詩〈羽林郎〉中即有「胡姬年十五，春日獨當壚」<sup>2</sup>之描述，此詩雖是東漢時期的作品，然詩中藉西漢權臣霍光之家奴馮子都調戲酒家胡姬之事起興，說明當時的西漢社會百工之中，應已不乏有外族人士的身影。此外，尚有幾條材料值得我們細析，《鹽鐵論》中描述當時民間宴娛之樂時寫道：

中山素女撫流徵於堂上，鳴鼓巴俞作於堂下。<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈五行一〉，《後漢書》，志卷 13，頁 3272。

<sup>2</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈雜曲歌辭三〉，《樂府詩集》（北京：中華書局，2009 年），卷 63，頁 909。

<sup>3</sup> 〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈刺權〉，《鹽鐵論》，卷 2，頁 121。



前文已述及漢代的中山之地以名伎倡優聞名當世，以中山素女作為演藝的要角，是當時漢代宴娛中鮮活的一個剪影，然而，與其相對、作於堂下的「鳴鼓巴俞」是什麼意思呢？《鹽鐵論》此處所載的「巴俞」，為漢初高祖由西南夷板楯蠻處所引進漢宮的樂舞〈巴渝舞〉<sup>4</sup>，此段記載不但為漢人對外族歌樂舞的主動融攝提供了代表性的例子，更表現出了漢代歌詩樂舞在宮廷與民間之間相互流轉傳播的過程。而板楯蠻的巴渝舞在漢代時宴上能與國境內著名的中山素女對舉，除了體現出巴渝舞在當時宴娛上的地位，也折射出了漢代歌詩樂舞藝術中外族文化佔有一定的重要性，此點尚可由《鹽鐵論》的另一段敘述中得窺，其曰：

今民間雕琢不中之物，刻畫玩好無用之器。玄黃雜青，五色繡衣，戲弄蒲人雜婦，百獸馬戲鬥虎，唐錡追人，奇蟲胡妲。<sup>5</sup>

桓寬雖旨在批評當時民間尚富崇奢之風，然而卻也寫實地留下了時人娛樂的型態，其中除了先秦已有所聞的百獸、馬戲、鬥虎之類的節目<sup>6</sup>，尚有「奇蟲胡妲」的描述，王利器在早年的校注中參考陳遵默、王佩誥二位學者之說，認為「妲」應作演藝的「旦」解，而所謂的「奇蟲胡妲」即是「狄子蠻婦」的代稱<sup>7</sup>，此處所指即是那些以外族身分擔綱倡優以娛人的角色。而除了桓寬的記載，司馬相如

<sup>4</sup> 《後漢書·南蠻西南夷列傳》中載：「至高祖為漢王，發夷人還伐三秦。秦地既定，乃遣還巴中，復其渠帥羅、朴、督、鄂、度、夕、龔七姓，不輸租賦，餘戶乃歲入實錢，口四十。世號為板楯蠻夷。閬中有渝水，其人多居水左右。天性勁勇，初為漢前鋒，數陷陳。俗喜歌舞，高祖觀之，曰：『此武王伐紂之歌也。』乃命樂人習之，所謂巴渝舞也。遂世世服從。」引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2842。

<sup>5</sup> 〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈散不足〉，《鹽鐵論》，卷 6，頁 349。

<sup>6</sup> 關於百獸、馬戲、鬥虎之類的百戲，歷代史論注家都以為此指先秦以來的作獸以戲、戲車弄馬的雜技表演，王利器注此語時亦採此說，然而，王利器在此注中尚引及王嘉《拾遺記》的說法，其曰：「成王之時，南垂之南，有扶婁夷國，或於掌中備百獸之樂，婉轉屈曲於指間，人形或長數分，神怪欽忽，樂府傳此末代猶在焉。」若先姑且不論《拾遺記》小說家者言的真實性，王利器此注似亦認可此處所謂的百獸、馬戲之技實乃源於異邦文化。聊備於此，權作一說。詳參〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈散不足〉，《鹽鐵論校注》增訂本上冊（天津：天津古籍出版社，1983年），卷 6，頁 367。

<sup>7</sup> 詳參〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈散不足〉，《鹽鐵論校注》（上海：古典文學出版社，1958年），卷 6，頁 215。



(約 179-117 B.C.) 在〈子虛賦〉中亦提及：

荊、吳、鄭、衛之聲，韶、濩、武、象之樂，陰淫案衍之音，鄢郢繽紛，  
繳楚結風，俳優侏儒，狄鞮之倡，所以娛耳目而樂心意者，麗靡爛漫于  
前，靡曼美色於後。<sup>8</sup>

賦家筆下的「俳優侏儒，狄鞮之倡」，亦是構築漢宮壯麗歌舞藝術中的一環，可見漢代當時的歌樂展演中，不僅在樂舞本身融攝了外族文化，甚至在演藝的人員當中亦多有外族人士的身影<sup>9</sup>，此點除了在上述的文獻中得窺之外，在現今出土的漢代畫像石中，胡人形象的人物出現於樂舞百戲主題的情況亦所在多有<sup>10</sup>，可說是漢代樂舞兼容並蓄的最佳印證。

漢代樂舞藝術受到外族文化的影響層面之廣，值得將其獨立成為一個深究的文化議題。而透過將漢代歌詩樂舞中外族文化離析出來的過程，除了可以使我們重新審視過往所認知的漢代歌詩樂舞及整個漢樂府藝術的組成，了解到其實際上包含了更豐富的元素，更重要的是，進一步探悉這些外族文化是在何種展演背景與思維下，得以在整個漢族樂舞文化中落地生根，並成為漢代歌樂舞藝術中推動審美轉型的重要元素。

以下，本章擬就漢代樂府的「胡樂新聲」以及「樂舞百戲」兩個主題著手，欲分別就歌、樂、舞、戲等多方藝術面向，突出在漢代一統的帝國版圖下，外族文化如何在歌詩樂舞藝術中發揮作用，試圖還原並建構一個由多元地域文化所構築的漢樂府展演舞臺。

<sup>8</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全漢文》卷 21，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 243a。

<sup>9</sup> 關於司馬相如〈子虛賦〉中「狄鞮之倡」的解釋，雖《史記集解》引韋昭云：「狄鞮，地名，在河內，出善倡者。」然此說罕見。除《史記集解》外，其它經典如《漢書》顏師古注、《文選注》皆從郭璞之注：「西方樂名也。」郭璞之說蓋從《禮記·王制》述四方譯者時言「西方曰狄鞮」而來。本文亦認為韋昭之說無徵，故從郭璞之說。

<sup>10</sup> 詳參朱滄：《漢畫像胡人圖像研究》，頁 31-135。

## 第二節 新聲變曲：漢代樂府的胡樂新聲



蕭滌非在《漢魏六朝樂府文學史》中將漢代樂府的聲調依來源分為雅聲、楚聲、秦聲與新聲四大類<sup>11</sup>，並明確地指出「新聲」即為北狄西域之聲。關於漢代傳唱歌詩中的胡樂元素，在部分史料中已可略見端倪，如前引《漢書·禮樂志》所記載的「雁門、雲中、隴西歌詩」，今雖只存其名，未見其樂聲與歌辭，但其處在夷夏交界的地理位置與風俗卻值得留意，《漢書·地理志》說：

定襄、雲中、五原，本戎狄地，頗有趙、齊、衛、楚之徒。其民鄙朴，少禮文，好射獵。雁門亦同俗，於天文別屬燕。<sup>12</sup>

天水、隴西，山多林木，民以板為室屋。及安定、北地、上郡、西河，皆迫近戎狄，修習戰備，高上氣力，以射獵為先。<sup>13</sup>

班固於〈趙充國辛慶忌傳〉的論贊中更直接指出：

山西天水、隴西、安定、北地處勢迫近羌胡，民俗修習戰備，高上勇力鞍馬騎射。故《秦詩》曰：「王于興師，修我甲兵，與子皆行。」其風聲氣俗自古而然，今之歌謠慷慨，風流猶存耳。<sup>14</sup>

正因其「本戎狄地」、「迫近狄戎」的特殊地緣關係與「好射獵」的胡風，此三地歌詩的慷慨之風很有可能便參雜著胡地的音樂風格。

但蕭氏的新聲論述所憑藉的材料更為直接，主要有二，其一是《樂府詩集》

<sup>11</sup> 蕭滌非著，蕭海川補輯：《漢魏六朝樂府文學史》增補本，頁 29-33。

<sup>12</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈地理志下〉，《漢書》，卷 28，頁 1656

<sup>13</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈地理志下〉，《漢書》，卷 28，頁 1644。

<sup>14</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈趙充國辛慶忌傳〉，《漢書》，卷 69，頁 2998-2999。





引劉瓛（約 A.D. 434-493）〈定軍禮〉中所載：

鼓吹未知其始也，漢班壹雄朔野而有之矣。鳴笳以和簫聲，非八音也。騷人曰「鳴篳吹竽」是也。<sup>15</sup>

此為將塞外的胡樂系統傳入漢朝年代上推得較早的紀錄<sup>16</sup>，以鼓吹樂為代表；其二則是崔豹《古今註》中載道：

橫吹，胡樂也。博望侯張騫入西域，傳其法於西京。唯得〈摩訶兜勒〉一曲。李延年因胡曲更進〈新聲二十八解〉，乘輿以為武樂。後漢以給邊將軍。和帝時，萬人將軍得用之。魏晉以來，二十八解不復俱存。世用〈黃鵠〉、〈隴頭〉、〈出關〉、〈入關〉、〈出塞〉、〈入塞〉、〈折楊柳〉、〈鞞子〉、〈赤之陽〉、〈望行人〉十曲。<sup>17</sup>

此段記載則以橫吹樂為代表。據此可知，在塞外胡樂傳入漢朝的過程中，鼓吹與橫吹兩類樂器是作為胡樂的代表而傳演於漢朝國境內，並相對於承自先秦禮樂的雅聲與境內地方性聲調的秦聲與楚聲，成為一種新興的聲調。而依上述原典被用以佐證「新聲」的思維，可以歸納出在漢樂府研究中所謂的「新聲」指涉的層面有二：由器物層面而言，所指為採用了外族樂器來進行樂曲演奏的歌詩，發古音所未有，自然是一種新聲的展現；而由音樂層面來說，則專指那些曲調有別於傳統中原音樂的樂曲樂調，對歌詩創作形式與內容有直接的影響。

<sup>15</sup> [宋]郭茂倩：〈鼓吹曲辭一〉，《樂府詩集》，卷 16，頁 223。

<sup>16</sup> 《漢書·敘傳》中提及：「始皇之末，班壹避墜於樓煩，致馬牛羊數千羣。值漢初定，與民無禁，當孝惠、高后時，以財雄邊，出入弋獵，旌旗鼓吹。」由此記載可知，其鼓吹樂應受樓煩邊境之地的音樂影響，屬於外族胡樂系統。引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈敘傳〉，《漢書》，卷 100，頁 4197-4198。

<sup>17</sup> [晉]崔豹：〈音樂第三〉，《古今註》（臺北：臺灣商務印書館，1966 年，上海涵芬樓影印宋刊本），卷中，頁 5。蕭滌非以為此材料最早源於《後漢書·班超傳》注引《古今樂錄》，恐非。



## 一、文獻中的外族樂器

關於漢代所使用的外族樂器，據今人蕭亢達研究，有文獻或出土文物可證的便有十餘種，主要來自漢朝西南與西北邊境，除了上述鼓吹、橫吹樂中所提及的胡笳、胡笛外，尚有西南地區所傳入的銅鼓、蘆笛等民族樂器<sup>18</sup>。這些外族樂器有不少已頗為時人所熟悉，應劭（約 A.D. 153-196）《風俗通義·聲音》中，已見域外傳來「箛」的記載<sup>19</sup>，前述《後漢書》中所載靈帝好「胡笛」、「胡空侯」一事<sup>20</sup>，也已經大致勾勒出漢世中各類胡族樂器盛行的輪廓。

### （一）銅鼓

而細部論之，又如有前引桓寬《鹽鐵論》中的「鳴鼓巴俞作於堂下」中用以配〈巴渝舞〉的鼓器，便有學者考證主張應為西南少數民族的銅鼓<sup>21</sup>，關於〈巴渝舞〉的相關問題，於後文將有專篇討論。

### （二）胡笳、羌笛

除了西漢的材料外，《後漢書》中亦載有馬援（13 B.C.- A.D. 49）之事曰：「援好騎，善別名馬，於交阯得駱越銅鼓，乃鑄為馬式，還上之。」<sup>22</sup>，此為南方銅鼓流入中國的紀錄。此外，今存漢詩殘句也有詩句曰：

啼呼哭泣，如吹胡笳<sup>23</sup>

張衡（A.D. 78-139）在〈西京賦〉裡亦提到：「發引和，校鳴葭。奏《淮南》，度

<sup>18</sup> 詳參蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究》修訂版，頁 120-148。

<sup>19</sup> 應劭《風俗通義》注引《漢書》舊注：「箛，吹鞭也。箛者，撫也，言其節撫威儀。」詳參〔漢〕應劭：〈聲音〉，《風俗通義》，卷 6，頁 6b。

<sup>20</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈五行一〉，《後漢書》，志卷 13，頁 3272。

<sup>21</sup> 詳參董其祥：〈巴渝舞源流考〉，《重慶師範大學學報》第 4 期，1984 年，頁 53-62。

<sup>22</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈馬援列傳〉，《後漢書》，卷 24，頁 840。

<sup>23</sup> 遼欽立輯校：《漢詩》卷 12，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 344。

《陽阿》。」<sup>24</sup>可知當時在都城的歌樂演出中，葭（箛、胡笳）已經普遍被運用，亦可見漢代鼓吹樂的蓬勃發展，又如馬融（A.D. 79-167）在〈長笛賦〉亦說：「近世雙笛從羌起，羌人伐竹未及已。」<sup>25</sup>《文選》注引《風俗通》曰：「笛元羌出，又有羌笛。然羌笛與笛，二器不同，長於古笛，有三孔，大小異，故謂之雙笛。」<sup>26</sup>簡要區別了笛與羌笛之間的差異，可見當時兩種笛的並行。

### （三）箜篌

除了這些明確提及樂器演奏的文獻外，尚有一段性質較為特別的記載，今存漢樂府相和歌辭中有〈箜篌引〉一辭傳世，箜篌在漢代有臥箜篌與豎箜篌之別，前者史載為武帝時所造，而後者則是東漢時由西域所傳入、並風行於京城的樂器。今雖無法確認〈箜篌引〉的箜篌究竟為何者？曾智安經考證認為《古今註》中的朝鮮所指為古朝鮮，漢武帝於元封三年（108B.C）滅古朝鮮，並設郡縣以統治，自此朝鮮之名在漢代少見，文中既稱朝鮮津卒，故可知詩應大約成於漢武帝時期。而史載漢制臥箜篌首制的時間點亦約在武帝時期，兩條資料符應下，則〈箜篌引〉中所提及的箜篌當為臥箜篌<sup>27</sup>。關於此點，本文則以為尚有可商榷的空間。首先，朝鮮之名雖在武帝後少見於史冊，然崔豹《古今註》所載並不必為正式史冊材料，此論無法證實民間或朝鮮當地居民不再以朝鮮之名稱其地；再者，武帝時期或為漢制臥箜篌出現的時間，然卻不能保證其流傳之速，使邊境甚至是域外的朝鮮在短期內可操持此樂器，更不能以中國境內創制箜篌，來推斷朝鮮之地的箜篌必同。根據以上原因，本文對於〈箜篌引〉中的箜篌性質持保留態度。然而，在樂器的使用之外，《樂府詩集》亦嘗引崔豹《古今註》語曰：

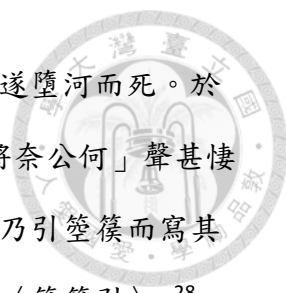
〈箜篌引〉者，朝鮮津卒霍里子高妻麗玉所作也。子高晨起刺船，有一白

<sup>24</sup> [梁]蕭統編，[唐]李善注：〈賦甲之二·京都上之二〉，《文選》（上海：上海古籍出版社，1986年），卷2，頁73。

<sup>25</sup> [梁]蕭統編，[唐]李善注：〈賦王之二·音樂下〉，《文選》，卷18，頁822。

<sup>26</sup> 同前註，頁822-823。

<sup>27</sup> 詳參曾智安：《樂府詩音樂型態研究：以曲調考察為中心》，頁147-152。



首狂夫，被髮提壺，亂流而渡，其妻隨而止之，不及，遂墮河而死。於是援箜篌而歌曰：「公無渡河，公竟渡河，墮河而死，將奈公何」聲甚悽愴，曲終亦投河而死。子高還，以語麗玉。麗玉傷之，乃引箜篌而寫其聲，聞者莫不墮淚飲泣。麗玉以其曲傳鄰女麗容，名曰〈箜篌引〉。<sup>28</sup>

此論一出，由於〈箜篌引〉作者的外族身份，也讓這首歌詩被視為漢朝與異國間音樂相互流傳的著名例子。

#### (四) 琵琶

上述〈箜篌引〉中所使用的箜篌身分未明，在樂府研究中並非孤例，此因在於漢代所用的樂器多有胡漢二制，在樂器流傳的過程中，有時中土原生的樂器失傳後，外傳的樂器因形狀相似而沿襲舊名，不另造新名，若非經過詳細的考證，往往造成混淆。然而，除了鐘、鐃、銅鼓等金屬樂器外，大部分的樂器多屬竹木、皮革所製，在保存不易的情況下，使得考證上格外困難，許多著名歌樂也因此於今胡漢難辨。如〈箜篌引〉所屬的《相和六引》，郭茂倩（A.D. 1041-1099）《樂府詩集》考訂：

《古今樂錄》曰：「張永《技錄》相和有四引，一曰〈箜篌〉，二曰〈商〉引，三曰〈徵〉引，四曰〈羽〉引。〈箜篌引〉歌瑟調，東阿王辭〈門有車馬客行〉、〈置酒篇〉並晉、宋、齊奏之。古有六引，其〈宮〉引、〈角〉引二曲闕，宋為〈箜篌引〉有辭，三引有歌聲，而辭不傳。梁具五引，有歌有辭。凡相和，其器有笙、笛、節歌、琴、瑟、琵琶、箏七種。<sup>29</sup>

<sup>28</sup> [宋]郭茂倩：〈相和歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 26，頁 377。

<sup>29</sup> [宋]郭茂倩：〈相和歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 26，頁 377。

此段資料指出〈相和六引〉所用的七種樂器，其中的琵琶不僅出現在〈相和六引〉中，同時也出現在相和歌的其它樂調《清調曲》、《平調曲》、《瑟調曲》與《楚調曲》中。相和歌的流傳是東漢民間樂府興盛的主因，在漢代樂府歌詩中具有舉足輕重的地位，相和歌的演唱皆用琵琶進行伴奏，這點是可以從文獻上確定的，但此琵琶究竟應歸類於中土原有的樂器、抑或是西域傳入的胡樂器，諸家學者則莫衷一是。歸結原因，是因為早在漢末魏晉時期，關於琵琶的來源記載就出現了分歧。

東漢劉熙《釋名·釋樂器》中說「枇杷，本出於胡中，馬上所鼓也。推手前曰枇，引手卻曰杷。象其鼓時，因以為名也。」<sup>30</sup>此為現今主張琵琶為胡樂者的主要依據<sup>31</sup>；然持它論者，也以晉代傅玄（A.D. 217-278）的〈琵琶賦序〉與相關出土材料，提出中原本土的「秦琵琶」之說，傅玄〈琵琶賦序〉載曰：

《世本》不載作者。聞之故老云：漢遣烏孫公主嫁昆彌，念其行道思慕。故使工人知音者載琴、箏、筑、箜篌之屬，作馬上之樂。今觀其器，中虛外實，天地之象也；盤圓柄直，陰陽之序也；柱十有二，配律呂也；四絃，法四時也。以方語目之，故云琵琶。取其易傳于外國也。杜摯以為嬴秦之末，蓋苦長城之役，百姓弦鞞而鼓之。二者各有所據，以意斷之。烏孫近焉。<sup>32</sup>

此說提出了琵琶或起源於漢武帝遣烏孫公主出嫁、或起源於秦朝兩種說法，雖時

<sup>30</sup> 〔漢〕劉熙：〈釋樂器〉，《釋名》（北京：中華書局，2016年），卷7，頁97。

<sup>31</sup> 如李建民在討論漢代樂舞的區域交流情況時，便直接指出應用於相和歌中的琵琶與笛兩種樂器為「胡樂器」。詳參李建民：《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》，頁79；宋博年討論漢代音樂體系建構時，亦認為相和歌中的琵琶當為西域傳入的新興胡樂器。詳參宋博年、李強：《西域音樂史》，頁41；王福利在追溯六朝時期胡樂的源流時，亦認為像琵琶、箜篌等漢代已普遍使用的樂器當為胡樂器。詳參王福利：《六朝禮樂文化與禮樂歌辭研究》（南京：鳳凰出版社，2015年），頁92-93。

<sup>32</sup> 引自〔清〕嚴可均校輯：《全晉文》卷45，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁1716b。



間不同，但其源皆出自中原本土。

蕭亢達揉合秦琵琶、胡琵琶兩方意見，基本上同意源自本土的「秦琵琶」之名、並主張漢代相和歌中所用的樂器正為秦琵琶。但同時亦指出漢代所使用的秦琵琶，實是經過北方游牧民族如匈奴等外族改造後的結果<sup>33</sup>。由此論點而言，琵琶雖以本土樂器的身份在漢世俗樂中廣為運用，但就廣義來說，亦是一種胡漢音樂交流後的成果。

以上述羌笛、箜篌與琵琶等樂器為本的觀察，可知在漢代歌詩的大概念下，實則已經具有豐富的外族元素。然而，真正對漢樂府乃至漢朝禮樂制度進行撼動的，卻是以下所述異域新聲的運用。

## 二、李延年〈新聲二十八解〉、〈郊祀歌〉與胡樂新聲

源自外族的新聲對於當世樂府歌詩的創作上影響極大，在漢武帝時達到了巔峰，具體表現在武帝時所制定的宮廷禮樂之中。如用於郊祭儀式的〈郊祀歌〉十九章、以及用於軍禮、儀仗的〈鼓吹鑿歌〉十八曲，後來乃至部分的民間樂曲中，皆可見這類異域新聲的參與。

在宮廷禮樂上，將異域新聲引入之關鍵人物為武帝的協律都尉李延年（?-87 B.C.）。《漢書·佞幸傳》中載道：

延年善歌，為新變聲。是時上方興天地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌。延年輒承意弦歌所造詩，為之新聲曲。<sup>34</sup>

《漢書·外戚傳》中也提及：

孝武李夫人，本以倡進。初，夫人兄延年性知音，善歌舞，武帝愛之。每

<sup>33</sup> 詳參蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究》修訂版，頁 96-102。

<sup>34</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈佞幸傳〉，《漢書》，卷 63，頁 3725。

為新聲變曲，聞者莫不感動。<sup>35</sup>



我們可以看出李延年與漢代宮廷新聲的發展緊密相連，此處的「新變聲」、「新聲曲」，所指涉的對象範圍較廣，泛論而言，是為李延年當時所作、不同於先秦雅樂與地方性音樂的新聲樂調。李延年所作的新聲，其性質在史傳上雖然無明確記載，但透過對李延年背景的梳理，可發現其與外族間的關聯頗為密切。

首先，如前述崔豹《古今註》中已提及「李延年因胡曲更進〈新聲二十八解〉」<sup>36</sup>，這是目前可見李延年與外族音樂間最直接的史料；其次，由於李延年的新聲樂曲為漢武帝所喜愛，連帶著其家族成員也逐一進入了漢宮之中，其音樂在這段薦親的連鎖關係中扮演著重要的角色，除了著名藉延年之歌而得以進宮的李夫人（?-101 B.C.）<sup>37</sup>，後尚有任將軍職的兄長貳師將軍李廣利（?-88 B.C.），《漢書》載其事曰：

李廣利，女弟李夫人有寵於上，產昌邑哀王。太初元年，以廣利為貳師將軍，發屬國六千騎及郡國惡少年數萬人以往，期至貳師城取善馬，故號「貳師將軍」。<sup>38</sup>

<sup>35</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈外戚傳〉，《漢書》，卷 97，頁 3951。

<sup>36</sup> [晉]崔豹：〈音樂第三〉，《古今註》，卷中，頁 5。新聲二十八解今雖失傳，然因其與鑿歌十八曲、鼓吹、橫吹的關聯性，在進行鑿歌研究時，多將新聲二十八解作為論證基礎，藉以強調鼓吹、橫吹的外族元素，自郭茂倩的《樂府詩集》起，乃至現今研究漢樂府的學者如蕭滌非、趙敏俐、錢志熙、韓寧等，在建構漢代音樂與樂府背景時，皆無法忽略「李延年因胡曲更進新聲二十八解」的史料。然而近世來，逐漸有研究者對於李延年是否因胡曲造新聲提出質疑，近年毛貞磊：〈「張騫傳胡樂，李延年造新聲」史料真偽考辨〉中，便在前輩學者如仲鐸、陰法魯、鄭祖襄的討論基礎上，以《古今註》資料真偽辨、史書史事的相關比對以及畫像石資料的考證，企圖推論其事為後人偽託，雖說在論證上尚有可議之處，然亦點出了使用此材料需有的謹慎，在學界更確切的論證出現前，本文尚從學界的慣說，以此材料作為外族音樂傳入漢代的一環，特此註明。相關考辨詳參毛貞磊：〈「張騫傳胡樂，李延年造新聲」史料真偽考辨〉，《漢唐音樂史首屆國際研討會論文集》（北京：中央音樂學院出版社，2011年），頁 87-96。

<sup>37</sup> 《漢書·外戚傳》中載李夫人事曰：「延年侍上起舞，歌曰：『北方有佳人，絕世而獨立，一顧傾人城，再顧傾人國。寧不知傾城與傾國，佳人難再得！』上嘆息曰：『善！世豈有此人乎？』平陽主因言延年有女弟，上乃召見之，實妙麗善舞。由是得幸，生一男，是為昌邑哀王。」引自 [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈外戚傳上〉，《漢書》，卷 97，頁 3951。

<sup>38</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈張騫李廣利傳〉，《漢書》，卷 61，頁 2699。



李延年的兄長李廣利經營西域軍務，並為漢朝引進大宛良馬，於武帝（156-87 B.C.）當時為一件盛事，甚至有歌詩傳之，《漢書·武帝紀》中便曾載道：

（太初）四年春，貳師將軍廣利斬大宛王首，獲汗血馬來。作西極天馬之歌。<sup>39</sup>

此為漢代歌詩中域外異物的代表。對於協律都尉的李延年而言，有了長年征戰異域的手足至親，這也合理地增加其接觸外族文化的可能性，對後續的音樂創作提供了資源。

其次，除了親緣關係外，李延年自身亦與擁有外族血統的官員交好，如史書曾載匈奴丁靈王衛律早年事蹟云：

衛律者，父本長水胡人。律生長漢，善協律都尉李延年，延年薦言律使匈奴。使還，會延年家收，律懼并誅，亡還降匈奴。匈奴愛之，常在單于左右。<sup>40</sup>

在此則記載中，值得注意的除了衛律的胡人血統之外，作為掌管音樂的協律都尉，李延年能在出使匈奴之事上說得上話，除了武帝的寵信，也正顯示出李延年對於外族事務上應具有一定程度的接觸，其後衛律叛漢、選擇投奔匈奴，亦是受到李延年家敗的波及。

關於李延年與外族事務的接觸，究竟來自於其兄貳師將軍的地位影響、或是自身對於外族文化的認識，至今雖不得而知，但可以確定的是，李延年在漢宮中

<sup>39</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 202。

<sup>40</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈李廣蘇建傳〉，《漢書》，卷 54，頁 2457。





活躍的期間，其與外族文化的接觸是頻繁且深入的，如此一來，在其所制新聲中融有外族元素、甚至因胡曲造新聲的情況，也就不難想像。

第三，是關於李延年所造新聲樂府的句式問題，現今確認出自李延之手或曾參與創作的漢代樂府歌詩，除了前述著名的〈佳人歌〉，以及散見於史傳中數首僅留名的歌謠外，最集中的一組歌詩即是〈郊祀歌〉十九章<sup>41</sup>。《漢書·禮樂志》中已明言：

至武帝定郊祀之禮，祠太一於甘泉，就乾位也；祭后土於汾陰，澤中方丘也。乃立樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳。以李延年为協律都尉，多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌。<sup>42</sup>

在〈郊祀歌〉十九章的〈天地〉中，詩句「發梁揚羽申以商，造茲『新音』永久長」<sup>43</sup>，亦是李延年運用新聲於〈郊祀歌〉的證據之一。

更進一步來說，漢樂府歌詩作為能夠演唱、展演的歌詩藝術，在創作上講求聲與辭之間的相互配合<sup>44</sup>，甚至有聲重於辭的傾向<sup>45</sup>。〈郊祀歌〉十九章作為在祭儀上展演的祭祀歌詩，其歌辭的制作很大一部份受到歌詩所配的聲調影響。蕭滌

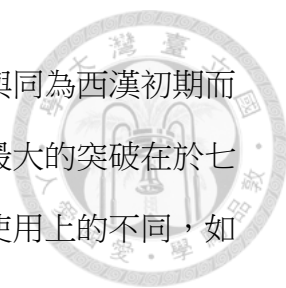
<sup>41</sup> 關於〈郊祀歌〉十九章的歌辭作者、協律者與創作時間雖於史有載，但由於解讀方式的不同，學者們對於每首歌章的創作背景見解不盡相同，近來亦有研究者指出〈郊祀歌〉十九章不全為李延年協律，然未有定論。以下本文所引〈郊祀歌〉相關創作背景參考自許雲和：〈漢〈郊祀歌〉十九章考論〉，收錄於許雲和：《樂府推故》，頁 31-64。

<sup>42</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1045。

<sup>43</sup> 〔宋〕郭茂倩編：〈郊廟歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 1，頁 5。

<sup>44</sup> 如《文心雕龍·樂府》中提及：「故知詩為樂心，聲為樂體，樂體在聲，瞽師務調其器；樂心在詩，君子宜正其文。」便已指出漢樂府實乃聲辭相互配合的文學作品。引自〔梁〕劉勰著，范文瀾注：〈樂府第七〉，《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2014 年），卷 2，頁 102。

<sup>45</sup> 元稹〈樂府古題序〉：「在音聲者，因聲以度詞，審調以節唱，句度短長之數，聲韻平上之差，莫不由之準度。而又別其在琴瑟者為操引，采民眡者為謳謠，備曲度者，總得調之歌曲詞調，皆斯由樂以定詞，非選調以配樂也。」引自〔唐〕元稹著，周相錄校注：《元稹集校注》（上海：上海古籍，2011 年），頁 23，頁 673；又鄭樵於《通志·樂略》中亦提到：「自漢武始，武帝定郊祀，迺立樂府，采詩夜誦，則有趙、代、秦、楚之謳，莫不以聲為主。是時去三代未遠，猶有雅頌之遺風，及後人泥於名義，是以失其傳。」引自〔宋〕鄭樵：〈樂略第一·正聲·序論〉，《通志》（臺北：臺灣商務印書館，1987 年），卷 49，頁 626b。



非曾就〈郊祀歌〉十九章的句式進行分析，他認為〈郊祀歌〉與同為西漢初期而稍早、以四言為主體創作的〈安世房中歌〉十七章比較起來，最大的突破在於七言與雜言句式的大幅增加，蕭氏將這種雜言的形式歸因於音樂使用上的不同，如〈日出入〉一篇為四、五、六、七錯落的雜言體，其辭曰：

日出入安窮？時世不與人同。故春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬。泊如四海之池，遍觀是邪謂何？吾知所樂，獨樂六龍，六龍之調，使我心若。訾黃其何不徠下！<sup>46</sup>

蕭氏推論：〈日出入〉之所以與其它〈郊祀歌〉的歌章不類，便是由於其屬西域的新聲樂調而非中國本土雅樂與楚聲的關係<sup>47</sup>。而就施用層面來看，新聲在祭樂儀典上的運用正是〈郊祀歌〉被班固批評為「皆非雅聲」<sup>48</sup>的最大原因，如《漢書·禮樂志》說：

今漢郊廟詩歌，未有祖宗之事，八音調均，又不協於鐘律。而內有掖庭材人，外有上林樂府，皆以鄭聲施於朝廷。<sup>49</sup>

在這段記載中，值得特別注意的是「八音調均，又不協於鐘律」一語，漢初如郊廟音樂等儀式樂歌，其雅樂內容由於年代的久遠與戰亂的因素已失其義，故而漢初的郊廟音樂多因循秦制、或迎合帝王所好而以地方性楚聲為主<sup>50</sup>，在漢武帝時

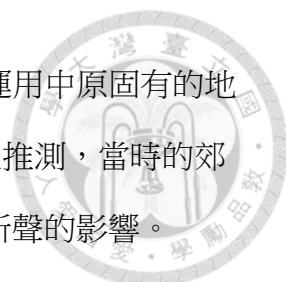
<sup>46</sup> [宋]郭茂倩編：〈郊廟歌辭一〉，《樂府詩集》，卷1，頁5。

<sup>47</sup> 詳參蕭滌非著，蕭海川補輯：《漢魏六朝樂府文學史》增補本，頁41-46。

<sup>48</sup> 《漢書·禮樂志》：「是時，河間獻王有雅材，亦以為治道非禮樂不成，因獻所集雅樂。天子下大樂官，常存肄之，歲時以備數，然不常御，常御及郊廟皆非雅聲。然詩樂施於後嗣，猶得有所祖述。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷22，頁1070。

<sup>49</sup> [漢]班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷22，頁1071。

<sup>50</sup> 〈漢書·禮樂志〉：「漢興，樂家有制氏，以雅樂聲律世世在大樂官，但能紀其鏗鎗鼓舞，而不能言其義。高祖時，叔孫通因秦樂人制宗廟樂……又有《房中祠樂》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中樂》，至秦名曰《壽人》。凡樂，樂其所生，禮不忘本。高祖樂楚聲，故房中樂楚聲也。孝



代又轉變為以新聲為主的聲調。然而，漢武帝時的新聲若僅是運用中原固有的地方性俗樂如楚聲、秦聲於其中，又為何有不協鐘律之譏<sup>51</sup>？據此推測，當時的郊廟音樂中，造成不協鐘律的原因很可能即來自於那些西域胡樂新聲的影響。

而由《漢書》的評論可知，漢代這類以外族新聲與地方性秦聲、楚聲為基調的郊廟詩歌，全被班固歸入如同先秦鄭聲的宴娛之樂而否認其作為國家禮樂的正當性，除了可見當時新聲之於中國雅樂的差異外，亦凸顯了新聲當時主要用於宴娛場合的施樂性質。在《西京雜記》中，便描繪了宮廷中外族音樂的展演情形，其中又以高祖能歌善舞的戚夫人（224-194 B.C.）為主，其載曰：

又說在宮內時，嘗以絃管歌舞相歡娛，競為妖服，以趣良時。十月十五日，共入靈女廟，以豚黍樂神，吹笛擊筑，歌〈上靈〉之曲。既而相與連臂踏地為節，歌〈赤鳳凰來〉。至七月七日，臨百子池，作于闐樂。樂畢，以五色縷相羈，謂為相連愛。<sup>52</sup>

漢人對於闐（今新疆塔里木盆地一帶）的認識，在《漢書·西域傳》中已見載<sup>53</sup>，《西京雜記》中的描述於今日的界定雖為小說家者言，戚夫人未必行其事，然稽史傳中兩漢與四方外族交流往來的情形，則西漢初年的宮廷中可見如于闐樂這樣的外族歌舞，想來亦非全然虛構。

---

惠二年，使樂府令夏侯寬備其簫管，更名曰《安世樂》。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1043。

<sup>51</sup> 張永鑫《漢樂府研究》中，以地緣關係的考察，認為秦聲即所謂周代遺留下來的西都正音；而關於楚聲，亦引《文選》李善注對於左思〈吳都賦〉中「南音」之注，明確地將其認定為「徵調」。上述論述皆肯定了二聲作為中原固有聲調的事實，可知秦聲、楚聲皆與漢郊廟音樂的不協鐘律無涉。詳參張永鑫：《漢樂府研究》，頁 143-151。

<sup>52</sup> 〔晉〕葛洪：《西京雜記》（北京：中華書局，1985 年），卷 3，頁 19-20。

<sup>53</sup> 《漢書·西域傳上》：「于闐國，王治西城，去長安九千六百七十里。戶三千三百，口萬九千三百，勝兵二千四百人。輔國侯、左右將、左右騎君、東西城長、譯長各一人。東北至都護治所三千九百四十七里，南與婁羌接，北與姑墨接。于闐之西，水皆西流，注西海；其東，水東流，注鹽澤，河原出焉。多玉石。西通皮山三百八十里。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳上〉，《漢書》，卷 96 上，頁 3881。



### 三、漢〈鼓吹鑊歌〉十八曲與胡樂新聲

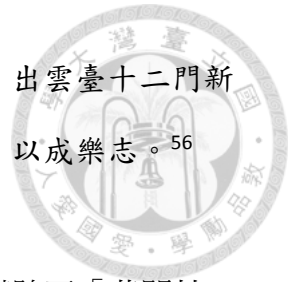
漢代在曲源、樂器的使用上具有外族元素者，還有前文中所提及的鼓吹、橫吹樂。鼓吹樂以其使用的樂器為名，是以外族的笳（葭、菰）、短簫為主的吹管樂器，配合鼓、鑊等打擊樂器的音樂。《宋書·樂志》載西漢有〈鼓吹鑊歌〉十八曲<sup>54</sup>傳世，後世論者以其內容與施用目的，將〈鼓吹鑊歌〉與〈郊祀歌〉、〈安世房中歌〉合列為漢初貴族樂府的三大樂章<sup>55</sup>，在性質上屬於儀式用樂的範疇。

在西漢末哀帝（27-1 B.C.）罷樂府後，東漢明帝（A.D. 28-75）時曾對宮廷音樂進行整理，重新分列漢樂四品為「大予樂、周頌雅樂、黃門鼓吹、短簫鑊歌」，《後漢書·禮儀志》注引蔡邕（A.D. 132-192）〈禮樂志〉說：

漢樂四品：一曰大予樂，典郊廟、上陵、殿〔中〕諸食舉之樂。郊樂，《易》所謂「先王以作樂崇德，殷薦上帝」；《周官》：「若樂六變，則天神皆降，可得而禮也」。宗廟樂，《虞書》所謂「琴瑟以詠，祖考來假」，《詩》云「肅雍和鳴，先祖是聽」。食舉樂，王制謂「天子食舉以樂」，《周官》：「王大食則令奏鍾鼓」。二曰周頌雅樂，典辟雍、饗射、六宗、社稷之樂。辟雍、饗射，《孝經》所謂「移風易俗，莫善於樂」，《禮記》曰：「揖讓而治天下者，禮樂之謂也」。社稷，〔詩〕所謂「琴瑟擊鼓，以御田祖」者也。《禮記》曰：「夫樂施於金石，越於聲音，用乎宗廟、社稷，事乎山川、鬼神」，此之謂也。三曰黃門鼓吹，天子所以宴樂羣臣，《詩》所謂「坎坎鼓我，蹲蹲舞我」者也。其短簫、鑊歌，軍樂也。其傳曰「黃帝、岐伯所作，以建威揚德，風勸士」也。蓋《周官》所謂「王〔師〕大〔捷〕〔獻〕則令凱樂，孝章皇帝親著歌詩四章，列在食舉，又

<sup>54</sup> 詳見〔梁〕沈約：〈樂志四〉，《宋書》，卷 22，頁 640-644。

<sup>55</sup> 詳參蕭滌非著，蕭海川補輯：《漢魏六朝樂府文學史》增補本，頁 34。此外，羅根澤在其著《樂府文學史》中，亦將〈房中歌〉、〈郊祀歌〉、〈鑊歌〉並稱為兩漢三大樂府，詳參羅根澤：《樂府文學史》，頁 17。



制雲臺十二門詩，各以其月祀而奏之。熹平四年正月中，出雲臺十二門新詩，下大予樂官習誦，被聲，與舊詩並行者，皆當撰錄，以成樂志。<sup>56</sup>

依其分類並考其歌辭內容，現存漢〈鼓吹饒歌〉十八曲，同時橫跨了「黃門鼓吹」與「短簫饒歌」二品，在用途上分屬天子宴樂與儀仗、軍禮用樂<sup>57</sup>。而其後在郭茂倩《樂府詩集》的分類中，則將漢〈鼓吹饒歌〉歸入〈鼓吹曲辭〉一類，與李延年歸入〈橫吹曲辭〉的〈新聲二十八解〉做出區別<sup>58</sup>，但就其音樂來源而言，二者皆同屬異域傳入的新聲。

漢〈鼓吹饒歌〉的新聲特質除了呈現在使用的樂器上，亦反映於曲辭的內容與形式上。細考漢〈鼓吹饒歌〉，有兩項特點與時代相近的〈郊祀歌〉、〈安世房中歌〉有別：

首先在曲辭的形式上，今存漢〈鼓吹饒歌〉十八曲特殊地全為雜言體的句

<sup>56</sup> 引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈禮儀中〉，《後漢書》，志卷5，頁3130。關於漢樂四品的這段敘述，現今學術界仍存有許多爭議。如姚大業便認為：據《後漢書》此注引來分析考論，現行認為的第四品「短簫饒歌」應屬於第三品「黃門鼓吹」的一部分，第四品蔡邕並未明言，當屬從缺，《宋書·樂志》以降〈樂志〉所載是有誤的。詳參姚大業：〈東漢的音樂官署與民歌〉，《漢樂府小論》，頁26-27；錢志熙亦同意第四品散佚之說，並指出關於蔡邕論漢樂四品的原典，自《後漢書》開始以降，直至宋代《東漢會要》，期間經過史家主觀意見的改造，不可盡信；並直接提出亡佚的漢樂第四品應為相和與清商樂。詳參錢志熙：〈論蔡邕敘「漢樂四品」之第四品應為相和、清商樂〉，《漢魏樂府藝術研究》，頁221-236；然而，孫尚勇卻以為，關於蔡邕論漢樂四品的原典資料，當以宋代《東漢會要》所載最為完整，其中已明確指出「四曰短簫饒歌，軍樂也。」，故四品為「短簫饒歌」當屬無誤。詳參孫尚勇：〈黃門鼓吹考〉，《武漢音樂學院學報》第4期，2002年，頁12-21。上述三說皆有可取之點，然亦有未足之處。故本文在此仍採目前學界主流意見，以《後漢書》、《宋書·樂志》之說作為立論基礎。

<sup>57</sup> 關於漢〈鼓吹饒歌〉十八曲在漢樂四品中的分類模糊，孫尚勇認為此牽涉到漢代鼓吹樂在不同儀式需求下的結果，漢代關於「鼓吹樂」的界定並不明確，自西漢武帝到東漢明帝間範圍或有增減，最大包含了宴享與軍事兩種儀式用途的鼓吹、橫吹樂。此外，《宋書》所錄的漢〈鼓吹饒歌〉十八曲為蒐羅前世遺佚之作，其中或有雜錄的情形，故而以後世所界定輯錄的漢〈鼓吹饒歌〉對應前世的漢樂四品後，會產生歸類不明確的情況。詳參孫尚勇：〈黃門鼓吹考〉，同前註。

<sup>58</sup> 郭茂倩對於〈鼓吹曲辭〉與〈橫吹曲辭〉兩類歌辭區分，最顯著表現在「鼓角」的運用上，《樂府詩集》在〈橫吹曲辭〉的序文中提及：「橫吹曲，其始亦謂之鼓吹，馬上奏之，蓋軍中之樂也。北狄諸國，皆馬上作樂，故自漢已來，北狄樂總歸鼓吹署。其後分為二部，有簫笛者為鼓吹，用之朝會、道路，亦以給賜。漢武帝時，南越七郡，皆給鼓吹是也。有鼓角者為橫吹，用之軍中，馬上所奏者是也。」韓寧《鼓吹橫吹曲辭研究》大致同意郭茂倩的分類方式，詳參韓寧：《鼓吹橫吹曲辭研究》，頁11-24及頁151-158。而此二類雖皆由外域傳入，但二者相較之下，郭茂倩又更加突出〈橫吹曲辭〉中「胡樂」的性質，其中所收自漢橫吹曲以降，大抵皆為北地歌謠或相關內容之歌詩。

式。雖說今存西漢歌詩謠諺多以長短句的形式成章，然與其相較之下，〈鼓吹鑾歌〉的雜言運用仍具有鮮明的差異。以前述的〈郊祀歌〉為例，〈郊祀歌〉中雖亦有雜言體的形式，但於十九首中僅占四首，且除前述的〈日出入〉之外，餘下三首皆為規律排列的三、四、六、七言雜言體，如：

天地並況，惟予有慕，爰熙紫壇，思求厥路。恭承禋祀，縕豫為紛，黼繡周張，承神至尊。千童羅舞成八溢，合好效歡虞泰一。九歌畢奏斐然殊，鳴琴竽瑟會軒朱。璆磬金鼓，靈其有喜，百官濟濟，各敬其事。盛牲實俎進聞膏，神奄留，臨須搖。長麗前挾光耀明，寒暑不忒況皇章。展詩應律銅玉鳴，函宮吐角激徵清。發梁揚羽申以商，造茲新音永久長。聲氣遠條鳳鳥翔，神夕奄虞蓋孔享。 （〈郊祀歌·天地〉）<sup>59</sup>

天門開，諛蕩蕩，穆並騁，以臨饗。光夜燭，德信著，靈寢鴻，長生豫。太朱涂廣，夷石為堂，飾玉梢以舞歌，體招搖若永望。星留俞，塞隕光，照紫幄，珠煩黃。幡比翅回集，貳雙飛常羊。月穆穆以金波，日華耀以宣明。假清風軋忽，激長至重觴。神裴回若留放，殫冀親以肆章。函蒙祉福常若期，寂漻上天知厥時。泛泛溟溟從高旂，殷勤此路臚所求。佻正嘉吉弘以昌，休嘉砰隱溢四方。惠精厲意逝九閼，紛云六幕浮大海。 （〈郊祀歌·天門〉）<sup>60</sup>

然相較之下，漢〈鼓吹鑾歌〉中的雜言體句式卻是毫無規律可循，彷彿矢口成言，如：

<sup>59</sup> [宋]郭茂倩：〈郊廟歌辭一〉，《樂府詩集》，卷1，頁4。

<sup>60</sup> [宋]郭茂倩：〈郊廟歌辭一〉，《樂府詩集》，卷1，頁6。



朱鷺，魚以烏。(路訾邪)鷺何食？食茄下。不之食，不以吐，將以問誅者。 (〈鼓吹鏡歌·朱鷺〉)<sup>61</sup>

巫山高，高以大；淮水深，難以逝。我欲東歸，害(梁)不為？我集無高曳，水何(梁)湯湯回回。臨水遠望，泣下霑衣。遠道之人心思歸，謂之何！ (〈鼓吹鏡歌·巫山高〉)<sup>62</sup>

蕭滌非以為，此種變化無常的長短句形式，正是由於〈鼓吹鏡歌〉為北狄西域新聲之故，也是漢樂府曲辭受到音樂影響的證明<sup>63</sup>。其二，在〈鼓吹鏡歌〉中，有一種特殊的聲辭雜寫情形，很早便受到研究者的討論，《宋書·樂志》卷末附記云：「漢鼓吹鏡歌十八篇，按古今樂錄，皆聲、辭、豔相雜，不復可分。」<sup>64</sup>，便是在說明這樣的情況，具體例子如今傳〈石留曲〉：

石留涼陽涼石水流為沙錫以微河為香向始奚蘇禾冷將風陽北逝肯無敢與于  
楊心邪懷蘭志金安薄北方開留離蘭<sup>65</sup>

整首曲辭現今讀來毫無邏輯、莫知其旨。清代以來，有不少注家企圖對漢〈鼓吹鏡歌〉十八曲進行破譯，也有部分研究者收到不錯的成效<sup>66</sup>。然於〈石留曲〉上

<sup>61</sup> [宋]郭茂倩：〈鼓吹曲辭一〉，《樂府詩集》，卷 16，頁 226。

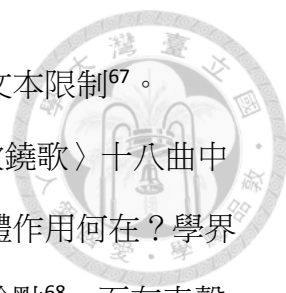
<sup>62</sup> [宋]郭茂倩：〈鼓吹曲辭一〉，《樂府詩集》，卷 16，頁 228。

<sup>63</sup> 詳參蕭滌非著，蕭海川補輯：《漢魏六朝樂府文學史》增補本，頁 53；趙敏俐進行漢〈鼓吹鏡歌〉十八曲研究時，亦同意此觀點。詳參趙敏俐：〈〈漢鼓吹鏡歌〉十八曲研究〉，《漢代樂府制度與歌詩研究》，頁 164-196。關於雜言體句式的發展，葛曉音注要著重於詩歌語言的押韻與前代文學的承繼上，而在論及兩漢雜言體時，雖未直接表明雜言體的出現與外族新聲有必然的關聯，但仍大抵同意兩漢雜言乃興於樂府，是受到西漢新興的歌唱節奏影響下的產物，在此聊作補充。詳參葛曉音：〈先唐雜言詩的節奏特徵和發展趨向〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，頁 246-271。

<sup>64</sup> [梁]沈約：〈樂志四〉，《宋書》，卷 22，頁 667。

<sup>65</sup> [宋]郭茂倩：〈鼓吹曲辭一〉，《樂府詩集》，卷 16，頁 232。

<sup>66</sup> 如以嘗試圖解讀〈石留曲〉者來說，就有王先謙《漢鏡歌釋文箋正》，附以蘇武與李陵的史事作解；黃孝紓《漢短簫鏡歌注》將其解為匈奴受大漢德化，為漢朝揚威之作。參考自曾金城：《漢鼓吹鏡歌十八曲研究》（嘉義：南華大學文學研究所碩士學位論文，曹淑娟先生指導，1999年），



卻不得不止步，便是受到樂人這種聲辭合寫、甚至僅記其聲的文本限制<sup>67</sup>。

受到沈約（A.D. 441-513）《宋書》的影響，聲辭在漢〈鼓吹鐃歌〉十八曲中的參雜現今普遍得到研究者的認同，然而，這些「聲辭」的具體作用何在？學界卻至今仍莫衷一是，大致分別有「表聲字」、「記譜用字」兩大論點<sup>68</sup>。而在表聲字的論述中，較為特別的是有部分研究者認為此聲辭可能是對胡語或外族樂器的擬音<sup>69</sup>。此論雖較為罕見，然也並非完全無前例可循。漢代是個與外族交流頻繁的朝代，在歌詩的制作中融入、翻譯外族語言的情形於史有徵，《後漢書·南蠻西南夷列傳》中載有東漢明帝時，白狼王唐菽慕義來歸所獻的〈遠夷樂德歌詩〉：

大漢是治，（堤官隗構）。與天合意。（魏冒踰槽）。吏譯平端，（罔驛劉脾）。不從我來。（旁莫支留）。聞風向化，（微衣隨旅）。所見奇異。（知唐桑艾）。多賜（贈）〔繒〕布，（邪毗系甚甫）。甘美酒食。（推潭僕遠）。昌樂肉飛，（拓拒蘇（使）〔便〕）。屈申悉備。（局後仍離）。蠻夷貧薄，（倭讓龍洞）。無所報嗣。（莫支度由）。願主長壽，（陽維僧鱗）。子孫昌熾。（莫釋角存）。<sup>70</sup>

文中細字為當時記錄下來的夷語譯音，若省去句讀並連綴，則與〈石留曲〉頗為

頁 47-75 之整理。今人許雲和亦有〈漢鼓吹鐃歌第十八曲〈石留〉解〉，詳參許雲和：《樂府推故》，頁 71-77。

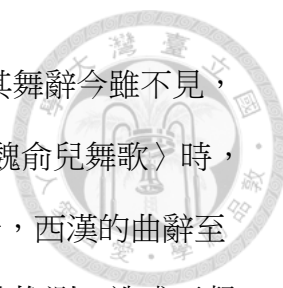
<sup>67</sup> 如沈約《宋書·樂志》：「又案今鼓吹鐃歌，雖有章曲，樂人傳習，口相師祖，所務者聲，不先訓以義。今樂府鐃歌，校漢、魏舊曲，曲名時同，文字永異，尋文求義，無一可了。」引自〔梁〕沈約：〈志序〉，《宋書》，卷 11，頁 204。

<sup>68</sup> 周仕慧整理了樂府詩中的聲字類型，認為第一類為「表聲字」，又可細分為「句中襯字」、「音符襯字」、「和聲襯字」、「行腔襯字」、「餘音襯字」五項；第二類為「記譜用字」，又可細分為「記聲譜字」、「樂工標記語」兩項。詳參周仕慧：《樂府詩體式研究》，頁 157-162。

<sup>69</sup> 如朱謙之於《中國音樂文學史》中認為漢〈鼓吹鐃歌〉十八曲不可解的原因在於其中「胡漢相混」與「聲辭合寫」。詳參朱謙之：《中國音樂文學史》，頁 147-148；而曹道衡以為：〈鼓吹鐃歌〉中如「烏」、「吾」、「姑」、「路」、「盧」、「幾」是模仿吹奏蕭笳等樂器之聲，本是聲調，無可訓釋。詳參曹道衡：〈試論「鐃歌」的演變〉，《中國社會科學院研究生院學報》第 3 期，1994 年，頁 48-51。

<sup>70</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2856。





相似。此外，又如漢高祖由西南板楯蠻處引進的〈巴渝舞〉及其舞辭今雖不見，然身處東漢末的王粲（A.D. 177-217）依漢代〈巴渝舞〉擬作〈魏俞兒舞歌〉時，便曾因「其辭既古，莫能曉其句度」而就教於巴渝地區的官員<sup>71</sup>，西漢的曲辭至東漢末已無法辨別句度，需得就教於當地人才能通曉其意，據此推測，造成王粲解讀上困難的根本原因或許不在文意的晦澀，而在於語言的不通。就此觀之，後人嘗試解讀漢〈鼓吹鐃歌〉十八曲時遭遇到所謂「聲辭合寫」的情形，本質上不正亦是一種「莫能曉其句度」的困境嗎？而在漢〈鼓吹鐃歌〉十八曲本身具有強烈的外族文化色彩下，這些至今未解的「聲辭」若能朝向外語譯音的方向去解套，本文認為其不失為一個合乎情理的詮釋方式，否則或許難以解釋，為何今傳漢魏六朝樂府中「聲辭合寫」的情況主要出現於〈鼓吹鐃歌〉一類的作品，而較少見於其它歌辭中。

綜上所論，漢代樂府歌詩是經典的音樂文學，同時也是深植於漢世的樂舞藝術，相對於辭賦創作與史籍編寫，其生產的過程更容易隨著時代的文化風向而發生轉變。在漢代與外族頻繁的往來下，由異域傳入的新聲構成了兩漢樂府藝術的重要元素。除了由域外傳入的樂器，更重要的是有別於過往中原的曲調運用，直接影響到了歌詩的創作體式與展演方式。而帝王通過政治的力量，將外族新聲導入宮廷以及國家儀典之中，落實於李延年所作的〈新聲二十八解〉，具體顯現在今傳的〈郊祀歌〉、〈鼓吹鐃歌〉當中，此外，亦有部分代表性的翻譯歌詩散見在漢世的各個角落，就此觀之，「新聲」無疑成為了漢樂府流傳發展的要素。

### 第三節 奇蟲胡妲：樂舞百戲的異域色彩

展演於漢代的俗樂藝術，往往兼有多重感官的宴娛效果、並在其間互有輕重，今於記載所見，除了相較偏重於音聲曲辭的樂府歌詩，尚有著重在視覺感受

<sup>71</sup> 《晉書·樂志》載道：「舞曲有〈矛渝本歌曲〉、〈安弩渝本歌曲〉、〈安臺本歌曲〉、〈行辭本歌曲〉，總四篇。其辭既古，莫能曉其句度。魏初，乃使軍謀祭酒王粲改創其詞。粲問巴渝帥李管、种玉歌曲意，試使歌，聽之，以考校歌曲，而為之改為〈矛渝新福歌曲〉、〈弩渝新福歌曲〉、〈安臺新福歌曲〉、〈行辭新福歌曲〉，行辭以述魏德。」引自〔唐〕房玄齡等撰：〈樂志上〉，《晉書》（臺北：鼎文書局，1980年），卷22，頁694。



的樂舞百戲，兩者隨著漢代因經濟發展、民族交流，進而逐漸盛行的都市娛樂生產與消費體系，構成了漢世宴娛藝術的兩大主力<sup>72</sup>。

李建民在進行古代游藝研究時，認為漢代樂舞百戲的相關內容，文獻上的正式名稱可追溯至《周禮》中的「散樂」一詞<sup>73</sup>。《周禮·春官·宗伯》中曾提及：

旄人掌教舞散樂，舞夷樂。<sup>74</sup>

此處的「散樂」即相對於「雅樂」的雜樂野舞，內容龐雜，雜技俗戲亦在其列。在《周禮》的這段記載中，除了可見「散樂」的名稱，亦可見「散樂」與「夷樂」同屬「旄人」此官職所教授，此安排似乎隱約透露出先秦的「散樂」與「夷樂」間或有部分關聯性<sup>75</sup>。而這些散樂雜舞到了秦漢之際則多以「角抵」（或作「角氏」、「穀抵」）稱之，如《漢書·刑法志》載：

春秋之後，滅弱吞小，並為戰國，稍增講武之禮，以為戲樂，用相夸視。  
而秦更名角抵，先王之禮沒於淫樂中矣。<sup>76</sup>

這段史料不僅說明了「角抵」之名的來源，尚可注意在秦漢之際的角抵之戲樂性質上為「講武之禮」的分化，並同時具備有「夸（誇）視」的政治心理，這對其

<sup>72</sup> 如西漢宣帝時，大臣王吉曾上言崇檢治國之道，其中即有希望宣帝能「去角抵，減樂府」之言，此後漢代的帝王們因天災國喪，亦偶有減樂府、罷角抵之舉。史書將角抵（即後稱的百戲）、樂府對舉，除了可見二者為漢世娛樂的代表，亦可知其發展需建立在強大的經濟基礎上，是盛世下的藝術消費。王吉事見〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈王吉傳〉，《漢書》，卷 72，頁 3065。

<sup>73</sup> 詳細考證過程詳參李建民：《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》，頁 10-13。

<sup>74</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》（臺北：藝文印書館，1965 年，清嘉慶二十年（1815 年）江西南昌府學刊本），卷 24，頁 367b。

<sup>75</sup> 如唐人杜佑在《通典·樂典》中嘗直言道「散樂，隋以前謂之百戲」，又說「大抵散樂雜戲多幻術，皆出西域，始於善幻人至中國。」可知至遲在唐代已將「散樂」、「百戲」、「西域」（夷）三個概念完整地串連起來。雖今我們無法肯定杜佑在唐代所指稱的「散樂」概念是否可以完全等同於《周禮》中的「散樂」一詞。然就其詞彙上的沿用與內容的相類，則先秦的「散樂」之中雜有四夷文化應非過分的臆測。原典引自〔唐〕杜佑：《樂典·樂六》，《通典》（北京：中華書局，1988 年），卷 146，頁 3727、3729。

<sup>76</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈刑法志〉，《漢書》，卷 23，頁 1085。



後釐清兩漢樂舞百戲的展演思維是很重要的關鍵。西漢之時，角抵所指涉的概念益發完整，並已具備初略的名目，如《漢書·武帝紀》中嘗有武帝「作角抵戲，三百里內皆（來）觀」<sup>77</sup>的記載，文穎注曰：

名此樂為角抵者，兩兩相當角力，角技藝射御，故名角抵，蓋雜技樂也。巴俞戲、魚龍蔓延之屬也。<sup>78</sup>

在此《漢書》已將角抵與雜技樂概念聯繫了起來，並列出如巴俞（渝）戲、魚龍蔓延（曼衍）等代表性的表演內容。而到了東漢後，原先的散樂、角抵融入了西域傳入的雜技奇戲，方以「百戲」<sup>79</sup>作為統稱，《隋書·音樂志》中所言「奇怪異端，百有餘物，名為百戲」<sup>80</sup>雖非專言漢代，但大抵可以解釋此名稱的來由。

漢代角抵、百戲與外族文化的關聯十分顯著，並於西漢武帝時期大放異彩，史家很早就記錄下這個情況，司馬遷（145-86 B.C.）在《史記·大宛列傳》中寫道：

是時上方數巡狩海上，乃悉從外國客，大都多人則過之，散財帛以賞賜，厚具以饒給之，以覽示漢富厚焉。於是大穀抵，出奇戲諸怪物，多聚觀者，行賞賜，酒池肉林，令外國客徧觀（名）〔各〕倉庫府藏之積，見漢之廣大，傾駭之。及加其眩者之工，而穀抵奇戲歲增變，甚盛益興，自此始。<sup>81</sup>

<sup>77</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 194。

<sup>78</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 194。

<sup>79</sup> 如《後漢書》中的〈安帝紀〉：「乙酉，罷魚龍曼延百戲。」，又如〈南匈奴列傳〉所載：「詔太常、大鴻臚與諸國侍子於廣陽城門外祖會，饗賜作樂，角抵百戲。」分別引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈安帝紀〉，《後漢書》，卷 5，頁 205；〈南匈奴列傳〉，《後漢書》，卷 89，頁 2963。

<sup>80</sup> 〔唐〕魏徵等撰：〈音樂志下〉，《隋書》（臺北：鼎文書局，1980 年），卷 15，頁 380。

<sup>81</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈大宛傳〉，《史記》，卷 123，頁 3173。



此段資料紀錄了武帝時將覈（角）抵用以接待外國賓客的情形，並點出了覈抵尚奇的特點以及蓬勃發展的時機點。但關於覈抵其戲的具體內容，班固在〈西域傳〉中有更進一步的描述，其載道：

於是廣開上林，穿昆明池，營千門萬戶之宮，立神明通天之臺，興造甲乙之帳，落以隨珠和璧，天子負黼依，襲翠被，馮玉几，而處其中。設酒池肉林以饗四夷之客，作〈巴俞〉都盧、海中〈碣極〉、漫衍魚龍、角抵之戲以觀視之。<sup>82</sup>

在這段文獻裡，可以看到除了前文所提及的「巴渝舞戲」、「漫衍魚龍」與角抵之戲外，尚出現了如「都盧技」、「碣極樂」等額外的內容。然而，班固的記載終究仍止於表演項目的羅列，相較之下，樂舞百戲的奇麗在賦家的筆下因場景、動作的大篇幅渲染而更加眩人耳目，如李尤的〈平樂觀賦〉：

方曲既設，秘戲連敘，逍遙俯仰，節以鞞鼓；戲車高擡，馳騁百馬，連翩九仞，離合上下，或以馳騁，覆車顛倒；烏獲扛鼎，千鈞若羽；吞刀吐火，燕躍鳥峙，陵高履索，踊躍旋舞，飛丸跳劍，沸渭回擾，巴渝隈一，踰肩相受。有仙駕雀，其形蚺虬，騎驢馳射，狐兔驚走；侏儒巨人，戲謔為耦；禽鹿六駁。白象朱首。魚龍曼延，喂嘸山阜；龜螭蟾蜍，挈琴鼓缶。<sup>83</sup>

相較於史書記錄的簡扼精要，李尤以賦體的敷張進一步將百戲的表演種類詳細列

<sup>82</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96，頁 3928。

<sup>83</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 50，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 746b-747a。

出，如「烏獲扛鼎」、「吞刃吐火」、「燕躍鳥峙」、「飛丸跳劍」等，皆已趨近我們現今認知的雜技幻術表演。此外，李尤也留下了百戲演出時樂器與道具的使用情形、以及表演者的肢體動作刻劃：如以鞀鼓為節、配以琴、缶，製作戲車以立高橦；或如「踴躍旋舞」、「踰肩相受」等舞蹈動作。現考出土的漢代畫像石上多可見與此述相似的內容，足證李尤所作非賦家誇飾之言，同時，也說明漢代百戲是配合音樂進行的綜合性演出。

經過李尤對平樂觀（館）百戲演出的細緻刻劃，配合史傳與出土資料，已讓我們能對當時的表演有一定的想像還原，然最後仍須一提，對百戲樂舞描繪最具代表性的，莫如張衡的〈西京賦〉：

大駕幸乎平樂，張甲乙而襲翠被。攢珍寶之玩好，紛瑰麗以參靡。臨迥望之廣場，程角觝之妙戲。烏獲扛鼎，都盧尋橦。衝狹鶯濯，胸突銛鋒。跳丸劍之揮霍，走索上而相逢。華嶽峩峩，岡巒參差。神木靈草，朱實離離。總會僊倡，戲豹舞羆。白虎鼓瑟，蒼龍吹箎。女娥坐而長歌，聲清暢而蜚蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襪襪。度曲未終，雲起雪飛。初若飄飄，後遂霏霏。複陸重閣，轉石成雷。礚礚激而增響，磅礚象乎天威。巨獸百尋，是為曼延。神山崔巍，欻從背見。熊虎升而挈攬，猿狖超而高援。怪獸陸梁，大雀踈踈。白象行孕，垂鼻轉困。海鱗變而成龍，狀蜿蜿以蝘蝘。含利颯颯，化為仙車。驪駕四鹿，芝蓋九葩。蟾蜍與龜，水人弄蛇。奇幻儵忽，易貌分形。吞刀吐火，雲霧杳冥。畫地成川，流渭通涇。東海黃公，赤刀粵祝。冀厭白虎，卒不能救。挾邪作蠱，於是不售。爾乃建戲車，樹脩旃。佞僮程材，上下翩翻。突倒投而跟絰，譬隕絕而復聯。百馬同轡，騁足並馳。橦末之伎，態不可彌。彎弓射乎西羌，又顧發乎鮮卑。<sup>84</sup>

<sup>84</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 52，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 763b-764a。



相較於李尤對演出項目點狀的描述，張衡在〈西京賦〉中更加著重在描繪百戲表演的流程與演出效果，提供了後世研究者比對圖像資料的基礎。細析其內容，可發現演出大致可分成開場的「雜技」、中場的「歌樂舞蹈」及壓軸的「幻術」三個階段，而每段表演之間若連若離，似有串場的設計將不同品類的技藝融會在一起，疑是以戲劇敷衍故事的方式作為包裝，近似於今日歌舞劇的演出方式<sup>85</sup>。

經過上述文獻的分析，可發現從西漢的角抵到東漢的百戲，不僅在演出種類上逐步擴增、演出空間與規模日益完整，更重要的是，在演出性質上由原先以「武」為核心的禮，轉變為以「奇」為中心的戲，這種展演思維的轉變固然是受到當時重視宴娛享樂與嚮往仙界聖境的時代氛圍影響，然而，若無外族文化以相對於本土的「奇」、「異」姿態闖入漢世，提供了豐沛的文化藝術資源，則百戲或許無法在兩漢的數百年間得到如此急遽的發展，為後世百戲奠定了完整的架構。

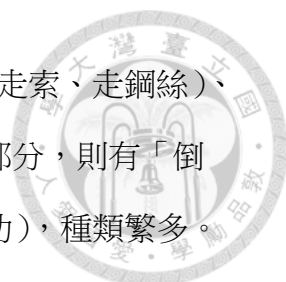
而關於漢代角抵百戲相關考證，經過許多前輩學者的努力下，已有十分豐碩的研究成果，以下本文將主要在這些研究基礎上，羅列出漢代百戲中與外族文化相關的表演類型，並著力於突出其中的異域色彩。

## 一、柔術雜技

柔術雜技類型的表演，是以演出者的肢體動作為主，間或配合特定道具所進行的演出，表演的內容本身並不奇特，大多皆為常理可度之事，故而娛樂的重點在於演出者超越常人標準的技術或是能耐。如在雜技部分，先秦已有的「烏獲扛鼎」，本質上即為單純的舉重，而以其所能負荷的重量為異；又像至今仍傳的「弄丸跳劍」，說穿了亦只是物品的拋接，而以其所能拋接的球、劍數之多為

---

<sup>85</sup> 錢志熙嘗就〈西京賦〉中「總會儷倡」一句提出關於平樂館「仙戲」的討論，在舊有的研究基礎上，指出「仙戲」是一種介於歌舞和戲劇之間的性能形式，即本文所稱第二階段的「歌樂舞蹈」，錢先生以為其獨立於角抵之外，與後述東海黃公的幻術雜技型演出不同。本文同意錢志熙先生所肯定的平樂館「仙戲」戲劇性質，但經文本分析後，私以為這三階段的表演並非全然分立，而因具有某種連續性，如文中所敘「度曲未終，雲起雪飛。初若飄飄，後遂霏霏。複陸重閣，轉石成雷」，即是由「歌舞表演」轉向「幻術雜技」的過場敘述，而整體表演的融會正可能是以戲劇敷衍故事的方式進行。詳參錢志熙：《漢魏樂府藝術研究》，頁 140-145。



奇。到了漢代，雜技具代表性的尚有「陵高履索」（近於今日的走索、走鋼絲）、「沖狹燕濯」（近於今日的跳鋼圈、跳火圈與輕功）。而在柔術部分，則有「倒立」、「跟斗」、「反弓」（下腰）、「倒挈面戲」（近於今日的軟骨功），種類繁多。其中，「倒挈面戲」雖並非由外族傳入，然與胡人卻頗有關聯，西漢時賈誼（200-167 B.C.）曾提出以懷柔方式招徠匈奴之「餌」，其一即為用樂舞的方式：

令婦人傅白墨黑，繡衣而侍其堂者二三十人，或薄或揜，為其胡戲，以相飯。上使樂府幸假之但樂，吹簫鼓鞀，倒挈面者更進，舞者蹈者時作，少間擊鼓，舞其偶人。<sup>86</sup>

賈誼在眾多柔術雜技類型中特別舉出「倒挈面戲」，除了流行的因素外，可能也顯示出對於尚武好勇的胡人而言，此類以筋骨功夫見長的柔術或為他們眼中的「奇異」。而除了上述中國原生的柔術雜技之外，在文物資料中尚有以下主要兩類源於外族的演出：

### （一）安息五案

「安息五案」是一種運用倒立技巧的進階表演，此名雖遲見於晉代陸翽所撰的《鄴中記》<sup>87</sup>，然經研究者以畫像石等相關文物進行考證，可知在漢代已有相同的演出。「安息五案」的演出形式類似今日的「疊物倒立」，表演者會以倒立的方式立於堆疊起來的案桌上，目前據畫像石所見最多可達十二案<sup>88</sup>，是先秦所未見的表演方式。

安息古國約在今日伊朗一帶，漢代時就已與中國有交流往來的紀錄，《漢書》中亦可見關於安息國的資料，班固在〈西域傳〉中載：

<sup>86</sup> 〔漢〕賈誼：〈匈奴〉，《新書》（臺北：臺灣中華書局，1981年，據抱經堂叢書本校刊），卷4，頁75-76。

<sup>87</sup> 陸翽於《鄴中記》載道：「（石）虎正會殿前作樂，高絙、龍魚鳳凰、安息五案之屬，莫不畢備有。」引自〔晉〕陸翽：《鄴中記》（臺北：臺灣商務印書館，1975年），頁7。

<sup>88</sup> 詳參蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究》修訂版，頁214-215。



安息國，王治番兜城，去長安萬一千六百里。不屬都護。北與康居、東與烏弋山離、西與條支接。土地風氣，物類所有，民俗與烏弋、罽賓同。<sup>89</sup>

可見漢人對安息當地的風土民情已有初步認識。又漢武帝時，雙方嘗互通使者，安息亦有奇物與藝人的進獻，史載曰：

武帝始遣使至安息，王令將將二萬騎迎於東界。東界去王都數千里，行比至，過數十城，人民相屬。因發使隨漢使者來觀漢地，以大鳥卵及犁靽眩人獻於漢，天子大說。<sup>90</sup>

據顏師古（A.D. 581-646）注，「眩人」為善使幻術之人<sup>91</sup>，雖非直接與安息五案的雜技相關，但可知安息古國確與漢帝國有娛樂藝術上的交流，再加上當時以帝王為首所帶起的獵奇風尚，則如安息五案這類的域外雜技與中國固有的柔術雜技融合、並展演於漢世的情形是可以想見的。

## （二）都盧尋橦

「都盧」為漢朝南方小國之名，卻在與百戲相關的文獻中屢見。張衡〈西京賦〉中「都盧尋橦」一詞大略點出了其與雜技演出的關聯，「尋橦」即為爬竿，是漢代百戲圖像中頗為常見演出項目，後世更形成了「都盧伎」的專門表演。在李尤的〈平樂觀賦〉中，以「戲車高橦，馳騁百馬，連翩九仞，離合上下，或以馳騁，覆車顛倒」<sup>92</sup>描述此類型的演出，馬端臨（A.D. 1254-1323）《文獻通考》中解釋得更為詳盡，其釋「都盧伎」詞曰：

<sup>89</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳上〉，《漢書》，卷 96，頁 3889。

<sup>90</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳上〉，《漢書》，卷 96，頁 3890。

<sup>91</sup> 顏師古於它篇中注曰：「眩讀與幻同。即今吞刀吐火，植瓜種樹，屠人截馬之術皆是也。本從西域來。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈張騫列傳〉，《漢書》，卷 61，頁 2696。

<sup>92</sup> 同前註。





緣橦之伎眾矣。漢武帝時謂之都盧。都盧，國名。其人體輕而善緣也，又有跟掛腹旋，皆因橦以見伎。張衡〈西京賦〉：「侷童程材，上下翩翩，突倒投而跟掛，若將絕而復聯，百馬同轡，騁足並馳，橦末之伎，態不可彌，彎弓射乎西羌，又顧發乎鮮卑」，此皆橦上戲作之狀。<sup>93</sup>

可知除了單純的攀高技術之外，漢代的「都盧尋橦」表演貴於在高竿上跳躍翻滾的花式技巧，且整個演出是在顛簸的馬車上進行，更是大大增加表演的困難度與可看度。

據學者考證，爬竿的雜技表演在先秦時的中國本土已有，當時稱作「侏儒扶盧」<sup>94</sup>，漢代之時改以「都盧尋橦」之名，是源於漢人對都盧國的認知，《漢書·地理志》載：

自日南障塞、徐聞、合浦船行可五月，有都元國；又船行可四月，有邑盧沒國；又船行可二十餘日，有諶離國；步行可十餘日，有夫甘都盧國。自夫甘都盧國船行可二月餘，有黃支國，民俗略與珠厓相類。其州廣大，戶口多，多異物，自武帝以來皆獻見。<sup>95</sup>

據此載推論，夫甘都盧國位於漢朝南方，是約坐落在現今中南半島的諸多小國之一。關於夫甘都盧國的國情在《漢書》中並沒有記載得很詳盡，然而有趣的是，顏師古的注說卻主要針對其國人的特質，其曰：

<sup>93</sup> 〔元〕馬端臨：〈樂考二十〉，《文獻通考》（臺北：臺灣商務印書館，1987年），卷147，頁1289a。

<sup>94</sup> 如蕭亢達、李建民兩位先生俱有相關考證。詳參蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究》修訂版，頁230；李建民：《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》，頁140。

<sup>95</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈地理志下〉，《漢書》，卷28，頁1671。



都盧國人勁捷善緣高，故張衡〈西京賦〉云「烏獲扛鼎，都盧尋橦」，又曰「非都盧之輕趨，孰能超而究升」也。<sup>96</sup>

可知在兩漢時，因其國之民「勁捷善緣高」的特色，緣高之技幾乎成為都盧國的象徵符號而為時人所識的，這或也是漢代百戲中的「都盧尋橦」之名取代原有「侏儒扶盧」的原因，雖在其後此技演出者的選擇上不必盡為都盧國人，但傳統的爬竿之技竟能在漢代重新得到如此大的迴響，甚至成為百戲表演中的經典項目傳於後世，一方面可能是受都盧國傳入的特殊爬竿戲法所致，此外，都盧國本身所具有的異國身份和有別於漢人的體質風氣，對於崇奇尚異的雜技演出來說，或也在接受上起了一定的作用。

## 二、外族樂舞

外族的樂舞很早就展演於中國的舞臺上，且在華夏文化政權有意識地收編下，外族樂舞成為了華夏歌舞藝術中不可或缺的一部份。如在前文提及相傳周代掌教散樂與夷樂的旄人，《周禮·春官·宗伯》說：

掌教舞散樂、舞夷樂。凡四方之以舞仕者屬焉。凡祭祀、賓客，舞其燕樂。<sup>97</sup>


然而除此之外，尚有與其職權相近的鞀鞀氏：

鞀鞀氏，掌四夷之樂與其聲歌。祭祀，則吹而歌之；燕，亦如之。<sup>98</sup>

<sup>96</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈地理志下〉，《漢書》，卷 28，頁 1671。

<sup>97</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》，卷 24，頁 367b。

<sup>98</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》，卷 24，頁 368b-369a。



就此觀之，若先不論《周禮》所載的官制是否曾施行於周代，單就旄人與鞀鞀氏這兩個官職的設立思維，便可推論自先秦以來，華夏政權對於「非我族類」的外族樂舞至少抱有一定的接受態度。而在祭祀與宴娛的場合上使用夷歌樂舞，更是自先秦以來就有的用樂習慣，明乎此，則漢代的祭祀歌詩與百戲中雜有大量外族文化的現象，似乎就並不難以想像。關於此論題，本文擬於後續章節再行深論，在此僅先略論在百戲活動中曾出現、並可確認的兩個主要外族樂舞。

### (一) 巴渝舞戲

〈巴渝舞〉，源自秦漢以來西南邊境巴地的板楯蠻，自漢高祖劉邦將其引入漢宮之後，因其異於漢族的音樂與盛大的舞容，迅速成為貴族宴饗中的夷樂代表，且除了單純樂舞的演出，或尚有戲劇性的展演<sup>99</sup>。在文獻中，除了前文述及《漢書·西域傳》的「〈巴俞〉都盧」、〈平樂觀賦〉的「巴渝隈一，踰肩相受」，尚有如《鹽鐵論·刺權》中所述「中山素女撫流徵於堂上，鳴鼓〈巴俞〉作於堂下」<sup>100</sup>、〈子虛賦〉中所謂「巴渝宋蔡，淮南于遮，文成顛歌，族居遞奏。」等，<sup>101</sup>反映了漢世〈巴渝舞〉廣為演藝的情形。而或正因其風行，相較其它夷樂記載的模糊和諸多疑點，史傳對於〈巴渝舞〉的記載明確且爭議較少，《後漢書》載其事云：

至高祖為漢王，發夷人還伐三秦。秦地既定，乃遣還巴中，復其渠帥羅、朴、督、鄂、度、夕、龔七姓，不輸租賦，餘戶乃歲入實錢，口四十。世號為板楯蠻夷。閬中有渝水，其人多居水左右。天性勁勇，初為漢前鋒，數陷陳。俗喜歌舞，高祖觀之，曰：「此武王伐紂之歌也。」乃命樂人習之，所謂〈巴渝舞〉也。遂世世服從。<sup>102</sup>

<sup>99</sup> 前引《漢書·武帝紀》中文穎注「角抵戲」一條，其注曰「巴俞戲、魚龍蔓延之屬也」，可推測巴渝舞或亦融合戲劇的元素進行演出。同本章註 78。

<sup>100</sup> 〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈刺權〉，《鹽鐵論》，卷 2，頁 121。

<sup>101</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全漢文》卷 21，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 243a。

<sup>102</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷



又其後的《晉書·樂志》中亦載：

漢高祖自蜀漢將定三秦，閬中范因率賔人以從帝，為前鋒。及定秦中，封因為閬中侯，復賔人七姓。其俗喜舞，高祖樂其猛銳，數觀其舞，後使樂人習之。閬中有渝水，因其所居，故名曰〈巴渝舞〉。<sup>103</sup>

可知高祖劉邦之所以獨厚於〈巴渝舞〉，正是受到其「猛銳」與「勁勇」的特質吸引，而〈巴渝舞〉屢見於樂舞百戲的宴娛場合，也正是扣合了角抵百戲「講武之禮」的原始特質。

前文曾提及，據《晉書·樂志》所載，漢代〈巴渝舞〉本有舞辭四篇，然因其辭過古、甚至可能參雜夷語，至漢末已不得辨，後曹魏時經王粲另行改制，《晉書》載道：

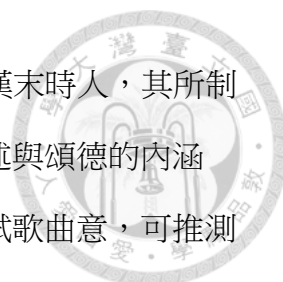
舞曲有〈矛渝本歌曲〉、〈安弩渝本歌曲〉、〈安臺本歌曲〉、〈行辭本歌曲〉，總四篇。其辭既古，莫能曉其句度。魏初，乃使軍謀祭酒王粲改創其詞。粲問巴渝帥李管、种玉歌曲意，試使歌，聽之，以考校歌曲，而為之改為〈矛渝新福歌曲〉、〈弩渝新福歌曲〉、〈安臺新福歌曲〉、〈行辭新福歌曲〉，行辭以述魏德。<sup>104</sup>

由上述可知，原漢古舞辭分別為〈矛渝本歌曲〉、〈安弩渝本歌曲〉、〈安臺本歌曲〉、〈行辭本歌曲〉四篇，現今徒留其名，而王粲改制為〈矛渝新福歌曲〉、〈弩渝新福歌曲〉、〈安臺新福歌曲〉、〈行辭新福歌曲〉四篇，其所作舞辭，郭茂倩

86，頁 2842。

<sup>103</sup> [唐]房玄齡等撰：〈樂志上〉，《晉書》，卷 22，頁 693。

<sup>104</sup> [唐]房玄齡等撰：〈樂志上〉，《晉書》，卷 22，頁 694。



《樂府詩集》錄之，四篇合稱作〈魏俞兒舞歌〉<sup>105</sup>。王粲既為漢末時人，其所制巴渝舞辭以漢辭為本，雖改述曹魏建國之功德，但在舞容的描述與頌德的內涵上，應最貼近漢家舊旨；又其在考校歌曲時特意使巴渝帥為其試歌曲意，可推測漢時巴渝舞辭或以當地土語寫成，王粲所制舞辭乃經過夷語翻譯後的改訂潤飾，更保留了漢代巴渝板楯蠻的民族特色與思維，故對漢代巴渝舞的展演還原，其原舞辭雖佚，但可試以王粲〈魏俞兒舞歌〉四篇著手。

今日後人雖只能在文獻中想像〈巴渝舞〉的盛況而無法親睹，然樂聲無法透過文獻完整保存下來，在進行古代音樂研究時，卻可透過對其樂器使用的考察、演奏的組成來初步建構當時的演奏型態。漢代〈巴渝舞〉的音樂已不可考，但透過文獻的耙梳，可以確定的是〈巴渝舞〉主要伴以鼓樂作表演，如前述桓寬《鹽鐵論》中的「鳴鼓巴俞作於堂下」<sup>106</sup>便直陳〈巴渝舞〉與鼓樂的搭配；此外，在漢代樂府人員的編制中，亦有「巴渝鼓員三十六人」<sup>107</sup>，在鼓員編制下人數最多，而王粲〈弩渝新福歌〉的歌辭中則如此描寫：

材官選士，劍弩錯陳。應桴蹈節，俯仰若神。綏我武烈，篤我淳仁。自東自西，莫不來賓。<sup>108</sup>（〈弩渝新福歌〉）

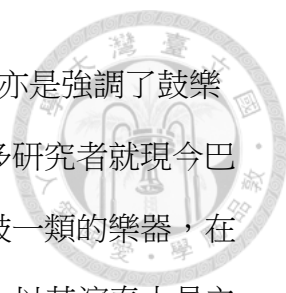
其中「應桴蹈節」便是描述〈巴渝舞〉隨著鼓聲節奏蹈步的表演型態。巴地一帶樂舞喜以鼓樂為節和舞，此音樂特色直到漢後乃至現代都仍保存，唐人劉禹錫（A.D. 772-842）遭貶近巴地的朗州，在〈竹枝詞序〉中說：「里中兒聯歌〈竹

<sup>105</sup> 詳參〔宋〕郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 767-768。

<sup>106</sup> 〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈刺權〉，《鹽鐵論》，卷 2，頁 121。

<sup>107</sup> 《漢書·禮樂志》中載漢哀帝罷樂府一事，丞相孔光、大司空何武奏中提及「大樂鼓員六人，嘉至鼓員十人，邯鄲鼓員二人，騎吹鼓員三人，江南鼓員二人，淮南鼓員四人，巴俞鼓員三十六人，歌鼓員二十四人，楚嚴鼓員一人，梁皇鼓員四人，臨淮鼓員三十五人，茲邠鼓員三人，凡鼓十二，員百二十八人」。引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1073。

<sup>108</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 768。本文以下所引王粲〈魏俞兒舞歌〉四篇原典亦同。



枝)，吹短笛，擊鼓以赴節。歌者揚袂睢舞，以曲多為賢。」<sup>109</sup>亦是強調了鼓樂在巴地民歌中的重要性，而漢代巴渝鼓如今雖不得見，但有許多研究者就現今巴地出土的文物與少數民族的樂器推斷，認為漢代巴渝鼓應為銅鼓一類的樂器，在演奏時或亦佐以銅鐘之類的金屬樂器進行伴奏<sup>110</sup>。但無論如何，以其演奏人員之多、鼓聲之盛，巴渝舞聲勢壯闊與節奏鮮明的音樂特質是可以確定的。

而在舞容的部分，巴渝舞最顯著的兩個特點分別是「執武器作舞」以及「群舞」。巴渝舞源自天性勁勇的巴地板楯蠻，《後漢書》載其事時記高祖劉邦言「此武王伐紂之歌也」<sup>111</sup>，性質上屬於武舞，此在漢後各朝改制巴渝舞時，多將其作為雅舞中的武舞<sup>112</sup>可見一斑，而之所以如此，亦和巴渝舞在展演性質上接近武王《大武》舞有關<sup>113</sup>，關於武王伐紂與巴人間的關係，《華陽國志·巴志》說：

周武王伐紂，實得巴蜀之師，著乎《尚書》。巴師勇銳，歌舞以凌殷人，前徒倒戈。故世稱之曰：「武王伐紂，前歌後舞」也。<sup>114</sup>

又《隋書·音樂志》中直接載道：

<sup>109</sup> [唐]劉禹錫撰，蔣維松等箋注：《劉禹錫詩集編年箋注》（山東：山東大學出版社，1997年），頁274。

<sup>110</sup> 關於漢代巴渝舞所用之鼓究竟為何鼓，今研究者有許多不同看法，主要分成兩大類：第一，以民族材料的考察認為巴渝鼓為僚人所用銅鼓者，如董其祥：〈巴渝舞源流考〉（《重慶師範大學學報》第4期（1984年），頁53-62）持此論；第二，認為漢巴渝鼓的演奏為配合銅鐘等禮樂器的「金鼓」者，如有楊銘：《土家族與古代巴人》（重慶：重慶出版社，2002年）與趙玲：《巴人音樂文化之研究》（西安：陝西師範大學音樂學碩士學位論文，陳四海先生指導，2007年）但由於史料未清楚記載、出土材料亦不足，因此仍未有定論，在此羅列，聊備參考。

<sup>111</sup> [劉宋]范曄撰，[唐]李賢等注，[晉]司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷86，頁2842。

<sup>112</sup> 關於雅舞中「文舞」與「武舞」的差異，梁海燕整理曰：「樂舞分文武，主要是依據舞蹈的象徵意義對舞樂性質的判別，文舞用來昭示文德，武舞用以顯示武功。郭茂倩說：『皇帝之〈雲門〉，舜之〈大韶〉，禹之〈大夏〉，文舞也。殷之〈大濩〉，周之〈大武〉，武舞也。』其實，這些樂舞在上古並無如此明確的『文』、『武』性質區分，郭茂倩採取的是漢代以來的樂舞觀。」引自梁海燕：《舞曲歌辭研究》，頁44-45。

<sup>113</sup> 關於巴渝舞及周代雅舞《大武》間的關係，已有學者為文討論，詳參田大文：〈巴渝舞的結構與音樂分類〉，《音樂探索》第4期（1997年），頁36-42。

<sup>114</sup> 引自[晉]常璩撰，任乃強校注：〈巴志〉，《華陽國志校補圖注》（上海：上海古籍，1987年），卷1，頁4。



今文舞執羽籥，武舞執干戚，其〈矛俞〉、〈弩俞〉等，蓋漢高祖自漢中歸，巴俞之兵，執仗而舞也。<sup>115</sup>

除此之外，上引王粲〈弩渝新福歌〉中的「材官選士，劍弩錯陳」<sup>116</sup>、一語，亦反映了巴渝舞執武器作舞的表演型態，而在舞容細節部分，晉代傅玄承繼曹魏改巴渝舞制定的《昭武舞》、並另作新辭的《宣武舞》，其舞辭對舞容有更精細的描繪，如：

劍弩齊列，戈矛為之始。進退疾鷹鷂，龍戰而豹起。如亂不可亂，動作順其理，離合有統紀。<sup>117</sup>（〈惟聖皇篇·矛俞第一〉）

劍為短兵，其勢險危。疾逾飛電，迴旋應規。武節齊聲，或合或離。電發星驚，若景若差。兵法攸象，軍容是儀。<sup>118</sup>（〈短兵篇·劍俞第二〉）

弩為遠兵軍之鎮，其發有機。體難動，往必速，重而不遲。銳精分鏹，射遠中微。弩俞之樂，一何奇，變多姿。退若激，進若飛，五聲協，八音諧，宣武象，贊天威。<sup>119</sup>（〈軍鎮篇·弩俞第三〉）

在上述的舞辭中，除了更明白地以各式武器作為主題，更記錄了在巴渝舞中執掌武器人員的出場順序以及各式武器所搭配的舞步，或執戈矛相互離合、或執劍迅舞迴旋、或執弩進退激昂，充分表現出武舞發揚蹈厲的特色。雖晉《宣武舞》的

<sup>115</sup> 〔唐〕魏徵等撰：〈音樂志下〉，《隋書》，卷 15，頁 359。

<sup>116</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 768。

<sup>117</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 770。

<sup>118</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 770。

<sup>119</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 770。



舞辭制訂與王粲所作相較下，距離漢代又更遠些，然因其具有一脈的承繼關係，晉《宣武舞》中所表現的舞容，多少給予後人架構漢代巴渝舞表演型態時的一個模型。

而在巴渝舞的另一個特質「群舞」上，經由前述的伴奏陣仗與舞容的繁複多變即可推敲一二，在漢代的樂舞當中，獨舞的舞種並不多見，如當時同樣常用於宴饗場合的雜舞如鞞舞、鐸舞、巾舞、拂舞等，亦皆為多人合舞。然而，要如同巴渝舞般強調壯大聲勢、鏗鏘舞節的群舞方式卻不多見。漢代巴人作舞本有群舞的習慣，考今四川一帶出土的漢畫像石與墓葬石刻，可發現其中用以仿繪巴人作舞的圖像多為多人並列，且雙手互牽上舉為其特色，如綦江二磴岩崖墓的巴人舞圖像（附圖一），左側第一人吹笛以伴奏，左側第二人雙手上舉，似為領舞者，而其後數人皆雙手高舉，互牽為舞，似如〈平樂觀賦〉中「踰肩相受」的描述；又在璧山一號石棺所見的「巴人舞·雜技」圖（附圖二），除亦在中間的圖像可見多人互牽雙手、高舉作舞的巴人舞外，亦可注意其展演場合正是在伴隨著雜技表演的宴會上，可知在漢代的宴會上，請巴人作舞為樂是當時常見的景象；而若我們放大細部來觀察璧山一號石棺的巴人舞圖（附圖三），則可更清楚地看到相較於齊一高舉的雙手，作舞的三人雙足非平踏於地面，而是或傾或高，雜以蹈地，與〈弩渝新福歌〉中「應桴蹈節」的描述不謀而合。現今出土漢畫像石上的巴人舞圖像，雖非如同漢代宮廷的巴渝舞明確執兵器作舞，但考察漢代巴人作舞的舞姿以及用於宴會的情況，對還原同源自巴地的巴渝舞舞容，亦有十分珍貴的參考價值<sup>120</sup>。

<sup>120</sup> 現今出土的漢代畫像石雖有許多刻有執干戚、刀劍作舞的圖像，但由於漢代執兵器以舞的舞種與雜技甚多，故尚未有畫像石研究者予以肯定某必為〈巴渝舞〉的圖像。許多學者在進行〈巴渝舞〉相關研究時亦採畫像石或出土文物圖像作為範本，如梁海燕：《舞曲歌辭研究》、蕭亢達：《樂舞百戲藝術研究》皆是如此，但因強調於執武器作舞的特點，而多採它地甚至是它族之舞為例，此雖不失為一個切入點，但與巴地民族本色卻隔了一層。在相關學者畫像石研究的基礎上，本文在圖像舉例時較不採〈巴渝舞〉執武器作舞的特質，而改以武舞性質不那麼明顯，但在舞容上考證為巴人之舞的圖像為例，希望能在同源的文化中，尋求漢代〈巴渝舞〉在表演型態上的另一點蛛絲馬跡。





## (二) 海中〈碣極〉

班固〈西域傳〉中提及漢武帝宴四夷賓客之時，曾於平樂觀演出「海中〈碣極〉」。綜觀兩漢相關的文獻，僅有班固的《漢書》中提及此表演，在漢後也少有展演的紀錄，故相對於〈巴渝舞〉而言較少受到研究者的關注。但本文認為，關於此表演項目尚有兩個問題需要釐清：首先，是關於「海中〈碣極〉」此表演的類型，究竟屬於歌詩、樂舞、戲劇或是雜技的演出；其次，是「海中〈碣極〉」與外族文化之間是否存在關聯？

關於「海中〈碣極〉」的表演類型，目前最通行的說法主要根據《漢書》中李奇注此條目所說：

碣極，樂名也<sup>121</sup>

後世主要音樂史料如陳暘（A.D. 1064-1128）的《樂書》、馬端臨《文獻通考》基本上皆承繼了此說。然而，此樂究竟為何樂、來源如何？李奇並沒有多作說明。因此，尚有一些零星的材料持有不同的看法，如方以智《通雅》中認為：

漢之〈巴渝〉、〈碣極〉，舞也。<sup>122</sup>

其以為除了明確有舞名的〈巴渝舞〉外，餘下如〈碣極〉、魚龍曼衍之類的演出，皆是盛大舞容及舞名的紀錄；而善於考證的清人，在《漢書疏證》裡則認為所謂「海中〈碣極〉」是結合幻術的戲劇演出，其曰：

<sup>121</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96，頁 3928。

<sup>122</sup> [明]方以智：《通雅》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年，景印文淵閣四庫全書第 857 冊），卷 30，頁 579。

〈西京賦〉：「複陸重閣，轉石成雷，礚礚激而增響，磅礚象乎天威」，又云「畫地成川，流謂通涇」，此蓋海中碣極之戲。<sup>123</sup>



不難發現，以上三家說法主要是根據文獻中樂舞百戲演出的記載，進而聯想「海中〈碣極〉」的表演情境，雖皆未提出確切證據或考辨過程，但亦無法否定其合理性。但若跳脫後世既定的分類重新觀之，或許可以反思後人對於〈碣極〉或樂、或舞、或戲的各執一端，是否正好反映出漢代的樂府表演中本就合樂、舞、戲為一體的可能性<sup>124</sup>，如前文〈巴渝舞〉之舞名在典籍中十分明確，但仍有部分記載以「戲」稱之，亦是相同思維下的產物。綜上所述，本文以為「海中〈碣極〉」本質上仍屬樂舞性質的演出，並於其中或有扮演、雜技幻術的運用，不必為單純的音樂演奏。

而既確立了〈碣極〉的演出形態，接下來則可進一步推論其與外族文化間的關係。今傳文獻雖未直言〈碣極〉源於外族，然仍可由其文脈找到部分線索，首先，在《漢書·西域傳》的原文裡，「海中〈碣極〉」與外族節目的「〈巴俞〉都盧」相互對應，以寫作慣例來推測，「海中〈碣極〉」的性質應與「〈巴俞〉都盧」相去不遠；其次，若以和「巴渝」、「都盧」相同的地理角度來理解「海中」一詞，則其所指為境外之地的可能性更高。

海中仙洲、仙山的信仰風氣在漢代大盛，漢代文獻中提及的「海中」多為中原以外的遙遠之處，異於中原的指涉是很明顯的，除了求仙的神話外，與「海中」一詞相關的幾個地點，如班固在〈地理志〉中說：「樂浪海中有倭人，分為百餘國，以歲時來獻見云」<sup>125</sup>、〈天文志〉裡也提到「其後漢兵擊拔朝鮮，以為

<sup>123</sup> [清]沈欽韓等撰：《漢書疏證》（上海：上海古籍出版社，2006年，據清光緒六年（1880年）浙江官書局刻本影印），卷35，頁201。

<sup>124</sup> 錢志熙曾對樂府組織與漢代「樂」的內涵研究道：「漢代的樂府，不像我們後來所了解的那樣，只是掌管采詩制曲及絲竹管弦之音樂，而是一切的聲歌、器樂、舞蹈、百戲眾伎，都由樂府掌管。這正是體現了漢魏六朝『樂』這一概念的豐富內涵。」詳參錢志熙：〈漢代樂府與戲劇〉，《北京大學學報》第44卷第4期，2007年，頁74-84。

<sup>125</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈地理志下〉，《漢書》，卷28，頁1658。

樂浪、玄菟郡。朝鮮在海中，越之象也；居北方，胡之域也」<sup>126</sup>，由此可知，現今山東、朝鮮半島近海一帶，在秦漢時會以「海中」稱之；此外，漢時南方閩粵一帶亦多用海中標註位置，如《漢書》中所載武帝所設的珠厓、儋耳二郡（今海南省），注引張晏語曰：「二郡在海中，東西千里，南北五百里」<sup>127</sup>。經上述的觀察，無論是朝鮮或是閩粵之地，皆處在漢帝國的邊境位置，「海中〈碣極〉」的表演不必定為這兩地所產，然其為帶有邊境外族文化的演出是可以合理推測的，因此本文將其歸類為百戲中的外族樂舞以進行討論。

### 三、域外幻術

古代所稱的「幻術」，近於今日常聞的魔術表演。漢代以降，幻術的運用成為百戲展演中「奇」的核心，也是兩漢角抵百戲與先秦雜技最大的差異之處。與演出內容尚在理度之內的雜技不同，幻術的娛樂重點在於運用特殊的手法或道具，以障眼法的方式，來進行一些超乎常理、現實的演出。桓譚《新論》嘗言「故知幻術靡所不有，又能鼻吹口歌，吐舌齧，聳眉動目」<sup>128</sup>，此尚屬規模較小的幻術演出；若如〈西京賦〉中所說的「奇幻儻忽，易貌分形」<sup>129</sup>、顏師古注說的「植瓜種樹，屠人截馬」<sup>130</sup>，抑或是「口中出火」、「自縛自解」<sup>131</sup>之類的節目，則是奇險眩目的宴娛表演了。

幻術在漢代的日益興盛，除了受到整個朝代尚奇的宴娛風氣之外，尚與自戰國末年以來的求仙風氣有關<sup>132</sup>。崔樂泉將漢代的幻術區分為中國本土的「神奇方術」與域外傳入的「外國幻術」兩類<sup>133</sup>。前者的代表如著名的漢代著名的戲劇《東海黃公》，《西京雜記》中載道：

<sup>126</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈天文志〉，《漢書》，卷 26，頁 1306。

<sup>127</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 188。

<sup>128</sup> 〔漢〕桓譚：〈辨惑〉，《新論》（上海：上海人民出版社，1977 年），卷下，頁 54-55。

<sup>129</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 52，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 764a。

<sup>130</sup> 引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈張騫列傳〉，《漢書》，卷 61，頁 2696。

<sup>131</sup> 《後漢書·西域傳》注引魚豢《魏略》。詳參〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈西域傳〉，《後漢書》，卷 88，頁 2920。

<sup>132</sup> 詳參崔樂泉：《中國古代百戲雜技發展史》，頁 104。

<sup>133</sup> 詳參崔樂泉：《圖說中國古代游藝》，頁 45。



余所知有鞠道龍善為幻術，向余說古時事：有東海人黃公，少時為術，能制蛇御虎，佩赤金刀，以絳繒束髮，立興雲霧，坐成山河。及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不能復行其術。秦末，有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往厭之。術既不行，遂為虎所殺。三輔人俗用以為戲，漢帝亦取以為角抵之戲焉。<sup>134</sup>

文中所述黃公「立興雲霧，坐成山河」的奇術，以角抵百戲的方式呈現，即是張衡所謂的「雲霧杳冥，畫地成川」<sup>135</sup>，此即為了如實呈現傳說中東海黃公的異人形象而參雜的幻術表演。像這類與神仙、方士傳說連結的本土神奇方術，目的主要在於營造超凡入聖的異能或氛圍，相較之下，域外傳入的外國幻術則往往帶有奇險的特質。

域外的幻術表演者在漢代稱為「眩人」或「幻人」，前文已述及漢武帝時由安息獻上犁靛眩人的史事，而在東漢安帝時，亦有揮國遠獻大秦幻人的記載：

永寧元年，揮國王雍由調復遣使者詣闕朝賀，獻樂及幻人，能變化吐火，自支解，易牛馬頭。又善跳丸，數乃至千。自言我海西人。海西即大秦也，揮國西南通大秦。<sup>136</sup>

由漢武帝、漢安帝的這兩段記載，可發現當時這些域外的幻術藝人應有其專門的生產地，並被作為外交貢物的身分在國家之間進獻流通，一如漢代的中山之地多產倡優，安息國（今伊朗高原）與揮國（今滇緬一帶）亦將鄰近的大秦之地（今

<sup>134</sup> 〔晉〕葛洪：《西京雜記》，卷 3，頁 16。

<sup>135</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 52，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 764a。

<sup>136</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：《南蠻西南夷列傳》，《後漢書》，卷 86，頁 2851。



中亞、西亞一帶) 藝人進獻漢朝，除了投其所好，亦是一種以異獻異的外交禮節展現。

此外，尚可留意文中所載的「吐火」、「自支解」、「易牛馬頭」等幻術，相較於本土神奇方術，明顯具有較原始、險怪的特色。幻術是將想像以可能的方式具象化的演出，其內容實與演藝者的文化背景息息相關，從形式上來看，這些域外的幻術表演超出了先秦以來華夏民族對奇術異能的想像範圍，顯示了不同於中原的文化與信仰背景，正是其奇險特質的核心。漢朝以一個強盛帝國的氣度將這些奇異包吞融會，也成為了後世拓展奇變之技的開端。

以下，以漢代角抵百戲中具代表性的「魚龍曼衍」及「吞刀吐火」，作為外族幻術在漢代舞臺地位的討論。

### (一) 魚龍曼衍

「魚龍曼衍」<sup>137</sup>是角抵百戲中的經典節目，不僅在前文引述的幾段重要文獻中皆有提及，且自漢代盛行後，直至魏晉隋唐皆可發現其在宮廷宴娛場合演出的紀錄。關於「魚龍曼衍」的具體內容，顏師古在《漢書·西域傳》的注文中頗為生動的描述，其注曰：

曼衍者，即張衡西京賦所云「巨獸百尋，是為漫延」者也。魚龍者，為舍利之獸，先戲於庭極，畢乃入殿前激水，化成比目魚，跳躍漱水。作霧障日，畢，化成黃龍八丈，出水敖戲於庭，炫耀日光。西京賦云「海鱗變而成龍」，即為此色也。<sup>138</sup>

《後漢書》中亦有相似의 注文，然稍有增補出入，其注引《漢官典職》曰：

<sup>137</sup> 「魚龍曼衍」在記載中異文頗多，在和百戲游藝相關的資料中，「曼」或作「蔓」、「漫」；而「衍」或作「延」、「演」。有時亦作「曼衍魚龍」、「魚龍爛漫」，所指俱為一事。

<sup>138</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96，頁 3928。



作九賓樂。舍利之獸從西方來，戲于庭，入前殿，激水化成比目魚，嗽水作霧，化成黃龍，長八丈，出水遨戲於庭，炫耀日光。」曼衍者，獸名也。張衡〈西京賦〉所云「巨獸百尋，是為曼衍」。<sup>139</sup>

綜合以上二注，可以得知所謂「魚龍」是為以西域舍利之獸為首的變化演出，而「曼衍」則為模仿域外巨獸裝扮。「魚龍曼衍」的演出，即是由人所扮演的這些珍異祥瑞的異獸魚龍，以術法反覆進行變化，其中摻雜水霧、日光的舞臺效果，場面壯闊、眩人耳目，以今日的角度觀之尚覺娛心快意。此種以變形、變化為主軸的演出，無疑是一場大型的幻術表演，是為漢代融合了本土的方術與外國的幻術之後的高度成就，經過後世不斷地改良精進，成為中國政權招待外族賓客時不可或缺的經典節目，如據《隋書》所載，隋煬帝（A.D. 569-618）曾為誇耀於突厥可汗而作「黃龍變」招待之，其載道：

及大業二年，突厥染干來朝，煬帝欲誇之，總追四方散樂，大集東都。初於芳華苑積翠池側，帝帷宮女觀之。有舍利先來，戲於場內，須臾跳躍，激水滿衢，鼉鼉龜鼈，水人蟲魚，徧覆于地。又有大鯨魚，噴霧翳日，倏忽化成黃龍，長七八丈，聳踊而出，名曰「黃龍變」。<sup>140</sup>

由演出內容來看，隋代的「黃龍變」明顯是在漢代「魚龍曼衍」的基礎上改良擴增而成的，在演出人員的編制與舞臺效果的營造上更為盛大講究。

此外，若以文化意義的角度觀之，「魚龍曼衍」的出現，同時也象徵著漢文化對於外族文化兼容並蓄的一面。魚與龍作為中國既有的祥瑞象徵，在象戲獸舞

<sup>139</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈安帝紀〉，《後漢書》，卷 5，頁 205。

<sup>140</sup> 〔唐〕魏徵等撰：〈音樂志下〉，《隋書》，卷 15，頁 381。



的演出中相當常見且悠久，然漢代卻以西域的瑞獸舍利<sup>141</sup>為首，進而化為魚龍，在文化意義上等同將兩個文化的祥瑞符號連結在一起，同時也符合了宴饗四夷賓客的展演目的，在傳統夷夏之防的政治理念縫隙下，從通俗的宴娛文化上率先落實帝國「天下一家」的理想。

## (二) 吞刀吐火

「吞刀」與「吐火」是兩項極具域外特色的幻術演出，不僅西域所獻藝人多能此技，〈西京賦〉與〈平樂觀賦〉描繪百戲場景時亦俱提及。在後世的文獻中二者亦多被連稱，甚至成為巫術異能的象徵，如《晉書》中曾載有章丹、陳珠兩位女巫之事：

會母疾，統侍醫藥，宗親因得見之。其從父敬寧祠先人，迎女巫章丹、陳珠二人，並有國色，莊服甚麗，善歌儻，又能隱形匿影。甲夜之初，撞鐘擊鼓，間以絲竹，丹、珠乃拔刀破舌，吞刀吐火，雲霧杳冥，流光電發。

142

文中所述的「隱形匿影」、「拔刀破舌」、「吞刀吐火」，實則為漢代以來即可見西域幻術表演，正因這些異域的幻術特異非常，到晉代時甚至成為本土巫覡標誌自身異能的方式，也算是另類的文化融會。

「吞刀」或作「吞刃」，域外幻術常見以刀劍利器作為表演道具來增加驚險性，除了吞刀這類令人為之汗流的表演外，尚有像「自支解」、「斷舌復續」、「易牛馬頭」這類使人心驚肉跳的演出，桓譚《新論》中認為「荊州有鼻飲之蠻，南

<sup>141</sup> 張衡〈西京賦〉中關於「魚龍曼衍」的敘述為「海鱗變而成龍，狀蜿蜿以蠃蠃。舍利颯颯，化為仙車。」可知「舍利」應是「舍利」的原文或異文。《文選注》曰：「舍利，獸名。性吐金，故曰舍利。」可知舍（含）利應是西域文化裡與財富相關的瑞獸。引自〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：〈賦甲之二·京都上之二〉，《文選》，卷2，頁76。

<sup>142</sup> 〔唐〕房玄齡等撰：〈隱逸列傳〉，《晉書》，卷94，頁2468。



城有頭飛之夷，非爲幻也」<sup>143</sup>，在了解這些域外幻術的箇中道理後，或許就不能如此武斷地判定。

而至於「吐火」一技，雖在漢代時才正式傳入，卻不免讓人聯想起戰國末年成書的《山海經》中所述「厭火國」，《海外南經》中載：

厭火國在其國南，獸身黑色，生火出其口中。<sup>144</sup>

《山海經》雖歷來被視為地理書，然其中所指不必真有其地其事<sup>145</sup>，儘管如此，對於書中所述厭火國人的黑膚外型與吐火形象仍引人遐思，似與現今南亞一帶的民族有幾分相似。

吐火表演在漢畫像石上多可見，且表演者外族與漢族間有<sup>146</sup>，在東漢時似乎已經成為了普遍的宴娛表演節目，而發展到魏晉後，甚至連此技法的竅門也廣為時人所知，如干寶（A.D. ?-336）《搜神記》中曾紀錄了當時一位天竺人進行「斷舌復續」和「翦絹還續」與「吐火」的表演過程：

晉永嘉中，有天竺胡人，來渡江南。其人有數術：能斷舌復續，吐火。所在人士聚觀。將斷時，先以舌吐示賓客，然後刀截，血流覆地，乃取置器中，傳以示人，視之舌頭，半舌猶在，既而還取含續之。坐有頃，坐人見舌則如故，不知其實斷否。其續斷，取絹布，與人合執一頭，對翦中斷之；已而取兩斷合視，絹布還連續，無異故體。時人多疑以為幻，陰乃試之，真斷絹也。其吐火，先有藥在器中，取火一片，與黍糖合之，再三吹

<sup>143</sup> [漢]桓譚：〈辨惑〉，《新論》，卷下，頁 55。

<sup>144</sup> 袁珂校注：《海經新釋·海外南經第六》卷 1，《山海經校注》（上海：上海古籍出版社，1983 年），頁 191。

<sup>145</sup> 關於《山海經》的地理書性質，近來研究者考證後有不同的主張，如劉宗迪便主張《海外經》所呈現的是古人月令的時序結構，與山川方國地理並無關聯。詳參劉宗迪：《失落的天書：《山海經》與古代華夏世界觀》增訂本，頁 643。

<sup>146</sup> 詳參崔樂泉：《中國古代百戲雜技發展史》，頁 108。



呼，已而張口，火滿口中，因就蒸取以炊，則火也。又取書紙及繩縷之屬，投火中，眾共視之，見其燒蒸了盡；乃撥灰中，舉而出之，故向物也。<sup>147</sup>



此段記載不僅說明了吐火技法的細節，同時也提供了吐火表演在晉代的改良，在單純的以口吐火上增加了復原燃物的幻術手法。相較之下，魏晉後的幻術雖不若漢代百戲強調浩大的聲勢與險怪的效果，然在表演上卻有漸轉精緻的趨勢。

#### 四、珍禽異獸

漢代游獵風氣之盛，在當時賦家的筆下多可見，著名者如司馬相如的〈子虛〉、〈上林〉、揚雄的〈羽獵〉、〈長楊〉，藉其所述，後人得以一窺漢代宮廷苑囿之奢華。奇物與瑋辭共同塑造了漢大賦敷張揚麗的特色，在這些畋獵類型的賦作中，天子獵場多有四方珍禽異獸充於其間，《漢書·西域傳》中已載：

蒲梢、龍文、魚目、汗血之馬充於黃門，鉅象、師子、猛犬、大雀之羣食於外園。殊方異物，四面而至。<sup>148</sup>

據此觀之，司馬相如所謂「俶儻瑰偉，異方殊類，珍怪鳥獸，萬端鱗萃。充牣其中者，不可勝記」<sup>149</sup>想來並非虛言。而除了大規模的游獵活動之外，整個漢世尚流行鬥雞走狗這類小型的動物遊戲，《鹽鐵論》中描繪富貴之家「臨淵釣魚，放犬走兔，隆豺鼎力，蹋鞠鬥雞」、<sup>150</sup>「戲弄蒲人雜婦，百獸馬戲鬥虎」<sup>151</sup>之類即為寫照；又如成長於民間的漢宣帝（91-49 B.C.），史書載其年少時「亦喜游俠，

<sup>147</sup> 〔晉〕干寶著，胡懷琛標點：《新校搜神記》（上海：商務印書館，1957年），頁13-14。

<sup>148</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷96，頁3928。

<sup>149</sup> 語出司馬相如〈子虛賦〉。引自〔清〕嚴可均校輯：《全漢文》卷21，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁242a。

<sup>150</sup> 〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈刺權〉，《鹽鐵論》，卷2，頁121。

<sup>151</sup> 〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈散不足〉，《鹽鐵論》，卷6，頁349。

鬥雞走馬」<sup>152</sup>，可見當時無論上下階層，皆傾心於這些與禽獸相關的遊藝雜戲。

而隨著漢朝與外族的交流日盛，許多外國使臣來朝時或投其所好、或欲獻珍稀，有許多珍禽異獸也隨著進貢的隊伍流入了中國，《西京雜記》中曾載漢成帝（50-6 B.C.）時交趾獻長鳴雞一事：

成帝時，交趾越嵩獻長鳴雞，伺雞晨，即下漏驗之，晷刻無差，雞長鳴則一食頃不絕，長距善鬪。<sup>153</sup>

雖此雞以長鳴為貴，然文中特地強調牠善鬥的特性，正與漢世鬥雞的時風符應。此外，尚有許多不源自中原的騎獸猛獸如駱駝、象、獅子等，經由戰爭或進獻而傳入的紀錄不勝枚舉。這些域外的珍禽異獸除了部分用作生產勞動用途，其餘大多用在田獵活動<sup>154</sup>與百戲娛樂的獸戲<sup>155</sup>當中，增加了漢代百戲內容的豐富性。以下略舉幾類在百戲演出中常見的異域動物與外族節目作為例子：

### （一）象

象在中國典籍中出現得很早，在先秦時已有許多傳說和記載與象相關，在漢代時，以象為獸力的象車鼓吹甚至已經成為鹵簿儀仗的一環<sup>156</sup>。然而，據相關研究顯示，古中原地區並非象的原產地，東漢許慎（A.D. 58-147）《說文解字》中釋象曰：「長鼻牙，南越大獸，三年一乳，象耳牙四足之形」<sup>157</sup>，此說明確指出象

<sup>152</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈宣帝紀〉，《漢書》，卷8，頁237。

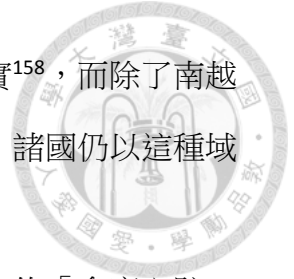
<sup>153</sup> [晉]葛洪：《西京雜記》，卷4，頁30。

<sup>154</sup> 如班固在〈西都賦〉中所載：「爾乃移師趨險，並蹈潛穢。窮虎奔突，狂兕觸蹶。許少施巧，秦成力折。倚僂狡，扼猛噬。脫角挫脰，徒搏獨殺。挾師豹，拖熊螭。曳犀犛，頓象羆。超洞壑，越峻崖。蹶嶄巖，鉅石隕。松柏仆，叢林摧。草木無餘，禽獸殄夷。」引自[清]嚴可均校輯：《全後漢文》卷24，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁604a。

<sup>155</sup> 《後漢書》中曾載漢和帝的鄧皇后曾以國家不寧為由減罷娛樂之事，其載：「太后以陰陽不和，軍旅數興，詔饗會勿設戲作樂，減逐疫侏子之半，悉罷象、橐駝之屬。」由文中可觀察到如象、橐駝（駱駝）被用作娛樂用途的事實。引自[劉宋]范曄撰，[唐]李賢等注，[晉]司馬彪補志：〈皇后紀〉，《後漢書》，卷10上，頁424。

<sup>156</sup> [晉]葛洪：《西京雜記》，卷5，頁33。

<sup>157</sup> [漢]許慎撰，[宋]徐鉉校定：《說文解字》（北京：中華書局，2009年），卷9下，頁198下。



是產自南越之地而北傳，漢武帝時也確有「南越獻馴象」的史實<sup>158</sup>，而除了南越之外，東漢獻帝時西域亦有獻象的紀錄<sup>159</sup>，隨後直到魏晉六朝，諸國仍以這種域外進獻的象作為宮廷宴娛的重要角色<sup>160</sup>。

漢代百戲當中關於象的表演，最典型的乃是〈平樂觀賦〉中的「禽鹿六駁，白象朱首」<sup>161</sup>、以及〈西京賦〉中所述的「怪獸陸梁，大雀踳踳。白象行孕，垂鼻麟困」<sup>162</sup>，此為由演藝人員裝扮為域外怪獸、大雀、白象模樣的獸戲進行演出，《漢書·禮樂志》載樂府編制中有「象人」一職，孟康與顏師古注曰：「象人，若今戲蝦魚師子者也。」<sup>163</sup>所指大約是此類的藝人。

然而，在平樂觀中的百戲演出雖是人物的裝扮，但據學者考證漢代出土文物與圖像資料，漢代民間確有以象作為表演的象舞演出<sup>164</sup>（附圖四），可知象因其具有的域外特質，通過中外的交流日益頻繁，以異獸的形象普及於漢代上下的娛樂活動當中，成為中國人對外來物種的接受中導異為常的經典例子。

## （二）駱駝（橐駝、橐佗）

與象相同，駱駝對於中原地區的人而言，亦是最熟悉的異獸之一，在《山海經·北山經》中的虢山、饒山已可見駱駝之名<sup>165</sup>，然雖對於駱駝認識得很早，但直到漢代，中原地區的人民仍然將駱駝視為奇特的動物，《漢書·匈奴傳》中指出北方的游牧民族「其畜之所多則馬、牛、羊，其奇畜則橐佗、驢、羸、駃騠、

<sup>158</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷6，頁176。

<sup>159</sup> 《後漢書》曾載漢末獻帝時有「于窰國獻馴象」一事。引自[劉宋]范曄撰，[唐]李賢等注，[晉]司馬彪補志：〈獻帝紀〉，《後漢書》，卷9，頁382。

<sup>160</sup> 詳參崔樂泉：《中國古代百戲雜技發展史》，頁126-127。

<sup>161</sup> [清]嚴可均校輯：《全後漢文》卷50，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁747a。

<sup>162</sup> [清]嚴可均校輯：《全後漢文》卷52，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁764a。

<sup>163</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷22，頁1073。

<sup>164</sup> 詳參李建民：《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》，頁136-139。

<sup>165</sup> 《山海經·北山經》：「又北三百八十里，曰虢山，其上多漆，其下多桐樞，其陽多玉，其陰多鐵。伊水出焉，西流注于河。其獸多橐駝，其鳥多寓，狀如鼠而鳥翼，其音如羊，可以禦兵。」、「又北山行五百里，水行五百里，至于饒山。是無草木，多瑤碧，其獸多橐駝，其鳥多鷓。歷虢之水出焉，而東流注于河。其中有師魚，食之殺人。」分引自袁珂校注：《山經東釋·北山經第三》，《山海經校注》，卷3，頁70、頁96-97。



駒駘、驪奚」<sup>166</sup>，司馬相如〈子虛賦〉中反映獵場中的異獸時亦說「獸則麒麟角  
觶、駒駘橐駝、蛩蛩驪騏、馱馱驢羸」<sup>167</sup>，可知駱駝在漢人的認知中仍有濃厚的  
異域色彩。

隨著與邊境民族的交流益久，駱駝越來越融入漢朝的生產活動、甚至是物質  
文化當中，如漢代官制中的太僕掌管輿馬牲畜之事，在其職責中同時包含為朝廷  
牧養駱駝<sup>168</sup>；而又如漢代諸侯王配以「黃金璽、橐駝鈕」<sup>169</sup>；今出土的漢代文物  
中，亦見在流行的四神序列中，以駱駝取代北方神獸玄武的情況<sup>170</sup>。以上諸例，  
皆可見駱駝對於漢朝多面向的融入。在百戲活動上，現存文字資料上較少見到以  
駱駝為主的節目，但曾有駱駝融入俳優擬獸動作的演出，樂府古辭〈俳歌辭〉據  
傳為侏儒一類的俳優自歌自舞的前導之辭，其辭曰：

俳不言不語，呼俳喻所。俳適一起，狼率不止，生拔牛角，摩斷膚耳，馬  
無懸蹄，牛無上齒，駱駝無角，奮迅兩耳。<sup>171</sup>

而除了作為俳優模仿的對象外，在四川出土的畫像石中曾見許多以駱駝作為馱獸  
的戲車進行演出（附圖五），可見在漢朝的部分邊境地區，因應於當地的物產風  
俗，駱駝亦被作為百戲表演的動物之一，也可看出漢代百戲的內容具有隨著區域  
進行調整的情況，反映了遊藝與漢人生活息息相關的特質。

<sup>166</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈匈奴傳上〉，《漢書》，卷 94 上，頁 3743。

<sup>167</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全漢文》卷 21，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 242b。

<sup>168</sup> 《漢書》中載：「太僕，秦官，掌輿馬，有兩丞。屬官有大廄、未央、家馬三令，各五丞一尉。又車府、路軫、騎馬、駿馬四令丞；又龍馬、閑駒、橐泉、駒駘、承華五監長丞；又邊郡六牧師苑令，各三丞；又牧橐、昆蹏令丞皆屬焉。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈百官公卿表〉，《漢書》，卷 19，頁 729。

<sup>169</sup> 〔漢〕衛宏：《漢官舊儀》（臺北：臺灣商務印書館，1975 年），補遺卷 1，頁 1。

<sup>170</sup> 在西漢中山靖王劉勝之妻竇綰墓中所出土的博山爐上，可見以駱駝取代北方玄武的情形，研究者認為這表示在時人的觀念裡，相較於傳說中的神獸玄武，生長於北方域外的駱駝更直接切合了時人對北方的生活經驗投射。詳參 Jessica Rawson：〈異域魅惑：漢帝國及其北方鄰國〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編：《古代墓葬美術研究》第二輯（長沙：湖南美術出版社，2013 年），頁 55-71。

<sup>171</sup> 逯欽立輯校：《漢詩》卷 9，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 279。



### (三) 馬戲、弄蛇

除了上述的象、駱駝這兩個在漢代百戲中較具代表性的外來動物，在百戲中亦有部分與動物相關的外來雜技。例如馬戲，又或稱作騎術，即是在馬背上進行高難度動作表演，在現今中國北方區域如內蒙古、外蒙古一帶仍十分盛行。《鹽鐵論》中提及當時民間的「百獸馬戲鬥虎」<sup>172</sup>，然未言明此馬戲的具體內容；然在漢代的畫像石中卻可見類似今日馬戲、騎術的圖像（附圖六、七），可知馬戲在漢代時便已經成為宴娛表演的活動之一。馬端臨《文獻通考》提到元代時已有「馬戲伎」的專業藝人，並且認為馬戲屬於「戎狄之戲」<sup>173</sup>，李建民以為就漢代時北方匈奴等民族的風俗與交流情況來看，馬端臨所述是合於情理的<sup>174</sup>，而考察現今馬戲表演活動的盛行區域，也大致符應這項推論。

而除了馬戲之外，百戲中的外族動物雜技尚有「水人弄蛇」，張衡〈西京賦〉中提及此技，《文選》注曰：「水人，俚兒，能禁固弄蛇也」<sup>175</sup>，蕭亢達認為或為天竺一帶傳入的雜技，與現今印度一帶的弄蛇雜技相應，雖無確切論證，亦可聊備一說<sup>176</sup>。

#### 第四節 小結：外族樂舞文化輸入下的矛盾

在本章節中，本文致力於建構出一個漢代歌詩、樂舞、百戲展演的舞臺，並從這個舞臺中將屬於外族的文化元素擷取出來，力圖還原過去在漢代樂府藝術的大概念下，不得被模糊面相的外族樂舞、倡優、珍稀以及種種異域風情，同時也在過去研究者對相關問題的討論上，予以整理歸納並提出個人淺見，將漢代歌詩樂舞中的外族文化以「樂府新聲」及「樂舞百戲」兩個層面呈現。

在第一小節「樂府新聲」中，本文分為「歌詩文獻中的外族樂器」與「樂府


<sup>172</sup> 〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈散不足〉，《鹽鐵論》，卷 6，頁 349。

<sup>173</sup> 〔元〕馬端臨：〈樂考二十〉，《文獻通考》，卷 147，頁 1288c。

<sup>174</sup> 詳參李建民：《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》，頁 127-129。

<sup>175</sup> 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：〈賦甲之二·京都上之二〉，《文選》，卷 2，頁 77。

<sup>176</sup> 詳參蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究》修訂版，頁 270。



中的異域新聲運用」兩部分作討論。兩漢時所傳入的外族樂器大約有十餘種，較著名的有胡笳、羌笛、胡琵琶、豎箜篌等，胡笳多用於漢代的鼓吹儀仗當中，而琵琶與箜篌亦可能被廣泛運用在民間的相和歌裡，只是由於漢代傳入的外族樂器多沿用舊名，再加上木革製樂器的保存不易，故而今日在漢代樂器的討論上時有胡漢難辨的難題。

而在異域新聲的使用上，則著重在李延年〈新聲二十八解〉、〈郊祀歌〉的編制，以及漢〈鼓吹鏡歌〉十八曲的討論。據文獻所載李延年依胡樂造〈新聲二十八解〉，是目前漢樂府受到外族新聲影響的直接資料，雖今陸續有學者對文獻的真實性提出疑義，但本文就李延年的生平交往入手，認為李延年在當時以胡樂作新聲樂曲的可能性是很大的。而在其所作的〈郊祀歌〉中，與過往不同、有意識的雜言體運用，亦可能是歌辭受到新聲影響所發生的轉變。此外，關於漢〈鼓吹鏡歌〉十八曲，在前輩學者對歌辭禮樂制度背景的研究基礎上，本文主要著重在其特殊雜言體的運用和異域新聲的關係，同意漢〈鼓吹鏡歌〉中無規則的雜言是新聲運用的證明，同時，關於此組歌辭中歷來難解的「聲辭合寫」現象，竊以為或可由外語翻譯的路徑進行討論。

在第二小節「樂舞百戲」中，本文透過史傳、漢賦與圖像資料等相關文獻的耙梳，整理了漢代樂舞百戲中運用外族技藝的幾個經典節目，主要有「柔戲雜技」中的「安息五案」、「都盧尋僮」；「外族樂舞」中的「巴渝舞戲」、「海中〈碣極〉」；「域外幻術」中的「魚龍曼衍」、「吞刀吐火」及「珍禽異獸」中的「象」、「駱駝」與其他相關動物演出的討論。透過離析出漢代樂舞百戲中的這些外族文化與其根源，對外部關係而言，可以約略劃分出當時漢代的文化交流版圖與流動方向，甚至可對演藝人員以及貨物的貿易往來關係有粗略的認識；就內部關係來說，了解樂舞百戲對境內外族文化的吸收整理，亦可略窺漢代政權與邊境民族間的從屬與往來關係。此外，在對各節目進行考證分析後，本文指出相較於先秦樂舞雜技強調「尚武」的精神，漢代的樂舞百戲在仙道思想、帝國擴張的諸多因素



下，開始轉為強調「尚奇」的核心思維，此於後文中將有更深入的探討，而這也正是除了與四方諸國交流興盛的時代背景外，漢代的樂舞百戲中具有大量外族文化的原因。

然而，這些自異域輸入的胡樂新聲以及樂舞百戲，雖大大擴張了中原地區歌樂舞戲藝術的發展，同時也形塑出兩漢在娛樂活動上追奇的態度。但對於以先秦中原文化承繼者自居的漢帝國，這些外族所傳的新異樂音無疑造成了帝國內部的某些矛盾。在統治者的帶領下，對外族樂舞文化的喜好和融攝，雖表現了漢帝國對於外來文化的接受與氣度，但在君王喜好凌駕傳統禮法、上行下效的情況下，亦出現如以胡樂新聲入天地郊祀、以外族樂舞作宗廟祭舞等情形，故而有班固批評宮廷祭歌「皆以鄭聲施於朝廷」<sup>177</sup>、桓寬以「百獸馬戲鬥虎，唐錡追人，奇蟲胡妲」<sup>178</sup>對時人流洩驕奢的反動，在這些意見衝突背後，實是先秦夷夏之防觀念在漢代發酵的結果。而整個漢代的娛樂之風，便一直處在這種尚奇與反省的矛盾當中，以致以統治者為首的宮廷樂舞文化，不得不對這些外族文化的融攝尋求合理的詮釋與展演思維。

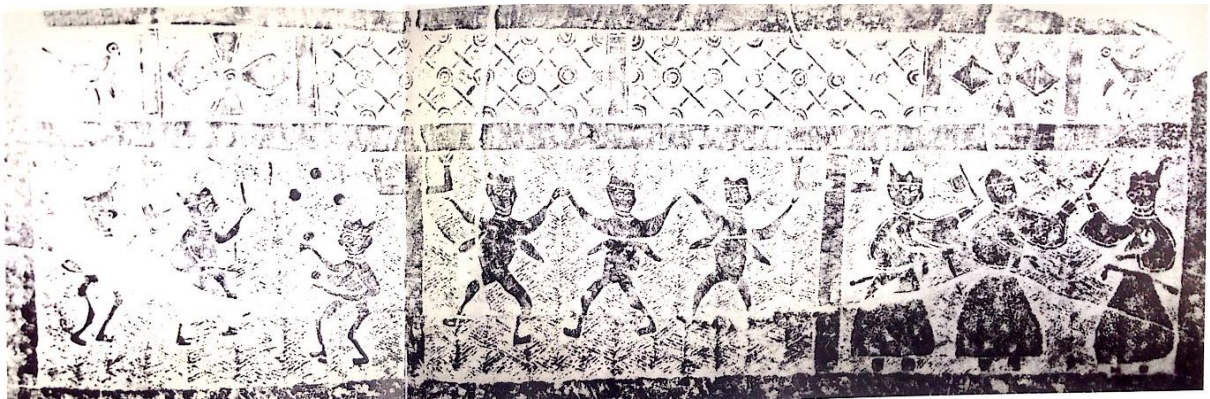
---

<sup>177</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1071。

<sup>178</sup> 〔漢〕桓寬著，王利器校注：〈散不足〉，《鹽鐵論》，卷 6，頁 349。



▲ 附圖一 綦江二磴岩崖墓 巴人舞<sup>179</sup>

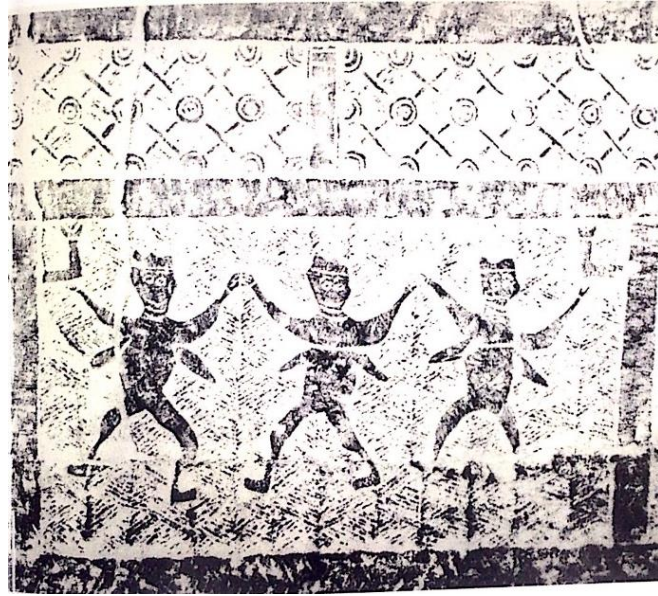


▲ 附圖二 璧山一號石棺 巴人舞·雜技<sup>180</sup>

<sup>179</sup> 取自高文主編：《四川漢畫像石》，《中國畫像石全集》第七卷（河南：河南美術出版社，2000年），頁 33。

<sup>180</sup> 取自高文主編：《四川漢畫像石》，《中國畫像石全集》第七卷，頁 130。





▲ 附圖三 壁山一號石棺 巴人舞·雜技（局部）<sup>181</sup>



▲ 附圖四 蘆山樊敏闕 象戲（局部）<sup>182</sup>

<sup>181</sup> 取自高文主編：《四川漢畫像石》，《中國畫像石全集》第七卷，頁 130。

<sup>182</sup> 取自高文主編：《四川漢畫像石》，《中國畫像石全集》第七卷，頁 71。



▲ 附圖五 駝舞<sup>183</sup>



▲ 附圖六 漢馬術畫像石拓本<sup>184</sup>



▲ 附圖七 漢馬術畫像石拓本<sup>185</sup>

<sup>183</sup> 取材自高文、王錦生編著：《中國巴蜀漢代畫像磚大全》（澳門：國際港澳出版社，2002年），頁88。

<sup>184</sup> 取材自崔樂泉：《中國古代百戲雜技發展史》，頁83，山東沂南北寨村出土。

<sup>185</sup> 取材自崔樂泉：《中國古代百戲雜技發展史》，頁83，山東沂南北寨村出土。

### 第三章 帝國想像：漢代宮廷外族歌詩樂舞的展演思維

#### 第一節 前言

宮廷中的歌詩樂舞，特別是經過儀典化後的儀式歌舞，因其展演場合「宮廷」具有的權力象徵，使這些表演背後本身即代表著來自官方的立場與喜好，而展演的完成亦涵蓋了政治力量的支持和宣傳。如吳相洲曾論所謂「樂府」為：

宋代以前凡稱樂府者，一定與朝廷音樂機構有關，或是朝廷音樂機構正在表演的曲目，或是朝廷音樂機構曾經表演的曲目，或是希望成為朝廷音樂機構表演的曲目。<sup>1</sup>

依此觀點，進行漢樂府相關研究時，其演出的形式、內容與朝廷之間的密切關聯，特別是直接展演於宮廷中的廣義樂府藝術表演，是值得多加留意及深論之處。

漢代作為結束了數百年戰國諸國分治的秦朝之接續者，經秦火與戰亂後散佚的宮廷禮樂文化，在新帝國建立之初面臨重新整理的需求，一如《漢書·禮樂志》中所說：

漢興，樂家有制氏，以雅樂聲律世世在大樂官，但能紀其鏗鎗鼓舞，而不能言其義。高祖時，叔孫通因秦樂人制宗廟樂。<sup>2</sup>

但在這番重新制定宮廷禮樂的過程中，之所以能使漢宮歌樂別樹一幟的原因，在於上位者喜好的考量，在個別因素層面上，整個西漢在宮廷禮樂的制定上，不時可見帝王貴族無視前代的禮樂傳統，而是以一己所好另闢蹊徑，在高祖劉邦便已

<sup>1</sup> 吳相洲：〈樂府相關概念辨析〉，《首都師範大學學報》2015年第2期，頁80-88。

<sup>2</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷22，頁1043。



肇其端，如上述的〈禮樂志〉在其載後又說：

又有房中祠樂，高祖唐山夫人所作也。周有《房中樂》，至秦名曰《壽人》。凡樂，樂其所生，禮不忘本。高祖樂楚聲，故《房中樂》楚聲也。

孝惠二年，使樂府令夏侯寬備其簫管，更名曰《安世樂》。<sup>3</sup>

劉邦為楚地人，出身平民，因眷懷家鄉原生歌樂，故在稱帝後將楚聲用於宮廷宴娛歌舞甚至是禮樂儀式當中，以行為打破了周代以來宮廷用樂中雅樂俗樂分立的情形，此對後世宮廷禮樂具有根本上的影響。在劉邦之後，西漢的君王多沿襲此例，如惠帝（211-188 B.C.）將劉邦所作的〈大風歌〉定為宗廟祭歌<sup>4</sup>，而漢武帝則歌祥瑞以入郊祀樂等<sup>5</sup>，造就了漢代禮樂歌辭雖麗而不經，然獨具時代特色的風格。

最後，就文化層面來說，先秦時由於諸國在政治上的分立，中原各地在歌樂文化上也因此產生了數個系統。秦漢以來，由於天下的一統，再加上疆域的擴張，到了漢朝，統治者得以用帝國的規模、透過樂府的設立而將境內各地與邊境少數民族、域外異族的歌樂文化蒐羅入宮，加以君王本身喜好的推波助瀾，形成了宮廷儀典用樂中雜有外族文化及歌樂舞蹈的情形，雖在先秦典籍中已有以「四夷之樂」<sup>6</sup>為禮樂的記載，但真正可見具體展演內容與體系者，乃由漢代開始確立，而魏晉六朝後宮廷中的外族用樂，亦多有源自漢代的流傳軌跡。

上述獨特的時代背景造就了漢代宮廷歌樂的特殊性，尤其是外族歌樂文化的

<sup>3</sup> 引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1043。

<sup>4</sup> 《漢書·禮樂志》：「初，高祖既定天下，過沛，與故人父老相樂，醉酒歡哀，作『風起』之詩，令沛中僮兒百二十人習而歌之。至孝惠時，以沛宮為原廟，皆令歌兒習吹以相和，常以百二十人為員。」〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1045。

<sup>5</sup> 今存漢〈郊祀歌〉十九首中，其中的〈天馬〉、〈景星〉、〈齊房〉、〈朝隴首〉、〈象載瑜〉五首便是歌頌祥瑞之作。〈天馬〉用以歌渥洼水邊的奇馬或大宛寶馬、〈景星〉用以歌寶鼎、〈齊房〉用以歌芝草、〈朝隴首〉用以歌白麟、〈象載瑜〉用以歌赤雁。詳參〔宋〕郭茂倩：〈郊廟歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 1，頁 5-9。

<sup>6</sup> 如前文已提及《周禮》中載有「旄人」、「鞀鞀氏」二官職掌教四夷之樂。



登堂入室，更是奠定了魏晉六朝、乃至唐代宮廷禮樂的部分基調。然而，對於位在此用樂傳統發生點的漢代來說，除了政治、文化與帝王喜好的因素外，本文以為漢代宮廷外族歌樂展演在面對固有宮廷禮樂的高牆時，其應存在更深層的展演思維，用以支撐當世的演出、乃至後世的傳承。

故在本章中，本文擬分別由漢宮中的〈巴渝舞〉、〈天馬歌〉與「角抵百戲」三個節目進行探討。之所以著重於這三者，除了它們本身在漢代宮廷歌舞、表演藝術中具有一定的代表性外，作為藝術分類上，它們恰分屬「樂舞」、「歌詩」及「百戲」三個類別；而作為展演的「表演者（創作者）」、「接收者」與「內容」的關係上，則又分別屬於以下三種關係：

首先，以〈巴渝舞〉而言，外族是其表演者（創作者），而漢人與外族皆為此表演的接收者；第二，以〈郊祀歌〉中的〈天馬歌〉而言，其表演者與接收者皆為漢人，然其內容則與外族文化相關；第三，對「角抵百戲」來說，由於其涵蓋範圍較多且雜，廣義而言其表演者（創作者）兼具胡漢，而接收者亦兼具胡漢，此外，角抵百戲尚有用以招待外賓的特殊用途。今以表格簡單整理如下：

	類型	表演者 (創作者)	接受者	內容	主要展演場合
〈巴渝舞〉	樂舞	外族	漢人、外族	外族	宴娛、祭祀、 喪葬
〈天馬歌〉	歌詩	漢人	漢人	外族	郊祀
角抵百戲	百戲	漢人、外族	漢人、外族	漢人、外族	朝會、宴四方 賓客

這些複雜且多樣的歌詩樂舞百戲，通過外族文化這一個共通點流傳於漢宮之內，



部分甚至於民間亦可見其演出，影響層面不可謂不廣，對其展演的發生和接受的思維有值得深入探究的必要性。以下，本文便欲透過這些與外族文化相關經典節目的分析，進而歸納出漢代以一統帝國之姿，運用外族歌詩樂舞於宮廷中的展演思維。

## 第二節 夷歌巴舞：〈巴渝舞〉

關於〈巴渝舞〉的起源與表演形式，在第二章中已述及，作為外族樂舞代表的〈巴渝舞〉，自漢初由漢高祖引進後，便因其武樂的本質與盛大舞容的娛樂效果廣為流傳於漢世上下。然而，〈巴渝舞〉的特殊性並不僅在其源於蠻夷俗樂，在漢初時因高祖劉邦的喜好而引進漢宮的俗歌樂舞不在少數，並有部分樂舞其後進入廟堂或宴饗場合，成為正式的祭樂與燕樂，此為漢初時的特殊宮廷文化，而〈巴渝舞〉亦在這個雅化的行列中。

史載〈巴渝舞〉在進入漢宮後，先後被運用於宮廷燕樂、祭祀與天子喪葬儀式中，並在當時樂府的演藝組成裡佔有頗重的分量。兩漢之後，〈巴渝舞〉作為宮廷祭祀武舞的地位逐步確立，終至與《周禮》中的六代樂舞比肩，魏晉各以其為本進行改制，曹魏時期的《昭武舞》<sup>7</sup>、晉代的《宣武舞》<sup>8</sup>皆承漢代〈巴渝舞〉而來，其後乃至六朝、隋唐宮廷中仍有所見<sup>9</sup>。〈巴渝舞〉自漢代以降，由最初宴娛的俗樂舞到其後儀式的雅樂舞，幾乎成為宮廷中外族文化與武舞的代名詞。

<sup>7</sup> 《宋書·樂志》載道：「文帝黃初二年，改漢〈巴渝舞〉曰〈昭武舞〉，改宗廟〈安世樂〉曰〈正世樂〉，〈嘉至樂〉曰〈迎靈樂〉，〈武德樂〉曰〈武頌樂〉，〈昭容樂〉曰〈昭業樂〉，〈雲翹舞〉曰〈鳳翔舞〉，〈育命舞〉曰〈靈應舞〉，〈武德舞〉曰〈武頌舞〉，〈文始舞〉曰〈大韶舞〉，〈五行舞〉曰〈大武舞〉。其眾哥詩，多即前代之舊；唯魏國初建，使王粲改作〈登哥〉及〈安世〉、〈巴渝〉詩而已。」在此〈巴渝舞〉與眾多前代雅舞並列，可知〈巴渝舞〉最遲於東漢應已有頗高的祭舞地位。原典引自〔梁〕沈約：〈樂志一〉，《宋書》，卷 19，頁 534。

<sup>8</sup> 《宋書·樂志》：「晉又改魏〈昭武舞〉曰〈宣武舞〉，〈羽籥舞〉曰〈宣文舞〉。」引自〔梁〕沈約：〈樂志一〉，《宋書》，卷 19，頁 540。

<sup>9</sup> 晉代之後到隋唐之間，〈巴渝舞〉雖仍存於各代宮廷之中，但受到江南清商樂與外來胡樂的影響，性質與樂舞表演型態逐漸轉變，漸脫漢代〈巴渝舞〉本貌，與本文主旨較遠，故在此先不細註。詳參張永安：《巴渝戲劇舞樂》（重慶：重慶出版社，2004 年）；趙玲：〈古樂的浮沉：試論宮廷巴渝舞的傳承與發展〉，《天津音樂學院學報》第 1 期，2008 年，頁 17-22。



自先秦以來，於黃河流域所建立的華夏文明在其正統思維之下，一直有「舞四夷之樂」<sup>10</sup>的用樂傳統。漢代〈巴渝舞〉的本質屬於夷歌樂舞，在兩漢時期，中原由於大一統帝國的出現，自先秦以來的夷夏觀念與民族策略在此時發生了轉變；此外，疆域的擴張、藩屬的建立與和親征伐的選擇，諸多邊境民族問題貫穿了兩漢，成為漢代政治上重要的議題之一。在漢代夷夏關係與民族問題如此鮮明的框架下，重新觀看施於宮廷之中的〈巴渝舞〉本身的夷舞性質，並將其置於先秦以來用夷樂的傳統脈絡中，或能幫助釐清〈巴渝舞〉作為夷樂卻在歷代宮廷樂舞中舉足輕重、並且躋身祭樂的特殊性。

以下，本節擬先說明〈巴渝舞〉在漢代的發生與展演情形，並將其置於先秦兩漢以來對「四夷之樂」的文化定位下進行考察，確認〈巴渝舞〉作為夷舞在漢代的定位；再佐以歌舞來源巴渝地區板楯蠻與統治者間的關係進行討論，望能在學界眾多〈巴渝舞〉研究的基礎上，釐清〈巴渝舞〉以夷歌樂舞作為宮廷祭舞的特殊地位。

### 一、漢宮中的展演情形

漢代巴渝舞在宮廷展演的情境大致可分為「宴饗」與「祭祀」兩類。首先在宴饗的部分，此點在前文中不煩多次徵引的〈子虛賦〉、《鹽鐵論》原文中已見端倪。此外，在漢畫像石的圖像中，亦見巴人作舞與其它雜技樂舞並陳於宴會場合，可知漢代〈巴渝舞〉的表演情境主要用於宮廷、貴族富家的宴饗，是作為俗歌樂舞性質的演藝活動。這種最初的宴饗燕樂特質在其後〈巴渝舞〉的雅化中仍被保存了下來，由私娛性質的俗樂而成為公開的朝廷宴饗之樂，如王粲〈魏俞兒舞歌〉中就描寫道：

---

<sup>10</sup> 毛亨《毛詩注疏》注疏〈鼓鍾〉云：「以四夷之樂所取者，不盡取其樂器，唯取舞耳，故言舞四夷之樂，美大王者，德廣能所及，故舞之也。」引自〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏：〈小雅·谷風之什·鼓鍾〉，《重校宋本毛詩注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）江西南昌府學刊本），頁453a。

宴我賓師，敬用御天，永樂無憂。<sup>11</sup>（〈矛渝新福歌〉）



武功既定，庶士咸綏。樂陳我廣庭，式宴賓與師。<sup>12</sup>（〈安臺新福歌〉）

〈魏俞兒舞歌〉作為宮廷雅舞舞辭，清楚地陳述〈巴渝舞〉用以宴賓的功能，在此已屬於天子朝宴之樂舞。朝宴樂舞的品項與場合多端，然漢代〈巴渝舞〉展演的其中一個情境是十分特殊的，便是用於宴饗四方客賓的場合上，前文多述《漢書·西域傳》中描寫漢家天子宴四方之客時的場景：

於是廣開上林，穿昆明池，營千門萬戶之宮，立神明通天之臺，興造甲乙之帳，落以隨珠和璧，天子負黼依，襲翠被，馮玉几，而處其中。設酒池肉林以饗四夷之客，作〈巴俞〉都盧、海中〈碣極〉、漫衍魚龍、角抵之戲以觀視之。及賂遺贈送，萬里相奉，師旅之費，不可勝計。<sup>13</sup>

對於從四方異地而來的賓客，漢朝以疆域內各方異族的雜技歌舞作為宴會的表演，除了顯現當時漢朝的娛樂受到異族異域文化的影響甚深之外，這種以夷樂待夷客的方式同時也兼具表達四海同樂的善意以及宣揚國威的效果。作為漢宮廷樂舞中夷舞代表的〈巴渝舞〉，在這樣的場合中自然不會缺席。

而除了宴饗之外，〈巴渝舞〉在漢代時也用於宮廷的祭禮當中，西漢末哀帝罷樂府時，下令除了郊祭樂及古兵法武樂予以保存，其餘屬鄭衛宴娛之樂者皆罷之，而巴渝舞員三十六人正在「不可罷」的行列之中<sup>14</sup>，間接承認了其屬雅樂的

<sup>11</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 768。

<sup>12</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 768。

<sup>13</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96，頁 3928。

<sup>14</sup> 《漢書·禮樂志》：「哀帝自為定陶王時疾之，又性不好音，及即位，下詔曰：『惟世俗奢泰文巧，而鄭衛之聲興。夫奢泰則下不孫而國貧，文巧則趨末背本者衆，鄭衛之聲興則淫辟之化流，而欲黎庶敦朴家給，猶濁其源而求其清流，豈不難哉！孔子不云乎？』放鄭聲，鄭聲淫。』其罷樂府官。郊祭樂及古兵法武樂，在經非鄭衛之樂者，條奏，別屬他官。』丞相孔光、大司空何武





地位。而後至東漢，巴渝歌舞亦曾被用於天子喪禮儀仗之中，《後漢書·禮儀志》中記大喪之禮時記載道：

公卿以下子弟凡三百人，皆素幘委貌冠，衣素裳。校尉三百人皆赤幘不冠，絳科單衣，持幢幡。候司馬丞為行首，皆銜枚。羽林孤兒、巴俞擢歌者六十人，為六列。鐸司馬八人，執鐸先。<sup>15</sup>

於宮廷喪葬儀節中用異族的巴渝歌舞乍看下令人不解，然若能注意到民間原生〈巴渝舞〉所具有的祭祀功能，則就不那麼啟人疑竇<sup>16</sup>。巴地民風俗好巫鬼，多用歌舞以降神娛神<sup>17</sup>，〈巴渝舞〉在民間的流傳中原有祀神武舞的功能，這在其傳入宮廷後，與宮廷雅舞中的武舞合流可見一斑。而留在民間的〈巴渝舞〉在當地風俗的流傳下，原始的祀神性質發展出為對人鬼的崇祀，成為民間俗祀裡的一環<sup>18</sup>。以此觀之，則東漢將巴渝歌舞用於喪葬儀典，亦是對其原有的祭祀性質的演

---

奏：『郊祭樂人員六十二人，給祠南北郊。大樂鼓員六人，嘉至鼓員十人，邯鄲鼓員二人，騎吹鼓員三人，江南鼓員二人，淮南鼓員四人，巴俞鼓員三十六人，歌鼓員二十四人，楚嚴鼓員一人，梁皇鼓員四人，臨淮鼓員三十五人，茲邠鼓員三人，凡鼓十二，員百二十八人，朝賀置酒陳殿下，應古兵法。外郊祭員十三人，諸族樂人兼雲招給祠南郊用六十七人，兼給事雅樂用四人，夜誦員五人，剛、別柎員二人，給盛德主調籥員二人，聽工以律知日冬夏至一人，鐘工、磬工、簫工員各一人，僕射二人主領諸樂人，皆不可罷。』引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1073。

<sup>15</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈禮儀志下〉，《後漢書》，志卷第 6，頁 3145。

<sup>16</sup> 在先秦兩漢留下的歌詩中，作為喪葬儀式歌詩最有名的例子為漢樂府中的〈薤露〉、〈蒿里〉二首，崔豹《古今註·音樂》中提到：「〈薤露〉、〈蒿里〉，並喪歌也，出田橫門人……至孝武時，李延年乃分二章為二曲，〈薤露〉送王公貴人，〈蒿里〉送士大夫庶人，使挽柩者歌之，世亦呼為挽歌。」引自〔晉〕崔豹：〈音樂第三〉，《古今注》，卷中，頁 12。雖現今有部分學者對於崔豹之說存疑，認為此二歌詩不必出自田橫門人。然崔豹所點出漢代於喪葬時唱挽歌的情形，可供我們對於在天子喪葬中出現「巴俞擢歌者六十人」提供背景參考，其或作為挽歌者的角色而參與其中。

<sup>17</sup> 巴地的巫俗起源甚早，目前巴蜀文化研究者多以《山海經·海內南經》的記載：「夏后啟之臣曰孟涂，是司神于巴。人請訟于孟涂之所，其衣有血者乃執之。是請生，在丹山西。」為巴巫開端，並結合當地圖騰文化與民間祭祀文化作為佐證。詳參楊銘：《土家族與古代巴人》，頁 51-80；張永安：《巴渝戲劇舞樂》，頁 17-25。

<sup>18</sup> 田大文說：「在具有祭祀、娛神的一些巴渝舞中，我們可見這些歌舞：除常用於集體舞表演外，還有民間一些專職的巫覡、端公、師娘祭奉神靈的人員表演。上述舞中，常見的程式為：設神（牌）位；陳牲體；領舞；男女相繼加入酬謝神靈；披紅掛綠扮諸神；擊鼓、鳴征、吹嗩吶；舞蹈、歌唱；狂歡……。漢族地區則由集體表演逐漸向專職人員表演變化（其中有的多雜有迷信活動）。這在重慶民間音樂中為常有的現象。」詳參田大文：〈巴渝舞的結構與音樂分類〉，《音樂



變，亦合於〈巴渝舞〉在原生環境中的功能，而在接續漢代的曹魏、西晉禮制下，巴渝舞樂已明確用於宗廟雅舞之中了，就此可知，後世〈巴渝舞〉的雅舞身分確立，應由漢代便已肇始。

綜上所述，可知漢代〈巴渝舞〉在宮廷展演中，以鼓樂為伴奏音樂、以刀劍干戈為舞具、以迴旋蹈地為舞容的表演型態；並小至一般宮廷宴飲，大至宴饗四方賓客的宴會中都可見其蹤跡，且最遲在東漢時已列於祭祀儀仗中的一環。然而，為何漢宮對巴渝舞樂的用樂的思維會作此安排與轉變，則可有再深入探究的空間。

## 二、四夷之樂的樂舞定位

自先秦伊始，在黃河流域所建立的中原政權便慣以「華夏」自居，用以與四周的「夷戎蠻狄」作出區別，這種華夷的界定與區分，隱含著民族自我意象（ethnic self-awareness）的建立，以及對「非我族類」異族意象（a sense of otherness）的塑造<sup>19</sup>。先秦兩漢以來，與四方外族之間的關係界定，一直都是掌握中原政治權力者的一大課題，夷夏觀念的形成是一個變動且複雜的過程，在這樣的夷夏之辨中，被認同而用以象徵「雅正」的禮樂文化和制度成為重要的衡量標準。在周代可能的理想禮樂制度之中，「四夷之樂」一直位列宮廷用樂之間，而中原政權之所以形成這種「舞四夷之樂」的傳統，背後隱含其對於四夷關係的定位，因此，若欲討論後世宮廷禮節中雜用夷樂的現象，則需先釐清各代宮廷夷樂在禮制下的文化定位何在，以下試分論之。

### （一）先秦的「四夷之樂」

先秦中原政權的建立與四方的夷戎蠻狄緊密連繫，其或在征戰過程中與諸夷族聯盟進擊，或在親族關係上與「戎狄」血脈相連，如前述周武王（1049-1043

---

探索》第4期（1997年），頁36-42。

<sup>19</sup> 此處的「自我意象」（ethnic self-awareness）與「異族意象」（a sense of otherness）二詞援引自王明珂先生，用以表示一民族內部對自我主觀的意象建構與對異己的意象塑造。引自王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，頁185。



B.C. 在位) 討伐商紂時與巴人等西南蠻夷結盟作為戰力<sup>20</sup>，或春秋五霸中的晉文公 (697-628 B.C.) 母系屬戎狄<sup>21</sup>等，這些情形於當時俱非特例。然而，隨著時間的推進，華夏政權與夷族的關係越來越疏離且制式化，如王明珂在討論先秦西部戎族與華夏政權關係時說：

周室的東遷，以及秦人的華夏化與驅戎，消除了華夏與戎之間最後的模糊界線。「戎」完全成為野蠻人的代名詞，華夏西方族群邊界也至此完全建立……戎的廣泛分布，或許是華夏的形成在春秋時達到一新階段的訊號。在這新階段，華夏族群自我意識的出現，也使他們意識到許多必須排除在華夏之外的人群（戎）的存在。<sup>22</sup>

這段話雖以先秦西戎部族作為主要討論對象，然亦指出了當時整體夷夏之辨的思想背景與完成的軌跡。華夏政權很早就對這些王權邊境的夷族制定了一套從屬分類的標準，《尚書》中的「五服」<sup>23</sup>與《周禮》中的「九服」制度<sup>24</sup>，即分別就四

<sup>20</sup> 《尚書·牧誓》：「武王戎車三百兩，虎賁三百人，與受戰于牧野，作〈牧誓〉。時甲子昧爽，王朝至于商郊牧野，乃誓。王左杖黃鉞，右秉白旄以麾，曰：『逖矣，西土之人！』王曰：『嗟！我友邦冢君、御事、司徒、司馬、司空，亞旅、師氏，千夫長、百夫長，及庸、蜀、羌、鬻、微、盧、彭、濮人。稱爾戈，比爾干，立爾矛，予其誓。』」引自〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達等疏：《周書·牧誓》，《重刊宋本尚書注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）南昌府學刊本），卷11，頁157a-158b。

<sup>21</sup> 《春秋左傳·莊公二十八年》：「晉獻公娶于賈，無子，烝於齊姜，生秦穆夫人，及太子申生，又娶二女於戎，大戎狐姬生重耳，小戎子生夷吾，晉伐驪戎，驪戎男，女以驪姬歸，生奚齊，其娣生卓子。」引自〔東周〕左丘明傳，〔西晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達等正義：《重刊宋本左傳注疏附校勘記》，卷10，頁177b。

<sup>22</sup> 引自王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，頁143-144。

<sup>23</sup> 《尚書》五服共分「甸服、侯服、綏服、要服、荒服」，《尚書·禹貢》說：「五百里甸服：百里賦納總，二百里納銍，三百里納秸服，四百里粟，五百里米。五百里侯服：百里采，二百里男邦，三百里諸侯。五百里綏服：三百里揆文教，二百里奮武衛。五百里要服：三百里夷，二百里蔡。五百里荒服：三百里蠻，二百里流。」引自〔漢〕孔安國傳〔唐〕孔穎達等疏：《夏書·禹貢》，《重刊宋本尚書注疏附校勘記》，卷6，頁91b-92b。

<sup>24</sup> 《周禮》九服共分「侯服、甸服、男服、采服、衛服、蠻服、夷服、鎮服、藩服」，《周禮·夏官》中說：「乃辨九服之邦國，方千里曰王畿，其外方五百里，曰侯服，又其外方五百里，曰甸服，又其外方五百里，曰男服，又其外方五百里，曰采服，又其外方五百里，曰衛服，又其外方五百里，曰蠻服，又其外方五百里，曰夷服，又其外方五百里，曰鎮服，又其外方五百里，曰藩服。」又《周禮·秋官》進一步載道：「邦畿方千里其外方五百里。謂之侯服。歲壹見。其貢祀物。又其外方五百里。謂之甸服。二歲壹見。其貢嬪物。又其外方五百里。謂之男服。三歲壹



方夷國與華夏政權間的親疏遠近作出相應的要求與禮遇，且與中原政權越親近之蠻邦，甚至必須承擔提供祀物以饗神的重責。而在用樂之中，雖先秦各代間有與外族音樂相關的記錄<sup>25</sup>，但真正將其制度化乃見《周禮》之中。《周禮》中設有「鞀鞀氏」與「旄人」二職專掌四夷樂舞，《周禮·春官》曰：

鞀鞀氏掌四夷之樂，與其聲歌。祭祀，則歛而歌之，燕，亦如之。<sup>26</sup>

旄人掌教舞散樂、舞夷樂。凡四方之以舞仕者屬焉，凡祭祀賓客，舞其燕樂。<sup>27</sup>

由此記載推測，周代禮制下的宮廷可能已有夷歌樂舞的存在，且透過鞀鞀氏之掌持和旄人之教傳的相互配合，有系統地運用於祭祀與宴饗的場合之中。然而，值得進一步深究的是夷歌樂舞何以能在宮廷中擔綱祭祀與宴饗用樂的思維，鄭玄（A.D. 127-200）注曰：

鞀鞀氏掌四夷之樂與其聲歌，四夷之樂，東方曰《韎》，南方曰《任》，西方曰《株離》，北方曰《禁》，《詩》云：「以雅以南」是也。王者必作四夷

---

見。其貢器物。又其外方五百里。謂之采服。四歲壹見。其貢服物。又其外方五百里。謂之衛服。五歲。壹見。其貢材物。又其外方五百里。謂之要服。六歲壹見。其貢貨物。九州之外。謂之蕃國。世壹見。各以其所貴寶為摯。」分引自〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈夏官司馬下〉，卷 33，頁 441a；〈秋官司寇下〉，卷 37，《重刊宋本周禮注疏》，頁 564b-565b。

<sup>25</sup> 除本文前述武王伐紂時所記錄巴蜀之師的樂舞外，著名者尚如有劉向《說苑》中所載採自越地方言的〈越人歌〉。《說苑·善說》中載：「君獨不聞夫鄂君子皙之汎舟於新波之中也？乘青翰之舟，極蘭茝，張翠蓋而揜犀尾，班麗褂衽，會鍾鼓之音，畢榜枻越人擁楫而歌，歌辭曰：『濫兮草濫予昌桓澤予昌州州隄州焉乎秦胥胥縵予乎昭澶秦踰滲悒隨河湖。』鄂君子皙曰：『吾不知越歌，子試為我楚說之。』於是乃召越譯，乃楚說之曰：『今夕何夕搴中洲流，今日何日兮，得與王子同舟。蒙羞被好兮，不訾詬恥，心幾頑而不絕兮，知得王子。山有木兮木有枝，心說君兮君不知。』於是鄂君子皙乃揜脩袂，行而擁之，舉繡被而覆之。」引自〔漢〕劉向撰，楊以澆校：〈善說〉，《說苑》（上海：商務印書館，1937年），卷 11，頁 109。

<sup>26</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》，卷 24，頁 368b-369a。

<sup>27</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》，卷 24，頁 367b。



之樂，一天下也，言與其聲歌則云樂者主於舞。祭祀則歛而歌之，燕亦如之吹之，以管籥為之聲。<sup>28</sup>

旄人掌教舞，散樂舞，夷樂，散樂，野人為樂之善者，若今黃門倡矣，自有舞夷樂，四夷之樂亦皆有聲歌及舞，凡祭祀、賓客，舞其燕樂。<sup>29</sup>

以上述之言，則「王者必作四夷之樂」的原因是為了「一天下也」的政治目的，針對此說，賈公彥疏引《白虎通》之言進一步釋道：「王者制夷狄樂，不制夷狄禮者，所以拘中國不制禮，恐夷人不能隨中國禮故也，四夷之樂，離謂舞使國之人也云。」<sup>30</sup>若翻查《白虎通》之原典，則更能理解此思維，其載道：

誰制夷狄之樂？以為先聖王也。先王惟行道德，和調陰陽，覆被夷狄，故夷狄安樂，來朝中國，於是作樂樂之。……夷狄質，不如中國，中國文章，但隨物名之耳，故百王不易咸二者制夷狄樂。不制夷狄禮何？以為禮者，身當履而行之，夷狄之人不能行禮；樂者，聖人作為以樂之耳，故有夷狄樂也。<sup>31</sup>

由此可以比較清楚，四夷之樂在中央之國的產生，是王者為了使夷人能夠入境安樂，故作樂以樂之；而四夷之所以來服，首要取決於聖王「惟行道德」的德本之治，此觀點雖表面上對於諸夷樂舞文化抱持包容廣納的態度，然經與禮的相提並論之下，可發現背後仍存在著濃厚的華夏本位思維。這點，可由特意強化統治者德服四夷的功績，並使四夷歌謠頌贊可見，《新書·禮容語下》說：

<sup>28</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》，卷 24，頁 368b-369a。

<sup>29</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》，卷 24，頁 367b。

<sup>30</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》，卷 24，頁 369a。

<sup>31</sup> 〔漢〕班固等撰：〈禮樂〉，《白虎通》（北京：中華書局，1985 年），卷 2，頁 54-55。



王有大德而功未就，武王有大功而治未成。及成王承嗣，仁以臨民，故稱『昊天』焉。不敢怠安，蚤興夜寐，以繼文王之業。布文陳紀，經制度，設犧牲，使四海之內，懿然葆德。各遵其道，故曰有成。承順武王之功，奉揚武王之德，九州之民，四荒之國，歌謠文武之烈，累九譯而請朝，致貢職以供祀。<sup>32</sup>

元人郝經（A.D. 1223-1275）在《續後漢書》中也說：

《周官》鞮鞻氏掌四夷之樂與其聲歌，四夷之樂，東方曰《鞮》，南方曰《任》，西方曰《侏離》，北方曰《禁》。鞮鞻，夷人所履之革也，以為號，示革其俗而行中國之道也，凡祭祀燕饗，使率其屬而歌舞之示王化之服遠也，非樂其俗而觀聽之，以夏用夷也。<sup>33</sup>

這些說法雖主要來自漢後之經史學家，然考先秦的歷史與思想背景，可發現當時確實存在這種既著重夷夏之辨的分界、同時卻又倡言「德化四夷」的單方面融會，如孟子（372-289 B.C.）直言「南蠻馱舌之人，非先王之道」<sup>34</sup>，對非華夏文明者持強烈的貶抑態度，並進一步說道「吾聞用夏變夷者，未聞變於夷者也」<sup>35</sup>，肯定夷俗可受華夏文明薰陶而變的可塑性。在這種思維的框架下，夷歌樂舞在先秦宮廷宴饗與祭祀場合的展演，除了表層上具有其娛人娛神的實用性之外，更多的是基於華夏本位的文化霸權，以在華夏境內展演夷樂歌舞的方式，象徵性

<sup>32</sup> 〔漢〕陸賈：《新語》（臺北：世界書局，1989年），卷10，頁68。

<sup>33</sup> 〔元〕郝經：〈錄第五下下·禮樂〉，《續後漢書》（濟南：齊魯書社出版社，2000年），卷87下，頁1771-1772。

<sup>34</sup> 〔東周〕孟軻著，〔漢〕趙岐注：〈滕文公上〉，《重刊宋本孟子注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）南昌府學刊本），卷5，頁99a。

<sup>35</sup> 〔東周〕孟軻著，〔漢〕趙岐注：〈滕文公上〉，《重刊宋本孟子注疏附校勘記》，卷5，頁98b。



地將其納入德化與朝貢的體制之中。了解「四夷之樂」在先秦宮廷中與夷夏之辨聯結的文化定位，則有助我們對接續的漢代「四夷之樂」耙梳用樂傳統的脈絡。

## (二) 兩漢的「四夷之樂」

兩漢時的夷夏觀念，是華夏民族對於疆域境外的異族意象與自我華夏意識形成的關鍵時代<sup>36</sup>。在先秦夷夏之辨、德化夷狄的思想基礎上，輔以漢代大一統的帝國背景與總結先秦文化的歷史定位，使得漢代對先秦夷夏觀產生了有承有別的思考，並深深影響後世王朝對夷夏問題的處理。汪高鑫在整理漢代民族觀念時，曾標舉出董仲舒（179-104 B.C.）、司馬遷、班固與何休（A.D. 129-182）四位經史學家作為漢代夷夏觀念流變下的代表人物。西漢初年的董仲舒作為公羊學大家，主要承繼了《公羊學》中重視夷夏之辨的觀念與尊王正王的大一統思想，並在這種德化四夷、夷夏一統的觀念下，發展出「王者愛及四夷」的民族觀念，其雖仍以華夏文明為本位，然已不視夷狄為寇讎或俘虜，相較於先秦而言是頗大的進步；而司馬遷在《史記》中所展現的民族觀念，則是在漢代一統帝國的歷史定位上，藉由在史傳中形塑夷夏諸國共同的族源<sup>37</sup>，主張夷夏之別在於文化與社會發展的水平而不在民族屬性，將夷夏皆認為是中國歷史的創造者，真正落實了四海一家的一統民族觀，至現代觀之仍具有深刻的進步意義；然在其後東漢的班固、何休等人，則又重新依循先秦至董仲舒的觀點，雖依個人或時勢而略有調整，然大抵仍堅守夷夏之別的思維<sup>38</sup>。

<sup>36</sup> 王明珂在分析漢代中國人的邊疆異族形象時說：「漢代是『中國人』的異族意象與自我意象形成的關鍵時代。主要原因是：(1) 漢帝國是華夏形成後第一個維持較久的統一帝國，這時中國與四裔族群的關係，是形成中國人異族意象與自我意象的關鍵；(2) 漢帝國勢力在東亞的擴張，達到其移民所能生存的生態地理極限，以及帝國行政力量所能控制的政治地理極限；(3) 漢代是中國有系統的『正史』記載之始，文字歷史記憶，使得漢代形成的華夏自我意象與異族意象延續下去，深深影響後世的中國人。因此，研究漢代中國人的異族意象，也就是探討『中國人』自我意象形成初期的情形。」引自王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，頁 185-186。

<sup>37</sup> 關於此點，王明珂採取另一種詮釋，他認為《史記》中夷夏同源共祖情況的形成，並非來自於華夏文明主動包涵四夷所進行的改造，而是來自於夷族為了資源與文化地位的爭取，自願「華夏化」的過程中，華夏文明與夷族雙方的產生「結構性失憶」，使得個人、家庭或人群可以擺脫不利於己的族群認同。詳參王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，頁 182。

<sup>38</sup> 詳參汪高鑫：《董仲舒與漢代歷史思想研究》，頁 227-303。

由上文中所引及漢人對《周禮》中四夷之樂的看法，可知其大抵不脫「德化夷狄」的華夏本位思考，不論是東漢《白虎通》中的答問「所以作四夷之樂何？德廣及之也。」<sup>39</sup>，或是班固〈東都賦〉中「四夷間奏，德廣所及。僭佻兜離，罔不具集。」<sup>40</sup>的描寫，俱是這種思維的反映，由史遷所倡言夷夏同源的民族觀點，儘管有其前瞻性，然似並未成為漢代夷夏觀的主聲。

綜觀兩漢的文學作品，不難發現存在著一種欲使四方夷國賓服的焦慮感，這或許跟漢朝與西北匈奴和羌人間的長年征戰有關，漢代的邊防與民族關係是政治上的重點所在，與邊境夷國間的勢力消長更反映了漢代疆場與國力的盛衰，這股焦慮不僅反映在與朝廷相關文史作品及臣屬的言論中，甚至出現在民間器物之上。在文學作品方面，如有漢高祖時的〈安世房中歌〉中「蠻夷竭歡，象來致福。兼臨是愛，終無兵革。」的歌辭<sup>41</sup>，以及漢武帝大敗大宛後得寶馬而作的〈天馬歌〉<sup>42</sup>等，其中〈天馬歌〉甚至用於武帝時郊祀祭樂，其誇耀性可見一斑；在器物方面，今可見新莽時期後到東漢出土的銅鏡上，鏡銘多有與平定四夷胡虜相關的銘文，且不限銅鏡主題皆有所見，以下略舉數例，如：

王氏作竟四夷服，多賀新家人民息，胡虜殄滅天下復，風雨時節五穀熟，  
長保二親子孫力，官位尊顯蒙祿食，傳告後世同敬。

（附圖一：新莽王氏四靈博局鏡）

駙氏作鏡四夷服，多賀國家人民息，胡虜殄滅天下復，風雨時節五穀熟，  
長保二親得天力，傳告後世樂無極。

（附圖二：東漢吳王、伍子胥畫像鏡）

<sup>39</sup> 〔漢〕班固等撰：〈禮樂〉，《白虎通》，卷2，頁52。

<sup>40</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷24，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁605a。

<sup>41</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈郊廟歌辭八〉，《樂府詩集》，卷8，頁110。

<sup>42</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈郊廟歌辭一〉，《樂府詩集》卷1，頁5-6。





這些鏡銘的文意與用字相似，多屬鏡銘上常見的頌語，然對「四夷服」與「胡虜殄滅天下復」的祈頌主題，卻反映了東漢當時望能掃服四方夷國的態度。然而，若以兩漢邊境夷邦反叛無常的情況來看，可知這些「四夷服」的描述雖並非全是想像，但也不能稱得上是全面的現實。

在此背景下，漢代如同西周一樣，透過運用這些「四夷之樂」來強化自己文化的正統性。《後漢書·南蠻西南夷列傳》中載有苻都夷白狼王唐菽獻歌詩來服的記載，當時益州刺史朱輔上疏，將此組歌詩歸入聖王「舞四夷之樂」的德化功業中，用以頌讚漢主<sup>43</sup>，觀其歌詩，亦是一派頌德之語，除前章節已述及的〈遠夷樂德歌詩〉外，尚有〈遠夷慕德歌詩〉與〈遠夷懷德歌〉，今錄〈遠夷懷德歌〉云：

荒服之外，〔荒服之儀〕土地境垧。〔犁籍憐憐〕食肉衣皮，〔阻蘇邪犁〕不見鹽穀。〔莫碣麤沐〕吏譯傳風，〔罔譯傳微〕大漢安樂。〔是漢夜拒〕攜負歸仁，〔蹤優路仁〕觸冒險陝。〔雷折險龍〕高山岐峻，〔倫狼藏幢〕緣崖礧石。〔扶路側祿〕木薄發家，〔息落服淫〕百宿到洛。〔理歷髭維〕父子同賜，〔捕莖菌毗〕懷抱匹帛。〔懷稟匹漏〕傳告種人，〔傳室呼救〕長願臣僕。〔陵陽臣僕〕<sup>44</sup>

外族所獻的頌德歌舞，至此成為了漢人強化華夏正統的最佳工具。而同樣屬於夷

<sup>43</sup> 《後漢書》載道：「永平中，益州刺史梁國朱輔，好立功名，慷慨有大略。在州數歲，宣示漢德，威懷遠夷。自汶山以西，前世所不至，正朔所未加。白狼、槃木、唐菽等百餘國，戶百三十餘萬，口六百萬以上，舉種奉貢，稱為臣僕，輔上疏曰：『臣聞詩云：『彼徂者岐，有夷之化。』傳曰：『岐道雖僻，而人不遠。』詩人誦詠，以為符驗。今白狼王唐菽等慕化歸義，作詩三章。路經邛來大山零高坂，峭危峻險，百倍岐道。縱負老幼，若歸慈母。遠夷之語，辭意難正。草木異種，鳥獸殊類。有犍為郡掾田恭。秦有由余，或曰楚王孫由子之後。與之習狎，頗曉其言，臣輒令訊其風俗，譯其辭語。今遣從事史李陵與恭護送詣闕，并上其樂詩。昔在聖帝，舞四夷之樂；今之所上，庶備其一。』」帝嘉之，事下史官，錄其歌焉。」引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2854-2867。

<sup>44</sup> 引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2856-2857。括號內字體稍小者為夷語譯音。



歌樂舞的巴渝舞辭，亦可見類似的頌德之語，且由於其武樂性質，使得其中以武功服四夷的主軸更加突出，王粲〈魏俞兒舞歌〉中即有以下頌語：

漢初建國家，匡九州，蠻荊震服，五刃三革休。安不忘備武樂修。(〈矛渝新服歌〉)<sup>45</sup>

神武用師士素厲，仁恩廣覆，猛節橫逝。自古立功，莫我弘大。桓桓征四國，爰及海裔。漢國保長慶，垂祚延萬世。(〈行辭新服歌〉)<sup>46</sup>


其中如「蠻荊震服」、「桓桓征四國」等語，皆凸顯了巴渝舞辭用以宣揚漢威的用意，且透過與漢人因夷所制、或是其它蠻邦所獻的歌詩比較，則可以更清楚〈巴渝舞〉在漢代象徵德化與功震四夷的文化定位。但漢代〈巴渝舞〉之所以有別於其它夷歌樂舞，在宮廷中得以傳演不歇，則很大部分仍仰賴其原生歌舞的武舞性質與祭樂的本質。

漢代宮廷裡對於用樂的爭論，雅俗之辨遠多過於夷夏之辨，然雖部分夷歌樂舞有其展演的立場與淵源，但卻並非全部屬夷的樂舞都為時人所接受。《後漢書·陳禪傳》中載有漢安帝時西南夷掸國王作雜技於庭，而陳禪（A.D. ?-126）諫曰：「帝王之庭，不宜設夷狄之技」一事，當時尚書陳忠（A.D. ?-125）便以西周以來「古者合歡之樂舞于堂。四夷之樂陳于門。」的用樂傳統彈劾陳禪<sup>47</sup>。這場爭執揭示了即使舉有「舞四夷之樂」的大旗，然一旦距禮制所訂立的先秦或夷歌

<sup>45</sup> [宋]郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 768。

<sup>46</sup> [宋]郭茂倩：〈舞曲歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 53，頁 768。

<sup>47</sup> 《後漢書·陳禪列傳》：「永寧元年，西南夷掸國王獻樂及幻人，能吐火，自支解，易牛馬頭。明年元會，作之於庭，安帝與羣臣共觀，大奇之。禪獨離席舉手大言曰：『昔齊魯為夾谷之會，齊作侏儒之樂，仲尼誅之。又曰：『放鄭聲，遠佞人。』帝王之庭，不宜設夷狄之技。』尚書陳忠劾奏禪曰：『古者合歡之樂舞於堂，四夷之樂陳於門，故詩云『以雅以南，鞀任朱離』。今掸國越流沙，踰縣度，萬里貢獻，非鄭衛之聲，佞人之比，而禪廷訕朝政，請劾禪下獄。』」引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈陳禪列傳〉，《後漢書》，卷 51，頁 1685。



樂舞被引入的時代日久，這些本非華夏的夷歌樂舞就不免被捲入不息的夷夏之辨浪潮中而遭受挑戰、甚至被剔除。以〈巴渝舞〉為例，其雖因持兵器作舞的舞容合於華夏雅舞中的武舞傳統，因而能夠在樂舞原生的漢代之後，性質上轉變為雅舞而存在於宮廷樂舞之列，然在經過六朝、隋唐音樂性質的改變與當權者的遺忘下，終究從宮廷的舞堂上退位，郝經在《續後漢書》中評論〈巴渝舞〉在漢魏的流變時說：

蠻夷小舞遂為郊廟代樂，聲容兼備文武，夏變於夷矣，於是南北七代遂無中國之聲，皆尊胡部，漢魏啓之也。<sup>48</sup>

由這些評論可知，以元人郝經的觀點來看，巴渝舞不過是一介「蠻夷小舞」，用於國家郊廟大典上乃是一種「夏變於夷」、要非正統的行徑。而在論及漢代宮廷音樂時，其又道：

歷戰國秦，聖王不作，雅樂不復，漢興，雜用秦楚燕代，巴渝胡戎之樂，孝武帝采詩夜誦，以李延年為協律都尉，而李夫人以倡幸，衛子夫以謳進，其為淫祀，使童男女七十人俱歌昏祠至明，而巫風大行，至蠱禍興，則為歸來望思之歌其哀思幾同亡國，不復有夏聲矣，於是內有掖庭才人，外有上林樂府，皆以鄭聲施於朝廷。<sup>49</sup>

其將「秦楚燕代、巴渝胡戎」皆視為破壞夏聲雅樂傳統的俗樂，抨擊漢初宮廷的用樂不雅。就此觀之，「四夷之樂」在華夏文明中作為「非我族類」的產物，在宮廷中的展演雖具有強化華夏自我意識與宣揚德化功業的作用，卻仍不免時時受

<sup>48</sup> 〔元〕郝經：〈錄第五下下·禮樂〉，《續後漢書》，卷 87 下下，頁 1772。

<sup>49</sup> 〔元〕郝經：〈錄第五下上·禮樂〉，《續後漢書》，卷 87 下上，頁 1758。

到來自華夏本位思維的考驗，不若流傳於民間的夷歌樂舞得以有更多融會與被接納的空間。



### 三、華夏邊緣的特殊地位

若欲完整地還原漢代樂舞的展演情境，除了就展演內容與展演思維進行討論外，亦不能忽略表演主體的重要性。漢代是流溢著俗歌樂舞的盛世，在這個龐大的歌詩消費體系中，擔綱表演者的倡優們是不可或缺的重要角色。而〈巴渝舞〉作為異族傳入宮廷中的樂舞，其原生的表演主體有別於一般倡優，其外族身分對於〈巴渝舞〉在漢宮內展演與接受的關聯性，值得仔細斟酌。

據前文援引的史料，〈巴渝舞〉源自巴地的賁人，又號為「板楯蠻」。賁者，南蠻賦也<sup>50</sup>；而「板楯蠻」則以其手持木盾征戰得名<sup>51</sup>，漢籍中對他們的這些稱呼主要出自漢民族本位的既定印象，或以稅名或以戰功，其中頗具功利性的思維。巴渝板楯蠻對漢代統治者而言，在其活動區域與民族性質上確實具有特殊的意義，作為相對較早歸順漢帝國的西南蠻夷，巴渝板楯蠻在漢代與西南民族間的聯繫和邊防間扮演著關鍵的角色，而板楯蠻對漢朝的特殊貢獻，或許也正是巴渝舞成為漢宮重要夷舞的原因，以下就其地理位置和邊防成就分論之。

#### （一）巴渝特殊的地理位置

巴渝板楯蠻在秦漢時的活動範圍為巴郡閬中，若再加上渝水作為判斷基準，則可推得約在今日四川東部一帶<sup>52</sup>，在古代統稱為巴地，與鄰近的蜀地在漢籍中慣以「巴蜀」並稱。巴蜀一帶與華夏文明的接觸甚早，約在春秋戰國時期已可見與中原諸國的往來，最遲在秦代時已與中原政權有聯姻和親的關係<sup>53</sup>，而在秦漢

<sup>50</sup> 引自〔漢〕許慎撰，〔宋〕徐鉉校定：《說文解字》，卷 6 下，頁 131 上。

<sup>51</sup> 《資治通鑑》中胡三省注「板楯蠻」曰：「蠻蓋挾板楯而戰，因以為名。」引自〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音註：《漢紀四十一》，《資治通鑑》（北平：古籍出版社，1956 年），卷 49，頁 1591。

<sup>52</sup> 古代巴人的遷徙與活動區域的歸納是一個複雜的過程，特別若將範圍限縮至板楯蠻一支，則現今學界限於史料與民族的消融，僅能大致推測其範圍。詳細歸納可參考楊銘《土家族與古代巴人》，頁 165-166。

<sup>53</sup> 《後漢書·南蠻西南夷列傳》載有：「及秦惠王并巴中，以巴氏為蠻夷君長，世尚秦女。」引



建立了一統的帝國後，在行政區域劃分上，巴蜀地區則成為西南的疆域邊境，除了肩負邊防的重任之外，在民族關係上更是作為劃分夷夏的無形界線。《史記》、《漢書》與《後漢書》等相關漢史都花了相當的篇幅載有帝國四方諸夷之事，其中又以《後漢書·南蠻西南夷列傳》在撰述漢代南蠻與西南諸夷時的筆法特別值得留意：在南蠻部分，范曄（A.D. 398-445）首先由國境邊境郡縣的武陵蠻、長沙蠻、零陵蠻談起，進而向外述及南越交趾一帶的夷邦來服之事；而同樣的，在述及西南夷的部分，其則先由境內的巴蜀一帶的蠻夷談起，如濬山蠻、巫蠻以及巴渝舞所起的板楯蠻皆在此列，而當西南境內蠻夷之事備述後，行文至西南境外的夷邦前，《後漢書》如此說：

西南夷者，在蜀郡徼外。有夜郎國，東接交趾，西有滇國，北有邛都國，各立君長。其人皆椎結左衽，邑聚而居，能耕田。其外又有嵩、昆明諸落，西極同師，東北至葉榆，地方數千里。無君長，辮髮，隨畜遷徙無常。自嵩東北有笮都國，東北有冉駝國，或土著，或隨畜遷徙。自冉駝東北有白馬國，氐種是也。此三國亦有君長。<sup>54</sup>

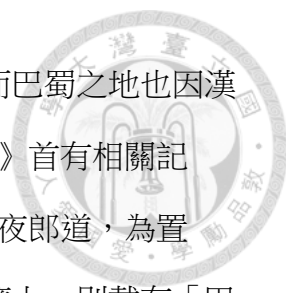
在這段記載裡，范曄使用了「徼」這個概念。徼者，循也，《說文解字注》釋其引申為「邊徼」之意<sup>55</sup>，范曄在撰寫西南夷邦之事時，有意識地以巴蜀之地作為政治與文化的分界，巴蜀之地向外推進，便是左衽、辮髮、無君長等異俗之國，也是漢家天威未能完全籠罩之處，其雖與境內的板楯蠻等民族同書於西南夷的行列中，然其親疏立判。

---

自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2841。

<sup>54</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2488。

<sup>55</sup> 引自〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁：《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1981年），二篇下，頁 76。



此外，漢代對於西南夷的所有往來皆以巴蜀之地為起點，而巴蜀之地也因漢朝與夷國間的樞紐地位而得以富足。對此，《史記·西南夷列傳》首有相關記載，如在政治外交上，有臣奏曰：「誠以漢之疆，巴蜀之饒，通夜郎道，為置吏，易甚。」足證巴蜀作為向西南拓展疆域的立足點；而在經濟上，則載有「巴蜀民或竊出商賈，取其笮馬、僂僮、髦牛，以此巴蜀殷富」之語，可見當時輸通夷邦土物之利<sup>56</sup>，而其餘對西南夷修建工程、發兵救亂之事，巴蜀之地的人力徵召更是不二選擇，其中自然不乏有對當地蠻族的借助。

然而，也正因其作為境內蠻與境外夷的基準，無形中使漢朝對這些處在華夏邊緣的蠻夷定位頗為複雜。就正面效益來論，這些邊境蠻夷的歸服無異是漢朝治理邊界與拓展外交的一大助力，除了民力的增加，漢帝國對其治理方式、掌控程度與文化滲透，皆成為使境外諸夷邦心生警惕或慕德來歸的關鍵；而相對地，邊境蠻夷的叛服無常也成為政治、經濟上的一大隱憂，成為帝國統治力量與疆域消長的指標。若將〈巴渝舞〉的表演主體板楯蠻置於這個邊境蠻夷的特殊定位上，則可知漢宮之所以能讓〈巴渝舞〉一再展演於四方夷客之前、重大禮典之上，正是漢代對巴地板楯蠻的統治能力與華夏邊境維持的象徵，范曄在〈南蠻西南夷列傳〉的論贊中說：

若乃藏山隱海之靈物，沈沙棲陸之瑋寶，莫不呈表怪麗，雕被宮幄焉。竇  
蒙火毳馴禽封獸之賦，輶積於內府；夷歌巴舞殊音異節之技，列倡於外  
明。豈柔服之道，必足於斯？然亦云致遠者矣。<sup>57</sup>

正說明了漢宮中異域珍物的累積、夷歌巴舞的演出，除了具有賞玩宴娛的效果，

---

<sup>56</sup> 以上《史記·西南夷列傳》原典引自〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駙集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈西南夷列傳〉，《史記》，卷 116，頁 2993-2994。

<sup>57</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2860。

然更多的是對國勢強盛與邊境安穩的自我肯定。



## (二) 板楯蠻的邊防成就

據相關漢史所載，兩漢之際圍繞於漢帝國周遭的異族政權，主要可分為東方的朝鮮、烏桓、鮮卑、南方的南蠻百越諸國、西南方的西南諸夷國、西北方的匈奴、羌人以及更遠的西域諸國。這些異族政權與漢朝的國勢此消彼長，而漢代統治者們也不得不因勢調整與它們之間的外交政策。在這些外族勢力中，相較於對北方匈奴與西北羌人需連年征戰或藉和親換取和平的緊張關係，漢朝在與東方朝鮮、南方南越及西南諸夷國的藩屬關係與邊境防守顯得和緩許多，特別是在西南邊境，雖蠻邦眾多、民族複雜以致偶有民族反叛或外力來犯，然皆不足以釀成大患。

在西南地區的邊防上，漢朝仰力於這些華夏邊緣的歸化蠻夷甚多，今在相關史料中所見，漢朝對於巴渝板楯蠻的依賴又尤是諸西南蠻中之最，對其功績的記載特別詳盡。巴渝板楯蠻之所以能於諸西南蠻中為秦漢統治者特別重視，來自它們長期對中原政權有功的基礎。在先秦時，巴渝板楯蠻便曾為秦國除去境內傷人的白虎，因而得到秦國在租稅上的禮遇以及不相侵犯的盟約<sup>58</sup>，而在〈巴渝舞〉被引入宮廷中的漢高祖時期，此處不煩再次徵引《後漢書》原典以作說明：

至高祖為漢王，發夷人還伐三秦。秦地既定，乃遣還巴中，復其渠帥羅、朴、督、鄂、度、夕、龔七姓，不輸租賦，餘戶乃歲入實錢，口四十。世號為板楯蠻夷。閬中有渝水，其人多居水左右。天性勁勇，初為漢前鋒，數陷陳。俗喜歌舞，高祖觀之，曰：「此武王伐紂之歌也。」乃命樂人習

<sup>58</sup> 《後漢書·南蠻西南夷列傳》：「板楯蠻夷者，秦昭襄王時有一白虎，常從群虎數遊秦、蜀、巴、漢之境，傷害千餘人。昭王乃重募國中有能殺虎者，賞邑萬家，金百鎰。時有巴郡閬中夷人，能作白竹之弩，乃登樓射殺白虎。昭王嘉之，而以其夷人，不欲加封，乃刻石盟要，復夷人頃田不租，十妻不筭，傷人者論，殺人者得以佻錢贖死。盟曰：『秦犯夷，輸黃龍一雙；夷犯秦，輸清酒一鍾。』夷人安之。」引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2482。

之，所謂巴渝舞也。遂世世服從。<sup>59</sup>



關於這段記載，在進行〈巴渝舞〉相關研究時多主要著重在歌舞部分的描述，然若就展演主體板楯蠻的角度觀之，則會發現在其敘述語脈中，高祖之所以有機會注意到板楯蠻的樂舞是由於其協助討伐三秦、且「為漢前鋒，數陷陳」的功績使然，若非其對漢代統治者而言具有這層特殊的意義，只怕高祖再好俗歌樂舞，也無緣收羅這邊境小族的樂舞；再者，若板楯蠻是令漢朝忌憚不已的常叛蠻族，則其〈巴渝舞〉想來也不會一再展演於漢宮之內。漢朝對板楯蠻功績的尊崇與袒護，從東漢桓靈末世板楯蠻的反叛事件中，漢臣的態度則可知，靈帝（A.D. 156-189）之時板楯蠻反叛，靈帝欲遣重兵討之，大臣程包進言勸止，史載：

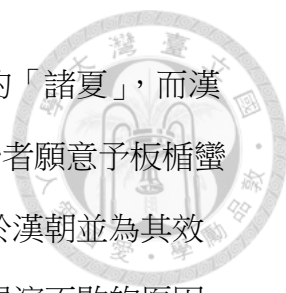
漢中上計程包對曰：「板楯七姓，射殺白虎立功，先世復為義人。其人勇猛，善於兵戰。昔永初中，羌入漢川，郡縣破壞，得板楯救之，羌死敗殆盡，故號為神兵。羌人畏忌，傳語種輩，勿復南行。至建和二年，羌復大入，實賴板楯連摧破之。前車騎將軍馮緄南征武陵，雖受丹陽精兵之銳，亦倚板楯以成其功。近益州郡亂，太守李顥亦以板楯討而平之。忠功如此，本無惡心。」<sup>60</sup>

程包細數板楯蠻協助平定羌亂、討伐武陵及益州當地亂事的累累功績，終讓靈帝打消發兵的念頭，而改以懷柔的政策招服之，而板楯蠻在漢朝應允宣赦後，亦皆願意再次降服。由上述可知，板楯蠻在漢朝西南邊境的安定以及抵抗蠻邦的侵擾上佔有極重的分量，其與漢朝間的歸服關係，成為了一種近似先秦「尊王攘夷」

<sup>59</sup> 引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2842。

<sup>60</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2483。





的模式，只不過有別於先秦「尊王攘夷」發動者為華夏政權旁的「諸夏」，而漢代時卻來自於身為「南蠻」的板楯蠻自身<sup>61</sup>。而也正因漢代統治者願意予板楯蠻寬厚且優待的治理，而板楯蠻也願以蠻夷身分「遂世世服從」於漢朝並為其效力，這方為二者之間能常保久安，進而使〈巴渝舞〉在漢宮裡展演不歇的原因。

### 第三節 殊方異物：〈天馬歌〉

漢〈郊祀歌〉十九章中的兩首〈天馬歌〉，在漢代郊祀歌詩的相關研究中向來頗受學界關注。漢〈郊祀歌〉雖在性質上皆為郊祀用樂，然依歌詩主題的不同，又可分為「祀神樂歌」與「歌頌祥瑞」兩種類型，其中在郊祀樂加入祥瑞的歌頌為漢武帝首創之例，不僅開先秦所未有，在漢後亦罕見因循，是個極具漢代時代特色的用樂特例，現存漢〈郊祀歌〉中的〈天馬歌〉二首，便屬於歌頌祥瑞類型中的著名典型。

然而，〈天馬歌〉之所以成為討論的重點，除了主題為祥瑞的特殊身分外，最大的原因在於史傳中對其創作過程與歌詩本事的詳細記載，以及後續衍生的幾個爭議。首先，在歌詩的創作上，兩首〈天馬歌〉是漢〈郊祀歌〉十九章中唯二可見其所本歌詩原貌的作品，《史記·樂書》中載道：

（武帝）又嘗得神馬渥洼水中，復次以為太一之歌。歌曲曰：「太一貢兮天馬下，霑赤汗兮沫流赭。騁容與兮趾萬里，今安匹兮龍為友。」後伐大宛得千里馬，馬名蒲梢，次作以為歌。歌詩曰：「天馬來兮從西極，經萬里兮歸有德。承靈威兮降外國，涉流沙兮四夷服。」<sup>62</sup>

<sup>61</sup> 朱聖明在《秦漢華夷觀念與民族意識研究》中說：「與春秋時期蠻夷威侵中土一樣，東漢中後期的羌亂也對中原政權構成嚴重威脅，不同的是，春秋時期擔任『攘夷尊王』任務的是來自『諸夏』的管仲，而此時擔任這一任務的卻是被稱之為『南蠻』的『板楯』。程包曾對靈帝說『板楯忠勇，立功先漢，為帝義民。』對漢朝有功的少數民族可以被稱為『義民』，這和春秋時期夷狄因參與勤王、結盟而『進諸夏』的情況是非常相近的。傳統的華夷觀念本身便具有功利性，只是在華夷秩序的維繫主力由『華夏仁德』向『以夷制夷』過渡中顯得更為突出罷了。」引自朱聖明：《秦漢華夷觀念與民族意識研究》，頁 56-57。

<sup>62</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈樂書〉，《史記》，卷 24，頁 1178。



《史記》此段記載中的〈太一之歌〉（以下稱〈太一天馬歌〉）以及伐大宛（約於今日中亞地區費爾干納盆地一帶）後所作的〈天馬歌〉（以下稱〈西極天馬歌〉）與保存在《漢書》中〈郊祀歌〉裡的兩首〈天馬歌〉略有出入，《漢書·禮樂志》載〈天馬歌〉二首：

太一況，天馬下，霑赤汗，沫流楮。志倣儻，精權奇，籥浮雲，晻上馳。  
體容與，迺萬里，今安匹，龍為友。（其一）<sup>63</sup>

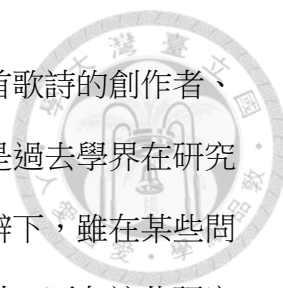
天馬來，從西極，涉流沙，九夷服。天馬來，出泉水，虎脊兩，化若鬼。  
天馬來，歷無草，徑千里，循東道。天馬來，執徐時，將搖舉，誰與期？  
天馬來，開遠門，竦予身，逝昆侖。天馬來，龍之媒，游閭闔，觀玉臺。  
（其二）<sup>64</sup>

雖在內容和句式上略有出入，但二史皆題為馬生渥洼水與伐大宛所作，且在歌辭上明顯可見二者的承繼關係，可知《漢書》所載應是對《史記》原歌詩修訂後的成果，學界今亦多以此組歌詩為例，用以佐證郊祀歌辭制定過程中有改訂舊歌辭的情況。而在歌詩的本事上，對於神馬出渥洼水、伐大宛得千里馬等事的背景在史傳中皆有跡可循，相較於漢〈郊祀歌〉中其它祥瑞來歷的過度神異或簡要，〈天馬歌〉的背景梳理更有助於理解漢代祥瑞的神聖化過程以及儀式歌頌的象徵意義。

然而，〈天馬歌〉二首的相關背景雖在史家的口中言之鑿鑿，實際上卻有許多的爭議點存在，此肇因於《史記》與《漢書》二史記載上的落差與疏漏，研究

<sup>63</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1060。

<sup>64</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1060-1061。



者多指出二史在此組歌詩記載上的不可盡信。其爭議點包括二首歌詩的創作者、創作時間、天馬的具體所指、歌詩本事的真偽等，這些問題皆是過去學界在研究〈天馬歌〉時的主要討論點，所幸近幾年在相關學者的著力考辨下，雖在某些問題上仍有歧異，不過對於兩首〈天馬歌〉的背景已有大致的共識。而在這些研究成果上<sup>65</sup>，以下本文將進一步探討〈天馬歌〉作為祥瑞歌詩的文化意義及其與征戰、祭祀相關主題的連結，並從中歸納天馬在多重象徵下作為歌詩的展演思維。

### 一、漢宮中的展演情形

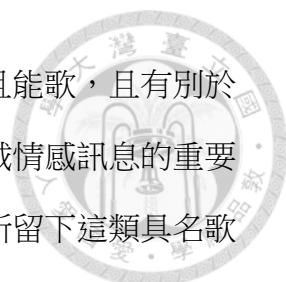
關於〈天馬歌〉在漢代宮廷中的展演情形，首先應先留意所討論的〈天馬歌〉性質為何。依上所述，現今列於郊祀用樂中的〈天馬歌〉，乃是在原有的舊辭，也就是《史記》中所錄〈太一天馬歌〉與〈西極天馬歌〉二首的基礎上改訂而成。且據王淑梅的考證指出，相傳為武帝所作的這兩首歌詩，〈太一天馬歌〉應是分別於元狩二年（121 B.C.）夏為得余吾水馬所作、而〈西極天馬歌〉則是於元鼎四年（113 B.C.）秋得烏孫馬而作的<sup>66</sup>，班固所載當有誤解。而參與〈郊祀歌〉協律工作的李延年則是在元鼎六年（111 B.C.）武帝平定南越後方以好音而得見，由時序來看，在郊祀樂的〈天馬歌〉出現之前，〈太一天馬歌〉與〈西極天馬歌〉已先唱於漢宮。

對於初始的〈太一天馬歌〉與〈西極天馬歌〉而言，雖主題亦為歌頌祥瑞或域外異物，然其性質較接近對漢武帝個人或自抒性的歌詩演唱<sup>67</sup>，尚未受到禮典

<sup>65</sup> 以下本文立論所採近期相關研究如有殷善培：〈漢代郊祀歌〈天馬〉章考釋〉，《先秦兩漢學術》第4期，2005年9月，頁81-97；王淑梅、于盛庭：〈〈天馬歌〉考辨與《史記·樂書》的真偽〉，收錄於陳洪主編：《漢唐樂府的文化闡釋》（南京：鳳凰出版社，2015年），頁22-37；許雲和：〈漢〈郊祀歌〉十九章考論〉，收錄於許雲和：《樂府推故》，頁31-64；林靜：〈〈郊祀歌〉十九章創作時間問題闡疑〉，《樂府學》，2015年01期，頁176-184。

<sup>66</sup> 詳細考證過程可參王淑梅、于盛庭：〈〈天馬歌〉考辨與《史記·樂書》的真偽〉，收錄於陳洪主編：《漢唐樂府的文化闡釋》，頁22-37。此文於〈西極天馬歌〉的分析上以史事的相互對照，具有縝密有徵的論證，筆者深以為然；然相較之下，關於〈太一天馬歌〉的論證過程則有較多的揣測成分，故關於〈太一天馬歌〉的本事是否真如其說，並非元狩三年得渥洼水馬、而是元狩二年得余吾水馬，本文以下行文持保留態度。

<sup>67</sup> 關於〈太一天馬歌〉與〈西極天馬歌〉的作者是否為漢武帝，學界現今多依《史記》、《漢書》的記載而然之，如蕭滌非《漢魏六朝樂府文學史》便持此見、遼欽立輯校的《先秦漢魏晉南北朝詩》中，亦將《史記》所錄的兩首〈天馬歌〉題為武帝所作。然許雲和在〈漢〈郊祀歌〉十九章



儀式化或娛樂程式化的規範。漢代的帝王及貴族文人大多好歌且能歌，且有別於後世詩文的運用，歌詩在當時作為傳遞心聲的普遍方式，其承載情感訊息的重要性不亞於任何形式的載體。而相較於兩漢其它帝王，武帝期間所留下這類具名歌詩數量頗豐，無論是武帝自作或是專人代制，皆反映出漢武帝好緣事而作歌樂的事實。

據《漢書·武帝紀》所載，武帝在位期間與政治、禮儀活動相關的歌詩，依序制有〈白麟之歌〉、〈寶鼎歌〉、〈天馬歌〉、〈瓠子之歌〉、〈芝房之歌〉、〈西極天馬歌〉、〈盛唐樅陽之歌〉、〈朱鴈之歌〉、〈交門之歌〉等<sup>68</sup>，而依其歌名與本事，這些歌詩絕大部分都被改訂入漢〈郊祀歌〉十九章中；此外，在其它雜史裡亦有武帝自作自歌的記錄，如著名的〈秋風辭〉：

秋風起兮白雲飛。草木黃落兮鴈南歸。蘭有秀兮菊有芳。懷佳人兮不能忘。汎樓船兮濟汾河。橫中流兮揚素波。簫鼓鳴兮發櫂歌。歡樂極兮哀情多。少壯幾時兮奈老何。<sup>69</sup>

遂欽立注引《漢武故事》，述此辭的創作背景為：

上行幸河東，祠后土，顧視帝京，欣然中流，與群臣飲燕，上歡甚，乃自作〈秋風辭〉。<sup>70</sup>

而與整治河川相關的〈瓠子之歌〉，《漢書·溝洫志》亦記錄了創作經過，其曰：

---

考論〉中認為此中應有對史傳材料的誤解而提出懷疑，認為〈天馬歌〉不必為漢武帝自作，但未能提出肯定的作者人選。筆者就兩首〈天馬歌〉的內容與題為漢武帝所作的其它作品比較分析，亦認為就句式與稱頌語的使用來看，即使武帝曾自作〈天馬歌〉，今傳作品亦應經過文臣近侍的加工潤飾，故與武帝其它自抒性的歌詩風格略有不同。

<sup>68</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 174-207。

<sup>69</sup> 遂欽立輯校：《漢詩》卷 1，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 94。以下所引漢武帝歌詩作品亦同。

<sup>70</sup> 遂欽立輯校：《漢詩》卷 1，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 95。



上乃使汲仁、郭昌發卒數萬人塞瓠子決河。於是上以用事萬里沙，則還自臨決河，湛白馬玉璧，令群臣從官自將軍以下皆負薪寘決河。是時東郡燒草，以故薪柴少，而下淇園之竹以為撻。上既臨河決，悼功之不成，乃作歌曰：<sup>71</sup>

透過上述兩筆史料，可以大致歸結出幾項推論：首先，關於漢武帝是否具有自作歌詩的能力，答案是肯定的；然而，遷就於緣事、緣情發而為歌的臨時性與場合限制，武帝自作的歌詩理應是偏向自抒性的獨唱或是簡單的配樂和聲演出，無法有大規模的樂隊編制或繁複的樂舞陣容。此外，今所見於史傳中的定本，也應是經過史家或文臣的潤飾後的結果，否則，實在難以想像在宴娛或河畔的即興為歌，歌詩內容能夠有如此完整的結構，依常理推論，應是會呈現如相傳武帝為已逝的李夫人所作的歌曰：

是邪非邪？立而望之，偏何姍姍其來遲。<sup>72</sup>

像〈李夫人歌〉這種篇幅簡短、口語化、並以自我抒感為主的歌辭形式，在其它貴族文士的即興歌詩中十分常見，當較接近自歌作品的原始樣貌。

就此觀之，關於《史記》中的〈太一天馬歌〉與〈西極天馬歌〉，以其歌詩形式的相對簡短與楚歌騷體的風格來說，本文以為其是武帝自作、後經潤飾的可能性很大。若然，則此二歌展演的方式和場合，便應是由武帝以自歌的方式演唱於朝堂或宴會之上，作為歌頌自我功德偉業、與自負雄才之情的抒發。

而在釐清《史記》所載二歌後，接下來則是用樂地位更為重要的〈天馬歌〉

<sup>71</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈溝洫志〉，《漢書》，卷 29，頁 1682。

<sup>72</sup> 逢欽立輯校：《漢詩》卷 1，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 96。



二首。《漢書》中所載的〈天馬歌〉，因本質屬於郊祀儀典所用的樂章歌辭，故其展演有既定的儀式規範，討論起來相對明確。〈天馬歌〉在漢代時主要的展演場合當是在郊祀相關祭儀進行的過程中，《漢書·禮樂志》中載有〈郊祀歌〉十九章完成後的用樂情形，其曰：

以正月上辛用事甘泉園丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠壇，天子自竹宮而望拜，百官侍祠者數百人皆肅然動心焉。<sup>73</sup>

據此可推論，作為〈郊祀歌〉底下的兩首〈天馬歌〉，亦是在甘泉宮、南郊園丘等地，以童男女作為主要歌者，並以最多七十人齊唱的方式進行演出。然而，雖表演的人員、形式與場合大抵可知，但〈天馬歌〉作為祥瑞類型的歌詩代表，用於郊廟祭樂中本就有「未有祖宗之事」、「以鄭聲施於朝廷」之譏。因此與即興為歌、但歌一朝之事的〈太一天馬歌〉和〈西極天馬歌〉性質不同，在〈天馬歌〉展演的討論上，作為一個非典型的郊祀祭樂，其展演究竟在漢宮持續了多長的時間，是另一個需要繼續探究的問題。

〈天馬歌〉屬於郊祀歌樂中的一環，然在西漢中後期，隨著漢武帝的逝去，其強勢、且極具個人風格的制樂理念也隨之沒落，同時受到儒家經學的興起影響，〈郊祀歌〉的內容因而進行了微調。如漢成帝初即位時，丞相匡衡除了奏改祭禮，並嘗就〈惟泰元〉、〈天地〉兩首郊祀歌詩的部分辭句作了更動，《漢書·禮樂志》載：

建始元年，丞相匡衡奏罷「鸞路龍鱗」，更定詩曰「涓選休成」。<sup>74</sup>

<sup>73</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1045。

<sup>74</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1057。



丞相匡衡奏罷「黼黻周張」，更定詩曰「肅若舊典」。<sup>75</sup>

從「鸞路龍鱗」到「涓選休成」、「黼黻周張」到「肅若舊典」，就辭句風格與內容來說，匡衡明顯地將武帝時描繪祭祀場景的麗辭，轉變為典重的祭儀陳述，此也反映出西漢後期對於祭禮復古的思維已然開始。而隨後哀帝罷樂府時，郊祀樂人員雖在不可罷的行列中，然不久後，王莽（46 B.C.- A.D. 23）於元始年間對郊祭進行改制，以六律、六鐘等原則進行協律，並改以《周禮》中所載六舞作為主要郊祭樂舞<sup>76</sup>，對原先〈郊祀歌〉的音樂型態勢必造成更大的調整。而後直到東漢光武中興，沿用了王莽所定的「元始中郊祭故事」，在東漢的郊祀歌樂中，被提及者便僅西漢時祭四方帝的〈青陽〉、〈朱明〉、〈西皓〉、〈玄冥〉四首<sup>77</sup>，不復見兩首〈天馬歌〉與其它郊祀歌詩。

〈天馬歌〉二首究竟在何時從郊祀歌樂中被抹去？雖史傳記錄不明，然可就西漢中後期郊祀制度與思維的轉變，推估大致沒落的時間點。其中與〈天馬歌〉最為相關者，應是成帝時匡衡抨擊郊祀雜入祥瑞一事，《漢書·郊祀志》載：

衡言：「甘泉泰畤紫壇，八觚宣通象八方。五帝壇周環其下，又有羣神之壇。以尚書禋六宗、望山川、徧羣神之義，紫壇有文章采鏤黼黻之飾及玉、女樂，石壇、僊人祠，瘞鸞路、駢駒、寓龍馬，不能得其象於古。臣聞郊（紫壇）〔柴〕饗帝之義，埽地而祭，上質也。歌《大呂》舞《雲門》以埃天神，歌《太簇》舞《咸池》以埃地祇，其牲用犢，其席稟稽，

<sup>75</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1058。

<sup>76</sup> 《漢書·郊祀志》：「莽又頗改其祭禮，曰：周官天籙之祀，樂有別有合。其合樂曰『以六律、六鐘、五聲、八音、六舞大合樂』，祀天神，祭墜祇，祀四望，祭山川，享先妣先祖。凡六樂，奏六歌，而天籙神祇之物皆至。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈郊祀志下〉，《漢書》，卷 25 下，頁 1265。

<sup>77</sup> 詳參〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈祭祀上〉，《後漢書》，志卷 7，頁 3159-3161。

其器陶匏，皆因天地之性，貴誠上質，不敢修其文也。以為神祇功德至大，雖修精微而備庶物，猶不足以報功，唯至誠為可，(致)[故]上質不飾，以章天德。紫壇偽飾女樂、鸞路、駢駒、龍馬、石壇之屬，宜皆勿修。」<sup>78</sup>

匡衡以遵循儒家古禮的思維，認為祭壇的繁飾、祭儀中的女樂以及其它配祀的仙人祥瑞皆「不能得其象於古」，而其中的駢駒、龍馬之屬正是武帝朝天馬一類的形象。明乎此，便可理解前述匡衡對郊祀歌辭句的改訂的原因，並不單純是字句的更動，而是整體祭祀思維的轉變。而如〈天馬歌〉這類郊祀祥瑞歌詩在漢宮中展演的沒落、甚至是結束的時間點，應也大致落在西漢成帝即位後。

綜上所述，可知〈天馬歌〉二首最初為武帝得祥瑞與域外良馬所作的自抒性歌詩，以簡單的歌唱與配樂形式發唱於漢宮，隨後經文士改訂入郊祀歌樂，成為在祭祀場合編制盛大、以齊唱為主的演出形式。而在武帝朝後，〈天馬歌〉等郊祀的祥瑞歌詩重要性逐漸下降，受到祭禮祭儀受到儒臣的提倡而逐漸復古的同時，可能在成帝朝時已不用於郊祀場合，在東漢建立後，〈天馬歌〉已消失於郊祀用樂之中，在漢宮中亦不復見展演的記錄<sup>79</sup>。

## 二、異物、祥瑞與祭祀：〈太一天馬歌〉與〈天馬歌〉(其一)

雖〈天馬歌〉在漢代宮廷演出的時間並不算長，然作為郊祀歌詩中不應古禮法的祥瑞類型歌詩，對於祭歌體系而言，這兩首歌詩本身即帶有很強的殊異性；而若聚焦於漢〈郊祀歌〉中所有的祥瑞歌詩，〈天馬歌〉作為祥瑞主體本身的天馬，相較於其它歌詩所詠的寶鼎、白麟、芝草等傳統祥瑞意象，其來自域外的異物身分使得〈天馬歌〉在祥瑞歌詩裡也是個特別的存在。這種以域外異物作為象

<sup>78</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈郊祀志下〉，《漢書》，卷 25 下，頁 1256。

<sup>79</sup> 《後漢書》中曾載章帝賜東平王劉蒼大宛馬時，說道：「常聞武帝歌天馬，霑赤汗，今親見其然也。」若東漢時〈天馬歌〉仍用於郊祀歌樂或漢宮中，則章帝不應會作此陌生驚異之語，亦不會特提「武帝歌天馬」的本事。語見[劉宋]范曄撰，[唐]李賢等注，[晉]司馬彪補志：〈光武十王列傳〉，《後漢書》，卷 42，頁 1439。





徵政權正當性、並轉而為歌的制樂思維，除了君王個人的好大喜功外，亦可能具有更深的政治與文化考量。

中國對於天馬的想像在戰國到漢初成書的《山海經》中已見載，其後經過方士的渲染與求仙風氣的盛行，在漢武帝時期終成某種官方認定的符瑞，更成為西漢盛世的重要象徵<sup>80</sup>，《山海經·北山經》中載道：

又東北二百里，曰馬成之山，其上多文石，其陰多金玉。有獸焉，其狀如白犬而黑頭，見人則飛，其名曰天馬，其鳴自訃。<sup>81</sup>

郭璞（A.D. 276-324）注天馬的外型時，談及天馬具有肉翅<sup>82</sup>。後世對於作為符瑞神馬的想像亦與之相近，或是受到漢人定天馬為祥的影響<sup>83</sup>。考今畫像石與漢畫中的天馬形象，亦並存有翅與無翅兩種型態，但無論是何種類型，皆與兩漢求仙、升仙的思潮有關<sup>84</sup>，而今雖無法斷定《山海經》中的天馬記載與漢代天馬圖像間必有承繼關係，然二者屬於相近的文化系統是可以推測的。

基於漢初以來對天馬的想像寄託，最初的〈太一天馬歌〉與〈西極天馬歌〉本源自兩件不同的史事與實物，但待到其轉化為〈郊祀歌〉中的兩首〈天馬歌〉時，在祭祀的語境下，天馬的兩種歷史指涉已然成為純然的祥瑞符號；就文學意義而言，兩首〈天馬歌〉的完成是一個由歌詠實物轉入歌詠想像的過程，歌辭本

<sup>80</sup> 如張衡〈東京賦〉中述及東都洛陽平樂觀格局景觀時，嘗云「其西則有平樂觀，示遠之觀。龍雀蟠蜿，天馬半漢」之語，李善對此注引華嶠《漢後書》曰：「明帝至長安，迎取飛廉并銅馬，置上西門平樂觀也。」西漢時長安銅馬以時人想像中的天馬形象所鑄，而明帝特地迎取西京舊物至東京平樂觀，除了文物保存的目的，應尚有政治與文化上的象徵意涵。原典引自〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：〈賦乙之一·京都中之一〉，《文選》，卷 3，頁 105。

<sup>81</sup> 袁珂校注：《山精東釋·北山經山海經第三》卷 3，《山海經校注》，頁 86。

<sup>82</sup> 針對「見人則飛」一句，郭璞注云：「言肉翅飛行自在。」同前註。對此有翅天馬的形象，葉舒憲、蕭兵等人認為或是受到西戎、乃至中西亞一帶的西方文明影響。詳參葉舒憲、蕭兵、鄭在書：《山海經的文化尋蹤：「想像地理學與東西文化碰觸」》，頁 2031。

<sup>83</sup> 如《宋書·符瑞志》：「龍馬者，仁馬也，河水之精。高八尺五寸，長頸有翼，傍有垂毛，鳴聲九哀。」引自〔梁〕沈約：〈符瑞志中〉，《宋書》，卷 28，頁 802。

<sup>84</sup> 詳參賈勇：〈試析漢畫中的天馬〉，《南陽理工學院學報》第 2 卷第 3 期（2010 年 5 月），頁 55-57。



身凝聚了作者的仙道意識以及對於帝國的展望。故在這兩首歌詩的研究上，釐清其由歷史本事到祥瑞象徵的過程，有助於觀察在制樂背後的文化思維。本段以下先〈太一天馬歌〉與〈天馬歌〉（其一）作討論。

根據《史記·樂書》的記載，〈太一天馬歌〉乃是「得神馬渥洼水中」<sup>85</sup>所作。在漢代的語境中，神馬、天馬以及後文的龍馬同屬神物，尚未被有系統地細分，皆作為祥瑞的想像與象徵。在此事之前，漢武帝已經蒐集了如白麟、寶鼎等祥瑞之物，並為之作歌，對於崇尚儒術與讖緯神異之事的漢武帝而言，獲得這些祥瑞，除了彰顯政德之外，亦是一種宣告君權與神權連結的方式，如深為武帝所倚重的董仲舒，在相傳為其著的《春秋繁露》中說：

有非力之所能致而自至者，西狩獲麟，受命之符是也，然後託乎《春秋》正不正之間，而明改制之義，一統乎天子，而加憂於天下之憂也，務除天下所患，而欲以上通五帝，下極三王，以通百王之道，而隨天之終始，博得失之效，而考命象之為，極理以盡情性之宜，則天容遂矣。百官同望異路，一之者在主，率之者在相。<sup>86</sup>

此處董仲舒標舉出了「受命之符」的概念在於「非力之所能致而自至者」，鬆動了舊時天下是「居馬上得之」的絕對性，開啟了漢世緯學的先聲。此外，其在上策中也曾說道：

臣聞天之所大奉使之王者，必有非人力所能致而自至者，此受命之符也。

天下之人，同心歸之，若歸父母，故天瑞應誠而至。《書》曰：「白魚入于

<sup>85</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駙集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈樂書〉，《史記》，卷 24，頁 1178。王淑梅、于盛庭：〈〈天馬歌〉考辨與《史記·樂書》的真偽〉認為其為得余吾水馬所作，可聊備參考。

<sup>86</sup> 〔漢〕董仲舒撰，賴炎元註釋：〈符瑞〉，《春秋繁露》（臺北：臺灣商務印書館，1987 年），卷 6，頁 147-148。

王舟，有火復于王屋，流為鳥。」此蓋受命之符也。<sup>87</sup>



此段文字舉出了招徠祥瑞的方法，在於使天下之人同心歸君，則祥瑞自然應誠而至，並具體舉出過往賢君受命之符的型態。然而，對於漢武帝以及其後迷信讖緯的君王來說，往往顛倒其順序，以祥瑞作為天下歸附的象徵，西漢武帝、宣帝朝間的頻繁的神異現象，即是這股思潮下的有意詮釋，而〈太一天馬歌〉的創作本事，正是這種祥瑞之說被有意形塑的範本。

關於《史記》中所載「得神馬渥洼水中」一事，《史記集解》引李斐語曰：

南陽新野有暴利長，當武帝時遭刑，屯田燉煌界。人數於此水旁見羣野馬中有奇異者，與凡馬異，來飲此水旁。利長先為土人持勒鞮於水旁，後馬玩習久之，代土人持勒鞮，收得其馬，獻之。欲神異此馬，云從水中出。

88


在這段注文中，李斐明確地陳述了神馬之事被塑造的經過，也就是說，至遲於《史記集解》成書的六朝時期，渥洼水神馬的偽造手法就已為時人所知，更遑論其作為帝王施政祥瑞的可信度。然而在漢武帝當朝，后土祠獲寶鼎、渥洼水出神馬二事，是劉徹藉神權鞏固君權的重要指標，如其在元鼎五年（112 B.C.）郊祭泰畤時詔曰：

朕以眇身託于王侯之上，德未能綏民，民或飢寒，故巡祭后土以祈豐年。

冀州睢壤乃顯文鼎，獲（祭）〔薦〕於廟。渥洼水出馬，朕其御焉。戰戰

<sup>87</sup> 語出董仲舒〈元光元年舉賢良對策〉。引自〔清〕嚴可均校輯：《全漢文》卷 23，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 250b。

<sup>88</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈樂書〉，《史記》，卷 24，頁 1178。



兢兢，懼不克任，思昭天地，內惟自新。《詩》云：「四牡翼翼，以征不服。」親省邊垂，用事所極。望見泰一，修天文禮。辛卯夜，若景光十有二明。《易》曰：「先甲三日，後甲三日。」朕甚念年歲未咸登，飭躬齋戒，丁酉，拜況于郊。<sup>89</sup>

此詔令藉由神馬、寶鼎兩件祥瑞作為媒介，除了作為君權神授的宣告外，更藉此合理化了後續出征與祭祀等國之大事。其後更有甚者，太始二年（95 B.C.）武帝下詔曰：

有司議曰，往者朕郊見上帝，西登隴首，獲白麟以饋宗廟，渥洼水出天馬，泰山見黃金，宜改故名。今更黃金為麟趾褭蹄以協瑞焉。因以班賜諸侯王。<sup>90</sup>

因獲白麟、天馬，漢武帝甚至下令鑄造麟趾金、馬蹄金用以「協瑞」，而將金子用以分賜諸侯王的行為，就如同將這些依政權與神權連結的祥瑞所仿造的實物，經由中央君王的分賜各地，再一次透過血緣與地緣的串聯，而將整個帝國置於受天庇蔭的祥瑞網絡之中。

經由上述，可以明白渥洼水天馬的被形塑出的祥瑞意涵，與武帝朝的政治活動間有莫大的連結。但除了符應於政治的祥瑞外，當渥洼水天馬被制歌為〈太一天馬歌〉與〈天馬歌〉（其一）後，最為人所關注的是背後求仙與升仙的思想。

〈太一天馬歌〉自首句的「太一貢兮天馬下」開始，便將天馬的出現與武帝定郊祀後確立的至上神太一信仰連結起來，奠定了渥洼水馬神化的基調，將此域外異馬視作太一神賜降以溝通仙界的坐騎<sup>91</sup>，其後的〈天馬歌〉（其一）首句言「太一

<sup>89</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 185。

<sup>90</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 206。

<sup>91</sup> 詳參殷善培：〈漢代郊祀歌〈天馬〉章考釋〉，《先秦兩漢學術》第 4 期，2005 年 9 月，頁 81-



況，天馬下」，雖句式與內容略有差異，但皆表示相同的意涵。相似的觀念可在〈郊祀歌〉中的〈日出入〉一章取得對照，〈日出入〉歌道：

日出入安窮？時世不與人同。故春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬。泊如四海之池，遍觀是邪謂何？吾知所樂，獨樂六龍，六龍之調，使我心若。訾黃其何不徠下！<sup>92</sup>

武帝在此詩後半部表現出願乘六龍、登而升仙的渴望，並期待天界降下「訾黃」作為迎接，關於「訾黃」，應劭注曰：

訾黃一名乘黃，龍翼而馬身，黃帝乘之而仙。武帝意欲得之，曰：「何不來邪？」<sup>93</sup>

在〈日出入〉中，不論是「六龍」或是「訾黃」龍翼馬身的形象，可觀察到武帝的升仙想像中，龍是一個重要的媒介，然而在現實中龍跡難尋，故自先秦以來，在中原華夏以及周遭文明的文化形塑中，常可見將馬賦予龍形象特質的「龍馬」，亦即所謂的「天馬」、「神馬」、「水馬」等物<sup>94</sup>。明乎此，即不難理解何以〈太一天馬歌〉明明歌頌天馬，卻以「龍為友」為結，而其後漢朝在敦煌郡內設置了龍勒縣，或也與此事相關<sup>95</sup>。

而在理解了渥洼水天馬具有祥瑞的政治意涵以及升仙的仙道意識後，應回過頭來重新審視天馬的本質及其形塑過程。〈太一天馬歌〉及其後的〈天馬歌〉（其

---


<sup>92</sup> 張宏：〈漢代〈郊祀歌〉十九章中的遊仙長生主題〉，《北京大學學報》1996年第4期，頁77-84。

<sup>93</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷22，頁1059。

<sup>94</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷22，頁1059。

<sup>95</sup> 關於龍、馬與龍馬之間的文化連結，可參考蕭兵等人的詳細考證，詳參葉舒憲、蕭兵、鄭在書：《山海經的文化尋蹤：「想像地理學與東西文化碰觸」》，頁2029-2055。

<sup>96</sup> 詳參李政宇：〈渥洼水天馬史事綜理〉，《敦煌研究》1990年第3期，頁16-23。



一)，無論歌詠的主體是渥洼水馬或余吾水馬，共通點在於其皆來自「邊界」或是「異域」的「異物」<sup>96</sup>。以現今通行的渥洼水馬為例，其所出的敦煌界在武帝時為新納入疆域的領土，作為一個先前為外族所有、現今為邊陲之地所出的異物，渥洼水馬在有意的操作下被列為祥瑞甚至郊祀儀節中，除了作為一種以神權力量來宣示領土主權的方式，更是一種將域外異物融會入傳統文化體系及符碼的舉動。先秦以來，在中原華夏文明以正統自居所建立的朝貢思維下，異域外族所獻的物品向來被賦予強烈的政治意涵，如丘遲（A.D. 464-509）在著名的〈與陳伯之書〉中所列舉的「白環西獻，楛矢東來」<sup>97</sup>，以及前述先秦典籍中的「五服」、「九服」制度，藉由接受這些來自異域的物品或珍稀，建構出一種以德服遠的「德化」與「歸順」的相互關係。然而，在宗教領域之內，三代以來則仍保有一定的華夏正統觀念，對於禮器、祭品皆尚有嚴謹的規範，更遑論以異域之物作為信仰的對象。

相較之下，漢武帝以天馬為祥瑞與升仙象徵的行為，固然有其政治與私人因素的考量，但也正反映出當時在宗教層面與神靈體系的多元態度。鄭明璋討論西漢大賦中大量的神話與遊仙書寫時曾提到：

百神融合正是在這種政治思想大一統的環境下產生的，是漢代文化大一統的雄闊宏大的態勢在當時的表現，展示了漢代文化中那種氣吞天地、囊括宇宙的恢弘氣勢和兼容並包的博大情懷。<sup>98</sup>

在四方領土擴張與民族文化交流的基礎上，武帝朝間尚出現如粵巫、胡巫等外族

---

<sup>96</sup> 據王淑梅的整理與考證，渥洼水所在的敦煌界應位於今日甘肅省安西縣一帶，而漢代敦煌郡自武帝元鼎六年時方設立；余吾水則應源於今蒙古人民共和國烏蘭巴托城東，最後流入俄羅斯境內貝加爾湖的鄂爾渾河支流，漢時位於匈奴領土。詳參王淑梅、于盛庭：〈〈天馬歌〉考辨與《史記·樂書》的真偽〉。

<sup>97</sup> 引自〔清〕嚴可均校輯：《全梁文》卷 56，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3284a。

<sup>98</sup> 鄭明璋：《漢賦文化學》（濟南：齊魯書社，2009 年），頁 171。



巫者作法於漢域，〈天馬歌〉中域外異馬的神聖化，除了擴大了傳統的祥瑞祭祀觀念，天馬形象的完成，本質上則為文化上的「域外元素」、思想上的「求仙風氣」以及政治上的「天人感應」三者交互融會後的結果，是深根於漢代特殊時代背景的文化象徵。

### 三、征戰、外交與祭祀：〈西極天馬歌〉與〈天馬歌〉（其二）

至於史載得大宛馬而作的〈西極天馬歌〉，以及其後本此所改作的〈天馬歌〉（其二），雖同樣具有上述以域外異物為祥瑞的特質，然而相較於〈太一天馬歌〉在政治上所起的讖緯作用，其主要與征戰、外交等政治事務更為相關；另一方面，由〈西極天馬歌〉到〈天馬歌〉（其二）的改作過程中，未若前一組主要為用字的抽換與辭句的伸縮，而是在歌辭內容與核心精神發生了較大的轉變，最終方能呈現〈郊祀歌〉中一脈相承的祭歌風格，以下將就兩首歌詩的相承與歷史背景來討論其背後的制歌思維。但如同前文所述，關於〈西極天馬歌〉的創作本事，目前學界有傳統依《史記》、《漢書》所載太初四年（101 B.C.）獲大宛馬而作、亦有考辨後提出的元鼎四年（113 B.C.）獲烏孫馬而作，至於創作年份的確定上就更為複雜，論者各執一端，尚無法有決定性的論證出現。受限於此，為求周延，本文擬分別由大宛馬的征戰背景、以及烏孫馬的外交背景兩層面進行論述。

首先，以獲大宛馬而作的歷史背景來看，現今可見主要是以漢人角度出發的敘事，《漢書》對於武帝伐大宛奪馬一事的來龍去脈有詳盡的記載，其曰：

漢使往既多，其少從率進孰於天子，言大宛有善馬在貳師城，匿不肯示漢使。天子既好宛馬，聞之甘心，使壯士車令等持千金及金馬以請宛王貳師城善馬。宛國饒漢物，相與謀曰：「漢去我遠，而鹽水中數有敗，出其北有胡寇，出其南乏水草，又且往往而絕邑，乏食者多。漢使數百人為輩來，常乏食，死者過半，是安能致大軍乎？且貳師馬，宛寶馬也。」遂不肯予漢使。漢使怒，妄言，椎金馬而去。宛中貴人怒曰：「漢使至輕

我！」遣漢使去，令其東邊郁成王遮攻，殺漢使，取其財物。天子大怒。諸嘗使宛姚定漢等言：「宛兵弱，誠以漢兵不過三千人，強弩射之，即破宛矣。」天子以嘗使浞野侯攻樓蘭，以七百騎先至，虜其王，以定漢等言為然，而欲侯寵姬李氏，乃以李廣利為將軍，伐宛。<sup>99</sup>

據此段記載來看，武帝之所以討伐大宛，除了一般所認知為得大宛天馬之外，其中亦牽涉到兩國往來間的國格問題。對於自恃武功財富的大漢帝國來說，面對大宛拒示馬、殺漢使等行為，若全然無所作為，未免見笑於異域的西方國家，並使其驕恣更甚，因此，武帝之所以不惜傾國之力怒擊遠方的大宛，除了出自對大宛天馬的私欲、或以良馬改良軍備的軍事考量等因素外<sup>100</sup>，應有更高的、關於鞏固帝國形象的意識存在，如在討伐大宛獲勝後，漢朝曾派遣使者到大宛以西、素來驕恣不服的國家求取奇珍異寶，並「諷諭以伐宛之威」<sup>101</sup>，此即為這場戰役所獲威望而帶來的效益。

當然，在這起事件之中，無論是作為師出有名的憑藉、或是作為實具效益的資產，大宛天馬仍位於核心的位置上。關於大宛天馬如何神駿，《漢書》載道：

貳師將軍廣利斬大宛王首，獲汗血馬來，作〈西極天馬之歌〉。<sup>102</sup>

應劭注此汗血馬曰：

<sup>99</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈張騫李廣利傳〉，《漢書》，卷 61，頁 2697-2698。

<sup>100</sup> 邢義田曾整理近代學者對漢武帝伐大宛一事的看法，歸結出「改良馬政說、求仙說、聯盟擊匈奴說」以及對上述說法的「折衷說」四種。詳參邢義田：〈漢武帝伐大宛原因之再檢討〉，《食貨月刊》第 2 卷第 9 期（1972 年 12 月），頁 31-35。

<sup>101</sup> 《漢書·西域傳上》：「貳師既斬宛王，更立貴人素遇漢善者名昧蔡為宛王。後歲餘，宛貴人以為昧蔡調，使我國遇屠，相與〔兵〕〔共〕殺昧蔡，立毋寡弟蟬封為王，遣子入侍，質於漢，漢因使使賂賜鎮撫之。又發〔數〕〔使〕十餘輩，抵宛西諸國求〔其〕〔奇〕物，因風諭以〔代〕〔伐〕宛之威。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳上〉，《漢書》，卷 96，頁 3895。

<sup>102</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 202。





大宛舊有天馬種，蹋石汗血。汗從前肩膊出，如血。號一日千里。<sup>103</sup>

大宛馬汗血的這個生理特徵，與其「天馬」的稱號不無關係，〈西域傳〉中說：

宛別邑七十餘城，多善馬。馬汗血，言其先天馬子也。<sup>104</sup>

除了汗血之外，酈道元（A.D. 472-527）《水經注》中甚至提及：

漢武帝聞大宛有天馬，遣李廣利伐之，始得此馬，有角為奇。<sup>105</sup>

學者認為此處所謂的「角」應為鬃毛加飾物結扎而成，用以表示尊貴特異的裝飾<sup>106</sup>，關於汗血馬的科學成因及其背後可能學具有的神話原型意義，亦有專文論之<sup>107</sup>。然而，細析〈西極天馬歌〉的歌辭，對於大宛天馬的神異性少有著墨，其歌辭云「天馬來兮從西極，經萬里兮歸有德。承靈威兮降外國，涉流沙兮四夷服。」<sup>108</sup>內容明顯著重在以德化遠、以威降外的「降外國」、「四夷服」等帝國功業上。由此可見，當武帝最初因獲外國良馬而作歌時，其歌頌主體的「天馬」主要作為政治層面上的戰利品，用以宣示漢帝國的強盛，以及象徵大漢與大宛間因戰爭後所形成某種不言自明的從屬關係，當此時，大宛天馬經過歌謠的包裝、進

<sup>103</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 202。

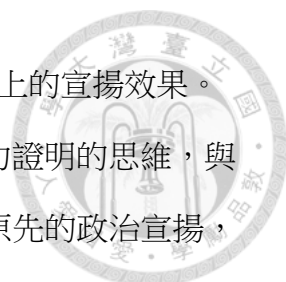
<sup>104</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳上〉，《漢書》，卷 96，頁 3894。《史記》、《漢書》中對於「天馬子」的相關記載，皆引孟康語曰：「言大宛國有高山，其上有馬不可得，因取五色母馬置其下與集，生駒，皆汗血，因號曰天馬子云。」同前註。

<sup>105</sup> 〔北魏〕酈道元注，楊守敬、熊會貞疏，段熙仲點校，陳橋驛復校：〈河水二〉，《水經注疏》（南京：江蘇古籍出版社，1989年），卷 2，頁 178。

<sup>106</sup> 詳參葉舒憲、蕭兵、鄭在書：《山海經的文化尋蹤：「想像地理學與東西文化碰觸」》，頁 2045。

<sup>107</sup> 詳參葉舒憲、蕭兵、鄭在書：《〈山海經〉駿馬及其神異》中的〈汗血馬的病因與神聖性〉一節，收入氏著《山海經的文化尋蹤：「想像地理學與東西文化碰觸」》，頁 2013-2029。

<sup>108</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈樂書〉，《史記》，卷 24，頁 1178。



而傳播的〈西極天馬歌〉，不論對於漢朝國境內外皆起到了政治上的宣揚效果。

這種透過在宮廷中以異域異物為核心的展演，作為自我國力證明的思維，與上節中〈巴渝舞〉的情形相似。然而，武帝歌天馬一事其後由原先的政治宣揚，轉入遊仙、郊祀的宗教層面，使得天馬由政權代表的實物，轉向了抽象的神權象徵。為求論述上的便利，以下不煩再次徵引〈天馬歌〉（其二）歌辭內容：

天馬來，從西極，涉流沙，九夷服。天馬來，出泉水，虎脊兩，化若鬼。

天馬來，歷無草，徑千里，循東道。天馬來，執徐時，將搖舉，誰與期？

天馬來，開遠門，竦予身，逝昆侖。天馬來，龍之媒，游閭闔，觀玉臺。

109

兩相比對後可以看出，〈天馬歌〉（其二）在起始的「天馬來，從西極，涉流沙，九夷服」數句中，仍保留了原初使外國降服的自得之情，然其後的描述漸趨神異，從外型上的「虎脊兩，化若鬼」，到與天界想像的「開遠門」、「逝昆侖」，而最終又統合到將大宛馬視作訾黃、龍馬一類的「龍之媒」，可載著武帝「游閭闔，觀玉臺」，<sup>110</sup> 此處的天馬不再僅是政治上的戰利品，而是回歸到〈郊祀歌〉在政治上的祥瑞與宗教上的遊仙主題，融入了郊祀整體的祭祀語境當中。

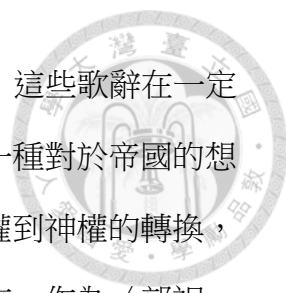
從〈西極天馬歌〉到〈天馬歌〉（其二）間的天馬形象轉變，再一次將政權歸向於神權之中，並呈現以俗世武功榮耀至上天神、以帝國功業作為進入天界的資格證明，這樣的思維依循著先秦《頌》詩「以其成功告於神明者也」<sup>111</sup>的祭歌傳統，在〈郊祀歌〉其它篇章中亦可見，如〈西顛〉中的「四貉咸服」<sup>112</sup>、〈惟

<sup>109</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1060-1061。

<sup>110</sup> 關於〈天馬歌〉章句中的遊仙、祥瑞指涉，已有許多專文討論，可詳參張宏：〈漢代〈郊祀歌〉十九章的遊仙長生主題〉，《北京大學學報》1996 年第 4 期，頁 77-84；趙沛霖：〈漢〈郊祀歌·天馬〉與祥瑞觀念、神仙思想〉，《勵耘學刊》2008 年第 1 期，頁 51-59。

<sup>111</sup> 〔漢〕鄭玄箋：〈國風序〉，《毛詩鄭箋》（臺北：新興書局，1993 年，校相臺岳氏本），卷 1，頁 1。

<sup>112</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1056。



泰元〉中的「九夷賓將」<sup>113</sup>等。而作為與天地神靈溝通的祭歌，這些歌辭在一定的事實基礎上，自然亦有祈願式的陳述，故而歌詩本身即呈現一種對於帝國的想像。在〈天馬歌〉二首中，這種由歷史現實到帝國想像、由政權到神權的轉換，以及作者自身的求仙長生渴望，其間的軌跡被更清楚地顯現出來，作為〈郊祀歌〉中祥瑞典型的〈天馬歌〉，其涵攝的複合式制歌思維遠比史書記載來得複雜許多。

而除了獲大宛天馬外，關於〈西極天馬歌〉另一個可能的本事，即為得烏孫馬而制歌的觀點，在此一併進行簡單的討論。《史記·大宛列傳》中載道：

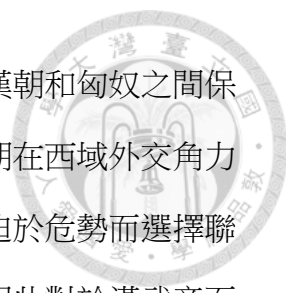
自博望侯騫死後，匈奴聞漢通烏孫，怒，欲擊之。及漢使烏孫，若出其南，抵大宛、大月氏相屬，烏孫乃恐，使使獻馬，願得尚漢女翁主為昆弟。天子問羣臣議計，皆曰「必先納聘，然後乃遣女」。初，天子發書易，云「神馬當從西北來」。得烏孫馬好，名曰「天馬」。及得大宛汗血馬，益壯，更名烏孫馬曰「西極」，名大宛馬曰「天馬」云。<sup>114</sup>

在此段文獻裡，可知烏孫馬在漢朝時亦曾有過「天馬」的美名，後因大宛馬的獲取而更名為「西極」，此馬與「西極」和「天馬」名號的緊密關聯，正是主張〈西極天馬歌〉的主體為烏孫馬的學者們所持論的核心<sup>115</sup>。而就這樁史事的內容而言，烏孫之所以獻馬大漢，馬匹本身雖是欲與漢朝聯姻所下的聘禮，然此舉背後真正醞釀的則是一場外交結盟的布局，《史記》中對此事的始末記載得十分詳盡，烏孫之所以著急獻馬求漢翁主，實際上是為了建立外交關係以求得漢朝的庇護，藉以防範匈奴的報復。對當時西北的國際局勢來說，由於漢朝、匈奴兩大勢

<sup>113</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈禮樂志〉，《漢書》，卷 22，頁 1057。

<sup>114</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈大宛列傳〉，《史記》，卷 123，頁 3170。

<sup>115</sup> 除前述王淑梅持此論外，尚有趙季：〈《史記·樂書》錯簡發覆舉隅〉，《文獻》第 3 期（1986 年），頁 54-58。



力的對壘，夾處之間的西域諸國，依國勢國情的不同，大多與漢朝和匈奴之間保持著一種非戰即盟的二元關係，烏孫獻馬求女一事，顯然是漢朝在西域外交角力上的勝利，特別是此結盟有別於先前藉厚賂、和親所得之約，迫於危勢而選擇聯姻漢朝的烏孫，此舉無疑是間接對大漢國勢武功的一種肯定。因此對於漢武帝而言，烏孫馬除了是「神馬當從西北來」讖語的符應，更是漢帝國威服西域與外交的證明，在其制歌思維上亦帶有政治上的宣揚意味，雖最終的目的皆是在完成「四夷服」、「九夷服」的祈願想像，然在此本事下，〈西極天馬歌〉次句中的「歸有德」方顯得更有意義，而其後歸於〈郊祀歌〉中的〈天馬歌〉（其二）則與上述政權、神權連結的思維無異，在此就不再贅述。

從《史記》到《漢書》，從〈太一天馬歌〉、〈西極天馬歌〉到最終用於郊祀的〈天馬歌〉二首，雖皆以天馬為名，實則貫穿了漢武帝朝間幾件不同的重要史事，在這些歌詩中關於天馬形象與主題的轉變，背後存在著政治、宗教以及其它層面的相互影響，非可簡單以統治者的私欲作為定調。雖說如此，〈天馬歌〉在漢世仍受到不少的批評聲浪，最具代表性的便為《史記》中所載汲黯譏（?-112 B.C.）武帝歌天馬一事，《史記·樂書》中載：

中尉汲黯進曰：「凡王者作樂，上以承祖宗，下以化兆民。今陛下得馬，詩以為歌，協於宗廟，先帝百姓豈能知其音邪？」上默然不說。丞相公孫弘曰：「黯誹謗聖制，當族。」<sup>116</sup>

據此，劉勰（約 A.D. 465-520）在《文心雕龍·樂府》中評論武帝時制歌樂的風氣時也說：

---

<sup>116</sup> [漢]司馬遷撰，[劉宋]裴駟集解，[唐]司馬貞索隱，[唐]張守節正義：〈樂書〉，《史記》，卷 24，頁 1178。

暨武帝崇禮，始立樂府，總趙代之音，撮齊楚之氣，延年以曼聲協律，朱馬以騷體製歌，《桂華》雜曲，麗而不經，〈赤雁〉群篇，靡而非典，河間薦雅而罕御，故汲黯致譏於〈天馬〉也。<sup>117</sup>



關於汲黯譏刺武帝以天馬為歌一事是否為真，樂府研究者們持有不同的看法<sup>118</sup>，然而，無論此語是否出自汲黯，皆可知至遲在《史記·樂書》補成的西漢中葉，已有時人對於武帝以祥瑞制歌、違反雅樂傳統之事提出意見。但若摒除掉循蹈雅正的限制，以文學角度及其所發揮的作用作為評斷標準，實則〈天馬歌〉的出現不僅標誌著漢代的祥瑞崇拜在文學上的落實，同時也具有將域外異物納入祥瑞系統的代表性。在後世文學中，〈天馬歌〉成為了對於安定邊境與國力強盛的文化象徵，身處大唐盛世的李白與其它詩人及多有擬作或入詩，可見〈天馬歌〉在宣揚功德的目的背後，尚存在著當世與後世對於漢代域外文化的融會以及天下一家的帝國想像。

#### 第四節 列倡外明：角抵百戲

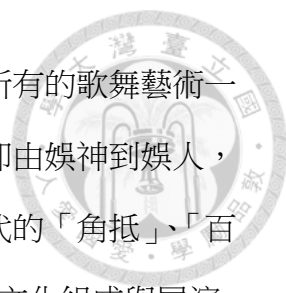
四方異域的外族文化對於漢代表演藝術的影響，不僅存在於歌樂舞蹈之中，亦呈現在角抵百戲等娛樂演出當中。在先秦時作為野樂俚歌與雜技俗戲的「散樂」是為漢代角抵百戲的前身，六朝以後，「散樂」一詞的指涉發生轉變，與「百戲」共同成為諸多用於宴娛的雜藝奇技之總稱，杜佑《通典·樂典》中說：「散樂，隋以前謂之百戲」<sup>119</sup>，便說明了兩詞間的關聯性。

雜技作為一種古老的表演藝術，不僅與先民的文化活動息息相關，更依附著時代背景而有不同的樣貌和展演思維。如先秦的「散樂」從最初與歌樂舞戲同源

<sup>117</sup> [梁]劉勰著，范文瀾注：〈樂府第七〉，《文心雕龍註》，卷2，頁101。

<sup>118</sup> 如殷善培據史學家考證結果，認為此史事有誤、不足為憑。同前註；王淑梅等考證認為汲黯諷諫武帝應真有其事，然其後與汲黯發生紛爭的應為方士公孫卿，而非死於元狩二年（121 B.C.）的丞相公孫弘。同前註；而龍文玲考證亦認為汲黯譏武帝一事為真，並進一步指出汲黯所譏當為渥洼水天馬的〈太一天馬歌〉與〈天馬歌〉（其一），並用汲黯生卒年來佐證〈天馬歌〉的制定時間。詳參龍文玲：《漢武帝與西漢文學》，頁70-76。

<sup>119</sup> [唐]杜佑：《樂典·樂六》，《通典》，卷146，頁3727。



的巫術活動，到其後與軍事、娛樂相關的儀式和表演，雜技與所有的歌舞藝術一樣，在流變過程中雖操演著相似的動作，然而演出的核心精神卻由娛神到娛人，成為既神聖又通俗的文化活動。其後，從先秦的「散樂」到漢代的「角抵」、「百戲」，亦並非僅單純是名稱的置換與節目的推新，而是在整體的文化組成與展演思維上皆發生了轉變。對於漢代角抵百戲的形成，李建民曾論道：

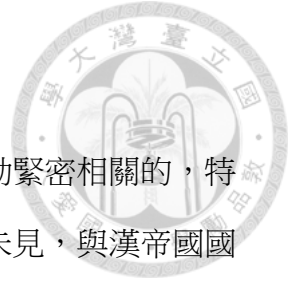
由於漢代海內一統，各地樂舞更容易混融、交流，而其對外域的经营，也促使外國樂舞雜技的不斷輸入。角抵百戲便是在區域性與外國樂舞空前發展的歷史條件孕育出來的一朵奇葩，也是傳統樂舞進一步創造的結果。<sup>120</sup>

由此論來看，漢代「角抵百戲」之所以能從先秦「散樂」雜技脫胎而為種類繁雜、場面壯闊的「百戲」，域外所傳入的樂舞雜技實為關鍵的要素。此外，相較於先秦雜技由宗教層面轉向軍政和娛樂，漢代的百戲除了作為宴娛本體的娛樂要素外，更值得注意的是其與政治外交上的緊密關聯，特別是在和異邦外族的往來間，漢代統治者善用涵括了中外文化的角抵百戲建立起不同文化間的橋樑，並在其展演中傳遞了某些政治訊息。由此觀之，漢代角抵百戲與外族文化間的關係，不僅是單方面的吸納，而是在融會外族文化的過程中，亦產出用以面對外族文化的表演藝術。故而在漢代角抵百戲的研究上，除了關注其對外族文化的汲取情況，亦應注意其在何種場合、以何種形式去面對來自域外文化的觀看，同時傳達由漢帝國本身藉由展演而投射對域外的訊息。

以下，本節擬先整理角抵百戲在漢宮中的展演情況，並以此為基礎，進一步探討自先秦到漢代，角抵百戲作為政治性強烈的娛樂演出，其中的核心精神與展演思維產生了何種轉變。

---

<sup>120</sup> 李建民：《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》，頁 15。



## 一、漢宮中的展演情形

角抵百戲在漢代時的演出，大抵皆是與當時盛行的宴娛活動緊密相關的，特別是由官方所舉辦的節目，其聲勢與場面的壯麗更是發前朝所未見，與漢帝國國勢由初立的未央到武、宣時期如日中天的景況相稱。在先前第二章的第三節中，本文已初步梳理了在史籍文獻中，關於漢代角抵、百戲等名稱自先秦以來的流變軌跡與施行目的，並在建構出大致的演出內容後，進而深入探究其中與外族文化相關的演藝活動。然而在娛樂之外，角抵百戲在漢代以降被用作招待外國賓客的重要節目，使其與政治外交有著一定的連繫，正因如此，在特定宮廷活動下的角抵百戲，其演出的地點與時機往往含有濃厚的政治象徵，故而在漢代角抵百戲的研究中，除了著眼於演出的內容，更應將這些表演結合演出的空間與場合一併進行討論，方能釐清這項宴娛傳統背後真正的展演思維。

在史籍資料中，關於宮廷角抵百戲的展演紀錄稱不上多，但由於宴娛活動是目前出土漢畫像石主題的大宗，現今學界對於角抵百戲的表演並不陌生，對於相關資料的掌握與既定印象，亦主要來自於漢畫像石所提供的豐富圖像。然而，這些圖像所顯示的角抵百戲活動大多屬於富豪之家的宴娛寫照，是否能夠具體而微地籠括宮廷角抵百戲的全貌，恐怕還需要更進一步的商榷。

史傳中所載由官方所舉辦的角抵百戲活動多配合宮廷的儀節而行，故其演出的場合與地點十分明確，除了後文所引資料中散見的未央庭、德陽殿等地，目前所見大多以京城平樂觀作為主要的展演空間，如《漢書》中曾載武帝在元封三年（108 B.C.）時舉辦角抵戲，使長安萬人空巷的盛況：

三年春，作角抵戲，三百里內皆（來）觀。<sup>121</sup>

<sup>121</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷6，頁194。



在此條記載中未明確點出展演的空間，而雖說三百里或為史家誇飾筆法，然在長安城內既足以容納為數眾多的觀眾、且與宴娛相關的地點，除了宮廷建築群中的平樂觀外，或也難作它選。而在稍後元封六年（105 B.C.）時，武帝再次作角抵戲以徠民同樂，《漢書》載曰：

夏，京師民觀角抵于上林平樂觀。<sup>122</sup>

此次觀眾雖限縮於長安城眾，但明確指出上林平樂觀（觀）作為表演的場地，從這兩條時間相近的記載中，除了可觀察到武帝自身對於角抵戲的熱衷，其對京城百姓、乃至鄰近子民開放宮廷園林、並作角抵以娛民的這一舉動，使得這些角抵百戲的演出不僅是單純的宴娛，更是某種皇恩的象徵與政治活動，與此概念相似的，尚如有東漢饗衛士之儀節：

饗遣故衛士儀：百官會，位定，謁者持節引故衛士入自端門。衛司馬執幡鉦護行。行定，侍御史持節慰勞，以詔恩問所疾苦，受其章奏所欲言。畢饗，賜作樂，觀以角抵。樂闋罷遣，勸以農桑。<sup>123</sup>

作為慰勞遣故衛士之辛勞的節目，君王以民間難見的「瑰瑋壯觀」<sup>124</sup>之樂舞和角抵演出作為回饋，並為整個儀節留下賓主盡歡的收尾。

然而，除了作為漢代君王與百姓間互動、連結的橋樑外，漢代角抵百戲最重要的展演對象仍是那些從四方異域而來的外國賓客，如前文徵引過的《史記·大宛列傳》之言：

<sup>122</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 198。

<sup>123</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈禮儀中〉，《後漢書》，志卷 5，頁 3130。

<sup>124</sup> 李賢等注《後漢書》時引蔡邕言注此句曰：「見客平樂、饗衛士，瑰瑋壯觀也」，詳參〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈禮儀中〉，《後漢書》，志卷 5，頁 3130。





是時上方數巡狩海上，乃悉從外國客，大都多人則過之，散財帛以賞賜，厚具以饒給之，以覽示漢富厚焉。於是大穀抵，出奇戲諸怪物，多聚觀者，行賞賜，酒池肉林，令外國客徧觀（名）〔各〕倉庫府藏之積，見漢之廣大，傾駭之。及加其眩者之工，而穀抵奇戲歲增變，甚盛益興，自此始。<sup>125</sup>

據此，為了更進一步探討漢代作角抵百戲之於四夷賓客的外交意義，則有必要先釐清作為主要表演、招待地點的「平樂觀」，究竟是何等的一個政治空間。

作為宮廷重要的宴娛場所，平樂觀不僅在西京長安佔有重要的地位，東漢中興後，建都於東京洛陽時，亦特地規劃了平樂觀的位置，並不遠由長安搬運西京舊物以飾之<sup>126</sup>，由西漢到東漢，兩個帝都間的平樂觀於制度或器物上的傳承，可知對於漢制而言此場所並非單純僅為聲色而存，在張衡的〈東京賦〉中，曾描述洛陽的平樂觀，其語曰：

其西則有平樂都場示遠之觀，龍雀蟠蜿，天馬半漢。瑰異譎詭，燦爛炳煥。奢未及侈，儉而不陋。規遵王度，動中得趣。<sup>127</sup>

而《文選》對此段「平樂」一詞注曰：

平樂，觀名也。都，謂聚會也。為大場於上以作樂，使遠觀之，謂之平

<sup>125</sup> 引自〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈大宛傳〉，《史記》，卷 123，頁 3173。

<sup>126</sup> 李善注張衡〈東京賦〉「天馬半漢」一句，引華嶠《漢後書》曰：「明帝至長安，迎取飛廉并銅馬，置上西門平樂觀也。」引自〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：〈賦乙之一·京都中之一〉，《文選》，卷 3，頁 105。

<sup>127</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 53，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 765b。



在這兩段資料中，明確指出平樂觀作為「示遠之觀」、「使遠觀之」的外交空間屬性，除了「宴娛」的需求，更具有「展示」的目的。在這種外交、朝貢的禮儀下，位列平樂觀中的諸多外國來客在此空間中被賦予了「觀眾」的身分，而平樂觀中的展演乃至於建築裝飾本身，既承載著來自四方異域對漢帝國的觀看，自然也得符應大漢泱泱大國氣象，故除了「奇戲怪物」的表演內容之外，在平樂觀的建築上亦呈現「龍雀蟠蜿，天馬半漢。瑰異譎詭，燦爛炳煥」的細琢，在李尤〈平樂觀賦〉中對平樂觀的建築規制亦有描繪，其曰：

徒觀平樂之制，鬱崔嵬以離婁。赫巖巖其峯巖，紛電影以盤盱。彌平原之博敞，處金商之維陬。大廈累而鱗次，承岿嶢之翠樓。過洞房之轉闈，歷金環之華鋪。南切洛濱，北陵倉山；龜池泱泱，果林榛榛；天馬沛艾，鬣尾布分。<sup>129</sup>

在其〈平樂觀銘〉中，亦主要著重於建築外觀的著墨，如：

乃興平樂，弘敞麗光。層樓通閣，禁闈洞房。棼梁照曜，朱華飾當。騁武舒秘，以示幽荒。如榮普覆，然後來王。<sup>130</sup>

在這些富麗的空間營造背後，不難窺見統治者「以覽示漢富厚」的用意。而除了平樂觀外，東漢時尚有胡桃宮<sup>131</sup>，雖史傳中記其地之事尚略，但由其命名與相關

<sup>128</sup> 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：〈賦乙之一·京都中之一〉，《文選》，卷3，頁105。

<sup>129</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷50，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁746b。

<sup>130</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷50，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁748a。

<sup>131</sup> 《東觀漢記·佚文》中載道：「漢有沛宮、甘泉宮、龍泉宮、太一宮、思子宮；後漢有胡桃宮。」引自〔漢〕班固等撰：〈佚文〉，《東觀漢記校注》（北京：中華書局，1985年），卷24，頁



記載來看，胡桃宮亦當是東漢招待四方外國賓客的場所之一，《後漢書》中曾載漢順帝（A.D. 115-144）時賞立南匈奴單于之事：

呼蘭若尸逐就單于兜樓儲先在京師，漢安二年立之。天子臨軒，大鴻臚持節拜授璽綬，引上殿。賜青蓋駕駟、鼓車、安車、駙馬騎、玉具刀劍、什物，給綵布二千匹。賜單于閼氏以下金錦錯雜具，輶車馬二乘。遣行中郎將持節護送單于歸南庭。詔太常、大鴻臚與諸國侍子於廣陽城門外祖會，饗賜作樂，角抵百戲，順帝幸胡桃宮臨觀之。<sup>132</sup>

由此記載除了可知胡桃宮作為樂舞、百戲的演出地點外，亦再次點出了君王作角抵百戲與外國賓客、四夷君長之間的關聯性。類似的場合在史傳中所在多有，如漢宣帝元康二年（64 B.C.）時，烏孫國昆彌入長安迎娶漢家公主時，便亦曾於平樂觀中設角抵，《漢書》載道：

昆彌及太子、左右大將、都尉皆遣使，凡三百餘人，入漢迎取少主。上乃以烏孫主解憂弟子相夫為公主，置官屬侍御百餘人，舍上林中，學烏孫言。天子自臨平樂觀，會匈奴使者、外國君長大角抵，設樂而遣之。<sup>133</sup>

而除了西漢有此慣例外，在東漢順帝時載有東夷夫餘王來朝一事，亦可見鼓吹、角抵的展演紀錄：

建武中，東夷諸國皆來獻見。二十五年，夫餘王遣使奉貢，光武厚荅報

---

219。

<sup>132</sup> [劉宋] 范曄撰，[唐] 李賢等注，[晉] 司馬彪補志：〈南匈奴列傳〉，《後漢書》，卷 89，頁 2963。

<sup>133</sup> [漢] 班固撰，[唐] 顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96 下，頁 3905。

之，於是使命歲通。至安帝永初五年，夫餘王始將步騎七八千人寇鈔樂浪，殺傷吏民，後復歸附。永寧元年，乃遣嗣子尉仇台（印）〔詣〕闕貢獻，天子賜尉仇台印綬金綵。順帝永和元年，其王來朝京師，帝作黃門鼓吹、角抵戲以遣之。<sup>134</sup>

在這些與外國君長賓客訪漢相關的記載中，史傳屢書君王作角抵百戲的演出，證實角抵百戲在漢帝國文化環境的發展下，作為一種融會古傳技藝與新興文化的宴娛藝術，並非偶然用於外交場合當中，其背後特定的展演思維在漢代已被儀節化，透過宮廷禮儀的反覆操演，逐漸固定於與四方交流的宴會之中。

然而，上述所載的外交史事多屬偶發的要事，且略於禮儀本身的敘述，為能更加釐清角抵百戲與四方賓客間的關係，本文以下試以漢代的元會禮為本，並輔以角抵百戲演變的脈絡，探討漢代統治者欲藉這些演出宣達的「尚奇」與「宣威」的展演思維。

## 二、從「講武」到「尚奇」

漢代角抵百戲的前身，可分為「角抵」與「雜技」兩個概念來談。「角抵」源自先民舞蹈的動作，其後發展為互推互搏的競技<sup>135</sup>，經過春秋戰國時融入散樂雜技、雜戲的發展後，至秦代時以「角抵」作為這類雜技、雜戲甚至是舞蹈的總稱，並至東漢時正式以「百戲」定名。

在流變的過程中，與漢代角抵百戲內容最直接相關的便是秦代時的角抵，在當時，角抵頗為秦朝統治者所喜好，一如其後在漢世的風行，《史記·李斯列傳》中便曾載：

<sup>134</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈東夷列傳〉，《後漢書》，卷 85，頁 2812。

<sup>135</sup> 金啟孫嘗引常任俠〈我國最古的兩種舞蹈—大儺和角抵〉一文的說法及相關史傳、筆記材料，整理出角抵的源頭當為宗教性戴假面的舞蹈轉變為體育性的角力競技。詳參金啟孫：〈中國式摔跤源出契丹、蒙古考〉，《蒙古史論文選集》第五輯（呼和浩特：呼和浩特市蒙古語文歷史學會，1983 年），頁 314-362。



是時二世在甘泉，方作觥抵優俳之觀。李斯不得見。<sup>136</sup>

此為以角抵（觥抵）為名的娛樂性演出首見於宮廷的記錄，而由《史記》此段記載的前後文來看，此時角抵應已作為雜戲雜技一類的宮廷燕樂遊藝，方令秦二世流緬其中而摒卻權臣。然而，在秦代角抵確立為宴娛活動之前，先秦時諸國宮廷中的角抵活動是作為一種「講武之禮」的儀節，前文提及《漢書·刑法志》對先秦以來的角抵流變有著扼要的解釋，此處不煩再次徵引：

春秋之後，滅弱吞小，並為戰國，稍增講武之禮，以為戲樂，用相夸視。

而秦更名角抵，先王之禮沒於淫樂中矣。<sup>137</sup>

在此記載中，已初步可見先秦以來角抵作為「講武之禮」，逐步發展成「戲樂」，並用以「相互夸視」的幾項特質。就角抵發展的脈絡來看，以武勇為尚的「講武」一直都是角抵活動的核心精神，即使在秦、漢之後發展為戲樂的宴娛演出，其以武技為基礎的雜藝仍是角抵表演之所以引人注目、且為統治者所喜愛推行的一大原因。此點可與角抵起源的另一說法相互參看，任昉《述異記》中提到：

秦漢間說：蚩尤氏耳鬢如劍戟，頭有角，與軒轅鬪，以角觝人，人不能向。今冀州有樂名《蚩尤戲》，其民兩兩三三，戴牛角而相觝，漢造角觝戲，蓋其遺製也。<sup>138</sup>

<sup>136</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈李斯列傳〉，《史記》，卷 87，頁 2559。

<sup>137</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈刑法志〉，《漢書》，卷 23，頁 1085。

<sup>138</sup> 〔梁〕任昉：《述異記》（合肥：黃山書社，2008 年，明刻廣漢魏叢書本），卷上，頁 1a。



除了將角抵戲的源頭附會至戰神蚩尤的形象外，王明蓀認為此段記載中的漢代角抵戲所指當為偏重競技一類的武技武術，由此可見在漢代尚武的風氣之下，如角抵這類集武技、體育與娛樂廣為上下各層級所接受的情況<sup>139</sup>。除此之外，在《漢武故事》中亦有對先秦以來角抵流變的相關記載，其載曰：

未央庭中設角抵戲，享外國，三百里內皆觀。角抵者，六國所造也；秦併天下，兼而增廣之；漢興雖罷，然猶不都絕。至上復採用之，併四夷之樂，雜以奇幻，有若鬼神。角抵者，使角力相抵觸者也。其雲雨雷電，無異於真，畫地為川，聚石成山，倏忽變化，無所不為。<sup>140</sup>

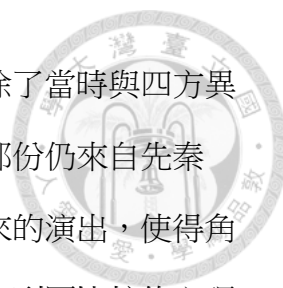
據此段的描述，基本上同意角抵起源於春秋戰國時期，經秦整併而沿傳至漢。

《漢武故事》為小說家者言，此段描述明顯是在《漢書》等史傳材料的基礎上加以擴寫，雖不能無疑，但仍有可觀可信之處。而相較於其它記載，《漢武故事》的作者特意點出了漢代角抵「併四夷之樂，雜以奇幻，有若鬼神」的性質，將漢代角抵與四夷之樂的「異」，與幻術的「奇」連結在一起，這些特質透過史傳中角抵百戲節目的分析後，可知並非空穴來風，此於本文第二章第三節中已有詳論。而也正是「四夷之樂」的融入與「尚奇」的展演精神，使得漢代角抵百戲能有別於先秦「講武」的核心要旨，大大拓展了作為戲樂的宴娛部分，開展出屬於漢世的新面貌。而若漢代角抵百戲「尚奇」的核心精神在演出中是顯見的事實，那麼值得我們細究的，則是此精神的形塑過程與其作用。

漢代角抵百戲是多元文化交融下的產物，面對更為廣泛、來自不同文化背景的觀眾目光，「尚奇」的取向雖為整體演出的核心精神，但以接受的對象為界，仍可大致分為內部以及外部兩種不同尚奇精神的形塑。

<sup>139</sup> 詳參王明蓀：〈宋代的角抵術——兼論古代的角抵戲〉，《近世中國的社會與文化論文集（960-1800）》（臺北：國立臺灣師範大學歷史學系，2007年），頁119-138。

<sup>140</sup> 魯迅：《古小說鈞沈》（香港：新藝出版社，1967年），頁353。



就內部形塑而言，可由角抵百戲在中原地區的源流著手。除了當時與四方異國在文化上的密切交流之外，漢代角抵百戲的「尚奇」精神一部份仍來自先秦「講武」之禮的延續。作為用以「相互夸視」的武禮所衍伸出來的演出，使得角抵百戲成為在實質軍事外，諸國互競武技高下的另一種形式，在列國比較的心理之下，以武藝為本的演出走向奇險一路是可預期的發展。在先秦時，許多雜技不僅根源於武藝競技，更相傳與軍事活動產生連結，除了互推互博的角抵之外，最著名的例子莫過於宜僚弄丸的軼事，《莊子·徐无鬼》中嘗有楚國勇士宜僚陣前弄丸的記載，羅勉道注曰：

市南宜僚，善弄丸鈴，常八箇在空中，一箇在手，楚與宋戰，宜僚披胸受刃，於軍前弄丸鈴，一軍停戰，遂勝之。<sup>141</sup>

「弄丸」近似今日拋接球類的雜技演出，相傳宜僚能為精湛的弄丸技藝，其奇技使敵軍恍若見神，驚異之下因而退兵使楚國勝出，是典型將武藝轉化為奇技，並實際於軍事上發揮作用的例子，而其後所衍伸出的弄劍、飛刀等拋接武器的雜技演出，其原型大抵依此，且走勢益發奇險，只是威嚇的作用降低，並改以悅人為主要取向。此外，在百戲演出中如鬥獸、馬戲、沖狹燕濯（輕功）、烏孫扛鼎等經典節目，亦明顯是由實用的馬術、體術、舉重等武藝為基礎，特意趨奇而發展為宴娛、朝會之上的演出。<sup>142</sup>就此角度來看，先秦以來以國家為主體所倡導的武禮及相互夸視的外交需求，成為了漢代角抵百戲轉向尚奇一路的內部因素。

而就外部形塑的尚奇精神來說，主要體現在漢代角抵百戲吸收四方異域文化

<sup>141</sup> [宋]羅勉道：《南華真經循本》（臺北：藝文印書館，1974年，《無求備齋莊子集成續編》第2冊，據明正統間「道藏」本影印），卷23，頁593。

<sup>142</sup> 劉秉果、趙明奇所著的《漢代體育》一書，探析了數項體育競技自先秦到漢的流變情形，並以畫像石圖像作為佐證，如「空手入白刃」、「舉重」、「擊劍」、「鬥獸」、「馬術」、「角抵」等皆在討論之列。此書對漢代諸多體育競技考證的同時，也指出這些競技與宴會表演的關係，書中所列二十項體育競技，便有半數以上為宴會角抵百戲中的主要節目。透過這些對照，可更加清楚角抵百戲奠基於講武之上的娛樂性。詳參劉秉果、趙明奇：《漢代體育》，目錄頁。



後，再次以漢帝國的身分展演、招待於外國賓客眼前，亦即《史記·大宛列傳》所載自武帝時開疆拓土、四方來朝後，「而覈抵奇戲歲增變，甚盛益興，自此始。」<sup>143</sup>的盛況。在這種特殊的時代背景下，異國外族的文化、技藝的流入，自然是漢代角抵百戲之所以走向奇險的一大助益，如少數民族的樂舞、西域傳入的幻術等，皆是造就其與先秦散樂雜戲風格明顯有別的因素。

然而就展演的本質來看，實際上這種「尚奇」精神的形塑，仍可看作是先秦以來「舞四夷之樂」傳統的延續及轉化。前引《漢武故事》中點出漢角抵具有「併四夷之樂」的特質，雖是對於表演內容揉雜多元文化的直觀陳述，然就展演的思維而言，此段資料亦點出在角抵演出中，漢人有意將外族的樂舞收歸於己，進而用以招待遠客的行為，如前文論及〈巴渝舞〉的用樂思維一般，這種經過收編再予以產出的行為，並不單純只是基於統治者的一己之好，而是具有宣告民族、政治主權位階，以及德化服遠的意涵。漢代角抵百戲中「舞四夷之樂」的精神具體呈現在它的禮制層面上，漢世在外交上雖不若《周禮》留有專門的用樂制度與理論傳世、亦缺乏先秦以王畿為中心，而開展出如五服、九服等有系統且嚴格的禮法制度，但在相關朝會制度的細節中，仍可見這種用夷樂精神的展現，此待至下節將有詳論，在此權先按下。

而由於漢代角抵百戲是多元文化的融會，觀眾的組成與觀看角度亦非單一視角，因此除了上述與外族文化相關、使演出內容在漢民族的眼中呈現奇異險怪的切入角度外，有時在外賓的眼中，傳統的中原技藝亦成為另一種「尚奇」的代表，如在前章提及西漢初期賈誼提出欲用以招攬匈奴的「倒挈面戲」便為一例，作為以筋骨功夫見長的柔術雜技，在以勇力為主的胡人眼中，當亦是另一種奇異技術的展現。漢代角抵百戲之所以能在宮廷宴娛史中占有重要的地位，除了其是中國宮廷大型雜技樂舞演出的成熟起點外，更是在於其能融會各類演藝文化，進

<sup>143</sup> [漢]司馬遷撰，[劉宋]裴駟集解，[唐]司馬貞索隱，[唐]張守節正義：〈大宛傳〉，《史記》，卷 123，頁 3173。





而滿足各種不同觀看角度下「尚奇」的心理需求。

綜上所述，可以歸結漢代角抵百戲的展演思維形塑的軌跡：以內部條件而言，是作為先秦講武之禮、外交誇耀的傳統精神延續；以外部條件來說，則是基於外族文化大量輸入的時代背景，以及統治者有意將四夷之樂作為宮廷宴娛、外交宴會演出的核心，再加上欲滿足多方角度的觀看等多重因素，方形塑出角抵百戲從先秦「講武之禮」到漢代「角抵奇戲」的「尚奇」精神。

### 三、從「德化」到「宣威」

明乎角抵百戲在漢代的展演精神上實則經過由「講武」到「尚奇」的轉變後，接下來，本文將進一步探究：透過這些展演，漢帝國所欲達成的目的與傳達的訊息何為。

前文述及，漢代角抵百戲延續並轉化了先秦「舞四夷之樂」的用樂思維，最直接展現在史傳中漢家君王數度以角抵百戲招待各國外賓的記載，且就其使用的場合來看，漢宮當時應有一套相應的外交禮制。此由漢代樂府的性質可略窺一二，在漢代樂府的編制當中，內容涵蓋了宮廷儀式雅樂的操演、民間俗樂的蒐集以及角抵百戲等散樂的掌理，就施行層面來看，漢代樂府官署主管了國家內外與樂相關的儀典禮制，並成為以樂為本的秩序維護者。《史記·天官書》述及南方朱雀七宿中的翼宿時道「翼為羽翮，主遠客」<sup>144</sup>，張守節《史記正義》則進一步以官制比擬曰：「翼二十二星為天樂府，又主夷狄，亦主遠客」<sup>145</sup>，《隋書·天文志》則又更進一步將樂府主管的俳倡戲樂內容與賓樂四夷的目的連結起來，其曰：

翼二十二星，天之樂府，主俳倡戲樂，又主夷狄遠客，負海之賓。星明

<sup>144</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈天官書〉，《史記》，卷 27，頁 1303。

<sup>145</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈天官書〉，《史記》，卷 27，頁 1303。

大，禮樂興，四夷賓。動則蠻夷使來，離徙則天子舉兵。<sup>146</sup>



由此可見，自漢代以降，與樂府性質相近的官署，特別是其中的歌舞戲樂演出，除了娛樂的需求之外，更肩負著一國以宴娛徠遠客、服四夷的遠大任務。

在漢代相關的史料裡，外族賓客的到訪大多屬於偶發的外交事件，不容易由零星數語中拼湊相關外交禮制的全貌與樂府官署在其間的作用，所幸在現今流傳幾筆關於漢代元會禮制的材料中，尚能略見角抵百戲在宮廷禮儀下的施行情況。

漢代之時，外國君長來訪是為京城的盛事，若是率眾來服，自請歸附而朝見天子，更會成為漢朝君王向諸侯國乃至域外異國傳頌的佳話，漢樂府〈鼓吹曲辭〉中的〈遠如期〉，所頌即為宣帝時匈奴呼韓邪單于來朝一事，其歌詩曰：

遠如期，益如壽。處天左側，大樂萬歲，與天無極。雅樂陳，佳哉紛。單于自歸，動如驚心。虞心大佳，萬人還來，謁者引鄉殿陳，累世未嘗聞之。增壽萬年亦誠哉。<sup>147</sup>

在歌詩中除了可見漢人對外族來附的欣喜與驕傲之情，亦述及當時「雅樂陳，佳哉紛」、「謁者引鄉殿陳」等朝會語用樂片段。事實上，作為漢饒歌十八曲之一的〈遠如期〉，原本就具有強烈的儀式用樂特質，除了前文辨及東漢四品樂中鼓吹樂用於宴樂與軍樂的特質之外，郭茂倩收錄此歌詩時，又引《古今樂錄》語注曰：「漢太樂食舉曲有《遠期》，至魏省之。」<sup>148</sup>在宴樂、軍樂的討論外，再加入了一品大予樂的食舉樂特質。蔡邕論道：

<sup>146</sup> [唐]魏徵等撰：〈天文志中〉，《隋書》，卷 20，頁 548。

<sup>147</sup> [宋]郭茂倩：〈鼓吹歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 16，頁 232。

<sup>148</sup> [宋]郭茂倩：〈鼓吹歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 16，頁 232。

食舉樂，王制謂「天子食舉以樂」，《周官》：「王大食則令奏鍾鼓」。<sup>149</sup>

無論是黃門鼓吹的宴樂或是大予樂中的食舉樂，經與〈遠如期〉的本事連結思考後，可推測其與當時天子宴饗、朝會的場合應有著一定的關係。

然而，除了傳統的宴樂、食舉樂之外，角抵百戲亦在漢代的朝會禮上扮演著重要的角色，《後漢書·禮儀志》中記載了在漢高祖時初立的元會禮，流傳至東漢後的施行細節，其載曰：

每（月朔）歲首〔正月〕，為大朝受賀。其儀：夜漏未盡七刻，鍾鳴，受賀。及贄，公、侯璧，中二千石、二千石羔，千石、六百石鴈，四百石以下雉。百官賀正月。二千石以上上殿稱萬歲。舉觴御坐前。司空奉羹，大司農奉飯，奏食舉之樂。百官受錫宴饗，大作樂。其每朔，唯十月旦從故事者，高祖定秦之月，元年歲首也。<sup>150</sup>

正是這套確立君臣秩序、乃至帝國、藩屬尊卑的元旦朝會禮，使馬上得天下的高祖劉邦發「吾乃今日知為皇帝之貴也」<sup>151</sup>的感嘆，叔孫通為漢初制禮儀時多採秦人舊樂以配，隨著漢代文化的開展，再經西漢武帝的有意改定，禮儀中的用樂亦在先秦儀式樂的基礎上，逐漸具有鮮明的漢代風格，至東漢之時，元會禮中的用

<sup>149</sup> 《後漢書·禮儀志》注引蔡邕〈禮樂志〉，詳參〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈禮儀中〉，《後漢書》，志卷5，頁3130。

<sup>150</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈禮儀中〉，《後漢書》，志卷第5，頁3130。

<sup>151</sup> 《漢書·叔孫通傳》：「漢七年，長樂宮成，諸侯羣臣朝十月。儀：先平明，謁者治禮，引以次入殿門，廷中陳車騎戍卒衛官，設兵，張旗志。傳曰『趨』。殿下郎中夾陛，陛數百人。功臣列侯諸將軍軍吏以次陳西方，東鄉；文官丞相以下陳東方，西鄉。大行設九賓，臚句傳。於是皇帝輦出房，百官執戟傳警，引諸侯王以下至吏六百石以次奉賀。自諸侯王以下莫不震恐肅敬。至禮畢，盡伏，置法酒。諸侍坐殿上皆伏抑首，以尊卑次起上壽。觴九行，謁者言「罷酒」。御史執法舉不如儀者輒引去。竟朝置酒，無敢謹譁失禮者。於是高帝曰：「吾乃今日知為皇帝之貴也。」拜通為奉常，賜金五百斤。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈酈陸朱劉叔孫傳〉，《漢書》，卷43，頁2127-2128。



樂已是漢家面貌。除了前文略述的食舉樂，《後漢書·禮儀志》所述「大作樂」是最為典型的例子，其注引蔡質《漢儀》曰：

正月旦，天子幸德陽殿，臨軒。公、卿、將、大夫、百官各陪〔位〕朝賀。蠻、貊、胡、羌朝貢畢，見屬郡計吏，皆〔陛〕覲，庭燎。宗室諸劉（雜）〔親〕會，萬人以上，立西面。位（公納薦太官賜食酒西入東出）既定，上壽。〔羣〕計吏中庭北面立，太官上食，賜羣臣酒食，〔西入東出〕。（貢事）御史四人執法殿下，虎賁、羽林〔張〕（弧）弓（撮）〔挾〕矢，陛戟左右，戎頭偏脛陪前向後，左右中郎將（住）〔位〕東（西）〔南〕，羽林、虎賁將（住）〔位〕東北，五官將（住）〔位〕中央，悉坐就賜。作九賓（徹）〔散〕樂。舍利〔獸〕從西方來，戲於庭極，乃畢入殿前，激水化為比目魚，跳躍嗽水，作霧郭日。畢，化成黃龍，長八丈，出水遨戲於庭，炫耀日光。以兩大絲繩繫兩柱（中頭）間，相去數丈，兩倡女對舞，行於繩上，對面道逢，切肩不傾，又躡局出身，藏形於斗中。鍾磬並作，〔倡〕樂畢，作魚龍曼延。<sup>152</sup>

在這則資料裡，首先可觀察到於朝會禮中與會的臣屬，除了傳統的親族王侯、公卿將士之外，蔡質點出在朝中的文武百官後，尚有境外的蠻、貊、胡、羌朝貢的禮儀程序，與《周禮》中「以饗燕之禮親四方之賓客」的賓禮相同<sup>153</sup>，形成一種以君王的王權為中心，藉親疏遠近之別而形成的帝國秩序。而除了四方賓客與外族藩屬的參與外，此段資料更重要之處在於具體描繪出朝會禮上用作儀式一環的「九賓散樂」，其中舍利獸的扮演、比目魚、黃龍之幻術、倡女對舞、走索的歌舞雜技、以及壓軸的魚龍曼延等，在在都是漢代百戲的著名節目。這些節目在東

<sup>152</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈禮儀中〉，《後漢書》，志卷5，頁3130。

<sup>153</sup> 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：〈春官·宗伯〉，《重刊宋本周禮注疏》，卷18，頁277b。



漢後仍繼續流傳在各朝相似的朝會場合之中，成為某種定制，如《魏書》中嘗記北魏道武帝詔令增修宮廷雜技之事，令其制如「漢晉之舊」：

（天興）六年冬，詔太樂、總章、鼓吹增修雜伎，造五兵、角觝、麒麟、鳳皇、仙人、長蛇、白象、白虎及諸畏獸、魚龍、辟邪、鹿馬仙車、高絙百尺、長趨、緣幢、跳丸、五案以備百戲。大饗設之於殿庭，如漢晉之舊也。太宗初，又增修之，撰合大曲，更為鍾鼓之節。<sup>154</sup>

《魏書》此段記載雖未將雜技與禮制連結，然北魏道武帝所欲復舊的漢、晉兩代，正是元會禮成立與確立的關鍵朝代<sup>155</sup>，其後隋唐以散樂宴四方賓客的禮制亦與漢魏晉乃至北朝以來一脈相承。而百戲在這種建構、確認君臣與民族彼此秩序的場合中，既作為宴娛的核心，也作為禮制的一部分展演於宮廷，其無疑具有某種無可取代的象徵意義。

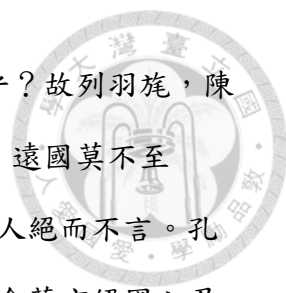
考其在禮制下的展演思維進程，可發現原先在先秦時包含夷樂的這些散樂雜技，在宮廷禮制中主要是作為中原政權對四方外族「德化」的手段<sup>156</sup>。先秦至漢代以來，這種以政治力量的優勢對外族樂舞文化進行收編後，再度反饋回四方異域的情形，成為中原王權形塑自我政治、文化正統的方式之一，然而，這種富含政治性的用樂思維隨著漢代樂舞百戲的展演精神與內容產生了變化後，在政治、外交層面的作用上也有了些許差異。就角抵百戲而言，最關鍵處便在於前述從「講武」到「尚奇」的精神轉變，桓寬《鹽鐵論》中載有一段辯談正與此相關，其曰：

大夫曰：「飾几杖，脩樽俎，為賓，非為主也。炫耀奇怪，所以陳四夷，

<sup>154</sup> [北齊]魏收撰：〈樂志〉，《魏書》（臺北：鼎文書局，1980年），卷109，頁2828。

<sup>155</sup> 詳參李敦慶：〈魏晉南北朝燕射歌辭之新變〉，《文藝評論》2015年第1期，頁88-92。

<sup>156</sup> 詳參本章第一節中「四夷之樂的樂舞定位」相關論述。



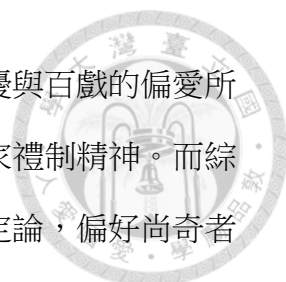
非為民也。夫家人有客，尚有倡優奇變之樂，而況縣官乎？故列羽旄，陳戎馬，所以示威武，奇蟲珍怪，所以示懷廣遠、明盛德，遠國莫不至也。」賢良曰：「王者崇禮施德，上仁義而賤怪力，故聖人絕而不言。孔子曰：『言忠信，行篤敬，雖蠻、貊之邦，不可棄也。』今萬方絕國之君奉贄獻者，懷天子之盛德，而欲觀中國之禮儀，故設明堂、辟雍以示之，揚干戚、昭雅、頌以風之。今乃以玩好不用之器，奇蟲不畜之獸，角抵諸戲，炫耀之物陳夸之，殆與周公之待遠方殊。昔周公處謙以卑士，執禮以治天下，辭越裳之贄，見恭讓之禮也；既，與入文王之廟，是見大孝之禮也。目睹威儀干戚之容，耳聽清歌雅、頌之聲，心充至德，欣然以歸，此四夷所以慕義內附，非重譯狄鞮來觀猛獸熊羆也。夫犀象兕虎，南夷之所多也；騾驢駝，北狄之常畜也。中國所鮮，外國賤之，南越以孔雀珥門戶，崑山之旁，以玉璞抵烏鵲。今貴人之所賤，珍人之所饒，非所以厚中國，明盛德也。<sup>157</sup>

在此段資料大夫的敘說中，如「炫耀奇怪」、「倡優奇變」、「奇蟲珍怪」等語，皆清楚地指出西漢中期以後在宮廷宴娛審美上「尚奇」的情形，而這種以奇變、炫耀為旨的風氣，主要是為了「陳四夷」，並達到「示懷廣遠、明盛德」的目的。據此可知，上述所論以奇變為旨而興的外族樂舞和角抵百戲，在時人的觀念中，確實存在著以「德化」為基礎的展演思維。

然而，將外族文化傳入後的奇變舞戲與《周禮》中理想德化的四夷之樂結合的這種論述，很快受到來自儒家道統的挑戰，如文中賢良舉周公用賓禮、雅樂以徠遠的行為，對比漢代君王「以炫耀之物陳夸」四夷的荒誕，否定了角抵百戲等奇變之技具有「德化四方」的成分，並指出漢朝以外族所賤的域外奇珍異獸作為招徠四夷的手段，本身便是本末倒置的矛盾行為。《鹽鐵論》中代表地方勢力的

---

<sup>157</sup> [漢]桓寬著，王利器校注：〈崇禮〉，《鹽鐵論》，卷7，頁437-438。



賢良所持的觀點，抨擊了以名門子弟為主的大夫們對於奇麗倡優與百戲的偏愛所塑造的藉口，亦間接揭破了以君王為首的宮廷宴娛實非傳統儒家禮制精神。而綜觀整個漢代，這種對外族樂舞、雜技雜戲的性質歸屬始終沒有定論，偏好尚奇者與固守雅正者各執己見，並皆試圖從禮制、經典中合理化自己的選擇，前述東漢安帝時西南夷揮國王作雜技於庭，導致陳禪、陳忠二臣的政爭導火線便為一例。

但無論角抵百戲的展演有無合乎儒家禮制上的正當性，在兩漢期間角抵百戲多次用以招待外賓、朝會儀典是不爭的事實，且就結果而言，亦收到賓主盡歡、各序其位的成果，並成為後世宮廷宴娛的範本。這說明除了「德化」之外，角抵百戲於漢代應主要是以另一種思維反覆操演的，結合角抵百戲本身的源流與當時的歷史背景來看，可歸結至「宣威」的展演目的。

前文述及，漢代的角抵百戲雖歷經了「講武」到「尚奇」的精神轉變，然前後二者的核心目的主要皆扣緊國族之間「誇示」的需求，此項特質同時也顯現在民間漢墓中的百戲描繪上，據邢義田先生研究，漢墓畫像石中所刻繪的百戲場面之盛，常不盡與墓主自身的社經地位相符，百戲在墓中通常作為一種炫耀、誇大的象徵，藉此提升死者的身分<sup>158</sup>。而在國族層面上，相對於先秦展示自身武技的誇耀形式，漢代角抵百戲則是以強盛帝國的力量，在整合傳統武藝雜技與域外奇術後，以一種多元文化的奇貌展現於四方，使得無論何地的異域方國，必能在漢朝的百戲中尋得無法企及的奇變演出。同時，漢代百戲對於其它文化的統攝、轉化也展現出一種文化的支配權，此非泱泱大國者不能為此，漢代角抵百戲在「尚奇」風格完成的同時，也在講武的基礎上，以無人能企及的「奇」對四方文化產生壓制，至此，外交場合上的宴娛演出，以娛樂、禮節的方式，成為了一種「宣威」的象徵。

在這種展演思維下，除了西漢時漸趨興盛的角抵百戲值得深入探究外，另一

---

<sup>158</sup> 詳參邢義田：〈漢代壁畫的發展和壁畫墓〉，《秦漢史論稿》（臺北：東大圖書，1987年），頁473-477。

個值得關注的，則是東漢中後期的展演情形。經由上述，可了解漢代角抵百戲得以「宣威」的基礎，實乃來自西漢中期時的鼎盛國勢，特別是武、宣時期，更是達到了「隅辟越遠，四貉咸服」<sup>159</sup>，並隱然以外族「既畏茲威，惟慕純德」<sup>160</sup>自栩，就此層面而言，西漢角抵百戲無異於某種對盛世非文字的文化紀錄。其後漢朝歷經了新莽改元、光武中興等重大變革後，東漢初期，雖國力的顯赫無法與西漢盛世相提並論，然在明章之治的局勢下，疆域上仍穩定地擴張，在異域方國與歸附的外族間亦大致保有大國的地位。然而，至東漢中後期，除了內部政治的動盪，天災、民亂的紛擾，接連著西北羌族的興起，以及境內所轄少數民族的叛服無常等，使漢朝不復過往威令四方的帝國榮景，尤其是桓、靈二帝在位之時，國勢儼然已如強弩之末。

東漢以來雖國力不復以往，但以角抵百戲宴外族賓客的儀節卻並未消失，如前文所述順帝時賞立南匈奴單于、接見來朝的東夷夫餘王等事，皆可見角抵百戲的搬演，即便在國事蝸蟄的靈帝時，都尚有「設祕戲」之舉，華嶠《漢後書》中載道：

靈帝於平樂觀下起大壇，上建十二重五彩華蓋，高十丈。壇東北為小壇，復建九重華蓋，高九丈，列奇兵騎士數萬人。天子住大蓋下。禮畢，天子躬擐甲，稱無上將軍，行陣三匝而還。設祕戲以示遠人。<sup>161</sup>

其中的「祕戲」，所指便為融合了外族奇險之技，幽祕、不常示人的角抵百戲<sup>162</sup>，在范曄《後漢書》中，此事雖僅以「帝自稱『無上將軍』，耀兵於平樂

<sup>159</sup> 語出〈漢郊祀歌·西顛〉，引自〔宋〕郭茂倩：〈郊廟歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 1，頁 4。

<sup>160</sup> 引自〔宋〕郭茂倩：〈郊廟歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 1，頁 4。

<sup>161</sup> 〔晉〕華嶠：〈靈帝紀〉，《漢後書》，卷 1，引自周天游輯注：《八家後漢書輯注》（上海：上海古籍出版社，1986 年），頁 514。

<sup>162</sup> 詳參錢志熙：〈漢樂府與「百戲」眾藝之關係考論〉，《文學遺產》1992 年第 5 期，頁 35-45。



觀。」<sup>163</sup>數字略記，但結合兩筆史料後，便可觀察到即使到了積弱的靈帝朝，漢朝仍保留著將用以展示武力的「耀兵」、宴娛宣威的「秘戲」與政治外交目的上的「示遠人」三者連結的舊例。然而就樂舞百戲的展演思維上，雖其目的與核心精神仍欲保留西漢以來「尚奇」、「宣威」的傳統，但在帝國國勢衰退、失去初始的展演情境後，原先作為西漢帝國盛世紀錄的百戲，於東漢的儀節上成為了某種對西漢盛世的追憶與自我暗示，透過仿照西漢角抵百戲的展演空間、內容，甚至不惜象徵性地搬遷西京平樂觀故物至洛陽，在宮廷裡近乎儀式性的反覆操演後，企圖強化自身仍是萬國來賓、四夷群服的帝國想像。

要之，漢代的統治者主要透過平樂觀這個「非常」的展演空間，加上「異域」的參與人員與「尚奇」的表演內容，透過外賓來朝的場合，達到在四方異域間「宣威」的效果。就角抵百戲的展演整體而言，漢人企圖在眾多奇變之中建構出一套秩序，如李尤〈平樂觀賦〉中所提及的：

爾乃太和隆平，萬國肅清，殊方重譯。絕域造庭，四表交會，抱珍遠并，雜遝歸誼，集于春正。翫屈奇之神怪，顯逸才之捷武。百僚于時，各命所主。<sup>164</sup>

而這種「太和隆平、萬國肅清」、「百僚于時，各命所主」的國族秩序，不僅是西漢強盛國勢下的帝國想像，也正是東漢後期國力衰微下漢人的集體追憶。漢代宮廷之中的角抵百戲，不僅作為宴娛悅人耳目的演出，更是作為整個漢帝國的盛世紀錄傳演於後世。

<sup>163</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈靈帝紀〉，《後漢書》，本紀卷 8，頁 356。

<sup>164</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 50，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 747a。

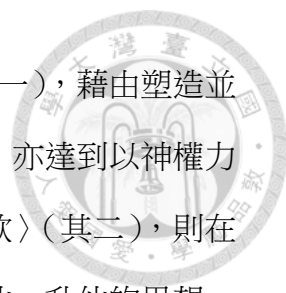


## 第五節 小結：外族樂舞文化展演中的帝國想像

在本章節中，本文透過深入考察漢代宮廷樂舞百戲中與外族文化關係密切的三項典型節目：〈巴渝舞〉、〈天馬歌〉與角抵百戲，以其各自對應於樂舞、歌詩、百戲三個層面的藝術活動，除了希望以各角度較全面地還原外族文化對漢宮歌舞藝術的影響外，亦藉以探析這些立基於中外文化交融的背景、展演於政權核心的宴娛、儀式歌舞背後所傳遞的展演思維，及統治者藉此形塑出的帝國想像。

首先，在〈巴渝舞〉的討論中，〈巴渝舞〉作為漢朝統治下的邊境西南夷歌舞，在漢宮中主要展演於宴饗外賓與天子喪儀等重要場合，其後樂舞性質亦由原先的蠻夷俗樂逐漸轉變為宮廷雅樂並流傳於後世，成為中國歷代宮廷中外族樂舞的代表。在此特殊的樂舞展演背後，除了君王的一己之好，實乃存在先秦以來「舞四夷之樂」的用樂思維。華夏文明下的統治者藉由在中原展演四方夷族樂舞，除了強化自身德化四夷、眾賓來服的形象，同時也展現出華夏本位的文化主權，〈巴渝舞〉在漢宮中的展演，正合乎漢代「四夷服」、「天下復」的時代精神。此外，作為展演主體的板楯蠻，其處在華夏邊緣的地理位置不僅在邊防與外交上佔有重要地位，更是作為漢朝劃分華夏與蠻夷文化的無形界線，〈巴渝舞〉的展演除了是對國勢與邊境的自我肯定，在以夷制夷的邊防政策下，板楯蠻因有功於漢朝，故漢朝亦厚待於彼，二者間的依存關係使得〈巴渝舞〉作為漢代政治宣揚的手段而一再展演於漢宮。

其次，關於〈天馬歌〉二首的考察，其原先分別為西漢疆域邊境的渥洼水（一說余吾水）出神馬祥瑞而制的〈太一天馬歌〉、以及伐大宛（一說烏孫所獻）所得天馬後而制的〈西極天馬歌〉，相傳最初皆為漢武帝所作，並主要以獨歌形式呈現。其後，二歌經改制後成為漢〈郊祀歌〉中的一部份，在漢宮中主要以合唱的形式展演於郊祀相關的場合，並於西漢成帝後漸趨沒落。〈天馬歌〉二首雖為郊祀用樂，然因其以祥瑞制歌的本事，再加上武帝朝的求仙風氣，故皆具有濃厚的升仙思想，此外，亦皆含有將「異域異物」收編入中原傳統祥瑞文化體



系中的象徵意義。如由〈太一天馬歌〉所改制的〈天馬歌〉(其一)，藉由塑造並歌頌帝國邊境所出的天馬祥瑞，除了強化統治者君權的正當性，亦達到以神權力量宣示領土主權的目的；而由〈西極天馬歌〉所改制的〈天馬歌〉(其二)，則在與征戰、外交相關的本事上，將政治上的祥瑞、戰利歸結入遊仙、升仙的思想中，形成以俗世功業榮耀神靈、同時將政權與神權連結起來的制歌思維。

最後，在角抵百戲的論述裡，在前章節關於角抵百戲受外族文化影響的內容探析上，本文在此進一步還原了其展演空間與相關場合。兩漢宮廷角抵百戲除了少數紀錄，大多以瑰異富麗的平樂觀(館)作為表演場地；展演對象在主要記述的四方賓客外，亦間或有向退休衛士及都城人民演出的記載，而作為角抵百戲主要功能的具體宴賓儀節，則可由漢代的元會禮中略窺一二。此外，漢代角抵百戲的展演思維在先秦「講武之禮」的基礎上，因為「相互夸視」的需求使然，逐漸轉向以「尚奇」為主的核心理念，此「尚奇」精神內涵又可區分為內部層面的武禮、誇耀精神傳承；以及外部層面的外族文化傳入、滿足多方文化角度觀看的需求等。而在「尚奇」的展演精神下，漢代角抵百戲的展演目的亦由原先「德化」逐漸轉向「宣威」，藉由以強盛帝國的資源所整合的各方幻術異技，成為一種意義上的文化支配。除了達到誇耀的效果，更以難以企及的「奇」達到壓制異域方國的政治、外交目的，是為西漢盛世的文化紀錄。而當漢朝國力不再後，東漢中後期延續以百戲宴外族賓客的傳統，便儼然成為帝國榮景的追憶與自我暗示。

綜上所述，可發現在此三項與外族文化相關的節目裡，皆存在著以大一統的帝國力量為本，對外族文化元素進行吸納收編後，藉由展演於象徵權力中心的宮廷與歸入象徵秩序的國家禮制之中，形塑出德化四夷、君權神授、宣威四方等核心理念，強化了統治者自身與漢帝國的絕對正統性，亦完成了漢代君主乃至人民理想中萬國來朝、四夷賓服的帝國想像。



▲ 附圖一 新莽王氏四靈博局鏡<sup>165</sup>



▲ 附圖二 東漢吳王、伍子胥畫像鏡<sup>166</sup>

<sup>165</sup> 取材自王綱懷：《三槐堂藏鏡》（北京：文物出版社，2004年），頁130。

<sup>166</sup> 取材自王士倫編著，王牧修訂：《浙江出土銅鏡》修訂本（北京：文物出版社，2006年），圖版25。

## 第四章 絕域殊俗：漢代歌詩中異域想像的傳播與影響


### 第一節 前言

戰國以來，為了抵禦北方的外族，中原地區鄰近北境的國家無不致力投入於防禦工事的修築，直到秦代建立起一統帝國之後，將原本分屬各國的零散防禦城樓用政治力量加以整併，流傳至今的長城之名因而確立，在當時注重「夷夏之辨」的文化氛圍下，這堵號稱綿亙萬里的城牆<sup>1</sup>在原先地理邊界的意義之外，更增添了作為文化邊界的象徵，而到漢代時，除了接續秦代以來長城的修築，同時也承繼了長城作為文化邊界的意涵，且除了長城之外，漢代在文化劃分上與其相似的尚有南方的郡縣、以及西方的督護府等行政機構的設置，這些機構除有實際的軍事、行政作用外，同時也代表著以中央政權為基礎的華夏文化所能影響的邊界。王健文曾就漢代的邊政制度與文化現象論道：

「中國」對待「蠻夷戎狄」的態度，一直是漢代邊政上的最重要議題，議論者總是存在著對立的兩種立場。一是天子聲威，遠播四海；中國（華夏）之政教，無遠弗屆。一是站在服制的「歷史／理論」基礎上，將四夷界定為中國（華夏）「化外（天子政教所不及）」的「他者」。究竟哪一種論述佔上風，成為漢帝國的基本政策？其實常隨著各種情勢、內外環境的改變而有所遷變。兩種見解各有消長變化，大抵而言，總體趨勢是，帝國向南方征服設郡縣，推動將南方蠻夷「華夏化」的努力；向北則劃定華夏的邊界，保留「戎狄荒服」的「他者」意象。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 如《史記·蒙恬列傳》中嘗載：「秦已并天下，乃使蒙恬將三十萬眾北逐戎狄，收河南。筑長城，因地形，用制險塞，起臨洮，至遼東，延袤萬餘里。」引自〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈蒙恬列傳〉，《史記》，卷 88，頁 2565-2666。

<sup>2</sup> 王健文：〈帝國秩序與族群想像：帝制中國初期的華夏意識〉，收入甘懷真編：《東亞歷史上的天下與中國概念》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2007年），頁 149-180。



經由這番論述，可以讓我們得到漢代南北邊境的移動及其文化意涵的初步架構：隨著漢帝國的擴張，相較於南方不斷新設的郡縣，北方的長城作為塑造「他者」意象的華夏邊界，在漢人心理上的文化意涵並不隨著邊境的擴張或縮減而有顯著的變化，也因此，對於漢人而言，北方的長城、西北方督護府以外的地域，構築出一種心理意義上的「北方」與「西域」，且皆是作為「他者」的文化面貌存在的，這種意識落實於文學、史學作品中，便主要以「胡」的概念呈現。

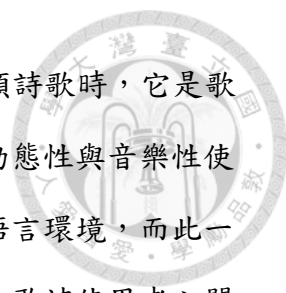
至於南方，由於增設郡縣與「華夏化」的施政方針，漢朝南方「邊界」的概念一直是擴張且浮動的，在文化意涵上，相較於長城所象徵牢固的「他者」邊界，南方疆域的擴張與漢化，理應有利於漢人在文學中塑造出南方的「華夏」藍圖。然而實際上，正因南方疆界的拓展過快，反而使得漢人的心理轉換往往無法跟上實際的帝國邊界，最終導致南方漢境的蠻夷印象仍保留在許多的文史作品當中，若聚焦於樂府歌詩這項文學載體，則可說漢代歌詩中的邊境描繪，不分南北，依舊存在著許多沿襲自先秦的異域想像。

然而，漢代以來雖在異域的想像建構上並未脫離舊有的傳統形象，但因樂府歌詩的盛行與時人以歌代言的風氣使然，使得中原地區對四方外族的印象以及異域想像能有新的建構途徑，漢代樂府歌詩與其它中國傳統書面文學最具差異之處，在於它具有「口頭性」的展演特質，進行漢代歌詩的研究時，其因口頭的展演方式而產生的傳播特性是不可忽略的，關於漢魏歌詩的「口頭傳播」，謝秀卉研究指出：

這種運用口頭傳播的特性，不僅與娛樂、音樂、表演相關，亦使樂府歌詩本身成為具有動態性、音樂性的口頭詩歌，它是一種以「聲」承載之「辭」，亦即一種「歌」。<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> 謝秀卉：《漢魏樂府歌詩口頭性藝術研究》，頁 1。



在口頭傳播中，當樂府歌詩表顯為動態性、音樂性的口頭詩歌時，它是歌詩使用者之間進行社會信息傳遞交流的特殊話語，它的動態性與音樂性使其所流播的場域構成歌詩使用者確認其歌詩意義指涉的語言環境，而此一語言環境的產生即是由樂府歌詩說唱目的、說唱的主題、歌詩使用者之間的人際關係、說唱的所在場合以及如何說唱與編創歌詩等因素所集聚而成。<sup>4</sup>

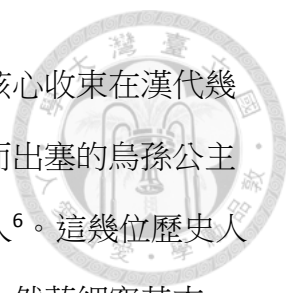
中原地區對於邊境的外族印象、異域想像的塑造皆與傳播活動息息相關，先秦時雖偶亦有歌謠傳唱邊境、外族之事，然由於為數不多，東周後又受限於諸國分立、缺乏統一的傳播動力，以歌為載體的訊息相對流通不便，在當時尚未成為形塑集體想像的力量。而漢帝國建立後，樂府歌詩之所以能具有「觀風俗，知薄厚」的政治功能，即是因為歌詩所承載的訊息受到一統的疆域與中央集權力量的保障，再加上漢代不分上下好俗樂、以歌代言的風氣，使得漢代歌詩中儲存著大量動態、傳播性的當世訊息。以外族印象、異域想像的塑造層面來看，一旦這些由域外、邊境的訊息透過口頭性的歌詩向漢帝國進行傳播、或由漢帝國中央以歌詩的方式向四方傳唱，釐清這些訊息流傳、交換過程中所形成的「文化語境」(context of culture)<sup>5</sup>及其造成的後續影響，除了能建構出漢世與四方外族基於歌詩傳播上的文化背景，藉以反映漢代社會中的外族元素，更能夠幫助我們理解漢代外族印象及異域想像的生成與接受軌跡。

以下，本節擬由三個主題進行討論：首先，筆者欲整理漢代歌詩謠諺中散見與外族文化相關的素材，實者如對外族珍稀、外族人士的描繪；虛者如漢人於中原地區之外的異域印象、投射，及因邊境管理所產生的謠諺等，希望以這些點狀

---

<sup>4</sup> 謝秀卉：《漢魏樂府歌詩口頭性藝術研究》，頁 2。

<sup>5</sup> 本文此處的「文化語境」援引馬凌諾斯基 (Bronislaw Malinowski) 的觀點，意指說話者生活於其中的社會文化背景。詳參胡壯麟、朱永生、張德祿、李戰子：《系統功能語言學概論》修訂版 (北京：北京大學出版社，2008 年)，頁 273。



的材料初步建構一個聚焦於外族的歌詩情境。其後，則將論述核心收束在漢代幾位生平與異域文化、環境相關的重要歷史人物：分別為因和親而出塞的烏孫公主劉細君、王昭君；以及因征戰、外交而受俘的李陵、蘇武等數人<sup>6</sup>。這幾位歷史人物在漢代以降的詩文中，幾乎成為與北方胡族相關的文化符碼，然若細究其本事，可發現無論是漢代時人對其形象的塑造、抑或是其人自我的異域抒懷，皆大多與音樂、歌詩的媒介相關，故而本文將著眼於這些原始的歌詩材料，追本溯源，希望了解後世文學以這些歷史人物文本的創作根基，並著重探討歌詩的傳播性對於其人於外族文化環境下的訊息流傳，望能釐清漢代歌詩口頭傳播的特質曾對漢帝國外族印象、異域想像的塑造及政治作為發揮何種作用。

## 第二節 行胡何方：歌詩謠諺中的外族印象

今若欲為漢代畫一張浮世繪，則在兩漢之時上起京都宮廷、下至邊村里巷，處處可見外族人士及其文化的蹤影。著名人物如漢昭帝（94-74 B.C.）的輔政大臣金日磾（133-84 B.C.）為歸漢的匈奴人<sup>7</sup>、漢成帝（51-7 B.C.）時的才女班婕妤（?-約 46 B.C.）籍屬樓煩胡地（今山西省朔州市）等<sup>8</sup>。據研究者整理，外族人士在兩漢時的活動既多且廣，舉凡國家重臣、守邊將士、商賈行旅，甚至是百工奴僕、女巫男覲皆有外族的參與<sup>9</sup>，漢代的外族人士撐起了這個盛世的部分基礎，現今所認知的漢帝國文化、功業背後，並非僅只屬於漢民族的。而另一方面，受到秦漢以來向四方拓展的政策影響，不論是軍事上對邊境的開疆闢土、或是外交貿易上

<sup>6</sup> 漢代在作品中與外族、異域經驗相關的著名人物，實尚有東漢末年的蔡琰，蔡琰因其遭擄入胡的經歷而寫成的〈悲憤詩〉與〈胡笳十八拍〉歷來受人稱道。然而，相較於王昭君、李陵等人對魏晉六朝以降相關創作主題的指標地位，蔡琰在後世詩歌創作上所形成影響力似乎稍淺，此為其一；此外，蔡琰的〈悲憤詩〉與〈胡笳十八拍〉時代已屆魏晉，難以具體觀察它反映於兩漢的文學時代性，此為其二；最後，相較於李陵與王昭君之事所引起漢人的集體共感與創作，蔡琰作品主要為個人的、自我抒情式的呈現，與本章欲探討的集體外族想像有所落差，故於本章節中不列入討論。

<sup>7</sup> 《漢書·霍光金日磾傳》：「金日磾字翁叔，本匈奴休屠王太子也。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈霍光金日磾傳〉，《漢書》，卷 68，頁 2959。

<sup>8</sup> 《全漢文》：「婕妤，樓煩人，班固之祖姑。成帝初選入後宮，拜婕妤。」引自〔清〕嚴可均校輯：《全漢文》卷 11，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 185b。

<sup>9</sup> 詳參鄒惟一：《漢代周邊對中原文化的影響研究》，頁 43-73。





的西域鑿空，皆讓漢人對過去四方異域的想像有了落實和繼續開展的空間。在這種開放的時代氛圍下所產生的漢樂府歌詩，自然不限於一般認知漢人自身的里巷之謳，其反映的風俗之中尚有胡風夷俗、採摭的閭閻之外亦有大漠黃沙，對當時而言，這些不著痕跡的文化融會方才是生活在漢代人民的日常。

以下，本節擬由「外族珍稀」、「異域印象」與「邊境治理」三個層面略舉，對現存漢樂府歌詩中的外族敘事進行簡單的勾勒。

### 一、外族珍稀

在漢代歌詩中以外族作為主角的作品數量雖不若畫像石與漢畫豐富，但在敘事情節與人物形象的塑造上，歌詩所承載的直接、多面的訊息，是其他文物資料所未逮的。歌詩中的經典外族主角當屬〈羽林郎〉中的胡姬，詩中描繪了她與仗勢欺人的馮子都周旋的經過：

昔有霍家奴，姓馮名子都。依倚將軍勢，調笑酒家胡。胡姬年十五，春日獨當壚。長裾連理帶，廣袖合歡襦。頭上藍田玉，耳後大秦珠。兩鬟何窈窕，一世良所無。一鬟五百萬，兩鬟千萬餘。不意金吾子，娉婷過我廬。銀鞍何煜燿，翠蓋空踟躕。就我求清酒，絲繩提玉壺。就我求珍肴，金盤鱸魚。貽我青銅鏡，結我紅羅裾。不惜紅羅裂，何論輕賤軀。男兒愛後婦，女子重前夫。人生有新故，貴賤不相逾。多謝金吾子，私愛徒區區。

10

歷來論此詩皆強調胡姬捍衛自我、不畏強權的堅貞勇敢，與〈陌上桑〉中巧拒使君的羅敷同為漢樂府中的雙姝。然而，若以「觀風俗」的角度觀看這首歌詩，首先可以注意到的是胡姬當壚賣酒的身分。與專門流通域外珍異的賈胡不同，胡姬

<sup>10</sup> [宋]郭茂倩：〈雜曲歌辭三〉，《樂府詩集》，卷 63，頁 909。

服務於都城的酒肆之中，專職販售酒菜這類日常生意，儼然是定居者的形象，在當時漢人的生活圈內，許多生活百業可能已有胡人當家的情形；此外，胡姬身上的所著的「長裾連理帶，廣袖合歡襦」，其廣袖長裾的裝扮為當時漢人女子常見服飾<sup>11</sup>，而耳後所配的大秦珠則明顯是外來的珠寶，《漢書·西域傳》載大秦國：

土多金銀奇寶，有夜光璧、明月珠、駭鷄犀、珊瑚、虎魄、琉璃、琅玕、朱丹、青碧。刺金縷繡，織成金縷罽、雜色綾。作黃金塗、火浣布。又有細布，或言水羊毳，野蠶繭所作也。合會諸香，煎其汁以為蘇合。凡外國諸珍異皆出焉。<sup>12</sup>

胡姬所配的大秦珠或即為明月珠一類的物品，如〈陌上桑〉中描繪羅敷時亦有「頭上倭墮髻，耳中明月珠」<sup>13</sup>之語，這些「大秦珠」、「明月珠」或許為文學手法、不必為真，然由此可知對漢人而言，這種域外傳來的飾品在審美上似乎具有很高的地位。當時這些異域的珍稀，除了外國使節對宮廷的進貢之外，民間取得的管道主要都是透過商賈行旅的往來，這些商賈中很大一部份是外族人士，藉由與漢朝貿易而獲利<sup>14</sup>，有歌詩傳唱用以描述此情形，如〈樂府古辭〉：

行胡從何方，列國持何來。鬻毳毼毼五木香，迷迭艾蒟及都梁。<sup>15</sup>

歌詩中描繪了胡商所帶來的各色西域用品如毛毯、香料等，這些外來品在當時已普遍為漢人所知所用，又如〈古樂府〉殘句：

<sup>11</sup> 詳參周錫保：《中國古代服飾史》（北京：中國戲劇出版社，1986年），頁104。

<sup>12</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈西域傳〉，《後漢書》，卷88，頁2919。

<sup>13</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈相和歌辭三〉，《樂府詩集》，卷28，頁411。

<sup>14</sup> 詳參鄒惟一：《漢代周邊對中原文化的影響研究》，頁53-55。

<sup>15</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈雜曲歌辭十七〉，《樂府詩集》，卷77，頁1088。



### 琉璃琥珀象牙槃。<sup>16</sup>

琉璃與琥珀雖不產於中原，但很早便為中原人士所識，與本土以溫潤為尚的琅玕玉石不同，其色澤帶有異域眩目的美。漢代在述諸國特產時多次留心於此二物，除了前述的大秦國外，尚有南方的哀牢<sup>17</sup>、天竺<sup>18</sup>，西方的罽賓<sup>19</sup>等。而象牙雖在先秦時已廣泛被運用，然主要仍以儀典用器為主，漢代以後，因南方領土的拓展，以及貿易與朝貢<sup>20</sup>的興盛，逐漸出現許多以象牙為質的生活用品，除歌詩中的象牙盤，尚有如筆管、簾席、火籠等，漢人以此競相為貴，在《西京雜記》中對於漢宮的象牙器具多有描繪，如：

天子玉几，冬則加絺錦其上，謂之絺几。以象牙為火籠，籠上皆散華文，後宮則五色綾文。<sup>21</sup>

武帝以象牙為簾，賜李夫人。<sup>22</sup>

<sup>16</sup> 遼欽立輯校：《漢詩》卷 10，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 294。

<sup>17</sup> 《後漢書》載：「哀牢人皆穿鼻儋耳，其渠帥自謂王者，耳皆下肩三寸，庶人則至肩而已。土地沃美，宜五穀、蠶桑。知染采文繡，罽毼帛疊，蘭干細布，織成文章如綾錦。有梧桐木華，績以為布，幅廣五尺，絜白不受垢汗。先以覆亡人，然後服之。其竹節相去一丈，名曰濮竹。出銅、鐵、鉛、錫、金、銀、光珠、虎魄、水精、瑠璃、軻蟲、蚌珠、孔雀、翡翠、犀、象、猩猩、豹獸」引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2849。

<sup>18</sup> 〔晉〕司馬彪《續漢書·西域傳》：「天竺國，一名身毒，出琉璃珠璣。」引自周天游輯注：《續漢書》卷 5，《八家後漢書輯注》，頁 506。

<sup>19</sup> 《漢書》載：「罽賓地平，溫和，有目宿，雜草奇木，檀、檳、梓、竹、漆。種五穀、蒲陶諸果，糞治園田。地下溼，生稻，冬食生菜。其民巧，雕文刻鏤，治宮室，織罽，刺文繡，好治食。有金銀銅錫，以為器。市列。以金銀為錢，文為騎馬，幕為人面。出封牛、水牛、象、大狗、沐猴、孔爵、珠璣、珊瑚、虎魄、璧流離。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳上〉，《漢書》，卷 96，頁 3885。

<sup>20</sup> 如《後漢書》載：「永初元年，徼外僬僿種夷陸類等三千餘口舉種內附，獻象牙、水牛、封牛。」引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷 86，頁 2851。

<sup>21</sup> 〔晉〕葛洪：《西京雜記》，卷 1，頁 1-2。

<sup>22</sup> 〔晉〕葛洪：《西京雜記》，卷 5，頁 38。



而除此之外，《西京雜記》中對於漢宮集域外華奢富麗之物於一室的描寫，莫過於成帝時趙昭儀（39-7 B.C.）所居的昭陽殿，其曰：

趙燕女弟居昭陽殿，中庭彤朱，而殿上丹漆，砌皆銅沓，黃金塗，白玉階，壁帶往往為黃金釭，含藍田璧，明珠翠羽飾之。上設九金龍，皆銜九子金鈴，五色流蘇。帶以綠文紫綬，金銀花鑷。每好風日，幡旒光影，照耀一殿，鈴鑷之聲，驚動左右。中設木畫屏風，文如蜘蛛絲縷，玉几玉床，白象牙簟，綠熊席。席毛長二尺餘，人眠而擁毛自蔽，望之不能見，坐則沒膝，其中雜熏諸香，一坐此席，餘香百日不歇。有四玉鎮，皆達照，無瑕缺。窗扉多是綠琉璃，亦皆達照，毛髮不得藏焉。椽桷皆刻作龍蛇，縈繞其間，麟甲分明，見者莫不兢栗。<sup>23</sup>

其中「白象牙簟」、「雜熏諸香」、「綠琉璃」等域外寶物集於皇宮內室，是漢代以帝國的規模，集結域外方國的貿易進獻的成果，漢樂府歌詩以歌的形式傳唱這些外族珍稀，除了反映了時人的生活所見，亦蘊含了以異為貴的審美和大漢盛世的認同感。

## 二、異域印象

先秦以來，漢人與四方邊境外的區域雖已有接觸往來，然大多仍僅停留在表層的認識，對四方異域懷有很多的想像，且基於對未知的恐懼，這些想像往往是奇幻險怪的。例如，有學者便指出《山海經》中所載的域外方國、奇物、異人並非實有，而是時人對於異域的想像投射<sup>24</sup>，在《楚辭》的〈招魂〉、〈大招〉兩篇章中，為了招回精魂不使向四方游逸，對於異域亦有驚怖駭人的描繪。這些描述

<sup>23</sup> 〔晉〕葛洪：《西京雜記》，卷 1，頁 5。

<sup>24</sup> 詳參劉宗迪：《失落的天書：《山海經》與古代華夏世界觀》增訂本，頁 644-645。



往往看似荒誕不經，但卻與當時中國南方、西方的境外風土氣候有一定程度的符應，可知應是在部分現實基礎上敷衍而成。

秦漢以來，雖然在四方邊境的領土不斷擴張，過去的異域陸續成為今日的邊境郡縣<sup>25</sup>，但同時，新的邊界也被重新設立，這些新設立的邊境郡縣和重新被劃分的「境外」，構成了新的異域「印象」與「想像」，且相較於史傳記載，異域的印象和想像在文學作品中的展現尤為明顯。

所謂漢代的「異域印象」，主要指那些已納入漢朝版圖的邊境郡縣，在政治和地理意義上雖已非「異域」，然在文學家的筆下卻仍保有現實以外的想像式描述，成為某種刻板的既定印象，此肇因於邊境的開發與漢人對異族異地的接納程度趕不上帝國疆域的急遽擴張；而漢代的「異域想像」，所指的異域雖在地理上與前代不同，但有趣的是，在詩文中卻大致呈現出先秦對四方異域想像的模型。

漢代歌詩對邊境的描寫主要仍以征戰主題為多，如〈東光〉：

東光平（乎），蒼（倉）梧何不平（乎）。蒼（倉）梧多腐粟，無益諸軍糧。諸軍遊蕩子，早行多悲傷。<sup>26</sup>

據余冠英考證，此歌詩所作的時間應是漢武帝元鼎五年發兵討伐南越之時<sup>27</sup>，《漢書》記載了當時為平南越丞相呂嘉的叛亂，武帝會集軍隊的準備：

元鼎五年秋，衛尉路博德為伏波將軍，出桂陽，下湟水；主爵都尉楊僕為樓船將軍，出豫章，下橫浦；故歸義粵侯二人為戈船、下瀨將軍，出零陵，或下離水，或抵蒼梧；使馳義侯因巴蜀罪人，發夜郎兵，下牂柯江：

<sup>25</sup> 如《漢書·地理志》中載及雁門郡的樓煩縣，應劭注曰：「故樓煩胡地。」其他西南、東北邊境的情形亦同。原典引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈地理志下〉，《漢書》，卷 28，頁 1621。

<sup>26</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈相和歌辭二〉，《樂府詩集》，卷 27，頁 394-395。

<sup>27</sup> 詳參余冠英：《樂府詩選》，頁 9-10。



蒼梧在南方閩粵之地，武帝以邊境罪人、外族兵力平定南越後設立了蒼梧郡<sup>29</sup>（今廣西蒼梧縣）。而此歌詩以敘事的口吻來判斷，當是被徵調的征夫在途中所唱的歌。首二句以哀嘆的方式開頭，嘆道東方已經日出了，蒼梧之地為什麼還是不亮呢？以地理的角度來看，當時閩粵之地多瘴氣濃霧，蒼梧的昏暗或是受到霧氣的影響；但若以歌者的心理觀之，此歌擷取了清晨的昏味不明定調整個蒼梧的印象，對這塊歷來被視作蠻荒的異域滿是排斥、恐懼的心理。而這種既定印象直接影響到了在異域的所見所感，故而其後說「蒼梧多腐粟，無益諸軍糧」，即使蒼梧的糧食豐富到食之不盡而腐，對於踏上蠻荒印象之地的漢人來說也非樂事，正因為征戰的苦怨立基於對異域的惶恐不安上，故主旨雖同為嘆怨征戰之作，〈東光〉由於遠征異域的特殊性，呈現出與陳述戰爭慘烈的漢樂府〈戰城南〉<sup>30</sup>一詩截然不同的敘事核心和氛圍。

除了〈東光〉之外，類似的概念尚有相傳為東漢伏波將軍馬援所作的〈武溪深行〉，其歌詩內容曰：

滔滔武溪一何深，鳥飛不度，獸不敢臨。嗟哉武溪兮多毒淫！<sup>31</sup>

關於此歌，崔豹《古今註》說：

<sup>28</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西南夷兩粵朝鮮傳〉，《漢書》，卷 95，頁 3857。

<sup>29</sup> 《漢書·武帝紀》：「遂定越地，以為南海、蒼梧、鬱林、合浦、交趾、九真、日南、珠崖、儋耳郡。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 188。

<sup>30</sup> 漢樂府〈戰城南〉：「戰城南，死郭北，野死不葬烏可食。為我謂烏：『且為客豪，野死諒不葬，腐肉安能去子逃？水深激激，蒲葦冥冥，梟騎戰鬥死，鴛馬徘徊鳴。（梁）築室，何以南（梁）何北，禾黍（不）穫君何食？願為忠臣安可得？思子良臣，良臣誠可思，朝行出攻，暮不夜歸。」引自〔宋〕郭茂倩：〈鼓吹曲辭一〉，《樂府詩集》，卷 16，頁 228。

<sup>31</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈雜曲歌辭十四〉，《樂府詩集》，卷 74，頁 1048。

〈武溪深〉，馬援南征之所作也。援門生爰寄生善吹笛，援作歌，令寄生吹笛以和之，名曰〈武溪深〉。<sup>32</sup>



關於此番南征，《後漢書》所載為：

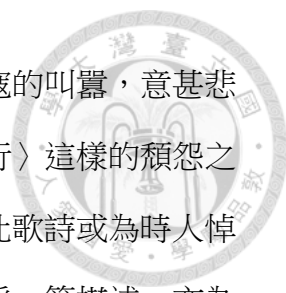
（建武）二十四年，武威將軍劉尚擊武陵五溪蠻夷，深入，軍沒，援因復請行。時年六十二，帝愍其老，未許之。援自請曰：「臣尚能被甲上馬。」帝令試之。援據鞍顧眄，以示可用。帝笑曰：「矍鑠哉是翁也！」遂遣援率中郎將馬武、耿舒、劉匡、孫永等，將十二郡募士及弛刑四萬餘人征五溪……初，軍次下雋，有兩道可入，從壺頭則路近而水嶮，從充則塗夷而運遠，帝初以為疑。及軍至，耿舒欲從充道，援以為棄日費糧，不如進壺頭，搯其喉咽，充賊自破。以事上之，帝從援策。三月，進營壺頭。賊乘高守隘，水疾，船不得上。會暑甚。士卒多疫死，援亦中病，遂困，乃穿岸為室，以避炎氣。賊每升險鼓譟，援輒曳足以觀之，左右哀其壯意，莫不為之流涕<sup>33</sup>

參照《後漢書》所載，此詩的本事當為東漢光武帝（A.D. 5-57）建武二十四年時，因南方的武溪（今湖南、貴州一帶）蠻夷反叛，朝廷派遣武威將軍劉尚（?-約 A.D. 47）征討未果，故在隔年改派馬援率軍前去掃蕩，後雖成功平定叛亂，但馬援亦因受困壺頭山時暑熱得疫，病逝於此役，崔豹以為此歌詩當為馬援軍困武溪時所作。

雖崔豹言之鑿鑿，然筆者以為此歌詩在創作動機上，崔豹所言與史所載相較下有些不合情理。馬援以六十餘歲的老將身分，尚積極自請領軍平亂，而後被困

<sup>32</sup> [晉] 崔豹：〈音樂第三〉，《古今註》，卷中，頁 2。

<sup>33</sup> [劉宋] 范曄撰，[唐] 李賢等注，[晉] 司馬彪補志：〈馬援列傳〉，《後漢書》，卷 24，頁 842-844。



於壺頭山乃是自身決策所致，並在得疫受困之時尚曳足面對賊寇的叫囂，意甚悲壯。在這樣的人格特質與情勢下，馬援是否真會作如〈武溪深行〉這樣的頹怨之作，甚至在陣前的軍中傳唱？恐怕是不可盡信的。本文推測，此歌詩或為時人悼馬援之作較為合理，而歌詩中的「鳥飛不度，獸不敢臨」、「毒淫」等描述，亦為歌者以馬援之事為本，為其代言的想像之作，這些險惡的想像或有部分現實，但更多的卻是緣事而對邊境產生的既定印象所致。

而在異域的想像上，則主要呈現在漢人對「胡」與「越」的既定觀念。即使先秦所指稱的胡越之地在漢代時已大致納入了版圖，但對於那些超出新邊界的未知區域，漢人仍習慣以胡、越來代稱，而胡與越通常並非實指某地，而僅是對於某個已知或未知範圍的一種想像與代稱。

鄒惟一曾指出在秦漢的語境中，胡、越不僅是民族概念，同時也是方位概念<sup>34</sup>，如古詩十九首〈行行重行行〉中的「胡馬依北風，越鳥巢南枝」<sup>35</sup>便是一例。此外，邢義田在研究墓室和祠堂中的胡漢戰爭圖時也指出，在漢人的思維當中，胡人或胡地通常被視作一種代表陰界、險阻的象徵，死者在各路神靈護持下穿越重重險阻到達仙界，就如同胡漢戰爭圖中漢軍被期望能夠掃蕩胡軍而獲得勝利<sup>36</sup>。明乎此，則細究漢代歌詩中胡、越所具有的象徵意義，可讓歌詩有更深一層的理解。

歌詩是以口頭來承載訊息並且傳播的文體，為了能夠廣為傳唱，歌詩對於情感共相的把握甚於個人體悟的抒發，因此在某些無本事的歌詩詮釋上，不必強加附會特定事件，如〈古胡無人行〉：

望胡地，何嶮崩。斷胡頭，脯胡臆。<sup>37</sup>

<sup>34</sup> 詳參鄒惟一：《漢代周邊對中原文化的影響研究》，頁 68。

<sup>35</sup> 遼欽立輯校：《漢詩》卷 12，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 329。

<sup>36</sup> 詳參邢義田：〈漢代畫像胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第十九期，2005 年，頁 63-132。

<sup>37</sup> 遼欽立輯校：《漢詩》卷 10，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 290。





詩中首先呈現對胡地險惡難行的想像，其後表明征服險阻的決心，其詩並未確指戰事，也非關民族，於國家而言可能是作為一種帝國征服四夷的願景，於民間而言則為克服險難的呼告。此外，又如〈古歌〉：

秋風蕭蕭愁殺人。出亦愁。入亦愁。座中何人誰不懷憂。令我白頭。胡地多颶風。樹木何修修。離家日趨遠。衣帶日趨緩。心思不能言。腸中車輪轉。<sup>38</sup>

此處的胡地在象徵層面上，亦可視作是與家鄉所代表的「熟悉地域」相對的「陌生異域」，用以凸顯出離鄉之愁的張力，而至於緣征戰、或是商旅、勞役何種主題而發的歌，則不見得是歌詩在演唱時所著重的。

綜上所述，可知漢代歌詩不僅停留在歌謳城市生活或里巷庶民之事，同時也具有對邊境異域的印象描繪，這些印象與想像隨著歌詩的傳唱而散布，無形中又更加強了聽者對於這些邊境、異域的既定形塑，最後塑造出在現實之外、由口頭所建構出的異域想像空間。

### 三、邊境治理

現存的兩漢歌詩謠諺中，不乏許多關於統治者的頌歌諷謠，這些原屬區域性的歌謠，或透過傳唱的方式傳回都城為帝王所聞，或由中央政權主動至各地採集作為評鑑標準。這些歌謠當中，亦有不少與外族、邊境治理相關的作品廁身其間，若以歌者的身分做區分，可細分為「外族自歌其事」與「邊境漢人歌外族之事」兩種類型，皆可算是廣義上的外族敘事歌詩。

首先，在「外族自歌其事」的類型中，由於歌者皆為外族，故今傳的這些文

<sup>38</sup> 逢欽立輯校：《漢詩》卷 10，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 289。



字很有可能是經過翻譯的結果，現存兩漢歌詩謠諺中以外族為作者的作品不算多，最著名的當屬〈匈奴歌〉：

失我焉支山，令我婦女無顏色。失我祁連山，使我六畜不蕃息。<sup>39</sup>

郭茂倩收錄此歌時，認為此應是武帝時期霍去病（140-117 B.C.）討伐匈奴後，由匈奴人自作，爾後流傳至漢境的歌詩，這支外族失地喪志的歌詩無疑滿足了武帝及漢人以武力征服四邊的虛榮；此外，尚有一首由西域傳入的歌謠曰：

驢非驢，馬非馬，若龜茲王，所謂羸也。<sup>40</sup>

此謠諺在杜文瀾（A.D. 1815-1881）《古謠諺》中題為〈華人為高昌人歌〉<sup>41</sup>，且僅錄「驢非驢，馬非馬」二句，《漢書》記載中則說此歌謠出自外國胡人，用以嘲諷當時龜茲王絳賓攀附漢朝，不僅娶漢家公主為妻，甚至在宮廷中仿效漢朝衣服制度一事，在西域諸國眼中實屬不倫不類，這首歌謠經過重譯而為漢室所知，並不諱地錄於史冊中，也算是一種另類的文化自信展現。而與漢朝邊境治理直接相關的，則有東漢的〈交趾民為賈琮歌〉：

賈父來晚，使我先反。今見清平，吏不敢犯。<sup>42</sup>

據《後漢書》所載，東漢後期吏治敗壞，由於交趾（今越南北部）物產豐饒，漢人官員往往在當地中飽私囊後便求調任，使得當地的屯兵反叛、百姓聚為盜賊，

<sup>39</sup> [宋] 郭茂倩：〈雜歌謠辭二〉，《樂府詩集》，卷 84，頁 1186。

<sup>40</sup> [漢] 班固撰，[唐] 顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 66，頁 3917。

<sup>41</sup> [清] 杜文瀾輯，周紹良校點：《古謠諺》（北京：中華書局，1958 年），卷 5，頁 72。

<sup>42</sup> [清] 杜文瀾輯，周紹良校點：《古謠諺》，卷 6，頁 78。



後在賈琮的治理下回歸清平<sup>43</sup>。交趾位處國境極南，居民以越人為多，此歌質樸可愛，既是越地居民的集體意見，也是對於政府任才的直接回饋，對於統治者擬定邊境政策、因應歸順外族叛亂時不無參考作用。

而在「邊境漢人歌外族之事」方面，受到漢朝向四方擴增疆土、廣徠外國附屬的政策影響下，許多居住在邊境的漢人往往需要負擔起相關的開發勞務，過程耗財且艱辛，如在武帝時期，便有唐蒙為了修建與夜郎國（今貴州一帶）等西南外邦的通道，而「發巴、蜀、廣漢卒，作者數萬人。治道二歲，道不成，士卒多物故，費以巨萬計」<sup>44</sup>的紀錄，而在抵禦外族的侵擾上，也多賴於這些邊境的居民將士出力，出身蜀郡的司馬相如便言道：

夫邊郡之士，聞烽舉燧燔，皆攝弓而馳，荷兵而走，流汗相屬，唯恐居後，觸白刃，冒流矢，義不反顧，計不旋踵，人懷怒心，如報私讎。彼豈樂死惡生，非編列之民，而與巴蜀異主哉？計深慮遠，急國家之難，而樂盡人臣之道也。<sup>45</sup>

同為漢家子民，待遇卻大不相同，這些邊郡之士在肩負如此的重擔下，有時難免會有不平之聲，如東漢時的〈哀牢行者歌〉：

<sup>43</sup> 《後漢書》：「舊交趾土多珍產，明璣、翠羽、犀、象、瑇瑁、異香、美木之屬，莫不自出。前後刺史率多無清行，上承權貴，下積私賂，財計盈給，輒復求見遷代，故吏民怨叛。中平元年，交趾屯兵反，執刺史及合浦太守，自稱『柱天將軍』。靈帝特勅三府精選能吏，有司舉琮為交趾刺史。琮到部，訊其反狀，咸言賦斂過重，百姓莫不空單，京師遙遠，告冤無所，民不聊生（自活），故聚為盜賊。琮即移書告示，各使安其資業，招撫荒散，蠲復徭役，誅斬渠帥為大害者，簡選良吏試守諸縣，歲間蕩定，百姓以安。」引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈賈琮列傳〉，《後漢書》，卷 31，頁 1112。

<sup>44</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈司馬相如列傳〉，《史記》，卷 117，頁 3046。

<sup>45</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈司馬相如列傳〉，《史記》，卷 117，頁 3045。

漢德廣，開不賓。度博南，越蘭津，度蘭倉，為他人。<sup>46</sup>



據《後漢書》所載，東漢明帝永平十二年時，西南夷哀牢王率眾來歸，明帝為其置哀牢、博南二縣，並發眾開通博南山、蘭倉水（今雲南永平縣、瀾滄江一帶）以利哀牢人民交通往來<sup>47</sup>。此歌便是當時被徵調的漢人行者苦於勞役的抒發。首二句雖看似讚頌統治者協助外族開發之舉使大漢的德名昭昭，然末句簡單的「為他人」三個字，卻將不情願的勞苦之情與嘲諷顯露無遺，而歌中將新歸附的外族視作「他人」，也恰好記錄下了時人尚未能接納哀牢作為漢朝一份子的想法。

漢代雖廣結諸方異國作為貿易對象或納為內屬，然而在多元民族文化的環伺下，漢人夷夏之防的觀念並未如想像中的寬鬆，而是需要長時間的磨合與接受。例如，《後漢書》中曾載安帝（A.D. 94-125）時中郎將尹就率兵討伐益州叛羌，當時益州人民卻有諺曰：

虜來尚可，尹來殺我。<sup>48</sup>

將來平亂的將領看得比作亂的胡虜還可怕，則尹就的行事作風可想而知。益州的前身為滇國（今四川、重慶一帶），原先亦是西南夷的一支，在西漢武帝時來降漢朝。由於位處西南邊徼，時有外族來犯，成為漢朝與外族交戰的邊境重地。值得注意的是，益州地區的居民在東漢時已稱反叛的羌人和鄰近交戰的西南夷為「虜」，而將自己完全視作漢朝的一份子，非虜亦非夷，這是經過了很長一段時間的文化身分認同結果。

<sup>46</sup> [清]杜文瀾輯，周紹良校點：《古謠諺》，卷6，頁93。

<sup>47</sup> 《後漢書》：「永平十二年，哀牢王柳貌遣子率種人內屬，其稱邑王者七十七人，戶五萬一千八百九十，口五十五萬三千七百一十一。西南去洛陽七千里，顯宗以其地置哀牢、博南二縣，割益州郡西部都尉所領六縣，合為永昌郡。始通博南山，度蘭倉水，行者苦之。」引自〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷86，頁2849。

<sup>48</sup> [劉宋]范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈南蠻西南夷列傳〉，《後漢書》，卷86，頁2838。

綜而論之，不論是「外族自歌」或是「邊境漢人歌外族」的形式，這些由邊境、異域傳回來的歌謠都為統治者提供輿論的借鑑與壓力，而中央的當權者對這些歌詩謠諺的因應方式，同時也反映出統治者對相關外族邊境事務的政治態度。

### 第三節 和親外族與歌詩：以劉細君、王昭君為主的討論

自漢帝國初建伊始，與境外四方外族的往來主要以征戰拉開序幕，特別是北方的匈奴，自陳勝反秦的高竿揭起，秦朝在境內烽火不斷的情況之下，對北方邊境的戍守不暇使得原本北遁的匈奴得到了重新壯大的機會<sup>49</sup>。直到漢高祖劉邦建立漢朝後，正值冒頓單于統一匈奴各部的鼎盛時期，劉邦還未及沉浸在平定中國的喜悅，便旋即在與匈奴大軍的對戰中慘遭「平城之圍」，太史公《史記·匈奴列傳》載其事曰：

是時漢初定中國，徙韓王信於代，都馬邑。匈奴大攻圍馬邑，韓王信降匈奴。匈奴得信，因引兵南踰句注，攻太原，至晉陽下。高帝自將兵往擊之。會冬大寒雨雪，卒之墮指者十二三，於是冒頓詳敗走，誘漢兵。漢兵逐擊冒頓，冒頓匿其精兵，見其羸弱，於是漢悉兵，多步兵，三十二萬，北逐之。高帝先至平城，步兵未盡到，冒頓縱精兵四十萬騎圍高帝於白登，七日，漢兵中外不得相救餉。匈奴騎，其西方盡白馬，東方盡青驪馬，北方盡烏驪馬，南方盡騂馬。高帝乃使使閒厚遺閼氏，閼氏乃謂冒頓曰：「兩主不相困。今得漢地，而單于終非能居之也。且漢王亦有神，單于察之。」冒頓與韓王信之將王黃、趙利期，而黃、利兵又不來，疑其與漢有謀，亦取閼氏之言，乃解圍之一角。於是高帝令士皆持滿傅矢外鄉，從解角直出，竟與大軍合，而冒頓遂引兵而去。漢亦引兵而罷，使劉敬結

<sup>49</sup> 《史記·匈奴列傳》：「當是之時，東胡疆而月氏盛。匈奴單于曰頭曼，頭曼不勝秦，北徙。十餘年而蒙恬死，諸侯畔秦，中國擾亂，諸秦所徙適戍邊者皆復去，於是匈奴得寬，復稍度河南與中國界於故塞。」引自〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈匈奴列傳〉，《史記》，卷 110，頁 2887-2888。



此場戰役的失利除了奠定漢初「胡強漢弱」的基本局勢，「平城之圍」更成為漢民族的集體歷史記憶，不僅在整個漢世的朝堂與里巷中廣為流傳，並在外交、征戰相關的論述中屢次被提起<sup>51</sup>，此事的傳播及後續被建構出的文化意象即與歌詩有關，《漢書·匈奴傳》中藉季布與呂后的對話，記錄了平城之圍後百姓曾作歌謠歌其事：

前陳豨反於代，漢兵三十二萬，噲為上將軍，時匈奴圍高帝於平城，噲不能解圍。天下歌之曰：「平城之下亦誠苦！七日不食，不能穀弩。」今歌噲之聲未絕，傷痍者甫起，而噲欲搖動天下，妄言以十萬衆橫行，是面諛也。<sup>52</sup>

此歌於郭茂倩《樂府詩集》中題為〈平城歌〉<sup>53</sup>。關於此歌，除了著眼於歌辭所反映的歷史本事外，其中「天下歌之」的敘述同時也說明了此事在漢世的傳播途徑與範圍。在此事件中，短短數句歌辭本身所述高祖被圍斷糧、將士不能穀弩之事，其實並非此類歌詩真正的影響力所在。在歌詩傳播之後，使漢朝境內上下因熟知此戰事細節，進而集體感知到漢民族面對強大匈奴外族的窘迫之感，這種目不可視、聲不可聞的集體意識形成，以及後續發酵的政策指導作用，才是漢代歌

<sup>50</sup> [漢]司馬遷撰，[劉宋]裴駰集解，[唐]司馬貞索隱，[唐]張守節正義：〈匈奴列傳〉，《史記》，卷 110，頁 2894。

<sup>51</sup> 重要的如有武帝初即位時，大行令王恢（?-133 B.C.）在與御史韓安國（?-127 B.C.）論征匈奴與否時說：「且高帝身被堅執銳，蒙霧露，沐霜雪，行幾十年，所以不報平城之怨者，非力不能，所以休天下之心也。」語見《漢書·竇田灌韓傳》，列傳卷 52，頁 2400；又其後漢武帝欲伐匈奴前的詔書曰：「高皇帝遺朕平城之憂，高后時單于書絕悖逆。昔齊襄公復九世之讎，春秋大之。」，語見《漢書·匈奴傳》，卷 94 上，頁 3776。這些在史傳中屢見的「平城之怨」、「平城之憂」以及「平城之難」等說法，皆足見漢高祖平城被圍一事已成為漢人與匈奴往來關係中的一道歷史傷痕。

<sup>52</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈匈奴傳〉，《漢書》，卷 94 上，頁 3755。

<sup>53</sup> [宋]郭茂倩：〈雜歌謠辭一〉，《樂府詩集》，卷 83，頁 1174。



詩作為當時重要傳播媒介不可忽視之處。而也正是這種窘迫意識的確立及蔓延，使西漢初年到武帝執政的這段時間，和親取代最初的征戰，成為與以匈奴為主的境外外族政治往來的主要管道。

在前引《史記》的原典中，已提及作為平城之圍的事件收尾，是「使劉敬結和親之約」<sup>54</sup>。此項政策開啟了漢代其後百餘年的和親活動。據相關史料所載，漢初以來到武帝朝間，被送往異域和親的公主約有十位，大多為不知姓名的宗室罪臣之女。直到漢武帝即位，雖因胡漢國力的消長而中斷了與匈奴和親的舊有政策，改以軍事導向的積極征戰<sup>55</sup>，然在外交局勢的權衡之下，仍有宗室女子因政治需求而遠嫁異域：漢朝首位因和親烏孫而留下歌詩作品的劉細君、以及稍晚同樣被嫁往烏孫的解憂公主，二人的和親皆是武帝在位時所促成。而在武帝朝後，雖漢初「胡強漢弱」的局勢已被翻轉，然西漢中後期仍有與匈奴和親的活動發生，其中最廣為人知、對後世創作影響甚鉅的，便是元帝朝間出塞和番的王昭君。這些遠嫁異域的女子們，在傳世文獻中的事蹟和人物形象，皆無獨有偶地與音樂、歌詩產生了連結，關於其遠嫁的特殊境遇與身處的異域環境形塑，最初的傳播活動皆可能是藉由歌詩的形式流傳回漢境、並在漢帝國內部流傳。

以下，本節欲以劉細君與王昭君二人為本，首先整理其歷史本事與文學形象

<sup>54</sup> 此事細節載於《史記·劉敬叔孫通列傳》，其載道：「高帝罷平城歸，韓王信亡入胡。當是時，冒頓為單于，兵彊，控弦三十萬，數苦北邊。上患之，問劉敬。劉敬曰：『天下初定，士卒罷於兵，未可以武服也。冒頓殺父代立，妻群母，以力為威，未可以仁義說也。獨可以計久遠子孫為臣耳，然恐陛下不能為。』上曰：『誠可，何為不能！顧為柰何？』劉敬對曰：『陛下誠能以適長公主妻之，厚奉遺之，彼知漢適女送厚，蠻夷必慕以為閼氏，生子必為太子。代單于。何者？貪漢重幣。陛下以歲時漢所餘彼所鮮數問遺，因使辯士風諭以禮節。冒頓在，固為子婿；死，則外孫為單于。豈嘗聞外孫敢與大父抗禮者哉？兵可無戰以漸臣也。若陛下不能遣長公主，而令宗室及後宮詐稱公主，彼亦知，不肯貴近，無益也。』高帝曰：『善。』欲遣長公主。呂后日夜泣，曰：『妾唯太子、一女，柰何棄之匈奴！』上竟不能遣長公主，而取家人子名為長公主，妻單于。使劉敬往結和親約。」引自〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈劉敬叔孫通列傳〉，《史記》，卷 99，頁 2719。

<sup>55</sup> 如武帝元朔六年（117B.C）六月詔書：「朕聞五帝不相復禮，三代不同法，所繇殊路而建德一也。蓋孔子對定公以徠遠，哀公以論臣，景公以節用，非期不同，所急異務也。今中國一統而北邊未安，朕甚悼之。日者大將軍巡朔方，征匈奴，斬首虜萬八千級，諸禁錮及有過者，咸蒙厚賞，得免減罪。今大將軍仍復克獲，斬首虜萬九千級，受爵賞而欲移賣者，無所流貶。其議為令。」文中可見武帝不因循父祖而欲擊匈奴的決心。引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 173。

作為論述背景，據此進而討論漢代婚嫁與怨歌的核心情感，最後，結合上述資料研究與其相關的歌詩作品所形塑出的異域想像，及其對漢世的影響。



## 一、歌詩本事與影響概說

### (一) 劉細君

烏孫國在漢代時的疆域，約在今日中國新疆伊犁河流域一帶，自漢武帝派遣張騫通西域後，中原地區的漢人始對遠在域外的烏孫國有較完整的認識，在《史記·大宛列傳》中已有關於烏孫國的簡略記載，其曰：

烏孫在大宛東北可二千里，行國，隨畜，與匈奴同俗。控弦者數萬，敢戰。故服匈奴，及盛，取其羈屬，不肯往朝會焉。<sup>56</sup>

而到了東漢班固著《漢書》時，漢人對於這個域外方國已有更深入的了解，《漢書·西域傳下》載道：

烏孫國，大昆彌治赤谷城，去長安八千九百里。戶十二萬，口六十三萬，勝兵十八萬八千八百人。相，大祿，左右大將二人，侯三人，大將、都尉各一人，大監二人，大吏一人，舍中大吏二人，騎君一人。東至都護治所千七百二十一里，西至康居蕃內地五千里。地莽平。多雨，寒。山多松栝。不田作種樹，隨畜逐水草，與匈奴同俗。國多馬，富人至四五千匹。民剛惡，貪〔狼〕無信，多寇盜，最為疆國。故服匈奴，後盛大，取羈屬，不肯往朝會。東與匈奴、西北與康居、西與大宛、南與城郭諸國相接。<sup>57</sup>

<sup>56</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈大宛列傳〉，《史記》，卷 123，頁 3161。

<sup>57</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96 下，頁 3901。





在這兩段史料中，除了可略窺烏孫國古代的政治制度和地理環境外，亦可得知在漢人的眼中，烏孫人的形象無論是《史記》裡中性的「敢戰」，抑或是《漢書》中的負面的「剛惡、貪狠無信、多寇盜」等，大抵皆呈現出漢人眼中「蠻貊之邦」的刻板典型。

漢帝國與烏孫國間的聯姻關係，始於漢武帝欲北擊匈奴的戰略需求，由張騫（164-113 B.C.）提出以財貨珍寶與姻親之約結交烏孫國王昆莫，藉以牽制匈奴，並儲備共擊匈奴的勢力，《漢書·張騫傳》中詳載張騫的計畫曰：

今單于新困於漢，而昆莫地空。蠻夷戀故地，又貪漢物，誠以此時厚賂烏孫，招以東居故地，漢遣公主為夫人，結昆弟，其勢宜聽，則是斷匈奴右臂也。既連烏孫，自其西大夏之屬皆可招來而為外臣。<sup>58</sup>

武帝欲安北境心切，隨即同意張騫之法，並拜張騫為中郎將攜厚賂出使烏孫，幾經往來後，和親之事終於元封年間底定，而漢朝選定的和親人選，即是漢武帝同父異母兄弟江都易王劉非（169-127 B.C.）之孫女、第二任江都王劉建（?-121 B.C.）的女兒劉細君（?-101 B.C.），也就是後世詩文中常稱的「烏孫公主」<sup>59</sup>。《漢書·西域傳下》載道：

漢元封中，遣江都王建女細君為公主，以妻焉。賜乘輿服御物，為備官屬宦官侍御數百人，贈送甚盛。烏孫昆莫以為右夫人。匈奴亦遣女妻昆莫，昆莫以為左夫人。<sup>60</sup>

<sup>58</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈張騫李廣利傳〉，《漢書》，卷 61，頁 2692。

<sup>59</sup> 在漢代相關的史傳資料中，「烏孫公主」一名可用來指稱劉細君與其後亦嫁烏孫的解憂公主，然在後世文人的詩文創作中，「烏孫公主」則幾乎專指劉細君。

<sup>60</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96 下，頁 3903。



事實上，劉細君會被選為遠嫁烏孫的人選並非全是偶然，在〈西域傳下〉的記載中，劉細君似是以宗室之女（翁主）的身分受封為公主，然實際上，其父江都王劉建已於武帝元狩二年（121 B.C.）謀反自殺<sup>61</sup>，劉細君的身分除了翁主外，同時也是罪王之女。漢武帝未褫奪她的名號，更讓她以公主的身分出嫁，表面上是提高了她的身分，然也未嘗不是一種近乎流放的懲處。相同的境遇亦發生在繼劉細君後遠嫁烏孫的解憂公主（121-49 B.C.）身上，解憂公主為漢高祖劉邦之胞弟楚元王劉交（?-178 B.C.）之五世孫，解憂公主之祖父劉戊（?-154 B.C.）曾於漢景帝（188-141 B.C.）時參與「七國之亂」，其後兵敗自盡<sup>62</sup>，解憂公主作為謀逆的諸侯王之後，漢武帝同樣讓她以公主的身分出嫁烏孫。由前後兩位烏孫公主身世的相似，可推測以有過的宗室之女作為出塞和親的人選或為西漢當時的慣例。

若明乎西漢和親的人選多有罪臣之後的相似性，則不難理解和親異域的身分即使再高貴風光，在漢人的心中仍多將其視為畏途<sup>63</sup>，此種心理由上述史傳對烏孫國「蠻貊之邦」的想像可以得窺一二。常人尚如此，對於宗室之女劉細君而言，烏孫國自是格格不入，《漢書·西域傳下》嘗載其到烏孫國後的生活曰：

公主至其國，自治宮室居，歲時一再與昆莫會，置酒飲食，以幣帛賜王左

<sup>61</sup> 《漢書·武帝紀》：「（元狩二年夏）江都王建有罪，自殺。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 176；又《漢書·食貨志下》：「其明年，淮南、衡山、江都王謀反迹見，而公卿尋端治之，竟其黨與，坐而死者數萬人，吏益慘急而法令察。」同前註，卷 24 下，頁 1160。

<sup>62</sup> 《漢書·景帝紀》：「吳王濞、膠西王卬、楚王戊、趙王遂、濟南王辟光、菑川王賢、膠東王雄渠皆舉兵反。大赦天下。遣太尉亞夫、大將軍竇嬰將兵擊之。斬御史大夫晁錯以謝七國……諸將破七國，斬首十餘萬級。追斬吳王濞於丹徒。膠西王卬、楚王戊、趙王遂、濟南王辟光、菑川王賢、膠東王雄渠皆自殺。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈景帝紀〉，《漢書》，卷 5，頁 142。

<sup>63</sup> 如《史記·匈奴列傳》曾載漢文帝時欲遣宦者中行說作為翁主和親的陪嫁，而中行說以叛漢相脅之事，其載曰：「老上稽粥單于初立，孝文皇帝復遣宗室女公主為單于閼氏，使宦者燕人中行說傅公主。說不欲行，漢彊使之。說曰：『必我行也，為漢患者。』中行說既至，因降單于，單于甚親幸之。」引自〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈匈奴列傳〉，《史記》，卷 110，頁 2898。

右貴人。昆莫年老，語言不通，公主悲愁，自為作歌曰：「吾家嫁我今  
一方，遠託異國兮烏孫王。穹廬為室兮旃為牆，以肉為食兮酪為漿。居常  
土思兮心內傷，願為黃鵠兮歸故鄉。」天子聞而憐之，間歲遣使者持帷帳  
錦繡給遺焉。<sup>64</sup>

文中歌詩在《樂府詩集》中題作〈烏孫公主歌〉<sup>65</sup>，是現存最早因異域和親而留  
下來的一首歌，雖為歌辭僅六句的騷體短歌，然此歌的流傳卻奠定了其後異域和  
親主題作品中「悲愁」的述寫範式與情感基調，此留待後文細論。

據史書的記載來看，劉細君遠嫁烏孫國後，並未在此絕域生活太久便香消玉  
殞<sup>66</sup>，相較於繼她之後的解憂公主在域外生活四十餘年，並扮演漢帝國與西域諸  
國間折衝樽俎的角色，劉細君除了是歷史上首位和親烏孫的漢人女子外，在政治  
外交層面所發揮的功能實在不如解憂公主。然而，在後世文人的創作中，具代表  
性的烏孫公主往往是劉細君而非解憂，除了受到其所留下的〈烏孫公主歌〉所影  
響，亦與她所樹立的和親公主典型有關。關於劉細君其人，除了《漢書》中所記  
載的寥寥數語，另外一個鮮明形象是其與琵琶、音樂之間的關聯性，這個形象於  
晉代文人的筆下始有文字可循，傅玄（A.D. 217-278）〈琵琶賦〉的序文中寫道：

聞之故老云：漢遣烏孫公主嫁昆彌，念其行道思慕。故使工人知音者載  
琴、箏、筑、箜篌之屬，作馬上之樂。今觀其器。中虛外實，天地之象  
也；盤圓柄直，陰陽之序也；柱十有二，配律呂也；四絃，法四時也。以  
方語目之，故云琵琶，取其易傳于外國也。杜摯以為嬴秦之末，蓋苦長城

<sup>64</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96 下，頁 3903。

<sup>65</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈雜歌謠辭二〉，《樂府詩集》，卷 84，頁 1186。

<sup>66</sup> 據《漢書》所載，劉細君於武帝元封年間（110-105 B.C.）出嫁，細君死後，解憂公主則於武帝  
太初年間（104-101 B.C.）出嫁，以此來看，劉細君生活在烏孫國的時間至多不會超過十年，以  
《漢書·西域傳》的行文來看，保守估計約在四、五年之間。

之役，百姓弦鞞而鼓之。二者各有所據。以意斷之。烏孫近焉。<sup>67</sup>



而石崇（A.D. 249-300）的〈王明君辭并序〉中也說：

王明君者，本是王昭君，以觸文帝諱，故改之。匈奴盛，請婚於漢，元帝以後宮良家子明君配焉。昔公主嫁烏孫，令琵琶馬上作樂，以慰其道路之思。其送明君，亦必爾也。其造新無之字、曲。多哀怨之聲。故敍之於紙云爾。<sup>68</sup>

劉細君與琵琶間的關係、以及以馬上之樂慰道路之思的細節皆未見於史冊，傅玄稱此說的來源是「聞之故老」，稍晚的石崇所言與傅玄如出一轍，可見劉細君出塞時以琵琶樂相隨之事，最遲應在東漢末至曹魏時就已普遍流傳於民間，並成為其後王昭君抱琵琶出塞形象的原型。


綜上所述，後世關於和親異域的文學創作，特別是悲愁的主題與形象的形塑，雖以王昭君的敘事而廣泛流傳，然實則其歷史原型皆可歸向到劉細君。作為中國首位留下生平事蹟與歌詩創作的和親公主，在其後大量歌詠明妃的詩歌與戲曲中，實則皆有這位烏孫公主的身影。

## （二）王昭君

關於王昭君相關作品的本事，不僅在漢文化圈之間的傳播甚遠甚廣、且影響層面遍及各類文學體裁，在學術界長久以來相關研究頗豐，對其人其事乃至後續產生的昭君故事流變皆已有十分完整的整理。如張高評曾整理了王昭君故事的五大原型，考究其來源依時序分別為東漢班固《漢書》、東漢末蔡邕（一說東晉孔

<sup>67</sup> [清]嚴可均校輯：《全晉文》卷45，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁1716b。

<sup>68</sup> 逯欽立輯校：《晉詩》卷4，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁642-643。



衍<sup>69</sup>)《琴操》、東晉石崇〈王明君辭并序〉、東晉葛洪《西京雜記》，最後為劉宋范曄《後漢書》<sup>70</sup>，昭君故事的五大源流時代跨越東漢到劉宋，而原典在性質上也混同了史傳、小說雜傳與詩序不等。據張高評的整理，可簡單歸結出兩項推論：首先，關於昭君的故事演變在劉宋後已大抵定型，東漢到劉宋這段期間是昭君形象塑造的關鍵時期；其次，在王昭君故事被建構的過程中，除了官方史傳的記載，由民間或文人所傳的雜傳故事與詩歌創作亦占有重要的地位。

西漢以降，關於王昭君的形象塑造和內容雖取得極高的影響力，然若今欲將目光聚焦於王昭君其人其事在漢代文化背景下的時代意義，則或許需摒除漢代以降對於昭君故事的重新創作，將重點放在原始的王昭君本事與形象上，如此方可更釐清其人其事與漢代當代的連結。漢代關於王昭君本人的記載，最早且可信度較高的資料出自班固所著的《漢書》，《漢書·元帝紀》中嘗載：

竟寧元年春正月，匈奴虜韓邪單于來朝。詔曰：「匈奴郅支單于背叛禮義，既伏其辜，虜韓邪單于不忘恩德，鄉慕禮義，復修朝賀之禮，願保塞傳之無窮，邊垂長無兵革之事。其改元為竟寧，賜單于待詔掖庭王牆為閼氏。」<sup>71</sup>

在《漢書·匈奴傳下》亦曰：

竟寧元年，單于復入朝，禮賜如初，加衣服錦帛絮，皆倍於黃龍時。單于自言願婿漢氏以自親。元帝以後宮良家子王牆字昭君賜單于。<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> 關於《琴操》一書的作者考證，張文德透過古籍的考究與版本的比對，提出「世傳的蔡邕或孔衍皆只是《琴操》的編集者，而又以東晉的孔衍為是」，論證過程頗能服人，然惜尚未得到學界普遍認同。顧及整體論述的普遍信度，以下本文仍以蔡邕為《琴操》的作者，而將張說著錄於此作為參考。詳參張文德：《王昭君故事的傳承與嬗變》，頁 40-42。

<sup>70</sup> 詳參張高評：《王昭君形象之轉化與創新：史傳、小說、詩歌、雜劇之流變》，頁 5-15。

<sup>71</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈元帝紀〉，《漢書》，卷 9，頁 297。

<sup>72</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈匈奴傳下〉，《漢書》，卷 94 下，頁 3803。



在上述《漢書》的記載中，全然未見現今熟知的畫工圖形、君王不捨及因拒改嫁服毒等情節，王昭君就如先前遠嫁異域的其他漢家女子，僅略留下姓名、出身與出嫁的紀錄，以一個模糊卻又真實的存在廁身歷史之中，相關的記載比起前述的劉細君和解憂公主來說雖略少，但相較於西漢前期數位同被嫁往匈奴、未知身分的宗室翁主們，王昭君在《漢書》中至少已被勾勒出大約的輪廓。而在稍晚東漢蔡邕《琴操》中所載的本事，王昭君的人物形象已有細部的描繪，在遠嫁前後亦增添了許多的情節，《琴操》中載：

王昭君者，齊國王穰女也。昭君年十七時，顏色皎潔，聞於國中。穰見昭君端正閑麗，未嘗窺看門戶，以其有異於人，求之皆不與。獻於孝元帝。以地遠既不幸納。叨備後宮，積五六年，昭君心有怨曠，偽不飾其形容。元帝每歷後宮，疏略不過其處。後單于遣使者朝賀，元帝陳設倡樂，乃令後宮妝出。昭君怨恚日久，不得侍列，乃更修飾，善妝盛服，形容光輝而出，俱列坐。元帝謂使者曰：「單于何所願樂？」對曰：「珍奇怪物，皆悉自備；惟婦人醜陋，不如中國。」帝乃問後宮：「欲一女賜單于，誰能行者起。」於是昭君喟然越席而前曰：「妾幸得備在後宮，粗醜卑陋，不合陛下之心，誠願得行。」時單于使者在旁，帝大驚悔之，不得復止。良久太息曰：「朕已誤矣。」遂以與之。昭君至匈奴，單于大悅，以為漢與我厚。縱酒作樂，遣使者報漢，送白璧一雙、駿馬十匹、胡地珠寶之類。昭君恨帝始不見遇，心思不樂，心念鄉土。乃作〈怨曠思惟歌〉曰云云。昭君有子曰世違，單于死，子世違繼立。凡為胡者，父死妻母，昭君問世違曰：「汝為漢也？為胡也？」世違曰：「欲為胡耳。」昭君乃吞藥自殺。單于舉葬之。胡中多白草，而此冢獨青。<sup>73</sup>

<sup>73</sup> 引自遼欽立輯校：《漢詩》卷 11，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 315。



將前引《漢書》的資料與《琴操》之記載稍作比對，除了人物與情節的增添外，亦不難發現《琴操》載有不少與史實相悖之處，此或為小說家筆法的痕跡。關於《漢書》與《琴操》之間所記載的昭君事蹟差異與史實辨析，已有前輩學者作了很好的探究<sup>74</sup>，本文在此想特別指出的是《琴操》中所載王昭君作〈怨曠思惟歌〉一事，〈怨曠思惟歌〉在郭茂倩《樂府詩集》中題作〈昭君怨〉，收於〈琴曲歌辭〉當中，其詞曰：

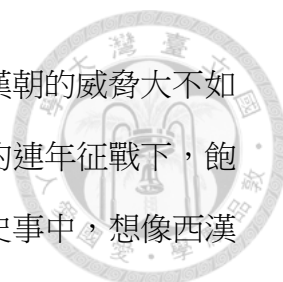
秋木萋萋，其葉萎黃。有鳥處山，集于苞桑。養育毛羽，形容生光。既得升雲，上遊曲房。離宮絕曠，身體摧藏。志念抑沉，不得頡頏。雖得委食，心有徊徨。我獨伊何，改往變常。翩翩之燕，遠集西羌。高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠長。嗚呼哀哉，憂心惻傷。<sup>75</sup>

此歌中以鳥自喻，藉由飛鳥遠颺的敘述來抒發遠嫁絕域之感，整首歌詩情緒扣緊題名之「怨」，由內隱之「怨」核心情感，發而為字面上的「憂」與「悲（傷）」。「怨曠思惟歌」是現存最早確知與昭君直接相關的詩歌<sup>76</sup>，王昭君究竟有無自作此歌？目前學界大多持否定的態度，原因在於歌詩中「翩翩之燕，遠集西羌」一句，明顯與出嫁匈奴的王昭君不符，閻澤平研究認為：此歌當為東漢時人

<sup>74</sup> 詳參張高評：《王昭君形象之轉化與創新：史傳、小說、詩歌、雜劇之流變》，頁 5-8。

<sup>75</sup> 引自〔宋〕郭茂倩：〈琴曲歌辭三〉，《樂府詩集》，卷 59，頁 853-854。逯欽立所輯校《琴操》的版本略有不同，列於此聊備參考，其詞曰：「秋木萋萋，其葉萎黃。有鳥爰止，集于苞桑。養育毛羽，形容生光。既得升雲，獲倖帷房。離宮絕曠，身體摧藏。志念抑沉，冗類聚同，不得頡頏。雖得餽食，心有徊徨。我獨伊何，改往變常。翩翩之燕，遠集西羌。高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠長。嗚呼哀哉，憂心惻傷。」引自逯欽立輯校：《漢詩》卷 11，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 315-316。

<sup>76</sup> 目前的昭君研究中，有一說認為西漢焦延壽《焦氏易林》中所記錄的兩首詩：「萃之臨：昭君守國，諸夏蒙德。異類既同，崇我王室。」、「萃之益：長城既立，四夷賓服。交和結好，昭君是服。」是目前與昭君相關的最早詩作。然自清代以來，如顧炎武《日知錄》、紀昀《四庫提要》，便提出焦延壽時代稍早，在世時間與昭君和親並未重疊，指出此二詩當為後人纂入；而張文德則是透過語詞和文意的角度提出反駁。此二詩確有爭議之處，故而本文在此持保守態度，暫不將《焦氏易林》二詩作為與昭君相關的最早詩作。詳參張文德：《王昭君故事的傳承與嬗變》，頁 39。



所作，東漢之後，由於匈奴的一分為二，勢力的衰減使匈奴對漢朝的威脅大不如前，邊境的外患改為來自西北的羌人，此歌便是在東漢與西羌的連年征戰下，飽受流離的百姓與離鄉的將士們將對和平的企求投射到王昭君的史事中，想像西漢時為「寧胡」而遠嫁匈奴的王昭君亦能使羌亂止息<sup>77</sup>；此外，亦有可能是《琴操》輯錄時，將當時流傳以西羌為背景的此歌附會王昭君之事，並作序以闡明之<sup>78</sup>。的確，在現存的資料中，我們難以肯定《琴操》所載的序文與此歌的創作流傳孰先孰後、誰主誰賓，然而，雖此歌為王昭君自作的機率甚小，但不可否認的是，約在東漢期間，時人已開始將對外族爭戰的畏懼以及離鄉流離的愁苦轉化為遠嫁絕域的王昭君之怨，並配以擴寫後的昭君故事，王昭君和親之事在東漢已廣為流傳、並成為某種文化指標的情況可見一斑，與前述劉細君的情況類似，此或與歌詩的傳播性有一定程度的關係，在此暫且按下，留待後文討論。

要之，根據上述的討論，可知在漢代文獻中的王昭君與後世熟知的形象大不相同，由《漢書》中面目不明的後宮女子，到東漢時期自請和親、吞藥自盡的絕麗闕氏，並留下〈怨曠思惟歌〉以傳世，明顯可見在東漢期間，昭君出塞的史事經過文人或民間的集體改造，已成為當世與外族交流相關的重要情感投射對象，其鋒芒甚至超越最早留下姓名的和親公主劉細君，成為了千百年來和親女子的典型，構成了中國文學中特殊的「昭君文化」。

## 二、哭嫁：和親與怨歌

在上述劉細君與王昭君於漢代文獻的本事考究過程中，不難發現二人在漢代眾多和親的女子中屬於特別被關注的兩人，在史家筆下、文人創作甚至可能在民間口傳裡，部分閱聽者除了對於其人的身世遭遇感同身受，更重要的是，二人遠赴異域的和親成為了漢人對域外想像的媒介，透過各種文學形式的代言，傳述者

<sup>77</sup> 詳參閻澤平：《文化視野中的昭君形象與意義生成》，頁 95-98。

<sup>78</sup> 遼欽立在《漢詩》卷中的《琴操》序文說：「《詩紀》以〈霍將軍歌〉屬霍去病，以〈怨曠思惟歌〉屬之昭君。以其餘系之周秦，皆非是。」其中以「屬」字來歸類，便可略見後人整理歸納以附會的痕跡。詳參遼欽立輯校：《漢詩》卷 11，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 299。



將自我對於域外世界的景物形塑、情感上的不安、恐懼投射在與二人相關的文學作品中。今重新檢視漢代關於劉細君與王昭君的文獻，固先不論自作或代言，二人在漢代皆已有歌詩傳世，若能探究這些歌詩在漢代流傳的時代背景，或可幫助釐清何以劉細君與王昭君二人由和親隊伍中脫穎而出，並完成其後的文化象徵地位。

### (一) 從〈烏孫公主歌〉到〈昭君怨〉的創作歷程

在上節對劉細君與王昭君本事的敘述中，已述及與二人相關的兩首傳世歌詩，其一為劉細君所自作的〈烏孫公主歌〉，其二則是東漢時人附會昭君自作的〈怨曠思惟歌〉(〈昭君怨〉)，因應下文論述比對需要，此處不煩再次徵引《樂府詩集》中的原典：

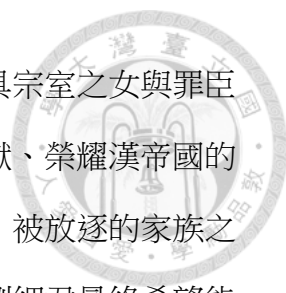
吾家嫁我今天一方，遠托異國兮烏孫王。穹廬為室兮旃為牆，以肉為食兮酪為漿。居常土思兮心內傷，願為黃鵠兮歸故鄉。(劉細君〈烏孫公主歌〉)<sup>79</sup>

秋木萋萋，其葉萎黃。有鳥處山，集于苞桑。養育毛羽，形容生光。既得升雲，上遊曲房。離宮絕曠，身體摧藏。志念抑沉，不得頡頏。雖得委食，心有徊徨。我獨伊何，改往變常。翩翩之燕，遠集西羌。高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠長。嗚呼哀哉，憂心惻傷。(王嬙〈昭君怨〉)<sup>80</sup>

在這兩首歌的歌辭中，大致可看出二者皆以離鄉之愁怨作為情感的主軸。劉細君在〈烏孫公主歌〉的開頭所言「吾家嫁我今天一方，遠托異國兮烏孫王」，二句

<sup>79</sup> [宋]郭茂倩：〈雜歌謠辭二〉，《樂府詩集》，卷 84，頁 1186。

<sup>80</sup> [宋]郭茂倩：〈琴曲歌辭三〉，《樂府詩集》，卷 59，頁 853-854。



雖為事實的陳述，然在其中仍可捕捉到劉細君的怨歎之緒，兼具宗室之女與罪臣之後雙重身分的劉細君，她並不自覺她的遠嫁是立基在為國奉獻、榮耀漢帝國的偉大情操上，相對地，她自認是被同血緣的「吾家」遠嫁他鄉，被放逐的家族之人成為她自我的身分認同，故而面對與中土殊異的域外風俗，劉細君最終希望能化作黃鵠振翅回到故鄉，這種對於異域的抗拒以及故土的眷戀，如上節所述漢人普遍的異域印象，呈現出一種典型的異域焦慮。

而對〈烏孫公主歌〉進行結構與歌辭上的初步探究後，兩相比對之下，便很容易看出另一首附會王昭君所作的〈怨曠思惟歌〉基本上遵循著相似的意象和結構，同樣以飛鳥來承載歸鄉不得的怨曠，但少了劉細君自作歌辭、開頭便以「吾家」直抒胸臆的感染力，多了分文人擬作的雅正和工整。如前文所述，劉細君其人其事成為後世塑造王昭君的歷史原型，舉凡與琵琶間的關聯、域外作歌自憐到歌辭的內容，藉由王昭君故事的流傳與翻新，劉細君所樹立遠嫁異域、哀怨思鄉的核心情感得以在創作中被延續下去，終在魏晉六朝時轉化為「昭君怨」的歌詩主題<sup>81</sup>。而除了歌辭的內容之外，根據現存的資料來看，東漢以降到魏晉這段期間，以王昭君為歌詠對象的歌詩或曲調儼然成為風尚，如《舊唐書·音樂志》中說：

〈明君〉，漢元帝時，匈奴單于入朝，詔王嬙配之，即昭君也。及將去，入辭，光彩射人，聳動左右，天子悔焉。漢人憐其遠嫁，為作此歌。晉石崇妓綠珠善舞，以此曲教之，而自製新歌曰：「我本漢家子，將適單于庭，昔為匣中玉，今為糞土英。」晉文王諱昭，故晉人謂之〈明君〉。此

---

<sup>81</sup> 除了前引《琴操》原文中明確指出「乃作〈怨曠思惟歌〉」之外，郭茂倩《樂府詩集·琴曲歌辭三》共收七首〈昭君怨〉同題作品，時間由漢魏到唐代，而在魯歌等人編注的《歷代歌詠昭君詩詞選注》中，則收有十餘首〈昭君怨〉同題作品，時間由六朝到清代。郭茂倩輯錄這些歌詩時引《樂府解題》之言曰：「昭君恨帝始不見遇，乃作怨思之歌」亦明確指出這類歌詩作品以「怨」為核心情感的情形。詳參〔宋〕郭茂倩：〈琴曲歌辭三〉，《樂府詩集》，卷 59，頁 853；魯歌、高峰、戴其芳、李世琦編注：《歷代歌詠昭君詩詞選注》（武漢：長江文藝出版社，1982 年）。

中朝舊曲，今為吳聲，蓋吳人傳受訛變使然。<sup>82</sup>



此段資料除了指出後世所傳〈明君〉這一歌曲是為漢人憐昭君遠嫁而作，將其歸為漢曲外，亦呈現了與王昭君相關的歌謠在東漢到魏晉間流行的情況，如前述昭君故事五大原型之一的石崇〈王明君辭并序〉，便是在漢曲〈明君〉的基礎上「自製新歌」而成。此外，郭茂倩亦嘗引謝莊《琴論》曰：

平調〈明君〉三十六拍，胡笳〈明君〉三十六拍，清調〈明君〉十三拍，間弦〈明君〉九拍，蜀調〈明君〉十二拍，吳調〈明君〉十四拍，杜瓊〈明君〉二十一拍，凡有七曲。<sup>83</sup>

又引《琴集》曰：

胡笳〈明君〉四弄，有上舞、下舞、上閒弦、下閒弦。〈明君〉三百餘弄，其善者四焉。又胡笳〈明君別〉五弄，〈辭漢〉、〈跨鞍〉、〈望鄉〉、〈奔雲〉、〈入林〉是也。按琴曲有〈昭君怨〉，亦與此同。<sup>84</sup>

《琴論》記錄下當時因不同調式而產生的〈明君〉七曲，而《琴集》則言當時的〈明君〉竟創至三百餘弄，由此不難想見漢曲〈明君〉在魏晉時期的風行。此外，由文中尚可知郭茂倩認為〈明君〉與琴曲歌辭中的〈昭君怨〉（〈怨曠思惟歌〉），系出同源<sup>85</sup>，共同構成了當時昭君歌詩的盛況。總的來看，在漢魏六朝時

<sup>82</sup> 〔後晉〕劉昫撰：〈音樂志二〉，《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981年），卷29，頁1063。郭茂倩《樂府詩集》所引《舊唐書·樂志》資料與今通行《舊唐書》略有出入，較重要的差異在於《樂府詩集》所引資料直言：「〈明君〉，漢曲也。」詳參〔宋〕郭茂倩：〈相和歌辭四〉，《樂府詩集》，卷29，頁425。

<sup>83</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈相和歌辭四〉，《樂府詩集》，卷29，頁425-426。

<sup>84</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈相和歌辭四〉，《樂府詩集》，卷29，頁426。

<sup>85</sup> 周仕慧對此認為，郭茂倩所指二者皆屬於同一個琴歌大曲，而僅是分屬不同樂段。詳參周仕

期，以劉細君自作的〈烏孫公主歌〉為本，進而轉製風尚為一時的〈昭君怨〉、〈明君〉等辭、曲，在這個昭君故事的定型階段，我們可以推測音樂性的歌詩、說唱作品或許才是當時劉細君、王昭君故事廣為流傳的重要媒介。然而，何以此類和親異域的歌詩主題能受到東漢以來士人與百姓的高度推崇，或許可由其中「怨」的核心情感與怨歌的感染力進行討論。

## （二）〈烏孫公主歌〉與〈昭君怨〉的音樂性及流傳

若以音樂性的角度來重新檢視〈烏孫公主歌〉與〈昭君怨〉兩首歌詩，可發現二者具有哀樂怨歌的共通點。

首先，在劉細君的〈烏孫公主歌〉中，即以騷體短歌的形式來自憐遠嫁之愁怨，以楚聲騷體作歌為西漢文士之慣事，漢高祖劉邦出身楚地而好楚聲，楚聲騷體之歌更成為劉氏皇親們的家風。楚歌向來以清越哀戚的聲調特點聞名，在《楚辭》中已有「激楚」<sup>86</sup>之名，作於漢時的〈上林賦〉中亦有「鄢郢繽紛，〈激楚〉結風」之語，漢人文穎注曰「其樂促迅哀切」<sup>87</sup>，由此可證楚聲於漢代依然為悲戚之聲的代表。漢代的劉氏皇親在史傳中時見自作楚歌的記載，其歌的歌辭與背景亦多以慷慨悲切為主，著名者如有廣陵厲王劉胥因咒詛之事敗露，在受死前所作絕命歌：


欲久生兮無終，長不樂兮安窮！奉天期兮不得須臾，千里馬兮駐待路。黃泉下兮幽深，人生要死，何為苦心！何用為樂心所喜，出入無怵為樂亟。蒿里召兮郭門闕，死不得取代庸，身自逝。<sup>88</sup>

慧：《琴曲歌辭研究》，頁 122-123。

<sup>86</sup> 《楚辭·招魂》：「竽瑟狂會，填鳴鼓些。宮廷震驚，發《激楚》些。」引自〔宋〕洪興祖：〈招魂〉，《楚辭補注》，卷 9，頁 334。

<sup>87</sup> 引自〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈司馬相如列傳〉，《史記》，卷 117，頁 3038。

<sup>88</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武五子傳〉，《漢書》，卷 63，頁 2762。



此歌自歎生命與歡情之短，雖歌詩主題不同，但整體呈現出與〈烏孫公主歌〉相同的強烈抒情效果。在楚歌這種善以呈現憤懣愁怨情懷的歌詩渲染下，〈烏孫公主歌〉最後確實達成了使「天子聞而憐之」的成效。而其後以此為本的〈昭君怨〉，雖在體式上與〈烏孫公主歌〉有別，未呈現出明顯的騷體形式，然在其音樂性上卻更直接承繼了楚聲的特點。

〈昭君怨〉原文首見《琴操》，在《琴操》中被題作〈怨曠思惟歌〉，於《樂府詩集》與《先秦漢魏晉南北朝詩》亦皆被歸入琴曲歌辭的類別當中，其在東漢以琴曲的形式流傳應是可以確定的。琴曲歌辭在樂府歌詩中屬於較特別的一類，由於琴這項樂器本身具有強烈的歷史及文人色彩，使得琴曲歌辭相對於其它流行於民間的相和歌辭、雜歌謠辭等，整體呈現古雅保守的特質。此特質不僅反映在歌詩的體式和用語風格上，亦呈現在琴曲歌辭的音樂性中，如杜佑《通典》曾載道：

自周、隋以來，管絃雜曲將數百曲，多用西涼樂；鼓舞曲多用龜茲樂，其曲度皆時俗所知也。唯彈琴家猶傳楚、漢舊聲及清調、琴調，蔡邕五弄、楚調四弄調，謂之「九弄」，雅聲獨存。<sup>89</sup>

依杜佑的說法來看，琴曲琴歌在唐代時仍多傳「楚、漢舊聲」，在當時已是雅聲的代表。〈昭君怨〉約作於東漢，並很早就歸入琴曲歌辭之中，今存漢代琴曲以騷體楚聲作為主流，雖〈昭君怨〉在句式上並未呈現典型的騷體歌詩形式，然已有學者就歌詩體式結構的分析指出〈昭君怨〉實亦為運用楚聲的琴歌<sup>90</sup>。此外，「怨」原為歌詩類名<sup>91</sup>，然現存樂府歌詩中，以怨為詩題者大多明確以女子怨情

<sup>89</sup> 引自〔唐〕杜佑：《樂典六·清樂》，《通典》，卷 146，頁 3718。

<sup>90</sup> 周仕慧認為〈昭君怨〉雖全用四言句式，然在歌詩結尾處仍可觀察到樂歌旋律中的變化，並指出從「高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠長。嗚呼哀哉，憂心惻傷。」當為楚歌中結尾「亂」的形式。詳參周仕慧：《琴曲歌辭研究》，頁 126-126。

<sup>91</sup> 郭茂倩在《樂府詩集·雜曲歌辭序》中引《宋書·樂志》言：「漢、魏之世，歌詠雜興，而詩



作為歌詩的主題<sup>92</sup>，此類詩題在魏晉之後蔚為風尚。

而綜合上述，我們可以初步建構出兩漢以來關於和親主題歌詩的幾個進程：從劉細君〈烏孫公主歌〉自作騷體楚歌以闡發遠嫁異域之怨開始，其後影響到東漢時人以劉細君歌詩為本為昭君制歌，同樣以離鄉身世之怨作為情感核心，並配入楚聲琴曲流傳，楚歌的形式加強了劉細君、王昭君故事的感染力，並開啟了魏晉以降特寫女子怨情的歌詩傳統。

然除了時人對異域不安的投射、伴隨楚聲淒清的音樂性要素等，出嫁的身分對於二人「怨」的情感之形成與接受亦值得留意。劉細君與王昭君之哀與怨，除了來自對異域與外族的不能融入，亦直接與其出嫁的行為相關。也因此，一直以來，學界中有部分學者嘗試以「哭嫁歌」的風俗角度來理解劉細君與王昭君歌詩的流傳<sup>93</sup>。

「哭嫁」為中國流傳已久的古代婚俗，而以歌曲的形式表現的「哭嫁歌」，現以中國內陸的土家族保存得最為完備，在湖南、四川一帶亦有部分漢族與其它少數民族保留此俗。「哭嫁」與「哭嫁歌」，是指女子出嫁時因拜別父母或自憐前途，以悲哭為作為儀式的一環，並以自唱或親友陪唱的形式作歌，而「哭嫁歌」的內容大多以自嘆悲苦和離別親人為主，為頗具特色的古代婚俗。

哭嫁作歌之婚俗今雖多見於少數民族之間，然許多證據皆顯示漢人亦曾存有哭嫁的舊俗<sup>94</sup>，漢代之婚嫁禮俗雖在名義上大抵依循周代禮制，但依現存有限的

---

之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰謠，曰吟，曰詠，曰怨，曰歎，皆詩人六義之餘也。」引自〔宋〕郭茂倩：〈雜曲歌辭一〉，《樂府詩集》，卷 61，頁 884。

<sup>92</sup> 以「怨」為題而同屬琴曲歌辭者，尚有〈湘妃怨〉，其他類別尚有如〈楚妃怨〉、〈長門怨〉、〈婕妤怨〉等，大多皆以歷史著名女子為主角，為其代言之作。

<sup>93</sup> 此論雖非主流，但確有不少學者曾論，如：翁敏華：〈孤雁·哭嫁·魂歸：從民俗文化的視角論歷代昭君劇〉，《上海師範大學學報》第 42 卷第 1 期，2013 年，頁 98-105；張洪慈：〈談〈烏孫公主歌〉的「歌」〉，《新疆教育學院學報》，1986 年 02 期，頁 92-95。

<sup>94</sup> 目前許多研究皆將漢人與哭嫁間的關聯上述到《易經》中文辭所揭示的「掠奪婚」現象，如「屯如遭如，乘馬班如，匪寇婚媾」是也。另外有趣的是，現存少數民族哭嫁歌中，亦有部分以遠嫁胡人作為哭訴的宗旨，或為古時通婚異域之事的遺留。詳細考證可參張麗平：《哭嫁歌研究：以土家族歌謠為範圍》（花蓮：國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，林素英、楊振良先生指導，2004 年），頁 55-66。此外，黃新榮曾透過民俗學的研究角度，主張《詩經·王風·葛藟》並非流浪者乞食之歌，而應為一首女子的哭嫁歌，雖此論證過程容有再商榷之處，然此觀點頗為新穎，羅列於此聊作參考。詳參黃新榮：〈中國最早的「哭嫁歌」—《詩經·王風·葛藟》〉，《華

史料來看，亦容易觀察到相互扞格之處。如《禮記·曾子問》曾載孔子曰：「嫁女之家，三夜不息燭，思相離也。取婦之家，三日不舉樂，思嗣親也。」<sup>95</sup>，此可知先秦婚禮當以肅以哀為主，然西漢宣帝時，卻下令廢除不得酒食賀婚的禁令<sup>96</sup>，而至東漢時，婚嫁之場合已酒戲歌樂交雜相賀，如仲長統〈昌言下〉寫道：「今嫁娶之會，捶杖以督之戲謔。酒醴以趣之情欲，宣淫佚于廣眾之中，顯陰私于族親之間。」<sup>97</sup>渾然已非周代禮制樣貌。在這樣的背景下，有幾則材料便值得脫去既有的禮制框架予以細思，首先，相傳為卓文君所作的〈白頭吟〉中提到：

淒淒復淒淒，嫁娶不須啼，願得一心人，白頭不相離。<sup>98</sup>

學界今多指出此詩非西京時人口吻，當為後人附會卓文君所作，然對此詩的時代界定亦大多落在東漢，不晚於魏晉。〈白頭吟〉為相和歌辭中的楚調曲，聲調淒婉，其中「嫁娶不須啼」一句雖通常被視作文學手法，但放在哭嫁的婚俗背景下觀之，則頗發人深思；此外，應劭《風俗通義·災異》亦曾載：

靈帝時，京師賓婚嘉會，皆作魁樞。酒酣之後，續以挽歌。魁樞，喪家之樂；挽歌，執紼相偶和之者。<sup>99</sup>

此段資料揭示出東漢末時人在宴賓婚禮之歡愉上用喪家所用的傀儡戲，酒酣耳熱

南農業大學學報》第 6 卷第 2 期，2007 年，頁 105-111。

<sup>95</sup> 引自〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏：〈曾子問〉，《重刊宋本禮記注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965 年，清嘉慶二十年（1815 年）江西南昌府學刊本），卷 18，頁 365b。

<sup>96</sup> 《漢書·宣帝紀》：「秋八月，詔曰：『夫婚姻之禮，人倫之大者也；酒食之會，所以行禮樂也。今郡國二千石或擅為苛禁，禁民嫁娶不得具酒食相賀。由是廢鄉黨之禮，令民亡所樂，非所以導民也。《詩》不云乎？『民之失德，乾餱以愆。』勿行苛政。』」〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈宣帝紀〉，《漢書》，卷 12，頁 265。

<sup>97</sup> 引自〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 89，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 952a。

<sup>98</sup> 引自〔宋〕郭茂倩：〈相和歌辭十六〉，《樂府詩集》，卷 41，頁 600。

<sup>99</sup> 引自〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 41，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 697b。

之後續以喪禮之挽歌的情況，除了呈現出漢代整體尚哀、以哀為美的風氣外，亦透露了漢代婚嫁精神中具有哀怨之情的可能性。

將上述文化背景稍作整理後，重新聚焦於劉細君與王昭君的歌詩上，便可理解二人的歌詩與本事在兩漢以降引起的廣大迴響其來有自。其所立基的文化要素是複合性的：以文學主題性而言，由劉細君而起，以離鄉、身世之怨情作為情感主軸的歌詩受到尚悲的漢人所欣賞；而就音樂性來說，這些歌詩所具有的淒清楚聲特質使之更具感染力；最後就文化因素來看，二人的遠嫁異域與身世飄零的遭遇，又與漢時婚嫁精神中的哀怨情懷、甚至是哭嫁的風俗相切合，故藉由歌詩的傳唱傳播，不僅成就了以劉細君到王昭君之和親、怨詩文化的延續，更讓歌詩中所承載的異域印象得以在漢世廣為流傳，得以反映出漢人以二位女子之眼看待域外世界的模樣。

### 三、異域焦慮：劉、王歌詩中異域訊息的傳播與影響

在上文中，本文著重在劉、王二人歌詩的怨歌主題與音樂性，突出了其藉由歌詩在漢代以降的接受與流傳所形塑的影響力，一如部分昭君文學的研究者已指出：昭君故事的流傳中，「口傳」是不容忽視的<sup>100</sup>，在漢魏晉期間的昭君故事，絕大部分與歌詩樂舞相關，這些由劉細君〈烏孫公主歌〉為基礎轉作的昭君歌詩，除了上述琴曲歌辭的形式之外，亦有另一支被歸入相和歌辭的吟歎曲之中，足見東漢以來昭君歌詩或由文士撫琴自歌、或在里巷中「絲竹更相和，執節者歌」的傳唱形式。這些經過歌詩、說唱口傳而傳播的劉細君與王昭君的敘事，除了傳遞了二人悲愁的情感外，基於二人遠嫁異域的特殊境遇，這些自作或代作的歌詩當中，尚有來自域外的訊息藉著歌詩的口頭傳播流傳入漢境。這些訊息在漢境內流傳發酵後，促成了漢人對這些域外訊息的反饋與重塑，最終建構出漢代時人對異域景事的普遍想像。

<sup>100</sup> 詳參馬冀、楊笑寒：《昭君文化研究》，頁 33。





首先，以時代較早的劉細君〈烏孫公主歌〉來說，此歌的創作背景是由身處烏孫異域的劉細君透過親身所見，加上自我的情感、觀感評斷，最後以歌詩的形式，由域外經由口頭傳入漢境：

吾家嫁我今天一方，遠托異國兮烏孫王。穹廬為室兮旃為牆，以肉為食兮酪為漿。居常土思兮心內傷，願為黃鵠兮歸故鄉。<sup>101</sup>

在《漢書》的記載當中，此歌的產生為「公主悲愁，自為作歌」，假設史傳所載的制歌情境屬實，可見此歌與其中寄存的訊息最初並未預設特定的接收對象，這使它與明確設定接受者的書信與公文有所不同<sup>102</sup>。這首自作的怨歌，其後或許是透過每年由漢朝派往烏孫的使者之口，最終傳入漢武帝的耳中。《漢書》中載：

天子聞而憐之，間歲遣使者持帷帳錦繡給遺焉。<sup>103</sup>

作為身處在漢境內的具名接收者，武帝起先受到歌詩中訊息的影響而「憐之」，接續作出「間歲遣使者持帷帳錦繡給遺」的決定。而使武帝之所以生憐的原因，除了歌詩中渲染力強烈的怨情之外，整體歌詩所塑造的域外情境亦作了重要的陪襯，謝秀卉曾指出此首歌詩具有「報導型」的「引君入境」功能<sup>104</sup>，其論曰：

<sup>101</sup> [宋]郭茂倩：〈雜歌謠辭二〉，《樂府詩集》，卷 84，頁 1186。

<sup>102</sup> 以公文書信設立明確接收者的情形，如解憂公主年老時上書宣帝曰：「年老土思，願得歸骸骨，葬漢地。」天子聞而迎之。詳參 [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96 下，頁 3908。

<sup>103</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96 下，頁 3903。

<sup>104</sup> 關於「報導型」的樂府歌詩，謝秀卉認為其含義為：「歌詩敘述者向觀聽眾或特定聽話對象進行『報導』的內容相當豐富，可以是關乎個人所見聞遭遇之人、物、景、事，而歌詩敘述者或編創者的說話口吻可採第一人稱或第三人稱，反映在樂府歌詩的語言設計之中，是與人、物、景、事相關的動態或靜態描述。」；而所謂「請君入境」，則是透過「報導型」表述的運用，歌詩敘述者將他曾見聞遭遇的人、物、景、事乃至他自身的行為與活動召喚到他說話語境之中，要觀聽眾改換成與他相同的眼目去感覺、想像，知解他所自日常生活經驗世界所裁取出的場景與視界。詳參謝秀卉：《漢魏樂府歌詩口頭性藝術研究》，頁 210、290。



漢家天子即使僅是閱讀到這首詩，而非直接於公主歌詠的現場觀聽，那在「報導型」表述中顯出的「音聲中的生活現場」，也成為引天子「聞而憐之」的重要因素。<sup>105</sup>

此處所謂「音聲中的生活現場」，便是透過劉細君的視角所見的域外烏孫風土與風俗。自先秦以來的歌詩創作中，描寫離鄉異地之感的作品不在少數，但受限於交通條件與政治疆域，大多仍以中原區域或域外想像為主，詩中所承載的異地訊息基本上不出華夏文化的影響地。但以漢人的角度來看，劉細君〈烏孫公主歌〉所承載訊息的傳播方向是由域外對漢朝中心的訊息輸入，此歌也可能是最早以親身視角記錄下中原域外景事，並將其融入歌詩創作中的具名歌詩。

也正因如此，在〈烏孫公主歌〉中對於異域事物並無過度的詮釋和想像成分，所謂「穹廬為室兮旃為牆，以肉為食兮酪為漿」雖對漢人來說屬於「非常」的域外之事，但皆屬於直觀的事實陳述。然而，雖因直臨現場，使〈烏孫公主歌〉中不具有對異域未知事物的想像空間，但這卻無法避免劉細君個人的情感投射，在此歌之中，因身處異域而生發「遠托異國」、「心內傷」、「歸故鄉」的感觸與訴求，使得歌詩本身雖不刻意營造想像中的域外險境，但卻使身處漢境的訊息接收者們對歌詩中傳遞的真實異域景事產生恐懼與疏離，隨著〈烏孫公主歌〉的廣為流傳，這份對於異域的焦慮不安也隨之散佈在漢人的心理之中，可見漢朝雖作為一個融會四方文化的大帝國，但整個漢民族所呈現的這份氣度乃是建立在以熟悉的中原漢境對域外文化的消極接受，而缺乏適應、接受異域與外族文化的動力，除了此處的劉細君外，就連遠嫁烏孫四十餘年的解憂公主，最終仍上書宣帝曰：「年老土思，願得歸骸骨，葬漢地」<sup>106</sup>，對於漢人而言，異域終究作為他鄉

<sup>105</sup> 詳參謝秀卉：《漢魏樂府歌詩口頭性藝術研究》，頁 291。

<sup>106</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈西域傳下〉，《漢書》，卷 96 下，頁 3908。



而無法產生認同，此與其後唐代的文化態度有所不同。故就結果而言，〈烏孫公主歌〉這首真實體悟的歌詩所造成的影響終究未脫先秦以來對於域外想像的範疇，更直接影響到其後東漢〈昭君怨〉的訊息傳播與域外想像的塑造。

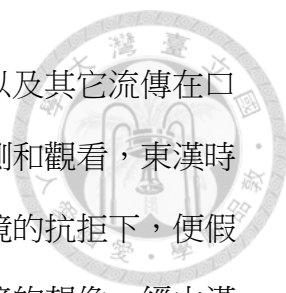
相對於〈烏孫公主歌〉是由域外對漢境的訊息輸入，漢人因劉細君事而為王昭君代言的〈昭君怨〉一歌，則是在京城接收了劉細君來自域外的訊息後，經過轉化再度輸出到漢境各地的歌詩：

秋木萋萋，其葉萎黃。有鳥處山，集于苞桑。養育毛羽，形容生光。既得升雲，上遊曲房。離宮絕曠，身體摧藏。志念抑沉，不得頡頏。雖得委食，心有徊徨。我獨伊何，改往變常。翩翩之燕，遠集西羌。高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠長。嗚呼哀哉，憂心惻傷。<sup>107</sup>

在〈昭君怨〉中，主要承繼了〈烏孫公主歌〉裡對於遠嫁異域、故鄉離闊的幽怨傷感，對於匈奴（此處為西羌）所處的塞外風土僅以類《詩經》象徵手法的「高山峨峨，河水泱泱」來表示途遙境險，對於異域景事並未多加著墨。細推其箇中原由，一方面來自此歌缺乏親身體驗，又或與琴曲歌辭的文人創作傳統有關。但這種域外景事想像的缺席與模糊化，也正反映出北方胡地對漢人而言仍保持著西漢初年以來的思維，作為一種險阻、文明界線之外的概念存在，再加以先前〈烏孫公主歌〉所建立的域外印象，漢人進行此類主題的創作時，便很自然地沿用這個為時人普遍接受的文化印象<sup>108</sup>。

<sup>107</sup> [宋]郭茂倩：〈琴曲歌辭三〉，《樂府詩集》，卷 59，頁 853-854。

<sup>108</sup> 今略考與王昭君相關的詩作，可發現在越前期、接近漢代的詩歌中，以王昭君懷鄉情感為主，而忽略域外背景描述的情形越顯著，詩歌中開始出現既定的塞外風光描述作為情景陪襯的套式，則是約莫在唐代以後方才盛行。筆者以為，此或許肇因於漢代流傳下的域外印象，經過魏晉六朝，到唐代已失去原先的文化共識，故而須另以筆墨重構詩中情境。相同的情形也出現在蔡琰〈悲憤詩〉中，今學界大多考證認為五言古詩體〈悲憤詩〉為蔡琰自作、騷體〈悲憤詩〉由後人擬作的可能性較大。筆者注意到在古詩體〈悲憤詩〉中對於異域景觀的刻意塑造，亦明顯低於騷體〈悲憤詩〉，或許與前述昭君詩的前後差異成因相同。然此尚為初步揣想，與本節內容牽涉較少，故尚未深入探論，聊注於此，以待日後研究。



除此之外，單就漢人替王昭君代言的角度來看，這首歌詩以及其它流傳在口頭的昭君文學，本身就代表著以境內漢人的視角對於域外的揣測和觀看，東漢時人在接受了劉細君自域外所傳遞的訊息後，在對異域文化、環境的抗拒下，便假想同樣遠嫁的昭君當亦有相同的心境，這份對身處異域之人處境的想像，經由漢人自發性以歌詩傳唱的形式再次廣傳於漢境，因而強化了自劉細君以來既有的異域焦慮，也間接影響到其後魏晉六朝相似主題詩歌的創作模式。

綜上所述，由〈烏孫公主歌〉的創制、流傳到〈昭君怨〉的出現，代表最初由劉細君自域外傳入的異域景事描繪、以及面對異域的恐懼焦慮等訊息，經過漢人於境內的接收、傳播並轉化後，再次以〈昭君怨〉的歌詩形式傳播於漢境，二歌間所串起的訊息流通過程，除了形塑出漢人觀看域外的角度與印象，延續了先秦、漢初以來對北方胡地險異想像，也呈現出漢文化之於異域文化在漢代接受上的無形壁壘。


#### 第四節 征戰外族與歌詩：以李陵為主的討論

漢代之際，除了政治層面上的和親，與四方外族的征戰是迫使漢人必須邁出中原故土、進而深入異域的重要契機，與和親主題作品以特定宮廷女性為描述主體相反，征戰主題作品除主要以男性作為主要敘事者或敘述對象，其影響的層面更上起宮廷武將、下至民間卒役，連帶著其親族妻孥亦皆會緣戰事而抒己之懷。桓寬在《鹽鐵論》曾記錄下當時的風氣：

若今則繇役極遠，盡寒苦之地，危難之處，涉胡、越之域，今茲往而來歲旋，父母延頸而西望，男女怨曠而相思，身在東楚，志在西河，故一人行而鄉曲恨，一人死而萬人悲。<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> [漢]桓寬著，王利器校注：〈執務〉，《鹽鐵論》，卷7，頁456。



這段資料中明確地點出征戰繇役所跨越的空間背景之異與情感牽涉之廣，相較於其它主題的歌詩作品，征戰類的歌詩往往更能夠呈現出一種集體性的共感。漢武帝時，漢朝一改先前休養生息的治國方針，開始積極地以軍事力量向四方邊境開疆闢土、收攏外族。在漢武帝這番政治作為下，名臣良將無疑是文史作品中陳述的一大焦點，今存漢樂府歌詩當中，無論附會或自作，便有數首聚焦在武帝朝名將的歌詩傳世，如現今同樣被收入琴曲歌辭中的〈琴歌〉，便相傳與大破匈奴的霍去病（140-117 B.C.）相關，其歌曰：

四夷既護，諸夏康兮。國家安寧，樂未央兮。載戢干戈，弓矢藏兮。麒麟來臻，鳳凰翔兮。與天相保，永無疆兮。親親百年，各延長兮。<sup>110</sup>

在《琴操》中此詩題作〈霍將軍渡河操〉，郭茂倩引《古今樂錄》釋曰：「霍將軍去病益封萬五千戶，秩祿與大將軍等，於是志得意歡而作歌。」<sup>111</sup>雖此歌如前述〈昭君怨〉般為漢代時人代作的可能性很大，然由此歌傳唱間滿溢降伏四夷的自信與國家安寧的想望，可略窺漢人對於自我軍事力量與帝國強盛的自信。

然而，雖有不少名臣良將在漢武帝的雄心壯志下取得萬世的名聲，但在這些歡欣壯志的歌詩之外，亦有一群在英雄光環外的人們為此付出沉痛的代價。漢元帝時，漢初名臣賈誼（200-168 B.C.）之曾孫賈捐之（?-43 B.C.）曾論及武帝對外擴張以來的民間景況：

至孝武皇帝元狩六年，太倉之粟，紅腐而不可食；都內之錢，貫朽而不可校。迺探平城之事，錄冒頓來數為邊害。籍兵厲馬，因富民攘服之。西連諸國，至于安息；東過碣石，菟樂浪為郡；北卻匈奴萬里，更起營塞，制

<sup>110</sup> [宋]郭茂倩：〈琴曲歌辭四〉，《樂府詩集》，卷 60，頁 882。

<sup>111</sup> [宋]郭茂倩：〈琴曲歌辭四〉，《樂府詩集》，卷 60，頁 882。

南海為八郡。則天下斷獄萬數，民賦數百，造鹽鐵酒榷之利。佐用度，猶不能足。當此之時。寇賊竝起，軍旅數發，父戰死于前，子鬪傷于後，女子乘亭郭，孤兒號于道，老母寡婦，飲泣巷哭，遙設虛祭，想魂乎萬里之外。<sup>112</sup>



在這個因征戰而「飲泣巷哭、想魂萬里之外」的時代下，武帝朝間兩位著名的使臣蘇武與武將李陵，亦因不同緣由而被困於萬里之外的異域不得歸漢，二人在異域的短暫交會，隨著李陵叛漢留胡、蘇武堅忍歸國的不同選擇後，引發一連串漢人對其心境的代言與隨之而來的域外想像，並成為後世常見的文學主題。特別是在魏晉以降，與二人相關的詩文歌辭創作蔚為風尚，而直到今日，演繹二人故事的戲曲《蘇武牧羊》也仍舊膾炙人口。

然而，若聚焦於漢代的範圍與歌詩體裁這兩項主題，二人之中又以李陵所受到的關注更為明顯，除了與李陵矛盾、悲劇的生平經歷相關，據史料所載，李陵於西漢至少留有一歌傳世，而以此歌為本所引發的漢人諸多託名創作，形成了今日文學研究中被稱作「蘇李詩文」的一大主題。關於蘇李詩文，學界歷來在辨偽考證與歷朝相關詩歌的創作多有研究，但卻對最初的文本〈李陵歌〉、以及其在漢代以降可能產生的影響著墨不多。本文以為，透過梳理李陵之歌與後世代言作品之間的關係，除了可釐清後世相關創作的演變過程，亦可觀察到時人藉由李陵之事及征戰背景下所塑造出的異域想像。

### 一、歌詩本事與影響概說

李陵（?- 74 B.C.），字少卿，為漢初名將李廣（184-119 B.C.）之孫，主要生活於武帝、昭帝二朝。作為《史記》成書的間接推動者以及名將之後，李陵在入胡前的重要事蹟主要載於司馬遷《史記》、〈報任少卿書〉以及班固的《漢書》之

<sup>112</sup> 引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳〉，《漢書》，卷 64 下，頁 2832-2833。



中，相較於劉細君與王昭君等和親女子的寥寥數筆，史家對於將士出身的李陵相關記載已稱得上詳實，然而，在李陵於天漢二年（99 B.C.）兵敗降胡之後，許是異域的阻隔，其人其事因此簡省了不少，此無疑提供了漢境的漢人許多想像空間，而入胡後的李陵經歷，也方是本文此處所欲著眼之處。

欲論及李陵所傳之歌詩，則不能忽略蘇武在其間所扮演的角色。蘇武（140-60 B.C.），字子卿，為武帝朝討伐匈奴的武將蘇建之子。於李陵兵敗的前一年天漢元年（100 B.C.）出使匈奴被俘，其後堅決不肯叛漢而遭困於胡地。在李陵降胡後，匈奴單于曾派李陵勸降蘇武未果，《漢書》載其事曰：

初，武與李陵俱為侍中，武使匈奴明年，陵降，不敢求武。久之，單于使陵至海上，為武置酒設樂，因謂武曰：「單于聞陵與子卿素厚，故使陵來說足下，虛心欲相待。終不得歸漢，空自苦亡人之地，信義安所見乎？前長君為奉車，從至雍棧陽宮，扶輦下除，觸柱折轅，劾大不敬，伏劍自刎，賜錢二百萬以葬。孺卿從祠河東后土，宦騎與黃門駙馬爭船，推墮駙馬河中溺死，宦騎亡，詔使孺卿逐捕不得，惶恐飲藥而死。來時，大夫人已不幸，陵送葬至陽陵。子卿婦年少，聞已更嫁矣。獨有女弟二人，兩女一男，今復十餘年，存亡不可知。人生如朝露，何久自苦如此！陵始降時，忽忽如狂，自痛負漢，加以老母繫保宮，子卿不欲降，何以過陵？且陛下春秋高，法令亡常，大臣亡罪夷滅者數十家，安危不可知，子卿尚復誰為乎？願聽陵計，勿復有云。」武曰：「武父子亡功德，皆為陛下所成就，位列將，爵通侯，兄弟親近，常願肝腦塗地。今得殺身自效，雖蒙斧鉞湯鑊，誠甘樂之。臣事君，猶子事父也，子為父死亡所恨。願勿復再言。」陵與武飲數日，復曰：「子卿壹聽陵言。」武曰：「自分已死久矣！王必欲降武，請畢今日之驩，效死於前！」陵見其至誠，喟然歎曰：「嗟

乎，義士！陵與衛律之罪上通於天。」因泣下霑衿，與武決去。<sup>113</sup>

兩位來自中原的漢將，在異域胡地的此次會談所呈現的不同選擇，正是後世文史作品中對於二人形象與評價的重要關鍵。而後昭帝繼位，曾分別遣人至匈奴胡地勸歸李陵與要還蘇武。然李陵一來自認名節已損，無顏歸漢；二來對於武帝因誤信謠言而族滅自己母弟妻子一事無法釋懷<sup>114</sup>，種種矛盾的情緒，使他作出餘生身留異域的決定，《漢書》嘗載其場景：

昭帝立，大將軍霍光、左將軍上官桀輔政，素與陵善，遣陵故人隴西任立政等三人俱至匈奴招陵。立政等至，單于置酒賜漢使者，李陵、衛律皆侍坐。立政等見陵，未得私語，即目視陵，而數數自循其刀環，握其足，陰諭之，言可還歸漢也。後陵、律持牛酒勞漢使，博飲，兩人皆胡服椎結。立政大言曰：「漢已大赦，中國安樂，主上富於春秋，霍子孟、上官少叔用事。」以此言微動之。陵墨不應，孰視而自循其髮，答曰：「吾已胡服矣！」有頃，律起更衣，立政曰：「咄，少卿良苦！霍子孟、上官少叔謝女。」陵曰：「霍與上官無恙乎？」立政曰：「請少卿來歸故鄉，毋憂富貴。」陵字立政曰：「少公，歸易耳，恐再辱，柰何！」語未卒，衛律還，頗聞餘語，曰：「李少卿賢者，不獨居一國。范蠡徧遊天下，由余去戎入秦，今何語之親也！」因罷去。立政隨謂陵曰：「亦有意乎？」陵曰：「丈夫不能再辱。」<sup>115</sup>

<sup>113</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈李廣蘇建傳〉，《漢書》，卷 54，頁 2464-2465。

<sup>114</sup> 《漢書·李廣蘇建傳》：「陵在匈奴歲餘，上遣因杆將軍公孫敖將兵深入匈奴迎陵。敖軍無功還，曰：『捕得生口，李陵教單于為兵以備漢軍，故臣無所得。』上聞，於是族陵家，母弟妻子皆伏誅。隴西士大夫以李氏為愧。其後，漢遣使使匈奴，陵謂使者曰：『吾為漢將步卒五千人橫行匈奴，以亡救而敗，何負於漢而誅吾家？』使者曰：『漢聞李少卿教匈奴為兵。』陵曰：『乃李緒，非我也。』李緒本漢塞外都尉，居奚侯城，匈奴攻之，緒降，而單于客遇緒，常坐陵上。陵痛其家以李緒而誅，使人刺殺緒。大闕氏欲殺陵，單于匿之北方，大闕氏死乃還。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈李廣蘇建傳〉，《漢書》，卷 54，頁 2457。

<sup>115</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈李廣蘇建傳〉，《漢書》，卷 54，頁 2458。





文中可見，李陵雖用通身胡服髮式來傳達自己降留匈奴一事的木已成舟，然由他反覆提及「恐再辱」、「丈夫不能再辱」等語來看，歸漢對他而言並非毫無吸引力，而是多年前選擇降胡的矛盾煎熬過於深刻，使他心裡雖無法全然接受匈奴的爵位與異域的生活，但更拒絕成為再次使自我名節受辱之人，這份恐懼甚至超越了夷夏之防，也把前半輩子戎馬擊胡的李陵永遠困在了異域。

而相對於李陵遭遇的複雜矛盾，蘇武一心所堅持的歸漢相對單純許多，故當昭帝遣使單于營救蘇武歸國時，得以脫離久困的異域為其多年宿願。約莫同時被困於胡地的二人，在漢境故土與北方異域間作出了自己的選擇，李陵與蘇武臨別前置酒作歌訣別：

於是李陵置酒賀武曰：「今足下還歸，揚名於匈奴，功顯於漢室，雖古竹帛所載，丹青所畫，何以過子卿！陵雖驚怯，令漢且贖陵罪，全其老母，使得奮大辱之積志，庶幾乎曹柯之盟，此陵宿昔之所不忘也。收族陵家，為世大戮，陵尚復何顧乎？已矣！令子卿知吾心耳。異域之人，壹別長絕！」陵起舞，歌曰：「徑萬里兮度沙幕，為君將兮奮匈奴。路窮絕兮矢刃摧，士眾滅兮名已隳。老母已死，雖欲報恩將安歸！」陵泣下數行，因與武訣。<sup>116</sup>

李陵此歌現錄入《樂府詩集》中的雜歌謠辭類，題作〈李陵歌〉，也是現存題為李陵所作的作品中最無爭議的一首歌詩。從東漢末年開始，雖出現諸多託名李陵與蘇武的詩文作品，但其創作背景大多模糊其事，或與今傳史料所載事件、年代有所出入，在學界對於這些作品的定位尚莫衷一是。惟出自《漢書》的此歌，因班固所處東漢與李陵之時代相對接近，又以信史為背景，故歷來皆以此詩為蘇李

<sup>116</sup> [漢]班固撰，[唐]顏師古注：〈李廣蘇建傳〉，《漢書》，卷54，頁2466。



詩文之首源。

而文中起舞作歌以當訣別，自先秦以來便不罕見於史料記載，到了漢代，更是時見於權臣親貴的交往場合之中，李陵與蘇武之間離別的特殊性，除了身處異域的客觀環境外，尚有李陵「吾已胡服」以及「異域之人，壹別長絕」的自我心理認同，范銘如在論及空間、身分與敘事之間的關係時曾說：「空間是身分認同建構發生的基地以及認同的指標之一。身分的形成是一連串空間置位過程的指認，既是對既有空間的接受也是關於象徵空間的創造」<sup>117</sup>，在此基礎上，亦延伸論及：

主體需要分辨哪個地方是屬於自我，哪個地方是屬於他者的，才能在邊界差異中建構起身分認同。主體必須認識到對某個領域的支配性，才能產生臣屬於那個地方的歸屬感。這個雙重性正是人與土地的弔詭關係。人擁有土地，但人同樣屬於土地；主導空間，但同時受空間制約。身分在空間中界定，然而空間的分類越嚴明，抗拒、排斥和逾越的欲望愈強，對立衝突的力道就愈明顯。特別是在形成集體的社群身分時，跟特殊地區的生活經驗或歷史情感的連結更密不可分。<sup>118</sup>

在李陵與蘇武的這場訣別中，李陵對來使與蘇武皆宣告了自己與現下所處胡域空間的連結性，塑造了自我「異域之人」的身分，與同處北地、但始終抗拒異域空間，並將要歸返故土的蘇武形成一種對比張力。換言之，李陵對蘇武的主動告別，實則等同與過往的漢族身分認同、以及歸漢可能造就的未來訣別，關於這點，後世讀者可由〈李陵歌〉裡層層與舊往斷裂的陳述中領略：如歌中首二句「徑萬里兮度沙幕，為君將兮奮匈奴」，是最初的遠離漢境，與故土相別；次二

<sup>117</sup> 范銘如：《空間／文本／政治》（臺北：聯經出版，2015年），頁71。

<sup>118</sup> 范銘如：《空間／文本／政治》，頁84。



句「路窮絕兮矢刃摧，士眾滅兮名已隕」，則是降胡時忍辱而屈，與過往家族榮光與個人榮名相別；而在末二句「老母已死，雖欲報恩將安歸」，則是入胡後，與親緣血脈、及重拾漢人身份的可能相別。

李陵的自我訣別宛如一場「儀式」，而這場儀式則是透過舞與歌的形式來呈現，並隨著歌詩的首要接收者蘇武的返漢，李陵於異域所唱的這支歌便成為直接的自我意志表達，而傳達的對象也從表層的蘇武一人，擴張到對整個漢朝舊主及故地的宣告，而此歌所立基的背景與蘊含的這層意義，使它由原本單純的訣別之歌，成為承載異域貳臣向漢境故土傳達的訊息，而通過這首歌詩與本事的流傳，影響到其後漢代時人對他的評價與相關代言創作。

## 二、起舞、怨歌與流傳

與劉細君、王昭君為國而遠嫁異域的正向形象不同，無論是在名義或實際層面上，李陵作為漢朝貳臣的定位都是無庸置疑的。然而，以漢代時人附會其名、為其代言的幾首詩作與書信來看，在東漢乃至魏晉六朝以後的詩文創作中<sup>119</sup>，關於李陵的形象塑造大抵為備受同情的矛盾悲劇人物，且主要的論述都在於和蘇武之間「異域長絕」的自傷與別離主題當中<sup>120</sup>。自漢代開國以來，李陵並非首位叛漢降胡之人，然而漢代時人與後世文人對於李陵的寬容與關注，除了受到司馬遷與班固史傳敘寫的意識影響之外，亦與李陵其人悲怨的生命基調有著一定的關聯性，鍾嶸在〈詩品上〉便曾述道：

漢都尉李陵其源出於《楚辭》。文多淒愴，怨者之流。陵，名家子，有殊

<sup>119</sup> 趙泉研究歸納指出，與李陵相關的詩文創作，漢到隋末可視作同一個階段，以離別、自怨自傷為主軸；唐宋以後，與李陵相關的詩文則多了政治性的隱喻，並開始出現跳脫李陵個人、以整體時代為背景的論述方式。詳參趙泉：《論漢宋之間文學中的李陵形象》，頁 21-36。

<sup>120</sup> 關於託名李陵詩的此項特質，朱曉海已有觀察整理，其認為李陵歌原先的主題發展到李陵詩後，僅餘自傷的一環，而自傷的具體內容主要在思歸不得的痛苦、失群的孤寂、懷人的殷切，而原本的政治糾葛幾乎全部消失。詳參朱曉海：〈兩漢六朝詩文中的李陵現象〉，《古典文獻研究》第十四輯，2011年6月，頁 1-60。

才，生命不諧，聲頹身喪。使陵不遭辛苦，其文亦何能至此！<sup>121</sup>

鍾嶸此言或泛指雜有至蕭梁以來託名李陵的五言詩作及書信，然而最早、也是直接由李陵本人將這股「生命不諧，聲頹身喪」的自傷怨緒形諸文學的成果，便是以樂歌形式呈現的〈李陵歌〉，〈李陵歌〉這首怨歌，可說奠定了漢魏晉六朝李陵相關詩歌的情感主題範式，而其在兩漢時代背景下所發揮的影響力，或許亦與其怨歌的特質有關。

關於兩漢之際以悲為美、以哀歌怨詩為尚的風氣，在前節中已略有論及。與首位留下歌詩的和親公主劉細君〈烏孫公主歌〉相類，具有「貳臣之祖」<sup>122</sup>別稱的李陵所唱的〈李陵歌〉，亦以騷體短歌的形式，自述兵敗降胡、不願歸漢的矛盾與愁怨：

徑萬里兮度沙幕，為君將兮奮匈奴。路窮絕兮矢刀摧，士眾滅兮名已隳。  
老母已死，雖欲報恩將安歸！<sup>123</sup>

如同前述，李陵此歌是在與蘇武訣別的場合中，以「起舞作歌」的展演形式自抒心志，謝秀卉研究曾指出此類的歌詩展演方式是以「口頭語言」與「身體語言」同步抒情，並對觀聽眾傳播社會交流信息<sup>124</sup>。而「起舞作歌」這類複合性的歌詩抒情表意形式所出現的場合，在漢代又多以訣別、感懷為主，並以哀戚、悲憤的情感導向呈現，如漢高祖劉邦著名的〈大風歌〉，其中亦有起舞傷懷之舉：

高祖還歸，過沛，留。置酒沛宮，悉召故人父老子弟縱酒，發沛中兒得百

<sup>121</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全梁文》卷 55，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3276a。

<sup>122</sup> 詳參張仲謀：《貳臣人格》（武漢：長江文藝出版社，1996 年），頁 47

<sup>123</sup> 〔宋〕郭茂倩：〈雜歌謠辭二〉，《樂府詩集》，卷 84，頁 1188。

<sup>124</sup> 詳參謝秀卉：《漢魏樂府歌詩口頭性藝術研究》，頁 109-113。

二十人，教之歌。酒酣，高祖擊筑，自為歌詩曰：「大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方！」令兒皆和習之。高祖乃起舞，慷慨傷懷，泣數行下。<sup>125</sup>



又或在呂后以張良計請出商山四皓，使易儲之事不成後，劉邦深知寵妾戚夫人在自己身故後的命運蹇途，亦作楚歌楚舞互慰互傷：

上目送之，召戚夫人指示四人者曰：「我欲易之，彼四人輔之，羽翼已成，難動矣。呂后真而主矣。」戚夫人泣，上曰：「為我楚舞，吾為若楚歌。」歌曰：「鴻鵠高飛，一舉千里。羽翮已就，橫絕四海。橫絕四海，當可柰何！雖有矰繳，尚安所施！」歌數闋，戚夫人嗷唏流涕，上起去，罷酒。竟不易太子者，留侯本招此四人之力也。<sup>126</sup>

上述劉邦二例已顯現出「起舞作歌」在漢代自述慷慨情緒與自遣悲懷的特殊性，然而，劉邦以九五之尊作此二歌舞，雖於情感上同出一路，然在處境上畢竟與李陵罪臣身分有所區別，以下再以兩漢數位獲罪及命不由己的諸侯王為例。

漢代劉姓宗王大多能楚歌，前文已提及廣陵王劉胥自唱絕命歌時，同時亦「使所幸八子郭昭君、家人子趙左君等鼓瑟歌舞」<sup>127</sup>，此外，又如燕刺王劉旦（?- 80 B.C.）於昭帝朝謀逆失敗後，亦曾與妃妾歌舞：

王憂懣，置酒萬載宮，會賓客群臣妃妾坐飲。王自歌曰：「歸空城兮，狗不吠，雞不鳴，橫術何廣廣兮，固知國中之無人！」華容夫人起舞曰：

<sup>125</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈高祖本紀〉，《史記》，卷 8，頁 389。

<sup>126</sup> 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：〈留侯世家〉，《史記》，卷 55，頁 2047。

<sup>127</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武五子傳〉，《漢書》，卷 63，頁 2762。



「髮紛紛兮冥渠，骨籍籍兮亡居。母求死子兮，妻求死夫。裴回兩渠間  
兮，君子獨安居！」坐者皆泣。<sup>128</sup>

劉氏以楚歌作舞言哀的家風，直至東漢末年仍可見，少帝劉辯（A.D 176-190）被廢為弘農王，其在被董卓醜殺前，亦使妃妾起舞，自唱絕命歌辭：


卓乃置弘農王於閣上，使郎中令李儒進醜，曰：「服此藥，可以辟惡。」  
王曰：「我無疾，是欲殺我耳！」不肯飲。強飲之，不得已，乃與妻唐姬  
及宮人飲讌別。酒行，王悲歌曰：「天道易兮我何艱！棄萬乘兮退守蕃。  
逆臣見迫兮命不延，逝將去汝兮適幽玄！」因令唐姬起舞，姬抗袖而歌  
曰：「皇天崩兮后土積，身為帝兮命天摧。死生路異兮從此乖，柰我獨  
兮心中哀！」因泣下嗚咽，坐者皆歔歔。王謂姬曰：「卿王者妃，執不復  
為吏民妻。自愛，從此長辭！」遂飲藥而死。時年十八。<sup>129</sup>

上述各諸侯王生於帝王之家，以身分之貴，卻因捲入政治漩渦而命不由己，在生命的最後，三人及其從者皆藉由作歌起舞與親同哀、與世訣別，並透過「口頭語言」與「身體語言」的複合形式，達到「坐者皆泣」、「坐者皆歔歔」的情感渲染效果。回過頭來看李陵，其因兵敗降胡、身處異域，最後欲歸不得的矛盾與拉扯，其命不由己的嗟怨與上述諸侯王如出一轍，在送別將歸漢的蘇武時，起舞作歌是他最後與大漢訣別的儀式。

在尚哀的漢風之下，李陵之哀怨透過歌的傳唱與舞的渲染，再加上由域外異地輸入漢境的這份特殊性，〈李陵歌〉成為一種間接對漢人的留言，漢人在獲悉由李陵本人所傳達的悲怨與矛盾後，進而平衡了官方所樹立叛漢貳臣的立場，得

<sup>128</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武五子傳〉，《漢書》，卷 63，頁 2757。

<sup>129</sup> 〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，〔晉〕司馬彪補志：〈皇后紀下〉，《後漢書》，卷 10，頁 450-451。



以用李陵個人的角度去衡量其人的形象與定位。且透過這支怨歌在漢世的流傳與接受，逐漸成為一種普世的價值觀點，最後在兩漢之後，李陵甚至成為與異域外族背景相關的「悽愴符碼」<sup>130</sup>，這種集體意識的形成，在兩漢的背景之下，並非單就史家之筆的寫定即可達成，其中當有一個反覆流傳並再創作的過程，而在這個過程之中，最原始的〈李陵歌〉之於漢人的接受度，以及其後據此歌視角再進行擬作的詩文創作<sup>131</sup>，這些作品的流傳在官方立場的史傳之外，協助推動了李陵悲怨異域之人的形象與情感象徵。否則，在當時武帝對外戚的迴護下，太史公欲為李陵求情，尚落了個「欲沮貳師」<sup>132</sup>的罪名，在傳播媒介未臻完備的漢代，天下人能在此政治風氣之下，對一名域外漢將之事持有不同於官方的評價，並在西漢後以其人的角度出發，為其代言訴悲，徹底翻轉了事件當下的官方評價，在這一連串的流程中，由域外傳回漢域的〈李陵歌〉所具有的怨歌性質與傳播性，實於史傳之外，協助塑造了官方以外的評論力量。

### 三、異域之人：李陵歌詩中異域訊息的傳播與影響

前文已論及〈李陵歌〉之於李陵其人其事在漢代的流傳與接受關係，以下本段將著重於〈李陵歌〉中所承載異域訊息的傳播與後續影響。

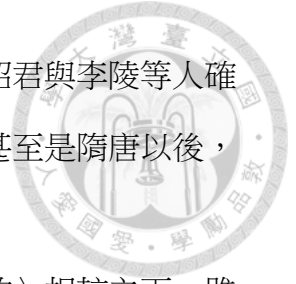
〈李陵歌〉一歌與〈烏孫公主歌〉相同，皆是現存漢代歌詩中極少數由可考的作者、於漢朝疆域之外的異域所作，並於其後流傳回漢境的歌詩。此外，由於歌詩作者均為與政治層面的外交、軍事相關人物，因此這兩首歌詩自域外對漢境的傳播，皆以輻合式的方式向中央政權所在地的長安聚攏，隨後又經京畿文士的改作或里巷人民的傳唱，以原本的歌詩或加上擬作、代言的詩文，由中央向漢境四方傳播出去，最終成為漢朝上下所熟知的「時事」，形成一種歌詩謠諺「天下

---

<sup>130</sup> 朱曉海：〈兩漢六朝詩文中的李陵現象〉，《古典文獻研究》第十四輯，2011年6月，頁1-60。

<sup>131</sup> 朱曉海考證後推論：東漢末以來所流傳的古詩中，提名為李陵所作的作品，並非在曹魏後才被區隔出來、劃歸入李陵名下，而是在漢代一開始就假托了李陵之名。詳參朱曉海：〈兩漢六朝詩文中的李陵現象〉。

<sup>132</sup> 《漢書·李廣蘇建傳》：「初，上遣貳師大軍出，財令陵為助兵，及陵與單于相值，而貳師功少。上以遷誣罔，欲沮貳師，為陵游說，下遷腐刑。」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈李廣蘇建傳〉，《漢書》，卷54，頁2456。



歌之」的效果，相較於史傳中所錄的諸多人物，烏孫公主、王昭君與李陵等人確實受到漢代時人與後人更多的關注，自東漢末以及魏晉六朝、甚至是隋唐以後，與之相關的擬作與討論仍時有可見。

而回頭聚焦於〈李陵歌〉上，此歌與劉細君的〈烏孫公主歌〉相較之下，雖同樣保留了身處異域不得（願）歸漢的焦慮與怨憤，然較缺乏直接的域外景物陳述，取而代之的是對域外抽象的空間感與險難感的塑造：

徑萬里兮度沙幕，為君將兮奮匈奴。路窮絕兮矢刀摧，士眾滅兮名已隕。  
老母已死，雖欲報恩將安歸！<sup>133</sup>

歌詩整體以敘事的方式呈現，首二句以遠征匈奴北域的艱辛起頭，中間兩句歌辭陳述兵敗降胡的經過，最後二句則暗指家族遭君王族滅，自抒無親恩可報、不如不歸的怨思。前文嘗引謝秀卉之研究，說明部分漢代歌詩在演唱、言說上具有「引君入境」的展演特質，在〈李陵歌〉的展演過程中，面對同處異域的直接閱聽者蘇武，李陵亦以「報導型」<sup>134</sup>的歌辭形式，重現一種「音聲中的現場」，試圖藉由歌詩重現過去至今的自身經歷，並令蘇武能以自身的角度同理自己的抉擇，使這場訣別具有選擇雖殊，然同為「異域之人」、望能相互理解的意義。在這樣的目的下，對於遠赴異域之艱險苦絕的塑造，雖無涉情感主題，卻能加強二人同羈異域的共感。

而當此歌詩傳回漢境後，首句之「徑萬里兮度沙幕」所營造出的空間感與險難感，便成為漢人對於域外想像的素材之一。其實，若聚焦於歌詩作品上，稍早在漢武帝的〈西極天馬歌〉之中，便已有「經萬里」、「涉流沙」等語出現。雖在實際的地理景觀上，西域一帶、以及匈奴領土南境和漢境接壤之處確有沙漠地形

<sup>133</sup> [宋]郭茂倩：〈雜歌謠辭二〉，《樂府詩集》，卷 84，頁 1188。

<sup>134</sup> 詳參本章註 104、註 105。





的存在<sup>135</sup>，但對於漢人而言，「沙幕」一詞的使用，有時並非僅是單純的地理陳述，而是具有分別夷夏的文化意義，如《漢書·匈奴傳》中說：

夷狄之人貪而好利，被髮左衽，人面獸心。其與中國殊章服，異習俗，飲食不同，言語不通，辟居北垂寒露之野，逐草隨畜，射獵為生，隔以山谷，雍以沙幕，天地所以絕外內也。<sup>136</sup>

在此段文字中，可見在夷夏之防的詮釋下，原本作為自然地理景觀的山谷與沙幕，都成為了天地用以區隔夷夏的手段。在這樣的思維底下，無論是〈西極天馬歌〉的「流沙」或是〈李陵歌〉中所見的「度沙幕」，其實皆塑造出險難、隔絕的象徵，正與前文所述古詩「望胡地，何嶮崩」般，在漢代詩文中的險阻意象同出一轍，而再加上「萬里」所營造出極遠的空間感，除了塑造出天馬遠道而獲的不易，也令李陵、蘇武所處的北方胡地成為重重險難之處，為二人於漢人想像中的異域生活變得更加生動，也令二人的處境更亦引發同情和共感。

而細析李陵的這首〈李陵歌〉後，再將今傳《文選》與《藝文類聚》所題為李陵的代言擬作相互對照，更能發現東漢文人所作的古詩主要將焦點放在蘇、李「離別」與李陵「自傷」的主題上，正如朱曉海所言：「在假托李陵的詩作中，〈李陵歌〉中原本蘊含的政治糾葛幾乎全部消失」<sup>137</sup>，如「徘徊蹊路側，悵悵不得辭。行人難久留，各言長相思。」（〈攜手上河梁〉）<sup>138</sup>、「萬里遙相思，何益心獨傷，隨時愛景曜，原言莫相忘。」（〈陟彼南山隅〉）<sup>139</sup>這些作品，已不見〈李陵歌〉中的怨憤與矛盾。反倒是稍晚以文章形式呈現的〈與蘇武書〉、〈重報蘇武

<sup>135</sup> 顏師古嘗註「絕幕」一詞曰：「應劭曰：『幕，沙幕，匈奴之南界也。』臣瓚曰：『沙土曰幕。直度曰絕。』師古曰：『應、瓚二說皆是也，而說者或云是塞外地名，非矣。幕者，即今之突厥中磧耳。』」引自〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈武帝紀〉，《漢書》，卷 6，頁 172。

<sup>136</sup> 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：〈匈奴傳下〉，《漢書》，卷 94 下，頁 3834。

<sup>137</sup> 詳參朱曉海：〈兩漢六朝詩文中的李陵現象〉。

<sup>138</sup> 引自逢欽立：《漢詩》卷 12，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 337。

<sup>139</sup> 引自逢欽立：《漢詩》卷 12，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 340。



書〉等作品中略可見到〈李陵歌〉中的情感主題與陳述，特別是在〈重報蘇武書〉中寫道：

自從初降，以至今日，身之窮困，獨坐愁苦，終日無覩，但見異類，韋韝毳幕。以禦風雨，羶肉酪漿，以充飢渴，舉目言笑，誰與為歡？胡地玄冰，邊土慘裂，但聞悲風蕭條之聲，涼秋九月，塞外草衰，夜不能寐。側耳遠聽，胡笳互動，牧馬悲鳴，吟嘯成羣，邊聲四起，晨坐聽之，不覺淚下。嗟乎子卿，陵獨何心，能不悲哉？<sup>140</sup>

此文於《文選》已見錄，題作〈李少卿答蘇武書〉，朱曉海考證認為，這些假托李陵之名的書信至遲在三國時就已出現<sup>141</sup>，這些書信的代言擬作者開始著重於李陵所處北方胡地的想像，雖大多為陳熟套語，然已逐步落實了自西漢的〈李陵歌〉開始，漢境之人對於淹留域外之人的處境塑造，其後更有直抒憤懷之語：

陵雖孤恩，漢亦負德。昔人有言，雖忠不烈，視死如歸。陵誠能安，而主豈復能眷眷乎。男兒生以不成名，死則葬蠻夷中，誰復能屈身稽顙，還向北闕，使刀筆之吏，弄其文墨邪？願足下勿復望陵。嗟乎子卿，夫復何言？相去萬里，人絕路殊，生為別世之人，死為異域之鬼，長與足下，生死辭矣。<sup>142</sup>

此言直接地道出〈李陵歌〉與《漢書》中所載訣別之事的怨憤，可見約在東漢末，詩文作品中除了對李陵其人之形象、處境、心理的塑造已漸趨立體，且大抵確立了後世對李陵的評價角度，甚至已有為其平反之意圖，並不將他視作單純的

<sup>140</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全漢文》卷 28，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 282a。

<sup>141</sup> 詳參朱曉海：〈兩漢六朝詩文中的李陵現象〉。

<sup>142</sup> 〔清〕嚴可均校輯：《全漢文》卷 28，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 283a



貳臣。

梳理這段歷程，由西漢以來李陵自言的〈李陵歌〉與司馬遷、班固秉同情之心所代記的史事，一直到東漢末文人代言擬作的詩文，逐步確立了李陵作為「異域之人」的象徵符號，這種受君王與祖國所背叛的棄臣、貳臣的身分與怨憤，因身處艱險苦寒的北方異域而有了更深的托襯，正因作為「異域之人」這類在漢人心中既有的集體想像，挾帶著來自域外異聞的好奇與同情，使得李陵之事得以在漢境得到廣泛的流傳與評價，並在其後的六朝時期，在南北動盪的局勢下，成為許多文人筆下寄託憤懣的對象，著名者如庾信，其〈哀江南賦〉中「李陵之雙鳧永去，蘇武之一雁空飛」<sup>143</sup>，便藉此抒懷。

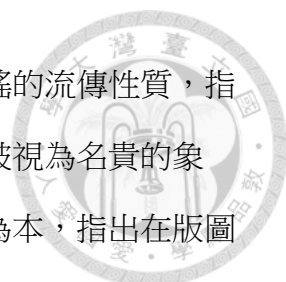
而正如前文所言，自漢初以來，叛漢入胡者並非屈指可數，而李陵之所以能跳脫貳臣行列，使漢境眾人的目光集中於他，除了本身名將之後的身分、壯烈而屈的經歷使然，透過蘇武所攜回對漢境的〈李陵歌〉，是李陵最直接對舊君及故土的留言，歌詩中的怨憤透過漢世歌謠的傳播性與史冊的紀錄，隨後的擬作與代言成為鞏固「異域之人」形象的力量，淡化了貳臣的政治矛盾性，使李陵成為與劉細君、王昭君般，以離漢入胡的身分，成為後人對漢世怨愁情懷的投射。

### 第五節 小結：歌詩中外族想像的傳播與輸出

在本章節中，筆者著眼於源於外族的文化、物質或歌詩創作進入漢帝國，透過歌詩的傳播性在帝國內部流轉後，再次由漢人產生新的詮釋與想像，並化為歌詩、戲劇等擬作文學作品再度流傳於中原的過程，並欲觀察歌詩流傳過程中所加強的異域印象（想像）與焦慮。

在第一節「外族敘事」中，本文整理了現存漢代歌詩謠諺中與外族相關的敘事內容，分為「外族珍稀」、「異域印象」和「邊境治理」三個層面作討論。在「外族珍稀」的部分，本文將目光聚焦在常見歌詩中所提到的外族珍稀如大秦


<sup>143</sup> [清]嚴可均校輯：《全後周文》卷8，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁3924b。



珠、明月珠、琉璃、象牙，以及香料、織品等異域物品，從歌謠的流傳性質，指出當時這些珍稀廣為漢人所識，不僅融入漢人的生活當中，亦被視為名貴的象徵。而在「異域印象」的部分，則是以漢代帝國向四方的拓展為本，指出在版圖擴張與邊界重設的情況下，漢人保有對舊有異域的既定印象、與對全新異域的固定想像。既定印象直接影響了漢人看待這些新納領土的方式，而對胡、越的固定想像則是塑造出一個想像中的異域空間。最後，在「邊境治理」的部分，透過「外族自歌」與「漢人歌外族事」兩種模式，指出由邊境流傳至中央或為史所載的這些歌詩謠諺，統治者的處理方式反映出他們對邊境事務的態度。而這些歌謠除了作為對統治者政策的輿論回饋外，同時也隱含著邊境胡、漢居民如何看待身為「異族」的彼此。

在第二節「和親外族與歌詩」中，本文以漢代著名的兩位和親女子劉細君與王昭君相關歌詩進行討論，首先釐清了劉細君及其所作〈烏孫公主歌〉與漢人為王昭君代作的〈昭君怨〉、乃至後世昭君文學間的連結，確立劉細君乃為王昭君相關創作之原型。其次，突出〈烏孫公主歌〉與〈昭君怨〉之楚歌騷體的性質，其以怨情為核心的音樂性與文學情感主題，其中或尚有哭嫁歌的風俗影響，此直接影響了漢代時人對二人歌詩的接受與流傳。最後，在歌詩所傳達的異域訊息討論上，劉細君〈烏孫公主歌〉自域外傳入的異域景事描繪、以及面對異域的恐懼焦慮等訊息，其後透過漢境內的漢人以〈昭君怨〉的歌詩形式重新傳播於漢境，在這兩首歌詩中，可見漢人觀看域外的角度與印象如何被形塑，除了大抵不脫先秦、漢初以來對北方胡地險異想像外，同時也略見當時漢帝國在漢文化與異文化間的接受上仍存在部分隔閡。

而在最後一節「征戰外族與歌詩」，本文選擇了西漢名將李陵作為討論核心。作為叛漢入胡、有「貳臣之祖」別稱的李陵，東漢以降託名詩文作品甚多，然今可確認殆出李陵無疑者，僅有《漢書》中所載的歌詩〈李陵歌〉。〈李陵歌〉作為自異域傳回漢境的騷體怨歌，其「異地之聞」與「悲怨」的核心情感成為它



在漢境中流傳與接受的一大助力。此外，這首李陵訣別蘇武時「起舞作歌」的歌詩，具有強烈的歌詩展演性。在視覺上，其承繼了西漢以來起舞以當訣別的展演形式，除了是李陵對同處異域多年的蘇武送別，亦是一場與舊君故土訣別的儀式；而在歌辭內容上，其自訴叛漢始末、寄託怨憤的辭句，當最初的閱聽者蘇武將歌詩傳回漢境後，便成為李陵對於漢境舊君與故土的留言，成為漢人在官方態度之外，直接理解並評價李陵的另一種聲音；而在〈李陵歌〉中以域外經驗所塑造出「徑萬里兮度沙幕」的艱險，除了成為漢境之人對於域外想像的素材，更鋪墊了李陵作為「異域之人」文化象徵，進而影響後世相關的詩文創作與評價。

綜上所述，透過歌詩的傳播性，外族文化與異域的訊息得以在漢境內流傳，本節聚焦於藉域外異物或異域之人而起的漢代歌詩，除了突出這些歌詩訊息由境外輸入漢境的過程，更欲觀察漢境之人在接收到這些訊息後所作出的反饋，除了在政治上的作為外，特別是在後續的代言擬作當中，實則透露出漢境之人如何觀看異域的方式，在實質漢境的不斷擴張下，漢人大抵保留了先秦以來對異域的既定印象與想像，並將「異域之人」形塑為愁怨的象徵符碼，與兩漢當時對外族樂舞文化的接納與尚奇風氣的形塑對舉下，成為一種矛盾的張力。

## 第五章 結論

### 第一節 動態循環：歌詩樂舞中的異域形塑與帝國認同



本論文旨在探討漢代歌詩樂舞百戲中的異域元素，經由研究，發現漢境之外的異域元素，對於漢代時人而言，是作為一個相對於「我族」、「我境」的對照角色；而異域元素自四方的流入，不僅提醒了漢人文化邊境的存在，藉由歌詩樂舞的媒介在漢境內反覆展演、觀看的同時，漢人亦逐步完成了將異域元素納入自我大漢帝國的形塑當中。

首先，以宮廷的場域而言，在展演的部分，作為帝國權力核心的宮廷，展演空間本身聯繫著皇權主體以及政治、禮制等諸多層面。本文在以漢宮〈巴渝舞〉、〈天馬歌〉與宮廷百戲為本的研究中，藉由分別探討樂舞、歌詩與百戲三個不同層面的表演藝術與異域、外族文化元素間的關聯性，歸納出這些特定歌詩樂舞百戲在宮廷中的展演思維有二：

其一，是呈現出漢帝國以強盛國力收編異域外族歌樂舞文化、再加以呈現於漢境百姓與外來賓客眼前的宣告作用，異域奇異的歌詩樂舞在特定外交儀節上的使用，使之成為域外他族與境內我族共同觀看的對象，形成一種文化上的凝視，此舉除了追溯周朝以來「舞四夷之樂」的用樂傳統，背後的展演核心思維乃由單純娛樂的「尚奇」、到弘揚國勢的「宣威」。

其二，則是透過將異域元素融入特定的宗教性儀式，使異域之疆域、祥瑞得以統攝於漢帝國的神權、政權之下，如以西域所產天馬為主題的〈天馬歌〉，其被列於郊祀的儀式用樂時，便是透過將域外異物納入漢族的祥瑞系統，進而完成以神權、政權宣告疆域主權和帝王權威的作用。

上述特定歌詩、樂舞與百戲在宮廷場域的反覆展演和觀看之間，形塑出漢朝帝王與人民對於自我的帝國想像，成為漢帝國的盛世紀錄與外交上的宣威；直至東漢末年國勢已衰，仍持續透過這樣的形式反覆塑造過往西京的榮光，而此時的



展演與觀看，便化作漢帝國榮景的追憶與自我暗示，並在漢代以降的宮廷樂舞運用中形成範式。

其次，以民間里巷的場域而言，在展演的部分，作為相對於皇權為背景的政治空間，民間里巷作為漢世普世訊息的流通之處，在民間里巷中所展演的歌詩樂舞除了作為娛樂性的需求，更重要的是反映了漢世的集體價值觀與想像。漢代民間透過歌詩樂舞所傳達的訊息有其地域的差異性，本文以京城轄下的里巷作為預設的主要考察對象，除了在漢代歌詩中擷取出異域元素的存在，以此建構漢世中受異域元素影響的浮世繪風景，更藉由幾位與政治、異域相關的特定歷史人物歌詩進行探究，釐清域外訊息透過歌詩的形式傳播入政治中心京畿的輸入過程，並於其後再次由京城為發源地，以擬作或代言的方式流傳至漢境各地的輸出傳播，而這段輸入和輸出的過程，最終將使異域之人的相關事蹟成為整個境內漢人集體認知。本文配合時代文化背景，從中探討漢人對於異域人事的想像形塑，歸結出即使實質地理空間的疆域擴張，漢人心理空間對異域的界定仍停留在先秦以來險難、困阻的既定印象，進而特化對「異域之人」的悲愁想像，使之成為後世文學創作中的文化符碼，而這整個訊息的傳播及想像形塑，便是立基於里巷間歌詩樂舞的反覆展演以及觀眾的觀看流傳。

要之，在上述宮廷與民間兩個不同場域間，以異域元素為本的歌詩樂舞如何被展演與觀看，呈現出漢代人民對於境內自我的帝國想像、認同與宣告，以及對域外的想像和界定，整個漢帝國多元、蓬勃的文化自信，便在這些展演和觀看間得以完成。除此之外，通過一連串由展演、觀看，進而產生想像塑造，最後再透過境內流傳形塑出漢民族的自我認同，使漢代帶有異域元素的歌詩樂舞在傳演過程中形成了動態性的循環，最終成為了鞏固漢帝國內在認同力量的一大關鍵。

## 第二節 尚奇與排俗：異域元素影響下的文化矛盾

在統一帝國的建立與疆域的擴張下，相較於過去先秦主要圍繞在中原地區的民族、地域性文化交流，兩漢以來，在政治征戰、外交貿易等眾多因素的影響




下，諸多過去未嘗接觸的異域元素進入，對兩漢的文化形塑扮演著重要的地位，特別是在物質文化及歌舞文化上的呈現，除了協助建構出漢代的藝術風格，在漢代以降更成為部分的中國文化底蘊。

自西漢以來，漢代在藝術精神與表現上延續了先秦楚文化的瑰麗與奇幻，這令漢人本身在藝術發展上即有尚奇的審美傾向，而隨著異域元素的逐漸融入，再加上宣威的展演思維，使得兩漢上起宮廷、下至民間，對於這些異域元素大抵呈現出很高的接受度，且除了用於社會娛樂層面，異域元素影響下的歌詩樂舞更堂而皇之地進入了國家的禮制之中，形成兩漢儀典中的重要環節，如郊祀禮所使用的〈郊祀歌〉、接見外族貴客所使用的角抵百戲等，更遑論民間富豪之家宴會時所用「唐篋追人，奇蟲胡妲」的奇麗非常。這種尚奇的娛樂氛圍雖與上位者個人的喜好有很大的關係，如漢高祖向來好民間楚風和異樂歌舞，不斥俚樂與異俗；漢武帝、漢宣帝雄才大略而傾奢麗，又好祥瑞怪異。然歸根究底，仍與西漢以來上下對異域文化接觸的頻繁與尚奇的心態相關。

然而，隨著西漢後期到東漢的禮制建構漸趨完備，加以儒家學說與其經學思想逐漸獲得上位者的重視，延續先秦儒家道統思想的士人，開始反省在尚奇風氣之下，以奇為本的歌詩樂舞過度興盛的正當性。如在漢武帝朝時，即有河間獻王收集並進獻雅樂，反對武帝以胡樂新聲作為宮廷儀典用樂，其後在桓寬、桓譚、仲長統等人的論述，以及史傳中大臣對君王的諫言中，亦可見相關批評紀錄。班固《漢書》中對西漢前期宮廷禮樂的建構更作出「以鄭聲施於朝廷」的嚴厲抨擊，上述這些記載，顯現出相較於雅樂，連中原地方區域的樂舞皆不入儒家學者之耳目，由異域、外族所傳入的歌詩樂舞，更因其俗音異調而受到儒學士人嚴正的指摘。

故而綜觀兩漢受異域元素影響的歌詩樂舞之運用，可歸結出其發展受到尚奇與排俗兩種相反思維的拉扯，由西漢以來全面的蓬勃興盛，到中期後逐漸受到儒學士人的質疑，進而成為漢代夷夏之辨觀念中的爭議之地，隨後並逐漸分化出學





術思想與實際運用的分流：在學術思維上雖看似以雅正的樂教觀取得勝利，然在實際運用上，基於帝國宣威的政治思維以及娛樂需求，這些受異域元素影響的漢代歌詩樂舞仍在漢世上下的展演中占有重要的一席之地。而其作為「奇異」的文化象徵，也在兩漢的文化矛盾中更加得以彰顯。

### 第三節 研究未竟之處

本文以漢代歌詩樂舞及百戲藝術為本，將異域元素的影響作為研究主題，並著重探討這些特定範疇與背景下的歌詩樂舞所展現出的文化意義。然綜觀整個研究主題與範圍，於本文的研究過程中，筆者確實尚有限於學力與材料而未能盡善之處，以下分項提出，望日後能有機會進行更深入完整的研究，也期能有相同志趣之研究者不吝指正與補論，共同使漢代樂府歌詩研究更臻完整，使其於中國文學乃至文化史上的價值更能為人所周知。

#### 一、異域外族之橫向連結未能全面

在與漢代相關的史傳文獻如《史記》、《漢書》、《後漢書》中，所記載與漢朝交流往來的外族資料十分豐富，並在書中已略見時人對於異域和外族有系統的分類，如《史記》中主要依民族區分，將外族相關記載分為〈匈奴列傳〉、〈南越列傳〉、〈東越列傳〉、〈朝鮮列傳〉、〈西南夷列傳〉、〈大宛列傳〉等；而到了《漢書》中，分類上則簡化整併為〈匈奴傳〉、〈西南夷兩粵朝鮮傳〉、〈西域傳〉；在《後漢書》中，又因應世局略為擴增為〈東夷列傳〉、〈南蠻西南夷列傳〉、〈西羌傳〉、〈西域傳〉、〈南匈奴列傳〉、〈烏桓鮮卑列傳〉等。由以上史傳中與外族相關的列傳記載，可知兩漢與四方異域外族的交流之廣泛，而就本文的研究主題，上述所列舉地域、民族之歌詩樂舞相關記載本皆應納入本文討論範疇，由史傳的記載來看，這些民族也多曾與漢朝有過音樂上的交流往來的事實，如西漢初的閩粵趙氏政權、東漢後的烏桓、鮮卑民族等，但限於記載的片段性與不足，加上出土實物的數量不豐，故現有材料不足以形成完整的論述，有太多的空白與臆測需留

待後續出土材料佐證，本文在研究時不得不捨棄這些片段的材料，而以文獻較為豐厚確實者作為論述對象，以此角度來看，本研究結果並未涵蓋兩漢整體的異域元素，此為本文現階段未能完成之處。



## 二、歌詩樂舞之縱向延伸尚未開展

受到異域元素和外族文化所影響的漢代歌詩樂舞，實則形成了中國後世以異域元素為本的歌詩創作、以及外族歌舞的展演運用之範式。特別是在宮廷樂舞的範疇中，魏晉六朝以來宮廷中將外族歌樂作為祭祀、外交儀典用樂的情形並不在少數，其中的展演思維和歌詩樂舞歷史多可追溯到漢代；而後到了隋唐，受到多元民族文化融合的時代背景，更是重新確立了宮廷禮樂中外族音樂的價值，形成了另一種以強盛帝國背景而成的新聲，對於當時的政治、文化層面別具意義。這些對異域外族音樂文化的融會，並加以詮釋展演的用樂模式，都與漢世有著千絲萬縷、可相互對照闡發之處。筆者現階段限於學力，無法將漢代歌詩樂舞的此項價值向後開展，凸顯其作為後世樂舞經典的意義，望於未來的研究路途上，能使此未竟的研究主題更加完整，使漢代歌詩樂舞之討論不僅侷限兩漢，而能在後世歌樂文化中亦復現其自信繁華之美。

附錄：論文徵引歌詩樂舞百戲與異域元素相關事件表

年代	歌詩樂舞百戲	事件	在位君王	參考出處
約 206 B.C.	〈巴渝舞〉	漢高祖喜〈巴渝舞〉勇銳，命樂人習之。	漢高祖	《後漢書·南蠻西南夷列傳》
200 B.C.	〈平城歌〉	漢高祖遭匈奴冒頓單于圍於平城七日，其後天下作〈平城歌〉歌之。	漢高祖	《史記·匈奴列傳》、《漢書·匈奴傳》
121 B.C.	〈匈奴歌〉	霍去病大破匈奴，追擊深入焉支山、祁連山。相傳匈奴作〈匈奴歌〉抒發哀苦。	漢武帝	《漢書·衛青霍去病傳》
121 B.C.	〈太一天馬歌〉	余吾水出神馬，武帝作〈太一天馬歌〉	漢武帝	據王淑梅等考證
119-115 B.C.	《摩訶兜勒》、〈新聲二十八解〉	張騫第二次出使西域，相傳攜回胡曲《摩訶兜勒》，其後李延年據此作〈新聲二十八解〉。	漢武帝	《漢書·張騫李廣利傳》
113 B.C.	〈西極天馬歌〉	得烏孫國求親所獻烏孫馬，作〈西極天馬歌〉。	漢武帝	據王淑梅等考證
113 B.C.	〈太一天馬歌〉	渥洼水出神馬，武帝作〈太一天馬歌〉	漢武帝	《史記·樂書》、《漢書·武帝紀》
112 B.C.	〈東光〉	發兵討伐南越，時人作歌詩〈東光〉。	漢武帝	《漢書·〈西南夷兩粵朝鮮傳〉》
111 B.C.	〈郊祀歌〉十九章	李延年入漢宮得武帝接見，後參與〈郊祀歌〉十九章協律工作。	漢武帝	《史記·孝武本紀》
108 B.C.	角抵戲	武帝於京城作角抵	漢武帝	《漢書·武

		戲，三百里內皆來觀。		《漢書·武帝紀》
106 B.C.	角抵戲	武帝使京師民觀角抵于上林平樂觀。	漢武帝	《漢書·武帝紀》
105 B.C.	〈烏孫公主歌〉	漢遣烏孫公主劉細君出嫁烏孫，劉細君後作〈烏孫公主歌〉。	漢武帝	《漢書·西域傳下》
101 B.C.	〈西極天馬歌〉	李廣利斬大宛王首，獲汗血馬來，武帝作〈西極天馬歌〉	漢武帝	《漢書·武帝紀》
100 B.C.		蘇武出使匈奴遭俘	漢武帝	《漢書·李廣蘇建傳》
99 B.C.		李陵兵敗降胡	漢武帝	《漢書·李廣蘇建傳》
81 B.C.	〈李陵歌〉	李陵於胡地訣別蘇武，起舞，作〈李陵歌〉。	漢昭帝	《漢書·李廣蘇建傳》
65 B.C.	〈華人為高昌人歌〉	龜茲王與夫人(烏孫公主劉解憂之女)來朝，後數次來往朝賀，返國後仿漢制度。西域人作〈華人為高昌人歌〉諷刺之。	漢宣帝	《漢書·西域傳下》
64 B.C.	角抵戲	烏孫國昆彌入長安迎娶公主，宣帝於平樂觀中設角抵	漢宣帝	《漢書·西域傳下》
51 B.C.	〈遠如期〉	呼韓邪單于來朝，時人作歌詩〈遠如期〉歌頌之。	漢宣帝	《漢書·宣帝紀》
33 B.C.		漢許嫁良家子王嬙與呼韓邪單于	漢元帝	《漢書·元帝紀》
A.D. 48-47	〈武溪深〉	伏波將軍馬援出征武陵武溪蠻，後困於壺頭山，病逝軍中。相傳此時作歌詩〈武溪深〉。	漢光武帝	《後漢書·馬援列傳》

約 A.D. 58-75 間	〈遠夷樂德歌詩〉、 〈遠夷慕德歌詩〉、 〈遠夷懷德歌詩〉	白狼王唐菟慕義來歸，獻〈遠夷樂德歌詩〉、〈遠夷慕德歌詩〉、〈遠夷懷德歌詩〉三章	漢明帝	《後漢書·南蠻西南夷列傳》
A.D. 69	〈哀牢行者歌〉	西南夷哀牢王率眾來歸，明帝為其置哀牢、博南二縣，並發眾開通博南山、蘭倉水，時人苦之，作〈哀牢行者歌〉。	漢明帝	《後漢書·南蠻西南夷列傳》
A.D. 115	〈益州民為尹就諺〉	先零羌寇益州，遣中郎將尹就討之，益州人民畏於尹就暴虐，謠諺苦之。	漢安帝	《後漢書·安帝紀》
A.D. 120	揮國獻幻人	揮國獻樂及幻人，作雜技於庭	漢安帝	《後漢書·南蠻西南夷列傳》
A.D. 136	角抵戲	東夷夫餘王來朝，以黃門鼓吹、角抵戲以遣之。	漢順帝	《後漢書·東夷列傳》
A.D. 143	角抵百戲	賞立南匈奴單于，於胡桃宮作角抵百戲	漢順帝	《後漢書·南匈奴列傳》
A.D. 184	〈交趾民為賈琮歌〉	交趾叛亂，後經賈琮治理回復安定。交趾人作〈交趾民為賈琮歌〉。	漢靈帝	《後漢書·賈琮列傳》
A.D. 188	秘戲（角抵百戲）	靈帝於平樂觀下起大壇，設秘戲以示遠人。	漢靈帝	《漢後書·靈帝紀》

## 徵引文獻

### 傳統文獻

#### 經部



- 〔東周〕左丘明傳，〔西晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達等正義：《重刊宋本左傳注疏》，臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）江西南昌府學刊本。
- 〔東周〕孟軻著，〔漢〕趙岐注：〈滕文公上〉，《重刊宋本孟子注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）南昌府學刊本。
- 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《重刊宋本周禮注疏》，臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）江西南昌府學刊本。
- 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏：《重刊宋本禮記注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）江西南昌府學刊本。
- 〔漢〕鄭玄箋：《毛詩鄭箋》，臺北：新興書局，1993年，校相臺岳氏本。
- 〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏：《重刊宋本毛詩注疏附校勘記》，臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）江西南昌府學阮元南昌府學刊本。
- 〔漢〕公羊壽傳，〔漢〕何休解詁，〔唐〕徐彥疏：《重刊宋本公羊注疏附校勘記》，臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）江西南昌府學刊本。
- 〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達等疏：《重刊宋本尚書注疏附校勘記》，臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年（1815年）南昌府學刊本。
- 〔漢〕許慎撰，〔宋〕徐鉉校定：《說文解字》，北京：中華書局，2009年。
- 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁：《說文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981



年。

〔漢〕劉熙：《釋名》，北京：中華書局，2016年。

〔明〕方以智：《通雅》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，景印文淵閣四庫全書第857冊。

## 史部

〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記》，臺北：鼎文書局，1981年。

〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：《漢書》，臺北：鼎文書局，1986年。

〔漢〕班固等撰：《東觀漢記校注》，北京：中華書局，1985年。

〔漢〕荀悅：《前漢紀》，臺北：臺灣商務印書館，1971年。

〔漢〕衛宏：《漢官舊儀》，臺北：臺灣商務印書館，1975年。

〔晉〕常璩撰，任乃強校注：《華陽國志校補圖注》，上海：上海古籍，1987年。

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

〔梁〕沈約：《宋書》，臺北：鼎文書局，1980年。

〔北魏〕酈道元注，楊守敬、熊會貞疏，段熙仲點校，陳橋驛復校：《水經注疏》，南京：江蘇古籍出版社，1989年。

〔北齊〕魏收撰：《樂志》，《魏書》，臺北：鼎文書局，1980年。

〔唐〕房玄齡等撰：《晉書》，臺北：鼎文書局，1980年。

〔唐〕魏徵等撰：《隋書》，臺北：鼎文書局，1980年。

〔唐〕杜佑：《通典》，北京：中華書局，1988年。

〔後晉〕劉昫撰：《舊唐書》，臺北：鼎文書局，1981年。

〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音註：《資治通鑑》，北平：古籍出版社，1956年。

〔宋〕鄭樵：《通志》，臺北：臺灣商務印書館，1987年。



〔元〕馬端臨：《文獻通考》，臺北：臺灣商務印書館，1987年。

〔元〕郝經：《續後漢書》，濟南：齊魯書社出版社，2000年。

〔清〕沈欽韓等撰：《漢書疏證》，上海：上海古籍出版社，2006年，據清光緒六年（1880年）浙江官書局刻本影印。

周天游輯注：《八家後漢書輯注》，上海：上海古籍出版社，1986年。

## 子部

〔漢〕陸賈：《新語》，臺北：世界書局，1989年。

〔漢〕賈誼：《新書》，臺北：臺灣中華書局，1981年，據抱經堂叢書本校刊。

〔漢〕董仲舒撰，賴炎元註釋：《春秋繁露》，臺北：臺灣商務印書館，1987年。

〔漢〕劉向撰，楊以滄校：《說苑》，上海：商務印書館，1937年。

〔漢〕桓寬著，王利器校注：《鹽鐵論》，北京：中華書局，1996年。

〔漢〕桓寬著，王利器校注：《鹽鐵論校注》，上海：古典文學出版社，1958年。

〔漢〕桓寬著，王利器校注：《鹽鐵論校注》增訂本上冊，天津：天津古籍出版社，1983年。

〔漢〕班固等撰：《白虎通》，北京：中華書局，1985年。

〔漢〕桓譚：《新論》，上海：上海人民出版社，1977年。

〔漢〕應劭：《風俗通義》，臺北：臺灣中華書局，1981年。

〔晉〕葛洪：《西京雜記》，北京：中華書局，1985年。

〔晉〕陸翽：《鄴中記》，臺北：臺灣商務印書館，1975年。

〔晉〕干寶著，胡懷琛標點：《新校搜神記》，上海：商務印書館，1957年。

〔晉〕崔豹：《古今註》，臺北：臺灣商務印書館，1966年，上海涵芬樓影印宋刊本。

〔梁〕任昉：《述異記》，合肥：黃山書社，2008年，明刻廣漢魏叢書本。

〔宋〕羅勉道：《南華真經循本》，臺北：藝文印書館，1974年，《無求備齋莊子集成續編》第2冊，據明正統間「道藏」本影印。



袁珂校注：《山海經校注》，上海：上海古籍出版社，1983年。



### 集部

- 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》，上海：上海古籍出版社，1986年。
- 〔梁〕劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍註》，北京：人民文學出版社，2014年。
- 〔唐〕元稹著，周相錄校注：《元稹集校注》，上海：上海古籍，2011年。
- 〔唐〕劉禹錫撰，蔣維松等箋注：《劉禹錫詩集編年箋注》，山東：山東大學出版社，1997年。
- 〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》，北京：中華書局，2009年。
- 〔宋〕洪興祖：《楚辭補注》，北京：中華書局，2000年。
- 〔明〕胡應麟：《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- 〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991年。
- 〔清〕杜文瀾輯，周紹良校點：《古謠諺》，北京：中華書局，1958年。
- 遂欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983年。

### 近人專著（依姓氏筆畫排列）

- 孔 德：《外族音樂流傳中國史》，臺北：華世出版社，1975年。
- 亓婷婷：《兩漢樂府運動》，臺北：學海出版社，1980年。
- 王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，北京：社會科學文獻出版社，2006年。
- 王運熙：《樂府詩述論》，上海：上海古籍出版社，2014年。
- 王福利：《郊廟燕射歌辭研究》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 王福利：《六朝禮樂文化與禮樂歌辭研究》，南京：鳳凰出版社，2015年。
- 王綱懷：《三槐堂藏鏡》，北京：文物出版社，2004年。
- 王士倫編著，王牧修訂：《浙江出土銅鏡》修訂本，北京：文物出版社，2006年。



- 田繼周：《中國歷代民族史：秦漢民族史》，北京：社會科學文獻出版社，2007年。
- 朱 澍：《漢畫像胡人圖像研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017年。
- 朱謙之：《中國音樂文學史》，北京：北京大學出版社，1989年。
- 余冠英：《樂府詩選》，北京：人民文學出版社，1954年。
- 呂宗力：《漢代的謠言》，杭州：浙江大學出版社，2011年。
- 李建民：《中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究》，臺北：東大圖書，1993年。
- 宋博年、李強：《西域音樂史》，烏魯木齊：新疆人民出版社，2006年。
- 汪高鑫：《董仲舒與漢代歷史思想研究》，北京：商務印書館，2012年。
- 吳釗、劉東升：《中國音樂史略》，北京：人民音樂社，1993年。
- 周錫保：《中國古代服飾史》，北京：中國戲劇出版社，1986年。
- 周仕慧：《琴曲歌辭研究》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 周仕慧：《樂府詩體式研究》，北京：北京大學出版社，2013年。
- 胡壯麟、朱永生、張德祿、李戰子：《系統功能語言學概論》修訂版，北京：北京大學出版社，2008年。
- 昝風華：《漢代風俗文化與漢代文學》，北京：中國社會科學出版社，2009年。
- 范銘如：《空間／文本／政治》，臺北：聯經出版，2015年。
- 姚大業：《漢樂府小論》，天津：百花文藝出版社，1984年。
- 高莉芬：《絕唱：漢代歌詩人類學》，臺北：里仁書局，2007年。
- 高文主編：《中國畫像石全集》第七卷，河南：河南美術出版社，2000年。
- 高文、王錦生編著：《中國巴蜀漢代畫像磚大全》，澳門：國際港澳出版社，2002年。
- 孫尚勇：《樂府文學文獻研究》，北京：人民文學出版社，2007年。
- 馬冀、楊笑寒：《昭君文化研究》，呼和浩特市：內蒙古人民出版社，2004年。



- 許雲和：《樂府推故》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 張永鑫：《漢樂府研究》，南京：江蘇古籍出版社，1992年。
- 張永安：《巴渝戲劇舞樂》，重慶：重慶出版社，2004年。
- 張文德：《王昭君故事的傳承與嬗變》，上海：學林出版社，2008年。
- 張高評：《王昭君形象之轉化與創新：史傳、小說、詩歌、雜劇之流變》，臺北：里仁書局，2011年。
- 張仲謀：《貳臣人格》，武漢：長江文藝出版社，1996年。
- 崔樂泉：《圖說中國古代游藝》，臺北：文津出版社，2002年。
- 崔樂泉：《中國古代百戲雜技發展史》，臺北：文津出版社，2010年。
- 梁海燕：《舞曲歌辭研究》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 曾智安：《樂府詩音樂型態研究：以曲調考察為中心》，北京：北京大學出版社，2013年。
- 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，臺北：大鴻圖書，1997年。
- 楊 銘：《土家族與古代巴人》，重慶：重慶出版社，2002年。
- 葉舒憲、蕭兵、鄭在書：《山海經的文化尋蹤：「想像地理學與東西文化碰觸」》，武漢：湖北人民出版社，2004年。
- 劉宗迪：《失落的天書：《山海經》與古代華夏世界觀》增訂本，北京：商務印書館，2016年。
- 劉秉果、趙明奇：《漢代體育》，濟南：齊魯書社，2009年。
- 趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》，北京：商務印書館，2009年。
- 趙敏俐等著：《中國古代歌詩研究：從《詩經》到元曲的藝術生產史》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 鄭明璋：《漢賦文化學》，濟南：齊魯書社，2009年。
- 龍文玲：《漢武帝與西漢文學》，北京：社會科學文獻出版社，2007年。



魯迅：《古小說鈎沈》，香港：新藝出版社，1967年。

魯歌、高峰、戴其芳、李世琦編注：《歷代歌詠昭君詩詞選注》，武漢：長江文藝出版社，1982年。

閻澤平：《文化視野中的昭君形象與意義生成》，武漢：武漢出版社，2003年。

錢志熙：《漢魏樂府藝術研究》，北京：學苑出版社，2011年。

蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究》修訂版，北京：文物出版社，2010年。

蕭滌非著，蕭海川補輯：《漢魏六朝樂府文學史》增補本，北京：人民文學出版社，2011年。

韓寧：《鼓吹橫吹曲辭研究》，北京：北京大學出版社，2009年。

鍾琛：《先秦兩漢及魏晉南北朝音樂傳播概論》，臺北：龍視界，2013年。

羅根澤：《樂府文學史》，北京：東方出版社，2012年。

### 單篇論文（依姓氏筆畫排列）

王健文：〈帝國秩序與族群想像：帝制中國初期的華夏意識〉，甘懷真編：《東亞歷史上的天下與中國概念》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2007年。

王淑梅、于盛庭：〈〈天馬歌〉考辨與《史記·樂書》的真偽〉，陳洪主編：《漢唐樂府的文化闡釋》，南京：鳳凰出版社，2015年，頁22-37。

王明蓀：〈宋代的角觥術——兼論古代的角觥戲〉，《近世中國的社會與文化論文集（960-1800）》，臺北：國立臺灣師範大學歷史學系，2007年。

毛貞磊：〈「張騫傳胡樂，李延年造新聲」史料真偽考辨〉，《漢唐音樂史首屆國際研討會論文集》，北京：中央音樂學院出版社，2011年。

田大文：〈巴渝舞的結構與音樂分類〉，《音樂探索》第4期（1997年），頁36-42。

朱曉海：〈兩漢六朝詩文中的李陵現象〉，《古典文獻研究》第十四輯，2011年6月，頁1-60。

邢義田：〈漢武帝伐大宛原因之再檢討〉，《食貨月刊》第2卷第9期（1972年12



- 月)，頁 31-35。
- 邢義田：〈漢代壁畫的發展和壁畫墓〉，《秦漢史論稿》，臺北：東大圖書，1987年)，頁 473-477。
- 邢義田：〈古代中國及歐亞文獻、圖象與考古資料中的「胡人」外貌〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，2000年9月，頁 15-99。
- 邢義田：〈漢代畫像胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第十九期，2005年，頁 63-132。
- 李政宇：〈渥洼水天馬史事綜理〉，《敦煌研究》1990年第3期，頁 16-23。
- 李敦慶：〈魏晉南北朝燕射歌辭之新變〉，《文藝評論》2015年第1期，頁 88-92。
- 吳相洲：〈關於建構樂府學的思考〉，《樂府學》，2006年00期，頁 1-11。
- 吳相洲：〈樂府相關概念辨析〉，《首都師範大學學報》2015年第2期，頁 80-88。
- 吳相洲：〈現代樂府學史概述〉，《樂府學》，2015年01期，頁 3-69。
- 林 靜：〈〈郊祀歌〉十九章創作時間問題闕疑〉，《樂府學》，2015年01期，頁 176-184。
- 金啟琮：〈中國式摔跤源出契丹、蒙古考〉，《蒙古史論文選集》第五輯，呼和浩特：呼和浩特市蒙古語文歷史學會，1983年。
- 殷善培：〈漢代郊祀歌〈天馬〉章考釋〉，《先秦兩漢學術》第4期，2005年9月，頁 81-97。
- 翁敏華：〈孤雁·哭嫁·魂歸：從民俗文化的視角論歷代昭君劇〉，《上海師範大學學報》第42卷第1期，2013年，頁 98-105。
- 孫尚勇：〈黃門鼓吹考〉，《武漢音樂學院學報》第4期，2002年。
- 曹道衡：〈試論「饒歌」的演變〉，《中國社會科學院研究生院學報》第3期，1994年，頁 48-51。
- 張洪慈：〈談〈烏孫公主歌〉的「歌」〉，《新疆教育學院學報》，1986年02期，頁 92-95。

張 宏：〈漢代〈郊祀歌〉十九章中的遊仙長生主題〉，《北京大學學報》1996年  
第4期，頁77-84。

賈 勇：〈試析漢畫中的天馬〉，《南陽理工學院學報》第2卷第3期（2010年5  
月），頁55-57。

黃新榮：〈中國最早的「哭嫁歌」—《詩經·王風·葛藟》〉，《華南農業大學學  
報》第6卷第2期，2007年，頁105-111。

董其祥：〈巴渝舞源流考〉，《重慶師範大學學報》第4期，1984年，頁53-62。

趙沛霖：〈漢〈郊祀歌·天馬〉與祥瑞觀念、神仙思想〉，《勵耘學刊》2008年第  
1期，頁51-59。

趙 玲：〈古樂的浮沉：試論宮廷巴渝舞的傳承與發展〉，《天津音樂學院學報》  
第1期，2008年。

趙 季：〈《史記·樂書》錯簡發覆舉隅〉，《文獻》第3期（1986年），頁54-58。

鄭祖襄：〈試述中國音樂起源的多民族、多地域現象〉，《華夏舊樂新探：鄭祖襄  
音樂文化論集》，北京：中央音樂學院出版社，2008年，頁166-184。

錢志熙：〈漢樂府與「百戲」眾藝之關係考論〉，《文學遺產》，1995年05期，頁  
35-45。


錢志熙：〈樂府古辭的經典價值—魏晉至唐代文人樂府詩的發展〉，《文學評論》  
1998年第2期，頁61-74。

錢志熙：〈漢代樂府與戲劇〉，《北京大學學報》第44卷第4期，2007年，頁74-  
84。

Jessica Rawson：〈異域魅惑：漢帝國及其北方鄰國〉，巫鴻、朱青生、鄭岩主編：  
《古代墓葬美術研究》第二輯，長沙：湖南美術出版社，2013年。

### 學位論文（依姓氏筆畫排列）

朱聖明：《秦漢華夷觀念與民族意識研究》，開封：河南大學中國古代史碩士學位  
論文，龔留柱先生指導，2009年。

- 
- 張麗平：《哭嫁歌研究：以土家族歌謠為範圍》，花蓮：國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，林素英、楊振良先生指導，2004年。
- 曾金城：《漢鼓吹鐃歌十八曲研究》，嘉義：南華大學文學研究所碩士學位論文，曹淑娟先生指導，1999年。
- 董 姣：《李陵與李陵詩現象研究》，北京：首都師範大學中國古代文學碩士學位論文，趙敏俐先生指導，2005年。
- 鄒惟一：《漢代周邊對中原文化的影響研究》，上海：上海師範大學中國古代史博士學位論文，曾維華先生指導，2014年。
- 趙 玲：《巴人音樂文化之研究》，西安：陝西師範大學音樂學碩士學位論文，陳四海先生指導，2007年。
- 趙 泉：《論漢宋之間文學中的李陵形象》，長沙：湖南大學中國古代文學碩士學位論文，陳冠梅先生指導，2014年。
- 謝秀卉：《漢魏樂府歌詩口頭性藝術研究》，臺北：政治大學中文研究所博士論文，高莉芬先生指導，2015年。