

夷歌巴舞

——論漢代宮廷巴渝舞的展演與其夷夏思維

華 泓 嘉*

提 要

本文以巴渝舞首度成為宮廷禮樂的漢代著手，藉由分析巴渝舞在宮廷中的展演內容與場合，還原巴渝舞以鼓樂為奏、執兵器作舞的表演型態，並指出其以夷歌樂舞身分作為朝廷宴饗與祭祀用舞的特殊性，其原因除了舞容合於西周以來雅樂武舞的傳統外，尚須注意到巴人原生歌舞本身具有的祭樂性質。此外，巴渝舞作為夷樂而廣泛展演於宮廷，其用樂思維可追溯到《周禮》以來用「四夷之樂」的禮制，在先秦兩漢以來「德化四夷」的華夏本位思考下，「四夷之樂」成為華夏政權用以宣示正統的工具，但在此同時，宮廷內的夷樂也不斷受到華夏正統的挑戰，終至消失在宮廷禮樂中。最後，本文回到漢代巴渝舞的展演主體板楯蠻作討論，指出由於板楯蠻處於華夏邊緣的特殊位置，其既作為夷夏文化的

本文 105.02.13 收稿，105.06.23 審查通過。

*國立臺灣大學中國文學研究所碩士班三年級

分界，同時也是邊境守禦的重要助力，因而漢宮中透過巴渝舞的一再展演，除了達到宴娛的效果，亦是對國力的反覆自我肯定。

關鍵詞：巴渝舞、夷夏、宮廷禮樂

The Songs of Yi and the Dance of Pa :

The Performance and Yihsia Thinking of Payu Dance in Han Palace

Hua Hung-chia*

Abstract

This article focuses on Han which the Payu dance first became the ceremony in the palace. By analyzing the performance and situation of Payu dance in the palace, the characteristics of Payu dance which are accompanying with drums and dancing with weapons could be noticed . Besides, we can also point out the particularity that Payu dance performed in banquets and religious rituals in Han palace with exotic music and dancing style. It not only because the performance of Payu dance corresponded the military dance tradition originated in Chou dynasty, but also relied on its religious characteristic which came from Pa tribe. In addition, Payu dance performed widely in the palace with its exotic style. The thinking could be traced back to “Chouli”, which used the music from other tribes (Ssuyi) as the ceremony. In the standard thinking based on Huahsia form Pre-Qin, the performance of music from other tribes became an announce of the orthodox dominance for Huahsia regime. But in the same time, the exotic music and dance in the palace also faced the challenges

* Master student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University.

from the standard thinking based on Huahsia and eventually faded away from the palace. In the end, this article discusses about the original performers of Payu dance which were called “Panshunman” and point out that because their special living place which was in the boundary between Yi and Hsia. The Panshunman was not only the divide of Yihsia culture, but also played an important role in the frontier defense. In that case, to keep performing Payu dance in Han palace was not only for entertainment, but also an eusurance for the dominance.

Keywords: Payu dance, Yihsia, Ceremony in the palace

夷歌巴舞

——論漢代宮廷巴渝舞的展演與其夷夏思維

華 泓 嘉

一、前言

歌、樂、舞於上古時期的發源，本與巫覡祭祀活動密切相關，且三者密不可分，其中歌以詠言，樂起於情，皆重人心內在感發而形於外，相較之下，舞則重於外在儀度變化，也因而最富儀式性，並在祭祀活動中承載著重要的娛神作用。《說文解字》釋「巫」字時直接點出：「祝也。女能事無形，以舞降神者也。象人兩袂舞形。」¹ 便是擷取了舞的儀式特質；而王國維對舞的儀式與娛神特質亦有相當的認同，他除了肯定「巫之事神，必用歌舞」² 的傳統之外，更進一步指出「靈之為職，或偃蹇以象神，或婆娑以樂神」³ 的舞職歸屬。然而，舞的儀式展演，不僅在原始的巫覡祭儀中得窺，隨著文化的發展，當舞蹈堂而進入宮廷祭祀之列後，便成為肅穆的祀禮中動人的一環，如用於宮廷宗廟祭樂的《詩經》三〈頌〉，〈詩大序〉云：「頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。」⁴ 點

¹ 引自漢·許慎撰，宋·徐鉉校定：《說文解字》（北京：中華書局，2009年），頁100。

² 引自王國維：《宋元戲曲考》（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁1。

³ 引自王國維：《宋元戲曲考》（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁1。

⁴ 引自漢·鄭玄：《毛詩鄭箋》（臺北：新興書局，1993年），頁1。

出了〈頌〉詩篇中重在「形容」與「告神」的兩大要素，清人阮元〈釋頌〉中則進一步釋道：「惟三〈頌〉各章皆是舞容，故稱為『頌』。」⁵ 確立了三〈頌〉詩與樂舞合一的祭儀特色。此外，先秦重要的宮廷祭舞尚有如《周禮》中所載以《雲門》為首的六代樂舞，⁶ 在自先秦以降的歷代國家祀典上，皆可見六代樂舞的保存或改制，可說在宮廷樂舞的設立上，最早來自於祭典娛神的儀節，其後才發展出作為皇公貴族宴饗娛樂的需求，在宮廷樂舞的研究上，除了眩人眼目的宴饗樂舞，祭歌祭舞亦是值得被關注的主題。

在整個中國歷史上，漢代是俗樂歌舞極盛的一個時代，下起民間，上至宮廷，皆可見來自四方異地的倡優樂舞演藝其間，班固所謂「有趙、代、秦、楚之謳」、⁷ 桓寬所謂「富者鐘鼓五樂，歌兒數曹。中者鳴竽調瑟，鄭舞趙謳」⁸ 正是這種風氣的寫照。而漢代俗樂之所以風行上下，除了經濟發達與城市興起的條件之外，⁹ 與統治者的喜好與提倡亦有相當程度的關聯性。漢高祖劉邦以平民出身而建立一統的漢帝國，雖後貴為九五之尊，但於禮樂制度上多不改平民本色，此點在宮廷樂舞的建構上更為明顯，高祖與其近臣多為南人，性好鄉音楚

⁵ 引自清·阮元撰，鄧經元點校：《擊經室集》（北京：中華書局，1993年），頁19。

⁶ 《周禮·春官》：「乃分樂而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黃鐘，歌大呂，舞《雲門》，以祀天神。乃奏大蕤，歌應鐘，舞《咸池》，以祭地示。乃奏姑洗，歌南呂，舞《大韶》，以祀四望。乃奏蕤賓，歌函鐘，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷則，歌小呂，舞《大濩》，以享先妣。乃奏無射，歌夾鐘，舞《大武》，以享先祖。」引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本周禮注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁339-2-341-1。

⁷ 引自漢·班固撰，唐·顏師古注：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年），頁1045。

⁸ 引自漢·桓寬：《鹽鐵論》（臺北：世界書局，1967年），頁34。

⁹ 關於城市興起、經濟發達、帝國統一等社會條件對於漢代俗樂的興盛，已有許多前輩學者作了深入的研究，如趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》（北京：商務印書館，2009年）便以藝術生產消費系統的角度佐以文獻的考察，對此問題提出了全面性的討論；而高莉芬：《絕唱：漢代歌詩人類學》（臺北：里仁，2007年）則針對城市經濟與表演主體倡優進行俗樂盛行的背景建構，亦深有所獲。

聲，使得楚聲取代雅樂而成為漢初宮廷樂舞的基調，¹⁰ 然高祖不僅好俗歌樂舞，自身亦能作歌，其稱帝後所作〈大風歌〉，自奏自舞，用語自然俚俗而不失豪氣，後更成為漢宗廟祭祀之歌。¹¹ 而在高祖於西漢初年引進宮廷的俗歌樂舞之中，有一引自巴地蠻族樂舞的巴渝舞，¹² 因其夷樂的特殊性，頗為研究者們注意，《後漢書·南蠻西南夷列傳》中最早載此事云：

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。¹³

又《晉書·樂志》中亦載：

¹⁰ 漢初宮廷祭歌樂舞用楚聲最具代表性的作品，當屬唐山夫人所制〈安世房中歌〉十七首。《漢書·禮樂志》載道：「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》。」說明了因漢高祖喜愛楚聲，故自周以來的《房中樂》經戰亂失傳後，在漢初重制時，順上所好而以楚聲為基調。原典引自漢·班固撰，唐·顏師古注：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年），頁1043。

¹¹ 《史記·高祖本記》載其事云：「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。」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：《史記》（臺北：鼎文書局，1981年），頁389；又《漢書·禮樂志》亦載：「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。」引自漢·班固撰，唐·顏師古注：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年），頁1045。

¹² 以下本文所稱的「巴渝舞」所指為漢代傳入宮廷後的未經典籍化的舞蹈展演本身，故不加書名號。若行文專指記載中的舞名，則以《巴渝舞》加書名號以別之。

¹³ 引自劉宋·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），頁2842。

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》。¹⁴

這些記載說明了巴渝舞於漢初進入宮廷的始末。然而，巴渝舞的特殊性並不僅在其源於蠻夷俗樂，前文已述及，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。今存史載巴渝舞在進入漢宮後，先後被運用於宮廷燕樂、祭祀與天子喪葬儀節中，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》、¹⁵ 晉代的《宣武舞》¹⁶ 皆承漢代巴渝舞而來，其後乃至六朝、隋唐宮廷中仍有所見，¹⁷ 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，幾乎成為宮廷裡外族文化與武舞的代名詞。而對此現象，筆者以為有幾點值得細思：首先，雖漢代宮廷祭樂一直有以俗入雅、甚至以俗代

¹⁴ 引自唐·房玄齡等撰：《晉書》（臺北：鼎文書局，1980年），頁693。

¹⁵ 《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：《宋書》（臺北：鼎文書局，1980年），頁534。

¹⁶ 《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：《宋書》（臺北：鼎文書局，1980年），頁540。

¹⁷ 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。

雅的用樂情形，然巴渝舞對漢代統治者而言，畢竟是作為「非我族類」的蠻夷樂舞而進入宮廷的俗樂，其最初娛樂的燕樂性質，何以日後能逐漸轉向用以宗廟祭祀與喪葬儀節之中？其次，漢代許多俗歌樂舞進入祭樂系統中的情況，絕大部份受到統治者個人的因素影響，如前述以劉邦〈大風歌〉施於宗廟祭祀，漢後鮮少沿用，而巴渝舞既亦因高祖劉邦個人喜好而引入宮廷，何以在漢後仍可傳演不息，並在宮廷雅舞中扮演重要的角色？對此，我們或可推測在巴渝舞流傳的過程中，除了音樂、舞辭與舞容，可能尚有更深層的思維被代代承繼並保存了下來。

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」¹⁸ 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，而成為漢代政治上最重要的議題之一。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，或能幫助我們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。

由於巴渝舞乘載了鮮明的巴蜀地域文化特色，近年來學界對巴渝舞的研究頗盛，除了就其起源與名稱、流變做古典文獻的考辨、尚有音樂、舞蹈學上的藝術研究乃至以民俗學、人類學角度的活態研究，¹⁹ 這些研究在各面向取得非凡

¹⁸ 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。」引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本毛詩注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁453-1。

¹⁹ 在巴渝舞起源、名稱、流變等綜合考辨上，代表如有董其祥：〈巴渝舞源流考〉，《重慶師範大學學報》第4期（1984年），頁53-62；音樂舞蹈藝術研究上，如有田大文：〈巴渝舞的結構與音樂分類〉，《音樂探索》第4期（1997年），頁36-42；民族學研究如有楊銘：《土家族與古代巴人》（重慶：重慶出版社，2002年）。其餘因篇幅所限

的成果，然仍主要著重在其作為俗樂與少數民族樂舞的特質，對巴渝舞用於宮廷宴饗與祭舞的地位較少論及。而少數專就其宮廷樂舞性質論述者，如有梁海燕的《舞曲歌辭研究》、²⁰ 趙玲〈古樂的浮沉：試論宮廷巴渝舞的傳承與發展〉，²¹ 雖已注意到漢代巴渝舞在宮廷音樂中的特殊性與其對後世樂舞的影響，但對其展演的情境與整體時代思維論述較少，尚有可深入探究之處。故以下，本文擬先說明巴渝舞在漢代的發生與展演，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。

二、漢代巴渝舞在宮廷的展演

漢代巴渝舞自高祖引入宮廷後，因其異於漢族的音樂與勁勇盛大的舞容，迅速成為貴族宴饗中揉雜各地樂舞中的夷樂代表，《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」、²² 〈子虛賦〉中所謂「巴渝宋蔡，淮南于遮，文成顛歌，族居遞奏。」²³ 反映了當時巴渝舞廣為演藝的情形。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：

不及備載，可詳參高正偉：〈巴渝舞研究述評〉，《宜賓學院學報》第 10 卷第 11 期（2010 年 11 月），頁 79-83。

²⁰ 梁海燕：《舞曲歌辭研究》（北京：北京大學出版社，2009 年）。

²¹ 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。

²² 引自漢·桓寬：《鹽鐵論》（臺北：世界書局，1967 年），頁 10。

²³ 引自清·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），頁 243-1。

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。²⁴

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《樂府詩集》錄之，四篇合稱作〈魏俞兒舞歌〉。²⁵ 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。

（一）應桴蹈節：音樂與舞蹈

樂聲無法透過文獻完整保存下來，然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。以文獻材料觀之，如前述桓寬《鹽鐵論》中的「鳴鼓巴俞作於堂下」²⁶ 便直陳巴

²⁴ 引自唐·房玄齡等撰：《晉書》（臺北：鼎文書局，1980年），頁694。

²⁵ 詳參宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁767-768。

²⁶ 引自漢·桓寬：《鹽鐵論》（臺北：世界書局，1967年），頁10。

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」，²⁷ 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。²⁸（〈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，唐人劉禹錫遭貶近巴地的朗州，在〈竹枝詞序〉中說：「里中兒聯歌〈竹枝〉，吹短笛，擊鼓以赴節。歌者揚袂睢舞，以曲多為賢。」²⁹ 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。³⁰ 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。

²⁷ 《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，楚巖鼓員一人，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：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年），頁1073。

²⁸ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁768。本文以下所引王粲〈魏俞兒舞歌〉四篇原典亦同。

²⁹ 引自唐·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。

³⁰ 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》（陝西：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。

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」，³¹ 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³² 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，³³ 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。³⁴

又《隋書·音樂志》中直接載道：

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。³⁵

除此之外，上引王粲〈弩渝新福歌〉中的「材官選士，劍弩錯陳」、³⁶ 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

³¹ 引自劉宋·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），頁2842。

³² 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》（北京：北京大學出版社，2009年），頁44-45。

³³ 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。

³⁴ 引自晉·常璩撰，任乃強校注：《華陽國志校補圖注》（上海：上海古籍，1987年），頁4。

³⁵ 引自唐·魏徵等撰：《隋書》（臺北：鼎文書局，1980年），頁359。

³⁶ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁768。

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。³⁷（〈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。³⁸（〈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。³⁹（〈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，多少給予了我們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

³⁷ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁770。

³⁸ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁770。

³⁹ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁770。

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（附錄圖一），⁴⁰ 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；又在壁山一號石棺所見的「巴人舞·雜技」圖（附錄圖二），⁴¹ 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壁山一號石棺的巴人舞圖（附錄圖三），⁴² 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，對我們還原同源自巴地的巴渝舞舞容，亦有十分珍貴的參考價值。⁴³

⁴⁰ 取自高文主編：《中國畫像石全集》第七卷（河南：河南美術出版社，2000年），頁33。

⁴¹ 取自高文主編：《中國畫像石全集》第七卷（河南：河南美術出版社，2000年），頁130。

⁴² 取自高文主編：《中國畫像石全集》第七卷（河南：河南美術出版社，2000年），頁130。

⁴³ 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》（北京：北京大學出版社，2009年）、蕭亢達：《樂舞百戲藝術研究》（北京：文物出版社，2010年）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) 宴我賓師：宴饗與祭祀

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：

宴我賓師，敬用御天，永樂無憂。⁴⁴（〈矛渝新福歌〉）

武功既定，庶士咸綏。樂陳我廣庭，式宴賓與師。⁴⁵（〈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，《漢書·西域傳》描寫漢家天子宴四方之客時載道：

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、海中踴極、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。⁴⁶

⁴⁴ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁768。

⁴⁵ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁768。

⁴⁶ 引自漢·班固撰，唐·顏師古注：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年），頁3928。

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，⁴⁷ 間接承認了其屬雅樂的地位。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。⁴⁸

⁴⁷ 《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，諸族樂人兼雲招給河南郊用六十七人，兼給事雅樂用四人，夜誦員五人，剛、別柎員二人，給盛德主調箎員二人，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：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年），頁1073。

⁴⁸ 引自劉宋·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），頁3145。

於宮廷喪葬儀節中用異族的巴渝歌舞乍看令人不解，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。⁴⁹ 巴地民風俗好巫鬼，多用歌舞以降神娛神，⁵⁰ 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，⁵¹ 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

⁴⁹ 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《古今注·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：《古今注》（上海：商務印書館，1956年），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。

⁵⁰ 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》（重慶：重慶出版社，2002年），頁51-80；張永安：《巴渝戲劇舞樂》（重慶：重慶出版社，2004年），頁17-25。

⁵¹ 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現、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；陳牲醴；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〉，《音樂探索》第4期（1997年），頁36-42。

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。

三、「四夷之樂」的文化定位

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。⁵² 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，從先秦「內諸夏而外夷狄」⁵³ 到漢代「天下一家」⁵⁴ 的觀念轉變，制禮用樂的態度也隨之更動。自周代確立的禮樂制度之中，「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」⁵⁵ 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。

⁵² 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》(北京：社會科學文獻出版社，2006年)，頁185。

⁵³ 《春秋公羊傳·元公十五年》：「《春秋》內其國而外諸夏，內諸夏而外夷狄。」引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重刊宋本公羊注疏附校勘記》(臺北：藝文印書館，1965年)頁231-1。

⁵⁴ 《前漢紀·高祖》：「上立沛侯濞為吳王，濞者，郤陽侯仲之子也，已拜，上相曰：『汝面狀有反相，漢後五十年東南有亂，豈非汝也，然天下一家，慎勿反也。』濞頓首曰不敢。」引自漢·荀悅：《前漢紀》(臺北：臺灣商務印書館，1971年)，頁36。

⁵⁵ 引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重刊宋本毛詩注疏附校勘記》(臺北：藝文印書館，1965年)，頁453-1。

(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，如前述周武王討伐商紂時與巴人等西南蠻夷結盟作為戰力，⁵⁶ 或春秋五霸中的晉文公母系屬戎狄⁵⁷ 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。⁵⁸

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

⁵⁶ 《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、髳、微、盧、彭、濮人。稱爾戈，比爾干，立爾矛，予其誓。』」引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本尚書注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁157-1-158-2。

⁵⁷ 《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。」引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本左傳注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁177-1。

⁵⁸ 引自王明珂：《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），頁143-144。

屬分類的標準，《尚書》中的「五服」⁵⁹ 與《周禮》中的「九服」制度，⁶⁰ 即分別就四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，⁶¹ 但真正將其制度化乃自周代時始，《周禮》中設有「鞮鞻氏」與「旄人」二職專掌四夷樂舞，《周禮·春官》曰：

⁵⁹ 《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，二百里納銓，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。」，引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重榮宋本尚書注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁91-2-92-2。

⁶⁰ 《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。」分引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重榮宋本周禮注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁441-1；頁564-2-565-2。

⁶¹ 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，極蕭芘，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：『濫兮舂草濫予昌枻澤予昌州州雋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，楊以滄校：《說苑》（上海：商務印書館，1937年），頁109。

鞮鞻氏掌四夷之樂，與其聲歌。祭祀，則歛而歌之，燕亦如之。⁶²

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。⁶³

由此記載可知，周代時的宮廷之中不僅已有夷歌樂舞的存在，且透過鞮鞻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，鄭玄注其曰：

鞮鞻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。⁶⁴

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。⁶⁵

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

⁶² 引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本周禮注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年）頁368-2-369-1。

⁶³ 引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本周禮注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年）頁367-2。

⁶⁴ 引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本周禮注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年）頁368-2。

⁶⁵ 引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本周禮注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年）頁367-2。

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。」⁶⁶ 若翻察《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。⁶⁷

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：

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。⁶⁸

元人郝經在《續後漢書》中也說：

⁶⁶ 引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本周禮注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁369-1。

⁶⁷ 引自漢·班固等撰：《白虎通》（北京：中華書局，1985年），頁54-55。

⁶⁸ 引自漢·陸賈：《新語》（臺北：世界書局，1989年），頁68。

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。⁶⁹

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，如孟子直言「南蠻馯舌之人，非先王之道」，⁷⁰ 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」，⁷¹ 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。⁷² 在先秦夷夏之辨、德化夷狄的思想基礎上，輔以漢代大一

⁶⁹ 引自元·郝經：《續後漢書》（山東：齊魯書社出版社，2000年），頁1771-1772。

⁷⁰ 引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本孟子注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁99-1。

⁷¹ 引自清·阮元審定，盧宣旬校：《重校宋本孟子注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），頁98-2。

⁷² 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

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、司馬遷、班固與何休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，⁷³ 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。⁷⁴

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。」，⁷⁵ 或是班固〈東都賦〉中「四夷間奏，德廣所及。僭佞兜離，

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》（北京：社會科學文獻出版社，2006年），頁185-186。

⁷³ 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》（北京：社會科學文獻出版社，2006年），頁182。

⁷⁴ 詳參汪高鑫：《董仲舒與漢代歷史思想研究》（北京：商務印書館，2012年），頁227-303。

⁷⁵ 引自漢·班固等撰：《白虎通》（北京：中華書局，1985年），頁52。

罔不具集。」⁷⁶ 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，⁷⁷ 以及漢武帝大敗大宛後得寶馬而作的〈天馬歌〉⁷⁸ 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，今可見王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。

（附圖四：新莽王氏四靈博局鏡）⁷⁹

騶氏作鏡四夷服，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。

（附圖五：東漢吳王、伍子胥畫像鏡）⁸⁰

⁷⁶ 引自清·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），頁605-1。

⁷⁷ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁110。

⁷⁸ 詳參宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁5-6。

⁷⁹ 取材自王綱懷：《三槐堂藏鏡》（北京：文物出版社，2004年），頁130。

⁸⁰ 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。

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，⁸¹ 觀其歌詩，亦是一派頌德之語，如〈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，(邪毗糸甚甫)。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，(儻讓龍洞)。
無所報嗣。(莫支度由)。願主長壽，(陽雒僧鱗)。子孫昌熾。(莫釋角存)。

82

⁸¹ 《後漢書·南蠻西南夷列傳》：「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。繡負老幼，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：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1981年），頁2854-2867。

⁸² 引自劉宋·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），頁2856。括號內為夷語譯音。

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〈魏兪兒舞歌〉中即有以下頌語：

漢初建國家，匡九州，蠻荆震服，五刃三革休。安不忘備武樂修。⁸³（〈矛渝新服歌〉）

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。⁸⁴（〈行辭新服歌〉）

其中如「蠻荆震服」、「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，而陳禪諫曰：「帝王之庭，不宜設夷狄之技」一事，當時尚書陳忠便以西周以來「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。⁸⁵ 這場爭執揭示了即使

⁸³ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁768。

⁸⁴ 引自宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2009年），頁768。

⁸⁵ 《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，韎任朱離』。今掸國越流沙，踰懸度，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：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1981年），頁1685。

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。⁸⁶

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。⁸⁷

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

⁸⁶ 引自元·郝經：《續後漢書》（山東：齊魯書社出版社，2000年），頁1772。

⁸⁷ 引自元·郝經：《續後漢書》（山東：齊魯書社出版社，2000年），頁1758。

受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。

四、巴渝板楯蠻與漢代西南民族關係

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，其異族身分對於巴渝舞在漢宮內展演與接受的關聯性，值得我們仔細斟酌。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；⁸⁸ 而「板楯蠻」則以其手持木盾征戰得名，⁸⁹ 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。

⁸⁸ 引自漢·許慎撰，宋·徐鉉校定：《說文解字》（北京：中華書局，2009年），頁131。

⁸⁹ 《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：《資治通鑑》（北平：古籍出版社，1956年），頁1591。

（一）華夏邊緣：巴渝的特殊地理位置

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，⁹⁰ 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，⁹¹ 而在秦漢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，如涪山蠻、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，辯髮，隨畜遷徙無常。自

⁹⁰ 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》（重慶：重慶出版社，2002年），頁165-166。

⁹¹ 《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。」引自劉宋·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），頁2841。

騶東北有菴都國，東北有冉駝國，或土著，或隨畜遷徙。自冉駝東北有白馬國，氏種是也。此三國亦有君長。⁹²

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，⁹³ 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。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，⁹⁴ 而其餘對西南夷修建工程、發兵收亂之事，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

⁹² 引自劉宋·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），頁2488。

⁹³ 引自漢·許慎撰，清·段玉裁：《說文解字注》（上海：上海古籍，1981年），頁76。

⁹⁴ 以上《史記·西南夷列傳》原典引自漢·司馬遷撰，劉宋·裴駰集解，唐·司馬貞索隱，唐·張守節正義：《史記》（臺北：鼎文書局，1981年），頁2993-2994。

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
悛火毳馴禽封獸之賦，軫積於內府；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。⁹⁵

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，然更多的是對國勢強盛與邊境安穩的自我肯定。

（二）以夷制夷：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其是諸西南蠻中之最，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

⁹⁵ 引自劉宋·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），頁2860。

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，⁹⁶ 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，餘戶乃歲入賁錢，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。⁹⁷

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，也無緣將這邊境小族的樂舞收羅了來；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：

⁹⁶ 《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，殺人者得以俛錢贖死。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：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1981年），頁2482。

⁹⁷ 引自劉宋·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），頁2842。

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。」⁹⁸

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」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。⁹⁹ 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。

⁹⁸ 引自劉宋·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），頁2483。

⁹⁹ 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》（河南：河南大學中國古代史碩士學位論文，龔留柱先生指導，2009年），頁56-57。

五、結語

巴渝舞作為自兩漢到隋唐間宮廷中的重要樂舞，其源於少數民族的特殊背景及持兵作舞的舞容向來備受矚目，使它成為各朝代中夷舞與武舞的代表，在宮廷宴饗與祭祀上佔有重要的地位。然而，何以一個邊境異族的歌舞能在歷代的宮廷禮樂中發揮如此大的影響？欲解決此問題，本文以巴渝舞首被引入宮廷的漢代著手，希望能探究除了上位者的喜好之外，旁及巴渝舞於宮廷展演背後用樂態度及其反映的夷夏思維，進而還原巴渝舞在漢代完整的展演背景。

首先，本文藉由分析巴渝舞在宮廷中的展演內容與場合，討論巴渝舞作為樂舞藝術的呈現與在禮制上的施用。在藝術呈現上，漢代巴渝舞主要以鼓樂作為伴奏，特別強調其節奏性與壯盛的氣勢；而在舞容上，巴渝舞的首要特點是持兵器作舞的形式，此特質與西周以來宮廷雅舞中的武舞相類，故而後世多以巴渝舞為基礎制定朝廷武舞，如曹魏的《昭武舞》、晉代的《宣武舞》便為範例；其次，巴渝舞主要以群舞的方式演出，佐以壯盛的鼓樂呈現浩大的聲勢效果，此在舞辭中對舞容的描寫、以及當時巴人群舞圖像的遺留中得窺一二。而在展演場合上，則普遍運用於貴族富豪的宴會之中，其中特別是天子宴饗四方賓客時所用，藉以達到四海同樂與宣揚國威的效果。此外，巴渝舞樂在東漢時亦用於天子喪葬儀節，此賴於巴渝舞在東漢後雅化的轉變，又與原生展演情境中作為祭樂的性質相關，而在《周禮》的用樂制度裡，亦有以夷樂用於宴饗與祭祀的傳統，作為夷樂的巴渝舞樂在禮制上的重要由此明矣。

而承續對禮制的討論，本文將巴渝舞置於華夏政權「舞四夷之樂」思維脈絡下，首先釐清先秦與兩漢對「四夷之樂」的態度，並就此觀察巴渝舞在其中的文化定位何在。在先秦時，《周禮》中已設鞮鞻氏與旄人二官職掌管宮廷中四夷之

樂的施用，並已明確有用四夷之樂於宴饗與祭祀中的禮制，當時的用樂思維主要立基於「德化四夷」、「用夏變夷」的華夏本位思考。而在其後的漢代，雖因其大一統的帝國體制與歷史定位而對先秦「四夷之樂」的看法有所調整，但仍大抵遵循「德化四夷」的用樂思維，且相較於先秦，漢代呈現更強烈功服四夷的焦慮，故而藉由運用四夷之樂來強化自身的文化正統，並在相關作品中皆可見四夷頌德之語，同樣的頌德思維在巴渝舞辭中亦可見。然而，在此時朝堂上，亦出現了以華夏本位對宮廷夷樂的抨擊，可知「四夷之樂」在華夏文明中仍有「非我族類」的標籤，且隨著距離先秦與原生展演情境越久者，越容易被汰換。

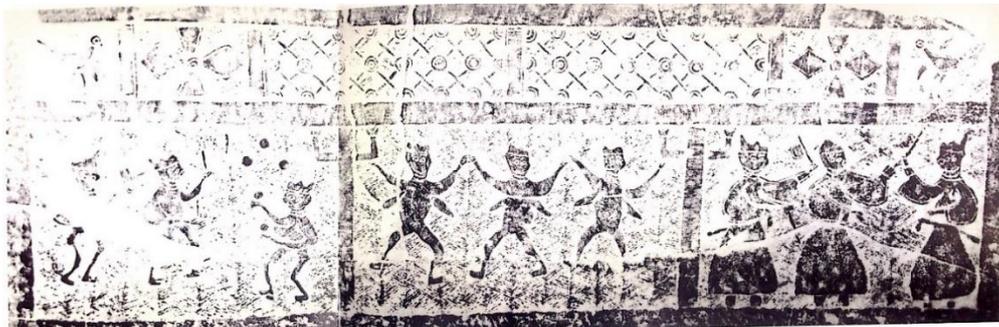
最後，本文回到巴渝舞的展演主體板楯蠻作討論，藉由分析巴渝地區作為漢代疆域的邊徼，其處在華夏邊緣的地理位置不僅在邊防與外交上佔有重要地位，更是作為漢代劃分華夏與蠻夷文化的無形界線，巴渝舞的展演是對國勢與邊境的自我肯定；此外，漢代宮廷巴渝舞的傳演亦受到漢代統治者對板楯蠻的態度影響，在以夷制夷的邊防政策下，板楯蠻因有功於漢朝，而漢朝亦厚待於板楯蠻，二者間形成的依存關係使得巴渝舞作為漢代政治宣揚的手段而一再展演於漢宮。

經過上述討論，可知漢代宮廷巴渝舞的展演與重要性是受到多重因素影響，其中武舞的性質與德化四夷的夷夏觀念，使其能在改朝換代後仍一脈相承於歷代宮廷；而在漢代當世用於宴饗與祭祀的用樂思維後，尚有對漢帝國國勢的宣揚及華夏本位的肯定，以此角度重看漢代宮廷中的巴渝舞，可知此來自邊境異族的夷歌巴舞，雖為後世認為要非雅正之樂舞，但卻在當時協助完整了漢代人的帝國想像。

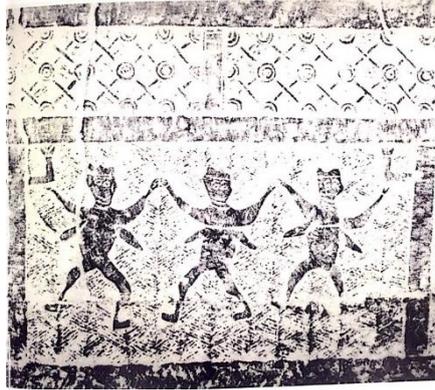
附錄



▲ 圖一 綦江二磴岩崖墓 巴人舞



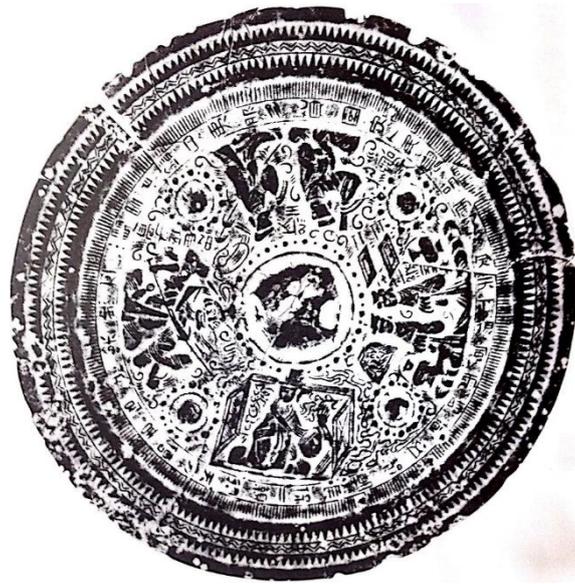
▲ 圖二 璧山一號石棺 巴人舞·雜技



▲ 圖三 璧山一號石棺 巴人舞·雜技（局部）



▲ 圖四 新莽王氏四靈博局鏡（《三槐堂藏鏡》）



▲ 圖五 東漢吳王、伍子胥畫像鏡（《浙江出土銅鏡：修訂本》）

參考書目

一、傳統文獻

- 漢·陸賈：《新語》，臺北：世界書局，1989年。
- 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·桓寬：《鹽鐵論》，臺北：世界書局，1967年。
- 漢·劉向撰，楊以滢校：《說苑》，上海：商務印書館，1937年。
- 漢·鄭玄：《毛詩鄭箋》，臺北：新興書局，1993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：《白虎通》，北京：中華書局，1985年。
- 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，1981年。
- 漢·荀悅：《前漢紀》，臺北：臺灣商務印書館，1971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。
- 晉·崔豹：《古今註》，上海：商務印書館，1956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。
- 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·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·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·郭茂倩：《樂府詩集》，北京：中華書局，2009年。
- 元·郝經：《續後漢書》，山東：齊魯書社出版社，2000年。
- 清·阮元審定，盧宣旬校：《重葺宋本十三經注疏附校勘記》，臺北：藝文印書館，1965年。
- 清·阮元撰，鄧經元點校：《學經室集》，北京：中華書局，1993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。

二、近人論著

- 王國維：《宋元戲曲考》，北京：中國戲劇出版社，1999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。
- 汪高鑫：《董仲舒與漢代歷史思想研究》，北京：商務印書館，2012年。
- 高莉芬：《絕唱：漢代歌詩人類學》，臺北：里仁，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。
- 張永安：《巴渝戲劇舞樂》，重慶：重慶出版社，2004年。
- 梁海燕：《舞曲歌辭研究》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 楊銘：《土家族與古代巴人》，重慶：重慶出版社，2002年。
- 趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》，北京：商務印書館，2009年。
- 蕭亢達：《樂舞百戲藝術研究》，北京：文物出版社，2010年。

三、單篇論文

- 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。
- 高正偉：〈巴渝舞研究述評〉，《宜賓學院學報》第10卷第11期，2010年11月，頁79-83。
- 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。

四、學位論文

- 朱聖明：《秦漢華夷觀念與民族意識研究》，河南：河南大學中國古代史碩士學位論文，龔留柱先生指導，2009年。
- 趙玲：《巴人音樂文化之研究》，陝西：陝西師範大學音樂學碩士學位論文，陳四海先生指導，2007年。

