

※專題演講※

明末清初的中國禮儀舞蹈圖示

鍾鳴旦* 著 張 佳** 譯

繪製於雍正時期的「祭先農壇圖」¹，為我們展示了中國古代國家祭祀的珍貴一幕，這些祭祀是中國朝廷的主要禮儀活動之一（圖一）。對先農（神農）的祭祀，與皇帝關於農耕的禮儀有關，它還包括每年一度在北京南郊先農壇附近田地上舉行的耤田儀式。這塊田地上收獲的穀物，被用於國家的大祭²。圖畫的中央，是擺放在祭壇之上、帷帳之下的祭品，它們的擺放方式與國家祭祀的指定性文本——（雍正）《大清會典》的規定非常相似³。祭祀人員和祭器所在的位置，也都和《大清會典》的記載非常相近⁴（圖二）。因為後者只用一個漢字來表示祭祀人員

本文為 2006 年 9 月 18 日鍾鳴旦先生於本所所作的專題演講。原文為“Ritual Dances and Their Visual Representations in the Ming and the Qing,” *The East Asian Library Journal* 12.1 (Spring 2006): 68-181。

* 鍾鳴旦 (Nicolas Standaert)，比利時魯汶大學漢學系教授。

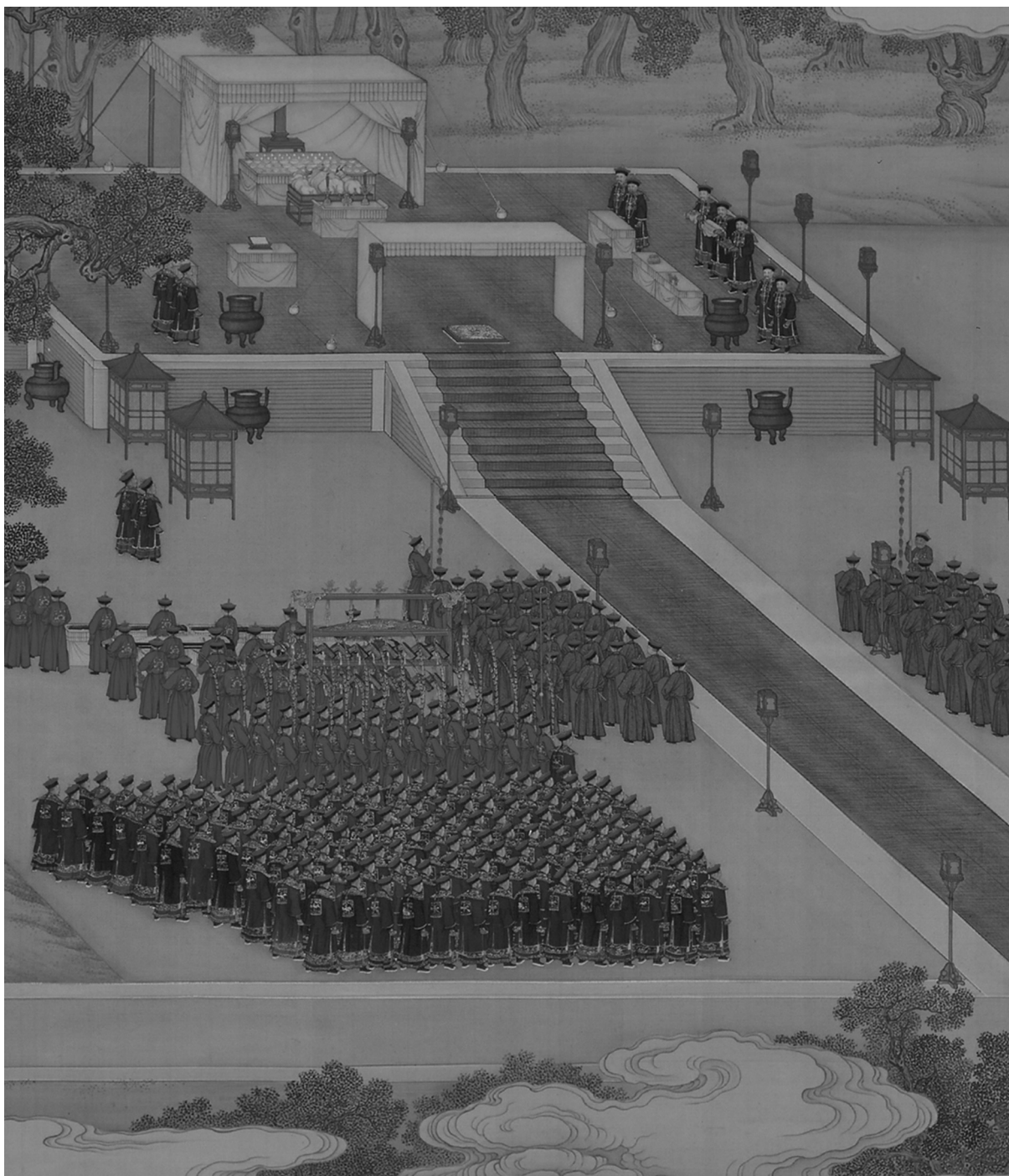
** 張 佳，上海復旦大學歷史系博士生。

¹ 故宮博物院編：《清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，1992 年），編號 43-44；這幅作品的第二卷藏於法國巴黎吉美東方藝術館。又見聶崇正：〈雍正帝祭先農壇圖卷〉，《文物天地》，1990 年第 3 期，頁 45-47。

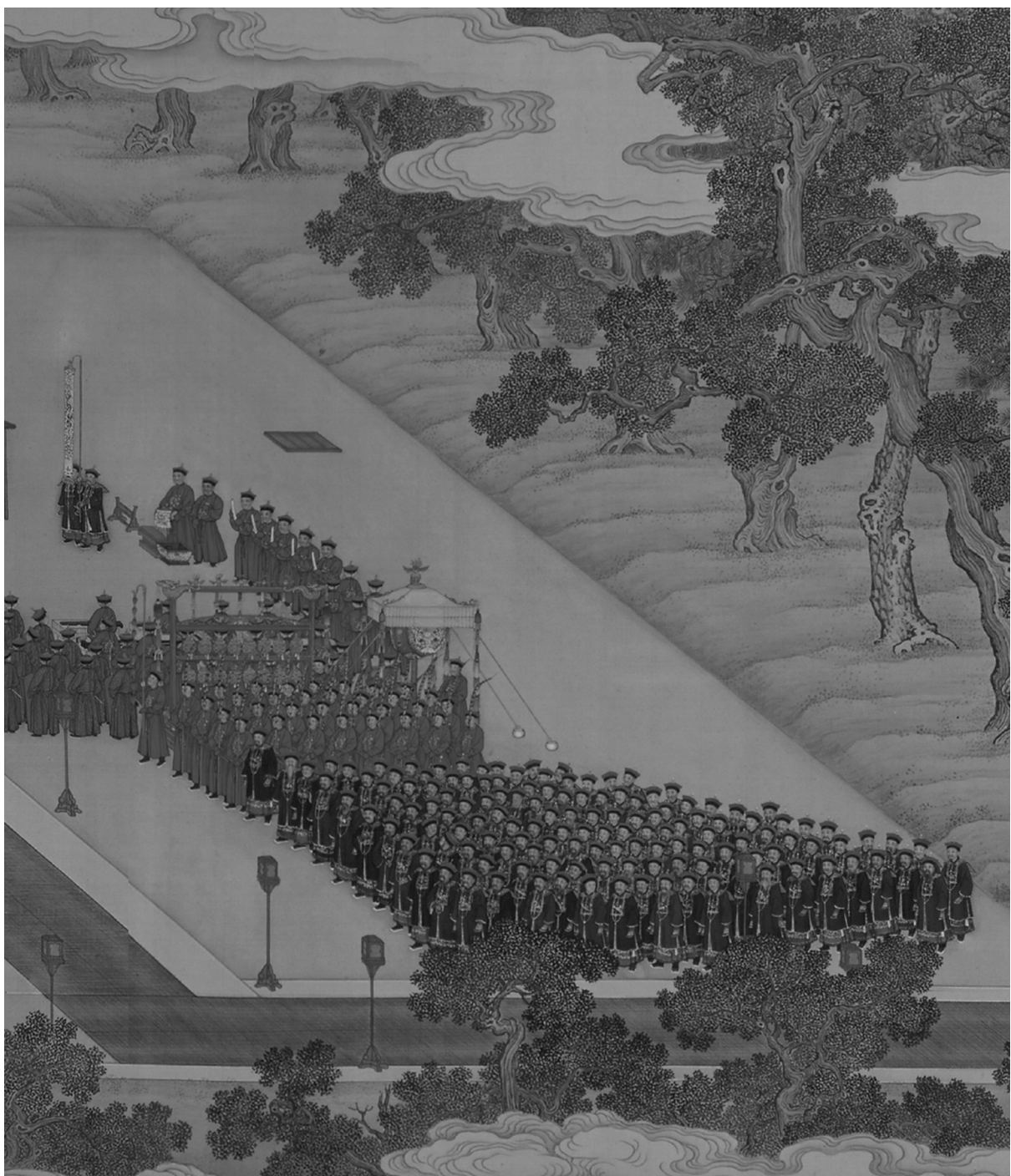
² Romeyn Taylor, “Official Religion in Ming,” in *The Cambridge History of China, vol. 8, The Ming Dynasty, 1368-1644, Part 2*, Frederick W. Mote and Denis Twitchett, eds. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 842-845；雍正帝對這種祭祀特別重視，他在 1726 年命令全國各縣修建先農壇，見 Romeyn Taylor, “Official Altars, Temples and Shrines Mandated for All Counties in Ming and Qing,” *T'oung Pao* 83 (1997): 98, 109；又見朱祖希：〈先農壇：中國農耕文化的重要載體〉，《北京聯合大學學報》，2000 年第 1 期，頁 42-45。

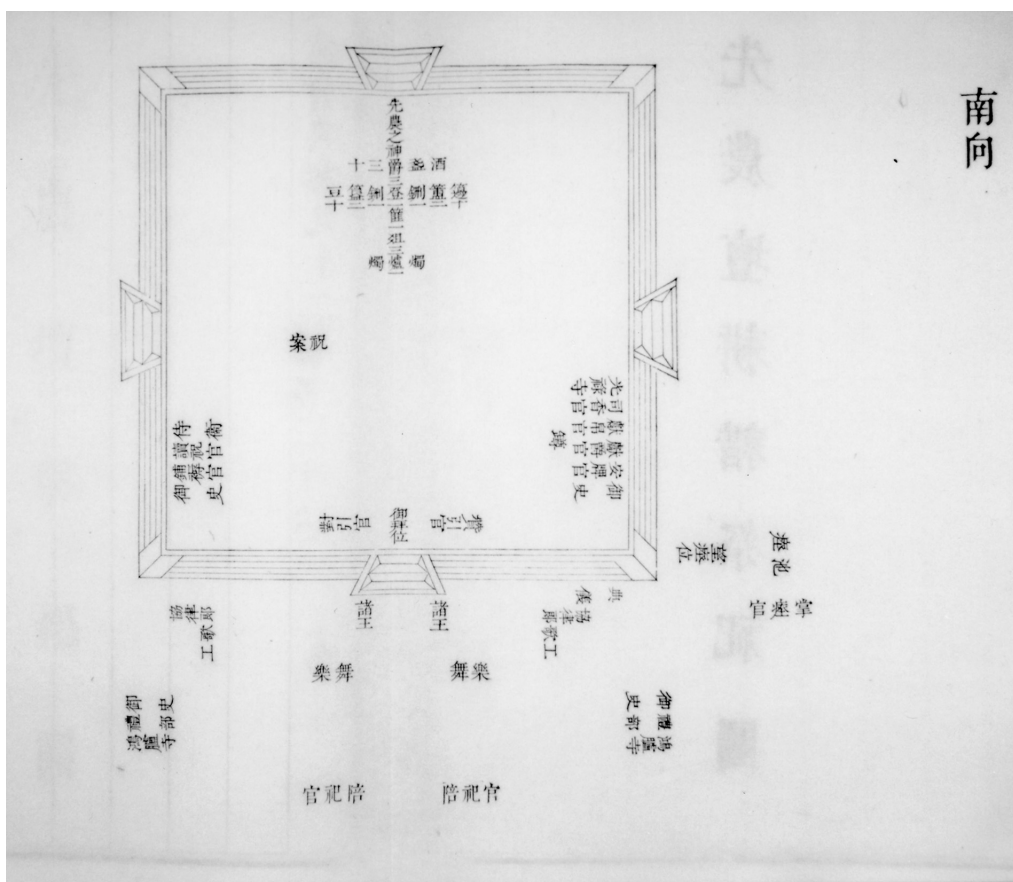
³ 〔清〕允祿纂：《大清會典·雍正朝》（北京：內府，1732 年），卷 92，頁 20；現代重印本見（臺北：文海出版社，1994-1995 年），卷 773，頁 6191-6192。

⁴ 同前註，卷 92，頁 18；卷 773，頁 6183-6184。



圖一 「祭先農壇圖」，北京故宮博物院提供。



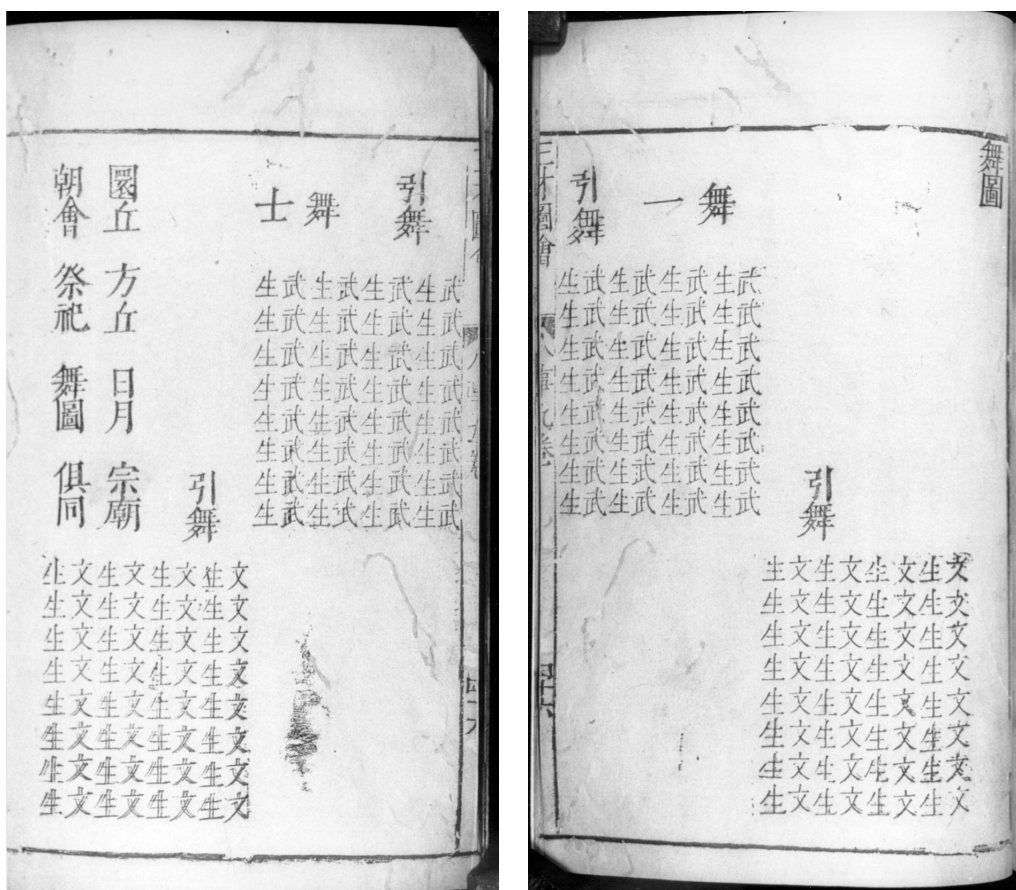


圖二 先農壇祭中人員和禮器的規定位置。原圖見《大清會典·雍正朝》，卷 92，頁 18a-b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TB282/3515。

或觀眾（例如，用「舞」表示舞生），而並不標註他們的人數，故而這幅圖片並不能完全反映出官員和司禮人員出席祭祀典禮的情況。在離祭壇最近的指揮臺上站立的是祀官，按規定在祭先農的典禮上應該有十八名⁵。在地上，離祭壇最近的是大約五十名樂生（在《大清會典》中用一個漢字「樂」來表示）。樂生的後面是一百二十八名舞生⁶（用「舞」表示），他們被排成八行，每行八人（即「八佾」）

⁵ 〔清〕崑岡等著：《清會典事例》（北京：中華書局，1991 年），第 11 冊，卷 1519，頁 587。

⁶ 同前註，第 6 冊，卷 528，頁 1087；藉田儀式上的樂生、武生和執事生的總數為 222 人。

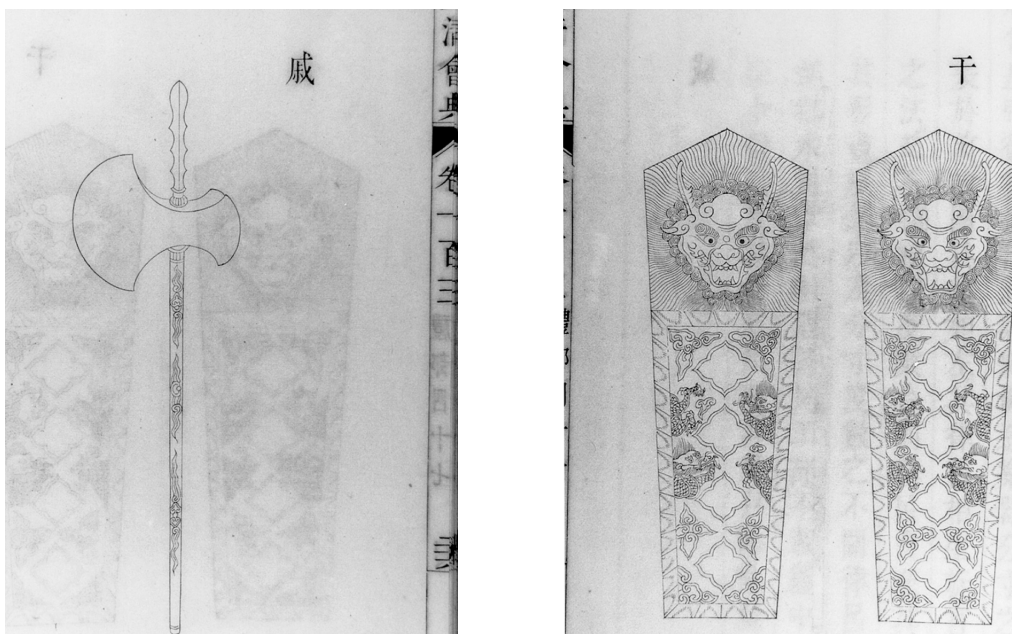


圖三 武、文舞生八佾之列。原圖見王圻：《三才圖會·人事》，卷9，頁46a-b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號TC348/680。

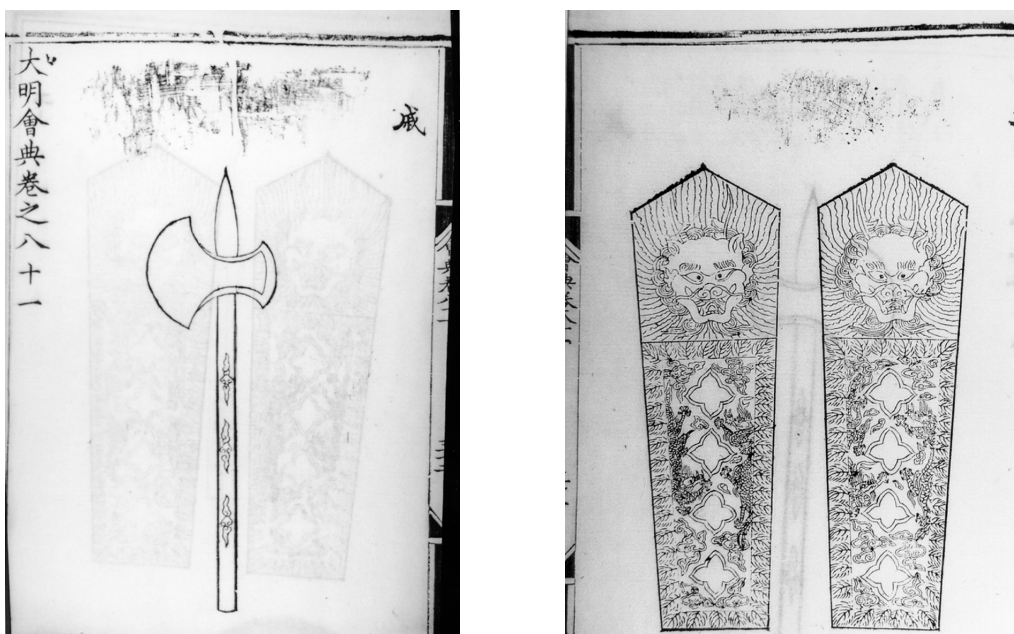
（圖三）。右手執干、左手執戚的武舞生站在前面，因為他們要在初獻時舞蹈（圖四A、四B）；右手執翟、左手執籥的文舞生，正等待著上前在亞獻和終獻時舞蹈（圖五A、五B）。每名舞生都身著寬大的紅絹舞袍，戴一頂形制特殊的禮帽，一切都遵循相關祭禮的規定⁷（圖六）。離指揮臺最遠的地方，站立的是大約三百名身著藍色或紅色官袍的士大夫，他們是應邀（或按規定）來觀禮的。

在過去的十年中，明清兩代的國家祭祀已經成為學者們的研究課題，尤其是 Romeyn Taylor、Evelyn Rawski 和 Angela Zito 對此的研究。此外，Joseph Lam（林

⁷ 同前註，頁1088；第11冊，卷1059，頁588。執事舞生衣著與此不同。



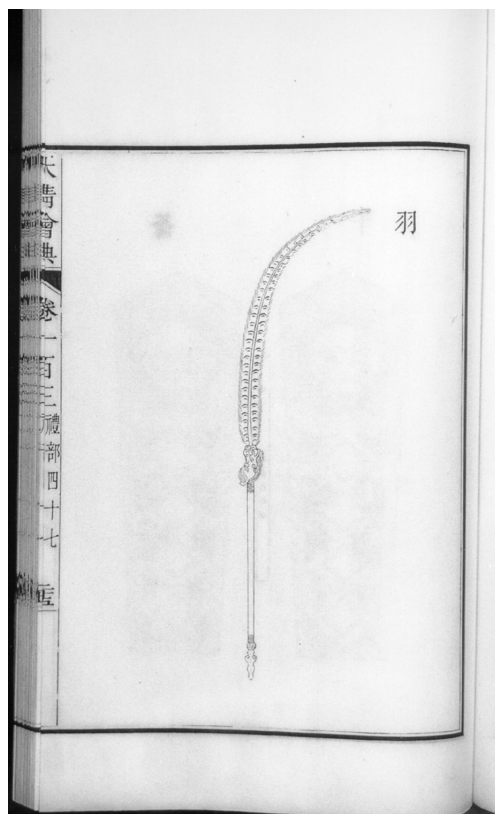
圖四 A 約 1732 年。清代武舞生所使用的干、戚式樣。原圖見《大清會典・雍正朝》，卷 103，頁 26 a-b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TB8282/3515。



圖四 B 約 1587 年。明代典禮中所使用的干、戚。原圖見《大明會典・萬曆朝》，卷 81，頁 32a-b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TB828/1726。



圖五 A 約 1587 年。文舞生所持的翟的式樣在康熙朝發生變化，由明代的三支雉羽減為一支。原圖見《大明會典·萬曆朝》，卷 81，頁 31a。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TB282/1726。



圖五 B 約 1690 年。翟的清代式樣。原圖見《大清會典·康熙朝》，卷 71，《近代中國史料叢刊三編》，第 720 冊，頁 3695。

萃青）已經對明代的祭祀音樂做了深入的研究。然而，舞生卻成為一個被忽視的問題⁸。這些舞生的身分為何？他們表演的是哪種舞蹈？學者們對這些舞蹈有怎樣的

⁸ 最早的，也是迄今為止內容最廣泛的關於中國舞蹈的文章是 François Arnaud, “Des danses chinoises,” “Des anciennes danses chinoises: Extrait de la traduction du Livre de Ly-koang-ty,” *Journal étranger* (Octobre 1761): 1-54；另一個重要的分析是在 Maurice Courant, “Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne,” *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, ed. Albert Lavignac, I, vol. 1 (Paris: C. Delagrave, 1913), p. 137ff；也可參看 Kishibe Shigeo, “La danse du confucianisme,” in *Encyclopédie des*



圖六 A 約 1899 年。隸屬於神樂署的武舞生服飾。原圖見《（欽定）大清會典圖》，卷 47，頁 10b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 B282/2152b。



圖六 B 神樂署的文舞生服飾。來源同上圖，卷 47，頁 10a。

描述？舞蹈的規範標準是什麼，它們在明清兩代如何演化？這些問題正是本文所要探討的。本文的結論，主要建立在有關舞生和舞蹈的圖片資料基礎上，這些圖片是我們探討明清兩代舞蹈最為重要的材料之一。

musiques sacrées, ed. Jacques Porte, 4 vols. (Paris: Éditions Labergerie, 1968), 1:265-267 和 Wang Kefen (王克芬), *The History of Chinese Dance* (Beijing: Foreign Languages Press, 1985) 的概述；Lam 對祭孔典禮上的禮儀舞蹈也有過研究，見 Joseph S.C. Lam, "Musical Confucianism: The Case of 'Jikong yuewu'," in *On Sacred Grounds: Culture, Society, Politics, and the Formation of the Cult of Confucius*, ed. Thomas A. Wilson (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2002), pp. 134-172。

國家祭典中的舞生

一三六七年，也就是明代正式開始的前一年，朱元璋，也就是後來的洪武大帝，開始採取措施，著手建立國家祭祀體系，這將有助於表明他的政權的合法性。朱元璋在這一過程中的表現是值得注意的。他在事件中的活躍角色，可以從下面這個明代主要文獻記載的例子中得到印證。一三六七年七月二十八日，太祖命學士朱升和范權率人在宮門附近排演樂舞，「太祖親擊石磬，命升辨五音。升不能審，以宮音為徵音。太祖哂其誤，命樂生登歌一曲而罷」⁹。這一事件促使朱元璋採取了一系列措施，這些措施對未來禮儀舞蹈的組織和人員構成產生了重要影響。一三六七年八月，他設立了太常司。這個機構的起源可以追溯到更早的朝代¹⁰，其職責是按照禮部制定的規章，主持主要的國家性祭祀。經過尋訪，冷謙（1310—約1371）被任命為「協律郎」這一重要職位。冷謙據說精通音律並善於鼓瑟，那時他一直在吳山之中修道隱居。他很快受命負責為朝廷建立音樂和舞蹈體系。因為他是一名道士，他手下學習音樂和舞蹈的學生也都加入道教。任用道童作樂舞生，從此成為一種傳統¹¹。

這些年輕的道士被稱作「道童」，但他們具體的出身以及年齡，都不是很清楚。此外，雖然「道童」這個詞有時被用來指稱樂生和舞生的全體¹²，但樂生和舞生在人員的選擇上，似乎又有不同。《明史》中提到，政府任用道童充任樂生，但

⁹ 〔清〕張廷玉：《明史》（北京：中華書局，1974年），卷61，頁1500；Joseph Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness* (Albany: State University of New York Press, 1998), p. 100。

¹⁰ 有關這些機構的歷史，見〔清〕紀昀、陸錫熊纂：《歷代職官表》（臺北：西南書局重印本，1973年），卷27，頁721以下。唐代掌管宮廷音樂與禮儀音樂的機構，見崔令欽《教坊記》（約755-760年）；參看Martin Gimm, *Cui Lingqin und sein Traktat zu den höfischen Theater- und Unterhaltungskünsten im China des 8. Jahrhunderts: Bd. 1: Der Autor des Jiaofangji* (Stuttgart: Franz Steiner, 1998)。

¹¹ 張廷玉：《明史》，卷61，頁1500；L. Carrington Goodrich and Chao-ying Fang, eds., *Dictionary of Ming Biography* (New York and London: Columbia University Press, 1976), pp. 802-804。

¹² 參看張廷玉：《明史》，卷61，頁1500所載之例。

舞生卻由民間和軍隊中選拔的俊秀少年擔任¹³。《太常續考》對此有更詳細的記載：

洪武元年(1368)七月命選道童年少俊秀者充雅樂生。洪武初命選道童爲樂舞生。後以古制文武生俱用公卿子弟，乃令樂生用道童。文舞生於教官學生內，武舞生於軍職舍人內選用。十二年(1379)詔神樂觀道士許養徒弟，其餘庵觀不許。十三年(1380)又詔公侯及諸武臣子弟習樂舞生之事。又令禮部揀選樂舞生有過者、疾病者放歸爲民。後又有旨：凡民間聰俊兒男多替我收養些，是我朝廷供祀急用的，與天下宮觀道士不同。¹⁴

這段記載雖然仍不完備，但至少說明無論是在樂生還是舞生之中，都有道士出現。在一三七九年一個全新的機構——神樂觀建立之後，這成為一項固定的制度。一四二〇年遷都北京之時，神樂觀被安置在天壇的東南邊。神樂觀由指導演習祭樂、訓練樂舞生的道教教職人員掌管¹⁵。這樣，神樂觀開啟了從其內部人員中選用樂舞生的傳統。另一方面，這份文獻也反映某些對由年輕道士充任舞生的不滿，但對道士擔任樂生則少有異議¹⁶。這種不滿，在清代描述這段歷史的文獻中仍有出現，從下面的引文中也可以看到：

洪武初，擇監生之端嫺者，與文職大臣子弟之在學教者習樂舞，蓋深得古人遺意也。其太常樂舞，以宮觀道士充之，則自永樂中始。¹⁷

這套機構在整個明代基本都保持不變，太常司僅僅在一三九七年更名為「太常寺」¹⁸。清代初期接收了這套明代的體系，樂舞生仍然從道童中選用，這些道童出身於負責音樂與祭祀、世代提供樂舞生的家庭。太常寺官員仍然負責率領神樂觀協

¹³ 同前註。

¹⁴ 《太常續考》卷7（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印《文淵閣四庫全書》第599冊），頁252-253。

¹⁵ 同前註，頁252。

¹⁶ 同前註，頁252-253；又見頁257：「樂舞生缺，查於給度道士揆補。」又見張廷玉：《明史》，卷50，頁1296對孔廟祭祀的記載：「洪武……四年，禮部奏定儀物……樂生六十人，舞生四十八人，引舞二人，凡一百一十人。禮部請選京民之秀者充樂舞生。太祖曰：『樂舞乃學者事，況釋奠所以崇師。宜擇國子生及公卿子弟在學者，豫教肄之。』」

¹⁷ 〔清〕張安茂：《類宮禮樂全書》（濟南：齊魯書社，1996年《四庫全書存目叢書·史部》第271冊），頁570。

¹⁸ 紀昀、陸錫熊纂：《歷代職官表》，頁741。

律郎和其他人員訓練樂舞生，在祭祀的前一日，他們要事先在天壇西牆外的凝禧殿試演¹⁹。

然而到乾隆朝早期，一次重要的調整發生了。一七四二年，皇帝下令在禮部之外建立樂部。樂部包含兩個署。神樂署，也就是原先的神樂觀，在一七四三年更名為神樂所，一七五五年改為神樂署。神樂署只由漢人組成。和聲署，一七二九年由教坊司更名而成，其中既有漢人又有滿人，負責掌管宮廷宴會所用的音樂²⁰。太常司在地位和規模上都遭到削弱，但仍負責祭祀的實際組織工作²¹。

這些變化，似乎是伴隨著對樂舞生能力的日益重視而產生的。在一次類似於明太祖發現他的樂官不稱職的偶然事件中，乾隆皇帝聽到太常寺樂生在宴會或者典禮上演奏的曲調後，抱怨道：「（樂生）至不能分別宮商，何以交神明而達誠敬？」皇帝同樣對太常寺樂生由道士充任感到不滿，認為不應該任用道士或僧侶來做朝廷的公事，「（道士樂生）暇日則向民間祈禳誦經以餬其口，成何體制。太常寺樂員，嗣後毋得仍習道教。有不願改業者削其籍，聽為道士可也」²²。同一年（1742）乾隆皇帝又下令樂生要按時練習，不得無故中斷，以免在典禮上出現差錯：

乾隆七年諭：「……太常寺樂舞生，每月在神樂觀演樂，雖有定例，再當於春秋二季²³，令赴掌儀司演習。如有不協之處，即為訓導，俾律呂均諧，用昭誠敬，欽此。」遵旨議定，每年春秋於三月九月，赴掌儀司演習一次，令總理樂部大臣悉心考驗。²⁴

明代神樂觀最初所任用的樂舞生的數量並不清楚，但到一三八〇年，人數固定為六百。當都城由南京遷往北京之時，三百人留在南京，另外三百人跟隨到了北京，而且人數很快增加到五二七名。在嘉靖朝前期，尤其是禮制改革的那幾年，樂舞生的總數在一五三六年激增到二千二百名。在接下來的十五年裏，他們的人數又降至一

¹⁹ 崑岡等著：《清會典事例》，第11冊，卷1519，頁587。

²⁰ 紀昀、陸錫熊纂：《歷代職官表》，頁257以後；崑岡等著：《清會典事例》，第6冊，卷524，頁1043以後（1754年從神樂所到神樂署的轉變，見頁1045）；教坊司原先為禮部的一部分，見〔明〕李東陽纂：《大明會典·萬曆朝》（北京：中華書局，1989年），卷104，頁568。

²¹ 紀昀、陸錫熊纂：《歷代職官表》，頁721。

²² 崑岡等著：《清會典事例》，第6冊，卷524，頁1043-1044。

²³ 春秋兩季的祭祀，見於《禮記·月令》（因在上丁日舉行，故名丁祭）。

²⁴ 崑岡等著：《清會典事例》，第6冊，卷524，頁1046。

一五三名，這主要是因為他們所需的開支龐大，當然也和皇帝對禮樂興趣的衰減有關。而且，禮部也認為他們的人數過多。在隆慶朝，樂舞生的總數維持在一一五三人²⁵。萬曆以及接下來幾朝的情況並不清楚。這些數字是樂舞生的總數，並沒有單獨區分樂生和舞生各自的數目。從清代的數字來看，舞生的人數似乎要比樂生多很多。清初太常寺神樂觀樂舞生的總數為五百七十名，其中樂生一百八十名，武舞生一百五十名，文舞生一百零五名，執事樂舞生九十名²⁶。到乾隆改革的時候，神樂署共有一百八十名樂生和三百名舞生²⁷。

年 分	增 減	總 數
1380		600
1420	-300	300
1420+		527
1526	+215	
1531	+228	
1536	+1,229	2,200
1546	-441	
1550	-406	
1551	-200	1,153
1569+		1,153
1651		570
1742		480

²⁵ 《太常續考》，收入《文淵閣四庫全書》，第 599 冊，頁 252-253。

²⁶ 〔清〕趙爾巽等撰：《清史稿》（北京：中華書局，1976-1977 年），卷 94，頁 2736 提到：「是年 (1651) 又允禮部所請……補樂舞生舊額五百七十人。」

²⁷ 崑岡等著：《清會典事例》，第 6 冊，卷 524，頁 1043（是否仍有執事舞生尚不清楚）；第 6 冊，卷 528，頁 1087。

與宮廷宴會上的樂舞生既有男性又有女性不同，國家祭典中的舞生都是男性。女性舞生，在一五三〇年明世宗重設此前明代從未實行過的先蠶禮時，本來有可能出現。這種儀式由女性參與，皇后（而非皇帝）與宗室以及國家重臣的妻子們，向先蠶獻祭。典禮包括採桑和繅絲兩部分。這套禮儀的創設，是展現世宗如何改革明代禮制、如何以創造性的方案滿足眾多實際需求的最清楚的例子之一²⁸。這項改革也牽涉到樂舞生。先蠶禮一個與眾不同的特徵，就是女樂生的出現，她們隸屬於教坊司，一個通常負責宮廷宴會音樂與表演的機構。與只由男性組成的太常寺不同，教坊司也任用女性。這兩個機構分工負責不同種類的音樂，太常寺負責雅樂，教坊司負責燕樂和俗樂。對於祭先蠶儀式上的舞生問題，皇帝認為「舞非女子事」，最終決定在儀式上不用舞蹈，這在祭禮中是例外，並且在一些批評家的眼裏，這也違背了太祖的遺制²⁹。

上面是有關國家祭祀中的舞生的情況。總而言之，舞生只是為皇帝服務的僕從中的一小部分。根據他們所得的報酬判斷，他們的地位要比樂生低。舉例來說，一七四二年，樂生月俸銀一兩、米三斗三升，而舞生和執事生月俸只有銀四錢、米三斗三升³⁰。上面的材料都是從指定性文獻或一般的記載中得來，它們往往描述整體的情況而不注重差異。根據這些材料，我們對舞生的實際生活所知甚少。

祭孔儀式中的舞生

雖然國家祭典中的舞生是最為專業的，但在某種意義上，他們又是最不為人所知的。因為對一般官員而言，觀看他們演出的機會是極少的。儘管「祭先農壇圖」中描繪了大約三百名官員，但對官員們來說，畢竟參與祭祀的機會是很少的。《類宮禮樂全書》(1656)的作者張安茂（1647年進士）這樣寫道：

²⁸ 參看 Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China* 第四章，這種儀式於 1559 年再度廢止（頁 72）。

²⁹ 張廷玉：《明史》，頁 1275、1510；教坊司中的女性，見崑岡等著：《清會典事例》，第 6 冊，卷 524，頁 1043；俗樂中的女舞生：參看〔明〕徐一夔等撰：《大明集禮》卷 53（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986 年影印《文淵閣四庫全書》第 650 冊），頁 482；Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, p. 68, 74。

³⁰ 崑岡等著：《清會典事例》，第 11 冊，卷 1059，頁 590。

郊廟隸屬太常，非公卿百執事，不得觀焉。惟先師則通祀於國學鄉校，自一命以及博士弟子咸得觀其鏗鏘舞蹈。彙而成書，所以宜昭聖功，殷流教澤也。³¹

事實上，中國每一個中舉的人都熟悉祭孔之禮，這是因為從接受正規教育的最初幾年起，他們就已經在地方學校中參加丁祭典禮³²。他們之中的某些人甚至可能在典禮上表演過祭舞。因此，對孔子的祭祀是將皇帝（或其代表）主持的國家祭祀與官員主持的祭祀聯繫了起來³³。的確，它是唯一一個中央和地方都舉行的、特殊莊嚴的祭祀³⁴。後文還會指出，在寫到舞蹈時，士大夫首先提到的往往是孔廟祭舞，而很少提到其他祭祀儀式上的舞蹈。

與祭孔相關的禮儀，在明代備受爭議。明太祖最初設計的國家祭孔儀式中，預備用三十六名舞生（六佾），但似乎很快又增加到四十八名³⁵（圖七）。對祭孔禮儀的新的意見不斷出現，而且學者們也對這套禮儀的某些方面表示不滿。舉例來

³¹ 張安茂：《類宮禮樂全書》，收入《四庫全書存目叢書·史部》，第271冊，頁365。

³² Cf. Thomas A. Wilson, "Sacrifice and the Imperial Cult of Confucius," *History of Religions* 41.3 (Feb. 2002): 269.

³³ 對祭孔之禮及其歷史的概述，參看前書。有關杭州1898年祭孔的一次具體描述，參看 George Evans Moule, "Notes on the Ting-chi, or Half-Yearly Sacrifice to Confucius," *Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society* 33 (1900-1901): 120-156。我們同樣可以在吳敬梓(1701-1754)《儒林外史》第37回中找到類似描述。值得注意的是 Joseph Edkins 有一篇記敘1873年他和 James Legge 到曲阜參觀的文章，其中有對舞生表演的描述（見 Joseph Edkins, "A Visit to the City of Confucius," *Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society* 8 [1874]: 87-88）。

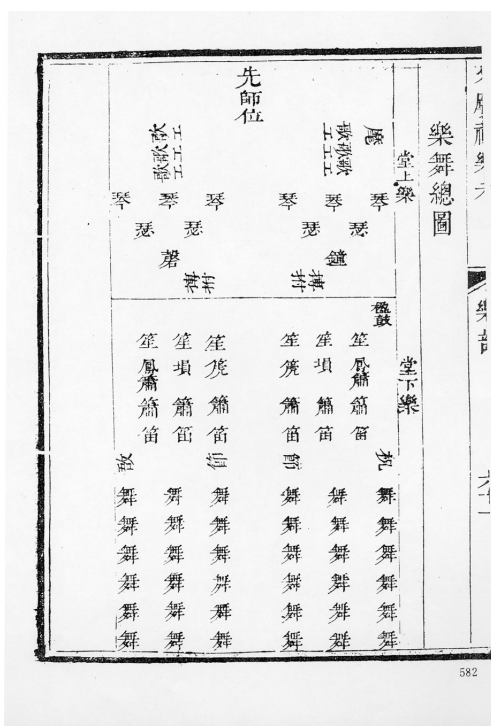
³⁴ 除祭孔外，唯一一個帶有舞蹈表演的地方祭祀是祭祀關帝（關羽，戰爭之神，對商人和軍人尤其具有重要意義，為忠誠和正義的化身）。關羽1725年才被加入到國家祭祀的名單中（見 Taylor, "Official Altars, Temples, and Shrines Mandated for All Counties in Ming and Qing," pp. 102, 110），在太平天國叛亂期間，對他的崇拜達到了和孔子同樣的水準（見 Duara Prasenjit, "Subscribing Symbols: The Myth of Guandi, Chinese God of War," *Journal of Asian Studies* 47 [Nov. 1988]: 784），到1854年舞蹈才出現在祭祀儀式當中（參見《皇朝祭器樂舞錄》附錄〈中祀合編〉；沒有被收錄到《律呂正義後編》中）。

³⁵ 《明史》：「洪武……四年，禮部奏定儀物。改初制籩豆之八為十，籩用竹。其簠簋登銅及豆初用木者，悉易以瓷。牲易以熟。樂生六十人，舞生四十八人，引舞二人，凡一百一十人。禮部請選京民之秀者充樂舞生。太祖曰：『樂舞乃學者事，況釋奠所以崇師。宜擇國子生及公卿子弟在學者，豫教肄之。』」（卷50，頁1296），又見〔清〕徐暢達：《皇朝祭器樂舞錄》卷92，收入《文淵閣四庫全書》，第217冊，頁614。其他的大部分文獻中沒有提到這個數字。

說，一四五〇年八月，國子監助教劉翔批評典禮上缺乏合適的祭樂，但他的具體建議似乎沒有產生實際的影響³⁶。一四七五年，祭酒周洪謨建議為孔子另上封號，並在祭祀時採用最高規格的祭禮。一年之後，他的部分建議被接受，祭禮上的舞生增加到了六十四人（八佾），籩豆的數量從二十個增加到二十四個³⁷。然而，到一五三〇年，世宗又取消了這種改革，舞生再次減至三十六人（籩豆減少到二十個）。而且世宗取消了孔子傳統的「王」的封號（大成至聖文宣王），改謚孔子為「至聖先師」³⁸。

除去這些爭議，祭孔時的舞蹈還有其他一些典型特徵。在其他國家祭祀儀式中，初獻時表演武舞，亞獻和終獻時表演文舞，唐宋時的祭孔儀式也是如此。但從明太祖開始，為了表示尊崇文德，祭孔時只表演文舞。而且，在更早的時候，舞蹈和歌奏並不同時進行，每次歌奏之後，先擊大鼓，而後表演舞蹈。然而到後來，舞蹈與歌奏便同時進行了³⁹。

前面已經提到，作為中祀之一的丁祭，並不僅僅在一個地方舉行。對孔子的祭祀在孔子的誕生地——曲阜闕里孔廟、在各省各地區的文廟、北京國子監和南京南



圖七 約 1691 年。祭孔儀式中文舞生六佾之列的人員及禮器位置圖。原圖見金之植、宋泓：《文廟禮樂考·樂部》，頁 61b。重印本收入《孔子文化大全》，頁 582。

³⁶ Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, pp. 104-106; 張廷玉：《明史》，卷 61，頁 1508。1496 年，樂舞生數量增加：「弘治九年增樂舞為七十二人，如天子之制。」見張廷玉：《明史》，卷 50，頁 1298。並不清楚這個數字的含義，因為當時已經有了 20 名樂生。

³⁷ Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, p. 106.

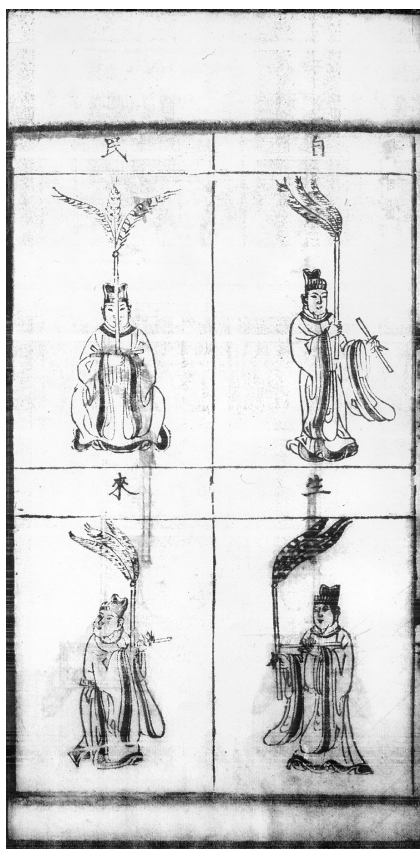
³⁸ *Ibid.*, p. 111.

³⁹ [清]金之植、宋泓：《文廟禮樂考·樂部》，收入《孔子文化大全》（濟南：山東友誼書社，1989 年），頁 514-516。

癸孔廟和各地學校（頤宮）中都有舉行。有兩個地點具有特殊的重要性：闕里和國子監。這從皇帝對它們的重視中可以看出。以明太祖為例，據說在占領江淮府（鎮江）之後，他首先去拜謁孔廟。洪武元年二月，他下令以太牢在國學中祭祀孔子，並派遣使者赴曲阜致祭⁴⁰。因此，國家的祭孔典禮和這些地點直接相關，而且國家機構和闕里、國子監之間在禮儀上有著特殊的關聯。舉例來說，一三七四年，二十名從闕里及其附近地區平民、學生中選拔的樂舞生，被送到太常寺接受特殊訓練⁴¹。一三八四年，皇帝又下令「命禮部製大成樂器，以頒天下儒學，一以國子監樂器為準」⁴²。

明代和清代早期的祭孔舞蹈圖示

闕里和國子監的文獻記載，同樣是有關舞蹈圖示的最為重要的資料。陳鎬（1487年進士）所編的《闕里誌》⁴³（1505年序，正德年間[1505-1521]刊刻），是包含這種



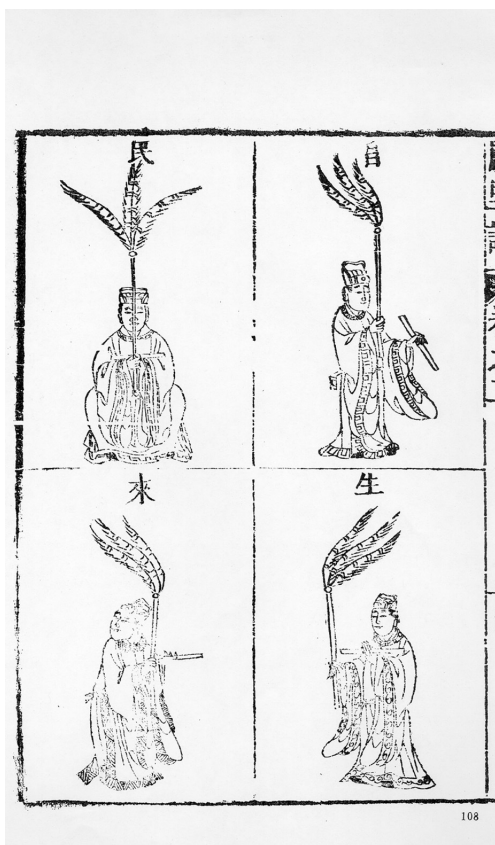
圖八 A 約 1505 年。「大夏」之舞早期的幾種不同圖示。這些插圖出自《闕里誌》的不同版本，此後大多數的樂舞圖示都以此為基礎。見陳鎬纂：《闕里誌》，卷 1，頁 24b，國立北平圖書館善本部縮微膠片，卷 457 (2)。

⁴⁰ 張廷玉：《明史》，卷 50，頁 1296。

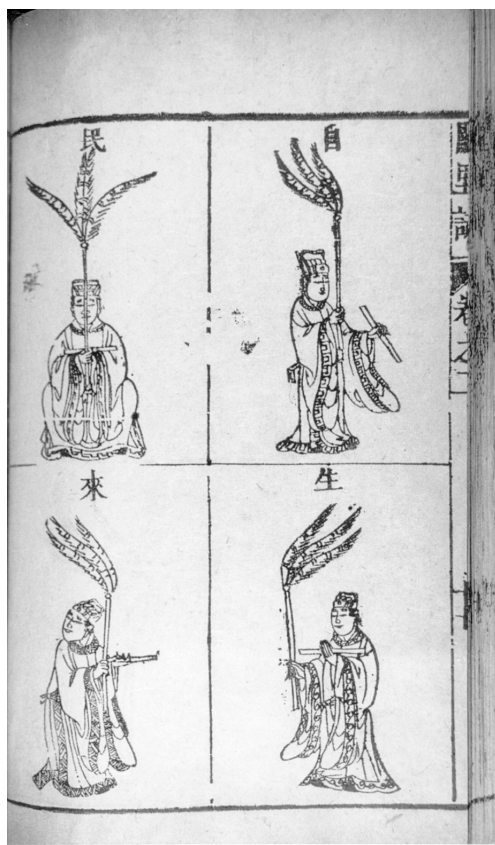
⁴¹ [明]陳鎬：《闕里誌》，卷 12，頁 17a 以後，收入《孔子文化大全》，頁 575。

⁴² [明]郭鑒：《皇明太學志》（北京：學苑出版社，1996 年），卷 5，頁 46a-b；康熙的一次改革（1690）影響了樂生的人數，見金之植、宋泓：《文廟禮樂考·樂部》，收入《孔子文化大全》，頁 517-518。

⁴³ 陳鎬：《闕里誌》，卷 1，頁 23b-36a（國會圖書館製北平圖書館善本書膠片，卷 457 [2]）。稍有不同的另一版本：卷 2，頁 17a-26b，收入《孔子文化大全》，頁 107-132；相同的圖示也出現在清代（1724 年之後）的重刻本中。另一版本，參見黃文陶：《中國歷代及東南亞各國祀孔儀禮考》（嘉義：嘉義縣文獻委員會，1963 年），頁 42 以下（未註明出處，和 1905 年韓國重印本非常相近）。

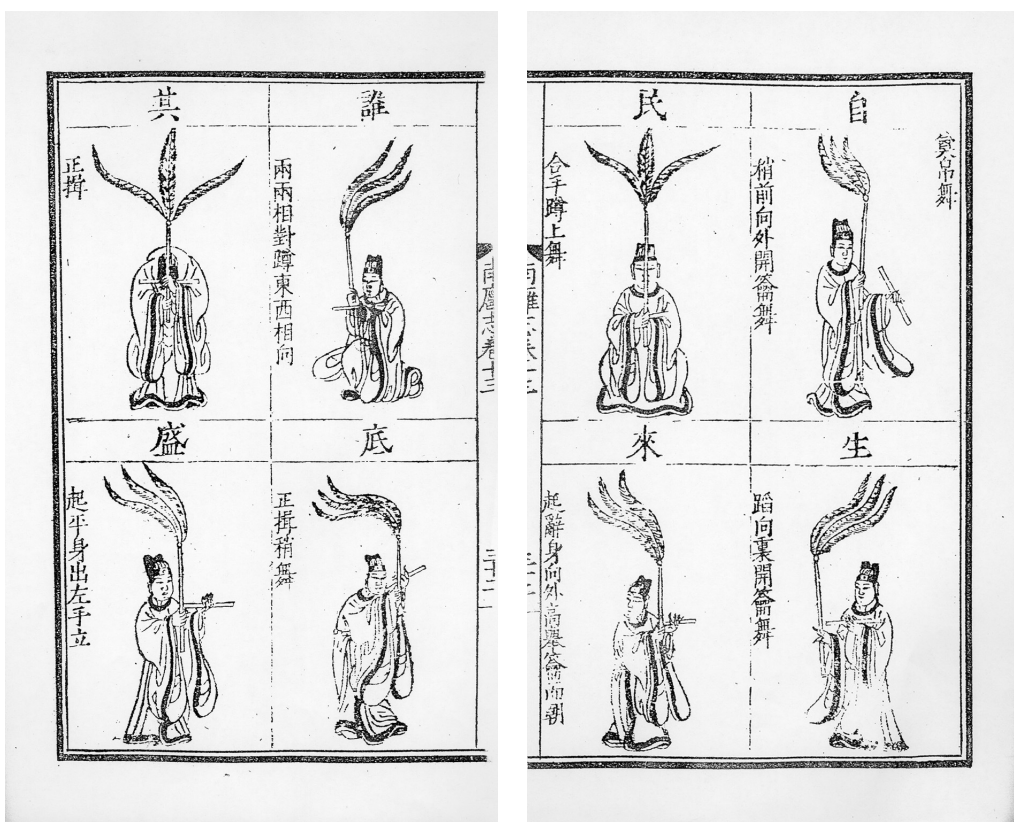


圖八B 1505 年之後。見《闕里誌》，卷2，頁17b。收入《孔子文化大全》，頁108。



圖八C 崇禎年間。見《闕里誌》，孔胤植重訂（崇禎年間〔1628-1644〕；可能在1724年之後），卷2，頁17b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號TB107/2597。這一版中的插圖與圖8B似乎由同樣的書版所印製。

圖示的最早文獻之一。我們很難斷定這本書中的圖示是否確實是最早的，但它們是十六世紀其他的舞蹈圖示的祖本（圖八A、B、C）。《闕里誌》中共有九十六幅舞生圖像，書本的每半頁包含四幅圖像，描繪四種舞蹈姿勢（它們必須按右上一右下一左上一左下的順序來讀）。每幅圖像代表以翟和簫為道具的文舞——大夏舞的一種姿勢。每幅圖像上方都有一個漢字，這是祭祀時所唱的頌歌歌詞，每個舞蹈動作都與歌詞中的一個字相對應。這九十六幅圖像可以分成三套，每套三十二種姿勢。每個舞蹈包含三十二個姿勢，但三次獻祭中每次的舞蹈姿勢和頌歌歌詞都不相同。

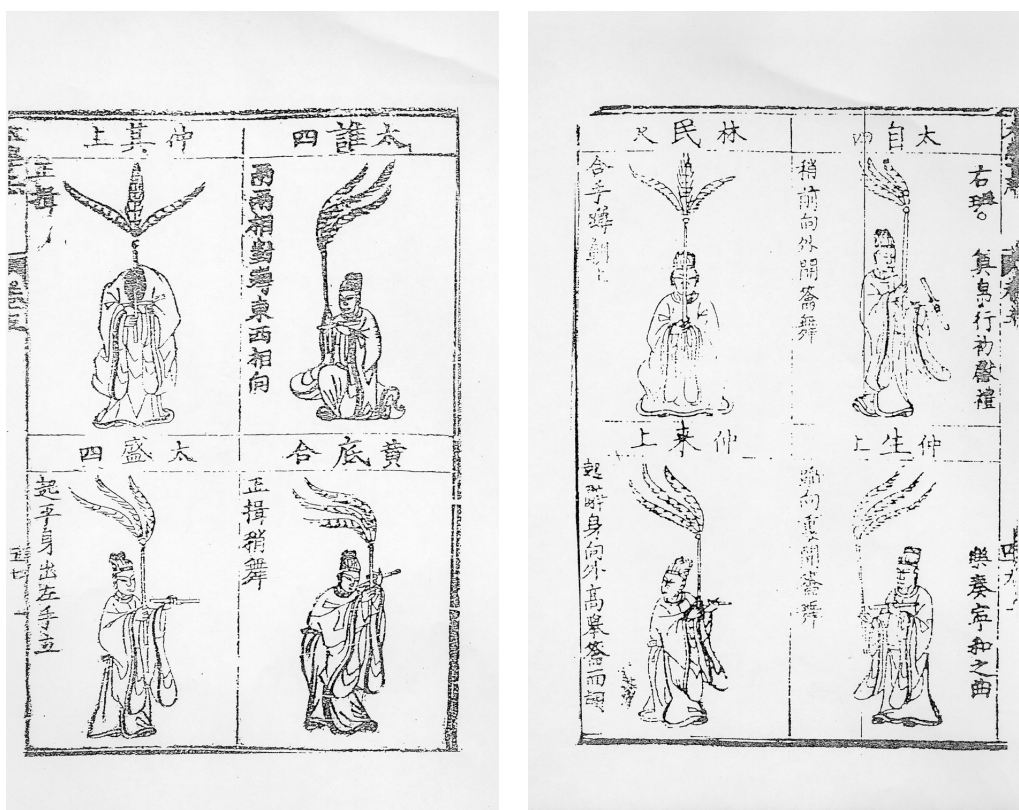


圖九 約 1549 年。「大夏」之舞圖示及附加舞蹈動作說明。見黃佐纂：《南癰志》，卷 13，頁 32a-32b，收入《太學文獻大成》，卷 3。

十六世紀時，這些舞蹈圖示變得複雜起來。這種變化可以從國子監的有關紀錄中看到。作為培養未來官員的機構，國子監也是每年舉行兩次祭孔儀式，儀式中的舞生由學生來擔任。相關的最重要的兩種文獻，是士大夫兼多產作家黃佐 (1490-1566) 的《南癰志》⁴⁴ (1544 和 1549 年序，但可能刊刻於 1571 年以後的萬曆時期) 和郭鑒 (1499-1558) 的《皇明太學志》⁴⁵ (1557 年序) (圖九、十)。這兩部著作中的圖示，明顯是以《闕里誌》為藍本 (或者它們有共同的祖本)。這些圖

⁴⁴ [明] 黃佐：《南癰志》(《太學文獻大成》本)，卷 13，頁 32a-43b；《四庫全書存目叢書·史部》，第 257 冊，頁 315-320。黃佐也是《樂典》(36 卷) 的作者；Goodrich and Fang, *Dictionary of Ming Biography*, pp. 669-672。

⁴⁵ 郭鑒：《皇明太學志》，卷 5，頁 49a-61a。

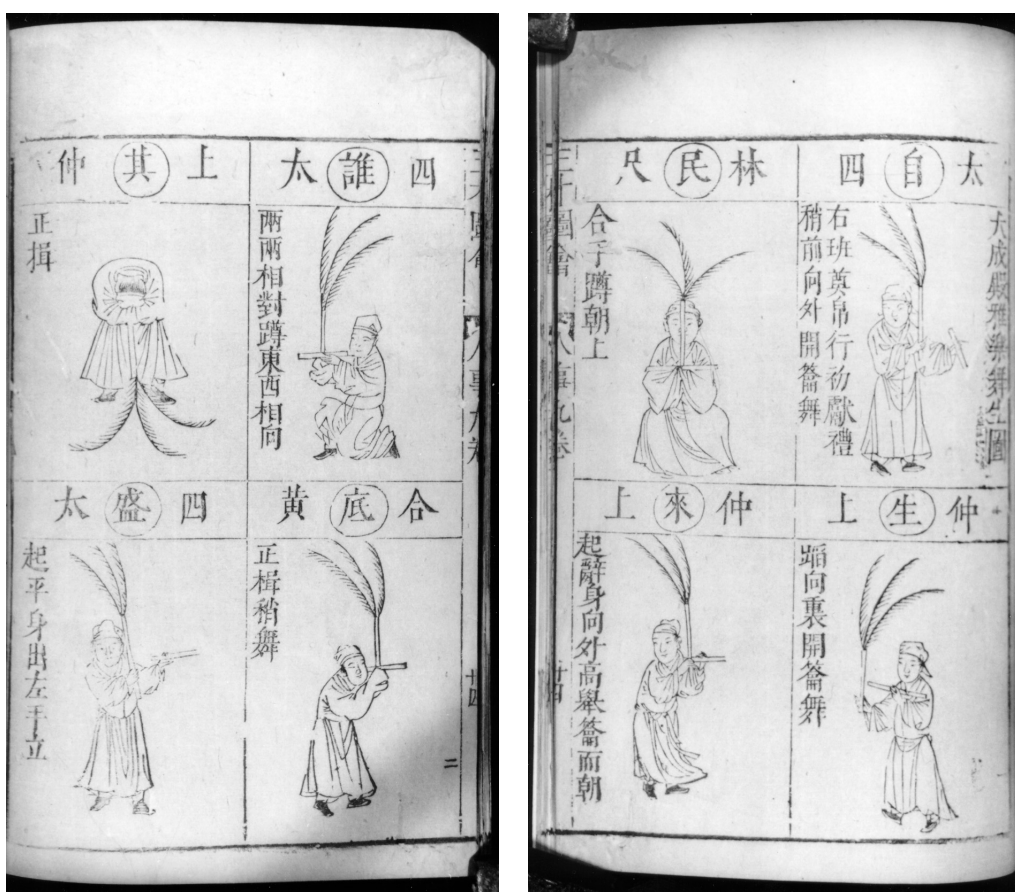


圖十 約 1557 年。「大夏」之舞圖示及上方橫框中的禮樂註釋。見郭鑒纂：《皇明太學志》，卷 5，頁 46b-47a。收入《太學文獻大成》。

示顯示，在第一個階段，關於舞蹈動作的說明被加到圖示上去；在第二個階段，相關的樂譜——律呂（在歌詞右側）和工尺⁴⁶（在歌詞左側）也被加了上去。原則上，音樂中的每一個字對應一個音高。在整個十六和十七世紀，這種類型的圖示成為最普遍的樣式。就連那些內容不是專門關於禮儀的書籍，也出現了這種圖示。舉例來說，王圻《三才圖會》(1609) 中的圖示，也是這種樣式⁴⁷（圖十一）。

⁴⁶ 這兩種樂譜之間的區別，參看 Walter Kaufmann, *Musical Notations of the Orient: Notational Systems of Continental, East, South and Central Asia* (Bloomington: Indiana University Press, 1967), p. 12ff. and p. 69ff.。

⁴⁷ [明] 王圻：《三才圖會·人事》，卷 9，頁 34a-45b；重印本（臺北：成文出版社，1970 年），第 4 冊，頁 1777-1783。



圖十一 約 1609 年。「大夏」之舞圖示。在上方橫框中，代表詩譜的字由圓圈標出，左為工尺，右為呂。舞生左方是樂舞位置的說明。原圖見王圻：《三才圖會·人事》，卷 9，頁 34a-b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TC348/680。

幾乎沒有人試圖對這種圖示進行革新，而李之藻 (1565-1630) 的《類宮禮樂疏》(1618,1619) 是一個主要的例外 (圖十二)。李之藻，在一六一〇年受洗成為天主教徒，以他有關西方天文學、數學的著作⁴⁸和《天學初函》(1626) 的編輯而聞名。他的有關地方學校禮儀的著作，是晚明學術作品的代表。《類宮禮樂疏》的前幾章討論鄉校 (類宮) 中的聖祠，作者對各種祭器做了極為詳細的訓解。他也詳細討論了祭典上所用的音樂與頌歌。他的書中有三套，每套三十二個姿勢的大

⁴⁸ 《渾蓋通憲圖說》(1607)，以及利瑪竇《圖容較義》(1614)；《同文算指》(1614)。



圖十二 李之藻所作樂舞圖示（1618-1619年）。見李之藻：《類宮禮樂疏》，卷8，頁13a，國立中央圖書館所藏萬曆版的影印本，頁853。



圖十三 有可能是李之藻所作樂舞圖示所參照之原本（1552年）。見《闕里誌》，孔弘乾重訂，卷1，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊》，第23冊，頁437。

夏舞的圖示⁴⁹。這些圖示可能是取自孔弘干一五五二年修訂過的《闕里誌》，除了李之藻，這些圖示再也沒被別人採用過⁵⁰（圖十三）。這些圖示與以前的有兩點主

⁴⁹ [明]李之藻：《類宮禮樂疏》，卷8，頁19a-66b；重印本（臺北：國立中央圖書館，1970年），頁853-948；（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986年影印《文淵閣四庫全書》第651冊），頁272-296。

⁵⁰ 陳鐸：《闕里誌》，卷1，頁71a-118b；重印本：《北京圖書館古籍珍本叢刊》（北京：書目文獻出版社，時間不詳），第23冊，頁437-460。



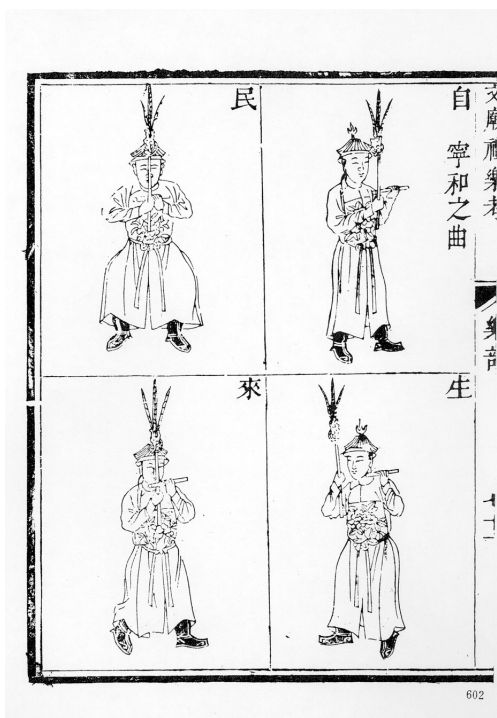
圖十四 清代初期（約 1656 年）的樂舞圖示保留了明代式樣的冠冕，但動作與樂章對應有誤。正確的位置參見圖 11 中右下圖示。見張安茂：《類宮禮樂全書》卷 16，《四庫全書存目叢書·史部》，第 271 冊，頁 564。

的基礎上繪出的。而且它們並不試圖改變或者改善這些圖示。這在某種程度上導致了圖像發展的停滯乃至衰落。在這些著作當中，張安茂的《類宮禮樂全書》，是在李之藻《類宮禮樂疏》的基礎上編成的。可是它並沒有採用《類宮禮樂疏》的雙舞生圖示和詳細舞蹈注解。而且他在複製過程中，有時甚至發生錯誤。例如，他將別的某個舞蹈姿勢的圖示，誤當作頌歌歌詞「生」字所對應的舞動姿勢⁵¹（圖十四）。金之植和宋泓的《文廟禮樂考》（1691 年序）雖然採用了清代的禮服和禮

要區別。圖示上描繪的是一東一西兩個舞生，而不只是一個。他們表演的舞蹈動作是對稱的，也就是說，當東邊的舞生轉向西的時候，西邊的舞生同時也轉向東。更為重要的是，圖示上對舞蹈姿勢的解說，比以前的要詳細得多。與舞蹈的對稱結構相對應，圖示上為每名舞生分別提供了詳細的舞蹈說明（例如：「西：開習簫向上，起左手於肩，垂右手於下，蹺右足向前；東：開習簫向上，起右手於肩，垂左手於下，蹺左足向前」）。而且，對《類宮禮樂疏》而言，它的圖示繪製與印刷的質量，都要勝過其他的圖示。

明代與清代早期的舞蹈圖示之間的對比，是值得關注的。目前可以找到的這四套清代圖示，都具有共同的特徵（圖十四至十七）。和其他的作品一樣，它們都是根據最早的明代圖示複製而來的，看上去不是在實際觀察

⁵¹ 張安茂：《類宮禮樂全書》卷 16，收入《四庫全書存目叢書·史部》，第 271 冊，頁 563-569。



圖十五 清代前期（約 1691 年）的文舞圖示中採用了清朝式樣的冠冕服飾，但略去了所有的註釋。見金之植、宋泓：《文廟禮樂考·樂部》，頁 71b，收入《孔子文化大全》，頁 602。



圖十六 清代前期（約 1702 年）樂舞圖示，附有單人樂舞和二人樂舞的註釋。見張行言：《聖門禮樂統》，卷 23，頁 12a。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TB287/3425。

帽，但卻省略了所有的舞蹈註解⁵²（圖十五）。張行言的《聖門禮樂統》⁵³（1702）和李周望（1697 年進士）、謝履忠（1703 年進士）的《國學禮樂錄》⁵⁴（1719）都值得注意，因為它們將單舞生圖示的簡短舞譜和雙舞生圖示的詳細舞蹈註解混合了起來（圖十六、十七）。這導致了圖示與註解的脫節，因為圖像中的舞生所做的並

⁵² 金之植、宋泓：《文廟禮樂考·樂部》，收入《孔子文化大全》，頁 602-625。

⁵³ 〔清〕張行言：《聖門禮樂統》，卷 23，頁 12a-22b；重印本《四庫全書存目叢書·史部》，第 272 冊，頁 290-296。

⁵⁴ 〔清〕李周望、謝履忠：《國學禮樂錄》，卷 16，頁 2a-13b；《太學文獻大成》第 19 冊；《四庫全書存目叢書·史部》，第 271 冊，頁 803-808。



圖十七 清代前期（約 1719 年）樂舞圖示，附有單人樂舞和雙人樂舞的註釋。見李周望、謝履忠：《國學禮樂錄》卷 16，收入《太學文獻大成》，卷 19。

不是詳細的舞蹈註解所描述的那種姿勢。因此圖示仍然遵循古代的樣式，雖然它並不按照西邊舞生的動作註解來表現舞生的姿勢。換句話說，當舞蹈註解提示舞生要將左手抬到肩的高度、並將右手垂下時，圖片上的舞生將雙手置於肘的高度，就如同最早的明代圖示所表現的那樣。在另一個例子中，一個舞生出左足，而不是按照註解所說的出右足。

這些明代和清代早期的舞蹈圖示，使得我們對圖的功能有了更清楚的認識⁵⁵。值得注意的是，最早的舞蹈圖示，並不包含任何關於舞蹈的註解說明。通常，圖被認為是對文字的說明，先有文字的說明，後出現了對文字進行說明的圖片。然而最早的舞蹈圖示，卻並不帶有解說如何舞蹈的文字，唯一的文字是用來指示舞生變換舞姿的頌歌歌詞。只是到了後來的幾個階段，說明性的文字才被加了上去。

這種變化，可以用圖示從側重描述性功能（如《闕里誌》中的圖示）到側重規定性功能（如國子監文獻中的圖示）的轉變來解釋。李之藻圖示的描述性功能，是出於尋找符合古制的禮儀這一目的。他的著作應該被放在明末關注實學這樣一個背景下來解讀。清代早期的圖示，顯示了一種明顯的文字與圖像的脫節。這一時期照抄前人圖示的風氣，導致了明顯地圖示與實際舞蹈表演的脫節，這種脫節可在祭孔

⁵⁵ 有關中國木刻本文圖關係多樣性的研究，參見 Lucille Chia, "Text and Tu in Context: Reading the Illustrated Page in Chinese Blockprinted Books," *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient* 89 (2002): 241-276。

典禮的舞蹈中得到充分說明。

有關革新國家祭祀舞蹈的建議

與祭孔儀式上的舞蹈相比，其他祭典上舞蹈的圖示似乎極少。而且，現存的文獻更多的是提議革新這些舞蹈，而不是呈現當時舞蹈的實際狀況。

這類著作可以追溯到世宗（嘉靖，1522-1566 年在位）禮制改革的時期。眾所周知，世宗與不想或不敢變更太祖（洪武，1368-1398）創制的國家祭祀與音樂體系的前代統治者不同，他採取了激烈的改革措施。他受到個人規劃的驅使——為了維護自己的家族支系，並鞏固自己在朝廷中的地位。由此引發的衝突持續了數年，最終皇帝開始直接地、嚴厲地介入到禮儀問題中來。在禮書之中，他鼓勵《大明集禮》⁵⁶ (1530) 的出版。但論爭的某些內容超出了純粹的政治領域。隨著論爭的發展，爭論的內容越來越細微、複雜，這激起了探究歷史先例的興趣。而這導致了一大批有關音樂、禮儀以及舞蹈的論著的出版。這些著作探討非常廣泛的論題，諸如音樂與舞蹈的起源、音高的標準、關於古代樂器的描述等等。因為儒家相信樂舞具有讓夢想成真的力量，明代的理論家們也想用它們來解決現實世界中的問題。他們的研究，建立在古樂、古舞產生於上古黃金時期這一假設的基礎上。在他們眼中，他們的時代可以重建上古的音樂、舞蹈，並由此創建起一個和諧、穩固的國度。因此，這些理論家經常將他們的研究成果呈獻給朝廷，以便說服朝廷接受他們的思想、仿效古代的音樂和舞蹈⁵⁷。

兩個值得注意的例子，是在韓邦奇 (1479-1556)《苑洛志樂》⁵⁸（1504 年序，但可能在此之後很晚才刻印，這是 1548 年的版本）和李文察《（太常）李樓雲樂

⁵⁶ 最早由徐一夔編纂，他於 1370 年完成了第一個版本。但由皇帝作序的重新修訂本刊刻於 1530 年。

⁵⁷ 有關這次改革的背景，參看 Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, pp. 80-82, 111ff.; James Geiss, "The Chia-ching Reign, 1522-1566," in *The Ming Dynasty, 1368-1644*, pt. 2, p. 449。

⁵⁸ 〔明〕韓邦奇：《苑洛志樂》卷 11-14（全都是有關舞蹈的內容），收入《文淵閣四庫全書》，第 212 冊，頁 436-499。Goodrich and Fang, *Dictionary of Ming Biography*, p. 491 提到了 1548 年的版本。



圖十八 武舞「大武」的生動圖示，其中多數為背視角。見韓邦奇：《苑洛志樂》，卷 11，頁 11b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館藏，編號 TA141/1328。

書》⁵⁹（1545 年序）中發現的舞蹈圖示。這兩部書的圖示彼此非常相似。它們的作者都是在明代朝廷中擔任重要職位的士大夫。韓邦奇曾擔任過多個職位，也曾數次被解職，一五四七年，他最終仕至南京兵部尚書。負責掌管音樂的李文察，在一五三六年被召至朝廷，擔任太常寺典簿。因職責之故，他向皇帝提交了不少建議，尤其是建議訂正國家祭樂的奏疏⁶⁰。

兩人之中，韓邦奇的著作是內容最為廣泛的。他為大武（以干和戚為道具）和大夏（以翟和籥為道具）兩種舞蹈編舞。每種舞蹈都包括一套包含四十個姿勢的動作、四套包含二十八個姿勢的動作、四套包含四十八個姿勢的動作和兩套包含十六個姿勢的動作（每種舞蹈一共包含四七二種姿勢）（圖十八、十九 A）。與祭孔的舞蹈圖示相比，這些圖示非常生動，充滿動感。而且，它們從背面的角度表現舞者，這是參與國家祭祀的士大夫

的透視畫法。除去律呂之外，圖片上沒有任何解說性文字。在韓邦奇看來，「舞象之釋，古今儒者之說，或近於高遠荒唐，或似乎卑淺鄙俗。故不敢筆之於策，惟

⁵⁹ 〔明〕李文察：《（太常）李樓雲樂書·皇明青宮樂調》（國會圖書館製北平圖書館善本書膠片），卷 1，頁 26a-31b、卷 2，頁 12a-15b；《續修四庫全書》，第 114 冊，頁 284-287、295-296。又見《（太常）李樓雲樂書·古樂全譜》卷 4、卷 7 這兩部分中的圖示是對文本的清楚解說。這兩部著作曾被朱載堉提及，參看《律呂精義》所列的參考文獻，見《北京圖書館古籍珍本叢刊》，第 4 冊，頁 150。

⁶⁰ Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, p.117.



圖十九 A 幾種類似的文舞「大夏」圖示。見韓邦奇：《苑洛志樂》，卷 11，頁 6b。



圖十九 B 李文察：《黃明青宮樂調》，見《（太常）李樓雲樂書》，國立北平圖書館善本部縮微膠片，卷 239 (4)-240，卷 2，頁 14a。李著收入了「進」、「退」的基本動作以及每個動作的名稱。

各著其象於左。」⁶¹ 同樣的圖示在李文察的著作中要少一些，但它們都帶有指示基本動作（「進」和「退」）的文字，並且每種舞蹈動作的名稱，也都是從古代文獻中改造而來（圖十九 B）。

韓邦奇和李文察的著作，都未對朝廷的禮儀活動產生過有跡可查的影響。它們的理論性似乎高於實用性。這些圖示生動地顯示了理論與實際、正統與創新之間的

⁶¹ 韓邦奇：《苑洛志樂》，收入《文淵閣四庫全書》，第 212 冊，頁 435。

緊張，也反映了儒士、學者探究古樂、古舞的興趣，以及士大夫為追求理想的國家祭祀而做出的努力⁶²。

朱載堉的舞蹈設計

韓邦奇和李文察的著作雖然沒有產生實際的影響，但並沒有逃脫出在舞蹈理論方面最重要、最有創造性的學者朱載堉 (1536-1611) 的注意⁶³。朱載堉是第四個明代皇帝（仁宗朱高熾，1425 年在位）的六世孫（因此在十八世紀的西方文獻中他被稱為「王子載堉」 Prince Tsai-yü）。他的父親朱厚烷 (1518-1591) 是一位堅定的儒士，他因上書批評皇帝過度關注道教儀式、敦促皇帝端正舉止而招致皇帝不悅。朱厚烷被革爵下獄，囚禁在安徽鳳陽關押宗室犯人的監獄裏。十四歲的朱載堉深切地感受到父親遭受的不公，並用在宮門外築土屋獨自居住的方式表達自己的悲傷，一直到十七年後 (1567) 他的父親被釋放並重新恢復王位為止。在獨居的這些年裏，朱載堉全力學習，在他父親的影響下，他對有關樂律和曆法的數學原理的著作深感興趣⁶⁴。他留下了大約二十八種著作，主要是關於數學、曆法和樂律。在音樂史上他最早用等比級數，平均劃分音律、系統闡明十二平均理論 ($12\sqrt[12]{2}$)⁶⁵。

有兩個特定的背景對朱載堉的成就產生了影響。朱載堉在世宗禮制改革的這段時間裏度過了童年，他的著作可以被視為是這一時期努力改革遲來的成果。他自己也承認受到了父親和活躍於世宗朝的理論家們的影響⁶⁶。一六〇六年，他將

⁶² Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, p. 119.

⁶³ 參看朱載堉《律呂精義》所列的參考文獻，《北京圖書館古籍珍本叢刊》，第 4 冊，頁 150。

⁶⁴ 關於他的生平，見 Goodrich and Fang, *Dictionary of Ming Biography*, p. 365-371；陳萬鼎：《朱載堉研究》（臺北：國立故宮博物院，1992 年）；戴念祖：《朱載堉：明代的科學和藝術巨星》（北京：北京人民出版社，1986 年）；Kenneth G. Robinson & Chaoying Fang, “Chu Tsai-yü,” in *Dictionary of Ming Biography*, pp. 367-371；刑兆良：《朱載堉評傳》（南京：南京大學出版社，1998 年）。

⁶⁵ 許多著作都討論他這一貢獻，參看 Kenneth G. Robinson, “The Evolution of Equal Temperament,” in *Science and Civilisation in China: Volume 4.1: Physics and Physical Technology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1962), pp. 212-228。

⁶⁶ [明]朱載堉：〈律呂精義序〉，收入《文淵閣四庫全書》，第 213 冊，頁 24-25；馮文慈點校本（北京：人民音樂出版社，1998 年），頁 1-2。也見下註。

自己四十八卷的研究成果《樂律全書》獻給朝廷，並請求將這部著作送交國子監和翰林院審查，希望能夠付諸實施⁶⁷。這個嘗試反映出在十七世紀早期、明帝國陷入制度危機的時候，人們是如何再次產生對樂舞理論的興趣的。修正國家祭典音樂重新被提了出來，當作復興這個即將崩潰的帝國的良策⁶⁸。

第二個背景和朱載堉在十六世紀末、十七世紀初的社會生活有關。一部分是世宗時期論爭的結果，更重要的是作為對王陽明學派直覺主義傾向的反擊，學者們培養起了對語言學和文本分析的興趣，這反映在他們對術語（「名」和「物」）及其含義的研究上，這種學風通常被稱為「實學」。朱載堉對音樂和舞蹈的研究，也屬於實學。在朱載堉看來，他的研究是努力復古的一部分⁶⁹。他對「惟求實理」而「不事文飾」的研究感興趣⁷⁰。在這點上有必要強調的是，十七世紀的學者很少把自己的研究限定在某一個領域，對朱載堉而言，音樂、舞蹈與禮儀是彼此關聯的。

朱載堉的主要作品集《樂律全書》包含大約十二部著作，這些著作探討涉及音樂、舞蹈和禮儀等方面的多種課題。有四部篇幅長短不一的著作是專門關於舞蹈的，當然舞蹈這個主題在其他部分也有討論⁷¹。

《律呂精義（外篇）》（第10冊，卷19，頁72a-88b、卷20，頁89a-123b）⁷²：

這是朱載堉音樂研究的兩個續篇。前一篇分十個部分，討論諸如舞蹈的訓練、舞蹈的名稱、樂器、舞生的人數以及他們的舞服等問題。後一篇是繪有兩個舞生的人舞舞譜圖示，仿效康衢和堯民兩種舞蹈，圖示上帶有具有道家風格的頌歌歌詞

⁶⁷ 見《進律書奏疏》(1606)，載馮文慈點校本《律呂精義》，頁1-4。朱載堉在1595年就已經多次給皇帝上疏。

⁶⁸ Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, p. 78.

⁶⁹ 參見《進律書奏疏》，載馮文慈點校本《律呂精義》，頁4。又見朱載堉《樂律全書》序文，以及〈總論復古樂以節奏為先〉，《北京圖書館古籍珍本叢刊》，第4冊，頁519；又見王克芬：《中國舞蹈史：明清部分》（北京：文化藝術出版社，1984年），頁166-167。

⁷⁰ 《進律書奏疏》，載馮文慈點校本《律呂精義》，頁3。

⁷¹ 例如《樂學新說》，收入《文淵閣四庫全書》，第214冊，頁22以下；樂譜被收錄到《操縵古樂譜》、《旋宮合樂譜》和《鄉飲詩樂譜》中。

⁷² 朱載堉：《樂律全書》，卷19，30折頁和卷20，20折頁，《文淵閣四庫全書》，第213冊，頁524-558。馮文慈點校本《律呂精義》收錄了這些舞蹈圖示。王廣生對這些舞蹈做過專門研究。



圖二十 「康衢」之舞的一個姿勢。見朱載堉：《律呂精義外篇》，《樂律全書》，第10冊，卷10，頁91b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號TA141/278。

（來自《列子》和《莊子》）：歌詞的每個字對應八種舞蹈姿勢，總共六十四種姿勢（圖二十）。

《六代小舞譜》（第15冊，頁1a-104b）⁷³：

在對六種舞蹈和一人、二人、三人、四人舞的介紹之後，是人舞、韶舞、羽舞、帔舞、旄舞、干舞六種舞蹈的圖示舞譜（圖二十一）。

《二佾綴兆圖》（第15冊，頁1a-36b）⁷⁴：

三十五種腳位圖示（左右兩名舞者，共七十種步法），圖示繪在一個標有南、北、東、西四個方向的正方形之中（圖二十二）。

《靈星小舞譜》（第17冊，頁1a-97b、第18冊，頁98a-153a）⁷⁵：

漢高祖（西元前206—西元前195年在位）下令建立靈星以祭祀后稷（傳說中的君主舜手下掌管農業的大臣）。

朱載堉首先對這種祭禮進行解說：祭品的擺放位置、使用的樂器及演奏的曲調，然後是舞生的圖像。八對舞生手持農業工具作為道具：用來芟除的鎌、用來開墾的耜、用來栽種的鋤、用來耘耨的鋤、用來驅雀的竿、用來收穫的杈、用來舂舂的枷和用來簸揚的杵。這套圖示分為八組，每組三十二種姿勢（圖二十三）。

接下來是一種由十六名不帶道具的舞生表演舞蹈的舞譜。他們表演的是所謂的「字舞」，舞生要用自己的身體擺成指揮臺上的觀眾能看清的「天下太平」四個

⁷³ 朱載堉：《樂律全書》，卷37，57折頁和卷38，49折頁，同前註，第214冊，頁379-432。

⁷⁴ 朱載堉：《樂律全書》，卷40，38折頁，同前註，頁459-477。

⁷⁵ 朱載堉：《樂律全書》，卷41，100折頁和卷42，104折頁，同前註，頁479-582。



圖二十一 A 「幃舞」圖示說明。

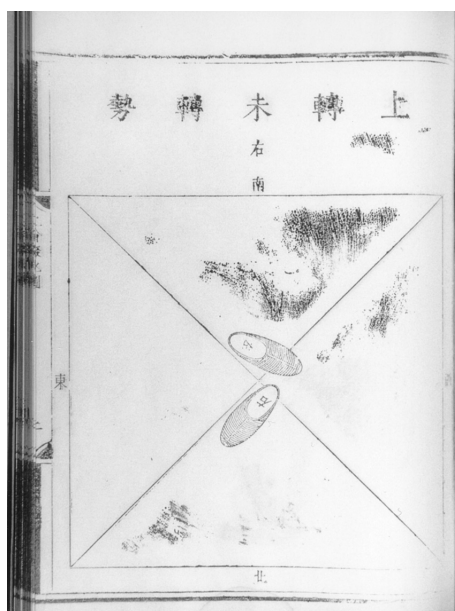


圖二十一 B 「皇舞」圖示說明。

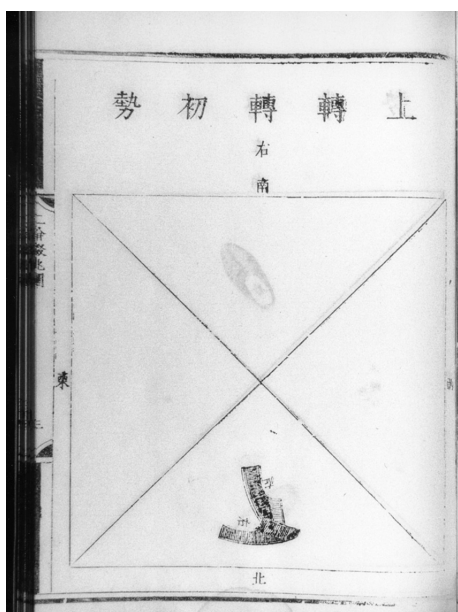


圖二十一 C 「人舞」圖示說明。

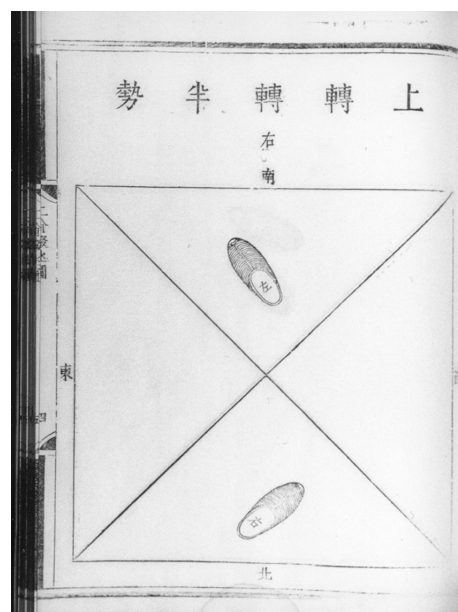
圖二十一 A-C 原圖見朱載堉：《六代小舞譜》，《樂律全書》，第15冊，卷37，頁1b-2b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號TA141/278。



圖二十二 A 未轉勢。



圖二十二 B 轉初勢。



圖二十二 C 轉半勢。

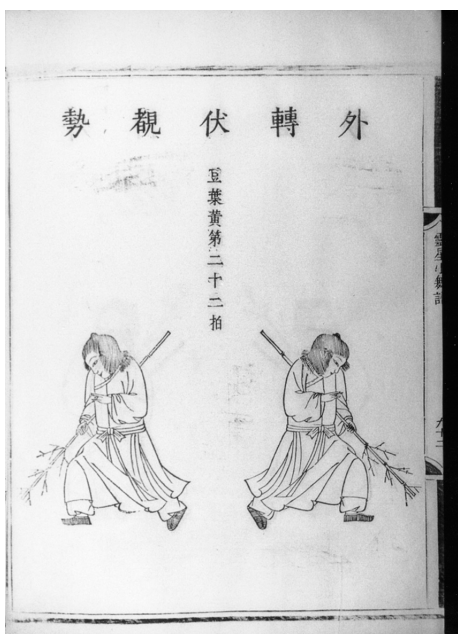
圖二十二 A-C 二人樂舞中右側舞生的前三種步法。原圖見朱載堉：《二佾級兆圖》，《樂律全書》，第 16 冊，頁 2a、3a、4a。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TA141/1328。



圖二十三 A 四對持鋤勢。



圖二十三 B 八對持杖勢。

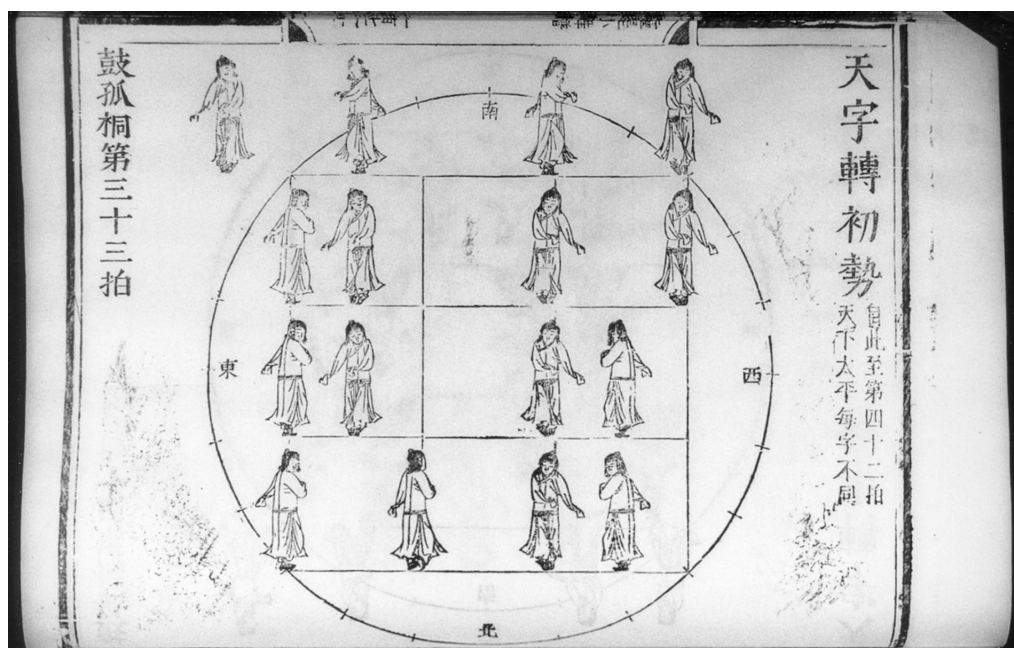


圖二十三 C 外轉伏睹勢。

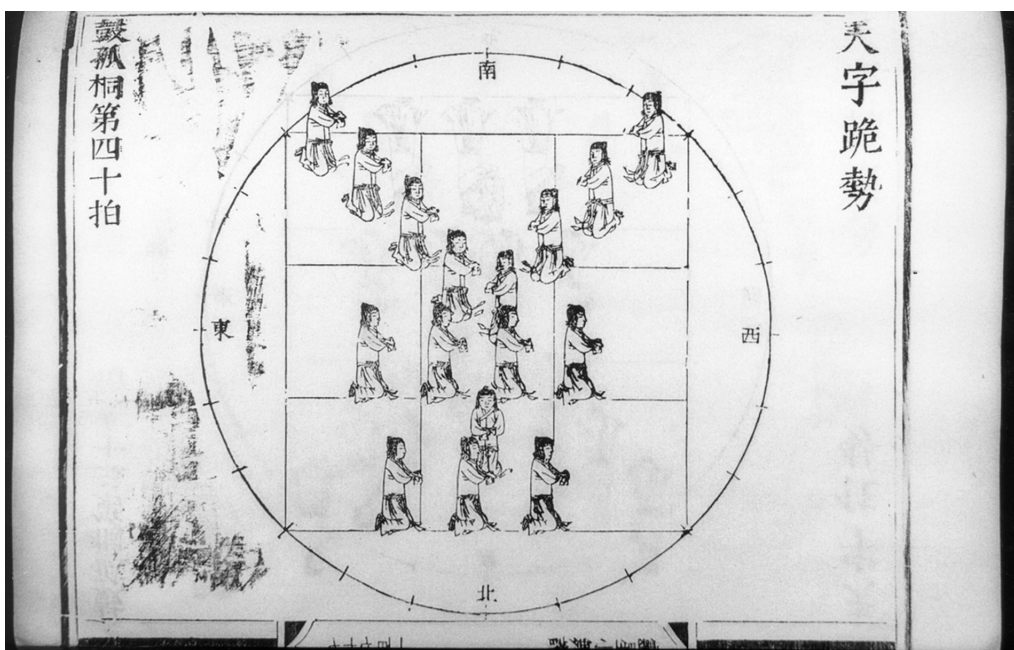


圖二十三 D 外轉轉周勢。

圖二十三 A-D 靈星祭小舞圖示。見朱載堉：《靈星小舞譜》，《樂律全書》，第 17 冊，頁 15a、17a、62b、75a。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TA141/1328。

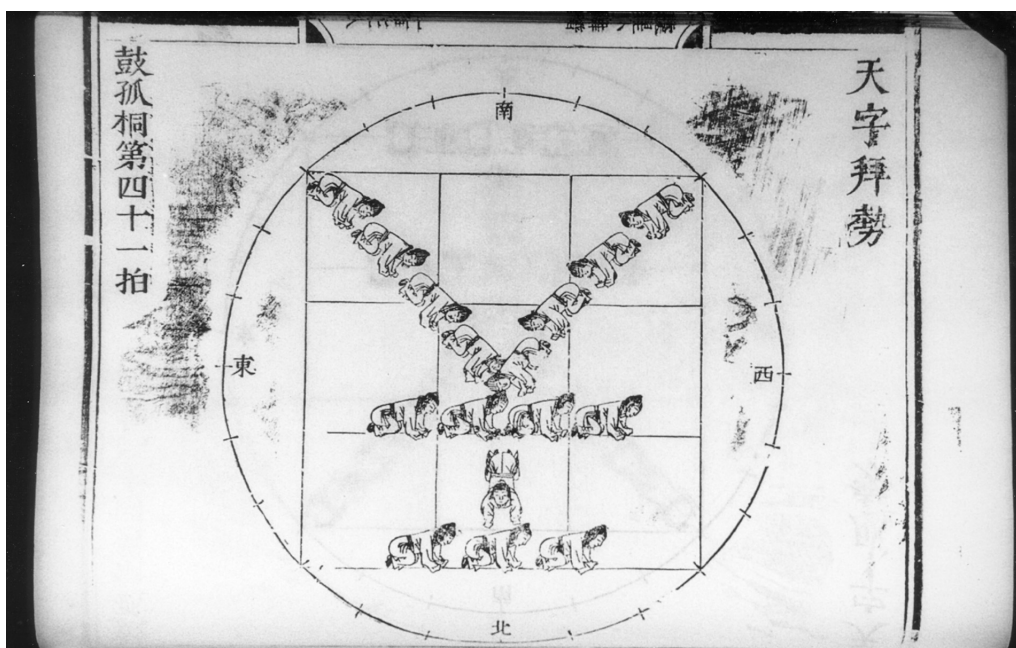


圖二十四 A 鼓孤桐第三十三拍：天字轉初勢。

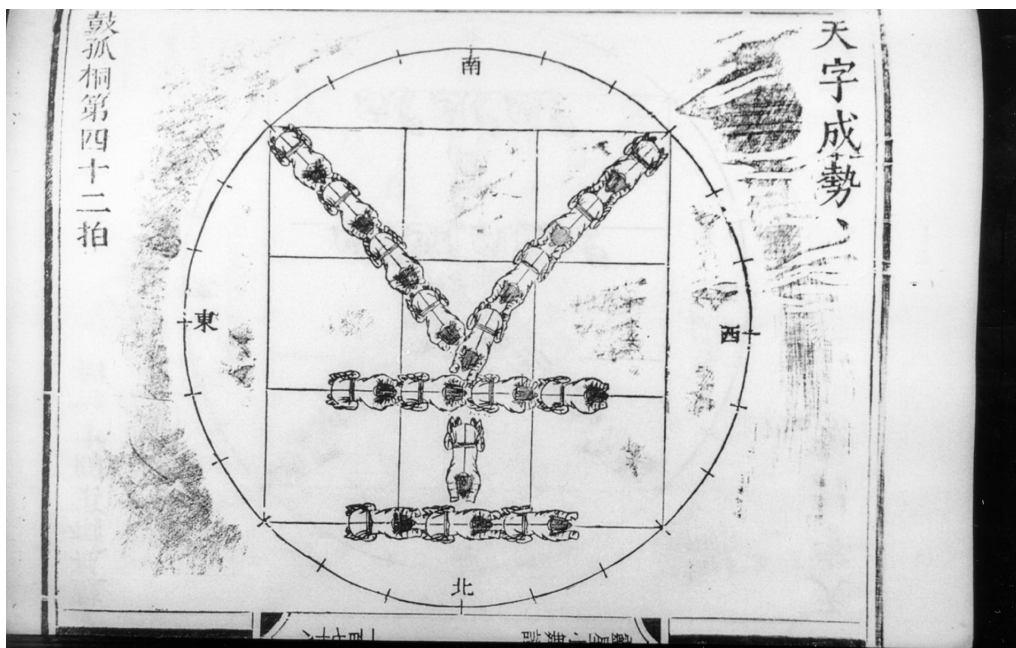


圖二十四 B 鼓孤桐第四十拍：天字跪勢。

圖二十四 A-D 「字舞」之四種姿勢的圖示。原圖見朱載堉：《靈星小舞譜》，《樂律全書》，



圖二十四 C 鼓孤桐第四十一拍：天字拜勢。



圖二十四 D 鼓孤桐第四十二拍：天字成勢。

第 18 冊，頁 174a、177b-178b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TA141/278。

字⁷⁶（圖二十四）。

朱載堉的舞蹈著作和晚明的音樂理論著作一樣，具有兩點鮮明的特色⁷⁷。它們重視實際資料，包含實用價值的資訊，諸如樂器演奏與舞蹈表演的詳細註解、包括表演和樂譜的圖示。在這方面，朱載堉的著作是最為完備的。他的著作涉及那時所知道的所有古典音樂著作與舞蹈論著。而且，朱載堉也沒有局限在徵引經典文獻或是照搬歷史先例上。他的著作也不像明代其他著作那樣僅僅進行理論上的探討。他主張要「補先儒所未發」，而且他的見解「頗與先儒舊說不同」⁷⁸。他提出了許多新的舞蹈設計方案的著作，成為一個理論創新的里程碑。

與其他明代舞蹈著作（這些著作都是關於孔廟祭祀與國家祭典改革的）的比較，證實了朱載堉的創造性。他是第一個如此具體地討論、描述舞蹈並詳細繪製舞蹈圖示的人（他的著作中有六百幅以上的舞蹈圖示）。朱載堉有特色的地方在於，他提出了一套完備的方法：他創立了將舞蹈與聲樂、器樂結合起來的規則。這樣一來，他也創造出了新的舞蹈樣式。

在對舞蹈分類時，朱載堉用到「大舞」和「小舞」這兩個詞。這種術語，源自所有關於舞蹈的著作都會提到的《周禮》中的兩篇文章。《周禮·春官·大司樂》中說：

大司樂……以樂舞教國子舞〈雲門〉、〈大卷〉、〈大咸〉、〈大韶〉、〈大夏〉、〈大濩〉、〈大武〉。

上面這些詞語指的都是音樂的曲調，按照傳統的說法，它們是由最初的六個王朝家族的創始人創作，並在周代被保存下來的。這就是它們被稱為「六代舞」的原因。前兩個據說是由黃帝創作的，並且通常認為這兩個曲調名指的是同一個曲調。其他的五個曲調分別來自堯、舜、禹、成湯、武王。《周禮》根據伴舞的樂器、演唱的

⁷⁶ 「字舞」具有很長的歷史，在段安節《樂府雜錄》（約 890 年）就已經作為單獨的一類舞蹈出現；參看 Martin Gimm, *Das Yüeh-fu tsa-lu des Tuan An-chieh: Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in de T'ang Dynastie* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1966), pp. 251, 257.

⁷⁷ Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, p. 78；王克芬：〈朱載堉舞譜研究〉，《舞蹈論叢》，1987 年第 2 期，頁 82、85。

⁷⁸ 朱載堉：《律書奏疏》，載馮文慈點校本《律呂精義》，頁 1-2；有關朱載堉的「補充」，〈總論鄉飲有磬無鐘〉提到「今據周禮補其缺略」，《北京圖書館古籍珍本叢刊》，第 4 冊，頁 565。

歌曲和人們祭祀的不同神靈，來區分舞蹈。《周禮》本身並沒有「（六）大舞」這種說法，但這個詞語後來卻被接受，這是因為這些舞蹈大多數名字中都有一個「大」字。《周禮》的〈樂師〉中提到：

樂師掌國學之政，以教國子小舞。凡舞，有帔舞，有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞。

明清的學者經常援引《禮記》的第十篇〈內則〉來解釋這段話：

十有三年，學樂，誦詩，舞勺。成童舞象，學射御。二十而冠……舞大夏。根據這些材料，朱載堉等學者注意到，「小」舞是人們在二十歲之前學習的舞蹈⁷⁹。與此相應，「大」舞的意思也就很清楚了。更重要的是，他確認了「大」舞和「小」舞所指的舞蹈⁸⁰。他認為，六大舞和六小舞是完全相同的，只是當小舞由男童表演時，名字和大舞不同而已。也就是說，大舞和小舞只是名稱不同，而在舞蹈編排上並無差異。據此，朱載堉否定了〈雲門〉是文舞的傳統觀點⁸¹。他對舞蹈的分類參見下表：

	小舞	大舞	道具	創造者
文舞	人舞	咸池	—	堯
文舞	皇舞	大韶	簫	舜
文舞	羽舞	大夏	翟、簫	禹
武舞	帔舞	雲門	五彩繒	黃帝
武舞	旄舞	大護	羽旄	成湯
武舞	干舞	大武	干、戚	武王

⁷⁹ 「小舞」也指涉另一種區別：舞生的人數。按照古代傳統，舞生的人數隨主人社會地位高低的不同而變化（見朱載堉：《律呂精義》，《文淵閣四庫全書》，第213冊，頁532-533；又見王明星：〈祭孔樂舞研究〉，《舞蹈藝術》，1983年第3期，頁20）。在這種脈絡下，「小舞」指的是舞生人數較少的舞蹈。又見朱載堉：《律呂精義》，《文淵閣四庫全書》，第214冊，頁22；Courant, p. 139。

⁸⁰ 參見《文淵閣四庫全書》，第214冊，頁22、頁80-381；Courant, p. 141；王克芬：〈朱載堉舞譜研究〉，頁83。

⁸¹ 參見李之藻：《頤宮禮樂疏》，卷8，頁5a；國立中央圖書館重印本，頁835；《文淵閣四庫全書》，第651冊，頁265。



圖二十五 「人舞」的動態圖示。見《大明集禮》，卷 50，頁 23b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TB287/1623。

朱載堉撰寫論著的時候，他僅僅知道《大明集禮》中的有限的一點關於人舞舞蹈編排的描述⁸²（圖二十五）。朱載堉為人舞設計了全部的舞蹈動作，並在人舞的基礎上，重新為其他舞蹈編舞⁸³。此外，他還恢復了舞蹈最初的道具。在《大明集禮》中，皇舞、帔舞和旄舞都以「節」為道具，而他將這三種舞蹈中的節分別換成了簫、五彩繒和羽旄⁸⁴。

有眾多的例子能夠說明朱載堉在繼承的同時也有所創造。在提到《大明集禮》中的人舞圖示（一幅表現一位全身舞動的舞者的圖像）時，他評論說，當前官方典禮上所用的舞蹈，已經沒有這張古代圖示中所顯示的「舒」和「轉」這兩種動作（圖二十五）。這種缺失源於漢代。西漢的長沙定王（西前 155—西元前 129 年在位）和東漢的陶謙（132-194），改變了原來的舞蹈動作：舞者筆直地站在一

個固定的地方，而且僅僅舞動手臂，而不是整個身體。這種簡化的舞蹈在漢代就受到批評，因此人們可以把這種簡化視為一種錯誤。因此，朱載堉又在舞蹈中重新加

⁸² 《大明集禮》，卷 50，頁 23b；《文淵閣四庫全書》，第 650 冊，頁 427。這幅圖示取自陳暘（約 1055-1122）的《樂書》，卷 128，頁 10a，收入《文淵閣四庫全書》，第 211 冊，頁 769。同樣的圖示也出現在王圻的《三才圖會·器用》中，卷 4，頁 5a；成文重印本，第 3 冊，1146 頁。

⁸³ 朱載堉：《樂律全書》，《文淵閣四庫全書》，卷 214，頁 380-381；Courant, p. 141；王克芬：〈朱載堉舞譜研究〉，頁 83。

⁸⁴ 《大明集禮》，卷 50，頁 19a 以下；《文淵閣四庫全書》，第 650 冊，頁 425 以下。類似的道具見陳暘：《樂書》，卷 128，頁 2a 以下，收入《文淵閣四庫全書》，第 211 冊，765 以下。



圖二十六 A 「皇舞」之下轉轉周勢。



圖二十六 B 「人舞」之內轉仰瞻勢。

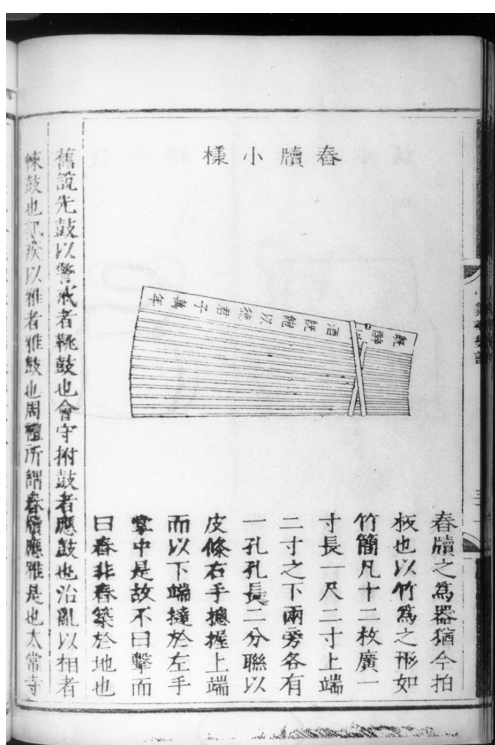
圖二十六 A-B 原圖見朱載堉：《六代小舞譜》，《樂律全書》，第 15 冊，頁 29b、23b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TA141/278。

上了「舒」和「轉」這兩種動作⁸⁵。

動作的重要性，同樣表現在他創造的新的舞蹈詞彙上⁸⁶。每套舞蹈都被分為四種動作：上轉、下轉、外轉和內轉。他將這四種動作同「仁、義、禮、智」四種道德聯繫了起來（圖二十六）。每種動作又被分為八種姿勢，這八種姿勢和三綱五常相對應。拍板被稱為舂牘（圖二十七），每一「舂」伴隨著「非禮勿視，非禮勿

⁸⁵ 朱載堉：《樂律全書》，《文淵閣四庫全書》，第 213 冊，頁 539；第 214 冊，頁 379、頁 455；關於「轉」的重要性，參見〈總論學古歌舞以永轉二字為眾妙之門〉，《北京圖書館古籍珍本叢刊》，第 4 冊，頁 675；參見 Courant, pp. 138-140。

⁸⁶ 王克芬：〈朱載堉舞譜研究〉，頁 82。



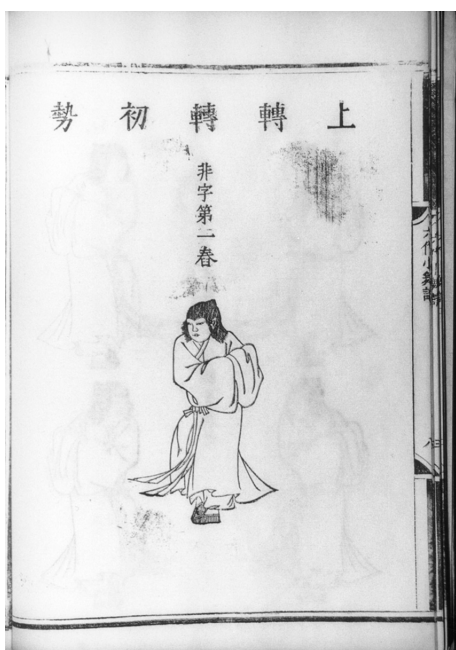
圖二十七 春牘小樣（用以擊打節拍）。見朱載堉：《小舞鄉樂譜》，《樂律全書》，第16冊，頁32b。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號TA141/278。

聽，非禮勿言，非禮勿動」（《論語·顏淵》）中的一「非」字。也就是說，舞者要記住這段話，在春牘演奏到每一個「非」字的時候變換舞姿（圖二十八）。為了與演奏的相當緩慢的祭樂相配合，每個姿勢之後都有一個停頓。朱載堉是唯一一個如此直接地將舞蹈與倫理道德聯繫起來的人。他的舞蹈體系，看起來像是創造了一種空間化了的道德。

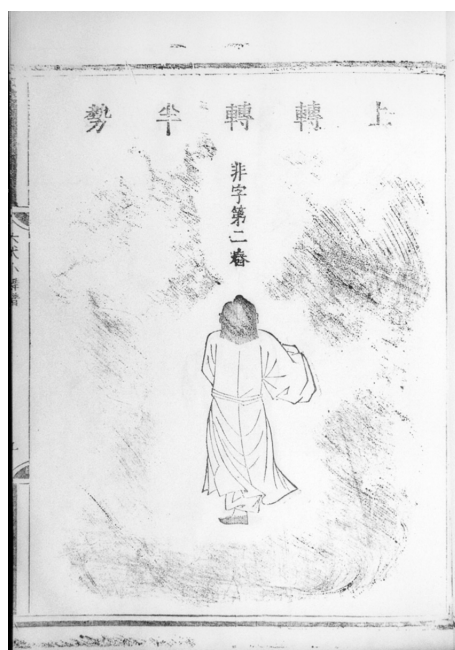
朱載堉沒有把自己僅僅局限在研究舞蹈的身法上，他也詳細地研究了舞蹈的步法。在所有為舞蹈作圖示的人當中，朱載堉是唯一一個精確描繪步法的。他在一個正方形中描繪這些步法，正方形被對角線分成四個三角形，以對應四個方向（見圖二十二）。舞者表演這一套動作的三十二種姿勢時，要將四個方向周行一遍。對於每種姿勢，朱載堉也對哪隻腳

蹈、踏或是原位不動做了說明（見圖二十、二十二）。他的整個這套舞蹈動作理論，可以用下表來概括：

春	轉	勢	腳位	在正方形中的位置	道德含義
	上轉	轉末勢		中	
非字第一春	上轉	轉初勢	蹈	北	惻隱之仁
非字第二春	上轉	轉半勢	踏	北 - 南	羞惡之義
非字第三春	上轉	轉周勢	踏	南	篤實之信
非字第四春	上轉	轉過勢	蹈	南	是非之智
非字第五春	上轉	轉留勢	踏	南 - 北	辭讓之禮
非字第六春	上轉	伏睹勢	不動	南 - 北	尊敬於君
非字第七春	上轉	仰瞻勢	不動	南 - 北	親愛於父
非字第八春	上轉	回顧勢	不動	南 - 北	和順於夫
非字第一春	下轉	轉初勢	蹈	北	惻隱之仁
非字第二春	下轉	轉半勢	踏	北	羞惡之義
非字第三春	下轉	轉周勢	踏	北	篤實之信
非字第四春	下轉	轉過勢	蹈	北	是非之智
非字第五春	下轉	轉留勢	踏	北 - 南	辭讓之禮
非字第六春	下轉	伏睹勢	不動	北 - 南	尊敬於君
非字第七春	下轉	仰瞻勢	不動	北 - 南	親愛於父
非字第八春	下轉	回顧勢	不動	北 - 南	和順於夫
非字第一春	外轉	轉初勢	蹈	南	惻隱之仁
非字第二春	外轉	轉半勢	踏	南 - 東	羞惡之義
非字第三春	外轉	轉周勢	踏	東	篤實之信
非字第四春	外轉	轉過勢	蹈	東	是非之智
非字第五春	外轉	轉留勢	踏	東 - 西	辭讓之禮
非字第六春	外轉	伏睹勢	不動	東 - 西	尊敬於君
非字第七春	外轉	仰瞻勢	不動	東 - 西	親愛於父
非字第八春	外轉	回顧勢	不動	東 - 西	和順於夫
非字第一春	內轉	轉初勢	蹈	西	惻隱之仁
非字第二春	內轉	轉半勢	踏	西	羞惡之義
非字第三春	內轉	轉周勢	踏	西	篤實之信
非字第四春	內轉	轉過勢	蹈	西	是非之智
非字第五春	內轉	轉留勢	踏	西 - 東	辭讓之禮
非字第六春	內轉	伏睹勢	不動	西 - 東	尊敬於君
非字第七春	內轉	仰瞻勢	不動	西 - 東	親愛於父
非字第八春	內轉	回顧勢	不動	西 - 東	和順於夫
	內轉	轉定勢		中	
	內轉	轉終勢		中	



圖二十八 A 轉初勢。



圖二十八 B 轉半勢。



圖二十八 C 轉周勢。

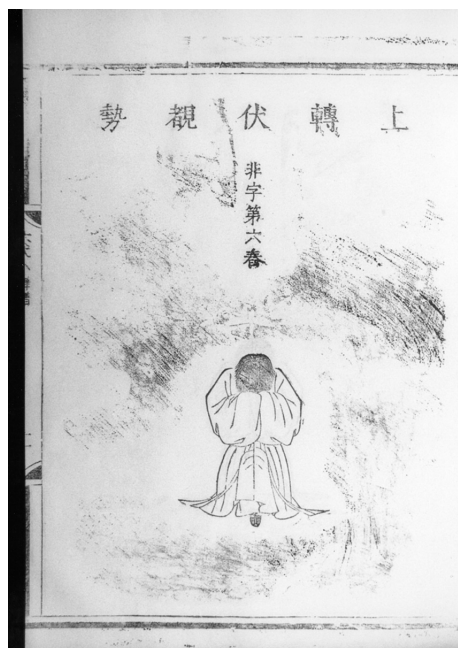


圖二十八 D 轉過勢。

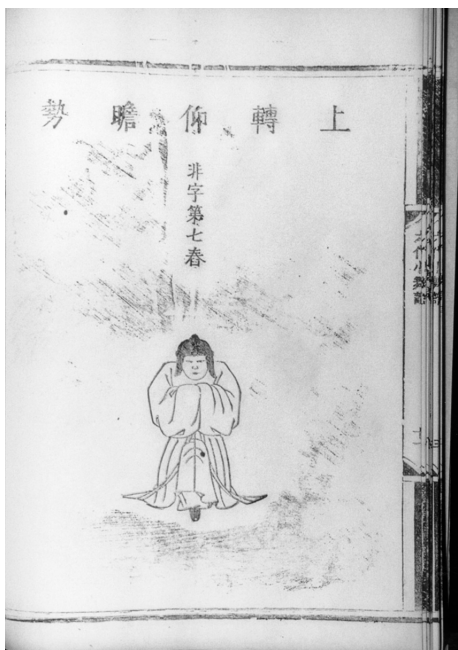
圖二十八 A-H 「人舞」上轉八拍位置圖。見朱載堉：《六代小舞譜》，《樂律全書》，第 15 冊，



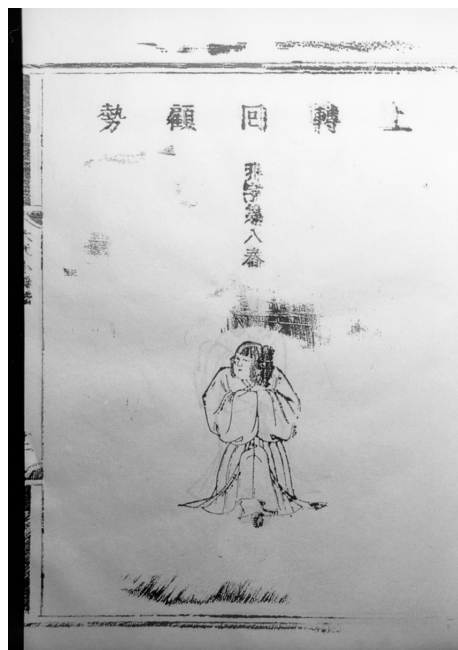
圖二十八 E 轉留勢。



圖二十八 F 伏親勢。



圖二十八 G 仰瞻勢。



圖二十八 H 回顧勢。

頁 8b-12a。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TA141/278。

雖然朱載堉把一個舞蹈分為四個動作，但中國禮儀舞蹈的關鍵之處不在於它的動作，而在於真正的「停頓」的姿勢。在停頓期間，舞者不動，但要保持原來的姿勢，一直到祭樂和與舞蹈姿勢相對的頌歌歌詞演奏完、唱完⁸⁷。對中國舞譜的早期發展的一個可能的解釋是：這些舞蹈圖示並不試圖抓住動作，而是要把舞蹈姿勢變換中的「冰凍的一刻」表現在紙上。

朱載堉關於舞蹈的著作，還包含別的很多微妙創造。舉例來說，他創造了「舞學」這個概念，並設計了基本的課程⁸⁸。朱載堉還拒絕讓年輕的舞生帶頭巾，因為周代的舞蹈中並沒有頭巾⁸⁹。最後還要強調的是，他的著作中所包含的六百多幅舞蹈設計圖示，繪製得質量極高⁹⁰。

朱載堉的改革提議是一次失敗的嘗試。它們對舞蹈表演並沒有產生任何影響。《明史》在回顧了明代音樂改革的歷史之後指出，在太祖和世宗的改革之後，國家祭祀典禮再也沒有發生大的變化。《明史》認為韓邦奇、黃佐等學者的著作是「空言」。《明史》也條列了李文察、朱載堉等學者的或多或少具有創新性的提議。在崇禎皇帝統治的王朝的最後幾年，又有新的改革建議被提交上來。它們被交付史館以備稽考，但最終都「未及施行」⁹¹。

⁸⁷ 我們可以將此與早期希臘文本中的“rhythm”這一概念作比較。Rhythmoi 最初是指人們在舞蹈過程中要做出的「姿勢」，因此「停頓」就界定了“rhythm”的核心詞義。真正起到表達意義作用的是那些靜止的姿勢，而動作僅僅是一種過渡。參看 Shigehisa Kuriyama, *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine* (New York: Zone Books, 1999), pp. 88-91。

⁸⁸ 朱載堉：《樂律全書》，《文淵閣四庫全書》，第 213 冊，頁 528；相關的學習指導，參見《樂學新說》，《文淵閣四庫全書》，第 214 冊，頁 22 以下；《操縵古樂譜》，《文淵閣四庫全書》，第 214 冊，頁 104 以下；《旋宮和樂譜》，《文淵閣四庫全書》，第 214 冊，頁 145 以下；又見董錫玖、劉峻驥、秦序：《樂舞志》（上海：上海人民出版社，1998 年），頁 92。

⁸⁹ 朱載堉，《樂律全書》，《文淵閣四庫全書》，第 213 冊，頁 539。

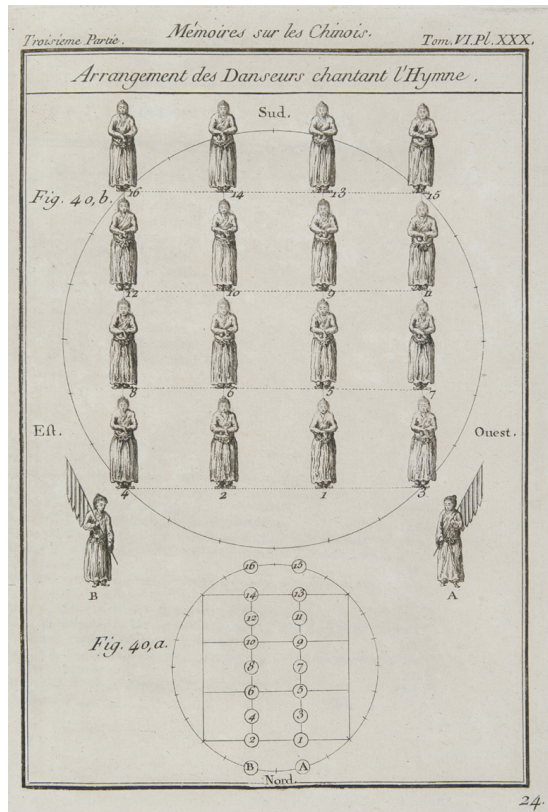
⁹⁰ 戴念祖：《朱載堉：明代的科學和藝術巨星》，頁 246-257；可參看 Zhao Qian & Zhang Zhiqing, “Book Publishing by Princely Households During the Ming Dynasty,” *East Asian Library Journal* 10.1 (Spring 2001): 85-128。

⁹¹ 張廷玉：《明史》，卷 61，頁 1516；Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China*, p. 120；這段話連同註解（包括主要著作的名單）同樣出現在《律呂正義後編》，卷 92，頁 51b-53a，收入《文淵閣四庫全書》，第 217 冊，頁 637-638。

雖然是一次改革失敗的嘗試，朱載堉的著作在接下來的幾個世紀裏，仍然是重要的學術參考著作。它同樣引起了耶穌會士錢德明 (Joseph Marie Amiot, 1718-1793) 的注意，他是第一個廣泛地記述中國禮儀舞蹈的歐洲人。最早的一批有關朱載堉的舞蹈的圖示被收錄到 (*Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des Chinois*)⁹² (圖二十九) 一書中。此外，Amiot 還將總共超過一千四百頁的朱載堉舞蹈圖示的摹本送到了歐洲⁹³。

欽定舞譜： 國家對舞蹈的規範

直到乾隆年間，國家祭祀中的舞蹈才發生了重要的變化。這並不是說順治和康熙兩位皇帝不關心國家的祭祀。如前面提到的，順治皇



圖二十九 最早在歐洲出版的中國舞者的鐫刻插圖。「字舞」的起始姿勢。見 *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, des Chinois*, (《中國紀要》)，第6冊，圖30。比利時魯汶大學圖書館（前耶穌會藏書）。

⁹² Joseph Marie Amiot et al., *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des Chinois* (Paris: Nyon, 1780), vol. 4, 插圖 40a、40b；參見《文淵閣四庫全書》，第214冊，頁560。

⁹³ Amiot 有關舞蹈的研究，已經被合作整理出版：Yves Lenoir & Nicolas Standaert, eds., *Les danses rituelles chinoises d'après Josep-Marie Amiot* (Brussels: Éditions Lessius; Namur: Presses universitaires de Namur, 2005), with contributions by Michel Brix, Michel Hermans, Yves Lenoir, Nicolas Standaert and Brigitte Van Wymeersch. 其中包含了 Amiot 的圖示選集，以及 Amiot 有關中國舞蹈研究的已發表的和未刊手稿的整理重印本。

帝在接收了明代的樂舞體系後還堅持要求排練，試圖提高音樂和舞蹈的品質。他的決定也影響了祭孔的禮儀。順治元年規定：「每歲春秋仲月上丁日，直省府州縣，各行釋奠於先師之禮。以地方正印官主祭，陳設禮儀，均與國子監丁祭同。」⁹⁴此外，像明太祖一樣，順治和康熙也都曾派遣特使到闕里致祭。在一六八四年東巡期間，康熙皇帝親自到闕里祭孔。康熙皇帝的這次親臨祭奠，暗示此前中央對在這個主要祭孔地點舉行的祭禮是不重視的，也暗示或許禮儀活動的確出現了倒退，正如清初學者在有關舞蹈的描述中所指出的那樣：

惟闕里所用樂章，與國學小異。恐樂工未能嫺熟，令太常寺酌委司樂及樂舞生，先期馳驛前往，指示肄習。至樂工袍服，即將太學所用樂工袍服，攜往備用，以光盛典。⁹⁵

大約四十年後，在一七二四年雍正統治時期，還有人抱怨闕里樂舞的駁雜：「今闕里所奏，音節未諧。」於是皇帝命令衍聖公選擇數人到太常寺接受恰當的培訓，讓他們學習正確的禮儀表演，這樣他們便會相繼將所學傳授給其他表演者⁹⁶。第二年，朝廷決定頒行一部有關文廟祭禮所用禮樂器具的專書，這樣各地文廟的禮樂器具將變得統一。以後的幾年裏，朝廷陸續頒布命令修葺各地孔廟建築、修理孔廟禮器⁹⁷。另外，在對各地舞生的選拔上，雍正朝也相當重視，當時的決定是：舞生（還有樂生）不僅要通過考試選拔出來，而且他們還應當定時接受考核以證明他們的能力。例如，一七二七年，曲阜的舞樂生們接受考核，沒有能力的被淘汰，空缺選拔新人補上，以保持一五四人的總數。一七三五年，朝廷再次向州縣政府發出類似的命令，教官應當仔細考察當地選拔出的英俊男童，「通曉音律、嫺熟禮儀者，仍行存留」⁹⁸。

以上這些例子表明，在祭孔禮儀制定過程中，三個主要機構間存在著微妙的相互影響關係：太常寺是禮儀培訓的中心，太學負責為各地提供活動規則，而闕里文

⁹⁴ [清]素爾納：《學政全書》卷1，收入《近代中國史料叢刊》，卷292，頁27。由此可知對孔子的祭祀又被稱為「丁祭」。

⁹⁵ 崑岡等著：《清會典事例》，第5冊，卷437，頁958；趙爾巽等撰：《清史稿》，卷69，頁2737-2738。

⁹⁶ 素爾納：《學政全書》卷1，收入《近代中國史料叢刊》，卷292，頁28-29。

⁹⁷ 見素爾納：《學政全書》卷1，1733年和1734年所載，同前註，卷292，頁30-31。

⁹⁸ 素爾納：《學政全書》卷79，同前註，卷293，頁1615-1616。

廟則是為人關注的禮儀展示地。對於清朝來說，中央試圖控制地方禮儀當然不是什麼新鮮事，這類試圖控制地方禮儀的文獻越來越多，同時那些極有利於禮儀法定化、統一化的書籍流傳得也越來越廣，這些似乎表明國家禮儀制度化的步伐日趨緊湊。

統一化的嘗試不僅存在於禮儀方面，也存在於其他方面。康熙的最後二十年便以編纂大型圖書，並藉此為各項知識釐定規則而著稱。《御製律曆淵源》便是其中之一。該書由康熙帝於一七一三年下令編纂，於一七二三年印行。它包括三個主要作品：一本是有關曆法的《曆象考成》（四十二卷），一本是數學著作《數理精蘊》（五十三卷），第三本是音樂專集《律呂正義》（五卷）。與前兩部作品所涉及的範圍相比，第三本只能算個小冊子，雖然它收進了一些有關改進音樂的文章，其中還包含西洋樂譜⁹⁹。然而它卻沒有包含任何有關舞蹈改革的內容。有關祭舞的內容在《（欽定）古今圖書集成》中得到了相應的關注。該書編成於康熙年間，但到了雍正年間才出版（北京：內府，1726-28年）。它們分別被安排在第八十五至九十卷的〈經濟彙編〉、〈樂律典〉和〈舞部彙編〉等部分。這部著作大量徵引了朱載堉有關祭舞的文章，特別是《律呂精義（外篇）》，同時還複製了雙舞生舞蹈圖示。另外王圻的《三才圖會》也為該部分提供了一些舞蹈方面的資料¹⁰⁰。

乾隆初年實施的那些有關禮儀詳細化、舞蹈專業化的措施，是可以與上面這些作為較大背景的圖書編纂以及禮儀機關改革（特別是前文提到的樂部的建立）聯繫起來的。這段時間的關鍵人物是胤祿（莊親王，1695-1767）和張照（1691-1745）。胤祿是一位與雍正、乾隆父子有親密關係的宗室。他著力於研習數學和音樂，因此被雍正任命領銜重修刊印《律曆淵源》和《古今圖書集成》，並且把原本參與編輯的胤祉（1677-1732）等人的名字從編輯者中刪除。張照是一位官員、畫家和書法家，他於一七四〇年任刑部侍郎，兩年後升為刑部尚書並兼管樂部。一七四一年，胤祿和張照負責修訂、擴編《律呂正義》，同時又被任命管理樂部事務。二人工作的成果是一本更大部頭的、一百二十卷本的《律呂正義後編》，該書於一七四六年

⁹⁹ Gerlinde Gild-Bohne, ed. & trans., *Das Lülü zhengyi xubian: Ein Jesuitentraktat über die europäische Notation in China von 1713* (Orbis Musicarum, VIII) (Göttingen: Edition Re, 1991).

¹⁰⁰ 卷 85-86 引用了朱載堉的著作，舞蹈圖示在卷 87 中，卷 88 引用了《三才圖會》。接下來的兩卷收錄了文學材料中有關舞蹈的描述。

印行，並於一七八九年補加八卷。在這部書中，舞蹈部分占有重要的位置，其內容（連同與舞蹈相關的音樂註釋）在全書中共有三十四卷¹⁰¹。該序言宣示了乾隆皇帝的觀點，即他承認開始於他的祖先康熙時代的禮樂改革尚未成功。接著又提到了由乾隆主持的一七四一至一七四六年間的禮儀辯論，特別是那些在禮儀文獻記載和音樂實踐間之關係的問題討論¹⁰²。編纂舞譜的最初想法，與朱載堉的舞譜有直接聯繫。《清會典事例》記載了一條一七四二年的上諭：「鄭世子樂書等書俱有舞譜。本朝舞制，並無紀載。」皇帝在思考甚麼內容應該被編入書中，並將旨意交給胤祿和張照執行。「遵旨將各壇廟及中祀樂舞聲容儀節纂輯舞譜三十卷，分載於《律呂正義後編》，垂為定例」¹⁰³。值得注意的是，那些關於編纂該書的提議是與朱載堉的著作對立而成的，因此也就忽視了朱的著作。

《律呂正義後編》是第一部極為詳備地規定國家祭祀禮儀所用舞蹈的著作。該書那三十多卷的內容，為國家所有主要祭祀所需的音樂、頌歌和舞蹈做了詳盡的解釋。而且，除了國家祭孔的舞譜，該書還將各省的祭孔舞譜特纂為一部分。將這本書的舞譜同以往著作中的舞譜圖示相對比，可能會有所收穫。這些舞譜圖示的大致結構，與最早的明代圖示相同。每次祭獻禮配著三套、每套有三十二種姿勢的舞蹈圖示（圖三十），舞蹈表演要按頌歌歌詞演唱的順序進行，每個姿勢都對應歌詞中的一個字。但書中的頌歌歌詞卻和清初的（它們仍然保存了明代風格）不同。頌歌是奉康熙之命改寫的，《律呂正義後編》的目的之一，就是提供一個包含對音樂做必要的補充、修正的新頌歌版本¹⁰⁴。書中的舞譜為左右兩個舞生規定了姿勢，每個姿勢都附有一條解釋，這些解釋中既有傳統的舞蹈術語，又有新創的辭彙。舞生圖像和文字上所加的邊框，使得這些圖示看上去比以前的更加正規。

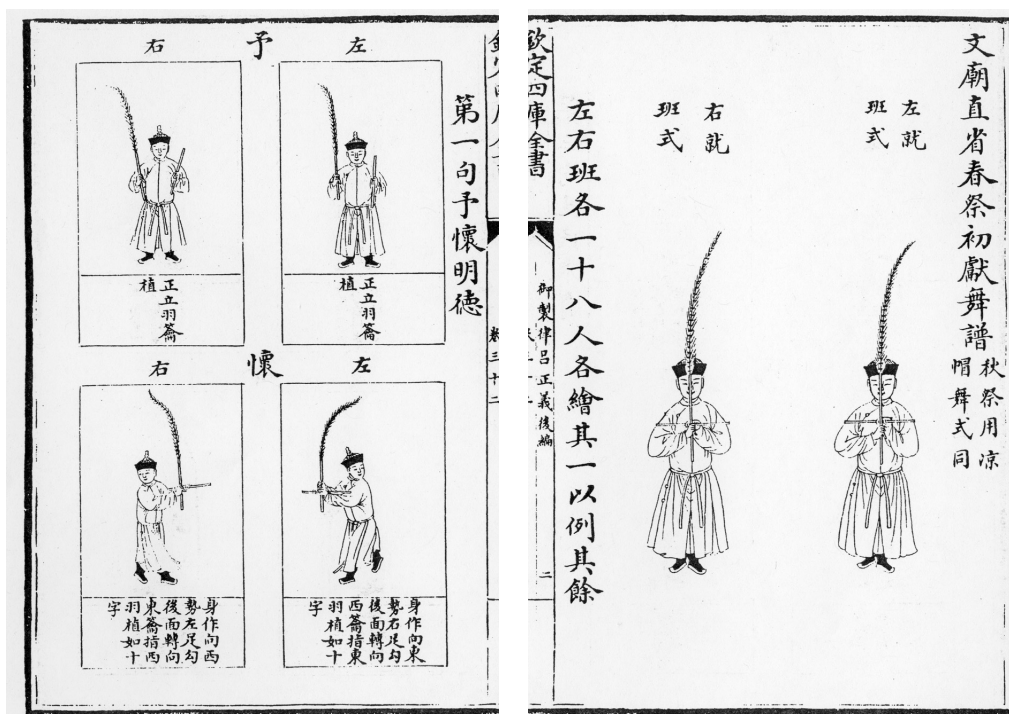
另一部重要的有禮儀法典意味的著作是《皇朝禮器圖式》（1759 年成書，

¹⁰¹ 《律呂正義後編》卷 2-36。這部著作同樣回顧了有關禮儀制度的歷史，見《樂制考》，卷 78-92。

¹⁰² 參看 Keith Pratt, "Change and Continuity in Qing Court Music," *Chime Journal* 7 (Autumn 1993): 91。

¹⁰³ 崑岡等著：《清會典事例》，第 6 冊，卷 528，頁 1089。乾隆皇帝在較晚的時候才仔細閱讀了朱載堉的《樂律全書》，並根據《律呂正義》糾正了其中的缺失。慶桂：《國朝宮史續編》，卷 87，頁 826 以下。

¹⁰⁴ Pratt, p. 97-98.



圖三十 直省文廟祭祀樂舞註釋。見乾隆《律呂正義後編》，卷32，頁2a-b，《文淵閣四庫全書》，第216冊。

1766年修訂），該書同樣由胤祿編纂¹⁰⁵。這本書收錄了各種禮器，包括本朝典禮所用的器皿、禮服、樂器、徽章等等，同時也收錄了一些有關舞生的插圖示例（圖三十一）。除了有關舞生所用器具的圖示，本書還繪有文、武舞生冬夏兩季所穿的舞袍、舞帽¹⁰⁶。

乾隆朝對舞譜的改動，無疑是在前朝基礎上進行的，因此它們看上去似乎不是那麼激烈。但與本朝有限的音樂改革相比，它們的確更為重大¹⁰⁷。而且，第一次有皇帝欽定的舞譜，這一事實使舞譜本身產生特殊的影響。這些著作沒有僅僅停留在

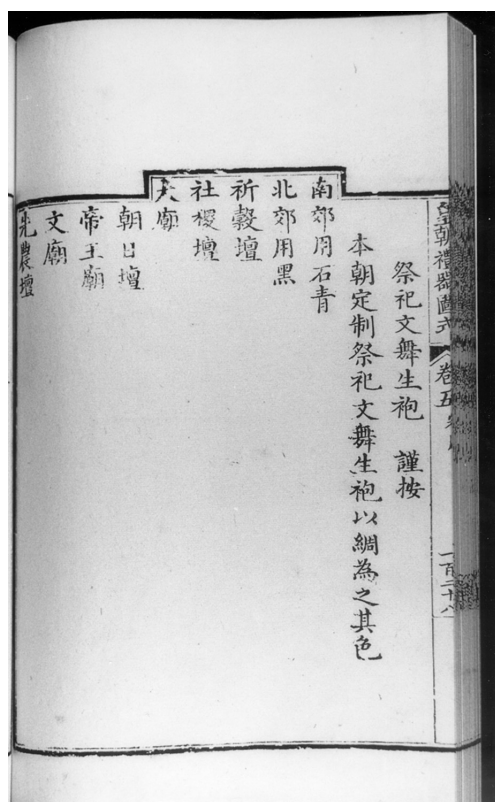
¹⁰⁵ [清] 胤祿：《皇朝禮器圖式》卷9，《文淵閣四庫全書》，第656冊，頁492-496。

¹⁰⁶ 同前註，第656冊，頁307以下。

¹⁰⁷ 參看 Pratt, p. 100。有關乾隆改革結果的一篇很好的概述，參看劉桂騰：〈清代乾隆朝宮廷禮樂探微〉，《中國音樂學》，2001年第3期，頁43-67。



圖三十一 A 文舞生之夏冠。見《皇朝禮器圖式》，卷 5，頁 127a。美國普林斯頓大學葛斯德東方圖書館善本部藏，編號 TB287/1925。



圖三十一 B 文舞生袍式樣、布料及顏色的詳細說明。來源同前圖，頁 128b。

理論探討上，編纂它們的目的就是為了將其付諸（當下的）實踐。在編修《律呂正義後編》期間，負責律呂正義館的胤祿，請皇帝允許禮部檢查闕里的禮樂表演。接著朝廷發出公告：皇帝欽定的樂譜先在闕里實行，以後推及全國學宮¹⁰⁸。同時乾隆朝也加快制定舞生管理方面的條文。同雍正朝一樣，新的規章仍然堅持用考試的辦法從候選人中選拔舞生，並且定期考核，唯一的變化是將舞生候選者改稱為「孺童」。一七四三年的一則規章明確指出，當時的舞生要麼身分時常混雜不清，要麼因子承父業、疏於考核，而導致技藝粗劣。一七四二年的另一條決定，則試圖將太

¹⁰⁸ 見〔清〕孔尚任：《聖門樂誌》，收入《孔子文化大全》，頁 115-118；《學政全書》，卷 1，頁 4a-4b 所載 1743 年有關法令，收入《近代中國史料叢刊》，卷 292，頁 33-34。



圖三十一 C 文舞袍式樣。來源同前圖，頁 128a。

常寺樂舞生分為三等：一等為樂生，二等為舞生，三等為執事生。他們的區別以穿戴的服飾和帽子來標明，同時這種分等也將應用於各省文廟¹⁰⁹。

地方對實施新制度也有積極的反應。一七四七年，乾隆派太常寺協律郎張樂盛（生卒年不詳）到闕里傳授新的音樂和舞蹈。第二年，恰逢皇帝要親臨闕里，張樂盛鑒於新舞譜中的一些動作難度太大，決定採用難度較小的太學舞譜教學。大約十五年後，孔子的後裔孔繼汾指出，張樂盛所教並不全符合《律呂正義後編》，因此他依《律呂正義後編》內圖譜繪刊出《舞譜》一卷，以此使曲阜的祭舞更加符合新制¹¹⁰。熱心於祭舞的孔繼汾的這一舉動表明，典籍中的圖示可以在糾正禮儀活動偏差中有效地發揮作用。但是，要全國各地都實行新制，

顯然需要很長的時間。例如到一七七二年，皇帝還在諭旨中抱怨盛京文廟仍在用「民間鼓樂」。因此中央命令地方官員必須確保本地禮樂器物和服飾與《皇朝禮器圖》一致，同時還要確保舞生的數量符合闕里所立的標準。此外各地學官還應挑選通曉音律的舞生赴太常寺學習，這樣他們返回學校之後能將學到的傳授給其他舞生¹¹¹。毫無疑問地，整個禮制改革，特別是舞蹈改革經歷了一個漫長的過程。

十八世紀前半期，似乎沒有保留下來太多有關禮儀舞蹈和舞生的材料。但到了

¹⁰⁹ 索爾納：《學政全書》卷 79，收入《近代中國史料叢刊》，卷 293，頁 1618-1622。

¹¹⁰ 《聖門樂誌·附錄》（1716 年序；1887 年重印、重序），頁 1a-3a，收入《孔子文化大全》，頁 245-249；《闕里文獻考·續編》，卷 24，頁 1a-3a，收入《孔子文化大全》，頁 549-553；參看 Lam, “Musical Confucianism: The Case of ‘Jikong yuewu’,” p. 143。

¹¹¹ 索爾納：《學政全書》卷 1，收入《近代中國史料叢刊》，卷 292，頁 37-38。



圖三十二 A 十九世紀中後期有關禮儀的著述基本沿襲了乾隆朝的制度。見嚴樹森、徐暢達纂：《皇朝祭器樂舞錄》，卷下，頁 2a。



圖三十二 B 藍鍾瑞纂：《文廟丁祭譜》，卷 4a，頁 69a，收入《孔子文化大全》，頁 923。

這一世紀後半期，越來越多的禮樂著作的出現，表明了祭孔的禮儀再次引起人們的興趣。這些著作大概分三類，第一類書的作者，和明代中期、清代早期的那些關注禮儀的學者有些類似。他們彙編了一些通論性的著作，禮樂方面的有《皇朝祭器樂舞錄》¹¹²（1863 年序），文廟祭祀方面的有藍鍾瑞《文廟丁祭譜》¹¹³和劉坤一（1830-1902）《文廟上丁禮樂備考》¹¹⁴（1870 年序）（圖三十二 A、B、C）。他們的其他作品是特定地點的禮儀活動的紀錄。比如關於堂邑（山東）的，有楊以增

¹¹² 徐暢達：《皇朝祭器樂舞錄》，卷下，頁 1b-25b。

¹¹³ [清]藍鍾瑞：《文廟丁祭譜》卷 4a，收入《孔子文化大全》，頁 922-970。

¹¹⁴ [清]劉坤一：《文廟上丁禮樂備考》（香港：乙藜齋，1870 年），卷 4，24 折頁。



圖三十二 C 劉坤一纂：《文廟上丁禮樂備考》，卷4，頁1-24。美國哈佛燕京圖書館藏，編號1788/2336。

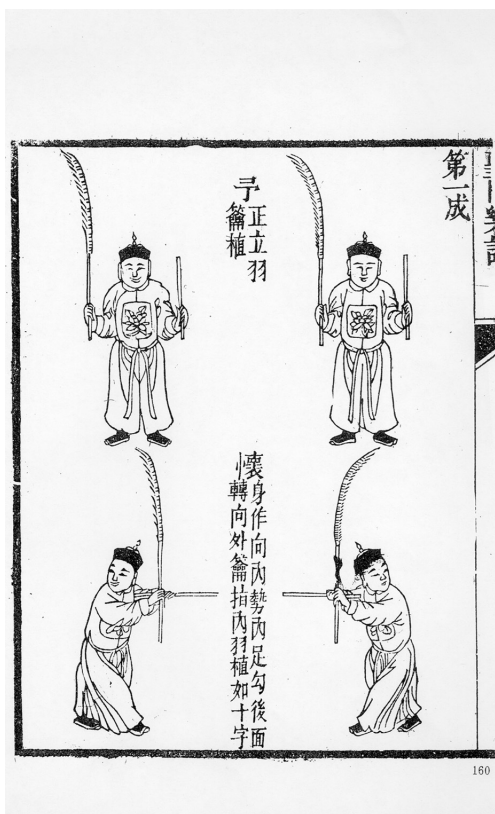


圖三十三 A 十九世紀後期某地所行禮樂的紀錄。楊以增纂：《清邑泮宮樂舞圖說》，第5冊，頁5b。美國哈佛燕京圖書館藏，編號1798.8/333。

(1787-1856) 編訂的《清邑泮宮樂舞圖說》（1851年序）¹¹⁵（圖三十三A）；關於曲阜的有《聖門樂志》¹¹⁶（1716年的序言稱編者為孔尚任（1648-1718）；1887年再版重序）（圖三十三B）。這些作品中的舞譜都遵循乾隆的規範，照搬了《律呂正義後編》中各省祭孔禮儀部分的相關內容。這證明了乾隆朝的規範在樹立一百年後，仍然被奉為禮儀活動的正統標準。

¹¹⁵ 楊以增：《清邑泮宮樂舞圖說》，第5冊，頁5a-19b。

¹¹⁶ 孔尚任：《聖門樂志》，收入《孔子文化大全》，頁159-207。另一個此類作品的例子是：《直省釋奠禮樂記》（1891年）卷6、《文廟禮樂摘要》（1885年序）第3冊（圖示有些差異）。



圖三十三 B 山東曲阜。《聖門樂誌》，頁 23b，收入《孔子文化大全·史志》，頁 160。



圖三十四 A 某地所行禮樂舞步的小本圖冊。《丁祭舞譜》，江西清江，頁 1a。美國哈佛燕京圖書館藏，編號 1786.8/0080。

第二類作品是《舞譜》，即一些僅有二十五折頁，只包含舞譜的小冊子。它們被用於某些特定地區的禮儀活動，比如清江（江西）¹¹⁷，定州（直隸）¹¹⁸ 或者是福州（福建）¹¹⁹（圖三十四 A、B、C）。幾乎毫無例外，這些文本也忠實地照搬了乾隆的指示。這些小冊子特別重要，因為目前沒有發現和它們相似的早期範本。它們是清朝嘗試推行禮儀規範的具體遺證，當時不僅通過實際演練來培訓舞生，也用這種舞蹈圖示作為媒介，來幫助教師和舞生維持記憶。

¹¹⁷ 《丁祭舞譜》，清江，1907 年重印本，12 折頁。

¹¹⁸ 《文廟舞譜》，定州，刊印時間未詳，12 折頁。

¹¹⁹ 《福州文廟敬事錄》，刊印時間地點未詳，25 折頁。另一個手稿版本，參看黃文陶：《中國歷代及東南亞各國祀孔儀禮考》，頁 79-81 中圖示；作者未給出材料來源（彰化孔廟）。另一本比較奇特的手冊是《文廟武舞譜》，它是地方學校祭孔初獻時的武舞舞譜。



圖三十四 B 《文廟舞譜》，直隸定州，頁 1a。圖三十四 C 《福州文廟敬事錄》，福建福州，頁 1b。美國哈佛燕京圖書館藏，編號 1786.6/0080。

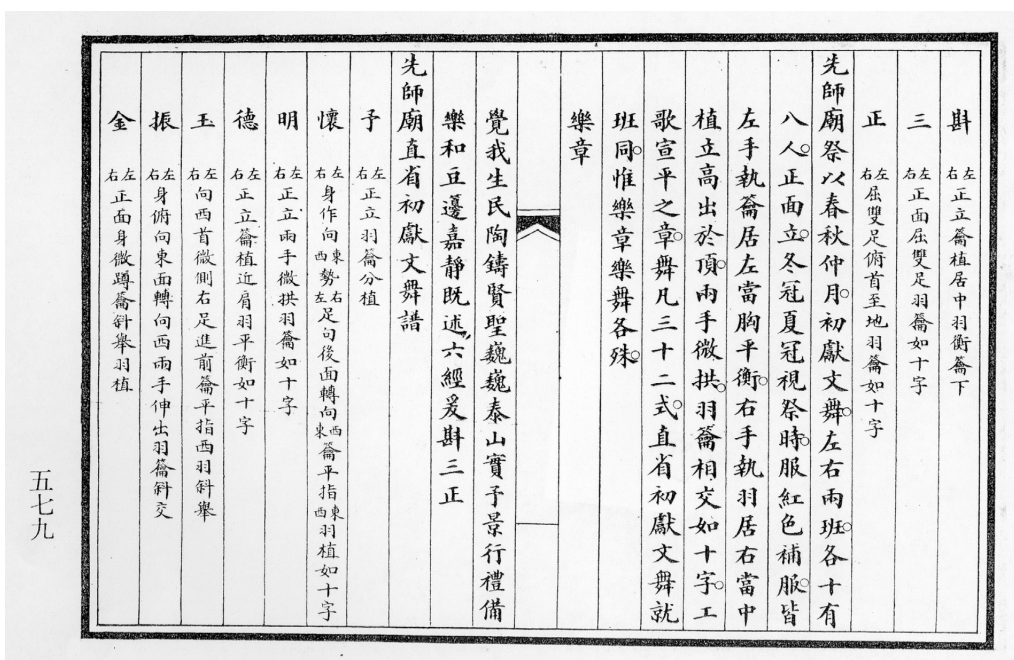
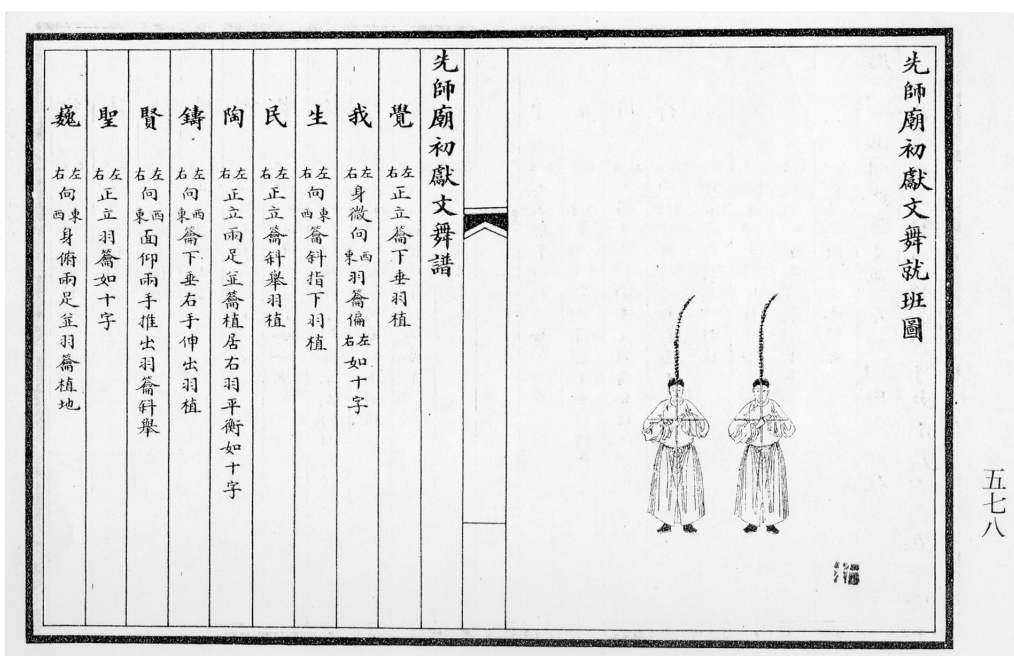


圖三十四 C 《福州文廟敬事錄》，福建福州，頁 1b。美國哈佛燕京圖書館藏，編號 1788/3300。

第三類作品只涉及《大清會典圖》（1899 年，即《大清會典》的圖示版）這一部著作（圖三十五）。從嘉慶版的《大清會典》開始，有關的圖示就不再被收錄到《會典》中，而是被拿出來獨立成書。它也收錄了《皇朝禮器圖》中的規範。光緒版的《大清會典圖》含有舞蹈圖示¹²⁰，但這些圖示是圖文分離的。它只為舞生的起始姿勢提供了圖示，圖示後是頌歌歌詞，歌詞的每個字下面都帶有對相應舞蹈姿勢的文字解說，但沒有圖示。

其他一些描述舞蹈動作編排的著作，根本不包含舞蹈圖示。這方面的例子有孔繼汾的《闕里文獻考》（1762 年），作者詳細描述了闕里舞蹈的全部姿勢；另外

¹²⁰ 《大清會典圖》（北京：中華書局，1991 年），卷 46（樂 16）至卷 57（樂 26），頁 493-600。嘉慶版（約 1811 年）沒有包含舞蹈。



圖三十五 此處對文廟獻祭的說明偏重敘述，對舞步的圖解淪為次要。《（欽定）大清會典圖·樂部》，卷 54，頁 11a-b。影印再版（北京：中華書局，1991 年），頁 578-579。

還有禮部侍郎龐鐘璐（1847 年進士）的《文廟祀典考》¹²¹，除闕里祭舞外，還記錄了國子監祭舞的動作姿勢。這兩部著作有一個共同特點，那就是它們體現了「舞蹈語法」的系統化發展，「舞蹈語法」是指一些用以描繪舞蹈姿勢動作的特殊詞彙。這種舞蹈術語並不是全新的，因為在明代的舞蹈說明中就存在了，但現在它們被系統地匯集到一起，用以說明身體各個不同部位的姿勢。「舞蹈語法」向我們展示了舞蹈動作是怎樣成為歷史和舞蹈研究的對象的¹²²。例如，《闕里文獻考》為揮手、持籥和持翟分出了十一種姿勢：執、舉、衡、落、拱、呈、開、合、並、垂、交。同時它也為描述舞蹈中的幾個「容」列出了詳細的詞彙表：

立：向內、向外、向上、相對、相背

舞：向內、向外

首：仰、俯、側

身：平、躬、側、回、蹲

手：起、垂、出、拱、挽

足：蹠、點、出、屈、移、交、蹈

步：進、退

禮：授、受、辭、讓、謙、揖、拜、跪、頓、舞蹈

這些十九世紀末二十世紀初的插圖舞譜，將乾隆的改革放到了一個更寬廣的視角當中。像明太祖和世宗一樣，乾隆皇帝在禮制改革中掌握著主動權。而且和他們一樣，乾隆的改革成果也沿用到了王朝的末期，並且今日曲阜孔廟的舞樂表演仍然以乾隆創立的舞蹈為基礎¹²³。但明清兩代的改革，在結果和影響上有一個重要的不同

¹²¹ [清]孔繼汾：《闕里文獻考》卷 14，頁 6b-7a，收入《中國文獻叢書》（臺北：中國文獻出版社，1966 年），頁 540-541；頁 8b 以下，收入《中國文獻叢書》，頁 544 以下；《文廟祀典考》，卷 1，頁 36a 以下，臺灣重印本，頁 97 以下。

¹²² 參看王明星：〈祭孔樂舞研究〉，頁 34（明清語法之比較）；《闕里文獻考》，卷 14，頁 6b 以下，收入《中國文獻叢書》，頁 540 以下；《丁祭舞譜》中的類似語法，見清江 1907 年重印本，頁 1a-2a；另一不同版本，見《文廟祀典考》，卷 1，頁 40b 以下，臺灣重印本，頁 106 以下；又見邱之桂（瀏陽），《丁祭禮樂備考》，卷中，頁 8a-9b（Lam, “Musical Confucianism: The Case of ‘Jikong yuewu’,” pp. 161-162；感謝 J. Lam 提供這一文本）。

¹²³ 王明星：〈祭孔樂舞研究〉，頁 27（曲阜從 1986 年起重新恢復祭孔）。遵照蔣介石對內政部和教育部發布的，有關研究和改進孔廟祭祀禮樂的指示，臺北決定採用明代的禮儀、舞蹈和音樂（從 1970 年起）。但奉祀官（也是政府官員）仍然身著傳統的藍色長袍、黑色馬褂。（見《大成至聖先師孔子釋奠簡說》〔臺北：臺北市政府，1974 年〕，頁 3。）

之處。明太祖和明世宗做出了一些改革禮儀決定，並將其付諸實施，但就舞蹈而言，他們都未能像清朝一樣，為國家祭祀中所用舞蹈的各方面制定詳細的規章。因此他們做出的禮儀改動，就無法有效地限制學者們提出新的修正或改動禮儀的建議——這些建議在晚明的著作中就可以看到。禮儀規章的確立和修訂，一般由學者型官員發起、負責，而編訂一些重要的著作如《律呂正義後編》，則需要皇帝親自授權。有了國家的禮儀規章，禮儀可供討論的空間實際上沒有了，禮儀改革的主動性也就受到了限制。這樣的結果是，在以後的一六五年裏，要求革新禮儀舞蹈的文章，一篇也沒有出現過。

舞蹈：作為靜態「勢」的動態連續

在《類宮禮樂疏》中，李之藻回顧了祭孔的歷史，並解釋了所有的規則、樂器和祭品。接著，他用一種近乎傷感的筆調闡釋了舞蹈和舞蹈教育的重要意義：

先王之教所以必從事於舞者，何也？人生而成童，血氣筋骨漸以充實，而憤盈其嬉笑，跳躍動於手足舞蹈之間，如熊經鶴舞獅攫猿騰機。自有所不容遏，禁之鬱，從之蕩，聖人因而道之，曰：來吾教爾舞！……迨至身心性命之學興，而此道益絕，殆已逾千載矣。孰知夫古人之於舞也，童而習之，既以治身，亦以事人，而終其身焉。於是故，有臣為君舞者……有君為臣舞者……有子為親舞者……有弟子為其師舞者……有兄弟相舞者……有賓主相舞者。¹²⁴

這段話充分地指出，舞蹈是如何有助於實現個人的人格完滿和社會和諧，顯示了舞蹈激發人們情感的一面，是一段難得的文獻。不幸的是，我們無法從研究過的文獻中推知，這些舞生對自己在禮儀中所扮演的角色的感受。

本文的研究顯示，對明清舞蹈這一課題，可以從不同的視角進行觀察。從總體上來說，研究中所涉及的人物數目非常有限，在研究當中，我們發現大約三百名被僱來在國家祭典表演的半專業性舞生，和未知數目的、地方祭孔所僱傭的臨時性舞生的名字仍不為世人所知。的確，我們對他們的生活、訓練和日常活動知之甚少。資料顯示，作為禮儀的身體表達者，他們在國家祭祀中扮演著重要的角色。雖然舞

¹²⁴ 李之藻：《類宮禮樂疏》，卷8，頁2b-3b；國立中央圖書館重印本，頁832-833；《文淵閣四庫全書》，第651冊，頁264-265；Kristofer Schipper, "Some Naive Questions about the Rites Controversy: A Project for Future Research," pp. 307-308。

生比樂生人數眾多，但他們的角色更次要一些，而且有關舞蹈的爭論，也不如音樂激烈、細緻。

我們對舞生所知有限，相反地，瞭解得更多的是那些記載、描述舞生的人。他們大多數都是學者型官員，在對某些特定地點（如闕里）或機構（如國學）的禮儀活動的周詳記載中，包含了舞蹈的內容。值得注意的是，有關舞蹈改革最富創意的提議，是由那些具有數學、曆法、音樂修養的學者們提出的。這些學科同舞蹈之間的關係，乍看並不明顯。然而，數學、曆法、音樂和舞蹈都同禮儀的本質緊密聯繫在一起。數學是將時間禮儀化（在曆法中）、聲音和諧化（在音樂中）的關鍵。舞蹈，作為禮儀的幾何學，涉及到空間的禮儀化。考慮到舞蹈被賦予的道德含義，舞蹈也創造了一種空間化的道德。

舞蹈圖示的歷史，已經顯露出禮儀法典化歷史的某些方面。這些圖像產生於禮儀活動的不同中心，如：受到皇帝重視，有特別重要性的闕里；作為教育場所的國學，和作為管理中心的國家機構。這些不同的中心之間存在著固定的、微妙的關係。最早的舞蹈圖示似乎出現在闕里的文獻紀錄中，這些圖片帶有很強的描述性。在接下來的階段，這類圖示被國學文獻採納，但在上面加上了指定性的文字說明。到明代晚期，出現了一批提出創造性建議的學者，他們要求在最古老的傳統基礎上復興舞蹈。朱載堉提出了最有創意的方案，然而最終卻失敗，因為它們絲毫沒有被朝廷接受。清代早期的舞蹈圖示顯示了一定程度的停滯，這種停滯也同樣地反映在實際的禮儀活動之中。隨著乾隆的改革，圖示和舞蹈規範化發生了新的轉變。有關舞蹈的國家規範，第一次如此詳細地被公布出來，它們在實施過程中花費了一些時間。到十九世紀的後半期，隨著對儒家禮儀的新興趣的產生，乾隆的改革作為正統規範被普遍地接受、實施了。

透過傳布與管理手段的印刷術的傳播，舞蹈的規則化部分地成為可能。舞蹈圖示這一主題值得進一步地深入研究。舉例來說，圖像與文字之間的關係，提出了有關圖示的不同功能這樣一個難以解答的問題。這些帶有圖示的著作的語境背景，暗示著這些圖示是更具描述性或者更具指定性？這個問題在很大程度上仍未得到解決。孔廟和那些類書中的記載傾向於帶有更多的描述性，國學的記載則傾向於帶有更多的指定性。然而，除去清末出版的《舞譜》，我們不知道這些圖示對於這些習慣於透過練習，而非書本來傳遞知識的舞生，到底有何實際用處。有些圖示，可能被已經知道如何舞蹈的教師或者舞生，用來幫助保持記憶。

這種圖示也提出了這樣的問題：這些圖片所描繪的，是否是現代意義上的「舞蹈」。一般來說，描繪舞蹈的圖像和表現物體或人物的圖像是有差別的，因為動作一般被認為是舞蹈的核心。然而，動作並不能由一幅單獨的圖片表達出來，這就是為何舞譜總是要包含將一個舞蹈動作分解為若干姿勢的多種圖像。對這些禮儀舞蹈而言，圖示所對應的是一個「停頓」，而非一個動作。因此這些連續的圖示，是一系列表現舞蹈節奏的停頓。它們指出了這樣的事實：停頓是中國禮儀舞蹈的核心。正是因為這些「冰凍的時刻」，在舞譜中繪出這些舞蹈姿勢才成為可能。本文所提到的禮儀舞蹈圖示，提示我們應該關注「無為」在禮儀中所造成的轉換¹²⁵。

本文主要是建立在舞蹈圖示的基礎上。這種方法與大多數文化之中，舞蹈是通過練習的方式，而不是通過圖示傳播的事實相對立。本文所提到有圖示的舞蹈，看起來似乎數量有限，但與歐洲的情況相比，中國舞蹈圖示的數量要豐富得多。歐洲重要的舞蹈圖集只能追溯到十九世紀晚期，部分歸功於能夠更容易地記錄舞蹈動作的攝影術的發明¹²⁶。歐洲與中國的這種差異，能夠說明錢德明 (Joseph-Marie Amiot) 為何迷戀古代中國舞蹈。從一七五〇年他以一個年輕的耶穌會士的身分來到中國時起，便一直對這些舞蹈懷有興趣，並且早在一七六一年，法國雜誌 *Journal étranger* 就發表了他的兩篇有關中國舞蹈的文章。在生命的最後幾年，當他把兩部內容廣博的手稿寄給巴黎的通訊員時，便更加急迫地感覺到要把古代中國舞蹈介紹到歐洲。因為在他看來，這些舞蹈是一個古老文明的一部分，這個文明可以追溯到「歐洲和其他已知地區還佈滿林莽猛獸」的遙遠世紀。因此，「為這些在中國發生的事件在世界歷史中確立其應有的位置」是很重要的¹²⁷。明清兩代的這些禮儀舞蹈圖示，至少使我們能夠回顧這種差不多已經消失了的歷史傳統。

¹²⁵ 可以關注「舞」和「無」是同源的，見龐樸：〈說「無」〉，《稂莠集：中國文化與哲學論集》（上海：上海人民出版社，1988年），頁324。

¹²⁶ 關於歐洲和西方的舞譜，參看 Brenda Farnell, "Movement Notation Systems," in *The World's Writing Systems*, Peter T. Daniels & William Bright, eds. (New York/Oxford: Oxford University Press, 1996), pp.855-879。及 Anne Hutchinson-Guest, "Notation," in *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives Foundation*, ed. Selma Jeanne Cohen, et al. (New York/Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 683-694。

¹²⁷ Joseph-Marie Amiot, "Suite du mémoire sur les danses religieuses, politiques et civiles des anciens Chinois" (1789), p. 3, in Yves Lenoir and Nicolas Standaert, eds., *Les danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot* (Brussels: Éditions Lessius; Namur: Presses Universitaires de Namur, 2005), p. 245.