

ABOUT
THE
AUTHOR



劉曉偉 / 男 (1973—)

山西定襄人。中央民族大學法學博士，山西大學音樂學院教授。主要研究方向為北朝樂舞史。社會兼職包括：國際傳統音樂舞蹈學會 (ICTMD) 會員，中國少數民族音樂學會理事，全國非物質文化遺產名詞審定委員會傳統音樂名詞審定分委員會委員、名詞編寫組委員，中國音樂學院中國音樂研究基地兼職研究員，上海音樂學院亞歐音樂研究中心首屆邀訪學者。在《音樂研究》《中國音樂學》《藝術評論》等期刊發表《粟特樂舞入華及其成因》《正統化：北朝政權博弈與隋唐音樂的轉型》《胡旋：從粟特樂舞到宮廷燕樂》等論文。國家社科基金藝術學重大項目“新中國器樂樂種傳承發展研究” (19ZD16) “黃河流域音樂文化多元一體格局研究” (21ZD18) “中華民族共同體認同與各民族音樂交融共生研究” (22ZD11) 課題組專家。國家社科基金藝術學一般項目“北朝音樂文物研究” (17BD071) 主持人。

唐詩“柘枝”七問：歷史結構中的名與實

劉曉偉

摘要：本文基於歷史結構視角，通過對《全唐詩》所載 28 首柘枝舞詩歌的系統分析，重新闡釋柘枝舞的文化定位。研究表明：柘枝舞未冠以“胡”字命名，此特徵有別於“胡騰”“胡旋”，與其社會功能及政治語境密切相關；柘枝伎作為樂籍制度規訓的專業舞者，其身份迥異於市井胡姬；“蠻鼓”蘊含的南方文化符號與“鸞形轉”體現的中原審美旨趣，共同構建了柘枝舞的華夏化範式；舞者“輕、軟、細”的體態特徵則構成其獨特標識。本研究為唐代胡樂漢化進程提供了典型案例，揭示了禮樂制度對外域藝術的調適機制。

關鍵字：唐詩 柘枝舞 名實關係

Seven Questions on the Tang Poem “Zhezhi”: Signifier and the Signified in Historical Structure

LIU Xiaowei

Abstract: This study adopts a historical-structural perspective to reinterpret the cultural positioning of the Zhezhi dance through a systematic analysis of 28 Zhezhi-related poems from the *Complete Tang Poems*. Unlike the explicitly labeled “Hu” (foreign) dances such as Huteng and Huxuan, the Zhezhi dance was not prefixed with “Hu,” a distinction tied to its social function and political context. Zhezhi performers, as professional dancers disciplined by the imperial music registry system, held identities distinct from urban Hu (foreign) courtesans. The southern cultural symbolism embedded in the “barbarian drum” (mangu) and the Central Plains aesthetic ideals reflected in the “phoenix-like rotations” (luanxing zhuan) jointly constructed a sinicized paradigm for the Zhezhi dance. The dancers’ “light, soft, and delicate” physicality became its unique hallmark. This research offers a typical case for the sinicization process of foreign music in the Tang Dynasty, unveiling the ritual-music system’s adaptive mechanisms toward exotic art forms.

Key words: Tang Poetry; Zhezhi Dance; the Relationship between the Signifier and the Signified

隨著“一帶一路”倡議的持續推進與文物研究的新進展，西域樂舞“胡旋”“胡騰”“柘枝”引發空前關注，相關研究持續深化。在“文物活化利用”理念推動下，基於此類樂舞的創編作品不斷湧現。筆者既往研究已涉足胡騰、胡旋二舞，對柘枝舞亦早有關注。現有柘枝舞研究成果豐

【基金項目】2022 年國家社科基金藝術學重大項目“中華民族共同體認同與各民族音樂交融共生研究”（批准號：22ZD11）子項目“中華民族共同體各民族音樂交融共生格局歷史演進研究”階段性成果。

【作者簡介】劉曉偉（1973-），山西定襄人，中央民族大學博士，山西大學音樂學院教授，研究方向為北朝樂舞史。

碩^①，涵蓋史料考辨、圖像分析與跨文化比較等領域，支撐材料多依託唐詩文本與考古實物互證。然而通讀既存文獻，仍存諸多疑竇：

其一，命名機制差異：同為西域樂舞，何以唯柘枝舞未冠“胡”名？

其二，舞者身份屬性：胡姬（酒肆娛賓）與柘枝伎（禮宴承應）是否同質？

其三，展演時空特質：詩歌所載夜宴宅邸的表演場景隱含何種社會邏輯？

其四，樂器文化符號：“蠻鼓”之“蠻”如何指向其南方來源，並與“胡”形成文化區隔？

其五，身體技術體系：舞者“輕、軟、細”的體態要求，如何關聯鸞形回轉的舞蹈語言及中原審美傳統？

其六，圖文互釋困境：考古圖像中的柘枝舞判定是否契合詩歌描述？

其七，記錄者話語權：作為觀舞主體的詩人群體，其政治身份如何塑造樂舞書寫中的權力敘事？

本文重返《全唐詩中的樂舞資料》所輯 28 首柘枝詩，置於唐代社會結構的歷史語境之中，通過系統性文本重讀，試圖解開上述癥結，進而重構柘枝舞在禮樂制度、文化認同與藝術實踐三維度中的本真形態。

一、天寶之亂後中原對胡舞的雙重態度

唐代元稹《和李校書新題樂府十二首·法曲》揭示了胡樂風靡之態：“女為胡婦學胡妝，伎進胡音務胡樂。……胡音胡騎與胡妝，五十年來競紛泊。”^[1] 北朝以降的外來樂舞文化深刻重塑了隋唐藝術生態。至白居易《胡旋女》更直指時局關聯：“天寶季年時欲變，臣妾人人學圓轉。中有太真外祿山，二人最道能胡旋。……祿山胡旋迷君眼，兵過黃河疑未反；貴妃胡旋惑君心，死棄馬嵬念更深。”^[2] 時人將安史之亂的政治災難歸因於胡風浸染，形成“追捧胡藝”與“遷怒胡舞”的悖論式心態。這一矛盾尤需置於肅宗朝政治清算背景下理解：凡受安祿山偽職者皆遭嚴懲^[3]，文人群體對胡舞的貶斥實為政治創傷的投射。然需注意，此類批判僅見於胡騰、胡旋詩作，柘枝舞文本全無此意——舞蹈命名是否冠以“胡”字，已然隱含價值分野。

“胡旋”“胡騰”之名首現於唐，此前未見載籍。“胡”本為中原對北方異族的統稱，《詩經》《儀禮》中兼具“遠/大”“壽”及疑問代詞之義。《西北民族詞典》考其源流：“胡”初指匈奴（西

^① 知網以“柘枝”為篇名檢索，陳海濤《胡旋舞、胡騰舞與柘枝舞——對安伽墓與虞弘墓中舞蹈歸屬的淺析》高建新《唐詩中的西域“三大樂舞”——〈胡旋舞〉〈胡騰舞〉〈柘枝舞〉》海濱《文學與考古雙重視野中的“柘枝舞”》等相關文獻 44 篇，僅有的《唐代柘枝舞研究》等 5 篇碩士論文，均為 2020 年以來發佈。

漢），後擴至北疆諸族；古漢語以“胡”稱“大”，蓋因北人形體魁偉；其音或源於突厥語“gur”（聯合），契合匈奴部落聯盟特質^[4]。然至中唐以降，“胡”係詞匯多呈貶義（胡扯/胡攪等）^[5]，折射胡漢政權更迭後的文化衝突。在此語境中，“胡旋”“胡騰”的命名本身即承載政治隱喻，而既往研究未察此點，誤將二舞與他類舞蹈並置討論，致生淆亂。

據中國基本古籍庫檢索：“胡旋”詞頻唐代 27 條（首見《白氏長慶集》等），宋代 88 條（《樂書》《新唐書》等）；“胡騰”唐代僅 3 條，宋代亦 3 條。宋後文獻雖多，然皆因襲舊說。數據表明，“胡旋”“胡騰”在唐時已被標籤化，而柘枝舞始終未受此汙名化。向達《柘枝舞小考》雖證其西域淵源，然其未被冠“胡”之因仍待深究：安祿山擅胡旋或為誘因，但更關鍵在於柘枝舞的社會功能定位。今見墓葬圖像中，胡騰、胡旋形象可考而柘枝存疑，恰因後者專屬“樂伎”表演（非貴族自娛），屬儀式性宴飲中的娛賓項目。柘枝伎的賤籍身份使其避開了政治符號的附著，從而維繫藝術本體的“去胡化”存在。

二、“柘枝舞”詩歌作者

《全唐詩》收錄詩人 2200 餘位，輔以《全唐詩補編》增補 1500 位，唐五代詩人總數逾 3700 人。據考，其中可明確斷代者計 3253 人，科舉及第者僅 1028 人，占比 31.60%^[6]。值得注意的是，《全唐詩中的樂舞資料》所載柘枝舞詩歌的作者群體，高度集中於這批登科入仕的精英階層。為佐證此論斷，現依該文獻輯錄詩作，對部分創作者的最高官職予以統計（表 1）：

表 1 唐詩“柘枝舞”部分詩歌、詩人與官職

詩歌	作者	最高官職
《寄申州盧拱使君》	楊巨源（755—?）	河中少尹
《觀柘枝舞二首》 《和樂天柘枝》	劉禹錫（772 年—842 年）	會昌時，加檢校禮部尚書。卒年七十，贈戶部尚書。
《房家夜宴喜雪戲贈主人》《柘枝妓》 《看常州柘枝贈賈使君》《柘枝詞》 《和同州楊侍郎誇柘枝見寄》	白居易（772 年—846 年）	官至翰林學士、左贊善大夫
《潭州席上贈舞柘枝妓》	殷堯藩（780 年—855 年）	官至侍禦史
《柘枝》	章孝標（791 年—873 年）	終秘書省正字
《傷柘枝妓》	李群玉（808 年—862 年）	授弘文館校書郎
《懷鐘陵舊遊四首》《臺城曲二首》	杜牧（803 年—約 852 年）	黃州、池州、睦州刺史等職。
《代人贈杜牧侍禦·宣州會中》	趙嘏（806 年）	渭南尉
《屈柘枝》	溫庭筠（約 812 年—約 866 年）	官至國子監助教
《柘枝詞三首》	薛能（817?—880?）	官至工部尚書

《牡丹》	鄭穀（約 851 年—約 910 年）	任京兆參軍、右拾遺、都官郎中
《小兒詩》	路德延	拾遺，辟掌書記
《宮詞百首》	和凝（898-955 年）	入後漢，封魯國公。後周時，贈侍中
《贈李翱》	舒元興（791 年-835 年）	曾任刑、兵兩部侍郎，唐文宗時期宰相

表 1 所列詩人皆具官職。其餘未任官者，據史料考其出身，亦均屬士族階層：如張祜出清河張氏望族，門第顯赫；花蕊夫人徐氏所作宮詞，對禁中場景描摹之詳實，顯然源於親歷性宮廷生活經驗。由此可確證：柘枝舞實為唐代上層社會特有的文化消費形態，其展演場域與文人集團的審美趣味深度契合。關於表演情境的具體指向，詩歌文本自身已提供關鍵線索。

三、詩歌中的細節解碼

（一）柘枝舞詩歌中的“燭”與“酒”

在“柘枝舞”的詩歌中，有幾首寫到了“燭”：

神颯獵紅蕖，龍燭映金枝。^{[2]147·148}

紅蠟燭移桃葉起，紫羅衫動柘枝來。^{[2]148}

酒鉤送盞推蓮子，燭淚粘盤壘葡萄。^{[2]148}

這三首詩比較典型的將“柘枝舞”表演的時間呈現出來，白居易的一首詩《房家夜宴喜雪戲贈主人》則在題目中直接點明瞭聚會性質，是私人聚會，是夜宴。在詩歌中也直接對“夜”作了描述^①。殷堯藩《潭州席上贈舞柘枝妓》詩歌的題目中“席上”也指出了宴會的性質。在燭光搖曳的晚上，這樣的宴席當然離不了酒。

酒坐微酣諸客倒，球場慢撥幾人隨。^{[2]147}

酒鉤送盞推蓮子，燭淚粘盤壘葡萄。^{[2]148}

蒼頭鋪錦褥，皓腕捧銀盃。^{[2]148·149}

誰是蔡邕琴酒客，魏公懷舊嫁文姬。^{[2]153}

美酒、歌舞、這樣的上層人士間舉辦的晚宴，在什麼地方舉辦呢？

小船隔水催桃葉。大鼓當風舞柘枝。^{[2]147}

柳暗長廊合，花深小院開。^{[2]148·149}

畫堂簾卷張清宴，含香帶霧情無限。^{[2]152}

^① 風頭向夜利如刀，賴此溫爐軟錦袍。

樓臺新邸第，歌舞小嬋娟。^{[2]147}

除了第一首詩，表演在船上，其餘都在私人宅邸，因此也就導出了一個新的問題。作為三大舞之一的“柘枝舞”，跳舞的人是什麼人？

（二）柘枝伎與胡姬

在唐代，有大量“胡姬”的存在，胡姬善歌舞，是胡人“酒家胡”招攬客人的重要一環。柘枝舞的舞者是不是就是“胡姬”？從上述柘枝舞舞蹈的場合顯然不一致，另外從大量研究文獻來看^①，柘枝舞舞伎的身份問題也基本可以排除酒家胡的“胡姬”，而更可能是擁有固定身份的“柘枝伎”，關於柘枝伎最具有代表性的詩歌是殷堯藩《潭州席上贈舞柘枝伎》：

姑蘇太守青娥女，流落長沙舞柘枝。坐滿繡衣皆不識，可憐紅臉淚雙垂。^{[2]149}

上述這首詩來源於范摠《雲溪友議》卷上《舞娥異》，原文是這樣：

李尚書翱，潭州席上有舞柘枝者，顏色憂悴。殷堯藩侍御當筵而贈詩曰：「姑蘇太守青娥女，流落長沙舞柘枝；滿座繡衣皆不識，可憐粉臉淚雙垂。」李公詰其事，乃故蘇臺韋中丞愛姬之女也。李公曰：「吾與韋族，其姻舊矣。」速命更舞衣，即延入與韓夫人（吏部之姪。）相見。顧其言語清楚，宛有冠蓋風儀，遂于賓榻中選士嫁之。舒元興侍郎聞之，贈李公詩曰：「湘江舞罷忽成悲，便脫蠻靴出絳帷。誰是蔡邕琴酒客，魏公懷舊嫁文姬。」^[7]

韋夏卿的女兒^[8]，流落到長沙，成了柘枝舞女，“委身於樂部”，成為了樂戶^②。從禮樂制度的層面去理解女樂人的歸屬問題，使得理解這段歷史有了深入的可能。由此可以推測，柘枝舞女是一種固定身份的女樂人，柘枝舞的技術難度使得祇有這一類特定樂伎才可以勝任，稱為“柘枝伎”，這一問題在尚久驂，吳雲龍《四樂齋筆記二則》^[9]中有論述。

還有許渾《贈蕭煉師》序：煉師，貞元初自梨園選為內妓，善舞柘枝，宮中莫有倫比者……。蕭煉師從梨園選為內妓，也明確指出了舞者的專業身份。

癡迷於柘枝舞者，自唐以降皆稱之為“柘枝顛”。唐代詩人溫庭筠在其《振鷺詞》中寫道：“舞娥雙斂翠眉嚬，腸斷蕭娘一紙書。寒夜下簾頻側耳，柘枝顛去喚參軍。”此詩不僅生動描繪了柘枝舞者的癡迷之態，更借此營造出一種哀怨、孤寂且略帶回憶的意境，深刻表達了溫庭筠對某位女子的深切思念及內心的無盡傷感。

^① 參考葛承雍、蒙曼、鄒淑琴等相關研究。

^② 女樂與樂戶的問題其制度基礎是禮樂制度，相關研究有夏濶洲《北魏樂人-樂戶制度形成考論》、黎國韜《早期樂戶若干問題考》《古代的樂戶》、項陽《山西“樂戶”考述》《山西樂戶研究》等文論。

另外一條文獻《夢溪筆談》中關於“柘枝顛”的文獻，把這一問題作了更好的闡釋：

寇萊公好《柘枝舞》，會客必舞《柘枝》，每舞必盡日，時謂之“柘枝顛”。今鳳翔有一老尼，猶是萊公時柘枝妓，雲“當時《柘枝》，尚有數十遍。今日所舞《柘枝》，比當時十不得二三”老尼尚能歌其曲，好事者往往傳之^[10]。

寇准是高官，柘枝舞是會客時表演的，據說寇准有家伎 20 餘人。柘枝伎年輕時屬於樂戶身份，專屬於官家私人所有，老了以後，出家作了尼姑，這大概也就是這一類樂伎的普遍生活寫照吧。

類似的文獻還有宋代《綠窗新話》中載：“灼灼，錦城官妓也。善舞柘枝，能歌水調，為幽抑怨懟之音。”^[11]灼灼是官妓，擅長跳柘枝舞。

清《西樓記》中載：“奴家姓穆，名麗華，字素徽。居住西樓，教坊出身也。七歲能謳《桃葉》，十三善舞《柘枝》。”^[12]穆麗華，擅長跳《柘枝》。

可見，柘枝舞因為技術的難度，成為舞者評價技術高低的一個指標，並且，從唐代開始，柘枝舞伎專業的身份也是不容置疑的。這一點也從另一個角度證明了柘枝舞在禮樂制度中的延續。

（三）柘枝舞詩歌中的“鼓”

在“柘枝舞”的研究文章裏，對於詩歌中提到的“鼓”大多有關注，但研究均不深入。全唐詩柘枝舞詩歌中，對“鼓”的應用有各種描述：

小船隔水催桃葉，大鼓當風舞柘枝。^{[2]147}

平鋪一合錦筵開，連擊三聲畫鼓催。^{[2]148}

畫鼓不聞招節拍，錦靴空想挫腰肢。^{[2]150}

畫鼓拖環錦臂攘，小娥雙換舞衣裳。^{[2]150}

春風愛惜未放開，柘枝鼓震紅英綻。^{[2]152}

滕王閣上柘枝鼓，徐孺亭西鐵軸船。^{[2]151}

柘枝初出鼓聲招，花鈿羅衫聳細腰。^{[2]149}

滕閣中春綺席開，柘枝蠻鼓殷晴雷。^{[2]151}

促疊蠻鼉引柘枝，卷簾虛帽帶交垂。^{[2]150}

王領兵勢急，鼓下坐蠻奴。^{[2]151}

鼓摧殘拍腰身軟，汗透羅衣雨點花。^{[2]148}

舞停歌罷鼓連催，軟骨仙娥暫起來。^{[2]150}

在柘枝舞的詩歌中，大鼓、畫鼓、柘枝鼓、蠻鼉、蠻鼓分別出現，可能是一種鼓、也可能是不同的鼓，但如果回歸到禮樂制度存在的“一致性^①”來看，一致性應該包含場合、音樂、舞蹈的一致。那麼上述五種稱謂是一種“鼓”的不同叫法，這些叫法從不同側面勾勒出了鼓的基本形態：大、描繪有圖案、柘枝舞專用、以“蠻”而不以“胡”來限定。

這個“蠻”是個重要的線索^②，前文對於“胡”有過較為具體的論述，“胡”與“蠻”相對，“胡”指北方的少數民族，“蠻”指南方的少數民族。對“蠻”一詞《試論“蠻”的詞義及感情色彩的演變過程》一文有過詳細論證^[13]。那麼，對於鼓的幾種稱謂中，祇有“蠻鼓”的叫法直接點明了柘枝舞的來源。如果這個判斷成立，前文對於三大舞中，為何柘枝舞不以“胡”限定提供瞭解釋，那就是現在來看，它雖然也是西來。但可能是從海上而來，從南方進入中原，與胡騰與胡旋不是一個路線。劉禹錫《和樂天柘枝》中：“柘枝本出楚王家”一句似乎也可以提供例證。包括在《冊府元龜》中記載西域進獻舞女情況，也祇有“胡旋女子”而只字不提柘枝舞女。也可以看出，三大舞進入中原途徑方式不同。

當然，從對鼓的如此多層面的記述，不僅可以去推斷舞蹈的來源，還可以看到“鼓”的聲響建立起來的舞蹈的結構：

開始一定是，“連擊三聲畫鼓催”“柘枝初出鼓聲招”“促疊蠻鼉引柘枝”“畫鼓拖環錦臂攘”，準確的記錄就是擊鼓三聲，或者是促疊，也是多次，然後柘枝初出，從“畫鼓不聞招節拍”這一句推斷，鼓定節奏與節拍，鼓的聲音也比較大，“柘枝蠻鼓殷晴雷”“春風愛惜未放開，柘枝鼓振紅英綻”，鼓的聲音讓含苞欲放的花都綻開了。既然以鼓開頭，那麼一個節奏性比較強的舞蹈在舞蹈中勢必要有對比，那就是節奏的加快“急破催搖曳”“鼓摧殘拍腰身軟”，在快速的舞蹈中，體力耗費也是厲害的，也顧不得姿容，所以“羅衫半脫肩”“汗透羅衣雨點花”。在舞段的中間間歇，仍然是以鼓聲連綴“舞停歌罷鼓連催，軟骨仙娥暫起來。”而對於其他伴奏樂器則以“<柘枝>聲引管弦高”“吹笙延鶴舞，敲磬引龍吟”“玉簫改調箏移柱”“吹竹彈絲珠殿響”簡略帶過，即使是這樣的點綴，根據對詩人年代的劃分，也是到五代十國時才出現的。可見這個舞蹈的聲響效果中，是由鼓來貫穿始終而點綴一點其他旋律和節奏。

而這樣節奏感強烈，熱烈奔放快速的舞蹈形成強烈對比的是表演者體態的纖細與柔軟。

① 關於禮樂制度中用樂的一致性可以參考：項陽，張詠春。從《朝天子》管窺禮樂傳統的一致性存在[J].中國音樂,2008(01):33-42.

② 關於“蠻”的問題，1985年何昌林先生在《敦煌學輯刊》發表文章《唐代舞曲<屈柘枝>》中有“柘枝舞源出石國還是南蠻？”的討論，但未得出結論。

（四）柘枝舞女的“輕”“軟”“細”

詩歌中對柘枝舞女體態的描述，與我們在唐代壁畫與雕塑中看到的唐代女子豐滿完全不同，而是走到另一個極端，在詩歌中主要表現為“輕”“軟”“細”，而目的似乎是為了“鸞形轉”：

垂帶覆**纖**腰，安鈿當嫵眉。[2]147

體**輕**似無骨，觀者皆聳神。[2]147

鼓摧殘拍腰身**軟**，汗透羅衣雨點花。[2]148

紅鉛拂臉**細**腰人，金繡羅衫軟著身。[2]149·150

舞停歌罷鼓連催，**軟**骨仙蛾暫起來。[2]150

鸞影乍回頭並舉，鳳聲初歇翅齊張。[2]150

一時歛腕招殘拍，斜斂**輕**身拜玉郎。[2]150

畫鼓不聞招節拍，錦靴空想**挫腰肢**。[2]150·151

柘枝初出鼓聲招，花鈿羅衫聳**細**腰。[2]149

壓身踏節**鸞形轉**，背面羞人鳳影嬌。[2]149

旄節**纖**腰舉，霞杯皓腕斟。[2]151·152

身輕入寵盡恩私，腰**細**偏能舞柘枝。[2]149

在唐代極為流行的“柘枝舞”也並不是什麼人都能去表演的。在以上詩歌中一共強調八次“纖、細”；三次“軟”；兩次“輕”；一次“鸞形轉”以及具體動作形態“鸞影乍回頭並舉，鳳聲初歇翅齊張。”由此展示出了“柘枝舞”的從外到內的技術指標。首先腰一定要纖細，這個也可以作為對圖像判斷的依據，這個外在特點是為了做到動作要求“軟”，腰的“纖細”到“軟”的要求，是為了做彎腰的動作嗎？鸞形轉是一種什麼姿態？是否與鸞影乍回要求一致？

“鸞鳥”在漢代主要作為祥瑞象徵出現，到唐代則被賦予了更深層的政治內涵。隨著以祥瑞為基礎的政治觀念在唐代達到鼎盛，朝廷開始設立以“鸞鳥”命名的官職。這一發展標誌著鸞鳥文化正式被納入政治體系，據《舊唐書》記載，“鸞”字自此被廣泛應用於官職名稱和政府機構命名。在藝術表現方面，唐代最具代表性的鸞鳥形象見於鸞鳥葡萄鏡，我們以河南洛陽唐武宗會昌三年（843年）墓出土的雙鸞鏡為例（見圖1）。

如果與文物圖像對應，有關鸞形的舞蹈動作應該是擰身回頭，“軟”和“纖細”都是這個目標。而詩歌中鸞與鳳的呼應，應該與中原文化鸞鳳和鳴有關，這個文化暗示與詩歌中對於舞者眼

神的描寫^①、舞蹈結束後的詩歌表述^②都將舞蹈的表達指向情與愛。



圖 1 雙鸞鏡^③

四、圖文互證：再識考古圖像

陳海濤《胡旋舞、胡騰舞與柘枝舞——對安伽墓與虞弘墓中舞蹈歸屬的淺析》中認為，唐興福寺殘碑上刻繪舞圖（見圖 2）、西安大雁塔唐代石雕門楣舞圖（見圖 3）和虞弘墓槨座浮雕後壁繪畫（見圖 4）認定為柘枝舞圖^[14]，海濱在《文學與考古雙重視野中的“柘枝舞”》中經過詳細的文學論證也認同這一觀點。^[15]我們不妨集合前述聲景以及技術特徵再做篩選。



圖 2 唐興福寺殘碑^④

① “曲盡回身處，層波猶注人。”

② “看即曲終留不住，雲飄雨送向陽臺。”“看看舞罷輕雲起，卻赴襄王夢裏期。”“祇恐相公看未足，便隨風雨上青霄。”“長恐舞時殘拍盡，卻思雲雨更無因。”“畫筵曲罷辭歸去，便隨王母上煙霞。”

③ 中國社會科學院考古研究所編著. 偃師杏園唐墓. 北京: 科學出版社, 2001. 10. 215 頁圖 206.

④ 羅豐. 胡漢之間: “絲綢之路”與西北歷史考古. 北京: 文物出版社, 2023. 358.



圖3 大雁塔石雕門楣^①



圖4 虞弘墓槨座浮雕後壁^②

陳海濤與海濱雖然判斷依據不同，前者重點從文物圖像的服飾角度，後者是以唐詩對服飾描述為基礎判斷文物圖像，但均未從動作技術層面追加述評。如果從圖像來看，另一幅圖，也就是寧夏吳忠市鹽池縣蘇步井鄉窰子梁唐墓被定為“胡旋舞”的墓門圖（見圖5）。

① 王克芬.中國舞蹈發展史.上海:上海人民出版社,2014,259.

② 張慶捷,暢紅霞,張興民,等.太原隋代虞弘墓清理簡報[J].文物, 2001, (01): 47.



圖 5 寧夏吳忠市鹽池縣蘇步井鄉睿子梁唐墓^①

如此一來，柘枝舞就與“胡騰”“胡旋”更加糾纏不清，倒不如都用一個統一的、更符合舞蹈學的技術標準來界定：“胡騰”以騰為主；“胡旋”以旋為主，不以“胡”限定的“柘枝”則以表現為“輕”“軟”“細”，而目的似乎是為了“鸞形轉”為主。

由此，出現在圖像中的“柘枝舞”定名大多還需存疑。至於其原因，我們必須看到圖像出現場所的祭祀與禮儀性意義，墓主人又多為粟特人及其後裔。於是胡騰、胡旋作為一種原始身份的象徵或者是區別呈現，柘枝舞聲色娛樂，與前兩者走向了兩個極端。這又是一個大的問題，本篇幅一言難盡了。

五、結論：歷史結構中的“柘枝舞”

從唐朝初年至五代十國階段，柘枝舞隨時間推移逐步吸收中原文化元素。起初在宮廷盛行，統治者青睞，後妃們紛紛效仿學習；後因機緣流傳民間，平民得以觀賞。其發展軌跡由上至下、由內向外：從單人獨舞演變為雙人共舞；服飾從民族特色簡化去飾；風格由豪放爽朗轉向婉約細膩；舞者不再限於胡人，大量漢人加入其中。

置於歷史框架中，從詩作社會身份切入，關注詩歌整體環境，舞蹈資訊構成統一系統。柘枝舞區別於胡騰舞和胡旋舞，不以旋轉跳躍為特徵，是唐代上層流行、專業舞者表演的賓宴舞蹈。舞者腰身纖細，體態柔軟，能大幅擰身回眸；伴奏以鼓為核心，鼓點主導節奏，點綴絲竹樂器。

^① 羅豐.胡漢之間：“絲綢之路”與西北歷史考古.北京:文物出版社,2023,343.

該舞可能經海路傳入中原，受喜愛後融入禮樂體系，被官方機構傳承，豐富了中原樂舞文化。

作為唐代西域樂舞代表，柘枝舞的獨特性不僅體現在舞蹈形式，更在於其在中原語境中的結構性適應。唐詩系統解讀揭示其核心特質：命名未加“胡”字，反映了唐代精英規避胡漢衝突的策略；柘枝伎作為樂籍制度規訓的專業舞者，區別於市井胡姬；南方“蠻鼓”與中原“鸞形轉”意象融合，形成“胡風為體、漢韻為用”範式。其華化歷程是唐代“和而不同”文化策略的微觀實踐，保留了西域節奏張力，經禮樂整飭成為賓宴雅化符號。這印證了唐代藝術的開放包容，為絲路文明互鑒提供案例。

【參考文獻】

- [1] 全唐詩[M].北京:中華書局,1979:4617.
- [2] 中國舞蹈藝術研究會等.全唐詩中的樂舞資料[M].北京:人民音樂出版社,1958.
- [3] 王向峰.政治動盪中的唐代詩人——談國家遭遇與詩家遭遇的同背律[J].社會科學,2014(03):173.
- [4] 劉維新.西北民族詞典[M].烏魯木齊:新疆人民出版社,1998:277.
- [5] 喬永.“胡”字詞義考[J].新疆大學學報(哲學社會科學版),2001(02):113.
- [6] 梅介人.唐代詩人之若干結構分析[J].武漢化工學院學報,2005(03):59.
- [7] (北宋)王讜著.唐語林校證·卷五[M].周勛初,校證.北京:中華書局,1987:336.
- [8] 孫植.《舞城異》韋中丞辨正[J].江海學刊,2007(06):229.
- [9] 尚久驂,吳雲龍.四樂齋筆記二則[J].西域研究,1991(04):117-122.
- [10] 夢溪筆談叢書集成初編[M].北京:商務印書館,1937:30.
- [11] 任半塘.唐聲詩·下編[M].上海:上海古籍出版社,1982:244.
- [12] (明)袁于令.焚香記評注[M].陳多,評注.長春:吉林人民出版社,2001:496.
- [13] 趙喬翔,周香琴.試論“蠻”的詞義及感情色彩的演變過程[J].三峽論壇(三峽文學理論版),2010(03):117-120.
- [14] 陳海濤.胡旋舞、胡騰舞與柘枝舞——對安伽墓與虞弘墓中舞蹈歸屬的淺析[J].考古與文物,2003(03):60.
- [15] 海濱.文學與考古雙重視野中的“柘枝舞”[J].新疆大學學報(哲學人文社會科學版),2011(39,03):136.