

# 合歌舞以演一事： 《蘭陵王》歌舞戲的形成過程與其“西胡化”背景

鄭蘇文

**摘要：**《蘭陵王》假面戲，王國維稱之為“歌舞戲興起之始”。考其生成衍變本末，其本身經歷了由歌謠到唐教坊歌舞戲，再到流傳到日本的過程。這個表現有蘭陵王“入陣之象、殺伐之姿”的假面戲，是北齊歌舞與假面戲盛行背景下，民間藝人將蘭陵王事蹟“合歌舞以演故事”的結果，背後具有深刻的“象人之德”與“衛護邦國”深刻內涵。其產生原因，是佛教東漸、西域音樂傳播背景下，北齊社會潮流“西胡化”的直接結果。

**關鍵字：**蘭陵王 民間歌謠 歌舞戲 大面 北齊佛教

## Combine Song and Dance to Perform a Story ——On the Forming Background and Functions of the Song-Dance Drama The *Lanling Wang* ZHANG Suwen

**Abstract:** The “*Lanling Wang*” drama, Wang Guowei called it “the beginning of the formation of song-dance drama” (ge wu xi). Tracing its developmental trajectory, it evolved from folk songs to Tang Dynasty palace song-dance drama, and subsequently spread to Japan. This masque drama showing the “heroic image” of King Lanling is the result of folk artists combining the deeds of Lanling Wang with songs and dances under the background of the popularity of song-dance and mask drama in Northern Qi. This masque drama has a profound connotation of “exorcising” and “missing”. The reason is the direct result of the “westernization” of the social trend in the Northern Qi Dynasty under the background of ethnic exchange, the spread of Buddhism to the East and music in the Western Regions.

**Key words:** Lanling Wang; Folk Songs; Song and Dance Drama; Mask; Buddhism in Northern Qi Dynasty

北齊蘭陵王高肅，字長恭，南北朝時期北齊宗室和著名將領，封爵蘭陵郡王，以“蘭陵王”之稱聞知於世。關於蘭陵王的舞樂記載數見於唐宋古籍。在日本、韓國古籍，亦有以《蘭陵王》

【基金項目】廣東省社科規劃 2024 年度常規項目《唐代僧俗贈答詩與佛教中國化的文學書寫研究》（GD24CZW06）。

【作者簡介】鄭蘇文（1983-），廣西全州人，廣東石油化工學院文法學院副教授，博士，主要從事嶺南非遺文化與民間儀式戲劇研究。

《羅陵王》《陵王》之名稱載於史籍。其表演形態在中國已經失傳，而在日本，《蘭陵王》之古老舞樂表演自中國唐代始即傳承了下來，蘭陵王舞面具亦保留甚多。一直以來，人們關於蘭陵王的認知，都是他帶著面具奮戰沙場這樣的形象，當代中國《蘭陵王》假面舞樂和相關話劇、電視劇等，更強化了這種傳奇形象。王國維《宋元戲曲史》曾將北齊的歌舞戲視為古代戲曲興起之源，指出：“古之俳優，但以歌舞及戲謔為事，自漢以後，則間演故事，而合歌舞以演一事者，實始於北齊。顧其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之為當也。然後世戲劇之源，實自此始。”<sup>[1]</sup>然而，關於《蘭陵王》舞樂形成之淵源，國內外學界爭議較多，學術界對其來源主要存在兩種觀點：一種認為《蘭陵王》舞樂最初的淵源應該是印度。如日本學者大槻如電在《舞樂圖說》裏指出“羅陵王為佛說八大龍王之一婆竭羅龍王之上略，陵與龍同音，遂訛成此字。”<sup>[2]</sup><sup>83</sup>田邊尚雄則認為日本所存《蘭陵王》是出自於印度歌劇“龍王之喜”，提出“此曲非由中國傳入，佛哲所傳。”<sup>[3]</sup>高楠順次郎亦持類似觀點，尤其認為音樂與假面異域特徵明顯，非一般唐樂類型。另一種觀點是認為《蘭陵王》舞樂淵源是來自中國，且與“驅儺”有相當關係。周華斌提出“日本所藏《蘭陵王》舞樂面具來自於中國的唐代，原系巫儺面具。”並且通過對日本所藏蘭陵王面具造型的分析，認為其“保持著我國漢魏時期瑞獸造型的特色，而且是東魏、北齊王室的辟邪物標誌。”<sup>[4]</sup>顧樸光通過考證《蘭陵王》樂舞面具上之“動眼”、“吊鄂”及“龍”，認為蘭陵王“並非印度式，由中國傳統傳播而來”。<sup>[5]</sup>韓國學者李惠求、金光永以及日本學者青木正兒、戶倉英美則均持“‘假面’出北齊”的觀點。<sup>①</sup>此外，隨著現代影視劇中蘭陵王形象之傳播，中國學術界對於《蘭陵王入陣曲》與《蘭陵王》舞樂的研究，多基於蘭陵王因自感貌美無威、特戴假面縱橫戰場的故事敘事，分析其藝術特色，以及它對後世戲劇臉譜化影響等，此類文章較多，茲且從略。

蘭陵王假面傳說的形成和舞樂之產生演變，實際較為複雜，絕不是“印度式”或“中國式”的非此即彼。其源流，經歷過一個勝戰之後由武士自發頌唱“蘭陵王入陣曲”，到蘭陵王去世後，北齊藝人結合西域“大面”假面戲形式創造模擬蘭陵王英武之姿的假面戲，再到唐代被收入教坊樂，又由日本遣唐使將之導入日本的過程。蘭陵王歌舞戲的形成，是西域文化東漸中原及當時社會潮流“西胡化”之結果。就其過程之演變，本文擬對此展開詳細的論述。

<sup>①</sup> 如李惠求《左方舞和右方舞於韓國》（《朝鮮學報》21輯，1961年）、金光永《〈蘭陵王〉考》（《中國學》第40輯，2011年）、青木正兒《中國近世戲曲史》（中華書局，2010年版）、戶倉英美《日本雅樂與古代亞細亞的文化交流——蘭陵王與納蘇利》（《中國文哲研究通訊》第15卷第1期，2005年）。

## 一、“刻木為面”不可信

關於蘭陵王高肅的內容，主要被記載於《北齊書》、《北史》、《樂府雜錄》、《隋唐嘉話》、《舊唐書》等古籍。較早傳記其事蹟的則為《北齊書》，其《蘭陵武王孝瓘傳》載：

蘭陵武王長恭，一名孝瓘，文襄第四子也，累遷並州刺史。突厥入晉陽，長恭盡力擊之。邙山之敗，長恭為中軍，率五百騎再入周軍，遂至金墉之下，被圍甚急，城上人弗識，長恭免胄示之面，乃下弩手救之，於是大捷。武士共歌謠之，為“蘭陵王入陣曲”是也。<sup>[6]</sup>

《北齊書》作者李百藥（564--648），字重規，博陵安平人，經歷過隋朝進入唐朝的史學家。蘭陵王事蹟又見於《北史》，《北史》中關於蘭陵王在金墉城下的作戰經歷，則與《北齊書》完全一樣。從《北齊書》記載來看，關於蘭陵王作戰之情形，祇記載“長恭免胄示之面”，即蘭陵王在金墉城下，敵我識別千鈞一髮之際，蘭陵王有將“胄”（頭盔）脫下的行為，載於正史之兩傳均無蘭陵王“戴假面”的記載。但特別需要注意的是，都記載此次邙山大捷後，“武士共歌謠之”。《北齊書》的作者李百藥為博陵郡（即今河北安平縣）人，與蘭陵王均為北齊人。且兩者生活時代亦有交集，李百藥生於西元 564 年，蘭陵王逝於西元 573 年，北齊滅亡於 577 年，即蘭陵王逝世時，李百藥已經 9 歲，北齊滅於北周時，李百藥已經 13 歲。所以，其關於蘭陵王的邙山之戰後“武士共歌謠之”的記載，應有所據。古人作戰勝利歸來，大聲歌唱表內心興奮之情實屬平常，如宋沈括言“邊兵每得勝回，則連隊抗聲凱歌，乃古之遺音也。”<sup>[7]</sup>這戰之後，蘭陵王之名顯然已經傳播極為廣泛。

另外，關於蘭陵王事蹟，還有一塊重要的碑石值得關注。蘭陵王高肅在武平四年（573 年）五月被北齊後主高緯鳩殺後，一年後才正式葬入故山西鄴城西北，即今河北省邯鄲市磁縣城南外。其墓附近，至今立有《齊故假黃鉞太師太尉公蘭陵忠武王碑》一塊。<sup>①</sup>這塊碑裏面比較詳細地敘述了蘭陵王之生平，但也祇記載了蘭陵王“應含寶之粹氣，體連譬之英精，風調開爽，器彩韶澈，譬茲爾不跨，玄指而揚榮，若彼高鴻，摩天霄而遠翥”，<sup>[8]</sup>碑文中無關於他帶假面作戰之任何痕跡。設若蘭陵王真有戰場上帶假面作戰事蹟，《北齊書》、《北史》與蘭陵忠武王碑碑刻中，為何假面作戰之事片字皆無？然而，我們需要注意的是，古籍記載帶假面作戰的非蘭陵王一人。《晉書·朱伺傳》“夏中之戰，伺用鐵面自衛。”<sup>[9]</sup>《宋史·狄青傳》“臨敵披發，帶銅面具，出入賊中，皆披靡莫敢當。”<sup>[10]</sup>朱伺、狄青著鐵、銅制假面作戰，見之於傳。而蘭陵王帶著假面衝鋒陷陣如此卓爾不群之事，在相當接近他那個時代的歷史資料中，完全沒有這種記載。需要注意的

<sup>①</sup> 此碑至今尚存於山西磁縣城南劉莊村東路口，蘭陵王高肅墓旁。

是，記錄他才武而面美，為顯示英雄之氣而帶假面的，主要為唐之樂書。如《舊唐書·樂志》記載唐玄宗時期：

歌舞戲，有《大面》《撥頭》《踏搖娘》《窟壘子》等戲。玄宗以其非正聲，置教坊於禁中以處之。……，《大面》出於北齊，北齊蘭陵王長恭，才武而面美，常著假面以對敵，嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍，齊人壯之，為此舞以效其指麾擊刺之容，謂之《蘭陵王入陣曲》。<sup>[11]</sup>

這裏指出，演繹蘭陵王的歌舞戲《大面》出於北齊，是齊人覺得蘭陵王勇壯，所以創作了對應的舞蹈，用來模仿蘭陵王指麾擊刺的形態。曾為左金吾倉曹參軍的崔令欽，是活動於開元期間的人物，其《教坊記》所載則為：

《大面》出北齊。蘭陵王長恭，性膽勇而貌若婦人，自嫌不足以威敵，乃刻木為假面，臨陣著之。因為此戲，亦入歌曲。<sup>[12]</sup>

另外，此時《大面》，有時亦被稱呼為《代面》，活動於晚唐時期的段安節所著《樂府雜錄》關於蘭陵王戲的記錄，則是：

戲有《代面》，始自北齊神武弟，有膽勇，善鬥戰，以其顏貌無威，每入陣即著面具，後乃百戰百勝。戲者衣紫，腰金，執鞭也。<sup>[13]</sup>

所載內容大體類似，但是更早的《教坊記》特意點出了蘭陵王故事的“刻木為面”。總而言之，從《舊唐書》以及崔令欽與段安節所見到的，不管是叫“大面”還是叫做“代面”，都已經是演繹蘭陵王形象的假面戲。結合“亦入歌曲”、“衣紫”、“腰金”、“執鞭”這些歌曲、裝扮、故事要素來看，形成了具有明顯特徵的蘭陵王歌舞戲。

甲冑之中，刻木為面去戰場廝殺，即不方便，也無遮護效果，完全違背邏輯。究其根本，當是進入唐代以後崔令欽與段安節所見到的蘭陵王戲中演員所戴面具，就是由木質材料做成。日本今存的唐代時所刻蘭陵王假面具，也是木制面具。顯然，《樂府雜錄》與《教坊記》兩位作者看到的不再是過去那種軍中民謠“蘭陵王入陣曲”，而是已經有演員戴假面、有曲、有舞姿動作的歌舞戲了。

## 二、“大面”出西域傳北齊

要了解《教坊記》提出的“《大面》出北齊”一語，必須先了解“大面”是為何物。蘭陵王戲被叫作《大面》，其基礎之來源是西域的一種假面戲形式——大面。對於“大面”，唐代僧人慧琳在《一切經音義》論及“蘇莫遮”時有言：

“‘蘇幕遮’，西戎胡語也，正云‘颯磨遮’，此戲本出西龜茲國，至今猶有此曲。此國渾脫、大面、撥頭之類也。或作獸面，或象鬼神，假作種種面具形狀，或以泥水沾灑行人，或持羅索搭鉤，捉人為戲。每年七月初，公行此戲，七日乃停。土俗相傳云，常以此法攘厭，驅趁羅刹惡鬼食啖人民之災也。”<sup>[14]</sup>

慧琳指出此類假面之戲其根源出於龜茲，“大面”的作用，也和“蘇莫遮”類似，民眾佩戴動物、鬼神等各種面具，“以此法攘厭，驅趁羅刹惡鬼食啖人民之災。”慧琳這段話非常重要，他這裏提到的“蘇幕遮”、“渾脫”、“拔頭”包括“大面”，除了他明確說出“蘇幕遮”來源於西戎胡語，其他亦是胡語。如“渾脫”一詞，任二北《敦煌曲初探》提出，“渾脫，原為胡語，囊橐也。帽形，船形，食物形。凡形如囊者，皆謂之渾脫。蒙古語 huto，亦謂囊橐”。<sup>[15]</sup>另芮傳明通過考證，認為“‘渾脫’一詞，當源自遊牧人，其語源可能是突厥語系中的‘kudur’之類，”<sup>[16]</sup>再如“拔頭”，史書中又常記為“鉢頭”，黃永明認為，《鉢頭》是一種“勇士戲”，其依據是“鉢頭”實際就是“巴圖爾”，“巴圖爾”是新疆維吾爾、哈薩克、蒙古等民族語“勇士”、“英雄”的意思。“巴圖爾”舊對音為“巴圖魯”。“巴圖魯”是古西域阿爾泰語系各民族對勇士“英雄”的統一稱謂。<sup>[17]</sup>慧琳本身為西域疏勒人（今新疆喀什地區西北部），他列舉西域假面戲時，其他三種都是胡語音譯，難道就唯獨大面不是胡語？在後世史書中，關於蘭陵王的歌舞戲，多數被記載為“大面”，有時又稱為“代面”，正說明它們本身就是一種西域語音記錄，是這兩個字發音類似，樂人記音抄寫不一致所致。如“拔頭”，常被寫成“鉢頭”“巴圖爾”，即是同樣道理。從慧琳所言可知，“大面”之戲，其實是一種源自西域的假面戲，並有祛除邪惡的寓意存在。北齊藝人的創新在於，將當時蘭陵王勇冠三軍的英勇形象，借用西域傳入北齊的“大面”假面戲形式，與武士們頌唱的歌謠“蘭陵王入陣曲”，融合創作出了“效其（蘭陵王）指麾擊刺之容”的假面歌舞戲，其功能寓意和西域這些假面戲“以此法攘厭，驅趁羅刹惡鬼”是一致的。因蘭陵王本身影響之大，延至唐代，“大面”已經成為表演蘭陵王歌舞的專屬名詞。

我們若仔細考察西域假面裝扮舞樂對於北齊之影響，或更易理解蘭陵王歌舞戲之生成，有受到西域假面戲尤其龜茲假面戲影響之事實。龜茲為古代西域諸城邦國之一，其地理位置約略處於今天新疆庫車、拜城和阿克蘇一帶，為古代東西交通樞紐，處古代陸上絲綢之路北道要衝，漢唐之西域都護府和安西都護府都曾設治於此。不僅為印度佛教首入西域之地，文字取法印度，亦以音樂發達著稱於世。唐玄奘西行求法途徑龜茲時，盛讚龜茲“管弦伎樂，特善諸國”。<sup>[18]</sup>北齊之時，以龜茲戲樂為代表的西域胡樂胡戲極為流行，西域各地胡人接踵而來，對北齊的文化影響而

言，促使北齊宗教、文化、生活上呈現出了“西胡化”的趨勢。對此陳寅恪認為，“在北齊，西胡化的風氣也很盛。所謂‘西胡化’，是指那些鮮卑或鮮卑化貴族沉溺於西域的歌舞、遊戲與玩物中，甚至想做‘龜茲國子’。北齊起用了大批西域胡人，專門從事遊樂。”<sup>[19]</sup>然而，北齊的西胡化與對胡樂胡戲的賞識，實際遠自北魏已經開始，北魏之龜茲樂為征服北涼後獲得，龜茲舞、樂、戲之盛行，與早期鮮卑族統治者的欣賞大有關係。如《通典》“樂二”所載：

自宣武以後，始愛胡聲。洎於遷都，屈茨（即龜茲）琵琶，五弦箜篌，胡管，胡鼓，銅鈸、打沙鑼、胡舞，鏗鏘鏗鏘，洪心駭耳。……感其聲者，莫不奢淫躁競，舉止輕颯，或踴、或躍、乍動、乍息、蹻腳、彈指、撼頭、弄目，情發於中，不能自止。<sup>[20]</sup>

由此可見，這些西域音樂具有很強的藝術感染力。西域佛教文化東漸以至南方，實際是信仰、習俗和舞樂同時進行，其舞樂的進行，經常和佛教信俗活動相結合。<sup>①</sup>彼時西域之地在有重要節日及佛教行像時，舞樂伎人常著假面表演，其表演往往極為絢爛氣氛熱烈。且此類宗教假面，常有假面演神之寓意，從而演示祛除邪魔、護衛平安。唐代段成式《酉陽雜俎》載“龜茲國，元日鬥牛馬駝，為戲七日，觀勝負，以占一年羊馬減耗繁息也。婆羅遮，並服狗頭猴面，男女無晝夜歌舞。八月十五日，行像及透索為戲。”<sup>[21]</sup>記錄的正是西域假面演神的情況，呈現出明顯的驅邪逐疫與娛樂雙重屬性。西域胡人在北魏至北齊以來曾大量內徙，見《洛陽伽藍記》所載：

自蔥嶺已西，至於大秦，百國千城，莫不款附。商胡販客，日奔塞下，所謂盡天地之區矣。樂中國土風，因而宅者，不可勝數，是以附化之民，萬有餘家。<sup>[22]</sup>

北齊佛教也極為盛行，各地尤其是鄴城地區佛教盛行，《續高僧傳》卷十記載北齊鄴城佛教盛況時說：“屬高齊之盛佛教中興。都下大寺略計四千，見住僧尼僅將八萬，講席相距二百有餘，在眾常聽出過一萬。故宇內英傑咸歸厥邦。”<sup>[23]</sup>足可見其佛教傳播之廣與影響之深。北齊地域胡樂胡戲的昌盛與佛教文化的盛行，形成了《蘭陵王》歌舞戲產生的大環境。在蘭陵王去世後，結合西域假面文化和武士頌唱蘭陵王歌謠形成的《大面》歌舞戲，即是這種受佛教文化影響下的“假面扮裝戲”。

### 三、蘭陵王舞蘊含“象人之德”與“衛護邦國”意

如果仔細考察蘭陵王歌舞戲的功能，除了以上論及的借鑒西域假面戲所帶來的“攘厭”功能，它其實還含有很深的追思色彩。《舊唐書·樂志》所列四種“歌舞戲”，如“《大面》、《撥頭》、

<sup>①</sup> 梁宗懷《荊楚歲時記》載：“十二月八日，諺云‘臘鼓鳴，春草生’。村民打細腰鼓戴胡公頭，及作金剛、力士以驅除”，顯示此時南方已受西域傳來佛教假面儀式之影響。

《踏搖娘》、《窟壘子》”四種，細緻看來，此類“歌舞戲”均有喪禮中擬像追思色彩。如《拔頭》：

《撥頭》出西域。胡人為猛獸所噬，其子求獸殺之，為此舞以像之也。《踏搖娘》，生於隋末。<sup>[1]</sup>

如《舊唐書·音樂志》記載歌舞戲《窟壘子》，其描述更加直接，“《窟壘子》，亦云《魁壘子》，作偶人以戲，善歌舞，本喪家樂也。”<sup>[1]</sup>為我們直接揭示了這些歌舞戲與“喪事”之關係。蘭陵王結局見《北齊書》：

武平四年五月，帝使徐之範飲以毒藥。長恭謂妃鄭氏曰：“我忠以事上，何辜於天，而遭鳩也！”妃曰：“何不求見天顏？”長恭曰：“天顏何由可見。”遂飲藥薨。<sup>[24]</sup>

蘭陵王有戰功，“貌柔心壯”，所以武士“共歌謠之”。但蘭陵王的最後結局，卻被北齊後主高緯將之毒死，死時才三十二歲，這其實是極為悲劇的結果。然而這又是激烈政治鬥爭之結果，嚴昊認為，“剷除蘭陵王可以說是後主在平息政變之後，並京畿大都督入領軍將軍之外的另一項重要的必須採取的鞏固帝位的措施。”<sup>[25]</sup>蘭陵王高肅人生境遇之悲，行為之勇壯，北齊後主之荒唐與北齊之搖搖欲墜，都極易使北齊故地之人對蘭陵王有追思之意。此種假面方式模仿人物以表追思的作法，晉代時的《文康樂》產生已是如此：

《禮畢》者，本出自晉太尉庾亮家，亮卒，其伎追思亮，因假為其面，執翳以舞，象其容，取其諡以號之，謂之為《文康樂》。每奏《九部樂》終則陳之，故以“禮畢”為名。<sup>[26]</sup>

可見，《文康樂》之故事原型，是庾亮去世後，其門下之“伎”將之形象再現，形成舞樂。從這些案例我們可以看出，中世紀時，中原地區因為追思而將逝者“假為其面”“像其容”進行演舞的做法，並不罕見。古人認為“禮有文舞，有武舞，文舞者羽籥是也，武舞者幹戚是也。凡舞所以象人之德。”<sup>[27]</sup>這種假面裝扮，甚至模仿其動作形象的方式用之於葬禮，是用來表達逝者的“德”，用來追思，有著古老的傳統和禮儀依據。此種通過假面舞像以表追思的方式，也影響到了朝鮮半島。屬東亞文化圈的朝鮮半島，記載當地古代文物制度之書《增補文獻備考》，也同樣有這樣一個用假面歌舞來“追思懷念”與“頌揚其功”的民間故事，即新羅英雄“黃昌郎”與“劍器舞”的關係：

黃昌郎舞，諺傳八歲童子，為新羅王謀，釋憾於百濟，望百濟市以劍舞，市人觀者如堵牆，百濟王聞之，召入宮令舞。昌郎於座搃王而殺之。後世作假面以像之，與處容舞並存。<sup>[28]</sup>

《增補文獻備考》所記的，是朝鮮三國時代（西元前 57 年到西元 668 年）新羅少年黃昌郎

暗殺百濟王的故事，之後人們為了紀念黃昌郎，最終形成了假面“劍器舞”，這種假面戲的形成，同樣有“象人之德”的內涵。在朝鮮半島，這段時間前後，出現的這批模擬歌舞戲，與北方河北山西一帶有比較相同的文化背景。如北齊時，“魁壘子”這種喪家之樂也傳至朝鮮半島，即《舊唐書》所說的“齊後主高緯尤所好，高麗國亦有之。”

《蘭陵王入陣曲》歌舞戲的創制時間當在何時？結合樂書和《舊唐書》“《大面》出北齊”的論述，筆者認為，其產生時間當在蘭陵王去世後至北齊滅國之前，即西元 573 至 577 之間。《北齊書》記載，“及蘭陵死，妃鄭氏以頸珠施佛，廣寧王使贖之。”蘭陵王之妃在其去世之後，以平時脖子所戴珍貴之珠獻祭於佛寺，實透露出蘭陵王家庭與佛教有密切聯繫，這在大力提倡佛教文化的北齊貴族中，並不意外。從北齊官方層面，雖然齊後主高緯刻意鳩殺了蘭陵王，但在蘭陵王去世後有所掩蓋仍賜予他“忠武”的諡號，建墓立碑。蘭陵王高肅在金墉城之戰後，“蘭陵王入陣曲”民謠早已經形成被軍士所熟知，在北齊佛教來世觀影響及西域雜戲盛行的背景下，《蘭陵王入陣曲》之歌舞戲，亦在此時被民間藝人利用《大面》這種假面戲形式創作出來。

除了“追思其人”，北齊人形成這種戲，尚希望借《大面》來“驅邪逐疫”，衛護國家。唐人崔志遠《鄉樂雜詠》五首之一的《大面》，記錄《大面》的表演狀態和功能是“黃金面色是其人，手抱珠鞭役鬼神，疾步徐趨呈雅舞，宛如丹鳳舞堯春。”從中明顯地看到《大面》表演時演員帶著面具，模擬一個角色，手持珠鞭，動作快慢結合，服飾為紅色的形象，與今天日本保存下來的蘭陵王舞幾乎完全一致。從崔志遠的描述，也可以知道《大面》屬鄉樂之一，形成根源則是民間，功能上，則可以驅使、役使鬼神以祈福除害。

入唐之後，《大面》原本的“思念”意義淡化，但其“驅邪逐疫”和“衛護邦國”的意義仍然存在，祇是名稱已經多樣化。如《全唐文》所載，在武則天時期有用到《蘭陵王》用於宴享：

初則天太后禦明堂宴，聖上年六歲，為楚王，舞《長命》；（闕三字）年十二，為皇孫，作《安公子》；岐王年五歲，為衛王，弄《蘭陵王》，兼為行主詞曰：“衛王入場，咒願神聖神皇萬歲，孫子成行。”<sup>[29]</sup>

可見，此處記錄的是岐王李隆範五歲時（當時爵號是衛王，即西元 690 年，為武則天登基之元年），也裝扮表演了蘭陵王形象，是為一人可“弄”之戲，且有良好祝願寓意。為何《大面》又變成《蘭陵王》，其中原因就是唐代的百戲來自民間，屬於唐之散樂，命名本身就不是特別嚴謹，如《唐會要》言，“散樂，歷代有之，其名不一，非部舞之聲，俳優歌舞雜奏總為之百戲。”<sup>[30]</sup>其舞樂被藝人改編入於教坊後，在唐玄宗開元年間被遣唐使帶至日本並成為宮廷雅樂。日本學者

梁取弘美說，“735年（也就是唐玄宗李隆基開元二十三年）遣唐使拿到唐樂的樂書要錄，是日本雅樂（舞樂）的一大轉折點，以此為契機，第一代朝廷型舞樂面《陵王》被創作出來。”<sup>①</sup>但是帶至日本之後，《蘭陵王》主要在宮內廳和神社演出，祇用在極正式場合和特定節日，且常為歌舞樂演出順序之首。

日本宮內廳所演之傳統雅樂《蘭陵王》，其聲低昂楚然，其舞形態肅穆。在日本，除宮內廳常演之外，日本廣島縣宮島的嚴島神社每年亦有多次演出，主要人物即為蘭陵王。具體演出之態可見傅芸子所記之日本《蘭陵王》表演：

起始樂人先奏小亂聲，此乃大鼓伴以一笛一銅鈺之短序曲。旋於大鼓咚咚中，繼以銅鈺、羯鼓齊鳴，舞人始登場，立場中，先以手作勢，左右略舞。此擻笛者突奏亂聲，舞人亦開始手足並舞，至《囀》時有無伴奏之舞十餘拍。由《陵王音取》入破後，全樂齊奏，樂曲固緊湊而舞亦漸入佳境。舞人執桴，手揮足躍，蹤跳蹲立，輕捷異常，《唐書·樂志》所謂“效其指揮擊刺之容”者，頗為近似。半迭以後，鼓聲隆隆，節奏愈急，舞式益妙，其時饒有叱吒風雲，馳聘疆場之概。《蘭陵王》之武勇，仿佛見之。至此《案摩亂聲》作，而舞亦漸自急而緩而止，舞畢，遂於大鼓、銅鈺、羯鼓反復三重奏中，退入場後，全舞不過十五分鐘餘而已。<sup>[2]84</sup>

而給觀客帶來的觀感方面，我們還可以從古代朝鮮通信使看到的日本《蘭陵王》的形象是“銅面極詭怪，雙角白鬚，即五六百年前物云。舞者祇一人，著紅甲，彩繡散垂，紅錦絲為緣飾，執匕長可七八寸，踴躍進退，作擊刺之勢”，<sup>[3]</sup>日本之《蘭陵王》舞樂，就是這種“效其指揮擊刺之容”的個人表演，其實還是用來表現此樂舞之驅邪逐疫、衛護邦國的內在寓意。

今天，日本所藏唐古樂《蘭陵王》尚有《陵王囀》舊詞：

- (1) 吾罰胡人 古見如來 我過（國）守護 翻日為樂
- (2) 阿力胡兒 吐氣如雷 我采頂雷 踏石如泥<sup>[2]77</sup>

此歌詞之存在，正說明假面戲《大面》曾經是歌、曲、樂完整的“歌舞戲”。日本收藏的唐代蘭陵王面具，造型甚為特異之處是，是下顎可活動，為掉齶造型。筆者認為，古時這類假面歌舞戲，不僅有動作，也有結合歌唱，有歌、有舞、附之管弦音樂，才是完整的歌舞戲。此種造型的面具，是為樂人戴著時可以方便邊表演動作邊清唱。蘭陵王之戲在唐代進入教坊樂時，此種面具仍沒有改變，後進入日本保存至今形態，其“掉齶”方式，本有便於演出時唱“囀”（歌）之功能，日本今存之《蘭陵王》歌舞戲及“陵王囀”，有“囀”無唱，是日本的唐古樂，由遣唐使

<sup>①</sup> 梁取弘美《“舞樂面陵王”——舞樂面特別講座》，2013年10月1日日本“雅樂協議會”特別講座。

從唐教坊樂中學習並導入時，有時存在樂器、舞蹈、歌詞方面的一些損益，如唐代《破陣樂》傳至日本時，“遣唐使粟田真人道麻呂傳之。初序四十拍，舞生歸朝時遺其八拍。”<sup>[32]</sup>或因漢語發音與日語不同，歌唱傳承困難，實質傳入日本之後，其歌唱方式已經逐漸消失，而祇存表演動作、音樂與歌詞。

這種帶有故事和“曲”的民間假面戲，被藝人拿來結合西域樂舞進行改編成“歌舞戲”的做法，當時應較為流行。常與《大面》一起被羅列的《踏搖娘》，其產生就是如此。《舊唐書》載：

《踏搖娘》，生於隋末。隋末河內有人貌惡而嗜酒，常自號郎中，醉歸必毆其妻。其妻美色善歌，為怨苦之辭。河朔演其曲而被之弦管，因寫其妻之容。妻悲訴，每搖頓其身，故號《踏搖娘》。<sup>[11]</sup>

由此可見，這裏《踏搖娘》的“郎中”與“美妻”之故事，其實也是當時民間故事且有“歌辭”。後來，“河朔演其曲而被之弦管，因寫其妻之容”，北方藝人將此曲以當地管弦音樂改編，結合進去舞蹈，才形成後世歌舞戲“踏搖娘”，其產生的路徑大略和《蘭陵王》是一致的。

#### 四、結語

唐代表演蘭陵王形象歌舞戲的最終形成，是由北齊民謠“蘭陵王入陣曲”，經由藝人創編改造，借鑒西域“大面”表演形式，融合入蘭陵王故事，最終形成的一種歌舞戲。本身具有中原文化中“象人之德”塑造偶像用以追思緬懷的傳統繼承，也有借用西域假面戲裝扮後役使鬼神、衛護邦國的攘厭寄望，它並非直接來自於印度，也不僅是中原文化的繼承。

蘭陵王戲本身來自於民間，生成於北齊，入唐後追思寓意淡化，衛護之意仍存。後被日本遣唐使帶入日本流傳下來。但進入唐代後，其表演方式發生了一定變異。日本所藏《蘭陵王》舞樂，保存下來的唐代舞樂面具、表演形式、道具、所用樂器，讓我們對曾經盛行的這種歌舞戲有了一個具體的觀察樣本。但是，在上千年歷史的傳承過程中，它已經成為有舞、樂、嘯，但無表演者發聲而歌的舞樂，與原始《蘭陵王》歌舞戲在表現方式上有了一些差異。

《蘭陵王》的整個創作過程，體現出魏晉南北朝時期，民族大融合文化大融合背景下民間藝人將民間故事歌舞戲化的創作特點，融合歌謠與西域之樂器、假面戲形式，藝人將民間故事創作形成為具有人物、音樂、聲音、舞蹈動作的“歌舞戲”。這種歌舞戲的形成，融合了多種多樣的表演因素，加深了表演的內容，為後世戲劇、音樂與舞蹈的表演，打開了人物故事歌舞敘事的新局面，具有深刻的戲劇史意義。

歌舞戲能夠在北齊大規模興起，根本原因，則是佛教東漸、西域音樂廣泛傳播、胡人大量湧入的歷史潮流中，北齊統治者願做“龜茲國子”背景下，引導的社會風氣潮流嚴重“西胡化”下的產物。曾經的“西胡化”雖然隨著北齊的覆滅和新王朝的建立一定程度上發生了改變，但是其在音樂舞蹈或者對後世戲劇上的影響，是不得不值得我們關注的。

### 【參考文獻】

- [1] 王國維.宋元戲曲史[M].北京:中國書籍出版社,2006:9.
- [2] 傅芸子.正倉院考古記·白川集[M].瀋陽:遼寧教育出版社,2000:83.
- [3] 田邊尚雄.中國音樂史[M].陳清泉,譯.上海:上海商務印書館,1937:145-147.
- [4] 周華斌.日本舞樂《蘭陵王》源於中國[J].戲劇,1995(2):75-79.
- [5] 顧樸光.舞樂《蘭陵王》新考[J].貴州民族學院學報,1991(3):63-65.
- [6] 李百藥.北齊書(卷 11)[M].北京:中華書局,1972:147.
- [7] 沈括.夢溪筆談[M].北京:中華書局,2009:78.
- [8] 劉心長,馬忠理.鄴城暨北朝史研究[M].石家莊:河北人民出版社,1991:504.
- [9] 房玄齡等.晉書(3 卷)[M].北京:大眾文藝出版社,1999:513.
- [10] 脫脫等.宋史(卷 242-卷 310)[M].長春:吉林人民出版社,1995:6929.
- [11] 劉昫.舊唐書[M].北京:中華書局,1975:1074.
- [12] 崔令欽.教坊記[M].瀋陽:遼寧教育出版社,1998:6.
- [13] 段安節.樂府雜錄[M].北京:中華書局,1958:122.
- [14] 釋慧琳.正續一切經音義(卷 41)[M].上海:上海古籍出版社,1986:1607.
- [15] 任二北.敦煌曲初探[M].上海:上海文藝聯合出版社,1954:420.
- [16] 芮傳明.從“渾脫”看古代中外文化交流[J].鐵道師院學報,1995(3):28.
- [17] 黃永明.《鉢頭》小議[J].戲曲藝術,1989(1):99.
- [18] 玄奘,辯機.大唐西域記匯校[M].范祥雍,校.上海:上海古籍出版社,2018:15.
- [19] 陳寅恪.魏晉南北朝史講演錄[M].天津:天津人民出版社,2018:248.
- [20] 杜佑.通典[M].北京:中華書局,1988:3615.
- [21] 段成式.酉陽雜俎[M].北京:團結出版社,2018:94.
- [22] 楊炫之.洛陽伽藍記[M].北京:中華書局,2012:237.
- [23] 釋道宣.續高僧傳:卷 10[M].郭紹林,點校.北京:中華書局,2014:501.

- [24] 李百藥.北齊書(卷 11)[M].北京:中華書局,1972:147.
- [25] 嚴昊.盛名之下的蘭陵王.中正歷史學刊[J].2012(15):55.
- [26] 魏征,令狐德.隋書[M].北京:中華書局,1973:380.
- [27] 春秋穀梁傳注疏[M].范寧,注.濟南:山東畫報出版社,2004:23.
- [30] 李杜鉉.韓國演劇史[M].北京:中國戲劇出版社,2005:24.
- [29] 全唐文新編·第 2 部:第 1 冊[M].周紹良,主編.長春:吉林文史出版社,2000:3153.
- [30] 王溥.唐會要[M].北京:中華書局,1955:611.
- [31] 任守幹.東槎日記(乾)十一月[M].1711 年版.
- [32] 源光國等.大日本史·卷三四七·禮樂志十四[M],東京大日本雄辯會,1929.