

# 影响世界的 中国乐舞

资华筠 主编



5-10  
J709.2-53  
Z/2

---

# 影响世界的 中国乐舞

---

主 编 资 华 筠  
副主编 刘 峻 骧  
冯 双 白

文化艺术出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

影响世界的中国乐舞/ 资华筠主编. —北京:文化艺术出版社, 2003.1

ISBN 7-5039-2327-X

I. 影... II. 资... III. 乐舞- 文化交流- 中外关系- 文集 IV. J709.2- 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 109957 号

## 影响世界的中国乐舞

主 编 资华筠

责任编辑 帅雯霖

特约编辑 冯小青

封面设计 叶 涛

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 [www.whysbooks.com](http://www.whysbooks.com)

电子邮件 [editor4@whysbooks.com](mailto:editor4@whysbooks.com)

电 话 (010)64813345 64813346(总编室)  
(010)64813384 64813385(发行部)

经 销 新华书店

印 刷 九洲财鑫印刷有限公司

版 次 2003 年 1 月第 1 版  
2003 年 1 月第 1 次印刷

开 本 850×1168 毫米 1/32

印 张 8.75

字 数 220 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-5039-2327-X/J·658

定 价 16.00 元

---

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。

## 前 言

这本书的问世缘起于香港舞界知名人士陈宝珠女士与我的一次谈话。那是在多年前的一次艺术节聚会上,她偶然问起我:“为什么在我读到的一些中国舞蹈的书籍中,谈外国舞蹈在中国的传播与影响比较多,反过来,谈我们对世界舞蹈的影响却很少……”她甚至很具体地提示:“……譬如,都说日本、韩国的舞蹈在历史上(如汉、唐代)受到我国的影响,为什么缺少系统的讲述呢?”

对于生长在香港、就学于英国的宝珠,能够提出这样的问题——表现出她对祖国悠久的舞蹈文化的尊重和探索精神,实在令人感动。同时,也启发了我们选取一个新的角度——开拓一个新的课题,去研究中国舞蹈的发展历程。当她得到我的积极反馈后,十分兴奋;更令人感动的是,为了推进这一课题的研究,她慨然资助舞蹈研究所一万元人民币,作为先期立项的启动经费。

此后的数年中,我们历经:立项论证、选题研究、搜集资料、确定体例、审读稿件、编纂出版……学术探索和付梓出版的艰难都超过了我们的预想。

这是一个开拓性课题,虽有舞蹈史家多年的学术积累,却无现成的资料、模式可循。舞蹈研究所曾邀请以阴法鲁先生为首的许多所内外资深学者、舞蹈史学家,围绕“中国舞蹈文化对世界的传播与影响”这个中心议题,组织了多次的研讨会、论证会。大家在肯定选题具有积极意义的同时,也提出了许多具体困难,主要是与课题相关的一些资料线索,需到境外作进一步的跟踪考察,方能逐步形成系统性的阐述,以目前有限的财力、人力,显然在短期内难以见成效。但是,与会学者怀着“千里之行始于足下”的使命感,一致认为如果以我们已有的成果和可能搜集到的材料,围绕中心议题做深入一步的研究、整理,以专题

论文的形式编纂成书,还是大有可为的,应该知难而进。正是在这样的科学认识的基础之上,许多热心于这一课题的专家学者,根据自己多年的学术积累和思考,预定了各自的选题,潜心研究,积极撰稿,并通过相互切磋与交流,逐步完成了这本论文集。

纵观世界舞蹈文化漫长的发展历程,任何国家或民族的舞蹈,无一不是在与其他民族的文化交流中,或多或少或深或浅地相互影响着。这种影响的历史缘由、作用方式和体现形式,曲折而复杂——呈多层次现象,不一定都直接而鲜明地体现于舞蹈形态特征;但是,舞蹈自身的直观性、形象性等艺术特质,又要求我们最终不能脱离对其本体的分析、阐释来进行论证。这就要求我们对这一问题的研究具有自觉的多维视角和切实的本体考察。而以如此悠久的中国舞蹈历史和纷繁复杂的发展历程,与在特定时空限域内,我们所掌握的材料和可能延伸的线索相比较,二者之间存在的逆差是不言自明的。为了适时地、恰如其分地自洽地体现我们这一课题的阶段性的成果,编纂者确定了如下的基本原则:

一、鉴于这是一个长期的命题,本书只是千里之行的第一步,应该从实际出发,尽最大可能将现有的研究果体现出来,而不必求全。

二、在紧扣本书主旨的前题下,给作者以较大的自由度充分发挥各自的学术优势,选取不同角度与层面进行论述。

三、“时间轴”从古贯今,历史性与共时性兼顾,不追求各篇之间的连贯性。

四、选题的侧重、论述的简繁,依占有材料的翔实而定,不追求地域性平衡。

五、提倡百家争鸣,各抒己见,不要求作者与编者的观点绝对一致,但要求学风严谨。

六、尽可能地搜集形象性资料,用图片形象地说明问题。

凡此种是为了尽快地面向公众,起到“抛砖印玉、穿针引线”的作用。我们期待着今后有更多的有识之士积极参与,共同将此课题引向深入。

由于出版经费迟迟难以落实,使本来就很难做的事,难上加难!相

当一段时间,我们几乎无法面对宝珠女士的热切期待……我们希望这本书的问世能够达到预期的目的,并恳请专家、学者和广大读者批评指正。

再次感谢宝珠女士和以阴法鲁先生为首的所有帮助和支持过我们的专家、学者!

感谢文化艺术出版社,使这件几近“夭折”的好事,终于付诸实践。

资华筠

2002.12.16

# 目 录

|                                    |             |
|------------------------------------|-------------|
| 前言 .....                           | 资华筠(1)      |
| 日本史籍中的唐乐舞 .....                    | 王克芬 苏祖谦(1)  |
| 中华乐舞文化与日本交流传播简史 ...                | 董锡玖 金千秋(63) |
| 跨国民俗舞蹈的文化比较 .....                  | 罗雄岩(123)    |
| 华夏文化对美洲印第安人古代文明和传统习俗的影响初探<br>..... | 巫允明(137)    |
| 中国舞蹈文化传播漫说 .....                   | 于海燕(171)    |
| 中国文化对朝鲜乐舞文化的影响 .....               | 朴永光(189)    |
| 古西域与中原乐舞交流及其相互影响 .....             | 王克芬(207)    |
| 《易经》对默斯·堪宁汉舞蹈创作的影响 .....           | 欧建平(221)    |
| 飘洋过海华夏情 .....                      | 宋铁铮(241)    |

# 日本史籍中的唐乐舞

王克芬 苏祖谦

## 一 概述

唐代,是中国古代一个较长时期统一、安定、繁荣、强盛的时代。

就舞蹈艺术而言,唐王朝既重视对两汉、魏晋南北朝及隋代优秀乐舞遗产的纵向继承,又非常乐于对各民族、各地区和域外各国奇乐异舞的横向借鉴。这种上下左右、南北东西、中外古今广采博取式的荟萃融合与创新发展,无疑是造就唐代乐舞艺术灿烂辉煌、峰高景胜的缘由。

由四面八方优秀成分熔成一炉的唐代乐舞,其鲜艳耀目的丽彩辉光,又辐射到了四面八方。唐代舞蹈艺术的影响远及波斯、天竺(印度)、倭国(日本)、三韩(高丽、新罗、百济,现在的朝鲜半岛)、林邑(越南)等国家。而日本则是积极地、大量地吸收、借鉴唐代乐舞的主要国家之一。直到现在在许多日本的史籍中还保存着对这些乐舞的翔实记载,甚至在某些寺院、庙堂和民间,还保留着一些具有盛唐遗风的雅乐舞蹈。

日本东京帝国大学盐谷教授曾说:“凡文化就如同流水一般,常由

高处往下流。”(参见常任侠:《中国与日本的文化关系》)的确如此,日本和中国在东海的两岸,隔水相望,由古至今文化交流从未中断过。交流中处于领先的一方常常吸引后进的一方向自己“取经”。比如在中日文化及乐舞艺术交流方面,由于中国自汉唐以来长期处于高层次发展中,前三个时期(中国唐代与日本奈良、平安两朝;宋、元与镰仓、室町时代;清代与江户时代)均以日本吸收中国为主,而到了第四个时期,日本明治维新与中国清末戊戌变法前后直至民国初期,则是以中国学习日本为主了。此时开放的日本从西方学得了大量先进的东西,在许多方面大大超越了闭关锁国的晚清。我国近代史上的许多有识之士如李大钊、周恩来、鲁迅、郭沫若等都曾留学日本,寻求变革与发展的经验。20 世纪的 20~30 年代,著名舞蹈家吴晓邦也曾三次赴日学习、考察与研究日本现代舞的训练、创作与表演体系,促进了我国新舞蹈艺术的发展。

但是,在中日 1000 多年文化与艺术的交流史中,唐代无疑是最为重要的一页。当时日本的“大唐热”热了 200 多年。“衣冠唐制度,文物汉官仪”,对唐代的许多东西是完全照搬、全盘唐化的。这种“大唐热”促成了日本历史上一次较大的改革——“大化革新”,促使了日本社会发展上的一次飞跃。

中日乐舞艺术交流,并非仅仅始于唐代,在汉魏甚至更早时期,已开始了日本文化与中国大陆文化的接触。日本山阴、北陆等地曾发现古铜铎,日本考古学家认为是模仿中国的古钟而制造的。这些古铜铎和中国秦汉时代的编钟极为相似,但铎身的图案花纹则具有日本的民族风格。(参见阴法鲁:《历史上中国和东方各国音乐文化的交流》)日本最古老的(据说是第一部)书面文献,成书于 712 年的《古事记》中,有一则神话《天之岩屋》,记述了日本神乐的来源:

天照大神,由于素戔鸣尊的恶作剧,一气之下藏身到天之岩屋中,于是,世界上突然成为一片黑暗,众神相聚,商量出对策,由天钿女命在岩屋前跳舞,众神伴唱,开始了热闹的神乐。天照大神对陌生的声音感到奇怪,稍稍推开了岩屋的石门向外观看,这时,天手力男命趁机将天照大神拉出岩屋。于是,在神武天皇元年举行加美真手命的安魂祭

典时,使猿女君演出神乐,从此便成为惯例以至于今。

据另文所载,天钿女命所跳的舞蹈,就是“在天之石(岩)屋门前复下大桶,踩着桶发出轰响的舞蹈”。(见(日)属启成:《音乐史话》)这种以桶代鼓腾踏起舞,轰轰隆隆动地惊天,连天照大神都未欣赏过的舞蹈,却与中国秦汉时代那种将盘与鼓覆于地面,舞人在鼓、盘之上和之间跳跃腾踏而舞的《盘鼓舞》多么相似!当然,同为东方民族黄色人种的汉族与大和,由于其风土人情、习俗信仰的相近,在乐舞艺术上难免有许多近似的发现与创造,但其中相互交流、启示的痕迹也还是明显的。

隋唐时代,中日的文化与艺术交往形成了一个很大的高潮,日本向中国派遣了大量的由朝臣、僧侣、学者和留学生组成的“遣唐使”团。见诸于记载的就有二十三四次之多,(本处采用周一良《谈中国与东方各国的文化交流》一文的说法:隋朝的37年里,日派使团5次,唐代的204年(630~834)里,日派出使团18次。)每次的人数多达200~500人,时间由数月至数年不等。从日本到中国,绝对距离虽然不长,但若考虑到当时的交通航运条件,的确是一个十分艰难的旅程,跨越东海水域,一般要在海上航行十数个至几十个昼夜,要冒生命危险与惊涛骇浪搏斗。据历史学家估计,当时日本派到中国的船只约有四分之一沉没海底,一只船被狂风巨浪冲击成两半的事时有发生。正因为如此,日本对他们的使臣、遣唐生、僧人、工匠们带回的各项学习成果异常珍视。在典章制度、律令格式、生产与生活方式、风俗礼仪、乐艺舞技等方面都付诸实践,普及应用传保留。也正因为如此,在许多古老珍贵的日本古籍中,也审慎郑重地留下了这些有关遗迹。我们在研究中国古代舞蹈史的过程中,所接触到的《大日本史·礼乐志》、《信西占乐图》和《舞乐图》(左)等日本文献中,就大量地保存着唐代前后传至日本的唐乐舞的文、图资料。这些资料所记载的,固然不能即视作唐乐舞的原貌,因为任何一个民族吸收外来文化,都是既有选择,选择之后还要根据自身的需要来一番加工改造。况且在长期流传中内容与形式各方面都会发生一些变异,但对我们在研究中国古代乐舞(尤其是唐乐舞)的基本风貌上,无疑是一些极其可贵的“旁证”。因为当时日本对于唐乐舞的学习态度可以说是十分“虔诚”的,而日本又是一个对于传统艺术的传

袭承继极为严肃认真,并有一整套“袭名”与“秘传”制度的国家,这对保存传统艺术的精髓有着一定的积极意义。为此,我们想将这些文献资料的一般情况和所载唐乐舞(包括由唐传日的一些其它乐舞)的主要乐部,并将文字记载与图例,日本史籍与中国文献的相关记载等,予以相互对照、综合参证,为研究中日乐舞文化交流史作一些基础工作。此项工作侧重于对史料(特别是对三部重要的日本乐舞史料)的整理、排比、分析、辨识。由于这些史料较难全部见到,因此我们认为这样的整理是很有意义的。

## 二 三部日本史籍的基本情况

《信西古乐图》,是一部以唐乐舞为主并绘有散乐、杂技百戏的古图。解释性文字用汉文写出,在日本的《教训抄》、《续教训抄》等典籍中被称作《唐舞绘》、《唐舞图》、《唐舞之绘样》等。(见日本《音乐事典》第五卷《信西古乐图》条)成书较早,据日本史家考证,可能是12世纪前后的著作,但一直未曾公诸于世,只在供日人内部参考的《日本古典全集》中录存。50年代末我国有关机构曾根据《日本古典全集》影印件编辑并小量刊印过。

全书收录有:标出了名称的乐舞图18幅,未标名称的单个舞人形象图9幅,拟兽舞(汉代称“象人”)图4幅,杂技百戏图14幅,乐队演奏场面图3幅(《龟兹伎》、《林邑乐》、《杂技百戏》的乐队),人数为9—14人,乐器配备齐全。另外书前还有乐器及演奏者特写图14帧。画出了腰鼓、羯鼓、羯鼓、箏、奚琴、箫、箏、横笛、五弦、尺八、琵琶、芦笙、篪、方磬的形制及演奏姿态,书中多处写有注文,均是引用的中国典籍《旧唐书·音乐志》、《文献通考》、《通典》等有关各该乐舞或杂戏节目的一些记载,并特别注明《陪牖》以下9幅未标名称的舞人及疑兽舞图幅为“以少纳言(日本古官职名)入道信西本追加入”。因此此图集很可能是由两种稿本拼接而成的。

《信西古乐图》由日本禅信大僧正(1400—1467年)三条宫书御室绘图,后花园帝(1419—1470年)亲书舞名及引注,原为一横幅长卷,乐

舞等节目图由右往左依次毛笔绘制,笔法娴熟流畅,人物线条简洁,动态鲜明,衣冠饰物及舞具器械特征清晰。由于原图画面影印效果不甚理想,我们这里所用皆为摹本,当然难以毕观原画精髓,但人物的舞姿动态还是比较准确的。

本文主要引用乐舞节目图包括一些拟兽舞和《狮子舞》、《苏芳非》等),乐人、乐器、乐队及大量杂技百戏图,因本文主旨限定只好割爱。这些散乐杂戏图也是极为宝贵的。我国古代舞蹈与杂技的界线并非十分分明,不仅常常在同一场合表演,而且许多节目也都是相互融合的,如秦汉时代的《盘鼓舞》,唐代的《五方狮子舞》、《剑器》等等。《信西古乐图》中的14幅杂技百戏图,也是在“唐舞图”总的名称下被绘制并收录于此书中的,如“饮刀子舞”、“四人重立”(叠罗汉)、“吐火”、“神娃登绳弄玉”(走索)、“弄剑”、“卧剑上舞”等图幅,都十分生动传神,其舞情画风令人想到汉画像砖石上的许多形象和《西京赋》的描述。对这一部分的深入研究,只有寄希望于杂技史学家了。

《舞乐图》。日本著名画家高岛千春根据日本《光成大夫图》、《元陈法眼图》、《御屏风图》等许多珍贵的古乐舞图重新绘制,是一部近似于工笔线描的着色图。画工精细、纹饰毕现(本文所用为临摹线描图),舞名及释文皆用汉文。出版于日本文政六年(1823年)。全书分为两册,一册为“左舞图”,绘的是唐乐舞及天竺乐舞。一册为“右舞图”,所绘均为高丽乐和渤海乐。此外还有面具图25幅。在这里我们准备将左舞的38幅图和4幅面具图,与《信西古乐图》的相关图例和《大日本史·礼乐志》的有关文字记载,按乐舞名目对照起来,作一综合表述。

《大日本史·礼乐志》。《大日本史》是一部编纂历程很长,成书较晚的汉文日本史籍。始编者“权中纳言从三位”(日本宫廷官职)源光国,从1657年开始,后经其子孙八代断断续续编纂整理,至1906年始告完成,前后竟达250年之久。该书虽有较重的历史偏见,但史料却十分丰富,证引颇广,条理清晰,尤其在列传方面对补充中国史料不足之处颇有助益,(参见汪向荣:《中日关系史料汇编》)在其《礼乐志》“礼乐14—16”中,收录了较为丰富的乐舞史料。除对乐调及其演变,乐器、舞器、舞服、舞面(面具)的制式有详尽解说外,着重载录了大量乐舞作品。计有

左部乐 161 部,右部乐 39 部,杂乐 9 部,共计 209 部,其中唐乐就有 150 之多,而且大部分为乐舞。每部乐舞名下都有繁简不一的介绍文字,对该乐的来源、别名、乐拍、人数、舞服、面具、舞具,有的还包括表演场合和方式等,描述颇具体,是目前我们所见到的载录唐乐舞最多,史料最丰富的一种日本史籍。

为体现此书的权威性,编纂者大量引证了日本和中国古籍。据我们统计,仅在《大日本史·礼乐志》14 至 16(即书中的 347、348、349 三卷)中,就引用了日本史籍约 98 部。其中有日本第一部书面文献《古事记》(成书于 712 年)、第一部史书《日本书纪》(成书于 720 年)、第一部文学集《万叶集》(成书于 771 年),以及 12—19 世纪的乐书、典籍、寺院文录,如《教训钞》、《体源钞》、《古今著闻集》、《吉野乐书》、《乐家录》、《舞乐要录》、《音乐根源钞》、《日本纪略》、《事物记源》、《河海钞》、《西土乐书》、《东寺塔供养记》等等。所引用的中国典籍也很可观,如《周礼》、《汉书》、《南齐书》、《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》、《宋史》、《文献通考》、《通典》、《唐会要》、《唐六典》、《教坊记》、《羯鼓录》、《乐府杂录》、《乐苑》、陈旸《乐书》、《杜阳杂编》等近 40 部,以及杜甫、岑参、李商隐等诗人的诗词歌赋。

在这里我们将从《大日本史·礼乐志》中选出 101 个标明为唐乐舞和直接或间接由唐传入日本的天竺、西域、林邑等地乐舞予以分别叙述。以上两部图集中绘有图例的将一并附于相关的乐舞名下。为了方便阅读和理解,在这里先将一些常见字词的含意分别介绍一下。(以下引文均来自《大日本史·礼乐志》,不再一一注出)

“左舞”与“右舞”:“凡舞分左右奏之……左为唐乐,曰‘本歌’,曰‘左舞’;右为‘高丽乐’,曰‘末歌’,曰‘右舞’。左右作对,名曰番舞,左方先奏,而右方从之,称答舞。皆有程式,秩序不乱矣”。“其曲终舞者手舞足蹈而入,名曰入合,又号入绦。各有定式云”。也就是说,作为左舞本歌的唐舞,常常与右舞高丽乐同场表演。左舞之后一般要再表演一部答舞。所说答舞皆收录于“右部乐”中。除少数作品外,我们不拟在本文收录和详细介绍。

“古乐”与“新乐”。《大日本史·礼乐志》中常用到的“古乐”与“新

乐”，其概念内涵与中国先秦史籍中所指“先王之乐”（雅乐）和“世俗之乐”（民间乐舞）是很不相同的。其解释是：“凡西土乐出乎秦汉六朝以上者，谓之古乐，唐初所作，谓之新乐。”“古乐用‘一鼓’（从《舞乐图》可以看出是一种挎于腰间的小型长鼓），新乐用‘羯鼓’道行并用新古乐”。这里所谓“新”是与秦汉六朝以上相对而言的。

“大、中、小曲”。“凡乐曲有疾徐轻重之别，故分为大、中、小曲。而大曲外有准大曲，中曲中有大曲，小曲中有中曲”。这里所说的大、中、小曲，有规模和风格的含义。因此，本书之大曲与我国唐代的综合性大型套曲的“大曲”不是同一个概念。

“武舞”与“文舞”。“舞者佩剑执铎……谓之武舞，不用剑铎者，概称文舞”。文、武舞概念与我国古代近似，但“文舞”并无特别的舞具特征，凡不执兵器而舞者，都归为文舞了。

“立部”与“坐部”。“立部言舞，坐部言乐”。与我国唐代作为舞蹈风格形式分类的《坐部伎》、《立部伎》含义完全不同。唐代的《立部伎》在室外庭院表演，乐队“立奏”舞蹈规模大，舞人技艺一般。《坐部伎》室内厅堂表演，乐人“坐奏”，舞蹈规模较小，而舞人技艺较高。

“常装束”与“别装束”。“凡舞用常装束者，皆为之平舞”。“《续教訓鈔》、《体源鈔》二书云：常装束即唐装束”。这种装束为一般舞乐所通用，包括“有鸟冑（凤头冠）、半臂、下裳、表袴、赤大口（赤袴）、忘绪、石带、袜子、丝鞋、跗挂、末广（摺扇），凡十一具谓之常装束”。而“别装束”没有特别表述，可能即指不用此通用式装束，根据不同乐舞的特别需要而设计制作的专用装束。此外，舞者若遇需袒露肩臂胳膊的装扮时，也有一定规律，即“凡舞人袒者，左舞左袒，右舞右袒”。



图1 《舞乐图》：《皇帝破阵乐》（晓成摹）



图2 《信西古乐图》:《皇帝破阵乐》(肖林摹)

### 三 各部乐舞的分述与辨识

【皇帝破阵乐】(图1、2) 唐代《破阵乐》是歌颂唐太宗李世民的乐舞,又名《秦王破阵乐》,而《大日本史·礼乐志》(以下简称“日志”)却载有三种“破阵乐”,此为第一种。“日志”所载之《皇帝破阵乐》为壹越调,简称《皇帝》,又名《武德太平乐》、《安乐太平乐》,“后周宇文邕平齐所作,即唐立部伎也。新乐,大曲,有舞。文武帝时遣唐使粟田真人道麻吕传之。初序四十拍,舞生旧朝时遗其八拍”,“舞者四人,常装束,别胄,佩剑,至破四帖,拔剑而舞”,似与唐代《破阵乐》并非同一乐舞。

“日志”注文引《旧唐书》及《通典》,进一步说明这里所指即唐“立部伎”八部之一的《安乐》。《安乐》是北周武帝灭北齐之后(577年)为歌颂其武功编制的。北周统治者是鲜卑族宇文部,因此“舞蹈姿制,犹作羌胡状”,服饰也颇具鲜卑游牧民族特点:戴木刻假面,狗喙兽耳,饰金银,垂线为发。画猊(传说中的吃人凶兽)皮帽。舞者80人,舞蹈队形“行列方正,象城廓”(《旧唐书·音乐志》),所以又称为《城舞》。

《信西古乐图》所画此舞的场面是4人佩剑扬袖围绕而舞。与“日志”注文所引《安乐》情貌比较吻合。《舞乐图》所绘《皇帝破阵乐》题下释文作：“唐朝，大曲，六人舞或四人”，服饰相近，但未佩剑。舞姿似踏步弓身向前，抬右臂，右手抚膝，作虔诚揖拜状。神情舞态却与《安乐》的“羌胡状”舞风“相差甚远”。但是在《舞乐图》所载另一幅《散手破阵乐》图中，我们看到了与《安乐》舞风近似的某种特点。

### 【散手破阵乐】

(图3) 是“日志”所载第二种“破阵乐”。道调。“俗称《散手》，一名《主皇破阵乐》。传云：神功征韩，率川神指麾军士，时人模其形容作舞”，“新乐，中曲”，“舞者一人，别装束，宝冠或龙胄，假面，带剑，执铎”。另还有“番子二人，常装束，其一人带刀”。

《舞乐图》所绘此舞，题下释文为：“唐朝，一人舞。”舞者戴赤色面具，龙头冠，披甲佩刀，着袍，似单腿跪在横放于地上的“铎”（古矛）前，作指天宣誓状。服饰与姿态颇具“胡

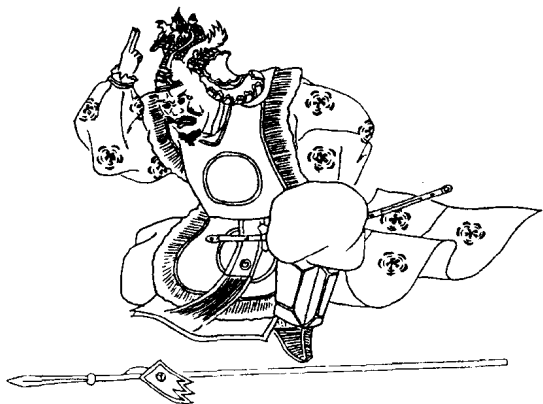


图3 《舞乐图》：《散手破阵乐》（晓成摹）



图4 《舞乐图》：《秦皇破阵乐》（晓成摹）

风”，似与“日志”中关于《皇帝破阵乐》即《安乐》的记述相近。也许是为表现某种内容，对《安乐》的一种改编应用。也许此乐才是《安乐》的真传。



图5 《信西古乐图》：《秦王破阵乐》（肖林摹）

【秦王破阵乐】(图4、5) 是“日志”所载第三种“破阵乐”。乞食调。所收异名有《神功破阵乐》、《齐正破阵乐》、《大定破阵乐》、《大定太平乐》、《天策上将乐》、《七德舞》等。“即唐乐也”，“舞者四人，别装束，金铠、假面、佩剑、执铎”。

《舞乐图》该舞右上方的题下释文是：“唐朝，四人舞”，所绘舞人为武士装，执铎，佩剑，虽为静态立像，但与《信西古乐图》的四人举剑两两相对而舞的动态相较，服饰十分相似，舞器应用略有差别。

《唐书》、《通典》所载《破阵乐》，即由歌颂李世民统一大唐功绩的《秦王破阵乐曲》改编而成的著名乐舞。除又称《七德舞》外，“日志”所载多种异名未见诸于著录。此乐舞与《庆善乐》、《上元乐》一起合称为唐代“三大舞”。在“立部伎”和“坐部伎”中有大、中、小三种表演形式。