

遵律度於無疆： 《皇朝禮器圖式》樂器卷研究

余慧君

國立東華大學藝術創意產業學系

提 要

本文針對《皇朝禮器圖式》收錄的樂器，探討乾隆朝以凱旋之名，將新征服疆域內之各部族音樂，透過典籍紀錄與儀式化演示（stylized repetition of acts），納為大清宮廷燕饗部樂，與中和韶樂共同構成協和萬邦的音樂表述，一步步建構大清的朝代性與帝國性。本文將分析乾隆二十五至二十六年間（1760-1761），因回部戰役而新增的宮廷樂種與樂器，包括：一、乾隆二十五年新增《凱旋饒歌》與《凱旋凱歌》；二、乾隆二十六年十一月，特設「韻古堂」典藏江西出土周代古鐘，並以之為原型鑄鑄鐘入中和韶樂，又以西域所產和闐玉製特磬與鑄鐘相配，完成慶祝西師奏凱的金聲玉振之舉；三、獲回部樂器與表演樂工，而將回部樂正式納為宮廷燕饗部樂之一。

乾隆皇帝（1711-1799；1735-1796 在位）一面以復周禮之名，使中和韶樂往時間軸上溯，設韻古堂典藏周代古鐘，並新增鑄鐘特磬；一面以天下共主之姿，使燕饗部樂在地理空間軸上向外延伸，因而設紫光閣為戰功紀念館，每年新正宴請外藩於此，並持續以十全武功凱旋之名，新增各部族音樂，在宮內正式筵宴場合一再演出。此時間／空間軸，構成一套可持續擴張延展的禮樂座標系統。

關鍵詞：皇朝禮器圖式、宮廷儀式音樂、回部戰役、韻古堂、燕饗部樂

一、前言：音樂與帝國政治

乾隆三十一年（1766）校勘成書的《皇朝禮器圖式》武英殿刊本中，¹ 關於樂器者有二卷共九十九種，完整呈現乾隆時期宮廷儀式音樂演奏所需之樂器。第八卷副標題「朝會樂器」，載明三十五種在宮廷朝會場合中演奏中和韶樂與丹陛大樂所需之樂器；第九卷副標題「鹵簿、巡幸、祭祀、耕藉禮、采桑禮、燕饗、凱旋諸樂器」，記錄六十四種較具歡慶性質之儀式樂器。朝會樂器以周禮為依歸，企圖連結大清皇朝與先秦古聖先賢，以聆聽時間的深度；而鹵簿等諸樂器展現大清皇朝當下的空間廣度，納入漢、滿洲、朝鮮、瓦爾喀、蒙古番部、回部等帝國疆域內多元民間音樂元素。這九十九種樂器與其所演奏的眾多樂種，充分展現乾隆皇帝以聲響詮釋其治下大清帝國的歷史時間縱深與地理空間廣度。

清宮廷儀式音樂的演奏方式，可約略按照演奏場合之不同，分為固定地點演奏的朝會祭祀燕饗樂，以及行進時演奏的鹵簿導迎樂。根據音樂曲式風格，前者又可再細分為兩大類，一為用於莊嚴儀式的中和韶樂，一為用於燕饗餘興節目的四裔部樂。韶樂演出過程中，各式器樂音高升降緩慢、節奏平和，搭配歌者一字一音中規中矩的唱腔、唱辭，以及韶舞舞者形式化的肢體演繹，完成一次次有起始有終結的朝會祭祀儀式化演示。而相對輕鬆的燕饗場合中，一開始雖嚴守上下尊卑座次的秩序，但演奏完韶樂之後，歡樂的部樂餘興節目入場，並搭配炫技的百戲雜耍表演，允許即興的附加、新增、變動，稍稍鬆動了宮廷儀式場合的嚴肅氛圍。本文的主題，即是中和韶樂與四裔部樂，如何共同協奏出乾隆時期大清宮廷的朝會祭祀燕饗儀式。

在先秦儒家思想中，關於人類社會文明的技術演化，通常歸因於某位具特殊智慧的聖人無中生有發明出來，如神農氏透過嚐百草進而發明農業技術，有巢氏發明

1 《皇朝禮器圖式》的版本與成書過程極為複雜，目前所見版本，包括為不同目的繪製的彩繪本，與武英殿木刻刊本。劉潞推測於乾隆十六年（1751），允祿受命總理「禮器館」，始繪製禮器圖。彩繪本禮器圖初步告竣上呈後，乾隆於二十四年（1759）六月將其訂名為《皇朝禮器圖式》並為之作序。見劉潞，〈一部規範清代社會成員行為的圖譜——有關《皇朝禮器圖式》的幾個問題〉，《故宮博物院院刊》，2004年4期，頁130-144、160-161。然賴毓芝認為禮器圖譜的編纂緣起可推及乾隆十三年（1748）皇帝要求更換圓丘祭器與鹵簿改革開始，見賴毓芝，〈「圖」與禮：《皇朝禮器圖式》的成立及其影響〉，《故宮學術季刊》，37卷2期（2020.4），頁5-8。乾隆二十四年（1759）彩繪本禮器圖初步告竣上呈後，再由大學士福隆安、于敏中、王際華等三人，根據彩繪本禮器圖，重行編輯校勘，印刷出版成書，即現今所見之乾隆三十一年（1766）七月初五日上呈的武英殿刊本。見福隆安等，〈進表〉，收入（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》（清乾隆武英殿刊本，哈佛燕京圖書館藏），頁1a-4a。但武英殿刊本完成後，禮器館仍持續繪製冠服禮器圖，見賴惠敏，〈崇慶皇太后的萬壽盛典〉，《近代中國婦女史研究》，28期（2016.12），頁17。為求統一，本文關於《皇朝禮器圖式》的討論，皆以武英殿刊本為準。

建築技術，倉頡造字產生影響深遠的文字書寫系統。然而，在先秦思想中，「樂」卻非無中生有由某位聖人造出來。樂的基本元素，包括聲（sound）與音（tone），早存在於自然界中，並且為人類與動物界共享。但是，大部分的人類與動物，知聲而不知音。故而先賢聖王透過觀察自然界既存的聲音，系統化為律呂制度，同時完成諸多個人德性與功蹟上的試煉，功成之後作樂，目的在教化尚未知音的野蠻人與動物，使其移風易俗知所進退，達成天地萬物和諧的狀態。²以音樂移風易俗、教化人心、天人和諧、陰陽和合的古典樂論，透過儒學的傳播，成為後代禮樂制度改革之政治話術。³

春秋戰國時期，已有成熟的十二律呂制度，各國音樂表現豐富多元，因此著名的曾侯乙墓內可見完整的絲竹管弦室內樂團編制，以及令人驚嘆的由六十五件銅鐘組成的曾侯乙編鐘。然而，在儒家思想中，豐富多元的音樂表現性不必然是好事，鄭衛之聲反而是禮崩樂壞的先聲。

歷代帝王對於何謂聖王之樂，皆有不同想像。隨著周邊族群與中原諸夏頻繁的文化交流，宮廷雅樂在多大程度上該去除或吸納胡聲成分，亦左右歷代開國之君的文化治理策略。例如隋開皇二年（582），顏之推（531-591）覺得當前太常雅樂裡胡聲過多，認為胡聲是禮崩樂壞之音，因而上書建言隋文帝（541-604；581-604 在位）以古典雅正的梁國音樂取代之，但隋文帝認為所謂古典雅正的梁樂才是亡國之音，不見得比胡聲更適合其治下之宮廷儀式音樂。⁴

不管禮崩樂壞是否為亡國的預兆，還是亡國之後的結果，歷代帝王皆出於危機意識而制禮作樂。其背後邏輯，乃是因為前代禮崩樂壞，使得皇權與大自然運行定律不和諧，引發天命易主，致使改朝換代。因此，新朝帝王一定要重新制禮作樂，去俗淫釐雅正，俾使皇權與大自然運行和諧一致，不可片面沿襲前代已經崩壞的亡國之音，否則難保國祚永存。

至乾隆十三年（1748）開始禮器圖式改革為止，⁵清宮廷歷經了至少百年的制禮

2 Roel Sterckx, "Transforming the Beasts: Animals and Music in Early China," *T'oung Pao*, Second Series, vol. 86, Fasc. 1/3 (2000): 1-46.

3 關於先秦時期中國古典樂論的宗教性、政治性，見 Erica Fox Brindley, *Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China* (Albany: State University of New York Press, 2012).

4 「開皇二年，齊黃門侍郎顏之推上言：『禮崩樂壞，其來自久。今太常雅樂，並用胡聲，請馮梁國舊事，考尋古典。』高祖不從，曰：『梁樂亡國之音，奈何遣我用耶？』」見（唐）魏徵等，《隋書》，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，2006），卷14，頁42。

5 《皇朝禮器圖式》是乾隆朝禮制改革大型計畫中的其中一個分項子計畫。乾隆皇帝登基後的第

作樂過程。《皇朝禮器圖式》刊本〈目錄〉卷中，編纂者福隆安等寫了一篇題記，總結了康熙與乾隆時期重要的宮廷儀式音樂改革成果，包括編著《律呂正義》、《律呂正義後編》、設置樂部、新增鑄鐘特磬、將戰爭所得之四裔部樂「典諸鞀鞀」等重要成就（圖1）。⁶這百年的制禮作樂過程，不只反映清朝與歷代前朝同中有異的朝代性，更重要的是，反映大清皇帝視自身為天下共主之帝國性。

滿清入關之初，由於政局尚未穩定，順治朝時「宮懸備物，未遑潤色，沿明舊制雜用之。」⁷所謂沿明舊制，包括沿用明代的宮廷祭儀、樂器、樂章、樂譜，以及教坊司太常寺等職官管理機制。⁸到了康熙時期，始積極摒棄「沿明舊制」的做法，以復周禮之名，重訂律呂制度，並依此律呂制度譜曲，規劃出一套清宮廷儀式音樂。康熙二十九年（1690），「以喀爾喀新附，特行會閱禮，陳鹵簿奏饒歌大樂，於是帝感禮樂崩潰，始有志制作之事。」⁹康熙皇帝（1654-1722；1661-1722在位）具體因何感受到「禮樂崩潰」，史書上並未載明，推測其主要原因，可能是明廷遺留的舊有樂器與黃鐘律管，音調失準，無法和諧演奏，需要重新整理。因此，熱愛數學的康熙皇帝開始進行律呂改革，制定十四律呂樂律制度，並將此宮廷律學理論編纂成書，於康熙五十二年（1713）完成《律呂正義》上、下、續編。而在康熙皇帝律呂制度的基礎上，乾隆皇帝進一步於登基七年後成立樂部，總責宮廷儀式音樂表演與樂工訓練任務，開始一連串宮廷儀式音樂改革計畫，包括重訂樂舞、樂器、樂章、樂譜，透過辯證、比附歷代注疏家對周禮的詮釋，創造出全新的古典中和韶樂，從明代禮樂制度舊習中徹底脫身而出，最終完成大清宮廷樂制改革，並沿用至清末。

一年，便開始「三禮義述」的大型編纂計畫，以十三年時間完成；乾隆十二年（1747）啟動「會典館」，纂修《欽定大清會典》、《欽定大清會典則例》，至乾隆二十五年（1760）完成。乾隆十三年（1748）開始啟動禮器圖繪製計畫，並於乾隆二十四年（1759）告竣完成。這一連串不停歇的禮制改革大型計畫中，有一個共同的核心架構，就是以周禮為準則，建構大清禮樂制度。

6 《皇朝禮器圖式》，〈目錄〉卷，頁11-12。全文如下：「國家郅化翔洽，天地同和，大樂允諧，神人胥暢。惟聖祖仁皇帝神契元音考訂尺度，欽定律呂正義垂貽萬世，我皇上聖兼作述闡析樂原凡郊廟朝廷宮懸所肄，悉援據經籍折中釐正，著為正義後編。復置樂部專隸其事，煌煌乎聲容器數美善備矣。迺者西江得古鑄鐘獻之闕下，適當西師耆定大武告成之會，天貺地符不期自集，爰詔所司稽古仿鑄，復俞廷臣請以和闐貢玉琢為特磬，用彰始終條理之盛。若夫欽至奏凱占律來廷亦編之太常，典諸鞀鞀，又豈漢樂府之白馬朱鷺明堂位之東昧南任所能彷彿哉？允宜備載圖編昭示無極。臣等校勘樂器圖既竟謹詳覆增革釐為二卷，自朝會迄凱旋為部凡八，而其序則以八音先後為次，其一器再見者概不復綴，冀備典實而徵信從記曰功成作樂洵乎千載一時之隆遇矣。」

7 趙爾巽等，《清史稿》（北京：中華書局，1976），冊11，卷94，〈樂一〉，頁2735。

8 邱源媛，《清前期宮廷禮樂研究》（北京：社會科學文獻出版社，2012），頁54-61。

9 趙爾巽等，《清史稿》，冊11，卷94，〈樂一〉，頁2738。

關於大清宮廷儀式音樂從關外時期至乾隆朝的整體沿革歷程，《皇朝文獻通考》中第一五五至一七八之〈樂考〉諸卷，已提供詳盡說明。¹⁰ 而當代學者對清宮廷儀式音樂的研究專著中，陳萬鼎於 1978 年出版的《清史樂志之研究》，爬梳《清史稿·樂志》的編纂過程與內容，其中對康熙朝《律呂正義》及十四律的制定原理說明甚詳。¹¹ 而近二十年來，隨著美國漢學界開始以滿人觀點重新分析清史，並批判漢人中心主義過分強調滿人漢化的觀點，歷史學者開始關注蒙古、回部、準部等中亞傳統音樂，如何影響清宮廷儀式音樂。例如：Siu-Wah Yu（余少華）於 1996 年完成的博士論文 *The Meaning and Cultural Functions of Non-Chinese Music in the Eighteenth-Century Manchu Court*, Dissertation, Harvard University，以《御製律呂正義後編》所載之蒙古音樂為本，探討非漢音樂如何從過去中原諸夏的「四夷樂」，轉變為滿洲皇室為主體的「四裔樂」過程。¹² 林士鉉則在 2006 年的博士論文中，就滿洲政治文化脈絡，探討「滿蒙一體」如何一步步建構完成。¹³ 其中一章專門分析滿清宮廷音樂樂種的專有名詞：「掇爾多密」（cordombi）和「什幫」（šibang），如何從蒙古外來語逐漸成為滿語，並比較掇爾多密和什幫樂譜的版本內容，說明乾隆宮廷儀式音樂大量吸收蒙古樂曲，以蒙古樂唱滿州詞，並將之包裝成「滿洲樂」的歷程。¹⁴ 邱源媛於 2012 年出版的《清前期宮廷禮樂研究》，則從滿文檔案中音樂用詞的翻譯問題，探討從努爾哈赤（1559-1626）到乾隆時期，清宮廷儀式音樂如何在吸收儒家禮樂文化的同時，一步步建構出具主體性的滿洲禮樂。¹⁵

在前人的研究基礎上，本文從清宮廷儀式音樂的禮制儀式出發，分析樂器作為禮器被納入《皇朝禮器圖式》的象徵性意義。由於本人是藝術史訓練出身，並非音樂學學者，無法探討清宮廷儀式音樂的音樂性問題，是一大遺憾。因而，本文的重點不在音樂風格演變，而是視宮廷儀式音樂為時間性的展演文本，結合演出空間，形成完整的宮廷朝會祭祀燕饗儀式。清宮內有戲台作為戲曲演出專用，卻沒有宮廷儀式音樂的專用音樂廳。因為對皇室而言，有儀式才有音樂，音樂的儀式性是重點，而其音樂性與娛樂性是為了儀式性而存在。此儀式性，透過各儀式空間的場所精神（genius loci），與所有在此空間裡展演的儀式文本，共同形成。儀式空間的

10（清）張廷玉等，《皇朝文獻通考》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 155-178。

11 見陳萬鼎，《清史樂志之研究》（臺北：國立故宮博物院，1978）。

12 Siu-Wah Yu, "The Meaning and Cultural Functions of Non-Chinese Music in the Eighteenth-Century Manchu Court" (PhD diss., Harvard University, 1996).

13 林士鉉，〈清朝前期的滿洲政治文化與蒙古〉（臺北：國立政治大學歷史學系博士論文，2006）。

14 林士鉉，〈清朝前期的滿洲政治文化與蒙古〉，頁 72-100。

15 邱源媛，《清前期宮廷禮樂研究》。

場所精神，藉由定期不間斷的執行儀式來維持，同時也界定了哪些音樂、哪些演出者、哪些身體動作可以在此發生。而宮廷儀式音樂的音樂風格，有可能強化、弱化、調整、變更儀式空間的場所精神，因此產生「作樂」的必要性，俾使音樂、樂器、演出者等，皆符合該儀式空間的場所精神，使之和諧。將尺度放大來看，整個大清帝國可視為一個與時俱變的巨大儀式空間，乾隆皇帝在其中擊劃各種禮樂儀式表演，維持其場所精神於不墜，同時，必須謹慎容受新來乍到的異質音樂內容。隨著帝國疆域持續擴大，時時審視並校準宮廷禮樂儀式空間的場所精神，即不斷校準何謂大清帝國，是制禮作樂實質制作的內容核心，也是本文觀察分析之重點所在。

本文針對《皇朝禮器圖式》收錄的樂器，探討乾隆朝如何以凱旋之名，將新征服疆域內之各部族音樂，透過典籍紀錄與儀式化演示（stylized repetition of acts），¹⁶ 納為大清宮廷燕饗部樂，與中和韶樂共同構成協和萬邦的音樂表述，一步步建構大清的朝代性與帝國性。以下將根據《皇朝禮器圖式》樂器卷內容，具體分析乾隆二十五年至二十六年間，因回部戰役而新增的宮廷樂種與樂器，包括：一、乾隆二十五年新增《凱旋鐃歌》與《凱旋凱歌》；二、乾隆二十六年十一月，特設「韻古堂」典藏江西出土周代古鐃鐘，並以之為原型鑄鐃鐘入中和韶樂，又以西域所產和闐玉製特磬與鐃鐘相配，完成慶祝西師奏凱的金聲玉振之舉；三、因獲八件回部樂器而將回部樂正式納為宮廷燕饗部樂之一。針對以上與西域戰役相關之音樂與樂器，說明大清樂制改革中「戎」與「祀」的互為表裡關係。

二、回部凱旋與周鐃鐘

在西方考古學尚未引進至中國前，某些上古青銅禮器出土之後，會被賦予特別的政治脈絡，成為「法物神器」。而擁有該法物神器者，必須符合特定資格，若德不配位，強奪則勢必失之，這便是以九鼎證天命的開國神話原型。然而，對自認已是天下共主的乾隆皇帝而言，掌管已然相當穩固且「內外一體」的大清帝國，其實不再需要證明立國天命，¹⁷ 若再得上古法物神器，則可作為皇權延伸疆域擴張的瑞

16 儀式化演示（stylized repetition of acts）概念源於 Judith Butler 的性別建構理論。Butler 曾說“gender is no way a stable identity rather, it is an identity tenuously constituted in time - an identity instituted through a stylized repetition of acts.” 見 Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory,” *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4 (Dec., 1988): 519。

17 乾隆於二十四年九月三十日的上諭中提到「朕為天下共主，內外一體，咸加撫育」，見《清實錄·乾隆朝》（北京：中華書局，1985），冊 15，卷 597，頁 668-2。

應。而一件出土物是否能被視為瑞應，關鍵在於出土時間點，是否連結到某個同時期的關鍵決策。

當準部與回部戰事已延續五年之餘，急著想要盡快總結戰役的乾隆皇帝，於二十四年九月三十日（西曆 1759 年 11 月 19 日），收到江西巡撫阿思哈短短的奏折，寫道：「新喻縣北鄉民人符姓家，掘地獲古鍾大小十一口，古色斑斕，似非近代之物，鐘面篆文，不能辨識，或係朝廟樂器，民間不便收藏，合行恭進。」¹⁸ 阿思哈所進獻的這一套古鍾（圖 2），¹⁹ 被乾隆皇帝視為瑞應，並將成為清中和韶樂鐃鐘之原型。²⁰

然而，這套古鍾之所以能被視為瑞應典藏，並成為清中和韶樂鐃鐘之原型，乃經過非常多層次的音樂政治論述操作。

根據乾隆二十四年九月三十日實錄記載，當日，乾隆皇帝先針對關外的回部戰役，給了諸多關鍵諭旨，而後批閱內地各地方官員上呈的奏摺。阿思哈上呈的是當皇帝批閱的最後一份奏摺，僅得到一個簡簡單單的「覽」字，亦即皇帝有意願親自檢視這套古鍾。

對當時心繫西域戰事的乾隆皇帝而言，阿思哈進獻的這套古鍾，來得正是時候，彷彿預示了即將發生的凱旋儀式。乾隆皇帝何以能將「得古鍾」與「西師奏凱」歸為彼此有瑞應關聯性的事件呢？或許可以從當天第一道「宣諭中外知之」的諭旨中推測。這份諭旨是針對與清軍結盟的巴達克山汗素勒坦沙，明明已鎗斃叛軍首領霍集占並生擒布拉呢敦，卻因顧慮西域各部族之間的權力平衡問題，不願將霍集占屍首與布拉呢敦交予清軍，²¹ 乾隆皇帝因而甚為憤怒。原來，大將軍兆惠與富德追擊霍集占與布拉呢敦已久。在上一回戰役中，富德明明已經掌握勝算兵臨城下，卻沒有乘勝追擊，霍集占等人因而得以休養生息東山再起。當時富德用兵失誤，以致得花費更多戰爭資源，乾隆為此震怒。²² 因此，乾隆皇帝在給富德的諭旨中，語詞嚴峻的強烈要求這位曾經用兵失誤的將軍，俾使素勒坦沙交出霍集占屍體

18 《清實錄·乾隆朝》，冊 15，卷 597，頁 670。

19 這套江西出土的古鍾，當代學界稱之為「者減鐘」，因其銘文內提到「者減」。者減是春秋時期吳國君王，也是這套鐘的原始擁有者。這套者減鐘已散佚，臺北國立故宮博物院僅存二件，北京故宮博物院有一件，上海博物館一件。見劉雨，《乾隆四鑑總理表》（北京：中華書局，1989），頁 2-4。

20 「乾隆二十四年江西西林江府得古鐃鐘，撫臣以獻於朝，適當西師奏凱之時，功成樂作，式彰瑞應。」見（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷 8，〈朝會中和韶樂鐃鐘第一黃鐘〉，頁 3b。

21 《清實錄·乾隆朝》，冊 15，卷 597，頁 666-1。

22 《清實錄·乾隆朝》，冊 15，卷 597，頁 667-2。

與布拉呢敦，否則來年還得出兵，萬萬不可。而且當時已接近深秋，入冬之後無法進行戰事，乾隆皇帝亟欲儘速完整取得回部，班師回朝，不想再讓戰事拖延至來年，耗費資糧。²³ 乾隆皇帝當日亦擬了一份威脅利誘的諭旨給素勒坦沙，要求其盡快合作，若背叛大清，來年八旗騎兵絕對會再度壓境。²⁴

乾隆皇帝之所以如此在意素勒坦沙是否交出霍集占與布拉呢敦，除了為確認軍事上能全面控制回部之外，還有政治儀式的考量，因為唯有獻伏禮與受降禮完成之後，才能舉行最終的告成禮、郊勞禮。對乾隆皇帝而言，此時差臨門一腳即可西師奏凱，只要取得戰俘，即可舉行獻伏禮與受降禮，回部戰役就可正式大功告成。乾隆皇帝宣稱，取得戰俘以功成告廟是極其嚴肅認真的大事，必須確認百分之百的功成，才能行禮如儀，絕對不可自欺欺人。²⁵ 當然，後續發展的確如其所要求，同年十月二十三日收到富德奏摺，素勒坦沙已交出霍集占首級與布拉呢敦，乾隆皇帝最終得以於次年（乾隆二十五年，1760）二月於北京房山舉行盛大的獻伏禮、郊勞禮，告廟功成並立碑，以一系列儀式總結西域戰役。

為了迎接此一前所未有的凱旋盛事，乾隆皇帝特別於房山興建郊勞臺，²⁶ 同時命樂部制定此前宮廷儀式音樂中尚缺的《凱旋鐃歌》與《凱旋凱歌》。²⁷ 凱旋鐃歌與凱旋凱歌皆用於郊勞禮，皇帝進入郊勞臺前，一百零八名鐃歌樂手奏鐃歌大樂。禮成後，皇帝回宮，由六十四名樂手乘馬奏凱歌，在前引領鹵簿，直至皇帝回宮，凱歌樂止。²⁸ 《凱旋鐃歌》整體共分十六樂章，除了前後的歌功頌德之外，也將戰役中重要的橋段以敘事詩歌方式在中段呈現，如〈攻庫車〉、〈黑水戰〉、〈援兵來〉、〈阿克蘇〉、〈回城降〉等。這些敘事詩歌橋段，與其後製作銅版戰功圖的分鏡

23 「將來二賊如仍未獻出，則來年進兵，斷不可已，必以獲賊為竣事。」《清實錄·乾隆朝》，冊15，頁667-2。

24 《清實錄·乾隆朝》，冊15，卷597，頁669-1。

25 因此乾隆皇帝在上諭中特別提到，「如前此阿睦爾撒納，已伏冥誅，並遣大臣驗實，因逆尸究未獻出，朕即不肯告廟受賀，以為自欺欺人之計。」《清實錄·乾隆朝》，冊15，卷597，頁666-2。

26 關於此郊勞臺，見謝小華，〈迎接和慰勞凱旋將士的場所——郊勞臺〉，《北京檔案》，2007年10期，頁48-49。

27 關於乾隆二十五年制定的郊勞禮儀式並鐃歌、凱歌樂章細節，見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷41，頁44-94。

28 見劉桂林，〈清代的郊勞〉，《紫禁城》，1982年5期，頁10-11。事實上，早在乾隆十三年十月命傅恒征討金川時，已先行制定「皇帝命將出師凱旋謝恩」儀式與樂章，見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷41，頁20-43。乾隆十四年時，命禮部制定完整的「經略大將軍儀注」，是整套滿漢合璧的儀式，即出師前告祭奉先殿並堂子行禮，吹螺祭纛，為滿禮；功成之後則祭天地、宗廟、孔子，為漢儀。但當時未制定《凱旋鐃歌》與《凱旋凱歌》。見《清實錄·乾隆朝》，卷339，乾隆十四年四月丙午。亦見邱源媛，《清前期宮廷禮樂研究》，頁172。

段落架構相仿。亦即，乾隆紀念戰功的方式，不只透過紀實圖像，同時也以敘事詩歌呈現，而詩歌的出現早於圖像。但凱旋饒歌凱歌只能正式演出一次，圖像卻可被重複觀看，兩者之間的關聯性值得未來更多研究發掘。

饒歌樂隊²⁹與凱歌樂隊³⁰編制頗龐大，主要以便於行進的打擊樂器與吹管樂器組成，許多樂器與既有的鹵簿巡幸樂隊重疊，但是創制了十一種欽定的凱旋樂隊專屬樂器，皆記載於《皇朝禮器圖式》裡，包含十種打擊樂器，即鑼、饒、小和鈸、腰鼓、得勝鼓、方響、大和鈸、星、錫、拍板，以及一種近似嗩吶的吹管樂器海笛。其中，四種是根據既有的清宮廷樂器改制或簡化而成，包括鑼、海笛、方響、拍板；其他七種則是新發明的樂器。而要發明這十一件凱旋樂隊專屬樂器，樂部官員主要參考了文獻上記載的唐代樂器，例如：在鑼的說明中，提到「僅按太宗李靖問對破陣樂金鼓各有其節」、³¹小和鈸「僅按馬端臨文獻通考唐合諸樂擊小銅鈸子合曲」、³²得勝鼓「僅按馬端臨文獻通考桴鼓唐燕樂用之」、³³星「僅按唐書驃國傳鈴鈸四周圍三寸貫以韋擊磕應節」等。³⁴畢竟在清以前的中國歷史上，唐是最早成功掌控西域的朝代，乾隆大軍此次從西域凱旋歸來，清樂部官員以唐代打擊樂器為原型制定清凱旋樂器，頗具說服力。

回部戰功告成之後，新疆各部族已全數納入大清帝國掌控之下，然要持續穩定治理眾多異族，清國每年必須付出極大財政支出。因此乾隆要一再地向內地（特別是江南）朝臣合理化其治理新疆的必要性，免除好大喜功之批評。除了制定實質的軍事財政行政等治理方略之外，還要不時利用各類儀式展演，建構北京皇室與新疆藩屬之間的歷史關聯性，包括典藏並展示江西古鐘、重修紫光閣並以之作為大清帝國的軍事紀念館、製作並展示功臣圖像與戰功圖，並一一登錄典藏西域戰役俘獲軍器與治理新疆後所獲之古物。³⁵其中，包括八件俘獲樂器，成為後來清燕饗回部樂

29 整個凱旋饒歌與凱歌樂隊編制裡，不只這些專屬凱旋樂專屬樂器，還包含許多與其他中和韶樂、鹵簿燕饗樂隊共享的吹管樂器。饒歌樂隊編制演唱饒歌者二十人，樂器包括金四、大銅角四、小銅角四、鑼二、銅鼓二、饒四、鈸四、花腔鼓四、金口角八、得勝鼓四、小鈸二、海笛四、管六、簫六、笛六、笙六、篳六、雲鑼四。完整的凱旋樂隊編制內容，見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷41，頁47。

30 凱歌樂隊編制演唱凱歌者十二人，樂器包括方響八、鈸二、杖鼓二、管十二、點二、笛四、星二、笙四、錫二、簫四、大鈸二、雲鑼四。見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》卷41，頁78。

31 （清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷9，頁64b。

32 （清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷9，頁66b。

33 （清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷9，頁69b。

34 （清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷9，頁72b。

35 關於乾隆皇帝收藏的回部準部俘獲與出土器物，見 Hui-chun Yu, "The Intersection of Past and

的基礎。

繼乾隆二十五年二月完成郊勞禮迎接凱旋將士回京之後，內府便緊鑼密鼓完成紫光閣重修工程，以迎接二十六年正月二日（西曆 1761 年 2 月 6 日）舉辦的首次紫光閣凱宴儀。³⁶ 當日透過精心籌劃的凱宴儀式，以天下共主自居的乾隆皇帝，邀請朝中文武大臣們，與內附的藩屬王公等共聚一堂，共同宴饗、賦詩、觀賞樂舞表演與冰嬉等。乾隆並為紫光閣首次的凱宴儀，特命姚文瀚以紀實長卷方式繪成《紫光閣賜宴圖》，以為紀念。

根據乾隆二十六年正月二日實錄記載，當日宣布「紫光閣落成。賜大學士公傅恒以下、畫像諸功臣，並文武大臣，蒙古王公台吉等，一百七人宴。回部郡王霍集斯等，葉爾羌諸回城入覲伯克薩里等，哈薩克汗阿布賚來使蘇勒統卓勒巴喇斯等，十一人並令與宴。」並「命藏得勝靈纛，及西師俘獲軍器，於紫光閣。」³⁷ 這可說是紫光閣作為戰功紀念館的開幕酒會。³⁸ 當日，乾隆更進一步下諭將得勝靈纛及西師俘獲軍器入藏閣內，逐步完成其想像中作為戰功紀念館的紫光閣。³⁹ 《皇朝禮器圖式》裡也收錄紫光閣內展示的包括兆惠等所用之七件平定西域得勝靈纛，一件回礮，與一件鑲子甲。放置得聖靈纛的木櫃，並「周鐫御製詩並序皆清漢蒙古西番文」，以多種語言警示參觀紫光閣的藩屬國使臣記取戰敗教訓不可有二心。⁴⁰

三、韻古堂

完成一系列回部凱旋儀式之後，乾隆皇帝回頭積極處理江西古鐘。雖然這套古鐘與西域戰事無直接關聯性，卻因為收到古鐘的時間點巧合，被設定為預言凱旋功成的瑞應象徵。但是要讓一套在江西出土的斑駁青銅鐘，取得瑞應身份，乾隆皇帝

Present: The Qianlong Emperor and His Ancient Bronzes” (PhD diss., Princeton University, 2007), 172-225.

36 此次凱宴儀的細節內容，見（清）鄂爾泰等編纂，《國朝宮史》（北京：北京古籍出版社，1994），卷 7，頁 135-137。

37 《清實錄·乾隆朝》，卷 628，頁 1-2。

38 然而，此時紫光閣內部的各項戰功紀念典藏品，包括功臣圖像等，應該尚未完成佈置。雖然乾隆於二十五年（1760）六月寫了〈紫光閣五十功臣像贊〉，但根據《活計檔》記載推測，第一批功臣圖立軸約於乾隆二十八年（1763）完成，見王靜靈，〈柏林收藏的紫光閣功臣像及其相關作品新論〉，《故宮學術季刊》，34 卷 1 期（2014 秋），頁 19。

39 賴毓芝認為乾隆對紫光閣的展示空間規劃，特別是大型貼落與武器文物展示，可能與歐洲各王室的宮廷視覺文化有關。見賴毓芝，〈「鑄造」疆域：聖彼得堡冬宮博物館藏乾隆時期二匣回疆錢幣研究〉，《近代史研究所集刊》，101 期（2018.9），頁 44-46。

40 （清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷 17，頁 9b。

得透過一連串考據論述，建構其瑞應象徵性。

首先，乾隆皇帝命廷臣鑑定考制測音並辨識銘文。雖然銘文中並未自銘為「罇鐘」，然遵循「班固白虎通云罇者時之聲也，節度之所主也，有節度則萬物昌信乎，罇鐘之即律鐘也」之闡釋，⁴¹使得這套十一件一組、大小相次的甬鐘，最終仍被訂名為「周罇鐘」，其作用為「律鐘」，即使這套古鐘的聲音聽起來完全「不合於今律」，但被合理化解釋為古鐘年代久遠故而聲音失準。⁴²接著，清宮學者以想像的周代十二律呂制度為標準，認定這套古鐘出土時卻只有十一件，並不完整，一定缺了一件，因為「古者作樂以十有二律為之度數，以十有二聲為之齊量，凡以順天道也」，並推論少了「大呂鐘」。⁴³因而於乾隆二十六年十一月，造辦處仿古鐘形制補鑄一件大呂鐘以「用備全律」。補鑄大呂鐘之後，湊成一套共十二件的周罇鐘，全數收錄進《西清續鑑》甲編卷十七之內，也是乾隆朝商周青銅器收藏著錄中，件數最多的一套青銅鐘。乾隆皇帝並為這套古今參雜的十二件青銅鐘，設定了專屬的永久陳列展示空間——韻古堂。

作為一個收藏家皇帝，乾隆皇帝善於透過兩種手段生產典藏論述，一是將物件登錄進藏品圖錄裡，二是為特藏品專設永久陳列的展示空間。基本上，乾隆皇帝所有的收藏品，都經過不同形式的登錄過程，包括經過審慎編輯印刷出版流程的正式圖錄，或只是登錄在內務府陳設檔的清冊而已。然而，只有少數極為特殊之鍾愛藏品，才会有專屬的展示空間，例如著名的三希堂。而乾隆皇帝以專屬的韻古堂，陳列展示阿思哈所進獻的這一套古鐘，可見其對這套古鐘之重視，因為這套寶器必須「懸諸簾業」，特意展示出來，才能「聿彰神武之膚功，大備中和之雅奏」。⁴⁴

韻古堂舊名「蓬瀛在望」，座落於西苑西南側、瀛台東北方之淑清院內，乾隆皇帝為陳列周罇鐘而易名之。⁴⁵淑清院建築群整體樸實幽靜，題名皆具濃厚的文人氣味。⁴⁶因其濃厚的文人風格，乾隆皇帝曾與滿漢大臣於淑清院流水音處共同飲酒賦詩並觀覽。⁴⁷因與紫光閣相距不遠，乾隆皇帝每年新春於紫光閣曲宴外藩王公時，

41 (清)王杰等輯，《西清續鑑甲編》(上海：商務印書館，1911)，卷17，頁2。

42 清高宗，〈御製韻古堂記〉，收入(清)鄂爾泰等編纂，《國朝宮史》，卷15，頁308。

43 根據目前所知之春秋戰國時期青銅編鐘組成特色來看，十一件一組是一套完整的高規格禮制青銅鐘，未必有殘缺。

44 「當西師奏凱之候，天心克享地祇効靈，用是以二千餘年祕藏之寶器一旦出而懸諸簾業，聿彰神武之膚功，大備中和之雅奏」，(清)王杰等輯，《西清續鑑甲編》，卷17，頁3。

45 清高宗，〈御製韻古堂記〉，收入(清)鄂爾泰等編纂，《國朝宮史》，卷15，頁308。

46 (清)慶桂等，《國朝宮史續編》(北京：北京古籍出版社，1994)，卷63，頁550-551。

47 乾隆十一年八月二十八日，「賜滿漢大臣、翰林筵宴於瀛台豐澤園，欽命大學士、九卿、翰詹

都會先行至淑清院休憩等待。或許，在等待紫光閣開宴過程中，皇帝會於韻古堂內審視這套古鐘收藏，並留下詩作以為紀念。⁴⁸

太液池畔的西苑園囿，散置了許多乾隆皇帝的珍寶特藏，包括韻古堂與紫光閣，是皇室成員在北京城內的休憩之地，也是許多慶典宴會發生之地，如帝后每年春天的藉田禮、八旗校閱、新春紫光閣曲宴外藩、冰嬉、上元節放煙火等，都在西苑發生。與嚴肅的紫禁城相較，可以進入西苑參觀的人相對多元，除了王公大臣外，還包括使節、外藩、八旗將士等，都有可能親眼目睹這套被視為功成瑞應的周罇鐘。

根據陳設檔的記載，韻古堂中置紫檀羅漢寶座，兩旁各有一几，左几上放置兩卷乾隆御製的〈韻古堂記〉，以及一方「韻古堂寶」玉璽，右几上放置由陳孝泳所騰寫的〈韻古堂記〉，以及一套〈聲振象功〉玉冊。羅漢寶座前，則是十二件罇鐘，三件一組，分別放置在四張長桌上。⁴⁹ 與佈滿各式壯觀戰功畫面與軍事器械的紫光閣相較，小小的韻古堂作為文人書齋，內部裝潢擺設相對樸實無華，是乾隆皇帝以文人姿態處理古文物與書畫特藏時一貫的風格。為凸顯收藏品本身的珍稀價值，即使「三希堂」亦只是一几一座可供容身臥坐而已。

對乾隆皇帝而言，整個韻古堂是一完整的典藏行為，包含了空間、物件、與詮釋。乾隆皇帝於二十六年親自撰寫了一篇〈韻古堂記〉，說明設置此特藏室之緣由，亦放在堂內，可視為韻古堂的展覽總說明。⁵⁰

在〈韻古堂記〉中，乾隆皇帝提到鐘是「萬事根本」，⁵¹ 是最古之樂器，因為「蓋自黃帝命伶倫與榮將鑄十二鐘以和五音，是鐘之於樂為最古」，所以歷代帝王制禮作樂，一定視鑄鐘為首要任務。既然鐘如此重要，何以康熙朝大費周章制訂《律呂正義》時，並未處理鐘的議題呢？乾隆皇帝認為康熙皇帝之所以未特意制定罇鐘

官員等一百七十六人入宴。……筵宴畢，駕幸淑清院曲水流觴，設寶座賦詩，並命從宴諸臣聯句。既畢，駕還宮。宮殿監承旨帶引大臣官員等至瀛台、淑清院等處觀覽，賜酒果於流杯亭。」見（清）鄂爾泰等編纂，《國朝宮史》，卷7，〈瀛台賜宴儀〉，頁126-128。

48 根據《國朝宮史》記載，乾隆皇帝至少寫過六首關於韻古堂的詩，分別完成於乾隆二十七年（1762）、二十八年（1763）、二十九年（1764）、三十八年（1773）、三十九年（1774）、四十二年（1777）等。

49 〈淑清院陳設檔〉，收入中國第一歷史檔案館，《清代中南海檔案》（北京：西苑出版社，2004），冊23，頁206-208；冊24，頁83-84。雖然筆者目前所見之韻古堂陳設檔，完成於1874年，卻相當符合乾隆個人的品位，因此仍以1874年檔案試圖還原乾隆當時的內部陳設狀況。

50 〈御製韻古堂記〉，收入鄂爾泰等編纂，《國朝宮史》，卷15，頁308-9。

51 此論點亦見（清）高宗，《御製文集初集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷3，〈黃鐘為萬事根本論〉，頁1-3。

之制，是因為聖祖康熙早有先見之明，欲等待瑞應來臨的最佳時機。而此瑞應真的出現在西師奏凱之時，所以乾隆皇帝趕緊抓住時機「備八音之正撰，垂一代之鴻規」。⁵²亦即，在乾隆皇帝的政治話術中，康熙皇帝並非不知道鑄鐘之制的重要性，而是為了等待最佳時機，由乾隆皇帝完成返還周禮聖王作樂的最後一塊拼圖，並以此套預示西師奏凱的周鑄鐘為原型，製作清中和韶樂鑄鐘。我們不得不懷疑，乾隆皇帝此舉乃呼應宋徽宗（1082-1135；1100-1126 在位）大晟編鐘制度。北宋崇寧年間（1102-1106），宋徽宗因獲得應天府（今河南商丘）出土的春秋時期成套宋公戌鐘後，開始以之為原型，訂編鐘之制，鑄造大晟編鐘，在北宋宮廷雅樂樂隊中演奏使用。⁵³事實上，同樣身為皇帝收藏家，對於周禮之制與文人文化的詮釋，乾隆皇帝一直將宋徽宗的文化治理術視為某種值得模仿並超越的範式。

「韻古堂」是一中介空間，古鐘安靜的「懸諸簋業」，但乾隆皇帝在「韻古堂記」這份展示說明裡，以多方論點，貫串「周禮」與「清禮」。「懸諸簋業」的不只是這套古鐘，乾隆皇帝還命造辦處以此套古鐘為原型，鑄造大清鑄鐘。新鑄造的清鑄鐘不是安靜「懸諸簋業」的古物，而是實際在廟堂內使用的皇朝禮器。清禮雖企圖以周禮為原型，但陳列在韻古堂內無法被正式演奏的周鑄鐘，並非清禮的載體。因為大清中和韶樂鑄鐘，仍得清宮廷自鑄，方得用之。

四、清中和韶樂鑄鐘與特磬

自康熙朝以來，清宮廷樂隊已有完整的編鐘之制，一組十六件，同掛一簋，形制為大小一致的鈕鐘，但江西出土的周代古鐘為大小不一的甬鐘，若要應用這套甬鐘作為清鑄鐘原型，如何將其合理的加入，與既有的編鐘共同在中和韶樂樂隊裡演出，需要一番梳理。

事實上，現存清宮編鐘實物的形制與材質皆比《皇朝禮器圖式》內所載複雜甚多。在體積大小上，現存編鐘分大小兩種，大編鐘與《皇朝禮器圖式》所記載的尺度紋飾皆相符，但小編鐘則為大編鐘尺度的減半，或稱「減半編鐘」。在鐘體紋飾上，可分為四種。小編鐘鐘體陰刻淺淺的雲龍紋，或光素無紋飾。大編鐘紋飾分兩

52 原文為「今既得古鐘於西師奏凱之時，則闡前開後，備八音之正撰，垂一代之鴻規，在此時乎，在此時乎」。

53 李幼平，〈大晟鐘的復原研究與仿（重）製試驗〉，《黃鐘（武漢音樂學院學報）》，2015 年 4 期，頁 65。

種，一為浮雕雲龍紋，一為浮雕八卦紋。在材質上，分成兩種，一為青銅鍍金，二為金編鐘，即用金銀銅錫四合金鑄成，且金成分高達四成。康熙朝時，八卦紋編鐘皆為青銅鍍金，多用於壇廟祭祀之用；而金編鐘皆鑄有浮雕雲龍紋，多用於朝會燕饗之用。⁵⁴ 如果以《皇朝禮器圖式》所載「中和韶樂編鐘範金為之」、「紐為雙龍中為雲龍紋」的常規而言，目前所存之浮雕雲龍紋金編鐘即符合此標準，但是青銅鍍金、八卦紋、⁵⁵ 體積減半的小編鐘等皆不幅合此標準。筆者推論，由於編鐘之多種形制在康熙朝時已然存在，乾隆朝編纂《皇朝禮器圖式》之時，是在清宮既有的多種不同樣式中選擇一類，作為未來皇朝編鐘製造暨使用的唯一準則。也就是說，乾隆朝重訂編鐘制度時，乃經歷一系列校準行動，包括以周禮為依歸、選擇浮雕雲龍紋金編鐘、剔除八卦紋編鐘、太常寺樂員不再使用道士等等。⁵⁶ 一旦校準完成之後標準統一，唯有雙龍雲龍紋鈕鐘才能稱之為大清皇朝禮器，有資格列入《皇朝禮器圖式》中。因此，《皇朝禮器圖式》的成書過程，也是揀選剔除紫禁城內歷代遺留禮器的過程。

編鐘制度訂定後，乾隆的確可以無需再更動中和韶樂之鐘制，然而江西周古鐘出土之後，乾隆發現這套大小相次的古周鐘不同於清宮內大小一致的編鐘，若中和韶樂要如實返還周禮之制，必得納入一套不同於既有編鐘的鐘制，即乾隆所謂的鑄鐘制度。然而，清中和韶樂樂隊中早已有編鐘之制，編鐘與鑄鐘有何差異？如何共存？在演奏時各扮演何種角色？為此，乾隆皇帝在〈韻古堂記〉中，⁵⁷ 慎重解釋了鑄鐘與編鐘形態雖有差異，卻有共同性，都是十二律呂的載體，可在同一樂隊中共同演奏，差別只在於一套鑄鐘內各鐘體大小異但厚薄同，而編鐘鐘體大小同但厚薄異，就好像排簫與長簫的區別一般，排簫內每支簫長短不同且只有一吹孔，但長簫一支即有六孔。⁵⁸ 接下來，乾隆得辯駁鑄鐘絕非古書上所稱之「律鐘」，因為當

54 孫召華，〈清宮編鐘形制及其功能考辨〉，《中國國家博物館館刊》，2018年6期，頁64-65。

55 清八卦紋編鐘應該是仿照明宮廷編鐘之制而成，甚至，很有可能是直接沿用明代編鐘，但是把年代、律名加以更改而已。見萬依，〈一朝大晟鐘餘音八百年〉，《紫禁城》，1998年3期，頁18。

56 乾隆初年的宮廷禮制改革重點之一，便是要全面模仿周禮遺意，去除宋明以來皇室禮制裡的道教色彩。明代神樂觀中，道士為官僚系統收編，且扮演重要的「天」、「人」溝通角色。而乾隆於八年（1743）設置樂部時，下令主要的郊廟祭祀大典內禁用道士與具有道教色彩的儀式，因為自認是文殊菩薩化身的乾隆，無需道士作為天人溝通的代理人，見 Yonghua Liu, "Daoist Priests and Imperial Sacrifices in Late Imperial China: The Case of the Imperial Music Office (Shenyue Guan), 1379-1743," *Late Imperial China* 33, no. 1 (2012): 55-88.

57 （清）鄂爾泰等編纂，《國朝宮史》，卷15，〈御製韻古堂記〉，頁308-9。

58 原文為「（鑄）鐘大小殊而厚薄同，編鐘大小同而厚薄殊。其不同者，正所為同也。且如排簫長短殊而一孔，長簫一器而六孔，長簫編鐘之說也，排簫鐘之說也。」

時習慣上將律管通稱為「黃鐘」，則「律鐘」有可能即是等同於校準音高所用的黃鐘律管。一旦鑄鐘被視為校準律呂音高所用的「律鐘」，則不適合作為中和韶樂樂隊裡實際演奏之樂器使用。乾隆皇帝絕對不希望鑄鐘僅被視為校準音高之「律鐘」而無法實際演奏，阻礙他一心想完成的金聲玉振之舉，因此在〈韻古堂記〉中批評了那些將鑄鐘僅視為律鐘的學者乃多此一舉的「篤古泥而不知音者」，既然所有樂器皆為音律的載體，那麼任何樂器名稱前面皆可加個「律」字，何以只稱鐘為「律鐘」，而不稱磬為「律磬」，或稱琴為「律琴」呢？⁵⁹更進一步的，他解釋律鐘絕非黃鐘律管，而是作為樂隊演奏時初始起調的樂器，所以稱為「律鐘」。⁶⁰以上乾隆皇帝提出的論點，皆是為了準備在清中和韶樂樂隊中新增鑄鐘這項樂器而提出的說法。⁶¹

不過，在樂隊中新增一套大小相次且具十二律呂的大型鑄鐘，絕非如新增一件鏡或鈸那麼簡單。造辦處過去的鑄鐘技術，僅止於鑄造大小統一的編鐘，這一次，若要成功鑄造大小相次且音高相序的鑄鐘，可以想見將是一項耗時的技術挑戰與科技成就。

一旦確認納鑄鐘入中和韶樂的必要性之後，乾隆二十六年，在允祿（1695-1767）主持下，造辦處開始積極鑄造中和韶樂鑄鐘。⁶²先以康熙時期制定的黃鐘尺度之一倍半為準訂鑄鐘之黃鐘律音高。⁶³兩年後，即乾隆二十八年，造辦處完成太和殿內的朝會中和韶樂鑄鐘一套，⁶⁴以及乾清宮裡的燕饗中和韶樂鑄鐘一套。⁶⁵以上兩套是完整的十二件一組的鑄鐘，因為兩宮殿終年十二個月皆可能舉行朝會或燕饗儀式。除了成套鑄鐘外，造辦處還鑄造置於宮廷廟壇各處的個別鑄鐘，包括圓明園、紫光閣、天壇、地壇、社稷壇、日壇、月壇、太歲壇、先農壇、先蠶壇、太

59 原文為「八音無非律，磬亦律磬，琴亦律琴，其他諸樂無不皆然，獨鐘云乎哉？」

60 原文為「金聲而玉振之，金為始，故曰律鐘。非編之外別有所謂律鐘也。」

61 事實上，早在宋代的宮廷雅樂樂隊中，編鐘即被視為起調的定音樂器，其律學功能已超過演奏功能，見李幼平，〈宋代新樂與編鐘〉，《黃鐘（武漢音樂學院學報）》，2001年1期，頁88-96。

62 根據《皇朝文獻通考》記載，乾隆決定並主導鑄鐘之制，並命允祿主持鑄造事宜。見（清）張廷玉等，《皇朝文獻通考》，卷156，頁42-43，記載，「二十六年詔定中和韶樂鑄鐘之制先是古鐘十一圓出於江西，撫臣摺奏恭進，上為正注疏之異同，辨編懸之制度，訓示廷臣定為鑄鐘，至是奉諭旨，著莊親王欽遵皇祖御定律呂正義鐘律尺度參考定制，鑄造十二律鑄鐘一分，以備特懸，其舊有鑄鐘內缺一圓亦著依式補鑄。」

63 「遵聖祖仁皇帝御定鐘律之黃鐘尺度，參考定制加一倍半，得黃鐘之數，以下十一鐘俱按本律尺度亦各加一倍半，其鐘體上柄旋蟲乳，照三分損益各用遞減以合十二律呂」見（清）張廷玉等，《皇朝文獻通考》，卷156，頁2017。

64 （清）孫承澤等，《皇朝通志》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷115，頁4。

65 （清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷8，頁4-28。

廟、天神壇、地祇壇、先師廟、歷代帝王廟等。因為十二律呂分別對應十二月份，以上這些地點，會根據其使用或祭祀的月份需求，放置適合該月份所應演奏之宮律的鑄鐘。例如，天壇只需要放置一件黃鐘調的鑄鐘，因為年度祭天大典在十一月份舉行，該月份對應的律呂即黃鐘調。接下來，1775年寧壽宮重修完成後，乾隆又增添了兩套完整的鑄鐘，一套放置在皇極殿，一套置於樂壽堂。⁶⁶同年，為熱河文廟增添兩件鑄鐘，用於中秋釋奠之禮。初步統計，乾隆皇帝在位期間，造辦處總共新鑄了至少六十六件鑄鐘。

乾隆不只鑄造鑄鐘，在允祿奏請之下，為了聲明成功掌控西域，亦命造辦處以和闐玉製作等同數量的特磬，以與鑄鐘的象徵意義對稱成雙，使得每一次中和韶樂樂隊演奏時，皆能完成金聲玉振的演奏儀式。⁶⁷我們可以想像，任何一場中和韶樂演奏，樂隊裡只會有一件鑄鐘與一件特磬，懸掛在雕刻精美的木簏上，且只在音樂開始與結束演奏之時各敲擊一下，作為起宮應律之用，中間的旋律演奏部分，鑄鐘特磬皆毫無用武之地。但是，對乾隆而言，金聲玉振的象徵意義才是其重點。所謂金聲玉振，是以鑄鐘（金聲）作為樂曲的開端，特磬（玉振）作為樂曲的結尾，在時間上完成周制朝廷雅樂的古今銜接，同時，在空間上完成內地（江西古鐘）與新疆（和闐玉料）的中外貫串。⁶⁸

乾隆皇帝對鑄鐘特磬的製作細節極為重視，他曾要求造辦處必須為清鑄鐘鍍金，俾使清鑄鐘與周鑄鐘在外表上是可以區分的。⁶⁹而且，雖以周鑄鐘為原型，但清鑄鐘有其一看即知的無可取代性。事實上，一開始乾隆皇帝似乎企圖使清鑄鐘完全遵照周鐘式樣，因此允祿的初期設計，是鑄成鐘體後以燒古技術做舊，使其更像韻古堂裡的周鑄鐘。但鑄成之後，允祿請求乾隆皇帝撰寫銘詞以鐫刻在鐘體上，乾隆皇帝因而決定每件鑄鐘背面都要鐫序號、律呂名、年份，正面則鐫乾隆所寫的〈鑄鐘銘〉賦，以「自古在昔，功成作樂」開頭，說明清鑄鐘的鑄造緣由。而為了凸顯此乃大清乾隆朝所鑄鑄鐘，乾隆皇帝刻意推翻前此的燒古決議，命允祿將新鑄

66 趙陽，〈乾隆朝典制樂器的製作〉，收入清代宮史研究會編，《清代宮史論叢》（北京：紫禁城出版社，2000），頁218-220。

67 根據實錄記載，乾隆二十六年七月二十二日，總理樂部事務的莊親王允祿，向乾隆建議，將特磬與鑄鐘納為中和韶樂樂器，乾隆欣然接納允祿的建議，見《清實錄·乾隆朝》，卷641，頁157-158。關於乾隆皇帝利用和闐玉製作特磬以建構治理新疆的合法性，見Yulian Wu, "Chimes of Empire: The Construction of Jade Instruments and Territory in Eighteenth-Century China," *Late Imperial China*, vol. 40, no. 1, (June 2019): 43-85.

68 因為技術與材料的限制，並非短期間內一次完成所有特磬的製作，而是歷經數年，見張廣文，〈清乾隆朝宮廷玉磬的製作與使用〉，《紫禁城》，1995年1期，頁29-30。

69 趙陽，〈乾隆朝典制樂器的製作〉，頁216。

鐘表面一律不必燒古，改用鍍金。⁷⁰同時，每件特磬上亦雕刻有乾隆御製的〈特磬銘〉賦，以「予與有言，金聲玉振」開頭。因而，在各個中和韶樂演奏場合中，刻著乾隆銘文的鐃鐘與特磬，一再昭告天地神靈祖先，功成而樂作。

宋徽宗與乾隆皇帝都曾經以古周鐘為原型，仿製當朝宮廷禮樂演奏時所使用之鐘。但兩人對復古的想像不甚相同。宋徽宗之大晟編鐘，在外表上，幾可與周代古鐘混淆，因而在乾隆時期的《西清古鑑》中誤將大晟編鐘考訂為周鐘。（圖3）然而，清中和韶樂裡的鍍金鐃鐘（圖4），與韻古堂裡帶著銅綠的周鐃鐘，卻絕不可能混淆。不同於宋徽宗，乾隆皇帝在理念上雖然也強調「復周禮」，但在行動上，卻步步以建置不容混淆的、具滿州主體性的清禮為目標。

五、回部樂

平定西域對於清宮廷儀式音樂最直接的影響，是在燕饗樂儀中新增一類過去未見的樂種——回部樂。宮廷儀式音樂樂章內容新增，已經是一件牽連甚廣茲事體大的事，必須先發生值得以音樂為紀的重大事件，如凱旋歸來，才能提案。例如，乾隆十四年三月十二日（西曆1749年4月28日）傅恒（1720?-1770）定金川凱旋歸來，於豐澤園舉辦凱宴儀。⁷¹此次凱宴，入座敬酒時，樂部特別新譜寫了《得勝舞》，慶祝乾隆上任以來的首度軍功。乾隆二十五年三月初三（西曆1760年4月17日），於豐澤園宴請兆惠等平定西域功臣，為了迎接此次凱宴儀，樂部又特別新譜了《平西笛吹樂章清漢文和譜》、《平西慶隆舞樂章清漢文合譜》。⁷²當然，新增樂章是在既有樂種之上增添內容，而新增異族樂種，得在既有的宮廷儀式音樂規範下容受不同於過去「本朝定制」的音樂種類，程序應更為複雜。

《皇朝禮器圖式》記載的回部樂器共八種，包括巴拉滿（圖5）、蘇爾奈、哈爾札克、喀爾奈、塞他爾、喇巴卜、達卜、那噶喇，名稱皆為回名音譯。而每一件樂器的說明都提到「僅按乾隆二十五年西域耆定，得回部樂器八，欽定燕饗兼設於諸部樂之末」，因此，這八類樂器應該是直接於回部取得後送至清宮，並納入燕饗儀式中表演的「部樂之末」。

70（清）張廷玉等，《皇朝文獻通考》，卷156，頁44。

71 見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷52，頁21-24。

72 見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷52，頁39-42。就某種程度而言，若將這些新譜樂章串連起來細究，可演一齣乾隆朝武功記事的宮廷歌舞劇。

清宮筵宴饗表演回部樂之最早官方記載，是繼乾隆二十五年二月完成郊勞禮迎接凱旋將士回京之後，於乾隆二十五年三月初三（西曆 1760 年 4 月 18 日）在豐澤園筵宴兆惠等將軍時，滿洲慶龍舞與蒙古筍吹表演結束之後，隨之「上承應百伎並回樂伎」等百戲雜耍。⁷³ 從乾隆皇帝詩中得知，此次豐澤園凱宴的回部樂伎，包括樂器與表演者，皆將軍兆惠自葉爾奇木所得。⁷⁴ 《皇朝禮器圖式》所載之回部樂器，應即兆惠送呈乾隆皇帝的這一批回部樂器。此後，回部樂伎正式列入清宮燕饗四裔部樂之一，並於「每歲三大節筵宴，高麗國俳掌儀呈技之後，回部樂伎始進」。

回部樂伎內容包括樂曲、舞盤、倒立、走索等特技百戲表演。根據《欽定皇輿西域圖志》的記載，回部樂伎表演時，八位樂師「攜諸樂器進，奏斯納滿、色勒喀斯、察罕、珠魯諸樂曲，以為舞節」，「次起舞」，「次呈雜伎」。舞蹈內容為「司舞二人起舞，舞盤人隨舞」，雜伎項目有「大回子四人」、「小回子二人」，「走索尋橦，百戲具呈，技畢樂止」。⁷⁵ 其中高空走索應是回部樂伎的特色項目之一。乾隆曾於二十六年上元節筵宴時，與群臣觀賞回部樂伎演出，並與于敏中、劉綸等翰林詞臣共同賦《御製觀回部繩伎聯句》一詩。⁷⁶ 除了清宮燕饗儀式中可見回部高空繩伎外，乾隆二十六年十一月崇慶皇太后七旬萬壽慶典上，亦在海淀附近佈設高架，表演回部高空繩伎。⁷⁷

乾隆宮廷樂制中，燕饗樂儀可說是樂種最多元的宮廷音樂表演，包括中和韶樂、丹陛大樂、清樂，以及因應不同筵宴場合而特設的席間指定表演項目，稱之為「承應宴戲」。⁷⁸ 《皇朝禮器圖式》內記載的滿洲慶隆舞、蒙古筍吹與番部合奏、朝鮮國俳、瓦爾喀部樂舞、回部樂等五種部樂，即屬於「承應宴戲」，源於不同族屬的傳統樂舞表演。因為清宮音樂內已有「部樂」概念，以及「承應宴戲」的餘興

73 原文為「慶隆舞上，隊舞大臣十八人進帳殿以次，隊舞畢，筍吹，上承應百伎並回樂伎」，見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 52，頁 41b。

74 乾隆在其〈元正太和殿朝會庸作歌〉詩中提到「時將軍兆惠自葉爾奇木得回部樂，奏送適至，因命於大饗所陳諸部未肄之，其器有大小鼓簫管提琴洋琴之屬，其伎有倒刺都盧及承盤轉碟之屬。」見（清）高宗，《御製詩文十全集》（清乾隆敕刻武英殿聚珍本，中央研究院歷史語言研究所藏），卷 15，頁 9b。

75 （清）傅恒等，《欽定皇輿西域圖志》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 40，頁 19-20。

76 （清）傅恒等，《欽定皇輿西域圖志》，卷 40，頁 20-23。

77 見金廷標所繪之〈回人獻伎〉，收入《臚歡蒼景圖冊》中。關於《臚歡蒼景圖冊》的製作，見林殊，〈崇慶皇太后的萬壽慶典圖〉，《紫禁城》，2015 年 10 期，頁 50。

78 每一次的承應宴戲，因為宴會場合的不同，會有所調整。例如，乾隆二十六年在皇太后七旬萬壽盛典的「皇帝躬侍皇太后家宴儀」上，承應宴戲為「九九大慶」，由皇子、皇孫、額駙等表演隊舞，並高歌祝壽舞辭。見（清）鄂爾泰等編纂，《國朝宮史》，卷 7，頁 112-120。

表演需求，平定西域後順勢新增回部樂，作為承應宴戲之一，顯然順理成章。

過去在清宮廷各大小宴饗儀式上，大至元旦太和殿筵宴，小至皇室家宴的慈寧宮筵宴，慶隆舞、蒙古筚吹與番部合奏、朝鮮國俳等部樂，是必定演出的承應宴戲（表1）。⁷⁹ 可以想像，宮庭宴會場合是個必須行禮如儀卻也賓主盡歡的政治表演劇場，充滿了食物氣味、樂聲歌聲、舞蹈雜技表演，席間交錯著各種族群語言、各式顏色造型材質的宴會禮服或表演用裝扮等，截然不同於中和韶樂演出過程中的莊嚴肅穆，或凱旋饒歌凱歌儀隊列陣表演時的壯大威武。以下分別說明回部樂以外之各部樂特色與表演內容。

表一 各燕饗部樂專屬樂器與表演內容

《皇朝禮器圖式》所載部樂名稱	樂器名稱	《皇朝禮器圖式》記載之各部樂專屬樂器形制與使用說明	《御製律呂正義後編》記載之表演內容
慶隆舞樂 ⁸⁰	節	本朝定制燕饗慶隆舞殿廷用之，在盛京則曰世德舞，凱旋則曰德勝舞，隨所用樂章而異其名，樂器皆同	「司琵琶司三弦各八人，司奚琴司箏各一人，司節司拍司拊各十六人，俱服石青金壽字袍豹皮端罩，在丹陛兩旁立，兩翼並上，司節司拍司拊兩翼各八人，分三排北面立，司琵琶司三弦兩翼各四人東西向立，司奚琴在東，司箏在西，司章十三人服蟒袍豹皮罩端，從右翼上東向立，奏慶隆之章。揚烈舞，上服黃畫布套者十六人，服黑皮羊皮套者十六人，各戴面具跳躍，擲倒象異獸，騎馬者八人，衣甲冑，帶弓矢，分兩翼上，北面一叩頭周旋馳逐象，八旗一人射一獸，受矢群獸懾伏象武成。喜起舞上隊舞大臣十八員，朝服入殿內，正中三叩頭，退東邊西向立，以兩為對進前隊舞，每隊舞畢，正中三叩頭退，次隊復進如儀。 ⁸¹
	箏	髹以黃綠絳，十四絃	
	琵琶	四絃	
	三弦	燕饗番部合樂三弦同	
	奚琴	燕饗瓦爾喀部舞樂奚琴同	
	拍板		

79 「我朝宴饗儀制，皇帝出入奏中和樂，臣工行禮奏丹陛樂，侑食奏清樂，巡酒奏慶隆舞樂，而蒙古朝鮮諸國舞曲皆以次奏諸殿廷」（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷45，頁2。

80 《御製律呂正義後編》卷73記載的慶隆舞樂器，包括節、拍、箏、琵琶、三絃、奚琴，與《皇朝禮器圖式》一致。見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷73，頁1。

81 （清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷45，頁36。

筚吹樂 ⁸²	口琴	鑄鐵為之，中簧	司筚一人，司胡琴一人，司箏一人，司口琴一人，司章四人，皆服蟒服、奏蒙古樂曲。 ⁸³
	箏	六弦	
	胡琴	木為之，髹以金漆，龍首方柄，二絃	
	胡笳	木管三孔	
番部合奏 ⁸⁴	箏	通髹金漆前後梁髹以黑，餘俱如燕饗慶隆舞樂箏之制	箏一、琵琶一、三弦一、火不思一、番部胡琴一、笙一、管一、笛一、簫一、雲鑼一、二絃一、月琴一、提琴一、軋箏一、拍一，每器各一人，與筚吹同入，筚吹亦止用五人，共二十人，為四班，皆蟒服。一叩頭跪一膝奏蒙古樂曲。 ⁸⁵
	琵琶	通髹金漆，匙頭繪金圓夔龍，邊亦繪金夔龍，餘俱如燕饗慶隆舞樂琵琶之制	
	胡琴	竹柄椰槽面以桐，二絃，通常三尺三寸四分八毫	
	月琴	斲檀為之，槽面以桐，八角曲項，四絃	
	二絃	斲樟為之，槽面以桐	
	提琴	竹柄木槽，冒以虺皮，龍首，四絃	
	火不思	桐柄梨槽，半冒虺皮，四絃	
	軋箏	桐為之，似箏而小，十絃	
	拍板	如朝會丹陛大樂拍板而小	
朝鮮國俳樂 ⁸⁶	鼓	木匡冒革，面繪正龍，上下塗金，釘匡髹以朱繪行龍	笛伎管伎鼓伎各一人，戴烟氈帽鏤金頂服藍雲緞袍棕色雲緞背心藍袖帶。俳長一人戴面具，青緞帽紅纓服紅雲緞袍白紬長袖綠雲緞虎補背心十字藍袖帶，擲倒伎十四人服短紅衣，在丹陛兩傍立，俳長從右翼上於毡南立北面致辭（係高麗語），笛伎管伎鼓伎各一人從右翼上於毡西南立東北向，擲倒伎從左翼上，自東向西各呈其藝。 ⁸⁷

82 《御製律呂正義後編》卷 74 記載的筚吹樂器共 4 類，與《皇朝禮器圖式》一致。見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 74，頁 1。

83 （清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 45，頁 43。

84 《御製律呂正義後編》卷 75 所記載的番部合奏樂器種類，包括箏（制同慶隆舞）、琵琶（制同慶隆舞）、番部胡琴、月琴、二絃、三弦（制同慶隆舞）、提琴、火不思、軋箏、雲鑼（制同丹陛樂）、簫（制同中和樂）、笛（制同中和樂）、管（制同丹陛樂）、笙（制同中和樂）、拍。見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 75，頁 1-2。

85 （清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 45，頁 55。

86 《御製律呂正義後編》卷 76 記載的朝鮮國俳樂器共 3 種，笛（制同中和樂）、管（制同丹陛樂）、鼓。見（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 76，頁 1。

87 （清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 45，頁 58。

瓦爾喀部舞樂 ⁸⁸	簫簾	蘆管，三孔	司舞八人服紅雲緞鑲粧緞花補袍狐皮大帽，在丹陛西邊立，進前正中三，叩頭退於西邊柱後立。司簫簾司阮各四人分兩翼上，向上一膝跪，奏瓦爾喀樂曲，司舞以兩為隊，按隊進舞，每隊舞畢，正中三叩頭次隊復進如儀。 ⁸⁹
回部樂 ⁹⁰	巴拉滿	謹案乾隆二十五年西域耆定得回部樂器八，欽定燕饗兼設於諸部樂之末 木管飾以銅，形如頭管而有底，開小孔以出音。	司手鼓一人回名達卜，司小鼓一人回名那噶喇，司胡琴一人回名哈爾札克，司洋琴一人回名喀爾奈，司二絃一人回名塞他爾，司胡撥一人回名喇巴卜，司管子一人回名巴拉滿，司金口角一人回名蘇爾奈，皆衣錦面絹裏雜色紡絲接袖衣錦面布裏倭緞緣邊回回帽青緞靴袖裕膊。司舞二人舞盤二人皆衣靠子，上下身錦腰襖紡絲接袖衣。擲倒大回子四人皆衣靠子，上身雜色紡絲下身接袖衣五色紬回回小帽，餘與司樂人同。小回子二人，雜色紬面絹裡衣，餘與大回子同。以上共十八人。俟高麗國俳掌儀技藝下即上，先作樂，司舞二人起舞，舞盤人隨舞畢，擲倒技上走索尋撞百戲呈技。 ⁹¹
	蘇爾奈	木管，兩端飾桐，上斂下哆，形如金口角	
	哈爾札克	木柄椰槽，冒以馬革，形如胡琴，鋼絲絃十	
	喀爾奈	形如世俗洋琴，鋼絲絃十六	
	塞他爾	木柄通槽下冒以革	
	喇巴卜	木柄通槽下冒以革，絲弦五	
	達卜	木匡上冒以革形如手鼓	
	那噶喇	鐵匡冒革上廣下削形如行鼓	

慶隆舞源於滿洲入關前的宮廷蟒式舞表演，⁹²是一齣大型的歌舞劇，⁹³也是滿洲筵宴儀式中不可少的歡慶表演，而且向來只由諸王大臣擔任演出的任務，康熙帝曾於皇太后七十萬壽時（康熙四十九年，1710），親自上場跳蟒式舞取悅母親。⁹⁴乾隆八年（1743）將源於滿洲民間樂舞的蟒式舞制度化，並改名為慶隆舞，演唱《慶隆之章》。慶隆舞演出時的樂隊與合唱團編制頗大，包括琵琶八人、三弦八人、奚

88 《皇朝禮器圖式》所謂之「番部合樂」，在《御製律呂正義後編》中稱之為「番部合奏」。

89（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷45，頁61。

90（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》並無單獨記載回部樂器，不過，卷77所記載的瓦爾喀舞樂器中，包含簫簾、奚琴（制同慶隆舞）、達卜、那噶喇、哈爾札克、喀爾奈、塞他爾、喇巴卜、巴拉滿、蘇爾奈，亦即把後來歸為回部樂器者全歸入瓦爾喀舞樂器內。此或許說明，早在乾隆納回部入疆域之前，回部音樂已納入清宮廷音樂內，只是當時不知何故將其歸為瓦爾喀部樂之中。

91（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷45，頁63。

92 佟悅，〈清入關前滿族宮廷音樂概說〉，《滿族研究》，1994年4期，頁66-67。

93 胡博，〈清代燕饗樂舞慶隆舞形態初探〉，《北京舞蹈學院學報》，2015年5期，頁73-78。

94（清）張廷玉等，《皇朝文獻通考》，卷155，頁41-b。

琴一人、箏一人、節十六人、拍十六人、拊十六人，而合唱團有十三人。⁹⁵《御製律呂正義後編》記載的《慶隆之章》樂辭共九章，有清漢文合譜，⁹⁶描述滿洲先祖從長白山開始，直至康熙御駕親征為止的重要歷史橋段，是一部滿洲開國史詩。⁹⁷慶隆舞演出過程中舞者表演兩段舞蹈：揚烈舞與喜起舞。揚烈舞演示八旗武士成功圍獵逐象與異獸的過程；喜起舞著朝服，是動作劃一的「隊舞」。光緒朝所編纂的《欽定大清會典圖》上圖示了慶隆舞舞者的裝扮與基本道具（圖 6-8）。

在姚文瀚〈崇慶皇太后八旬萬壽圖〉貼落（1771）畫面中，⁹⁸（圖 9）丹陛樂隊著紅袍，其左右兩側站立者即是慶隆樂隊，包含演唱《慶隆之章》的歌者，成員皆著蟒服。畫幅右方則有一排表演喜起舞的隊舞大臣，以及一群手抱大型舞具以表演揚烈舞的舞團。在同是姚文瀚所繪的〈紫光閣賜宴圖〉中（圖 10），畫幅上紫光閣左側中和韶樂隊後方，亦有一排喜起舞隊舞大臣，以及一群手抱大型舞具的舞團，其中可見弓箭等道具，應是表演揚烈舞之用。⁹⁹

筚篥原為蒙古林丹汗宮廷祭祀儀式音樂，番部合奏原為林丹汗宮廷燕樂，樂曲風格皆可上溯至元代蒙古帝國時期。¹⁰⁰乾隆曾讚盛其為「絕勝鄭衛新聲」的「朔漠古樂」。筚篥樂章由六十六首歌曲組成，多為短歌形式，描述蒙古生活（如〈牧馬歌〉）與祭祀信仰（〈吉祥師〉）等，所有樂章唱辭收入《筚篥樂章蒙古清漢文合譜》。¹⁰¹番部合奏由三十一首樂曲組成，所有樂章唱辭收入《番部合奏樂章滿洲蒙古漢文合譜》，辭意以讚頌君王為主。¹⁰²

朝鮮國俳為皇太極時納入清宮廷燕樂，¹⁰³樂譜極為簡單，只有三個音節，無唱辭，樂器的演奏目的應是以節奏為主，搭配與倒立有關的雜技表演。

瓦爾喀部原是居於長白山附近的東海女真部落之一，被努爾哈赤平定後，其樂

95（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 45，頁 36。

96（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 46，頁 1-17。

97（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 45，頁 37-42。不過，除了《慶隆之章》外，慶隆樂辭可因為特定事件而新增，例如，乾隆皇帝退位後，樂部因而新作太上皇帝宴儀時演唱的〈太上皇帝宴慶隆舞辭〉，歌頌乾隆一生的重要政績，見（清）慶桂等，《國朝宮史續編》，卷 38，頁 307-8。

98 關於此貼落之研究，見林姝，〈崇慶皇太后畫像的新發現——姚文瀚畫《崇慶皇太后八旬萬壽圖》〉，《故宮博物院院刊》，2015 年 4 期，頁 54-66。

99 慶隆舞之表演畫面，亦見於《載湉大婚禮全圖冊》之〈禮節圖〉冊頁第十，見曹連明，〈八音克諧：清代皇帝大婚中的皇家禮樂〉，《紫禁城》，2019 年 4 期，頁 72。

100 烏蘭杰，〈清代蒙古樂曲簡論〉，《音樂研究》，1992 年 2 期，頁 55-62。

101（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 47，頁 1-82。

102（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 48，頁 1-38。

103 劉桂騰，〈清代乾隆朝宮廷禮樂探微〉，《中國音樂學季刊》，2001 年 3 期，頁 53。

舞被納入清宮廷燕樂，包括樂曲、唱辭，為隊舞式的舞蹈表演。¹⁰⁴

慶隆舞、蒙古筚篥與番部合奏、朝鮮國俳、與瓦爾喀部樂舞等四種部樂，是早在滿清入關前即已納為宮廷燕饗部樂，¹⁰⁵但於乾隆時期，內容與表演形式或多或少經過變革，以符合大清宮廷儀式音樂制度。

然而，慶隆舞、蒙古筚篥與番部合奏、朝鮮國俳、瓦爾喀部樂舞、回部樂等五種部樂，在宮廷禮制中有次序等級差異。以元旦太和殿筵宴儀為例，一旦尚膳房將皇帝與席上所有賓客桌上膳食擺放好之後，會演奏《中和清樂》的《萬象清寧之章》，在樂聲伴奏下用膳。用膳完畢後，由禮部樂部官員引慶隆舞表演者與樂隊進場，先表演揚烈舞，然後喜起舞，樂舞表演的同時，御膳房進酒桌，皇帝與各級朝臣一邊觀看隊舞大臣表演，一邊彼此進酒。慶隆舞舞畢之後，進筚篥與番部合奏。之後，再由掌儀司官員引朝鮮國俳進場，以及最後的瓦爾喀部樂舞與回部樂伎。¹⁰⁶源於滿州傳統的慶隆舞，與源於蒙古宮廷的筚篥並番部合奏，基本上是每一場大清宮廷筵宴必備的樂舞表演，皆直屬樂部管轄，有專屬的樂章樂辭，且演出者皆著正式朝會藍色莽袍，與中和韶樂樂工所穿的紅袍明顯區隔開來。而朝鮮國俳、瓦爾喀部樂舞、回部樂伎等則統歸為雜技，具明顯的民間音樂表演風格，歸樂部下的掌儀司管轄，演出者著各自族群的代表服飾。

總之，如果中規中矩、強調儀式性的中和韶樂，是體現乾隆作為大清皇帝所尊之道統，那麼，音樂性與視覺表演性皆強的燕饗部樂，便是乾隆皇帝用以展演身為天下共主賓服四裔的治統。

六、《皇朝禮器圖式》之外

在整部《皇朝禮器圖式》的分類系統裡，天地萬物自然的「恆」與帝國人間的「變」，是一組始終並存的相對概念。《皇朝禮器圖式》的內容是在展示帝國戎祀的物質性，在戎祀基礎上，帝國被一種可與人世同感的自然律穩固支撐著，此自然律包含可透過儀器測度校準的曆法系統，以及在鹵簿旗幟上被標明的祥麟瑞獸、名山大川、日月星宿八卦等。而作為八風八音載體的樂器，和儀器一般，都可視為大清

104 劉桂騰，〈清代乾隆朝宮廷禮樂探微〉，頁 53。

105 林士鉉，〈清朝前期的滿洲政治文化與蒙古〉，頁 78。

106（清）允祿等纂，《御製律呂正義後編》，卷 45，頁 6-8。

皇權測度外在自然世界的標準儀，目的在於校準，俾使皇權與大自然運行的定律和諧一致，特別是中和韶樂樂器，不能有一絲一毫音準上的差池，以使「天地同和，大樂允諧，神人胥暢」。¹⁰⁷而持續擴大的帝國疆域，存在著各種變動的契機，允許大清宮廷燕饗部樂附加與新增，持續納入四裔音樂多元的族群特質。

禮制，是一套詮釋與時俱變之動態政治歷程的言說，並非一套固定不動的準則。隨著帝國武力擴張，大清皇朝禮器類型亦持續擴張與新增。實際用於戰爭之物，會成為皇朝禮器的一部分，包括武備、得勝靈纛、所俘虜的樂器兵器槍砲等。即使整本《皇朝禮器圖式》成書之後，仍允許新形樂器和武備品項納入皇朝禮器之中。因此，在回部樂之後，乾隆朝後期的清宮廷燕饗音樂，隨著十全武功的推進，仍陸續新增了金川樂、班禪樂、廓爾喀樂、緬甸樂、安南樂等部樂。¹⁰⁸

而乾隆朝一系列的樂制改革，的確整體提高了清皇家祭儀與皇權的神聖性。最具代表性的是，他將原專用於圓丘壇、祈穀壇的金編鐘，擴及朝會燕饗之用。¹⁰⁹然而，雖不再以金編鐘作為彰顯圓丘、祈穀壇特殊地位之專屬禮器，卻循著周禮中以蒼璧禮天的原則，特製玉編磬以彰顯圓丘、祈穀壇之特殊禮制地位，因為祭祀燕饗中和韶樂編磬皆用靈璧石為之，「惟圓丘祈穀壇以璧玉為之」（圖 11）。¹¹⁰乾隆帝應該是歷史上親自參與圓丘祭天最頻繁的皇帝，在位六十年親自郊祭達一百〇八次，以祈天道酬勤。¹¹¹因此，絕非不重視圓丘祈穀壇。或許，乾隆放棄金編鐘改用玉編磬彰顯圓丘、祈穀壇禮制地位之舉，是重新以周禮校準圓丘祈穀壇的場所精神。¹¹²而我們可再追究的是，為何校準？之前的做法不夠準確嗎？此標準究竟何在？我們甚至可以更深入地追問，對乾隆皇帝而言，圓丘年度冬至祭天與大內坤寧宮每月祭天儀式，是否面對同一種「天」的概念？身為天子並愛新覺羅家族長的身份，他如何在這兩種祭天儀式中扮演其角色？

107(清)允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，〈目錄·樂器〉，頁 11b。

108 陳萬鼎，《清史樂志之研究》，頁 322。

109 孫召華，〈清宮編鐘形制及其功能考辨〉，頁 70。

110(清)允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷 8，頁 44a。

111 萬依，〈祭天舞樂小考〉，《故宮博物院院刊》，1994 年 2 期，頁 17。

112 對於乾隆將原專用於圓丘壇、祈穀壇的金編鐘擴及朝會燕饗之用，孫召華評為「禮制的僭越」，見孫召華，〈清宮編鐘製作考〉，頁 28-32。但筆者不甚同意「僭越」說法，「僭越」之說是站在禮制一元論的觀點而言，暗示了只存在一套合理且固定不動的禮制標準。僭越之說無法深化對乾隆制禮作樂決策背後的脈絡性認知。試問，乾隆皇帝身為大清帝國鼎盛時期的天子，還有什麼能「僭越」的？他將原來專用於圓丘壇、祈穀壇的金編鐘擴及朝會燕饗，究竟「僭越」了什麼？除非，研究者能清楚論述那所謂「被僭越」的標準為何，否則，無法證明乾隆「僭越」。

企圖返還周禮原則的大清皇朝禮制，的確允許持續擴張與新增，絕非在一套標準框架之下如如不動。即使高舉周禮，大清禮制一直以來是周禮與滿洲禮雙軌並進。對乾隆皇帝而言，唯一一套如如不動的祖宗之制，並非過去任何一個其他朝代曾經施行過的禮制，也不是可持續擴張新增的《皇朝禮器圖式》，而是乾隆十二年（1747），為使「滿洲享祭遺風，永遠遵行弗墜」，令允祿編纂的滿文本《滿洲祭神祭天典禮》。愛新覺羅家族奉行這套滿洲祭神祭天禮直至帝國終結。¹¹³ 編纂之時「每一卷成即繕本呈進，（乾隆皇帝）復親加覆改至精至詳」，足見皇帝之重視。並於乾隆四十二（1777）年起，為「與大清通禮相輔而行，彌昭美備」，始進行漢文本翻譯。¹¹⁴

根據漢文本《欽定滿洲祭神祭天典禮》，「祭堂子司祝獻酒持神刀誦神歌祝禱」時，會使用三種樂器，即三弦、琵琶、拍板，¹¹⁵ 三者皆《皇朝禮器圖式》中慶隆舞表演時使用之樂器。然兩書彼此之間並不互為指涉。成書較晚的《皇朝禮器圖式》中，卻未提及滿洲祭神祭天儀式中亦使用慶隆舞的三弦、琵琶、拍板（圖 12）。然而《皇朝禮器圖式》書中一貫的行文方式，一項樂器若非專屬於某一儀式場合，所有使用該樂器的儀式場合皆會一一如實列出。¹¹⁶ 而《欽定滿洲祭神祭天典禮》書中，樂器說明只提供簡單的尺寸訊息，亦未提及表演慶隆舞時使用相同樂器（圖 13）。但兩書原文都是在乾隆旨意並莊親王允祿總辦下成書的。之所以避開互為指涉的寫法，筆者推測，對乾隆皇帝而言，兩套禮制系統理應不相所屬。《滿洲祭神祭天典禮》的目標讀者與執行者，是愛新覺羅家族後嗣，以及「自王以下，宗室、覺羅，以及奉祭覺羅神之滿洲人等」。¹¹⁷ 而《皇朝禮器圖式》刊本的目標讀者與使用者，是那些在《大清通禮》五禮規範下的帝國眾臣民，使其「從此道德同而風俗一」。¹¹⁸ 滿洲，在概念上並不同於大清皇朝，而是帝國擴張過程中，不為所動的根基。對乾隆皇帝個人而言，那些沒有收入圖式裡的滿洲祭神祭天禮器，是不可更動、亦不可與滿洲人以外之天下眾臣民共享的祭儀。但是滿洲統治之下的大清皇

113 關於滿文本與漢文本之間的關係，見葉高樹，《滿文《欽定滿洲祭神祭天典禮》譯註》（臺北：秀威資訊，2018）。葉高樹，〈乾隆皇帝與滿洲傳統的重建——以薩滿祭祀儀式為例〉，《國立政治大學歷史學報》，48 期（2017.11），頁 43-94。

114（清）允祿等，《欽定滿洲祭神祭天典禮》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，〈目錄〉，頁 5。

115（清）允祿等，《欽定滿洲祭神祭天典禮》，卷 5，頁 10-11。

116 例如「朝會中和韶樂麾」皆同於「祭祀燕饗中和韶樂麾」，見（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，卷 8，頁 2a。

117 葉高樹，〈乾隆皇帝與滿洲傳統的重建——以薩滿祭祀儀式為例〉，頁 65。

118（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，〈表〉，頁 4。

朝，其內涵則是開放的，允許持續擴張，不管是漢明朝、蒙古、西域等後來被歸為內地或藩部者，都只是皇朝持續擴張過程中因戰敗而被納入的其中一部分而已。

七、結語

回到本研究當初設定的研究問題，就《皇朝禮器圖式》所見，乾隆朝如何以凱旋之名，將新征服疆域內之各部族音樂，透過典籍紀錄與儀式化演示（stylized repetition of acts），納為大清宮廷燕饗部樂，與中和韶樂共同構成協和萬邦的音樂表述，一步步建構大清的朝代性與帝國性？他一面以復周禮之名，使中和韶樂樂器往時間軸上溯，因而設韻古堂典藏周代古鐘，新增鐃鐘特磬；一面以天下共主之姿，使燕饗部樂在地理空間軸上向外延伸，因而設紫光閣為戰功紀念館，每年新正宴請外藩於此，並持續以十全武功凱旋之名，新增各裔部樂入燕饗樂，在宮內各種正式筵宴場合一再演出。此時間／空間軸共同架構成一個可持續擴張延展的《大清通禮》禮樂座標系統（圖 14）。而此禮樂座標系的起始原點，其實是未被納入《皇朝禮器圖式》的獨立禮制系統，即根源於薩滿文化，圍繞堂子、坤寧宮每日朝祭夕祭，專屬愛新覺羅家族的滿洲祭神祭天典禮。¹¹⁹

滿洲慶隆舞樂和所有其他部樂，共同架構出帝國性的空間軸，但不可否認的，滿洲慶隆舞樂是最接近原點的部樂。或許，在乾隆皇帝的概念裡，所謂天下共主的地位，會隨著天命而移轉，至少，漢、唐、元、明都曾經在此位置上。乾隆皇帝很清楚改朝換代一定會發生，「自古以來，未有一家恒享昊命而不變者」，因而在製訂交泰殿御用國寶、皇壽殿御用諸璽皆以二十五匣為準，端凝殿御用朝珠匣則有二十五層。¹²⁰ 乾隆皇帝自認若清朝能同周朝一般執政長達二十五代，已是極幸運之事，若二十五代之後改朝也是天命使然，無法抗拒，因為帝國性與朝代性交接的原點會隨著天命變動，天下共主可能成為四裔之一，四裔之一也可能成為天下共主。

最後，一個關鍵問題是，當滿洲慶隆舞與蒙古樂曲、朝鮮國俳、回部樂伎、金川樂、班禪樂、廓爾喀樂、緬甸樂、安南樂等其他族屬樂種，共同並列為大清宮廷

119 關於滿洲祭神祭天典禮與薩滿信仰儀式的關係，見劉桂騰，〈清宮滿族薩滿跳神中的音樂活動〉，《中國音樂》，1989 年 3 期，頁 67-70。

120 因為乾隆「定寶數之時，密用姬周故事，默禱上蒼，祈我國家若得仰蒙慈佑，歷二十五代以長，斯亦逮矣，此亦侈望。」見（清）慶桂等，《國朝宮史續編》，卷 23，〈聖製匣衍記〉，頁 187。

部樂並在燕饗儀式過程中一一演出時，此儀式空間究竟呈現何種場所精神？慶隆舞無疑是燕饗儀式中「承應宴戲」之首，也是四裔部樂之一。若慶隆舞象徵滿清本身作為天下之一部，那麼，燕饗儀式中四裔部樂的表演，可暫且營造出各藩屬—特別是蒙古—與滿清共主天下的「滿蒙一體」幻覺。因而，在以蒙古王公為專屬宴請對象之場合上，如除夕保和殿宴蒙古王公時，會先演奏筚篥、番部合奏等蒙古樂曲，之後再演出滿洲慶隆舞。¹²¹事實上，以四裔部樂演示共主天下的政治象徵性，仍可用周禮概念解釋之，因為周禮春官之一的鞀鞀氏，其職掌即是管理「四夷之樂與其聲歌」。¹²²因而在福隆安等撰寫的《皇朝禮器圖式》進表文中，盛讚乾隆透過戰役凱旋而納入四裔部樂的「典諸鞀鞀」之舉，遠遠勝過漢代樂府之制。¹²³對乾隆皇帝而言，大清帝國早已摒棄以漢為尊的單一華夷觀，¹²⁴因此，他理想中的周禮禮樂制度，是超越四裔族屬的禮制典範，並不專屬於任何族群獨享，至少，並非專屬漢人主政的朝代才能實踐。

〔後記〕本文初步研究成果發表於2019年8月中央研究院近代史研究所主辦的「《皇朝禮器圖式》國際學術研討會」，特別感謝陳芳妹、賴毓芝、林士鉉、陳慧霞、吳曉筠，及眾多與會學者對本研究提出許多寶貴意見，筆者獲益良多。感謝兩位審稿人細心指正，提供許多修改意見。文中如有任何錯誤，作者當自負全責。

121《清史稿》，卷101，頁2892。

122根據乾隆二十七年傅恒等奉命纂修之《欽定皇輿西域圖志》〈音樂志〉中，對於西域音樂的總說明裡，提到「周禮春官有鞀鞀氏，掌四夷之樂與其聲歌。又有旄人掌教夷樂。王者功德隆盛，陰陽和調，聲教所暨，外浹八埏，殊方絕域，相於懷仁慕義，詠歌而舞蹈之。於是採其音聲，按其節奏，被諸管絃，施於千戚，朝會宴饗，用陳門右，所謂其德盛者，其樂備也。」見（清）傅恒等，《欽定皇輿西域圖志》，卷40，頁1-2。

123原文為「奏凱占律來廷亦編之太常，典諸鞀鞀，又豈漢樂府之白馬朱鷺，明堂位之東昧南任所能髣髴哉？」見（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，〈目錄·樂器〉，頁12a。

124岸本美緒認為十七世紀以後，東亞近世進入「多元化的華夷觀」時代，導致華夷思想的「機能性概念化」，亦即「任何地域、任何民族只要具備合適的條件，就都可以成為『華』」。見岸本美緒，〈後十六世紀問題與清朝〉，《清史研究》，2005年2期，頁86。

引用書目

傳統文獻

- (唐)魏徵等,《隋書》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2006。
- (清)《清實錄·乾隆朝》,北京:中華書局,1985。
- (清)允祿等,《御製律呂正義後編》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2006。
- (清)允祿等,《欽定滿洲祭神祭天典禮》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2006。
- (清)允祿等纂修,《皇朝禮器圖式》,哈佛燕京圖書館藏清乾隆武英殿刊本。
- (清)王杰等輯,《西清續鑑甲編》,上海:商務印書館,1911。
- (清)孫承澤等,《皇朝通志》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2006。
- (清)高宗,《御製文集初集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2006。
- (清)高宗,《御製詩文十全集》,中央研究院歷史語言研究所藏清乾隆敕刻武英殿聚珍本。
- (清)張廷玉等,《皇朝文獻通考》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2006。
- (清)傅恒等,《欽定皇輿西域圖志》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2006。
- (清)鄂爾泰等編纂,《國朝宮史》,北京:北京古籍出版社,1994。
- (清)慶桂等,《國朝宮史續編》,北京:北京古籍出版社,1994。
- 趙爾巽等,《清史稿》,北京:中華書局,1976。
- 中國第一歷史檔案館,《清代中南海檔案》,北京:西苑出版社,2004。

近代論著

- 王靜靈,〈柏林收藏的紫光閣功臣像及其相關作品新論〉,《故宮學術季刊》,34卷1期,2014年秋季,頁153-214。
- 佟悅,〈清入關前滿族宮廷音樂概說〉,《滿族研究》,1994年4期,頁66-69。
- 李幼平,〈宋代新樂與編鐘〉,《黃鐘(武漢音樂學院學報)》,2001年1期,頁88-96。
- 李幼平,〈大晟鐘的復原研究與仿(重)製試驗〉,《黃鐘(武漢音樂學院學報)》,2015年4期,頁58-66。
- 岸本美緒,〈「後十六世紀問題」與清朝〉,《清史研究》,2005年2期,頁81-92。

- 林士鉉，〈清朝前期的滿洲政治文化與蒙古〉，臺北：國立政治大學歷史學系博士論文，2006。
- 林姝，〈崇慶皇太后畫像的新發現：姚文瀚畫《崇慶皇太后八旬萬壽圖》〉，《故宮博物院院刊》，2015 年 4 期，頁 54-66。
- 林姝，〈崇慶皇太后的萬壽慶典圖〉，《紫禁城》，2015 年 10 期，頁 44-55。
- 邱源媛，《清前期宮廷禮樂研究》，北京：社會科學文獻出版社，2012，頁 54-61。
- 胡博，〈清代燕響樂舞慶隆舞形態初探〉，《北京舞蹈學院學報》，2015 年 5 期，頁 73-78。
- 孫召華，〈清宮編鐘形制及其功能考辨〉，《中國國家博物館館刊》，2018 年 6 期，頁 63-73。
- 孫召華，〈清宮編鐘製作考〉，《故宮博物院院刊》，2020 年 4 期，頁 16-33。
- 烏蘭杰，〈清代蒙古樂曲簡論〉，《音樂研究》，1992 年 2 期，頁 55-62。
- 張廣文，〈清乾隆朝宮廷玉磬的製作與使用〉，《紫禁城》，1995 年 1 期，頁 31-32。
- 曹連明，〈八音克諧：清代皇帝大婚中的皇家禮樂〉，《紫禁城》，2019 年 4 期，頁 62-81。
- 陳萬鼎，《清史樂志之研究》，臺北：國立故宮博物院，1978。
- 萬依，〈祭天舞樂小考〉，《故宮博物院院刊》，1994 年 2 期，頁 14-18。
- 萬依，〈一朝大晟鐘餘音八百年〉，《紫禁城》，1998 年 3 期，頁 16-18。
- 葉高樹，〈乾隆皇帝與滿洲傳統的重建——以薩滿祭祀儀式為例〉，《國立政治大學歷史學報》，48 期，2017 年 11 月，頁 43-94。
- 葉高樹，《滿文《欽定滿洲祭神祭天典禮》譯註》，臺北：秀威資訊，2018。
- 趙陽，〈乾隆朝典制樂器的製作〉，收入清代宮史研究會編，《清代宮史論叢》，北京：紫禁城出版社，2001，頁 209-223。
- 劉雨，《乾隆四鑑縱理表》，北京：中華書局，1989。
- 劉桂林，〈清代的郊勞〉，《紫禁城》，1982 年 5 期，頁 10-11。
- 劉桂騰，〈清宮滿族薩滿跳神中的音樂活動〉，《中國音樂》，1989 年 3 期，頁 67-70。
- 劉桂騰，〈清代乾隆朝宮廷禮樂探微〉，《中國音樂學》，2001 年 3 期，頁 43-67。
- 劉璐，〈一部規範清代社會成員行為的圖譜——有關《皇朝禮器圖式》的幾個問題〉，《故宮博物院院刊》，2004 年第 4 期，頁 130-144、160-161。
- 賴惠敏，〈崇慶皇太后的萬壽盛典〉，《近代中國婦女史研究》，28 期，2016 年 12 月，頁 1-52。
- 賴毓芝，〈「鑄造」疆域：聖彼得堡冬宮博物館藏乾隆時期二匣回疆錢幣研究〉，《近代史研究所集刊》，101 期，2018 年 9 月，頁 1-62。
- 賴毓芝，〈「圖」與禮：《皇朝禮器圖式》的成立及其影響〉，《故宮學術季刊》，第 37 卷 2 期，2020 年 4 月，頁 1-56。

- 謝小華，〈迎接和慰勞凱旋將士的場所——郊勞臺〉，《北京檔案》，2007年10期，頁48-49。
- Brindley, Erica Fox. *Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China*. Albany: State University of New York Press, 2012.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988): 519-531.
- Liu, Yonghua. "Daoist Priests and Imperial Sacrifices in Late Imperial China: The Case of the Imperial Music Office (Shenye Guan), 1379-1743." *Late Imperial China* 33, No. 1 (2012): 55-88.
- Sterckx, Roel. "Transforming the Beasts: Animals and Music in Early China." *T'oung Pao*, Second Series, Vol. 86, Fasc. 1/3 (2000): 1-46.
- Wu, Yulian. "Chimes of Empire: The Construction of Jade Instruments and Territory in Eighteenth-Century China." *Late Imperial China*, Vol. 40, No. 1 (June 2019): 43-85.
- Yu, Hui-chun. "The Intersection of Past and Present: The Qianlong Emperor and His Ancient Bronzes." PhD diss., Princeton University, 2007.
- Yu, Siu-Wah. "Meaning and Cultural Functions of Non-Chinese Music in the Eighteenth-Century Manchu Court." PhD diss., Harvard University 1996.

圖版出處

- 圖 1 《皇朝禮器圖式》刊本〈目錄·樂器〉題記。圖版取自（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，哈佛燕京圖書館藏清乾隆武英殿刊本，目錄，頁 11b、12a、12b。
- 圖 2 者減鐘，附清代懸環，春秋時期，國立故宮博物院藏。
- 圖 3 宋徽宗大晟編鐘（夷則），國立故宮博物院藏。
- 圖 4 清鑄鐘（黃鐘），北京故宮博物院藏，圖版取自 Ho, Chumei and Bennet Bronson. *Splendors of China's Forbidden City: The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, 53. London: Merrell, 2004.
- 圖 5 回部樂器巴拉滿。圖版取自（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，哈佛燕京圖書館藏清乾隆武英殿刊本，卷 9，頁 56。
- 圖 6 慶隆舞樂舞圖。圖版取自（清）崑岡等奉敕撰，《欽定大清會典圖》，德國柏林國立圖書館（Staatsbibliothek zu Berlin）藏清光緒二十五年武英殿刊本，卷 56，頁 1。
- 圖 7 揚烈舞樂舞圖。圖版取自（清）崑岡等奉敕撰，《欽定大清會典圖》，德國柏林國立圖書館（Staatsbibliothek zu Berlin）藏清光緒二十五年武英殿刊本，卷 56，頁 7。
- 圖 8 喜起舞隊舞圖。圖版取自（清）崑岡等奉敕撰，《欽定大清會典圖》，德國柏林國立圖書館（Staatsbibliothek zu Berlin）藏清光緒二十五年武英殿刊本，卷 56，頁 9。
- 圖 9 （清）姚文瀚，〈崇慶皇太后八旬萬壽圖〉貼落，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自林姝，〈崇慶皇太后畫像的新發現——姚文瀚畫《崇慶皇太后八旬萬壽圖》〉，《故宮博物院院刊》，2015 年 4 期，頁 55。
- 圖 10 （清）姚文瀚，《紫光閣賜宴圖》，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自聶崇正主編，《清代宮廷繪畫》，香港：商務印書館，1996，頁 222-225。
- 圖 11 朝會中和韶樂編磬說明。圖版取自（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，哈佛燕京圖書館藏清乾隆武英殿刊本，卷 8，頁 43b-44a。
- 圖 12 燕饗慶隆舞樂琵琶。圖版取自（清）允祿等纂修，《皇朝禮器圖式》，哈佛燕京圖書館藏清乾隆武英殿刊本，卷 9，頁 32。
- 圖 13 祭堂子司祝所持三弦、琵琶、拍板。圖版取自（清）允祿，《欽定滿洲祭神祭天典禮》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印，卷 6，頁 10b、11a、11b。
- 圖 14 大清帝國禮樂座標系概念示意圖。筆者繪製。

In Tune Without Borders: A Study of the Musical Instruments Section in *Illustrated Regulations for Ritual Paraphernalia of the Imperial Court*

Yu, Hui-chun

Department of Arts and Creative Industries

National Dong Hwa University

Abstract

The present study examines the musical instruments recorded in *Illustrated Regulations for Ritual Paraphernalia of the Imperial Court*. It shows how, in the name of victory, the Qianlong court incorporated the ethnic music of various peoples from recently conquered areas into the banquet music at the Qing dynasty court. By the recording it in books and stylized repetition of acts, a musical expression symbolizing communal harmony between peoples was integrated with Centered Harmony ceremonial music, forming another step in the dynastic and imperial building of the Great Qing. The present study deals, first of all, with court music and instruments that were added in 1760 and 1761 as a result of the Qing court's victory over Muslim peoples in the western regions. They include the new additions of "Military Song of Triumph" and "Victory Song of Triumph" in 1760. Second, in the eleventh lunar month of 1761, a set of ancient Zhou bells unearthed in Jiangxi was displayed in the specially established Rhyming-the-Old (Yungu) Hall, and bells newly cast after the Zhou set were incorporated as part of the Qing Centered Harmony ceremonial court music. The newly-cast bells were also accompanied by chimes made of jade from the western regions to celebrate the court's victory over rebellious peoples in its western regions and serve as an example of the sound and music capturing the idea of triumph in the west. Finally, the submission of Muslim performers and instruments allowed the music of Islamic peoples from those areas to be officially become one of the court banquet music of various peoples.

On the one hand, the Qianlong emperor sought to trace Centered Harmony ceremonial music in the name of reviving the rituals of Zhou by establishing the Rhyming-the-Old Hall to display ancient bells and also adding new sets of tuned bells and chimes. On the other hand, to illustrate the Qing idea of supremacy in the land, it projected the banquet music of other peoples outwards in terms of time and space by also establishing

the Purple Brightness (Ziguang) Pavilion as a memorial hall of victory in wars. Every year, foreign peoples were invited to Purple Brightness Pavilion for the court's New Year's banquet. Furthermore, to commemorate military triumph in the Ten Great Campaigns, the music of other peoples was added and performed at official ceremonies at the court. As this juncture of time and space, a coordinate system of rites and music was thus formed that could be continually expanded and extended.

Keywords: *Illustrated Regulations for Ritual Paraphernalia of the Imperial Court*, court ceremonial music, Muslim Campaign, Rhyming-the-Old Hall, banquet music of peoples

(Translated by Donald E. Brix)

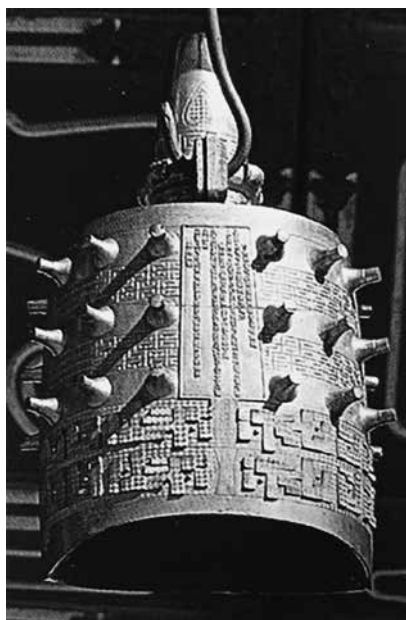


圖4 清鑄鐘（黃鐘） 北京故宮博物院藏

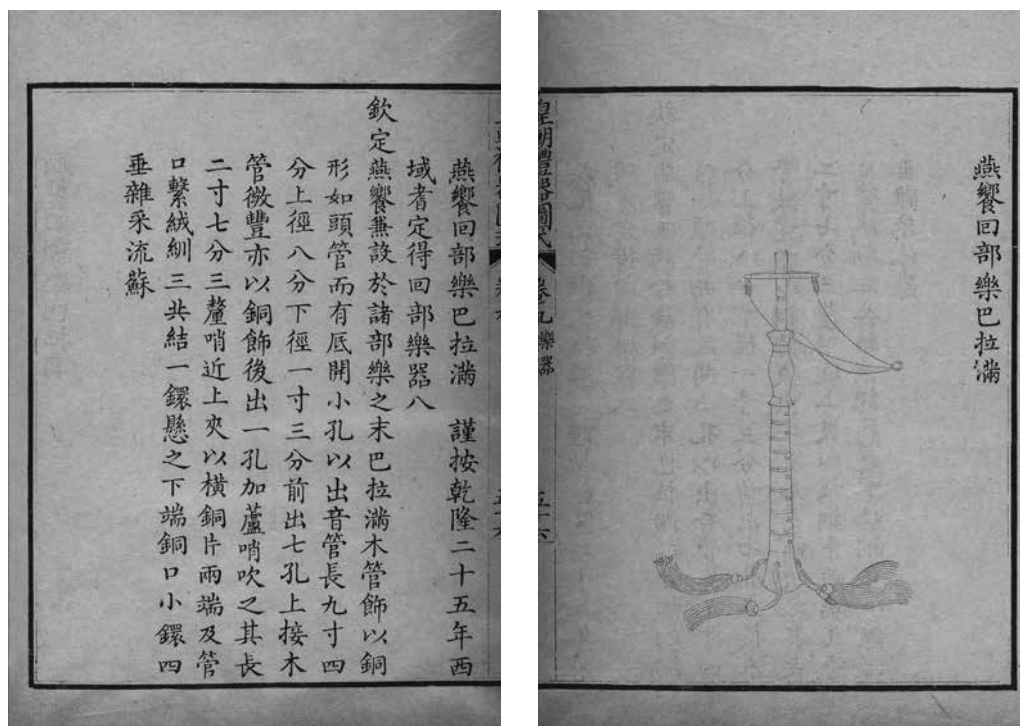


圖5 回部樂器巴拉滿 《皇朝禮器圖式》 武英殿刊本 哈佛燕京圖書館藏



圖6 慶隆舞樂舞圖 《欽定大清會典圖》 清光緒二十五年武英殿刊本 德國柏林國立圖書館 (Staatsbibliothek zu Berlin) 藏



圖7 揚烈舞樂舞圖 《欽定大清會典圖》 清光緒二十五年武英殿刊本 德國柏林國立圖書館藏



圖8 喜起舞樂舞圖 《欽定大清會典圖》 清光緒二十五年武英殿刊本 德國柏林國立圖書館藏

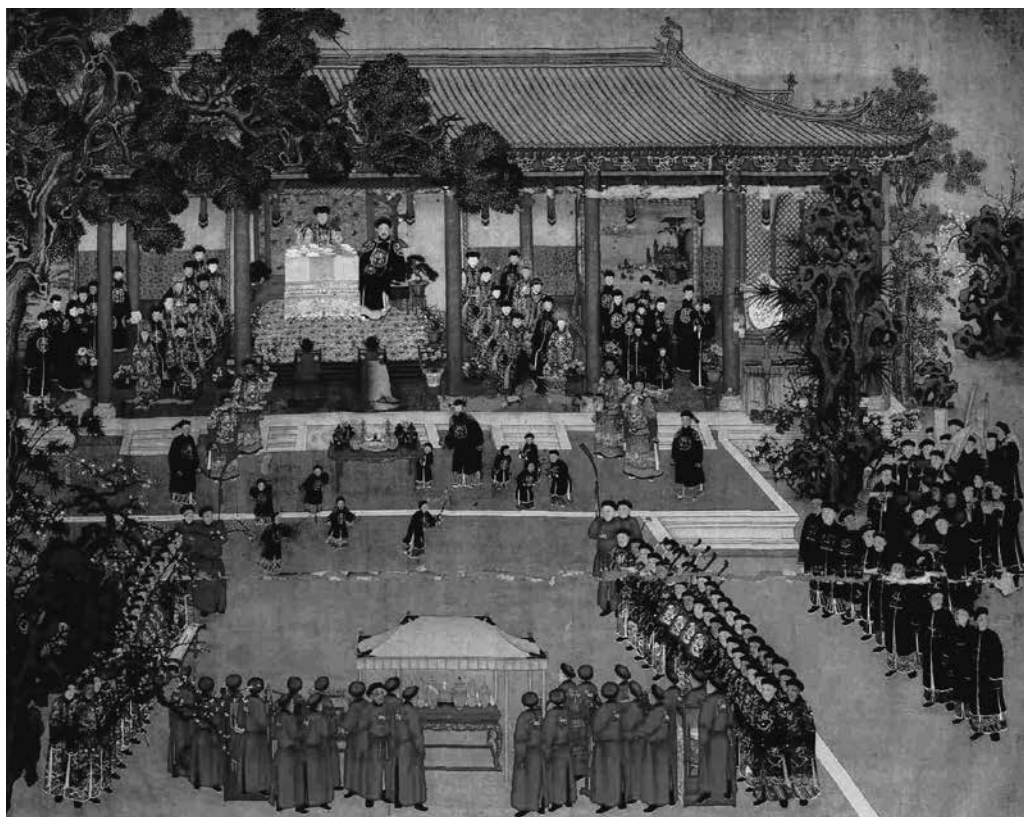


圖9 清 姚文瀚 崇慶皇太后八旬萬壽圖貼落 局部 北京故宮博物院藏



圖10 清 姚文瀚 紫光閣賜宴圖 局部 北京故宮博物院藏

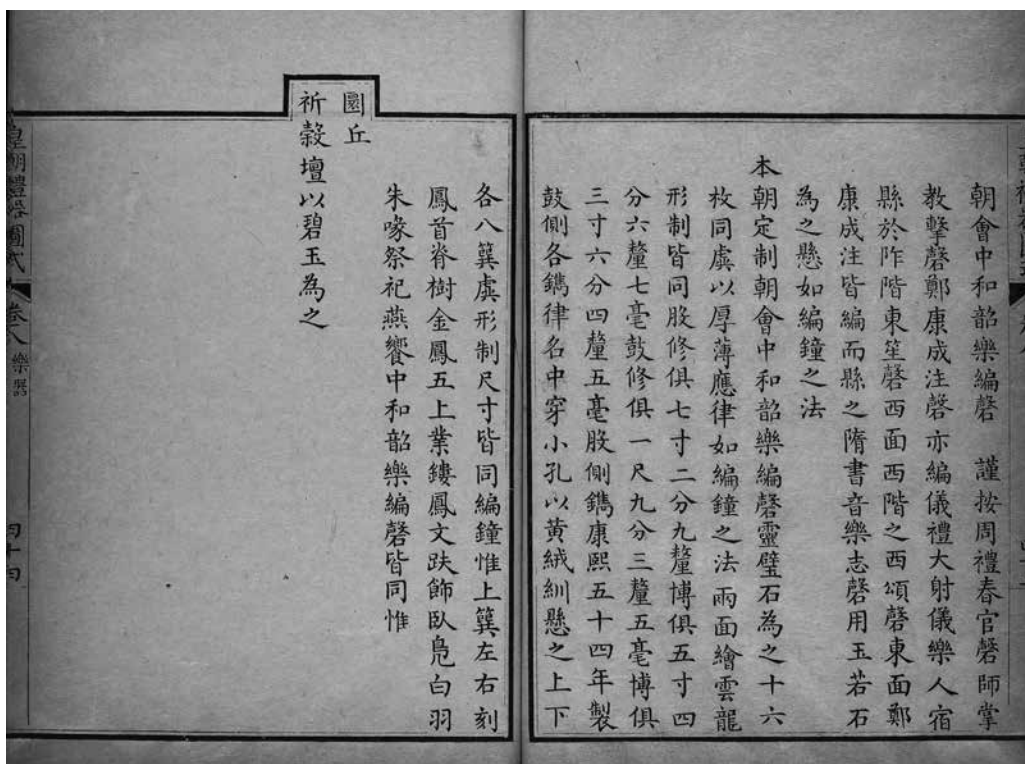


圖 11 朝會中和韶樂編聲說明 《皇朝禮器圖式》 武英殿刊本 哈佛燕京圖書館藏

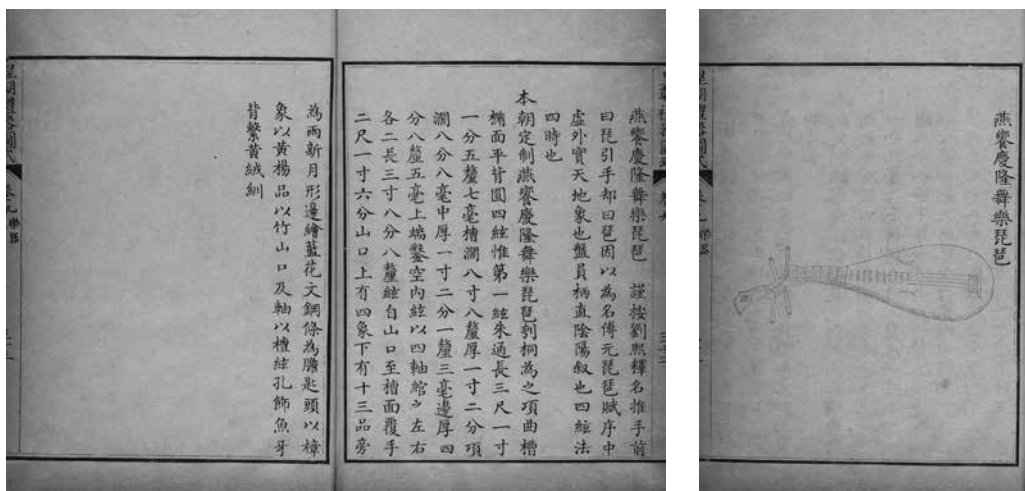


圖 12 燕饗慶隆舞樂琵琶 《皇朝禮器圖式》 武英殿刊本 哈佛燕京圖書館藏

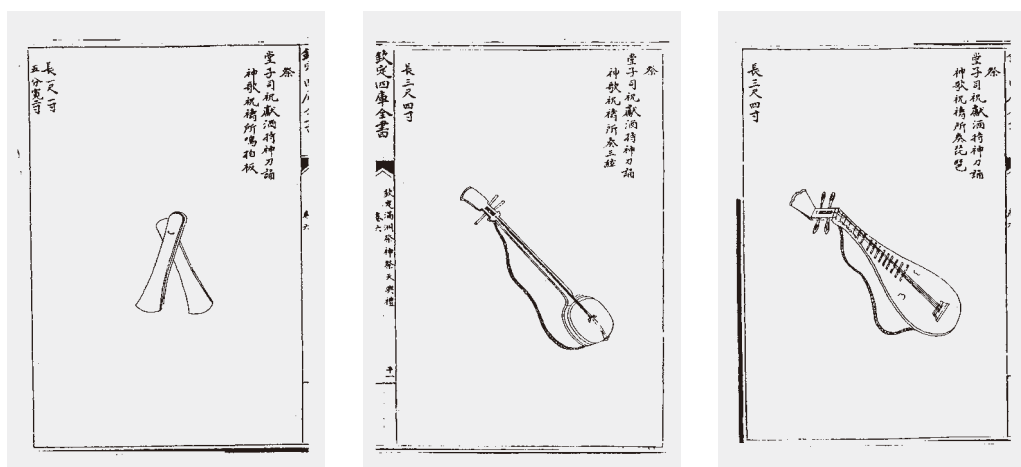


圖 13 祭堂子司祝所持三弦、琵琶、拍板 《欽定滿洲祭神祭天典禮》 清乾隆四十七年文淵閣本

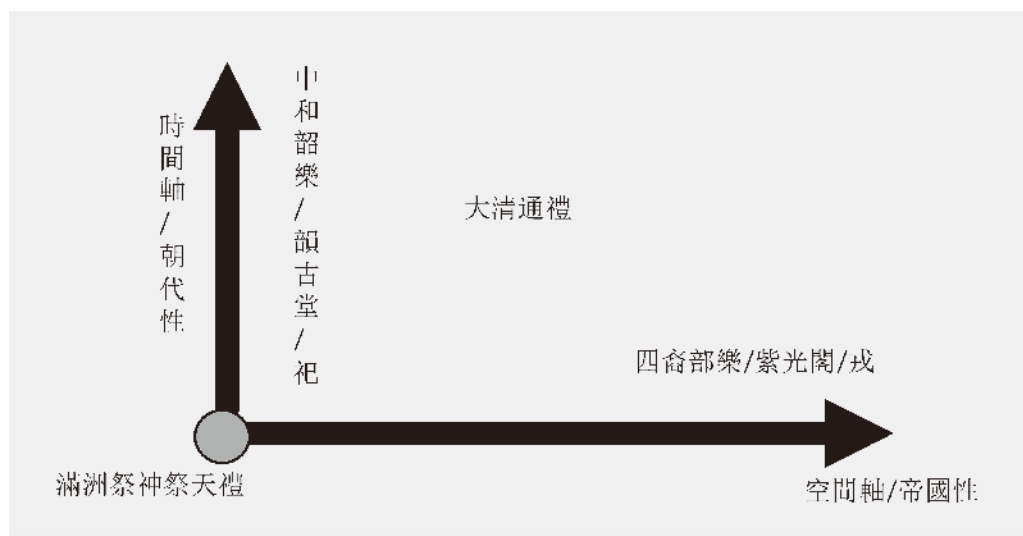


圖 14 大清帝國禮樂座標系概念示意圖

