

分类号:

密 级: 无

UDC:

单位代码: 10118



# 山西师范大学

# 研究生硕士学位论文

## 唐代百戏研究

### 张裕涵

指导教师 曹飞 教授 山西师范大学戏剧与影视学院

申请学位级别 艺术学硕士 专业名称 戏剧与影视学

论文提交日期     年 月 日 论文答辩日期     年 月 日

学位授予单位 山西师范大学 学位授予日期     年 月 日

答辩委员会主席                     

评阅人                     

20    年    月    日



# 独创声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果，学位论文的知识产权属于山西师范大学。除了文中特别加以标注的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得山西师范大学或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。本声明的法律后果将完全由本人承担。

作者签名：

签字日期：

# 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解山西师范大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权山西师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行网络出版，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）。

作者签名：

签字日期：

导师签字：

签字日期：



论文题目：唐代百戏研究

专    业：戏剧与影视学

硕 士 生：张裕涵

签名：\_\_\_\_\_

指导教师：曹  飞

签名：\_\_\_\_\_

## 摘  要

“百戏”是俳优戏、歌舞戏、杂技、魔术等多种表演形式的总称，作为古代文艺活动的重要组成部分，它给先民带去了丰富的视觉享受和精神慰藉。及至唐代，“百戏”发展进入鼎盛时期，内容纷繁庞杂，表现形式多样，演出技巧高超，呈现出百花齐放的局面。它的兴盛对大唐文化的繁荣有着积极的推动作用，对后世俗文学、戏曲艺术的发展有着深远影响，在百戏的发展历史上有着里程碑式的意义。因此，笔者拟对唐百戏的文献资料进行爬梳整理，力图较为全面的了解当时百戏的发展。

本文在搜集大量史料的基础上展开论述。绪论部分对选题缘由、相关成果研究综述、研究方法和思路进行了简要介绍。

第一章，唐代以前百戏之流变。对“百戏”这一概念进行界定，追溯唐代以前百戏的萌芽和发展，基本明确了唐以前百戏表演所包括的内容。

第二章，唐代百戏繁荣的原因。系统分析唐代政治、经济和文化的发展情状，并以为之切入点探讨了它们与唐代百戏繁荣的渊源。

第三章，唐代百戏的分类。本章参考《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》、《文献通考》、《中国戏曲发展史》等著述的分类情况，将唐代百戏分为歌舞戏、俳优杂戏、杂技、球戏、动物戏、幻术六种类型；与此同时，运用文献分析法详细介绍前四种类型的演出情况，得出了百戏演出在唐人的日常生活中占据着相当重要的地位的结论。通过介绍多种百戏表演的形式，力求对唐代百戏演出的盛况有全面的了解。

第四章，唐代百戏的音乐管理机构。唐百戏的高度繁荣离不开音乐制度的完备，唐时的百戏管理机构主要有太常寺、教坊、梨园。因此，本章对此三种音乐职能部门进行考察，论证了教坊、梨园的位置，勾勒出它们从产生到消亡的过程，对音乐管理机构与百戏的关系进行探析，得出了三个音乐机构相辅相成，共同铸就唐百戏辉煌的结论。

第五章，唐代宫廷百戏乐人研究。乐工是百戏表演活动的主要承担者，本章第一节清晰了百戏乐工的起源，次节对有史籍可考的乐工进行考证，概述他们的社会地位、技艺水平、生存状况，进而指出他们强有力地推动了唐百戏的发展。

第六章，唐代百戏的演出场所。唐代百戏的演出场所趋向专业化、固定化，本章着眼于此，并结合有关史料进行考述，把表演场所分为殿亭宴会、寺院戏场、市井和村野巷陌、军营四类，并介绍这些表演场所的演出情况，指出其存在是为满足唐人休闲娱乐的需求。而且在一些场合，百戏表演是与庙会相结合的，通过对观演场所的研究，可以从侧面了解唐代百戏繁荣的盛况，同时也有助于窥探唐人积极开放的生活风貌。

**【关键词】** 唐代百戏 太常寺 教坊 梨园 乐工 戏场

**【论文类型】** 基础型

**Title:** A Study of Acrobatics in Tang Dynasty

**Major:** Drama and Film Studies

**Name:** Zhang Yuhan

**Signature:** \_\_\_\_\_

**Supervisor:** Cao Fei

**Signature:** \_\_\_\_\_

## Abstract

**Acrobatics is the general name for different performing forms such as comedians, song and dance dramas, magics and acrobatics. Those varieties of activities are main parts of theatrical performances in ancient time, which provided the public with visual entertainment and mental comfort. Up to Tang Dynasty, acrobatics went into the golden era with varieties of performing forms, higher performing skills. The prosperity played an important role in the prosperous Tang culture and provided far-reaching influence on secular literary and the development of drama arts. Therefore, the author tries to sort out data to have a wholly understanding on the development of acrobatics.**

**The thesis is based on solid and enough historic materials. The part of introduction covers the reasons why the topic is chosen, the review of previous researches, researching methods and thoughts.**

**Chapter one is about the development of acrobatics before Tang Dynasty. By referring to its germination and development, it defines the concept of acrobatics and finally makes the forms of acrobatics clear.**

**Chapter two discusses the reason why acrobatics became prosperous. It analyzes the connection between the prosperity and**

**the politics, economy and culture in Tang Dynasty.**

**Chapter three is on the varieties of acrobatics in Tang Dynasty. Referring to “*History of the Tang Dynasty*”, “*New History of the Tang Dynasty*”, “*Tang Hui Yao*”, “*Book of General*” and “*Development of Chinese Dramas*”. Acrobatics includes six types, which are song and dance dramas, comedians, acrobatics, ball-plays, animal-plays and magics. Meanwhile, performances of the first four types are introduced in detail and it draws the conclusion that acrobatics plays a rather important role in people’s daily life. All the information is gathered to have a whole view of grand performances.**

**Chapter four is on the musical management organizations in Tang Dynasty. The highly prosperous Tang acrobatics is closely connected with the perfect music system. At that time, main organizations are Taichangsi, Jiaofang and Liyuan. Therefore, this chapter mainly studies the three organizations, covering the locations of Jiaofang and Liyuan, different development stages and the relationship between musical management organizations and acrobatics. Based on the analysis, the chapter holds the view that the cooperation of the three organizations made acrobatics prosperous.**

**Chapter five studies musicians in court. Composers and performers are the most important roles in performances. The first part in this chapter clarifies the appearance of composers and performers; the second part is trying to confirm composers recorded in historic books and describes their social status, professional levels and living situation and then points out that they**

**greatly pushed the development of acrobatics in Tang Dynasty.**

**Chapter six is on the places where acrobatics were played. Performing places developed into specialization and immobilization. Places include four kinds. They are the court, temples, the folk and military camps. They were played in these places to satisfy Tang people's entertainment needs. In some occasions, performances are combined with temple fairs. The study on places where they were performed slightly shows the prosperity and is helpful to learn the active and open living style of Tang people.**

**【 Key Words 】** Acrobatics in Tang Dynasty    Taichangsi    Jiaofang  
Liyuan    Musicians    Theatrical building

**【Type of Thesis】** Basic type



## 目 录

绪 论.....	1
<b>第一章 唐代以前百戏之流变.....</b>	<b>7</b>
第一节 百戏界说.....	7
第二节 百戏的历史流变.....	8
<b>第二章 唐代百戏繁荣的原因.....</b>	<b>15</b>
第一节 政治因素：百戏活力之源.....	15
第二节 经济繁荣：百戏发展的经济基础.....	16
第三节 文明开化的政策：百戏发展的重要推动力.....	17
<b>第三章 唐代百戏的分类.....</b>	<b>19</b>
第一节 歌舞戏.....	19
第二节 俳優杂戏.....	32
第三节 杂技类表演.....	44
第四节 球戏类.....	56
<b>第四章 唐代百戏管理机构.....</b>	<b>61</b>
第一节 太常寺.....	61
第二节 教坊.....	67
第三节 梨园.....	75
<b>第五章 唐代宫廷百戏乐人研究.....</b>	<b>81</b>
第一节 唐代百戏乐工来源.....	81
第二节 百戏乐工的分类.....	87
第三节 宫廷百戏乐人的地位.....	99
<b>第六章 唐代百戏的演出场所.....</b>	<b>103</b>
第一节 早期戏剧观演场所.....	103
第二节 唐代百戏观演场所.....	107

结 语.....	119
致 谢.....	121
参考文献.....	123
攻读学位期间发表的论文及获奖情况.....	129

## 绪 论

### 一、选题缘由及研究方法

“百戏”是歌舞戏、杂耍、幻术等多种艺术形式的统称。笔者选择唐代百戏作为研究对象，主要是因为它在百戏艺术发展史中具有承上启下之地位，并凭借其自身灵动鲜活的表现方式加速了多种艺术形式的融合，具有明显的转型特征。这一时期，中国国力强盛，且对外与许多西域国家都有着广泛密切的交流。这些便利的因素，皆为百戏的发展注入了新的活力，使百戏的表演内容更加丰富，表演技艺和表演规模相较以前亦得到很大程度的提高。在唐代，百戏艺术高度繁荣，并成为后世梨园艺术的基石。

目前学界虽有不少关于唐代百戏的研究成果，但是对其进行全方位整合梳理的专门性研究还略显不足。因此，本文通过对大量现存的文献史料进行研究，从宏观角度对唐代百戏进行较为系统的分类、爬梳及归纳总结，进而对前人研究成果之不足补苴罅漏，以期较为全面地分析唐代百戏，并对于研究戏剧在当时的形成和发展情况有所裨益。

本文主要采用文献研究法。笔者在前期着力进行文献资料的搜集整理，力图做到全面详实；在撰写过程中，以《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》、《文献通考》、《全唐诗》等一系列唐代史料笔记为依托，在此基础上参阅相关的音乐著作、论文期刊来对唐代百戏进行全方位的研究，以期能够尽最大努力得出较为切合实际的结论，并较为准确的呈现唐代百戏风貌。因此，本文本着“史料为重”的思路，通过征引大量的文献资料对唐代百戏做进一步阐释。

### 二、相关研究成果综述

百戏在我国有着悠远的历史，它的内容丰富多彩，尤其唐百戏更是大放异彩，是百戏发展的历程中最为耀眼的一个阶段。歌舞戏、角抵、走绳、戴竿、幻术等都是唐百戏中的重要内容，深受各个阶层的喜爱，唐代百戏的蓬勃发展在一定程度上向我们展示了整个大唐王朝积极昂扬、兼容并包的精神风貌。

在传统“鄙俗”观念影响之下，关于唐代雅乐、诗歌、散文的研究层出不穷。相较之下，唐代百戏研究稍显滞后。虽然百戏受到了唐代多位帝王的重视，但是也难以摆脱封建社会对俚俗艺术的偏见，诸多正统史籍对其几乎未有提及，书面记录的匮乏与唐百戏在实际生活中蓬勃发展的局面形成了强烈的反差。如今我们只能在《教坊记》、《太平广记》、《明皇杂录》等有限的史料笔记中获得零星线索。

关于唐百戏的断代史研究，至今还未有专著问世。对唐百戏有所涉及的论著大多是一些戏曲通史类的研究专著、偏重杂技发展史亦或是音乐史研究的著作。这些专著大体又可分成两大类：第一类对唐百戏仅限于蜻蜓点水地掠过，唐百戏在文中所占篇幅极为有限，属于概括性的介绍；第二类专著的研究内容并非专门针对百戏所展开，但是书中有部分章节和唐百戏紧密相关。与前一类相比，它们对唐百戏的研究更为深入、具体，涉及到了唐代百戏的内容界定、百戏的管理机

构、百戏的发展流变等内容，但基本只是选取某个角度切入，论述不够全面。

## （一）、专著

### 1、专书

廖辅叔先生的《中国古代音乐简史》着重介绍了原始社会、奴隶社会、封建社会等三个时期的音乐发展历程，对唐百戏具体内容并无过多提及，只是简要地概括了唐代百戏乐工有着“屈辱的地位”；秦序先生的《中国音乐史》主要梳理了我国的音乐史，书中简略地提到了唐代雅、俗二乐，对唐代百戏并无专门提及；叶大兵先生的《中国百戏史话》从民俗学的视角切入，梳理了百戏的发展历程。文中提到了击鞠、拔河、戴竿等百戏内容，简要地介绍了教坊的设立；其余诸如刘再生先生的《中国古代音乐史简述》、刘峻骧先生的《中国杂技史》、聂传学先生的《中国古代杂技发展概略》、《百戏奇观》等都大同小异，侧重于对唐百戏内容简单的罗列、介绍，有科普的性质；《简明戏曲音乐辞典》、《中国戏曲曲艺词典》等辞书对百戏和散乐的界定也不甚清晰。

### 2、其它著述

杨荫浏先生所著的《中国古代音乐史稿》是我国近现代关于古代音乐史的研究中一部里程碑式的作品，开创了通史类著作观照各代音乐制度、乐官等问题的先河。该书对百戏的内容做出了较为周详的界定，作者认为百戏等同于现今的杂技，和散乐属于同一范畴。并专列一章介绍大唐的音乐制度，并对唐代的宫廷音乐机构、太常寺和教坊乐工的考核和地位均有涉及，为后人了解、研究唐代百戏管理机构提供了便利。杨先生的观点得到了主流学界的认可。

刘荫柏先生的《中国古代杂技》概述了百戏在中国两千多年的发展历史，作者提出了唐代“散乐即百戏”的观点，专列一章七节按类别介绍了隋唐时期百戏所囊括的杂技内容。

廖奔、刘彦君合著的《中国戏曲发展史》详细阐述了中国戏曲的发展轨迹。书中较为全面、详尽地介绍了歌舞戏、优戏的内容。更为难能可贵的是，作者把唐代百戏的发展与戏剧起源结合起来进行论述。认为唐代是戏剧发展的起飞阶段，尤其歌舞戏和优戏的兴盛为代戏曲的发展做了重要铺垫。该书的研究方式、思路使得对百戏的关注不再流于表面，非常值得后人借鉴。

岸边成雄先生所著的《唐代音乐史的研究》一书着眼于大唐乐制，该书分为两个部分，对百戏的管理机构、乐工等问题的探讨主要集中在前半部分。岸边先生以《新唐书》、《唐会要》、《通典》等重要史籍为依托，用国际化的全新视角去考述唐代乐制，研究内容包括三大音乐机构以及唐代乐制的发展与变迁，乐工的组织 and 生存发展情况。提出了乐舞、百戏是原始戏剧的重要观点，是“将原有之曲艺、幻术、手品等杂技中，加上所谓新‘歌舞戏’之原始戏剧而成。”<sup>①</sup>此书内容详实，史料浩博，是研究断代乐制的开山之作。作者独特的研究思路和切入角度也给本文以极大的启示。

任半塘先生的《唐戏弄》全面探讨了唐代戏剧发展之状况，是迄今为止惟一一部专论唐代戏

① 【日】岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年版，第14页。

曲的著作。作者坚守用事实说话的原则，充分挖掘涉及到唐代戏剧元素的相关资料，全书共计70余万字，从史料记载、剧目、化妆、演出人员、场所设备等多个角度对唐代戏剧做了条理、详尽的论述，是迄今为止唐百戏资料最为丰硕的一部著作，对唐戏研究作出卓越的贡献。该书以《新唐书》、《旧唐书》、《唐会要》等笔记小说为重要依托，共引书目500余本，史料详实，罗列艺人94名。任先生在梳理大量史料的基础上，得出了许多新颖的观点。如“剧本不传，不等于无剧本；无剧本，不等于无戏剧”，<sup>①</sup>认为唐代已有杂剧。作者还把唐戏分为歌舞戏、滑稽戏、傀儡戏等，对很多古典剧目例如《踏摇娘》、《大面》、《钵头》等作了全面详细的考证，并专列一章梳理了唐代参军戏的起源和发展，纠正了以往认为唐代无戏剧的错误观念。任先生的研究打破常规，把唐戏研究与社会经济、文化、风气的发展全面结合起来，向人们昭示了唐戏是一种综合性的艺术类别。对本文的撰写而言，《唐戏弄》有着重要的指导意义，任先生关于百戏资料的梳理为本文提供了重要线索。

## （二）、学术论文

涉及唐代百戏的学术论文数量的渐次增多，逐一列举实属不易，故而笔者在此择取比较重要的、内容有创新并具有一定参考价值的研究成果加以述评，其余将在参考文献中予以呈现。下面，笔者将以研究内容为划分依据。

### 1、关于唐百戏内容的研究

对于唐代百戏内容的研究明确表明了唐代百戏的范畴，把唐百戏与其他艺术式类区分开来，因此有不少学者将目光聚集在此展开专项研究。他们大多选取众多百戏内容中的一项或者几项，作比较全面的史料梳理，具有重要的文献参考价值。

黎国韬在《论中古假面戏群》一文中首创了“假面戏群”这一概念，他将化妆表演作为分类标准，把《拨头》、《兰陵王》、《苏幕遮》、《踏摇娘》都划归其中，并且论述了这些假面戏的共同特征。<sup>②</sup>

耿占军的《从野蛮到文明——汉唐长安动物戏的发展演变》介绍了由汉到唐动物戏的发展与演变，着重介绍了唐代动物表演相较于前代的革新。该文不只是简单地介绍相关内容，而是把动物戏的演变与整个大唐的精神气质融合在一起来探讨，此种研究思路值得借鉴。<sup>③</sup>

刘希里的《唐代歌舞戏考略》从演出情节、人物装扮、表演方式等三方面考证了具有代表性的三大歌舞戏《大面》、《钵头》、《苏中郎》。<sup>④</sup>

黎国韬的《唐五代参军戏演出形态转变考》着眼于唐代参军戏，通过对史料中与参军戏相关的内容进行考析，探讨了参军戏的演出形态（音乐、科白、舞蹈、装扮、脚色）在初唐、盛唐、晚唐几个不同时期的重要发展与变革。<sup>⑤</sup>

① 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第67页。

② 黎国韬《论中古假面戏群》，《西域研究》2009年第1期。

③ 耿占军《从野蛮到文明——汉唐长安动物戏的发展演变》，《唐都学刊》2010年第3期。

④ 刘希里《唐代歌舞戏考略》，《四川戏剧》2011年第4期。

⑤ 黎国韬《唐五代参军戏演出形态转变考》，《艺术探索》2008年第4期。

杨晓慧的博士论文《唐代俗文学研究》专列一节研究了唐时的百戏，他把这一时期的百戏表演称之为“戏曲”。结合史料简要介绍了唐代三大歌舞戏和参军戏。<sup>①</sup>

## 2、关于唐百戏管理机构的研究

黎国韬的《汉唐百戏管理机构考》以汉唐百戏的管理机构为研究范畴，得出了唐初太乐署管理百戏、玄宗以后教坊掌管百戏的结论，较为详细地论述了唐百戏管理机构由太常太乐署向教坊转变的过程。<sup>②</sup>

柏红秀的博士论文《唐代宫廷音乐文艺研究》论述了唐代三大音乐机构太常寺、教坊、梨园的音乐职能及设置情况，她认为三个机构在俗乐表演方面有着密切的联系与交流。作者还指出外域文化对三大机构有着积极的影响与渗透，视角新颖。<sup>③</sup>

王扬扬的硕士论文《唐代教坊考述》主要通过对唐代教坊的历史成因、设置、组成部分、存在时间和相关演出进行研究，证明教坊对唐代俗乐乃至后世音乐影响深远；本文另一重要贡献是对各种“教坊”进行爬梳、整理，有助于人们更为明晰的认识教坊。<sup>④</sup>

李西林的《唐代宫廷音乐管理机构制度述考》从礼教文化的独特视角对唐时音乐机构展开研究，它的可贵之处在于涉及到了不为人们所关注的仙韶院、宣徽院等辅助性音乐机构，并探讨了这些音乐机构的设置对唐代以及后世乐制的影响。<sup>⑤</sup>

## 3、关于唐代百戏乐工、演出场所的研究

左汉林的《唐代教坊乐工考》和李昌集的《唐代宫廷乐人考略》依托《教坊记》、《因话录》、《酉阳杂俎》等史料，全面考证了教坊中较有名气的乐工的生平、演出技能、地位和归属。值得注意的是，李昌集更加重视胡乐对唐代宫廷演出的影响，他通过对比宫廷乐人中胡人、汉人的数量得出了唐时胡乐的地位远不及汉乐的结论。<sup>⑥</sup>

葛恩专的《试论唐代宫廷音乐教育》将笔触对准太乐署乐工，着重研究他们的学习、考核、演出、赏罚等机制。作者认为唐代的音乐制度空前完备，音乐教育质量极高，值得后世的音乐机构效仿与借鉴。<sup>⑦</sup>

李静蓉的硕士论文《唐代宫廷优伶研究》旨在通过对优伶群体的研究来挖掘他们存在的社会意义。作者详释了优伶产生的文化背景和唐代宫廷优伶发展兴盛的动因、演出形制、选拔制度，认为唐代宫廷乐人对唐代俗乐、俗文学乃至对外文化交流的发展都有筚路蓝缕之功。<sup>⑧</sup>

曹飞先生所著《敬畏与喧闹：神庙剧场及其演剧研究》从史学和戏剧学的角度研究了历代神庙剧场的流变，他将唐代寺院戏场划入“前剧场时期”，介绍了寺院戏场的演出内容、演出影响，

① 杨晓慧《唐代俗文学研究》，陕西师范大学博士论文，2012年。

② 黎国韬《汉唐百戏管理机构考》，《中华戏曲》第45辑。

③ 柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，扬州大学博士论文，2004年。

④ 王扬扬《唐代教坊考述》，河南师范大学硕士论文，2013年。

⑤ 李西林《唐代宫廷音乐管理机构制度述考》，《交响——西安音乐学院学报》2012年第4期。

⑥ 李昌集《唐代宫廷乐人考略》，《中国韵文学刊》2004年第3期。

⑦ 葛恩专《试论唐代宫廷音乐教育》，《贵州师范学院学报》2013年第2期。

⑧ 李静蓉《唐代宫廷优伶研究》，福建师范大学硕士论文，2006年。

解释了在佛门净地举行世俗表演的原因。<sup>①</sup>

周侃、李楠的《唐代乐舞、百戏观演场所考察》一文，探究唐代观演场所的具体情况并深入分析了封建社会中表演者、观众和演剧场所三者之间的联系，梳理了唐代百戏发展的走向、脉络，还原了唐人休闲生活的原貌。作者认为在唐代，百戏演出场所逐渐向专业化、固定化转变<sup>②</sup>

---

① 曹飞《敬畏与喧闹：神庙剧场及其演剧研究》，中国戏剧出版社，2011年。

② 周侃、李楠《唐代乐舞、百戏观演场所考察》，《兰州学刊》2009年第3期。



## 第一章 唐代以前百戏之流变

### 第一节 百戏界说

百戏是中国戏剧的雏形。关于百戏的释义，学界比较主流的观点认为散乐和百戏为同一内容。

《中国大百科全书》对“散乐百戏”有如下解释：“中国古代多种艺术和娱乐表演品种的泛称。包括歌舞、器乐、角抵、武术、杂技、魔术及杂剧等。”<sup>①</sup>

吴钊和刘东升编写的《中国音乐史略》认为：“百戏，又名散乐。它是杂技、歌舞及民间各种新的音乐技能的总称。”<sup>②</sup>

《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》将“百戏”一词解释为：“我国古代由民间音乐、技艺发展而成的多种艺术和娱乐表演品种的泛称。”<sup>③</sup>

刘再生的《中国古代音乐史简述》定义“百戏”为：“‘百戏’是我国古代乐舞、杂技表演的总称，实际上包括杂技、武术、幻术、民间歌舞杂乐、杂耍等多种艺术表演形式，在表演中多有音乐的唱、奏，所以，百戏与音乐有着极其密切的关系。”<sup>④</sup>

赵维平的《中国历史上的散乐与百戏》详细梳理了各个历史时期的散乐百戏，他反对将百戏散乐混作一谈：“中国历史上的百戏与散乐的关系从内容上来看可作如下图式：散乐[周代]——百戏[后汉]——散乐[隋唐]（实为百戏）。隋唐时期的散乐是历史一记录的惯性延续，内容已不是周代的散乐了，两者在内容上有较大的差距，不能混为一谈。”<sup>⑤</sup>

杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》亦认为百戏发展到唐代时，才与散乐内容等同：“《散乐》是从周代以来，用以概括一切尚未得到统治阶级正式重视的各种民间音乐形式的总称。民间音乐形式在不断的发展之中，得到统治阶级正式承认的，常只是其中的一部分。民间丰富多样的音乐形式不断地出现，在这类形式最初出现和最早发展之时，在统治阶级所规定的音乐等级中，常只能取得一个《散乐》的地位。《散乐》的具体内容，依时代而不同，伸缩性极大。但它却常是民间音乐新兴因素的托身之所。《散乐》又名《百戏》。在隋唐、五代时期，它包括各种杂技，也包括这种戏剧。”<sup>⑥</sup>

笔者综合各家之言，又查阅了相关的文献资料，对百戏的界定有了比较明晰的认识：随着历史的变迁，百戏的内容也适时做出了调整。从先秦到魏晋南北朝时期，百戏泛指各种侏儒、俳优、角抵之伎和杂技表演，它包含于散乐之中；唐代，散乐和百戏互相融合，成为一体，它们经常同时出现于文人的笔下。唐代刘肃的《大唐新语·极谏》就曾这样说道：“百戏散乐，本非正声，

① 中国大百科全书出版社编辑部《中国大百科全书》，中国大百科全书出版社，1996年版，第4117页。

② 吴钊、刘东升《中国音乐史略》，人民音乐出版社，1993年增订版，第78页。

③ 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社，1989年版，第562页。

④ 刘再生《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，2005年版，第184页。

⑤ 赵维平《中国历史上的散乐与百戏》，《中央音乐学院学报》2006年第1期。

⑥ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981年版，第227-228页。

此谓淫风，不可不改。”<sup>①</sup>虽然文章意在批判散乐百戏非正统之乐，但据此可推测在当时人们的观念中，散乐和百戏已无区别。并且其他一些研究唐代的专著也将百戏的内容划归在散乐条下。以《唐会要》为例：“散乐，历代有之，其名不一，非部舞之声，俳优歌舞杂奏总为之百戏。”<sup>②</sup>唐代的散乐百戏有了较大变化，它在沿承前代的基础上，通过汇集异域文化扩展了内容种类，包括杂技、幻术、歌舞戏、动物表演等艺术形式。因本文着眼于唐代百戏的研究，故在后文中将秉承“散乐即百戏”这一观点展开论述。

## 第二节 百戏的历史流变

### 一、先秦：百戏萌芽时期

先秦是百戏的萌芽时期。刘向《列女传·孽嬖传》有“奇伟之伎”的演出记载：“桀既弃礼义，淫于妇人，求美女，积之于后宫，收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。”<sup>③</sup>《尚书·泰誓下》也记录了夏桀“作奇技淫巧以悦妇人。”<sup>④</sup>“倡优”，专指进行歌舞、狎戏演出的乐人；“侏儒”指代身材短小的特型艺人；“狎徒”的“狎”字则含有不庄重之意，专指诙谐调笑表演。奇伎表演有着明确的娱乐目的，且有专门的艺人进行表演，虽然无法判断百戏表演在此时形成与否，但至少可以看出百戏的某种表演形式已经开始萌芽。

及至周代，散乐始出。《周礼·春官·宗伯第三》载：“旒人掌教舞散乐，舞夷乐，凡四方之以舞仕者属焉。凡祭祀、宾客，舞其燕乐。”<sup>⑤</sup>

春秋战国时期，随着生产力的提高和生产关系的不断变革，经济较前代有了较大发展，各诸侯国兴起，随之而来的是市民阶层文化的空前活跃。《史记·苏秦列传》载：“临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，弹琴击筑，斗鸡走狗，六博蹋鞠者。临淄之途，车毂击，人肩摩，连衽成帷，举袂成幕，挥汗成雨，家殷人足，志高气扬。”<sup>⑥</sup>文中所涉的斗鸡、走狗均为百戏杂技的雏形。先秦时期的百戏除此之外，还有缘竿、弄剑、投壶、角抵等类型：

缘竿，又名都卢寻橦。《国语·晋语四》：“侏儒扶卢，瞍修声。韦昭注：‘扶，缘也；卢，矛戟之秘，缘之以为戏。’”<sup>⑦</sup>

《列子·说符》载“弄剑”条：“宋有兰子者，以技干宋元。宋元召而使见。其技以双枝，长倍其身，属其蹊，并趋并驰，弄七剑迭而跃之，五剑常在空中。”<sup>⑧</sup>

《礼记》详细记录了投壶活动的游戏规则：“左右告矢具，请拾投。有入者，则司射坐而释一算焉。宾党于右，主党于左。卒投，司射执算曰：‘左右卒投，请数。’二算为纯，一纯以取，

① 【唐】刘肃《大唐新语卷2·极谏第3》，中华书局，1984年版，第119页。

② 【北宋】王溥《唐会要卷33·雅乐下》，上海古籍出版社，2006年版，第596页。

③ 张涛《列女传译注》，山东大学出版社，1990年版，第254页。

④ 《尚书·周书·泰誓下》，中国书店出版社，1985年版，第68页。

⑤ 《周礼·春官·宗伯第三》，中华书局，1991年版，第131页。

⑥ 【西汉】司马迁《史记卷69·苏秦列传第9》，中华书局，1997年版，第2257页。

⑦ 【春秋】左丘明《国语卷10·晋语4》，上海古籍出版社，1998年版。

⑧ 《列子卷8·说符第8》，中州古籍出版社，2010年版。

一算为奇。遂以奇算告曰：‘某贤于某若干纯。’奇则曰‘奇’，钩则曰‘左右钩。’命酌曰：‘请行筋。’酌者曰：‘诺。’当饮者皆跪奉筋，曰：‘赐灌。’胜者跪曰：‘敬养。’”<sup>①</sup>投壶游戏讲究文雅庄重，多流行于宴会之上。

角抵源于战国，定名于秦朝。据《汉书·刑法志》记载：“春秋之后，灭弱吞小，并为战国，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸视。而秦更名角抵，先王之礼没于淫乐中矣。”<sup>②</sup>

春秋战国时期，除了杂技艺术有所发展之外，一些以娱乐逗笑或者讽谏为目的的表演活动也日益丰富着人们的生活。《史记·滑稽列传》记录了优孟模仿孙叔敖之趣事：“优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏……即为孙叔敖衣冠，抵掌谈话。岁徐，像孙叔敖，楚王及左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。”<sup>③</sup>

综上所述，先秦是我国古代百戏发展的源头，百戏在这一时期开始萌芽，并为后世的繁荣提供了先决条件。

## 二、秦汉：百戏的发展时期

及至秦朝，百戏进入发展时期。以角抵为例，秦时角抵沿袭了前代的形式，在民间盛行，如“作角抵戏，三百里内皆来观”。<sup>④</sup>与此同时，“角抵伎”作为一种娱乐活动，已开始进入宫廷。据《史记·李斯列传》记载：“是时二世在甘泉，方作觳（通角）抵优俳之观。”<sup>⑤</sup>秦代特殊的历史环境造就了角抵之戏的盛行。《古今图书集成》记载：“秦并天下，罢讲武礼，为角抵。”<sup>⑥</sup>

汉代实现了前所未有的大一统，雄厚的经济实力为百戏的发展奠定了坚实的物质基础，加上频繁的对外往来促使西域的奇技表演东渐，中西百戏艺术碰撞出新的火花。汉代百戏包罗万象，形式多富于变化，开创了百戏艺术兼收并蓄的先河。汉代是我国百戏发展史上的第一个繁荣时期。

据《魏书·乐志》载：“六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长趺、缘幢、跳丸、五案以备百戏。”<sup>⑦</sup>据此可知，汉代百戏包含角抵、跳丸等很多种类，已经开始自成体系，其中角抵伎变化最为明显，它虽然延续了前代传统百戏活动所必需的戏耍、娱乐内涵，但也新增故事情节和装扮的元素，萌发了戏剧形态，这对后世产生了非常深远的影响。今人所熟知的《东海黄公》即为角抵戏，它摆脱了两个角色进行角力游戏的单调模式，加入幻术和跌宕起伏的故事情节，颇富戏剧性，是汉代最早的戏剧演出。

汉代初年，由于国力衰微，百戏曾一度遭到禁止，其真正得以流行开来是在汉武帝时期。《汉书·艺文志》有云：“未央庭中设角抵戏，角抵戏者，六国所造也，秦并天下，兼而广之，汉兴虽罢，

① 《礼记卷 59·投壶第 40》，上海古籍出版社，1987 年版，第 578 页。

② 【东汉】班固《汉书卷 23·刑法志第 3》，中华书局，1997 年版，第 1085 页。

③ 【西汉】司马迁《史记卷 126·滑稽列传第 66》，中华书局，1997 年版，第 3200 页。

④ 【东汉】班固《汉书卷 6·武帝纪第 6》，中华书局，1997 年版，第 72 页。

⑤ 【西汉】司马迁《史记卷 87·李斯列传第 27》，中华书局，1997 年版，第 2559 页。

⑥ 【清】陈梦雷《古今图书集成·经济汇编·仪礼典·军礼部》，华中科技大学出版社，2008 年。

⑦ 【北齐】魏收《魏书卷 109·乐志》，中华书局，1997 年版，第 2828 页。

然犹不能绝，至上汉武帝复采用之，并四夷之乐，杂以童幼，有若鬼神。”<sup>①</sup>

百戏亦开始广泛地被宫廷贵族所接受，并逐渐成为接待外国使节和宴飨群臣时必不可少的表演内容。《通典》详细记录了百戏作为重要表演出现在德阳殿之上：

正月旦，天子幸德阳殿，临轩。公、卿、将、大夫、百官各陪位朝贺。蛮、貉、胡、羌朝贡毕，见属郡计吏，皆陛规，庭燎。宗室诸刘亲会，万人以上，立西面。位既定，上寿。……悉坐就赐。作九宾彻乐。舍利兽从西方来，戏于庭极，乃毕入殿前，激水化为比目鱼，刃以嗽水，作雾廓日。毕，化成黄龙，长八丈，出水遨戏于庭，炫耀日光。以两大丝绳系两柱间，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，对面道逢，切肩不倾，又蹋蹄出身，藏形于斗中。钟芬并作，倡乐毕，作鱼龙曼延。小黄门吹三通，谒者引公卿群臣以次拜，微行出，罢。<sup>②</sup>

频繁的对外交往，为百戏的发展提供了难能可贵的契机，许多新颖的百戏内容东传，像吞刀吐火、易牛马头等幻术皆出自西域。《史记》对此有相关记录：“（安息使臣）随汉使来观汉广大，以大鸟卵及黎轩善眩人献于汉。”<sup>③</sup>频繁的文化交流推动了东西方百戏艺术的融合。

汉代百戏艺术异彩纷呈，《西京赋》向我们呈现了一场百戏表演盛况：

临迴望之广场，呈角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦。冲狭燕濯，胸突铍锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而蟋蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襜褕。度曲未终，云起雪飞。初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。礚砺激而增响，磅盖象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而挈攫，猿狖超而高援。怪兽陆梁，大雀踉跄。白象行孕，垂鼻磷困。海鳞变而成龙，状婉婉以显显。舍利颺颺，化为仙车，骊驾四鹿，芝盖九葩。蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻倏忽，易貌分形。吞刀吐火，云雾杳冥。画地成川，流渭通泾。东海黄公，赤刀粤祝。冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。尔乃建戏车，树修旃。佞僮程材，上下翩翻。突倒投而跟絙，譬陨绝而复联。百马同轡，骋足并驰，撞末之技，态不可弥。弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑。<sup>④</sup>

作者极力铺陈了扛鼎、走索、吞刀吐火等数十种百戏种类，可以看出当时的演出华美绚丽，技艺超群，盛况空前，且遵循一定的表演程序。而表演场所转移至广场，则说明百戏表演已颇具规模，不再是民间的小型献艺活动。汉代百戏不但丰富了时人的精神世界，也为后来唐代百戏的大放异彩夯实了基础，使后世的百戏表演与其一脉相承。

① 邢春茹、刘心莲、李穆南《历代小说》上，辽海出版社，2007年，第56页。

② 【唐】杜佑《通典卷25·职官7》，中华书局，1988年版，第3727页。

③ 【西汉】司马迁《史记卷123·大宛列传第63》，中华书局，1997年版，第3173页。

④ 【东汉】张衡《西京赋》。

### 三、魏晋南北朝：百戏的铺垫时期

这一时期的百戏命途多舛。由于和儒家的礼乐制度相悖，加之重雅轻俗的观念在统治阶层的意识中根深蒂固，因此百戏几经禁毁。《魏书》记载：“北魏太武帝太平真君六年（445），太武帝长子恭宗监国，垦田重耕，禁饮酒、杂戏、弃本沽贩者。”<sup>①</sup>北周宣帝时，大臣乐运上疏奏请罢黜百戏：“运乃舆櫬诣朝堂，陈帝八失，……六曰：都下之民，徭赋稍重。必是军国之要，不敢惮劳。岂容朝夕征求，惟供鱼龙灿漫，士民从役，只为俳優角抵，纷纷不已，财力俱竭，业业相顾，无复聊生。凡此无益之事，请并停罢。”<sup>②</sup>

虽然百戏时运多艰，但是诸国混战的局面在客观上推动了各民族的融合，西部和北部的少数民族文化也越来越多地融入中原，加之佛教的兴起，都为百戏的发展注入了新鲜血液。在此期间，百戏在夹缝中顽强生长，不仅继承了前代的累累硕果，而且充分融合了各地区、各民族的风格，因而自身得到长足发展，在中国百戏发展的长河里始终占据着举足轻重的位置。

魏晋南北朝的百戏除保留前代的固有式类之外，还出现了一些新的种类。譬如水转百戏、佛家幻术、歌舞戏等。

#### （一）、水转百戏

水转百戏，类属于傀儡戏。在表演过程中，主角由人变为木制傀儡，艺人转向幕后，利用水的动力引导木偶击鼓吹箫，翩然起舞。《三国志》记载了这一表演形式：“使博士马均作司南车，水转百戏。岁首建巨兽，鱼龙曼延，弄马倒骑，备如汉西京之制，筑闾阖诸门阙外罾罟。”<sup>③</sup>

#### （二）、佛家幻术

魏晋时期，佛教东渐。它的传入恰如其分地迎合了百姓想要获得精神解脱的诉求而得以大兴。以北魏为例，其时洛阳城内佛教盛行，佛寺林立，吸引许多外域僧人前来宣讲佛经，其中不少僧人擅长幻术。圣僧图澄将印度幻术“钵内生莲”与“火中金莲”带入中国。这两种幻术，就是通过艺人的特殊表演使钵内或火里生长出莲花来，相当于后世的魔术。

据《洛阳伽蓝记》记载，许多寺庙选在佛门法会之时举行百戏表演，例如长秋寺，“每逢佛像出行日，有辟邪、狮子导引其前，吞刀吐火，腾骧一时，缘幢上索，诡譎不常，奇伎异服，冠于都市。……召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞汴殿庭。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总荟其中。剥驴、投井、植枣、种瓜，须臾之间皆得食。士女观看，目乱睛迷。”<sup>④</sup>演出中有吞刀吐火、奇禽怪兽和异端奇术，人们已经完全被这些高超的表演所吸引。

“天台山伎”是南齐新“造”的一种幻术，它着重表现石桥之上，道士轻抚石屏与绿苔的情状。《通典·乐六》将其归入“散乐”条，与“鱼龙曼延”、“巨象行乳”等形式并列，因此它也是百戏的一种。

① 【北齐】魏收《魏书卷4下·世祖纪第4下》，中华书局，1997年版，第37页。

② 【唐】魏征、令狐德棻《周书卷40·列传32》，中华书局，1997年版，第722-724页。

③ 【西晋】陈寿著，齐豫生主编《中国古典文学宝库》第37辑，延边人民出版社，1999年版，第71页。

④ 【北魏】杨衒之《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社，1978年版，第52、53、57、58页。

魏晋南北朝时期的杂技将体育和文娱活动紧密结合，再加上对外来文化的吸收，故许多节目开始向大型化、规模化、精湛化的方向发展。例如竿技表演在两晋时候有了很大突破。《正都赋》云：“乃有材童妙伎，都卢迅足，缘修竿而上下，形即变而影属。忽跟挂腓倒绝，若将坠而复续。虬萦龙蟠，委随纤曲。抄竿首而腹旋，承严节之繁促。”<sup>①</sup>可以看出竿技多变而且趋向高难度，精彩纷呈。后赵王朝有大批的百戏艺人擅长各色表演，尤以缘竿最为出色。他们创造出了额撞、齿撞等更加优美的新动作，表演形式日益丰富。《邺中记》又云：“正会殿前作乐，高组、龙鱼、凤皇、安息五案之属，莫不毕备。有额上缘撞，至上鸟飞，左回右转。又以撞着口齿，上亦如之。误马车立木撞其车上，长二丈，撞头安撞木，两伎儿各坐木一头，或鸟飞，或倒挂。”<sup>②</sup>

### （三）、歌舞戏

中国的乐舞文化源远流长，“歌舞之兴，其始于古之巫呼。”<sup>③</sup>魏晋南北朝时期，歌舞戏逐渐成为一种表演活动，开始用歌舞演故事，表演中出现帮腔及管弦伴奏，且演员已开始化妆，流传于后世的三大歌舞戏《踏谣娘》、《大面》、《钵头》便兴起于此时。它们的横空出世意义重大，任半塘对此有很高评价：“北齐为我国戏剧史上颇重要之时期。我国最具体、最有意义之民间歌舞戏《踏谣娘》，乃始有于此时。”<sup>④</sup>

除此之外，《上云乐》也是歌舞戏的杰出代表。它讲述了西域人士胡文康身怀绝艺，来到大梁国为皇祝寿，在宴会上表演《胡旋舞》、《凤凰狮子》等象形杂技的故事。《唐戏弄》亦有相关记载：“西方老胡，半人半仙，来游大梁，对天子上寿种种，原属虚构之故事，供剧本之应用而已。老胡、陛下、门徒、凤皇、狮子等，同需演员扮饰。彼‘蛾眉’、‘高鼻’、‘青眼’、‘白发’等，俱是化装；俳笑、饮酒、奏伎、胡舞、奉乐章、说内容等，俱是情节而已。”<sup>⑤</sup>故事中的所有人物都由专人扮演，开始有装扮性质，这种情况类似于《优孟衣冠》，真的楚庄王亲自出马扮演孙叔敖，然后另选其人扮演剧中的楚庄王，由这些演员共同完成故事情节。《上云乐》是隋朝“文康伎”的雏形。到了唐代，沿用梁代脚本，在其基础上加工修改后演出。

总之，魏晋南北朝百戏既很好地吸收了前代的精华，又兼收并蓄地包容了佛教等外来伎艺，门类齐全，演出水准高超，已经自成体系。

## 四、隋代：百戏发展的过渡时期

隋文帝一朝，厉行勤俭，他认为百戏奢华盛大的排场有悖于这一治国理念，遂下旨罢黜百戏并遣散相关艺人，一时间，百戏的发展陷入沉寂：“（开皇元年四月）戊戌，太常散乐并放为百姓。禁杂乐百戏。”<sup>⑥</sup>文帝去世，隋炀帝政令大改，大兴百戏追求声色之乐，同时把百戏作为外交战略，多次在宴请外国使节时进行表演。《隋书·音乐志》中有记载：

① 【西晋】傅玄《正都赋》。

② 【东晋】陆翊《邺中记》，中华书局，1985年版。

③ 王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998年版，第2页。

④ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第106页。

⑤ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第119页。

⑥ 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷1·帝纪第1·高祖上》，中华书局，1997年版，第15页。

及大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。初于芳华苑积翠池侧，帝帷宫女观之。有舍利先来，戏于场内，须臾跳跃，激水满衢，鼃鼃龟鳖，水人虫鱼，遍覆于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰《黄龙变》。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女对舞绳上，相逢切肩而过，歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮石臼大甕器等，各于掌上而跳弄之。并二人戴竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。自是皆于太常教习。每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之。至晦而罢。伎人皆衣锦绣缛彩。其歌舞者，多为妇人服，鸣环佩，饰以花毼者，殆三万人。初课京兆、河南制此衣服，而两京缛锦，为之中虚。三年，驾幸榆林，突厥启民朝于行宫，帝又设以示之。六年，诸夷大献方物。突厥启民以下，皆国主亲来朝贺。乃于天津街盛陈百戏，自海内凡有奇伎，无不总萃。崇侈器玩，盛饰衣服，皆用珠翠金银，锦罽絺绣。其营费钜亿万。关西以安德王雄总之，东都以齐王暕总之，金石匏革之声，闻数十里外。弹弦擷管以上，一万八千人。大列炬火，光烛天地，百戏之盛，振古无比。自是每年以为常焉。<sup>①</sup>

上文记录了隋炀帝为了炫耀国之富庶，把全国的百戏表演者集中到东都洛阳进行演出的盛况。表演内容包括歌舞、幻术、杂技，演出人数达到一万八千人之多，耗资巨大，演出场所绵延数十里，如此盛大的场面前所未有。此后每年正月十五，在洛阳天津街有百戏表演的习俗，自此肇始。

隋百戏内容基本沿袭前朝，《踏摇娘》、《兰陵王》等歌舞戏都得以留存，在京都流传开来，甚至扩散到京都周边州县。

百戏由先秦发展至隋代，经历了从“淫奇技巧”到“百戏”艺术的华丽蜕变。百戏表演的节目数量，演出难度、规模、场所等都在前代的基础上不断革新。汉代是百戏发展历史上的第一个高潮，除了本土百戏蓬勃发展之外，还有众多西域杂技幻术输入，二者相互融合，推动了百戏的多样化进程；魏晋南北朝时期，百戏表演内容进一步增多，表演难度加大，出现了诸如称猴撞技等大型且复杂的表演形式。值得一提的是，此时佛教东传，为百戏输入了新鲜血液，对大唐戏场演出的繁荣起到了积极的推动作用；隋代的百戏发展承上启下，为唐代百戏的繁盛拉开了序幕。

百戏历经几百年的发展和沉淀，到唐代进入鼎盛时期。唐代百戏充分汲取历代精华，同时积极吸纳周邦文化，使得唐百戏在表演内容和形式上呈现出异彩纷呈的局面，演出的专业水准也达到了后代难以企及的高度。

① 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷15·志第10·音乐下》，中华书局，1997年版，第81页。



## 第二章 唐代百戏繁荣的原因

唐代百戏在中国百戏史上留下了浓墨重彩的一笔，它呈现出前所未有的繁荣景象，在项目的设置和惊险程度上都有很大提升，而且表演种类丰富，技艺精湛，表演规模更加庞大，音乐管理机构也日趋完善，深受宫廷贵族和普通市民阶层的欢迎。它的存在丰富了唐人的精神世界，对唐代整个社会文化也有相当深刻的影响，为中国传统戏曲的发展奠定了深厚的基础。百戏至唐代臻于极盛不是偶然的，原因有很多，笔者将从以下四个方面进行探究。

### 第一节 政治因素：百戏活力之源

唐王朝大一统局面保持了将近三百年，是我国历史上最为强盛的封建王朝。

#### 一、稳定的政局

百戏的繁荣，首先得益于稳定的政局。唐初统治者励精图治，加强中央集权，完善科举制度，实行府兵制和均田制，使得农民有田可耕，兵源充足且稳定，从而巩固了国家的统一和安宁。尤其是唐太宗、武则天、唐玄宗执政期间，政治清明、社会稳定，这种积极向上的环境为百戏艺人提供了稳定的外部条件，他们摆脱了躲避战乱之时颠沛流离的窘境，开始潜心研究技艺。

#### 二、宽松的社会环境

唐代社会环境相对宽松，采取开明的宗教政策，释、道、儒三教并尊。三教相互吸收、不断完善，开明的宗教政策反哺百戏的发展，例如泼寒胡，就是从西域传入的域外宗教习俗活动。在唐初有泼寒胡戏，盛况空前，后经改造成为歌舞戏《苏幕遮》。《一切经音义》记载艺人在表演泼寒胡戏时“或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状。或以泥水沾洒行人，或持捐索搭钩，捉人为戏。”<sup>①</sup>这里提到的表演就是从带有强烈宗教色彩的西域泼寒胡戏中发展而来的。

#### 三、统治者的重视及倡导

百戏的发展体现了我国古代的演出活动由“娱神”到“娱人”观念的转化，唐代百戏的发展很大程度上是为了迎合统治者某种特殊的需要。唐代的历任统治者不乏热爱百戏活动的，他们身体力行甚至嗜好入迷。以马球这一项目为例，唐玄宗李隆基就有浓厚的马球情节，并且技术超群。晁说之曾赋诗一首，描写李隆基因痴迷于马球活动而荒废朝政之事：“闾阖千门万户开，三郎沉醉打球回。九龄已老韩休死，明日无复谏疏来。”<sup>②</sup>上行下效，百戏表演始盛。《唐会要》曰：“会日，先奏坐部伎、次奏立部伎、次奏碟马，次奏散乐。”<sup>③</sup>相比以往统治者认为其为“淫风”而难登大雅之堂，唐皇允许其在正式场合进行表演，是个很大的突破。因此百戏的大放异彩离不开统治者的重视。

① 【唐】释慧琳《一切经音义》，台湾大通书局，1985年版，第868页。

② 【北宋】晁说之《题明皇打球图》。

③ 【北宋】王溥《唐会要卷33·雅乐下》上海古籍出版社，2006年版，第596页。

## 四、朝廷对军队武艺的重视

《旧唐书·太宗本纪》中说到：“不使兵士素习干戈，突厥来侵，莫能抵御，致使中国生民涂炭于寇手”。<sup>①</sup>据此可知，唐帝王希冀通过训练将士的武艺抵御外侵。《封氏见闻记·卷六》记录了吐蕃使者为了了解唐代的军事实力而奏请两方军队举行马球比赛的故事：“吐蕃赞咄奏言：‘臣部曲有善球者，请与汉敌。’上令仗内试之，决数都，吐蕃皆胜。时玄宗为临淄王，中宗又令与嗣虢王邑、驸马杨慎交、武延秀等四人敌吐蕃十人，玄宗东西驱突，风回电激，所向无前，吐蕃功不获施。”<sup>②</sup>可见，统治者很早就认识到打马球这一竞技运动有训练军队、锻炼官兵体质等诸多长处，有利于骑兵的发展。因此，政府重视军队武艺的态度促使百戏担负起了统治者所赋予的社会功能，这恰好有利于百戏的发展。

## 五、外交的需要

百戏表演亦被用来宣扬国威。《封氏见闻记》记载了玄宗为了震慑吐蕃使节，召集千余人于御楼表演拔河戏：“御楼设此戏，挽者至千余人，喧呼动地，蕃客士庶观者，莫不震骇。”<sup>③</sup>当然，百戏的外交功能也并不单纯限于此，唐代统治者也极其重视与周边各少数民族的交好，加强同邻邦的友好联系，以期实现国家的长治久安，因此百戏自然承担起了外交调适的功用。

总之，唐代百戏发展与政治有着千丝万缕的联系，政治的稳定为百戏提供了必要条件，反过来，百戏也在反哺政治。

## 第二节 经济繁荣：百戏发展的经济基础

唐一代，经济繁荣，为百戏的发展提供了有力支撑。当生存环境不再窘迫时，百姓便有闲暇追求精神层次的提升。

### 一、繁荣的商业城市

唐时有两座城市商业化极高，在国际上享有盛誉：长安、扬州。长安为大唐之都，商铺林立，建制宏大，有东西两市：“东市，隋曰都会市，南北居二坊之地，……街市内货财二百二十行，四面立邸，四方珍奇皆所积集；西市，隋曰利人市，南北尽两坊之地，……市内店如东市之制。长安县所领四万余户，比万年为多，浮寄流寓不可胜计。”<sup>④</sup>开放繁荣的长安城人口众多，吸引了不少来自西域的商人、僧尼、留学生聚集于此。扬州为手工业中心，南北交通要冲京杭大运河的贯通促使其日趋繁荣，多富商巨贾，珍奇异物，当时号称“扬一益二”。繁荣的商业城市吸引了许多达官贵人和富商聚集在此，势必带动“娱乐业”的发展。

城市中有诸多妓院青楼、茶肆戏园，为百戏演出提供了广阔的舞台，甚至还出现了专门性的

① 【后晋】刘昫《旧唐书卷2·本纪第2·太宗上》，中华书局，1997年版，第31页。

② 【唐】封演撰，赵贞信校注《封氏见闻记校注卷6》，中华书局，2005年版，第53页。

③ 【唐】封演撰，赵贞信校注《封氏见闻记校注卷6》，中华书局，2005年版，第54页。

④ 【北宋】刘敏求《长安志卷8》，中华书局，1988年版。

戏场。据《独异志》记载：“唐贞元中，有乞者解如海，其手自臂而堕，足自胫而脱，善击球、柶蒲，又善剑舞、数丹丸，挟二妻，生子数人。至元和末犹在长安戏场中，日集数千人观之。”<sup>①</sup>在这些商业城市里有着广泛的受众群体，一些百戏艺人为了生存纷纷云集在此，为商人、游客、市民进行表演，很多杂技幻术、俳谐傀儡戏都深受欢迎。

## 二、雄厚的经济实力

国家富庶为统治者举行大规模的百戏表演提供了必要的保障。《唐会要》记载：“宝历二年九月，京兆府奏，伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅。”<sup>②</sup>

宋人钱易《南部新书》记载：“长安戏场多集于慈恩，小者在青，其次荐福、永寿；尼讲盛于保唐，名德聚之安国。”<sup>③</sup>

唐代还设置教坊豢养百戏艺人，组织大型的乐人队伍，《新唐书》中《百官志三》注曰：“唐改太乐为乐正，有府三人，史六人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人，散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人。”<sup>④</sup>

大型的百戏表演，寺院的修建，艺人的生活开支，乐人队伍的组建都需要坚实的经济实力作支撑。

唐朝发达的经济提高了市民阶层的消费水平，他们愿意出资欣赏各种表演，这也带动了商业性表演团体的出现，《酉阳杂俎》中有相关记载：

成都乞儿严七师，幽陋凡贱，涂拒臭秽不可近。言语无度，往往应于未兆。居西市悲田坊，常有帖衙俳儿千满川、白逝、叶挂、张美、张翱等五人为火。七师遇于途，各与十五文，勤勤若相别为赠之意。后数日，监军院宴，满川等为戏，以求衣粮。少师李相怒，各杖十五，递出界。凡四五年间，人争施与……<sup>⑤</sup>

### 第三节 文明开化的政策：百戏发展的重要推动力

唐朝实行开化的对外政策，是国际经济、文化交流中心，先后与多个国家奉行良好的外交政策。《唐六典》载：“凡四蕃之国，经朝贡已后自相诛绝，及有罪见灭者，盖三百余国。今所存者，有七十余蕃。谓三姓葛逻禄、处蜜……旧本、新罗、吐蕃、波斯……等七十国。”<sup>⑥</sup>他们将西域文明带到中国，向天子进献乐工乐器，有的乐工深得皇上欢心，甚至一度谋得一官半职。例

① 【唐】李冗《独异志卷上》，中华书局，1988年版。

② 【北宋】王溥《唐会要卷34·论乐·杂录》，上海古籍出版社，2006年版，第736页。

③ 【北宋】钱易《南部新书》，中华书局，2002年版，第67页。

④ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·百官志3》，中华书局，1997年版，第1244页。

⑤ 【唐】段成式《酉阳杂俎卷4·境异18》，中华书局，1981年版，第225页。

⑥ 【唐】李林甫《唐六典》卷4，中华书局，1992年版。

如在唐高祖时期，安叱奴就担任散骑侍郎一职。如此程度的对外开放，深刻影响了唐百戏的发展，幻术、歌舞戏、杂技中的很多内容都源自西域，《西凉伎》中所述假面狮子形象就是很好的证明。前文提到的寺院戏场的盛行也是统治者提倡对外开放的结果。陈寅恪如是说：“李唐一族之所以兴，盖取塞外野蛮精悍之血。”<sup>①</sup>

综上所述，唐百戏的繁荣是多种因素共同影响的结果，稳定的政治环境，繁荣的经济，对历史的传承和文明开化的政策缺一不可。

---

<sup>①</sup> 陈寅恪《金明馆丛稿二编》，三联书店，2001年版，第344页。

## 第三章 唐代百戏的分类

唐代百戏内容纷繁多样，许多史籍都有详细记载。

《旧唐书》卷二十九载：“散乐者，历代有之，非部舞之声，俳优歌舞杂奏”。<sup>①</sup>

《乐府杂录》“鼓架部”收录有《代面》、《钵头》、《踏摇娘》、《九头狮子》、《白马益钱》、《寻橦》、《跳丸》、《吐火》、《吞刀》，《旋盘》、《筋斗》等条目，“俳优部”包括了参军戏、弄假妇人、弄婆罗门等条目。

《唐会要》“散乐”一条详细记载了散乐百戏所包含的内容：

散乐历代有之，其名不一，非部伍之声，有卜优歌舞杂奏，总谓之百戏。跳铃、掷剑、透梯、戏绳、缘竿、弄枕珠、大面、拨头、窟碌子及幻伎激水化鱼龙、秦王卷衣、获鼠、夏育抗鼎、巨象行乳、神龟负岳、桂树白雪、画地成川之类。至于断手足、别肠胃之术，自汉武帝，幻伎始入中国，其后或有或亡，至国初通西域，复有之。高宗恶其惊俗，款西域关津，不令入中国，……元宗以其非正声，置教坊于禁以处之。若寻常飨会，先一日具坐立部乐名，太常上奏，御注其下。会日，先奏坐部伎，次走立部伎，次奏碟马，次奏散乐。<sup>②</sup>

《文献通考》除了上述内容外，还收录了五凤戏、蹴鞠戏、凤书伎、窟磊子等。

如此繁复的内容需要对其进行科学条理的分类，以期更加系统深入地了解不同类型百戏的特质。关于百戏内容的分类，学界目前主要有以下几种观点。

《百戏与百戏中的体育活动》将百戏分为：“竞技类、乐舞类、杂伎类、口技类。”<sup>③</sup>

《古代百戏》将百戏分为“幻术、杂技、戏剧、体育、曲艺和俳优歌舞。”<sup>④</sup>

笔者认为上述两种分类中“杂技类”、“竞技类”、“体育类”的内容多有重复，如此划分容易造成混淆。

《中国戏曲发展史》将其分为：“一、杂技，二、舞蹈，三、竞技，四、假形扮饰，五、戏剧。”<sup>⑤</sup>笔者较为认同此种分法，故而本文在此基础上结合参考文献将唐代百戏分为六种类型：歌舞戏、俳优杂戏、杂技、球戏、动物戏、幻术。下文中笔者将选取几种典型进行详述。

### 第一节 歌舞戏

“歌舞戏”一词最早见于《通典》，它并非真正的戏曲，而是一种以表演故事为主，兼有人物装扮、音乐、舞蹈、科白以及动作，并融合管弦乐器和帮腔伴奏的高度综合的戏剧形式。唐代

① 【后晋】刘昫《旧唐书卷 29·志第 9·音乐 2》，中华书局，1997 年版，第 1072 页。

② 【北宋】王溥《唐会要卷 33·雅乐下》，上海古籍出版社，2006 年版，第 596 页。

③ 中国古代体育史讲座编写小组《百戏与百戏中的体育活动》，《体育文史》1987 年第 3 期。

④ 耿占军《古代百戏》，《文博》1992 年第 2 期。

⑤ 廖奔《中国戏曲发展史》第一卷，上海人民出版社，2004 年版，第 50 页。

的歌舞戏吸收历代精华，融入四夷之乐，加之生长在唐代宫廷乐舞文化沃土之上，逐渐从一条涓涓细流汇聚成滔滔大江。

关于它的起源，学界众说纷纭。有人认为它源自上古巫觋。有人认为它来自西域，还有人认为它可以溯源到春秋时期的“优孟衣冠”，或源于宫廷乐舞。由于资料的缺失，现已无从考证，但可以确定的是它继承了百戏中情节性歌舞的传统，融合了外邦新的音乐元素（《钵头》和《弄婆罗门》就深受西域胡乐的影响），盛行于各个阶层，是宋杂剧之先声，推动了中国戏曲走向成熟，在我国戏曲史上有着举足轻重的作用。

唐代歌舞戏包括《踏摇娘》、《合生》、《大面》、《拨头》、《羊头浑脱》、《樊哙排君难》、《九头狮子》、《苏莫遮》、《上云乐》和傀儡戏。

## 一、《踏摇娘》

《踏摇娘》又名《谈容娘》，沿袭前朝旧本，合成了表演、歌舞、科白、音乐、等多种元素配合故事情节，为“鼓架部”中的节目之一，深受社会各阶层的喜爱。《踏摇娘》讲述北齐一苏姓男子，容貌丑陋、贪慕虚荣，自封为“郎中”。他的妻子贤惠漂亮，典当自己的衣物供其享乐，他却在酗酒之后经常殴打妻子，积怨已久后妻子向邻里哭诉自己的遭遇，遭到邻居的嘲笑。后来人们根据苏妻哭诉时摇动身体的场景，改编成《踏摇娘》。《教坊记》记载了它的表演内容和演出情况：

北齐有人姓苏，疤鼻，实不仕，而自号为郎中，嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里，时人弄之。丈夫著妇人衣，徐步入场。行歌，每一叠，旁人齐声和之云：“踏摇和来，踏摇娘苦和来！”以其且步且歌，故谓之踏摇；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作欧斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼“郎中”，但云“阿叔子”；调弄又加典库，全失旧旨。<sup>①</sup>

从故事情节看，《踏摇娘》的人物形象趋于饱满，无耻市侩、令人作呕的苏中郎与贤惠善良的妻子的形象跃然纸上，形成鲜明的对比，构成了激烈的戏剧冲突。《踏摇娘》的主题十分深刻，它的主人公并非神魔鬼怪，也不是王公贵族，而是一位社会下层的妇女。妻子典当物品供养丈夫反遭殴打，剧情涵盖了当时家庭和社会的主要矛盾，揭露了封建时代男尊女卑的现象，而苏妻在哭诉自己的遭遇时，不仅没有得到邻里的帮助，反遭嘲笑，后人还把此作为调笑的节目以供娱乐，这本身就具有悲剧的色彩。可见，《踏摇娘》具有深刻的社会意义，它的关注点从以往虚无缥缈的神怪皇族开始转向现实中的劳动人民，批判了苏中郎仕途失意，一味拿妻子出气的丑恶嘴脸，代表社会舆论对这种恶行进行谴责，它为后世戏剧关注社会现实作了榜样。

从演出形式看，《踏摇娘》最初为独幕剧的形式，发展到后来有两个人物出场表演，“丈夫

<sup>①</sup> 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第175页。

著妇人衣，徐步入场”，由男性装扮成旦，边歌边舞入场，开始哭诉自己的不幸，是为第一场。尔后末上场，与其对白，殴打之，供观众发笑，达到全剧的高潮，是为第二场。人物角色之苦与观者之乐形成强烈对比，结构颇为严谨。到了晚期，根据上文“调弄又加典库”，可知又多加一个人物登场，扮演典库，他的主要作用就是通过台词表演增加滑稽的效果。如此一来，演出更加完整，剧情也随着人物的增加，从家庭转入到社会。教坊艺人在演出的过程中，不断改变表演路数，从最开始由男性扮演发展到启用女演员，称谓也从“郎中”改换为“阿叔子”，表演形式也不仅限于徐步行歌，已经有了关于舞姿的详细记载，表演成分大幅增加，甚至出现了有关人物心理活动的描写。《咏谈容娘》曰：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人压看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。”<sup>①</sup>“情教细语传”已经证明了演出中存在科白，苏中郎殴打妻子、“调弄又加典库”等场景皆非单纯的舞蹈所能表达清楚，需要加入表情、手势、科白等元素。此外，表演人物需要注重装扮，并需具备一定的姿色。《教坊记》在介绍张四娘时，专门强调她颇有姿色。

从音乐角度来看，《踏摇娘》增添管弦类器乐为其伴奏演出。《旧唐书·音乐志》中：“河朔演其曲而被之管弦”<sup>②</sup>可以为证。此外演出中增加了和腔，即在主腔唱完一叠之后，由其他人在旁帮腔歌唱“踏摇和来！”既能与剧情和表演完美切合，增强演出效果，又不至于喧宾夺主。和腔后世将其称作“帮腔”，有渲染舞台气氛和演员情绪的作用，现今许多剧种之中还有帮腔留存。

从表演情状来看，《踏摇娘》演出在当时非常普遍，受到社会各阶层的追捧，甚至许多观演者都会表演：“工部尚书张锡为《谈容娘舞》，将作大匠宗晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄獐》。”<sup>③</sup>它的表演场所亦是无处不在，散见在街头、私家宅院，甚至皇家宴会之上。《旧唐书》还记载：“时中宗数引近臣及修文学士，与之宴集。尝令各效伎艺，以为笑乐。”<sup>④</sup>前文所引《咏谈容娘》向我们展示了民众在露天场所围观演出的盛况。

王国维肯定《踏摇娘》为歌舞演故事之滥觞。其实它的价值并不止于此。它是非常接近戏曲的剧目，表演形态同后世所出现的歌舞小戏也十分相似；最难能可贵的是，它除了歌舞科白装扮等表演手段之外，对人物的心理活动也很重视，《踏摇娘》中男扮女装的表演更是一大亮点，对后世影响深远，现代京剧的“四大名旦”和近年来深受追捧的反串表演均可以追溯至此。此外它还开戏剧批判现实之先河。总之，它的出现对中国戏曲的发展有划时代的意义，是唐代歌舞戏的杰出典范。

## 二、《大面》

“大面”又名“代面”。它根据历史故事改编而成，相传兰陵王胆识卓越，武艺精湛，却由于貌若女子，在战场缺乏威慑力，故在出征时戴着木刻的面具，曾率领五百精兵在洛阳金墉城下

① 常非月《咏谈容娘》。

② 【后晋】刘昫《旧唐书卷29·志第9·音乐2》中华书局，1997年版，第1074页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷189下·列传第139下·儒学下》中华书局，1997年版，第4970页。

④ 同上。

与周朝十万军队对战，以少击众，大获全胜，使得洛阳转危为安。齐人遂改编《兰陵王入阵曲》纪念此役。《教坊记》有记载：“大面，出北齐，兰陵王长恭，性胆勇而貌妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵着之。因为此戏，亦入歌曲。”<sup>①</sup>

《兰陵王入阵曲》在唐很受追捧，太宗李世民以其为蓝本新创《破阵乐》。《通典》将它列为四大歌舞戏。《大面》非剧名，它概指假面类的歌舞戏。与大面戏同题材的剧目如今已不可考，只有《兰陵王入阵曲》流传下来，所以有很多人把《兰陵王》与它等同起来，可以说代面是我国假面歌舞戏的先声。

大面，是为“假面”或者“装面”，它的基本特征就是表演者着假面，超越普通歌舞，开始有故事情节，且戏中加入歌曲。表演者有较为固定的扮相，即着假面、身着紫袍、腰裹金带、马鞭在握。其中，着假面可以算作是最显著的特征了，它的存在使表演既具有戏剧的功能，又有审美价值。

从演出情况来看，大面当时在宫廷中颇受欢迎，郑万钧撰写的唐朝《代长公主碑》碑文中有记录：

初，则天太后御明堂，宴。圣上六岁为楚王。舞“长命女”，□□年十二岁为皇孙，作“安公子”。岐王年五岁为卫主，弄“兰陵王”，兼为行主词曰：卫王入场，咒愿神圣神皇万岁，孙子成行。公主年四岁，与寿昌公主对舞“西凉”。<sup>②</sup>

代长公主名叫李华，是李隆基的妹妹，上述史料记载了她在幼年时参加为太后武则天举办的宴会。其中五岁的岐王正是皇帝李隆基的弟弟李隆范，他为皇太后献演“兰陵王”，大获好评。五岁孩提尚能舞之，可以窥见代面戏在当时受欢迎的程度。可惜的是，《兰陵王》至今只保留了剧目名字，其内容并未流传下来。当今学界有一种观点认为，由于中日两国文化交流的频繁，日本的假面乐舞《兰陵王》是在唐代时系由僧人佛哲从中国带去，在日本也被称作《高陵王》或者《罗陵王》。

### 三、《钵头》

《钵头》又名《拨头》、《八叠戏》。它与大面一样，不是剧目名称，而是种类名称。《旧唐书》载：“拨头出西域，胡人为猛兽所噬……”<sup>③</sup>《乐书》将其与其他百戏种类一并置于“鼓架部”之下：“后周士人周葩，嗜酒落魄，自号郎中……唐鼓架部非特有苏郎中之戏，至于代面、钵头、踏摇娘、羊头浑脱、九头狮子、弄白马、意钱、寻橦、跳丸、吞刀、吐火、旋盘、筋斗悉在其中矣。”<sup>④</sup>

它讲述了一个胡人被老虎所吃，他的儿子披头散发身着丧服上山寻找父亲，最终找到猛兽，

① 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第175页。

② 【清】董诰《全唐文》卷279，山西教育出版社，2002年版，第1681页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷29·志第9·音乐2》，中华书局，1997年版，第1074页。

④ 【清】纪昀《文渊阁四库全书卷187·乐书》，上海古籍出版社，2003年版，第6页。

与之决斗为父报仇的故事。它由西域传入我国，王国维曾对《钵头》的起源进行过考证，他说：“《拨头》戏出自拨豆国，或由龟兹国而入中国。”<sup>①</sup>《通典》亦认定其出自西域：“拨头出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象也。”<sup>②</sup>公元618年建唐以来，唐王朝开始注重对西域的管辖，曾先后出兵东、西突厥，统一西域，在天山南北设立都护府、都督府，丝绸之路前所未有地顺畅起来，西域乐舞在此时期源源不断地输入大唐，凭借其浓郁的异族风情和剽悍的表演风格深受中原民众的喜爱。《钵头》大概也是沿着这一路线传入东土大唐。

从演出形式来看，与健舞、胡旋舞等舞蹈相较，它除了保留舞蹈元素之外，还增加了为父寻仇的故事情节。黄永明先生在《〈钵头〉小议》中认为《钵头》是我国最早的“武打戏”的代表作，与《东海黄公》情节相似。《东海黄公》讲述了东海人黄公用巫术降伏老虎，最后被老虎吞噬的故事。二者所不同的是，《东海黄公》为纯粹的角抵戏，从始至终都贯穿着对抗性的动作，侧重竞技表演；而《钵头》虽对角抵有借鉴的成分，但它是用“歌舞演故事”，偏重故事表演，有服装、歌曲和舞蹈，还有表情，在由歌舞向戏曲艺术发展的道路上更近了一步。《乐府杂录》较为详细地记录了钵头的演出情状：“钵头：昔有人，父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者披衣，素衣，面作啼，盖遭丧之状也。”<sup>③</sup>“山有八折”表现了儿子闻父丧，登山为父寻仇的艰辛，表演者身着素衣，可以看出已经有丧服的装扮，因为“山路八折”，“故曲八叠”，乐曲伴着主人公演奏了八遍，音乐的协奏与表演自然融合。“披头散发”、“面部做啼哭状”，将儿子悲痛的心情充分外化。山有八道弯，他边走边唱边啼哭，到了山上找到猛虎并手刃之，故事发展到高潮。这一连串的表演涵盖了演出者的步态、舞姿以及身段，充分表达出其丧父的悲痛和对猛兽的仇恨。《一切经音义》也有记载：

小儿及蛮夷头衣也。……苏莫遮胡语也，正云飒磨遮，此戏本出西龟兹国，至今由（犹）有此曲，此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面，或象鬼神，假作种种面具形状，或以泥水霏洒行人，或持绢索搭钩，捉人为戏。<sup>④</sup>

作者将《钵头》和《浑脱》等划作一类，后者在表演中本身就作为头饰，所以可推测，《钵头》也可能作为头饰的状态出现。《钵头》把主人公塑造成了替父寻仇、忠义孝悌的形象，最能打动人的就是对个体亲情的守护，它为人类对亲情和生命的重视谱写了一首赞歌，在当时乃至现今都有着积极意义。

在封建时代，人们认为散乐百戏非正声，遂对其产生偏见，导致许多技艺失传。加之古籍的流落，可供今人参考的资料少之又少，我们只能从仅存的资料窥探当时《钵头戏》的演出情况。唐代张祜《容儿钵头诗》有云：“争走金车叱鞅牛，笑声惟是说千秋。两边角子羊门里，犹学容

① 王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998年版，第8页。

② 【唐】杜佑《通典卷146·乐6》，中华书局1988年版，第3729页。

③ 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第4页。

④ 【唐】释慧琳《一切经音义》，台湾大通书局，1985年版，第868页。

儿弄钵头。”<sup>①</sup>张祐，清河人氏，所在时期为长庆年间，长庆为唐穆宗李恒的年号，可以得知在盛唐期间此戏就大受欢迎，人们竞相学艺人容儿作钵头戏。《乐府杂录》等古籍都有相关记载，可推测《钵头戏》在当时应该流传较广。

从《钵头》演出的传播情况来看，有学者认为它是日本拨头舞的源头，《唐代长安与西域文明》认为：“钵头舞今日本，舞者衣胡服，戴面具，披发，手持短桴。”<sup>②</sup>但是任半塘先生认为中国的钵头戏虽然衣着素服，但是不戴面具，不持短桴。而在日本，好多表演都手持短桴，并不仅限于钵头戏中，他认为凭这一点就证明日本的钵头舞源自中国，主观成分较大。但根据有关日本钵头舞的图像记载，表演者披头散发，头戴帽向下看，身着坎肩，用桴支地，悲痛之情溢于言表。<sup>③</sup>明显类似于我国钵头扮演者的形象。笔者认为，每种艺术在传播的过程中必然会有所变异，既有传承亦有创新，现今的日本拨头舞所出现的变异应该是在流传过程中所致，单凭此就断言日本拨头舞与中国无关联有失偏颇。两国的表演名称相似，人物形象接近，加之在唐代有大量百戏传入日本，故两者之间必有渊源。

#### 四、《傀儡戏》

《傀儡戏》又名魁播子、魁偏子、窟碗子，它和传统意义上的戏剧不太一样，是“以物为戏，以物象人，由人为之声。”<sup>④</sup>在宋代以前主要表现为木偶戏的形式，所以本文只把“木偶戏”作为探讨的对象。

“木偶戏”中木偶为假人，用木偶来代替真人表演故事，由人在幕后操作配音，木偶作为人类灵魂的载体出现在表演中，形式独特。《孟子正义·梁惠王上》云：“仲尼曰：‘始作俑者其无后乎？为其象人而用之也。’正义曰：偶人，相人也，《说文》桐人，疑是相人之误。相人，即象人也。”<sup>⑤</sup>

关于傀儡戏的源起，学术界尚无定论。有的认为其源于汉代，由陈平创立。《乐府杂录》有相关记载：

傀儡子，自昔传云：“起于汉祖，在平城，为冒顿所围。其城一面即冒顿妻阏氏，……陈平知阏氏妒忌，即造木偶人，运机关舞于啤间。阏氏望见，谓是生人，虑下其城，冒顿必纳妓女，遂退军。”后乐家翻为戏。其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑，闾里呼为“郭郎”。凡戏场，必在俳儿之首也。<sup>⑥</sup>

他们据此认为陈平乃傀儡戏之祖。孙楷第先生在《傀儡戏考原》中对此观点进行了强有力的批驳，在他看来该观点系民间谣传。他认为，傀儡戏源于汉代方相：“吾谓魁福即方相，以方相

①【清】彭定求《全唐诗》卷51，中华书局，1960年版，第5847页。

②向达《唐代长安与西域文明》，重庆出版社，2009年，第37页。

③资华筠《影响世界的中国乐舞》，文化艺术出版社，2003年，第37-38页。

④任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版。

⑤【清】焦循《孟子正义卷1·孟子题辞》，上海书店出版社，1986年影印版，第38页。

⑥【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第62页。

行事。”<sup>①</sup>但通常来讲，方相氏为雉仪中非常重要的角色，它的扮相可用“畏怖之貌”去形容，且方相的职能为祛病消灾，驱除邪气。如若傀儡戏果真源于此，形象和职能必定会对它有所继承，但后世傀儡戏中郭郎的角色形象为秃头、善调笑，二者相去甚远。故此，笔者不太认同此观点。也有观点认为傀儡戏源于俑。俑本来为陪葬用品，而据《旧唐书》记载：“窟孺子，亦曰魁孺子，作偶人以戏，善歌舞。本丧家乐也，汉末始用于嘉会。”<sup>②</sup>故此，他们认为两者有一定的内在联系。

陈世雄先生对俑到傀儡再到傀儡戏的转变作了详细说明，它认为这一转变“以宗教仪式为中介，俑承担从前殉葬的活人的功能，在墓穴里陪伴死人。俑和傀儡都是原始思维的产物，随着人类社会的进步，人们已经不满足于把俑做为陪葬，而是用傀儡代替，希望借助傀儡把生命力带进墓穴，再后来就出现了‘以戏行仪’的傀儡戏，人们希望用这种方式给死者进行超度。”<sup>③</sup>笔者认为上述内容是对傀儡戏起源的最好注解。

傀儡戏包括了歌舞和科白，表演中有打击乐器伴奏。人们经常用傀儡扮演郭郎去演故事，故傀儡的俗名为郭秃。《颜氏家训·书证》载：“俗名傀儡子为郭秃，有故实乎？答曰：《风俗通义》云：诸郭皆讳秃。当是前世有姓郭而病秃者，滑稽调戏，故后人为其象，呼为郭秃，犹文康象皮亮尔。”<sup>④</sup>

除此之外，傀儡戏中还包括“弄老人”，它以“人生”为主题，以老人为主要角色，希冀通过表演起到教化的作用。顾况就曾发出“此生不复为年少，今日从他弄老人”<sup>⑤</sup>的感叹。任半塘先生认为“‘郤翁伯’可能是唐代傀儡戏中郭郎以外的第二个名目。”<sup>⑥</sup>但由于资料缺失，其具体所演内容已无从知晓。

唐初傀儡戏演出集中在大都市和宫廷之中。《通典》记载：“今闾市盛行焉。”<sup>⑦</sup>后来，演出扩散向周边州县。咸通五年，庞勋由浙西北上淮南，发动叛乱。“每将过郡县，先令倡卒弄傀儡，以观人情，虑其邀击。”<sup>⑧</sup>

从上文的“凡戏场，必在俳儿之首也”可看出傀儡戏的重要程度。唐代傀儡戏演出形式日趋多样，有悬丝傀儡、盘铃傀儡、傀儡戏祭盘等。悬丝傀儡又称扯线木偶，通过扯绳拉线来操控木偶进行表演，是最常见的演出方式之一。《傀儡吟》记载了悬丝傀儡的演出：“刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同”。<sup>⑨</sup>据此可知，唐代傀儡扮相几近乱真且技艺纯熟。盘铃傀儡的表演贴近百姓，深得喜爱。唐韦绚《刘宾客嘉话录》中记载大司徒刘公对宾客说：“即使衣著粗布，入市看盘铃

① 孙楷第《傀儡戏考原》，上海杂志出版社，1952年版，第5-10页。

② 【后晋】刘昫《旧唐书卷29·志第9·音乐2》，中华书局，1997年版，第1074页。

③ 陈世雄《人、傀儡与戏剧》，《文化遗产》2013年第3期。

④ 王国维《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1957年，第33页。

⑤ 顾况《越中席上看弄老人》。

⑥ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第427页。

⑦ 【唐】杜佑《通典卷146·乐6》，中华书局，1988年版，第3730页。

⑧ 【后晋】刘昫《旧唐书卷177·列传第127》，中华书局，1997年版，第4581-4582页。

⑨ 【清】彭定求《全唐诗》卷202，中华书局，1960年版。

傀儡，足矣。”<sup>①</sup>傀儡戏祭盘，表演之前需要提前布置机关，预设木人傀儡的演出动作，最后通过蓄力将动作展示出来，《封氏见闻记》中对此有所提及：

天宝（公元742—756年）后送葬，祭盘高至八九十尺，用休三四百张，穷极技巧。大历（公元766—779年）中，太原节度使辛云京葬日，诸道节度使使人修祭。范阳祭盘最为高大，刻木为尉迟鄂公突厥斗将之戏，机关动作，不异于生。祭讫，灵车欲过，使者请曰：“对数未尽”，又停车设项羽与汉高祖会鸿门之象，良久乃毕。哀至者皆手擎布幕，收哭观戏。事毕，孝子陈语于使人，祭盘大好，赏马两匹。<sup>②</sup>

这是有关傀儡戏祭盘的非常珍贵的史料记载，据此可知，该次丧葬演出表演了“尉迟与突厥人斗争”和“鸿门宴”两个故事，这也印证了唐代的傀儡戏是真正演故事的。演出中祭盘达八九十尺高，“穷极技巧”，演出效果亦令在场观众动容。唐人林滋认为它的精彩程度和技巧“贯彼五行，超诸百戏。”<sup>③</sup>傀儡戏的表演者身份庞杂，有名不见经传的下层乐工，亦有文人雅士。《全唐文》记载了陆羽“以身为伶正，弄木人、假吏、藏珠之戏。”<sup>④</sup>这说明傀儡戏极具吸引力，它的表演已经得到了社会各阶层的认可，而这些风流雅士的加入无疑也推动了傀儡戏的发展。

总之，李唐时期的傀儡戏艺术日趋成熟，它的表演“超诸百戏”，为其后在两宋全面绽放、破茧化羽打下了坚实的基础。

## 五、《合生》

《合生》又名“合笙”，肇始于唐，以歌舞演生旦之事，为歌舞戏的一种。任半塘认为：“‘合生’二字，至今尚无的解，或可认为由两人对面歌舞，科白情节相生之意。”<sup>⑤</sup>合生戏演故事，且演时事，这打破了后人认为只有参军戏和讽刺剧才能演时事的偏见。

“合生”表演之事均为真实，故事情节经常围绕王公妃子展开。参演人数少，通常只有两名艺人，一个扮作王公，另一个扮演王妃，配有悲欢离合的剧情、歌唱、舞蹈、科白。表演内容滑稽，言辞多比较淫秽，形式流于调笑嘲弄。武平一认为其难登大雅之堂，遂谏言禁止合生的演出：

后宴两仪殿，帝命后兄光禄少卿婴监酒。婴滑稽敏给，诏学士嘲之，婴能抗数人。酒酣，胡人袜子何鼓等唱“合生”，歌言浅秽，因据肆欲夺司农少卿宋廷瑜赐鱼。平一上书谏曰：“……伏见胡乐施于声律，本备四夷之数，比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺，始自王公，稍及间巷。妖妓胡人、街童市子或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰‘合生’。

① 【唐】韦绚《刘宾客嘉话录》，见《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第797页。

② 【唐】封演著，赵贞信校注《封氏见闻记校注》卷6，中华书局，2005年版，第61页。

③ 【清】董诰《全唐文》卷766，山西教育出版社，2002年版，第4698页。

④ 【清】董诰《全唐文》卷433，山西教育出版社，2002年版，第2620页。

⑤ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第270页。

①

从书中描述可以清楚看出“合生”确为歌舞戏的一种，遗憾的是，由于其内容肤浅鄙俗，难登大雅之堂，所留下的资料也乏善可陈。

## 六、《苏幕遮》

“苏幕遮”源自胡语，又名“苏莫遮”。《大乘理趣六波罗蜜经》记载“如苏莫遮帽，覆人面首。”<sup>②</sup>可知，它原指帽子，后来采成为“泼寒胡戏”的演出道具。《新唐书·宋务光传》最早记录了“苏幕遮”为戏的演出情况：“比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’——旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工也；督敛分弱，伤政体也；胡服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。”<sup>③</sup>从文中可知，“苏幕遮”除去道具功用之外，已成为“泼寒胡戏”的代称，它是唐代“胡乐入华”的典型。

关于“苏幕遮”的起源，众说纷纭。

一是“康国说”。康国位于锡尔、阿姆两河之间。《旧唐书·康国传》载：“至十一月鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。”<sup>④</sup>其他古籍也基本持类似观点：“泼寒胡戏即乞寒胡戏，本出于胡中西域康国，十一月鼓舞乞寒，以水交泼为乐，武后末年始以季冬为之。”<sup>⑤</sup>

二是“龟兹说”。《一切经音义》云：“苏莫遮，西戎胡语也，正云‘飒磨遮’。此戏本出于西龟兹国，至今犹有此曲，此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状；或以泥水沾洒行人；或持缩搭钩，捉人为戏。每年七月初，公行此戏，七日乃停。土俗相传云：常以此法攘厌，驱趁罗刹恶鬼食吠人民之灾也。”<sup>⑥</sup>《酉阳杂俎》也记载道：“龟兹国，元日斗牛马驼，为戏七圈。观胜负，以占一年羊马减耗繁息也。婆罗遮，并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。八月十五日行像及透索为戏。”<sup>⑦</sup>

三是“高昌说”。《挥尘录》中记录了王延德和白勋在出使高昌时的奇闻异事，具有非常珍贵的文献价值：“俗多骑射。妇人戴油帽，谓之‘苏莫遮’。以银或鍮为筒，贮水，激以相射，或以水交泼为戏，谓之‘压阳气’去病。”<sup>⑧</sup>任半塘先生也支持这一观点，但这是宋时的记载，只能说明在宋代时高昌确有泼寒胡戏表演。而且彼时的演出是为了祛病，“压阳气”，显然与唐代“乞寒”的目的相异，所以笔者认为单凭此认为泼寒胡戏源于高昌，有失偏颇。

四为“波斯说”。其依据是波斯王朝在节庆时会有泼水活动：“上所装少认鬃人，系寒神之

① 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷119·列传第44·武平一传》，中华书局，1997年版，第4295页。

② 【唐】般若译《大乘理趣六波罗蜜经卷1》，见《大正新修大藏经卷8·般若部4》，新文丰，1983年版，第867页。

③ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷118·列传第43》，中华书局，1997年版，第4277页。

④ 【后晋】刘昫《旧唐书卷198·列传第148》，中华书局，1997年版，第5310页。

⑤ 【北宋】司马光《资治通鉴卷204·唐纪20》，中华书局，1956年版，第6956页。

⑥ 【唐】释慧琳《一切经音义》，台湾大通书局，1985年版，第576页。

⑦ 【唐】段成式《酉阳杂俎卷4·境异18》，中华书局，1981年版，第46页。

⑧ 【南宋】王明清《挥尘录》卷4，中华书局1964年版，第37页。

人格化。古当其来时，众以冷水淋漓之，装演者不违忤，唯大呼‘热热’而已。”<sup>①</sup>但是此处用冷水泼之的功效是祛热，而唐代泼寒胡戏的主题为“乞寒”，二者功效相去甚远，故“波斯说”并不能成立。

笔者认为“泼寒胡戏”源头的考证，需要综合考虑西域各国的宗教、人文环境，以及与中原地区的交流情况，再加以后世文献史料的记载去分析，才能得出较为信服的结论。由于资料的匮乏，笔者又天资愚钝，无从考证其究竟缘何而来，但是综合以上观点，可以肯定的是“泼寒胡戏”在西域地区非常盛行，尔后从该区域传入中原。

“苏幕遮”是民俗文化的产物，原是西域地区的一种风俗性的歌舞娱乐活动，类似于傣族的泼水节。入唐后，逐渐演变，最后成为有故事情节和角色装扮的歌舞戏。其表演有季节性，一般在冬季为之：“自则天末年，季冬为泼寒胡戏。”<sup>②</sup>张说《苏幕遮》详尽记载了它的演出：

摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯须。  
闻道皇恩遍宇宙，来将歌舞助欢娱。  
绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看。  
自能激水成阴气，不虑今年寒不寒。  
腊月凝阴积帝台，豪歌急鼓送寒来。  
油囊取得天河水，将添上寿万年杯。<sup>③</sup>

表演者衣着“琉璃宝服”，头顶“额宝花冠”，演出服装极尽华美，有“豪歌急鼓”的音乐助兴，并有骑舞表演，演出规模宏大。最难能可贵的是，该演出表达了人们泼水祈福的美好愿景。泼寒胡戏演出时须有鼓、箜篌等为其伴奏。“泼寒胡戏”的演出分为两队人马，一队身着胡服，横跨骏马，摆出军队的阵势，另一队则赤身裸体，载歌载舞，向观众泼水。表演氛围热烈，吸引大批观众前来。《新唐书》中有详细记载：

北方坊邑为浑脱队，骏马胡服，名曰苏莫遮。旗鼓相当，军阵势也。腾逐噪，战争象也。……裸形体，灌衢路，鼓舞跳跃，而索寒焉。<sup>④</sup>

由前文“自则天末年”推断，该时期“泼寒胡戏”开始正式演出。它的形式新颖，唐人趋之若鹜，风靡一时。首先是统治阶层带头，中宗、睿宗都热衷于此戏。中宗刚登基就“幸洛城南门，观泼寒胡戏。”<sup>⑤</sup>睿宗也对其喜爱有加，曾下令表演泼寒胡戏为皇家祈福祈寿。诗文《苏幕遮》就是有感于此次演出而作。睿宗朝，“苏幕遮”的演出极盛，“每年冬十一月与十二月……

① 岑仲勉《唐代戏乐之波斯语》，《东方杂志》卷40，第17页。

② 【后晋】刘昫《旧唐书卷97·列传第47》，中华书局，1997年版，第3052页。

③ 【唐】张说《苏幕遮》。

④ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷118·列传第43》，中华书局，1997年，第4277页。

⑤ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷4·本纪第4》，中华书局，1997年版，第108页。

尽磨考郁俘幸亨夸呼。”<sup>①</sup>而且，其流行范围不再仅局限于长安和洛阳，已“并行于各地。”<sup>②</sup>

然而，就在举国为之狂欢的时候，这种新型的表演遭到在野守旧势力的顽固抵制，他们极力要求禁止其演出。中宗时，清源县尉宋务光曾上疏奏请禁断泼寒胡戏，曰：

比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰“苏莫遮”。旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工也；督敛贫弱，伤政体也；胡服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法胡虏之俗？《诗》云：“京邑翼翼，四方是则。”非先王之礼乐而示则于四方，臣所未谕。《书》曰：“谋，时寒若”。何必羸形体，灌衢路，鼓舞跳跃而索寒焉？”书闻不报。<sup>③</sup>

他认为该演出规模宏大，存在一定的风险，且不利于女工，有伤政体。尤为不能容忍的是泼寒胡戏非正声，在众目睽睽之下赤身裸体有伤风化，不符合礼仪之邦的要求。但是他的上疏没有得到重视和采纳。至景云二年，泼寒胡戏又遭到左拾遗韩朝宗的极力反对，他作《谏作乞寒胡戏表》向皇上谏言：

窃唯王公贵人，国之藩翰，凡所举措，须合奔典。令之乞寒，滥筋胡俗，臣参听物议，咸言昨古。华愿陛下三思。<sup>④</sup>

他认为此表演极其凶险，人员庞杂，表演者中可能会潜伏来自匈奴等地的刺客，会威胁到皇太子的人身安危。

公元713年十二月，在宴请朝贺的吐蕃使者时，此戏再度上演，张说进言：“臣闻韩宣适鲁，见周礼而叹；孔子会齐，数倡优之罪；列国如此，况天朝乎？今外蕃请和，选使朝谒，所望接以礼乐，示以兵威，虽曰戎夷，不可轻易，焉知无驹支之辩，由余之贤哉？且泼寒胡未闻典故，裸体跳足，盛德何观；挥水投泥，失容斯甚；法殊鲁礼，褒比齐优。恐非干羽柔远之义，樽俎折冲之礼。”<sup>⑤</sup>他列举诸多实例力证此戏裸体跳足，与礼乐相悖，有损本朝威严，并力主在宴请外宾时以雅乐奏之，借此宏扬国威。唐玄宗听取建议，颁发《禁断腊月乞寒敕》。禁令曰：“腊月乞寒，外蕃所出；渐渍成俗，因循已久。至使乘肥衣轻，具非法服，闾城溢陌，深点华风。朕思革颓弊，反于淳朴。……习而行之，将何以训？自今以后，即宜禁断。开元元年十二月七日。”<sup>⑥</sup>

自此之后，泼寒胡戏在朝野上下禁演，逐渐淡出人们的视线，几近绝迹。但是《苏幕遮》

① 黄新亚《消逝的太阳—唐代城市生活长卷》，湖南人民出版社，2006年，第43页。

② 同上。

③ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷118·列传第43》，中华书局，1997年版，第4277页。

④ 【清】董诰《全唐文》卷301，山西教育出版社，2002年版，第1819页。

⑤ 【后晋】刘昫《旧唐书卷97·列传第47》，中华书局，1997年版，第3052页。

⑥ 【北宋】宋敏求《唐大诏令集》卷190，商务出版社，1959年版，第457页。

作为它的音乐曲牌名被保留了下来。

## 七、《西凉伎》

《西凉伎》前身为“秦汉伎”，它以《西凉乐》为蓝本，加入《胡腾舞》等歌舞元素和思乡情结，大概出现于德宗初年。西凉即凉州，安定富庶，为乐舞之邦。西凉乐产生于此地，深受该地区文化的影响，后途经河西走廊和玉门关传入中原地区，凭借其浓烈的异域风情而深受欢迎。任半塘先生对其发展概况有所介绍：

西凉伎，借伎艺名作剧名也。若按后世情形，为之拟名，可以曰《雄狮恨》，《胡儿思乡》或《凉州梦》。此乃中唐之全能剧，约产生于德宗初年，第八世纪末。其前身为胡腾歌舞剧，约早四十年已有之。至第九世纪之半，宣宗大中三年，河湟收复，剧之直接作用不复存在，或始罢演。惟以转入民间，伎艺虽渐简化，而规模自在，竟五千年之久，达于明末。

①

《西凉伎》主要讲述了在天宝年间，两名安西驯兽师陪同贡狮出使长安，他们暂居中国，但是颇为想念家乡，遂计划归乡。岂料大历初年，凉州不幸被攻陷，从长安去往安西的道路被隔断，他们有家不能归，颇为伤怀，故调弄贡狮来解闷逗乐，看到和他们同归一处的狮子，睹物思乡，便向其而泣。不料狮子似通人性，亦对着安西方向悲鸣，驯兽师十分讶异，受其感染，思乡情绪更加浓烈。歌舞戏《西凉伎》即以此事为蓝本改编。

《西凉伎》所演舞蹈为胡旋舞。大历年间，西凉沦陷，许多胡人流落异乡谋生，做起边贸生意。每逢交易成功，便会跳“胡旋舞”庆祝，此舞动作粗犷、节奏明快，还有宣泄愁绪的功能。前文所提的思乡情结在胡腾舞中有所展现，证明《西凉伎》开始从单纯的歌舞转入到有情节的歌舞戏模式。李端《胡腾儿》一诗详尽描述了它的演出情况：

胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。  
桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。  
帐前跪作本音语，拈襟摆袖为君舞。  
安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。  
扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。  
醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。  
环行急墩皆应节，反手叉腰如却月。  
丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。  
胡腾儿，胡腾儿，家乡路断知不知？<sup>②</sup>

① 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第529页。

② 傅正谷《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》，人民音乐出版社，1991年版，第62页。

从诗中的描写我们可以看出，舞者肌肤如玉、鼻梁高耸，为典型的胡人形象，表演动作奔放豪迈。“帐前跪作本音语”说明已经有科白出现。最后一句为点睛之笔，表达了舞者遗矢疆土、有家不能归的悲愤之情。

此后，白居易还专门作了一首《西凉伎》来描述此戏：

西凉伎，假面胡人假狮子。  
刻木为头丝作尾，金镀眼睛银贴齿。  
奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。  
紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。  
应似凉州未陷日，安西都护进来时。  
须臾云得新消息，安西路绝归不得。  
泣向狮子涕双垂，凉州陷没知不知？  
狮子回头向西望，哀吼一声观者悲。  
贞元边将爱此曲，醉坐笑看看不足。  
享宾犒士宴三军，狮子胡儿长在目。  
有一征夫年七十，见弄凉州低面泣。  
泣罢敛手白将军，主忧臣辱昔所闻。  
自从天宝兵戈起，犬戎日夜吞西鄙。  
凉州陷来四十年，河陇侵将七千里。  
平时安西万里疆，今日边防在凤翔。  
平时开远门外立垠，云去安西九千九百里，  
以示戍人，不为万里行，其实就盈数也。  
今蕃汉使往来，悉在陇州交易也。  
缘边空屯十万卒，饱食温衣闲过日。  
遗民肠断在凉州，将卒相看无意收。  
天子每思长痛惜，将军欲说合惭羞。  
奈何仍看西凉伎，取笑资欢无所愧。  
纵无智力未能收，忍取西凉弄为戏？<sup>①</sup>

诗中两胡儿上前致辞，介绍自己的大概情况，尔后对假狮子进行问话“凉州陷没知不知”。表演者在演出过程中表情极为丰富，“泣向狮子”很明显已经是戏弄的场面了。两人合扮雄狮，配合胡人驯兽师演出，观众在观演过程中随着演员的表演时喜时悲。在诗的后半段，给戍边军人

<sup>①</sup> 《元白诗选》，古典文学出版社 1957 年版，第 206 页。

以讽刺，揭露他们在边疆无所作为，表达了对流离失所的劳动人民的同情。很明显，它兼有演故事、音乐、舞蹈、科白、表演等多种元素，因此笔者判断此为“戏”。

元稹也赋《西凉伎》一首。诗歌分为两个部分，前一部分写实，追忆昔日凉州繁华富裕的境况，后半部分抒发对戍边军队不顾国土沦丧，一味沉迷于表演的愤怒和不满。通过以上几位诗人的描写，我们可以大概了解《西凉伎》在当时的演出情况。

## 第二节 俳优杂戏

唐代兼容并包、开放自由的社会风气使得各种文学样式百花齐放，商品经济的发展给唐人的思想带来了前所未有的冲击，他们开始追求娱乐和享受，推动了俗文学的空前繁荣。俳优杂戏作为其中的一份子，在继承前代成就的基础上，发展更为全面。它摆脱了语言的局限，向表演艺术靠拢，揭示内容深刻广泛，或针砭时弊批判现实，或嘲讽王公贵族，或调笑戏弄日常生活中的可笑之人和可笑之事，达到了“谈言微中，意在言外”的效果。表演中所使用的语言科白也发展为优语艺术。鉴于唐代的帝王大都嗜好音乐、喜好倡优，所以俳优杂戏的表演在当时蔚然成风。《新唐书·礼乐志十二》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”<sup>①</sup>在巅峰时期乐工总数达到上万人，这也从侧面印证了优戏在唐代的兴盛。俳优杂戏的繁荣向我们展示了唐人幽默、自信、开放的精神面貌。

何为“俳优杂戏”？笔者首先梳理了数条相关史料。

《说文解字》载：“优，饶也。一曰倡也，又曰倡乐也。”段玉裁注曰：“《诗·瞻印传》曰：‘优，渥也。’笺云：‘宽也。’《周语》注曰：‘优，饶也。’《论语》注曰：‘优，裕也。’其义一也。引申之为优游，为优柔，为俳优。……以其戏言之，谓之俳；以其音乐言之，谓之倡，亦谓之优。其实一物也。”<sup>②</sup>据此可知，“优”本有富饶、优厚、熟稔之义，与“倡”和“俳”相通，长于音乐和表演，可以引申为“俳优”。

此外，《左传·襄公六年》云：“宋华弱与乐轡少相狎，长相优，又相谤也。”杜预注云：“优，调戏也。”<sup>③</sup>

史游《急就篇》载：“倡优俳笑观倚庭。”颜师古注云：“倡，乐人也；优，戏人也。俳，谓优之褻狎者也。”<sup>④</sup>

王国维曾有区分巫优的论述：“巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调戏为主；巫以女为之，而优以男为之。”<sup>⑤</sup>

任半塘所著《优语集》有云：“优在先秦，与‘伶’分，与‘倡’不分。自汉以下，‘优’

①【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷22·志第12·礼乐12》，中华书局，1997年版，第477页。

②【东汉】许慎撰，【清】段玉裁注《说文解字注》，上海古籍出版社，1997年版，第375、376、380页。

③【清】阮元《十三经注疏·左传》，中华书局影印版，1982年，第1940页。

④【西汉】史游撰，【唐】颜师古注《急就篇注》，中华书局，1985年版，第15页。

⑤王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998年版，第3页。

‘伶’‘倡’同为伎艺人，以俳谐、歌舞、戏剧为主伎，间及音乐、百戏。”<sup>①</sup>

综合以上史料可知，俳、倡都可称之为优人，他们都擅长调笑、逗乐、杂耍、歌舞等技能，并通过表情、语言等方式表现出来。他们的主要功用就是“乐人”，供人发笑，他们是俳优杂戏的主体。唐代的俳优杂戏在此基础上进一步向综合化过渡，表演艺人除去歌舞逗乐、精通乐器等技能之外，还擅长科白表演，节目的数量和质量均大幅提升，表演的主题更加深刻（除了单纯的供人发笑外，还增加了讽谏这一社会功能），艺术构思更为精妙，人物形象越发生动，在宫廷和下层市民中间流传甚广，甚至在戍边军队中也颇受青睐。

唐代的俳优杂戏根据其表演内容大体分为四个部分：弄参军、弄孔子、弄假妇人、弄婆罗门。

## 一、弄参军

唐代，除了歌舞戏的铺衍，还有参军戏的兴起，它是在俳优表演中优戏的基础上发展起来的。参军戏又作弄参军、韶州参军、参军椿或陆参军，以科白表演为主要技能，由两位演员互相配合表演故事，再加以表情和动作。两名演员分谓“参军”、“苍鹞”。“参军”是表演的核心，科白、动作、表情较多，而“苍鹞”则为配角，在演出过程中处于比较边缘的状态，它的设置是为了辅助“参军”完整地表现故事情节。刘大杰在《中国文学发展史》中对两个角色有如下分析：“所谓参军，便是戏中的正角，苍鹞便是丑角一类的配角，两者相互问答，其作用则调谑讽刺，兼而有之”。<sup>②</sup>参军戏是唐代俳优杂戏的代表。任半塘认为其“戏剧价值，仅亚于歌舞戏而已。二者共同奠定我国近代戏剧之基础。”<sup>③</sup>

《中国官制大辞典》详述了参军戏的起源：

官名。东汉始置参军事，简称参军，掌参谋军务。灵帝以幽州刺史陶谦参司空张温军事；建安中曹操以丞相统兵，其幕府中任事者亦多称参丞相军事，其时并非官称。三国时始正式用作官称；魏制秩第七品，员额相府二十二人，大司马府、太尉府各二人，大将军府六人，司徒府、司空府各一人；蜀吴或置或不置。晋以后亲王、公府、将军、都督的幕府多设此官，或单称参军或冠以所任的职事，如咨议参军掌谋划，记室参军掌文翰，录事参军录诸曹事，列曹参军掌理本曹之事。隋唐时代参军兼为郡官。唐时成为初任官或跃职官的虚衔，唐五代优伶有弄参军之戏，此职之被轻视，即此可知。然诸州参军虽为闲职，但可带此官以任其他重要职务。如姜公辅、白居易身为最贵近的翰林学士，而因本官不高，俸给微薄，自请任京兆府参军。宋以参军为散官，无职掌。明清称经历为参军。<sup>④</sup>

据此可知，参军本是一种官职的称谓，后由于石勒参军周雅犯罪，遂惩罚其表演，供人调笑戏弄。《艺文类聚》载：“石勒参军周雅为馆陶令，盗官绢数万匹，下狱。后每设大会，使与俳

① 任半塘《优语集·凡例》，上海文艺出版社，1982年版，第21页。

② 刘大杰《中国文学发展史》，上海古籍出版社，1982年版，第744页。

③ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第399页。

④ 俞鹿年《中国官制大辞典》，黑龙江人民出版社，1992年版，第175页。

儿。著介情、绍单衣。优问曰：‘汝为何官，在我辈中？’曰：‘本馆陶令’。计二十数单衣，曰：‘政坐耳，是故入辈中。’以为大笑。”<sup>①</sup>

这里的表演者乃是真正的官员名称，他的功能和唐代参军戏中的“参军”相似，但并不完全一致。及至唐代，真正的官员不再担纲表演，“参军”逐渐成为角色名称，由专门的演员去完成演出。

曾永义也对此做过探讨：

若论其表演形式，则“参军戏”当如段氏所云之始于东汉和帝，二若论其名称，则当定于后赵石勒。石勒的参军周延，正好和和帝时的石耽一样，都官馆陶令，都贪赃枉法，于是石勒就效和帝故事，使周延为俳优，并命其他优伶来戏弄他，就因为石勒命周延以本官“参军”的身分在剧中接受他优的戏弄，于是就把这一类型的演出叫做“参军戏”。<sup>②</sup>

张庚、郭汉城认同该观点。他们主编的《中国戏曲通史》中提到：“据说，正是因为周延原来的官衔是参军，于是以后担任被戏弄的角色也被称为‘参军’，而优戏也就获得‘参军戏’的名称了。”<sup>③</sup>

藉此我们可以得出，“参军”这一称谓源自古代官职，二者之间有着密不可分的内在联系，只是随着表演方式的不断演进，“参军”由原来的官名逐渐变化成了角色名称。

参军戏名称的起源与参军戏作为戏剧中一种角色出现的时间并不是一致的，《唐戏弄》“辨体”章说道：“参军戏体之早，可以归汉；‘参军’名称之早，可以归后赵；两说分用，固不相妨。”<sup>④</sup>

研究参军戏历来争论最多的部分就是参军戏的源起，目前学界大概有五种观点：第一种是“石耽说”；第二种是“后赵周延说”；第三种是“三国说”；第四种为“异域说”；第五种为“陆象先说”。

## （一）、馆陶令石耽说

段安节《乐府杂录》“俳优条”下：

开元中，黄幡绰、张野狐弄参军，始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放。后为参军，误也。开元中，有李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄。是以陆鸿渐撰词云“韶州参军”，盖由此也。武宗朝有曹叔度、刘泉水，咸淡最妙。咸通以来，即有范传康、上官唐卿、吕敬迁等三人。

① 【唐】欧阳询《艺文类聚卷 85·百谷部、布帛部》，中华书局，1965 年版，第 1459 页。

② 曾永义《戏曲源流新论》（增订本），中华书局，2008 年版，第 74 页。

③ 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》上册，中国戏剧出版社，2006 年修订版，第 24 页。

④ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年版，第 339 页。

①

钱希言也认同参军戏源于石耽：

直以参军为后世副净，据云开元中黄幡绰张野狐善弄参军，然则戏中孤酸，皆可名参军也，岂必副净为之哉？按弄参军者，汉和帝免馆陶令石耽罪，每宴乐，令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，终年乃放，后为参军。戏所繇始矣。<sup>②</sup>

钱的观点深受《乐府杂录》的影响，但它并未注意到“后为参军，误也”<sup>③</sup>这一记载，所以对史料解读有误。实际上，后汉并未设置参军这一官职，所以笔者认为参军戏源于此的说法有误。持相同观点的还有徐慕云，他认为参军戏源起后汉石耽，名称在唐代确定下来：“以《乐府杂录》中‘后为参军，误也’一语味之，若谓参军之戏，虽萌芽于汉，而参军之名，不自汉始也。余意不妨谓‘弄参军’实源于汉，后赵因之，而唐始定其名。”<sup>④</sup>上文所提到的曾永义先生所持观点与徐慕云大体一致。

任半塘先生认为：“唐参军戏之制度，昉于汉罪人石耽事，而名称定于赵罪人周延事。”<sup>⑤</sup>

## （二）、后赵周延说

《太平御览》“优倡”条：

石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百疋，下狱，以八议宥之。后每大会使俳优，着介帻，黄绢单衣。优问：“汝为何官，在我辈中？”曰：“我本为馆陶令。”斗数单衣，曰：“正坐取是，故入汝辈中。”以为笑。<sup>⑥</sup>

这条史料记载了后赵一位名叫周延的参军，在担任馆陶令这一职位期间，贪赃枉法被捕入狱，后虽被赦免，但惩罚其在俳优表演中被人调笑嘲弄。

王国维先生认为后汉并未有参军这一官职，遂选择了“周延说”。他在《宋元戏曲史》中提到：“然后汉之世，尚无参军之官，则《赵书》之说殆是。”<sup>⑦</sup>周贻白先生也认同此观点，他认为“故参军戏的来源，宁从周延一说。”<sup>⑧</sup>

## （三）、三国说

① 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第21页。

② 【明】钱希言《戏瑕》卷2，中华书局，1985年，第43页。

③ 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第21页。

④ 徐慕云《中国戏剧史》，上海古籍出版社，2001年，第15页。

⑤ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第409页。

⑥ 【北宋】李昉《太平御览卷569·乐部第7》，中华书局，1961年版，第2572页。

⑦ 王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998年版，第11页。

⑧ 周贻白《中国戏曲史长编》，人民文学出版社，1960年，第43页。

张庚和郭汉城则从制度上对参军戏进行探讨，提出了一种更为新颖的看法。他们认为：“参军戏来自三国以来用优人嘲弄犯官的传统。”<sup>①</sup>这种表演沿袭优孟之风，但是随着皇帝权威的提高，犯官已经不能容忍优人将他们作为讽刺挖苦的对象，因此反过来引导优人去讽刺臣下，这种优戏表演的形式遂逐渐固定下来，从而影响了唐代参军戏的形成。他们在《通史》中援引《三国志·许慈传》中的记载为证：

（许）慈、（胡）潜并为学士，与孟光、来敏等典掌旧文。值庶事草创，动多疑议，慈、潜更相克伐，谤讟忿争，形于声色；书籍有无，不相通借，时寻楚挞，以相震撼。其矜己妒彼，乃至于此。先主愍其若斯，群僚大会，使倡家假为二子之容，效其讼阅之状，酒酣乐作，以为嬉戏，初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之。”<sup>②</sup>

#### （四）、异域说

黎国韬先生支持“异域说”。他的论文《参军戏与胡乐考》和《参军戏与胡乐补论》中援引了多条资料围绕此展开分析论证。

《乐书》将参军戏归为胡部：

唐胡部乐有琵琶、五弦、箏、箜篌、笙、鼙、笛、拍板。合诸乐，击小铜鞮子；合曲后，立唱歌。戏有参军、婆罗门。《凉州曲》，此曲本在正宫调，有大遍者。<sup>③</sup>

《因话录》也记载：

肃宗宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣秉简者谓之参军桩。天宝末，蕃将阿布思伏法，其妻配掖庭，善为优，因使隶乐工，是日遂为假官之长，所为椿者。<sup>④</sup>

黎先生认为文中有女优弄假官戏，其中阿布思为回纥部落的首领，故他的妻子亦应该是胡人，并且擅长参军戏的演出，在发配到掖庭之后“弄假官长”。

#### （五）、陆象先说

《唐参军戏补说》中提到：“‘参军’何以言‘陆’？陆为姓氏，当是参军戏所演之故事，其中的人物姓陆，故云‘陆参军’。”<sup>⑤</sup>

① 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，2007年，第27页。

② 【西晋】陈寿《三国志卷42·蜀书12》，中华书局，1997年版，第1023页。

③ 【北宋】陈旸《乐书》，台湾商务印书馆，1986年版，第848页。

④ 【唐】赵璘《因话录卷1·宫部》，上海古籍出版社，2000年版，第3页。

⑤ 尹占华《唐参军戏补说》，《聊城大学学报》2007年第4期。

参军戏虽在唐以前就已经兴起，但是及至唐代才达到了前所未有的高度，有专门的剧目《系囚出魅》、《假官之长》流传于世。参军戏的影响甚至波及小儿，路德延曾作《小儿诗》：“头依苍鹞裹，袖学拓枝揎。”<sup>①</sup>这些记载都从侧面反映出参军戏在唐代十分活跃，影响范围广泛，为后世戏曲的发展奠定了良好的基础。

参军是整场演出的核心，所有的情节都围绕他来进行，他插科打诨，是被讽刺戏虐的对象，科白、表演、动作、歌唱皆重于苍鹞。苍鹞则在于辅助参军去完成表演、表现主题。任半塘先生在《唐戏弄》第四章“脚色”下第四节“参军苍鹞”中详细辑录了参军戏在唐代的表演方式：“唐参军戏内参军一角，可演种种人物，而多处于主位。剧中凡属消极表示，如愚痴、贫贱、被嘲、受辱者，多落在其对手苍鹞方面。在问答见义中，鹞问，为辅；参答，为主。在化装、表演方面、歌唱方面，鹞辅，为淡；参主，为咸。”<sup>②</sup>参军戏中两个角色的设置，对后世戏曲有着深远的影响，我国戏曲的角色行当之分就源起此时，参军相当于后来戏曲中的副净，而苍鹞相当于丑角。

《南村缀耕录》记载：“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调，院本、杂剧，其实一也，国朝，院本、杂剧始厘而二之。院本则五人，一曰副净，古谓之参军。一曰副末，古谓之苍鹞，鹞能击禽鸟，末可打副净，故云。一曰引戏，一曰末泥，一曰孤装，又谓之五花爨弄。”<sup>③</sup>

黄竹三先生也认为后来戏曲中关于“副净”这一称谓是源自唐代：“概上所述，参军色乃宋代教坊中一相当重要的角色，它在宫廷乐舞杂剧演出中有指挥、协调的职能，有时还直接参与演出，但不类一般宋杂剧演出中的‘参军’（如宋岳河《程史》‘二圣环’故事中扮演秦桧的滑稽角色），后者实为副净之古称，源于唐代的参军戏。同时，参军色在宫廷事务中作为教坊乐部的一员随驾出行，起导引动乐作用。但它又不同于协律郎，后者为官职，不属教坊，虽也指挥奏乐，但无导引演出之任，所执仪物为麾，而不是竹竿子，在《梦梁录·卷五》‘驾宿明堂斋殿行把礼’条中与参军色同时被记载，可见二者并非一人。”<sup>④</sup>

焦循《剧说》引用《怀铅录》中所载：“古梨园傅粉墨者，谓之参军，亦谓之飽。飽，广韵云：‘妆饰也。’今傅粉墨者谓之净。”<sup>⑤</sup>

《中国文学发展史》讲到：“所谓参军，便是戏中的正角，苍鹞便是丑角一类的配角，两者相互问答，其作用则调谑讽刺，兼而有之。”<sup>⑥</sup>

综上所述，学界对于净类角色源自唐代参军戏这一观点已然达成共识。但是参演人数是否只有两人还未有明确的定论。笔者认为表演人数不止两人，我们知道，在唐代每逢节日或者外宾来访，必会举行大型的宴飧活动，其中九部乐和百戏表演必不可少。演出场地面积巨大，例如勤政

① 【南宋】计有功《唐诗纪事卷 63·小儿诗》，上海古籍出版社，2008 年版。

② 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年版，第 820 页。

③ 【元】陶宗仪《南村缀耕录》，上海古籍出版社，2001 年版，第 6454 页。

④ 黄竹三《参军色与致语考》，《文艺研究》2000 年第 2 期。

⑤ 【明】焦循《剧说》，黄山书社，2009 年版，第 331 页。

⑥ 刘大杰《中国文学发展史》，上海古籍出版社，1982 年版，第 744 页。

楼，根据考证，其“东西宽 469.4 米、南北长 256.83 米、面积 120556 平方米。”<sup>①</sup>作为胡部乐当中的参军戏，如果只有两人进行表演，在古代科技落后的情况下，如何能够撑起场面？更何况唐代统治者都热衷于借助表演宣扬国威，故笔者认为参军戏的表演应该形式多样，除去两人的表演之外，还应该有更大规模的演出。此外，当时的表演形式日趋完善，并且出现了女性表演者，除了阿布思之外，还有其他演员：“此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。”<sup>②</sup>在装扮方面，唐代前期继承了石勒参军和周延的着装风格，身穿“黄绢单衣”，到了中唐以后出现了绿衣的装扮，腰间束带，手持笏板或者简，在男扮女装的时候可以戴头饰梳发髻：“又一参军曰：‘尔所为全易，吾能于使君厅前，墨涂其面，着碧衫子，作神舞一曲，慢趋而出。’群察皆曰：‘不可，诚敢如此，吾辈当敛俸钱五千，为所输之费。’其二参军便为之，象先亦如不见。皆赛所赌，以为戏笑。其第三参军又曰：‘尔之所为绝易，吾能于使君厅前，作女人梳妆，学新嫁女拜舅姑四拜，则如之何？’众曰：‘如此不可，仁者一怒，必遭叱辱。倘敢为之，吾辈愿出俸钱十千，充所输之费。’其第三参军遂施粉黛，高髻，笄钗，女人衣，疾入，深拜四拜。象先又不以为怪。景融大怒曰：‘家兄为三辅刺史，今乃成天下笑具。’象先徐语景融曰：‘是渠参军儿等笑具，我色为笑哉？’”<sup>③</sup>从中我们还可以看出当时的演出中已经有了面部化妆，艺人以墨涂面，并且伴着舞蹈进行滑稽表演。

参军戏表演担负两个主要功能。第一，娱人功能。通过滑稽搞笑的演出给人们的生活增添笑料，或者供贵族消遣娱乐。唐人无名氏所著的《玉泉子真录》就描写了崔公铉的家养优人，通过诙谐夸张的表演方式模仿其悍妻日常生活的故事：

崔公铉之在淮南，尝俾乐工集其家僮，教以诸戏。一日，其乐工告以成就，且请试焉。钰命阅于堂下，与妻李共观之。僮以李氏妒忌，即以数僮衣妇人衣，曰妻曰妾，列于傍侧。一僮则执简束带，旋辟惟诺期间。张乐，命酒，笑语，不能无属意者，李氏未之悟也。久之，戏愈盛甚，悉类李氏平昔所尝为。李氏虽稍悟，以其戏偶合，私谓不敢而然，且观之。僮志在于发悟，愈益戏之。李果怒，骂之曰：“奴敢无礼！吾何尝如此！”僮指之，且出曰：“咄咄！赤眼而作白眼讳乎？”铉大笑，几至绝倒。<sup>④</sup>

家童“衣妇人衣”、“执简束带”去模仿李氏，已经有了简单的装扮，而且演出惟妙惟肖，达到了逗乐的效果，铉笑得几乎要摔倒在地。这种日常生活的轶事被放进表演中，让观演者仿佛看到了自身的影子，容易产生共鸣，而且极大地丰富了唐人的生活，使他们能够以更加积极健康的精神面貌去生活。

第二是通过娱乐去教化、规范人们的行为，或者是规劝统治者为民谋利，所以尤被后人称道。

① 马得志《唐长安兴庆宫发掘记》，《考古》1959年第10期。

② 【清】彭定求等《全唐诗》卷511，中华书局，1960年版，第1209页。

③ 魏同贤《冯梦龙文学全集》，辽海出版社，2002年版，第214页。

④ 【唐】无名氏《玉泉子真录》，中国书店出版社，1986年版，第2页。

唐代的文人主张“文章合为时而著，歌诗合为事而作”<sup>①</sup>，百戏表演在这种大背景之下也受到感染，优人伶人用他们特殊的艺术方式去关注人生，关注时事，关注政治，关注百姓疾苦。《中国近世戏曲史》的序中说：“唐宋以来，流传优语……为一时士大夫所不敢言者。”<sup>②</sup>的确，伴君如伴虎，文人通过正面的抗议难免会惹怒皇帝，遭来横祸。但是优人有着得天独厚的创作环境，他们大多为皇家贵族所豢养，能够更近距离的接触到君王，也更会察言观色，巧妙地把讽刺与幽默融为一体，以一种更容易让人接受的方式，把自己对政治或者时事的看法表达出来，达到“批龙鳞于谈笑，息蜗争于顷刻”<sup>③</sup>的效果。薛宝琨先生对唐代参军戏有着极高的褒扬：“联系古代俳优到唐代参军的演化，我们所深刻感到的与其说是艺术上的成熟，不如说是思想上的深化。从因人而言、因事而谏里升腾起来的，首先是思想、情感和态度上的超脱。”<sup>④</sup>这类表演集中在针砭时弊和讽谏王公贵族两部分。

任半塘《优语录》就记载了优人成辅端“不平则鸣”的事迹：

德宗贞元二〇年优人成辅端语。二十年春夏旱，关中大歉。实（京兆尹李实）为政猛暴。方务聚敛进奉，以固恩顾；百姓所诉，一不介意。因入对，德宗问人疾苦。实奏曰：“今年虽旱，穀田甚好。”由是租税皆不免。人穷无告，乃彻屋瓦木，卖麦苗，以供赋敛。优人成辅端因戏作语，为秦民艰苦之状。云：“秦地城池二百年，何期如此贱田园！一顷麦苗五硕米，三间堂屋二千钱。”凡如此语，有数十篇。实闻之，怒。言辅端诽谤国政，德宗遽令决杀。当时言者曰：“瞽诵，箴谏，取以诙谐。以托讽谏，优伶旧事也。设谤木，采刍菟，本欲达下情，存讽议。辅端不可加罪。”德宗亦深悔。京师无不切齿以怒实！<sup>⑤</sup>

皇帝高高在上，不知民间疾苦，被奸佞之人李实所蒙蔽。成辅端通过表演，把关中大旱民不聊生的真实情况诉诸于上，李实恼羞成怒诽谤其为滥议国政，成辅端最后被德宗处死。他用付出生命的代价去向皇上谏言，众人对李实恨之入骨，德宗也对处死成辅端深表悔恨。

此外还有比较著名的参军戏剧目《病状内黄》，《北梦琐言》记录了“俳优”扮演的医生和病人，由病人发难，医生作答，当着刘仁恭的使者讽刺其主人的轶事：

刘仁恭之军，为汴帅败于内黄。尔后汴帅攻燕，亦败于唐河。他日命使聘汴，汴帅开宴，俳优戏医病人以讥之。且问：“病状内黄，以何药可瘥？”其聘使谓汴帅曰：“内黄，可以唐河水浸之，必愈。”宾主大笑。<sup>⑥</sup>

① 【唐】白居易《与元九书》。

② 【日】青木正儿著、王古鲁译《中国近世戏曲史》，作家出版社，1958年版，第12页。

③ 丁锡根《中国历代小说序跋集》，人民文学出版社，1996年，第643页。

④ 薛宝琨《中国幽默艺术论》，浙江人民出版社，1989年版，第245页。

⑤ 任半塘《优语集》，上海文艺出版社，1982年版，第46页。

⑥ 【北宋】孙光宪著，贾二强点校《北梦琐言》，中华书局，2002年版，第132页。

《旱魃》记载了优人在皇上面前演魃状戏，为含冤入狱的百姓鸣不平，劝诫统治者如此处理政治事件容易激起民愤的故事：

玄宗开元时，侍中宋璟疾负罪而妄诉不已者，悉付御史台治之。谓中丞李谨度曰：“服，不更诉者，出之；尚诉未已者，且繫！”由是人多怨者。会天旱，优人作魃状，戏于上前。问魃：“何为出？”对曰：“奉相公处分。”又问：“何故？”对曰：“负罪者三百余人，相公悉以系狱，抑之，故魃不得不出。”上心以为然。<sup>①</sup>

唐玄宗爱马无度，几近沉迷，马厩里有多匹良驹都不能满足他，故寻找精通《马经》之人。优人黄幡绰就曾嘲讽他荒废朝政：

玄宗时，优人黄幡绰语。上好马，击毬，内厩所饲者，意犹未甚适。会与黄幡绰戏语相解，因曰：“吾欲良马久之，而谁能通于《马经》者？”幡绰奏曰：“臣能知之。”且曰：“今三丞相悉善《马经》。”上曰：“吾与三丞相语政事外，悉究其旁学，不闻有通《马经》者，尔焉得知之？”幡绰曰：“臣自日日沙堤上，见丞相所乘，皆良马也！以是知必通《马经》。”上因大笑而语他。<sup>②</sup>

唐代参军戏的表演本身就具有滑稽幽默的特质，表演者通过自己独有的艺术方式去关照人生，关照社会，不仅将平凡生活中丑陋的人、事、物演绎成一串串令人解颐、深思的声笑，还继承了古代优伶勇于讽谏的传统，不惜舍生取义，在一定程度为老百姓发声，故颇受欢迎。但是讽谏朝政也需要足够的智慧和天时地利人和的条件，否则稍有不慎就会危及自身，所以其发展也极为艰难。再者伶人中不乏好事之徒，借此干预政权，妄议朝事，遂受到正直大臣的排斥和君王的厌恶，唐宣宗曾斥责优人祝汉贞：“我养汝辈，供戏乐耳，敢干预朝政！”<sup>③</sup>在此情况下，参军戏日渐衰微。

但是参军戏这种匡正讽刺、戏谑、滑稽的表演形式却对后世的宋元杂剧、明传奇、清代戏曲，乃至近现代的相声都产生了巨大的影响。

## 二、弄孔子

弄孔子也是参军戏的一种，它把孔夫子作为戏弄、挖苦的对象。其表演体制短小，演出内容不定，由表演者应时随机演出，形制不很成熟，是一种较为特殊的戏剧形式。限于资料缺乏，无从考述“弄孔子”的起源，现今所知最早的弄孔子优语出自《太平广记》：

① 任半塘《优语集》，上海文艺出版社，1982年版，第33页。

② 任半塘《优语集》，上海文艺出版社，1982年版，第36页。

③ 【北宋】王谔撰，周勋初校正《唐语林校正》，中华书局，1987年版，第90页。

动筒尝于国学看博士论难，云：“孔子弟子达者有七十二人。”动筒因问曰：“达者七十二人，几人已着冠？几人未着冠？”博士曰：“经传无文。”动筒曰：“先生读书，岂合不解！孔子弟子已着冠有三十人，未着冠有四十二人。”博士曰：“据何文以辨之？”曰：“论语云：‘冠者五六人’，五六三十人也；‘童子六七人’，六七四十二人也；岂非七十二人？”座中大噱，博士无言以对。<sup>①</sup>

石动筒为北齐高祖神武皇帝时期的优人，他在国学中诘问博士，孔子七十二名弟子中成年人者人数几何，博士回答其“经传无文”，动筒遂凭借一系列推理给出答案，讽刺其读书食古不化，不知变通，奉经书为至理。上述所记并非完整的弄孔子演出，只是一则笑料，但蕴含了一些优戏的因子。

据《旧唐书》记载，“弄孔子”的演出可追溯至文宗时期：“大和六年二月，乙丑，寒食节，上宴群臣于麟德殿。是日，杂戏人弄孔子。帝曰：‘孔子，古今之师，安得侮渎？’遂命驱出。”<sup>②</sup>麟德殿为大明宫的主殿之一，唐帝常于此举行正式宴会，乐工在皇宴之上毫无顾忌地扮演“弄孔子”取悦皇上，虽然表演内容我们不得而知，但受讲经论难之风的渗透，也大概摆脱不了弄孔渎经的窠臼。古代君王大都尊师重道，讲究礼俗，此次表演者公然亵渎儒家正统思想的代表孔子而无所避讳，演出虽没有达到取悦圣上的预期效果，但也仅仅是受到斥责，被驱逐。

特定的社会环境催化了“弄孔子”演出的生发。李氏皇族自称老君后裔，开国后广推道教，并将其定为三教之首。与此同时，佛教也迅速发展，一度和道教相抗衡，汉代以来“罢黜百家，独尊儒术”的传统被打破，儒家不再占据独一无二的优势，而且朝野上下非儒薄孔的声音不断。这一时期儒、释、道三教并行，没有一派可以独大，“三教论难”的活动随即兴起。所谓“三教论难”，指儒、释、道三家在学说等方面相互发难、论争。儒、道两教是中国本土的产物，佛教则由印度传来，因此在思想、信仰、礼仪、习惯等方面均有所差异。三者经常发生教义及礼仪上的争论，常为争夺帝王的信仰而发生冲突。论难活动中，儒家常处在劣势。《唐语林》记载：“德宗降诞日，三教讲论。儒者第一赵需，第二许孟容，第三韦渠牟，与僧谭延嘲，因此承恩也。”<sup>③</sup>从争论的格局来看，儒家需要派出三名代表与一僧辩论，才能抵挡对方的责难，可知儒教地位相比以前有了很大程度的跌落。因此，出现“弄孔子”表演显得顺理成章。此外，此时还出现了比较完整的关于“三教论难”的戏剧表演：

优孟师曾见于史传，是知伶伦优笑，其来尚矣。其开元中，幡绰，玄宗如一日不见，则龙颜为之不舒。而幡绰往往能以倡戏匡谏者。漆城荡荡，寇不能上，信斯人之流也。咸通中，优人李可及者，滑稽谐戏，独出辈流，虽不能托讽匡正，然巧智敏捷，亦不可多得。尝因延庆节，璩黄讲论毕，次及倡优为戏。可及乃儒服险巾、褒衣博带，摄齐以升崇座，自称三教

① 【北宋】李昉《太平广记卷247·诙谐3》，中华书局，1961年版，第1917页。

② 【后晋】刘昫《旧唐书卷14·本纪17》，中华书局，1997年版，第544页。

③ 【北宋】王谠《唐语林》，上海古籍出版社，1978年版，第193页。

论衡。其隅坐者问曰：“既言博通三教，释迹如来何人也？”对曰：“妇人也。”问者惊也，对曰：“《金刚经》云：‘敷座而坐，或非妇人，何烦夫坐而后儿坐也。’”上为之启齿。又问曰：“太上老君何人也？”对曰：“亦妇人也。”问者益所不喻，乃曰：“《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身，及吾无身，吾复何患？倘非妇人，何患于有振乎？’”上大悦。又曰：“文宣王为何人？”对曰：“妇人也。”问者曰：“何以知之？”对曰：“《论语》云：‘沽之哉！沽之哉！我待价者也。向非妇人，待嫁奚为？’”上意极欢，宠锡甚厚。翌日，授环卫之员外职。<sup>①</sup>

优人李可及把“三教论难”之事搬演于戏中，他分别扮演儒者和隅坐者。整个表演过程有人物扮演、服饰装扮，有问有答，包含表演科白的成分，并有故事情节，观众也给予其热烈回应。任半塘先生认为此段表演“亦当属参军戏也。”<sup>②</sup>

上文提到宫中禁止“弄孔子”的演出，但这只是帝王偶然为之的行为，并没有颁布相关法令予以取缔。被驱逐的优人在流浪谋生的过程中又把它带入民间，所以在民间，“弄孔子”的演出仍然屡禁不止，而且在民间智慧的推波助澜之下，它还演化成民间文学俗讲，将民间的反孔推到极致。晚唐文献《孔子项橐相问书》讲述孔圣人因孩童项橐的逼问恼羞成怒，遂将其追杀之事。孔子本是传道授业之人，却被化身为杀人恶魔，民众反其道而行，将他的形象丑化到极致，对宋代及其以后各朝“弄孔子”优戏的发展有很大的影响。

### 三、弄假妇人

弄假妇人是指男性优伶扮演妇女作戏剧性表演的节目，即男扮女装。此表演形式可以追溯到上古时期祭祀仪式与俳优的歌舞表演，原始祭祀仪式已有女巫与男觐之别，他们皆善歌舞。尔后随着社会成员分工的改变，古代优人承袭了上古男巫的娱神之职，并将其转化为娱人之职。这一职能的转化也就要求男性俳优在扮妇人表演的过程中，要根据娱人这一需求不断改进和丰富表演内容、演出形式和服饰装扮。

汉魏之际，部分君王沉溺于声色犬马。魏齐王曾言“作《辽东妖妇》，嬉褻过度，道路行人掩目。”<sup>③</sup>在《辽东妖妇》中，优人郭怀、袁信于建始芙蓉殿前戏谑调弄、模仿妇人，这是现今能见到的戏曲方面最早的关于男扮女装的文献记载。

及至隋朝，男扮女装的表演活动趋向多样化，有相关史料为证。《隋书》记载炀帝荣登大典后，“广召杂伎，增修百戏……好令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞相随，引入后庭，与宫人观听。”<sup>④</sup>

隋炀帝一朝，每逢正月，都会在端门之外举行大型的百戏汇演。《隋书》曰：“于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之。至晦而罢。伎人皆衣锦

①【唐】高彦休《唐阙史》，上海古籍出版社，1991年版，第809页。

②任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第743页。

③【西晋】陈寿《三国志卷4·魏书4·三少帝纪第4》，中华书局，1997年版，第133页。

④【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷14·志第9·音乐中》，中华书局，1997年版，第342页。

绣缯彩，其歌舞者，多为妇人服，鸣环佩，饰以花毵者，殆三万人。”<sup>①</sup>长安城内男扮女装的演出风气亦向附近州县辐射，“窃见京邑，爰及外州，每以正月望后……人戴兽面，男为女服，倡优杂伎，诡状异形。以稊为欢娱，用鄙褻为笑乐，内外共观，曾不相避。”<sup>②</sup>

这些表演延至唐代，发展成为戏弄的一种，成为教坊艺人所擅长的固定表演节目之一。段安节《乐府杂录》记载：“弄假妇人，大中以来，有孙乾、刘璃瓶，近有郭外春、孙有熊。僖宗幸蜀时，戏中有刘真者，尤能，后乃随驾入京，籍于教坊。”<sup>③</sup>

“弄假妇人”除了在教坊固定演出之外，其民间表演也趋向常态化。在上文所引《乾臆子》中亦有男优假扮女性进行优戏演出的记载：“第三参军遂施粉黛，高髻，笄较，女人衣，疾入，深拜四拜。象先又不以为怪。”<sup>④</sup>崔公铉的家童模仿其妻进行的表演惟妙惟肖；《踏摇娘》的演出中“丈夫著妇人衣，徐步入场”。据此可知，“弄假妇人”的演出盛行于唐代民间。它的流行有着深刻的历史原因：在封建社会以男权为中心，男尊女卑的观念制约着人们的思维，女性抛头露面进行演出被认为是另类，故而受到主流人士的排斥，即便在风气自由开放的唐代，也不能免俗。高宗龙朔元年（661），“皇后请禁天下妇人为俳优之戏，诏从之。”<sup>⑤</sup>这一禁令在一定程度上推动了男性伶人扮女装表演。男扮女装的表演形式影响深远，我国后世戏曲中“旦色男扮”便与其渊源颇深。

#### 四、弄婆罗门

唐代佛教极盛，从天竺而来的僧侣络绎不绝，他们经常通过表演梵剧来宣扬佛教。婆罗门为梵语，在当时流行的梵剧皆与弄婆罗门有关。正如任半塘先生所言：“所谓婆罗门者，指胡僧言也。”<sup>⑥</sup>他认为“婆罗门”通常指游历在外且擅长歌舞的胡域僧人。所以弄婆罗门应该就是扮演念经行者和表演僧侣生活的一种戏剧演出，本意在于宣扬教义。《乐府杂录》中记录了大中初年善弄《婆罗门》的演员名单，可见在唐代已经有了弄婆罗门的演出。

康保成将“弄婆罗门”分为三类：“第一种是由和尚扮演和尚。二是以俗家装扮和尚。三是以和尚扮演俗家。”<sup>⑦</sup>现在已知的弄婆罗门的剧目仅有《舍利弗》。《舍利弗》所演之事为外道弟子舍利弗在如来佛祖感召之下皈依佛门。在演出过程中表演者“衣绯紫色衣，执锡环杖”<sup>⑧</sup>，所用的音乐有《望月婆罗门》、《苏禅师胡歌》、《胡僧破》等曲。《通典》有曰：“婆罗门乐，用漆箏二，齐鼓一。”<sup>⑨</sup>可知其伴奏乐器为箏和鼓。并且弄婆罗门也有装扮表演，由于扮演的是和尚，所以需要面具或者化妆。任半塘先生认为“金院本中的‘和尚家门’，来自唐代‘弄

① 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷15·志第10·音乐下》，中华书局，1997年版，第381页。

② 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷62·列传27》，中华书局，1997年版，第1483页。

③ 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年，第49页。

④ 魏同贤《冯梦龙文学全集》，辽海出版社，2002年版，第214页。

⑤ 【后晋】刘煦《旧唐书卷4·本纪第4·高宗上》，中华书局，1997年版，第82页。

⑥ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第314页。

⑦ 康保成《傩戏艺术源流》，广东高等教育出版社，2011年。

⑧ 【北宋】陈旸《乐书》，台湾商务印书馆，1986年版，第848页。

⑨ 【唐】杜佑《通典卷146·乐6》，中华书局，1988年版，第1966页。

婆罗门’。宋曰‘耍和尚’，等于唐曰‘弄婆罗门’。”<sup>①</sup>

### 第三节 杂技类表演

杂技表演在我国源远流长。秦汉之际，它就与球戏、斗鸡等并列为“百戏”类目之一。及至唐代，文化艺术高度繁荣，时人对娱乐方面有更高层次的追求，杂技艺术在此沃土之上快速生长，进入全盛时期。唐代杂技内容的设置和表演技巧都有了极大的提高，有的项目甚至达到了空前绝后的高度，风靡各界。

唐代杂技是百戏的精华，归属鼓架部，它的演出形式以杂技为核心，并融汇多种元素。《明皇杂录》中有记载：“诸藩酋长就食，郡邑教坊大陈山车、旱船、寻撞、走索、丸剑、角抵、戏马、斗鸡……又引大象犀牛入场拜舞。”<sup>②</sup>

唐代杂技名目繁多，包括“竿伎”、“跳丸”、“吹火”、“吞刀”、“角抵伎”、“旋盘”、“筋斗”、“绳伎”、“倒立伎”、“驯兽伎（驯马、驯象、驯犀牛）”、“顶碗”、“叠置”、“嗔面”、“跳剑”、“投壶”、“夏育扛鼎”、“旱船”、“透梯”、“戏轮”、“冲狭”、“飞弹”、“蹴瓶”、“弄枪”、“掷倒”等。这些表演难度较高，具有危险性，所以表演者往往需要经过专门的训练才能达到表演效果。

下文中笔者将选取几个类型进行分析。

#### 一、竿伎

“竿伎”，缘起于汉朝，别名“扶卢”、“都卢”、“寻撞”，到了唐代又名“戴竿”或“竿木”，它是以为长竿作为道具进行的技巧性表演，难度颇高。竿伎表演是唐代杂技的杰出代表，大致分为缘竿和戴竿两种表演类型。缘竿，演出时将长竿直立于地面，表演者顺势向上攀爬，并需变换花样做出精彩刺激的动作；戴竿又叫顶竿，艺人在演出时不断变换竿木的方向，由额头移至头顶。该技是在继承汉魏顶竿基础上创造的新类型，顶横木长杆于头部，数名小孩儿跃至竿顶，横木腾翻挪滚，表演各种险技。艺人还会顶，走走停停。更为奇绝的是出现了戴双竿表演，这一表演惊险刺激，难度非常大，需要一丝不苟的配合才可能顺利完成。两个T字形长竿组成撞竿，再把一横竿置于两杆之间，使两者固定并且相连，每竿之上各顶孩童一名，他们呈倒立飞翔之状，置于体魄强健的表演者头顶。艺人盘腿而坐，并将胳膊撑于两膝之上，布革裹头，袒胸赤足，表演起来轻松自如，不费吹灰之力。

在唐代，竿伎表演非常盛行，盛唐时这一技艺发展到了顶峰。戴竿表演人才济济，他们隶属于专门的音乐机构——教坊，经过专人调教后掌握了不少绝活，表演观赏性极高，经常作为百戏表演项目之一出现在宫廷宴飨或者盛大的节日庆典之上，以供观赏娱乐。许多史料对此都有详细记载，我们从中也可以窥视唐代缘竿的盛大规模和时代特色。

<sup>①</sup> 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第313页。

<sup>②</sup> 【唐】郑处海撰，丁如明校点《明皇杂录》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年，第956页。

《明皇杂录》记载了唐玄宗于勤政楼前观看百戏表演的情景。教坊舞伎善于戴百尺竿的王姓女艺人参加了那场表演。她顶着百尺长竿，竿上做了一座木山，形状似神话中八仙瀛洲的方丈形象，一个小儿持节出入在竹竿上的木山里，而王大娘顶着竹竿舞蹈不辍：

玄宗御勤政楼，大张乐，罗列百妓。时教坊有王大娘者，善戴百尺竿，竿上施木山，状瀛洲、方丈，令小儿持绛节出入于其间，歌舞不辍。时刘晏以神童为秘书正字，年十岁，形状犷劣，而聪悟过人。玄宗召于楼上帘下，贵妃置于膝上，为施粉黛，与之巾栉。玄宗问晏曰：“卿为正字，正得几字？”晏曰：“天下字皆正，唯‘朋’字未正得。”贵妃复令咏王大娘戴竿，晏应声曰：“楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神。谁得绮罗翻有力，犹自嫌轻更著人。”玄宗与贵妃及诸嫔御欢笑移时，声闻于外，因命牙笏及黄文袍以赐之。<sup>①</sup>

《杜阳杂编》也有相关记载：

敬宗上降日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人也，挈养女五人，才八九岁。于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣无色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲。俯仰来去，赴节如飞。是时观者目眩心怯。火胡立于十重朱画床子上，令诸女迭踏以至半空，手中皆执五彩小帜，床子大者始一尺余。俄而手足齐举，为之踏浑脱，歌呼抑扬若履平地。上赐物甚厚。文宗即位，恶其太险伤神，遂不复作。<sup>②</sup>

石火胡和五名女童配合《破阵曲》的音乐翻飞俯仰，来去自如，观众看得胆战心惊。由此可以推测出当时的竿伎表演形式多种多样，技艺娴熟，甚至到了出神入化的地步。

由于竿伎表演在唐代光芒四射，所以颇受时人欢迎。除了有丰富的文献记载之外，亦有很多诗文咏颂之。如张祜的《千秋乐》和《大酺乐二首》：

开元十七年八月癸亥明皇诞日，宴百僚于花萼楼下，百僚表请以每年八月五日为千秋节，帝王寿诞，万民同乐，赵解愁以竿木技为玄宗“长入”，其技高妙，观者倾城。

八月平时花萼楼，万方同乐奏千秋。

倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。<sup>③</sup>

“长入”是常在皇帝左右供奉的乐工，他们在千秋节时进行长竿表演，高超的技艺吸引观者倾城出动。

① 【唐】郑处海撰，丁如明校点《明皇杂录》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年，第956页。

② 【唐】苏鹗《杜阳杂编》卷中，上海古籍出版社，2000年，第1387页。

③ 张祜《千秋乐》。

车驾东来值太平，大酺三日洛阳城。

小儿一伎竿头绝，天下传呼万岁声。<sup>①</sup>

“大酺”本意是天下大乐大饱酒，指节日或者集会。太平年间，每到“大酺”时，除了汇集到洛阳献技的各类名优，还有擅长戴竿的小儿前来表演。竿伎表演在当时已经成为一项固定的百戏表演项目，供官民同赏，这就对表演者提出了更高的要求。可想而知，为了能在演出中减少失误，博得喝彩，艺人在私下需要付出极大的精力提高自身的水平，并且还需不断探索研发更多的表演项目满足观众日益增长的娱乐需求。唐代的竿技总体水平极高，有“爬竿”、“顶竿”、“车上竿戏”和“掌中竿戏”等。

长竿活动对体态要求较高，需要表演者身材修长、步履轻盈，所以表演人员多为女子、儿童。《教坊记》记载

教坊一小儿，筋斗绝伦，乃衣以彩缯，梳洗，杂于内妓中。少顷，缘长竿上，倒立，寻复去手。久之，垂手抱竿，翻身而下。乐人等皆舍所执，宛转于地，大呼万岁，百官拜庆。中使宣旨云：“此技尤难，近教坊教成。”其实乃小儿也。<sup>②</sup>

戴竿杂技表演经常作为先导，出现在达官贵人的出行仪仗上，用以彰显他们的奢华气派。在唐教坊内的宜春院聚集了大量的内伎进行杂技表演，相对于男子，女子的身体条件有着得天独厚的优势。所以在演出规制、内容、质量、还有观赏性效果等方面，戴竿杂技较之前代都呈现了新的面貌。妇女参与演出成为唐时竿技表演的一个亮点，她们大多数有着高超的技艺，甚至成为表演的主力军，上文中出现的王大娘就在这一行当颇负盛名。史籍中对其记载颇多，唐玄宗还专门命令小神童刘晏赞颂其竹竿之技，并做《咏王大娘戴竿》。由于有了女性的参与，唐代竿技表演除了强调技巧之外，尤为注重服饰装扮，王建在《寻橦歌》中就详细描写了相关表演：

人间百戏皆可学，寻橦不比诸余乐。

重梳短髻下金钿，红帽青巾各一边。

身轻足捷胜男子，绕竿四面争先缘。

习多倚附欹竿滑，上下踟蹰皆著袜。

翻身垂颈欲落地，却住把腰初似歇。

大竿百夫擎不起，袅袅半在青云里。

纤腰女儿不动容，戴行直舞一曲终。

回头但觉人眼见，矜难恐畏天无风。

① 张祜《大酺乐二首》。

② 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第47页。

险中更险何曾失，山鼠悬头猿挂膝。  
小垂一手当舞盘，斜惨双蛾看落日。  
斯须改变曲解新，贵欲欢他平地人。  
散时满面生颜色，行步依前无气力。<sup>①</sup>

女子头戴红帽青巾，英姿飒爽，演出时候体态轻盈，动作敏捷而有力量，上下蹁跹，演出水平丝毫不逊于男子，而且“纤腰回舞”，一举一动都透露着女儿家的优美和玲珑，在演出中把女性之柔美和男性的阳刚之态完美结合，又与惊险激烈的演出形成鲜明的反差，给观演者带来强烈的视觉冲击。经过文人骚客的描写，缘竿活动一出场，其它百戏项目皆被抢去风头而黯然失色，当时妇女缘竿表演的精湛和刺激程度可见一斑。类似的关于描写女性表演的诗歌还有很多，像王邕的《长竿赋》、《勤政楼花竿赋》；顾况的《险竿歌》，梁涉的《长竿赋》等。由于篇幅有限，在此不作赘述。

除了上述表演形式之外，戴竿还出现了打擂台竞赛的表演方式，即热戏。所谓热戏，是指太常乐的对台赛戏活动，人们在百戏表演中，常常把表演者分成两队，进行擂台赛，一决胜负。此举客观上刺激了百戏表演走向完善和成熟。《教坊记》“序”云：

凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之“热戏”。……（玄宗）诏宁王主藩邸之乐以敌之。一伎戴百尺幢，鼓舞而进；太常所戴即百余尺，比彼一出，则往复矣，长欲半之，疾仍兼倍。太常群乐鼓噪，自负其胜。上不悦，命内养五六十人，各执一物，皆铁马鞭、骨口之属也，潜匿袖中，杂于声儿后立，复候鼓噪，当乱捶之。皎、晦及左右初怪内养麋至，窃见袖中有物，于是夺气褫魄。而戴幢者方振摇其竿，南北部已。上顾谓内人者曰：“其竿即自当折。”斯须中断，上抚掌大笑，内伎咸称庆。<sup>②</sup>

玄宗下诏命宁王率领的队伍与太常的队伍进行戴竿技艺的切磋，可见在当时这一活动所受到的重视程度。通过比赛，既能够满足统治阶级的享乐欲求，亦可以使参赛艺人的技能在交流中得到互补，无形之中促进了戴竿艺术的革新和发展。

伴随着戴竿技艺的日臻成熟，其表演范围也从京都传到偏远地区。《太平广记》记载：章仇兼琼在镇守蜀中时，寺院里举行盛大的庙会，庙院里“有十岁童儿舞于竿杪”<sup>③</sup>。这说明在即使交通不便的蜀中也已经出现这类表演，可见它在唐时的繁盛程度。唐时的缘竿活动也走入了寻常百姓家，与日常生活交融，成为百姓阶层极为喜爱的娱乐休闲活动。

总而言之，在经过革新以后，唐代的戴竿艺术百尺竿头，更进一步。它奠定了中国竿技艺术的基础，经过宋、元、明、清的传承，经久不衰，直至今日仍然出现在杂技表演之中。

① 王建《寻橦歌》。

② 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第8页。

③ 【唐】李肇《尚书故实》，见《文渊阁四库全书子部·杂家类》，上海古籍出版社，2003年版。

## 二、绳伎

绳伎，俗称走索、高繩。表演时将绳索绷直固定，艺人行走于上并同时做出各种高难度的动作，类似于现存的“走钢索”表演。《旧唐书·音乐志》载：“高繩伎，盖今戏绳者也。”<sup>①</sup>

绳伎由西域传入，汉已有之，且十分盛行。据《文献通考》记载：“汉世以大丝绳系两柱头，间相去数丈，两倡对舞行于绳上，对面道逢，肩相切而不顷。张衡所谓‘跳丸剑之挥霍，走索上而相逢’是也，三朝伎谓之高繩，或曰戏绳，今谓之踏索焉。”<sup>②</sup>可知汉时的绳伎高超，艺人在数丈长的高空悬绳上相对行走并进行表演，两人相逢擦肩而过亦不会倾倒。

魏晋南北朝时期的绳伎演出基本保留原貌。彼时江左地区流传着高繩、夏育扛鼎之伎。晋成帝咸康七年，散骑侍郎顾臻谏言皇帝，直斥其为“末代之乐，逆行连倒。四海朝覲，言观帝庭，而足以蹈天，头以履地，反天地之顺，伤彝伦之大。”<sup>③</sup>帝乃命太常悉罢之。其后复高繩紫鹿，又有天台山伎。到了梁代，仍把其设为百戏之列。后魏道武帝于天兴六年冬，诏太乐、总章和鼓吹等部门增修杂戏，高繩百尺位列其中。

大业二年，隋炀帝曾在洛阳召集百戏艺人表演，向突厥国展示天威。据《隋书·音乐志》记载“又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女，对舞绳上，相逢切肩而过，歌舞不辍。”<sup>④</sup>由此可知，其表演内容与形式大体与前代无异。

及至唐代，“绳伎”在承袭前代特点的基础上有了进一步发展，增设了走斜绳一类的新内容，高空动作难度加大，表演形式更为新颖刺激，和竿技一起成为唐代百戏表演中的典型代表。《旧唐书·音乐志》载：

玄宗在位多年……每初年望夜，又御勤政楼，观灯作乐，贵戚咸里，借看楼观望。夜阑，太常乐府县散乐毕，即遣宫女于楼前缚架出眺歌舞以娱之。若绳戏竿木，诡异巧妙，固无其比。<sup>⑤</sup>

作为一种观赏性极强的节目，绳伎在唐时广受社会各阶层的欢迎，遂演出频繁，有很多史料都对其有记载。

《封氏闻见记》记载了唐玄宗召集多人在御楼进行绳伎演出：

伎者先引长绳，两端属地，埋鹿卢以系之。鹿卢内数丈立柱以起绳，绳之直如絃。然后妓女自绳端蹑足而上，往来倏忽之间，望之如仙。有中路相遇，侧身相过者；有著屐而行，从容俯仰者；或以画竿接胫，高五六尺；或踞肩蹈顶至三四重，既而翻身掷倒，至绳还住曾

① 【后晋】刘昫《旧唐书卷 29·志第 9·音乐 2》，中华书局，1997 年版，第 1073 页。

② 【元】马端临《文献通考卷 147·乐考 20》，中华书局，1986 年版，第 1288 页。

③ 【唐】杜佑《通典卷 146·乐 6》，中华书局，1988 年版，第 3727 页。

④ 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷 15·志第 10·音乐下》，中华书局，1997 年版，第 381 页。

⑤ 【后晋】刘昫《旧唐书卷 28·志第 8·音乐 1》，中华书局，1997 年版，第 1052 页。

无蹉跌；皆应严鼓之节，真奇观者。卫士胡嘉隐作《绳伎赋》献之，辞甚宏畅，玄宗览之，大悦，擢拜金吾卫仓曹参军。自胡寇覆荡，伶伦分散，外方始有此妓，军州宴会，时或为之。

①

这段史料记载了一场精彩绝伦的绳伎演出，女艺人在高悬的绳索上来去自如，甚至和着音乐的节拍表演“叠罗汉”至三四层；两人着木屐倒行，在表演时错身而过，并将身体倒悬于空中，更令人折服的是她们脚踏五尺高跷在绳上来去自如。文人胡嘉为作此赋还受到皇上的赏识和擢拔。刘言史的《观绳伎》详述此演出经过：

泰陵遗乐何最珍，彩绳冉冉天仙人。  
广场寒食风日好，百夫伐鼓锦臂新。  
银画青绡抹云发，高处绮罗香更切。  
重肩接立三四层，著屐背行仍应节。  
两边丸剑渐相迎，侧身交步何轻盈。  
闪然欲落却收得，万人肉上寒毛生。  
危机险势无不有，倒挂纤腰学垂柳。  
下来一一芙蓉姿，粉薄钿稀态转奇。  
坐中还有沾巾者，曾见先皇初教时。<sup>②</sup>

诗人认为绳技是泰陵遗乐中最为珍贵的表演，它突破了传统百戏的表演形式，更为惊险刺激。艺人“以画竿接脰，高六尺”，还表演三四个人叠罗汉。或踩着高跷在悬索上行走，步履轻盈，收放自如，观众看完之后“肉上寒毛生”。通过刘诗生动形象的描述，我们几乎可以还原出当时的场景。此外，张楚金的《楼下观绳伎赋》、《唐语林》以及杜甫的《千秋节有感二首》等文献资料亦对其有记载。

其时还有一种特殊的表演，被称作“耍绳”或者“嘉兴绳技”。据《太平广记》卷一九三《嘉兴绳技》记载，在唐开元年中，海清河晏、天下升平，各州县争相举行宴飨大会以歌颂盛世。嘉兴县同监司进行百戏竞技演出，监狱官求胜心切，召集辖区内囚犯寻擅长百戏者：

“党（倘）若有诸戏劣于县司，我辈必当厚责。然我等但能一事稍可观者，即获财利，叹无能耳。”乃各相问，至于弄瓦缘木之技，皆推求招引。狱中有一囚笑谓所由曰：“某有拙技，限在拘系，不得略呈其事。”吏惊问：“汝何所能？”囚曰：“吾解绳技。”吏曰：“必然，吾当为尔言之。”乃具以囚所能白于监主。主召问罪轻重，吏云：“此囚人所累，

① 【唐】封演撰，赵贞信校注《封氏闻见记校注》，中华书局，2005年版，第55-56页。

② 【清】董诰《全唐文》卷618，山西教育出版社，2002年版，第3686-3687页。

逋缙未纳，余无别事。”官曰：“绳技人常也，又何足异乎？”囚曰：“某所为者，与人稍殊。”官又问曰：“如何？”囚曰：“众人绳技，各系两头，然后其上立周旋。某只须一条绳，粗细如指，五十尺，不用系着，抛向空中，腾掷翻覆，则无所不为。”官大惊悚，且令收录。明日，吏领至戏场，诸戏既作，次唤此人，令效绳技。遂捧一团绳，计百余尺，置诸地，将一头，手掷于空中，劲如笔。初抛三二丈，次四五丈，仰直如人牵之，众大惊异。后乃抛高二十余丈，仰空不见端绪。此人随绳手寻，身足离地，抛绳虚空，其势如鸟，旁飞远颺，望空而去，脱身狴犴，在此日焉。<sup>①</sup>

从上文可知，“嘉兴绳技”与传统绳技区别很大。传统绳技表演只是将绳子两端绷直固定，然后艺人把悬索作为表演舞台，做出各种惊险的动作；而“嘉兴绳技”演出时，绳子不需要做加固处理，艺人把绳子抛向空中，使其笔直垂地，然后像鸟一样顺着绳子攀援而上，看不到尽头。这种表演的难度和风险更大，给人以神秘莫测之感，故而“嘉兴绳技”在当时的演出中可以独占鳌头。

精彩的艺术表演必当感染观众，引起共鸣。“绳技”艺术除了在京畿富庶之地广泛流传之外，少数民族地区亦开展了丰富多彩的绳技表演活动。据《新唐书·回鹘传》载：“戏有弄驼、师子、马伎、绳伎。”<sup>②</sup>

### 三、角抵伎

角抵又名“相扑”、“争交”，战国时源起，秦汉之际推广开来，延至唐代成为独立的百戏项目。唐代皇室贵胄钟情于“角抵”之戏，常把它作为宫廷宴飨、聚会表演的压轴大戏。唐玄宗“每赐宴设酺会，则上御勤政楼。金吾及四军兵士未明陈陈仗，盛列旗帜，皆披黄金甲，衣短后绣袍。太常陈乐，卫尉张幕后，诸蕃酋长就食，府县教坊大陈山车旱船、寻撞走索、丸剑角抵，戏马斗鸡。”<sup>③</sup>唐朝中后期的穆宗、敬宗尤其热衷该项活动，《旧唐书·穆宗本纪》载：元和十五年二月“丁亥，幸左神策军观角抵及杂戏，日昃而罢。”<sup>④</sup>《新唐书·宦官传》云敬宗“尝阅角抵三殿，有碎首断臂，流血廷中，帝欢甚，厚赐之，夜分罢。”<sup>⑤</sup>

有四首描写角抵戏的诗歌收录在《全唐诗》当中，分别是由唐玄宗亲自创作的《春中兴庆宫酺宴》、韦元旦的《奉和人日宴大明宫恩赐彩缕人胜应制》、王维的《上张令公》和李绅《到宣武三十韵》。这四首诗歌记载了在皇帝宴请群臣的宴会上或者重要仪式上的角抵表演，据此可知角抵运动在宫廷的繁荣。在皇室的影响下，观角抵之风形成气候，许多文人甚至亲自参与其中。与此同时，官方广将擅长角抵的人聚集起来组成专业队伍，名为“相扑朋”。自此，宫廷中经常举行一系列的相扑比赛，皇上甚至还经常下令内苑艺人与太监展开比赛以供观赏。在相扑比赛中，

① 【北宋】李昉《太平广记卷 193·豪侠 1》，中华书局，1961 年版，第 1449 页。

② 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷 217·列传第 142》，中华书局，1997 年版，第 6148 页。

③ 【唐】郑处海撰，丁如明校点《明皇杂录》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000 年，第 962 页。

④ 【后晋】刘昫《旧唐书卷 16·本纪 16》，中华书局，1997 年版，第 476 页。

⑤ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷 280·列传第 133》，中华书局，1997 年版，第 5883-5884 页。

双方队员袒露身体相搏较力以分胜负，赛场左右还有人擂鼓助兴。“相扑朋”的设立反映了角抵的兴盛，同时也说明这种表演形式在唐已经发展为一项专门的表演艺术并日渐成熟。

在崇尚豪侠勇武的唐代，统治者不仅重视角抵的戏剧性表演，还认为从事角抵表演“宜勇气，量巧智”<sup>①</sup>，遂赋予其重要的军事功用，使之成为选拔将领的重要手段。《新唐书·刘克明传》记载了军中通过角抵竞技选拔将领，从而刺激人们勤练角抵技术的故事。唐时，因擅长角抵而被选中做官的现象屡见不鲜。《旧唐书·李载义传》载：“载义少孤，与乡曲之不令者游。有勇力，善挽强角抵。刘济为幽州节度使，见而伟之，致于亲军，从征伐。”<sup>②</sup>这说明角抵不仅成为入仕的途径，而且逐渐走向职业化，这在一定程度上和人们的生存发展息息相关。此外，由于角抵活动对表演者的力量有很高要求，能够有效提升士兵的体质和战斗技能，亦能缓和军营紧张的气氛，因此角抵活动成为唐代军营中必不可少的训练内容，盛行于军中。《妖灵怪异》曰：“光启年中，左神策军四军军使王卞出镇振武。置宴，乐戏既毕，乃命角抵。”<sup>③</sup>据《新唐书·兵志》记载，天宝之后，一系列兵制被废除，军营中的士兵被迫复员，他们凭借自己在军中所学到的技巧谋生：“壮者为角抵、拔河、翘木、杠铁之戏。”<sup>④</sup>

角抵活动在唐时是一项自上而下的娱乐活动，除了在宫廷中竞技表演，在民间亦迅速普及开展，与民间节庆和习俗活动相融合，成为民俗活动中极其重要的内容。《角力记》记载了鄱阳荆楚之地在五月举行角抵戏之事：

鄱阳荆楚之间，五月盛集，水嬉则竞渡，街坊则相搏为乐。蜀都之风，少年轻薄者，□□为社，募桥市勇。壮者敛钱备酒食，约至上元，会於学社山前，平原作场。於时新草如苗，□□侯人交，多至日晏方了。一对相决而去，或赢者，社出物赏之，采马拥之而去，观者如堵，巷无居人。从正月上元至五月方罢。王氏有蜀，此色人衣宽衣，贴金花帽，乘脚越异，少壮多随从之。极至强梁，影庇起（一作越）法事极多。孟氏之世，此风浸微，备用而已。有名目者，刘仙子、王胜。三辅之间，此风最盛。自唐灭，寂寞无闻，纵有其人，散投诸国乡。今东京自梁祖以来，恶少者无不业萃其间。旧例：屠羊豕者行，必隶相扑管轄焉，贵益其脂膏尔，此亦近人饌之意也。於今高手者，朝廷重之。河南有庄宗之遗俗，故人多习焉。<sup>⑤</sup>

端午节竞渡由来已久。《隋唐嘉话》云：“俗五月五日为竞渡戏，自象州已南，所向相传云：‘屈原初沉江之时，其乡人乘舟求之，意急而争前，后因为此戏。’”<sup>⑥</sup>“蜀都之风”特指上元节时分，在平展开阔的场地举行角抵表演的习俗。由此可以推测出，角抵表演在唐代的节庆活动

① 【北宋】调露子《角力记》，王云五主编《老拳谱辑集丛书第8辑：嘯旨·角力记·学射录·手臂录》，上海商务印书馆，1935年。

② 【后晋】刘昫《旧唐书卷180·列传第130》，中华书局，1997年版，第4674页。

③ 【北宋】李昉《妖灵怪异》，北京广播学院出版社，1999年版，第875页。

④ 中国体育体委文史工作委员会《中国古代体育史》，北京体育学院出版社，1990年版，第303-304页。

⑤ 翁世勋《角力记校注》，人民体育出版社，1990年版，第34页。

⑥ 【唐】刘餗撰，恒鹤校点《隋唐嘉话》，上海古籍出版社，2000年，第114页。

中已经约定俗成。随着角抵戏在民间的普及，出现了类似于“相扑朋”的民间团体组织。

角抵活动影响广泛，它的表演不断渗透在其他百戏形式中。当时盛行的《代面》、《钵头》、《踏摇娘》等歌舞戏中，都有不少角抵表演的影子。角抵戏随后传入日本，深受日人的喜爱，日本现今最为普及的相扑运动即源于此，至今还保留有唐代遗风。

#### 四、投壶

投壶是一种投掷游戏，与射礼类似，常用于宴饮中助兴。游戏规则简单明了，参赛者将指定的箭向对面的壶中投掷，投中次数多者获胜。投壶活动古已有之，《礼记正义》曰：“案郑（玄）《目录》云：‘名曰投壶者，以其记主人与客燕饮，讲论才艺之礼。此于《别录》属吉礼，亦实《曲礼》之正篇。’是投壶与射为类。此于五礼宜属嘉礼也。或云：‘宜属宾礼。’”<sup>①</sup>由此可知，投壶活动倾向于雅，注重礼节，因此在举行过程中所需礼仪规范颇为复杂繁琐。《礼记》记载，宴会间展开投壶活动需要主宾之间三请三让方能做戏：

投壶之礼，主人奉矢，司射奉中，使人执壶。主人请曰：“某有枉矢哨壶，请以乐宾。”宾曰：“子有旨酒嘉肴，某既赐矣，又重以乐，敢辞。”主人曰：“枉矢哨壶不足辞也，敢固以请。”宾曰：“某既赐矣，又重以乐，敢固辞。”主人曰：“枉矢哨壶不足辞也，敢固以请。”宾曰：“某固辞不得命，敢不敬从。”<sup>②</sup>

投壶之戏，由宾客交替投掷，司射为裁判，游戏时配有专门的乐工进行伴奏。投壶时参与者要表现出足够的修养，要求表演者淡定从容，这与其它百戏热闹嬉戏的表演风格迥异。

由于此戏颇为雅致，故颇受文人士大夫的垂青。《旧唐书·穆宗纪》载，长庆元年二月，穆宗在麟德殿观杂技百戏，丁公著谏言：“前代名士，良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯酌献酬，不至于乱。”<sup>③</sup>他认为在聚会宴飨之上吟诗作乐、投壶献酬是为高雅之举。此种观点在当时大受认同，文人雅士纷纷加入此行列。《新唐书》记载裴宽“性通敏，工骑射、弹棋、投壶，略通书记。”<sup>④</sup>高适的《钜鹿赠李少府》描写了李少府热情好客，常与友人小聚投壶纵酒：

李侯虽薄宦，时誉何籍籍。  
骏马常借人，黄金每留客。  
投壶华馆静，纵酒凉风夕。  
即此遇神仙，吾欣知损益。<sup>⑤</sup>

① 【汉】郑玄注，【唐】孔颖达疏《十三经注疏·礼记正义》，北京大学出版社，2000年版，第1826页。

② 【汉】郑玄注，【唐】孔颖达疏《十三经注疏·礼记正义》，北京大学出版社，2000年版，第1826-1827页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷16·本纪16》，中华书局，1997年版，第485页。

④ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷130·列传第55》，中华书局，1997年版，第4488页。

⑤ 【唐】高适《钜鹿赠李少府》。

投壶之戏偏静，故而唐时女子亦颇好此戏，尤其是宫中女子，闲来无事常借此以供消遣。王建《投壶诗》有相关描写：

分朋闲坐赌樱桃，收却投壶玉腕劳。  
各把沈香双陆子，局中斗累阿谁高。<sup>①</sup>

## 五、弄丸、跳剑

弄丸又名“跳丸”，战国时期盛行。表演者将数个丸铃快速抛接，一个在手，剩余在空中，次表演考验人们的反应和平衡能力。有表演者用剑代替铃丸，将其称作“跳剑”，更有甚者可同时抛接七把剑。

《唐会要》所载的“百戏”中，就有“跳铃”等项内容。每逢皇上赏赐群臣，或宴请“四夷”来朝时，都有这类节目演出助兴酬宾。《立部伎》诗云：

立部伎，鼓笛喧，  
舞双剑，跳七丸，  
袅巨索，掉长竿。<sup>②</sup>

跳丸技术的成熟表现在它与其他技艺的完美融合。根据刘言史《观绳伎》中“两边丸剑渐相迎，侧身交步何轻盈”可知，当时宫廷教坊中的女性艺人已经能够将其与绳伎表演结合，为观众呈现视觉盛宴。关于跳丸、跳剑表演，《太平广记》“豪侠三”就记载了兰陵老人精彩的表演：

夜深，语及养生，言约理辨，黎转敬惧。因曰：“老夫有一技，请为尹设。”遂入。良久，紫衣朱囊，盛长剑七口，舞于中庭，迭跃挥霍，批光电激，或横若掣帛，旋若救火。有短剑二尺余，时时及黎之衽。黎叩头股栗。食顷，掷剑于地，如北斗状，顾黎回：“向试尹胆气。”黎拜曰：“今日已后，性命丈人所赐，乞役左右。”<sup>③</sup>

兰陵老人把七把铁剑同时抛入上空，尔后用双手及双脚轮流抛接，剑丸上下飞转循环往复，技艺超群，令人应接不暇。

## 六、藏钩

藏钩之戏，汉已有之。据辛氏《三秦记》中记载：“昭帝母钩弋夫人，手拳而有国色，先帝

① 【唐】王建《投壶诗》。

② 【唐】白居易《立部伎》。

③ 【北宋】李昉《太平广记卷195·豪侠3》，中华书局，1961年版，第1752页。

宠之，世人藏钩，法此也。”<sup>①</sup>自钩弋夫人后，世人纷纷效法，藏钩之戏遂兴起。“藏钩”由多人一起参加，一人藏钩，其他人猜钩子藏在谁的手里。由于此游戏简单通俗、趣味性强、可容纳多人同时参与，所以极为流行，是唐人休闲娱乐的重要组成部分。

唐代藏钩游戏加入了新的花样。它首先出现于聚会宴饮之上，是供宾朋消遣的酒令游戏。两人对饮时，一人藏“钩”于手中，握成拳状让对方猜想，输者会被罚酒。此外，藏钩还是年前年后的一项重要节日活动。杜审言的《守岁侍宴应制》就记录了在除夕之夜的皇宫守岁夜宴之上，皇室成员对酒藏钩、游戏作乐之事：

季冬除夜接新年，帝子王孙捧御筵。  
宫阙星河低拂树，殿廷灯烛上薰天。  
弹弦奏节梅风入，对局探钩柏酒传。  
欲向正元歌万寿，暂留欢赏寄春前。<sup>②</sup>

藏钩之戏也很受宫中女子欢迎。《宫词》记载了宫中夜宴之上，皇帝与宫女藏钩游乐：

管弦声急满龙池，宫女藏钩夜宴时。  
好是圣人亲捉得，便将浓墨扫双眉。<sup>③</sup>

唐代有藏钩高手高映和石旻，《酉阳杂俎》卷六记载了他们高超的藏钩之术：

旧记藏疆令人生离，或言古语有征也。举人高映善意疆。成式尝于荆州藏钩，每曹五十余人，十中其九，同曹钩亦知其处，当时疑有他术。访之，映言但意举止辞色，若察囚视盗也。山人石旻尤妙打疆，与张又新兄弟善，暇夜会客，因试其意疆，注之必中。张遂置钩于巾囊中。旻曰：“尽张空拳。”有顷，眼钩在张君幞头左翅中，其妙如此。旻后居扬州，成式因识之，曾祈其术，石谓成式曰：“可先画人首数十，遣胡越异辨则相授。”疑其见欺，竟不及画。<sup>④</sup>

## 七、拔河戏

“拔河”，唐之前叫做“施钩”，唐代始名“拔河”。先秦时期，“公输子游楚，为载舟之戏，退则钩之，进则强之，名曰钩强。遂以钩为戏，起此。”<sup>⑤</sup>最初开展拔河活动是为了迎合

①【北宋】李昉《太平御览卷754·工艺部11》，中华书局，1960年版，第3348页。

②【唐】杜审言《守岁侍宴应制》。

③【清】彭定求《全唐诗》卷798，中华书局，1960年版，第8975页。

④【唐】段成式《酉阳杂俎卷6·艺绝4》，中华书局，1981年版，第62页。

⑤【梁】宗懔《荆楚岁时记》，山西人民出版社，1987年版，第20页。

战争的需要，先人将之用于水上的军事训练之中，用以抵御敌国战船的进击。肇端于军事战斗中的“钩强”之戏，经过“流迁之改，习以相传”。唐代拔河性质发生变化，参与人员由将士变为平民百姓，娱乐意味变浓。《隋书·地理志下》曰：“（楚）又有牵钩之戏，云从讲武所出。楚将伐吴，以教为战，流迁不改，习以相传。钩初发动，皆有鼓书，群噪歌谣，振惊远近。俗云以此庆胜，用致丰穰。”<sup>①</sup>可知此时的拔河戏已经脱离了军事功用，转而被人们用来庆贺胜利、祈祷丰收。“牵钩之戏”形制恢宏，比赛时将许多小钩寄在竹箴两端，分两队人马进行拉拨，其间有锣鼓助阵，观者欢呼呐喊，场面十分热闹。

及至唐代，“牵钩之戏”始用拔河这一专有名词，作为一种娱乐形式逐步固定下来。《封氏见闻记》对此有详尽记录：

拔河，古谓之牵钩，襄、汉风俗，常以正月望日为之。相传楚将伐吴，以为教战。梁简文临雍部，禁之而不能绝。古用箴纆，今民则以大麻絙长四五十丈，两头分系小索数百条挂于胸前，分两朋，两向齐挽，当大絙之中立大旗为界，震鼓叫噪，使相牵引，以却者为胜，就者为输，名曰“拔河”。<sup>②</sup>

据此可知，唐时拔河工具改用大绳，更结实安全。麻绳长度缩短，有了独立具体的比赛空间。唐时拔河的游戏规则有所创新，麻绳的中间出现了相当于分界线的旗子，“却者为胜，就者为输”。

唐代，参与拔河戏人数众，遍布各个阶层，这在百戏发展史上并不多见。拔河戏作为重要的娱乐项目，在宫廷中发展尤盛，受到皇室贵族的厚爱，其中以唐中宗和唐玄宗为典型。中宗诏令宫女和宦臣作拔河戏，供其享乐。

《新唐书》“中宗纪”载：景龙三年二月己丑，中宗“及皇后幸玄武门，观宫女拔河，为宫市以嬉。”<sup>③</sup>《旧唐书》“中宗纪”载：景龙四年二月庚戌，中宗“令中书门下供奉官五品已上、文武三品已上并诸学士等，自芳林门入，集于梨园球场，分朋拔河，帝与皇后、公主亲往观之。”<sup>④</sup>

唐玄宗李隆基无所不好，对“拔河戏”亦是偏爱，所以当时拔河戏的比赛规模为历代之最。据《封氏见闻记》载：“玄宗数御楼设此戏，挽者至千余人，喧呼动地，蕃客士庶观者，莫不震惊。进士河东薛胜为《拔河赋》，其辞甚美，时人竞传之。”<sup>⑤</sup>玄宗设宴款待外来蕃客，为了宣扬国威，召集数千人参与拔河戏表演，场面极其壮观，蕃客士庶莫不震惊，就连文人墨客也以此为题材吟诗作赋。《拔河赋》记录了这场千人拔河赛：

皇帝大夸胡人，以八方平泰，百戏繁会，令壮士千人，分为二队，名拔河于内，实耀武

① 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷31·志第26·地理下》，中华书局，1997年版，第897页。

② 【唐】封演撰，赵贞信校注《封氏见闻记校注》，中华书局，2005年版，第54页。

③ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷4·本纪第4》，中华书局，1997年版，第111页。

④ 【后晋】刘煦《旧唐书卷7·本纪第7》，中华书局，1997年版，第149页。

⑤ 【唐】封演撰，赵贞信校注《封氏见闻记校注》，中华书局，2005年版，第54-55页。

于外。伊有司兮昼尔于麻，宵尔于纫，或巨索兮高轮困，大合拱兮长千尺。尔其东西之首也，派别脉分，以挂人胸腋，各引而向，以牵乎强敌。载立长旌，居中作程，苟过差于所志，知胜负于攸平。

于是勇士毕登，器声振腾，大魁离立，麾之以肱。初拗怒而强项，卒畏威而伏膺。皆陈力而就列，同拔茅之相仍。瞋目颡臤，壮心凭陵。执金吾袒紫衣以亲鼓，伏柱史持白简以监绳。败无隐恶，强无蔽能。咸若吞敌於胸中，惜莫蒂芥；又似拔山于肘後，匪劳凌兢。然后一鼓作气，再鼓作力。三鼓兮其绳则直。小不东兮大不东，允执厥中。鼙鼓逢逢，士力未穷。身挺拔而不动，衣帘檐以从风，斗甚城危，急于国蹙。履陷地而灭趾，汗流珠而可掬。阴血作而颜若渥丹，胀脉愤而体如癭木。可以挥落日而横天阙，触不周而动地轴。孰云遇敌迁延，相持蓄缩而已。左兮莫往，右兮莫来。秦皇鞭石而东向，屹不可推；巨灵蹋山而西峙，巖乎难摧。绳扑而将断，犹匍匐而不回。大夫以上，停眙以忘食。将军已下，虓阗而成雷。千人扑、万人哈，呀奔走，岔尘埃。超拔山兮力不竭，信大国之壮观哉！

嗟夫！虚声奚为，决胜在场。实勇奚为，交争乃伤。彼壮士之始至，信其锋之莫当。洎标纷以校力，突绳度而就强。懦绝倒而臆仰，壮乘势而头抢。纷纵横以披靡，齐拔刺而陆梁。天子启玉齿以璀璨，散金钱而莹煌。胜者皆曰“予王之爪牙，承王之宠光”；将曰“拔百城以贾勇，岂乃牵一队而为刚？”于是匈奴失箸，再拜称觞，曰：“君雄若此，臣国其亡！”

①

这篇赋辞藻甚美，感染力极强，精妙地再现了当时拔河比赛的宏伟气势，时人竞相传诵。由于统治者的推崇和倡导，唐时的“拔河”时而为竞技娱乐项目，时而又作为国力强盛的象征出现在外交活动之上。总之，无论哪种形式，它都以傲视群雄的姿态出现，这是其它竞技活动所望尘莫及的。

唐代以后，由于国力衰微，大规模的拔河比赛减少，但并未绝迹，人们依然延续了对它的热爱，它的身影多出现在民间丰收、祈福等重要的节庆活动之上。现在，拔河仍为重要的体育竞技活动。

## 第四节 球戏类

### 一、蹴鞠戏

蹴鞠又名“蹴球”、“蹴圆”，它是现代足球的前身。刘向《别录》中记载：“蹴鞠者，传言黄帝所作，或曰起战国时。”<sup>②</sup>可见，蹴鞠运动历史悠久，可追溯至先秦。

汉代，蹴鞠始盛。汉高祖刘邦曾在宫廷内设大型的专门蹴鞠训练场地，并于场地周围修建高

① 【清】董诰《全唐文》卷 618，山西教育出版社，2002 年版，第 3686-3687 页。

② 【西汉】刘向《汉书·艺文志》，图书文献出版社，2008 年版，第 576 页。

墙，这一场地被称作“鞠城”。《文献通考》记载：“蹋鞠之戏，盖古兵势也。汉兵家有蹴鞠二十五篇。李尤《鞠室铭》曰：‘员鞠方墙放，象阴阳法月。’冲对二十六当，霍去病在塞外穿域蹋鞠，亦其事也。”<sup>①</sup>其中的《蹴鞠二十五篇》，是我国第一部体育书籍，也是最早的蹴鞠教科书，专著的出现必定得益于蹴鞠运动的发展流行。蹴鞠不仅仅是娱乐活动，由于激烈的对抗性能很好地锻炼士兵的体格，遂备受青睐，成为一项重要的军事训练内容。《汉书·霍去病传》记载在抗击匈奴的战争中，每当粮食匮乏或者军威不振时，霍去病就号召将士们进行蹴鞠活动，借此强健体魄、重振士气。

两晋南北朝经历了三百多年的纷争动荡，社会生产力遭到严重破坏，蹴鞠戏的发展在此阶段停滞下来。

及至唐代，蹴鞠运动开始复苏，在场地设备、活动形式、比赛规则等方面都不断进行改良、革新，有了突破性的发展，蹴鞠运动开始进入全盛时期。

据徐坚《初学记》记载：“今墩鞠曰戏毬。古用毛纠结为之，今用皮。以胞为里，嘘气闭而蹴之。”<sup>②</sup>可知唐以前，鞠为实心球，包衣由皮革制成，并用毛发或干草填充；或简单用绳将毛发等捆扎成球状。唐代的鞠体发生了很大变化，由实物变为用气填充，更为轻便。唐人仲无颇《气球赋》云：“气之为球，合而成质。俾腾跃而攸利，在吹嘘而取实。尽心规矩，初因方以致圆；假手弥缝，终使满而不溢。”<sup>③</sup>从诗中可知，用气充球有很高的技术要求，既要保证球的重量，又要方便运动，因此需要满而不溢。根据归氏子《答日休皮字诗》：“八片尖裁浪作球，火中燬了水中揉。一包闲气如长在，惹踢招拳卒未休。”<sup>④</sup>可知，包衣有八片皮革制成，所用皮革需要经过火潭水揉等一系列工序才能使用。据此可以推测出当时蹴鞠活动相当普及，导致鞠的需求增加，从而进一步刺激了制鞠工艺的发达。唐代改良了蹴鞠场地，增设了单、双球门。

球体和球场的革新带动了活动形式和规则的变化。相比前代，唐时出现了双球门蹴鞠、单球门蹴鞠以及无球门蹴鞠等形式。比赛的趣味性和难度都有所增加，参赛者开始有肢体接触，对抗性更为激烈。双球门蹴鞠和现今的足球比赛形式类似，在场地的两端放置球门，参赛队员分为两支队伍，向对方球门进攻，进球数多者取胜。仲无颇的《气球赋》“苟投足之有便，知入门而无必；时也，广场春霁，寒食景妍，交争竞逐，驰突喧闻，或略地以丸走，乍凌空以月圆。”<sup>⑤</sup>生动地记录了一场激烈的蹴鞠对抗赛；单球门蹴鞠将球门置于球场中心，把丈高竹竿作为门柱，并凹形球网将其连接，球员分列于球门两侧，根据规则击球，进球多者得胜。《文献通考》记载了单球门蹴鞠：“墩球盖始于唐，植两修竹，高数丈，络网于上，为门以度球，球工分左右朋，以角胜负否。”<sup>⑥</sup>无球门蹴鞠包括“打球”和“白打”。“打球”踢法变化多样，有一人场、两人场等数种形式。所谓一人场就是由一个人上演独角戏，利用身体的各个部位对鞠进行控制，两人

① 【元】马端临《文献通考卷 147·乐考 20》，中华书局，1986 年版，第 1288 页。

② 【唐】徐坚《初学记》，中华书局，1962 年版，第 67 页。

③ 【清】董诰《全唐文》卷 740，山西教育出版社，2002 年版，第 4512 页。

④ 【清】彭定求《全唐诗》卷 871，中华书局，1960 年版。

⑤ 【清】董诰《全唐文》卷 740，山西教育出版社，2002 年版，第 4512 页。

⑥ 【元】马端临《文献通考卷 147·乐考 20》，中华书局，1986 年版，第 1288 页。

场和多人场则有规定的传球路线和规则，强调彼此配合，队员之间需要很高的默契才能完成；参加“白打”比赛的人数一般是偶数，白打的规则不像其他球赛那么严格，注重踢球的花样和形式，娱乐性较强，深受女子的喜爱。王建《宫词》“宿妆残粉未明天，总在朝阳花树边。寒食内人长白打，府中先散与金钱。”<sup>①</sup>描述了宫女进行白打的情景。

这一系列的革新措施促进了蹴鞠活动的繁荣，使其活跃于不同的阶层之间。唐代君王大都热衷于百戏活动，对蹴鞠自然也不例外，宫中常设蹴鞠表演供他们消遣娱乐。李白《古诗五十六首》“斗鸡金宫里，蹴鞠瑶台边。”<sup>②</sup>就对此情况有记载。此外还有很多描写宫廷蹴鞠表演的诗篇，如韦庄的《长安清明》、储光羲的《贻王侍御出台掾丹阳》等。皇帝不仅热衷观看表演，甚至亲自参加演出，根据记载，唐僖宗就经常参加蹴鞠运动。

在民间，蹴鞠运动也发展得轰轰烈烈，比赛球场多达 22 个，而且还作为寒食节的一项习俗活动固定下来。寒食节举行蹴鞠活动在前代文献史料中并无记载，所以这应当是唐代独创的，在寒食节举行蹴鞠活动的现象经常出现在唐代文人的作品中。如王维《寒食城东即事》：

清溪一道穿桃李，演漾绿蒲涵白芷。  
溪上人家凡几家，落花半落东流水。  
蹴鞠屡过飞鸟上，秋千竞出垂杨里。  
少年分日作遨游，不用清明兼上巳。

蹴鞠活动的兴起反映了唐人积极向上的生活风貌，但与此同时，它也给当时的社会风气带来了一定程度的负面影响。人们经常利用蹴鞠活动进行赌博，败坏了社会风气，而且统治阶级沉迷于蹴鞠表演，不惜投入大量精力和物力纵乐享受，导致政务废弛，铺张浪费之风盛行，阶级矛盾加剧。

## 二、马球

马球是世界上最古老的球类运动之一，是一项由运动员骑马、执杖、击球入门等技术动作组合起来的百戏竞技活动，它将马术与击球完美融合，叫“打毬”、“击鞠”。在唐代，马球运动流行于社会各阶层。

从上世纪五十年代始，很多学者着眼于马球起源的研究。然而，时至今日仍然没有定论。综合分析，学者们大抵持以下两种观点。第一种观点是罗香林、向达所支持的“波斯说”。罗香林所著《唐代波罗球戏考》一文提出：“唐兴，凡百多沿隋制，而国威远播，四裔来同，西化日甚；其最著者，则为波罗球戏之传播。……且其戏法，更由中国而传之东方各地。”<sup>③</sup>向达也认为马球即为波斯球：“波罗球为一种马上打球之戏。发源于波罗，其后西行传至君士坦丁堡，东来传

① 【清】彭定求等《全唐诗》卷 511，中华书局，1960 年版，第 1225 页。

② 刘秉果《中国体育史》，上海古籍出版社，2003 年版，第 94 页。

③ 罗香林《唐代波罗球戏考》，见其《唐代文化史研究》，上海文艺出版社，1992 年，第 136 页。

至土耳其斯坦。由土耳其斯坦传入中国西藏、印度诸地。日本、高丽亦有此戏，则又得自中国者也。”<sup>①</sup>

第二种观点以阴法鲁、徐寿章二位先生为代表，他们认为“马球源自吐蕃地区。”<sup>②</sup>可以肯定的是，马球运动始于汉代，曹植的《名都篇》是关于马球的最早记载。诗中记录了东汉末年京洛两地少年身着华服、跨骑骏马，熟练开展马球活动的情形。发展至唐代，马球风靡全国，与之相关的诗歌多达60首。唐代官方对马政建设的重视程度达到了前所未有的高度，《唐六典》中记载了朝廷马匹驯养的具体内容。这项举措推动了马球运动的发展。唐代马球质地坚硬，彩漆涂层，鱼玄机称其“坚圆净滑一星流”<sup>③</sup>。击球手杖所用材质为藤条、皮革。唐代对马球选手的着装比较严格的要求，选手的服装通常由刺绣的锦缎制成，《杖前飞·马球》记载如下：“青一队，红一队，敲磕玲珑得人爱。前回断当不赢输，此度若输后须赛。脱排紫，著锦衣，银橙金鞍耀日辉。场里尘飞马后去，空中球势杖前飞。”<sup>④</sup>很多妇女也投身于马球运动，她们的活动着装则受胡服影响，一改前代的宽松肥硕，趋向简约合身。《唐会要》明确规范了女子着装：“又应三省御史台，两京诸司，及诸道在城职掌官等，又袍袄衫等，曳地不得长二寸已上。衣袖不得广一尺三寸已上。妇人制裙，不得阔五幅已上。裙条曳地，不得长三寸已上。襦袖等不得广一尺五寸已上。”<sup>⑤</sup>

唐代官方所设马球场数量众多，形制极为考究，其中最负盛名的有梨园球场、含光殿球场等。《资治通鉴·中宗纪》记载：“上好击球，由是风俗相尚。附马武崇训、杨慎交洒油以筑球场。”<sup>⑥</sup>中宗为了避免比赛时场地尘土飞扬，不惜花费重金，命人洒油筑场。更令人叫绝的是，唐建立灯光球场，《资治通鉴》形容其“燃十之烛以击球，一烛费钱数万。”<sup>⑦</sup>唐人为了举行这项活动费尽心思，从侧面反映了唐人对该项目的热衷程度。

唐代马球除了具有娱乐性之外，还有很强的竞技性，通过“得筹”评判输赢。“得筹”方式有两种：第一种是夺得头筹为赢。第二种是率先达到比赛规定筹数的人获胜。唐代官方组织的大型马球活动通常有乐器伴奏，用来鼓舞队员的士气。《新唐书·敬宗纪》有记载：“己酉，击鞠，用乐。”<sup>⑧</sup>

唐代马球运动最大的亮点是有众多女性的参与，她们大多接受了专门训练，主要在宫中陪同皇室练球、消遣。寒食节打马球更是一项重要的风俗活动，《新唐书》记载：“岁二月，献牙尺。寒食，献球。五月，献绶带。”<sup>⑨</sup>马球运动的盛行也体现了唐代开放积极的时代风尚。

① 向达《长安打球小考》，见其《唐代长安与西域文明》，重庆出版社，2009年，第60页。

② 阴法鲁《唐代西藏马球戏传入长安》，《历史研究》1959年第6期。

③ 【清】彭定求等《全唐诗》卷804，中华书局，1960年版。

④ 《英藏敦煌文献》，四川人民出版社，1990年版，第207页。

⑤ 【北宋】王溥《唐会要卷31·舆服上》，上海古籍出版社，2006年版，第573页。

⑥ 【北宋】司马光《资治通鉴卷209·唐纪24》，中华书局，1956年版，第6624页。

⑦ 【北宋】司马光《资治通鉴卷266·后梁纪1》，中华书局，1956年版，第8667页。

⑧ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷8·本纪第7》，中华书局，1997年版，第227页。

⑨ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志第38》，中华书局，1997年版，第1269页。



## 第四章 唐代百戏管理机构

“礼乐”是封建王朝用来进行政治统治和思想教化的重要工具，历来受到统治者的重视。“乐”分为“雅乐”和“俗乐”。俗乐的繁荣是宫廷之乐繁盛的外化表现。散乐百戏作为俗乐的一个重要分支，亦发挥着不可小觑的功用。散乐百戏非正统之乐，在发展过程中虽历经重重非议，但依然凭借其贴近生活的娱乐功能而深受统治阶层青睐，成为宫廷日常娱乐活动的重要形式。朝廷设立了专门的音乐机构对百戏进行统一管理和调度，以期更好地为皇家服务。

最早的百戏管理机构始设于西周，秦朝、汉代，两晋南北朝都沿袭这一传统。

唐王朝是我国封建时代的顶峰，中晚唐的统治者在甚至后世享有“音乐帝王世家”的美誉，他们的好乐活动使得整个社会文艺氛围浓厚，推动了艺术活动的广泛开展。唐百戏的繁盛主要表现在项目种类繁多、技术纯熟、流传广泛三个方面，这些离不开音乐管理机构的设置和音乐管理制度的完备。

唐代音乐机构主要包括：太常寺、教坊和梨园。三个机构具体负责百戏的日常运作，培养专门性的人才，并提供系统的指导。百戏的蓬勃发展也促进了相关音乐机构职能的细化和规范化。二者的发展相得益彰。因此，关于唐代百戏管理机构的研究对我们了解百戏有着极其重要的参照价值，它可以帮助我们理清唐代百戏发展的脉络。本章着眼于三大机构，以期能更为系统、全面地把握唐百戏。

### 第一节 太常寺

#### 一、太常寺之沿革

太常寺，官署之名，负责掌管礼乐。太常寺几乎贯穿了整个封建时代，对华夏礼乐文明的传承和发展做出了不可磨灭的贡献。太常寺最早出现的时间可追溯到先秦时期，当时名为“秩宗”。秦改名“奉常”，主管郊庙之乐。《汉书》记载：“奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。……属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞。”<sup>①</sup>及至汉代，沿袭秦制，汉高祖“欲令国家盛大常存”<sup>②</sup>，遂将名字改为“太常”，历代延置。梁时加入一“寺”字，“始称太常寺，后世因之。”<sup>③</sup>主要职能为掌管“陵庙群祀、礼乐仪制、天文术数、衣冠”等事。隋代沿袭北齐旧制。

太常寺的职能主要为掌管宫廷雅乐，为封建礼教服务。随着俗文化的繁盛，俗乐不断渗透进太常机构，因此经常出现雅俗混用的情况。魏晋南北朝时期，改黄门鼓吹为太乐署。从此之后，太常寺的音乐职能做出相应调整，趋向多元化，雅乐、散乐百戏兼而有之。

《南齐书·乐志》记载：

① 【东汉】班固《汉书·卷19上·百官公卿表第7上》，中华书局，1997年版，第726页。

② 【唐】杜佑《通典卷25·职官志》，中华书局，1988年版，第147页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷44·志第24》，中华书局，1997年版，第1872页。

永明六年，赤城山云雾开朗，见石桥瀑布，从来所罕睹也。山道士朱僧标以闻，上遣主书董仲民案视，以为神瑞。太乐令郑义泰案孙兴公赋造天台山伎，作莓苔石桥道士扞翠屏之状，寻又省焉。<sup>①</sup>

《通典》中，天台山伎列于“散乐”条下，其作者郑义泰为太乐令，因此推断此时百戏已经由太乐署掌管。

北齐之后，太乐署只负责掌管清商之乐，而鼓吹署的职能有所扩大，增设了对百戏活动的管理。所以这一时期的百戏仍然在太常寺管理之下，只不过管理机构由太乐署变为了鼓吹署：

太常，掌陵庙群祀、礼乐仪制，天文术数衣冠之属。其属官有博士、协律郎（原案：二人，掌监调律吕音乐）、八书博士等员。统诸陵、太庙、太乐（原案：掌诸乐及行礼节奏等事）、衣冠、鼓吹（原案：掌百戏、鼓吹乐人等事）、太祝、太史、太医、廩牺、太宰等署令、丞。而太庙兼领郊祠、崇虚二局丞，太乐兼领清商部丞（原案：掌清商乐等事），鼓吹兼领黄户局丞（原案：掌供乐人衣服）。<sup>②</sup>

《隋书·音乐志》中记载了梁武帝时期，百戏之一的《凤凰衔书伎》由太乐乐工演奏之事：

自宋齐已来，三朝有《凤凰衔书伎》，至是乃下诏曰：“朕君临南面，道风盖阙，嘉祥时至，为愧已多。假令巢伴轩阁，集同昌户，犹当顾循寡德，推而不居。况于名实顿爽，自欺耳目。一日元会，太乐奏凤凰衔书伎，至乃舍人受书，升殿跪奏。诚复兴乎前代，率由自远，内省怀惭，弥与事笃。可罢之。”<sup>③</sup>

到了隋代，隋炀帝好声伎，士大夫裴蕴迎合圣意，收集前朝各代优秀乐人于太常寺：

炀帝大业元年，诏修高祖庙乐。唯新造《高祖歌》九首。仍属戎车，不遑刊正，礼乐之事，竟无成功。而帝矜奢，颇耽淫曲，御史大夫裴蕴揣知帝情，奏搜周齐、梁陈乐工子弟及人间善声调音律凡三百余人，并付太乐。倡优猥杂，咸来萃止。其哀管杂声，淫弦巧奏，皆出邺城之下，高齐之旧曲也。<sup>④</sup>

而百戏必然包括在倡优、淫弦之中。可见，太乐署在隋朝仍为音乐管理机构。

① 【梁】萧子显《南齐书卷11·志第3·乐》，中华书局，1975年版，第195页。

② 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷27·志第22·百官中》，中华书局，1997年版，第755页。

③ 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷13·志第8》，中华书局，1997年版，第303-304页。

④ 【唐】杜佑《通典卷142·乐2》，中华书局，1988年版，第3620-3621页。

从太常寺的发展演变来看，它自始至终都是国家礼乐的核心部门，并没有随着朝代的更替而衰落，反而被完整地传承下来；其功能也逐步得到扩展，从起初始单纯的郊庙祭祀发展到兼具娱乐之效。唐初太常寺所掌职能与此相类。黎国韬对此曾有过如是评价：“时至隋代，各乐舞机构基本上统归太常管辖，而太常辖下的乐人数目也大大超过往代，谓中国乐官制度未进入成熟时期，殆不可也。”<sup>①</sup>

## 二、唐代太常寺

唐时，太常寺称谓历经数次更换：“龙朔二年，改太常寺曰奉常寺，九寺卿皆曰正卿，少卿曰大夫。武后光宅元年，复改太常寺曰司礼寺。”<sup>②</sup>其管理制度大多因袭前制。与前代不同的是，太常寺下属的每个部门所司职能更为专业细致，共设八署四院分而治之：“一曰郊社，二曰太庙，三曰诸陵，四曰太乐，五曰鼓吹，六曰太医，七曰太卜，八曰凜牺总其官属，行其政令……有四院，‘一曰天府院，二曰御衣院，三曰乐悬院，四曰神厨院’。”<sup>③</sup>其中机构，太乐署和鼓吹署分管音乐。

两署所管音乐种类繁杂：有郊庙祭祀之乐，有鼓吹之乐，有十部乐、有四夷之乐。《资治通鉴》记载：“旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫将军范及为之使。”<sup>④</sup>可见，设置教坊以前，散乐百戏由太常寺的掌管。

### （一）、太乐署

太乐署是唐代太常音乐部门的中枢，主要职能是负责组织祭祀和朝堂之乐：“太乐令掌祭祀，朝会之乐，具体执掌天子之悬，太子轩悬，文武二舞，雅乐《十二和》之次序，大燕会、十部伎、二部伎、太庙酌献乐舞，调和钟律和雅乐宫调，并负责乐工，课业教习，乐户轮训值诸事务。”<sup>⑤</sup>此外还沿袭旧制，监管俗乐。岸边成雄对此有相关介绍：“唐朝中叶以后，俳优伎发达，隶于太常寺太乐署管辖，于胡乐、俗乐、燕乐之乐工等，另行成立散乐乐工集团。”<sup>⑥</sup>

太乐署中除去文武二郎，共有382名散乐乐工。《新唐书·百官三》曰：

太乐署：令二人，从七品下；丞一人，从八品下；乐正八人，从九品下。令掌调钟律，以供祭飨。凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。……散乐，闰月人出资钱百六十，长上者复徭役，音声人纳资者岁钱二千。博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。……（原案：唐改太乐为乐正，有府三人，史六人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人，散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一

① 黎国韬《古代乐官与古代戏剧》，广东高等教育出版社，2004年版，第61页。

② 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志第38·百官志3》，中华书局，1997年版，第1241页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷44·志24·职官3》，中华书局，1997年版，第1872-1873页。

④ 【北宋】司马光《资治通鉴卷210·唐纪26》，中华书局，1956年版，第6694页。

⑤ 孙晓辉《两唐书乐志研究》，上海音乐出版社，2005年版，第272页。

⑥ 【日】岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年版，第14页。

万二十七人。有别教院。开成三年，改法曲所处院曰仙韶院）。<sup>①</sup>

太乐署百戏乐工的人数比文武二郎多，有长短期之分。且在每个县均设有固定名额，以供太乐署随时调派。《唐会要》第三十三卷“散乐”条下记载了太宗贞观时期，太乐署曾面向各州县公开选拔短期散乐乐工，最后仅留二百人于署中。太乐署对长期乐工的选拔程序更为严格，须由太常亲自出马进行选拔。《唐六典》记录了这一选拔程序：

凡乐人及音声人应教习皆着簿籍，核其名数而分番上下。注曰：“短番散乐一千人，诸州有定额。长上散乐一百人，太常自访召。关外诸州者分为六番，关内五番，京兆府四番，并一月上；一千五百里外，两番并上，六番者，上日教至申时；四番者上日教至午时。”<sup>②</sup>

被选中的乐工在被选入太乐署之后，会有专门的博士对其进行教导、培训，进一步提高他们的演出水平。为了提高乐工的积极性，太乐署还设立了奖赏机制，其中表现突出的可以免除一定程度的繁徭杂税。《唐会要》有相关记载：

神龙三年八月，敕太常乐鼓吹散乐音声人并是诸色供奉，乃祭祀陈设，严警卤簿等用，须有矜恤，宜免征徭杂科。<sup>③</sup>

除此之外，他们也有晋升机会。有平步青云者，一度颇受皇帝恩宠而进入仕途。这一政策强烈刺激了迫切想要摆脱卑微地位的乐工，来自西域的百戏乐人安叱奴就凭自身高超的技艺官至散骑常侍，这一时期进入仕途的乐工有百人之多。朝中许多大臣对此现象深感不安，认为百戏乐工所演奏的并非正统礼乐，有乱朝纲。孙伏伽曾上疏曰：“百戏散乐，本非正声，隋末始见崇用，此谓淫风，不得不变，近太常假民裙襦五百称，以衣妓工，待玄武门游戏。臣以为非诒子孙之谋。传曰：‘放郑声，远佞人。’今散妓者，匪《韶》匪《夏》，请并废之，以复雅正。”<sup>④</sup>然而皇上对此颇不以为然，因此孙疏收效甚微。

有赏就有罚，太乐署也会对乐工与博士定期进行考核，并且同现在一样根据考核成绩进行先后排序。考核的标准极为严苛，不达标的乐工轻则被劝退，重则受到鞭笞，而且还会拖累对其负责的博士。《对乐师教舞判》一文有相关记录：“甲年十三，为国子，乐师孝之舞象，甲不受，乐师将挞，甲云：‘达礼不伏。’”<sup>⑤</sup>

太乐署的选拔制度和赏罚机制对乐工本身有着显著的效力，激励他们潜心学习研究来提高自身素质，自然而然也会促进太乐署中百戏表演的发展。

① 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志38》，中华书局，1997年版，第1243-1244页。

② 【唐】李林甫《唐六典》卷14，中华书局，1992年版。

③ 【北宋】王溥《唐会要卷33·雅乐下》，上海古籍出版社，2006年版，第596页。

④ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷103·列传第28》，中华书局，1997年版，第3996页。

⑤ 【清】董诰《全唐文》卷407，山西教育出版社，2002年版，第2467页。

## （二）、鼓吹署

隋因袭旧制，设“鼓吹十二案”。《隋书·音乐志》记载：“至大业中，炀帝制宴飨，依梁为十二案，……案下皆熊、罴、豹，腾倚承之，以象百兽之舞。”<sup>①</sup>唐代鼓吹署的职责沿袭隋代，主管鼓吹之乐、卤簿之仪：“令一人，从七品下；臣一人，从八品下；乐正四人，从九品下。鼓吹令掌鼓吹施用调习之节，以备卤簿之仪。”<sup>②</sup>《通典》有文：“大唐鼓吹署令、垂各一人，所掌颇与太乐同。”<sup>③</sup>

“鼓吹十二案”所演内容与传统雅乐相异。传统雅乐较为庄重严肃，多用于正式场合；“鼓吹十二案”则重视娱乐性，常融合百戏、杂舞进行表演，是综合性较强的表演形式。《鼓吹十二案考释》一文指出：“鼓吹十二案及杂伎、百戏相配合的综合艺术表现形式，是后世戏曲的前身。整体上讲，此时的唐代宫廷音乐活动乃至唐代社会音乐生活中宴乐普遍具有的娱乐性特点。十二案与舞人、歌者、杂伎、百戏的配合表演，其舞台化建置及殿庭燕飨的性质，不仅说明十二案之乐是一种主要用于歌舞娱乐的表演艺术，同时也可以看出它在形式上更进一步向舞台艺术迈进。”<sup>④</sup>据此可以得知，唐初鼓吹署也掌握着部分管理散乐百戏的职能。

隶属于鼓吹署的百戏乐工数量相当，据记载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”<sup>⑤</sup>

此外，鼓吹署还有一下设机构——“仗内教坊”，它负责部分散乐活动的协调管理。关于其建立和没落，尚未发现明确记录。但有“(元和)十四年春正月……壬午……复置仗内教坊于延政里”<sup>⑥</sup>和公元819年正月，皇帝要求仗内教坊迁到布政里<sup>⑦</sup>两条史料可以佐证在唐代确存“仗内教坊”。它最早出现于房次卿的《唐故特进行虔王傅扶风县开国伯上柱国兼英武军右厢兵马使苏公墓志铭并序》中：

公讳曰荣，字德昌，京兆武功人也。……至德初，领朔方三郡之士，卫北极九理之，奋千人被练之师，歼九蕃同罗之众，拜右领军卫将军。宇宙载宁，乘輿返正，转本卫大将军。蛮夷乱华，天子巡陕，率纪纲之仆，为腹心之臣，对扶风县开国子，除右千牛卫大将军。主上龙飞，录功班爵，当监抚之日，有调护之勋，改右武卫大将军，充仗内教坊使。六师无阙，八音克谐。<sup>⑧</sup>

《资治通鉴》第二百二十三卷记载了吐蕃攻占长安，唐代宗逃亡至陕州之事：

① 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷15·音乐下》，中华书局，1997年版，第382页。

② 【唐】李林甫《唐六典》，中华书局，1992年版。

③ 【唐】杜佑《通典卷25·职官7》，中华书局，1988年版，第696页。

④ 许继起《鼓吹十二案考释》，《中国音乐学》2004年第4期。

⑤ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷22·志第12》，中华书局，1997年版，第477页。

⑥ 【后晋】刘昫《旧唐书卷15·本纪15》，中华书局，1997年版，第465页。

⑦ 【北宋】司马光《资治通鉴》，上海古籍出版社，1997年版，第2259页。

⑧ 周绍良、周超《唐代墓志汇编》，上海古籍出版社，1992年版，第1898页。

吐蕃之初入寇也、边将告急，程元振皆不以闻。冬十月、吐蕃寇泾州、刺史高晖以城降之，遂为之乡导、引吐蕃深入，过玠州、上始闻之。……乙亥，吐蕃寇整屋，月将复与力战，兵尽，为虜所擒。……上方治兵，而吐蕃已度便桥，仓猝不知所为。丙子，出幸陕州，官吏藏窜，六军逃散。<sup>①</sup>

可以看出所写之事与上文“蛮夷乱华，天子巡陕”为同一件事。那么，后来新帝登基，论功行赏，任命苏日荣为仗内教坊使则应该为唐德宗时期，从中可以推测仗内教坊最迟出现在唐德宗时期，且它的主理乐官由皇帝亲命。

关于“仗内教坊”的归属问题，岸边成雄认为仗内教坊即为内教坊，主要负责“仪仗卤簿音乐”<sup>②</sup>的管理，并非新出现的音乐机构。“仗内”一般指宫廷仪仗或禁军。《旧唐书》记录了唐太宗亲自选取随从的亲兵来充当仗内宿卫：“时，太宗选矫捷之士，衣五色袍，乘六闲马，直屯管以充仗内宿卫，名为‘飞骑’，每游幸，即骑以从，分隶于行本。”<sup>③</sup>《新唐书》记录了宫廷禁军使用仗内音乐护送公主回府：“武攸暨与太平公主偶舞为帝寿，赐群臣帛数十万……假万骑仗内音乐送主还第，天子亲幸，宴近臣。”<sup>④</sup>

这里出现的万骑即为宫廷禁军。可见仗内教坊确实与军队仪仗音乐有所关联，因此岸边先生的观点是有一定道理的，但是仅凭此即推断“仗内教坊”等同于“教坊”，不免缺乏说服力。目前学界普遍认为“仗内教坊”只是单纯在名字上与“教坊”有联系，而实际上隶属于鼓吹署。

李昌集认为：“仗内教坊隶太常寺鼓吹署。”<sup>⑤</sup>

《教坊记笺订》中也有类似说明：“仗内教坊属于鼓吹署，职掌为仪仗鼓吹乐。”<sup>⑥</sup>他还明确提出了“仗内教坊位于于西京宣平坊。”<sup>⑦</sup>《唐两京城坊考》和《册府元龟》中有宣平坊的记载：

十字街南之西，鼓吹局教坊。<sup>⑧</sup>

宋璟为相，开元五年，黄门监苏颋为紫微侍郎同在相位。奏曰：“十月十四、十五日，承前诸寺观多动音声，今传有仗内音声拟相夸斗，官人百姓，或有缚縲。此事僥行，异常喧杂。”<sup>⑨</sup>

在“仗内音声”同诸寺观的伎艺进行比赛时，观看人员并无身份限制，因此可以推断该表演

①【北宋】《资治通鉴卷223·唐纪39》，中华书局，1956年版，第1704页。

②【日】岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年版，第232页。

③【后晋】刘昫《旧唐书卷59·列传第9》，中华书局，1997年版，第2333页。

④【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷83·列传第8》，中华书局，1997年版，第3655页。

⑤李昌集《唐代宫廷乐人考略》，《中国韵文学刊》2004年第3期。

⑥任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第192-194页。

⑦任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第1133页。

⑧【清】徐松撰，张穆校补《唐两京城坊考卷3·西京》，中华书局，1985年版，第78页。

⑨【北宋】王钦若《册府元龟卷313·宰辅部·谋猷第3》，中华书局，1960年版，第3690页。

在宫禁之外。综合资料分析可知，宣平坊鼓吹署既掌管“卤簿之仪”，又掌管“仗内音声”。如此一来，仗内教坊和鼓吹署的职能便有了重叠，重复设置两个职能相同的音乐机构显然不符合常理。因此，笔者也认为“仗内教坊”为鼓吹署的隶属机构。

又《新唐书》记载：“唐改太乐为乐正，有府三人，史六人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人，散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人。”<sup>①</sup>可知，“仗内教坊”兼管散乐百戏。

值得一提的是，由于仗内教坊和教坊的职能都包括管理散乐活动，因此两个音乐机构之间交流颇为密切。正如《全唐文》中记载“仗内马家内侍省给使教坊音声人，缘太子礼会祇供者各赐勋一转。”<sup>②</sup>可见在当时，已有从仗内教坊中选调音声人到教坊进行演出活动的事例。《旧唐书》记录了“自数月已来，天眷稍回，留神妓乐，教坊百人、二百人，选试未已，庄宅司收市，有闻。昨又宣取李孝本之女入内”<sup>③</sup>的故事。李孝本的女儿曾因犯罪被发配到右神策军中，上文中提到仗内教坊的乐工来源之一即为罪犯的妻女，所以李孝本之女入教坊说明了两个音乐机构的乐工之间是可以互通的。

《旧唐书》还记录了在宝历二年六月，教坊和仗内教坊的乐工出现在同一地点进行散乐表演：“上御三殿，观两军、教坊、内园分朋驴鞠、角抵。戏酣，有碎首折臂者，至一更二更方罢。”<sup>④</sup>

## 第二节 教坊

《说文》记载：“教，上所施下所效也。从支，从孝。籍，古文教；鼓，亦古文教。徐揩繁传：‘支所执以教道人也……以言教之。’段玉裁注：‘上施，故从支；下效，故从。……《书·舜典》：帝曰：‘契，百姓不亲，五品不逊，汝作司徒，敬敷五教，在宽。’孔传：‘布五常之教务在宽。’《礼记·乐记》：‘广乐以成其教。’孔颖达疏：‘谓宽广乐之义理，以成就其政教之事也。’”<sup>⑤</sup>“教”的本意为教习、上行下效；而“坊”则为“邑里之名”，专指城市的街道里巷。教坊，乃是于坊中进行教习。值得注意的是，在其他领域关于教坊的记载为空白，只有音乐领域内方有其身影。因此，任飞在其博士论文《唐代太常、教坊乐官研究》中如此定义“教坊”：“教坊乃专属音乐领域之称谓，是音乐领域中的一个有着特殊的空间、特殊的构造、特定群体构成的文化称谓。”<sup>⑥</sup>通俗来讲，教坊是我国古代专门的宫廷音乐管理机构，主要负责教习音乐和组织管理艺人。

《隋书·音乐志》卷十五载：“自汉至梁、陈乐工，其大数不相踰越。及周并齐，隋并陈，

① 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志第38》，中华书局，1997年版，第1244页。

② 【清】董诰《全唐文》卷283，山西教育出版社，2002年版，第1710页。

③ 【后晋】刘煦《旧唐书卷176·列传第126》，中华书局，1997年版，第4567页。

④ 【后晋】刘昫《旧唐书卷17上·本纪第17上》，中华书局，1997年版，第520页。

⑤ 汉语大字典编辑委员会《汉语大字典》，四川辞书出版社，1999年版，第1459页。

⑥ 任飞《唐代太常、教坊乐官研究》，福建师范大学博士论文，2011年。

各得其乐工，多为编户。至六年，帝乃大括魏、齐、周、陈乐人弟子，悉配太常。并于关中为坊置之，其数益多前代。”<sup>①</sup>可见，早在隋朝时期，关中就设“坊”收容、安置乐工。故后世学者通常认为隋代是教坊的发轫时期。譬如《中国音乐史论述稿》就提到：“先是隋炀帝大括魏齐周陈乐人子弟悉配太常，并于关中为坊置之，以为教坊之始。唐初教坊则以内教坊为最早。”<sup>②</sup>

在唐代，教坊是官方俗乐管理机构，始设于开元二年，取代了太常寺的部分职能。自此，我国开始出现了管理俗乐的专门机构，它的设立有效的推动了俗乐百戏的繁荣。唐教坊的设立是百戏机构史上的一次重要变革。

## 一、创立教坊的原因

多种因素促成了教坊的设立。

首先，唐玄宗精通音律，他认为太常寺的主要职能为“典礼”，故倡优百戏等俗乐不应在其管理之列，因此另设教坊，通过职能的分流去巩固太常的原有职能，维护“礼乐之治”。教坊创立以前，太常寺监管雅、俗二乐。随着统治阶级对俗乐热衷程度的升温，社会风气发生变化，整个社会均热衷于俗乐活动，俗乐倍受重视，从而刺激了散乐百戏乐工人数的增加。如此一来，太常寺管理“雅正之声”的传统职能必定受到削弱，所以唐玄宗主张设立一个专门的音乐机构，使散乐百戏等俗乐从太常寺中分流出来，以维护雅乐的正统地位。《资治通鉴》第二百一十一卷记载：“旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐，命右晓卫将军范及为之使……又选伎女，置宜春院，给赐其家。”<sup>③</sup>这个冠冕堂皇的理由理所当然地推动了教坊的设立。

教坊的设立是在唐玄宗独立掌握政权之后，设置教坊的最主要原因除了维护太常寺职能之外，也是满足皇帝一己私欲的需要。崔令钦《教坊记·序》中记载了玄宗的藩邸乐人在百戏竞技比赛中不敌太常乐人的轶事：

玄宗之在藩邸，有散乐（俳优、杂伎）一部，载定妖氛，颇藉其力；及膺大位，且羈縻之。常于九曲阅太常乐。卿姜晦，嬖人楚公皎之弟也，押乐以进。凡戏，辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之“热戏”。于是诏宁王（玄宗大哥）主藩邸之乐以敌之。一伎戴百尺幢，鼓舞而进。太常所戴即百余尺，比彼一出，则往复矣，长欲半之，疾仍兼倍。太常群乐鼓噪，自负其胜。上不悦，命内养五六十人，各执一物，皆铁马鞭、骨之属也，潜匿袖中，杂于声儿后立（坊中呼太常人为“声伎儿”）。复候鼓噪，当乱捶之。皎、晦及左右初怪内养麋至，窃见袖中有物，于是夺气视魄。而戴幢者方振摇其竿，南北不已。上顾谓内人者曰：“其竿即自当折。”斯须中断，上抚掌大笑，内伎咸称庆。于是罢遣。翌日诏曰：“太常礼

① 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷15·志第10》，中华书局，1997年版，第373页。

② 张世彬《中国音乐史论述稿》，香港友联出版社，1975年版，第119页。

③ 【北宋】司马光《资治通鉴卷211·唐纪27》，中华书局，1956年版，第6694页。

司，不宜典俳优杂技。”乃置教坊，分为左、右而隶焉。左骁卫将军范安及为之使。<sup>①</sup>

唐玄宗在登基伊始就在其藩邸召集散乐百戏艺人进行娱乐活动，其麾下的藩邸乐人不敌太常乐人令玄宗颇为不悦，故“热戏”事件成为了设立教坊的导火索。《大唐新语》也道出了设立教坊之由：“开元中，天下无事。玄宗听政之后，从禽自娱。又于蓬莱宫侧立教坊，以习倡优尊衍之戏。”<sup>②</sup>

再深究原因，玄宗创立教坊也是为了更好地安置他原来藩邸的乐人。玄宗在登基以前就颇好音律，积极选拔优秀的乐工人才加以培养和重用。从上述材料“载定妖氛，颇藉其力”和《新唐书》卷22《礼乐十二》中的“玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者”<sup>③</sup>可知，藩邸乐人不仅供其消遣娱乐，还在剿灭韦氏叛党时助其一臂之力，为其荣登大宝做出了贡献。出于此因，玄宗登基之后并未遣散藩邸乐人，而是“羁縻之”。“羁”是指用手段和政治压力加以控制；“縻”则是以经济和物质上的利益给予抚慰。玄宗不仅妥善安置他们的生活，还给予佼佼者加官进爵的机会。《教坊记》记载一个叫吕元真的乐人，善于击鼓，在玄宗为太子时没有尽心服侍他，及至玄宗就位，“上衔之，故流辈皆有爵命，惟元真素身。”<sup>④</sup>据此可知，在当时为玄宗“应命”的藩邸乐人大部分都有爵位。

## 二、教坊的组成

教坊分为内教坊、外教坊。

### （一）、内教坊

内教坊，设于武德年间，本名为“内文学馆”，服务于内廷。内教坊的位置屡经变迁。《旧唐书》记载“内教坊，武德已来，置于禁中，以按习雅乐，以中官人充使。”<sup>⑤</sup>可知，武德年间，内教坊处在禁中。后来，内教坊位置数次转移。《新唐书》载：“开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。”<sup>⑥</sup>《旧唐书》卷十五《宪宗本纪》记载元和十四年（819）正月壬午，“复置仗内教坊于延政里。”<sup>⑦</sup>《唐会要》卷三十四《杂录》亦云“（元和）十四年正月，诏徙仗内教坊于布政里。”<sup>⑧</sup>

内教坊掌管的具体音乐内容，至今无法全部得知。但由上文提到的“内教坊，按习雅乐”可知，教坊成立之初，亦掌管雅乐。而岸边成雄认为内教坊只包括俗乐，很显然该观点与史料记载不符，有失偏颇。

在唐代，太常寺是管理雅乐的主要机构，男性乐工在太常寺所占比重较大，然而皇后所参与

① 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第14页。

② 【唐】刘肃《大唐新语卷10·厘革第22》，中华书局，1984年版，第151页。

③ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷22·志第12》，中华书局，1997年版，第475页。

④ 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版。

⑤ 【后晋】刘昫《旧唐书卷43·志23》，中华书局，1997年版，第1854页。

⑥ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志第38》，中华书局，1997年版，第1244页。

⑦ 【后晋】刘昫《旧唐书卷15·本纪15》，中华书局，1997年版，第465页。

⑧ 【北宋】王溥《唐会要卷34·杂录》，上海古籍出版社，2006年版。

的礼仪活动经常需用到女性乐工演奏雅乐。从上文提到内教坊所处的位置可知，内教坊一直设于宫中，在封建社会，宫中严禁宦官以外的男子随意出入。因此，内教坊以“中官为使”。中官即太监，古代宫廷，与女性有关的一切事情全由太监负责，据此推断，由中官管辖的内教坊，除了中官之外，应全为女性乐工。如此一来，内教坊便会分担太常寺的部分职能。据史料记载，内教坊所演雅乐一般出现在下面几种仪式之上。

第一种是吉礼活动，皇后祀蚕桑。在安史之乱以前，皇后经常举行此种礼仪活动。在《新唐书》的《礼乐志》中有详细记录：

皇后岁祀一。季春吉巳享先蚕，遂以亲桑……前享二日，太乐令设官县之乐于坛南内榭之内，诸女工各位于县后……前享一日……典乐举鹰位于坛上南陛之西，东向；司乐位于北县之间，当坛北向……其日三刻。……司赞帅掌赞先入就位，女相者引尚仪、典正及女史、祝史与女执尊悬筐幂者入自东门……司乐帅女工人入……女相者引执事者、司宾引内命妇、内典引引外命妇入，就位……乐三成。<sup>①</sup>

第二种礼仪活动为册封皇后。《大唐开元礼》卷 150 有相关记载：

前一日……司乐展宫悬之乐于殿庭，设磨于殿上西阶之西……其日二，……司乐帅女工人入就位，典乐升就举靡位……皇后首饰柿衣，司言引尚宫，尚宫引皇后，出自正殿西房，侍卫警蹕如常仪。典乐举磨，奏正和之乐……皇后降座，乐作，御舆入自东房，侍卫警蹕如常仪，乐止。女工人退。<sup>②</sup>

第三种礼仪活动为外命妇向皇后朝贺。萧嵩《大唐开元礼》卷 98 曰：

前一日……司乐展宫悬之乐于殿庭，设磨于殿上西阶之西，东向……受朝日……司乐帅女工人入就位，典乐升就举靡位……皇后首饰衣以出，警蹕如常仪……皇后降座，乐作；入自东房，侍卫警蹕如来仪，乐止。女工人退。<sup>③</sup>

文中多次出现“诸女工人”、“司乐帅女工人”、“女工人”，可见，这几项活动中进行演奏的皆为女性乐工，且这三项礼仪活动都属于非常正统的宫廷项目，演奏之乐必为雅乐。所以上述仪式中的雅乐演奏是由内教坊的乐工参与并完成的。

管理俗乐是内教坊的又一重要职能，而且俗乐中还包含着“散乐百戏”。《新唐书·礼乐志》记载：

① 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷 15·志 5》，中华书局，1997 年版，第 367 页。

② 【唐】萧嵩《大唐开元礼》卷 150，民族出版社，2000 年，第 497 页。

③ 【唐】萧嵩《大唐开元礼》卷 98，民族出版社，2000 年，第 458 页。

玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者，及即位命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者。<sup>①</sup>

据此可知，在唐玄宗时期，内教坊中已经开始管理散乐百戏和俳优倡伶。又有《新唐书·鱼朝恩传》卷二百七记载：“朝恩好引轻浮后生处门下，永泰中，……诏判国子监……始诣学，诏宰相、常参官、六军将军悉集，京兆设食，内教坊出音乐俳倡佑宴。”<sup>②</sup>可见，代宗时期的内教坊仍然沿袭前朝的内容，有“音乐俳倡”的存在。

综上所述，内教坊中为满足皇后参与礼仪活动的需要，从而设有雅乐。而“散乐俳倡”等俗乐的存在则是为了迎合统治阶层的娱乐诉求，它的设置使音乐能够更好地为统治者服务，也促进了唐代音乐的发展。

## （二）、外教坊

后世多用教坊直接指代“外教坊”，它设于开元二年，掌俗乐。《旧唐书》记载：“大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域，始于善幻人至中国……大唐高宗恶其惊人，救西域关津，不令入中国。睿宗时，婆罗门献乐，舞人倒行，而以足舞于极括刀锋，倒植于地，抵目就刃，以历脸中；又植于背下，吹单巢者立其腹上，曲终而亦无伤。又伏伸其手，两人摄之，旋身绕手，百转无已……歌舞戏，有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《窟垒子》等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”<sup>③</sup>从文中能够得知，散乐百戏作为俗乐的一个重要部分，亦被包罗在唐教坊内。

《乐府杂录》“鼓架部”记载：

乐有笛、拍板、答鼓即腰鼓也，两杖鼓戏有代面，……即有踏摇娘、羊头、浑脱、九头狮子、弄白马益钱、以至寻撞、跳丸、吐火、吞刀、旋盘、筋斗，悉属此部。龟兹部。乐有臀巢、笛、拍板、四色鼓、揩揭鼓、鸡楼鼓。戏有五方狮子。……太平乐曲、破阵乐曲，亦属此部。<sup>④</sup>

鼓架部专门负责管理乐舞和百戏的演出活动，是唐代教坊四部之一。其时唐代教坊表演的百戏内容类型多样，既有从汉代流传下来的撞木伎，也有歌舞戏、跳丸、吐火等。因此，演奏所需的乐器也相应地产生了变化，主要包括横笛、拍板、腰鼓。教坊的设立使得散乐百戏有了专业化的管理机构，统治者对其投入大量的财力和物力，并设置乐官，广招天下优秀人才，因此其表演水准相较以前自然会迈出一大步。教坊由皇帝直接掌管，乐官的任命权亦收归皇帝独揽，在很大

① 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷22·志12》，中华书局，1997年版，第475页。

② 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷270·列传132》，中华书局，1997年版，第5864页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷29·志第9·音乐2》，中华书局，1997年版，第1073页。

④ 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年。

程度上减少了对散乐百戏的限制，加之专门性教习人员的出现，也帮助百戏走上了更为专业的道路。

外教坊由左、右教坊和宜春院组成。通常将左、右教坊合称为“教坊”。东西二京都曾设立左右教坊。

### 1、西京教坊

《教坊记》记载“西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。东京两教坊俱在明义坊中。右在南，左在北也。”<sup>①</sup>可见，左右教坊表演内容各有侧重，左教坊擅长歌舞、而右教坊则长于音乐，且左右教坊位于宫禁之外，所以乐工性别并不像内教坊一样有严苛的限制，男女乐工兼而有之，所演节目与内教坊相比更丰富多样。《明皇杂录》记载戴竿艺人王大娘竿技了得，玄宗和杨贵妃在观赏其表演后，令刘宴作诗咏颂。王大娘属于长安教坊艺人，可见当时教坊中的百戏表演趋向成熟，且受到统治者的重视及嘉许。

### 2、东京教坊

唐时，东京洛阳是仅次于长安的大都市，皇帝常临幸于此，官府遂在洛阳也设立教坊，以方便他们进行娱乐活动。关于其具体情况，《乐府杂录》和《教坊记》都有详细记载：

开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所；又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。<sup>②</sup>

东京两教坊，俱在明义坊，而右在南，左在北也。坊南西门外即苑之东也。其间有顷于水泊，俗谓之月陂。形似偃月，故名之。<sup>③</sup>

据此可知，东京洛阳的教坊位于明义坊，左教坊处于北侧，右教坊处于南侧。

### 3、宜春院

宜春院所籍艺人多才貌俱佳。《乐府杂录》记载：

开元中，内人有许和子者，本吉州永新县乐家女也，开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。既美且慧，善歌，能变新声。韩娥、李延年段后千徐载，旷无其人，至永新始继其能。遇高秋朗月，台殿清虚，喉唯一声，响传九陌。明皇尝独召李谟吹笛逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日，赐大酣于勤政楼，观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。

① 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第14页。

② 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年，第64页。

③ 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第14页。

上怒，欲罢宴。中官高力士奏请：“命永新出楼歌一曲，必可止喧。”上从之。永新乃撩鬓举袂，直奏曼声，至是广场寂寂，若无一人；喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。<sup>①</sup>

许和子为教坊乐工，因其才艺出众颇得唐玄宗欢心，故被选入宜春院内。唐时宜春院对艺伎的演出水平要求严格，从左右教坊的艺人中精挑细选后方能入宜春院，因此宜春院乐人的演出水平整体高于左右教坊。崔令钦《教坊记》曰：

妓女入宜春院，谓之“内人”，亦曰“前头人”。常在上前，若其家犹在教坊，谓之“内人家”，四季给米。其得幸者，谓之“十家”，给第宅，赐无异等。初，特承恩宠者有十家；后继进者，赦有司给赐同十家。虽数十家，犹故以“十家”呼之。每月二日、十六日，内人母得以女对，无母则姊、妹若姑一人对。<sup>②</sup>

由此可知，对于内外兼修、德艺双馨的乐伎，皇上还会对其进行封赏。

### 三、教坊的发展走向

自教坊设置以来，就颇受统治者的重视，教坊艺人经常在大型宴飨活动之上和宴请番邦使臣之时进行表演。《资治通鉴》记载：“初，上皇每酣宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏。”<sup>③</sup>表演内容包罗万象，有乐舞、大曲，还杂糅了一系列散乐百戏活动，并汇聚了全国各地优秀的乐工。皇帝甚至还把教坊演出做为赏赐臣下的一种形式，《新唐书》中记载“故事，赐百官宴曲江，教坊倡籥杂侍。”<sup>④</sup>因此，教坊最为辉煌的时期应当在天宝开元年间。

安史之乱使教坊走向衰落，战乱给教坊带来了毁灭性打击。《次柳氏旧闻》有云：“安禄山之叛也，玄宗忽遽播迁于蜀，百官与诸司多不知之。有陷在贼中者，为禄山所胁从，而黄幡绰同在其数，幡绰亦得出入左右。及收复，贼党就擒。幡绰被拘至行在，上素怜其敏捷，释之。”<sup>⑤</sup>由于黄幡绰是当时最负盛名的参军戏表演艺人，因此他被安禄山胁迫的经历被记录在册，当时应该还有更多不知名的乐工在战乱中流散甚至死亡。《安禄山事迹》记录了安禄山胁迫乐工从长安入洛阳，有违抗者便杀之，并任意践踏毁坏乐器、道具。乐人离散、乐器损毁直接导致教坊濒临崩溃。而且，受困于频繁的战事，统治者在很长一段时间内无暇顾及教坊的发展。王建的《春日西望》中“唯有教坊南草绿，古城阴地冷凄凄。”<sup>⑥</sup>两句真切地展示了战乱以后教坊冷清的局面。教坊的衰落直接导致百戏发展的停滞。

唐肃宗平复战乱、收复二京以后，着手修复教坊，但仅下诏“非祠祭大祀及宴蕃客，更不得

① 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年，第46页。

② 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第19页。

③ 【北宋】司马光《资治通鉴卷218·唐纪34》，中华书局，1956年版，第6993页。

④ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷146·列传71》，中华书局，1997年版，第4737页。

⑤ 【唐】李德裕《次柳氏旧闻》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第470页。

⑥ 王建《春日西望》。

辄有追呼。”<sup>①</sup>由于刚刚经历战乱，重建之后的教坊无论是演出规模还是演出频率都无法与之前相提并论。直到唐代宗时，才重振教坊。《旧唐书》中“翌日，敕所司令子仪于尚书省视事。诏宰相百僚送上，遣射生五百骑执戟翼从，自朝堂至省，赐教坊乐。”<sup>②</sup>说明代宗时期的教坊与之前无异，仍然效仿玄宗，以教坊之乐宴飨大臣。而且随着教坊的重建，散乐百戏重获新生，再度出现在庙堂之上：“二十四日，于国子监上。诏宰相及中书门下官，诸司常参官，六军将送上。京兆府造食，内教坊音乐、竿木浑脱，罗列于论堂前。”<sup>③</sup>

好景不长，后任几代帝王都曾下令裁汰教坊人员，限制其发展。《新唐书》曰：“三月庚午，放后宫三百人。癸酉，放后宫及教坊女妓六百人。”<sup>④</sup>

唐晚期皇帝沉迷声色犬马，教坊再度活跃。《旧唐书》有关于唐穆宗的记载，“御丹凤楼，大赦天下。宣制毕，陈俳优百戏于丹凤门内，上纵观之。”<sup>⑤</sup>同年九月，又于鱼藻宫观演。唐敬宗年少登基，同样极度追求享乐，大臣刘栖楚以死劝谏未果，宝历二年“上御三殿，观两军、教坊、内园分朋驴鞠、角抵。戏酣，有碎首折臂者，至一更二更方罢。”<sup>⑥</sup>敬宗在位期间，好百戏，喜狎戏，多次向民间吸纳人才储备于宫中，促进了百戏的发展，这一时期出现了著名戴竿艺人石火胡。敬宗被宦官戕害之后，朝政一度由宦官把持，统治者不问国事，寄情于声色犬马，时常于教坊内寻欢作乐。

宣宗登基后，吸取前代教训，对声乐活动心存戒备，教坊三度陷入危机。《资治通鉴》记载了俳优艺人祝汉贞因在表演中涉及到政事而被流放：“教坊祝汉贞，滑稽敏给，上或指物使之口占，摹咏有如宿构，由是宠冠诸优。一日，在上前抵掌诙谐，颇及外事。上正色谓之曰：‘我畜养尔曹，正供戏笑耳，岂得辄预朝政邪！’自是疏之。会其子坐赃，杖死，流汉贞于天德军。”<sup>⑦</sup>后来，唐僖宗也热衷于散乐百戏活动，即使历经战乱也不忘享乐，逃亡至蜀时遇到善弄参军者刘真，在战乱过后带其回京籍于教坊。虽然如此，在经历多次起伏后，教坊已很难再续辉煌。昭宗一朝，乐工已无栖身之处。《新唐书》记载：“昭宗播迁，京城制置使孙惟晟敛书本军，寓教坊于秘阁，有诏还其书，命监察御史韦昌范等诸道求购，及徙洛阳，荡然无遗矣。”<sup>⑧</sup>公元907年，唐王朝灭亡，乐工离散，教坊不复存在。

唐代教坊盛极一时，它的建立，是统治者顺应百戏发展的结果，属于唐代独创性的成果。教坊对唐代的俗乐文化产生了深远影响，教坊乐工创造出一大批优秀的歌曲乐舞，丰富了唐人的精神世界，而且也惠及其他文学样式，譬如许多流传至今的诗歌便源于教坊演出。《中华艺术通史》认为设立教坊意义重大：“玄宗时内外教坊的置建，既是乐舞百戏发展的结果和需要，顺应了艺术发展的时代潮流，又是隋唐艺术史上的重大创设。集中女乐及众多乐工的教坊，拥有一批伎艺

① 【清】董诰《全唐文》卷42，山西教育出版社，2002年版，第286页。

② 【后晋】刘昫《旧唐书卷120·列传70》，中华书局，1997年版，第3460页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷24·志4》，中华书局，1997年版，第924页。

④ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷7·本纪7》，中华书局，1997年版，第206页。

⑤ 【后晋】刘昫《旧唐书卷16·本纪16》，中华书局，1997年版，第476页。

⑥ 【后晋】刘昫《旧唐书卷17·本纪17》，中华书局，1997年版，第520页。

⑦ 【北宋】司马光《资治通鉴卷249·唐纪65》，中华书局，1956年版，第8063页。

⑧ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷57·志47》，中华书局，1997年版，第1423页。

突出的职业乐舞艺人，广采博收胡俗乐舞养分，加以创新发展，和梨园等机构中的艺术家，一起推进盛唐乐舞艺术的繁荣。”<sup>①</sup>

### 第三节 梨园

梨园设立于唐玄宗时期，主要职能是训练教习乐工，以供宫廷娱乐。它与太常寺、教坊三足鼎立，它的设立使唐代音乐系统更加完备。岸边成雄评价其“梨园与十部伎，立坐二部伎，教坊，太常四部乐等制度，均系唐朝音乐之精华。”<sup>②</sup>梨园主要负责培养、输出杰出音乐人才，有力地推动俗乐更好的发展。所以研究“梨园”对我们更全面的认识唐代俗乐和百戏有着深刻的现实意义。本节旨在通过梳理文献，探析梨园境况。

#### 一、梨园的设立

梨园的前身是太常寺管辖之下的梨园别教院，它原本只是宫禁之中的一片果园，充其量为一处皇家园林。唐时统治者好游乐，故经常大宴群臣以示皇恩。在玄宗以前，梨园就是一处供皇族大臣游乐嬉戏之所，每逢春季，皇帝都会在此设宴。《新唐书》记载：

凡天子飨会游豫，唯宰相及学士得从。春幸梨园，并渭水拔除，则踢细柳圈辟病；夏宴蒲萄园，赐朱樱；秋登慈恩浮图，献菊花酒称寿；冬幸新丰，历白鹿观，上骊山，赐浴汤池，给香粉兰泽，从行给翔麟马，品官黄衣各一。帝有所感即赋诗，学士皆属和。当时人所欲慕，然皆钾狠桃价，忘君臣礼法，惟以文华取幸。若韦元旦、刘允济、沈期、宋之问、阎朝隐等无它称，附篇左方。<sup>③</sup>

宴会之上经常有包括百戏表演在内的各种娱乐活动。武则天登基之后，多次亲赴梨园亭观看打球比赛。沈佺期和武平一专门赋诗记录此景：“今春芳苑游，接武上琼楼，宛转紫香骑，飘飘拂画球”<sup>④</sup>；赏阑清景暮，歌舞乐时休。”<sup>⑤</sup>《旧唐书》中记载唐中宗曾在梨园宴请侍臣和近亲，并且举行了拔河之戏：“庚戌，令中书门下供奉官五品已上、文武三品以上并诸学士等，自芳林门入集于梨园球场，分朋拔河，帝与皇后、公主亲往观之。”<sup>⑥</sup>

唐玄宗时期，改革音乐管理机构，梨园与教坊从太常寺中分离出来。《资治通鉴》“唐玄宗开元二年（714）春正月”条明确记录了设立梨园的日期：“旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐，命右晓卫将军范及为之

① 李希凡《中华艺术通史·隋唐卷》上，北京师范大学出版社，2006年版，第128页。

② 【日】岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年版，第333页。

③ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷202·列传127》，中华书局，1997年版，第5748页。

④ 【清】彭定求《全唐诗》卷96，中华书局，1960年版，第1030页。

⑤ 【清】彭定求《全唐诗》卷102，中华书局，1960年版，第108页。

⑥ 【后晋】刘昫《旧唐书卷7·本纪7》，中华书局，1997年版，第149页。

使。又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之皇帝梨园弟子。”<sup>①</sup>

《唐会要》记载梨园所教法曲的内容：

太常梨园别教院，教法曲乐章等，《王昭君》乐一章，《思归乐》一章，《倾杯乐》一章，《破阵乐》一章，《圣明乐》一章，《五更转乐》一章，《玉树后庭花乐》一章，《泛龙舟》一章，《万岁长生乐》一章，《饮酒乐》一章，《斗百草乐》一章，《云韶乐》一章。

②

根据记载可知，梨园教习法曲的同时，也涉及到俗乐的演奏。

## 二、梨园的位置

关于梨园的位置，在清人修订的《陕西通志》中对此有极为详细的记载：

（梨园）在光化门北。光化门，禁苑南面西头第一门，在芳林、景耀门之西也。中宗令学士自芳林门入集于梨园，分朋拔河，则梨园在太极宫西禁苑之内矣。开元二年，置教坊于蓬莱宫，上自教法曲，谓之梨园弟子。至天宝中即东宫宜春北苑，命宫女数百人为梨园弟子。是梨园者按乐之地，预教者名为弟子。凡蓬莱宫、宜春苑皆不在梨园之内也。《长安志》曰：“文宗幸北军，因幸梨园。又令太常卿王涯取开元雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》。乐成，献诸梨园亭，帝按之会昌殿。”此会昌殿即在梨园中矣。唐末芳林十哲即自此门入交中官，故十人者冠戴芳林名号，如鸿都赋徒也。<sup>③</sup>

而任半塘先生《梨园考》中提到：

禁苑梨园，试看日人足立喜六《长安史迹考》内所载《唐长安城坊图》，便知在长安北部、大明宫（即蓬莱宫）之西、宫城之北，有禁苑，面积甚广。偏近宫城之西北角，在芳林门之东北，乃唐代真正梨园所在，其地仍属后世之长安县。<sup>④</sup>

任先生观点与《陕西通志》中稍有出入，但是他们都认为唐代梨园处于禁苑之中。唐代文献中并没有关于梨园位置的确切记载，加之禁苑方圆几十里，覆盖面积极为广阔，现已无从考证，所以我们只能根据现有资料确定其所处的大致范围。

## 三、梨园的兴衰

① 【北宋】司马光《资治通鉴卷 211·唐纪 27》，中华书局，1956 年版，第 6694 页。

② 【北宋】王溥《唐会要卷 33·雅乐下》，上海古籍出版社，2006 年版，第 717 页。

③ 【清】刘于义修，【清】沈青崖纂《陕西通志》卷 71，雍正十三年刻本，第 32 页。

④ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年版。

“梨园”的设立倾注了唐玄宗大量的心血，在开元年间已经成为人员齐整、组织完善的音乐机构。据《旧唐书·音乐志》记载：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁苑之梨园。”<sup>①</sup>唐玄宗艺术修养极高，有“艺术皇帝”之美誉，他不仅爱好音乐，而且精通多种乐器，如羯鼓、琵琶，所以经常在闲暇之余亲赴梨园教习乐人，梨园乐工因此享有“皇帝梨园弟子”的殊荣。从梨园弟子的产生至安史之乱爆发，是为梨园的全盛时期。

梨园的全盛首先表现为皇帝与梨园乐人的关系极其密切。当时，梨园弟子的主要任务就是苦练技艺以供皇室贵族享乐，他们所做的一切皆以取悦上级为基准，所以他们在统治阶级的日常生活中发挥着无可取代的作用，深受皇帝恩宠。诗人元稹感叹道：“玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。”<sup>②</sup>当时有梨园弟子擅长吹笛，深得皇帝垂爱，《唐语林》载：“梨园弟子胡雏以善吹笛承恩，得罪后玄宗亲自说情。”<sup>③</sup>皇帝不仅亲自过问，还为其说情，这种待遇令多数大臣都望尘莫及。

其次表现在梨园的演出项目种类繁多，规模宏大，且与教坊交流频繁。梨园乐人最擅长的项目是用丝竹管弦等乐器进行法曲演奏，许多流芳后世的法曲曲目诞生于此，其中由玄宗创作的《霓裳羽衣曲》最为典型。除此之外，其表演内容还包括百戏在内，如舞马、舞象、拔河戏、剑舞等，诗歌《观公孙大娘弟子舞剑器行》记录了公孙氏激荡人心的表演过程：

大历二年十月十九日，夔府别驾元持宅，见临颖李十二娘舞剑器，壮其蔚跂；问其所师，曰：“余公孙大娘弟子也。”开元五载，余尚童稚，记于郾城观公孙氏舞剑器浑脱，浏漓顿挫，独出冠时。自高头宜春、梨园二教坊内人洎外供奉舞女，晓是舞者，圣文神武皇帝初，公孙一人而已。

昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。  
观者如山色沮丧，天地为之久低昂。  
熔如奔射九日落，矫如群帝骞龙翔。  
来如雷霆收震怒，罢如江海凝青光。<sup>④</sup>

公孙氏剑舞起兮，动如飞天蛟龙，静若江海碧波，技惊四座，给观者呈现了一场视觉盛宴。见微知著，当时梨园百戏艺人的技艺已经相当精湛。

李尤白认为《得至宝》也属于梨园所演。《得至宝》收录于《乐府杂录》，讲述长安人氏康老子，原本家境颇丰，后因其整天沉迷于声色之中，不务正业，把家底挥霍一空，后来偶然得到一笔意外之财，但因死性不改，沦落至穷困潦倒的地步的故事。文中虽然没有相关演出的记载，

① 【后晋】刘昫《旧唐书卷28·志8》，中华书局，1997年版，第1051页。

② 【清】彭定求《全唐诗》卷419，中华书局，1960年版，第4627页。

③ 【北宋】王谠《唐语林卷2·政事下》，中华书局，1987年版，第111页。

④ 【唐】杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》。

但是要想把整个故事完整的搬演于舞台之上,必定需要具备人物、故事情节、扮演等因素才能实现。因此,笔者认为,此时的表演已有戏剧成分在其中。“至于经常由黄幅绰、张野狐演出的反映东汉馆陶令石耽贪脏,汉和帝因惜其才而免罪,但每逢宴乐,则必令着白夹袄,命人戏弄羞辱的反贪污受贿的节目《弄参军》,则更受当时观众欢迎。”<sup>①</sup>毋庸置疑,这也是梨园中的表演包含参军戏的有力证明。

梨园乐工人数增多也是梨园全盛的标志之一,仅留存于文献中的艺人就有 200 余名,且附有详细信息。其中有因表演凌波舞而声名鹊起的谢阿蛮,也有擅长参军戏表演的张野狐、李仙鹤等,他们属于“皇家梨园弟子”中的元老级演员。

梨园衰落的历史背景和教坊颇为相似,都以“安史之乱”为临界点。战乱给音乐机构造成了强烈的冲击,梨园艺人四处离散,他们有的在混战中流入民间,如此一来,包括散乐百戏在内的宫廷娱乐活动在民间迅速流通。《云溪友议》卷上载:“李尚书呐夜登越城楼,闻歌曰:‘雁门山上雁初飞。’其声激切,召至。曰:‘去藉之妓盛小紫也。’曰:‘汝歌何善乎?’曰:‘小菜是梨园供奉南不嫌女甥也。所唱之音,乃不嫌之授也。’”<sup>②</sup>有的乐工则被叛军掳走,叛军将领安禄山曾经领略过“皇家梨园弟子”的风采,故在攻入长安之后便到处搜罗梨园乐工,以满足一己之私。《安禄山事迹》记录了此事:“禄山尤致意于乐工,求访颇切,不旬日间,获梨园弟子数百人。群贼乃相与大会于凝碧池,宴伪官数十人,陈御库珍宝,罗列前后。乐既作,梨园弟子皆不觉歇数,相视泣下。”<sup>③</sup>极少数艺人伴君入蜀,现存资料中只有张野狐可考。据《明皇杂录·补遗》介绍,玄宗入蜀之后,在雨天听到铃声,思及贵妃感伤怀,便作《雨霖铃》,命张野狐演奏。及至玄宗归朝,虽然国家已经危机四伏,但仍不忘下令重新召集散落的艺人,企图重振梨园。《全唐文》记载了大臣苏源明向皇帝进谏裁汰梨园艺人之事:

自河南北尽为盗境,淮东江西又见修阻。王公已下,未给廩禄;将士已来,且支日月,陛下中官冗食,不减往年;梨园杂技,有盛今日。陛下未得穆然高枕,用此奚为?中官指使太常正乐外,一切放归,仍给长牒,勿事侍郎。<sup>④</sup>

自此以后,梨园辉煌难再延续。《乐府杂录》云:“洎从离乱,礼寺票颞,翼虚既移,警鼓莫辨。梨园弟子,半已奔亡;乐府歌章,咸皆丧坠。”<sup>⑤</sup>大历年间,梨园又进行了一次大规模的裁员,“诏罢梨园伶使及冗食三百余人,留者隶太长。”<sup>⑥</sup>有的乐工再次流落到民间,他们靠卖艺来维持生计,客观上充当了传播艺术的纽带,在一定程度上促进了宫廷与民间的艺术交流。随后,梨园被撤销,剩余的梨园弟子归属于太常寺之下,梨园成为历史。

① 李尤白先生《梨园考论》,陕西人民出版社,1995年。

② 【唐】范摅《云溪友议》,见《唐五代笔记小说大观》,上海古籍出版社,2000年版,第1272页。

③ 【唐】姚汝能《安禄山事迹》卷下,中华书局,1991年版,第31页。

④ 【清】董诰《全唐文》卷373,山西教育出版社,2002年版,第2249页。

⑤ 【唐】段安节《乐府杂录·序》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,中国戏剧出版社,1959年版,第37页。

⑥ 【宋】王溥《唐会要卷34·杂录》,上海古籍出版社,2006年版。

玄宗被后世曲艺演员供奉为“戏曲祖师爷”，“梨园”也成为后世戏班的代名词。时至今日，“梨园弟子”这一称谓仍被用来。



## 第五章 唐代宫廷百戏乐人研究

先秦以后，历朝历代设立音乐机构几成范式，乐工作为演艺活动的主体而一直存在。尤其在唐代，繁荣的百戏艺术对乐人提出了极高的要求，他们的演绎水平直接决定着百戏的受欢迎与否。与此同时，这些演艺乐人对百戏艺术的发展有反哺之效，他们是艺术创造的主体以及传播的载体，为百戏艺术的进一步繁盛做出了不可磨灭的贡献。唐时音乐机构完备，且得到统治者的大力扶植，歌舞戏、参军戏等百戏艺术发展到了前所未有的高度，此类表演活动广泛渗透到唐时的各个阶层，对当时人们的生活产生了深刻影响。作为活动主体的艺人与前代相较更为活跃，其中涌现出不少优秀的乐工，在中国古代百戏乐工史上留下了浓墨重彩的一笔。不容置疑的是，乐工与其它文学艺术样式（舞蹈、音乐、诗歌、文学、戏剧）有着深刻的渊源，而且其活动范围波及甚广，上至贵族显赫，下至普通百姓，莫不受其影响。此外，通过对百戏乐人的来源、技艺水平、活动范围、归属等问题进行考述，有助于我们更详细地了解唐百戏的种类、演出情况、变革与传播情况。因此，对于唐代百戏而言，对其承载者的研究是非常有必要的。

唐代以前的古籍在记录乐工时经常用“伎”或“妓”代替。唐时又称其为“乐人”、“优伶”等。他们能歌善舞，也长于表演、调笑。

唐有乐人数万余名，他们创造了极其辉煌的百戏文明，但因非为正统，所以始终无法摆脱卑微的地位。关于他们的详细资料，正史中鲜有提及，即使偶尔出现，也是一笔带过或饱含歧视之义。加之艺人属于特殊的文化群体，他们出身贫贱，绝大多数人没有接受教育的机会，整体文化水平偏低，所以几乎没有可能在主观上为自己留下文字方面的记载。这些因素直接导致了优伶资料的匮乏，给后人研究带来很大不便。所幸唐代设置三个大型的官方音乐机构对他们进行管辖，因此尽管相关资料的记录较为分散，我们仍可以通过对史料笔记、诗歌、小说等文献中的零散信息进行分类、梳理和汇总，尽量还原艺人的真实情况。现存文献中所记载的唐代百戏艺人大多出自太常寺、教坊、梨园这三大宫廷音乐机构，因此本章主要围绕这三个部门的百戏乐工展开研究。

### 第一节 唐代百戏乐工来源

有唐一代的文化呈现出了蓬勃向上的面貌，百戏作为其有机组成部分，亦展现出了傲人的姿态，凭借其宏伟盛大的规模、新颖多样的类型及高水准的演出，冠绝古代。百戏发展取得如此辉煌的成就，一靠强盛的国力为其提供坚实的物质基础；二靠日趋完善的音乐机制。唐代是我国历史上音乐机构最为完备、系统的朝代，组织和管理乐人趋于系统化和专业化，其下辖的百戏艺人都属于宫廷乐人的范畴。

宫廷乐人是唐时皇家贵族进行娱乐演出活动的主体。《开元遗事》记载：“明皇与贵妃，每至酒酣，使妃子统‘宫妓’百余人，帝统小中贵百余人，排两阵于掖庭中，名为风流阵，互相攻

斗，以为笑乐。”<sup>①</sup>他们与普通乐人在身份、户籍归属、地位上有不少差异，但同样都严格受制于“乐籍”制度，共同被划入贱民、奴婢之流。宫廷乐人的构成人员包含各色人等，情况颇为复杂，所以本节着眼于对宫廷乐人的来源进行辨析。

## 一、前朝遗留乐工

隋炀帝时期，乐工规模空前浩大，多达三万余人，据《隋书》记载：“大业初……（裴蕴）奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户，其六品以下至于民庶，有善音乐及俳优百戏者，皆直太常。是后异技淫声咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余。帝大悦。”<sup>②</sup>在经历改朝换代之后，一部分前朝遗留下来的乐工被唐初的宫廷音乐机构收入麾下，高祖专门颁布诏书《太常乐人蠲除一同民例诏》，大赦前代乐工：

太乐乐人，今因罪请入营署，习艺伶官。前代以来，转相承袭，或有良冠世绪，公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编。大耻深疵，良可哀愁。朕君临区宇，思从宽惠，永言沦滞，义存刷荡。其大乐鼓吹诸旧人，一年月已久，世代迁易，宜得蠲除。但音律之伎，积学所成，传授之人不可顿阔，仍依旧本司上，下若已仕官，见入班流，勿更追呼，各从品秩。自武德元年以来配充乐户者，不入此例。<sup>③</sup>

从诏书中可知，前朝遗留下来的乐人因受皇家恩泽，世袭乐人的制度得以废除，故而摆脱了“乐籍”的限制，可以和普通百姓一样享有最基本的人权。但是由于他们精通音律和表演技艺，符合朝廷的需要，因此仍留在宫廷之中效力。这些乐工中，白明达、安叱奴当属精英。总之，前代遗留下来的很多乐工为唐代宫廷乐人的主要来源之一，并在当时充当着比较重要的角色。

## 二、民间甄选

自古以来，从民间甄选乐人就是一条极其重要的选拔途径。《碧鸡漫志》记载了早在战国之时，就有从民间选取善歌者的惯例：

古人善歌得名，不择男女。战国时，男有秦青、薛谈、王豹、绵驹、瓢梁。女有韩娥。汉高祖大风歌，教沛中儿歌之。武帝用事甘泉圆丘，使童男女七十人歌。汉以来，男有虞公发、李延年、朱顾仙、未子尚、吴安泰、韩发秀。女有丽娟、莫愁、孙琐、陈左、宋容华、王金珠。<sup>④</sup>

及至隋朝，也沿袭了这一选拔传统。《隋书·裴蕴传》记载了裴蕴为了迎合圣意，从民间大

①【五代】王仁裕《开元天宝遗事》，《历代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2012年版。

②【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷67·列传32》，中华书局，1997年版，第1574-1575页。

③【清】董诰《全唐文》卷1，山西教育出版社，2002年版，第14页。

④【北宋】王灼著，乐珍校注《碧鸡漫志校正》，巴蜀出版社，2000年版，第26页。

量选拔乐工以扩充宫廷乐工人数：

蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品已下，至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万徐。<sup>①</sup>

唐代沿袭并且充分扩展了这种选拔方式，甄选而来的乐工构成了唐代宫廷乐人的主体。《乐六》有云：“国家每岁阅司农户，容仪端正者归太乐，与前代乐户总名‘音声人’。历代滋多，至有万数。”<sup>②</sup>从民间甄选又下设多种选拔途径。

### （一）、乐户、杂户

唐代户籍制度严苛，共有官户、良人、杂户三类户籍，宫廷乐人是其中比较特殊的一个群体，包括乐户、常音声人等，他们地位最为卑下，被划分在贱民之列，属于杂户。并且他们有专属“乐籍”，用来与平民百姓加以区分。普通人家鲜有专门从事这一行当的，通常我们所说的从民间选拔主要是特指在民间的乐户进行乐人的甄选。

乐户主要从事歌舞表演。他们多为罪犯家属，少部分为良人。乐户制度延续至清朝才得以废除，它用来惩戒罪犯。《唐律疏议》记载：“工、乐者，工属少府，乐属太常，并不贯州县。”<sup>③</sup>可知，乐户无籍贯，隶属太常。

乐户是宫廷乐人最广泛的来源之一，《新唐书》记载中宗一朝“乐户至三千，长宁二千五百，宣城、定安公主，亦有乐户二千。”<sup>④</sup>《新唐书·》提到太常乐户众多最盛时有两万余人：“太常乐户已多，复求访散乐，独持大鼓者已二万员，愿量留之，余勒还籍，以杜妄费。”<sup>⑤</sup>

### （二）、民间乐人

宫妓或者女优伶的直接选拔也充实宫廷乐人的一个重要途径。众所周知，自古以来，色艺俱全的女艺人在宫中都会受到君主的宠爱和青睐，重视宫廷娱乐的唐代自然不例外。宫廷司农机构的主要任务之一就是定期查阅农户，根据户籍在各州县挑选色艺并重的良家女子充实音乐机构，并负责教习、训练各种才艺供皇室享乐。除了官方主持的正式选拔，帝王亦会根据自己的喜好命令地方进贡，文宗曾“敕凤翔、淮南先进女乐二十四人”。<sup>⑥</sup>此外，一些地方官吏也会主动进献优伶取悦圣上，以期获得政治升迁的机会。多种选拔方式刺激了女艺人数量的突增。

“宫妓”这一称谓最早见于唐代笔记小说《开元天宝遗事》当中，它笼统地把宫廷音乐机构之中的所有女性艺人都囊括其中。小说记载玄宗、贵妃常率领多名宫妓于掖庭大摆“风流阵”。

① 【唐】魏征、令狐德棻《隋书·卷67·列传32》，中华书局，1997年版，第1574页。

② 【唐】杜佑《通典卷146·乐6》，中华书局，1988年版，第761页。

③ 钱大群《唐律疏议新注》卷3，南京师范大学出版社，2007年，第119页。

④ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷83·列传第8》，中华书局，1997年版，第3650页。

⑤ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷123·列传48》，中华书局，1997年版，第4370页。

⑥ 【后晋】刘昫《旧唐书卷17·本纪17》，中华书局，1997年版，第523页。

她们不仅有沉鱼落雁之貌，更有绝妙精湛之技，因此颇得唐明皇欢心。当时宫妓中的佼佼者有念奴和许永新等。自二人之后，宫廷音乐机构为了迎合圣意，日渐注重从民间选拔女性艺人，并且更为看重“色”。到了唐末，这一情况愈演愈烈，宫廷女艺人不再单纯进行表演，她们大多歌唱靡靡之音，更有甚者，沦为满足统治者肉欲的牺牲品。女性优伶的数量占据上风，“重女轻男”的选拔标准也对宋代产生了深远的影响。沈德符对此评价如下：

宋时宗庙朝享于外，亦用妇人，其所谓女童队、小儿队、教坊队者，已仿佛今世。至金、元益不可问。今之学舞者，俱作汴梁与金陵，大抵俱软舞。虽有南舞、北舞之异，然皆女妓为之，即不然亦男子女装以悦客，古法渐灭，非始本朝也。<sup>①</sup>

民间乐妓，“平康坊”最盛。“平康坊”又名“北里”，因坐落于长安城之北而得名，是唐代妓女最为集中之地。“北里”之乐妓，并不像世人想象的那般轻佻低俗，相反，她们谈吐脱俗、通晓史书。根据《北里志·序》记载，“北里”乐女“多能谈吐，颇有知书言雨者，自公卿以降，皆以表德呼之。其分别品流，衡尺人物，应对非次，良不可及。信可辍叔孙之朝，致杨秉之惑。比常闻蜀妓薛涛之才辩，必谓人过言，及睹北里二三子之徒，则薛涛远有惭德矣。”<sup>②</sup>正由于此，平康坊吸引了不少风流之士：“京都侠少萃集于此，兼每年新进士，以红笺名纸游谒其中。时人谓此坊为风流薮泽。”<sup>③</sup>色艺俱佳的“北里”佳人吸引无数才子流连于此，其中一些声名卓著的更被举荐到教坊机构之中，供皇室享乐。其中最为典型的当属青楼荆娘，诗人李涉还专门为其作诗一首：“青楼曛曛曙光蚤，梨花满巷莺新啼。章台玉颜年十六，小来能唱西梁曲。教坊大使久知名，郢上词人歌不足。”<sup>④</sup>与直接隶属于宫廷的乐妓相比，还有一个相对自由的群体，他们本为平民，户籍并不籍于教坊，只是挂名于此，在大型的节庆或宫廷表演需要的时候才到此进行演出。具体情况会在下文一一介绍。

### （三）、儿童乐人

官方机构选取年龄小、可塑性强的孩子送入教坊学习调教，待学成之后再转入宫廷中供皇室享乐。王健的《宫词》便反映了这一现象：“十三初学擎笙模，弟子名中被点留。昨日教坊新进入，并房宫女与梳头。”<sup>⑤</sup>

唐时，小儿作为乐人进行表演已然成为一种常态，在当时家喻户晓的乐舞《九功舞》（又名《功成庆善乐》），就严格规定只能选取小儿担纲表演。该演出由六十四名孩童完成，借此来歌颂统治者的丰功伟绩，颇得唐太宗的欢心。《旧唐书·音乐志》记载：“六年，太宗行幸庆善宫……

① 【明】沈德符《顾曲杂言·舞名》，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，1983年版。

② 【五代】王仁裕《开元天宝遗事》，《历代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2012年版，第1725页。

③ 同上。

④ 【清】彭定《全唐诗》卷475，中华书局，1960年版，第5424页。

⑤ 【唐】王健《宫词》。

令童儿八情，皆进德冠、紫袴褶，为《九功》之舞。”<sup>①</sup>

正如今人对孩子的重视，热衷于艺术活动的唐玄宗也深谙此道，他创建了“小部音声”来训练儿童。袁郊《甘泽谣》记录此事：“值梨园法部置小部音声，凡三十余人，皆十五以下。”<sup>②</sup>“小部音声”于天宝十四年演出新作品《荔枝香》，受到唐玄宗和杨贵妃的盛赞。《中华野史》记载：“六月一日，上幸华清宫，是贵妃生日，上命小部音乐，小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五岁以下。于长生殿奏新曲，未名，会南海进荔枝，因名荔枝香。”<sup>③</sup>

由于跳丸、寻橦、缘竿等百戏表演都需要出色的平衡感和极佳的柔韧度，从小训练的小儿占有较大优势，他们在唐代百戏表演中扮演着极其重要的角色。《教坊记》中记录了孩童参与的百戏演出：

上于天津桥南设帐殿，略三日。教坊一小儿，筋斗绝伦。乃衣以彩缯，梳洗，杂于内妓重。少顷，缘长竿上，倒立，寻复去手。久之，垂手抱竿，翻身而下。乐人等皆舍所执，宛转于地，大呼万岁，百官拜庆。中使宣旨云：“此技尤难。近教坊教成。”其实乃小儿也。<sup>④</sup>

由此可见，年龄并没有成为儿童进行表演的障碍。相反，因其得天独厚的优势，孩童反而成为一些高难度杂技表演的宠儿。

### 三、官奴婢

由《唐律疏议》中记载：“人各有偶，色类须同，良贱既殊。”<sup>⑤</sup>可知，在唐代，有着等级森严的良贱制度，朝廷通过这一制度来严格区分人们的身份地位。唐代贱民包括两个部分：官贱民和私贱民。官奴婢、官户和太常音声人均为官贱民。官奴婢的来源主要包括以下四个方面：

#### （一）、籍没罪犯及其家属

早在春秋时期，罪犯及家属就被籍没为官奴婢。后来各个朝代纷纷效仿沿袭，梁代更把这一规定明文写入律法之中：“男无少长皆弃市，母妻姊妹及应从坐弃市者，妻子女妾同补奚官为奴婢。”<sup>⑥</sup>唐沿用此制。《新唐书》中明确记载：“谋反者，男女奴埠没为官奴婢。”<sup>⑦</sup>《通典·刑法》曰：“推事使顾仲淡奏称：‘韩纯孝受逆贼徐敬业伪官同反，其身先死，家口合缘坐。’奉救依曹断，家口籍没。……依有功所议，断放。此后援例皆免没官者，三数百家。”<sup>⑧</sup>

《唐律》详细具体划定了籍没范围：“诸谋反及大逆者皆斩，父子年十六以上皆绞，十五以

① 【后晋】刘昫《旧唐书卷28·志8》，中华书局，1997年版，第1046页。

② 【唐】袁郊《甘泽谣》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第547页。

③ 车吉心《中华野史·唐朝卷·杨太真外传》，泰山出版社，2000年，第567页。

④ 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第47页。

⑤ 参见钱大群《唐律疏议新注》卷14，南京师范大学出版社，2007年，第457页。

⑥ 《历代刑法志》，北京群众出版社，1988年版，第260页。

⑦ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷56·志第46》，中华书局，1997年版，第1411页。

⑧ 【唐】杜佑《通典卷169·刑法7》，中华书局，1988年版，第4379页。

下及母女妻妾（子妻妾亦同）、祖孙兄弟姊妹若部曲、资财、田宅并没官。”<sup>①</sup>据此可知，在大唐犯有谋逆之罪的罪臣家属，除了绞杀十六岁之上的父子之外，其母女妻妾兄弟姊妹全部充作官奴婢。迄今为止，史书中关于罪犯及其家属籍没的记载约有 50 余处，集中在谋逆、叛乱和官吏迫害等方面。其中，罪相窦参宠妾上清较为出名。她被籍没为宫婢后，颇受德宗垂爱，最后通过努力，为丈夫沉冤昭雪。此后传为佳话：

窦参贞元壬申三月，居光福里第，月夜闲步中庭，有宠妾上清者曰：“今欲启事。郎须到堂前，方敢言。”窦圣上堂，上清曰：“庭树上有人，请为避之。”窦公曰：“陆贽久欲倾夺吾权位，有人在庭树上，吾死之将至。具奏与不奏，皆受祸，必窜死于道路。汝辈流中不可多得，身死破家，汝定为宫婢，圣君如顾问，当为我辞。”上清泣曰：“诚如是，死生以之。”……乃流参于雒州，以籍其家。未达流所，诏赐自尽。上清果隶掖庭。后数年，善应对，能煎茶，在帝左右……后上清特放度为道士，终嫁为金忠义妻。<sup>②</sup>

## （二）、战俘

把俘虏充作官奴婢也有其历史渊源，这一传统在战乱频发的魏晋南北朝时尤甚。根据记载，公元 554 年（南朝梁承圣三年），有将近 10 万余名战俘被籍没为官奴婢。唐代沿袭这一传统，“入钁之俘，归于司农。”<sup>③</sup>唐代各部落叛乱频繁，天朝在征战回纥、突厥、高丽等部落时所获战俘甚众，其中较为出名的是天宝末年的阿布思之妻，肃宗“宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军妆。……蕃将阿布思伏法，其妻配掖庭，善为优，因使隶乐工。是日遂为假官之长。所为妆者，上及侍宴者笑乐。”<sup>④</sup>

安史之乱以后，国家内忧外患，各地叛军揭竿而起，所籍没的战俘更是无法估量。《资治通鉴》记载：“知元和以后据蜀作乱者甚多，籍没者亦众。”<sup>⑤</sup>

## （三）、地方官员进献

《唐会要》记载：“地方官府的进奉，取‘岁贡’、‘阉儿’多种方式。”<sup>⑥</sup>地方官员每年都要搜集女婢敬奉皇帝，供其享乐。前文提到的地方官将“凤翔、淮南先进女乐二十四人”进献给唐文宗李昂也可证明。“阉儿”是对宦官的别称，属于官奴婢的一种，地方向朝廷进献“阉儿”的风俗主要集中在福建岭南地区。

## （四）、官府强制

为了满足皇帝的私欲，官府经常采用强制的手段对官奴婢进行掠夺，安乐公主就曾采用此种

① 参见钱大群《唐律疏议新注》卷 17，南京师范大学出版社，2007 年，第 552 页。

② 【北宋】王谠《唐语林》，中华书局，1987 年版，第 542 页。

③ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷 46·志 36》，中华书局，1997 年版，第 1196 页。

④ 【唐】赵璘《因话录卷 1·宫部》，上海古籍出版社，2000 年版，第 3 页。

⑤ 【北宋】司马光《资治通鉴卷 90·晋纪 5》，中华书局，1956 年版，第 7749 页。

⑥ 【北宋】王溥《唐会要》卷 86，上海古籍出版社，2006 年版，第 1860 页。

方法掠夺奴婢。《唐律疏议》曰：“略人为奴婢者，理与强盗义同。”<sup>①</sup>诗人顾况在其诗作《囷》中详细描述了闽中地区，官吏常强取幼童作阉奴的惨状：

囷生南方，闽吏得之，乃绝其阳，为臧为获，致金满屋。为髡为钳，视如草木。天道无知，我催其毒。神道无知，彼受其福。郎罢别囷，吾悔生汝，……囷别郎罢，心摧血下，隔地绝天，乃至黄泉，不得在郎罢前。<sup>②</sup>

## 四、外邦乐工

大唐是当时世界上最为文明先进的国家，经济繁荣，水陆交通通达，对外交流方兴未艾，与70余个域外国家建立了友好的外交关系。上述条件为外邦乐人鱼贯入唐提供了良好的契机。除了在征战中被籍没的官奴婢之外，外邦乐工的来源主要靠外邦的进献。高丽、新罗、波斯等国家经常向唐代统治者进献乐工以示臣服和友好之心。对此，《旧唐书》等史书多有提及：

贞观五年（631年），（新罗王）遣使献女乐二人，皆鬓发美色。<sup>③</sup>

十八年春正月戊午朔，大雨雪，罢朝贺。乙丑，骠国王遣使悉利仪来朝贡，并献其国乐十二曲与乐工三十五人。<sup>④</sup>

九年六月，入朝回鹘进太和公主所献马射女子七人，沙陀小儿二人。<sup>⑤</sup>

此外，还有少部分的外邦乐工是来唐谋生的西域乐工和战争流民，抑或被拐骗、贩卖入唐的乐工和来唐学习的外国“留学生”。

## 第二节 百戏乐工的分类

### 一、太常寺乐人

唐代太常寺下设八署四院。作为最重要的宫廷音乐机构，太常寺乐工的数量相当可观，除上文提到《新唐书》中的记录外，很多史籍对此都有较为详细的记载：

文武二舞郎一百四十人，散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人。

① 参见钱大群《唐律疏议新注》卷5，南京师范大学出版社，2007年，第185页。

② 【唐】顾况《囷》，见《全唐诗》卷264，中华书局，1960年版。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷199·列传149上》，中华书局，1997年版，第5335页。

④ 【后晋】刘昫《旧唐书卷13·本纪13》，中华书局，1997年版，第396页。

⑤ 【后晋】刘昫《旧唐书卷195·列传145》，中华书局，1997年版，第5213页。

①

又太常乐户已多，复求访散乐，独持大鼓者已二万员，顾量留之，余勒还籍，以杜妄费。

②

他们的存在，推动了唐代音乐文化活动向前发展。

太常寺乐工人员构成情况复杂，岸边成雄认为：“关于太常寺乐工之构成情形，因记载史料较少，探究较难。乐工系官贱民之一部，根据贱民制度方面之研究，大别为太常音声人和乐户两种，但对实际音乐之种类与人员等，却未论及，故太常寺乐工之全体组织情形不明。”<sup>③</sup>他认为太常寺大体由乐户和太常音声人构成。

《山西乐户研究》一书中提出：

官奴婢是没入宫中的贱民，女性中有技艺者进入掖庭，其中的一部分又分遣至太常、教坊作为乐妓；官户又称番户，是指轮值于宫廷和各级官府中的贱民，男女均有，作为太常太乐署和鼓吹署的乐人应该是男性为众；杂户中，亦有与音乐相关的人员；至于工乐，即人们通常所称的乐工，是乐户的主要构成者；作为太常音声人，虽是贱民，却是半自由人的身份，主要的标志是此类人色其籍贯于州县，并可以与百姓通婚，这是他类官贱民所不能的。或许是因为其技艺较高，而得到特别恩宠的缘故。<sup>④</sup>

广义上的音声人是太常寺乐人、音声人等乐工的统称。本文提到的太常音声人是狭义上的范畴，专指供职于太常寺，并专门接受严格培训的乐工。笔者综合岸边成雄和项阳的观点，认为太常寺乐工由太常音声人、官奴婢和乐户构成。

唐代太常寺中设有协律郎，增设了专门的“博士弟子”，他们的任务是对太常寺音声人进行教导和培训。“不成者隶鼓吹署，习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成；不成者，博士有谪。”<sup>⑤</sup>其中，协律郎教授的内容有着严格的规定，禁止向乐工传授“淫声，若郑、卫者；过声，失哀乐之节者；凶声，亡国之声，音若桑间淮上者；慢声，不恭者也。”<sup>⑥</sup>

太常寺的乐工之间也有着严格的界限，文、舞二郎负责雅乐部分的演出，由选拔而来的良家平民的弟子充任，他们属于地位最高的乐工。《通典》有曰：“昔唐虞讫三代，舞用国子，欲其早习于道也；乐用替师，谓其专一也。汉魏以来，皆以贱隶为之，唯雅舞尚选用良家子。”<sup>⑦</sup>而

① 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志38》，中华书局，1997年版，第1244页。

② 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷123·列传48》，中华书局，1997年版，第4370页。

③ 【日】岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年版，第129页。

④ 项阳《山西乐户研究》，文物出版社，2001年版，第9页。

⑤ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志38》，中华书局，1997年版，第1243页。

⑥ 【唐】李林甫《唐六典》卷14，中华书局，1992年版，第399页。

⑦ 【唐】杜佑《通典卷146·乐6》，中华书局，1988年版，第3718页。

且，相较于百戏乐工，文武二郎的人数相对固定，据《唐六典》记载，共有一百四十人。唐代末年，战乱频繁，文武二郎遂逐渐消亡。

与文武二郎相对的则是负责散乐百戏表演的乐工，他们从全国各个州县选拔而来，被太常寺记录在册，以便随时差遣。百戏表演也是服役的一种，关于服役的规定，《唐六典》有详尽的介绍：

短番散乐一千人，诸州有定额。长上散乐一百人，太常自访召。关外诸州者分为六番，关内五番，京兆府四番，并一月上；一千五百里外，两番并上，六番者，上日教至申时；四番者上日教至午时。<sup>①</sup>

“番”在古代有服役的意思。由上述材料可知，百戏乐工服役期限有长短之分。长期服役的乐工更受重视，太常会亲自进行选拔和调派。他们有数千人，是文武二郎的十倍之多。《新唐书·礼乐志》记载在百戏活动的巅峰时，百戏乐工人数占整个乐工人数的三分之一：“太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣备百戏，帝制新曲，教女伶数千百人，衣珠翠缙绣，连袂而歌。”<sup>②</sup>据此可以推测百戏的演出在宫廷中是大受欢迎的。贞观年间，教坊的设置使得太常寺中的乐工人数大规模减少，《唐会要》记载：“贞观二十三年十二月，诏诸州散乐太常上者，留二百人，余并放还。”<sup>③</sup>

关于百戏乐工的教习，则由“其余杂伎则择诸司之户教充。”<sup>④</sup>但这并不意味着他们的培训效果会大打折扣。相反，与其他乐工一样，百戏乐工也须严格遵守太常寺制定的考核制度：

博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司，年满考少者，不叙。教长上弟子四考，难色二人、次难色二人业成者，进考，得难曲五十以上任供奉者为业成。习难色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等第三为业成。业成、行修谨者，为助教；博士缺，以次补之。长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署。习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成；不成者，博士有滴。内教博士及弟子长教者，给资钱而留之。<sup>⑤</sup>

考核成绩不合格者，除了会连累教授他的博士之外，还会被劝退，沦入鼓吹署中。基于此，教习博士对乐工管理分外严格，不听话者则会受到鞭笞。《全唐文》就记载了某位乐工在学习象舞的过程中受到鞭挞的事例：“甲年十三，为国子，乐师孝之舞象，甲不受，乐师将挞，甲云：

① 【唐】李林甫《唐六典》卷14，中华书局，1992年版，第406页。

② 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷22·志12·礼乐12》，中华书局，1997年版，第478页。

③ 【北宋】王溥《唐会要》卷33，上海古籍出版社，2006年版，第714页。

④ 【唐】李林甫《唐六典》卷6，中华书局，1992年版。

⑤ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志38》，中华书局，1997年版，第1243页。

‘达礼不伏。’”<sup>①</sup>合格者，本人除有机会升任为助教或者教习博士外，还可免除徭役。《唐会要》载：“神龙三年八月，敕太常乐鼓吹散乐音声人并是诸色供奉，乃祭祀陈设，严警卤簿等用，须有矜恤，宜免征摇杂科。”<sup>②</sup>特别杰出者更有机会进入仕途，受到重用。贞观三年，太宗下令，制雅乐，增损乐章乐，王长通和白明达被委以官职参与其中，《隋书》、《教坊记》、《旧唐书》、等古籍均有相关记载。一些大臣对于乐工入仕颇为不满，有损礼仪，经常上疏君王要求改变此举。马周就此向太宗谏言：

臣伏见王长通、白明达本自乐工，典皂杂类，韦盘提、解斯正则更无他材，独解调马。纵使术逾济辈，伎能有取，乍可厚赐钱帛，以富其家；岂得列预士流，超授高爵。遂使朝会之位，万国来庭，驻子倡人，鸣玉曳展，与夫朝贤君子，比肩而立，同坐而食，臣窃耻之。然朝命既往，纵不可追，谓宜不使在朝班，预于士伍。<sup>③</sup>

太常寺乐工人数众多，故在此仅举数名佼佼者之例，以概其余。

## （一）、白明达

龟兹人氏，隋炀帝（605—618）在位期间为乐正，精通音律和声乐创造，尤其精通龟兹乐演奏，自创了不少乐曲，如《泛龙舟》、《七夕相逢乐》、《斗百草》等，颇得圣上宠幸。《隋书》记载其他独创新声，颇得圣宠：“（隋炀帝）后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行筋》、《神仙留客》、《掷续命》、《斗鸡子》、《头百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已，谓幸臣曰：‘多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也。’因语明达云：‘齐氏偏隅，曹妙达犹自封王。我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨。’”<sup>④</sup>

隋朝灭亡之后，白明达转而进入唐宫。由于具有特殊的音乐才能，他被赋予官职。《唐会要》记载：“乐工之杂士流，自兹始也。太常卿竇诞，又奏用音声博士，皆为大乐鼓吹官僚，于后箏簧琵琶人白明达，术逾等夷，积劳计考，并至大官。自是声伎入流品者，盖以百数。”<sup>⑤</sup>

## （二）、王长通

隋唐年间的宫廷音乐家，与白明达同为龟兹人氏。其一生历经流转。起初效力于北齐皇室，担任刺史，后转入隋朝宫廷，负责制作龟兹乐和新曲，与白明达、李士衡等音乐家齐名：“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等，凡三部。开皇中，其器大盛于阁闰。时有曹妙达、王长通、

①【清】董诰《全唐文》卷407，山西教育出版社，2002年版，第2467页。

②【北宋】王溥《唐会要》卷33，上海古籍出版社，2006年版，第714页。

③【北宋】王溥《唐会要》卷34，上海古籍出版社，2006年版，第737页。

④【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷15·志10·音乐下》，中华书局，1997年版，第379页。

⑤【北宋】王溥《唐会要》卷34，上海古籍出版社，2006年版，第737页。

李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改基易，持其音技，估街公王之间，举时争相慕尚。”<sup>①</sup>唐朝灭隋之后，王长通被征入唐代宫廷，参与了大唐雅乐的修正，被授予官职。

### （三）、安叱奴

出生于中亚，安国人。舞技超群，高祖时被封为“散骑侍郎”，官至五品。

## 二、教坊乐人

教坊的主体包括乐官、教习博士和乐工三大部分，其中乐工经过严格选拔进入教坊，是百戏表演的主要承担者。他们的性别不受限制，男女兼有。女性艺人分属较为复杂，以伎艺和相貌为标准划分成前头人、宫人、搊弹家三个等级。男性艺人被称作长入。

### （一）、教坊乐工的分类

#### 1、前头人

前头人，姿容卓著，才艺双全，是教坊中地位最高的艺人，在一些表演场合中经常被安排在队伍的最前头，故而得此名。前头人亦谓“内人”，“内人”一词含义广泛，本指夫人或者宫女，而本文中的“内人”特指居住在东宫宜春院的女性艺人，她们存在的意义就是“悦上”。《教坊记笺订》记载：“妓女入宜春院，谓之内人，亦曰前头人——常在上前头也。”<sup>②</sup>可见，“内人”有非常明确的活动场所的限制，即她们必须居住在宜春院内。“内人”这个群体最早出现于唐玄宗时期，为了满足明皇的娱乐需求，官府从民间或其他音乐机构选调数百名色艺俱佳的女子，聚集于宜春院，她们是当时女性艺人中的翘楚。此后，“内人”专指宜春院女工。

部分“内人”的本为妓女，后被挑选入教坊。诗歌《宫词》：“青楼小妇研裙长，总被抄名入教坊。春设殿前多队舞，棚头各自请衣裳。”<sup>③</sup>佐证了从青楼挑选妓女籍于教坊的这一事实。但这并不意味着内人全部源于风尘之地，有部分选自全国各地的乐户之家。其中比较著名的有许永新，《乐府杂录》中记载其“本吉州永新县乐家女也。开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。”<sup>④</sup>还有的从乞丐中而来，例如艺人张红红就是和父亲在卖唱乞讨时被韦青选中，送入宜春院。

前头人与其他教坊乐人最大的区别是所受待遇不同，最为明显的是她们可以配有“鱼袋”。唐时，鱼袋是皇帝赏赐给官员之物，用以区分官职和地位。《旧唐书》载：“凡内外百官，皆给铜印，有鱼符之制……凡授都督、刺史阶未入五品者，并听着排佩鱼，离任则停。”<sup>⑤</sup>而在宜春院内，内人普遍佩有鱼袋，《文献通考》第一百四十六卷记载：“明皇开元中，宜春院伎女谓之内人，云韶院谓之宫人，平人女选入者谓之搊弹家。内人带鱼，宫人则否。”<sup>⑥</sup>由此可知，内人享有较高地位。此外，优待可惠及其家属。《旧唐书》载：“上御宣和殿，对内人亲属一

① 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷15·志10·音乐下》，中华书局，1997年版，第378页。

② 任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第19页。

③ 【唐】王健《宫词》。

④ 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第47页。

⑤ 【后晋】刘昫《旧唐书卷43·志23》，中华书局，1975年版，第1830页。

⑥ 【元】马端临《文献通考卷146·乐考19》，中华书局，1986年版，第1282页。

千二百人，并于教坊赐食，各颁锦彩。”<sup>①</sup>她们还享受“四季给米”的优待，《教坊记笺订》记载“其家犹在教坊，谓之‘内人家’，四季给米。”<sup>②</sup>更有甚者，被赐予宅院。

## 2、云韶院的宫人

云韶院在开元二年并入教坊之中，其下乐人被称作“宫人”。“宫人”容貌伎艺均很一般，在演出中常作为“内人”的候补。《教坊记笺订》记载：“楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之。……云韶谓之‘宫人’，盖贱隶也。非直美恶貌殊，佩裾居然易辨——内人带鱼，宫人则否。”<sup>③</sup>从本段记载可知，云韶院宫人相貌平平，地位低于内人。宫人大多是由戴罪女性或者是罪犯之女构成。

## 3、搯弹家

搯弹家，即弹奏弦索乐器的女乐人。她们大多从平民之家的女子中间选拔而出，容貌秀丽，主业是学习弹奏乐器。《教坊记笺订》云：“平人女以容色选入内，教习琵琶、五弦、箜篌、箏者，谓之‘搯弹家’。”<sup>④</sup>搯弹家的技术水平不及内人。《教坊记》中记载了宜春院内人和搯弹家同时学习《圣寿乐》，内人一日即学成，搯弹家花费了一个月的时间都无法掌握要领，无奈之下，演出时只能把内人放到队伍的首尾等显要位置，将搯弹家混入队伍中间的事实。

## 4、长入

“长入”是指教坊中常日陪伴在君主左右的男性乐工。他们因擅长歌舞和百戏的表演深得君心，因此相对于其他男性艺人，待遇较为优厚。《唐会要》记载：“贞元以来，选乐工三十余人，出入禁中，号‘宣徽长入供奉’，皆假以官第。每奏伎乐称旨，辄厚赐之。”<sup>⑤</sup>黄幡绰、赵解愁等是“长入”中的佼佼者。

### （二）、教坊百戏乐工考述

教坊涌现出了一大批杰出的百戏乐工，君主经常沉迷于他们的演出中。本节将会对这些知名的百戏乐工进行详细介绍。

#### 1、男性乐工

##### （1）、黄幡绰

开元年间最为著名的乐工。《教坊记》、《酉阳杂俎》、《乐府杂录》等古书皆对其有所记载。黄幡绰善弄参军，深谙音乐、才智过人，常伴明皇左右，颇受恩宠。《唐阙史》记载，玄宗一日不见他便会龙颜不展。唐玄宗曾赐予他绯衣。安史之乱爆发后，唐明皇携他入蜀。黄幡绰是百戏“弄痴”的创始人，经常通过幽默诙谐的方式劝谏君主：“孔子曰：‘忠臣之谏有五义焉：一曰濡谏，二曰慈谏，三曰降谏，四曰直谏，五日风谏。唯度主而行之，吾从其风谏’”

① 【后晋】刘昫《旧唐书卷17·本纪17》，中华书局，1997年版，第519页。

② 任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第19、25页。

③ 任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第19页。

④ 同上。

⑤ 【北宋】王溥《唐会要》卷34，上海古籍出版社，2006年版，第735页。

乎!’”<sup>①</sup>这在当时是非常难能可贵的。赵磷《因话录》记载了他规劝唐明皇善待太子的事迹，书中如此评价他：“幡绰优人，假戏谑之言警悟时主，解纷救祸之事甚众，真滑稽之雄。”<sup>②</sup>

### (2)、赵解愁

《教坊记》关于其记载如下：“长入赵解愁”<sup>③</sup>。与黄幡绰同时效力于教坊，最擅长为长竿伎。唐诗人张祜在《千秋乐》中记载了全城百姓倾巢出动观看赵解愁表演竿伎的盛况：“八月平时花尊楼，万方同乐奏千秋。倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。”<sup>④</sup>

### (3)、许小客

教坊长入，擅长优戏，其记载详见于《唐语林》：“（唐）崇因长入人许小客求教坊判官，久之未敢奏。一日，过崇曰：‘今日崖公甚蚁斗，欲为弟奏请，沈吟未敢。’崇谓小客有所欲，乃赠绢两束。后数日，上凭小客肩，行永巷中。小客曰：‘臣请奏事。’上乃推去之，问曰：‘何事？’对曰：‘臣所奏，坊中事耳。’小客方言唐崇，上遵曰：‘欲得教坊判官也？’小客蹈舞曰：‘真圣明，未奏即知。’上曰：‘前宴蕃客日，崇辞气分明，我固赏之，判官何虑不得？汝出报，令明日玄武门来。’……乃救教坊使范安及曰：‘小客更不须令来。’”<sup>⑤</sup>许小客因逾越之罪，被逐出教坊。资料虽然未对许小客的才能进行评价，但是单从他可以亲近圣上并能向其提出条件，就可以推测出他受宠的程度，从而也可以推断出他的表演才能应该是相当出色的。

### (4)、裴成恩

生于玄宗朝，关于其籍贯并没有明确的记载，任半塘先生推测其来自西域。<sup>⑥</sup>他擅长筋斗表演，《教坊记》有云：“筋斗裴承恩妹大娘，善歌。”<sup>⑦</sup>

### (5)、刘真

蜀中人氏，擅长弄假妇人，唐僖宗路过蜀地时被其表演折服，遂携其入京。《乐府杂录》载其“尤能，后乃随驾入京，籍于教坊。”<sup>⑧</sup>

### (6)、无名氏小儿

《教坊记》记载：“教坊一小儿，筋斗绝伦！乃衣以增采，梳洗，杂于内伎中。少顷，缘长竿上，倒立，寻复去手。久之，垂手抱竿，翻身而下。……中使宣旨云：‘此伎尤难，近方教成’。”<sup>⑨</sup>

### (7)、祝汉贞

晚唐优人，擅长俳优之技人。《东观奏记》、《中朝故事》、《资治通鉴》等均对其进行记载。他为人幽默风趣，且反应敏捷，故可以服侍数朝君主而不倒。《唐语林》记载其“累朝

① 【三国】王肃《孔子家语·辨政》，中华书局，2009年版。

② 【唐】赵磷《因话录》卷4，上海古籍出版社，2000年版，第97页。

③ 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第49页。

④ 张祜《千秋乐》。

⑤ 【北宋】王说《唐语林卷1·政事上》，中华书局，1987年版，第53页。

⑥ 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第50页。

⑦ 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第49页。

⑧ 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第49页。

⑨ 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第47页。

供奉，滑稽善伺人意，出口为七字语。上有指顾，速令摹咏，捷若凤簧，尤为帝所喜。”<sup>①</sup>

## 2、女性乐工

### (1)、王大娘

戴竿艺人，现存资料对她的出生年月与籍贯均无涉及，唯一确定的是她生活在玄宗时期。《明皇杂录》记录了她的演出：“玄宗御勤政楼，大张乐，罗列百伎。时教坊有王大娘者，善戴百尺竿，竿上施木山，状碱洲、方丈，令小儿持绛节出入于其间，歌舞不辍。……贵妃复令（刘晏）咏王大娘戴竿，晏应声曰：‘楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神，谁谓绮罗翻有力，犹自嫌轻更著人。’玄宗与贵妃及诸宾御，欢笑移时，声闻于外，因命牙纷及黄文袍以赐之。”<sup>②</sup>这段资料把王大娘头顶长竿的神韵描写得鲜活淋漓，也向我们展示了唐时女性乐人昂扬积极的精神风貌。“王大娘”这个名字在《独异志》中也曾出现：“德宗朝，有戴竿三原妇人王大娘，首戴十八人而行。”<sup>③</sup>这两处出现的王大娘，虽然名字以及身怀的绝技相类，但是是否为同一个人并没有定论。在笔者看来，前一处记载的时间为开元年间，后一处则是德宗时期，二者相去四十年之多，加之两人虽然都是戴竿表演，前者突出的是技巧，后者则侧重用力，所以她们并非同一个人。至于为何名字相同，也并非巧合，唐代还有比较出名的女艺人名“公孙大娘”，大概唐时所有的年长女艺人都被称作“大娘”吧！

### (2)、许永新

原名“许和子”，因家在永新县而得名。她容貌出众，歌声婉转，被赞为“喉啾一声，响传九陌”。<sup>④</sup>除此之外，她还善编新曲，深受唐玄宗赏识，籍于宜春院。《开元天宝遗事》记载：“宫妓永新者善歌，最受明皇宠爱，每对御奏歌，则丝竹之声莫能遏。帝常谓左右曰：‘此女歌值千金’。”<sup>⑤</sup>

她的一生飘零坎坷。安史之乱后，许永新逃出宫苑，嫁给一名小吏，后丈夫死去，因生活所迫坠入风尘。关于其生平和事迹，《中华野史——唐朝卷》中有比较详细的记载：

（许永新）本吉州永新县乐家女也。开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。既美且惠，善歌，能变新声。……安史乱后，永新流落异地，曾于广陵偶遇韦青，相泣于舟中，后返京，竟段于风尘。临死谓其母曰：“阿母钱树子倒矣！”<sup>⑥</sup>

### (3)、石火胡

长于竿伎表演。育有五名养女，皆得其真传，母女六人曾于长安宫殿前献艺，颇得敬宗欢心。据《杜阳杂编》记载：

①【北宋】王说《唐语林卷2·政事下》，中华书局，1987年版，第90页。

②【唐】郑处诲《明皇杂录》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第956页。

③【唐】李冗《独异志》卷上，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第908页。

④【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第47页。

⑤【五代】王仁裕《开元天宝遗事》，《历代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2012年版，第99页。

⑥【明】蔡东藩《中华野史·唐朝卷》，泰山出版社，2000年版，第602页。

上降日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人，孳养女五人，才八九岁。于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲。俯仰来去，赴节如飞，是时观者目眩心怯。火胡立于十重朱画床子上，令诸女迭踏以至半空，手中皆执五彩小帜，床子大者始一尺徐，俄而手足齐举，为之踏浑脱，歌呼抑扬若履平地。上赐物甚厚。<sup>①</sup>

#### (4)、庞三娘

《教坊记》记载：“庞三娘善歌舞，然特工装束。又有年，面多皱，帖以轻纱，杂用云母和粉蜜涂之，遂若少容。尝大酺汴州，以名字求雇。……故坊中呼为‘卖假金贼’。”<sup>②</sup>庞三娘除了擅长歌舞以外，还多了一项化妆的技能以争姘姣。由此可以得知，在唐代教坊中对女性艺人的要求是色艺并举，缺一不可。庞三娘曾经凭借着自己的名字在汴州谋业，可以想象她的歌舞水准之高超，在当时定曾名噪一时。她在教坊之外求雇谋生，也印证了唐朝对下层乐人相对开明宽松的政策。

#### (5)、张四娘

苏中郎之妻，姿色绰约，善弄《踏摇娘》。

#### (6)、阿布思之妻

丈夫被杀后，被遣送至掖庭。她在戏剧方面很有天赋，擅长弄参军。

#### (7)、容儿

善弄钵头戏，在千秋节时宫人曾向其学习《弄钵头》。

#### (8)、张红红

大历年间艺人，容貌姣好，善歌。原本与父亲四处流浪，以卖唱为生，尔后被韦青将军发现，带入宜春院，后供职于教坊。张红红德才兼备，不仅有出色的歌唱技术，还重情重义。韦青将军过世之后，张念及其知遇之恩，悲痛不能自己，最后亦随之而去。她的详细事迹见于《乐府杂录》：

大历中有才人张红红者，本与其父歌于衢路丐食。过将军韦青所居，青于街煽中闻其歌者喉音寥亮，仍有美色，即纳为姬。其父舍于后户，优给之。乃自传其艺，颖悟绝伦。尝有乐工自撰一曲，即古曲《长命西河女》也，加减其节奏，颇有新声。未进闻，先印可于青，青潜令红红于屏风后听之。红红乃以小豆数合，记其节拍。乐工歌罢，青因入问红红如何，云：“已得矣。”青出，给云：“某有女弟子，久曾歌此，非新曲也。”即令隔屏风歌之，一声不失，乐工大惊异，遂请相见，叹伏不已。再云：“此曲先有一声不稳，今已正矣。”

① 【唐】苏鹗《杜阳杂编》卷上，上海古籍出版社，2000年，第40页。

② 参见任半塘《教坊记笺订》，中华书局，1962年版，第42页。

寻达上听。翌日，召入宜春院，宠泽隆异，宫中号“记曲娘子”，寻为才人。一日，内史奏韦青卒，上告红，红乃于上前呜咽奏云：“妾本风尘丐者，一旦老父死，有所归，致身入内，皆自韦青，妾不忍忘其恩。”乃一搊而绝。上嘉叹之，即赠昭仪也。<sup>①</sup>

### 三、梨园乐人

“梨园乐人”又名“皇家梨园弟子”，单从称谓就可窥知他们与皇家关系的密切程度。梨园乐工人数较少，但都精选自太常寺中的坐部伎弟子和宫女，演奏技术自属上乘，加之他们由皇帝亲自教习，所住位置也靠近于禁苑，故而在皇室的日常娱乐生活中发挥了尤为重要的作用，梨园乐人的地位借此得到了极大的提升。他们的定位是直接服务于统治者，所以对于皇族之外的人来说，能够观看一场梨园弟子的演出代表着莫大的荣耀，例如安禄山、杨国忠、杨玉环的姊妹等深受皇上恩宠的人才能享此厚遇。梨园乐工深受皇帝袒护，前文提到《唐语林》记载梨园一胡姓乐人，因擅长吹奏竹笛颇受皇帝器重，在其犯罪之后唐玄宗还亲自为他说情减罚。<sup>②</sup>针对这一情况，诗人元稹发出了“玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。”<sup>③</sup>的感叹。安史之乱前夕，梨园乐人的规模达到全盛时期，增至三百人。<sup>④</sup>

众所周知，唐明皇酷爱娱乐，虽然梨园弟子大多长于法曲表演，但是这一时期在梨园内所进行的娱乐项目绝不拘泥于此，而是花样繁多。除了音清近雅的法曲之外，还有改编自胡地的俗乐（由婆罗门曲改编的《霓裳羽衣曲》）和乐器弹奏，当然也包括歌舞、俳優、拔河、马球、舞马和抛球等百戏表演活动在内。沈佺期的《幸梨园观打球诗》、武平一的《幸梨园打球应制》、薛胜的《拔河赋》等都可以佐证百戏在梨园中是存在的。也有人认为“梨园弟子还演出戏剧，梨园在我国戏剧发展史上有重大影响。”<sup>⑤</sup>

梨园乐工实行轮流值班的制度，以保证随时有人可以听从召唤。轮值期，禁止擅自脱岗。《霓裳词》云：“自直梨园得出稀，更番上曲不教归。”<sup>⑥</sup>在值班结束后，梨园弟子便不再受到束缚，恢复自由之身，他们经常出入青楼等场所进行消遣，有诗如此评价他们：“出来无暇更还家，且上青楼醉明月。”<sup>⑦</sup>

梨园的设立成就了一大批杰出的人才，被记录在册的梨园乐工有二百余人之多，相当于三分之二的梨园弟子，这种情况在等级森严的封建时代是很少见的。只可惜，梨园的辉煌只持续了很短的时间。安史之乱爆发之后，玄宗仓皇西逃，梨园的发展开始下滑，梨园弟子的命运也出现了转折。他们一部分在战乱中频繁辗转逃散，流落到全国各地，晚景凄凉。《太平广记》记载了一

① 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第47页。

② 【北宋】王谠《唐语林卷2·政事下》，中华书局，1987年版，第111页。

③ 【唐】元稹《和李校书新题乐府十二首·华原磬》。

④ 【元】马端临《文献通考卷146·乐考19》，中华书局，1986年版，第1281页。

⑤ 李尤白《唐戏当议》、《梨园在我国戏剧发展史上的重大影响》及《梨园对世界戏剧事业的贡献》，载《梨园考论》，陕西人民出版社，1995年，第41、75、84页。

⑥ 【唐】王健《霓裳词十首》。

⑦ 【唐】吴融《李周弹箏歌淮南韦太尉席上赠》。

名梨园笛师流落民间后凄凉的景象：“唐天宝末，禄山作乱，潼关失守，京师之人于是鸟散。梨园弟子有笛师者，亦窜于终南山谷，中有兰若，因而寓居。清宵朗月，哀乱多思，乃撮笛而吹，燎吹之声，散漫山谷。”<sup>①</sup>还有一百多名乐工被安禄山麾下的叛军所俘。

下文将对详细介绍几名梨园乐工。

## （一）、张野狐

原名张徽，俳优艺人，野狐是其艺名。他与黄幡绰生活于同一时期。据《乐府杂录》记载，他擅长弄参军，且长于作曲，亦是弹弄箏篥的高手。安史之乱时，随驾西逃，途中制作新曲《雨霖铃》：“《雨霖铃》者，因唐明皇驾回至骆谷，闻雨淋奎铃，因令张野狐撰为曲名。”<sup>②</sup>《明皇杂录·补遗》也记录了此事：“明皇既幸蜀，西南行，初入斜谷，属霖雨涉旬，于栈道雨中闻铃，音与山相应。上既悼念贵妃，采其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。时梨园子弟善箏篥者，张野狐为第一。此人从至蜀，上因以其曲授野狐。泊至德中，车驾复幸清华宫，从官宾御多非旧人。上于望京楼下命野狐奏《雨霖铃》，曲未半，上四顾凄凉，不觉流涕，左右感动，与之欲歇，其曲今传于法部。”<sup>③</sup>安史之乱平息之后，明皇回京，张野狐又创作了应景之曲《还京乐》。他的事迹还见于《云溪友议》、《太平御览》等文献资料，所载之事大体一致，此不赘言。

## （二）、李龟年

史料中关于李龟年的记载有很多：

李龟年、彭年、鹤年弟兄三人，开元中皆有才学盛名。鹤年能歌词，尤妙制《渭州》。彭年善舞。龟年善打羯鼓。<sup>④</sup>

遍识才人字，多知旧曲名。<sup>⑤</sup>

天宝中，玄宗命宫女数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。上素晓音律，时有马仙期、李龟年、贺怀智皆洞知律度。<sup>⑥</sup>

唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人，皆有才学盛名。彭年善舞，鹤年、龟年能歌，尤妙制《渭川》，特承顾遇。于东大起第宅，潜侈之制，逾于公侯。宅在东都通远里，中堂制度甲于都下。<sup>⑦</sup>

① 【北宋】李昉《太平广记卷 428·虎 3》，中华书局，1961 年版，第 3482 页。

② 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959 年版，第 59 页。

③ 【唐】郑处海《明皇杂录·补遗》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000 年版，第 973 页。

④ 【北宋】王谔《唐语林卷 5·补遗》，中华书局，1987 年版，第 480 页。

⑤ 【唐】李端《赠李龟年》。

⑥ 【北宋】李昉《太平广记卷 204·乐 2》，中华书局，1961 年版，第 1544 页。

⑦ 【唐】范摅《云溪友议》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000 年版，第 1290 页。

《旧唐书》还记载了龟年极尽所能模仿安禄山，供唐玄宗调笑之事。

鉴于诸家之言，虽然无从考证李龟年的生平，但可知其精通音律、善歌、长于戏弄调笑、擅长羯鼓、箏篪，尤其和着乐器弹唱更是他的绝活，并因此“特承顾遇”。《碧鸡漫志》记载，唐玄宗好听姿容秀丽的妓女歌唱，李龟年曾男扮女装，模仿妖娆清秀的女音供玄宗欣赏。安史之乱爆发，李龟年不愿臣服于叛贼，被迫离开中原南下，《长生殿·弹词》中，有一番李龟年的倾诉：“来到江南地方，盘缠都使尽了。只得抱着这面琵琶，唱个曲儿糊口。”<sup>①</sup>《长生殿》中有关李龟年的资料向我们展示了他在南下以后贫困窘迫的生活状态：

【南吕一枝花】不提防余年值乱离，逼摺得岐路遭穷败。受奔波风尘颜面黑，叹衰残霜雪鬓须白。今日个流落天涯，只留得琵琶在。揣羞脸上长街，又过短街，那里是高渐离击筑悲歌，倒做了伍子青吹箫也那乞丐。

【九转】我只为家亡国破兵戈沸，因此上孤身流落在江南地。……您官人絮叨叨苦问俺为谁，则俺老伶工名唤做龟年身姓李。<sup>②</sup>

此种境遇之下的李龟年，创作风格有了极大的转变，开始关注百姓疾苦和乱世之殇，引起了下层人民的共鸣。后来，李龟年北上，在秦城（今长安）度过晚年，有李端之诗《赠李龟年》：“青春事流主，白首入秦城。”<sup>③</sup>加以佐证。

### （三）、公孙大娘

公孙大娘，善舞剑器，舞风多样，表演了《裴将军满堂势》、《邻里曲》等多种曲目。《津阳门诗》夸赞她：“剑伎皆神奇。”并为此诗做注：“有公孙大娘舞剑，当时号为雄妙。”<sup>④</sup>杜甫曾于年幼时观其表演《浑脱》，深受震撼，遂作《观公孙大娘弟子舞剑器行》来记录震撼之感：

昔有佳人公孙氏，一舞剑气动四方。  
观者如山色沮丧，天地为之久低昂。  
霍如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。  
来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。  
绛唇珠袖两寂寞，晚有弟子传芬芳。  
临颖美人在白帝，妙舞此曲神扬扬。  
与余问答既有以，感时抚事增惋伤。  
先帝侍女八千人，公孙剑器初第一。

……

① 【清】洪升《长生殿》，吉林文史出版社，1997年版，第79页。

② 同上。

③ 【唐】李端《赠李龟年》。

④ 【唐】郑嵎《津阳门诗》。

五十年间似反掌，风尘倾动昏王室。  
梨园子弟散如烟，女乐徐姿映寒日。<sup>①</sup>

杜诗淋漓尽致地再现了公孙大娘豪迈奔放的舞姿，她身着华服，时而妩媚，时而矫健，似后羿射日，又似众神驾着祥龙腾飞，气势恢宏，让观者屏气凝神。公孙大娘的剑舞不仅带给观众视觉上的享受，还能给他们思想上的启迪。据《新唐书》记载，书法家张旭在观其表演后深受启发，书法技艺突飞猛进：“旭，苏州吴人。……旭自言，始见公主担夫争道，又闻鼓吹，而得笔法意，观倡公孙舞《剑器》，得其神。”<sup>②</sup>《乐府杂录》中又有“开元中有公孙大娘善舞剑器，僧怀素见之，草书遂长，盖准其顿挫之势也。”<sup>③</sup>一事记录在册。一个地位卑微的百戏艺人能对两位书法巨匠产生如此之大的影响，在历史上也是凤毛麟角。

### 第三节 宫廷百戏乐人的地位

唐代的宫廷百戏乐人类属贱民，这一群体被打上“乐籍”的烙印。他们与普通百姓相比，人身自由受到约束，是为另类，生活中处处低人一等。从刑罚来看，同等条件之下，乐工犯罪所受的刑罚要比平民重很多，但如果是精通乐律学有所成之人，则可从轻发落，用杖责来代替苦役。《唐律疏议》第三卷记载了朝廷针对乐工和百姓不同的惩罚标准：

此等不同百姓，职掌唯在太常、少府等诸司，故犯流者不同常人例配，合流二千里者，决杖一百；二千五百里者，决杖一百三十；三千里者，决杖一百六十，俱留住，役三年。犯加役流者，役四年，名例云：“累徒流应役者，不得过四年。”故三年徒上，上加一年，以充四年之例。<sup>④</sup>

从婚姻状况来看，唐代“门第”观念甚浓，大唐律法明文规定官户、良人、杂户三个阶层之间禁止通婚，如有违者必处以重罚：

诸杂户不得与良人通婚，违者杖一百，官户娶良人女者，亦如之，良人娶官户女者，加二等。疏议曰：“杂户配隶诸司，不与良人同类，止可当色相娶，不合与良人为婚，违律为婚，杖一百，官户娶良人女者，亦如之。”谓官户亦隶诸司，不属州县，亦当色婚嫁，不得辄娶良人，违者亦杖一百，良人娶官户女者，加二等，合徒一年半，官户私嫁女与良人，律无正文，并须依首从例。<sup>⑤</sup>

① 【唐】杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》。

② 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷202·列传127·文艺中》，中华书局，1997年版，第5764页。

③ 【唐】段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社，1959年版，第49页。

④ 参见钱大群《唐律疏议新注》卷3，南京师范大学出版社，2007年，第119页。

⑤ 参见钱大群《唐律疏议新注》卷14，南京师范大学出版社，2007年，第459页。

本着“当色婚嫁”的基本精神，乐工只能在本阶层内部通婚。例如《教坊记》所记录裴大娘善歌，后嫁给擅长竿技的侯氏的故事，此种情况在当时司空见惯。这种婚姻制度把乐人与其他群体隔绝开来，使他们的社交圈局限在很小的范围之内。为了尽可能扩大自己的交际范围，壮大己方阵营，在艺人之间盛行着拜“香火兄弟”的现象。

当时，百姓用充满鄙夷色彩的称谓“龟”或“龟者”来比喻乐工。乐工出身低贱，加之唐律明文规定乐户必须着绿色衣服以便与百姓平民区分。对此，《因话录》有所提及：

德宗初登勤政楼，外无知者。望见一人衣绿乘驴戴帽至楼下，仰视久之，俯而东去。上立遣宣示京尹，令以物色求之。尹召万年捕贼官李镕，使促求访。李尉伫立思之曰：“必得。”及出，召干事、所由于春明门外数里内，应有诸司旧职事使艺人，悉搜罗之。而绿衣者果在其中。诘之，对曰：“某天宝教坊乐工也。上皇时，数登此。每来，鸱必集楼上，号随驾老鸱。某自罢居城外，更不复见。今群鸱盛集，又觉景象宛如昔时。心知圣人在上，悲喜且欲泣下。”以此奏闻。敕尽收此辈，却系教坊。李尉亦为京尹所擢用，后至郡守。<sup>①</sup>

据资料显示，捕贼官仅根据其衣帽特征便可把寻找范围锁定在艺人身上。艺人着绿色服装，类似于乌龟头之色，所以他们的家庭被戏称为“龟家”。除去上述限制之外，他们还被剥夺了参加科举考试的权利，甚至连日常生活中的穿衣打扮、行路方式也遭到干涉。在封建宗族家庭中，成为乐工还会受到同族人的鄙夷，生前严禁他们踏入本族祠堂，死后亦不允许进入祖坟。对此情形，《乐户：田野调查与历史追踪》详述了此种情况：

有供乐户及其他低下“行道”中人过夜的地方，叫做“窝铺”。至于行的方面，乐户永远要把好路让给别人走：晴天自己沿着屋檐走，下雨自己走在路中间，把屋檐下让给别人走……在居住方面，乐户只能住在村边上，屋子的建筑及墓地的设施都有一定的限制。”<sup>②</sup>

总之，在传统伦理价值观念的影响下，处于社会最底层的百戏乐工忍受着来自社会各方面的压力和歧视。

虽然乐工的总体情况不容乐观，但也有部分乐人凭借自身才华打破此种局面。唐代百戏涌现出许多杰出乐人。吴新雷先生认为这一时期的很多乐工具备很强的综合素养：

到了隋唐五代，不论是歌舞戏还是参军戏，演员的音乐修养成了必备的条件，于是出现了“优”与“伶”必须结合的局面，“俳優”、“倡优”和“伶人”的概念合一认同，产生

① 【唐】赵璘《因话录卷1·宫部》，上海古籍出版社，2000年版，第5页。

② 乔键、刘贯文、李天生《乐户：田野调查与历史追踪》，江西人民出版社，2002年版，第347页。

了“优伶”的总名。这种演员名称上的融合，也生动地反映了中国戏曲形成过程中音乐成分的升值，这说明戏曲演员不仅应具备科白表演的技能，而且还必须能歌善舞，兼通音律乐器，集俳、倡、伶三者的伎艺于一身。这便是中国戏曲作为综合艺术的特征。<sup>①</sup>

身处唐代户籍制度最底层的百戏乐工，直接或间接地参与了百戏的创新和传承，成为唐代百戏文化的砥柱中流。虽然他们身份卑微，但是血液里充满了创新的因子，大量优秀的艺人在唐代大展身手，经过不断的积累和创造，将唐百戏推向了一个全新的阶段。

---

<sup>①</sup> 吴新雷《中国戏曲史论·论戏曲艺术的起源》，江苏教育出版社，1996年版，第13页。



## 第六章 唐代百戏的演出场所

中国戏剧从其孕育、萌芽到发展经历了千百余年的过程。作为戏剧表演主要载体之一的观演场所，是先民进行娱乐消遣的主要地点，它的发展路径与戏剧基本相似，二者在不断演变中相辅相成。历经千百年的演化，观演场所不断走向成熟，及至唐代发展成为“戏场”，主要包括了皇家殿苑、寺院戏场、市井集会和军营等场所。

### 第一节 早期戏剧观演场所

与西方对表演空间的极度重视形成强烈对比，我国原始时期的表演形式粗犷开放，最早期并没有固定地点，一般选用空旷的露天场所，“即地为场”。在戏曲真正成熟之前，这种形式在表演中被广泛使用，对后来的戏台建制和戏曲风格都产生了深远的影响，例如“空台式”戏台就保留了很多原始特征。即使偶尔有台出现，也只是在原来的基础上稍作抬高，周围稍作保护而已。这种方式保证了演员可以自由地进行空间调度，在最大程度上与观众近距离接触，奠定了传统戏曲闹热性和贴近百姓的内在风格。

#### 一、先秦：宛丘

《诗经·陈风·宛丘》记载了陈国子民，在宛丘之下手持羽毛、击鼓舞蹈的场景：“子之汤兮，宛丘之上兮。洵有情兮，而无望兮。砍其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值其鹭羽。砍其击缶，宛丘之道。无冬无夏，执其鹭羽。”<sup>①</sup>宛丘形制极简，属于没有经过人工装饰的自然场所，严格意义上讲，其并不是剧场，只能算是通过祭祀演出沟通民众与神的媒介。廖奔认为宛丘是“四周高中间凹的地形，为天然圆形剧场，在这种地形选择里已经加进了便于观者围观的因素。”<sup>②</sup>

#### 二、汉代：广场（台、观、帐）、街道、庭院

##### （一）、台

由土或石头堆砌而成：“积土四方而高者名台。”<sup>③</sup>它的首要功能是军事防御。《山海经》记载了在与轩辕部落作战之时，敌人因畏惧轩辕台而不敢轻举妄动之事。祭神、宗教、娱乐都是台的附属功能。

夏启时期，开始在台上进行演出。夏启建“古钲台”，宴请诸侯。西汉开始有“露台”，其顾名思义是露天的、无遮盖的台子，又名“灵台”，是迎神请神的重要场所，在表演时自然必不可少。它的出现为后来的戏台奠定了基础。《文帝纪赞》曰：“尝欲作露台，招匠计之，直百金。上曰：‘百金中人十家之产，吾奉先帝宫室，常恐羞之，何以台为！’”<sup>④</sup>汉武帝即位后，仍然马不停蹄地修建台。《太平御览》记载公元前一零九年（元封二年），武帝下令于甘泉宫修建高

① 参见周振甫《诗经译注》，中华书局，2002年版。

② 廖奔《中国古代剧场史》，中州古籍出版社，1997年，第2页。

③ 参见薛林平《中国传统剧场建筑》，中国建筑工业出版社，2009年版，第23页。

④ 【西汉】司马迁《史记卷10·孝文本纪第10》，中华书局，1997年版，第433页。

达三十余丈的通天台：“舞八岁童女三百人，置祠具招仙人。祭天已，令人升通天台以候天神。”<sup>①</sup>《汉书·郊祭志下》记载东汉王莽篡位之后，大兴土木，比前代有过之而无不及：“兴神仙事，以方士苏乐言，起八风台于宫中。台成万金，作乐其上，顺风作液汤。”<sup>②</sup>虽然此时的露台主要承担着祭祀娱神的功用，但是我们仍然可以确定在这一时期，人们已经开始有意识地使表演场所建筑化。

## （二）、观

汉代是百戏艺术发展的第一个高峰期，随着百戏的兴起，出现了我国历史上最早的观演场所——观。观有远看、远眺之义。汉代的观大多是在广场或者开阔的平地建立，相当于现在的观众席，方便人们观看广场之上的演出。从某种程度上看，它可以算作我国最早具备剧场功能的场所。汉代，平乐观最负盛名，此宫观中经常上演百戏演出。见于史籍记载的平乐观有两处，一个建于武帝时期，位于上林苑，另一个建于东汉时期，地处东都洛阳。汉武帝时期，平乐观举行了两次规模盛大的百戏表演。《汉书·武帝纪》载：“夏，京师民观角抵于上林平乐观。”<sup>③</sup>《西京赋》详尽记录演出盛况：

大驾幸乎平乐，张甲乙而袞翠被，攒珍宝之玩好，纷瑰丽以奢靡。临迴望之广场，程角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻撞。冲狭燕灌，胸突括锋。走跳九剑之挥霍，走索上而相逞。华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞天，白虎鼓瑟，龙味笼。女娥坐而长歌，声清畅而委蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之嗽俪。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。讲筋激而增响，磅砣象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，效从背见。熊虎升而拿攫，猿狄超而高援。怪兽法梁，大雀跂跂。白象行孕，垂类铸国海鳞变而成龙，状坑蜿以谥谥洽利疮丸，化为仙车。骊驾四鹿，芝盖九葩。蟾蜂与龟，水人弄蛇。奇幻倏忽，易貌分形。吞刀吐火，云雾杳冥。画地成川，流渭通没。东海黄公，赤刀粤祝。冀灰白虎，卒不能救。扶邪作盃，于是不售。尔乃建戏，车树修梅，饭撞程材，上下翩翩。突倒投而跟挂，譬陨绝而复联。百马同害，骑足并驰，撞未之伎，恣不可弥。弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑……<sup>④</sup>

从文献中可以看出，汉代的观演场所已经注重与表演相配的舞台效果，有意识地布置舞台、装饰道具，舞美意识开始萌动。

## （三）、庭院

庭院式表演即为私人院宅之内的堂演。汉代贵族喜好俳优，大都通过豢养私家艺人来证明自

①【北宋】李昉《太平御览卷177·居处部5》，商务印书馆，1986年，第699页。

②【东汉】班固《汉书卷25下·郊祭志第5下》，中华书局，1997年版，第1270页。

③【东汉】班固《汉书卷6·武帝纪6》，中华书局，1997年版，第198页。

④张衡《西京赋》。

己的尊贵，因此在一些豪强贵胄家中经常设有各种演出。对此风气，《汉书》中多次提及：“五侯群弟，争为奢侈……，后庭姬妾，各数十人，僮奴以千百数，罗钟磬，舞郑女，作倡优，狗马驰逐。”<sup>①</sup>昌邑王尝“发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡。”<sup>②</sup>廖奔先生认为：“汉代百戏的室家厅堂式演出，实际上是原始巫现表演由野外进入屋室后的表现形式的遗留。《尚书·商书·伊训》言商代‘恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风’，即为其源。”<sup>③</sup>

### 三、魏晋南北朝：宫廷宴飨、寺院、街头巷陌

#### （一）、宫廷宴飨

魏晋南北朝时期，百戏被广泛的用于群臣宴会等重要场所，宫廷中的空旷场所、宫殿大厅、殿前空地都是重要的演出场地。《隋书·音乐志》第十三卷记载了梁时宫中太乐殿大型百戏演出的盛况。书中列出了49个表演项目，除去15个雅乐表演之外，其余都是百戏表演，包括《跳铃伎》、《舞轮伎》、《舞盘伎》等。

值得一提的是，梁武帝时期曾专为演出而设立“熊罴案”，陈旸对其有专门记载：“熊罴案十二，悉高丈余，用木雕之，其上按板床焉。梁武帝始设十二案鼓吹，在乐悬之外，以施殿廷，宴飨用之。图熊罴以为饰，故也。隋炀帝更于案下为熊罴豹腾倚之状，像百兽之舞，又施宝于上，用金彩饰之，奏《万宇清》、《月重轮》等三曲，亦谓之十二案乐，非古人朴素之意也。”<sup>④</sup>“熊罴案”被看做中国戏台的雏形，平面四方形制，周围有木质护栏，配以台阶，方便演出人员上下。“熊罴案”是临时性的木结构舞台，宴飨时宾客一时兴起，想要观看表演，便把它置于殿廷中，宴会结束即撤下。“熊罴案”的设立在某种程度上对后世戏台的形制产生了影响。

#### （二）、寺院

魏晋南北朝时期大兴佛教，频繁的战乱更促进了这一意识形态在中国的推广，伴随而来的是寺院文化的兴起。在此大环境之下，百戏活动开始走进寺院并逐渐形成以寺庙为中心的表演场所。寺院表演定期举行，众多百姓聚集于此观看演出。

洛阳寺庙云集，被誉为“佛都”。每逢大型的节日，寺庙便会举行集会（相当于现在的庙会），为了能够吸引更多的百姓前来感受佛教文化，每个寺院都会选择最受欢迎的百戏表演吸引眼球。每到表演之日，观众摩肩接踵，甚至会出现踩踏事故。《洛阳伽蓝记》辑录了每个寺庙的汇演。如“长秋寺，刘腾所立也。作六牙白象负释迦在虚空中。庄严佛事，悉用金玉，作工之异，难可具陈。四月四日，此像常出，辟邪、狮子导引其前，吞刀吐火，腾骧一时，缘幢上索，诡譎不常，奇伎异服，冠于都市。像停之处，观者如堵，迭相践跃，常有死人。”<sup>⑤</sup>农历四月初四，恰逢文殊菩萨诞辰之日，长秋寺举行盛大的游行庆典以示纪念，其中囊括了吐火吞刀、缘竿爬索等百戏

① 【东汉】班固《汉书卷98·元后传第68》，中华书局，1997年版，第4023页。

② 【东汉】班固《汉书卷68·霍光金日磾传第38》，中华书局，1997年版，第2940页。

③ 廖奔《中国早期演剧场所述略》，《文物》1990年第4期。

④ 转引自刘彦君《图说中国戏曲》，浙江教育出版社，2001年版，第24页。

⑤ 【北魏】杨衒之《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社，1978年，第52-53页。

项目，表演吸引了众多百姓围堵观看。昭仪尼寺“伎乐之盛，与刘腾相比。”<sup>①</sup>景明寺的百戏活动集中在每年八月节，声势浩大：“梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。”<sup>②</sup>景乐寺和宗圣寺“大斋”时常演女性喜爱之戏，故观看者以女性群体居多。《洛阳伽蓝记》对此有详尽记载：景乐寺“常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝竹寥亮，谐妙入神。……召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞汴殿廷。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总荟其中。剥驴、投井、植枣、种瓜，须臾之间皆得食。士女观看，目乱睛迷。”<sup>③</sup>宗圣寺“妙伎杂乐，亚于刘腾。城东士女，多来此寺观看也。”<sup>④</sup>

寺院表演的形式颇为新颖，吸引了众多百姓云集于此，进而推动了佛教文化的传播。随着佛教的不断渗透，在一些非官方的集会中通常都会有“走像”等仪式，寺院成为重要的百戏表演场所即滥觞于此。

### （三）、街头巷陌

《南齐书》记载了东华门与神虎门之间上演了角抵戏；《北史》第十二卷、七十七卷记载了在端门街上演角抵之戏；《隋书》记载：

始齐武平中，有鱼龙烂漫、俳優、侏儒、山车、巨象、拔井、种瓜、杀马、剥驴等，奇怪异端，百有余物，名为百戏。……乃于天津街盛陈百戏，自海内凡有奇伎，无不总萃。……百戏之盛，振古无比。<sup>⑤</sup>

## 四、隋代

伴随着隋朝大一统的实现，生产力发展迅速，百戏规模愈盛，达到史上之最。隋炀帝时期，每逢元宵佳节，在端门和建国门之间都会开辟出绵延八里的场所，用以表演百戏，各个阶层的人均可以参与其中。《隋书·音乐志》记载：

及大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。初于芳华苑积翠池侧，帝帷宫女观之。有舍利先来，戏于场内，须臾跳跃，激水满衢，鼉鼉龟鳖，水人虫鱼，遍覆于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰《黄龙变》。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女，对舞绳上，相逢切肩而过，歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮石白大瓮器等，各于掌上而跳弄之。并二人戴竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。自是皆于太常教习。每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏

① 【北魏】杨衒之《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社，1978年，第59页。

② 【北魏】杨衒之《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社，1978年，第114页。

③ 【北魏】杨衒之《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社，1978年，第57—58页。

④ 【北魏】杨衒之《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社，1978年，第74页。

⑤ 【唐】魏征、令狐德芬《隋书卷15·志10》，中华书局，1997年版，第380页。

达旦，以纵观之。至晦而罢。伎人皆衣锦绣缁彩。其歌舞者，多为妇人服，鸣环佩，饰以花  
 髻者，殆三万人。……百戏之盛，振古无比。自是每年以为常焉。<sup>①</sup>

《资治通鉴》记载了隋炀帝时期，一场接待外国使者宴会上的百戏演出：“帝以诸蕃酋长毕  
 集洛阳，丁丑，于端门街盛陈百戏，戏场周围五千步，执丝竹者万八千人，声闻数十里，自昏达  
 旦，灯火光烛天地；终月而罢，所费巨万。自是岁以为常。”<sup>②</sup>

## 第二节 唐代百戏观演场所

唐时，演出场所被称为“歌场”或“戏场”。“歌场”侧重歌舞戏演出。戏场，“则歌舞音  
 声。”<sup>③</sup>所有上演百戏杂技的场所皆唤作戏场。康保成先生认为：“‘戏场’一词最早出现在汉  
 译佛典《修行本起经》卷一。原指印度的歌舞、百戏、戏剧演出场所。”<sup>④</sup>直至隋朝，戏场才冲  
 破佛经概念的局限，泛指一切百戏的表演场所。

唐代休假制度极为宽松。据《唐六典》记载：

元正、冬至各给假七日，寒食通清明四日，八月十五日、夏至及腊各三日。正月七日、  
 十五日、晦日、春、秋二社、二月八日、三月三日、四月八日、五月五日、三伏日、七月七  
 日、十五日、九月九日、十月一日、立春、春分、立秋、秋分、立夏、立冬、每旬，并给休  
 假一日。五月给田假，九月给授衣假，为两番，各十五日。私家拊庙，各给假五日。四时祭，  
 各四日。父母在三千里外三年一给定省假三十五日；五百里，五年一给拜扫假十五日，并除  
 程，五品已上并奏闻。冠，给三日；五服内亲冠，给假一日，不给程。婚嫁，九日，除程。  
 周亲婚嫁，五日；大功，三日；小功，一日，不给程。齐衰周，给假三十日；葬，三日；除  
 服，二日。小功五月，给假十五日；葬，二日；除服，一日。总麻三月，给假七日；葬及除  
 服皆一日。<sup>⑤</sup>

旬假、田假、故假、春秋假等节假日名目繁多，一年之中有三分之一的时间都属于假期，堪称  
 历史之最。如此宽松的休假制度使得观演百戏成为唐人生活中必不可少的一部分，百戏演出频繁  
 地出现在各个场合。“戏场”在这一时期发展到了极致。

唐代百戏的观演场所包括：皇家殿苑、寺院戏场、市井集会、军营等。

### 一、殿庭宴会

唐时帝王每逢节庆、会见外宾、朝贺大赦等重要的日子，都会在宫中殿亭设宴进行百戏演出，

① 【唐】魏征、令狐德棻《隋书卷15·志第10·音乐下》，中华书局，1997年版，第81页。

② 【北宋】司马光《资治通鉴卷181·隋纪5》，中华书局，1956年版，第5645页。

③ 《大正藏》卷5，财团法人佛伦教育基金会出版部，1990年版，第189页。

④ 康保成《“戏场”：从印度到中国》，《沈阳师范学院学报（社会科学版）》2002年第2期。

⑤ 【唐】李林甫《唐六典》卷2，中华书局，1992年版。

百戏演出的规模和频率较之以往都更胜一筹。陈旸《乐书》有云：“唐旧制，承平无事，三三岁，必于盛春内殿锡宴宰辅及百辟，备《韶》、《濩》九奏之乐，设鱼龙曼延之戏，连三日抵暮方罢。”

<sup>①</sup>根据《册府元龟·帝王部·宴享》所记录的历任帝王的宴飨频率，太宗朝举行宴飨共计 72 场，高祖和明皇次之，分别有 49 和 47 场。还有一种赐宴规模更为宏大，格局更为开放，除了朝臣之外，平民老百姓也可以参与进来，赐宴一般接连举行数日，又被称作“酺会”或者“大酺”。《明皇杂录》记载：“开元、天宝年间，天下太平，百戏盛行。每酺宴，大陈山车、旱船、寻橦，走索、丸剑、角抵、戏马、斗鸡。”<sup>②</sup>“唐代举行大酺的缘由和名目较为繁杂，如皇帝即位、加冠、加元服、更改年号、疾病康复、册立皇后、皇后复位、纳妃、立皇太子、祭祀天地山川、出现祥瑞、祝圣寿、祝捷、节庆等。”<sup>③</sup>频繁的宴请促使宫廷宴会成为百戏观演最为重要的场合之一，宴会地点一般设在宫廷看楼、皇家禁苑和掖庭。

### （一）、皇家看楼

兴庆宫，皇家御院，建于开元时。宫中的“勤政楼”和“花萼楼”为百戏演出的中心。玄宗常于此举行大宴。勤政楼位于兴庆宫的西南方向，楼对面是热闹非凡的长安东市，花萼楼是李隆基为了方便与臣子畅饮而建造的，高约三层，也位处街边，便利的交通促使两楼成为重要的观演场所。据《开天传信记》所记载，玄宗御驾勤政楼举行大酺，上演了多场百戏，群臣子民竞相观看：“百戏竞作，人物填咽。金吾卫士白棒雨下，不能制止。”<sup>④</sup>

《明皇杂录》、《旧唐书》都记载了勤政楼举行百戏的盛况：

玄宗御勤政楼，大张乐，罗列百妓。时教坊有王大娘者，善戴百尺竿，竿上施木山，状瀛洲、方丈，令小儿持绛节出入于其间，歌舞不辍。<sup>⑤</sup>

玄宗位多年，善音乐，若宴设酺会，即御勤政楼。先一日，金吾引驾仗北衙四军甲士，未明陈仗，卫尉张设，光禄造食。候明，百僚朝，侍中进中严外办，中官素扇，天子帘受朝。礼毕，又素扇垂帘，百僚常参供奉官、贵戚、二王后、诸蕃酋长，谢食就坐。太常大鼓，藻绘如锦，乐工齐击，声震城阙。太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡委，充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。日旰，即内闲引躁马三十匹，为《倾杯乐曲》，奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，押转如飞。又令宫女数百人自帷出击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。虽太常积习，皆不如其妙也。若《圣寿乐》，则回身换衣，作字如画。又五坊使引大象入场，或拜或舞，动容

① 【元】马端临《文献通考卷 146·乐考 19》，中华书局，1986 年版。

② 【唐】郑处海撰，丁如明校点《明皇杂录》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000 年版，第 956 页。

③ 郝小雯《唐代大酺再探》，《首都师范大学学报（社会科学版）》，2012 年第 2 期。

④ 【唐】郑处海撰，丁如明校点《明皇杂录》，中华书局，1985 年版，第 3 页。

⑤ 【唐】郑处海撰，丁如明校点《明皇杂录》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000 年版，第 956 页。

鼓振，中于音律，竟日而退。<sup>①</sup>

《新唐书》记录了勤政楼有舞马表演：

玄宗尝命教舞马四百蹄，各为左右，分为部目，为某家宠，某家骄。时塞外亦有善马来贡者，上俾之教习，无不曲尽其妙。因命衣以文绣，络以金银，饰其鬃鬣，间杂珠玉。其曲谓之《倾杯乐》者，数十回奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，旋转如飞。或命壮士举一榻，马舞于榻上，乐工数人立左右前后，皆衣淡黄衫，文玉带，必求少年而姿貌美秀者。每千秋节，命舞于勤政楼下。<sup>②</sup>

花萼楼亦是玄宗朝举行百官宴会的重要场合，每逢上元佳节便人山人海。《花萼楼赋》详述此事：“献春之望，严更罗守。月上南山，灯连北斗，鱼启钥与楼上，龙衔烛于帐口，帝城纵观而驾肩，王宫望瞻而仰首。鼓吹更落，琴笙夜久。清歌齐升而切汉，妙舞连轩而垂手。”<sup>③</sup>《津阳门诗》曰：“千秋御节在八月，会同万国朝华夷。花萼楼南大合乐，八音九奏莺来仪。都卢寻撞诚醒凝，公孙剑伎方神奇。马知舞撤下床榻，人惜曲终更羽衣。”<sup>④</sup>另有《唐会要》、张说之词《舞马》等史料向我们展示了盛唐时期两楼竞演百戏的情状，寻撞跳丸、缘竿舞马等节目在楼前的广场上轮番上演，引得各个阶层纷至沓来。

其实不只是玄宗一朝的宫廷百戏闹热非凡，唐时大部分帝王都会在宫中设立大型宴飨。据《杜阳杂编·卷中》记载，唐敬宗时期：“上降日，大张宴乐，集天下百戏于殿前。”<sup>⑤</sup>《旧唐书·中宗本纪》载：“十一月戊寅，上尊号曰应天皇帝，皇后曰顺天皇后。壬午，及皇后享于太庙，大赦，赐文武官阶、勋、爵，民酺三日。己丑，幸洛城南门，观泼寒胡戏。”<sup>⑥</sup>《旧唐书·穆宗本纪》载：“丁丑，御丹凤楼，大赦天下。宣制毕，陈俳优百戏于丹凤门内，上纵观之。”<sup>⑦</sup>《旧唐书·孙伏伽传》载：“孙伏伽……武德元年，初以三事上谏。……其二曰：百戏散乐，本非正声……近者，太常官司于人间借妇女裙稀五百余具，以充散妓之服，云拟五月五日于玄武门游戏。”<sup>⑧</sup>

除去资料中援引的勤政楼、花萼楼、丹凤楼等宫中殿庭，还有很多宫廷建筑也因为曾上演百戏而名噪后世。像高宗时期的麟德殿、中和殿、飞龙院、观风殿等时有“舞马”表演、时有优人弄孔子、时有“合生”。伴随着百戏表演日益兴盛，用来安置观众欣赏表演的“看棚”应运而生。

《旧唐书》记载了每年元宵节，人们都借勤政楼前的“看棚”来观赏各种演出：“每初年望夜，

① 【后晋】刘昫《旧唐书卷28·志第8》，中华书局，1997年版，第1051页。

② 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷22·志第12·礼乐12》，中华书局，1997年版，第477页。

③ 【清】董诰《全唐文》卷333，山西教育出版社，2002年版，第2007页。

④ 【清】彭定求《全唐诗》，中华书局，1960年版，第6563页。

⑤ 【唐】苏鄂《杜阳杂编》卷中，见《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第1387页。

⑥ 【北宋】欧阳修、宋祁《旧唐书卷4·本纪第4》，中华书局，1997年版，第108页。

⑦ 【后晋】刘昫《旧唐书卷16·本纪16》，中华书局，1997年版，第476页。

⑧ 【后晋】刘昫《旧唐书卷75·列传25》，中华书局，1997年版，第2635页。

又御勤政楼，观灯作乐，贵戚里，借看楼观望。夜阑，太常乐府县散乐毕，即遣宫女于楼前缚架出眺，歌舞以娱之。若绳戏竿木，诡异巧妙，固无其比。”<sup>①</sup>虽然这些“看棚”只是临时搭建，却也标志着我国古代演出场所的重心开始由“娱神”向“娱人”转变。

## （二）、皇家禁苑

禁苑特指皇家园林。历代帝王都会兴建园林专供皇室消遣娱乐，此风唐时尤盛。唐代禁苑占地面积巨大、建筑众多，承载了很多规模宏大的百戏演出。最负盛名的皇家禁苑当属玄宗朝的“梨园”，玄宗专门在此设立了教习宫人的“艺术学校”，培养了三百余名“梨园弟子”。此外，诸如“舞马”、“马球”等体育性质浓厚的百戏活动亦会在“梨园”上演。

禁苑中除了气势磅礴的建筑，亦不乏湖光山色。唐穆宗曾在禁苑置“鱼藻宫”，“观竞渡、角抵于鱼藻宫，用乐。”<sup>②</sup>唐中后期，皇宫贵族一改在宫廷殿内举行宴会的风气，开始热衷于“追宴游乐”：“百司每旬节休假，并不须人曹司，任游胜为乐。”<sup>③</sup>长安东南方向，有着规模宏大的曲江园林，包括大唐芙蓉园、杏园在内，风景秀丽，正好成为“游宴”的绝佳之地。曲江园林，《剧谈录》有曰：“曲江池，本秦世惜州。元中疏凿，遂为胜境。其南有紫云楼、芙蓉园，其西有杏园。”<sup>④</sup>曲江河畔举行的宴会活动精彩纷呈，周侃先生的《唐代中后期宫廷妻飨与乐舞、百戏表演场所考察》一文把繁多的游宴活动分为“上巳节曲江游宴、中和重阳节曲江赐百官宴以及进士‘闻喜宴’三类。”<sup>⑤</sup>在这些活动中乐舞百戏必不可少，《唐摭言》卷三“散序”条载：“曲江大会，则先牌教坊请奏，上御紫云楼垂观焉，时或拟作乐，则为之移日。……曲江之宴，行市罗列，长安几于半空。”<sup>⑥</sup>王棨《曲江池赋》也记录了曲江河畔的百戏表演：“是日也，天子降蜜舆，停彩仗，呈丸剑之杂伎，间韶乐之吵唱。”<sup>⑦</sup>唐宪宗时期，曲江赐宴的传统开始被打破：“停中和、重阳二节赐宴，其上巳日仍旧。”<sup>⑧</sup>自此之后，只有上巳之日人们才可以欣赏到隆重的曲江宴。

在皇家禁苑设立大型宴飨，摆脱了在禁宫之中的种种束缚，拉近了人与人之间的距离。君臣畅饮，时而可与民同乐。在这里，不论何种阶层和地位的人都可以尽情享受节日的欢愉，感受大唐盛世的脉搏。在皇家禁苑设立大型宴飨，举行多姿多彩的百戏演出，也向国内外昭示着大唐奔放、激情、开化、包容的时代精神，有着政治和娱乐的双重意义。

## （三）、掖庭

掖庭宫是较为特殊的后宫机构，长安的掖庭宫始建于隋朝。据《长安志》载：“掖庭宫，盖

① 【后晋】刘昫《旧唐书卷28·志第8》，中华书局，1997年版，第1052页。

② 【北宋】欧阳修，宋祁《新唐书卷8·本纪8》，中华书局，1997年版，第222页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷9·本纪第9》，中华书局，1997年版，第207页。

④ 【唐】康骈《剧谈录》卷下，古典文学出版社，1958年版，第57页。

⑤ 周侃《唐代中后期宫廷妻飨与乐舞、百戏表演场所考察》，《中华戏曲》第38期。

⑥ 【唐】王定保《唐摭言》，上海古籍出版社，1978年版，第25页。

⑦ 【清】董诰《全唐文》卷770，山西教育出版社，2002年版，第4728页。

⑧ 【北宋】王谔撰，周勋初校正《唐语林校正》，中华书局，1987年版，第54页。

高祖所起，宫人教艺之所也。”<sup>①</sup>早在两汉、魏晋南北朝之际，掖庭就开始担负着部分娱乐职能。《魏书》载：“太祖初，冬至祭天于南郊圆丘，乐用《皇矣》，奏《云和》之舞，事讫，奏《维皇》，将燎。……掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。”<sup>②</sup>

从掖庭的居住人员来看，除了皇帝和宠妃享有特权居住在宫殿之中，其余不受宠的妃子（包括戴罪的妃嫔）、宫人、罪臣家属都居住在掖庭之中，人数庞杂。《资治通鉴》记载了杨贵妃因忤逆圣上，被发配到掖庭宫，后明皇差遣下人探望她的故事：“妃对使者涕泣曰：‘妾罪当死，陛下幸不杀而归之。今当永离掖庭，金玉珍玩，皆陛下所赐，不足为献，惟发者父母所与，敢以荐诚。’乃剪发一縷而献之。’上遽使高力士召还，宠待益深。”<sup>③</sup>这条史料印证了掖庭宫的确是部分嫔妃的安身之地。

掖庭之中拥有众多籍没而来的女性，她们除了完成宫中杂物之外，也会充任乐人。例如前文数次提到的番部叛将阿布思之妻，就是非常出色的参军戏艺人。宫人除具备必需的艺术素养之外，宫中亦十分重视她们的艺术教育，因此有不少宫人都或多或少地掌握了一些娱乐技能。宫人的人身自由受到严苛的限制，加之宫内的日常生活寂寞冷清，所以她们只能通过自娱自乐的方式排遣苦闷，这在客观上促进了掖庭之中百戏等娱乐活动的滋长。在众多娱乐活动中，分属百戏的杂技类项目颇受欢迎，例如“绳伎”。《唐语林校证》记载：“自绳端摄足而上，往来倏忽，望若飞仙。有中路相遇，侧身而过者；有着履而行，从容仰俯者；或以画竿接脰，高六尺；或蹋肩蹋顶，至三四重，既而翻身直倒至绳，还往曾无蹉跌。”<sup>④</sup>除了宫人私下活动，皇帝也会不时携宠妃前来欣赏演出：“明皇与贵妃，每至酒酣，使妃子统宫妓百余人，帝统小中贵百余人，排两阵于掖庭中，曰为‘风流阵’。以霞帔锦被张之为旗积，攻击相斗，败者罚之巨觥，以戏笑。”<sup>⑤</sup>《唐会要》记载了皇后曾向高宗谏言“禁妇人倡优杂戏”<sup>⑥</sup>，这也从侧面印证了掖庭之中百戏活动的盛行。

综上所述，无论是在唐朝的宫廷宴会、大型庆典，还是在宫廷的日常生活中，“百戏”都凭借着自身包罗万象的内容和精彩纷呈的技艺与雅乐分庭抗礼，在宫廷的各个角落顽强生长。

## 二、寺院戏场

唐代佛教盛行，寺院数量激增。《新唐书》记载盛唐之时有“寺五千三百五十八，僧七万五千五百二十四，尼五万五百七十六。”<sup>⑦</sup>星罗棋布的寺院为百戏表演提供了广阔的舞台。

佛教进入唐朝之后日益世俗化，为了能够更加广泛地向唐人宣扬佛家思想，寺院将佛法传播与百戏表演结合起来，以迎合百姓的欣赏习惯。某种程度上，许多寺院活动的佛教色彩逐渐退化，

① 参见肖爱玲《古都西安·隋唐长安城》，西安出版社，2008年，第64页。

② 【北齐】魏收《魏书卷8·乐志》，中华书局，1997年版，第2827-2828页。

③ 【北宋】司马光《资治通鉴卷216·唐纪32》，中华书局，1956年版，第6898页。

④ 【北宋】王谠撰，周勋初校正《唐语林校正》，中华书局，1987年版，第476页。

⑤ 【五代】王仁裕《开元天宝遗事》，《历代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2012年版，第29页。

⑥ 【北宋】王溥《唐会要》卷34，上海古籍出版社，2006年，第733页。

⑦ 【北宋】欧阳修、宋祁《新唐书卷48·志38》，中华书局，1997年版，第1252页。

其娱乐功用甚至大于宗教功用，成为民间娱乐中心。《南部新书》记载：“长安戏场，多集于慈恩。小者在青龙、其次荐福、保寿。尼讲盛於保唐，名德聚之安国。士大夫之家入道，尽在咸宜。”<sup>①</sup>唐代名僧道宣所著《量处轻重仪》一书中涉及到了唐代佛寺中的财产内容，其中就包括“‘戏具’与‘杂剧戏具’”<sup>②</sup>这一记载，也向人们证明了寺院活动中包含百戏表演。廖奔先生也认为唐代戏场集中于寺院之内。

寺院戏场能够成为娱乐活动的中心地带，还得益于大唐繁荣的经济。《旧唐书·韦嗣立传》向我们展示了寺院修建所需的成本：“比者营造寺院，其数极多，皆务取宏博，竞崇瑰丽。大则费耗百十万，小则尚用三五万余，略计都用资财，动至千万以上。”<sup>③</sup>有了雄厚的经济实力做后盾，很多寺院大兴土木，修建成了园林式的游览胜地，寺院对各个阶层的民众都实行免费开放的政策，因而吸引了许多士民纷沓而来。加之多数寺院规模宏大，周围有平坦开阔的场地，这为百戏活动提供了广泛的群众基础和场地设施。

有的寺院“戏场”身份比较特殊，它们得益于皇室的支持，从而有能力自己蓄养伎乐。因此，这些寺院除了利用百戏来实现教化万民的目的之外，也会单纯的举行百戏活动，满足皇室的娱乐需求。譬如位于长安城郊的玉华寺，唐初期本不是佛寺，而名“玉华宫”，宫内豢养乐人，高宗继位之后改之为“玉华寺”，自然而然这部分乐人被寺庙接管，有僧人“夜睹玉华寺内，广博严净，伎乐盈满。”<sup>④</sup>

与此同时，庙会兴起，也成为娱乐中心。关于“庙会”，《辞海》有曰：“庙会，亦称‘庙市’。中国的市集形式之一。唐代已经存在。在寺庙节日或规定日期举行。一般设在寺庙内或其附近，故称‘庙会’。”<sup>⑤</sup>《北平风俗类征》所载：“京师隆福寺，每月九日，百货云集，谓之庙会。”<sup>⑥</sup>《论庙会文化》指出：“庙会文化就是以寺庙为最初依托，以宗教活动为最初动因，以集市活动为表现形式，融艺术、游乐、经贸等活动为一体的文化现象。”<sup>⑦</sup>这一观点也获得了众多学者的认可。可见，庙会的发展得益于寺庙宗教活动的兴盛。唐代城郭内外的寺院周围有着宽阔的空间，各种宗教活动的频繁举行使得寺庙成为人流聚集之地，在此基础上许多寺庙成为了小型的经济活动中心，这为庙会的发展提供了可能。实际上，唐时的寺院活动并不是孤立存在的，在多数情况下与庙会联合在一起，两者相得益彰，成为唐时重要的文化活动商业区。

《唐代长安的庙会与戏场》介绍了寺庙、庙会的娱乐活动：“寺院除了有优美的风景，以及各种讲说活动之外，最吸引人的大概就是寺院中的百戏，百戏活动表演场地称之为‘戏场’，戏场具有游戏、娱乐和竞技的功能，其表演内容多为歌舞百戏。”<sup>⑧</sup>

作为外来文化的佛教把自身的节日与唐时的传统节日融合在一起，碰撞出了新的火花。《岁

① 【北宋】钱易《南部新书》，中华书局，2002年版。

② 【唐】释道宣《量处轻重仪本》卷1，见《大藏经》卷45，新文丰，1983年版，第848页。

③ 【后晋】刘昫《旧唐书卷88·列传38》，中华书局，1997年版，第2870页。

④ 【北宋】赞宁《宋高僧传》，中华书局，1987年版，第73页。

⑤ 《辞海》，上海辞书出版社，2002年版。

⑥ 李家瑞《北平风俗类征》，北京出版社，2010年版。

⑦ 高占祥《论庙会文化》，文化艺术出版社，1992年，第4页。

⑧ 王永平《唐代长安的庙会与戏场》，河北学刊2008年第6期。

华纪丽》中记载：“摩揭陀国，正月十五日僧徒、俗众云集，观佛舍利放光雨花。”<sup>①</sup>而这一天恰逢“上元节”，唐有“上元节”关灯、放灯的习俗，开元时期还特地为这天取消了“夜禁”，允许百姓彻夜赏灯。寺院在这一天会举行各种相关的活动，民众多聚集于此观看。无量义寺“设匙灯、竹灯，计此千灯。其匙、竹之灯树构作之貌如塔也，结络之样甚是精妙，其高七八尺许。并从此夜至十七日夜，三夜为期。”<sup>②</sup>

七月十五“中元节”也会有百戏活动。《太平广记》记载“中元日，番禺人多陈设珍异于佛庙，集百戏于开元寺。”<sup>③</sup>“唐天宝后，有张某为剑南节度史。中元日，令郭下诸寺，盛其陈列，以纵士女游观。……作一铺木人音声，关戾在内，丝竹皆备，令百姓士庶，悉观三日。”<sup>④</sup>

官方还批准4月8号“佛诞节”为法定假日，休假一天：“大圣祖以二月十五日降生，请同四月八日佛生之时，休假一日。”<sup>⑤</sup>《太平广记》记载，每到四月八日，很多百姓都奔向寺院竞相观演：“濮阳郡有续生者，莫知其来……每四月八日，市场戏处，皆有续生。郡人张孝恭不信，自在戏场，对一续生，又遣奴子往诸处看验。”<sup>⑥</sup>

除去传统的节假日之外，寺院还会在“佛教六斋日”定期举办尼讲活动。“佛教六斋日”即指每月的8、14、15、23、26、30日，每逢斋日，听者甚众。《唐会要》记录了保唐寺举行尼讲，众人相跟前去之事：“每南街保唐寺有讲席，多以四月之八日，相牵率听焉。”<sup>⑦</sup>除上述节日之外，部分寺庙还举行佛牙会。《唐宋时期庙会研究》提到：“长安供奉佛牙的寺院共有4个，分别是崇圣寺、荐福寺、兴福寺和庄严寺，且定期举办佛牙会。”<sup>⑧</sup>

从上述引文中可以看出，唐时，寺院活动频频，百戏演出是活动中必不可少的内容，且演出水平高超。《太平广记》记载长洲县陆氏携全家前往虎丘寺观看演出，因家贫，其女无衣蔽体遂不能一同前往，“慨叹投井而死。”<sup>⑨</sup>这则轶事充分证明了百戏演出的精彩程度。在庙会期间定期上演百戏逐渐摆脱了前朝各代“即地为场”的习惯，演出有了相对固定的场所，楚州龙兴寺每日午间都有固定表演：“素为郡之戏场，每日中，聚观之徒，通计不下三万人。”<sup>⑩</sup>

除去定期举行的庙会之外，寺庙还会增加临时庙会。《太平广记》记载：“寺中有魔母神堂，越中士女求男女者，必报验焉。越州观察使皇甫政因无子嗣，遂来此求一子，如愿。皇甫政大喜，大设斋，富商来集。政又择日，率军吏州民，大陈伎乐，吸引了百万之众。”<sup>⑪</sup>诸如此类的临时庙会还有很多，也吸引了很多人前来，虽然“百万之众”有夸张之嫌，但不难推测寺院庙会在当时颇受欢迎。

① 【唐】韩鄂《岁华纪丽》，中华书局，1985年版，第20页。

② 【日】圆仁撰，顾承甫、何泉达校《入唐求法巡礼行记》卷1，上海古籍出版社，1986年，第27页。

③ 【北宋】李昉《太平广记卷34·神仙34》，中华书局，1961年版，第216页。

④ 【北宋】李昉《太平广记卷122·报应21》，中华书局，1961年版，第860页。

⑤ 【北宋】王溥《唐会要卷82·休假》，上海古籍出版社，2006年版，第1519页。

⑥ 【北宋】李昉《太平广记卷83·异人3》，中华书局，1961年版，第532页。

⑦ 【唐】孙策《北里志·海论三曲中事》，古典文学出版社，1957年，第26页。

⑧ 牛晓丹《唐宋时期庙会研究》，河南大学硕士论文，2012年。

⑨ 【北宋】李昉《太平广记卷333·鬼18》，中华书局，1961年版，第2647页。

⑩ 【北宋】李昉《太平广记卷394·雷2》，中华书局，1961年版，第3148页。

⑪ 【北宋】李昉《太平广记卷41·神仙41》，中华书局，1961年版，第259页。

其时，“长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿。”<sup>①</sup>可见，慈恩寺内的戏场在长安城内影响颇广。《资治通鉴》记载了万寿公主前往慈恩寺观戏，对小叔子的病情置若罔闻，招来皇上斥责之事：“十一月，庚午，万寿公主适起居郎郑颢。颢，綦之孙，登进士第，为校书郎、右拾遗内供奉，以文雅著称。……颢弟顓，尝得危疾，上遣使视之。还，问‘公主何在？’曰：‘在慈恩寺观戏场。’上怒，叹曰：‘我怪士大夫家不欲与我家为昏，良有以也！’亟命召公主入宫，立之阶下，不之视。公主惧，涕泣谢罪。上责之曰：‘岂有小郎病，不往省视，乃观戏乎？’遣妇郑氏。”<sup>②</sup>《独异志》又载“在长安戏场中，日集数千人观之”。<sup>③</sup>由韩愈诗《华山女》：“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷；黄衣道士亦讲说，座下寥落如明星；华山女儿家奉道，欲驱异教归仙灵；观中人满坐观外，后至无地无由听。”<sup>④</sup>可以得知，观众对僧侣“讲佛经”、“讲说”等行为很不以为然，捧场之人寥寥无几，只有“华山女”出场进行表演时才能引起观者的共鸣，吸引人们前来。上述史料虽然未能向我们提供具体的戏场观演内容，但是足以印证长安寺院戏场的百戏表演引人入胜。

关于这些戏场中百戏表演的具体内容，许多史籍中也多有涉及：

唐贞元中，有乞者解如海，其手自臂而堕，足自胫而脱，善击球、擿蒲戏，又善剑舞、数丹丸，挟二妻，生子数人。至元和末犹在，长安戏场中日集数千人。<sup>⑤</sup>

佛寺设大会，百戏在庭，有十岁童儿舞于竿杪。忽有物状如雕鹞，掠之而去，群众大骇。

⑥

《南部新书》中曾记载：“道吾和尚上堂，戴莲花笠，披执简、击鼓、吹笛，口称鲁三郎。”<sup>⑦</sup>和尚头戴莲花笠、执简（简在古代象征着官吏），据此推测此处讲述的应该不是佛家之事而“鼓”、“笛”是乐器，故此推断道吾和尚的表演涉及人物扮演和乐器伴奏，《唐戏弄》中也涉及到了该条史料，任半塘认为“既吹笛，《鲁三郎》必是歌剧。”<sup>⑧</sup>

《杜阳杂编》记载了法门寺举办迎佛骨活动，表演人群载歌载舞，吸引了四方之家：

十四年春，诏大德僧数十辈，于凤翔法门寺迎佛骨。……长安豪家竞饰车服，驾肩弥路。四方挈老扶幼来观者，莫不蔬素以待恩福。……初迎佛骨，有诏令京城及畿甸，于路傍垒土为香刹。或高一二丈，迨八九尺，悉以金翠饰之，京城之内约及万数。……又坊市豪家，相

① 【北宋】钱易《南部新书》，中华书局，1985年版，第46页。

② 【北宋】司马光《资治通鉴卷248·唐纪64》，中华书局，1956年版，第8036页。

③ 【唐】李冗《独异志》卷上，中华书局，1985年版，第6页。

④ 【清】彭定求《全唐诗》卷341，中华书局，1960年版，第3823-3824页。

⑤ 【唐】李冗《独异志》卷上，中华书局，1985年版，第6页。

⑥ 【唐】李绰《尚书故实》，《文渊阁四库全书子部·杂家类》，上海古籍出版社，2003年版，第12页。

⑦ 【唐】姚合《听僧云端讲经》，中华书局，1960年，第1271页。

⑧ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第1018页。

为无遮斋，大会通衢间，结彩为楼阁、台殿。或水银以为池，金玉以为树，竞取僧徒，广设佛像，吹螺击钹，灯烛相继。又令小儿玉带金额，白脚呵唱于其间，恣为嬉戏。又结锦绣为小车，与以载歌舞。如是充于辇毂之下，而延寿里推为繁华之最。<sup>①</sup>

《酉阳杂俎·盗侠》记载了瓦官寺的百戏演出，该次演出网罗了多种杂技类型：“猿挂鸟跂，捷若神鬼；复建甍水於结脊下，先溜至檐，空一足，欹身承其溜焉。”<sup>②</sup>

大唐作为当世的文化交流中心，吸引了不少西域僧侣，他们把西域神秘莫测的幻术和极具特色的音乐带入中土，为百戏注入了新的活力，迎合了唐人猎奇的心理，开阔了唐人的眼界。

《酉阳杂俎》记载梵僧难陀进行幻术表演：“得如幻三昧，入水火，贯金石，变化无穷。”<sup>③</sup>他曾用三根树枝变化出三个尼姑，并与她们载歌载舞。

观演人数不断增加，平地表演的弊端开始出现，后排观众无法真切捕捉到演出画面，寺院戏场中开始“搭台唱戏”，把表演者抬到一定的高度，以便大多数观众能够更为轻松地欣赏演出。这在客观上也促进了“露台”向“戏台”的转变。

### 三、市井、村野巷陌

唐代的生产力极速发展，商品经济空前繁荣，城市面积不断扩张，许多百姓开始从事手工业和商业劳动，由纯粹的农民向市民阶层转变，他们有了较强的娱乐意识，这些因素促进了市井娱乐的兴盛。唐时，市井娱乐文化空前活跃，在人流集中的市井、巷陌，经常有各种百戏活动上演。

酒楼一般位于人流密集、交通便利的闹市区，唐代的文人雅士和商贾富豪都热衷于在歌楼酒肆举行酒筵活动。笙歌乐舞、诙谐调笑在这类宴席之中必不可少。此外，开始有专人在此卖艺。

《太平广记》记载了这一情况：“击竹子不言姓名，亦不知何许人，年可二十余。在成都酒肆中，以手持二竹节相击，铿然鸣响，有声可听，以唱歌应和，乞丐于人，宛然词皆合道意。”<sup>④</sup>因此酒楼成为了百戏歌舞重要的传播场所。

由于唐代节日名目繁多，不仅宫廷、寺院会有大型的庆典活动，普通百姓也在用他们自己独特的方式欢度佳节，其中最常见的就是举行一些百戏竞技活动。由于条件所限，百姓没有专门的表演场所，加之这些竞技活动所需空间较大，因此空旷宽敞的街头巷陌便成为他们的最佳选择。

《上巳洛中寄王九迥》记载了在河洛地区，百姓举行斗鸡、射箭活动度过寒食节：“卜洛成周地，浮杯上巳筵。斗鸡寒食下，走马射堂前。”<sup>⑤</sup>

《酉阳杂俎》记录荆州百姓在寒食节期间进行角抵、蹴鞠活动：“荆州百姓郝惟谅，性粗率，勇于私斗。武宗会昌二年，寒食日，与其徒游于郊外蹴鞠角力，因醉于土播间。”<sup>⑥</sup>

① 【唐】苏鄂《杜阳杂编》，上海古籍出版社，2000年版。

② 【唐】段成式《酉阳杂俎卷9·盗侠》，中华书局，1981年版，第88页。

③ 【唐】段成式《酉阳杂俎卷5·怪术》，中华书局，1981年版，第46页。

④ 【北宋】李昉《太平广记卷85·异人5》，中华书局，1961年版。

⑤ 【唐】孟浩然《上巳洛中寄王九迥》。

⑥ 【唐】段成式《酉阳杂俎续集卷3·支诺皋下》，中华书局，1981年版，第225页。

《唐会要》有曰：“开元二年，十月六日敕：‘散乐巡村，特宜禁断。’”<sup>①</sup>任半塘认为：“此时散乐之发展，既已达巡村地步，可知各州县必皆先有散乐，经常在都市戏场，固定演出。……迨此种固定演出尤有不足，或业此众，非都市戏场所能悉容，然后始散而之四方，作巡回表演。”<sup>②</sup>

安史之乱后，宫廷乐工向民间流散，客观上加速了百戏的传播进程。经过专门培训的乐工在演出内容和形式上精益求精，受到市中商贾富豪和普通百姓的追捧；再加上生活所迫，许多艺人以此行当谋生，商业性质的表演逐渐形成。范摅《云溪友议·艳阳词》记录了女优刘采春与丈夫从江淮一带来到长安，卖艺求生之事：

有（俳）优周季南、季崇及妻刘采春，自淮甸而来。善弄陆参军，歌声彻云。……诗曰：“新妆巧样画双蛾，幔裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱文靴。言词雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌。”……采春一唱是曲，闺妇行人莫不连泣。<sup>③</sup>

百戏的身影活跃于歌楼酒肆、村野巷陌之间。无论其是普通的娱乐消遣还是带有商业性质的表演行为，都在告诉我们一个事实：唐时民间百戏表演异常活跃。散落民间的宫廷乐人与民间传统百戏互相切磋、交融，在一定程度上是对百戏的传承与创新，对唐代百戏的繁荣起着不可估量的推动作用。与此同时，闹市中商业性表演的出现也为宋代勾栏瓦舍的繁荣作了重要铺垫。

#### 四、军营

唐代设立乐营，管理军乐。观演活动对于军队意义重大：第一，将士长期南征北战，在艰苦乏味的生活条件下，对娱乐活动的需求最为迫切，他们需要通过观演来缓解压力、打发时间；第二，军营通过体育活动磨练士兵的体力、耐力，提升整体御敌能力，譬如角抵、拔河。因此，军营也是百戏表演重要场所。

轻松欢愉、竞技色彩浓烈的百戏是军营演出的重要内容。《旧唐书》记录穆宗亲临军营观看角抵伎：“幸左神策军观角抵及杂戏，日昃而罢。”<sup>④</sup>杜甫有诗云：“绣段装檐额，金花贴腰鼓。一夫先舞剑，百戏后歌樵。”<sup>⑤</sup>《因话录》记载：“军中有透剑门伎。大燕日，庭中设幄数十步，若廊宇者，而编剑刃为榱栋之状。”<sup>⑥</sup>《旧唐书》记载了懿宗朝，庞勋叛军由湘入徐途中，令倡卒弄傀儡：“（庞勋）其众千余人，每将过郡县，先令倡卒弄傀儡以观人情，虑其邀击。”<sup>⑦</sup>

综上所述，唐代军营中的百戏表演内容丰富多彩，他们的存在极大丰富了军人的生活，振奋

①【北宋】王溥《唐会要卷34·杂录》，上海古籍出版社，2006年版。

②任半塘《唐戏弄》，中华书局，1984年版，第151页。

③【唐】范摅《云溪友议》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第2061页。

④【后晋】刘昫《旧唐书卷16·本纪16》，中华书局，1997年版，第476页。

⑤【唐】杜甫《陪柏中丞观宴将士二首》。

⑥【唐】赵璘《因话录卷6·羽部》，见《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第869页。

⑦【后晋】刘昫《旧唐书卷177·列传127》，中华书局，1997年版，第4581-4582页。

了他们的精神，对唐代军队精神面貌的提升有着积极作用。



## 结 语

“百戏”是我国历史上最为贴近百姓生活的艺术形式，唐代又是百戏发展最为繁盛的时期之一。纵览唐代百戏，成果丰硕，承前启后，对唐代以后的戏曲发展有着极其深刻的影响。近年来，关于唐代百戏的研究日渐增多，但多数只集中于具体的一个方面，缺少系统的梳理。有鉴于此，笔者通过查阅各类文献史料，结合历史、文学、音乐、体育等学科，综述了本时期的百戏研究成果，探讨唐百戏的历史渊源、具体内容、演出情况、管理机构、演出乐工、演出场所，力求从整体上研究唐百戏状貌。

首先，唐百戏包罗了大量的艺术形式。歌舞戏、俳優杂剧、杂技、球类运动在继承前代的基础上不断丰富。这些艺术形式为后世戏曲的兴盛发展提供了充裕的给养（譬如戏曲中的净、末等角色就是来源于百戏表演），对戏曲向综合性的艺术形态迈进作出了不可磨灭的贡献。

其次，唐代的音乐管理机构空前完备，传承且不忘创新。新置教坊和梨园，音乐机构规模之庞大历史罕见，其创作的艺术内容基本代表了当时的最高成就。唐代音乐机构的建立对后代百戏及其管理机构有着极其重要的借鉴价值。

再次，百戏活动的繁荣刺激了乐工人数的增加，尤其是宫廷机构吸纳众多优秀人才进行教习、培训，故而当时百戏演出在整体上有着较高水准。尤其是盛唐时期，教坊、梨园的设置促进了宫廷百戏表演与民间俚俗之艺的融合，赋予了百戏蓬勃的生命力，使其达到了前所未有的新高度。通过对百戏乐工来源、表演内容、地位、归属等问题的研究，可以窥知唐代百戏艺术趋向多元化、专业化，且在不同阶层和更高层次观赏需求的推动下，获得了长足发展。这也为后世戏曲的成熟作了重要铺垫。

最后，与前代相较，唐代百戏演出规模宏大、内容丰富、场次频繁，因此，演出场所多样化是发展之必然。宫廷殿苑、寺院庙会、市井集会、军营都萦绕着热闹非凡的百戏演出。演出场所的逐步固定给艺人提供了一个相对稳定的空间进行切磋交流，有利于百戏表演的传播与发展。



## 致 谢

岁月不居,时节如流。离别之时,翩然而至。还记得三年前,也是这样一个明媚的春日,我带着忐忑、慌乱、期待参加了人生中的第一次复试,悄悄的打量了未来老师与同窗的模样,我看到了一张张微笑、和善的脸庞,从那时起,我便与温暖、快乐结缘。三年的学生时光,回想起来只有感谢。

感谢所有传道授业解惑的老师,教会我专注。车文明先生造诣精深、幽默谦逊,让学生领略了大家风范。延保全老师、王志峰老师、王星荣老师、王福才老师、孙俊士老师、许江娥老师、孔美艳老师、郭文顺老师、甄洪永老师、姚春敏老师等开启了学生了解专业知识的大门,带学生走进未知的世界。感谢杨慧老师,百忙之中为我修改初稿。感谢郝成文老师,经常鼓励我、鞭策我、关心我。

感谢我的师兄师姐。论文的完成,离不开各位师兄的帮助。由于我的愚钝,写作思路经常中断,幸得师兄陈仕国、崔武杰、王璐伟的指点,令我豁然开朗。感谢我的同门刘一瑾师姐、赵娅军师姐、段飞翔师兄对我真诚以待,在生活中像哥哥姐姐一样照顾我、关心我。

感谢陪我一起走过三年时光的同窗好友,带给我温暖和力量。娇娇、永琴与我既是同窗又是舍友,我们可以毫无顾忌地分享彼此的秘密,可以放下一切烦恼来一场说走就走的旅行,可以纵情的分享喜怒哀乐,这段别样的缘分让我倍感珍惜。感谢敦厚踏实的兄长牛晋荣、迷糊可爱的王峰、才华横溢的周才、个性善良的侯恩辉,是你们包容我、迁就我,你们是我生命中最美丽的意外,愿前程似锦。

感谢我的恩师曹飞先生。受业于老师门下,学生之幸。从论文的选题、搜集资料到定稿,老师都竭尽所能给予我指导和帮助。当然,在学习之外,老师之于我,更是一个宽厚亲切的长辈。和老师的交流总是充满了一切可能,我们谈理想、谈人生,无所不包,听老师畅谈是我读书生涯最享受的一件事情。感谢老师让我看到了严谨和浪漫兼而有之的人生,让我学会如何更好的生活。感谢老师每一次诚恳的聊天,让我从一个见到老师会害羞躲避的女孩儿慢慢成长,学会了打开心扉,更学会了真诚待人。感谢老师对我的照顾和信任,让我有力量和信心前行。一日为师,终生亲人,学生会将这份感念藏进心中,定不负师恩。

感谢我的家人。感谢男朋友赵丹荣用无尽的耐心和爱呵护我,用智慧帮助我,让我成为一个幸福的女孩儿。我们相濡以沫走过六年青葱岁月,未来的日子,我们定风雨同舟、荣辱与共。感谢父母,给我生命,给我自由,给我信任,给我支持,给我理解,让我在爱与温暖中成长。不能常伴父母身边,心中惭愧不安,惟愿父母平安康健。

感谢生命中与我相遇的每一份美好,我定会携爱前行,向阳而生。

还未回忆,已红了眼眶,期待与你们的重逢!



## 参考文献

### 一、文献资料

- 【1】[春秋]孔丘著，[三国]王肃编. 孔子家语. 北京：燕山出版社，1995.
- 【2】尚书. 北京：中国书店出版社，1985.
- 【3】礼记. 上海：上海古籍出版社，1987.
- 【4】周礼. 北京：中华书局，1991.
- 【5】[西汉]史游撰，[唐]颜师古注. 急就篇注. 北京：中华书局，1985.
- 【6】[唐]释慧琳. 一切经音义. 台北：大通书局，1985.
- 【7】[唐]长孙无忌. 唐律疏议. 北京：中华书局，1993.
- 【8】[清]阮元. 十三经注疏. 北京：中华书局，1982.
- 【9】[清]焦循. 孟子正义. 上海：上海书店出版社，1986.
- 【10】[春秋]左丘明. 国语. 上海：上海古籍出版社，1998.
- 【11】[西汉]司马迁. 史记. 北京：中华书局，1997.
- 【12】[西汉]刘向. 汉书·艺文志. 北京：图书文献出版社，2008.
- 【13】[东汉]班固. 汉书. 北京：中华书局，1997.
- 【14】[西晋]陈寿. 三国志. 北京：中华书局，1997.
- 【15】[北魏]杨衒之. 洛阳伽蓝记. 上海：上海古籍出版社，1978.
- 【16】[东晋]陆翊. 邺中记. 北京：中华书局，1985.
- 【17】[北齐]魏收. 魏书. 北京：中华书局，1997.
- 【18】[唐]孙棨. 北里志. 上海：古典文学出版社，1957.
- 【19】[唐]康骕. 剧谈录. 上海：古典文学出版社，1958.
- 【20】[唐]徐坚. 初学记. 北京：中华书局，1962.
- 【21】[唐]段成式. 酉阳杂俎. 北京：中华书局，1981.
- 【22】[唐]刘肃. 大唐新语. 北京：中华书局，1984.
- 【23】[唐]韩鄂. 岁华纪丽. 北京：中华书局，1985.
- 【24】[唐]郑縠. 开天传信记. 北京：中华书局，1985.
- 【25】[唐]李焘. 尚书故实. 北京：中华书局，1985.
- 【26】[唐]无名氏. 玉泉子真录. 北京：中国书店，1986.
- 【27】[唐]杜佑. 通典. 北京：中华书局，1988.

- 【28】[唐]高彦休. 唐阙史. 上海: 上海古籍出版社, 1991.
- 【29】[唐]姚汝能. 安禄山事迹. 北京: 中华书局, 1991.
- 【30】[唐]李林甫. 唐六典. 北京: 中华书局, 1992.
- 【31】[唐]郑处海. 明皇杂录. 北京: 中华书局, 1994.
- 【32】[唐]魏征、令狐德棻. 周书. 北京: 中华书局, 1997.
- 【33】[唐]魏征、令狐德棻. 隋书. 北京: 中华书局, 1997.
- 【34】[唐]崔令钦. 教坊记. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1998.
- 【35】[唐]赵璘. 因话录. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 【36】[唐]李冗撰, 丁如明等校点. 独异志. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 【37】[唐]封演. 封氏闻见记校注. 北京: 中华书局, 2005.
- 【38】[梁]萧子显. 南齐书. 北京: 中华书局, 1975.
- 【39】[五代]王定保. 唐攘言. 上海: 上海古籍出版社, 1978.
- 【40】[梁]宗懔. 荆楚岁时记. 太原: 山西人民出版社, 1987.
- 【41】[后晋]刘昫. 旧唐书. 北京: 中华书局, 1997.
- 【42】[五代]王仁裕撰, 丁如明校点. 开元天宝遗事. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 【43】[北宋]司马光. 资治通鉴. 北京: 中华书局, 1956.
- 【44】[北宋]宋敏求. 唐大诏令集. 北京: 商务出版社, 1959.
- 【45】[北宋]宋敏求. 长安志. 北京: 中华书局, 1988.
- 【46】[北宋]王钦若. 册府元龟. 北京: 中华书局, 1960.
- 【47】[北宋]李昉. 太平广记. 北京: 中华书局, 1961.
- 【48】[北宋]李昉. 文苑英华. 北京: 中华书局, 1966.
- 【49】[北宋]李昉. 太平御览. 北京: 中华书局, 2008.
- 【50】[北宋]王明清. 挥尘录. 上海: 上海古籍出版社, 1964.
- 【51】[北宋]欧阳修、宋祁. 新唐书. 北京: 中华书局, 1975.
- 【52】[北宋]王谠. 唐语林. 上海: 上海古籍出版社, 1978.
- 【53】[北宋]王谠撰, 周勋初校正. 唐语林校正. 北京: 中华书局, 1987.
- 【54】[北宋]赞宁. 宋高僧传. 北京: 中华书局, 1987.
- 【55】[北宋]钱易. 南部新书. 北京: 中华书局, 2002.
- 【56】[北宋]孙光宪. 北梦琐言. 贾二强点校. 北京: 中华书局, 2002.
- 【57】[北宋]陈旸. 乐书. 北京: 北京图书馆出版社, 2004.

- 【58】[北宋]王溥. 唐会要. 上海: 上海古籍出版社, 2006.
- 【59】[南宋]王灼. 碧鸡漫志. 北京: 中华书局, 2000.
- 【60】[南宋]计有功. 唐诗纪事. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- 【61】[元]马端临. 文献通考. 北京: 中华书局, 1986.
- 【62】[元]陶宗仪. 南村缀耕录. 北京: 中华书局, 2004.
- 【63】[明]沈德符. 顾曲杂言. 台北: 台湾商务印书馆, 1983.
- 【64】[明]钱希言. 戏瑕. 北京: 中华书局, 1985.
- 【65】[清]焦循. 剧说. 台北: 台湾商务印书馆, 1973.
- 【66】[清]徐松撰, 张穆校补. 唐两京城坊考. 北京: 中华书局, 1985.
- 【67】[清]段安节. 乐府杂录. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- 【68】翁世勋. 《角力记》校注. 北京: 人民体育出版社, 1990.
- 【69】周绍良、周超. 唐代墓志汇编. 上海: 上海古籍出版社, 1992.
- 【70】[日]圆仁撰, 顾承甫、何泉达校. 入唐求法巡礼行记. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- 【71】列子. 郑州: 中州古籍出版社, 2010.
- 【72】[东汉]许慎. 说文解字. 上海: 上海古籍出版社, 1997.
- 【73】[唐]欧阳询. 艺文类聚. 北京: 中华书局, 1965.
- 【74】[唐]杜甫著, 高仁标点校. 杜甫全集. 上海: 上海古籍出版社, 1996.
- 【75】[唐]苏鹞. 杜阳杂编. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 【76】[清]彭定求. 全唐诗. 北京: 中华书局, 1960.
- 【77】[清]董诰. 全唐文. 太原: 山西教育出版社, 2002.
- 【78】[清]纪昀. 文渊阁四库全书. 上海: 上海古籍出版社, 2003.
- 【79】[清]陈梦雷. 古今图书集成. 武汉: 华中科技大学出版社, 2008.
- 【80】元白诗选. 北京: 古典文学出版社, 1957.
- 【81】唐五代笔记小说大观. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 【82】丁如明、李宗为、李学颖等校点. 唐五代笔记小说大观. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 【83】中国大百科全书出版社编辑部. 中国大百科全书. 北京: 中国大百科全书出版社, 1996.
- 【84】汉语大字典编辑委员会. 汉语大字典. 成都: 四川辞书出版社, 1999.
- 【85】辞海. 上海: 上海辞书出版社, 2002.
- 【86】马克思、恩格斯. 马克思恩格斯选集. 北京: 人民出版社, 1955.

## 二、学术著作

- 【1】 向达. 唐代长安与西域文明. 北平: 哈佛燕京出版社, 1933.
- 【2】 孙楷第. 傀儡戏考原. 上海: 上海杂志出版社, 1952.
- 【3】 王国维. 王国维戏曲论文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1957.
- 【4】 [日]青木正儿. 中国近世戏曲史. 北京: 作家出版社, 1958.
- 【5】 周贻白. 中国戏曲史长编. 北京: 人民文学出版社, 1960.
- 【6】 任半塘. 教坊记笺订. 北京: 中华书局, 1962.
- 【7】 孟瑶. 中国戏曲史. 台北: 文星书店, 1965.
- 【8】 [日]岸边成雄. 唐代音乐史的研究. 台北: 台湾中华书局, 1973.
- 【9】 张世彬. 中国音乐史论述稿. 香港: 香港友联出版社, 1975.
- 【10】 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 北京: 人民音乐出版社, 1981.
- 【11】 任半塘. 优语集. 上海: 上海文艺出版社, 1982.
- 【12】 刘大杰. 中国文学发展史. 上海: 上海古籍出版社, 1982.
- 【13】 王国维. 古剧角色考. 北京: 中国戏剧出版社, 1984.
- 【14】 任半塘. 唐戏弄. 上海: 上海古籍出版社, 1984.
- 【15】 [日]岸边成雄. 唐代音乐史的研究. 台北: 台湾中华书局, 1987.
- 【16】 薛宝琨. 中国幽默艺术论. 杭州: 浙江人民出版社, 1989.
- 【17】 英藏敦煌文献. 成都: 四川人民出版社, 1990.
- 【18】 张涛. 列女传译注. 济南: 山东大学出版社, 1990.
- 【19】 [日]小野玄妙. 大正藏. 台北: 财团法人财经研究教育基金会出版部, 1990.
- 【20】 傅正谷. 唐代音乐舞蹈杂技诗选释. 北京: 人民音乐出版社, 1991.
- 【21】 俞鹿年. 中国官制大辞典. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 1992.
- 【22】 罗香林. 唐代文化史研究. 上海: 上海文艺出版社, 1992.
- 【23】 高占祥. 论庙会文化. 北京: 文化艺术出版社, 1992.
- 【24】 吴钊、刘东升. 中国音乐史略. 北京: 人民音乐出版社, 1993.
- 【25】 李尤白. 梨园考论. 西安: 陕西人民出版社, 1995.
- 【26】 吴新雷. 中国戏曲史论·论戏曲艺术的起源. 南京: 江苏教育出版社, 1996.
- 【27】 廖奔. 中国古代剧场史. 郑州: 中州古籍出版社, 1997.
- 【28】 徐慕云. 中国戏剧史. 上海古籍出版社, 2001.

- 【29】陈寅恪. 金明馆丛稿二编. 北京: 三联书店, 2001.
- 【30】项阳. 山西乐户研究. 北京: 文物出版社, 2001.
- 【31】周振甫. 《诗经》译注. 北京: 中华书局, 2002.
- 【32】乔键、刘贯文、李天生. 乐户: 田野调查与历史追踪. 南昌: 江西人民出版社, 2002.
- 【33】资华筠. 影响世界的中国乐舞. 北京: 文化艺术出版社, 2003.
- 【34】刘秉果. 中国体育史. 上海: 上海古籍出版社, 2003.
- 【35】邓小南. 唐宋女性与社会. 上海: 上海辞书出版社, 2003.
- 【36】廖奔、刘彦君. 中国戏曲发展史. 上海: 上海人民出版社, 2004.
- 【37】黎国韬. 古代乐官与古代戏剧. 广州: 广东高等教育出版社, 2004.
- 【38】孙晓辉. 两唐书乐志研究. 上海: 上海音乐出版社, 2005.
- 【39】刘再生. 中国古代音乐史简述. 北京: 人民音乐出版社, 2005.
- 【40】张庚、郭汉城. 中国戏曲通史. 北京: 中国戏剧出版社, 2006.
- 【41】李希凡. 中华艺术通史. 北京: 北京师范大学出版社, 2006.
- 【42】曾永义. 戏曲源流新论(增订本). 台北: 台湾中华书局, 2008.
- 【43】薛林平. 中国传统剧场建筑. 北京: 中国建筑工业出版社, 2009.
- 【44】黄新亚. 消逝的太阳: 唐代城市生活长卷. 长沙: 湖南人民出版社, 2010.
- 【45】王国维. 宋元戏曲史. 上海: 上海古籍出版社, 2011.
- 【46】曹飞. 敬畏与喧闹: 神庙剧场及其演剧研究. 北京: 中国戏剧出版社, 2011.
- 【47】康保成. 傩戏艺术源流. 广州: 广东高等教育出版社, 2011.
- 【48】钱大群. 唐律疏义新注. 南京: 南京师范大学出版社, 2011.
- 【49】刘彦君. 图说中国戏曲. 杭州: 浙江教育出版社, 2011.

### 三、研究论文

- 【1】岑仲勉. 唐代戏乐之波斯语. 《东方杂志》, 1945.
- 【2】马得志. 唐长安兴庆宫发掘记. 《考古》, 1959.
- 【3】阴法鲁. 唐代西藏马球戏传入长安. 《历史研究》, 1959.
- 【4】廖奔. 中国早期演剧场所述略. 《文物》, 1990.
- 【5】耿占军. 古代百戏. 《文博》, 1992.
- 【6】黄竹三. 参军色与致语考. 《文艺研究》, 2000.

- 【7】康保成. “戏场”从印度到中国——兼说汉译佛经中的梵剧史料. 《沈阳师范学院学报(社会科学版)》, 2002.
- 【8】许继起. 鼓吹十二案考释. 《中国音乐学》, 2004.
- 【9】李昌集. 唐代宫廷乐人考略. 《中国韵文学刊》, 2004.
- 【10】柏红秀. 《唐代宫廷音乐文艺研究》. 扬州大学博士学位论文, 2004.
- 【11】赵维平. 中国历史上的散乐与百戏. 《中央音乐学院学报》, 2006.
- 【12】李静蓉. 《唐代宫廷优伶研究》. 福建师范大学硕士学位论文, 2006.
- 【13】尹占华. 唐参军戏补说. 《聊城大学学报》, 2007.
- 【14】黎国韬. 唐五代参军戏演出形态转变考. 《艺术探索》, 2008.
- 【15】周侃. 唐代中后期宫廷妻簪与乐舞、百戏表演场所考察. 《中华戏曲》, 2008.
- 【16】王永平. 唐代长安的庙会与戏场. 《河北学刊》, 2008.
- 【17】周侃、李楠. 唐代乐舞、百戏观演场所考察. 《兰州学刊》, 2009.
- 【18】黎国韬. 论中古假面戏群. 《西域研究》, 2009.
- 【19】耿占军. 从野蛮到文明——汉唐长安动物戏的发展演变. 《唐都学刊》, 2010.
- 【20】刘希里. 唐代歌舞戏考略. 《四川戏剧》, 2011.
- 【21】任飞. 《唐代太常、教坊乐官研究》. 福建师范大学博士学位论文, 2011.
- 【22】黎国韬. 汉唐百戏管理机构考. 《中华戏曲》, 2012.
- 【23】李西林. 唐代宫廷音乐管理机构制度述考. 《交响——西安音乐学院学报》, 2012.
- 【24】郝小雯. 唐代大酺再探. 《首都师范大学学报(社会科学版)》, 2012.
- 【25】牛晓丹. 《唐宋时期庙会研究》. 河南大学硕士学位论文, 2012.
- 【26】杨晓慧. 《唐代俗文学研究》. 陕西师范大学博士学位论文, 2012.
- 【27】葛恩专. 试论唐代宫廷音乐教育. 《贵州师范学院学报》, 2013.
- 【28】陈世雄. 人、傀儡与戏剧. 《文化遗产》, 2013.
- 【29】王扬扬. 《唐代教坊考述》. 河南师范大学硕士学位论文, 2013.

## 攻读学位期间发表的论文及获奖情况

### 发表论文

《〈人再囧途之泰囧〉初探》，《剑南文学》，2013年总第359期

### 获奖情况

- 1、2013年11月获得院级“优秀学生”称号
- 2、2015年1月获得校级“优秀学生”称号