

叶大兵

中国百戏史话

浙江人民出版社

目 录

长安——中国“百戏”的摇篮(代序)·····	(1)
原始杂技、乐舞的萌芽	
“蚩尤戏”的传说·····	(11)
原始乐舞的产生·····	(12)
“击壤”和“踢石球”·····	(13)
夏代的“乐舞”和“奇伟之戏”	
方夷来宾 献其乐舞·····	(15)
“奇伟之戏”，“烂漫之乐”·····	(16)
周代的“散乐”和“讲武”	
“旄人”掌教舞散乐·····	(19)
“讲武”和竞技表演·····	(20)
古代幻术的萌芽·····	(21)
春秋战国时的杂技和巫舞	
“郑卫之声”和“世俗之乐”·····	(23)
巫舞的兴起·····	(25)
“弄丸”、“趺橦”和“侏儒扶卢”·····	(26)
遁术和口技·····	(27)
秦代的“角抵俳优之戏”	
女乐倡优 充盈宫室·····	(29)

“角抵戏”的雏形·····	(30)
汉代的“百戏”	
“百戏”的鼎盛时期·····	(32)
《西京赋》与《平乐观赋》·····	(40)
“鱼龙曼延”·····	(44)
“总会仙倡”和“仙人车”·····	(48)
“东海黄公”·····	(50)
“寻橦”、“扛鼎”与“冲狭”·····	(52)
“跳丸剑”和“走索”·····	(55)
“巴渝舞”和“七盘舞”·····	(57)
“蹋鞠”和“足球舞”·····	(60)
魏晋时代的“百戏”	
连骑击鞠 水转百戏·····	(64)
有名的幻术家——左慈·····	(66)
“吞刀吐火”与“断舌复联”·····	(67)
《正都赋》中的“百戏”·····	(69)
“逆行连倒”的公案·····	(71)
南北朝的“百戏”	
“缘橦”和“猿骑戏”·····	(72)
梁朝的一张节目单·····	(74)
歌舞宴饮 通宵达旦·····	(77)
歌舞“百戏” 不亚江南·····	(79)
梵乐法音 “百戏”腾骧·····	(80)
隋代的“百戏”	
总追四方散乐，大集东都·····	(83)
洛阳端门外戏场·····	(83)

“水饰”.....	(87)
唐代的“散乐”	
设立教坊 发展“百戏”.....	(89)
惟有长竿妙入神.....	(99)
“蹋鞠”、“击鞠”与“拔河”.....	(101)
壮士裸袒猛相扑.....	(107)
舞马四百骑.....	(109)
“百戏”传入日本.....	(111)
宋、元时的“百戏”	
汴京的“左右军”“百戏”.....	(115)
民间“百戏”踢弄家.....	(122)
理宗的《排当乐次》.....	(127)
“相扑”与“内等子”.....	(129)
民间幻术与“云机社”.....	(131)
“傀儡戏”与“影戏”.....	(132)
辽金元的“散乐”与杂技.....	(136)
明代的杂技“百戏”	
《明宪宗行乐图》.....	(142)
《三才图会》与民间杂技.....	(143)
“目连戏”中的杂技.....	(147)
清代的“百戏”	
宫廷杂戏.....	(149)
民间的“百戏”伎艺.....	(151)
《百戏竹枝词》与《弄谱百咏》.....	(158)
后记.....	(162)

本书主要参考书目

长安——中国“百戏”的摇篮(代序)

长安，是我国六大古都之一。这里历史悠久，文化灿烂，城市繁荣，商业发达，曾经是西汉、东汉(献帝初)、西晋(愍帝)、前赵、前秦、后秦、西魏、北周、隋、唐等十多个王朝的都城(东汉、三国魏、五代唐皆以此为陪都)。而早在西周和秦时又在长安附近一带建都，这就更加丰富了它古老的文化宝藏。

长安，是我国西北地区的一颗明珠。周代文明之国在这一带奠基，汉代丝绸之路在这一带起步，唐代舞蹈之花在这一带盛开；而中国古代“百戏”这朵奇葩，一开始就在这一带孕育、诞生以至成长，为中国古代的灿烂文化增添了异彩。

“百戏”是我国对古代乐舞、杂技表演的总称。它上承夏代的乐舞、周代的“散乐”与“讲武”，下启魏、晋、隋、唐、宋、元、明、清各代的戏曲、乐舞、杂技艺术的发展。它的兴起，冲破了周礼所规定的那套所谓“礼乐”的束缚，抛弃了那些僵化了的庙堂歌舞，代之以新鲜活泼的民间歌舞以及其他各项新的文艺形式，促进了各类艺术的向前发展，造成了文艺领域中的一个新局面。“百戏”的蕴藏量极为丰富，它不仅反映了我国古老文化传统的深厚和表演艺术的多彩，而且对我国整个文化艺术的发展，有着广泛而深远的影响，并起

着有力的推动作用。可以这样说，在我国现存的戏曲、歌舞及杂技等艺术中，大都具有古代“百戏”的因素和特征。

“百戏”一词，在两千多年前的汉代已经出现。《汉文帝纂要》载：“百戏起于秦汉曼衍之戏，后乃有高组、吞刀、履火、寻橦等也。”在当时，“百戏”并不是专门指戏剧，而是对乐舞、杂技等艺术的泛称。因为在汉代，我国还没有产生完整的戏剧形式。古代，对“戏”的解释是：“戏、三军之偏也，一曰兵也。”（《说文解字》）可见古代的所谓“戏”，则和军事有关，如“蚩尤戏”、“角抵戏”、“蹴鞠戏”等。以后，随着社会的发展，才逐步由军事活动衍变为娱乐活动，逐步形成这一为人们普遍喜爱的综合文艺形式。后来，又逐渐分化，各自发展，成为各种专门艺术项目。这中间，经历了漫长而曲折的道路。而长安，在整个“百戏”的发展过程中，则起着十分重要的作用。

下面，让我们掀开历史的帷幕，来回顾一下古代“百戏”在长安一带的活动情景吧——这是一幅“百戏”成长的缩影。

古代周（文王）时，曾建都于丰（今陕西西安南泮水西岸），那还只是一个部落。公元前十一世纪周武王灭商后，建立了周朝，正式建都于镐（今陕西西安南泮水东岸）。当时的长安一带，和镐都仅一水之隔。西周，在“止戈”的和平时期，每年都要举行“讲武”仪式，除“命将率（帅）讲武”外，还要“习射、御、角力，执弓挟矢以猎。”（《周礼》）这是我国史籍上最早出现的“角力”两字。在长安泮西周墓葬中出土的透雕铜牌上，镌有两人相抱的角抵形象，正是当时角力活动实况的生动反映。这种以角力、驾马、射箭为中心组成的“讲武”活动，实际上是原始的竞技和武术比赛。有人比喻这是

我国古代的运动。据说，古希腊运动会始创于公元前七七六年，那么，我国这种“讲武”活动，比它还早得多。与此同时，西周的“散乐”（由“旄人”教舞），在夏代乐舞的基础上，又有所发展。在幻术方面，有扶娄国“化人”来镐都献艺，而我国民间的戏法活动，也正在兴起。

到秦代，秦始皇统一中原，建立了我国历史上第一个专制主义中央集权的封建王朝，正式建都陕西咸阳。咸阳，在渭水之北。秦始皇大规模地集中各国的女乐倡优万余人，在咸阳纵歌作乐。其宫殿在渭水南岸（即今西安城一带）上林苑中，“庭中可受十万人，车行酒，骑行灵，千人唱，万人和。”（《三辅黄图》卷一）这对促进乐舞的发展，起着一定的推动作用。而中国最古老的以角抵为基础、兼有化装表演的“蚩尤戏”，至迟在秦代，就在冀州一带（今陕西和山西、河南、山东、河北部分地区）出现。秦代，专门设立过乐府，并将角力扩大为比武，更名为“角抵”，使其从单纯的竞技，演变成为多种娱乐。秦二世在甘泉（宫）演出的所谓“角抵优俳之戏”，是从单一的艺术表演形式向综合的演出形式发展的萌芽，后来成为汉代“角抵戏”的雏形。

汉灭秦后，建都长安。经过文、景时期的“休养生息”，到汉武帝刘彻时，国势空前强盛。在多年积累之下，长安成为全国的财富中心，“京师之钱，累百钜万，贯朽而不可校；太仓之粟，陈陈相因，充溢露积于外，腐败不可食。”（《汉书·食货志》）这正是西汉经济的鼎盛时期。

当时的长安城，宫殿台阁高耸入云，有不少规模宏大、外观华丽的建筑。“连全城其万雉，诩周池而成渊；披三条之广路，立十二之通门。”并且商业繁荣，贸易发达，“内则

街衢洞连，闾阖见千。九市井场，货别随分。人不得顾，车不得旋。闾城溢郭，旁流百廛。红尘四合，烟雾相连。”（班固《西都赋》）长安的繁荣，吸引了各国商人纷纷前来经商（当时城外有专为外人而设的居住区），使长安成为对外经济文化交流中心，成为国际交往频繁、名闻世界的贸易城市。

由于人民生活安定，民间乐舞、杂技等艺术蓬勃兴起。“白屋草庐，歌讴鼓琴”；“鸣竽调瑟，郑舞赵讴”；“倡优奇变之乐”盛行一时（桓宽《盐铁论》）。《相和歌》、《清商曲》以及《江南可采莲》等民歌，由徒歌变成乐曲；《白紵舞》、《七盘舞》等民间歌舞，也广泛流行。后来，这些乐舞都被吸收改造，成为宫廷歌舞。我国第一个有人物、有化妆、有情节的“角抵戏”——“东海黄公”，当时就产生在三辅（今陕西关中一带）地区的民间，后来，也被吸收进宫廷，经过加工演出，成为我国戏剧的发端。其余如“角力”、“举重”、“爬竿”、“走索”等等杂技，都达到相当高的水平。民间幻术已经出现“吞刀”“吐火”“画地成川”“立兴云雾”等较复杂的节目。这些都是汉代形成“百戏”的基础。

汉代，是我国“百戏”的繁荣时期。当时，汉统治者为了巩固其封建统治，满足个人享乐需要，对乐舞十分重视，特别是汉武帝，还把“百戏”作为国际来往的交际工具，因而对发展“百戏”，采取了一系列措施。在长安，设立了乐府，广泛搜集民歌；太常寺设立了散乐专部，加强对“百戏”管理，并且集中优秀艺人，进行节目加工，还兼蓄西域等外族歌舞、杂技、幻术，以丰富“百戏”的演出等等。由于专业艺人的不断创新，进一步丰富了各种艺术形式，最后终于形成了这朵由乐舞、杂技、幻术等组成的艺术之花——“百戏”。这是特定

历史条件下的特殊产物，是中国艺术的重要源流。它的诞生，在我国文化发展史上，写下了光辉的一页。

当时的长安，有几座宏大的宫殿常成为“百戏”的演出场所。如未央宫，在西安城内西南部的西安门内。汉高祖刘邦称帝后的第七年（公元前200年）开始兴建，由萧何监修，两年竣工。它是由承明、清凉等四十多个宫殿台阁组成。据《三辅黄图》载：“未央宫前殿东西五十五丈，深十五丈，高三丈五尺。”其建筑以木兰为屋椽，以文杏为殿柱，朱栋画梁，无比华丽。殿前还有宽广的场地，演出时可以“受万人”，“纵民观看”。

上林苑，原为秦都咸阳时置，地处咸阳宫北边，汉初曾荒废。元狩三年（公元前120年），汉武帝又开上林苑，“发谪吏穿昆明池”（《汉书·武帝纪》）。苑周围二百多里，内建离宫、观、馆二十二座，周围十五公里的平乐观，就是其中一座。苑内开凿的昆明池，周围有四十里，池中刻石为巨鲸，池左右各立一石人，仿牵牛、织女隔河相望。杜甫诗云：“昆明池水汉时宫，武帝旌旗在眼中。织女机杼虚度日，石鲸鳞甲动秋风。”即指此而言。

还有建章宫，在长安西城外，周围二十余里。其东有一对高数十丈的门阙，阙顶各装铜凤凰，故名凤阙。其前殿下视未央，其西则是唐中殿，地宽可容万人。千门万户，也是极尽华丽。

汉代的长安，是全国“百戏”的演出中心。武帝时组织的几次演出，不仅规模大，除京师“三百里内皆来观”外，还有不少外蕃使者参加；而且形式多样，在表演上显示了高超的水平，在国内外产生了强烈的影响。东汉的科学家兼文学家

张衡写的《西京赋》，是我国第一篇具体记述“百戏”的宝贵资料。他以亲眼所睹的事实，描写了汉时“百戏”演出的实况。那变幻莫测的“鱼龙曼延”；那有歌有舞的“总会仙倡”；还有角力、杂技与幻术相结合的“角抵戏”——“东海黄公”以及惊险动人的“都卢寻橦”、“冲狭燕濯”、“胸突铍锋”和“跳丸剑”、“走索”等等精彩的绝技，轰动中外，使“染干大骇”“外蕃折服”，从中感到汉代的强盛，因而有力地沟通了西域通道，加强了和中国的经济文化交流。

魏、晋、南北朝的几个在长安建都的王朝，也都继续倡导和发展“百戏”。如在西魏文帝元宝炬大统五年(公元539年)时，太庙初成，四时祭祀，都有俳優角抵演出。特别是北周的宣帝，广召杂技，增修“百戏”，并征集散乐在长安演出。他自己累日继夜，通宵纵乐，“鱼龙烂漫之伎，常陈于目前。”(《周书·宣帝纪》)静帝宇文阐大象年间，也曾“大陈杂戏”于长安，让全京师的士庶，日夜纵观。

隋文帝(杨坚)开皇三年(公元583年)，建都大兴(今陕西西安)。到大业元年(公元605年)，隋炀帝(杨广)继位后，又营建东都洛阳。在长安“百戏”的影响下，炀帝下旨“总追四方散乐，大集东都”。每岁正月，都举行规模宏大的“百戏”盛会，演出“黄龙变”“夏育扛鼎”“戴竿”“走索”等节目，“从昏到晨，纵民观看”，并招待各国使节和商人。当时的盛况是：戏场“纒亘八里”，演员达三万人，“金石匏革之声，闻数十里外，大列炬光，火烛天地”，真是“振古无比”。这些演出，都进一步促进了“百戏”的发展。到唐代，“百戏”又推上了一个高峰。

唐代的长安，“百戏”不仅进一步繁荣，而且在演出水平

上也有了很大提高，因而为促进各项艺术自成体系，逐渐向专科方向过渡创造了条件。

唐代的“百戏”，也称“散乐”。《唐会要》称：“散乐历代有之，谓之‘百戏’。”玄宗时，置内教坊于蓬莱宫侧，“居新声、散乐、倡优之伎”。又在长安洛阳，各设左右教坊二所，“隶散乐、倡优、曼延之戏”，并以中官为教坊使。据唐崔令钦《教坊记》载：当时长安教坊有散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万零二十七人，共一万一千四百零九人。教坊内设“鼓架部”，具体管理“百戏”的教习、排练、演出等事务。当时演出的节目，据马端临《文献通考·散乐百戏》载：“鼓架部非特有‘苏中郎’之戏，至于‘代面’、‘钵头’、‘踏摇娘’、‘羊头浑脱’、‘九头狮子’、‘买白马益钱’、‘寻橦’、‘跳丸’、‘吞刀’、‘吞火’、‘旋盘’、‘筋斗’，悉在其中矣。”其他还有“傀儡戏”、“排闷戏”、“假妇戏”、“参军戏”、“猿骑戏”、“瞋面戏”和“角力”、“冲狭”、“蹴鞠”、“踏球”、“绶戏”、“弄枪”、“蹴瓶”、“拗腰”、“飞弹”、“藏狭”等伎。

唐代，每逢元会，“内抚诸夏，外接百蛮”，都以鱼龙百戏来招待外宾：“奉常陈百戏之乐，大官进千钟之酒。”每两三年，在盛德殿内，要赐宴文武百官，庆贺天下“承平无事”。宴饮时，“备韶濩九奏之乐，设鱼龙曼延之戏，连三日，抵暮方罢”。唐玄宗时，每赐宴群臣，必上勤政殿观看百戏：“郡邑教坊，大陈山车、旱船、寻橦、走索、丸剑、角抵、戏马……。”张籍的《寒食内宴诗》：“廊下御厨分冷食，殿前香骑逐飞球，千官尽醉犹教坐，百戏皆呈未放休。”反映了唐代寒食节演出“百戏”的情况。

唐代，是中外文化交流频繁的时期。大中七年(公元853年)，日本国王子来朝，献宝器音乐，宣宗李忱曾“陈‘百戏’以礼之。”据日、中一些学者认为：当唐文化输入日本时，中国的“百戏”亦随之传入日本；后来，揉合了本国固有的音乐、舞蹈、杂技等，形成了日本的“散乐”，也叫“猿乐”，它是日本古代的伎乐表演，也包括音乐、舞蹈、杂技和滑稽表演等。如我国列入“百戏”的“代面”、“钵头”、“苏中郎”等几个歌舞戏，也在唐代传入日本，经过日本艺人的吸收、加工，成为现在日本的古典舞蹈。其他如蹴鞠、角力、射箭、投壶等，均有过交流，互有影响。

“百戏”在唐以后，由于各项文化艺术的迅速发展，内容更呈丰富，形式更为多样，因而渐向各自单独的体系过渡。明清时“百戏”一词用得少了，但由“百戏”衍化的各种绚丽多采的戏曲、乐舞、杂技、幻术等艺术之花，仍盛开不衰。

如上所述，从中国古代“百戏”整个发展历史来看，不论是周代的“旄人掌教舞散乐”和以射、御、角力为内容的“讲武”活动，或是中国最古老的摔跤表演——“蚩尤戏”；不论是秦代的“俳优角抵之戏”，或是汉代的“鱼龙曼延之乐”；不论隋代的“总追四方散乐”，或是唐朝的“教坊管辖百戏”等等，莫不与长安有关。长安，为我国“百戏”的发展作出了巨大的贡献。长安，被称为我国古代“百戏”的摇篮，是当之无愧的。

中国的古代“百戏”，集我国古代乐舞、杂技之大成。它充分反映了我国劳动人民的勤劳、勇敢和乐观主义精神，表现了我国古代人民伟大的艺术创造力；同时，也反映了我国自古以来各民族之间的文化交流、融合，是研究我国古代文

化艺术的宝贵资料。古代的“百戏”节目，经过历代艺人的辛勤劳动，有的已被继承下来。到了今天，通过新一代艺人的积极创造，又有了新的变革和发展，形成了我国具有浓厚民族特色的社会主义文化艺术，而称誉于全世界。但是由于时间久远，有些节目已经失传了，有不少节目尚待发掘、整理和研究。因此开展对这宝贵的文化艺术传统——“百戏”的研究，对于今天建设具有中国气派的群众喜闻乐见的社会主义文化艺术，有着一定的重要意义。让我们在党的“百花齐放，推陈出新”的方针指导下，努力挖掘这一宝贵的文化遗产，有计划地加以整理、研究，“古为今用”，为建设高度的社会主义精神文明，提高全民族的文化科学水平，作出应有的贡献。

原始杂技、乐舞的萌芽

“人类的生产活动是基本的社会实践活动，是决定其他一切活动的东西。”(马克思)“百戏”的起源，和一切文化艺术活动一样，无疑地，也是植根于原始人类的劳动实践。

在我国上古时代，我们的祖先为了生活和生存，首先必须从事生产劳动。在劳动中人们依靠自己的体力和智力，创造并发展了走、跑、跳跃、投掷、悬垂、支撑、攀登、爬越、平衡、负重等各项身体技能，正是以后发展各项杂技、武术和舞蹈活动的最基本手段。

在狩猎和战争中，我们的祖先不仅发明了各种武器(刀、斧、弓、箭等)，而且在实际使用中，又逐步地获得了使用武器的各种技能，如射、击、摔、刺、打等，而这些正是武术攻守格斗技术的萌芽。根据我国山西峙峪人文化遗址出土的石镞(箭头)，说明在旧石器时代末期，我们的祖先就已发明了弓箭。到氏族瓦解时期，又出现了铜镞，以后发展为铁镞，并有双翼、三棱等多种形式。有了弓箭，才能产生“射”的技能；有了尖形石器和剑，才能产生“击”“刺”的技能等。正因为古代原始工具的产生和进步，才逐步为后来的杂技、武术活动的发展奠定了物质基础。

“蚩尤戏”的传说

上古时，各部落之间，经常发生战争。在大约距今五、六千年前，“轩辕(即黄帝)之时，神农氏世衰。诸侯相侵伐，暴虐百姓，而神农氏弗能征。于是轩辕乃习用干戈，以征不享，诸侯咸来宾从”(《史记·五帝本纪》)。其时，又有东方九黎族首领蚩尤兴兵作乱，在涿鹿(今河北省涿鹿县)之野，黄帝与之大战，擒杀蚩尤。

据《述异记》载：“蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。”说蚩尤头上有角，这只是出于一种传闻，未必实有其事。所谓“以角抵人”，指的大概类似摔跤或拳斗一类的角力。因为在原始战争中，除了用棍、刀、斧、枪等武器进行战斗外，还要依靠徒手相搏。这种形似“以角抵人”的战斗方式(也有说是吸收了原始的人兽搏斗的经验)，实际上是一种徒手搏斗的技能。

后来，这种曾在蚩尤部落里流行过的角力活动，不断流传发展。到秦汉时期，角抵之法在冀州(今陕西以及山西、河南、山东、河北部分地区)一带，已发展成为一种民间乐舞：“其民三三两两，头戴兽角而相抵，名唤‘蚩尤戏’。”(《史记·乐书》)从这里可以看出，这种“蚩尤戏”，已不是单纯的角力，而是有化装、有组合的经过初步艺术化了的角力表演。表演者为了炫耀自己的勇敢和剽悍有力，带上装饰性的野牛角，两人或三人一组相互角力，互争优胜。我们如果要寻根溯源的话，可以说，它就是我国最古老的摔跤表演，或

者说，是我国“百戏”中“角抵戏”的起源吧。因此，南朝梁任昉说：“汉造角抵戏，盖其遗制也。”

原始乐舞的产生

在我国上古社会中，早就产生了原始乐舞。它们的产生，同样渊源于原始人群的劳动之中。原始乐舞，发自劳动者对劳动的感情冲动，它的动作取自生产过程。《吕氏春秋·古乐篇》云：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。”我国古体的“舞”字在它初期的象形阶段，也是反映两个人手里拿着猎得的动物之尾而舞动的形状。《诗序》谓：“咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”这些操手投足的舞蹈，大都是边歌边舞，以歌伴舞，这正是我国原始时代最早出现的乐舞。

在上古社会里，人们过着平等的群居生活。当时的乐舞，是集体的创造和劳动，并为氏族全体成员的需要服务。如在年终时，为了酬谢与农事有关的八位神灵而举行的“腊祭”，人们为了娱神和祈求丰收，怀着“百日之劳，一日之乐”的心情，整天开怀畅饮，尽情歌舞。在天旱时，为了求雨举行祭祀，则跳“雩舞”，所谓“若国大旱，则帅巫而舞雩。”（《周礼·司巫》）在汉族祭祀女始祖的节日里，则跳起盛大的“万舞”（见闻一多《神话与诗》），所谓“万舞翼翼，章闻于天”（《墨子·非乐》）。男性舞者手持干（盾）、戚（斧），在鼓声中跳跃翻腾，击刺抵挡。特别是原始人在狩猎前后披着兽皮或鸟羽演出的猿猴舞、雀鸟舞、熊舞等以模仿动物动作为内

容的各种舞蹈，不正是在《尚书·益稷》中被称为“击石拊石，百兽率舞”的所谓“百兽舞”的前身么？而后来出现在“百戏”中的“鱼龙曼延”这种装扮巨兽的假形舞蹈，正是它们的延续和发展。

“击壤”和“踢石球”

在上古时代，人类通过生产实践和社会实践活动所产生的一些技能，后来又被人们广泛运用到各个领域，如军事、教育、医学、文化娱乐等，于是又出现了原始的“马术”、“踢石球”、“击壤”、“五禽戏”等各种杂技、体育和乐舞项目，这些原始的娱乐形式虽然极其简单粗糙，却是以后形成“百戏”这一丰富多采的综合性文艺形式的基础。

马，是人类驯养较早的动物之一。特别是原始人进入逐水草而居，以畜牧为主，兼以狩猎的生活时期，就与马结下了不解之缘。他们驯养各种野马，平时作为肉食贮备，使用时就“不鞍而骑”，在原野中驰逐，这就是“马术”最原始的萌芽。

击壤，是我国古代一种练习掷准的娱乐活动。《帝王世纪》载：帝尧时，天下太平，百姓无事，民间常有八、九十岁老人击壤而歌。击壤的方法，据《困学纪闻》所载：壤是用木头削成的，前广后锐，长尺四，阔三寸。游戏时，先立一壤于地，然后在三、四十步处以手中的壤遥掷击之，击中者为优胜。

踢石球。在我国西安半坡新石器晚期人们居住的遗址中

发掘出来的石球，不但数量多，而且还经过人工磨制，显得光滑而又规则，浑圆作球体形，没有穿孔，大小不一（有1.5—6厘米）。在山西夏县西阴村灰石岭史前人居住遗址中，出土了一批陶球，有的有圆筒印纹的纹饰，它们和石球及其他陶制的小玩具（陀螺）放在一起。这两种作为游戏的球，球面上都留有深浅不同的碰击过的凹凸痕迹，这说明当时的玩法是以脚踢一球使其和另一球相击的方式进行的。这从后来的明《东京景物略》有关“踢石球”的记载中，亦可得到佐证。^①这正是原始人群中球类活动的萌芽。

【注 释】

①据明《东京景物略》载：“是月（十二月），小儿及贱闲人，以二石球置前，先一人踢一令远。一人随踢其一，再踢而及之，而中之，为胜。一踢即着焉，即过焉，与再踢不及者，同为负也。再踢而过焉，则让先一人随踢之。”

夏代的“乐舞”和“奇伟之戏”

方夷来宾 献其乐舞

我国到了奴隶社会，开始有了阶级，各种乐舞失去了全民的意义，而被奴隶主贵族所占有。如夏禹“命皋陶作夏龠九成”。启时，作《九韶舞》，并曾带领部下在大乐之野进行名为“九代”的武舞(《山海经·海外西经》)。汤“命伊尹作《大濩》，歌《晨露》，备《九招》、《六列》，以见其善”等。统治阶级把乐舞用来为自己歌功颂德，粉饰太平，如《礼记·乐记》所谓：“天子为乐也，以赏诸侯之有德者也。”“观其舞而知其德”。还说：“王者功成作乐”，“其功大者其乐备”。因此乐舞成了夸耀他们个人功绩和歌颂德行的手段；同时，也是他们用以娱乐的工具。

在夏代，每当新王接位的节日里，各方的贵族酋长，率部属进行纳贡和献舞，以示庆贺。如《古本竹书纪年》载：“少康即位(约公元前2015年)，方夷来宾，献其乐舞。”^①“后发即位元年(约公元前1774年)诸夷来宾，于王门，诸夷入舞”。^②所谓“方夷”、“诸夷”，指的就是华夏族以外的四方部落。“来宾”，就是诸部落酋长向夏王朝表示宾服、归顺之意。

在诸部落来宾贡纳时，有一定的仪式或礼节，其中包括表演乐舞。当时乐舞的舞器有干(盾)、戈、戚(斧)、扬(钺)、弓、矢等；舞服有冕^③、皮弁^④等。据马端临《文献通考》所说，是“习兵于乐舞之间”。因此，当时的这种乐舞，也包含着武术表演的内容。

“奇伟之戏”，“烂漫之乐”

据传说，夏代到桀时，就产生了倡优；同时，也出现了乐舞、滑稽、杂耍、幻术等相结合的所谓“奇伟之戏”。《路史·后记》十三注引《史记》说：夏桀“大进倡优烂漫之乐，设奇伟之戏，靡靡之音。”汉刘向在《列女传孽嬖传·夏桀末传》中说：“桀既弃礼义……收倡优侏儒狎徒，能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。”这是一段值得研究的记载，因为它是见之于我国史籍中最早的有关“百戏”雏型的材料。刘向是汉朝人，虽不是亲眼所睹，但很可能他是根据当时有关的传说和资料，才作出这样的推测和判断的。当然，我们不能据此以为信史，但有几点可以从中得到证明：

一、夏桀是夏代最后一个皇帝。他残酷剥削人民，极端暴虐荒淫，是历史上有名的暴君。这个大奴隶主，享有一切特权，为了极尽声色之乐，他拥有“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”（《管子·轻重》）。他作侈乐，“大鼓钟磬管箫之音，以巨为美，以众为观”（《吕氏春秋·仲夏季·侈乐篇》）。从古籍中这些零星的记载来看，当时的夏桀，征集各种乐舞、戏谑、杂耍、戏法等专业优人、侏儒和狎徒——实际上即乐

舞奴隶，为他演出规模盛大，人数众多，排场讲究，形式华美的所谓“奇伟之戏”、“烂漫之乐”，是完全可能的。正由于桀的暴虐和荒淫，才激起人民对他的怨恨和反抗，咒诅他“时日曷丧，予及汝皆亡。”

二、说明“优”的产生很早。《国语·郑语》记载史伯对郑桓公说，周幽王“侏儒、戚施，实御在侧”。韦昭注：“侏儒戚施，皆优笑之人。”实际上在夏时已有倡优侏儒，比周要早一千年。

三、所谓“烂漫之乐”，即“曼延之戏”，是指人扮巨兽的假形舞蹈。在上古时代，这种带有原始性的拟兽舞蹈，在民间一直存在着。《史记·夏本纪》载：“于是夔行乐，祖考至，群后相让，鸟兽翔舞，《箫韶》九成，凤凰来仪，百兽率舞，百官信谐。”这里所说的“凤凰来仪”或“百兽率舞”，当是原始社会中的拟兽的舞蹈。在夏禹治水功成之后，人们欢欣鼓舞地扮作各种鸟兽作舞，表示庆祝胜利和尽情抒发人们的喜悦心情。在夏桀时，也有可能把这些民间歌舞，上升到宫廷中，形成巨美的大型乐舞。当然这些问题有待进一步考查和研究。但是，夏桀把乐舞和当时正在形成的杂技、幻术之类的伎艺结合起来进行演出，这一事实说明在夏时已经存在综合各种艺术形式而向“百戏”发展的一个迹象了。

【注 释】

①见《路史·后记》十三注引。

②见《后汉书·东夷传》注及《太平御览》780引。

③古代帝王、诸侯及卿大夫所戴的礼帽，后来专指皇冠。

④白鹿皮制的军服。

周代的“散乐”和“讲武”

周朝建国后，极重礼乐。相传成王时，周公旦曾制订了一整套为巩固中央政权服务的礼乐制度。他继承、集中了自黄帝以来的六代乐舞，建立了明确的宫廷雅乐体系。这六代乐舞的种类有：《云门大卷》（黄帝时代的乐舞）、《大咸》（尧乐）、《大韶》（又称“大磬”，舜乐）、《大夏》（禹乐）、《大濩》（汤乐）、《大武》（周乐）等，合称为《六代乐》或《六代舞》。这六种规模宏大的典礼音乐，都是综合诗、歌、舞、乐而成的，其内容，有的是祭祀天地山川，有的是夸耀政治的修明、隆盛，歌颂统治者的文德武功。此外，还有《房中乐》、《侍乐》等。因此，乐舞就成了周代一项重要的礼节。凡逢燕、享、祀等三项大典或吉、凶、军、宾、嘉诸礼时，莫不有舞。

周代的乐舞，有“文舞”、“武舞”之别，舞者大都手中持有器物，以示威仪。武舞，所持为干、戈、戚、扬、弓、矢之类；文舞，所持为龠、翟、鹭、翾之类。同时以牘、雅（乐器名）节乐，以相节节拍。这些器物平时不能动用，只在举行盛大典礼时才能启用。如周公摄政六年时，令乐工依照武王伐纣之事，作《大武》之乐，“既成而庙奏之”。在《史记·乐书》中，曾记述了孔子对《大武》的解释。其中就描

写了部分舞蹈动作，如“总干而山立”（即为总持干楯，山立不动），“发扬蹈厉”（即为举袂，顿足蹈地，勃然作色），“武乱皆坐”（即为行伍忽乱、俱跪），“夹振之而四伐”（夹振，即两人执铎为舞队按节；四伐，古时一击一刺为一伐，即以干戈向四方击刺）等，实际已包含着武技、音乐、舞蹈的因素。

周代，还建立了规模宏大的乐舞教习机构，专门有舞师掌管其事，年幼者由乐师教之，年冠者（二十岁而冠）由大司乐教之。士子习舞成为当时的一种社会风气。如《礼记·内则》规定：“十有三年，学乐、诵诗、舞勺。成童舞象，学射御。”《文王世子》载：“凡学世子及学士必时，春夏学干戈，秋冬习羽龠，皆于东序。”同时，还把“六艺”，即礼、乐、射、御、书、数，作为学校的主要教育内容。这些措施，对当时乐舞和竞技的发展，起到了有力的推动作用。

“旄人”掌教舞散乐

在周朝，由于统治阶级大力提倡乐舞，故民间亦深受其影响。当时民间流行的乐舞统称“散乐”。为什么叫“散乐”？因为在古代，统治者把乐舞看成是朝廷里在仪式上所用的东西，这种殿堂上的仪式之乐，号为“雅乐”，而在民间流传的各种乐舞，则认为难登隆重祭祀的“大雅之堂”，所以被列为“散乐”，以别于宫廷中的“雅乐”。但到后来，“散乐”这一名词，逐渐成为古代一种集各种乐舞于一炉的专门名称，成为“百戏”的同义语。

“散乐”两字，最早见于《周礼·春官·旄人》：旄人，

“掌教舞散乐，舞夷乐。”郑玄注：“散乐，野人(平民)为乐之善者，若今黄门倡矣”。周时，把民间善于乐舞的伎人，请到朝廷中，责任教习“乐舞”。因此，有一部分民间的散乐通过“旄人”，被吸收到庙堂，经过加工，成为仪式歌舞。如《礼仪志第九·祭祀下》载，周时在灵星祠举行祭祀周的祖先后稷的仪式中所用的乐舞，其形式是：男童十六人，舞姿模仿农田的劳作，先是开垦，其次耕种、锄地薅草、驱赶雀类以及收割庄稼、扬场、舂粮食等形状，表现整个农事活动过程^①。民间乐舞也保存在各种节日风俗和敬神等仪式之中，如“傩”，就是其中之一。“傩”是一种逐鬼除疫的仪式，舞者带着面具，每年除夕，为了除疫，民间就跳傩舞，故在《论语·乡党》中有“乡人傩”的记载。《周礼》中的所谓“大傩”指的也就是这种盛大的跳舞驱鬼除疫的活动。总之，周代“散乐”的盛行和发展，加速了乐舞和杂技、幻术等活动的结合，为“百戏”的融合创造了条件。

“讲武”和竞技表演

在周代，每年冬季农闲时，还要举行“讲武”(也叫“校武”)之礼。除“命将讲武”外，还要举行射(射箭)、御(驱马驾车)、角力(较力)以及投(投掷)、超距(跳高、跳远)、乘之(排队形)等比赛。“讲武”的仪式非常隆重。天子亲自率领文武百官到场参加。当时参加以上这些比赛的都是奴隶主贵族及其士兵。这种“讲武”活动已是我国原始的竞技和武术活动的集中表演，大都是停止打仗的年头举行。

西周时的角力，是我国最早的摔跤活动，在古代，角力就包含比武的意思。由于角力能促进人体的全面发展，对培养勇敢顽强的意志品质等有积极作用，因此在周代就被统治者列为军礼内容之一。每岁“讲武”中，都要举行角力比赛，以训练士卒。在我国陕西长安沣西周墓葬中出土的透雕铜牌上，铸有角抵图像：两人相抱，作互相要把对方摔倒的使劲形状。左边一人，用右手搂住另一个人的腰，用左手搂住他的左腿；右边一人，用左手抱住对方的腰部，右手正伸向对方的后腿，反映了周时的角力实况。

古代幻术的萌芽

幻术，今称魔术、戏法。我国的原始戏法，也来源于劳动实践，如农民在田间劳动，把豆子夹在指缝里，既不易看见，又掉不下来，千万遍的重复，由此启发了“栽豆”这类古代手彩戏法的创造。表演者仅用几粒豆子捏在手里，忽有忽无，这是民间戏法的萌芽。

我国的幻术表演，早在西周时期已有出现。据王嘉《拾遗记》载：“周成王七年，南陲之南，有扶娄之国，其人善能机巧变化；易形改服，大则兴云起雾，小则入于纤毫之中。”他们穿着金玉羽毛做的衣裳，能“吐云喷火”，有时还能变成巨象、狮子、龙蛇、火鸟、老虎等形状。可见，早在公元前十一世纪时，我国已有技术要求较高，变化较为复杂的幻术。另据《列子·汤问篇》载：当时有个著名的巧匠偃师去谒见周穆王时，穆王问：“和你一起来的是何人？”偃师

说：“这是我制造的一个木人倡优。”穆王十分惊讶地细看这个木人“趣步俯仰”，都和真人一样：“领其颐，则歌合律；捧其手，则舞应节。”各种变化完全按照人的意图行事。幻术的关键在于机关过门的设计，偃师所制造的木人，能以假乱真，会作歌舞表演，其设计和制作技巧是十分高明的。

据说，周穆王十分喜看各种“机巧变化”的幻术。《列子·周穆王篇》载：“周穆王时，西极之国有化人来，入水火，贯金石；反山川，移城邑；乘虚不坠，能实不碍。千变百化，不可穷极。”^②化人即“幻人”，汉代谓之“眩人”，善变奇幻的魔术。由此可见，在西周中期，这种幻术表演已是十分神奇。

【注 释】

①原文为：“……舞者用童男十六人，舞者象教田；初为芟除，次耕种、芸耨、驱爵及获刈、舂簸之形，象其功也。”

②大意是：西域来的魔术艺人，能出入水火，贯穿金石；能倾覆山川，推移城池；能悬空而不落，及物而无阻。千变万化，扑朔迷离，没有穷尽。

春秋战国时的杂技和巫舞

“郑卫之声”和“世俗之乐”

到了春秋战国时期，由于新兴封建势力逐步发展壮大，封建生产关系逐渐形成。随着生产工具的改进，农业、手工业、商业都在向前发展。文化艺术也呈现出十分繁荣的局面。新鲜活泼的“世俗之乐”“郑卫之声”和各种民间歌舞，在此时蓬勃兴起。据《史记·货殖列传》载：“……今夫赵女郑姬，设形容，揳鸣琴，揄长袖，蹑利屣，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也。……”这里反映的是当时赵国（今陕西、山西、河北一带）和郑国（今河南一带）地方的妇女，梳妆打扮，弹着琴，舞动长袖，跳起舞步的情景。又如在《诗经·陈风》中，对当时的陈国（今河南、安徽一带）民间盛行歌舞的情况，也作了生动的描述：“坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值其鹭羽。坎击其缶，宛丘之道。无冬无夏，值其鹭翻。”大意说，在那宛丘山下，舞者不分寒冬和炎夏，敲击鼓、缶之类乐器，拿着（或戴着）鸟羽和鸟羽制成的舞具，尽情地舞蹈着。四川成都百花潭战国墓出土的铜壶上，刻画着一个男性舞者，在桑林之中婆娑起舞，一群姑娘

正在忙于采摘和搬运桑叶，这也是古代春日骀荡时男女嬉戏于桑林之中的反映。

“郑卫之声”，是当时与封建统治者所制定的雅乐相对立的俗乐，故《论语·阳货》说：“子曰：‘恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也’。”其实，这种“郑卫之声”是一种至性流露、热情奔放的民间音乐，歌者大都为青春少女，“靡曼皓齿”，容貌艳丽，体态轻盈；她们的歌声流利婉转，悦耳动人；她们所奏的音乐，繁音促节，生动活泼；有时她们还手舞足蹈地唱出她们内心的真挚感情和反抗封建礼教的情绪。由于统治阶级和儒者怀有偏见，就把这种民间音乐称之为“乱世之音”，“伐性之斧”，视之若洪水猛兽，而对它深恶痛绝，竭力攻击。

但是，在那礼崩乐坏的春秋战国时代，诸国兼并，互相称霸，周天子已在诸侯中丧失了他那“至高无上”的威信，仅仅成了名义上的最高封建领主。诸侯中的强大者，都过着豪华奢侈的生活。为了追求声色享受，他们根本不理睬周王室规定的那套中正和平、刻板僵化的礼乐制度，毫无顾忌地沉湎于这些俗乐。据《礼记·乐记》载：魏文侯“端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。”因此，各国诸侯都纷纷豢养乐舞艺人，表演各种歌舞伎艺，作为“戏乐”。

在刘向《新序·杂事第二》中，记载了齐宣王与无盐女（即钟无盐）的一段对话，反映了当时宫廷中迷恋乐舞的情况：“宣王谓无盐女：‘寡人今日听郑卫之声，呕吟感伤，扬激楚之遗风。’无盐女对曰：‘……酒浆流湎，以夜续朝，女乐俳优，纵横大笑，外不修诸侯之礼，内不秉国家之治，此四殆也。’于是宣王立停渐台，罢女乐，……”

这一时期的乐舞，继承周代的“人舞”传统，主要特点是长袖善舞，从现有出土的战国时期文物画饰上，都集中地反映了这一特点，如战国画像铜壶盖上的舞者(女)，高髻长袖，上身前倾，双袖轻扬，大有乘风飞去之势，却又回首顾盼，一足后踏，构成了令人捉摸不定的美妙舞姿。又如河南信阳出土的战国楚彩绘锦瑟上的舞人(女)，踏步蹲身，侧腰向前，长袖飘拂，舞姿优美。

巫舞的兴起

巫舞起源很早。在古代，当人们产生了“万物有灵”的观念之后，为了祈神赐福，消灾去祸，常常举行祭祀性的仪式。当时司理祭祀的人称为巫(女)覡(男巫)。《说文解字》上释“巫”字说：“巫以舞降神者也。”郑玄云：“巫以歌舞为职，以乐神者也。”传说，巫能通神娱神，巫舞就是巫、覡在祭祀时所表演的歌舞。春秋时，这种巫舞在各国十分流行，特别是在楚国，从屈原《九歌》中所反映的巫舞情况，说明当时的祭祀歌舞，已具有一定的艺术水平。在河南信阳楚墓出土的漆绘锦瑟上，有两个巫人形象，一个似戴假面，长袍广袖，正张弓欲射，一个扮作鸟兽状，似惊慌走避，又似举臂欲扑。这些形象表现了巫人装神弄鬼、驱魔逐疫的情景。在那时的民间歌舞中，还有一部分拟兽舞，在一件出土的战国时的铜壶上有一组拟鸟纹饰，很象是人装扮鸟形，在振翅而舞。这些更接近于原始状态的动物舞蹈形式，可能就是当时娱神、求雨、去灾、逐疫、祈求丰收和庆贺胜利等仪

式中的舞蹈——巫舞。

“弄丸”、“趯橦”和“侏儒扶卢”

在这段时期内，由于各国相互兼并，战争不断。据《春秋》记载：在二百四十二年，诸侯间的大小战争就有四百八十三次。与这种情况相适应，各国统治者继承周代的“讲武”旧礼和六艺教育，开展角力、射箭、御马、练剑等活动，以强兵壮伍，加强武力准备，寻求致强取胜之道。如赵文王喜爱剑术，为了发展武技人才，连续七天命所养剑士进行击剑、比剑（见《庄子·说剑》）。春秋战国时出现了不少击剑名家。越女，就是其中之一，她的剑术被人概括为“内实精神，外示安仪，见之似好妇，奇之似惧虎”（见《吴越春秋》）。越女的剑术，到了汉代，还在流传。王充在《论衡》里说：“剑伎之家，斗战必胜者，得曲城越女之学也。”

同时，当时的杂技也已经相当普遍。既有民间的杂技艺人，也有宫廷中专业杂技的俳優。从以下这些零星的古代记载中，我们可以知道当时至少已有“弄丸”、“弄剑”、“趯橦”、“筋斗”、“冲狭”和“寻橦”等杂技项目了。据《庄子·徐无鬼》载：“市南宜僚弄丸，而两家之难解。”宜僚姓熊，是楚国勇士，隐居市南，他善于弄丸（犹今之耍小木球之类），技艺高超，以弄丸排解了两家的纷争。又《列子·说符篇》载：“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，属其胫，并驰并趋，弄七剑，迭而跃之，五剑常在空中。元君大惊，立赐金帛。”所谓以双枝属胫，实际上就是

高跷表演。兰子能在“倍其身”的高跷上并趋并驰地“弄七剑”，其技艺之高超，实在令人惊叹。特别值得注意的是，在当时的晋国，还出现了所谓“侏儒扶卢”之戏（见《国语·晋语》）。韦昭注：“扶，缘也。卢，矛戟之秘（柄）。缘之以为戏。”这恐怕就是汉时的“寻橦”（缘木）、今天的“爬竿”的前身了。这说明当时就有优人于歌舞调戏之外，也兼习和表演各种杂技节目。这也证实了杂技和优戏的结合，在春秋初年就出现了。

遁术和口技

关于春秋战国时期的幻术，史籍上虽然记载甚少，但从以下这则简单的资料里，也可约略窥见其迹象。据刘向《列女传》载：齐宣王日夜置酒作乐，其后钟离春给宣王当面表演遁术。钟离春说：“我非常喜爱身遁之术”。宣王说：“隐身之术，本来是我所希望看到的，请试表演一下吧！”话犹未了，钟离春忽然不见，齐宣王不禁惊叹叫绝。这“忽然不见”，就是幻术里的遁术。

“口技”是古代杂技中的一项技艺。它的历史悠久，如果寻根溯源，可以上推到春秋战国。据《史记·孟尝君列传》：秦昭王囚孟尝君，准备杀他。孟尝君有一擅于“狗盗”的食客夜入秦宫，学狗叫，瞒过秦宫禁卫，盗得狐裘献给秦王幸姬，始获释放。当他们逃至函谷关，时正夜半，关门紧闭，因为关规是“鸡鸣而出客”。食客中又有能为“鸡鸣”者，一施绝技，引得城关附近百鸡齐鸣，守关秦兵，以为天亮，

忙开启城门，孟尝君才得脱险逃回齐国。这“鸡鸣狗盗”之徒，实际上就是擅长口技的人。

就这样，战国时期民间歌舞的流行和杂技、幻术技艺的开始兴起，加上当时宫廷中专业“女乐”优人的艺术创造，为秦汉时期的“角抵戏”发展准备了条件。

秦代的“角抵俳優之戏”

到了公元前二二一年，秦始皇统一中国，结束了春秋以来诸侯纷争割据的局面，建立了中央集权的封建帝国。为了巩固国家政权，秦王朝分全国为三十六郡，不仅在政治上、军事上、经济上采取了一系列果断的措施，在文化上，也大规模地集中各地的乐舞及其他艺术进行交流，促使其提高和发展。

女乐倡优 充盈宫室

据《史记·秦始皇本纪》载：始皇每灭一国，便令人绘制该国宫室图样，然后仿建于咸阳北阪上，并将“所得诸侯美人、钟鼓，以充入之”。八百里内，“殿屋复道周阁相属”，女乐倡优，充盈宫室。据说，当时共有宫室一百四十五处，后宫列女乐万余人。这样大规模地集中各地的乐舞艺人，就为各种艺术的交流切磋、互相吸收和共同提高创造了十分有利的条件。为了加强对这些乐舞艺人的管理，秦王朝还专门设置了音乐官署——乐府。如唐《通典》就有：“秦汉……少府属官，并有乐府令丞”的记载。另从我国秦始皇陵附近出

土的一枚“秦乐府钟”实物，也可证实秦时确有“乐府”这样的机构。

“角抵戏”的雏形

秦时不仅民间有“蚩尤戏”这种化装的角力活动，而且在宫廷中也把角力作为一种“戏乐”内容来表演。《刑法志》云：“战国之稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸视，而秦更名曰角抵。”也就是说，原来只是角力、比武的军事活动，到了战国时，又增加了内容，使之成为一种娱乐活动，即所谓“戏乐”。到了秦时，改名为“角抵”。当时也称“角抵”、“鞮抵”。应劭注：“角者，角技也，抵者，相抵触也。”可见当时角抵这一名称，也泛指一种角力、角技艺、角射御等的比赛形式，这也是周代“讲武”的继承和变异。

值得注意的是，在《史记·李斯传》中有“(秦)二世在甘泉(宫)，方作鞮抵俳優之观”的记载。这就是说，秦二世时，宫廷中的角抵活动已有俳優同时参加表演。尽管语焉不详，但我们也可由此推测，当时的角抵已不只是单纯的角力竞技，而是包含着一些艺术表演的内容，说明当时已有把各种娱乐方式结合在一起演出的趋向。因此它和汉代出现的“角抵戏”更加接近。汉代的“角抵戏”，就是汇集各项技艺，包括民间的歌舞、武术、杂技、幻术等同时演出，彼此竞赛，互争优胜，故又称“百戏”。所以，秦代的所谓“角抵俳優之戏”，应该说是汉代“角抵戏”的雏型。

从上所述，我们可以看出，从夏代的乐舞，到周代的“讲

武”、“散乐”；从夏桀时的“奇伟之戏”，到秦代的“角抵俳優之戏”，是一脉相承，彼此映衬的。同时，它们又互相加速发展和结合，为汉代的“角抵戏”（亦即“百戏”）的最后形成，逐步创造了成熟的条件。

汉代的“百戏”

汉朝，是中国历史上奠定中国文明的重要时期。汉在亡秦灭楚之后，不仅统一了全中国的疆域，并且在工业、商业、农业上采取了一些新的措施，如征收商人资产税，打击富商大贾；把冶铁、煮盐、铸钱收归官营；设置平准官、均输官，由官府经营运输和贸易；兴修水利，移民西北屯田，实行“代田法”等等，使经济在较长的时期内得到发展。在文化上，也有高速的进展，如在礼乐方面，继承了一部分周代的典制和秦代的朝仪；在学术上，斥百家而“独尊儒术”，作为巩固政权的工具；在文学艺术上，提倡辞赋，设立“乐府”，推动了乐舞的发展。因此，秦代的角抵活动，到了汉代就逐步发展成为多姿多彩的“百戏”。

“百戏”的鼎盛时期

汉代，是我国乐舞、杂技等艺术发展最繁荣的时期。汉代经过文、景时期的“休养生息”，到汉武帝时，天下殷富，财力有余，士马强盛，国势空前强大，人民生活安定，这就为广泛开展“百戏”活动，提供了极为有利的条件。

在汉代，民间的歌舞活动相当普及，这在桓宽的《盐铁论》中有着充分的反映。当时，在荆州南部，“虽白屋草庐，歌讴鼓琴”；在赵国的中山地方，“田畴不修，男女矜饰，家无斗筲，鸣琴在室。”（《通有第三篇》）有钱人家是“钟鼓五乐，歌儿数曹”，中等人家是“鸣竽调瑟，郑舞赵讴”。甚至在办丧事时，也有“歌舞俳優，连笑伎戏”（《散不足篇》）。山东济南无影山西汉墓中出土的一组杂技陶俑共二十二个，固定塑造在一个长67厘米、宽47.5厘米的陶盘上。表演者在陶盘中心，后面是乐队，两侧是观众，系一宴乐场面。陶盘中间，有七人分两组表演，左边是乐舞组，右边四个作杂技表演的青年男女，头戴尖顶赭色小帽，身穿紧身及膝短衣，腰束白带。前两人双手着地，举足倒立，相对作“拿大顶”表演，体态矫健，稳重有力。再后有二人，一向后折腰，另一人作柔术表演，双足由身后柔软地分置在头的两侧，双手握住足胫，神态自然。柔术表演的难度极大，表演时有音乐伴奏，如钟鼓笙瑟之类^①。这说明当时在各种宴会中，都有“倡优奇变”之乐，反映了“百戏”在民间的流行情况。

民歌也在各地广泛流行，如当时在吴、越、荆、楚等地盛行一种不用伴奏的徒歌，原是曼声的吟哦，到汉朝，就由唱和形式发展成为《相和歌》，其他如《清商曲》，以及《江南可采莲》、《乌生八九子》、《白头吟》等，原来都是民间徒歌，后来才“被以管弦”，成为乐曲，吸收到宫廷中去的。

在舞蹈方面，也是一样，如当时的《巴渝舞》，原是西南少数民族的民间舞；《白紵舞》则是江南地区的民间歌舞；《七盘舞》开始是民间的杂技表演，经过艺术加工，才

逐渐成为独立的舞蹈。后来，这些舞蹈也都被吸收进宫廷，成为经常演出的节目。汉时还有以“蹋鞠”为基础的足球舞，也在民间普遍流行。虽然当时没有列入“百戏”演出，但它们为唐宋的“蹴鞠”进入“百戏”行列创造了条件。

汉代的民间杂技、幻术已具有相当高的水平。汉安帝初年，张衡所作的《西京赋》里曾专门描写了当时的百戏演出盛况，他提到当时演出的一个叫“东海黄公”的节目时，说艺人施用幻术，划地成河，场上立即“流涓通径”。这是一种大型幻术，名叫“画地成川”。这种幻术，可能借助某些物理、化学原料和机械装置来表演水的迅速增减隐现，此一节目演出时，往往和一种叫“立兴云雾”的幻术结合，作为掩蔽。《西京杂记》：“淮南王好方士，方士皆以术见，遂有画地成江河，撮土为山岩，嘘吸为寒暑，喷嗽为雨露。”这是指方士或术士用来眩惑人的法术。《太平御览》七百三十七引孔伟七的“……摩天兴云雾，画地成江海”之句，指的就是此伎。此外，当时还有“吞刀”、“吐火”等幻术。

百戏活动，在汉代能有一个比较繁荣的局面，除了当时国内安定，人民生活比较安宁等客观条件外，同当时统治者的重视与提倡是分不开的。这些封建统治者为了满足个人的享乐，都很重视乐舞。如汉高祖刘邦曾经“作风起之诗，令沛中僮八百二十八唱而歌之”；惠帝刘盈则“以沛宫为原庙^②，皆令歌儿习吹相舞”。特别是汉武帝刘彻，不仅在宫廷中“设戏车，教驰逐；饰文彩，丛珍怪；撞万石之钟，冲雷霆之鼓，作俳優，舞郑女”（《前汉书·东方朔传》），作为主要娱乐工具；而且还把演出“百戏”，作为对外夸耀国家强

盛的重要手段。

在汉代，为了发展“百戏”，大致采取了以下这样一些措施：

首先，国家乐舞机构——乐府十分重视民间采风活动。汉代乐府除了搜集了大量的“赵、越、秦、楚之歌”之外，据《前汉书·艺文志》载，当时还搜集黄河与长江流域各地的民歌共一百三十八首。国家乐舞机构重视搜集民间乐曲，并进行加工提高和演出，这对促进“百戏”的繁荣和发展有着很大的影响。

其次，汉代在朝廷内还专门设置了俳优，集中优秀艺人，进行节目的加工和演出。据《前汉书·礼乐志》载，此种专门设置的倡优名目有：常从倡、常从“象人”倡、诏随常从倡、秦倡员、秦倡“象人”员以及诏随秦倡等。此种倡人，有的善歌，有的善舞，有的善于奏弄音乐，有的善于诙谐调笑，也有兼具这几方面才能的，总之，他们主要是以歌舞调谑为其职业的。其中也有以倡而兼“象人”，则又兼以竞技为事者。象人，据颜师古注：“孟康曰：‘象人，若今戏鱼虾狮子者也。’韦昭曰：‘着假面者也。’师古曰：‘孟说是。’”也有认为“象人”是装扮人物的。（见清周泰昌《汉事校注补》）

第三，为了加强对乐舞、杂技的管辖，汉代在雅乐以外，还另设散乐专部，这是过去历朝没有的音乐专门机构。主要是统治阶级认为散乐是流行于民间的俗乐，纯用于娱乐，不能用于祭祀礼仪；同时项目过多，不便归类；也有认为是外族传入。因此，视“散乐”为“非正乐之声”，才另立专部。在汉代，“百戏”作为散乐被引进宫廷后，颇得当时统治者的喜爱。

第四，在汉代，国家经常举办一些盛大规模的“百戏”

演出。据《前汉书·武帝纪》载：元封三年(公元前108年)春，武帝在西京未央宫举行过一次角抵戏演出。元封六年(公元前105年)夏，武帝又在西京平乐观举行了一次角抵戏演出。这两次演出规模都相当大，不仅京师“三百里内皆来观”，而且还吸引了西域外蕃及南洋诸国的“四方之宾”，也来京师观看。

元康二年(公元前64年)，宣帝刘询也在平乐观举行过大角抵演出。据《前汉书·西域传》记载，当时，乌孙国遣使三百余人入汉迎娶汉公主联姻。为了招待来宾，宣帝“亲临平乐观，会匈奴使者、外国君长。大角抵，设乐，而遣之。”

上面提到的“角抵戏”“大角抵”，实即汉时“百戏”的别称。《汉文帝纂要》记载：“百戏起于秦汉曼延之戏，后乃有‘高缡’、‘吞刀’、‘履火’、‘寻橦’”等戏。据有关史料记载，当时演出的“角抵戏”，内容有乐舞、杂技、幻术等等，它是“以角技为义，兼诸技而有之”，所包含的范围极广。这种集中各种百戏节目进行大规模的演出，颇有点象现代的文艺会演，对繁荣当时的百戏活动，无疑具有很大的推动作用。

另从我国大量出土的汉画像石、画像砖及陶俑等实物中，也生动逼真地再现了汉代“百戏”表演的盛况。如山东沂南北寨村画像石中的《百戏角抵图》，上面雕刻的乐舞百戏场面十分生动。画面从左至右，大体可分四个部分：第一部分为演出“跳丸”、“跳剑”、“戴竿”和“七盘舞”情况；第二部分为乐队演奏各种乐器情况；第三部分为“走索”以及大型拟兽舞“鱼龙曼延”的演出，其中有凤舞、鱼舞、龙马舞等；第四部分为“马戏”和“戏车高橦”表演。全画虽然年代久远，有所蚀损，但整个画面所显示的演出情况，仍然给人以“场面浩

大，气势雄伟”的感觉。

这里，对汉代的“角抵”，还须再说几句。

前面已经提到，角抵，原是春秋以来的一种技艺表演，是由两个力士徒手较量，以把对方身体某一部位摔倒在地，或是制服对方为优胜的角力活动。在汉时，角抵作为一项杂技，在“百戏”演出中，仍占有很重要的位置。不过，到汉武帝时，这种原以单纯的角力表演形式已经发生了变化。

在《汉武故事》一书中有这样一段记载：

“角抵者，六国所造也；秦并天下，兼而增广之。汉兴虽罢，然犹不能绝。至上（武帝）复采用之。并四夷之乐，杂以童幼，有若鬼神。角抵者，使角力相抵触者也。其云雨雷电，无异于真，画地成川，聚石成山，倏忽变化，无所不为。”

这就是说，汉武帝时，他对流传已久的“角抵”进行了大胆的革新，使其不再是单纯的竞技表演，而是增添了音乐、化妆并配以幻术。有些“角抵”（如“东海黄公”等）且具有故事情节。如在音乐方面，采取了“并四夷之乐”，即容纳夷狄蛮戎的音乐，为“角抵”演出作伴奏。在化妆和表演方面，由艺人或少年儿童妆扮鬼神，运用各种杂技形式，进行角斗。前几年在四川出土的《东汉画像石棺图》，就是这种角抵戏的形象再现。这幅角抵戏的画面，共七人，均赤足，戴有不尽相同的假面。左起第一人假面似猴，右手持有长柄钩兵；第二人戴假面似猪，背负有坛形器；第三人正用力捶着；第四人头上梳着三髻，胸前有一斧，斧下有物似盾，所坐的蛇虎之尾向左进；第五人右手执盾，左手似持长剑，头向后顾；第六人手握一物；末一人右手执一棍，左手持一瓶

状物向前伸^③。在布景和效果上，则配以云雨雷电或山川河流，真是“倏忽变化，无所不为”。

总之，汉武帝时对“角抵”的这些改革，为“百戏”的发展，起了很大的提高作用。春秋以来的角力表演，至此已发展成为一种有配乐、有化装表演的“角抵之戏”或“杂技乐”，使汉代的“百戏”出现了一个色彩缤纷的鼎盛时期。

到了东汉(公元25—220年)，“百戏”仍十分活跃。据《陈氏乐书》载：后汉时，“设太子乐令，掌凡诸乐事。”“太子乐少府属官承革令，典黄门鼓吹百戏师二十七人。”每年正月初一，朝廷照例在德阳殿举行朝会，宴赏百官和外臣。

德阳殿，“陛高一丈，皆文石作坛，激沼水于殿下，画栋朱梁，玉阶金柱，刻镂作京掖之好，厕以青翡翠，一柱三带，绉以赤缇……朱雀五阙，德阳其上，郁律与天连，南北行七丈，东西行三十七丈四尺。”殿的周围，可以“旋容万人”，是演出“百戏”的好场所。

据《后汉书·礼仪志》载：每年朝会，“天子幸德阳殿临轩，公卿将大夫百官各陪朝贺，蛮貊胡羌朝贡毕见，属郡计吏皆陛觐。庭燎，宗室诸刘杂会，万人以上。”可见当时朝会规模之大。

在乐声中，“百戏”演出开始。先演“鱼龙”：

“舍利(兽)从西方来，戏于庭极，乃毕；入殿前激水，化比目鱼，跳跃漱水，作雾障日，毕；化成黄龙，长八丈，出水游戏于庭，炫耀日光。”

再演“走索”：

“以二大丝绳系两柱中，头间相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，对面道逢，切肩而不倾。”

后演“柔术”：

“躡屣，出(屈)身藏形于斗中。钟磬并作。”

最后演出“鱼龙曼延”，并有“黄门鼓吹三通”。

汉代，每年十二月，照例“在端门，御史持节慰劳遣归卫士，问所疾苦，受其章奏。言毕，赐宴作乐，观以角抵戏，乐罢，则遣，劝以农桑。”

由于统治阶级的提倡，当时在民间每逢举行宴会、喜庆大事以及迎送宾客时，也都有“百戏”演出。官员和富有人家还专门蓄养伎人，为他们服务。当时社会中这种好尚“百戏”的风气，在我国出土文物中也有所反映，如四川宜宾县一处东汉时代的崖墓中，内有石棺三具，在左右侧的石棺板上，刻有“百戏”图样。如一处刻着“迎客图”，图上有八个头戴双髻的伎人：一人飞三剑，一人跳刀丸，一人执圆环，另一人飞身从环中跃过，还有一人在梯上倒立，另一人向后仰身，口含串珠(即拗腰啣珠)，再一人双手各执一物(可能用来拍节)，作助兴状，还有一人一足跪在地上击鼓，为演出伴奏。这幅图反映了当时以演出“百戏”迎接宾客的习俗。

东汉延平元年十二月(公元106年)，安帝刘祜生父清河王刘庆去世，安帝以父丧故，曾下诏“罢鱼龙曼延百戏”(见《后汉书·安帝本纪》)可是不久，这个安帝不耐寂寞，即恢复了“百戏”活动。

永初二年(公元108年)六月，安帝遣人护送南单于兜楼王储南归时，曾于广阳城门外演出角抵百戏，安帝还亲临胡桃宫观看。可见这次为欢送单于所组织的大角抵演出，规模也是不小的。

最有趣的是东汉永宁元年(公元120年)，西南夷掸国王

(今缅甸北部)派人进献音乐和幻人于洛阳。这些幻人“能吐火，自支解，易牛马头。又善跳丸，数乃至千”。安帝与群臣共临观看，“大奇之”。在演出的过程中，有谏议大夫陈禅突然离座指责说：“从前齐侯和鲁侯在夹谷会面，齐国表演侏儒的歌舞，孔子当场斥令杀了乐人。‘排斥郑声，远离佞人’，帝王的庭前，不宜表演外国的技艺。”但尚书陈忠不同意他的看法，当场就驳斥说：“古时候相聚交欢的乐舞，在堂上表演；四外之来的乐舞，如门外表演。所以《诗经》说：用《雅》乐，用《南乐》、《豳》、《任》、《朱离》等等。现在掸国越过沙漠，跨过高山，从万里外来贡献，并非郑卫之声，佞人之类。”他还指责陈禅是有意诽谤朝政，请求安帝把陈禅下狱。后来陈禅究竟有没有下狱，史书上没有记载。但由此也反映了汉时统治者对“百戏”的爱好程度。

【注 释】

①济南市博物馆：《试谈济南无影山出土的西汉杂舞、杂技、宴饮陶俑》。（《文物》1972年第五期）

②见原注：“师古曰：‘原，重也。言已有正庙，更重立之’。”

③刘兼果：《汉代的角抵和摔跤》。（《体育史料》第五辑）

《西京赋》与《平乐观赋》

东汉有名的科学家、文学家张衡，在他的《西京赋》中，曾详细地记述了汉代“百戏”的演出情况。

张衡(公元78—139年)，字平子，河南南阳西鄂人，曾任掌管天文的太史令。永元年间(公元89—105年)，“时天

下承平日久，自王侯以下，莫不逾侈”，张衡学班固的《两都赋》体作《二京赋》（即《西京赋》和《东京赋》），用以讽谏。《西京赋》铺写京都景象，规模巨大，色彩瑰丽雄伟，是篇很好的文学作品。其中对当时“百戏”演出情景的描写，也是十分精彩。兹摘录于下：

“……取乐今日，遑恤我后。既定且宁，焉知倾阗^①。大驾幸乎平乐之观^②，张甲乙^③而袭翠被，攒珍宝之玩好，纷瑰丽以侈靡。临回望之广场，程角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦，冲狭燕濯，胸突铍锋。跳丸剑之挥霍^④，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，苍龙吹箎。女娥坐而长歌，声清畅而委婉，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^⑤，转石成雷，礚礚激而增响，磅礚^⑥象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而拿攫，猿狖超而高援。怪兽陆梁^⑦，大雀踯躅^⑧，白象行孕，重鼻犛犛。海麟变而成龙，状蜿蜒以蝓蝓^⑨。舍利颺颺^⑩，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，流渭通径。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，佞童程材，上下翩翻。突倒投而跟絙^⑪，譬殒绝而复联。百马同辔，骋足并驰，橦木之伎，态不可弥^⑫。弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑。于是众变尽，心醒醉，盘乐极，怅怀萃^⑬……。”

在张衡笔下的这场演出，规模盛大，宏伟壮观。其中提到的“百戏”，有“鱼龙曼延”、“总会仙倡”、“东海黄公”、

“乌获扛鼎”、“都卢寻橦”、“冲狭燕濯”、“胸突铍锋”、“蹴丸剑”、“走索”、“戏车高橦”、“马戏”、“水人弄蛇”、“蟾蜍和龟”，以及“吞刀”、“吐火”、“画地成川”、“立兴云雾”等二十多个大小型节目(当然，还不止这些)，其形式有歌舞、杂技、幻术等。看完了这样丰富多采的表演，真叫人目眩心驰，留连忘返。这是一场地地道道的“百戏”演出。

张衡生于公元78年，死于公元139年。他生活的年代，正当后汉中叶。这篇“精思博考，十年乃成”的名赋，写西汉统治阶级的奢侈生活，讽刺他们只图享乐而无远虑。赋中关于“百戏”部分的描述，无疑是真实的。可以说，在文学作品中具体记述我国古代“百戏”的活动情况，张衡是第一人。

东汉时，和帝复召李尤到东观，要他作一篇《平乐观赋》。李尤，字伯仁，“少以文章显”，后拜兰台令史。在他写的《平乐观赋》中，对当时“百戏”的演出情况，也有一段很精彩的描述：

“……尔乃太和隆年，万国肃清。殊方重译，绝域趋庭^⑭。四表交会，抱珍远并。杂遝归谊，集于春正。玩屈奇之神怪，显逸才之捷武。百僚于时，各命所主。方曲即设，秘戏连叙。逍遥俯仰，节以鞞鼓。戏车高橦，驰骋百马，连翩九仞，离合上下，或以驰骋，覆车颠倒。乌获扛鼎，千钧若羽。吞刀吐火，燕跃鸟峙，陵高履索，踔跃旋舞。飞丸吐剑，沸渭回扰，色渝隈一，逾肩相受。有仙驾雀，其形蚘虬^⑮。骑驴驰射，狐兔惊走。侏儒巨人，戏谑为偶。禽鹿六驳^⑯，白马朱首。鱼龙曼延，崑崙山阜。龟螭蟾蜍，挈琴鼓缶^⑰。……”

看，李尤笔下的这场“百戏”演出多么有声有色。在鞞鼓

敲打的乐声中，百马驾车，齐奔而出。戏车上的幼童，在高挂的悬木上表演惊险的撞技。他们有时“连翩九仞，离合上下”；有时则在骏马的疾驰中，头向下，倒挂在撞木上。大力士表演举重时，千钧重的铜鼎，在他手上好象羽毛那样轻飘；那钻圈表演者的身体，象燕子那样灵活；那在高空表演的走索者，象飞仙那样窈窕。其他还有“飞丸”、“掷剑”和“吞刀”、“吐火”、“仙人驾雀”等幻术和胡旋舞等乐舞，中间还有“侏儒巨人”的滑稽表演和“骑驴驰射”的射箭表演等，最后，以精彩的大型歌舞“鱼龙曼延”结束。

李尤作为目睹者，在他的这篇作品中，如实地反映了汉时“百戏”演出的具体生动情景。所以，李尤的《平乐观赋》和张衡的《西京赋》一样，同是研究我国古代“百戏”的珍贵资料。

【注 释】

①“取乐今日”至“焉知倾隳”一段，大意是：虽说天下已定，四方安宁，若只顾眼前寻欢作乐，难保日后国家不发生危险。意在讽刺当时的封建统治者只图享乐而无远虑。隳，音雉，坏也。

②平乐观，在古西京上林苑内，周十五公里，汉时皇帝作乐之处。

③：甲乙，这里系指“帐幕”。张挂起来供皇帝休息。因帐甚多，故以甲乙名之。

④薛综原注：挥霍，谓丸剑之形也。

⑤高楼间或山岩险要处架空的通道、阁道，叫“复道”。这里指复道上的楼阁。

⑥磅礴，指广大无边；磕，指敲碰、相击。这里是比拟雷霆之音。

⑦形容跳走。

⑧行步迟重的样子。

⑨蜿蜿蠕蠕，曲折而行的样子，这里是比拟龙在屈曲爬行。

⑩薛综原注：“舍利，兽名，性吐金，故囿舍利。颺颺，容也。”

吕延济注：“颺颺，开口貌。”

⑪挂，指受阻或绊住。这里是指足跟反挂橦上。

⑫薛综原注：“弥，犹极也，言变巧之多不可极也。”

⑬薛综原注：“醒，饱也。萃，犹至也。于是游戏毕，心饱于悦乐，怅然念明当复至也。”

⑭这里指的是四方归顺中原，来献贡物的意思。

⑮蚺，屈曲行动的意思。虬，古代传说中的一种龙。这里是形容象龙一样在天上飞行。

⑯狡，兽名。《尔雅·释畜》云：“狡如马，倨牙，食虎豹。”这里泛指各种兽类。

⑰这里的龟螭蟾蜍，均是由人扮演，作假兽形容进行表演。

“鱼龙曼延”

“鱼龙曼延”，又名“曼延鱼龙”或“烂漫鱼龙”，是汉代“百戏”中规模最大的节目之一。

“鱼龙”，是一种由人装扮巨鱼和巨龙而进行表演的假形舞蹈。《汉书·西域传赞》：“武帝……作曼延鱼龙之戏”，“以飨四方之客。”颜师古在作注解时说：这种鱼龙舞蹈，开始出场时，是由人装扮成一头来自西域的巨形珍兽——所谓“舍利之兽”，先在庭中戏乐；舞毕，到殿前激水，水势腾涌飞溅；忽然间，巨兽变成一条巨大的比目鱼，在水中跳跃，激水，作雾障日；舞毕，又化成一条八丈长的黄龙，从水中出来，在庭中尽情游戏。在龙舞时，光彩夺目，炫耀日光，

故又名“黄龙变”。从以上记述来看，这是一个有舞蹈并有幻术、布景相结合的节目。

“曼延”，也作“漫衍”、“曼衍”、“蔓延”或“曼蜒”。曼蜒，是古代一种巨兽。《汉书·司马相如传上》：“曼蜒貆豸”。郭璞注：“曼蜒，大兽，似狸，长百寻。汉时仿此演为百戏。”寻，是我国古代长度单位，八尺为一寻。百寻，就是八十丈。故东汉张衡在《西京赋》中说：“巨兽百寻，是为曼延。”薛综注：“作大兽，长八十丈，所谓鱼龙曼延也”。过去有人曾把“巨兽百寻”也列为“百戏”的一个节目，认为是“马戏”，恐怕是误解。其实“曼延”也是由人扮演各种巨兽的假形舞蹈。

“鱼龙”和“曼延”本是两个节目，由于古代经常把这两个节目连在一起演出，故称“鱼龙曼延”。总之，它们都是“假作兽以戏”（见马端临《文献通考·散乐百戏》）。

那么，“鱼龙曼延”演出时的情景又是如何的呢？东汉张衡在他那篇脍炙人口的《西京赋》里，有一段极为生动的描绘：你看，当前面节目（“总会仙倡”）的曲子还没有奏完，“鱼龙曼延”舞蹈就开始了。在乐曲声中，场子里忽然飘起了雪花，接着，雷电霹雳，突然间，在复道楼阁后面出现了一座巍峨的仙山，于是各种鸟兽纷纷登场表演。

先是熊和虎上场，两兽相遇，搏斗了一番。然后是一群猿猴，互相追逐，攀树援高。忽然出现一只狰狞的怪兽，在场子里东西徜徉，一只大雀被吓得畏畏缩缩，东躲西藏。接着，一只怀孕的大白象出来了，它生了一只小白象，大白象一边甩动着长鼻，一边给小象授乳（这叫“白象行孕”或“巨象行乳”）。又有一条大鱼从东方游来，它遨游了一番之后，忽

然变成一条长龙，蜿蜒飞舞。这时，又出来一只龇牙裂嘴的舍利奇兽，但转眼之间，它竟变成了一辆驾着四匹鹿的仙车，上有美丽的华盖。在车上又出现了一只千岁大蟾蜍和一只万年大龟，作种种有趣的表演。以后还有“水人弄蛇”（俚儿玩蛇）等杂技表演。总之，在张衡笔下，“鱼龙曼延”这个节目，真是精彩纷呈，令人赏心悦目。

东汉的另一个文学家李尤在他的名作《平乐观赋》中，记述“鱼龙曼延”的演出情景时，也说是由许多巨鱼和大兽在土山边上蜿蜒作舞，最后出现的龟、螭（蛟龙之属）、蟾蜍，还都拿着乐器，各作表演。

从《西京赋》《平乐观赋》所提供的资料来看，“鱼龙曼延”这个节目除了有鱼变龙的表演外，还有众多的猿猴、大象、大雀、大龟、大蟾蜍以及不知名的奇兽等参加演出，可见，这是一种化装的巨型鸟兽歌舞。

除了史籍的记载，从大量出土的文物里，我们也可约略看出当时演出“鱼龙曼延”这个节目的一些真实面貌。如山东沂南汉墓画像石上保留的汉代《角抵百戏图》中所刻绘的“鱼舞”、“凤舞”等鸟、鱼假形舞蹈，其画面是：

“鱼舞”：一条巨型大鱼，一人在鱼前单腿跪地，左手播鼗（长柄的摇鼓，俗称“拨浪鼓”）而舞，二人在鱼后播鼗。这三人显然是鱼舞的合舞者。

“梧桐引凤舞”：一个戴假面具的人，高鼻大眼，头戴软脚幞头，身穿荷叶领的彩衣，腰系垂着流苏的革带，一手前指，一手执梧桐树引凤前进。一只和人一般高的凤凰，两腿穿着彩裤，一双人脚，身穿羽纹鸟衣，两翼后展，凤尾用长彩带装饰，头饰凤头，嘴含绶带，头上有很高的羽冠，尾部似

缀一铎铃，凤凰正在缓步前行。

以上两个假形舞蹈都有乐队伴奏。如“梧桐引凤舞”的乐队为：乐工四人，两人吹排箫，一人持桴击建鼓，一人持短棒，疑为击鼙鼓者。歌者三人。“鱼舞”的两个播鼗鼓的人既是伴舞者，又是伴奏和伴唱者。

另外在徐州茅村出现的汉画像石上，刻着雀戏、虎戏和马戏。雀作展翅翘尾形，虎作四足奔腾状。伎人头部皆束双髻，细身轻装，体态矫健，有的正在挽缰上马。在铜山洪楼发现一块汉画像石(石高1.1米，长2.1米)，上刻乐舞百戏，前有一人导引，后列龟戏、象戏、鱼龙拖车、转石戏和彩绸舞等；另一块画像石(高1.06米，长1.9米)，也为乐舞百戏。上刻有虎戏、龟戏、鱼戏，中间还有一个兽形人在击鼓。以上这些文物图象，都生动地展现了我国汉代“百戏”演出的具体真实形象，是研究我国古代“百戏”的第一手资料。

如上所述，我们得出初步的印象是：

第一，“鱼龙曼延”是汉代的一个大型歌舞，它综合了杂技、幻术诸技艺，内容丰富，形式多样，使人眼花缭乱。整个演出，由许多小节目组合而成，先演什么，后演什么，都有一定的顺序，有些节目如舍利兽跳跃激水，场上立即出现“水满街衢，鼃鼃鱼鳖，水人虫鱼，遍复于地”的情景以及“大鱼喷雾翳日”等，假若没有幻术的配合，是很难达到如此神奇的效果的。

第二，演员人数众多，所有巨兽均由人化装演出，可见规模是很大的，估计至少在数百人以上。如一只巨兽八十丈，这可能是艺术夸张，但几十丈或十几丈长的巨龙，扮演龙舞的演员，起码也要数十人之多。

第三，布景、道具及特技已经具有一定的水平。如舍利兽变比目鱼，由鱼变黄龙，或者舍利兽变成仙车。这些节目如果没有精巧的道具制作，是不可能在须臾之间变换出来的。其他如下雪、雷声等“皆巧伪作之”，都十分逼真。这说明在一千多年前，我国劳动人民就为舞台上的布景、道具、效果等，进行着创造性的制作，这恐怕是我国最早的舞台效果的萌芽。

正因为“鱼龙曼延”这个节目具有以上这些特色，所以它能从汉代到唐代，延续了将近七、八百年时间，备受人们喜爱。唐以后虽然没有再作类似的大型演出，同时由于时间的推移而逐渐失传，但其中的一些小节目却依然被保留下来，并传给了后世，如民间的龙舞、狮子舞等，显然是其遗制。

“总会仙倡”和“仙人车”

“总会仙倡”，意即众仙聚会，是汉代“百戏”节目之一。这是一个由人扮演神仙和猛兽的大型歌舞。它的规模，在“百戏”中仅次于“鱼龙曼延”。

根据张衡《西京赋》的记载，这个节目开场的情景是：巍峨的西岳华山，层峦叠嶂，满山奇花异木，果实累累，神仙们在这个静谧的仙境中正在欢快地聚会。

先表演兽舞，由演员戴假面具，扮成豹、黑、虎、龙等巨兽，演出“戏豹”、“舞黑”等。场上，只见白虎在鼓瑟，苍龙在吹篪，豹、黑按着音乐节拍在跳舞。

接着表演“女娥长歌”，由演员饰娥皇和女英，坐着唱歌，

歌声婉转，凄清动人。古代仙人洪涯，身披缀着飘带的羽衣，在场中指挥舞蹈。

这个节目将结束时，场子里忽然间“云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏”，继而雷声隆隆；在场景的变换下，过渡到下一个节目——“鱼龙曼延”演出了。

在“总会仙倡”中，出现了娥皇和女英这两个传说中的故事人物。相传她们是唐尧的两个女儿，同嫁虞舜为妃。后舜出外巡视，死于苍梧，她们赶到南方，也死于江湘之间。相传她们哭舜的眼泪，染竹成斑，称“潇湘竹”。这说明有些节目，已不是单纯歌舞，而出现扮饰人物，趋近故事表演。当时还没有女伶，《汉书·郊祀志》有“优人饰为女伶”的记载，可见当时的娥皇和女英，亦当是男优所扮。

在我国南阳出土的一块汉画像石上，刻有多组戴假面的舞蹈表演，其中一组，一人戴牛头假面，卧地假寐，另一人戴大面，持棍偷袭，表现了一定的内容。周贻白先生认为，这可能即是“总会仙倡”中的一种表演。

“仙人车”，也是汉代“百戏”节目之一，又称“山车伎”。表演时，是在一辆大车上，装饰成鳌山的样子，下面有灵龟扑舞，山上伫立着神仙，故称“仙人车”。有人认为，“总会仙倡”这个节目是放在“仙人车”上表演的。布景事先布置好，车上由艺人扮成龙、虎等，在山上游戏，以后，车上出现仙人歌唱。“山车伎”的内容比较广泛，其他题材也可在车上化装演出。

这种以鹿或马作为拖力的车子，上坐艺人扮演的角色，或歌唱，或奏乐，或舞蹈，在场内巡行表演，故又称“鹿马仙车”。从张衡《西京赋》中所说的“舍利颺颺，化为仙车，骊驾四鹿，芝盖九葩，蟾蜍与龟，水人弄蛇”以及李尤《平乐观

赋》中所说的“禽鹿六驳，白马朱首”等等描写来看，这种供表演用的车子体积当是不小的。

“东海黄公”

汉代“百戏”节目之一。梁、北魏叫“白虎伎”。“东海黄公”的故事情节，据《西京杂记》上说：从前，东海地方有一姓黄的老头，年轻时很有法术，能够制服蛇虎。他身边常备一把赤金刀，以红绸束发，可以立兴云雾，能使平地化为山河。及至年老，气力衰惫，且饮酒过度，从此就不能再行其法术了。秦朝末年，东海地方忽出现白虎，黄公就带了赤金刀想去把白虎制伏，不料法术失灵，遂为白虎所害。

当时，陕西关中一带的人民，将这个故事编成角抵戏演出，以后被汉武帝吸收进宫廷，经过加工提高，作为“百戏”节目，在平乐观等处演出，并以招待“四方来宾”。故《西京杂记》云：“三辅人俗目以为戏，汉武帝亦取以为角抵之戏焉。”

这个节目演出时，可能分三场：

第一场，黄公大法师头裹红绸子，身佩赤金刀上场，表现他的法术。他表演吞刀、吐火等杂技，还表演立兴云雾、画地成川等幻术。

第二场，白虎上场，在东海为虐，过场。

第三场，黄公持赤金刀前来制服白虎。白虎再上，人虎相遇，黄公施法不灵，终为虎所害。

在山东沂南汉墓“百戏”画像石上，有一处画着一个披发

人，戴虎头假面，着虎纹衣、虎爪，右手持一形似小旗的物件。前面不远，有一小童，双手据地，昂头，双足朝上，似乎恐惧地匍匐在地上。据周贻白先生考证，这幅图形象地描绘了“东海黄公”这一歌舞角抵戏中的一个演出场面，而且很可能是表现白虎在东海作虐的情景。

这个节目在民间演出时，原是一个悲剧，看后使人对黄公因年老体衰，又因饮酒过度，气力疲惫，不能行其法术而被虎所伤，表示了无限同情。后来经过宫廷加工，在内容上有所变化。根据张衡《西京赋》中所描写的东海黄公，似乎改用讽刺手法。这位装模作样、“挟邪作蛊”的法师，在未遇虎前是盛气凌人的；在遇到白虎后，则全身哆嗦，狼狈万状。最后白虎不仅把黄公整个吞下，连他的作法的赤金刀也吞了下去。这出人意料的结果，可能是个喜剧的高潮。

“东海黄公”，是汉时典型的角抵奇戏。角抵之戏，本来是单纯的竞技性质，不需要有故事穿插。但“东海黄公”对此有进一步发展，它以表演故事的姿态出现。在表演上既有吞刀、吐火及立兴云雾等幻术，又有人与虎斗的角力，使各种艺术熔于一炉，并塑造了黄公这个有戏剧性的人物，赋予他一个小小的主题，即所谓“挟邪作蛊，于是不售。”意思是说，凡是挟邪不正派的人，总是没有好结果的。这也说明，当时的“百戏”技艺，已借故事的情节，由单纯趋向复杂，使形式服从于内容，所以有人认为：“后世戏剧，是于此发端，确有直接渊源。”（见周贻白《中国戏剧史长编》）

有人曾说，中国幻术来自西域。但从我国幻术发展史上看，早在秦汉之间就演出“吐火”、“吞刀”以及“画地成川”、“立兴云雾”等难度较大而又复杂的幻术，它比汉武帝时首次

来华的西域幻人要早得多。如“东海黄公”这个既有幻术表演，又有故事情节的节目，在秦末汉初时已在民间流行。因此，我们说，那种认为我国幻术来自西域的说法，是缺乏根据的。

“寻橦”、“扛鼎”与“冲狭”

“寻橦”，是汉代“百戏”节目之一。橦是橦木，也是竿的意思。《后汉书·马融传》：“揭鸣鸾之修橦。”李贤注：“橦，旗之竿也。”也有作幢，幢为旌幢，树之攀援以为戏，古代和橦通用。

汉代的“寻橦”，又名“都卢伎”。都卢，是国名，其人身轻，善缘木。《汉书》曰：“自合浦南，有都卢国。”《大康地志》曰：“都卢国，其人善缘高。”又据《西域传》载，当时巴俞二州，就有都卢伎演出，以身轻善缘得名。相传，“寻橦”来自外族，因此把这种爬杆的技艺，名为“都卢”，和“寻橦”同义。

其实，当人们巢居的时候，缘树上下，习以为常。应该说，这才是“寻橦”的真正源头。但作为一项杂技登上舞台，还要上溯到春秋战国时的晋国，当时就有一些矮小的艺人，在矛戟的柄上爬缘表演“扶卢”，这是“寻橦”的前身。

汉代的“寻橦”，据山东沂南汉墓画像石上的“角抵百戏图”中所提供的画面是：有一伎人额上顶着一根长竿，竿上有十字横木，两个侏童全身倒悬，勾挂在横木两端，正在表演翻转。竿的顶端有一平轮，一侏童腹卧轮上，正在旋转。孔望山汉代摩崖造像中，也有一幅“寻橦图”，表演者两人，一人托

竿，一人在竿上表演。托竿者两腿作弓步，以求平衡。右掌托一竿，左手后伸，张开手掌，其极力稳竿，保持平衡的姿势刻划得很生动。竿上表演者，身稍倾斜，以足登竿，右手叉腰，左手上举，也作力求平衡的姿势。在江苏徐州的汉画像石上，画着一根竖杆，顶上有一人半跪，一人附其足踵，作翻筋斗状。在另外一些汉画中，画着伎人头顶竹竿，另一至三人缘竿而上，在进行表演。综上所述，可见汉时已出现“额上顶竿”、“掌托竿”、“头顶竿”等“竿上之戏”，其技巧已有相当高的水平。

张衡《西京赋》里描写的“寻橦”，是在戏车上表演的，故叫“戏车高橦”。此外，也有放在“建鼓车”上表演的。建鼓，也叫应鼓，是古乐器名。其形制：以大鼓穿径为方孔，贯柱其中而树之，柱上施华盖，顶设金鸾，柱下有四足，饰以卧狮。

根据山东沂南县汉墓画像石的《百戏角抵图》中所提供的“建鼓车”，是由三匹龙马(由马化装)拉着一辆大鼓车，正在奔驰。有一御士，坐在车的前面，左手握六条辔，右手持一长鞭，车上横置着一个大建鼓。车内坐着四名乐工：二人吹排箫，一人持桴(击建鼓者)，一人持一短棒，疑为击鞞鼓者(鞞鼓在建鼓后方)。在建鼓车的橦顶上，设一平板方架，一侏童两足朝天，在上面拿顶倒立。建鼓车后跟着三人，各执短槌(疑为节)，面前各放小搏拊(手拍小鼓)，似为三位歌者。

在汉代的“百戏”演出中，往往在“鱼龙曼延”等大型歌舞结束后，安排一个压轴戏，“百马同辔”，出现许多戏车，车上架橦木，由幼童在上面表演，形成振奋人心的高潮。你看，一个幼童在戏车的橦木顶部，“上下翩翻”，表演其高超技能。

突然向下倒投，好象失手要坠下一样，但其足跟却早已反挂（受阻或绊住）在橦木上，真是惊险万状。接着，许多幼童又在橦木上做弯弓射箭等动作，都是十分惊险的。当时这种在车马奔驰中表演的“橦末之技”，群众是很欢迎的。

扛鼎，就是举鼎，即举重表演。《说文》：“扛，横开对举也。”鼎，原是古代的炊器，多用青铜等金属铸成。有圆形，三足两耳的；也有长方形，四足的，最早用于烹煮牲畜，以供祭祀，也有用以炼丹煮药，古代统治者有时还用为烹人的刑具。大鼎叫“鼐”、小鼎叫“鬲”。古代宫殿前均有摆设。其重量一般约一千余斤。扛鼎所用多为中小型。

早在两千多年前的战国时期，我国就开展了举重活动。据《史记·秦本纪》：“武王有力，好戏，力士任鄙、乌获、孟说，皆至大官。”据传说，公元前307年，秦武王曾带着重兵来洛阳观看东周王室的九龙神鼎。当时，盛行举鼎游戏以较体力。秦武王在和力士孟说比赛中，虽然奋力举起了龙文赤鼎，终因用力过度而双目出血，最后力尽鼎落，被砸断胫骨而死，孟说因此被灭族。这就是古代“秦武王举鼎绝膑”的故事。

汉代，对这个节目称为“乌获扛鼎”。魏晋时则称“夏育扛鼎”。这里所说的乌获和夏育，都是古代有名的大力士。扛鼎这种举重表演，在汉时“百戏”中常有出现，所举的器物除鼎以外，还有车轮、石臼、铁大刀、大瓮器等。

“冲狭”，也是汉代“百戏”节目之一。张衡《西京赋》：“冲狭燕濯，胸突铍锋。”薛综注：冲狭，“卷覃席，以矛插其中，伎儿以身投，从中过。”由于席筒很狭小，故称“冲狭”。这是一个很惊险的项目，如果没有娴熟的技巧，是穿

不过四边插满尖矛的卷席的。四川成都的汉画砖上有“冲狭”表演：其中一人手执一圆形器物，另一个准备跃身窜过。这说明开始仅是钻圈，后来的艺人为了增加惊险效果，才插上刀矛的。

“燕濯”，也称燕戏。薛综注：“以盘水置前，坐其后，踊身张手跳前，以足偶节逾(越)水，复却坐，如燕之浴也。”这是指古代“百戏”中翻筋斗之类的杂技，即表演者张双手越过水盘，在超越时掠水而过，然后用双手撑地，倒立，用脚戏水，最后，复坐如故。

“胸突铍锋”，是指一种凭借身内气功而使胸、腹、背搁置刀锋上而不受伤的一种杂技。《唐书·礼乐志》载：“睿宗时，婆罗门国献人，倒行以足舞，仰植铍刀，俯身就锋，而脸下植于背，吹鬻策者腹上，终曲而不伤。”就是这类节目的表演。这一节目，在汉代“百戏”中就已经有了演出。

但根据六臣给《西京赋》作的注释，却把“冲狭”、“燕濯”、“胸突铍锋”都连在一起：“狭，以草为环，插刃四边，伎人跌入其中，胸突刀上，如燕之飞濯水也。”这也是一说，存此质疑。

“跳丸剑”和“走索”

跳丸剑，又叫“弄丸剑”，表演者用两手快速地连续向空中抛起若干弹丸或短剑，一手抛，另一手接；再继续抛向空中，最多可以连续抛起九丸或七剑。跳丸(或剑)数字的多寡，标志着技术水平的高低。

根据我国的出土文物资料判断，“跳丸剑”在汉代已很盛行，并在“百戏”中占据着重要位置。山东沂南汉墓画像石上的《角抵百戏图》中，也有此项技艺的图像。一个飘着长须的伎人，赤着上身，穿着短裤，头上似戴一顶有缨平帽。他把三把短剑掷在空中，一剑尚在左手，右手张开接剑。他的左脚后踢，背后有五个镂孔的圆球飞起。看来，这个伎人有一身兼玩丸剑的高超本领。四川宜宾市翠屏村出土的汉墓石棺上，刻有弄剑丸者三人，各向空中抛掷刀、圆球、木棍等。成都凤凰山的汉画像砖上，画着一个伎人，飞数丸于空中，似乎连接连抛。四川彭县的汉画像砖上，也刻着跳丸伎，一人手跳三丸。另外，见于汉代雕刻的还有孝堂山、济宁两城山、嘉祥隋家庄、戴氏享堂等画像砖上，都出现跳丸剑表演的形象。这说明跳丸剑在汉代流行之广。

走索，又叫“高缙”“舞缙”“履索”。缙，指粗索。高缙，即在高处的绳索上表演各种惊险动作。“走索上而相逢”，是指用长绳系两头于梁上，两伎人各从一头向中间走去，两身相交而过。

在我国山东沂南汉墓画像石上，有一幅“走索图”，画面是：索上中央，一童儿倒立，索的两端，各有一人手舞幢竿前进，右边持双幢者正在跳跃。索下有四把尖刀，刀尖向上，显得十分惊险。又据《法苑珠林》卷四引王应策《西国行传》载：“婆栗阇国国王为汉人设五女戏……又作绳伎，腾虚绳上，著履而掷，手弄三仗刀楯枪等。”可见西域当时也有此项技艺。

根据张衡的描写，汉代的杂技艺人，似乎还把“跳丸剑”和“走索”这两项技艺结合在一起表演，即在悬空的长绳上，一面

履索，一面表演跳丸剑，而且两人相交而过，人不跌，丸剑不坠，当时艺人高超精娴的技巧由此可知。

“巴渝舞”和“七盘舞”

“巴渝舞”原为汉代西南少数民族的民间舞蹈。刘邦为汉王时，曾派大将范因率賫人(号“板楯蛮”)为前锋，攻打关中地区。賫人性劲勇，善歌舞。刘邦看了賫人表演，爱其舞姿英武，说：“这是武王伐纣歌也”，于是就命“乐府习之”。因賫人居住在巴郡渝水边(今四川境内)故名“巴渝舞”。(见《后汉书·南蛮传》)

“巴渝舞”用鼓作伴奏，雄壮激越，颇能振奋士气。汉时，宫中专设巴渝鼓员三十六人，为此舞伴奏。其舞曲有《矛渝本歌曲》、《安弩渝本歌曲》、《安台本歌曲》、《行辞本歌曲》，总四篇。《晋书·乐志》云：“其辞既古，莫能晓其句度。”大概歌词中夹杂了很多音译的字句，所以难以通晓其句度。

“巴渝舞”属于散乐，在宴享时作为乐舞，它是汉代“百戏”节目之一。在汉代，凡演出大型“百戏”以招待外宾时，“巴渝舞”和“都卢”、“鱼龙”等均同台演出。

“巴渝舞”到魏时，改为“昭武舞”，晋时又改为“宣武舞”，都是用于祭祀的武舞(《见晋书·乐志》)。南朝时恢复“巴渝舞”原称。南朝的宋孝武帝还曾以“巴渝舞”“合之钟石，施于殿廷”(见《宋书·乐志》)。到隋文帝时，“巴渝舞”曾被废止；唐代恢复了“巴渝舞”，并把它列入清商乐中。

“七盘舞”即“盘鼓舞”，亦称“踏鼓”，是汉代的著名舞蹈之一，曾列入“百戏”演出。舞时，在地上排列盘或鼓，或盘、鼓并列（一般用七个，也有三、五个不等），舞者穿长袖舞衣，在盘、鼓周围或在盘、鼓上回旋踏节，作各式舞蹈。张衡《七盘舞赋》中有“盘鼓焕以骈罗”、“历七盘而屣（一作纵）蹶”之句。

汉代的“七盘舞”，其形式是多样的，舞者有男有女，盘鼓多少不定，有独舞、双人舞或群舞。辽阳汉墓壁画中的踏鼓男舞者，舞袖奇长，正扬袖腾跳于两鼓之间，具有“体如游龙，袖如素霓”的风格特色。四川郫县东汉石刻上的踏鼓女舞人，双足站在双鼓上，舞袖翻卷，舞姿优美矫健。山东嘉祥汉画像石上的踏鼓男舞者，一足踏在鼓上，势欲前跃，却又返身回顾，长袖飘拂，神态生动。以上都是七盘舞中独舞的情景。从双人舞来看，有山东聊城汉墓画像石上的双人鼓舞，男舞者每人踏两只鼓，作不同的舞蹈表演，其中一人上身赤裸，两手按鼓，正在作倒立。陕西绥德汉墓画像石上，共有一鼓八盘，分三行排列。舞者着长袖罗衣，正开始登盘表演；另有一戴尖顶帽的侏儒，象是在作风趣的插科打诨。踏鼓中杂以侏儒的滑稽表演，是鼓舞的又一种形式。据傅毅《舞赋》，踏鼓单人舞结束后，“于是合场递进，按次而俟。埒材角妙，夸容乃理，軼态横出，瑰姿譎起。”山东嘉祥宋山汉墓画像石上一幅鼓舞，前面一人舞罢下鼓，中间一人正在鼓上表演，后面一人已在踪迹而上，则是集体群舞的依次表演。

在演出“七盘舞”时，都有乐队伴奏。据山东沂南汉墓画像石上展现的演出七盘舞画面，表演者是一中年男子，长袍衣

冠，做大弓步(右弓左箭)，身向后方，头向左转，回看地上整齐地排列着的一鼓七盘。“振华足以却蹈，若将绝而复连。鼓震动而不乱，足相续而不并”(卞兰《许昌宫赋》)。他的右手上扬，左臂向前，两袖横飞，神形飞动，说明动作十分迅疾。从图上看，旁边还有一个十七人的乐队，包括吹、弹、打击乐器十二人及歌者五人，分列坐在三条长席上。

第一席有女歌伎五人，头戴花冠，左起第一女右手执节(为一尺多长的竹棍)，左手击拊(皮子里塞上糠的手拍小鼓)。第二女左手击拊，第三女拍手，第四女右手执拊，第五女面前有拊，袖手而坐。

第二席有男女乐伎五人，头上戴冠，类似软脚幞头式样。左起第一人左手执排箫，右手击铙；第二、三、四人吹排箫，第五人吹埙。

第三席男女乐伎四人，戴一种三角形冠，左起第一人弹瑟，第二人吹埙，第三人袖手坐(右臂下似压一鼗)，第四人吹笙。

后面有建鼓一架，一乐人扬双臂执桴(鼓杖)欲击。有大钟二，悬架上，一乐人正持棍欲撞。有石磬四，悬架上，一乐人持锤击磬。

看这个“七盘舞”的乐队规模，我们可以想见，当时的乐队不仅在音响配器上已有一定的水平，并有浓厚的民族风格。

“七盘舞”在开始时，是一种近似杂技表演的舞蹈。这正是我国“百戏”中乐舞的一种独特风格。舞者既要在盘鼓上腾踏纵跃，发出有节奏的鼓声，完成高难度的动作；又要以轻

盈而敏捷的舞步，使“裙似飞鸾，袖如白雪”乃至“回身还入，迫于急节。浮腾累跪，跗蹋摩跌”。到最后，音乐越奏越快，舞者按节轻腾跪跌，如果没有杂技的基本功，没有对自己身体控制的力度、柔度，是不能达到“高纵轻蹶”的要求的。

“七盘舞”在演出上，既有偏重于抒情的缓板慢舞，也有偏重于技巧的翻滚扑跌，是武技和舞蹈交融的产物。因此，除用于宴享外，有时就作为“百戏”节目演出。

“蹋鞠”和“足球舞”

“蹋鞠”（即“蹴球”），相传为黄帝所创。汉刘向《别录》里就有“蹴鞠者，传言黄帝所作”的记载。《轩辕黄帝传》里，也有“黄帝令作蹴鞠之戏，以练武士”的说法，可见起源甚早。作为一种民间的娱乐游戏，在战国时就十分流行。据《战国策》载：“临菑甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟、弹琴击筑、斗鸡走狗、六博蹋鞠者。”另《史记·苏秦列传》里，亦有相同的记载。从这些记述里，证实了战国时期齐国都城居民丰富多彩的文化娱乐生活中，“蹋鞠”这项活动是相当普及的。

“蹋鞠”也称“踏鞠”或“蹴鞠”。蹋、踏、蹴，是用脚踢的意思；鞠，是球的名称；也叫“毬”，其活动方法，显然是用脚踢的。古代的“蹋鞠”，最初原是一门军事体育活动，用以训练士卒。只是到了后来才逐渐风行于民间。可以说这项活动是现代足球之滥觞。

那末，古代的“鞠”（毬）是用何物制成的呢？从“鞠”字的字形来看，左旁是“革”，说明是用皮革做的。扬雄在《扬子法

言》中说：“捩革为鞠”。《太平清话》里谈到“蹋鞠”时，也说“鞠”是“以革为圆囊，实以毛发。”由此可知，至少在两千多年前的战国时期，我们的祖先就能用皮革制球，里面填满羽毛和头发一类东西。这种球虽不充气，但是坚韧结实，富有弹性（那时还没有发明灌气的球）。

秦统一全国后，由于采取了焚书坑儒、销毁兵器等暴政，使“蹋鞠”这种活动一度低落。到了汉时，又逐渐兴盛起来。桓宽在《盐铁论·国疾》中说：“里有倡，党有场，康庄驰逐，穷巷蹋鞠。”即反映了汉时民间流行蹋鞠活动的情况。

汉时，由于军制演变，步兵大增。当权者为了强兵，也把蹋鞠活动和军事训练密切结合起来，成为锻炼士兵的体质、技能和意志的手段。汉刘向在《别录》一书中指出：“蹋鞠，兵势也。所以练武士，知有材也，皆为嬉戏而讲练之。”这反映了汉时寓军事训练于竞技性娱乐之中的实际情况。汉王室所藏的军事书籍中，就有一部《蹴鞠新书》（内兵家有蹴鞠二十五篇）。《前汉书·艺文志》还把此书和射法、连弩、剑道、手搏等武士著作，一同列入“兵技巧十三家”之内。因此，在汉代军队中的蹴鞠，十分活跃。《别录》说：“今军无事，得使蹴鞠。”这说明在相对和平时期，军队里经常开展蹴鞠活动，以训练士卒。据《汉书·霍去病传》载，西汉名将霍去病，当其屯兵塞外，“卒乏粮，或不能自振”时，他就带头“穿域蹋鞠”，以振奋士气。穿域，就是穿地挖洞，作为“鞠室”，即现代所说的球门。

据说，汉高祖刘邦就是个蹴鞠迷。他在宫苑里建造了一个宏大的“鞠城”（即大球场），作为御林军举行蹴鞠比赛和定期检阅军队的场所。当时除宫内有球场外，在“二离辅宫”，也

有“弋猎、射驭、放马、蹴鞠”等活动场所。汉李尤曾作《鞠城铭》说：“圆鞠方墙，仿象阴阳，法月衡对，二六相当。建长立平，其例有常。不以亲疏，不有阿私。端心示意，莫怨是非。鞠政犹然，况乎执机。”（《古今图书集成·艺术典》）从此铭中可以看出：汉代的足球场是长方形的，四周有围墙；场上共有十二个球门（仿做一年十二个月），即“鞠室”，每边六个，附属在东西两边城垣的下部。每边球门都有一个守门员，数目相当。可见汉代的蹴鞠，是以踢进“鞠室”的球数多少来决定胜负的。比赛时设有“长”（裁判长）和“平”（裁判），还有一定的条例和规则。铭中并提出，作为裁判者不能因为有亲疏关系而凭感情用事，必须要公正裁判等等。

汉代的蹴鞠活动，除大量用于军事训练外，同时，仍然用于娱乐。这在我国出土的文物中也得到了具体的反映。在南阳汉画像石上，有幅“蹴鞠图”，画面上是：左边一人在踢球，有两球被腾空踢起，右一人口吹排箫，手持鼗鼓伴奏；另外一图是两个男子戴冠，着紧身衣，相间起舞，右面一人足踏一球，并有乐队伴奏。还有一个女舞人，也足踩一球，姿势豪放矫健。更为别致的是在一幅“建鼓舞”中，也有两球，两个男舞者，边击鼓，兼蹴鞠，动作大而强烈，这是比较少见的资料。另外，据绥德大孤梁发现的汉墓石刻中，有一石上刻着九个人物，右一组三人，主人居中坐席上，前后各一侍者跪地上进饮饌。右一组二人，一持剑，一持钩镶，正作技击表演。中间一组四人，中二人正作蹴鞠之戏，二人各踏一球，两肘共抵一大球，其后各有一人，扬手顿足作舞。从画面上看，可能是在饮宴时表演“足球舞”。山东曲阜汉画像石上，还有女子三人的蹴鞠舞，踢着两球，上方的舞者侧首俯

视，一足向后踢起；下方两人相对而舞。还有一幅东汉“足球舞”，至今还刻在河南的“少室石阙”上，作为古迹保存下来。这是刻在神庙的中门石建筑物上的浮雕像，画面上是：左边一人跽坐着看舞；右边一人坐在凳上，举着一根竹竿，另一舞者用高跃的剪刀姿态踢球，要把球踢过竿去。以上几件文物，都为我们研究汉时的社会生活，特别是蹴鞠活动，提供了真实、具体的资料。

魏晋时代的“百戏”

连骑击鞠 水转百戏

东汉末年，战争频仍，但“百戏”活动仍在继续发展。魏武帝曹操就酷爱乐舞，他虽然连年征战，在金戈铁马中仍不忘行乐，所以史书上说他“倡优在侧，常以旦达夕”。他自己在击败袁谭时，曾“于马上舞三巴”。曹操还喜欢“蹴鞠”。据《会稽典录》载：“汉末，三国鼎峙，年兴金革(兵役)，上以弓马为务，家以蹴鞠为学”。何晏在《景福殿赋》中，提到当时魏国宫室里的“鞠城”上，还建筑着“讲肆”(即校阅)用的大殿，它的两翼接触到东西附有“鞠室”的城垣。当时，有个叫孔叔材的人，以善蹴闻名，曹操就把他留在身边。

曹操于建安二十五年(公元220年)正月亡故，其子曹丕(即文帝)继位，本来是“国有大丧，废乐三年”，但曹丕因爱好乐舞，却不以为然。他不畏社会舆论的指责，在同年“七月甲午，军次于譙，大飨六军及譙父老百姓，于邑东设伎乐百戏”(《册府元龟》)。这就是说，离曹操去世仅五、六个月，“高陵之土未干”，他就张宴设乐，演出“百戏”听歌观舞了。至于其弟曹植，更是多才多艺，他不仅本身能作胡舞，

能跳丸、击剑，而且对音乐舞蹈有很高的鉴赏力，写过不少歌咏乐舞的诗篇。这里，值得注意的是，曹植在他的《名都赋》中，曾描述京洛少年“连骑击鞠壤”的游戏。击鞠，亦称“打毬”、“击毬”。所谓“连骑击鞠壤”，就是一边跑马，一边击毬，亦即是古代的马球运动，它是在“蹋鞠”基础上发展起来的。由此推知，“击鞠”这种马球活动，在我国至迟在东汉晚期就已经出现。

到了魏明帝曹叡(公元227—239年)时，又重仿平乐观故事，大力提倡“百戏”。首先，曹叡大兴土木，建造总章观，供自己游乐和“百戏”演出。据《三国志·魏书·明帝纪第三》：(裴松之注)《魏略》曰：“是年(青龙三年，公元235年)起太极诸殿，筑总章观，高十余丈，建翔凤于其上；又于芳林园中起陂池，楫櫂越歌。”其次，曹叡在宫中聚集“习伎歌者，各有千数”，以备“百戏”。“每逢岁首，建巨兽，鱼龙曼延，弄马倒骑，备如汉西京之制。”“弄马倒骑”，即马端临在《文献通考》中所说的：晋朝初年，中期元会，“设卧骑，倒颠骑，自东华门驰至神虎门”，在魏晋时也属于“百戏”中的马戏表演。第三，他还命“博士马均作司南车，水转“百戏”。马均是魏时一个“巧思绝世”的名匠，他所制作的司南车(即指南车)，车上立木人，无论车朝哪个方向，木人的手指总指向南方。“水转百戏”，是指木制傀儡，用水运转，能仿人动作，表演百戏。其法，是用大小木材雕成构体，使它的形状象车轮，在平地上运转，暗中用水作为动力。也有移到水上表演的。马均设计的木人和女乐舞像，巧妙绝伦，能自动表演各种“百戏”的动作。“至令木人击鼓、吹箫。作山岳，使木人跳丸、掷剑、缘桓(组)、倒立，出入自在；百官行署、春

磨、斗鸡，变巧百端。”这种木人能自然地模仿真人动作，在制作技巧上已达到了很高水平。

魏的第三代君主曹芳，也十分喜爱乐舞“百戏”，他在位十五年，后被司马师所废。他被废的原因，据《三国志·魏书》的记述，除了“耽淫内宠，沉湎女色，废捐讲学，弃辱儒士”等外，还与他沉湎百戏，使“小优郭怀、袁信于广望观下作辽东妖妇，嬉褻过度，道路行人掩目”，“日延倡优，纵其丑谑”有关。从这则资料里，我们还可初步得出结论：在三国时的魏国，已经出现了男扮女装的故事表演。而“辽东妖妇”，就是以男扮女的形态出现的百戏节目，它是汉代“东海黄公”这一类角抵戏继续发展的结果。

有名的幻术家——左慈

三国时的魏国，还出现了一个有名的幻术家，这就是左慈。

左慈字元放，庐江(今属安徽)人，从小习幻术。他应邀参加曹操宴会，曹操欲一试他的本领，笑着对众宾客说：“今日高会，珍馐略备。所少者，吴松江鲈鱼为脍。”左慈说：“此易得耳。”于是就叫侍者拿来一个贮水铜盘，即以钓竿从盘中钓之，果然钓得一尾鲈鱼。曹操又说：“一鱼不周坐客，得两为佳。”左慈又在盘中垂钓，不一会，又钓得一尾鲈鱼，“皆三尺余”。“公(曹操)便自前脍之，周赐座席。”左慈的这套幻术，虽使“会者皆惊”，但从此却引起曹操生疑，认为左慈以邪术惑人，准备待机杀掉他。(《搜神记》)

一次，曹操又设酒宴，左慈在席上“以簪画杯，酒中断”分为两半，左慈“饮其左，以其半与操”。然后，左慈又“以杯掷屋栋”，杯化为飞鸟。曹操准备叫人抓他，左慈忽地逃入壁中不见了。（《尚友录》）

左慈的故事，在《后汉书·左慈传》以及罗贯中的《三国演义》等书均有记载，他在曹操面前表演幻术，似乎确有其事。左慈共演了三套幻术，即“空竿钓鱼”、“掷杯化鸟”、“自身遁隐”。从今天来看，前面两个都是小魔术，现在仍在舞台上流行着。可是在距今一千七百年前的三国时期，魏国竟出现了这样精湛的幻术，确实是令人感到神秘和吃惊的。

当时，吴国也有一个叫徐光的幻术师，常行幻化之术。他的“种瓜植树”表演，能够边下子，边长苗，边结果，十分精彩。据《法苑珠林》载：徐光“于市廛内从人乞瓜，其主弗与。便从索子，掘地而种。顾眄之间苳生，俄而蔓延生华，俄而成实，百姓咸瞩目焉。子成，取而食之，因以赐观者。”这说明，在三国时我国幻术已达到了高超的水平。

“吞刀吐火”与“断舌复联”

从魏、晋到南北朝，不少僧道和神巫也习幻术，作为传道行巫的感人手段。据《晋书·列传第六十五·艺术》里载：当时，有个来自西域的名僧、译经专家鸠摩罗什，为了治服群僧，曾表演过“吞针”的幻术。一天，他在一个钵里放满了针，然后召集全寺僧众说：“谁如果能把这些针吃下去，那么谁就可以凭自己的意念行事。”说完，他举起匙，舀起针，

象平日吃饭一样的吃了起来。诸僧惊服。

《晋书·夏统传》载：夏统的叔父夏敬宁，祭祀祖先，请来了女巫章丹与陈珠。这两个女巫有国色，装束甚丽，善歌舞，又能隐形匿影(隐身术)。到初更时分，“撞钟击鼓，间以丝竹，丹、珠乃拔刀破舌，吞刀吐火，云雾杳冥，流光电发。”当夏统和他的堂兄弟们一起去观看女巫的祭祀活动时，一进门，就看到章丹与陈珠两人在庭院里“轻步回舞，灵谈鬼笑，飞触挑样(挑盘)，酬酢翩翻”。从这段描写中可以看出，当时的巫人能掌握隐形、吞刀吐火、天空变幻等魔术，以及能表演歌舞和挑盘等杂技的本领，以取悦于人。因此，我国“百戏”幻术的兴起和佛、巫、道等也有密切的关系。

当时，民间幻术除原有的“吞刀”、“吐火”、“易貌分形”等外，还有“断舌复联”、“剪绢还原”、“焚纸复原”等伎。据《艺文类聚》记载：“晋永嘉中，又有天竺胡人，渡江南来。其人有数术，能断舌复续，吐火，所在人士聚观。”晋干宝《搜神记》载：“……其吐火，先有药在器中，取火一片，与黍糖合之，再三吹呼，已而张口，火满口中，因就爇处，取以炊之，则火便出炽也。”另外，在崔鸿《十六国春秋·北凉录》中云：“玄始十四年七月，西域贡吞刀嚼火，秘幻奇伎。”

在表演“断舌”时，在未断前，表演者先吐舌遍示观者，然后用刀割断，只见鲜血淋漓，滴落在地。然后将这半截舌头，放在一个容器中，传给观者查看，以示非假。而后，表演者将这半截舌头重新含回嘴中，静坐片刻，复吐舌遍示观者，舌头已完好如初了。表演“剪绢还原”时，先取一条长绢

巾，叫人各执一头，表演者用剪子往中间剪断，然后把断绢放在手中揉合几下，再展开，绢布则完全复原，中间毫无痕迹。表演“焚纸复原”，则先取纸一张投入熊熊燃烧的火中，观者皆看到那纸在火中逐渐烧为灰烬。最后表演者用手拨开火灰，取出的仍是原来那张纸。

《正都赋》中的“百戏”

晋时的歌舞“百戏”，著名的有“杯盘舞”、“拂舞”、“白纛舞”等。据《晋书·卷二十三·志第十三·乐下》载：晋太康年间（公元280—290年）到处表演“晋世宁舞”，舞时要手接杯盘反复多次，并歌曰：“晋世宁，舞杯盘”。此舞原为汉时的民间歌舞——盘舞，到晋时加上杯，称“杯盘舞”，成为当时十分流行的歌舞节目。

“白纛舞”，原是吴地（今江苏）的民间舞蹈，因舞时穿纛服而得名。晋《俳歌》云：“皎皎白绪（吴音呼绪为纛），节节为双”。其舞姿优美，音乐动人，有独舞，也有群舞。梁代诗人张率在《白纛歌》中，曾以“俱动齐息不相违”，来赞扬群舞时动作的整齐协调一致。

在杂技方面，则有“跳丸弄剑，逾锋投狭，履组登橦，摘盘缘案”等等（见《抱朴子》）。均是沿习前代的杂技节目。另晋左太冲的《吴都赋》中曾提到“翘关扛鼎，拼射投壶”。这里的翘关，不是人名。唐李周瀚注：“翘、扛，皆举也。”关，即门关，因此，“翘关”也应是举重的别称。晋咸和八年，成帝将举重列为武考中的考试科目，“令诸郡举力人能

举千五百斤以上者”应试，因此，晋时举重活动更加普遍。角力，称“相扑”。《晋书》载：“襄阳人首责功曹刘子笃曰：‘卿郡人不如歙川人相扑。’笃曰：‘相扑下技，不足以别国之优劣’。”可见当时各地角力活动也相当普遍。

西晋建都洛阳后，歌舞“百戏”进一步发展，这在傅玄的《正都赋》中得到了具体反映。傅玄，字休奕，北地泥阳（今陕西耀县东南）人，西晋哲学家、文学家，曾任司隶校尉、散骑常侍。他学问渊博，精通音律，擅长乐府。在他所写的《正都赋》中，真实而形象地再现了晋时“百戏”演出的情景：

“……抚琴瑟，陈钟簋，吹凤箫，击鼙鼓，奏新乐，观秘舞，乃有材童妙技，都卢迅足，缘脩竿而上下，形既变而景属，忽跟挂而倒绝，若将坠而复续。虬紫龙蟠，委随纡曲，杪竿首而腹旋，承严节之繁促。

于是神岳双立，冈严崑崙，灵草蔽崖，嘉木成林，东父翳青盖而遐望，西母使三足之灵禽。列仙逸唱，熊虎听音，丹蛟吹笙，文豹鼓琴。素女抚瑟而安歌，声可意而入心，偃佺企而鹤立，和清响而哀吟。

……五彩文身，质美光炫，激冲风于秦炉，飞光天之烈焰。手戏绝倒，凌虚寄身，跳丸掷掘，飞剑舞轮。苗山之铤，铸以为剑，其利也，陆断犀兕，水截轻鸿，洒奔驹于中衢，斩双蛟于大江，将以威天下而御群凶……”（见《古今图书集成》博物汇编“艺术典”）

赋中提到当时演出的“百戏”有：“都卢”（缘竿）、“总会仙倡”、“手戏”（戏法）、“凌虚寄身”（幻术）、“跳丸”、“掷剑”、“舞轮”（举重）、“舞剑”等，特别难得的是“总会仙倡”这一大型假形舞蹈，从汉到晋已隔四百多年，仍被继承下

来。只是在具体情节上稍有变化,如“豹舞”改为“文豹鼓琴”,“娥女长歌”改为“素女抚瑟而安歌”等等。

“逆行连倒”的公案

据《晋书·乐志》载:在西晋王朝覆灭后,王室迁到了江南,建立了东晋。那时,犹有“夏育扛鼎”、“巨象行乳”、“神龟拊舞”、“背负灵岳”、“桂树白雪”、“画地成川”等“百戏”演出。

成帝咸康七年(公元341年)时,还发生过一件有关“逆行连倒”的公案。当时,晋朝的散骑常侍顾臻,上书成帝,要停演一些“百戏”节目,并扣艺人的粮米。其奏表曰:“散乐‘逆行连倒’、‘头足入管’、‘皮肤外剥’、‘肝心内摧’等,日廩五斗,逾于兵食,皆宜除之。”

这里所说的“逆行连倒”,是指一种用手支撑走路、倒立、爬行兼连续翻跟斗的“百戏”技艺。“头足入管”,是表演者将自己的身躯,收缩折叠,藏于圆形的竹器内。这是一种难度很大的柔术。“皮肤外剥”和“肝心内摧”是古代所谓“屠人截马”“杀马剥驴”等一类比较恐怖的幻术。顾臻提出要罢削这些“百戏”节目,当然不是为了区区的五斗米,主要是他认为这些都是“末代之乐”,因而力请罢削。成帝居然准其奏,命太常罢削了“逆行连倒”等节目。同时,还减去表演“高绶”、“紫鹿”、“跛行”、“鳖食”及“齐王卷衣”、“竿儿”等伎人的每月粮米。不过,后来又恢复了“高绶”“紫鹿”等伎的原有粮米。

南北朝的“百戏”

南北朝时期，是我国历史上战乱不断，社会最为动荡不安的时期。那时，汉族的政治中心已迁移到江南，其他兄弟民族则大量进入中原地区，先后形成了东晋和十六国，南朝（宋、齐、梁、陈）和北朝（北魏、东魏、西魏、北齐、北周）的对峙局面，由于民族的迁徙杂居，导致各民族的文化频繁交流，这就促使了当时的“百戏”发生着巨大的变化和发展。

当时，互相对峙的诸国君主虽然连年兴兵，相互征伐，但他们无一不是穷奢极侈，迷恋声色，乐舞成了他们享乐的主要工具。他们各自想方设法，征集“百戏”艺人，豢养大批家妓，“累日连夜，不知休息”地征歌逐舞，借此作乐。因此，各国对“百戏”均有增修，不但在形式上力求新异，种类上也包容甚广。

“缘橦”和“猿骑戏”

据《邺中记》载：后赵国君石虎，每朝元会，“殿前作乐，高组、鱼龙、凤凰、安息五案之属，莫不毕备。”石虎，羯族，在位时建都于邺（今河北临漳西南）。

“安息五案”，原是汉代“百戏”节目之一。又名“掷倒案伎”。安息，是古代波斯(今伊朗)之名；五案，是指五张桌子，即艺人在多层重叠的桌上，表演“倒立”等各种惊险动作。当时，标上“安息”两字，是说明这种技艺开始是从国外传进来的。其实，在我国，很早就有了这种技艺。从我国各地出土的汉画像砖上，都刻着此伎的表演，如内蒙和林格尔出土的汉画像砖上刻的是重叠五案，四川德阳出土的汉画像砖上刻的是重叠六案，彭县出土的汉画像砖上刻的已是重叠十二案，都有女童“掷倒其上”，表演拿顶、筋斗等各种动作。

当时，“寻橦”叫“缘橦”，也叫“登橦”。还有“猕猴橦伎”或“猕猴缘竿伎”的称呼。形容人似猿猴那样灵敏快捷，在橦竿上攀登飞越。在后赵元会上演出的橦技形式众多，有的以额顶橦，有的以口咬橦，伎者缘橦直上，在橦顶表演“鸟飞”动作，左回右转，十分惊险。还有一种是在马车上表演橦技。这种马车长约两丈，在上面立起木橦，橦头上安放一根横木，在马跑如飞的情况下，两个伎人在横木两端表演“或鸟飞，或倒挂”的动作。

马戏又称“猿骑戏”。猿骑，形容骑马者象猿猴一样敏捷。后赵元会时也演出“马戏”：“又使伎儿作猕猴之形，走马上，或在马肋，或在马头，或在马尾，走如故，名为猿骑。”宋马端临认为马戏来自北方，他说：“奈何戎狄之戏，非中华之乐也。”到宋、元时就没有这一称呼了。《文献通考》载：“今军中亦有马戏伎者，其名甚众，但不谓猿骑尔。”

梁朝的一张节目单

梁朝的统治者迷恋歌舞声色，因此对乐舞“百戏”十分重视。《梁元帝纂要》载：“……又有百戏起于秦汉，有鱼龙曼延、高组、凤凰、安息五案、都卢寻橦、丸剑、戏车、山车、兴云动雷、跟挂腹旋、吞刀、吐火、激水、转石、漱雾、扛鼎、象人、怪兽舍利之戏。”可见当时“百戏”之繁荣。

梁朝天监四年(公元505年)，为了使礼乐制度井然有序，曾专门有人订掌礼乐，每逢三朝元会，先于太乐殿宫悬高组，五案设于殿庭，设乐。按次序，有四十九项仪式及节目演出：

- 第一：奏《相和》五引；
- 第二：众官入，奏《俊雅》；
- 第三：皇帝入阁，奏《皇雅》；
- 第四：皇太子发西中华门，奏《裔雅》；
- 第五：皇帝进王公奏《发足》；
- 第六：王公降殿同奏《寅雅》；
- 第七：皇帝入储，奏《变服》；
- 第八：皇帝变服出储，同奏《皇雅》；
- 第九：公卿上寿酒，奏《介雅》；
- 第十：太子入预会，奏《裔雅》；
- 第十一：皇帝食举，奏《灵雅》；
- 第十二：撤食，奏《雍雅》；
- 第十三：设大壮武舞；

- 第十四：设大观之舞；
- 第十五：设雅歌五曲①；
- 第十六：设俳优；
- 第十七：设鞞舞；
- 第十八：设铎舞；
- 第十九：设拂舞；
- 第二十：设巾舞并白纛；
- 第二十一：设舞盘伎；
- 第二十二：设舞轮伎；
- 第二十三：设刺长追花幢伎；
- 第二十四：设受猾伎；
- 第二十五：设车轮拗腰伎；
- 第二十六：设长趺伎；
- 第二十七：设须弥山三岐伎；
- 第二十八：设跳铃伎；
- 第二十九：设跳剑伎；
- 第三十：设掷倒伎；
- 第三十一：设掷倒案伎；
- 第三十二：设青丝幢伎；
- 第三十三：设一撒(伞)花幢伎；
- 第三十四：设雷幢伎；
- 第三十五：设金轮幢伎；
- 第三十六：设白兽幢伎；
- 第三十七：设掷趺伎；
- 第三十八：设猕猴幢伎；
- 第三十九：设啄木幢伎；

第四十：设五案幢咒愿伎；

第四十一：设辟邪伎；

第四十二：设青紫鹿伎；

第四十三：设白武伎；

第四十四：设寺子导安息，孔雀、凤凰、文鹿，胡舞。

登连《上云乐》歌舞伎；

第四十五：设缘高绠伎；

第四十六：设变黄龙弄龟伎；

第四十七：皇太子起，奏《裔雅》；

第四十八：众官出，奏《俊雅》；

第四十九：皇帝兴，奏《皇雅》。

这张一千四百多年前的演出节目单上，反映了梁代三朝元会的一次盛大的“百戏”演出实况。中间除了一般属于仪式性的奏乐十五项外，其余均为歌舞“百戏”。在三十四个“百戏”节目中，杂技(包括幻术)廿一个，歌舞十三个，前者占全部“百戏”节目的百分之六十，可以看出杂技在当时的地位。

元会演出的节目雅俗共赏，在安排上基本上分三组：先是歌舞，大部分是属于雅乐和当时已列为宫廷歌舞的节目，中间是杂技表演，最后是大型综合的歌舞，包括狮子、青鹿、孔雀、凤凰、龙等巨大的假形舞蹈；压轴戏为“变黄龙弄龟伎”，就是汉时的“鱼龙曼延”。把“走索”排在压轴戏前，一方面说明这一节目，由于惊险和技巧的难度大，在当时是极受人欢迎的；另一方面也可能是为下一个节目作准备，故作为过渡性节目安排。其中第四十四个节目叫《上云乐》，虽然不是“百戏”，但列为宫廷乐舞，常为王公贵族们表演。

《乐府诗集》中有一首《上云乐》的歌词说：“西方老胡，厥名文康，遨游六合，傲诞三皇……凤凰是老胡家鸡，狮子是老胡家狗……”清纳兰容若在《淶水亭杂识》中云：“梁时《大云》之乐，作一老翁演述西域神仙变化之事。”可见这个节目演出时，有乐人扮演作高冠白发的“老胡”和凤凰、狮子等。从这点可以看出，它一方面是受到荆楚民间傩舞的影响，另一方面也承袭了汉代“角抵戏”的一些表演。

“寻橦”在梁代，有了较大发展和提高，如元会演出中，橦伎共九个节目，都安排在一起逐项表演，其名目繁多，有各种不同的爬竿、缘竿形式，有些橦伎，如“雷橦伎”、“金轮橦伎”、“啄木橦伎”、“白兽橦伎”、“青丝橦伎”、“猕猴橦伎”等等，其内容现在无法了解，也可能是一种带道具或化装上竿表演的橦伎，如其中一种橦伎，是在演员表演时，手里拿一柄伞，在橦木上走，用来保持平衡，这叫“一伞花橦伎”，还有叫“透三岐伎”者，据《旧唐书·音乐志》载：“梁有‘透三岐伎’，盖今‘透飞梯’之类也。”从飞梯这个名称来看，有点象现代杂技中的“扛梯”，可能也属于橦伎的一个节目。

【注 释】

①此为乐曲，梁时为了集中各种古乐曲，曾“拜访吏民，有能体解古乐者，与之修广。”

歌舞宴饮 通宵达旦

在陈朝，有“跳铃剑”、“掷倒猕猴”、“青紫鹿”、“缘高

须”、“变黄龙”、“弄龟”等伎。陈朝末代君主陈叔宝（即陈后主），荒淫无度，常与宠妃及狎客在宫中歌舞欢宴，通宵达旦，不问政事。其大将章昭达，每当宴饮，也是必设盛大的女伎杂乐，“备尽羌胡之声……虽临对寇敌，旗鼓相望，弗之废也。”（《陈书·章昭达列传》）同时，巫舞也十分流行，陈后主宠妃张丽华“好厌魅之术，假鬼道以惑后主，置淫祀于宫中，聚诸妖巫使之鼓舞”。

在南齐，歌舞“百戏”也很盛行。《南齐书卷十一·志第三·乐》载：“角抵、杂技，历代相承有之。”高帝萧道成每设宴，席间君臣竞演歌舞：“诸臣弹琵琶，王僧虔、柳世隆弹琴，沈文季歌《子夜来》。王敬则脱朝服，袒，以绛纠髻，奋臂扬张。”（《南齐书·王俭列传》）。

南齐时杂技也有进一步的发展，跳刀、掷刀和幢技，已有相当高的水平，据《南齐书》、《礼志》等书记载：“跳刀，高与白虎幢等，如此五、六，接无不中。”“掷刀空中，高一、二丈，以手接之。”用齿扛竿，是南齐时爬竿表演的一种形式。据《南史·东昏侯本纪》载：南齐东昏侯爱好竿技，他自己就常练习以齿顶竿，令人攀登，由于技术不精，竿常倾倒，常使人致残，他自己也为之折齿，然而他仍乐此不倦。

“天台山伎”，是南齐时创作的一个“百戏”新节目。据《晋书·乐志》载：永明六年，当时赤城山云雾突然开朗，出现从未有过的奇景。该山道士朱僧标，把这情况报到京里。齐武帝听了十分高兴，认为这是天赐的祥瑞，就派了主书董仲民前往考察。太乐令郑义泰叫乐工孙兴公歌赋，并创作了一个叫“天台山伎”的节目，表现道士们在石桥上抚摩青苔、石屏

的状态。这个节目也稍具情节，有化装表演，有布景道具，可能还有歌唱、幻术等配合。其主题是为当时的封建皇帝歌功颂德。

歌舞“百戏” 不亚江南

在南北朝时期，当时北方地区由于战争频仍，它所遭受的破坏远比南方严重，但据史书记述，上层社会歌舞之盛仍不亚于江南。据马端临《文献通考·散乐百戏》载：“北齐武平年间，有‘鱼龙烂漫’、‘俳优侏儒’、‘山车巨象’、‘拔井种瓜’、‘杀马剥驴’等奇怪百端，百有余名，名为百戏。”并“令丞掌‘百戏’及鼓吹乐”。文宣帝高洋，“留情耽湎，肆行淫暴，或躬自鼓舞，歌讴不息，从旦通宵、以夜继昼。”（《北史·齐本纪》）在幻术方面，当时有“祝师及诸幻术，犹能履火蹈刃、种瓜移井，倏忽之间，十变五化，人力所有，尚能如此。”（《颜氏家训·归心》）北齐后主高纬，尤爱好傀儡戏。

在后周，虽然武帝在保定初年，曾下诏年岁元会，停演殿廷“百戏”。但到了宣帝即位，不但恢复了“百戏”活动，而且有所发展。他先是“广召杂伎”，然后“令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞。”他手下有个叫郑译的官儿奏请“征齐散乐，并会京师为之，盖秦角抵之流也”，宣帝准奏，就派人增修“百戏”，于是“鱼龙曼衍之伎，常陈于殿前，累日继夜，不知休息。”（见唐《通典》卷一百四十六·乐六）。静帝宇文阐大象七年，于道会苑大醮，“大陈杂戏，令京城士庶纵观”。（《北史·周本纪》）

南北朝时，角抵也称“相扑”，是“百戏”中最受人们欢迎的节目之一。在我国敦煌壁画中，还保存了北周一幅十分珍贵的“相扑图”，画像生动，形象地描绘了一场紧张的“相扑”场面。相扑者两人都袒露着上身，穿着短裤，头上束着总角，这是中原民族传统的发式。其中一人正提起对方的一条腿，搂住肩膀企图颠翻；另一人也紧握着对方的腿，一手撑地，二人搏得难解难分，正是决定胜负的关键时刻。右边一人也束总角，象是一名裁判，左一人无总角，正瞠目观战，形态十分传神，象是一个入迷的观众。图中描写的抱腿摔法是符合我国古代相扑技巧特点的。图上力士的装束是：上身赤裸，光腿赤足，系一腰带并遮盖下体。这和敦煌藏经洞发现的另两幅绢画“相扑”图上的装束相同，和《史记》记载也相符合，同时和日本现代相扑的装束一样；这也反映出中日两个友好邻邦在体育交流方面的悠久历史。

梵乐法音 “百戏”腾骧

在北魏，天兴六年(公元403年)冬，道武帝拓跋珪下诏：“大乐总章鼓吹，增修百戏”。于是“造五兵、角抵、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白武及诸畏兽鱼龙、辟邪、鹿马、仙人车、高麝百尺、赳幢、跳丸，以备百戏，大飨设之于殿前，如汉晋之旧。”(见《册府元龟》卷五六六掌礼部《作乐》二)到了明元帝(公元409—423年)初，“又增修之，撰合大曲，更为钟鼓之节”。(见《文献通考·散乐百戏》)“大曲”是古代音乐、舞蹈、诗歌三者相结合的多段体歌舞

曲。可见，那时不但增加和充实“百戏”节目，而且还选择配以音乐，说明北魏统治者重视“百戏”之程度。直到西魏时，“百戏”仍很盛行。文帝元宝炬大统五年（公元539年）时，“太庙初成，四时祭祀，犹设俳優角抵之戏。……时婚姻礼废，嫁娶之辰，多举音乐。”

北魏时的“百戏”活动是比较活跃的，这和对外交流有关。公元493年，北魏迁都洛阳，当时的洛阳，是佛教非常兴盛的都城。佛教寺院成了中外交流的一条渠道。当时洛阳的几个大寺院，每逢庙诞，都有“百戏”演出，形同近代之庙会。如长秋寺（为刘腾所建）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。”如景明寺，每年八月节，“梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。”在景兴尼寺，则是“有金像犍，去地三丈”，“像出之日，常诏御林一百人举此像，丝竹杂伎，皆由旨给。”在景乐尼寺，当举行“大斋”活动时，“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，舞拊殿廷。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总萃其中。剥驴、投井、植枣、种瓜，须臾之间皆得食。士女观看，目乱睛迷。”还有昭仪尼寺，“……伎乐之盛，与刘腾相比。”宗圣寺，“……妙伎杂乐，亚于刘腾。”在王典御寺，“至于六斋，常击鼓歌舞。”当时，这种“行像”仪式，随佛教传入我国，民间广泛流行的“走会”、“香会”，即滥觞于此。

当时，洛阳还有一个禅虚寺，在大夏门御道石寺前。寺中有阅武场，每年岁终农事空隙之际，“甲士习战，千乘万骑，常在于此。”当时有一羽林军士，名叫马僧相，善角抵

戏，“掷戟与百尺树齐等”。另有虎贲张车渠，能“掷刀出楼一丈”。肃宗亦观戏在楼，常令二人“对为角戏。”（以上均见《洛阳伽蓝记》）。

北魏时，橦技也很流行，并且出现了“肚顶”之技。北魏一块石碑上，可以看出当时的戴竿艺人，头顶长竿，竿上有三人表演，姿势各不相同。同时，又有艺人往后仰软腰，肚顶一长竿，上有一人仰垂。另外，在我国云冈石窟中，至今还保存着一幅“橦倒乐神”的浮雕，上面刻画了北魏“缘橦”表演的实况。

当时的洛阳，西域人长期居留下来的就有一万多人，其中当然也包括一些乐舞艺人。此外，来洛阳的僧侣中，也有擅长乐舞和幻术者，如西域来华的乌场国（今巴基斯坦瓦特河畔）僧侣昙摩罗，能表演各种幻术。又如，当时佛教活动中的流传最广的“钵内生莲”、“火中金莲”等幻术，就是天竺（在印度）高僧图澄带到我国来的。因此，在佛院演出时，往往是佛教乐舞及幻术由僧尼表演，一般乐舞百戏即由社会上的职业艺人表演。

隋代的“百戏”

总追四方散乐，大集东都

隋文帝杨坚统一全国之后，虽然曾一度罢免“百戏”，下令“周齐百戏并放遣之”。但他同时也设置了国伎，包括西凉伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎等七部乐。到了炀帝时，“百戏”复盛。隋炀帝为了追求声色之乐，同时把“百戏”作为对外活动的手段，借此炫耀所谓“天朝神威”。因此他一方面增加康国伎、疏勒伎，将七部乐增改为九部乐。另一方面，又大力征集乐舞及艺人，发展“百戏”。隋大业三年十月，他派人集中民间优秀散乐艺人，同时，把前朝的一些宫廷乐舞加以收集。隋大业六年，又下旨集中原周、齐、梁、陈乐工子弟，编为乐户；六品官以下，以至平民百姓，有善音乐及倡优百戏者，均调宫廷乐舞机构太常寺听用。并“置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余。”（《隋书·裴蕴传》）由此推动了“百戏”的发展。

洛阳端门外戏场

隋时，国势比较兴盛。大业中，仅西域一带相率来朝的

就有四十余国。隋炀帝为了粉饰太平，炫耀武威，就下旨“总追四方散乐，大集东都，令太常教习”。大业三年(公元607年)起，每岁正月“万国来朝”时，就把各国来朝贺的使节和商人聚集洛阳，组织全国“百戏”名伎进行表演，每年习以为常。

当时演出的“百戏”节目，在《隋书·音乐志》中有详细记载：“……初于芳华苑积翠池侧，帝令宫女观之，有舍利先来，戏于场内。须臾，跳跃激水满衢，鼉鼉鱼鳖，水人虫鱼，遍复于地；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、大瓮器等，各于掌上而跳弄之。并二人戴竿其上而舞，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。……”

隋时每次演出，规模十分宏大，都大大超过汉时平乐观的角抵表演。根据唐《通典》载：当时在洛阳端门外，建国门内，“绵亘八里，列为戏场”，百官则“起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。”演员达三万人，“皆衣锦绣缛彩，其歌舞者多为妇人服，鸣环佩，饰以花眊”。据载：当时到京兆河南一带，赶制几万件歌舞戏装，以致“两京缛锦为之中虚。”

在隋大业年间，“百戏”演出相当频繁，据《隋书·炀帝本纪》记载，有四次较大的“百戏”活动：

“大业三年(公元607年)六月戊子，次榆林郡。丁酉，启民可汗来朝。七月甲寅，上于郡城东御大帐，其下备仪卫，建旌旗，宴启民及其部落三千五百人，奏百戏之乐。”

“大业五年(公元609年)六月丙辰，上御观风行殿，盛陈

文物，奏九部乐，设鱼龙曼延，宴高昌王、吐屯设于殿上(时二王来朝)，以宠异之，其蛮夷陪列者三十余国。”

大业六年(公元610年)突厥启民以下皆国主亲来朝贺，诸夷大献方物。丁丑，隋炀帝下令于端门街盛陈“角抵大戏”，“天下奇伎异艺毕集。”这次演出，“崇侈器玩，盛饰衣服皆用珠翠、金银、锦罽、绉绣，其营费钜亿万。”并令安德王雄管辖关西，齐王暕管辖东都。那几日，“金石匏革之声，闻数十里外，弹弦擗管以上一万八千人。大列炬光，火烛天地，百戏之盛，振古无比。”

“大业十一年(公元615年)乙卯，大会蛮夷。”当时突厥、龟兹、于阗、安国、契丹、穆国等国，都派遣使者前来朝贡，设鱼龙曼延之乐。

隋炀帝时，不仅宫廷盛行“百戏”，即在民间，亦颇盛行。当时民间的这种“百戏”演出，大都是在农历正月中进行，通都大邑每至正月十五均举行盛大的“角抵之戏”。隋薛道衡在一首《和许给事善心戏场转韵诗》中，对当时民间新年中的“百戏”活动有一些具体记载：

京洛重新年，复属月轮圆。……
万方皆集会，百戏尽来前。
临衢车不绝，夹道阁相逢。……
竟夕鱼负灯，彻夜龙衔烛。
戏笑无穷已，歌咏还相续。
羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲。
假面饰金银，盛服摇珠玉。
宵深戏未阑，兢为人所难。
卧驱飞玉勒，立骑转银鞍。

纵横既跃剑，挥霍复跳丸。
抑扬百兽舞，盘跚五禽戏。
狻猊弄斑足，巨象垂长鼻。
青羊跪复跳，白马回旋骑。
忽睹罗浮起，俄看悒昌至。
峰岭既崔巍，林丛亦青翠。
麋鹿下腾倚，猴猿或蹲跂。
金徒列旧刻，玉律动新灰。
甲萸垂陌柳，残花散苑梅。……

这首诗生动地反映了隋时长安、洛阳元宵一、二、三、四场中演出“百戏”的盛况，并且描述了马戏(卧驱、立骑)、掷剑、跳丸以及由人扮演各种巨兽(狻猊、巨象、青羊、白马、麋鹿、猿猴等)的假形舞蹈等等的演出景象；同时，还告诉我们，当时的演出，还有布景道具(如山峰、古塔、丛林以及杨柳、梅花等)的配合。这些描写和《西京赋》中的“百戏”场面十分相象。另据《隋书·柳彧传》载：柳彧看到城市里的老百姓，每到正月十五日，“作角抵之戏，递相夸竞”，于是给隋文帝上奏“请禁绝之”，奏中说：“窃见京邑，爰见外州，每正月望夜，充街塞陌，聚戏朋游。鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂伎，诡状异形。以秽慢为欢娱，用鄙褻为笑乐，内外共观，曾不相避。高棚跨路，广幕陵云，袷服靓妆，车马填噎。肴醕肆陈，丝竹繁会，竭资破产，竞此一时。尽室并拏，无问贵贱，男女混杂，缁素不分。”这封奏表从反面反映了隋初民间举行盛大乐舞“百戏”活动的情况，表现了当时人民在久遭战祸，饱尝忧患，获得暂时和平后的欢乐心情。

“水 饰”

在隋代，还有一种“水饰”，它是由三国魏国所创的“水转百戏”发展起来的傀儡戏。据《太平广记》引《大业拾遗》载：“以三月上巳日，（炀帝）会群臣于曲水，以观水饰。”当时以木人扮演了《黄龙负图》、《元龟衔符》、《大鲈衔笈》、《凤鸟降洛》、《凤凰负图》、《赤龙载图》、《姜嫄履巨迹》、《禹疏九河》、《武王渡孟津》、《西王母过瑶池》、《洛水神献明珠》、《屈原沉汨罗》、《周处斩蛟》、《长鲸吞舟》……等七十二个故事。根据不同故事内容所设计的木人“长二尺许，衣以绮罗，装以金碧”，都能“运动如生”。

在这条资料里，还描绘了十二条表演“百戏”的伎航，每条船长一丈，阔六尺，有许多木人在上面奏音乐，“击磬撞钟，弹筝鼓瑟，皆得成曲。”又有木人表演“百戏”，有的跳剑舞轮，有的升竿掷绳，“皆如生无异”。

由此可见，隋代的“水饰”——傀儡戏表演，其结构之精巧，技术之高超，确实达到了“今古罕俦”的程度。

唐代的“散乐”

唐代在我国历史上，是文事武功极为称盛的一个时代。当时，唐太宗李世民以隋亡为鉴戒，颇注意休养生息，在经济上采取了一些比较开明的措施，如实行均田制和租庸调法等，减轻了农民负担，并兴修水利，扩大农田，从而推动了农业生产和手工业、交通运输业的发展。由于社会物质生产的发展和人民生活的安定，因而出现了自贞观以来的一百多年的经济繁荣时期，而在唐玄宗开元年间达到了高峰。在文化艺术方面，唐代不仅继承、发扬了前几代的优良传统，而且扩大了国内各地区采集乐舞的范围，不断吸收其他民族的文化艺术营养，与此同时，又频繁开展中外文化交流，广泛吸收各国的乐舞，从而使“大唐文明”更加绚丽多彩。特别在音乐和舞蹈艺术上达到了很高的成就，对于后世都有深刻的影响。“百戏”，作为文化艺术的一个组成部分，同样获得了相当的发展。

在唐代诗词中，对当时“百戏”的活动情况反映颇多，如“垂衣受金册，张乐宴瑶台。云凤休征满，鱼龙杂戏来。”（陈子昂《洛城观酺应制》）“绣段装檐额，金花帖鼓腰。一夫先舞剑，百戏后歌樵。”（杜甫《陪柏中丞观宴将士诗》）“拜象驯犀角抵豪，星丸霜剑出花高。六宫争近乘舆望，珠翠三千拥赭袍”。

(陆龟蒙《杂伎》)“边藩□宴贺休征，细仗初排舜日明。坐定两军呈百戏，乐臣低折贺升平。”(和凝《宫词》，首句第三字原缺)白居易在《新乐府·立部伎》中也有“舞双剑，跳七丸，袅巨索，掉长竿”的诗句。

唐初，有一个谋臣叫孙伏伽，他根据隋朝亡国的教训，给高祖(李渊)上了一道谏疏说：“百戏散乐，本非正声，有隋之末，始见崇用，此谓淫风，不可不改。迺者太常于民间借妇女裙襦五百余具，以充散乐之服，欲于元(玄)武门游戏。臣窃思之，非治厥孙谋之道也。”他认为：“‘乐则韶舞’，散乐非功成之乐，请并废之。”但高祖没有采纳他的奏议，而采取了加强管理的办法。“武德以后，置内教坊于禁中，以按雅乐，以中官人充使”。

设立教坊 发展“百戏”

教坊，是唐代武德年间为管理宫廷音乐而设置的官署，隶属太常。其职责是专管雅乐以外的音乐、歌唱、舞蹈、百戏的教习、排练、演出等事务。中宗景龙元年(公元707年)，教坊设有习艺馆，选宫人有文学者一人为学士，教习宫人。《新唐书》载：习艺，“掌教习宫人书、算、众艺。”众艺，即包括伎乐在内。到武后如意元年，教坊一度改称“云韶府”，以演出云韶舞为主。唐玄宗时始复旧名。

唐代的“散乐”，也称“百戏”。《唐会要·三三》载：“散乐历代有之，谓‘百戏’。”唐代演出“散乐”时，“凡戏，辄分两朋，以判优劣。”因此，人心竞勇，朝野好尚，故称“热戏”。

李白在《天长节度德政碑》一诗中说：“千变百戏，分曹贾勇。”

这里有一个小故事：玄宗继位后，命宁王主藩邸乐，以抗太常。为了分朋竞伎，太常所属伎人和藩邸家中的男妇与小儿，皆习“百戏”技艺。一次，宫中演出“百戏”，分朋比赛“爬竿”，先是宁王藩邸乐人表演，可是太常所属伎人，不甘示弱，却戴百尺有余之竿，“长欲半之”，并且“疾仍兼倍”。当时，太常一边乐工，“自负其胜，群起鼓噪”。玄宗说：“太常礼司，不宜典俳优杂伎”，并认为“散乐非部伍之声”，于是在开元二年（公元714年）下诏复置内教坊于蓬莱宫侧，“居新声，散乐，倡优之伎”。另外，在长安、洛阳又各设左右二教坊，“以隶散乐，倡优，曼延之戏。”从此教坊不再隶属太常，成了专门管理百戏杂艺及各种俗乐的机构。而太常则专司礼乐，不复管理倡优杂技。据载，当时有散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万零二十七人。还有别教院。从上所述，可知玄宗时，除别教院外，长安教坊曾容散乐伎一万一千四百零九人。其盛时，“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”。（《新唐书·礼乐志》）

在教坊内，具体管理散乐，即乐舞、百戏的机构，叫“鼓架部”。《文献通考·散乐百戏》云：“鼓架部非特有苏中郎之戏（即苏葩戏），至于代面、钵头、踏摇娘、羊头浑脱、九头狮子、买白马益钱、寻橦、跳丸、吞刀、吐火、旋盘、筋斗，悉在其中矣。”

当时鼓架部管理的“百戏”，大体有如下两大类：

第一类是乐舞。其中一部分是有戏剧情节和人物的节目。

“大面”，又名“代面”，是南北朝和隋、唐的乐舞节目。最早可能出于北齐。表演的故事是：“北齐兰陵王高长恭勇武而貌美，自以为不能使敌人畏惧，常戴面具出战。齐人壮之，因作《兰陵王入阵曲》，摹拟他上阵指挥、击刺的姿态。”演出时，兰陵王“衣紫、腰金、执鞭、戴面具”，表演的是“行军击刺之容”，具有武术性质。因刻木为假面，故又称“代面”，假面极其狰狞，借示凶狠以慑敌。

“钵头”，也叫“拨头”。唐代乐舞节目，传自西域。表演的故事是“昔有人父，为虎所伤，遂上山寻其父尸。”“胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞之象也。”表演者“披发、素衣、掩面作啼，盖作遭丧之状”。同时，也戴面具，因“山有八折，故曲八叠”。演时也可能用角抵等动作，表演人和兽、兽和兽之间搏斗形状。

“踏谣娘”（“踏谣娘”）原为南北朝乐舞节目。表演的故事是：“北齐有人姓苏，鼯鼻，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。丈夫着妇人衣，徐步入场行歌，每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”（也有一说苏是隋末河间人。另外有名“谈容娘”者，系“踏谣娘”之误。）表演上，在夫妻殴斗时，可能是用角抵或杂技表演，并出现“每一叠，旁人齐声和之”的帮腔伴唱形式。

唐代，还有一个乐舞，叫“苏中郎”，亦称“苏葩戏”。段安节《乐府杂录》：“后周士人苏葩，嗜酒落魄，自号‘中郎’。每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯，戴帽，面正赤，盖状其醉也。”这似乎是一个单人独舞，其表演属醉舞一类，因

内容上与“踏摇娘”有些共同之处，有人说是“踏摇娘”的前身，后来，才出现他的妻子形象的。

这几个乐舞和周以来的乐舞有几个不同：一是变象征形式为故事表演，当时虽然还不是完整的戏剧形式，但已开始含有扮演人物表演故事的成分，因此含有戏剧意义；二是在表演上，已经不是纯歌舞的独立表演，而是根据人物及故事所含的内容来创作舞蹈或乐曲，因此，大大地增强了表演力。三是从它们的歌舞动作上来看，还比较粗犷、淳朴，有的还包含着角抵、杂技、武术等技巧的配合。这些，正表明中国戏曲的应有特色，而在它酝酿的过程中，是无法摆脱这一痕迹的。因此，不管在南北朝或唐代，它们都是归入俗乐之内。唐杜佑《通典》载：“歌舞戏有大面、拨头、踏摇娘、窟𪔑子等戏，元(玄)宗以其非正声，置教坊于禁中处以处之。”所以，在唐代，将它们作为“百戏”，放在教坊的鼓架部，和寻橦、跳丸等节目同时演出。

在唐代的“百戏”中，还有一个乐舞节目，叫“排闥戏”，又名“樊哙排闥”、“樊哙排君难”。《文献通考·散乐百戏》载：昭宗光化中，盐州雄毅军使孙德昭等，杀了幽禁昭宗的宦官刘季述。昭宗复位后，命艺人编演“樊哙排君难”一戏，表扬孙等，并以此为戏乐。此戏具体内容现已不详。据《唐会要》则称此戏表演内容为楚汉战争时的《鸿门宴》故事。可见这也是一个有情节和人物的乐舞。

还有所谓“假妇戏”，这也是唐代俳優演出的一部分节目的泛称。主要指男扮女的节目。从魏时的“辽东妖妇”，到南北朝和唐代的“踏摇娘”，都是属于此类节目。唐代也列入“百戏”。

凤书伎(即凤凰啣书伎)。据《文献通考·散乐百戏》载：“齐以来，每逢三朝，设凤凰啣书伎。”这个节目一般都在举行庆贺的大朝会上演出。由艺人扮演凤凰，口中衔书，舞毕，由侍中跪取其书，舍人受书，上殿跪奏，然后宣读书上贺词，均是歌词，可以演唱。在唐代，也列入“百戏”。

唐代还有一种“参军戏”，也被列入“散乐百戏”之内。它是一种俳优表演形式，渊源于秦汉的俳优，原称“弄参军”。据《太平御览》引《赵书》：当时有石勒参军周延，为馆陶令，因贪污官绢数万匹下狱。后宥免其罪，每逢大会，令穿着介帻，黄绢单衣，命俳优戏弄辱之。优人问：“你是什么官，在我们当中。”答曰：“本为馆陶令”……以此调谑为乐^①。开始可能是作为一种惩罚，后来才发展成为表演形式的节目。

在后赵出现的这种“参军戏”形式，到唐时，发展成了通常的熟套，即形成一个固定的格式，以一人充参军，装痴装聋地任俳优去调笑。因而“参军”这一官名，也成为戏中角色的称谓，作为嘲弄对象被搬上舞台。当时，确定主要脚色为参军、苍鹅两人，演出时由两人共同作滑稽的对话或动作，引人发笑。唐李商隐《骄儿诗》：“忽复学参军，按声换苍鹅。”并已有女优参加“参军戏”表演歌唱；“此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。”说明演出时还有弦管作为伴奏。

傀儡戏，又称“窟礪子”。唐时已“合市盛行”，并列入歌舞戏，和“大面”、“拔头”、“踏摇娘”等一起演出。唐时的傀儡戏，多数用于嘉会娱乐，但也有沿袭旧制，作为丧家祭献之乐。如《封氏闻见录》载：“唐大历年间(公元766——778年)，太原节度辛景云葬日，诸道节度使人修祭。范阳祭盘最为高大，刻木为尉迟鄂公，突厥斗将之像。机关动作，不异于生。

祭讫，灵车欲过，使者谓曰：‘对数未尽。’又停车，设项羽与汉高祖鸿门宴之像，良久乃毕。”

这场傀儡戏虽是在丧葬仪式上演出，但它在傀儡戏发展史上，似应大书一笔。因为它标志着唐代的傀儡戏，不只是在制作和表演技巧方面进一步改革和提高，更主要的是自此开创了傀儡戏扮演人物故事的先河。而在此以前，从周代偃师的木人歌舞，汉时陈平的刻木为美人，直到三国的“水转百戏”以及隋代的“水饰”，构造虽然精巧，但都不过是单独木人活动，或仿真人做各种动作，或把木人装置在所乘的器物上面做些姿态，都没有出现通过装扮人物，按照情节来表演一个故事。因此，这“尉迟恭、突厥斗将”和“项羽与汉高祖鸿门宴”的演出，实是傀儡戏进入一个新阶段的开端。

唐代的傀儡戏是用什么技巧表演的呢？据考，已有提线木偶。“刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同；须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中。”这是唐梁煌所写《咏木老人》的诗，诗中的“牵丝傀儡”，就是现在的“提线傀儡”，可见唐代已用“牵丝”即“提线”方法表演木偶戏了。这从唐武宗时林滋（福建人）所作的《木人赋》里也可找到旁证。其赋曰：“……来同僻地，举趾而跟底则无，动必从绳，结舌而语言无有。……既手舞而足蹈，必左旋而右抽。藏机关以中动，假丹粉而外周”。赋中的“动必从绳”句，说的也是用提线方法表演木偶戏。

在乐舞中，还有一部分单纯的歌舞节目，如“羊头浑脱”、“九头狮子”等。

“羊头浑脱”。据《唐会要》载：在吕元泰的上书中，曾说到：“比见方邑，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。”“浑脱”，可能是

波斯语Kanba(口袋,指油囊)的音译,“苏莫遮”可能是波斯语Samosoa(肩上的披巾)的音译。表演者“裸体、跳足、持油囊装水,泼洒歌舞,以为笑乐”。这种乐舞,系北周时从波斯一带经中亚传入我国新疆及中原地区。唐代流寓长安的西域人,不忘本习,以此为戏,汉人仿效,称之为“泼胡乞寒”之戏。

到武后末年,中原地区的艺人即采取“浑脱舞”的某些形式,创作了“剑器浑脱”。据载,“剑器浑脱”有独舞和群舞两种:一种是由女伎扮演,男装,独舞,持发光体,合激烈之金鼓声,舞姿浏漓顿挫,以妍妙称;一种是由军伎扮演,队舞,持兵器、旗帜、火炬,象战阵杀敌,鼓角与吼声相应。(见《教坊记笺订》)此外,当时在唐大曲中又有“醉浑脱”、“羊头浑脱”等,也都吸收了“浑脱舞”的动作。因此,夹在“百戏”中演出的“羊头浑脱”,可能是一种乐舞。

“九头狮子”。狮子是百兽之王,是威武和祥瑞的象征。人们模仿狮子的形象动作,创造了各种狮子舞。唐代有“五方狮子舞”,归入“立部伎”的《太平乐》。由人装扮五头不同颜色的狮子,各立一方,在狮子郎的逗弄下,表演狮子的“俯仰驯狎”等各种情态。“九头狮子”可能是一种比较粗犷的狮子舞。

第二类是杂技,包括武术、幻术和一些体育性节目。如:

杂旋伎。表演者取多种圆形器物,放在竿上旋转,而不坠落,也叫“旋盘”。现在杂技舞台上的“转碟”或“耍盆”,即由它演变而来。

弄枪伎。表演者赤身带着几个环,另一个表演者,在数十步外,连掷十余枪,枪枪投入环中。

蹴瓶伎。表演者将一瓶从地面上踢到一根铁棒顶端,稳

稳站住而不跌落，也叫“踢瓶”。属“百戏”中踢弄一类技艺。

擎戴伎。两个表演者以手相抵，一在上，头手朝下；一在下，以手撑住，擎戴而行。

飞弹伎。表演者把弹丸放在地上，向后张弹弓发弹击地上弹丸，无一不中。

拗腰伎。表演者向后翻腰，不仅手足皆到地，而且口能啣取地上东西，然后重新挺身而立。即现代杂技中的“啣花”节目。

踏球戏。表演者站在一尺多高的大木球上，圆转而行。唐封演《封氏闻见录》载：“今乐人又有踏球之戏，作彩画木球，高一、二尺，女伎登蹶球，旋转而行，萦回去来，无不如意。”

瞋面戏。表演者以手举足紧贴颈上，技艺娴熟的可不用手而脚能自加颈上。

冲狭戏。在一个木圈的四周，插上利剑，剑刃向内，表演者袒身从圈子穿梭而过，来回翻穿，而身不伤，又叫“透剑门戏”。

唐代的幻术除“吞刀”、“吐火”等外，还有“藏狭”一种幻术，又名“藏擗”。据《文献通考·散乐百戏》载：“藏狭，盖取物而怀之，使观者不能见也。”表演者以敏捷的手法，取人东西藏于怀中，观众不能识破它的机关。即我国民间所称的“戏法”。唐杜佑在《通典》一书中曾记载了当时幻术艺人的精彩表演，能“额上为炎炆，手中作江湖。举足而珠玉自堕，开口则幡旄乱出。”苏鹗在《杜阳杂编》中记载了唐代魔术师米宝，能在粗二寸、长尺许的蜡烛上，施五色光，燃亮后，能呈现楼、阁、台、殿形状，“竟夜不灭”。段成式在《酉阳杂俎》中，记

载了表演者画的龟可以变活，画的枯枝能够开花等等，都真实地反映了当时幻术表演的生动情景。

唐代，“百戏”在宫廷中盛行。据《文献通考·俗部乐》载：“唐旧制，承平无事，三、二岁必于盛春殿内赐宴宰相及百辟，备韶濩九奏之乐，设鱼龙曼延之戏，连三日，抵暮方罢”。又《前唐书》三五四《敬括赋》：“奉常陈百戏之乐，大官进千钟之酒。”

据《唐书》载：唐高祖李渊时，曾“大征四方杂技，作鱼龙曼延角抵于洛（阳），以夸诸戎，秋月乃罢。”武德八年（公元625年）正月甲寅，李渊“幸秦王第……宴五品以上，设奇伎百戏。……三月丁酉，宴群臣于玄武门，陈倡优烂漫之伎。”

贞观年间，唐太宗李世民也很欣赏“百戏”，经常组织演出。据唐韩鄂《岁华纪丽》载：唐时每逢元会，“内抚诸夏，外接百蛮”，都以鱼龙和水转百戏来招待外宾。

贞观十四年（公元640年）正月己酉，李世民宴群臣及吐谷浑王河源王慕高诺曷钐于玄武门，奏倡优百戏之乐。

贞观十七年（公元643年）六月庚申，薛延陀可汗子突利设献馔，李世民又于相思殿大飨百祭，盛陈宝器，奏庆善破阵乐并十部之乐及幢木、跳丸、舞剑之技……。

贞观十九年（公元645年）十二月，李世民“幸并州，酒举乐作，……奏破阵乐，舞狻猊车幢剑，数百人齐作，将夕乃罢。”

唐玄宗时，每赐宴，则上勤政殿，卫士执仗，盛列旗帜，太常陈乐，卫尉张幕，观看百戏：“郡邑教坊，大陈山车、旱船、寻幢、走索、丸剑、角抵、戏马、斗鸡。又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为破阵乐、太平乐、上元乐。又引大象、犀牛入场，或拜或舞，动容鼓振，中于音

律。”(见《明皇杂录》)甚至在寒食节“宴百官，肴皆冷食”；但仍演出“百戏”，至夜深才罢。张籍《寒食内宴诗》有“廊下御厨分冷食，殿前香骑逐飞球，千官尽醉犹教坐，百戏皆呈未放休”之句。

玄宗以后的两百年中，乐舞百戏，仍无间断。现抄录史籍中几段资料，以见一斑：

“宪宗李纯元和三年(公元808年)四月甲寅，御芳林门，张乐设百戏。十三年(公元818年)乙亥御麟德殿……观击鞠角抵之戏，大合乐，……”

“穆宗李恒长庆一年(公元821年)七月甲寅，新作永安殿，大张乐，观百戏，……二月辛卯寒食节，御麟德殿，赐百僚宴，帝自击鞠，命禁军设百戏，……”

“敬宗李湛宝历二年(公元826年)九月自甲戌至丙子，帝连宴宝和殿，百戏皆从。”

“宣宗李忱每幸十六宅，诸王无少长，悉命预坐，必大合乐，列百戏。”

唐代，“百戏”在民间也同样盛行。《尚书故实》中载：“章仇兼琼镇蜀日，佛寺设大会，百戏在庭，有十岁儿舞于竿杪。”这反映了唐代庙会中的“百戏”活动。又如《唐代勾栏图》中，有“拿生院本真足数，触剑吞刀并吐火，千奇百巧忽不前，满地桃花细腰舞”之句，反映了当时戏曲吸收杂技、幻术在民间勾栏中演出的情景。

【注 释】

①关于“参军戏”，另有一说：“馆陶令石耽，犯贪脏罪。和帝识其才，免其罪，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放。后为参

军。”(《乐府杂咏》)据查，后汉尚无“参军”之称，故采用后赵一说。

惟有长竿妙入神

唐代的“寻橦”、叫“竿木”，又称“透橦”。崔令钦在《教坊记·筋斗·竿木》条中载：“教坊一小儿，筋斗绝伦，乃衣以缯彩，梳洗杂于内侍中。少顷，缘长竿上，倒立，寻复去手。久之，垂手抱竿，翻身而下。”

唐时，每逢皇帝诞辰，大张音乐，集天下“百戏”于殿前演出，“竿木”是必演节目。演出时，还有特别的歌曲，叫“带竿子”（“带”似应作“戴”），这是咏戴竿之戏盛况的曲子，可惜歌词已佚。

由于戴竿之技的惊险，当时被目为“热戏”，“朝野好尚”，甚受欢迎。当时有伎女石火胡，带着五个七、八岁的女孩表演竿技。先在百尺竿上，张弓弦五条，以后叫五女各居一条，执戟持戈舞《破阵乐》，“俯仰来去，赴节如飞。”据《中国古今图书集成·艺术典》载：唐时教坊有王大娘者，戴百尺竿，竿上设一木山，布置得象仙山楼阁，叫一个小孩手持绛红色小旗，“出入于其间，歌舞不辍。”玄宗看后，就叫刘晏当场咏诗。当时刘晏才十岁，以神童伴驾，就应声而作：“楼前百戏竞争新，惟有长竿妙入神，谁谓绮罗番有力，犹自嫌轻更著人。”唐德宗年间，有个三原戴竿妇人，也叫王大娘，能“首戴十八人而行。”（见《独异志》）当时有一首《透橦童儿赋》中，把橦技和其他“百戏”相比，称为“一场之雄”，有极其精彩的描写：“云竿百尺，绳直矩圆”。透橦之儿，“跂双足，戢两臂，

踊身而直上，若有其翅，尽竿而平立，若余其地”，“倒轻躯，坠高竿，如更羸之雁下空里，似蒲且之鸽落云间”，使场内观者“不敢仰看”。

在唐朝诗人的诗篇中，不少吟咏“寻橦”的名篇，如王建的《寻橦歌》、顾况的《险竿歌》、王邕的《勤政楼花竿赋》、柳曾的《险竿行》、元载客的《都卢缘橦歌》等等，或咏其技之精，或有所托讽。由此亦可见唐时橦技之盛行。

从一些出土文物中，我们也可以看到唐代竿技的活动情景。如唐敦煌壁画中，有一幅《宋国夫人出行图》，在长长的队伍中，有许多艺人在表演杂技、歌舞、马戏。走在最前面的是顶竿，竿上有四人表演，有的悬挂，有的攀援，有的拿顶，顶竿者边走边表演。另外一处，一人头顶一竿，竿顶上有一人仰垂，左右两旁是乐队，正在演奏排箫、琵琶、笙、笛等乐器。另外，在唐代一张漆弹弓上，弓的背面也画着精彩的竿技表演，一人戴竿，竿上有三人攀援，一女童坐在竿端的盘中，也有乐队伴奏。

唐时，在民间出现过一些惊人的“缘橦”能手。当时吴兴有个叫沈光的人，少年时“骁捷善戏”。有一次，禅定寺初建，庙前一根高十余丈的幡竿，突然断了绳，无人敢上，众僧束手无策。沈光路过，见此情况，就对住持说：“拿绳来，我上去。”他拿到绳后，“以口衔索，拍竿而上，直至竿头，系绳毕，手足皆放，透空而下，以掌拒地，倒行数十步，观者骇悦，莫不嗟异，时人号为‘肉飞仙’。”（见《沈光传》）

另据《安禄山事迹》一书记载：天宝十年五月，奚、契丹两蕃入侵，至于范阳城下。其时，城中惟留弱兵数千，守将向润容，无法可施，因教坊中的戴竿、走索乐人矫健可用，就组

织他们出战。由于寡不敌众，在城北清水河大部被杀，惟存数人，伏草莽间才幸免于难。这是唐代身怀绝艺的戴竿艺人们为国捐躯的故事。当时，有首童谣流传说：“旧来夸戴竿，今日不堪看！但看五月里，清水河边见契丹！”

“蹋鞠”、“击鞠”与“拔河”

唐时，还盛行“蹋鞠”、“击鞠”和“拔河”等体育活动，后来，也被吸收到“百戏”中作为节目演出。

蹋鞠即蹴球。由于唐统治者的提倡，这项活动就进一步在宫廷和社会上风行起来。

唐太宗、唐玄宗都喜欢打球。他们在御园中专设打球官，并且专门设立大规模的球场，有蹴鞠，也有击鞠。当时有人作《内人踢球赋》，描写了宫女高超的踢球技巧：“……球上有嫔，球以行于道，嫔以立于身。出红楼而色妙，对白日而颜新。旷古未作，于今始陈。俾众伎而皆掩，擅奇能而绝伦，……球不离足，足不离球。……”

唐时，在蹴鞠上，有两项重大的创造：

一是对球的改革，发明了“气球”。过去曾有人论断，灌气的球起源于十一世纪的英国。实际上，我国早在唐代就有了“气球”。当时一个叫徐坚的人，在《初学记》这本书里，就具体说明球胆是利用动物胞做成，灌气是用嘴吹进去的。但口吹终究吃力，并且气体不足，不能使球体充盈浑圆。后来，才逐步改为用“打槌法”打气。汪云程在《蹴鞠图谱》中曾作介绍

说：打槿者，添气也。事虽易而实难，不可太坚，坚则徒色浮急，蹴则损力；不可太宽，宽则徒色虚冷，蹴之不起；须用九分着气，乃为适中。“徒色”指的就是气球。“打槿”是唐以后才被采用，可能是用一种特制的小型鼓风箱来打气。本书中列举了廿四种气球的形制，根据皮革的不同，给予不同名称。

唐仲无颜的《气球赋》中说：“气之为球，合而成质，俾腾跃而攸利，在吹嘘而取实。”唐归氏子弟有首《嘲皮日休诗》说：“八片尖斜砌作球，火中焯了水中揉，一包闲气如常在，惹踢招拳卒未休。”使我们知道唐时的足球，是用八片皮革缝成，并且是灌气的球。以“毛丸”改为“气球”，这在当时是一件了不起的改革，在世界上是最早的创造，它对提高足球的弹跳力、稳定性等，均有着重要的作用。

二是改变了竞赛制度，由“鞠室”改为建立球门。仲无颜在《气球赋》中说：“苟投足之有便，知入门之无必，时也广场春霁，寒食景妍，交争竞逐，驰突喧阗，或略地以丸走，乍凌空以月圆”。他笔下的这场蹴鞠，两军对抗，争夺激烈，踢低时球似弹丸掠地，踢高时球如圆月凌空。《文献通考》载：唐代的球门是：植两修竹，络网于上，为门以度球，球工分左右朋，以角胜负。”并说：“蹴球盖始于唐，为蹴鞠之变。”就是指的建立球门这个变化。这证明我国在七、八世纪时的踢足球，已是两队对抗，并以射门为目标，这和现代的足球比赛相仿佛。这在世界运动史上，也属首创。

唐时还发展了多种多样的蹴球形式，其中有：

打鞠。也叫“一人场”。不用球门比赛，赛时不拘人数，由一人表演，或各人各自独踢，恐是殷汉时足球舞的遗制。其

身体各部分都可以代替两足，花样特多。据《燕山丛录》载：“显灵宫道士韩承义，工于蹴鞠，肩背膺腹，皆可代足，兼应数敌；皆给自弄，乃使鞠绕身，终日不堕。”民间也流行打鞠，有作为个人健身活动的。

白打，也叫二人场，四人场，八人场。赛时不用球门，由二人或多人(必须是偶数)互相对踢。

趯鞠，专以踢高为比赛。八、九世纪时军队中颇流行。《酉阳杂俎》载：“有名张芬者，为韦南康亲随，常于福感寺趯鞠，高及半塔。”

筑球，也叫“筑球鞠”。据《宋朝事实类苑》的“蹴鞠”一章中提到唐时的筑球：“球为牛尿泡，贯气而张之，跳跃性强，民间少年簇围而蹴之，不使堕地，以失蹴为耻，久不堕为乐，曰‘筑球鞠’。”

唐时，不仅有男子蹴球，而且还有女子蹴球。这在世界足球运动史上，也算得上是首创的。唐代诗人王建，在一首《宫词》中写道：“寒食内人长白打，库中先散与金钱。”这里的“内人”，是指宫女。“白打”是唐时蹴球的一种形式。这首词用清新的词句，以白描手法，反映了唐时寒食节时宫女们蹴球的情景。

击鞠，是一种骑在马上持杖击球的马球运动。它始创于汉末，盛行于唐、宋，也进入了“百戏”行列。唐初，高祖李渊就经常到安福门观看击鞠。一次，在昇仙楼前看到一些居住在长安的西域人在街里打球，高祖谓侍臣曰：“闻西蕃人好为打球，此亦今习，会一度观之。昨昇仙楼见有群蕃街里打球，欲令朕见。此蕃疑朕爱此，骋为之。以此自量，帝王举动岂宜容易。朕已焚此球以自诫。”其实，这种为维护自己

的所谓“帝王之尊”而采取的“因噎废食”的做法，是不足为训的。何况要禁止一种已拥有群众基础的体育活动，谈何容易。

到了中宗李显当权时期，马球仍然是宫廷中的主要娱乐。《封氏闻见录》中有载：“景云中，吐蕃遣使迎金城公主，中宗于梨园亭子赐观打球。吐蕃赞咄奏言：‘臣部曲有善球者，请与汉敌。’上令杖令试之，决数部，吐蕃皆胜。时玄宗为临淄王，中宗又令与嗣虢王邕，驸马杨慎交、武秀等四人敌吐蕃十人，玄宗东西驰突，风回电激，所向无前，吐蕃功不获施。”这段文字把当时汉、藏两个不同民族的击鞠对抗赛情景再现出来了。当时击鞠，教坊还设龟兹鼓乐伴奏，王建《宫词》云：“对御难争第一筹，殿前不打背心球。内人唱好龟兹急，天子鞘回过玉楼。”

玄宗即位后，于十六宅建造雍和殿，每月两、三次去那里与诸王击鞠。《东观奏记》《通鉴》载：玄宗“初即位……诸王每旦朝于侧门，退则相从宴饮，斗鸡击球，或猎于近郊，游赏别墅。”现保留在西安乾陵章怀太子墓壁画上的唐代“马球图”，是我国最早的“击鞠”形象的记录。

唐代自高宗李治开始，至昭宗李晔为止，其中有十五个皇帝都是马球爱好者，并且亲自参加过马球比赛。他们重视训练专门的打球的人才，如昭宗被逼迁都洛阳时，跟他去的“打球供奉”（宫内专任打球职务的人）和“内园小儿”等就有二百多人。不少打球的人受宠而做了大官，如泾原节度使神策将军周宝早先就是打球军将。

由于唐朝皇帝带头提倡，当时的都城西京（即今长安）就成了唐代马球运动的中心。城里有不少球场（初步统计有二

十多个)，最大的有“一千步”之方。如宫城内有球场，宫城北有球场亭。大明宫东内院龙首池南亦有之。文宗宝历九年，龙首池亦填为球场。三殿十六宅均可打球。平康坊亦有球场。其他如德宗时之司徒李晟，文宗时户部尚书王源中等，家中俱有自筑球场。

唐阎宽在《温汤御球赋》中云：“广场惟新，扫除克净，平望若砥，下看犹镜。微露滴而必闻，纤尘飞而不映。”可见当时的球场十分考究，不仅平坦、宽广，而且达到“下看犹镜”的程度。另据一些史料记载，当时驸马武崇训、杨慎交还“洒油以筑球场”，则更见这些贵族们的穷奢极侈的程度。

打球的球杖，金涂银裹，饰以雕文。球，朱红色。打球时纵马驰骋，“珠球忽掷，月杖争击。”蔡孚在《打球篇》中说：“德阳宫北苑东头，云作高台月作楼，金键玉莹千金地，习杖雕文七宝球。”当时社会上还有专门制球杖的职业。唐人杜光庭在《录异记》中说：“苏校书者，好酒，唱‘望江南’，善制球杖。外混于众，内潜修真。每有所阙，即以球杖干与人，得所酬之金以易酒。”

唐宣宗也打得一手好球，《唐语林》载：“宣宗弧矢击鞠皆尽其妙，所御马，衔勒之处，不加雕饰，而马尤矫捷。每持鞠杖，乘势奔跃，运鞠于空中，连击至数百而马驰不止，迅若流电。二军老手咸服其能。”这里的二军，指唐时的左右神策军。打球原为军中之戏，两军经常会鞠。“建中初年，有河北军将姓夏，弯弓数百斤。常于球场中累钱千余，走马以击鞠杖击之，一击一钱飞起六七丈，其妙如此。”（唐段成式《酉阳杂俎》）

唐时的击鞠之戏，不但帝王和达官贵人们嗜之若迷，在

文人学士中也十分流行。每逢新进士发榜后，按例在曲江开宴，集会游赏，并于月灯阁举行击鞠会，“四面看棚，鳞次栉比”，热闹异常。其中颇有能者，能与两军好手较量。《唐摭言》曾记载了数千人聚看新进士刘覃“跨马执杖，驰骤击拂”，挫败两军球将的生动情景。

据《通鉴》载：唐僖宗广明元年二月，有左拾遗侯昌业，因僖宗“专务游戏”，喜欢蹴鞠、击球、斗鸡等玩乐，特冒死上疏极谏，谁知竟因此触怒僖宗而被赐死。这不仅说明这个统治者对马球运动的迷恋程度，而且也说明这个统治者的专横暴戾。

拔河，唐时曾列入“百戏”之一。薛胜《拔河赋》云：“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’。”

当时，拔河在民间颇为盛行，特别是湖北襄阳一带为甚，“常以正月望日为之”。其时风俗，认为“拔河”能祈丰年。故唐玄宗时在军队中也推广拔河运动。他在作《观拔河俗戏》一诗的序中说：“俗传此戏，必致丰年；故命北军，以求丰稔。”其诗云：“壮徒恒贾勇，拔拒抵长河。欲待英雄志，须明胜负多。噪齐山岌业，气作水腾波。预期年岁稔，先此乐时和。”唐封演在《封氏闻见录》中，对当时的拔河，作了具体的描述：“古用篾缆，今民则以大麻绳，长四、五十丈，两头分系小索数百条挂于前，分两朋，两勾齐挽。当大绳之中，立大旗为界。震鼓叫噪，使相牵引，以却者为输，名曰‘拔河’。”这种古代的“拔河”活动参加人数很多，每边都有数百人，牵拉着那数百条小索，面对着面，用劲齐力拉牵。两队中间以大旗为河界，以能把对方拉过河界线者为优胜。

《景龙馆记》一书，曾记载了景龙四年(公元710年)清明节，唐中宗(李显)在梨园命群臣举行拔河比赛的盛事：“……令中书下供奉官五品以上，文武三品以上并诸学士等，自芳林门入，分朋拔河。”在比赛中，中宗还指定七个公卿和两个驸马为东边一方，三个公卿和五个将军为西边一方。西边因东边多一人，而请求重定，但中宗不改。比赛结果，东边获胜，那鹤发童颜的老宰相韦巨源、唐休璟，随着绳索倒在地上，好长时间爬不起来。

唐玄宗时，也曾多次举行拔河比赛，其中规模最大的一次“挽者千余人，喧呼动地，蕃客庶士，观者莫不震骇。”当时进士薛胜，曾作《拔河赋》以记其事。赋中有句云：“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，……壮士之始至，信其锋之莫当，洎标纷以校力，突绳度而就疆，懦绝倒而臆仰，壮乘势而头抢，纷纵横以披靡，齐拔刺而陆梁。”颇为生动地描述了这次拔河比赛的盛况。

壮士裸袒猛相扑

角抵，在唐时也称“相扑”或“角力”，是唐代宫廷娱乐的主要项目之一，如穆宗李恒常到神策军观角抵，“日昃而罢”。“凡三日一幸左右军及御宸晖、九仙等门，观角抵、杂戏”(《旧唐书·穆宗本纪》)。敬宗李湛“御三殿，观两军、教坊、内园分朋驴鞠(即骑驴或骡击鞠)、角抵。”(《旧唐书·敬宗本纪》)据《续文献通考·百戏散乐》谓：“角力戏，壮士裸

袒相搏而角胜负。每群戏毕，左右军擂大鼓而引之。”这说明角抵是当时最受欢迎的“百戏”节目之一。通常都是在“群戏”之后，作为压轴戏而演出。唐时，在宫廷中有摔跤队的建制，那时叫“相扑朋”，在当时的左右军中有专门从事角抵的力士，并且出现不少相扑名手。据《角力记》载：有个姓蒙的角抵力士，“于咸通中选隶小儿园……寻入相扑朋”。他供奉过懿宗、僖宗、昭宗三个朝代的皇帝，从事角抵专业达数十年之久。因在竞赛中屡次得胜，故人称“蒙万赢”。之后，他离开长安，仍到处积极传授角抵技艺，“五陵年少，幽燕任侠，相从诣教者数百”。

角抵，是一种可以使人伤残并致人于死命的技艺。唐时，一些统治者常以观角抵力士拼死相斗，直至把一方致残或丧命以为笑乐。如《大唐书·宦者刘克明传》中就有：“帝常阅角抵于三殿，有碎首断臂，流血廷中，帝欢甚，厚赐之，夜分罢”的记载。这种角抵，似乎更近于技击，它已不再是单纯的摔跤了。

五代时，角抵仍盛行，技术比前繁杂，双方采用多种方法，并在一定的范围内角力。在敦煌壁画中，遗有五代61窟的相扑图，画着两名力士在一方形地毯（或席子）上比赛的情况。画中的方形地毯，是角力双方的活动范围。两名角抵力士，一人一手在前，一手在后，用弓箭步直取对方；另一人双臂弯曲，低俯身体，左右回旋，伺机反攻。两人上场后不是立即扭抱在一起，而是找角度，看时机，在技术上似乎有了踢、打、摔、拿等多种方法。

《旧五代史·李存贤传》还记载了李存贤以角抵得官的轶事：“存贤少有材力，善角抵。庄宗（李存勖）自矜其能，

谓存贤曰：‘与尔一搏，如胜，赏尔一郡。’两人即进行角力，存贤获胜，得蔚州刺史”。

在唐、五代时期，民间摔跤活动也比较普及。据《酉阳杂俎》续集载：“荆州百姓郝惟谅……武宗会昌二年（公元842年）寒食日，与其徒游于郊外，蹴鞠、角力。”又《角力记》载：“五陵、鄱阳、荆楚之间，五月盛集，水嬉则竞渡，街坊则相撺为乐。”“相撺”即“角抵”的方言。

舞马四百骑

到了唐代，马戏（即猿骑戏）有了很大的发展，特别是宫廷的驯马、舞马，其规模之大和技艺之精，是空前的。

《旧唐书·乐志》载：“玄宗在位多年，善音乐，若宴设酺会，即御勤政楼。……日旰，即内闲厩引蹀马四十匹，为《倾杯乐》曲，奋首顾尾，纵横应节。”“又施三层板床，乘马而上，扑转如飞。”也就是说，表演者着彩衣，执鞭骑马，在床上跃舞，马蹄能应合节拍，这些都是十分精彩的表演。唐时，曾出现过“舞马四百骑”的盛大表演。

中国历史博物馆珍藏的唐舞马衔杯纹仿皮囊式银壶上，绘缕舞马屈膝衔杯，劝客畅饮的场面。这富有情趣的形象与文字记载相互印证，使我们想起了唐代舞马的盛况。在《全唐诗》中，有不少文人咏唱舞马的诗篇。现节录薛曜的《舞马篇》，以见一斑：

“星精龙种竞腾骧，双眼黄金紫艳光。昔闻九代有余名，今日百兽先来舞。钩陈周卫俨旌旄，钟罍陶

匏声殷地。承云嘈嘖骇日灵，调露铿铉动天驷。奔
尘飞箭若麟螭，蹶景追风忽见知。咀衔拉铁并权
奇，被服雕章何陆离。紫玉鸣珂临宝镫，青丝彩络
带金羈。随歌鼓而电惊，逐丸剑而飏驰。

态聚踔还急，骄凝骤不移。

光敌白日下，气拥绿烟垂。

婉转盘跚殊未已，悬空步骤红尘起。惊鳧翔鹭不堪
俦，矫凤回鸾那足拟。”

根据赋中有声有色的描述，我们仿佛看到在震天动地的
激越的金鼓声中，那舞马装饰华丽，疾驰而出。它们矫健俊
逸，跳跃腾挪，善解人意，能闻钟鼓以起舞，应节律而骤
止，其速度似飞箭，如闪电。在嘹亮的乐声指挥下，那马有
时突然止步，在原地急速踢踏，有时则作婉转盘跚，回旋慢
行；有时又突然扬起尘土，腾空疾驰。舞马的精彩表演，四
周观众不断发出的喝采声，直冲云天，而骑在疾奔的马背上的
演员，还表演跳丸、跳剑等伎艺，真是惊险之极。

另外，在辽国陈及之绘的《便桥会盟图卷》上，画着一
队突厥部落的骑士，在广阔的原野上，骑着骏马，纵横奔
驰，并表演着各种各样的马上技术。有一男一女面对面地各
站在一匹马背上，每人手执球棒之类的东西，四个小球随着
奔马，在他们中间飞舞，这是打马球表演；还有站在马背上
吹箫的，拍板的，举槌击鼓的和在马背上舞蹈的；还有一匹
马上，一人倒立拿顶，双足朝天，横蹬着一根木棒，另有一
人双手抓着木棒再拿顶倒立，形象独特，惊险骇人，可见唐
时马术已具有较高的水平。

“百戏”传入日本

中国和日本是一衣带水的邻邦，自古以来就有密切的联系和友好往来。这在《魏志》和《后汉书》中都有明确的记述。而中国文化大规模的输入日本，则始于隋而盛于唐。

唐代是中日文化交流最为频繁的时期。据统计，从舒明天皇二年（公元630年）第一次派出遣唐使，至仁明天皇承和六年（公元834年）最后一次遣使通唐，前后两百年间，日本先后派出十二批通唐使节来华，他们都受到唐朝朝廷的隆重欢迎。

据《册府元龟》卷九七二《外臣部·朝贡九》载：宣宗大中七年（公元853年）四月，日本国遣王子来朝献宝器音乐。当时，宣宗李忱曾大宴宾客，并陈“百戏”以招待日本王子。

在这些规模宏大的遣唐使团中，除了执节大使、副使、判官、录事、翻译、医师等外，还有不少的画师、音乐师，学问僧、史生和留学生。那段时间，他们不仅将唐代的政治制度，经济体制逐渐地带回日本，而且把唐朝的科学技术、文化艺术等，也介绍到日本，其中就包括“乐舞百戏”在内。

在日本，有一种类似中国“百戏”的“散乐”，亦称“猿乐”，又称“申乐”。这是日本古代的伎艺表演，包括歌舞、伎艺和滑稽表演等。据日本尾形龟吉在《中世艺能文化史论》一书中考证：日本一条朝（公元986——1011年）以后，在大众技艺中最可注目的，乃是“散乐”。这在中国称为

“百戏”或者杂戏，起源于周朝，盛行于汉代；经过隋、唐，又包含西域等地来的杂艺，因而更加丰富。唐文化输入时，这种杂艺随之而进入日本。起初在宫廷中置“散乐户”，大寺院中举行法会时也用作余兴。①

当时日本的所谓“散乐”，也包括曲艺和奇术（幻术）的大众歌舞及模仿表演。他们吸收外来的成份，和本国古代的传统艺术相融合，而形成一种技艺。

到了平安朝，“散乐户”被废止，其乐人降入民间，变成了“散乐”法师。这在日本人民中是最下层的贱民，但却依靠他们才把“散乐”当作家艺传授下来。

对“散乐”和“猿乐”，日本文化界曾有过争论。这个问题，日本的山根银二曾有一个概括的结论。他说：“总之，这种繁杂众多的技艺，总称为“散乐”或称为“猿乐”，是无疑的。在这里展开了一个非常广大的人民大众技艺的场面，其中除以前固有的东西之外，又由外来的唐乐、林邑（今越南）乐、伎乐（中国南方的音乐）等或多或少地供给材料，给予影响，并取其最自然的形式而造成日本庶民的本国形式的娱乐。”

从上所述，日本的“猿乐”，是由我国唐代的“散乐”传入日本后，与其本国“固有的东西”融合演变而成，盛行于九世纪到十三世纪，这正是我国唐至宋末这段时间。

唐代有些乐舞百戏节目，如《假面》（即《兰陵王》）、《拨头》、《苏中郎》等传入日本后，长期流传不衰。如日本现在还能演出的雅乐舞蹈《兰陵王》，其内容是表演兰陵王的英勇威武性格与精神的。演出时，穿着很象我国京剧中武将的服装，杏黄色袍，后摆很长，拖地四、五尺。其舞蹈动

作，如手的“剑诀”，腿部的“骑马蹲裆式”、“跳形”的步伐和和出场、入场的舞步等方面，均和中国古典舞蹈有不少相似之处。据日本一些学者认为，这一舞蹈可能是在我国唐代传入日本的，经过一千多年的历史，日本的雅乐舞蹈者代代相传，又揉进了日本民族舞蹈的特点，成为现在日本的古典舞蹈。②以上三个舞蹈所戴的木刻面具，在日本全被保存了下来。在日人盐谷温《中国文学概论讲话》一书上，刊有这些歌舞的面具（摹绘）。《兰陵王》的面具，以全蓝彩色为主，顶部刻有龙形，锐鼻，眼部突出，下颚吊垂，形象威武。《拔头》在日本雅乐中叫《拔头》，恐是《钵头》一音之转。其面具是“面正赤、髯鼻”。又有名《胡饮酒》者，或谓即《苏中郎》，其面具，“面如土色，披发皱眉，眼角向下”。

又如“蹴鞠”，据日本的《游庭秘抄》（一部叙述古代足球的书）引《口传集》说：“蹴鞠者，起自黄海万里之异域，遍于赤县九陌之皇城”。另一本《蹴鞠九十九条》则明确指出：“鞠始于大唐”。很可能也是与“百戏”同时传入日本。当时又有日本新兴封建势力的著名革新派人物的大力倡导，因而逐步流传开来。据日本古籍记载：中国传入日本的蹴鞠，主要是“一般场户”的踢球，比如三人场，四人场，八人场等等。

在幻术方面，当时在日本流传的有《入壶舞》，从这边大缸钻进去，从另一边缸里爬出来，就是中国的“缸遁”。再如《卧剑上舞》，一个人横躺在剑尖上作睡眠状，就是今天的《横悬》等。其他如角力、射箭、投壶等，两国之间，均有过交流，并互有影响。

【注 释】

①见日本山根银二《日本的音乐》转引。

②欧阳予倩《唐代舞蹈》，引自1956年中国京剧代表团赴日访问学《兰陵王》舞归来报告。

宋、元时的“百戏”

宋代，结束了五代十国割据称雄的混乱局面，加强了中央集权制度，安定了国内局势。赵宋王朝为了恢复和发展生产，废除了—些苛捐杂税，采取了有利于生产的措施，推动了农业生产的发展，工商业也随着繁荣起来，无数中小商人和手工业者涌向城市，形成了广大的市民阶层，特别是北宋都城汴京（今河南开封），商业发达，经济繁荣，成为全国经济、文化的中心。因此，各种“百戏”伎艺，也得到蓬勃的发展。

根据《宋会要辑稿》载：宋时的“散乐百戏”有：“蹴球”、“踏球”、“踏趺”、“藏掖”、“杂旋”、“狮子”、“弄枪”、“铃瓶”、“弄碗”、“毡毼”、“碎剑”、“踏索”、“上竿”、“筋斗”、“擎戴”、“拗腰”、“透剑门”、“打弹丸”等等。当然，这只是择其要者，实际演出的“百戏”，可能远不止这些。

汴京的“左右军”“百戏”

宋承唐制，禁内仍设教坊和“鼓架部”，专管乐舞“百戏”。宫内还专门供养乐工和“百戏”艺人。据《文献通考·

俗部乐》载：宋初，原太宗藩邸有乐工七十一人；其后平荆南，得乐工三十二人；平川西，得一百三十九人；平江南，得一十六人；平太原，得一十九人；余藩臣所贡者八十三人。由是“四方技艺之精者，皆在籍中”。与此同时，又建立了“左右军”，即列名军籍的杂技艺人，当时又名“官身”。平时属教坊所管，住京师坊市两厢，月领饷糈，有召即至。每逢圣节、御宴、大朝会，“由宣徽院按籍召之”，举行规模盛大的“百戏”演出。

据孟元老《东京梦华录》载：北宋徽宗时，每年古历三月一日，在首都汴京，照例开金明池、琼林苑。金明池在顺天门外街北，周围约九里三十步，池面直径七里许。三月三日，赵佶和大臣们，先在池之临水殿观看水战和龙舟争标。当时也有“百戏”艺人参加水上表演。如该书中说：“有两画船，上立秋千。船尾‘百戏’人上竿，左右军院虞侯监教鼓笛相和。又一人上蹴秋千，将平架，筋斗掷身下水，谓之‘水秋千’。”这恐怕是我国古代最早的跳水表演吧。然后赵佶等又到琼林苑的宝津楼宴殿进食，并观看诸军在楼下呈演“百戏”。当时演出的节目有：“扑旗子”、“上竿”、“打筋斗”、“刀斫蛮牌”、“抱锣”、“舞判”、“哑杂剧”、“七圣刀”、“歇帐”、“抹跽”、“板落”、“村夫背妇”以及“诸军杂剧”、“露台弟子杂剧”等，然后表演马戏、骑射、击鞠等节目。

北宋时期，每逢皇帝生日，宰臣率文武百官于集英殿，拜舞庆贺。据《东京梦华录》载：“大辽、高丽、夏国使副坐于殿上，诸卿少百官，诸国中节使人，坐两廊。“当进第三盏御酒后，“左右军‘百戏’入场，一时呈拽”。当时演出的节目，有“上竿”、“跳索”、“倒立”、“折腰”、“弄碗注”、

“踢瓶”、“筋斗”、“擎戴”之类。

每逢元宵，则在宣德楼下灯山前，设大乐场。自灯山至宣德门楼横大街，约百余丈，用棘刺围绕，谓之“棘盆”。内设乐棚，差衙前乐人作乐杂戏，并左右军百戏。这里的“棘盆”或“乐棚”，都是演出“百戏”的场所。在棘盆中，百戏皆作，乃飞丸走索、缘竿掷剑之类。当时有人以诗咏其事云：“金翠光中宝焰繁，山楼高下鼓声喧。两军伎女轻如鹞，百尺竿头电线翻。”

宋代，每年郊拜时，则行明堂大礼。丽正门宣赦，必演出“百戏”。先立金鸡竿，由“百戏”艺人承应上竿抢金鸡。其实，此礼唐时就有，宋时仍承其俗罢了。金鸡竿长五丈六尺，四面各有“百戏”伎人一人缘竿而上抢夺金鸡，先夺得者赐缣罗袄子一领，绢十匹，还有一只重三两的金碗。抢金鸡毕，照例演出“百戏”，有“打筋斗”、“踢人”、“踏晓上索”、“打交”、“辊脱索”、“索上担水”、“索上走”、“装神鬼”、“舞判官”、“刀斫蛮牌”、“过刀门”、“过圈子”等节目（见《梦粱录》）。另外，如官府公筵、府第筵会、点唤供筵，均有“百戏”表演，演毕，“皆有大犒”。

宋代宫廷演出的“百戏”，除“杂剧”是初步具有表现故事的戏剧形式外，其余各项技艺，大都是舞蹈和杂技、武术的结合，如“刀斫蛮牌”，是由军健百余人，前列旗帜，各执雉尾、蛮牌、木刀，初成行列拜舞，互变开门夺桥等阵，然后列成“偃月阵”。在乐声配合下，有两人出阵对舞，如击刺之状，一人作奋击之势，一人作僵扑出场。接着，又有军士表演枪对牌，或以剑对牌，轮换击刺。又如一人击小铜锣，引百余人上场，有的以巾裹首，有的头梳双髻，各着杂色半

臂，围肚看带，以黄白粉涂面，谓之“抹脸”。各执木棹刀一口，成行列，由击锣者指挥，喝喊变阵数次，最后成“一字阵”，两两出阵格斗，作夺刀击刺之态百端讫，一人弃刀在地，就地掷身，背着地有声，谓之“扳落”。

其中有些具有故事性的节目，表演者有不同的身份和各自的打扮，如“舞判”，就是“跳钟馗”。舞者戴假面、假口须，身穿绿袍，脚穿靴，手拿靴筒（古代写字用的竹片），扮成钟馗模样出场。旁边有一人用小锣相招，并和着舞步敲锣。又如“村夫背妇”，一人扮村夫模样入场，自行表演一番，然后一扮村妇者入场，与村夫相遇，各持棒杖互相击触，如相殴状。最后是村夫以杖背妇出场结束。

“寻橦”这一古老的杂技节目，在宋代极为普遍。马端临在《文献通考》中说：“缘橦之伎众矣。”当时，“又有跟挂腹旋，皆因橦以见伎。”这是指伎人在橦上表演双足倒挂，身子飞速旋转的一个惊险动作，叫“跟挂腹旋”。还有叫“趯橦”的，据《说文解字》释：“趯，善缘木之士也。”这也是“寻橦”的一个别称，宋孟元老在《东京梦华录》中，叙述了北宋汴京宫廷中演出百戏时的《上竿》情况：“艺人或男或女，皆红巾彩服。殿前自有石镌柱窠，百戏入场，旋立其戏竿。”

马戏，是宋代“百戏”中经常演出的节目之一。其名目繁多，技术高超。《东京梦华录》在“驾登宝津楼诸军呈百戏”一节中写道：

“诸班直常入祇候子弟所呈马骑。先一人空手出马，谓之引马。次一人麾旗出马，谓之开道旗。次有马上抱红绣之球，系以红锦索，掷下于地上，数骑追逐射之，左曰仰手

射，右曰合手射，谓之拖绣球。又以柳枝插于地，数骑以划子箭，或弓或弩射之，谓之措柳枝。又有以十余小旗，遍装轮上而背之出马，谓之旋风旗。又有执旗挺立鞍上，谓之立马；或以身下马，以手攀鞍而复上，谓之鹞马；或用手握定镫裤，以身从后鞦来往，谓之跳马。忽以身离鞍，屈右脚挂马鬃，左脚在蹬，左手把鬃，谓之献鞍，又曰弃鬃背坐。或以两手握镫裤，以肩著鞍桥，双脚直上。谓之倒立。忽掷脚著地，倒拖顺马而走，复跳上马，谓之拖马；或留左脚著镫，右脚出镫离鞍，横身在鞍一边，右手捉鞍，左手把鬃存身，直一脚顺马而走，谓之飞仙膊马。又存身拳曲在鞍一边，谓之镫里藏身；或右臂挟鞍，足著地顺马而走，谓之赶马；或出一镫坠身著鞦，以手向下绰地，谓之绰尘；或放令马先走，以身追及，握马尾而上，谓之豹子马；或横身鞍上，或轮弄利刃，或重物大刀双刀百端讫……”

这是一段精彩、具体、生动的描写，它重现了八百多年前演出马戏的真实情景，作者如果没有经过长期细致的观察，是写不出来的。从上所述，可见宋代马戏在技巧上，花色繁多，具有相当高的水平。

宋时把“射箭”也列入“百戏”。一方面当时民族矛盾尖锐，北地边民为抗御辽、金南侵，组织了以习射为主（兼习诸般武艺）的“弓箭社”。北宋官府利用民间武力抗金，对民间习武之事一律加以扶持。据《宋史·职官志》载：设“提举弓箭手，掌沿边郡县射地弓箭手之籍，及团结、训练、赏罚之事。”苏轼任定州知州时，于元祐八年（公元1093年）作过调查，仅定、保两州就有“弓箭社”五百八十八个，共计三万一千四百一十一人，约占该地总人口的七分之一。另一方

面，宋代宫廷中演出“百戏”时，经常有射箭表演，在殿前东西班设有弩手十二人，选择善弓箭者担任，称“招箭班”。表演时，一人口衔银盘，两膺两手共五只，射者皆能中的。另有集体骑射，表演者为妙法院的女童，在小绣龙旗的前导下，百余女童跨马入场，个个妙龄翘楚，打扮如男子，披短顶头巾，各着杂色锦绣捻金丝番段窄袍，红绿吊敦束带，一手执弓箭，一手揽缰绳，在殿前驰骤盘旋，能“左右使马，直背射弓”。

宋代，击鞠仍很流行。太宗(赵光义)认为“打球本军中戏”，令有司详细制定马球比赛制度，并规定每年三月“会鞠”大明殿。“会鞠”，就是举行马球比赛。先在殿前除地竖木，在东西两侧立起丈余高的球门，门首雕有金龙，门下有石刻莲花座，均绘上五彩花纹。同时，在殿阶下的东西两边高悬日月旗。教坊在两廊设龟兹部鼓乐(鼓各五)，又于东西球门旗下，各设五面鼓。凡宗室诸王及朝廷大臣均穿绣衣，参加比赛，左队穿黄色绣衣，右队穿紫色绣衣，坐骑由天厩院提供驯习马并鞍勒，马皆结尾，所用球杖，皆金涂银裹。比赛时，“诸王大臣驰马争击，旗下擂鼓，将及门，逐厢急鼓，球度，杀鼓三通。”在球门两旁还置有二十四面绣旗，每进一球，即移插一旗在殿东西阶下的虚架上以记胜负。平时，宫中有一“打球乐队”，由乐府女弟子队中的女童组成。她们“衣四色窄绣罗襦，系银色带，裹顺风脚簇花幞头，执球杖”。都是打球能手，人人乘骑精熟，驰骤如飞，常在宫廷宴会上表演。表演时，各跨小马，珠翠装饰，玉带红靴，雅态轻盈，妍姿绰约，谓之“大打”。又有骑驴骡击球者。由花装男子百余人，各跨雕鞍花鞞驴子，分为两队，各

有朋头一名，各执彩画球杖，互相争占击弄球子，谓之“小打”。

彭百川的《太平治绩》里，还记载着这样一件趣事：熙宁年间，行王安石新法，当时有许多保守派的大臣极力反对。一次，神宗和同母弟吴王颙，嘉王颙击鞠为乐。神宗提出，戏赌玉带。嘉王颙说：“若臣胜，不用玉带，只乞求罢了青苗市易法。”神宗听了，心中不悦。

据有关资料记载，当时的马球，其直径约3.8厘米，重150克左右，在民间，一般用箬，竹根制成，球面涂以白漆。比赛分两队，每队四人，前锋、后卫各二人，运动员用曲棒将球击入对方球门，次数多者为胜。

筑球，即蹴球。宋代，宫廷中专门设有筑球人员。据《武林旧事》载：宋乾道、淳熙年间（公元1165—1189年），在教坊乐部“杂剧三甲”下，专设筑球左右军三十二人。其分工为：左军十六人，有球头张俊、晓球王怜、正挟朱选、副挟施泽、左竿网丁诤、右竿网张林、散立胡椿等；右军十六人，有球头李正、晓球朱珍、正挟朱选、副挟张宁、左竿网徐宾、右竿网王用、散立陈俊等。

《东京梦华录》在“宰执亲王宫室百官入内上寿”一章中，详细记载了北宋汴京宫廷表演的一场蹴球戏：

开赛前，殿前立起一座球门，“约高三丈许，杂彩结络，留门一尺许。”这是当时的一种踢法，即单球门蹴球。队员由左右军担任，分两队，各十余人。左军穿红锦袄，右军穿青色锦袄，球头戴长脚幞头，队员则戴卷脚幞头。比赛时还有乐部哨笛杖鼓伴奏。蹴球开始，“左军先以球团转众，小筑数遭，有一对次球头，小筑数下，待其端正，即供球与

球头，打大赚过球门。右军承得球，复团转众，小筑数遭，次球头亦依前供球与球头，以大赚打过，或有即便复过者胜。胜者赐以银碗锦彩，拜舞谢恩，以赐锦其披而拜也。不胜者球头吃鞭。……”

民间“百戏”踢弄家

宋时，民间“百戏”颇为流行。每逢元宵佳节，汴京“歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里。”其演出节目有“击丸”、“蹴鞠”、“踏索”、“上竿”、“倒吃冷淘”、“吞铁剑”、“药法(发)傀儡”、“吐五色水”、“烧泥丸子”、“榾柮儿杂剧”、“烧炼药方”、“杂扮”、“使唤蜂蝶”、“追呼蝼蚁”等。

宋代民间演出“百戏”的场所，叫“瓦子”和“勾栏”。“瓦子”，亦称“瓦肆”、“瓦舍”，是指当时大城市里娱乐场所集中的地方。在“瓦子”中，有专供表演杂剧、曲艺、杂技等的勾栏，也有卖药、估衣、饮食等店铺。勾栏，又名“勾阑”、“构栏”，是宋、元时“百戏”杂剧演出场所。勾栏内有戏台、戏房(后台)、神楼、腰棚(看席)。有的“勾栏”则称“棚”。据《东京梦华录·东角楼街坊》条云：“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚；里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人。”这些是“百戏”艺人赖以谋生的演出场所，也是广大市民欣赏“百戏”演出的地方。

南宋时期的杭州，百戏伎艺之盛，较之北宋时的汴京，已经有过之而无不及。其中很大一部分艺人来自北宋的汴

京，他们是随着宋室的南迁而来的。当时还有一种“路伎人”——这是对各种民间艺人的俗称，也是泛指那些经常流动演出的艺人。自金人占据汴京后，他们也由北地流落到南方，在杭州表演伎艺。所谓“路岐、岐路两悠悠，不到天涯不肯休”。因此，“百戏”之南北相沿，自不足为异了。

南宋时，民间艺人被称为“百戏踢弄家”。这些民间艺人，有些就是北方流浪来的“路岐人”，他们依靠卖艺为生。有些则是从农村来的卖技艺人。他们往往拖儿带女，全家上街演出，以“求觅铺席、宅舍、钱酒之贐。”因此，在街坊桥巷宽阔耍闹之处，经常有“百戏”伎艺演出，俗话说“打野呵”。

据《武林旧事》载：淳熙十年(公元1183年)八月十八日，正逢钱江大潮。“自龙山以下，贵邸豪民，彩幕凡二十余里，车马骈阗，几无行路。……又有‘踏混木’、‘水傀儡’、‘水百戏’、‘撮弄’等，各呈伎艺。”另载：在淳熙年间，每岁逢皇帝游幸西湖，沿湖有各种“百戏”伎艺演出，诸如“吹弹”、“舞拍”、“杂戏”、“杂扮”、“撮弄”、“胜花”、“泥丸”、“鼓板”、“投壶”、“花弹”、“蹴鞠”、“分茶”、“弄水”、“踏混(滚)木”、“拨盆”、“杂艺”、“散耍”、“讴唱”、“息器”、“教水族飞禽”、“水傀儡”、“鬻水道术”、“烟火”、“起轮”、“走线”、“流星”、“水爆”、“风筝”等，不可胜数。可见当时“百戏”在民间流行的盛况。

这些“百戏”艺人，除在街头演出外，也在“瓦肆”和“勾栏”中卖艺。据《武林旧事》载：南宋杭州共有南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、东瓦、钱湖门瓦、赤山瓦、北郭瓦、龙山瓦、羊坊桥瓦、候潮门瓦、小堰门瓦、新门瓦、荐桥门瓦、菜市桥瓦、行春桥瓦、米市桥瓦、嘉会门瓦、北关门瓦、艮山门

瓦等廿三处，以北瓦内十三座勾栏最盛，如羊棚楼等处，谓之“游棚”。这些演出，极受下层群众的欢迎，不管风雨寒暑，“诸棚看人，日日如是。”这说明当时瓦子勾栏的演出，吸引着商人、手工业者、军士、官吏子弟和士人等市民观众，反映了其时市民文艺的群众基础已相当深厚。

另据耐得翁《都城纪胜》一书记载，南宋建都临安（杭州）后，当时民间演出的“百戏”一如北宋的汴京，其节目有：“踢瓶”、“弄碗”、“踢磬”、“踢墨笔”、“弄花鼓捶”、“弄球子”、“撈筑球”、“弄斗”、“打硬”、“教虫蚁”、“及鱼弄熊”、“烧烟火”、“放爆仗”、“火戏儿”、“水戏儿”、“圣花”、“撮药”、“藏压药”、“法傀儡”、“壁上睡”、“小则剧术射穿”、“弩子打弹”、“攒壶瓶”、“手影戏”、“弄头钱”、“变线儿”、“写沙书”、“改字”等。

又据南宋吴自牧《梦粱录》载：当时在民间演出的“且杂手艺”，其节目有：“踢瓶”、“弄碗”、“踢磬”、“踢缸”、“踢钟”、“弄花枪”、“花鼓”、“槌踢笔墨”、“壁上睡”、“虚空挂香炉”、“弄花球儿”、“撈筑球”、“弄斗”、“打硬”、“教虫蚁”、“弄熊”、“藏人”、“烧火”、“藏剑”、“射弩端”、“享背”、“攒壶瓶”等。另外，还有“变线包儿”、“撮米酒”、“撮放生”以及傀儡戏、弄影戏等。这和耐得翁《都城纪胜》所载，大致相同。在《武林旧事》一书里，周密对当时临安的诸色艺人，曾作过一个小统计，其中仅百戏伎艺就有三十五类，其名目有：“舞馆百戏”、“神鬼”、“撮弄杂艺”、“泥丸”、“头钱”、“踢弄”、“傀儡”、“顶撞踏索”、“清乐”、“角抵”、“乔相扑”、“女飏”、“使棒”、“打硬”、“举重”、“打弹”、“蹴球”、“射弩儿”、“散耍”、“装秀才”、“吟叫”、“合笙”、“沙书”、“教走兽”、“教飞禽虫蚁”、“弄水”、“放风筝”、“烟火”、“说药”、“捕蛇”、“七圣法”、“消息”、“影

戏”、“杂剧”、“杂扮”等。

上述“百戏”伎艺，除角抵、幻术、马戏、蹴球、击鞠等前面已有记述外，下面着重介绍一下踢弄、舞筍百戏、口技以及驯化动物等几种伎艺在宋时的演出情况：

“踢弄”。古代称“踢”，也包含着“蹬”的意思。因此，踢弄包括两类，一类表演者取仰卧的姿势，用双足舞弄各种大小形状不同的物件，大的如缸，小的如墨笔、磬、钟等。如“竖双足以承八岁儿”，叫“蹬人”；“承一案旋转周四角”，叫“蹬桌”；“承一木槌二足转或竖抛之”，叫“蹬筒”或“槌踢”；“竖一梯可九级”，叫“蹬梯”；“双足承重数十斤大瓮舞弄”，叫“蹬缸”等。现代杂技叫“蹬技”。

另一类是就地踢弄各种物件，如踢瓶、踢碗等。表演者可把瓶或碗及其他物件，准确无误地从地上踢到肩上或头上等部位，不使跌落。

“舞筍百戏”，筍，这里是指专管、控制的意思。这类伎艺，即统管“百戏”中各种乐舞表演，如“舞判官”（即“跳钟馗”），“舞鲍老”、“舞寿星”及“舞狮子”等。据《武林旧事》载：宋代凡举行喜庆演出时，节目中必有舞筍“寿星”一折。

“口技”，在宋代叫《百禽鸣》或《学象声》。据《东京梦华录》记载：十月十二日是徽宗赵佶的生日，是日定为天宁节。每年在节前一月，教坊就集中诸伎阅乐。十二日，“宰执、亲王、宗室、百官，入内上寿大起居。乐未作，集英殿山楼上教坊乐人（口技乐人），效百禽鸣，内外肃然，止闻半空和鸣，若鸾凤翔集。”口技在这里发挥了制造吉庆、欢乐的气氛的作用，构思独特，安排巧妙。史载：从孝宗隆兴到乾道年间，“百禽鸣”是雇用民间口技艺人来表演的。

另据《都城纪胜》载，南宋时，临安有“小女童象生叫声社”，让小女孩们学习和模仿各种动物的叫声，实际上，这是一个训练口技艺人的专门组织。还有一种叫“学乡谈”的，大概是专门模仿各地的方言、语音的，这也是“口技”的一种。

驯化动物，是“百戏”杂伎中的一项伎艺。其内容有：“教兽”、“教水族”、“教飞禽”、“教虫蚁”等几类。

“教兽”，大的有“驯熊”，小的有“驯猴”、“驯狗”、“驯羊”等。这些野兽或家畜，经过训练都能听从人的指挥而作各种表演。

“教水族”，即训练水族，使之能表演各种动作。宋时有“乌龟踢弄”、“鱼跳龙门”、“七宝之戏”等名目。据《癸辛杂识》载：宋时，有位叫赵喜的老艺人曾在高宗面前演过一场“水族戏”。他在一个大木桶里养着鱼、鳖、鳅等七种小水族，然后一边敲着小锣，一边呼唤它们的名字，凡听到叫唤的就浮出水面，并戴着假面具游水嬉戏，戏毕立刻沉下，再让别的水族浮上表演，称“七宝之戏”。当时临安“教水族”的著名艺人有哑吧、僧儿、谢棒、画牛儿等四人。

“教飞禽”，宋时有“乌鸦下棋”、“使蜂唤蝶”等节目，表演者能使乌鸦用嘴衔了黑、白围棋，下到棋盘上。当时著名的艺人有赵十一郎、赵十七郎、猢猻王等三人。

“教虫蚁”，即训练虫蚁一类小虫豸，使之能听人言，表演各种动作。早在唐代，就有弄虫蚁者，据苏鹗《杜阳杂编》载：唐长庆年间（公元821—824年），艺人韩志和养畜赤色蝇虎两百来只，能依号令排成五队，随着乐工演奏的“凉州曲”节拍，急速地旋转起舞。宋时则有“追呼蝼蚁”等名目，能使黄、黑两队蚂蚁随着鼓声，分阵爬行或对垒交战。

理宗的《排当乐次》

高宗建炎初年，当时因为国势衰弱，国库中虚，财政困难，宫廷无力维持庞大的乐舞机构，曾一度废教坊。到了绍兴十四年，又恢复教坊，当时有乐工四百六十人，以内侍充铃辖。绍兴末年，又废教坊，其艺人“皆隶左右军而散居，每大飨宴，宣徽院按籍召之。”从孝宗隆兴到乾道年间，逢朝贺大典，或“北使每岁面圣”，就临时去雇请民间艺人来演出“百戏”。为了准备好节目，事前“令修内司，先两旬教习。”除相扑等子（即摔跤手）二十一人，属御前忠佑司管辖外，其余均“呼市人使之”，百戏军、乐工、百禽鸣、筑球军及旗鼓，起立门行等共四百多人（去掉小儿队和女童队）。

《武林旧事·圣节》条中，有一张记录南宋理宗赵昀寿筵时的“排当乐次”（即寿筵上演出的节目单）。赵昀的生日是正月五日。这一天，他先在垂拱殿接受百官朝贺，而后到紫宸殿与百官饮宴。先饮上寿酒十三盏，初坐后又饮十盏，再坐后再饮二十盏，每饮一盏，都要演奏乐曲或演出百戏节目。饮第几盏酒演什么节目，都有严格规定，次序不能稍乱。

现将“再坐”后表演的百戏节目抄录如下：

第一盏：觥筑起《庆芳春慢》

笛起《延寿曲慢》

第二盏：箏起《月中仙慢》

嵇琴起《寿炉香慢》

- 第三盞：觥策起《庆箫韶慢》
笙起《月明对花灯慢》
- 第四盞：琵琶独弹，高双调《会群仙》
方响起《玉京春慢》
杂剧《扬饭》、断送《四时欢》
- 第五盞：诸部合《老人星降黄龙》曲破
- 第六盞：觥策独吹，商角调《筵前保寿乐》
杂剧《四偌少年游》，断送《贺时丰》
- 第七盞：鼓笛曲《拜舞六么》
弄傀儡《踢架儿》
- 第八盞：箫独吹，双声调《玉箫声》
- 第九盞：诸部合，无射宫《碎锦梁州歌头》大曲
杂手艺《永团圆》
- 第十盞：笛独吹，高平调《庆千秋》
- 第十一盞：琵琶独弹，大吕调《寿齐天》
撮弄《寿果放生》
- 第十二盞：诸部合《万寿兴隆乐》法曲
- 第十三盞：方响独打，高宫《惜春》
傀儡《舞鲍老》
- 第十四盞：箏琶方响合缠《令神曲》
- 第十五盞：诸部合，夷则羽《六么》
巧百戏
- 第十六盞：管下独吹，舞射商《柳初新》
- 第十七盞：鼓板
舞绾《寿星》
- 第十八盞：诸部合，《梅花伊州》

第十九盏：笙独吹，正平调《寿长春》

傀儡《群仙会》

第二十盏：觥策起《万花新》曲破

从这张节目表里，我们足可想见当时宫禁中演出“百戏”的盛况。

“相扑”与“内等子”

宋时，角力称“相扑”或“争交”。高承《事物纪原》：“角抵，今相扑也。”吴自牧《梦粱录》载：“角抵者，相扑之异名也，又谓之争交。”南宋时，每逢朝廷大朝会、圣节、御宴，都有左右军表演“相扑”。当时，在宫廷中专门豢养着一批角抵人员，称“内等子”，隶属御前“忠佐军头引见司”所管。其将领，是在殿步诸军中，挑选有膂力者充任，称“虎贲郎将”。虎贲，是古代勇士的称呼，“若虎之贲(奔)连逐兽，言其猛也”(孔颖达注)。这些“内等子”由宫廷供养，共设名额一百二十人，额内有管押人员，十将各二名，其他上中等各五对，下等八对，剑棒手五对，余作准备祇应。三年一次，进行挑选变换，重新入额。其管押以下充额的内等子，亦三年一次，当殿相扑，进行考核。技巧好者，赏赐银绢，并补充入额。其管押人员有成绩者，则升往诸州道郡军府，充管营军头。当时的相扑表演，都是比较勇猛顽强，斗智比技，往往长久相搏而胜负不分。

在民间，不管北宋的汴京或南宋的临安，相扑活动十分盛行，说明它有着广泛的群众基础。我国古典名著《水浒》，

虽成书于元末明初，但其故事在南宋时已有口头流传，因此，书中描写的“燕青和任原在泰山庙上相扑”，以及“武松醉打蒋门神”时所使用的“玉环步，鸳鸯脚”，虽是小说家的描写，但多少也反映出一些宋时相扑的情况。

据《武林旧事》记载：南宋时，有种称“乔相扑”的伎艺。乔，就是假装的意思，是一个人俯下身来，用手当脚，假装成两个人摔跤，名之曰“乔相扑”。民间叫“鬼插交”。现代杂技舞台上还保留着这个节目叫“摔跤”。《角力记》里有一首题为《墙上是相扑》的诗，其诗云：“愚汉勾却白汉颈，白人捉住愚人腰。如人要辨输赢者，直待墙隙始一交。”这种以摔的技巧为主，以谁先倒地输赢的角力，已在向具有规则和裁判的摔跤项目过渡了。

宋时，著名的相扑手相当多，仅《武林旧事》一书里，就记载着有名有姓的相扑名手如王饶大、董急快、王急快、赛关索等五十三人之多。他们技艺高超，在郡中均享有盛名。当时，还定期在南高峰荣国寺前举行相扑比赛，届时各地名手云集，比试高低，争胜夺赏。得头赏者，则有旗帐、银盆、彩段、锦袄、官会、马匹等奖品。在景定年间的一次夺标比赛中，有温州人韩福，独战群英，英勇绝伦，获得头赏，不仅领到奖物，而且被郡道选中，充当军佐。在“瓦市”相扑者，大都是“路岐人”，聚集一等伴侣，以图搵手之资。先以“女颺”数对打套子，令人聚观，然后以膂力者争交。这里的“女颺”，就是女相扑手。当时杭城有名的“女颺”有器三娘、黑四姐等。女子相扑这项活动，北宋时期似乎已经盛行，嘉祐（公元1056—1063年）年间，司马光还曾上书仁宗赵祯，请禁止“妇人相扑”，他的理由是：“今上有天子之尊，下

有万民之众，……而使妇人裸戏于前，殆非所以守礼法示四方也。”（《司马温公文集》）司马光虽上书请禁，但一直无法禁绝，南宋承其遗风而已。

当时每年六月初六，这些民间的男女相扑艺人，就聚集在万胜门外表演各种相扑节目，他们还有“相扑社”的组织，“不下百人”。它的出现，标志着相扑已自成一类，有专门表现摔跤的班子和特设的场地，并不断交流技术和统一比赛的规则。

民间幻术与“云机社”

宋时的幻术十分流行，不仅门类众多，而且技术高超。那时，幻术的分科，已相当细致，有手法幻术（如“泥丸”等），有表演“杀人复活”的惊险幻术（如“七圣法”等），以及“藏撮”类幻术等。同时，还出现了我国历史上第一个专业的幻术团体——云机社。

“藏撮”，又名“藏狭”。南宋民间伎艺中的“撮弄”，也是属于“藏狭”同一类型的幻术。这种以藏狭见长的幻术，是以灵巧的手法，造成观众视觉、听觉上的错觉，表演各种物件、动物或水火等迅速增减隐现的变化，因此，又名“手戏”。民间则称之为“戏法”。

《梦粱录》载，南宋时有“变线包儿”、“撮米酒”、“撮放生”等艺。据云：“此艺施呈，委是奇特，藏去之术，则手法疾而已。”可见变这一类幻术全在于手快。淳祐（公元1241—1252年）以后，擅长此技的高手有包喜、陆寿、施半仙、金

宝、金时好、宋德、徐产、沈兴、陆胜、包寿、范春、吴顺、金胜等十余人。当时，我国的“古彩戏法”已有了雏型。

宋以后发展起来的“古彩戏法”，是我国独具民族特色的幻术。表演者站在观众围成的圈子中心，不依靠任何人为的道具，四周没有一些遮拦，就靠身上一件大褂作隐蔽。所有的物品都挂在他的胸、腹、腿部和胯下，出场时，可以若无其事地信步行走，不露丝毫痕迹。在说说笑笑之中，众目睽睽之下，从容不迫地变出盆花、鱼缸、鸽子，还可以变出一盆熊熊烈火。

宋代，在“百戏”伎艺中，把各种手戏专列一项，叫“撮弄杂艺”。据《武林旧事》载：此项伎艺人有林遇仙、女姑姑、赵十一郎、赵家喜、张赛歌、姚遇仙、施小仙、金逢仙、赵世祥、小关西等十九人，有的被人称为“浑身手”。并且出现了女幻术家，其中以林遇仙为最著名。

“傀儡戏”与“影戏”

宋时，傀儡戏进入了全盛时期。耐得翁在《都城纪胜》中谈到当时民间百戏伎艺时，介绍了傀儡戏的种类，名目繁多，制作各异，大体有以下几种：

“悬丝傀儡”，又叫“提线木偶”，木偶形体多在一尺上下，傀儡四肢及头部和关节部分，皆缀以线，表演者在上方提线操纵木偶动作。北宋开封有著名悬丝傀儡艺人金线卢大夫、陈中喜等，其技艺弄得“如真无二，兼之走线者尤佳。”（见《梦粱录》）还有土塑的傀儡，亦是以线牵引的。“韩侂胄

暮年，以冬月携家游西湖，画船花舆……席间有献‘牵丝傀儡’，为土偶负小儿者，名为‘迎春黄胖’。”有诗咏云：“脚踏虚空手弄春，一人头上要安身，忽然线断儿童手，骨肉都为陌上尘。”这也可能是一种玩偶，但亦是“牵线傀儡”的一种。

“杖头傀儡”。木偶形体一般约一、二尺左右，有手无足，手部用两根竹竿作支架，表演者用棍举起木偶并操纵其动作。北宋著名的杖头木偶艺人有任小三。《东京梦华录·京瓦伎艺》条载：“崇观以来，在京瓦肆伎艺……杖头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣。”南宋杭州有张小仆射、刘小仆射等也是演杖头傀儡的名手。（见《武林旧事》）

“药发傀儡”，一作“药法傀儡”。《东京梦华录·京瓦伎艺》条有“李外宁药发傀儡”的记载，其表演方法不详。或许是借火药的爆炸使其活动，如焰火，每有人物随火花而出现。

“水傀儡”，其源出自三国的“水转百戏”和隋时的“水饰”。宋代，水傀儡的技术大为改进。舞台设于船上，木偶表演钓鱼、划船、筑球、击球、舞旋等伎艺，完全效真人所为，并能配合技巧动作，念“致语”相唱和。宋时著名艺人有李外宁。《东京梦华录》在《驾幸临水殿观争标赐宴》中有一段具体描写：“……又有一小船，上结小彩楼，下有三小门，如傀儡棚，正对水中乐船。上参军色进致语、乐作，彩棚中门开，出小木偶人。小船子上有一白衣垂钓，后有小童举棹划船，迂绕数回，作语、乐作，钓出活小鱼一枚，又作乐，小船入棚。继有木偶筑球、舞旋之类，亦各念致语、唱和，乐作而已。谓之‘水傀儡’。”范成大曾有《吴下节物》诗说：“早

船遥似泛，水傀儡近如生。”即指这种水傀儡。

“肉傀儡”，此词在北宋时未见记载，也许是南宋时创制。耐得翁《都城纪胜》载：“肉傀儡，以小儿后生辈为之。”一般以为是幼童在大人的托举下表演各种技艺或戏剧。但也另有几种说法：一、在民间迎神赛会中，有《抬阁》一项，都是以白皙小儿扮为戏剧故事人物，或坐或立，装以木座，由人肩抬而行，似可视为“肉傀儡”；二、在旧皮黄班上所演的灯戏中，例有三百六十行的穿插，中有“木头人戏”一项，以人装作傀儡，动作滑稽，疑其和《肉傀儡》有关；三、也有人认为：“布袋木偶”也叫“手托傀儡”，木偶形体较小，头部连在布袋上，艺人以手伸入布袋操纵木偶动作。也许“肉傀儡”是“布袋木偶”的别称。（见周贻白《中国戏剧史长编》）

从上述情况来看，宋时傀儡戏是很繁盛的。更值得一提的是，在演出内容上，完全转入以敷衍故事为主。据《梦粱录》载：“凡傀儡敷衍烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事，话本或讲史，或作杂剧，或如崖词……”可见宋时傀儡戏在扮演故事的范围上是相当广泛的。因此，它在“百戏”中的地位，不下于俳優们所演的杂剧，在宫廷和民间，均占一定的地位。据《宋史外编》和《宋朝三朝政要》等书中记载：在理宗时，“倡优傀儡，屡入宫中演出，奉帝游宴。”

在民间，傀儡戏更为发展。《梦粱录》载：仅临安一城，正月十五日元夕节，就有官巷口、苏家巷等二十四家傀儡在街头演出。当时演出的剧目，据周密的《武林旧事》统计，“大小全棚傀儡”名目共达七十种，其中有《贺丰年》《瞎

判官》《男女杵歌》《大小斫刀鲍老》《孙武子教女兵》《旱划船》等，并有鼓笛等作音乐伴奏。宋黄庭坚有《傀儡诗》云：“万般尽被鬼神戏，看取人间傀儡棚。烦恼自无安脚处，从他鼓笛弄浮生。”

影戏，也叫“弄影戏”，即现代的皮影戏。也有人把平面的影戏，称为“平面傀儡”，包括在傀儡戏的范畴。

影戏始于北宋初年，由说书衍变而来，据宋高承《事物纪原》载：“仁宗时，市人有谈三国事者，或采其说加缘饰，作影人，始为魏蜀吴三分战争之像，至今传焉。”当时，京师有富家子，甚爱看影戏，每演至斩关羽时，“辄为之泣下，并嘱弄者且缓之。”（张耒《续明道杂记》）可见，影戏一开始，就以表演故事感人。

《东京梦华录·京瓦伎艺》载：“影戏，丁仪、瘦吉等弄乔影戏。”这种影戏，开始以素纸雕鉴，后逐步改用羊皮雕形，并采用彩色妆饰，使不致损坏。在雕形上，“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形。”以示褒贬。

南宋时，影戏更加盛行。仅据《武林旧事》记载的“诸色伎艺人”中，当时弄影戏的就有“贾震、贾雄、尚保义、贾伟、贾仪、贾佑等二十二人。影戏艺人还有一套说书的本领，据《梦粱录》载：“杭城有贾四郎、王升、王润卿等，熟于摆布，立讲无差。其话本与讲史颇同，大致真假相半。”另外，社会上还有“绘革社”（即影戏社），是影戏艺人的专门组织。还有以“簇影戏”（即雕簇影人）为业的专门行业，其簇镂精巧，五色妆染，颇为著名。

宋时还有几种影戏：一种叫“乔影戏”。乔，是滑稽的意思，即滑稽影戏。

还有一种叫“手影戏”(见《都城纪胜·杂手艺》),大概即以手势为之。所谓“三尺生绡作戏台,全凭十指逞诙谐,有时明月灯窗下,一笑还从掌握来。”

又有一种叫“大影戏”。《武林旧事·元夕》条云:“或戏于小楼,以人为大影戏。儿童喧呼,终夕不绝。”或即以生人装为“影人”,或其影人制作特大者。

辽金元的“散乐”与杂技

辽、金、元三朝,“百戏”都很盛行,但由于民族不同而各具特点。

辽时规定,逢辽主生辰宴会或宴请宋朝国使,都用杂剧、角抵。在皇帝册立皇后的仪式上,也以呈献百戏、角抵、马戏等为乐。据史载,辽朝历代皇帝都十分爱好“百戏”,如:

“天显四年(公元929年)正月朔,辽太宗耶律德光宴群臣及诸国使,观俳优角抵戏。七月六日,又观角抵戏。”

“太平元年(公元1021年)十月,辽圣宗耶律隆绪幸通天观,观‘鱼龙曼延’之戏”。

还有,辽天庆年间,一些杂居在北宋都城汴京的辽民,演出竿技:“以数丈长竿系一椅子于竿顶,伎者坐椅中,少顷,下投于小棘坑中,无偏颇之失。”(据杨复吉:《辽史拾遗补》)。

金代,“百戏”称“散乐”。元日圣诞庆贺时,也宴请外国使者,由教坊奏演。当时,“百戏”也经常演出:“贞元三年(公元1155年)六月:金之海陵王元颜亮登宝昌门观角抵,百

姓纵观。”“正隆六年(公元1161年)正月乙丑,金世宗元颜雍观角抵戏。”

辽金两国的“击鞠”活动,比宋更盛。据《辽史》记载:从辽穆宗应历三年(公元953年)至兴宗重熙二十三年(公元1054年)的一百多年中,由皇帝直接参加马球比赛的就有二十四次之多。金继辽俗,也盛行“击鞠”。在金世宗和章宗时代,是马球运动全盛时期,几乎每隔一两年就举行一次盛大的马球赛,并允许“士民纵观”。《金史·礼志》载:每年重五节于鞠场举行“拜天礼”,礼毕,即举行马球比赛:比赛时分为两队,各乘平时骑习娴熟的马,每人手持鞠杖,杖长数尺,其端如偃。“球状小如拳,以轻韧木枵其中而朱之,皆所以习跷捷也。”赛前先于球场南面立双柱,中置木板,下开一孔为门,装上网囊。两队互争一球,以能夺得鞠球,击入网囊者为优胜。也有说是两端对立二门,互相排击,各以出门为胜。这原是唐代打半场与打全场两种打法。球的大小,颜色与保存在中国历史博物馆的《唐明皇击球图》、《五王击球图》中的球完全相符。在宋、辽、金时期,都曾把击鞠列为科举的项目。尤其是金国,不但武举要考试击鞠,而且“策论进士”,也要考击鞠。考生纵有“满腹经纶”,如果击鞠通不过,也考不取进士。把马球列为考试项目,这在世界体育史上是独一无二的,表明金代对击鞠活动是十分重视的。

辽、金统治者历来重视骑射,每逢重大节日,都举行各种骑射活动。《金史·礼记·拜天》载:辽、金均有射柳之戏,先在球场上插柳两行,“其枝去地约数寸,削其皮而白之。”开始射柳时,鸣鼓以助其气。先以一人驰马前导,射者驰马跟随在后,用无羽横镞箭射之。其胜负标准是:“既断

柳又以手接而驰者为上，断而不能接去者次之；或断其青处，又中而不能断，与不能中者为负。”辽国还有一种有趣的“射兔”活动，也是骑射形式之一。比赛时，以木雕刻一兔为靶，分两组驰马射之，先中的一组为胜。比赛结束后，负组要下马向胜组进酒（《续文献通考·乐考》）。

元代统一全国后，为了加强对散乐“百戏”的管理，“立教坊司，掌天下伎乐”。当时乐有大乐、散乐之分，用之朝廷，别于雅乐者，谓之大乐。正月元会，先用大乐，后用散乐、角抵终之。当时，每逢圣诞或重大节日以及招待外国来使等，均有“百戏”演出。元朝皇帝驾前承应，有杂戏、飞竿、走索、踢弄、藏掖等伎（叶子奇《草木子》）。元时，称杂技为“把戏”，俗称“耍把戏”。元代释教每岁作佛事。自至元七年始，每年二月十五日，用诸色仪仗迎引伞盖^①，周游皇城内外，谓与众生袪除不祥。在导迎福祉的队伍中，除伞鼓手、车甲马、轿车、钹鼓僧等外，中有伎女杂扮队戏一百五十人，杂把戏男女一百五十人，在队伍行进中向观众表演各种节目，“首尾排列，三十余里，都城士女，闾阖聚观。”除此之外，“百戏”中有些技巧则被吸收溶合到戏剧中去。如元《哨遍》套曲里所举的“扑红旗”、“踏跷”、“翻跳”、“筋斗”，都是属于杂技的演技。

元代的角力和骑射活动尤为突出。生活在大漠南北的蒙古族，以游牧为业，每当放牧或耕作之余，往往以摔跤为乐；他们“不鞍而骑，大弓长箭”，一向精于骑射，在每年的那达慕大会上，都要举行角力和骑射比赛。

元朝初年的角力活动，具有很大的军事、体育性质，用以锻炼体力、技巧，并象中原历代王朝用武举选士那样，用

摔跤来选拔擢升勇士，如元武宗时曾授角抵选手马可谋门为“平章政事”之职。到仁宗时，还设立了专门机构——“校置”，有专职人员来管理角力活动。在那达慕大会上的摔跤手，身穿五彩缤纷的护身铠甲，脚穿高皮靴，显得十分威武雄壮。据《马可·波罗游记》记述：海都王的女儿爱扎路克曾提出，能在角力胜她的人才与之结婚；如果输给她，就要赔马一百匹。结果许多求婚的青年都败在她的手下。延祐六年六月庚申，仁宗对参加角抵比赛的一百二十名优秀选手，每人赏赐千贯银钱。后来，角力逐渐增加了它的社会娱乐成分。“九州水陆千官供，曼延角抵呈巧雄。”（《口北三厅志·诈马行》）可见元时在各种宴会中，角抵常和“鱼龙曼延”同时演出。

元以骑射立国，“用弓马之利取天下”（《元史》）。成吉思汗和忽必烈为了进行一系列的征战，要求本民族的男子从十五岁到七十岁，能做到“上马则备战斗，下马则屯聚牧养。”他们还把赛马与兵役制度结合起来。并每年举行一次从大都到上京的长途赛马，参加比赛者从数千骑到上万骑，下自牧民，上至部落盟长，一起上阵。除此以外，在每年的那达慕大会上，规定不分男女老少，凡参加者自备马匹和弓箭。每人每轮射九支箭，分三轮射完，以中靶的箭数多少评定高下。

在元代，由于中国社会存在着尖锐的阶级矛盾和民族矛盾，元统治者为了巩固专制统治，加强思想控制，对民间百戏活动却采取了极其严厉的态度，以防百姓“聚众造反”。如《元史·刑法志》载：“诸弄禽蛇、傀儡、藏擻、撇钹、倒花钱、击鱼鼓、惑人集众，以卖伪药者，禁之，违者重罪之。诸弃本逐末，习用角抵之戏，学攻刺之术者，师弟子并杖七十七。”当时的民间百戏虽遭摧残，但仍扑而不灭，顽强地

延续着我国民族文化的传统。

【注 释】

①据《元史纪志传》载：“元代有释教。……每岁作佛事。自至元七年始，于大明殿御座上，置白伞盖一顶，用素缎、泥金，有梵字于其上。”

明代的杂技“百戏”

明代，各种杂技、舞蹈，广泛流行。据《续通典卷九十·乐六》载：“明武宗正德三年，令移文各省，选乐工有精通艺业者送京供应。自是所隶益复猥杂，筋斗、百戏之类，日盛于禁掖。”当时河间等府，奉诏送乐户至京，除给与口粮外，工部还择地为他们建造居室。为了集中艺人教习各种“百戏”节目，沿袭元制，仍设教坊司（属吏部），选取精于诸伎者集中教坊习练。每逢盛大的宴会、庆典，诸伎就演出“百戏”，表演“队舞”“筋斗”“走獬”（即马戏）及“骑射”等。

“击鞠”之戏，明代仍然流行。永乐十年（公元1412年），北京羽林军曾在新设的东苑球场，举行会鞠。当时任中书舍人之职的王绂，曾赋有《端午赐观骑射击球侍宴》一诗，诗中对击鞠的情景，作了具体的描写：“万马赛腾鼓吹喧，五云缭绕旌旗展。羽林年少青纶巾，秀眉丰脸如神人。锦袍窄袖巧结束，金鞍宝勒红缨新。……马蹄四合云雾集，骊珠落地蛟龙争。彩色球门不盈尺，巧中由来如破的。蹇然一击电光飞，平地风云轰霹雳。自矜得隼意气粗，万夫夸羨声喧呼，拊金伐鼓助喜色，共言此乐人间无。”

《明宪宗行乐图》

现保存在中国历史博物馆的《明宪宗行乐图》，形象生动地反映了明代宫廷元宵佳节中杂技演出的真实情景。这是明成化二十一年(公元1485年)的一次宫廷演出，表演项目纯为杂技、幻术。在宪宗御座的大殿前，各种杂技，呈献技能，台阶前，有一童子站在另一人肩上，二人弯着腰，一面向大殿，似在打躬作揖。左面不远处有张桌子，上面放着类似罩子一类的东西，有一人正在表演“戏法”。在大厅中间桌子上，摆着一个箩圈，两个伎人在表演“冲狭”(即“钻圈”)，一个作鱼跃姿势，在腾空准备穿圈，另有一人在地上倒立，另有一人站在桌面，似在助威。在“钻圈”表演的左右边，都是“蹬技”表演。左边是“蹬人”，蹬者仰卧在桌子上，一边口中吹着直笛，一边把一个童子蹬向半空，被蹬者平横着身体，似在悬空旋转；旁边还站着一个童子，赤身穿着短裤，似刚蹬完下来。右边是“蹬车轮”，一个大车轮在蹬者足上飞转，蹬者仰卧在桌上，口中也吹着直笛，而在飞转的轮上，站立一人，正在吹着竹笛。在他们的后面，是“蹬长竿”表演，一个仰卧桌上，口中吹着直笛，脚上蹬一根竖立的长竿，长竿的顶端上有一童子，手执令旗，双踝夹竿，正在表演。每项杂技旁边，都有人在敲锣打鼓，吹着笛笙作伴奏。从这幅画中，反映了明时杂技艺术的发展情况，象蹬长竿的技艺，在明代以前还未发现过，到近代已成绝响。

在《明宣宗行乐图》长卷中，还绘有朱瞻基观看“蹋

鞠”的场面。当时宫中的嫔妃们也爱好踢球，并有“齐云社”的组织。明王誉昌有一首《宫词》：“锦罽平铺界紫庭，裙衫风度压娉婷，天边自结齐云社，一簇彩云飞便停。”罽，是指毛织品。这里的“锦罽”，可作两种解释：一是指以毛织的花毯铺成的球场。一是指一种用锦罽作为球场的边界线。这首诗颇为生动地描写了宫女们踢足球时的情景，她们象“一簇彩云”在地毯上飘飞。

《三才图会》与民间杂技

在明代王圻《三才图会·人事卷》中，保留了明代民间杂技武术活动的图画多幅，画上描绘的杂技表演，都在露天广场，其项目有“飞叉”、“中幡”、“耍花坛”、“双石”、“杠子”、“石锁”、“花砖”、“舞狮子”等。图上还画着围观的群众和放道具的箱担、装石担的马车等等。参加活动的除艺人外，还有不少文人秀才。

“飞叉”，是一项民间杂技。旧时迎神赛会，常用此开道。叉头雪亮，并装有铁片圆环，舞弄时不用手，而使之在臂、腿、肩、背等处滚动，或抛掷空中，然后接住。花样甚多，动作朴实浑厚，活泼利落。如果在叉两头缠上布条，浸油点火，熄灯表演，则叫“火叉”。

“中幡”，是在一根碗口粗细三丈长的大竹竿顶上，装上三面小旗，中间是一幅绸缎长幅，上面绣以象征吉利的语句或图画，两边垂着流苏，上面点缀着一些小铃。演员将中幡舞弄得飞转，或者向上抛起，用肘部、肩背、前额、下巴甚

至尾骶骨部都能稳稳接住，而中幡始终不倒，舞弄时，幡幅飘展，铃声叮当。

“耍花坛”是杂技节目。演员将各种大小不同的瓷制花坛、大缸或酒甕，轮番用头顶、手抛、脚踢、臂滚等动作，使之翻滚旋转，动作准确稳妥，表演朴实大方。

“双石”是一种举重表演。道具是一根竹杠，两端装有圆形石块，故称“双石”。演员除了舞弄石担外，还能仰卧地上，双手双脚各托起一副石担，由几位演员在石担上叠罗汉和拿顶，人称“千斤石”。

“杠子”即单杠，原是我国一种民间体育活动，由于演员的创造，发展成为技巧性很高的杂技节目。这种近似单杠的健身活动，盛行于我国北方农村。杠子一般为木制，过去在两端刻有龙头，故北方称杠子为“盘龙之术”。民间则有练杠子的团体，称为“盘龙会”或“杠子会”。每逢喜庆或节日，在大车上设木架，横缚木杠，人在上面表演各种动作。

“石锁”也是一种举重表演。锁用石块琢成，形状象中国的铜锁，故叫“石锁”。一般每块约二十余斤，重的有五、六十斤。表演的花样有举、扔、传、接、头顶、肘架、飞旋等，故又名“五花飞石”。

“花砖”也是一种举重表演，道具是用大块砖头制成，每块重约十余斤。表演花砖类似“石锁”。扔得最高的，可达丈余。

当时，民间杂技活动十分流行。如南方乡间多有里社之设，每年要举行赛会，以祈年被灾。在举行迎神仪式中，“箫鼓杂技，迎之曰会。优伶伎乐，粉墨绮縠。角抵鱼龙之属，缤纷陆离，靡不毕陈。”同时，各里都有乐扮和伎艺演出，互

相竞赛，有“傀儡”、“竿木”、“刀门”、“马戏”、“弄伞”、“广东狮子”等等（见《吴社编》）。马戏，最受群众欢迎。当时，经常有跑马卖解的马戏班献艺，“马上卖解之徒，谓之‘走解’。”（《彭明笔记》）有“一手提鞍桥，双足直上，捺蜻蜓者。”（《朝野僉载》）江淮一带伎人卖解，“有‘舞子投井’、‘秦王立弹’、‘道旁拾芥’、‘蹬里藏身’诸名。”（《西河诗话》）

田汝成在《西湖游览志余》一书中，曾对明初杭州佑圣观庙会上表演的雀竿之技，作了有声有色的描绘：“树长竿于庭，高可三丈，一人攀援而上，舞蹈其颠，盘旋上下，有鹞子翻身、金鸡独立、钟馗抹额、玉兔捣药之类，变态多端。观者目瞪口呆，汗流浹背，而为此技者，如蝶拍鸦舞，遽遽然自若也。”从以上记述可以看出，当时的“百戏”中的竿技艺人，能在竿顶上作“变态多端”的舞姿，从而进一步把精湛纯熟的技艺和优美的舞姿结合起来，因而更加得到人们的赞赏。

明代，在杭州，驯养动物一类杂技有进一步发展。其中一种叫“灵禽演剧”，又叫“蜡嘴鸟舞斋郎”，其法是训练蜡嘴鸟，以唱戏曲导引，能使作跪拜起立的动作；“或使之衔旗而舞；或写八卦名帖，指使衔之，纵横不差；或抛弹空中，飞腾逐取。”还有一种“教虫蚁”之技，其法是训练黄、黑色小蚁，分成两队，各有一大蚁率领，插旗为号，表演时，能做到“一鼓对垒，再鼓重战，三鼓分兵，四鼓偃旗归穴”，这叫“蚂蚁角武”。

在北方，除经常性的杂技演出外，每逢上元灯节和清明节，均有杂戏表演，有“筒子”、“扒竿”、“蹬梯”、“筋斗”、“解

数”以及队舞、细舞等项。明刘侗、于奕正撰写的《帝京景物略·高粱桥》中，记载了清明时节踏青中“百戏”艺人的活动：

“扒竿”。立竿三丈，艺人裸着上身直缘竿顶，然后舒臂按竿，通体空立；或者受竿以腹，而后伸展颈项和手足，在竿顶旋转；或者衔竿使身体平直横空，如人伏地之状；或者背靠竹竿，双足夹竿，双手作合掌膜拜，而后倒身忽下，如飞鸟堕地。

“筋斗”。以手据地，先俯翻，后又仰翻，可连续翻多次而面不改色。

“钻圈”。先将一圈置地上，轻碰即可扑倒。但艺人在圈中再三穿翻，“身仅容而圈不动也”。

“叠案”。将几张桌子叠起，离地七尺，艺人双手舞竹圈，从上翻飞而下，“从一至三，若旋风之离于地”，能做到身不倒，圈不坠。

“筒子”。先置三筒于桌上，表演时，将三筒一一出示观众，筒中空无一物，然后放回桌上。当再次启筒时，筒中可变出很多东西，如会飞的鸽子、会跳跃的猴子等。而后又把这些东西放回筒子，再拿起筒子向观众交代时，筒子里又是空无一物。

“解数”。一般指马术和弹丸之技。马术有二十四，如人马并驰，在奔马背上时而直立，时而倒立；鬣悬，即抓住马鬣左右飞跃；或掷鞭于地，跳下拾而再登；或藏身马腹；或揪住马尾，任马飞驰等等。弹丸之术也有二十四，如掷丸于空中，待其下坠，而后又以手中之丸击之，两丸俱碎；或置一丸于小童头顶，以手中之丸远远弹之，丸碎而小童无所觉察；或两人以丸相弹，丸在空中相碰而碎，等等。

明代，幻术也称“撮弄”。无名氏《四贤记》一剧中有这样的描写：“(丑)小人乌六秃，飞梁过柱，撮弄尤佳……(丑做撮弄解)急急鸣锣，三套圈儿变幻多：撮出金莲独步，一斗黄粱，半匹红罗，再撮出普陀山上白鹦哥，又撮出蓬莱山上神仙果。(净)妙，妙，撮弄得干净！”可见当时这种以幻术见长的撮弄演出，在民间相当普遍。明代出过一本《神仙戏术》，载有幻术二十多种，这是我国第一本有关魔术的专著。

口技方面，据陈鼎《啸翁传》载：明末，歙州(即安徽徽州)有个老人汪京，因善啸，自号长啸老人，人称“啸翁”。一日，和人结伴出游，应朋友之邀，作了一次口技表演：“初发声，如空山铁笛，音韵悠扬，既而如鹤唳长天，声彻霄汉。少顷，移声向东，则风从西来，蒿莱尽伏，排闼击户，危楼欲动；再而移声向西，则风从东至，闾然荡然，如千军万马，驰骋于前，又若两军相角，短兵长剑紧接之势，久之，则屋瓦欲飞，林木将拔也。”这里所说的笛声、鹤唳声、风声、马叫声、两军交战声……等等，都是口技所造成的效果，使听者有身临其境的感觉，可见啸翁技术之精湛。书中还记载了啸翁能作“龙啸凤吟”，这当然是夸张之谈，因为龙和风本身就是神话中虚构的灵异之物。但啸翁作为一个业余口技艺术家是可信的。据载，与他同时负有盛名的口技名家，还有洛下王、昭阳李等人。

“目连戏”中的杂技

在南方，每年七月“盂兰会”，各地有演“目连戏”的习俗。

“目连戏”演的是佛弟子目连，遍历地狱寻找母亲青提夫人，终于依仗佛力救出母亲的故事。明郑之珍写有传奇《目连救母劝善戏文》。演出时，宣扬因果报应的迷信思想，渲染地狱的恐怖现象。据明张岱《陶庵梦忆》载：当时，“余蕴叔演武场，搭一大台，选徽州旌阳戏子，年轻精悍能相扑跌打者三四十人，搬演目连，凡三日三夜，四围女台百十座，戏子献伎台上，如度索、舞绳、翻桌、翻梯、筋斗、蜻蜓蹬、坛蹬、白跳、索跳、圈窜火、窜剑之类。”并提到当时扬州一带每逢清明节，杂戏纷呈，十分热闹，其中有《浪子相扑》的剧目，戏中把角力伎艺搬上舞台。

另外，在明代一些戏曲《双金榜》、《牟尼会》、《春灯谜》中，都参合穿插了“跳狮子”、“跳跑马”、“舞龙灯”、“盘杠子”等杂技中的技巧，从而大大地丰富了戏剧的表演内容。以上这些都反映了“百戏”中的杂技与戏曲结合的情况。

清代的“百戏”

清代的“百戏”活动也很盛行，在各项技艺中，杂技有突出的发展，并在技术上有很大的提高。

宫廷杂戏

清代，“百戏”也称“散乐”。曾设教坊司进行管理，至雍正时始废。每年一度的耕籍之礼时，宫廷要举行大宴。在进果桌毕，即开始演出。据《清朝通典》载：先由乐官领舞童五名，演出“四时和”队舞；再演“百戏”——“变碗”；以后，又由乐官领幼童十三名，演出“呈瑞舞”。接着，由老人一名、探子二名，演出“进饌”；后又由乐官领庄家老四人，舞童八人，老人四名，撺掇四名，表演歌唱。黄童白叟，鼓腹讴歌。下面依次为文士九人，演出“感天地”；武士九人，演出“感祖宗”；进宝回回五人，演出“颂得胜”；香斗老人三名，演出“黎民欢乐”；再由五人扮五方夜叉，演出“五海龙王”；最后由三官演出“五方彩旗”。以上演出，俱用大乐。

在宫廷宴会时，有“寻橦”、“高绶”、“承盘”、“转碟”、“跳丸”、“胡旋”等杂技、舞蹈，并有“诸蕃伎乐并陈”，即将

外族流行的散乐，“列于殿庭，隶于乐府……亦所以示覆畴之广也。”（《清文献通考·乐考》）

每岁十月，宫廷还举行“冰戏”，有戴面具的“掷剑伎”在冰上各呈其技。另有“走铜绳”，表演时，用铜绳一根，径二寸，长一丈余，横于架上。架木高二丈五尺，又下曳一绳，斜系于地面柱上。一边立桅木一根，高六丈。四个铜绳伎，穿彩衣，两手执一木棍，赤足自地上登绳斜上，履绳而走，往返游跃于绳上。既而又穿一特制靴鞋，足下加一铜盘，踏而履绳，仍往返可行；或去铜盘，踏一立木，径二寸许，高五寸许，游于绳上，或行或跳，或跨或骑，或坐或起，如履平地。绳下立四人，亦穿彩衣，击鼓助威。戏跃既毕，左悬弓，右挟矢，抱桅木直上至桅顶，地设帽球一枚，操弓射之。（见《清朝通典·散乐》）

乾隆年间，将民间蹴球改为冰上球戏（即冰球），每队数十人，各有统领，分向而立，以皮作球，掷于空中，俟其将坠，群起而争之，以得者为胜；或此队之人将得，则彼队之人蹴之令远，喧笑驰逐，以便捷勇敢为能。（高士奇《金鳌退食笔记》）

清时，“冲狭”这项技艺演变为“透剑门戏”，并且进而与马戏结合，骑马带人，一起冲过密布剑尖的圈门。据《古今图书集成·艺术典》载：“大燕日，庭中设幄，数十步若廊宇者，而编剑刃为榱栋之状。其人乘小马，至门审度，马调道端下，鞭而进，琤焉闻剑动之声，既过，而人马无伤。”后来，还曾发生一件在冲圈时，“忽然风起，马惊触剑失蹄，人马皆毙于刃下”的惨事。

角力，清时叫“善扑”或“跌交”。军中设有“善扑营”，人员

是从“八旗”精练勇士中选出，其任务为“凡大燕享皆呈其技”并“与藩部之角抵者较优劣。”（《清稗类钞·技勇类》）当时蒙古王公贝勒在朝见清帝时，常举行满、蒙摔跤力士的竞技，并有赏赐。

同时，每逢皇室宴会，还要表演马戏。如清时蒙古旗的旗长扎萨克，每次选择壮马百匹，一概不用鞍勒，一律束尾，并选用幼童驾馭，列队二十里外，以枪声为号令，众骑竞相驰骋，以先到三十六骑入选得赏。当时有诗咏云：“儿童惯乘无鞍马，逐电驾风意气扬。夕照一肩鞭影急，彩旗夺得共称觞。”

民间的“百戏”伎艺

清时，民间杂技活动有了进一步的发展，活动场合很广泛。在北京有专门杂耍馆和露天设场供专业艺人演出。梁绍壬《燕台小乐府·吟八角鼓》中写道：“十罢花妇是歌舞，新声乃有八解鼓（唱本），一女一扇一瞿飀，演说无是兼子虚，（说书）有时郝隆作蛮语，有时公冶通鸟声，（口技）有时双盘旋空际（旋盘），公孙大娘舞剑器（舞流星），有时累丸掷空中（飞丸），痾痿大人承蜩功（滑稽），……”这里可以看出，在杂耍馆等地演出，杂技往往和曲艺、歌舞同台会串。当时也出现不少身怀绝技的名艺人。据《清稗类钞》载：有女艺人李赛儿，既擅长马术、走绳、蹬大瓮，尤善掷弄九连环。她能把一环掷于空中，约三、四丈高，再掷一环，与空中的一环相迎，二环套在一起成连环式，连掷连并，九环最后连络

在一起，

除此以外，各种集市庙会和节日中常有“百戏”演出。北京旧时的琉璃厂，是清时演出“百戏”的场所。方元鹞有《琉璃厂观百戏》一诗，载于《铁船诗钞》，反映了清时北京的“百戏”活动情况：

天街雪后晴泥融，马蹄络绎嬉春风。
广场锦丛围百步，日高伐鼓声铜笼。
妙手先呈碗珠技，宝碗长竿扑复起。
痴猴假面绝倒人，瓦给木偶嫌非真。
于菟采眼吁可怖，调状不殊狗与兔。
亦有孤熊馋舐掌，筋斗缘幢自来往。
竿木随身各自忙，谐谑休矣侏儒倡。
亦间伏孟衣冠伪，我亦相陪百戏场。

又，《松风阁诗钞》写道：

太平鼓、声冬冬，白光如轮舞索童。
一童舞索一童唱，一童跳入光轮中。
广场骈集四方客，曼衍鱼龙闹元宵。
姹女弄竿竿百尺，惊鸿就转凌风翼。
今夜金吾铁锁开，满街踏月人不归。

这是描写孩子们在鼓声中跳绳为乐，和广场上鱼龙曼衍百戏杂陈的情景。清《燕台杂咏》：“广场百戏上元齐，灯影耀煌月色低……十番软舞鱼龙戏，一串清歌傀儡棚。”又，《上元杂咏》：“角抵互争雄，鱼龙变化工。歌钟繁戚里，百戏月明中。”清顾禄在《清嘉录》一书中，也曾具体描述了新年期间“百戏”在苏州演出的实况：“杂耍诸戏来自四方，各献所长，以娱游客之目。”演出的节目有“高竿”、“走索”、

“穿跟斗”、“吞剑”、“弄刀”、“弄鬃”、“舞盘”、“踏高跷”、“撮戏法”、“飞水”、“摘豆”、“大变金钱”、“摆架子”、“猢猻撮把戏”、“木头人戏”、“牵线戏”、“隔壁戏”、“百鸟象声”、“西洋镜”、“粉人”、“太平箫”、“地铃”、“说因果”、“摊簧”、“弋腔”等。

清时的民间行香走会，又叫庙会，是富有宗教性的群众活动，这种活动是魏时佛教“行象”活动的变异。参加表演的大多是农民，其项目和明时一样，有“飞叉”、“舞狮子”、“跳龙灯”、“流星”、“飞钹”、“高跷”、“杠木”、“中幡”、“花砖”、“花缸”、“石担”、“石锁”等。冬季艺人们将“百戏”伎艺演出放在冰上进行，如“舞狮”、“龙灯”、“弹丸”等，表演者均穿着冰鞋，在滑行中进行各种表演，俗叫“冰上杂戏”。

江南一带，民间杂技艺人经常在街头作“撂地”演出，据李斗《扬州画舫录》记载，在虹桥附近，“杂耍之技，来自四方，集于堤上，各出所长，凡数日而散。”其演出节目，门类众多，丰富多彩：

“竿木”。立竿百仞，插旗于颠，一人盘空拔旗，如猱升木。

“饮剑”。冲喉而下，仍拔出之。

“走索”。长绳高系两端，两人各从两端交遇而过。

“舞盘戏”。置盘竿首，以手擎之，令盘旋转，腹及两手及两腕、腋、两股及腰与两腿置竿十余，其转如飞，或飞盘空际，落于原竿之上。

“风车”。车一轮中坐数女子，持其两头摇之，旋转如环。

“簸米”。一人两手执箕，跳地而行，扬米去糠，不溢一粒。

“高晓”。置丈许木棍足下，可以超乘。

在苏州枫桥一带水乡，还有种带栏杆的木船，名“杂技船”，专门在集市之期，为一些游船演出“十锦戏法”、“软硬功夫”、“跳狮”和“烟火”等节目，每场索价一、二百元不等。

当时，在偏僻的农村和山区，也有杂技活动。《虞初新志》收录的彭士望《九牛坝观角抵记》一文中，记述当时乡村中的一次杂技表演，内容有“蹬人梯”、“蹬桌”及“走软索”等等。并且对其中一个女艺人竟以帕蒙双目，在软索上表演种种惊险动作的精湛技艺，作了极为生动的描述。另外，在清诸联的《明斋小识》中，也对一位女艺人的高超蹬技，作了生动的描绘：只见那女艺人仰卧于地，伸足弄瓮，旋转如丸。她忽而左足掷瓮，高约二丈，下坠时，以右足接之；右足掷则左足接，如此反复，准确无误。稍顷，又加一瓮，两足运两瓮，往来替换如穿梭，如滚球，如鸟之飞翔，忽倚忽侧，那瓮好象粘在足上一样。可见当时蹬技的精彩。

口技到了清代，有了进一步发展。在乾隆年间，北京的“百鸟张”最负盛名。他表演各种鸟鸣，清脆婉转，几可乱真。当时有人写诗赞道：“学来禽语韵低昂，都下传呼百鸟张。最是柳明酣醉后，一声宛转听莺簧。”与“百鸟张”齐名的还有“画眉张”，则以善于仿效画眉鸣啭著称。他不仅能学一般鸟叫，还能用口技维妙维肖地奏出鱼鹰、鸚鵡等鸟类的一些生活动作所带来的各种音响。在杭州，有种叫“百鸟象音”的口技艺人，能在口中发出各种鸟声，或争鸣，或飞噪，不一而足，宛然如真。（演者口中仅含一小葱管，不使人见。）当时，能学各种飞禽走兽的叫声、各地人的言语声及各处的叫卖声，又称为“象声”。

由于当时口技所模仿的声音越来越广，涉及社会生活的各个领域，因而清代在口技上的一个较大突破，就是运用口技的丰富技巧，去表演一个有情节、有人物的故事，并且穿插滑稽、幽默和讽刺，构成一幅活生生的社会图画。

当时，在杭州，把这种带有故事情节的口技戏，叫做“隔壁戏”。演出时，以两张八仙桌，横摆叠起，围以布幔，艺人则藏在里面，凭扇子一把，钱板一块，进行表演，能作数人声口，鸟兽叫唤，以及各物动响，无不妙肖。如其中有一个节目叫“化子过关”，内容是叙述一个叫化子因“犯夜”被带去见县太爷。这位老爷为了自己解闷，先是要化子唱了许多小曲，最后要化子拿出乞讨来的几十个铜子，充作罚款，才放他过关。化子一走，那县太爷就和当差拆帐，原来这个县官的缺是他们两人合伙捐得来的。他们一边拆帐，一边吵架。在以上演出过程中，口技艺人又是装县老爷，又是装听差，又是装化子，并操着扬州、杭州、绍兴三种不同口音。通过制造方言上的谐音、错词，用讽刺的手法，把当时统治者的面目，给以淋漓尽致的暴露。

又如，在清人郑树若的《虞初续志》中有一篇《口技记》，生动地记述了乾隆到嘉庆年间的扬州口技艺人郭猫儿的精湛技艺。那是嘉庆五年（公元1800年），郭猫儿在东轩主人的寓所里作客时所作的即兴表演。表演时，只在席右设一围屏，不置灯烛。郭坐屏后，主客在屏前静听。表演的是老少二人，深夜伴送一酒醉的年轻屠夫回家和天明后屠夫家宰猪、卖肉的故事。其情节曲折生动，引人入胜。郭猫儿所摹拟的“一犬迎吠，顷之数犬群吠，又顷益多。犬之老者小者，远者近者哮者同声而吠”，一一可辨。归家后的索茶声、鼾声、

呕吐声、妻骂声等，学得维妙维肖。宰猪时的猪被缚声、磨刀声、猪被杀声、出血声，皆历历不爽。其技已臻炉火纯青，达到了登峰造极的水平。难怪作者在按语中赞道：“技至此，神乎技也。在奏者穷形尽相，几于万窍皆鸣。”李调元在《弄谱百咏·象声》一篇中也给予称赞：“扬州明月二分时，处处能歌绛树词。万状千声听不尽，扬州只数郭猫儿。”（《童山文集》）

清代的幻术也十分流行。当时，玩“撮弄”的手彩戏法，广泛流传。江南一带，民间艺人经常在街头演出各种戏法，据李斗《扬州画舫录》记载，其中“变戏法”的门类有：以巾覆地上变化什物，谓之“撮戏法”；以大碗水复巾下令隐去，谓之“飞法”；置五红豆子于掌上，令其自去，谓之“摘豆”；以钱十枚呼之成为五色，谓之“大变金钱”；广延长席，灭烛掩火，一口吹之，千烛皆明，谓之“壁上取火”或“席上返灯”。其他有“吞刀”、“吞剑”等。清李调元也有咏“戏法”的诗：“脆喉岂可任刀伤，一见吞刀谓必亡。漫论华佗能洗胃，眩人公子早无肠。”（吞刀）“闻道散钱须索串，只防贯朽欲穿疑；自能剖断仍能续，安得身如变线儿。”（接线即“变线儿”）

在清代的杭州，戏法的构思更加巧妙，而且讲究气派和规模。当时的戏法分“大套”、“小套”两类。“大套”地下变，“小套”桌上变。逢喜庆之事，均请艺人变几套戏法，供客娱乐。如逢婚娶喜事，则变出五六岁小孩子一个，手捧不倒人儿一盘，倾满戏场，名曰“百子图”。如逢生日寿辰，变出的小孩子则捧桃一盘上寿。一次，艺人先取一家花厅上的名贵花瓶，变出后，由众识认，后故意打碎，名曰“岁岁平安”。观者皆大惊失色，艺人从容不迫地把碎瓶片收拾藏好，说：

“我再把瓶变回来，这叫‘岁岁团圆’。”一转眼间，原瓶仍在，还插满了玉堂春富贵花，“人皆奇其神术，而不知打碎者预先觅下相象之一瓶也。”（《杭俗遗风》）这些身怀绝技的民间戏法艺人，当时在各种场合表演的这种稀奇异绝妙的幻术，如果没有高度的技巧和过硬的基本功，那是不可想象的。

特别是当时的北京，幻术更为盛行，有的青蚨数十，向空掷之，名曰“金钱不见”；有以铜钱取手巾覆之，少顷皆作金色，名曰“变金钱”；有置物于室，扃其门，能使鱼钥不启，置其物于他处，名曰“鬼搬运”；有以空瓶向上，祝之，即得美酿满注，名曰“空中取酒”等。李声振在《百戏竹枝词》中，写了多首关于咏“撮弄”的词。现抄录几首如下：

“世上原无点石丹，漫夸黄白术多般。杖头一掷君须见，飞去青蚨几会还？”（《飞钱》）

“阿堵探来贯索交，半文须信未缠腰。若还紫磨千缗易，何用铜山铸错刀。”（《变金钱》）

“屈戌双扃户未开，家翁肱筐已逢灾。暗中鬼运都休羨，儿见偷儿致富来？”（《鬼搬运》）

“障眼全凭妙手空，取罍易满糯香醪。不须衣白南邨供，天上刘伶是酒星。”（《空中取酒》）

清时，我国的戏法艺人，还有流浪到国外献艺的，其中影响较大的是北京的韩秉谦和朱连套（朱在国外名金林福）。清末，一个叫唐再丰的人总结了我国古代民间戏法，收录了三百二十多类幻术编成《鹅幻汇编》一书，这是我国一部比较完整的魔术专著。

另外，我们从清代统治阶级对民间娱乐的禁令中，也可以得知当时的杂技活动盛行的情况。据《新年杂抄》载：康

熙五十七年（公元1718年）江苏曾颁布禁《舞把戏》《跳傀儡》的法令：“时逢岁旦，节庆元宵，唱秧歌，舞把戏……跳傀儡，驾龙灯……亟须查究，以靖地方。”又《燕京岁时记》也载有地方官禁止“走会”的记载：“过会（走会）者，乃京师游手，扮作开路，‘中幡’、‘扛箱官儿’、‘五虎棍’、‘跨鼓’（一作“胯鼓”）、‘花鼓’、‘高跷’、‘秧歌’、‘什不闲’、‘耍坛子’、‘耍狮子’之类，如遇城隍出巡及庙会等，随地演唱，观者如堵，最易生事，如遇金吾之贤者，则出示禁之。”

《百戏竹枝词》与《弄谱百咏》

在清代，有两本专咏“百戏”的诗词专著，这就是《百戏竹枝词》和《弄谱百咏》。

《百戏竹枝词》，李声振撰。李号鹤皋，河北清宛（保定）人，他把在北京看到的一百种民间伎艺，以竹枝词形式逐一吟咏，集成百篇，取名为《百戏竹枝词》。初稿写于康熙三十五年（公元1696年），但“皮高阁者十霜”，最后于康熙四十五年（公元1706年）八月，“挑灯重缮”而成。

兹将该书所咏的“百戏”名目摘录如下：

吴音	弋阳腔	秦腔
乱弹腔	月琴曲	唱姑娘
四平腔	花档儿	女优
琵琶伎	霸王鞭	十不闲
踏谣	打盏儿	鼓儿词
弹词	评话	宫戏

独脚班	八角鼓	打花鼓
太平鼓	莲花落	唱道情
口技	大头和尚	焦饶
穿心国	波斯进宝	跳钟馗
迎拗芒	春官	赛龙神
春婆	师婆	观肚仙
秋千架	影戏	介妇
反腰	竖蜻蜓	角抵
扎高脚	台歌	闹五鬼
走冰鞋	舞中幡	舞索
刀山	飞刀	舞叉
引腹受髀	射鼓	射天球
弄丸	舞冰盘	坛技
扇技	无饶	蹬梯
踢毽儿	蹋鞠	放风筝
乞巧针	拔不倒	旱船
吞剑	吞火	飞钱
变金钱	鬼搬运	空中取酒
黄果园	冰山	鳌山灯
爆竹	火判官	雪灯
竹马灯	龙灯斗	走马灯
狮子滚绣球	龙舟	跳大虫
猴戏	骗橐驼	马衔鞭
羊车	哈巴狗	调鹦鹉
画眉曲	斗鸡	放鸽
斗鹤鹑	麻雀衔旗	衔卦帖

舞蛇

驯鼠

斗蟋蟀

斗百草

《弄谱百咏》为清文学家、戏剧理论家李调元所作。李调元，绵州(今四川绵阳)人，乾隆进士。曾因得罪权臣和坤，充军伊犁，后以母老释归。他著述颇多，《弄谱百咏》收录在他的《童山文集》里。他在序中追述和赞扬了历代“百戏”，并将当时在民间广泛流行的百来种戏曲、杂技、幻术、武术和其他各色技艺，各成一诗，共百首绝句，名为《弄谱百咏》。

兹将所咏名目摘录如下：

俳優	傀儡戏	提戏
影灯戏	猴戏	被单戏
十不闲	三棒鼓	象声
连厢	芭蕉鼓	评话
闻书调	档曲	秧歌
打花鼓	太平鼓	台阁
六么	假面	假兽头
舞狮子	鳌山	走马灯
龙灯	爆仗	烟火
撵龙船	打清醮	都卢戏
鬲软索	跑解马	耍盘
耍坛	跳白索	高趂
手撮法	打筋斗	翻刀
吞刀	倒行	蟠楦
蹴鞠	击球	秋千
反衍	扳脚	钉叉

射地球	角抵	接线
斗鸡	虎戏	支解伎
吐雾	火判	鞞灯
扑交	打拳	踢弄
蚁戏	蛙戏	雀牌
龟塔	鼠戏	蝇虎戏
意钱	麻雀宝	纸鱼伎
射柳	觥律	韵牌
天声乐	藏阄	豁拳
捉迷藏	泥孩儿	鼻吹
扳不倒	踢毽子	风筝
响簧	沙戏儿	围棋
象戏	投壶	逼棋
弹棋	夹马棋	格五
裤当棋	投子	五木亦
升官图	选山图	双陆
打马戏	除红谱	斗虎
马掉		

以上这两本书，就其诗词本身来说，当然尚称不上是佳作，但在这些诗篇中，却比较全面地为我们提供了清代各种伎艺的种类及其活动的真实面貌，这对我们研究中国文化艺术的发展情况，是两份很有价值的资料。

从这两本书所列的目录来看，清代的所谓“百戏”范围更为宽广了。在形式上它不仅包括音乐、舞蹈、杂技、武术、幻术和一些体育活动，而且还包括了戏剧声腔、曲艺以及各种民间杂耍，甚至工艺美术等等。任何事物，都有一个从简

到繁，从粗到细的发展过程。随着社会的发展，“百戏”的各项艺术逐步提高，种类越分越细，内容形式越来越丰富复杂，并逐渐开始分化，向各自独立的专门体系发展。因此，在清时，“百戏”这一名词已逐渐少用，只是偶而在一些史籍和诗词中提及。但是，由古代“百戏”衍化而派生出来的各种绚丽多彩的戏曲、歌舞、杂技、幻术等艺术之花，仍一直盛开不衰，直到今天。这正反映了中国古代“百戏”的演变过程和文化艺术发展的必然性。

解放以后，我国的戏曲、歌舞、杂技、幻术等各项艺术，在党的百花齐放，推陈出新方针指导下，批判地继承古代“百戏”的优良传统，整理了不少好的节目，并积极进行改革；从新的生活出发，又进行了大量的创新工作，使各种艺术更加焕发出灿烂的光彩。

后 记

我过去一直从事文艺工作，在文化部门呆了将近三十年时间，对中国古代“百戏”有着浓厚的兴趣，也喜欢收集积累一些资料。同时，也深切感到这份宝贵的文化遗产，十分需要整理，这对继承前人优秀成果，建设具有我国特点的社会主义文化艺术，有着密切的关系。另外，也为了给对“百戏”缺乏知识的青年提供一些基本知识，所以从一九八〇年起，我开始有计划地汇集资料，进行这一专题的研究工作。

我国古代的“百戏”资料，大部分收录在历代的《乐志》中。因为古代的“乐”，不光是指音乐，而是指诗歌、音乐、舞蹈三者的结合体，或者是三者的泛称。而“百戏”也包括乐舞在内。古代的某些乐舞中，又夹有杂技。杂技虽不是舞蹈，但其中有些优美的动作和姿势，与舞蹈有相似之处。幻术在古代则包括在杂技之内。因为以上这些都是“非部伍之声”，不归入正乐，所以叫“散乐”；虽不是正乐，但也是“乐”的一部分，故编入《乐志》。

在古代，“百戏”是各种乐舞、杂技表演的总称。也是散乐的代义词。它的范围后来扩大得极为宽泛。举凡歌舞杂奏、杂技、幻术、角力等等，均包括在内。那么，中国的古代“百戏”，从汉到清，究竟有多少名目？它们的具体表演内容、程序及技巧又是怎样？……到现在，还是一个值得探索的难题。这是因为：

第一，过去史籍上的记载很少，既不全面又不详尽，而且资料分散，至今未经过全面系统的汇集、整理和研究。“百戏”资料见于早期，比较突出而引人注目的是东汉张衡在《西京赋》里所描述的“百戏”节目。因此，《南齐书》也说：“角抵、象形、杂技，历代相承有也。其增损起源，事不可详”。并认为“大略汉世张衡《西京赋》是其始也。”但张衡所记述的仅仅是汉代“百戏”中的一部分戏目，决不是“百戏”的全部。到了元初，马端临在编撰《文献通考》时，在一百四十七卷《乐考》中，他搜集材料，虽写过一章“散乐百戏”，但他对“百戏”的发展经过及戏目，只是作了简略的叙述。马端临对“散乐百戏”是持贬斥态度的。他在本章开头就说：“散乐非部伍之声……其诡怪百出，惊俗骇观，非所以善民心，化

民俗，适以滔堙心耳，归于谣荡而已”。由于马端临怀有这样的偏见，他对“散乐百戏”当然不可能作出公正的评价。不过，从今天我们掌握的资料来比较，马端临的这篇文章，虽然持论偏颇，而且存在资料不齐，叙述不全等问题，但在我们国家有关古代“百戏”资料奇缺的情况下，仍不失为是研究“百戏”的重要资料之一。

第二，“百戏”的历史悠久，流传时间长，地域广，因此它的戏目很多；另一方面，由于“百戏”在发展过程中，各类艺术由简到繁，由粗到细，变化很大，这又使它的戏目比较复杂，存在名异实同，张冠李戴以及和其他艺术的分界线不清等现象。如有些戏目互相参合，成了“你中有我，我中有你”，如《东海黄公》，既有杂技，又有幻术，又是略具情节的歌舞戏（也许是哑舞剧）。一戏多名的例子也不少，如“爬竿”，就有“寻橦”、“都卢”、“扶卢”、“透橦”、“猕猴幢伎”、“跟挂腹旋”、“担橦”、“戴竿”、“扛竿”等二十多个异名。再如，有的戏目，历代称呼也不一样，如“走索”，汉代叫“舞绶”、“高绶”或“履索”；隋代叫“绳柱”，唐代叫“绶戏”，宋代叫“踏索”，明时叫“戏绳”，清代叫“绳伎”等，因此，情况比较复杂。

第三，有些“百戏”，古人用古汉语描述，字僻意涩，颇令人费解，人们至今认识不一，如在研究“百戏”中，有人把“燕濯”释为“钻刀环”，也有释为“翻筋斗”；把“剑突铍锋”有释为“剑上舞”，也有释为“燕濯”等等。

我们今天研究“百戏”，不能仅停留在文献资料上，更重要的要借助各种形象资料。随着社会的发展，各项文化科学的发达，研究“百戏”的条件比以前大大改善了。解放以来，

在我国山东、四川、陕西、内蒙等地，都发掘了很多历代有关“百戏”的文物，特别是其中许多汉画像石(砖)，有不少是反映汉代“百戏角抵”活动场面，图像逼真，刻画入微，为我们今天研究“百戏”，提供了形象而生动的第一手宝贵资料。我们可以从中得到比较可靠的佐证，以揭示古代“百戏”的实际情况。

这里，还要说一下如何正确估价历代帝王在发展“百戏”中的作用问题。翻开我国“百戏”发展史，可以看到，如汉武帝、唐玄宗等历代封建统治者，积极倡导“百戏”，并采取了一些措施，如建立庞大的乐舞机构，有计划地搜集民间乐曲和歌舞，集中供养大批专业艺人(乐舞奴隶)，为他们创造从事创作和提高艺术的条件等等，因而对促进“百戏”发展，推动中外文化交流，起了一定的作用。但我们不能因此得出这样一个结论，似乎我国“百戏”的发展，全是封建帝王的“功绩”。我们说，“百戏”来自民间。“百戏”的创造者，是劳动人民——他们中间的民间艺人。还必须看到，历代帝王对“百戏”的提倡和爱好，主要是为了追求声色享乐，把“百戏”作为娱乐工具，以弥补他们空虚的精神生活，并不惜大量耗费国家财力，恣意挥霍人民血汗。我们对此要坚持历史唯物主义观点，既不能任意夸大甚至美化他们的“功绩”，也不抹煞客观事实，任意贬低他们对“百戏”的历史作用。

本书以汉代“百戏”资料为主，兼及历代“百戏”活动情况，加以汇集、整理，并对中国古代“百戏”的形成，演变和发展的历史，进行了初步探讨。同时也吸收了国内一些专家的研究成果。由于作者学识浅薄，错误之处在所难免，诚恳地希望得到专家和同志们的批评和指正。

本书在收集和整理过程中，得到了上海市图书馆、浙江省图书馆的大力协助；温州市图书馆的同志为我提供了大量资料；还有风霜等同志为我抄录卡片和缮写校对文稿，特此一并致谢。没有他们的辛勤劳动和热情帮助，这本书是无法问世的。

叶大兵

于1983年国庆节前夕

本书主要参考书目

- 司马迁：《史记·乐书》
- 陈旸：《乐书》
- 班固：《汉书》
- 马端临：《文献通考》
- 周贻白：《中国戏剧史长编》
- 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》
- 欧阳予倩：《唐代舞蹈》
- 人民音乐出版社编辑部舞蹈组编：《中国古代舞蹈史话》
- 孙景琛、吴曼英：《中国历代舞姿》
- 沈知白：《中国音乐史纲要》
- 山根银二：《日本的音乐》
- 彭松：《汉代的角抵与舞蹈》
- 李松福：《我国古代的运动》
- 沈从文：《关于怎样研究中国舞蹈史的一封信》
- 王仲萃：《魏晋南北朝演义》
- 阿琪抗图：《元代蒙古族摔跤的特点》
- 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编：《全唐诗中的乐舞资料》
- 郭凤耀：《驯化小动物琐谈》
- 稼禾：《舞马诗注》
- 贾峨：《谈汉唐间百戏中的“象舞”》

曾国珍、杨晓歌：《中国魔术》

上海文艺出版社：《中国杂技艺术》

《中国大百科全书·体育卷》

路工：《清代北京竹枝词》

责任编辑 梁荻云
装帧设计 郦文龙

中国百戏史话

叶大兵

浙江人民出版社出版

(杭州武林路125号)

浙江印校印刷厂排版

浙江新华印刷厂印刷

浙江省新华书店发行

开本787×1092 1/32 印张5.5

字数112,000 印数00,001—10,500

1985年3月第1版

1985年3月第1次印刷

统一书号: 10103·383

定 价: 0.68 元