

论唐代百戏的界定

于海博（沧州，沧州师范学院文学院，061001；石家庄，河北师范大学文学院，050051）

摘要：当前学界对唐代百戏界定不清，各家之说多有差异，对其进行清晰界定不仅有利于加深了解唐代杂技、戏剧、体育、乐舞等艺术形式的存在状态，也是相关唐文学研究得以顺利开展的前提条件和必备基础。据相关文献记载可知，唐代百戏依然具有唐前百戏通俗娱乐表演的基本性质，同时继承了奇异技能、滑稽嘲谑、武力对抗等三大表演范式，这不仅是唐人百戏观的体现，也为今日界定唐代百戏提供了标准和依据。据此可以得出结论：在唐代，百戏依然是涵盖“俳优歌舞杂奏”的十分宽泛的概念，虽其旗下的杂技、幻术、戏剧、体育等各艺术门类较前代都有显著发展，但仍未达到可以独立存在、自成一家的成熟境地。

关键词：唐代百戏 界定标准 戏剧 体育项目

作者简介：于海博，女，1978年生，山东文登人，河北师范大学文学院2013级博士研究生，沧州师范学院副教授。主要研究方向：隋唐五代文学。

关于“百戏”，虽自宋代起学者即有考述，但多失于简略。20世纪80年代以来，专门史研究兴起，百戏由于涵盖广泛，受到了音乐史、舞蹈史、杂技史、戏剧史、风俗史等著作的广泛关注，然惜乎或为蜻蜓点水，或为专注一隅。且相关研究成果主要集中于汉代，唐代百戏至今未

* 基金项目：全国高校古籍整理委员会资助项目“唐代百戏资料汇校考释”的阶段性成果，项目编号GJ2012004。

见全面深入之系统研究，甚至连界定都仍存在种种分歧。而从现存唐人文献来看，唐代百戏与文学形成了较前代更为紧密的联系，诗、词、文、赋等各种文体都有大量相关作品传世。因此，清晰地界定唐代百戏不仅有利于更清楚地认识杂技、戏剧、体育、音乐、舞蹈等艺术形式在唐代的存在状态，也是相关文学研究得以顺利开展的前提条件和必备基础。然而，唐代百戏到底该如何界定？唐人又是以怎样的百戏观对当时极其丰富的文娱活动进行选择、归类的呢？凡此种种，都是亟须思考探讨的问题。

一 学界的分歧

目前，学界对唐代百戏的内涵和曲目分类仍存在较大分歧。一些学者认为唐代百戏仅含杂技、幻术、武戏（即角抵、扛鼎等角力戏）、驯兽戏、乔装动物戏等五类。如崔乐泉《图说中国古代百戏杂技》分叠置技与形体技巧、空中技与呈力技、技巧耍弄、胡旋绳舞和舞流星、舞马和驯兽、五方狮子、幻术等七类，对唐代百戏进行了考述，虽使用的名称不同，但概括而言实为上述五类。而王克芬《中国舞蹈发展史》亦直称：“隋、唐时代，由于音乐舞蹈高度发展，成为独立的表演艺术，‘百戏’、‘散乐’就成为杂技、幻术等技艺的泛称。”^① 虽然该书考述了《钵头》《大面》《踏摇娘》等歌舞戏，却并未将其划入百戏范畴。有的学者则认为在前述五类外，唐代百戏还应包括各种戏剧。如杨荫浏《中国古代音乐史稿》明确指出“散乐又名百戏。在隋唐五代时期，它包括各种杂技，也包括各种戏剧”^②。傅起凤、傅腾龙《中国杂技史》在考述唐代百戏时，所述不仅包括杂技、幻术等技艺，也包括傀儡戏、参军戏等，这说明他们也是把戏剧归入百戏范畴的。李斌城、李锦秀等著《隋唐五代社会生活史》则将唐代百戏分为歌舞戏和杂技两大类，可见也认可戏剧是百戏之重要组成部分。也有学者将一些唐代新兴的体育运动纳入百戏范畴。如刘荫柏《中国古代杂技》将拔河、蹴鞠、打球等体育项目与杂技、幻术等百戏曲目一起进行考述。史仲文主编的《中国艺术史·杂技卷》认为，“唐代的参与性技艺游

^① 王克芬：《中国舞蹈发展史》（增补修订本），上海人民出版社，2003，第85页。

^② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，2004，第227~228页。

戏，如马球、马术、拔河等非常流行，加上滑稽谐剧、木偶戏等，造成了杂技百戏前所未有的生动活泼的局面”^①。耿占军《古代百戏》一文中，曾明确提出打球与蹴球同为球戏，应为百戏之一，^②继而又称拔河、竞渡也应属于百戏无疑。

总之，对于唐代百戏的界定，当前学界尚未形成统一之理念。唐代百戏包含杂技、幻术、武戏、驯兽戏、乔装动物戏是诸家一致认可的，分歧之处在于戏剧及一些新兴体育项目，如打球、竞渡、拔河等的归属。那么，在唐人的观念中，百戏是否包含戏剧和上述体育项目呢？

二 唐人的百戏观

“百戏”这一名称在东汉时期才被正式使用，用来作为乐舞杂技的统称。此前其名称有两次变化。在先秦百戏被称为“奇伟戏”，《列女传·夏桀末喜传》载：“桀既弃礼义，淫于妇人，求美女，积之于后宫，收倡优、侏儒、狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐，日夜与末喜及宫女饮酒，无有休时。”^③《尚书·泰誓下》也记载夏桀“作奇技淫巧以悦妇人”^④。所谓“奇技”“奇伟戏”，都是指“奇特的技艺”，同时，由于其表演者中有侏儒、狎客，可以想见其中还包括滑稽搞笑的表演形式。据上述两条记载可以断定：百戏从问世起就是一种与正统礼乐相背离，以奇特技艺或诙谐表演来赋予人感官愉悦的表演形式。而到战国时期，出于对武力的推崇，奇伟戏在原有以技艺、诙谐娱人的基础上又“稍增讲武之礼，以为戏乐”^⑤，并在秦代更名为“角抵戏”，沿用至西汉。所谓“角抵戏”，唐李贤注曰：“角抵之戏则鱼龙爵马之属。言两两相当，亦角而为抵对，即今之斗，古之角抵也。”^⑥这一名称的更替实际说明自秦代开始，百戏在

① 史仲文主编《中国艺术史·杂技卷》，河北人民出版社，2006，第227页。

② 耿占军：《古代百戏》，《文博》1999年第2期，第83页：“我国古代的文献中虽未明确记载打球是百戏之一，但打球与蹴球同为球戏之一，蹴球既属百戏，那么打球照理亦应列入其中。”

③ (汉)刘向：《古列女传》第7卷，《文津阁四库全书》第153册，第197页；《夏桀末喜传》：“桀既弃礼义，淫于妇人，求美女，积之于后宫，收倡优、侏儒、狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐，日夜与末喜及宫女饮酒，无有休时。”

④ 《尚书注疏》第10卷，《文津阁四库全书》第18册，第72页。

⑤ 《史记·李斯传》第87卷，中华书局，1982，第2560页。

⑥ (宋)范晔撰，唐李贤注《后汉书·南匈奴传》第89卷，中华书局，1965，第2963页。

继承先秦以“奇技淫巧”娱人同时，又增加了通过武力对抗、激烈竞技形成强烈的感官刺激来娱乐大众的重要方式。因此，至汉代百戏的性质及表演范式即已基本定型。具体说来，其性质是：与雅乐正声相背离，以娱乐为根本目的的通俗性表演艺术。其表演范式有三：奇异技能的表演；滑稽嘲谑的表演；武力对抗的表演。三种表演范式或引人惊奇，或令人发笑，或让人感到激动兴奋，都能给人以强烈的感官刺激。

东汉，“角抵”更名为“百戏”，并沿用至六朝。此一新名称的出现及长期沿用盖因百戏随文化的发展不断衍生，规模日益壮大之故。史载，至齐武平年间，百戏已是“百有余物”^①，后又经隋炀帝盛陈百戏，夸耀国威，“百戏之盛振古无比”^②。因而到唐代，百戏的发展已达到空前繁荣的状态。一方面百戏的种类太多难以一一记述；另一方面又由于其历来被看做是奇技淫巧而备受忽视和贬斥，各典籍史册不屑于对其做详细介绍，所以今人看唐代百戏，只觉其冗杂繁复，毫无章法。实则在漫长的历史发展进程中，百戏一直保持着内在的稳定性，前述基本性质和三种表演范式不仅规范着唐前百戏，也是唐代百戏的重要特点。

自诞生以来，百戏即成为与雅乐对立的存在，唐代亦然。《旧唐书·乐志》称其“非部伍之声”^③；唐高祖武德初年，孙伏伽亦曾上书进谏说：“百戏散乐，本非正声，隋末始见崇用，此谓淫风，不得不变。”^④《资治通鉴》载：“旧制，雅俗之乐，皆隶太常，上（指唐玄宗）精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎，乃更置左右教坊以教俗乐”^⑤；由此可见，尽管历经千百年，唐代百戏的通俗表演性质仍未改变。

百戏表演并非仅仅娱乐自身，更主要是娱乐他人，故自汉代起就常用于酺宴集会。唐王朝建立后，这一表演传统得到了进一步继承和发扬，几乎历代帝王的宴飨酺会都有关于百戏表演的记载。如唐高祖武德八年驾临秦王府邸时曾宴请五品以上官员，“设奇技百戏，赐帛各有差”^⑥；太宗贞

① 《通典》第146卷，第3128页：“北齐神武平中山，有鱼龙烂漫、俳优侏儒、山车巨象、拔井种瓜、杀马剥驴等奇怪异端，百有余物，名为百戏。”中华书局，1988。

② （唐）魏征等撰《隋书·音乐志》第15卷，中华书局，1973，第381页。

③ （后晋）刘昫撰《旧唐书·乐志》第29卷，第1072页。

④ （宋）宋祁撰《新唐书·孙伏伽传》第103卷，中华书局，1975，第3996页。

⑤ （宋）司马光撰《资治通鉴·玄宗纪》第211卷，中华书局，1956，第6694页。

⑥ 宋王钦若等撰《册府元龟》第109卷，中华书局，1960，第1301页。

观十四年在玄武门宴请群臣及吐谷浑王、河源王时也曾“奏倡优百戏之乐”^①；高宗永徽三年为庆祝久旱得雨，京城百姓曾“相率宴乐兼奏倡优百戏，帝御安福门楼以观之”^②；长安二年，则天宴吐蕃使者“于麟德殿，奏百戏于殿庭”^③；玄宗曾“御勤政楼大酺，纵士庶观看，百戏竞作，人物填咽”^④；宪宗元和三年“御芳林门张乐设百戏”^⑤；长庆元年寒食节，穆宗在麟德殿为百官赐宴，“帝自击鞠，命禁军设百戏，赐物有差”^⑥；敬宗宝历二年九月，“大合宴于宣和殿，陈百戏”^⑦；大中中，日本王子来朝，宣宗“设百戏珍馔以礼焉”^⑧，等等。百戏之所以能频繁地在宫廷宴会上崭露头角，正是因为其自身富含的娱乐性能带给观众以强烈的精神愉悦。

与前代相比，唐代百戏的技艺术水平有了新的突破和超越，节目难度普遍提高。《朝野金载》云：“幽州人刘交，戴长竿高七十尺，自擎上下，有女十二，甚端正，于竿上置定，跨盘独立，见者不忍，女无惧色。”^⑨在高达70尺的长竿上进行置定、跨盘、独立等动作表演，使观众都不忍观看，其惊险刺激可想而知。而《杜阳杂编》的记载则更令人惊心动魄，“上降日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人也，挈养女五人，才八九岁，于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲。俯仰来去，赴节如飞。是时观者目眩心怯”^⑩。在这条记载中，表演者不仅要居于百尺高竿上，还要执戟持戈表演舞蹈，难怪观看的人会目眩心怯。刘言史《观绳技》也描绘人们寒节观看绳技表演时是“万人肉上寒毛生”^⑪。凡此种种都说明奇特技能的表演仍然是唐代百戏表演的重要组成部分。

而唐人尚武的时代精神无疑又成为唐代百戏积极进行武力对抗表演的精神底蕴。在唐代，不仅角抵等武戏要分朋竞技，很多原本没有竞技意味

① (宋)王钦若等撰《册府元龟》第109卷，第1303页。

② (宋)王钦若等撰《册府元龟》第111卷，第1306页。

③ (后晋)刘昫撰《旧唐书·吐蕃传》第196卷，第5226页。

④ (唐)郑綮撰，丁如明校点《开天传信记》，上海古籍出版社，2012，第77页。

⑤ 《册府元龟》第111卷，第1316页。

⑥ 《册府元龟》第111卷，第1317页。

⑦ 《旧唐书·敬宗本纪》第17卷，第521页。

⑧ (唐)苏鹗撰，阳羨生校点《杜阳杂编》卷下，上海古籍出版社，2012，第128页。

⑨ (唐)张鷟撰，恒鹤校点《朝野金载》第6卷，上海古籍出版社，2012，第65页。

⑩ (唐)苏鹗撰《杜阳杂编》卷中，第123页。

⑪ 《全唐诗》第468卷，中华书局，1999，第5353页。

的表演形式也往往会以比赛的形式进行。崔令钦《教坊记序》即载，“凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之‘热戏’。于是诏宁王主蕃邸之乐以敌之。一伎戴百尺幢，鼓舞而进，太常所戴即百余尺，比彼一出，则往复矣，长欲半之，疾仍兼倍”^①。描绘了太常艺人与宁王率领的蕃邸杂技艺人比试竿伎的热烈场面。另据郑处诲《明皇杂录》载：“玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里县令、刺史，率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉”^②，也说明了百戏表演时竞技对抗的普遍性。

此外，俳优侏儒的诙谐嘲谑表演在唐代也依然多见，如黄幡绰就是以嘲谑讽谏著称的艺人；唐·韦述《两京新记·尚书郎》记述唐代尚书省下设的各部地位不一，吏部、兵部受重视事务繁多，水部、膳部受轻视闲散无事时，就记载：“角抵之戏，有假作吏部令史与水部令史相逢，忽然俱倒。良久起云：‘冷热相激，遂成此疾。’”^③。该戏虽记述简略，但滑稽情态令人想来不觉失笑，嘲讽时政亦不失辛辣尖锐。再如五代王仁裕《玉堂闲话》载：“太祖入觐昭宣。昭宗开宴，坐定。伶伦百戏在焉。俳恒真颂圣。先祝帝德，然后说元勋梁王之功业曰：‘我元勋梁王，五百年间生之贤。’九优太史胡趨应曰：‘酌然如此。四海之内共知固教朝廷如东向’。侍宴臣僚无不失色，梁太祖但笑而已。昭宗不怿，如无奈何。”^④本该赞颂帝德的倡优却借赞美梁王来嘲讽皇帝，这虽是唐末特殊政治背景下的产物，但也算得上是唐代百戏戏谑嘲弄表演范式的充分体现了。

总之，唐代百戏依然在遵循着唐前百戏通俗娱乐表演的基本性质，同时也继承了奇异技能、滑稽嘲谑、武力对抗等三大表演范式。唐人对上述基本性质和三大表演范式的继承和展现不仅是唐人百戏观的具体体现，也为今天我们界定唐代百戏提供了标准和依据。

三 与戏剧关系考辨

百戏起源于先秦，但其真正形成规模却是在汉代。汉代百戏又称“角抵戏”，张衡《西京赋》曾对当时的演出盛况进行了详尽描述，不仅展示

① （唐）崔令钦撰，任半塘笺定《教坊记笺定》，中华书局，2012，第2页。

② 郑处诲撰，田廷柱校点《明皇杂录》，中华书局，1994，第26页。

③ 《太平广记》第250卷，人民文学出版社，1959，第1937页。

④ 《太平广记》第252卷，第1906页。

了举重、竿技、跳丸、走索、鱼龙曼延、吞刀吐火等杂技、幻术项目，还特别描绘了擅长兴云吐雾、降龙伏虎的东海黄公年老后因法术失灵，与白虎争斗反被其所害的表演。故汉代百戏包含戏剧已是学界共识，周贻白《中国戏剧史长编》就明确指出，“后世戏剧，实以此发端”^①，陈维昭亦直言《东海黄公》“是角抵戏中的准戏剧”^②。

唐代百戏是否依然包含戏剧，如前所述，学界是存在分歧的。这一分歧的产生实源于任半塘对王国维的批判。王国维《宋元戏曲史》认为唐代歌舞戏较六朝变化不大，“实不过为百戏之一种”^③。滑稽戏虽有较大进展，但总体来说，“唐五代戏剧，或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋金元之戏剧，尚未可同日而语也”^④。显然，王氏认为唐代戏剧未能脱离百戏而独立存在。对此，任半塘在《唐戏弄》一书中予以激烈反对，历数王氏之弊，坚称唐人已有戏剧观念，并在开篇强调“唐戏弄”由两部分组成：“一为百戏，表现体力、器械、动物之技巧，配合简单音乐，其效果使人惊奇而已，乃后世所谓杂耍或把戏，近代属之马戏范围。一为戏剧，乃演故事，有情节，以感人为主之一种综合艺术，配合较复杂之音乐，而表现于歌唱、说白、舞蹈、身段、表情之中。”^⑤显然，任氏是将百戏等同于杂技，认为唐代戏剧已脱离百戏母体，并获得了与之并行的地位。那么唐代戏剧真的脱离百戏而独立存在吗？

按任氏所说，唐代戏剧与百戏是戏弄的两大分支，但就现存文献记载来看，“戏弄”的含义与任氏之说却大相径庭。“戏弄”一词最早出现于汉代，司马迁《史记·廉颇蔺相如列传》：“大王见臣列观，礼节甚倨；得璧，传之美人，以戏弄臣。”^⑥《尚书注疏》汉孔安国云：“以人为戏弄，则丧其德；以器物为戏弄，则丧其志。”^⑦可见，在汉代“戏弄”一词的含义大致有二：一是对人而言，意为“轻侮捉弄”；一是对物而言，意为

① 周贻白撰《中国戏剧史长编》，人民文学出版社，1960，第25页。

② 陈维昭撰《汉代散乐、百戏与汉代俗乐运动》，《复旦学报》2009年第5期。

③ 王国维撰《宋元戏曲考》，中国戏剧出版社，1999，第3页。

④ 《宋元戏曲考》，第6页。

⑤ 任半塘撰《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984，第1页。

⑥ (汉)司马迁撰《史记·廉颇蔺相如列传》第81卷，中华书局，1982，第2440页。

⑦ (汉)孔安国注，唐陆德明音义，孔颖达疏《尚书注疏》第12卷，《文津阁四库全书》，商务印书馆，2005，第85页。

“把玩耍弄”。此后，这两种含义屡现于史籍典册^①，而在传承过程中，“把玩耍弄”之意又在晋代被引申为“游戏玩耍”^②。故在隋唐以前，“戏弄”一词的基本含义有三：轻侮捉弄、把玩耍弄、游戏玩耍。而在隋唐五代时期，人们使用“戏弄”一词时仍主要沿用上述三种含义。如号称唐房玄龄等人撰写的《晋书》即载：“（张天赐）后形神昏丧，虽处列位，不复被齿遇。隆安中，会稽世子元显用事，常延致之，以为戏弄。”^③唐李延寿《北史》载杜台卿任尚书左丞时，“省中以其耳聋，多戏弄之”^④。唐释道世《法苑珠林》：“晋康僧渊，本西域人。……琅耶王茂弘以见渊鼻高眼深，每戏弄之。”^⑤其中的“戏弄”都是“轻侮捉弄”之意。而唐段成式《酉阳杂俎》：“高宗初扶床，将戏弄笔，左右试置纸于前，乃乱画满纸。”^⑥唐杜光庭《集仙录》：“正见怜鱼之生，盆中戏弄之，竟不忍杀。”^⑦五代柴荣《毁私建寺院禁私度僧尼诏》：“僧尼俗士，自前多有舍身烧臂炼指，钉截手足，带铃挂灯，诸般毁坏身体，戏弄道具，符禁左道，妄称变现，还魂坐化，圣水圣灯妖幻之类，皆是聚众眩惑流俗。”^⑧其中的“戏弄”即取“把玩耍弄”之意。至于取“玩耍游戏”之意的情况则更为多

^① (宋)范晔撰《后汉书·隗嚣传》：“戏弄神祇，歌颂祸殃，楚越之竹不足以书其恶。”

(梁)沈约《宋书·宗室传》：“晋平太守义弟义綦，元嘉六年封营道县侯，鄙无识知，每为始兴王濬兄弟所戏弄。”(齐)魏收撰《魏书·刘裕传》：“(刘裕子刘)骏淫乱无度，烝其母路氏，秽污之声布于欧越。东扬州刺史颜竣侍旧，每戏弄之，骏慚怒杀竣”等，皆“轻侮捉弄”之意。而(汉)桓宽撰《盐铁论》：今民间雕琢不中之物，刻画无用之器，玩好玄黄，杂青五色绣衣，戏弄蒲人、杂妇、百兽、马戏、斗虎、唐梯、追人、奇虫、胡姐。晋王嘉《拾遗记》载汉昭帝时宫人们认为低光荷珍贵，“每游宴出入必皆含嚼，或剪以为衣，或折以蔽日，以为戏弄。”(宋)范晔《后汉书·王符传》：“或作泥车瓦狗诸戏弄之具，以巧诈小儿。”皆“把玩耍弄”之意。

^② (晋)刘义庆撰《世说新语·巧艺》：“《典论》尝自叙曰：戏弄之事，少所喜，唯弹棋略尽其妙。”(晋)陈寿撰《魏志·贾逵传》：“自为儿童，戏弄常设部伍，祖父习异之曰：‘汝大必为将。’率口授兵法数万言。”(晋)葛洪撰《抱朴子外篇》：“余所禀讷駁，加以天挺笃懒，诸戏弄之事、弹棋、博奕皆所恶见，及飞轻走迅、游猎傲览，咸所不为，殊不喜嘲亵，凡此数者，皆时世所好，莫不耽之。”(宋)范晔撰《后汉书·陈寔传》：“(陈寔)出于单微，自为儿童，虽在戏弄，为等类所归。”(隋)李百药撰《北齐书·文宣帝纪》：“及长，黑色大颡，允下麟身，重踝，不好戏弄，深沉有大度”等。

^③ (唐)房玄龄撰《晋书·张天赐传》第86卷，中华书局，1974，第2252页。

^④ (唐)李延寿撰《北史·杜台卿传》第55卷，中华书局，1974，第1990页。

^⑤ (唐)释道世撰《法苑珠林》第66卷，《文津阁四库全书》第349册，第579页。

^⑥ (唐)段成式撰，曹中孚校点《酉阳杂俎》第1卷，上海古籍出版社，2012，第1页。

^⑦ (宋)李昉等编《太平广记》第64卷，人民文学出版社，1959，第397页。

^⑧ (清)董诰等编《全唐文》第125卷，中华书局，1983，第1256页。

见，如唐仲《沣州药山故惟俨大师碑铭序》：“（惟俨大师）自为儿童时，未尝处群子戏弄之中，往往独坐，如思如念。”^①李绅《墨诏持经大德神异碑铭》：“（大光上人）既生能言，不为戏弄。未龀之岁，思求佛乘，发念《法华》，三月通贯。”^②李钰《故丞相太子少师赠太尉牛公神道碑铭序》：“公（指牛僧孺）七岁而孤，依倚外族周氏。岳岳卓卓，有老成之风。以丧礼自处，未尝戏弄。”^③等等，不一一列举。而随着语言丰富性的增强，隋唐时期的“戏弄”一词除具有以上三种含义外，又有所引申。如隋侯白《启颜录》：“隋卢嘉言就寺礼拜，因入僧房。一僧善于论议，嘉言即与谈话。因相戏弄，此僧理屈。同坐二僧，即助此僧酬对。往复数回，三僧并屈。嘉言乃笑谓曰：‘三个阿师，并不解樗蒲。’僧未喻，嘉言即报言：‘可不闻樗蒲人云，三个秃，不敌一个卢。观者大笑，僧无以应。”^④唐李瀚《蒙求集注》记载顾恺之珍藏画作被桓玄偷走，却以为画通灵如人登仙变化而去，“其矜伐过实，少年因相称誉以为戏弄”。唐无名氏《异闻录》：“（群女）争以淳于郎为戏弄。风态妖丽，言词巧艳，生莫能对。”^⑥这些又显然是“谐谑调笑”之意。此外，由于隋唐百戏艺术的空前繁荣，“戏弄”又被用来代指“百戏表演”，但据笔者统计仅见两例，较之其他含义数量明显减少，这说明以“戏弄”代指“百戏表演”并不常用。两例分别是：

(1) 唐牛僧孺《玄怪录》所载百戏艺人为居延部落主勃都骨低表演弄椀珠伎和吞吐人的幻术，致使“骨低甚惊，因重赐赉遣之”，于是“明日又至，戏弄如初。连翩半月，骨低颇烦，不能设食”^⑦。

(2) 唐薛用弱《集异记》所载唐楚州医生徐智通月夜散步时听到两人相约明晨在龙兴寺前较量技艺，其中一人曰：“寺前古槐，仅百株。我霆震一声，剖为纤茎，长短粗细，悉如食箸。君何以敌？”答曰：“寺前素为郡之戏场，每日中，聚观之徒，通计不下三万人。我霆震一声，尽散其

① 《全唐文》第536卷，第5444页。

② 《全唐文》第694卷，第7126页。

③ 《全唐文》第720卷，第7406页。

④ 《太平广记》第248卷，第1921页。

⑤ (唐)李瀚撰，(宋)徐子光注《蒙求集注》卷上，《文津阁四库全书》，第296册，第99页。

⑥ 《太平广记》第475卷，第3911页。

⑦ 《太平广记》第368卷，第2928页。

发，每缕仍为七结。”次日午间果然“霆震两声，人畜顿踣。及开霁，寺前槐林，劈帛分散，布之于地，皆如算子。大小洪纤，无不相肖。而寺前负贩戏弄观看人数万众，发悉解散，每缕皆为七结。”^① 戏场即唐代百戏的演出场所，多设在寺庙内^②。

综上所述，尽管唐代“戏弄”一词较前代意义更丰富，却从未用来代指戏剧，充其量只能算是唐人对百戏的另一种叫法。对此，任氏也并未讳言，在《唐戏弄》第一章总说中，他就明言“用‘戏弄’二字专指唐五代之戏剧，乃本书始有之事，于唐人记载中，明征无多”^③。

而“戏剧”一词虽也见于唐代典籍，但其与今之戏剧概念亦大相径庭。《旧唐书·宣宗本纪》载：“（宣宗）历大和、会昌朝，愈事韬晦，群居游处，未尝有言。文宗、武宗幸十六宅宴集，强诱其言，以为戏剧，谓之‘光叔’；武宗气豪，尤不为礼。”^④ 《旧唐书·顾况传》：“顾况者，苏州人，能为歌诗，性诙谐，虽王公之贵与之交者，必戏侮之。……其赠柳宜城辞句，率多戏剧，文体皆此类也。”^⑤ 《太平广记·纥干狐尾》：“并州有人姓纥干，好剧。承间在外有狐魅。遂得一狐尾，缀着衣后。至妻旁，侧坐露之。其妻私心疑是狐魅，遂密持斧，欲斫之。其人叩头云：‘我不是魅。’妻不信。走遂至邻家，邻家又以刀杖逐之。其人惶惧告言：‘我戏剧，不意专欲杀我。此亦妖由人兴矣。’”^⑥ 在上述三条记载中，“戏剧”都是“戏谑、嘲弄”的意思。此外，《太平广记·张定》亦载：

与父母往连水省亲，至县，有音乐戏剧，众皆观之，定独不往。父母曰：“此戏甚盛，亲表皆去，汝何独不看耶？”对曰：“恐尊长要看，儿不得去。”父母欲往，定曰：“此有青州大设，可亦看也。”即提一水瓶，可受二斗以来，空中无物。置于庭中，禹步绕三二匝，乃倾于庭院内，见人无数，皆长六七寸。官僚将吏、士女看人，喧闹满庭。即见无比设厅戏场，局筵队仗，音乐百戏，楼阁车棚，无不

^① 《太平广记》第394卷，第3148页。

^② 详见高宁《从汉唐百戏的发展看其观演场所的演变》，《华中建筑》2010年第9期。

^③ 任半塘撰《唐戏弄》，第3页。

^④ 后晋刘昫撰《旧唐书》第130卷，中华书局，1975，第613页。

^⑤ 《旧唐书》第130卷，第3625页。

^⑥ 《太平广记》第288卷，第2291页。

精审。^①

又《太平广记·车中女子》曰：

饮酒数巡，至女子，执杯顾问客：“闻二君奉谈，今喜展见。承有妙技，可得观乎？”此人卑逊辞让云：“自幼至长，唯习儒经，弦管歌声，辄未曾学。”女曰：“所习非此事也。君熟思之，先所能者何事？”客又沉思良久曰：“某为学堂中，著靴于壁上行得数步。自余戏剧，则未曾为之。”女曰：“所请只然，请客为之。”遂于壁上行得数步。女曰：“亦大难事。”乃回顾坐中诸后生，各令呈技，俱起设拜。有于壁上行者，亦有手撮椽子行者，轻捷之戏，各呈数般，状如飞鸟。^②

这两条记载中也有“戏剧”二字，但从上下文记述来看，此处之“戏剧”当指“百戏”，也非今天意义上之戏剧。

综上所述可见，尽管唐人屡屡使用词语“戏弄”“戏剧”，但其含义与今之含义皆有所差异，任氏以戏弄涵盖百戏与戏剧实乃其一家之言。而唐人之所谓“戏剧”，其意或为“嘲谑”，或指“百戏”，也非今日戏剧之内涵。在相关文献中，亦未见其他用来代指唐五代戏剧的词语。故唐代戏剧虽已形成，唐人却并未如任氏所说已具备戏剧观念。

那么唐五代戏剧与百戏之间到底存在怎样的关系呢？对此，唐代的相关典籍及唐人笔记小说都有记载。杜佑《通典》曰：“至中国汉安帝时，天竺献伎能自断手足，剗剔肠胃，自是历代有之。大唐高宗恶其惊人，敕西域关津不令人中国。睿宗时，婆罗门献乐，舞人倒行而以足舞，极铦刀锋，倒植于地，抵目就刃，以厉脸中。又于背下，吹筚篥其腹上，曲终而亦无伤。又伏伸其手，两人蹑之旋身绕手百转无已。汉代有橦木伎，又有盘舞，晋代加之以杯，谓之杯盘舞。梁有长跷伎、跳铃伎、掷倒伎、跳剑伎，今并存。又有舞轮伎，盖今之戏车轮者。透三峡伎，盖今之透飞梯之类也。高组伎，盖今之戏绳者也。梁有猕猴橦伎，今有缘竿伎，又有猕猴缘竿伎，未审何者为是。又有弄椀珠伎。歌舞戏有大面、拨头、踏摇娘、

① 《太平广记》第74卷，第465页。

② 《太平广记》第193卷，第1054页。

窟儡子等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”^① 这段记载是现存最早的关于唐代百戏的叙述，可贵之处在于其为唐人自述，乃唐人观念与唐代现实之体现，能说明歌舞戏是百戏不可分割的一部分。前述《两京新记》《玉堂闲话》所载两条戏剧显然是唐代典型的以嘲弄讽时事的参军戏表演，而作者记述时都将其归入百戏范畴，也充分说明唐代百戏包括戏剧。

此外，根据前述百戏的界定标准——其基本特征和三大表演范式，也能充分解释唐代歌舞戏和参军戏仍属百戏范畴。大面，又称“代面”“出于北齐，兰陵王长恭才武而貌美，常著假面以对敌，尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，为此舞以效其指麾击刺之容，谓之兰陵王入阵曲”^②。拔头，又名“钵头”“出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象也”^③。演出时“表演者头戴面具，披发持短桴作人兽搏斗”^④。二戏虽演述不同故事，但表演者都戴面具展示搏斗击刺场面，显然属于上述三种范式中的武力对抗表演一类，此当为二戏归入“百戏”的根本原因。至于踏摇娘，崔令钦《教坊记》记载颇详，云：“北齐有人，姓苏，齁鼻，实不仕，而自号为‘郎中’。嗜饮，酗酒，每醉，辄殴其妻，妻衔怨，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐步入场行歌。每一叠，旁人齐声和之，云：‘踏摇，和来！踏摇娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏摇’，以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼‘郎中’，但云‘阿叔子’，调弄又加典库，全失旧旨。或呼为‘谈容娘’又非。”^⑤ 北齐时该戏表演者不仅男扮女装，还故“作斗殴之状，以为笑乐”，显然是以滑稽表演来娱乐大众，故甫一出现就被归入百戏之列，而在唐代，这部戏的表演形式又有所演化，不仅出现了女性表演者，表演过程较北齐也应更为文雅，故崔令钦称其“全失旧旨”。而杜佑虽也认为踏摇娘一戏：“近代优人颇改其制度，非旧旨也。”^⑥ 但其记述的表演形式与崔令钦又有明显不同：“河内有人丑貌而好酒，常自号

① 《通典》第146卷，中华书局，1984，第764页。

② 《通典》第146卷，第3729页。

③ 《通典》第146卷，第3729页。

④ 李斌城等撰《隋唐五代社会生活史》，中国社会科学出版社，1998，第321页。

⑤ 《教坊记笺订》，第173页。

⑥ 《通典》第146卷，第3730页。

郎中。醉归必殴，其妻美色善自歌，乃歌为怨苦之词，河朔演其曲而被之管弦，因写其妻之容。妻悲诉，每摇其身，故号踏摇。”^① 杜佑记载的踏摇娘显然是一出哀怨的苦情戏而非北齐时的滑稽戏，窃以为，二者的不同记述恰恰是记载了踏摇娘在北齐和唐代的不同演出形式，即崔令钦所载为该戏“旧旨”，而杜佑记载则为唐人改其制度后的新貌，从中可见唐代踏摇娘的滑稽因素被压制，歌舞因素被发扬。唐代，百戏又名散乐，这一新名称出现的表象下是百戏在新的时代背景下有所新变的实质。具体说来，唐代百戏的新变就是音乐性的增强，各种演出形式都与音乐舞蹈有了较前代更紧密的融合，前述石火胡等人杂技如此，踏摇娘亦如此。而窟儡子，又名魁儡子，就是“用绳索在幕下牵动木制傀儡人表演歌舞”^②，相当于今天的木偶戏。唐玄宗曾作《傀儡吟》：“刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同。”^③ 能够将木头人做得逼真，并让其歌舞表演，做各种动作，这在工艺不甚发达的古代当是多么让人惊奇！故其因技艺奇特而被归入百戏也就不难理解了。至于参军戏，虽其起源仍众说纷纭，但其戏谑嘲弄、滑稽搞笑的表演形式已为学界所公认，故参军戏之所以被纳入百戏之范畴，当是因其符合百戏的滑稽嘲谑表演范式。

总之，从现存文献资料来看，唐代戏剧并未与百戏分离而达到独立存在的状态。故前述王国维说应更符合唐代事实，任半塘《唐戏弄》的学术价值虽毋庸置疑，但其将百戏等同于杂技、将戏剧与百戏分离的说法，确有误导后人之嫌。

四 涵盖部分新兴体育项目

在我国古代，体育项目往往是被概称为“戏”，而混杂于百戏表演和生活游戏之中。作为中国封建社会的巅峰时代，唐代体育运动的开展可谓如火如荼，据潘孝伟《唐代体育》粗略统计即有二十余种。如前所述，蹴鞠、击鞠、拔河、竞渡几种唐代新兴体育运动是否属于百戏仍存在争议，前辈学者或避而不谈，或将其直接归入体育及文娱活动中，虽然有学者认为其为百戏，但多无根据而显得底气不足。事实上，前述百戏的基本性质

^① 《通典》第146卷，第3729~3730页。

^② 《隋唐五代社会生活史》，第322页。

^③ 《全唐诗》第3卷，第41页。

和三大表演范式不仅能解释唐歌舞戏、参军戏被纳入百戏的原因，也能为上述体育项目的归属提供依据。

据笔者考察，唐代的蹴鞠、拔河、击鞠、竞渡都是具有表演性质的娱乐活动。唐代蹴鞠用轻便的气球替代了汉代“以韦为之”^① 的实心球，故不再“穿地作鞠室”^②，而是“植两修竹，高数丈，络丝于上为门，以度球”^③，以踢高为能，甚至出现了不设球门而专注于技巧表演的花样蹴鞠——“白打”。唐人对白打记载不多，但据宋人《蹴鞠图谱》记载可知，白打根据上场踢球的人数分为一人场户、两人场户、三人场户以至十人场户，“其中的一人场户，身体各部位都可以代替两脚踢球，因此球在身上上下翻舞，令人眼花缭乱”^④。白打也因此成为唐代宫廷的表演节目之一，王建《宫词百首》（其八十）：“宿妆残粉未明天，总立昭阳花树边。寒食内人长白打，库中先散与金钱。”^⑤ 韦庄《长安清明》：“内官初赐清明火，上相闲分白打钱。”^⑥ 描绘的就是宫人因表演白打而获得赏赐的情况。因此，唐代蹴鞠较汉代有根本性改变，技巧性的增强使其得以跻身于百戏的行列。而唐代拔河不仅突出武力对抗，其表演性质也非常鲜明，《旧唐书·中宗纪》载景龙四年二月，“令中书门下供奉官五品已上、文武三品已上并诸学士等，自芳林门入，集于梨园球场，分朋拔河，帝与皇后、公主亲往观之”^⑦。《唐语林》亦载：“明皇数御楼设此戏，挽者至千余人，喧呼动地，蕃客庶士，观者莫不震骇。”^⑧ 故拔河也应是百戏无疑。此外，还有唐人诗赋可以为证，如张说写有《奉和圣制观拔河俗戏应制》^⑨，薛胜《拔河赋》也明确记载：“皇帝大夸胡人，以八方平泰，百戏繁会，令壮士千人，分为两队，名拔河于内，实耀武于外”^⑩，都直言拔河为百戏之一。

^① (汉)班固撰,唐颜师古注《汉书》第30卷,中华书局,1962,第1762页。

^② 《汉书·霍去病传》,东汉服虔注释:“穿地作鞠室也。”

^③ (元)马端临撰《文献通考·乐考二十》第147卷,中华书局,1986,第1288页。

^④ 任海著《中国古代体育》,商务印书馆,1996,第16页。

^⑤ (唐)王建撰《王建诗集》,中华书局,1959,第94页。

^⑥ 《全唐诗》第700卷,第8126页。

^⑦ 《旧唐书》第7卷,第149页。

^⑧ (宋)王谠撰,周勋初校证《唐语林校证》第5卷,中华书局,2008,第475页。

^⑨ 《全唐诗》第87卷:“今岁好施钩,横街敞御楼。长绳系日住,贯索挽河流。斗力频催鼓,争都更上筹。春来百种戏,天意在宜秋。”第940页。

^⑩ 《全唐文》第618卷,第6240~6241页。

唐代击鞠，又名打球，是我国古代的马球运动，多以“分朋”比赛的形式出现，如张建封《酬韩校书愈打球歌》：“护军对引相向去，风呼月旋朋先开”^①、韩愈《汴泗交流赠张仆射》“分曹决胜约前定”^②都说明比赛是“分朋”，即分两队进行。比赛以“得筹”判断输赢，每进一球得一筹，获胜的一方往往能获得价值不菲的物质奖励，如王建《宫词》（其七十三）：“一半走来争跪拜，上棚先谢得头筹”^③；元稹《春六十韵》：“偏沾打球彩，频得铸钱铜”^④等都说明了这一点。由于有丰厚的物质奖励，唐人比赛时必须要分输赢、定胜负。敦煌文书 S. 52049 和 P. 2544《杖前飞·马球》：“前回断当不羸输，此度若输后须赛”“或为马乏人力尽，还须连夜结残筹”^⑤，即使人困马乏也要获取比赛胜利的描写就说明击鞠运动具有极强的对抗性。

在运动过程中，打球人骑在马上，手中持球杖，通过马的迅疾奔跑和人马的配合来支配球的运动。据唐诗描述，击鞠时球员们“俯身仰击复傍击”^⑥、“侧身转臂著马腹”^⑦，不仅在马上前俯后仰、左旋右击，甚至侧身转臂在马腹下击球，做出种种惊险的动作。由于运动过程惊险、刺激，唐代击鞠比赛往往有大批观众围观，《唐摭言》即载击鞠比赛时，“四面看棚栉比，悉皆褰去帷箔而纵观焉”^⑧。对观众而言，击鞠比赛常常是一场令人心驰神动的精神盛宴，比赛越激烈，其观赏性越强，观众多所获得的精神满足也越大，“时阁下数千人，因之大呼笑，久而方止。”^⑨“动地三军唱好声”^⑩，“欢声四合壮士呼”^⑪，都形象地展示出人们观看击鞠比赛时激昂的情绪，而击鞠运动的娱人性质也在观众的热烈反应中得到了最好的诠释。综上所述，击鞠不仅是唐代盛行的俗戏，也具备百戏的基本性质，既能展

① 《全唐诗》第 275 卷，第 3112 页。

② 《全唐诗》第 338 卷，第 3791 页。

③ 《王建诗集》，第 93 页。

④ 《全唐诗》第 408 卷，第 4548 页。

⑤ 《法藏敦煌文献》第 15 册，上海古籍出版社，2001，第 256 页；并参考了任半塘《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987，第 727 页。

⑥ 《全唐诗》第 275 卷，第 3112 页，张建封《酬韩校书愈打球歌》。

⑦ 《全唐诗》第 338 卷，第 3791 页，韩愈《汴泗交流赠张仆射》。

⑧ （五代）王定保撰，黄寿成校点《唐摭言》第 3 卷，三秦出版社，2011，第 51 页。

⑨ 《唐摭言校注》第 3 卷，第 51 页。

⑩ 《全唐诗》，第 3729 页。

⑪ 《全唐诗》，第 3791 页。

示精湛的马术，又有激烈的武力对抗，故应纳入百戏范畴。

唐代竞渡实际就是今之“赛龙舟”。《资治通鉴》载：“自唐以来，治竞渡船务为轻驶，前建龙头，后竖龙尾，船之两旁刻为龙鳞而彩绘之，谓之龙舟。植标于中流，众船鼓楫竞进以争锦标。”^①从比赛规则的设置来看，唐代竞渡也具有鲜明的竞技性，这在唐人诗文中也多有记载，如李怀远《凝碧池侍宴看竞渡应制》：“列筵飞翠斝，分曹戏鹢舟”^②；李适《帝幸兴庆池戏竞渡应制》：“急桨争标排荇度，轻帆截浦触荷来”^③；张说《岳州观竞渡》：“画作飞凫艇，双双竞拂流”^④；范慥《竞渡赋》：“节次端午，则大魁分曹，决胜河浒。饰画舸以争丽，建彩标而竞取”^⑤。这些都表明竞渡是强调竞争的。而将竞渡时参赛者的形貌、心态描摹得最生动的则是张建封《竞渡歌》：“前船抢水已得标，后船失势空挥桡。疮眉血首争不定，输岸一朋心似烧。”^⑥可谓将竞渡者争胜时头破血流、心急如焚的状态淋漓尽致地表现了出来。这样激烈对抗的运动项目自然会吸引人们众多的关注，每当竞渡比赛时，唐人往往倾城而出，临江观战，吴融《和集贤相公西溪侍宴观竞渡》曰：“都人同盛观，不觉在行朝”^⑦；范慥《竞渡赋》也说比赛时是“拥士庶兮如堵”，而篇末作者将竞渡与吞刀幻人、角抵狡童之戏比较，从而强调“竞渡有救灾之义”^⑧，也说明竞渡是唐人百戏之一种。

总之，蹴鞠、击鞠、拔河、竞渡都具备百戏的基本性质，它们或以突出的技巧性，或以激烈的对抗性来具化百戏的某一表演范式，因而也是百戏不可分割的组成部分。

六 结论

唐代百戏上承先秦汉魏六朝百戏，依然保持了前代百戏通俗娱乐表演

① 《资治通鉴》第243卷，第7844页。

② 《全唐诗》第46卷，第561页。

③ 《全唐诗》第70卷，第777页。

④ 《全唐诗》第88卷，第968页。

⑤ 《全唐文》第957卷，第9934页。

⑥ 《全唐诗》第275卷，一说为薛逢《观竞渡》，第3112页。

⑦ 《全唐诗》第684卷，第7916页。

⑧ 《全唐文》第956卷，第9934页。

的基本性质，呈现着奇异技能、滑稽嘲谑、武力对抗三大表演范式。唐人的文娱生活极其丰富，与百戏相关的唐人戏剧与俗戏应该不仅限于前述几种，然不管数量到底有多少，也不论是否有典籍的明确记载，只要是具备通俗娱乐表演的基本性质，同时又能归入上述三种范式中任何一种的唐人俗戏，都应属于唐代百戏的范畴。明晰了这一界定标准，唐代百戏就再也不是杂乱无章，纷繁复杂而难以界定的了。

唐代百戏涵盖了杂技、幻术、戏剧、体育等各个艺术门类，然而各艺术门类虽较前代都有显著的发展，却并未形成宋元以后的独立的状态，百戏在唐代依然是涵盖“俳优歌舞杂奏”^① 的十分宽泛的概念，它在收纳前代百戏一切优良成果的同时，又对唐人创造的新的品类加以吸收，故唐代百戏可谓百戏“海纳百川”精神之突出代表，是中国百戏史上名副其实的一大高潮。

^① 《通典》第146卷，第763页。