

中国龙舞渊源新探*

黎国韬 龙赛州

[摘要] 中国龙舞是流传极其广泛的民族传统舞蹈，但对其渊源的研究却存在诸种错误，或以为有了“龙的出现”就必然会产生龙舞，或以为祈龙求雨仪式中的“龙神信仰”乃龙舞产生的根源，还有人为了显示中国龙舞历史的悠久，想尽办法将其起源时间往前推；但只要细加分析，以上观点和做法都是不妥的。事实上，中国最早的龙舞起始于西汉武帝时期“角觝戏”表演中的“鱼龙幻化”艺术，这有文献和文物的“二重证据”可予证明。更为重要的是，“鱼龙幻化”创编于张骞凿通西域后，安息国所献的“黎轩善眩人”之手；情节内容及表演形态则与汉武帝意欲得到的西域天马有关，也与西域诸国的龙神信仰有直接联系。这种西域艺术传入以后，至明清时期仍见流传，已完全融进了中华文化的血脉，并对中国龙舞的历史产生了深远影响。

[关键词] 龙舞 渊源 西汉 西域 天马 二重证据

(中图分类号) G122 (文献标识码) A (文章编号) 1674-0890 (2016) 03-135-12

引言

所谓“龙舞”，主要指由人（或动物）托举着（或套着）龙状假形而进行表演的一种民族传统舞蹈。^①

中国龙舞经过二千多年的发展演变，可以用“流布天下”、“百态千姿”来形容，常见者有“纸龙”、“布龙”、“缎龙”、“草龙”、“木龙”、“烛龙”、“花龙”、“百叶龙”、“香骨龙”等不下数十种，此外还有“龙灯”、“龙伞”、“龙舟”、“断龙”、“板凳龙”、“扁担龙”、“滚地龙”、“人龙”等多种变形。它们制作形态不同，舞蹈技法

各异，是一批巨大的艺术财富。此外，龙舞还是中华民族一项重要的体育民俗活动；在古代，每逢喜庆吉日，各个地方往往都有龙舞、狮舞的群体表演。近二十年来，在中国龙狮协会、国家体育总局和广大龙舞爱好者的共同努力下，舞龙活动更进一步发展成为一种集竞技健身、娱乐庆典、文化教育等多种功能于一身的传统体育运动项目，并逐渐走上了标准化、科学化、国际化的轨道，这对于传承和弘扬中华文化无疑发挥了重要的作用。^②正是由于中国龙舞在舞蹈、民俗、体育乃至戏剧（早期雏形戏剧）等多个方面存在着重要的社会价值和学术价值，近年来出现了一批相关研究成果，就笔者所见，以“龙舞”为题的学术

[作者简介] 黎国韬（1973-），男，广东广州人，文学博士，中山大学中国非物质文化遗产研究中心、文化遗产传承与数字化保护协同创新中心教授。（广东 广州，510275） 龙赛州（1986-），女，湖南汨罗人，文学博士，南华大学文法学院讲师。（湖南 衡阳，421001）

* 本文为教育部重点研究基地重大项目“广东地区传统舞蹈研究”（项目编号：2015JJDZONGHE025）的阶段性成果。

① 案，这是笔者综合全国各种龙舞表演形态而下的一个较具包容性的定义。

② 案，关于中国龙舞的功能，学界已有不少讨论，这也一定程度上表明龙舞研究的重要价值。比如黄凤兰《舞龙文化探析》一文（载《民间文化论坛》2005年3期）将龙舞的功能归纳为以下几项：1. 显性的娱乐欢庆和健身竞技功能，2. 隐性的信仰功能，3. 多重附加的祈福功能，4. 强化社区组织的现实功能，5. 增强民族凝聚力、振奋民族精神的潜在功能。王继强《中国舞龙运动价值功能的探讨》一文（载《福建体育科技》2008年3期）则指出，龙舞具有祈求丰收、消灾纳福、旺丁兴族（求子）、节日欢庆、文化传承、教化、健身娱乐、审美、增强民族凝聚力等多项功能。

论文不下数十篇，还有若干以介绍为主并带一定学术含量的专书。但毋庸讳言，一些重要的甚至最基本的问题尚未得到解决，特别是对于中国龙舞的渊源，还存在着不少错误见解；鉴于这是中国龙舞历史发展的起点，已经很有必要再作一番较为彻底的讨论了，以下试为考述，祈能有所补阙焉。

一、龙舞起源研究中的诸种错误

谈到中国龙舞的起源，过往学界一直存在着几种错误的观点或做法。

其中一种错误观点是以“龙的起源”或“龙图腾信仰的起源”代替“龙舞的起源”。如所周知，中国是“龙的故乡”，考古发现足以证明这一点。比如，公元1971年春，内蒙古翁牛特旗三星他拉村北山岗出土了一件完整的龙形玉器，是一整块玉料的圆雕，通体呈墨绿色，高26厘米，卷曲如C字形，考古学上称为“脊饰卷体龙”。据研究，它属于“红山文化”范围，距今约五千年，^①素有“中华第一龙”的美誉。又如，公元1983—1985年间，辽宁省文物考古研究所在辽宁西部凌源、建平两县交界的牛河梁调查时，发现了红山文化遗迹十余处。其中有四座积石冢，位于牛河梁主梁顶南端斜坡上。一号积石冢四号墓内出土猪龙形（一说熊龙形）玉饰两件，整体扁圆，卷曲如环，考古学上称为“玦形龙”，距今也有大约五千年的历史。^②当然，还有河南濮阳市西水坡仰韶时期墓葬中发现的龙形蚌塑，被学者视为道教“龙蹻”的前身，^③距今更有六千年左右。因此，史前考古遗物反映了远古先民的龙图腾信仰，中华民族确实是“龙的子孙”。于是有学者便认为：“以龙为图腾的华夏族祖先，必然有过龙的舞

蹈。”^④从民族情感上说，我们当然希望如此；但在学理上说，这是没有逻辑联系的，也难以提供有力证据。因为原始时代龙形物体的出现，仅仅是一个物质意义上的前提，该物质被用于何种场合，能否发展成为一种艺术，取决于诸多复杂的因素。这种错误观点把物质的起源和艺术的起源混为一谈，就好比探求“京剧艺术”的诞生，却追溯到生存在数十万年前的“北京人”身上一样。

另一种错误的观点认为：有了“祈龙求雨”习俗，随之就会“出现龙舞”。比如某位学者指出“舞龙源于上古的祈龙求雨，到汉代，成为一种大型的娱乐欢庆节目，到唐宋时期已成为一种常见的节日欢庆习俗，宋代已经有了成熟的耍龙灯活动。此后舞龙活动传承不衰，种类技法渐呈繁复高超。”^⑤持类似观点的人很多，他们注意到祈龙求雨现象在中国传统农业社会中的普遍性，也注意到近古求雨仪式中常常伴随龙舞表演，均有值得肯定之处，但同样不能提供令人信服的证据。为了更好地说明后面的问题，我们有必要分析一下他们时常列举的一些“重要证据”。比如，至迟战国晚期成书的《山海经》就有“龙能施雨”的传说：

大荒东北隅中，有山名曰凶犁土丘。
应龙处南极，杀蚩尤与夸父，不得复上。
故下数旱，旱而为应龙之状，乃得大雨。^⑥

后土生信，信生夸父。夸父不量力，欲追日景，逮之于禺谷。将饮河而不足也，将走大泽，未至，死于此。应龙已杀蚩尤，又杀夸父，乃去南方处之，故南方多雨。^⑦

显然，这些传说虽被研究龙舞的学者一再引用，

^① 参见于锦绣等编《中国各民族原始宗教资料集成·考古卷》，北京：中国社会科学出版社1996年版，第55—59页；郭大顺《红山文化》，北京：文物出版社2005年版，第143页。

^② 参见钱治城等编《复活的文明——一百年中国伟大考古报告》，北京：团结出版社2000年版，第41—44页；郭大顺《红山文化》，第143—46页。

^③ 参见张光直《濮阳三蹻与中国古代美术上的人兽母题》，收入《中国青铜时代》，北京：生活·读书·新知三联书店1999年，第318—320页。

^④ 于平《龙舞臆断》，载《民族艺术》1986年第1期。

^⑤ 黄凤兰《舞龙文化探析》，《民间文化论坛》2005年第3期。

^⑥ 袁珂校注《山海经校注·大荒东经》，上海：上海古籍出版社1980年版，第359页。

^⑦ 袁珂校注《山海经校注·大荒北经》，第427页。

我们却无法找到它们与龙舞直接相关的任何信息。不过，基于这种龙神信仰而举行的祭龙祈雨仪式，至迟西汉时期也趋成熟了，当时儒家学者董仲舒所撰《春秋繁露》的“求雨篇”中即有详细记载，而这项记载的“迷惑性”则要强得多，所以更有必要录下来分析一下：

春旱求雨。令县邑以水日祷社稷山川，家人祀户。无伐名木，无斩山木。聚庭。八日，于邑东门之外为四通之坛，方八尺，植苍缯八。其神共工，祭之以生鱼八，玄酒，具清酒、脯脯。择巫之洁清辩利者以为祝。祝斋三日，服苍衣，先再拜，乃跪陈，陈已，复再拜，乃起。
……

以甲乙日为大苍龙一，长八丈，居中央。为小龙七，各长四丈，于东方。皆东向，其间相去八尺。小童八人，皆斋三日，服青衣而舞之。田啬夫亦斋三日，服青衣而立之。凿社通之于闾外之沟，取五虾蟆，错置社之中。池方八尺，深一尺，置水虾蟆焉。……

夏求雨。令县邑以水日，家人祀灶。无举土功，更火浚井。暴釜于坛，臼杵于术（术）。七日，为四通之坛于邑南门之外，方七尺，植赤缯七。其神蚩尤，祭之以赤鸡七，玄酒，具清酒、脯脯。祝斋三日，服赤衣，拜跪陈祝如春辞。

以丙丁日为大赤龙一，长七丈，居中央。又为小龙六，各长三丈五尺，于南方。皆南向，其间相去七尺。壮者七人，皆斋三日，服赤衣而舞之。……

四时皆以水日，为龙，必取洁土为之，结盖，龙成而发之。四时皆以庚子之日，令吏民夫妇皆偶处。凡求雨之大体，丈夫欲藏匿，女子欲和而乐。^①

之所以说上引材料具有很强的“迷惑性”，乃因西汉的祈雨仪式当中出现了“苍龙、赤龙、小龙”等物，而且有“小童舞之”、“壮者舞之”的做法，故而被很多人视为中国龙舞产生的“最确凿证

据”。可惜的是，前人对于这条材料的解读几乎全错了！其实“小童舞之”、“壮者舞之”等等，并不是指“舞龙”，只不过是祈雨者自己在跳舞而已，这有《公羊传·桓公五年》所述为证：“大雩。大雩者何？旱祭也。”注云：“使童男女各八人，舞而呼雩，故谓之雩。”^② 所谓“桓公五年”，当公元前707年；所谓“雩”，则是一种古老的求雨祭祀仪式；每当天旱的时候，就用“童男女各八人，舞而呼”之；西汉祈雨仪中的“小童舞之”、“壮者舞之”等，皆从此发展出来，且均属“人舞”性质，与“龙舞”根本无关。更重要的是，西汉祈雨仪式中的龙“必取洁土为之”，这种大者长七、八丈，小者亦长三、四丈的“土龙”，不知要重几千百斤，如何能被人托举在空中“舞之”呢？即使能够举在空中，一舞之下岂不碎成无数土块吗？

所以只须细加分析即可发现，《山海经》、《春秋繁露·求雨》等所述都与龙舞的产生无关；而《通典·礼典三》的记载可以更进一步证明笔者的观点：

《左传》曰：“龙见而雩。”……汉承秦灭学，正雩礼废。旱，太常祝天地宗庙。武帝元封六年，旱，女子及巫丈夫不入市。成帝五年六月，始命诸官止雨，朱绳反萦社，击鼓攻之。是后水旱常不和。

后汉自立春至立夏尽立秋，郡国上雨泽。若少，各扫除社稷，公卿官长以次行雩礼以求雨。闭诸阳，衣皂，兴土龙，立土人，舞童二佾，七日一变如故事。反拘朱索萦社，伐朱鼓。祷赛以少牢如礼。……

隋制，雩坛国南十三里启夏门外道左。高一丈，周二十丈。孟夏龙见，则雩五方上帝，配以五人帝于上，太祖配飨，五官从祀于下。……秋分以后不雩，但祷而已。皆用酒脯。初请后二旬不雨者，即徙市禁屠。皇帝御素服，避正殿，减膳撤乐，或露坐听政。百官断伞扇。

^① 董仲舒撰、苏舆义证 《春秋繁露义证》卷十六，北京：中华书局1992年版，第426—437页。

^② 公羊寿传、何休解诂、徐彦疏 《春秋公羊传注疏》卷四，北京：北京大学出版社1999年版，第84页。

令家人造土龙。雨澍，则命有司报。^①

以上所引介绍了“汉制”以至于“隋制”，说明祈龙求雨确实具有悠久的历史传统，而且皆从先秦“大雩礼”（也就是上引《左传》所说的“龙见而雩”）逐步发展而来，但在仪式中所兴造的都只是“土龙”，仅作为被祭的偶像，根本没有提到土龙的龙体被用于舞蹈一事。更值得我们注意的是，自西汉董仲舒（前179—前104年）的时代至于隋朝（581—618），经历了大约七、八百年的历史，作为龙神信仰的土龙一直没有演变成为表演艺术性质的龙舞，这就足以说明“龙舞源于祈雨仪式”的观点不能成立。

还有一种错误的做法就是，为了显示中国龙舞的历史价值，某些学者总是想尽办法把龙舞起源的时间往前推，这未免有点感情用事。比如商代甲骨文中有两条关于龙和祈雨祭祀的材料，兹录如次：

其乍（作）龙于凡田，又（有）雨。

（《安明》1828）

十人又五口口龙口田，又（有）雨。

（《殷契佚存》219）^②

两条材料都只是片言只字，甚至有好几处缺文，却有学者据之指出“田中作龙求雨，也许只作了个土龙。但另一条卜辞把十五个人与龙连在一起，就使人想到那一长排人将龙形舞起来的形象。”^③很明显，这是一种想当然之辞。另外还有学者称：“中国《龙舞》起源于原始社会晚期，它产生于古代人们‘发明’的企图支配控制自然力的巫术仪式，是原始先民在祈雨的祭祀活动中所产生的宗教舞蹈，属于古代的巫舞系统。《龙舞》的身上深刻地熨烫着中国‘萨满式文化’的烙印。”^④这就更不着边际了，因为商代（特别是出现了大量甲骨文的商代后期）是有成熟文字、大中型城市和精美青铜器的文明时代，尚且没有龙舞艺术出现的证据，又如何能够证明“原始社会晚期”已经有之呢？

二、中国龙舞源于汉代西域

通过以上所述可知，目前中国龙舞起源研究中的确存在较多误区。但推倒了前人的看法之后，我们又必须面对以下几个重要的问题：最早的中国龙舞产生于什么时候？它是在什么场合中出现的？其出现有着怎样的历史原因和文化背景？其具体的演出内容和形态又是怎样的呢？以下试作回答。

如果通检魏晋以前所有的历史文献和考古文物就会发现，中国龙舞的真正产生是在西汉武帝（前141—前87在位）时期“百戏杂陈”的演出环境之中，以下先看张衡《西京赋》中的一段描述：

大驾幸乎平乐，张甲乙而袭翠被。

攒珍宝之玩好，纷瑰丽以奢靡。临迥望之广场，程角觝之妙戏：……巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欬从背见。熊虎升而拿攫，猿狌超而高援。怪兽陆梁，大雀踴蹠。白象行孕，垂鼻鱗囷。海鳞变而成龙，状蜿蜒以蟠蟠。舍利飈飈，化为仙车。^⑤

张衡是东汉中期著名的辞赋家和科学家，其《西京赋》追述了西汉京城的诸多风俗和艺术，以上一段更具体描写了汉武帝“大驾”光临平乐观广场观看“角觝之妙戏”的情况，^⑥角觝戏中有一种“海鳞变而成龙，状蜿蜒以蟠蟠”的表演，明显带有龙舞性质，这种龙舞在较早一点的《汉书·西域传》中亦有记载：

孝武之世，图制匈奴。……设酒池、肉林以飨四夷之客，作《巴俞》都卢、海中《砀极》、漫衍、鱼龙、角抵之戏以观视之。（唐人颜师古注云：“鱼龙者，为舍利之兽，先戏于庭极，毕，乃入殿前激水，化成比目鱼，跳跃漱水，作雾

① 杜佑撰、王文锦等点校《通典》卷四十三，北京：中华书局1988年版，第1200—1206页。

② 于省吾主编《甲骨文字诂林》，北京：中华书局1996年版，第1761页引。

③ 王克芬《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社2003年版，第31页。

④ 王建纬《龙舞原始——兼论雩舞的起源》，《四川文物》2000年第1期。

⑤ 萧统编、李善注《文选》卷二，上海：上海古籍出版社1986年版，第75—76页。

⑥ 案，“角觝戏”即“百戏”，又称“散乐”，是中古时期多种表演伎艺的总称。

障日。毕，化成黄龙八丈，出水遨戏于庭，炫耀日光。《西京赋》云‘海鳞变而成龙’，即为此色也。”)^①

所谓“孝武”，即西汉武帝，可见当时已有“比目鱼幻化成黄龙并游戏于庭”的节目，明显带有龙舞性质；注释《汉书》的学者把这种节目和《西京赋》中的“海鳞变而成龙”视为同一“色”表演，表明中国龙舞产生于西汉武帝时期的说法并非只有孤证。而到了东汉，这种节目仍然盛行，比如东汉后期蔡质的《汉官典职仪式选用》提到：“正月旦，天子幸德阳殿，临轩。……赐群臣酒食，……悉坐就赐。作九宾散乐。舍利兽从西方来，戏于庭极，乃毕〔毕，乃〕入殿前，激水化为比目鱼，跳跃漱水，作雾鄣日。毕，化成黄龙，长八丈，出水遨戏于庭，炫耀日光。……钟磬并作，乐毕，作鱼龙曼延。小黄门吹〔鼓吹〕三通。”^②“德阳殿”即东汉都城洛阳南宫的正殿，可见当时宫廷内仍流行这种龙舞艺术。为论述方便，并概括出其鱼化为龙的特征，我们不妨称这种节目为“鱼龙幻化”。^③

当然，自近代王国维、陈寅恪等先生大力提倡后，“两重证据法”逐渐深入人心，我们更希望找到考古文物上的证据以支持“龙舞始于西汉”的说法，而山东沂南北寨村“将军冢”出土的汉代乐舞百戏画像石（位于墓中室东壁横额）很大程度上能够满足我们的愿望，这幅画像石全长370厘米，宽60厘米，整个画面从左至右可以分为四组，其中第三组刻画的演出场景可作如下释读：

这组画面的中间是一块长方形地毯，地毯右面是一条硕大的鱼，头向地毯方向，由两个艺人套着鱼状假形扮演；地毯左面是一匹巨大的兽，尾向地毯方向，背上有一人持长竿站立；大鱼和巨兽周

围尚有三人，手上均持有“引龙珠”一类的道具。这组画面从右至左，喻示着大鱼向巨兽转变的过程；而越过地毯幻变出来的巨兽，整体形状如一匹骏马，作奔腾状；兽身上有翼，并带鳞纹；兽头上戴着龙头状的面具，上有两角；巨兽身下还露出四足，当是扮演艺人（或扮演动物）的腿部。^④

上述这一组画面很明显表现了“大鱼幻化成巨兽”的过程，如果这匹巨兽是龙，画面所刻者无疑就是两汉的“鱼龙幻化”艺术，这对于确定中国龙舞始于汉武帝时期起着十分关键的“第二重证据”作用；但在下结论之前，仍须面对两个较难回答的疑问：第一，画面上地毯左侧的巨兽更象是一匹奔马，与后世常见的龙形象存在一定差异，如何能够确认它就是汉人眼中的“龙”，从而确认画面表现了“鱼龙幻化”？第二，即使这组画面真的表现了“鱼龙幻化”场景，但根据考古学界的普遍观点，山东沂南画像石大致属于东汉中晚期的作品，如何能用东汉中晚期的文物去佐证西汉武帝时期的文献记录？

让我们先对第一个疑问作出解释，笔者认为，沂南画像石上的巨兽确实是“龙”，这有五项较为有力的证据：其一，巨兽头上长有两角，与后世的龙角一致；其二，巨兽身上有翼，表示它是会飞的动物，亦即龙；其三，巨兽身上有鳞纹，也符合后世龙身上长有鳞甲的特征；其四，河南新野出土的汉画像砖、江苏徐州出土的汉画像石、陕西绥德县思家沟出土的汉墓墓门画像上均有龙的图像，^⑤其马形的身体特征和沂南东汉画像石上的巨兽十分相似；其五，更重要的是汉人王充在《论衡》“龙虚篇”中曾指出“龙为鳞虫之长，……世俗画龙之象，马首蛇尾。由此言之，马、

① 班固撰、颜师古注《汉书》卷九十六，北京：中华书局1965年版，第3928—3930页。

② 范晔撰、李贤注，司马彪志、刘昭注补《后汉书·礼仪志中》，北京：中华书局1965年版，第3130—3131页引。

③ 案，古人对这种表演艺术称谓不一，有的称“鱼龙”，有的称“海鳞变而成龙”，也有的称“比目鱼化成黄龙”，本文则概称之为“鱼龙幻化”；至于有人采用“鱼龙曼衍”的称谓，那是将“鱼龙”和“曼衍”两种艺术表演混为一谈了，并不恰当。

④ 案，这段文字参考崔忠清等编《山东沂南汉墓画像石》（济南：齐鲁书社2001年版，第42页）拓片（34）写成。

⑤ 参见周到等编《河南汉代画像砖》图（231），上海：上海美术出版社1985年版；徐毅英等编《徐州汉画像石》图（87），北京：中国世界语出版社1995年版；陕西省博物馆编《陕北东汉画像石》图（28），西安：陕西人民美术出版社1985年版。

蛇之类也。”^①由此足以证明，汉人眼中的龙确实象马，也就是沂南画像石上所绘巨兽的样子；这条巨龙既与大鱼出现在同一组画面，自然非“鱼龙幻化”的表演场景莫属。^②

再来解答第二个疑问。沂南北寨村画像石的年代原有一些争议，近来学界多认定其为东汉作品，距离西汉武帝时期约二百五十年到三百年左右；不过，石上所绘“鱼龙幻化”的内容却与《汉官典职》、《汉书·西域传》等记载大致对照得上，另据《三国志》裴注所引《魏略》记载：“是年（明帝青龙三年）起太极诸殿，筑总章观。……使博士马钧作司南车，水转百戏。岁首建巨兽、鱼龙、曼延，弄马倒骑，备如汉西京之制。”^③由此可见，曹魏时期百戏表演中的“鱼龙”、“曼延”等节目尚且“备如汉西京之制”；有理由相信，比它更早的东汉“鱼龙幻化”艺术也和“汉西京”（西汉京城）的鱼龙之戏差别不大。

另外，前文提到的那幅山东沂南东汉画像石全长370厘米，由四组相互联系的画面构成，除描绘出“鱼龙幻化”外，同时还描绘了透剑、顶竿、盘舞、击鼓、撞钟、击磬、吹奏、绳伎、倒立、藏形、戏豹、戏凤、戏马、缘橦等演出场面，这与文献上西汉“鱼龙幻化”成长于“百戏杂陈”环境之中的记述完全吻合。更为重要的是，“鱼龙幻化”这种表演在汉武帝时期兴起后，得到了很好的传承，专门传承这种伎艺者就是著名乐官机构“黄门鼓吹”中的乐人。据《汉书》、《西京杂记》、《艺文类聚》、《唐六典》等文献记载，黄门鼓吹设立于西汉武帝时期，隶属内廷，里面蓄养了一批被称为“黄门工倡”的艺人，是角觝戏（百戏）的主要表演者。该机构直至东汉末年仍然

存在，^④前引《汉官典职》提到“鱼龙幻化”结束后，有“小黄门鼓吹三通”，小黄门也就是这个机构中的乐人。由此也保证了“鱼龙幻化”艺术在两汉的延续，从而再次说明沂南汉画像石所绘与西汉鱼龙之戏的差别是不大的。

根据以上理由，我们基本解答了前面提出的两个疑问；换言之，为“龙舞产生于西汉”一说找到了“二重证据”。^⑤至此，我们可以较为肯定地说，中国龙舞产生的时间应当釐定在西汉武帝时期；若要再精确一点的话，前引《汉书·西域传》所述为张骞第二次出使西域返回以后，西域诸国与西汉交往频繁的情景，亦即西汉武帝元鼎二年（前115）之后的事；因此，不妨将汉武帝元鼎二年视为中国龙舞正式产生的时间上限。不过，我们的研究远远没有结束，因为正如前文所述，有了龙的形状不见得会产生龙舞，有了龙神施雨的信仰，却直到隋代仍使用不能舞动的土龙求雨，可见龙舞艺术之所以在西汉出现，必定还有某些特定的历史原因或文化背景，以下继续探寻。

据中唐时期杜佑《通典·乐六》的“散乐”条记载“大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域，始于善幻人至中国。汉安帝时，天竺献伎，能自断手足，刳剔肠胃，自是历代有之。”^⑥所谓“散乐”，也就是两汉人所说的角觝戏、百戏；由此可见，古人早就认为汉代以来盛行的“散乐杂戏”多数出自西域，^⑦特别是那些带有幻术成份的表演，而《史记·大宛列传》的两段记载更进一步证明了古人看法的可靠性：

骞因分遣副使使大宛、康居、大月氏、大夏、安息、身毒、于阗、扞罕及

① 王充撰、刘盼遂集解《论衡校释》卷六，北京：中华书局1990年版，第284—285页。

② 案，若与沂南画像石上人像的高度比对，同一画面上的龙肯定没有《汉官典职》等文献所说的“八丈长”，但《说文·部首》记载“龙，鳞虫之长。能幽能明，能细能巨，能短能长。”（许慎撰、段玉裁注《说文解字注》，上海：上海古籍出版社1988年版，第582页）因此，用“能短能长”的“理论”来解释画像石上龙体的偏短，却又可通。

③ 陈寿撰、裴松之注《三国志》卷三，北京：中华书局1982年版，第104—105页。

④ 案，有关两汉黄门鼓吹的设置、职能、沿革等问题，参见黎国韬《汉唐鼓吹制度沿革考》（《音乐研究》2009年第5期）所述，兹不赘。

⑤ 案，江苏徐州铜山洪楼东汉墓葬中出土的一幅画像石亦有类似鱼龙之戏的场面，但该石残、裂较甚，龙的形状看不太清楚，兹不赘。

⑥ 杜佑撰、王文锦等点校《通典》卷一百四十六，北京：中华书局1988年版，第3729页。

⑦ 案，西域是一个历史地理概念；汉之西域有广、狭二义，广义的西域包括天山南北及葱岭以外中亚细亚、印度、高加索、黑海之北一带地方，狭义的西域仅为今新疆天山南路之全部；参见方豪《中西交通史》，上海：上海人民出版社2008年版，第53页。

诸旁国。……初，汉使至安息，安息王令将二万骑迎于东界。……汉使还，而后发使随汉使来观汉广大，以大鸟卵及黎轩善眩人献于汉。（《索隐》引韦昭云：“变化惑人也。”又引《魏略》云：“黎靬多奇幻，口中吹火，自缚自解。”）

是时上（汉武帝）方数巡狩海上，乃悉从外国客，大都多人则过之，散财帛以赏赐，厚具以饶给之，以览示汉富厚焉。于是大穀抵，出奇戏诸怪物，多聚观者，行赏赐，酒池肉林，令外国宾客遍观各仓库府藏之积，见汉之广大，倾骇之。及加其眩者之工，而穀抵奇戏岁增变，甚盛益兴，自此始。^①

不难看出，西汉武帝时期的“大穀抵奇戏诸怪物”，主要表演给来自西域的“外国客”观看，目的之一乃“示汉富厚焉”。更为关键的是，张骞第二次出使西域时，曾分遣“副使”以“使安息”，安息国王“迎于东界”，于是始“发使”至中国，并献“黎轩善眩人”。由于善眩人擅长“变化惑人”，并“加其眩者之工”，于是令汉代角觝戏能够“岁增变”而“盛益兴”。由此我们发现，黎轩善眩人来华后，对角觝戏的改造力度相当之大，也大大丰富了其表演内容。所以《汉书·武帝纪》记载：“（元封）三年（前108年）春，作角抵戏，三百里内皆〔来〕观。”^②又记载：“（元封）六年（前105年），……夏，京师民观角抵于上林平乐馆。”^③这两条史料足以说明，经黎轩善眩人改造、增益后的角觝妙戏，吸引了越来越多的观

众。如前所述，“鱼龙幻化”是一种“变而成龙”、“化成黄龙”的“变化惑人”之戏，无疑属于黎轩善眩人最擅长的把戏，所以应是善眩人来华后才“增变”出来的一种新艺术。^④

这一说法同样可以提供出土文物方面的“二重证据”。还是前文提到的那幅山东沂南东汉画像石，在大鱼和巨兽之间绘画了一张长方形的地毯，越过地毯，喻示着由鱼向龙的转变。值得注意的就是这方地毯，据清人顾禄的《清嘉录》记载：“新年，诸丛林各建岁醮，……杂耍诸戏，来自四方，各献所长，以娱游客之目。……以毯覆地，变化什物，谓之‘撮戏法’。以大碗水覆毯，令隐去，谓之‘飞水’。”^⑤由此可见，地毯其实是幻术表演中一种举足轻重的道具；这同时说明，“鱼龙幻化”的确与西域幻术有关。^⑥那么“黎轩”到底在西域的什么地方呢？据《史记·大宛列传》记载“安息，在大月氏西可数千里。……其西则有条枝，北有奄蔡、黎靬。”^⑦所谓“安息”，也就是建立在伊朗高原上的帕提亚王国，故黎靬当是安息北面的一个西域古国。^⑧

以上情况表明，两汉角觝戏（九宾散乐、百戏）中的“鱼龙幻化”表演，饱含着西域艺术因子，充满着异域演出风格，这是张骞“凿空”西域后，当时国际文化和艺术交流频繁的一个见证。至此，本文已基本解释了中国龙舞的产生时间、产生场合和历史原因——它产生于西汉武帝时期“百戏杂陈”的演出环境之中，与西域艺人、西域幻术的来华有关。

① 司马迁撰、三家注《史记》卷一百二十三，北京：中华书局1982年版，第3169—3173页。

② 班固撰、颜师古注《汉书》卷六，第194页。

③ 班固撰、颜师古注《汉书》卷六，第198页。

④ 案，根据所引史料，可以将中国龙舞正式产生的时间进一步限定在武帝元鼎二年（前115）至元封六年（前105）之间。

⑤ 顾禄撰、王迈校点《清嘉录》卷一，南京：江苏古籍出版社1999年版，第12—13页。

⑥ 案，蔡质《汉官典职》提到鱼龙幻化时，有“跳跃漱水，喷雾障日”的情景，这种情景在画像石上难于具体表现，所以刻画者仅用一张地毯表示出来。

⑦ 司马迁撰、三家注《史记》卷一百二十三，第3162页。

⑧ 案，也有古籍将黎靬（鞬）释为“大秦国”（海西国）者，即古罗马帝国，如《后汉书·西域传》。近代有关黎靬的研究，参见宫崎定市《条支和大秦和西海》（收入刘俊文主编、辛德勇等译《日本学者研究中国史论著选译》第九卷，中华书局1993年，第385—413页）、伯希和《黎靬为埃及亚历山大城说》（收入冯承钧译《西域南海史地考证译丛》二卷七编，北京：商务印书馆1995年版，第34—35页）、常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》（上海：上海文艺出版社1981年版，第221—222页）等文章和著作，虽有争议，但属广义上的西域古国则无问题。

三、西域的龙及龙神信仰

当然，上节的结论还略嫌简单，因为“瞷抵奇戏”既由西域“善眩人”演示给西域“宾客”观看，其“演出内容”理当也是宾客们所熟悉的，由此笔者推测，“鱼龙幻化”中的“龙”可能还与西域的特殊事物和信仰有关。倘若这些事物和信仰真的存在，不仅可以进一步确证上节的观点，而且对于了解“鱼龙幻化”艺术的表演形态也有较大帮助，故仍有继续探寻的必要。

确定了西域这个大方向，又涉及到龙，首先令人想起古印度（又译天竺、身毒等），该国也有龙和龙神信仰，这在西域传入的佛教经典当中随处可见。不过，已有学者指出印度龙神信仰的出现时间较中国为晚，如胡同庆先生认为“目前所见关于印度龙的最早考古材料是公元前一世纪的壁画《龙王及其家族》和纪元前后的《龙族向菩提树礼拜》，晚于中国内蒙古三星他拉村玉雕龙约三千年。印度有关龙的文字记载真正见于公元二世纪左右龙树所著《大智度论》中，距中国有关龙的文字记载至少约晚一千年。”^① 如前所述，汉武帝设大角觝戏是在公元前二世纪，那时候印度龙王信仰尚未产生。另外，何星亮先生亦在列举“龙形象与龙文物出现先后、文字记载早晚、梵文中‘龙’一词的含义、传播路线、龙外形的动物属性”等多项证据后指出“印度佛教中的龙是由中国传去的，经过印度人的再创造，成为龙王，随着佛教的东传，龙王崇拜也随之传入中国。”^② 一般认为佛教东传约在东汉初，这也比西汉武帝时期晚了许多。

因此，寻找“鱼龙幻化”艺术中“龙”的内涵和信仰，不应该把目标锁定在古印度。为此笔者继续稽查典籍，发现两汉时期西域地区还有一些古老的民族中存在着龙神信仰，比如《史记·匈奴列传》、《后汉书·南匈奴列传》分别记载：

岁正月，诸长小会单于庭，祠。五

月，大会龍城，祭其先、天地、鬼神。

（《史记索隐》引崔浩注云“西方胡皆事龙神，故名大会处为龙城。”）^③

匈奴俗，岁有三龙祠，常以正月、五月、九月戊日祭天神。^④

由此可见，匈奴族亦崇拜“龙神”；另外，上引北魏人崔浩对《史记》的注解表明，除匈奴外，当时西域尚有多个国家“皆事龙神”，这还有《史记·大宛列传》所载为证“乌孙在大宛东北可二千里，行国，随畜，与匈奴同俗。……大月氏在大宛西可二三千里，行国也，随畜移徙，与匈奴同俗。”^⑤ 乌孙和大月氏既与匈奴“同俗”，可见也都有龙神信仰。同是《史记·大宛列传》记载，大月氏原本是西域霸主，秦汉之际才被新崛起的匈奴冒顿单于击败，由此不断向西迁徙，所以这种西域龙神信仰极为古老，远在张骞凿空之前。

那么这种信仰与“鱼龙幻化”中的“龙”难道有关吗？确实如此。当然，想说清这一点，首先要解释一下西域龙神到底是以什么为原型的，这在汉武帝创作的三首“乐府诗”中已有反映，兹择引如次：

《日出入》：日出入安穷？……吾知所乐，独乐六龙，六龙之调，使我心若。訾黄其何不徕下？（应劭注：訾黄一名乘黄，龙翼而马身，黄帝乘之而仙。武帝意欲得之。）

《天马》：太一况，天马下，霑赤汗，沫流赭。志俶傥，精权奇，蹑浮云，晓上驰。体容与，邇万里，今安匹，龙为友。（原案：元狩三年马生渥洼水中作。）

《天马》：天马徕，从西极，涉流沙，九夷服。天马徕，出泉水，虎脊两，化若鬼。天马徕，历无草，径千里，循东道。天马徕，执徐时，将摇举，谁与期？天马徕，开远门，竦予身，逝昆仑。天马徕，龙之媒，游阊阖，观玉台。（原

① 胡同庆 《略论印度龙与中国龙的关系》，《新疆社会科学》1986年第5期。

② 何星亮 《中国龙与世界龙》，《人民政协报》2012年1月30日第C03版。

③ 司马迁撰、三家注 《史记》卷一百十，第2892页。

④ 范晔撰、李贤注 《后汉书》卷八十九，第2944页。

⑤ 司马迁撰、三家注 《史记》卷一百二十三，第3161页。

案：太初四年诛宛王、获宛马作。)^①

第一首诗及其注解提到“訾黄”又名“乘黄”，是一种“龙翼而马身”的神马，甚至可以直呼为“六龙”，足见其形象相当于龙神。而訾黄实际上又是第二、第三首诗中提到的“天马”；这种天马以“龙为友”，作“龙之媒”，可见也具备了龙神的特征。《史记·大宛传》又记载“初，天子发书《易》，云‘神马当从西北来’。得乌孙马好，名曰‘天马’。及得大宛汗血马，益壮，更名乌孙马曰‘西极’，名大宛曰‘天马’云。”^②不难看出，汉武帝仰慕已久、“意欲得之”的天马（神马、龙马），乃来自乌孙、大宛等西域国家，这与其乐府诗中所说的“从西极、涉流沙、逝昆仑”全部吻合。而它们又是龙的化身、龙的朋友、龙的媒介，这就足以证明西域诸国龙神信仰的原型就是这种天马。其实，将骏马神化为龙，乃古代北方许许多多游牧民族的共同信仰特征，因为对于匈奴、乌孙、大月氏这些逐水草而居的“行国”来说，没有比马匹更为重要的了，无论打仗抑或迁徙，都必须倚重它们。

找到西域诸古国所信奉龙神的原型后，接下来要解决的事情就是，如何能证明这种龙神（龙马）与“鱼龙幻化”表演中的“龙”存在联系呢？经过探寻，笔者找到了以下几项证据：证之一，正如学者研究所指出，中国上古时期的龙形象具有“不定型、不专一化的特征”，象蛇、象鳄、象虎、象牛、象猪、象马、象羊、象蜥蜴，什么都有。^③但到了两汉时期，文献和文物中“象马的龙”却一下子多了起来，如王充《论衡·龙虚篇》所述，以及山东沂南汉画像石、武氏祠汉画像石所呈现者莫不如此，这和西域诸古国龙神的形象特别吻合，理应是西域文化东来的背景下，以西域天马作为原型的。

证之二，反过来看，汉画像石上的“天马”

也有许多龙的特征。比如洛阳出土汉画像砖上一匹阴线绘刻的天马，其身上就有翼，^④符合前引应劭注《汉书》时所说“龙翼而马身”的特点；这种翼马在四川新津县汉崖墓出土的石函上亦有绘刻。^⑤另外，《水经注·河水》云“汉武帝闻大宛有天马，遣李广利伐之，始得此马，有角为奇。”^⑥宋膺《异物志》又云“大宛马有肉角数寸，或有解人语及知音、舞与鼓节相应者。”^⑦有翼而复有角，那就更象龙了。在敦煌三危山老君堂一座唐代建筑遗址中出土的一块花砖上，就有这种有翼、有角的天马形象；^⑧这块花砖或属唐代文物，但反映的恐怕是汉人的观念。

证之三，从演出环境来看，“鱼龙幻化”是在西汉京城内，由西域黎轩艺人演示给西域宾客看的，这在很大程度上决定了该节目的演出内容有较为特殊的指向。而天马是汉武帝最想得到的一件宝贝，学者研究指出“汉武帝渴求‘天马’，并不是仅仅出于对珍奇宝物的一己私爱，而是借以寄托着一种骋步万里，降服四夷的雄心。”^⑨因此，用“鱼龙幻化”的“龙”来表现天马，实在是这种演出环境下最好的“政治暗示”，那是汉武帝有意向西域宾客们表明自己想称霸西域、攫取天马的态度。

证之四，据《史记·大宛列传》、《汉书·西域传》、《汉书·张骞传》等记载，张骞受命两次出使西域，其主要任务都是为了对付匈奴；其中第一次本想联合匈奴北方的大月氏，可惜没有取得成功；而第二次出使则是要联合匈奴西边的乌孙国，以“断匈奴右臂”，这一次倒是取得了不错的成绩。之后便是西域大小诸国逐渐认识到西汉的强大，纷纷背着匈奴与汉通使，于是才出现了汉武帝设“大毅抵”款待大月氏、乌孙、安息等西域宾客的场面。所以从国际关系的角度考虑，

① 班固撰、颜师古注《汉书》卷二十二，第1059—1061页。

② 司马迁撰、三家注《史记》卷一百二十三，第3170页。

③ 何新《龙：神话的真相》，北京：时事出版社2002年版，第307页。

④ 周到等编《河南汉代画像砖》图(13)、图(14)。

⑤ 高文、高成刚编著《中国画像石棺艺术》，太原：山西人民出版社1996年版，第111页。

⑥ 郦道元注，杨守敬、熊会贞疏《水经注疏》卷二，南京：江苏古籍出版社1989年版，第178页。

⑦ 杜佑撰、王文锦等点校《通典》卷一百九十二《边防八》，第5232页引。

⑧ 季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社1998年版，第29页。

⑨ 王子今《史记的文化发掘》，武汉：湖北人民出版社1997年版，第604页。

以“鱼龙幻化”的艺术形式表现乌孙、大月氏等国家所信仰的龙神，也隐含着讨好诸国、共灭匈奴的目的。

证之五，还有一个十分重要的“内证”，而且关系到“鱼龙幻化”的主要表演特征。如前所述，山东沂南东汉画像石“鱼龙幻化”画面中的“龙”很象一匹巨型的奔马；其实不仅仅是象，因为这条巨龙的确由骏马套上龙状假形扮演，站立在马背上手持长竿者既有杂技表演性质，亦有驭马的目的，这与真人套上假形扮演大鱼的情况大为不同。为什么这样说呢？因为这块全长370厘米的画像石共画出了四组同时进行的百戏乐舞场面，“鱼龙幻化”属于第三组；而在第四组画面上，另绘有三条巨龙，与“鱼龙幻化”中的龙一模一样；这三条巨龙驾驶着车辆奔驰前进，车上有三人控驭，两人击建鼓；车箱中央穿过建鼓树立着一枝很高的橦木，橦木上安置一个小平台，一人在平台上作倒立式杂技表演。^①很明显，第四组画面表现了真实的人间乐舞场景，而非汉画中常见的“驾龙升仙”等虚构画面，所以驾车奔驰的三条巨龙只能由真马扮演，如果由艺人套着假形扮演，那是无法拉动马车的。由此证实，“鱼龙幻化”中龙的扮演者同样是马而不是人，这恰如前文所述的：龙就是马，马就是龙。

以上探寻令我们对“鱼龙幻化”艺术东来的文化背景有了更加深入的了解，很明显，它与西域地区的特殊事物和信仰有关，这种特殊的事物就是西域民族的龙神信仰，其原型则是汉武帝意欲得到的天马。在这种文化背景下，西汉“鱼龙幻化”的表演形态也受到一定的限制，即跳跃舞蹈的“龙”须由“套着龙状假形的骏马”去扮演，这就是目前所能见到的最早的中国龙舞的基本情况。

四、龙舞起源的几点补充

约而言之，从历史原因、文化背景、演出内

容、表演形态等各个方面衡量，中国最早的龙舞都有着域外的渊源，这一观点自然和过往的研究大为不同，为了令其更具说服力，有必要对几个相关问题再作一些补充。

第一，两汉时期不止一次出现过“鱼化为马（龙）”的神话传说，比如前引武汉帝《天马》诗后有“案语”云“元狩三年，马生渥洼水中作”，就是将天马视为与鱼有关的水生之属。而在徐州铜山县单集区洪楼村出土的东汉画像石中，又有长着四条腿的鱼驾车之场景，^②这又一次说明水生的鱼具有骏马一样的能力。另据《华阳国志·南中志》记载：“（东汉）章帝时，蜀郡王阜为益州太守，治化尤异：神马四匹出滇池河中。”^③以上表明，围绕着当时的西域龙神（天马）信仰，应该有为数不少的神话传说，而从“鱼龙幻化”的演出形态来看，显然也把这些神话传说中的部分故事情节掺杂进去了，由此更进一步证明这种艺术确实包含着域外的渊源。

第二，两汉的“鱼龙幻化”既渊源于域外，在传入中国后能否继续发展，从而对后世的龙舞造成影响呢？回答是肯定的。前引《魏略》就曾提到，曹魏明帝青龙三年，“鱼龙曼延，弄马倒骑，备如汉西京之制”，可见两汉“鱼龙幻化”艺术得到了很好的传承。而据《魏书·乐志》所载北魏道武帝天兴六年（403）冬的诏书说“太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角觝、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高轔百尺、长趨、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。”^④由此可见，北魏时期的百戏也与西汉的角觝戏差别不大，所以有“如汉晋之旧也”一说，其中“鱼龙”一项自然是指“鱼龙幻化”。

另外，《隋书·音乐志》曾详细记载了萧梁时期“三朝设乐”的具体仪程，其中第四十六项即为“变黄龙，弄龟伎”，^⑤这显然是从两汉“比目鱼化成八丈黄龙”发展而来。而在《隋书·音乐

① 崔忠清等编《山东沂南汉墓画像石》拓片（34），第42页。

② 徐毅英等编《徐州画像石》图（33），第32—33页。

③ 常璩著、任乃强校注《华阳国志校补图注》卷四，上海：上海古籍出版社1987年版，第237页。

④ 魏收《魏书》卷一百九，第2828页。

⑤ 魏徵等《隋书》卷十三，北京：中华书局1973年版，第302—303页。

志》中还有记载称：

始（北）齐武平中，有鱼龙烂漫、俳优、朱儒、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”。周时，郑译有宠于宣帝，奏征齐散乐人，并会京师为之。盖秦角抵之流者也。开皇初，并放遣之。及（隋）大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。……有舍利先来，戏于场内；……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”。^①

不难看出，到了北齐、北周和隋朝，“鱼龙幻化”之戏仍在传承、演出。及至南宋，吴自牧所撰《梦粱录》“百戏伎艺”条又记载“兼之水百戏，往来出入之势，规模舞走，鱼龙变化，夺真功艺如神。”^②这则记载说的是宋临安城民间“百戏”之盛况，亦有“鱼龙变化”一项。而明人王稚登《吴社编》又提到“凡神所栖舍，具威仪箫鼓杂戏迎之曰‘会’。优伶伎乐，粉墨绮缟，角抵鱼龙之属，缤纷陆离，靡不毕陈。”^③可见明代的民间社会中，还有“鱼龙”之戏的一席之地。至清末，唐再丰撰写专谈幻术的《鹅幻汇编》一书时，仍录有“鲤鱼化鳌式”和“再变鳌鱼化龙式”，^④亦从“鱼龙幻化”演变而来。

换言之，从西汉武帝元鼎二年（前115）到《鹅幻汇编》刊行的光绪十五年（1889），已有超过二千年的历史，其间不断有“鱼龙幻化”被传承和演出的记载，这还不包括古代方志中大量以“鱼龙”指代龙舞的记载，只是限于论文的篇幅，无法一一征引而已。因此，“鱼龙”一词在某种程度上已成为“中国龙舞”的代名词，足以表明其入华以后有着强大的生命力和深远的影响力。可以说，由于这种艺术被接受的时间太长，已经完全溶入中华文化的血脉之中了，但作为客观的学术研究，我们实在不应该忘记它的本源。

其三，可能有人仍会怀疑，汉代文献和汉画像石中的龙舞与今天国内常见的龙舞（以真人托举着龙状假形演出）在表演形态上有不少差异，二者能够联系在一起吗？窃以为，这种怀疑是没有必要的；作一简单类比，昆剧和京剧是明清时期全国性的戏曲剧种，和它们的渊源宋金杂剧、院本、南戏等相比，在演出形态上也存在非常明显的差异，与唐五代的参军戏相比，差异就更大了，但古代戏剧史研究者并不否认这些戏剧、戏曲之间的源流关系，西汉“鱼龙幻化”和当下中国龙舞的关系也当作如是观。

当然，我们还可以举出具体一点的例子作为解释。比如，在广东省湛江市郊区、遂溪、海康等地流行着一种“人龙舞”，是以人体相连组成龙形而舞的艺术形式，根本连龙状假形都不需要，却依然称为“龙舞”。^⑤又如，在湖南耒阳地区流行着一种“滚地龙”，舞者藏在宽大的布裁龙衣中，整个龙身贴着地面活动，舞者连腿部也不露出龙衣之外，所以观众根本看不到舞者，这与我们常见的龙舞也有颇大差异。^⑥另外，板凳龙、纸龙、断龙等表演形态也很特别，我们俱不否认其为龙舞。所以从现存史料来看，“鱼龙幻化”就是中国最早的龙舞，只不过发展了两千多年，与现在流行的龙舞形态难免产生了距离。

其四，可能又有人会问，中国龙舞既源于域外传来的“鱼龙幻化”，为什么今天绝大多数的龙舞却丝毫看不见幻术的痕迹呢？笔者认为，很可能是历史发展过程中逐渐失传的缘故。因为幻术表演有较高的难道，其传承也有一定的秘密性，所以失传率非常之高。比如前文提到清末的《鹅幻汇编》，书中虽有“鱼龙幻化”图，但与山东沂南汉画像石所绘差异甚大，其幻化的方式显然不会一样。不过，幻术的失传不代表龙舞也失传，单纯的龙舞舞蹈动作表演起来并不复杂，无须特殊传授也大致可以习得，这或许是纯粹龙舞能够脱离鱼戏和幻术而独立流行的重要原因。在山东

① 魏徵等《隋书》卷十五，第380—381页。

② 吴自牧撰、傅林祥注《梦粱录》卷二十，济南：山东友谊出版社2001年版，第290年。

③ 王稚登《订正吴社编》，收入《四库全书存目丛书》子部241册，济南：齐鲁书社1997年版，第728页。

④ 傅起凤、傅腾龙《中国杂技史》，图版15页。

⑤ 朱松瑛主编《中华舞蹈志·广东卷》，上海：学林出版社2006年版，第100—101页。

⑥ 冯双白等《图说中国舞蹈史》，杭州：浙江教育出版社2001年版，第218页。

安邱东汉晚期墓葬出土的一幅画像石中，也绘有戏龙的场面，龙的形状与山东沂南汉画像石所绘相似，龙的前面也有人手持“引龙珠”一类的道具；^①但画面上既没有绘出鱼戏的场面，也没有代表幻术的地毡。这就说明，即便在汉代后期，不含幻术的龙舞亦可单独演出，遑论后世。

其五，前文论证过，山东沂南东汉画像石中的巨兽是一条龙，但这条汉代龙的形象为什么会被今天常见的龙形象存在较大差异呢？原来，龙形象也有一个历史发展变化的过程，比如宋人郭若虚《图画见闻志·论制作楷模》曾提到“画龙者，析出三停，分成九似：角似鹿，头似驼，眼似鬼，项似蛇，腹似蜃，鳞似鱼，爪似鹰，掌似虎，耳似牛也。”^②由此可见，中国的龙是集多种动物、多种信仰于一体而产生的“复合形象”，这表明其形成的过程一定异常复杂和漫长。因此，汉人眼中的龙与今天常见的龙有所差异就不足为奇了，红山文化遗址出土的玉猪龙与今天的龙形象不也差异很大吗？所以这些差异都不足以影响西域传入的“鱼龙幻化”艺术为中国最早产生之龙舞的结论。

小结

通过以上所述可知，历史悠久的中国龙舞对于弘扬传统文化发挥着重要的作用，但有关中国龙舞起源这一根本性、起点性问题的研究却存在着诸种错误，或以为有了“龙的出现”就必然会产生龙舞，或以为祈龙求雨仪式中的“龙神信仰”

乃龙舞产生的根源，还有人为了显示中国龙舞历史的悠久，想尽办法将其起源时间往前推；但只要细加分析，以上观点和做法都是不妥的。事实上，中国最早的龙舞起始于西汉武帝时期“角觝戏”表演中的“鱼龙幻化”艺术，这有文献和文物的“二重证据”可予证明，前者如《汉书·西域传》、《西京赋》等，后者如山东沂南东汉画像石等。根据这些史料我们考得，“鱼龙幻化”创编于张骞凿通西域后，安息国所献的“黎轩善眩人”之手；情节内容及表演形态则与汉武帝意欲得到的西域天马有关，也与西域诸国的龙神（龙马、天马）信仰有直接联系。这种西域艺术来华以后，不断得到传承和发展，直至明清时期仍见流传，可谓完全融入中华文化的血脉之中；这种艺术还进一步并衍生出数十百种表演形态，^③由此对中国龙舞的历史产生了深远影响。弄清楚中国龙舞的真正渊源和最初演出形态，难免会令过往龙舞研究中的许多观点作出相应的修正，可能也会令早期中国舞蹈史、民俗史、文化史的某些章节被改写，而这正是探寻中国龙舞渊源的主要意义所在。除此之外，汉代龙舞成长于“百戏杂陈”的历史环境中，所以它还是探索古代戏剧起源与形成的重要个案之一；当然，这个问题过于复杂，笔者已另撰《“鱼龙幻化”新考及其戏剧史意义发微》一文（未刊稿）细作探讨，兹不赘。

[责任编辑] 罗曼莉

^① 中国社会科学院考古研究所编《新中国的考古发现和研究》四章，北京：文物出版社1984年版，第452页；及冯双白等《图说中国舞蹈史》，第47页。

^② 郭若虚撰、米田水译注《图画见闻志》卷一，长沙：湖南美术出版社2000年版，第21页。

^③ 案，“鱼龙幻化”艺术来华后如何衍生、发展出各种不同类型的龙舞，这是一个十分复杂的问题，因溢出本文讨论的“渊源”主旨，不赘。