

## 第三章 驯兽与拟兽类百戏书写研究

过渡：本章主要内容

### 第一节 驯兽与拟兽的概念界定

#### 一、驯兽的概念与特质

核心：真实动物通过驯化完成特定行为

要素：真实动物的主动参与 + 人为驯化的行为引导

概念 驯兽不等于拟兽 —— 拟兽舞

在百戏文化的研究范畴中，驯兽类百戏有着明确的核心特质与边界。驯兽的本质是通过人为驯化、引导，使真实动物完成特定行为或参与展演活动的艺术形式，其核心要素在于“真实动物的主动参与”与“人为驯化的行为引导”。

需要特别厘清的是，驯兽不等于拟兽——二者在本质上存在根本区别。拟兽舞属于人类通过肢体模仿动物形态的表演，如汉代“象人”之舞，核心是人的艺术再现；而驯兽则以真实动物为主体，通过长期驯化使其形成规律性动作，如马随乐起舞、猴模仿人态，动物本身的行为是表演的核心载体。这种区别使得驯兽在百戏中形成了独立的艺术逻辑与观赏价值。

在百戏研究中为驯兽单列一章，源于其不可替代的独特性：其一，驯兽是唯一以真实动物为核心载体的百戏门类，其表演逻辑涉及动物行为学、驯化技术与人文审美，与纯人类表演（如杂技、歌舞）或器物表演（如傀儡戏）有着本质区别；其二，驯兽的发展与社会历史、中外交流密切相关，如舞马体现唐代的畜牧技术与宫廷文化，行象反映丝绸之路的物种交流，具有丰富的历史文化内涵；其三，驯兽类百戏在民间与宫廷中均有深厚根基，从市井斗鸡到宫廷舞象，形成了完整的文化谱系，单列梳理能更清晰地呈现其在百戏体系中的独立价值与发展脉络。

类别

根据展演动物的种类与表演形式，驯兽类百戏可分为以下几类：

（一）大型兽类展演：行象、舞象与舞犀牛

这类展演以大象、犀牛等大型陆地动物为核心，多见于具有仪式性或观赏性的百戏场景中。“行象”侧重动物按特定路线行进，常伴随仪仗或乐舞，展现威严与祥瑞；“舞象”则在此基础上增加动物的动作配合，如随鼓声屈伸鼻肢、踏节移动，《洛阳伽蓝记》中曾

记载西域驯象“能舞蹀躞”的场景。舞犀牛与舞象逻辑相似，依托犀牛的厚重形态形成独特的视觉冲击，这类表演在唐代宫廷百戏中尤为盛行，常作为“四方来朝”的文化符号出现。

## （二）畜类驯化：舞马与马伎的区分

在畜类驯兽中，舞马是极具代表性的品类，但需明确其与马伎的本质差异。舞马的核心是马通过驯化形成的自主动作表演，如随乐曲节奏摇头摆尾、屈膝拜贺，甚至衔杯献酒，《明皇杂录》中记载唐代舞马“奋首鼓尾，纵横应节”，动物自身的行为协调性是观赏核心；而马伎则以骑手技艺为重点，如马背上的倒立、翻腾等，马更多作为表演的“载体”而非“主体”，二者在艺术重心上有着明确分野。

## （三）小型动物竞技与杂耍：斗鸡、猴戏

这类表演以小型动物的互动性与模仿性为特色。斗鸡通过驯化激发鸡的争斗本能，配合特定训练使其在竞技中展现勇悍姿态，自先秦至明清始终是民间喜闻乐见的驯兽形式；猴戏则利用猴子的机敏特质，通过驯化使其模仿人类行为，如穿衣戴帽、模仿劳作或戏曲动作，常与傀儡戏、杂耍结合，形成“猴戴假面，作诸戏态”的诙谐场景，在市井百戏中占据重要地位。

# 二、拟兽的概念与特质

核心：人通过乔装模仿动物形态

要素：人的肢体语言 + 服饰道具 + 情节设计

拟兽类百戏作为中国传统百戏文化的重要分支，以其独特的艺术形态与文化内涵占据着不可替代的地位。与驯兽类百戏依靠真实动物完成表演的逻辑不同，拟兽类百戏的核心在于“虚拟模仿”——通过人类的肢体语言、服饰装扮与情节设计，再现动物的生活样态与象征意义，形成极具观赏性与仪式感的表演体系。

拟兽，即“虚拟动物表演”，其本质是表演者通过乔装装扮、动作模仿与情节演绎，再现各类动物（尤其是瑞兽）形态与行为的艺术形式。这种表演不依赖真实动物的参与，而是以人作为表演主体，通过服饰、道具的辅助与身体技艺的展现，构建出“似兽非兽”的艺术意象。从文化内涵来看，拟兽表演不仅包含对动物自然习性的模仿，更常常融入神话传说、民俗信仰与社会观念，形成带有规定情节的叙事性表演，如驱邪祈福、祥瑞呈祥等主题的演绎。

拟兽表演的历史可追溯至遥远的史前时期,是人类早期艺术活动的重要形式。《xx》中“击石拊石,百兽率舞”的记载,生动描绘了先民们模仿百兽舞姿的场景,这被认为是拟兽表演的雏形。这种原始表演最初与祭祀、狩猎活动密切相关,先民通过模仿动物姿态祈求狩猎成功或表达对自然的敬畏,带有强烈的巫术仪式属性。

关于“百兽率舞”的记载最早见于《尚书》,《舜典》(一为《尧典》)中有帝命夔做典乐官的记录,夔的回答是“於!予击石拊石,百兽率舞”,《益稷》中亦有类似记载:“下管、鼗鼓,合止柷、敔。笙、簧以间,鸟兽跄跄。《箫韶》九成,凤凰来仪。……予击石拊石,百兽率舞,庶尹允谐。”从表面来看,中国上古时期的拟兽舞蹈与古希腊时期的酒神颂歌具有一定的相似性,古希腊人在祭祀酒神的过程中通常也会以动物形象出现,但不同的是,他们的舞蹈在狂欢化抒情时并未对承载其的艺术本体产生进一步影响,或者说这种情感形式在后续发展过程中并未实现与艺术的进一步融合。反观中国上古乐舞,其抒情性却与艺术观念形成了同构关系,即这些乐舞在“娱己”“娱神”过程中逐渐从表达效果变成了艺术的主体,而不再处于附属地位。在《尚书·舜典》中“百兽率舞”之前,出现了“诗言志”的观点,在后续的理论建构中又有《乐记》“乐者……其本在人心之感于物也”“乐由中出”的提出,以及《诗大序》“诗者,志之所之也”等理论表述,由此可见,“百兽率舞”的艺术形式在后世发展过程中获得了理论层面的遵奉,从而形成了中国古代一脉相承的理论建构史与艺术发展史。

“百兽率舞”作为较早出现的艺术命题,其对后世抒情艺术的影响主要集中在以下两个层面。一是在起源论层面建构了情感与艺术发生之间的联系。这一点上文已经有所涉及,宗教、艺术、神话某种程度上都是人类情感的外在展现形式,“在一个野蛮人看来,一个人所跳的舞,就表达了他的部落、他的社会习惯,他的宗教”,“百兽率舞”的过程就是人类情感外化的过程,尽管最初会不可避免的带有巫术甚至宗教色彩,但这种情感经过沉积与提纯之后,逐渐演化成了对精神产品萌动的概括性表述,从而成为中国艺术“言志”传统的最早例证。“百兽率舞”对抒情艺术影响的第二个层面是对艺术功能论的建构。就是说,这一命题不仅彰显了情感对艺术表现的作用,同时也赋予了乐舞更为博大的功能。《周礼·春官·大司乐》云:“凡六乐者,一变而致羽物,及川泽之示;再变而致羸物,及山林之示;三变而致鳞物,及丘陵之示;四变而致毛物,及坟衍之示;五变而致介物,及土示;六变而致象物,及天神。”认为乐舞不仅可以招致各种动物的到来,也可以与神明相通,使诸神降临。很显然,其整体逻辑仍然是“百兽率舞”“神人以和”的表述方式,由此不难看出这种艺术功能论已经成为了当时的共性认知。

“百兽率舞”对中国抒情艺术中诸多“轴心观念”的形成具有重大的原型意义。它不仅向我们展示了乐舞与情感之间的密切联系，从起源论和功能论的层面使“言志”具有了双重意义，同时也将艺术功能论向“言志”之外的更广大空间进行拓展，从而在乐舞层面为抒情艺术在中国艺术中特殊地位的确立奠定了基础。

### 三、驯兽与拟兽的区分

维度	驯兽	拟兽
表演主体	真实动物	人
实现路径	动物驯化	人的模仿
核心看点	动物行为的精准配合 人对动物的艺术再现	
典型例证	舞马、驯象 狮子舞、舞龙	

拟兽与驯兽最根本的区别在于表演主体与实现路径的不同：驯兽表演依靠“人对动物的驯化引导”，核心是让真实动物按照预设指令完成动作；而拟兽表演则依靠“人对动物的艺术再现”，核心是通过人类自身的创造力与表现力，赋予虚拟动物以生命感。前者的精彩之处在于动物行为与人类指令的精准配合，后者的魅力则在于人类对动物形态与精神的艺术化诠释，二者共同构成了中国传统百戏中“人与动物”互动的两种经典范式。

### 四、马伎与舞马的区分（专题说明）

维度	马伎（属杂技）	舞马（属驯兽）
核心	骑手技艺	马的自主动作
马的角色	载体	主体
典型动作	马上倒立、翻腾 随乐起舞、衔杯拜贺	

#### 百兽舞

郑锡的《正月初一含元殿观百兽率舞赋》也是描写了这种类似于宫廷节庆的乐舞节目：“开

彤庭执玉帛者万国,发金奏韵箫韶而九成。祥风应律,庆云夹日,华夷会同,车书混一。羽衡宿设,乘舆晓出。陈八佾象钧天之仪,舞百兽备充庭之实。”[98]“百兽率舞”是自古以来皆有的舞蹈形式,谓之以音律相和之声调动百兽以起舞。不仅有观赏价值,还具有一定的政治目的,正如赋中所言:“百兽舞兮四夷惧,于胥乐兮皇风布”[99],以百兽率舞威震四方之国,以彰显我朝之风范

要确认下百兽舞的类别

## 第二节 驯兽类百戏的书写

驯兽类百戏在漫长的历史长河中,随着时代更迭呈现出丰富的发展面貌。从汉魏时期的初步萌芽到唐代的鼎盛繁荣,不同种类的驯兽表演在历史舞台上留下了独特的印记。而关于它们的历史书写(历史记载),不仅梳理了表演的兴衰脉络,更暗藏着史料类型的多元性、书写目的的差异性与时代变迁的深刻影响,形成了独具特色的叙事传统。

### 一、汉魏时期:简略记载中的早期书写特质

汉魏时期是驯兽类百戏的初步发展阶段,这一时期的历史书写呈现出“简略化”与“功能性”的特色,记载多依附于事件记录,尚未形成独立的叙事体系。

斗鸡作为这一时期较为盛行的驯兽表演,其记载散见于各类文献中,但多为片段式提及。这些记载往往将斗鸡与社会风气、娱乐活动相关联,如《史记》《汉书》中偶见贵族以斗鸡为乐的描述,却鲜有对训练方法、表演场景的详细记录。这种书写倾向反映了早期驯兽表演尚未被赋予复杂的文化象征意义,书写目的更多是客观记录社会习俗。

大型兽类驯化表演的记载则更显零星。关于舞象的描述仅能从外夷朝贡的事件中窥见一二。汉代时,已有外夷向中国进贡犀象。《艺文类聚》卷九十五引《万岁历》曰:“成帝咸康六年,临邑王献象一,知跪拜,御者使从之。”又引《汉书》曰:“元始二年,黄支国献犀牛。”<sup>2</sup>尽管已有文字记载,但文字极简,仅聚焦于“献象”这一事件与“跪拜”这一核心技能,既无对表演过程的铺陈,也无对驯化技术的探讨。这种书写逻辑与汉魏时期中外交流初

<sup>1</sup> 唐·欧阳询撰,汪绍楹校:《艺文类聚》,上海古籍出版社,1982年,P1643

<sup>2</sup> 唐·欧阳询撰,汪绍楹校:《艺文类聚》,上海古籍出版社,1982年,P1644

兴的背景密切相关——象作为异域奇珍，其记载的核心功能是彰显“四夷归附”的政治图景，而非表演本身。

在畜类驯化方面，舞马雏形的记载同样带有“实用性”特征。《太平御览》引《魏志》载陈思王献“能拜且行与鼓节相应”之马，重点落在“献马”这一行为及其体现的君臣关系上；《凉州记》记“疏勒王献善舞马”，则将舞马作为朝贡方物的一部分记录，书写重心在于外交事件而非表演艺术。此时的历史书写尚未将驯兽表演视为独立的文化现象，更多是作为社会生活、政治事件的附属内容存在。

## 二、唐代：多元史料中的书写繁荣与叙事转向

唐代驯兽类百戏的鼎盛，推动了历史书写的繁荣。这一时期的记载不仅数量激增，更在史料类型、书写目的与叙事视角上呈现出鲜明特色，形成了“史书与文学互渗”“政治象征与艺术描写并存”的书写格局。

## 一、舞马书写

### (一) 历史书写

汉魏：朝贡方物的简略记载

《太平御览》引《魏志》：陈思王献马“能拜且行与鼓节相应”

《凉州记》：疏勒王献善舞马

唐代：盛世符号的系统记录

《通典》《旧唐书·礼乐志》《新唐书·礼乐志》的制度性记载

玄宗千秋节舞马表演的详细描述

安史之乱后的悲剧命运（《明皇杂录》《资治通鉴》）

可用材料：

《旧唐书·礼乐志》：“日旰，即内闲厩引蹀马三十匹，为《倾杯乐曲》，奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，扑转如飞。”

《明皇杂录》：舞马“为田承嗣所获，因乐作而舞，被误为妖孽鞭撻致死”

### (一) 舞马书写：从朝贡记录到盛世叙事

舞马的历史书写在唐代完成了从“方物记载”到“盛世符号”的转变。

《通典》卷一四五载：“今翔麟、凤苑厩有蹀马，俯仰腾跃，皆合曲节，朝会用乐，则兼奏之。”

<sup>1</sup> 骠马,即舞马。唐代帝王好马,造就了当时的舞马风尚。舞马活动的开展通常极为盛大,常在宫廷宴会、节日庆典时演出。唐玄宗对马舞之戏及其热衷,这也促使舞马的历史书写成为盛世符号。《旧唐书·礼乐志》记载:

太常大鼓,藻绘如锦,乐工齐击,声震城阙。太常卿引雅乐,每色数十人,自南鱼贯而进,列于楼下。鼓笛鸡娄,充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞,间以胡夷之伎。日旰,即内闲厩引蹀马三十匹,为《倾杯乐曲》,奋首鼓尾,纵横应节。又施三层板床,乘马而上,抃转如飞。<sup>2</sup>

玄宗曾专门圈养、训练舞马,在宫廷大型宴会上表演,表演形式又多样,或马舞《倾杯乐》数十,或乘马于三层板床之上,回旋如飞,又或壮士举榻,马舞其上,乐工少年侍立左右。乐工齐奏《倾杯乐》,伴着乐曲马儿们踏点而舞倾杯舞,精妙绝伦。后有不少文学作品中详细记录了舞马的具体表演内容,主要包括“衔杯祝寿”“舞马登床”“应节蹀步”“变换多样”这几种。舞马配合着节奏韵律特别的乐曲,高低起伏,变化明显。舞马常用的乐曲为《饮酒乐》和《倾杯乐》,这两首乐曲的乐谱目前虽然不存,但从作品对舞马表演动作的描写可以推断,乐曲在初奏时,应该是舒缓的,随着马儿的出场开始逐渐加快节奏,马儿动作跟随着音乐做出相应的变化。最后节奏鼓点强烈,舞马或登床或衔杯,全曲也到达高潮。

《新唐书·礼乐志十二》载:

“玄宗又尝以马百匹,盛饰分左右,施三重榻,舞《倾杯》数十曲,壮士举榻,马不动。乐工少年姿秀者十数人,衣黄衫,文玉带,立左右。每千秋节,舞于勤政楼下,后赐宴设醑,亦会勤政楼。其日未明,金吾引驾骑,北衙四军陈仗,列旗帜,被金甲、短后绣袍。太常卿引雅乐,每部数十人,间以胡夷之技。内闲厩使引戏马,五坊使引象、犀,入场拜舞。宫人数百衣锦绣衣,出帷中,击雷鼓,奏《小破阵乐》,岁以为常。”<sup>3</sup>

这些记载不仅是表演实录,更暗藏着对“盛唐气象”的刻意塑造:舞马的“应节”被视为“天下和顺”的象征,百匹舞马的盛饰列队被解读为国力强盛的体现。唐玄宗对舞马的热衷被反复提及,与其说是记录帝王喜好,不如说是通过“帝王与驯兽”的关联,强化“君权天授”的政治叙事。

唐代舞马盛况一直持续到安史之乱,此后帝王再也顾不得舞马的安危。安史之乱后,安禄山搜罗舞马,归于私有。《资治通鉴》卷二百一十八载:“初,上皇每醑宴,先设太常雅乐坐部、立部,继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏;又以山车、陆船载乐往来;又出宫人舞霓裳羽衣;又教舞马白匹,衔杯上寿;又引犀象入场,或拜,或舞。安禄山见而悦之,既克长安,命搜捕乐工,运载乐器、舞衣,驱舞马、犀、象皆诣洛阳。”<sup>4</sup>先前被悉心照料的

<sup>1</sup> 唐·杜佑撰,王文锦、王兴业、刘俊文、许庭云、谢方点校:《通典》,中华书局,1988年,P3709

<sup>2</sup> (后晋)刘昫等撰:《旧唐书》,北京:中华书局,1975年,第1051页。

<sup>3</sup> 北宋·欧阳修、宋祁撰:《新唐书》,中华书局,1975年,P477

<sup>4</sup> 宋·司马光编著,元·胡三省音注:《资治通鉴》,中华书局,1956年,P6994

舞马们散落民间,安禄山带回十余只舞马到范阳,命人训练,希望在自己的寿宴上重见荣光,可惜事未成。这些舞马也落到一介武夫田承嗣手中,田承嗣不知舞马的本领,只当是寻常战马散养。偶有一日,军中响起乐曲,受过训练的舞马们随乐而舞,却被田承嗣及其手下当成怪异现象,几经呵斥不停,“马舞益整而鞭撻愈加,终毙於柙下。”<sup>1</sup>被鞭撻致死。

《旧唐书·德宗本纪》载:贞元四年,德宗“宴群臣于麟德殿,设《九部乐》,内出舞马,上赋诗一章,群臣属和。”<sup>2</sup>德宗以后,不见马舞记载,马舞之戏几绝。伴随着舞马的最终消失,大唐的繁荣也落下了帷幕,唐以后再未从文献资料中找到关于舞马的记载。

安史之乱后,舞马书写出现了“悲剧性转向”。《明皇杂录》《资治通鉴》详细记录了舞马散落民间后“为田承嗣所获,因乐作而舞,被误为妖孽鞭撻致死”的结局。这一叙事不再聚焦盛世荣光,而是通过舞马的悲惨命运隐喻大唐由盛转衰的历史轨迹,体现了历史书写中“以物喻史”的象征手法。德宗时期“内出舞马”的短暂重现与之后的彻底绝迹,在史书中仅以寥寥数语带过,这种“书写淡化”恰恰反映了时代变迁对叙事重心的影响——战乱后的王朝已无力承载“舞马盛世”的象征意义。

## (二) 文学书写

盛世颂扬期

薛曜《舞马篇》

张说《舞马千秋万岁乐府词三首》《舞马词六首》

钱起《千秋节勤政楼下观舞马赋》

佚名《舞马赋》

衰世追忆期

杜甫《斗鸡》:“斗鸡初赐锦,舞马既登床……寂寞骊山道,清秋草木黄”

陆龟蒙《开元杂题七首·舞马》:“曲终似要君王宠,回望红楼不敢嘶”

可用材料:

张说《舞马千秋万岁乐府词》:“腕足徐行拜两膝,繁骄不进踏千蹄……更有衔杯终宴曲,垂头掉尾醉如泥。”

杜甫《斗鸡》:前后对比,“伤痛惋惜之感溢于言表”

<sup>1</sup> (唐)郑处海撰,(唐)裴庭裕撰,田廷柱点校:《明皇杂录》,北京:中华书局,1994年,第45页。

<sup>2</sup> 后晋·刘昫等撰:《旧唐书》,中华书局,1975年,P364

## 舞马/马舞

### 诗

唐人关于马舞的诗作都较为华丽,如薛曜的《舞马篇》:

星精龙种竞腾骧,双眼黄金紫艳光。一朝逢遇升平代,伏皂衔图事帝王。  
我皇盛德苞六宇,俗泰时和虞石拊。昔闻九代有馀名,今日百兽先来舞。  
钩陈周卫俨旌旄,钟鎛陶匏声殷地。承云嘈囋骇日灵,调露铿鉦动天驷。  
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。  
紫玉鸣珂临宝铎,青丝彩络带金羁。随歌鼓而电惊,逐丸剑而飙驰。  
态聚足甫还急,骄凝骤不移。光敌白日下,气拥绿烟垂。  
婉转盘珊殊未已,悬空步骤红尘起。惊舄翔鹭不堪俦,矫凤回鸾那足拟。  
蘅垂桂褭香氛氲,长鸣汗血尽浮云。不辞辛苦来东道,只为箫韶朝夕闻。  
阊阖间,玉台侧,承恩煦兮生光色。鸾锵锵,车翼翼,备国容兮为戎饰。  
充云翹兮天子庭,荷日用兮情无极。吉良乘兮一千岁,神是得兮天地期。  
大易占云南山寿,共乐圣明时。

描绘了整个马舞的盛大场面和气势,诗中所写应是皇帝圣诞千秋之时是马舞表演,意在歌太平盛世,咏皇帝盛德,故而语言极为华美,无不颂扬赞美之词,从中也可看出宫中马舞之全貌。舞马装饰华贵无比,身披彩绣之服,金制的马笼头上饰有紫玉,垂青丝彩带,随歌鼓而起舞,其舞状时而婉转摇摆,时而腾空而起,美妙至极。张说有《舞马千秋万岁乐府词三首》:

金天诞圣千秋节,玉醴还分万寿觞。试听紫骝歌乐府,何如騄骥舞华冈。  
连鸾势出鱼龙变,躩蹀骄生鸟兽行。岁岁相传指树日,翩翩来伴庆云翔。  
圣皇至德与天齐,天马来仪自海西。腕足徐行拜两膝,繁骄不进踏千蹄。  
髯鬣奋鬣时蹲踏,鼓怒骧身忽上跻。更有衔杯终宴曲,垂头掉尾醉如泥。  
远听明君爱逸才,玉鞭金翅引龙媒。不因兹白人间有,定是飞黄天上来。  
影弄日华相照耀,喷含云色且裴徊。莫言阙下桃花舞,别有河中兰叶开。

诗颂玄宗千秋节盛大笼中的马舞场面,群马奔腾,阵势多变,又赞皇帝盛德,群马跪拜蹲踏,骧首奋鬣,登榻而舞,又有衔杯而拜,似醉如泥,精彩热闹,生动有趣。

张说还有《舞马词六首》:

万玉朝宗凤扆,千金率领龙媒。眄鼓凝骄躞蹀,听歌弄影徘徊。

天鹿遥征卫叔,日龙上借羲和。将共两骖争舞,来随八骏齐歌。

彩旄八佾成行,时龙五色因方。屈膝衔杯赴节,倾心献寿无疆。

帝皂龙驹沛艾,星兰骥子权奇。腾倚骧洋应节,繁骄接迹不移。

二圣先天合德,群灵率土可封。击石骠驔紫燕,搢金顾步苍龙。

圣君出震应策,神马浮河献图。足踏天庭鼓舞,心将帝乐踟蹰。

此应为配乐应舞所作之词,前二首配圣代升平乐,后四首为四海和平乐,皆是为皇帝祝寿,歌功颂德之主旨。

又如陆龟蒙有《开元杂题七首·舞马》:

月窟龙孙四百蹄,骄骧轻步应金。曲终似要君王宠,回望红楼不敢嘶。

起首直接道出由西域而来的骏马百匹,舞马昂首挺胸,踩踏应节,又以拟人笔法描写曲终舞毕,群马似向君王讨要赏赐,边走边回头望,却不敢嘶鸣出声,写出舞马似有灵性。再如杜甫《斗鸡》诗中有“斗鸡初赐锦,舞马既登床”,所写即马登榻而舞,郑嵎《津阳门诗》中“马知舞彻下床榻”,其自注云“又设连榻,令马舞其上,马衣纨绮而被铃铎,骧首奋鬣,举趾翘尾,变态动容,皆中音律”,亦是指此。

中唐诗人郑嵎在七言长诗《津阳门诗并序》中自注:“马衣纨绮而被铃铎,骧首奋鬣,举趾翘尾,变态动容,皆中音律。”<sup>1</sup>舞马着精美丝衣,佩戴铃铛,在跳动舞蹈间,带来视觉与听觉的双重享受。

舞马存在的时间较短,相关文学作品也有几篇,如张说《杂曲歌辞·舞马词》、薛曜的《舞马篇》等,其中详细记录了舞马的具体表演内容,主要有“衔杯祝寿”“舞马登床”“应节蹀步”“变换多样”这几种,配节奏韵律特别的乐曲控制马儿的表演,高低起伏变化明显。

## 赋

佚名的《舞马赋》:尔其聆音却立,赴节腾凑,顾迟影而倾心,效长鸣而引脰,徘徊振迅,类威风之来仪;指顾倏忽,若腾猿之惊透。眄钟鼓而载止,畅箫韶之九奏。洎宛迹迟迟,汗血生姿,顺指不动,因心所之。用赋来描写马伎与舞马,正好体现出其带给观众的感受,紧张刺激,又具有观赏性,是华丽与技巧的结合。

唐代佚名的《舞马赋》写到:“知执轡之有节,乃蹀足而争先。”<sup>2</sup>从观赏者的角度来看,能够给人营造一种独特的美感,百匹舞马随着节奏同时舞动,震撼无比。其二,舞马衔杯

<sup>1</sup> (清)彭定求等编,中华书局编辑部点校:《全唐诗》(增订本),北京:中华书局,1999年,第1447页。

<sup>2</sup> (清)董诰等:《全唐文》,北京:中华书局,1983年,第9983页。

祝寿始于中宗时期,舞马随着音乐节拍以口衔杯,卧下复起,这样充满灵性的表演,让吐蕃使者也为此大惊。玄宗时,为取悦帝王,舞马衔杯祝寿成为表演的必备项目

佚名的《舞马赋》中同样描述,“饰金络,顿红绦。”奢华的外在装饰为舞马表演锦上添花,让人不禁感叹“类却略以凤态,终宛转而龙姿。”

或如钱起的《千秋节勤政楼下观舞马赋》言,“须臾,金鼓奏,玉管传。忽兮龙踞,愕尔鸿翻;顿缨而电落朱鬣,骧首而星流白颠。”<sup>5</sup>

## 作用意义

舞马由西域传入,深受玄宗喜爱,成为千秋节上必备表演项目,作为外来品在如此盛大的场面面对皇族高官和京城百姓进行展出,极大展示了唐王朝超凡自信与自豪

安史之乱前的文学作品多用舞马进行歌功颂德(对马的描写也非常华丽),而安史之乱后提及舞马,又增添了政治讽喻意味。

杜甫在《斗鸡》写到:“斗鸡初赐锦,舞马既登床……仙游终一阴,女乐久无香。寂寞骊山道,清秋草木黄。”<sup>1</sup>此诗写于唐代宗时,诗的前四句描写了盛世之景,透过舞马登床的表演感受当时之乐,末句情感急剧下转,寂寞的骊山道路,冷清秋中的微黄草木,前后鲜明的对比,伤痛惋惜之感溢于言表。陆龟蒙《开元杂题七首·舞马》中言:“月窟龙孙四百蹄,骄骧轻步应金鞿。曲终似要君王宠,回望红楼不敢嘶。”<sup>2</sup>前句对舞马矫健灵活的姿态进行勾勒,看似夸耀,但笔锋一转,曲终邀宠的谄媚中透露出诗人的暗讽。陆龟蒙生活于唐朝中晚期,此时国家的状况不容乐观。伴随着国力衰退是舞马活动的消亡,当回想大唐盛世之时,一同浮现诗人脑海的还有翩翩的舞马,而骄傲自豪之感不再,无法写出应承颂德之作,有的只是面对满目萧条的不甘与悲愤,化成满纸讥讽。经历安史之乱后,文人们在创作舞马相关作品时,主旨不再奉和,而是不约而同联想王朝盛衰,抒发悲愤讽刺之情。

舞马华美的装饰与灵动的舞姿无法再现,盛唐之后的诗人们在创作中提及舞马时不再奉承歌颂,而是用它来表达自己的情感,或是对国家衰败的悲伤感叹,或是对帝王荒唐的怒斥,又或是对往昔繁华逝去的无奈。它被赋予了穿透盛衰的意味,丰富了文学创作的内容,增加了作品情感的厚度。

<sup>1</sup> (清)彭定求等编,中华书局编辑部点校:《全唐诗》(增订本),北京:中华书局,1999年,第2521页。

<sup>2</sup> (清)彭定求等编,中华书局编辑部点校:《全唐诗》(增订本),北京:中华书局,1999年,第7225页。

## 二、驯象驯犀书写

### （一）历史书写

汉代朝贡记载：《艺文类聚》引《万岁历》《汉书》

唐代朝贡记载：《唐会要》《新唐书·南蛮传》《旧唐书》

宫廷宴会表演：《旧唐书·音乐志》《新唐书·礼乐志》“五坊使引象、犀，入场拜舞”

德宗放生驯象、驯犀冻死事件

可用材料：

《旧唐书·音乐志》：“又五坊使引大象入场，或拜或舞，动容鼓振，中于音律，竟日而退。”

### （二）驯象、驯犀书写：朝贡体系下的祥瑞叙事

驯象与驯犀的历史书写始终围绕“朝贡—祥瑞”的核心逻辑展开，形成了极具政治色彩的书写传统。汉代史料如《汉书》《万岁历》对犀象的记载，均以“外夷献象 / 犀牛”为核心，强调“知跪拜”等驯化技能，将其视为“远人来服”的祥瑞证明。这种书写逻辑在唐代得到延续并强化。

唐代史书中有关驯象、驯犀的记载与各国朝贡息息相关。象、犀并非中原本土产物，唐代所用之象犀，也来自西域诸国的进贡。《唐会要》卷九十八“林邑国”载：“永徽总章中，其王钵迦含波摩累献驯象。先天开元中，其王建多达摩又献驯象、沉香、琥珀等。天宝八载，其王卢陀罗使献真珠一百条，沉香三十斤，鲜白麝，驯象二十只。自至德后，遂改称环王国，不以林邑为号。贞元九年，环王国遣使贡犀牛，上令见于太庙。”<sup>1</sup>“真腊国”条载：“永徽二年，遣使献驯象。圣历元年，开元五年，天宝九年，并遣使朝贡，并献犀牛。”<sup>2</sup>《新唐书·南蛮传》载：林邑国“贞观时，王头黎献驯象。”<sup>3</sup>又载：真腊“大历中，副王婆弥及妻来朝，

<sup>1</sup> 宋·王溥撰：《唐会要》，江苏书局，光绪甲申年本，卷九十八第十二、十三页

<sup>2</sup> 宋·王溥撰：《唐会要》，江苏书局，光绪甲申年本，卷九十八第十三、十四页

<sup>3</sup> 北宋·欧阳修、宋祁撰：《新唐书》，中华书局，1975年，P6298

献驯象十一。”<sup>1</sup>《旧唐书·高宗本纪》载：永徽四年四月“林邑国王遣使来朝，贡驯象。”<sup>2</sup>《代宗本纪》载：大历六年“十一月己亥，文单国王婆弥来朝，献驯象一十一。”<sup>3</sup>《南蛮传》载：林邑国王范梵志“贞观初，遣使贡驯犀。”<sup>4</sup>又载：诃陵国于元和十三年“遣使进僧祇女二人、鹦鹉、玳瑁及生犀等。”<sup>5</sup>

有关驯象、驯犀的史书记载系统记录了林邑国、真腊国等“累献驯象”“献驯犀”的朝贡史实，通过具体数字与频次的记录，构建起“万国来朝”的政治图景。值得注意的是，唐代驯象、驯犀的书写始终暗含“异域性”与“驯化性”的双重强调。一方面，明确记载其“来自西域”的地理属性，凸显中外交流的广度；另一方面，着重描写“或拜或舞，动容鼓振，中于音律”的驯化成果，彰显中原王朝对异域物种的“文化驯服”能力。这种书写既服务于政治宣传，也客观记录了大型兽类驯化技术在唐代的专业化发展。

此外，唐代有关驯象、驯犀的历史记载同样出现在宫廷宴会表演中。在唐代宫廷大宴，特别是皇帝圣诞千秋之宴上，不仅有马舞表演，还有犀、象拜舞。据《旧唐书·音乐志一》载：玄宗设宴，乐舞中，马舞、字舞顺次上演，“又五坊使引大象入场，或拜或舞，动容鼓振，中于音律，竟日而退。”<sup>6</sup>《新唐书·礼乐志十二》载，玄宗千秋节，赐宴设酺，“内闲厩使引戏马，五坊使引象、犀，入场拜舞。”<sup>7</sup>

“引象、犀入场拜舞”是宫廷宴会的固定重要流程之一，与舞马、雅乐、胡夷之伎共同构成“盛世乐舞”。

## （二）文学书写

陆龟蒙《开元杂题七首·杂伎》：“拜象驯犀角抵豪”

常袞《奉和圣制麟德殿燕百僚应制》：“犀象舞成行”

---

<sup>1</sup> 北宋·欧阳修、宋祁撰：《新唐书》，中华书局，1975年，P6301

<sup>2</sup> 后晋·刘昫等撰：《旧唐书》，中华书局，1975年，P72

<sup>3</sup> 后晋·刘昫等撰：《旧唐书》，中华书局，1975年，P298

<sup>4</sup> 后晋·刘昫等撰：《旧唐书》，中华书局，1975年，P5270

<sup>5</sup> 后晋·刘昫等撰：《旧唐书》，中华书局，1975年，P5273

<sup>6</sup> 后晋·刘昫等撰：《旧唐书》，中华书局，1975年，P1051

<sup>7</sup> 北宋·欧阳修、宋祁撰：《新唐书》，中华书局，1975年，P477

元稹《驯犀》（讽谕诗）

白居易《驯犀》（讽谕诗）

可用材料：

元稹《驯犀》：“建中之初放驯象，远归林邑近交广……前观驯象后驯犀，理国其如指诸掌。”

白居易《驯犀》：“所嗟建中异贞元，象生犀死何足言。”

驯象、驯犀（象舞、犀舞）

关于犀象拜舞，陆龟蒙的《开元杂题七首·杂伎》中有：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。

诗写唐玄宗开元年间的宫廷杂伎活动，拜象驯犀即是其中一项，以训练有素的象、犀入场朝拜。又常袞有《奉和圣制麟德殿燕百僚应制》1：

云辟御筵张，山呼圣寿长。玉阑丰瑞草，金陛立神羊。

台鼎资庖膳，天星奉酒浆。蛮夷陪作位，犀象舞成行。

网已祛三面，歌因守四方。千秋不可极，花发满宫香。

吕渭有《忆长安·八月》：

忆长安，八月时，阙下天高旧仪。衣冠共颁金镜，犀象对舞丹墀。

更爱终南灞上，可怜秋草碧滋。

皆写皇廷内殿宫宴上有犀象之舞。

卢纶的《腊日观咸宁王部曲娑勒擒豹歌》中有：

祝尔嘉词尔无苦，献尔将随犀象舞。苑中流水禁中山，期尔攫搏开天颜。非熊之兆庆无极，愿纪雄名传百蛮。

诗咏少数民族质子娑勒空手擒豹事。“献尔将随犀象舞”，言指将所擒之豹进献天子，与犀象一样驯化表演，讨喜于驾前。诗歌虽然赞擒豹之英姿，但言语中亦带有对外族的轻视。

犀象拜舞在唐人的诗歌中并没有专门的记录，只多在描写华丽隆重的宫廷宴会诗中有所提及。据记载，德宗即位后，认为豢养驯象等珍禽奇兽，不仅浪费而且违背事物本性，故将其全部释放。《新唐书·南蛮传》载：“德宗初即位，珍禽奇兽悉纵之，蛮夷所献驯象畜苑中，元会充廷者凡三十二，悉放荆山之阳。”2 此事《资治通鉴》也有记载，卷二二五“代宗大历十四年”有云：“先是，诸国屡献驯象，凡四十有二，上曰：‘象费豢养而违物性，

将安用之！'命纵于荆山之阳。"3 两条都记载德宗朝宫中豢养驯象，虽其数目略不相同，但皆记德宗 将驯象放生。

又据《旧唐书·德宗本纪》载：贞元九年冬十月癸酉“环王国献犀牛，上令见于太庙”，至十二年“十二月己未，大雪平地二尺，竹柏多死。环王国所献犀牛，甚珍爱之，是冬亦死。”4 发生驯象放生，犀牛冻死的事情以后，犀象表演减少。元稹和白居易针对此二事都有讽喻之作，元稹《和李校书新题乐府十二首·驯犀》，诗云：

建中之初放驯象，远归林邑近交广。兽返深山鸟构巢，鹰雕鹞鹘无羈鞅。

贞元之岁贡驯犀，上林置圈官司养。玉盆金栈非不珍，虎啖狴牢鱼食网。

渡江之橘逾汶貉，反时易性安能长。腊月北风霜雪深，蹉跎鳞身遂长往。

行地无疆费传驿，通天异物罹幽枉。乃知养兽如养人，不必人人自敦奖。

不扰则得之于理，不夺有以多于赏。脱衣推食衣食之，不若男耕女令纺。

尧民不自知有尧，但见安闲聊击壤。前观驯象后驯犀，理国其如指诸掌。

写建中初年，驯象放归山林，而犀牛本是生长于南方的野兽，如今易地而处，置于北方，又豢养于苑囿之中，反时易性，其命不长。言养兽如养人，以衣食供养不若不扰不夺，顺其自然。纵观驯象与驯犀之事，治国之理不外乎如此。

白居易《驯犀》诗云：

驯犀驯犀通天犀，躯貌骇人角骇鸡。海蛮闻有明天子，驱犀乘传来万里。

一朝得谒大明宫，欢呼拜舞自论功。五年驯养始堪献，六译语言方得通。

上嘉人兽俱来远，蛮馆四方犀入苑。秣以瑶刍锁以金，故乡迢递君门深。

海鸟不知钟鼓乐，池鱼空结江湖心。驯犀生处南方热，秋无白露冬无雪。

踟蹰一入上林三四年，又逢今岁苦寒月。饮冰卧霰苦蜷，角骨冻伤鳞甲。

驯犀死，蛮儿啼，向阙再拜颜色低。奏乞生归本国去，恐身冻死似驯犀。

君不见建中初，驯象生还放林邑。君不见贞元末，驯犀冻死蛮儿泣。

所嗟建中异贞元，象生犀死何足言。

诗人言“感为政之难终也”而作，题解曰“贞元丙子岁，南海进驯犀，诏纳苑中，至十三年冬大寒，驯犀死矣”，其记录事情发生时间与史书记载颇有出入。诗中描述了驯犀自万里南海进贡，拜舞表演，天子喜悦，养于苑中，因水土气候差异，遇极寒天气，驯犀冻死。以驯象生还，驯犀冻死为对比，感叹当权者为政以善始，但难善终。

### 三、斗鸡书写（附论：驯兽边缘的游艺形态）

说明：斗鸡以竞技博彩为核心，缺乏“表演给观众看”的百戏属性，但其驯化禽鸟的技术与驯兽相关，故附论于此。

#### （一）历史记载

《史记·苏秦列传》：齐国临淄“斗鸡走犬”

《西京杂记》：汉高祖父“斗鸡蹴鞠，以此为欢”

陈鸿《东城老父传》：唐玄宗设鸡坊，贾昌为鸡坊总负责人

#### （二）文学书写

《庄子·达生》：纪省子养斗鸡“望之似木鸡”

应场、刘桢、曹植《斗鸡诗》

民谣《神鸡童谣》：“生儿不用识文字，斗鸡走马胜读书”

### 斗鸡

《史记·苏秦列传》中记载战国时期齐国临淄的风俗：“临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟、击筑弹琴、斗鸡走犬、六博蹴鞠者。”<sup>③</sup>由此可见，斗鸡、六博、蹴鞠等游艺活动在战国时期的齐国临淄已经很是兴盛。

《庄子·达生》篇载：“纪省子为王养斗鸡，十日而问：‘鸡已乎？’曰：‘未也。’……十日又问，曰：‘几矣，鸡虽有鸣者，已无变矣，望之似木鸡矣，其德全矣，异鸡无敢应者，反走矣。’”

枚乘《梁王菟园赋》中提及了斗鸡、钓鱼等游艺活动。

历史笔记小说《西京杂记》中记载了不少的游艺活动，如卷二记载了汉高祖之父被接到宫中后郁郁寡欢，是因为想念曾经在民间时斗鸡走马的生活：“平生所好，皆屠贩少年，

酤酒卖饼，斗鸡蹴鞠。”<sup>1</sup>于是汉高祖将民间游艺活动引入宫廷。小说中还记载了刘向发明弹棋，鲁恭王好禽斗戏，韩嫣用金弹丸射猎，文固 阳善于以媒雉引野雉，汉成帝时期民间给朝廷进献斗鸡以及许博昌善六博等故事。

斗鸡活动也是魏晋贵族所喜爱的游艺活动，应场的《斗鸡诗》记载了曹氏兄弟主办的斗鸡活动。刘桢的《斗鸡诗》生动地刻画了斗鸡的过程。曹植在诗歌的题材内容上有多方面的开拓，艺术上极富创造性，他的《斗鸡诗》通过比喻、夸张、象征等手法写出了雄鸡的气势。

《东城老父传》中记载，玄宗喜欢斗鸡，贾家小儿贾昌因善斗鸡而坐享荣华富贵，其父也因此死后倍受恩遇。时人有谣曰

唐代民间谣谚创作虽然难称丰富多彩，但无疑值得一观。尤其是在反映唐代社会历史与政治文化方面，唐代谣谚为我们提供了特殊的视角。如唐玄宗时民谣《神鸡童谣》：

“生儿不用识文字，斗鸡走马胜读书。贾家小兒年十三，富贵荣华代不如。能令金距期胜负，白罗绣衫随软舆。父死长安千里外，差夫持道挽丧车。”<sup>2</sup>玄宗开创了富庶繁荣的开元盛世，备受唐代文士之称颂，杜甫的《忆昔》二首更是人们耳熟能详。而《神鸡童谣》以开元年间行封禅大典却以鸡童贾昌相随之事，辛辣地讽刺了玄宗的荒淫堕落，让我们目睹了盛世明主的另一面。

在汉代，我国民间已经注意到驯化飞禽的娱乐功能。《西京杂记》载

：茂陵文固阳，本琅琊人。善驯野雉为媒。用以射雉。每以三春之月。为茅障以自翳。用能失以射之。日连百数。茂陵轻薄者化之皆以杂宝错翳障。以青州芦苇为弩矢。轻骑妖服追随于道路。以为欢娱也。①

此时民间的斗鸡也已盛行起来，汉高祖刘邦的父亲就乐于此道：

太上皇徙长安，居深宫，怊不乐。高祖窃因左右问其故，以平生所好皆屠贩少年、沽酒卖饼、斗鸡蹴鞠，以此为欢，今皆无此，故以不乐。高祖乃作新丰，移诸故人实之，太上皇乃悦。②

而六朝时期则有多篇小说记载了对鹦鹉的驯养。

晋司空桓豁之在荆州也，有参军，五月五日，剪鹄舌教语，无所不名后于大会，悉效人语声，无不相类。时有参佐鼻，因内头瓮中效之，有主典盗牛肉，乃白参军：“以新荷赛置屏风后。”搜得，罚盗得。张华有鹦鹉，每出，还，辄说僮仆善恶。一日，寂无言；华

<sup>1</sup> [晋]葛洪集，成林、程章灿译注《西京杂记全译》，贵州人民出版社1993年版，第62页。

<sup>2</sup> [清]彭定求等编：《全唐诗》卷878，《神鸡童谣》，中州古籍出版社，2008年版，第4439页

问其故，曰：“被禁在瓮中，无因得知外事。”忽云：“昨梦不佳，所忌出外。”华强呼至庭果为飞鹰所击，仅获见免。②

这种风气沿至唐代仍旧不衰，《隋唐演义》第87中就曾有一段关于白鹦鹉的故事。“这鹦鹉还是安禄山初次入宫，谒见杨妃之时所献，畜养宫中已久，极其驯良，不加羁绊，听其飞止，他总不离杨妃左右，最能言语，善解人意，聪慧异常，杨妃爱之如宝，呼为雪衣女”。这只鹦鹉不仅能够诵读诗篇，还能在唐玄宗下棋将败之时搅乱棋局，保住皇上颜面，深得帝妃欢心。一天雪衣女“梦已身为鸩鸟所逼，恐命数有限”，诵经祈福，但终为青鸢惊吓而死。“杨妃十分嗟悼，命内侍监殓以银器，葬于后苑，名为鹦鹉冢。”

陈鸿《东城老父传》则表现了唐代斗鸡活动的盛行：

玄宗在藩邸时，乐民间清明节斗鸡戏，及即位，治鸡坊于两宫间，贾昌为鸡坊总负责人：

元会与清明节，（玄宗）率皆在骊山。每至是日，万乐俱举，六宫毕从昌冠雕翠金华冠，锦袖绣襦，执铎拂道。群鸡叙立于广场，顾盼如神，指挥风生，树毛振翼，砺吻磨距，柳怒待胜，进退有期，随鞭指低昂不失。昌度胜负既决，强者前，弱者后，随昌雁行，归于鸡坊。

上之好之，民风尤盛，诸王世家，外戚家，贵王家，侯家，倾帮破产市鸡以偿鸡直。都中男女，以弄鸡为事，贫者弄假鸡。

与此同时，在社会上出现了驯化飞禽的街头表演。《朝野僉载》说：唐魏伶为西市丞，养一赤嘴鸟，每于人中乞钱。人取一文，而街以送伶处日收数百钱。时人号为魏丞鸟。

不仅如此，这时期还出现了其它小动物的驯养表演，如《杜阳杂编》中，唐穆宗长庆年间的飞龙卫士韩志和，就曾驯养过蝇虎子。蝇虎是一种蜘蛛，它不结网，常在墙壁角落处，捕食苍蝇、蚊子之类的小飞虫。经过韩志和的训练，这些蝇虎，能谳音律，还可以分成队列，遵循《凉州曲》的曲调作舞蹈，并为帝做过表演：

（韩志和）於怀中出一桐木合子，方数寸，中有物，名蝇虎子，数不啻一二百焉，……分为五队，令舞凉州，上令召乐，以举其曲，而虎子盘回宛转无不中节，每遇致词处，则隐隐如蝇声，及曲终，累累而退，若有尊卑等级志和臂虎子，令於上前猎蝇，于数百步之内，如捕雀，罕有不获者。

此外，唐朝社会还出现了其它驯化动物的表演：维扬有毕生，常弄蛇千条，日戏于圜圆，遂大有资产，而建大第。及卒，其子鬻其第，无奈其蛇。③

维扬毕生凭借自己驯养的几千条蛇表演，不仅发了财，还建起豪宅。以他死后其不孝之子要卖掉乃父的宅第时，竟无法处理那些蛇，可见毕生“弄蛇”的规模是相当可观的。

## 第三节 拟兽类百戏的书写

随着社会发展，拟兽表演逐渐融入百戏体系，在汉代角抵戏中得到进一步发展。学者廖奔在《论中华戏剧的三种历史形态》中指出：“原始人有目的的模仿狩猎行为，是原始戏剧的雏形，汉代的角抵戏百戏仍沿袭了拟兽装扮和竞技的路径。”这一时期的拟兽表演不仅保留了原始的模仿特质，还融入了竞技元素与故事性，表演形态更为丰富。

到了隋唐时期，拟兽表演进入繁荣阶段，形成了“种类丰富、技艺成熟”的发展格局。这一时期的拟兽表演涵盖了龙、狮子、老虎、象、马、鹿、孔雀、龟、鱼等多种动物，既有对现实动物的模仿，也有对神话瑞兽的演绎。表演场景也从祭祀仪式扩展到宫廷宴乐、民间节庆等多个领域，成为兼具娱乐性与文化象征意义的重要表演形式。

### 一、狮子舞书写

#### （一）历史书写

汉魏：象人之制

《汉书·礼乐志》“常从象人四人”

孟康注：“象人，若今戏虾鱼狮子者也”

南北朝：佛教行像

《洛阳伽蓝记》长秋寺行像：“辟邪师子导引其前”

《魏书·乐志》“辟邪”列入百戏

唐代：宫廷制度化

《旧唐书·音乐志》《新唐书》《通典》：《五方狮子舞》（《太平乐》）

《太平广记》：教坊舞狮三十年

可用材料：

《旧唐书·音乐志》：“师子鸞兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为之，人居其中，像其俯仰驯狎之容。二人持绳秉拂，为习弄之状。五师子各立其方色。百四十人歌《太平乐》。”

《洛阳伽蓝记》：“四月四日此像常出，辟邪师子导引其前。吞刀吐火，腾骧一面……观者如堵。”

舞狮、舞龙表演在我国已有相当长的一段时间了。《汉书·礼乐志》载：“陈前殿房中……常从倡三十人，常从象人四人，谓随常从倡十六人……朝贺置酒为乐。”[8]1073—1074 唐代颜师古注引三国时人魏国孟康注曰：“象人，若今戏虾鱼狮子者也。”此乃说明，三国时代已有舞狮表演，并将乔装演员冠以“象人”之名。《魏书·乐志》曾记载了北魏宫廷包括狮子(辟邪)、长蛇(龙的变体)、鱼龙在内的拟兽歌舞表演：“(大兴)六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长桥、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大飧设之于殿庭，如汉晋之旧也。太宗初，又增修之，撰合大曲，更为钟鼓之节。”[9]2828

唐代舞狮表演最为精彩的节目莫过于《五方狮子舞》(又称《太平乐》)，其已发展为百余人集体表演的大型歌舞。《旧唐书·音乐二》载：“师子鸞兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为之，人居其中，像其俯仰驯狎之容。二人持绳秉拂，为习弄之状。五师子各立其方色。百四十人歌《太平乐》，舞以足，持绳者服饰作昆仑象。”[10]1059 不仅如此，唐代舞狮表演还有专门的教习场所——教坊。《太平广记》记载：“唐有人衣绯，于中书门候宰相求官。人问前任，答曰：‘属教坊，作西方师子左脚来三十年。’”[11]2038 唐代“以左为上”，“左脚”应该是指舞狮头。这位身穿红衣的乐人曾在教坊舞狮三十年，说明舞狮应是唐代宫廷经常表演的娱乐节目。白居易《西凉伎》歌诗尽情描绘了大唐狮子舞表演的盛况：“假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾，金镀眼睛银贴齿。奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。

狮子舞作为我国传统艺术形式之一，其历史可追溯至汉代，历经魏晋南北朝、隋唐、宋元明清各代，不仅在宫廷礼乐、宗教仪式和民间节庆中扮演重要角色，更在文学书写中留下了丰富的痕迹。从史书记载到诗歌咏叹，从佛教文献到民俗笔记，狮子舞的文学呈现不仅记录了其艺术形态的演变，更折射出文化交流、宗教传播和社会功能的多元面向

## 一、史书中的狮子舞：从宫廷礼乐到西域传人

狮子舞的早期记载多见于正史与礼乐志中，其内容多与宫廷百戏、西域贡狮及佛教传播相关。

### 1. 汉代至魏晋：狮子舞的初现与“象人”之制

《汉书·礼乐志》载：“乐府有《安世乐》鼓员二十人，十九人可罢。沛吹鼓员十二人……常从象人四人，诏随常从倡十六人，秦倡员二十九人，秦倡象人员三人……”

[8]1073-1074。三国时魏人孟康注曰：“象人，若今戏虾鱼狮子者也。”这一注释表明，汉魏时期已有乔装为狮子的表演，且演员被称为“象人”，隶属于乐府机构，专司宫廷娱乐。此时的狮子舞虽未详述其形态，但已明确其作为拟兽戏的一种，融入百戏体系。

狮子舞的历史源头，与狮子作为“殊方异物”传入中原的史实紧密相关。西汉时期，汉武帝开通西域后，狮子开始进入中原人的视野。《汉书·西域传》载：“自是以后……巨象、师子、猛犬、大雀之群食于外囿。殊方异物，四面而至。”这段记载虽未直接提及狮子舞，却为其出现奠定了物质基础——只有狮子作为实体动物进入中原，模仿其形态的拟兽表演才有可能产生。

东汉时期，西域诸国向汉王朝进贡狮子的记载更为频繁，《后汉书》中多次提及相关史实：章帝章和元年（87）“是岁，西域长史班超击莎车大破之。月氏国遣使献扶拔、师子”；章和二年“安息国遣使献师子、扶拔”；和帝永元十三年（101）“安息王满屈复献师子及条支大鸟，时谓之安息雀”。这些朝贡记录，进一步强化了中原人对狮子的认知，为狮子舞的诞生提供了认知前提。

三国时期，狮子舞的雏形首次在文献中留下痕迹。《汉书·礼乐志》载汉代宫廷乐舞配置：“陈前殿房中……常从倡三十人，常从象人四人，谓随常从倡十六人……朝贺置酒为乐。”[8] 1073-1074 三国魏人孟康为“象人”作注时明确指出：“象人，若今戏虾鱼狮子者也。”这一注疏是狮子舞历史书写的关键节点——它以“今戏”（三国时期的表演）为参照，反向证明汉魏时期已有“戏狮子”的表演，且将其归为“象人”所从事的拟兽表演范畴，首次在历史文献中确立了狮子舞的早期形态。

狮子正式进入中国本土是在西汉。汉武帝开通西域以后，这种猛兽开始传入内地。《汉书·西域传》：“自是以后……巨象、师子、猛犬、大雀之群食于外囿。殊方异物，四面而至。”<sup>①</sup>此后，狮子作为西域一些国家的“贡品”，通过使臣而源源进入内地。到了东汉，西域诸国向汉王朝进贡狮子的情况，在《后汉书》里屡有记载。东汉章帝章和元年（87）“是岁，西域长史班超击莎车大破之。月氏国遣使献扶拔、师子”；章和二年又有“安息国遣使献师子、扶拔”<sup>②</sup>。汉和帝永元十三年（101）“安息王满屈复献师子及条支大鸟，时谓之安

息雀”<sup>③</sup>，随后历代都有西域进贡狮子的记载，据宋岚《中国狮子图像的渊源探究》<sup>①</sup>一文统计，从《后汉书》到《明史》，历代正史本纪中记载外国贡狮有 21 次，其中东汉 4 次、北魏 2 次、唐 2 次、元 5 次、明 6 次。《清史稿》本纪中未载。那么，为什么西域诸国会贡狮给中国朝廷呢？这或许与狮子在西域的神圣地位密不可分。在出产狮子的印度，狮子这种猛兽被视为兽中之王。《大集经》卷 10：“过去世有一狮子王，在深山窟常作是念：我是一切兽中之王。”但是佛却能威服狮子，而凌驾于狮子之上。《佛说太子瑞应本起经》中云：“佛初生时，有五百狮子从雪山来，侍列门侧。”从此，佛陀说法坐狮子座，演法作狮子吼，成了“人中狮子”<sup>②</sup>。而作为佛陀左胁侍的文殊菩萨的形象则是骑着狮子的，以表示其智慧威猛。

佛陀坐狮子座，影响了世俗社会，于是君王也坐狮子座，并随着佛教由西向东传播。《旧唐书·西戎传》载：“泥婆罗国……其王那陵提婆，身著真珠、颇黎……坐狮子床。”《隋书·西域传》载：波斯国，“王著金花冠，坐金师子座”此外，亦有以狮子为冠者，魏书·西域传》载：“疏勒国……其王戴金师子冠。佛陀与世俗君主威服狮子，反映了人与狮子较量的现实生活。古代西域人与狮子这种兽中之王进行了长期的较量。如，盛产狮子的波斯，人狮搏斗是其艺术中常见的题材。人们以自己的聪明才智猎杀、捕获狮子，进而驯服狮子。在斗狮、驯狮的现实生活基础上，产生了舞狮的艺术形式，这种艺术形式无疑也伴随着狮子来到了中国。

## 2. 南北朝：佛教行像与狮子舞的宗教功能

北魏时期，狮子舞与佛教活动紧密结合。《魏书·乐志》载：“（大兴）六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长桥、缘橦、跳丸、五案以备百戏。”<sup>[9]</sup>2828 其中“辟邪”“长蛇”“鱼龙”等皆为拟兽舞，狮子（辟邪）位列其中，用于宫廷百戏。

更详细的记载见于杨衒之《洛阳伽蓝记》：“（长秋寺）作六牙白象负释迦在虚空中……四月四日此像常出，辟邪师子导引其前。吞刀吐火，腾骧一面。彩幢上索，诡譎不常。奇伎异服，冠于都市。”<sup>[2]</sup> 此处狮子舞在佛诞行像仪式中担任“导引”职能，兼具驱邪、开道之功，其表演与杂技、魔术结合，场面盛大，甚至“观者如堵，迭相践跃，常有死人”，可见其吸引力。

## 二、北魏时期：宗教仪式中狮子舞的历史定位

北魏时期，狮子舞开始与佛教“行像”仪式结合，其历史书写也随之聚焦于宗教场景。杨衒之《洛阳伽蓝记》详细记载了长秋寺浴佛节“行像”活动中的狮子舞表演：“（长秋寺）作六牙白象负释迦在虚空中。庄严佛事，悉用金玉。作工之异，难可具陈。四月四日此像常出，辟邪师子导引其前。吞刀吐火，腾骧一面。彩幢上索，诡譎不常。奇伎异服，冠于都市。像停之处，观者如堵。迭相践跃，常有死人。”<sup>[9]</sup>

这段记载具有重要的历史价值：其一，明确了狮子舞在宗教仪式中的功能——“导引其前”辟邪，将其从普通娱乐表演提升为宗教仪式的组成部分；其二，记录了狮子舞与百戏的融合场景——“吞刀吐火”“彩幢上索”等百戏项目与狮子舞同台表演，展现出当时狮子舞的表演生态；其三，暗示了狮子舞的西域来源——“奇伎异服”的描述，指向其与西域文化的关联，为后世“狮子舞源自西域”的历史认知提供了依据。

此外，《魏书·乐志》记载北魏宫廷百戏设置：“（大兴）六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长桥、缘幢、跳丸、五案以备百戏。大飧设之于殿庭，如汉晋之旧也。”<sup>[9]</sup> 2828 其中“辟邪”（狮子的别称）被纳入宫廷杂伎体系，说明北魏时期狮子舞已正式进入宫廷表演范畴，完成了从民间宗教仪式向宫廷娱乐的初步渗透，其历史地位进一步提升。

### 3. 唐代：宫廷乐舞的鼎盛与制度化

唐代狮子舞达到艺术高峰，尤以《五方狮子舞》（《太平乐》）为代表。《旧唐书·音乐志》载：“师子鸞兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为之，人居其中，像其俯仰驯狎之容。二人持绳秉拂，为习弄之状。五师子各立其方色。百四十人歌《太平乐》，舞以足，持绳者服饰作昆仑象。”<sup>[10]</sup>1059 此舞规模宏大，融合歌舞、服饰、五行思想，体现了唐代乐舞的集大成特点。

《新唐书》进一步明确其隶属龟兹乐：“龟兹伎……设五方师子，高丈余，饰以方色。每师子有十二人，画衣，执红拂，首加红袜，谓之师子郎。”<sup>[3]</sup> 狮子舞的西域渊源在此得到强调，其传播路径为“西域—龟兹—中原”。

教坊作为专门乐舞机构，亦培养狮子舞人才。《太平广记》载：“唐有人衣绯，于中书门候宰相求官。人问前任，答曰：‘属教坊，作西方师子左脚来三十年。’”<sup>[11]</sup>2038 此记载说明狮子舞在唐代宫廷的常态化演出，且舞狮者享有一定社会地位。

到了唐朝时期，狮子舞在宫廷中的发展迎来了其巅峰时刻。该时期关于狮子舞的记载非常多，《通典》《旧唐书》《新唐书》《乐府杂录》《太平御览》等史籍中都有提及，内容涉及舞狮样态、舞者的服饰、人数、隶属哪种音乐机构等。

首先，狮子舞使用于宫廷龟兹乐中。《新唐书》载“龟兹伎，……舞者四人。设五方师子，高丈余，饰以方色。每师子有十二人，画衣，执红拂，首加红袜，谓之师子郎。”<sup>③</sup>学术界有一种看法，认为狮子舞是由西域诸国经传龟兹，然后又由龟兹传到了我国内地。由此，狮子舞隶属龟兹伎符合情理。关于五方狮子的表演场景：五只狮子各占据一个方位，高一丈有余，每只狮子为一组有十二人，也就是说五方狮子至少有六十人参与表演，可见具有相当的规模。“师子郎”手执红色拂尘，系红色头巾。

当《立部伎》形成后,狮子舞又成为《立部伎》①之一——《太平乐》。唐人杜佑著《通典》云:

《太平乐》,亦谓之《五方狮子舞》。师子摯兽,出于西南夷天竺、师子等国缀毛为衣,象其俯仰驯狎之容。二人持绳拂,为习弄之状。五师子各依其方色百四十人歌《太平乐》,舞抃以从之,服饰皆作昆仑象。②

从该段史料可知,唐朝时期宫廷中的狮子舞主要用于宴享场合,舞者披着缀有长毛、象征狮身的狮被,表演时既有俯仰之姿,又有亲昵温顺之貌。狮子郎由两人手执绳拂扮演,服饰是模仿昆仑地区的装扮。狮子有五只,各占一个方位,一百四十人演唱《太平乐》,狮子随曲翩翩起舞。“五师子各依其方色”,说明唐朝是按照“五方”“五色”来舞狮的,体现了中国传统的“五行”思想。“五方”分别指的是东、南、中、西、北五个方位,对应的“五色”分别是青、赤、黄、白、黑五色,而黄色一直都是帝王的专属颜色,因此,黄色的狮子应该是居于中央位置从人数上来看,有狮子,又有歌者,仅歌者已达一百四十人,可见此时的狮子舞阵容是多么庞大。

除了以上宫廷中上演的狮子舞,在西北边疆军队中也可以看到狮子舞的身影。唐代诗人白居易《西凉伎》中云:“西凉伎,假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾,金镀眼睛银贴齿。奋迅毛衣摆双耳,如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿鼓舞跳梁前致辞。应似凉州未陷日,安西都护进来时。须臾云得新消息,安西路绝归不得。泣向狮子涕双垂。凉州陷没知不知?狮子回头向西望,哀吼一声观者悲。贞元边将爱此曲,醉坐笑看看不足。享宾犒士宴三军,狮子胡儿长在目。……奈何仍看西凉伎,取笑资欢无所愧。纵无智力未能收,忍取西凉弄为戏。”③说的是:狮子郎头戴紫髯、深目的胡人面具,狮子是木刻狮头,金眼银齿表演时做出摆耳、摇头转首等动作。

唐代以后,宫廷狮子舞开始衰弱,逐渐被归为不太受重视的百戏中。《宋史》卷九十五云:“百戏有蹴球…狮子……踏索、上竿、筋斗、擎戴、拗腰、透剑门、打弹丸之类。”此后,官方的记录中不再出现狮子舞在宫廷中的表演记录。

狮子舞是佛门的重要乐舞。它是由人扮成狮子,在脖子上挂着一串铃铛,摇铃阵舞,十分雄壮。其实狮子并不生于中国,主要产于非洲及南美巴西一带,身长七八尺,头圆而尾巴细长,毛呈黄褐色。雄狮有一头极威武、极好看的鬃毛,吼声可传数里,十分吓人。传说群兽闻之,无不服。佛教取其能发大声震动世界,借以比喻佛门之神威,所以讲究“狮子吼”。据《普曜经》记载,释迦牟尼佛初生时,“放大智光明,照十方世界”,“分手指天地,作狮子吼声”。在《佛说太子瑞应经》中又云:“佛初出时,有五百狮子从雪山来,侍到门前,故狮子乃为护法者。”而释迦牟尼本人则被佛门喻为无畏的狮子,将其坐席称之为“狮子座”。我国古代因受佛教中这类经典故事和传说的影响,才产生了狮子舞。在庙会上表演的狮子舞,狮子是由人扮成的,一般为二人,有时为数人,它不仅是辟邪、吉祥的象征,而且是绝好的杂技表演和娱乐活动。

狮子舞至唐代更为盛行，在《新唐书·音乐志》中正式命名为“五方狮子舞”。《礼记·礼运》孔颖达疏云：“五色，谓青、赤、黄、白、黑，据五方也。”五方谓东、南、西、北和中央。因为五色为五方的标志，所以五头狮子各饰以一种颜色，表演时色彩缤纷，格外醒目，并由100多人组成的伎乐部伴唱《太平乐》，更增加了载歌载舞的欢庆气氛。

### 三、唐代：狮子舞鼎盛期的系统历史记录

唐代是狮子舞发展的黄金时期，其历史书写也呈现出“系统化”与“细节化”的特征，涵盖表演形态、隶属机构、兴衰历程等多个维度，主要集中于《旧唐书》《新唐书》《通典》《太平广记》等文献中。

#### （一）宫廷狮子舞的制度性记录

唐代宫廷狮子舞以《五方狮子舞》（又称《太平乐》）为核心，多部典志文献对其进行了系统记载。《旧唐书·音乐二》载：“师子鹞兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为之，人居其中，像其俯仰驯狎之容。二人持绳秉拂，为习弄之状。五师子各立其方色。百四十人歌《太平乐》，舞以足，持绳者服饰作昆仑象。”<sup>[10]</sup> 1059

《新唐书·音乐志》补充道：“龟兹伎，……舞者四人。设五方师子，高丈余，饰以方色。每师子有十二人，画衣，执红拂，首加红袜，谓之师子郎。”

《通典》卷一四五则进一步明确：“《太平乐》，亦谓之《五方师子舞》。师子鹞兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为衣，象其俯仰驯狎之容。二人持绳拂，为习弄之状。五师子各依其方色，百四十人歌《太平乐》，舞以从之，服饰皆作昆仑象。”

这些记载共同构建了唐代宫廷狮子舞的历史图景：在形态上，狮子“缀毛为之，人居其中”，高丈余且“各依方色”（东青、南赤、中黄、西白、北黑）；在人员配置上，每只狮子配十二人，五方狮子共六十人，另有百四十人伴唱《太平乐》，二人持绳拂扮演“师子郎”；在文化属性上，既保留“昆仑象”的西域痕迹，又融入“五方五色”的中原五行思想，体现出文化融合的特征。

#### （二）狮子舞的机构归属与从业者记录

《太平广记》记载了狮子舞在宫廷教坊中的传承细节：“唐有人衣绯，于中书门候宰相求官。人问前任，答曰：‘属教坊，作西方师子左脚来三十年。’”<sup>[11]</sup> 2038 这段记录揭示了三个关键史实：其一，唐代狮子舞的教习与表演机构是“教坊”（宫廷专业乐舞机构），说明其已形成专业化的传承体系；其二，狮子舞表演有精细分工，“西方师子左脚”即负责西方白色狮子的头部表演（唐代以左为上，狮头为表演核心），且从业者需长期训练（三十年），技艺专业化程度极高；其三，从业者“衣绯”（穿红色官服），反映出唐代狮子舞艺人具有一定的社会地位，侧面印证了狮子舞在宫廷中的重要性。

### （三）安史之乱后狮子舞的衰落记录

唐代狮子舞的鼎盛局面因安史之乱而终结，相关文献详细记录了其衰落历程。《资治通鉴》卷二百一十八载：“初，上皇每酺宴……又教舞马白匹，衔杯上寿；又引犀象入场，或拜，或舞。安禄山见而悦之，既克长安，命搜捕乐工，运载乐器、舞衣，驱舞马、犀、象皆诣洛阳。”记载了安禄山将宫廷舞马（与狮子舞同属宫廷驯兽 / 拟兽表演体系）掳至洛阳的史实，暗示狮子舞也随之乱散。

《明皇杂录》则更细致地记录了狮子舞的最终命运：“玄宗尝命教舞马四百蹄各为左右，分为部目……其后上既幸蜀，舞马亦散在人间。禄山常观其舞而心爱之，自是因以数匹置于范阳。其后转为田承嗣所得，不之知也，杂之战马，置之外栈。忽一日，军中享士，乐作，马舞不能已。厮养皆谓其为妖，拥彗以击之。马谓其舞不中节，抑扬顿挫，犹存故态。吏遽以马怪白承嗣，命箠之甚酷，马舞甚整，而鞭挞愈加，竟毙于枥下。”虽主要记载舞马，但结合狮子舞与舞马同属宫廷表演的属性，可推断狮子舞也经历了“散落民间 — 被误认 — 遭损毁”的相似命运。《旧唐书·德宗本纪》载贞元四年德宗“宴群臣于麟德殿，设《九部乐》，内出舞马，上赋诗一章，群臣属和”，这是宫廷狮子舞（或同类表演）的最后余晖，德宗以后，正史中再无宫廷狮子舞的记载，标志着其鼎盛期的结束。

## （二）文学书写

### 西域渊源的强调

白居易《西凉伎》：“假面胡人假狮子……如从流沙来万里”

元稹《西凉伎》：“师子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔”

李白《上云乐》：“五色师子，九苞凤凰”

### 边疆忧思的寄托

白居易《西凉伎》：“泣向狮子涕双垂，凉州陷没知不知？狮子回头向西望，哀吼一声观者悲”

## 东亚传播的印证

崔致远《浚猊》：“远涉流沙万里来，毛衣尽破着尘埃”

可用材料：你文档中狮子舞部分的诗歌已非常完整

### 舞狮

西方老胡，厥名文康。邀游六合，傲诞三皇。西观汜，东戏扶桑。南泛大蒙之海，北至无通之乡。昔与若士为友，共弄彭祖扶床。往年暂到昆仑，复值瑶池举觞。周帝迎以上席，王母赠以玉浆。故乃寿如南山，志若金刚。青眼智智，白发长长。蛾眉临髭，高鼻垂口。非直能俳，又善饮酒。箫管鸣前，门徒从后。济济翼翼，各有分部。凤皇是老胡家鸡，师子是老胡家狗。陛下拨乱反正，再朗三光。泽与雨施，化与风翔。覩云候吕，志游大梁。重驷修路，始届帝乡。伏拜金阙，仰瞻玉堂。从者小子，罗列成行。释知廉节，皆识义方。歌管悒悒，铎鼓锵锵。响震钧天，声若皇。前却中规矩，进退得宫商。举技无不佳，胡舞最所长。老胡寄筐中，复有奇乐章，贵持数万里，愿以奉圣皇。乃欲次第说，老耄多所忘。但愿明陛下，寿千万岁，欢乐未渠央。<sup>1</sup>

从诗歌的内容来看，它描写了一个名叫“文康”的“胡人”从西方来到中国并呈献乐舞以祝圣寿的过程。这个胡人所献的乐舞中，有凤皇、师子起舞，而且被称作“举技无不佳，胡舞最所长”，所以师子舞显然是一种“胡舞”。而这个名叫“文康”的“老胡”人，有学者认为来自于中古西域粟特九姓之一的康国，文康即古康国撒马尔罕的一种译称，这种说法很有见地。<sup>②</sup>

### 《洛阳伽蓝记》中的场景化书写

北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》对长秋寺狮子舞的记载，是早期狮子舞文学书写的典范。书中写道：“四月四日此像常出，辟邪师子导引其前。吞刀吐火，腾骧一面。彩幢上索，诡譎不常。奇伎异服，冠于都市。像停之处，观者如堵。迭相践跃，常有死人。”[9]

---

<sup>1</sup> 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十一，中华书局1979年，第746—747页

这段文字的文学性体现在三方面：其一，动态描摹，“腾骧一面”捕捉了狮子舞的矫健姿态，“导引其前”明确了其在仪式中的角色，让静态的文字呈现出动态的表演画面；其二，氛围营造，“吞刀吐火”“彩幢上索”“奇伎异服”等词语，构建出热闹纷繁的仪式场景，“观者如堵”“迭相践跃，常有死人”则通过观众的反应，侧面烘托出狮子舞的吸引力，具有强烈的感染力；其三，象征暗示，“奇伎异服”虽未明说服饰特征，却暗示了狮子舞的西域来源，为后续文学书写中的“胡人”“流沙”等意象埋下伏笔。

此外，书中“白色狮子据传为文殊菩萨所乘之坐骑”的记载，将狮子舞与佛教神祇关联，赋予其“神圣性”的文学象征，使其从单纯的场景记录升华为宗教文化的载体。

唐代诗人对狮子舞的书写尤为丰富，不仅描绘其表演场景，更借以抒写家国情怀与文化交融。

### 1. 白居易《西凉伎》：胡人假面与边疆忧思

白居易在《西凉伎》中细致刻画了狮子舞的形态与情感内涵：

西凉伎，假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾，金镀眼睛银贴齿。奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。应似凉州未陷日，安西都护进来时。须臾云得新消息，安西路绝归不得。泣向狮子涕双垂，凉州陷没知不知？狮子回头向西望，哀吼一声观者悲。[3]

此诗以狮子舞为媒介，借“胡人假面”“刻木为头”等细节强调其西域来源（“如从流沙来万里”），更通过舞者“泣涕双垂”“哀吼西望”的表演，映射安史之乱后西域失守的国殇之痛。狮子舞在此不仅是娱乐，更是历史记忆与民族情感的载体。

除了《上云乐》一诗可作为狮舞传自于外域的重要证据外，唐人白居易所作的《西凉伎》一诗也十分重要，诗云：

西凉伎，假面胡人假狮子，刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿，奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞：应似凉州未陷日，安西都护进来时。须臾云得新消息，安西路绝归不得。泣向师子涕双垂，凉州陷没知不知？……③

诗中既云“假面胡人假师子”，则这种表演为胡人的假面戏无疑。其中的假师子，显然是狮子舞，这种舞蹈又明言“如从流沙来万里”，即从西域传入中国无疑。

## 2. 元稹《西凉伎》：宴乐狂欢中的胡风印记

元稹的同名诗作则侧重描绘西凉宴乐中的狮子舞：

吾闻昔日西凉州，人烟扑地桑柘稠。葡萄酒熟恣行乐，红艳青旗朱粉楼……哥舒开府设高宴，八珍九酝当前头。前头百戏竞撩乱，丸剑跳踯霜雪浮。师子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔。[4]

诗中狮子舞与胡腾舞、百戏同台竞演，展现唐代凉州作为西域门户的文化交融盛况。“师子摇光毛彩竖”一句，生动再现了舞狮时毛发竖立、光彩摇动的动态美。

## 3. 李白《上云乐》：仙倡献瑞与西域想象

李白《上云乐》以浪漫笔法将狮子舞神化：

金天之西，白日所没。康老胡雏，生彼月窟……老胡感至德，东来进仙倡，五色师子，九苞凤凰。[3]

诗中的“五色师子”被赋予祥瑞寓意，作为西域“仙倡”进献中原，体现了唐代对异域文化的包容与想象。

## 4. 崔致远《狻猊》：东亚文化圈中的狮子舞流转

新罗文人崔致远在《乡乐杂咏五首·狻猊》中写道：

远涉流沙万里来，毛衣尽破着尘埃。摇头掉尾驯仁德，雄气宁同百兽才。[2]

此诗明显受白居易《西凉伎》影响（“远涉流沙万里来”呼应“如从流沙来万里”），说明狮子舞不仅传入中国，更东渐韩半岛，成为东亚文化共享的艺术形式。

狮子舞在韩半岛歌舞演戏中传承的史料，最早可追溯至新罗末年崔致远（859-?）

所作《乡乐杂咏五首》<sup>①</sup>，其中有描述狮子舞的《狻猊》篇：“远涉流沙万里来 毛衣尽破着尘埃 摇头掉尾驯仁德雄气宁同百兽才。”<sup>②</sup>

值得注意的是，比新罗末年崔致远生活年代更早的唐代诗人白居易（742—846），有诗作《西凉伎》：“西凉伎，假面胡人

假师子，刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿，奋迅毛衣摆又耳，如从流沙来万里。”<sup>③</sup>从唐人白居易的“如从流沙来万里”到新罗末期人崔致远的“远涉流沙万里来”，由诗歌文字上来看，崔致远的诗篇《浚猊》对白居易的《西凉伎》有直接的承袭关联。

狮子舞的文学书写不仅记录其艺术形态，更折射出文化融合与功能变迁的深层脉络。

### 1. 西域渊源与本土化进程

史料反复强调狮子舞“出于西南夷天竺、师子国”（《旧唐书》）、“如从流沙来万里”（白居易），其道具（刻木为头、金眼银齿）、服饰（昆仑象）、舞者（紫髯胡儿）均具胡风。但唐代将其纳入“五方五行”体系（五色狮对应五方），表明外来艺术的本土化重构。

### 2. 宗教功能与世俗娱乐的双重性

南北朝时狮子舞为佛教行像仪仗，唐代成为宫廷宴乐《太平乐》，宋代归为百戏，明清下沉为民俗活动，其功能从宗教驱邪渐变为世俗娱乐，反映了艺术与宗教、宫廷与民间的互动。

### 3. 文学书写的抒情与象征传统

诗人借狮子舞抒写国族命运（白居易）、文化交融（元稹）、祥瑞想象（李白），使其超越娱乐层面，成为文学中富有象征意义的意象。东亚汉诗（如崔致远）对狮子舞的接受，更凸显其作为文化符号的跨地域影响力。

## 二、舞龙书写

### （一）历史书写

祈雨仪式中的舞龙：《春秋繁露·求雨》“为大苍龙一，长八丈……小童八人，皆斋三日，服青衣而舞之”

唐代宫廷与民间：《通典》柳宗元柳州祭祀

### （二）文学书写

李约《观祈雨》：“桑条无叶土生烟，箫管迎龙水庙前”

## 张九龄《奉和圣制烛龙斋祭》

### 舞龙

舞龙也是我国最具民族特色的舞蹈之一。在汉文化中,龙多被认为是水神。《山海经·大荒东经》曰:“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。”[12]359 在科学技术尚不发达的古代,舞龙与《桑林》乐舞表演曾是我国古代宫廷和民间常用的两种祈雨形式。《神龙求雨书》载:“春夏雨日而不雨,甲乙命为青龙,又为火龙,东方小童舞之。……壬癸不雨,命为黑龙,北方老人舞之。”<sup>1</sup>《春秋繁露·求雨》更是详细记载了汉代舞龙求雨之事:“春旱求雨。……祝曰:‘昊天生五谷以养人,今五谷病旱,恐不成实,敬进清酒、膊脯,再拜请雨。雨幸大澍,即奉牲祷。’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,皆东乡(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。……凡求雨,大体丈夫藏匿,女子欲和而乐。”[13]352-355 伴随季节变化,舞龙求雨的演员人数、年龄、服装以及假龙的颜色皆有变化。

隋唐时期,舞龙也和祭祀水神及其求雨有关。杜佑《通典》就曾记载了柳宗元被贬柳州时与大龙潭乡民祭神求雨的情形:“春祭王城东门外,舞八丈大青龙,另有十条小青龙伴随,由青衣少年持舞。……冬祭王城北门外,由黑衣者舞六丈大黑龙和五条小黑龙。”<sup>2</sup>此外,不少唐诗也涉及民间舞龙求雨的相关情况,如李约《观祈雨》云:“桑条无叶土生烟,箫管迎龙水庙前。朱门几处看歌舞,犹恐春阴咽管弦。”从观祈雨、听管弦、看歌舞来看,唐代舞龙表演已具有娱神娱人的双重功能。

除民间舞龙祭祀祈雨外,唐代宫廷也有相关活动。张九龄《奉和圣制烛龙斋祭》曰:“上帝临下,鉴亦有光。……烛龙煌煌,明宗报祀。于以助之,天人帝子。……沛然时雨,雨我原田。”[14]563“烛龙”“鼓舞”,祭于坛前。奉皇帝之命,张九龄创作了这首祈雨歌诗。

## 三、鱼龙曼延与黄龙变书写

### (一) 汉代鱼龙曼延

《汉书·西域传》

张衡《西京赋》

李尤《平乐观赋》

## （二）隋唐黄龙变

《隋书·音乐下》大业二年表演

可用材料：

《隋书·音乐下》：“有舍利先来，戏于场内，须臾跳跃，激水满衢，鼉鼉龟鳖，水人虫鱼，遍覆于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰‘黄龙变’。”

### 1. “鱼龙曼延”与“黄龙变”

《隋书·音乐中》曰：“及宣帝即位，而广招杂伎，增修百戏。鱼龙漫衍之伎，常陈殿前，累日继夜，不知休息。”[1]342 唐人杨炯《奉和上元酺宴应诏》曰：“百戏骋鱼龙，千门壮宫殿。”可见，“鱼龙曼延”乃是隋唐时期表演的大型娱乐节目。不过，从编排上看，“黄龙变”应是百戏“鱼龙曼延”节目的简化表演。

据《隋书·音乐下》记载，“黄龙变”曾是突厥染干来朝时，隋炀帝命乐人表演的重头戏。

初于芳华苑积翠池侧，帝帷宫女观之。有舍利先来，戏于场内，须臾跳跃，激水满衢，鼉鼉龟鳖，水人虫鱼，遍覆于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰“黄龙变”。[1]381

依其所记，“黄龙变”表演流程大体为：先是一批神兽（海龟、鳖甲、美人鱼等）在水池内跳跃翻腾，不时做着各种逗人的喜剧性动作；不一会，一头巨型鲸鱼浮出水面，喷出的水雾熠熠生辉；不经意间，又有一条巨型黄龙顺着水雾腾空而降。可见，“黄龙变”实质就是拟兽表演。只不过该节目把多个拟兽节目（龟、甲、鱼、龙）有机地编连起来，并最终形成一个很有看点的娱乐节目。

《礼记·礼运》曰：“鳞凤鱼龙，谓之四灵。”[7]161 所谓“灵物”，即能够沟通“神灵”的祥瑞之物。如此说来，拟兽表演鳞凤鱼龙不仅可以消灾辟邪，而且还能带来祥瑞之气。早在汉代，“鱼龙曼延”已经成为我国古代较大型的拟兽及幻术表演。《汉书·西域传》载：“孝武之世……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。”颜师古注曰：“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，跳跃激水，作雾障日，毕，化成黄龙八丈，出水敖戏于庭，炫耀日光。”[8]3929—3930

关于“鱼龙曼延”的表演，汉代文赋也有所记载。

东汉张衡《西京赋》曰：“巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而拿攫，猿

狻猊超而高援。怪兽陆梁,大雀踔踔。白象行孕,垂鼻磷困。海鳞变而成龙,状婉婉以显显。”东汉李尤《平乐观赋》云:“禽鹿六驳,白象朱首。鱼龙曼延,畏延山阜。龟螭蟾蜍,挈琴鼓缶。”可见,“鱼龙曼延”当是演员装扮成龟、鱼、龙、熊、虎、猿、凤鸟、白象等祥瑞之兽在水中进行表演的大型乐舞。在音乐声中,这些瑞兽依节目编排次第陆续登场表演。在精美道具、舞台布景以及幻化的水雾烟云之中,这些憨态可掬的动物们仿佛是在海底世界或动物园举办展演大会。如此精妙绝伦的表演,把观众带入了远古“百兽率舞”的情景画面。

从《隋书》记载的“黄龙变”表演来看,很多场合可能已简化表演。也许今天的舞龙、舞狮、舞麒麟、舞鱼、舞龟、舞蚌等表演乃是“鱼龙曼延”节目衰败后的分解或拓展表演。

## 四、小结：驯兽与拟兽书写的文化意涵

驯兽书写：从朝贡方物→盛世符号→衰世隐喻

拟兽书写：西域来源的反复强调→本土化改造（五方五色）→家国情怀的寄托

### 驯兽类历史书写的整体特色总结

驯兽类百戏的历史书写绝非简单的表演记录,而是呈现出多重特色:其一,史料类型的多元互补,史书(本纪、礼乐志)奠定事件脉络,文学作品(辞赋、诗文)补充场景细节,类书(《太平御览》)汇编零散史料,共同构建了立体的历史图景;其二,政治象征的深度渗透,舞马、驯象的记载始终与朝贡体系、盛世叙事绑定,动物表演被赋予“祥瑞”“国力”的隐喻意义;其三,时代变迁的敏感映射,从汉魏的简略记录到唐代的繁密书写,从盛世的奢华描写到战乱后的悲剧叙事,书写内容与风格的变化直接呼应着王朝兴衰与社会心态的转变;其四,遗失与留存的遗憾并存,如《舞马歌》二十七首的失传,反映了历史书写的碎片化特征,而现存史料的相互印证,则为后人留下了探寻驯兽百戏真实面貌的线索。这些特色共同构成了驯兽类百戏历史书写的独特价值,使其不仅是艺术史的重要资料,更成为解读古代政治、文化与社会珍贵窗口。