



教育部人文社会科学重点研究基地
复旦大学中国古代文学研究中心

汉代散乐百戏与汉代俗乐运动（陈维昭）

2010-06-03 访问次数: 174

汉代散乐百戏与汉代俗乐运动[①]

陈维昭

(复旦大学 中文系, 上海 200433)

[内容提要]对于散乐、角抵、百戏，学界历来多从民间维度进行研究。本文探讨散乐、角抵、百戏在其历史演变过程中与汉代官方体制、官方意识形态的联系。汉代自上而下的俗乐运动和俗乐官署的建置，对汉代俗乐的发展与流变起着极其重要的影响。

[关键词]散乐 角抵 百戏 俗乐运动 乐署体制 官方意识形态

Sanle and Baixi (Variety Shows) and the Popular Entertainment Movements in Han Dynasty

Chen Wei-zhao

(Department of Chinese, Fudan University, Shanghai 200433)

Abstract: This paper discusses the relations between the developments of several entertainment forms (Sanle, Jiaodi and Baixi) and the musical institutions and the official ideology in Han dynasty.

Key words: Sanle, Jiaodi and Baixi (Variety Shows) Popular Entertainment Movements Musical Institution Official Ideology

对于“散乐”、“百戏”、“角抵”这些名词，治戏曲史者大都习用如常。但是，这些名词的具体指涉在不同的历史时段却发生过变异，这不妨作为问题提出来讨论。

散乐起源于周代，原指民间乐舞。《周礼》“春官宗伯第三”说：“旄人掌教舞散乐，舞夷乐。”郑玄注曰：“散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣，自有舞。夷乐，四夷之乐，亦皆有声歌及舞。”《周礼》的“旄人掌教舞散乐”指的是乐种；郑玄的“散乐，野人为乐之善者”，其“散乐”是指乐人的身份。这里涉及两个问题：一是周代“散乐”的具体指涉，二是郑玄以东汉黄门倡去注解周代散乐，是否合适。

对于郑注，唐代贾公彦疏为：“……云‘散乐，野人为乐之善者’，以其不在官之员内，谓之为‘散’，故以为野人为乐善者也。云‘若今黄门倡矣’者，汉倡优之人，亦非官乐之内，故举以为说也。”[②]郑玄说，周代的“散乐”是指野人中之善于乐者，就好象东汉的黄门倡。究竟哪方面象东汉的黄门倡呢？贾公彦认为郑玄是从乐人的编制上说的，“野人”即庶人，平民，它与都邑之士、朝客相对，因而“散乐”即指那些不在官员的编制之内的在野之人；因而所谓的“若今黄门倡”，即是指散乐不在“官乐之内”。宋代郭茂倩的《乐府诗集》卷五六舞曲歌辞《散乐附》的题解为我们提供了另一种认识汉代散乐和黄门鼓吹的角度。题解说：“《周礼》曰：‘旄人教舞散乐。’郑康成云：‘散乐，野人为乐之善者，若今黄门

倡。’即《汉书》所谓黄门名倡丙强、景武之属是也。汉有黄门鼓吹，天子所以宴群臣。然则雅乐之外，又有宴私之乐焉。《唐书·乐志》曰：‘散乐者，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。’” [③]清代孙诒让把这一意思更加明朗化，他认为贾公彦把“散乐”之“散”理解为“冗散”，是不正确的。孙氏认为，《周礼》此处所涉及的是杂乐，取其“亚次雅乐之义”；所谓“若今黄门倡”，是从音乐的性质上说的，“此黄门倡，即习黄门鼓吹者，非雅乐，故郑引以况散乐也。” [④]应该说，孙氏的理解是正确的。这也为我们理解汉代黄门鼓吹乐的俗乐性质提供了佐证。

“百戏”为杂乐杂技的总称。它起于秦代。 [⑤]在汉代，它与“散乐”成了同义词。杜佑《通典》在引述汉代蔡质《汉仪》关于“舍利兽从西方来”的记述之后说：“如是杂变，总名百戏。” [⑥]徐坚等《初学记》引梁元帝《纂要》说：“古艳曲有北里、靡靡、激楚结风、阳阿之曲。又有百戏，起于秦汉。有鱼龙蔓延、高絙凤皇、安息五案、都卢寻橦、丸剑、戏车、山车、兴云、动电、跟挂、腹旋、吞刀、履索、吐火、激水、转石、嗽雾、扛鼎、象人、怪兽、舍利之戏。” [⑦]郭茂倩《乐府诗集》说：“秦汉已来，又有杂伎，其变非一，名为百戏，亦总谓之散乐。自是历代相承有之。” [⑧]这些都是唐、宋人的推断，他们用“百戏”去指称散乐。百戏作为娱乐形式，起源于秦代，但“百戏”一词的最早出现则在汉代。

角抵戏的最早源头是周代的角力游戏。《礼记·月令》说：“孟冬之月……天子乃命将讲武，习射御，角力。” [⑨]清代孙希旦的集释说：“此即《周礼》‘冬大阅’之礼也。春治兵，夏芟舍，秋振旅，冬大阅，皆所以习武事也，而唯冬之大阅为盛，《左传》所谓‘三时务农，一时讲武’也。角力，角击刺之技勇。习射御以讲车乘之武，角力以讲步卒之武。” [⑩]角力与射御是“武事”的一部分，都是农闲时的“军事演习”。刘昭在解释《后汉书》的“乘之”时引《礼记·月令》的话，并引卢植的注解：“角力，如汉家乘之，引关蹶蹶之属也。” [11]相对于真实的战争来说，射御与角力具有模拟的性质，由模拟而游戏，是水到渠成的事情。角抵戏即由此而生。

具体说来，角抵起于战国时期。据董说《七国考》所引《汉武故事》，“内庭常设角抵戏。角抵者，六国时人所造也。或曰角抵，楚人造。” [12]秦代的角抵戏甚为盛行，秦二世即嗜好之。《史记》说：“是时二世在甘泉，方作骹抵优俳之观。” [13]可见秦代的角抵戏已经与优俳发生了关联，秦二世是在上林苑的甘泉宫观赏角抵戏的，其场面规模应该不小。恐怕秦代的角抵戏已不仅仅是伎艺射御之较量游戏。班固《汉书·刑法志》说：“春秋之后，灭弱吞小，并为战国，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸视。而秦更名角抵，先王之礼没于淫乐中矣。” [14]角抵戏至秦代，已成了一种“淫乐”形式。

汉初曾罢角抵戏。至汉武帝，则复盛，比秦代可谓有过之而无不及。武帝广开上林苑，穿昆明池，建千门万户之宫，设酒池肉林以飨四夷之客。欧阳询《艺文类聚》引《汉武故事》说：“未央庭中，设角抵戏，享外国，三百里内观，角抵者，使角力相触也，其云雨雷电，无异于真，画地为川，聚石成山，倏忽变化，无所不为。” [15]按《汉武故事》的解释，武帝时的角抵戏，已经是“云雨雷电，无异于真，画地为川，聚石成山，倏忽变化，无所不为”。角抵戏已经是大量吸收了鱼龙蔓延等“姊妹艺术”。《史记》说：“是时上（指汉武帝——引者）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。於是大骹抵，出奇戏诸怪物，多聚观者，行赏赐，酒池肉林，令外国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，而骹抵奇戏岁增变，甚盛益兴，自此始。” [16]这里的角抵已经是“奇戏诸怪物”。《汉书》说：武帝元封“三年春，作角抵戏，三百里内皆观。” [17]元封六年“夏，京师民观角抵于上林平乐观” [18]。这是三百里内皆能观赏到的宏大规模的角抵戏。颜师古引文颖注：“名此乐为角抵者，两两相当角力，角技艺射御，故名角抵，盖杂技乐也。巴俞戏、鱼龙蔓延之属也。汉后更名平乐观”。 [19]文颖把角抵戏与百戏联系起来，指出汉代的角抵戏即与巴俞戏、鱼龙蔓延是同类的娱乐。陈旸说得更加明确：“角者，角其伎也。两两相当，角及伎艺射御也。盖杂技之总称云。” [20]《汉书·西域传》说：“自是之后，明珠、文甲、通犀、翠羽之珍盈于后宫，蒲梢、龙文、鱼目、汗血之马充于黄门，钜象、师子、猛犬、大雀之群食于外囿。殊方异物，四面而至。于是广开上林，穿昆明池，营千门万户之宫，立神明通天之台，兴造甲乙之帐，落以随珠和璧，天子负黼依，袭翠被，冯玉几，而处其中。设酒池肉林以飨四夷之客，作《巴俞》都卢、海中《矲极》、漫衍鱼龙、角抵之戏以观视之。及赂遗赠送，万里相奉，师旅之费，不可胜计。” [21]据颜师古注，《巴俞》指巴俞之乐，乃巴州、渝州等边缘地区的乐舞。巴俞之人“劲锐善舞”，曾从汉

高祖定三秦有功。高祖喜观其舞，因令乐人习之，于是朝廷中便有《巴俞》之乐。所谓“漫衍”，即张衡《西京赋》所说的“巨兽百寻，是为漫延”，也即是人扮成百寻之长的巨兽。所谓“鱼龙”，“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。”[22]

和帝时期的李尤曾写下著名的《平乐观赋》。平乐观乃汉代表演大型综艺娱乐节目角抵戏的主要场所，李尤此赋写的是东汉洛阳的平乐观，它展现了角抵戏的“秘戏连叙”的情形：

“戏车高撞，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。吞刃吐火，燕躍乌跄。陵高履索，踔跃旋舞。飞丸跳剑，沸渭回扰。巴渝隈一，逾肩相受。有仙驾雀，其形蚴虬。骑驴驰射，狐兔惊走。侏儒巨人，戏谑为耦。禽鹿六駮，白象朱首。鱼龙曼延，崑■（左山右延）山阜。龟螭蟾蜍，挈琴鼓缶。”[23]而张衡则以“角觝之妙戏”总领所有的散乐百戏。至此，角抵戏发生了巨大的变化，成了百戏的代称，它已经与“讲武之礼”没有什么关系，而成了一种综合性更强的大型杂技幻术表演。

由于汉代的角抵戏已经不是“两两相角”的简单角力游戏，而是规模宏大的综艺表演，因而它的耗资便是巨大的。于是，当后世帝王意识到国家财政危机的时候，就会有“去角抵，减乐府”之举。[24]

二

散乐、角抵、百戏起源于不同时期，所指称的“乐”形态也大异，为什么在后世会演变成指同一种现象呢？我认为，这期间，汉代的俗乐运动起了关键性的作用。

“俗乐”是与“雅乐”相对而言的。“雅乐”概念的内涵与外延随着历史的发展而发生变化。“俗乐”概念的外延同样处于变化之中。大体而言，“俗乐”指雅乐之外的民间音乐、外来音乐和散乐百戏。《新唐书》说：“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰‘部当’。”[25]这段话里面的“自周、陈以上”，历来被理解为隋朝之前的“全部历史”，即隋文帝之前，雅郑淆杂而无别；至隋文帝才开始明确区分雅俗二部。如果这是《新唐书》作者的看法，那么这种看法是不符合事实的。

实际上，自《汉书》开始，断代史的记述往往是针对本朝而言，“自……以上”不一定指“有史以来”，而可能是指离本朝不远的前一段时期。唐杜佑《通典》在“散乐”条自注曰：“隋以前谓之百戏。”[26]杜佑并非指隋代之前的“有史以来”，“散乐”都叫做“百戏”，而只是指隋代以前的一段时间里（应是指南北朝时期），散乐被称为“百戏”。《新唐书》所说的“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别”，应该是指隋朝之前的一段时期。汉代的雅乐与三代之雅乐相比，固然显得不“纯”（这其实是历史发展的必然）；但以汉代而言，不仅雅乐与俗乐的界限相对分明，而且这种观念得到了体制化，设置了太乐署与乐府。尽管其间多有交叠之处，但两署的职能分工大致分明。

在“汉代有雅、俗两部乐”的基本观念下，我们再来看看汉代的俗乐运动。所谓俗乐运动，是指汉代（尤其是武帝）以来那股自上至下的崇尚俗乐的风潮。

汉高祖来自楚地、乐楚声。刘邦之父平生所好者为屠贩少年、酤酒卖饼、斗鸡蹴鞠。成帝继承了祖宗的蹴鞠趣味。灵帝本身的嗜好则更为独特：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”[27]似乎凡带个“胡”字，他都喜欢，一切来自“胡”的娱乐，他都喜爱。灵帝的个人爱好，引发了京都新一轮的崇“胡”风潮，“京都贵戚皆竞为之”。而把汉代俗乐运动推向高潮的则是汉武帝。武帝时，身毒（即天竺）国来献连环鞮，这是用白玉做的马络头，又以玛瑙为勒（带嚼子的马络头），以白光琉璃为马鞍。马鞍在暗室里，发光十余丈远，光亮如同白昼。这很快就在长安掀起了一场“饰马”的时尚风潮。贵族们竞相为其爱马添加雕镂之金玉玛瑙，有时一匹马的装饰费用高达百金，都以南海白蜃为珂，以紫金为萼。在视觉造成了强烈的刺激效果。不仅如此，贵族们还要追求听觉效果，为马加上铃镊，装饰上流苏，这样，马跑动起来便如撞钟磬。

哀帝的罢乐府并未能有效地改变这一自上而下的俗乐运动。《后汉书·五行志》记录了东汉时的一系列“服妖”现象。服妖，即服饰怪异。东汉时谶纬之学大盛，时人认为奇装异服即

预示天下将有变故，所以称之为“妖”。《后汉书》载：“更始诸将军过雒阳者数十辈，皆赝而衣妇人衣绣拥■（上髟下屈）。时智者见之，以为服之不中，身之灾也，乃奔入边郡避之。是服妖也。其后更始遂为赤眉所杀。”[28]将军而衣妇人衣绣，这是一种病态的风尚，是对“雅乐”及其相应的主流意识形态的大幅度偏离。而女人们的风尚更是奇特：

桓帝元嘉中，京都妇女作愁眉、啼妆、堕马髻、折要步、齟齿笑。所谓愁眉者，细而曲折。啼妆者，薄拭目下，若啼处。堕马髻者，作一边。折要步者，足不在体下。齟齿笑者，若齿痛，乐不欣欣。[29]

这种审美风尚颇有“后现代”意味，它是汉代俗乐旨趣的登峰造极。

俗乐风尚无处不在，它甚至成了朝廷礼仪的一部分。比如，鱼龙曼延等百戏成为朝廷举行节庆礼仪的一个环节。东汉卫尉蔡质具体地介绍了正月旦的仪式程序，其中便有倡乐和鱼龙曼延。[30]角抵戏则用于“遣卫士”的仪式中，“观以角抵”成了慰劳退役卫士礼仪的一个环节。[31]角抵戏有时也用以款待外宾。汉宣帝元康二年，乌孙人入汉迎取少主，“天子自临平乐观，会匈奴使者、外国君长大角抵，设乐而遣之。”[32]位于今天东北地区的夫余国，每以腊月祭天，连日歌舞。其王曾于汉顺帝时朝汉，汉顺帝“作黄门鼓吹、角抵戏以遣之”。[33]帝王的爱好的，官方的体制，直接影响了时代的审美风尚。

三

在我们探讨汉代散乐百戏与俗乐运动的关系的时候，我们不要忘了先秦以来散乐百戏的另一个来源——胡乐。

“胡”，是中国古代对北方和西方民族如匈奴等的称呼。汉、魏、晋、南北朝人把西域诸国称为“胡”。陈旸的《乐书》把“乐”分为“雅部”、“胡部”和“俗部”三部分。（元代马端临的《文献通考》也如法炮制）其“胡”是一个泛称，泛指“四夷”，即包括东夷、西戎、北狄、南蛮。但陈旸的胡部之“乐”乃是“乐舞”之乐（yuè），包括八音（金、石、丝、竹、匏、土、革、木等八种乐器）、歌、舞三部分。他把杂乐（女乐、散乐、百戏等）归入“俗部”。其实“杂乐”中有很多是由“胡”传入中国的。在这一点上，本文不采用陈旸的分类法，而是使用本人一贯的理解：“乐”包括乐（yuè）舞和娱乐（lè）。[34]

“胡乐”，原指北方或西北方民族或西域各地的音乐，《资治通鉴·唐肃宗至德元载》：“上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐，杂戏。”胡三省注：“胡乐者，龟兹、疏勒、高昌、天竺诸部乐也。”[35]这些音乐从汉唐时代起大量进入中原。姚华《曲海一勺·明诗》：“北曲虽起金元，似出塞外，颇疑血统，或杂异姓。然而汉唐以来，胡乐侵入中原，何啻一二？”进入中原之后的胡乐在汉唐时代之后便渐渐融入了民族音乐之中。“胡”的概念在外延上有一定的流动性，音乐史家王光祈先生曾经指出，中国在秦汉以前，无论政治或者文化方面，都不是“统一的国家”。政治的统一始于秦代，文化的统一始于汉代。在秦汉以前，国中各族林立，各有其特殊文化。伶州鸠、晏子、《管子》的乐律观点，只是代表了中国北方一部分民族的音乐文化。而当时的中国南方则各自有其乐制，与北方一部分民族并不相同。到了春秋战国时代，北方诸族才开始发现其他各族的音乐颇与己异，因而取材异族，渐将原来七律，逐渐增补成十二律的乐制。[36]所谓“华夏正声”其实是就北方中原地区的音乐文化而言的（何况中原地区还有“郑卫之音”）。乐律由原来的五律发展到七律、十二律的时候，正宗意义上的“雅乐”也就随着历史的洪流而逝去，这是周代以后不复有真正的雅乐的原因。

汉武帝建元二年（公元前139年），出于打击匈奴的军事战略上的目的，汉使张骞出使大月氏。张骞在西域的传奇经历，这为稍知中国历史者所熟知。但是，张骞由其传奇经历而为武帝封为博望侯，由此对当时的吏民产生了一个影响，却是值得一提。《史记·大宛列传》记述了张骞的事迹之后说：

自博望侯开外国道以尊贵，其后从吏卒皆争上书言外国奇怪利害，求使。天子为其绝远，非人所乐往，听其言，予节，募吏民毋问所从来，为具备人众遣之，以广其道。来还不能毋侵盗币物，及使失指，天子为其习之，辄覆案致重罪，以激怒令赎，复求使。使端无穷，而轻犯法。其吏卒亦辄复盛推外国所有，言大者予节，言小者为副，故妄言无行之徒皆争效之。[37]

可以想见，这种“争上书言外国奇怪利害”的风气将会怎样影响一个时代的文化风尚的。西域的乐舞，也随着张骞风尘仆仆的步履进入到中原文化的母体中。

当然，西域乐舞和北方乐舞之进入中原文化，由来以久，渠道也不少，张骞只是其中一次具有浓厚政治色彩的事件。外来乐舞与“四夷”乐舞一样，都被视为非华夏“正声”。换一个角度说，外来乐舞与“四夷”乐舞对原本华夏的俗乐有着重要的影响。

《辽史·乐志》说：

自周衰，先王之乐以亡缺，周南变为秦风。始皇有天下，郑、卫、秦、燕、赵、楚之声迭进，而雅声亡矣。汉、唐之盛，文事多西音，是为大乐、散乐；武事皆北音，是为鼓吹、横吹乐。雅乐在者，其器雅，其音亦西云。[38]

这是《辽史·乐志》在总结有辽一代之乐时所说的，其意在感叹先王之乐的亡缺。作者指出，汉唐时代，朝廷音乐的主流是外来音乐，是西音和北音。文事多大乐、散乐，武事所则都是北音。有人说：“‘大乐’指郊庙祭祀、朝会宴飨音乐。”[39]其实，这里的“大乐”并不是“太乐”或“大予乐”，而仍是指西域音乐。《辽史·乐志》说：“自汉以来，因秦、楚之声置乐府。至隋高祖诏求知音者，郑译得西域苏祇婆七旦之声，求合七音八十四调之说，由是雅俗之乐，皆此声矣。用之朝廷，别于雅乐者，谓之大乐。”[40]大乐不是雅乐。

汉代以来，胡乐进入中原，由于朝廷的大力提倡，遂成为一种时尚。汉武帝着西服以听朝，[41]这既是帝王独尊的象征，同时也代表一种时尚。武帝的嗜好在当时的王公贵族中有着广泛的影响，前文谈到的京师王侯的“饰马”之风，即是追随来自天竺的西方时尚。

如何估计西域之“乐”对中原文化的影响呢？杜佑干脆说，散乐都是出自西域。他说：“大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域，始于善幻人至中国。”[42]杜佑所说的散乐杂戏，包括幻术杂技，也包括歌舞戏（如《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《窟■（左石右壘）子》等）。散乐百戏中有一些的的确确是来自“胡”，如《后汉书》所记述的西南夷掸国[43]王献乐及幻人事件。[44]但说所有散乐杂戏“皆出西域”是不是符合事实呢？马端临则说：“散乐……其杂戏盖起于秦汉。”[45]

究竟散乐起于中原本土，还是属于外来货？这个问题就如“戏曲起源”问题一样，后人能够把握到的只是一些“渊源”关系，而“起源”则属于一个历史哲学的问题。[46]倘若从“渊源”关系的角度看，杜佑其实揭示了这样的事实：散乐在其历史演变的过程中吸纳了大量西域杂技杂乐的成份。而在这吸纳的过程中，汉代无疑是一个里程碑式的阶段。

四

俗部之乐、胡部之乐在西汉主要是由乐府管理的，在东汉则主要由承华令管理。学界在讨论这一问题时往往会引用《隋书·天文志》中的一段话：

翼二十二星，天之乐府，主俳倡戏乐，又主夷狄远客，负海之宾。星明大，礼乐兴，四夷宾。动则蛮夷使来，离徙则天子举兵。[47]

司马迁《史记·天官书》说：“翼为羽翮，主远客。”唐代张守节即用《隋书》的这一说法去为《史记》正义，他说：“翼二十二星为天乐府，又主夷狄，亦主远客。”[48]

《隋书》这段话其实是引述自汉代纬书《春秋元命苞》（或题《春秋元命包》），但是，《隋书》在引述时作了一点小小的改动。《春秋元命苞》原文如此：

翼宿，主南宫之羽仪，文物声明之所丰楙，为乐库，为天倡。先王以宾于四门，而列天庭之卫。主俳倡，近太微而为尊。[49]

这里说的是“乐库”而不是“乐府”。“库”者，储藏之屋舍也。“为乐库”者，即是总称“乐”的汇集之所。“乐府”则是一个专称，在西汉是特指与太乐并立的另一个乐署。宋代李昉等的《太平御览》[50]、陈旸的《乐书》[51]、明代陈禹谟对隋代虞世南的《北堂书钞》的补注[52]等在引述《春秋元命苞》时都引述为“乐库”。“翼宿……为乐府”，这只是表明了唐代人魏征、张守节等人对汉代乐府的一种理解，并不等于汉代的实际。

“乐府”与“乐库”，虽一字之差，意义却大相径庭。《春秋元命苞》原文的意思是，天上的翼宿主南宫之羽仪、礼乐制度、声教文明，所以是“乐”之府库，同时也代表司乐之主体——俳倡；主俗乐，但却不仅仅主俗乐。“先王以宾于四门”，“四门”指明堂四方之门，也与礼乐相关。[53]宋代陈旸对这段话的进一步解释是：“然则俳倡之乐，上应列星，盖主乐府以为羽仪，非所以导人主于流淫也。”[54]陈旸的这种演绎应该是符合《春秋元命苞》的本意的。

而《隋书》把“乐库”改为“乐府”，意思即迥然有别。按《隋书》的改动，人们很容易误以为汉代的俳倡仅仅归属于乐府管理。有一些学者正是如此使用《隋书》的这一改动的。但是，我们知道汉代有黄门倡。（据王运熙先生推断，黄门倡起源于汉武帝时代）那么，黄门倡究竟是归属于黄门署，还是归属于乐府？实际上，在汉代，俳倡并不在官员的编制中，而是分散在一些与“乐”有关的部门中，不仅乐府中有俳倡，黄门署中有俳倡，甚至此外的其他部门也有俳倡。我们只能说，在西汉，胡乐、杂乐主要由乐府管理。

自汉哀帝罢乐府之后，原乐府中的一部分被罢去，另一部分则归入太乐。但是皇家的俗乐娱乐需求并不因哀帝的罢乐府而偃旗息鼓。那么，在东汉，代替乐府去承担俗乐娱乐的职能者又是什么呢？是承华令。《唐六典·太常寺卷第十四》“鼓吹署”条说：

后汉少府属官有承华令，典黄门鼓吹百三十五人，百戏师二十七人。[55]

杜佑《通典》也说：“后汉有承华令，典黄门鼓吹，属少府。”[56]

有人在引述《唐六典》和《通典》这两段话时把“汉”字前面的“后”字漏掉，[57]这就不够准确了，这使人误以为整个汉代都是由承华令去典黄门鼓吹和百戏的，也使得这则材料成为一些学人用以考证“西汉黄门鼓吹署”的文献依据。

宋代陈旸的说法则较为特别，他说：“象人之戏，始于周之偃师，而百戏之作见于后汉。故大予乐少府属官承华令典黄门鼓吹、百戏师二十七人。”[58]在“少府”之前冠以“大予乐”，不知何解。或者象一些学者所理解的，东汉的“大予”并非西汉的“太乐”。

由这些文献看，黄门鼓吹的行政长官是承华令。既然承华令所典范围包括“百戏师”，那么承华令所典之“乐”的性质即是俗乐，起码包括俗乐。一些学者也是从这个角度去判断黄门鼓吹的性质的。

五

汉代的散乐百戏虽然源自先秦和秦代，但它的“戏”已经发生了新的变化。它不仅保留了先秦以来“戏”的戏耍、娱乐内涵，而且，当戏耍形式一旦与故事性、扮演性相结合，便产生了最早的戏剧形态。“戏”的两大义项（游戏与扮演）[59]至汉代而始全。

汉代是否已经出现戏剧形式了呢？

据《乐府杂录·俳优》载：“开元中，黄幡绰，张野狐弄参军，始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放。”[60]是东汉和帝时即有参军戏。但据唐欧阳询《艺文类聚》引《赵书》：“石勒参军周雅，为馆陶令，盗官绢数百匹，下狱。后每设大会，使与俳儿，着介帻，绢单衣。优问曰：‘汝为何官，在我俳中？’曰：‘本馆陶令’。计二十数单衣，曰：‘政坐耳。是故入辈中’。以为大笑。”[61]则参军戏起于五代时期。究竟《乐府杂录》与《赵书》，哪一个记述更符合历史真实呢？守山阁藏书本和《古今说海》本的《乐府杂录》在“经年乃放”后面还有“后为参军误也”。究竟“误也”是指“后为参军”是错误的记述，还是指整段记述都是错误的？《说郛》本则作“终年乃复，故为参军”。

王国维先生指出，汉代的时候还没有参军一官，所以《赵书》应该更符合实际。

段安节又说：

自昔传云：“起于汉祖，在平城，为冒顿所围，其城一面即冒顿妻阏氏，兵强于三面。垒中绝食。陈平访知阏氏妒忌，即造木偶人，运机关，舞于障间。阏氏望见，谓是生人，虑下其城，冒顿必纳妓女，遂退军。……”后乐家翻为戏。其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑，闾里呼为“郭郎”，凡戏场必在俳儿之首也。[62]

这是一个有情节、有乐舞的傀儡戏。但王国维、孙楷第等学者都认为段安节的这一记述是

不可信的。在《史记》、《汉书》、桓谭、应劭等关于陈平奇计解高祖之围的相关记述中都没有关于偶人的内容。

1979年莱西县在岱野村东的西汉墓葬中，发现十三件木偶，即有提线木偶。这说明汉代是有木偶戏的。但这些木偶戏表演的是乐舞杂戏，还是带故事情节的“准戏剧”，则不得而知。

汉灵帝时，病态时尚还带出乐舞杂戏，为后世戏曲的一大渊源，这就是傀儡戏。《后汉书》载：“灵帝数游戏于西园中，令后宫采女为客舍主人，身为商贾服。行至舍，采女下酒食，因共饮食以为戏乐。此服妖也。其后天下大乱。”[63]刘昭引应劭《风俗通》为此处作注曰：“《风俗通》曰：‘时京师宾婚嘉会，皆作《魁■（左木右壘）》，酒酣之后，续以挽歌。’《魁■（左木右壘）》，丧家之乐。挽歌，执紼相偶和之者。”[64]如果我们把应劭的这段注解放在东汉病态时尚的大背景下来看的话（司马彪正是在这样的理解下引入应劭的《风俗通》的），那么，当时京师人在宾婚嘉会上作丧乐，唱挽歌，并不是出于艺术上的升华，而是一种审丑风尚的表现。

在这些宾婚嘉会上表演的傀儡戏，大约仍是歌舞，而不是戏剧。宋代陈旸说：“窟■（左右壘）子，亦谓之魁■（左右壘）子，又谓之傀■（左亻右壘）子。盖偶人以戏喜歌舞，本丧家乐也。盖出于偃师献穆王之伎。高丽国亦有之。至汉末用之于嘉会，齐后主高纬尤好之。”[65]认为傀儡戏乃“戏喜歌舞”。

汉代的傀儡戏并非戏剧，但由丧家之乐而演化成宾婚嘉会之乐，则成了汉代诸“乐”形态中的一种娱乐形式。

汉代还有一种与“乐”相关的仪式：大雩。据蔡邕《独断》，汉人祀神，除五方正神之外，还有风伯神、雨师神、明星神、社神、先农神和疫神等六神。其中的疫神与驱雩有关，而方相氏则有扮演的性质。[66]据《后汉书》，方相氏也用于皇帝的丧礼：“大驾，太仆御。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾，立乘四马先驱。旂之制，长三仞，十有二游，曳地，画日、月、升龙，书旒曰‘天子之枢’。”[67]《后汉书·礼仪志》则记述了大雩仪式上“中黄门倡，侺子和”的作乐情形。[68]但这仍然不是戏剧。

汉代尚未有参军戏，也没有演故事的傀儡戏，而大雩之乐也只是一种仪式乐，但是，汉代有其他形态的“准戏剧”，这就是角抵戏中的准戏剧。角抵戏中有《东海黄公》一剧。张衡《西京赋》在提到“角抵之妙戏”时说：“东海黄公，赤刀粤祝。冀灰白虎，卒不能救。”[69]《西京杂记》对此有更加详尽的演绎：“有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎。佩赤金刀，以绦绾束发。立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厭之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。”[70]这出角抵戏有几个特点，第一，它是一出角力之戏，即东海黄公与白虎这两个角色之间的角力游戏。第二，这戏中又有“立兴云雾，坐成山河”的杂技幻术。第三，这出戏具有一定长度的故事情节，情节有变化，有逆转，颇具戏剧性。所以周贻白先生把它视为最早的一部中国戏剧。

此外，在众多的散乐百戏表演中，具有扮演性质的表演随处可见：“总会仙倡，戏豹舞黑。白虎鼓瑟，苍龙吹篴。女娥坐而长歌，声清畅而蟋蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襜褕。”[71]薛综注曰：“仙倡，伪作假形，谓如神也。黑豹熊虎，皆为假头也。……洪涯，三皇时伎人。倡家托作之。”也即，这些都是倡家的扮演。这些扮演虽然不能算是现代意义上的戏剧，但它们毕竟具备了“扮演”的性质，与一般的纯歌舞表演又不可同日而语。

汉代的“准戏剧”当然还没有当代意义上的自觉的戏剧意识，但从汉代“准戏剧”及其所处的娱乐整体体制上，我们可以感觉到后世成熟戏曲的诸多基本元素在汉代早已存在。只不过那时它们尚未形成整体性的集结。譬如在《东海黄公》里，我们只看到哑剧表演，或者是带有舞蹈性质的模仿表演；在雩戏、傀儡戏中，我们看到的只是歌舞模仿表演；在角抵戏中我们只是看到杂技、角力、乐舞模仿表演。但是，后世的成熟戏曲不正是从这些众多的“乐”形态中集结而成的吗？20世纪梅兰芳戏曲艺术之赖以征服西方世界的正是它的形式化倾向，而这种形式化实际上正是一种戏曲的技艺化。技艺化的文化摇篮就是秦汉以来的散乐百戏。

当然，作为戏曲的基本要素，宫调体系的建立还有赖于后世“乐”界的进一步演进。

总之，散乐、角抵、百戏等形式，在汉代之前即已经出现，但在汉代则出现了新的变异。

这些变异自有它广泛的民众基础。但由官方的审美趣味的总领风骚和相关官署体制的制度化，使得这场俗乐运动持久不衰。

[①] 本文为2006年上海市哲学社会科学规划课题《历代音乐官署的沿革与古典戏曲的历史演进》的阶段性成果，项目批准号：2006BWY003。

[作者简介]陈维昭（1960.11- ）男，广东省汕头市人，复旦大学研究员，博士生导师。从事中国古代戏曲、小说研究。

[②] 郑玄、贾公彦《周礼注疏》第629页，北京大学出版社1999年版。

[③] 郭茂倩《乐府诗集》卷五十六，第819页，文学古籍刊行社1955年影宋本。

[④] 孙诒让《周礼正义》第1903页，中华书局1987年版。

[⑤] 据南方网2003年4月4日报导，1999年春，秦陵考古队在陵园封土东南部内外城墙之间探出一座面积近800平方米的陪葬坑，在北坑道内发掘出11件彩绘百戏陶俑。

[⑥] 杜佑《通典》卷一百四十六“乐六”，第3727页，中华书局1988年版。

[⑦] 徐坚等《初学记》卷十五“乐部上”，第372页，中华书局1962年版。

[⑧] 郭茂倩《乐府诗集》卷五十六，第819页，文学古籍刊行社1955年影宋本。

[⑨] 孙希旦《礼记集解》，第491页，中华书局1989年版。

[⑩] 孙希旦《礼记集解》，第491—492页，中华书局1989年版。

[11] 司马彪《后汉书·礼仪中》，第2118页，中华书局1999年版。

[12] 董说《七国考》卷十四，补山阁丛书本。

[13] 司马迁《史记·李斯列传》，第1911页，中华书局1999年版。

[14] 班固《汉书·刑法志》，第921页，中华书局1999年版。

[15] 欧阳询《艺文类聚》卷四十一，第737页，上海古籍出版社1982年版。

[16] 司马迁《史记·大宛列传》，第2406页，中华书局1999年版。

[17] 班固《汉书·武帝纪第六》，第138页，中华书局1999年版。

[18] 班固《汉书·武帝纪第六》，第141页，中华书局1999年版。

[19] 班固《汉书·武帝纪第六》，第138页，中华书局1999年版。

[20] 陈旸《乐书》第一百八十六卷“角觚戏”条，光绪丙子菊坡精舍藏版。

[21] 班固《汉书·西域传》，第2893页，中华书局1999年版。

[22] 班固《汉书·西域传》，第2894页，中华书局1999年版。

[23] 欧阳询《艺文类聚》卷第六十三，第1134页，上海古籍出版社1965年版。

[24] 班固《汉书·元帝纪第九》，第200页，中华书局1999年版。

[25] 欧阳修等《新唐书·礼乐志》，第473页，中华书局1975年版。

[26] 杜佑《通典》卷一百四十六“乐六”，第3727页，中华书局1988年版。

[27] 司马彪《后汉书·五行一》，第3272页，中华书局1965年版。

[28] 司马彪《后汉书·五行一》，第3270页，中华书局1965年版。

[29] 司马彪《后汉书·五行一》，第3270—3271页，中华书局1965年版。

[30] 蔡质《汉仪》，见司马彪《后汉书·志第五礼仪中》注引，第2124页，中华书局1999年版。

[31] 司马彪《后汉书·志第五礼仪中》，第2123页，中华书局1999年版。

[32] 班固《汉书·西域传》，第2878页，中华书局1999年版。

[33] 陈旸《乐书》卷第一百五十八，光绪丙子菊坡精舍藏版。

[34] 见陈维昭《上古先秦之“乐”与戏曲元素》，《求是学刊》2006年第6期。

[35] 司马光《资治通鉴》卷218，第6993页，中华书局1956年版。

[36] 王光祈《中国音乐史》第22页，《民国丛书》编辑委员会编《民国丛书》第一编，

[37] 司马迁《史记·大宛列传》，第2405页，中华书局1999年版。

[38] 脱脱等《辽史·第五十四卷·志第二十三·乐志》，第897页，中华书局1974年版。

[39] 王立增《论汉唐时期宫廷音乐吸收胡乐的三个阶段》，《上饶师范学院学报》2003年第4期。

- [40] 脱脱等《辽史·第五十四卷·志第二十三·乐志》，第885页，中华书局1974年版。
- [41] 葛洪《西京杂记》卷上：“武帝时西域献吉光裘，入水不濡。上时服此裘以听朝。”清卢文弨《抱经堂丛书》本，乾隆丁未刻本。
- [42] 杜佑《通典》卷一百四十六“乐六”，第3729页，中华书局1988年版。
- [43] 清毛奇龄《蛮司合志》卷十：“缅甸，古朱波地，汉通西南夷，谓之掸。”见《西河文集》第1874页，上海：商务印书馆1937年版。
- [44] 范晔《后汉书》卷五十一，第1138页，中华书局1999年版。
- [45] 马端临《文献通考》卷一百四十七，第1287页，中华书局1986年版。
- [46] 参见陈维昭《戏曲起源问题的科学性质与哲学性质》，《戏剧艺术》2002年第1期。
- [47] 魏征等《隋书·卷二十·志第十五·天文》中，第548页，中华书局1973年版。
- [48] 司马迁《史记》，第1125页，中华书局1999年版。
- [49] 《春秋元命苞》，黄奭《黄氏逸书考·通纬》，清道光黄氏刻民国二十三年朱长圻补刻本。
- [50] 李昉等《太平御览》卷569，第2571页，中华书局影宋本，1998年版。
- [51] 陈旸《乐书》卷第一百八十七，光绪丙子菊坡精舍藏版。
- [52] 虞世南《北堂书钞》卷一百十二，陈禹谟本，日本东洋文化研究所藏。
- [53] 按《礼记·明堂位第十四》：“九夷之国，东门之外，西面北上。八蛮之国，南门之外，北面东上。六戎之国，西门之外，东面南上。五狄之国，北门之外，南面东上。”（见阮元校刻《十三经注疏》第1488页，中华书局1980年版。）故《隋书》把它演绎为“主夷狄远客”。
- [54] 陈旸《乐书》卷第一百八十七，光绪丙子菊坡精舍藏版。
- [55] 李林甫等《唐六典》，陈仲夫点校，第406页，中华书局1992年版。
- [56] 杜佑《通典》卷第二十五“职官七”，第696页，中华书局1988年版。
- [57] 如王应麟《玉海》卷一〇四：“《唐六典》注：汉少府属官有承华令，典黄门鼓吹百三十五人，百戏师二十七人。”王运熙《说黄门鼓吹乐》：“《通典》（二五）云：‘汉有承华令，典黄门鼓吹属少府。’”见《乐府诗述论》第211—222页，上海古籍出版社1996年版。
- [58] 陈旸《乐书》卷第一百八十六，光绪丙子菊坡精舍藏版。
- [59] 陈维昭《“戏剧”考》，《云南大学学报》2004年第2期。
- [60] 段安节《乐府杂录》，见《中国古典戏曲论著集成》第一册第49页，中国戏剧出版社1959年版。
- [61] 欧阳询《艺文类聚》卷第八十五，第1459页，上海古籍出版社1986年版。
- [62] 段安节《乐府杂录》，见中国戏剧研究院编《中国古典戏曲论著集成》第一册，第62页，中国戏剧出版社1959年版。
- [63] 司马彪《后汉书·五行一》，第3273页，中华书局1965年版。
- [64] 司马彪《后汉书·五行一》，第3273页，中华书局1965年版。
- [65] 陈旸《乐书》卷第一百八十五，光绪丙子菊坡精舍藏版。
- [66] 蔡邕《独断》卷上，乾隆庚戌抱经堂校本。
- [67] 司马彪《后汉书·志第六礼仪下》，第2133页，中华书局1999年版。
- [68] 司马彪《后汉书·志第五礼仪中》，第3127-3128页，中华书局1965年版。
- [69] 张衡《西京赋》，见萧统《文选》第77页，上海古籍出版社1986年版。
- [70] 葛洪《西京杂记》，卷上，卢文弨《抱经堂丛书》本，乾隆丁未刻本。
- [71] 张衡《西京赋》，见萧统《文选》卷第二，第76页，上海古籍出版社1986年版。

主办单位：复旦大学中国古代文学研究中心版权所有 沪ICP证032656号

您是本站的第
位访问者