

杂技赋溯源

余江

【摘要】 赋体文学堪称记录中国古代传统杂技艺术史料的一个“大宗”，在二者成熟之初的西汉，它们便开始尝试一种相得益彰的结合。枚乘或许为引杂技入赋的第一人。而对东汉李尤及其《平乐观赋》的考察，则有可能推翻张衡《西京赋》乃迄今可见的杂技赋源头的旧论。李、张二赋共同体现出杂技赋雏型期的某些特征。

【关键词】 杂技；赋；枚乘；李尤；张衡

【文献标识码】 A

【文章编号】 1001—2338(2004)02—0103—04

一、杂技与汉赋

杂技，是各种技艺表演如车技、口技、顶技、走索、狮子舞、驯兽、马戏、魔术等的总称。中国的杂技艺术，有着悠久的历史传统，早在二三千年的商周时代，甚至更早的夏禹时期，杂技艺术就已经开始萌芽了。此后，历经春秋、战国、秦朝，至汉代，“倡优奇变之乐”盛极一时^[1]，杂技艺术已经得到了蓬勃的发展并走向成熟，发展成了“角抵戏”，即汇集各项技艺，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”。

中国古代的杂技在发生、成型和发展的过程中，虽然屡得到统治者的提倡和帮助^[2]，出土于不同地方的汉代画像石中也多绘有杂技表演的内容，但是，从根本上来讲，杂技是来自于民间的，并且任何时候也都是更多地活跃在民间，“俗戏”的本质从一开始就决定了该门艺术及其艺人在中国古代社会里地位的低下。《列子·说符》云：“宋有兰子者，以技干宋元。宋元召使见其技，以双枝长信其身，属其膝，并趋并驰；弄七剑，迭而跃之，五剑常在空中。元君大惊，立赐金帛。又有兰子又能燕戏者，闻之，复以干元君。元君大怒曰：‘昔有异技干寡人者，技无庸，适值寡人有欢心，故赐金帛。彼必闻此而进，复望吾赏。’拘而拟戮之，经月乃放。”可见，古以为杂技无用，兰子（杂技艺人）地位极低是由来已久的。而且，这种情形还“一以贯之”地在后来漫长的岁月中继续着其深刻的影响。或许正因为此，古代史书和其它文字记载中，极少见到专门言及杂技者，更多的只是零散的记述。而在本来就不多的关于杂技的文字中，相对而言，作为一种文学样式的“赋”，倒俨然可以被看成是记录杂技的“大宗”。因为，自汉代以降，历代赋作中不乏直接或间接

描写杂技者。我们称这类赋作为“杂技赋”，同时也可视其为研究我国古代杂技艺术的重要的资料库之一。

历代总集中，最早把杂技赋明确地单列为一类赋作的应该是《文苑英华》，其赋八十一、八十二两卷以“杂技”为名目，主要收录了唐代杂技赋作近二十篇；后来清人陈元龙《历代赋汇》则收有历代杂技赋作，较全，只不过没有单列出杂技赋来，而是和其它游戏赋一起归于“巧艺”类中。另外，《北堂书钞》、《艺文类聚》、《初学记》及《太平御览》等类书和一些史书的“乐志”或“经籍志”中也有辑录或存目。

从广义上说，杂技赋应包括两大类，其一，就是魏晋时方始出现的单篇独立的杂技赋作品。其二，是从汉代开始，作为内容之一主要存在于历代京殿都邑大赋中的杂技描写部分，这也是研究杂技赋所不能忽略的部分。不过，要把后者从别的赋作中全部辑录整理出来，的确是一项极其繁琐的工程，而对杂技赋溯源则不过是客观上涉及到此项工程的第一步。

杂技和赋在各自所属的领域里成熟起来的时间皆在汉代，随后，几乎没过多久，它们二者便走到了一起。虽然从现存的赋作来看，较早记述杂技的李尤的《平乐观赋》和张衡的《西京赋》都在东汉，并且杂技还并非赋作描写的主角，然而，即使如此，我们仍然一眼就可以看出这种结合有其必然性和充分合理性，甚至由此还可预见这种结合的前景是多么的美妙。

汉赋是汉代昂扬、充实、热烈的社会生活的产物，赋家们为现实生活所感染，几乎所有能反映两汉之世的繁荣、繁华的事物无不成为汉赋不遗余力描写的对象，其中汉大赋尤其是如此。杂技作为烘托刘汉“太平盛世”的“百戏”的主要内容之一，其繁盛之貌、高超之技进入情绪高涨的赋家视野并融进他们的作品，是非常自然而又

必然的现象。

汉赋最大的特点之一,就是以“侈丽宏衍”之词来极逞铺陈之能,极度夸张是常用的手法,赋家惟恐其作品不能达到极致之美,希望能最大程度地打动和感染读者,给读者以最强烈的审美刺激和最深刻的印象。而杂技艺术尚奇、尚险、尚巧、尚难,能给观众带来极强烈的视觉冲击和精神愉悦,可以说,在审美效果上与汉赋所表现和追求的有着异曲同工之妙。所以,二者的结合是以其内在的相似性为基础的。

再者,无论是在统治者眼里,还是在实际的社会效果上,汉赋与杂技又有着本质上的一致性,皆是“升平世界”的粉饰。而且,赋家与杂技艺人在社会地位方面也有极其类似之处。杂技艺人固然位列“俳优”之属,而赋家本身又何尝不是“颇似俳优”^[3],甚至“见视如倡,自悔类倡”^[4]。因此,汉赋与杂技的结合又有着外部的类同性因素。

从整个汉代来说,杂技描写还主要只是作为内容之一而出现在大赋,尤其是京殿都邑大赋当中,一方面,是因为汉大赋作家们都对所写事物有一种求全、求多、求大的心理,反而导致他们很少能在其赋作中只专心关注具体的某一个对象;另一方面,“赋”在汉代毕竟还是一种新兴的文体,根据文学自身的发展规律,无论从形式的完备还是从内容的开拓来讲,汉赋都还有很远的一段路要走,这也是为什么直到汉魏之交时才能隐约见到独立单篇的杂技赋的原因之一。又加之汉赋的兴起本来就与统治者的提倡有着最直接的关系,而杂技虽然也得到贵族们的倡导,但它们更多的是存在于民间,其在汉赋家心目中的分量只能是作为反映社会的辅助性的“道具”之一,还没有大到足以让他们专注于此题材而进行创作的地步。

二、一种推测

在追溯杂技赋源头的过程中,笔者认为,《汉书·贾邹枚路传》中两条关于枚乘之子枚皋的材料,颇有价值,其一为:

(皋)会赦,上书北阙,自陈枚乘之子。上得之大喜,召入见待诏,来因赋殿中。诏使赋平乐观,善之。拜为郎,使匈奴。皋不通经术,诙笑类俳倡。为赋颂,好嫖戏。

其二为:

初,卫皇后立,皋奏赋以戒终。皋为赋善于朔也。从行至甘泉、雍、河东,东巡狩,封泰山,塞决河宣房,游观三辅离宫馆,临山泽,弋猎射,取狗马、蹴鞠、刻镂,上有所感,辄使赋之。为文疾,受诏辄成,故所赋者多。

从第一条,我们可知,枚皋善为赋,并以《平乐观赋》而得官。惜该赋已佚,未可得见其面目了,但就其中某些内容我们或许可作如下分析和推测:“平乐观”或与“平乐观”有关,而后者也就是汉武帝于元封六年举办角抵戏演出的地点,在汉西京上林苑中未央宫北,方圆十五里,汉高

祖时始建,武帝时增修。汉代建有很多“观”,它是一种有楼的较大的建筑物,多用来求仙、观赏、宴乐、游戏,仅在长安城内就有二十四“观”,其中“平乐观”就是专门为了让皇室享乐及接待外宾而表演杂技、乐舞的场所。东汉的李尤在其《平乐观赋》中就描述了“平乐观”杂技场及演出的情况,为我们留下了珍贵的史料。由此,则杂技与“平乐观”的密切关系一目了然,枚皋之《平乐观赋》中有杂技描写的内容也不是没有可能的。又从第二条材料可知,枚皋后来也曾经常随驾巡游、观赏、游戏,并多有关于这些内容的应制赋作,则非只《平乐观赋》中可能有杂技描写的成份,枚皋后来的许多赋中也应有类似的内容,这也是和他“类倡优”的身份很相符的,只是现在也皆不得见而已。因此,如果我们作出这样一个推测,即枚皋是把杂技内容引入赋中的第一人,或许不能算是太过武断吧。

三、《平乐观赋》与《西京赋》之辨

就可以得见的材料而言,在谈及杂技赋的源头时,历来学者多是将其落实到东汉张衡的《二京赋》之一《西京赋》上,认为它是中国文学史上可以见到的有杂技描写的开端。然而,这并非事实的真相,很值得商榷。

说《西京赋》是最早记录杂技的赋作,大概始于《南齐书》,其《乐志》言:“角抵、象形、杂技,历代相承有也。其增损起源,事不可详。……大略汉世张衡《西京赋》是其始也。”可是,总观现存汉代赋作,并非仅有《西京赋》有关于杂技的记述,已在前文言及的李尤的《平乐观赋》中亦赫然有此类文字存在。

李尤,字伯仁^[5],广汉雒(今四川广汉附近)人。史载其生卒年不详,但《后汉书·文苑传》说他“顺帝立,迁乐安相,年八十三卒”,或以为其迁相与卒均在顺帝永建元年(公元126年),或以为该年迁相,后来到八十三岁方卒,故生卒年无考。然以其生平事迹推之,第一种解释近是,则可逆推出其生年当在光武帝建武二十年(公元44年)^[6]。而《后汉书·张衡传》说“(衡)年六十二,永和四年卒”,以此推之,衡当生于章帝建初三年(公元78年)。然则李尤比张衡年长三十四岁。

关于李尤,《后汉书·文苑传》又载:“少以文章显。和帝时,侍中贾逵荐尤有相如、扬雄之风,召诣东观,受诏作赋,拜兰台令史。”事当在和帝永元八年(公元96年)中,因为此年贾逵为侍中。《华阳国志·先贤士女总赞》则谓“明帝召作《东观》、《辟雍》、《德阳》诸观赋铭”云云,刘琳《校注》以为应从《后汉书》,明帝当系和帝之误。据严可均《全后汉文》所录李尤“诸观赋铭”,其中就有一篇《平乐观铭》,则《平乐观赋》亦当作于此时。张衡彼时年方十九岁。而《后汉书·张衡传》说:“(永元中),时天下承平日久,自王侯以下,莫不踰侈。衡乃拟班固《西都》,作《二京赋》,因以讽谏。精思傅会,十年乃成。”《汉魏六朝百三家集题辞》也云:“《二京》之赋,覃思十年。《长杨》、《羽猎》,风犹可续。”张衡不可能从八、九岁起即开始构思《二京赋》,所以,此时《西京赋》尚未问世。又,

《张衡传》还云：“衡少善属文，游于三辅，因入京师，观太学，遂通五经，贯六艺。”陆侃如先生《中古文学系年》将衡“游三辅”系于永元五年（公元93年）前后一二年，“入京师”系于永元七年（公元95年）。而张文菁《张衡年谱》又云：“《二京》、《南都》三赋，俱衡精思博会之作，非历其境者，不能状其亲切；非会其神者，不能博其周至。故衡为此赋，自当在其游过三辅到过京师。”此论甚是。以此推之，《二京赋》最早当完成于永元十六年（公元104年）左右，时年张衡二十七岁。那么，李尤《平乐观赋》至少应比张衡《西京赋》早问世八至九年。由此，在迄今可见的材料中，引杂技入赋者，理当以李尤《平乐观赋》为最早。

四、杂技赋雏型简析

通过分析，《平乐观赋》虽然被我们认为是现存最早含有杂技内容的赋作，但无论是就作者还是就出现时间而言，它与《西京赋》大体上应该算是同时代的作品，它们对杂技的描述都同样可以反映出汉时杂技艺术及杂技赋雏型的基本情况。

李尤《平乐观赋》现在已不可得见其全貌，《艺文类聚》卷六十三、《汉魏六朝百三家集·李伯仁集》皆有辑录。李善本《文选》张衡《西京赋》薛综注亦有引，又略见于《北堂书钞》卷一一二。仅从现存的样子来看，该赋在记述“平乐观”百戏演出的情况时，大概计划分两部分来写：第一部分，描述“平乐观”的建筑概况，包括材料、布局、环境、方位等方面，竭力展现其富丽、豪奢之状；第二部分，是写承平之世，当春之正，四方来朝，君臣咸集，百戏杂陈，共享其乐。现将第二部分抄录于下，以观其貌：

尔乃太和隆年，万国肃清。殊方重译，绝域
连庭。四表交会，抱珍远并。杂遝归馆，集于春
正。玩屈奇之神怪，显逸才之捷武。百兽于时，
各命所主。方曲既设，秘戏连数，道遽俯仰，节
以鞞鼓。戏车高榼，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，燕跃乌峙。陵高履屐，踊跃旋舞。
飞丸跳剑，涕涓回抗。巴渝隈一，踰肩相受。有
仙驾雀，其形蚺虺。骑驴驰射，狐兔惊走。侏儒
巨人，戏谑为耦。禽鹿六驳，白象米首。鱼龙曼
延，^蚺延山阜。龟螭蟾蛤，擘琴鼓击。

可以看出，这场演出是多么的有声有色：“戏车高榼”，则鼗鼓声中，百马驾车，齐奔而出，戏车之上，高挂悬木，杂技艺人，于骏马疾驰中，在高高的悬木上，或翩翩起舞，或上下翻飞，或俯身倒立；“乌获扛鼎”，则千钧重鼎，力士举之，轻若鸿毛；“钻圈”则如燕鸟般灵巧；“高空走索”则似飞仙一样轻盈；舞则有“胡旋”、“巴渝”；幻术则有“吞刀”、“吐火”、“仙人驾雀”；又有“飞丸”、“掷剑”；更有“侏儒巨人”的滑稽表演和“骑驴驰射”的箭术表演；最后，以精彩的“鱼龙曼延”结束。其中尤为值得一提的是“鱼龙曼延”，又名“曼延鱼龙”或“澜漫鱼龙”，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并有幻术和布景相结合而进行表演的假形舞

蹈；“曼延”，也作“漫衍”、“曼衍”、“蔓延”或“曼延”，本为古代一种巨兽，《汉书·司马相如传上》：“螭蜒軼軻。”郭璞注：“螭蜒，大兽，似狸，长百寻。汉时仿此演为百戏。”后来“曼延”也成了由人扮演各种巨兽的假形表演。由于古代经常把这两个节目连在一起演出，故称“鱼龙曼延”，实则它们都是“假作兽以戏”^[7]，是综合了杂技、幻术诸般技艺的大型歌舞，内容丰富，形式多样，使人眼花缭乱。李尤笔下所写，可谓“平乐观”百戏演出具体情景的如实、生动的反映，由此是可以窥见汉时杂技艺术之一斑。

再来看看张衡《西京赋》中那一段极其有名的关于杂技的文字吧：

临迥望之广场，程角觝之妙戏。乌获扛鼎，
都卢寻榼。冲狹燕濯，胸突鞞锋。跳丸剑之挥霍，
走索上而相逢。华岳峨峨，冈峦参差。神木
灵芝，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞燕。白虎鼓
瑟，苍龙吹竽。女娥坐而长歌，声清畅而转蛇。
洪涯立而指麾，被毛羽之襜褕。度曲未终，云起
雷飞。初若飘飏，后遂靡靡。复陆重阁，转石成
雷。砾砾激而增响，磅礊向乎天威。巨兽百寻，
是为曼延。神山崔嵬，欻从背见。熊虎升而拿
攫，猿狖超而高援。怪兽陆梁，大雀踉蹌。白象
行孕，垂鼻踣困。海獬变而成龙，状蜿蜒而蠕
蠕。含利矜矜，化为仙车。驱驾四虎，芝盖九葩。
蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻怳忽，易貌分形。吞
刀吐火，云雾杳冥。画地成川，流渭通泾。东海
黄公，赤刀專祝。翼灰白虎，卒不能救。挟邪作
虐，于是不售。尔乃建戏车，树修旂。僮僮程材，
上下翩翩。突倒投而跟挂，管罔绝而复联。百马
同轡，骋足并驰。榼木之伎，恣不可弥。弯弓射
乎西羌，又顾发乎鲜卑。

赋中描述了20余个大大小小节目的具体表演情景，有“鱼龙曼延”、“总会仙倡”（即众仙聚会，也是一个由人扮演神仙和猛兽的大型歌舞，规模仅次于“鱼龙曼延”，主要由兽舞和“娥皇女英长歌”组成）、“东海黄公”（角抵奇戏，含幻术、角力，且有故事情节）、“乌获扛鼎”、“都卢寻榼”（都卢，国名，其人善缘高；寻榼，即爬竿。在戏车上表演则为“戏车高榼”）、“冲狹燕濯”（薛综注：冲狹，“卷罽席，以矛插其中，伎儿以身投，从中过”；燕濯，“以盘水置前，坐其后，踊身张手跳前，以足偶节逾水，复却坐，如燕之浴也”）、“胸突鞞锋”（凭借气功而使胸、腹、背搁置刀锋上却不受伤的一种杂技）、“跳丸剑”、“走索”、“戏车高榼”、“马戏”、“水人弄蛇”、“蟾蜍与龟”、“吞刀”、“吐火”、“画地成川”、“立兴云雾”、“箭术”等等，林林总总，俱皆笼括笔端。较之《平乐观赋》，内容则更加丰富多采，令人目眩心驰；场面则更趋盛大，宏伟壮观；演技则尤为神奇超绝，叫人叹为观止。毫无疑问，较之李尤，作为“汉赋四大家之一”的张衡的描述是更为出色的，这或许也是历来学者论及杂技赋时多要首推《西京》的主要原因之所在吧。

可以说,这两篇赋都在一定程度上如实地展示了汉时杂技的真实情况,不愧为研究我国古代杂技的珍贵资料。首先,两赋在节目上虽有些重复,但至少列出了不下三十个不同的节目,足以反映出当时杂技发展极其繁盛的概貌。其次,通过赋中描写,我们还可以知道,两千年前,我国的杂技艺术就已经达到了非常精湛的水平。再次,两赋所记,还共同反映了一个事实,那就是,在我国古代,杂技很早就多与音乐、歌舞等其它的艺术形式联合演出,共同组成了类似于今天“大型综合文艺会演”的那样一种演出模式,体现了我国古代艺人不单有高超的艺术表演才能,而且很早便在举办大型文艺演出方面具有了极其出色的演出组织、艺术编排和节目统筹的才能,其形式、效果都并不亚于古希腊和古罗马的剧场式演出。而这几个方面的情况,也早已不止一次地被许多出土的汉代文物所证实,如山东沂南汉墓画像石和画像、山东安丘汉墓石刻、河南安阳汉墓画像石、四川成都凤凰山汉墓画像砖等等。我们且以沂南汉墓墓穴中室横额上所刻的巨型“乐舞百戏图”为例来略加说明,这幅图生动地描绘了当时精彩的杂技表演,很可能是反映了一个规模较大的民间杂技团的演出情况,具有极高的史料价值,可以和李、张二赋互相印证。此图从左至右可分为四个部分:其一,左上角有一长须之人,手抛脚踢,在弄四剑、五球,是为“跳丸”、“跳剑”;稍右一人表演“戴竿”,额顶长竿,竿上有一横木,横木两端各倒悬有一小儿,似在不断翻转,正表演着张衡《西京赋》中所说的“突倒投而跟挂,譬陨绝而复联”的高难惊险绝技,竿顶又有圆盘,另一小儿腹撑圆盘在高空旋转;其下则有一人于七个盘子之上表演舞蹈。其二,刻有一支乐队,正在击磬、撞钟、敲鼓、吹埙、弹琴,为演出伴奏和指挥。其三,三个女孩在下面倒插四把尖刀的绳上表演“走索”,左右两人在轻盈跳跃,中间一人则倒立于绳上;其下和其右则为“鱼龙曼延”图,伎人或妆风鸟、或戴兽面、或演蛇形、或扮龙舞、或翻筋斗。其四,马戏表演,两边各有一女子于疾驰的马背上,或舞动长绳,或手持一戟,双足腾空;中间有一马车,上树长竿,竿顶大鼓,鼓上有小儿倒立翻腾,乃“戏车高橦”之类。——我们几乎可以把此图中很

多内容看成是李、张二赋所写许多杂技项目的图解。

另外,《西京赋》那段文字前尚有“大驾幸乎平乐观”的句子,虽然张衡此赋旨在追述西京故事,我们却不一定非要将赋中所写的演出落实于“平乐观”这一具体的地点,事实上,这样的演出在汉代应该是很普遍的,并非仅见于宫廷馆观,只不过因为“平乐观”如前文已讲过的与百戏娱乐深有渊缘,所以在此就成了用来泛指演出场所的一个代名词而已。

又由于上面两赋皆是于大赋中加入杂技内容,这便形成了另一个共同的现象,即在记述杂技节目时贪多、求全,以致几乎成了排列组合好的节目单,而对具体节目的描写却毕竟欠精、欠细,所以在欣赏效果上固然能让人眼花缭乱,却难免印象粗浅、不得要领。这也正是杂技赋雏型区别于后来成熟的杂技赋的一个最大的特点。

【注释】

[1](汉)桓宽·盐铁论[Z].

[2]仅以汉代为例:汉武帝时,于太常寺另设散乐专部,加强对歌舞、杂技的管理;又集中优秀艺人,兼蓄外来技艺,对节目进行加工;还经常举办一些盛大规模的百戏演出,招待外国客人。据《汉书·武帝纪》载,元封三年(公元前108年)春,武帝在长安未央宫举行过一次角抵戏演出,京师“三百里内皆来观”。《汉书·西域传》又载,元封六年(公元前105年)夏,又在长安平乐观举行了一次角抵戏演出,规模也相当大,而且还吸引了西域外蕃及南洋诸国的“四方之宾”来京观看。后来的宣帝刘询和东汉的安帝刘祐等帝也都非常喜好此道。

[3]汉书·杨雄传[M].

[4]汉书·枚皋传[M].

[5]又,严可均《全三国文》卷八载曹丕《论文》:“李尤,字伯宗。”

[6]参见陆侃如·中古文学系年[Z].北京:人民文学出版社,1998.69,159.

[7]马端临·文献通考·散乐百戏[M].

【作者简介】余江,男,南开大学文学院博士后,天津外国语学院汉学院副教授。研究方向:中国古代文学和中国古代文化。