

# “苏幕遮”再考

王安潮 韩雨

**[摘要]** 苏幕遮是龟兹乐的一种，是西域乐舞中兼具乐舞、戏剧因素的艺术表现形式。其作为丝绸之路文化交融的产物传入中原，不仅在多种典籍文献中记载，还通过舍利盒图像、石窟寺壁画图像等资料得以考证，其艺术特质在相关乐种的乐器配置、乐曲结构中均有留存，在胡乐引入我国的过程中产生了深远的影响。然而，在苏幕遮来源与艺术种类等问题上，学术界仍有争议。通过对文物、文化、文献三个方向进行考证，从苏幕遮与泼寒胡戏间的关系、文化内涵的区别、表演形式的异同等方面，对其予以新的辨析。结果表明，苏幕遮源自古龟兹国，在唐代宫廷广为流传、受人喜爱，被大量诗词记诵。通过研究，推进了苏幕遮将西域文化融入中原的新认识，也为新时代语境下的艺术活态传承与复现提供理论参考。

**[关键词]** 苏幕遮；泼寒胡戏；龟兹乐；胡乐入华；克孜尔石窟

中图分类号：J609.2 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0005-07

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.01

在丝绸之路上，龟兹乐是影响深远的音乐体裁之一，其作为中西音乐交流、文化融合之作，衍生出新的音乐形式，是中外音乐文化在龟兹地域的开花结果。苏幕遮（Samosa）是龟兹的一种音乐艺术表现形式，是在“胡乐入华”历史进程中产生的音乐形式之一，其背后所蕴含的深厚历史文化内涵，在当地的传统音乐文化中留下了印迹。因此，对苏幕遮的历史发展与文化内涵进行全面的考辨，不仅能够帮助我们更好地理解古代龟兹乐艺术的传承与创新，还能够为我们观察各民族间文化交流与互动发展提供独特的视角，为古乐遗存发掘及新时代文化语境下的传扬提供参考依据。从目前学术界争议的焦点看，苏幕遮与泼寒胡戏间的关系颇有争议，由于史料记载稀少且零散，使后人在解读时产生了诸多分歧。这种分歧不仅体现在对苏幕遮与泼寒胡戏起源的判断

上，更体现在对二者文化内涵与艺术形式的理解上。为了更全面地探讨这两个问题，结合新的考古发现，对苏幕遮进行历史的新考辨。

## 一、苏幕遮起源考辨

苏幕遮一词涉及多种文化、多种语言，本研究中的苏幕遮仅指名称为苏幕遮的乐舞艺术。关于苏幕遮起源的争议至今仍然存在，其表现在以下几方面：一是“康国说”，《旧唐书·康国传》记载：“康国……至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。”<sup>[1]</sup>宋代《资治通鉴》和元代《文献通考》均沿用此说，可见宋元时期的文献也认为苏幕遮源于康国，持此说法的有程璐瑶的论文《〈苏幕遮〉研究》<sup>[2]</sup>等。二是“龟兹说”，《一切经音义》记载：“此戏本出自龟兹国，至今犹有此曲。”<sup>[3]</sup>

**作者简介：**王安潮，西安音乐学院教授，喀什大学音乐与舞蹈学院特聘博士生导师；  
韩雨，喀什大学音乐与舞蹈学院助教。

**基金项目：**新疆维吾尔自治区文艺扶持项目“龟兹乐研究”。

唐代《酉阳杂俎》也有关于此说的记述：“龟兹国，元日，斗牛马驼，为戏七日，观胜负，以占一年羊马减耗繁息也。婆罗遮，并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。八月十五日，行像及透索为戏。焉耆国，元日、二月八日，婆摩遮，三日野祀。四月十五日游林。五月五日弥勒下生。”<sup>[4]</sup>苏北海的著作《丝绸之路：龟兹研究》<sup>[5]</sup>和向达的著作《唐代长安与西域文明》都对此说进行了阐释，但向达还认为：“是所谓苏莫遮之乞寒胡戏，原本出于伊兰，传至印度以及龟兹；中国之乞寒戏当又由龟兹传来也。”<sup>[6]</sup>三是“高昌说”，《宋史》记载：“高昌即西州也……妇人戴油帽，谓之苏幕遮。用开元七年历，以三月九日为寒食，馀二社、冬至亦然。以银或输石为筒，贮水激以相射，或以水交泼为戏，谓之压阳气去病。”<sup>[7]</sup>任二北据此认为苏幕遮来自高昌。四是“波斯说”，这一观点由岑仲勉与韩儒林提出，岑仲勉在论文《唐代戏乐之波斯语》中认为，波斯供奉不死圣神的活动与苏幕遮中的做法相似：“上所装少鬚人，系寒神之人格化。古当其来时，众以冷水淋漓之，装演者不违忤，唯大呼‘热热’而已。”<sup>[8]</sup>

以上说法都认为，苏幕遮来自西域地区，只是源自不同西域小国而已。引起争议的原因有二：首先，自汉代丝绸之路开通以来，西域地区文化相互交融，不同国家的商业往来也带动了文化交流，如果仅凭文献记载中不同国家有苏幕遮的出现就来断定其来源，似乎略显不妥。其次，苏幕遮与泼寒胡戏二者的关系不明，并不能认为文献中出现的“乞寒”“泼水”等字眼就是代指苏幕遮。如果以苏幕遮不是泼寒胡戏为前提，那么，苏幕遮的来源当有新的出处。以下将从文物、文化、文献等方面再做考辨。

#### （一）文物之证

1903年，日本探险队渡边哲等人在新疆库车地区苏巴什佛寺（现位于库车河出确尔塔格山口西岸）进行考古时发现，在西大寺遗址中藏有一个舍利盒（盛僧侣骨灰的容器），在舍利盒的盒盖、盒身所绘的乐舞画像中均有苏幕遮遗留的印迹（见图1）。



图1 西大寺遗址的舍利盒<sup>[9]</sup>

木制圆柱体形的舍利盒在其盒身、盒盖上绘有乐器、乐舞图像，盒盖上所绘的四身“迦陵频伽童子”以跏趺的姿态演奏不同的乐器，吹笙箫者1人，弹奏五弦琵琶者1人，弹奏竖箜篌者1人，弹奏曲项琵琶者1人（见图2）。



图2 吹奏笙箫童子<sup>[10]</sup>

舍利盒的盒身上精心绘制了一幅生动的乐舞场景图。整个乐舞队由21人组成，其中13人主事舞蹈，8人主事音乐（见图3）。除了前两身手拿蟠杖的成年舞者与最后的三身孩童舞者外，其余8位舞者均是头戴兽首或鬼怪面具的扮相，特别值得注意的是，最后3位舞者形象也正是与《一切经音义》中“胃索搭钩，捉人为戏”<sup>[11]</sup>与《酉阳杂俎》中“行像及透索为戏”<sup>[12]</sup>的描述相符合的。据此，可以推断出舍利盒身所绘的乐舞场景为苏幕遮。

图3 舍利盒身乐舞队<sup>[13]</sup>

此外，舍利盒身中的8位乐伎手拿不同乐器，依次是大鼓、竖箜篌、凤首琵琶、排箫、鼗鼓、铜角。这些乐器与《隋书·音乐志》中记载的九部伎之一“龟兹伎”中所用乐器较为接近<sup>[14]</sup>，且乐伎演奏形象与克孜尔石窟壁画（现位于新疆阿克苏地区）中龟兹乐伎形象（见图4）也很相似。《旧唐书·卷一百九十八·列传第一百四十八》记载：“龟兹国……男女皆翦发，垂与项齐，唯王不翦发。”<sup>[15]</sup>《大唐西域记》记载：“屈支国……服饰锦褐，断发巾帽。”<sup>[16]</sup>，玄奘所言的屈支国是龟兹国的另一种音译，从龟兹人形象对比中可知，舍利盒身绘制的就是龟兹人。从上述文献中的对应关系可证，苏幕遮是源自龟兹的古代歌舞戏形式，是与其文献相呼应的艺术呈现。

图4 克孜尔石窟龟兹乐伎<sup>[17]</sup>

## （二）文化之证

“苏幕遮”一词，在德国学者汉斯·希克曼的著作《上古时代的音乐：古埃及、美索不达米亚和古印度的音乐文化》<sup>[18]</sup>与龚方震、晏可佳的著作《袄教史》<sup>[19]</sup>中都被作者视为袄教中的水神之名，来自粟特语言中的“smwtry”，也称作“sumdr”，其含义为大量的水、水神，中文译为“苏摩遮”。在罗希的论文《唐代胡乐入华及审美问题研究》中作者对苏幕遮一词也作了详细解析，其中就有苏摩酒与雅利安人信仰的苏摩神。而其梵语词根Suma是与Haoma、Sauma意义相通，都是指具有轻微毒性的草药或菇类，其文义还具有压缩汲取之意，也指酒、饮料等饮品。<sup>[20]</sup>由此可见，苏幕遮与酒、神、水的关系颇深。上文提到，岑仲勉在其《唐代戏乐之波斯语》中指出，苏幕遮为苏摩神的祭祀乐舞，苏摩酒也是神饮。<sup>[21]</sup>姜伯勤在其著作《中国袄教艺术史》中更是详细说明苏摩酒为重要的祭祀用品。<sup>[22]</sup>在罗希、罗艺峰的论文《〈苏幕遮〉考述及相关问题的认识》中，谈及雅利安人与北印度文化的渊源时说到，苏摩神在二者文化中具有关联意义。由此看来，苏幕遮的起源在文化渊源关系中有袄教的历史机缘，雅利安人将“酒”与“神”的文化内容带到南亚后，在波斯与印度被文而化之地吸收，应用于印度的古代祭祀仪式，并随着丝绸之路的开通进入康国与龟兹。

### （三）文献之证

苏幕遮的“康国说”被记载于《陈书》《旧唐书》《新唐书》《资治通鉴》《文献通考》等文献中，其中的描述均为“乞寒”。从上文的研究中可知，“乞寒”实际是泼寒胡戏的功能之一，与苏幕遮作为乐舞的属性无关，由此看来，以“乞寒”来对应“康国说”是勉为其难的。《宋史》中关于苏幕遮的记载，基本上是引自宋人王明清出使西域的笔记《挥麈录》，此笔记中的主要内容是王明清个人化的见闻，其中所提的高昌国“压阳气”之戏也是宋代高昌国的习俗，这些见闻也不能作为苏幕遮起源的证据，因此推断，“高昌说”是很难成立的。

关于苏幕遮来源于龟兹的文献，主要是唐代疏勒国人释慧琳所写的《一切经音义》。其中详述了苏幕遮乐舞艺术在表演方面的手法与形式。在《宋高僧传·卷五之小传》提及的“释慧琳”，是“唐京师西明寺”裴氏疏勒国人，“尝谓翻梵成华，华皆典故，典故则西干细语也。”<sup>[23]</sup>从书中所载可以看出，释慧琳精通西域各国语言和风俗习惯，因此，他所记载的苏幕遮出自龟兹的文献，其言论当更有可信度。

综上所述，苏幕遮乐舞艺术的起源可追溯至龟兹，并由在印度的袄教分支的古代祭祀仪式演化而来，该艺术形式与当地乐器结合并融入舞蹈元素，形成了独特的艺术表现。回顾过往学术界关于苏幕遮起源的讨论，争议主要源于对历史资料的片面解读。虽然苏幕遮中的“泼水”“乞寒”“遮面”等外在动作与泼寒胡戏的表演动作具有相似性，但是不能作为两种艺术形式同一性的直接佐证。这种认识上的模糊性导致学者在解读不同历史时期、不同文化背景下的文献时产生了分歧。通过对历史文献的深入梳理与分析，我们对苏幕遮作为西域独特艺术形式的内涵特征有了更为明确的认识。综合文献资料的全面梳理及出土文物的实证，我们有充分的理由推断苏幕遮起源于龟兹地区。作为龟兹乐舞影响深远的又一例证，苏幕遮在西域传入中原后，特别是在唐代宫廷乐舞

中广受欢迎，为现今苏幕遮乃至龟兹乐舞的文化传承与发展提供了重要的历史参考。

## 二、苏幕遮与泼寒胡戏关系考辨

苏幕遮在史料中也有苏莫遮、婆罗遮等名称，据《一切经音义》所记载，其名为“西戎胡语”。<sup>[24]</sup>这种集歌、舞、乐于一体的乐舞艺术形式，自西域传入中原后，曾流传于中原，甚至在宫廷乐舞乃至诗词中被使用，是玄宗朝时期的教坊名之一，在《旧唐书》的“张说传”“中宗本纪”及《新唐书·宋务光传》中都有其记载，足见它在唐代宫廷中的影响。所以，唐宋时期其在词牌中留下的名篇流传至今，如北宋范仲淹的《苏幕遮·怀旧》、周邦彦的《苏幕遮·燎沉香》、梅尧臣的《苏幕遮·草》等，甚至清朝的高鹗、纳兰性德、黄燮清等都还有“苏幕遮”的词牌之作，足见其持续的影响力。作为民间俗乐的戏剧化发展，泼寒胡戏又名“泼胡乞寒戏”，它是与苏幕遮相似的乐舞艺术，二者的关系问题常引起学者的争议。学界多认为二者是同样的艺术形式，或二者存在继承关系，以下将对这些观点进行梳理。

霍旭初在著作《龟兹艺术研究》中提道：“苏幕遮又被称‘乞寒’‘泼寒胡戏’等。”<sup>[25]</sup>他认为泼寒胡戏只是苏幕遮的别称，二者同为一种艺术形式。认同此种观点的学者较多，如在柏红秀、李昌集的论文《泼寒胡戏之入华与流变》中认为：“泼寒胡戏在唐代又被称为‘苏莫遮’（或写作‘苏摩遮’‘苏幕遮’）。”<sup>[26]</sup>在王嵘的论文《多元文化背景下的〈苏莫遮〉》<sup>[27]</sup>、屈玉丽与齐嘉锐的论文《从〈苏幕遮〉看龟兹乐在中原文化中的发展变化》<sup>[28]</sup>等研究中，也认为“乐舞”和“胡戏”之谓的说法是同一种历史物象。

向达在著作《唐代长安与西域文明》中认为，苏幕遮是泼寒胡戏的歌舞名：“唐代又行一种泼胡乞寒之戏，戏时歌舞之辞名《苏摩遮》（一作苏莫遮、苏莫者）。此风曾及于两京。”<sup>[29]</sup>张兴胜在论文《唐代的泼寒胡戏》中的观点也与其相似：“泼

寒胡戏举行的时间，一般在农历十一月或十二月，以十一月居多。作戏时的歌舞称为《苏幕遮》。”<sup>[30]</sup>程璐瑶在论文《〈苏幕遮〉研究》中认为：“《苏幕遮》作为配合‘泼寒胡戏’所上演的歌舞戏，具有舞蹈、歌唱、表演等形式。”<sup>[31]</sup>这些说法大多认为泼寒胡戏中包含了苏幕遮，苏幕遮作为次一级的艺术形式，是泼寒胡戏的一种形式。

王凤霞认为，苏幕遮是泼寒胡戏在唐代时被禁后而分离出来的乐舞表演，如她在论文《泼寒胡戏到苏幕遮——泼寒胡戏在中原地区流变的几个阶段》中指出：“开元时期唐玄宗禁断了泼寒胡戏，而其中的乐舞部分被称为苏幕遮并被较好地保存了下来。”<sup>[32]</sup>罗希、罗艺峰在论文《〈苏幕遮〉考述及相关问题的认识》中也提到：“粟特人是唐代最富影响的外来人群，其宗教乐舞‘苏摩遮’随着人员的入华而传入中原，并以‘泼寒胡戏’（舞为“浑脱”，曲为“苏莫遮”）的称谓被载入古代史籍。玄宗时期‘泼寒胡戏’礼俗被禁断，‘苏摩遮’祭祀乐舞以教坊曲《苏幕遮》的形式保存于唐代教坊，之后以不同的形式和名称流传于民间。”<sup>[33]</sup>以上观点均认为，苏幕遮和泼寒胡戏二者有对应关系，甚至可以画等号。二者关系不能单纯理解为此，“泼寒胡戏”一词只存在于中原，故不能将从西域传来的“苏幕遮”在根源上看作前者。

从表演形式上看，两者有异同之处。“苏幕遮”一词最早在唐代般若译《大乘理趣六波罗蜜经》中有述：“又如苏莫遮帽，覆人面首，令诸有情儿即戏弄，老苏莫遮亦复如是。从一城邑，至一城邑，一切众生被衰老帽，见皆戏弄，以是因缘老为大苦。”<sup>[34]</sup>宋代王明清在《挥麈录》中提到：“妇人戴油帽，谓之‘苏莫遮’……以银或鍮为筒，贮水，激以相射，或以水交泼为戏，谓之‘压阳气’，去病。”<sup>[35]</sup>在前面的文献中提到的“苏幕遮”，都是指代“帽子”。《新唐书·卷一百一十八·列传第四十三》记载：“比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’。旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工

也；督敛贫弱，伤政体也；胡服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法胡虏之俗？诗云：‘京邑翼翼，四方是则’非先王之法乐而示则于四方，臣所未谕。《书·洪范》曰：‘谋时寒若’何必裸身挥水，鼓舞衢路以索之？”<sup>[36]</sup>这段文献中的“裸身挥水”一词，也证明《挥麈录》中的“谓之压阳气”指头戴苏幕遮的戏剧头饰。在以上文献中，苏幕遮是一种头戴面具、挥水为舞的艺术形式。而关于“泼寒胡戏”的描述，在《资治通鉴》中有记载：“泼寒胡戏即乞寒胡戏，十一月鼓舞乞寒，以水交泼为乐，武后末年始以季冬为之。”<sup>[37]</sup>《北周书》记载了一种“泼胡乞寒”的仪式活动：“又纵胡人乞寒，用水浇泼为戏乐。”<sup>[38]</sup>此仪式以泼水为戏乐，我们有依据认为其就是“泼寒胡戏”。由此看来，“泼寒胡戏”以泼水为主，但并未提及其需要头戴帽子或面具。

从功能上看，二者具有明显区别。《一切经义》记载：“此戏本出自龟兹国，至今犹有此曲，此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面，或像鬼神，假作种种面目形状。或以泥水沾洒行人，或作绢索搭勾捉人为戏。每年七月初公行此戏，七日乃停，土俗相传云：举以此法攘魔，驱赶罗刹恶鬼啖人民之灾也。”<sup>[39]</sup>据此可知，苏幕遮的目的是驱赶恶鬼邪祟、震灾避魔之用。而新旧《唐书》记载：“至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。”<sup>[40]</sup>“十一月鼓舞乞寒，以水交泼为乐。”<sup>[41]</sup>所以，泼寒胡戏以“乞寒”为主，其功能可见一斑。

从表演时间上看，二者相似。从《一切经义》中可知，苏幕遮的表演时间为每年七月，演出七天，但《宋史》记载苏幕遮的表演时间则是在三月九日。综合来看，苏幕遮的表演时间应为春夏之际。而泼寒胡戏的表演时间在《旧唐书》中有记载，要在冬季的十一月或十二月：“十二月壬戌……乙酉，令诸司长官向醴泉坊看泼胡王乞寒戏。”<sup>[42]</sup>海力波在《从〈庐江民〉看唐代志怪中的祆教仪式》中也对泼寒胡戏的表演时间进行了详细说明，他认为“十一月鼓舞乞寒”<sup>[43]</sup>是以粟

特族袄教历法所记,《通典》中有其以六月一日为岁首的记录。由此看来,上述的十一月应该是中原的六月左右,这也符合在春夏季节“乞寒”之用。

部分学者提出“苏幕遮是泼寒胡戏被禁止后分离而来的乐舞形式”的观点也值得商榷,我们还能从文献中找到例证,如《新唐书》记载:“神龙元年(公元705年)……时又有清源尉吕元泰,亦上书言时政曰。”<sup>[44]</sup>由此可知,吕元泰上书的时间为神龙元年,此时就有苏幕遮一词的出现。而《新唐书》所记泼寒胡戏被禁止的时间为开元元年(公元713年):“开元元年正月辛巳,皇后亲蚕……十二月庚寅,大赦,改元,赐内外官勋。改中书省为紫微省,门下省为黄门省,侍中为监。甲午,吐蕃请和。己亥,禁泼寒胡戏。”<sup>[45]</sup>所以,从时间上来说,苏幕遮一词出现的时间早于泼寒胡戏被禁的时间,那么苏幕遮一词是泼寒胡戏被禁后才出现的说法显然不合适。

综上所述,苏幕遮与泼寒胡戏在记载中均有泼水环节,二者虽表演时间类似,但功能不同,且苏幕遮比泼寒胡戏出现得早。所以要窥探二者关系,还要从出现更早的苏幕遮处研究。通过上文可知,苏幕遮由印度的袄教祭祀仪式结合龟兹本地乐舞演变而来,在《一切经音义》中的描述也非常通俗地表现出其祭祀的属性,而传入中原后,中原并无印度的袄教或婆罗门教,所以苏幕遮中的祭祀表现就被淡化,以至于只留下了“泼水”代以“酒”祭“神”,并把其功用改为“乞寒”的泼寒胡戏。再至玄宗时期的禁止泼寒胡戏,更是把其剩余的宗教属性削弱,变回了只保留了胡乐特色的苏幕遮。所以,笔者认为刚传入中原的苏幕遮与后来的泼寒胡戏存在根源上的不同,后者是前者的一种中原化演变,只有在唐玄宗时期改名后的苏幕遮才与泼寒胡戏互为相似关系。

### 三、结语

经过文献的梳理论证,结合考古文献的资料对比,本文讨论了苏幕遮所存争议的起源问题,

通过文物、文化和文献三方面的文献新识及其相互佐证,可以认为苏幕遮源自龟兹。作为龟兹乐舞的重要代表,苏幕遮不仅在龟兹地区广为流传,还随着丝绸之路的文化交流而传入中原地区,在唐代宫廷中开花结果,成为唐代宫廷中受人喜爱的乐舞艺术,被诗词记诵。在追本溯源中,也有助于更好地理解苏幕遮的艺术特点和文化内涵,有助于揭示其在西域文化与中原文化交流、融合的历史上所产生的重要作用,以此为其新时代的艺术活态传承及复现提供借鉴。

不仅如此,本文还对苏幕遮进行了新的考证,尤其对其与泼寒胡戏之间关系的长久争议进行了新的辨析,认为苏幕遮并非泼寒胡戏的别称或其中的一部分。前者是由印度袄教祭祀仪式演变而来,后者是其在中原的消解形式,可以把玄宗时期的苏幕遮视为泼寒胡戏,但刚传入中原的苏幕遮与泼寒胡戏还是具有一定差别的。因此,单纯将苏幕遮、泼寒胡戏混为一谈是不恰当的。

苏幕遮的再考,不仅必要且具有深远的学术价值,也对当下的发扬传统经典优秀文化具有实践价值。依据文献和考古物证的相互论证所得出的结论,为西域音乐体裁形式的研究提供了新的思路;发掘国内外的新史料与新文物,为像苏幕遮这样的历史疑案,在历史溯源和形态特征明确上提供了参考。

### 参考文献:

- [1][15][40][42][后晋]刘昫,等.旧唐书[M].北京:中华书局,2000:3608、3613、5310、100.
- [2][31]程璐瑶.苏幕遮研究[D].石家庄:河北师范大学,2013:1.
- [3][11][24][39][唐]慧琳.一切经音义[M].上海:大通书局,1985:868.
- [4][12][唐]段成式.酉阳杂俎[M].北京:中华书局,1981:46.
- [5]苏北海.丝绸之路:龟兹研究[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,2009:404.
- [6][29]向达.唐代长安与西域文明[M].石家庄:河北教育出版社,2001:77、73.
- [7][元]脱脱,等.宋史[M].北京:中华书局,2000:10889.

- [8][21]岑仲勉. 唐代戏乐之波斯语[J]. 东方杂志, 1944: 17-40.
- [9][10][13][17]黄翔鹏. 中国音乐文物大系: 新疆卷[M]. 郑州: 大象出版社, 1999: 52, 179-183.
- [14][唐]魏徵, 等. 隋书·音乐志[M]. 北京: 中华书局, 2000: 232.
- [16][唐]玄奘, 辩机. 大唐西域记[M]. 北京: 中华书局, 1985: 35.
- [18]希克曼, 拉辛德, 考夫曼. 上古时代的音乐: 古埃及、美索不达米亚和古印度的音乐文化[M]. 王昭仁, 金经言, 译. 北京: 文化艺术出版社, 1989: 109.
- [19]龚方震, 晏可佳. 祇教史[M]. 上海: 上海社会科学出版社, 1998: 257.
- [20]罗希. 唐代胡乐入华及审美问题研究[D]. 西安: 西北大学, 2012: 256.
- [22]姜伯勤. 中国祇教艺术史研究[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2004: 21.
- [23][宋]赞宁. 宋高僧传[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2014: 98.
- [25]霍旭初. 龟兹艺术研究[M]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 1994: 244.
- [26]柏红秀, 李昌集. 泼寒胡戏之入华与流变[J]. 艺术百家, 2005(2): 7-9.
- [27]王嵘. 多元文化背景下的《苏幕遮》[J]. 民族艺术研究, 1997(2): 62-67.
- [28]屈玉丽, 齐嘉锐. 从《苏幕遮》看龟兹乐在中原文化中的发展变化[J]. 地域文化研究, 2020(6): 52-58.
- [30]张兴胜. 唐代的泼寒胡戏[J]. 丝绸之路, 1996(2): 61.
- [32]王凤霞. 从泼寒胡到苏幕遮: 泼寒胡戏在中原地区流变的几个阶段[J]. 广州大学学报, 2005(3): 11-16.
- [33]罗希, 罗艺峰. 苏幕遮考述及相关问题的认识[J]. 音乐研究, 2021(5): 56-62.
- [34][唐]般若. 大乘理趣六波罗蜜经[M]//大正新修大藏经: 第8卷(般若部四). 北京: 中国书店出版社, 2021: 867.
- [35][南宋]王明清. 挥麈录[M]. 北京: 中华书局, 1961: 37.
- [36][41][44][45][北宋]宋祁, 欧阳修, 等. 新唐书[M]. 北京: 中华书局, 2000: 3389, 6244, 3388, 77.
- [37][北宋]司马光. 资治通鉴[M]. 北京: 中华书局, 1976: 6596.
- [38][唐]令狐德棻. 周书·宣帝记[M]. 北京: 中华书局, 1977: 122.
- [43]海力波. 从《庐江民》看唐代志怪中的祇教仪式[J]. 文化遗产, 2019(1): 79-89.

## A Re-examination of "Su Mu Zhe"

Wang Anchao Han Yu

**Abstract:** "Su Mu Zhe" is a form of Qiuqi music, an artistic expression in the musical and dance traditions of the Western Regions that incorporates elements of both music, dance, and drama. As a product of cultural exchange along the Silk Road, it was introduced to Central China and is not only documented in various classical texts but also verified through archeological evidence such as reliquary images and murals in cave temples. Its legacy persists in musical instruments and compositions, exerting a profound influence during the incorporation of foreign music into China. However, academic debates persist regarding the origins and artistic classification of Su Mu Zhe. Through an investigation of cultural relics, cultural contexts, and historical texts, this study offers a new analysis by examining the relationship between Su Mu Zhe and the "Pohan-Huxi" (A Winter Water-splashing Play), distinctions in cultural connotations, and similarities and differences in performance styles. The findings indicate that Su Mu Zhe originated in the ancient Qiuqi Kingdom, gained widespread popularity in the Tang court, and was frequently celebrated in poetry. This research advances a new understanding of how Su Mu Zhe integrated Western Regions culture into the Central China and provides theoretical insights for the dynamic preservation and revival of traditional arts in the context of the new era.

**Key words:** Su Mu Zhe; Pohan-Huxi; Qiuqi Music; Hu-music into China; Kizil Caves