

中国古代宫廷百戏展演的符号交流功能探究

魏云洁

摘要: 百戏自先秦始,到秦汉发展成熟,于隋唐时发展至顶峰,后又不断演变。一般认为,百戏是一种为观者助兴的单纯的娱乐演出活动,但事实上,如果将百戏展演的过程作为整体的符号看待,除娱乐功能之外,百戏还具有重要的交流功能。作为对共同音乐文化背景要求最低的音乐演出,在朝会宴、酺宴与宴外蕃三种典型的宴会场合中,百戏在君臣之间、君民之间以及不同的文化集团之间,传递着不同的意义。

关键词: 百戏,交流功能,酺宴,朝会宴,宴外蕃

Communicative Functions of “*Baixi*” in Chinese Ancient Courts

Wei Yunjie

Abstract: “*Baixi*” came into being before Qin dynasty, matured in Qin and Han dynasties and prospered in Sui and Tang dynasties. *Baixi* is simply acknowledged as a performance to entertain an audience. However, if we regard the progress of *Baixi* performance as a sign, it also possesses multiple communicative functions. As a music performance that requires the least common music and cultural background, the meanings conveyed by *Baixi* differed between the monarch and his subjects, between the monarch and his people, and between various cultural groups in the banquet of *Chaohui*, *Puyan* and diplomatic settings.

Keywords: *Baixi*; the function of communication; *Puyan*; diplomatic settings;

banquet of *Chaohui*

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202101011

百戏最早出现于《后汉书》，秦汉时称“角抵”，后多称“百戏”，唐以后又被称为“散乐”。百戏起源于先秦，成熟于秦汉，到隋唐发展至顶峰，其后亦有延续。百戏的表演内容随时代变化不断增加，但以杂技、幻术、歌舞戏、人物及动物扮演等为主，是一种综合性的展演形式。尽管其表演更偏向于视觉艺术，但因为在百戏演出中往往伴有音乐，于是中国古代一般将其归入音乐的范畴。

百戏是从民间发展起来的，后被上层阶级用于宫廷之中。宫廷中的百戏演出又多用于宴会，属宴乐范畴。与其他宴乐相比，百戏能够最大限度跨越不同文化、阶层之间的壁垒，实现不同对象间的交流。本文聚焦宫廷宴会中的百戏，以对臣、对民、对外三种宴会形式中百戏的使用，探究百戏的交流功能。

一、“百戏”溯源考察及发展概述

对于百戏的界定，学界多有讨论。任半塘认为，百戏“表现体力、器械、动物之技巧，配合简单音乐，其效果使人惊奇而已，乃后世所谓杂耍或把戏，近代属之马戏范围”（1984，p.1）。李纯一指出，“中国杂技有着悠久的历史传统……随着社会历史的发展，以及国际文化交往的增多，中国杂技也获得不断的进步。由于节目日益繁多，内容日益丰富，杂技乃由初名角抵戏逐渐改为百戏、为散乐、为杂戏或杂伎”（2004，p.210）。夏野总结“百戏是各种杂耍技艺的总称，源出周代的‘散乐’，到汉代已发展的相当丰富多彩。据张衡的《西京赋》记载，就有扛鼎、寻橦、冲狭、燕跃、跳丸、走索、吞刀、吐火、曼延等许多种”（夏野，1989，p.56）。这些观点都将百戏的定义限定在杂技、杂耍等偏重行为、力量以及技巧的范畴。

也有更宽泛的界定。杨荫浏解释汉代百戏时指出，“它里面包含着许多与武术有着联系的花样……也包含着鸟兽鱼虫的扮演，人物故事的扮演等；有音乐、有歌、有舞、有动作，有时还应用着活动的布景，与戏剧相仿”（1981，p.124）。叶大兵认为，“‘百戏’是我国对古代乐舞、杂技表演的总称。它上承夏代的乐舞、周代的‘散乐’与‘讲武’，下启魏、晋、隋、唐、宋、元、明、清各代的戏曲、乐舞、杂技艺术的发展”（1985，p.1）。王建

□ 符号与传媒 (22)

纬指出,“古代的乐舞、杂技表演笼统被称为‘百戏’,秦时已有之,汉代最为繁荣,有时也称作‘角抵戏’、‘百戏’包括的内容颇为庞杂,粗略可分为有装扮人物的乐舞,装扮动物的‘鱼龙曼延’,有简单故事情节的‘东海黄公’以及各种杂技如吞刀、吐火、角力、扛鼎、寻橦等。其中,所占比例最大者,要算杂技”(1994, pp. 40 - 41)。吴钊、刘东升认为百戏是“杂技、歌舞及民间各种新的音乐技艺总称”(1983, p. 77)。此种界定认为,百戏内容丰富,以杂技为主,同时有幻术、扮演人物或动物的表演等类似戏剧的成分。

这两种观点从不同角度出发,不存在对错之别。同其他艺术形式一样,百戏来自民间,具体起源时间不可考,但其中的一些表演能够追溯到先秦。在长安沣西客省庄第104号墓出土的长方形铜牌(图1)上出现了两人作摔跤状的图案。据考古人员推测,这座墓修建时间应当在战国末年或更晚一些。因此最晚在战国时期,就已经有了与“角抵”类似的活动。《国语·晋语》中“侏儒扶卢”(左丘明,2002, p. 363),是对春秋时期“竿戏”的记载。《庄子·徐无鬼》有“市南宜僚弄丸”,可见跳丸之戏能追溯到战国时期。但这些记载的都是单独的表演活动。



图1 客省庄第104号墓出土铜牌(考古研究所沣西发掘队,1959)

从秦汉开始,关于“角力”表演的记载更加丰富。《史记》载,秦二世曾于甘泉宫作“骶抵优俳之观”(司马迁,1982, p. 2559),颜注引应劭曰:“战国之时,稍增讲武之礼,以为戏乐,用相夸示,而秦更名曰角抵。”(p. 2560)可以推知,“角力”在秦时已被称为“角抵”。李斯鲜明地反对此事,因此可以认为,角抵在秦时已经不是战国时期单纯为了“讲武之礼”进

行的表演，而是与俳優一同进行的表演，其娱乐性和观赏性都得到了进一步提升。

汉代的文献中出现了“角抵”或“角抵戏”，又作“角抵”“角觝”等。有现代学者认为，角抵戏和角抵，一个是戏剧表演，一个是单纯的力量角逐的竞技游戏，二者完全不同。（吴国钦，2003，pp. 1 - 6 + 121）但在汉代文献当中，两者并没有严格区分，处于混用的状态。相较于秦代，汉代角抵有了更丰富的内涵。张衡《西京赋》总括“角觝之妙戏”（萧统，1986，p. 75），其后写到跳丸、走索、爬杆等杂技表演、幻术表演、乐舞表演，以及《东海黄公》这样有简单故事情节的表演。可见角抵在东汉时已经成为一种综合性演出。

之后，“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》”（班固，1962，p. 194）。《北史》载“近代以来，都邑百姓每至正月十五日，作角抵戏”，“鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂伎，诡状异形”（李延寿，1974，p. 2624）。可见角抵戏依旧作为总称，包括角力、扛鼎等杂技，幻术，以及装扮人物、动物等演出。

在使用“角抵”称谓的同时，“百戏”这一称谓也逐渐出现。《后汉书》中最早有“百戏”的用法，《后汉书·孝安帝纪》有“罢鱼龙蔓延百戏”（范晔，1965，p. 205），《后汉书·南匈奴列传》中亦有“飨赐作乐，角抵百戏”（p. 2963）。可见，百戏最早作为一种量词来概括角抵的类别。汉以后，“角抵”意涵内缩，逐渐开始单指与“角力”相似的竞技活动，“百戏”反而成为综合性演出的总称。《隋书·乐志》中首次记载百戏表演之状，并将百戏与秦角抵之流正式关联起来：“始齐武平中，有鱼龙烂漫、俳優、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。”（魏征，1973，pp. 380 - 381）。隋唐以后，“百戏”开始正式成为古代乐舞杂技的总称。

唐以后，百戏又与散乐等同起来，《旧唐书》及《通典》《唐会要》都认为百戏就是散乐。但认为百戏是音乐的观念并非从唐代开始。《宋书·乐志》中就记载了汉代流传下来的百戏曲目，魏、晋及六朝时期依然存有六首，梁时又新增七曲。可见，百戏展演有专用曲目。王建《寻橦歌》言：“人间百戏皆可学，寻橦不比诸余乐。”（彭定求，1960，p. 3387）胡震亨《唐音癸签》言：“其陈也，必佐以致语篇唱，优人辞捷者谓之斫拨。则亦皆

乐曲之余，不可遗也。”（1981，p. 160）这些文献都认为百戏当属音乐范畴。由是，百戏在中国古代应当是一直被划入音乐范畴的。

宫廷中的百戏多用于宴会。百戏的发展经历过两次高潮。第一次发展在秦汉时期，尽管史书中的材料不多，但是从目前出土的画像砖来看，百戏表演经常与宴会图及庖厨图置于同一画面当中，由此可知其被广泛用于汉代贵族的宴饮活动中。于是可以合理推测，百戏是汉代宴乐的重要组成。同时，百戏演出明显未局限于宫廷内部，而是蔓延到了整个上层阶级。

魏晋南北朝时的百戏演出时有进行。《三国志》引《魏书》，言曹丕于邕东大飨六军及父老百姓，“设伎乐百戏”（陈寿，1982，p. 61）。北朝亦于宴中作百戏：北魏仿汉晋之旧，北周明帝于紫极殿用百戏（令狐德棻，1971，p. 59），宣帝“广召杂伎，增修百戏，鱼龙曼衍之伎常陈于殿前，累日继夜，不知休息”（杜佑，1988，p. 3728）。可见百戏依旧活跃在宫廷宴会当中。

隋唐重新统一中国之后，百戏又一次得到了空前的发展，其演出模式、使用频率、表演类型较秦汉两代有过之而无不及。炀帝大总天下奇伎，唐玄宗、武则天、唐敬宗、唐昭宗等均于宴中奏百戏，又以玄宗朝为盛。当时宫宴中作百戏的情景，出现在宴会应制诗中，直接展现了百戏的盛状。张籍《寒食内宴二首》言：“朝光瑞气满宫楼，彩纛鱼龙四面稠。廊下御厨分冷食，殿前香骑逐飞球。千官尽醉犹教坐，百戏皆呈未放休。”（彭定求，1960，p. 4337）除张籍外，张九龄、杨炯、张说、崔国辅等均有相关诗作。

此外，《北梦琐言》载“唐乾符中，绵竹王俳优者，有巨力。每遇府中飨军宴客，先呈百戏”（孙光宪，2002，p. 396）。元稹《西凉伎》言：“哥舒开府设高宴，八珍九醖当前头。前头百戏竞撩乱，丸剑跳踯霜雪浮。”（彭定求，1960，p. 4616）杜甫《陪柏中丞观宴将士二首》也有“一夫先舞剑，百戏后歌樵”（p. 2542）。如此种种，可见百戏在唐时宴会中的使用情况。

唐以后，随着政治和文化的变化，百戏在宫廷宴会中的使用逐渐减少，但依然存在。《宋史》“宴享”目明确记载宴享有百戏，“赐酺”条亦有“百戏竞作”（脱脱，1985，p. 2700）；宋明宗曾于应圣节“宣教坊乐及左右厢百戏以宴乐之”（王钦若，2006，p. 24）；刘筠《大酺赋》云“百戏备，万乐张”（吕祖谦，1992，p. 26）；元诗有“楼前百戏排倡优，百官陪宴酬未休”（杨镰，2013，p. 26）；《明史》“大宴仪”条有“奏百戏承应舞”（张廷玉，1974，p. 1361）；清元正朝会时有元会宴，宴会中有“童陈百戏”（赵尔巽，1977，p. 2628）；《思益堂日札》载康熙两元夕盛典，于乾清宫宴群臣，“诏进百戏。都卢、寻橦、拍张、鞞觥。毕陈于前”（周寿昌，2007，p. 224）。

可以看到，一直到清代，宴会中依然作百戏。

本文选取朝会宴、酺宴、宴外宾三种典型宴会类型，来探究百戏展演的交流功能如何实现。

二、朝会宴：君主权威与君臣相和的传递

朝会是君臣相见的重要场合，是诸侯、大臣和外国使者朝见天子的重大仪式。《册府元龟》总结朝会的基本功能，说其“所以训上下之则，正君臣之序，教庶民以事上，示率土以大同也”（王钦若，2006，p. 1163）。可见其承担了维系君臣关系的重要作用，这种君臣关系，是中国古代朝政结构的决定性因素。（渡边信一郎，2006，p. 363）

朝会始于汉，汉初即有关于朝会议的记载。这一仪式源于汉高祖对朝廷君臣关系混乱无序的不满，于是叔孙通定礼仪，群臣于长乐宫朝天子，始有高祖“吾乃今日知为皇帝之贵也”（司马迁，1982，p. 2723）的感叹。在这一重要的仪式过程中，宴飨是其中的基本要素。东汉元会议即有“百官受赐宴飨，大作乐”（范晔，1965，p. 3130）的记载。渡边信一郎指出，这时已经将元会议分为“朝与会两部分……后半部分会议的中心，是上殿称万岁、举觞和殿庭的宴飨、作乐”（渡边信一郎，2006，p. 366）。而百戏在朝会中则被安排在“会”这一宴飨部分。

西汉朝会宴具体如何作乐不详，但李贤注《后汉书》引蔡质《汉仪》，对东汉朝会宴中作乐的情况有较详细的说明：“作九宾散乐。舍利兽从西方来，戏于庭极，乃毕入殿前，激水化为比目鱼，跳跃嗽水，作雾障日。毕，化成黄龙，长八丈，出水遨戏于庭，炫耀日光。以两大丝绳系两柱间，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，对面道逢，切肩不倾，又蹋局出身，藏形于斗中。钟磬并作，倡乐毕，作鱼龙曼延。”（范晔，1965，p. 3131）可以看到，在国家最重要的仪式场合中，百戏占据了重要的位置。盛大的百戏表演构成的恢宏奇观能够给人强烈的感官冲击与视觉震撼，从而进一步指向君主权威。宴会的主办者向参与者传达出一种明确的意义，即君臣之间主宰与被主宰的关系。依靠视觉效果及氛围的百戏演出，其奇观性与震慑力指向君主权威的宣示。

百戏在朝会宴中还传递出君主对于臣下的恩惠之意。君主通过赐宴及宴中赐食、赐乐的形式来表达对君臣相和的期待。百戏在汉朝的宴会中大量使用，其基础是政权下移，贵族世袭制被打破，宫廷宴会参与者对音乐的欣赏

能力不再建立在一个统一的文化符号体系中。尽管孟子有“至于声，天下期于师旷，是天下之耳相似也”（焦循，2015，p. 1668）的观点，认为人对音乐的欣赏能力是相似的，但音乐文本产生于特定的文化背景中，只有同处于一个符号域中的人，才有可能共享某种音乐。

符号域即“一种符号体系存在和运作的文化空间”（陆正兰，2015，pp. 4-9），一般情况下，任何一个符号，只有在一个符号域的映衬中，才能被理解以及发生作用。“有时符号域是一种社会语境……包含了音乐的社会力量……拥有相似的文化和教育背景的人，这样的人因而也分享了同样的音乐能力。若没有理解音乐之所以然的必要能力，音乐作为符号就不可能存在。”（塔拉斯蒂，2015，p. 7）但百戏相较于其他宴乐，能够越过不同的符号域，在不同文化背景的接受者间进行意义的传递。音乐在百戏表演中以背景音乐或节奏乐的身份存在，演出的视觉效果才是决定意义的部分。相较于听觉，视觉的刺激能够更直接地达到观者的感性层面，观者也更容易获取相应的信息，由是更好地完成信息的传递。宴外蕃与酺宴常用百戏，部分也是基于同样的原因。

三、酺宴：幻象的建构与阶层弥合

酺宴是天子施恩于天下、面向臣民而设之宴。汉律规定，三人以上无故饮酒要被处以高额罚金，但天子又经常在特殊的日子允许天下大酺，是谓王者布德，即宋太祖言：“王者赐酺推恩，与众共乐，所以表升平之盛事，契亿兆之欢心。”（脱脱，1985，p. 2699）可知酺宴一方面呈现太平盛世之场景，另一方面与民同乐，建立更良好的君民关系。

酺宴的对象是一般民众，百戏雅俗共赏的特点，使得其成为酺宴宴乐的重要组成部分。尽管没有对酺宴使用百戏的直接记载，但《汉书》中已经提到了汉武帝令京师民众于上林平乐观观赏角抵的事（班固，1962，p. 198）。到唐代，对酺宴中作百戏的记载逐渐增多，其中以唐玄宗时期为盛。

唐朝也多有皇帝设酺宴作百戏的记载，其中以唐玄宗设酺宴为最多。《资治通鉴》载：“上皇每酺宴……继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏……又教舞马百匹，衔杯上寿；又引犀象入场，或拜，或舞。”（司马光，1956，p. 6994）郑紫《开天传信记》载：“上御勤政楼大酺，纵士庶观看。百戏竞作，人物填咽。”（2012，p. 84）《乐府杂录》载：“观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。”（段安节，2012，p. 125）《明皇杂录》言明

皇大酺，“大陈山车旱船，寻撞走索，丸剑角抵，戏马斗鸡”（郑处海，1994，p. 26）。可见百戏在酺宴中的使用频次及演出规模。

酺宴中百戏演出的特点，与朝会宴和宴外蕃时重宏大场面与奇观略有不同，它更注重场面的热闹。对酺宴中的百戏演出的描述，都给人一种喧哗、热闹的直观感受，观众沉浸其中。具有良好的体验与互动效果的百戏可以达到与民同乐的目的。“与民同乐”最早由孟子提出，是孟子的政治主张之一，孟子的音乐思想也与此相关。他认为，“仁言不如仁声之入人深也”（焦循，2015，p. 1840），在传递“仁”的方面，音乐具有比语言更强的力量，在这一点上，孟子与孔子、荀子相通。此外，孟子还有“今之乐犹古之乐”的音乐观，即只要能够发挥同样的功效，雅俗之乐都可以使用。

百戏恰好具有这样的政治功能。百戏的展演能够在一定程度上消弭君民之间的阶级对立。这是建立在幻象上的，而幻象的建构，正是艺术的一个基本功能。“在组成文化的各种表意文本中，艺术是借形式使接受者从庸常达到超脱的符号文本品格。”（赵毅衡，2018，pp. 4 - 16）艺术通过制造幻象使接受者脱离庸常。

现代艺术建构的幻象，是围绕个体自身产生的，通过艺术作品的形式直观，对观赏者的感性状态形成直接刺激。宴会中百戏建构的幻象与现代艺术建构的幻象有区别。百戏建构的幻象不指向个体的审美感受，而是指向一种自上至下的意识形态传输，与儒家提倡的“善民心”“易风俗”异曲同工。百戏演出的喧闹建构起太平盛世、君民和乐的氛围，这是百戏作为符号最直观的意义指向。在君臣关系的维系中，这种幻象为民众接受君民同乐的意识形态提供了有效的路径。从这一角度而言，百戏应该值得一些更为正面的看法。当然，这种幻象是短暂的，需要被反复巩固，这也是众多庆典存在的原因之一。但尽管短暂，百戏也确实实现了音乐的政治功能。

四、宴外蕃：国力的夸示

百戏演出的功能之一是夸示。《汉书·刑法志》记载战国时就有用百戏“相夸视”（班固，1962，p. 1085）的情况。但先秦之前是否有专为外国宾客设宴之事，以及宴乐具体是何形态，目前并不能确定。直到汉代，才有宴外蕃以及在宴外蕃时使用百戏的明确记载。在有限的记载中，百戏是宴外蕃时的重要内容。《史记》中记载武帝时迎外国宾客：“散财帛以赏赐，厚具以饶给之，以览示汉富厚焉。于是大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者，行赏赐，

□ 符号与传媒 (22)

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，而覲抵奇戏岁增变，甚盛益兴，自此始。”（司马迁，1982，p. 3173）能够明显看出百戏在其中的夸示作用。

汉之后，这种宴外蕃的行为有所减少，规模也远不如汉时，社会的动乱与政治的分裂对中国的外交造成了冲击，直到隋唐再度统一中国。据《隋书·音乐志》载，隋炀帝因为要向外国君主炫耀大隋国力，曾几次大括天下散乐，聚于京城，在突厥等国国王来隋时进行演出。比如：大业二年，突厥染干来隋，“总追四方散乐，大集东都”（魏徵，1973，p. 381）；大业六年，“突厥启民以下，皆国主亲来朝贺。乃于天津街盛陈百戏，自海内凡有奇伎，无不总萃”（p. 381）；又有每年正月时，万国来朝，“留至十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场”（p. 381）。这种描绘很容易使人联想到汉武帝时为外国宾客进行百戏展演的盛况，表明百戏作为重头戏被用于宴外蕃的场合中。

《新唐书》第一次正式记载了宴外蕃的礼仪，这种转变反映出对外关系经营受到了重视与规范。继唐制详记蕃王入朝迎劳宴飧礼后，此制作为常例延续了下去。《旧唐书》载吐蕃使者入朝求和，武则天“宴之于麟德殿，奏百戏于殿庭”（刘昫，1975，p. 5226）；又有“皇帝大夸胡人，以八方平泰，百戏繁会”（董诰，1983，p. 6240 - 6241）；《宋史》“金国聘使见辞仪”中提到“凡用乐人三百人，百戏军七十人”（脱脱，1985，p. 2812）；其后，明代宴外宾时亦有百戏，比如蕃王朝贡，“作乐，杂陈诸戏”（张廷玉，1974，p. 1424）。因此，在与外宾的宴会中，始终是有百戏演出的。

用百戏夸示国力，以汉、隋两朝最为典型。这种夸示主要的受众是外宾，越是在国力强盛的时代，百戏演出的场面越恢宏华丽。夸示具有传播的特征，即一种单向度的信息传递，其表意更侧重于接受者。作为接受者，外宾几乎是以一种无法抗拒的姿态接受来自中国皇帝对强盛国力的夸示，这就是百戏此时的意义指向。但百戏本身是不能够直接指向这一所指的。单纯就其自身而言，百戏是一种艺术形式，是一种诗性符号，在大多数情况下并没有明确的意义指向，只是作为一种娱乐形式存在的音乐类别。但是，一旦将百戏置入宴会演出场景，考虑到演出规模等因素，它就有可能被塑造成一种有明确意义指向的表演形式，从而承担一定程度上的交流功能。

在宴外蕃的活动中，强盛的国力作为一个抽象的概念并不能直接在场，于是需要由某一或某些符号指向这一意义，百戏就是作为这样的符号而存在的。但是，百戏传递意义，并不能依靠语言。前文提到汉、隋两朝面向外国

宾客的百戏演出的情景，场面宏大、氛围热闹、人数众多、奇观百出，武帝与炆帝都曾以百戏炫耀国威，并且收到了使人惊骇的效果，据此可以得出这样的结论：在宴外蕃的场合中，百戏表演不是一种技艺的表演，而是无数技艺的汇合演出，是一种大型综合演出。这种形式事实上首先制造的是一种氛围或场面，身处其中的观者很容易被这样的场面震撼；其次，这样的形式进一步能够指向的，是足以支撑起如此宏大场面的国家经济实力。于是，在宴会中，百戏指向了国家力量的强盛。

除了单纯的炫耀，这种夸示也是有实际意义的。以西汉与乌孙国的前期交往为例，《汉书·西域传》载：“乌孙远汉，未知其大小，又近匈奴，服属日久，其大臣皆不欲徙。昆莫年老国分，不能专制，乃发使送蹇，因献马数十匹报谢。其使汉人众富厚，归其国，其国后乃益重汉。”（班固，1962，p. 3902）可以说，在外交关系当中，适当的夸示有时候能带来正面的政治效果。宴会作为交流的重要场合，其所呈现的事物往往都指向本国试图建立的对外形象，以便使者在相对较短的时间里获取信息。因此，相比起单纯的娱人作用，本文更倾向于认为，在与外国的交往当中，百戏能够进行有效的意义传递。

五、小结

在历代宫廷中，百戏常被用于宴会活动，因为它比其他音乐更具有观赏性和娱乐性，但它也经常被斥为“淫乐”。《汉书·刑法志》说角抵戏使“先王之礼没于淫乐中”（班固，1962，p. 1085）；《后汉书·仲长统传》说“目极角抵之观，耳穷郑卫之音”（范晔，1965，p. 1647）；将角抵与郑卫之音并提；晋武帝统一之后，锐意进取，于是要求“禁乐府靡丽百戏之伎”（房玄龄，1974，p. 53）；隋文帝承南北朝之乱，亦将“太常散乐并放为百姓。禁杂乐百戏”（p. 15）；唐高祖时，孙伏伽上书劝谏，“百戏散乐本非正声……此谓淫风，不可不改”（刘昫，1975，p. 2635）。可见对于百戏在宫廷中的展演，始终有反对的声音。

但这并没有阻碍百戏的发展，相反，愈是经济强盛、政治稳定的时期，百戏就愈兴盛。这其中当然有上层阶级的娱乐需求，但在公共宴会中，尤其是涉及庆典、对外交往等场合时，场面盛大、花样百出的百戏表演就不仅仅只是为了娱乐，而是作为一种符号，为参与宴会的主客双方提供一种无言的交流。这就是百戏的符号交流功能。百戏热闹、喧嚣的特点使得百戏演出能

□ 符号与传媒 (22)

够完美适应庆典的氛围，并且为这样的氛围推波助澜。百戏场面的宏大、演出的多样以及奇观与帝国的恢宏、繁盛画上了等号；其对短暂幻象的建构，又能够在一定程度上实现儒家通过音乐传递的“仁”的理想，对君民、君臣关系产生积极作用。这是对百戏功能的新发现。

引用文献：

- 班固（1962）. 汉书. 北京：中华书局.
- 陈寿（1982）. 三国志. 北京：中华书局.
- 崔令钦（1962）. 教坊记笺订. 北京：中华书局.
- 董浩等（编）（1983）. 全唐文. 北京：中华书局.
- 杜佑（1988）. 通典. 北京：中华书局.
- 渡边信一郎（2006）. 元会的建构——中国古代帝国的朝政与礼仪. 载于沟口雄三（编）. 中国的思维世界（孙歌，等译），363-409. 南京：江苏人民出版社.
- 段安节（2012）. 乐府杂录. 北京：中华书局.
- 范晔（1965）. 后汉书. 北京：中华书局.
- 房玄龄，等（1974）. 晋书. 北京：中华书局.
- 顾嗣立（编）（1987）. 元诗选初集·庚集. 北京：中华书局.
- 胡震亨（1981）. 唐音癸签. 上海：上海古籍出版社.
- 焦循（2015）. 孟子正义. 南京：凤凰出版社.
- 考古研究所沔西发掘队（1959）. 1955—57年陕西长安沔西发掘简报. 考古，10，516-530+583-587.
- 李纯一（2004）. 困知选录；李纯一音乐学术论文集. 上海：上海音乐学院出版社.
- 李延寿（1974）. 北史. 北京：中华书局.
- 李云泉（2004）. 朝贡制度史论. 北京：新华出版社.
- 令狐德棻（1971）. 周书. 北京：中华书局.
- 刘昉，等（1975）. 旧唐书. 北京：中华书局.
- 陆正兰（2015）. 流行音乐与音乐文化的符号域. 贵州社会科学，8，4-9.
- 吕思勉（1992）. 吕著中国通史. 上海：华东师范大学出版社.
- 吕祖谦（编）（1992）. 宋文鉴. 北京：中华书局.
- 彭定求（编）（1960）. 全唐诗. 北京：中华书局.
- 任半塘（1984）. 唐戏弄. 上海：上海古籍出版社.
- 司马光（1956）. 资治通鉴. 北京：中华书局.
- 司马迁（1982）. 史记. 北京：中华书局.
- 孙光宪（2002）. 北梦琐言. 北京：中华书局.
- 孙诒让（2015）. 周礼正义. 北京：中华书局，

- 塔拉斯蒂 (2015). 音乐符号 (陆正兰, 译). 南京: 译林出版社.
- 脱脱, 等 (1985). 宋史. 北京: 中华书局.
- 王建纬 (1994). 漫话我国古代的广场文艺. 文史杂志, 2, 40-41.
- 王钦若, 等 (编) (2006). 册府元龟. 南京: 凤凰出版社.
- 魏徵 (1973). 隋书. 北京: 中华书局.
- 吴国钦 (2003). 汉代角抵戏《东海黄公》与“粤祝”. 中山大学学报 (社会科学版), 6, 1-6+121.
- 吴钊, 刘东升 (1983). 中国音乐史略. 北京: 人民音乐出版社.
- 夏野 (1989). 中国古代音乐史简编. 上海: 上海音乐出版社.
- 萧统 (编). (1986). 文选. 上海: 上海古籍出版社.
- 杨镰 (编). (2013). 全元诗. 北京: 中华书局.
- 杨荫浏 (1981). 中国古代音乐史稿. 北京: 人民音乐出版社.
- 叶大兵 (1985). 中国百戏史话. 杭州: 浙江人民出版社.
- 张廷玉, 等 (1974). 明史. 北京: 中华书局.
- 赵尔巽, 等 (1977). 清史稿. 北京: 中华书局.
- 赵毅衡 (2018). 从符号学定义艺术: 重返功能主义. 当代文坛, 1, 4-16.
- 郑处海 (1994). 明皇杂录. 北京: 中华书局.
- 郑紫 (2012). 开天传信记. 北京: 中华书局.
- 周寿昌 (2007). 思益堂日札 (五卷本). 北京: 中华书局.
- 左丘明 (2002). 国语集解. 北京: 中华书局.

作者简介:

魏云洁, 四川大学文学与新闻学院博士研究生, 研究方向为音乐符号学、中国古代音乐文化。

Author:

Wei Yunjie, Ph. D. candidate at College of Literature and Journalism, Sichuan University. Her research fields are semiotics of music and the culture of Chinese ancient music.

Email: wyjwyj930711@163.com