

欢迎按以下格式引用:胡飞.乡村集市的百戏艺术形态变迁及世俗审美理想[J].长江大学学报(社会科学版),2025,48(1):46-51.

乡村集市的百戏艺术形态变迁及世俗审美理想

胡飞

(蚌埠学院 艺术设计学院,安徽 蚌埠 233030)

摘要:百戏历史悠久,内容丰富,是我国乡村集市娱乐活动的重要组成部分,呈现出动静交错、多元融合的发展特征,不仅展现了中华民族的智慧 and 创造力,也是中华文化多样性和包容性的体现。对百戏艺术形态及其图示语言、意象与具象、世俗审美的研究,不仅能帮助我们更好地理解 and 欣赏这些艺术形式,还有助于挖掘其背后的文化意义和社会价值,为传承和发展中华优秀传统文化提供新的视角和思路。

关键词:百戏;艺术形态;世俗审美;集市娱乐文化

分类号:J12 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2025)01-0046-06

百戏兴盛于我国的乡村集市活动中,是乡村集市文化的重要组成部分。百戏是一种古老的表演艺术形式。在我国当代乡村社会发展中,百戏面临着新的挑战 and 机遇。由于现代化进程的加速 and 全球化趋势的增强,乡村集市文化受到了一定的冲击 and 挑战。随着人们对文化多样性的认知 and 尊重程度的提高,传统文化艺术得到了更多的关注 and 保护。乡村社会的精神文化生活需求不断提升,百戏等传统艺术形式的现代演绎 and 创新,成为乡村集市文化艺术研究的热点话题。因此,基于乡村集市娱乐文化视角研究百戏,可以帮助我们更好地理解当时社会的娱乐生活 and 文化特点,及其如何反映当时的社会状况 and 人民的精神追求,从而促进传统文化的保护 and 发展,助推百戏在乡村集市的创新发展。

一、百戏的历史演变

百戏是我国各类传统杂艺的泛称,内涵丰富,融合了杂技、角抵、幻术、游戏等技艺,具有独特的艺术魅力 and 审美价值,对传统体育、戏曲、表演等艺术发展产生了深远影响。历史上,百戏有多种称呼,如

“奇伟戏”“散乐”“曼衍”“杂伎”等,其中以“散乐”与“百戏”互指最为常见。散乐是一种始于周代,包含乐舞、杂耍的民间表演艺术。《周礼·春官·旄人》载:“旄人掌教舞散乐,舞夷乐。”清代孙诒让认为“此官掌教亦掌舞。”^[1](P1902)]《周书纪七·宣帝纪》载:“散乐杂戏、鱼龙烂漫之伎,常在目前。”^[2](P14)]《乐府诗集》载:“秦汉以来,又有杂伎,其变非一,名为‘百戏’,亦总谓之散乐。”^[3](P819)]《唐会要·散乐》载:“散乐历代有之,其名不一。非部伍之声,俳优歌舞杂奏,总谓之百戏。跳铃、掷剑、透梯、戏绳、缘竿、弄枕珠、大面拨、头窟礮子……”^[4](P611)]可以看出,历史上关于百戏、散乐的界定并不是非常明确的,二者在表现内容上也多有交叉,但基本上都是指来自民间的各类表演艺术。

关于百戏起源的说法较多,一般认为其起源于秦汉时期。《初学记》载:“梁元帝纂要曰:‘……又有百戏,起于秦汉。’”^[5](P372)]《文献通考·乐考·散乐百戏》(卷一四七)载:“散乐,非部伍之正声,其来尚矣,其杂戏盖起于秦汉。”^[6](P1287)]

汉代政府设有散乐专部,将民间歌舞、杂艺表演

收稿日期:2024-11-20

基金项目:安徽省哲学社会科学规划项目“基于乡村‘逢会’民俗背景的淮河流域民间手工艺研究”(AHSKY2020D04)

作者简介:胡飞(1969—),男,安徽怀远人,教授,主要从事民间艺术研究。

引入宫廷,大大丰富了散乐的内容。《汉书·礼乐志》提到从事杂艺表演的“俳優”职业。^{[7](P881)}到南北朝时期,散乐与百戏已基本融为一体。唐代百戏表演内容更加丰富,还出现了专门的教坊。《事物纪原》载:“唐明皇开元二年,于蓬莱宫侧,始立教坊,以隶散乐、倡优、曼衍之戏。”^{[8](P49)}宋代散乐教育机构更加完善,教坊设有十三部,每个乐部使用的乐器、演奏曲目、演奏方式等均有不同,风格各异,可以满足不同观众的口味。《都城纪胜·瓦舍众伎》载:“散乐,传学教坊十三部,唯以杂剧为正色。”^{[9](P7)}

百戏与角抵戏有着密切的渊源关系。角抵戏在古代既是一种角力比拼的运动项目,也是一种具有观赏性的表演活动。《汉书·武帝纪》载:“三年春,作角抵戏。”颜师古注引汉应劭曰“角者,角技也。抵者,相抵触也”,引汉文颖曰“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”。颜师古注:“抵者,当也。非谓抵触。文说是也。”^{[7](P138)}《通典·散乐》载:“宣帝即位,郑译奏征齐散乐,并会京师为之。盖秦角抵之流也。”^{[10](P3728)}《唐语林·豪爽》(卷四)有李绅镇守大梁期间以角抵选拔武士的记载:“闻镇海军进健卒四人,一曰富仓龙,二曰沈万石,三曰冯五千,四曰钱子涛,悉能拔擢角抵之戏……又令试抵戏,仓龙等亦不利。独五千(冯五千)胜之,十万之众,为之披靡。于是独留五千,仓龙等退还本道。”^{[11](P124)}

称百戏为“蚩尤戏”,可能是基于二者在表演性、娱乐性等方面有某些相似之处。《述异记》卷上载:“秦汉间说,蚩尤氏耳鬓如剑戟,头有角,与轩辕斗,以角抵人,人不能向。今冀州有乐名蚩尤戏。其民两两三三头戴牛角而相抵。汉造角抵戏,盖其遗制也。”^{[12](P613)}《文献通考·乐考·散乐百戏》卷一四七载:“今冀州有乐,名蚩尤戏,其民两两载牛角而相抵。汉造此戏,岂其遗象邪?”^{[6](P1287)}根据任昉、马端临二人之说,蚩尤戏要早于汉代角抵戏。

称百戏为“奇伟戏”,文献并不常见,主要出自《列女传·孽嬖传》卷七:“收倡优、侏儒、狎徒能为奇伟戏者,聚之于旁”^{[13](P72)}。

综上,百戏在中国古代具备众多身份,但终归不失文体娱乐特征。至于百戏为何具有散乐、杂伎、曼衍诸多身份,陈维昭在《汉代散乐、百戏与汉代俗乐运动》一文中认为:“散乐、角抵、百戏起源于不同时期,所指称的‘乐’之形态也大异,为什么会在后世演变成指同一种现象呢……汉代的俗乐运动起到了关

键性的作用。”^[14]

二、百戏的艺术形态特征

百戏不像一般艺术具有单一清晰的传播脉络,而是呈现出纵横交错、相互交融的多维路径特征。一方面,它以口头传承和实践演绎的方式存在,这些艺术形态包括但不限于杂技、曲艺、木偶戏、皮影戏、舞狮、舞龙、地方戏剧等,每一种艺术形态都有其独特的表演技巧、音乐伴奏、服饰道具和表演场合,共同构成了多元、统一的乡村集市娱乐文化生态系统;另一方面,它又以视觉符号的形式广泛驻留于造型艺术之中。就造型艺术来说,百戏是民间造型艺术最具生活化、娱乐性的创作主题,主要呈现于社会生产生活中易取易得的各类媒介材料之上,如木雕、石雕、砖雕、泥塑、陶瓷、剪纸、绘画等,都有大量的百戏内容表现。

(一)动态与静态——百戏艺术视觉的互动体验

百戏在民间艺术发展中的艺术表现,一般可分为百戏表演本身的艺术视觉呈现和艺术作品中百戏主题的内容视觉呈现,二者分别表现为动态表演性特征和固化于各种媒介材料的静态叙事性造型特征。作为动态表演形态,百戏表演的时间、空间在场性比较强,注重表演者与观众之间的互动体验,令人印象深刻,但艺术感染力持续时间相对较短。而作为静态造型艺术,百戏主题内容在场性不如百戏现场表演,表演者与欣赏者之间缺乏互动体验,但艺术作品感染力更持久。人们欣赏、观摩、体验作品,可以得到持续反复的审美感受。

从我国民间艺术考古挖掘及各类馆藏文献资料看,艺术作品中的百戏主题最常见于秦汉时期的画像砖、画像石遗存、宋代风俗绘画、民间雕塑、泥玩之中。近代以来,黄淮流域的山东、河南、江苏、安徽等地出土了大量百戏题材画像砖、画像石、陶俑等作品,艺术表现极为生动,以秦汉时期最具代表性。汉代盛行厚葬之风,事死如生,表现百戏内容的陶俑、画像,作为重要的图形文物,还原了当时社会生活的真实风貌。其以夸张的动态造型、强烈的视觉化符号表现,完美映衬了静态叙事性主题,为我们研究汉代人民的娱乐生活提供了宝贵的佐证资料。唐代百戏的表演形式与前代相比更加多样,技艺也更加精湛,成为当时社会文化生活中的重要组成部分。其造型饱满不失轻盈,姿态柔和生动,表情自信乐观。宋、明、清时期集市贸易繁荣,大大促进了百戏在民间的普及,百戏呈现出动态与静态艺术表现融

合发展的趋势。一方面,百戏吸收了其他艺术形式如舞蹈、音乐、绘画等的元素,艺术形态更加丰富多样,表演场所也扩展到街巷瓦肆、乡间地头。随着宋杂剧、南戏等艺术的兴起和发展,百戏逐渐与戏曲相融合,形成了独特的视觉互动体验。另一方面,随着民间手工技艺的快速发展,民间艺人有了较大的艺术创新空间,艺术表现形式日趋多元化,创作主题也更加贴近世俗生活,杂艺百戏逐渐成为剪纸、玩具、泥塑、绘画、雕刻等民间造型艺术的常见创作题材。视觉化造型不再仅以画像砖、画像石的剪影效果呈现,而是更加追求平面与立体、材质与空间的互动体验。

(二)时间与空间——百戏造型艺术形态的装饰与叙事

画像砖、画像石是汉代墓葬艺术的典型代表,汉代墓葬除以大量物品随葬外,还讲究以画像砖、画像石装饰墓室。其题材从日月星辰、神人异兽、仙阁楼台到世间万象,应有尽有。百戏是画像砖、画像石中充满世俗生活特色的表现内容,出土的数量较多,如山东清平县出土的戴氏享堂画像石,采用减地阳面手法刻绘神仙、鼓乐、长袖舞、弄丸、鹿、龙等内容,以上、中、下横线做意象化空间分割,将天神的世界与现实世界有机融合,构图饱满,造型生动,工整细腻,装饰感强。山东济南长清区孝里镇出土的孝堂山郭氏祠东壁画像石,石墙同样是上部刻绘伏羲与东王公等诸神形象,下部刻绘有骑乘出行、历史人物、击鼓、弄丸、载杆等内容,世俗世界与天神世界在时间和空间上实现交融。20世纪50年代在山东沂南县北寨村出土的山东沂南北寨画像石墓,东壁刻绘有《歌舞百戏图》,内容包括七盘舞、弄丸、飞剑、载杆、走绳、鱼龙曼衍等,略带倾斜透视的自由松散构图,追求的是现实时空表现,生动反映出当时世俗生活状态和百戏技艺的高超水平。另外,河南新野汉墓出土的画像砖表现了一组在行驶的马车上表演走绳的惊险场面,表演者或金鸡独立,或倒挂金钟,神态自若,虽是浅浮雕近乎平面装饰的剪影造型,但仍然能够产生强烈的真实空间叙事效果。刘克在《出土百戏题材汉画中的戏剧表演因子》一文中比较了两汉百戏题材画像艺术,他认为:“在东汉早期的画像中,百戏最源地被设置为杂技与乐舞的含摄关系。从其人物的神情和动作上看,演员之间必要的配合和交流已经初现苗头,艺术表演已经具备了较为独立的空间……百戏种类的不断丰富及各种艺术形式间交流机会的增多,不仅提高了百戏的审美境界,为

两种或两种以上艺术表演形式的融合和以后艺术表演中戏剧性因素的进一步增强打下了基础。”^[15]

百戏也是中国传统绘画的常见题材,大多存在于各类风俗绘画之中,常被画家描绘成集市、庙会等活动表演场景。例如,明代张宏绘制的长卷《杂技游戏图》,其中就有一人持平衡杆在长索上行走,两人在下面击鼓附和,吸引游人驻足观看的场景表现,画面布局凸显在高架绳索上行走的表演者,围观的观众散落在索架周围,表演者神情专注,形象生动,观众围观喝彩。可以看出,由于绘画媒介材质在人物表情特征、场景环境等的细节表现上更优于画像砖、画像石材质,画家在百戏造型艺术形态的叙事性上放弃了画像砖、画像石舞台排列式刻意安排,而是更倾向于生活化情境随机再现。

南宋画家李嵩的《骷髅幻戏图册》算是比较另类的百戏艺术形态叙事作品,画面不仅描绘了提线木偶表演场景,更是以略显诡异的骷髅操控提线骷髅的形式赋予画面某种深层次的寓意。此外,中国古代风俗画中还有许多描绘百戏表演的场景,如北宋苏汉臣《杂技戏孩图》、张择端《清明上河图》,元代张渥《百戏图》,明代仇英《清明上河图》,等等。这些作品不仅以二维视角展示了百戏造型艺术形态的装饰风格和叙事特征,也生动反映了我国古代百戏技艺的高超成就和丰富多彩的民俗文化内涵。

(三)意象与具象——百戏题材作品的图示语言

图示语言是艺术家用来表达创意、情感和概念的工具,它通过视觉元素的组合传达出丰富的意义和信息。在表演艺术中,图示语言通常表现为通过肢体动作、面部表情、道具使用等非言语方式传达信息和情感。在造型艺术中,图示语言通常表现为色彩、线条、肌理等视觉信号的运用。

百戏的图示语言极为丰富,如皮影戏中的影子操控、木偶戏中的木偶动作设计、杂技中的肢体技巧等。题材上,百戏更是当时社会生活现象最真实的视觉呈现,主题是写实的,空间环境是可感的,但表现形式又是意象化的。如汉画像石中的长袖舞题材,既有单纯以乐舞形式出现的内容,也有与杂技表演混合的内容。舞姿造型往往过度夸张舞动的长袖,刻意弱化五官局部细节,注重侧面剪影效果,突出长袖挥舞的动态特征。通过对这些图示语言的研究,我们能够更深入地理解当地民间艺术的表现力和传达效果。郑亚萌在分析了南阳汉画像石中各种长袖舞姿形象后认为:“其扬袖的舞姿本身是一个具有程式化和符号化的动作表达,也是舞者的身份象征。”^[16]

意象与具象是艺术创作中的两种表现手法。意象强调内在情感和精神世界的表达,而具象则侧重于对外部世界的具体描绘。在百戏艺术中,这两种手法经常交织在一起,既展现了艺术家的内心世界,也反映了社会生活的真实面貌。例如,地方戏剧中的脸谱和服饰往往具有鲜明的地域特色和文化象征,而舞蹈动作则传达了角色的情感和故事情节。

三、百戏的世俗审美理想

世俗审美是普通大众在日常生活中形成的审美观念和趣味。百戏作为一种面向大众的民间艺术形式,其内容和形式都深受世俗审美的影响。这体现在对生活细节的刻画,对道德价值的弘扬,对节日庆典的庆祝等方面。百戏作品往往富含幽默、讽刺、教育等元素,既有娱乐性,也有启迪性,满足了不同观众群体的审美需求。

(一)雅俗共赏——全民娱乐的文化生态

散乐、百戏自汉唐至明清,一直是中原社会群体的主要娱乐形式,呈现出雅俗共赏的全民性文化生态特征,即使是王侯将相,也无法拒绝其艺术魅力。历史上统治阶级为了体现自己的身份地位,几乎都会将能够代表其意志趣味的音乐视为“雅乐”,而将平民百姓喜好的音乐视为“俗乐”。《周礼·春官·旄人》载:“掌教舞散乐,舞夷乐。”贾公彦疏:“以其不在官之员内,谓之为散也。”孙怡让案:“贾意散乐即谓冗散之乐。今考此为杂乐,亦取亚次雅乐之意。”^{[1](P1902)}事实上,雅乐与俗乐的受众群体并非完全分开,不可兼容的。相较于雅乐,那些来自于民间的散乐、百戏,充满生命活力和丰富的艺术观赏性,受到上层社会的喜爱。例如,南唐顾闳中的作品《韩熙载夜宴图》,生动表现了韩熙载与宾客观赏王屋山舞“六幺”的场景。白居易《杨柳枝》云:“六幺水调家家唱,白雪梅花处处吹。”^{[17](P397)}这说明“六幺”之类的所谓俗乐已经成为全民共赏的娱乐主流。

值得注意的是,百戏的雅俗融合发展除了受社会审美的普遍影响外,上层统治阶层的旨趣引导也很关键。唐玄宗曾将《十部乐》分为坐部伎和立部伎,亲选坐部伎作皇帝梨园弟子,创作了《霓裳羽衣曲》等一百多首雅乐曲;同时,在京都置左右教坊,由宦官主管俳优杂技,教习俗乐。《新唐书·礼乐十二》记载“玄宗为平王,有散乐一部”,即位后,“又分乐为二部,堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎”^{[18](P475)}。《汉书·武帝纪》记载,武帝元封三年春,皇家举办的角抵戏表演活动引起“三百里内皆

(来)观”^{[7](P138)}的轰动效应。另外,还有文献记载金代以散乐表演形式来进行宣赦大典。^[19]可见当时社会上至皇帝,下至百姓对于文化娱乐活动的普遍诉求,整个社会呈现出一种全民娱乐的文化生态。正是这个大时代背景使百戏成为社会流行的大众艺术。当然,也有例外。如《隋书·裴蕴》载:“高祖不好声技,遣牛弘定乐,非正声清商及九部四舞之色,皆罢遣从民。”^{[20](P1574)}《隋书·高祖下》记载隋文帝曾下诏:“朕情存古乐,深思雅道。郑、卫淫声,鱼龙杂戏,乐府之内,尽以除之。”^{[20](P34)}表面上看,可能在隋文帝心目中,“古乐”“雅道”才符合“礼乐”。不过,考虑到隋朝统一之初百废待兴的社会状况,也不排除这是隋文帝要求百姓专注生产,勤俭节约,避免安逸享乐的治国之策。

(二)殿庭府邸与街坊桥巷——百戏社会等级的空间分野

尽管我们通常会将百戏贴上民间艺术标签,但自打产生之日起,在漫漫历史长河中,百戏从来都不是普通百姓能够随意欣赏的,特别是在汉代以前,百戏主要还是在宫廷、官府和贵族家庭等上层社会中演出,普通百姓较少有机会欣赏。由于社会等级的限制,百戏的演出空间和观众群体存在着明显的分野,但这并不等于说百戏在上层社会与民间的发展是完全隔离开的,二者往往是相互促进,融合发展的。陈树淑认为,汉代促进百戏从上层走向民间,主要是通过三个路径:一是上层有意识地在民间推广百戏,二是百戏表演团体和游艺艺人这两大群体流动演出,三是在节日或日常闲暇时间民众面对面互动交流。^[21]

我国古代百戏的演出场地一般分为三类:宫廷、街巷瓦肆和乡间地头。在宫廷,百戏是贵族娱乐和享乐的一种方式,拥有专门的服务机构。贵族欣赏百戏的同时,也会对百戏的表演者进行赏赐和奖励,这在一定程度上也刺激了百戏的发展。街巷瓦肆是百戏艺人展示技艺的重要场所,也是普通市民在一些重要民俗节庆活动中能够观赏百戏的重要场所。市民通过观看百戏,能感受到生活的乐趣。在乡间地头,农民在田间劳作之余,偶尔也有机会欣赏到民间艺人的百戏表演,虽然乡间的演出场地比较简陋,但是这并不影响农民对于百戏的热情和喜爱。特别是北宋以后,由于集市贸易繁荣发展,百戏融入市民生活有了得天独厚的场所,百戏的门类有了更精细的划分。如《梦粱录》将踢弄、傀儡戏列入百戏伎艺,而将角抵单设章节,将说书、谈经、说浑话等语言类

艺术列入小说讲经史,散乐多归于杂剧、说唱表演,并且强调“散乐传学教坊十三部,唯以杂剧为正色”^{[22](P311)}。《都城纪胜·瓦舍众伎》也说:“散乐传学教坊十三部,唯以杂剧为正色。”^{[9](P7)}而百戏则主要是以杂伎为主。如《梦粱录·百戏伎艺》记载:“百戏踢弄家,每于明堂郊祀年份,丽正门宣赦时,用此等人,立金鸡竿,承应上竿抢金鸡。兼之百戏,能打筋斗、踢拳、踏跷、上索、打交辊、脱索、索上担水、索上走装神鬼、舞判官、斫刀蛮牌、过刀门、过圈子等。”^{[22](P316)}需要注意的是,宋代杂伎艺人的地位是有区别的,“百戏踢弄家”能够在“朝家大朝会、圣节”这类重大节日活动时被“宣押殿庭承应”,能够在“官府公筵、府邸筵会”这些重要场合被“点唤共筵,俱有大犒”,而大多数处于下层的村落百戏之人,只能“拖儿带女,就街坊桥巷,呈百戏使艺,求觅铺席宅舍钱酒之资”^{[22](P316)}。

可见,不同的演出场地和观众群体意味着百戏有区分不同社会等级的作用。这体现了当时社会的等级制度和价值观念。相较于服务宫廷官府的“百戏踢弄家”,那些走街串巷,生活在底层的民间百戏艺人,才是推动我国古代杂艺百戏发展的主要力量。

(三)娱人与娱神——积极乐观的世俗生活理想

娱人与娱神是指通过各种方式来取悦神灵或使人感到快乐的行为。在世俗生活中,人们往往希望通过各种娱乐活动来缓解压力,放松身心,以及提高生活质量。《楚辞章句·大招》记载:“叩钟调磬,娱人乱只。”王逸注:“娱:乐也,乱:理也,言美女起舞,叩钟击磬,得其节度,则诸乐人各得其理,有条序也。”^{[23](P68)}可见,自古以来,人们就习惯于通过各种娱乐活动来让自己感到快乐和愉悦。例如,观看电影、参加音乐会、欣赏戏剧表演、阅读文学作品等,都是人们经常选择的娱乐方式。这些活动不仅可以丰富人们的精神生活,还可以提高人们的文化素养和审美水平。汉代傅武仲的《舞赋》载:“娱神遗老,永年之术。”^{[24](P938)}晋代潘岳《西征赋》曰:“隐王母之非命,纵声乐以娱神。”^{[25](P10)}古人以各种祭祀、仪式和宗教活动来取悦神灵或祖先,目的是为了获得神灵或祖先的保佑和庇护。汉代盛行厚葬之风,除了当时国富民强,拥有雄厚的经济基础外,还跟当时流行的黄老思想紧密相关,生命不死,视死如生。因此,汉代人民对乐舞百戏的热爱和推崇,不仅体现了他们对现实生活的热爱,对未来美好生活的向往和追求,更是将这种积极乐观的生活态度延伸到死后的另一个世界。

各地出土的汉代画像砖、画像石,充分体现了娱人与娱神的思想。在画像砖、画像石中,人们可以看到各种祭祀、仪式和宗教活动的场景以及人们参与这些活动的形象。这些画面不仅表现了人们的生活状态,也反映了当时的社会信仰和价值观。在娱人方面,画像砖、画像石中的各种娱乐活动和表演形式,如舞蹈、唱歌、杂技、戏曲等,都展现了人们的快乐和愉悦心情。这些娱乐活动不仅满足了人们的精神需求,也丰富了当时的社会文化生活。在娱神方面,画像砖、画像石表现了人们祭祀神灵或祖先的场景。人们通过祭祀活动来祈求神灵或祖先的保佑和庇护。这种信仰和仪式在当时的社会具有重要意义,体现了人们对神灵或祖先的敬畏和崇敬。张玉新、李立认为:“乐舞百戏……与其所具有的娱神功能相比,其满足人的精神和视觉享受的娱乐功能更为庄园生活所重。”^[26]从百戏中,我们可以看到汉代人民的生活态度和娱乐方式,以及他们对精神文化生活的追求,这些都为后世留下了宝贵的文化遗产,使我们能够更深入地了解 and 感受汉代人民的生活风貌和精神世界;同时,这也揭示了艺术与社会生活之间的密切关系,以及艺术在反映和塑造社会生活方面的重要作用。

四、结语

综上所述,百戏作为一种独特的艺术形态,蕴含着深厚的文化内涵和审美价值,不仅展现了中华民族的智慧 and 创造力,也是中华文化多样性和包容性的体现。今天的广大农村乡镇逢集、逢会活动中仍能可以看到各类杂技表演、体育竞技、传统手工艺展示活动,只是展示的形式、内容已与过去大相径庭了。对百戏艺术形态及其图示语言、意象与具象、世俗审美的研究,不仅能帮助我们更好地理解 and 欣赏这些艺术形式,还有助于挖掘其背后的文化意义和社会价值,为传承和发展中华优秀传统文化提供新的视角和思路,尤其是当前我们正处于大力推进美丽乡村建设的历史机遇期,如何构建乡村集市娱乐文化发展新业态,如何创新传统百戏发展以适应新时期乡村文化建设,都是学界需要深入研究的问题。

参考文献:

- [1]孙诒让.周礼正义[M].王文锦,陈玉霞,点校.北京:中华书局,1987.
- [2]张元济.周书[M].上海:商务印书馆,1936.
- [3]郭茂倩.乐府诗集[M].北京:中华书局,1979.
- [4]王浦.唐会要[M].北京:中华书局,2017.

- [5]徐坚,等.初学记[M].北京:中华书局,1962.
- [6]马端临.文献通考[M].北京:中华书局,1986.
- [7]班固.汉书[M].颜师古,注.北京:中华书局,1999.
- [8]永瑤,纪昀,等.文渊阁四库全书·子部·类书类[M].台北:台湾商务印书馆,1982.
- [9]不著撰人.都城纪胜(外八种)[M].上海:上海古籍出版社,1993.
- [10]杜佑.通典[M].王文锦,王永兴,刘俊文,徐庭云,谢方,点校.北京:中华书局,1988.
- [11]王谔.唐语林[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [12]永瑤,纪昀,等.文渊阁四库全书·子部·小说家类[M].台北:台湾商务印书馆,1982.
- [13]刘向.列女传[M].刘晓东,校点.沈阳:辽宁教育出版社,1998.
- [14]陈维昭.汉代散乐、百戏与汉代俗乐运动[J].复旦学报(社会科学版),2009(5).
- [15]刘克.出土百戏题材汉画中的戏剧表演因子[J].中南民族大学学报(人文社会科学版),2021(1).
- [16]郑亚萌.南阳汉画像石中舞姿形象的梳理与辨析[J].北京舞蹈学院学报,2021(1).
- [17]彭定求,等.全唐诗·杂曲歌辞[M].北京:中华书局,1960.
- [18]欧阳修,宋祁.新唐书[M].北京:中华书局,1975.
- [19]薛培.华风与夷俗:金代宫廷散乐考论[J].河南师范大学学报(哲学社会科学版),2023(3).
- [20]魏征,令狐德棻.隋书[M].北京:中华书局,1973.
- [21]陈树淑.从百戏传播看“上有所好”对汉代民俗的影响[J].民俗研究,2021(2).
- [22]吴自牧.梦粱录[M].符均,张社国,校注.西安:三秦出版社,2004.
- [23]永瑤,纪昀,等.文渊阁四库全书·集部·楚辞类[M].台北:台湾商务印书馆,1982.
- [24]陈宏天,赵福海,陈复兴.昭明文选译注[M].长春:吉林文史出版社,1987.
- [25]王增文.潘黄门集校注[M].郑州:中州古籍出版社,2002.
- [26]张玉新,李立.汉画像乐舞百戏“受众”情况的考察与分析——兼论汉代庄园艺术的性质与功能[J].古籍整理研究学刊,2014(6).

责任编辑 叶利荣 E-mail:yelirong@126.com

Changes in the Artistic Forms and Secular Aesthetic Ideals of Folk Acrobatics in Village Fairs

Hu Fei

(College of Art Design, Bengbu University, Bengbu Anhui 233030)

Abstract: Baixi, a form of traditional Chinese folk performance, has a long-standing history and rich content, serving as a significant component of entertainment activities in rural markets across China. It exhibits a dynamic interplay of movement and stillness, as well as a diverse integration of various cultural elements. This art form not only showcases the wisdom and creativity of the Chinese people but also reflects the diversity and inclusivity of Chinese culture. By exploring the artistic forms of Baixi, including its visual language, imagery and representation, and secular aesthetic ideals, this study clarifies the trajectory of Baixi's cultural inheritance and its artistic development within the context of entertainment culture in rural markets.

Keywords: folk acrobatics; art form; secular aesthetics; market entertainment culture