

# 宋元瓦舍勾欄及其樂戶書會

曾永義

世新大學中文系教授

## 一、引言

個人長年研究中國戲曲史，一直以為，如果沒有宋、元的瓦舍勾欄和樂戶書會，那麼作為中國戲曲長江大河的南戲北劇，就不知要晚到什麼時候才能真正成立。因為沒有孕育的溫床，那能容許構成南戲北劇的重要因素安穩結合而茁壯；沒有調適促成的推手，那能順利形成而使之向上發展。而我認為做為南戲北劇孕育的溫床就是宋、元的瓦舍勾欄，而促使之成立發展的推手就是活躍瓦舍勾欄中的樂戶和書會。

而宋、元之所以瓦舍勾欄興盛，其關鍵乃在於都城坊市的解體，代之而起的是街市制的建立。唐代都城建築遵行坊市制，制定規畫，修築城牆，開闢道路，築成坊里。坊里是四方形的居民區，市是商場交易區。坊、市分離。坊有圍牆，開東、西、南、北四門或東、西二門。市場設置依官府法令設於固定區域，有市令、市丞掌理。坊門的啓閉和開市罷市，以擊鼓為號，入市交易有固定時間，不許夜間營業，黃昏後坊門閉鎖，不許人夜行<sup>1</sup>。

晚唐、五代由於戰亂，坊市制度破壞。趙宋建國後由於商業發展的需求，乃臨街開市，街道兩旁，商店林立，宵禁因之廢除。所以宋敏求《春明退朝錄》卷上謂汴京城「不聞街鼓之聲，金吾之職廢矣」<sup>2</sup>。孟元老《東京夢華錄》也一再說

<sup>1</sup> 以上見楊寬：《中國古代都城制度史研究》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁218；〔宋〕王溥：《唐會要》（上海：中華書局，1955年），下冊，卷86，頁1581-1583。

<sup>2</sup> 〔宋〕宋敏求：《春明退朝錄》（上海：中華書局，1980年），頁11。

「街心市井，至夜尤盛」<sup>3</sup>。「夜市直至三更盡，纔五更又復開張。如要鬧去處，通曉不絕。……冬月雖大風雪陰雨，亦有夜市」<sup>4</sup>。像這樣的街市，自然促成兩宋都城汴京和杭州的繁盛。〈夢華錄序〉云：

僕從先人宦游南北，崇寧癸未（宋徽宗崇寧二年 [1103]）到京師，卜居於州西金梁橋西夾道之南。漸次長立，正當輦轂之下，太平日久，人物繁阜。垂髫之童，但習鼓舞；斑（原文作「班」）白之老，不識干戈。時節相次，各有觀賞。燈宵月夕，雪際花時，乞巧登高，教池游苑。舉目則青樓畫閣，繡戶珠簾；雕車競駐於天街，寶馬爭馳於御路。金翠耀目，羅綺飄香；新聲巧笑於柳陌花衢，按管調絃於茶坊酒肆。八荒爭湊，萬國咸通。集四海之珍奇，皆歸市易；會寰區之異味，悉在庖廚。花光滿路，何限春遊；簫鼓喧空，幾家夜宴。伎巧則驚人耳目，侈奢則長人精神。瞻天表則元夕教池，拜郊孟享。頻觀公主下降，皇子納妃。修造則創建明堂，冶鑄則立成鼎彝。觀妓籍，則府曹銜罷、內省宴回；看變化，則舉子唱名、武人換授。僕數十年爛賞疊遊，莫知厭足。<sup>5</sup>

孟元老將北宋汴京最後二十五年寫得如此富麗熱鬧，更可以想見其盛時君臣豪門宴樂繁華的生活。雖然靖康之變不免有傷亡之痛，但南渡偏安後，杭州又是一片太平景象。耐得翁〈都城紀勝序〉云：

聖朝祖宗開國，就都於汴，而風俗典禮，四方仰之為師。自高宗皇帝駐蹕於杭，而杭山水明秀，民物康阜，視京師其過十倍矣。雖市肆與京師相侔，然中興已百餘年，列聖相承，太平日久，前後經營至矣！輻輳集矣！其與中興時又過十數倍也。<sup>6</sup>

又其「坊院」條云：

柳永〈詠錢塘詞〉云「參差一萬人家」<sup>7</sup>，此元豐以前語也。今中興行都已百餘年，其戶口蕃息，僅百萬餘家者，城之南西北三處，各數十里，人煙生聚，市井坊陌，數日經行不盡，各可比外路一小小州郡，足見行都繁

<sup>3</sup> 見〔宋〕孟元老：《東京夢華錄》，收入孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》（臺北：大立出版社，1980年），卷2，頁13「朱雀門外街巷」條。

<sup>4</sup> 見同前註，卷3，頁21「馬行街鋪席」條。

<sup>5</sup> 同前註，頁1。

<sup>6</sup> 見〔宋〕耐得翁：〈都城紀勝序〉，同前註，頁89。

<sup>7</sup> 今傳本柳詞作「參差十萬人家」，證以下文「百萬餘家」之語，當作「十萬」為是。

盛。<sup>8</sup>

則行都臨安杭州之繁盛，又非汴都所能比。於是在這種情況下，兩宋的汴、杭二都，便結合了唐代戲場中的樂棚和場屋，在商業市場中形成了兩宋的瓦舍勾欄。而在瓦舍勾欄裏活躍的樂戶歌伎和書會才人也成了其中繁盛伎藝的促成者，並從而孕育了戲曲大戲南戲北劇的產生和成立。誠如本文開首所云，瓦舍勾欄其實是南戲北劇產生的溫床，而樂戶歌伎與書會才人正是其成立的推手。因此，若欲論南戲北劇之所以成立，就不能不先了解兩宋瓦舍勾欄和樂戶書會的情況。而蒙元繼兩宋之後，北劇南戲的完全成立和發達實有賴於胡元一統的年代，其瓦舍勾欄與樂戶書會亦繼兩宋統緒，同樣對南戲北劇有所滋潤和培育，故合宋、元兩代論述之。而以兩宋為主，胡元為次。至於朱明一代，瓦舍勾欄僅明初尚有遺緒，樂戶雖盛而書會已無聞，因連類敘及，不能與宋、元並論。以下請從「瓦舍勾欄」說起。

## 二、瓦舍勾欄概況

### (一) 北宋瓦舍勾欄

北宋之瓦舍勾欄主要見於《東京夢華錄》，其卷二「朱雀門外街巷」條云：

其御街東朱雀門外，西通新門瓦子以南殺豬巷，亦妓館。<sup>9</sup>

又卷二「東角樓街巷」條云：

街南桑家瓦子，近北則中瓦、次裏瓦。其中大小勾欄五十餘座。內中瓦子蓮花棚、牡丹棚；裏瓦子夜叉棚、象棚最大，可容數千人。自丁先現、王團子、張七聖輩，後來可有人於此作場。瓦中多有貨藥、賣卦、喝故衣、探搏、飲食、剃剪、紙畫、令曲之類。終日居此，不覺抵暮。<sup>10</sup>

又卷二「潘樓東街巷」條云：

出舊曹門，朱家橋瓦子。下橋，南斜街、北斜街，內有泰山廟，兩街有妓館。<sup>11</sup>

又卷二「酒樓」條云：

<sup>8</sup> 孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁100。

<sup>9</sup> 同前註，頁13。

<sup>10</sup> 同前註，頁14-15。

<sup>11</sup> 同前註，頁15。

大抵諸酒肆瓦市，不以風雨寒暑、白晝通夜，駢闐如此。<sup>12</sup>

又卷三「大內西右掖門外街巷」條云：

出梁門西去，街北建隆觀，……街南蔡太師宅，西去州西瓦子，南自汴河岸，北抵梁門大街，亞其裏瓦，約一里有餘。過街北即舊宜城樓。<sup>13</sup>

又卷三「馬行街鋪席」條云：

馬行北去舊封丘門外祆廟斜街州北瓦子，新封丘門大街兩邊民戶鋪席外，餘諸班直軍營相對，至門約十里餘，其餘坊巷院落，縱橫萬數，莫知紀極。處處擁門，各有茶坊酒店，勾肆飲食。<sup>14</sup>

又卷八「七夕」條云：

七月七夕，潘樓街東宋門外瓦子、州西梁門外瓦子，北門外、南朱雀門外街及馬行街內，皆賣磨喝樂，乃小塑土偶耳。<sup>15</sup>

《東京夢華錄》題孟元老著，事蹟無考。清代道光間藏書家常茂徠推測，認為孟元老可能就是為宋徽宗督造艮嶽的戶部侍郎孟揆<sup>16</sup>，頗為可信。此書是孟元老在南渡之後，追憶北宋徽宗崇寧(1102-1106)、大觀(1107-1110)以來至欽宗靖康二年(1127)，北宋首都汴京的盛況，關於當地地理、風俗、遊藝以及宮廷和民間的生活情形，都有翔實的記載。從其中可知北宋崇寧、大觀以後在汴京起碼有新門瓦子、桑家瓦子、中瓦、裏瓦、朱家橋瓦子、州西瓦子、州北瓦子、宋門外瓦子、州西梁門外瓦子等九座瓦舍。另外宋王楙《燕翼詒謀錄》卷二云：

東京相國寺，乃瓦市也。僧房散處，而中庭兩廡可容萬人。凡商旅交易，皆萃其中。四方趨京師，以貨物求售、轉售他物者，必由於此。<sup>17</sup>

而王安石〈相國寺啓同天節道場行香院觀戲者〉詩云：

侏優戲場中，一貴復一賤，心知本自同，所以無欣怨。<sup>18</sup>

又清潘永因《宋稗類鈔》卷七「怪異」條，謂宋仁宗時有建州人江沔曾「游相國

<sup>12</sup> 同前註，頁16。

<sup>13</sup> 同前註，頁18。

<sup>14</sup> 同前註，頁20。

<sup>15</sup> 同前註，頁48。

<sup>16</sup> 見〈出版說明〉，孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，卷首，頁3。

<sup>17</sup> [宋]王楙：《燕翼詒謀錄》（臺北：臺灣商務印書館，1986年影印文淵閣《四庫全書》本，第407冊），卷2，頁728-729。

<sup>18</sup> 見傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1992年），第10冊，卷547，頁6543。

寺，與衆書生倚殿柱觀倡優」<sup>19</sup>。按王秣字叔永，號求志老叟，無爲軍人，寓居山陰。雖生卒年不詳，但以其嘗官淮北，則必在宋金和議成立宋高宗紹興九年(1139)正月以前，其生年亦必在北宋，則其所記汴京相國寺爲瓦市亦自爲北宋事；又證以王安石之詩與江河曾之事，則相國寺在北宋仁宗之時已有爲瓦市之可能。因此，如果我們推測「瓦舍」始於何時，應當可以說宋仁宗朝(1034-1085)已經出現<sup>20</sup>，其距徽宗崇、大起碼已二十五年，汴京有十座瓦舍也是很自然的事。再由宋仁宗時，相國寺之爲「瓦市」，且以其爲宋代瓦市之根源觀之，則宋代之瓦市，實爲唐代寺廟劇場之進一步發展。又相國寺「僧房散處」，僧房亦稱「瓦舍」，這或許也是相國寺所以稱之爲「瓦市」的緣故。詳下文。

由上引「東角樓街」條可見，桑家瓦子、中瓦、裏瓦之中大小勾欄五十餘座，已可以想見北宋瓦舍規模之大；而其中瓦子裏的蓮花棚、牡丹棚和裏瓦子中的夜叉棚、象棚大到可以容數千人；此其所謂「棚」應指「勾欄」而言。若此更不難想像北宋的瓦舍簡直可以大到容納數萬人，乃至十數萬人在其中，其規模是多麼的宏偉。因爲那正是各色各樣游藝的表演劇場和其他雜貨飲食工藝銷售的場所。

## (二) 南宋瓦舍勾欄

至於南宋瓦舍之來源，南宋潛說友《咸淳臨安志》卷十九云：

故老云：當紹興和議後，楊和王爲殿前都指揮使，以軍士多西北人，故於諸軍寨左右，營瓶瓦舍，招集伎樂，以爲暇日娛戲之地。其後修內司又於城中建五瓦以處游藝。<sup>21</sup>

可見南宋瓦舍之創立，原是紹興間爲來自西北之軍士暇日娛戲之地；而後來爲軍民同樂之地也是很自然的。

<sup>19</sup> [清]潘永因：《宋稗類鈔》(臺北：廣文書局，1967年影印清康熙八年[1669]刊本)，第7冊，卷7，頁54b。

<sup>20</sup> 廖奔推論，謂：「我們大致可以認爲，汴京的瓦舍勾欄興起於北宋仁宗(1023-1063)中期到神宗(1068-1085)前期的幾十年間。」(見《中國古代劇場史》[鄭州：中州古籍出版社，1997年]，第5章〈勾欄演劇〉，頁42)與鄙說相近。

<sup>21</sup> [宋]潛說友：《咸淳臨安志》(文淵閣《四庫全書》本，第490冊)，卷19，頁232。又[宋]吳自牧《夢梁錄》卷十九「瓦舍」條亦云：「杭城紹興間駐蹕於此，殿巖楊和王因軍士多西北人，是以城內外瓶立瓦舍，招集伎樂，以爲軍卒暇日娛戲之地。今貴家子弟郎君，因此蕩遊，破壞尤甚於汴都也。」見孟元老等：《東京夢華錄(外四種)》，頁298。

廖奔根據宋人《繁勝錄》、《咸淳臨安志》、《夢梁錄》、《武林舊事》等載籍，統計南宋臨安府之瓦舍名稱<sup>22</sup>，其相同者有南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲橋瓦、錢湖門瓦、侯朝門瓦、小堰門外瓦、新門瓦（四通館瓦）、荐橋門瓦、菜市門瓦、米市瓦、舊瓦、行春橋瓦、赤山瓦等十五座，《繁勝錄》所無其他三書所有的尚有便門瓦、北郭瓦。《繁勝錄》較《咸淳臨安志》、《夢梁錄》二書多勾欄門外瓦、嘉會門外瓦、北關門新瓦、羊坊橋瓦、王家橋瓦、獨勾欄瓦市、龍山瓦等七瓦，較《武林舊事》多「城外二十座」、勾欄門外瓦、獨勾欄瓦市等三座而少便門瓦與北郭瓦二座。亦即《繁勝錄》計有二十四座（廖氏誤作二十三座），《咸淳臨安志》與《夢梁錄》各十七座，《武林舊事》二十三座。

西湖老人《繁勝錄》「瓦市」條：

南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲橋瓦。惟北瓦大，有勾欄一十三座。<sup>23</sup>

看樣子在南宋都城臨安的瓦舍，數目雖較北宋汴京多出一倍以上，但規模不像北宋之大。

南宋中期以後，江浙一代的城鎮也有瓦舍，如明州（今浙江寧波）有「舊瓦子」、「新瓦子」<sup>24</sup>、湖州（今浙江吳興）有「瓦子巷」<sup>25</sup>、鎮江有「北瓦子巷」、「南瓦子巷」<sup>26</sup>、平江（今江蘇蘇州）也有「勾欄巷」<sup>27</sup>等等<sup>28</sup>。可以概見南宋瓦舍的普及。

又從上引資料，瓦子每與「酒肆」<sup>29</sup>、「妓館」（「朱雀門外街巷」、「潘樓東街巷」條）連文，蓋同為聲色享樂之場所，故聚為區域。但瓦子也與茶肆頗有關連<sup>30</sup>。

<sup>22</sup> 見廖奔：《中國古代劇場史》，頁47。

<sup>23</sup> 見〔宋〕西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，收入《東京夢華錄（外四種）》，頁123。

<sup>24</sup> 〔宋〕梅應發等：《開慶四明續志》（臺北：大化書局，1980年《宋元地方志叢書》，第8冊影印煙煖樓校本），卷7，頁5433「第一等地」條。

<sup>25</sup> 〔宋〕談鑰：《吳興志》（臺北：成文出版社，1984年《中國地方志叢書》，第585號影印宋嘉泰元年[1201]修荻溪章氏讀騷如齋鈔本），卷2，頁46、51「坊巷」條。

<sup>26</sup> 〔宋〕盧憲：《嘉定鎮江志》（《宋元地方志叢書》，第5冊影印清道光二十二年[1842]丹徒包氏刻本），卷2，頁2834「坊巷」條。

<sup>27</sup> 王謩：《宋平江城坊考》（南京：江蘇古籍出版社，1999年），卷1，頁16-17。

<sup>28</sup> 廖奔：《中國古代劇場史》，頁43。

<sup>29</sup> 見孟元老：《東京夢華錄》，卷2，頁15「酒樓」條。

<sup>30</sup> 吳自牧《夢梁錄》卷十六「茶肆」條謂：「中瓦內王媽媽家，茶肆名一窟鬼茶坊，大街車兒茶肆、蔣檢閱茶肆，皆士大夫期朋約友會聚之處。」（見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁262），又同卷「酒肆」條：「中瓦子前武林園，向是三元樓康、沈家在此

瓦舍中的勾欄有專為表演某種藝文而設者，如西湖老人《繁勝錄》「瓦市」條謂北瓦十三座勾欄中，「常是兩座勾欄，專說史書，喬萬卷、許貢士、張解元。背做蓮花棚，常是御前雜劇，趙泰、王茶喜、宋邦寧、何宴清、鋤頭段子貴」。又說「女流，史惠英、小張四郎，一世只在北瓦，占一座勾欄說話，不曾去別瓦作場，人叫做小張四郎勾欄」<sup>31</sup>。

### (三) 元、明瓦舍勾欄

勾欄在兩宋甚為興盛，歷元至明宣德間皆見於文獻。列舉如下：元杜善夫有般涉調【耍孩兒】散套〈莊家不識勾欄〉，其【六煞】云：「見一個人手撐著椽做的門，高聲的叫請請。道遲來的滿了無處停坐，說道前截兒院本調風月，背後么未敷演劉耍和。高聲叫趕散易得，難得的粧哈。」其【五煞】云：「要了二百錢放過咱，入得門上個木坡。見層層疊疊團圓坐。抬頭覷，是個鐘樓模椽，往下覷卻是人旋窩。見幾個婦女台兒上坐。又不是迎神賽社，不住的擂鼓篩鑼。」<sup>32</sup>可以概見勾欄進場有門，以及觀眾的坐位和下文《藍采和》所述相同。

元古杭才人編戲文《宦門子弟錯立身》寫家庭戲班東平府樂人王金榜一家在河南府勾欄演出。其第二出有「你如今和我去勾欄內打喚王金榜」之語<sup>33</sup>。

元無名氏雜劇《漢鍾離度脫藍采和》第一折有「見洛陽梁園棚內，有一伶人，姓許名堅，樂名藍采和」之語。又可見勾欄有「戲臺」，是演戲的地方（二折）。戲臺有時叫「樂臺」（二折）。勾欄內又有「樂牀」，是女伶所坐的地方（一折）。勾欄也有門（一折）。又有「神樓」和「腰棚」，都是觀眾席（一折）<sup>34</sup>。

元元好問《遺山集》卷三十三〈順天府營建記〉謂萬戶張德剛興建順天府

---

開沽，店門首綵畫歡門，設紅綠杈子，緋綠簾幃，貼金紅紗梔子燈，裝飾廳院廊廡，花木森茂，酒座瀟灑。……次有南瓦子熙春樓王廚開沽，新街巷口花月樓施廚開沽，融和坊嘉慶樓、聚景樓，俱康、沈腳店，金波橋風月樓巖廚開沽，靈椒巷口賞新樓沈廚開沽，壩頭西市坊雙鳳樓施廚開沽，下瓦子前日新樓鄭廚開沽，俱有妓女，以待風流才子買笑追歡耳。」（同上書，頁263）也可見茶肆亦與瓦子有關。

<sup>31</sup> 西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，見同前註，頁123。

<sup>32</sup> 可參見曾永義、王安祈選註：《元人散曲選詳註》（臺北：學海出版社，1981年），頁46-47。

<sup>33</sup> 見錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，1990年），頁222。

<sup>34</sup> [元]無名氏：《漢鍾離度脫藍采和》，王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學出版社，1999年），第7冊，頁116。

時，曾造有「樂棚二」<sup>35</sup>。

元葛邏祿乃賢《河朔訪古記》卷上云：「真定路之南門曰陽和……左右挾二瓦市，優肆娼門，酒壚茶竈，豪商大賈，並集於此。」<sup>36</sup>

元高安道般涉調【哨遍】〈噪淡行院〉散套有「倦遊柳陌戀烟花，且向棚闌翫俳優。賞一會妙舞清歌，睨一會皓齒明眸，越一會閑茶浪酒（般涉調【哨遍】）、「坐排場衆女流，樂牀上似獸頭……棚上下把郎君溜」（【七煞】）之語<sup>37</sup>。

元陶宗儀《南村輟耕錄》卷二十四「勾欄壓」條有「至元壬寅夏，松江府前勾欄鄰居顧百一者」<sup>38</sup>之語。按至元無「壬寅」，應係至正二十二年壬寅（1362）之誤。

元明間施耐庵《水滸傳》二十一回、二十九回、三十三回、五十一回都有瓦子或勾欄的記載，如第二十九回寫快活林酒店有「裏面坐着一個年紀小的婦人，正是蔣門神初來孟州新娶的妾，原是西瓦子裏唱說諸般宮調的頂老」之語。第三十三回有「那清風鎮上，也有幾座小勾欄並茶坊酒肆」之語<sup>39</sup>。

元明間湯式有般涉調【哨遍】〈新建構欄教坊求贊〉散套，寫金陵教坊司所屬之御勾欄<sup>40</sup>。寫勾欄之風貌有「豁達似綵霞觀金碧粧，氣概似紫雲樓珠翠圍，光明似辟寒臺水晶宮里秋無迹，虛敞似廣寒上界清虛府，廓然□（案：原書字形不全，應作「蕩似」）兜率西方極樂國。多華麗。瀟灑似蓬萊島琳宮紺宇，風流似崑崙山紫府瑤池。」（【三煞】）之語，雖然描寫誇張，也可見其雄偉。又其【二煞】敘及捷譏（原作「劇」）、引戲、粧孤、付末、付淨、耍採、粧旦、末泥諸腳色，則此勾欄主要用來演出院本或北雜劇。

明宣德間周憲王朱有燬《誠齋雜劇》中，如《新編宣平巷劉金兒復落娼》中劉金兒自稱「我在宣平巷句欄中第一箇付淨色」，如《新編美姻緣風月桃源景》裏桔園奴說她「年小時，這城中做句欄的第一名旦色」<sup>41</sup>。

<sup>35</sup> [元] 元好問：《遺山集》（文淵閣《四庫全書》本，第1191冊），卷33，頁376。

<sup>36</sup> [元] 葛邏祿乃賢：《河朔訪古記》（北京：中華書局，1991年），卷上，頁5。

<sup>37</sup> [元] 高安道：〈噪淡行院〉，收入《全元散曲》（臺北：臺灣中華書局，1969年），下冊，頁1110。

<sup>38</sup> [元] 陶宗儀：《南村輟耕錄》（北京：中華書局，1985年），頁289。

<sup>39</sup> [明] 施耐庵集撰，[元] 羅貫中纂修：《水滸傳》（臺北：聯經出版事業公司，1990），上冊，頁397、448。

<sup>40</sup> 見[明] 湯式：〈新建構欄教坊求贊〉，收入《全元散曲》，下冊，頁1494-1496。

<sup>41</sup> [明] 朱有燬：《新編宣平巷劉金兒復落娼》，收入《誠齋樂府》（臺北：鼎文書局，1979年）《全明雜劇》，第3冊影印涵芬樓本，頁1241；《新編美姻緣風月陶源景》，同上書，



由以上可見瓦舍勾欄在元代仍盛行，至明宣德間尚有蹤影，明中葉以後已不見文獻記載。則「勾欄」劇場如起於宋仁宗朝(1034-1085)，至周憲王(1379-1439)，前後約四百年。

又由以上可見，瓦舍又稱瓦子、瓦市，或簡稱瓦；勾欄又作勾闌、鉤闌、構肆、樂棚，或簡稱棚。其中「優肆娼門，酒罇茶竈，豪商大賈，並集於此。」

#### (四) 瓦舍勾欄釋名

##### 1. 瓦舍釋名

那麼何以名之為「瓦舍勾欄」呢？對於「瓦舍」的解釋，耐得翁《都城紀勝》「瓦舍衆伎」條云：

瓦者，野合易散之意也，不知起於何時；但在京師時，甚為士庶放蕩不羈之所，亦為子弟流連破壞之地。<sup>42</sup>

吳自牧《夢梁錄》卷十九「瓦舍」條云：

瓦舍者，謂其「來時瓦合，去時瓦解」之義，易聚易散也。不知起於何時。頃者京師甚為士庶放蕩不羈之所，亦為子弟流連破壞之門。<sup>43</sup>

可見吳自牧是因襲耐得翁的說法，只是在文字上稍作修飾。他們雖是宋人，但已不知瓦舍起於何時，對其名義也頗有「望文生義」之嫌。所以學者也就有種種「說法」，但都沒有有力的證據<sup>44</sup>。王書奴《中國娼妓史》第五章第十四節〈遼金元之娼妓〉云：

遼代內族外戚世官，犯罪者家屬沒入瓦里，即前朝官奴婢、官妓之變相。《遼史·百官志》說：「某瓦里抹鶻。」〈國語解〉說：「抹鶻瓦里為官

頁1059。

<sup>42</sup> 見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁95。

<sup>43</sup> 見同前註，頁298。

<sup>44</sup> 周貽白《中國戲曲發展史綱要》（上海：上海古籍出版社，1979年）謂瓦舍：「實則所指為曠或原有瓦舍而被夷為平地。」（頁72）謝湧濤謂瓦舍：「是簡易瓦房的意思，其含義即指百戲雜陳、百行雲集的娛樂兼商貿市場。」（浙江省藝術研究所：《藝術研究論叢》[上海：同濟大學出版社，1989年]，頁301）鄧紹基則認為：「也可把『瓦舍』之『瓦』釋為形狀似瓦，即四周皆方，中間隆起。」（鄧紹基：〈中國古代劇場史序〉，見廖奔：《中國古代劇場史》，頁1-2）其他還有數說，並見吳晟：《瓦舍文化與宋元戲劇》（北京：中國社會科學出版社，2001年），頁34-43，吳氏自己認為瓦缶等土類樂器主要流行民間，用以伴奏歌舞，這應是解開北宋以「瓦舍」指稱文化娛樂市場之本義的一把鑰匙。

十二。」〈官職名〉云：「某瓦里內族外戚世官沒入瓦里。」〈營衛志〉說：「籍沒着帳戶給官皆充之。」〈兵志〉說：「官衛有瓦里七十四。」〈刑法志〉說：「首惡之屬，沒入瓦里。」此後宋代娼寮，時有「瓦子」之名見於記載，（如《武林舊事》、《夢梁錄》、《都城紀勝》諸書）就是沿用遼的名稱。<sup>45</sup>

此說雖為廖奔、吳晟所不取<sup>46</sup>，謂瓦里供應內廷和軍營，宋瓦舍則為市肆游藝場所，兩者性質不同。但是「瓦里」與「瓦舍」詞彙結構相同，「瓦里」之性質與「樂戶」相近，因之其說似乎不無可能，但是也沒有令人信服的證據。直到康保成〈瓦舍、勾欄新解〉<sup>47</sup>從佛典探其根源，說其衍變，乃有較為合理的說解。康氏後來將此文改寫，作為其《中國古代戲劇形態與佛教》的第一章〈古代戲劇演出場所與佛教〉<sup>48</sup>，其考據「瓦舍」名義，大意謂：中國佛寺成為民眾共同的游藝場所，由來已久，北魏楊衒之《洛陽伽藍記》記之甚詳，而此游藝場所唐人每稱之為「戲場」。此如宋錢易《南部新書》卷戊所云：

長安戲場多集于慈恩，小者在青龍，其次薦福、永壽。尼講盛于保唐，名德聚之安國。士大夫之家入道，盡在咸宜。<sup>49</sup>

而「戲場」一詞最早見於漢譯佛典《修行本起經》卷上〈試藝品〉<sup>50</sup>，此佛典之「戲場」指競技場所，如角力，相撲等。其後建安七子之一應瑒〈鬥雞詩〉中亦出現「戲場」一詞<sup>51</sup>。直到宋代，「戲場」才用以專指優戲演出場所。此見宋蔡條《鐵圍山叢談》卷四：「丁使遇介甫法制適一行，必因設燕於戲場中，方便作為嘲諷，肆其詼難，輒有為人笑傳。」<sup>52</sup>丁使即北宋著名優人丁仙現，可知其在戲場宴會中譏諷王安石新法，必為優戲。而前引宋王楙《燕翼詒謀錄》既稱相國寺為「瓦市」，王安石詩又稱之為「優戲場」，則宋之「瓦舍」實由唐宋以降之佛寺戲場而來。

「瓦舍」顧名思義，當指以瓦覆頂之房屋。《舊唐書》卷一一二載李復在嶺南

<sup>45</sup> 王書奴：《中國娼妓史》（臺北：萬年青書店，1971年），頁172-173。

<sup>46</sup> 見廖奔：《中國古代劇場史》，頁40；吳晟：《瓦舍文化與宋元戲劇》，頁36。

<sup>47</sup> 康保成：〈瓦舍、勾欄新解〉，《文學遺產》1999年第5期，頁38-45。

<sup>48</sup> 康保成：《中國古代戲劇形態與佛教》（上海：東方出版社，2004年），頁11-44。

<sup>49</sup> [宋]錢易：《南部新書》，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1974年），第6編，第2冊，頁1092。

<sup>50</sup> 見同前註，頁12。

<sup>51</sup> 見同前註，頁13。

<sup>52</sup> 見同前註，頁22。

時，「勸導百姓，令變茅屋爲瓦舍」<sup>53</sup>即用此義。但用指民間表演藝術大彙萃的場所，仍是由漢譯佛典，其姚秦時竺佛念所譯《鼻奈耶》卷四之「瓦舍」，亦作「瓦屋」，實質尙合本義，但已指「僧舍」而言。後來又進一步將「瓦舍」或「瓦」用來稱佛寺，如相國寺者然。而佛寺既已爲「戲場」，則瓦舍亦自轉有「戲場」之意，至宋、元而「瓦舍」或脫離佛寺獨立而成爲「百藝競陳」的「民間劇場」<sup>54</sup>。此等「瓦舍」在兩宋已是「士庶放蕩不羈之所，亦爲子弟流連破壞之地」，顯然已成爲風月淵藪、酒色銷魂之窟。

## 2. 勾欄釋名

至於瓦舍中表演場所之「勾欄」，所以名爲「勾欄」者，顧名思義，蓋因表演區之舞臺四周有欄杆，以其勾連曲折，故名。由以下資料亦可見「勾欄」本義爲「勾連曲折之欄杆」：

- (1) 梁武帝創立奏樂之臺「熊羆案」，四周有勾欄<sup>55</sup>。
- (2) 晉·崔豹《古今注》卷上「都邑第二」：「漢成帝顧成廟有三玉鼎、二真金鑪、槐樹，悉爲扶老拘欄，畫飛雲龍角於其上也。」<sup>56</sup>
- (3) 唐張鷟《朝野僉載》卷五：「趙州石橋甚工，磨礪密緻如削焉。望之如初日出雲，長虹飲澗。上有勾欄，皆石也。」<sup>57</sup>
- (4) 李商隱〈河內〉詩：「碧城冷落空濛煙，簾輕幕重金鉤欄。」<sup>58</sup>
- (5) 《東京夢華錄》卷六「元宵」條：「樓下用枋木壘成露臺一所，綵結欄檻，……教坊鈞容直，露臺弟子，更互雜劇，……萬姓皆在露臺下觀看。」<sup>59</sup>

<sup>53</sup> 〔後晉〕劉昫等：《舊唐書》（北京：中華書局，1995年），第10冊，頁3337-3338。

<sup>54</sup> 康氏對於佛典「瓦舍」如何轉變成爲兩宋民藝薈萃之「瓦舍」，論述之語義不明，筆者揣摩其意，稍作解說。又「民間劇場」爲一九八二年至一九八六年每年中秋前後在臺北青年公園所舉辦的民藝大會演，筆者主持後四年，乃師法宋、元瓦舍勾欄之形式與內容。

<sup>55</sup> 見〔宋〕陳旉：《樂書》（文淵閣《四庫全書》本，第211冊），卷150〈熊羆案圖〉，頁700。

<sup>56</sup> 〔晉〕崔豹：《古今注》（臺北：藝文印書館，1970年《百部叢書集成》，第94輯第4函《畿輔叢書》本），卷上，頁8a。

<sup>57</sup> 〔唐〕張鷟：《朝野僉載》（文淵閣《四庫全書》本，第1035冊），卷5，頁271。

<sup>58</sup> 〔唐〕李商隱：〈河內〉之一，見〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），第16冊，卷541，頁6234。

<sup>59</sup> 孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁35。

(6)明胡震亨《唐音癸籤》卷十九〈詁箋四〉「勾欄」條：

《韻書》：「木爲之，在階際。」《古今注》：「漢顧成廟槐樹，設扶老鉤欄，其始也。」王建〈宮詞〉、李長吉〈宮娃歌〉，俱用爲宮禁華飾。自晚唐李商隱輩用之倡家情詞，如：『簾輕幕重金鉤欄』之類，宋人相沿，遂專以名教坊，不復他用。<sup>60</sup>

胡氏之說勾欄命義之衍變蓋是，也因此後來把妓女所居之地稱爲「勾欄」或「勾欄院」。

而康保成前揭文雖亦認爲「勾欄」由「欄杆到劇場」，但是說其關鍵仍在佛典。他說：「在佛經中，鉤欄與欄楯是西方極樂世界（天宮）精美建築的一個組成部分。它往往以七寶或四寶裝潢，又常常圍繞在水榭的周圍；而勾欄之內，時常舉行歌舞表演。」他舉西晉竺法護所譯《德光太子經》中的一段描述爲證<sup>61</sup>，並謂經中所述：「一切諸欄楯前，各有五百采女，善鼓音樂，皆工歌舞。」實爲在勾欄前舉行歌舞表演的明確記載。又元魏瞿曇般若流支所譯《正法念處經》卷四十所記「枸欄之行」、「可愛勾欄」之「勾欄」，大概相當於現代之「歌舞廳」、「音樂廳」，已經與宋代瓦舍中之「勾欄」相近。又舉敦煌壁畫多例說明宋代之勾欄實仿自佛經中所記載之天宮伎樂場所之勾欄而來。康氏之說勾欄，實可與胡氏並觀。筆者於二〇〇五年三月二十五日夜參觀臺北歷史博物館之「敦煌文物」開幕展，由數幅〈觀無量壽經變〉之說法圖，亦見其中有如康氏所云之「勾欄」，確爲歌舞伎藝之表演場所。兩宋「勾欄」既爲戲場之舞臺，與佛典之「勾欄」有所關聯是言之成理的。但是梁武帝時四周有勾欄之「熊羆案」既爲「奏樂之臺」，則勾欄之爲表演場所，論其根源，何不逕求之於此。

又由上文所引瓦舍中之勾欄有稱蓮花棚、牡丹棚、夜叉棚、象棚者，可見勾欄有自己的名稱，而勾欄由於用竹木構成，故亦可稱樂棚，或簡稱棚。其稱「樂棚」者，如《東京夢華錄》卷二「元宵」條所云：「內設樂棚，差衙前樂人作樂雜戲，并左右軍百戲，在其中駕坐一時呈拽。」又同卷「十六日」條所云：「諸門皆有官中樂棚。……每一坊巷口，無樂棚去處，多設小影戲棚子。……殿前班在禁中右掖門裏，則相對右掖門設一樂棚，放本班家口，登皇城觀看。」又卷八「六月六日崔府君生日二十四日神保觀神生日」條云：「作樂迎引至廟，於殿前露

<sup>60</sup> [明] 胡震亨：《唐音癸籤》（文淵閣《四庫全書》本，第1482冊），卷19，頁637。

<sup>61</sup> 康保成：《中國古代戲劇型態與佛教》，頁35、36。

臺上設樂棚，教坊鉤容直作樂，更互雜劇舞旋。」<sup>62</sup> 由此可見一般所謂的「樂棚」乃因應節慶娛樂而搭建，所以也可以在「露臺」上直接搭設。如果是設在瓦舍中的永久性樂棚，則稱「勾欄」。

### 三、瓦舍勾欄的伎藝

#### (一) 見於《東京夢華錄（外四種）》的伎藝

至於兩宋瓦舍勾欄的伎藝，見於以下資料：其見於孟元老《東京夢華錄》卷五「京瓦伎藝」條者為北宋徽宗崇寧、大觀（1102-1127）以來的汴京瓦舍伎藝，其項目如下：小唱、嘌唱，般雜劇<sup>63</sup>，杖頭傀儡（其頭回為小雜劇）、懸絲傀儡、藥發傀儡，筋骨上索雜手伎、毬杖踢弄，講史、小說，舞旋、小兒相撲雜劇、掉刀、蠻牌，影戲、弄喬影戲、弄蟲蟻，諸宮調、商謎、合生、說諢話、雜口班，神鬼，說三分、五代史、叫果子，弟子小兒隊舞，計二十七種<sup>64</sup>。

其見於灌圃耐得翁《都城紀勝》「瓦舍眾伎」條為南宋理宗朝端平間（1234-1236）都城臨安之瓦舍伎藝，其項目如下：舊教坊十三部：箏篋部、大鼓部、杖鼓部、拍板部、笛色、琵琶色、箏色、方響色、笙色、舞旋色、歌板色、雜劇色、參軍色、小兒隊、女童隊。諸宮調、細樂、大樂、小樂、清樂（龍笛色）、馬後

<sup>62</sup> 以上引文分別見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁35、37、47。

<sup>63</sup> 由《東京夢華錄》可見北宋崇、觀以來汴京瓦舍中民間伎藝的內容和狀況。卷五「京瓦伎藝」條其開首數語「崇觀以來在京瓦肆伎藝張廷叟孟子書主張」（頁29），「主張」二字屬上文或屬下文，便有以下兩種斷句法，其一為：「崇、觀以來，在京瓦肆伎藝：張廷叟《孟子書》，主張小唱：李師師……孫三四等，誠其角者。」其二為：「崇、觀以來，在京瓦肆伎藝，張廷叟、孟子書主張。小唱：李師師……孫三四等，誠其角者。」若據前者，則張廷叟為講唱《孟子書》之藝人，而「主張」「小唱」一詞，若較諸《都城紀勝》之「唱叫小唱」、《夢梁錄》之「小唱唱叫」（頁309「妓樂」條）與「小唱」（〔宋〕周密：《武林舊事》，收入孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁457「諸色伎藝人」條）、「末泥色主張」（耐得翁：《都城紀勝》，頁96「瓦眾象伎」條）、吳自牧：《夢梁錄》，頁309「妓樂」條），則似以後者為是，亦即崇、觀以來的汴京瓦肆伎藝，由張廷叟和孟子書兩人來負責領導。因為說唱伎藝中之「說經」，皆指佛教講經文而言，從未有說儒家經典者。又此段下文之「般雜劇」一詞，亦宜屬上文作「教坊減罷並溫習張翠蓋、張成弟子……等般雜劇。」此雜劇當係「御前雜劇」，亦即狹義之「宋雜劇」，而「教坊減罷並溫習」蓋為張翠蓋等人之身分。《東京夢華錄》等書，因標點不同所產生之解讀有所差異，不勝枚舉。

<sup>64</sup> 見同前註，頁29-30。

樂、唱叫小唱、嘌唱（叫果子、喝耍曲兒）、叫聲（下影帶、散叫）、纏達、賺、覆賺、雜班（雜旺、紐元子、技和、雜劇散段、打和鼓、撚梢子、散耍）、百戲（角觥、相撲爭交、使拳）、踢弄（搶雞、上竿、打筋斗、踏蹺、打交鞦、脫索、裝神鬼、抱籬、舞判、舞斫刀、舞蠻牌、舞劍、與馬打毬、教船水鞦韆、東西班野戰、諸軍馬上呈驍騎、衙市轉焦髓）。雜手藝（踢瓶、弄椀、踢磬、弄花鼓槌、踢墨筆、弄毬子、撚築毬、弄斗、打硬、教蟲蟻、魚弄熊、燒煙火、放爆仗、火戲兒、水戲兒、聖花、撮藥、藏壓藥、法傀儡、壁上睡、小則劇術射穿、弩子打彈、攢壺瓶、手影戲、弄頭錢、變線兒、寫沙書、改字）。弄懸絲傀儡、崖詞、杖頭傀儡、肉傀儡。影戲。說話（小說，說公案、說鐵騎兒，說經、說參請，講史書）、合生、起令、商謎（詩謎、字謎、戾謎、社謎）等近百種伎藝<sup>65</sup>。

其見於西湖老人《繁勝錄》「瓦市」條者為南宋理宗淳祐（1241）以後都城臨安的瓦市伎藝，其項目如下：說史書、御前雜劇、相撲、說經、小說、合生、覆射、踢瓶弄椀、杖頭傀儡、懸絲傀儡、使棒、打硬、雜班、背商謎、教飛禽、裝神鬼、舞番樂、水傀儡、影戲、賣嘌唱、唱賺、說唱諸宮調、喬相撲、踢弄、談諢話、散耍、裝秀才、學鄉談等二十八種<sup>66</sup>。

其見於吳自牧《夢梁錄》卷二十之「妓藝」、「百戲伎藝」、「角觥」、「小說講經史」<sup>67</sup>等四條之瓦舍伎藝內容係根據《都城紀勝》稍作修飾補苴，因之其項目幾於雷同。蓋《夢梁錄》成書在南宋末年度宗咸淳（1265）之後。

其見於周密《武林舊事》卷六「諸色伎藝人」條者，雖其成書在宋亡以後，元世祖至元二十七年（1290）以前，但所錄則為南宋時期臨安的情況為範圍。其所記之伎藝人項目如下：御前應制、御前畫院、棋待詔、書會、演史、說經、諢經、小說、影戲、唱賺、小唱、丁未年撥入勾欄弟子嘌唱賺色、鼓板、雜劇、雜扮、彈唱因緣、唱京詞、諸宮調、唱耍令、唱撥不斷、說諢話、商謎、覆射、學鄉談、舞綰百戲、神鬼、撮弄雜藝、泥丸、頭錢、踢弄、傀儡（懸絲、杖頭、藥發、肉傀儡、水傀儡）、頂撞踏索、清樂、角觥、喬相撲、女鬪、使棒、打硬、舉重、打彈、蹴毬、射弩兒、散耍、裝秀才、吟叫、合笙、沙書、教走獸、教飛禽、蟲蟻、弄水、放風箏、煙火、說藥、捕蛇、七聖法、消息等六十一種<sup>68</sup>。

<sup>65</sup> 同前註，頁95-98。

<sup>66</sup> 同前註，頁123-124。

<sup>67</sup> 參見同前註，頁308、310、312。

<sup>68</sup> 見同前註，頁453-466。

## (二) 瓦舍勾欄伎藝的分類

以上可以概見兩宋瓦舍中之伎藝，如今所言之「表演藝術」，若就樂舞、歌唱、雜技、說唱、戲曲、偶戲來分，則其目如下：

- (1) 樂舞：舞旋、弟子小兒隊舞（小兒隊、女童隊）、篳篥部、大鼓部、杖頭部、拍板色、笛色、方響色、笙色、參軍色、細樂、大樂、小樂、清樂、馬後樂、起令、舞番樂等十八種。
- (2) 歌唱：小唱、嘌唱（叫果子、唱耍曲兒）、歌板色、唱叫小唱、叫聲、鼓板、吟叫等八種。
- (3) 雜技：毬杖踢弄（搶金雞）、小兒相撲（相撲爭交）、掉刀、蠻牌、弄蟲蟻、商謎、神鬼、使拳、上竿、打筋斗、踏蹺、打交鞦、脫索、抱籬、舞判、舞斫刀、舞蠻牌、舞劍、與馬打毬、教船水鞦韆、東西班野戰、諸軍馬上呈驍騎、街市轉焦髓、踢瓶、弄椀、踢磨、弄花鼓槌、踢墨筆、弄毬子、撈築毬、弄斗、打硬、魚弄熊、燒煙火、放爆杖、火戲兒、水戲兒、聖花、撮藥、藏壓藥、壁上睡、小則劇、射穿弩子、打彈、攢壺瓶、弄頭錢、變線兒、寫沙書、改字、覆射、使棒、散耍、裝秀才、御前應制、御前畫院、棋待詔、頂撞踏索、喬相撲、女颯、舉重、蹴毬、教走獸、教飛禽、弄水、放風箏、煙火、捕蛇、七聖法、消息等六十九種。
- (4) 說唱：講史（說三分、五代史）、小說、諸宮調、合生（合笙）、諢話、說公案、說鐵騎兒、說經、說參請、學鄉談、彈唱因緣、唱京詞、唱耍令、唱撥不斷、說藥、纏達、賺、覆賺、崖詞等二十種。
- (5) 戲曲：雜劇（豔段、正雜劇二段、散段雜班）。
- (6) 偶戲：懸絲傀儡、杖頭傀儡、藥發傀儡、肉傀儡、水傀儡、影戲、喬影戲、手影戲等八種。

以上這些伎藝，南渡後很多成立了自己的行社組織，《武林舊事》卷三「社會」條：

二月八日爲桐川張王生辰，震山行宮朝拜極盛，百戲競集：如緋綠社（雜劇）、齊雲社（蹴毬）、過雲社（唱賺）、同文社（耍詞）、角觥社（相撲）、清音社（清樂）、錦標社（射弩）、錦體社（花繡）、英略社（使棒）、雄辯社（小說）、翠錦社（行院）、繪革社（影戲）、淨髮社（梳剃）、律華社（吟叫）、雲機社（撮弄）。而七寶、瀟馬二會爲最：玉山寶帶，尺璧寸珠，

璀璨奪目，而天驥龍媒，絨羈寶轡，競賞神駿。……若三月三日殿司真武會，三月二十八日東嶽生辰社會之盛，大率類此，不暇贅陳。<sup>69</sup>

其內容較諸以上所述又有所不同，其最可注意的是出現了「翠錦社」之「行院」，「行院」與「院本」自有關係，又「花繡」與「梳剃」顯然為手工藝，就不止於表演藝術了。但無論如何，由此可見瓦舍勾欄中的民間伎藝發達到自組班社共襄盛舉，切磋伎藝的境地。而這許多發達的伎藝，可以說都是構成南戲北劇重要的因素，尤其大型說唱文學和藝術諸宮調、覆賺的成立，更提供了南戲北劇豐富的題材和音樂的滋養。如果沒有它們在瓦舍勾欄裏相互結合孕育，南戲北劇也就無法成立。以下且擇取與南戲北劇關係密切之伎藝予以簡介。

### (三) 兩宋瓦舍勾欄中與南北曲套式關係密切的伎藝

在宋代瓦舍勾欄伎藝中，與南戲北劇關係最直接而密切的，自然是雜劇和偶戲，對此筆者已有專文<sup>70</sup>。這裏要提出來的是轉踏（傳踏、纏達）、唱賺（覆賺）和諸宮調對南北曲套式的傳承和影響，藉此「窺豹一斑」，以見瓦舍勾欄伎藝對南戲北劇的形成，實有密切的關係。

(1) 轉踏：又稱「傳踏」、「纏達」。演出時分為若干節，每節一詩一詞，唱時伴以舞蹈。開演前有「放隊詞」，收尾有「收隊詞」，明其為隊舞。宋曾慥《樂府雅詞》序：「九重傳出，以冠于篇首，諸公轉踏次之。」<sup>71</sup>鄭僅〈調笑〉之〈放隊〉詞有「新詞婉轉遞相傳」之語<sup>72</sup>，蓋歌女以調笑一曲展轉歌之也。每歌以一詩一詞詠一故事，詩末二字，即為詞首二字，亦有婉轉遞傳之意，故又稱傳踏，踏者，連手踏足之意。王灼《碧雞漫志》卷三云：「世有般涉調【拂霓裳】曲，因石曼卿取作傳踏，述開元天寶舊事。」<sup>73</sup>又吳自牧《夢梁錄》：「有引子、尾聲為纏令。引子後只有兩腔

<sup>69</sup> 見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁377-378。

<sup>70</sup> 見拙作：〈參軍戲及其演化之探討〉，《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1992年），頁1-122；〈論說「五花爨弄」〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年），頁199-238；〈中國偶戲考述〉，見武漢大學藝術學系編：《珞珈藝術評論》（第一輯）（武漢：武漢出版社，2004年），頁21-48。

<sup>71</sup> 語見〔宋〕曾慥：《樂府雅詞》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》影印舊鈔本），頁1。

<sup>72</sup> 同前註，頁5。

<sup>73</sup> 〔宋〕王灼：《碧雞漫志》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1992年），第1冊，頁128。



迎互循環，間有纏達。」<sup>74</sup>「纏達」明顯為「傳達」之音轉，可見宋末「傳踏」易名為「纏達」；而其一詩一詞，改由兩曲調迎互循環，勾隊詞變為引子，放隊詞變為尾聲。其現存作品如無名氏〈調笑集句〉分詠巫山、桃源、洛浦、明妃、班女、文君、吳孃、琵琶等八事，鄭僅〈調笑〉分詠羅敷、莫愁、天臺仙女、鮑照結客少年場行、羽林郎、劉禹錫採菱行、蘇小小、楊貴妃、越女採蓮、蘇芬等十二事。另外晁補之、秦觀、毛滂、洪邁也都有「調笑轉踏」<sup>75</sup>。

(2)唱賺：唱賺，耐得翁《都城紀勝》「瓦舍眾伎」條：

唱賺在京師日，有纏令、纏達；有引子，尾聲為「纏令」；引子後只以兩腔互迎、循環間用者為「纏達」。中興後，張五牛大夫因聽動鼓板中，又有四片太平令，或賺鼓板（原注：即今拍板大篩揚處是也），遂撰為「賺」。賺者，悞賺之義也，令人正堪美聽，不覺已至尾聲，是不宜為片序也。今又有「覆賺」。又且變花前月下之情及鐵騎之類。凡賺最難，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲，叫聲諸家腔譜也。<sup>76</sup>

可見「唱賺」是由「轉踏」演變而來的「纏達」和「纏令」。根據上文引錄的《都城紀勝》，纏達是套曲形式的一種，其組織是引子之後兩支曲子迎互交替循環，沒有尾聲；纏令則是引子之後接以若干支曲牌而結以尾聲。其所以名為賺，乃是曲調美聽，教人不覺於曲之已終。據說那是南宋初年一位叫張五牛的藝人在臨安創立的，他因聽到民間稱為「鼓板」的歌唱藝術，有分為四段的〈太平令〉，從而創造了一種稱為「賺」的新歌曲形式。它不宜單獨使用，必須聯於纏令中，也因此使得「纏令」有進一步的發展。其演唱內容不僅有「花前月下之情」，而且有「鐵馬金戈之事」。至南宋末，有人又把這種唱賺的賺詞一套一套重複的運用，有如諸宮調之以各種宮調的套曲組成一般，把它叫做「覆賺」，這種「覆賺」其實可以叫做「南諸宮調」，也因此它的音樂最難也最複雜，兼有慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫聲等各家門派的腔譜。王國維《宋元戲曲考》謂宋人

<sup>74</sup> 孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁310。

<sup>75</sup> 見劉宏度：《宋歌舞劇考》（臺北：世界書局，1963年），卷6〈轉踏九種〉，頁76-112。

<sup>76</sup> 見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁97，與吳自枚《夢梁錄》「妓樂」條所記內容近似，見同上書，頁310。

陳元靚《事林廣記》中所載的一套〈圓社市語〉是現存的唯一「賺詞」之例<sup>77</sup>。此賺詞之前有一段〈遏雲要訣〉和〈遏雲致語〉，後邊有一段〈駐雲主張〉。其中〈遏雲要訣〉講唱賺規則，〈遏雲致語〉用一首【鷓鴣天】詞，為筵前唱賺開場詞；〈駐雲主張〉則用來描述唱賺情形，如其中一首詩寫道：「鼓板清音按樂星，那堪打拍更精神。三條犀架垂絲絡，兩隻仙枚擊月輪。笛韻渾如丹鳳叫，板聲有若靜鞭鳴。幾回月下吹新曲，引得嫦娥側耳聽。」可見唱賺是用鼓笛和拍板來伴奏的。〈圓社市語〉則是一套歌詠蹴鞠的賺詞，其題目叫「圓裏圓」，用中呂宮【紫蘇花】、【縷縷金】、【好孩兒】、【大夫娘】、【好孩兒】、【入賺】、【越恁好】、【鶻打兔】、【尾聲】等九支曲子組成<sup>78</sup>。

- (3) 諸宮調：《都城紀勝》「瓦舍衆伎」條謂「諸宮調本京師孔三傳編撰傳奇靈怪，入曲說唱。」《夢梁錄》「伎樂」條謂「說唱諸宮調，昨汴京有孔三傳編成傳奇靈怪，入曲說唱。」<sup>79</sup>可見孔三傳在北宋神宗哲宗時創立諸宮調，那是「入曲說唱」的文學和藝術，內容有如小說之傳奇靈怪；孔三傳籍貫應是澤州（今山西晉城、沁水一帶），他後來到汴京（今開封）去發揮他的藝術，頗享盛名。據《夢梁錄》，諸宮调用鼓、板、笛伴奏。諸宮調曲本，宋代未見留存。金代有無名氏《劉知遠諸宮調》、董解元《西廂記諸宮調》，元代有《天寶遺事諸宮調》流傳下來。

由於諸宮調曲體宏大，曲調豐富，所以適宜敘述曲折複雜的長篇故事。像《西廂記諸宮調》共用十三個宮調、一九三個套數（絕大多數為短套，有兩套甚至為單曲）、一三九支不同的曲子；其曲調來源很廣，有唐燕樂大曲、宋教坊大曲、唐宋詞調，以及當時民間說唱音樂。南宋唱賺藝人張五牛有《雙漸蘇卿諸宮調》，此本雖然無法覓得，但曾盛行一時，《水滸傳》第五十一回〈插翅虎枷打白秀英〉中記白秀英說唱這個故事，可據此見出說唱諸宮調的情形<sup>80</sup>。其所述白秀英是一位多才多藝的藝人，她擅長戲舞、吹彈、歌唱諸般技藝。她表演的〈豫章城雙漸趕蘇卿〉是夾在〈笑樂院本〉和〈襯交鼓兒院本〉之間的。演出時先由她父親

<sup>77</sup> 王國維：《宋元戲曲考·宋之樂曲》，《王國維戲曲論著》（臺北：純真出版社，1982年），頁48。

<sup>78</sup> 見〔宋〕陳元靚：《事林廣記》（北京：中華書局，1999年），辛集，卷上，頁197-198。

<sup>79</sup> 語見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁96、310。

<sup>80</sup> 施耐庵集撰，羅貫中纂修：《水滸傳》，上冊，頁688-690。

「開呵」，她才上場念七言四句詩，並說「開話」，然後說說唱唱，明白揭示這是「說唱」藝術。而當她到最緊要處的「務頭」，她父親又上臺「按喝」，她便端起盤子向聽眾求賞。而由「拈起鑼棒」、「笛吹紫竹篇篇錦，板拍紅牙字字新。」可見說唱諸宮調的樂器有鑼、笛、板，表演時不止有說有唱，而且還有「舞態踴躍」。

現存三種諸宮調，無名氏《劉知遠》應是最早的藝人話本；董解元《西廂記》和王伯成《天寶遺事》都是文人作品。

《劉知遠》諸宮調是光緒三十三、四年(1907-1908)俄國柯智洛夫探險隊在我國黑水故城發現的殘本。由同時同地發現的其他古書刊本年代，它很可能是相當於南宋光宗元年、金章宗明昌元年(1190)的刻本。它雖然只殘存四十二頁，但可看出其體製較其他二種原始，現在七十六套中，就有六十三套是由隻曲和尾聲構成；此外，聯數曲附尾聲的只有三套，僅有隻曲的有九套。其文字極為質樸，顯然為構肆藝人所用的腳本。

《董西廂》是唯一的完本，它使我們明白由詞入曲的發展過程，是承上啓下的一種過渡體製。

董解元，元代鍾嗣成《錄鬼簿》和陶宗儀《輟耕錄》都說他是金章宗(1190-1208)時人。鍾氏並認為他對北曲有創始之功，而把他列於「前輩已死名公，有樂府行於世者」之首。「解元」是當時對一般讀書人的稱呼，不能用以證明他在鄉試中居榜首。從《董西廂》卷首的〈引辭〉和〈斷送引辭〉可知他流連於「秦樓楚館」、「醉時歌，狂時舞」，「平生情性好疏狂」，是一位風流瀟灑的文人。他把元稹三千字的〈鶯鶯傳〉擴充為五萬言的說唱文學，使故事情節更為生動，人物形象更為突出，主題思想更為不俗，根本的否定了鶯鶯為「尤物」，張生始亂終棄為「善補過」的可笑觀點，使往後凡以崔、張故事為題材的文學作品，莫不接受《董西廂》的全新觀點。他敘事中有抒情氣息，抒情中又能情景交融，刻畫人物心理尤能細緻入微。其語言之運用質樸深厚，高雅優美，莫不恰如其分。難怪前人會說「金人一代文獻盡此矣」。

《天寶遺事諸宮調》，其書久佚，散見於各種曲譜與曲選之中。鄭振鐸曾從《雍熙樂府》輯出五十二套，《九宮大成》輯出二套，共五十四套<sup>81</sup>，趙景深輯本又增八套<sup>82</sup>，馮沅君輯有六十一套<sup>83</sup>，凌景埏、謝伯陽校注《諸宮調兩種》中，謂

<sup>81</sup> 見鄭振鐸：〈宋金元諸宮調考〉，《鄭振鐸全集》（石家莊：花山文藝出版社，1998年），第5冊，頁16-134。

<sup>82</sup> 勻君：〈趙輯本《天寶遺事諸宮輯逸》〉，《星島日報》附稿《俗文學》（第13期），然國

「考辨真偽，汰誤增失，共收套數（包括殘套）六十篇，零曲一首。」<sup>84</sup>其作者王伯成，元初涿州人，另有《貶夜郎》和《泛浮槎》雜劇兩種。其《天寶遺事》雖名為「諸宮調」，但套曲體製與元人北曲不殊，所述唐明皇楊貴妃故事，頗涉淫穢語。

諸宮調的演出，金元時相當盛行，除上述四種外，《董西廂》還提到《崔鶼逢雌虎》、《鄭子遇妖狐》、《井底引銀瓶》、《雙女奪夫》、《離魂倩女》、《謁漿崔護》、《柳毅傳書》。元雜劇《諸宮調風月紫雲亭》還提到《三國志》、《五代史》、《七國志》等劇目。元代以後就被雜劇取代而消沉了。

以上「纏達」、「纏令」、「唱賺」對南戲北劇套式均有傳承，其「纏達」，北曲如正宮套式【滾繡球】、【倘秀才】兩調常循環使用，可多至四、五次，成為正宮套式之特點。其例甚多，舉羅貫中《風雲會》第三折為例：【端正好】、【滾繡球】、【倘秀才】、【呆骨朵】、【倘秀才】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、【脫布衫】、【醉太平】、【二煞】、【收尾】。計十六曲，共用【倘秀才】、【滾繡球】循環五次。《太和正音譜》於【滾繡球】、【倘秀才】兩調名下均注：「亦作子母調」。王國維《宋元戲曲考》謂「【端正好】一曲，當宋纏達中之引子，而以【滾繡球】、【倘秀才】二曲循環迎互，至於四次，隨煞則當纏達之尾聲。」<sup>85</sup>王氏所云之「隨煞」指正宮各種尾聲而言。北曲中純粹之「纏達」套式未見其例，正宮所見，其實是纏令帶纏達的套式。

南曲如仙呂入雙調【風入松】與【急三鎗】。其例亦甚多，以《荊釵記·祭江》為原始，其套式如下：【風入松】、【前腔】、【急三鎗】、【風入松】、【急三鎗】、【風入松】。《九宮大成》云：

【風入松】後，或一曲、或二曲，必帶三字六句二段，謂之【急三鎗】。<sup>86</sup>按所云「二段共三字六句」，應作「十句」為是。又《荊釵記·就祿》之下山虎、

內各館藏均未見此期，轉引自馮沅君：《天寶遺事輯本題記》，《古劇說彙》（上海：商務印書館，1939年），頁271註5。

<sup>83</sup> 見馮沅君：《天寶遺事輯本題記》，同前註，頁232-293。

<sup>84</sup> 見謝伯陽：《〈天寶遺事諸宮調〉輯校題記》，謝伯陽、凌景埏校注：《諸宮調兩種》（臺北：里仁書局，1985年），頁88。

<sup>85</sup> 王國維：《宋元戲曲考》，頁73。

<sup>86</sup> 見〔清〕周祥鈺、鄒金生編，〔清〕徐興華、王文祿分纂：《九宮大成南北詞宮譜》（臺北：臺灣學生書局，1987年），第88冊，卷3，頁446。

亭前柳亦然。

其「纏令」可以說是「一般單曲聯套」，這是南北曲很習見的套式，其北曲如吳昌齡《唐三藏西天取經》「餞送郊關開覺路」之仙呂宮套式：【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【後庭花】、【青哥兒】、【煞尾】。

南曲如姚茂良《精忠記》「刺字」之中呂宮套式：【粉孩兒】、【福馬郎】、【紅芍藥】、【耍孩兒】、【會河陽】、【縷縷金】、【越恁好】、【紅繡鞋】、【尾聲】。

「一般單曲聯套」與「雜綴」不同，前者必須同宮調或同管色之曲牌，依一定次序、押同一韻部予以聯用；後者則各曲牌可不同宮調、無一定次序、可不押同一韻部而任意聯接，此為早期南戲形式，或者在不重要的場面以粗曲應之之時所出現的情況。

「一般單曲聯套」的「纏令」，其實有更古老的根源：北宋大駕鼓吹，恆用【導引】、【六州】、【十二時】三曲。梓宮發引，則加【袞陵歌】；虞主回京，則加【虞主歌】；各為四曲。南渡後郊祀，則於大駕鼓吹三曲外，又加【奉禋歌】、【降仙臺】二曲，共為五曲<sup>87</sup>。其【導引】即為引子，【十二時】即為尾聲。則「纏令」之形式實始於宋大駕鼓吹曲。

至於王國維所引《事林廣紀》中套式，實為「帶賺的纏令」，此種套式亦見於董解元《西廂記諸宮調》：【憑欄人】、【賺】、【美中美】、【大聖樂】、【尾】。

此套題為「道宮憑欄人纏令」，實為帶賺的纏令。後來南戲傳奇套式中每用賺曲。吳梅《南北詞簡譜》卷五〈南黃鐘宮·賺〉注云：

賺為過渡之曲。如前後諸曲不相連屬，則中間用賺一支二支皆可。舊曲中如《金雀》之〈喬醋〉、《南兩廂》之〈佳期〉、《風篇誤》之〈逼婚〉皆是也。各宮各有賺曲，句法亦無甚大異。沈氏《新譜》有為別立名目者，亦好奇之筆耳。<sup>88</sup>

按《簡譜》收賺曲有南黃鐘宮《幽閨》（頁260）、南正宮《荊釵》（頁295）、南仙呂宮《荊釵》（頁347），又名【不是路】、【薄媚賺】。南南呂宮《尋親》（頁435）、南道宮【曇花】（頁495），此名【魚兒賺】，為道宮特異處，與他宮異。南大石調《殺狗》（頁505）、南小石調《四節》（頁515）、南雙調《五福》（頁559），

<sup>87</sup> 以上見王國維：《宋元戲曲考》，第4章〈宋之樂曲〉，頁36-51。

<sup>88</sup> 吳梅：《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997年），頁260。以下所引本書頁數同此版本。

又名【惜花賺】，與仙呂賺同。南商調《長生殿》（頁612），南般涉調《永團圓》（頁442），南羽調《教子》（頁655），南越調《琵琶》（頁683）等十二宮調之賺曲，可見宋人張五牛唱賺影響南曲之大。

諸宮調之套式除上文所舉「纏令」和「帶賺的纏令」之外，尚有單曲、單曲加尾聲、纏令帶纏達三種形式。如：仙呂調【一斛義】。中呂調【牧羊關】、【尾聲】。仙呂調【六么】、【六么實催】、【六么遍】、【哈哈令】、【瑞蓮兒】、【哈哈令】、【瑞蓮兒】、【尾】。

單曲和單曲加尾聲的形式為北劇套式所無，但卻見於南曲套式。而纏令帶纏達的套式，在北曲正宮套中不乏其例，上文所舉元劇套式第二類型即是。至於純粹的「纏達」則沒有，元劇中只有馬致遠《陳搏高臥》第三折和鄭廷玉《看錢奴》次折比較接近。但無論如何，諸宮調與南北曲關係密切，則是不爭的事實。對此，鄭因百師已有專文詳論，大意說諸宮調是一部從詞到曲蛻變時期的作品，也是南北曲將分未分時的作品。往上說與詞有關；往下說不只為北曲之祖，與南曲也有極密切的關係。因百師論「董西廂與北曲的關係」是從宮調、曲調、尾聲格式、套式組織、音樂用韻及方言俗語等六方面來說明，從而見出《董西廂》在宮調、曲調、尾格、套式等方面之被北曲所沿用，而在音樂、用韻及方言俗語等方面，兩者又復相同。可見像《董西廂》那樣的諸宮調，與北曲的傳承關係是多麼的密切。因百師論《董西廂》與詞及南北曲的關係是從宮調、曲調、尾聲格式、套式組織等四方面論《董西廂》對南曲的傳承與影響，雖其關係不如北曲密切，但南曲從中汲取滋養也是很明顯的<sup>89</sup>。

#### 四、瓦舍勾欄中的樂戶

##### （一）唐以前的樂戶

兩宋瓦舍勾欄中擔充歌舞雜技乃至戲曲表演的優伶，其主要成員，仍是自北魏以來的所謂「樂戶」。「樂戶」的根源，可以追溯到漢代以前，典籍所見的女樂、樂工、倡優、優伶等<sup>90</sup>。但若論樂戶之名稱與制度，則始於北魏。《魏書》卷八十六〈孝感傳·閻元明傳所附皇甫奴傳〉云：

<sup>89</sup> 見鄭師因百：《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972年），下冊，頁374-406。

<sup>90</sup> 見喬健、劉賢文、李天生：《樂戶》（南昌：江西人民出版社，2002年），頁25-26。

河東郡人楊風等七百五十人，列稱樂戶。皇甫奴兄弟，雖沉兵伍而操尚彌高，奉養繼親，甚著恭孝之稱。<sup>91</sup>

按此條所記，皇甫奴兄弟事發生於北魏孝文帝太和五年(481)，楊風兄弟事在北魏宣武帝景明初年(500)。而以罪入樂籍者則始見北魏《魏書·刑罰志》云：

孝昌(525-527)已後，天下淆亂，法令不恆，或寬或猛。及尔朱擅權，輕重肆意，在官者，多以深酷為能。至遷鄴，京畿群盜頗起。有司奏立嚴制：諸強盜殺人者，首從皆斬，妻子同籍，配為樂戶；其不殺人，及贓不滿五匹，魁首斬，從者死，妻子亦為樂戶。<sup>92</sup>

按北魏孝明帝孝昌計三年(525-527)，時間較〈孝感傳〉所記皇甫奴兄弟事晚四十四年。可能是：樂戶制度早已施行，而嚴定法制厲行天下則在其後。由以上可知「樂戶」用於懲治罪犯家屬，使之屈辱於卑賤之地位。

其後樂戶制度，亦見於《周書》卷二十一〈司馬消難傳〉<sup>93</sup>、《隋書·裴蘊傳》<sup>94</sup>、《隋書·萬寶常》<sup>95</sup>。《資治通鑑》卷一百八十載隋煬帝時：

帝以啓民可汗將入朝，欲以富樂誇之，……奏括天下周、齊、梁、陳樂家子弟皆為樂戶，……於四方散樂，大集東京。<sup>96</sup>

至唐代，則從太常到教坊，從宮廷樂人到地方官府樂人，從軍旅中的樂營到寺屬音聲、縣內教坊。雖然這些樂人的身分上有細微之差異，服務的機構、對象不同，戶籍分隸於太常和州縣，但作為賤民之賤籍則一致。《唐書·太宗諸子傳》云：「(承乾)常命戶奴數十百人專習伎樂，學胡人椎髻，剪綵為舞衣，尋槿跳

<sup>91</sup> 見〔北齊〕魏收：《魏書》(北京：中華書局，1974年)，第5冊，頁1884。

<sup>92</sup> 見同前註，第8冊，頁2888。

<sup>93</sup> 《周書·司馬消難傳》云：「初楊忠之迎消難，結為兄弟。情好甚篤。隋文每以叔禮事之。及陳平，消難至京，特免死，配為樂戶。經二旬放免，猶被舊恩，特蒙引見，尋卒于家。」見〔唐〕令狐德棻等：《周書》(北京：中華書局，1995年)，第2冊，頁355。

<sup>94</sup> 《隋書·裴蘊傳》云：「(蘊)大業初，考績連最。煬帝聞其善政，徵為太常少卿。初，高祖不好聲技，遣牛弘定樂，非正聲清商及九部四備之色，皆罷遣從民。至是，蘊揣知帝意，奏括天下周、齊、梁、陳樂家子弟，皆為樂戶。其六品已下，至于民庶，有善音樂及倡優百戲者，皆直太常。是後異技淫聲咸萃樂府，皆置博士弟子，遞相教傳，增益樂人至三萬餘。帝大悅，遷民部侍郎。」見〔唐〕魏徵等：《隋書》(北京：中華書局，1973年)，第6冊，卷67，頁1574-1575。

<sup>95</sup> 《隋書·萬寶常傳》云：「萬寶常，不知何許人也。父大通，從梁將王琳歸於齊。後復謀還江南，事泄，伏誅。由是寶常被配為樂戶。」同前註，卷78，頁1783。

<sup>96</sup> 〔宋〕司馬光：《資治通鑑》(北京：中華書局，1956年)，第12冊，頁5626。

劍，晝夜不絕，鼓角之聲，日聞於外。」<sup>97</sup> 這便是唐代樂人的實際社會地位，即賤奴是也。除了在皇帝面前演出的樂人能夠以長役相對固定之外，其餘在太常服務的樂工均須由居於州縣者輪值，他們所奏的音樂既有雅樂亦有俗樂；既在祭祀、典禮、儀式、軍旅、寺廟中應用，亦用於宮廷的筵宴和多種喜慶風俗場合中。州縣所屬的樂戶，在輪值之餘，也會服務於市井民間。這就保持了宮廷與地方樂人所習所奏的曲目在相當程度上的一致性。唐代寺廟所奏的音樂也是以俗樂為主，而且奏樂多是延請教坊樂人，以及寺屬音聲人，這便是唐代樂籍制度下的音樂自上而下一脈相承的道理了<sup>98</sup>。

## (二) 兩宋的樂戶

兩宋樂戶沿襲唐代。《宋史》卷一四二〈樂志第十七〉「教坊」條云：

宋初循舊制，置教坊凡四部（雅樂、宴樂、清樂、散樂）。其後平荊南得樂工三十二人，平西川得一百三十九人，平江南得十六人，平太原得十九人，餘藩臣所貢者八十三人，又太宗藩邸有七十一人。由是四方執藝之精者皆在籍中。<sup>99</sup>

可見宋初教坊藝人隊伍已頗為龐大，達四百六十一人。又《北盟會編》卷七十七「金人來索諸色人」條載，靖康間，金人向宋教坊索取的諸色伎藝人，有樂人四十五人，露臺祇候妓女千人，雜劇、說話、弄影戲、小說、嘌唱等一百五十餘家；同書卷七十八「三十日庚申」條又載金人取「諸般百戲一百人，教坊四百人，木匠五十人，竹瓦泥匠石匠各三十人，走馬打毬弟子七人，鞍作十人，玉匠一百人，內臣五十人，街市弟子五十人，學士院待詔五人，築毬供奉五人，金銀匠八十人，吏人五十人，八作務五十人，後苑作五十人，司天臺官吏五十人，弟子簾前小唱二十人，雜戲一百五十人，舞旋弟子五十人」<sup>100</sup>，也可見至北宋末教坊組織依舊龐大，藝人仍然眾多。而由此也可見金人之樂戶乃索自宋廷，而遼與西夏

<sup>97</sup> 劉昫撰：《舊唐書》，第8冊，卷76〈太宗諸子·恆山王承乾傳〉，頁2648。

<sup>98</sup> 以上見項陽：《山西樂戶研究》（北京：文物出版社，2001年），第1章〈樂戶的源流·第二節隋唐時期的樂戶〉，頁13。

<sup>99</sup> 見〔元〕脫脫：《宋史》（北京：中華書局，1995年），第10冊，卷142，頁3347-3348。

<sup>100</sup> 〔宋〕徐夢莘：《三朝北盟會編》（臺北：文海出版社，1962年），第2冊，卷77，頁139-140、卷78，頁143。



之樂戶亦均得自宋廷<sup>101</sup>。

《夢梁錄》卷二十「妓樂」條，教坊有箏篋部、大鼓部、拍板部、歌板色、琵琶色、箏色、方響色、笙色、龍笛色、頭管色、舞旋色、雜劇色、參軍色等十三部色，色有色長，部有部頭。上有教坊使副，鈐轄、都管、掌儀、掌範，皆是雜流命官。另外內廷還有鈞容班（後改鈞容直）人為御前軍樂<sup>102</sup>。南宋高宗紹興年間「廢教坊職名」，臨安府的樂戶官妓，就有奉御前供奉的責任<sup>103</sup>。

官妓「籍屬教坊」<sup>104</sup>，絲竹管絃，艷歌妙舞，陪侍朝貴宴飲，為官府送往迎來，暇日也在勾欄呈藝。京師之外，各地州郡也都設有官伎，承應包括雜劇在內的各種伎樂。例如成都富春坊的「笙歌圍」<sup>105</sup>長安的「臙脂坡」<sup>106</sup>，吳興的「小市巷」<sup>107</sup>，建安的「畫橋」<sup>108</sup>等都是歌樓舞榭、櫛次鱗比的地方<sup>109</sup>。

唐代盛時，太常所屬樂戶，竟至萬戶。在相州（河南安陽），自北齊以降，「技巧、商販及樂戶」尤多<sup>110</sup>。在吳興，其前溪村（浙江德清）為南朝集樂之處，

<sup>101</sup> 《遼史·志第七·地理志一》云：「上京西樓，有邑屋市肆，交易無錢而用布，有綾錦諸工作、宦者、翰林、伎術、教坊、角觝、儒、僧尼、道士，中國人并汾、幽、薊為多。」（脫脫：《遼史》[北京：中華書局，1993年]，第2冊，卷37，頁441）可見其教坊樂戶多來自中國。元代史料叢刊《廟學典禮（外二種）》云：「高學士諱智耀，字顯道，河西中興路人也。世為西夏顯族。……時庫德太子鎮西涼，……（公）詣藩府進見，……公曰：『……兵燹之餘，某家樂工尚多存者。』因公乘驛往取之。」（見王頌點校：《廟學典禮（外二種）》[杭州：浙江古籍出版社，1992年]，卷1〈秀才免差撥〉，頁10-11）可見西夏樂戶也來自中國。

<sup>102</sup> 見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁308。

<sup>103</sup> 同前註。

<sup>104</sup> 見〔宋〕金盈之撰，周曉薇校點：《新編醉翁談錄》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），卷7〈平康總序〉，頁31。

<sup>105</sup> 見〔宋〕陸游：〈憶秦娥〉，見《全宋詞》（臺北：世界書局，1984年），第3冊，頁1587。

<sup>106</sup> 見〔宋〕蘇軾：〈百步洪二首〉之二，見傅璇琮等主編《全宋詩》，第14冊，卷800，頁9270。

<sup>107</sup> 見〔明〕宋雷：《西吳里語》（臺北：藝文印書館，1965年《百部叢書集成續編》，第6輯第30函影印《適園叢書》本），卷2，頁4a。

<sup>108</sup> 見〔宋〕華岳：〈新市雜詠〉，《翠微南征錄》（《百部叢書集成續編》，第13輯第2函影印《貴池先哲遺書》本），卷10，頁5b-7a。

<sup>109</sup> 以上參考薛瑞兆：〈宋代瓦舍勾欄〉，《戲曲研究》（第十二輯）（北京：文化藝術出版社，1984年），頁163-165。

<sup>110</sup> 見《北史》卷八十六、《隋書》卷七十三、《太平寰宇記》卷五十五、《文獻通考》卷三一六、《太平御覽》卷二五七等書。

唐時「尚有數百家盡習樂，江南聲妓多自此出。」<sup>111</sup>入宋後，樂戶更遍布各地，官府燕集，按籍召之。平時則到瓦舍演出戲劇或其他伎藝。宮廷伎樂也選「樂戶子弟充之」<sup>112</sup>。

上文謂遼代設「瓦里」，沒入瓦里之人，其來源與「樂戶」相似，而亦有供奉音樂歌舞戲劇之伶官，則南北異地而處，一旦流入民間，則自然有類似北宋仁宗以後之瓦子樂人；所以「瓦舍」與「瓦里」有所關聯，並非毫無道理。

兩宋的教坊樂人、官妓和樂戶藝人都在瓦舍勾欄呈藝，教坊和鈞容直是在旬休之時到勾欄按樂，「亦許人觀看」<sup>113</sup>；官妓和樂戶藝人都屬「散樂」，自然是瓦舍勾欄呈藝的主體。《夢梁錄》卷二十「妓樂」條云：

如府第富戶，多于邪街等處，擇其能謳妓女，顧倩祇應。或官府公筵及三學齋會、縉紳同年會、鄉會，皆官差諸庫角妓祇直。自景定（宋理宗年號[1260-1264]）以來，諸酒庫設法賣酒，官妓及私名妓女數內，揀擇上中甲者，委有娉婷秀媚，桃臉櫻唇，玉指纖纖，秋波滴溜，歌喉宛轉，道得字真韻正，令人側耳聽之不厭。官妓如金賽蘭（以下列舉十一名）……及私名妓女如蘇州錢三姐（以下列舉二十一名）……後輩雖有歌唱者，比之前輩，終不如也。<sup>114</sup>

可見官妓擅長歌唱。至於樂戶藝人，則幾乎無所不能，上文所舉瓦舍技藝的內容，原書於每項技藝之下，皆記以此成家者之姓名，由此也可見其技藝之繁盛與藝人名家之衆多。孫崇濤、徐宏圖《戲曲優伶史》據此分兩宋伎藝人之種類為：雜劇藝人（皇家雜劇色、應承雜劇色、路歧雜劇藝人）、說唱藝人（以說為主者、以唱為主者）、歌舞與歌舞戲藝人、傀儡戲與影戲藝人、百戲雜耍等五大類<sup>115</sup>，可以概見其於伎藝實無所不能。

兩宋呈藝於瓦舍勾欄的藝人之外，尚有游食城鄉的樂工。耐得翁《都城紀勝》「市井」條云：

<sup>111</sup> 見〔唐〕撰人不詳：《大唐傳載》，《百部叢書集成續編》，第52輯第16函影印《守山閣叢書》本，頁12b。

<sup>112</sup> 見〔宋〕馬端臨：《文獻通考》（文淵閣《四庫全書》本，第613冊），卷145，頁304-305。原文作：「宋朝建隆之初，竇儼首議更周樂舞之名，以崇德舞為文德之舞、象成舞為武功之舞，權籍教坊及開封府樂戶子弟充之，冠服用唐舊制而已。」

<sup>113</sup> 見孟元老：《東京夢華錄》，卷5，頁29「京瓦伎藝」條。

<sup>114</sup> 見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁309-310。

<sup>115</sup> 孫崇濤、徐宏圖：《戲曲優伶史》（北京：文化藝術出版社，1995年），頁78-91。

此外如執政府牆下空地（舊名南倉前）諸色路歧人，在此作場，尤為駢闐。又皇城司馬道亦然。候潮門外殿司教場，夏月亦有絕伎作場。其他街市，如此空隙地段，多有作場之人。如大瓦肉市，炭橋藥市、橋園亭書房、城東菜市、城北米市。其餘如五間樓福客糖果所聚之類，未易縷舉。<sup>116</sup>

又周密《武林舊事》卷六「瓦子勾欄」條云：

或有路歧不入勾欄，只在耍鬧寬闊之處做場者，謂之「打野呵」，此又藝之次者。<sup>117</sup>

所謂「路歧」，《宦門弟子錯立身》第十三出白：「在家牙墜子，出路路歧人。」<sup>118</sup>宋曾三異《因話錄》「散樂路歧人」條云：「『散樂』出《周禮》註云：野人之能樂舞者，今乃謂之路歧人。」<sup>119</sup>則「路歧人」有如現在所謂「跑江湖的民間藝人」，他們的藝術不如固定駐演瓦舍勾欄的藝人，他們的來源可能是不入流的樂戶人家和難以為生的窮人子弟。而由兩段資料亦可見其處處作場，只要有寬闊隙地即可<sup>120</sup>。

### （三）元明的樂戶

元代的樂戶基本上亦承兩宋制度，如關漢卿《金線池》雜劇第三折云：

賢弟不知，樂戶們一經責罰過了，便是受罪之人，做不得士人妻妾。<sup>121</sup>

又《元史》卷六十八〈禮樂二·制樂始末〉：

（至元元年 [1264]）十有二月，籍近畿儒戶三百八十四人為樂工。……十三年，以近畿樂戶多逃亡，僅得四十有二，復徵用東平樂工。<sup>122</sup>

又《馬可波羅行記》云：

凡賣笑婦女不居城內，皆居附郭。因附郭之中外國人甚眾，所以此輩娼妓

<sup>116</sup> 見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁91。

<sup>117</sup> 同前註，頁441。

<sup>118</sup> 見錢南揚校注：《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，1990年），頁252。

<sup>119</sup> [宋]曾三異：《因話錄》，收入[明]陶宗儀編：《說郛》（上海：商務印書館，1930年影印明鈔涵芬樓藏本），第11冊，卷19，頁15a。

<sup>120</sup> 馮沅君〈古劇四考·路歧考〉云：「宋元時代的伶人叫做路歧。人家以此稱呼他們，他們有時也以此自稱。」（見《古劇說彙》，頁8）其說恐有未的。

<sup>121</sup> 據王季思主編：《全元戲曲》，第1冊，頁122。

<sup>122</sup> [明]宋濂：《元史》（北京：中華書局，1976年），第6冊，頁1695-1696。

爲數亦多，計有二萬有餘，皆能以纏頭自給，可以想見居民之眾。<sup>123</sup>可見元代樂戶娼妓之衆多。又夏庭芝（伯和）《青樓集》中所述之「教坊」、「樂籍」、「樂人」亦可充分說明元代樂戶的情況<sup>124</sup>。

而由《青樓集》所記一百二十位樂戶名妓觀之，除少數嫁與樂戶中人外，其來往者幾爲名公士夫，可見其生涯以賣笑爲主。而其擅長之技藝以雜劇爲多，亦可證明元代北曲雜劇之興盛，其他尚有擅長諸宮調、南戲、院本、小唱、慢詞、歌舞、彈唱者，若能詞翰文墨，則尤爲名公士夫所欣賞<sup>125</sup>。

元代樂戶之外，又有儒戶、民戶、匠戶、軍戶、醫戶、禮樂戶。元統元年（1333）《進士錄》有「張頤」者，爲貫恩州附籍禮樂院禮樂戶<sup>126</sup>，授太常禮儀院太祝，可見禮樂戶是庶民而非樂戶之爲賤民。

明代的樂戶較諸前代，可說數量最多，入籍最複雜，地位最爲卑賤。其入籍有：將元朝功臣之後沒入樂籍<sup>127</sup>，將不赴靖難之臣民沒入樂籍<sup>128</sup>，罪臣如張居正死後「全族籍沒」<sup>129</sup>，民間災荒，因家貧被鬻入<sup>130</sup>。也因此謝肇淛《五雜俎》卷

<sup>123</sup> 馬可波羅：《馬可波羅行記》（臺北：臺灣古籍出版社，2002年），頁257。

<sup>124</sup> 如：「國玉第，教坊副使童關高之妻也。」（見〔元〕夏庭芝：《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第2冊，頁24）、「顧山山，……後復居樂籍，至今老于松江。」（同上書，頁34）、「劉婆惜，樂人李四之妻也」（同上書，頁38）。

<sup>125</sup> 就《青樓集》所記名妓而言，其擅北曲雜劇者，如珠簾秀「駕頭、閨怨、較末尼」，順時秀「閨怨、駕頭、諸旦」。南春宴「駕頭」，天然秀「花旦、駕頭、閨怨」，天錫秀、國玉第、平陽奴俱長於「綠林雜劇」，李嬌兒、張奔兒、顧山山、孔千金、荊堅堅、米里哈唱俱長於「花旦雜劇」，朱錦繡、趙偏惜、燕山秀等俱「旦末雙全」，李芝秀記雜劇三百段，其他王奔兒、王玉梅、李定奴、簾前秀、小春宴、汪憐憐、翠荷秀、小玉梅、趙真真也都善雜劇，而芙蓉秀戲曲（即南戲）、小令、雜劇兼能，龍樓景、丹墀秀唱南戲，其能院本者爲趙偏惜之夫樊李嗣奚與朱錦繡之夫侯耍俏。以小唱擅長者有李心心、小娥秀、李芝儀、張玉蓮（南北令詞）、金鶯兒（搗箏合唱）、真鳳歌等，長於歌舞的有事事宜、一分兒、趙梅哥、賽天香，李芝儀和王玉梅也擅長唱慢詞，善諸宮調的有趙真真、楊玉娥、秦玉蓮、秦小蓮等四人。他們的歌藝，順時秀被稱爲「金簧玉管、鳳吟鸞鳴」，王玉梅則「聲韻清圓」，朱錦繡「歌聲墜梁塵」，李定奴「歌喉宛轉」，陳婆惜善彈弦索唱鞞鞞曲，「聲過行雲」，龍樓景「梁塵暗竊」，丹墀秀「驪珠宛轉」。

<sup>126</sup> 見王頤點校：《廟學典禮（外二種）》，頁79-80。

<sup>127</sup> 見〔清〕吳敬梓《儒林外史》（臺北：臺灣古籍出版社，2003年）第五十三回〈國公府雪夜留賓，來賓樓燈花驚夢〉：「自從太祖皇帝定天下，把那元朝功臣之後都沒入樂籍，有一個教坊司管著他們。」（頁544）

<sup>128</sup> 見〔清〕張廷玉等《明史》（北京：中華書局，1996年）卷九十四〈刑法二〉：「成祖起靖難之師，悉指忠臣爲姦黨，甚者加族誅、掘塚，妻女發浣衣局、教坊司，親黨謫戍者至隆、萬間猶勾伍不絕也。」（第8冊，頁2320）

<sup>129</sup> 見〔明〕沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959年），上冊，頁212-230。

八〈人部四〉云：

今時娼妓布滿天下，其大都會之地，動以千百計。其它窮州僻邑，在在有之。終日倚門獻笑，賣姪爲活，生計至此，亦可憐矣！兩京教坊官收其稅，謂之脂粉錢。隸郡縣者則爲樂戶，聽使令而已。唐、宋皆以官伎佐酒，國初猶然。至宣德(1426-1435)初始有禁，而縉紳家居者，不論也，故雖絕迹公庭，而常充物里閑。又有不隸於官，家居而賣姪者，謂之土妓，俗謂之「私窠子」，蓋不勝數矣！<sup>131</sup>

可見明代的樂戶是遍布全國的，而「樂戶」到後來似乎專屬爲隸於郡縣者之名。元代教坊官高至三品，而明代則降爲九品，《明史·志第五十·職官三》云：

教坊司，奉鑾一人（正九品），左、右韶舞各一人，左、右司樂各一人（並從九品），掌樂舞承應，以樂戶充之，隸禮部（嘉靖中，又設顯陵供祀教坊司，設左、右司樂各一人）。<sup>132</sup>

《戒庵老人漫筆》載明正德間(1506-1521)武宗欲授徐霖爲教坊司官，云：

臣雖不才，世家清白；教坊者倡優之司，臣死不敢拜。<sup>133</sup>

即此可以概見明代樂戶之地位是如何的卑賤！

到了清代，起初亦沿襲明代之舊，《皇朝文獻通考》卷一七四〈樂考二十·俗樂部〉云：

國初亦設立教坊司。而朝會宴享所奏有用時曲調者，蓋沿明代之舊也。……我朝初制分太常、教坊二部。太常樂員例用道士，教坊則由各省樂戶挑選入京充補。凡壇廟祭祀各樂太常寺掌之，朝會宴享各樂教坊司承應。<sup>134</sup>

但到了雍正元年(1723)三月御史年熙上摺削除樂籍，於是雍正皇帝乃下令除樂籍，《清實錄·世宗憲皇帝實錄》卷六「雍正元年四月」云：

除山西、陝西教坊樂籍。改業爲良民。<sup>135</sup>

<sup>130</sup> 見〔明〕余繼登撰，顧思點校：《典故紀聞》（北京：中華書局，1981年），卷16，頁287。

<sup>131</sup> 〔明〕謝肇淛：《五雜俎》，（明末刊本，現藏於臺灣大學總圖書館善本書室），頁27。

<sup>132</sup> 張廷玉：《明史》，第6冊，頁1818。

<sup>133</sup> 見〔明〕李詡撰，魏連科點校：《戒庵老人漫筆》（北京：中華書局，1982年），卷4，頁133「徐子仁寵幸」條。

<sup>134</sup> 〔清〕嵇璜等：《皇朝文獻通考》（北京：商務印書館，1936年），頁6375。

<sup>135</sup> 《世宗憲皇帝實錄》（北京：中華書局1985年《清實錄》，第7冊），卷6，頁136。

卷九十四「雍正八年五月」：

戶部議覆，江蘇巡撫尹繼善疏言：蘇州府屬之常熟、昭文二縣。舊有丐戶。不得列於四民。邇來化行俗美。深知愧污。欲滌前污。請照樂籍惰民之例。除其丐籍。列於編氓。應如所請。從之。<sup>136</sup>

又卷五十六「雍正五年四月」：

朕以移風易俗爲心。凡習俗相沿。不能振拔者。咸與以自新之路。如山西之樂戶。浙江之惰民。皆除其賤籍。使爲良民。所以勵廉恥而廣風化也。<sup>137</sup>

從此所謂「樂戶」之名逐漸消失，一千兩百多年的窳政也慢慢的從社會中拔除。

由以上可見行之千餘年的「樂戶」制度，其主管機關，在中央爲太常寺及教坊司，在地方爲州郡縣政府；其供奉中央之樂戶，來自州縣之選拔。因之其所職所司，堪稱一脈相承。而其所職所司，亦正是其生活方式之概況，大抵爲：爲宮廷承應、爲王府高官執事、爲地方官府應差，即所謂「應官身」，另外尚須爲軍旅、爲寺屬音聲服務。而他們的經濟來源，主要是爲民間服務，包括勾欄演戲和淪爲娼妓之所得。

我們上文已從《青樓集》得知元代歌伎藝涵養之概況，如果再從元、明雜劇來觀察，那麼元、明兩代的樂戶歌妓，做的是「迎官員、接使客」，「應官身、喚散唱」；或是「著鹽客、迎茶客」，「坐排場、做勾欄」。她們扮演各種雜劇充任各種腳色，元代已見上述，而明代之劉金兒是副淨色（《復落娼》），橘園奴是名旦色（《桃源景》），劉盼春能夠「記得有五、六十個雜劇」（《香囊怨》），可見與元代樂戶不殊<sup>138</sup>。

元、明之樂戶歌妓演出雜劇如此，那麼唐代之樂戶歌妓演出唐參軍戲，宋代之樂戶歌妓演出宋雜劇和南曲劇文，也應當是理所當然的了。

## 五、瓦舍勾欄中的書會

### （一）宋、元的書會

瓦舍中技藝，尤其是屬於表演藝術者，與「書會」有密切關係。書會的名義

<sup>136</sup> 同前註，《清實錄》，第8冊，卷94，頁263。

<sup>137</sup> 同前註，《清實錄》，第7冊，卷56，頁863。

<sup>138</sup> 以上見拙著：《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1999年），頁5。

和性質，自從前輩學者如孫楷第、馮沅君、胡士瑩、錢南揚著書立說後<sup>139</sup>，已取得頗為一致的見解，因為他們的看法基本上相同，那就是宋、元時代的「書會」，是民間文藝家的行會組織，其成員被稱作才人或先生，為民間表演藝術家亦即樂戶伎人編寫演出的底本，諸如劇本、話本、曲詞、隱話等等。

但是「書會」的本義其實並不如此。《都城紀勝》「三教外地」條：

都城內外，自有文武兩學，宗學、京學、縣學之外，其餘鄉校、家塾、舍館、書會，每一里巷須一、二所，弦誦之聲，往往相聞。遇大比之歲，間有登第補中舍選者。<sup>140</sup>

則「書會」原本和鄉校、家塾、書館一樣，是兩宋里巷中用來課讀切磋之所<sup>141</sup>。

<sup>139</sup> 〈元曲新考·書會〉云：「宋元間文人結社，有所謂書會者，乃當時民間社會之一。其社雖亦以較論文藝為宗旨，而其講求範圍不外談諧歌唱之詞，所尚者風流而非風雅，故與詩社、文社異。」（見孫楷第：《也是園古今雜劇考》（上海：上雜出版社，1953年），附錄，頁388）馮沅君〈古劇四考跋·才人考：人才，書會〉云：「宋元時慣稱編劇本的人為『才人』。『才人』本與才子同義，即是人之有文才者，在當時卻用以與『名公』對稱，用以表示劇作者的身分。名公指的是達官貴人，如楊梓。『才人』的名位較卑下，其中有低級官吏、遺民、商人、醫生等，甚且有倡優，如白樸，施惠，紅字李二諸人。就對於戲劇的貢獻論，後者遠在前者之上。這時候，在杭州、永嘉、大都等地有所謂書會。書會似乎各有特殊的名字，如九山書會，武林書會等。他們常以劇本供給演劇者，因為所謂才人也者往往是這種團體的成員。劇本以外，書會編撰的作品有賺詞、譚（譚）詞、狗獠（疑為弄狗獠者說唱的底本）、詞話等。」（見馮沅君：《古劇說彙》，頁51-52）胡士瑩云：「從南宋到元代，說話和戲劇等伎藝相當發達，因此，當時就有專門替說話人、戲劇演員編寫話本和腳本的文人，這些文人有自己的行會組織——書會。」見胡士瑩：《話本小說概論》（北京：中華書局，1980年），頁65。錢南揚云：「書會是宋金元時代編寫戲劇話本等等的團體組織，故《武林舊事》卷六把它列入『諸色技藝人』中。書會中人稱才人，本書《錯立身》『題古杭才人新編』即指書會中人。九山，永嘉地名，至今猶存，書會蓋即以所在地為名。」（見錢南揚校注：《張協狀元》，收入《永樂大典戲文三種校注》，頁4校注1）錢氏《戲文概論·演唱第六·書會與劇團》亦論及書會與才人，旨趣大抵相同，但更為詳盡。見錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁217-221。

<sup>140</sup> 見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁101。

<sup>141</sup> 相關資料尚見：黃榦《勉齋集》卷十八有《與葉雲叟書》，該書共兩通，前通云：「吾友以妙年能力學自守，為異鄉之人所信向，殊可歎服，更幸勉之。……依本分教人子弟，以活其家，此最為上策。但亦須自治讀書為文，令有教人之具，又須專心致志，以思所以教人之方，則書會庶可以長久也。」後通云：「鄉曲書館可以接續子弟，得所矜式，事親治家，往來良便，如是足矣。惟閒居更益厲所學為佳，讀書向道乃終身事，不可自廢也。」（〔文淵閣《四庫全書》本，第1168冊〕，頁193。）據以上引文，受信人葉雲叟顯然是位教書先生，其教書的場所，一個稱「書會」，一個則稱「書館」。書會作為對士子、蒙童的教育場所，在宋代十分流行。北宋李光有〈戊辰（宋哲宗元祐三年[1088]）

而《武林舊事》卷六卻把「書會」列於「諸色伎藝人」中，有云：

李霜涯（作賺絕倫）、李太官人（諱詞）、葉庚、周竹窗、平江周二郎（猢猻）、賈廿二郎。<sup>142</sup>

則起碼在南宋，書會已在瓦舍勾欄中，與「御前應制」、「御前書院」、「棋待詔」，乃至於「演史」、「說經誦經」、「小說」、「影戲」、「唱賺」、「小唱」等五十四種「諸色藝人」並陳，可見誠如郭振勤〈宋元「書會」考辨〉所云：

書會是宋、元士子、蒙童教學知識的組織，在自身的發展中，出於生活的需要，也由於戲文和雜劇的逐步成熟，其他伎藝的進一步壯大、文學性的加強，使書會中的不少人參與了戲曲劇本或其他伎藝底本的編撰。<sup>143</sup>

郭氏的見解，應當是頗合乎「書會」在文獻上所呈現的意義的<sup>144</sup>。而李霜涯等三人所注，蓋特別點名其所擅長撰作之伎藝。他們應無問題，在瓦舍勾欄中同屬書

冬，與鄰士縱步至吳由道書會，所課諸生作梅花詩，以先字爲韻，戲成一絕句。後三年，由道來昌化，索前作，復次韻三首，并前詩贈之。一詩（《莊簡集》〔文淵閣《四庫全書》本，第1128冊〕，卷7，頁502），這是迄今所見最早的書會記載，也是此類書會見於北宋的唯一記載。南宋時有關此類書會的記載則多得指不勝屈，如：王十朋《梅溪王先生文集·後集》卷十七〈悼亡詩〉注云：「予一日忽言窮，令人曰：『君今勝作書會時矣，不必言窮。』予悅其言，蓋死之前數日也。」（《四部叢刊正編》本），頁383）又，葉適〈通直郎致仕總幹黃公行狀〉云：「君諱雲，字鼎瑞，吳郡人。……既冠，入太學，文義益通達。吳中大書會稀少，至君學蚤成，後生慕從常百餘人，勤苦誘掖，一變口耳之習，其薦第有名多君門下，他師不敢望也。」（《水心先生文集》〔《四部叢刊正編》本〕，卷26，頁292）又，楊萬里《誠齋集》卷一三三附〈謚文節公告議〉，記楊萬里之子述萬里臨終前一天情形，云：「忽有族侄楊士元者，端午節自吉州郡城書會所歸省其親，伍月柒日來訪先臣萬里，方坐未定，遽言及邸報中所報侂冑用兵事……」（《四部叢刊正編》本），頁1217）又，朱熹《朱子語類》卷八十四〈禮一〉「論修禮書」條，記朱熹與黃商伯書云：「若渠今年不作書會，則煩爲道意，得其一來爲數月留，千萬幸也。」同書卷一〇九〈朱子六〉「論取士」條：「可學曰：『神宗未立三舍前，太學亦盛。』曰：『呂氏《家塾記》云，未立三舍前，太學只是一大書會，當時有孫明復、胡安定之流，人如何不趨慕。』」同書卷一一七〈朱子十四〉「訓門人五」條：「臨行拜別，先生曰：『安卿今年已許人書會，冬間更須出行一遭。』」見〔宋〕黎靖德：《朱子語類》（北京：中華書局，1994年），第6冊，頁2192、第7冊，2692、2832。反映宋代文化教育和科舉應試教育的發達。以上見歐陽光：〈「書會」別解〉，《文史》2003年第2輯，頁117-118。

<sup>142</sup> 見孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》，頁454。

<sup>143</sup> 郭振勤：〈宋元「書會」考辨〉，《河南大學學報》（社會科學版）1991年第5期，頁46。

<sup>144</sup> 吳戈〈「書會才人」考辨〉（《上海師範大學學報》〔哲學社會科學版〕1988年第4期，頁70-76）、吳晟〈書會補說與才人辨正〉（《文獻》2000年第3期，頁124-131）亦有相近似之見解。



會中人。以下見於文獻的「書會」，應當都如郭氏所云，如：南宋戲文《張協狀元》有「九山書會」，其開首謂「《狀元張協傳》，前回曾演，汝輩搬成。這番書會，要奪魁名」之語；其第二出生唱【燭影搖紅】，云：「九山書會，近目翻騰，別是風味。」<sup>145</sup>可以想見「書會」之性質已演變成文人編撰民間通俗文學的組織，其所謂「近目翻騰」，即指「目前將劇本修改重編」；而由「要奪魁名」之語，也可見書會彼此之間有所競爭。

又《清平山堂話本·簡貼和尚》一般認為是宋人話本，其最後一段云：

一個書會先生看見，就法場上做了一隻曲兒，喚作【南鄉子】。<sup>146</sup>

可知書會的成員稱為「書會先生」。這種「書會」，又如：宋永嘉書會編撰《白兔記》、元人戲文《小孫屠》題「古杭書會」編撰、元戲文《宦門子弟錯立身》題「古杭才人新編」<sup>147</sup>。才人應當也是書會中的成員，有如「書會先生」。又元鍾嗣成《錄鬼簿》「李時中」條有「元貞書會」、「蕭德祥」條有「武林書會」，賈仲明〈書《錄鬼簿》後〉有「玉京書會」<sup>148</sup>。又《水滸傳》第一百十四回云：「看官聽說：這回話都是散沙一般，先人書會流傳，一個個都要說到，只是難做一時說。」又云：「這西湖景致，自東坡稱讚之後，亦有書會吟詩和韻，不能盡記。」<sup>149</sup>

又《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》卷首〈譜選古今傳奇散曲集總目〉中《風風雨雨鶯燕爭春記》原注云：「劉一捧著。史九敬先婿。」而同書《董秀英花月東墻記》下注云：「九山書會捷譏史九敬先箸。」而《西池宴王母瑤台會》下之注則云：「前明官抄本也。原題敬先書會合呈。」《荊釵記》下注亦云：「吳門學究敬先書會柯丹邱箸。」《張協狀元傳》下注亦云：「吳中九山書會箸。」<sup>150</sup>

又《蘇小卿西湖柳記》：《傳奇彙考標目》作《蘇小卿怨楊柳》，題「書會李七郎」編撰，並注云：「杭州人。」當是古杭書會才人<sup>151</sup>。《伍倫全備忠孝記》

<sup>145</sup> 《張協狀元》二段引文，見錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》，頁2、13。

<sup>146</sup> 作者不詳：〈簡貼和尚〉，收入《清平山堂話本》（上海：上海古籍出版社，1993年《古本小說集成》本），頁33。

<sup>147</sup> 見錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》，頁257、219。

<sup>148</sup> 〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》（上海：上海古籍出版社，2002年《續修四庫全書》，第1759冊影印寧波天一閣博物館藏抄本），卷上，頁152、卷下，頁162、卷首，頁142。

<sup>149</sup> 施耐庵集撰，羅貫中纂修：《水滸傳》，頁1393、1399。

<sup>150</sup> 〔清〕張大復：《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》（《續修四庫全書》，第1750冊影印中國藝術研究院藏鈔本），頁644、646、643、644。

<sup>151</sup> 〔清〕無名氏：《傳奇彙考標目》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁250註7所云「別本第四」。

第一齣【鷓鴣天】云：「書會誰將雜曲編，南腔北曲兩皆全。」<sup>152</sup>

又周密《齊東野語》卷二十「隱語」條云：

古之所謂度詞，即今之隱語，而俗所謂謎。……有以今人名藏古人名者云：「人人皆戴子瞻帽（原注仲長統），君實新來轉一官（原注司馬遷），門狀送還王介甫（原注謝安石），潞公身上不曾寒（原注溫彥博）。……然此近俗矣。若今書會，所謂謎者，尤無謂也。<sup>153</sup>

從這些資料已大體可以看出宋、元書會應當相當的普遍。而鍾嗣成《錄鬼簿》一書，記錄了「前輩已死名公才人有所編傳奇行於世者五十六人」、「方今已亡名公才人余相知者、爲之作傳以凌波仙弔之」者十九人、「已死才人不相知者」十一人、「方今才人相知者紀其姓名行家并所編」者二十一人，「方今才人聞名而不相知者」四人，這總計一百一十一人中，大多數是被他稱爲「傳奇」的元雜劇作家，自然多半是出諸書會的才人。由鍾氏簡單的小傳，所謂才人雖然也有一部分是低級官吏、醫生、術士、商人、演員，同樣略無功名品位可言，但其才情人格則都是高尚的。

至於書會中才人的身分和生活，很明顯的是落拓的儒生以創作民間文學提供各行技藝演出，獲取筆潤來糊口；也因此往往有志不得伸，牢騷滿腹，放蕩風月江湖。如果要舉一個典型的例子，那麼關漢卿的南呂【一枝花】套〈不伏老〉，可以說就是他才人生活的自白和寫照：

【一枝花】攀出牆朵朵花，折臨路枝枝柳。花攀紅蕊嫩，柳折翠條柔。浪子風流，憑着我折柳攀花手，直煞得花殘柳敗休。半生來折柳攀花，一世裏眠花臥柳。

【梁州】我是箇普天下、郎君領袖，蓋世界、浪子班頭。願朱顏不改常依舊，花中消遣，酒內忘憂，分茶擷竹，打馬藏鬪，通五音、六律滑熟，甚閑愁、到我心頭。伴的是銀箏女、銀臺前、理銀箏、笑倚銀屏，伴的是玉天仙、攜玉手、並玉肩、同登玉樓。伴的是金釵客、歌金縷、捧金樽、滿泛金甌。你道我老也，暫休。占排場風月功名首，更玲瓏、又剔透。我是箇錦陣花營都帥頭，曾翫府遊州。

<sup>152</sup> [明] 邱濬：《重訂附釋註伍倫全備忠孝記》，（臺北：天一出版社，1985年《全明傳奇》本），頁1a。

<sup>153</sup> [宋] 周密：《齊東野語》（《百部叢書集成》，第46輯第20函影印《學津討原》本），卷20，頁14b-16b。

【隔尾】子弟每是箇茅草崗沙土窩初生的兔羔兒乍向圍場上走。我是箇經籠罩受索網蒼翎毛老野雞躑踏的陣馬兒熟。經了些窩弓冷箭蠟槍頭。不曾落人後。恰不道人到中年萬事休。我怎肯虛度了春秋。

【尾】我是個蒸不爛、煮不熟、搥不匾、炒不爆、響噹噹一粒銅豌豆，恁子弟每誰教你、鑽入他、鋤不斷、斫不下、解不開、頓不脫、慢騰騰千層錦套頭。我玩的是梁園月，飲的是東京酒，賞的是洛陽花，攀的是章臺柳。我也會圍棋，會蹴鞠，會打圍，會插科，會歌舞，會吹彈，會嚙作，會吟詩，會雙陸。你便是落了我牙，歪了我嘴，癩了我腿，折了我手，天賜與我這幾般兒歹症候，尚兀自不肯休。則除是閻王親自喚，神鬼自來勾，三魂歸地府，七魄喪冥幽。天哪！那其間才不向烟花路兒上走。<sup>154</sup>

我們知道元代書會中的所謂「才人」，大都是「躬踐排場，偶倡優而不辭」。從這套曲子看來，關漢卿可以說是此中之「佼佼者」，或「最甚者」。他自己說「半生來、折柳攀花，一世裏、眠花臥柳。」是個「普天下、郎君領袖，蓋世界、浪子班頭。」凡是風月場中的各種技倆，他無所不能，無所不會，他自比是圍場中歷經滄桑的「老母雞」，已經不在乎「窩弓冷箭蠟槍頭」（【隔尾】），他早就變成了蒸不爛、煮不熟、搥不扁、炒不爆、響噹噹的一粒「銅豌豆」，他這付德性，必須等到「閻王親自喚」、「七魄喪冥幽」的時候才會根絕了。

從表面看來，關漢卿是如此的「風流浪蕩」，但是當我們讀到「恰不道人到中年萬事休，我怎肯虛度了春秋」這樣的話語時，似乎在他那「風流才子、浪漫才人」的行徑之外，又嗅出一分莫可奈何的悲哀。他必須把有用的生命才情，虛擲在那「慢騰騰千層錦套頭」裏，他寫得越火辣、越瀟灑，他的悲哀似乎越激越、越深沉。我們知道歷朝歷代遭遇優蹇、有志不得伸的豪傑英賢，往往耗之於酒、寄之於色、託之於神仙道化，他們都故作豪邁、故作超脫，而其鬱勃、其執著，往往是彌甚的。我們如果從這個層面來看這套曲子，似乎更能探觸到他的心靈。而元代書會才人普遍具有這樣的心靈。

書會如上所述，可是到了明初邱濬(1418-1495)之後，不再有書會出現。對此錢南揚《戲文概論》〈源委第二·第三章元明戲文的隆衰〉有所說明：

明人雖有提到書會的，如《伍倫全備忠孝記》第一齣【鷓鴣天】云：「書會誰將雜曲編？南腔北曲兩皆全。」恐怕是指前朝的書會，因為在明朝，

<sup>154</sup> 見〔元〕關漢卿：〈不伏老〉，《全元散曲》，頁172-173。

不再看到某人是書會才人，某戲是某某書會編撰的記錄。據我猜測，明初禁令極嚴，除職業演員外，軍人學唱的割了舌頭（《野獲編》《補遺》卷三「賭博厲禁」條），百姓歌舞的倒懸三日而死（《榕村語錄》卷二十二「歷代」條）。書會才人又不能算職業演員，有時不免要吹吹唱唱，便有受倒懸的危險；而當時知識分子的地位，顯然有所提高，不再是九儒十丐的元朝了。在這種情況之下，自然捨棄才人生活，而走向科舉的道路，書會因此解體。<sup>155</sup>

錢氏的說明甚為合理，是可以採信的，如此說來，所謂「書會」只是宋、元間社會的產物，至明代就銷聲匿跡了。

## （二）歐陽光的〈「書會」別解〉

有關宋、元「書會」的名義和內涵概要，大抵如前節所述。但是歐陽光二〇〇三年二月在《文史》總六十三輯所發表的〈「書會」別解〉，認為河南省寶豐縣城南約十五里處馬街村，至今每年農曆正月十三日所舉行的「書會」活動，正是宋、元書會的「活化石」。歐陽氏據新編《寶豐縣誌》云：

馬街書會源遠流長。據馬街村廣嚴寺及火神廟碑刻記載，此會源於元延祐年間（1316），至今已近七〇〇年。<sup>156</sup>

有七百年歷史，今日猶然舉行，自可稱為「活化石」。

歐陽氏於二〇〇一年五月和二〇〇二年二月兩度親赴馬街村「書會」調查，有以下的觀感：

- (1) 群眾性：每年與會藝人成百上千，來自河南、湖北、安徽、陝西、江蘇、山東、四川、甘肅等十數個省數十個縣。與會群眾十數萬人以上。皆出自群眾自願參與。
- (2) 包容性與開放性：各種劇種和曲藝彙聚一起，如河南墜子、湖北漁鼓、四川清音、山東琴書、鳳陽花鼓、南陽大調、徐州琴書、三弦書、大鼓書、評書、亂彈，道情等，真個兼容並蓄，爭奇鬥艷。其表演單位無論團體或個人，皆自稱「棚」。每年少則二、三百棚，多則四百餘棚。
- (3) 深厚的傳統和頑強的歷史生命力：能夠綿延七百年，自有深厚的民間文化傳統。

<sup>155</sup> 錢南揚：《戲文概論》，頁44註3。

<sup>156</sup> 見歐陽光：〈「書會」別解〉，頁119。

歐陽氏因此說：「書會」之「會」顯然是指其戲曲、曲藝等表演藝術的同場會演，與「廟會」之「會」意思相當，而與一般將「書會」之「會」解釋為組織、團體是明顯不同的。於是他以此「新意」來覆按文獻，提出五例論證，但最值得注意的似乎只有其第三例，大意謂：天一閣抄本《錄鬼簿》李時中下賈仲明挽詞有云：「元貞書會李時中、馬致遠、花李郎、紅字公，四高賢合捻《黃糧夢》。」<sup>157</sup>這幾位皆為「元貞」這一個「書會」的成員。但賈氏挽詞其他提到「元貞」的，如輓趙公輔「儒學提學任平陽，公輔先生天水郎，元貞大德乾元象。」輓趙子祥云：「一時人物出元貞，擊壤謳歌賀太平。傳奇樂府時新令，錦排場起玉京。」輓花李郎云：「樂府詞章性，傳奇么未情；考興在大德元貞。」輓趙明道云：「鍾公《鬼簿》應清朝，《范蠡歸湖》手段高。元貞年裡，昇平樂章歌汝曹，喜豐登雨順風調。」輓狄君厚云：「元貞大德秀華夷，至大皇慶錦社稷，延祐至治承平世。養人才編傳奇，一時氣候雲集。」輓顧仲清挽詞云：「唐虞之世慶元貞，高士東平顧仲清。」<sup>158</sup>凡此均可見「元貞」和大德一樣，皆指元成宗的年號。所以賈氏挽李時中的這句話應理解為：在元貞年間的書會活動中，李時中等四人合作撰寫《黃梁夢雜劇》。

以「元貞」年號來作為文人結社團體的名稱，雖然不全無可能，譬如該書會成立於元貞年間就可以此命名；或如么書儀所云：「元貞時期的書會」亦可言之成理<sup>159</sup>。但歐陽氏的「元貞年間的書會活動」說，亦言之成理。

此外的四例，則都未必站得住腳。

其第一例舉《張協狀元》「這番書會，要奪魁名，占斷東甌盛事，諸宮調唱出來因。」把「這番書會」講成「這次會演活動」，但他忽略了「這番」是針對上文「《狀元張協傳》，前回曾演，汝輩搬成」而言的。亦即說前次你們劇團演過《狀元張協傳》，我們九山書會這個團體此次又在「近日翻騰，別是風味」，意思是說，目前在劇本上又大大的修編，更別具風趣品味，我們書會衆才人立志要奪取第一名。對此錢南揚《戲文概論·演唱第六》有詳細論述。如果「九山書會」是指一次在九山的民藝會演活動，如何能將《狀元張協傳》「近日翻騰，別是風味」？

其第二例舉周密《齊東野語》卷二十「隱語」條，謂「若今書會所謂謎者，

<sup>157</sup> 鍾嗣成：《錄鬼簿》，頁152。

<sup>158</sup> 以上引文分別見同前註，頁148、150、155、147、150、154。

<sup>159</sup> 見么書儀：《〈錄鬼簿〉賈仲明吊詞三釋》，《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年），頁251-252。

尤無謂也。」（已見前文）是說像在民藝會演活動中的所謂謎語，論其藝文機趣，真是不足道了。但是這句話又何嘗不能這麼解釋：若像現在一般書會才人所撰製的謎語，論其品味就談不上了。

其第四例舉賈仲明〈書錄鬼簿後〉謂鍾嗣成「所編《錄鬼簿》，載其前輩玉京書會、燕趙才人、四方名公士夫，編撰當代時行傳奇、樂章、隱語，比詞源諸公卿大夫士，自金之解元董先生，並元初漢卿關已齋叟，前後凡百五十一人，編集于簿。」取么書儀之說，認為「玉京是大都的代稱」而不是具體書會組織的名稱<sup>160</sup>，因謂「所謂玉京書會，同樣可以解讀為在元朝京城大都舉行的書會會演活動。在這一大型會演活動中，有大量燕趙籍的才人和四方有名作家參預其中，「編撰當代時行傳奇、樂章、隱語……。」但這樣的「玉京書會」何嘗不能像么氏所云「玉京裏的書會」？何況玉京書會、燕趙才人、四方名公士夫是三個並行的概念，玉京、燕趙、四方皆指地域，則書會、才人、名公士夫自然皆指人物而言，「書會」無論如何就不能指「民藝會演活動」了。

其第五例舉周密《武林舊事》卷六「諸色伎藝人·書會」（已見前文），謂李霜涯等六人為書會活動的「會首」，「諸色伎藝人」在「書會」以下五十一項皆為民藝書會活動的民藝項目。但是歐陽氏忽略了「書會」在「諸色伎藝人」等五十五項中，其排列是「平行」的，而不是「書會」居高，其下五十一項低格書寫；若此，「書會」如何能予以統轄？何況就文獻而言，書會未見涵括如此眾多的技藝。而此五十五項，明明指的就是「諸色伎藝人」，在周密眼中，書會中的才人，也不過是瓦舍勾欄中的一種「技藝人」而已。

也因此，歐陽氏在文末自己承認：

筆者所作的新的解讀，由於文本材料的缺乏，從總體上說，仍然以猜測的成分為多，它能夠解釋得通現今所知的有關宋元書會的大多數材料，但仍有少部分材料不能得到圓滿解釋，更不敢說已找到了最接近事實的答案。<sup>161</sup>

而其所謂「解釋得通」的材料，事實上亦難於教人信服；更何況其所謂「不能得到圓滿解釋」的材料，諸如前引「一個書會先生」、「古杭書會」與「古杭才人新編」、「亦有書會吟詩和韻」、「九山書會捷譏史九敬先著」、「吳門學究敬先書會柯丹邱著」、「書會李七郎」等，如果不將「書會」作才人組織的團體，是很難說

<sup>160</sup> 見同前註，頁249-250。

<sup>161</sup> 見歐陽光：〈「書會」別解〉，頁127。

得通的。因此，歐陽氏之「別解」，用在今之所知的文獻上是很難自圓其說的。

但是，河南省寶豐縣城南十五里處馬街村每年農曆正月十三日所舉行的「書會」活動自元仁宗延祐間迄今持續七百餘年，歐陽氏亦兩度親臨調查，如果說它不是「活化石」，也很難說得過去。那麼又如何說明其與文獻的衝突呢？鄙意以為，「書會」一詞，在南、北宋時既原本作為和鄉校、家塾、書館一樣，是兩宋里巷中用來課讀切磋之所，而南宋以後卻入於瓦舍勾欄中與「諸色伎藝人」並列，作為民間文藝家的行會組織，成員為民間表演藝術家編寫戲曲、話本等演出底本，則到了元仁宗延祐年間，自然也可以把在民間興起的各地書會的伎藝會演活動，引申其義稱作「書會」。也就是說，宋、元間的「書會」雖不改其名而其義則有三遷。這種情況就如同唐雜劇、宋雜劇、元雜劇、明清雜劇，「雜劇」之名雖一，但其內容實質則已隨時代而改變。這種「名同實異」的現象，實在不遑枚舉。只是南北戲劇成立與興盛之時，「書會」應取其第二義方合事實需要，如此文獻上便都能與「書會才人」的一般認知相合。

### （三）書會才人與樂戶優伶的關係

由上文所引述的資料，可見書會才人為瓦舍勾欄的樂戶藝人，提供戲曲劇本乃至各種表演藝術的腳本；而關漢卿、馬致遠、石君寶、喬吉、張壽卿、賈仲明、戴善甫等人所編寫的妓女劇<sup>162</sup>，很顯然就是書會才人從瓦舍勾欄的樂戶藝人直接取材，而且頗具社會現實的寄意。也有才人與藝人合作編劇的情況，如馬致遠與李時中、花李郎、紅字李二合編《黃梁夢》<sup>163</sup>，孔文卿與楊駒兒合編《東窗事發》<sup>164</sup>都是顯著的例子，至於才人與歌妓的私交與酬贈，如關漢卿之南呂【一

<sup>162</sup> 這些妓女劇可分作三種類型：其一是敷衍士子與妓女間的風流情事，如：關漢卿《謝天香》、戴善甫《風光好》、張壽卿《紅梨花》、喬吉《揚州夢》等；其二是敷衍其間的戀情被鴛母所阻終至團圓事，如關漢卿《金線池》、石君寶《紫雲亭》、《曲江池》，喬吉《兩世姻緣》等，其三是敷衍士子、歌妓與富豪或大賈之間的三角戀情，如馬致遠《青衫淚》、賈仲明《對玉梳》、《玉壺春》、無名氏《雲窗夢》、《百花亭》，所反映的是書會才人空中樓閣的戀情，其惟一真正寫實的是關漢卿的《救風塵》。

<sup>163</sup> 賈仲明〈凌波仙李時中〉吊詞云：「元貞書會李時中，馬致遠、花李郎、紅字公，四高賢、合捻《黃梁夢》。東籬翁、頭折冤，第二折、商調相從；第三折大石調、第四折是正宮。都一般、愁霧悲風。」見鍾嗣成：《錄鬼簿》，卷上，頁152。

<sup>164</sup> 《錄鬼簿》孔文卿《秦太師東窗事犯》下注「一云楊駒兒作」（見《中國古典戲曲論著集成》，第2冊，頁117），天一閣本注文云：「二本，楊駒兒按。」（同前註，頁151）說集本注文云：「楊駒兒做者」（見《中國古典戲曲論著集成》，第2冊，頁203，註592），可能孔文卿與楊駒兒合著，或各有所著。

枝花】散套〈贈珠簾秀〉也是很自然的事。

而若論兩宋瓦舍勾欄藝人與書會先生，有甚麼樣的貢獻，前者誠如孫崇濤、徐宏圖《戲曲優伶史》所云：

（一）兩宋諸色伎藝人特別是說唱藝人，充分地發展了中國敘事體的文藝，為中國戲曲準備了充足的題材與表述技巧。……（二）兩宋諸色伎藝人的各類伎藝，較全面地創造了中國戲曲各種表現手段。……（三）兩宋諸色伎藝人在表演上的一專多能，造就了一批多才多藝的戲曲優伶的先驅藝人。<sup>165</sup>

也就是說兩宋的諸色藝人所擅長的各色各樣的藝術已經為即將發展完成的戲曲大戲藝術，提供了完全而充分的所有滋養條件。那麼為諸色藝人以「創作」為服務的「書會先生」又具有什麼貢獻呢？如果諸色藝人所呈現出來的藝術有表裏之分的話，那麼書會先生所提供的正是「裏子」，也就是藝術所憑藉生發展現的原動力；如果沒有他們的創作為根本，藝人除「特技」外，就很難逞他們的「口舌之能」了。也因此書會先生與瓦舍藝人其實是相為表裏的，無須分其軒輊的；更何況書會先生事實上也是瓦舍勾欄中的「諸色伎藝人」之一。所以兩者的貢獻，應如孫、徐二氏所云，是等量齊觀的。

## 六、結語

總結以上，宋、元之瓦舍勾欄，論其名義，所謂「瓦舍」，本義為瓦覆之屋舍，因漢譯佛經而有「僧舍」之義，進而為「佛寺」之名；又由於北魏之後，佛寺戲場興起，至北宋佛寺既為戲場，又名瓦舍，其汴京相國寺可以為證；又因北宋時唐代以前之坊市制已毀，改為街市制，瓦舍亦或由佛寺而廣布街市之中，乃成為庶民游賞之所、百藝薈萃之地。瓦舍中之「勾欄」，本為欄杆之義，亦因佛經中所描述之天宮、淨土、極樂世界之歌舞演藝場所，皆在「勾欄」之中，因以之為歌舞等演出場所之名。然而宋、元之「瓦舍勾欄」，實為百藝會演的戲場，也是酒樓茶肆歌兒舞女賣身賣藝的據點，更是「士庶放蕩不羈之所，亦為子弟流連破壞之地。」

兩宋瓦舍勾欄中伎藝，見於以下四書者：《東京夢華錄》二十七種，《都城紀勝》近百種，《繁勝錄》二十八種，《武林舊事》六十一種。可分類為樂舞

<sup>165</sup> 孫崇濤、徐宏圖：《戲曲優伶史》，頁92-94。



十八種、歌唱八種、雜技六十九種、說唱二十種、戲曲雜劇一種、偶劇八種，總計一二四種，其數目之多歷代文獻所僅見。其伎藝成立行社者已所在都有。其技藝，單就說唱中，傳踏（轉踏，纏達）、唱賺、覆賺、諸宮調而言，已可見兩腔循環之字母調、纏令、帶賺之纏令，以及單曲和單曲加尾聲之短套對南北曲套式結構的影響，其他對於南戲北劇之成立，或提供因素，或提供題材。也就是說，南戲、北劇之成立，在瓦舍勾欄中，不止給予孕育的溫床，也給予形成所必須的滋養。

而在瓦舍勾欄中活躍的樂戶，其制度自北魏孝文帝太和五年(481)至清雍正元年(1723)，計施行一千三百四十二年，如果連同其前身的先秦優伶樂人而論，則何止邁越兩千年而已！職掌中國表演藝術如此長久的「樂戶」，竟是罪戾之人，竟是卑賤之輩，則其藝術又焉能為世人所重！而樂戶之眾，充斥朝廷官府，遍布郡國州縣，尤以朱明一代為甚。

而另外在瓦舍勾欄中同樣活躍的書會，只是宋、元的產物。「書會」一詞的意義，在宋代原本和鄉校、家塾、書館一樣，是兩宋里巷中用來課讀切磋之所；後來成為民間文藝家的行會組織，其成員被稱作才人或先生，為民間表演藝術家，亦即樂戶伎人，編寫演出的底本，諸如劇本、話本、曲詞、隱語等等。大約在元仁宗延祐(1314-1320)年間，又把在民間所推動的伎藝會演活動，亦稱作「書會」。於是「書會」一詞，其義乃有三遷；然而若就宋、元瓦舍勾欄中的「書會」而言，實應以其第二義為是。

樂戶伎人和書會才人在瓦舍勾欄中關係極為密切，相為表裏。才人為勾欄演出提供文學的憑藉，伎人為勾欄演出呈現藝術的光華。而若就南戲北劇之由小戲壯大為大戲而言，則瓦舍勾欄實已提供充分之養分與安適之溫床，而樂戶書會實已從中調適運作做了極有力的推手。也因此我們說，如果沒有宋、元的瓦舍勾欄和活躍在其中的樂戶書會，中國大戲南戲北劇的成立和完成，又不知更要晚至何時。

二〇〇五年二月十日農曆乙酉年初二

三月十二日二稿

三月二十八日三稿

## 宋元瓦社勾欄及其樂戶書會

曾永義

本文考釋宋、元「瓦社勾欄」及活躍其中「樂戶書會」之名義與歷史。「瓦社勾欄」於宋、元實為百藝會演之劇場，亦是酒樓茶肆歌兒舞女賣身賣藝之據點，更是士庶放蕩不羈之所在。而籍隸「樂戶」職司演出百藝之伎人，皆為罪戾之人、卑賤之輩；「書會」為民間文藝家之行會組織，其成員稱作才人或先生。

樂戶伎人和書會才人在瓦社勾欄中關係極為密切，相為表裏。才人為勾欄演出提供文學的憑藉，伎人為勾欄演出呈現藝術的光華。而若就南戲北劇之由小戲壯大為大戲而言，則瓦社勾欄實已提供充分之養分與安適之溫床，而樂戶書會實已從中調適運作做了極有力的推手。也因此我們說，如果沒有宋、元的瓦社勾欄和活躍在其中的樂戶書會，中國大戲南戲北劇的成立和完成，又不知更要晚至何時。

關鍵詞：瓦社 勾欄 樂戶 書會 才人 先生

## A Study of *Washe goulan* and *Yuehu shuhui* in Song and Yuan Times

TSENG Yong-yih

This paper explores the definition and history of the *washe goulan* (theaters), and the *yuehu shuhui* (theatrical troupes and folk writer societies) in the Song and Yuan periods. *Washe* and *goulan* were theaters for all kinds of performing arts in Song and Yuan times, and they were also haunts of singsong and dancing girls, who wished to sell either their arts or their bodies. Theaters were where both the literati and the ordinary people abandoned themselves to pleasure. While the *jiren* (actors) of the *yuehu* (theater troupes) were exclusively criminals and of the low class, the *shuhui* (folk writer societies) were professional organizations for writers, whose members were called *cairen* (talented writers) or *xiansheng* (teachers).

Actors of the theatrical troupes and talented writers of the folk writer societies were intricately entwined in the *washe goulan* productions. The writers wrote the stories and the actors played them out. Both the *washe goulan* and *yuehu shuhui* greatly contributed to the growth of the Southern Drama and the Northern Drama, fostering the development from *xiaoxi* (minor drama) to *daxi* (high drama). Without the existence of *washe goulan* theaters or the active participation of the *yuehu shuhui* actors and talented writers of Song and Yuan times, the coming-of-age of Chinese Southern and Northern dramas would not have been achieved until a much later period.

**Keywords:** *washe goulan yuehu shuhui cairen xiansheng*