

---

# 國家的財產，音樂的囚徒

## ——論宋代雜劇演員的身分及其在瓦市中的角色

張瀚墨

中國人民大學國學院

李碧譯，朱銘堅校

---

宋雜劇研究中有一種過於簡化但被廣泛接受的假設，即雜劇演員都是平民百姓，由於晚唐以來經濟和商業的繁榮，一部分人得以從農業生產中解放出來，並按照個人意願選擇雜劇演出作為生計。本文正是對這樣一種假設的回應。文章深入探討自南北朝至兩宋時期持續數百年的樂戶制度，並在此基礎上證明絕大多數在勾欄演出的雜劇演員出身樂戶，接受官府的培訓並為之效力，沒有多少改變樂籍身分的自由。本文進而揭示這一批在京師及各大城市專門設立的瓦市中工作的藝人，是如何受到宋朝廷及其文、武機關的操縱和利用，用以增進政府權酒和其他官營牟利事業的收益。

關鍵詞：勾欄 瓦市 樂戶 教坊 和顧

## 一、引言

戲曲表演藝術的傳統最早可追溯至漢代的百戲，至宋元時期雜劇藝術業已成熟，尤其是在「勾欄」出現之後，表演藝術突破了以往的藩籬。學者們普遍認為，勾欄劇場的出現代表了古典戲曲發展的新階段，其間前所未有的急速城市化及商業繁榮，使得演員可以從傳統的農務中解放出來。有學者認為這一時期的表演者有通過舞臺演出掙錢逐利的自由，而這種自由演出也滿足了設立於大小城市的「瓦市」的娛樂需求。<sup>1</sup> 因此，勾欄被界定成「商業劇場」，<sup>2</sup> 意味著當時存在一個自由市場主導的社會經濟組織負責戲劇製作，其情形足可與現代商業社會比擬。一些學者甚至提出，由於宋元時期的城市化程度急速加劇，職業戲班的成員來自五湖四海，為此組成了「書會」之類的組織，通過形形色色面向社會各界的活動，來推廣戲曲表演的流行，從而此吸引更多廣泛的觀眾以增加盈利。順著這一思路，戲曲表演者與劇作家同樣需要考慮觀眾的需要，而

1 關於宋元時期經濟、農業、城市化、貿易及科技的情況參見 Wilt Idema 伊維德 and Stephen H. West 奚如谷, *Chinese Theater, 1100–1450: A Source Book* (Wiesbaden: Steiner, 1982), 6–9; 較近期關於南宋城市發展的概述，參見 Lin Shuen-fu 林順夫, “The Pleasures of the City,” in *The Cambridge History of Chinese Literature*, vol. 1, *To 1375*, ed. Stephen Owen (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 533–34.

2 Idema and West, *Chinese Theater, 1100–1450*, 9; 廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》（太原：山西教育出版社，2000年），第1卷，頁394–403。

這樣關注顧客的需求和興趣勢必造成中國古典戲曲不同層面上的商業化（如演出場地與迎合觀眾的主題），同時形成了勾欄內外表演者與劇作家之間的競爭。換句話說，追求利益是吸引人們投身戲曲表演行業的原動力，他們有權自由決定演出的劇目、地點以及表演的對象。<sup>3</sup>

把在勾欄出現以前宋元戲曲表演的發展與當時經濟繁榮和商業發達掛鉤，這一點從本質上看不一定是錯的，因為經濟與商業的繁榮確實為宋元戲劇的發展提供了所需環境。但是宋元時期的戲曲表演者不一定是按照自由意志，選擇了梨園作為志業。事實上，究竟宋元戲曲表演者在多大程度上能夠享受他們的自由，以及他們的職業選擇與逐利的動機有多密切的關聯，這些仍然不無問題。

為弄清這一時期劇場的特色，首先要解決表演者是誰、他們如何受培訓、誰建立了勾欄劇場等問題，而這些問題的答案將揭示出宋雜劇演員的身分以及他們與政府及整體經濟之間的關係，背後的圖景比我們想像的要複雜得多。如果仔細閱讀這些史料，便會發現上述把宋雜劇表演者描繪為自由人，在經濟利益的驅使下選擇一份有利可圖的職業，並通過自學成才來滿足瓦市當前的需要等說法，都是以偏概全的泛泛之論，與真實情況頗有出入。事實甚至指向一個完全相反的結論：作為政府掌控下一個特定的社會低下階層，大多數的男女演員並不能自由演出；他們

<sup>3</sup> 參見張大新：《宋金都城商業文化的高漲與古典戲曲之成熟》，《大連大學學報》2004年第5期，頁50-54；杜桂萍：《論元雜劇與勾欄文化》，《學習與探索》2002年第3期，頁95-101。

在瓦市的演出並不一定出於自願，而是一律奉命行事；他們的演出固然與牟利相關，但一切由官府安排策劃，男女演員（通常是家族世代從事表演的樂戶）說穿了是依法被迫在政府提供的舞臺上表演。換言之，假如不是全部，至少有相當數量的宋雜劇表演者實為國家財產。

上述兩種就宋代演出者生活形態而得出的不同結論，並非源於不同的史料來源，而是對已知事實採取了不同方式的演繹。基於宋雜劇演員可以自由選擇職業，以迎合城市中瓦市的娛樂需求這一假設，箇中的詮釋陷阱可以用以下例子來展示。這些陷阱可能是不同原因所致，比如誤讀了雜劇演出相關的考古資料，錯把文學材料當作史料，有意或無意地忽略了研究材料的散碎性質，誤解了文本材料中關於戲曲場景設定或演出的描述。儘管這些對材料的誤用都值得詳細討論，但在本節的餘下部分，筆者將僅僅檢視這些陷阱產生的原因，並集中探討兩個與本文主旨密切相關的例子。

伴隨著新近考古材料的發現，對戲曲演出相關的考古資料的誤讀也隨之而來。<sup>4</sup> 然而，這些考古發現必須首先與其相應的喪葬傳統、宗教習俗和地理分布一併考慮，<sup>5</sup> 至於其與戲曲表演之間的關聯，應在考古脈絡的基礎上加以推

---

4 有關宋元雜劇演出的近年考古發現及受到啟發的研究，參見馮俊傑：《山西神廟劇場考》（北京：中華書局，2006年）；廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，第1卷；廖奔：《宋元戲曲文物與民俗》（北京：文化藝術出版社，1989年）。

5 尤其是跟戲曲相關的考古資料大都從河南和山西兩省墓葬或神廟出土，我們有必要作全盤考慮。這是個饒有趣味並值得深入挖掘的問題，但不是本文關注的內容。

測。這種研究思路可以確保把喪葬圖像置於更廣闊的文化或宗教背景下解讀，而不是草率地論定這些圖像直接反映了墓主生前的真實生活：不過後者正是目前學界廣泛流行的一種假設，而且具有相當的影響力。<sup>6</sup> 持此說者深信，由於考古發現的戲曲圖像和情景如實地呈現墓主在世時的生活方式，當中所描繪的人物和戲曲的角色不但可以根據墓葬環境輕易地斷定出年代，而且在某些情況下，甚至可以根據相關的傳世或出土資料而準確地識別出所描繪的人和事。<sup>7</sup>

這種論證思路自然不無問題。譬如，墓塚裝飾上的創作並非旨在反映墓主的真實生活，而是在相當程度上表達生者的良好意願，這一習俗自古以來便普遍見於中國的墓葬文化中。墓中所描繪的人像也不一定反映出當時戲劇表演的形式，因為工匠技藝自有其一套傳承，圖像一般高度公式化，並不一定與當時表演藝術中的真實發展形態相一致。考古發現證明這些墓葬裝飾品原為大批量生產，更支持了以上的論點。<sup>8</sup> 另外與戲劇藝術相關的墓葬，無論是墓塚結構還是裝飾都頗為類似，這進一步印證了以上推論，表明在墓葬中描繪戲曲場景可視為一種時尚的埋葬風俗，並不直接反映墓主在某一歷史時期曾欣賞過戲曲演出。

6 例如田仲一成著，雲貴彬、于允譯：《中國演劇史》（北京：北京廣播學院出版社，2002年），頁123-126。

7 例如徐蘋芳：《宋代的雜劇雕磚》，《文物》1960年第5期，頁40-42；廖奔：《宋元戲曲文物與民俗》，頁139-140。

8 廖奔：《宋元戲曲文物與民俗》，頁142。

另一個陷阱是將文學素材誤用作史料，這點經常在解讀某些戲曲作品內含相關信息時出現。研究中國早期戲劇的著作，特別是探討早期劇場的形式、結構和營運等方面的研究，《莊家不識勾欄》、《宦門子弟錯立身》及《藍采和》等戲文經常被引用。典型的例子是廖奔先生從戲劇作品和其他文學素材中，鏗而不捨地尋找歷史上的梁園棚卻無功而返。<sup>9</sup> 然而依賴這些往往自相矛盾的描述來重構中國早期的劇場時，我們需要注意：這些文學作品所呈現的遠遠不是歷史信息，所關注的是風格和表達方式的特殊性，看重表達時的細微差別，而非事實的清晰描述。儘管某些描述看上去與特定歷史事件或真實地點相關，但我們不能照字面意義去理解。更多情形下，對於那些事件或地點的運用不外乎是文學手段，目的是為推展劇情提供所需背景，但故事本身並非一定與相關歷史背景密不可分。<sup>10</sup>

另一個分析的陷阱是在演繹可用的材料時沒有考慮材料本身的零碎性質，從而得出這樣一個的結論，即以為

9 廖奔：《中國古代劇場史》（鄭州：中州古籍出版社，1997年），頁48。

10 奚如谷說得好：「我們如果將這些術語（引者按：指奚氏在前文談及的戲曲專用術語）簡單地視為給予某一物件或地方的名稱便大錯特錯。這些術語按其實用性和功能而用於特定語境，不單是形容日常生活活動的方法之一，亦是創造具抵抗性的另類社會和另類歷史性（alternate historicity）的工具。」見 Stephen H. West, “The Emperor Sets the Pace: Court and Consumption in the Eastern Capital of the Northern Song during the Reign of Huizong,” in *Selected Essays on Court Culture in a Cross-Cultural Perspective*, ed. Lin Yao-fu 林耀福 (Taipei: National Taiwan University Press, 1999), 27.

唐宋時代平民百姓可按照自己的意願選擇演戲作為謀生方式。這些材料散見於不同脈絡下的文本（如官修史書、筆記、戲劇或小說作品），所屬的時代亦互有出入，通常並不反映中國戲劇的歷史與文化發展全貌，也不集中展示戲曲演出模式本身的影響。當從原來的脈絡中抽取某種材料的元素並轉化成新的範式時，有必要首先區分不同的歷史時刻或者文化瞬間，再檢驗材料在保留原來完整性的同時，在新的脈絡下是否怡然理順。

以南宋時期關於「顧（雇）」樂人的記載為例，宋人筆記中有一條資料詳列乾道（1165–1173）、淳熙（1174–1189）年間被派往教坊演出的樂人名單，當中出現了「和顧」（亦作「和雇」）一詞，或許可以理解為「經雙方同意的僱用」，揭示南宋的教坊為了應付宮廷贊助的活動，會以契約形式僱用戲曲表演者和其他樂人。<sup>11</sup>然而這條宋代史料本身並未闡釋「和顧」一詞的確切意義。即使此詞所指確實是一種建基於雙方意見一致、達成契約的僱用政策，但放在初唐的背景下，「和顧」往往用於這種契約或協議被違反而非遵守的場合。換句話說，雙方並未在真正意義上達成共識，因為涉及的各方並非一視同仁地受到合約條款約束，而訂立公平合約的前題是各方需同樣接受條款和條件的規範。此外，這些違約的情況經常發生在政府這一主導方與平民百姓（這裡專指雜劇演員）這一弱勢群

11 這個術語保存在宋人筆記《武林舊事》，見周密著，李小龍、趙銳評注：《武林舊事（插圖本）》（北京：中華書局，2007年），卷四，頁109–119。

體之間。如據《舊唐書》記載，裴延齡（728–796）因其善於為皇室聚斂財富而深受皇帝寵信，負責主管稅務；他「以敕索為名而不酬其直」，在市場上強行充公商品，並「以和雇為稱而不償其傭」，迫使平民百姓為政府服役。<sup>12</sup> 根據以上證據，把「和顧」錯誤理解成獲得法律支持的合約僱用，勢必導致錯誤的結論，以為在乾道、淳熙年間，大眾戲棚中以獨立合約形式僱用的專業樂人數目上遠較教坊的樂工為多，因此大多數樂人可以在宮廷與公共空間中自由出入和演出。<sup>13</sup> 再者，「和顧」事實上是否指一種僱傭過程仍然值得爭論，如李小龍和趙銳便把「和顧」與「和鼓」（使鼓聲協和）等而論之，意思是使鼓點樂；這樣「和顧」的含義便與之前的理解完全不同。<sup>14</sup>

最後一個陷阱是，早期戲劇研究對文獻資料缺乏必要的審查，以致錯誤使用相關材料。戲劇研究最常引用的材料之一是筆記軼事類文獻，當中不少筆記以明顯的懷舊筆調追憶兩宋都城的繁華生活。這些材料固然有一定啟發

12 《舊唐書》（北京：中華書局，1975年），卷一三五，頁2531。

相近用法（「……仍不得以和雇為名，差雇百姓」）亦見於李燾撰，上海師範大學古籍整理研究所、華東師範大學古籍整理研究所點校：《續資治通鑑長編》，第27冊（北京：中華書局，1992年），卷三九六，頁9666。

13 Idema and West, *Chinese Theater, 1100–1450*, 103–4；亦見於張麗：宋代教坊樂隊的沿革及其歷史文化特徵，《音樂研究》2002年第1期，頁65–71；康瑞軍：和顧制度及其在宋代宮廷音樂中的作用，《音樂藝術》2007年第2期，頁79–88；孫民紀：《優伶考述》（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁111。

14 周密：《武林舊事（插圖本）》，頁111。

性，但是因為其筆記性質及情感化的筆觸，所以研究者在採用這些材料揭示其潛藏的社會和政治內涵時，必須慎之又慎。換言之，這些材料不能作為客觀史料直接使用。如果在運用相關材料時無視這一點，論說將可能淪為對歷史的隨意解讀，或成為削足適履的謬見。

以《西湖老人繁勝錄》為例，該書作者提到一位名叫小張四郎的說書人，他在南宋都城臨安（今杭州）的北瓦表演了大半生，以至人們逕直以他的名字稱呼那個勾欄。<sup>15</sup>然而，儘管這座勾欄被稱為「小張四郎」，但不能由此證明他就是擁有者。<sup>16</sup>對原文的過度闡釋，不僅錯誤解讀了這一條介紹北瓦十三座勾欄中著名說書人及男女演員的文獻材料，更有通過曲解原文的信息來印證一個本身界定不清的題目從而誤導讀者之嫌。《西湖老人繁勝錄》只稱這位說書人「一世只在北瓦，占一座勾欄說話，不曾去別瓦作場」，<sup>17</sup>這就是人們為何會以「小張四郎」稱呼那座勾欄的緣由。若我們通讀上下文，則會得出與以上誤讀截然相反的結論，即小張四郎不是任何一座勾欄的主人，其獨特性在於終其一生得以成功地在一座勾欄說書，而毋需另覓別的演出場所。按此推論，大多數宋代說書人若僅在一處地盤謀生而不在其他地方巡迴演出便很難生存。如此經常

15 西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，收入孟元老等著：《東京夢華錄（外四種）》（上海：古典文學出版社，1957年），頁123。

16 極端的說法如杜桂萍：《元雜劇與勾欄文化》，頁95-96。杜氏基於這種解讀，甚至進一步認為所有宋代勾欄都是私營。

17 西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，頁123。

轉換陣地，反過來否定了說書藝人是所在勾欄主人的可能性。小張四郎的獨一無二在於他的技藝與名聲足以吸引足夠聽眾，即使僅在某一瓦市的某一固定場地演出也能維持生計。他長時間在同一座勾欄演出，跟他擁有這座勾欄無疑不是同一回事情。再者，上文所說的「占」並不意味擁有那座勾欄，恰恰相反，它只表示小張四郎的技藝與聲望讓他享有優先使用那一勾欄的特權。

從奚如谷（Stephen H. West）的新近研究成果可以看出宋雜劇研究的新趨勢之一，即重構宋代宮廷生活與民間生活得以互動的都市環境，以及娛樂活動與表演藝人在這種互動中扮演的重要角色。<sup>18</sup> 在這個脈絡下究竟表演藝人是誰，以及娛樂活動如何在宋代都城社會生活發揮其作用，無疑值得深入探討。本文力求清晰界定可用的材料並置之於有意義的脈絡下，避免上述提及的謬誤和陷阱，將

---

18 參見 Stephen H. West, “The Emperor Sets the Pace,” 25–50; Meng Yuanlao, “Recollections of the Northern Song Capital,” trans. Stephen H. West, in *Hawai‘i Reader in Traditional Chinese Culture*, eds. Victor Mair, Nancy Shatzman Steinhardt 夏南悉, and Paul R. Goldin (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2005), 405–22; 奚如谷：《皇后、葬禮、油餅與豬——《東京夢華錄》和都市文學的興起》，收入李豐楙主編：《文學、文化與世變——第三屆國際漢學會議論文集（文學組）》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年），頁197–218；以及 West, “Spectacle, Ritual, and Social Relations: The Son of Heaven, Citizens, and Created Space in Imperial Gardens in the Northern Song,” in *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*, ed. Michel Conan (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2005), 291–321.

通過剖析樂籍制度而探索個別雜劇演員的身分，進而確定唐宋時期教坊的制度功能。此外，本文將考察唐宋兩代如酒肆這些隱蔽的政府和軍事企業的運作，從而揭示瓦市中勾欄的歸屬和所有權。相關考察的成果將超越宋代戲劇表演的範疇，揭示出歷史上至少可以追溯至北魏時期（386–534）的樂戶群體的形成。

## 二、樂戶的產生與教坊的長存

雜劇演員在廣義上屬於藝人一類，其文字記載可以追溯到《左傳》，當中將演員描述成樂師、俳優或二者兼而有之。<sup>19</sup> 不過，雜劇演員的身分與最晚形成於北魏時期的樂籍制度更為密切相關，這個制度在之後歷朝歷代都起著重大影響，一直至清代雍正朝（1723–1735）被廢為止。樂籍制度不單定義何謂樂戶，使之成為建制的一部分，更讓樂戶及其社會身分延續達一千多年之久。因此當樂籍制度流傳至唐宋兩代，自然也被用來界定雜劇演員的身分。

為瞭解樂籍制度，有必要先回顧一下樂戶最初在北魏時期的形態。樂籍制度的出現實與罪犯家人（有時牽連整個宗族）所受的懲罰處分有關。《魏書》有以下記載：

---

<sup>19</sup> 王國維認為宋元雜劇可能源於上古巫術傳統，但關係最直接並有跡可尋的祖師應是「優人」這個群體，見王國維撰，葉長海導讀：《宋元戲曲史》（上海：上海古籍出版社，1998年），頁1–4。

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，<sup>20</sup> 魁首斬，從者死，妻子亦為樂戶；小盜贓滿十匹已上，魁首死，妻子配驛，從者流。<sup>21</sup>

我們知道北魏永熙三年（534）遷都至鄴，據此我們可以推知以上奏章是在北魏被分為東魏（534–550）和西魏（535–556）兩個並存的政體之時上呈給皇帝的。雖然上述由東魏官員提出的「嚴制」未曾真正落實，但從以上引文可知被定罪犯人的妻兒，早在東魏以前已被劃入平民以外的類別。假如我們相信樂籍制度不是一夜之間形成，按常理推斷這種法制至少自北魏時便已存在。<sup>22</sup> 按照上述「嚴制」盜匪的家屬需入籍樂戶，可見這是其中一種最嚴重的懲罰，這亦相應反映樂戶的社會地位之低下。考慮到干犯上述最輕罪行的人所受的處罰是將妻兒流配至驛站，作為官家僕役無償為國家勞動，那麼在籍樂工的處境必定更加不堪。

從北魏開始直至清朝，樂籍制度在歷代一直大致延續，只有間中出現的亂世、國家正常運作受阻時才出現中

20 筆者懷疑此處魁首和從者的贓物應超過十匹才對，因為他們的懲罰比「小盜」更嚴厲。根據上文下理，「五」和「匹」之間或本有「十」字，在後人傳寫過程中刊落。

21 《魏書》（北京：中華書局，1974年），卷一一一，頁2888。

22 程樹德：《九朝律考》（上海：上海書店，1989年，據商務印書館1935年版影印），頁38。

斷。目前尚不太明瞭樂籍制度是何時在甚麼情況下產生，但是現存資料證明即使樂戶不全是罪犯的親屬及其後裔，至少相當數量上如此。從上述《魏書》的記載來看，作為懲罰而將罪犯家眷入籍樂戶，很可能意味著他們喪失一切人身自由。換言之，犯人的親族在法律下變成了國家的財產。至於這些作為官家財產的樂戶是否可以被轉賣，若然又受到甚麼樣的政策管制？相關問題的答案並沒有多少證據可尋，但現存資料揭示政府對個體樂戶的控制可能有別於其他登記人口，有需要時甚至可以作為禮物而轉送。楊銜之在《洛陽伽藍記》一書中追憶盛極一時、業已荒廢的北魏故都洛陽，其中提及兩個明顯與樂人相關的地方：「市南有調音、樂律二里。」<sup>23</sup> 考慮到北魏的洛陽是一個經過戰略性規劃、四周以城牆包圍的都城，政府對其掌管控制之嚴格，以至城內被劃分為多個帶有圍牆的「坊」並在晚間實施宵禁，似可據以推測《洛陽伽藍記》提到的兩個坊內的樂人很可能受政府監管。<sup>24</sup> 晚一點的證據似乎也支持這一推測。《三朝北盟會編》記載靖康二年（1127），即北宋徽欽二帝被金人所俘、直接造成北宋淪亡的一年，數百名歌女舞伎、伶人及各色藝人作為「贖金」被朝廷送

23 楊銜之著，范祥雍校注：《洛陽伽藍記校注》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁203。

24 關於北魏都城洛陽的都城規劃，見 Nancy Shatzman Steinhardt 夏南悉，*Chinese Imperial City Planning* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1990), 82–88。關於遷都洛陽後的政治與社會轉變，見遼耀東：《從平城到洛陽——拓跋魏文化轉變的歷程》（北京：中華書局，2006年）。

往金朝（1115–1234），以滿足金人的求索。這一則記載固然反映宋史上一個兵荒馬亂的時刻，但也給我們提供了線索，顯示當時藝人的社會地位低下，以及政府有主宰他們的權力。<sup>25</sup>

究竟北魏時期樂戶由哪個政府部門管轄，這個問題尚有相當多不明白的地方，相比之下《隋書》留下了清楚的記載，指出隋朝一統中原後，所有前朝遺留下來的樂人都入籍樂戶，並由太常寺監管：

（裴）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。<sup>26</sup>

這段文字不僅證實了樂籍制度在隋代（581–618）得到延續，同時表明，最遲在隋代太常寺便成為掌管祭樂和俗樂的政府部門。《隋書·音樂志》中有一段相關記載，指出「帝乃大括魏、齊、周、陳樂人子弟，悉配太常，並於關中為坊置之」，將樂人徙置於都城中某個坊，恰好與上引《洛陽伽藍記》相呼應，並解釋了為何有些坊名與音樂

25 徐夢莘：《三朝北盟會編》（上海：上海古籍出版社，1987年），卷七七，頁583；相關段落的英譯見 Idema and West, *Chinese Theater, 1100–1450*, 84。

26 《隋書》（北京：中華書局，1973年），卷六七，頁1574–1575。

有關。<sup>27</sup>

大體而言，初唐因襲了隋朝的音樂機關，但隨著開元二年（714）教坊的成立，唐代的音樂機關亦出現了顯著的變化，標誌著俗樂在制度上正式跟祭樂分離。<sup>28</sup> 開設一個新部門去掌管原屬太常寺的職責，究竟有何動機？一種解釋認為唐玄宗（712–756年在位）此舉無異於承認，將祭樂和俗樂這兩種截然不同的音樂歸屬同一部門實不恰當。<sup>29</sup> 然而，教坊與太常寺雖則同時並存，但在實際操作上並不能完全分開，尤其是兩個部門都有散樂藝人表演樂曲、百戲和雜耍。<sup>30</sup> 再者，教坊遍布帝國各地，實際職能有如地方上的太常寺，同時負責俗樂與祭樂的表演；而且教坊亦從未掌管所有俗樂，僅限於「倡優雜技」的表演。因此在太常寺以外另立教坊的真正原因，除了是玄宗對幫助他打敗韋皇后、登上帝位的散樂藝人有特別感情

27 同上注，卷十五，頁373–374。相關的討論及有關裴蘊的上奏，參見岸邊成雄著，梁在平、黃志炯譯：《唐代音樂史的研究》（臺北：臺灣中華書局，1973年），頁123–129。

28 《新唐書》（北京：中華書局，1975年），卷四八，頁1244。開元二年（714），唐玄宗置內教坊於禁中，但與武德年間（618–626）以後設立的「內教坊」同名異實；後者在如意元年（692）被武則天改名為「雲韶府」。二者之間的不同，詳見岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁220–230。

29 《資治通鑑》（北京：中華書局，2011年），卷二一一，頁6812。

30 岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁195–197；有關「散樂」的定義，見同書頁14，及崔令欽撰，任半塘箋訂：《教坊記箋訂》（北京：中華書局，1962年），頁44–46。

外，<sup>31</sup> 大概也與俗樂的影響與日俱增相關。俗樂在地方場所與朝廷同時流行，足以與太常寺的創作分庭抗禮。事實上，有證據顯示，至少從隋代開始，包括各種雜劇雜型的散樂表演已用於款待外國使節。<sup>32</sup>

負責龐大演出的教坊涵蓋的地域範圍很廣，從京師一直延伸至地方行政單位，包括在籍樂人所工作和居住的府和縣（有所謂「府縣教坊」）。<sup>33</sup> 在唐代都城長安同時設有內、外教坊，外教坊又分為左、右教坊兩部分。《教坊記》提到唐的東都洛陽設置了兩所大型教坊，亦被喚作左、右教坊。<sup>34</sup> 據《新唐書》記載，玄宗在位期間單是長安的教坊便一度有 11,409 名樂人供職，<sup>35</sup> 而在地方教坊供職的樂人數目肯定也相當多。據開元二十八年（740）戶部統計，唐朝境內共有 328 個郡府和 1,573 個縣，<sup>36</sup> 即使只有半數郡縣設立教坊，地方教坊所僱樂人的數目也很可觀。樂人亦會在軍中供職，這些人稱作「營戶」，是在籍樂戶群體

31 《新唐書》，卷二二，頁 474–475。類似的記載亦見於《教坊記》，參見崔令欽：《教坊記箋訂》，頁 8–9。

32 《隋書》，卷十五，頁 380–381。

33 有關玄宗時期教坊設於地方府縣的記載明確見於《明皇雜錄》，文中云唐玄宗曾訪東洛陽，「府縣教坊」的樂工藝人為他表演「百戲」。見鄭處誨撰，田廷柱點校：《明皇雜錄》（與裴庭裕《東觀奏記》合刊）（北京：中華書局，1994 年），卷下，頁 26。

34 崔令欽：《教坊記箋訂》，頁 14–17。長安和洛陽的教坊分布圖，見同書頁 196–197；關於長安教坊，並見岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁 221。

35 《新唐書》，卷四八，頁 1244。

36 同上注，卷三七，頁 960。

的另一分支。兵部於寶曆二年（826）獲准建立「營戶」制度以前，據載已長期僱用地方教坊中的樂人。<sup>37</sup>此外，唐朝的寺廟和道觀也舉行俗樂和娛樂表演，參與演出的大都是教坊中的樂人。<sup>38</sup>

宋代的教坊制度大體沿襲歷經五代亂世而傳至宋初的唐代音樂機關，<sup>39</sup>但同時見證了一系列變革，乍看之下似乎是教坊的職能撥回給太常寺，與唐代把太常寺的職能分成兩個獨立行政部門的做法背道而馳。宋代教坊最初隸屬宣徽院，但這個唐代遺留下來的機構於熙寧九年（1076）被廢，宋教坊亦於其後不久的元豐（1078–1085）初年改由太常寺管轄。<sup>40</sup>南宋初年時局混亂，教坊甚至一度在官僚體制中削除，<sup>41</sup>直到紹興十四年（1144）才得以恢復，但這次恢復僅僅持續了十多年，在隆興二年（1164）再次被廢，自此終南宋之世亦未再重置。<sup>42</sup>

37 王溥：《唐會要》（北京：中華書局，1955年），頁631。

38 項陽：《山西樂戶研究》（北京：文物出版社，2001年），頁13。

39 《宋史·樂志》「教坊」條云：「宋初循舊制，置教坊，凡四部。」見《宋史》（北京：中華書局，1985年），卷一四二，頁3347。

40 同上注，頁3358。《宋史·樂志》另載熙寧九年之前，宋代教坊已隸屬於掌管宗廟祭祀的太常寺，岸邊成雄認為這個說法顯然有誤。比較之下，說熙寧九年之前教坊隸屬宣徽院似乎更有信服力，見岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁294–296。

41 《宋史》，卷一四二，頁3359。岸邊成雄認為應該發生在南宋初建炎元年（1127）。見岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁296–297。

42 《宋史》，卷一四二，頁3359。

然而進一步的研究表明，「教坊」職名雖廢，但其功能並未因而廢止，只是把所僱樂人分成不同組別，重新組合到三個不同部門：德壽宮的宮廷藝人、臨安府的衙前藝人（經衙門註冊的樂營），以及鈞容直的都城軍樂藝人。<sup>43</sup> 當有需要為皇室成員慶祝生日或朝廷贊助的節慶表演時，新成立的「教樂所」會從上述部門徵集藝人。<sup>44</sup> 值得注意的是即使作為政府機構的教坊被廢，教坊一詞仍然在用。如《武林舊事》仍把乾道（1165–1173）和淳熙（1174–1189）年間的藝人姓名列在「乾淳教坊樂部」之下。<sup>45</sup> 這並不代表教坊的運作一如以往般在其時未被中斷，但「教坊」一詞相沿勿改，無疑反映時人眼中被廢止的教坊與新成立的教樂所在職能上的相近甚至重。

史料顯示，宋代教坊的衰落其實並未深入影響到地方或軍隊層面的娛戲部門。相反，宋代衙前藝人在地方層面發揮的影響，比以前任何一個朝代都來得更加廣泛。《宋史》記載太宗雍熙元年（984）朝廷召侍臣賜飲，「集開封府諸縣及諸軍樂人列於御街」。<sup>46</sup> 陳暘《樂書》亦謂南宋時期「諸營軍皆有樂工」，「凡天下郡國皆有牙前樂營以籍工

43 胡忌：《宋金雜劇考》（上海：古典文學出版社，1957年），頁57、59；趙昇撰，王瑞來點校：《朝野類要》（北京：中華書局，2007年），頁30–31；Idema and West, *Chinese Theater, 1100–1450*, 102–103。

44 《宋史》，卷一四二，頁3359；吳自牧：《夢梁錄》，卷二十，收入《東京夢華錄（外四種）》，頁308。

45 周密：《武林舊事（插圖本）》，卷四，頁109。

46 《宋史》，卷一一三，頁2699。

伎焉」。<sup>47</sup> 這些記載倘若如實反映南宋音樂機構的發展，則可見教坊的廢止不單沒有造成政府對樂人的控制放寬，甚至可能完全相反：如上所述通過將教坊的權力分予三個功能單位，政府對樂人的控制更像是加強了。事實上，娛樂機關的網絡已然擴展至宋朝治內的各級機構。<sup>48</sup>

### 三、法制下樂戶作為社會低下階層的形成

雜劇演員身處上述的制度之中，並在宋代社會扮演著重要的角色。據成書於南宋端平二年（1235）左右的《都城紀勝》所載：「散樂，傳學教坊十三部，唯以雜劇為正色。」<sup>49</sup> 這裡提及的「教坊十三部」雖與南宋教坊僅僅共存了十八年，實是源出於北宋教坊制度即所謂「教坊四部」，並可進一步追溯至唐代教坊制度。<sup>50</sup> 現有證據顯示，雜劇表演已成為北宋教坊制度的一個重要方面。《夢梁錄》裡的一則記載提到：「向者汴京教坊大使孟角球曾做雜劇本子，葛守誠撰四十大曲」，<sup>51</sup> 無論是說有一位雜劇作家出任教坊大使，還是有一位教坊大使受過雜劇寫作的訓練，這段文字顯示，雜劇表演在北宋社會和音樂機關都發揮了相當大的影響。

47 陳暘：《樂書》，卷一八八，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），第211冊，頁849。

48 項陽：《山西樂戶研究》，頁16。

49 灌圃耐得翁：《都城紀勝》，收入《東京夢華錄（外四種）》，頁95。

50 岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁681-719，尤其頁692。

51 吳自牧：《夢梁錄》，卷二十，頁308。

宋人對雜劇傳統的繼承和發揚，可見於有些角色隨著時間的推移而轉變，亦可見於宋代雜劇所採用的音樂和曲調。譬如雜劇在宋代日益流行，讓它得以吸納「參軍戲」，而後者是自唐代教坊流傳下來的劇種，被視為宋元雜劇的先驅；將參軍戲納入雜劇的門類，最終導致參軍的角色在南宋晚期教坊的組織中消失。<sup>52</sup> 此外，宋代雜劇所用的大部分樂曲（尤其是大曲和法曲），皆是通過在籍樂工的努力才得以從唐代教坊流傳下來。<sup>53</sup> 有研究發現，《武林舊事》所列 280 種官本雜劇中，103 本使用了大曲。<sup>54</sup> 作為官方音樂機關，教坊雖然在南宋僅存在了十八年，但這些沿襲唐代的音樂機構在職能上並未經歷重大的變化。日本學者岸邊成雄頗具信服力地指出，有宋一代，演員被分派到不同角色的分配比率與唐代相比基本未變。至於宋教坊有更多樂工演奏鼙箎和笛子，是基於雜劇演出的特別需要：為數甚多的雜劇曲目需要用鼙箎和笛子演奏，而這些作品都屬於教坊制度中的大曲分部。<sup>55</sup>

52 岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁 311-314。

53 張麗：《宋代教坊樂隊的沿革及其歷史文化特徵》，頁 65-71。  
關於南昭教坊四部自唐至宋的沿革，見岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁 681-719。

54 周密：《武林舊事（插圖本）》，卷十，頁 245-250；王國維：《宋元戲曲史》，頁 45-52。王國維據《武林舊事》稽考宋雜劇採用的樂曲，發現用大曲、法曲、諸宮調及普通詞調的近 150 本；其中用大曲的雜劇有 103 本，所用樂曲共 28 種，當中 26 種屬於宋代教坊部講習的「四十大曲」。

55 岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁 315；張麗：《宋代教坊樂隊的沿革及其歷史文化特徵》，頁 66。

然而，教坊制度的傳承和規則將雜劇演員界定為社會地位最低下的一群。唐宋時期幾乎所有樂人都是出身於「賤民」階層的樂戶，而從前引《魏書》中的段落可知賤民這一特定社會階層早在唐以前已存在。唐代的賤民階層包含兩類人：官賤民和私賤民。前者通常與本人或親屬犯罪並隨之受懲處相關，成員有五類，包括：官奴婢、官戶或番戶、雜戶、工樂戶及太常音聲人。唐代樂人基本上由工樂戶和太常音聲人組成，他們起初隸屬太常寺，後來分屬太常寺和教坊。太常音聲人作為賤民階層的最高級別，在婚姻、物業津貼和其他特權上可以比入籍的樂工享有更多自由。例如他們可以在地方府縣註冊戶籍，與平民一樣獲政府分派土地，與平民通婚並享有平民的其他福利。太常音聲人與平民唯一的不同之處，在於他們需要長期為政府提供音樂服務（但在服務一定年期之後可以申請退休）。相較之下，工樂戶不能在地方府縣註冊戶籍，只能與樂人通婚（所謂「當色相婚」），而禁止與平民或官家通婚。只有極少數女工樂人在贖身後能成為平民甚至官員的妾，也就是說，她們需要支付相當一筆贖身費方能擺脫樂籍。<sup>56</sup>

56 關於藝妓在宋元社會、婚姻、倫理道德生活中扮演的角色，尤其從兩性研究角度探討她們在男性生活中的位置，參見近年出版的 Beverly Jo. Bossler, *Courtesans, Concubines, and the Cult of Female Fidelity: Gender and Social Change in China, 1000–1400* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2012).

私賤民的問題並非本文討論的重點，但由於有助澄清「和顧」（在現代意義上通常被翻譯為「簽約僱用」）一詞，因此有必要就這個問題提供一些歷史背景。譬如私賤民之中有一類人稱為「隨身」，瞭解他們的性質有助於深化我們對整個問題的認識。首先，私賤民共分為四類：私奴婢、部曲、客女和隨身，其中後三者在個人權利與社會地位上並無顯著差別，因此可以歸類為廣義的「部曲」。部曲與私奴婢同樣受主人控制，但兩者的分別在於部曲並不視作主人的財產，不能被轉販（但可轉贈予他人），並可以與平民通婚。唐律授予隨身同樣的權益，但同時要求他們跟部曲和客女一樣履行相同的義務；不過按照法律上定義，隨身的社會地位相對比部曲高一些，因此律法中所定的階級次序依次為平民、隨身和部曲。唐律清楚列明隨身在法律上並非平民，而是由主人所「賃」用的人。他們一旦被「賃」，便自動成為賤民階級的一員，作為平民的權利在法律上隨即被剝奪，因此不能再要求擁有此前作為平民的自由和權利。換言之，主人「賃」用一位平民為隨身，不僅獨享其服務，而且所「賃」之人（至少部分）的自由和權利在法律上也歸其所有。由此看來至少在「和顧」期間，「隨身」事實上是主人的「部曲」。

這個見解亦有助加深我們對南宋和顧問題的瞭解。可以肯定的是，「和顧」（當意義上與「簽約僱用」相關）一詞的詮釋應當放在南宋社會和歷史脈絡下考察；然而作為唐代制度在功能上的延續（當然包括本文探討的宋代音樂機關），我們亦需要一個同時符合唐代律法和制度功能的

解釋，換言之，要與「顧」或「賃」（在籍樂戶所屬的特定社會階層）在唐代法律上的定義合。以此言之，從唐代律法和社會習俗上觀察宋代的「和顧」問題，較之於用現代人的社會經濟準則來比附顯得更有說服力。<sup>57</sup>

此外，賤民社會階層中的這一部分人肩負著傳授、製作、消費與傳播祭樂和俗樂的職責。《新唐書·百官志》提供了不少有關音樂教育、教師、學員乃至唐代樂人的薪俸及升遷等問題的關鍵信息。<sup>58</sup> 隋代（581–618）有音聲博士教授音樂的傳統，隨後的唐政府蕭規曹隨，並從一開始就高度重視音樂教育。<sup>59</sup> 唐代的音聲博士隸屬於太常寺並分為四等，其中助教博士一職可由選拔出來、技巧熟練的在籍樂工，經過嚴格和多方面的訓練後擔任。一旦晉升為助教博士，樂人便能擺脫賤民身分，躍升至更高的社會地位。教師和弟子都需要通過考核，方能在教學和受訓過程中獲得晉升。對受業弟子來說，只有那些精通「五十難曲」或更多曲目者方有資格為朝廷效力，並被視作「業成」。在宋代教坊「四部合一」後，所有樂工都需要懂得

57 有關唐代賤民階級的討論，主要參照黃現璠：《唐代社會概略》（上海：商務印書館，1936年），頁1–65。對同一社會階層中樂工的詳細研究，見岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁129–167。

58 《新唐書》，卷四八，頁1243–1244；類似記載亦見於李林甫等撰，陳仲夫點校：《唐六典》（北京：中華書局，1992年），卷十四，頁406。

59 《隋書》，卷六七，頁1574；《唐會要》，卷三四，頁623。

演奏「四十大曲」(曲目選自法曲和龜茲樂)。<sup>60</sup>

精通所規定數目的曲調需要花很長時間，有記載提到習得「五十難曲」或「四十大曲」大約需時 1,500 天之久。<sup>61</sup> 樂人來到都城，更準確說來到太常寺、教坊或南宋時的教樂所，每年要接受一定時間的培訓(由二、三、四、五、六至十二個月不等，取決於樂人居所與都城的距離)，直至畢業為止，換言之培養一位合資格樂人約需四至二十四年。<sup>62</sup> 至於晉升方面，朝廷樂工表面上因為更接近皇權中心而享有更多的機會，可是從唐代至宋代，按慣例他們大都被禁止當官。<sup>63</sup>《宋史·樂志》有一則記載謂「諸部應奉及二十年、年五十已上，許補廟令或鎮將」，有學者據此認為宋教坊的樂工不一定屬於賤民階層。<sup>64</sup> 然而這條孤證不足以支持這種說法。例如《唐會要》也記載部分唐代樂人被任命為武官，但職位的轉換並未改變唐代樂戶身為社會最低下階層的法律地位。換言之，少量特例的存在，對

60 陳暘：《樂書》，卷一八八，《景印文淵閣四庫全書》，第 211 冊，頁 849。相同記載亦見於《文獻通考》，卷一四六及《御制律呂正義後編》，卷八九。宋教坊起初繼承了唐代的四部樂，繼而在哲宗元符三年(1100，其時陳暘《樂書》已纂修完畢)稍前「四部合一」；最後在理宗端平二年(1235，《都城紀勝》已成書)以前，南宋教坊再分為十三部。有關宋代教坊制度的沿革，見張麗：《宋代教坊樂隊的沿革及其歷史文化特徵》，頁 65-71。

61 《唐六典》，卷十四，頁 399。

62 岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁 172-176。

63 例見《唐會要》，卷三四及《宋會要輯編》，卷七二。

64 《宋史》，卷一四二，頁 3358；岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁 91-93。

樂戶作為一個社會階層的整体身分並未帶來改變。至於宋代的情況，《宋史》明確記載宋朝繼承了唐代的教坊制度，由一開始便依唐教坊的做法建立四部。<sup>65</sup> 儘管進入南宋後，教坊並不在政府部門之列，但作為音樂機關的教坊一直存在；取而代之的南宋教樂所，實質上承擔了教坊大部分的職能。總之，宋代教坊所建基的樂籍制度一直把樂人定義為賤民，在這一點上我們不曾見過重大改變：由唐至宋，樂人作為一個群體，其身分始終離不開賤民階層。

唐代教坊制度所反映的音樂教授方法，有助傳統的教坊音樂代代相傳，亦使教坊制度的功能和影響力得以按唐代的模式延續。樂人在太常寺或教坊習得了標準樂曲後，部分人留下來繼續為朝廷演奏，其餘的則回到地方府縣，為地方政府或軍隊服務。<sup>66</sup> 所有樂戶都隸屬於太常寺或教坊，那些未有在太常寺或教坊註冊的樂戶，不得在地方府縣有戶籍。然而，登記戶籍的地方與實際居住地不一定相同，也就是說，大部分唐代樂戶均按法例規定在太常寺或教坊登記，但他們通常居住在各自的府縣。除了每年例行到都城接受培訓或提供服務，其餘時間都住在地方府縣。假如因為生病等理由而未能履行職責，他們可以付錢抵償。<sup>67</sup> 因此，地方樂人的樂風與朝廷的一致。另一方面，身為賤民的樂戶不得與其他行業的人士聯姻，而樂戶的身分和職業又是世代沿襲，因此可以理解很少有人自願選擇

65 《宋史》，卷一四二，頁 3347-3348。

66 《唐六典》，卷十四，頁 406。

67 岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁 141-148，303-304。

以演戲為生。唐高祖武德二年（619）頒布的詔令中便有如此感喟：

太常樂人，今因罪謫如營署，習藝伶官，前代以來，轉相承襲。或有衣冠世緒，公卿子孫，一沾此色，後世不改，婚姻絕於士類，名籍異於編氓，大恥深疵，良可哀愍。<sup>68</sup>

這道詔令隨後談到唐高祖對服務太常寺的樂人格外開恩，但這種有限度的慷慨也未曾施予所有樂人。再者，這道詔令明確指出即使格外開恩，「自武德元年以來配充樂戶者」也不在此列。<sup>69</sup> 由此可見「前代以來，轉相承襲」的樂籍制度，在新建立的唐朝照樣延續下去。這段文字關乎我們討論的問題，即唐代以前形成的樂籍制度一直傳至宋代和隨後的元明清，由始至終沒有重大變化，直至十八世紀後期才被徹底廢除。

基於上述考察，宋代雜劇演員的身分變得明確起來。有觀點認為宋代雜劇演員是晚唐以來，特別是兩宋商業和經濟繁榮下被解放的平民，因利益的驅使而聚集於娛樂行業勃興的都城。與此相反，以上筆者通過考察帝制時期的音樂制度，即興起於先唐、完善於唐朝並持續發展至後世的教坊制度，對宋代雜劇演員的身分提出另一種解讀。只

<sup>68</sup> 宋敏求編：《唐大詔令集》（北京：商務印書館，1959年），頁465。類似記載亦見於《唐會要》，卷三四，頁728。

<sup>69</sup> 《唐大詔令集》，頁465。

有將宋代雜劇演員置於這個脈絡下，方能有效地解答樂人的身分為何、他們從哪裡來以及他們如何習藝等問題。如前所述，隸屬於教坊制度的樂人大都來自在籍樂戶，一個往往跟罪與罰相關的社會群體。他們被迫在官方音樂機構接受音樂訓練，為朝廷、地方政府和軍隊提供服務。這些培訓樂人的音樂機構互有輪替，並輪流在朝廷或公共場域提供音樂服務。總的來說，樂戶出身的樂人及其後裔都是國家的財產。儘管偶爾會有例外情況，一些走運的樂人能通過婚姻關係（主要限於女性樂人）而註銷其樂戶的身分，甚至被任命為政府或軍中要職（限於男性樂人），但這些個案極為罕見，並不足以改變整個樂人社群的身分。宋代雜劇演員跟先輩和同時代的樂人和藝人一樣，被剝奪了選擇其他職業的自由，需要就祭樂和俗樂的創作、表演及傳承受長年訓練，繼而訓練他人從事於此。他們可說是「國家的財產」和「音樂的囚徒」，但正是通過這些人不斷的努力，才使得他們繼承的音樂傳統得以在當時流傳，並在後世持續興盛。

#### 四、勾欄的擁有者

確立了宋代雜劇演員的社會階級，我們便可以作更進一層的討論，就當時所有勾欄都歸個人（通常是表演者自己）擁有的這一假設提出質疑。這個爭論本文開篇時已經提出，現在就深入探討誰有可能擁有勾欄這一問題。究竟樂戶是否可能擁有自己的劇場呢？若可能，如何擁有？若不

能，我們又如何確定誰是擁有者？這些重要公共及御用劇場的擁有者和使用者之間的關係究竟是甚麼性質？

宋代的市民娛樂劇場名為勾欄，<sup>70</sup> 通常與「瓦市」相關連，瓦市則位於宋代繁榮都城的商業市場之內。瓦市又稱瓦子、瓦肆、瓦舍或瓦解，但這些名稱之間的關聯尚不太清楚，也無法確切知道它們得名的緣起。我們只能大致根據這些名稱所包含的與建築相關的含義，來推測瓦市、瓦舍、瓦肆和瓦子等詞擁有共同的語源，即它們都與位於城市商業區內為娛戲而設的建築物有關。由於沒有與瓦市建築相關的考古資料可供參考，學者只能依靠文獻推測瓦市的本來面貌。似乎早在南宋時期，瓦市這個概念的起源就已經成為問題，比如《夢梁錄》就提到：

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。<sup>71</sup>

這段文字認為瓦市可能與「瓦解」有關，但與上述提到瓦市相關名稱不同，瓦解一詞與建築物本身沒有直接關係。不過值得注意的是「解」與「廨」字在傳世文獻中有時可通用，而後者與「舍」字組成「廨舍」一詞則指官方建築

70 有關「勾欄」一詞的語義及勾欄建築的外觀結構，見馮沅君：《古劇說彙》（北京：作家出版社，1956年），頁1-6。

71 吳自牧：《夢梁錄》，卷十九，頁298。《都城紀勝》也有幾乎相同的記載（「瓦者，野合易散之意也，不知起於何時」），見灌圃耐得翁：《都城紀勝》，頁95。

物。<sup>72</sup> 果真如此，這些都市娛戲場所的不同名稱實皆同實異名，都是指專門為了說書、戲劇演出及其他形式的娛樂活動而建的瓦房建築。因此大部分學者傾向把瓦市或其他象徵娛樂場所的同類名稱，皆視作建築物的具體描述。<sup>73</sup> 也有學者認為瓦市可能指一種由瓦片覆蓋的樂器，因此這裡用瓦市一詞指代音樂。<sup>74</sup> 近來有學術著作通過語言學上的比較或重新詮釋相關的佛經譯名，嘗試把瓦舍和勾欄與佛寺和梵戲表演掛鉤；但也有學者提出異議，認為那些一鱗片爪的語言聯繫和再詮釋或許本末倒置，像論文中引及「劇場」等貌似源出佛經的外來詞作證據，實質上可能是如實反映了中國本土戲劇經驗的漢語原有語詞，只是隨後被借用來翻譯佛經而已。<sup>75</sup>

<sup>72</sup> 例見《晉書》，卷九二，頁2403；卷九五，頁2502。

<sup>73</sup> 另參周貽白：《中國戲曲發展史綱要》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁72；沈祖安：始於南宋，源於杭州——南宋雜劇的形成，見周峰主編：《南宋京城杭州（修訂版）》（杭州：浙江人民出版社，1997年），頁252；鄧紹基：《中國古代劇場史》序，見廖奔：《中國古代劇場史》，頁1-2。

<sup>74</sup> 如吳晟：《瓦舍文化與宋元戲劇》（北京：中國社會科學出版社，2001年），頁43。

<sup>75</sup> 康保成：「瓦舍」、「勾欄」新解，《文學遺產》1999年第5期，頁38-45；康保成：「劇場」：從印度到中國——兼說漢譯佛經中的梵劇史料，《瀋陽師範學院學報（社會科學版）》，2002年第2期，頁48-55；黃杰：瓦市新臆，《戲劇（中央戲劇學院學報）》，2003年第2期，頁105-109；黃大宏：勾欄：傳統文化與佛教文化相互影響的一個範例——對康保成《「瓦舍」、「勾欄」新解》一文的質疑，《唐都學刊》2001年第1期，頁85-87。

對瓦市等詞得名的另一流行解釋，是一個最早見於明代而後人亦據以為說的觀點，即認為瓦市或瓦肆源於外來語，與遼代(907-1125)的政府機構「瓦里」相關。<sup>76</sup>《遼史》解釋道：「瓦里 官府名，宮帳、部族皆設之。凡宗室、外戚、大臣犯罪者，家屬沒入於此。」<sup>77</sup>此文告訴我們，「瓦里」遍及大遼各地，用來監管某些地位崇高的犯人的親屬；不過這並不是說瓦里就是監獄，而只是這群本身並非罪犯、卻又不能再過正常生活的特殊人群的居所。這批人成為宮廷和親王的工人、奴僕或藝人，由稱為「著帳郎君」的吏人另行註冊，<sup>78</sup>這種做法與唐宋教坊制度之相似並非純屬偶然。瓦里部門與教坊制度所司職責有相近之處，加上有學者指出「瓦市」與「瓦里」讀音上的聯繫，所以對我們追索瓦市一詞的起源頗有啟發。這種源於語言學的探尋，甚至可能有助最終揭示出宋代瓦市的演員身分和瓦市勾欄的擁有權。舉例說，宋人有可能採用了瓦里一詞並稍加變易，以命名大都會的娛樂區域，畢竟宋代瓦市藝人與遼國瓦里的表演者出身相同。以此言之，瓦市中的勾欄可能由朝廷、地方府縣以及後來的軍事單位所建立、擁有和掌管。

雖然不能完全確定，但文獻證據顯示，最早出現在北宋都城汴梁和其他可能的大城市裡的瓦市同樣由北宋

---

76 廖奔：《中國古代劇場史》，頁40；王書奴：《中國娼妓史》（與陳顧遠《中國婚姻史》合刊）（長沙：嶽麓書社，1998年），頁119-120。

77 《遼史》（北京：中華書局，1974年），卷一一六，頁1544。

78 同上注，卷三十一，頁371。

教坊所掌管。《東京夢華錄》有一則關於娛戲場所的記載指出：「崇觀（引者按：即崇寧〔1102–1106〕與大觀〔1107–1110〕年間）以來，在京瓦肆伎藝，張廷叟孟子書主張。」<sup>79</sup> 當中最後一句眾說紛紜，莫衷一是。如馮沅君（1900–1974）提出的一種解讀認為「《孟子》書」是說書的題目，<sup>80</sup> 倪鍾之甚至視之為中國相聲表演的先聲。<sup>81</sup> 這些錯誤推斷都是源於斷句有失，無法恰當地將這一句和下一句區分。<sup>82</sup> 再者，這樣的解釋也缺乏外部證據，說書和相聲兩種表演傳統中都找不到類似的表演主題。事實上根據上下文理，我們可以比較肯定孟子書是汴梁瓦市中其中一位頭角崢嶸的表演藝人。另外，南宋士人王明清（1163–1224）的筆記《揮塵錄》也有孟子書為北宋教坊樂官的記載，<sup>83</sup> 而收集了宋廷在徽宗（1100–1126年在位）、欽宗（1126–1127年在位）和高宗（1127–1162年在位）

79 孟元老撰，鄧之誠注：《東京夢華錄注》（北京：中華書局，1982年），卷五，頁132。

80 馮沅君：《古劇說彙》，頁33。

81 倪鍾之：《中國曲藝史》（瀋陽：春風文藝出版社，1991年），頁150–152。

82 例如這句話常被斷為「崇觀以來，在京瓦肆伎藝，張廷叟《孟子書》。主張小唱李師師、徐婆惜、封宜奴、孫三四等，誠其角者」，暗示張廷叟因講《孟子》一書而街知巷聞。見孟元老著，姜漢椿譯注：《東京夢華錄全譯》（貴陽：貴州人民出版社，2009年），頁81；類似的斷句見孟元老：《東京夢華錄》，卷五，收入《東京夢華錄（外四種）》，頁29。

83 王明清：《揮塵錄》（上海：上海書店出版社，2001年），卷四，頁99。

三朝與北方鄰國交涉文獻的《三朝北盟會編》，亦同樣有「樂官孟子書」的記載。<sup>84</sup> 儘管仍需更多的材料去辨別張廷叟的身分，以及他是與孟子書同臺演出還是獨立表演，但我們有理由推斷張廷叟跟孟子書一樣供職於教坊。基於上述推論，宋廷、尤其是教坊可能一度直接掌管汴梁的瓦市，不過具體情形還有待深入考察。

不單北宋教坊在管理汴梁瓦市時起著一定作用，與教坊有關聯的雜劇演員也同樣在這些瓦市出演。在筆記《東京夢華錄》中，著者孟元老充滿懷緬地憶述當年在都城中幾個最大戲棚演出的雜劇名角：

內中瓦子蓮華棚、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？<sup>85</sup>

<sup>84</sup> 徐夢莘：《三朝北盟會編》，卷七八，頁 588。

<sup>85</sup> 孟元老：《東京夢華錄》，卷二，頁 14。筆者認為引文中的第二句突出了《夢華錄》的懷舊本質。這兒提及當年在故都大戲棚叱一時的演員，牽引出對逝去年代更深沉的回憶，帶出一種貫徹全書的悲涼微茫之感。奚如谷先後兩次翻譯該文，理解大致相同，似乎認為所列舉的演出者是首批進駐瓦市，並令瓦市聲名鵲起的人。奚如谷早年將這段話翻譯成「自丁先現、王團子、張七聖輩後，後來者方獲准在此作場表演」，見氏著：“The Emperor Sets the Pace,” 32，及所譯“Recollections of the Northern Song Capital,” 410。他後來改譯成「自丁先現、王團子、張七聖後，許多人相繼在此作場演出」，見其為雜劇譯文集（合譯）所寫的前言，Stephen H. West and Wilt L. Idema, eds. and trans., *Monks, Bandits, Lovers, and Immortals: Eleven Early Chinese Plays* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2010), xi。

雖然上述三人名字中王團子和張七聖的身分不明，但在熙寧（1068–1077）初年任北宋教坊使的丁先現（一作丁仙現）頗見於載籍，其中一些筆記描述他與宋廷官員對答時的雋言妙語。<sup>86</sup> 例如王國維（1877–1927）所編的《優語錄》，記載這位人稱「丁使」的丁仙現於熙寧初年的戲場演出中嘲諷王安石變法；<sup>87</sup> 而《續墨客揮犀》記載他在熙寧九年（1076）太皇生辰祝壽時，代表教坊表演雜劇；<sup>88</sup> 《萍洲可談》載丁氏「在教坊數十年」並在劇作中頗議時事，晚年曾對士大夫說：「先現衰老，無補朝廷也」，遭到對方哂笑，說他忘記了自己出身低賤。<sup>89</sup> 儘管這些筆記材料所述皆為軼事，但都直接或間接地表現出丁先現是一位活躍於教坊多年的雜劇名伶，尤其富於機智與膽識，不失俳優藝人進諫的本色，以模仿、啞劇等表演形式向當權者

86 相關軼事見王國維：《優語錄》，《王國維全集》（杭州：浙江教育出版社，2009年），第2冊，頁305–306；孟元老撰，鄧之誠注：《東京夢華錄注》，卷二，頁67–69。奚如谷認為所有的知名演員都出身自教坊，但並未交代這個結論是如何得出。見 West, trans., “Recollections of the Northern Song Capital,” 410, 421.

87 今本《鐵圍山叢談》找不到王國維所提到的這則軼聞，或許王氏所據別本已佚失不傳。不過《鐵圍山叢談》確實提到「教坊使丁仙現」，見蔡條著，馮惠民、沈錫麟點校：《鐵圍山叢談》（北京：中華書局，1983年），卷一，頁5。

88 彭乘撰，孔凡禮點校：《續墨客揮犀》（與趙令時《侯鯖錄》及彭乘《墨客揮犀》合刊）（北京：中華書局，2002年），卷五，頁470–471。

89 朱彧撰，李偉國點校：《萍洲可談》（與陳師道《後山談叢》合刊）（北京：中華書局，2007年），卷三，頁165。

微言諷諫。廖奔假設瓦市必然為非官方和商業化性質，認為丁先現於上文提到的戲棚演出，應當是他供職教坊以前的事。這種把娛樂部門嚴格劃分為官方與非官方，並把瓦市列為非官方娛戲場所的做法其實值得反思，不僅因為這一做法缺乏證據支持，還因其忽略了教坊的制度功能。筆者的假設與廖奔先生的說法相反，認為丁先現在那些著名瓦市享譽一時的表演，很有可能是他出任教坊使時所為。

現有資料似乎顯示，基於財政和其他相關目的，宋廷可能是勾欄的實際擁有和管理者，至少那些位於都城的勾欄應當如此。像以下《咸淳臨安志》的記載便明確表示，位於南宋都城內外的瓦市皆由政府部門設立和管理：

紹興和議（引者按：召開於紹興十一年〔1141〕）後，楊和王為殿前都指揮使，以軍士多西北人故，於諸軍寨左右營創瓦舍，招集伎樂以為暇日娛戲之地。其後修內司又於城中建五瓦以處游藝。今其屋在城外者多隸殿前司，城中者隸修內司。<sup>90</sup>

根據上文和《夢梁錄》的一則類似記載，<sup>91</sup> 首批在南宋都城杭州城外的瓦舍是由軍隊建設和管理、專門供軍卒娛戲

90 潛說友纂修，汪遠孫校補：《咸淳臨安志》，卷十九，頁19b，收入中國地志研究會編：《宋元地方志叢書》（臺北：大化書局，1980年，據清道光十年〔1830〕汪氏振綺堂重刊本影印），第7冊，頁4079。

91 吳自牧：《夢梁錄》，卷十九，頁298。

之地。以上引文還提到，其後在都城內興建另外五所瓦舍，改由另一政府部門即修內司負責。修內司的主要職責是建造和修葺宮廷建築物，但它最終取代了教坊的職能，因此負責音樂培訓、祭祀音樂與娛樂表演的教樂所也歸於其下。前文已提到，把教坊從政府部門中剔除並不代表宋廷不再管理樂戶、音樂培訓或音樂服務等事宜，事實上只是對舊有教坊的職能作出革新，將其改組並隸屬於朝廷、軍隊和京畿。上文已清楚指出，位於都城內的瓦市毫無疑問由朝廷擁有，因此像丁先現等前教坊藝人可以在城內瓦市演出，便沒有甚麼出奇之處。<sup>92</sup>

## 五、為「國家企業」服務

至此，我們可以更進一步推論，大多數（即使不是所有的）藝人——必然包括雜劇演員在內——均受到朝廷、地方政府和軍中娛樂部門控制，這個推論是基於以下觀察得出的。首先正如我們所發現，帝制時期的中國音樂制度史顯示，至少從北魏時期開始形成的樂籍制度，是宋代官方音樂制度的基礎。宋代教坊制度經歷了一系列的改

<sup>92</sup> 奚如谷在近著中表示，為了娛樂用途而將都市中部分皇家地方開放給普羅百姓，不單體現了古代聖君與民同樂的政治理想，同時也通過城市空間的建構揭示出天子、百官和人民之間新建立的關係，而這種關係恰恰與他們新近發展出來的都市生活方式息息相關。開放大型瓦市並派遣宮廷藝人到場表演與負責經營，無疑切合這種新發展大勢。詳見氏著：《皇后、葬禮、油餅與豬》，頁197-218；West, "Spectacle, Ritual, and Social Relations," 291-321。

革，如教坊名稱的廢止和恢復，其後隨著宋代政治和軍事的變遷，教坊的行政職能被瓜分並由三方（朝廷、京畿和軍隊）共同承擔。根據這項制度，樂人和藝人幾乎無一例外出身於樂籍，而樂籍的出現源自一種自古以來懲罰罪犯的刑法，特別是針對受罰官員及其家屬而設。這些樂戶通過特定方式登記戶口，被定為社會地位低下的一群，與社會其他階層分隔開來，只准樂人嫁娶樂人，並且不得選擇別的職業。<sup>93</sup> 音樂與娛樂的創作和傳承，幾乎完全由這群由政府主宰，被社會地位較高者鄙視的賤民負責，因此市民大眾從事音樂或演藝事業的意欲亦大大減低。

其次，政府也限制一般人投身音樂或娛樂行業。政府之所以如此蔑視樂人和藝人，其中一個理據便是樂戶和罪與罰緊密關連，而另一個政府不鼓勵平民以此為業的原因，顯然也是出於倫理道德的考慮。不同證據一再顯示：法律規定，除了極少數在太常寺服務的藝人外，其餘藝人一律不得與社會各階層人士通婚，至於那些沒有入籍的樂人，通常必須降低自己的社會地位方能與樂戶通婚。<sup>94</sup>

宋雜劇《宦門子弟錯立身》是個很好的例子，此劇講述金世宗時期（1161–1189年在位），河南府同知的兒子愛上了一個女雜劇演員，為了共諧連理，他放棄了自己所

---

<sup>93</sup> 例如《元典章》明文規定官員或平民百姓「禁取樂人為妻」。見《元典章（大元聖政國朝典章）》（北京：中華書局；天津：天津古籍出版社，2011年），卷十八，頁667。

<sup>94</sup> 岸邊成雄：《中國音樂史的研究》，頁129–167。

有的社會特權並加入了劇團。<sup>95</sup> 儘管文學作品不能當作史料，但這部雜劇提供了豐富的信息，不僅描述了演藝者社會地位低下，同時也表明，官家子弟若想要與伶人結合，就必須在社會地位和經濟地位方面作出犧牲。

《唐會要·論樂》中常常出現對藝人的指責，認為藝人需為以往王朝的衰落負責，而為了防止村民腐化，巡遊藝人禁止在廣場演出。<sup>96</sup> 這一禁令似乎一直生效並延續到後世，如元初的法律典籍記載一群北方村民的首領因試圖學演戲而受罰，連村民也承認自己行為不當，可見一般群眾的音樂培訓和正式表演都是被明令禁止的：

除係籍正色樂人外，其餘農民市戶良家子弟，若有不務本業，習學散樂、般（搬）說詞話人等，並行禁約。<sup>97</sup>

上述對音樂和娛樂活動的嚴格管制亦支持了我之前提出的關於社會階層的分等以及從政策和法律層面將這種藝術表演與犯罪和懲罰聯繫起來的觀點。總之，藝人的身分和職業不可避免地受到歧視。受到這樣的社會規範主宰，我們不難明白，儘管樂人創作藝術愉悅他人，他們自己卻被當

95 錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》（北京：中華書局，1979年），頁219-255。

96 《唐會要》，卷三四，頁623-632；有關禁止「散樂巡村」，參見同卷，頁629。

97 《元典章》，卷五七，頁1937-1938。這些建議獲當局採納，頒布成文。

作是道德敗壞的象徵而遭受歧視。<sup>98</sup>

最後，筆者懷疑瓦市的藝人跟在酒肆或其他場所工作的在籍女藝人（下文會提供更多細節）沒有太大分別，同樣是政府或軍隊控制下的廉價勞工，是替其服務機構博取最大的利益的工具。為此，在籍樂戶中的女樂人輪流接受培訓，除了需要提供服務，在平時娛樂朝廷大官、官吏和士兵，還要在政府贊助的節慶日子裡娛樂市民大眾，並於政府和軍隊設立與管理的舞臺上演出，為政府和軍方部門賺錢。

為了弄清這點，不妨回顧一下之前引用的《咸淳臨安志》裡有關在南宋都城臨安內外建設瓦市的段落。儘管當初因為滿足軍隊需要而將首批瓦市設在臨安城外，但我們不應想當然地認為那些瓦市只是單純為軍中占大多數的北方人而設，相反，我們應設想所有士兵都有資格到瓦市尋歡作樂，享受演奏、說書、演劇和其他藝術表演。再者，根據《東京夢華錄》的一則記載，由軍營控制的瓦市也向公眾開放，甚至在藝人即將出場前販賣糖果和小吃，吸引婦女和兒童前來觀看。<sup>99</sup> 在另一本宋人筆記裡，我們知道，即使表演技巧被認為較瓦市藝人次一等的巡迴表演者「路岐人」，也能找到門路進入教場演出。<sup>100</sup>

---

98 普羅大眾對樂人和藝人的觀感態度，往往反映並緊貼當時的社會、道德及知識發展大勢，例如南宋時期高舉男忠女貞，自必影響人們對藝妓和藝人的態度。這方面參見 Beverly Bossler, *Courtesans, Concubines, and the Cult of Female Fidelity*, 161–289.

99 孟元老：《東京夢華錄》，卷三，頁 23。

100 西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，頁 119–120。

我們也應該注意，那些瓦市當初或許是為了娛兵而建，但這些娛樂並非免費。事實上，宋代受僱於政府的軍人有相當好的薪俸和福利，他們似乎構成娛樂消費者中重要的一群。與賣酒和經營旅舍等其他形式的軍方生意相似，在軍辦瓦市所作的戲劇和各式表演亦會為軍隊帶來相當的財富。<sup>101</sup> 基於上述原因，我們可以假設，那些軍辦瓦市不管最初懷著甚麼目的，但始終以士兵和大眾為目標顧客，宗旨離不開為軍隊牟利。至於修內司在城牆內建立的瓦市也是向公眾開放，這點也沒有多少疑問。

從現存關於宋代樂戶的文獻可見，瓦市的建設是政府在樂籍制度的基礎上經營的業務。若把在籍樂工跟在官營酒肆賣唱的女子比較，或可更好說明前者在瓦市這個官辦企業中所扮演的重要角色。那些為朝廷、地方政府和軍隊服務的註冊女樂人，大概是隨著樂籍制度的形成而出現。女藝人在初唐時被稱為宮妓、官妓和營妓。儘管樂戶制度隨著時間的推移而有所變化，但有一點非常一致，即女藝人大都出身於樂籍，遭政府肆意剝削，作為妓女或侍女被安排在官營場所服務客人，以履行其身為在籍樂工的職責。<sup>102</sup> 例如，南宋時朝廷為了增加國庫收入，戶部（轄下的修內司於南宋初年負責在京師興建瓦市）把美艷的女藝人派往政府擁有的酒肆工作，以期增加酒類的銷售。以下

101 張同勝：《宋代募兵制與瓦舍勾欄的興盛》，《荷澤學院學報》2008年第6期，頁91-94。

102 黃現璠：《唐代社會概略》，頁79-88；岸邊成雄：《唐代音樂史的研究》，頁363-459。

所引的宋人筆記《武林舊事》在羅列十多間位於都城的代表性酒肆後，清楚描繪了這樣的情況：

以上竝官庫，屬戶部點檢所，每庫設官妓數十人，各有金銀酒器千兩以供飲客之用。每庫有祇直者數人，名曰「下番」。飲客登樓，則以名牌點喚侑樽，謂之「點花牌」。元夕諸妓皆併番互移他庫。夜賣各戴杏花冠兒，危坐花架。然名娼皆深藏邃閣，未易招呼。<sup>103</sup>

這段文字生動地描述了註冊女藝人如何為官營酒肆服務，但作者在文末傳達出這樣的印象：「官中趁課，初不藉此，聊以粉飾太平耳。」<sup>104</sup> 然而另一部宋人筆記《夢梁錄》明白無誤地道出將「官名角妓」派往酒肆，目的只在「設法賣酒」。<sup>105</sup> 根據同一材料，我們可以清楚地知道朝廷允許戶部保留部分賣酒所得的利潤，尤其是標誌特別釀酒季節開始的清明和中秋二節。<sup>106</sup> 為了增加利潤，官私妓女在酒節中擔當相當重要的角色。由點檢所舉辦的慶典，以聚焦於女藝人性感嫵媚的巡遊為高潮，而巡遊通常以府或縣的教場為起點，一路吸引人們到官府擁有的主要酒肆

103 泗水潛夫：《武林舊事》，卷六，收入《東京夢華錄（外四種）》，頁441。

104 同上注。

105 吳自牧：《夢梁錄》，卷十，頁214。

106 同上注，頁213。

沽酒作樂，並以一場持久的狂歡飲酒筵會收尾。整個巡遊隊伍的焦點都落在官私女藝人身上，她們會按照美貌、服飾的質量與顏色分為三等，即使是身穿華衣錦服的官員，也只能跟隨在巡遊隊伍後頭。<sup>107</sup> 同樣值得注意的是，雜劇和各路雜耍藝人也會加入這個宣傳賣酒的儀式，因為這些表演者同樣隸屬戶部。<sup>108</sup> 即使是「貧賤潑妓」，女藝人在巡遊一律要為賣酒巡遊好好打扮，必要時需「借備衣裝首飾，或託人僱賃，以供一時之用」，否則會被「責罰而再辦」。<sup>109</sup>

臨安府點檢所的努力換來豐厚的回報。儘管官方酒肆所定的酒價通常比私家酒肆高，但在註冊女藝人的幫助下，政府管理的榷酒事業往往蒸蒸日上。《武林舊事》提到「點檢所酒息，日課以數十萬計」，<sup>110</sup> 以熙寧十年（1077）為例，當年賣酒所得的稅收就高達一千三百六十萬貫，超過了同年的商稅收益。單單是都城賣酒所得，便為整體稅收帶來超過四十萬貫進帳，同時還有為數可觀的進帳未被抽稅或納入年度預算，而這些錢留在諸州府縣道供地方政府自由支配。<sup>111</sup> 以上細節暗示，為中央政府擴大

107 同上注，卷二，頁 149。

108 周密：《武林舊事（插圖本）》，卷三，頁 80；灌圃耐得翁：《都城紀勝》，頁 93。

109 吳自牧：《夢梁錄》，卷二，頁 149。

110 泗水潛夫：《武林舊事》，卷六，頁 450；關於酒肆的情況參見孟元老：《東京夢華錄》，卷二，頁 12。

111 張守軍：《中國古代的賦稅與勞役》（北京：商務印書館，1998年），頁 97；吳自牧：《夢梁錄》，卷九，頁 203。

稅收並為地方府縣牟利，是點檢所積極推廣賣酒的主要動力。在樂籍制度下，利用註冊女藝人的成本甚低，正好組織她們招徠顧客，但同時凸顯了政府在這方面的剝削。

筆者懷疑瓦市的興建也是為了類似的經濟原因。雖然有別於權酒所得的稅收，我們也沒有官方公布的瓦市盈利數據可資利用，然而量化數據的闕如卻不能排除政府在建設和管理瓦市中牟利的可能性。事實上，正如上文描寫釀酒和賣酒巡遊時所提到的，雜劇表演在儀式上扮演了一定角色，且對增加酒類銷售和稅收方面的利潤作出了貢獻。瓦市作為集娛樂、餐館和商舖於一身的綜合場所，娛樂活動肯定有助帶旺場內的生意，從而間接增加政府的稅收。由此看來，瓦市似乎對政府財政繁榮穩健起著基礎性作用。

儘管瓦市發揮著基建作用，我們卻缺乏直接的統計資料來證明其為政府帶來的實際收益，但有證據表明雜劇和各式娛樂表演確實直接帶來進帳。相關的現存文獻資料雖然較散碎，卻明白地道出，觀眾要看表演就必須付費。例如，在《莊家不識勾欄》中，鄉人付了兩百錢去看勾欄演戲，<sup>112</sup> 而在十五世紀韓國的中文會話教本《朴通事諺解》中提到勾欄的入場費為五錢。<sup>113</sup> 這兩部文獻雖為元代時所作，但兩個價錢無法作比較，<sup>114</sup> 箇中差異或許源於地點或

112 賀新輝、李德身主編：《元曲精品鑑賞辭典》（北京：中國社會科學出版社，2003年），頁17-18。

113 佚名撰，崔世珍諺解：《朴通事諺解》（與《老乞大諺解》影印合刊）（臺北：聯經出版，1978年），頁139。

114 參見朱德熙：《老乞大諺解》《朴通事諺解》書後，《北京大學學報（人文科學）》1958年第2期，頁69-75。

時代的不同以致娛樂費用不一，或是由於文學表達原來就不必以觀看勾欄的實際費用為根據，但這已足以證明人們要付入場費才能進入勾欄看表演的事實。

然而，我們尚不清楚勾欄的入場費是否全部歸政府所有。我們明白藝人也需要錢去餬口和養家，但根據有關在籍樂工的明文規定，藝人有義務每年在一段時間內為政府無償服務，因此原則上勾欄表演者可能在沒有報酬的情況下表演，至少服役期間如此。當然在這個大原則下，具體的執行方式可以保持靈活。譬如，個別註冊藝人可以向官府支付一定金額來「僱用」他人代替自己，以免除按規定須為軍中提供的服務：「軍妓，以勾欄妓輪值之，歲各入值一月。後多斂資給吏胥購代者。」<sup>115</sup> 這段話可能反映了宋代某些在籍樂工履行自身職責的一種模式。一如那些可以通過付費免卻為軍隊服務的勾欄女藝人，註冊樂戶如果願意並且有足夠金錢，同樣可以用此法卸除勾欄表演的差事。換句話說，根據在籍樂工的意願和財力，金錢和義務可以互換，而這種模式同時能照顧到政府與樂工雙方的利益。這不僅讓某些在籍樂工毋須從事他們不擅長的音樂和表演，用金錢換來的時間去做其他生意，也有助政府僱用和補貼瓦市中的優秀藝人，為政府帶來更多收入。

這個模式也可解釋「和顧」的問題，即本文一開始及隨後幾處談及政府僱用「簽約」藝人的現象。如果上文提到以金錢免除義務的假設成立，那麼《武林舊事》記載朝

115 俞樾著，貞凡、顧馨、徐敏霞點校：《茶香室叢鈔》（北京：中華書局，1995年），《四鈔》，卷九，頁1622。

廷樂人時在「和顧」分項下列出的樂人，極有可能是政府以在籍樂工所付的錢來僱用的。修內司固然可僱用在籍或不在籍的樂工，但考慮到唐宋樂人社會地位的卑微和人們對音樂行業的偏見，不在籍樂戶人數有限也就很可以理解。因此我們有理由推斷，大部分「和顧」藝人是在教坊制度下培訓出來的註冊樂人，也是基於同樣的原因，有些個人或家庭戲班能夠受僱「占據」同一勾欄數十年，靠自己的技藝演出謀生。

入場費和在籍樂工為豁免義務而繳納的費用，可能相當可觀，但與修內司和軍方經營城中瓦市所得的利潤相比，繳費不太可能是政府或軍方財富的主要來源之一。例如，位於相國寺的娛樂區大概在宋代以前就是一個重要的商貿交匯點，到了北宋早年，該區儼然成為其中一個最賺錢的瓦市。據一則材料記載：

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，必由于此。<sup>116</sup>

相國寺作為商業中心得以長年興旺，源於其與朝廷的聯繫、地理位置和空間寬闊，方便商人存放貨物和交易買賣。如引文接著提到，至道二年（996），宋太宗（976–997年在位）下令重建相國寺三門並御筆題額，公開展現

116 王：《燕翼詒謀錄》（與王銍《默記》合刊）（北京：中華書局，1981年），卷二，頁20。

政府權力，以表聖上對這所寺廟眷顧有加，<sup>117</sup> 而朝廷的支持肯定為該所瓦市帶來可觀收入。據宋人筆記《東京夢華錄》所載，相國寺瓦市每月開放五次並進行「萬姓交易」，交易的商品從珠寶、藝術品到奇珍異獸、日常器物 and 佛具不等。<sup>118</sup> 儘管不清楚瓦市之內是否有相國寺擁有的店舖，但毫無疑問該寺可以從租賃物業獲利，就像普慶寺的經營模式那樣，「東廡通庖井，西廡通海會，市為列肆，月收僦贏，寺須是資。」<sup>119</sup> 此文出自 普慶寺碑，作者姚燧（1238–1313）是一位活躍於南宋、元初的文人，碑文反映了普慶寺的格局及元武宗時期（1307–1311 年在位）重修和拓建的情況。另從趙孟頫（1254–1322）所撰 大元大普慶寺碑銘 可知，重修後的普慶寺「合為屋六百間」，<sup>120</sup> 而出租一部分房屋所得的收入便足以維持整座寺院的日常開支。

與普慶寺相比，論純利潤相國寺肯定是更勝一籌的商業中心。寺院向商人和旅客提供住宿並讓他們寄存貨物以從中牟利。尤其是後者，因寺院獲免徵稅，將貨物寄存在寺產或有助商人逃稅。<sup>121</sup> 因此，我們也可以推測，由軍

117 同上注。

118 孟元老：《東京夢華錄》，卷三，頁 19。

119 姚燧：《牧庵集》（上海：商務印書館，1936 年，「叢書集成」本），卷十一，頁 129。

120 趙孟頫：《松雪齋集》（北京：中國書店，1991 年），《外集》，頁 14b。

121 黃敏枝：《宋代寺院的工商業經營》，《宋史研究集》第 17 輯（臺北：國立編譯館，1988 年），頁 355–396。

隊和朝廷掌管的瓦市可能也是以相同的模式經營。宋廷實行酒、茶和鹽的專賣，地方商人為此需要前往京師採購匯聚於此的商品，或向政府購買許可證明來買賣某些商品。都城內廣泛的交易活動既按季度出現高峰，又每天照常進行，因此免稅的寄存設施肯定對商人非常有吸引力。與佛寺相比，殿前司和修內司更有權在這方面幫助商家，對商人而言就更有吸引力。<sup>122</sup> 殿前司和修內司建造的瓦市顯然滿足了雙方的需要：一方面是軍隊或修內司，另一方面是與宮廷和軍營關係密切的商人。這套複雜方案無非為了增加軍方和修內司的收入，而勾欄表演既是方案的一部分，也有助吸引和娛樂商人和購物者，最終令瓦市成為繁榮興盛的市集。

## 六、結語

本文以樂戶制度、在籍樂戶及其所隸屬教坊之間的關係為中心，對宋代雜劇演員及其在瓦市中的角色提供了一個與此前研究截然不同的看法。首先，本文並不認為雜劇演員是由於官營商業繁榮，或因土地獲利而得以從農商經濟解放出來的個體。相反，本文視雜劇演員為在籍樂工的一部分，他們既因從事的職業而遭鄙夷，亦因一個或多個家庭成員犯法而與社會其他階層隔離開來。樂戶制度最遲

---

122 宋代軍方參與貿易的事例，見梁庚堯：《南宋的軍營商業》，《宋史研究集》第32輯（臺北：國立編譯館，2002年），頁317-389。

在北魏時期已建立起來，一直穩定地流傳，直至十八世紀才被廢止。在這一歷史悠久的制度限制下，包括雜劇演員在內的樂人被禁止與其他行業的人士通婚，從而杜絕了他們通過婚姻改變低下的社會地位或職業的機會。換言之，在籍樂工的身分代代相傳，只有極少數幸運兒能打破宿命，如晉身太常寺工作的男性樂人，或被官員、平民納為妾室的女性樂人。由於在籍樂工的形象通常與犯罪和賣淫相關，成為地位低賤和傷風敗俗的代名詞，因此阻礙了其他身分的社會人士加入到樂人的行列，儘管隨著唐宋時期城市化和商業化的擴展，樂人提供的服務日益受到民眾的歡迎。

其次，本文認為，座落於瓦市的勾欄，並不是如一些學者所主張的那樣，是演員的個人財產；現有證據表明，這些勾欄是由政府擁有、管理並有利可圖的舞臺，提供給在籍樂工演出使用。軍方或朝廷設立這些瓦市和勾欄，無論在京畿或地方的軍方和政府部門，都意在從觀眾身上獲利，包括觀眾直接繳付的入場費和在瓦市中進行的買賣生意。由於與以上兩種生財方式相關的資料極其有限，我們無法對勾欄表演者直接或間接產生的利潤作更詳細的分析。故此我藉著討論榷酒模式和寺院衍生的經濟模式，闡釋軍方和政府有可能採用的方式管理瓦市以期取得最大經濟效益。在這方面，我認為勾欄藝人對瓦市經濟的貢獻是屬輔助和基礎性質（通過吸引和娛樂商人），而不是直接為軍方和相關政府部門賺取大量金錢。

通過印證以上兩點，本文最終得出的結論是，雖然經

過了一千多年，祭祀音樂與世俗音樂的傳統一樣，都是通過賤民階層代代相傳，而這個社會階層也通過樂戶制度，相當嚴格而穩定地維持下去。雖然社會地位低下，但在籍樂工不一定出身寒微，相反當中不少人只因身為罪犯的親屬而受到株連。一旦入籍為樂戶便作為「國家的財產」和「音樂的囚徒」而存在——樂人以及他們子孫的命運，大都由其遠祖或遠親干犯的罪行決定，他們也因此淪為政府或軍隊的廉價勞工、藝人、妓女，甚至皮條客，但同時也是國家音樂的創造者和傳播者。他們被依法界定為道德敗壞的群體，而正是這樣一群人為俗世及主宰俗世、頒布天命並經儀式化了的上天提供娛樂。