

滄海叢刊



中國古代游藝史

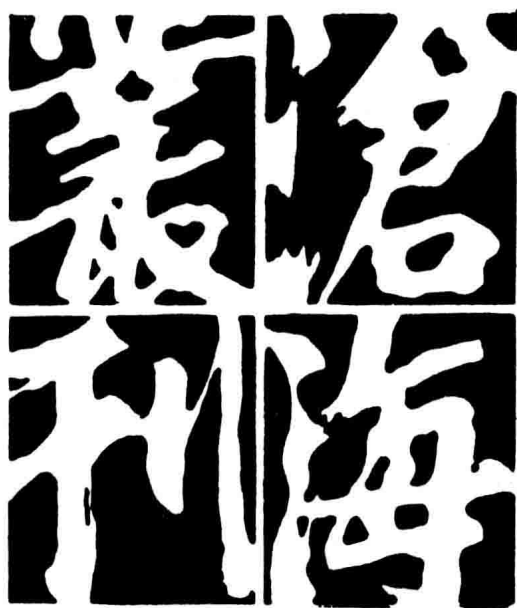
——樂舞百戲與社會生活之研究

李建民 著

禮

俗

東土圖書公司



中國古代游藝史

李建民 著

東大圖書公司 印行

中國古代游藝史：樂舞百戲與社會生活之研究／李建民著．--初版．--臺北市：東大發行：三民總經銷，民82面；公分．--(滄海叢刊)
ISBN 957-19-1478-9 (精裝)
ISBN 957-19-1479-7 (平裝)

1. 遊藝-中國-歷史

990.92

82000466

◎ 中國古代游藝史

—樂舞百戲與社會生活之研究

著者 李建民
發行人 劉仲文
著作財產權人 東大圖書股份有限公司
總經銷 三民書局股份有限公司
印刷所 東大圖書股份有限公司
地址／臺北市重慶南路一段
六十一號二樓
郵撥／〇—〇七一七五——〇號

初版 中華民國八十二年三月

編號 E 53003

基本定價 肆 元

行政院新聞局登記證局版臺業字第〇一九七號

有著作權・不准侵害

ISBN 957-19-1479-7 (平裝)

游

藝

(「游藝」，論語・述而。杜正勝先生題)

序：漢代樂舞百戲的世界

— / — 序

本書是根據我的碩士論文〈古代散樂析論〉增訂而成。此文撰成於一九九〇年的夏天，離今剛剛好整整有兩年之久了。我之所以有意將這篇二年前的舊文修改之後發表，原因有三：第一、我進中研院史語所後，陸續收集了一些這方面的資料，對當初撰寫過程中遇到的若干疑點有了較清楚的把握。第二、臺大碩士班的求學期間，我特別留心漢代人民的游藝活動，除了本書所探討的樂舞百戲之外，還發表了〈漢代局戲的起源與演變〉一文（《大陸雜誌》卷七七第三、四期）。然而，這兩年來，我讀書的方向轉移至傳統醫療史與生活禮俗史方面，藉此，我有意對過去所關心的課題暫作結束。第三、一九九一年，韓國忠南大學張寅成先生來史語所研究訪問，那一年，我們經常有切磋談心的機會。他一直希望我整理該稿出版，每次我總以不夠成熟等理由拒絕了。直到今年三月間，張先生從韓國來參加史語所第四組主辦的「中國生活禮俗史研討會」，再一次提起了此事，杜正勝老師亦從旁鼓勵。於是，我便決定以本書現在的面貌與讀者見面，並就教於這一方面的前輩、專家。

本書借助許多前輩學者的研究成果。有關漢代樂舞百戲的研究，如趙邦彥的〈漢畫所見游戲考〉（一九三三）、楊蔭深的〈中國游藝研究〉（一九四六）、臺靜農的〈兩漢樂舞考〉（一九五〇）、劉光義的〈秦漢時代的百技雜戲〉（一九六一）等等。這些作品，基本上是對個別的樂舞百戲的內容作考證的工作。臺靜農先生的論文有「兩漢樂舞之風尚」一節，提到漢代楚聲倡樂的流行與譙欽佐以歌舞的風氣，可惜著墨不多，亦未深入。我撰成論文後，這兩年又讀到大陸學者的作品，例如傅起鳳、傅騰龍的〈中國雜技史〉（一九八九）、蕭亢達的〈漢代樂舞百戲藝術研究〉（一九九〇）、周到的〈漢畫與戲曲文物〉（一九九二）等，我的研究取向與他們不太相同。

我的寫作取向不是專對個別樂舞百戲進行注解性、系統性或歷史性的解釋。而是著重於游藝活動與社會生活的相互關係，也就是游藝活動的社會基礎，它對社會倫理標準、社會觀念和社會行為所產生的影響，以及社會行為、社會形態對游藝活動的某些特殊形式和風格之轉變所發生的作用。所以，本書除了樂舞百戲的內容與技術之外，最關心的是透過游藝活動的研究來了解當時的社會形態、消費習俗、社羣分類與貴賤觀念。

本書所討論的課題是漢代的游藝活動——散樂百戲，或稱之為「角抵」、「雜戲」、「把戲」或「雜耍」等。《通典》將之歸為〈樂典〉名下，《清鑒類函》收入〈巧藝部〉，而《古今圖書集成》則列為〈藝術典〉。古代「樂」或「音樂」的內涵或範圍，未必與今人所理解的完全一致，

趙沨、趙宋光卽指出：「樂，在上古時代指的是詩歌、音樂、舞蹈三種因素混為一體、尚未分化的藝術活動」（參見《中國大百科全書·音樂舞蹈》，《音樂》條）。所以，角抵雜戲會被稱之為散樂，杜佑亦將之臚列為《樂典》。事實上，漢代的樂舞、百戲是混在一起的，有雜技、音樂、歌舞與幻術等因素，史書上說「俳優歌舞雜奏」，正可以說明其特質。這是本書首先必須澄清的一個觀念。

在本書的第二章，筆者嘗試以所謂的雅樂、正樂的式微來襯托百戲新樂的興起。雅樂最初可能指周幾一帶的官方音樂，後來意義有了變化。漢代以後，它成了「先王之樂」的代名詞，相對當時的今樂、俗樂而言，它又是古樂的代稱了。先王之樂已經散亡，漢儒或傳其遺譜，或擬其遺音，但不能言其義理了（王國維，《漢以後所傳周樂考》）。但「雅樂」自此之後成為一個特殊的觀念，而歷代總不免有「復興雅樂」或「雅俗樂之爭」（參黃友棣，《論「雅樂復古」》，收入氏著《中國音樂思想批判》，臺北：樂友書房，一九六五，頁八一—九八）。

古樂為什麼難以復原呢？我個人以為困難可能有三：第一、三代雅樂器複製的困難，誠如唐蘭先生所說，雅樂樂器之制，當時「人各臆說，無能質之矣」。第二、音律中「數」的精確度無法掌握，無論是用竹管、黍粒等方法，皆難完全推其正確音律。第三、最重要是「音不可書以曉人，知之者欲教而無從，心達者體知而無師」。古樂是專門之學，由於樂舞「體知」的特殊性，樂師、伶人的角色就顯得重要。誠如孔子所說：「大師摯適齊，亞飯干適楚，三飯繚適蔡，四飯

缺適秦」等等，這些雅樂樂師的流離失散，正是古樂沒落最佳的縮影了。所以，我不完全同意古樂亡佚是由於「秦燔《樂經》」或《樂經》殘亡的這種說法。

於是，漢代政府不得不採用「新聲曲」、「新變聲」。其中，漢代樂舞百戲的發展以武帝為一個分水嶺。武帝對樂舞百戲的貢獻有二方面，一是始置樂府採集民間樂舞，二是大量引進中亞、西亞的樂舞（詳本書第二、三兩章）。《漢書·張騫傳》云：「及加其眩者之工，而角氏奇戲歲增變，自此始。」這個「此」字，即是指漢武帝之時。這種發展，一直到哀帝時，儒家勢力日益抬頭，考禮復古之風盛行，配合著宗廟、郊祀的改革（參張寅成，《西漢的宗廟與郊祀》，國立臺灣大學史研究所碩士論文，一九八五），而有罷省樂府的政策。然而，角抵百戲已經深入民間，史書有謂：「百姓漸漬日久，又不制雅樂有以相變，豪富吏民湛沔自若」（《漢書·禮樂志》）。前輩學者吳南薰先生以為：「兩漢四百年間，雅樂的使用，次數實在不多，而流傳於後代的，寥寥無幾，也跟嬴秦相彷彿，不過俗樂的組織，當時並無詳細記載，想雅樂雖是罕用，尚未受俗樂之直接影響。」（見氏著，《律學會通》，北京：科學出版社，一九六四，頁九九）對此意見，我暫作保留。

在第四章，我考證了二十二種樂舞百戲。撰寫的過程之中，遇到最大的困難是如何分類的問題。劉光義將其分為：一、體力表演，二、化裝表演，三、魔術表演（《秦漢時代的百技雜戲》）。另劉彥君、廖奔則分成四類：一、雜技，二、舞蹈，三、假形扮飾，四、競技等（《論

漢畫百戲」)。而我則根據兩條材料作為分類的標準，一是《漢書·刑法志》云：「春秋之後，滅弱吞小，並為戰國，稍增講武之禮，以為戲樂，用相夸視。」另一條材料是前引的《張騫傳》所說，至武帝之時，「及加其眩者（即幻人）之工，而角氏奇戲歲增變」。由此可知，樂舞百戲是有其源流的，它繼承古代的「講武之禮」，而後又陸續吸收西域的樂舞、雜技與幻術。所以，準此原則，我將其分為五大類，先述講武之禮，再分述獸戲、雜技，接著敘當時的方術、幻術與神仙之戲，最後以優戲結束。必須說明的是，漢代百戲的項目極多，本書所收的二十餘種，只不過是其中的一小部分而已。

游藝活動表演的「空間」（場所）與「時間」是本書討論的另一個重點。先就「空間」來說。我以為城市是其主要演出場所，而且，基本上是在豪富吏民的家中，屬於私人家樂為多。日本學者宮崎市定曾推測，大概自戰國起，城市中就有稱為「市」的區域提供人民娛樂消費或社會性集會（《戰國時代の都市》）。我雖主張樂舞百戲主要集中在城市，但對若干學者描述當時城市內游藝表演的盛況仍有所保留。例如，李亞農形容「市」中繁榮的景象：

……市內街道縱橫，街上人碰人，車碰車，一片繁華景象。商店是一家挨一家地開著：其中有牲畜店、糧食店、珠寶店、黃金店、珍玩店、皮貨店、綢布店、鹽號、醫藥舖，也還有賣卜者。飲食遊樂方面，則有旅館、妓院、酒家、賭場，也還有鬥鷄、走狗、踢鞠的娛樂場（《李亞農史論集》，頁一六七）。

這種說法亦見於許倬雲，他說：「街市上面，大而珠寶銀樓，小而賣卜的小攤子，無不有之。市井之徒更是可在酒樓賭場中與朋輩飲食流連，酒色徵逐。」（《求古篇》，頁一四八）事實上，當時城市嚴密的里制與夜禁，對游藝表演是有相當限制的。

所以，漢代樂舞百戲的消費以私人性的「家」或「家族」為主。貴人富家「鍾鼓五樂，歌兒數曹」，中等之家「鳴琴調瑟，鄭舞趙謳」，而一般的人家雖然不如貴人富豪之家有能力長期養大批的百戲藝人，可是在節日、婚喪、淫祀之時，仍有消費上的需要，《鹽鐵論》故云：「家人有客，尚有倡優奇變之樂」。廖奔亦曾就漢代的畫像資料指出，當時百戲的表演場所所有三種類型：一是家室廳堂式的，二是屋宇殿庭式的，三是城市廣場式的，主要是在宮廷之中（《中國早期演劇場所述略》，《文物》一九九〇：四）。除了第三大類以外，第一、第二大類主要都是在官僚、貴戚或富人的家中進行。這種表演方式與先秦有別，也與宋元以後百戲在瓦舍勾欄、茶肆酒樓或寺廟等場所表演的方式有所不同。後者牽涉到社會形態的改變，城市里坊以及城內夜禁的破壞與鬆弛（參看丁明夷，《山西中南部的宋元舞臺》，《文物》一九七二：四；柴澤俊，《平陽地區宋元戲臺》，《戲曲研究》第十一輯；黃維若，《宋元明三代中國北方農村廟宇舞臺的沿革》，《戲劇》一九八六：一、二、三、四期；廖奔，《宋元戲臺遺迹》，《文物》一九八九：七等文的討論）。

在第五章，我利用三十座墓葬材料（畫像石、磚）說明漢代這種游藝活動的消費方式。關於

漢代畫像石、碑的內容與性質，邢義田先生認為其有「格套」可循。M. Sullivan 也指出，墓葬中出現的奴婢或樂舞圖像，「可能死者生前從未雇用僕人或看過這些表演」（《中國藝術史》，曾璲、王寶連譯，頁九〇）。的確，我們很難證明這些樂舞百戲與墓主之間的關係，但從文獻所知，在漢代最有能力支持、贊助樂舞百戲者當仍屬於中上階層的地主與官僚。這些樂舞消費，無關乎生產，而是炫耀性，或者是一種身分象徵與生活風格。我在書中也指出，百戲在漢代是一種社會風尚（或時尚），某些畫像石、碑與文獻所呈現的樂舞規模，並不是大多數的人都可以享受得到，但常常却引起一些人民的模倣。生前不能實現的願望，死後則「妄圖畫形容過其生時」。這些模倣，使得下層民衆與上層的精英產生一種表相、虛似的認同。

至於游藝活動的表演「時間」，基本上，我以為是「一張一弛」與不同階層的作息（工作和遊憩）節奏有關。相對於日常生活，游藝活動似乎是具有「脫逸」性的。借用 Johan Huizinga 的話來說：「它毋寧是走出了實際生活，進入一個自有其趨向、暫時的活動領域」（“stepping out of real life into a temporary sphere of activity with a disposition all of its own”）。然而，一般而言，地主豪強的娛樂比較不受勞作程序與自然秩序的限制，家居或節令可作樂宴飲，平日亦可藉故遊憩。農民則不同，農民的活動必須配合自然秩序的變化與規律。大抵來說，基層社會的時間可以分為「農忙期」與「農閑期」。婚喪喜慶、祭祀、娛樂的安排與勞作的關係是非常密切的。而且，在農民的時間表中，籠統的還有所謂「宜」或「不宜」的日子。

宜忌影響他們各種社會活動或私人事務，所以，無論是耕作與休閒總是來自一個廣大的宗教或巫術的背景（以上詳本書第五章的討論）。

由於游藝活動在「空間」與「時間」因素所呈現的多面與複雜性，藝人的身分也就不那麼單純。現在流行的說法認為，藝人是「奴隸」或「家內奴隸」，對若干學者而言，當時的藝人只不過是一批擁有歌舞技藝的奴隸罷了。（如劉偉民，〈中國古代奴婢制度史〉第六章）優伶俳倡是「奴隸」的見解，不一定是受馬克斯史學影響而有的結論。最早一篇較有系統的考證是清儒俞正燮（一七七五—一八四〇）的〈除樂戶丐戶籍及女樂考·附古事〉一文。〈左傳·襄公二十三年〉載「斐豹，隸也，著於丹書。」他即認為「隸即樂人」，又云：「隸為樂工，又女在市，又身為公家之有，即樂戶矣。」這些樂戶約即魏晉南北朝的營戶。至於這些樂戶、女樂之來源：一、獲虜敵國人民者；二、強盜殺人之妻子，即包括罪犯者；三、庶人以求財，或為親所賣，或為人所略賣者。其中，以罪犯為優伶者，他舉〈漢書·李陵傳〉為例，「時關東羣盜妻子徙邊者，為辛妻婦，大匿車，謂載衣糧車也，則其法亦非魏所創立」，他將樂戶溯自漢代。再者，有「自為土娼流娼，則秦漢間謂之解婦，謂女巫被解歌舞，因以作過取財，管子書之女閭，佛氏書之淫女市，皆其類」（以上詳〈癸巳類稿〉卷一二）。這篇考證偏重女樂，其結論與所徵引的材料為近代學者如呂思勉、王書奴、高邁等人接受。事實上，李陵的例子，是否能完全理解為倡優，很難斷定（參看陳槃〈春秋列國風俗考論別錄〉一文中〈婦人不祥〉條）。而以南北朝的

「樂戶」來解釋或了解漢代藝人的身分或地位，似乎也難窺其全豹的（參張維訓〈略論雜戶的形成和演變〉）。

我以為漢代民間藝人有幾類：一類是貴族、地主豪強所養的，是私人性的。第二類，是流動性的表演隊伍，例如在歲時節令、婚喪喜慶及各種祭祀祭典時，被一般人家請到家中來演出的。第三、是業餘性的藝人，如周勃本身以識薄曲為生，但却「常以吹簫給喪事」。而前舉的解婦，亦是屬於此一類型的。這三類藝人為不同的社羣服務，所以把他們完全定位為「奴隸」，也許不是很適當的。

總結而論，本書只是對漢代樂舞相關史料的整理排比與選錄類輯，同時也對有興趣這個課題的學者做若干預備工作，不敢以歷史著作自承。相對於這樣廣大的課題來說，這本書不過是一篇提綱而已。而個人以為一部理想的游藝史至少還應關照到幾個方面：

第一、整理游藝活動的內容與形式，例如：如何分類、表演的規律以及其中可能反映的社會條件。近一、二十年來，大量樂舞圖像資料的出土，對個別樂舞或樂器等考的證應更為細緻才是。我在這方面的功夫不足，希望積若干年日，能够整理這些圖像資料，來彌補本書的闕漏。

第二、本書對優伶著墨過少，僅在第四章以兼論的篇幅提及。〈漢代優伶的源流〉一直是我關心的課題，這個題目至少要包括：一、優伶的來源，二、優伶的技藝，三、優伶的社會生活，四、優伶的身分與地位等。它提供一個觀察漢代社會的新視野。

其實討論優伶不必一定在「良」、「賤」等概念上打轉。在本書寫作閱讀過程中，大室幹雄《滑稽——古代中國の異人たち——》即是我所愛讀的作品之一。他這本書中所謂的「異人」是指一種異鄉人或外邦人的特質，這種特質是相對於「定居者」所謂「通常思考」的心態而言，前者富有想像力與創造力，後者則否。而所謂「滑稽」，亦不僅是談優孟、優旃之流的俳優，而是指具有這種特質的生命形態，所以范雎、須賈與漢武帝都是他眼中的「滑稽」了。由大室幹雄的研究取向來看，若我們由藝人或游藝活動這些「非日常性」的人事來看漢代的社會，或許可以得出一番新的風貌。

第三、是關於中西交通史的問題。中國古代的樂舞與西域（尤其是中亞一帶）有極密切的關係。這方面日本學者如白鳥庫吉、桑原鷺藏、藤田豐八、和田清、榎一雄等人都有極為傑出的研究成果。本書在中西樂舞交流的討論過少，盼有機會補足這一方面的遺憾。

以上諸點，是我日後必須努力的一些方向。本書目前所涉及的只不過是一個小點而已，對漢代樂舞百戲全面的討論恐怕必須有多位學者以及更多的論文才能完成。

社會史或民衆史，一直是我所興趣的研究範圍。周作人有一段話曾吸引著我：「把史學的興趣放到低的廣的方面來，從讀雜書的時候起，離開了廊廟朝廷，多注意田野坊巷的事，漸與田夫野老相接觸，從事於國民生活史的研究，雖是寂寞的學問，却於中國有重大的意義。」（《立春以前》，頁一四九）所以，我希望在本書的基礎上，日後對古代國民生活史的研究有更進一步的

討論。

序文末了，容許我用若干的篇幅來感謝一些曾經幫助、關心我的人。首先，謝謝金中樞先生，感謝他寫了一封長信鼓勵一個學理工科的青年進入史學這個天地。進入臺大之後，張元師、黃俊傑師、韓復智師、孫同勛師、管東賁師、蒲慕州師等或在學業上給予啓發，或在生活上給予關照，在此謹誌我深深的謝忱。大二那一年，選修杜正勝師的課，引領我一窺古代社會史的殿堂，悠遊史學的富美深遠，自此便逐步深入其中，至今無悔。這幾年來，隨他讀書，若我對學問心存一點點的敬意或虔誠，都必須感激他身教薰陶之賜。阮芝生師是我碩士班、博士班的指導教授，他打開了我閱讀《史記》等古典的胃口，在我處世待人的細節上更是不吝給予叮嚀與教導。每聽先生論事論人，無不由衷嘆服。這些親炙，一生受用。謝謝那義田先生仔細的批閱我的碩士論文，更感謝每當我寫好一篇文稿請他過目時，他總是不厭其煩的指出其中的錯誤或者有待商榷之處。謝謝父母的生養教育，包容我成長中的種種無知與盲動。感謝求學過程的好友：祝平一兄、王健文兄、林富士兄、李訓詳兄、閻鴻中兄等，多蒙您們友誼的滋潤，使清寂的學術之途添增了幾許生氣。感謝東大圖書公司協助本書出版的諸多事宜。最後，謝謝妻子仰芳，這本書是獻給她及即將誕生的李邨。

對這些師友長輩，我時常懷著深切的、無言的感謝。但願您們加予我的鼓勵、指責與關懷，

使我在讀書、待人上更用功些、誠實些、謙卑些，也更知道感恩與惜福。是為序。

一九九三年二月五日

中國古代游藝史

——樂舞百戲與社會生活之研究

序：漢代樂舞百戲的世界……………一

第一章 到民間去……………一

第一節 民間文化研究的回顧……………一

第二節 「散樂」的界定與研究取向……………一〇

第二章 雅樂的式微……………二七

第一節 恢復雅樂困難的原因……………二八