

「鮑老」及其衍生意義考釋

盧柏勳*

摘要

「鮑老」一詞，最早見諸宋代，南戲《張協狀元》、周密《武林舊事》皆曾載錄。南戲《張協狀元》第五十三齣出現的「鮑老」一詞，錢南揚承繼王國維《古劇腳色考》，釋之為「古劇腳色」，歷來的語言文獻資料，便採納兩位先生之論點，將鮑老解釋為民間社火舞隊中，滑稽詼諧，逗人笑樂的腳色。事實上，經筆者考察，鮑老與腳色名稱無干，乃是人擬傀儡以從事歌舞表演之通稱，演出模式揉合傀儡戲、假面戲、隊戲，亦與儺戲、社火小戲關係密切，自宋代以降，乃至民國，是元宵節慶活動中，報神娛人的常備戲目。由於《舞鮑老》廣泛盛演於宮廷及民間，是故亦對宋元南戲、雜劇之形成，產生促進作用，在戲曲形成之後，鮑老表演仍持續保存於地方宗教祭祀節目之內，成為珍貴的文化資產。

關鍵詞：鮑老、傀儡戲、假面戲、社火小戲、舞隊

* 國立政治大學中國文學系兼任講師。

A Philological Study on “Baolao” and Its Derived Meanings

Lu Po-Hsun

Adjunct Lecturer, Department of Chinese Literature,
National Chengchi University

Abstract

The term “Baolao” was first used in the Song Dynasty, and was recorded in both Nanxi “Zhang Xie Zhuang Yuan” and Zhou Mi’s “Wu Lin Jiu Shi.” The term “Baolao” was used in Play 53 of Nanxi “Zhang Xie Zhuang Yuan.” Qian Nan-Yang followed the interpretation of Wang Guo-Wei’s “Research on Roles in Ancient Plays” to explain “Baolao” as “a role in ancient plays.” The philological literature of all times adopted the perspective of these two literati to explain Baolao as a funny, humorous, and adorable role in folk Shè Huǒ dancing group. In fact, according to the author’s investigation, Baolao is irrelevant to the name of the role, but is the common name of use of a puppet to engage in singing and dancing performances. The performance model is integrated with puppet performance, mask drama, and team drama. It is also closely related to Nuo drama and Shè Huǒ drama. From the Song Dynasty to The Republic of China, “Baolao Dancing” was a common performance used for entertaining people and expressing gratitude to Gods in Lantern Festival Activities. Because “Baolao Dancing” was comprehensively performed in palaces and folk circles, it facilitated the development of Nanxi and Zaju in the Song and Yuan Dynasties. After the development of Zaju, Baolao was still preserved in local religious worshipping programs and became a valuable cultural asset.

Keywords: Baolao, Puppet Drama, Mask Drama, She Huo Drama, Dancing Team

「鮑老」及其衍生意義考釋*

盧柏勳

一、前言

「鮑老」一詞，最早出於宋代，南戲《張協狀元》，以及《武林舊事·隊舞·大小傀儡棚》均曾著錄。《張協狀元》第五十三齣，丑舞傘唱【鬥雙雞】一支，末言：「好似傀儡棚前，一個鮑老。」¹錢南揚先生於《永樂大典戲文三種校注》中，釋之為「古劇腳色名」²，並根據陳師道《後山詩話》、段安節《樂府雜錄》、周密《武林舊事》三書所載之文獻資料，認為「鮑老似乎與傀儡戲關係特別密切。」³細按錢氏此言，可牽引出兩項問題：其一，鮑老是否為古劇腳色？其二，鮑老與傀儡戲之關係為何？又南戲曲牌中，以鮑老為名者如【南黃鐘·鮑老催】、【南中呂·耍鮑老】⁴，據《武林舊事·隊舞·大小傀儡棚》載，有《大小斫刀鮑老》、《交袞鮑老》⁵，可推知鮑老應是一種真人扮演傀儡歌舞的表演形態，並非腳色。南戲和民間歌舞有緊密的關聯，張庚、郭漢城在《中國戲曲通史》中提到：「南戲則是從民間歌舞的基礎發展起來的」、「它最初是以一種民間歌舞小戲的形式出現，爾後才發展成為結構龐大、

* 本文曾於 2014 年 10 月，溫州大學舉辦之「第六屆國際南戲學術研討會」上宣讀，特此註明。本文撰寫過程，承蒙羅麗容、曾永義兩位先生予以指導賜正，以及學報兩位匿名評審委員之審查與修改意見，謹致謝忱。

¹ 錢南揚校注：《張協狀元》，收入《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，2003），頁 214。

² 錢南揚將鮑老釋之為「古劇腳色名」，實承自王國維《古劇腳色考》。然本文之所以先提錢說、次論王說，乃是先藉由錢氏所注《張協狀元》之文本，說明鮑老與傀儡戲之關聯性，並以此牽引出鮑老是否為古劇腳色？及鮑老與傀儡戲之關係為何？兩項問題。特此敘明，以免論述理序錯亂。

³ 錢南揚校注：《張協狀元》，收入《永樂大典戲文三種校注》，頁 217。

⁴ 參見清·王奕清：《康熙曲譜》（長沙：岳麓書社，2000），頁 214、289。

⁵ 宋·周密：《武林舊事》，收入《東京夢華錄外四種》（臺北：大立出版社，1980），卷 2，頁 371。

情節複雜的戲劇形式的。」⁶《舞鮑老》是民間節慶社火常出現的歌舞小戲，促進南戲及地方戲之發展，深具研究價值，是故鮑老究竟為何物？其名稱與源流為何？鮑老與傀儡戲、假面戲、隊戲又有何關聯性？皆為本文須進一步釐清之問題。

前人研究與鮑老相關者如：張影：〈「鮑老」「孛老」辨釋〉，主要在探討腳色源流之變異，認為「孛老」源自市井俗語，而非王國維《古劇腳色考》所謂的一聲之轉⁷，然並未詳加考究鮑老為何物，以及鮑老之演出形態。劉瑞明：〈「鮑老」是木偶戲的雅趣別稱〉，則以地方語言之角度，以為「它（鮑老）應是『包老』的諧音，即「塊壘」、「疙瘩」義，「木包老」即是一塊木頭。」⁸因而判定鮑老乃是木偶戲別稱，然而從《武林舊事》等諸多文獻資料中可知鮑老不是傀儡木偶，確切而言是真人扮演傀儡木偶來進行歌舞活動，故劉氏之說可再斟酌。汪曉雲：〈傀儡戲史中的「郭郎」與「鮑老」〉考證詳盡，站在傀儡戲史之角度，認為「『鮑老』是人學傀儡的舞蹈表演」⁹，此言頗具見地，然汪氏對於鮑老之戲劇演出形式，乃至於其與傀儡戲、隊戲、假面戲之關係，並無著墨，殊為可惜，故筆者不揣謏陋，針對此議題進行論述。

本論文主要可區分為四個部分：其一，鮑老之定義與源流。此處先探討鮑老之定義、源流，建立大眾對鮑老的基本認知，並將錢南揚、王國維兩家之說作一辯證；其二，論鮑老與傀儡戲之關係，將文獻所見鮑老乃是傀儡戲之說匯集分析，分辨其與「郭秃」之關係，以及其為何種形態的傀儡戲；其三，論鮑老與假面戲之關係。王國維《古劇腳色考》有「抱鑼即鮑老」之說¹⁰，而抱鑼據孟元老《東京夢華錄·駕登寶津樓諸軍呈百戲》是一種假面舞蹈的演出形態¹¹，以此為出發點，探究鮑老與抱鑼及攤戲有何關聯性；其四，論鮑老與舞隊、隊戲之關係，諸多古籍皆載錄鮑老乃是元宵社火演出項目之一，故與舞隊、隊戲產生牽連，而鮑老與兩者之關係為何，為此部分探討的核心問題。

⁶ 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》第1冊（臺北：丹青圖書公司，1985），頁395-396。

⁷ 張影：〈「鮑老」「孛老」辨釋〉，《藝術百家》77（2004.6），頁47。

⁸ 劉瑞明：〈「鮑老」是木偶戲的雅趣別稱〉，《戲曲研究》74：3（2007.12），頁125。

⁹ 汪曉雲：〈傀儡戲史中的「郭郎」與「鮑老」〉，《齊魯藝苑》89（2006.4），頁34。

¹⁰ 王國維：《古劇腳色考》，收入《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，2005），頁273。

¹¹ 參見宋·孟元老：《東京夢華錄》，收入《東京夢華錄外四種》，頁43。

二、「鮑老」之定義與源流

錢南揚與王國維，皆將鮑老判定為古劇腳色，王氏更以為元雜劇中的腳色名稱「邦老」、「孛老」、「卜兒」是鮑老的一聲之轉，然而考察文獻可知，鮑老乃是一種人擬傀儡的歌舞表演，並非腳色，且究其源流，筆者以為與唐代小戲《弄婆羅門》，以及宋代舞隊中的《耍和尚》關係甚深。

（一）鮑老之定義

1、人擬傀儡以舞

檢閱諸多語言文獻資料對於鮑老之定義相當紛雜，略呈如下：《宋元語言詞典》：「鮑老，宋元戲曲、傀儡戲、舞隊中的滑稽角（腳）色，多戴面具。」¹²《漢語大詞典》：「鮑老，古代戲劇腳色名。」¹³《辭源》：「（鮑老），宋代腳色名……也作『抱鑼』。」¹⁴《中國戲曲曲藝詞典》：「鮑老，宋元戲曲、傀儡戲和舞隊中經常出現的引人笑樂的人物。」¹⁵《水滸詞典》：「鮑老，宋元時，傀儡戲、舞隊中一種腳色，臉戴假面具，在人群前跳蹦蹦表演，逗人笑樂。」¹⁶又顧學頡注《醒世恒言·一文錢小隙造奇冤》之「鮑老」言：「宋代百戲中有一種腳色假面披髮，口吐狼牙烟火，扮作鬼神的形狀的叫『鮑老』。」¹⁷觀上列資料可得者四：其一，鮑老被定義為一種腳色名稱；其二，鮑老與宋元戲曲、傀儡戲、舞隊關係密切；其三，鮑老的表演形態是滑稽詼諧、逗人笑樂；其四，鮑老是以臉戴假面來演出。

上述四項之中，筆者以為將鮑老定義為腳色名稱，可再予以商榷，此說蓋出自錢南揚與王國維，且看錢南揚《永樂大典戲文三種校注·張協狀元》第五十三齣注

¹² 龍潛庵編著：《宋元語言詞典》（上海：上海辭書出版社，1985），頁 941。

¹³ 羅竹風主編：《漢語大詞典》（上海：漢語大詞典出版社，1996），卷 12，頁 1216。

¹⁴ 商務印書館編輯部編：《辭源（修訂本）》下冊（北京：商務印書館，2009），頁 3829。

¹⁵ 上海藝術研究所、中國戲劇家協會上海分會編：《中國戲曲曲藝詞典》（上海：上海辭書出版社，1985），頁 22-23。

¹⁶ 胡竹安編著：《水滸詞典》（上海：漢語大詞典出版社，1989），頁 18。

¹⁷ 明·馮夢龍著，顧學頡注：《醒世恒言》（臺北：鼎文書局，1978），卷 34，頁 737。

「鮑老」言：

古劇腳色名。《後山詩話》載楊大年《傀儡詩》云：「鮑老當筵笑郭郎，笑他舞袖太郎當。若教鮑老當筵舞，轉更郎當舞袖長。」郭郎也是腳色名，蓋見引戲，見《樂府雜錄》「傀儡」條。《武林舊事》卷二「舞隊·大小全棚傀儡」有《大小斫刀鮑老》、《交袞鮑老》。鮑老似乎與傀儡戲關係特別密切，故上句云云。¹⁸

錢氏判斷鮑老為古劇腳色，並引用陳師道《後山詩話》所載楊大年（按：即楊億 972-1020）之《傀儡詩》¹⁹，以及《武林舊事》推測鮑老與傀儡戲關係密切。《傀儡詩》中的「郭郎」又稱「郭公」、「郭禿」，據《顏氏家訓·書證第十七》可知為擬人之傀儡，又《樂府雜錄·傀儡子》載：

自昔傳云：「起於漢祖，在平城，為冒頓所圍，其城一面即冒頓妻閼氏，兵強於三面，壘中絕食。陳平訪知閼氏妬忌，即造木偶人，運機關，舞於陣間。閼氏望見，謂是生人，慮下其城，冒頓必納妓女，遂退軍」……後樂家翻為戲。其引歌舞有郭郎者，髮正禿，善優笑，閭里呼為「郭郎」，凡戲場必在俳兒之首。²⁰

陳平造木偶人之事，未必符合史實，然而藉此可知，郭郎確實為傀儡擬人的表演，亦因郭郎在俳優之首引領歌舞，故錢氏認為與引戲有關聯，然而將鮑老與郭郎均解釋為腳色則可斟酌，此二者應是傀儡戲的兩種表演形態，前者是人擬傀儡；後者乃傀儡擬人。有關鮑老與傀儡戲關係之問題，本文第二節將予以探討，茲不贅論。

2、並非腳色名目

其實錢南揚為「鮑老」所下之定義，是源自王國維的《古劇腳色考》，王氏亦以為鮑老是腳色，並言元雜劇中的腳色名稱「邦老」、「孛老」、「卜兒」皆為鮑老的一

¹⁸ 錢南揚校注：《張協狀元》，收入《永樂大典戲文三種校注》，頁 217。

¹⁹ 參見宋·陳師道：《後山詩話》，收入《景印文淵閣四庫全書》集部第 417 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁 4。

²⁰ 唐·段安節：《樂府雜錄》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊（北京：中國戲劇出版社，1959），頁 62。

聲之轉：

金元之際，鮑老之名分化為三：扮盜則者謂之邦老；扮老人者，謂之孛老；扮老婦者謂之卜兒。皆飽（鮑）老一聲之轉，故為異名以相別耳。《太和正音譜》之鴛，則又卜兒之略云。²¹

事實上邦老、孛老、卜兒與鮑老無關，若要區別其中差異，首先必須理解其基本定義，檢閱李修生《元曲大辭典》，李氏將三者分別釋之為：「（邦老）劇中強盜和綠林好漢的角色。」²²、「（孛老）為元雜劇中老年男性。」²³、「（卜兒）元代戲曲中扮演老婦的角色。宋元人把娘字省寫作𠂔，進一步又省作卜」²⁴可見邦老²⁵、孛老²⁶、卜兒²⁷在本質意義上與鮑老確有不同，前者指劇中搬演的特定人物；後者是由真人扮演傀儡，來進行歌舞表演，故知並非如王氏所言是一聲之轉。其次，就名稱淵源而論，三者更非聲轉，而是源自市井俗語，據元末無名氏《墨娥小錄·市語聲嗽·人物》載，行院中稱父為「孛老」；稱母為「保兒」；稱婆婆為「卜兒」；稱賊為「邦老」。²⁸經胡忌考證：「『院本名目』在『打略拴搐』分目下有『邦老家門』，計《腳言腳語》、

²¹ 王國維：《古劇腳色考》，收入《王國維戲曲論文集》，頁 273。

²² 李修生：《元曲大辭典》（南京：鳳凰出版社，2003），頁 474。

²³ 李修生：《元曲大辭典》，頁 480。

²⁴ 李修生：《元曲大辭典》，頁 459。

²⁵ 邦老在元雜劇中，是強盜或綠林好漢一類的腳色，如元·無名氏《朱砂擔滴水浮漚記·第一折》：「（淨扮邦老閃上，做意科）（正末唱）【後庭花】則聽的擦擦的鞋底鳴，丕丕的大步行。好教我便挖挖的牙根鬥，（邦老靠正末科）（正末唱）覺一陣滲滲的身上冷。（邦老做揪住正末科）（正末唱）猛見個黑妖精，似和人尋爭覓競。這場兒裏無動靜，昏慘慘月半明，莫不要虧圖咱性命？骨碌碌怪眼睜，早嚇的咱先直挺。」參見元·無名氏著：《朱砂擔滴水浮漚記》，收入王學奇主編：《元曲選校注》第 1 冊（石家莊：河北教育出版社，1994），卷下，頁 1089。

²⁶ 孛老在元雜劇中，是中老年的男性腳色，如元·張國賓《薛仁貴榮歸故里·楔子》：「（正末扮孛老同卜兒、旦兒上）（正末云）老漢是絳州龍門鎮大黃莊人氏，姓薛，人都叫我是薛大伯。」參見元·張國賓著：《薛仁貴榮歸故里》，收入王學奇主編：《元曲選校注》第 1 冊，卷下，頁 931。

²⁷ 卜兒在元雜劇中的腳色定義是老婦人，如元·關漢卿《感天動地竇娥冤·楔子》：「（卜兒蔡婆上，詩云）花有重開日，人無再少年。不須長富貴，安樂是神仙。老身蔡婆婆是也。」參見元·關漢卿著：《感天動地竇娥冤》，收入王學奇主編：《元曲選校注》第 4 冊，卷上，頁 3762。

²⁸ 元·無名氏著：《墨娥小錄》，收入鍾肇鵬選編：《續百子全書》第 18 冊（北京：北京圖書館出版社，1998），卷 14，頁 5 下-6 上。

《則是便是賊》兩目……總之，『邦老』即盜賊類人物的稱呼。」²⁹又按清人焦循《劇說》：「皆殺人賊，皆以淨扮之，然則邦老者，蓋惡人之目也。」³⁰可見王國維謂鮑老分化為三之說可再修正，胡忌《宋金雜劇考》亦言：

「卜兒」為「鴛兒」之省文（按：應為娘字之省文），已詳前述，與「鮑老」無涉；「邦老」與「鮑老」的人物地位也不同（「鮑老」為傀儡戲歌舞人物）；故其（王國維）「一聲之轉」說，實不可從。³¹

由此可知，三者之名稱皆與市井俗語相關，又涉及省文訛變，並非鮑老的「一聲之轉」，鮑老也與元雜劇中搬演特定身分地位的人物，沒有絲毫關聯。且仔細深究「鮑老」、「邦老」、「孛老」、「卜兒」皆非腳色名稱，錢南揚、王國維乃至於後世語言文獻資料將之定義為腳色，恐與事實相違，曾師永義於《詩歌與戲曲·靜安先生曲學述評》指出：

然靜安（王國維）先生尚未悟及腳色命名起自市井口語，又有省文與訛變之例，以致未能得其名義之真諦……元雜劇腳色止末旦淨三門，「丑」乃臧氏（臧晉叔）《元曲選》所加……「婆羅門」指所搬演與佛家相關之內容，均非「腳色」名稱。³²

可見除末、旦、淨外，其餘都不是元劇腳色，只能說是市井俗語（或經省文與訛變）對於某種特定身分人物的指稱，而被運用在戲曲搬演之中，張影〈「鮑老」「孛老」辨釋〉也認為「鮑老」、「孛老」不是腳色：「孛老是元劇中的人物代稱而不是腳色，它是元劇中『老頭兒』的俗稱。」³³又如永義師所言「婆羅門」是指搬演與佛僧相關的內容，故不應被歸類為腳色，與此同理，亦可證「鮑老」實非腳色名目。

²⁹ 胡忌：《宋金雜劇考》（北京：中華書局，2008），頁116。

³⁰ 清·焦循：《劇說》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1959），頁95。

³¹ 胡忌：《宋金雜劇考》，頁116。

³² 曾永義：《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業有限公司，1988），頁343。有關戲曲腳色問題，可另參曾永義〈中國古典戲曲腳色概說〉、〈前賢「腳色論」述評〉二文。參見曾永義：《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980），頁233-323。

³³ 張影：〈「鮑老」「孛老」辨釋〉，頁49。

(二) 鮑老之源流

1、與《弄婆羅門》之關係

鮑老屬於傀儡戲是無庸置疑的，就其淵源而論，王國維於《古劇腳色考》提及：

此外古腳色之可考者，則有癡大，有鹹淡，有婆羅，皆始于唐……《雜錄》又云：弄婆羅，大中初有康迺、李百魁、石寶山（按：《樂府雜錄·俳優》，《中國古典戲曲論著集成》，頁49）。婆羅，疑婆羅門之略。至宋初轉為鮑老。³⁴

王氏認為鮑老為婆羅聲轉而來，所謂「婆羅」為「婆羅門」的略稱，蓋指胡僧（按：印度種姓制度地位最高者稱「婆羅門」，身份為祭司或僧侶），唐代小戲有《弄婆羅門》，據《舊唐書·音樂志二》載：

歌舞戲有大面、撥頭、踏搖（謠）娘、窟礪（傀儡）子等戲，玄宗以其非正聲，置教坊於禁中以處之，婆羅門樂與四夷同列，婆羅門樂用漆篳篥二、齊鼓一；散樂用橫笛一、拍板一、腰鼓三，其餘雜戲變態多端，皆不足稱。³⁵

細按此段文獻，實襲自杜佑《通典》而稍加改易。³⁶據此可知《弄婆羅門》屬於散樂歌舞戲，經任半塘《唐戲弄》考證後認為：「唐代三教並行，三教皆有戲劇……梵劇亦早有流行，皆與弄婆羅門有關。」³⁷蓋《弄婆羅門》乃是一種扮演僧侶的歌舞戲，與佛教戲劇甚有淵源。然則鮑老是否為婆羅之轉聲？對此歷來研究者皆抱持否定態度，如任半塘言：「惟因王氏既疑『婆羅』為『婆羅門』，又指『婆羅』為『鮑老』之轉音，互不照應。」³⁸認為王國維聲轉之說缺乏考證依據，切不可從。

筆者以為若就聲轉而論，鮑老雖未必為婆羅之聲轉，但若從戲曲史演變的角度觀之，傀儡戲與《弄婆羅門》皆流行於唐代，同屬民間的散樂，是有相互影響的可能性，且《弄婆羅門》是扮演佛僧的梵劇，與印度佛教關係密切，而印度佛教也與

³⁴ 王國維：《古劇腳色考》，收入《王國維戲曲論文集》，頁273。

³⁵ 後晉·劉昫等：《舊唐書》第1冊（臺北：臺灣商務印書館，1981），志卷9，頁8-9。

³⁶ 參見唐·杜佑：《通典》，收入《文淵閣四庫全書》史部第363冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷146，頁17-18。

³⁷ 任半塘：《唐戲弄》，收入《任半塘文集》上冊（上海：上海古籍出版社，2006），頁309。

³⁸ 任半塘：《唐戲弄》，收入《任半塘文集》上冊，頁316。

中國傀儡戲的發展產生關聯，董每戡、常任俠等學者皆曾指出《列子·湯問》中，偃師造木人之事³⁹，是承襲佛典中的《生經》⁴⁰而來。康保成〈佛教與中國傀儡戲的發展〉也提到：

魏晉至唐代，傀儡戲的前台主角傀儡子（機關木偶）的製作多與佛僧有關，要麼傀儡子的形象是木佛、木僧，要麼製造者是僧人。佛寺、佛殿、佛塔、佛像的修造對我國古代的建築、雕刻藝術起了至關重要的推進作用，也使傀儡子的製作更為精緻、成熟。中土與西域佛僧的交流，有可能引進印度製造機關木偶的精良技藝，從而推動我國傀儡戲的發展。這是我國傀儡戲受佛教影響最直接、最重要的一個環節。⁴¹

魏晉至唐代，中國與西域接觸頻繁，加以海上貿易發達，加深中外文化交流的契機，中國的傀儡起源於先代的「俑」，而受佛教的文化、藝術、思想影響甚深，除傀儡子的形象多為佛僧，製造者也多為僧人外，佛教義理也是多以傀儡木偶來寄寓萬物虛空、跳脫我執的觀念。

由此觀之，鮑老受到佛教文化，乃至於梵劇的影響亦不無可能。按此，鮑老之形象淵源與佛教亦產生一定程度的關聯性，據汪曉雲〈傀儡戲史中的「郭郎」與「鮑老」〉考證：

現在安慶貴池一帶，人們仍稱傀儡戲和儺戲為「菩老戲」和「袍老戲」，從鮑老「舞袖郎當」的舞態看，「鮑」可能是「袍」的音誤。在貴池安慶一帶，「菩老」或「袍老」不僅指木偶、皮影，也指畫像……稱傀儡戲和儺戲為「菩老戲」或「袍老戲」，很可能和菩薩像有關……，從「鮑老」一詞出現於宋時來看，這也許與印刷術的發達有關……畫像、塑像統稱為「菩老」或「袍老」，而「鮑老」表演情態與神像極為相似，他們便將「菩老」或「袍老」移植到人擬傀儡的表演指稱上……「鮑」與其說特指人的姓氏，不如說是「袍」

³⁹ 參見周·列禦寇著，楊伯峻集釋：《列子集釋》（北京：中華書局，2013），頁188-190。

⁴⁰ 參見董每戡：《說劇·說傀儡》，收入黃天驥、陳壽楠編：《董每戡文集》（廣州：廣東高等教育出版社，1999），卷上，頁290-292。再參常任俠著：〈中國與印度的傀儡戲傳說〉，收入郭淑芬等編：《常任俠文集》第3冊（合肥：安徽教育出版社，2002），頁368-369。

⁴¹ 康保成：〈佛教與中國傀儡戲的發展〉，《民族藝術》3（2003.9），頁65。

或「菩」的音轉。⁴²

汪氏之論，是很好的田野調查補充資料，傀儡戲、儺戲被稱為「菩老戲」和「袍老戲」，且菩老、袍老為佛像的代稱，若將此與本文前面所論佛教文化和中國傀儡戲的交流、影響相互映證，則「鮑老」極可能就是源自「菩老」、「袍老」，它是一種人擬傀儡的歌舞表演，形象與佛像相關。就廣義而言，人來扮演佛僧進行傀儡戲演出，也可視為《弄婆羅門》的別類，如此一來，便能稍加解釋王國維：「婆羅，疑婆羅門之略。至宋初轉為鮑老」之論調。

2、與《耍和尚》之關係

既知鮑老與傀儡戲、儺戲有關，扮演形象又與佛教僧侶相似，則容易令人聯想到民間迎神社火活動中，經常出現於舞隊中的大頭和尚（按：又稱大頭佛、大頭娃娃）。這種小戲又名《耍和尚》，是一種人戴假頭，進行滑稽調笑歌舞的傀儡戲，筆者以為鮑老與大頭和尚甚有淵源，歷來許多學者亦有相同看法，如胡可立於〈「月明和尚度柳翠」之表演雛型及演變〉中提到：

「郭公」既與「鮑老舞」屬同科，其舞姿必然是相類似……而「耍和尚」的舞姿大約也是相去不遠的。⁴³

《耍和尚》與《舞鮑老》皆為人擬傀儡之大傀儡，《郭公戲》則為傀儡擬人之小傀儡，若以舞蹈狀態論之，則三者皆是以滑稽詼諧之動作，引人笑樂。

廖奔在《宋元戲曲文物與民俗》中認為 1937 年在河南省焦作市西馮封村發現的金代社火雕磚上所刻的童子僧俑，形象與大頭和尚相近，又言：

扮作僧人則可能是表演《耍和尚》之類節目，或與鮑老舞中《月明和尚馱柳翠》故事有關。⁴⁴

從廖氏之言可判斷，其亦將鮑老的形象與佛教僧侶以及大頭和尚聯繫起來，而所謂

⁴² 汪曉雲：〈傀儡戲史中的「郭郎」與「鮑老」〉，頁 34。

⁴³ 胡可立：〈「月明和尚度柳翠」之表演雛型及演變〉，《中華文化復興月刊》10：1（1977.1），頁 95。

⁴⁴ 廖奔：《宋元戲曲文物與民俗》（北京：北京文化藝術出版社，1989），頁 93。有關金代社火雕磚童子僧俑之形象，請參照本文附件圖一，此圖錄自廖奔：《宋元戲曲文物與民俗》，頁 264-265。

的柳翠故事，是指月明和尚度化柳翠之事，元代李壽卿有《月明和尚度柳翠》雜劇⁴⁵，明代徐渭《四聲猿》中有《玉禪師翠鄉一夢》⁴⁶可參見之，宋元民間則常演出相關小戲。

韓國學者金順姬著有博士論文《中國面具戲〈大頭和尚〉之研究》，又撰有專文〈《大頭和尚》的源流及形態流變考〉，亦認為《耍和尚》與《舞鮑老》確實有關聯：

在《舞鮑老》的表演之中，有時會有一位戴假頭扮演和尚的「大頭和尚」出場。而且他的形象及動作就與滑稽性濃厚的「郭禿」很相似，所以後人都推想《耍和尚》是一種相當於《舞鮑老》的傀儡戲……我們可知《舞鮑老》的「郭郎」（即「郭禿」或「郭公」）與《耍和尚》的「大頭和尚」一樣，也是滑稽性濃厚的禿頭形象。所以我們不能忽略在出場人物的形象上兩種小戲的相似性。⁴⁷

又言：

《湖孺雜記》裡有「《跳鮑老》，兒童戲也」的記載，而且當代的《大頭和尚》中，也有應該由兒童來扮演和尚的節目……因此，我們認為《大頭和尚》（即《耍和尚》）與《舞鮑老》之間有相互交流的可能性。⁴⁸

觀上面兩則引文，可由金氏之論點中，歸結大頭和尚與鮑老的相似處有三：其一，在戲曲表演之分類上，鮑老、大頭和尚皆為傀儡戲；其二，大頭和尚之形象與動作與郭禿、鮑老相似，均與佛教人物相關，然郭禿是傀儡擬人，鮑老、大頭和尚則為人擬傀儡；其三，據陸次雲《湖孺雜記·月明庵柳翠墓》，《舞鮑老》屬兒童戲，且與《月明和尚馱柳翠》故事有關⁴⁹，《耍和尚》也常以兒童來搬演，兩者或有交流的可能。實際上，仍可為金氏補充幾點，即鮑老與大頭和尚都是民間社火活動（尤其

⁴⁵ 參見元·李壽卿著，明·臧懋循輯：《元曲選·月明和尚度柳翠》，收入《續修四庫全書》集部第1760冊（上海：上海古籍出版社，2003），頁1-35。

⁴⁶ 參見明·徐渭著，周中明校注：《四聲猿·玉禪師翠鄉一夢》（臺北：華正書局，1985），頁20-42。

⁴⁷ 〔韓〕金順姬：〈《大頭和尚》的源流及形態流變考〉，《中華戲曲》1（2007.6），頁50。

⁴⁸ 〔韓〕金順姬：〈《大頭和尚》的源流及形態流變考〉，頁50。

⁴⁹ 《湖孺雜記》言：「跳鮑老，兒童戲也……今俗傳月明和尚馱柳翠，燈月之夜跳舞宣淫，大為不雅。」參見清·陸次雲：《湖孺雜記》，收入《叢書集成新編》第95冊（臺北：新文豐出版公司，1986），頁28。

是元宵燈節)的表演項目⁵⁰，且皆為舞隊的演出形態，在裝扮上皆穿著寬袍大袖，且手執一物(斫刀、蒲扇)，筆者認為這應是早期傀儡歌舞戲《文康樂》的遺存物，《隋書·音樂志下》中⁵¹提到庾亮家伎跳傀儡假面舞時，手中所執之物稱作「翳」，考《周禮·地官·鄉師》：「及葬，執纛以與匠師御匱而治疫。」⁵²鄭(玄)注言：「翳(按：通翳)，羽葆幢也。爾執翳以御柩。」⁵³賈公彥疏言：「《爾雅》曰：『纛，翳也。』以指麾輓柩之役，正其行列進退。」⁵⁴由此可知，翳是用以指揮喪禮中靈柩行進的羽製旌旗，具有引導之作用，揆諸大頭和尚與鮑老既為舞隊、隊戲中的重要表演項目，手執器物，除耍弄表演的性質外，暗含引領之作用性，這同時也是兩者間深厚的聯繫性。

除上述論證外，徐昆華(按：一名嘉瑞)之《金元戲曲方言考·補遺》考訂金元戲曲之方言俗語提及：

鮑老，滑稽腳色，曲牌有【鮑老催】、【耍鮑老】。農村演《大頭和尚戲柳翠》，大頭和尚臃腫郎當即鮑老也……昆明俗語謂臃腫郎當之人曰鮑老。⁵⁵

徐氏之言為鮑老與大頭和尚之關聯提供一項佐證，兩者都為臃腫郎當的滑稽調笑形象，且土語方言亦有謂臃腫郎當之人為鮑老者。然必須強調一點，即鮑老並非腳色，前已辨明，此為徐氏可稍加斟酌之處。

除上面所論鮑老與大頭和尚(佛)之關聯外，筆者考察明人范文若的《鴛鴦棒》傳奇，將「大頭(月明)和尚戲柳翠」直接稱為「舞鮑老調柳翠」，且看該劇第四齣：

(小生扮道士上)……今夜是上元佳節，院院燒燈，家家飲酒。知他往何處？不免尋他到酒肆裡，沽一壺去。道猶未了，你看社火來也(襍(雜)扮舞鮑

⁵⁰ 關於鮑老、大頭和尚與元宵節社火活動之關聯性，本文第五節之第一小節將予以論述，茲不贅言。

⁵¹ 參見唐·魏徵等：《隋書》(臺北：臺灣商務印書館，1988)，卷10，頁32。其言：「《禮畢》者，本出自晉太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假為其面，執翳以舞，象其容，取其諡而號之，謂之為《文康樂》。」

⁵² 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》(臺北：藝文印書館，2007)，卷11，頁16。

⁵³ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，卷11，頁16。

⁵⁴ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，卷11，頁16。

⁵⁵ 徐昆華：《金元戲曲方言考·補遺》(臺北：世界書局，1978)，頁26。

老調柳翠上介)。⁵⁶

劇情敘述小道士於元宵佳節時，到街市尋人，並觀賞社火舞隊之景象。令人玩味者，是「襍（雜）扮舞鮑老調柳翠上介」這段文字，普遍而言，會稱「大頭和尚（或月明和尚）調柳翠」，然此處卻稱「舞鮑老調柳翠」，再次加強了鮑老與大頭和尚之關連性。是故《舞鮑老》與《耍和尚》無論在服飾裝扮、表演形式等方面，相似度已高達八成以上，兩者應出於同源。

三、「鮑老」與傀儡戲之關係

由楊大年（億）《傀儡詩》⁵⁷可知鮑老與郭秃經常同場合演，然而兩者間的關係為何？又周密《武林舊事》將鮑老置諸「大小全棚傀儡」之列，然宋代傀儡戲種類多元，鮑老是屬於何種？其表演形態為何？以上均為此節要探究之核心。

（一）鮑老與郭郎

本文第一章曾論及「郭郎」，然未詳論其為何物，及與鮑老之關係，有關郭郎，前人研究多由《顏氏家訓·書證第十七》來理解：

或問：「俗名傀儡子為郭秃，有故實乎？」答曰：「《風俗通》云：『諸郭皆諱秃。』當是前代有人姓郭而病秃者，滑稽戲調，故後人為其象，呼為郭秃。猶文康象庾亮耳。」⁵⁸

郭郎又稱郭秃或郭公，為傀儡子之俗稱，此處引《風俗通》來詮釋其來源，以為郭秃確有其人，後人仿其滑稽之狀而為郭秃，然此說實屬臆測，缺乏文獻依據。若論郭郎，則可從郭公出發，杜佑《通典》言：

⁵⁶ 明·范文若：《鴛鴦棒》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》第107冊（臺北：天一出版社，1983），頁8。

⁵⁷ 全詩詳參本文註18之引文。

⁵⁸ 參見北齊·顏之推著，王利器集解：《顏氏家訓集解》（北京：中華書局，2007），頁504-505。

窟礪子，亦曰魁礪子，作偶人以戲，善歌舞。本喪家樂也，漢末始用之嘉會。北齊後主高緯尤所好。⁵⁹

北齊後主高緯相當喜好傀儡戲，而傀儡戲因歌舞娛樂性強，從原本的喪家之樂，逐漸被運用於嘉會表演中。又郭茂倩《樂府詩集·邯鄲郭公歌》引《樂府廣題》言：

北齊後主高緯，雅好傀儡，謂之郭公。時人戲為《郭公歌》。⁶⁰

此處更明確指出高緯因喜好傀儡，故為其命名為郭公，可見郭公實早期擬人傀儡之代稱，因其模樣為禿髮者，故稱郭禿。關於郭禿之形象，筆者認為與佛教僧侶有關，本文第一章第二節已闡論佛教對傀儡戲之影響，可相互參看，康保成先生亦言：「北齊實靈巧無比的機關木僧，既有石虎的木佛開闢在先，又有精巧的佛教造像、雕刻技術作依託，絕非憑空出現。」⁶¹此言加深了郭公（禿）與佛教木僧之關聯性。

而郭郎在段安節《樂府雜錄·傀儡子》是用以引歌舞：

其引歌舞有郭郎者，髮正禿，善優笑，閭里呼為「郭郎」，凡戲場必在俳兒之首。⁶²

這段文獻容易使人誤會郭郎（禿）是真人扮演的肉傀儡，其實不然。若按此說，則唐代即有肉傀儡，但宋代以前之文獻史料，均無載錄肉傀儡相關名目，及演出形式，卻是為何？且所謂引歌舞又容易令人與引戲產生聯想，因此王國維在《古劇腳色考》才會認為郭禿為引戲之腳色，復言：「宋之引戲即郭郎之遺否，今不可考。」⁶³其實所謂引歌舞，在此處僅代表先演傀儡戲暖場，以引領出後面的歌舞表演之意，不必專與宋雜劇之引戲劃上等號。郭郎（禿）僅為擬人之傀儡（木偶），就此，任半塘先生有相同看法：「段氏父子（按：段成式、段安節）所稱當時傀儡戲中為郭公或郭郎者，今日雖不得其詳，但可斷言為真傀儡戲，確用木偶扮演。」⁶⁴此言甚是。

⁵⁹ 唐·杜佑：《通典》，卷146，頁18。

⁶⁰ 宋·郭茂倩：《樂府詩集》第4冊（北京：中華書局，1979），卷87，頁1220。

⁶¹ 康保成：〈佛教與中國傀儡戲的發展〉，頁67。

⁶² 唐·段安節：《樂府雜錄》，頁62。

⁶³ 王國維：《古劇腳色考》，收入《王國維戲曲論文集》，頁268。

⁶⁴ 任半塘：《唐戲弄》，收入《任半塘文集》上冊，頁438。

至於郭郎與鮑老之關係，筆者以為可分為以下四點：其一，鮑老滑稽詼諧、舞袖郎當的表演樣態，應模仿自郭郎；其二，鮑老與郭郎之形象皆受到佛教之影響，而與僧侶相似；其三，兩者皆為民間迎神社火活動經常表演的項目，同屬舞隊的一部分，故楊大年（億）《傀儡詩》才會描寫兩者同場演出的情況；其四，郭郎為擬人之傀儡（木偶），鮑老為人擬傀儡（肉傀儡），鮑老所模擬的對象，極可能就源自郭郎，又逐漸取代郭郎的位置，汪曉雲〈傀儡戲史中的「郭郎」與「鮑老」〉提到：

「郭郎」指稱傀儡擬人，而「鮑老」指稱人擬傀儡，以「郭郎」指稱的傀儡完成了人對偶的「復活」和「人化」，當「鮑老」開始取代「郭郎」時，傀儡發展的已不再是偶擬人與似人的人化因素，而是偶為物的技術性因素和人擬偶的物化狀態。⁶⁵

是故在宋代之後的文獻紀錄中，節慶廟會就很少出現「郭郎」之名，反而屢見鮑老之相關資料以及名稱，原因便是在於傀儡的擬人、似人化在鮑老出現後，便已臻於極致，傀儡（木偶）戲的發展便逐漸朝向操作技術、伴奏唱腔去作改良與強化。

（二）肉傀儡形態

要探討鮑老是屬於何種傀儡戲，首先要瞭解宋代傀儡戲之種類。據孟元老《東京夢華錄》「京瓦伎藝」條，載北宋之傀儡戲：「杖頭傀儡：任小三，每日五更頭回小雜劇，差晚看不及矣。懸絲傀儡：張金線。李外寧：藥發傀儡。」⁶⁶又「池苑內縱人關撲遊戲」條：「隨駕藝人池上作場者……李外寧水傀儡。」⁶⁷可知此時期大致有杖頭傀儡、懸絲傀儡、藥發傀儡、水傀儡四種，而每種傀儡戲均有專屬藝人作場，足見其相當盛行。南宋耐得翁《都城紀勝·瓦舍眾伎》亦載錄當時傀儡戲之種類：

弄懸絲傀儡（起於陳平六奇解圍）、杖頭傀儡、水傀儡、肉傀儡（以小兒後生輩為之），凡傀儡敷衍煙粉靈怪故事、鐵騎公案之類。⁶⁸

⁶⁵ 汪曉雲：〈傀儡戲史中的「郭郎」與「鮑老」〉，頁 33。

⁶⁶ 宋·孟元老：《東京夢華錄·京瓦伎藝》，收入《東京夢華錄外四種》，卷 5，頁 29-30。

⁶⁷ 宋·孟元老：《東京夢華錄·池苑內縱人關撲遊戲》，收入《東京夢華錄外四種》，卷 7，頁 45。

⁶⁸ 宋·耐得翁：《都城紀勝·瓦舍眾伎》，收入《東京夢華錄外四種》，頁 97。

除北宋四種外，又增肉傀儡一種，此外南宋周密《武林舊事·諸色伎藝人》中亦有「肉傀儡」一項，並記肉傀儡藝人有張逢喜、張逢貴。⁶⁹鮑老是由人來扮演傀儡之動作，理應歸諸肉傀儡之內，然耐得翁於肉傀儡下自注「以小兒後生輩」為之，令人不禁思考肉傀儡究竟有哪些形態，是否由後生小兒扮演的才是肉傀儡，而鮑老又是何種形態的肉傀儡。

關於肉傀儡之定義，孫楷第於〈近世戲曲的唱演形式出自傀儡戲影戲考〉認為：

肉傀儡者，《都城紀勝》肉傀儡下注云：「以小兒後生輩為之。」此八字甚可貴……余今日釋肉傀儡，僅賴此八字知之也。然此八字猶嫌簡略。所謂肉傀儡「以小兒後生輩為之」者，將如何扮演？《紀勝》未作進一步解說。⁷⁰

有關肉傀儡的文獻資料較為欠缺，一般而言都是從《都城紀勝》去理解，孫氏亦不外如此，但該書未提及如何扮演，故孫氏據《武林舊事》、《夢梁錄》⁷¹，詮釋肉傀儡為：「故今日述肉傀儡扮演之狀，無妨以擎女童之隊舞為例。」⁷²即南方民間（如福建沙縣）的「肩膀戲」之類，此論可聊備一說。

董每戡則在《說劇·說傀儡戲》中認為布袋戲與台閣為肉傀儡。⁷³所謂的「台閣」又稱「抬閣」，於節慶社火活動常見，表演形式則如車文明〈台閣：一種古老而廣泛的廣場表演藝術〉所言：

以木板為台架，架上豎立鐵杆，再把苗條體輕的兒童（或為成人）若干，化妝打扮，分數層綁在杆上，裝扮成戲曲、故事中的人物或神佛鬼神之類，有的在飾以各種圖案為背景，由多人前後抬扛（有時用舟船承載，現在有的地方用機動車運載），在迎神賽社或節慶時在街道廣場上（有時在水上或露臺

⁶⁹ 宋·周密：《武林舊事》，收入《東京夢華錄外四種》，卷6，頁461-462。

⁷⁰ 孫楷第：〈近世戲曲的唱演形式出自傀儡戲影戲考〉，《滄州集》第1冊（北京：中華書局，1965），卷3，頁251。

⁷¹ 《武林舊事·元夕》言：「則已有乘肩小女，鼓吹舞綰者數十隊。」參見宋·周密：《武林舊事》，卷2，頁369。又《夢梁錄·妓樂》言：「街市有樂人三五為隊，擎一二女童舞旋，唱小詞，專沿街趕趁。」參見宋·吳自牧：《夢梁錄》，收入《東京夢華錄外四種》，卷20，頁309。

⁷² 孫楷第：〈近世戲曲的唱演形式出自傀儡戲影戲考〉，《滄州集》第1冊，卷3，頁253。

⁷³ 董每戡：《說劇·說傀儡戲》，收入黃天驥、陳壽楠編：《董每戡文集》，卷上，頁310-311。

上) 遊行表演。⁷⁴

台閣是經過搭建的台架欄杆，由纖瘦的兒童或成人妝扮為戲曲故事中的人物，立於台架上，由多人扛抬進行遊行展示，台閣表演又分「水台閣」與「旱台閣」，今日臺灣南部一帶，迎神廟會時常見，如雲林北港稱之為「藝閣」、臺南一帶（如：學甲）稱之為「蜈蚣陣」⁷⁵，乘坐者多年幼，僅化妝遊行，而無歌舞動作，台閣亦為肉傀儡的一種。

筆者以為，就廣義而言，只要是人來扮演傀儡，皆可以視為肉傀儡，鮑老便是一個良好的例子。南宋西湖老人所著《西湖老人繁勝錄》言：

清樂社（有數社每不下百人）《鞞鞞舞》、《老番人》、《耍和尚》……福建鮑老一社，有三百餘人，川鮑老亦有一百餘人。⁷⁶

鮑老是由人扮演傀儡從事歌舞表演，可以從南戲《張協狀元》第五十三齣、楊大年（億）《傀儡詩》等文獻獲得證實，前文已詳論之，今據《西湖老人繁盛錄》可見當時專事鮑老演出之民間社團規模龐大，社員在迎神賽社時，扮演鮑老，以資笑樂。考察南戲曲牌有【鮑老催】，又周密《武林舊事·舞隊》「大小傀儡棚」中有《交袞鮑老》之名目，而「催」與「袞」據陳暘《宋史·樂志六》言：「凡有催、袞者，皆胡樂也。」⁷⁷可見《舞鮑老》所用之樂調，多為胡樂，且唐宋大曲中，「催」、「袞」是在入破之後的部分⁷⁸，節奏急較為促，由此推知，鮑老的表演狀態應是快速奔放，由人扮演傀儡進行舞蹈動作，故亦可被歸類於肉傀儡之中。

肉傀儡形態不僅只有後生小兒扮演「肩膀戲」、「台閣」，如鮑老一般以真人擬傀儡以歌舞者，也可看作肉傀儡，葉明生於〈古代肉傀儡形態的再探討〉一文指出：

（一）肉傀儡的主體既有小兒又有後生、藝人……（二）肉傀儡是以「人演

⁷⁴ 車文明：〈台閣：一種古老而廣泛的廣場表演藝術〉，《文化遺產》2（2008.5），頁16。

⁷⁵ 參本文附件圖二。

⁷⁶ 宋·西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，收入《東京夢華錄外四種》，頁111。

⁷⁷ 元·脫脫等：《宋史·志八十四·樂志六》第3冊（臺北：臺灣商務印書館，1981），卷131，頁6-7。

⁷⁸ 《碧雞漫志》言：「凡大曲有散序、鞞、排遍、攤、正攤、入破、虛催、實催、袞、遍、歇指、殺袞，始成一曲，此謂大遍。」參見宋·王灼：《碧雞漫志》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第1冊（北京：中國戲劇出版社，1959），頁131。

傀儡」為模式……（三）肉傀儡是仿提線傀儡（按：即懸絲傀儡）的偶戲形態。⁷⁹

葉氏之言深具見地，歷來研究肉傀儡者容易受到《武林舊事》、《夢梁錄》影響，而認為僅能由後輩小兒為之，事實上只要是人演傀儡，皆可謂之肉傀儡，如鮑老可以由成人扮演，亦可以像陸次雲《湖壖雜記》所言由兒童來演出。⁸⁰以成人來扮演傀儡，在明傳奇中常見，陳與郊《鸚鵡洲》第六齣〈會權〉：

（眾扮梨園子弟上）元相公磕頭。（副末）少禮，那一箇是引戲？取戲目上來。（遞目科，副末）有這些本數，都是謝阿蠻傳授的麼？（眾應科，副末）這傀儡夢新聞。（小旦）就將那傀儡先做一做如何？（副末）最妙……傀儡來了。（扮楚襄王宋玉上）（引）楚王、宋大夫同遊雲夢者。（楚演科）（引）王問者。（宋應對科）。⁸¹

此為梨園子弟扮飾傀儡，以進行演出之例證。即以模仿傀儡之動作，故可謂是真人演出的傀儡戲。又王衡《真傀儡》：

（耍傀儡上場打鑼介）【西江月】分得梨園半面◎儘教鮑老當筵◎絲頭線尾暗中牽◎影翩躚◎眼前今古○鏡裡媼妍◎⁸²

此為梨園子弟出演傀儡戲之情形，由伶人裝扮鮑老，當筵而舞，由「絲頭線尾暗中牽」可知鮑老之動作是在模仿懸絲傀儡，既是以真人來模仿傀儡，便可看作肉傀儡。

肉傀儡與福建南戲小梨園、莆仙戲關係密切，劉浩然《泉腔南戲概述》言：「小梨園之起源乃始於唐明皇朝，傀儡戲進入宮廷演出以後，逐漸改由一些小兒飾演，這也就是小梨園的前身。」⁸³又葉明生〈古代肉傀儡形態及與福建南戲關係探討〉亦言：「傀儡戲對莆仙戲的影響是無可置疑的，早在宋代，在莆田、仙遊之民間社戲中，

⁷⁹ 葉明生：〈古代肉傀儡形態的再探討〉，《中華戲曲》1（2009.6），頁243-246。

⁸⁰ 《湖壖雜記》言：「《跳鮑老》，兒童戲也」。參見清·陸次雲：《湖壖雜記》，收入《叢書集成新編》第95冊，頁28。

⁸¹ 明·陳與郊：《鸚鵡洲》，收入《南京大學藏古籍珍本叢刊》上冊（南京：南京大學出版社，2005），頁14-15。

⁸² 明·王衡著，沈泰編：《真傀儡》，收入《盛明雜劇初集》下冊（臺北：廣文書局，1979），頁4上。

⁸³ 劉浩然：《泉腔南戲概述》（泉州：刺桐文史研究社，1994），頁45。

傀儡戲與優戲（人戲）是興化民間頻繁的儀式活動中的最重要的兩種藝術形式。」⁸⁴若據此，則鮑老是宋代以降的肉傀儡表演，兒童與成人皆可扮之，又與社火活動相關，其對民間南戲也產生一定程度的影響。

四、「鮑老」與假面戲之關係

當代許多語言文獻資料，在定義鮑老時，多以為其為假面表演，此皆源自王國維《古劇腳色考》的鮑老即抱鑼之說，然鮑老是否即為抱鑼？兩者之關係為何？其次筆者認為鮑老假面的形象，應是受到儺戲的影響，以下試針對上述問題深究之。

（一）鮑老與抱鑼

鮑老是否為抱鑼，學界多採否定態度，如董錫玖在《中國舞蹈史·宋遼金西夏元部分》以為：「『鮑老』和『抱鑼』、『耍和尚』不同。」⁸⁵然並未詳加論證其中差異，又任半塘《唐戲弄》言：「抱鑼，明明為假面鬼神之神步舞……至若攜鑼步舞，既屬偶然之事，何足以為鮑老改名之據。」⁸⁶諸如此類，不勝枚舉，且看王國維《古劇腳色考》之言：

（鮑老）至南宋時，或作抱鑼。《夢華錄》（七）云：寶津樓前百戲，有假面披髮，口吐狼牙煙火，如鬼神狀者上場，著青帖金花短後之衣，帖金皂袴，手攜大銅鑼，隨身步舞而進退，謂之抱鑼。繞場數遭，或就地放烟火之類。抱鑼即鮑老，以此際偶攜鑼，遂訛為抱鑼耳。然舞隊猶有《大小斫刀鮑老》（《武林舊事》）、《倬刀鮑老》（《夢梁錄》等名。⁸⁷

⁸⁴ 葉明生：〈古代肉傀儡形態及與福建南戲關係探討〉，收入溫州市文化局編：《南戲國際學術研討會論文集》（北京：中華書局，2001），頁 291。

⁸⁵ 董錫玖著，中國藝術研究院舞蹈研究所編：《中國舞蹈史》第 4 冊（北京：文化藝術出版社，1984），頁 39。

⁸⁶ 任半塘：《唐戲弄》，收入《任半塘文集》上冊，頁 315。

⁸⁷ 王國維：《古劇腳色考》，收入《王國維戲曲論文集》，頁 273。

王氏首先以音轉來判斷抱鑼即鮑老。所引《東京夢華錄》卷七「駕登寶津樓諸軍呈百戲」條，雖與原典稍有出入，然所描摹抱鑼之形象大抵無誤。以「此際偶攜鑼」以及後面所言舞隊有《大小斫刀鮑老》推斷，王氏當認為鮑老可以手執物品，此處因抱執銅鑼，故訛為抱鑼，然此說過於牽強。

抱鑼演出內容是在一陣爆仗之後，由人戴假面扮神鬼，繞場步舞，應與儺儀小戲及唐代優戲《弄神鬼》相關，廖奔《中國戲曲發展史》言：

裝神弄鬼始自先秦巫覡祭祀活動，唐代進入戲劇，而表現世俗生活內容。影響到後世戲劇，則有宋官本雜劇裡的《驢精六么》、《土地大明樂》、《鍾馗鬻》、《二郎神變二郎神》，金院本裡有《馬明王》、《五鬼聽琴》、《變二郎》、《錯取鬼》等。⁸⁸

可見這種假扮鬼神的小戲，是源自先秦巫文化下的儺儀祭祀活動，目的在於驅邪禳災，而至唐、宋之後，儺儀祭祀逐漸融入社火舞隊之中。廖氏所列《武林舊事·官本雜劇段數》以及陶宗儀《南村輟耕錄·金院本名目》之劇目，則與弄鬼神之表演有關。

雖然筆者判斷抱鑼並非鮑老，但認為兩者確有關聯，原因如下：其一，考《武林舊事·舞隊》「大小全棚傀儡」中，列有《大小斫刀鮑老》、《交袞鮑老》、《抱鑼裝鬼》⁸⁹，抱鑼亦為人裝傀儡之肉傀儡形態，與鮑老相近，或有交流，然《武林舊事》既分別列之，理應為兩種不同的演出項目；其二，抱鑼之形象為兇惡鬼神，且口吐狼牙烟火，與鮑老之形象相異，前者為鬼神形象，後者則與佛教僧侶之形象相近；其三，抱鑼為假面之傀儡舞蹈表演，鮑老為了表現傀儡子髮禿、善優笑之滑稽性質，應也是透過穿戴假面（頭）來呈現；其四，以演出樣態觀之，抱鑼模樣不似鮑老滑稽調笑、舞袖郎當，但兩者均為社火舞隊項目，皆源自民間的儺儀祭祀活動；其五，不可驟定鮑老手執物由刀換成鑼，遂訛為抱鑼，但是鮑老在進行表演時，經常會手執物品是毋須置疑的，此亦為兩者之共通處；其六，《舞鮑老》時常打鑼伴奏，如王

⁸⁸ 廖奔、劉彥君編著：《中國戲曲發展史》第1冊（太原：山西教育出版社，2003），頁85。

⁸⁹ 參見宋·周密：《武林舊事》，收入《東京夢華錄外四種》，卷6，頁371。

衡《真傀儡》鮑老伴隨鑼聲上場演出⁹⁰，又《水滸傳·第三十二回》言：「鑼聲響處，眾人喝采。宋江看時，卻是一夥舞鮑老的。」⁹¹可見在音樂伴奏上，抱鑼與鮑老表演均運用銅鑼。

（二）鮑老與儺戲

有關儺儀之記錄，最早見於《周禮·夏官·方相氏》：「方相氏掌，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾，率百隸而時難（儺），以索室馭（驅）疫……以戈擊四隅馭（驅）方良。」⁹²儺原為原始宗教的祭祀驅疫儀節，扮演方相氏者，頭戴假面，執戈以舞，秦漢時的儺儀，除方相氏外，又加入十二神獸，《後漢書·禮儀志·大儺》載：

先臘一日，大儺，謂之驅疫。其儀選中黃門子弟十歲以上，十二以下百二十人入為侏子，皆赤幘皂制，執入毬。方相氏黃金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾，十二神獸有衣毛角，中黃門行之，冗從撲射將之，以逐惡鬼於禁中。⁹³

儺儀蘊含戲曲成分，已有基本的人物、裝扮以及情節，故儺其實包含儺儀、儺禮、儺戲等要素，但實際演出之目的，仍是為驅疫禳災。

儺儀逐漸融入地方民俗與社火活動中，廖奔《中國戲曲發展史》認為儺祭在南朝梁之時，也雜揉了佛教文化的因子：

隨著民間信仰的世俗化和多元化——雜化，儺祭結合其他習俗向著地區民俗文化的方向發展。梁代民間的歲終逐除已經改變為社火模樣，並吸收佛教神參加……梁武帝蕭衍佞佛……民間就把佛教神以及西域胡神都引入華夏傳統的儺儀中來。⁹⁴

儺祭與社（賽）祭原為兩種不同體系之民俗活動，前者重在驅除邪疫，後者則重在祈福報神，然而在多元交流之下，兩者日趨結合。儺祭在梁代已轉變為社火形態，

⁹⁰ 參見明·王衡著，沈泰編：《真傀儡》，收入《盛明雜劇初集》下冊，頁4上。

⁹¹ 明·施耐庵著，凌賡校點：《水滸傳》上冊（臺北：莊嚴出版社，1990），頁472。

⁹² 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁12。

⁹³ 南朝宋·范曄：《後漢書》第3冊（臺北：臺灣商務印書館，1988），志卷5，頁12。

⁹⁴ 廖奔、劉彥君編著：《中國戲曲發展史》第1冊，頁173。

並受當局影響而吸收佛教文化，佛教的神祇也融入儺儀之中。

唐代的儺祭已與社火活動難以分割，並富含踏謠歌舞表演的元素。宋代坊市制度消解，工商業發達，促使儺祭偏重娛樂性質，周芃谷《面具與戲曲演出研究》提到：

原本偏重禮儀、祭祀功能的儺儀反而加強其娛樂性而變成多樣豐富的儺戲，而繼承漢代百戲、唐代歌舞而來雜劇更是有長足的發展，也開啟了後來宋金雜劇、宋元南戲這些內容豐富、形式成熟，藝術價值極高的戲劇。⁹⁵

宋代的儺儀，經歷漢代百戲、唐代歌舞等戲劇演出之薰陶，形成複雜多樣化的儺戲，綻放於民間社火活動之中，這些地方小戲，進而促進其後宋金雜劇與宋元南戲的發展。又宋代之儺祭娛樂性增強，黎國韜《古劇考原·宋遼金元明宮廷儺儀鉤沉》亦言：「自宋以降，儺儀在宮廷禮儀中的地位日漸下降……娛樂的成份則日漸加強，與儺戲已無太大區別；這樣一種混合著宗教與娛樂的儀式日漸流布民間各地。」⁹⁶此論點明儺已從宮廷禮儀，轉變為民間祭典以及娛樂活動。

鮑老既為社火小戲，必也受到儺戲影響，這點可以由舞鮑老時，扮演者必須戴面具這點觀察，孫楷第於《傀儡戲考原》認為：

近代傀儡有兩派：一以真人扮演，如宋之《舞鮑老》、《耍和尚》等是也。《舞鮑老》、《耍和尚》戴假首，與漢之舞方相同，今戲台扮鬼神及元夕扮傀儡，尚存此制……以真人戴假頭扮演傀儡，始於漢之舞方相。⁹⁷

孫氏以為《舞鮑老》、《耍和尚》與方相氏皆戴假面首，表演模式類似，此言深具見地，然而孫氏卻未能完整的將鮑老與儺戲之關係聯繫起來，筆者以為鮑老與儺戲之關係如下：其一，儺祭在宋代已與社祭交融，《舞鮑老》為社火活動必備項目，兩者必然會產生交流；其二，《舞鮑老》、《耍和尚》、《抱鑼裝鬼》等社火小戲，演出時須帶面具，極可能也與儺戲的假面表演形式有關，曲六乙於《中國儺文化通論》提到：「面具，有著豐富的歷史文化內涵，蘊含著宗教、民俗、巫術、藝術、審美等歷史

⁹⁵ 周芃谷：《面具與戲曲表演研究》（臺北：東吳大學中國文學系碩士學位論文，2009），頁 80。

⁹⁶ 黎國韜：《古劇考原》（廣州：中山大學出版社，2011），頁 99。

⁹⁷ 孫楷第：《傀儡戲考原》，《滄州集》第 1 冊，卷 3，頁 219。

文化信息和多種功能。」⁹⁸又羅麗容《曲學概要》言：「後代發展出的儺舞蹈，也一定戴面具。」⁹⁹足見這些小戲與儺戲深具關聯；其三，本節曾論及儺儀在梁代時吸收佛教文化，唐代時融合踏謠歌舞表演，宋代時則偏重娛樂性質，這三點恰為構成《舞鮑老》表演之要素，鮑老形象與佛教僧侶相關，且是人戴假面扮演傀儡之歌舞表演，又以滑稽詼諧、舞袖郎當之樣貌來祈報神靈、娛樂群眾，其與宋代儺戲之關係已不言可喻。

五、「鮑老」與舞隊、隊戲之關係

檢閱鮑老之相關文獻資料，可發現自宋以降，乃至明、清、民國初年，《舞鮑老》皆為社火舞隊的重要演出項目，尤其在元宵節更加常見，又鮑老為舞隊遊行的一部分，然而鮑老與元宵社火活動之關係為何？鮑老與舞隊、隊戲之關係為何？此皆為本節欲探討之問題。

（一）元宵社火舞隊

本文前已論述鮑老與儺戲及迎神社火活動之關聯，又為節慶演出之常備戲目，社火小戲之演出模式為舞隊形式。經查閱眾多文獻資料，筆者發現鮑老尤其與元宵燈節密切相關，宋代《武林舊事·元夕》舞隊有《大小斫刀鮑老》、《交袞鮑老》兩項，又《西湖老人繁勝錄》載親王試燈，慶賞元宵，全場傀儡表演中亦有《交袞鮑老》。¹⁰⁰元人釋圓至《牧潛集·元宵舞會化緣疏》更將元宵《舞鮑老》之情狀寫出：

危棚掛月，高然錦砌之花；大鼓當風，低颭均臺之柳舞；盡胡笳十八拍，只消童子六七人；鮑老袖長，已是郎當好笑；祿兒腹大，更能旋轉如飛。¹⁰¹

⁹⁸ 曲六乙、錢萐著：《中國儺文化通論》（臺北：臺灣學生書局，2003），頁136。

⁹⁹ 羅麗容：《曲學概要》（臺北：里仁書局，2006），頁133。

¹⁰⁰ 宋·西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，收入《東京夢華錄外四種》，頁111。

¹⁰¹ 元·釋圓至：《牧潛集》，收入《文淵閣四庫全書》集部第137冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），

此疏描寫元宵舞隊中，鮑老舞動長袖，滑稽詼諧之態，「祿兒腹大」則是指鮑老身形臃腫可笑，然而卻能動作婉轉飛旋，此作描摹鮑老舞姿可謂是活靈活現。

《舞鮑老》在明、清元宵賽社中，更是不可或缺的節目，施耐庵也將日常見聞寫入《水滸傳》之中，《水滸傳·第三十二回》提到：

鑼聲響處，眾人喝采。宋江看時，卻是一夥舞鮑老的。宋江矮矬，人背後看不見。那相陪的梯己人卻認得社火隊裏，便教分開眾人，讓宋江看。那跳鮑老的，身軀扭得村村勢勢的。宋江看了，呵呵大笑。¹⁰²

此處雖是敘寫北宋，然而也融入了作者的生活經驗。本回描述宋江在元宵時，於清風鎮賞燈，觀看舞隊表演，由跳鮑老者身體扭動搖擺，可知其歌舞踏謠性質濃厚，也因模樣引人笑樂，而廣受世俗喜愛。

清代元宵，民間社火《舞鮑老》之風持續不墜，清人陳康祺《郎潛紀聞初筆·京師四時之景物》曾言：

元宵節前門燈市，琉璃廠燈市，正陽門摸燈，舞龍亭看燈火，唱秧歌，跳鮑老，買粉團。¹⁰³

北京城內的元宵燈市有前門、琉璃廠、正陽門、舞龍亭等處，其中亦有跳鮑老之舞隊表演，藉由陳氏之筆記，為後世留下珍貴的研究史料。晚清黃遵憲也有詩〈番客篇〉提及元宵時各種各樣的社火小戲：

華燈千百枝，片繞曲曲廊……既醉又飽腹，出看戲舞場。影戲紛牽絲，幻人巧尋撞。藍衫調鮑老，玉瞳輝文康，蹋鞠肩背飛，迅若驚鳧翔。¹⁰⁴

以上為黃氏於元宵時至街市上，欣賞百戲舞隊演出，所觀項目，大致可以區分如下：其一，偶戲（影戲、懸絲傀儡）；其二，雜技（幻人〔即魔術、幻術之類〕、尋撞〔即扶盧、爬竿之類〕）；其三，歌舞（鮑老、文康）；其四，運動表演（踢毬子、踢球）。

卷7，頁3。

¹⁰² 明·施耐庵著，凌賡校點：《水滸傳》上冊，頁472。

¹⁰³ 清·陳康祺著，晉石點校：《郎潛紀聞初筆》上冊（北京：中華書局，1997），頁253。

¹⁰⁴ 清·黃遵憲著：《人境廬詩草》，收入吳振清等編校：《黃遵憲集》上冊（天津：天津人民出版社，2003），卷7，頁200-202。

詩中所言「藍衫調鮑老」值得深究，經筆者檢閱文獻，並無一曲牌或曲調名之為「藍衫調」。那麼「藍衫」又如何詮解？「藍衫」其實是僧衣或道袍一類，又名「方袍」或「海青」，據明人鄭明選《秕言》載：「吳中方言稱衣之廣袖者謂之海青。按太白詩云：『翩翩舞廣袖，似鳥海東來。』蓋海東俊鶻名海東青，白言翩翩廣袖之舞如海東青也。」¹⁰⁵又湯顯祖《牡丹亭·僕偵》：「把柳相公送俺這件黑海青穿擺將起來」¹⁰⁶故知此衣特色在於袖子寬大，而「調」，音「條」，有「挑逗」、「戲弄」之意，亦符合鮑老與《耍和尚》表演時滑稽詼諧的調笑動作，故此處應理解為穿著藍衫廣袖而跳鮑老舞，以逗人笑樂。本文前面曾引楊大年《傀儡詩》言鮑老演出時舞袖郎當，這正與《耍和尚》的裝扮形象相同，兩者皆是身著廣袖僧袍，頭戴假面，手執物件（斫刀、蒲扇）從事歌舞活動。且前已論及鮑老與佛教之間關係密切，再觀察鮑老與大頭和尚在裝扮與表演形式上的接近性，可推知兩者應出自同源。

而文康，應為「文康樂」，據任半塘《唐戲弄》考證：「隋唐間之文康樂，實一歌舞戲也，而有『行曲』與『舞曲』之分。」¹⁰⁷可知文康樂亦為民間舞隊中的歌舞小戲表演，又文康樂本是晉人庾亮死後，其家伎為表紀念而創的假面樂舞，其後被隋代燕樂吸收，稱之為「禮畢」，《隋書·音樂志下》言：「《禮畢》者，本出自晉太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假為其面，執翳（按：羽製旌旗，用以指揮喪事）以舞，象其容，取其諡而號之，謂之為《文康樂》。」¹⁰⁸可知此樂本用於喪家，此樂又與傀儡戲相關，《顏氏家訓·書證第十七》論傀儡子，有「猶《文康》象庾亮」之言¹⁰⁹，亦即借傀儡舞模仿庾亮生前姿態，以為悼念，而此傀儡舞既由樂伎戴假面，持翳搬演，則與鮑老之表演形式深具關聯。是以詩中將文康與鮑老併列，相當耐人尋味，乃因文康樂與鮑老同為傀儡假面樂舞，同質性高，適宜同時演諸場上，只是《文康樂》與佛教僧侶之關係，不似《舞鮑老》或《耍和尚》那麼密切直接。

¹⁰⁵ 明·鄭明選：《秕言》，收入《四庫全書存目叢書》子部第96冊（臺南：莊嚴出版社，1997），卷1，頁8。

¹⁰⁶ 明·湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁書局，1995），頁253。

¹⁰⁷ 任半塘：《唐戲弄》，收入《任半塘文集》上冊，頁207。

¹⁰⁸ 唐·魏徵等：《隋書》，卷10，頁32。

¹⁰⁹ 參見北齊·顏之推著，王利器集解：《顏氏家訓集解》，頁504-505。

直至民國初年，鮑老始終是元宵社火舞隊中的必備劇目，民國八年刊印的《聞喜縣志·禮俗》言：「舊曆元宵前一日至二十三，鄉村競鬧社戶（火），所扮有鮑老、張翁、魚龍、柳翠諸戲。」¹¹⁰可見鮑老在元宵社火舞隊中，自宋代以降，已具有不可動搖之地位。筆者以為，鮑老之所以會頻繁出現在元宵燈節之原因有二：其一，就文化與娛樂層面而論，元宵節是正月之中，承接春節以來，最重要的節日，換言之，年節氛圍，到元宵節達到最高潮，是故元宵燈會上，向來聚集各式百戲雜技，如《隋書·音樂志下》言：

每歲正月，萬國來朝，留至十五日。於端門外，建國門內，綿亙八里，列為戲場……盛陳百戲，自海內凡有奇伎，無不總萃……百戲之盛，振古無比，自是每年以為常焉。¹¹¹

是知元宵節是一年中，除春節外，最為盛大的慶典活動，民眾在觀燈之餘，多少需要憑藉一些百戲雜技來增添過節氛圍，而《舞鮑老》、《耍和尚》等表演，自來是民間社火的重要演出項目，且演出內容滑稽詼諧，適宜散播節日的歡樂氣息，故鮑老與元宵節便緊密地被聯繫起來。

其二，就民俗與宗教層面而論，元宵節是一年起始，自來有祈福報神、祛病除災之習俗，明人沈榜《宛署雜記·民風一·土俗》即言：

正月十六夜，婦女群遊祈免災咎，前令人持一香辟人，名曰走百病……或云終歲今無百病，暗中舉手摸城門釘一，摸中者，以為吉兆。¹¹²

由此可知，元宵節別具民俗與宗教意義，百姓以此為驅邪納福之節慶。而本文前已論及《舞鮑老》這項社火小戲，本有驅疫祈神之作用，與民間儺儀祭祀等宗教活動有深厚的關係，是故鮑老自然也就會經常出現在元宵節民俗活動的場域之中。

（二）隊戲遊行形態

¹¹⁰ 余寶滋修，楊韞田等纂：《聞喜縣志》第1冊，收入《中國方志叢書·華北地方·第86號》（臺北：成文出版社，1968），卷9，頁3下。

¹¹¹ 唐·魏徵等：《隋書》，卷10，頁33。

¹¹² 明·沈榜：《宛署雜記》，收入中國科學院圖書館選編：《稀見中國地方志彙刊》第1冊（北京：中國書店，2007），卷17，頁3。

隊戲可大致可分為宮廷之供盞獻藝、民間賽社之百戲隊舞，以及有更加成熟之演員與故事的正隊戲。馮俊杰於《戲劇與考古·神廟賽社：中國戲劇史的巡禮》認為：

隊戲的特點，一是成套專用於供盞；二是雜，諸般伎藝無所不包；三是靈活，新出現的伎藝可以隨時加進去。這些特點是因賽社的禮節規定和酬神娛人的需要所致……由隊戲而至啞隊戲，又發展到正隊，經過拜殿—街道—舞台的轉換，賽社的演出完成了戲劇史上一次關鍵性的過渡。¹¹³

此處之「隊戲」是就廣義而論，特點在於成套供盞，集合諸種伎藝，以及可隨時靈活併入新的伎藝，多於宮廷拜殿演出。而「啞隊戲」，則是由宮廷走向民間，結合各種民間的百戲、雜技，融合基本裝扮以演故事於街市。「正隊戲」則又是啞隊戲的進一步發展，有較為成熟、完整的演員及故事，演出場所則由街市進入舞台。

《舞鮑老》表演在宋代，亦為隊戲中的一部分，據《武林舊事·聖節》，正月五日「宮廷天基聖節排當樂次」載：

再坐第一盞，箏起【慶芳春慢】，楊茂。笛起【延壽曲慢】，潘俊。
第二盞，箏起【月中仙慢】，侯端。嵇琴起【壽爐香慢】，李松。
第三盞，箏起【慶蕭韶慢】，王榮祖。笙起【月明對花燈慢】，任榮祖。
……第十二盞，諸部合，【萬壽興隆樂】法曲。
第十三盞，方響獨打，高宮【惜春】。傀儡舞，鮑老。¹¹⁴

宋代宮廷的供盞獻藝隊戲中，傀儡戲《舞鮑老》可能正因滑稽調笑，富含節慶娛樂氛圍，受到當局喜愛，而被選入表演項目之中。

隨著隊戲回歸民間，鮑老更為民間元宵社火不可或缺的戲碼，成為遊行於街市間的舞隊雜戲之一，由南宋西湖老人《西湖老人繁勝錄》所言：「清樂社（有數社每不下百人）《鞦韆舞》、《老番人》、《耍和尚》……福建鮑老一社，有三百餘人，川鮑老亦有一百餘人。」¹¹⁵可知民間隊戲盛演鮑老，更有專門扮演鮑老的社團，社員人

¹¹³ 馮俊杰：《戲劇與考古》（北京：文化藝術出版社，2002），頁 23-25。

¹¹⁴ 宋·周密：《武林舊事》，收入《東京夢華錄外四種》，卷 1，頁 352-353。

¹¹⁵ 宋·西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，收入《東京夢華錄外四種》，頁 111。

數多達數百人，這種迎神社火的隊戲遊行，今日尚保存於中國與臺灣各地，成為珍貴的文化傳統。黃竹三在《戲曲文物研究散論·談隊戲》指出：

隊戲只能算是泛戲劇形態的一種……它自隋唐產生以後，於民間、宮廷廣泛演出，應該說對宋元戲曲的形成曾產生過促進作用。在戲曲形成後，隊戲並未泯滅，而是繼續留存、散落於宗教祭祀活動中。¹¹⁶

隊戲如《舞鮑老》一類，大多為小戲形態，僅為基本的歌舞與雜耍伎藝，但由於廣泛演出於宮廷及民間，是故對於宋元南戲、雜劇等，產生推進性的作用，葉明生〈宗教文化在南戲發生學中的地位〉亦言：「宗教文化對南戲的形成影響很大……在南戲的發生中，宗教文化佔有很重要的地位。」¹¹⁷而大戲形成後，跳鮑老則持續保存於宗教祭祀活動之內，融入百姓的日常娛樂中。

六、結語

綜合以上論述，可釐清鮑老實非腳色名稱，確切而論，鮑老乃是戴著假面，模擬傀儡之動作，來從事歌舞表演者的通稱，亦可以《舞鮑老》來稱呼其實際演出之狀態，性質上則以滑稽調笑，來驅疫禳災、報神娛人。鮑老為肉傀儡形態（幼童與成人皆可扮演），且與民間社火隊戲、儺戲深具關聯，對於宋元戲曲、福建南戲之形成與發展，也產生促進性的作用。藉由本文之探討，可獲以下成果：

就鮑老之定義與源流而論，語言文獻資料均採用錢南揚、王國維對鮑老之注釋，認為鮑老為傀儡戲中滑稽詼諧，引人笑樂的古劇腳色，王氏《古劇腳色考》更將「邦老」、「孛老」、「卜兒」視為鮑老的一聲之轉。事實上，鮑老為人擬傀儡之代稱，與腳色無干，而邦老、孛老、卜兒則源自市井俗語，又涉及省文訛變，皆非鮑老之音轉。此外，王國維認為鮑老為婆羅聲轉而來，筆者雖以為未必如此，然傀儡戲與《弄

¹¹⁶ 黃竹三：《戲曲文物研究散論》（北京：文化藝術出版社，1998），頁311。

¹¹⁷ 葉明生：《宗教與戲劇研究叢稿》（臺北：國家出版社，2009），頁279。

婆羅門》皆為唐代民間散樂，不能排除交流的可能，且鮑老深受佛教文化與梵劇之影響，形象與佛僧相近，故就廣義觀之，以人扮演佛僧形象的傀儡從事演出，亦可看作《弄婆羅門》之別類。鮑老又與《耍和尚》甚有淵源，無論在表演的分類、形象、搬演、演出之形態等方面，關係都十分緊密，故徐昆華《金元戲曲方言考·補遺》以方言俗語之角度，推斷大頭和尚臃腫郎當即鮑老相當具有見地。

就鮑老與傀儡戲之關係而論，古稱傀儡木偶為「郭郎（禿、公）」，形象與佛教木僧有關，鮑老舞袖郎當的表演樣態，當是模仿郭郎而來，且兩者之形象與僧侶相近，均為迎神社火之常備節目，故可推斷郭郎是擬人之傀儡，鮑老則為人擬傀儡，而鮑老模擬的對象極可能就是郭郎。鮑老又為肉傀儡之形態，兒童與成人皆能扮演，又與社火活動相關，其對民間南戲產生一定程度之影響性。

就鮑老與假面戲之關係而論，王國維《古劇腳色考》指出鮑老即抱鑼，筆者則判斷抱鑼非鮑老，但兩者確有關聯，原因在於《武林舊事》將抱鑼與鮑老列入「大小全棚傀儡」中，抱鑼亦為人擬傀儡，與鮑老相近。抱鑼為假面舞蹈表演，鮑老為表現傀儡髮禿、善優笑性質，也是透過穿戴假面（頭）進行演出，兩者均為民間儺儀祭祀活動，表演時手執物品為其共通處，且在音樂伴奏上皆運用銅鑼。儺祭本為驅疫禳災之儀節，多元交流下，逐漸融入地方民俗社火之中，《舞鮑老》、《耍和尚》、《抱鑼裝鬼》表演時均戴假面首，即與儺戲表演形式相關，又儺儀在梁代吸收佛教文化，在唐代結合踏謠歌舞元素，在宋代則偏重滑稽調笑的娛樂性質，皆為構成鮑老表演的重要因素。

就鮑老與舞隊、隊戲之關係而論，檢閱諸多文獻資料可發現鮑老為元宵燈節經常演出的社火小戲，是舞隊表演的重要項目，由於跳鮑老時身體扭動，模樣滑稽，引人笑樂，故適宜展現於報神娛人的節慶之中。《舞鮑老》於宋代，為宮廷隊戲中供盞獻藝的一部分，亦為民間社火活動不可或缺的戲碼，迎神遊行隊戲盛演之。正因《舞鮑老》廣泛演出於宮廷與民間，無形間也助長宋元南戲、雜劇之形成，並融入日常生活之宗教祭祀中，成為珍貴的傳統文化。

附件



圖一 焦作市西馮封村金墓社火雕磚 童子僧俑



圖二 臺南「蜈蚣陣」

徵引文獻

一、原典文獻

- 周·列禦寇著，楊伯峻集釋：《列子集釋》，北京：中華書局，2013。
- 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，臺北：藝文印書館，2007。
- 南朝宋·范曄：《後漢書》，臺北：臺灣商務印書館，1988。
- 北齊·顏之推著，王利器集解：《顏氏家訓集解》，北京：中華書局，2007。
- 唐·杜佑：《通典》，收入《文淵閣四庫全書》史部第363冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 唐·段安節：《樂府雜錄》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- 唐·魏徵等：《隋書》，臺北：臺灣商務印書館，1988。
- 後晉·劉昫等：《舊唐書》，臺北：臺灣商務印書館，1981。
- 宋·王灼：《碧雞漫志》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- * 宋·西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，收入《東京夢華錄外四種》，臺北：大立出版社，1980。
- * 宋·吳自牧：《夢梁錄》，收入《東京夢華錄外四種》，臺北：大立出版社，1980。
- * 宋·周密：《武林舊事》，收入《東京夢華錄外四種》，臺北：大立出版社，1980。
- * 宋·孟元老：《東京夢華錄》，收入《東京夢華錄外四種》，臺北：大立出版社，1980。
- * 宋·耐得翁：《都城紀勝》，收入《東京夢華錄外四種》，臺北：大立出版社，1980。
- 宋·郭茂倩：《樂府詩集》，北京：中華書局，1979。
- * 宋·陳師道：《後山詩話》，收入《景印文淵閣四庫全書》集部第417冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 元·張國賓著：《薛仁貴榮歸故里》，收入王學奇主編：《元曲選校注》第1冊，石家莊：河北教育出版社，1994。
- 元·脫脫等：《宋史》，臺北：臺灣商務印書館，1981。

- 元·無名氏著：《朱砂擔滴水浮漚記》，收入王學奇主編：《元曲選校注》第1冊，石家莊：河北教育出版社，1994。
- 元·無名氏著：《墨娥小錄》，收入鍾肇鵬選編：《續百子全書》第18冊，北京：北京圖書館出版社，1998。
- 元·關漢卿著：《感天動地竇娥冤》，收入王學奇主編：《元曲選校注》第4冊，石家莊：河北教育出版社，1994。
- 元·釋圓至：《牧潛集》，收入《文淵閣四庫全書》集部第137冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 明·王衡著，沈泰編：《真傀儡》，收入《盛明雜劇初集》下冊，臺北：廣文書局，1979。
- 明·沈榜：《宛署雜記》，收入中國科學院圖書館選編：《稀見中國地方志彙刊》第1冊，北京：中國書店，2007。
- 明·施耐庵著，凌賡校點：《水滸傳》，臺北：莊嚴出版社，1990。
- 明·范文若：《鴛鴦棒》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》第107冊，臺北：天一出版社，1983。
- 明·徐渭著，周中明校注：《四聲猿》，臺北：華正書局，1985。
- 明·陳與郊：《鸚鵡洲》，收入《南京大學藏古籍珍本叢刊》上冊，南京：南京大學出版社，2005。
- 明·湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，臺北：里仁書局，1995。
- 明·馮夢龍著，顧學頡注：《醒世恆言》，臺北：鼎文書局，1978。
- 明·臧懋循輯：《元曲選》，收入《續修四庫全書》集部第1760冊，上海：上海古籍出版社，2003。
- 明·鄭明選：《稗言》，收入《四庫全書存目叢書》子部第96冊，臺南：莊嚴出版社，1997。
- 清·王奕清：《康熙曲譜》，長沙：岳麓書社，2000。
- 清·焦循：《劇說》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959。

- *清·陸次雲：《湖壩雜記》，收入《叢書集成新編》第95冊，臺北：新文豐出版公司，1986。
- 清·陳康祺著，晉石點校：《郎潛紀聞初筆》上冊，北京：中華書局，1997。
- *清·黃遵憲著：《人境廬詩草》，收入吳振清等編校：《黃遵憲集》上冊，天津：天津人民出版社，2003。
- *任半塘：《任半塘文集》，上海：上海古籍出版社，2006。
- 余寶滋修，楊戟田等纂：《聞喜縣志》，收入《中國方志叢書·華北地方·第86號》，臺北：成文出版社，1968。
- 孫楷第：《滄州集》，北京：中華書局，1965。
- 常任俠著，郭淑芬等編：《常任俠文集》，合肥：安徽教育出版社，2002。
- 董每戡：《說劇》，收入黃天驥、陳壽楠編：《董每戡文集》，廣州：廣東高等教育出版社，1999。
- 錢南揚校注：《張協狀元》，收入《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，2003。

二、近人論著

- 上海藝術研究所、中國戲劇家協會上海分會編：《中國戲曲曲藝詞典》，上海：上海辭書出版社，1985。
- *王國維：《古劇腳色考》，收入《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，2005。
- 曲六乙、錢萋著：《中國儼文化通論》，臺北：臺灣學生書局，2003。
- 李修生：《元曲大辭典》，南京：鳳凰出版社，2003。
- *汪曉雲：〈傀儡戲史中的「郭郎」與「鮑老」〉，《齊魯藝苑》89(2006.4)，頁33-37。
- 車文明：〈台閣：一種古老而廣泛的廣場表演藝術〉，《文化遺產》2(2008.5)，頁16-25。
- 周芃谷：《面具與戲曲表演研究》，臺北：東吳大學中國文學系碩士學位論文，2009。
- 胡可立：〈「月明和尚度柳翠」之表演雛型及演變〉，《中華文化復興月刊》10：1(1977.1)，頁93-100。
- 胡竹安編著：《水滸詞典》，上海：漢語大詞典出版社，1989。

- 胡忌：《宋金雜劇考》，北京：中華書局，2008。
- * 徐昆華：《金元戲曲方言考》，臺北：世界書局，1978。
- 商務印書館編輯部編：《辭源（修訂本）》，北京：商務印書館，2009。
- * 康保成：〈佛教與中國傀儡戲的發展〉，《民族藝術》3（2003.9），頁 58-72。
- 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》，臺北：丹青圖書公司，1985。
- * 張影：〈「鮑老」「孛老」辨釋〉，《藝術百家》77（2004.6），頁 47-49。
- 曾永義：《說俗文學》，臺北：聯經出版事業公司，1980。
- 曾永義：《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版事業有限公司，1988。
- 馮俊杰：《戲劇與考古》，北京：文化藝術出版社，2002。
- 黃竹三：《戲曲文物研究散論》，北京：文化藝術出版社，1998。
- * 葉明生：〈古代肉傀儡形態及與福建南戲關係探討〉，收入溫州市文化局編：《南戲國際學術研討會論文集》，北京：中華書局，2001，頁 283-297。
- * 葉明生：〈古代肉傀儡形態的再探討〉，《中華戲曲》1（2009.6），頁 243-246。
- 葉明生：《宗教與戲劇研究叢稿》，臺北：國家出版社，2009。
- 董錫玖著，中國藝術研究院舞蹈研究所編：《中國舞蹈史》第 4 冊，北京：文化藝術出版社，1984。
- * 廖奔：《宋元戲曲文物與民俗》，北京：北京文化藝術出版社，1989。
- 廖奔、劉彥君編著：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育出版社，2003。
- 劉浩然：《泉腔南戲概述》，泉州：刺桐文史研究社，1994。
- 劉瑞明：〈「鮑老」是木偶戲的雅趣別稱〉，《戲曲研究》74：3（2007.12），頁 120-127。
- 黎國韜：《古劇考原》，廣州：中山大學出版社，2011。
- 龍潛庵編著：《宋元語言詞典》，上海：上海辭書出版社，1985。
- 羅竹風主編：《漢語大詞典》，上海：漢語大詞典出版社，1996。
- 羅麗容：《曲學概要》，臺北：里仁書局，2006。
- * 〔韓〕金順姬：〈《大頭和尚》的源流及形態流變考〉，《中華戲曲》1（2007.6），頁 47-62。

（說明：書目前標示*號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chang Ying, "Interpretation of 'Bao Lao' and 'Zuo Lao'", in *Yi Shu Bai Jia* [Hundred Schools in Art] Vol. 77, No.3 (Jun, 2004), pp.47-49.
- [Song] Chen Shi-Dao, *Hou Shan Shi Hua* [Lyrics of The Little Mountain], Ed. in *Jing Yin Wen Yuan Ge Si Ku Quan Shu* [Imperial Collection of Four] Vol. 417, (Taipei: The Commercial Press Ltd., 1983).
- [Song] Chou Mi, *Wu Lin Jiu Shi* [Memoir of Wulin], collected in *Dong Jing Meng Hua Lu Wai Si Zhong* [Records of Dreams in The East Capital], (Taipei: Ta-li Publishing, 1980).
- Hsu Kun-Hua, *Jin Yuan Xi Qu Fang Yan Kao* [Textual Criticism on Dramas in Jin and Yuan Dynasties], (Taipei: World Book, 1978).
- [Qing] Huang Zun-Xian, *Ren Jing Lu Shi Cao* [Huang Zun-Xian's Poetry], Ed. by Wu Zhen-Qing et al, in *Huang Zun Xian Ji* [Collection of Zun-Xian Huang], (Tianjin: Tianjin Peoples' Publishing House, 2003).
- Kang Bao-Cheng, "Development of Buddhism and Puppet Show in China", in *Min Zhu Yi Shu* [Ethnic Art] Vol. 3 (Sep, 2003), pp.65-67.
- Kim Soon-Hee, "Origin of 'Big Head Monk' and Textual Criticism on Change in Patterns", in *Zhong Hua Xi Qu* [Chinese Dramas] Vol. 1 (Jun, 2007), pp.50.
- Liao Ben, *Song Yuan Xi Qu Wen Wu Yu Min Su* [Cultural Relic and Folk Customs of Dramas in the Song and Yuan Dynasties], (Beijing: China Culture Art Publishing House, 1989).
- [Qing] Lu Ci-Yun, *Hu Ruan Za Ji* [The Record of Hu Ruan], collected in *Cong Shu Ji Cheng Xin Bian* [New Edition of the Collected Serial Publications], (Taipei: Shin Wen-Feng Print Co, 1986).
- [Song] Meng Yuan-Lao, *Dong Jing Meng Hua Lu*, [Records of Dreams in The East Capital], collected in *Dong Jing Meng Hua Lu Wai Si Zhong* [Records of Dreams in The East Capital], (Taipei: Ta-li Publishing, 1980).
- [Song] Nai De-Weng, *Du Cheng Ji Sheng* [Recording the splendours of the capital city], collected in *Dong Jing Meng Hua Lu Wai Si Zhong*, [Records of Dreams in The

- East Capital], (Taipei: Ta-li Publishing, 1980).
- Ren Ban-Tang, *Ren Ban Tang Wen Ji* [Ren Ban Tang Collection], (Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2006).
- Wang Guo-Wei, *Gu Ju Jiao Se Kao* [Textual Criticism on Roles in Ancient Dramas], Ed. in *Wang Guo Wei Xi Qu Lun Wen Ji* [Thesis Collection of Guo-Wei Wang's Dramas], (Taipei: Liren Books, 2005).
- Wang Xiao-Yun, "Kuo Lang' and 'Bao Lao' in the History of Puppet Show," in *Qi Lu Yi Yuan* [Qi Lu Realm of Arts] Vol. 89 (Apr, 2006), pp.34-37.
- [Song] Wu Zi-Mu, *Meng Liang Lu*, [A Record of The Millet Dream], collected in *Dong Jing Meng Hua Lu Wai Si Zhong* [Records of Dreams in The East Capital], (Taipei: Ta-li Publishing, 1980).
- [Song] Xi Hu Lao Ren, *Xi Hu Lao Ren Fan Sheng Lu* [Record of Splendor by The Old Man of The West Lake], collected in *Dong Jing Meng Hua Lu Wai Si Zhong* [Records of Dreams in The East Capital], (Taipei: Ta-li Publishing, 1980).
- Ye Ming-Sheng, "A Study Investigating the Relationship between Pattern of Flesh Puppet and Southern Opera in Fujian", ed. in *Nan Xi Guo Ji Xue Shu Yan Tao Hui Lun Wen Ji* [Thesis Collection of International Academic Symposium on Southern Opera], (Beijing: Chunghwa Book, 2001). pp.283-297.
- Yeh Ming-Sheng, "Re-investigation on Pattern of Flesh Puppet in Ancient Times", *"Chinese Dramas"* Vol. 1 (Jun, 2009), pp.243-246.

