

第四章 出場：說故事的人

說國賊壞奸從佞，遣愚夫等輩生瞋；說忠臣負屈負冤，鐵心腸也須下淚。講鬼怪令羽士心寒膽顫；論閨怨遣佳人綠慘紅愁。說人頭廝挺，令羽士快心；言兩陣對圓，使雄心壯志。談呂相青雲得路，遣才人著意群書；演霜林白日昇天，叫隱士如初學道。口童發跡語，使寒門發憤；講負心底，令奸漢包羞。

故事人人會講、故事時時刻刻在我們身邊。班雅明（W. Benjamin）名文〈說故事的人〉告訴我們，故事不同於小說，因為故事是經驗世界的直接反射，不像小說是在孤寂窮索環境裡的苦思創造。故事是過去工匠時代的主要文學形式，小說則是中產階級興起後的主流文類。故事求其廣袤，以來自遠方傳奇的迷人進入我們的視聽領域；小說則挖掘內在，不斷翻轉有限切近事物可能涵藏的無盡變形與多樣意義。說故事的人和聽故事的人之間存在著一種天真的信賴關係，聽故事的人基本上不會去懷疑人家說的故事，因為一翻身他就轉而變成說故事的人，把故事活靈活現地再傳下去。

羅燁在《醉翁談錄》裡記錄了南宋時代的人們在瓦舍勾欄裡欣賞說話表演時專注入神的神情，我們也可以從上述的文字中想像到當時說話人是如何賣力地講述故事，使盡各種技巧，為了讓台下的觀眾有身歷其境的效果。話本必須讓每個人都能聽懂，所以多半用通俗易懂的白話寫成，大量吸收俚語俗話，並加以提煉，大大提高了小說表現生活、描寫人物的能力。話本作為說話人表演用的腳本、教本，包含說、敷、逗、唱各種表現技法，說話人以此為謀生的手段，必須樣樣精通，他們之間有行業的競爭，所以話本一般都有曲折的情節，情節發展的節奏比較快。不允許冗長的、靜止的景物描寫。與情節發展關係不大的心理描寫也盡量地壓縮。觀眾不像讀者那樣一卷在手，有反覆體會、品嚐、回味的餘地，說話人必須把故事的來龍去脈、把人物的經歷來由交代得清清楚楚。故事必須有頭有尾、結構嚴密、前後照應。說話人要吸引聽眾，必須有飽滿的感情、鮮明的愛憎，這也就成為話本的一個特點。說話人講述故事的時候，常常根據自己的生活體驗以及歷史知識、文學知識，發揮想像虛構的能力，隨時添枝加葉，以喚起聽眾的趣味。講到枯燥的地方，三言兩語，一帶而過；講到熱鬧的地方，極力鋪張渲染，盡量盤旋。

一部電影的拍攝，它片斷性的表演，必須透過攝影機、照明設備、剪輯技術以及幕後工作人員合力組合出一篇故事，透過播映機器將故事演說出來。它的

每次放映都可以重複一字不漏地演說著相同故事，而不是宋代說話表演，每一場演出都充滿了不可預知性，每一場的演說故事都是獨一無二的演出。觀眾觀看電影是透過攝影機鏡頭看見故事，電影陳述故事的力量是強大的，它包圍了我們的視覺與聽覺，使我們不再和故事保持距離，一定的主客位置，電影都在這一切混淆不清，聽眾可以進出故事營造出的時空，擴大強化了對周圍世界的關注範圍，我們可以將自己身處的真實置換於影片中的虛構世界，每一部電影、每一篇的故事都像是一場旅行。

「說話」是師徒相傳的，話本也不斷地被修改、增補、潤色，所以話本在本質上是一種世代累積的集體創作。話本是應居民群眾精神生活的需要而產生的，因此在話本中除了帝王將相、才子佳人，還有大量小商人、店員、小手工業者登上了小說的舞台。下層市民作為被同情、被理解、被歌頌的角色出現在小說裡。話本小說直接和市民見面，受他們的鑑別、評判，所以能在很大程度上反映他們的喜怒哀樂、表現他們的追求和理想。在中國，在戲還沒上台前，整個勾欄、戲台周圍都得拉上黑布簾，因為戲是不能見光的。這一點與觀看電影經驗相反，在電影未開映前，戲院的燈光打在戲台上一塊不起眼的灰布，直到播映那一刻起，戲院裡一片漆黑，接著影像、聲音映入我們眼簾，電影述說故事就像作夢一樣，讓人無法逃脫它的網羅。電影使說故事的力量變得更強大了，它總是讓人無法喘息，無法拒絕它的影像直接植入觀賞者的內心。相反地，宋代藝人在勾欄裡述說故事則是不斷與觀眾們唱和著，透過聲音、肢體動作與觀眾分享他的故事，他是一個快樂的分享者、說書人，以一種活潑輕鬆的方式成為你的夢、你的幻想。

近千年來，我們無法完全消滅故事迷人的地方。故事迷人，因為它和我們的生活經驗在同一層次，沒有添加太多複雜的哲理、反思與纏結的邏輯；故事迷人還有一個理由是它會與現實經驗產生直接的對照效果。用班雅明的說法，故事總是有用的，它發揮對現實的直接諮詢作用，只不過故事要產生教訓，我們得先相信故事、先進入故事的情境。

第一節 宋代：書會與才人老郎

一個書會先生看見，就在法場上做了一隻曲兒喚做「南鄉子」。

——宋代話本《簡帖和尚》

隨著宋代城市（汴京、臨安）的興盛及居住人口的增加，如何為城鎮市民提供帶有消遣、娛樂、有趣的精神食糧，成為仰賴城市生活的說話藝人必須面臨的現實考驗，也是說話表演能否繼續生存和擴大表演市場的先決條件。職業說書是從何時開始？早在唐之前，擅長講說故事的人如曹植、侯白等，他們的身分

並不是表演講唱伎藝的優人，曹植可能是模仿優人的表演，其他的情況不太清楚，應該不是職業說書。李昉《太平廣記》卷二四八引隋侯白《啓顏錄》：

侯白在散官、隸屬楊素。愛其能劇談，每上番日，即令談戲弄，或從旦至晚，始得歸。纔出省門，即逢素子玄感，乃云：『侯秀才可以玄感說一個好話。』白被留連不獲已，乃云：『有一大蟲欲向野中覓肉。』

此處記侯白說故事的行爲。有一點值得注意，他深受大眾的歡迎，聽他說故事的聽眾很多，但是他的身分是「儒林郎」，並不是職業說書人。在唐代有一些資料顯示，當時的寺院、宮廷、文士家中都有人在聽說故事以爲娛樂，然而真正對白話小說有直接影響的是那些說故事娛樂大眾，並藉此以作生計的職業說書人。

說話表演作爲一種專業的表演藝術，自有它的一套表演程式和術語。其中一個專業術語就是「話」，「話」的意思是「故事」，所以「說話」是「說故事」，只有把「話」解作故事，上述這些常見詞語才能有正確的解釋。「話」這個行業語可以作爲考察職業說書開始的一個標準。從資料看，侯白的《啓顏錄》的「說一個好話」（即「說一個好聽的故事」）。由此推論，隋職業的說書伎藝應該從唐宋時期開始。唐代的變文是以歌唱來表達，而宋代說話從現存的早期作品來看則韻文成分較少，文中「有詩爲證」的部分則是吟誦帶過。內容方面，則是宗教爲主，和說話以市民日常生活、歷史故事等爲主不同。由於宋代的說話徹底地改變了昔日的傳播方式、傳播管道，而且說話表演在很大程度上促進了小說創作的繁榮並使它職業化。當時較大的城市都有書會。

說話人的職業，在北宋時便已經盛行。明郎瑛《七類修稿》就這樣說道：「小說起於宋仁宗」。孟元老南渡之後，追憶汴京的繁華，寫下《東京夢華錄》，在「京瓦技藝」條下裡，當時說話分爲幾種形式，有小說、合生、說諢話、說三分等等。從事這類表演叫做「說話人」。「說話」這個稱呼，是唐宋人的通俗語，所指的就是「說故事」。自南宋高宗定都臨安，隨之把過去在汴京時的事物也移植在這裡，因此說話的記載越來越多，演說的故事也更爲繁多，也意味著觀賞「說話」表演成爲南宋人主要的休閒娛樂活動。南宋詞人陸游《小舟游近村舍舟步歸》的詩中亦有所提及說話表演，普遍於民間各處，這首詩是這樣描述：「斜陽古柳趙家庄，負鼓盲翁正作場。死後是非誰管得，滿村聽說蔡中郎。」即爲盲藝人在農村用鼓子詞¹說唱東漢蔡邕的故事，由此便可得知「說話人」不但在城市中表演，他們也經常會到鄉下巡迴演出。

¹ 鼓子詞的表演方式是以說散文，唱用韶文（有韻），使用同一曲調反覆多次，以鼓伴唱，常以敘事或寫景。

書會與才人

宋代之前沒有職業作家，更沒有靠稿費生活的作家。中國歷代的文學家大多是官員和有錢的士大夫，他們生活的經濟來源絕大部分靠俸祿或家庭收入，沒有只靠創作為生的。據宋人洪邁《容齋隨筆》記載：「作文受謝，自晉宋以來有之，至唐始盛。」隨之在南宋時期，開始出現專門編寫故事的行業團體——「書會」，其中的創作者——書會先生、才人，則是以專門撰寫小說作為賺取生活費的主要來源。吳晟認為書會最早記載李光「戊辰冬，與鄰士縱步至吳由道書會，所課諸生作梅花詩，以先字為韻，戲成一絕句。三，由道來昌化，索前作，覆次韻三首，並前詩贈之」²，我們無法確切得知書會是何時出現，已不可考。據吳自牧《武林舊事》所述，書會在宋末元初已經興盛。書會的成立起初也只是官學以外讀書準備科舉的地方³，由於書會成員多以窮書生居多，再加上他們經常與瓦舍藝人來往，起初也只是協助藝人們編寫腳本，純屬玩票性質，但到了南宋後期，卻成了專業工作。

宋代瓦舍藝人所用的演出腳本是由書會先生所編寫，如後來元雜劇《藍采禾》的唱詞云：「這的是才人書會劃新編」，「依著這書會社恩官求些好本領。」話本小說《張生彩鸞燈傳》、《簡帖和尚》、《合同文字記》、《陳巡檢梅岭失妻記》，都在結尾處有說書人的套數：「話本說徹，權作收場」。《西廂記諸宮調》引詞云「裁剪就雪月風花，唱一本兒倚翠偷期話」，從雜劇、南戲到說話表演⁴都得根據著書會先生寫的話本（腳本）表演。所謂的「書會先生」，也稱為「才人」，而「老郎」則是屬於「雄辯社」等組織的職業藝人，但並非泛指一般藝人，而是專指知名度高、輩分高、演藝精湛的藝人。「京師老郎」則是南宋臨安說話人對昔日汴京前輩藝人的稱呼。⁵雄辯社是一個職業性團體，它是訓練說話人學習說講技藝的組織，它與書會最大不同就是僅重視訓練教學、磨練演技而非著重創作、編寫腳本。我們可以從宋話本、宋元雜劇以及戲文中，都可以看到他們的身影。「才人」一詞最早出限於漢代的女官名稱上，到了南宋，話本《宦門子弟錯立身》及《楊溫攔路虎傳》便提到「才人有詩，說得好」這句話，這裡所指的「才人」為話本的提供者，在元代的戲曲作者也稱為「才人」。和「才人」密不可分的團體是「書會」，它有點像是提供話本或戲劇腳本的一種同業組織。在「書會先生」之中，有些是不得志的文人，他們幫職業的藝人編寫劇本，為他們寫作話本作為「說話」的腳本，也有些文人直接成為了專門從事表演的藝人、說話人以及擔任

²吳晟，《瓦舍文化與宋元戲劇》，（北京：中國社會科學出版社，2001年）。

³耐得翁《都城紀勝》〈三教外地〉記載：「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。」

⁴說話表演包括了商謎、詞話、諸宮調、樂府、小曲、合生、唱賺等等。

⁵可見宋話本《史弘肇龍虎君臣會》。

起「寫掌記」負責抄寫、加工及整理劇本等工作。在《宦門弟子錯立身》第十二出：「(末白)都不招別的，只招寫掌記的。(生唱)【麻郎兒】我能添插更疾，一管筆如飛。真字能抄筆記，更壓著御京書會。」宋元時期的書會成員較為複雜，有文武官員，如史九敬先、李直夫、楊梓、吳仁卿、高明；有官階中、下的官吏，如李文蔚、尚仲賢、馬致遠；有醫生，如蕭天瑞、蕭德祥、李取進；有商人如施惠；有太學生黃可道，有卜筮術士如鄭聚德；有說話人關四；有唱優趙文殷、張國賓、紅字李二、花李郎。當時的大城市都會成立書會組織，並且以所在地來命名。如永嘉書會(溫州)之旗下才人有史九敬先、九山書會-蕭德祥、古杭書會、武林書會、玉京書會(杭州)、元貞書會、敬先書會-紅字李二、花李郎、馬致遠。

說話藝人與技藝

說話人必須有些本事，說故事的能力必須受到觀眾的認可，不然無法在眾多瓦舍勾欄中餬口飯吃。在羅燁《醉翁談錄小說開闢》⁶就指出說話人從小要

幼習《太平廣記》，長攻歷代史書。煙粉奇傳，素蘊胸次之間；風月須知，只在脣吻之上。《宜堅志》無有不覽，《瑤瑩集》所載皆通。動哨、中哨，莫非《東山笑林》；引倬、底倬，須還綠窗新話。論才詞有歐、蘇、黃、陳佳句；說古詩是李、杜、韓、柳篇章。舉斷模按，師表規模，靠數演令看官清耳。只憑三寸舌，褒貶是非；略口團萬餘言，講論古今。說收拾尋常有百萬套，談話頭動輒數千回。說重門不掩底相思，彈閨閣難藏底密恨。辨草木山川之物類，分州軍縣鎮之程途。講歷代年載廢興，記歲月英雄文武。有靈怪、煙粉、傳奇、公案、兼朴刀、桿棒、妖術、神仙。自然使席上風生，不枉教做間星拱。⁷

值得一提的是，宋代瓦舍的說話藝人皆把《醉翁談錄》和《綠窗新話》視為重要

⁶ 《醉翁談錄》為宋代筆記。羅燁編。羅燁，廬陵(今江西吉安)人，生平不詳。此書國內久佚，在日本發現。西元1941年在日本影印，稱「觀瀾閣藏孤本宋槧」。它實際可能是宋末元初作品。此書分10集，每集2卷，其中保存了大量關於古代(主要是宋代)的話本、戲曲和其他通俗文學的研究資料。它轉述了《太平廣記》和唐宋其他傳奇小說書籍裏面的故事，另外還採錄了一些詩詞雜俎之類。有許多故事可資考證宋元的話本、戲曲。書中甲集卷一〈舌耕敘引〉尤為小說史研究者所注意。其中〈小說開闢〉裏，分話本小說為靈怪、煙粉、傳奇、公案、兼樸刀、桿棒、妖術、神仙8種。每種列舉若干種小說名目，如《紅蜘蛛》、《三現身》、《十條龍》、《攔路虎》、《石頭孫立》、《青面獸》、《花和尚》、《武行者》等，共計107種。這些資料都很珍貴。除此之外，它還提出「夫小說者，雖為末學，尤務多聞。非庸常淺識之流，有博覽該通之理」，在同一卷的〈小說引子〉裏，稱話本「言非無根，聽之有益」，充分肯定了話本家的才學和小說在社會生活中所能起的作用。這些在當時是罕見的有關話本的理论。另有一種《醉翁談錄》，宋金盈之著，記唐代遺事、宋人詩文和宋代京城風俗等，和此書有很小的一部分相同。

⁷ 宋羅燁《醉翁談錄》，台北：世界書局，頁3。

的參考書。在《醉翁談錄》和《綠窗新話》⁸書裡，形式上出現「凡例」、「讀法」，每篇話本都會加註評點及大綱，像是羅燁《醉翁談錄》的甲集卷一〈舌耕敘引〉裡，會在每個章回附上他個人認為說話者應該用何種讀法呈現給觀眾，「談論古今，如水之流」、「講一朝一代故事，頃刻間捏合」等等，特別重視說演時的現場效果，說話人必須隨時關注到台下的觀眾情緒，巧妙拿捏。羅燁認為一個優秀說話人的技巧，必須是：

講論處不滯搭、不絮煩；敷演處有規模、有收拾、冷淡處提掇得有家數，熱鬧出敷演得越久長。曰得詞，念得詩，說得話，使得砌。言無訛舛，遣高士善口贊揚；事有源流，使才人怡神口差訝。⁹

後來「說話人」爲了便於講述和傳播，將故事給記載下來，形成後來的「話本小說」。它的主要功能是供給表演藝人的腳本之用，並不是直接提供給大眾閱讀；到了明代「擬話本」的出現，才是供給一般大眾閱讀。從灌園耐得翁《都城紀勝》、吳自牧《夢梁錄》及周密《武林舊事》¹⁰中，我們得知「說話」的分類

⁸ 《綠窗新話》爲宋代傳奇小說集。編者皇都風月主人，生平不詳。書共2卷，154篇。羅燁《醉翁談錄·小說開闢》曾提到這本書，且其中又無宋以後作品，可據以確定它爲宋人所編。《綠窗新話》多系節錄或改寫前人志怪、傳奇、野史筆記而成，目的在於提示故事情節，供說話人作爲臨場敷演的藍本。如《劉阮遇天臺仙女》原出《幽明錄》，《玉簫再生爲韋妾》原出《雲溪友議》，《崔生遇玉卮娘子》原出《玄怪錄》，《星女配姚禦史兒》原出《異聞集》，《陶奉使犯驛卒女》原出《玉壺清話》，《崔護覓水逢女子》原出《本事詩》，《趙象慕非煙擢秦》原出《麗情集》，《楊生私通孫玉娘》原出《聞見錄》等。而出於《青瑣高議》的尤多，如《任生娶天上書仙》、《錢忠娶吳江仙女》、《張浩私通李鶯鶯》、《張翥驪山遇太真》、《楊貴妃私通安祿山》、《周簿切脈娶孫氏》等。這些作品，大多描寫男女神鬼的愛情和文人才女的軼事，又時以豔詞褻語點染其間。有的作品對後世戲曲、小說影響頗大，如《王子高遇芙蓉仙》即宋元戲文《王子高》本事。而注出《剡玉小說》的《金彥遊春遇會娘》，亦即《醉翁談錄》所載宋人話本名目中《錦莊春遊》之所本。由此可文曰人創作與民間說話相互影響之關係。

⁹ 宋羅燁《醉翁談錄》，台北：世界書局，頁5。

¹⁰ 據宋人筆記記載，兩宋說話人極多；且彼此擅長之故事與表達方法不同，分成四家有數。這類記載以都城紀勝、夢梁錄較爲詳細。引述如下：

「說話有四家：一者小說，謂之銀字兒。如煙粉；靈怪；傳奇；說公案，皆是搏刀趕棒及發跡變泰之事；說鐵騎兒，謂土馬金鼓之事。說經，謂演說佛書；說參請，謂賓主參禪悟道等事。講史書，講說前代書史文傳，興廢征戰之事。最畏小說人，蓋小說者能以一朝一代故事頃刻間提破。合生與起令隨令相似，各佔一事。商謎、舊用鼓板吹賀聖朝，聚人猜詩謎、字謎、戾謎、社謎，本是隱語。（引述南宋灌園耐得翁都城紀勝瓦舍眾伎條）說話者，謂之舌辯。雖有四家數，各有門庭。且小說名銀字兒。如煙粉；靈怪；傳奇；公案；朴刀捍棒、發跡變泰之事。有譚淡子、翁二郎、雍燕、王保義、陳良甫、陳郎婦棗兒、徐二郎等，談論古今，如水支流。談經者，謂演說佛書；說參請主，謂賓主參禪悟道等事。有寶庵、管庵、喜然和尚等。又有說誦經者戴忻庵。講

在南宋時更為細緻。在耐得翁《都城紀勝》中說到，說話有四家：分別是小說，又稱銀字兒，說講的故事如煙粉靈怪傳奇；說公案、包含搏刀趕棒、發跡變態的故事；說鐵騎兒指的是士馬金鼓之事。二家則是說經，講的是佛殊、參禪悟道等事，沿襲唐代僧徒的「俗講」，不過在宋代已經不太受歡迎了，如《大唐三藏取經詩話》。三家則是講史書，說的就是一些稗官野史之類的故事。最後一家就是合生，所指的是說學逗唱之事，表演上結合舞蹈和音樂。從事這類表演的人士不僅限於男性，女性也有參與演出。在宋代洪邁《夷堅志·支乙集》中記載：「江浙堅路岐女，有慧黠，知文墨，能在席上指物題詠，應命輒成者，謂之合生；其滑稽含翫諷者，爲之喬合生，蓋京都遺風也。」敘述這些遊走各村落間的女藝人都要具有相當的文才和口才，這樣才能到處遊走謀生。回到「小說」分類的部分，小說分爲銀字兒，其中煙粉所指的是煙花粉黛，多以才子佳人或是愛情故事居多，靈怪所說多半是神仙鬼怪、光怪陸離的故事，傳奇專講人世間悲歡離合的故事。說公案，多講述一些動刀舞劍、俠義故事，要不就是說些時運弄人遇合之故事，至於說鐵騎兒，講的都是些戰爭之故事。在「說話」中，只有小說是四家表演裡最受歡迎，也是表演中最難的一種。在臨安有很多專講小說的高手，像是《夢梁錄》中記載有譚淡子等六人，《武林舊事》裡，周密記有蔡和等五十二人，這其中也有女性說話人，例如陳郎娘棗兒、史蕙英。《武林舊事》卷六「諸色伎藝人」條中，所羅列的諸色伎藝有十九種，而且每一種都有女性參與。（見圖三）

11



史書者，謂講說通鑑，漢、唐歷代書史文傳，興廢征戰之事。有戴書生、周進士、張小娘子、宋小娘子、邱機山、徐宣教。又有王六大夫，元係御前供話，爲幕士請給，講諸史俱通。於咸淳年間敷演復華篇及中興名將傳，聽者紛紛。蓋小說能講一朝一代故事，頃刻間捏合。合生與起令隨令相似（案：元脫合生二字），各占一事也。商謎者，先用鼓兒賀之，然後聚人猜詩謎、字謎、戾謎、社謎，本是隱語。」（宋吳自牧夢梁錄二〇小說講經史條）

細讀上引二段文字，我們可以得知說話四家數者，所指一曰小說；二曰說經、說參請，或講譚經；三曰講史；四曰合生。商謎以下不在四家數者中。其中第二家數，雖然是說經俗講，但是離開寺院，流入瓦舍必然多少具有娛樂的效果。第四家數和生，可惜已經無作品流傳了。據宋洪邁夷堅支志乙卷六曰：「江浙有路岐伶女，有詰慧，知文墨，能於席上指物題詠，應命輒成者，謂之合生。其滑稽含玩諷者，謂之喬合生。蓋京都之遺風也。」直至南宋合生仍然流行民間。第一小說、第三講使家數者，爲宋代說話表演的主流。而小說之體與講史之體差別在小說是在說一故事而且立知結局，就像是今日的电影，也是說一個立知結局的故事，這些故事不像講史之體，敘述史事還參雜虛辭，且全爲長篇小說，而是多以短篇，不會太長爲主。

¹¹轉引自游惠遠著《宋代民婦的角色與地位》（台北：新文豐出版公司，1998），頁73

項目	女性藝人	女 男 比 例
演史	張小娘子、宋小娘子、陳小娘子	3:26
說經	陸妙慧、陸妙靜	2:15
小說	史惠英	1:52
影戲	李二娘、王潤卿、黑媽媽	3:16
唱賺	媳婦徐	1:22
小唱	蕭婆婆	1:8
嘌唱	施二娘	1:13
鼓板	陳宜娘、潘小雙	2:12
雜劇	慢星子、王雙蓮	2:37
雜扮	卓郎婦	1:25
唱京詞	蔣郎婦、吳郎婦	2:2
諸宮調	高郎婦、王雙蓮	2:2
唱要令	郭雙蓮	1:18
覆射	女郎中	唯一
撮弄雜 劇	王小仙、女姑姑、施小仙	3:16
泥丸	王小仙、章小仙	2:2
女颯	韓春春、繡勒帛、錦勒帛、賽貌多、僂六娘、後輩僂、 女急快	7:0
打彈	林四九娘	1:5
散耍	姚菊	1:4

圖三：《武林舊事》卷六「諸色伎藝人」男女伎藝人比例圖

這些說話人的口才可必須是「談論古今，如水之流」。¹²元朝胡祇通《紫山大全集》第八卷裡，有一篇文章是女說話人黃氏所作，題作《黃氏詩卷序》¹³，這篇序講說到一個女藝人說唱必須具備九個條件：

1. 姿質濃粹，光彩動人。
2. 舉止閑雅，無塵俗態。
3. 心思聰慧，洞悉事物之情狀。
4. 語言辨利，字真句明。
5. 歌喉清和圓轉，累累然如貫珠。

¹² 《夢梁錄》第20卷。

¹³ 孫楷第《俗講說話與白話小說》頁11 河洛出版社，1978年版。

6. 分付顧盼，使人解悟。
7. 一唱一語，輕重疾徐，中節合度，雖記誦嫻熟，非如老僧之誦經。
8. 發明古人喜怒哀樂，憂悲愉快，言行功業；使觀聽者如在目前，諦聽忘倦，為恐不得聞。
9. 溫故知新，關鍵詞藻，時出新奇，使人不能測度為之限量。

上述中「分付顧盼」所指的要有「表情」。「溫故知新」則要有創新的意思。這些條件應該不只限於女性，男性說話人應該也是。身為說話人從事表演應該要隨時注意觀眾，他所傳達的字字句句都有讓觀眾清楚明白，甚至是受到歡迎，觀眾可是花錢來勾欄感受的，怎可怠慢。

社與戲班

宋人的行業意識很強，各行各業都有自己的同業行會組織。自宋代起娛樂業發展日見雛形，觀賞表演不再只提供給王孫貴族，一般大眾都能前來觀看。從業者因而增多，表演更為迎合一般民眾的口味，表演者得力求精益求精，才能抓得住觀眾，使得各種文藝活動趨於專業化。藝人的行會組織自北宋起開始成立。如蹴球普遍發展，出現專門研究和傳授踢球技術的社團組織「圓社」或「齊云社」。宋代的娛樂組織多稱為「社」，相當於工匠行會之「作」，商業行會之「行」、「市」、「團」。臨安的「社」名類繁多，如：雜劇—緋綠社，影戲—繪革社，說話—雄辯社，清樂—清樂社，使棒—英略社，相撲—角抵社，傀儡戲—傀儡社，蹴球—圓社，此外還有香藥社、川弩社、同文社、同聲社、翠錦社、錦體社、古董清音社、台閣社、窮富賭錢社、打球社、射水弩社等。這些民間文藝社團相當於工商業行會，主要具備如下功能：

1. 行內協調。出現了「社條」行規，制訂行業規範，約束成員遵守職業道德。也有社首、班手等行會首領。¹⁴
2. 應付官府科差與和雇，為宮廷、管府、駐軍提供娛樂服務。
3. 參與組織大型社會娛樂活動，如杭州經常舉辦大型歌舞活動，由這些社團各自組織舞隊。¹⁵

這些行會與社團組織的舞隊與鼓樂，平時也提供民眾娛樂服務，如酒庫開沽就「差雇社隊鼓樂」繞街過市。一般行會對公共活動、廟會往往獻送財物，文藝社團則獻送自己所長的服務。「社」具有行會的一些特徵，但沒有工商業的

¹⁴如唱賺的社條規定，「如對聖案，但唱樂道、山居、水居、清雅之詞切不可風情問柳、絕治之曲；如此則為讀經，社條不賽。」見《事林廣記》續集卷7。

¹⁵《夢梁錄》〈元宵〉繼元宵時舞隊，如「清音、遏云、掉刀鮑老、胡女、劉褒、喬三教、喬迎酒、喬親事、教鍾架兒、仕女、諸國朝、竹馬兒、村田樂、神鬼、十齋郎各社，不下數十。更有橋宅眷、汗龍舟、踢燈鮑老、象社。」

「作」、「行」等行會組織那樣的嚴密和持久。由於有大量遊走不定的路岐人存在，加以娛樂業本身的不確定性，當時的服務業比較工商業更為非正式性，行內規範與協調的約束力相對有限。有的「社」還可能是向「會」獻送時的臨時組合，或獻送的一種具體形式。此外，有的「社」可能不是行會組織，只是一種鬆散的或臨時的同好合夥。¹⁶再者，宋元以來的藝人都得必須拜師學藝，各有師承，凡入社的藝人都得該項技藝學習精熟才行。以雄辯社為例，每逢遇到社會，各社趁著迎神舉辦祭賽彼此較勁比賽。這些城市的表演藝人原先都是在瓦舍勾欄裡表演，不過只要遇到在《夢梁錄》裡說的：「每逢神誕日，諸行市戶，俱有社會」。這些日子，所有藝人都會趁著熱鬧慶祝時表演，順便打打名氣，招攬觀眾。

至於戲班，最早出現在宋朝。元代以前的戲班具有家族特色，所有表演技藝的傳授通常是家族世代相互傳襲而成的。戲班裡掌管理及接洽表演事務的人都是由家族長輩擔任，戲班裡在一個城市居住，通常是集中在一起。如汴京藝人住在「中曲」，宋羅燁《醉翁談錄》卷一云：「中曲者，散樂、雜班之所居也。」臨安藝人住在融和坊，南宋吳自牧《夢梁錄》裡提到民間逢行會或宴會，「接用融和坊、新街及下瓦子等處散樂家女童裝末，加以弦索賺取」。戲班時而於勾欄駐場演出，時而遊走各鄉各城表演。

南宋龐大的文化娛樂隊伍仰賴市場為生，一旦市場受到干預，藝人就會無以維生，甚至鋌而走險。元代關於對民間樂的禁令剝奪了許多民間藝人謀生的途徑，以致杭州說話藝人竟聚眾千人舉義的情形出現。這反映了杭州娛樂市場相當具有規模，發展蓬勃，備受政府干預阻擾發展之下，竟演變成聚眾抗議引發社會動亂。

第二節 現代：香港電影工業與編導

近五十年的香港電影發展經過幾個階段。從西元 1949 年底到 1966 年中，是香港電影的繁榮時期。受新中國成立的直接推動，長城、鳳凰、中聯等公司先後成立。西元 1952 是香港影壇相當重要的一個年頭：52 年初香港政府先後兩次將十名左派影人驅逐出境；同年，大陸市場正式關上大門，這對並不怎樣依賴內地市場的粵語片影響不大，但對國語片來說，卻無疑是一個沉重的打擊。這其間，長城、鳳凰和廖一原主事的新聯影業公司聯成一線，成為香港左派電影事業的核心。翌年，獲美國方面經濟支持的亞洲影業有限公司成立，主持人是張國興，重要作品有《傳統》（唐煌，1955）、《長巷》（卜萬蒼，1956）、《半下流社會》（屠光啓，1957）等。同年十月，王元龍、張善琨、胡晉康、嚴幼祥等業界人士組成

¹⁶見話本《鄭節使立功神臂弓》，開封府富豪張俊卿等，約十個朋友起社。

「祝壽勞軍團」，訪問台灣，是為國民黨政府遷台後第一次接待海外電影團體³，三年後正式成立「自由總會」（原名為「港九電影從業人員自由總會」，一年後改稱「港九電影戲劇事業自由總會」）當時所有電影若要在台灣發行，拍戲之前都要跟「自由總會」登記，沒有他們的證書，台灣方面不會通過，影片便不能在台灣發行。

同時邵氏兄弟公司、電影懋業公司崛起，這兩家電影工業具有雄厚的資本之外，還擁有或培養了一批卓有才能的導演、演員和技術人員。以邵氏兄弟公司、電影懋業公司兩大製片廠為例，培養屬於自己的電影明星遂成為首要任務。派出星探到街上發掘「可造之才」，是五〇年代初期一般電影公司喜歡採用的方法，也的確造就了像林黛、樂蒂、尤敏等紅極一時的巨星。除此以外，則是由電影公司自行開設「演員訓練班」，長期有計畫地招考和培訓新人，使他們經過專業老師的電影知識傳授和「舞術、武術、騎術、歌唱」等表演技術的學習，從一個對電影表演毫無所悉的年輕人變身成一個「準明星」，又讓他們在公司拍攝的影片中參與演出實習，在表演的第一線汲取實際演出經驗。再用七年以上的長期合約把這些新人簽為「基本演員」，不斷給與他們各種演出機會。所謂「熟能生巧」，電影的表演其實也是一種技術，可以從不斷學習和練習中掌握精髓，在短時間之內就可以成為一個「出得場面、對得鏡頭」的明星。像邵氏公司創辦的「南國訓練班」，就是聲譽卓著的明星搖籃，六〇至七〇年代的大批男女明星都是從這裡培養出來的，包括：李菁、何莉莉、秦萍、鄭佩佩、狄龍、姜大衛、傅聲、李修賢等，其成名之路都大同小異。這個時期的香港電影呈現出百家興起、百花齊放的繁榮景象，十六、七年間共拍攝了四千多部影片，平均每年二百多部，西元 1961 年最多，出產三百部。

朱石麟是這個時期最具代表性的一個導演，他改變了戰後香港電影以反映內地幾個大城市的市民生活為主要內容的畸形現象，把它帶回香港這個現實的環境之中，鏡頭的焦點對準了香港的現實問題。為龍馬、鳳凰、長城等公司創作出了《誤佳期》（與白沈合導）、《一板之隔》、《中秋月》、《一年之計》、《新寡》等一系列在思想上、藝術上都有傑出成就的影片，成為這一時期香港新現實主義電影學派的領導者。另一個代表人物是李翰祥，他在西元 1954 年加入邵氏公司，九年間執導了二十四部影片。他匠心獨運的導演風格存在著絢爛雕琢和樸實淳厚的兩面，特別醉心於表現古代生活和古代文化，創造出了適於表現中國風味的民間故事的片種「黃梅調電影」。他創作的《貂蟬》、《江山美人》先後獲得亞洲影展的最佳導演獎、最佳影片獎。這個時期的代表性作品還有陶秦的《四千金》、袁仰安的《阿 Q 正傳》、易文的《星星、月亮、太陽》、秦劍的《慈母淚》、李鐵的《危樓春曉》、盧敦的《十號風球》、李晨風的《人海孤鴻》、楚原的《可憐天下父母心》、王為一的《七十二家房客》等等。戲曲片的代表作有《寶蓮燈》、《帝女花》、《紫釵記》。還有，自西元 1949 年開始拍攝的功夫片系列《黃飛鴻》，在

五〇年代連續拍了二十六部，均由胡鵬導演、關德興主演，創造了世界片集的最高紀錄。

從西元 1967 年到 1978 年，是香港電影發展的轉型時期。西元 1966 年內地開始的文化大革命波及香港，使得曾在香港電影創作中佔據主導地位的公司如長城、鳳凰、新聯等大幅度減產，影響力大降。另一方面，六〇年代的香港已從半中半西、半新半舊的轉口貿易港逐漸發展成具有獨立實力的工商業大城市，經濟起飛，七〇年代進入空前的繁榮。人們的電影觀念隨之產生了變化，從講求「教化作用」變為強調「娛樂模式」，即通過消費為觀眾提供娛樂消閒的功能，同時也強調社會閱讀模式——即通過電影這一傳播媒介使觀眾認識社會和人生。於是，為適應觀眾的需要，香港電影開始轉型，脫離了過去的社會寫實傳統，逐漸發展起完全以娛樂為目的的各種類型電影。新派功夫武俠片成為這個時期的主流，七〇年代初曾佔年產量的百分之八十左右。

新派功夫片的第一批代表作是西元 1966 年至 1967 年間推出的張鑫炎、傅奇的《雲海玉弓緣》、張徹的《獨臂刀》、胡金銓的《大醉俠》等。與拍法呆板、製作簡陋、故事草率的老派武俠片相比，新派武俠片以精細的技巧製造電影的動感，緊湊迫人，奔放浪漫。從西元 1970 年起，新派武打片的主要描寫物件，由古代的刀劍武俠變為近代的拳腳武師，演變成世界知名的「功夫片」。李小龍主演的《唐山大兄》、《精武門》、《猛龍過江》、《龍虎爭鬥》為其最主要的代表。他的武打功夫既有詠春根底，又中外東西合璧，綜合性的打法一鳴驚人，一舉成為國際影星。這些影片打入歐美市場，並在西方掀起了「功夫熱」。此後，興起了楚原根據古龍小說改編的新派古裝奇詭武俠片，以及劉家良的具有廣東鄉土特色的南拳片。在七〇年代到八〇年代中期，香港導演拍攝鬼怪電影作品主要是分為二大類，一類是主要取材於中國煙粉、靈怪話本，例如：李翰祥《倩女幽魂》、宋存壽導演《古鏡幽魂》、胡金銓《山中傳奇》，另一派導演多以敘述奇門遁甲、鄉野傳奇，導演有孫仲、桂治洪、何夢華等人拍攝這類題材作品一共十五部之多，而且這些主導了當時邵氏電影公司出品的走向。

在此期間，唯一能與武打片抗衡的片種，是許冠文、許冠傑、許冠英兄弟創作的喜劇片，如《半斤八兩》等。西元 1977 年起，洪金寶自導自演的《三德和尚與春米六》，袁和平導演、成龍主演的《蛇形刁手》、《醉拳》等，形成了香港電影的一個新片種——功夫喜劇。成龍塑造的人物形象生動活潑，拳腳功夫和雜技身手又極其出色，成為具有國際影響力的超級武打兼喜劇明星。轉型時期的香港電影年產量平均一百部左右。粵語片從西元 1968 年起曾一度衰落，但在西元 1973 年後又重新興起。西元 1970 年成立的嘉禾公司和西元 1967 年成立的第一影業公司，與邵氏兄弟公司一起成為這時期香港影壇製片量最多的機構。西元 1979 年到現在，為香港電影的多元化創作時期。多種多樣的類型電影已經發展

成熟，形成了多元化的創作格局。七〇年代隨著嘉禾電影公司的成立後，與邵氏並立於香港電影。嘉禾創作出香港功夫武打片的類型，隨後八〇年代，爲了功夫武打繼續延續熱潮，出現了新的題材方式的武打類型電影，此時掀起香港鬼怪類型電影的熱潮。八〇年代中期以後，洪金寶與嘉禾電影公司聯合拍攝靈幻功夫片，有《鬼打鬼》、《人嚇鬼》、《人嚇人》等，之外嘉禾電影公司還開創出新的鬼怪電影題材，就是由林正英所主演的殭屍爲題材的系列電影。

七〇年代末到八〇年代中期，香港影壇產生著名的新浪潮運動。崛起了徐克、許鞍華、章國明、方育平、嚴浩、劉成漢、蔡繼光、余允抗、洗杞然、黎大煒、張堅庭、張婉婷、羅啓銳等等一批青年導演，他們文化水平較高，不少人還曾出洋留學，受過高等電影專業教育。在進入電影圈之前，又大部分都在電視台從事過一段時間的創作，因而水準較高。在創作思想上，他們強調自己的個性，透過整部影片或影片中某些刻意構造的畫面去傳達自己的主觀意識。在藝術技巧上，則醉心於創造「外在的真實表像」，營造具有衝擊力的視覺效果。他們創作的影片在香港影壇形成了一股衝擊力量，產生了深遠影響。徐克的《蝶變》將科幻電影與武俠電影合二而一，整個刷新了香港武俠片的觀念。方育平以其《父子情》、《半邊人》，許鞍華以其《投奔怒海》，嚴浩以其《似水流年》接連奪得了第一至第四屆香港電影金像獎最佳導演獎。香港新浪潮電影時期的導演也拍攝許多鬼怪片，當時新浪潮導演初試啼聲的作品主題多以鬼怪片爲主，直到今日，許多的香港電影導演多以拍攝鬼怪類型電影爲第一次獨立拍攝作品居多。回到當時新浪潮電影導演拍攝鬼怪作品題材多元，例如：關錦鵬《胭脂扣》、許鞍華《瘋劫》、《撞到正》、徐克《倩女幽魂》、余允抗《凶貓》、《凶榜》、區丁平《夢中人》、麥靈芝《連體》等等。此一時期還出現喜劇鬼怪片，例如：新藝城所推出的《開心鬼系列》。再加上八〇中期，永盛、電影人、德寶電影的成立，使得香港電影市場競爭十分的激烈，電影公司出品電影非常之多，商業氣息濃厚。然而八〇年代後期是透過導演、編劇融合大眾類型電影的元素，每位導演拍攝電影故事主題都有所不同之下，使得鬼怪類型電影在香港主流電影裡開始佔有一席之地。

新浪潮運動的時間雖然並不長，但卻對香港電影的發展產生了重要的影響。這個運動所鍛鍊出來的一大批青年導演很快便成爲香港影壇的生力軍，而且他們符合世界電影潮流的創新，大大地豐富了香港現行的電影機制，進一步促成了多元化創作格局。多元化創作時期的香港電影，年產量平均一百一十部。主要類型有：武打片。又稱動作片。八〇年代初張鑫炎導演、李連主演的《少林寺》，依然以中國古樸的城鄉爲背景，把中國傳統的拳腳功夫加以革新和發揚。這類電影一直延續到九〇年代，徐克的《黃飛鴻系列》就是其中的代表。與此同時，香港的另一部分武打片進入了「現代都市化」，離開了鄉土傳統和拳腳功夫，變成全新的國際都市化的大型動作片。其代表作爲曾志偉、麥嘉的《最佳拍檔》系列、吳宇森的《英雄本色》系列、成龍的《警察故事》系列及《紅番區》等影片。值

得特別注意的是，成龍的影片在走向國際都市化的同時，依然匠心獨運地發揮其拳腳功夫的優勢，即使是槍戰動作也完全融進了中國傳統功夫的敏捷身手和香港影壇擅長的武打設計，形成極富綜合動感的效果。

與武打片並列為當前香港電影兩大主流類型的是喜劇片。成龍的武打片極富喜劇性，因此也被稱之為武打喜劇。洋溢著溫馨人情味的社會生活喜劇，其表現物件由底層平民擴展到中產階層，代表作有張堅庭的《表錯七日情》、杜琪峰的《八星報喜》、石天的《全家福》、王晶的《我愛羅蘭度》、洗杞然的《三人世界》、陳嘉上的《小男人週記》等。周星馳主演的《逃學威龍》、《審死官》、《唐伯虎點秋香》等無厘頭電影，以脫離正常生活邏輯的形式和相當誇張的表演動作製造笑料，一再突破票房記錄，成為香港喜劇電影的又一道風景。

香港電影的其他重要類型，還有寫實片（如方育平的《半邊人》、劉國昌的《童黨》、張之亮的《籠民》等）、社會問題片（如林嶺東的《監獄風雲》、王家衛的《阿飛正傳》、陳果的《香港製造》等）、倫理片（如吳思遠的《法外情》、羅啓銳的《七小福》等）、愛情片（如張艾嘉的《最愛》、張婉婷的《秋天的童話》、爾東陞的《新不了情》等）、文藝片（專指根據文學名著改編的影片，如許鞍華的《傾城之戀》、梁普智的《等待黎明》、關錦鵬的《紅玫瑰，白玫瑰》等）、歷史片（如李翰祥的《垂簾聽政》、《火燒圓明園》、洗杞然的《西楚霸王》等）、傳記片（如關錦鵬的《阮玲玉》等）、傳奇片（如張之亮的《中國最後一位太監》）、悲劇片（如關錦鵬的《胭脂扣》）等。

由於邵氏兄弟公司從西元 1986 年起停止大規模製片工作，嘉禾公司一躍而成為這個時期香港製片最多的機構。八〇年代初成立、九〇年代初結束的新藝城公司，為喜劇電影的發展做出重要貢獻。銀都機構的製片量上升，而且不乏佳作。環亞、東方、中國星、最佳拍檔、思遠、電影人等公司也拍出了一定數量的有影響的作品。近五十年的香港電影基本上一直保持著發展的勢頭，並且在今天世界性的電影不景氣狀況中仍然保持著相當的活力。這與香港經濟的持續發展有關。經濟發達，投資者眾，都保障了香港電影的發展。在香港，電影始終是大眾娛樂消閒最主要的形式。電視、錄影及其它娛樂形式的興起雖然對電影產生影響，但並未如大陸或台灣那樣遭受重大打擊。這固然與大眾的娛樂心理、消費心理有關，但更重要的應歸功於香港電影工作者。他們具有一種危機感，十分注重維繫和擴大自己的觀眾群。不斷地研究觀眾的需求，研究觀眾的情緒，盡力使自己的製作與之相適應。當然，對於大眾情緒和需求的適應，有可能導致迎合部分人的低級庸俗，但這不是和觀眾溝通的錯誤，而是由創作者自己的審美原則和創作心態決定的。如今從九〇年代之至今，香港電影工作者的產生都是透過八〇年代時期導演傳承指導，如今浮上抬面成為領導香港電影發展的新興勢力。然而這些新導演所拍攝的鬼怪電影作品除了承襲了前一時期的題材之外，更多的新導演都是

透過拍攝鬼怪片而打出知名度，起步開始拍攝許多商業類型電影。例如：葉偉信導演的《夜半一點鐘系列》、邱禮濤導演的《陰陽路系列》、陳果導演的《牽魂》、陳可辛導演的《鬼婆婆》……等。

香港影壇有相當大的吸收力和融化力，香港的電影工作者善於吸收世界各地區的電影製作的長處，包括先進的思潮和先進的技術。七〇年代末至八〇年代中產生的新浪潮運動就是一個突出的例證。但新浪潮很快就融入香港的主流電影之中，新浪潮的導演們在著意表現自己創作個性的同時，也兼顧了商業元素，滿足觀眾的娛樂需求，從未與主流電影對立。因而主流電影很快就接納了這批血氣方剛的年輕導演，並且把他們的新觀念、新技巧融入主流電影。不但豐富了主流電影，而且幫助主流電影革新轉型，為香港影業帶來了新的活力和衝勁。香港影壇的明星制密切維繫著電影和觀眾的關係。香港電影造就了大批明星。如成龍、周潤發、許冠文、李連傑、張國榮、周星馳、張曼玉、梅艷芳等等，這些明星又吸引住了大批觀眾，成為影片賣座的保證。當然明星制有其弊端，例如片酬一般都高，增加影片的製作成本。另外，明星制也會壓抑新人的培養。香港影壇有一個成熟的製作體制和發行體制。七〇年代初建立起來的獨立製片人制度，使許多香港導演得以擺脫為他人打工的地位，不但在經濟上獲得利潤分成，在創作中也相對地可以較大幅度地發揮自己的個性和理念，有利於人才培養和電影創作發展。電影發行制度主要是院線制，每一個大的製片機構或發行機構都控制了一批有實力的電影院，控制了影片的排片權。這樣，這些大公司以及依附於他們的獨立製片人所拍攝的影片，只要一出品，便得以發行放映。這種發行制其弊端則是對於沒有納入院線的出品基本上採取排斥態度。

第三節 一種商品化的出現

以往的香港電影研究主要著眼於藝術要素，鮮少去關切商品交換、流通如何左右文化場域方面的因素，與頂多以「社會—作家—作品」做為研究模式，即置作家於一定的時代背景中考察，並以此為分析作品成敗得失、思想傾向及其與社會種種聯繫的依據。運用這種方法適合分析單部作品，但無法用它從宏觀上解釋說鬼風潮的演進軌跡，以及將鬼怪發展成各種商品的現象。因此，研究上採取考察鬼怪創作狀況的發展變化，既須考慮作品與類型之間的聯繫，同時也將鬼怪創作發展視為一個整體的運動，考察它與周圍環境的種種聯繫；除了分析作者的創作，產生的商業效應之外，從上一節中，我們透過相關文獻紀錄得知評論或理論對創作者、表演者的影響，並了解到觀賞者的要求會對創作者產生約束。當然，封建統治者的態度及其相應措施也是不可忽略的因素，不過這一點，對香港文化娛樂發展上影響力較小，主要因為官方政策不太介入娛樂文化創作場域，基本上

主要影響是在社會心態方面，它強烈左右了娛樂文化創作場域的消長。在不同的歷史階段，各因素所起作用的程度各不相同，這些因素會在所屬的社會文化場域裡彼此間交叉影響、相互制約自身所屬的展演場域。

一、創造一表演空間：瓦舍—勾欄

宋代是中國劇場史上具有承先啓後的朝代，它的貢獻在於，首先，勾欄的出現是中國最早商業劇場的開始，第二，確立了自宋後歷代的神廟戲台規模——廟宇亭子式的戲台。胡士瑩《話本小說概論》考述宋代說話技藝的演出場所，包括：瓦舍勾欄、茶肆酒樓（見右圖）¹⁷、露天空地與街道、寺廟、私人府第、宮廷、鄉村這七處，也亦總括了宋代所有的展演場所。瓦子或稱瓦舍的出現，是宋代城市經濟發展的一大特點，「瓦舍者，謂其來時瓦合、去時瓦解之義，易聚易散也。」¹⁸因此亦可屬於大眾廣場的形態之一。《東京夢華錄》行文所載北宋都城汴京的瓦子很多，像是潘樓街南有桑家瓦子，近北有中瓦、次里瓦；出舊曹門有朱家橋瓦子；梁門西去有川西瓦子；保康門附近有保康門瓦子；舊封丘門外祆廟斜街有州北瓦子；朱雀門外西去有新門瓦子等等，至少有九座瓦子。而南宋臨安瓦子更多，據《咸淳臨安志》及《夢梁錄》共有瓦子十七座，如南瓦子、中瓦子、大瓦子、下瓦子、蒲橋瓦子、菜市瓦子、薦橋門瓦子、新門瓦子、小堰門瓦子、後潮門瓦子、便門瓦子、錢塘門瓦子、行春瓦子、北郭瓦子、米市橋瓦子、舊瓦子。根據《武林舊事》所載，臨安城內外瓦子增至二十三座。而西湖老人《西湖老人繁盛錄》則說共有二十五座。瓦子有叫瓦舍、瓦肆、瓦市，它是一種綜合性的商業娛樂中心，有點像現在的商圈商場，或遊戲娛樂中心。某些瓦舍中有酒樓、飲食店，還有賣藥、卜卦、剃剪、紙畫以及賭博等經營多種活動。瓦舍的興起始於靖康之禍，當時駐軍較多是南渡的北方人，有官員在城內外創立瓦舍，招集妓藝，作為假日娛樂之功能。



當時城內瓦舍隸屬修內司管理，而城外瓦舍則殿前司所管。而瓦子的主要部分是勾欄，當時的瓦子中以眾安橋的北瓦子最大，勾欄就有十三座。勾欄，又叫勾肆或者棚、邀棚、游棚。它用有圖紋裝飾的欄杆圍成表演技藝的場地，它算是市井中固定的演出場地，有點像是今日的劇場、劇院。當時北瓦中表演項目很多，有兩座勾欄講史，其餘還有說經、小說、相撲、喬相撲、傀儡、影戲、雜劇、雜班、嘌唱、唱賺、說唱諸宮調、舞蕃樂、使棒、打硬、踢弄、散耍、裝秀才、

¹⁷引自宋張澤端《清明上河圖》，此圖繪所示宋代汴京說話藝人表演型態之一。

¹⁸吳自牧：《夢梁錄》卷十九。

談諢話、學鄉談、背商謎、教飛禽、裝神鬼，五花八門樣式相當多。十三座勾欄終日無休，圍得水泄不通，觀眾絡繹不絕，所以瓦舍內各處都有雜貨零賣及酒食供應，「買賣晝夜不絕，夜交三四鼓，游人始稀；五鼓鐘鳴，賣早市者又開店矣。」¹⁹南宋臨安的瓦子與勾欄不僅反映了當時的社會生活和市民娛樂的喜好，文化活動、消費也呈現娛樂商品化的特色。瓦舍滿足了市民參與娛樂的渴望，而勾欄提供給市民一個專業性的觀賞活動，南宋的演出活動已發展出近五十多種節目，來戲棚觀賞節目已經是臨安城居民生活中重要的一部分。

去茶肆喝茶也是臨安市民休閒活動之一。與人飲茶的同時，既可高談闊論、說今評古，發表大道新聞，要不說些小道消息，抒發心情。有的茶坊設有多種娛樂，提供技藝，自宋代開始成了習俗之一。據《武林舊事》所述，當時臨安市井中到處是茶肆，如「清樂茶坊、八仙茶坊、潘家茶坊、珠子茶坊、連三茶坊、連二茶坊及金波橋兩河以至瓦市，各有等差，莫不靚妝迎門，爭妍賣笑，朝歌暮絃，搖蕩心目。」²⁰流浪江湖藝人也會到茶館賣藝，茶館不定時會請一些稍有名氣的票友前來助興。有的茶館上午賣茶，下午和晚上則請藝員掛牌，說唱評談。茶客以聽為主，兼喝茶水，茶館除了增加茶水收入也有場租拆帳，聽眾賞錢則歸表演者所有。²¹

空間的消費拓展了城市民眾的生活領域，形成特有的文化表現方式，從瓦子的多元性，可得知臨安的市民普遍經濟狀態是安定富裕的，願意花費觀賞各類型的表演，消費價格也低廉普及。勾欄演出實行收費入場制度，有兩種方式，一種是設立收票處，凡進入觀賞必須先付錢。杜仁杰《庄家不識勾欄》云：「見一個人手撐著椽作的門」，「要了兩百錢放過咱」。高安道《嗓淡行院》云：「把棚的莽壯真牛。」另一種收費形式是在開場或演出過程中，演員向觀眾一一討賞。或是待表演結束，觀眾尚未走出勾欄，會有老者先離開，一一求賞，將此舉稱為「開呵」。如《南宋志傳》第十四回，大雪小雪在南京御勾欄演唱：

大雪先唱一曲，名【浪濤沙】……小雪繼唱一曲名【蝶戀花】……大、小雪唱羅新詞，台下子弟無不稱讚。小雪持過紅絲盤子，下台遍問眾人索纏買錢。豪客、官家，各爭賞賜。

此外勾欄把門的除向觀眾收費外，還兼做廣告。據《庄家不識勾欄》記載，把門的會高聲叫喊：「請請。」並說著「遲來的滿了無處停坐」。或是喊著當日演出的劇目，像是「前截幾院本《調風月》，背後么末敷演《劉耍和》。」在勾欄演出前都會張貼或懸掛「招子」（類似今天的電影海報），因為在瓦舍裡也會有些勾

¹⁹ 同上。

²⁰ 周密，《武林舊事》卷十〈歌館〉。

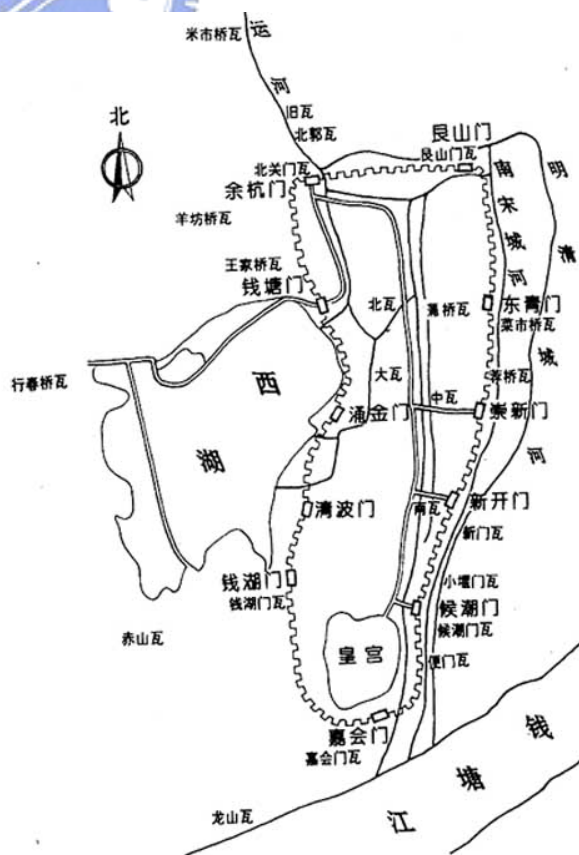
²¹ 引述周時奮，《市井》（濟南：山東畫報出版社），頁 76。

欄同時演出，觀眾要選擇看什麼節目，在哪座勾欄看，就必須看「招子」打著何齣。「招子」多是彩色的，又叫做「花招兒」。在《庄家不識勾欄》中提到：「正打街頭過，見吊個花碌碌紙榜。」當時的鄉下人都叫招子為紙榜。《宦門子弟錯立身》第十二齣寫到，延壽馬追趕王金榜戲班來到一個城子，從一座勾欄門口「看招子」得知王金榜在裡頭演出，於是求對面茶房伙計進去。也會在「招子」上寫著明日上演的新劇，內容的新舊與否也是爭取觀眾的重要因素，勾欄間相互較勁，無不出新意招攬觀眾前來觀賞。

唐代的寺院戲場到了宋代，隨著城市工商業發展及夜禁制度瓦解開始走向民間，形成了宋代遍佈市井的勾欄瓦舍。瓦子又稱瓦市、瓦舍、瓦肆，《都城紀事·瓦舍衆伎》云：「瓦者，野合易散之意也，不知起於何時；但在京城時，甚為士庶放蕩不羈之所，亦為子弟流連破壞之地。」瓦子逐漸形成聚散迅捷的集市。到了北宋，各大都市的瓦子已成為集娛樂、商業、文化等於一身的多功能固定場所。瓦子是城內外人口流動量最大、流動最頻繁的一個場所。「瓦市」是固定的娛樂專門場所，專業藝人匯聚於此，不間斷從事各種文化娛樂活動表演。瓦子周圍人口居住密度也比較大。北宋東京瓦子主要集中在裡城各城關，臨安城則主要分佈在外城城門外的城關區。以下圖表四為南宋臨安的瓦舍分佈狀況。

《西湖老人繁勝錄》描述南宋時期瓦舍的熱鬧狀況，書中這樣寫道：

瓦市，南瓦、中瓦、小瓦、北瓦、大瓦、蒲橋瓦，惟北瓦大，有勾欄一十三座。常是兩座勾欄，專說史書，喬方卷、許貢士、張解元。背做蓬（蓮）花棚，常是御前雜劇，趙琴、王茶喜、宋邦寧、何宴清、鋤頭段子貴。弟子散樂，作場相撲，王僥大、撞倒山、劉子路、鐵板踏、宋金剛、倒提山、賽板踏、金重旺、曹鐵凜，人人漢。說經，長嘯和尚、彭安道、陳妙慧、陳妙靜。小說，蔡和、李公佐。女流，史惠英。小張四郎，一世只在北瓦，占一座勾欄說話，不曾去北瓦做場，人叫做小張四郎勾欄。合生，雙秀才。覆射，女郎中。踢瓶弄碗，張寶歌。杖頭傀儡，陳中喜。懸



絲傀儡，爐金線。使棒作場，朱來兒。打硬，孫七郎。雜班，鐵雙湯、江魚頭、兔兒頭、菖蒲頭。背商謎，胡六郎。教飛禽，趙十七郎。裝鬼神，謝興歌。舞番樂，張遇喜。水傀儡，劉僕射。影戲，尚保儀，賈雄。賣嘌唱，樊華。唱賺，濮三郎、扇李二郎、郭四郎。說唱諸宮調，高郎婦、黃淑卿。喬相撲，鰲魚頭、鴛鴦頭、一條黑、斗門橋、白調兒。踢弄，吳全腳、耍大頭。談諢話，蠻張四郎。散耍，楊寶興、陸行、小關係。裝秀才，陳齋郎。學鄉談，方齋郎。分數甚多，十三座勾欄不聞，終日團圓。……²²這都是南宋瓦肆勾欄裡表演項目。

南宋臨安城瓦子的分佈與北宋東京城有所不同，主要分佈在外城城門外，顯然是因為城內空間有限，人口趨於飽和，外來人口和流動人口以及駐軍的活動區域主要分佈在外城。由於臨安城的地理條件所限，使得外城城關發揮了更大的作用。從瓦子、行市、酒樓等的分佈、城廂區的構成都可以看出，南宋臨安城的政治中心雖然還在宮城內，但商業、娛樂、生活中心已並非圍繞宮城展開。外城城關成為大宗日用（主要是食物）商品的主要集散和批發地，起到調控城內外市場、溝通四方水陸幹道的邊緣商品集散中心區。

《夢梁錄》卷 19《塌房》：「自高廟車駕自建康幸杭，駐蹕幾近二百餘年，戶口蕃息，近百萬餘家。杭城之外，城南西東北，各數十里，人煙生聚，民物阜蕃。」湖上屋宇連接，不減城中，有為詩雲：一色樓台三十里，不知何處覓孤山，其盛可想矣。」

可見當時城西牆外西湖臨湖區是著名風景區，也是城外達官貴族聚居和商業娛樂中心。

臨安極盛時期，城內有 5 座瓦市，城外更多，合計共有 17 座，南宋末更達 23 座²³。「勾欄」是戲院、舞台或看場。勾欄的建造形制借鑑了當時神廟戲台部

²²見西湖老人〈瓦市〉一文，收入《西湖老人繁勝錄三種》一書，（台北：文海出版社，1981）。

²³ 臨安城內外瓦子共 23 處，城內 6 處，城外 17 處在各郭城城門附近，其餘 6 處或在城內或在城外距城門較遠。具體分佈如下：

嘉會門外——嘉會門瓦。

便門外——便門瓦。

候潮門外——候潮瓦。

保安門（候潮門與新開門之間，俗稱小堰門）——小堰門瓦。

新開門外——新門瓦，門內——南瓦。

崇新門外——薦橋門瓦，門內——中瓦。

東青門外——菜市橋瓦。

艮山門內——艮山門瓦。

余杭門外——北關門瓦，沿運河北上又有北郭瓦、舊瓦、米市橋瓦。

分特點，設立戲台和神樓，又考慮了對觀眾的安置，建造全封閉的形制，四周圍起，上面封頂，演出不必受氣候和時令的影響。在其內部，一面建有表演用的高出地面的戲台，戲台上設有樂床。其後是戲房，戲房通往戲台的通道稱為「古門道」或「鬼門道」，也就是上下場門，其他面則是從裡往外逐層加高的觀眾席，叫腰棚。其中正對戲台而位置較高的看台又叫神樓。觀眾席裡又有最上等的座位叫青龍頭，位於靠近戲台左側的下場門附近。勾欄實行商業化的演出方式，對外售票。它的出現標誌著中國劇場的正式形成。它歷經了北宋、金、元、明朝前期四百餘年時間。這一時期中國戲劇的演出場所以勾欄瓦舍為主，神廟戲樓為輔。

宋代的勾欄有圍牆，有收費入口來管理，還有「戲台」（樂棚、帳幕高台）、後台（戲房）、觀眾席（看席）。觀眾席有「神樓」和「腰棚」等所設的雅座，可讓觀眾坐著觀賞節目，其間則是平地，供觀眾站立觀看。城內的瓦市中以北瓦為最大，光是勾欄就有 13 座，各式各樣的文化表演，功能趨於專業化。如兩座勾欄專說史書，有的勾欄還因著名藝人長期駐此表演而得名。²⁴臨安北瓦可以說是最為出名的。專門市場的出現，以致表演形式因為場所的專門化必須不斷推陳出新，題材不再只局限日常生活，而必須更富有想像力、更多元，吸引觀眾目光。表演者也必須考量市場以及競爭力，十分類似現今競爭激烈的大眾娛樂文化市場。藝人必須迎合市民需求，努力提升技藝、創新表演，否則就會被淘汰到路歧人的行列。技高一籌者便可長期佔據勾欄，如小張四郎；甚至名揚四海，如汴京的丁都賽。透過眾多藝人匯聚競爭，使得藝術形式愈來愈成熟多元。

北宋時，開封城中的京瓦伎藝就還有懸絲傀儡和藥傀儡。（孟元老：《東京夢華錄》卷五《京瓦伎藝》）南宋時，臨安城中瓦舍眾伎除懸絲傀儡外，更有杖頭傀儡、水傀儡、肉傀儡、法傀儡之類。據說：「凡傀儡敷演煙粉靈怪故事，鐵騎公案之類，其話本或如雜劇，或如崖詞」。（耐得翁：《都城紀勝·瓦舍眾伎》）傀儡戲應該就是當代的木偶戲。所謂懸絲傀儡，就是十分形象的說明，現在的木偶戲依然是以線索來搬演傀儡的。現在的木偶戲有唱有說，至遲在南宋時即已如此。現在不僅這些古都中仍有這樣的木偶戲，就是一般鄉曲中也很盛行，成為不可少的遊藝專案。猴戲於宋時仍見於有關都城的記載，似不如傀儡戲繁多（《東京夢華錄》卷六《元宵》），但在各地仍普遍流行，不過宋以後都城中似已少見。現在木偶戲往往與影戲（或稱皮影）同時奏演。木偶戲原先在白晝演出，（也演變成多在晚間演出），夜晚則配以影戲。這樣的相配演出似少見於唐代及其以前

錢塘門外——王家橋瓦、羊坊橋瓦。

錢湖門外——錢湖門瓦。

外城清波門和湧金門外沒有瓦子，大概因為緊臨西湖，有限的地已被樓堂館所充斥，如湧金門外的豐樂樓，面臨西湖，遊人最多，確已無場地設瓦子。

²⁴ 見《西湖老人繁勝錄》〈瓦市〉裡提到「小張四郎一世在北瓦戰佔一座勾欄說話，不曾去別作場，人叫做小張四郎勾欄」。

的記載。北宋開封的京瓦伎藝就有影戲和弄喬影戲，而影戲的弄者更多，且多名家（《東京夢華錄》卷五《京瓦伎藝》）。南宋臨安的瓦舍衆伎中也有影戲。據說：「凡影戲乃京師人初以素紙雕鏤，後用彩色裝皮爲之，其話本與講史書者頗同」（《都城紀勝·瓦舍衆伎》）。所說的和現在的影戲還相彷彿，可知其淵源。

南宋臨安不僅形成了娛樂專門市場，還有各種固定的娛樂場所，並有流動市場與集市相互配合，不斷刺激消費活動，滿足各種層次的消費需求。形形色色的藝人活躍其中，由於娛樂需求旺盛，使得娛樂市場形式多元化，娛樂業有利可圖，大型娛樂活動得到社會捐資，持續不衰。像會社、廟會、大型娛樂活動中，富豪之家都會大街鋪席逕行樂捐、犒賞，在兩宋杭州已呈風氣，表演團體競爭激烈，使得商業化、市場化的經營不斷地深入市民生活，多角化呈現。周寶珠研究北宋汴京戶口構成及各階層的經濟生活狀況，她認爲：「不論從汴京的主要經濟行業上看，或是從上層社會的奢侈生活來觀察，都可以看出宋代是一個典型的封建消費性城市，純粹消費性的人口遠遠大於生產性人口，城市的主要財富是靠從全國經濟掠取而來，而且主要是用於消費。」²⁵斯波義信也在《宋代經濟史研究》談到南宋臨安城市經濟狀態，他認爲南宋首都臨安（杭州）是九至十三世紀發生在中國的商業革命、城市革命具代表性的一個範例²⁶。

勾欄的演出一般是在白天，通常一演就是一整天。早晨就有開場，在汴京「每日五更頭回小雜劇，差晚看不及矣」²⁷，就這樣從早演到天黑。勾欄是全年營業的，沒有歇息。《東京夢華錄》寫道：「不以風雨寒暑，諸棚看人，日日如是」²⁸，這句便是描述勾欄裡天天都有人前來觀賞。宋代的勾欄甚至是通宵達旦營業，它可是「大抵諸酒肆瓦市，不以風雨寒暑，白晝通夜，駢闐如此」²⁹。宋代勾欄的營業時間相當長，這點使得鄰近的飲食舖會跟著勾欄的營業時間也幾乎是「至三更盡，才五更又復開張」，以服務演出的演員及觀眾。值得一提的是，瓦舍裡的買賣幾乎是和勾欄表演業連在一起的。在瓦舍裡，靠近勾欄的店舖會利用勾欄所演出的作品，延伸製作相關商品出售給喜愛這部作品的觀眾。像是製作戲劇人物或道具，如：

行嬌惜、宜娘子、鞦韆稠糖、葫蘆、火齋郎果子、吹糖麻婆子孩兒等，還有糕粉孩兒、鳥獸、像生花朵、風糖餅、十般糖……雞頭擔兒、罐兒、碟兒、鐵小酒器、鼓兒、板兒、鑼兒、刀兒、槍兒、旗兒、馬兒、鬧竿兒、花籃、龍船、

²⁵ 周寶珠，《宋代東京研究》（河南大學出版社，1992），頁369。

²⁶ 斯波義信，《宋代經濟史研究》（江蘇人民出版社，2001），頁312。

²⁷ 孟元老，《東京夢華錄》卷五〈京瓦伎藝〉。

²⁸ 孟元老，《東京夢華錄》卷二〈酒樓〉。

²⁹ 同上。

黃胖兒、麻婆子、橋兒、棒槌兒、槌兒，及影戲線索、傀儡兒、獅子、貓兒³⁰

以上皆可供人賞玩品食。此外還有出現販賣各色臉譜（畫的道具）、戲劇人物畫、人物雕塑及各色刀、槍、馬鞭、盔帽以及民間藝人製作的麵人、泥人、糖人等等。由此可知，宋代大眾娛樂文化也產生文化周邊商品效益的現象。

除此之外，宋代的店鋪商販也會邀請表演藝人藉此增加商機，在商業行為裡也會增加娛樂的手法促銷商品；也因此，商業行為中更產生出新的娛樂形式。茶房、酒肆、食店注重結合經營娛樂活動以吸引顧客。就連各官營酒庫每年都要大張旗鼓，差僱社隊鼓樂，攬官私伎女，遊行前往州府教場一試高低，用各種娛樂活動來造聲勢，擴張知名度、宣傳品牌。一些文化娛樂活動直接源於商業行為，如吟叫、嘹唱、耍令等。吟叫源自於東京、南京杭州繼承下來，又稱叫聲，「以市井諸色歌叫賣物之聲，採合宮調其詞也」，並發展出嘹唱、耍令等形式，沿街兜售，刺激買氣。商業行為從粗糙到精緻，其形式更近於藝術化。這樣的效應也影響了非商業性的行業趨於娛樂化，像是講經佈道本來是嚴肅莊重的行為，唐代出現了「俗講」，而今宋代的講經由是寺院到市井，進而走入專業勾欄，甚至影響了佛教教義日漸通俗與庸俗化，如「說禪經」，成為瓦舍表演的重要內容。

二、創造一表演空間：商場—電影院

先看戰前情況。西元1941年香港只有二十七家戲院，³¹由於放映影片的地方不足，因此電影文化還尚未蓬勃。四〇年代初期，電影通常都設在遊藝場之中，遊藝場作為普羅大眾的娛樂場所，是七〇—八〇年代的商場、九〇年代到今日所發展的購物中心的最早規模。當時遊藝場設置的項目有：販賣老少咸宜的玩意兒，林林總總的零食攤；更有吸引成人的娛樂消遣，露天及室內電影院、地方戲曲舞台、歌台舞廳、餐館茶室、商舖相館等等。在戰前及四〇年代，遊藝場內的商業劇團是娛樂表演中最受觀眾喜愛的，遊藝場內總會要請中國各地的演藝團體來表演。

³⁰ 吳自牧，《夢梁錄》，卷13〈諸色雜貨〉。

³¹ 在香港的有娛樂、皇后、東方、國泰、新世界、中央、利舞台、太平、香港大舞台、國民、九如坊；在九龍的有大華、文明、平安、光明、明星、旺角、油麻地、東樂、長樂、景星、第一新、新九龍、廣智、北河、彌敦和新華。戰後兩地多添了七所影院：大觀、勝利、高陞、普慶、國際、新聲和龍鳳。從西元1947至1957年興建的戲院合共四十家，有（香港）中華、西園、麗都、筲箕灣、樂聲、豪華、環球、雙喜、長洲、永華、明園、金星、金陵、香島、真光、紐約和都城；（九龍）大世界、仙樂、永樂、光明、麗斯、好世界、百老匯、璇宮、百樂門、快樂、沙田、新華、金華、新舞台、樂宮、皇宮和域多利；（新界）荃灣、同樂、大光明、大埔、光華和石湖。

戰後香港電影院形態，大約是承接戰前情況。西元1941年鄧超編著的《大香港》有此記載：「電影開映時間，每天分四場，下午二時卅分，五時二十分，七時十五分，九時卅分，如影片有號召力則於下午十二時卅分加映特別場，五時二十分一場，謂之公餘場，所以便利辦公人員於五時放工後觀賞，各電影院座位分爲前座、中座、後座，樓上則分爲前廂，後廂。電影院型態分爲有專映外國片，有專映國語片或粵語片，亦有中西片均有放映者，另分甲乙丙三種院，甲種爲頭手院，即凡有新片必先在此院放映，香港則爲娛樂及皇后，九龍則爲平安，乙種丙種爲二手及三手院，即二輪及三輪電影院。」文中所說「樓上則分爲前廂，後廂」亦是超等和特等之分VIP位置；至於戲院最早爲十二點場，到了西元1954年有所變化，頭輪西片戲院每逢星期日早上十一時放映「七彩卡通」，爲當時最早的放映時間了。

香港早期電影院文化的特色：「電影票」初期尚無統一票價，後來因戲院規模，電影質素，放映先後（首映或重映）而有所變異，但差距不大。首輪西片票價大約前座一元二角、中座一元七角、後座二元四角、超等三元五角、特等四元七角。首輪粵語片收費大約前座四角、中座七角、後座一元、樓上一元二角。公餘場樓下二角，樓上四角。星期日十一時「七彩卡通」，樓下一元，樓上元半。「刊物」都會票房口發售電影特輯小冊子，一角錢一本，有劇情介紹、劇照、歌詞和影星動態。西片院線曾經出版過《香港電影指南》（西元1954年創刊），中英文印刷，介紹西片之外，還報導荷里活動態，每本只售二角。還有轉映二輪西片時期的景星戲院，每日選映一部西片，連續了好幾年。院方每月出版一本電影手冊，詳細介紹每部片的導演與演員，儲夠十二本，付一元費用，戲院負責替你釘成硬皮合訂本，還印上燙金姓名，留爲參考及紀念。入場之際，隨票附送贈品，可能是新牌子的汽水、化妝品或糖果等。當時很多外國產品都靠這種宣傳方法來打入香港市場。就座之後，穿得很漂亮的糖果女郎向你兜售爆谷、口香糖和香菸——都是當時時髦外國貨。頭輪西片戲院都會等觀眾進入戲院觀賞電影之際，這時期電影的普遍長度大約七十分鐘（美國B級片可以更短），放映影片之前也會安插其他東西充撐場面，例如新聞片、紀錄片、下期預告，不日預告，要不然真人表演，雙料娛樂等等。早期香港電影有一個有趣的現象，當時港人經濟能力並非寬裕，因而有「扯衫尾」情況發生，就是一票兩人入場已成觀影習慣，成人攜帶小童「坐大牌」，或兩名小童共坐一席位。直到西元1961年11月6日，警務署牌照局才嚴正執行本港娛樂稅法例，「戲院每一座位只限一人，觀眾一人一票，無論成人或小童，均須憑票入座。」如果違例，戲院與觀眾雙方均被起訴，罰款或入獄。據當時因爲「扯衫尾」行爲受阻之下，短期間打擊了戲院生意，於1961年11月11日《成報》一篇新聞如此寫道：「於是觀眾與戲院守閘往往發生不必要糾紛。同時觀眾前往購票入場者又突然減少。」³²

³²參考〈廿載風流夢——1947-1967年香港戲院勾沉錄〉一文，作者還提到當時戲院裡還出現兩種行業類型：1. 帶位：在黑暗中工作的人，當時戲院樓上樓下帶位人數十個左右。頭輪西片院線

不過隨著五〇年代起，電影取代商業劇團，當時露天及室內電影院總會在外牆豎立大幅廣告畫替電影做宣傳，早期邵氏院線旗下戲院的廣告畫兩旁例必大字標上「邵氏出品，必屬佳片」字樣，以正視聽。五〇年代，遊藝場是吸引一般小市民消遣娛樂的好去處，其次選擇就是看電影了，許多大大小小的戲院在劇院業鼎盛時期競相開幕。在西元1957年，香港戲院總數是六十二家。從西元1957到1967年，一共興建了五十三間戲院，西元1967年的香港戲院總數是九十七家。

33

「院線制」對香港電影發展的積極意義，主要得分析它的整體功能。最先應出的是五〇年代起邵氏等電影公司以電影商業化、工業化仿效西方好萊塢電影工業作為商業策略，企圖將電影院普及於大眾生活區域，這是對香港電影極為重要的貢獻，其實踐則在最大範圍內壯大了電影帶領香港文化的趨勢。以前的戲院都是獨立建築物，因此可以負擔這種今日被視為極端奢侈的動作，而今電影院則會進入大型商場、購物中心，在入場處大廳張貼大幅的電影海報。六〇年代香港的電影產量已居於世界第二，邵氏與國懋電影公司競爭激烈，不斷拓展東南亞電影市場，六〇年代邵氏電影公司已在東南亞地區開設了131間電影院和9間遊戲場，每年需要放映的影片就有520部之多。邵氏為提供千萬觀眾的要求和各地需要，香港的二十二個攝影棚都有十二個是在同時拍片。³⁴到了七〇年代，土地價

愛聘用女帶位員。她們工作十四天才有一天的假期，而這一天的假期要在星期一至五選擇一天，週末和公眾假期是不能放假的。月薪大約二百元。如果沒有十二時早場的話，她們可在一時三十分返工。每場戲散場之後，帶位還要協助雜工們打掃地上垃圾，準備下一場。在地上觀眾遺留下來的東西會有錢包、手錶、墨水筆、雨傘、雨衣、手袋等，皆由於觀眾健忘，帶位便須要將有用之遺物全部交到主管處，如果無人認領，便在年尾由全院職工公開拍賣，價錢很低，所得則全部由帶位及雜工均分。男帶位員不及女的斯文，有時甚至發生帶位侮辱觀眾事件，諸如「下午五時記者到豪華戲院看《血洒古戰場》，到院時前座已告滿座，記者只好買後座，他選了後座最前面一行，竟被帶位員懷疑他買前座票坐後座位。還有大世界戲院的帶位員態度惡劣，厲聲呼喝，而且亂指一通。」（一九六〇年七月二十七日《真報》）。2. 走片：因為院錯綜複雜，拷貝分配不足，便有走片的需要。片商將電影拷貝分成四至五餅，每餅約可放映二十分鐘，只要走片的活動快捷，相鄰的兩間戲院便可以靠走片而共用一個拷貝，從事走片工作的人需要把握時間，電單車運駛如風，如果趕不及，銀幕放映突然中止，漆黑一片，是為「斷片」也。走片月薪一百元以下，而交通費由院方支付。近年做走片的員工，多是以日薪計算，每日走片四場，可有七十五元的收入。但所乘電單車及電油費則要自備。

33從五七到六七年，一共興建了五十三間戲院，包括：（香港）永華、鴨洲明珠、金龍、東城、南洋、南華、皇都、總統、英京、國都、國賓和新都；（九龍）民樂、亞洲、金門、美麗宮、珠江、倫敦、益智、荷李活、國華、銀都、金冠、國寶、黃金、麗宮、華樂、寶聲、新聲、英華、麗華和麗聲；（新界）元朗、西貢、好景、行樂、金都、皇宮、洪水橋、粉嶺、華都、錦田、龍華、寶華和蘭宮。一九六七年的戲院總數是九十七家。

34參考陳美玲〈邵氏兄弟在新加坡——二〇年代至七〇年代〉一文，收入《邵氏影視帝國——文

格上漲，戲院皆建在市區的購物中心與商業中心內，此時邵氏電影公司在全球的連鎖電影院已擴充到230間之多，邵氏電影皆在機構旗下連鎖戲院播映之外，它也購賣代理發展各種語言、各種題材的電影提供世界各地的觀眾觀賞，甚至將出品的電影加配英文、法文拷貝，提供歐美國家的片商播映。³⁵

由於電影以企業化的方式經營，利用院線制來拓展電影霸業，邵氏電影是最為成功的先例，以後香港電影公司均按照邵氏路線拓展電影商機，投入電影的企業都以擁有大筆資金、充沛的人才、技術為前提，香港電影在這樣的商業策略下必須訂定位為票房之上的商業電影文化。商品供求法則不斷地調節觀眾與電影創作者的關係，當電影賣座暢銷，電影公司就採取種種措施刺激創作者的創作以滿足讀者需要，如香港功夫、武功與黑幫類型電影的迅速形成，就與此有很大關係。反之，時勢變化或讀者興趣重點轉移而導致供大於求時，電影公司就相應地改變拍攝標準，迫使作者變換創作題材。當然，香港各類型電影的崛起及其消亡或式微的原因，並不是都能被商品流通法則所涵括，但其盛衰起伏，卻確實是由它的調節而顯現。

此外，商業上的需要是開展香港電影批評發展的重要因素之一。電影公司有鑑於它們具有擴大銷路功用而多表支援，發展有關報導明星近況的新聞或是影片評論、摘要或拍攝花絮等周邊刊物書籍，藉其聲望打開銷路，抬高觀賞人次，而電影創作者也常藉此機會了解大眾觀影的口味、喜好，在創作上增添新內容，像是《南國電影》是邵氏每月出版的官方刊物。圖文並茂當然主力推介邵氏電影，每期除了大量彩頁明星大頭相和新片速遞，最大吸引力當然還有憑印花換取明星簽名照。《南國電影》在西元 1957 年 12 月出版第一期，初期大約 70 到 80 頁，後來增至 100 頁左右。售價港幣 8 角。當時香港報紙每份一角。《南國電影》是一份電影畫報，內容除了報導電影、影星動態、公司活動、好萊塢影圈及星馬演藝消息等，照片、圖片是最主要的構成部分³⁶。它是延伸了過去香港電影院會在票口處販售電影手冊的形式。此外，《香港影畫》在西元 1966 年 1 月創刊，十六開，頁數 80 頁左右，由「香港電影出版社」出版，鄒文懷發行，朱旭華主編，發行於星馬、台灣和港澳地區。一份售價港元一元二角。在《香港影畫》創刊時以「大型、豪華、超時代電影畫報」作為廣告訴求。³⁷這本期刊在六 0 年代中期超越了普通商業電影雜誌性質，內容多以專欄影評、翻譯外國電影論述，定位成塑造香港本土意識的知識性讀物。³⁸在《香港影畫》西元 1969 年 11 月第 47 期〈讓

化中國的想像》一書，（台北：麥田出版社，2003）。

³⁵ 同上。

³⁶ 《南國電影》每期的目錄，都會用醒目的克體字體，標明是期的「彩色插頁」。每期都附有大型彩色巨幅插頁，提供讀者撕下用作「牆上貼相」（pin-up）或影迷收藏。

³⁷ 《南國電影》第 97 期，1965，封底廣告。

³⁸ 見容世誠〈塑造形象／建構身分——從《南國電影》到《香港影畫》〉一文，收入《邵氏影視帝

明星們帶你逛百貨公司》一文，作者引領讀者漫遊九龍半島和香港中環的繁華商圈，向讀者介紹商業區內的城市景觀，百貨公司、戲院、餐室、夜總會等等，作者這樣說道：「旺角的先施百貨公司位在邵氏公司的新華戲院，許多大銀行、大酒樓，林立與其附近。那當然是旺角區精華部分。」《香港影畫》透過介紹香港市內的不同影院為主軸，勾繪出電影院羅列其中的香港城市地圖。《香港影畫》的編輯與作者更是成功將電影所構築的意識轉化成現代香港大眾文化的主體意識表徵。

最後，商品生產、流通法則在客觀上維持了香港電影的生存與發展。多點播映（院線制）使香港電影創作發展呈現出奇特的軌跡，「院線制」對香港電影的發展歷程作更全面、合理的解釋，而所謂香港電影發展史，其實就是各相關因素的種種聯繫與相互作用交織在一起的有序的運動過程。有一例也許能說明此論點的成立：前面曾提及殭屍題材的出現與在它影響下形成的功夫類型電影之間有著接替的味道，因而拍出十多部風格相似的電影，但殭屍的熱潮也因為武打過於老調（cliche），已不再令大眾感到新鮮刺激，很快殭屍熱便消失了。快速商品生產、流通法則積極上的確能夠盡快確立此一類型的大眾接受度以及本身的內容，但它的負面效應是觀眾對此類型電影產生了厭膩，這樣的社會反響影響後來的創作，如今香港鬼怪電影裡鮮少出現殭屍做為題材。

當院線制歸入香港電影研究，這時需要把握的種種聯繫與作用就越出了現有的認知範圍，而當辨析了電影的雙重性之後，它既是商品也是藝術，研究就再也不能拘泥於電影理論分析。由「院線制」出發，我們認識到香港類型電影的雙重性。

國——文化中國的想像》一書，（台北：麥田出版社，2003）。