

宋代市井音乐生活的画卷

□ 庾莉萍

中国音乐在隋唐之前，一直处于深宅大院内被帝王与贵族享用。进入隋唐时代，这一现象才有所改变：佛教寺院的庙会成为平民的音乐活动园地；酒楼亦常有诗歌吟唱。尤其至宋代，“勾栏”、“瓦肆”、“戏楼”及“茶馆”等地均成为音乐舞蹈艺术演出的场所，并出现了鼓子词、杂剧、南戏等诸多音乐艺术表演形式。

宋代音乐生活的痕迹

宋吴自牧《梦粱录》卷二十“妓乐”条记载，当时城市中有用鼓、拍板等乐器伴奏唱小曲者：“街市有乐人三、五为队，擎一、二女童舞旋，唱小词，专沿街赶趁，……或于酒楼，或花衢柳巷妓馆家祇应，但犒钱不多，谓之‘荒鼓板’”。此画即艺人在酒楼演唱的情景。

河南禹县白沙宋墓壁画中的演唱图。一女子执拍板演唱。中间方桌上摆着饮具、食品，左右两人端坐听曲。此为艺人在富户人家击板演唱，也如吴自牧《梦粱录》所述：“府第富户，多于邪街等处，择其能讴妓女，顾倩祇应”。

宋张择端《清明上河图》中的说唱场面。张择端活动于北宋政和、宣和年间(公元十二世纪)，《清明上河图》描绘北宋都城汴京(今河南开封)清明节一天，从郊外到城内街市的繁荣景象，广阔地展示了社会各阶层人物的面貌和生活。全图为一长画卷，这一局部画面是市中心十字路口，街道宽阔，路旁有售物小贩，路上有往来的马车。在一店铺门前，簇拥的人群中，立一老者正在说书或演唱。

宋代画家苏汉臣曾绘“杂技孩戏”。一老者身上挂着几种乐器，一手击筒板，一手执四支鼓箭，似在击奏扁鼓、小腰鼓、小锣、渔鼓等。两手腕系小钹，左侧扁鼓下系一铃。旁边有两儿童聆听。可能

是在演唱道情，兼做一些技艺性表演。这种唱奏形式为人们喜闻乐见，特别受儿童的欢迎。苏汉臣活动在北宋宣和、隆兴年间，曾任画院待诏，擅长“儿童画”、货郎等风俗画。画中所绘渔鼓、筒板是现存所知最早的图象。元代宫廷宴会中将这些乐器作为歌舞道具。明王圻《三才图会》曾绘图记载。

宋代《大傩图》。画面上有十二人化妆列队表演。有人头顶畚箕，手执扫帚，腰上插一长柄水瓢和炊帚，两膝头饰大鳖、背负龟甲；有人头顶一牛角，背负蚌壳，双膝饰大蛤蟆；有人头戴特大蝴蝶形帽子；有人头戴柳斗、米斗或斗笠，斗上或巾帽上饰梅花、柳叶、雀翎、雉翎，手持或腰间系挂大蕉叶扇、葫芦瓢等物。众人服饰不一、神态各异。还有人系带或演奏各种乐器。整个画面红火热烈，充满欢乐气氛。此画原题《大傩图》，可能是在立春节令活动的一支民间迎春舞队，是人们企求驱除疫鬼，风调雨顺，五谷丰登的歌舞活动。

山西大同北郊卧虎湾二号辽墓东壁壁画散乐图，是辽天庆九年(1119)左右的墓葬。画面有十二人。右上角有一人，右手执一短杖。其余人员所奏乐器为笛、排箫、笙、横笛、琵琶、拍板、大鼓、腰鼓、方响。下方有一舞者。据《辽史·乐志》载，辽国燕乐有《国乐》、《大乐》和《散乐》，并载：“今之散乐，俳优歌舞杂进”。上述两图即为辽国散乐表演图象。

河南焦作金墓散乐画像石。这是金承安四年(1199)的墓葬。共十一人，中间两舞者，右面伴奏者四人，两人吹笙，两人击杖鼓；左面伴奏者五人，一人击大鼓，一人击拍板，一人吹笙，两人各执手鼓一具，举槌敲击。鼓面边缘饰花瓣，整体似葵花状。金代燕乐中有《渤海乐》、《散乐》。《金史·乐志》：“散乐，元日圣诞称贺，曲宴外国使，则教坊奏之”。此图即散乐中的乐舞表演图象。

山西繁峙县岩上寺文殊殿金代壁画中的倦睡宫女图(摹本)。所绘为佛传故事“太子出宫”片断。九名宫中女乐,在歌舞表演之后,疲劳不堪,就地休息或酣睡。地上散乱放置着各种乐器。画面生动地反映了女乐被禁锢在宫中,为人作乐的不幸命运,画面所绘虽是古天竺国的佛传故事,但它正是宋、金社会人民苦难的真实写照。

市民欣赏音乐的场所

宋代市民音乐的活动场所有瓦子勾栏、茶馆、酒肆以及寺庙等,其中主要以瓦子勾栏为中心。随着农业的发展,商业日趋繁荣,人口不断向大都市聚集。北宋都城开封和南宋都城临安,人口最多时,都超过百万。所以,许多史学家认为两宋时期市民阶层已经出现。市民需要娱乐,百戏杂技艺人流落到民间要养家糊口,这样市民阶层接纳了百戏杂技艺人。百戏杂技在市井演出要场地,于是瓦子就应运而生了。

瓦子是随着宋代市民阶层的形成而兴起的一种游乐商业集散场所,也称瓦舍、瓦肆,里面设有各种店铺和娱乐场所,五花八门,一应俱全,有“货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。”是市民们最爱出入的地方,常常“终日居此,不觉抵暮”。军人也时常光临,《梦梁录》称“城内外创立瓦舍,招集伎乐,以为军卒暇日嬉戏之地”。

取名“瓦舍”,是勾画其特征,与建筑无关。吴自牧在《梦梁录》中解释说:“瓦舍,谓其‘来时瓦合,去时瓦解’之义,易聚易散也。”孟元老的《东京梦华录》上说:北宋京都开封“街南桑家瓦子,近北则中瓦、次里瓦,其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚,里瓦子夜叉棚、象棚最大,可容数千人。”由此可见,北宋都城瓦肆之多,规模之大。南宋临安也一样。《西湖老人繁胜录》记载:临安有名的瓦肆应有清冷桥畔的南瓦、三元楼的中瓦、众安桥的北瓦、三桥街的大瓦等。北瓦最大,内有勾栏十三座。瓦肆中为了便于表演和分隔观众,常用栏杆或布幔隔挡,当时人称“勾栏”,并非后世专指妓院的那种勾栏。

勾栏是当时最主要的演唱场所,各种伎艺最高水平的艺人,除了进宫廷演唱外,大都在勾栏中

演唱。瓦舍、勾栏是商品经济的产物,瓦舍、勾栏的繁荣也反映了当时商业的繁荣。受商品经济的影响,这些勾栏都属于商业演出,要付钱观看,类似后来城市中的戏场。元《太平乐府》中载的《庄家不识勾栏》云道:“要了二百钱放过咱,入得门上过木坡,见层层叠叠团团坐。抬头觑是个钟模样,往下觑却是人旋窝。”从一个没有见过世面的庄稼人眼里描绘出了勾栏的热闹场面。

宋代瓦子勾栏里的各种音乐活动十分活跃,不管刮风下雨都可演出,深受市民欢迎,观众如潮,天天客满。《东京梦华录》载,“不以风雨寒暑,诸棚看人,日日如是”。

除瓦子勾栏外,寺庙也是各种民间艺术汇集的地方,宋代寺院的伎艺演出相当兴盛。宋代汴梁众多的寺院、道观如相国寺、大佛寺、开宝寺、神保观等为招揽民众,也经常定期举办各种大型宗教活动,并在殿前设置乐棚供艺人演出专用,每次都有许多民间艺人参加演出,歌舞、百戏,说唱应有尽有,而观众更是熙熙攘攘,争相观看,如节日般热闹,直可以与勾栏、瓦肆的繁盛热闹相呼应。

茶楼酒肆也是当时重要的演唱场所。茶楼酒肆的兴盛,也是商业发达的反映。当时杭州的茶楼酒肆,几乎遍及城内外各坊巷,数量比瓦肆、勾栏更多。此外,宋代民间还有许多“路歧人”,指那些没有固定演出场所各地流动演出的艺人,也称“路歧”或“歧路”。《武林旧事》云:“或有路歧,不入勾栏,只在耍闹宽阔之处做场者,谓之打野呵。”

市井音乐的艺术形式

辽宋金时期皆有散乐。散乐即百戏,它包含着各种民间音乐的新因素。宋代散乐有“杂手艺”、“歌舞”、“杂剧”之称。宋灌圃耐得翁《都城纪胜》载:“散乐传学,教坊十三部”,内容更为繁多,系指箏、大鼓、杖鼓、箏、琵琶、方响、拍板、笙、笛、舞旋、杂剧、参军、歌板诸项目。散乐中的歌舞表演图像多有发现。如河南禹县白沙宋墓壁画散乐图。中间有一女舞者。乐队十人,所奏乐器为笙、箏、排箫、琵琶、横笛、拍板、大鼓、腰鼓等。此墓有北宋哲宗元符二年(1099)地券,墓主人赵大翁是兼营工商业的地主。此画对面壁上绘赵大翁夫妇对坐观赏散乐表

演。河北宣化辽墓壁画散乐图。是辽天庆六年(1116)的墓葬。画面上有一男舞者,乐队十一人。前排五人,两人吹笙,一人吹笛,一人击腰鼓,一人击大鼓;后排六人,一人击拍板,一人弹琵琶,两人吹横笛,一人击腰鼓,一人吹排箫。

经常表演的节目有舞蹈、嘌唱、小唱、影戏、诸宫调、杂扮、讲史、杂剧、南戏、傀儡等,演出形式大致包括了歌舞、说唱、戏曲、木偶戏、杂技等各种艺术类型。鼓子词、诸宫调是宋元时期主要的说唱音乐。鼓子词的音乐是用一首曲子反复咏唱,中间插入散文讲说,以说唱故事。诸宫调为北宋时汴京勾栏艺人孔三传首创。音乐结构是:用同一宫调的若干首曲子联成一个套数,把不同宫调的若干套数或单曲联接起来,用以说唱长篇故事。如:董解元作词的《西厢记诸宫调》,诸宫调的形成和发展,为戏曲音乐准备了重要的条件。

杂剧、南戏是宋元两代新兴的戏曲。杂剧在北方,它继承唐代歌舞戏和参军戏的传统,在曲子的基础上,经过宋金时代的发展,到元代达到鼎盛时期。宋杂剧的演出,由“艳段”、“正杂剧”、“散段”3部分组成。艳段演的是“寻常熟事”,散段是滑稽戏一类的内容,只有正杂剧才是演故事的戏曲。音乐多利用曲子和歌舞大曲的曲调。北宋时在浙江温州地区形成,宋王朝南渡后得到迅速发展。南戏剧本没有折数限制,音乐没有宫调的束缚,各种角色都有唱,还有对唱、齐唱等活泼多样的形式。元末,南戏已发展成具有高度艺术水平、在南方有广泛影响的戏曲。南戏音乐通称“南曲”,其主要特点是用五声音阶,字少调缓,风格柔婉。杂剧和南戏的音乐虽各有不同的特点,但也互相交流吸收,在较晚的元杂剧和南戏中,都不乏运用“南北合套”的实例。

宋代说唱“唱赚”,甚为流行。它有缠令和缠达两种曲式结构。缠令由若干曲牌联接在一起演唱,前有引子,后有尾声。缠达,又名转踏,是在引子后面,用两个曲牌重复演唱,用“鼓板”乐队伴奏。宋末元初陈元靓编《事林广记》中,有一幅与蹴球绘在一起的唱赚图。并有诗描述:“鼓板清音按乐星,那堪打拍更精神。三条犀架垂丝络,双支仙枝击月轮。笛韵浑如丹凤叫,板声有若静鞭鸣。几回月下吹新曲,引得嫦娥侧耳听”。四川广元县罗家桥南宋墓石刻

中也有一个表演场面,共三人,一人吹笛、一人击拍板、一人击有支架的扁鼓。它与《事林广记》唱赚图相同,亦是一表演“唱赚”的场面。流传下来的赚词见于金董解元《西厢记诸宫调》和《事林广记》中的《圆里圆》赚词。唱赚的曲谱有《事林广记》中的《愿成双令》。这是民间酒宴时所用的唱赚谱,用燕乐俗字谱记写,由《愿成双令》、《愿成双慢》、《狮子序》、《本宫破子》等曲牌组成,是带赚的缠令。它是现存所知年代最早的唱赚谱。此曲谱前面有一套“鼓板棒数”,是“鼓板”(包括笛、鼓、拍板)的演奏谱。它用黑点、圆圈和密圈连线等符号对鼓板的各种打法作了记录。打法中有“急板”、“花拍”、“打四”、“打五”、“添片子”等变化,是一种独特的打击乐谱。

隋、唐以来的曲子,到宋代逐渐成为一种歌曲形式,它广泛流行着、发展着,而且直接导致宋词的创作与繁荣。不少著名词人的作品被运用于实际演唱,而在词人中也不乏精通音乐者,如南宋的姜夔既能作词,又能度曲,他的17首《白石道人歌》是现存宋词音乐的珍贵资料。

在南宋杭州等地流行的数十种说唱、滑稽伎艺中,各自都有一批曲(书)目,总数当是成千上万。但是,没有故事性、文学性的曲(书)目,在当时条件下,不可能留存下来;即使有故事性、文学性的曲(书)目,很大一部分也在历代流传过程中散失了;能保存到现在的(包括知其曲目名称者),只是其中很少的一部分。然而,即使如此,其数量还非常可观,尤其是小说书目。根据现有资料,知当时演唱的曲目有:鼓子词《莲花词》(张抡撰)、《蔡中郎》、《刎顾鸳鸯会》;诸宫调《双渐赶苏卿》(张五牛撰、商道改)、《张协状元》、《诸宫调霸王》、《诸宫调挂册儿》;说经《佛说目连救母经》、《大唐三藏取经诗话》;讲史《复华篇》、《中兴名将传》、《汉书》、《大宋宣和遗事》等。特别是小说曲(书)目的留存最多,仅罗烨《醉翁谈录》卷一“小说开辟”列举的小说书目就有107种。

民间的演唱艺人

每种类型都有一些名家名角,如嘌唱有张七七、王京奴,小唱有徐婆惜、封宜奴,影戏有董十五、赵七,诸宫调有孔三传,杂扮有刘乔,讲史有孙宽,傀儡有任小三、张金线、李外宁等。这些民间艺术家

不仅演技精湛,吸引大批观众挥金观看,而且善于创新。如北宋勾栏艺人孔三传创立了大型说唱音乐诸宫调,南宋杭州勾栏艺人张五牛根据“鼓板”中的《太平令》,创造了一种散板和定板混合运用的歌曲形式——赚,这些都在很大程度上丰富了民间音乐的内容和形式,从而使勾栏成为民间音乐新形式的滋生地和传统形式的营养地。正因为如此,勾栏才能具有诱人的号召力,这种演出形式一直盛行不衰。

当时杭州的说唱艺人队伍庞大,数量惊人,每种说唱都涌现了一批知名艺人。如小说有蔡和、李公佐等60余人;演史(讲史)有乔万卷、许贡士等20余人;说诨话有长啸和尚、彭道等近20人;唱赚有濮四郎、扇李二郎等30余人;小唱有萧婆婆、贺寿等40余人;诸宫调有熊保保、高郎妇等近10人;弹唱因缘有童道、费道等10余人;耍令有大祸胎、李俊等20余人;嘌唱有施二娘、时佳等10余人;商谜有胡六郎、魏大林等10余人。此外,唱京词、学乡谈、装秀才、吟叫、合笙等,均有知名艺人的记载。仅有案可查的说唱艺人,总数即在250人以上。实际上,这都是当时的知名艺人。未列名记载者,不知尚有多少。这些说唱艺人,不但有丰富的社会阅历、渊博的历史知识和高超的演唱技艺,而且不少具有较高的文化素养,甚至可能是得过功名、做过官的文人。

宋代宫廷音乐衰落,教坊艺人缺乏,举办各种活动要经常从民间调集演员串场,所以众多民间艺人包括这些流浪艺人常被各级官府所用。《朝野类要》载:“近年衙前乐已无教坊旧人,多是市井歧路辈。”

和路歧人相比,勾栏艺人的艺术水平当然要高许多,所以常常被邀请进入宫廷,参加各种重要演出,如宋春秋圣节三大宴的演出节目中,就已有民间艺人表演的杂剧。

北宋皇帝赵佶私幸名妓李师师的事情不仅在当时朝野传闻,而在宋以后出版的《贵耳集》、《宣和遗事》、《浩然斋雅谈》、《东京梦华录》、《汴都平康记事》、《如梦录》、《水浒传》、《黑旋风李逵仗义疏财》、《汴京纪事》等书中,也都有李师师与樊楼的风流韵事。樊楼是一代风流的见证,也是统治阶级荒淫糜烂的历史见证。

据《宣和遗事》书载:“当时李师师住在内西楼,此屋甚雅,珠帘秀额,红床绣被,四壁挂山水名画,绿绸窗帘。她红绸调箏与屋侧,青衣演舞于中庭……”樊楼前边就是御街,这里是风景区。《东京梦华录》载:“御街约宽二百余步,两边是御廊,尽置莲荷,尽岸置桃、李、梨、杏、杂花相间,春夏之中望之若修,举目四望,皆青楼画阁,修户珠帘,雕车竞驻于天衢,宝马争驰于御街,金翠耀目,罗绮飘香,花光满路,箫鼓宣空……”此情此景,樊楼就像一块强大的情欲磁铁吸引着各方人士。那些纨绔公子,倜傥轻浮之辈,追芳逐粉的市井无赖,仗势偷情的宦宦小吏,挥金如土的巨商大贾,文人骚客,探听信息的清官侠士梁山泊好汉,乃至荒淫无度的天子徽宗,都怀着领略佳人丰韵的共同心理光顾樊楼。这里虽然朝朝歌舞,夜夜官弦,在嫖客们豪饮狂欢的背后,青楼女子淌下多少哀酸凄楚的胭脂泪啊,她们身陷粉坑脂渊,从笙箫管弦上荡出来的悦耳之音,恰似妓女们变声的倾诉,声声指责嫖客们的狠毒,社会的不平。她们虽因生活所迫沦为烟花,有人却不乏一腔爱国热血,因而青楼垂名,后人对名妓李师师倾慕、怀念也正因此。

身为天子的宋徽宗在这风云多变的岁月里却只顾吃喝玩乐,在民间广选美女,三宫六院虽是“三千粉黛,八百烟娇”,而惟恐天下美女漏一人的赵佶还在打听何处有倾国之色。御花园初建,徽宗率皇后和艳装嫔妃频频光顾。时间久了也觉得无味,于是微服入民间,登上樊楼,私会师师。李师师与宋徽宗的故事也就广为流传了。

当时汴京里的妓院星罗棋布,因李师师、徐婆婆、封宜奴、孙三四、王京奴五大名妓荟萃此楼,故而樊楼名冠京都。该楼也和七朝古都开封一样,几经兵水之患,历尽沧桑,有着漫长的沿革时期。史书《东京梦华录》载:“小货街通鸡儿巷妓馆,大货街通隰纸店白矾楼,宣和年间更修三层楼高,与五楼相对(五楼即:宜城楼,班楼,刘楼,八仙楼,长庆楼),明暗相通,珠帘秀额,每一琉璃瓦陇中皆置莲灯一盏……”一到夜晚,万盏灯火闪烁照耀,十分壮观,当时有诗牌灯云:“天碧银河欲下来,月华如水照楼台。”

梁园歌舞足风流,
美酒如刀解断愁。

忆得当年多乐事，
夜深灯火上樊楼。

这是北宋诗人刘屏山晚年回忆樊楼风流韵事时写的一首诗。昔日的樊楼，雕甍画栋，飞檐珠栏，它是北宋京都古朴典雅建筑群中一颗璀璨的明珠。靖康元年，随着金兵攻破汴京的炮火，它已经化为灰烬。

北宋灭亡后，大汉奸张邦昌千方百计终于抓到了李师师，并将她送到金军营中。李师师在金营中痛骂奸贼，说：“我不过是一个卑贱的妓女，既然曾经皇上爱顾，现在只有一死，无复他求。你们这些汉奸深受国恩，高官厚禄，国家哪里曾亏负于你们，你们竟然要千方百计地斩灭宋朝社稷。现在又为金虏当走狗，我岂能被你们当做礼物送给金国？”说罢拔下金簪刺破喉咙，没有死，便又将金簪折断，吞了下去，这才咽气。徽宗皇帝在金国狱中听到李师师自杀情况，不禁痛哭流涕。

现在在开封市北关外尚有李师师墓。

对她一生的所做所为，有这样一首诗作了高度的概括：

芳迹依稀记汴梁，当年韵事久传扬；
紫宫有道通香窟，红粉多情恋上皇。
孰料胡儿驱铁马，竟教佳丽死红羊；
靖康奇耻谁为雪，黄河滔滔万古殇。

民间演唱的器乐、艺人组织

宋代以后，词曲、戏曲、歌舞、曲艺等多种艺术形式的不断出现或得到新的发展，对器乐又是一个很大的促进。这个时期的民间音乐更为发达，而宫廷音乐逐渐萧条。在这里要特别指出的是，唐代出现拉弦乐器的雏形，在宋代得到了发展，并且开始广泛使用。它的出现和发展，对我国器乐的发展起到了积极的推动作用。这样，在宋代以后，以吹奏乐器、打击乐器、弹拨乐器和拉弦乐器在乐队中的配合使用，使得我国的民族乐队更加丰富和完整了。

在各种勾栏的演出中，出现了多种器乐的合奏形式，如细乐、清乐、小乐器、鼓板等，其中一些拉弦乐器也被广泛用于各类器乐合奏中。细乐主要为丝竹乐合奏，嵇琴等唐代出现的拉弦乐器已被运用其中。《都城纪胜》载：“瓦社中的细乐，常用

箫、管、蓁、嵇琴、方响之类合奏。”诸种合奏形式直接影响了宋以后器乐合奏的发展，并为明清器乐的繁盛创造了条件。其中一些音乐合奏形式还被戏曲、说唱等姊妹艺术吸收，如鼓板是以鼓、笛、板为主的器乐合奏，后来在相当长时间内广泛用于戏曲、说唱的伴奏，为它们的繁荣发挥了重要作用。

勾栏艺人均是专业艺人，他们之间经常互相切磋技艺，交流经验，各种民间艺术在这种气氛中逐渐提高，并开始走向专业化、职业化。如此以来，我国最早的艺人组织“社会”和“书会”应运而生。当时杭州市民根据自己的行业需要、兴趣爱好、宗教信仰，结成各种类似行会的组织，如信佛者组成的光明会、奉道者组成的灵宝会等，合称为“社会”。其中，由说唱艺人组成的有遏云社（唱赚）、雄辩社（小说）、同文社（耍词）、律华社（吟叫）、像生叫声社（像生和叫声）等。这些“社会”，有的是专业的，如“武士有射弓踏弩社，皆能攀弓射弩，武艺精熟”（《梦梁录·社会》），而且有较固定的活动场地，有的则是业余的、临时性的集体活动，多是参加庙会，常在神佛诞辰之日进行。

老百姓音乐素质高

生活在勾栏遍地的环境中，耳濡目染各种音乐形式的演出，宋代百姓的音乐素质非常高，民间有许多人能作新声。《宣和遗事》载有这样一段故事：北宋宣和年间，上元节灯会，有许多人观看，皇帝传诏每人赐酒一杯。一个女子想窃取金杯，正好被一卫士看见，就将她押到皇帝面前。那女子不慌不忙，信口唱了一首《鹧鸪天》，词曰：

月满蓬壶灿烂灯，与郎携手至端门。
贪观鹤降笙箫举，不觉鸳鸯失却群。
天渐晓，感皇恩，传宣赐酒脸生春。
归家切恐公婆责，乞赐金杯作照凭。

《碧鸡漫志》也载有另一段趣事：“嘉佑间，汴都三岁小儿，在母怀饮乳，闻曲皆捻手指作拍，应之不差。”一个并没有受过专业训练的普通民间女子能即兴创作演唱如此高水平的歌曲，一个三岁的吃奶小儿听曲能打出准确的节拍，足见宋代音乐在民间的普及程度。它充分说明勾栏等的盛行对市民音乐的繁荣所起到的重要作用以及对民间音乐风气所产生的巨大影响。