

物御龙图》中用法较简,发展到魏晋时已是“紧密联绵,循环超乎”的复杂形式了。这种细密的线条可以深入表现结构,与形体贴合无间,在表现细微的骨骼起伏、转折时可以依据形象调整用笔,“用笔或好婉,则于折楞不隼,或多曲取”,不使画“速而有失”。陆探微借王献之一笔书法作一笔画,连绵不断,其迹“参灵酌妙,动与神会,笔迹劲利,如锥刀焉”,他把线与形完美地结合起来。高古游丝描一方面可以深入表现清瘦精准的形象,另一方面自身具有了独立的审美价值。从三国至两晋由其构建的密体系统包括了曹不兴、卫协、顾恺之、陆探微、张默、顾骏之、史道硕、王微等人,南齐时又有谢赫、毛惠远、惠秀、毛棱等继之,其与秀骨清像的样式一起发展、成熟,影响深远,集中体现了魏晋六朝画风的典型特征(图1、图2)。

值得注意的是,秀骨清像在借助密体笔法得以表现时,在面部的平面性上达到了画史上最纯粹的程度。中国画取像于乾,在把握人物面部时,注重不同结构所寓的象征意义,注重平面性。《月波洞中记·九天玄微》记载:“头者,五脏之主,百体之宗,四维八方,并须端正。”对面部的观察是从方位意识来判定的,“左耳为东方,右耳为西方,鼻为南方,玉枕为北方,左颊为东南角,右颊为西南角,左寿堂为东北角,右寿堂为西北角”,面部各个部位在观念上是平面排列的。《冥度》篇中将面部从发际线至下颌分为十三部,左右东西又细分为二百三十五位,部位繁复,其象类参杂。中国画借助相学思维,在观察、塑造人物面部形象时,也从平面性着手。秀骨清像的平面性特征集中体现在两点上,一是着色的平面性,二是线条粗细一致产生的平面感。从传世画迹如《女史箴图》《洛神赋图》来看,面色多

以重色平涂,只在眼、颧等处略施晕染,与后来的凹凸法、墨骨法相比,其平面性不言而喻。汉画较粗简,用笔不甚讲究,在刻画面部时所用的线条往往参差不齐,有些甚至粗细差别很大,这就从视觉上破坏了它的平面性。此外,由于汉代造型能力的欠缺,五官形状绘制较简,许多墓室壁画中的人物脸上甚至没有五官或缺某一器官。这样一来,便显得轮廓线分量重,而面形内部分量较轻,造成视觉上的不平衡。高古游丝描劲健流畅,它舍弃了过多的外形变化,将起笔、收笔的提按顿挫藏于匀细的线条中。用它来描画形体,可以避免因粗细变化而产生的立体感。同时,造型能力的提高使得画家可以充分深入地刻画五官,如《女史箴图》中对汉元帝眼睛的描绘就比西汉《上林苑斗兽图》中的人物眼睛要复杂。除了眼目自身形状外,汉元帝的上下眼睑分别以线勾出,加上眼皮转折的微妙变化,无疑加重了眼睛的分量。其他五官,尤其是耳朵深入细致的刻画,把五官即平面形上的五个方位在感觉上平衡起来,自然增强了面部的平面感。秀骨清像的这种平面性后来由于各种染法的介入和线条自身表现力的丰富而受到破坏,开始向整体平面、局部立体的新样式转变。■

注释:

童书业. 童书业绘画史论集[M]. 北京: 中华书局, 2008.

(南齐) 谢赫. 画品[M].

(唐) 李肇. 尚书故实[M].

(晋) 顾恺之. 魏晋胜流画赞[M].

(唐) 张彦远. 历代名画记(卷六)[M].

(宋) 郑樵. “九天玄微”篇//月波洞中记[M].

作者单位: 山东艺术学院
(责任编辑: 张斐然)

南宋临安瓦肆勾栏研究

丁同俊

【内容摘要】民间音乐的发展成为宋代音乐发展的主要潮流,尤其是南宋时期的都城临安民间音乐得到了空前发展,而瓦肆勾栏则是民间音乐集中表演的场所。文章通过对南宋临安瓦肆勾栏的形成、结构、功能,以及数量等方面加以分析和探讨,从而揭示出南宋时期临安瓦肆勾栏的概貌。

【关键词】南宋 临安 瓦肆 勾栏 民间音乐

1127年,“靖康之变”北宋灭亡,高宗赵构开始执掌政权,年号建炎,直至1279年被元灭亡,共历时152年,这段时期史称南宋。南宋从绍兴八年(1138年)正式定都杭州,德祐二年(1276年),元军攻破京城,南宋定都杭州共历时138年之久。

《都城纪胜》序曰:“圣朝祖宗开国,就都于汴,而风俗典礼,四方仰之为师。自高宗皇帝驻蹕于杭,而杭山水明秀,民物康阜,视京师其过十倍矣。虽市肆与京师相俟,然中兴已百余年,列圣承,太平日久,前后经营至矣,辐辏集矣,其与中兴时又过十数倍也。”由此可知,南宋在许多方面是对北宋的延续,尤其是在市肆的繁荣与发展方面有过之而无不及。

一、南宋临安瓦肆研究

瓦肆,又名瓦子、瓦市,是宋代城市中娱乐和商品交易的集中场所。南宋时期常称之为“瓦舍”。关于临安瓦舍的设立,

《梦粱录》卷十九“瓦舍”条有其简要的记述:

“瓦舍者,谓其‘来时瓦合,去时瓦解’之义,易聚易散也。不知起于何时。……杭城绍兴间驻蹕于此,殿岩杨和王因军士多西北人,是以城内外创立瓦舍,招集妓乐,以为军卒暇日嬉戏之地。今贵家子弟郎君,因此荡游,破坏尤甚于汴都也。”

瓦舍具体起于何时,目前文献史料还没有明确记载。耐得翁在《都城纪胜》“瓦舍众伎”条目中也说,“瓦者,野合易散之意也,不知起于何时。”

而孟元老《东京梦华录》“京瓦伎艺”条目记载:

“崇、观以来,在京瓦肆伎艺:张廷叟,《孟子书》。主张小唱:李师师、徐婆惜、……嘌唱弟子:张七七、王京奴、……其余不可胜数。不以风雨寒暑。诸棚看人,日日如是。”

由此可知,瓦肆在北宋崇宁、大观年间已经十分盛行。而南宋临安的瓦子,不仅在数量上,而且在规模上都超过了汴京。根

据目前所知材料,宋人对临安瓦子的数量记载不一,主要有以下三种:

《梦粱录》卷十九《瓦舍》:“其杭之瓦舍,城内外合计有十七处”。

《武林旧事》卷六《瓦子勾栏》,列举了二十三个瓦子的名称和地点。

《西湖老人繁胜录》“瓦市”条目记载,城内外计有二十五个瓦子。

《咸淳临安志》卷十《疆域·瓦子》也列举了十七个瓦子的名称与所在地点。

林正秋认为:“《武林旧事》卷六《瓦子勾栏》所列举的数目较为正确,城内外共有瓦子二十三处。”

笔者认为,以上几种数据对当时瓦子数量的记载可能都是正确的,不存在孰对孰错问题。常识告诉我们,瓦子是一种融各种交易、休闲、娱乐的民间场所,其与当时的政治和经济有着必然联系。当社会稳定、经济繁荣,其数量则会增加,当社会动荡,经济萧条,则会减少。根据考证,从以上宋人笔记的描述和撰写年代可以看出,《武林旧事》主要描述的是乾道、淳熙年间的事,约1165—1189年,前后约计25年;《西湖老人繁胜录》描述的事,约1195—1253年,约59年;《梦粱录》主要描述的是淳祐至咸淳之间的事,约1241—1274年,约计34年。

历史上,南宋统治可以划分为三个时期,即初期始于高宗建炎元年1127年,中期始于孝宗隆兴元年1163年,晚期始于理宗宝庆元年1225年。根据这三个时期的划分,《武林旧事》应该属于中期,《西湖老人繁胜录》属于由盛而衰的中晚期,《梦粱录》则属于晚期。于是,可以从以上瓦子的数据:《武林旧事》的23个——《西湖老人繁胜录》的25个——《梦粱录》的17个,可以看出当时社会由盛而衰的痕迹。而且又通过《咸淳临安志》卷十《疆域·瓦子》中列举了17个瓦子的名称与所在地点,进一步验证了《梦粱录》中十七座瓦子的真实性。

这里有一点需要注意的是,在《梦粱录》卷十九“瓦舍”条有这样的记载,“盐桥下蒲桥东谓之蒲桥瓦子,又名东瓦子,今废为民居;……钱湖门外南首省马院前名钱湖门瓦子,亦废为民居”。可知,当时17个瓦子,实际只有15个在使用,蒲桥瓦子(东瓦)和钱湖门瓦子都废为民居,不再成为人们的贸易与娱乐的集市,可以进一步证实当时社会经济已趋萧条。

而且,通过《咸淳临安志》的“南宋京城图”,可以看到城内的5个瓦子中,东瓦(蒲桥瓦子)不在其中,其他4个瓦子如南瓦、中瓦、西瓦、北瓦都可以查见。因此,这一点再次印证了《梦粱录》的记载。

从《武林旧事》记载来看,城内瓦子主要有以下五处:即清冷桥西熙春楼下的南瓦、市南坊北三元楼前的中瓦、市西坊内三桥巷的大瓦(又名上瓦、西瓦)、众安桥南羊棚楼前的北瓦(又名下瓦)、盐桥下蒲桥东的蒲桥瓦(亦名东瓦)。

城外瓦子有18处,其中东郊瓦子最多,有便门外北的便门瓦、候潮门外北的候潮门瓦、小堰门前的小堰门瓦、新门外南的新门瓦(又名四通馆瓦)、崇新门外章家桥南的荐桥门瓦、东青门外菜市桥南的菜市门瓦、艮山门外的艮山门瓦等7个瓦子;北郊瓦子其次,有北郭瓦(在余杭门外,又名大通店)、米市桥下米市桥瓦、石碑头北麻线巷内的旧瓦、余杭门外北关门瓦(又名新瓦)、羊瓦桥下羊坊桥瓦、王家桥瓦(今圣塘桥附近)六处瓦子;另外,城南有嘉会门外的嘉会门瓦、省马院前的钱湖门瓦、龙山之麓的龙山瓦;城西有灵隐天竺路行春桥侧的行春桥瓦、步

司后军寨前的赤山瓦。

《西湖老人繁胜录》的《瓦市》条目云:

“南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦。惟北瓦大,有勾栏一十三座。……城外有二十座瓦子,钱(“钱”原误“前”)湖门里,勾栏门外瓦子、嘉会门外瓦、候潮门瓦、小堰门瓦、四通馆瓦、新门瓦、荐桥门瓦、菜市门瓦、艮山门瓦、朱市瓦、旧瓦、北关门新瓦、钱塘门外羊坊桥瓦、王家桥、行春桥瓦、赤山瓦、龙山瓦。余外尚有独勾栏瓦市,稍远于茶,中作夜场。”

实际城外有名字的瓦子只有17个,而且其中四通馆瓦与新门瓦在《武林旧事》中是同一个瓦子,这里不知是西湖老人把这两座瓦子统计重复了,还是当时的确又增加了一座瓦子,如今不得而知。余外尚有独立的勾栏瓦市,这里西湖老人又没有说出具体数字和位置,又不得而知。因此,这里的城外20个瓦子其数据是要打上问号的。

《梦粱录》卷十九《瓦舍》记载:

“其杭之瓦舍,城内外合计有十七处,如清冷桥西熙春楼下,谓之南瓦子;市南坊北三元楼前谓之瓦子;市西坊内三桥巷名大瓦子,旧呼上瓦子;众安桥南羊棚楼前名下瓦子,旧呼北瓦子;盐桥下蒲桥东谓之蒲桥瓦子,又名东瓦子,今废为民居;东青门外菜市桥侧名菜市瓦子;崇新门外章家桥南名荐桥门瓦子;新开门外南名新门瓦子,旧呼四通馆;保安门外名小堰门瓦子;候潮门外北首名候潮门瓦子,便门外北谓之便门瓦子;钱湖门外南首省马院前名钱湖门瓦子,亦废为民居;后军寨前谓之赤山瓦子;灵隐天竺路行春桥侧曰行春瓦子;北郭税务曰北郭瓦子,又名大通店;米市桥下米市桥瓦子;石碑头北麻线巷内则曰旧瓦子。”可见,南宋到了吴自牧的《梦粱录》时期,瓦子数量大量减少。这一时期,实际上城内只有4个瓦子,城外只有11个瓦子在使用,即蒲桥瓦子和钱湖门瓦子都废为民居。此外,根据记载,在《梦粱录》中少了艮山门瓦、北关门瓦、羊坊桥瓦、王家桥瓦、嘉会门瓦、龙山瓦、独勾栏瓦市和朱市瓦。

由此可知,以上三种笔记中,城内5个瓦子的数量及名称基本未变,而且基本上是围绕着以御街为中心的商业圈设立的。但是,城外瓦子则各不相同,《武林旧事》计18个、《西湖老人繁胜录》计20个(这个数据有待进一步考证)、《梦粱录》计12个(实际使用11个)。根据史料记载,城外瓦子大都是在诸军营寨左右,主要是西北军卒暇日娱乐场所,隶属殿前司管辖;而城中五瓦却归属修内司,是市民及贵族子弟游艺之地。由此可见,根据瓦子数量的增减可以看出南宋朝廷与外界政治与军事上的政策调整与改变,即在和平年代瓦子数量会增加,而在晚期战争频繁年代瓦子数量则会减少很多。

二、南宋临安勾栏研究

勾栏、乐棚(又称游棚或邀棚),是艺人在瓦子内用栏杆围起或搭建帐篷,在其内表演各种技艺的专门场所。瓦子中专门从事音乐活动的场所主要有勾栏与乐棚。在有关文献中提及勾栏时,也常常同时使用乐棚之名。如《武林旧事》中提起“如北瓦、羊棚楼等,谓之‘游棚’(宋代‘邀棚’)。外又有勾栏甚多,北瓦内勾栏十三座最盛”。因此,勾栏便成为我们音乐史学者研究的重要对象。

“勾栏”一词早在汉朝成帝时期即已出现,最初用于建筑上的名称,多置于舞榭歌台边际,用作扶手栏杆。梁思成在《石栏杆简说》中有这样的描述:纵木为栏,横木为杆,栏杆亦称勾栏,宋画中常见。康保成在《“瓦舍”、“勾栏”新解》一文中

则提出,“勾栏”乃具有顶棚的建筑。伊永文先生在《东京梦华录》注:“

“东角楼街巷”条中对“棚”有如下注释:“‘棚’乃南宋戏台之称也。据刘念兹《南戏新证》研究:福建莆仙戏、梨园戏称戏台为‘棚’,如大棚戏之呼。幼童初学戏时则称‘落棚’,分作两段,一段唤‘彩棚’,二段唤‘正棚’。看戏时则分‘男棚’、‘女棚’。莲花棚则为东京最为火爆演出场所。”

从目前所掌握的史料与宋人笔记来看,勾栏作为艺人演出的固定场所应始于宋代。在有关文献中提及勾栏时,也常常同时使用“棚”或“乐棚”之名,例如上段《武林旧事》中的“游棚”。再如《东京梦华录》云,“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。”“自灯山至宣德门楼横大街,约百余丈,用棘围绕,谓之‘棘盆’,内设两竿高数十丈,以绘彩结束,纸糊百戏人物,悬于竿上,风动宛若飞仙。内设乐棚,差衙前乐人作乐杂戏,并左右军百戏,在其中驾坐一时呈拽。”等。

究竟棚(乐棚、游棚)与勾栏之间具有怎样的联系?它们是指同一场所,还是各有所指?赵为民认为:“乐棚应是在勾栏基础上的进一步发展。勾栏上方建造顶棚,则称之为乐棚,二者是有区别的。就二者形成的历史而言,勾栏在先,乐棚在后。由于乐棚出现在勾栏之后,故人们将二者作为同类事物表述时,仍以勾栏统称之。”

笔者认为,棚和勾栏最初本义都是与音乐无关的建筑设施。棚应该是勾栏发展到后来的高级形式,即在勾栏上方建造顶部便成为棚。后来,由于人们在其内从事音乐等民间娱乐活动,尤其在宋代市井音乐活动十分繁荣活跃,并随着这种市场化的商业行为日益成熟,有了固定的娱乐场所,而这种场所就设在人口流动与集散的贸易中心地带——瓦子之内。因此,这种从事音乐表演的勾栏与乐棚便成了表演者与观众之间联系的纽带。既可以在刮风下雨时供观众与表演者顺利观瞻与演出,又可以在节庆时供皇亲贵戚等重要人物观看表演。这一点在《东京梦华录》中可以得到验证,如“不以风雨寒暑。诸棚看人,日日如是”。“宣德楼上,……用黄罗设一彩棚,御龙直执黄盖掌扇,列于帘外。……楼下用枋木垒成露台一所,彩结栏槛,两边皆禁卫排立,……面此乐棚。教坊钧容直、露台弟子,更互杂剧。”另外,《西湖老人繁盛录》载,(杭州)“惟北瓦大,有勾栏一十三座。常是两座勾栏,专说史书,乔万卷、许贡士、张解元。背做莲花棚常是御前杂剧”,此处莲花棚亦归属勾栏之列。

另外,“棚”,除了“乐棚”之外还有其他称呼,如表演惊险武功或血腥味重的“夜叉棚”(伎艺行话又称为“腥棚”)、训练大象表演的“象棚”、表演傀儡戏的“傀儡棚”以及用以祭祀或娱乐的“水棚”等。

勾栏与乐棚大多设在瓦子中,但也有设在瓦子之外者,特别是遇到节日或较大型的庆典活动,在街巷、苑囿、寺院等许多繁华之处常常设有乐棚与勾栏。如上例中孟元老的《东京梦华录》卷六“元宵”条目中宣德楼前的乐棚。

又如吴自牧的《梦粱录》卷一“元宵”条目中:“今杭城元宵之际,……舞队自去岁冬至日,便呈行放。十五夜,帅臣出街弹压,遇舞队照例特犒。街坊买卖之人,并行支钱散给。此岁岁州府科额支行,庶几体朝廷与民同乐之意。姑以舞队言之,如清音、遏云、掉刀、鲍老……村田乐、神鬼、十斋郎各社,不下数

十。更有乔宅眷、龙船、踢灯、鲍老、驼象社。官巷口、苏家巷二十四家傀儡……”

这里的舞队有数十个,傀儡也有24家,还有龙船、踢灯、驼象等社。这些民间艺人或团体平时会在固定的瓦舍勾栏中以卖艺为生,在元宵之际,便走上街头与世人同乐,他们会得到官府的犒赏,也会得到街坊买卖之人的支钱散给。笔者认为,这就是所谓的“游棚”或者“邀棚”在节庆期间的真实写照。

结语

由于政治中心南移,北方人口也大量南迁,“四方之民云集二浙,百倍常时”。^②为了接待西北流民,南宋政府在城内设立了10多个接待处。据《西湖游览志》记载,城北夹城巷的妙行寺,从北宋末到南宋初,陆续接待外地流民近300万众,故后来改名为接待寺。到了南宋末年,杭州的外地居民超过了土著民。政治中心的南移导致了文化与经济中心的南移,大规模人口的南迁导致众多的人口流入杭州,这样,一方面为杭州带来了更多优秀的艺术人才,另一方面也提供了庞大的受众群体。这为南宋杭州的市井音乐活动提供了强大的支持。

南宋时期瓦子更为兴盛,当时的行都临安城中,见于记载的瓦子就有25处之多。其中城内有南瓦、中瓦、西瓦、北瓦、东瓦5处,城外有钱湖门瓦、嘉会门瓦、候潮门瓦、小堰门瓦、新门瓦(又名“四通馆瓦”)、荐桥门瓦、菜市门瓦、艮山门瓦、朱市瓦、旧瓦、北关门瓦(又名“新瓦”)、羊坊桥瓦、王家桥瓦、行春桥瓦、赤山瓦、龙山瓦、米市桥瓦、北郭瓦、便门瓦、独勾栏瓦20处。南宋杭州最大的一座瓦子——北瓦中有13座勾栏。南宋临安与北宋汴京相比,其瓦子数量要远远多于北宋,而设在瓦肆中的勾栏数量也会远远多于北宋。因此,在音乐史上两宋的瓦肆勾栏,尤其是南宋临安的瓦肆勾栏应是值得关注和研究的对象。

(注:本文为杭州师范大学钱江学院2011年度科研项目的部分内容,项目名称:南宋御街勾栏中的民间音乐研究,编号:2011QJJW15)

注释:

- 耐得翁.都城纪胜[M].北京:中国商业出版社,1982:1.
- 吴自牧.梦粱录·卷十九·瓦舍[M].北京:中国商业出版社,1982:166.
- 耐得翁.都城纪胜·瓦舍众伎[M].北京:中国商业出版社,1982:8.
- 孟元老.东京梦华录·卷五·京瓦伎艺[M].北京:中国商业出版社,1982:31、32.
- 林正秋.南宋杭州研究论集[C].北京:中国文史出版社,2006:269.
- 吴自牧.梦粱录·卷十九·瓦舍[M].北京:中国商业出版社,1982:166.
- 西湖老人.西湖老人繁盛录·瓦市[M].北京:中国商业出版社,1982:16、17.
- 吴自牧.梦粱录·卷十九·瓦舍[M].北京:中国商业出版社,1982:166.
- 参见潜说友编纂《咸淳临安志》的“南宋京城图”。
- [宋]周密.武林旧事·卷六·瓦子勾栏[M].北京:中国商业出版社,1982:118.
- 崔豹《古今注》卷上“都邑”第二:构栏,汉成帝麒麟成庙,有三玉鼎,二真金罐,槐树悉为扶老构栏,画飞龙角龙虚於其上。
- 孟元老撰;伊永文笺注.东京梦华录笺注[M].北京:中华书局,2006:156.
- 孟元老.东京梦华录·卷二·东角楼街巷[M].北京:中国商业出版社,1982:15.
- 孟元老.东京梦华录·卷六·元宵[M].北京:中国商业出版社,1982:38.
- 赵为民.宋代市井音乐活动概观[J].音乐研究,2002:53.
- 孟元老.东京梦华录·卷五·京瓦伎艺[M].北京:中国商业出版社,1982:32.
- 孟元老.东京梦华录·卷六·元宵[M].北京:中国商业出版社,1982:38.
- 西湖老人.西湖老人繁盛录·瓦市[M].北京:中国商业出版社,1982:16.
- 孟元老撰;伊永文笺注.东京梦华录笺注·卷二;卷七[M].北京:中华书局,2006:144—161;660—665.
- 吴自牧.梦粱录·卷一·元宵[M].北京:中国商业出版社,1982:3.
- ②李心传.建炎以来系年要录·卷一百五十八[M].上海:上海古籍出版社,1992:327—217.

作者单位:杭州师范大学钱江学院
(责任编辑:高新茹)