

《新猿乐记》与十一世纪前后的中日戏剧

翁敏华

内容提要：《新猿乐记》是诞生于十一世纪的日本汉文笔记，是日本戏剧史研究中的具有重要资料价值的一部著作。本文通过对《新猿乐记》的介绍，旨在展示十一世纪前后以猿乐为代表的日本戏剧面貌，窥视其受汉唐戏剧文化影响之痕迹，探索其与中国宋金杂剧形式的异曲同工，若即若离的关系，中国学界过去对日本古代戏剧文献介绍很少，中日两国传统戏剧的比较研究也嫌薄弱。本文试图填补这方面的空白。

本文作者系中文系讲师。

一

《新猿乐记》是记载日本平安时代艺能的重要文献。猿乐，又写作“申乐”，一般指平安初到镰仓时代盛行的古典艺能，它是由奈良时代（中国的隋唐之际）从中国传去的散乐之中派生出来的。散乐是古代中国流行的民间杂艺，隋唐时代特别兴盛。传入日本后，开始由朝廷豢养的机关散乐户来教习，但由于它原本就是庶民之艺，平安初日本废止散乐户后，便迅速流布民间，与日本固有的歌舞伎艺溶合，至平安中期改称日本化的名字“猿乐”。这种伎艺一部分再度流入宫中，由近卫府的官人作为相扑节会、神乐的余兴而表演；多数则流行民间，成为职业艺人的谋生手段。《新猿乐记》记的是当时京都东七条堀川的稻荷祭上的猿乐表演，展示了十一世纪日本戏剧艺能的水准和面貌。

平安时代，相当于中国的宋元时代。宋

元之际，正是中国戏剧迅速成长发育，继而完成质变走向定型的重要历史时期。这一历史阶段的中日两国的戏剧形式如能互为参照，便能在较开阔的视野中观照两者的戏剧演变，这应当是不无益处的。

二

《新猿乐记》是一部用汉文写成的笔记，作者藤原明衡，约写成于康平年间（1058～1065年）。这篇约七千言的随笔，共有三部分组成：平安中叶的猿乐艺演目介绍；猿乐艺人的演技与评价；那天晚上与作者一同观看猿乐的右门卫尉一家二十八个成员的描写。令人瞩目的是，题为“新猿乐记”，与此关系密切的第一第二部分却只有五百余言，其余的六千余言，全化费在描写这个庞大的成员众多的家族上了。由于后一部分内容丰富，描述详尽，绘声绘色，很能反映当时的常民生活状态，故历来为历史学家、民俗学家和专门研究生活文化的学者所重。笔者在读到这册笔记时感到惊喜的是：它在行文、风格、乃至一些择词造句上，与几乎同一时代诞生于中国大陆的《东京梦华录》等笔记十分相似，而且两者都是戏剧史、民俗史研究的绝好材料。以下所引为其第一部分内容。

予廿余季以还、历观东西二
京，今夜猿乐见物许之见事者，
于古今未有。就中咒师、侏儒舞、
田乐、傀儡子、唐术、品玉、轮
鼓、八玉、独相扑、独双六、无

骨、有骨、延动大领之腰支、虾渡舍人之足仕。冰上专当之取袴、山背大御之指扇。琵琶法师之物语、千秋万岁之酒袴。饱腹鼓之胸骨、螳螂舞之颈筋。福广圣之袈裟求、妙高尼之襦袢乞、形勾当之面现、早职事之皮笛。目舞之翁体、巫游之气装。貌京童之虚左礼、东人之初京上。况拍子男共之气息、事取大德之形势、都猿乐之态、呜呼之词莫不断肠解颐者也。

这段文字以类似中国对偶的句式，例举了作者那天在京都东七条堀川的稻荷祭上所观赏到的近三十种猿乐艺。这些艺能大致可以分作四类：1. 独立艺能（咒师、侏儒舞、田乐、傀儡子），2. 杂技类艺能（唐术、品玉、轮鼓、八玉），3. 模拟伎艺（独相扑、无双六、无骨、有骨），4. 模拟小戏（“延动大领腰支”以下各项）。下面分而述之。

独立艺能之首的“咒师”这一名称，虽在中国文献上未见，但却是由从中国传过去的驱赶邪魔的追傩祭仪中脱胎而来的艺能。咒师将手持武器奔走驱傩的动作舞蹈化，创造了这种身穿类似兰陵王的华丽服饰，手持剑，轻快地在舞台上回旋奔走的表演，故咒师艺又有个名称曰“咒师走”（日语中“走”是“奔跑”的意思）。日本古籍《中右记》有云：“丹波咒师，剑手诚神妙，已惊耳目。”^①可以想见其艺态，一如中国传统的“武舞”。

“侏儒舞”亦与中国古艺关系密切。中国典籍中每将“侏儒”与“俳優”并提，如“俳優侏儒戏于前”。（何孟春补注，侏儒，矮人）^②日本以这种矮人表演取乐于观众，也发生得很早。武烈天皇八年（506年）三月，有“大进侏儒倡优，为烂漫之乐，设奇伟之戏，纵靡靡之声”之事。^③而且延续得很晚，一直到平安时代末期依然有记载。日本的侏儒舞多在相扑节会上演出，根据

《新猿乐记》可知，它那时也被组织进猿乐之中在稻荷祭上出演了。但中国的侏儒之伎，至少在宋金杂剧院本中已为艺人们的“走矮步”所代替。^④

“田乐”是稻作文化的产物，起源于祈祷禾苗顺利生长和丰收而表演的稻作仪礼。平安朝是田乐的兴盛期。据略晚于《新猿乐记》的《洛阳田乐记》云，1096年，京都有狂热的“永长大田乐”，毋论庶民，连公卿也被卷入狂潮之中。正是从那时起，田乐与猿乐争夺民俗艺能盟主地位，几经沉浮，难分难解。但很多场合两者还是互相携手，同台演出的，一如《新猿乐记》所反映的那样。田乐在现今日本还常常露面，但已经很难看出稻作祭祀的色彩了。

“傀儡子”，即日本后世的“人形剧”，中国的木偶戏。在日本，与《新猿乐记》几乎同时问世的有《傀儡子记》一书，介绍当时的傀儡艺人“或舞木人斗桃梗，能生人之态。”中国的傀儡戏也十分丰富，两宋已有杖头、悬丝、药发、水、肉傀儡五种。日本的傀儡公认传自中国，但现今活跃于舞台的“文乐人形”，却与中国木偶戏异趣。而结城的“丝操人形”和茨城的“纲火人形”，倒仿佛是宋代“悬丝”、“药发”之后裔。

第二部分首举“唐术”，顾名思义便知与中国有关。日本经历过一个照搬唐代政治、法令、文化的奈良时代，这一历史的烙印大量地洒落在生活的许多角落，丝绸中有“唐纺织”，辣味调料叫“唐辛子”，至今亦然。这“唐术”指的是传自“唐土（中国）”的戏法与手伎。《傀儡子记》有语云：“变沙石为金钱，化草木为鸟兽”，正指此艺。当时的傀儡艺人兼事戏法，故《傀儡子记》会有这样的文字。

① 参见日《中右记》“长治二年正月十二日”条。

② 《孔子家语》卷一“相鲁”。

③ 《日本书纪》“武烈天皇八年三月”条。

④ 参见胡忌《宋金杂剧考》第二章第五节“王勃院本”

“品玉”与“八玉”是十分相近的两种杂技。“八玉”指同时抛接八个圆球，而“品玉”抛接的是其他物品，如刀、剑、器皿等。平安末年日本有《信西古乐图》问世，而京都的东大寺正仓院至今保留着《弹弓图》，两图对“品玉”、“八玉”都有十分形象的描绘。

“轮鼓”也是中国杂技中常见的节目，即“空钟”，上海语作“叉拎”。叉拎首先是中国男儿的戏，进入杂技的叉拎技术要复杂得多，故才有观赏性。日本古人见其形如“细腰鼓”，须用两棒系一绳在中间部位不停地“轮”，故名“轮鼓”^①。那些高难度的高抛、远抛伎艺，在日本叫“荒轮鼓”，^②又因传自中国，故而又名“唐独乐”。轮鼓在中日两国的存在形态，说明了游戏与伎艺表演原本就有着千丝万缕的关联的。

“独相扑”、“独双六”，是两种十分特殊的伎艺表演。因为相扑、双六原本皆是需两人进行的。“独相扑”如何表演？日本学者有着许多猜测，多认为即现在依然保存在三岛神社那里的“一人相扑”，模拟相扑动作，宛如真有对手一般。但也有认为三岛神社的一人相扑其实表现的是与无形的神在较量，当与独相扑有别。中国北宋的《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条里，有“杨望京·小儿相扑杂剧”，一个艺人名后标明“小儿相扑”，或亦是一种“独相扑”。这样的伎艺在今天的中国舞台上还能常常见到：演员身着两件小蒙古袍，腰里顶着两只小蒙古帽，手足同时着地表示四条腿，以时缓时疾的动作表现两小儿相扑得难分难解。同书卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条，有“自早呈拽百戏，如上竿、跃弄、跳索、相扑……乔相扑”云。相扑与乔相扑另列，乔相扑即滑稽模拟相扑，有别于以较胜负为目的的体育伎艺相扑，这是显而易见的。“双六”也是发端于中国的一种博戏，关汉卿曾自称是玩双六的好手^③。

但无论是文字记载还是舞台表演，在中国没见过“独双六”。独双六当然也是一人充当游戏双方，模拟一场比赛，或许口里还会说些有趣的语言以渲染气氛，但具体怎么表演，比“独相扑”还要难推测。

“无骨、有骨”是对举的。它们的艺态已清楚地体现在字面上了。“无骨”实为一种软体之伎，在中国多由女演员承袭，唐称“瞋面戏”、宋称“拗腰”、“折腰”，现今杂技中的“叼花滚杯”当是其传承物。“有骨”之伎或如宋代之“筋骨”、“乔筋骨”，是依靠吸气吐气使全身筋骨毕现让人看的，一如今天的许多气功表演。

第三部分与第四部分记录的虽然同为模拟之艺，但区别却是根本性的：后者已有角色扮演，当已将这些人物的简单故事揉入表演之中。这表明了第四部分的节目较之以上三部分，更接近后世所谓的“戏剧”。

“延动大领之腰支”以下四句中的大领、舍人、专当、大御，皆为日本古代官吏的称谓。大领是一郡之长，舍人为皇族的近侍者，专当是寺院里的事务长，大御又称“大姐”，是一种女官。这几则小戏分别模拟某大领装腔作势夸张扭动的腰部姿势，某舍人琐碎难看象下河抄虾似的步态；来自冰上（地名）的专当撩起袴两边的开缝露出了大腿，而山背这一地方来的大御马上展开折扇遮脸，一付难为情的样子。“琵琶法师之物语，千秋万岁之酒祷”，“琵琶法师”手抱琵琶说唱故事，专唱“千秋万岁”的杂艺人为新酒的上市作祝祷，这是对两种原本为严肃伎艺的模拟，一定也充满着滑稽的声调和动作。“饱腹鼓之胸骨，螳螂舞之颈筋”，令腹鼓起而胸骨根根毕现，或伸长头颈象螳螂一样地舞蹈，这恐怕也是一种如今日之气

① 日《和名抄》卷四。

② 日《兵范记》保元三年（1158）六月二十八日条。

③ 参见关汉卿散曲《南吕一枝花》《不伏老》。

功表演那样的东西。

“福广圣之袈裟求，妙高尼之襦袷乞”，在日语中，动宾结构总是动词在后，宾语在前。“袈裟求”就是“求袈裟”，演的是一个名为福广的僧人向人求取袈裟时低三下四的样子；“襦袷乞”是“乞襦袷”，演一位叫妙高的尼姑为自己即将出生的孩子准备衣物，乞讨襦袷，那表情一定十分丰富，既有将作母亲的喜悦还有身为尼姑的羞耻。如果说上述“延动大领之腰支”数项我们还不能肯定它们一定有对话，那么这两段则一定是科白剧无疑。“形勾当之面现，早职事之皮笛”，勾当是勾当内侍之简称，这位皇宫贵家的漂亮的女内侍本该时时以桎制折扇遮面的，这时却慢慢移开扇子露出她美丽的脸庞来，致使迎面过来的藏人（职事）吹起了美妙的口哨（皮笛）。“目舞之翁体”，以“翁体”来跳“目舞”，即以猿乐之徒惯用的“翁”的舞姿，来模拟原本由宫中老乐师们担当的正规的舞蹈形式；“巫游之气装貌”，巫游，巫女，气装貌，浓妆艳抹等待男人会面的样子。这与上述之“妙高尼之襦袷乞”同趣，都是嘲讽女神职人员^[1]的堕落的。“京童之虚左礼，东人之初京上”，日本也早有城里人看不起乡下人的传统，至今东京的“江户子”（即世代住在原属于江户城区的人家之后代）还是个充满优越感的称谓。“京童”即类似“江户子”，傲慢而自以为是的京童正大模大样地走在街上，迎面碰到个第一次上京的来自东日本的乡下人，于是竭尽嘲讽恶作剧之能事，弄得“东人”无所措手足。这样的模仿乡下人表演，在中国戏剧史上也十分丰富。宋金时代杂剧表演之后的所谓“杂扮”，即因“村落野夫罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村叟以资笑端。”^①近年借助电视手段而格外兴盛起来的滑稽小品，这类通过城里人与乡下人冲突而两下讽刺的题材更是多得不计其数。

以上将《新猿乐记》所列演目简释一过。由此我们得以获知十一世纪前后的日本古猿乐的概貌，以及与宋杂剧和宋杂剧之前的中国艺能若即若离的关系。

三

《新猿乐记》紧接着的，是一段介绍与评价十位猿乐艺人，以及简单介绍猿乐艺人生活状况的文字。

抑上下不同，论可以辨矣。百太高振神妙之思，独步古今之间。仁南常出猿乐之庭，必被众人之宠。定缘者呜呼之神也，先见其形，断一端之肠。形态者猿乐之仙也，未出其词，解万人之颐。县井户先生虽得其体骨，词甚鄙而时时致言失。世尊寺之堂达虽受其天性，词剩多而人人皆为欠咳。坂上菊正初冷而终增兴宴。还桥德高先瞻而未无秀句。大原菊武此道已不觉也，已独荣而敢无人间爱敬。小野福丸其体甚以非人也，偏乞丐而不可众中一列。近代惊人耳目者，才四五人而已。以兹或道俗男女，贵贱上下被物禄物，如雨如云。仍百之九裸而归，万之八犬而去。其明朝天阴雨降，结蒿为蓑，割荐为笠。或囊袴猿踵，或被衲鹤颈。或戴置毙卧深泥，或著筵落入堀川。

这段文字对艺人的介绍评价始自“抑上下不同”，终于“近代惊耳目者，才四五人而已。”这是结论。藤原首举“百太”、“南仁”二位，给他们以最高的肯定。百太是以“神妙之思”而“独步古今之间”的，可见当时的猿乐表演已讲求构思。虽当时看来还无有剧本，但一个短剧的成立也是离不

^①《梦梁录》卷二十“伎条”条。

开构思的，构思的新颖而出人意表，自然是表演成功的一半。仁南，经日本学者考证或是“世号谓无骨”的“仁安”，^①因为日语仁南仁安音同。如此说来，那“无骨、有骨”的模拟伎艺正是由他表演的了。中国宋代瓦舍艺人多有以拿手之伎表演特色为艺号的事例，而这些艺号多出于观众之口，如使棒表演的“乔使棒高三官人”，讲经浑经的“长啸和尚”、角觥的“撞倒山”、杂扮的“眼里乔”等。这一点中日又一致。仁南以无骨伎艺闻名于世，又常常登场表演，故而被众人所宠爱。接着举出的两人是“定缘”与“形态”，定缘擅长嗚呼猿乐，而以动作的滑稽，令人断肠而取胜，形态堪称猿乐之仙，台词令人绝倒。这一“神”一“仙”各有所长，故而他们的同台演出真是“神仙”搭当。

接着的六人便以批评为主了。“县井户”、“世尊寺”为地名，日本人的姓氏多源自地名，如田中、山下、渡边等等。“县井户先生”和“世尊寺堂达”虽有一定表演条件，但前者因台词过于俗气、后者因台词过长，令人打哈欠而评价不高。“坂上菊正”的表演开头过于冷场而结尾尚热闹，“还桥德高”是开场尚得人心而结束缺乏“秀句”。“大原菊武”于猿乐之道无灵感，除了自我感觉良好，而观众却并不爱敬；小野福丸更次一等，近于乞食之艺而不能与以上诸人同列。

以上种种分析评论，告诉我们在当时作为一个上乘的猿乐演员的条件，既重天赋又重训练，既重构思又重形式，既重台词又重动作，既重开场又重结尾，既求滑稽又忌鄙俗。而其中忌冷、忌俗等艺术追求已开世阿弥“幽玄”论与“阴阳和合”论之先河。

这一段的后面几句话说的是，因着猿乐爱好者“道俗男女”不计其数，故赐舍给艺人的衣被用品“如雨如云”，后句“百之九”、“万之八”是虚数，意谓：但总还有少数人“裸而归”，得不到衣服赏赐，更有

甚者一如丧家之犬。猿乐艺人最怕的是雨季，虽能“结蒿为蓑，割荐为笠”，但往往穿有裙裤却赤着双脚，披有上衣而光着脖颈，于是常能在泥潭、堀川里发现他们的尸体。

与猿乐艺人比较，中国的宋杂剧艺人似乎生活得安定一些。至少，雨季的威胁对他们已不存在了。因为宋金都市的瓦舍里不仅有“勾栏”，而且有了“棚”这样的固定戏场，杂剧伎艺人已可以在这里从事日常性演出，并以此为谋生手段了。即使从教坊减员下来，依然可以在瓦舍落脚谋生的。^②当然乐棚、勾栏内的竞争一定激烈，但唯其激烈，才促使艺人们取长补短，花样翻新，汇萃综合，终于迎来了中国戏剧史上第一个黄金时代。

四

作为结语，根据上述的展示与分析，总结平安时代猿乐艺的几个特点如下：

(1) 外来影响、尤其是来自中国大陆的影响十分显见。咒师之中有中国驱傩仪的面影；以侏儒之艺取乐是中国十分古老的传统；田乐艺与中国宋代的“村田乐”当属一物；傀儡子“舞木人斗桃梗”则是中国古傀儡的艺态。更为奇怪的是这样的两条记载：日本的《傀儡子记》有“其名傀儡则小三”云，中国《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条有“般杂剧，杖头傀儡任小三”云云，两者所举有名的傀儡操纵手皆名“小三”。这是个中国式的名字。是这个名小三的中国艺人流寓日本带去了傀儡艺？抑或是前辈艺人中出现过名“小三”的高手，故承其名字以相号召？两者都能说明日本艺能中中国影响之深广。

《新猿乐记》中的唐术类、独相扑类的中

^① 日《古代政治社会思想》日本思想大系8，补註仁南”条。

^② 参见《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条。

国影响上文已述,其实“模拟小戏”部分也有与中国相似的东西,其中较明显的是“京童之虚左礼,东人之初京上。”日本艺能中还有来自朝鲜半岛的影响,除了“纳曾利”等高丽乐外,散乐本身便是经由朝鲜半岛再播向日本列岛的。当我们在作中日戏剧比较的时候,不能不注意这一点。

(2) 模拟表演形式尚未从民间 祭 仪、民俗游艺活动中独立出来。猿乐虽已成为职业艺人的谋生手段,但其中许多艺人从属于寺院神社,侍奉法会和祭礼,故亦向神职人员为一点行法活动中的艺能表演,如“咒师”等。而轮鼓、傀儡、独相扑、独双六等项,游戏的性格十分浓重。日本有一个非常宽泛的艺能概念叫“见世物”,中文中难以找到对应的词汇,直译是“拿出来给人看的东西”、“有看头的东西”,或可译作“观赏物”罢!只要观众认为有看头,不论是祭仪还是游戏,艺人们都拿来展示给人看。散乐艺中还有“剪纸”一项,至今保留在日本的“寄席(相当于书场)艺”中。艺人上台后根据观众命题,在乐曲声中当场剪一幅图案。剪纸之技正因为有看头而被保留下来的。这种泛戏剧观念在宋杂剧中也随处可见。南宋艺人竟能在“舞斋郎”、“唱涯词”的伎艺中夹一段点心制作表演:“弄面,打一丈方饼。”^①这里的“弄面”,实与“弄参军”、“弄假妇人”同义!

(3) 尚与杂技、魔术、滑稽模拟杂处。上述之第二、三类尚无故事情节和人物扮

演,与第四类艺能就戏剧性来说不能同日而语。但它们同在一个场合演出。这一点亦与中国之宋杂剧相仿。宋金瓦舍伎艺之中杂技魔术的成分很大,“乔相扑”“学乡谈”、“百禽鸣”、“数果子”等,亦只是单纯的滑稽模拟而已。虽说这些单项伎艺最终都被综合进了戏曲艺术,但就这一阶段而言,它们还是些尚未“装配”的“零件”。而“妙高尼之褴褛乞”等有人物扮演和简单情节的形式,也还是完成了局部综合的“部件”。《新猿乐记》的时代与宋杂剧一样,正是戏剧“零件”“部件”放在一处展示的时代,没有这样的共处,或许就不可能有两国戏剧形式的最后“装配”定型。猿乐与宋杂剧,在各自的戏剧史上起承上启下的作用。

(4) 堪以代表时代最高水平的“模拟小戏”,离开后世定型戏剧尚有一步之遥,那就是:剧本的诞生。剧本的诞生给戏剧带来的不光是剧情的丰富化、人物的类型或典型化等等,而是一种质变,是帮助戏剧雏型克服其口头性、无名性、传承性、变异性等民俗文化的性格,而成为剧作者按个性创作的一种真正的艺术形式。近三百年之后,由于观阿弥、世阿弥等剧作家群的出现,日本出现了堪作民族艺术代表的戏剧,尽管当时的名称依然叫“猿乐”,但此猿乐非彼猿乐也。这一点也与中国“杂剧”之名一样:具有质的区别的宋戏剧与元戏剧都名“杂剧”。

^①《西湖老人繁胜录》,“十三军大教场”条。

(上接第59页)

担,按亩产鸦片50两计算,共占用耕地12,032,000亩^①;至1906年,生产鸦片已增至584,800担,占用耕地高达18,713,600亩^②。六年之间,净增率为55%。这么多的膏腴之地,滋为鸩毒,为祸之烈,可以想见。进入二十世纪以后,历届反动政府虽然也不时标榜“禁烟”,但是这些政权的本质决定了它们的禁烟法令不过是虎头蛇尾,一纸空文,因而迨至中国半殖民地半封建社会的终结,毒氛依然弥漫全国。只有在中国共产党的领导下取得了中国人民革命的伟大胜利,建立起中华人民共和国,这个坑害中国人民长达一个半世纪以上的鸦片问题,才得到彻底的解决。

^① ^② 李文治:《中国近代农业史资料》第1辑 第458、457页。