

## 傩文化的日本流与中国源之比较

翁敏华

**内容提要** 傩文化是源于中国的原始宗教文化,与后世的各类文艺形式发展有着渊源关系。本文从戏剧的角度,考察和比较了传至日本的傩文化与我国古代傩文化的异同。

本文作者系本校中文系讲师。

傩乃至傩文化的研究,已经成为中国学界的一个热门话题。学人们在调查、整理、汇集、对比中已经认识到,傩作为一种文化形态,它的流布原是不以民族为界的。在中国,已知有十多个民族共拥有 20 多种傩戏。同样,它也不会为国界所限。傩文化很早就流传到同属“中国文化圈”的日本列岛。当然,如同现今大陆各民族间的傩文化表现得不尽相同一样,传至日本的傩,也被经过了当地的民族化、民俗化改造,这是一种文化得以在异域立足扬名之前提。傩文化在经历了上千年的本土流变与外域流变后,呈现出千姿百态的面貌。把这几位互有联系而不仅相像的、成年了的“同胞兄弟姐妹们”领到一处,寻找他们的异同,比较他们的成熟度,叩询他们不同的成长途径,研究他们各异其态的原因,应当是有意义的。让我们在研究文化传播时,把日本列岛只看作一种地域性概念,以拓宽我们的视野。

据日本史籍记载,日本的“追傩”式最早出现在公元八世纪初。《公事根源》下卷、十二月“追傩”条云:“所谓追傩,是为驱逐年中疫气而设。方相氏,鬼,戴黄金四目之面,形容恐怖,手执戈盾,率领二十名着紺布衣的侏子,回环奔竞于内里中门。庆云二年(唐中宗神龙元年,公元 705 年)始设。是年天下百姓疫疠流行,故设。”

《类聚国史》则云:“庆云三年,始作土牛大傩。”

我们知道,八世纪初以降正是日本朝廷全面模仿中国政治文化之时,第六次遣唐使的派遣(702 年赴唐,704 年返国),标志着日本的遣唐事业进入了盛期。船只增多,人数扩大,派遣人员身份素质提高,给中国方面留下了深刻的印象,说他们领队的“朝臣真人”“犹中国户部尚书,“好读经史,解属文,容止温雅。”<sup>①</sup>这一使团在中国皇宫过了新年,并在新年朝贺时同新罗来的使节争座次,终于争得东侧第一席。<sup>②</sup>那么可以想见,他们对除夕夜的宫中大傩仪是不会不注意的。当然这不是说,追傩仪一定是第六次遣唐使团带回日本的。早在遣唐事业开始之前,日

① 《旧唐书》“日本传”

② 参见《日中文交流二千年》(日·藤家礼之助著)第五章。有 1982 年北京出版社的中译本。(按:本论文的日本资料,除注明外,均由笔者自译。)

本早已有许多中国“归化人”活跃于社会各阶层了。这里只是想提供一个文化背景而已。

关于日本宫帷仪的形式,《内里式》(中)“十二月大帷式”条,提供得十分详尽:“……中务省率侍从、内舍人、大舍人等,各持桃弓苇矢,阴阳寮阴阳师率斋郎执祭具。方相氏一人(取大舍人长大者为之),着假面,黄金四目,玄衣朱裳,右执戈,左执盾,侏子二十人(取官奴等为之),同著绀布衣朱抹额,共入殿庭列立,阴阳师率斋郎奠祭,阴阳师跪读咒文(今案立而读之)讫,方相氏作帷声,即以戈击盾,如此三遍,群臣相承和呼,以逐恶鬼,各出四门(方相出北门)。至宫城门外,京职接引,鼓噪逐,至郭外而止。”

上述两条资料有一点值得注意:原本在中国帷中作为中心的方相氏,作为驱帷代表的方相氏,流传至日本后渐渐身份不明,以致后来被认为是鬼。从《内里式》提供的信息看,追帷的主持人似乎为阴阳师;而《公事根源》则直言方相是鬼。同样的例证还可举出数条。《江家次第》中载有殿上人在长桥内用桃弓苇矢射击方相的事实;《建武年中行事》中也有“大舍人寮,扮鬼,由上卿追逐之”的文字。平安末年出版的辞书《伊吕波字类抄》中,更有“方相氏、鬼名也”的辞条。朝鲜帷中的方相氏一如中国,作为驱帷式的中心出现的,另外再设一人扮鬼;而日本的追帷中却以方相为鬼,至今传承于地方神社的追帷面具中,有两枚“鬼面”同时又作“方相面”,<sup>③</sup>这正是个十分有趣的现象。

当时日本的民间也有追帷式流行。如《西宫记》延喜八年(908)12月29日条,记有权中纳言资平的一篇上书,曰“去年晦夜处处,或不追帷,”故今年京中感冒流行,建议必须慎重行事之云。所谓“处处”,便是广大的民间了。

据笔者考察,后世日本的帷事可分作三途。传承自宫廷的除夕大帷,后为一些神社寺宇保存,如金镞、寒川、梨木、长田、住吉、太宰府神社等。除夕夜至今还举行追帷式。这种正宗的纯帷祭权且称作“寺社帷”吧!洒落于民间生活中的帷事后来演变、简化为节分(每年2月3日)撒豆驱疫之俗。笔者在留日期间曾亲眼见日本民众人手一把豆,边撒边喊“鬼啊出去,福啊进来”的热闹场面,学校行事由老师扮鬼,家庭行事由家长扮鬼,多戴假面。这一最为大量最具全民性的帷事遗响或可称之为“民俗帷。”第三或可名之“艺能帷。”即步入艺能行列,逐渐质变,由驱鬼而娱人的帷文化形式。宗教性礼仪动作经改造,艺能功用逐渐增强,“驱疫”目的进一步淡化,艺人们便将其作为一档节目奉献于观众面前。虽然它们还多在祭礼性场合露面。十一世纪出现在京都东七条堀川稻荷祭上的猿乐中,即有这样的“艺能帷”的形式存在。

记载猿乐状况最为详尽的,数藤原名衡之作《新猿乐记》。文章开首便列举了近三十种猿乐艺:“咒师、侏儒舞、田乐、傀儡子”等。据考证,其首举之“咒师”之艺,便是从追帷式脱胎而来的。<sup>④</sup>这是艺能帷——“咒师”出现于稻荷祭上的实例。十二世纪初,“咒师”又进入佛教的修正会、修二会。所谓修正会,是指“正月修行法会”,修二会则是“二月的修行法会”,二者皆为“祝祷一年天下太平国体安稳的法会。”<sup>⑤</sup>修正会原本是佛教会,但渐渐融入原为巫祭的帷式。<sup>⑥</sup>而修正会上的追帷式,正是由“咒师”承担的。如《玉叶》载:“建久二年(1191)正月十八日,入夜自内参院,依连华王院修正也。……初夜导师以后,咒师五手了,……次龙天、毗沙门、鬼等如例。”又如《勘仲记》载:“弘安二年(1279)……正月十四日,先法咒师镇坛如例……次咒师、次猿乐等,

③ 参见曰·后藤淑《中世假面的历史的·民俗学的研究》“代序”与“第一部”。

④ 参见曰·浜一卫《日本艺能的源流》第五章“猿乐”。

⑤ ⑥参见曰·《佛教大辞典》“修正会”条。

……大导师退下去之后,龙天进,次毗沙门,次追雉,予于凡僧床以杖打鬼。追雉以前,东南两面扉闭之,为无狼藉……。”后者对并入修正会的追雉式描写得十分详细。

正是这些进入稻作祭祀、佛教仪式的雉仪,逐渐走向艺能化之途的。英国文化人类学家哈里森曾经说过:祭礼目的的脱落,正是艺术发生的契机。<sup>⑦</sup>在这些场合,“咒师”每每与“猿乐”、“散乐”并称,如世传由守觉法亲王所作的《释氏往来》中,有“夜前法胜寺修正,……咒师猿乐等互尽伎艺”云,又《中右记》承安四年(1174)二月七日条里,有“今日于北壶、有咒师十手、散乐等。”咒师猿乐,咒师散乐云,正是咒师加猿乐,加散乐表演的意思。一般以为,平安时代的猿乐是唐散乐流传至日本列岛后的变体,因“猿乐”、“散乐”日语读音近似,故而传说。笔者认为,像《新猿乐记》所载之平安时代猿乐艺不仅是歌舞杂伎等散乐艺的传承,而且还有变异了有雉仪的传承,所谓“咒师猿乐”云云,正如朝鲜朝之“山台雉礼”,是雉式与杂戏歌舞合而为一的产物。先驱鬼、后演戏,保留祭神的躯壳,装填娱人的内容,至今还是大陆、半岛、列岛上雉戏系统的一致面貌。上述种种日本史料表明,无论在稻荷祭上还是修正会上,“咒师”总是首先出演,这便是明证。

作为艺能表演的咒师又称“剑手”,咒师手持长剑奔走趋驰、轻快回旋,身着类似“兰陵王”的华丽服饰。<sup>⑧</sup>《中右记》“长治三年(1105)正月十二日”条云:“丹波咒师,剑手诚神妙,已惊耳目。”可以想见其艺态,一如中国传统的“武舞”,已全然是艺能表演的品格。故咒师艺常常被称作“咒师走”。<sup>⑨</sup>

十四世纪末,日本演剧进入了一个重要的时代——能乐时代。“能乐”是一个后起的名字。在相当长一段时期里,它一直被称为“猿能”。日本演剧史上最杰出的戏剧家与剧论家世阿弥,则将其写作“申乐”,有《申乐谈议》传世。能乐是由猿乐发展而成的。能乐有一个非常特殊的仪式曲叫“翁”。日·《演剧百科》“翁”条云:“它是祈求和平和繁荣的祭仪能,在正月或大型的能乐中率先演出。在词章、音乐、乐器构造、面具样式上,都保留着与一般能不同的古态。历来将它视作神圣之事,担任‘翁’表演的演员规定须课以精进洁斋。”翁曲共有三段组成。先由能乐演员“素面”(不戴面具)跳一段朝气蓬勃的“千岁舞”,第二段是庄重的祈祷舞,仍由这个扮“翁”的能乐演员担任,戴上白色的“翁”面舞蹈。这名演员下台后,上场一位狂言演员,叫“三番叟”(第三位翁的意思),先“素面”,再戴上黑色翁面,摇动挂铃,跳三番叟舞,据说是祈祷农耕的,舞姿飘逸。三段舞并列演出,看似其中并无戏剧性关联。但也有的学者认为:“三位老翁,一位祝祷长寿,一位祝祷丰收,一位祝祷繁殖,这原本是作为民间娱乐而表演的戏剧”。<sup>⑩</sup>这就指出了能乐“翁”的一个来源是民俗艺能中的“翁”。

确实,日本的民俗艺能中有许多老翁形象和表演存在。笔者在留日期间曾考察过作为农耕祭礼的“田游”。无论是东京諏访神社的田游还是横浜鹤见神社的田游,其中都有戴假面的老翁老妪相抱舞蹈的表演。这是对性交动作的一种象征。有一种民俗观念认为,对性交动作与孕育生产的模拟则有助于农业获得丰收的。这原本是“交感巫术”的观念。民俗活动中还有一种走江湖的“翁”艺能。逢节日艺人们戴上翁面,自称坐船巡游四方,上台在众人面前演唱“数宝”,列

⑦ 参见英·哈里森(HARRISON)《古代艺术与祭式》,转引自曰·后藤淑(日本艺能史入门)1“原始艺能的世界。”

⑧ 参见日·《日本思想大系8·古代政治社会思想》,补注“咒师”条。

⑨ 走是“奔跑趋驰”的意思

⑩ 参见曰·野上丰一郎《能》“翁与喜剧精神”(岩波书店)

数船上所带“宝物”，声称欲把宝物与幸福一同赠给诸位云。<sup>①</sup>民俗艺能中“翁”的吉祥、慈爱的性格被带进了能乐，但两者的风格截然不同。前者滑稽突梯，后者却严肃庄重。

能乐“翁”曲庄严肃穆的风格和圣洁神秘的色彩正是由“咒师”艺中传承的。无论其在能乐中首先演出的地位，还是驱疫逐鬼的功用，都与咒师在古猿乐中的十分相似。这一点已为众多日本学者所指出，毋庸赘言。<sup>②</sup>总之，能乐“翁”正是古猿乐的咒师艺、与民俗艺能中的“翁”形象结合而成的。

上述文字，简述了能文化在日本列岛流变的情况。由能仪而能舞而能戏，虽几经蝉蜕变异，但线索还是可求的。当然不是说，日本的能乐便是能仪的传承物，事情远没有那么简单。日本民族文化与民族演剧样式的代表能乐，是十四世纪以前流传于这一岛国的固有艺能与外来艺能的集大成。许多艺能样式——主要的有伎乐、舞乐、散乐、田乐、神乐——都在能乐中留有自己的面影。<sup>③</sup>即使是假面亦可看出除了追能面传统外，尚有伎乐、舞面传统。能乐的一部分（以翁曲为中心）来追能仪，并曾经古猿乐的“咒师”艺作中介传递，辗转而成立，这便是我们的结论。

## 二

这一部分，欲将中国的本土能文化与日本列岛的域外能文化作一比较。应当承认，这一工作是相当困难的。因为仅中国本土能本身已呈多种面貌，宋前和宋后已大异其貌，有历史的变迁，又有地域间的差异。下列表格只求在总体上，有助于我们把握这二区域能文化之间的联系与异同。须说明的是，下表所谓“汉能”，是指以汉代为中心、上溯先秦、下至隋唐的主要于宫廷内举行的能形式；所谓“宋能”，是指由宋代开创的、世俗化、戏剧化了的能形式。后世各地民间虽又有五花八门的演变，但总的精神、主要形象仍与宋能大致相承的。此其一；其二，下表将“汉能”与“宋能”分列，又将日本的“寺社能”与“艺能能”分列。但日本的这两种能形式自中世以来并行至今，而中国的“汉能”与“宋能”却是前后衔接的关系，后者取代了前者。

从下表我们看到，流行于日本列岛的能文化，显得较为复杂。汉能的影响不用说是大的。除了方相氏身份有误之外，今天传承于寺社的可谓是汉能的后裔。每年2月3日节分的民俗驱鬼活动，可以看作是古能仪的一种简化，一如中国除夕夜的燃放鞭炮。但也有日本学者认为其中还受有中国民间以五谷豆类驱邪的风格的影响。<sup>④</sup>因此可以说，在日本的节分驱鬼式中，可以看出来自中国的双重浸染——官方的和民间的。

艺能能的表现形式与文化构成更具丰富性和多层性。“咒师”艺在中世日本已具明显的多重效用、多重性格。特别值得一提的是第二部分所引《勘仲记》里的一段记录，有两处提到“咒师”：“先法咒师镇坛如例”与后文的“次咒师、次猿乐。”一处两提，正说明了“咒师”的双重功用：前者为祭祀性的宗教仪礼，后者为艺能性的节目表演。即便在宗教性意味中，也可以再分出巫术的、佛教的等不同因素来。日本将巫术称作“咒术”，则“咒师”相当于中国的“巫师”，名称更具有浓重的巫祭色彩，而修正会、修二会又是佛教法会，咒师与本为佛教神祇的“龙天”、“毗沙门”

① 参见曰·后藤淑《能和日本文化》一、“来访的神。”

② 参见曰林屋辰三郎《中世艺能史的研究》、小林实·增田正造《能的历史》以及上引各种专著。

③ 参见曰后藤淑《能乐的起源》、《续能乐的起源》等。

④ 参见曰·《年中行事辞典》“追能”、“节分”条。

	主 持				陪 从								对 象						
	名称	面具	衣	道具	声	名称	面具	衣	人数	道具	名称	面具	衣	人数	道具	名称	面具	衣	人数
汉  侘	方相	黄金四日	玄衣朱裳熊皮	执戈扬盾	侘—侘—	子	有	赤幘、皂制	百二十人	排弧棘矢、大鼓	十二兽、十二神	兽面	衣毛角	十二人					
日本宫廷侘	阴阳师			祭具	念祭文	子	无	紺布衣、朱抹額	二十人	桃弓苇矢、桃杖碎瓦	斋郎(细男)	白布	白衣		具	方相氏	黄金四目	玄衣朱裳	一人(口发侘声)
宋  侘	将军	有	金镀铜甲			门神符使六丁六甲神兵神尉	有	介冑		五色龙凤、五色旗帜	判官、钟馗小妹、土地、灶神鬼	有	绣面杂色衣装	十数人	金枪、银戟、画木刀劍	五方鬼使			多人
日本艺能侘	咒师、翁	有、白翁面、黑翁面	大小：黑袍、赤袍、法被、股引	剑、铃	音乐、歌谣	龙天	有(左赤右青)	青、踏悬赤地锦服		大刀	毗沙门	有	青、踏悬、紺地锦服		大刀	夫鬼、妻鬼	赤面、青面	赤地、金栏、虎皮连贯	数人

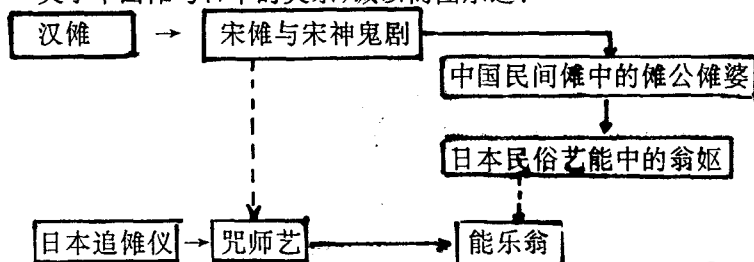
等共同行事，自然会沾染佛教色彩。

中国侘文化对日本列岛的授容(即传播影响)并不是一次完成的。无论是从侘仪到侘舞的阶段、还是侘舞向侘戏的发展，都能够分析出来自中国的第二度第三度浸润来。有学者已经注意到中国宋侘、宋杂剧里的神鬼形象十分丰富。两宋笔记中有大量的“装神鬼、舞判官、斫刀蛮牌”、“大小斫刀鲍老(神鬼)”、“抱锣(即‘鲍老’)绕场数遭”等记载，这正与咒师艺的戴假面、持刀剑、轻快绕场奔走等艺态相仿佛。<sup>⑮</sup> 咒师艺分“大小(参见上表)”，宋杂剧中有“大小斫刀鲍老”，这又是个相似点。据日·《太平记》卷二十七云：当时扮鬼者所穿的服饰是“赤地、金襴、打悬、虎皮连贯”，而《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条所描绘的“硬鬼”形象是：“戴面具金睛，饰以豹皮锦绣看带之类。”连服饰也十分相似：可以说，中国入宋之后，两国侘文化的授受关系似还在继续。

<sup>⑮</sup> 参见日·浜一卫《日本艺能的源流》第五章“猿乐”。

日本学术界不仅认为,追傩向咒师艺发展进程中曾经接受过宋杂剧、宋傩的有关影响,而且认为咒师艺向“翁”能发展演变中,还受有中国民间傩舞的影响。当然能乐“翁”的直接原型是日本民俗艺能中的翁姬舞,这在本文第一部分已经叙及;但“田游”中的翁姬相抱舞蹈的形式直与中国民间傩舞中的傩公傩婆舞如出一辙,中国民间傩事中傩公傩婆的形象出现得很早。唐·李淳的《秦中岁时》中就有“秦中岁除日傩,皆作鬼状,二老人傩翁傩母”的记录。江西的傩舞中,有所谓“年已八十”的傩公傩婆拥抱、生子的表演;<sup>⑯</sup> 贵州威宁彝傩“撮泰吉”中,有阿布母(翁)、阿达母(姬)的性交动作模拟表演。<sup>⑰</sup> 各地傩文化中这样的表演有不少至今流传,因而,中国民间傩对日本能乐翁的形式产生过影响似可肯定,但这只是一种间接的、经由日本民间艺能“翁”传递的影响。

关于中国傩与日本的关系,诚以简图示之:



在中国广大的土地上至今还有数十种原始演剧形态存在,总名“傩戏”。它们以“活化石”的形态存在于未受现代文明明显影响的偏远地区,没有被纳入中国戏剧的主航道。中国现存傩戏的“戏”的成份,多是在后世别一系统的戏剧发达了之后再掺和进去的,多不象是傩仪自身发展而成的。而日本的由傩仪辗转发展而来的能乐,却保留了巫祭最根本的精神:祭祀、礼魂、镇魂、安魂,有着浓重的宗教神秘感。与其相对,中国的现存傩戏却散发着浓重的世俗感。中国傩戏一直处于民俗文化的层面,一直散落在民间,没有获得士大夫阶层的注目与染指(就这点而言,尚不如另一种宗教戏剧“目连戏”)。中国的傩戏一如“侏儒”,一如低能的成人。而同属傩戏系统的日本能乐,却是个心智健全的、行过“成年式”的成人。在日本,傩文化一直受到很高的礼遇。特别是与其他艺能融合,跨入演剧行列之后,在它周围曾聚集起观阿弥、世阿弥等杰出人物。世阿弥《风姿花传》、第二“物学条条”的《鬼》条,一开头便指出能乐中的“鬼”艺,一直是他所在的“大和猿乐”的独占之艺,拿手好戏。<sup>⑱</sup> 可见传承自傩仪的神鬼之能,正是在世阿弥等人的努力下,迅速成长起来进入精英文化行列的,日本能乐的文化层次不仅高于中国傩戏,并且高于朝鲜傩戏。朝鲜“山台傩礼”虽也有过辉煌的时代,但终将因其长期滞留在傩礼加山台杂处阶段,没能敷演出什么有影响的故事,没有塑造出堪以传世的人物形象,没能形成有价值的文学剧本,故最终不得不再度回到民俗艺能的层面——以“山台都监剧”为名的假面剧的形式流存民间。而拥有几百个剧本、五大流派的日本能乐,堪以代表傩戏系统的最高水准、最完美的典范。日本能乐,是中国大陆的傩文化在“东方文化的终点”——日本列岛上的一颗灿烂的明珠。

<sup>⑯</sup> 见《中国民间歌舞》(上海文艺)中盛婕的文章《江西傩舞的介绍》。

<sup>⑰</sup> 见《傩戏论文集》(贵州民族)中《彝族古戏“撮泰吉”》、及《中国戏剧起源》中曲六乙文《中国各民族傩戏的分类、特征及其“活化石”价值》(知识出版社)

<sup>⑱</sup> 参见日·后藤淑等编著《中世艺能资料》第一部“风姿花传。”