

日韩两国的国剧——歌舞伎与唱剧

■ 翁敏华

“国剧”的提法起于中国。20世纪初有“中国国剧”的提出。大约在1925年，闻一多等人提倡“国剧运动”，原并没有对“国剧”一词作狭隘的理解。他们在《国剧运动·序》中，对“国剧”是这样定义的：“由中国人、用中国材料去演给中国人看的中国戏”，都可以称为“国剧”。这当然是一个相当宽泛的概念。到1931年梅兰芳、齐如山等人发起成立“北平国剧学会”时，国剧所指，就比较专门了，专指以京剧为主的中国戏曲，其中包括先于京剧盛行的、对京剧诞生产生过重大影响的昆曲（剧）。后来，“国剧”一词渐渐只指京剧了。

本文借助中国的这一概念，用以介绍日本与韩国的代表性民族戏剧形式：日本的歌舞伎、韩国的唱剧。一个剧种得以与“国”字相连，是一种光荣，也是朝野两面尤其是民间的一种约定俗成。

日本歌舞伎

日本歌舞伎至今已经有四百余年的历史。中国昆曲六百年、京剧两百余年，歌舞伎的诞生，正处于昆曲与京剧之中间。2005年，日本刚刚迎来歌舞伎四百年的纪念日，又迎来被认定为联合国非物质文化遗产代表作的好消息。日本正在为传承与发扬传统演艺歌舞伎而努力。

如果说能乐属于贵族阶层、武士阶层，那么歌舞伎就是日本市井庶民的表演艺术。

与能乐相比，歌舞伎的发生、发展更加本土化一些。但是，其成长过程也蕴含着中国文化的作用，更何况它生长发育的土壤环境也是深受中国文化浸染的。

日本学界一般将天正九年（1581）九月九日京都紫宸殿上表演的“ややこ歌舞伎”，看作歌舞伎发生的始端^[1]。这里的九月九日，一定是阴历，即中国传过去的重阳节日。歌舞伎选择在这样一个中国化的日子第一次登场亮相，意味深长。已有学者指出：歌舞伎的表演基础是“风流舞”，其来自于早在公元七世纪就流行于日本皇家宫廷的“踏歌”^[2]。而踏歌，正是由中国大陆流传至日本列岛的^[3]。如此说来，歌舞伎虽然日后的形态、姿容都非常日本化，但是这种艺术的种子，却是由中国大陆飘落过去的。

歌舞伎艺人的最高级别称为“太夫”。日语里的“太”每每就是中文里的“大”，所以日本人家把家里的长子命名为“太郎”的很多，即中国人家的“大郎”。中国将戏剧伎艺人尊称为“大夫”的也久有传统。南宋都城临安有两位唱“嘌耍令”出名的艺人，一个叫“王双莲”，一个被尊称为“吕大夫”；“小说讲经史”艺人中，最受欢迎的是一个称作“王六大夫”的人，说他原来在皇帝面前“御前供话”，也“为幕士请给讲”，他“诸史俱通，于咸淳年间，敷演《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷，盖讲得字真不俗，记问渊源甚广耳。”^[4]日本歌舞伎领域的“太夫”一名，用得更为广泛、多见。江户时代，歌舞伎多是由“游廊”中的“游女”即妓女来演出的。游女中当时已经分“太夫、格子、一般妓女”的等级。只有晋升到“太夫、格子”的游女，才能参加公开与个人相见的“张见世”的仪式。游女歌舞伎时代，一些因为表演歌舞伎而成名的“游女太夫”，她们的“粉丝”疯狂追捧，一点都不比今天的电影明星逊色。在歌舞伎历史上，凡是移植人形净琉璃的剧本，都称为“义太夫狂言”或“丸本歌舞伎”，类别的名称上也出现了“太夫”字眼；歌舞伎代表作《笼钓瓶花街醉醒》里的女主人公名叫“重九”，就是一位倾国倾城的“花魁太夫”^[5]。说起“花魁”之谓，也能让人联想到中国戏曲，有一个名剧叫《占花魁》，其中的女主人公就是有名的“花魁娘子”，

其称谓，正与日本的“花魁太夫”相仿。

游女歌舞伎在日本的历史很短。很快，日本就进入了一个由男人演出歌舞伎的“若众歌舞伎”、“野郎歌舞伎”时代，直至今日。纵观世界剧坛，一律由男性出演，恐怕可谓日本歌舞伎的一大特色。由此，歌舞伎舞台上就出现了一种独特的景象：男扮女装。这一行当，日本叫“女形”。今天看来，中国戏曲已经没有全由男人出演的剧作，但是，中国京剧曾经有过类似的历史阶段，并且，至今还有相当于“女形”的“男旦”行当活跃在舞台上。

男扮女装，妖艳妩媚，扮相比女人还女人，这在中国也历史悠久。隋代中国宫廷有“丈夫着妇人装”的《辽东妖妇》节目；唐代的歌舞小戏《踏谣娘》，也是由男人穿女人服装来出演一步一摇一诉苦的怨妇形象的。中国京剧有一个历史阶段就是男人的天下，京剧“男旦”与歌舞伎“女形”大可比。并且，如同中国的京剧男旦明星梅兰芳一样，日本歌舞伎女形演员一般也起有花草香艳的艺名。其中，芳草菖蒲的艺名最为典型，他是歌舞伎女形艺术的奠基者和集大成者，他撰作的《役者论语》是歌舞伎女形的谈艺录，至今让日本人奉为圭臬。

歌舞伎中的中国题材剧当然不能和能乐比，但不是没有。如近松门左卫门作的、以郑成功事迹为题材的《国姓爷合战》。在历史上，郑成功是中国男人和日本女人生的混血儿，是中国明朝末年的民族英雄，也许正是因此被搬上了歌舞伎舞台。虽然，歌舞伎里的郑成功与我们熟悉的故事形象比，多了点日本武士的气质，但至少，《国姓爷合战》堪称最早的郑成功舞台形象。近松门左卫门出生于1653年，当时郑成功还在中国南方坚持抗清，坚守着忠于大明的信念。近松门的写作时代，离郑成功战败荷兰军队的历史并不久远。可见，郑成功的英雄事迹，当时一定在中日两国，甚至东亚地区广为流传。《国姓爷合战》的影响是巨大的，直至近年，中日两国电影人还在歌舞伎脚本基础上，改编合拍了同名影片（中国题作《英雄郑成功》），导演吴子牛，主演赵文卓、岛田杨子。

京剧脸谱是京剧美学的一大特色，歌舞伎相当于脸谱的化妆术叫“隈取”，两者异曲同工、同根异花。其“根”，在假面具身上。日本假面在民俗艺能、古典戏剧中用得非常普遍，中国虽然不及，但民间傩戏一直用假面。假面具对后世戏剧的影响，不绝如缕，故产生了浓妆厚抹的京剧脸谱和歌舞伎隈取。

脸谱和隈取的理念和形式又大有不同。脸谱是块面结构，隈取是线条结构——隈取的“隈”，是指人类脸上那些凹曲的线条，日语动词倒置，“隈取”就是“取隈”的意思，取脸部的微凹线条处，加以涂抹、延伸，强调这些地方，以突出人物的性格气质特点。隈取扮妆全部以白粉打底，再加线条描绘，让人物形象显得更加惨白而鬼气森森。

日本明治维新以后，戏剧经历了深刻的变革。

明治维新开始于1868年。之后的日本近代剧史，大致可以分三个阶段：头二十年是尝试歌舞伎改革的阶段；1888年至1907年是“新派剧”产生发展的年代；之后，则是以西方近代剧为基准的“新剧”运动时代。

明治四年即1871年，日本戏剧界的新动首先体现在歌舞伎上。歌舞伎剧历来有所谓“壮士剧”和“文人剧（书生芝居）”两类，变革首先在文人剧一支发生。这一年，默阿弥、樱痴等剧作家写作了《西南战争》、《松平千代田神德》、《高时》等一批剧本，和此前的歌舞伎剧本不同，它们是严格地按照史实来撰写的历史剧。为跟此前的历史演义剧划清界限，它们被称为“活历物”。“物”在这里是题材的意思，活历物，即，将真实的历史事件“复活”于戏剧舞台上的意思。1871年市川团十郎主演的《高时》，一直被日本剧界看成具有里程碑意义的作品。第二年，根据莎士比亚《威尼斯商人》等西方戏剧改编的“新风俗剧”《樱花时节钱纷纷》被搬上舞台，使得“移植歌舞伎”一时流行。这样的既延续歌舞伎表演形式又具有历史感或时事性的戏剧样式，被当时的日本人称为“新派剧”，与中国“文明戏”的概念一样，它是老戏和真正的新剧之间的过渡形式。

到明治维新的后半期，剧坛新创的动态更是明显。1886年，成立了“演剧改良会”，两年后又成立了“演艺矫风会”，掀起了一股近代剧运动的高潮。许多著名的文学家、艺术

家关心戏剧动态，并积极为之写作剧本；随之发生了“文艺协会”、“自由剧场”这样的戏剧运动。在歌舞伎继续更新之外，新剧（话剧）也开始萌芽了，1911年（明治四十四年）“帝国剧场”的建立，更是一个具有标志性意义的事，它开创了日本演剧史上所谓的“大正（1912-1925）的新剧”。

1898年，明治小说家尾崎红叶的最后一部长篇小说《金色夜叉》被搬上戏剧舞台，作为新派剧的代表作，它的表演形式与歌舞伎已经有很大的不同了。《金色夜叉》的舞台生命历时一百多年而不衰，至今仍是日本的代表性剧作，是东亚各国常演常新的保留剧目，并被当作戏剧教育培养新人的教材。

坪内逍遥（1859—1935），是说到东亚戏剧近代互动中绝对绕不开的第一人。1883年，坪内逍遥毕业于东京大学，后来到东京专门学校（今早稻田大学）任讲师。1887年后，他热衷于戏剧革新，致力于新史剧和新乐剧的创造排演。1894年，他发表新史剧《桐一叶》（1904年首演），之后又连续发表了《杳手鸟孤城落月》（“杳手鸟”即子规鸟）等剧本，一时东京的戏剧舞台皆以竞演逍遥剧为荣。他否定旧歌舞伎荒诞不经的内容和“活历物”粗糙的表演形式的，但是，他又不是全盘否定，他的剧作继承了旧歌舞伎引人入胜的表演形式和“活历物”的写实性，所以他的剧作能够博得知识分子和民众两方面的喜爱，是雅俗共赏的，令一般日本人喜闻乐见。

所以说，明治维新以后歌舞伎的影响力一是体现在歌舞伎本身的公演上，另外体现在它对“新派剧”、“新剧”的影响上。笔者留日的上个世纪八十年代末，歌舞伎还是日本民众喜闻乐见的舞台艺术形式，东京还有以演出歌舞伎闻名的“歌舞伎町”；观赏歌舞伎，甚至是大学文科生的必修课。1989年，市川猿之助与中国京剧名演员李光，携手合演神话剧《龙王》，宣告了新型歌舞伎的闪亮登场，宣告了一批富于开拓精神的歌舞伎俳优克服种种阻力，立志把歌舞伎改革进行到底。进入九十年代，以名优市川猿之助为首的歌舞伎艺人，更加明确地打出“斯巴（super，超级）歌舞伎”的旗号，新编历史剧为歌舞伎的改革开放走出了一条成功的新路。令人欣喜的是，斯巴歌舞伎一开始就选择与中国京剧合作，一开始就走上国际合作的道路。

《龙王》的演出是成功的，在东京连演了三个月，盛况空前。如果说原歌舞伎缺少中国题材剧，那么斯巴歌舞伎的中国题材大为增加。1995年，又一个中国题材剧搬上斯巴歌舞伎舞台——《西太后》。这个剧本是由中国剧作家孙德民写作的，为纪念松竹会社创业一百周年公演，场场爆满，同样盛况空前，成为现代歌舞伎史上的又一个里程碑；进入新世纪以后，斯巴歌舞伎创作排演了《新三国志》上、中两部，更是轰动了世界剧坛。市川猿之助在这部剧作里扮演关羽，市川笑也扮演刘备，一个带有些许女儿态的刘备，由女形来扮演，把刘备虚构成一个名叫玉兰的女子的女扮男装。男扮女装的歌舞伎，敷演一个女扮男装的故事，性别倒错再倒错，负负得正，最后展现在观众面前的，正是女形所表现的女儿态的男人形象。有学者指出：《西游记》里的唐僧、《水浒传》里的宋江和这个刘备，都以柔克刚，看似软弱无能，其实有着女神般的领导素质。并且，女形刘备的表演，借助许多戏曲小生特别是昆曲小生的元素。戏曲小生表现的，不正是具有脂粉气的阴柔美么？

《龙王》有两个主角，李光扮演哪吒，猿之助扮演日本渔民海彦；表演陆地的情节多由京剧演员担任，表演海上的情节多由歌舞伎演员担任。而后来在中国翠屏山打虎的一场戏，遵循的是日本式概念——不像中国戏曲“武松打虎”那样把虎打死，而像《国姓爷合战》里一样把虎打服，让服输的老虎反过来为人所用。

歌舞伎在中日两国间的国剧互动中，甚至中日韩三国互动（如唱剧、越剧、歌舞伎合演《春香传》）中，起到了良好的作用，是一股活跃的力量。

2008年，中国艺术研究院聘请日本“人间国宝”级歌舞伎俳优中村富十郎到他们的研究生院客座，他的目标就是排演京剧与歌舞伎合演的《圣德太子》。

2009年，坂东玉三郎于本国京都表演成功后，来中国合作演出昆曲《牡丹亭》，南京、

苏州、北京、上海，一路演去，一路掀起坂东狂潮。坂东在本国就有“日本的梅兰芳”之盛誉，他扮演的杜丽娘，是注入了日本美的丽娘小姐，注入了歌舞伎女形之美的中国闺秀。戏曲学家章诒和在观赏时落了泪，观赏之后不无感慨道：“梅（兰芳）精神在坂东。”这一评价，既充满了激赏又饱含着期待。坂东前些年还向梅葆玖学习过京剧《贵妃醉酒》。

如今，中国昆曲、京剧、日本歌舞伎，都是联合国指定的非物质文化遗产代表作，有联合国教科文组织的非遗保护这个平台，戏剧文化互动就更加容易了。

韩国唱剧

“唱剧”之名是一个由“唱”和“剧”合成的词汇。唱剧由说唱艺术“盘骚里”中脱胎而来，中国一些辞书把它意译为“清唱”^[6]，而韩国有的学者则把“剧歌”用作它的汉文名称^[7]。其实，“盘骚里”是一个合成词，是“盘”（广场、舞台之义）与“骚里”（曲、歌）的合成。至今保留在日本雅乐“右方乐”中的高丽乐“纳曾（古音为‘骚’）利（里）”，也是合“纳（雉）”与“曾利（歌）”而成的，它的汉文名是“雉歌”，两者的合成法一样。“盘骚里”意为“场上之曲”，唱剧之“唱”，即指歌唱盘骚里。所以韩国有学者云：唱剧也可叫“盘骚里剧”^[8]。

“盘骚里”只有两个登场人物：一名歌手，一名鼓手，是在（全罗）南道曲调的基础上产生的说唱形式，其三大要素是唱、白、动作。笔者曾在韩国首尔观赏过盘骚里，舞台底幕是一排书画屏风，比中国戏曲“一桌两椅”还要简洁。演出开始，见鼓手一手持棒，在太鼓两面忽击忽拍，忽重忽轻，忽急促忽舒缓，配合着歌词内容、歌曲节奏，嘴里不失时机地发出“哼哈”“呼呀”之呼应声，与歌者配合默契，相得益彰，使“盘骚里”显其简洁洗练、从容高雅之品格。虽只有打击乐太鼓伴奏，整个场面不觉单调。鼓手在表演中的作用很大，唱者手持扇子或手绢，有“一鼓二唱”^[9]之谓。盘骚里颇似中国的京韵大鼓，但更接近戏剧。如为表现春香入大牢受尽刑罚，演员竟像戏剧表演一样蹲坐在地，躺倒身子旋转。这样的身段动作在中国各类曲艺中见不到。说唱艺术盘骚里与真正的戏剧表演只有一步之遥。

“盘骚里”演员称“广大”，多数出身于巫人阶级和才人（杂伎艺人）阶级，也有少数出身于士族阶级的。“盘骚里”原本在故乡全罗道、庆尚道一带流行，开始时为一般庶民演出，渐渐进豪门入高堂，为两班家唱“堂会”，又常被地方长官派遣到监司或兵营去表演，如中国剧史上的“唤官身”。在全盛期十九世纪，每年冬至，全州府与全罗监营还联手举办“全州大私习”，召集所有的名演员亮相竞演。有些“广大”因此得以进入宫内，为国王作御前演唱。宪宗、哲宗两朝（1834—1863），因御前演唱成功，有的演员获得“同知”、“先达”称号。朝鲜朝末期的名歌手李东伯（1867—1950），1900年在高宗寿宴上演唱“盘骚里”，竟被赐其通政大夫（正三品）之官职^[10]。

唱剧来自盘骚里。其之所以能够博得民众经久不衰的爱好，之所以能够登上韩国“国剧”宝座，取决于内容和形式两个方面。在形式上，靠的是盘骚里的音乐传承；内容上，靠的是古典小说的故事传承。前者具有“共感性”，后者具有“流通性”，故韩国学界把它看作一种邀请观众“共同参与的艺术”^[11]。这一点，与中国戏曲非常相似。笔者于2002年5月在国立中央剧场观看《春香传》，亲身感受“共同参与”的盛况，听演员在舞台上紧锣密鼓地唱着时，台下观众如何用“长短句”与台上作呼应、交流，这些“长短句”起着赞叹、点评和烘托气氛的作用。这与中国京剧的观众喝彩，有异曲同工之妙。

“盘骚里”成形于17世纪末到18世纪初。其脚本，据文人官员宋晚载《观优戏》诗所载，共有十二篇：《春香歌》、《沈清歌》、《兴甫歌》、《赤壁歌》、《裴裨将打令》、《横负歌》、《江陵梅花传》、《雍固执打令》、《雄椎打令》、《曰字打令》、《淑英娘子传》，由朝鲜朝有名的剧作家申在孝（亦写作“申在考”，1812—1884），在民间艺人口传基础上，整理或再创作而成。脚本的出现为盘骚里的戏剧化演进奠定了基础。后来，其分两途：一人演唱制依然存在，但也有多演员扮扮多角色，改叙述体为大部分代言体，改称作“唱剧”。唱剧开始时只在广场和内苑等处演出，到19世纪末期，首次被首尔的协律社搬上舞台，从

此成长为舞台剧形式。

十二种脚本留存六本：《春香歌》、《沈清歌》、《兴甫歌》、《水宫歌》（又名“兔鳖歌”）、《横负歌》、《赤壁歌》。最后一出中国题材的唱剧作品。将中国三国时代曹操、刘备和孙权三方在赤壁交战的故事，搬上“盘骚里”和唱剧舞台，现已不再演全本，但《朝鲜唱剧史》里还载有它的片段，相当于中国戏曲的折子戏，计有《赵子龙弹弓》、《三顾草庐》等。后者一开始的唱词是：“堂堂刘皇叔，身長七尺五，面如冠玉，自顾其耳，手垂过膝”云，与中国小说戏曲中塑造的刘备其人，全然一致。

上述六个本子，有歌颂真挚爱情的，有赞美孝行的，有惩恶扬善、警戒世人的，也有神话剧和历史剧，而且这历史题材还来自中国，这本身就是东亚戏剧互动的成果。

韩国学者多认为唱剧发端于古代巫术，后逐渐转用于娱乐，以民间传说为题材，始于于农村、渔村，慢慢进入上流社会，得以发展成为现在的形式与规模。盘骚里“广大”出身于巫人阶级的颇多，世代承袭的叙事巫歌巫乐和巫俗艺能，理当成为唱剧母胎。至今，巫歌巫舞在唱剧中还有插演，如《春香传》之第八场“萨尔布利”，整个就是一段由驱厄巫女行事派生出来的民俗歌舞^[12]，这足以说明巫艺对唱剧有过深刻的影响。但唱剧毕竟不是巫艺，它还接受过许多来自其他途径的影响，尤其是来自中国古文艺的影响。韩国演剧史家李杜铉先生就曾说：“盘骚里”受到过中国的讲唱，特别是北方流行的鼓词的影响，但这一影响的程度如何，又是怎样影响的，却不甚了了^[13]。

笔者愿意尽己所见，参加这问题的探讨。首先令我们注目的是，唱剧还有个古名叫“打令”。它总名“打令”，且在具体曲目上也常使用“打令”一词，《兴甫歌》又名《朴打令》，《赤壁歌》又名《华容道打令》，《横负歌》又名《卞强钊打令》，《淑英娘子传》又名《假神仙打令》，有的本名又名都叫“打令”，如《曰字打令》又名《武叔打令》。“盘骚里”古曲十二本竟有十本名“打令”。在中国，“打令”是十分古老的音乐游艺术语。溯其源，须从唐代酒令说起。唐酒令中最为歌舞化、艺术内容最丰富的一类，名“抛打令”^[14]。“抛打令”也常简称为“抛令”或“打令”，或将具体曲名夹在中间称作“打×令”。至宋，“打令”在更广泛、更艺术化的意义上使用，不再局限于行酒令。北宋人王说《唐语林》卷七载：晚唐饮席之间，将望远行、上行杯等多用为“打令曲”；同书卷八：北宋“优伶家犹用手打令”。揣摩其含义，已是打拍、合曲的意思了。唐时酒令，至北宋已“皆不能晓”（《直斋书录解題》），但“打令”一词，却以别一种意义沿用下来。长短句中的大量“令”词，民间说唱中的大量“令”曲，正是这种含义。宋代歌令之曲有嘌唱、唱耍令^[15]、叫声、缠令、缠达、唱赚、复赚等，已经有说唱爱情故事和历史战争题材了，主要以鼓板伴奏，或再加一两件打击乐或弦乐。主要以鼓伴奏的演唱，无论是否讲述故事，其辞称作为“鼓子词”，赵令旂所作《元微之崔莺莺商调蝶恋花》，说唱相间，是敷衍故事的宋代鼓子词之代表作。

应当说，韩国演艺中的“打令”，已是打拍歌曲而不再是打酒令的意思。从结构上看，韩国唱剧的名目每由两部分组成：内容+形式。如《春香歌》，“春香”二字表明敷衍春香故事，“歌”则交代了形式，前者是“what”，后者是“how”。它们的别名也这样结构，《赤壁歌》又名《华容道打令》，后者表明以“打令”的样式展演“华容道”上的故事。由此可见，又名中“打令”一词相当于本名中的“歌”，只是“打令”更为强调节拍。“盘骚里”只有一歌手一鼓手，或许我们可以这样认为：“盘骚里”曲目以“歌”名之的侧重于歌手，以“打令”名之的则侧重于鼓手。

韩国唱剧名目的结构，与中国宋元时代讲唱杂剧名目正同。赵令旂鼓子词，“崔莺莺”是故事内容，“商调蝶恋花”是所用音乐之牌，相当于《春香歌》中的“歌”、《华容道打令》里的“打令”。再如《王子高六么》、《郑生遇龙女薄媚》^[16]、《西厢记诸宫调》、《破幽梦孤雁汉宫秋杂剧》等，都是“内容+形式”的构造。剧名的这种二段结构法，在中国明代以后不见了。剧目不再出现表明形式之词，在习惯用法上，却是颠倒：“昆曲《牡丹亭》”、“京剧《空城记》”、“京韵大鼓《夜探》”等。

韩国“盘骚里”曲名构成，保留着中国宋元时代杂剧讲唱的遗风。

宋之歌令讲唱依然多出演于酒席宴会，依然多用于佐餐助酒。宋元笔记里，元旦朝会或皇上寿筵，在“御酒”与“御酒”间，或“御酒”与“臣酒”间，照例要表演节目，其中包括歌令讲唱。一般官僚、显族之家亦然，“歌舞剧演当筵”，是“唱堂会”的特色。即使在勾栏瓦舍演出，市民观众亦往往边饮食边观赏^[17]。欧阳修在他写的鼓子词《咏西湖采桑子》（亦为内容+音乐形式）中，也有“敢陈薄伎，聊佐清欢”的致语。

这一风习，也曾东渐朝鲜半岛。有一幅《平安监司欢迎图》，表明早期“盘骚里”演出状况还是广场演出，但观客面前摆有食桌，桌上置有食品，也是“歌舞剧演当筵”。“盘骚里”一成不变的舞台背景——诗画屏风，也透露了与“唱堂会”不无关系。故此我们说：韩国“打令”虽称不上直接的唐酒令伎艺的域外后裔，却也曾受过其间接的、经由宋歌令讲唱中介的影响。

朝鲜半岛高丽朝，接受宋王朝影响很大。高丽初曾从宋朝廷输入过“教坊乐歌舞戏”，中有“抛球乐”。“抛球乐”正是唐酒令“抛打令”中最常用的。高丽朝将“抛球乐”等教坊乐歌舞戏，用于“八关会”、“燃灯会”等宴会，演出时，十六名演员分作八人一队两队，一边歌唱，一边将彩球依次抛掷，每段歌词不一样，共十六段。“抛球乐”“在宴会上助酒兴”^[18]。这不正是唐“抛打令”的功用么？

同时出演的还有“惜奴娇曲破”、“踏沙行”、“九张机别伎”等。“惜奴娇曲破”在《高丽史》卷七十一“乐志”中载有汉文歌辞，曲牌下注“曲破”，表明是截取大曲“入破”以下用之，共八遍，双叠者三遍，内容是歌功颂德的溢美、贺祝之词，其中“正值元宵”云，正与高丽朝将其用于正月十五“燃灯会”相吻。“踏沙行”是宋词词牌之一，写作“踏莎行”，始见于北宋寇准、晏殊词^[19]。高丽朝所用“踏沙行”注明“唐乐”，舞队由十三人组成。“九张机”，宋曾储所《乐府雅词》将其列于“传踏”，但与“调笑传踏”一诗一词分咏一故事者不同，可见是“别体”，不知这与高丽朝在“九张机”下注“别体”二字是否有关。中国有两则“九张机”留存，其中之一前有“勾队词”，“口号”后有“放队词”，中由十一遍组成，前九遍开头都是“×张机”，后两遍换头。其“勾队词”中有“恭对华宴，敢陈口号”，可见也是供奉酒筵的^[20]。与“踏沙行”一样，“九张机别伎”在高丽朝也由十三人组成舞队^[21]。

由此可见，中国唐宋间的歌令讲唱，包括大曲（曲破）、文人词、转踏、鼓子词，都曾对朝鲜半岛演艺界发生影响。这对后世集大成而确立的韩国国剧“唱剧”，不会不发生作用。单单笼统地说唱剧可能受过来自中国北方“鼓词”的影响，显然很不够。

毫无疑问，唱剧在剧情内容上也接受过中国文艺影响。《赤壁歌》是中国三国史演义剧，《兴夫歌》兴夫用燕子所给的种子种出的葫芦里面走出了杨贵妃，而他哥种出的葫芦里却走出了张飞。在这里“杨贵妃”是美人的代名，“张飞”则成为惩罚的象征，可见这两个中国人物在韩国家喻户晓，成为约定俗成的典故。另外，《淑英娘子传》又名《假神仙打令》，其剧中当有“假神仙”一角，与中国自唐宋以来的“弄假×”^[22]、“装神弄鬼”^[23]等演艺传统当十分接近。《春香传》最主要的形式和版本有：全州土版《烈女春香守节歌》，汉文《水山广寒楼记》，谚文《春香传》等。被译成中文的《烈女春香守节歌》是“盘骚里”脚本，还是个叙述体说唱本子，很像中国“词话”形式^[24]。2002年5月，笔者于韩国国立中央剧场观赏全本唱剧《春香歌》，并获得四部唱剧本之日译本，从中睹览中国古文艺洒落的种种面影。中国古典文艺中，每每会在主人公身上附会一个神话人物，以表明他们的非凡神奇，《春香传》说春香“前世为洛神”，住在“广寒殿”里，与“赤松子有缠绵”。洛神与赤松子，都是中国的神话传说人物。洛神又名“宓妃”，传说为“伏羲氏之女，溺死洛水，为神”^[25]。曹植曾写作《洛神赋》。赤松子，据《列仙传》云，是“神农时雨师”，服“水玉”，能“入火自烧”，故登仙。又云“炎帝少女追之，亦得仙俱去”^[26]。但在《春香传》里，与这位“神农时雨师”有瓜葛的不是神农炎帝之少女，而是“雷神之子”伏羲的女儿“洛神”，真是“乱点鸳鸯谱”。《沈清歌》沈清是“西王母的女儿”，“因为在献蟠桃途中，遇到王真妃子，与她杂谈了一小会儿，耽误了时间，被天帝问罪下放到人间，在梦思寺佛的指引下，知道自己该投身到沈家，于是就恭恭敬敬地来

访了”，下面，便表演沈妻在仙鹤的围舞中生下了天仙般的女儿。

唱剧的表演风格亦与中国传统剧一样，悲喜交集，无有纯悲剧或喜剧，哪怕在肃穆悲哀的剧情中都有不可或缺的滑稽调笑、插科打诨，所谓“不插科不打诨，不谓之传奇”^[27]。《水宫歌》首场，鳖主簿“自报家门”：“我祖父住在汨罗江边，吃过屈原的肉，祖母也吃过同样是忠臣的伍子胥的肉，所以他们生育的子孙都具有与生俱来的忠魂。”所以他自以为堪当忠臣。当然，唱剧和中国戏曲也有一些不同。《春香传》里月梅拜月，面前设一碗清水作祈祷，和中国人焚香祈月就不一样；李梦龙出游，骑的“马”由两人装扮，前一个直着腰头上套马脸，后一个哈着腰身上披马皮布幌，李梦龙就夹在中间算骑在马上，路途中后半匹“马”总是开小差想溜到别处，被房子（书童）打屁股，诙谐幽默。这与中国剧以马鞭代马的做法很不同，韩国的较原始，接近古代的“竹马舞”，而中国“趟马”程式就抽象多了。

总之，成形于朝鲜朝的“盘骚里”——唱剧，曾大量吸收过中国文化特别是唐宋文化的养分，其中，唐文化的养分是经过宋、高丽朝两度消化后再为唱剧所吸收。正因为同根异花，故能与中国乃至日本的民族戏剧形式同台演出。2000年10月，首尔的国立剧场就有唱剧、越剧、歌舞伎联合演出的《春香传》，轰动一时。这昭示了进入新世纪以后，中日韩三国的戏剧艺事，将有更多的交流和融合。

注释：

- [1] 参见【日】本田安次：《日本の传统芸能》，锦正社平成2年版，第200页。
- [2] 李颖：《日本歌舞伎艺术》，大众文艺出版社1998年版，第68页。
- [3] 详见拙作《中日韩戏剧文化因缘研究》第一章，学林出版社2004年版，第16页。
- [4] 《梦梁录》“百戏伎艺”、“小说讲经史”条，上海古典文学出版社1957年版《东京梦华录》（外四种）第310、313页。
- [5] 上述分别参见李颖：《日本歌舞伎艺术》第38、74、95页。
- [6] 见《辞海》“春香传”条。
- [7] [韩]李杜铉《朝鲜艺能史》，东京大学出版会1990年版，第106页。
- [8] 见韩国国立中央剧场《韩国的唱剧》金大幸文。1995年日文版，第8页。
- [9] 见【日】仓桥健、竹内敏晴：《演剧百科》“パンソリ”条，平凡社1983年版。
- [10] 参见《东京梦华录》，上海古典文学出版社1956年版，第100页。
- [11] 韩国国立中央剧场《韩国的唱剧》金大幸文。1995年日文版，第9页。
- [12] 韩国国立中央剧场《韩国的唱剧》金大幸文。1995年日文版，第36页。
- [13] [韩]李杜铉《朝鲜艺能史》，东京大学出版会1990年版，第110页。
- [14] 王小盾：《唐代酒令艺术》，《文史》第十三辑，中华书局1988年版。
- [15] “唱耍令”的提法见宋周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条。
- [16] 同上，卷十“官本杂剧段数”条。
- [17] 翁敏华：《两宋的饮食习俗与戏剧演进》，《中国戏剧与民俗》，（台北）学海出版社1997年版，第85页。
- [18] [韩]李杜铉《朝鲜艺能史》，东京大学出版会1990年版，第64页。
- [19] 朱东润：《中国历代文学作品选》中编二册，欧阳修【踏莎行】“候馆梅残”解题，上海古籍出版社1980年版。
- [20] 刘永济《宋代歌舞剧曲录要》，古典文学出版社1957年版，第117页。
- [21] [韩]李杜铉《朝鲜艺能史》，东京大学出版会1990年版，第106页。
- [22] 任半塘：《唐戏弄》“索引”，上海古籍出版社1984年版，第1378页。
- [23] 《东京梦华录》卷十“十二月”条有“装妇女神鬼”，《武林旧事》卷二“舞队”有“乔乐神（马明王）”等。
- [24] 本节主要参考冰蔚、张友鸾：《春香传》，作家出版社1957年版。
- [25] 《昭明文选》卷十九《洛神赋》注引《汉书音义》引如淳云。

[26]《列仙传》卷上，转引自袁珂：《中国神话传说词典》“赤松子”条，上海辞书出版社1985年版。

[27] 首见高明《琵琶记》第一出“副末开场”。

附：

我是怎样做起东亚戏剧比较研究来的

我1982年研究生毕业，至今正好三十年。

去年，我在供职的上海师范大学，从人文与传播学院调到谢晋影视艺术学院，工作单位有所变动。乍到新单位，院长就交给我一个任务：给年轻的同事们讲一讲《我的学术生涯》。于是做准备，打开自己历年发表的学术论文一览表，先自查数起三十年的研究脚印来。检阅自己的学术履痕，发现论文大致可以分三大块：纯粹曲学的、戏剧民俗学的，还有东亚戏剧比较研究的。发现自己的“学术生涯”还真有些个特点：一是发的论文数不算少，三十年间也有百余篇；二是起点不低，1982年研究生刚刚毕业就在《文学遗产》上发论文了；三是发展并不均衡，比如1984、1985两年，没有一篇论文发表，开着“天窗”。

现在回想起来，那是十分迷茫彷徨的两年。不是不想写，是找不到题目。

何以在“入行”没有几年时就找不到题目了？

是的。虽说起头的四五篇论文也都是好题目，但是我觉得，那多是一种“补白”工作。比如《文学遗产》上的那篇《试论诸宫调的音乐体制》，就是找了郑振铎先生的一个错讹开写的。老辈学人治学严谨，没留下多少这样的“错”可以给我们捉、多少“白”可以让我们去修补。我希望能找到一块自己学术研究的“处女地”。

我喜欢“拓荒”。也许与我年轻时代的黑龙江军垦经历有关，于是“寻寻觅觅”。我知道这样的“荒地”只能在“两不管地段”——两个相近领域的交界处。问题是哪两个领域的交叉，既能产生有意义题目，又符合自己的性情。寻觅的过程无比寂寞，堪称“冷冷清清、凄凄惨惨戚戚”。也走了不少弯路。也曾迷恋余秋雨路子，学着他的风格写了两篇，发现此路不通，赶紧退回来重走。

机会每每在人们不经意的拐角处。

当时，学校正号召我们年轻教师学习小语种外语。我报读了日语班。没曾想会与日语“一见钟情”。我原先是学英语的，花了许许多多的力气，英语还是学得半半拉拉，兴趣不大。可日语，一学就大感兴趣，就魂牵梦绕，就才思飞扬。这是一种与汉语有着千丝万缕联系却又不是是一回事儿的语言。一边学着，一边不时地会产生历史的遐想。

期末考试，我就考了全班第二名。我说人与外语也是有缘分的。

1988年，VST（访问学者考试）通过，我将有机会赴日本进修。当时的上海师大中文系主任王纪人老师问我：“中文系古代文学老师，出国去干什么？我们如何向校方申请？”

我想了一下，说：“我想搞比较文学，中日戏剧比较。”

“好！这个题目好。提出报告吧。注意：校领导或有关部门问起来，不要改口。”

没想到就这样一言定终生。

这之后，何尝改口？简直是不再改志。

从1988年开始，直至2002年初携一个国家级社科项目赴韩国，最终于那年中在异国他乡完成这一项目，整整十四个年头。

2002年正是世界杯足球赛事在韩国举行的年份。记得那年的6月16日，一个刚刚卷过足球狂潮因而显得特别清静的星期日上午，我于庆山大学一间望得见对面“短松岗”的研究室北窗下，整理好我的书稿，题名《中日韩戏剧文化因缘研究》，开始写“后记”。人在为自己书稿写后记时，是轻松的，毕竟多年的研究结出了成果，如今要画上句号了；却又是“且恋恋、且怅怅”（李清照语）的，像是与一位交往多年的好友告别。我在“后记”中写道：

14年间，在这块处女地上耕耘爬梳，寻寻觅觅，有过许多快乐，也有过许多痛苦。

14年间，这块耕耘着的处女地又有了拓展：把朝鲜半岛也纳入探究视野。本来嘛，要想检讨中国大陆和日本列岛文化上的联系与区别，怎能将朝鲜半岛置之度外？

14年中，曾两次在日本生活、学习，也曾两次到韩国逗留、工作。

这是两块能时时给予你历史遐想和惊诧的地方。有时候，会让你恍兮惚兮，仿佛回到了千百年之前去。

那个夏夜在东京世田谷马事公园意外看到中国的失传了近千年的“药发傀儡”，心中那份狂喜，至今历历，似乎还能触摸。正是有了这一发现，后来又下越南、走韩国，把宋代后丢失的那三大傀儡戏都给找齐了，且纠正了中国傀儡戏史上以讹传讹的几个错误。

那个春日读李杜铉先生的《韩国假面剧选》，发现河回假面剧本中，可以拆卸下像宋杂剧那样的段子。要想认识宋杂剧又多了一条渠道。

那些个冬日与韩国学者一同，在安徽的九华山麓考察池州傩戏，发现那里的“舞回回”与一千多年前由一个百济人传去日本的伎乐，有着许多的相通之点和可以比较之处。

2002年5月4日，笔者在汉城参加韩国第一届中语中文学国际学术发表会期间，拜见了李杜铉先生。在汉城市南一个叫“舍堂”的地方（这地名就与演艺有缘，韩国有流浪艺人组织“男舍堂”），李先生请我喝咖啡。我们用日语交谈了一个多小时。话题主要涉及伎乐研究和文化财政制度。李先生是我在心里崇敬了十余年的前辈学者，一位真学者。我的对于韩国戏剧的知识，几乎都来自他的著作。一见了面，不论虚礼，立即进入正题。李先生从西装里袋掏出纸片来，边说边写，有时也拿过我的笔记本去写上几个字；有时我也拿过他的纸片来略写一二。这情景，令我感到格外熟悉，仿佛14年前的旧景重现。

14年前。在东京。师从后藤淑先生。乍去时我的日语口语尚不足以讨论这样的学术问题，与后藤先生在一起，常常这样“口诛笔伐”。有时在后藤淑研究室，有时在食堂、饭店、咖啡馆，在三轩茶屋的“寿司”店，在高田马场的“BigBox”。后来的与先生共同署名、为署名先后推来推去的那篇日语论文，正是许多次这样讨论的结晶之一。现在想来，那篇题为《〈新猿乐记〉の猿乐艺について（关于〈新猿乐记〉的猿乐艺）》（发表于日本《学苑》1989年第七期）的论文，正是我中日比较戏剧研究论文之第一篇。

后藤淑先生给了我比较研究的启蒙。李杜铉先生帮我做了归结。在那天谈话即将结束时，李先生说：“搞中日韩比较研究不懂韩语是不行的。”说得我汗颜。于是，我便也有了今后努力的方向。

说来有趣，李杜铉先生是后藤淑先生的好朋友。李先生虽然是韩国人，他的第一语言却是日语——他是在三十多岁后才得以学习自己母语的。他在东京大学出版的著作《朝鲜艺能史》，就是他自己直接用日语写作的。我回国前，后藤淑先生把李先生刚刚出版的大作送给我，为我打开了一个新的领域。

初尝中日韩比较戏剧研究时，在国内很有些孤军作战的味道。如今，已经有不少同志者，有的已拿出丰硕成果，有的已呈丰收景象。钱萑先生已出版《韩国傩史——兼说中越韩日国际傩礼圈》一书。麻国钧先生的系列论文，多是两国、三国学者合作研究的结果。陬访春雄先生的研究是这一领域的遥遥领先。即使是没有明确打出比较研究旗号者，在他们的实际研究中也已开始将中日韩作为一个文化上的整体看待，开始注目东亚诸国历史文化上的联系与区别，开始注意运用我们所共同拥有的资料和遗产。所以我在“后记”的最后说：“可以预测：这一研究在新的21世纪里，会有非常好的前景，会有许多很可宝贵的发现和成就。”

我把《中日韩戏剧文化因缘研究》书稿的结集，看作“是以往十数年研究的一个总结，又是新一轮研究计划的一个开始”。果然，2005年，我有幸拿到国家社科艺术类单列项目《东亚戏剧互动史》。

当得知自己获得新的立项时，心里真是又高兴、又惶恐。近似的题目我已经写作过

三十三万字了，还能再写些什么？还能发现新的材料、新的角度、新的观点、再写出新意来么？本项目，是文化部批准的全国艺术科学“十五”规划的研究课题，是本人供职的上海师范大学的“零的突破”，校报广播都报道了，这在无形之中也成了加在当事人头上的一种压力：唯有硬着头皮上了。

真正开始这项工作，是2007年初。2006年底学校宣布我副院长卸任那一瞬间，我脑子里闪过的竟是：啊，老天爷终于来帮我了。老天爷帮我的最重要的一件事，就是做项目，今后可以有大块时间用于做项目了。

我邀请十年前教过的研究生回达强参与。我们商量定当：作为《中日韩戏剧文化因缘研究》的姐妹课题，我们即从旧作出发，站在旧作的“肩膀上”，以获得更高的立足点、更开阔的视野。《因缘研究》虽说在国内也可算是这方面的“开山之作”，并且得了奖，但毕竟还是有着一些错漏，资料也远不能称已经穷尽，角度也还可以更加多元，研究自然应该更加深入。我们决定：1. 将越南戏剧纳入研究视野；2. 弥补旧作对日本歌舞伎等的遗漏；3. 把眼界拓宽到近现代新剧（话剧）的领域，这样一来，才符合“东亚”的地理范畴，“戏剧”的内涵外延；并且，这一课题主要突出“互动”，梳理互动的脉络，窥探互动的动因，研究互动的结果，从而阐述这一地区戏剧互动的历史走向。

文化史是历史的一种表现形式。戏剧文化史所表现的，更是与民族民众社会生活至为贴近的历史。学术研究的根本使命，就在于探寻，在于追求真理、真相。中国的昆剧、京剧，日本的能乐、歌舞伎，韩国的唱剧、假面剧，越南的嘲剧、口从剧，是最能反映东亚四国民众传统文化各自面貌的戏剧样式。它们所表现出来的种种异同，使人们不得不注意到它们背后的历史交流和历史演变，注意到它们随人群迁移而实现的授受和背离，注意到发生在东亚四国民族和地区间的文化渊源关系和互相推动关系。本课题的确立，表明了文化互动特别是戏剧文化互动原是不会以国界为限，表明了中国大陆、日本列岛、朝鲜半岛和以越南为主的东南亚地区，在文化学研究领域，都首先不是国家的概念而是文化地域的概念。

但是，梳理历史脉络对笔者来说也非轻易之事，我们不得不面对：远古戏剧由于时代久远，难以追索，但其关乎戏剧发生，而戏剧发生又是关乎整部戏剧史的核心要点之一；探究东亚诸国随战争史、移民史和文化交流史所带来的戏剧文化传播，以及这种传播所带来的戏剧上的“同根异花”现象，即“知其然”，更需要挖掘式的论证，即“知其所以然”。这问题既然有深度与意义，故需要狠下功夫。而且，我们还要面对部分资料的用滥，部分材料的欠缺。因为不懂韩语，笔者不得不继续从日语获取材料；因为不懂越语，我们不得不从英语资料翻译。

本课题在研究方法上，兼用文艺学、传播学和比较文学的方法，剧本的主题研究、表演形式研究而外，兼顾环境研究（包括舞台研究和剧场研究）、戏剧艺人群体研究等。四国间，还兼有进行平行比较和影响比较研究。对历史学、考古学、民俗学等姊妹学科的成果和方法也多有参照，以图立论稳扎，论据可信，论证周全。在完成课题过程中时，在重视文本典籍研究的同时，也采用田野调查和田野作业的方法。笔者曾两渡日本，在韩国客座一年，也曾下越南短期考察。我把这些考察的所得——留存在民间零散的、生气勃勃的文化现象，与记录在文本内的文字资料作科学的、历时性与共时性结合的勾连和比照，努力得出立体的、双层面上的研究结论，并想以之解决许多过去学术研究中遗留的悬案。

史的叙述往往会面临这样一个艰难困境，想要达到既周详稳妥又独出胸臆，不容易。笔者此前的《因缘研究》对某些重大课题已有讨论，但是从“史”的角度，许多资料又不可回避需要再度出现，虽有新的资料补充，或者论述角度的改变，或者文字的减缩。故此，本项目有《中日韩戏剧文化因缘研究》姊妹篇的意味。学问无边，能力有限，我们自知离完美还相去甚远。面对“东亚戏剧互动史”这一不可不去探讨的题目，尽我们所能，虽然在学术建设上迈出的也许只是跬步，我们也愿意去做。

责任编辑 原旭春