

【外国音乐】

论日本古代雅乐乐家的 层级结构与身份认同

周 汨

【摘要】乐家是平安时期及其后日本雅乐的传承载体,亦是传承制度。10世纪形成的乐家,是在8世纪模仿唐代所建立的音乐机构管理制度外,又衍生出的以家族为主体的世袭传承制度。自此,拥有较高社会层级的乐人开始具备集管理者、表演者、教学者、记录者、研究者为一体的多元身份。对这些身份,乐人有着强烈的自我认同,旁观者亦对此身份下的行为表示认同。该文对日本古代雅乐诸乐家进行总体关照,以古代乐人谱系及其所记录乐书为基础,解析乐家层级结构及乐人身份认同,探索日本古代雅乐的传承规律。

【关键词】乐家;雅乐;乐人;身份认同

【作者简介】周汨,女,土家族,武汉音乐学院音乐学系讲师(武汉 430060)。

【原文出处】《黄钟(武汉音乐学院学报)》,2024.1.65~76

【基金项目】本文为2021年度国家社科基金艺术学青年项目“日本古乐书中的唐乐器传承谱系研究”(项目编号:21CD180)的阶段成果。

日本平安时期及其后的雅乐^①传承主要依靠不同家族所组成的乐家,这些乐家将乐歌、乐器、乐舞技艺进行世袭传承,保留至今。日本乐家传承音乐的方式严格,以家族秘传为要。乐家成员对音乐表演和理论的探索更是孜孜不倦,且将音乐传承之道铭记于心,笔录于书。关于日本古代雅乐乐家的专门研究,学界较多集中于对某一乐家及其传乐情况进行考证。日本学界具有代表性的论文有荻美津夫的《地下乐家丰原氏的家谱及其活动》、渡边浩贵的《中世纪城市镰仓和地下乐家中原氏:以中原有安、景安、光氏的家谱和活动为中心》等,^②国内学界主要有严薇的《龙笛及京方大神家族考》^③。

乐家的发展路径,代表着日本雅乐及作为其组成部分的“唐乐”的传承脉络。鉴于此,本文对日本古代雅乐诸乐家进行总体关照,以古代乐人谱

系和文人书写为基础,解析乐家层级结构及乐人身份认同。

一、乐家的层级结构

日本雅乐在度过模仿唐乐制度的阶段以后,逐步形成以乐家为主体的本土化音乐传承体系。乐家虽为传承世家,但家族成员不仅有乐人身份,还有着皇族、贵族血脉,身负宫廷其他重要职责,也行使音乐表演以外的诸多权力。

(一)乐家的构成

日本雅乐主要由“本土乐”和“外来乐”构成。本土乐以神乐为主,外来乐以唐乐为主,分别由不同家族负责其表演传承。因两类音乐性质不同,其乐家构成的身份层级也有所差异。

1. 神乐乐家

神乐是日本古代宫廷最为重要的仪式音乐,起

源于日本最古老的天照大神^④之传说。神乐历史久远,在第一代天皇诞生之时即有,其表演由歌、乐(和琴、笛、箏、舞(人长)构成,并分别由不同家族进行传承。

神乐歌由多氏家族传承。多氏为京都方乐人之首官,不仅传承神乐歌,后也传承右舞。《神乐血脉》中记载神乐歌始祖为多自然磨(也作多自然磨)。^⑤《乐家录》中记载的多氏为神武天皇皇子神八井耳命(公元前588年)之后人,其始祖为多自然磨。^⑥但《体源钞》中是从权中纳言饮鹿开始作为始祖,后传其子入鹿,又传藤野唐,再传多自然磨。^⑦因此,神乐歌之传承可视追溯最远的饮鹿为始祖。

和琴的传承家族主要为源氏。《乐家录》中记载源氏始祖为敦实亲王,其为宇多天皇(887-897年在位)之子,其子雅信降为臣籍,赐姓源氏。《和琴血脉》中的谱系图将源氏的始祖追溯到了嵯峨天皇(809-823年在位),敦实亲王已是第七代传人。^⑧另记载有四辻家,四辻家为后土御门院(1464-1500年)的乐师之后人,为室町时代才形成的乐家,^⑨与源氏共同传承和琴。因此,和琴之传承可视嵯峨天皇为始祖。

神乐笛的传承家族主要为太神氏。《体源钞》中将太神氏先祖追溯到了太神晴远。^⑩《雅乐通解》中记载太神氏为素戈鸣尊六世孙大国主之后,太神晴

远的第三子太神惟季,跟随户部正近学习笛大曲、秘曲等,并世代相传。^⑪《乐家录》中则记载了江户时期太神氏和上述四辻家的传承谱系。^⑫因此,笛之传承可视太神晴远为始祖。

箏、人长传承家族主要为安倍氏。《雅乐通解》中言安倍氏之上祖为孝昭天皇(公元前447-前393年)之子天足彦国之后。^⑬《乐家录》箏谱系是以村上天皇(946-967年在位)之御笛师大石丰良作为始祖,第十代才传于安倍氏。《体源钞》中箏传承仅将安倍季政作为始祖。^⑭因此,箏之传承可视追溯最远的大石丰良为始祖。《体源钞》又载人长以安倍季敦作为始祖,但安倍氏对人长的传承仅两代,后又传于多氏忠季一脉。^⑮

神乐歌之传承家族多氏、和琴之传承家族源氏、笛之传承家族太神氏,箏、人长之传承家族安倍氏、多氏均为天皇后裔。而四辻家、大石家为乐师家族,也为神乐的传承做出了贡献。可见神乐之传承以皇族为主脉,此与神乐为日本宫廷祭祀乐之首相关。

2. 唐乐乐家

日本所承唐乐主要有器乐和舞乐两类,其传承谱系在史料中也有所记载。

箏之始祖在《秦箏相承血脉》《乐家录》中记载为大唐海州冰阳县孙宾。箏的传承最开始并不是由乐

表1 神乐传承乐家的层级

技艺	乐家	始祖	代表性传承人	层级
神乐歌	多氏	饮鹿	多自然磨	皇族
和琴	源氏	嵯峨天皇	敦实亲王	皇族
	四辻家	四辻季远	四辻公远	官臣
神乐笛	太神氏	太神晴远	太神惟季	皇族
	四辻家	四辻季继	四辻公理	官臣
箏	大石家↓安倍氏	大石丰良	安倍季政	官臣↓皇族
人长	安倍氏↓多氏	安倍季敦	多忠季	皇族

家传承,而是由皇族、官臣、乐人等多方传习。第一继承人为左大臣源信(810-869年)。后四辻家并入,但也并未垄断箏业,而是与其他乐家同时传承。最后传至三方乐家之京都乐人安倍季高、奈良乐人狛高秀、天王寺乐人太秦兼溢。^⑩

据《琵琶血脉》《乐家录》记载,琵琶由遣唐使藤原贞敏(807-867年)将琵琶博士廉承武之技艺带回日本进行传播。^⑪在源博雅(918-980年)之后,琵琶分为桂流和西流,桂流主要代表了汉诗、和歌的管弦演奏,西流主要活跃于小仓供奉院中。后藤原师长(1138-1192年)将两流派之特点融合,继续传承。^⑫

关于笙之传承,《凤笙师传相承》《乐家录》记载始祖为藤原基经(谥号“昭宣公”,839-891年),传至第四代即为丰原有秋。有秋为天武天皇(631-686年)第

七代孙,被赐丰原姓。^⑬《体源钞》中丰原家族谱系即将始祖追溯到了天武天皇,丰原有秋为村上天皇御师,是第七代传人。^⑭因此,笙之传承可视追溯最远的天武天皇为始祖。

笙、横笛传承乐家与上述神乐传承家族同流。横笛最早是由遣唐使尾张滨主习得,后传至户部家,户部家将本土神乐笛与外传横笛汇流,由户部正近将横笛之技艺传至太神是季,进而发展为太神笛乐家。《大家笛血脉》与《乐家录》将横笛始祖追溯至尾张滨主,^⑮而《体源钞》中则只将太神晴远作为其始祖。^⑯因此,横笛之传承可视追溯最远的尾张滨主为始祖。

舞曲的传承,《乐家录》中记载为上述神乐歌多氏一脉。承和六年(839年)以后,遣唐使尾张滨主归国后,多自然磨随其学习。一条院时期(980-1011年)

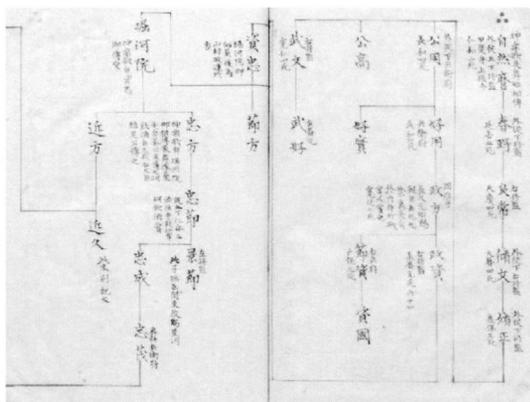


图1 《乐家录》(太政官文库-内阁文库本)卷十六
 “神乐歌及舞始相传”图(局部)

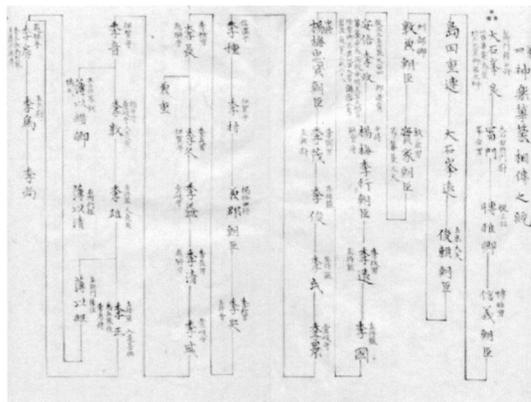


图2 《乐家录》(太政官文库-内阁文库本)卷十六
 “神乐笙箏相传之统”图

表2 唐乐乐家的层级

技艺	乐家	始祖	代表性传承人	层级
箏	无固定乐家	大唐孙宾	源信	官臣、皇族、乐人
琵琶	藤原氏	大唐廉承武	藤原贞敏	官臣
笙	丰原氏	天武天皇	丰原有秋	皇族
横笛	太神氏	尾张滨主	太神是季	官臣、皇族
笙箏	安倍氏	大石丰良	安倍季政	官臣、皇族
人长	多氏	尾张滨主	多自然磨	官臣、皇族

敕以多氏为右方舞法定乐人,但左舞中的《胡饮酒》《采桑老》两曲亦留于多氏传承。^②传至忠季和忠雄之时,有天王寺乐舞人大秦广康加入进行教习。

中国唐乐的传入,极大地成为日本雅乐的组成部分。由于唐乐器、舞曲传入日本主要是由遣唐使带人,故由官臣阶层流向皇族阶层。箏之传承既为最高统治者天皇所习,也为一般的官臣所习,还为音乐机构中男女乐人所习。亦可见唐乐在刚传入日本

之初,主要以师承的方式进行传承,而后才形成乐家的世袭传承。琵琶主要由藤原氏传承;横笛、舞曲主要由遣唐使尾张滨主分别传至太神氏、多氏;笙、箏、箏、箏主要由丰原、安倍家族传承。唐乐的传承与神乐相比,其传承者的层级要更为宽泛。

(二)乐家的重组

日本雅乐乐人本以京都乐人为主,但由于应仁之乱(1467-1477年)的发生,导致雅乐衰退,乐人四

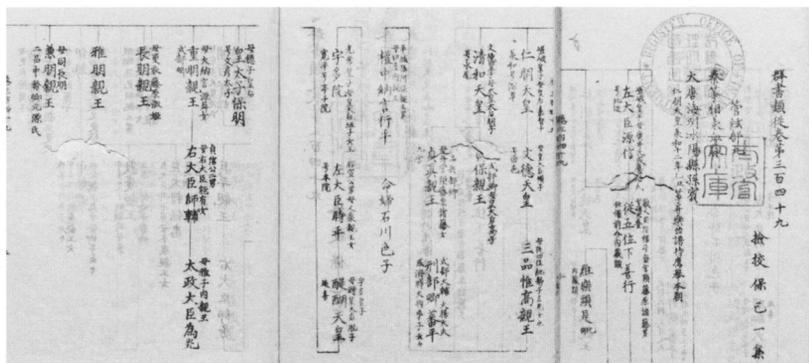


图3 秦箏相承血脉图(局部)^③

表3 三方乐家的层级

乐家	姓氏	始祖	主要传承人	技艺	层级
京都乐人	多氏	饮鹿	多自然磨 多忠季	神乐歌、舞	皇族
	安倍氏	大石丰良	安倍季政	箏、箏	
	太神氏	太神晴远	太神惟季	笛、舞	
	丰原氏	天武天皇	丰原有秋	笙	
天王寺乐人	太秦园氏	太秦广隆	园广秀	笙、左舞	官臣
	太秦林氏		林广为	笙、右舞	
	太秦东仪氏		东仪兼佐	箏、右舞	
	太秦冈氏		东仪季益	箏、左舞	
奈良乐人	东仪氏(安倍氏)	滋井因叶	冈昌伦	笛、左舞	官臣
	狛姓东氏		狛重葛	笙、左舞	
	狛姓上氏		狛光季	笛、左舞	
	狛姓奥氏		狛忠葛	笛、左舞	
	狛姓辻氏		狛高季	笙、左舞	
	狛姓窪氏	狛近定	箏、左舞		
	藤原姓芝氏	藤原近氏	藤原近忠	笛、舞	皇族
太神姓中氏	太神晴远	太神惟远	笙、右舞		
太神姓西京氏		太神晴继	笛、右舞		
太神姓井上氏		太神末好	笛、右舞		
	太神姓北氏		太神晴广	箏、右舞	

散。直到文禄年间(1592-1596年),奈良(南都)乐人、天王寺乐人加入宫廷,与京都乐人一起形成三方乐家,日本的雅乐才有了继平安时期以后的第二次兴盛。

1. 三方乐家

京都乐人主要包括上述多氏、安倍氏、太神氏、丰原氏四家,以及中原氏、户部氏和三宅氏三家支脉。户部氏以笛为业,太神氏为之中祖;中原氏和三宅氏以箏筑为业,这三个氏族至江户以前已经断绝。^⑤天王寺乐人之始祖为圣德太子(574-622)之宠臣太秦广隆,此人有八子,八子之中有五子形成乐家:二子为园若狭守广秀,三子为林参河守广为,四子为东仪因播守兼佐,六子为东仪出云守季益,八子为冈左兵卫大尉昌伦。后世天王寺乐人之中的安倍氏则为六子东仪家后人所改姓。^⑥奈良乐人主要包括狛姓、藤原姓、太神姓三姓。狛姓的始祖为高丽人

滋井因叶,第二代传人好行为舞师之首,第五代传人聚行被置兴福寺,第九代传人光高(957-1038年)开始进入乐所任将监。^⑦另一种说法是小野氏入住山城国,小野妹子之孙光高于一条天皇时被赐狛姓,并随大友信正习舞而入乐所。^⑧狛姓中又有东氏、上氏、奥氏、辻氏、窪氏。另有藤原姓芝氏,藤原近氏为芝氏始祖。^⑨还有太神姓中氏、西京氏、井上氏、北氏,此太神姓为京都太神家之同流。^⑩

京都乐人一直为雅乐的主要传承者,其乐家主要为皇族。而天王寺乐人太秦姓五氏和奈良乐人狛姓五氏、藤原姓一氏均属专门的乐官家族,太神姓四氏为皇族后裔。三方乐家成立之时将其规范化,且主要传承管乐器和乐舞,乐舞包含左唐乐舞和右高丽乐舞。打击乐器未形成单独的乐家,其传承也由这些乐家分别负责。弦乐器由三方乐家以外的乐家传承,如和琴、箏由四辻家及其他乐家传承,琵琶仍由藤原家传承。

2. 乐家寺社分属

寺社は雅乐在宫廷之外的常演之地,日本的神道、佛教信仰致使皇族定期到寺社举行各类活动。三方乐家成立以后,继续存有雅乐表演的寺社仅贺茂、石清水、日光山、红叶山、宇佐、兴福寺。

如表4所示,贺茂神社和石清水八幡宫主要由京都乐人负责表演;日光山为多处寺社总称,为奈良狛氏家族与僧侣共演之地,可见僧侣是雅乐技艺的另一传承群体;红叶山乐人是江户时期常驻江户的乐

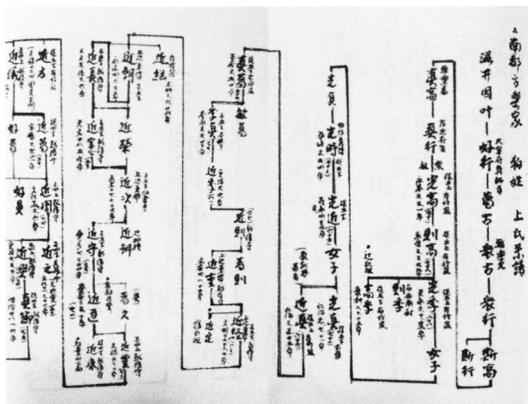


图4《雅乐通解·乐史篇》中的“南都(即奈良)方乐家”传承图^⑪

表4 寺社乐家分属情况^⑫

寺社	乐家	技艺	层级
贺茂	丰原氏、安倍氏	笙、箏筑	皇族
石清水	丰原氏、安倍氏、太神氏	笙、箏筑、笛	皇族
日光山	僧侣、狛氏	笙、箏筑、笛	官臣、僧侣
红叶山	三方乐人	笙、笛、箏筑、舞	皇族、官臣
宇佐	奈良乐人	笙、笛、箏筑	官臣
兴福寺	京都乐人、狛氏	笙、笛、箏筑、舞	皇族、官臣

人,主要是通过考核选择技艺较高的三方乐人,常驻江户为特定仪式奏乐;^⑳宇佐神宫主要由奈良乐人负责在此表演;兴福寺则为京都乐人与狛氏家族共演之处。

总体来看,神乐作为宫廷主要的祭祀乐,象征着君权神授,其传承主要由皇族乐家承担。而唐乐作为一般仪式用乐,其传承乐家涉及皇族、官臣、乐人等各个阶层。其后的三方乐家是由京都方皇族乐家与天王寺、奈良两地各乐官家族共同组成,在宫中、寺社负责不同的仪式表演,其成立使乐家体制更加完善。另外,这些乐家技艺的传承不仅限于口传相授,乐人们还撰写了大量乐书进行书面传承。^㉑这些乐书的诞生使这些乐人形成了音乐教学者、记录者兼研究者群体,这是乐家在技艺传承中所孕育出的另一个身份。

(三)乐家的起源

《大日本史》记载,天照大神之孙琼琼杵尊之部下,天儿屋为中臣连祖、天太玉为忌部首部、天钿女为猿女首祖、天明玉作连祖、石凝姥作造祖,天押日之后为大伴连、天津久米之后为久米直,品部官姓皆源于此。后天皇定天下,封功臣,开始有了国造县主之称号。至垂仁天皇(公元前69-公元70年)时期,时物部、石作部赐姓连,土师部赐姓臣、鸟取部赐姓造,氏姓之法,就此而定。^㉒日本氏族源于神族,后由天皇所赐,世代相传。乐家不出其外,如多氏,本为神武皇子神八井耳命之后,天武帝十二年(684年),多臣品治因伴驾有功,改赐朝臣;仁明帝时(833-850年在位),右京人内藏大属百济连清继,以误冒他姓,请复本姓多氏,敕赐多朝臣。清河帝时(858-876年在位),右京人外从五位下多自然磨赐宿祢。一条天皇时,多自然磨其子孙世为伶官,改赐朝臣。^㉓而神乐乐家多氏、源氏、太神氏、安倍氏均源于皇族下移被赐的氏族。

神乐为日本祭乐之首,其表演内容为祈求天照大神出天石窟之歌舞,其目的是为天皇、天后祈福延寿,其表演者为神灵之载体。所以,神乐的表演者必须是与皇族有着血缘关系的氏族。而唐乐为一般仪式所用,故以唐乐为主的外来乐表演者,身份更为多样。外来乐早期在宫廷之中更多是根据统治阶级需求进行技艺的传承,而后才逐渐形成专门乐家,其中琵琶、箏等乐器更是逐步流入民间形成普通的乐家流派。

8世纪始,日本宫廷对乐人的管理,主要模仿唐制设立了雅乐寮、内教坊等机构。日本雅乐主要由机构进行统一管理,由乐官统领乐工,乐工中又由乐师对乐生进行技艺传授,外来乐尤为如此。但10世纪成立了大内乐所及其后成立的各寺社乐所,则开始明确了乐家的传习。^㉔此时的乐人制度已经不再是上级对下级的管理和乐师对乐生的师传,而是以宗族为主体的世袭传承制度。

但在日本音乐机构中,乐官以外乐人的身份地位却高于唐代机构中的乐人。^㉕日本宫廷乐人主要为良民,习乐是为传承技艺和自我喜好。而唐代不同等级的乐官分别负责主持礼仪、指挥奏乐、调定律调、教习课业等事宜,而乐工主要负责表演。^㉖这种“官工有别”的模式初入日本时也得到部分模仿,直至乐家的形成改变了这种模式。而此时宫廷音乐的传习,已从重视职能转移到重视技艺。然而在江户后期,日本雅乐不再是宫廷和寺社的专有物,乐家开始逐步走向广泛教学的形式,并在公家、武士、町人、农民各个阶层得以流传。^㉗明治时期,乐家体制逐渐瓦解,雅乐的传承不再是乐家专属,“择优”选拔乐人也成为其传承方式之一。

二、乐人的身份认同

通过对日本古代雅乐乐家层级、源流、特征的分析,可知这些乐家中的乐人有着多元的身份。那么

乐人如何体现自我认同?旁观者如何看待他们的身价?男性乐家体系之外的女性乐人又有着怎样的归属?这些是在讨论乐家时不可回避的问题。

(一)乐人多元身份的认同

乐家制度赋予乐人更多的职能,即分属某类乐器或乐舞的管理者、表演者、记录者、研究者,其身份是多元的。加之日本乐家技艺传承并不受朝代更替的影响,能够永世相袭。

日本古代雅乐乐家有一套成熟的书面传承模式,即乐书的撰写。研究者身份则从乐人们所撰写的乐书中可见端倪,并主要体现于两方面:一是乐书的内容不仅是表演技艺和用乐情况的描述,还有史源文献的整理和考证;二是乐书中采用中国史料与日本史料进行比较研究,较早开启了中日音乐比较研究之路。^①

在乐书中,乐人常常通过记录技艺方法来体现自己的身份认同。如《胡琴教录》全书记录了琵琶演奏技法和使用情况,上卷为“教学琵琶、琵琶体样、调琵琶、取拨、差柱、拨音、诸调子品……”下卷为“琵琶弹时用意、晴所作、乐屋琵琶、闲御廉前弹、相交管、相交箏……”^②此书撰写目的明确,即为琵琶演奏技法传承所用。其内容充分体现了作者的琵琶管理、表演、教学身份。又如狛真葛所撰《掌中要录》中主要记录乐舞的表演方式,秘曲部分记载《皇阵乐》序:“北向手合延立,落居西向披系合。披北向右伏肘,东向披系合……”^③狛真葛以文字谱的形式记录乐舞的表演过程,此为对自己乐舞传承人身份的充分认同。

乐人也通常用自己所参与的表演实况记录来反映自己的身份认同。如《明应二年风管灌顶记》中由丰原英秋记载了自己参与的一场表演:“五月,八日,御乐,生庭乐、柳花苑……笙御所作,中务少辅殿永季、英秋;笛,景长;箏,簾中。”^④丰原英秋记载了明应

二年(1493年)五月八日的一场御乐表演的曲目和人员,他是其中笙的表演者,同时也兼记录表演情况之事。又如《乐家录》“神乐”部分中,由作者安倍季尚记录自己参与的神乐表演:“每夜神乐之次第,如内侍所也,至中夜有大曲矣……先歌方,绫小路中纳言俊景卿着座本方;次箏,安倍季尚着座末方;次笛,太神景元着座本方;次和琴,多久有着座本方。”^⑤这段记录,安倍季尚以家族主业箏为奏,同时也展现了神乐表演的顺序。此类记录无论是乐人的自发之举还是统一要求,均能体现乐人对于参与表演和管理现场的积极心态。

研究者群体之所以能够形成,与乐家中乐人的较高身份层级相关。而日本古代宫廷乐人主要为氏族世袭下的皇族、贵族,受过良好的教育,具备写作、研究的能力。

乐书中的考证与比较研究,是乐人在表演、传道之外的深度思考。有对乐曲来源的考证,如《舞曲口传》曰:“春庭乐,中曲,新乐,一名春庭花,又夏风乐。延历御时,遣唐使舞生久礼真藏所传来也。”^⑥再如《教训抄》卷三日:“秋风乐,此曲弘仁行幸南池院之时,当世乙鱼依勒作此曲,乐者大户清上制作之。而在唐谱或人说云,自唐传来也。”^⑦还有对乐调来源的考证,如《乐家录》中有言:“本帮乐谱之部有沙陀调及性调、乞食调、水调之名。此中水调之一名见于《太平御览》,其余未见。”^⑧另一方面,乐人在考证的基础上也有了比较研究意识,如《乐家录》中箏箏谱字的考证,作者比较了明代李之藻《頰宫礼乐疏》的内容以后所言:“汉朝谱字与本朝谱字有同者,有不同者,其不同者尺上勾合四字也。”^⑨在笛的部分又言“和汉之笛律同而谱字异”^⑩。从中可见,乐人们认为自己不该止于记录音乐表演和技法,更应对音乐本身有更多的探索,并将之付诸实践,在乐书中立论,以此不断强化自己的局内人实践者和研究者身份。

(二)文人眼中的他者认同

在日本古代的纪实小说、随笔、日记中,可以看到古代文人视角中的乐人活动。在文人笔下,乐人同样拥有多重身份。成书于11世纪的《源氏物语》中描写了平安时期皇室贵族们作为乐人身份的生活细节:

宫中为了皇上行幸朱雀院,今天要议定种种事情。因为源氏公子整日滞留宫中……为了朱雀院行幸之事,贵公子们都兴致勃勃,天天聚集在一起。舞蹈和奏乐的预习,成了他们每日的作业。^{⑤1}朱雀院行幸日期,定在十月初十之后,……源氏中将所表演的舞蹈是双人舞《清海波》,对手是左大臣家公子头中将。……朱雀院行幸那一天,亲王公卿等所有的人都随从,皇太子也参加。管弦的画船照例在庭中池塘里游行回旋。唐人的舞乐、高丽的舞乐,种种歌舞依次表演,品类繁多。……承香殿女御所生第四皇子,年事尚幼,身穿童装,此时也表演《秋风乐》舞,此为《清海波》之后的节目。^{⑤2}

此部分将“朱雀院行幸”从商议到正式演出的过程描绘细致,透露出作者对主人公源氏公子作为乐人身份的认定。首先,源氏公子作为家族代表人进宫参与商议此次活动。商议完成以后,源氏公子与同为表演人员的其他各家公子,需提前练习、预演。此说明源氏公子有管理之职,因此会在活动之前进宫商议此事。之后又行表演之职,在活动前勤加演练。其次,本次活动盛大,歌舞品类丰富,皇族贵族均有参与。源氏公子主要表演唐舞《清海波》,皇太子也参与表演童舞《秋风乐》。此说明除专门的贵族乐人参与表演以外,皇族也参与到乐舞的表演之中。作者紫式部为宫中女官,观察着宫中的一切事物。她作为旁观者非常自然地将主人公及相关人物的乐人身份融入故事之中,说明在作者眼中,皇族、贵族为乐人且行使管理、表演之职是普识之事。

在同时期的随笔集《枕草子》中,也有关于宫中皇族、贵族奏乐的情形记录:

在西厢房的廊下,主上吹奏着笛子。太宰大式高远是笛子的师范,来御前侍候,主上自己的笛子和高远所吹的别的笛子反复吹奏催马乐里的《高砂》,说吹的非常出色,也就是世上平常的说法,说不尽它的好处。高远陈说笛子的心得的事,很可佩服,中宫的女官们也都聚集在御帘前面,看着这种情形,那时自己觉得心里丝毫没有不如意事。

……

这时雨下得很大,主上觉得无聊,便召那殿上人到弘徽殿的上房来,奏管弦的音乐作游戏。清少方纳言的琵琶,很是美妙。济政的弹箏,行成吹笛,经房少将吹笙,实在很有意思的演奏了一遍。^{⑤3}

第一段中记录了天皇吹笛,笛乐人前来教习切磋,笛师向天皇述说吹笛心得,让人佩服。第二段记录了天皇无聊之时,招来宫中擅长琵琶、箏、笛、笙之乐人,奏乐解闷。从两段文字中可见,天皇喜乐,且得乐人技艺传授,时常与乐人并奏论乐,且以观乐为乐。对此,作者清少纳言甚为赞美。清少纳言为一条天皇皇后身旁女官,她在文中透露喜见天皇与贵族乐人们论乐、奏乐之情。说明她认为这是一种正向审美情趣,是应多行之事。

镰仓时期,武家文学崛起,以《平家物语》为代表的文学作品中对于奏乐场景之描写转为较严肃的风格:

同年二十八日妙音院晋见法皇。犹忆从前长宽二年遇赦归洛时,曾在御前竹篔上弹奏《贺王恩》《还城乐》;而当今养和元年回京,则同样在御前弹奏《秋风乐》曲。每次所奏乐曲都考虑到时节背景,用意可嘉,殊属难得。^{⑤4}

文中妙音院为藤原师长,此段讲述其在特殊境遇之下,挑选了符合当时背景的曲目弹奏。这段文

字也侧面反映了乐人对于御前表演内容具有主导权,也显示了乐人对于表演现场的掌控职责。作者对此深表赞同。

后在室町时期的随笔集《徒然草》中,则有更深层次的乐器演奏方法的讨论:

龙秋言:“在下私下在想,横笛的第五个孔有点不太对劲。理由是,干孔是平调,五孔是下无调。他们之间隔着胜绝调和上孔双调。双调下面附从着鳧钟调,夕孔是黄钟调。它的下面是鸾镜调,中孔是盘涉调,中孔和六孔之间有神仙调。如此排列,孔和孔之间,都低一音阶,唯有五孔和下面的上孔之间没有音阶差。而且这两孔之间的间隔同其他孔一样,一吹五孔,那声调让人感到不舒服。因而,单独放开五孔时,必须把最嘴离开些吹。离开的不合适,音调就不准。”

景茂回答道:“笙调好音调后,拿在手里只是吹就是了。笛子是边吹边调整气息的乐器,每吹一个孔,出(按:除)了口传的秘诀之外,还有笛手的天性,以及笛手的用心程度,不只限于五孔的问题。……调子不准是笛手吹的不好,而不是乐器的毛病。”^⑤

书中记录了两位乐人对于横笛吹奏的看法。龙秋认为笛五孔声调不悦耳,是因为制作之时音孔排列考虑不周,需用特殊的吹奏方法方能吹准音。景茂则认为笛的吹奏更多是靠乐人的技艺和态度,而不是乐器的好坏。这是两位乐人对于横笛吹奏所产生的不同观念,无论是龙秋所认为的“乐器可改造”,还是景茂所认为的“技艺可磨练”,均对乐器本身及其吹奏法提出了更高的要求。僧人吉田兼好将此事记录,本是用此事隐喻世间道理,但实际上也是对乐人探讨乐器音调、技法这一行为的认可,从而表示自己对乐人研习者身份的认同。

(三)女性乐人的兴衰

奈良和平安初期,日本宫廷接纳唐乐制度,有内

教坊专习女乐。此时为宫廷女乐人的辉煌时期,她们自由出入宫殿,在白马会、内宴、重阳节等仪式中表演,且技高者能授爵进阶。^⑥到平安中后期,日本宫廷音乐制度逐步走向和化模式,以男性为主导的乐家开始成为主流。此时的女乐整体状态,可从平安中后期的宫廷女性日记中窥探一二。

在《紫式部日记》中,有对五节女乐进宫献艺的描述:

五节的舞姬们二十日来到皇宫。……业远朝臣家舞姬的侍女们身着锦缎唐衣,即便是在黑暗中也是一目了然,非常耀眼。……藤原中清家舞姬的侍女们,身材高矮整齐,与其它舞姬相比,风流优雅有过之而无不及。右宰相中将家舞姬的侍女们,能想到的事情无有不做到的,唯有两个杂役侍女看上去有些村姑相,众人不禁暗自嘲笑。还是藤原宰相家的最为时尚有趣。^⑦

文中的“五节”为新尝祭(或大尝祭)时的歌舞活动,主要由女乐人表演。^⑧此时的女乐人,不再出于内教坊,而是由各公卿世家所推举。《紫式部日记》创作于平安晚期,可知此时的女乐不再大规模出现在各种节会仪式之中,而主要在新尝祭中出演,且从公家管理转为私家所有。关于此,在同时期的另一部日记《赞岐典侍日记》中也有所记录:“今年的五节正逢大尝会的年份,所以与往年不同。人们相与议论道:‘公卿们出的舞姬加在一起,人数众多,今年的临时祭将会十分精彩啊。’”^⑨此段记录了正逢新皇登基举办大尝会的年份,表演规模比往年盛大,舞姬数量更多。此种女乐表演形式实际延续到了南北朝时期,成书于北朝的《竹向日记》中,仍然有关于五节活动的记载:“此次大尝祭上的‘五节’舞姬由花山院长定大人,西园寺公宗大人、大纳言日野资名、权中纳言坊城俊实等五家进献。”^⑩可见,平安以后的女乐作为一种特殊的节庆活动,存在于宫廷之中。

那么,此时的女乐人是不是只能表演乐舞呢?能否表演乐器?关于此,在日记中有零星记载。成书于13世纪的《告白》的作者后深草院二条,描写了自己在后嵯峨太上皇五十岁大寿之时进行琵琶弹奏:“在为后嵯峨太上皇五十岁大寿进行歌舞演习之时,我曾在白河宫殿演奏秘曲‘荒序’。”^⑤后又有为贺太皇太后病愈宴会的描写:“在宴中,后深草上皇弹奏琵琶、龟山上皇吹奏笛子、洞院大臣公守弹奏和琴、养在大宫太皇太后身边的小皇女弹奏和琴、东宫大夫实兼弹奏琵琶、西园寺大纳言之子公衡吹笙、兼行吹奏箏篥。”^⑥在这场临时贺宴中,天皇参与了表演,皇女也参与了表演。后又记载了北山准后九十大寿贺典中的船乐管弦演奏人员情况,其中也有女乐人:“花山院大纳言吹笛、左卫门督吹笙、兼行吹箏篥、太子殿下弹琵琶、仕女卫门督夫人弹和琴、东宫大夫敲羯鼓。”^⑦也就是说,平安中晚期以后,除了五节舞姬表演乐舞以外,在一些贺宴之中,也偶有宫中女官、皇女参与演奏乐器的情况。

实际上,宫中女官们出身名门,会写作立著,也从家族或宫中习得乐器,只是大多用于抒发性情,未在宫中正式的仪式中参与演出。如藤原道纲母在《蜻蛉日记》中自述:“又回到以前寂寞无聊的日子。取出旧琴,掸去浮尘轻轻拨弄着琴弦。”^⑧紫式部在《紫式部日记》中自述:“凉风习习的傍晚,往往会独自弹奏起并不悦耳的古箏。”^⑨此两段文字均表达作者在独处闲暇之余弹奏乐器。后深草院二条在《告白》中自述:“我自七岁便师从叔父雅光中纳言,学习弹奏琵琶,起初仅学了两三首曲子,也并未如何用心练习。自九岁起,有一段时日,后深草上皇曾亲自传授我演奏琵琶的技巧,虽未尝学习‘流泉’‘啄木’‘扬真操’三秘曲,却会弹奏‘苏合’‘万秋乐’等曲目。”^⑩此段说明作者从小学习弹奏琵琶,但并未被纳入传承人培养,只是断断续续

学习了一些曲目。可见,此时的女乐人与乐家体系下的男乐人性质已完全不同。女乐人由早期仪式乐人转化到私宴或个体乐人,而男性乐人随着乐家的发展,则成为家族技艺传承人,支撑着宫廷各类仪式音乐表演。

结语

日本乐家是音乐传承载体,更是音乐传承制度。本文对日本古代雅乐乐家的层级结构和乐家中乐人的身份认同进行了阐释:

首先,日本古代雅乐乐家缘起氏族制度,正式诞生于10世纪,且由不同身份层级构成。神乐乐家主要由皇族构成,其分别由多氏(歌)、源氏(和琴)、太神氏(笛)、安倍氏(箏篥)、多氏(人长)传承。唐乐由遣唐使带入日本进行师承,后形成乐家。其中箏无固定乐家传承,皇族、官臣、乐人均可传习。其他乐器和乐舞家族主要由皇族、官臣构成,分别由藤原氏(琵琶)、丰原氏(笙)、太神氏(横笛)、安倍氏(箏篥)、多氏(舞)传承。文禄年中形成的三方乐家,主要负责管乐和舞的传承。京都乐家包括多氏、安倍氏、太神氏、丰原氏四家,主要由皇族构成,担任贺茂神社、石清水八幡宫和兴福寺的表演。天王寺乐家为官臣太秦广隆之后,此人有八子,其中有五子形成乐家,担任天王寺的表演。奈良乐家主要包括伯姓、藤原姓和太神姓,由皇族和官臣构成,担任日光山、宇佐、兴福寺的表演。另外,江户时期三方乐家技高者常驻江户为特定仪式表演,称为红叶山乐人。10世纪乐家的成立,在8世纪模仿唐代而建立的雅乐寮、教坊等音乐机构管理制外,又衍生出以家族为主体的世袭传承制度。

其次,乐家中的乐人因多为皇族、官臣,社会层级较高,因此在以家族为依托的技艺传承中具备集管理、表演者、教学者、记录者、研究者为一体的多元身份。在日本纪实小说、随笔、日记中,文人们

也通过对所处环境的观察,表露了对乐人多元身份的认同:女官们书写了皇族、官臣作为乐人进行管理和表演音乐的日常之事,且认为奏乐论乐不仅是乐人的职责所在,也是宫廷的审美情趣的体现。然而在男性主导的乐家之外,女性乐人逐渐发展成两种存态,一种是由公卿世家所举荐用于特定仪式表演的女舞者,另一种是身份地位较高的皇族、贵族之女或女官,演奏多用于后宫贺宴或自娱。

注释:

①日本雅乐主要包含宫廷祭祀神乐、宫廷寺社仪式所演奏的唐乐(舞)和高丽乐(舞),以及平安时期宫廷中的新创乐。

②[日]荻美津夫:《地下乐家丰原氏的家谱及其活动》(「地下楽家豊原氏の系譜とその活動」),《日本历史》1996年第2期,第1—17页;[日]渡边浩贵:《中世纪城市镰仓和地下乐家中原氏:以中原有安、景安、光氏的家谱和活动为中心》(「中世都市鎌倉と地下楽家中原氏:中原有安・景安・光氏の系譜と活動を中心に」),《神奈川县立博物馆研究报告·人文科学》2019年总第46期,第1—22页。

③严薇:《龙笛及京方大神家族考》,《中国音乐》2017年第3期,第93—101页。

④天照大神为太阳之神,其弟素戔鸣尊将其惹怒,从此他便进入天石窟闭门不出,致使世间无昼夜。于是众神为将其请出而使用了各种祈祷的方式,天钿女手持长矛,站在石窟之前进行舞蹈,天照大神闻声好奇窥探,众神将其请出。

⑤[日]塙保己一、太田藤四郎编:《神乐血脉》,《续群书类从本》,东京:八木书店古书出版社2013年版,第505页。

⑥[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,《日本古典全集》复刻本,东京:现代思潮社1977年版,第512—516页。

⑦[日]丰原统秋撰、正宗敦夫编:《体源钞》卷十三,《日本古典全集》复刻本,东京:现代思潮社1978年版,第1842页。

⑧[日]塙保己一、太田藤四郎编:《神乐血脉》,《续群书类从本》,第516页。

⑨[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第520—521页;[日]芝祐泰编:《雅乐通解·乐史篇》,第183页。

⑩[日]丰原统秋撰、正宗敦夫编:《体源钞》卷十三,第1849页。

⑪[日]芝祐泰编:《雅乐通解·乐史篇》,第278页。

⑫[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第523页。

⑬[日]芝祐泰编:《雅乐通解·乐史篇》,第270页。

⑭[日]丰原统秋撰、正宗敦夫编:《体源钞》卷十三,第1854页。

⑮[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第524页。

⑯[日]捡控保己一编:《秦箏相承血脉》,《群书类从本》,1929年,第272页;[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第527页。

⑰[日]捡控保己一编:《琵琶血脉》,《群书类从本》,1929年,第284页;[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第547页。

⑱[日]远藤彻、笹本武志、宫丸直子监修:《图说雅乐入门事典》,东京:柏书房株式会社2006年版,第58页。

⑲[日]塙保己一、太田藤四郎编:《凤笙师传相承》,《续群书类从本》,东京:八木书店古书出版社2013年版,第521页。[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第551页。

⑳[日]丰原统秋撰、正宗敦夫编:《体源钞》卷十三,第1785页。

㉑[日]塙保己一、太田藤四郎编:《大家笛血脉》,《续群书类从本》,东京:八木书店古书出版社2013年版,第549页;[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第555页。

㉒[日]丰原统秋撰、正宗敦夫编:《体源钞》卷十三,第1849页。

㉓[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第564页。

㉔捡控保己一编:《秦箏相承血脉》,《群书类从》卷三百四十九,图出国立公文书馆官网 <https://www.digital.archives.go.jp/img/pdf/752677>,访问日期:2024年2月20日。

㉕[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第569—570页。

㉖[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第571页。

㉗[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十六,第572页。

㉘[日]芝祐泰编:《雅乐通解·乐史篇》,东京:国立音乐大学出版社1967年版,第221页。

- ⑲[日]芝祐泰编:《雅乐通解·乐史篇》,第335—354页。
- ⑳[日]芝祐泰编:《雅乐通解·乐史篇》,第355—360页。
- ㉑[日]芝祐泰编:《雅乐通解·乐史篇》,第335—336页。
- ㉒[日]远藤彻、笹本武志、宫丸直子监修:《图说雅乐入门事典》,第121页。
- ㉓[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷四十六,第1521—1531页。
- ㉔周汨:《日本古代乐书的“乐本位”思想——兼论〈乐家录〉的文献性质和价值》,《音乐艺术》2022年第3期,第126页。
- ㉕[日]德川光圀:《大日本史》卷二百“氏族二”,东京:东京府本所1888年版,第3—4页。关于垂仁天皇的寿命,《先代旧事本记》云:“九十九年秋七月戊子年朔,天皇崩于缠向宫,时年百四十岁。”黑板胜美编:《现代旧事本记》,东京:吉川弘文馆1936年版,第104页。
- ㉖[日]德川光圀:《大日本史》卷二百“氏族二”,第20页。
- ㉗赵维平:《丝绸之路上的音乐史研究——胡乐的传来及其历史迹象》,上海:上海音乐出版社2021年版,第207页。
- ㉘赵维平:《中国古代音乐文化东流日本的研究》,上海:上海音乐出版社2004年版,第69—71页。
- ㉙孙晓辉:《两唐书乐志研究》,上海:上海音乐学院出版社2005年版,第271—272页。
- ㊱[日]远藤彻、笹本武志、宫丸直子监修:《图说雅乐入门事典》,第123页。
- ㊲周汨:《〈体源钞〉与〈乐家录〉中的乐器记载比较研究》,《南京艺术学院学报(音乐与表演)》2021年第1期,第98页。
- ㊳[日]捡控保己编:《胡琴教录》,《群书类从本》,1929年,第90、124页。
- ㊴[日]埴保己一、太田藤四郎编:《掌中要录》,《续群书类从本》,东京:八木书店古书出版社2013年版,第420页。
- ㊵[日]埴保己一、太田藤四郎编:《明应二年风管灌顶记》,《续群书类从本》,东京:八木书店古书出版社2013年版,第159—160页。
- ㊶[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷一,第41页。
- ㊷[日]丰原统秋撰、捡控保己编:《舞曲口传》,《群书类从本》,1929年,第195页。
- ㊸[日]狛近真撰、正宗敦夫编:《教训抄》卷三,《续群书类从本》,东京:八木书店古书出版社2013年版,第231页。
- ㊹[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷三十五,第1142页。
- ㊺[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十一,第371页。
- ㊻[日]安倍季尚撰、正宗敦夫编:《乐家录》卷十二,第418页。
- ㊼[日]紫式部:《源氏物语》,丰子恺译,北京:人民文学出版社1980年版,第116—117页。
- ㊽[日]紫式部:《源氏物语》,丰子恺译,第128—130页。
- ㊾[日]清少纳言:《枕草子》,周作人译,上海:上海人民出版社2015年版,第42、118—119页。
- ㊿[日]佚名:《平家物语》,郑清茂译注,南京:译林出版社2017年版,第370页。
- ①[日]鸭长明、吉田兼好:《方丈记·徒然草》,李均洋译,石家庄:河北教育出版社2002年版,第181—182页。
- ②赵维平:《中国古代音乐文化东流日本的研究》,第163—166页。
- ③[日]紫式部:《紫式部日记》,张龙妹译,载于张龙妹主编:《紫式部日记》,重庆:重庆出版社2021年版,第274—275页。
- ④“新尝祭”为天皇向神明供奉新谷的仪式,感恩五谷丰登。“大尝祭”即为“大尝会”,为新皇登基时举办奉谷仪式,由“新尝祭”发展而来。
- ⑤[日]藤原长子:《赞岐典侍日记》,载于徐萍译,张龙妹主编:《紫式部日记》,第418页。
- ⑥[日]日野名子:《竹向日记》,邱春泉译,载于张龙妹主编:《十六夜日记》,重庆:重庆出版社2021年版,第330—331页。
- ⑦[日]后深草院二条:《告白》,马如慧译,载于张龙妹主编:《十六夜日记》,第145页。
- ⑧[日]后深草院二条:《告白》,马如慧译,载于张龙妹主编:《十六夜日记》,第183页。
- ⑨[日]后深草院二条:《告白》,马如慧译,载于张龙妹主编:《十六夜日记》,第217页。
- ⑩[日]藤原道纲母:《蜻蛉日记》,施旻译,载于张龙妹主编:《紫式部日记》,第34页。
- ⑪[日]紫式部:《紫式部日记》,张龙妹译,载于张龙妹主编:《紫式部日记》,第293页。
- ⑫[日]后深草院二条:《告白》,马如慧译,第144—145页。