

郑民钦 著

日本俳句史

京华出版社



日本俳句史

郑民钦 著

京华出版社

图书在版编目(CIP)数据

日本俳句史/郑民钦著. —北京:京华出版社,
2000.10

ISBN 7-80600-238-3

I. 日… II. 郑… III. 俳句—诗歌史—日本
IV. I313.072

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 52143 号

日本俳句史

郑民钦 著

责任编辑:蔡又元 责任校对:晶 华

技术编辑:李卫星 封面设计:尚云波

京华出版社出版发行

(100011 北京市安华西里 1 区 13 楼)

北京市白帆印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

*

850×1168 毫米 32 开 14.25 印张 348 千字
2000 年 10 月第 1 版 2000 年 10 月第 1 次印刷
印数:1-1000 册

ISBN 7-80600-238-3/C·15 定价:28.00 元

序

林 林

郑民钦同志的学术专著《日本俳句史》即将问世，他要我作序，为中日文学交流，应尽力而为。因为我对他这二十多年在和歌、俳句领域孜孜不倦的求索深为了解。和歌是日本古代诗歌，俳句是近代的短诗，有传统的关系。艺术求精的难度很大，我国目前在这方面的研究还很薄弱，但它们作为日本民族文学的重要组成部分，而且在今天还产生着很大的影响，不研究，就不能全面理解日本文化的深刻内涵。这部专著对俳句进行比较系统全面深入的论述，以中国人审视俳句作为一种诗的形式，它的理论与创作发展过程所产生的问题。问题是复杂的，要根据时空的实际情况，不人云亦云，提出自己的见解。我从以下几个特点谈谈：

一、作者在坚持唯物辩证法的方法论认识历史的同时，也吸取其他一些研究方法的长处，以自己的眼光对俳句的发展史进行客观的观察。尤其从社会政治大背景角度的探索把俳人及其作品置于世界观的观照下，摆脱单纯艺术性评价的偏颇，深入到思想价值这个较少涉及的一面。例如所谓“战争俳句”，一些俳人在日本军国主义对外发动侵略战争期间，担任军国主义文学团体的负责人，为“国策”服务，发表过美化、鼓吹战争的作品。可是战后的许多俳句史对此讳莫如深，或轻描淡写，或有意无意地辩解开脱。然而，历史就是历史，正视历史才能正确认识历史。本书在论述这段历

史时,实事求是地进行评价,可谓直言说论,显示着一个有良知的学者的社会责任和道义责任。写史者可贵者胆识,所要者魂灵,正确的历史观是最根本的立场。但据作者说,有关战争期间俳句的资料较少,未能做到广览史料、详加考证。这是一个遗憾,只好待以后补充。

二、作者不仅写“史”,而且重“论”,从某种意义上可以说是一部俳句“史论”。在创作观念上,突破文艺学的学科单一性,与哲学、美学、宗教学、社会学等其他门类学科相融,加深对作品涵容的理解。例如分析芭蕉的俳句,把哲学、美学与文艺学熔于一炉,尤其从禅宗的“空”、“无”透析蕉风的“闲寂”、“空寂”,为立论的主体,正如中国读者看陶渊明在菊篱下悠然见南山一样。

三、写史必须取材贖博、考核精深,在占有大量资料和前人研究成果的基础上,缕分细析,得出自己的真知灼见。本书作者擅采众家之长,含英咀华,然能够熔铸新意,在臧否人物、评断是非上不囿于旧述。例如对高滨虚子和河东碧梧桐的评价,因为虚子长寿,长期称雄俳坛,门人如云,而碧梧桐是一个失败的改革者,所以在日本俳句界历来有扬高滨抑河东之嫌。但本书没有蹈袭定说,对二者进行全面的分析,指出虚子在思想和艺术上保守性的一面,同时强调碧梧桐对俳句革新的历史性意义。这个论点应该说是切中肯綮的,作者没有局中人的感情藩篱,可以更客观公允地审视历史人物。

《日本俳句史》具有较高的学术价值,它的出版填补了我国在俳句史论方面的一个空白。我国自改革开放以后,译介俳句这种日本古代诗歌,经过两国学者的不懈努力,取得了丰硕的成果。“俳句”在我国文化界、学术界已不再是陌生的词汇,而且还诞生了从俳句脱胎而来的诗歌新形式——汉俳(汉语写的俳句),创作者遍及全国各阶层。现在,有一些人在翻译俳句,但系统地研究俳句史的还很少,这部书是作者刻苦钻研的结晶。文学的生命主要在

于创造性,没有创造性的作品称不上真正的文学。我认为作者鲜明地标榜创造性是本书的可贵之处,严谨慎密的治学态度和方法为学术的科学性提供了保证。不用说,本书也是一家之言,读者诸君如另有高见,也可作学术的探讨。

1999 年 5 月

目 录

第一章 俳句的起源和俳句的摇篮期	(1)
第一节 俳谐的诞生.....	(1)
第二节 俳谐的独立和贞门派	(10)
第三节 西山宗因和谈林派	(17)
第二章 俳句的黄金时代和松尾芭蕉	(28)
第一节 芭蕉的艺术道路	(28)
第二节 芭蕉的艺术世界	(38)
第三节 蕉门以及元禄俳坛	(51)
第三章 俳句的中兴和与谢芜村	(64)
第一节 与谢芜村的俳谐中兴	(64)
第二节 天明中兴的群星	(71)
第四章 文化文政时代和小林一茶	(81)
第五章 正冈子规的俳句革新运动和明治俳坛	(91)
第一节 “教训派”与俳谐改良论	(91)
第二节 子规的芭蕉观与俳句的独立	(96)
第三节 子规的俳句审美观与写生手法.....	(104)
第四节 子规的推崇芜村和平淡的意象.....	(111)
第五节 子规的门生.....	(118)

第六节	河东碧梧桐和高滨虚子的对立·····	(128)
第七节	碧梧桐的新倾向运动·····	(135)
第六章	大正俳坛面面观·····	(144)
第一节	虚子重返俳坛和近代俳句第一次黄金时期 ·····	(144)
第二节	新倾向派向自由律俳句的发展·····	(156)
第三节	关于写生观·····	(163)
第四节	大正中期以后的新倾向·····	(168)
第七章	昭和俳坛的革命·····	(184)
第一节	虚子的吟咏花鸟和客观写生的理论·····	(184)
第二节	四 S 时代和近代俳句第二次黄金时期 ···	(191)
第三节	无产阶级俳句·····	(205)
第四节	围绕《自然的真与文艺的真》的论争·····	(214)
第五节	新兴俳句运动·····	(223)
第六节	连作俳句·····	(232)
第七节	关于无季俳句·····	(240)
第八节	三足鼎立中的杜鹃派·····	(247)
第九节	现实主义创作手法的深化·····	(260)
第十节	近代俳句革新的先驱者的终焉·····	(267)
第十一节	战争俳句·····	(275)
第十二节	人间探求派·····	(287)
第十三节	黑暗的时代·····	(306)
第十四节	跨越现代的新兴俳句的俳人·····	(314)
第十五节	战后初期的探索·····	(327)
第十六节	关于“第二艺术”的论争·····	(334)
第十七节	“根源俳句”之争·····	(345)

第十八节 战后新人的崛起·····	(355)
第十九节 俳句的时代性和社会性俳句·····	(371)
第二十节 走向未来的时代·····	(382)
 第八章 俳句与中国·····	 (400)
第一节 俳句与汉诗·····	(400)
第二节 苏山人和葛祖兰·····	(405)
第三节 俳句的译介·····	(416)
第四节 俳句的国际化 and 汉俳·····	(427)
 后 记·····	 (440)

第一章 俳句的起源和俳句的 摇篮期

第一节 俳谐的诞生

俳谐诞生的年代难以确定，一般认为产生于室町时代(1336—1573)的中期以后。

俳句乃俳谐连歌之发句。俳句源于连歌。

和歌是日本韵文学最早的传统形式之一，是由五七五七七共三十一音组成的古典定型诗。和一切文学形式的诞生一样，和歌亦源于民间。日本现存最早的史书《古事记》和第一部敕撰正史《日本书纪》里收录的歌谣(通称“记纪歌谣”)是和歌的原型，虽穿插于历史的叙述之间，亦应视之为文学作品。《万叶集》的出现标志着和歌这种日本民族文学形式的发展在奈良时代进入一个鼎盛时期。这部日本最早的和歌集犹如《诗经》在中国文学史上的地位一样，在日本文学史上闪烁着熠熠光芒。

连歌是由五七五的十七音的长句(上句)和七七的十四音短句(下句)的唱和组成的一种古典诗歌。一般认为，连歌之源可追溯到《古事记》、《日本书纪》中日本武尊与乘烛人的唱和——片歌问答。

(问)经过新治与筑波，

到此已睡多少夜？
 (答)算来睡过九夜晚，
 今日已是第十天。

所以，连歌又称“筑波之道”。然而，片歌问答不能直接称为连歌。如果把连歌视为长短句的唱和，大概《万叶集》中的

滔滔佐保川，
 拦截河水灌良田，
 禾苗翠色鲜。

尼僧

收割早稻炊米饭，
 应是独啖第一餐。

大伴家持

可为其祖。可见这种从和歌派生出来的连歌的形式即是五七五上句(长句)与七七下句(短句)的唱和。平安朝时期(794—1192)，这种两人各咏一句的连歌十分盛行，也称为“短连歌”或“二人连歌”。主要因为一些贵族不愿意受和歌传统的束缚，想从民间的自由风趣中吸取营养，玩弄机智谐谑获得解放感，才创造出这样的形式。平安时代流行的连歌大多在和歌会举行之后的余兴，这种歌人的余兴的作品，多为即兴酬唱，上下句的衔接、转折多为偶然，以随机应变的机智灵巧取胜，比和歌自由灵活，另外具有即兴性，不像和歌那样拘泥于形式，内容多滑稽诙谐，更具有现实性。后来，这种两个唱和合为一首和歌的连歌逐渐要求唱句与和句的相对独立性，认为这样的连歌才是佳作。同时还出现短句为上句、长句为下句的形式，并进而衍变为短句提问、长句回答、再继续短句的形式，发展成两句以上的连锁形状。这个发展过程深受到中

国柏梁体诗的影响。随着平安朝后期的院政时代到镰仓幕府时代(1192—1333)的变革,连歌也产生新的变化,出现五十句、一百句、一百二十句的长连歌。由第一人咏五七五,第二人咏七七,第三人续咏五七五,第四人再咏七七,如此反复,咏至百句。这种“百韵连歌”成为连歌文学的新形态。当时连歌分为柿本派和栗本派,柿本派得名于歌圣柿本人麻吕,此派都是声名显赫的宫廷歌人,主张墨守传统,提倡风雅优美的洗练意境,逐渐压倒多是民间歌人的栗本派所主张的滑稽诙谐的连歌,成为连歌的主流。随着连歌的普及,出现专业的“连歌师”和“评判员”。长连歌的第一句称为“发句”,第二句称为“胁”,第三句称为“第三句”,以下类推,最后一句称为“举句”。发句有一定之规,除了十七音之外,还必须具备“切字”、季语的条件。在连歌中起到提纲挈领的作用,在某种程度上体现整首连歌的内容气质,因此非常重要,具有一定的完整性,这就为以后的独立准备了条件。连歌以百韵为基准,有的多达千句、万句。但其内容并非自始至终必须一贯,更注重唱和的协调对应和整体的变化。后来,连歌的“发句”的规则也变得更加严格,开始产生吟咏景物的独立性。但是,连歌从本质上不能与和歌决裂,所追求的文学境界依然跳不出和歌的藩篱。室町时代(1336—1573)的延文二年(1357),二条良基(1320—1388)编纂《菟玖波集》,把连歌变成“纯正连歌”,确立了一直被视为低俗的连歌的文学地位,提出连歌的文学实践的自觉性以及反映社会历史的现实性,并且网罗各种形式的连歌,把“俳谐”、“发句”各自作为单独的形式。他把和歌和连歌区分开来,与属于上流阶层吟咏的和歌相比,连歌属于庶民文艺形式的通俗作品;又在连歌集里设“俳谐”部类,将通俗的连歌再分成雅俗两类。俳谐连歌属于滑稽低俗之类,当以《新古今集》为标志的和歌达到述景抒情的高度文学境界时,也就意味着俳谐走向独立的时期。《菟玖波集》的分类虽然沿袭《古今集》,却第一次使用“俳谐”这个称呼,这具有重要的意义。因为这标志着“俳

谐歌”不仅仅表现戏谑的内容,技法和形式也开始和连歌脱节。宗祇编纂的《新撰菟玖波集》虽承良基之先例,却删除“俳谐”的部类。此后,俳谐甚至成为达官贵人茶余饭后开心解颐噱笑的文字游戏。“俳谐”一词,源于我国,出于《史记·滑稽列传》中“滑稽如俳谐”一语。服部土芳在《三册子》中指出:“俳谐,乃黄门定家卿所谓的‘机智’。……《韵学大成》云:‘郑紫诗语多俳谐。俳,戏也,谐,和也。’唐将戏作之诗称为俳谐,或称为滑稽。滑稽,管仲居楚国答楚人问。我国有一休和尚。此等人等答他人之问,皆有机智。《古今集》将戏谑歌称为俳谐歌。世人模仿之,将连歌的‘徒言歌’称为俳谐连歌。”这一段话清楚地表明了俳谐的起源。(不过,《韵学大成》里并没有“郑紫诗语……”这句话。“俳,戏也。”出自《说文》。而《新唐书》里则有“紫本善诗,其语多俳谐……”语。)这里的“机智”,应该理解为《下学集》所说的“滑稽,机智之议也。”就是说,俳谐原本是机智的应答,有意识地对和歌、连歌进行的拙劣模仿。所谓“俳”,是戏谑性的模仿。既然是模仿,就必须有被模仿的东西。被模仿的东西往往是很严肃正统的,一旦被夸张地漫画般地模仿,就变得滑稽。俳谐模仿的东西是和歌、连歌。这种滑稽是力图摆脱和歌、连歌世界的有意识的行为。当然,连歌本来起始于滑稽,但后来崇尚高雅,一时盛行,不仅与和歌匹敌,而且大有压倒和歌之势,所以那些依然以滑稽诙谐为内容的连歌就被视为鄙俗的余兴之作。“俳谐连歌”由当时占主流的“有心体”、即风雅连歌中派生出来的,但其产生本身就是针对和歌世界而存在的,它以机智和滑稽视为生命,把对和歌世界的谐谑模仿作为生存的基础。因此,这种诙谐机智的“俳谐连歌”也称为“无心体”连歌。室町末期,俳谐连歌十分流行。到了江户时代(1596—1867),“连歌”二字也被去掉,只剩下“俳谐”。尽管俳谐的格式依然继承连歌,但不再是连歌的一种形式,而是与连歌截然不同的另外的文学形式,具有比连歌自由的表现形式。

俳谐的鼻祖当为山崎宗鉴(?—1553?)和荒木田守武(1473—1549)。他们把俳谐从连歌中分离出来,制定俳谐格式,发句由五七五共三句十七音组成,句中须含季语。宗鉴编纂的《犬筑波集》和守武的《守武千句》并称俳谐之滥觞。俳句就是“俳谐连歌的发句”,发句脱离出来,独立成新的形式。

宗鉴身世多不可考,传为近江人,本名支那弥三郎范重。曾仕将军足利义尚,主君阵亡后,出家隐居于尼之崎,晚年在赞岐观音寺结一夜庵。卒年有多种说法,大概歿于天文八九年(1539—1540)。生活清贫,似以卖竹油筒、抄写文书为生,清高孤傲,不愿意与达官贵人交往,具有反世俗的精神。

宗鉴编撰《犬筑波集》,其书名就是和宗祇的固守连歌传统的《新撰菟玖波集》针锋相对,从中可以看出俳谐的诞生本身是对正统连歌的背叛和挑战,摆脱传统格式的羁绊,以朴实直率的手法、嘲世滑稽甚至不惜流于卑俗的内容表现庶民的日常生活,这种机智的游戏性和题材的庶民性体现出一种自由地尊重自我感觉的态度,语言平淡,没有俳谐连歌那样注重技巧和辞藻,有的甚至使用衬词、双关语、同音异意语,一味追求通俗而诙谐的内容。从历史的角度来看,正如泽木欣一所说,《犬筑波集》具有“破坏宗教性的权威”和“无视古典美”的反中世因素(《国语与国文学》)。归根结底,是寻找一种能够自由表达庶民感情的形式,而只有这样通俗的内容才能获得更广泛的群众。诙谐正是宗鉴不羁的心态在俳句中的游戏性的表现,可惜多庸俗戏谑之作,少文学价值。因此,《犬筑波集》并没有赋予俳谐真正的文学生命,以过于游戏性的态度反叛传统,反而使自身堕入粗鄙猥琐。下面引用几首《犬筑波集》中的作品。

十月寒风号,
吹过破拉门。

宗 鉴

日本房屋的拉门贴着纸。这首俳谐写阴历十月的寒风从没有贴着纸的破拉门吹刮过去。原文中的“神无月”(即阴历十月)的发音和“无纸”的发音相同,所以还可以理解成“寒风从没有贴着纸的破拉门吹过来,一贫如洗的我忍受着十月的寒冷”。与此类似的俳谐如“阴历十月里,欲往西天净土去。”原文中的“西净”(西天净土)又是“厕所”的意思,所以此句也可以解释为“欲去厕所却无纸”。

四月杜鹃声变粗。

宗 鉴

杜鹃的叫声在文人墨客听来应该清脆婉转,可是到了阴历四月,声音变得粗大涩重。原文中的“卯月”(阴历四月)和“疼き”(疼痛)同音,“ねふと”(粗声)和“根太”(痈疔)同音,“鸣く”(鸣叫)和“泣く”(哭泣)同音。所以,这首俳谐又能解释为“痈疔痛难忍,杜鹃大声哭。”杜鹃作为初夏的美好景物在和歌、连歌里经常出现,然而一到俳谐,就变得如此卑俗污脏,和痈疔联系在一起。痈疔多长在屁股或大腿上,红肿化脓,暗示着猥亵下流的部位。这样无聊的文字游戏在当时大为盛行。

摘取狗樱花,
胫部被狗咬。

宗 鉴

“狗樱花”是一种树,作者突发奇想,摘取狗樱花的人被“狗”咬了胫部,这些都不过是文字游戏。

圓月安个柄，
定是好团扇。

宗荃

虽然这样的比喻现在读来毫无新鲜感，但作为初期俳谐，应该承认写得天真率直，直抒联想，不失为佳句。可惜这样的作品如凤毛麟角。

猴屁股，
似红叶，
不知寒风烈。

宗长

这是宗长居住在紫野的时候，应延历寺和尚的要求写的一首俳谐。意为透过树缝看见的猴屁股犹如被寒风染红的红叶。据说，猴子的屁股并非一年四季都是红色，只是秋天到冬天的发情期才格外发红。把红叶比作猴屁股，这就把优美的景色彻底庸俗化了。

守武既是著名的连歌作者，又是俳人。他出生在伊势内宫的神官家庭，二岁叙爵，后一直在内宫任职，最后任伊势内宫神官。作为神官，连歌是当时必不可少的文学修养。天文九年(1540)完成《俳谐之连歌独吟千句》(《守武千句》)，他试图制定俳谐的格律，把俳谐提高到与正统连歌同等的位置，使俳谐成为“比连歌毫不逊色地”(《跋》)登上祭祀神佛的大雅之堂。他在《跋》中提出，俳谐的趣味不仅仅在于诙谐，应该具备完美的形式与幽雅情趣的内容，认为俳谐的诙谐具有连歌的风雅玄妙那样的文学气质。这大概可以说是最早的俳论。守武已经意识到俳谐的文学性，努力把这个新的形式推上文坛，并为此进行积极的创作实践。这第一部俳谐千

句集的完成意味着俳谐的形式的确立,从而使俳谐处在与连歌同样的价值观念上获得发展奠定了基础,对后来的俳谐的真正独立产生决定性的影响。从这一点来说,守武才是俳谐摇篮时期真正的开拓者。当然,俳谐形式的产生归根结底是由于社会结构的变化所引起的美学意识的变化对文学的新的需求,宗祇(1421—1502)、宗长(1448—1532)就在连歌里给予俳谐一席之地,所以应该说,俳谐是历史发展的一个必然现象。从守武的作品来说,因为既遵循连歌的特点,又主张俳谐的独立性,比起宗鉴的狂放来,没有那样无所顾忌地表达平民粗俗一面的感情和使用俗语,不在卑俗的文字里追求诙谐,而是更接近连歌,表现出稳健的风格。也就是说,他并没有完全抛弃连歌的羁绊。这在完成向俳谐独立的蜕变过程中是不可避免的。《守武千句》第一首的发句和胁句是:

飞梅轻飘天神春,
满眼乌鸦和黄莺。

从连歌的特点来说,首句十分重要,有时起到表达整篇思想的作用。这是吟咏太宰府天满宫神社前颂赞神佛的景象,尤其应该肃穆虔诚,然而守武在祝福天神的发句里,运用菅原道真左迁太宰府离开家门时吟咏“东风吹拂自芳馨,梅花无主应忘春”一首后,该梅树飞到道真的发配地筑紫的宅院里的典故,却把本应崇敬的天神看得如“纸”一样“轻飘飘”(日语的“神”和“纸”的发音相同),大有轻蔑不敬的味道。胁句的意思是许多人聚集在春日融融的神社前面,连乌鸦和黄莺也来凑热闹。尤其“乌鸦”这个衬词的使用在连歌里是不可想象的,说明守武突破连歌的思维方式,呈现出俳谐的独特性格。后来芭蕉据此提出俳谐的本质,“(先师)云:春雨柳丝乃连歌也,田螺乌鸦乃俳谐也。”(《白册子》)贞门派以是否具有俳言区分连歌和俳谐,实际上在守武的俳谐意识里已经蕴含这种