

世纪剧坛丛书

东瀛观剧录

石宏图著

中国戏剧出版社



作者近影



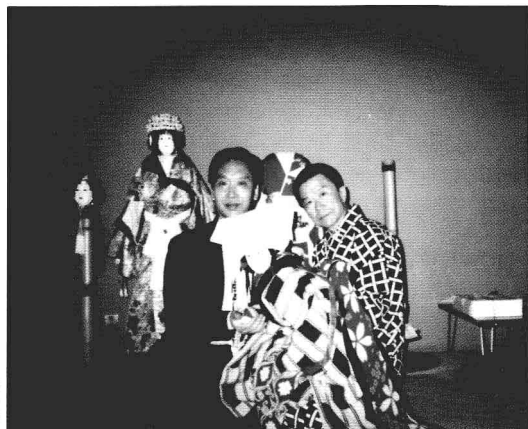
1997年春作者(左三)与泷浪幸次郎(左一)渡边守幸
(左四)刈间文俊(左五)合影



拜访坂东玉三郎时合影



向观世荣夫学习能乐时合影



观看文乐演出后
与吉田蓑助合影



歌舞伎《劝进帐》十二世市川团十郎
扮演弁庆二世尾上辰之助扮演义经



歌舞伎《十六夜清心》十四世守田
勘弥扮演清心 七世尾上梅幸扮演十六夜



歌舞伎《笼钓瓶花街醉醒》六世
中村歌右卫门扮演八桥 十七世中村
勘三郎扮演佐野次郎左卫门



歌舞伎《管原传
授手习鉴・寺子屋》
八世松本幸四郎扮演
松王丸 十四世守田
勘弥演武部源藏



歌舞伎《义经千本樱・道行》
四世中村雀右卫门扮演静 三世
市川猿之助扮演狐忠信



歌舞伎《京鹿子娘道成寺》
六世中村歌右卫门扮演白拍子



能《石桥》深见东州演出

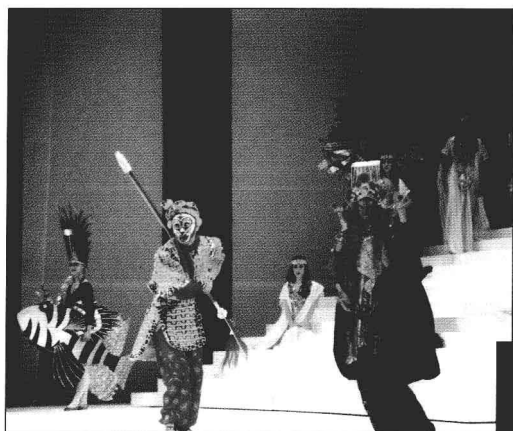


能《杨贵妃》



能《春日龙神》

(歌舞伎能乐剧照由早稻田演剧博物馆
和深见东州先生、程波先生协助提供)



《孙悟空闹龙宫》逢焕亮扮演孙悟空

1999年10月，由日本世界艺术文化振兴协会会长深见东州任总监督并担任主演，程波策划，石宏图、伊藤大(日本)导演，创作演出了将京剧、能、狂言、芭蕾融为一体的《西游记·孙悟空》。



《土蜘蛛与孙悟空》深见东州扮演土蜘蛛



排练现场 伊藤大(左一)
石宏图(左三)胡晓丹(舞美、
服装设计 左四)叶红珠(艺术
指导 左五)



与吴承恩扮演者
程波先生交谈

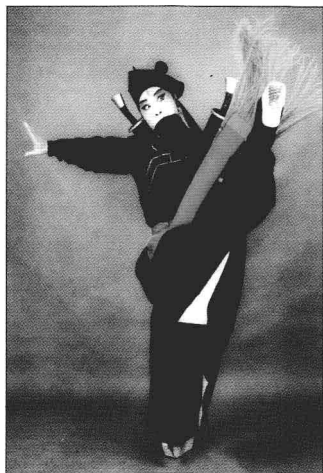
作者与深见东州计划在本书出版时同台合作演出一台京剧·能乐。为此，作者在脱离舞台十几年后，近几年利用双休日练功。以下剧照摄于2001年6月。



《挑滑车》高宠



《洗浮山》贺天宝





作者与夫人著名京剧武旦叶红珠



《金山寺》叶红珠扮演白蛇



《大登殿》叶红珠
扮演代战公主

序(一)

刘厚生

1955年,东瀛三岛的一个以松村国三为团长、著名演员市川猿之助为座长的日本歌舞伎剧团,来华访问。这是新中国建立后日本民族戏剧艺术歌舞伎第一次到中国正式演出。那时我在上海工作,也是第一次观摩歌舞伎,产生了极大兴趣。其后每有歌舞伎剧团访华,如河源崎长十郎和中村翫右卫门的前进座,尾上梅幸和尾上松绿的歌舞伎使节访华团等,我几乎看了他们的每一个剧目,并多次向这方面的日本专家们请益。我还学习了欧阳予倩、常任侠等前辈所写的介绍歌舞伎的论文,王爱民、崔亚南的专著《日本戏剧概要》(这是全面介绍日本戏剧包括话剧和民族戏剧的书,写得深入浅出,简明扼要)等等。接触越多,越觉得此中学问很大,需要深入研究。同时也越感到需要有较多精通日文的人参与进来才行,非我所能致力。

20世纪80年代中,中国青年艺术剧院著名话剧演员于黛琴女士是一位日本通,日语说得流畅已极,竟也对歌舞伎发生兴趣,曾几次去日本考察,写了不少研究歌舞伎的文章,大有助于我们对歌舞伎的了解。更令人高兴的是,80年代后期,出现了一位公派到日本专门研究歌舞伎的留学生。她就是中国艺术研究院话剧研究所外国戏剧研究室主任李颖女士。她留学日本,用了四五年时间观看和钻研歌舞伎,现已出版了一本专著《日本歌舞伎艺术》。

这本书约 26 万字,很可能是中国关于歌舞伎的第一本专著。我拜读之后,觉得作者下的功夫很深,很全面,具有较高的学术性,正是中国当前戏剧文化研究所需要的书。

然而,我又有了新的不满。并不是说一本书不够,还应有更多的学术论著。这在现在怕还是过高要求。我是希望,最好再有一两本稍稍通俗些,能为中国接触日本古典戏剧不多的青年戏曲工作者特别是演员们能读得懂、感兴趣、有所得的书就好了。如果能从中国戏曲——比如京剧出发,运用比较戏剧的方法,让那些很少甚至没有看过歌舞伎的人,也能以中国戏曲的种种形象和观念去认识、理解和联想歌舞伎的艺术表现和方法,那就更好了。我这个想法极少对人说过,因为我完全知道虽然不说白不说,但必定是说了也白说。

世界上的事真是难以逆料。今年(2001)年初,石宏图同志忽然跟我说,要我为他写的一本书写序;我因为自己有几篇想写的东西一直没有得空写,很想婉言谢绝他对我的看重。但是当他告诉我是一本关于歌舞伎的书,我旧病复发,立刻兴趣来了。不久他拿一部分原稿让我先看,我一看就放不下了。我这里并不是要为宏图先行吹嘘,而是他写这本书的路数正是我所希望的。我看了部分原稿后,不由得想到人们常说的“应运而生”四个字。当文化交流进展到一定程度时,形势需要什么,往往就会在不知什么时候什么地方冒出个什么来。人如此,书也如此。

宏图是京剧演员出身,后来又做导演和北京京剧院院长。我不知道他是被什么蜂蝶引向歌舞伎,产生了爱慕之情。他跟我一样不会日语,但比我有志气,竟然主动向领导申请,要求去日本专题考察歌舞伎。他正如我所想象和希望的那样,一方面是初识、初学、初步研究歌舞伎,充满了好奇心,求知欲,不懂就问。因为是初

问,所能得到的答复自然也只能是初步的,简明的,不一定是高度学术性的,而这恰恰是我们所需要的。另一方面他又总是免不了从京剧演员的角度出发,时时把歌舞伎同京剧对比,比较容易理解,更容易发生兴趣。他把他懂了的说给我们,我们也就能有所理解、发生兴趣。也许他和我们所懂的都只是第一步,但重要的就是第一步。

十年前,我曾写文章提出应当重视东方戏剧。1991年,北京举行了一次最少在中国是第一次的亚洲传统戏剧国际研讨会。这是必要的。因为如话剧、歌剧、芭蕾舞剧等等都是许多国家所通行的世界性戏剧样式,换句话说,欧美各国都是只有这些通行样式的戏剧而没有自己独有的民族形式戏剧。唯有亚洲东方不同:中国有以昆剧、京剧为代表的戏曲大家族,日本有能乐、狂言、歌舞伎,印度古有梵剧、今有卡塔卡利舞剧等,泰国有孔剧、洛坤剧等,越南有嘲剧、嘲剧等,朝鲜、韩国有唱剧,印尼有人哇扬剧即人木偶剧等等。这些戏剧样式,全都是独此一家,别无分店。我以为这些统称为东方戏剧(也许应称为东方戏曲)的或大或小的剧种都是东方各民族对世界戏剧的伟大贡献。但是由于帝国主义的迫害,时代变迁,东方许多国家的民族艺术受到压制,普遍衰落,惟有中国戏曲和日本的几种戏仍然显示出巨大的生命力,不仅在本土相当活跃,而且已被许多国家所重视、研究和仿学演出。更重要的是,中日两国的文化交流源远流长,日本民族戏剧正是日本古代文化受了中国自隋唐以来传到日本的散乐的深刻影响而形成其原始基因的。因此,更多地了解和研究日本古典戏剧,更深入地进行同中国戏曲的比较研究,相互参照学习,开拓我们视野,是极为重要的戏剧文化交流。

还应该看到,百多年来,日本文化界人士研究中国戏曲(尤其

是京剧)的人如青木正儿、辻听花、波多野乾一、吉川幸次郎一直到最近因车祸不幸逝世的杉山太郎(他也是我的一位青年朋友)等等,其研究的范围和成果可以说都达到了相当的广度和深度。对比起来,中国文化界人士研究日本戏剧(包括话剧)的,要少得多。我们迫切需要急起直追。正是因此,我对宏图同志和前面提到的于黛琴、李颖以及某些我还没有接触过的同行,抱有真诚的敬意。

多年以来,我们各有关单位都曾派出不少戏剧家代表团到许多国家访问,有的富有成果:结识了戏剧界朋友,了解了戏剧创演情况,回来后向中国戏剧界做了传播、汇报,这是理所当然的应尽之责。但是,我要不客气地指出,也有一些“代表”,风尘仆仆地出去一趟,回来以后一言不发,一文不写,纯粹成为个人公费旅游(且不说还有非戏剧家的“戏剧家”被派出访)。宏图同志在去日本观摩学习歌舞伎之后,对于作为京剧演员和导演的他个人已经大有收获,对他今后的戏剧专业活动必有助益,他不写这本书谁也不会责备他,但他认为自己有责任把自己学习所得告诉给中国戏剧界的同行。他用了几年时间,给自己规定任务,刻苦写作,坚持不懈,终于完成这本有益的书。也许他学习得还不够深入,还会有这样那样的不足之处,无论如何,这种扩大知识面的认真精神,对中国戏曲的责任感,钻研外国戏剧加强文化交流的志愿,是值得大大赞扬的。

最后,我还要说几句并非题外的话。多年来我接触过许许多多日本戏剧界的朋友,我深知日本人民特别是戏剧界绝大多数人士对中国和中国人民、中国戏剧的热爱。他们知道中国和日本自古以来文化交流的深厚情谊,他们也都对近世日本帝国主义对华凶残侵略怀有强烈的愤慨。比如早已先后逝世的河源崎长十郎、千田是也、杉村春子等等就是他们的优秀代表。在世的朋友中,甚

至有直接以南京大屠杀为题材写戏的剧作家。但是,我们也深知日本至今还有阴魂不散的军国主义的后裔,他们骄横自大,仇视和轻视中国,就在我写本文时,日本右翼势力在历史教科书中又一次制造谎言,否认过去伤害中国和亚洲人民的罪恶行径。我想,为了让友好的日本人民和朋友们知道我们尊重和喜爱日本的古典戏剧,也为了不让日本反华势力恶性膨胀,轻视中国,我们必须更多更深更全面地了解日本,研究日本。宏图同志这本书当然只是文化交流中的一砖一木,但文化长城是一块块大砖筑成的,友谊金桥是一根根梁木建成的。

但愿有更多的有心人写出这类介绍东方戏剧的书。

序(二)

渡边守章

我第一次跟石宏图先生见面是我 1996 年 10 月为了拍摄广播大学的节目访问北京的时候。我的目的是以北京京剧院为主,观摩和研究京剧的现状。在梅兰芳关系很深的北京京剧院,我们能见到和采访的有年逾八十的故老,也有年轻的京剧演员,包括戏剧界的很多人士,这真是很难得的收获。当时湖广会馆刚恢复,能够接触到京剧的灵魂,也是让人感动的经验。

可是这次采访当中最让我惊叹的是,当时任北京京剧院院长的石先生对于日本传统戏剧的非常浓厚的兴趣,学习精神,和对活着的传统舞台艺术的满腔热情。石先生对我们提到的有关日本歌舞伎、能乐、文乐的种种问题,比我们提到的围绕京剧、昆剧的问题还多得多。

我自己主要在现代戏剧方面做工作,但是 1970 年代跟能乐演员观世寿夫等组织了“冥之会”剧团,和他们一起演出古代希腊、罗马悲剧。和观世寿夫的交情,不仅对我作为戏剧家的工作影响很大,而且对我自己的人生也有决定性的作用。因此我作为现代戏剧导演创作日本和欧洲的现代戏,接触能乐的经验至今仍有很重要的意义。我从少年起一直接触的歌舞伎、文乐等带有一定民众性的传统戏剧,也像某种记忆积累在我的身上,这些戏剧领域对我的导演、剧作、和理论方面的工作形成了最为原始的记忆。通过重

新解释这些亲身体验,我总是发现新的艺术境界。

我的父母、祖父母和姑母,经常对我讲梅兰芳的舞台艺术,我亲眼看到这位舞台上伟大的“花”时,真是感动不忘,这种记忆是有不少日本人共有的。文化就是记忆,继承记忆,人才能够做人。不过这些记忆和文化应该是活着的。重新解释和共有这些记忆和文化,去开拓更有价值的人生,通过这种实践它们才能活着延续下去。

从14世纪到15世纪完成能乐艺术的世阿弥,不仅是伟大的演员、导演和剧团领导,而且亲自写剧本、创作舞蹈、著作了多达20本的能乐理论书。他创作的能乐和著作,在21世纪的今天,把被指定为世界文化遗产的能乐,根据其艺术的完成性和理论的普遍性,成为很有现代意义的艺术实践。

今年7月在东京,我作为实行委员会代表,举办一次“世阿弥国际研讨会”。会期为三天,有各种研究报告、讨论和工作坊。有各层年龄的听众前来参加,是一次密度很高、在知识上和艺术上都有很大刺激的研讨会。本来计划请石先生参加这次会议,很遗憾未能实现,但是石先生特意寄来的发言稿,让不少与会者受到很大的感动。

世阿弥留下了不少格言,其中“初心不可忘”是经常被引用的一句。这句话的意思不止于“不要忘记年轻时技艺不成熟的时代”的教训,因为世阿弥再加上“时时初心不可忘”,“老后初心不可忘”两句。总之它的本意就是“艺术家应该时常以新鲜的心情面对每一个瞬间”的劝告。

世阿弥的格言当中我最喜欢“离见之见”这一句。意思即“在台上演戏的演员应该具有能够看到自己背后的眼睛”,是一个很具体,很切实的指教。同时在这里所说的“背后看不见的地方”不单

是空间上的概念,也应当被认为是包含时间概念的。换一句话说,亲身体验和自己在其中生活的文化有所不同的“异文化”,开拓自己新的眼界,也可以说是一种“离见之见”。

这次石先生根据艺术家极为具体的观点,著作了论述跟日本传统戏剧的相遇,和亲身体验及思考的一本书。这无疑是世阿弥所说的“离见之见”的实践。我相信通过石先生的很新鲜且很尖锐的日本戏剧论,我们能够以很少见的形式体验各自的“初心”。

20001年7月于东京

放送大学副校长

导演

渡边守章

(平林宣和 译)