

朱香钗 著

中国京剧与 日本歌舞伎

表演艺术比较

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN





作者简介

朱香钗，浙江温州苍南人，汉族。中国农工民主党党员，中国戏曲家协会会员，原福建省寿宁北路戏剧团著名演员，专攻刀马花旦，曾饰演现代戏《张高谦》闻名省内外，随后调任浙江金华市越剧团任教师、导演。曾供职于金华市群众艺术馆。一九九九年六月至二〇〇一年六月赴日文化交流，担任日本大学艺术学部演剧学科海外客员研究员。著有《中国京剧与日本歌舞伎表演艺术比较》、《浅谈中国戏曲表演特征讲座》等论著。



ISBN 978-7-80751-053-6



9 787807 510536 >

定价: 16.00 元



中国京剧与 日本歌舞伎

朱香钗 著

表演艺术比较

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国京剧与日本歌舞伎表演艺术比较 / 朱香钗著. —上海: 上海音乐出版社, 2007.6

ISBN 978-7-80751-053-6

I. 中… II. 朱… III. ①京剧-表演艺术-研究 ②歌舞伎-表演艺术-研究-日本 IV. J821.2 J835

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第055327号

中国京剧与日本歌舞伎表演艺术比较
朱香钗 著

责任编辑: 胡晓耕

封面设计: 陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路74号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海市印刷二厂有限公司

开本: 787 × 1092 1/16 印张: 3.5 图、文49面

2007年6月第1版 2007年6月第1次印刷

印数: 1-2,000册

ISBN 978-7-80751-053-6/J·054

定价: 16.00元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

电 话: 021-65419327

序(一)

著者、朱香釵さんは、1999年6月より2年間、私ども日本大学芸術学部演劇学科に客員研究員として来日されました。その間、特に我が国の伝統芸術である「歌舞伎」に大変興味を待たれ、歴史背景や作品研究など、博物館や美術館、また歌舞伎座他、代表的な各劇場へも足を運ぶなど、意欲的に見聞し、ご自身の研究活動に邁進されていました。

また、当大学内においては積極的に各授業へ出席され、大学で保存する多くの文献や映像資料に触れながら、江戸時代における日本の文化史や歌舞伎狂言の源泉と現在までの発展史について理解を深めていたようです。

このたび、朱香釵さんが執筆された本書は、彼女がそれまでの舞台演出の経験を基に、京劇と歌舞伎における演出法の共通点と相違について、比較研究を試みたものです。日本での研究成果に加え、実践を踏まえた経験を活かした内容には、単なる研究書に止まらない可能性をも感じます。

その点では、このたびの朱香釵さんの研究成果は、両国における伝統芸術である歌舞伎と京劇における演出法と、実践を踏まえた比較研究の今後の発展を考える上での、先駆的な研究書であるとも言えるでしょう。

朱香釵さんには、本書のような意義のある研究成果に続く、新たな発見とその成果の発表に期待しておりますと同時に、日中両国の文化芸術分野における交流に、ますます貢献していただけることと、期待しております。

日本大学芸術学部教授
中国北京・中央戲劇学院客員教授
日本演劇学会理事
NPO 日本朗読文化協会幹事
TOM 企画代表

戸田 宗 宏 
2005年6月1日

序(一)中译

本书的作者朱香钗女士,自1999年6月以来,曾有两年的时间作为我们日本大学艺术系演剧学科特邀研究员旅居日本。在此期间,由于她对我国的传统艺术“歌舞伎”的特别兴趣,为研究其历史背景、经典作品,以及与此相关的见闻,奔忙于各个博物馆、美术馆、歌舞伎剧院,以及各大舞台之间,上下求索,执著研究,因此在该研究领域取得了长足进步。

此外,朱女士不仅积极出席大学内部的讲座,还潜心地查阅了大学保存的众多文献及影像资料,从而获得了对江户时代的日本文化史,以及“歌舞伎”与“狂言”的渊源发展与现状的深厚而独到的见解。

不仅如此,由朱香钗女士执笔的本书,正是基于她长久以来的戏剧研究背景以及丰富的舞台演出经验,在有关中国“京剧”与日本“歌舞伎”表演风格的相同点和差异性方面进行了尝试性的比较研究。此书综合了朱女士在日本的研究成果,并且融合了她自身实践经验的内容,让其超越了一般相关研究书籍的领域。

仅就此而言,在今后有关两国传统艺术的研究领域里,在基于“实践性”的比较研究发展方向上,朱香钗女士对“歌舞伎”及“京剧”表演风格的论著,应该称得上是具有开创性的研究成果。

我殷切期待朱香钗女士将来也能继续从事富有意义的研究,就像为此书所做的那样。在不断有新的发现和成果的同时,也能为日中两国文化艺术领域的交流作出更大贡献。

日本大学艺术系教授
中国北京·中央戏剧学院特邀教授
日本演剧学会理事
NPO 日本朗读文化协会干事
TOM 企画代表

户田宗宏

2005年6月1日

序(二)

这是一本把歌舞伎艺术与京剧艺术进行比较研究的、很有特色的书。前半部写日本传统歌舞伎舞台表演与中国京剧舞台表演的异同,后半部着重介绍、研究当代日本大型歌舞伎《新三国志》的舞台表演。通过二者的对比,使广大读者了解不同国家、不同民族、不同观众的艺术欣赏要求和审美标准。全书通俗流畅、简要明白,使读者很容易接受。作者朱香钗女士是优秀戏曲演员、戏曲教师、戏曲导演,又是日本大学艺术部海外客员研究员,她具有丰富的舞台实践经验和学历学识,才能准确如实地把中国京剧和歌舞伎的艺术风采呈现在读者的面前。据我所见,历来进行东西方文化交流的专家学者,原理性的比较研究居多,具体地把京剧与歌舞伎作比较研究,朱香钗女士属于较早的一人。我希望朱香钗女士在此基础上进一步努力。

郭澤城 

2006年5月24日

前言

不同的国家,不同的民族,有不同的艺术审美心理,更有不同的戏剧欣赏标准;然而,艺术是没有国界的。观看日本歌舞伎的舞台演出,不仅仅是演员在表演上、造型上独具魅力,更值得我学习与探讨的是歌舞伎的演出剧本的取材范围广泛与舞台演出的奇异构思的复杂化艺术创造。

我认为,日本的歌舞伎艺术能独树一帜,经久不衰,主要一点是保持了日本江户时代的宗教礼仪与民俗民风,并与日本民族的欣赏趣味、审美意识等方面有着密不可分的内在关联。

日本歌舞伎以独特的、秘密相传的“女形”技艺,男扮女装登台,承担演剧使命。他们抛弃了一切心理、生理现象诸多方面的障碍,在舞台上灵活地运用“物真似”的艺术,充分展现了“女形”变身的艺术形象魅力,以获得欣赏好评的掌声为最高目标。这种秘密相传与中国京剧言传身教的流派戏剧的唱腔、表演形式,从精彩处比较,既有相似,又有很大区别。

特别是当前受日本民众青睐のスーパ(斯巴)歌舞伎《新·三国志》的演出,场场爆满,剧目创改与演出,可说是大胆超脱,异常独特。由于《新·三国志》的作者把刘备改为女的,关羽又成了白脸,剧中不仅展现了(她)他们常年驰骋疆场,更有恋人情怀。这是令人无法预测的。为什么刘备是个女的?首先必须搞清楚スーパ(斯巴)的含义。スーパ(斯巴)就是“超级的、大型的”。它的精神是“标新立异”,所以,スーパ(斯巴)歌舞伎剧情表现提倡情感的自由抒发,不受真实的束缚。

本书着重于写日本歌舞伎与中国京剧的舞台表演风采异同,其中也涉及古老的温州永嘉的鼓词“陈十四收蛇妖”演唱形式及浙江婺剧团《白蛇传》中的“断桥”表演特色。因为丰富多彩的东方戏剧艺术就像绚丽夺目的百花园,争相斗妍;而这些艺术曾经震撼无数观众的心灵。广大的观众最具有艺术审美能力和评判的权力。观众就是“上帝”。

我是20世纪60年代的文艺工作者,由于历经从演员到导演的繁盛红火的演出年代,在辉煌灿烂的戏剧文化环境和氛围里,熏陶了我的戏剧爱好。90年代后期,我集中精力看戏,观察、思考戏剧舞台比较艺术的研究。

1999年的6月至2001年6月,本人有幸被接纳为日本大学艺术学部演剧学科的海外客员研究员。写这本书,是想通过自己在日本对歌舞伎艺术的观感、考察和记录,让广大戏剧爱好者能了解日本民族戏剧的表演风采,或许唤起人们对异国的戏剧舞台艺术的兴趣爱好,增进了解不同国家民族的艺术欣赏,对中日两国文化交流方面能起推动作用。本书的出版,倘能在上述的意义上有一芹之献,是我最大的愿望。书中的剧评属于当天看戏后的急就文章,固陋粗疏之处恳请读者指正。

目 录

序(一)暨中译	日本大学艺术学部教授 户田宗宏
序(二)	中国戏剧家协会副主席、原中国艺术研究院院长 郭汉城
前言	
第一章 中国与日本古典戏曲的渊源和发展	1
第一节 明清两代艺术在日本江户时代文化中的潜移默化	1
第二节 能乐、狂言的舞台艺术与歌舞伎的诞生和发展	3
第二章 舞台上的阴阳倒错之美	7
第一节 男扮女装与梅兰芳的舞台艺术效果	7
第二节 秘密相传的“女形”技艺	10
第三章 《京鹿子娘道成寺》与《白蛇传》	13
第一节 清姬的“一目、二调、三姿”	13
第二节 白蛇的“三韵”(也谈浙江婺剧“断桥”的表演特色)	15
第三节 温州永嘉的“鼓词”发展与《陈十四收蛇妖》曲目的演唱形式	18
第四章 《熊野》与《杨贵妃》	22
第一节 道具的简约与诗意化的台词	22
第二节 追求神似,重在表现	23
第五章 日本スーパ(斯巴)歌舞伎《新·三国志》的大胆革新	27
第一节 看戏散记	28
第二节 黄巾起义	28
第三节 女扮男装的民间女子——玉兰 急中生智,化名——刘备	29
第四节 桃园结义	31
第五节 “赤壁之战”的舞台画面	33
第六节 桃园惜别	36
第七节 《夷陵之战》的舞美巧夺天工	37
第八节 尾声	39
第九节 余韵	40
后记	43
主要引用书目/参考文献	44

第一章

中国与日本古典戏曲的渊源和发展

第一节 明清两代艺术在日本江户时代文化中的潜移默化

何谓“戏曲？”中国近代戏曲家王国维在《戏曲考源》^①中道：“戏曲者谓以歌舞演故事也。”中国古代戏曲艺术可追溯到上古时的祭祀歌舞和巫覡表演。王国维提出：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世”。古人为了追求敬神如神在的真切效果，往往让人装扮成神端坐在坛上接受祭祀。装扮成神的人叫“灵”或“保”。他们这样做是为了让神灵“附体”，将自己“转换”成神，并常常以歌舞动作来“降妖”和“娱神”。古代宗教的化身表演式的装扮十分鲜明，因为巫覡的职业是以歌舞娱乐。《上古至五代之戏剧》^②第五页中曾提及：“盖群巫之中，必有像神之衣服形貌动作者……或偃蹇以像神或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽已有存焉者矣。”由此可见，古人追求“敬神如神在”的宗教化身表演确实盛兴。

远在周秦时代，宫廷的仪式性歌舞已有模仿性的戏剧因素，这种歌舞在当时被称为“乐舞”，前部以歌舞为主，后部情节简单，只是少数人模仿鱼、虾、狮子等动作的表演。那时的乐舞又叫“散乐”，也称“中国百戏”。百戏经秦、汉、魏至唐代，已发展成小型的歌舞戏。唐代的歌舞戏、滑稽戏、参军戏又向成熟的宋元杂剧发展。中国的戏曲真正形成是宋代开始的。宋杂剧在金元时称为“院本”。

何以杂剧？《宋元戏剧考》^③中记载：“杂剧之为物，含动作，言语，歌唱三者而成……其纪动作者，曰科；纪言语者，曰白；纪歌者，曰曲。”又说：“用于春秋圣节三大晏。皇帝四举爵（举杯），乐王道词，以述德美，词毕再拜，乃合奏大曲。伍举爵，琵琶升殿独奏曲，曲上引小儿舞伎。”所以杂剧在当时还不能成为一项独立艺术。在“院本”中王国维提到：“院本，院中之体，有白，有唱，与杂剧无异，唯唱者不限一人。”后来，院本和杂剧相互渗透，成为元杂剧，也叫宋元杂剧。

南宋周密（1232—1298）的《武林旧事》^④中记载有杂剧 280 种。《辍耕录》^⑤记载

“院本”七百余种,可知当时演剧盛兴。宋人韩淦的《涧泉日记》曾记“王介甫”在相国寺启同天节道场观戏时作诗:“侏优战场中,一贵复一贱,心知本自同,所以无欣羡”。(王介甫即王安石,1021—1086),可见王安石是在看到戏文中一贵一贱、不同命运的表演故事而作诗的。南宋时,南方的杂剧逐渐发展成宋元南戏,北方的宋元杂剧也向更成熟的方向发展。

然而,宋元杂剧最佳之处不在其思想结构,而在其文章之妙。王国维在《宋元戏剧考》中写道:“写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。”金末和明初时期,中国北方的元杂剧用北曲演唱的形式,现存作品有一百五十余种。主要优秀的作品有:关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》、马致远的《汉宫秋》、纪君祥的《赵氏孤儿》等。明清时期,在继承南戏的基础上又吸收了杂剧部分优秀遗产,在明嘉靖(1522—1566)至清乾隆(1736—1795)最盛行,明清两代作家多达七百余,今作品存六百余种,著名作家的作品有高则诚的《琵琶记》、姚茂良的《精忠记》、汤显祖的《牡丹亭》、洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》等。古人的丰富作品为近代表演艺术的发展起到推波助澜的作用。

南戏又称为戏文。这时,中国的戏曲已有完整独立的“脚本”艺术形式。明朝的一位文人祝允明(1460—1526)在《猥谈》中说,“南戏”出于宣和之后,南渡之际,谓之“温州杂剧”。徐渭(1521—1593)又在《南词叙录》中说:“南戏始于宋光宗朝代,永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之,号曰‘永嘉杂剧’。”《赵贞女》和《王魁》是最早的南戏,现已失传。南戏一般都系民间创作,经宋金元的战乱,保存下来被集《永乐大典》的有《张协状元》、《宦门子弟错出身》、《小孙屠》三种。其余较著名的有《杀狗记》、《拜月亭》、《刘知远》、《荆钗记》,经明代文人、民间艺人的改动共有一百七十余种,南戏在中国的南方流传很广。

以上提及王国维论证,在中国的周秦时代,宫廷的仪式性歌舞已有模仿性,前部以歌舞、后部以少数人物、情节简单为特征,那是中国的“乐舞”,也称“散乐”,中国民间称为“百戏”。真是无巧不成书,在日本《歌舞伎艺术》^⑥一书中,也提及天平七年(735)《续日本记》记述了有关散乐的史实:“入唐回使及唐人奏唐国新罗乐……”由此说明,日本回国的遣唐使和赴日本的中国唐代乐师,将新罗乐及散乐《弄枪》带到了日本国。“散乐”即中国的百戏,这是一种由中国“乐舞”的角色摹仿杂技、武术、幻术等简单动作舞蹈的小型歌舞伎。根据大江匡房的《傀儡子记》的记载,由于中国的“散乐”传入日本国后,而产生了日本的傀儡戏。在日本的平安时代就已经有演出形式的存在。这种民间艺能的存在,后来和“净琉璃”二者合一,便形成了流传至今的“人形净琉璃”,亦称“文乐”。

日本的“能乐”产生于平安时代之后的镰仓时代。随着中国古代乐舞源源不断地流入日本,使日本的民俗艺能从中国的流传艺术中吸取营养,产生了日本的舞乐,傀儡戏,最

后又生发出日本的“猿乐”。猿乐的再创造,直接或间接吸收了中国古代乐舞的基础形式。

例如日本舞乐《兰陵王》的面具现已成为日本珍藏的实物。在中国的《宋元戏曲考》第九页中明显地阐述:“代面出于北齐,兰陵王长恭,才武而貌美,常着假面以对敌,当击周师,金塘城下,勇冠三军,齐人壮之。为此舞以效其指挥击刺之容,谓之兰陵王入阵曲。”以后假面的流行至唐代叫“大面剧”,现中国已失传了。

日本国的德川幕府在江户时代的统治政策,是封建的锁国政策,江户时代日本长崎的出岛是中日贸易的媒介之地。中日民间的文学艺术作品便随同商品经济的贸易往来,明暗相间地输入日本。例如:中国的古典小说《水浒传》、《西游记》、《三国演义》的美术工艺品,民间故事的《牛郎织女》等。戏曲中的精品和各种饰品,都成为中日贸易的附属品传入日本国。18世纪是日本的文政时期,有一位叫“歌川国芳”的日本艺术家根据中国的《水浒传》中一百零八个梁山好汉的人物,有声有色地描绘成富有个性的典型人物肖像,这也为后来歌舞伎的舞台上展演中国民间传奇历史人物起到了一定艺术桥梁的作用。日本民族,是具有包容性、发展创造性,并善于吸收百家之长的民族。根据《日本文化史》的记载,西元7世纪,日本的持统天皇执政时期,日本“踏歌”的习惯是来自于中国正月十五元宵节万家灯火、通宵达旦的民间歌舞形式。因此,日本皇宫内正月十六日夜暮之时,遂有群臣随从天皇在宫廷举行踏歌的娱乐活动。这便是中国明清两代艺术在日本江户时代文化中的潜移默化。

第二节 能乐、狂言的舞台艺术与歌舞伎的诞生和发展

受中国唐代散乐的影响,日本南北朝时期,在田乐、猿乐的基础上产生了能乐。14世纪初,杰出的艺人观阿弥(1333—1384)和世阿弥(1363—1443)父子二人是能乐“结崎座”影响最大的艺人。父子二人在能乐的发展和成熟,从理论到实践,为后人留下了不朽的光辉艺术。世阿弥不仅技艺超群,而且写了大量的能乐(谣曲)和戏剧学、戏剧美学论著。其中文学剧本1700种,优秀的有《高砂》、《松风》、《熊野》、《安宅》、《道成寺》等等。

能乐大师世阿弥在《申乐谈义》中曾说:能乐“当以舞歌二曲为本艺”。虽然能有独唱、独白、专职的伴唱,但还是以舞歌为本的。能的舞蹈有男子的神舞、女子的神乐、老人的真序,这些舞蹈在能的音乐的配合下,既强调了能的抒情性、又增强了能的观赏性。

能乐是戴着面具上演的,可是又和中国的傩剧有所差别。因为能主角戴上面具,其他的人物角色不戴面具。戴上面具的一般是神、鬼,不是现实中,而舞台上真面与假

面,现实与梦幻不断地交错,形成了怪异诡谲、匪夷所思的舞台风范。

能的剧作分为序、破、急。第一为序,二、三、四为破,被称为“三体五段制”。序是交待剧情,破是情节发展,急是高潮结束,有时从头至尾的演出,中间加一段狂言,叫“复式能”,如果不加,就叫“单式能”。一般是五出戏中加四段狂言。第一为“协能”(即配角登场祝贺词);第二为“修罗能”(战争一类的题材);第三为“假发能”(爱情内容居多);第四为“杂能”(现实内容);第五“结束能”(多为欢乐场面)。第三段是能中之能,大多为描写爱情故事的。如代表作《熊野》,充满着哀怨、感叹、含蓄、优美的情调。它的台词和人物的表演与中国的古老剧种昆剧接近,在剧中的台词,高雅、深奥,一举一动都配合着正规的舞蹈形式,但细细观赏,又酷似京剧的《贵妃醉酒》,虽然能的演员戴着面具,由伴唱队伴唱,可是剧本中那富有诗意的念白,演员手中拿的道具,通过表演流露结合舞台上的意境布局,在表演程式上和杨贵妃一样的细腻和谐,那种含蓄而楚楚动人的舞台风韵,让人觉得美不胜收。

狂言是与能乐同时发展的民间即兴剧。它的特点是以诙谐讽刺等反映民主思想和时代精神。它成熟于室町幕府中期(15世纪中叶),因为具有民间色彩和现实性而深得市民欢迎。最具特色的剧目有《两位侯爷》、《附子》、《侯爷赏花》等反映主仆矛盾的作品。狂言的演剧与宋代的杂剧相似。杂剧是各种滑稽表演、歌舞杂戏的统称。宋人吴自牧在《梦粱录》中曾说:“杂剧全用故事,务在滑稽。”狂言与宋杂剧都是以丑角为主,具有喜剧化色彩。

狂言与能一样,也是从猿乐发展而来的。数百年来,它同能乐同台演出,相映成趣。

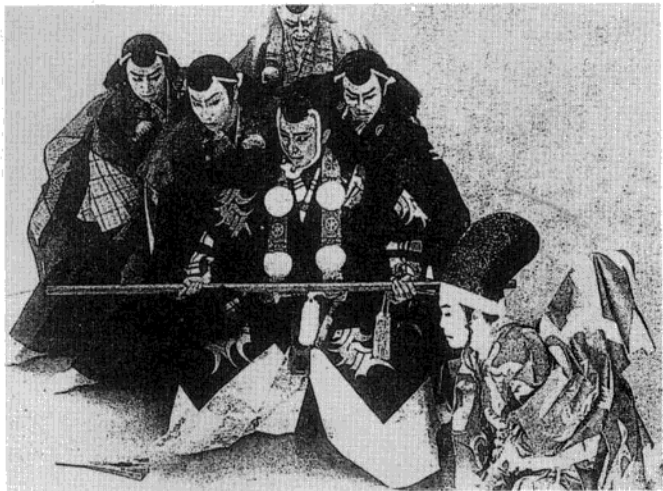
狂言的结构,也分为序、破、急。序段较长,破段较短,急段更短。序段由主角或配角先上场自报家门,相互问答,以此展开剧情的矛盾冲突,将全剧推向高潮;急段急转直下,急急地收场。类型两种,一是和解,二是露出破绽,有时以追赶的形式下场。狂言的剧情中也有歌和舞,有时游离于剧情之外,插科打诨,显得有点儿肤浅的现象。但狂言又具有较强的讽刺性。这种滑稽、幽默的表演在狂言中被称为“狂言小曲”。狂言在舞台上的角色,主角一人,配角二人,很少有四至六人。

狂言作为喜剧形式,有滑稽可笑的特点,让观众觉得风趣、轻松。它的情节,如人与鬼的争斗,管家去捉狐狸却捉了主人,丈夫娶新娘却把前妻娶回家门,其中台词诙谐风趣,妙语连珠,情节意外,笑料百出。比如代表作《两位侯爷》,他们要进京去闲逛,又怕受累,就找来了一个路人替他们拿刀。不料那过路的人却用刀相逼,先逼迫他们学鸡叫,再脱去他们的衣服,逼他们学狗叫,再学城里流行的玩具不倒翁。之后,那持刀的人就大摇大摆地将佩刀和衣服拿走了,而两侯爷丑态百出,狼狈地追赶下场。

狂言与能相比,有许多不同的特点。在取材上,能乐以历史传说为题材,狂言以现实生活为题材;能的剧情反映贵族和僧侣,而狂言却讽刺贵族和僧侣,能的台词高雅幽玄,词藻深奥,舞台的表演弥漫着一种哀婉凄厉的气氛,得到贵族阶层的扶植,被称为“武士乐”。狂言在舞台上表演时,家丁和主人无论如何的争斗,待大幕下后,他们一定会有相互言欢的场面,具有鲜明的庶民意识,受到广大市民的喜爱。

歌舞伎是17世纪前后的产物,约17世纪初,一位名叫阿国的巫女,从出云大社到京都表演一种狂舞,其中配以当时的民谣“小歌”,中间穿插一些幽默的滑稽表演,她身穿僧衣,胸挂佛珠,头戴草笠,手持铜钲,和着鼓乐,边歌边舞,放纵不羁,新奇刺激。她创作的这种“念佛舞”,人称“阿国歌舞伎”。她以募捐修社为名,以青年女性为主,献艺京都。歌舞之间,还插入男演员表演改编的能乐和狂言中滑稽幽默的表演。一时间,观者如潮,蔚成风气,连妓女也加以模仿,因此屡遭禁演。以后民间又自发“少年歌舞伎”,“野郎头歌舞伎”等。歌舞伎的舞台演出不仅渗入能乐、狂言及当时民俗艺能中的各种成分,而且木偶净琉璃的常用三味线(即三弦)也被采纳。歌舞伎在发展过程中,虽有有伤风化的现象,但经不断的改进,又不断地从现实生活中撷取题材,终于逐渐地发展成一种严肃、精湛的歌舞伎舞台艺术。

据说歌舞伎的剧目共有三百五十多出,内容主要是传统戏(继承净琉璃发展的古典戏、家庭戏等),其中有以武士内讧为主的著名历史剧《忠臣藏》、《劝进帐》、社会剧《曾我》,还有以表现市民阶层、人情义理、恋爱故事为题的代表作《五个男子汉》、《阿染》、《娘道成寺》等等。



歌舞伎《劝进帐》剧照

采集于日本传统艺能

歌舞伎的舞台艺术是集能乐、狂言、净琉璃为一体的古典戏曲。它的艺术发展是延续着一条前有古人创造,后有新人继承的独特艺道。它的前身猿乐、能乐、净琉璃都与中国的古典艺术有着渊源的关系,历史虽已过去几百年,但在今天,我们仍能重见江戸时代那种独特的古风古貌、世俗人情和生活习惯。看歌舞伎不但是娱乐,而且是对日本江戸时代的回顾与体验,对国外的观众来说,更是一种参观和了解,这种参观是在日本民族戏剧艺术的舞台上,而不是在平静的博物馆。日本歌舞伎是日本国的国宝,它的地位和中国京剧相同,是日本戏曲的骄傲。



(阿国歌舞伎屏风图)采集于日本的传统艺能

第二章

舞台上的阴阳倒错之美

第一节 男扮女装与梅兰芳的舞台艺术效果

戏曲舞台上的艺术是综合性的民族艺术,具有民族性综合艺术的美。它的特征完全可以在戏曲舞台上的虚实相生、刚柔相济的表演中找到根据。这根据在当今的戏曲舞台上,首先决定于演员扮演什么样的角色。如果观众能够对演员所创造的角色在特定的情境中的内心活动和动作表现、对角色的命运和感情发生休戚相关、甘苦与共的直接交流,这就是观众对戏剧表演艺术所产生的高层次的审美共鸣。演员凭着自己的演技吸引观众,启迪他们思考,震撼他们的心灵,只有这样,戏曲艺术的绚丽色彩才能永不消退。

中国的戏曲是虚实相生,而非逼真的酷似实际生活,如果那样,把生活中的恋爱故事硬要按真实情景,原封不动地搬上舞台,谁也不想再去看的。戏曲应比生活更提炼,更加情趣盎然。戏曲作为丰富人类娱乐生活的一门艺术,是为了满足观众的审美和欣赏的心理需求,演出的职业团体在舞台上或是男性,或是女性演员,乔装改扮地饰演剧中人物,这是必然的。王国维的《古剧角色考》^①中记载:“歌舞之事,合男女为之,其风甚古”。元代的《青楼记》中记:朱锦绣和燕山秀二人俱“旦末双全”,均可女扮男装。明代又兴起以李童装旦之风,至清代更为盛行,在同治光绪之前,女性演员甚至一再被朝廷所禁止。戏曲舞台上的男扮女装,这决非是找不到女演员,中国曾经禁止女性抛头露面,视“戏子”为良家妇女所不为。19世纪的中国京剧艺术的演剧舞台上出现的四大名旦,男扮女装,这也不能说与中国的封建社会的这一陋俗无关。梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生,这四位艺术家在民国以来闻名遐迩,也是上述风气的沿袭。根据中国传统京剧艺术的言传身教,名旦角在舞台演出中独有的表现手法,脱颖而出,受到观众的青睐,逐渐地形成了具有中国舞台艺术特色的流派戏剧。

梅兰芳是中国京剧典型的表演艺术家,他在舞台上红白相间的脸门化妆,贴片子、梳大头,身披霞帔,头戴凤冠,还运用了京剧的舞剑、舞绸子、耍令子、甩发、拂袖等等优