

日本演剧史概论

〔巨〕 河竹繁俊 著



文化艺术出版社

日本演剧史概论

[日] 河竹繁俊 著

郭连友 左汉卿 译
李凡荣 李 玲

麻国钧 校译

文化艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

日本演剧史概论/(日)河竹繁俊著;郭连友等译.北京:

文化艺术出版社,2002.3

ISBN 7-5039-2171-4

I. 日… II. ①河…②郭… III. 演剧史—日本

IV. J809.313

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第009596号

版权登记号 图字:01-2002-1768

GAISETU NIHON ENGEKI SHI

by Shigetoshi Kawatake

Copyright © 1966, 1967 by Toshio Kawatake

First published in Japanese in 1966

by Iwanami Shoten, Publishers, Tokyo

This Chinese edition published——

by Culture and Art Publishing House, Beijing

by arrangement with the author

c/o Iwanami Shoten, Publishers, Tokyo

日本演剧史概论

著 者 [日] 河竹繁俊

译 者 郭连友 左汉卿 李凡荣 李 玲

校 译 麻国钧

责任编辑 董瑞丽

封面设计 吴 琳

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市丰台区万泉寺甲1号 100073

网 址 www.whysbooks.com

电子邮件 whyschs@126.com

电 话 (010) 63457556 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 九洲财鑫印刷有限公司

版 次 2002年3月第1版

2002年3月第1次印刷

开 本 850×1168毫米 1/32

印 张 14

字 数 270千字

书 号 ISBN 7-5039-2171-4/J·632

定 价 24.50元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。

前 言

我一直希望将日本演剧的起源发展之路编成一本简洁、通俗易懂的读物。以此为念,我便着手这本书的写作。

事实上,此前也有写得相当详细的演剧全史和戏曲史,但本书并非以它们为蓝本,而完全是新稿。不过在涉及相同人物时,记叙步骤和内容也不会有很大出入。不过,我在写作时争取做到使本书成为一本提高人们修养的启蒙读物,以使学生和普通文化人也能从中获益。

舞乐、能乐、能狂言、木偶净琉璃(文乐)、歌舞伎是我国传统艺能中各系列的代表。把握这些艺能的产生和相互之间的关系,理解构成其基础的时代文化以及它与文化的担当者、实力者的关系,我确信这是今日从事艺能工作者的当务之急。

今天,日本在各方面都面临转折。在呼吁保存和保护传统艺能的同时,又任由异质的欧美音乐大量涌入。处于这种危机四伏的转换期中,我们必须承认,回顾我国过去的演剧文化史并以此作为反省基础确实成为紧要大事。我们的前人也曾经历过许多次与今日同样的过渡期和转折期,他们以传统为基础,适应当时时代的

生活情感,创造出新的演剧艺能。恰恰是他们身上的那种流通无碍、自由开放的包容精神,才创造出了新时代崭新的演剧艺能。

然而到了近、现代,特别是太平洋战争以后,虽说国际交流越来越频繁,但其中大部分只是彼此相互直译性的交流。现阶段并未达到取长补短、创造出浑然融合的新式日本演剧艺能的水平,但我们有必要将这闪烁在远处的理想作为创造日本新演剧的目标。当然,另一方面,古典艺能作为保持传统、孕育新生事物的源泉,必须通过国立剧场等设施来加以保护。

本书之所以主要想沿着时代文化的推移来审视演剧艺能的发展历程,恰恰是因为我们处在这样一个时代的缘故。明治维新以来,文化基调由东亚转向西欧已有百年历史,社会各方面都处于混沌的转型期。演剧艺能当然也随着时代文化而推移,因此,哪怕仅仅是为了确立新时代演剧的方针,也有必要对我国长达一千三百年的艺能发展史做些回顾,以使更多的人关注于此,并做出无愧于未来的充分考证。

拙著管见若对这种回顾展望有些许贡献,将不胜欣慰。

另外,本书从卷末主要参考文献的著者处受益良多,书中插图则由早大坪内博士纪念馆及国立东京、奈良两个博物馆提供,在此表示感谢。原稿的整理和索引等工作得到前田慎一、竹内道敬、河野佳已、相马皓等诸位的帮助,在此深表谢意。

著者

昭和四十一年五月三日

序 说

如果我们将圣德太子时代传入的伎乐暂定为日本演剧历史的源头,那么她的历史最少也有一千三百年。在这漫长且几乎一次也未中断过的演剧艺能史中,包含着日本演剧史的特质。这在世界各国极为罕见,甚至可称之为奇迹。她清晰地表现出这些演剧艺术不断发展变化的特色。当然,这其中包含着优点,也包含着缺点。

日本之所以形成如此独特的演剧历史,其主要原因首先可以说是日本的地理条件;第二是尊重传统的淳朴的国民性;第三是特殊的政治形态或社会组织。

首先让我们环顾日本的地理条件。日本西与欧亚大陆一衣带水,东临茫茫的太平洋,南北国土狭长,犹如拉长的网,并且四面环海。在这样的地理条件下,无论是从朝鲜、中国,或是经过上述地区从欧洲、中亚、印度,或是从南方诸岛流入的文物和艺能,一旦传播至日本就容易停留滞积,几乎没有再流往国外。这就是所谓的堆积状态。因此,从大陆传来的伎乐、舞乐、散乐等即使大多数在原产地早已失传绝迹,在日本却至今保存着这种传统。

第二是关于国民性。我国人民自古以来不仅尊重传统,而且对外来文化极富包容性。在艺能方面,创造保护本国独特性的同时,对不同事物充满兴趣和憧憬,并成功地将其引入自己的生活,自由地利用,并使其得以发展。

第三是关于政治形态或社会组织。究其根本而言,这一点大概也基于其国民性。有史以来,我国尽管执掌政权者多次更迭,但以天皇为中心的大家族形态却维持不变。无论是国内时有发生动乱,还是受外国进攻被征服,国家一直没有被颠覆。即使是太平洋战争,由于在内地登陆战争开始之前就结束了,所以上述想法大概也是无碍的。

并且在上述一系列艺能史、演剧史的底层,必须注意到存在于民众间的以民俗信仰为基础的艺能。这种繁杂的民众艺能犹如流动的地下水,成为各个时代文化中各种演剧的基础,而且与时代并肩而行。

舞乐、能乐、木偶净琉璃、歌舞伎是我国演剧史上四大古典舞台艺术,是各个时代文化孕育出的四个高峰,传统的民俗艺能则是其基础。不同时代的文化领袖如抽取地下水一般,选取投其所好的民俗艺能加以保护,予以培养,其精华部分则成为这个时代的代表性演剧,能乐、木偶净琉璃以及歌舞伎就是如此成为中世、近世的代表性演剧的。

只是舞乐在这方面的特性稍有不足,但考察舞乐与伎乐、散乐、大和舞、东游的关系,上述想法也未尝不可。民众的确是促成所有艺能生根发芽的土壤,而民俗艺能则是根植于其中的野生植物。这种野生植物逐渐作为观赏物被移植到时代文化领袖者的庭院中,并演变成这个时代的代表性艺能。

由于上述四大古典艺术成长于相互联系的土壤中,所以彼此

关系紧密。即使直接衍生的母胎不同,在培育、精炼的过程中,先者必然直接或间接地影响作用于后者。例如,在能乐之大成和锤炼过程中的舞乐,促成木偶净琉璃和歌舞伎的生成的能乐和能狂言都起到了姐妹般的作用。因此最晚产生及发展的歌舞伎就成为传统的各种舞台艺术在近世的集大成之产物。

为叙述方便,将时代区分如下:

一、上世——太古至平安时代(十二世纪末),以贵族文化孕育下的日本舞乐为中心。

二、中世——镰仓室町时代(十三—十六世纪),以武家文化孕育下的能乐及能狂言为中心。

三、近世——江户时代(十七—十九世纪),以庶民文化孕育下的木偶净琉璃及歌舞伎为中心。

四、近代、现代——明治维新(1868年)之后的过渡期、混沌时代的诸相。

如此区分本来也只是一个大致的标准,艺术运动不可能像政治史那样有明确的区分,因此我打算基本上依照此大致分法,自由地进行叙述。

另外,关于演剧的定义,其他的演剧理论多有涉及,在此不多赘言,仅做一两点解释性说明。

演剧与艺能两者既包含相同的意思,又有一种不明晰的暧昧感。两者的解释见仁见智,若简单总结愚见,演剧确为艺能的一个部分,同时又包含着被精挑细选成为艺术化、观赏化的部分,能充分反映时代文化的特色,因此艺能所包含的范围应该更广些。

日本从遥远的太古时代即绳文式土器时代开始,经历了接受中国、朝鲜文化的弥生时代和古坟时代,逐渐形成大和朝廷,实行中央集权的天皇制,即所谓的律令国家。在此时产生并存在的咒

术及基于宗教仪式的模仿动作也不妨称作艺能。另外,从奈良、平安时代至今,以各地神社寺院为中心遗存下来的民俗艺能、乡土舞蹈当然也归于艺能之类。它们属于演剧性的艺能,而广义上的艺能大概也包括技艺、手艺,例如香道、华道、书道等等。本书将艺能限定在原始演剧性艺能的范围内,因此有时会将演剧与艺能两者混用,请读者谅解。

再者,我在书中常提到三大国(演)剧、四大舞台艺术。前者为能乐、木偶净琉璃、歌舞伎,后者则加上舞乐。演剧应该含有故事情节和对话,舞乐严格说来并不具备此因素(传说也曾有具备此条件者)。但是舞乐作为日本艺能的基础,特别是作为一种出色的音乐与舞蹈相伴的舞台艺术,应该当之无愧地被归为四大舞台艺术之列。

目 录

前言 /1

序说 /3

第一篇 上世

第一章 原始演剧 /3

- 一 文化背景 /3
- 二 《记》、《纪》中的演剧现象 /4
- 三 共感咒术 /6
- 四 固有歌舞 /8

第二章 伎乐 /11

- 一 文化背景 /11
- 二 与外国音乐舞蹈的交流 /12
- 三 味摩之 /13
- 四 《教训抄》记事 /14
- 五 伎乐的艺术形态 /15
- 六 伎乐假面 /17

第三章 舞乐 /21

- 一 文化背景 /21
- 二 隋唐文化和日本 /23
- 三 输入大陆舞乐 /24
- 四 贵族阶级的支持 /27
- 五 平安初期的大改编 /28
- 六 左右两舞 /29
- 七 著名曲目 /34
- 八 舞乐舞台 /37
- 九 舞乐假面 /39
- 十 神乐 /41
- 十一 平安时代后的发展推移 /42

第四章 散乐(猿乐)、新猿乐 /46

- 一 时代文化 /46
- 二 散乐的故乡 /47
- 三 散乐的本质与艺术形态 /49
- 四 贵族散乐 /54
- 五 庶民的散乐 /58
- 六 新猿乐 /60
- 七 咒师猿乐 /63
- 八 白拍子和今样、杂艺 /65
- 九 能的产生 /66

第二篇 中世

第五章 延年、延年能 /69

- 一 时代背景 /69

二	寺院的社会地位	/71
三	延年的内容	/73
四	延年之能	/76
五	能乐的展开	/79
六	中世以后的推移	/82
第六章	田乐、田乐能	/84
一	产生过程及其盛衰	/84
二	田乐的艺术形态	/88
三	田乐能与猿乐能	/90
四	中世以后的推移	/91
第七章	能乐、能狂言	/93
一	文化背景	/93
二	殿上酒宴与“乱舞”	/95
三	猿乐能对田乐能的吸收	/96
四	大和、近江与其他猿乐能	/98
五	观、世父子在能乐上的大成	/99
六	能乐的五种类别、能狂言	/104
七	足利义满与能乐	/111
八	武家对能乐的支持	/112
九	手猿乐及众多的能乐剧团	/114
十	能乐的面具	/116
十一	近世以后能乐的发展	/118
第三篇	近世	
第八章	木偶净琉璃剧(木偶) (一)古净琉璃时代	/125
一	平曲、舞曲、幸若、说经节	/125

- 二 傀儡子 /128
- 三 净琉璃的产生 /129
- 四 三味线的传来与改造 /130
- 五 木偶净琉璃剧(用线操纵)的诞生 /131
- 六 古净琉璃 /132
- 七 三都的形势 /133
- 八 硬软两派(萨摩和丹后) /134
- 九 金平净琉璃 /135
- 十 井上播磨和宇治加贺 /137
- 十一 文弥节 /139
- 十二 一中节 /140
- 十三 河东节 /141
- 十四 江户丰后派净琉璃 /142
- 第九章 木偶净琉璃剧 (二)当代流(新)净琉璃 /145**
 - 一 近松、义太夫以后 /145
 - 二 近松门左卫门 /149
 - 三 专业作家制度的确立 /154
 - 四 《出世景清》 /155
 - 五 《曾根崎情死》 /157
 - 六 丰竹若太夫 /159
 - 七 《国姓爷合战》 /161
 - 八 近松之死与合作制度 /164
 - 九 吉田文三郎 /166
 - 十 黄金时代 /170
 - 十一 近松半二 /171
 - 十二 文乐系统戏曲的衰落与转变 /172

十三	其后的推移	/173
第十章	歌舞伎 (一) 创始期	/178
一	产生歌舞伎的土壤	/178
二	创始期	/180
三	念佛踊	/182
四	女歌舞伎、若众歌舞伎	/184
五	若众歌舞伎的艺术形态	/187
六	入场费的设定	/191
七	脱离假面	/192
八	野郎歌舞伎	/193
第十一章	歌舞伎 (二) 元禄歌舞伎	/197
一	续狂言	/197
二	元禄文化	/199
三	坂田藤十郎与“和事”	/200
四	市川团十郎与“荒事”	/202
五	“女方”艺术的完成	/206
六	御家骚动戏	/210
七	当时的科白剧	/213
八	剧作家的职业化	/213
第十二章	歌舞伎 (三) 完成期(明和、安永、天明时期)	/216
一	摄取净琉璃戏曲与歌舞伎的完成	/216
二	歌舞伎音乐的发展	/219
三	音乐的演出	/227
四	壕越二三治	/229
五	所作事(舞蹈剧)	/231
六	这一时期的著名演员	/236

第十三章 歌舞伎 (四) 鼎盛期 /244

- 一 从文化、文政到安政时期 /244
- 二 剧坛的展望 /246
- 三 樱田治助与并木五瓶 /249
- 四 鹤屋(大)南北 /252
- 五 “变化”(化身)舞蹈 /254
- 六 “生世话”狂言 /257
- 七 濑川如皋 /260
- 八 河竹默阿弥 /261

第四篇 近代 现代

第十四章 传统演剧 /267

- 一 舞乐 /267
- 二 能乐 /268
- 三 文乐 /270
- 四 歌舞伎 /272
- 五 团十郎与菊五郎 /278
- 六 菊五郎与散切狂言 /280
- 七 演剧改良会 /281
- 八 天览剧 /283
- 九 默阿弥之死 /285
- 十 歌舞伎座 /287
- 十一 三味线音乐 /292
- 十二 舞蹈界 /295
- 十三 无形文化遗产的保护及其他 /298

- 第十五章 近代(新)歌舞伎、新派 /302**
- 一 近代歌舞伎与新派的产生 /302
 - 二 川上音二郎 /305
 - 三 伊井蓉峰、喜多村绿郎、河合武雄 /310
 - 四 花柳章太郎、水谷八重子 /313

- 第十六章 新剧 /318**
- 一 产生过程 /318
 - 二 文艺协会 /321
 - 三 自由剧场 /322
 - 四 艺术座 /325
 - 五 筑地小剧场 /328
 - 六 左翼演剧 /331
 - 七 新国剧和前进座及其他 /335

- 第十七章 大众演剧 /340**
- 一 浅草歌剧 /340
 - 二 东宝歌舞伎 /343
 - 三 东宝艺术座 /344
 - 四 少女歌剧 /345
 - 五 音乐剧 /346
 - 六 喜剧 /347

结语 /352

附录

- 日本演剧史表解 /356
- 主要参考文献 /357

能乐、木偶净琉璃、歌舞伎等简系谱	/359
能乐	/361
竹本义太夫为止的主干简系谱	/367
新内节	/375
义太夫节太夫	/379
三味线	/383
木偶手	/385
中村勘三郎家(传九郎·七三郎)	/387
森(守)田家(勘弥·坂东又太郎·藤川八藏)	/389
市川家(团十郎·海老藏)	/391
河原崎家(权之助·长十郎)	/392
市川家门系(团藏)	/393
尾上家(菊五郎·松助·梅幸)	/395
片冈家(仁左卫门·我童·我当·市藏)	/397
泽村家(宗十郎·原之助·田之助·助高屋高助)	/399
市村家(羽左卫门·家橘)	/401
浅尾家(为十郎·实川延若)	/402
岩井家(半四郎·彗三郎)	/403
岚家(三右卫门·雏助·关三十郎)	/405
中村歌右卫门家(芝玩·福助·雁治郎)	/407
表演艺术家的各种纹章	/410
演员和服(浴衣)的图案(歌舞伎与当时社会)	/420
译者后记	/425