



歌舞伎入门

郡司正胜 著

李墨 译注

中国戏剧出版社

歌舞伎入门

郡司正胜 著 李墨 译注

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

歌舞伎入门 / (日)郡司正胜著; 李墨译. —北京:
中国戏剧出版社, 2004. 2

ISBN 7-104-01864-6

I. 歌... II. ①郡... ②李... III. 歌舞伎-艺术-
研究-日本 IV. J835

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 108161 号

歌舞伎入门

郡司正胜 著 李墨 译注

监 制: 艾 东

策 划: 艾 东 李鸣春

责任编辑: 李鸣春

责任印制: 冯志强

装帧设计: 张金起

责任发行: 沈德军 刘支京

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区大钟寺南村甲 81 号

邮政编码: 100086

电 话: (010)62110553 62127285

传 真: (010)62127285

电子信箱: fxb@xj.sina.net

印 刷: 北京凯通印刷厂

开 本: 1/16

字 数: 300 千字

印 张: 18.75

印 数: 1-2 000 册 插页: 3

版 次: 2004 年 2 月北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-104-01864-6/J·807

定 价: 36.00 元

祝中文译本《歌舞伎入门》出版

庆长八年（1603年）德川家康在江户开设了江户幕府，出云阿国在京都演出了“歌舞伎踊”。换算起来距今正好历时四百年。对于歌舞伎来说今年是特别值得庆祝的一年。今年在东京举办了多数有关于歌舞伎的展览会，不仅是学术界，而且引起了社会一般的普遍关注。

在这样一个值得庆贺的年度中，衷心地祝贺由李墨君将享有名著盛誉的，郡司正胜先生的著作《歌舞伎入门》翻译成中文并出版。与此同时著作丰富的，著名歌舞伎学者郡司先生的论著首次被译为中文，也使我略感意外。因为在郡司先生论及日本古典艺能的著作中，不仅有针对戏剧专家的，而且有针对性针对社会一般读者的戏剧启蒙著作。这部《歌舞伎入门》就属于这一类著作。

虽然专攻法国戏剧的我是一个歌舞伎门外汉，但是在学生时代曾经拜读过这部《歌舞伎入门》。对于郡司先生的“歌舞伎的本质到头来属于日本古典的‘艺’与‘芝居’，其程式性与绘宴性终究是江户时代的产物”的明快论述留下了深刻的印象。

当时，对于专攻西洋戏剧，以西洋戏剧理论作为金科玉律的我来说，多多少少有反驳其中理论的心理。曾记得几度上门拜访郡司先生，冒失地向先生提出过自己的意见。结果换来的是先生的大笑。郡司先生在其他的论著中一贯坚持着这种关于歌舞伎类属于古典性的思想，郡司先生的这种观点终生没有改变。对于专攻法国古典戏剧的我来说，这种观点无论是在过去还是在现在都是值得借鉴的。

我个人始终对郡司先生的博学，富有包容力的思维方法以及慷慨大度的性格怀有尊敬之念。这部著作首次被译成中文出版，实在是一件值得庆贺的事情。而且又是由早稻田大学坪内博士纪念演剧

博物馆的新任助教，郡司先生的再传弟子李墨君担任这部名著的翻译注解，这又是值得特别庆祝的事了。

此部译注在编写之际被列入了在早稻田大学演剧博物馆所推展的，日本文部科学省 21 世纪卓越工程 (Center Of Excellence) 的一项，在此特笔表明。

最后，由衷地祝愿《歌舞伎入门》的译注能与众多的读者见面，从而使中国朋友更加了解歌舞伎，对歌舞伎产生兴趣。

早稻田大学 坪内博士纪念演剧博物馆馆长
21 世纪卓越工程负责人
教育学部教授 文学博士 伊藤洋
2003 年 6 月

代 序

青年学者李墨先生的译本《歌舞伎入门》（日本 郡司正胜著）出版，我怀着欣喜之情祝贺他在中日戏剧交流中又添加一座桥梁。

书名虽然是“入门”，但是其内容却有相当的广度及深度，它涉及了歌舞伎的起源、发展、本质、社会背景、艺术手法、经营方式、剧场构造、剧作、演员及舞台美术等各方面的情况。指给读者如何欣赏和理解歌舞伎的途径和一些必备的知识。当然它也进一步使我们多了解一些近邻日本的民族文化。

歌舞伎和中国戏剧一样，都是世界戏剧宝库中的瑰宝，都对世界剧坛产生了影响。但是一般观众，包括我这样对世界戏剧文化不能算一无所知的观众，想真正享受到歌舞伎的全部妙处也非易事。反过来说，中国戏曲对日本观众也同样有难懂之处。这说明了双方文化的交流，不能仅只停留于剧团的互访，也要在大量的剧团互访同时，佐之以理论上的普及和宣扬，这样才能使双方交流有更深的根基，从而交流的效果更好。

日本资深的舞台美术家三林亮太郎先生在世时，曾一再向我表示：日本的文化受惠于中国不浅。我回答说：“如果说日本受惠于中国古代文化不浅，那么中国受惠于日本近代文化同样很深。”清末以来，日本是中国派遣留学生最多的国家，许多西方现代文化是以日本为跳板很早进入我国的。即或如此，我们也应该承认，在我国学界对日本的研究上，逊于日本学人对我国的研究。仅以戏剧文化方面而言，日本学者青木正儿在1930年就写出了颇具影响的《中国近世戏曲史》。而返观国人，我们什么时候才有高水平的《日本戏曲史》之出现？为什么在学术研究上有这种差异？依我粗浅地看来，

日本人民，尤其是他们的学者对人对事都比我们多几分认真；多几分执著；多几分一丝不苟。他们把事事都看成是一种可以研究的学问。于是，他们做学问时事事重证据出发；事事重统计数据；事事重资料调研而尽量不凭道听途说和仅凭二手材料。在我们看来他们似乎有点“拙”，可是拙的另一面往往是根基深厚。

中日两国的近现代戏剧都曾受到西方戏剧的重大影响。因而研究西方戏剧的本源及现状对两国都极为重要。可是，日本学者们往往是凭亲眼所见的第一手材料进行研究，而中国学者往往只能根据到手的第二手材料进行研究，当然二者结果区别极大。于是在中国才闹出像“世界戏剧三大流派”之类贻笑大方的结论来。记得1984年我在巴黎国家图书馆的戏剧分馆找一些资料，该馆的馆长说：“欢迎你作为中国第一个读者来馆。”可是我看到阅览室里不止一个日本人在看书，查资料。在德国慕尼黑的戏剧资料馆我又遇到同样的情况，使人不胜感慨。我们什么时候才有众多学者能够自己去欧洲研究欧洲戏剧文化，去日本研究日本戏剧文化？什么时候才能沉下心来用当年日本僧人来大唐取经的态度去研究别人的真传？希望再也看不到学术界个别人凭着某些错误的译本争论甚至争吵外国文化问题。

李墨先生留学东瀛逾十载，他是一位能干、能写的全才学者。因为他在那里时间长，有幸能稍稍远离本来就有“差不多主义”，而近二十年又沾染上热炒、掺水又加上浮躁的中国学坛。他似乎也沾上国外学者们的“拙”气。他着重的首先是他论题的意义而不是“看好”市场价值。为了使读者准确地了解原著的本意，他编写了与原著字数相若的注释，可能这在国内译界也是少有的。

原著原是写给日本读者看的。如果连一次歌舞伎也未见过的中国读者看这本书，会有难解之处，于是译者也用心选用了一些图片。希望于读者的是：写书、译书的人坐得住，看书的人最好也一样坐得住。

李畅

2002年10月

贺《歌舞伎入门》中文译本出版

郡司正胜著、李墨翻译的《新订 歌舞伎入门》首次与中国读者见面，如果郡司正胜先生在世，会何等的高兴？我想李君的解说中一定会介绍到郡司正胜先生，这位二十世纪后期日本具有代表性的戏剧学者。郡司先生同时也是一位热爱中国的戏剧、文化，对中国人们深怀敬意的学者。郡司先生的众多著作中最为读者熟知的《歌舞伎入门》在亚洲首次以中文译本翻译发行，先生在天之灵定会感到欣慰。

我作为从六十年代大学研究生院时代，直至郡司先生 1998 年去世为止的身边的一个弟子，对此次《歌舞伎入门》出版发行感到由衷的喜悦。同时深信郡司先生在天之灵也一定会满意的。其理由是：郡司先生的著作得到了深知中国古典戏剧与歌舞伎，并能向中国读者传达其精髓的青年学者李墨。通过他可以正确地向读者介绍郡司先生所提示出的歌舞伎的本质。

不久前（2000 年 10 月），在我主持的早稻田大学研究生院《日本演剧净琉璃》的研讨课上，请李君介绍了京剧的历史以及演技。他向我们介绍了为日本人民所熟悉的梅兰芳以及近代的众多名演员。同时还准备了多数录像。课后研究日本戏剧的研究生们深受感动，都说希望多听几次。李君作为研究歌舞伎的学者，以他特殊的文化背景将京剧的真实姿态介绍给我们。研究日本近世戏剧（净琉璃与歌舞伎）的研究生们从心里产生了共鸣，钦佩李君的学识。

当时，李君的谈话中有几句给我留下了深刻的印象：

京剧与歌舞伎相比更重视技艺，是一种技艺性很强的舞台艺术。所以它依仗演员的成分很大。

最近，京剧的访日演出，主办者不理解戏剧，演出中删除重要的场面，为了讨好观众尽量搞一些武打、跟头场面，实在是目不忍睹。

近代京剧根据流派，同样的剧目上演时间略有不同。师承的不同使戏剧的风格产生变化。根据演员的擅长，戏剧结构的比重也会产生变化。

李君还说，过去的老艺人们通晓二到三百出戏。在完全掌握了技艺之后，再根据自己的条件、风格进行取舍、选择，然后加以提炼。在听到这番话时，我切身感到这与郡司正胜先生所思考的歌舞伎所应该具备的“生存状态”是多么得相近呢。

我想李君可能没有与郡司先生见过面。但是他通过阅读学习郡司先生的众多著作，在郡司先生的得意门生古井户秀夫教授的熏陶下，作为学者，同时又有从幼年时代起就生长在京剧的环境中的生活背景，我想正是因此他才可以同时抓住这两种艺术体制极为相近的戏剧，并能够探明歌舞伎与京剧的本质。

日本有五个具有代表性的古典“艺能”：雅乐、能、狂言、人形净琉璃、歌舞伎。其中作为古典剧（艺能），在商业戏剧上得到成功的只有歌舞伎。所以有了为了迎合现代人的兴趣使其变质的风潮。因此可以说在歌舞伎中也就孕育着崩溃，丧失其古典性的危险。郡司先生在这部《歌舞伎入门》中严厉批判了这种为了迎合一般大众，不惜牺牲戏剧古典性的态度。但是另一方面，郡司先生又反对存在于古典戏剧界（艺能界）的保守权威主义。先生立足于不能得以妥善保存的演员的身体性，提出了“执著于新”的理论（《郡司正胜删定集》第四卷，《艺能的发想与文学——江户艺术的基础之物》）。所以先生特别强调了扎根于戏剧本质的事物。

二十世纪最为优秀的歌舞伎学者郡司正胜先生终生的研究课题是：如何认识古典戏剧所具有的“永恒性与瞬间性”（《郡司正胜删定集》第三卷，《传统与新作舞蹈》）。我想这个课题也是李君今后要继承研究的主题。

早稻田大学文学部教授
文学博士 内山美树子
2003年2月

贺《歌舞伎入门》译本出版

李墨先生的译业《歌舞伎入门》完成，即将付梓，嘱我作序。我没有为人写过序文，但也觉得义不容辞。这部《歌舞伎入门》是我恩师的著作，而李墨先生是我早大的后辈，指导他的古井户先生又是我的同门。因为这些关系，也算是缘分，所以当古井户先生来电话要我为他看李墨先生的译稿时，我暗自高兴，竟然有人把恩师的著作译成中文了。

侨居日本多年，我总觉得中国人学日本没有日本人学中国来得勤（也许现在已经不一样了）。日本勤于吸收外来文化，翻译事业发达。而中国，东汉到唐朝的佛经翻译事业另当别论，到近代还是故步自封。尤其对受过中国影响的近邻文化，一向以为是中国的亚流而不予重视。以日本文化的介绍来说，梁启超所谓的“第二度之翻译时期”的新文化运动期间，日文的翻译似乎盛行一时。周作人、钱稻孙、丰子恺、鲁迅等人曾经介绍过日本文学以及文学理论，其中还包含几部古典作品的翻译。接着，战祸连起，关系断绝，直至中日建交，经济开放，才有了新的进展。而现在承梁启超的说法，似乎该是“第三度之翻译时期”了。

本来，一个民族自有有一个民族的文化特色，各文化之间没有所谓的上下之别。文化交流，其意义也立基于此。因为文化的价值观是多元而相对的，不是惟一而绝对的。日本，其民族本质是农耕的，是母系中心的。男人出外“打猎”得来的是“外来文化”，女人在家“耕作”得来的是“土著文化”，所以日本有“汉文”与“和文”之别。“汉文”是男人的文化，“和文”是女人的文化，而日本文化的本质是“和文”。因此，日本的文化，虽然有东西人情之别，其特色是女性的、狭窄的、细致柔和的。而中国也有南北之异，但大体

说来，中国文化是男性的、开阔的、雄伟刚强的。两者体质不同，各有特长。

再说京剧与歌舞伎。大家都知道，二者有许多相似之处，都不重视文学性，而重视演员表演，并且表演也注重象征。如齐如山所说，京剧“无声不歌”、“无动不舞”，是以“歌”与“舞”为主。但是基础还是在“歌”，它是一种曲艺，所以一向说“听戏”而不说“看戏”。歌舞伎的母体是舞蹈（踊：ODORI），它是以象征性的舞蹈动作来模拟。其技艺是在“物真似”（MONOMANE 日文模拟之意），所以江户时代的大剧作家近松门左卫门说：“艺在于虚与实之皮膜间。”又说：“似虚非虚，似实非实，所谓慰藉（慰：NAGUSAMI）就在此中。”以美的观点来说，歌舞伎是庶民的一种娱乐，所表现的是丑恶之美，是卑贱之美。它是属于庶民阶级的，与贵族阶级的舞乐，武士阶级的能乐是背道而驰的。所以为当政者所不齿而累受取缔。它代表日本的美感的另一个极端。也许其表现是原始的，是未受文化装饰造作的庶民原体质的，是一种本能的流露，因此自甘流俗，不求高尚。与之相比，中国的传统戏剧，王国维有言：“巫以乐神，而优以乐人。”巫优同源，戏剧是悦神悦人的，而其所悦的是权柄在手的人。中国戏剧始终是从上所好，上行下效，所以它力求上游。这是一斑，其他不一而足。

歌舞伎的这种强烈的个性，好似中国的臭豆腐，又像日本的“纳豆”，不但外国人难于接受，即使日本人，尤其那些受西洋文化洗礼的文化人也有不敢领教的。所以“文明开化”的明治时期，曾喊过改良。当然，现在它已是内外所公认的，代表日本文化的一种传统戏剧了。但这正如恩师郡司先生所说，并不意味着歌舞伎已经普遍地受到了理解。相反地，它渐渐遗失着养育的土壤，而面临着存亡的危机。这也是在时代的演变中，传统戏剧所注定要走的命运。李墨先生留日多年，对歌舞伎产生浓厚的兴趣，经年的研究颇有成就。我佩服他对歌舞伎用力之勤、理解之深。他的理解水准即使以日本人来说，也是很难得的。

翻译工作，郭沫若曾经打了个比喻说：创作比如处女，翻译比如媒婆。言下似乎有做媒是好事但吃力不讨好的意思。创作可以以一己之意，畅所欲言，而翻译却受原文所制，步步难进，其中甘苦，如人饮水，冷暖自知。中国的文章，素以简练流利为胜，而日本的所谓“和文调”的文体，意思重叠，婉转含蓄，仿仿佛佛，捉摸不

定，甚至有“以心传心”的说法。这部《歌舞伎入门》原不是为外国人而写的，分量虽不多，内容却相当充实。扼要而不简单，深入而不浅出，外国人读来恐怕不易理解。文体属于“和文调”，又有其特别的修辞法，译成中文，其难可以想像而知。李墨先生苦心推敲，颇费心血，有时将原文予以剖析，重加安配，有时补充语句，以求达意。许多术语不能翻，都一一详加注释，其分量几乎超过原文。严几道曾提出“信、达、雅”三个翻译的标准，说：译事三难信达雅，求其信已大难矣。翻译工作不只是技术，而是艺术。严格地说，原文独一无二，不能以别的代替。李墨先生的译业是否达到了忠实于原文的地步我不敢断言，但原意我相信是传出来了。而对理论的著作来说，做到了这一层已经是足够的了。

像《歌舞伎入门》这种日本传统戏剧的理论著作之翻译，在中国也许属于初试。文化交流有种种形态。文化的直接接触体会算上乘的，但难能普及。文化的理解需要知识，所以多赖于文字的介绍，因此翻译工作是重要的。我希望李墨先生这译业有“引玉”的作用，出现更多诸如此类的翻译，从而加深对日本文化的理解，领略“日本之美”的妙处，如此亦不失为攻错，增长文化知识、充实美的感受。

《歌舞伎入门》译本出版，幸逢此盛，赘言几句，聊以塞责。

苏英哲

2003年3月于日本奈良

贺李墨的翻译出版

此次由中国留学生李墨将郡司正胜先生的名著《歌舞伎入门》翻译成中文并出版，作为郡司先生的一个门生欣喜万分。

李君大学时代在日本大学艺术学部学习了近代戏剧的舞台美术。另一方面，治学期间曾经在日本歌舞伎舞台美术家金井俊一郎先生的指导下参加舞美制景工作，体验过歌舞伎的舞台美术现场。作为舞台美术家，通过后台工作接触歌舞伎，感受到歌舞伎的魅力，以后产生了向祖国的同胞介绍歌舞伎的想法。为了系统地研究歌舞伎，李君考取了早稻田大学大学院（研究生院）。以后孜孜不倦地将学到的，对他有影响的书籍翻译成了中文。研究生院的同僚，文学部助教三须祐介君深知内情，所以帮助申请了“三得利文化财团”的海外出版资助金，促成了此次的翻译出版。我想这是通过戏剧研究，日中青年学者的友情孕育出的成果。

李君的博士论文主题选择了，歌舞伎的“时代物”代表作《一谷嫩军记》中的主人公：熊谷次郎直实。熊谷次郎是一位为了报答主恩将生子作为替身亲手杀害的武将。采取这种残忍行动的武将，为什么会成为英雄呢（歌舞伎将熊谷作为英雄处理）？李君将歌舞伎的人物与中国传奇小说的武将进行比较，正在着手“戏剧英雄之意义”的研究。他经常思考如何将中世日本人的“无常观”，江户时代社会观念的“义理”、“人情”介绍给祖国的同胞。在研究之余他还常常画一些素描，用雕塑泥捏希腊英雄的塑像。郡司正胜先生在患结核病之际，也曾拿起画笔来排遣胸中的烦闷。看起来，研究疲劳，陷入停滞之际拿起画笔，抓起雕塑泥，这也与郡司先生有相通之处。虽然还是一个青年学者的翻译，也会有不甚成熟的地方，但是我相信他追随郡司先生的学术精神，争取体现郡司先生治学灵魂的意图

是挚诚的。热切期望中国的读者通过李君的语言感受到歌舞伎的魅力，体味到日本人郡司正胜所描绘的歌舞伎的本质。

特此也向郡司正胜先生的门生，原中国留学生，原日本近畿大学教授苏英哲先生表示感谢。感谢他对此次翻译工作的支持以及在百忙之中帮助校正译稿。

本书的翻译作为日本文部科学省 21 世纪 COE (Center Of Excellence) 工程的“日本演剧翻译工程”之一出版。出版之际得到了财团法人三得利文化财团的海外出版赞助，特此表示感谢。

早稻田大学文学部教授

古井户秀夫

2003 年 2 月

歌舞伎入门凡例

1. 中文译本《歌舞伎入门》以正确地向我戏剧工作者、戏剧爱好者介绍歌舞伎,介绍原著的学术风貌为宗旨。翻译之际从保持原著风貌,保留原著的专有名词出发,对各种词汇作了必要的处理。

2. 因为原著是针对日本读者而撰,加之又是涉及日本古典戏剧歌舞伎的学术著作,专门戏剧术语较多,其中大多数在中国是首次介绍。对这些歌舞伎及涉及日本固有文化的术语采用了直译,后加注解的方法。

3. 对具体的专门术语作了以下的处理。

- ① 可以直接运用于中文的术语,如“新劇”翻译为“新剧”。
- ② 原文为日文平假名、片假名的人称,如“芳沢あやめ”按日文原意以及中文习惯翻译为“芳泽菖蒲”。
- ③ 原文为平、片假名的术语,如“メリヤス”依照原意翻译为“灭入易”。
- ④ 日本汉字,如“匂”、“畠”等,制版之际加以保留,字后加罗马字注音,如“匂”(NIOI)。
- ⑤ 对原文中特意使用的英文、法文,为了保留原著意图翻译为原来的语言。
- ⑥ 原文所使用的术语中有众多异体字,为了保持学术性,翻译之际直接运用了异体字。如“浄瑠璃”之瑠字。

4. 原著中有少量注解。但是为了尽量达到翻译的“信”与“达”之要求,译文在各章之后对各种术语、对于我国读者来说陌生的日本文学、美学概念重新组织,并作了必要的注释。主要参考图书有《演剧百科大事典》、《日本国语大辞典》、《艺能辞典》、《歌舞伎事典》、《歌舞伎名作事典》等等。

5. 对行文中为日本戏剧爱好者熟知的事件,为了读者阅读方便在文中以按文的形式做了处理。

译注者

元祿隈



親王



勢之助



勳進帳



隈取。隈取是歌舞伎主要程式美学要素之一。红色代表正义、力量，主要应用于「荒事」演技；蓝色表现邪恶、悲痛。「元祿隈」用于《暂》，「剥身隈」用于《助六》，「亲王」用于「公卿恶」行当，其余的隈取取自角色的名称。

松王丸



打金隈



扇王



隈橋



目 录

祝中文译本《歌舞伎入门》出版 代序	伊藤洋 / 1 李畅 / 3
贺《歌舞伎入门》中文译本出版	内山美树子 / 5
贺《歌舞伎入门》译本出版	苏英哲 / 7
贺李墨的翻译出版	古井户秀夫 / 10
歌舞伎入门凡例	译注者 / 12
第一章 歌舞伎的生存方式 / 1	
注解 / 5	
第二章 歌舞伎的本质 / 9	
一 演剧与“芝居”(戏剧与戏) / 9	
二 程式性与飨宴性 / 11	
注解 / 16	
第三章 歌舞伎的历史 / 25	
一 歌舞伎前史 / 26	
(一)古代艺能 / 26	
固有艺能 / 26	
外来艺能(1)伎乐 / 29	
外来艺能(2)舞乐 / 29	
外来艺能(3)散乐 / 31	
(二)中世的艺能 / 32	