

浅谈中国京剧与日本歌舞伎的对比

刘慧云 (福建省龙岩学院外国语学院应用日语专业 364000)

摘要:在戏剧舞台上,中国的京剧与日本的歌舞伎这两种传统戏剧的舞台形式,既反映了亚洲文化共性的一面,又体现着各自文化的个性精髓。通过比较其风格特征,寻找艺术发展的规律,是研究戏剧的意义所在。

关键词:京剧;歌舞伎;中国儒学;艺术风貌

在亚洲国家的传统戏剧中,中国的京剧和日本的歌舞伎无论是在表现形式上还是表现理念上都有十分相似之处。两者的历史都有几百年的历史,但都有各自的发展历程,载体音乐不一样,以唱腔为主的京剧音乐与伴奏为主的歌舞伎音乐,而两国间的思想、文化差异是影响两者发展的重要因素。本文就两种戏剧的发展、艺术特征及舞台音乐形式的差异谈谈浅见。

一、中国京剧与日本歌舞伎的形成与发展

(一) 中国京剧

前身是清初流行于江南地区,以唱吹腔、高拨子、二黄为主的徽班。徽班流动性强,与其他剧种接触频繁,在声腔上互有交流渗透,因此在发展过程中也搬演了不少昆腔戏,还吸收了啰啰腔和其他一些杂曲。清乾隆五十五年(1790),以高朗亭(名月官)为首的第一个徽班(三庆班)进入北京,参加乾隆帝八十寿辰庆祝演出。《扬州画舫录》载:“高朗亭入京师,以安庆花部,合京秦二腔,名其班曰三庆。”刊于道光二十二年(1842)的杨懋建《梦华琐簿》也说:“而三庆又在四喜之先,乾隆五十五年庚戌,高宗八旬万寿入都祝厘时,称‘三庆徽’,是为徽班鼻祖。”伍子舒在《随园诗话》批注中则更具体指出是“闽浙总督伍纳拉命浙江盐商偕安庆徽人都祝厘。”随后还有不少徽班陆续进京。著名的为三庆、四喜、春台、和春四班,虽然和春成立于嘉庆八年(1803),迟于三庆十三年,但后世仍并称之为“四大徽班进京”。徽班本身的艺术特色,是它能够在争衡中取胜的主要原因。在声腔方面,除了所唱二黄调以新声夺人而外,它“联络五方之音,合为一致”(《日下看花记》);在剧目方面,题材广阔,形式多样;在表演方面,纯朴真切,行当齐全文武兼重,因此适合广大观众的欣赏要求。

道光末年,西皮戏大量涌现,徽班中皮黄并奏习以为常。据刊于道光二十五年的杨静亭《都门纪略》载,三庆班程长庚、四喜班张二奎、春台班余三胜和李六、和春班王洪贵等常演的剧目,如《文昭关》《捉放曹》《定军山》《击鼓骂曹》《扫雪打碗》等,与嗣后京剧舞台常见的传统剧目已大体相同,徽班向京剧的擅变到此已基本完成(虽然当时还不称京剧)。同治六年(1867),京剧传到上海,新建的满庭芳戏园从天津约来京班,受到观众欢迎。

1919年,梅兰芳率剧团赴日本演出,京剧艺术首次向海外传播;1924年,他再度率剧团到日本演出,1930年,梅又率由二十人组成的剧组到美国访问演出,取得很大成功。1934年,他应邀去欧洲访问,在苏联演出,受到欧洲戏剧界的重视。此后,世界各地把京剧看成中国的演剧学派。

(二) 日本歌舞伎

歌舞伎是日本典型的民族表演艺术,起源于17世纪江户初期,近400年来与能乐,狂言一起保存至今。歌舞伎的创始人是日本关西西岛根县出云大社的女祭司阿国,为了募集木殿的修缮费,她来到京都,改革了“念佛踊”(念佛诵经时的动作舞蹈),加入简单的故事情节作为一种演艺公开表演,在京都、大阪等地引起强烈反响,甚得民众欢迎,是当今歌舞伎的原型。阿国也因此成为歌舞伎的创始人。歌舞伎三字是借用汉字,正名以前原来的意思是“倾斜”,因为表演时有一种奇异的动作,后来结它起了雅号“歌舞伎”:歌,代表音乐;舞,表示舞蹈;伎,则是表演的技巧的意思^[1]。

歌舞伎从民俗发展成日本的国粹文化,经历了波折的成长

过程,由“游女(妓女)歌舞伎”到“若众歌舞伎”,最终发展到现在的歌舞伎的原型“野郎歌舞伎”,逐渐成为现在这样专门由男演员演出的纯粹的歌舞演剧艺术。创建了歌舞伎后,在京都、大阪一带的“游女”受其影响组织了许多“游女歌舞伎”,她们除了演剧之外还从事卖淫活动。当时的日本德川幕府对“游女歌舞伎”的淫乱行为采取了取缔措施,于1629年公布禁止女人演戏的法律,结束了“游女歌舞伎”的时代。女人演戏被禁止,并没有中断歌舞伎的发展,剧团变更办法,以年轻貌美的男子扮演女人的角色,产生了歌舞伎中的“女形”,这种歌舞伎被称为“若众歌舞伎”。“若众歌舞伎”中的青年男子演员因为年轻貌美,深受武士的喜爱,演员生活作风糜烂,经常和观众发生同性恋情,时有殉情、私奔等引起社会轰动的事件发生。幕府虽然采取多种措施加以改善,但难见效果,于是在1652年明令禁止“若众歌舞伎”演出活动。

然而,歌舞伎毕竟成为当时日本民众最主要的娱乐活动,幕府禁止无法断绝民众的喜好,剧团方面便想出了对付禁令的方法,把青年男子演出的歌舞伎改为成年男性演出,于是出现了“野郎歌舞伎”,也就是现在日本歌舞伎的原型。歌舞伎从此改变了侧重以美媚之貌蛊惑观众的做法,转而追求演技,逐渐发展成专门由男演员演出的纯粹演艺。到现在,只能男人演歌舞伎,歌舞伎演员都是男人。明治时代后,从西洋归国的知识分子和执政者们看到西洋社会里把艺术视为国家文化的象征,于是就把歌舞伎当作了日本文化的代表,歌舞伎从此被视为现代人所有的艺术。

二、以唱腔为中心的京剧音乐和伴奏乐为主的日本歌舞伎音乐

(一) 京剧音乐

中国京剧音乐与京剧剧本文学、表演、舞台美术、服装等紧密有机地结合在一起,构成了完整、系统的京剧艺术形式。京剧音乐是京剧艺术的根本与基础。京剧音乐的唱腔、念白、曲牌,打击乐等四大部分,贯穿于京剧艺术的全部过程之中。其中,京剧唱腔更是居于十分重要的位置。以剧中角色演员自唱自演剧情内容的艺术形式,不仅是中国戏曲艺术的一大特征,也是京剧艺术的主要特征。演员的“唱”是京剧艺术极为重要的表现手段。因此,当论及京剧音乐时,自然是以唱腔为首先^[2]。

当我们论及京剧艺术形成发展的历程时,往往首先谈到的是声腔艺术的形成和发展情况,两腔的相互竞争,魏长生对“秦腔”艺术的革新,取“京腔”而代之,叙述到高朗亭“三庆”等徽班进京,汉调入京,皮簧腔结合等。我们在区分京剧流派时,也主要以其唱腔的风格特征为标准。也就是说,唱腔不仅在京剧音乐中占有主导地位,而且,在整个京剧艺术的形成,发展过程中也占有极其特殊、重要的位置。我们经常无论是言及京剧演员们重视“吊嗓”,“唱技”的磨砺,或者是民众侧头闭目“听戏”的上瘾,都主要针对的是“唱的工夫”,是就唱腔发表的议论与感叹。在欣赏京剧演出和经常就演员“唱,念,做,打,舞”的演技工夫进行评价时,更多的也是注重评价他们在唱腔,念白方面的长短,得失及水准。例如,评价程长庚嗓音宽亮高亢,刚柔相济,唱腔细腻,华美,流畅,健郎;称梅兰芳嗓音宽亮纯正,唱腔采众家之长,更具有中正平和,古典韵味美的“梅派”风格唱腔。

中国人对于戏曲声腔的审美意识和要求,构筑了中国戏曲艺术这种最根本的艺术特征,而且,这与我国戏曲历史的发展情况也相吻合^[3]。中国戏曲自成熟期始,各种地方戏大多都以“腔”“调”命名就是一个佐证。使中国戏曲“唱”的艺术风格特征,在这些理论思想的指导下,发展得更加丰富、完善,更具有十分浓郁的中国神情和韵味。京腔唱腔艺术正是遵循这些理论,经过一代一代艺术家们的艺术实践,发展成为今

天中国戏曲的集大成者。

把中国京剧艺术“唱戏”“听戏”的艺术特征,与日本人欣赏其歌舞伎的“做戏”“观戏”意识相比较,我们能够更加清楚地认识到“声腔艺术”在京剧艺术中的作用与意义。认识到它的特殊性,能够更加清楚地把握京剧艺术及其音乐的风格特征。

(二) 歌舞伎音乐

在今天日本的传统音乐中,声乐艺术本来就占有极其突出,重要的地位,在所谓的日本“邦乐”中,声乐部分占有相当大的比重^[4]。而运用于歌舞伎伴奏音乐中的日本传统音乐,声乐种类也占有主导地位。无论是在日本著名音乐学家田边尚雄,岸边成雄等哪位音乐研究家的论著中,都能看到:“日本传统音乐,仅就量方面而言,声乐占有绝对的优势”“日本是一个擅长声乐的民族”“日本音乐的特点常用歌唱类和叙用类这些词汇来说明。由此看来,日本的音乐确实被认为是以声乐为中心等,对于日本传统音乐中声乐种类倍加推崇的观点。

在歌舞伎音乐中所运用的日本传统音乐种类非常丰富,范围也很广。也就是说,差不多百分之八十的日本传统音乐都运用于歌舞伎的伴奏音乐之中,或曾经是歌舞伎的伴奏音乐。但是,与中国京剧音乐中的唱腔不同的是,歌舞伎音乐中的唱,不是剧中角色演员的自演自唱;不是剧中角色演员本人依腔唱出一个故事,唱述一个剧情;不是像我国京剧艺术那样通过角色演员唱字唱情的结合,使剧中人物思想感情与艺术家本人艺术个性高度结合,达到戏曲美的塑造。就剧中角色演员而言,“唱”在歌舞伎音乐中,不如京剧音乐中唱的重要,甚至有时念白,朗诵调的台词等。而且,最为重要的是观众在歌舞伎剧场里体验、领会日本歌舞伎艺术的魅力和韵味时,也主要不是追求“唱”的艺术,而是欣赏歌舞伎“做”的艺术。歌舞伎演员在台上精彩的“做”是吸引观众,赢得喝彩,受到欢迎的标准。

然而,当论及歌舞伎音乐时,“唱”的音乐部分又不得不谈及。歌舞伎中的“唱”是由担任音乐伴奏的唱队和乐队来完成的,“唱”设置于音乐的帮衬、伴奏部分,在歌舞伎的表演演出中居于次要地位。尽管如此,“唱”以及音乐在歌舞伎艺术中仍然是十分重要,是歌舞伎艺术表现的重要手段,同时,各个不同流派的“唱腔音乐”更是研究歌舞伎音乐的重要对象。歌舞伎演员注重磨练与表现的演技,主要是“做”的功夫,是“做戏”给观众看,而不是“吊嗓”行腔“唱戏”给观众“听”。看来,音乐及“唱腔”在以“做”为主的日本歌舞伎艺术中的作用十分重要,不容忽视。

三、两种剧种音乐的存在与各自的思想文化

中日音乐文化的差异,与中日两国思想、文化的不同有着直接的关系。尽管中国文化对日本文化的影响无须否认,但日本文化的自我内容也大量存在。为了更加清楚地理解京剧与歌舞伎音乐的艺术特征,我们需要进一步了解这两个剧种艺术,在其形成的过程中和在受到各自不同历史文化的制约中的情况。同时,我们还应该了解这两个剧种又是怎样丰富,甚至影响了各自文化的发展。

两个剧种对两国近现代文化的影响是明显和深远的,特别是日本歌舞伎音乐和日本传统音乐的关系更是极为紧密。虽然我国的戏曲音乐与民歌,民间歌曲和说唱音乐等也有着千丝万缕的联系,甚至,一些戏曲曲种正是在此基础上发展起来的,但是,却不如日本戏曲音乐那样对其它音乐艺术具有决定性意义的影响。如果不了解日本歌舞伎音乐,不理解日本戏曲音乐,要做到无论是对于日本传统音乐,或是对近现代发展起来的日本西洋音乐的明确了解,都是不可能的。或者说,了解日本戏曲音乐和日本歌舞伎音乐,对正确理解日本传统音乐和准确理解认识日本现代音乐家的作品是十分有益的。无论是在“日本巴托克”间宫芳生,“日本梅西安”武满彻,或是在具有“古除今,加东,乘西”认识观念的三木隆,和“凯奇音乐的日本传人”一柳慧等人的作品中,都流动着日本戏曲的音调和韵律,而且,要想把握这些音乐中的韵律,了解其中的文化底蕴又是关键所在。

京剧艺术与日本歌舞伎艺术及其音乐的发展形成历史,脱离不了两个民族文化思想意识的根基。例如,在整个东方文化中占有重要地位的儒、释、道等文化思想意识,对包括京剧和日本歌舞伎在内的东方戏曲艺术的影响是巨大的。因此,我们在对这些戏曲文化进行了解或研究时,理应对这些文化思想有所了解和认识。特别是儒家文化思想意识给予戏曲艺术发展的

影响,更是不容忽视的。儒家思想完全渗透在中,日社会生活的各个领域,深深地积淀于两国文化之中,积淀于民族意识和文化心理结构之中。儒家思想对我国古代社会影响的广泛性,持久性和深刻性,是其他任何一个思想流派都无法比拟的。戏曲是封建社会后期培育出来的综合性艺术,儒家思想对它的侵袭也是不可避免的。无论是戏曲的思想内容,或艺术表现形式等各个方面,都与儒家思想有着千丝万缕的联系。京剧艺术受儒家思想影响之深自然不言而喻,从大量推崇和极力宣扬忠、孝、节、义等儒家伦理道德观念的剧目内容来看,就能很清楚地了解这一点。受儒家文化思想教育与熏陶成长起来的剧作家、演员,他们在戏曲的表现中自然地贯彻“乐以载道”的思想。所以,了解或研究京剧艺术都应重视这一问题^[5]。

中华儒学不仅是中华民族文化的重要组成部分,而且,从世界文化发展历史的角度来看,也曾有极大的影响,甚至包括日本、朝鲜半岛等国在内的东方文化思想的内涵极其发展进程,成为这些国家文化中不可摒弃,割裂的文化组成部分。“孔教哲学成了主导思想,其处世态度也在社会上流行起来,一直到十九世纪初叶,日本人几乎像中国人那样,成了彻底彻尾的孔教徒”,儒家的“礼乐”等音乐思想也早已传入日本。“由于这种思想的传入,我国逐步排斥激烈的,富有技巧性的,变化复杂的音乐,而逐渐爱好平稳,沉静和没有激烈变化的音乐。”吉川英史在其《日本音乐的性格》一书中,对儒家礼乐音乐思想有较为精细的研究^[7]。歌舞伎艺术,虽然不似“能乐”等日本所谓的正统文化那样,受儒家思想影响直接与深刻,但是,歌舞伎艺术正是在日本独尊儒术的德川幕府时期发展确立起来的,受儒家思想之影响也可以说是无所不在。且不说音乐艺术等较深层次方面其影响的反应,仅剧目中所表现的内容受儒家文化思想,伦理道德等影响的表象现象,就比比皆是。

江户儒臣新井白石(1657-1725)不仅是程朱理学的鼓吹者,同时,对中国文化也有广泛的了解,对中国的戏曲艺术更有广博的研究,有人认为他所撰写的,《俳优考》,是日本江户时期有关中国戏曲和中日戏曲交流的滥觞。他在此书中明确地提出了元杂剧给予日本猿乐,田乐的影响。这种影响当然会延续到歌舞伎中。今天,在我们看来,日本许多的文化现象和思想意识与我国没什么两样,而实际上已经被日本人改造发展为“你中有我”,“我中有你”或“似你而实为我”的东西了。这是我们在学习和研究包括日本歌舞伎艺术在内的日本文化时,需要特别加以注意的问题。更何况日本在吸收学习异族文化时,有着他们整套的指导思想和天才直觉。特别善于依据日本民族的需要,直接运用和参考使用异族优秀的东西。实际上,日本是一个极具创造性的民族,是一个十分重视实际的民族。从歌舞伎的“时代物”剧目中,可以见到许多描写“事忠君”,“君君臣臣”的故事,但是,一旦加以仔细分析和注意,就不难发现那不是中国儒家“忠君思想”的表现,而是“武士道”文化的精神实质^[6]。密切反映现实生活的“世話物”剧目中,主人为追求色欲而豪不顾忌地杀人场面和暴露的色情场面,在中国的戏曲艺术作品中是很难见到的。

四、结语

京剧艺术与日本歌舞伎艺术上都有百年的历史,在各自不同的社会历史环境下,都有各自不同的兴衰经历。从两者的形成和发展的轨迹来看,让我们了解到不同民族传统文化的来龙去脉。但由于历史传承不同,文化积淀不同因而带来了从表达方式到传达媒介、从文本解释到风格选择等一系列差异,对于研究和了解不同民族、不同国家、不同地域间的文化形态、艺术观念、审美价值取向都是具有重要意义的。当然,随着时代的发展,特别是在当前国际交流频繁的大背景下,中日文化之间的交流越来越频繁。各自艺术在不失本色的前提下,相互借鉴、相互吸收,不断丰富各自的艺术表现力和剧目生产。

参考文献:

- [1]堀越善太郎.歌舞伎入门[C].东海大学出版会,昭和50年,50.
- [2]刘吉.京剧音乐概论[C].人民音乐出版社,43.户版康二.
- [3]张庚,郭汉城.中国戏曲通论[C].上海文艺出版社,1989,144-145.
- [4]歌舞伎鉴赏入门[C].创元社,昭和41年,77.
- [5]刘琦.京剧艺术论[C].百花文艺出版社,1993,30-31.
- [6]李颖.日本歌舞伎艺术[C].大众文艺出版社,1998,64.
- [7]松本一男.中国与日本人[C].渤海湾出版公司,1988,1-2.