

[日]品川爱子

从梅兰芳至今:日本的京剧接受史研究

摘要:梅兰芳赴日公演为日本带来京剧艺术,也极力保持了中日两国的友谊。梅兰芳之后,日本京剧爱好者日益增多。两国演员和文化交流中相关人员认真而持续的活动,使得访日京剧演出得以定期上演,成为一门扎根于日本的异国艺术。京剧也与日本歌舞伎保持着一定的交流,这是京剧在日本的独特发展特征。然而,日本民众对京剧艺术的理解仍存在片面的倾向。日本的京剧接受史引发了我们多方面的思考,如中日两国文化交流的长期友好关系,音乐作为连接两国文化桥梁的特殊力量,京剧独一无二的艺术特性等等具有启发性的话题。

关键词:京剧;梅兰芳;文化传播;中日文化交流;观众;歌舞伎

中图分类号:J617.18 **文献标识码:**A **DOI:**10.3969/j.issn1003-7721.2013.03.006

一、导言

梅兰芳(1894~1961)是位极具天赋的京剧大师,加上其后天认真努力学习,创立了具有代表性的梅派艺术京剧。1919年,梅兰芳第一次海外演出,将京剧艺术传播到了海外,而这第一次在国外演出的地方就是日本。因此,把京剧艺术带到日本的梅兰芳在日本京剧接受史上占有非常重要的地位。在先前有关日本京剧接受史的研究中,涉及梅兰芳赴日演出的论文有:考察梅兰芳1919、1924年公演情况的吉田登志子^①所著《梅兰芳1919、1924年来日公演的报告——纪念梅先生诞辰九十周年》^[1](1986年)、袁英明^②的《论梅兰芳的首次访日公演》^[2](2006年)、袁英明、周华斌^③的《民国时期梅兰芳访日公演的思考》^[3](2010年)等等。吉田的研究是以当时日本发行的报纸为基本材料,详细地调查了日本观众的反应,揭示了当时观众对京剧充满惊叹和感动的体验,还提及了学者福地信世^④与这些赴日公演的重要关系。袁英明的研究则指出了梅兰芳来日公演对中日友好关系的积极意义。同时,他也认为由于日本和中国共享一种相同的审美,所以梅兰芳的艺术不是作为一种具有异国风情的戏曲品种,而是作

为了一种高雅艺术而获得非常高的评价,说明梅兰芳的赴日演出获得了巨大成功。此外,梅兰芳赴日公演成功的背景还有当时日本经济的发展、媒体的影响以及日本知识分子积极踊跃的协助。有关梅兰芳第三次公演的具体情况,板谷俊生:^⑤《歌舞伎和京剧的交流——以1955年、1956年的交流为中心》^[4](2005年)一文有详细介绍。这些论文以日本如何接受京剧艺术的过程为中心论题,颇具价值。但在那之后,日本音乐学界对梅兰芳的研究就停滞不前了,后续研究极少。

本论文分为两部分:第一部分是梅兰芳赴日演出的基本情况,第二部分是介绍继梅兰芳到日本演出之后,日本京剧发展的整体面貌。其中,第二部分是论文的主要部分,笔者不仅说明了日本对京剧接受的情况,而且还思考了这一发展过程的背景和与文化交流相关的问题。

二、梅兰芳在日演出状况

梅兰芳在日本的演出总共有三次:分别为1919年、1924年和1956年,每一次演出皆有不同的演出背景。身着独特光辉的京剧服装、具有优雅的身姿体态与富有光泽的美妙嗓音的一代京剧大师梅兰芳

作者简介:[日]品川爱子(1987~),女,音乐学硕士,中央音乐学院音乐学系留学生(北京100031)。

收稿日期:2013-01-25

对当时的日本观众们来说代表着一种中国传统美的精髓,令人神往。梅兰芳以中国京剧界正式代表的身份进行的这项中日交流活动以及与日本京剧迷们的互动是建立在友好的朋友关系为基础之上的。下文将会对梅兰芳数次公演的社会背景和日本观众的反响进行概略地介绍。

梅兰芳第一次赴日演出时,他出演了众多的传统古装戏和时装戏,在中国已经享有很高声誉。当时,日本帝国剧场的管理者大仓喜八郎^⑥在北京观看了由梅兰芳主演的《天女散花》后非常感动,便向梅兰芳提出了赴日演出的建议^[5]。梅兰芳在日本的初次演出大获成功,中国传统艺术的京剧、他绝美的京剧扮相和极富功底的演出给日本观众留下了深刻的印象,一时成为大家热议的话题。

梅兰芳在日本的第二次演出既是一场关东大地震的慈善演出,也是为了庆祝震后帝国剧场的改建成成功,同时还是庆贺大仓喜八郎的八十八岁生日的一次表演^[6]。

此时,自梅兰芳第一次赴日演出之后开始爱好京剧的日本知识分子已经跟梅兰芳本人就京剧艺术有过直接的交流。其中,波多野乾一^⑦(1890~1963)以一名京剧票友著称,他撰写的一些京剧理论著作对中国的京剧研究也有一定影响。《平剧史料丛刊》(1974)一书就收录了波多野撰写的《京剧历史二百年》^⑧一文,是《平剧史料丛刊》中唯一一篇由外国人撰写的文章,这无疑让当时的中国学者充分了解到他丰富的京剧知识和敏锐的思考能力。除了波多野之外,在前文中提及的地质学者福地信世、中国文学的研究者青木正儿^⑨、新闻记者辻听花^⑩、文学家芥川龙之介^⑪等人也成为了京剧戏迷。梅兰芳与这些各行各业热爱京剧的人的互动,自然而然让他觉得第二次到日本的慈善演出是自己身为京剧艺术家的一种使命和义务。之后,中国其他的京剧演员如绿牡丹、坤伶十三旦、小杨月楼等人也纷纷到日本进行表演活动^[7],但均未引起观众的热烈反响,这也从侧面证明了梅兰芳艺术造诣的出类拔萃。

梅兰芳第三次赴日演出离前一次演出已经有了三十多年的岁月。在这段时间内,中国的国内政治体制和中日两国的国际关系也发生了很大变化。而且,这次梅兰芳在日本逗留的时间有一个多月,比之前两次都要长。他在日本各地的七个会场演出,还有两场加演的义演^[8]。虽然当时的中日两国还未建交,但是由梅兰芳担任团长的京剧团为了感谢前一年市川猿之助团长带领歌舞团到中国的演出而进行了此次访日演出,这是在呼吁中日两国友好邦交的

共同信念下才得以实现。周恩来总理在访日演出代表团出发前,专程召集当时的团员,向他们嘱咐:“这次的访日演出具有高度的政治意义”,“要分清少数日本反动势力和大多数的普通百姓”^[9]等等。尽管第三次访日演出被抹上了政治的色彩,但这次演出在日本各地的售票仍然异常火爆,据说共有大约七万观众到现场观看了演出^[10]。

除了曾经在中国观赏过京剧的日本观众,如大仓喜八郎,其他许多人是在梅兰芳1919年访日公演之后才第一次认识了京剧这门艺术,很多人为京剧艺术的独特美而心醉。梅兰芳在日本的第一次公演给日本带来了京剧的同时,也促进了他与日本各界有识之士的积极交往,这也成为了中日友好的标志之一。另外,由于日本文化人士可以与梅兰芳进行更直接地交流,对京剧的理解有了更深刻的认识,这无疑为京剧在日本的传播打下了良好的基础。在此之前,战前出版的京剧书大多只是提供京剧的一些基本知识,而自从梅兰芳第一次公演后有关京剧的书籍数量明显上升,且大部分是有关梅兰芳的内容。譬如,1919年由村田乌江^⑫所著的《支那^⑬剧和梅兰芳》^[11]就是以梅兰芳为题目的研究;《品梅记》^[12]是集合了众多有识之士对梅兰芳赴日公演的感想的著作,也留存了下来。

还有,诗人与谢野晶子^⑭在日本杂志《妇人之友》7月号上刊登了题为《献给梅兰芳的歌》的诗歌。诗的内容描写了京剧华丽的服装、旦角高昂的歌声、京胡的回响,特别称颂了年轻的梅兰芳极高水平的表演。这首诗是特别有感于《贵妃醉酒》而产生的灵感,表现了诗人观看梅兰芳公演时的感动。1924年,梅兰芳在日本蓄音器商会(现在的日本哥伦比亚)灌制了唱片《御碑亭》一面、《红线盗盒》一面、《六月雪》两面、《西施》两面、《廉锦枫》一面、《天女散花》一面、《醉酒》两面等多张专辑,共发行了五张梅兰芳的专辑。这些著作和音像资料说明梅兰芳的访日公演不仅是一次单纯的中日文化交流活动,而是把京剧这门艺术引入到日本社会中,确立其社会中的地位和作用。

尽管如此,这三次访日公演都是在中日两国政治日益紧张的关系中进行的,公演的进行中仍有中日两国政府、人民的关怀和协作。1919年,中国国内发生“五四运动”,梅兰芳对国内形势的关心加速了他回国的步伐^[13]。1924年公演时,中日关系比初次公演时的状况更加恶化,并在之后进入了战争状态。而1956年的公演更是以中日关系邦交濒临绝交的局面下进行的。第三次公演时,在第二天的演

出中便发生了一次局面紧张的事件:三楼的听众席中突然有人大喊并撒播传单,据说在传单上写有“中日战争时,积蓄胡须,本应拒绝舞台上的梅兰芳访日,为何再次赴日公演?”^[14]这样的内容。尽管如此,公演还是顺利地结束了,没有其他的混乱。除了这一次的意外之外,梅兰芳还在他口述而成的《东游记》^[15]一书中写到一次聚会中的骤然停电,日本的知识分子迅速掩护紧张的自己的经历;他还谈到了在第二次公演中,无偿护理遭遇急病侵袭的自己的今井医生和此后的一些故事等等。很多人都能感受到梅兰芳诚实的人品,他和日本人的交往真挚而暖人心怀。所以第三次来日公演常被传为美谈,它是长久以来的坚持,有着比艺术影响更广泛的人文影响。当时国内的局势动荡,而在如此敏感的政治关系中依然继续进行中日文化交流,肩负起中日关系友好的桥梁的重任,梅兰芳的演出可谓意义重大。

如果考虑当时的时代背景,梅兰芳明显是为数不多的依然以个人身份与日本进行交流的艺术家之一。同时,他又是抗日战争中“蓄须明志”、始终爱国的演员,因而得到国家的信赖,没有发生被列为叛国分子的惨痛经验,这样的现象无疑是少之又少的。

梅兰芳生存在极其敏感的社会环境中,身为国家级表演艺术家完成了这项意义深远的文化跨境活动,不受社会主流的制约,以个人身份实现了与日本观众真诚的交流。梅兰芳的所作所为不仅让他成为中日交流友好史上的一名模范,他对现代艺术家来说也仍具有巨大的感召力和影响力,时时提醒着人们作为一名艺术家应该起到的作用——对促进文化发展应发挥的巨大推动作用。

三、梅兰芳以后京剧在日本的传播

国家间的友好关系和国内形势对文化交流有巨大影响。虽然文化能够相对独立的发展,但是国际形势事态严重的情况下还是容易使之受到冲击。梅兰芳的访日演出便是在艰难的社会环境下排除万难的结果。自梅兰芳以后,京剧在日本接受情况的特征可表现为,一是日本国内京剧演员的诞生,二是访日演出的定期化,三是日本人票友的出现,第四则是歌舞伎、京剧交流活动的延续。

首先,在介绍梅兰芳访日公演以后日本京剧的接受情况之前,先对两国社会背景的变迁做一些简要概述。1956年梅兰芳第三次访日两年之后发生了“长崎国旗事件”^⑤,日趋缓和的中日关系再次骤

冷。然而,自梅兰芳第三次访日公演至中国发生“文化大革命”期间,中日戏剧界的交流没有完全隔断,这是因为应中国国内社会主义体制的强化和戏曲改革的需要,两国间话剧上的交流仍然进行。1960年,日本歌舞伎剧团“前进座”到中国进行演出^[16],而中国戏剧代表团也在1962年赴日演出^[17],包含名角袁世海、李少春等人;1964年,中国京剧院也到日本进行交流^[18],保持了这种传统艺术的沟通。从第一次梅兰芳赴日演出到1972年,经过16年的漫长岁月,中日两国终于建立了邦交。1978年,中日签订和平友好条约以后,两国在教育、学术、媒体、行政等各个方面频繁地进行交流事业,促进互相理解至今。

其次,“文化大革命”给现代中国带来重大的体制变化,中国京剧界也因此经历了很大变化,而在日本京剧的接受也受到了影响。“文化大革命”蕴生出现代革命京剧这样的新艺术品种,但很多学者认为这对传统京剧的演出剧目和演员都是沉重的打击。此后,政府虽然通过鼓励培养演员和推动新剧目创作等手段来振兴京剧,但京剧界中也出现了一些反对的声音^⑥。观众也发生很大变化,由于“改革开放”后,外来文化的流入,中国娱乐变得多样化,京剧的听众慢慢地离开戏曲欣赏的趋势变得十分明显。

以上所述中国国内政策的变动引起了复杂的时代变化,于是,有的京剧演员把活动地点转移到了日本,或者积极参与和日本进行文化交流的活动,这成为了日本京剧接受多样化的原因,也最终使之实现独自发展的道路。

在日本发展的中国京剧演员不仅对日本的京剧迷们有着重要价值,同时他们还起到中日文化交流的桥梁作用。部分京剧演员们不只是在日本短暂的逗留,而是以日本为主要表演场所,其中最具有代表性的便是张春祥。张春祥曾在北京京剧院工作,1996年成立了“新潮剧院”,剧团的主要目的是推广在日本京剧的传播。剧团的网站^[19]上写着:跟“‘新潮’的意义一样,他们不但进行传统京剧表演活动,而且还有更先进的艺术活动”,如创作日语台词,与歌舞伎、音乐剧等其他舞台艺术合作,还有改编传统剧目、创作新剧等等。一直以来,新潮剧院组织了很多极有价值的活动:除演出之外,他们还举办京剧培训班,培养日本本土的京剧演员。2012年上演的《孙悟空与白骨精》便是新潮剧院改编京剧剧目《三打白骨精》而成的娱乐作品,作品中加入了京剧先前没有的要素,如日语台词、川剧变面等。

其他的京剧演员还有在大学同时进行教学和普

及京剧、开展众多活动的袁英明和鲁大鸣、张绍成、吴汝俊和殷秋瑞等。虽然他们的活动形式各有不同,但他们立志为日本传播京剧的初衷无疑是一致的,常与日本的普通民众进行直接的交流。

关于赴日公演的定期化。我们看到在今天日本的全国范围内,每年都会有数场京剧演出,尤以东京的演出最多。财团法人民主音乐协会^⑤在2002年、2006年、2009年共计3次长期主办全国范围为内京剧的公演:2002年演出了《秋江》、《闹天宫》、《扈家庄》等传统剧目,在2006年和2009年分别演出了《三国志·诸葛孔明》和《宋江和梁山泊的英杰们——水浒之誓》两部新作。其中,以津田忠彦为首的“特定非营利活动法人(NPO)京剧中心”,乐戏舍^⑥这一机构从1986年开始起便常常积极地邀请中国的京剧团赴日交流,率先引入京剧大戏,1995年便开始策划折子戏的演出,到2002年时大概每年都举行两次,在那之后则是以一年一次的频度固定下来。他们不但组织针对一般听众的演出,也安排面向青少年的演出——“京剧欣赏教室”,给很多日本人提供了了解中国京剧的机会和平台。乐戏舍2010年举办由湖北省京剧院演出的《三国志》时,曾对观众进行了调查^[20]。调查显示第一次观看京剧的人数占整体的三分之一,有6~7次观看经历的占15%,10次以上的占15%。这无疑说明反复观看京剧的观众的确在增加,他们对京剧的理解更为深入。

再次,日本票友的诞生。“票友”是对京剧艺术表演爱好者的一种特有的称谓。票友对京剧的热情极高,他们不但去剧场听戏,而且自己也爱唱、爱演戏曲。日本人中也不乏一些忠实的票友,他们经常自发开展一些活动:有的日本票友去由日本京剧演员举办的京剧培训班学习,并定期进行演出,向观众展示自己的学习成果,不断提高自己的艺术表演水平。常常是中国人和日本人在舞台上共同搭档演出,出现了不少混合中文和日语的公演^⑦。有的日本票友甚至是不远千里奔赴中国学戏,这无疑让人想起了唯一的一位外国京剧演员石山雄太。

京剧与歌舞伎,从梅兰芳的时代便开始进行交流,今天两种艺术门类本身之间的交流变得频繁。歌舞伎和京剧都是重视形式的戏剧。1985年3月29、30日在东京国立剧场演出了《武打比较公演》,4月1、2日在大阪文乐剧场演出的《表现的动和静》,说明了京剧和歌舞伎(在大阪狂言也有舞台表演)纷纷登场。在东京的演出中,舞台上京剧与歌舞伎同时进行表演:中国京剧团三团表演,日本歌舞伎演员坂东八重之助等名角参演,演出圆满结束。

1989年在新桥演舞场,歌舞伎演员市川猿之助和京剧演员李光成为超级歌舞伎·京剧《龙王》(リウウオー)的主演。作品的意义在于,此次演出是1956年梅兰芳访日公演和继梅兰芳之后两次京剧访日交流等一连串活动而促成的成果,歌舞伎、京剧共存于一个作品,这理应是歌舞伎和京剧各自艺术史应该特别记写的大事件。

梅兰芳第三次访日公演时,第三代猿之助在观看了梅兰芳、李少春和袁世海等第一流京剧演员的表演后,发现歌舞伎与京剧在艺术上有共通之处,从而对京剧这一传统艺术留有深刻印象。李光和第三代猿之助的初遇是在1979年的中国京剧院三团的访日公演时,他们被彼此的表演所吸引,于是开始了频繁地接触。1986年,猿之助创作的超级歌舞伎的首部作品《日本武尊》(ヤマトタケル)重演的第一天,又与因公演来到日本的李光再次相遇。猿之助后来曾提及,“现在想来,与李光先生的再次会面和少年时期对京剧的向往,超级歌舞伎的新作品……这三个要素结合的念头在我脑中一闪而过,可以说是此次联合公演的企划缘由。”^[21]《龙王》便是史无前例地讲这些想法转变成现实的艺术作品。

歌舞伎创立于平民文化繁盛的江户时代,歌舞伎在时代更迭中产生了众多满足观众口味变化的作品,成为代表日本的舞台艺术。歌舞伎的剧本和演出形式根据不同时代要求和缓地变化,清晰地反映了歌舞伎顽强的艺术生命力。关于观众的认识这一方面,京剧和歌舞伎有着类似的思考体系,用以证明即使在世界无数的舞台戏剧形式中,歌舞伎和京剧的关系依然比与其他种类的戏剧形式的关系更为特殊。在以歌舞伎为主的日本传统艺术与京剧合作时,能够激发演员们自由巧妙的构思和高涨的热情,但是作品中要慎重地创作充实的内容。在中日艺术交流不再鲜见的今天,合作表现的目的应是是否能实现两者的独创艺术性。

现在的歌舞伎演员坂东玉三郎同样对拥有旦角行当的传统京剧感兴趣,特别是对梅兰芳记忆尤深。坂东玉三郎积蓄着在歌舞伎表演中旦角的丰富经验,他对女性之美的独到诠释使之成为日本最受观众欢迎的歌舞伎演员之一。坂东玉三郎在1987年上演《玄宗和杨贵妃》这一新剧时,曾拜师梅葆玖、梅葆玥学习了演唱经典曲目《贵妃醉酒》,对京剧的形式和旦角的表现都有了更深入的了解^[22]。2008年3月,他还在中日联合演出的昆剧《牡丹亭》担当了歌舞伎的旦角,挑战了表现中国女性古典美的重任。然而,他对京剧中男性饰演旦角的传统有所担

心^[23],因为男性饰演旦角的数量因近代中国的文化政策而锐减,当然也有观众审美发生了变化的关系。人们对男性饰演旦角的存在价值有着各种各样的议论,大多数人认为旦角还是女性扮演更好。尽管如此,对于同样存在男性饰演旦角的歌舞伎艺术却依然延续这样的传统,京剧中男性扮演旦角的消失不免可惜,笔者也深有同感。

综上所述,继梅兰芳出访后,京剧在日本发展通过日中两国艺术家们的表演、创作而得以维持和发展。歌舞伎和京剧的交流超越了外交友好目的,而是作为同等重要的艺术门类进行深入的切磋和相互影响,相互认可彼此的价值观和审美意识。现在日本的京剧确实是在摸索着前进,充分挖掘自身的各种可能性。

四、研究日本对京剧接受的意义以及今后的课题

回顾京剧在日本的传播和发展过程,通过中日两国演员们和文化交流相关人员踏实、持续的活动,还有京剧迷们的推广(梅兰芳时代是极为醉心于京剧且研究中国文学的日本人为主要的文化人,现在是以票友们为主的京剧爱好者们),梅兰芳当初撒向日本的“京剧种子”至今依然没有枯萎。虽然对日本而言,京剧是一门异国艺术门类,但是相比其他亚洲各国的舞台艺术,京剧对日本人而言,代表着一种更为熟知的艺术因而占据着压倒性的地位。

作为一门异国艺术的京剧扎根于他国绝不是一件容易的事情,特别是京剧难解的词汇和表演程式,即使对现代中国人来说也是难以接近的主要原因之一,对外国人来说就更是如此,这是无法避免的艺术语言上的阻碍。尽管如此,对拥有中国文化基础的日本人来说,纵使无法理解每一句话的含义,也可能理解表演中所讲述的故事情节。

日本和中国的关系经常被形容为“一衣带水”,在生活文化上都存有一些共通之处。自古以来,日本吸收了许多中国文化,并融合日本人自身的文化特征,最终形成日本今天的文化。但直至今天,日本仍对中国文化的独特价值心怀敬仰。譬如,在日本的义务教育课本中就引用了数首唐诗和近代文学作品,使其成为必修内容。作为日本独有的音乐种类能乐也存在一些中国题材,如《邯郸》、《鹤龟》等把中国人作为主角的“唐物”^③种类。因此,京剧来到日本,虽然丧失了它原有的文化环境,但相对于其他国家,与中国文化有渊源的日本接纳京剧还是更容易

一些,因为日本历史上一直有着容纳中国优秀文化的这一优良传统。

另一方面,让我们把视点转移到中国国内,京剧的“国际化”是否具有重要意义?目前在中国国内,包含京剧在内的戏曲市场相对停滞,在这样的情况下,日本京剧爱好者的存在意味着京剧在海外收获了新的观众,开拓了新的市场。日本戏迷的存在对中国人来说也许可以成为反思“国粹”京剧真正价值的又一次契机,重新评价京剧的艺术价值。

但是,在日本进行的京剧演出节目中大部分是以做、打为主,视觉性、娱乐性稍强的表演,对京剧艺术的理解仍存在片面的倾向。

根据之前提及的乐戏舍主办的演出节目^[24]进行分析,到2010年为止共17次的大戏表演中,《霸王别姬》共4次,《杨门女将》共2次,《西游记》的剧目共3次。《西游记》在折子戏中被公演频度最高,到2010年为止的36次折子戏表演中就有25次,而1986年到1999年的24次中,除了表演《三国志》的第19、23场次之外,全部都是有关孙悟空故事的节目。

此类型演出当然不能与承担了国家文化交流使命的梅兰芳访日公演相比。从演出剧目来说,梅兰芳带领的京剧团公演展示了文戏、武戏、时装新戏、古装戏及昆曲等多种类型。譬如,在第三次访日公演中有《拾玉镯》、《三岔口》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《闹天宫》、《秋江》等节目,都是在中国广受欢迎的唱段,至今都是日本京剧演出中最经典的剧目。还有很多演出剧目是与中国传统的身段艺术相符的节目,如梅兰芳的拿手戏——《霸王别姬》,对初次观看京剧的观众来说也更容易理解和适应。孙悟空这一人物形象对日本人来说较为熟悉,所以适合初学者观看。

所以,日本的京剧演出中节目常常倾向于通俗易懂的题材,梅兰芳给日本带来京剧的时间距离现在也有百年有余,但普通民众对京剧的认识并没有更大的提升,依然没有摆脱这样固定印象的现状。传播京剧的重任在未来看来主要是需要扩大节目的范围,特别需要增加文戏的表演。

中国戏曲从民间文化中应运而生,是与市井百姓的生活一起成长的艺术门类,特别是京剧的文戏,从题材构思、音乐创作到表演程式花费了很长一段时间,它是由中国人集体的智慧和审美意识代表的精神性凝结而成。当然,系统的高难度动作升华为艺术的武戏是日本舞台艺术歌舞伎和能乐都没有的独特表现方式,令人眼花缭乱的武打艺术让日本观

众沉醉和唤起他们对京剧的敬畏。但是身为综合艺术的京剧巧妙地综合了唱念作打，文戏无疑更直接地反映了中国人的喜怒哀乐和思维体系，描画着纷繁的人间世界，揭示着剧本的本质。

文戏的美妙还不止于此，由演员们诠释的绚烂的声音体系也极具魅力。可以说，“听戏”的这种审美方式是京剧迷津津乐道的享受。京剧是将演唱置于首要地位的艺术种类，各行当都鲜明地表现了各自的独特和美感。剧中各色人物的存在是人们长期摸索后的结果，还诞生了京剧门类下的各种流派和众多名角。演员的个性与前人技艺的传授产生了文戏的意趣。姑且不论现代的新作，在传统节目中，观众来到剧场并不是为了来观看故事而是为了一睹戏曲演员的技艺。譬如，一位演员会根据每一场演出在细节上改变一些表现方法，并强化自己的表演风格。即使梅兰芳在演出自己最喜欢剧目《宇宙锋》时也会在平素的基础上对唱腔和念白做了一些修改。细品戏曲演员的二度艺术创作、积极评判曲目的热情观众的存在，京剧完成了在中国戏曲史上突出的增长。培育更多具备审美能力的观众，增加以文戏为中心的演出安排，才能熟知京剧艺术体系惊人的多样性、灵活性和创造性。更进一步的阶段是着眼于策划不同流派的京剧表演，在今后的演出编排中，一边始终怀有普及京剧的真诚态度，一边自觉的培养观众欣赏水平的提高。

在选择邀请京剧团时，主办方面临兼顾公演内容的充实和上座率的两方面平衡的困难，这是文化事业所面临的长久困难。乐戏舍的津田忠彦曾表示，在演出节目的选择上不仅需要考虑经济上的问题，同时还要满足熟悉京剧的观众、初学者等多层次的观众需求^[25]。津田忠彦原是剧团“剧团世代”的团长，有过导演的经历。正是因为从事戏剧行业的津田对观众的浓厚关怀，以“播下了一粒良种”^[26]的顽强精神在东京以外的各地举行了多场巡演。由此看来，文化形成时期需要虚怀若谷的态度，而继承、发展过程中也同样不能缺少这样的坚持。

2009年，在东京“2009 TOKYO 京剧节”上邀请了大量的中国京剧团体进行演出，包括北京京剧院、中国国家京剧院、上海京剧院、湖北省京剧院等四个著名京剧团体，这是第一次在日本舞台上数个京剧团体同台亮相的场景。同年，由知名导演陈凯歌拍摄的电影《梅兰芳》在中国国内上映，吸引了大批国人重新关注梅兰芳及京剧。在日本也情形相似，主题为《京剧之花——梅兰芳》的展览（9月29日—10月26日）在日中友好会馆的美术馆中举行，梅派京

剧传人梅葆玖先生也参加了此次专题研讨。一系列的文化交流让日本民众重新燃起对京剧的热爱。节目包括湖北省京剧院的《徐九经升官记》、中国国家京剧院的《水浒传·三打祝家庄》、上海京剧院的《水浒传·乌龙院》以及北京京剧院的《三国志·吕布和貂蝉》，这些极富特色的演出节目在中国在获得了高度评价，笔者也获悉此次京剧节都是这些剧目的日本首演，为之后京剧表演打破武戏——这一长期垄断京剧演出类型做出了初步的尝试和挑战，这也象征着日本京剧观众欣赏水平的提高，具有里程碑的意义。这样，今后在日本的京剧将来不知道可能性有多少，不能不唤起对今后的期待。

五、结语

从梅兰芳访日公演至今，中日两国的社会变迁令人眼花缭乱，两国的传统艺术所面临的社会环境也不是那么好。然而，长期恪守严格训练的京剧演员所传递出来传统艺术的价值，并没有在时代中风化，日本对京剧的接受史无疑是强而有力的证明。梅兰芳的赴日公演不仅构筑了中日两国友好交往的基础，也给日本带来独一无二的京剧，而今天两国的艺术家们仍然在携手构筑着新的历史。在文化交流的问题上，不同文化间思考的差异是阻碍彼此交流的一堵高墙，即使是最真挚的态度也会遇到不平坦的道路。但是通过摸索越过那样的障碍之后，反而双方都能得到对彼此来说超乎想象的收获。所以，无论对他人还是自己都应该保持冷静的深思熟虑，才能持有客观性的宽容。

注释：

- ① 吉田登诗子，京剧研究者。
- ② 袁英明（1966～），京剧旦角演员。
- ③ 周华斌（1944～），研究戏剧、戏曲。现为中国传媒大学教授、博士生导师。
- ④ 福地信世（1877～1934），地质学者、京剧戏迷。在中国观看京剧时，创作了舞台风景速写《支那の芝居スケッチ帖》。
- ⑤ 板谷俊生，北九州市立大学教授。
- ⑥ 大仓喜八郎（1837～1928），实业家、日本帝国剧场的创建者。
- ⑦ 波多野乾一（1890～1963），京剧理论家。
- ⑧（日）《支那劇と其名優》（1925）的中译本。
- ⑨ 青木正儿（1887～1964），研究中国文学、中国戏曲的学者。著有《支那近世戏曲史》（1938年）。
- ⑩ 辻听花（1868～1931），为日本在华报纸《顺天时报》的编辑，也是戏迷。他跟京剧界的渊源颇深，他在《顺天时报》发表的剧评，对当时京剧界存在一定的影响。其代表著作有《中国剧》（1920）等。

⑪芥川龙之介(1892~1927),小说家。在《支那游记》(1925)、《侏儒的言叶》(1927)等书中有其对京剧的看法。

⑫村田乌江(孜郎),芥川龙之介的朋友、京剧戏迷。

⑬“支那”是以前对中国的蔑称。考虑到时代背景,此处没修改书名。

⑭与谢野晶子(1878~1942),日本浪漫派女性诗人,以写激烈而富有官能体验的诗而著称。

⑮一次日本右翼侮辱中国国旗的事件。

⑯男旦培养的问题从古到今一直存有许多争议。新编剧目与维护京剧艺术传统常常会产生矛盾,有关这一问题的研究包括姚民治《在不背离本体属性的前提下创新对京剧新剧目创作问题的思考》(2005)、何玉人《在社会转型中实现新发展——论改革开放30年京剧剧目创作》(2009)等。

⑰1963年由池田大作创立的音乐文化事业团体,其活动理念为振兴音乐文化,通过音乐文化交流促进互相理解。

⑱日本有限公司,负责策划、举办京剧的赴日演出。

⑲“京剧研究会”的演出有如此。除了“京剧研究会”以外,日本票房也有“东京票房”等。

⑳能乐中的种类之一,属于四番目物。

[参 考 文 献]

[1](日)吉田登诗子.梅兰芳の1919年、24年の来日公演報告——生誕90周年によせて[M].日本演剧学会纪要,1986:73—105.

[2]袁英明.论梅兰芳的首次访日公演[J].戏曲艺术.2006(3):78—84.

[3]袁英明、周华斌.民国时期梅兰芳访日公演的思考[J].文艺研究,2010(10):79—85.

[4](日)板谷俊生.歌舞伎と京劇の交流——1955・56年の交流を中心に[M].北九州市立大学国际论集,2009(3):133—150.

[5]梅兰芳口述.舞台生活四十年[M].北京:中国戏剧出版社,1987:550.

[6](日)吉田登志子.京劇来日公演の記録——大正八年(1919)より昭和三一年(1956)まで,早稻田大学演剧博物馆主催《京剧资料展》图谱.2005:179—203.

[7]同[6].

[8]同[6].

[9](日)加藤彻.京劇—「政治の国」の俳優群像[M].日本:中央公论新社,2002,230.

[10](日)《朝日新闻》[N].1956年7月7日,13日.

[11](日)村田乌江.支那劇と梅蘭芳[M].日本:玄文社,1919.

[12](日)青木正儿等.品梅記[M].日本:彙文堂书店,1919.

[13]《东京日日新闻》、《东京朝日新闻》[N].1919年5月8日.

[14]梅兰芳.冈崎俊夫译.東遊記[N].日本:朝日新闻社,1959.

[15]同[14].

[16]日本“前进座”到北京[N].戏剧报,1960(3):40.

[17]中国戏剧代表团报告访日观感[N].戏剧报,1962(12):19.

[18]中国京剧艺术在日本受到欢迎[N].戏剧报,1964(2):30.

[19]新潮剧院官网:<http://www.shincyo.com/>

[20]《中国文化报》[N].2011年9月22日.

[21]《龙王》节目单[G],1989:43.

[22]梅氏姐弟向日本歌舞伎演员传艺[N].戏剧报,1987(9):64.

[23]Bando Tamasaburo revives tradition of men playing women in China[N],The Japan Times, March 13, 2009.

[24]乐戏舍来日演出节目网站.<http://www.rakugi.net/jis-seki.html>

[25]宋捷.中日戏剧交流的开拓者——津田忠彦先生[J].中国戏剧,1997(10):58.

[26]同[25],p56

Jingju in Japan: From Mei-Lanfang To Now

SHINAGAWA Aiko

Abstract: Mei-Lanfang introduced *Jingju* art to Japan and made a great contribution to maintain the friendship between China and Japan. After Mei-Lanfang, Japanese *Jingju* fans have increased, *Jingju* performances in Japan have become regularly, so that *Jingju* took root in Japan. Furthermore, the cultural exchanges between *Jingju* and Kabuki mean *Jingju* in Japan has taken the special way to develop. However, the reception of *Jingju* for Japanese people still has the tendency of single faceted. *Jingju* history in Japan give us some suggestive topics, for instances, China and Japan's long term cultural friendship, culture's smoothing role and *Jingju*'s unique artistic natures.

Key Words: *Jingju*(Peking opera); Mei-Lanfang(1894~1961); cultural transmission; cultural exchange between China and Japan; audience; Kabuki