

中国京剧与日本歌舞伎的角色比较研究

——以“男旦”和“女形”为中心

樊天

(福州外语外贸学院外国语学院;福建 福州 350000)

摘要:作为中国和日本最具代表性的传统戏剧,京剧和歌舞伎有着异曲同工之妙,但又显现出不同的文化感觉。本文从二者的角色入手,以同样是通过男扮女装来扮演女性角色“男旦”和“女形”为中心,从发展史、演员的演技、美学思想以及现状等角度出发,探寻京剧和歌舞伎未来的发展道路。

关键词:男旦;女形;角色;美学思想

中图分类号:J80

文献标识码:A

文章编号:2095-7327(2014)-01-0154-02

一、序

中国的京剧与日本的歌舞伎是两国最具代表性的传统戏剧。本文从角色角度选取二者最具代表性的角色“男旦”和“女形”进行研究。京剧的男旦和歌舞伎的女形都是男扮女装来出演女性角色,二者有相当的可比性。笔者从历史渊源,表演技法,审美以及现状等方面来比较,分析二者现阶段发展所面临的问题,进而探寻京剧和歌舞伎未来的发展道路。

二、男旦和女形定义的比较

男旦是指在中国京剧中出演女性角色的男演员。男旦身着女装,所以看上去像女性,他们在理解女角情绪的基础上进行出演。但不管如何投入角色,男旦在一定层面上,都保持着与所饰女角心理上的距离,不忘自己的男性本色。不过从审美上,可以说是融为一体。

女形是指在歌舞伎中模仿女人形态的男演员。女形不单是男扮女装,为了看起来比女人还女人,需要用心去感受,全身心融入。因此,对于出演女形的男演员,能否从心理上真正接受女性角色,是非常重要的。

从以上定义来看,二者在“男扮女装”这点上是相同的,但是,不同在于二者心理上的区别,即男旦与所饰演的女角保持着心理上的距离,而女形则完全把所出演的女角融入自身。

三、男旦和女形发展史的比较

中国的男旦有着悠久的历史。秦汉时代就有巫覡文化。至魏,出现了由男子扮为女子的《辽东妖妇》。到了隋唐,像《踏谣娘》等由男扮女装的戏剧逐渐增多。发展到明清,随着中央集权的强化,封建礼仪和道德也变得越来越严格,男女混合表演被一律禁止,从而女演员变得

越来越少。从清朝乾隆55年开始到同治、光绪年间迎来了京剧的繁荣时代。代替女演员的男旦也随着京剧的繁荣一同兴盛。可以说,男旦的黄金时期和京剧的全盛期是同一个时期。

据文献记载,歌舞伎的始祖是阿国,此女子天生丽质,能歌善舞。早期的歌舞伎只有简单的情节,伴有宗教色彩的舞蹈,演员则是女扮男装。也就是说,在歌舞伎诞生初期是没有女形的。1629年幕府政府因女演员败坏风气而禁止女演员登台,从而出现了男扮女装的男演员。观众关注的焦点也从外表转为演技,这就形成了现今这样歌、舞、演、剧浑然一体的歌舞伎形态。到了元禄时期,以坂田藤十郎为首的年轻男演员成为歌舞伎的主要演员,女形的表演形态逐渐成熟起来。

由此可知,二者的形成和发展与当时的背景以及社会发展状态密不可分。相对而言,女形的历史会更短些。男旦虽有着较长的历史,但从女演员被禁止上台之后,才渐渐迎来了全盛时期。

四、男旦和女形演技的比较

京剧演员要求掌握“唱念做打”四项基本技能。男旦尤其擅长“唱”,通过演员的唱法,声腔和发声的不同来展现各自的风格和特征。例如,“梅派”的唱腔是在中文音节的基础上创立的,重视“字”的表现力,强化“字”的音乐性正是它的特点之一。为了使演出感同身受,角色的动作姿态都是配合舞台的基准而设置,要恰如时机地展现。比如《贵妃醉酒》中有三次“卧鱼”的动作。盛装妆扮的杨贵妃一弯腰,装饰的铃铛就发出声响,动作十分优美。这一动作恰如其分地展示了杨贵妃的妩媚,也展现了演员的演技。

作者简介:樊天(1987-),女,福建南平人,福州外语外贸学院外国语学院助教,主要从事日本文化,商务日语方面的研究。

歌舞伎的演唱者不是演员而是乐队。他们对于歌词旋律以及角色的理解十分到位,使音乐和表演相得益彰。歌舞伎有着独特的表演形式,女形的形式化显得更加的含蓄。受到日本固有文化的影响,女形的形式化显得更加的含蓄。例如,演员身体盘坐着榻榻米上,两只手放在膝盖上,这是害羞的少女的表现;稍稍把脸抬起,单手放在地板上,这又是良家妇女的表现。女形的舞蹈贴近日常生活,可以表达丰富的涵义。例如,通过扇子和笠等的使用方法既能表现出喝酒或写信传递情书等具体意思,也能表达出夕阳浮沉,人生悲喜等抽象意思。

京剧和歌舞伎都是由音乐、歌词、舞蹈和旁白等要素构成的综合性的艺术。男旦和女形作为京剧和歌舞伎具有代表性的角色,有着独特的出演形式和技巧。另外,男旦的演员还负责唱,女形的演员则不负责。女形是配合乐队的演唱,来表达人物的内心世界。

五、男旦和女形美学思想的比较

男旦的美学思想是“善和真”。“善”是追求圆满的意思。像《窦娥冤》这样的悲剧杰作,最后也是以沉冤得雪圆满收场。这是为了让演员和观众都取得心理上的平衡。“真”就是不同时期,不同立场,不同阶层的女性最真实的美。以京剧泰斗“四大名旦”为例,梅兰芳塑造了杨贵妃如此大方,美丽的女性的形象;程砚秋通过歌声来表达人物情感,他所饰演的才华横溢的蔡文姬是具有代表性的女性形象;荀慧生出演了生动可爱红娘,他主张“三分的新鲜感”的美学观,即“出演含蓄,刚柔并济,不能太派头”;尚小云追求“形神合一”,他曾说:“形有而神没有,是伪演员,神有而形没有是假乖巧。神必须服从形,形神应该同时兼具。”

日本对于美的理解与中国的传统意识相去甚远。与男旦的“善和真”的美学观相对,女形的美学观是“情和悲”。“情”就是表达感情。在《京鹿子娘道成寺》中少女清姬对年轻僧侣安珍由爱生恨的心情变化都通过生动的舞蹈动作表现出来。“悲”是指悲剧美。悲剧美是艺术的共同点,但女形和其他艺术不同的是,悲剧美不仅体现在内容上,还体现在演员自身。演员塑造女形的形象,单是外表的模仿是无法达到的,还需将女性的特征注入自己的细胞和神经。于是演员必须超越原本的自己。当他们意识到无法超越的时候,哀愁就产生了,这些哀愁就表现在表情和舞姿里。

男旦和女形都是表现女性美的角色,但是因为中日文化的不同,二者的美学思想也不同。“善和真”是以中庸,庄重,崇高为中心的中国传统美学观的体现,“情和悲”是以物哀,感伤,安宁为中心的日本传统美学观的体现。所以,“善和真”与“情和悲”不仅分别体现了男旦和女形各自的美学思想,也体现了中日不同的美学观。

六、男旦和女形现状的比较

20世纪上半叶,京剧“四大名旦”把男旦艺术推向了一个顶峰。但在文化大革命时期,以京剧为主的戏剧被江青等人大规模地禁止,男旦也渐渐地从舞台上消失。虽然文革后男旦重新登台,但往日风光不再。从事男旦表演40余年的温如华,是名噪一时的电影《霸王别姬》里京剧旦角程蝶衣的主唱,他被媒体称之为“最后的男旦”。从2005年开始,北京戏曲艺术学校校长孙毓敏率刘铮等

弟子奔赴上海尝试男旦女声的破冰之旅后,很长时间消失于人们的视线的男旦再次回归京剧舞台。但男旦的发展到今天正面临着两大难题。一是男旦曾被认为是违背人性的艺术,所以戏剧学院已不再培养男旦;二是,京剧中一部分女性角色是男旦不适合的。例如,在《杜鹃山》这部反映现代生活的京剧中,柯香类型的角色就不适合男旦来饰演。因为现代剧是更贴近生活,为保持戏剧本身的味道,男旦出演现代剧变得越来越不合适了。

日本的歌舞伎至今保留着女形的形式,这反倒让观众感觉新鲜。观众可能是陷入“比女人还女人”的错觉,陶醉于非现实的女人的魅力。也就是说,女形依然很受欢迎。日本的歌舞伎演员几乎都世袭了前代的演技和艺名,形成了代代相传的表演世家。后辈的演员不断给女形的艺术发展注入了新的力量。男扮女装的传统保留着,但女形演员在不断地创新。作为日本歌舞伎坛的泰斗坂东玉三郎先生积极地主张改革,是开拓新出路的代表者之一。他扮演的角色脱离俗套,拥有非凡的气质,赋予女形艺术新的气息。他不仅将京剧的长袖和云手等动作,还将现代舞蹈动作也一同引入女形。

不管是男旦还是女形,都经历了世间的激烈变化发展至今。现今二者所直面的问题是能否取得现代思想和传统演出形式之间的平衡。男旦和女形随着时代的发展也应该有所变化,但是,作为中日两国的传统角色,还是应该保留它们的特色。所以,传统剧和改编的古代剧应该与现代剧共存,保留戏剧题材的多样化,并为其存续提供良好的条件。

七、总结

总之,京剧和歌舞伎都是人类文化的宝库,各类演艺精英聚集于此。在京剧和歌舞伎的数百年的发展史上,曾有过数次的合作与交流,可以说是渊源颇深。

本文对于京剧和歌舞伎中各自独特的角色“男旦”和“女形”进行比较。二者虽然都是男扮女装的角色,但是从演员的心理和美学思想等方面来看,又有着许多的不同。首先,男旦和其所饰演的女角保持着心理上的距离,而女形把所饰演女角融入自身。其次,男旦和女形有着各自的表演形式,分别体现出中日两国的美学思想的“善与真”和“情与悲”。再次,本文的最后由各自现状的分析结果可知,超越性别出演的黄金时代已经过去了。尽管如此,男旦和女形必须在继承传统的同时,不断改革创新,重新出发。这样的话,京剧和歌舞伎才会更具艺术性和观赏性,从而迎来更加灿烂辉煌的未来。

参考文献:

- [1] 安藤德器.京剧入门[M].音乐之友社,2000,(6).
- [2] 古井戸秀夫.歌舞伎入门[M].岩波书店,2002,(7).
- [3] 陈娅玲.“男旦”艺术现象的文化内涵[J].四川戏剧,2006,(6):55-56.
- [4] 苏东花.浅谈京剧男旦与歌舞伎女形艺术[J].戏曲艺术,2010,(1):107-111.
- [5] 邱岭、胡令远.日本文学艺术集粹[M].上海:东方出版中心,2001,(2).

编辑:冯惟隼