

论京剧音乐与日本歌舞伎音乐的艺术特征

○徐元勇

内容提要 京剧与日本歌舞伎,是被中日两国称之为“国粹”、“国宝”的民族艺术形式,是两国最具代表性的传统古典戏曲之一。京剧音乐与日本歌舞伎音乐则是展示这两种戏曲艺术风采的主要表现手段之一,它融入两种戏曲艺术之中,是京剧与日本歌舞伎艺术中不可缺少的重要组成部分。京剧艺术在其唱、念、做、打、舞中以唱为根本。“唱腔”是京剧音乐的主体,演员与观众的交流是以“唱戏”和“听戏”为中心。虽然日本歌舞伎的角色演员主要以“做戏”、“舞戏”为表现手段,角色演员在剧中不事唱功,但是,歌舞伎的声腔及音乐也极为丰富。两个剧种音乐的异同,与各自的思想、文化及发展历史极为关系。

关键词 音乐 京剧 歌舞伎 西皮 二黄 长呗

一、引论

中日两国上千年“一衣带水”友好往来与文化交流的历史,源远流长。早在《后汉书·东夷传》中即有“光武中元二年,倭奴国奉贡朝贺,光武赐以印绶”的记载,日本国也出土了中国皇帝赐给的金印,佐证了中国古文献记述的史实。始自公元七世纪初,日本皇廷派出的遣隋、遣唐使,规模之大、历史之久、成果之丰为后世所惊叹;唐代扬州高僧鉴真,不畏艰险、远离故土、东渡扶桑传播佛法以及中华文化的精神,千百年来激励着众多的莘莘学子;阿倍仲麻吕与李白等唐代文人们的友谊也早已传为千年的佳话;近百年来,我国通过日本学习西欧先进的科学技术和进步的思想文化也是历史的事实。但是,也有人认为:“随着中日交往的频繁,彼此间的误解也在增加,或者说难以相互理解。”^{〔1〕}的确,在交流的过程中加深彼此之间的理解是十分重要的。然而,理解的基础则是真正深入地了解与认识。

如果不对日本戏曲进行深入地认识与研究,就不可能正确理解日本戏曲中所蕴含着的深层次的文化思想意识、传统价值和所具有的现实意义;也不会真正理解日本为什么会产生这般风格特征及内容的戏曲艺术形式;为什么会得到发展和受到日本人民的喜爱。相反,也许会对日本戏曲表面肤浅的了解中,臆拟一些不欠妥的说法,或从中国文化的审美角度评判日本戏曲的真、善、美。所以,理解必须要建立在充分认识与研究的基础上,而且,要达到相

互交流、相互借鉴的目的,还必须是相互双向的认识研究,知己知彼,以至达到理解。这样,才不至于交往越频繁,误解越多。

京剧与日本歌舞伎,都是两国称之为“国粹”、“国宝”的民族艺术形式,是中日两国最具代表性的传统古典戏曲之一;都是在继承民族传统戏曲艺术的基础上发展起来的艺术形式;并都与各自上千年悠久历史与文化传统一脉相承;都直接继承了各自民族传统戏曲文化的精华;都是在受到各种民间艺术的滋养,得到民众的欣赏和支持,在经济与文化发达的京华之地兴盛、繁荣起来的艺术形式;都具有丰富深厚的文化内涵和多姿多彩的艺术魅力。京剧音乐与日本歌舞伎音乐是展示这两种戏曲艺术风采的主要表现手段,它是京剧与日本歌舞伎中不可缺少的重要组成部分。

二、以唱腔为中心的京剧音乐与伴奏乐为主的日本歌舞伎音乐

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表现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。

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,会如数家珍地从昆、弋两腔的相互竞争,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”的磨练,或者是民众侧头闭目“听戏”的上瘾,都主要针对的是“唱的功夫”,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”的演技功夫进行评价时,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、健朗;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;言周信芳的唱腔、念白是咬字清晰有力,富于节奏感,唱、念都具有古朴、雅致的韵味等等,都无一不是把唱腔放置于首位。唱腔成为他们各自主要的表现、表演的标志,也是区别各自流派的主要标志。他们在长期的艺术实践中,依据各自不同的“本钱”条件,组织与其相适应的唱腔曲调,运用切合实际的吐字、行腔、唱法技巧,形成了异采纷呈的艺术风貌,并为广大的民众、欣赏者所接受、认可与熟悉。

事实上,京剧艺术发展至今天,的确已经形成了以“唱”为中心的艺术风貌。虽然也有像《三岔口》、《雁荡山》、《恶虎村》等许多偏于“打”的“武戏”;像《天女散花》、《贵妃醉酒》等那种重于“舞”与“做”的“舞戏”。但是,纵观京剧的剧目,主要还是以“唱”的剧目为主。无论是传统剧目,还是现代剧目,其主要表演形式还是通过角色的扮演者,唱出剧中人物的丰富思想感情,唱出剧情的来龙去脉,唱出一个故事。即使是所谓的武生戏,虽然打得热闹,场面火爆,但是,能给人留下印象的,为人们常称道的仍然是他们的唱念。例如,武生泰斗杨小楼在“做”、“打”、“舞”中,堪称招招有绝活。但是,从“在《水帘洞》中,未曾出场的一句‘开山了’气足、响亮,立刻赢得一个兜底的满堂彩”、“杨小楼技艺轰动津门,十天后大街小巷的戏迷、票友俱都以能学杨小楼先生戏中唱念为荣。什么《艳阳楼》的‘闪开了!’《落马湖》的西皮导板‘明月芦花信飘飘’”^[2]等评价来看,都还是就唱念而发表的感叹。我们完全可以这样认为:京剧艺术走向成熟与完善的过程,也就是各种京剧声腔艺术逐渐成熟、定型的过程。长期以来,专业的京剧演员以能够把某一流派唱腔的“唱的神韵”学到家,作为艺术的追求目标;“票友”们则以能够会唱几段“程派”、“梅派”、或“盖派”等风格韵味的唱腔而感到自豪与欣慰。台上“唱戏”与台下“听戏”形成了京剧艺术演员与观众交流的中心。“唱戏”和“听戏”成了“赏戏”的根本。

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。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。如“弋阳腔”、“梆子腔”、“拉魂腔”、“昆山腔”、“徽调”、“汉调”、“黄梅调”等等。并且,我国很早就有了诸如:“凡歌一句,声韵一声平,一声背,一声腔。声要圆熟,腔要彻满”^[3]、“字情为一绝,腔纯为二绝,板正为三绝”^[4]、“口唱而心不唱,口中有曲而面上、身上无曲,此所谓无情之曲,与蒙童背书,同一勉强而非自然者也”^[5]等一系列有关声腔审美意识、运腔艺术技巧的理论著述,具有一套中国特有的氍毹声腔理论,以及美学思想。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。京剧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。而且,这些古代文化主要载体的古代文献,至今,仍然是我们认识与探究古代各种文化的主要津梁。

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,我们便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。

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”^[6]中,声乐部分占有相当大的比重。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位置。无论是在日本著名音乐学家田边尚雄、岸边成雄,或是吉川英史^[7]等哪位音乐研究家的论著中,都能见到诸如:“日本传统音乐,仅就量方面而言,声乐占有绝对的优势”^[8]、“日本是一个擅长声乐的民族”^[9]、“日本音乐的特点常用歌唱类和叙咏类这些词汇来加以说明。由此看来,日本的音乐确实被认为是以声乐为中心”^[10]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。“如果,把只要是用于歌舞伎戏曲中的所有音乐都包括进去的话,那么,可以说包括三味线音乐中的大部分、长呗音乐、净琉璃音乐、呗子类音乐等等”^[11]。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。其中,“唱”的音乐部分也很主要,份量也同样很重,如“长呗”音乐的绝大部分,义太夫调中的“佐和利”^[12]等音乐,都几乎是属于纯粹用于歌唱的音乐种类。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;不是象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,相比之下还要重要一些。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。在歌舞伎艺术的表演中,角色演员主要是依靠“做戏”,“舞戏”,以及“七、五调(韵)”^[13]为主的独白、对白等念白来表述剧情。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”。即使有一些演员在念白上,也有许多独特与精彩之处,在表演中赢得人们的喝彩,那也是因为“念”与“做”结合的恰当。对“念”的喝彩,是人们对“做”的充分认可。人们衡量演员演技水平的高低,表演艺术的成熟与否,主要还是以他们“做”的功夫为标准,观众的审美标准建立在“看”与“观”的基础之上。特别是在“所作事”歌舞伎剧目的演出中,“做”、“舞”更是处于绝对主导的位置。“所作事”的主要伴奏音乐“长呗”是属于纯声乐类“唱”的音乐,不过,均是由“雏段”^[14]上的音乐伴奏(唱)者来完成。角色演员只在前台“做”与“舞”,而不事“唱”。另外,“长呗”中也有“合方”段的三味线与“噺子”的器乐音乐。

在歌舞伎的表演中,“做”是主要的,但“做”仍然需要音乐方面的多方配合,“做”的是否有功夫、有本事,“做”的是否能够吸引观众,赢得喝彩、受到欢迎、得到认可,都必须视其是否与伴奏音乐配合的恰当与紧密,举手投足是否和拍踩点、有板有眼。而且,“做”与台上各种“唱腔”伴奏音乐和“黑御帘”^[15]中的“锣鼓音乐”程式性的结合,本身也是歌舞伎艺术的一大特征,是表现歌舞伎艺术风采的主要形式与手段。同时也是研究日本歌舞伎音乐的主要内容。歌舞伎音乐的本体内容主要有各种“唱腔”^[16]伴奏音乐和“噺子音乐”以及“黑御帘下座音乐”。

那些在舞台上设置的“雏段”、“山台”^[17]、“床”^[18]上演唱(奏)的各种“唱腔音乐”,在歌舞伎的艺术表演中极为重要,它们与歌舞伎表演“做”的艺术紧密结合,它们解释歌舞伎表演中角色演员“做”的内容,规定情境中的思想感情、剧情环境,帮助演员表达内心活动,渲染气氛,增强艺术感染力,与角色演员共同塑造剧中的人物形象。所以说,这些“唱腔音乐”是歌舞伎音乐的主体。另外,“噺子音乐”和“下座”、“黑御帘”里面的器乐“锣鼓音乐”,也是歌舞伎音乐及歌舞伎表演艺术中不可缺少的重要组成部分之一。是“唱腔音乐”的辅助音乐和补充音乐,特别是在烘托剧情气氛、制造音响效果,以及以写实性手法的乐器运用方面,都已形成了歌舞伎音乐的一大特色,成为歌舞伎艺术中必不可少的表现手段。各个流派的“唱腔音乐”与这些器乐“噺子、锣鼓音乐”的紧密结合,构成了完整的歌舞伎音乐。研究歌舞伎的“唱腔音乐”,不能忽视歌舞伎音乐中的“锣鼓音乐”。这与我们在研究京剧音乐以“唱”为中心的唱腔的同时,对“唱”与“打击、锣鼓音乐”密不可分一样,歌舞伎艺术的“做”,离不了“噺子、锣鼓音乐”,京剧艺术的“唱”也同样离不开与“弦子丝竹、锣鼓音乐”的紧密配合。而且,无论是京剧音乐中的“锣鼓音乐”,或是歌舞伎音乐中的“下座锣鼓音乐”,在有些剧目中,有时甚至还起着主导的作用,能够以其节奏音响规定唱和念白的节奏韵律,调节表演者的身段,并带动全局、贯穿全剧。

从以上所述看来,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。无论是偏重于

运用“净琉璃”^[19]说唱音乐风格的“丸本歌舞伎”^[20]剧目,或者是音乐具有突出程式性的“纯歌舞伎”^[21]剧目,以及使用“长呗”^[22]音乐伴唱(奏)、具有浓郁舞蹈风格、载歌载舞的“所作事”^[23]剧目等歌舞伎的演出,其音乐都发挥着重要的作用。而且,这里需要特别指出的是,日本歌舞伎伴奏音乐的创作者,历来都是有名有姓的专职人员,同时,有的也是著名的演奏(唱)家。这一点大别于中国戏曲音乐的创作。日本大部分歌舞伎音乐的创作者,均隶属于歌舞伎音乐伴奏中的各个音乐流派。无论是义太夫调^[24]、常盘津调^[25]、“清元调”^[26],或者是“长呗”音乐,以及“下座音乐”^[27]中的各种“鸣物音乐”^[28]等伴奏音乐,都是世代相传的音乐。各音乐流派都具有所谓“家元”制的世袭传承性质,音乐的操作者都是子承父业。歌舞伎音乐,在被一代一代的创造、发展中,也具有明显的对传统的充分继承性。从某种意义上讲,比之我国的京剧音乐,在继承古典的传统方面,也许具有更多的纯洁性,保留了更多传统的东西。因为有了专事作曲创作人员的存在,并历来受到重视,得到培养和传承,使得每一个时代都有一些新的、鲜活的作品面世。而且,日本在关于戏曲音乐的创作方面,也有其独到的认识观念。他们重视对传统音乐曲调、曲牌的继承与运用,重视对民间音乐的学习与吸收,同时,更注重结合时代生活,创造新的音乐。并且,把戏曲音乐的创作,纳入到日本整个传统音乐的传承之中。例如,四世杵屋六三郎^[29]创作出《劝进帐》这部音乐名作时,杵屋这个音乐世家,已经传承、分支了几世和诸多流派,已经有几代人在戏曲音乐的创作方面积累了丰富的经验。并且,传世的名作,都标以他们的名姓传承于后世,同时,也激励着后世的音乐家们,去创造更加优秀的、符合于时代的音乐。这与我国对戏曲音乐的创作认识观念有很大的不同。虽然我国京剧中的“科班”制度说起来比歌舞伎中的“家元”制内容更丰富,但是,在观念认识上却是松散的。“我国戏曲音乐本来就是民间的一种集体创造,不需要作曲家再创作”的观念,在我国戏曲音乐的创作认识中,一直占据着主导地位。依曲填词,按传统曲调、曲牌、腔调变换内容,常常是戏曲音乐创作的主要手段。虽然,我国历史上也曾经有过重视戏曲音乐创作的事实,并也创作出了不少的传世名作,如明代魏良辅的“水磨调”《昆山腔》、清乾隆时代杰出作曲家叶堂为汤显祖《玉茗堂四梦》所作之曲,清代徐麟为洪升《长生殿》所作之曲等等。但是,我国绝大多数戏曲的音乐作品,都无作者姓氏名字之记载,即使是上述几人也需查阅典籍方能晓知。所以,在历代的戏曲音乐创作方面也就更加没有什么创作流派的继承和发扬而言了。而那许多戏曲音乐的创作经验,也就没有多少能够流传下来。造成这种情况的因素有很多,其中与我国历来重视文人而轻视音乐家的传统不无关系。今天,在振兴、发展我国戏曲艺术、京剧艺术时所面临的诸多问题中,重视戏曲音乐的创作仍然是一个很关键性的问题。我们应该在充分继承传统的同时,结合实际,创作出符合时代精神的戏曲音乐。正如某些音乐家所指出的那

样：“我们应一手抓住传统，一手伸向现代”，而且，“传统音乐并非只是等于‘曾经存在的音乐’，也意味着‘未来可能出现的音乐’”、“传统与现代不是对立，而是互补”^[30]。

三、中日这两个剧种音乐的形成特征

日本歌舞伎成为今天这种以“做戏”为主的风貌特征，与京剧成为以“唱腔”“唱”为中心的戏曲形式，跟它们各自特殊的孕育形成过程有着直接的关系，有其各自特殊的历史原因。两个戏曲剧种及音乐均有其各自不同的特殊形成历程。

“人们自己创造自己的历史，但他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下进行的创造”^[31]。对事物历史的清醒认识与熟悉，是对事物形成、发展的客观历史条件的把握，是了解事物本质十分必要的手段。

在我国戏曲剧种的形成史中，京剧的形成史极具特殊性。我们知道，在我国三百多个剧种里，绝大多数剧种，都是从当地民歌、说唱或歌舞音乐的基础上形成、发展起来的。或者是在某一种声腔流传至当地后，与本地区语言、音调相结合形成新剧种的。然而，京剧则是在对民间多种艺术有了长期吸收，对传统戏曲文化进行了长期继承和发扬、已经达到了成熟阶段的徽、汉、昆等剧种基础上的直接继承。是北京地区多种外来声腔、剧种相互吸收、融合的结果。京剧除了没有象中国整个戏曲艺术发展史上那样渐变的过程外，而且，在构成戏曲形式的诸因素中，也没有经历过象某一个剧种从不成熟到成熟的缓慢发展历程。而是在许多本来就已经成熟的剧种基础上形成的一个剧种。虽然也经历一个丰富、提高、融化、融合的过程，并且，在艺术表现方面也经历了孕育、确立、成熟与发展的几个阶段，是在逐渐发展中才拥有了自己的个性和特点。但是，毕竟是对其他完整、成熟艺术的继承。如京剧声腔艺术中最具代表性、最主要的皮、簧两腔，它们在京剧艺术形成之前，就已经完成了合流，就已经形成了后来京剧艺术中完善的“唱腔”。还有“四平调”、“昆腔”、“吹腔”等腔调，都不是在北京地区形成的。京剧直接“组装”了这些声腔艺术。而且，京剧唱腔在运腔和咬字等语言方面中的湖广音、吴音等，正是在这种“组装”中所遗留下的“不匹配”痕迹的佐证。所以，京剧的形成与发展史，主要以构成京剧的各种声腔为线索，同时，这样也就能解释清楚京剧以“唱”为中心的历史原因，充分说明在京剧音乐的“唱、念、做、打、舞”中，“唱”所占有的主导地位。

关于日本歌舞伎艺术形成与发展的历史，有人称已经具有了四百年之久，但是，其真正确立和臻于成熟的时间实际大概不过二百年左右，这是一个认识观念的问题。笔者也曾经把其发展历史大概划分为孕育、确立、成熟与发展几个时期^[32]。不过，歌舞伎与京剧在形成发展过程中的内容却有所不同。歌舞伎孕育期的主要内容与我国戏曲发展史中的歌舞内容大相径庭，也不象京剧是以各个唱腔艺

术合流、嬗变的历史为主要内容。京剧艺术中的“唱、念、做、打”等内容，自京剧艺术一开始，就较为完整。角色、行当的分类等，在融入京剧艺术之前就早已完成。日本歌舞伎艺术的发展史，是循着从歌舞到科白；从简单到复杂；从一幕剧到多幕剧；从单一剧目到丰富多采剧目的发展历程；是在表演艺术、音乐艺术、舞台艺术等各个行当得到高度成熟发展基础上，逐渐形成与完善的。与我国京剧艺术的形成发展历史作一番比较后，反观日本歌舞伎的形成与发展历史，我们惊奇地发现，歌舞伎的形成发展史，就好比一部完整的中国戏曲发展史的缩影。它与中国戏曲在形成发展过程中，所涉及到的许多关键性问题，都有相当程度的可比性，这种比较研究极有意义。而对于戏曲音乐的形成与发展的研究，如果缺少足够的曲谱音乐材料，则更需要做一些纵横的比较研究，特别是对两种戏曲的思想、文化等作一番考察更有必要。

四、两个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。

事实证明，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与日本传统音乐的关系更是极为紧密，而且，日本的这种戏曲音乐与其他传统音乐的紧密关系，也是世界上其他国家所少有的。虽然我国的戏曲音乐与民歌、民间歌舞和说唱音乐等也有着千丝万缕的联系，甚至，一些戏剧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他音乐艺术具有决定性意义的影响。“长呗”、“常盘津”、“清元”等日本歌舞伎音乐伴奏形式，既是歌舞伎音乐伴奏的主体，同时，又是随歌舞伎艺术的繁荣而发展起来的。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^[33]、“日本梅西安”武满彻，或是在具有“古除今、加东、乘西”认识观念的三木稔^[34]、和“凯奇音乐的日本传人”一柳慧^[35]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历史的整体发展。特别是离不开社会大环境和整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,儒家思想对它的浸染也是不可避免的。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,就能很清楚地了解到这一点。无论是“三国”戏中的刘、关、张“桃园结义”;“岳家将”中的“精忠报国”;或是“杨家将”以及“包公戏”等,处处无不表现着“忠君爱国”的这一主题思想,贯穿着儒家的伦理道德思想观念。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着“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。但是,我们必须从正反两个方面来认识这一问题,一方面,儒家思想作为中国文化的思想基石,具有不可更替的价值;另一方面,又不可低估给现代文化发展所带来的阻碍作用。而且,其正反两方面的作用和影响有的是明显的,有的则被隐蔽起来。它给予包括京剧艺术在内的中国戏曲艺术发展的影响是巨大的,是无所不在的。人们在接纳戏曲艺术的同时,也就自然而然地接受了其思想和审美观念。正如我们今天的每一个中国人,肯定都不会承认自己是什么孔孟之徒,然而,思忖一下自己的言行准则,看一看社会周围人们的行为规范,又有多少不是受孔孟之思想所支配,又有多少没有遵循诸如“中庸之道”之观念。只是我们没有正视这一点罢了。对于包括儒家文化思想在内的每一种文化和思想的认识,既不要盲目地崇拜和陶醉其中,又不能狂妄地无端否定和无认识地批判。其目的不是对儒家思想和老祖宗的文化传统进行反攻倒算,而是要更好地继承和发展我们中华文化的精粹。

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看来,也曾经极大地影响,甚至规范了包括日本、朝鲜半岛等国在内的东方文化思想的内涵及其发展进程,成为这些国家文化中不可摒弃、割裂的文化组成部分。“孔教的经典著作,五常原则、重视历史以及孔教体系中的其他许多特征,都是在六世纪到九世纪之间随着中国影响的第一次大高潮进入日本”,“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,日本人几乎象中国或朝鲜人那样,成了彻头彻尾的孔教徒”^[36]。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”^[37]。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。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受其影响的反应,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日、中戏曲交流之滥觞^[38]。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。与京剧剧目一样,在日本歌舞伎的“脚本中,儒教道德的‘劝善惩恶’思想处处都有反映,到处都能见到忠臣义士、孝子节妇的美谈……”^[39]。不仅许多剧目的主导思想是儒家的伦理道德观念,也有许多剧目直接运用了儒家的经典典故。当然,也有搬用中国“三国故事”、“水浒故事”的剧目。这的确说明了中日两国文化的亲缘关系。不过,中日文化又确实存在着根本的差异。虽然日本在文化的很多方面都承继了我国文化的形式,但其文化内涵已被改造。日本既熟悉中国文化,也更懂得甄别中国文化。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。我们以往那种认为日本文化与中国文化同源,日本是学习我国,与我国文化没有什么差别的认识观念是极为错误的。即使日本学习我国文化,但是,也学习了上千年的时间,不管什么也都学习过去了。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,日本是一个很具创造性的民族,是一个十分重视实际的民族。

儒家“乐而不淫”“哀而不伤”的艺术审美观念,也是日本历来津津乐道,甚至言其遵守的准则。但是,仔细看看日本的文化丰采,读读日本的文学著作,听听日本的音乐,就不难领会到与中国文化决然不一样的一种文化,一种日本风情的文化,一种我们其实很不熟悉的文化。中国戏曲艺术在把握“哀而不伤”尺度中所形成的“苦乐相错的构成成分,女性为主的悲剧人物,先否后喜的悲剧结构,令人鼻酸的悲剧效果”等悲剧特点^[40],和“乐而不淫”尺度下形成的“刺过讥失,论功颂德,时而谐谑,时而庄严,寓哭泣于歌笑”的喜剧特征,在包括歌舞伎在内的日本戏曲艺术中是很难对得上号的艺术特征。相反,象“曾根崎情死”、“冥府邮差”、“天网岛情死”等爱恋妓女的“殉情剧”则很普遍。在这些剧中,对情欲的,甚至肉体的深刻露骨的描写,早已远远超过了“乐而不淫”的尺度。而那种都以双双殉情而亡的

悲剧结局则更符合我国“大团圆”的悲剧认识观念。但是,与日本“武士道”精神中的忠信相依、生死与共和绿林豪气,以及忠诚、信义、牺牲、尚武等道德信条却息息相通。而且,不仅在观念上有异,在很多剧情中,也只是假托、假借中国的文学题材和故事,甚至有的只是用其名字而已。如象“国性爷大战”那种,与我们所熟悉的郑成功的故事,根本不是一回事的歌舞伎剧目,是极为普遍的。有人说日本人的许多认识观念是自相矛盾的,其实不然,那正是日本式的思维方式,正是符合日本人的生活心理和性格特征的世界观。他们虔诚地学习、接受儒家文化及其思想,也衷心地遵循儒家的教条。但是,在行为上却是我行我素的表现。这也是中日文化迥异的主要原由之一。

从歌舞伎的“时代物”剧目中,可以见到许多描写“事主忠君”、“君君臣臣”的故事,见到许多好象在我国剧目中也有的那种戏剧文化现象,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。密切反映现实生活的“世话物”剧目中,主人公为追求色欲而毫无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得到的。

五、结 语

京剧艺术与日本歌舞伎艺术都有上百年的历史,在各自不同的社会历史环境下,都有各自不同的兴衰经历。在今天看来,它们红火的时代也许一去不复返了,也许会象有人所说的那样,这些艺术都将成为“博物馆艺术”。其实,那种在京剧艺术和日本歌舞伎艺术中同样存在的不景气问题,过去有过,今天也存在,但我们都没有必要刻意去究其表面现象。且不说历史的发展以及各门艺术的发展都有其各自的规律,更主要的是我们必须认识到在今天这个思想文化艺术和科学技术日新月异发展的时代里,文化门类是那么多,艺术形式是那么丰富,企望全民都象在过去那些个文化贫乏的时代里,只是酷爱诸如京剧艺术或歌舞伎等单一的艺术形式,似乎既不切合实际也不可能。而且,象类似于歌舞伎音乐伴奏的长呗和义太夫等中晦涩的词句,如果不打印字幕或印制说明书,对一般日本人来说都难于理解;京剧绵绵的拖腔和“僵死的程式”^[41]等问题,也无疑在传统和现代之间设置了一条鸿沟。更何况,对于传统文化的学习与继承,主要还是在于精神,而不只是形式。依据各自的喜爱和兴趣,追求和欣赏本民族乃至世界其他民族五花八门的艺术形式,也许更为现实。当然,我们不能不了解自己民族乃至世界民族的文化历史和传统,不能不认识传统文化的价值,以及诸多的思想文化意识。我们应该了解传统,懂得民族传统文化的来龙去脉。可以不欣赏诸如京剧、歌舞伎等所谓“国粹”、“国宝”之类的传统艺术,但是,我们要清楚它们的文化价值,了解、认识,甚至研究它们的艺术发展规律。也许只有这样才能把握住今天所谓“现代”的文化脉搏,接受“现代”文化的新鲜血液,也才能为京剧艺术的继承或发展作一点有益的事,才能为今天的

文化有所贡献吧。

注 释:

[1]【日】松本一男著《中国人与日本人》,周维雄、祝乘风译。渤海湾出版公司1988年10月第1版第1页。

[2]“文史资料研究”主编《京剧谈往录续编》,北京出版社1988年第1版第344页。

[3]艺术研究所编《中国古典戏曲论著集成·一》,中国戏剧出版社1959年第1版。

[4]艺术研究所编《中国古典戏曲论著集成·四》,中国戏剧出版社1959年第1版。

[5]艺术研究所编《中国古典戏曲论著集成·七》,中国戏剧出版社1959年第1版。

[6]即日本传统音乐。

[7]至今已九十岁高龄,著名的日本音乐美学、史学先驱者。所著《日本音乐的性格》一书是日本目前研究日本音乐美学唯一的著作。《日本音乐的历史》一书学术价值极高。对日本传统音乐有广泛的研究。

[8]吉川英史主编《邦乐鉴赏手册》,创元社昭和51年。

[9]田边尚雄著《日本音乐史》,东京雄山阁版昭和7年第二章。

[10]日本作曲家三木稔语。

[11]《歌舞伎音乐》(东洋音乐选书)【日】东洋音乐学会音乐之友社昭和55年第15至16页。三味线(日本传统乐器,类似我国的三弦。同时也是一个乐种。)伴奏的声乐种类十分广泛。净琉璃音乐的“唱”和“说唱”性都很强。

[12]义太夫调中的一种曲调。

[13]台词的字句结构为前七音节,后五音节。

[14]歌舞伎舞台正面靠后的一个二层长台。供担任音乐演奏(唱)者设置。

[15]歌舞伎舞台左侧用帘遮挡起来,用于锣鼓乐队伴奏的地方。也称“下座音乐”。

[16]这里所言的“唱腔”,指为歌舞伎伴奏的各个音乐种类和流派,如“长呗”、“清元”、“常盘津”等。

[17]观众看得见的歌舞伎伴奏(唱)者的位置。不同音乐流派有不同的台高规定,如清元一尺四寸,常盘津二尺一寸,竹本义太夫二尺八寸等。

[18]上演“九本歌舞伎”时,在舞台右侧所设置的,高出台面的小平台,主要供义太夫音乐伴唱(奏)者使用。

[19]日本众多说唱和戏曲音乐的总称,类似于我国的评弹。最初出现于十五世纪。十七世纪,用三味线替代了琵琶。与木偶戏艺术结合,发展成为“人形净琉璃”,也被称为“文乐”。对歌舞伎的发展有直接影响。属歌舞伎伴奏音乐之一。同时也是随歌舞伎艺术的发展而逐步成熟起来的。

[20]从歌舞伎的剧本形成来看,歌舞伎大体可分为“九本歌舞伎”和“纯歌舞伎”两类,“九本歌舞伎”也叫“净琉璃歌舞伎”,这类歌舞伎的剧目大多从“人形净琉璃”(木偶戏)移植而来。“九本”既照搬之意。“九本歌舞伎”在目前上演的歌舞伎剧目中约占三分之二左右。其中最为脍炙人口的剧目有可称之为日本戏剧高峰之作的:《假名手本忠臣藏》、《菅原传授手习鉴》、《义经千本樱》等。

[21]剧本是专门为歌舞伎而写的。包括初期的歌舞伎台本,近世根据歌舞伎的艺术特征创造的“活人物”以及明治时代的新歌舞伎。

[22]歌舞伎伴奏音乐之一。是十七世纪随伴奏歌舞伎舞蹈发展起来的一种音乐形式。初期的长呗音乐曲调风格大多模仿能音

乐。作者大多为剧本作者。由于在歌舞伎的音乐伴奏中,常与净琉璃交叉运用。所以,其音乐也逐渐具有了说唱叙咏般的音乐性格,长呗由歌唱者与三味线奏者组成。

[23] 歌舞伎演出剧目分类之一。与“荒事”(武侠戏)、“和事”(言情戏)、“怨灵事”等相对而言的剧目。偏重舞蹈与舞蹈剧。一般限由长呗音乐伴奏。如果采用清元、常盘津等净琉璃伴奏又叫“净琉璃所作事”。

[24] 歌舞伎伴奏音乐之一。属净琉璃流派之一。由初世竹义太夫(1651—1714年)创立。表演形式由太夫(说唱者)一人讲述故事或剧情、操三味线一人的伴奏者组成。

[25] 歌舞伎伴奏音乐之一。属净琉璃丰后节派生而出的一个流派。创始者是京都的常盘津文字太夫(1709—1781年)。表演形式与义太夫的唱者和三味线伴奏者均一人相比,常盘津由太夫三人,三味线伴奏者两人组成。

[26] 歌舞伎伴奏音乐之一。丰后节派生流派。由清元延寿太夫(1777—1825年)创立。属歌唱性较强的曲种。喜欢在高音区使用假声。其三味线,形体小、音量也小。表演形式由太夫三人,三味线伴奏者两人组成。

[27] 以打击乐器为主的伴奏音乐,在“黑御帘”中演奏。

[28] 即狭义的“噪子音乐”,主要指在“黑御帘”中演奏的打击、锣鼓音乐。如象我国的京剧音乐伴奏一样,几乎乐队全在幕后。

[29] 1779~1855年,初世杵屋正次郎的门第,精通演奏和作曲,为“长呗”音乐的振兴,做出过很大贡献,特别在与七世市川团十郎结为知交后,创作了许多的剧场长呗音乐。名作有《晒女》、《猿舞》、《月之卷》、《劝进帐》。另外,创作用于演奏会的长呗音乐作品中,也有许多名作,如《老松》、《吾妻八景》、《猿狮子》、《松之绿》等。

[30] 冯光钰著《传统与现代音乐论集》,华侨出版社1993年第1版。

[31] 《马克思恩格斯选集》第一卷“路易·波拿巴的雾月十八日”一文第603页。人民出版社1972年1月版。

[32] 在日本国内,也有人把歌舞伎的历史,首先分为“古典歌舞伎”和“近代歌舞伎”两个时期。然后,再把前一时期又分为:从女歌舞伎至野郎歌舞伎的发生期、元禄歌舞伎的发达期、宝历歌舞伎的完成期和幕末歌舞伎的烂熟期等四个阶段;把后一近代歌舞伎分为明治、大正、昭和等三个阶段。

[33] 日本现代作曲家(1929.6.29—)。从小就深受民族音乐熏陶。1953年与外山雄三、林光组成“山羊会”,确立以日本民间音乐为基础的创作方向。1958年其代表作《合唱作品第一首》获每日音乐奖和艺术节奖励奖。次年《小提琴协奏曲》获每日文化奖。管弦乐《两幅绘画》(1965)、《第二钢琴协奏曲》(1970)分别获第十四、十九届尾高奖和艺术节优秀奖。

[34] 日本现代作曲家(1930.3.16—)。创作上力图探索出一条借鉴西洋传统技法创作新邦乐的道路。由他参加创建的“日本音乐集团”于1964年演出了新邦乐,受到国内外的一致好评。他的作品由该集团录成唱片后于1970年获艺术节大奖。1976年又获歌剧奖。1979年歌剧《仇人》在伦敦首演,获得好评。主要作品还有《破曲》(箏与交响乐队协奏曲)、《古代舞曲的仿作》(带女声独唱的民族管弦乐曲、被评为1972年柏林音乐节优秀作品)、歌剧《春琴抄》以及许多民族器乐独奏曲等。

[35] 日本现代作曲家(1933.2.4—)。创作上热心追随美国先锋派作曲家凯奇,以写作偶然音乐为方向。1961年留美回国后,在第四次现代音乐节上,介绍凯奇风格音乐(包括他自己的作品),给日本作曲界以很大的冲击与影响。后加入日本二十世纪音乐研究所。他的创

作体裁广泛,有交响曲、室内乐、舞台配乐、电子音乐等各方面作品。主要作品有:《钢琴音乐2—7》(1959—1961)、《札幌》(1962)、《长冈》(1964)及《有生命的电子音乐》、《场景音乐》等。

[36] 【美】赖肖尔著《日本人》孟胜德、刘文涛译。上海译文出版社1980年10月第1版第462页。

[37] 【日】星加编著《日本音乐的历史与鉴赏》音乐之友社昭和60年3月第15页。

[38] 【日】矶部佑子《日本江戸时代对中国戏曲的接受与扩展》(中华戏曲·九·山西人民出版社·1990)

[39] 【日】户板康二著《歌舞伎鉴赏入门》,创元社昭和41年出版第11页。

[40] 郑传寅著《中国戏曲文化概论》,武汉大学出版社1993年8月第1版第190~321页。

[41] 程式美,本是京剧艺术的一大特征。但是,也正是桎梏其发展的紧箍咒。

参考书目

1. 张庚、郭汉城著《中国戏曲通论》中国戏剧出版社,1992年4月
2. 吴毓华著《古代戏曲美学史》文化艺术出版社,1994年8月
3. 张贻生《中国戏曲艺术》百花文艺出版社,1982年6月
4. 张庚著《戏剧艺术引论》文化艺术出版社,1989年5月
5. 张庚著《戏曲艺术论》中国戏剧出版社,1980年4月
6. 王国维著《宋元戏曲史》,杨杨校订。华东师大出版社1995年12月
7. 武俊达《京剧唱腔研究》人民音乐出版社,1995年1月
8. 刘琦著《京剧艺术论》百花文艺出版社,1993年9月
9. 李庆森编著《京剧音乐欣赏漫谈》人民音乐出版社,1994年
10. 余从《戏曲声乐剧种研究》人民音乐出版社,1994年4月
11. 刘吉典《京剧音乐概论》人民音乐出版社,1993年
12. 余从、周育德、金水著《中国戏曲史略》人民音乐出版社,1993年
13. 苏移《京剧二百年概观》北京燕山出版社,1990年8月
14. 梅兰芳著《梅兰芳文集》中国戏剧出版社,1983年8月
15. 叶长海著《中国戏曲学史稿》,上海文艺出版社1986年
16. 《京剧传统唱腔选集》人民音乐出版社,1980年
17. 《京剧唱腔曲谱集成》上海文艺出版社,1992年
18. 【日】吉川英史《邦乐鉴赏入门》创元社,昭和51年
19. 【日】小寺融吉《日本的舞蹈》创元社,昭和17年
20. 【日】田边尚雄《三味线音乐史》,柏书房昭和50年
21. 【日】河原崎长十郎《歌舞伎入门》,高文堂出版社昭和55年
22. 【日】演剧博物馆编《艺能词典》,东京堂出版社昭和52年
23. 【日】堀越善太郎《能·歌舞伎入门》,东海大学出版会昭和50年
24. 【日】东洋音乐学会《歌舞伎音乐》(东洋音乐选书),音乐之友社昭和55年
25. 【日】传统艺术会编《歌舞伎·文乐》,河出书房昭和30年
26. 【日】滨村米藏等著《歌舞伎·能·文乐新解》,平凡社1954年1月
27. 【日】户板康二《歌舞伎鉴赏入门》,创元社昭和41年

作者简介 徐元勇,博士,现任教于南京师范大学音乐学院。