

歌舞伎之美(一)

蔡惠真

前言

歌舞伎和雅樂、能、文樂並稱為最具有代表性的日本傳統舞台藝術。其中，歌舞伎與能都是舞台上表演戲劇的形式表現，但是二者可以說是相當兩極化。能和水墨畫、茶室茶道、石庭枯山水等等，常常被當作代表日本文化之美來介紹給外國人認識，其實，這種蘊藏著暗示性、象徵性的美意識，只能說是日本文化的一部份而已；在日本美意識的範疇中，還有另一種極端，那就是「歌舞伎之美」。從舞台演出的方式來比較，「能」是戴著「能面」（面具）演出的戲劇，能面傳達給觀眾的是一種象徵性、暗示性的感情流露；而歌舞伎則是以演員的臉

部，實實在在的表情，將感情直接傳達給觀眾。例如哭泣的場面，能是以能面朝下，手掌接近能面來象徵掩面而泣的樣態；而歌舞伎的演員則是以袖遮臉，縮著身子，整個人跪倒在地板上，隨著抽搐抖動的身體節奏放聲大哭。因此，能所代表的日本美意識，是屬於中世的領導階層—高級武家的人生觀與貴族典雅的氣質的結晶；而歌舞伎所代表的則是具體的、寫實的，結合浮世繪與遊廓文化所蘊育出來的庶民生活的寫照。換句話說，是周遭所常見到的糾纏不清的義理人情、金錢、愛恨、罪惡、慾望、風流瀟灑、血腥暴力等大眾文化的象徵。

近代日本天才畫家岸田劉生曾將這種由庶民文化中蘊育出來的歌

舞伎之美的本質稱之為「卑近美」。

從演出、演技、舞台美術、劇本、音樂等所有戲劇構成的相關要素詳加分析，歌舞伎盡其所能吸收各種藝能的特質，再經過本身的消化吸收綜合諸過程，而融合成內容繁雜的戲劇。從一六〇三年（慶長八年）出雲的阿國掀起了歌舞伎的風潮之後，由「上方」（明治維新以前，皇居之地的京都及周邊的畿內地方）傳至「江戸」（東京），其發展過程中吸收了「能」、「狂言」、「人形淨瑠璃」（日本傳統偶戲—文樂）等藝能的要素，而壯大成為今日我們所看到的複雜多樣的呈現方式。近代日本文學家坪內逍遙將歌舞伎比喻作希臘神話中的一種「獅頭羊身龍尾」的怪獸。



▲舞的樣式



▲踊的樣式

近年來，從無數次的出國公演活動中，綜合了各國觀眾的反應，對於歌舞伎有一項重要的評價，就是突破民族文化的狹隘觀念，從國際視野的角度重新審視歌舞伎的特質，它不但是日本傳統的藝能，具有民族、民俗的特殊性之外，同時也具有世界人類文化的共通性與普遍性。

故玉川大學名譽教授，同時也是歌舞伎名優的坂東三津五郎針對歌舞伎的欣賞與演出，簡單扼要地作了以下的論述：「歌舞伎的趣味性，就是它那虛構的劇情所衍生出來的趣味性。有很多年青人以為歌舞伎是一門高超得不得了的艺术，可說是不正確的想法。其實，歌舞伎只不過是演員們以真情的淚水、滿身的汗水去扮演著虛假的情節的趣味性而已。我本身也不例外，每天盡是在舞台上的虛假情境中哭笑過日，在舞台上的虛假是被允許的，不論是演員或是觀眾，都能夠盡興地在這個被允許，被接受的虛

假世界中自由自在地遨遊，這不就是歌舞伎的迷人之處嗎？自己哭了，觀眾也跟著一起哭的這種共鳴所帶給雙方的興奮，真是很難用言語來形容的。以前，佛教在傳佈教義時，有一種「節談說教」的方式，說教師盡是說些想像的、虛構的故事，但是，情節感人、言詞生動，所以信者往往會跟著故事情節的起伏而興奮、而傷心。在今日，已經很不容易再看到這種節談說教的場面了，實在是非常可惜。現今，佛教的佈教，差不多都走佛學研究的路線，所以，也很少出現以往各宗各派名僧輩出的盛況，自然而然地，與庶民之間的關係也漸趨冷淡，只是學僧的人數不斷增加而已，這種現象，實在值得重新檢討。」

因為歌舞伎的起源和「念佛踊」（在鎌倉時代，名僧時宗的門徒遍歷各地，念佛勸進時常以念佛踊作為傳教方式，由主持者帶著民眾邊唱邊跳，後來廣為流行，常在中元節或佛事時舉辦，成為民眾看熱鬧

或隨興參與的一種活動，使原本是一種宗教的祭典，卻逐漸變成有娛樂化的傾向）有直接的關係，不論是劇情構成或台詞都採用不少佛教思想與佛教用語，京都大學圖書館所藏的京大本「國女歌舞伎繪詞」，從中可窺知當時阿國的藝態與歌舞伎踊的演出方式。其中有關歌詞部份，即有如下記述：

光明遍照 十方世界 念佛眾生 攝取不捨

南無阿彌陀佛 南無阿彌陀佛

南無阿彌陀佛 南無阿彌陀佛

（人生無常，花錢有何用）

（多花心思禮佛）

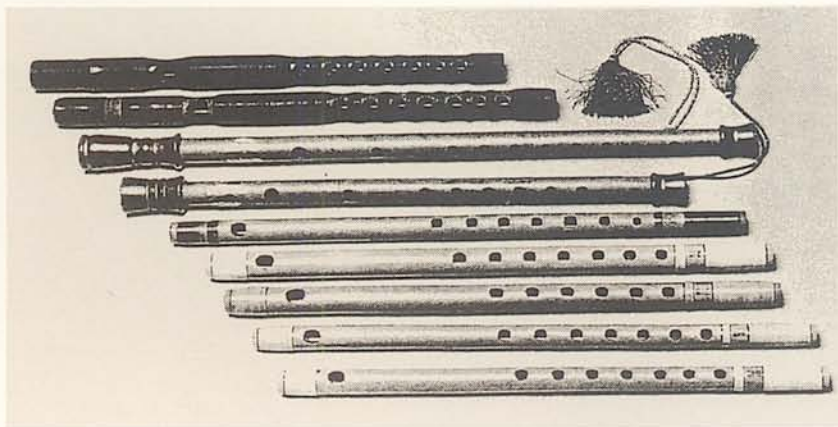
南無阿彌陀佛 南無阿彌陀佛

因此，別號「是真」的板東三津五郎教授的感想文中，也提及不少佛教今昔。更重要的是，文中簡單扼要地指出了藝能的本質乃建立在能夠達成台上、台下渾然一體的境界，透過這種精神的融合，使演員與觀眾都能共享超越時空的共鳴所帶來的喜悅。

歌舞伎構造的形成

歌舞伎和人形淨瑠璃（文樂）同樣是在江戶時期的三都（東京、京都、大阪）庶民階層社會中生根，經過江戶時代約二百五十年的不斷成長，而形成的日本藝能遺產。歌舞伎本身並非根據一個統一的理論基礎創造發展出來的，而是隨著都市庶民生活型態的變遷而衍生出各種複雜的樣式，經過不斷地吸收累積的過程而逐漸擴展至今。

歌舞伎的基本構造的完整形成階段是在元祿期（一六八八～一七



▲由上至下依序為能管、龍笛、沖繩的橫笛、篠笛等樂器

○四)，現代有關歌舞伎史研究的第一步，往往也從元祿期著手。但是若以元祿歌舞伎的構造，來解釋整體的歌舞伎卻顯得不夠充分。畢竟，元祿期舞伎的形成並非一朝一夕之事。它的構造本質必須追溯到天正・慶長（一五七三～一六一五）的成立期，兩者相距約有一世紀之久，隨著歷史環境與民眾生活型態的變遷，歷經淘汰、更新的過程而逐漸趨向穩定的樣式。

第一期：成立的基盤與背景

■ 1. ややん踊—歌舞伎成立的始源

在藝能上出現「かぶき」這種名稱的時候，所指的是一種以女性為主的民俗舞蹈的藝能；也就是「歌舞伎踊」。從「歌舞伎踊」到正式出現「歌舞伎」名稱之間的演變過程，實際上包含以下諸多複雜的因素。

歌舞伎成立的始源，是一種稱為「ややん踊」的少女小歌舞藝能，約在天正九年（一五八一）前後，京都、奈良近郊有ややん踊藝能者的養成訓練。天正十年有加賀國出身的八至十一歲的藝者在奈良春日神社的若宮拜殿以法樂之名演出ややん踊的文獻記錄。「ややん踊」是幼兒或年輕女孩的稱謂，其演出的內容包括「念佛踊」及展現各地方風土民情的「小原木踊」、「飛驒踊」等等，由幾首小歌和一些簡單的對白加上獨唱或合唱、邊唱邊舞的方式所構成的，也是日本藝能史上第一個被公認為舞台藝術的「踊」（民俗舞蹈）。

「ややん踊」是屬於當時不論都市或鄉村都非常流行的「風流踊」的一種。這種「風流踊」原本是在室町時代的柱地藏或是祇園會之類的寺社的祭典活動中的宗教色彩極濃厚的化妝行列，後來宗教的色彩逐漸淡薄而趨向娛樂化，到最後演變成像「盆踊」之類的民眾的團體舞蹈。因此，「ややん踊」也同樣擁有相當多的觀眾群，而逐漸朝向舞台藝能方向發展。

由ややん踊發展出來的歌舞伎的基本精神，也就含有濃厚的農村共同體的色彩，尤其是保有參與地方性廟會祭典活動的要素。後來，隨著都市化的發展，這種參與村裡的廟會、祭典活動的要素也跟著產生複雜而多元的變化，「宮地芝居」就是其中之一。

ややん踊這種藝能從中世末期到近世初期，可以說是它的蛻變期，也是歌舞伎的形成期。它從農村走進都市，為迎合都市社會現象的變遷，例如：商品生產技術的進步帶來了經濟的繁榮與財富。民眾有了財富，就想要有新的娛樂刺激。這種需求，促使ややん踊的質變，而蘊釀著另一種新藝能的萌芽。慶長八年，德川家康入江戶建立新的幕府之後，在整備期間，政治的彈壓多指向中、上階層，對於庶民階層則顯得相當寬容。這時，ややん踊的藝者，正好抓住機會，為了迎合大眾的喜好，就將當時茶屋嬉遊的庶民娛樂結合女扮男裝的歌舞，發展出一種新的表演方式，並呈現這種嶄新的歌舞團隊。因為得到壓倒性的讚賞，使得很多團都

紛紛跟進模仿。除了ややん踊的藝者之外，尚有從女娼樂者、女曲舞者等轉業而來，形成「歌舞伎踊」的盛行。

當「歌舞伎踊」的「踊」消失了，而總稱為「歌舞伎」的時候，已經成為一個獨立的新個體的階段，也就是象徵它的新藝能地位的確立，而走向一種「かぶりた藝能構造」的境界。歌舞伎的字面意思是指表演歌舞的演員，但是，當它走入獨自のややん藝能構造時，其字源則轉變成同音異義的「かぶく」；隱含反對當時因襲及既成秩序的革新精神。

試以當時的歌舞伎演出實況的描述，作為較具體的說明。在觀賞演出時，民眾可以從這種充滿庶民活力的歌舞表演中感染到一股活生生的「能源、力量」。甚至在現場因為時常發生吵架、打架的事件，更帶給群眾莫大的官能刺激，將現場的廟會或慶典的熱鬧氣氛帶入最高潮。

■ 2. 女歌舞伎實態

在當時，這些完全以女性團員為基礎的歌舞伎團，因為職業的關係，往往也容易涉及男女之間的情感問題，就以最早的，也最具代表性的出雲的阿國為例；她的出身至今仍是個謎，根據林辰三郎的「中世文化的基調」一書中指出，阿國很可能是出雲地方的小神社出身的流浪型巫女，她本身及她的團員都是屬於社會底層的賤民階級，除了演出之外，尚兼帶扮演遊女的角色。創始期女歌舞伎團的性質大都屬於此類，她們除了在都市演出之

外，還到近郊的鄉鎮、港灣都市，鑛山都市等地巡迴演出，因而帶動了各地方的鄉土歌舞伎團的興起，從東北到九州，規模幾乎遍及日本全國。又因為她們的遊女風格的影響，各地方的固定遊里（聲色場所）也跟著掀起狂熱的「歌舞伎踊」風潮。

她們穿著異風的服裝、假扮男性，演出與茶屋女嬉鬧的場面，雖然談不上戲劇性，但是反映社會追求享樂的風氣與她們實際生活寫照所呈現出來的歌舞，帶給觀眾官能刺激的成分很濃，從慶長八年出雲的阿國帶起女歌舞伎之風潮經過了二十六年，江戶幕府終於在寬永六年（一六二九）十月，下令禁止江戶、京都、大阪等地的女歌伎、女

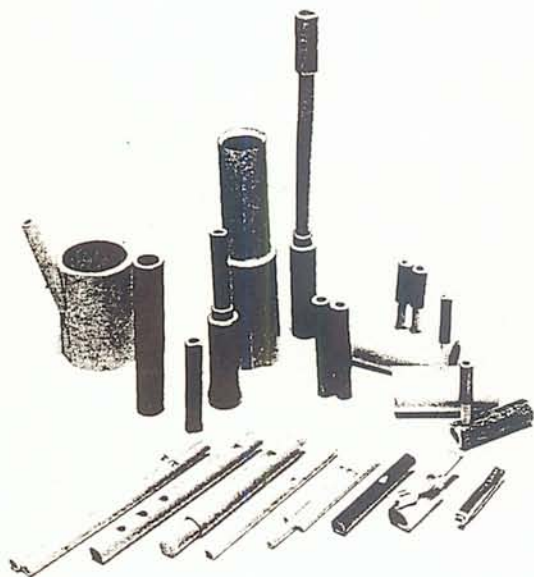
淨瑠璃等所有女性藝能的演出。

■ 3. 若眾歌舞伎

在女歌舞伎成立的慶長初，還流行著一種以稚兒及少年組成的「踊」、「狂言」的演出團體，從慶長八年春開始被稱為「童カベキ」，在女歌舞伎全盛期，尙未有「若眾歌舞伎」的名稱出現，這些團體尙停留在「童男カベキ」、「童，カベキ」的階段。

至於演出的內容，除了和女歌舞伎類似的有煽情成分的歌舞之外，值得注意的是包含相當濃厚的「狂言」色彩。在女歌舞伎被禁演的寬永六年（一六二九）之後，已經邁向穩定發展的若眾歌舞伎團體就取而代之，受到廣大群眾的支

持，正式以「若眾歌舞伎」姿態出現，同時團數也增加不少。其藝態的特徵最引人注意的有二：其一是將女歌舞伎主角的主要演技中的「模倣」與「踊」的要素充分吸收，再由若眾（額前留短髮的美少年）取其主角的地位。其二是「狂言」的影響。因為當時社會全盤性的復古風潮剛起，特別是「小舞」的交流很頻繁；若眾歌舞伎的舞台上，相當盛行從狂言樣式脫化出來的「舞」的藝能，從其中也確立了個人藝的地位。特別是結構素樸的「舞狂言」常常被取用為若眾歌舞伎的表現方式之一。其中，尤其以「猿若」（狂言演員名字）的影響最甚；使當時的歌舞踊逐漸脫離了單純以歌舞表演的一種官能秀，走向「物



▲歌舞伎的各種樂器



▲半鐘

真似狂言盡し」的境界，在結構上，增強許多「模倣」、「科白」、「滑稽」…等戲劇性要素，而形成辛辣諷刺性的喜劇雛型。

到了承應元年（一六五二）六月廿七日，若眾歌舞伎也遭受到和女歌舞伎一樣被禁演的命運。其理由是這種表演的流行敗壞社會風氣；而背後隱藏的真正原因乃是因為若眾歌舞伎的大流行，使很多武士階層被庶民階層的「若眾」所吸引，成天只顧著遊樂，為了若眾，甚至常常發生打架、動武的事件，這種現象不但踰越了封建制度下所強調的身分制度之藩籬，更直接影響到幕府武力的穩固。因此，幕府認為其產生的弊害和女歌舞伎相同，乃斷然加以禁演。

這種為迎合新的時代、新的社會型態中的庶民階層所重視的視覺與聽覺的享樂與解放的需求，而建立在「異風」「異相」、「煽情」、「滑稽」等所謂「感覺主義」的表演基礎上的歌舞伎，雖然一再遭受禁演的命運，卻因為擁有廣大的觀眾群，而得以繼續發展，走向完整的階段。

第二期—形成期的藝態與構造

■ 1. 野郎歌舞伎

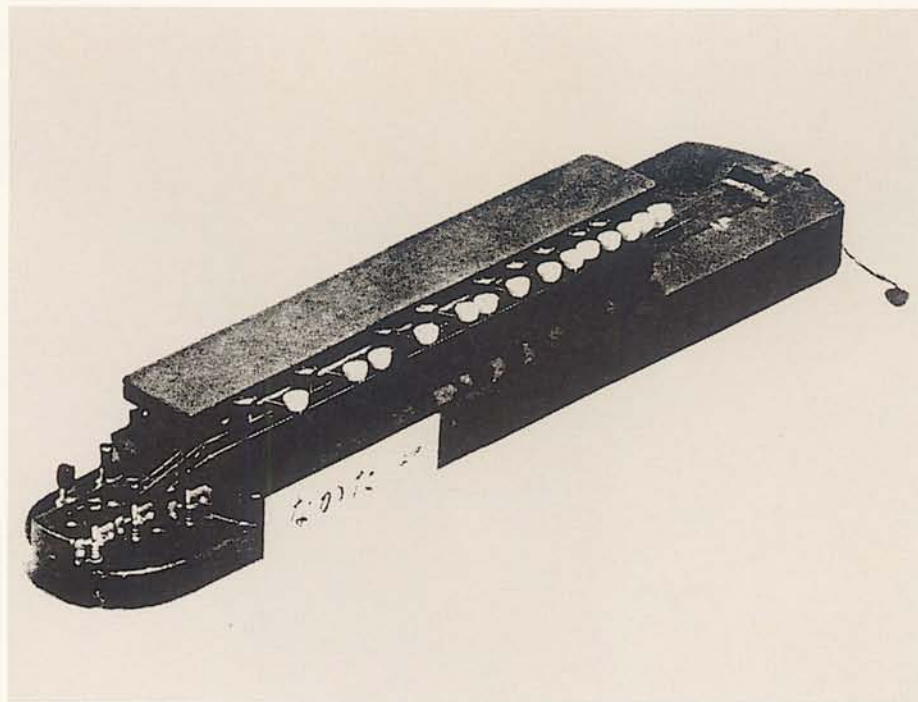
從承應元年若眾歌舞伎遭禁演後，在刪除煽情的演出與「以演出『物真似狂言盡し』為主」的兩個條件下開禁，至元祿前的歌舞伎總稱為「野郎歌舞伎」（仍然全部由男性團員構成，必須剃除象徵若眾的

額前短髮）。

此期所留下的相關史料不少，對於當時歌舞伎藝態的描述也相當具體，對於歌舞伎發展的研究有很大的貢獻。其中以昭和十九年若月保治氏翻刻公開的「松平大和守日記」是非常珍貴的史料之一。

其中，有關若眾歌舞伎的「踊」的部份，摘其要義：雖然歌舞伎「踊」的藝能被包括在「煽情的演出項目中」而遭禁演，但是在民眾的生活中，仍可以看到不少的演出，只是大都被安插在人形淨瑠璃演出的段與段之間，稱為「間狂言」；偶爾也會出現在段的演出中，但是屬於附帶性質的演出而已。

■ 2. 島原狂言



▲大正琴

女歌舞伎、若眾歌舞伎時代所流行的「狂言」演出形式，在此期被野郎歌舞伎大量吸收採用。因此，以歌舞伎所獨有的「模倣」特性為基礎所發展出來的「物質似狂言」作品的創作是此期的一項重大的成就。在演出形式上，主要以「若女方」、「若眾方」、「道化方」（丑角）所構成的野郎歌舞伎獨自的狂言型態中，尤以島原狂言最具代表性。

「島原狂言」名稱的由來，源自寬永十七年（一六四〇）京都六條町的遊女町移往朱雀野集中於一廓，時值島原之亂的次年，此處正如同島原事件發生時，整個島原城被古嶺，使城內與城外被隔成兩個世界似的，在廓內的人，就如同在島原城的人一樣，可以不受外界干擾，為所欲為。因此，朱雀野的遊里就被慣稱為「島原」。「島原狂言」即是以此處遊廓風情為背景，描寫當時的市井風俗兼遊里介紹的寫實劇，亦可看成是女歌舞伎時代「茶屋嬉遊」的延伸。特別是滑稽寫實的演技；充分發揮模倣的特長，不但劇情內容豐富、對白有趣，更帶有濃厚的諷刺色彩。也因為「島原狂言」的內容大都涉及遊女、美少年與客人之間的複雜關係所構成的煽情主題，幕府擔心這類戲劇再度醞釀為破壞社會秩序的惡根源，同時也是駭怕「島原之亂」的餘燼乘此時機再度燃起，所以又下令禁演。

但是禁令歸禁令，事實上，人們還是鑽法律的漏洞，將劇名上的「島原」二字去掉，改成其他名稱，

仍繼續公演。又因為大眾的支持，使歌舞伎得以在元祿期更形蓬勃。

■ 3. 小舞與拍子舞

此期產生了一種新樣式的舞—拍子舞，和小舞並重。小舞的藝脈出自狂言樣式，動作以執扇之手為中心；拍子舞則受到「延年」（由舞樂、田樂、猿樂、風流、雜藝等諸多藝能所構成的最具有戲劇性格的鎌倉期中世藝能之一）白拍子的影響及承繼自「兒曲舞」「女曲舞」的藝脈。所謂「曲舞」是世阿彌（集能樂大成者）取自「猿樂」而完成的一種節奏較輕快，動作以腳踏著拍子跳躍為主的「舞」。

此期的歌舞伎依角色的屬性，已採多種舞的表現，也可以說是將「能」之舞「歌舞伎化」了。

■ 4. 與多種藝能的交流更加頻繁

從若眾歌舞伎時代開始，就已經可以看到這種與多種藝能交流的現象。在當時，像籠拔（從籠中脫出的特技）、宙迫り（空中特技）。曲つづみ（軟骨功）等民間雜藝，常常夾雜在各段之間上演；到了此期，野郎歌舞伎團更吸收了很多民間雜藝的要素；而民間雜藝團也吸收了歌舞伎的要素，形成兩者幾乎到了渾然同化沒有區別的情況。一直到後代的歌舞伎，雖然以寫實的演技為主，仍非常重視這項傳統，對舞台機能的设计特別下工夫，使得像快速換景、飛天、河流、海浪洶湧、火災、地震、旋轉舞台、升降舞台、隱身幻術…等特技畫面從

開演到劇終都一直不斷地呈現在觀眾的眼前。

■ 5. 續き狂言

根據大和日記的記載，「續き狂言」是寬文四年（一六六四）開始出現在江戶與京都兩地。它的特色是運用「引幕」將演出的各段落清楚的區分出來，使此期的歌舞伎走向「多幕劇」發展。再加上富永平兵衛、近松門左衛門等專業戲曲作者地位的確立，使故事的情節、內容更生動，「劇場」的軟體與硬體的結構都逐漸走上專業化的路線。

這段歌舞伎發展的第二期是由承應元祿至享保末年（一七三五）約八十多年間，在江戶由初世市川團十郎所創始的「荒事」（以超人般勇武的豪傑為主的故事）與在上方由坂田藤十郎、芳澤あやめ所創始的「和事」（描述細膩纏綿的戀愛故事）的新演技樣式，使角色的分類漸趨嚴格、多樣化，例如流傳至今的立役（男主角）、敵役、道化方（丑角）、女方（由男性反串的女主角）等……。

坂田藤十郎與芳澤あやめ針對演員的扮裝、演技、姿色…等各項要素的技藝評價著作「役者論語」「役者評判記」…等的出版也是在此期。

寬永元年（一六二四）二月，江戶中橋南地（現在中央區日本橋）猿若（中村）勘三郎首創「猿若座」（後改為中村座）的常設歌舞伎劇場，之後，在京都四條、大阪道頓堀也逐漸形成戲劇區、歌舞伎、人形淨瑠璃的專門劇場陸續設立。當

時，幕府核准設立的歌舞伎劇場江戶有四座、京都三座、大阪四座、合計十一座。此外，在寺社境內配合祭禮行事，年間核准上演的日期以不超過一百日為限，因此，此期的戲劇演出可以說是相當興盛。

第三期：第二次完成期劇作論的確立

■ 丸本歌舞伎—與人形淨瑠璃的頻繁交流

從元文（一七三六～四〇）經寬保、延享、寬延至寶曆（一七五一～六三）年間，可以說是人形淨瑠璃的隆盛期，相對的，隨著元祿歌舞伎名角的相繼凋零，歌舞伎的氣勢也隨之衰退，而不得不將藝能領導者的光彩寶座捧讓給人形淨瑠璃。但是歌舞伎正好藉著這段期間重新整合，從興盛的人形淨瑠璃中吸取更多精華，作全盤性的積極模倣，終於再創出另一片天地。

劇作家近松門左衛門的「國姓爺合戰」以人形淨瑠璃演出，得到劃期性的大成功之後，馬上將這部戲移轉給歌舞伎上演，亦獲佳評，替歌舞伎新開出一條新路，之後陸續又有以此方式成功的許多例子。再則近松初次取材自市井事件的作品「曾根崎心中」問世之後的一連串「心中」（殉情）的作品均在歌舞伎及人形淨瑠璃大受歡迎，但是卻也引起社會上的「心中」事件頻起，幕府終於在享保七年（一七二二）年禁止歌舞伎及人形淨瑠璃的「心中物」演出。其他像竹田出雲、並木千柳、三好松洛三位劇作家合作的「菅原傳授手習鑑」（一七

四六）、「義經千本櫻」（一七四七）、「假名手本忠臣藏」（一七四八）等作品經由人形淨瑠璃的竹木座上演成功之後，立即將之歌舞伎化，也相繼大放光彩。從這種形式的交流過程中，歌舞伎吸取了人形淨瑠璃燦爛華美的場面構成，透過戲偶的動作表現出來的細膩演技，以義太夫節的曲子為基調的音樂劇樣式等各項特長，而重新塑造出「丸本歌舞伎」的新風格，將義太夫狂言寫實化。從此，義太夫的音曲成為歌舞伎技術的基礎，至今不移。此種義太夫歌舞伎的演技修練，也是今日歌舞伎演員的基本條件。今日歌舞伎能夠上演的劇碼大部份均屬於此系統。

上方的劇作家並木五瓶在寬政六年（一七九四）與三世澤村宗十郎一起下江戶，也將上方劇作的特色：合理的故事大綱、結構及寫實的科白一起帶到江戶，對兩地劇作的交流形成重要影響。

寶曆期，上方的狂言作者並木正三構思了許多佈景、道具、技術的新方法，為歌舞伎的寫實場景及故事情節的具體化的演技創造，添加許多生命力。

隨著江戶淨瑠璃所流行的長唄、常磐津、清元、富本節（均為配合地方民俗舞蹈的謠曲），歌舞伎也以此為基礎，推出了「相生獅子」、「京鹿子娘道成寺」、「關の扉」等，以古風戲劇舞蹈為其特色的劇，因正值天明期，故稱之為「天明ふり」。十八世紀後半經安永、天明、寬政期，人形淨瑠璃逐漸從高峰階段走下坡，相對的，歌舞伎趁

此時機再度復活，在戲曲創作、演出、舞台機構的整備上均有顯著的進展，而寫下了歌舞伎的第二完成期「天明歌舞伎」的盛況。

此期尤其值得一提的是狂言作者二世並木正三在享和元年（一八〇一）所推出的有關戲劇創作法的書「戲財錄」，以所謂「筋（大綱）為骨，仕組（架構）為肉、科白為皮，骨、肉、皮三者得以相輔相成、關係圓順，乃名作創立之條件」配合「世界為縱綱、趣向為橫綱」的「五花十葉の傳」的組合圖為重點，說明其劇作理論。

第四期：大成、爛熟、頹廢期

從文化、文政（一八〇四～二九）至天保（一八三〇～四三）一連串的政治改革，雖然幕府一再以苛酷的高壓政策彈壓，社會型態卻相反地更加奢華，不論上、下階層都極力傾向於追求瞬間的享樂，到處瀰漫著頹廢風氣。這種社會風氣也帶動多元化藝能的興盛，例如：川柳、狂歌、洒落本、黃表紙、浮世繪、繪曆、茶、花、香、義太夫、各種謠曲、琴、三味線、舞踊……。不僅富有的市民喜歡投入，連中、低層的民眾也被襲捲而造成都市喜好遊藝文化的人口大幅增加，甚至連鄉村的民眾也受到影響。這種現象也促成此期歌舞伎觀眾層的質變。到了天保改革，江戶三座被強制遷移至猿若町之後到明治五年這段幕末的三十年間，歌舞伎幾乎是載浮載沈地渡過了江戶戲劇的最終期，不過也是另一段嶄新的歷史——猿若町時代到來的蘊釀期。



■ 1. 市井的寫實劇

幕府的藝能政策，因為受到寬政改革的影響，對於歌舞伎的演出亦有諸多限制：例如對舞台服裝的要求，以樸實無華和日常衣著相同為原則，對演員的酬勞也規定最高以五百兩為限。在這種外在型態受到諸多束縛的時期，演員們反倒努力朝演技、表現樣式、技巧工夫上挖空心思、切磋琢磨，因而能突破現況，創出一種機智、熟練、身手敏捷的寫實演技新風格。正好迎合之後的社會型態的極端變化，藝文、藝能的多元化流行之需求，紮實的工夫也自然而然廣獲好評。

■ 2. 生世話之完成

為迎合不同時代大眾對藝能需求的差異性，本期劇作家四世鶴屋南北（一七五五～一八二九）將前期的名劇作家並木五瓶所擅長的寫實手法運用得更徹底，並以「絢交ぜ」的構成法（將二個以上性質迥異的故事內容攪和在一起或是將歷史故事與現實生活混雜在一起而成的作品）獨自創出所謂「生世話」這種由多樣佈景場面所構成的歌舞伎新樣式。例如享和四年（一八〇四）元月，由初世尾上松助主演的「天竺德兵衛韓嘶」劇中，演員在水裡面快速變裝，以另一種角色出現的特技，以及運用許多新穎的舞台機關的搭配，讓演員表演出各種驚人演技，看得觀眾直呼過癮而創下兩個半月連續公演的佳績。此外，包括「世響音羽櫻」「時桔梗出世請狀」「阿國御前化粧鏡」等作品在內；南北一生共留下一百二十多

▲市井的寫實劇「生世話」

部劇作。

南北作品中的主人翁，幾乎全是在社會最底層生活的人，像浪人、乞食、流浪藝人、遊女、墓場工、亡靈……這些社會上的無名小卒們為了追求金錢、情愛，往往不顧禮教的束縛，自由奔放地去追求瞬間的享樂。這些情況在南北的筆下總是非常生動而具體地被勾畫出來；再透過戲劇的手法，就活生生地出現在觀眾的眼前了。這也是此期歌舞伎新塑造出來的「色惡」「惡婆」等角色。

在文政八年七月，由中村座上演的「東海道四谷怪談」一劇，可以說是將他作品的特色熔於一爐的代表作，劇中許多非情、殘酷、怪奇、滑稽、情愛、打架、廝殺等場面交相出現，讓觀眾的感官刺激、情緒起伏達到極至。尤其舞台機能與技術的設計能夠充分表現出多元化、多樣化的效果，例如快速旋轉舞台、升降秘道、秘穴、突然消失的佛壇、門板、活老鼠、從暗處突然伸出來的怪手等，所交織出來的虛構的戲劇世界，看得觀眾目不暇給、如醉如癡。

■ 3. 變化舞蹈的盛行

從元祿以來，歌舞伎的舞蹈演出一直都專屬於「女方」（若眾歌舞伎被禁之後，女性從此無法踏上歌舞伎的舞台，因此劇中女性角色皆由男性扮演，稱之為女方），到了寶曆前後，不論在上方或在江戶，都打破了這種限制，「立役」（男主角）也能表演舞蹈。

在表演方式上，更是快速朝向

多樣化發展，例如在文化五年十一月，由三世坂東三津五郎所主演的「倭假名色七文字」一劇中的舞蹈就有官女、猿わゆ、田舍娘、卒都婆小町、源太、桃太郎、三番叟七種變化。天保二年三月，由四世中村歌右衛門主演的「六歌仙容彩」劇中由立役擔任演出的舞蹈有僧正遍照、在原業平、文屋康秀、喜撰法師、大伴黑主、小野小町六種變化。其他尚有九種、十二種之多，此種現象也維持至幕末。在舞台上，演員依角色的不同快速換裝，並配合主題作適當的詮釋。這種身兼多重角色的演出也象徵名演員的資格與才華。

■ 4. 天保改革與三座遷移

天保十二年（一八四一）十一代將軍德川家齊歿，大飢荒更遍及全國，隨著社會的動蕩不安，反抗幕府的事件就層出不窮，幕府旋即再度施行改革政策。江戶的文化界戲劇界也難逃厄運降臨，特別是歌舞伎界，更是一連遭受嚴重的打擊。

戲路廣泛的七世市川團十郎（一七九一～一八五九）從文化、文政期以來，在「荒事」「實事」（以沈著冷靜、老實正直、獨具判斷力的男主角為中心的故事）「和事」「色惡」的精彩卓絕的演技，無人可以超越其前，是幕府歌舞伎的靈魂人物。其名後由長男承襲，自己則恢復前名海老藏（五世），並將本身擅長的「荒事」中的諸角色整理成「歌舞伎十八番」公諸於世；更大膽採用「能」樣式，推出「勸進帳」一

劇，確立「松羽目物」的歌舞伎新樣式。很不幸的，在天保十三年六月正演出「景清」一劇時，被幕府以違背樸實節約的改革趣旨，觸犯奢侈之罪名，遭逮捕處流放之刑。這個事件等於是對整個歌舞伎界宣判演戲有罪一樣。在上方，亦有二世富十郎的流放事件發生。

天保十二年十月七日，江戶三座中的中村、市村兩座相繼發生火災，周邊設施也燒得蕩然無存，幕府不允其重建，同時命令三座遷移至淺草今戶聖天町（後改稱猿若町），後來，其他劇團也相繼遷移至此地，重新開演。

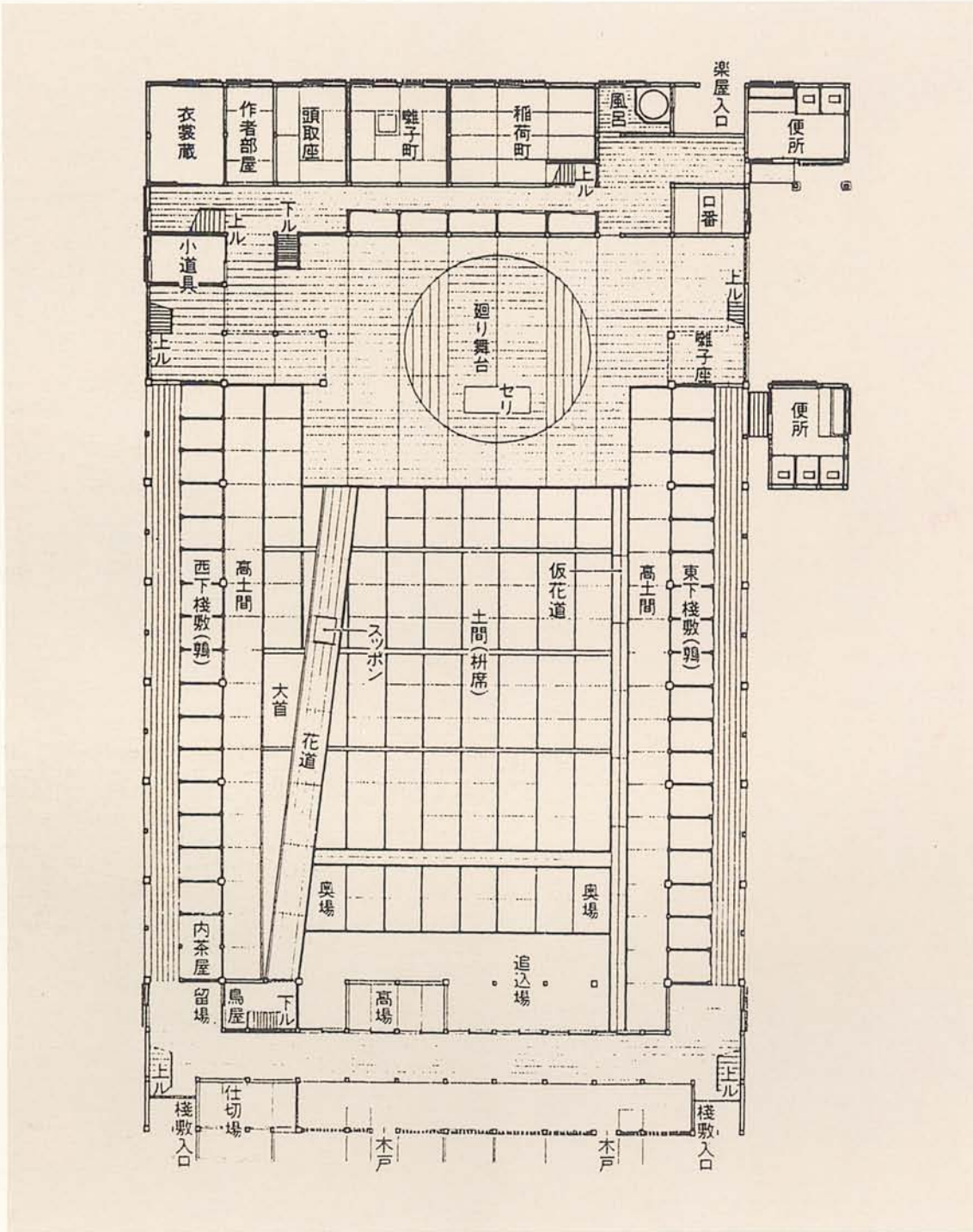
「宮地芝居」在天保改革中的遭遇最是苛酷，這種在寺社境內配合祭典演出的戲劇，並未經過官方正式的核准手續，年間的演出有不得超過百日的限制，在文化、文政期，其興盛的氣勢直逼三座，此時卻落得全面禁演的下場。

第五期：傳統與變容

■ 1. 猿若町時代的歌舞伎

自江戶三座被強制遷移至淺草猿若町以來，天災人禍造成社會動蕩不安；幕府遭受內憂外患，政局搖擺不定。猿若町的三座也很不幸地遭遇了數次的火災。這些幕末的社會現象，也充分反映在戲劇、說書等庶民的娛樂中。當時所流行的題材多以盜賊、俠義英雄、無理強求的小流氓、違反常倫的愛情等足以迎合大眾追求瞬間享樂心態的故事為主。

在這段也是江戶戲劇最終期的歌舞伎界，有兩位名作者三世瀨川



▲歌舞伎劇場構造平面圖

如臯（一八〇六～八一）及二世河竹新七（之後的默阿彌）（一六一六～九三）。

如臯的作品「與話情浮名橫櫛」、「田舍源氏」、「東山櫻莊子」…等，幾乎是幕末世相的翻版。其所提攜的演員四世小團次、八世團十郎、四世菊五郎在各劇中均能夠將各人的演技特長充分發揮，雙方同獲佳評。

二世河竹新七與四世小團次的初次合作是在安政元年（一八五四）的河崎座演出「都鳥廓白浪」。在此劇中，河竹在登場人物的動作、感情的表達上，以特殊的表現方式，插入節奏輕快的淨瑠璃音樂「竹本」而獲殊評。之後，兩人合作的代表劇有「三人古三廓初買」、「船打迫橋間白浪」等多部作品，都以悅耳的竹本、清元配樂、結合響亮快節奏的七五調台詞，構成其個人風格。其中尤以十三世市村羽左衛門主演的「青砥稿花紅彩畫」（通稱「弁天小僧」「白浪五人男」）是新七一連串白浪物（盜賊）作品中，被譽為充分將音樂美、繪畫美與頹廢的煽情的效果流暢地表現出來的傑作。

■ 2. 明治維新與歌舞伎界的變容

打倒幕藩體制，走上近代國家之途，並將發展基礎建立在資本主義路線的明治維新，挾著歐美文化的洶湧怒濤，在政治、經濟、社會、文化、教育、藝能…各分野均積極實施改革政策，在文明開化與歐化主義疾呼之下，歌舞伎界根本無法

躲過這股狂風的橫掃。

明治五年二月，三座的座元（負責人）與作者被東京府廳傳喚，同時頒下「御諭」；同年四月，各區區公所再度重申政府對歌舞伎界的現階段政策：「用心創作出能經得起給貴人或外國的達官顯要觀賞的高水準作品，並且要合乎勸善懲惡的精神，不可將人名與史實歪曲偏離。作者、演員均須接受教育部的指揮與監督，劇本也必須先通過檢查，獲得許可方可上演。」同年九月，撤消三座前幕府官方的核可資格，演出的收益一律依課稅徵收。另外，欲建設新劇場者，可提出申請。

十二世守田勘彌（一八四六～九七）洞察時勢，最早提出申請獲准，在明治五年十月於新富町創立有椅子座位的「守田座」。同時，陸續有都心的新劇場、歌舞伎的小道具業、人形淨瑠璃「文樂座」的創立。

■ 3. 散切狂言與「活歷劇」的登場

明治四年八月，政府實施「斷髮廢刀令」，獎勵民眾將「丁髷」（男性的傳統束髮）剪短，迎合新時代的風潮。隨著新時尚的傳來，民眾的服裝、打扮也產生很大的變化。這時，理著流行的短髮的人物登場的作品就稱為「散切狂言」（理短髮的髮型稱為散切頭），以明治五年十一月在京都上演的「其粉色陶器交易」為始，此劇是「西國立志篇」的翻版，由佐橋富三郎所作。此外，河竹默阿彌也推出以「東京日新聞」

為首的二十四篇「散切狂言」，雖然在新奇內容的追求上異於其以往作品，但是構成上仍延用七五調的名詞與「竹本」等幕末期「生世話」的劇作法。因此，到了明治二十年代，隨著新派劇的盛行而逐漸衰退。

「活歷劇」創始於九世市團十郎所主張的忠於史實的考證，演出時對舞台佈景、道具、演員的裝扮、台詞均嚴格要求，因此，又稱為「史實第一主義的作品」。配合明治政府的歌舞伎改良政策所產生的這些明治版的歷史劇，在明治十六年一月，更獲得由學者、畫家、歷史學家所組成的「求古會」的大力協助推行。可惜至今仍被上演的活歷劇大概只剩下河竹默阿彌的「北條九代名家功」、福地櫻痴的「春日局」「大森彥七」等少數幾部了。畢竟，如此注重史實考證的戲劇，相對的必欠缺普遍性而無法獲得大眾的支持。

■ 4. 新富座的落成與開幕

成功打入都心地新富町的守田座在明治八年一月改組成「株式會社新富座」，可是不幸卻遭祝融。再建的工程各項設備均邁入嶄新的時代潮流新劇場風格。明治十一年六月七、八兩日，新富座舉行盛大的落成典禮，不但政府高官、外國使臣都出席參加這場盛會，連陸、海軍的軍樂隊都出動演奏。在樂聲中，勘彌、團十郎、菊五郎、默阿彌等名演員、名作者均著燕尾服、立役著禮服、女方著羽織袴、戴紫帽參列。從此歌舞伎座從原本一直



◀ 歌舞伎的演出場景

被看成是藏污納垢的罪惡場所「芝居小屋」，搖身一變成為上流顯貴的社交場所、觀光場所。

開場紀念公演推出默阿彌的作品「松榮千代田神德」八幕十八場的改良劇。之後，常常在此舉辦外國貴賓的觀劇會、外國戲劇的上演、夜間的交際會……。新富座的改建，可以說是促進政府與歌舞伎界的關係更深厚的契機，而其中心人物是十二世勘彌與九世團十郎。

■ 5. 戲劇改良與天覽劇

隨著政府歐化政策的大力推行，明治十一年四月二十八日，伊藤博文召集歌舞伎界名角、作者，說明歌舞伎應參考西洋戲劇加以改良的必要性；從此，為政者所主導的戲劇改革運動配合勘彌、團十郎的歐化熱與上流志向，使政治家與戲劇界的接觸意識更增強，歌舞伎也就被襲捲入改革的渦潮中。明治十六年十一月二十八日，紅磚二樓建築物「鹿鳴館」以文藝復興的西洋風格開幕，從此不分日夜，外國使臣、日本皇族、華族、政府高官、夫人、小姐均著華服在此舉辦上流社會的舞會、園遊會、拍賣會…等活動，拉開歐化政策先端的「鹿鳴館」時代的序幕。

乘著這股風潮，在明治十九年八月，由末松謙澄為首，結合四十八位政界、財界、學術界的知名者，設立了「演劇改良會」。同年十月三日，末松在東京神田一ツ橋高等中學的講堂公開演說，闡明戲劇改良的目的是為了中等以上程度的人；另外又提出了洋式劇場的設立、女演員的登場演出、廢除「竹本」、「花

道」、「女方」以及不合乎文人學者們所主張的以勸善懲惡為主題的劇作……等具體的改良方法。並由文學社出版「演劇改良意見」一書。其他例如外山正一的「演劇改良論私考」也是推出改良的代表著作之一。

末松、外山的意見被諸多學者批判為忽視實際而產生很多反論。

歸納起來，「演劇改良會」所做的有效實績大概只有「天覽劇」一項，此外無他。

明治二十年四月二十六日至二十九日，在麻布鳥居坂的井上馨邸，初次舉辦天覽歌舞伎的活動，邀請天皇、皇太后、皇后、內外高官觀賞配合「改良會」主旨制作成的十八番物、丸本物、高尚的活歷劇、舞踊劇等作品的演出。因為加入許多末松的具體改良意見，所以此場演出可以說是一個劃時代的大膽嘗試，同時對於歌舞伎本身與演員的社會地位的提昇，著實發揮了重要的功能。但是相對的，也將歌舞伎從庶民生活中帶離，使歌舞伎陷入矛盾苦悶的季節。

明治二十一年，「壯士芝居」誕生，經過二十年代中期男女共演的改良劇階段，走上「新派劇」的發展之途。同時也刺激了曾經長期活躍在庶民生活中，而此時卻走入和雅樂、能、狂言相同的高踏境界而遠離群眾的歌舞伎再度深切地反省與檢視，以尋找出適當的發展途徑。

繼「演劇改良會」之後，「演劇矯風會」「日本演藝協會」陸續在明治二十一、二十二年成立，二者的

主要成員之一的坪內雄藏（逍遙）在「早稻田文學」雜誌上發表了「我が國の史劇」的戲劇論，迥異於提倡「活歷劇論」的學者。並且在翌年十一月號的同一雜誌上發表其劇作理念及範例作品「桐一葉」，造成歌舞伎界強烈的不滿，所以在團、菊歿後約經過十年的明治三十七年三月才在東京上演。明治末年經大正至昭和初，由山崎紫紅、岡鬼太郎、高安月郊、岡本綺堂、真山青果等與歌舞伎界互相提攜，將傳統的演出方式、演技結合西歐近代思想、劇作術，並獲得名作家小山內薰、菊池寬、山本有三、谷崎潤一郎…等的劇作支持，推出不少「新歌舞伎」名作的演出。例如岡本綺堂與三世左團次合作的「修禪寺物語」「室町御所」「鳥邊山心中」等一連獲得廣大好評與支持。

由於前述新派的興起，也帶動新劇運的蓬勃發展，例如坪內逍遙、島村抱月的「文藝協會」、小山內薰、二世左團次的「自由劇場」等領導團體加上西洋劇場風格的「有樂座」、「帝國劇場」的陸續開幕、松竹將各座納入旗下的現代經營……對歌舞伎界造成相當大的衝擊，迫使它不得不走向重新整頓與編成的路上。

戰後的歌舞伎界

■ 1. 復興的足跡

昭和二十一年秋，文部省主辦了第一回藝術祭，歌舞伎亦參與演出。之後，隨著新劇場的開幕與受到戰災波及的舊劇場的重新修復，

演出活動也熱絡起來了。同時有實力的演員，在迎向昭和三十年時紛紛襲名，並站上第一線登台演出，這些演員也形成今日歌舞伎界的第一世代。

昭和二十六年三月，菊五郎劇團的「源氏物語」與同年六月加藤道夫的「なよたけ」拉開了歌舞伎演員以現代語演出「王朝物」的序幕；同時也是對開拓年輕的觀眾層作了大膽的嘗試。更有許多文學家投入歌舞伎新作的創作行列，例如北條秀司、木下順二、三島由紀夫、大佛次郎、宇野信夫…等，對於歌舞伎新生命的繼起有重大的意義。

昭和二十四年末，再度吹起一股新風潮，由武智歌舞伎的名演員扇雀、鶴之助、延二郎等人在關西訓練新手，演出上則以尊重原典、人性化的描寫、對丸本的忠實等復元的意旨作實驗性的公演，至二十七年八月共演出了二十五部戲。

另一方面，「前進座」也嘗試將戰後的新思潮反映在戲中，使舊戲得到新的詮釋；並邀集歌舞伎、能、狂言、文樂、日本舞踊、新劇…等的相關專業人士，結成「傳統藝術の會」，以「傳統與創造」為主題，展開熱烈的研討活動。這些傳統藝能更逐漸出現跨領域的合作演出，並打入電視新傳播媒體的世界中。

昭和二十六年，國際戲劇協會的日本中心設立，使戲劇界、藝能界的視野更拓展向國際化，隨著海內外交流活動的逐漸增加，為傳統藝能的發展創出另一番新氣象。

■ 2. 國立劇場的開幕

昭和二十年代末至三十年代初期，歌舞伎演員有不少脫離了公司的束縛，成立「梨苑會」「蒼會」「矢車座」…等團體，嘗試自主性的研究公演。

在學者之間，又掀起另一場「歌舞伎論爭」，對於歌舞伎應走樣式美的古典戲劇路線，保持既成的傳統；還是恢復創始期的那種充滿生命力與寫實性，使創新的空間有更大的彈性較適當？

昭和三十年代，「寺子屋」「盛綱陣屋」「道成寺」等作品陸續被製作成記錄影片；歌舞伎並且被確立為無形文化財，使保存方式走上制度化。

昭和四十年十一月，期待已久的國立劇場終於以「菅原傳授手習鑑」非常風光地打出開幕第一砲。源自明治初期文明開化風潮中，由伊藤博文、末松謙澄等的戲劇改良建議，經過大約一個世紀，終於具體的以「傳統藝能公開化、傳承者的養成、進行調查研究，使有助於保存與振興工作的推展以提昇文化品質」為目的將國立劇場的硬體、軟體均確確實實呈現在大眾眼前，並開始以特殊法人的身分，邁出事業的第一步。



▲歌舞伎演出場景

參考文獻

1. 歌舞伎—虛と實 坂東三津五郎著 一九七三年十月 玉川大學出版部
2. 歌舞伎—花と實 坂東三津五郎著 一九七六年一月 玉川大學出版部
3. 歌舞伎をみる人のたぎめに 今尾哲也著 一九七七年十二月 玉川大學出版部
4. 日本の古典藝能第八卷—歌舞伎 一九八一年九月 藝能史研究會著 平凡社
5. 歌舞伎どんば演劇か 武智鐵二著 一九八六年八月 筑摩書房
6. 演劇史と演劇理論 西一祥・毛利三彌共著 一九八九年四月 放送大學教育振興會。
7. 歌舞伎美論 河竹登志夫著 一九八九年四月 東京大學出版會
8. 歌舞伎 河竹登志夫監修 一九八九年七月 立風書房
9. 歌舞伎の世界 藤波隆之 一九八九年十二月 講談社
10. 東西演劇の比較 西一祥・毛利三彌共著 一九九三年三月 放送大學教育振興會。