

歌舞伎之美

(二)

蔡惠真

一、歌舞伎的特質

1. 訴諸感性的無形技藝—歌舞伎的民族性

歌舞伎歷經將近四百年的歲月，累積了日本傳統藝術的精華，以洗練的演技與製作技術傳承至今。不論其演員或是演出構成的各項業務的負責人，都必須接受嚴格的專業訓練與長久經驗的累積，才能體會出個中無形的「藝道」，提供傳承不已的能源。

原本是江戶時代以來大眾娛樂的歌舞伎，在今日各種傳播媒體發達，新興表演領域均競向朝多元化多樣化發展之際，唯獨歌舞劇仍秉持著它特有的感性訴求與豐富的戲劇性表現，仍非常堅穩地向前邁進。

2. 建立在「一目、二調子、三姿」基礎上的虛實皮膜論

初次觀賞歌舞伎的人，幾乎都會先驚訝於它那運用豐富強烈色彩的華麗裝扮、布景、靈活的舞台機關、濃厚搶眼的化粧所構成的綜合性視覺效果；其以演員取代戲偶的角色，配合著以三味線為基調，生動有趣的謠曲說唱，及蘊含豐富的舞蹈性的誇張演技等所形成的動態魅力。

從江戶時代以來，能劇一直廣受庶民階層所喜愛與支持。探究其原因，就是名劇作家近松門左衛門所指出的：「藝乃存於實與虛的皮膜之間。是虛非虛、是實亦非實，如此遊走於兩極，才得以發揮其慰藉人心的功效。」近松認為，「虛」在戲劇中，是比現實更實在的「真實」，所以能夠打動觀眾的心。藝術的本質在此也被簡明精要地一語道破。這種慰藉人心的虛構的藝術感動就是歌舞伎能長久活在庶民生活中的秘密。

二、劇場的變遷

1. 歌舞伎劇場的誕生

當出雲的阿國在京都四條河原拉開女歌舞伎序幕的江戶初期，演出時還沒有常設的舞台或劇場。臨時搭建的舞台及周邊設施，如棧敷（場內周圍搭建二、三層的觀眾席）、土間（場內中央廣大的觀眾席）完全模倣「能」舞台的樣式，外側用草蓆、竹竿、布幕圍起來，中央觀眾席依然是席地露天的。舞台後座是音樂伴奏及伴唱者的位置，舞台屋簷的前、左、右三方用水引幕（短布幕）圍起來。舞台構造和能舞台一樣，一眼就可以看到屋頂及四根支撐的柱子。入口處有木門，作為控制觀眾進出場及徵收觀賞費的地點。

到了寬永元年（一六二四），初世猿居（中村）勘三郎在江戶中橋南地（現在東京中央區日本橋通三丁目附近）首創常設的歌舞伎劇場「猿若座」（後改稱為「中村座」）。之後，京都四條、大阪道頓堀也逐漸形成了戲劇區，有專門演出歌舞伎或人形淨瑠璃的劇場。這些劇場都必須獲得政府核准方可設立。另外還有一種叫做「宮地芝居」，就是配合寺社的祭典、行事演出的野台戲。雖然不必經過核可手續，但是規定年間的演出不得超過百日。

隨著歌舞伎本身的質變，劇場內的設備亦不得不配合演出的需要而作創作與調整。「引幕」「花道」（是歌舞伎舞台特色之一，從舞台下手處貫穿觀眾席所架設的走道，類似服裝表演時的伸展台，除了增強多幕物的演出效果之外，也是演員登退場必經之路）「假花道」（在「花道」之東所架設的另一條大約和花道平行的通路）等新設備也就

陸續登場，使它逐漸脫離「能舞台」的樣式，趨向完整的歌舞伎劇場的樣式。

2. 劇場的發達

由創始期的女歌舞伎，經過若眾歌舞伎、野郎歌舞伎等各階段，在藝態上也從單純的歌舞表演、「物真似狂言盡し」、「島原狂言」……走上科白劇的「繞き狂言」的路線。為了使這種「多幕物」的演出效果能充分發揮出來，除了增加「引幕」、「花道」、「大道具」等新的設備之外，在舞台面也有新的變革。十七世紀末葉貞享期開始至元祿初期，舞台的「間口」（計算土地、房屋等建物正面的寬度單位）由原來的三間擴大成五間（約九公尺）；但是中央的大觀眾席依然是露天的。之後，歷經數度劇場大火災，幕府在享保八年（一七二三）嚴格規定劇場建築必須具有防火效果，在設備上要以瓦屋頂及堅固的塗裝牆壁為主。結果促使所有的劇場都建成完整的「全蓋式」（舞台及所有觀眾席都在一個大屋頂下），這是日本的劇場建築上的一項劃時期的轉機。

以中村座為例：在享保九年改建完成的全蓋式劇場，舞台面已增大到六間半，花道增長至八間，周圍的「棧敷」增高至三層，大約可容納六百名觀眾，並落實「樂屋」的設備，從此有關樂屋的各項規定與制度也隨之產生。

寶曆年間，隨著舞台構造、機關的多種技術革新，演出的樣式更產生多彩多姿的風貌。這時舞台上方的「破風屋根」（屋頂）部份及目付柱、脇柱均被拆除，使演出的空間一下子變得很遼闊，不但演技更能靈活運用，觀眾的觀賞視野也隨

之更遼闊。文化、文政期，四世鶴屋南北的「怪談物」大流行，提携了十一世長谷川勘步衛等大道具師得以充分發揮所長，在舞台裝置上更朝寫實路線發展。

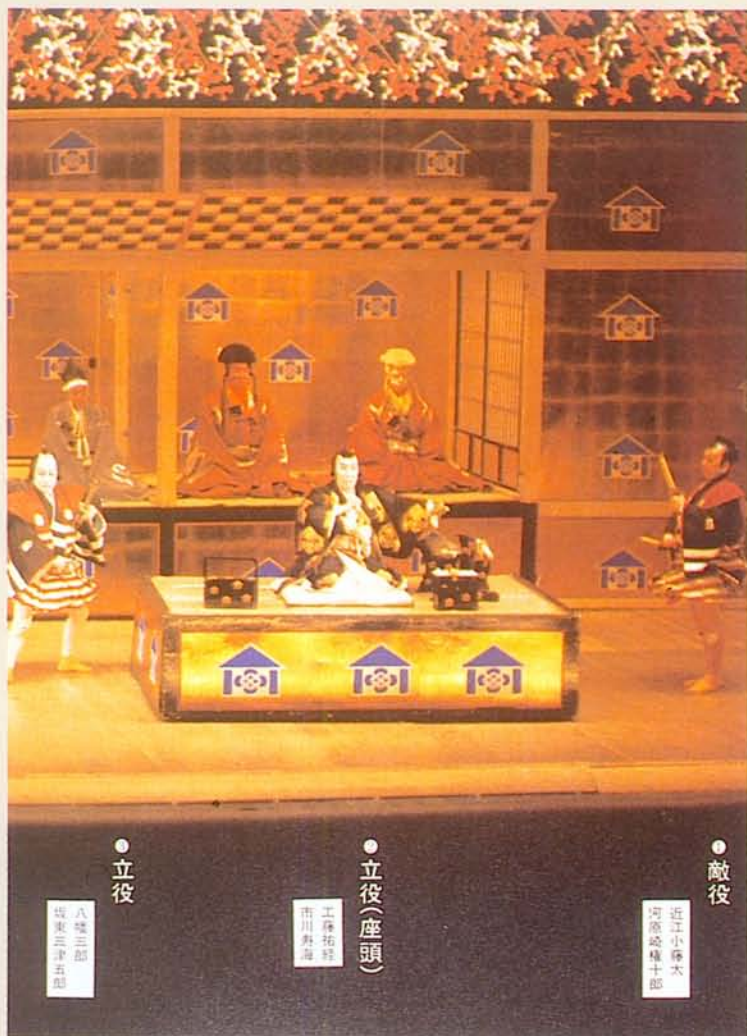
3. 檐的意義

在中世期的「座」是指屬於寺、社的猿樂、田樂等專業的藝能團體，到了近世，則逐漸被廣泛地使用在劇場的名稱上。

在今日，每年十一月東京的歌舞伎座、十二月京都的南座都會舉辦「顔見世興行」的活動（與劇場簽下新年度契約的作者、演員的初

歌舞伎的演出實況





役者と役柄

三、役者(演員)と役柄(角色)

1. 役者

役者原本是指在寺、社或其他場所從事神事藝能的工作者，也稱「藝者」。到了江戶中期已有「俳優」被稱為「役者」的例子，在實施嚴格的身分制度政策的江戶幕府，對這些屬於士農工商的最底邊位置的役者們不准他們擁有姓氏。雖然如此，役者們本著天生的反叛精神，總是在等待著機會，使自己有出頭的一天。因此，也可以說一直在社會上扮演著既是惡場所的庶民英雄，又是過著豪華生活的高收入者的曖昧角色。也因為在這種夾縫中生存的刺激，促使役者們嚴格苦練藝能、琢磨演技，對於工夫的鑽研一點也不敢怠慢，所以才有好作品推出，廣獲民眾的支持。這種精進的精神，對於日後其地位之提昇，實在有相當大的影響。

役者之間存在著嚴謹的秩序與規矩。歌舞伎役者的「襲名」或改名大都採「世襲制」，在一家或一門中也有嚴格的階級限制與地位分別。役者必須「目、調子、姿」之美均能具備，才有可能成為出色的演員，得到長久的支持。因此，其演技以「役柄」最為優先，在既成的各種角色之「樣式化之藝」當中，磨練自己舞踊、音樂的素養，進而揣摩出有趣味性的誇張演技，使二者融會貫通、生動流暢地表現出來。「披露」的演出，即象徵一種對年輕「役者」演技的成長與期待的儀式。役者經由傳子、傳孫的直系繼承或傳弟、養子、學生弟子的旁系繼承的襲名或改名，使父祖的角色得以傳承，將「自家之藝」發揚光大，是江戶以來役者的一項重要

演)。在劇場正面中央出入口上面，一定會架設一個圍著染印有代表劇場定紋布幕一九尺四方的「檜」(鼓台)。江戶中期以後，每當演出之前，必定在「檜」上先插兩根請神的梵天(御幣)，再用五根「鍵」(茅)架設一個九尺四方的「檜」，在裡面擊「檜太鼓」作為演出的預告，以吸引觀眾，演完後，也擊「檜太鼓」作為告示。

幕末至明治五年，在江戶只有三座被核准有演出權，「檜」也是政府核准有演出權的象徵，演出權的所有者稱為「座元」(太夫元)，是世襲的總負責人，亦象徵劇場所有人的極大權威，座元之子則稱為「若太夫」。

任務。

2. 役柄

歌舞伎的角色分類，和我國的傳統戲劇類似，也有嚴格的規定。一座或一團裡的演員，各自有各自專門擔任的角色，並不隨便轉換。這種嚴格的角色劃分，是一座的組織確立的基礎。江戶時代中期以前的「役柄」大概分成「立役」、「若女方」、「若眾方」、「敵役」、「實惡」、「道化方」、「親仁方」、「花車方」幾個大類，以「座頭」為頂點，領導著旗下的各角色所專任的演員而形成一個健全的「座」。

歌舞伎是屬於以演員為中心的戲劇，極重視演員的「藝道」。演員必須以依良好的「藝風」與「人品」作為受歡迎的條件，所推出的戲才能夠獲得好評，與近代戲劇較重視戲劇構成的情況比較起來差距相當大。演員以形之於外的演技為基礎，再透過與觀眾之間的應對交流等關係的建立，使雙方均能在亢奮的情緒中共享這場盛宴。根據河竹登志夫氏（比較戲劇專門研究學者）的解釋，這種現象已非水平的演戲，而是觀眾從演員身上所散發出來的魅力而獲得的「視覺感受」，發展出來的「共感的陶醉」。因此，演員長久累積洗練的演技所形成的藝道的高下、演員的容貌、姿色、感性的「藝」的表現力都是決定其形象的最優先條件，缺一不可。

■ **立役**—是歌舞伎的男主角，在腳本中出現在筆頭，除了尊重其地位之外，也求演出的統一，及與各角色的順位、舞台位置、動線之間取得良好協調。立役以青壯年的善良男子的姿態出現，在演出的形式上大概分為「荒事」

「實事」「和事」及其他如公卿、市民、若眾等角色。

■ **荒事**—如超人般勇武的豪傑，在扮裝、演技上均以誇張的樣式出現。

■ **和事**—大都以描寫細膩的戀愛故事中優雅溫柔的男主角為主，是上方歌舞伎集大成的角色。

■ **實事**—是沈著冷靜、老實正直、富判斷力的角色，以比較寫實的造形與演技表現。

■ **女方**—由男演員扮演的女性角色。女方的元祖元祿期的名女方芳澤あやめ曾謂「年過四十仍被稱為若女方（年青的女方），此「若」字對女方來說，是極重要的文字與心得」因為，這裡的「若」不單是意味著年輕之原義，更重要的是指演員能否超越外在年齡的限制，磨練出高度的演技，而將「若」字詮釋得很完美。女方又可細分為「娘方」「傾城」「花車方」「女武道」「惡婆」「遊女」……等性質不同的角色。

■ **娘方**—可分為「町娘」及「田舍娘」。町娘是指都市庶民商人的女兒及貴族武將的千金，例如「二十四孝」的八重姬、「金園寺」的雪姬、「鎌倉三代記」的時姬合稱為著名的「三姬」。「田舍娘」即村姑之意。

■ **傾城**—在女方裡不但是最妖艷華麗的遊女角色，同時也是演技難度最高的一種角色，如果能將傾城角色扮演成功，對其他女方的角色必能勝任無疑。

■ **花車方**—明明、善解人意、活躍在遊里或茶屋等浮蕩著熱鬧、寂寞及糾纏不清的情感場所中的老闆娘或女僕人。



荒事

■ **女武道**—女性身懷高超的武藝，對於情感的表達極為強烈的角色。

■ **惡婆**—做壞事眉頭都不會皺一下、常破壞別人感情的所謂毒婦、妖婦之類的角色，此處雖有「婆」字，但並不專指年老者。

■ **敵役**—作惡多端的男子。依其所為惡事的種類，又可分為「實惡」（緊攬權利、冷酷無情、容貌怪異的角色）、「色惡」（外表貌美、臉白晰、卻是喜好玩弄感情的冷血角色）及「花車敵」、「公卿惡」等。

■ **老什役**—即「親仁方」的老公公、老婆婆角色。

■ **道化役**—丑角擅長滑稽、幽默的演技。

老什役及道化方都是屬於難演技的角色。



歌舞伎的演出實況

四、演出與演技的特色

1. 「仕内」的工夫—「型」與「間」

「仕内」也可寫成「仕打ち」，是指演員的演技及身段表現的工夫，也是演員「藝」的真髓。無論演出多少次相同的角色，每回都要讓觀眾感覺得到演員工夫的精進，這是演員的義務與責任。所以，「仕内」是有生命的、有創造力、會成長的「藝」。

由內在的「仕内」工夫的累積所塑造出來，形之於外的稱為「型」。「型」也是有生命、會成長的；同一個「型」由同一位演員演出不論多少次，都不會僵化，讓觀眾從「型」感受到該演員「仕内」的工夫是不斷地精進。

「間」是演技上一項重大的要

素。相同的台詞、相同的身段的一段戲，因演員的不同，其表現的巧拙立即分明。這種差異性的產生，就是在於演員對「間」拿捏得當與否。因此，「間」也被喻為「入念似的，著了魔似的」感性的演技。甚至有因為一個呼吸動作運用欠妥而毀了整幕戲的演出效果的例子。可見得「間」除了牽涉到演員「仕内」工夫的高下之外，尚受到臨場反應、與觀眾之間的共鳴的把握等外在因素的牽制。

2. せりふ術（台詞的表現）

歌舞伎的世界裡，由「聲」與「台詞」構成的「調子」是演員的生命。「調子」是由獨特的七五調技法填上適切的文章或並不直接傳達本意的名文所構成的美文調，透過演員以音樂性的感性聲調說出來或配合三味線吟述出來的。因此，至今有不少打動人心的調子留傳下來。

3. 舞と踊

「舞」的字源是「まわる」，指廻轉的動作。「踊」源自「おどり上がる」的合成語，指上下跳躍的動作。「舞踊」則是包含上述兩種要素的機能表知現。

一般的說法，「舞」和「能樂」有密切的關係，給人緩和、沈靜、嚴肅的儀禮似的印象；相對的「踊」則是充分反應民間各地風土民情與民眾的活力，「田植踊」（插秧時的民俗舞蹈）「盆踊」（中元節的民俗舞蹈）給人的印象是活潑、熱鬧、打扮俏麗、充分散發民眾活力的身體運動。幕末的國學者本居内遠對「舞」與「踊」作了如下的解釋：「舞是屬於比較重視技巧性、抽象的情意模倣的動作；而踊則是瀟灑不拘形式，具體外在模倣的即興忘

我的動作」。但是，在現實的生活中，此二要素已很難嚴格劃分，似乎早已融合在一起了，尤其在歌舞伎的舞蹈裡，其變化之曼妙非常引人入勝。

4. 歌舞伎的音樂

歌舞伎的音樂可分成兩大部分；其一是由「竹本」將故事的背景、情景、人物的行動、心理、心境等以淨瑠璃的詞章配合說唱表達出來。「竹本」的位置通常設在舞台上手上部的「御簾內」處，遇到有重要的場面，則會設置在舞台兩側的地板處，以強調其敘述的內容。其二是舞蹈的音樂，包括「長唄」「義太夫節」（竹本）「常磐津節」「清元節」。長唄的音調氣質高尚、常盤津的說詞生動有趣、清元的曲調能滲透人心、義太夫則屬重而響亮的表現，往往讓觀眾能體驗到另一種較獨特的音聲世界。

為了配合演出的需要，有時會以二種、甚至三種不同的曲調合奏，例如「紅葉狩」一劇中，就有長唄、常盤津、竹本的「三方掛け合い」的豪華盛大的演奏場面。

5. 下座音樂、柝、ツケ

下座音樂是歌舞伎演出不可或缺的背景音樂。演出前，依各部戲的特色，選擇合適的樂曲與樂器搭配；除了大鼓、小鼓、太鼓、能管（原為雅樂系樂器之一，在平安期舞樂大編成之際被捨棄不用，後來被能樂採用，屬竹製橫笛的一種）、篠笛（竹製七孔橫笛）之外尚有三味線、羯鼓、琴、木魚、鈴、尺八（洞簫）以及多種類的擬聲樂器、自創樂器。

下座音樂的演奏位置在舞台的下手（面對舞台的左側）處掛著「黑御簾」的小屋裡。其演奏除了和戲

劇的演出進行中有密切關係，更屬於劇場禮儀習慣之一，例如在開演前一定的時段先演奏報知，一幕終了的告知，公演終了的「打出し」時，每天演奏。

「柝」是用兩根樫木做成的柏子木，其打法也有極詳細週密的規定，例如幕啟、幕落時，以及依各部戲的內容也有傳統的各種打法。因此，除了音效的功能之外，尚兼有協調樂屋與舞台演出進行能順利流暢的功能。「ツケ」即是由擔任「ツケ打」的人在舞台上手的一邊以「柝」打在木板上的音效。除了強調人物的特殊動作之外，也表現一些輕軟無聲的東西，例如布、手帕、小道具等掉落時的感覺音效。

6. 見得

「見得」是歌舞伎的獨特演技之一。在劇中表現感情激動、高昂的一剎那，激烈的打鬥場面的一瞬間，或其他的特技動作，為了加深觀眾的印象，演員依當時各自的姿勢（排戲時即已設計好的構圖），將身體作出有如雕像般靜止的姿態，使整個舞台看起來有如暫停的畫面效果。

尤其是複數人物各自作出「見得」時，因為預先已在線條、角度、色彩等諸構圖要素上作好設計，所以整個舞台能呈現出繪畫般的效果，稱為「繪畫的見得」。再配合「ツケ」音效的強調，在幕落之前的一瞬間，往往留給觀眾極深刻的印象。

7. タテ

「タテ」是指追捕獵物或打鬥、廝殺的過程中出現的樣式化畫面。因為種類很多，都由「立師」（專門處理打鬥殺陣等動作及呈現效果的前後順序的人）以基本動作為基

礎，再依劇情需要設定好演員的人數、位置，然後套招。「タテ」的樣式大致可分為「天地、山形、柳、千鳥、ギバ、唐臼等……」，以拍子木重擊木板的「ツテ」音效，必伴隨著「タテ」而出現。

「タテ」最討好的高級動作是「トンボ」（蜻蜓），表現身手靈活的翻筋斗。其他尚有許多高難度的動作，演員必須具備豐富的經驗，熟練的工夫基礎才得以勝任。配合著下座音樂的演奏，不論那一種「タテ」都要隨時不忘「繪ごころ」（繪心），也就是畫面美的呈現，這也是歌舞伎強烈的美意識的具體效果。

8. だんまり

「だんまり」是指「暗鬥」。先設定一方躲在暗處或看不見的地方，然後另一方數人沈默無聲、小心翼翼地登場，配合緊張懸疑的音樂，以誇張而樣式化的動作尋找敵方的場面，也是表現歌舞伎樣式美畫面的處理技法之一。

9. ケレン

「ケレン」是指歌舞伎演出時的奇特、生動、驚險、有趣的演技。具體的說，是為了配合幽靈、怨靈、妖術師、超人武將、神怪、或狐狸、老鼠之類動物的登場而設計的飛天、快速換裝、隱身術、噴火、噴水、噴煙、下雪、下雨、地震等特技場面所造成的強烈的視覺效果。因為能緊緊吸引住觀眾的目光，所以不但是歌舞伎獨特的魅力之一，也是歌舞伎的活力泉源。因為有「ケレン」的特殊構想，才能使歌舞伎擁有巴洛可式的熱情奔放的多面性特質。

「ケレン」亦隨著新科技的進步，更趨向多元化、複雜化，即使同一部戲，表現的技法也日新月



錦繪 鳴神 三代歌川豐國筆



歌舞伎的演出實況

異。

10. 人形振り—戲偶的動作

歌舞伎的發展過程中，受到「人形淨瑠璃」極為深厚的影響，也吸收了很多人人形淨瑠璃的養分，而成為自己的資產。其最具體的成果之一，就是演員模倣戲偶動作的演出。大多是扮演小姐、公主、千金等角色在劇中遇到強烈的情感刺激而失神的狀態下以「人形振り」演出。從人變成偶，再從偶變成人的過程尤其令人玩味。

在技巧上，特別困難之處就是如何完美地呈現出戲偶的身體重心並不在雙腳，而是在操偶者所持的上半身，整個人好像半飄浮的姿態，以及眼睛不可隨便張合，並以肩式呼吸代替一般呼吸，讓觀眾看不見演員胸、腹部的起伏。立役有時也會作出「人形振り」，此時大都以誇張、滑稽的畫面呈現。因為是演戲偶，所以演員的後面就會出現穿著黑衣，稱為「後見」的操縱戲偶的人。

11. 「黑衣」與「後見」

「後見」穿著黑衣，主要目的是色彩不顯眼，不致破壞舞台上的

畫面。他們的主要工作是協助舞台整體演出的大小雜事，例如特技演出時的助手、風雨雷雪及動物等特殊畫面與音效的執行，前述「人形振り」時的戲偶操弄，道具的搬運、操作、幫忙著脫和服等，因此必須有熟練的技法方能勝任，是歌舞伎演出時的重要舞台夥伴。

12. 舞台機關的活用

觀賞歌舞伎的樂趣之一，就是可以看到由複雜的舞台機關搭配所構成的壯觀、奇特、驚險令人拍案的場面。例如旋轉舞台、升降舞台、吊鋼絲、隱藏式的秘洞、函道等以及許多新科技設備所作出的大船沈沒、地震、火災、大魚登場、怒濤汹涌的海上場景、飄在半空中的幽靈、鬼火、飛天的神怪、超人等寫實逼真的畫面呈現。其動用的舞台機關之多，遠遠超過一般戲劇的使用率。

13. 「幕切札」(落幕)及幕外的延伸

歌舞伎的發展過程中，直到若眾歌舞伎的時代，演出時仍未使用「幕」，最早使用「幕」是在寬文四

年(一六六四)。

「落幕」通常是指戲劇的一幕終了。但是，歌舞伎的落幕卻不是那麼單純，特別是富古風重樣式的戲碼或是歷史劇，非常重視落幕之前一刻的「畫面」構成。各個登場人物必須擺出能呈現「戲畫」之美的靜止姿勢，以收整體協調、流暢、優美的效果。因此，落幕也可以說是把歌舞伎的「繪畫樣式之美」的呈現帶到最高潮的一刻。

幕落之後，並非就真正的一幕終了。歌舞伎的演出，常常有幕雖然落下了，可是故事仍繼續在進行的情況。例如「熊谷陣屋」中的熊谷次郎直實、「忠臣藏」第四段的大星由良之助在落幕之後，抱著沈痛的哀思走入「花道」，這時，三味線的演奏者走出幕外，以「送り三重」的樂曲，為這幕演出劃上句點。在「船弁慶」一劇裡，落幕之後，演奏笛子與太鼓的兩人走出幕前，以樂曲協助將知盛的靈引出幕外。這種幕外延伸的演出，似乎又能傳達另一種介乎虛、實之間的特殊效果。

五、歌舞伎的美術

使用很多原色構成豪華絢爛、

亮麗耀眼的彩色舞台是歌舞伎舞台的特色之一。尤其是幕拉開的一瞬間，映入觀眾眼簾的是櫻花爛漫、流水潺潺的美景，這是悲劇慣用的處理法。這種幕開的一瞬間和幕落前一刻所呈現出的「錦繪」（傳統日本畫的一種）畫面的視覺效果，不但相呼應，更讓觀眾感覺得到欣賞繪畫的樂趣。

不只是舞台佈置的設計，在服裝、化粧、道具的設計，往往也多使用原色而顯出誇張、強烈的色彩效果。

1. 衣裳

歌舞伎的服裝樣式、質料依角色的不同有嚴格的分類與規定。此乃源自江戶時代實際生活中的服裝與當時人們的階級身份、職業之間密切的關係，因此，演員在穿著、打扮上必須非常慎重。有些服裝、配件、首飾是屬於演員私人所有的，從這些演員的穿著、打扮上，也可以看得出其個人審美能力的素養。

有時依據各角色的性格、心理的變化、劇情的發展……也有例外的情形。尤其是在女方的舞踊表演時，換穿的服裝樣式變化萬千，換裝的技術也非常靈活（由「後見」幫忙），轉眼之間，觀眾就可以看到女方已換上不同樣式、不同色彩的裝扮，出現在舞台上，看得觀眾個個瞠目結舌。

2. 隈取り（畫臉）

名優坂東三津五郎曾謂「要造就一個演員，第一步先從塑造演員的臉開始」，「隈取り」即是在歌舞伎世界裡，演員化粧成劇中人物過程的「造臉」。演員在化粧的過程中，一步一步地融入戲劇的世界

裡，而重新創造出另一個活生生的人物出來。

古代藝能的伎樂、舞樂，中世藝能的能樂都屬於戴著面具演出的戲劇，直到歌舞伎的誕生，才開始摒棄面具而專注於研究舞台化粧的工夫。其化粧法亦隨著時代的不同、戲碼、角色類別的增多而漸趨複雜化。基本上是以水化粧為主，用白粉或砥粉加上朱銅打底，再勾勒出各角色的樣式。

這種充分表現出歌舞伎樣式美的誇張、強烈又獨特的「隈取り」創始於初世及二世市川團十郎的「荒事」。以紅、藍兩大系統為主，在打好底色的臉上以油性顏料描繪出基本線條，再用手指頭將線條塗開呈現出暈染的效果。「紅隈」屬陽性，是「荒事」裡善良的主角；「藍隈」「赤褐隈」則屬陰性，以實惡、怨靈、鬼畜系統的角色較多。

3. 大道具與長谷川勘兵衛

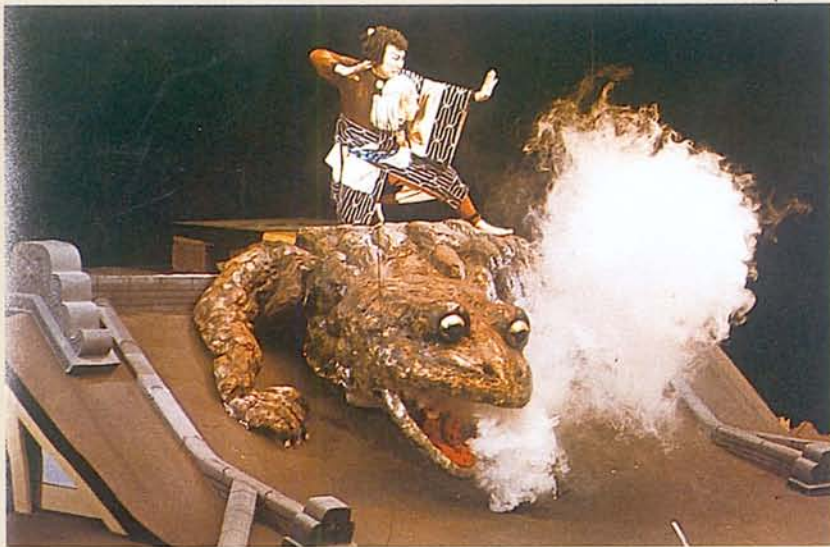
大道具是依照舞台美術家所畫好的道具帳（設計圖）製作好裝上舞台的，也是屬於舞台美術的一個部門。大道具的功能，除了使劇本中的景像能具體呈現在觀眾的眼前之外，也是能襯托出演員生動演技的要素。其內容以原野、海、山、川、民家、岩、樹木、建築物等為主，包括一般不會動的東西。

在歌舞伎歷史上，大道具的活躍發展是在十七世紀中至末葉，因為「多幕物」的產生與「縛き狂言」的上演需求，由上方早先踏出第一步。到了江戶時代，大道具的製作則以代代相傳的大道具師長谷川勘兵衛為棟樑，為當時三座的大道具及舞台美術的發展盡了諸多心力。

在長谷川門下學習的金井由太郎子孫三代發展出來的「金井大道具」是今日日本國內外非常活躍的

歌舞伎的演出實況





歌舞伎的演出實況

道具師。其歌舞伎大道具的製作技術在國際間得到很高的評價，更以極專業的精神致力於傳統技術的應用與新素材、新技法的開發。

4. 小道具與藤浪與兵衛

在淺草六丁目(舊淺草猿若町)有藤浪小道具地下一層地上三層的倉庫式建築物。這兒收藏著幕末以來代代俳優在舞台上使用過的刀、劍、盔甲、弓、矢、煙盒、印盒等以及為數可觀的家具調度品，它們都是為歌舞伎鞠躬盡瘁的無聲演員。在三樓的棟木上仍可以清楚地看到寫著「明治二十八年十月吉日」竣工的大毛筆字。這是在初世藤浪與兵衛、二世與三郎三十歲、三世藤三郎四歲時建好的。歷經關東大地震、戰爭……被燒了一部份，剩下有緣的小道具則留傳至今。

小道具也是舞台美術構成部門之一，依據舞台美術家、演出者、演員的構思而調整製作出來，再配合排演及正式演出時搬上舞台。尤其是登場的適當時機，因為數量多、種類雜，又必須正確無誤，所以必須依據「附帳」整理好前後順序。「附帳」上明記戲名、幕次、場次及所需道具，並記有各登場人物的角色、名稱與演員名字。然後將

小道具再依「持物」(身上所持有的)、「冠り物」(頭上戴的)、「武器」(武器)等類別詳細分項記載。

這些小道具除了能增強時代、季節、地方風土民情、劇中人物的生活狀況等生動的視覺性效果之外，當作增進演員對角色的創造、詮釋能力的媒介物更是功不可沒。

5. 鬘(假髮)與「床山」(依劇情需要為演員做髮型修飾整理的人)

歌舞伎的「鬘」的使用，始於若眾歌舞伎被禁，演員額前的短髮必須依法剃落之時。至於像現在所使用的整頂戴在頭上的「鬘」則出現在延寶期(一六七三~八一)。

「鬘」也依角色、身份、性格有不同的造形。有時，在演出當中，因為情節的需要，「床山」也會將演員所戴的「鬘」作外型上的改變，例如讓髮根散亂，以表示角色性格的急速變化。

「鬘師」(假髮師)依照演員個人的頭型與整體特徵製作出適合其個人的「鬘」。演員在戴用時，則由「床山」負責各種細部的修飾，使「鬘」能夠牢固又完美地與演員成為一體。

6. 照明

歌舞伎的照明至幕末明治初期，基本上所採用的都是太陽光，也就是自然光。在享保期，因為所有劇場都必須依法建成有大屋頂的全蓋式劇場，所以當時的照明是利用東西兩邊棧敷上方的板戶或障子的開閉調整，即所謂「明り窓」。在江戶期，原則上禁止在夜間演出，但是有時候戲太長，必須延到夜間時，則使用補助照明的蠟燭、提燈、油燈的光線。雖然如此，其照明效果與現代的設備比較起來還是顯得很昏暗，資料上就有記載著當時夜間的演出，演員的臉部都看不清楚的情景。

歌舞伎獨特的演技、化粧、衣裳、造形均屬於誇張的色彩傳達的美術視覺效果，因此，對於照明條件、設備的使用不得不費盡心思。在資料上的記載，可以看出有使用提燈、辻燈籠、燒酒燈、松明(燃燒松枝的照明方法)、月光等工夫。到了幕末，還有瑠璃燈及能噴出紅、青色煙火的特殊照明效果的設備。

明治六年(一八七三)開始有使用瓦斯燈的記錄，晚上的演出也被許可。明治十六年(一八八三)開始使用發電機的弧光燈(arc lamp)。明治二十二年(一八八九)東京歌舞伎座開場以後則使用白熱電燈泡。這短短十幾年，舞台照明的進展，比起之前漫長的歲月，可真是進步神速。雖然在今日的舞台照明設備與技術更是先端，但是在不少歌舞伎的演出場合，仍有搭配使用稱為「面明り」的蠟燭照明，因為，在蠟燭所呈現的柔合而不可思議的光影搖動的效果中，總是散發出機械照明所無法塑造出來的一種妖氣。

7. 「紋」與「模様」

「紋」乃象徵「家源」及「家之藝」的符號，因受到江戶時代「座」的象徵—「櫓紋」的影響而演變來的。演員家傳的「紋」常伴隨著演員自身的穿著、手帕、小道具……等登上舞台，除了誇示其家傳之藝以外，尚有對其初代演員表示尊敬之意。

「模様」也是象徵演員「家之藝」的風格而染印在演員服裝上的花樣或條紋。在舞台上，當演員瀟灑地將「羽織」（和服外套的一種）脫下，讓和服上印染著代表各家的「模様」鮮明地躍入觀眾眼簾的一連串動作，更是常常獲得滿場喝采。

經過漫長的歷史試煉、苦難的克服、不斷的嘗試錯誤、暗中摸索、創作、傳承所累積下來的歌舞伎舞台美術，並非簡單的以「樣式美」、「繪畫美」三言兩語就交待得清楚，尚包含著許多要素所形成的「複合之美」。歌舞伎並不像「能樂」已有固定化的樣式；至今仍秉持著其「日日新」的獨特傳統精神不停地在創造。而歌舞伎的舞台美術也一樣，一面嚴謹地接受傳承下來的成果，一面又為新時代的發展擔起繼續創造與探求的義務與責任。

六、歌舞伎美論

戲劇的演出重視演員的聲音與身體表現兩要素，是不分古今東西普遍存在的現象。但是歌舞伎則特別重視舞台上所呈現出來的畫面構成美，而帶給觀眾動靜交織而成的絢爛的視覺效果。

比起「能」、「狂言」的純粹一元化的固定樣式美，歌舞伎則顯得複雜多歧。以西洋的美學尺度來解



歌舞伎各家之「紋」

釋，歌舞伎是屬於脫離了日本貴族式優雅趣味而表現出低俗、不入流的嗜好，是醜的、怪奇的、異樣的、粗俗的色彩與姿態所構成的，正如同擅長洋畫的岸田劉生所作有名的「卑近美」的評價。

在江戶後期的「生世話」的世界，幾乎可以說是充滿妖艷美的色彩。從作者的動機加以分析，似乎可看出其故意塑造出一種既是負面的美，同時也是讓長期在幕府壓制下的庶民們的情緒得到渲洩。再從不同的角度細加分析，首先從其時間、空間的構成來看，藉由旋轉舞台、花道、大小昇降孔、空中飛躍、屋體的變形、崩塌設計等舞台機關所帶出來自由轉換之時空畫面，充分表現了其「自由、流動之美」，其中所蘊藏著豐富的變化性、對照性、意外性、壯觀性以及前述的「否定美」等這些決定歌舞伎作品的成功與否的諸要素，恰和貴族性、秩序性、收斂性的古典主義的美意識形成強烈對比。

此外，「隈取り」（歌舞伎的臉譜）的暈染效果、拍子木的清脆響亮的音效所帶出獨特的「間」、「見得」前後畫面所帶出顯著的動靜差異……等所勾勒出的「餘白」、「餘情」之美；在時代物的「道行」（象徵著由此岸到彼岸，一種浪漫的死之旅）、世話物的「吉原夜景」等場景中頻繁出現的櫻花、雪、紫藤、楓、松等象徵日本美的四季風物詩所帶出的「自然之美」；這些顯現在外的諸多「形」之美，其深層的世界則繫於人情念的漾動。

簡單的說，「形」的根底是「心」，「無心之形」的戲劇，是沒有生命徒留空間形像的組合而已。因此，與樣式美的「形」互相呼應的「心」就是「劇作」。這個隱藏在樣式美裡的「歌舞伎的生命」也是

諸多人性的寫照。從「愛的生命」「幕末無賴」「因果與怪談」「別離的悲劇」「女人心」「男子漢的世界」……等歌舞伎劇作的分類中，我們更容易體會出歌舞伎的樣式美不是單純的感官美而已，而是呈現出蘊藏在根底無形的、汎日本的悲劇美性格。

參考文獻

1. 歌舞伎「虛と實」 板東三津五郎著 昭和四十八年十月 玉川大學出版部
2. 歌舞伎「花と實」 板東三津五郎著 昭和五十一年一月 玉川大學出版部
3. 歌舞伎音樂 東洋音樂學會編 昭和五十五年八月 音樂之友社
4. 日本の古典藝能第八卷歌舞伎 藝能史研究會編 一九八一年九月 平凡社
5. 歌舞伎はどんな演劇か 武智鐵二著 一九八六年八月 筑摩書房
6. 日本の樂器 茂手木潔子著 昭和六十三年十一月 音樂之友社
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 藤波隆之著 一九八九年十二月 講談社
10. 演劇史と演劇理論 毛利三彌・西一祥共著 一九八九年四月 放送大學教育振興會
11. 東西演劇の比較 毛利三彌・西一祥共著 一九九三年三月 放送大學教育振興會
12. 舞台美術の實際 根岸正晃等共著 一九七九年九月 美術出版社
13. 舞台照明 大庭三郎著 一九八三年九月 才力社

歌舞伎的演出實況

