

歌舞伎之美(三)

蔡惠真



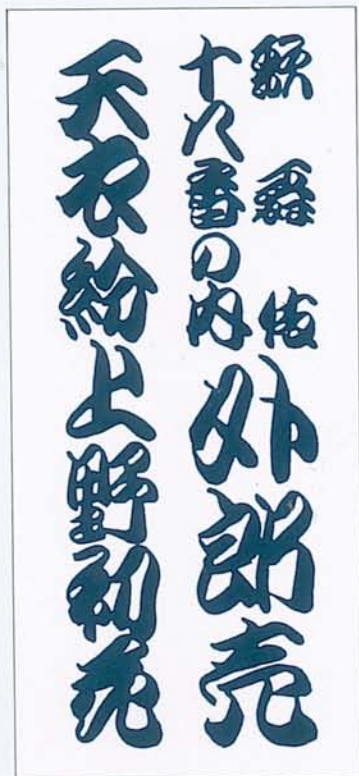
各種荒事様式

歌舞伎繪與勘亭流字體

歌舞伎的劇場看板、公演的宣傳品、相關的書物……等物品裡的字畫往往留給觀眾極深刻的印象。原因之一就是這些書畫的特殊風格造形所形成的歌舞伎美術傳統中的一項要素，同時，藉著這些字畫，也將歌舞伎的魅力十分具體地長久保存下來。

歌舞伎繪的內容包括看板繪（劇場的公演廣告畫）、役者評判記（劇評）裡的插畫（圖一、二）、役者繪（演員畫）以及一些風俗畫，像「洛中洛外圖屏風」、「四條河原圖屏風」、「歌舞伎圖卷」……等作品。看板繪以鳥居派為主；役者評判記的插畫以上方的吉田半兵衛及江戶的菱川師宣、鳥居清信為元祿期的名家；役者繪的名家則有歌川、北齋、廣重、春章、寫樂、文調……等。其中尤以鳥居派從元祿期至現代，不但是浮世繪有名的一個派流，也是歌舞伎繪的代表風格。其柔中帶勁的「瓢箪足、蚯蚓描き」的獨創筆法與構圖樣式，不論哪一個時代，都廣受喜愛戲劇人士的歡迎。

鳥居派的元祖清元據說是一位歌舞伎演員，初代的清信則確立了荒事歌舞伎勁感十足的鳥居派樣式，之後，經過擅長美人畫的第四代清長至今日已傳到第九代了，當代的鳥居派傳人清光氏是一位女畫家，同時也擔任舞台美術的工作。例如歌舞伎看板的製作，不僅要能傳達演出的內容，同時也要顧慮到各個角色配置構圖上的妥當性與格調的問題……等要素，並不是一件簡單的工作。



勘亭流的字體

歌舞伎的字體源自安永八年（一七七九）有江戶書道指南之稱的岡崎屋勘六，號勘亭，所以歌舞伎的字體亦稱勘亭流。當時為中村座書寫演出劇名及廣告宣傳等物時所獨創的字體樣式，筆劃粗中帶柔，以向內轉圓收筆，據說有招呼客人入內觀賞的含意。過去的寫法，字與字的間隔很小，較不易辨認清楚；現在已考慮到這個問題，在字與字的間隔上，有作了適當的調整。這種勘亭流渾圓帶勁的草書：除了歌舞伎的宣傳上使用之外，在其他媒體、刊物或料理店的廣告招牌、菜單說明上也常常看得到，是相當能傳達日本風味的一種字體。

充滿活力的農村歌舞伎

在今日一提到歌舞伎，人們總是立刻聯想到國立劇場、歌舞伎座等大都市劇場的舞台；即使回溯其歷史與發展經過，也不外是把注意力集中在三都（京都、大阪、江戶）的大劇場，幾乎可以說是除了中央大都市的劇場舞台之外，已不另作其他的想法了。其實，依據文政八年（一八二五）大阪所出刊的一份「諸國芝居繁榮數望」（國並非指國家而是類似現在的縣）資料中所記載的內容，除了三都的歌舞伎劇場之外，北至出羽國酒田，南至九州肥後國熊本，大大小小的地方戲劇演出場所總數有一百三十二處之多。

這段文化、文政期也是江戶幕府執政時，地方戲劇最興盛的時期。在三都的政府許可的大劇場周邊，尚有不少在寺院演出的「宮地芝居」及在河岸邊、空曠地露天搭台演出的「小芝居」、「緞帳芝居」……等小劇團的演出。同時，在各地方、各鄉間「定芝居」（固定的小劇場）也相當興盛，也有不少流動式的旅行劇團來往於各鄉鎮之間作不定期的公演。

近世後半，歌舞伎不僅風靡了地方都市，連在農村長大的日本人，他們的童年生活裡趕著看戲的光景至今都還記憶鮮明。在農村舉行祭典演戲時，有的時候是請都市的演員來演的，叫做「買芝居」；也有當地的人模倣都市演員的演技而以業餘的身分在祭典時演出，稱為「地芝居」或「地狂言」。

若把三都的大劇團比作山的山頂，則這些農村裡的「地芝居」則

有如涵蓋廣大面積的山坡地。尤其是參考「地方芝居と農村歌舞伎舞台の分布」一圖時，更會讓人驚訝到歌舞伎的浸透力之旺盛。其實，前幾代的日本人所實感的歌舞伎並非三都的大劇團，而是以地方的小劇團「小芝居」或農村裡的「地芝居」、流動的「旅芝居」為主。這對長久以來歌舞伎的研究總是集中在山頂範圍的情況不啻是一項重大的提示。畢竟，要把握住歌舞伎發展的總體性，則對於這些普遍受到基層所支持而在全體歌舞伎中占有相當大比率的「小芝居」、「旅芝居」、「地芝居」世界的探究是不容忽視的。所以，在研究的視點也看得出有所調整。

農村歌舞伎舞台的大量興起也是在前述的文化，文政期至明治中期大約一百年左右的期間，根據昭和四十五年八月的調查資料得知日本全國有一千五百十二個。除了常設的舞台之外，尚有臨時搭建的舞台，其樣式很多，有利用空屋、民家或倉庫的一部份臨時改裝的，有露天搭設的（類似我國野台戲演出的舞台），也有祭典時的豪華山車舞台、船屋舞台……等。至於常設的舞台，則大部份是在神社境內或相鄰的空地上搭建，屬於神社建築的一部份。同時，這類舞台也擁有多用途的機能，大致可分為「拝殿型」、「長床型」、「舞堂型」、「村堂型」……等型式，在沒有演出時，尚可移作他用。

這些農村歌舞伎的舞台，四周總是滿溢著大自然的芬芳氣息，往往觀眾就在前面的草地、斜坡，這類天然的觀賞席上席地而坐，豐富的自然景觀就是戲劇演出時最美的借景，尤其是隨著時刻而變化的光

景，更是給演出增添無比的生命力。一到夜晚，遠處的山坡及舞台周圍燃起起數盞「篝火」（架起薪木燃燒的照明設備），構成一幅至極的牧歌式畫面。這些與自然融為一體的感受，是在都市的大劇場裡無法體驗到的珍貴經驗，也可以說是最接近戲劇本源的一種感覺。

尤其是舞台上的業餘演員賣力地演出，台下的觀眾往往也熱烈的回報，於是，除了掌聲之外，隨著狂熱的叫好之聲糖果、餅乾、花、禮物甚至錢也紛紛丟上舞台。這種台上台下循環不斷的交流熱氣更是把觀賞歌舞伎最原始的快樂氣氛烘托到了最高潮。

名作鑑賞

一、**義經千本櫻**：竹田出雲、三好松洛、並木千柳共作，是一部充滿中世文學哀怨美的作品。

■堀川御所

源義經討平平家的偉大功績早已隨著與其兄賴朝之間的種種不快而成為過眼雲煙了。因得罪了其兄賴朝而被科以「謹慎」之刑，拘限於堀川御所內的義經又因為聚了平家大納言時忠的養女「卿の君」為妻，而被賴朝的使者川越太郎責問其有與敵方平家結緣的嫌疑。「卿の君」原本的川越的親生女，但是為了替丈夫洗刷「通敵」之罪名，竟將丈夫義經托請妾「靜御前」照顧，而自己選擇自盡之路。川越太郎眼看著自己的女兒勇敢犧牲，相當無奈，一邊褒獎女兒的勇氣義舉，一邊卻是無比心痛，含著淚輕

撫女兒的臉之後，立刻趕返鎌倉。

（此段，作者亦藉著川越之口，說出義經獻給其兄賴朝的三個平家大將——新中納言知盛、三位中將維盛、能登守教經的首級，並非其本人，而是膺品。這段情節可以說是這部作品的一個重要源頭，也是為之後的劇情發展埋下了精彩的伏筆。這樣一個完全異於歷史記載與「平家物語」結局的巧妙而獨特的設定得到相當不錯的評價。

■同堀外

另外，還有為了得到鎌倉幕府功賞的土佐坊（和尚）正尊一味，趁著暗夜潛入堀川御所想刺殺義經。義經原本計劃以穩當的方法退敵，可是，其忠貞的隨從性情衝動的武藏坊弁慶早已按捺不住出面迎戰，經過激烈的交手，結果是制伏了對手，並且取下了其首級。可是，如此一來，原本被科以「謹慎」之刑的義經卻是罪上加罪，而不得不逃離御所，奔向遙遠的羽目。

■伏見稻荷鳥居前

義經在伏見稻荷的鳥居前（鳥居是日本神社建築的一個重要部份，在入口處，造形類似形國的牌坊）將朝廷賞賜的名器「初音の鼓」寄存給愛妾「靜御前」之後，兩人就在此分手。義經一離開，孤單的靜御前就很不幸地被土佐坊的部下逸見藤太發現。逸見正要動手搶奪名器「初音の鼓」之際，佐藤忠信即時出現解危。因為不放心而突然折返的義經親眼看到這一幕情景，非常感激，乃將自己愛用的鎧贈與忠信作為犒賞；並且允許其在危急之際，可以使用「源九郎義經」之名以應急，同時還將愛妾靜御前托

其一路照應。靜與忠信就各自抱著拜領的鼓及鐙，目送義經一行人離去。

■渡海屋

欲渡海至九州的義經僅帶著少數的隨從來到了攝津大物浦，暫時寄居在這附近屈指可數的經營租船生意的一家「渡海屋銀平」的家中，等待著可以出海的好日子。有一天，自稱北條家臣的相模五郎與入江丹藏突然闖入，並且威脅銀平的妻子說出有否將義經一行人私藏於此。接著，又擅自進入裡面的房間搜尋是否有可疑的行跡。這兩人的無理暴行，被正好返家的銀平撞見，銀平即將兩人當場制伏，並趕出門去。義經主從被銀平的俠義之舉深深感動，不久，即聽從銀平夫婦的所謂「天氣馬上會轉好」的建議，又因為擔心風聲太緊，所以決定在雨中踏上出海的旅途。

可是，讓人沒有料到的是這個俠義的渡海屋銀平，其實就是被認為早已在「壇ノ浦」源平大合戰中戰死了的平家新中納言知盛所偽裝的。知盛恭奉著幼小的安德天皇，將他當作如自己的孩子般地照顧著，並且請安德天皇的奶媽典侍局扮演銀平妻子的角色，暗中在等待著打擊源氏為平家報仇的機會。好不容易等到了義經一行人為了渡海而來暫時借住的天賜良機而暗自竊喜的知盛乃周密地計劃好復仇的步驟之後，接著，就將暴風雨的天氣詭稱即將轉晴，讓義經一行人在不知情的狀況下坐上船出海去了。

因為知盛早已盤算好在海上復仇的方法，配合這個計劃而在前面出現的相模五郎與入江丹藏其實都是知盛的心腹家臣，故意扮演反派

的角色是為了讓知盛（銀平）取信於義經的一種苦肉計。在義經一行人出發之後，知盛及其家臣們計劃以船中幽靈的姿態出現先嚇唬義經他們，再展開戰鬥，所以均身著白素的幽靈衣裝，在幼帝與典侍局的相送之下奮勇上陣。

■大物浦

但是，非常不幸的，知盛這一連的計劃均早已被有「智將」之稱的義經所識破，所以，海上的一戰，讓原本滿懷復仇大志的平知盛及其部下再度遭受到全滅的悲慘結局。再度面對窮途末路的絕境已有覺悟的典侍局抱著安德帝欲投海自盡之際，被義經這方即時逮住。知盛則全身傷痕累累還手執薙刀在沙灘上與義經一行人奮戰不已，突然眼見典侍局將幼帝托給義經照顧之後自殺身亡的一幕，當場勇氣頓挫，而終於覺悟地面對眼前的事實竭力喊出「要讓判官知道，在大物浦所發生的這個復仇事件，知盛是一個怨靈啊！」後內心漸趨平靜，腳步踉蹌地爬上險岩，將繫著大錨的粗繩網綁在身上，吃力地舉起那個大錨投入身後的大海，自己也立刻隨著大錨的拉力而翻沈入海。

（知盛投海的這一幕就是有名的「碇知盛」，是描述一種悲愴到極點的畫面）

■椎の木茶屋

說話平家的公達三位中將維盛的御台若葉內侍聽到丈夫還活著的傳聞之後，即踏上尋夫之旅。這一天，攜著若君「六代」之手，在舊臣主馬小金吾的守護之下，來到了大和下市的村莊盡頭。三人正在一棵大椎樹旁的茶屋休息的時候，引

起了當地的無賴漢權太的注意。權太似假裝親切地接近他們，最後終於露出真正的面目，萬般刁難。而若葉內侍一行人則因為是潰軍、殘兵的身分有所顧忌，不敢輕易出手還擊。權太抓住對方的這個弱點，輕易地騙過二十兩黃金。

■小金吾討死

不一會兒，內侍一行人就被鎌倉幕府派來的人馬所圍困。小金吾獨鬥大批人馬，以必死的決心奮戰到底，使內侍與若君能趁機逃走。最後，小金吾終於因為傷重而殞命。

（在這一幕中，以竹林為背景的小金吾獨鬥眾敵的有名的翻滾動作被稱為「竹藪タテ」。是使用許多條圍捕人犯的長繩，經過精心設計，交織構成許多美麗的動態樣式，展現多種類似繩結工藝的圖案；再配合大鼓、小鼓、篠笛的哀怨曲調，將有如花般俊美的小金吾悲愴奮戰的感人場面襯托得十分扣人心弦。

■すしや（壽司店）

在下市村非常有名的釣瓶鮭屋（壽司店）彌左衛門家幫佣的彌助，原來就是隱藏了真正身分的平家三位中將維盛。彌左衛門從前曾經受到維盛之父重盛的幫助，為了報答恩人，所以協助恩人之子隱藏其真正的身分，讓他在店裡幫忙。不知內情的彌左衛門之女お里很早以前就喜歡上了彌助，現在更是以彌助的未婚妻姿態出現在公眾的場合。可是，在與偶然來投宿一夜的若葉內侍、若君六代見面之後，お里的幸福頓時成了幻影。知道了彌助的身分秘密のお里，雖然痛不欲生，也不得不斷了自己的戀情。

同時，又輾轉得知梶原景時將要來調查審判的消息，就即刻協助維盛一家人趕緊逃亡。

曾經在椎木茶屋騙走內侍二十兩黃金的いがみの權太是彌左衛門的長男，因為抓著內侍若君與維盛的首級交給梶原，而被不知隱情的父親彌左衛門刺殺。在將死之際，才將驚人的內幕全盤托出。原來，權太在之前勒索內侍時，就已知曉內侍一行人的身分，因為十分瞭解父親為了報達舊主恩情的苦衷，而決心痛取前非。權太就將為了保護內侍及若君而犧牲的小金吾的首級化裝成維盛，並將自己的妻子與兒子打扮成內侍及若君的樣子，一起送去梶原處。這樣一來，不但維盛一家人從此得以免除官府的追捕；同時亦可將功抵罪，讓自己的父親不必受到私藏人犯的審判。

■道行初音旅

靜御前後來得知義經寄居在吉野的河連法眼處，就和佐藤忠信一起奔向吉野。在櫻花瀾漫的吉野山，主從二人卻是懷著同樣沈重的心情，繼續著未完的旅程。「愛戀與忠義要如何捨棄呢？」兩人有著同樣矛盾與掙扎的煩惱。暫時消失了踪影的忠信，在靜御前拍打著「初音の鼓」時，突然現身，並且對鼓聲顯現出非常特異的反應，讓靜御前感到很奇怪，很不尋常。

■河連法眼館

靜御前和忠信又相伴曾往吉野山方向前行，終於來到了吉野的河連法眼館。在和長久思念的義經見面的時候，那兒卻出現了另一位佐藤忠信。義經從靜御前那兒聽說了在旅途中，忠信聽到「初音の鼓」

時所表現的怪模樣，就讓靜御前再拍打「初音の鼓」以究明原因。結果，這個忠信再度聽了鼓聲之後不久，就現出了全身白毛的狐原形，並且娓娓道出其始終。

「桓武天皇在御宇內重祈雨之時，獵獲了一對公狐母狐，這對狐是在大和國經過千年修煉可變成人模樣的狐夫妻。他們的皮被剝去做成了這個初音の鼓，所以這個就是我的雙親，我就是這個鼓的孩子。」

原來，子孤因為思念父母，才化身為忠信，解除「初音の鼓」被搶的危機，並且一路守護著持有「初音の鼓」的靜御前來到吉野山。一聽到鼓聲，對子孤來說，就如同聽到父母的呼喚一般，所以就表現出燥鬱激動的怪模樣出來。

義經被子孤的這種孝心深深感動，就將「初音の鼓」連同「源九郎」之名一起贈與子孤，現出白狐原形的「源九郎狐」感激不已，抱著鼓欣喜若狂地亂舞一番。源九郎狐從雙親的鼓那兒得知吉野山的惡僧早已計劃好將在今夜偷襲義經，如果大家通力合作，一定能把惡僧退除。子孤隨即當場表演假裝與惡僧打鬥，將惡僧捉弄一番的許多逗笑討好的特技動作，然後與義經一行人告別，抱著鼓高高衝上天際。

(這一幕終了時，子孤抱著鼓，以吊鋼絲的技法，穿過花道上方，飛進三樓的觀眾席的獨特演技，每次一演出，就獲得觀眾熱烈的喝采)

■奧庭

夜襲河連館的惡僧頭目「橫川の覺範」在裡面的庭院與「源九郎狐」纏鬥了許久，好不容易，終於要將源九郎狐制伏的當兒，被義經大聲喝止。這個覺範就是被當作在

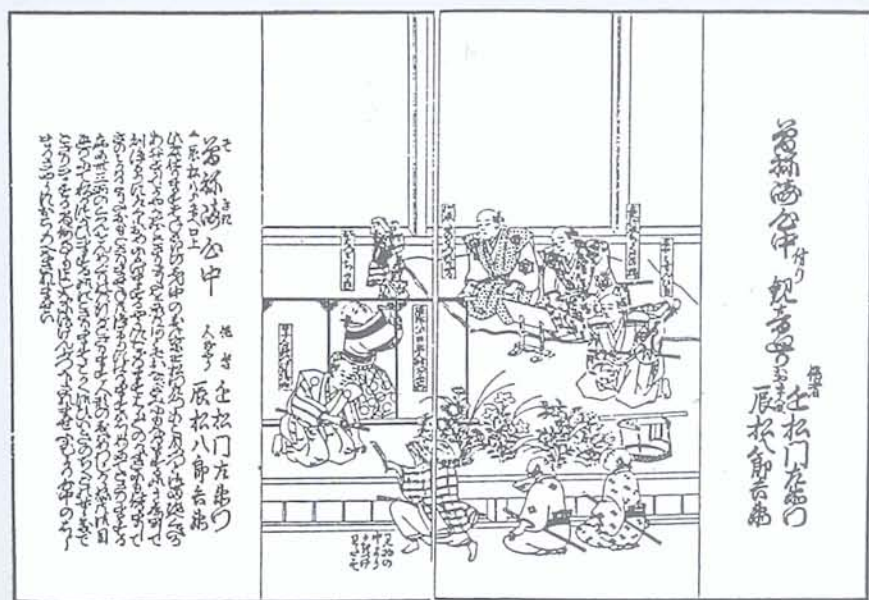
西海的源平之戰中已戰死的平家勇將能登守教經。身分被識破的教經，將包圍過來的義經主從當作對手，決意作最後的殊死一搏。不料，義經卻無決之意，更當著教經之面發誓將全力守護安德天皇，並約來日戰場上再會，然後一行人告別教經而去。

鑑賞重點

這部作品乃取材自多種不同性質的文學作品，像「平家物語」「義經記」等歷史文學作品與民間傳說「大和國的源九郎狐」所描述的愛捉弄人的野狐及以松門左衛門的作品「天鼓」所描述的伶人富士丸家傳的名器「天鼓」乃剝取了修煉千年的女狐之皮製成的故事……等不同領域的材料，透過作者巧思妙構而蘊育出許多想像力豐富、生動有趣的情節，將歌舞伎的各項特質作了淋漓盡緻的發揮。

雖然主題一直圍繞著投海的知盛「死」的苦惱與從花道隱去的義經主從「生」的苦惱所形成的強烈的對比式的嚴肅的「人生哲學」作探求。但是，由此所衍生出的許多虛構的情節卻散發出融合詼諧、夢幻、詩情的柔性色彩，除了有平衡剛烈的主題的作用之外，也是能深植觀眾心靈深處的一個鑑賞重點。

根據「平家物語」所描述的內容，在源平合戰敗北的平氏一族中，平知盛是一位抱著「該看到的都看到了，如今，對這個人世間還有什麼好留戀的呢？」的達觀胸懷眼看大勢已去而豪不猶豫地投海身亡的勇將。老百姓對於這樣一位操守潔高的人間英雄，在給予絕佳的敬愛與讚美之餘，也為他的死而深



會根崎心中一劇的人形淨瑠璃初演圖

深惋惜。當然，以這樣一位悲劇主角的條件，獲得如此的尊崇是十分適當的。

江戶時期興盛一時的大眾戲劇「淨瑠璃」的作者就抓住了民眾痛惜悲劇英雄的心態，在劇作中，讓知盛並沒有在源平合戰真的死亡，暗中讓他以大物浦的渡船主人「渡海屋銀平」的身分繼續活著，以等待復興平家的機會到來。另外，在他身邊以其妻子身分出現的典侍局及幼帝安德天皇，其實都是在戰敗後就已經投海身亡的人，作者也讓他 and 知盛同樣地繼續活著。

等待著、等待著，終於在偶然之中復仇的時機到來，復仇的目標——怨敵義經被其兄源賴朝所追捕，欲取道海路逃亡而來到大物浦的海邊。眼看著平家一門的血恨馬上得以洗雪的知盛勇氣十足地身披甲冑及白素裝扮，乘著暗夜駕船出

海偷襲先啟程不久的義經一行人，再度挑起海上決戰的戰火，可惜，智將義經早已識破銀平的真實身分是知盛，使得知盛又再度面臨敗北的慘局而滿身傷痕累累地退回岸上。在被敵方重重包圍之中看到怨敵義經的知盛，本欲以孱弱的餘力不顧一切給予最後的一擊，然而，天不從人願，知盛終因負傷過重而連一點餘力也使不出來，視線也隨之逐漸模糊。在一旁看到整個經過的弁慶，贊嘆之餘，乃將佛家的數珠套上知盛的頸項，並告之勿再有惡念了，還是趕快成佛到極樂世界呢吧！不料，知盛卻一把取下數珠，丟棄在地上，並聲盡力竭地嘶喊出：「知盛若願意掛上這條數珠的話，那麼，知盛早已走上出家之途了，你簡直太污辱我了。從源平爭奪權開始，互相討伐、互相攻殺早已變成源平兩家之間習以為常之

事。人生無常非生即死，使我早已將死生置之度外了，源平之間的痛恨，何不就此抹消？」的遺願。

這一段話，也清晰地讓我們體會到知盛堅守武者天生的職責，也就是「戰鬥」的宿命，一點也不嚮往佛教的極樂往生。他這種超人的意志力終於深深感動義經而使義經立下了無論如何也要保護安德天皇的誓言。

最後，知盛雖然壯志未酬，仍以「昨日的怨敵已成為今日的伙伴，我也已經心安而了無牽掛了，太高興了……」作為最後遺言，攀上一眼可望盡大海的巨岩，將錨繩索纏在身上，使出最後的所有力氣困難地將錨拋向身後的大海，自己也立即隨著綱繩沒入怒濤洶湧的海中。

這一幕絢爛豪華的樣式美的戲，不論在歌舞伎或是文樂之中，都是屬於超級大場面的戲。而其所呈現出的無形的精神力量，真正能扣住觀眾心弦的氣魄，卻是一種超越視覺效果、直接滲入人心的英雄壯烈毀滅之美。這種超越了劇情的無形爆發力，往往讓人在落幕之後還沈浸其中久久無法回神過來。這種悲劇美也不禁讓人聯想到希臘神話中的悲劇英雄Prometheus因觸犯了宙斯而被用鎖鏈綁著從高聳的巨岩上投入深海中的悲慘故事。

二、會根崎心中——近松門左衛門取材自當時社會實際發生的殉情事件，人名、地名完全依照真實的名稱而將之劇情化，成為一部剪不斷、理還亂的義理與人情糾纏曲折的悲劇。是近松的第一部社會寫實劇，也是其一連串殉情作品的發端。

在醬油店工作的德兵衛和遊女

お初相戀，兩人並且約定將來要結為夫妻，但是，貧窮的德兵衛還籌不出足夠將お初贖身的巨額款項。另一方面，德兵衛的老闆卻有將自己的姪女許配給德兵衛的打算，但是，並未先徵求德兵衛本人的同意，就直接向其繼母提出這門親事。德兵衛的繼母是一位嗜錢如命的女人，在收下了醬油店主人豐厚的禮金之後，毫不猶豫地欣然同意了這門親事。事後才得知實情的德兵衛勃然大怒，斷然拒絕了這門親事，但是，好不容易才從繼母那兒要回來打算退還給老闆的禮金卻被壞朋友騙走了。結果，德兵衛因為還不出禮金而被當眾大大地羞辱一番，淪落得面子掃地又沒錢還給老闆的地步。這樣的下場，終必走上和老闆的姪女結婚一途了。德兵衛面臨這種陷入絕境、走投無路的絕望狀況，就選擇了和お初相偕在曾根崎天神的森林中殉情的冥途。

鑑賞重點

這部作品中，男女主角追求愛情的行動意志極為強烈而固執，在現實的世界裡，似乎已被逼得走投無路，而必須向現實低頭之際，卻產生了追求純粹人生的決心與對來世的滿懷期盼，而選擇了一般人所難以接受的殉情一途。

男女主角不過是平凡的老百姓而已，卻執著於自主的絕對優勢，而果敢地與現實的物質優勢徹底對決，最後，以毀滅之美來襯托出兩人純潔的氣品，這種超越了單純的「悲哀」而塑造出一種「悲劇美」的典型，在西洋名劇裡，「羅密歐與茱麗葉」的故事也有不少相似的特質。

以上兩部作品的原作，都是為「文樂」（人形淨瑠璃）而寫的劇本。這種具有「毀滅之美」特質的悲劇作品，往往以「道行」（走向彼岸，亦有比喻走向死亡之途）為中心，加上詩、畫所塑造出來的美的樣式，配合抒情的描述筆法，將整部作品襯托得純然展現出日本式的悲劇美的樣式。這種將自然、人倫與理想美的世界調和為一體，再以悲劇加以總結的崇高悲壯的悲劇效果，換句話說，是一種由人世間邁向理想美世界的昇華之道。

歌舞伎獨特的兩種「道」

一、花道論

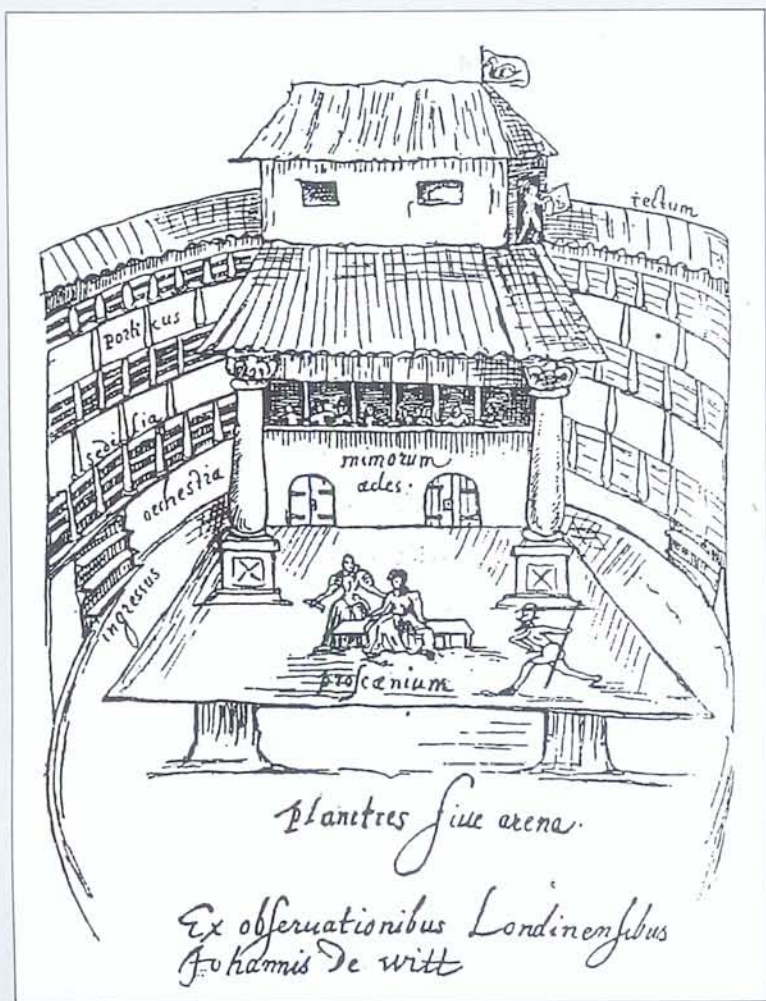
「花道」的存在，在歌舞伎的諸特質中，是極為顯著的一項。花道原本的機能，在歌舞伎興起之前古老的時代就已經存在於藝能演出中。不僅在日本，在亞洲各地的傳統藝能演出類似花道的設備常常可以看得見；而在西洋的戲劇演出亦有使用類似花道的裝置，直到文藝復興之後才消失的。在日本，花道在戲劇演出中使用的情形和西洋正好相反，因為近世歌舞伎以劇場戲劇的姿態再出發之後，直到今日，花道已發展成為其中不可或缺的重要特質，並且跟隨著歌舞伎繼續在成長。

這項事實，不僅強調歌舞伎獨自的美意識，還廣泛地包含了日本人的戲劇理念與日本美意識的特異性在其中。因此，對花道的研究，除了和在歌舞伎領域裡的相關因素之間關係的探究與意義的解明之外，更足以擴大到成為對日本人的美意識認識的途徑之一。

從一般的視野論及花道的傳統功能，不外是它是演員登退場的出入口，也是舞台設備中的一項要素，能促進演員與觀眾之間的親炙性。但是，若朝專業化的比較研究出探討的話，例如：與外國戲劇之間的差異性上涉及的程度，或是在戲劇的本質上意味著何種意義？……等方向進行，又會出現何種結論呢？

首先，從歌舞伎的出國公演所遭遇到的問題實例來分析。在演出之前，為了鋪設花道，必須浩費龐大的人力與相當數額的開銷是一項事實，因為，在現今的西洋劇場裡，並無花道這種傳統，當然也就沒有這種設備。然而，對歌舞伎來說，它又有絕對地必要性，所以，為了鋪設花道，遇到相當多的困難。其中一例，就是必需佔用掉不少的觀眾席，像是在舊蘇聯的莫斯科演出時，就佔用了六十席；在列寧格勒的演出，則佔用了二百席，直接影響到入場的人數，明劇場方面增加了不少的困擾。幸好，演出的結果讓當地人第一次看到「花道」這種在他們觀賞戲劇的經驗裡未曾出現的東西，認識了花道是什麼，也瞭解到其與歌舞伎演出的成功與否為何有那麼重要的關連。這些已足以彌補演出前的種種不快。

以一九七二年在倫敦公演時，倫敦時報的劇評為例，可以讓我們瞭解到西洋人對花道所作的具體評價：「……其傳統的演出技法與習慣的運用，讓我們初次體會到異國戲劇的珍奇感。其中，有不少的情節是採用直接而寫實的方式表現，有名的花道（花的小路）就是一例。花道就是連接舞台與觀眾席後方控制演員出退場室之間的裝置有照明



莎士比亞時代的舞台

設備的橋。走過這一道橋，登場人物比本舞台上的戲劇場面稍慢一步登上舞台，參與演出。在西洋的舞台，這種設備並不存在，而在我個人的記憶中，僅有一例與這花道相類似，那就是在威斯達短期大學的校園中，以池為背景所舉辦的tempest (莎士比亞的作品) 一劇的公演時，下一幕登場的人物，在前一幕演出尚未結束時，就從遠處緩慢步向舞台的畫面。這個例子不但讓我

印象深刻，也是在觀賞歌舞伎花道的表現方式之前，僅有的一次經驗。……」。

西洋人對日本戲劇這種獨特的舞台機構的關心，並非始於戰後，從明治時期，就早已有跡象可尋。當時訪日的西洋人往往將能劇的「おもて」(面具)、「橋懸り」(舞台與後台之間的通道) 歌舞伎的「旋轉舞台」、「花道」……等相提並論。其中，尤其是メイエルホリド

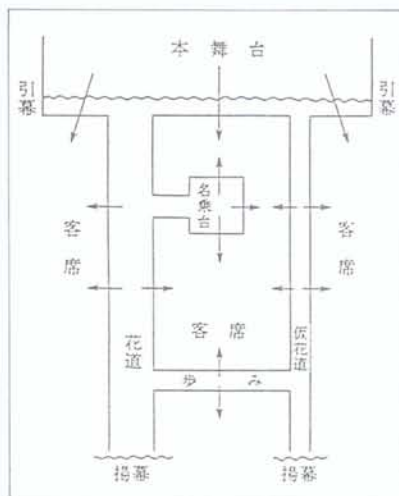
(Vsevolod Emilievich Meierhol'd 1874~1942 蘇俄的演出家) 與ラインハルト Max Reinhardt 1873~1943 德國的演出家) 兩位二十世紀崛起反寫實主義的戲劇巨匠，為了打破西歐「再現式」的戲劇傳統，曾將「花道」與「旋轉舞台」這種對於西洋戲劇來說，屬於完全異質的東西，擷取入其作品中，作實驗性的應用。

メイエルホリド在一九一四年亞歷山大·奧斯托洛夫斯基的「森林」，一劇中，著名的「橋」，即應用日本舞台的基本構成要素，做出演員可以完全自由登退場的類似花道的裝置。ラインハルト則比メイエルホリド更早，在一九一〇年的以一千零一夜為基礎所作的默劇「スムルーン」sumuran一劇中就試用了花道。並且還在一九〇五年的「仲夏夜之夢」一劇中，採用歌舞伎的旋轉舞台。不過，根據文獻資料記載，西歐最早應用旋轉舞台是在歌劇「ドン・ジョバンニ」裡 (Don Giovanni 奧地利歌劇莫札特作曲)。

可惜的是，至今，他們兩人的嘗試與應用仍以「實驗」，階段終焉，並未在西歐的戲劇裡創造出某一種「樣式」出來；換句話說，並未對日後的西洋戲劇發展造成影響。由此，也明顯地看得出來，日本與西洋的戲劇傳統之間，仍隔著一道屬於本質性差異鴻溝。

1. 花道的傳統機能

花道與能劇舞台上的「橋懸り」的機能原本是相同的，也就是除了演員登退場之道的功能外，也是讓觀眾代表贈送演員「纏頭」(花或金錢、飾品……等禮物) 時登上舞台



歌舞伎的舞台構造與花道的位置

所設的通道。但是，若更回溯至日本戲劇的起源期——「延年」、「田樂」、「神樂」、「舞樂」的時代，則又具有象徵神靈的出現、到來的特殊之道這種民俗共通的觀念。近年，根據調查資料顯示花道並非日本固有的東西，而是亞洲傳統藝能的一種共通的現象。在青江舜二郎的「花道私考」一文中，以「演戲原始的場所並非在舞台，而是在道路上；並非是固定不移的型態，而是在不斷地往前推進的過程中完成的」為前提，指出「在印度，有一種ジャトラ的戲，演出時也有一條貫穿觀眾席直達中央舞台的花道，那是神靈的化身者登場的通道。其他擁有類似種花道設備的以旅行方式來往於各地的移動式劇團在印度極為普遍。此外，在印度的農耕民族特有的祭典中，以花祭獻給神或祖先的方式非常盛行；日本的民俗藝能中，也有同樣屬於農耕民族特有的「花祭」，在活動中有神靈或鬼的化身者會從民眾中出現的場面。三河的花祭甚至還稱為花道，所

以，花道原本含有以花祭給神靈以及神靈出現時花所走的通道雙重的意義，這雙重的含義在歌舞伎的花道創始後，更具體地呈現出來。歌舞伎花道樣式的成立是在初代市川團十郎於寬文八年（一六六八）集荒事大成時。所謂『荒事』就是荒人神事，也就是指神靈、超人之類者。主角以神、魔或超人的姿態從花道出現，走過花道登上舞台，為接下去的演出先掀起一股熱潮，這和中國戲劇的舞台至樂屋的鬼門道意義極相近。」

因此，花道的存在與民俗傳統的關係密切，淵源長久。

2. 花道戲劇性機能

戲劇由神事機能轉向人間世界的娛樂化與花道的新機能再開發

戲劇隨著近世町人文化（城市住民文化）的發達，在形式上雖然仍保有些許神事的性格，而本質上卻幾乎徹底轉向而成為娛樂人間世界的「演戲」型態。因此，花道原本的機能亦隨之蛻變為重要的演技空間的性格。

當然，在實際的演出現場，花道仍然屬於神靈、鬼怪、超人之類異於人類世界次元的人物的登退場要道，這仍然保有它原本的機能；但是，在歌舞伎的演出樣式成熟定型之後，花道的機能有了更大的轉變，除了原本的機能之外，幾乎完全成為扮演人類角色的演員登退場之道以及舞台的重要空間之一。而神靈鬼怪超人之類的登退場方式也更複雜細分化，神的角色大多由本舞台直接登退場；鬼怪、超人之類則由花道的七三處一個特設的隱藏式升降穴「スツボン」出入。

這樣的轉變和日本戲劇發展的

過程有著密切的關係。在歌舞伎之前的戲劇，例如「能劇」以及其他民俗藝能中的神事藝能均屬於宗教的，天上的性格。直到歌舞伎的出現，戲劇的性格由「事神」轉向「事人」，演出的內容也轉變成為以人間社會的題材為主，花道的神事機能也由人取而代之。

又因為歌舞伎是日本近世庶民娛樂的一個重要項目，它的發展也就以「迎合民眾喜好」為原則，而自由奔放到幾乎無法加以抑制的地步；在發展的過程中，不適合當時的民眾所需求的東西迅速地被淘汰，又不斷地吸取其他藝能的精要，注入新血。在這種汰舊換新緊湊綿密的過程中，花道一直能夠被觀眾所接受，而得以保存下來。

在西洋，這種原本具有神事機能的「道」，在古代的戲劇中並非沒有，因為到了文藝復興之後，戲劇也從「事神」轉向「事人」，而使得這種與神事相聯結的「道」在戲劇演出中消失了。因此，以現今西洋的戲劇觀點來看，像歌舞伎的「花道」也就沒有存在的必要，這也是東西戲劇的本質性差異。

視覺性—即物性

花道最大的戲劇性機能就是將戲劇空間作視覺性、即物性的擴大。例如將數百年前發生的事，當時的時間，空間透過視覺效果即刻呈現在花道上這個觀眾用手就可以摸得到的極近距離的現實空間裡，而與本舞台上的另一個時空以及觀眾之間形成密切的三角或四角關係（花道有一條）。這與觀賞西洋的戲劇或受西洋戲劇理念影響極深的日本近代新劇的感受完全不同。觀

賞歌舞伎的觀眾從花道上的演出所塑造出的滿溢在身邊的戲劇性時空中，可以透過視覺、聽覺及各種感覺綜合性地體會到緊迫在身邊的強烈戲劇效果；完全相異於遠遠觀望鏡框式舞台的演出的感受。

以利用到兩花道演出的有名例子「妹背山婦女庭訴」中的「山之段」一幕作簡單的說明：「太宰後室定高從本花道，大判事清澄從接近舞台上手的仮花道同時登場。這時候，在本舞台上的景觀是上手處有背山的大判事館，下手處有定高之館與大判事館相對峙，中央隔著寬濶的吉野川潺潺的流水」這樣的構圖，完全達到對稱的均衡美的境界。在這個櫻花綻放的迷人景緻中；一幕比前述的「曾根崎心中」更類似西洋的「羅密歐與茱麗葉」似的悲劇正緩緩地蘊釀著。雖然，妹劇與羅劇的男女主角的境遇相類似，但是二者殉情的動機與經過卻不相同，可以說是屬於異質性的悲劇。而這一幕也將日本式悲劇美的展開作到最佳的詮釋。

這種透過花道以促進舞台與觀眾的融合，將整個劇場空間轉化成戲劇空間的機能，用簡要而傳神的話來形容，就是塑造出「臨場感」。在西洋中世時期極為興盛的宗教劇，根據推斷，很可能也有這樣的設備。因為，在巴黎的，シトルダム寺院前舉辦的一場耶穌受難劇的野外公演時，就有臨時鋪設類似花道的通道，夾在大批騎馬的武士與徒步的士兵行列中的耶穌基督，扛著十字架氣喘吁吁地和行列的人馬走過這條通道登場的一幕，其表現方式與現今西洋的傳統極為不同。當然，這是現代的演出；甚至也意味著反西洋的、反近代寫實主義的

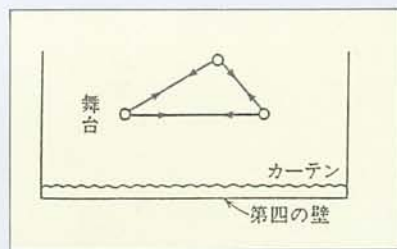
一種現代表現技法的應用。但是，從另一個角度來探討，此劇含有相當濃厚的宗教色彩，應該也可以推定，在中世花道的宗教劇的演出中，可能有類似花道的舞台設備存在。」レオン・ムウシナシク(Léon Moussinac)所著的「戲劇」(LE THEATRE—DES ORIGINES A NOS JOURS)一書中，有關中世紀宗教劇的發展，從十世紀初聖歌的「交唱」方式經過十一、二世紀由福音書的故事轉化成的祭典式戲劇、十三世紀的劇、十四世紀的奇蹟劇直到十五世紀的聖史劇的發展過程中，其演出的場所從最初的祭壇或設有說教台的教會地下室漸而擴充到教堂內部，然後向外發展至玄關、教堂前的廣場。由以上的過程，可以看出觀眾與整個戲劇演出的觀賞距離應當是非常接近；同時，對於演出場所的各種現有設備、例如講壇、通道、座席、石階、廣場、門窗……等物的戲劇性機能的發揮，應該也作了相當多的考慮。所以，從這部份資料中所記載的中世宗教劇的演出型態分析，類似花道設備的通道存在的可能性也相當高。

文藝復興之後，西洋戲劇隨著宗教劇的沒落，演出的形式逐漸演變成以舞台與幕將演出的空間與觀眾席劃分得非常清楚的樣式；並且形成以台詞、對白為主而展開的戲劇，其視覺性、肉體性的要素也隨之轉薄，即使是在小型的舞台空間也能夠演出。

垂直性—肉體性

歌舞伎在本舞台演出的形式，不論是台詞或演技的表現，有許多

場面是應用與觀眾構成垂直方向的方式演出，例如「白浪五人男」一劇中，化裝成武家千金的「弃天小僧」與化裝成伴隨保護的武士身分的南鄉力丸兩人一起來到和服店濱松屋前正在選購衣物時，其真實身分被從店裡出來纏著黑頭巾的武士日本駄右衛門識破。此時，弃天小僧隨即將一千人丟在身後，獨自走到舞台中央位置，面對觀眾挺直坐下，然後，瀟灑地拉下和服的一邊衣領，露出繪滿艷麗紋身的左肩，以其有名的七五調說出「既然知道了，你打算要怎麼樣？」這種充滿挑釁氣味的著名台詞。這一連串的動作，都是在「垂直」面對觀眾席的角度下完成的，這樣的垂直性表演技法，完全異於西洋的寫實劇，或許，古老的希臘悲劇在野外大自然的劇場演出時，有可能應用此種表現方式，對著觀眾席朗朗敘述台詞；不過，希臘劇是屬於「詩劇」，敘事詩透過合唱隊朗誦給觀眾聽是其重要的表現方式，與現今以寫實演技為主的西洋戲劇不同。



西洋戲劇的演員演出與觀眾成水平方向

根據文獻資料的記載，莎士比亞時代的戲劇演出，有使用一種突出到觀眾席之間的舞台(apron stage) (圖)，讓演員的獨白能在不被其他演員的動作干擾之下，清楚地傳達到觀眾的耳朵裡。這種方式

的應用雖然和歌舞伎非常相近，但是，這類戲劇在西洋戲劇的發展過程中，卻被視為異端旁流。

在主掌西洋戲劇的寫實主義戲劇理念中，自然的、合理的形式追求為其主要特質，因此，演員在舞台上的演技、台詞表現自然就與觀眾席之間形成水平的方向。源自一八七三年エミール・ゾラ(Emile E. E.C.A Zola 1840~1903)的自然主義宣言，伴隨著當時自然科學的進步所形成的科學實證主義與合理主義思潮的興盛而產生此期的戲劇理念，乃主張「戲劇是人生某一段時空的再現(representation)，舞台是現實人生的第四面牆壁(The fourth wall theory)的理論

(圖)，因此，在舞台上的演員必須以和日常生活沒有兩樣的方式，也就是模倣的再現的方式演出，根本不可以意識到觀眾的存在。在一切演出要求合理、自然的原則下，特意向著觀眾席的垂直表現的演技當然也就不被允許了。

花道是跨越了本舞台深入觀眾席裡的實存空間，不單是通路，更是重要的演出空間。演員在花道上的演出，比起本舞台來，更有緊迫的垂直性；同時，對觀眾來說，伴隨著台詞與音樂旋律出現在眼前的演員所帶來的視覺性活生生的肉體的刺激，極易將觀眾帶入參演演出的一種陶醉興奮的境界。

同化性與異化性

由前述兩項要素所導入的舞台與觀眾之間的同化性與異化性問題，原本是兩個極端的、互相矛盾的東西。但是不僅在歌舞伎，甚至擴到整個日本戲劇的本質中卻是並



歌舞伎演出之實況

存的，這種現象和主流的西洋戲劇亦有極大的差異。

有關同化作用，從前述兩項要素的說明裡，已可充分瞭解，同時，也因為有一種普遍存在的現象，就是日本人不論對劇情或劇中人物，常持有自然溶入自己的生活空間裡，再透過共感、和解的過程，最後達到大團圓的美滿結局的理想期盼。在屬於大眾娛樂的歌舞伎，這種色彩更是濃厚；不過它卻與充滿悲劇美的「道行哲學」共存在戲劇、文學作品裡，這就和本節的主題——同化性與異化性共存的現象相類似，原本是兩個極端的東西，其共存中的掙扎與妥協過程可以說是非常微妙的變化。

花道上的演出，對觀眾來說，是垂手即可摸得到的極近距離，使觀眾與舞台兩者均處在不論肉體的或空間的感情交流均呈現非常親近

的狀況。令人不可思議的是，花道在此時卻又扮演著疏隔、異化的角色，讓觀眾明確地意識到眼前的景象是虛構的、架空的。現以實際演出的狀況舉三例說明之：

例一：演員一出現在花道上時，底下的觀眾往往會熱情地吶喊著「成田屋」、「音羽屋」……等演員的名號或其他讚美的言詞，這種現象，很明顯地可以瞭解觀眾當時的意識並未同化入劇中。

例二：當觀眾往上或往下看到花道上的演出時，同時也看到坐在臨近花道另一邊的觀眾臉皮及表情，這種兩極性的對照現象出現在眼前更是清清楚楚地將現實世界與虛構世界的差異性直接又迅速地傳達觀眾彼此之間。

例三：演員在演出時，常運用双重身分交叉出現的演技，也就是在戲劇進行中，突然從劇中人的角



歌舞伎演出之實況

色跳脫，回到現實世界的演員角色。然後，配合這種突然中斷劇情的空隙，以演員的姿態，說出有趣或具有諷刺性、揶揄性的台詞。這種一瞬間的角色變換，除了增強演

出效果更生動有趣之外，也是將異化作用作了最徹底的發揮；這種表現方式在我国的京劇、南管戲、歌仔戲的演出裡倒是常常可以看得

西洋戲劇的主流，從亞里士多德的《詩學》，直到十七世紀理論與形式的完成，在ジセン・ラシーヌ (Jean Racine 1639~1699) 的「劇情、時間、場所」均統一的三單一法則下，觀賞演出是讓觀眾感到舞台上的演出亦是現實的人生，自然而然從頭到尾均置身於劇中的幻境。只是受西洋對事物的傳統思考方式的密切影響，觀眾雖然置身於劇中，卻往往採取與劇中的問題對立或絕對的方式去探討劇情發展所衍生出來的糾葛或矛盾。

以上三項有關「花道」的戲劇性要素—由視覺性、即物的空間導入，透過垂直性的演技表現而形成同化與異化表裏一體共存的性格，這不但是歌舞伎的特質，也是日本戲劇的特質。

二、道行論

「道行」(みちゆき) 在日本的文學、藝能的世界裡是從古老的時代流傳至今仍然相當盛行的理念。雖然在現代，其形態上有所改變，但是，仍深植日本人的日常思想之中。

「道行」的場面在文藝論中定位的時期是元祿時代 (十六世紀末至十七世紀初)，作品則是初代竹本義太夫的「貞享四年義太夫段物集」之序。而以戲劇作品確立其地位則是近松門左衛門的第一部世話淨瑠璃會根崎心中」(一七〇三年)。

竹本義太夫在前述書中的一曲淨瑠璃以「戀慕、修羅、愁嘆、道行、問答」五段五個局面構成。之後，淨瑠璃皆依此構成原則而作成，其中道行成為五段之中最重要而不可或缺的局面。

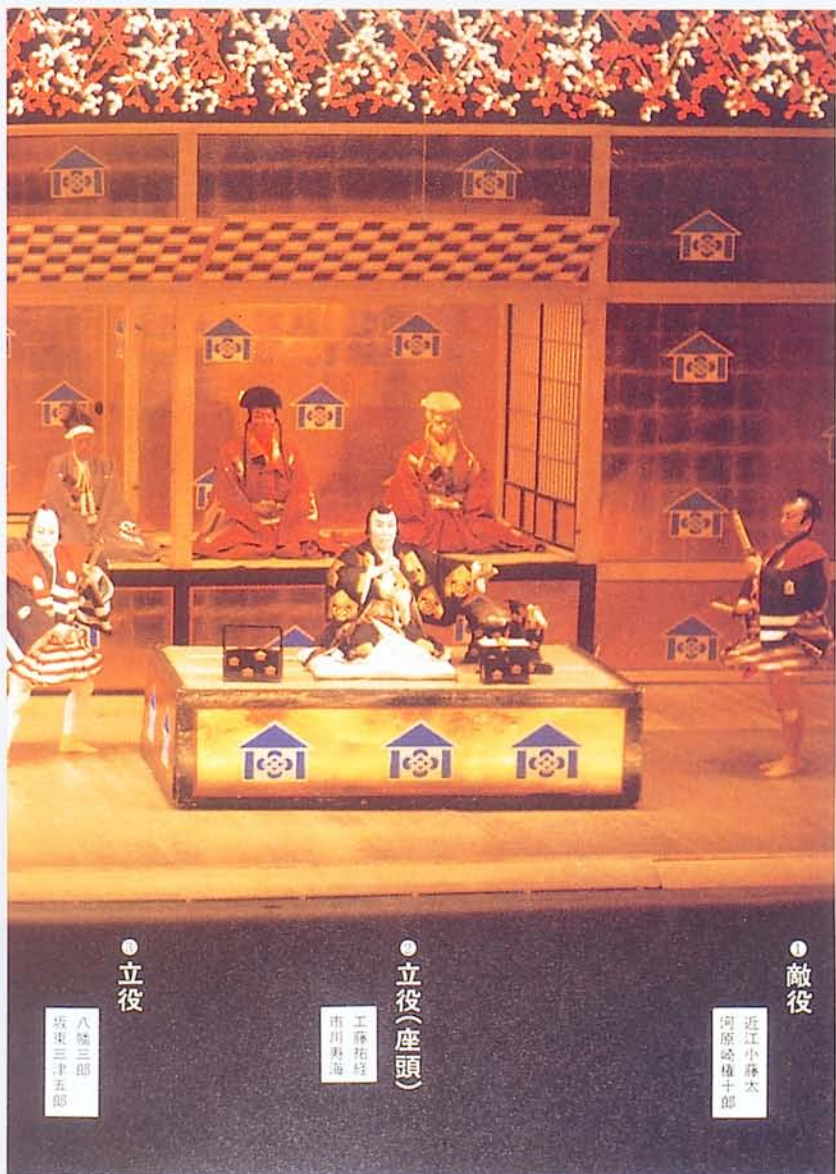
「曾根崎心中」有冒頭的「觀音めぐり」與終尾的「曾根崎天神道行」兩個「道行」。二者在藝能史上均占有重要地位，若從理想美的觀點來看，則以後者的心中道行為重。

この世の名残り 夜も名残り
死に行く身をたとふれば
仇しが原の 道の霜
一足づつに 消えて行く
夢の夢こそ あはれなれ
人生雖徒勞，仍願留芳在世間、留芳在彼岸；
這將死之身，就如同赴仇野之旅的道上霜，
輕輕一踏就消失粉散；
人生如夢，哀憐愁怨亦隨著這無常的夢中夢飄逝無踪。

(仇しが原一詞含有①葦原②徒勞無常皆空③火葬場三種意思)

這首以七五調的詩文構成的道行文，在諸多道行文中是最膾炙人口的作品，有許多學者一論及道行，往往立即舉出此例，因為，它幾乎就是日本人性格的一種影射。

這種典型化的近世庶民藝術中的「心中道行」，縱觀全時代、全分野，亦屬於極少數的特例；尤其是「心中」（自我了斷）的行為，在外國人看來，是極為異常的現象，也是日本人獨特的性格傾向。至於，如何證明「心中道行」與日本人的心情、性格有極深刻的關連呢？最確實而共知的就是在近松推出一系列心中作品之後，因為每一部都深深打動人心，以致於造成在現實社會裡，心中的事件突然跟著急驟地增加，使得幕府不得不強制禁止再演出心中的作品。這是發生在近松去逝前一年的享保八年（一七二三年）二月的事。從這個事件的經過，



歌舞伎演出之實況

我們很清楚地了解到，藉著近松的妙筆，結合詞章的詩情美、義太夫節曲調的哀艷美與主角英雄式的悲壯美所塑造出來的「浪漫的死」，讓觀眾踰越了舞台演出的精神淨化作

用(katharsis源自亞里士多德的《詩學》，是指藉由觀賞悲劇演出所帶來的恐怖、哀憐、氣憤……等副面的刺激，讓觀眾將鬱積在心中的苦悶、煩惱等情緒得到解放，而



歌舞伎演出之實況

達到有如將心理洗刷得清淨舒暢的感受)，而將劇中的虛構行為帶到現實的世界裡模倣效尤。

這種讓人陶醉到在現實世界中都能輕易捨棄寶貴的生命而不足為惜的道行魅力，其背後所隱藏的原動力，就是日本人的情懷—追求理想美的性格傾向以及將人看作是自然界的一部份，而非與自然對立的日本式理念。

廣義的道行，從七、八世紀的

古代記紀、萬葉，經過今樣、宴曲之類的謠曲，平曲之類的故事說唱作品、太平記之類的歷史文學、馬琴的讀本（初代的近代小說）而至今日；在藝能的領域裡，從伎樂、舞樂、延年、幸若舞、田樂、猿樂、行樂的舞蹈歌曲，至能、狂言、淨瑠璃、歌舞伎，均含有此項要素。這種貫穿兩種領域的理念，其展開也從原本極為單純的，就如同字面上的意義，是指時間、空間的移動

推進的情況，隨著各時代的文學、藝能的發展，而逐漸趨向心路旅程與地名的內層含義結合所蘊育出的微妙且複雜的象徵色彩。當然，以人類進化的歷程，這種趨勢的變化是相當正常的；然而，很意外的是道行的發展過程却將日本獨特的美意識統攝在內，並且成為其主幹，如此一來，情況和西洋的發展過程完全相異。在西洋，道行隨著時代的進步，逐漸從文學、舞台的領域中轉淡；而以日本式的理想美為其精神支柱的日本道行的發展卻是隨著時傳而更豐潤。

道行發展過程中的 幾個重要階段

在上演的藝能中，可考的最古老的典型例是「教訓抄」(一二三三)所記述的伎樂的藝態：「先彌取、盤沙調音、次調子謂之道行音聲或道行拍子，日之、是以行道……」伎樂是六一二年從百濟傳入，為聖德太子所重用而與佛教同時成為國教、國樂，也是日本藝能史上被確定為最古老的重要藝能，是常常在法隆寺等古寺舉行的祭禮中演出的面具舞蹈戲。演出過程裡，在音樂的伴奏下，戴著面具的舞人行列緩緩前進走到「舞處」(境內的舞台)獻舞的移動過程就稱為道行。之後，八、九世紀從亞洲各地傳入的舞樂，也有相同意義的道行名稱。不過，這種型態的道行，並非只有在日本才有，依據青江舜二郎的「日本藝能の源流」一書中指出，今日在印度類似此種道行的藝能仍相當盛行；另外，西洋中世盛行的宗教

劇的演出型態之一的利用テスビス (thespis有簡單的舞台設備的車子) 幾部併排開來，依劇情需要順序移動，讓觀眾可以看到多幕戲的演出，這種將宗教祭禮與戲劇藝能結合的演出型態也可列入此類。在中國的鄉村祭祀中，祭儀的內容包括取水、安土、淨壇、迎神、犒將、早午晚朝、酬神、送神……等以及神明的巡遊過程均含有濃厚的宗教道行色彩於其中。

後來，隨著藝文的發展，道行也演變出另一種新的型態，就是將地名、景觀、地誌融入敘事或抒情的作品中，以不同的方式，例如閱讀、朗誦、說唱……傳達給讀者或觀眾，讓他們能夠感受到字裡行間的時空移轉，透過想像力與作者產生共感與共鳴，這種型態的作品稱為道行文。

將「道行文」移上了舞台與物理的時空轉移相結合，透過視覺與聽覺傳達給觀眾的方式則是第三種道行。

以上這三種型態的道行，都還停留在單純的時空移轉、旅程的經過、地理景觀的描述……等客觀的角度的呈現方式，並不涉及主角的心情、命運、境遇……等主觀的要素。

其中，第二、三種的道行，都是近松集大成的日本獨特的「心中道行」中重要的成分。因為日本是一個極重視自然與「人」之間的情感交流的民族，對於特定的地名、地誌與當地的景觀總是特別表現出強烈的關心，對連結兩地之間的「道」以及在「道」上行走的「旅」會注入許多豐富的情感；這種能夠敏感地體會到自然裡蘊藏著無限生命力的特質，仍然洋溢在今日的日

本人生活之中，尤其是旅行一事在日本似乎一年四季都有吸引人踏上旅途的魅力，這種魅力的構成要素除了基本的食、住、景觀，均能維持一定的水準之外，尚能與各地的鄉土藝能、鄉土文字、民俗節令充分結合，使旅行除了快樂的吃、住、玩樂之外，在精神的陶冶上也能享受到愉悅與滿足。

今道信友的《東洋美學》一書中論及「日本傳統的美意識乃定著於植物的世界觀」，道行的根底裡存在的也就是這樣的東西——對於被蒼鬱的草木所環抱著、蘊藏著豐富的生命力的自然存著愛敬畏之心，從這兒產生與自然和合的理念。這種以溫和之心，將自然視為好友，與之親近、調和而融入其中成為一體化的日本式自然觀，和西洋人對嚴峻的自然採取的敵對、防備、戰鬥、征服的心態正好相反。

由此種情懷衍生出來的日本式的「道行」，其中受難、流離的動機佔很重要的位置；不過，這一點，通觀古今東西皆然，絕不是日本所僅有的。其獨特之處，乃是將這些共通的要素——單純的「旅」之空間移轉、受難、流離、曲折的感情變化、人性的心理描述……等，以大約相同的比重作有機的組合，構成一種獨立的道行文體，與舞台藝能裡的道行場面。

此階段的發展，在文學的領域裡是成立於中世的「語り物」(以曲伴奏敘述故事的作品)，以「海道下り」為典型；在舞台藝能的領域裡，則完成於淨瑠璃以前的「能」。例如在能劇「熊野」中，有熊野乘著牛車伴著宗盛至京都踏春的一節，將地名、地誌的配列所構成的空間的移動融入時間的流轉之中，

並以格調高雅的韻文，將一路上不論看到什麼景物，總是聯想起在遙遠的故鄉病危的老母，而被死亡的幻影緊纏不放、懼怕不安的熊野的心境巧妙地融入時空移轉的流程裡。這種將心境托諸地理、自然景觀的作品，和我國的詩人杜甫的春望裡的「國破山河在、城春草木深，感時花濺淚、恨別鳥驚心」的情懷極為相近，只是，春望裡並無地名、地誌等旅道之相關名詞出現。

風台——道、旅、自然

在喜愛旅行、敬畏自然的美意識中，道行有其陽性的、白晝的一面，就是「行樂之旅」。也有其「令人憂心、遭遇艱難困頓」的一面，就是道行中的陰性的、暗夜的象徵。這種陰與陽、夜與晝，受苦受難的痛感與行樂之旅的歡愉是表裏一體的。因此，日本也有類似我國的「行萬里路，勝過讀萬卷書」的說法；就是「要讓孩子擁有可愛的個性，應該讓孩子多去旅行」，在充滿各種挑戰的旅途中；去品味悠美的景緻，親切的人情，解決遭遇到的各種有形、無形的困境，一步一步地走向終站，最後，享受到達目的地的喜悅。從旅行的歷煉中，培養孩子良好的品格。德川家康將人生比喻作「扛著沉重行李的漫長之旅」，可見得，要達到真、善、美的至高理想境界的人生之旅是充滿險峻、崎曲的難行之道。由此，亦衍生出以萬般皆適用的「求道精神」為基礎所形成的日本式的「道之文化」。以世阿彌所確立的藝能世界裡的「藝道」為首，神道、佛道、氣道、易道，還有一些我們所熟悉的武道、書道、茶道、花道(插花

之道、與前述花道異)、香道、棋道、柔道……等。

日本式道行的確立背景，就是從這種風土、自然的條件所培養出來的愛敬與畏怖、樂與苦、明與暗……互補的二元論所形成的「旅」或「道」的美學。此種道行之旅的終點，則定位在人世間無法到達的理想美的世界，也就是「天堂」或「極樂淨土」，在這兒，人世間的哀歡早已不足一視，「心中道行」之旅的盡點也是定位於此。當近松的作品藉著文樂的戲偶或歌舞伎的舞台，將這種超然的感覺之美作了最高的醇化之時，元祿時代的青年男女爭相陶醉在這種理想美的夢境之中，更著了魔般地衝破虛構世界的壁垣，紛紛相偕實際走上殉情之道。

除了像「曾根崎心中」「心中天網島」之類的心中道行作品之外，在今日的歌舞伎常上演的作品還有「道行旅路の花簀」、「道行初音旅」「道行戀苧環」……等都是出自一部大作中的一段，觀賞的時間不

會太冗長，曲子也很吸引人，結局也不一定非走上「死亡」之途。

以日本美意識為精神基礎的道行經過近代，進入現代的社會中，除了繼續存在於確立其地位的傳統藝能與文學的領域裡，還以不同面貌的「現代道行」出現在今日的日本文化之中，而幾乎涵蓋了電視、電影、廣播、舞台劇、歌曲、錄影帶節目……現代化的傳播媒體。其中，我們所熟知的日本流行歌曲或歌謠，以「道」或「旅」為曲名的就有不少。

參考書目

1. 演劇その起源から現代まで
ジョン・ムウシナツク著。利光哲夫譯
一九七六年七月二十一日
美術出版社。
2. 日本の古典藝能第八卷歌舞伎
藝能史研究会編 一九八一年九月二十日
平凡社
3. 中國鄉村祭祀研究——地方劇の環境
田仲一成著 一九八九年三月三十一日
東京大學出版會
4. 演劇史と演劇理論 毛利三彌、西一祥共著
一九八九年四月
放送大學大學教科興會
5. 歌舞伎美論 河竹登志夫著
一九八九年四月十五日
東京大學出版會
6. 歌舞伎 河竹登志夫監修
一九八九年七月二十日
立風書房
7. 歌舞伎の世界 藤波隆之著
一九八九年十二月四日
講談社
8. 東西演劇の比較 毛利三彌、西一祥共著
一九九三年三月二十日
放送大學教育振興會
9. 演劇概論 河竹登志夫著
一九九三年六月二十五日第八版
東京大學出版會
10. 美學第一卷 今道信友編
一九八五年五月二十日
東京大學出版會
11. 日本藝能史第六卷 藝能史研究会編
一九八八年十二月二十三日
法政大學出版局



歌舞伎演出之實況