

國立清華大學
認識藝術 - 戲劇
期末書面報告

坂東玉三郎 的女形藝術

指導老師：石婉舜 副教授

組別：第四組

組員：107023052 化學 22 楊博鈞

108012039 動機 23 李育丞

108062371 資工 23 王于溱

108072141 化工 23 張恩誠

108072226 經濟 23 張宥婷

壹、 坂東玉三郎對女形的出道背景

坂東玉三郎，本名榆原伸一，一歲半時為了治癒小兒麻痺的後遺症前往十四代守田勘彌的家中向其妻子藤間勘紫惠學習日本舞蹈，並因為歌舞伎嚴格的家世制度而在六歲成為他們家的養子。¹

玉三郎從小就嚮往「女形」；但角色類型為「立役」的養父無法傳授女形的表演技藝給玉三郎，只能在日常生活中不斷嚴格地提醒要注意的各種細節。帶著對女形的憧憬，他踏入了歌舞伎的世界。六歲入門習藝、七歲初登台、十四歲襲名第五代坂東玉三郎，並且在十七歲開始以其女形表演受到矚目。

坂東玉三郎開始受到注目，是在昭和四十二年演出《櫻姬東文章》中的白菊丸，後續他也演出三島由紀夫的相關作品；1970年，坂東玉三郎和市川海老藏合作演出歌舞伎《鳴神》，當時企劃製作將兩人的搭檔命名為「海老玉配」，這個幽默名稱的誕生也幫助坂東玉三郎地位的上升。

討論坂東玉三郎這位新生代年輕女形的文章開始大量出現，劇評家們也開始以「現代的妖精」、「優美清新」、「清澈透明」來形容坂東玉三郎。值得一提的是，至今他總共演出超過 15 部泉鏡花的劇本或由其小說改編成的劇作，還將小說《外科室》、劇本《天守物語》改編為電影，並親自執導。

此外，因為養父和其妻子——大正、昭和時期最具代表性的新派劇女演員水谷八重子的幫助，坂東玉三郎得以透過和兩人共演的機會為自己創造了新的可能、使其女形表演的實力得以在另外一個舞台上被看見。

貳、 女形藝術的四功五法及行當分類

為了能讓大家更加了解坂東玉三郎的女形世界，此部分將探討女形的四功五法及行當分類。

¹ 洪譜棋：(2015) [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學（台北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文）

一. 四功五法

歌舞伎女形的四功五法主要可以分成三大項：舞蹈、歌唱與說唱、樂器，以下將就此三功法逐一介紹。²

(一) 舞蹈

舞蹈是女形的首要功法。以功能上來看，舞蹈訓練提供了一個除念白外所有舞台動作的數據庫，幫助演員塑造出游刃有餘的肢體以及與之配合的情感模式；而以理論上來看，歌舞伎起源於 1603 年的阿國歌舞伎——一種汲取日本民間流行舞蹈，並同時在服裝、表演上標新立異的歌舞表演。由於後來江戶幕府頒布禁令，使歌舞伎走向搬演故事的戲劇性道路發展。由此可見，舞蹈一直是歌舞伎中十分重要的功法。

(二) 歌唱與說唱

歌舞伎演員雖然在舞台上不須獻唱；但功法訓練裡包括了歌唱與說唱訓練，並要求演員須對三弦音樂瞭若指掌。如此才在表演中互相配合妥當。

(三) 樂器

歌舞伎的主要樂器是「三弦」，不同腔調使用不同的三弦，其音色有所不同，而其他樂器則可統稱為「鳴物」。舞蹈與說唱旨在培養演員的身段動作與發聲，而樂器正是從音樂上結合此兩者，將肢體與念白融會貫通，塑造以音樂為本質、游刃有餘的表演。

二. 行當

歌舞伎摒棄了「能樂」的面具，發展出了不同的行當分類，這象徵著日本戲劇從空靈走向現實；然而，即使摘掉了面具，歌舞伎演員依然全臉塗滿白色濃厚妝容，這代表歌舞伎依然保有古典劇的虛幻和抽象。而行幫分類則幫助

² 李玲: (2016). 从功法, 行当和家系角度考察日本歌舞伎女形表演艺术的传承. 戏剧艺术, (2), 74-86.

表演語彙進一步歸類，讓功法在演員的表演中有了用以表現人物的戲劇意義。以下將就三種常見的行當進行介紹。³

(一) 公主

公主指地位高貴的諸侯家小姐，他們高貴中帶有威儀的品格，也不失少女的青春可愛。公主裝扮複雜華麗，經常穿著紅色的振袖和服，因此也被稱為「赤姬」。《本朝二四孝》的八重垣姬、《鎌倉三代記》的時姬、《金閣寺》的雲姬合稱為「三公主」，是公主角色中最困難的戲。

(二) 花魁

花魁是最高級別的藝妓，具有琴棋書畫素養，高傲冷絕、氣度非凡。花魁服裝最複雜豪華——髮上插著二十多根長簪子、身上疊穿多層衣服、腳上穿著二十多公分高的木屐，全身服裝加起來有將近三十公斤。花魁的代表有《助六由緣江戶櫻》的揚卷，以及《壇浦兜軍記》的阿古屋。

(三) 武家賢內助

武家賢內助不只包括武士的妻子，也包括武士的侍女、乳母等。他們出現的故事類型多為歷史劇，故事中的主角武士往往身陷冤獄或背負重任，而武士身邊的「賢內助」則秉承忠義，勇於自我犧牲，性格堅忍。他們服裝為素色和服，頭髮插一隻髮簪，並無過多裝飾。代表包括《伽羅先代萩》的政岡與《忠臣藏》的盧無賴。

參、坂東玉三郎的挑戰與創新

坂東玉三郎的女形之路並不是一直都如此順遂的。身高足足有一百七十三公分的他，比一般的女形演員高且纖瘦，他自己也曾在文章中寫道：

在演戲這件事情上最辛苦的地方，是身高很高這一點。……每個提拔我的大前輩們，身高都比我矮小。所以我常常在思考如何讓觀眾感受到奢華感，

³ 李玲: (2016). 从功法, 行当和家系角度考察日本歌舞伎女形表演艺术的传承. 戏剧艺术, (2), 74-86.

而非物理上的高大體型、什麼樣的坐姿看起來身型會比較小等等；也下了很多功夫在讓自己看起來身型較小。⁴

為了配合其他演員，不在舞台上顯得突兀，坂東玉三郎想了很多辦法，也促使他利用這項特質，創造屬於自己的風格。譬如：他會去觀摩日本浮世繪中，所描繪的和他一樣身長臉小的女性，並且「從我覺得美的部份去擷取這些講究的細節，當我站在舞台上時，得以清楚地勾勒出這個角色。」⁵

坂東玉三郎高挑的身高以及手長腳長的身型特質，超出了傳統的歌舞伎美學、更不在於傳統女形美學的範圍內⁶。但他努力讓缺點變成加分項，給日本女形美學帶來相當大的突破。

肆、坂東玉三郎對女形的學習範本與見解

一. 學習範本

坂東玉三郎曾經提過，自己有幾位女形的學習範本。

杉村春子，日本的新劇女演員。坂東認為，她常常需要扮演比自己實際年齡小的少女，這點和女形表演的意義是一樣的，因為杉村春子能夠「將自己身為女人這件事情，先當作材料放到一邊，接著用自己的眼睛觀察女性，然後再將自己能夠使用的女性的部分，像做料理一樣地使用。」⁷這也是她能更表現女性化姿態的原因。

坂東玉三郎也曾寫道：「我在思考女形的時候，是把它想成一種超越男女性別觀的作品」、「女形演員無形中在追求的東西，是現世的性別概念所無法衡量的。」⁸而葛麗泰·嘉寶、凱瑟琳·赫本兩位有中性特質的外國女演員，因

⁴ 坂東玉三郎：《坂東玉三郎：すべては舞台の美のために》

⁵ 坂東玉三郎：〈日本画から美しい女性を創造する〉，《坂東玉三郎：すべては舞台の美のために》

⁶ 洪譜棋：(2015) [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學（台北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文）

⁷ 紀錄片《書顏》

⁸ 洪譜棋：(2015) [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學（台北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文）

為不受限於現世對於性別的概念，根據各個作品呈現出符合角色需求的女性形象，和坂東玉三郎對女形的看法十分相似，因此也被坂東視為學習對象。

坂東對女形的見解及學習範本，可以以他所強調的客觀的觀念來整合。坂東玉三郎的女形美學，跟他所採取的，客觀看待角色、與角色保持距離，僅將自己的身體視為角色靈魂和故事的載體這樣的方法有很大的關聯。他所效仿的女形範本，所使用的表演方式，也都是將自身跳脫出現有的狀態，將看待自己的視角回歸到性別以外的層次。這些種種皆對應到坂東玉三郎女形表演美學中十分重要的一環——將女性客觀化。

二. 見解

女形並不是現實的女性。除去女性生理的部分、只將靈魂的部分放入自己的身體當中，表現出來的必須是讓觀眾看了之後會覺得『是女性』的表演。比起像生活感那樣現實的東西，我更重視要表現出怎麼樣的靈魂。⁹

靈魂及宇宙的概念，對坂東的女形美學觀有很大的影響，導致展現在觀眾面前的是一個個充滿清澈透明、無機氛圍的女性角色。¹⁰而在這樣的議題下，也延伸出他對女形的見解。

坂東玉三郎曾以「樂譜紙」和「畫布」來比喻女形的身體：

男性去扮演女性，本身就是一件不太自然的事情。……把音樂寫在紙上，這樣的行為本身，從大自然的角度來說，雖然是非常不自然的行為，但從結果來看，它會成為讓人們感動的作品出現在這個世界上。繪畫也是一樣……女形的肉體就可以說成是把樂譜寫在上面的紙，也是用來畫油畫的

⁹ 坂東玉三郎：《坂東玉三郎：すべては舞台の美のために》

¹⁰ 洪譜棋：(2015) [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學（台北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文）

畫布。每天的排練，就是在鑽研自己腦中所想的東西要如何確實的表現出來的技術。¹¹

在坂東眼中，女形是角色靈魂的載體，「對我而言，歌舞伎是個童話故事，我就是說故事的人，告訴觀眾說『有這樣子的女人』。」¹²

伍、《鷺娘》及泉鏡花作品的演繹

一. 自身特質的應用-《鷺娘》

前文提到玉三郎和傳統歌舞伎演員身形上的差異以及他所效仿的對象。接著想聊聊他如何運用自身身形上的特質凸顯演出角色以及將女形拓展到其他表演領域。

首先簡單介紹一下舞踊。它的動作主要由舞、躑、振三要素組成¹³：

- (一) 舞：以靜態旋轉動作為主，身體被樣式限制
- (二) 躑：來自民俗舞踊，以跳躍及手部變化為主，較自由
- (三) 振：廣義可指姿勢、態度；狹義指編舞，因此編舞家又被稱為振付師

而舞踊的編舞結構則被分成序、破、急三大部分¹⁴，編舞家需在規定架構下觀察作品主旨、活用技法以呈現作品意境；此外，每首樂曲都有主題及故事性、同時舞踊也具嚴格流派制度。

《鷺娘》這部作品屬於歌舞伎中變化舞踊，形式上由同一位表演者藉快速更換服裝來詮釋不同角色或其狀態；而內容上講述一隻白鷺精追求愛情的淒美故事；鷺娘的衣著顏色隨劇情發展會從白衣和服到艷紅、紫、粉紅、紅色最後又變回白色。

¹¹ 洪譜棋：(2015) [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學（台北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文）

¹² 同上

¹³ 有關舞踊介紹參考以下兩篇文章：

嚴文喬：(2014). 動靜之間的精粹樂舞藝-日本傳統舞踊. 傳藝雙月刊, (114), 50-59.

洪譜棋：(2015). [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學. 臺北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文, 1-96.

¹⁴ 林和君：(2020). 崑劇與日本傳統戲曲的當代跨劇種展演：以 1998 年至 2018 年的日本演出為例. Min-su ch'ü-i Journal of Chinese Ritual, Theatre & Folklore, (209).



圖一 鷺娘演出中的服裝顏色變化¹⁵

這表現它在面對愛情心境上的變化，從期待、執著到失望、怨恨的過程。當然，表演進行中也會使用不同舞蹈技法來幫助情緒的表達，像是以手舞表達得到心上人的困難、抑或是利用傘舞訴說戀心的容易改變。¹⁶不論是服裝顏色對情感波動的顯示，或是舞蹈技法的協助，都能讓觀眾更容易陷入劇情中。

除了隨劇情發展的展現，玉三郎表演時也會透過對手腳動作的刻意強調來更符合白鷺的姿態，並讓人聯想之。例如用手臂開合及衣袖揮動模仿翅膀翅，或跣步、勾腳等動作展現白鷺走路的樣子，而這類動作往往更能凸顯他與眾不同的修長身型，從而幫助他走出自身的表演風格。

二. 表演領域的拓展

當然，玉三郎的表演不僅侷限在傳統歌舞伎的演出，後來他也跨足許多不同的表演領域；其中，新派劇是玉三郎最初跨界演出的領域，大部分他所演出的作品都是作家泉鏡花所著；這樣的巧合可以從他的藝術特質說起。他在角色呈現上的獨特美感讓劇評家們頗為讚許，他們認為玉三郎的清澈、透明讓他與其他演員不同¹⁷。這也說明了他具備超脫人間的靈氣；而鏡花這位作家的名字往往被與浪漫、夢幻連結在一起，更被喻為是幻想文學的先驅¹⁸。他筆下的許多角色都超脫了人世。例如《天守物語》的女主角富姬是往來於妖怪與美女之間的角色¹⁹，這對於一般演員來說非常難詮釋；但玉三郎沒有人類現實感的藝質卻

¹⁵ 網路影片截圖，https://youtu.be/ge1bmqOL_Cs (瀏覽日期: 2022 年 1 月 12 日)

¹⁶ 洪譜棋: (2015). [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學. 臺北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文, 1-96.

¹⁷ 洪譜棋: (2015). [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學. 臺北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文, 1-96.

¹⁸ 孙艳华: (2010). 泉鏡花浪漫主义小说的特质. 大连大学学报, (2), 62-65.

¹⁹ 陳玉珊: (2005). 《天守物語》之表演風格-以能劇, 歌舞伎, 文樂基本元素為對象. 臺藝戲劇學刊, (1), 94-105.

幫助他更能貼近角色本身；因此劇評家水落潔認為他是第一個將這個角色現實化的人²⁰；然而，最重要的因素或許在於他能從鏡花作品中讀出角色靈魂並以自己的美學演繹；畢竟，在許多表演藝術作品中，演員和作品風格的契合往往是成功的關鍵。

陸、 歌舞伎與崑曲的跨國合作

最後，本文希望能探討坂東玉三郎對於跨劇種演出的貢獻，並以近期與中國蘇州崑劇院合作演出的中日版《牡丹亭》為例。

一. 坂東玉三郎與崑曲的淵源

在襲名第五代坂東玉三郎後，他漸漸在歌舞伎界嶄露頭角，而在西元 2008 年，其與中國蘇州崑劇院合作演出的崑曲《牡丹亭》，則廣受戲劇界人士歡迎；然而，坂東玉三郎對崑曲所懷抱的情感並非從此時開始的。

早在西元 1987 年，當時已成為一代歌舞伎女形大師的坂東玉三郎，為更了解中國戲曲，從日本來到北京向一代京劇大師梅蘭芳的兒子梅葆玖學習京劇《貴妃醉酒》的臺步、甩袖等技法。而在這次的學習過程中，坂東玉三郎除了加深了對中國戲曲的情感外，他更發現，京劇事實上受崑曲的影響甚遠，故而開始對於崑曲產生濃厚的興趣。²¹

二. 坂東玉三郎所演繹的崑曲——中日版《牡丹亭》

在介紹坂東玉三郎的崑曲前，這裡首先簡單提及崑曲與歌舞伎的不同：

(一) 唱段與念白

在崑曲中，演員需同時負責舞蹈、念白與唱段；而歌舞伎中，演員並不需要負責全部的台詞、舞蹈、唱段，如「義太夫節」是在三味線的伴奏下加上抑揚及調子講述故事的「淨琉璃」的音樂代表方式，因此演員只需負責自己的台

²⁰ 洪譜棋: (2015). [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學. 臺北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文, 1-96.

²¹ 沈惠如: (2020), 中日文化的幽靈幻影——論崑能共舞的淵源與跨度. 愛知大學國際問題研究所紀要, (156), 65-81.

詞與舞蹈的部分。²²

(二) 面部妝容與表情

歌舞伎中因演員皆為男性，故時常透過擦粉方式來表現女形的樣子；然而，在崑曲中，因為無此需要，故演員的妝容會較為鮮豔，臉色也會較為豐潤，如下方左圖。



圖二 於中國演出之崑曲《牡丹亭》²³



圖三 於日本演出之中日版《牡丹亭》²⁴

坂東玉三郎在 2008 年與中國蘇州崑劇院合作演出的中日版《牡丹亭》中飾演角色為杜麗娘，而在他飾演這一角色時，他在妝容上帶入了歌舞伎的氣息，如上右圖，坂東玉三郎使用歌舞伎中的女形作法，將面部妝容調整為較白的膚色，從此細節便能看出其將歌舞伎與崑曲結合之處。²⁵



圖四 於日本演出之中日版《牡丹亭》中之花道²⁶

最後，除了在舞台上的細節外，上圖為坂東玉三郎在日本演出中日版崑曲《牡丹亭》時的情景，坂東玉三郎除表演內容本身的調整外，也因演出地而

²² 網站《歡迎進入歌舞伎的世界--日本傳統表演藝術「歌舞伎」欣賞指南》

²³ 網路影片截圖，<https://www.youtube.com/watch?v=pV3AclcOcSs> (瀏覽日期: 2022 年 1 月 16 日)

²⁴ 網路影片截圖，https://www.youtube.com/watch?v=EeA_hBjbKcs (瀏覽日期: 2022 年 1 月 16 日)

²⁵ 沈惠如: (2020)，中日文化的幽靈幻影—論崑能共舞的淵源與跨度。愛知大學國際問題研究所紀要, (156), 65-81.

²⁶ 網路影片截圖，https://www.youtube.com/watch?v=EeA_hBjbKcs (瀏覽日期: 2022 年 1 月 16 日)

調整了舞台的形式，圖中坂東玉三郎所飾演的杜麗娘，正是站在歌舞伎傳統舞台中的花道上進行演出，坂東玉三郎在日本演出此部崑曲時，特別使用了歌舞伎的舞台，並保留了花道，再利用花道這一特色，將崑曲與歌舞伎進一步的結合。

小結

身為一位女形表演藝術家，坂東玉三郎雖然是因為成長背景進入這個領域；他卻將這項藝術帶到更多元的舞台。在表演內容及技巧、角色類型有比較嚴格的限制下，身形上的特殊成為他發展出自身表演特色的突破口，一次次地將觀眾帶入到角色的世界中。藉由演出作家泉鏡花的作品所改編等的新派劇，他也成功跨足不同表演藝術類形；甚至，《牡丹亭》等崑曲的參演也讓他踏上了國際的舞台，並為兩個表演藝術的融合貢獻一份心力。

去年暑假時組員有幸欣賞到東奧開幕式尾段由市川海老藏所進行的歌舞伎表演，就因父母提及在兒時就已經聽過這號人物而對歌舞伎有一定的印象，於是決定將其作為出發點。查詢相關的資訊過程中發現，坂東玉三郎這位日本歌舞伎大師的身影時常出現，他以女形之姿駐足於不同的表演領域之。這使我們想以他為主軸，進一步了解他在女形表演方面所做出的突破，也一窺他在歌舞伎傳承及轉變上扮演的角色。相關資料查詢的過程拓展我們的審美視野，對於歌舞伎這種以前比較陌生的表演也有更佳的賞析能力，服裝顏色的變化、面部妝容的調整都代表著角色的轉換及表演類型的差異；而崑曲的合作搬演也讓我們明白，儘管中日政治關係時常十分緊張；但藝術無關政治，能夠用另類的手法去柔和各自文化的價值，並將表演藝術在一次的昇華。

表演藝術的世界中存在各種不同的呈現方式，相同的手法也不一定適用於所有人。坂東玉三郎用他自身的經歷讓我們明白，沒有一個適合所有人的道路、也沒有所謂錯誤的決定。唯有相信自身做出的改變，並且用正確的方法實踐，才能綻放自身的光彩！

柒、 推薦閱讀

1. 洪譜棋.(2015).[新女形]一試論坂東玉三郎的女形表演美學.台北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文,1-96.

從這篇論文中，能看到對於坂東玉三郎的女形，非常仔細的講解與分析，能幫助讀者深入了解為何坂東玉三郎的女形表演能如此成功，探討其中的女形之美。

2. 李玲.(2016).從功法,行當和家系角度考察日本歌舞伎女形表演藝術的傳承.戲劇藝術,(2),74-86.

這篇文章講述了例如：報告前文提及的四功五法、各種行當等等，並以此為基礎，進一步的多方面探究日本歌舞伎，並同時以這些角度探討歌舞伎的傳承。

3. 紀錄片《書顏》，導演 Daniel Schmid.

這部紀錄片以穿插坂東玉三郎的表演和對他的訪談所拍成，影片中不僅能看見舞台上的坂東玉三郎，一窺在舞台下的坂東玉三郎，同時，透過採訪的方式，還能聽到坂東玉三郎本人分享對於歌舞伎、女形等的感想與看法。

捌、參考資料

一. 文章

1. 林和君. (2020). 崑劇與日本傳統戲曲的當代跨劇種展演: 以 1998 年至 2018 年的日本演出為例. *Min-su ch'ü-i Journal of Chinese Ritual, Theatre & Folklore*, (209).
2. 沈惠如. (2020). 中日文化的幽靈幻影—論崑,能共舞的淵源與跨度。愛知大學國際問題研究所紀要,(156),65-81.
3. 陳玉珊. (2005). 《天守物語》之表演風格-以能劇,歌舞伎,文樂基本元素為對象. *臺藝戲劇學刊*, (1), 94-105.
4. 洪譜棋. (2015). [新女形]——試論坂東玉三郎的女形表演美學. 臺北藝術大學戲劇學系碩士班學位論文, 1-96.
5. 嚴文喬. (2014). 動靜之間的精粹樂舞藝-日本傳統舞踊. *傳藝雙月刊*, (114), 50-59.
6. 孙艳华. (2010). 泉镜花浪漫主义小说的特质. *大连大学学报*, (2), 62-65.
7. 李玲. (2016). 从功法,行当和家系角度考察日本歌舞伎女形表演艺术的传承. *戏剧艺术*, (2), 74-86.
8. 坂東玉三郎. (2009) 《すべては舞台の美のために》。東京:小學館。

二. 網路及影像資料

1. Daniel Schmid. (1995) 紀錄片 《書顏》 (The Written Face)
2. 網站《歡迎進入歌舞伎的世界--日本傳統表演藝術「歌舞伎」欣賞指南》
<https://www2.ntj.iac.go.jp/unesco/kabuki/tc/>
3. 坂東玉三郎演出的《鷺娘》片段
https://youtu.be/geJbmqOL_Cs
4. 崑曲《牡丹亭》中的杜麗娘裝扮
<https://www.youtube.com/watch?v=pV3AclcOcSs>
5. 中日版《牡丹亭》中坂東玉三郎所飾杜麗娘裝扮
https://www.youtube.com/watch?v=EeA_hBjbKcs