前　言

能是日本的一种传统戏剧。

它已经有七百多岁的高龄，现在仍然健在。

在东京的大街，在大阪的闹市，在京都的神社，在奈良的古迹，到处都能看到它带着历史的凝重气息，缓缓走来的身姿，听到它若梦似幻的旋律。

狂言是能的孪生姊妹剧，能是以歌舞为中心的抒情剧，狂言则是以科白为中心的滑稽剧。能与狂言总称为能乐。目前分布在日本各地的主要能乐专用剧场有四十多个，一年的公演次数超过两千次。有的能乐舞台场所，有的能乐演员被正式指定为国宝，其所其艺受到国家保护。

众所周知，日本在科技方面，是非常注重更新换代的。同样一个日本，对妮乐却如此恪守不渝。日本人说因为这是日本的传统文化。

二〇〇一年日本的能乐与中国的昆曲同时被指定为世界文化遗产，这意味着它们已成为全人类的文化财富。

欧洲人也许出于对东方文化的兴趣，一些国家早就有了对能乐的研究介绍。法国学者自一九一〇年起就发表了关于能的研究文章。一九六〇年已将日本杰出的戏剧理论家、剧作家、演员世阿弥的二十一部能乐秘传书（能乐理论著作）中的一半译成

需要全本请访问 www.ertongbook.com

法语，出版发行。而后世阿弥的主要理论著作，八十个能剧目，五十个狂言剧目被陆续翻译出版。美国研究能乐的人也大有人在，据说仅世阿弥的理论著作《风姿花传》就有几种译本。

中国对能乐的介绍大概始于二十世纪六十年代中叶。一九六五年北京大学的刘振赢教授首次将世阿弥的理论著作《风姿花传》中的两个章节（第六、第七章）译成中文，发表译文时对能这一戏剧形式做了简要说明。在此之前晚清的黄遵宪在他的《日本杂事诗》中写过一首咏能诗。晚清至刘教授发表译文之间的几十年中国人似乎没有留意过能乐。刘教授的翻译在中国开了一个介绍日本戏剧——能的头。但是刘教授的译文刊登不久，中国便进入了“文革”时代。中国的书籍中重新出现关于能乐的内容是在二十年后的八十年代。例如《日本戏剧概要》（王爱民、崔亚男，中国戏剧出版社 1982 年）、《戏剧理论史稿》（余秋雨，上海文艺出版社 1982 年）、《日本歌舞伎艺术》（李颖，大众文艺出版社 1998 年）中有过对能乐的简要介绍。一九八五年人民文学出版社出版了由申菲翻译的《日本谣曲狂言选》，其中有十八个能剧目、二十八个狂言剧目。理论翻译方面刊行了世阿弥的《花镜》（崔亚南译），世阿弥的《风姿花传》全文中文译本（王冬兰译，中国社会科学出版社 1999 年）。书籍之外，八十年代初开始，日本能乐访中团在北京、天津、上海、苏州等地公演了能乐。可以说进入八十年代后，中国戏剧界对能乐已经不太陌生了。

但是中国到目前为止还没有对能乐全面系统介绍的书籍。本书试图结合作品从构造、动作、服装、舞台、角色分工、假面等多方面比较详细地介绍能乐。因篇幅内容所限，着重介绍以歌舞为中心的抒情剧——能，狂言凝缩在一章中概括介绍。

我从硕士课程开始重点学习研究能乐，研究课题是“能与中国文化”，博士论文的题目是《中国题材的能的研究》。我将自己

的研究内容整理归纳为本书的一章〈能与中国〉。这一章量比较大。书中其他章节的内容多是参考大量研究论文、书籍，按目前日本能乐界基本认可的说法加以介绍。〈能与中国〉一章的内容多是笔者的个人见解。我认为向中国人介绍能乐时，应该介绍能与中国，即能与中国文化的关系。这一研究虽只是一个起步，我希望借这一机会让中国学者对我的研究有所了解，旨在抛砖引玉。

为了让读者了解能舞台展开的具体表现，书中附录了世阿弥创作的能剧目《井架》《砧》的翻译本及五十个能剧目的舞台展开内容的情节介绍。结果附录部分占去相当大的篇幅，看上去有点儿喧宾夺主。能剧本的语言表现以唱词为主，唱词多是和歌形式。剧本唱词部分的翻译采用了有节奏的韵文形式。忠实原文译成唱词形式很难，有时只好将原文一句译为两句，两句译为一句，句中加衬字。也是一种尝试吧。这种翻译形式是否合适，有待读者鉴明。

为使读者对能有直接的感性认识，书中附录能剧《井架》的演出录像（剪辑版）。

希望读者通过此书，了解能到底是什么样的戏剧，对能有立体的形象的整体的理解。

本书的构成、内容，与我的博士课程导师大阪大学天野文雄教授反复磋商过，编写过程中得到天野先生大力支持，很多内容经过天野先生的核对。

承蒙天野先生和中国戏剧专家、对日本戏剧能乐很有研究的麻国钧先生、石宏图先生从不同角度为本书撰写序文。

本书附录的录像由能乐协会京都支部、京都能乐会提供。

照片一部分是日本能乐会会员、观世流主角演员平野元章先生提供，一部分是天野文雄教授、茂山狂言会提供。

文中的能音乐部分的内容经薛罗君先生确认、修改。

照片录像的复制由帝塚山大学经济系合同研究室井上启子女士完成。

插图由林女士绘制。

本书的出版承蒙日本三得利财团资助，中国戏剧出版社的大力协办。

在此向以上各位、团体表示诚挚的谢意！

诚恳地希望专家读者指正。

王冬兰

二〇〇二年秋　于日本　伊丹市

能乐的魅力及其历史（代序）

天野文雄

大家猜猜看，现在演能、狂言的专业演员大概有多少人？近年我在大学讲课或公开讲演讲关于能、狂言即能乐概论时，开始常常向学生、听众提这个问题。回答各种各样，有人说 30 人，有人说 50 人，有人说 150 人，还有人说 200 人。回答中两位数最多，说超过 200 人的相当少。当我说出包括伴奏角色能乐演员实际有1 500人这一出人意料的数字时，大家都有些惊讶。因为歌舞伎演员总共是 200 人左右，文乐演员是 90 人左右。当我接着说出1 500个能乐专业演员一直在上演着，东京差不多平均每月有 60 次，关西有 30 次公演后，大家虽然还是惊讶，但在一定程度上能够理解。

众所周知，去年（2001 年）五月，能乐被联合国教科文组织指定为世界无形文化遗产。像这种传统文化多是“虽然有名，但并不为大众所知”。能乐也不例外，而且能乐最有代表性。能乐被指定为世界文化遗产后，其价值好像已经被人们认识，其实不然。前面所述关于目前能、狂言演员人数的回答，表明能乐没有被一般群众理解的程度。两位数的回答反映出能、狂言在一些人头脑中的形象是，在现代社会的某一角落中悄悄地上演着，任何时候消失都不会令人觉得奇怪。

然而与以上这种形象相反，现代的能乐拥有它值得自豪的演员阵容，处于兴盛时期。拥有这样大的演员阵容，是因为有与

需要全本请访问 www.ertongbook.com

其相应的演出（如前所述），而且现代日本社会中有相应的自愿付款欣赏能、狂言的观众。那么能的魅力，近年来受欢迎的狂言的魅力姑且不论，能到底什么地方有如此之大的魅力呢？其魅力又是一种怎样的魅力呢？另外能、狂言是有漫长历史的传统戏剧，它是产生于何时？到现在经历了怎样的历程？其间出现了多少个什么样的演员？他们在什么地方被怎样地欣赏评价过？1 500人的演员阵容会使人自然地产生这些疑问。

那么，能、狂言的魅力，特别是能的魅力，可以通过什么角度寻求呢？

对于这一问题，大概会有各种各样的回答。例如能面、能服装作为美术品达到的高度，能舞、能动作之深奥，能音乐之精妙，能故事情节之高雅等等。以上各项经常作为能的魅力被人们列举，当然不会有误。但是从能本质魅力的角度来看，以上各项都是能本质的附属因素，让人觉得有些不足。而且在这些回答中隐隐地反映出能是以美术为中心，以舞蹈为中心，或以故事为中心被欣赏的，当然能是综合以上诸因素的一种戏剧。那么寻求能本质的魅力，就应该从能作为戏剧所具有的魅力角度来考虑。从这一角度重新考虑，我认为能的魅力是源于能是一种“诗剧”。

例如十五世纪初，世阿弥创作的能《井架》[①]，是以秋季大和国[②] 的古寺为背景，在原业平[③] 妻子的幽魂登场，通过她的叙述、舞蹈，表现了一种“怀旧”之情。而这种“怀旧”不只是她个人的“怀旧”，从中表现出一种超越个人的具有普遍性的“怀旧”意

① 日语原剧名《井筒》，井筒是井架的意思。

② 日本一古国名，位于现在的奈良县境内。

③ 在原业平（825—880），平安时代初期著名的和歌作者，六歌仙、三十六歌仙之一。

识。此外，《井架》之后，由金春禅竹创作的《熊野》一剧，通过想去观赏樱花的平宗盛[①] 与欲回乡看望病危老母的平宗盛宠女熊野之间的纠葛，表现了“哀惜樱花转瞬即凋”的平宗盛的“意识”与对临终母亲挚爱的熊野的“现实”之间的对立。这样不管是作为主题还是作为表现方法，将人的意识与现实截然分开的戏剧难道不是一种“诗剧”吗？

当然，所有的能（现在上演的剧目就有 250 出左右）并非都达到了《井架》《熊野》所达到的“诗剧”高度。但是可以说大多数的能都是将意识与现实对立表现。因此我想人们大概会赞同根据能中这最具能特色的部分将能称为“诗剧”。然而这种具有高度文化性的戏剧又是由什么人创作，供什么人欣赏的呢？

能的作者是像世阿弥、禅竹那样的能演员，但是欣赏能，培植能的却是当权的武士。特别是在能的成熟期——南北朝至室町初期（十四世纪中叶——十五世纪中叶）的一百年间，足利义满、义持、义教三代将军作为能的后援人，在使能、狂言精炼提高上起了决定性的影响作用。因为这些当权武士积极推进和歌、连歌[②]、诗歌等文化的发展，当时的能作为“诗剧”得以精炼提高也是理所当然的。此后，能在武士及百姓之间广泛传播，直至今日。不过现在的日本人中有很多人觉得能非常难懂，这是因为培植能的当时的文化没有被继承下来的缘故。

以我个人的理解来看，能乐是具有以上魅力与历史的戏剧。尽管能对现代的日本人来说并不容易理解，但是在各个阶层、各个领域中喜欢能乐的大有人在。无须置疑能乐是日本一种相当

① 平宗盛（1147—1185），平安时代末期的武将。平清盛之子。

② 以由五、七、五字构成的长句和七、七字构成的短句为基本句式的一种诗歌形式。

珍贵的文化遗产。王冬兰女士的这本书,旨在把这样的能的魅力介绍给中国,我认为这是一本适宜的了解能乐的书。

贺《镇魂诗剧》的出版

王冬兰女士的新作《镇魂剧诗》，对日本著名古典戏曲能乐作了全面、系统的介绍，为希望了解日本传统戏剧艺术的我国戏剧界同仁和对这方面有兴趣的读者提供了宝贵的学习资料。这本书的问世对促进中日戏曲交流和进步会起到很好的作用，并将随着时间的推移越来越显示出它的意义和价值。

我与王冬兰女士之缘，就结在对日本古典戏曲的共同的爱好上。1999 年，我在写作《东瀛观剧录》的过程中，很希望能读到日本大戏剧家世阿弥的古典戏剧理论著作《风姿花传》。但在此之前，我国只有摘译。正在这时，王冬兰女士的全译本出版了。我欣喜地得到和读到了它。这对我的写作有很大的帮助。就这样，我认识了王冬兰。她是个极有毅力。肯于在喧嚣浮躁的当世坐冷板凳研究学问的人。几次见面之后，我们成了好朋友。是能乐艺术联结了我们的友谊。

于是，在她的新作出版前，她要我为本书写序，并在书的前言中把我也说成是对能乐很有研究的人。这实在是过誉，使人不敢承受。因此我必须作点自我介绍。

1997 年初，我以北京京剧院院长和京剧导演的身份接受日本东京大学教养学部的邀请赴日学习和研究日本传统戏曲（主要是歌舞伎和能乐）。在三个月的时间里，通过看戏、听专家讲

课并到能乐堂向观世流能乐大师观世荣夫先生学习能乐舞蹈等等，使我对日本传统戏曲有了一些粗浅的了解，并产生了浓厚的兴趣。回国后，我尽力寻师问友，翻阅有关书籍和资料，借写作来消化和巩固学习成果，回报日本友人的厚爱与关心。《东瀛观剧录》就是这样产生的。2001 年，《东瀛观剧录》出版。尽管它只是一份迟交的答卷，却得到了有关部门的重视与鼓励。为祝贺书的首发还筹划了一场中日传统戏曲的演出。在脱离舞台 20 年后，我再次登台，演出了两折京剧——《挑滑车》和《洗浮山》。后半场我又表演了一段能乐“舞㗰 子”(有乐队伴奏)“延年之舞”。第一次在能乐舞台上表演能乐，我着实感到了心中的惬意。但我与能乐的接触也仅此而已。

能乐已经有七百年的历史。但它许多原生态的表演依然还保留在现在的能乐舞台上，与现代戏剧形成了鲜明的对照，与中国戏曲也颇有异同。过去时代的能乐大师们的审美主张，拿到今天来看仍然令人叹服，耐人寻味。能乐舞台和表演以“三无”为特征，无布景 (镜板只画一棵松树为背景)、无道具 (不是一点没有是极少，借此突出主角的表演)、无表情 (表演者戴面具，即使不戴面具的“直面能”，演员面部也不能有表情)。这些基本法则展示了能乐艺术的洗练性。能乐表演中，演员的面具微微向上抬起即表示高兴，头微微低下则表示痛苦和悲哀。中国戏曲的表演讲究“千表归于眼，万动归于腰”的直观性。尤其强调眼神的传情达意。而眼睛的运用离不开面部肌肉的配合。因此将面部表情作为演员表演的重要组成部分。那些缺乏面部表现力的演员则被贬称为“死脸子”。而能乐对演员的眼睛、面部 (放松不作表情) 的要求是很严格的。能乐演员通过形体动作传达情感，尤其强调支配外部形体的内在情感的充沛。表演中，演员将重要形体动作的停顿尽可能地延长，给观赏者留下极大的欣赏

和想象空间，使他们得以尽情地扩展思绪。能乐是一种观赏者的艺术，它希望观众不只用眼睛，而且用心去观赏，通过联想，回味感受到用肉眼看不到的东西。日本学者将这种观赏称之为“心眼”。因此，能乐大师世阿弥要求演员“动十分心，动七分身”，要求给观众留下想象回味的余地。这都是与中国传统戏曲的审美习惯很不相同而又很值得借鉴的地方。

世阿弥大师一生留下了许多格言，经常被人引用的一句是：“离见之见。”意思是说演员要有身后的眼睛，要能看到肉眼所看不到的地方，全面客观地认识自己，求得进步。如果我们把这种解读扩展开来，即将视角投向由异质文化孕育的外国戏剧，经过认真的了解和学习，也一定会有助于我们本体艺术的继承和发展。这也可以说成是“离见之见”吧。我觉得，读了王冬兰女士的这本书，会在这方面给我们以启发和帮助的。我真诚地祝贺《镇魂诗剧》的出版。

石宏图

2002 年 11 月于北京

需要全本请访问 www.ertongbook.com

东方艺术之奇葩
日本戏剧之瑰宝

记得 1999 年 4 月间，王冬兰女士捧着她翻译的日本戏剧大师世阿弥的《风姿花传》来找我，让我为该书写一篇序文。后来，在日本有关机构的资助下，《风姿花传》得以在中国出版。我在序文中曾说："中国戏剧界的同仁，应当焚香净手，接下这份宝贵的礼物，既表示对世阿弥的崇敬之情，也表达对译述者的感激之意。"

事隔三年，在今年 7 月我出访奈良，在帝冢山大学讲学的时候，王冬兰又将她的《镇魂诗剧　世界文化遗产——日本古典戏剧"能"概貌》一部沉甸甸的书稿拿来让我看，仍嘱我为其写序。在我欣然应允之余，不免为其勤奋的精神所打动。我深知，在日本就职的中国知识人，十分辛劳，而她能够在百忙之中，焚膏继晷，笔耕不辍，向中国戏剧人介绍日本古典能剧，为中国的戏剧研究者以及对日本戏剧乃至东方戏剧感兴趣的朋友提供了又一个深入了解、深入学习的机会。为此，我真想代表中国戏剧界同行以及未来的从业者，向王冬兰表示感谢，如果我有资格作这个代表的话。

能，对一般中国戏剧人来说，还是比较生疏的。好在随着近些年来中日两国文化交流的深入展开，日本的能乐——包括能与狂言，以及歌舞伎等古典戏剧艺术，来华演出的机会越来越

多，使中国戏剧界人士有更多的可能欣赏到日本的古典艺能，从而加深了对日本戏剧以及日本文化的了解。

而在学界，中日戏剧的比较研究早就开始了。相比之下，日本一方所下的功夫要大于我们，所取得的成绩也更加显著些。究其原因，恐怕是多方面的，历史的、经济的，甚至文化的。

能与狂言原本为一物，起初，狂言是在两出能之间加演的。随着狂言的不断成熟，而获得了独立的地位，能与狂言发生分离。但是，即便是在狂言独立之后，也仍然与能共用一个舞台。至今，说起“能乐”，依然包含着能与狂言两种艺术形式。

在人类戏剧史上，喜剧的发生要比悲剧早。这是一种规律，因此具有普遍性。古希腊的戏剧是这样，中国古代的优人活动，实际上已肇喜剧之端。狂言的历史也早于能。可能是狂言比较“粗俗”吧？所以当更加高雅的能出现之后，特别是能在历史的一个长时期中，曾受到日本武士阶层的青睐，从而使能的地位得到巩固，武士阶层的审美心理与审美习惯也就自然地渗透到能之中。

能更加宗教化、程式化、仪式化，歌舞的成分更多，使用面具的场合也普遍得多；而狂言则是世俗的、滑稽的，基本上属于科白剧，虽然也使用假面，但为数不多。还有，能乐基本上还是追求简朴，崇尚自然，能舞台一定要用木头建造，而且至今依然保留着木头的本色，不许加以彩画，就是一个例证。能的追求幽玄与淡泊，恰与歌舞伎的崇尚多彩与华丽形成鲜明的对比，而歌舞伎是平民的艺术。日本民族文化幽玄与淡泊、多彩与华丽的这种双面性格，很明显地表现在能与歌舞伎的不同美学风格上。

能，注重内敛，不张扬，艺术上更加凝重，追求庄严与崇高。从观赏者角度说，在欣赏能时，内心也求深，甚至在真正

懂行者那里，一出能演出之后，无论多么精彩，也是不鼓掌的，因为此时的观众还没有从那凝重的气氛中走出，还在被感染着，还沉浸在能剧所营造出的或悲悯、或感伤、或慨叹、或深悟等等情感之中。所以，我说，能是用“心”去“品”的艺术。当一个人真正懂得能之后，他会为之如醉如痴。

狂言不同。狂言在艺术风格上更加活泼、更加跳跃，也更加外化。狂言演出要求观众席立刻见“响”，它努力地营造欢快的气氛，它的目的是让人轻松，它的原则是快乐。从这个角度说，我以为，狂言是用“眼”去“看”、用“耳”去“听”的艺术。

于是我们可以知道，能与狂言是互补的艺术品种。能与狂言同台演出的意义在于，从一定程度上化解能剧带给观众情绪上的沉闷，缓解观众在一个晚上观看“神”、“男”、“女”、“狂”、“鬼”五出能所产生的过分的心理负担。在某种意义上说，狂言是调色盘，是缓释剂。

能乐是唱、做、念、舞综合一体的戏剧艺术。在这一点儿，其与东方各国的古典戏剧一样。比如，印度的梵剧、韩国的唱剧、越南的嗳 剧以及潮剧等等。须知，古代的各民族艺术家们，没有更多的机会能够在一起交流，那么何以各民族都不约而同地恪守着戏剧的综合性，而不思分化？多年来，尤其是在我走访了东方数国，亲眼看到他们的传统戏剧之后，就更为这个问题而感到困惑。或许，东方各民族的戏剧没有像西方戏剧那样，经过文艺复兴运动的洗礼，东方戏剧依然继承着它从娘胎里所带来的原始属性，而蹒跚前行，不思改变。原始属性重要的一个方面，就是综合性。因为孕育戏剧而出的古老祭祀仪式，就是综合的。不可能想象，当人们向神灵祈愿、向神灵索取、求神帮助的时候，而不把他们所创造出来的各种好看的艺术奉献给他们所敬畏的神灵。于是，那些最漂亮的诗句、最

美听的音乐、最优美的舞蹈、最滑稽逗乐的谐噱小段子，就都被融入到祭祀仪式之中，戏剧赖以发生的母体原本就是一个艺术的大综合体。当戏剧落草之后，一直作为神灵的供品而存在。在东方，长期以来，戏剧以其作为神灵的供品而显现其存在的价值。直到晚近的社会，当戏剧已经十分成熟，甚至已经以娱人为主要任务的时候，那原本的历史属性依然没有被彻底地抛弃。而在这个时期，戏剧早已完全定型，在长期的发展过程中，它已经形成了一种固定的模式，并且非常完美，再行改变已经很难。

如果只是如此，似乎依然不能足以阻止戏剧分化的步伐，是否还有别的什么更加深层的原因呢？其他民族我不敢妄言，而中国古典戏剧的综合性也许与中国古代的全息思想相关。

简单地说，全息的思维就是“一切即一，一即一切”。认为人，不但是人，世间一切物的个体，无不包含着一切物，即任何一物都包含所有物的信息。所以，人就是一个小宇宙，宇宙无非是个体人的放大；在一个人体中，包含着全部宇宙的信息。全息统一论是指导古代中国人思维的核心，它表现在诸多方面。中医理论的辨证施治，是把一个完整的人体分成若干个“小人儿”，即面、耳、手、足、眼等，凡是能够独立的部位，都是一个“小人儿”，也都是全身。每一个“小人儿”，都包含养全身的信息。所以，“五脏六腑之精气，皆上德于目而为之精”（《灵枢·大惑论》），根据眼部“五轮”的变化，从检查人体内脏的病变。各种“足疗”、“耳针”也都依据此理而诞生，长期以来被用于医疗实践，并收到一定的医疗效果。类似的实证效果，反过来又强化了其基本理论，使之越加巩固。

全息思维及其理论既然成为古代中国人思维的核心，就必然反映在社会生活的方方面面。大的方面，当它反映在社会整

体上的时候，求统一，反分裂的“大一统”思想，造就了中国古代分裂时少，统一期长的历史局面。小的方面，如麻将这种由中国人发明、传遍世界许多国家的益智博戏，也是在全息的思维方式指导下诞生的，它包含着天、地、人三才（白板、绿发、红中），包含着春、夏、秋、冬四季（梅、兰、竹、菊），包含着东、西、南、北四方（东、西、南、北风牌），在一副小小的麻将中，要包容宇宙。全息统一，成为国民的一种追求，一种无意识的向往，人们以全息统一的形式为美。表现在戏剧艺术上，则追求一种综合的艺术美，即在“戏剧”一项之中，要尽可能地囊括一切艺术因素。

处于东方儒文化圈中心的中华民族，她的上述思维方式多多少少会影响到周围民族。日本、韩国、越南等国家的古典戏剧呈现出的综合的艺术特色，与此大约不无关系。此外，印度佛教思想中本来也存在着全息观念。王存臻、严春友合著《宇宙全息统一论》一书，这样说：“大乘佛教把整个宇宙描述为相互渗透的宇宙网络。《华严经》中有这样一个因陀罗网的隐喻。这是一张无比巨大的宝石网，悬挂在因陀罗神的宫殿里，你可以从中看到反映出来的其他所有宝石。世界上的每个物体也是这样。它不仅是自身，而且包含着其他所有物体，实际上也就是其他所有物体。‘在每一粒灰尘里都呈现出无数的佛’。这弥漫于整个宇宙中的‘因陀罗之网’，暗示着宇宙中的万事万物之间的无穷联系性。”（山东人民出版社 1988 年，第 7—8 页）又说：“唐代华严宗的实际创始人法藏在《华严金师子章》中指出，宇宙间的各个事物由于本体是相同的，因而任何现象都能收尽摄入即包含其他一切现象。事物的任何部分都能收尽摄入即包含万物的整体。一个现象事物的整体等同于事物的任何部分，任何一个事物也就是其他事物，这就是说，各个事物都是相同

的，即同一的。”（同前，第 10 页）佛教老早就经由中国、朝鲜半岛传入日本，佛教的这种全息思维，也会自然地输入。佛教朴素的全息思想，随着佛教的传播，也会像雨露一样，浇灌着印度与日本乃至东方诸国的艺术之花。

所以，东山魁夷在《与风景对话》中说：“我仿佛听见同我的心相连的大自然气息，大自然的搏动！”在身为画家与文学家的东山看来，大自然本身是有灵魂的，所以他的诗文与绘画，将我心与大自然之心完全融为一体了。

既然物我合一，就不会产生我与万物的对立意识，反而是将“我”融于万物、融于自然之中。东方人是将自己置身于自然万物之中，用身与心去感受、去体味自然万物，而不是站在自然万物之外，去分析、去评价自然万物。

话说回来，在东方各国人的观念里，全息既然是宇宙的普遍规律，那么在人创造的事物中，也要千方百计地“法自然”，法自然的全息。或许，这就是东方戏剧带有整体同一性规律的“综合艺术”形式之所以形成的思想根源吧？

全息统一观念所派生出来的东西很多，在这样一篇短序中，我们不能一一展开，也没有这个必要。

中日两国以及东方各国戏剧的比较研究，最终必将以深层次的文化比较研究为归宿，也只有在文化的深层里，才能寻到各国戏剧艺术的带有本质意义的异与同。

而首先，还是要了解他们各自戏剧的发展史以及戏剧发展过程中诸般事项。这就是王冬兰女士这本著作的意义所在。

麻国钧

于京师什刹海畔惜宝刀斋

需要全本请访问 www.ertongbook.com