

著 弥 野 阿 弥 著
 译 雄 文 天 世 译
 翻 兰 冬 王 翻

姿 風

2 虞 虞 虞 虞 虞
 3 虞 虞 虞 虞 虞
 4 虞 虞 虞 虞 虞

花 傳

風姿花傳

傳

花

風姿花傳

文中樂延幸れしとき、源と爲るふ式ハ
佛系よりにあり式ハ祢代り傳るといふを
時より代るるといふは、凡といふより
及る——主事万人にそのふとて、
推古天皇は、沙字の秦河勝と作て、其天
下安全の爲に、
花は、倭人技樂の爲に、十六番の
花実と成て、樂系と号す、
凡月の京と明て、
ひめまへの妹とて、
河橋に逢ふ、
藤と桐、
春日、
若



风姿文化传

〔日本〕世阿弥 著

〔日本〕天野文雄 监译

王冬兰 翻译

中国社会科学出版社

風姿華伝

(京)新登字 030 号

图书在版编目(CIP)数据

风姿花传/(日)世阿弥著;王冬兰译.-北京:中国社会科学出版社,1999.4
ISBN 7-5004-2423-X

I. 风… II. ①世… ②王… III. 戏剧-艺术评论-日本 IV. J 805.313
中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 01314 号

责任校对 林福国
技术编辑 张汉林
电脑制版 李香桃

中国社会科学出版社出版发行
(北京鼓楼西大街甲 158 号)

北京民族印刷厂印刷 新华书店经销

排版:北京兴科排版中心

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

开本:850×1168 毫米 1/24 印张:7.75 插页:8

字数:120 千字 印数:1-2000 册

定价:32.00 元

译者简介

天野文雄

1946年生于日本东京。早稻田大学法律系毕业后，重新考入国学院大学文学系，修完从大学本科到博士课程。获法政大学文学论文博士学位。研究课题“翁猿乐研究”、“世阿弥研究”、“江戸时代的‘能’研究”、“‘能’曲目研究”等。主要著作有《岩波讲座能·狂言1（能乐的历史）》（1988年，岩波书店，与表章台著）、《翁猿乐研究》（1995年，和泉书院）、《掌握国家权力的“能”迷——秀吉能乐爱好记》（1997年，讲谈社）等。此外，与“能”演员一起发掘整理了一些已经失传的古“能”。现任大阪大学文学系教授。

1951年生于中国哈尔滨市。1983年毕业于黑龙江省艺术学校编剧专业。1985年赴日留学。1995年修完大阪大学博士课程。研究课题“中国题材的‘能’的出典考证”，1995年获文学博士学位。主要作品有电视文学剧本《斑斓世界》（两人合著，1987年，吉林电视台拍摄）、传统戏曲改编《狼毒记》（1986年，《传统地方戏剧选》第一集，黑龙江省戏剧工作室）、翻译《世阿弥》（[日]山崎正和原著，1995年，海天出版社）、日本大学中国语教科书《一个日本大学生的中国体验》（两人合著，1998年，郁文堂）等。现任帝塚山大学经济系副教授。

王冬兰

目录

3	序文 ◎ 天野文雄
6	序文 ◎ 麻国钧
10	能 · 世阿弥 · 风姿花传 (解说)
23	风姿花传
25	风姿花传第一 · 各年龄习艺条款篇
32	风姿花传第二 · 模拟条款篇
42	风姿花传第三 · 问答条款篇
56	风姿花传第四 · 神仪篇
63	(风姿花传第五) 奥仪篇
70	风姿花传第六 · 花修篇
80	风姿花传第七 · 特别篇 · 秘传
93	“能”舞台
95	后记
100	索引
	图片

日本的古典戏剧能乐(包括歌舞剧“能”与对白剧狂言),现在正引起世界性的注目,海外公演也与日俱增,但这种状况主要是在欧美,欧美之外的地域,例如在中国、韩国及其他亚洲国家则并未引起很高的兴趣。欧美对能乐,特别是对歌舞剧——“能”的强烈兴趣,是他们对与欧美文化相对的东方文化关心的一种反映。欧美之外的地域对能乐的兴趣没有欧美那么高,大概也是一种自然现象吧。

序文

3

然而最近这种状况正在发生变化,尽管变化还很微弱。例如,仅从我个人的体验来看,去年在上海复旦大学召开了由日中两国研究者参加的比较戏剧研究会,日本方面的参加者中包括我在内有三名能乐研究者。参加会议的还有来自北京大学的研究者。中国的研究者对能乐的兴趣很高,在复旦大学礼堂举行的与川剧一起上演的歌舞剧——“能”的演出也受到了好评。另外,两年前韩国国立国乐院的人士作为进修生来我校留

学,学习了两年歌舞剧——“能”后,现已回国。这里刊行的由王冬兰女士翻译的世阿弥的《风姿花传》汉语译本也可以看做是这些新动向中的一例吧。

日本杰出的歌舞剧——“能”表演艺术家世阿弥,他在十五世纪前写下的理论著作现已被发现的有二十一部,其中被介绍到中国的据说只有世阿弥的理论代表作《风姿花传》中的两个章节及《花镜》。这次首次完成《风姿花传》汉语全译的王冬兰女士,在我任教的大阪大学研究生院学习时,其研究课题就是中国题材的日本歌舞剧——“能”的出典考证研究,获得了大阪大学博士学位。在翻译方面曾译过山崎正和的剧作《世阿弥》(1995年深圳海天出版社)。能够承担《风姿花传》汉语全译这一大业的人,该女士是最合适不过的。

王冬兰女士在完成这项工作时,采取了直接据古文原文翻译的方法。无论是以前的汉语译本(节译)还是英文译本,到目前为止,《风姿花传》的翻译都是依据现代语译本进行的。从这一点来讲,王女士的译本可谓具有开创

意义。在王女士翻译工作开始时，我的研究室举办了《风姿花传》读书研究会，王女士参加了此会，在研究会上解决了许多围绕古文原文翻译的问题。王女士在研究会上积极地提出许多疑问，阐述见解，当时我常常为该女士就世阿弥的语言与思想提出的鲜明观点而感到惊讶。在这本最新的汉语译本《风姿花传》中，处处可以看出该女士的语言感受、表现能力之强。我希望通过王女士的这一翻译，使日本十五世纪达到最高水准的戏剧理论著作在崇尚文化的中国人民中间能得以广泛传播，从而加深对具有七百年传统而且现在仍活跃在日本舞台上的戏剧形式——“能”的理解。

一九九八年春 于大阪大学研究室

天野文雄

《风姿花传》

东方古典戏剧史上的里程碑

当我们站在一个历史的高点、地理的高点，回眸俯瞰东方大地时，我们会发现，各民族戏剧发展的长河，原非以各民族间的疆界为堤限，在那里，支叉纵横、源、流难辨，充满着渗透与吸收、吐故与创新。于是，我们突然地意识到，任何一个民族的戏剧史都不是孤立的存在，而是东方戏剧整体流程的一部分；而东方戏剧一直在东方各国戏剧的交流中，由东方各国的艺术家、各个层面的观众共同筑造起来的。缘乎此，东方各民族的传统戏剧才呈现出异乎寻常的相类性。只不过，各民族的戏剧艺术之花植根于不同的文化土壤之中，才又表现出色彩纷呈的局面。

6 •

现代人往往低估了古人。现代人以其所拥有的高科技、高速度而有意无意地藐视古代人，无视他们顽强的毅力和至死不渝的精神。没有这种精神，则鉴真大师七渡扶桑，几死于烟波浩渺的东海之壮举就不可理解。事实上，古代人为了人类文化的大传播，的确确实付出了血与汗的代价。今天，当我们展读世阿弥的不朽名著《风姿花传》的时候，我们可以嗅到这种血与汗的气味，可以发现字里行间所隐现着的文化大交流、大融合、吸纳与创新的伟大精神。

在《问答条款篇》中世阿弥说：“还有一重要秘传之事，要懂得万事万物达到阴阳调合之境便会成功。”他指出，昼为阳，夜为阴；昼间须加入阴气，夜里要融入

阳气，使阴阳调合。而调理之法就是在昼场与夜场选择适当的剧目，昼间的剧目以及演法宜静不宜动，静，便是阴气；夜里的剧目及演法宜动不宜静，动，便是阳气。反之，阳上加阳，阴中添阴，“因阴阳不调，就不会成功”。这种思维上的阴阳观念，被世阿弥引申发挥在其他方面，如在表演上，他主张刚柔相济。在《特别篇·秘传》一节，他说：“演强悍风体之时，演员不可忘记保持‘柔和之心’”，“而演优美风体之时，心中必须保持‘强’的一面”。应该说，这是深得表演艺术三昧者所提出的经验之论。而这一理论基于对阴阳辩证关系的深悟。同一节中，在讨论能剧团互相竞演时，又说：“有胜负之神，胜神与负神置身于赛场上，决定胜负。”我体会这里的所谓“胜神”、“负神”，也是阳与阴的不同说法，所阐发的实际上是阴、阳二气消长之理在竞演中的体现。至此，我们不能不想到中国的《易》。《易》中之首卦“乾”，论至“上九”，有云：“亢龙有悔。”何也？是说上九之乾阳极极为高贵，但虽说高贵，确已走到了极端，盈不可久，物已至极，极则反。此时若一味妄动，必然有悔。第二卦“坤”，论至上六，说：“龙战于野。”因乾卦取象于龙，坤阴至此全阴时，本当转向乾阳，但当即转未转时，坤阴一反从阳的本性而与乾阳对立，发生“龙战”，则其道必穷。所以，只有顺应事物阴阳对立转化的规律，才能立于不败之地。我不确知世阿弥是否研究过

《易》，但至少古代中国的阴阳思想早就传到日本，却是不争之实。世阿弥深刻地领会了阴阳的辩证规律后化入能的创作、表演、演出之中，这是完全可能的。

我认为，东方古典戏剧理论批评史上，有几部具有里程碑意义的著作，其一，是成书于公元纪年前后、传为印度婆罗多的《舞论》；其二就应该是世阿弥的《风姿花传》，该著作完成于14世纪末到15世纪初；其三要算成书于17世纪初叶的王骥德的《曲律》；其四便是李渔《闲情偶寄》中的《词曲部》、《演习部》、《声容部》，时在17世纪中、末叶。世阿弥生当之世，正是中国著名戏剧家高明（？—1359）以及皇族戏剧家朱权（1378—1448）、朱有燬（1379—1439）等活跃于剧坛之期。但是，他们之间有着很大区别。上述三位著名的中国戏剧家都是文人，甚至是王侯大官，而世阿弥是演员，他们身份地位，判若霄壤，说到底，他不过是武士阶层的高级消遣品。当然，他也长年演出献艺于寺庙、神社，与普通民众有着广泛的接触。这既造就了其戏剧理论极强的实践指导价值，也成就了其理论是直接针对着各个层面上观众的审美心理和审美需求的高品位。在这些方面，《风姿花传》有如《闲情偶寄》，但却比后者整整早了200余年。与其同时代的中国戏剧理论著述，有如朱权的《太和正音谱》，该书无论在理论的系统性上，还是在理论的深度上，都不能望《风姿花传》之肩项。

《风姿花传》中提出了一系列的戏剧美学概念，如花、位、长、嵩、强、强能、弱等，并论述了它们的关系，也论述了戏剧演出与观众的关系，在他所处的时代能注重于观众的研究，是极为可贵的。该书还讨论了诸如能的起源、继承与创新、具象与意象、各种风体以及能演员的培养等诸多问题，许多论述即便在今天，仍有指导意义。

世阿弥的《风姿花传》以及其他著述，多年来为中国戏剧界人士耳闻，不过仅此而已，至今人们无缘见其完豹。王冬兰女士在天野文雄先生的鼎力相助之下，完成了《风姿花传》的译述，为中国戏剧界的朋友们提供了一个更加全面了解、研究能乐大师世阿弥的好条件。时下，我们正在研究和撰写东方演剧的历史，该书的出版，无疑是雪中送炭。中国戏剧界的同仁，应该焚香净手，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。

最后，在翻译上，若能在如今信、达的基础上，更上一层楼，于雅上再加斟酌，就锦上添花了。

可见，人真是一种永不满足的动物！还望译述者海涵。

麻国钧

于京师惜宝刀斋

1999年4月10日

这次由王冬兰女士首次完成的汉语全译世阿弥(1363?—1443年?)的《风姿花传》，是关于日本古典戏剧“能”的理论著作。“能”产生于十三世纪后期，是以歌舞为基本演技要素的戏剧形式，从十四世纪后期到十六世纪是其最兴盛的时期，之后作为古典戏剧被保存下来，现在仍有很多爱好者。例如，现在作为“能”的专业演员大概就有一千五百人左右，公演次数一年超过两千次。就是说，现在是以每天平均六次的频率上演着，从以上情况大致可以看出“能”这种有七百年历史的古典戏剧在当代日本有着怎样的地位。而且，现在的“能”引起人们注意的不只是它的“古”趣，而且包括它演技、样式的“新”趣。这虽然是优秀古典都具备的属性，但因为它具有“新”趣，所以引起当代戏剧工作者的兴趣，而且在海外公

■ 天野文雄

能·世阿弥·风姿花传

写给《风姿花传》的读者

演也受到高度评价。

《风姿花传》是在这样有着漫长历史的“能”的黄金时期十五世纪初写成的，是关于“能”这一戏剧形式的最早的理论著作。作者世阿弥当时三十六七岁，作为“能”剧座(日本的传统剧团一般称为剧座)之一的观世座的领衔主演与其他剧座的演员同样得到将军足利义满的保护支持，在其周围从事戏剧活动。当时的“能”在这种以将军为中心支持保护的的环境下，得以迅速发展提高，《风姿花传》就是在这种状况下写成的。在《风姿花传》中，世阿弥把演员表演的魅力用“花”这一语言来表现，然后从各个角度论述怎样才能使“花”在舞台上出现，所述内容都是世阿弥作为演员，根据当时遇到的“能”的一些实际情况总结的理论。并不是为理论而

理论，而是演员迫于实际需要而写的具有实践性的理论。因为是杰出的具有实践性的理论，今天的我们能够从中发现它卓异的普遍性，还可以把它作为一个整体思想来读，但是为了能够正确地理解《风姿花传》，必须先了解产生这一论述背景的当时的戏剧形式——“能”的状况。

鉴于此，我在这篇解说文中，先从“能”的形成及其历史谈起，然后介绍一下《风姿花传》的作者世阿弥的生平与业绩，最后谈谈《风姿花传》。

“能”的形成

先从“能”这一戏剧形式是什么时候，怎样形成的谈起，但是关于这一问题，现在还不十分明了。不只是“能”，大概各国对古典戏剧的起源大多

解说

• 11

难以得出明确的结论。从九世纪到十三世纪在日本盛行的叫作“猿乐”的杂艺，被普遍认为是“能”的起源。“猿乐”在当时的书籍文献中也被写作“散乐”，这表明它是中国古代盛行的“散乐”传入日本，被日本化的一种杂艺。“猿乐”最初是以滑稽因素为中心的即兴表演及各种杂艺，后来被加入歌舞成分，到十三世纪后期，滑稽因素被排除发展成戏剧。

这一戏剧就是“能”，但这一新生的戏剧形式与作为它母体的杂艺同样也被称做“猿乐”。“能”这一叫法，又经过了一个多世纪到世阿弥时代才出现，《风姿花传》中的叫法在书籍文献中是首次出现。另外，“能”这一词本来的意思是“才能”、“能力”，后来逐渐包含了“艺能”之意，之后作为十三世纪形成发展起来的戏剧名称被广泛使用。然而“能”这一名称出现后，以

前使用的“猿乐”叫法并没有被摒弃。这一状况也充分表明“能”是源于杂艺“猿乐”，“猿乐”这一名称到十九世纪的明治维新时代作为“能”的别称一直被沿用。明治维新之后，出现了“能乐”叫法，取代了以前的“猿乐”，“能乐”现在作为“能”与“狂言”的总称而被使用。

“能”产生于滑稽杂艺“猿乐”，而这一“猿乐”也是“能”的孪生姊妹剧喜剧“狂言”的母体。因“狂言”本身是喜剧，它源于滑稽杂艺“猿乐”是很好理解的。可是剧中基本没有滑稽成分的“能”与“狂言”，从形成到现在，一直同台演出，这一状况充分表明这两种戏剧形式都是源于杂艺“猿乐”。滑稽杂艺“猿乐”虽是“能”与“狂言”这两种具有不同特征的戏剧形式的共同母体，但与母体“猿乐”近似相像的是“狂言”，相比之下，“能”与母体“猿乐”大相径庭。因此可以说“能”的形成是具有划时代意义的。

“能”的成熟与发展

于十三世纪后期形成的“能”，到目前为止七百年间，从未间断地活跃在舞台之上。我们可以把七百年中的十七世纪初期作为分界线将其分为前后两个时期。一个是经常有新作品上演的时期，一个是已无新作只演既成曲目的时期。换句话说，一个是把“能”作为现代剧上演的时期，一个是作为古典剧上演的时期。前者大约持续了三百多年，后者大约有四百年左右。当然现在是处于后者的四百年