

日

草月译谭

世阿弥等著

王冬兰 丁曼 主编

吉林出版集团有限责任公司

本



曲

选

日本谣曲选

王冬三 丁曼 主编



图书在版编目(CIP)数据

日本谣曲选: 汉日对照 / (日) 世阿弥等著; 王冬兰, 丁曼主编. — 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2015.1

(草月译谭)

ISBN 978-7-5534-6477-0

I. ①日… II. ①世… ②王… ③丁… III. ①戏剧艺术—研究—日本—汉、日 IV. ①J805.313

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第000829号

日本谣曲选

作 者 [日] 世阿弥 等
主 编 王冬兰 丁 曼
出 品 人 刘丛星
创 意 吉林出版集团·北京汉阅传播
总 策 划 崔文辉
策划编辑 刘训练
责任编辑 顾学云
装帧设计 未 氓
开 本 880mm × 1230mm 1/32
印 张 13.25
版 次 2015年3月第1版
印 次 2015年3月第1次印刷

出 版 吉林出版集团有限责任公司
发 行 北京吉版图书有限责任公司
地 址 北京市西城区椿树园15—18号底商A222
邮编: 100052
电 话 总编办: 010-63109269
发行部: 010-63104979
官方微信 Han-read
印 刷 北京同文印刷有限责任公司
邮 箱 jlpjg-bj@vip.sina.com

ISBN 978-7-5534-6477-0 定价: 68.00元

版权所有 侵权必究

译者简介

(以下按篇目出现顺序排列)

- | | |
|------|--------------|
| 康燕玫 | (日) 同志社大学 讲师 |
| 丁曼 | 外交学院 副教授 |
| 韩军 | (日) 京都大学 讲师 |
| 樱木阳子 | (日) 关西大学 讲师 |
| 王宜瑗 | (日) 同志社大学 讲师 |
| 王冬兰 | (日) 帝冢山大学 教授 |

怎样阅读谣曲（谣曲导读）^①

丁 曼

同被列入世界非物质文化遗产的能、人形净琉璃、歌舞伎，都是日本的传统戏剧，其中以“能”的历史最为悠久。当特指“能”的剧本时，又称为“谣曲”。

通常认为，“能”于14世纪中叶发展成熟。那时各座（剧团）之间为了获得统治阶层——足利将军的支持，出现了百花齐放、百家争鸣的情景。在这一时期脱颖而出的，就是今天“能”的历史上不得不着墨提及的——观阿弥、世阿弥父子。

观阿弥（1333—1384），名清次，他向原本擅长“物真似”（模仿）的大和猿乐中，加入了当时流行的“曲舞”（合鼓而唱、持扇而舞的表现形式），并因此而成功，赢得了将军的喜爱与支援。

其子世阿弥（1363？—1443？），功勋更是超越其父，是“能”的集大成者。世阿弥不仅是优秀的演员，还创作了大量的作品，并为后世留下了《风姿花传》《三道》《花镜》《拾玉得花》等众多经典的能乐理论著作。此外，为了迎合贵族、武士阶层，博得将军的喜爱，世阿弥将“能”发展成为“幽玄”的高雅艺术。本书收录的《高砂》《敦盛》

^① 本文由“北京高等学校青年英才计划”项目资助（supported by “Beijing Higher Education Young Elite Teacher Project”），项目编号（YETP1346），项目名称（日本谣曲的译介与研究）。

《砧》等曲，均为世阿弥所作。

观世元雅（1394？—1432）是世阿弥的长子，出身梨园世家，自幼才华横溢，可惜英年早逝，客死他乡。本书收录的《隅田川》是元雅的传世名曲，其中千里寻子、痛失爱子的母亲的心境，俨然就是世阿弥痛失元雅后的如实写照，让我们不得不为其戏剧性而惊叹一声——人生如戏。

观世小次郎信光（1435—1516），是世阿弥的侄儿、后为世阿弥养子的音阿弥之子。

金春禅竹（1405—1470？），世阿弥之婿；金春禅凤（1454—1520？）为禅竹之孙。

“能”的角色分仕手、连、胁、胁连、子方、间狂言等，详见附录《谣曲专用词汇释》。

仕手是“能”的核心与看点，是绝对的主角。“仕手”二字原本就是“仕一曲之手”的意思。也就是说，包括歌舞在内的所有最能体现“能”的特征的演出，大多集中于仕手一身，如后文将具体解释的“神”、“修罗”、“女”、“狂”、“鬼”等，都是仕手的角色。

胁在古代汉语中就意指旁侧，在“能”中，胁自然是陪衬，是为引出仕手的表演、问出仕手的追忆而存在的配角，在能舞台上的位置也大多偏隅一侧。与仕手多为“神”、“修罗”、“女”、“狂”、“鬼”等“非正常”“非现实”的人物相对，胁多是正常、现实中的人物，又常是僧侣等更容易接触到“超自然存在”的人物。

连可理解成仕手的助演，胁连则是胁的助演。子方由儿童出演，但出演的角色并非只限儿童，例如本书收录的《海人》中的房前大臣。地谣则是由多人（多为8人）组成的伴唱队，有时起旁白的作用，有时又替仕手、胁等剧中人物代言。间狂言则以道白为主，起侧面介绍剧情与人物的作用，有时也为连接前后两场、仕手更换装束而赢得时间。

由上述介绍可知，“能”中的主角、配角，与其他戏剧形式中、可根据剧情冲突来确定与判断是略有不同的。它体现出了更多的程式化，更多的出于对歌舞等看点的考虑，因此在本书中，并未译作“主角”“配角”等，而是使用“仕手”“胁”等系列名称。

今日的“能”的流派，主要有仕手五流——观世、宝生、金春、金刚、喜多，胁三流——宝生、福王、高安，狂言有大藏流、和泉流。其中与世阿弥一脉相承的，是观世流；视金春禅竹为中兴之祖的，是金春流。中国观众所熟悉的、在电影《阴阳师》中出演安倍晴明的野村万斋，是和泉流的狂言师。

“能”在三面观的专用舞台上演出，称为“能舞台”。四柱而立、上有屋顶。舞台正面墙壁绘有老松，称为“镜板”。演员上下场经“桥廊”（或译作“桥台”），桥廊上设三棵松，连接桥廊与后台处设有“扬幕”。外行人初见能舞台，常会与歌舞伎的舞台区分不开。其实歌舞伎的“花道”是通向观众席，演员由观众中来、退场时也是经观众而

去；能舞台的桥廊则是伸向舞台的斜后方，演员似从远方而来，又回远方而去。歌舞伎的舞台也远大于能舞台，可以容纳更多的观众。这与歌舞伎的大众性、能的贵族性也是不无关系的。

“能”的乐器有笛、大鼓、小鼓、太鼓四种。

“能”使用面具，称为“能面”。“能面”大致分为“翁”“尉”“女面”“男面”“鬼神”“怨灵”等，各类中又做较多细分。以“女面”为例，用于高雅美丽的年轻女性的，有“小面”“若女”“增”“孙次郎”等面，如本书收录的《熊野》中的熊野和朝颜、《杨贵妃》中的贵妃、《羽衣》中的仙女、《砧》中的侍女夕雾，用的多是此类面；用于平民中的年轻女性的，有“近江女”面，如《道成寺》中的白拍子（女扮男装的歌女）；用于中年女性的，有“深井”“曲见”面，如《隅田川》中的母亲；用于悲戚哀怨的女性的，有“泥眼”面，目涂金泥，如《海人》中的龙女。

“能”根据其仕手和题材的不同又可以分为五类，被称为“五番立”，江户时代“能”的正式上演形式就是一日五番，分别为“神”“男”“女”“狂”“鬼”。具体而言，“初番能”为“胁能物”，以神格人物为仕手，内容为喜庆的祝愿性质的神能；“二番能”为“修罗物”，多以男人、武士为仕手，内容多是为战死武将的镇魂；“三番能”为“鬘物”，以女性为仕手，多展现女性的优雅舞姿；“四

番能”为“狂物”，除包含痛失爱人、爱子的“物狂能”外，不能纳入其他类别的“能”也分在此类，所以亦称“杂物”；“五番能”为“切能”，以“鬼畜”等异类为仕手，内容新奇、节奏快、动感强，又被称作“鬼畜物”。为让读者较全面地理解、欣赏到各种题材的“能”，本书在选曲上充分考虑了对上述“五番”的兼顾。

“五番立”中，不同的“能”，其“舞”亦有不同。例如，“中舞”的节奏适中，多用于现实中的女性，如《熊野》；“序舞”的节奏较慢，多用于高贵的女性的灵魂或是女性神灵，如《羽衣》；“破舞”多接在“序舞”或“中舞”之后，短小精悍、情绪激昂，同样是用于高贵的女性的灵魂或是女性神灵；“男舞”节奏感强，多用于现实中的男性；此外还有《海人》中的“早舞”、石桥中的“狮子”、《道成寺》中的“急舞”“乱拍子”等等。

“能”按照场数可以分为“单式能”（只有一场）和“复式能”（分前后两场）。

今天我们鉴赏和研究“能”，还通常将其分为“现在能”和“梦幻能”。

“现在能”，顾名思义就是现实存在的人、在现在的时间轴中向前推进剧情的能，也称为“剧能”，如本书所收录的《隅田川》。“现在能”多为“单式能”，但不绝对。

“梦幻能”则以死者的亡灵等超自然人物作为仕手，采用让其追忆讲述其生前故事的形式来倒叙故事。再具体而

言，“梦幻能”先出场的多是胁，胁又多是僧侣，然后偶遇仕手，仕手向僧侣讲述一些此地曾发生过的名人轶事，最后留下句意味深长的话就突然下场，这下场就是被称为“中入”的、用来切分上下两个半场的举动。当僧侣觉得事出蹊跷之时，方才下场的人物的亡灵或是灵魂等超自然物现身，原来它就是方才所讲的此地的那位名人的亡灵。当然，到了“能”发展的后期，也出现了前后两个半场分别出现不同的人物、而非同一人物的情况，不过这在“梦幻能”中毕竟是少数。这种两场构成的梦幻能又被称为“复式梦幻能”。“梦幻能”是“能”的主体，也最能体现“能”的特征，其集大成者是世阿弥。

除了立体全方位地欣赏“能”之外，由于“谣曲”韵白相间，用典丰富，修辞考究，文学性高，其平面阅读价值早已受到关注。韵文部分本身就是“七五调”的诗歌语言的延伸，其中又多有古诗名歌的引用，缘语、挂词、枕词、序词等修辞技巧丰富，各小段又有诸如“次第”“上歌”“下歌”等名称，类似于我国戏曲中的曲牌名，散文也有“宣名”“着科白”“问答”等多类。以“挂词”修辞为例，它是利用同音词制造的一种语言游戏，例如“待つ”与“松”同音，“扇”与“逢う儀”，因此有意使用“松”“扇”就可一语双关，妙趣横生。修辞使“谣曲”的词章十分华丽，但缺点是有时刻意、过度的修辞运用，远超过了表意的需要，而流于对风雅意境的单纯营造。

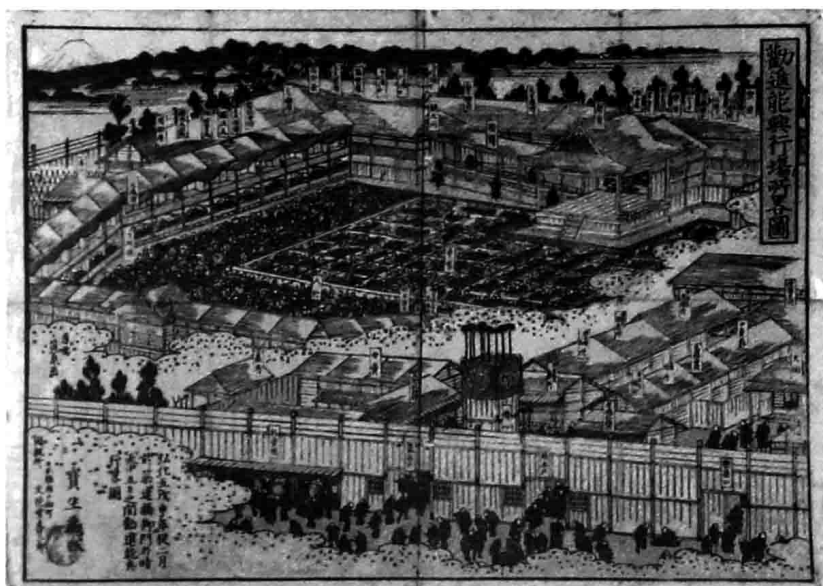
“谣曲”在修辞上的上述特点也给“谣曲”的翻译带来了困难。例如《松风》中的“浦曲の波の夜々は、げに音近き海人の家、里離れなる通ひ路の、月よりほかは友もなし”一句，就是整齐的七五格式的韵文。翻译时，既要表意准确，又要意境准确，不能失掉韵文原有的韵味。其中的“夜々”的“夜”与“寄(よ)る”同音，属于“挂词”修辞，双关语意中，一意承前、一意启后。像这样的例子，我们在翻译时，只能尽量兼顾、酌情删添，具体问题具体分析。

“谣曲”在我国已出版的译本，有1985年申非译《日本谣曲狂言选》，其中收录有谣曲18篇。在申非的译本出现之前，中国只有零散篇目的译介，他的译作填补了中国日本文学译介中的一个空白。然而这一译本迄今为止还是唯一的译本，此后20余年来再无其他新译本问世。为填补这一空白，向国内的读者介绍更多、更全面、更原汁原味的谣曲，由六名译者携手、精心打造了本书。

本书共收录有谣曲16篇，采用中日对译形式，每个剧目的中文译文后附日文原文。其中既有申非译本中已有收录的曲目，如《高砂》《熊野》《隅田川》《砧》《道成寺》，也有对从未在中国译介过的谣曲的尝试；既有《东方朔》《杨贵妃》等中国读者可能更感兴趣的唐事能（中国题材的能），也有《砧》这样、主人公虽非唐人、其背后却隐藏着《汉书》中的苏武故事和捣衣的汉诗素材的能，更多的还是讲述日本本土故事的曲目。六名译者在秉承“接近原文原

作”的统一原则的前提下，在译法和文风上又各有千秋。对读者来说，无论是对同一谣曲的前后两个版本的对照、还是在不同译者间的比较，或是对谣曲本身的单纯鉴赏与了解，本书都提供了不可多得的素材。

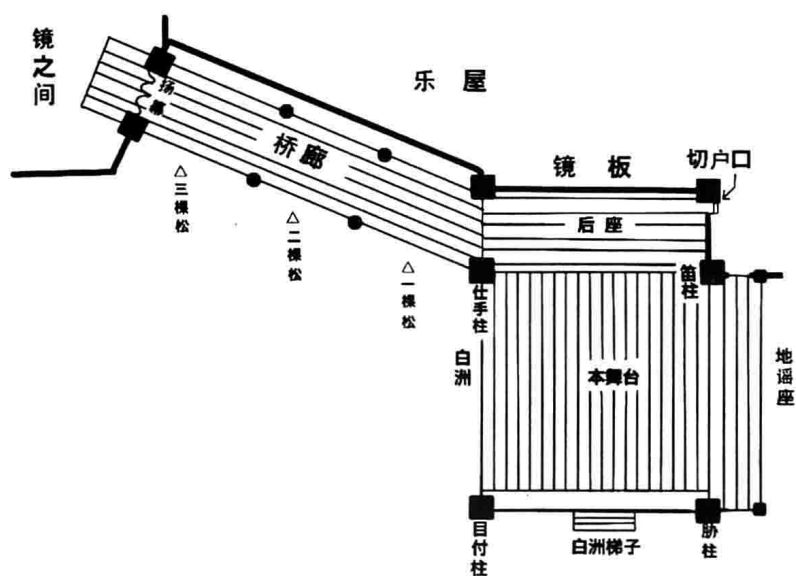
“劝进能兴行场所略图”^①



1848年（弘化五年）在江户筋违桥外演出“劝进能”（为建立佛寺、佛像募捐演出的“能”剧）图。早稻田大学演剧博物馆收藏。

① 本书图片剧照购买费用由帝冢山大学特别研究费提供。

能舞台平面图



丁曼、龚冰怡绘制（依据《能 狂言事典》 平凡社 1998年新增补版 能舞台平面图绘制）

凡例

底本

译文共收入十六个剧目，《杨贵妃》之外的十五个剧目的日语原文底本依据《谣曲集》（日本古典文学全集，小学馆刊行），《杨贵妃》的原文底本依据《谣曲集》（伊藤正义校注，新潮社）

剧目排列顺序

“能”剧的分类，按正式演出的演出顺序分为五类，日语汉字标记为“五番立”，一天中按“初番能”“二番能”“三番能”“四番能”“五番能”顺序上演。各番“能”分属各种类型，分别为“神”“男”“女”“狂”“鬼”。此书中的剧目按“五番立”顺序排列。

剧目说明

译文前剧目作者、类型、登场人物及剧目简介说明部分

是译者综合资料加入，非原文译文。

专用词汇标记

谣曲中使用大量专用词汇。此译文中行当角色名称、程式化唱段乐曲名称、程式化道白小段名称多使用原日语汉字标记。

符号标记

译文中唱词、乐曲名称使用【】标记，程式化道白小段名称使用〈〉标记，译者解说部分使用（）标记。

剧中解说

剧中（）加括部分是译者加入的解说部分。译者参照《谣曲集》（日本古典文学全集，小学馆）等解说概括加入。

注释

译文中的注释使用脚注，脚注内容由译者参照各种资料判断概括。唱段名称等专用词汇在各剧目第一次出现时使用脚注说明。

狂言字型号

“能”剧中的狂言部分，与谣曲部分本为两个独立的台本。底本中的狂言部分使用小型号字以示区别。此书中的狂言部分多未使用小字。

目 录

怎样阅读谣曲（谣曲导读）·····	丁曼	001
凡例·····		011
高砂·····	康燕玫 译	001
东方朔·····	康燕玫 译	035
清经·····	丁曼 译	055
敦盛·····	丁曼 译	077
松风·····	丁曼 译	099
熊野·····	韩军 译	125
杨贵妃·····	韩军 译	153
羽衣·····	王冬兰 译	175
井筒·····	王冬兰 译	193
绫鼓·····	王冬兰 译	213
隅田川·····	韩军 译	233
砧·····	王冬兰 译	261
道成寺·····	樱木阳子、王宜瑗 译	283
弱法師·····	樱木阳子、王宜瑗 译	321
海人·····	丁曼 译	347
石桥·····	康燕玫 译	373
谣曲专用词汇释·····	王冬兰	391
鸣谢·····		403