

漫說「薪能」(二)

蔡惠真

■薪能的歷史與源流

「薪能」的發祥地是在奈良，源起於奈良興福寺西金堂所舉辦的「薪燒法會」。之後，由「神事舞」演變成「猿樂之能」，從室町中期開始簡稱「薪能」。

在當時，興福寺的地位在大和（奈良一帶），就有如梵帝岡教廷在歐洲一樣；並且集徵稅權與警察權於一身，又因為當時神佛尚未分離，所以和春日神社的關係儼然一體。一直都由大和猿樂四座負責薪能神事舞仕奉的奈良興福寺與春日神社的「薪能」，是至今保存下來最古老，最富神秘色彩的「薪能」。

「神事舞」與「猿樂」

現在，日本各地常常可以看到富有地方特色的「神事舞」，和我國各地廟會舉行神明祭禮的內容與意義相近，在此特舉一例簡單說明之。

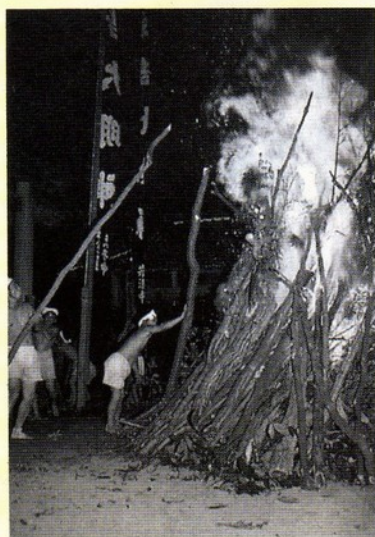
筆者在日本時，曾觀賞過町內被指定為國家重要無形民俗文化財的「上鴨川住吉神社神事舞」典雅古樸的演出。每年十月四、五日兩天舉辦的這個活動，不但完整地將傳統中世藝能的濃厚色彩保存下來，也可以說是「猿樂能」的源流，因此，得到極高的評價。

「薪火」在這個活動中，自始至終都扮演著不可或缺的重要角色。從十月四日午後六時的宵祭開

始，在拜殿前，由當屋八人點火，燃起用薪木架成直徑數米的巨大「齋燈」（圖1），火炬可高至十數米，將境內照得通明。在等待著薪火燃燒得更旺盛的當兒，最精彩的「太刀舞」（圖2）上場奉納。「太刀舞」源起於平安時代武將坂上田村麻呂東征之時，祈求神明保佑戰勝的「舞」，舞者頭戴鳥型的頭盔，臉上戴著古老的長鼻子往上翹起的面具，手持長戈，腰佩「太刀」，為祈求豐收與鎮護地方使境內平安莊嚴地舞著。因為依循古式的舞法，所散發出來的神秘氣氛，往往也能將四周觀賞的人們帶進一種幽玄的世界裡。緊接著是由青少年分別擔任的獅子舞、田樂（圖3）、扇之舞（圖4）、願祭…等古舞連接著在舞庭進行，到晚上十時之後第一天的活動結束。

本祭是在五日舉行。一過正午，即由「太刀舞」首先登場，然後依照前日日的順序進行至「扇之舞」結束後，演出「高足」（圖5）。舞者的左腳綁著類似我國的高蹺似的長木頭，以右腳單足跳躍，左腳在空中左右各劃出半圓的動作而舞。接著以「能舞七番」（圖6）上場奉納，最後，以幼兒腰部繫著紅腰帶演出可愛的「神的相撲」（圖7）作結束。然後立刻在現場以杵、臼將蒸熱的糯米搗成糯薯分給觀眾享用。

「上鴨川住吉神社神事舞」長



▲圖1 齋燈



▲圖2 太刀舞

久以來之所以能保持古風貌的一個重要因素就是有嚴謹的宮座組織，層層負責仕奉事務。此外，再加上不論官方或民間，對於每指定為國家重要文化財的住吉神社本殿，以及被指定為縣文化財的能面十二面（神事舞中使用之面具）的保管與維護的工作上一直都非常慎重。

「猿樂」的前身是「散樂」的一種。「散樂」傳入日本的年代不明，大約是和「舞樂」同一時期。「散樂」在中國的古老名稱叫做「百戲雜耍」，據說，從隋以後才叫做「散樂」。在『繞日本紀』天平七（七三五）年，有聖武天皇在北松林觀賞騎射時，遣唐使和唐人一邊演奏唐樂、新羅樂，一邊表演「弄槍」之藝的記載。這是日本歷史上最先出現的有關「散樂」的記事。到了平安時代初期，「散樂」發展成近衛府官人的「弄劍」及「弄玉」（例如『神娃登繩弄玉』一圖中，我們可以清楚地看到藝人一邊走繩索，一邊用雙手拋弄數個球的特技）之類的代表藝能。到了平安中期，內容趨於複雜，並逐漸發展成附屬於神樂祭禮，以及宮廷遊宴時，貴族自身演出的一種含有戲劇要素以滑稽模倣為主體的形式，名稱也變成了能將表演形式十分傳神地表達出來的「猿樂」（除了音相近之外，亦含有猴子模倣演出猴戲的意思）。

因為「猿樂」融入了相當多成分的神事舞並與神事祭禮相結合，

所以也逐漸遍及民間寺社的祭禮與較無約束的庶民階層之中。

十一世紀中期，藤原明衡所著的『新猿樂記』中有「就中、咒師、侏儒舞、田樂、偲儻子、唐術、品玉、輪鼓、八玉、獨相撲、獨雙六、骨無骨有延動、大領の腰支、帳漉舍人の足仕、冰上の專當の取袴、山背大御の指扇、琵琶法師の物語、千秋萬歳の酒禱、飽腹鼓の胸骨、蟻螂舞の頸筋、福廣聖の袈裟求め、妙高尼の纏線乞ひ、形勾當の面現、早職事の皮笛、自翁の翁躰、巫遊の氣裝貌、京童の虛左禮、東人の初京とり、況也拍子男共の氣色事敢、大徳の形勢、都て猿樂の態、嗚呼の詞、腸を斷ち、頤を解ガズ」二十九個在祭禮中常出現的演出節目。

其中「咒師」列在前頭，「咒師」為在寺社的法令祭禮中專司行法的人，在當時，咒師是由隸屬於寺社猿樂者擔任，奈良的春日神社「新能」中的「翁舞」就稱為「咒師走り」。世阿彌（與其父觀阿彌父子兩人乃集能樂大成者）在『申樂談儀』一書的開頭就說到「翁之舞乃猿樂之根本，翁舞之神樂乃曲之根本」，同書他處還說到「猿樂以神事為根本」。中世，在各地活動的猿樂諸座，以參與地方上的祭禮奉仕並演出「翁舞」為本務。右文即是勉勵猿樂者對於「翁舞」的演出切切要慎重之意。（圖8）



▲圖3 田樂



▲圖4 翁之舞



▲圖5 高足



▲圖6 能舞七番



▲圖7 神的相撲



▲圖8 咒師走り

「翁」是「猿樂」的重心，其成立的要素，除了前述咒師藝的影響之外，尚包含祈求五穀豐收的「田樂」系的「翁」，以及象徵長壽、與天下太平之義的古代流傳下來的「翁」的思想。現行的「翁」是以「千歲、翁、三番叟」的形式構成的，而歷史上最早有關「翁」的記載，是在大治元（一一二六）年天台僧上忠尋所著『法華五部九卷書』中所記「父叟、翁、三番」。

總之，在中世，「猿樂」由余興藝能發展成宗教藝能的背景，乃是因為武士階級的擡頭，使地方上的寺社勢力擴大，到了南北朝時代，「猿樂」在近畿各地結成有組織的「座」，受到寺社的保護，並且藉著寺社的勢力當作背景，到山中的寺院、鄉下或偏遠地方的諸社巡迴，在法會或祭禮中演出神事藝能奉仕，一般的民眾也就常常有機會觀賞到「猿樂」。「猿樂」成為寺院法會與神社祭禮的主導，進而促成「猿樂能」的發展，在中世藝能的主流中，佔有極重要的地位。

「新能」的興衰

南北朝時代，猿樂者結成有組織的座，並且和各地的寺社保持著密切的關係。其中以大和猿樂的四

座，近江猿樂的四座、丹波猿樂、伊勢猿樂…等較活躍而受注目。在「世阿彌」的『風姿花傳第四神儀』中記載有「大和國春日御神事所相隨的申樂（猿樂）四座，乃外山、結崎、坂戶、周滿井（即之後的寶生、觀世、金剛、金春），這四座並專事春日神社與興福寺的奉仕」。大和猿樂四座所擔負的興福寺、春日神社的「薪猿樂」神事，從鎌倉時代就已經存在了。後來才被簡稱作「薪能」。

後來，因為時代的變遷，原本和興福寺、春日神社保持密切關係的大和猿樂四座受到歷代將軍與武家的喜愛，社會地位也隨之高昇。例如：足利尊氏、義詮、義滿等人，對「猿樂」的喜愛與保護，也使得在此時期的「猿樂能」從神事藝能轉變成鑑賞藝能，又經過「觀阿彌」、「世阿彌」父子的努力，使猿樂能邁入更高層的藝術境界，而達到「能」的演劇形式的完成。

相對的，因為後來的戰亂而無法確保收入的寺社，勢力漸趨衰弱。在當時的奈良，雖然極力為了保護「猿樂」而對其他藝能的活動諸多限制，並且僅僅賦予「猿樂」有戴面具演出的特權。這種種的努力，也難抵擋時勢的逆轉，甚至連



▲圖9 眾徒

「薪能」的主辦者「眾徒」（圖9）（後述）對「猿樂」的忠誠心也逐漸經不起考驗。「猿樂能」又從民眾走入貴族階層。後來，世局對寺社更為不利，造成興福寺固定供給四座的薪餉都付不出來，而中止了彼此長久以來的合作關係。

經過應仁、文明的大動亂之後，貴族、寺社相繼沒落，大都市的平民文化抬頭，這些民眾也有不少「能」的愛好者。不過，或許是受到社會型態改變的影響，「能」在此時期出現了许多質變，像稚兒猿樂、若眾猿樂、女猿樂……等均流行於一時。

在戰國時代，南都的「薪能」淪落到幾乎空有其名的悲境。幸好後來出現非常喜愛「能」，師事金春流的豐臣秀吉，他和足利義滿可併稱為「能」的大恩人。秀吉重新整合大和猿樂四座，並且給予扶持與保護，對四座的能樂者支給俸祿，命令他們再負起興福寺、春日神社的「薪能」奉仕，還把四座的支配權再度歸還給興福寺。「能」再度迎向另一個興隆的時期，但也再度造成四座藝者的驕恃，對寺社輕視而無禮，引起寺社對這些過分賦予權力的藝人產生嫌惡感。

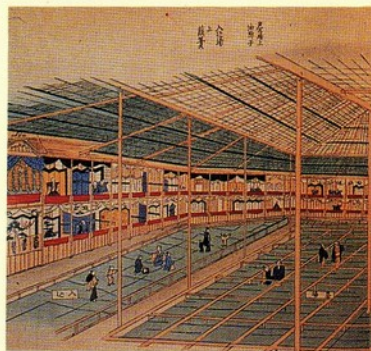
這個時代正好是「華麗」的桃

山文化的興盛期，不論城廓建築或障屏畫，都以豪華絢爛為其特色，「能」也不例外地展現出另一番風貌。在「能裝束」方面，因為西陣織等工藝技術的顯著進步，金欄、唐織、縫箔等技術的搭配，使「能裝束」呈現光彩燦爛、耀眼奪目的華麗感。再加上「能面」的創作大師，像河內、是閑等名手輩出。如此諸多良好條件的結合，使「能」在邁入江戶時代的「式樂化」之後，得以達到固定化的時期。

德川政權在江戶開府之後，將四座移往江戶。因此，也造成了「薪能」再度實質衰弱。江戶幕府雖然每年固定支給四座五百石的俸祿，作為前往奈良興福寺、春日神社履行「薪能」奉仕的報酬。但是，前往奈良參勤，來回路途遙遠，報酬也不足以支付旅費，以「觀世」為首，其他座也跟著紛紛解除奈良參勤的義務，而改請他人代勞，報酬再由四座支付。這樣的政策，對美其名為「天下的薪能」造成的打擊何等的嚴重。更可悲的是竟然發生了請奈良當地的農民代為演出春日神社的「翁」，而該付報酬的寶生流居然忘記而未付，長期中飽私囊的事。可見得當時住在江戶的四座，是如何的輕視「薪能」。



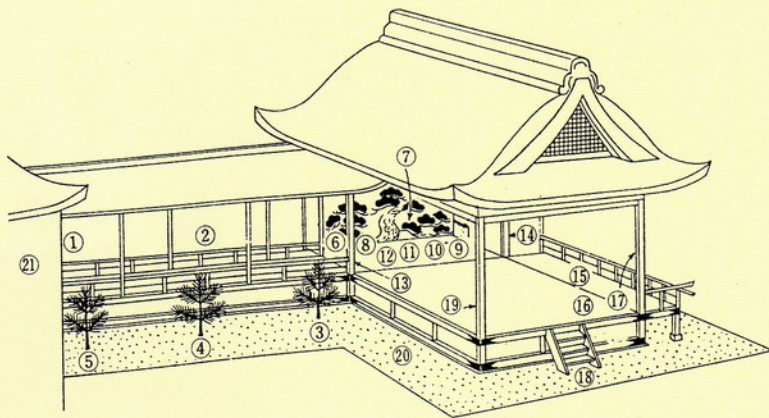
▲圖10 芝能



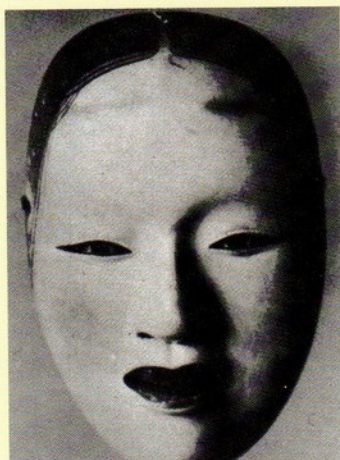
▲圖11 供六萬人觀賞的勸進能舞台



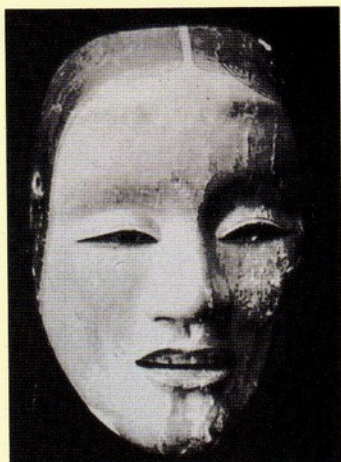
▲圖12 豐臣秀吉所築大坂城能舞台



▲圖13 能樂堂



▲圖14 「能面」増女



▲圖15 「能面」深井

之後，幸好有八左衛門家第八代的金春安住，對衰退期的「薪能」傾力注入熱情，使得能夠持續至明治維新。新政府成立之後，意外地將江戶幕府每年固定支付的五百石俸祿全額刪除，迫使「薪能」不得不中止，而造成後來的「薪能」前途堪憐。根據歷史記載，在明治時代，「薪能」前後僅舉辦過三次；在大正時代則全無。

到了昭和時代，「薪能」逐漸復興，從昭和十八年開始，在奈良市的協助之下，每年都有舉辦；現今則由奈良薪能保存會主辦，在每年五月十一、十二兩日，由觀世、金春、寶生、金剛四座擔任演出。

■「薪能」的演出形式

「薪能」的演出場所在興福寺南大門舊址前的「般若の芝」(芝乃草地之意)。這個廣場現在也還是五間四方大、三尺(九十公分)高，上面是一片平坦的草地。古時候，演員就直接站在這片草地上演出，觀眾露天觀賞，據說這也是「芝居」(戲之意)語的由來。現在為了愛護貴重的能裝束，並不直接在草地上演出，而是在這兒先鋪上檜木舞台才演出。(圖10)

舞台的正面，左右各有一盞新木架成的「篝火」，到了晚上就點燃它。因為現在的演出都有用到現代的照明設備，所以燃燒的「薪火」反倒成了演出時的景物。

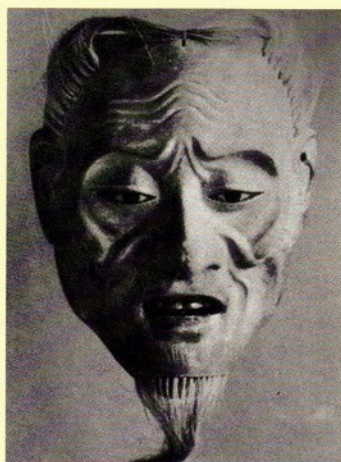
「薪能」的內容包括春日大宮前的「咒師走り」、南大門的「能」、若宮社頭的「御社上り」、一乘院或大乘院的「別當坊猿樂」這一連串的行事。本來南大門的「能」因為含有「破冬迎春」象徵春天到來之意，(原來「薪能」是在每年二月舉行)因此有燃起神聖的薪火的儀式，才稱為「薪能」。

根據金春廣成的手記，江戶時代的「薪能」演出，首先是在二月五日春日大社舉行「咒師走り」的「翁」奉納。然後從二月七日開始一週間，在興福寺南大門草地上由金春、金剛、寶生三座中的二座擔任演出。先由「權の守」「年預」合演出的「翁」開始，再加上能四番與祝言所組成的豪華精彩的節目。這段期間，二月九日、十日兩天，其中二座分別在南大門草地與春日若宮同時演出。這時的春日若宮之能就稱為「御社上り」。

「薪能」的演出若是遇到下雨，一定中止。不過在好天氣時，若草地過分潮濕也會中止。這是為了愛



▲圖16 「能面」小尉



▲圖17 「能面」皺尉



▲圖18 「能面」惡尉

護能裝束而設的規矩。演出的中止與否的判定方法堪稱傑作。乃是由「眾徒」中的工作人員與演出團體的工作人員一起站在草地中，然後用五張信紙相疊鋪在草地上，踩在上面。過一會兒，若是最上面的紙潮濕了，就中止演出。至於信紙的張數也有三張、六張、八張…等不同的說法。

「薪」是在黃昏時刻點燃的，除了照明的功能之外，尚含有共同信仰的意義。

在野外，薪能演出的時空中，大自然會發生什麼變化都是我們無法預期的，像颳起風、月亮露臉了、雲影映照下來……；大自然的聲音，像風聲、鳥聲、蟲聲、樹葉聲……等等現象，雖然饒富趣味性，但是影響演出的意外事件也可能會發生。這些，對於演員來說，不啻為極大的挑戰。從點燃薪水就像在大自然中劃亮一根巨大的火柴，迸出火光的當兒開始，這一整夜必須和自然所創造出來的許多「偶然」戰鬥，這時候，必需靠豐富經驗的累積，才能使演出成功。

「咒師走り」、「御社上り」、「眾徒」、「年預」、「權の守」

「咒師走り」的演出內容是

「翁」，在春日大社神前舞殿舉行，江戶時代是在二月五日黃昏開始，由金春、金剛、寶生三座的「權の守」共同演出；現在則於五月十一日下午一時開始，僅由金春流擔任演出。

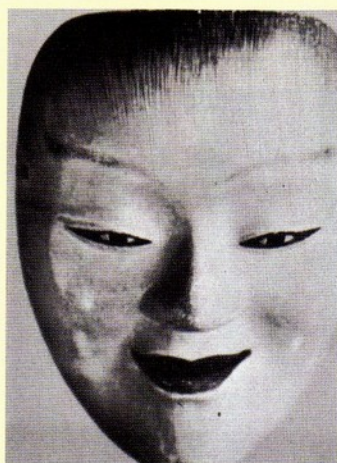
「御社上り」是春日若宮的「薪能」，江戶時代是在二月九、十兩日演出「翁」附三番能，僅限於「猩猩」一齣。現在，則在五月十二日下午一時開始，由金日流演出能一番，附祝言「猩猩」之謠曲。

「眾徒」過去是「薪能」的主辦者，對於舉辦的相關事宜握有絕對的權力，也是僧兵的意思。他們以袈裟頭巾包住頭臉，白色的和服上罩著黑色的水衣，赤腳穿著木屐，手持長刀，泰然坐在「薪能」的正面壇上。現在，他們除了偶爾吹吹法螺之外，只能算是「薪能」的景物之一。

根據『古事類苑』記載，在奈良的兩神事祭禮中，「年預」是「翁」演出時的伴奏者的專稱。「權の守」是演出時擔任主角的演員專稱。

能舞台

「薪能」的演出原來並無舞台，這和它的源流「神事舞」的演出有直接的關係。一直到「猿樂」流行，



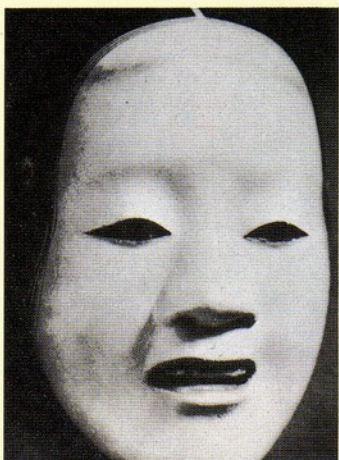
▲圖19 「能面」慈童



▲圖20 「能面」喝食



▲圖21 「能面」中將



▲圖22 「能面」泥眼



▲圖23 「能面」般若

並組織「座」到各處演出時，就在空地上架起帳篷演出。在寺社或地方上作定點公演時，則設置舞台或棧敷。後來勸進能（勸請觀眾捐獻金錢作為地方公益之用）流行的時候，往往在河岸邊的空地搭起二、三層高的棧敷，有如劇院的雛型；像歷史上有名的「河原勸進能崩塌事件」中的這個「棧敷」（圖11）就有三層高，可容納四千名觀眾。欄杆上掛著虎豹的皮飾，舞台上鋪著紅綠絨毯，台前掛著鑲金繡銀的幕，十分華麗。在這個棧敷演出時，因為觀眾陶醉在田樂少年的演技而興奮忘我地搖動吶喊，造成整棟建築一瞬間突然崩塌下來，死傷慘重。

「能」因為受到貴族與將軍的喜愛，在私人庭園中設立了不少舞台與樂屋，而逐漸演變出自家用舞台的新類型。其中非常有名的是豐臣秀吉所建的大阪城能舞台，因為規模龐大，建築宏偉，走廊上的柱子、屋頂的瓦片都貼上金箔，尤其是在黃昏時刻，夕陽餘輝照射下來，更顯得閃亮耀眼，與晚霞相映構成一幅迷人的景致。所以又被稱作「桃山大劇場」（圖12）。

在江戶城裡，本丸表與中奧均設有能舞台。本丸表的舞台是設在出了庭園的大白洲中（白色細石鋪成的區域），白洲有照明的功能，在白天，能將日光反射到舞台的前面。當從舞台裡面幽暗處走出來的演員走到台前，就突然之間因為白洲的反光功能而顯得特別亮麗，成為觀眾視線的焦點。

這個舞台背景的鏡板，則採用狩野家的松圖。整個舞台的造形與

結構也成為現代能舞台的始祖。

近代在大都市中，有演能專用的劇場，稱作「能樂堂」（圖13）。這個名詞還相當新，它的特點，是在室內，將舞台和觀眾席共同納入一個屋頂下的閉式劇場。

不論哪一種類型的能舞台，都有一個共同的特徵，就是以原木材質組成簡單線條的造形，呈現出非常質樸的感覺，與能裝束的華麗耀眼光形成很強烈的對比。

「能面」

由「信仰」走入「藝術」領域的「能面」（面具）是「能」的生命，能演員對於它有著一份特殊的情感，並且把它視為神聖之物。

「能」是「面具的戲」，在完成所有裝扮之後的主角來到「鏡の間」的鏡子前面坐下來，先端視一下自己的裝扮是否妥當，然後很虔誠地拿起預備好的「能面」，很小心地貼緊額頭戴到臉上，再綁緊固定「能面」的帶子。「戴面具」的這個過程，是主角上場之前最後也是最重要的一項整裝工作。戴上面具之前的演員，仍然只停留在已穿戴好服裝配件的某一位演員自己的時空境界；但是，在戴上面具的那一當兒，演員就已經脫離了自己而成為那一齣戲的人物（或許是幽靈、妖精，也可能是神明）。因此，戴上了面具，可以意味著「我的身與心一起融入其中了」。

「能面」雖然也是裝扮配件的一種，但是比起其他的配件，對演員來說，有著完全不同的意義。因為演員一戴上了面具就已經捨棄了自己而將靈魂獻給了「能面」並與

之同化為一體。所以「能面」被如此重視是理所當然的了。

當我們旁觀者有機會站在鏡子旁邊看演員戴上面具的那一瞬間時，一定也能深刻體會到那種突然轉換出來迥異的人格特質使原本靜靜地擺在一旁的「能面」，剎那之間充滿活力，成為完整的生命體，躍動在我們面前，向我們展現著它有形與無形的魅力。「能面」就是如此奇特的東西。

嚴格地說，「能劇」演出時，必需依照曲子的不同而更換戴上各個特定的「能面」，像「景清、俊寬、弱法師、賴政、山姥、猩猩、彈丸、一角仙人」均有專屬的「能面」。不過，從「能」具有的「象徵性」特質的角度來看，倒也沒有必要絕對做到一曲換一個能面的程度。我們也常會看到只用一個能面，配合演員傳神的演技，所散發出來的有形與無形的美感，就能夠充分地將各種不同的角色詮釋得恰到好處。數曲一連舞下來，武者就是武者、美人就是美人、老人就是老人，一點也不含混地傳達給觀眾。

「能面」的材質是木頭，大部份使用檜木做成的。雖然以木雕的方法做的，不過，與其說是雕出來的，倒不如說是打造出來的。除了雕刻的技法之外，還要上色。也就是同時擁有雕刻之美與繪畫之美的特質。至今保存下來的「能面」之中，有些在雕刻與繪畫的表現均達到令人感動的極境。這些作品也早已成為各自獨立的精美藝術品了。但是，誠如一位傑出的能面藝術家所說的：「能面不管做得多好，嚴格來說，它只不過是一件未

完成的藝術品而已；必需要透過演員將它戴上，在舞台上演出之後，才是真正賦予它生命」。具有長久歷史的能面種類不多，大致上分為老人、武者、神體、鬼畜、以及女性的老女、中年及年青女性等。從這些樸素的能面再漸漸衍生出較多種類、特徵明顯的能面，並且也被嚴格定型下來。很多代表傳統藝術的能面，被秘藏起來當作傳家之寶。這些已被定型化的能面都附有一個專門名詞；不過也有些介於兩種定型間而不易分類的作品。即使是同一類的定型能面，也往往因創作者的不同，可以感到十人十色的特性。只要是好的作品，都想要得到乃人之常情，也因此造成被收藏的能面數量有逐漸增多的趨勢。

近來流行模倣打造定型能面的風氣使得作品的水準降低，也常常落入僅僅追求外在形骸的表現，而喪失內在力量的發揮。然而，從看到這些模倣品的缺點中，也讓我們更懂得尊重那些有著悠久歷史的能面。現代的能面打造師中，也有幾位除了做定型的作品之外，還熱衷於研究為特定的曲子創作新的「能面」。

能面在舞台上雖然能傳達很大的效果，但同時卻也對演技產生諸多限制。所以同一個曲子，會因為所使用的能面不同而被決定不同的格，進而連演出的方法也都會跟著改變。相反的，如果一連有好幾曲都使用同一個能面，因為能面本身只有一種象徵性的表情，無法表現出喜怒哀樂各種不同的表情，這時，就是演員的功力表現的時候了。演員以本身紮實的功力，配合



▲圖24 「能面」蛙



▲圖25 「能面」大飛出



▲圖26 「能面」獅子口

能面正確的使用方法，可以自如地將情感轉換成表情呈現在能面上傳達給觀眾。也因為能面本身永遠只是一種中間性的表情，所以能耐得起長時間的演技考驗。

「能面」的分類

◎年青的女性：

稱作「增」或「增女」(圖14)下，看起來令人感覺清淨無垢而神聖的，在演出女神或仙女時使用。

◎中年女性：

例如同樣是母親角色的「深井」(圖15)與「曲見」性格卻是截然不同的。

◎其他的女性：

年老的、老衰的或是複雜的表情的。例如姥、老女、山姥、瘦女、靈女、檜垣女、泥眼(圖22)、鐵輪女、橋姬、龍女、般若(圖23)、蛇……等。

◎神體與老人：

在演出「神能」之前，主角都以老人的角色出現，能面則使用品格最高的小尉(圖16)。其他尚有皺尉(圖17)、石王尉、舞尉、笑尉、惡尉(圖18)、三光尉、阿瘤尉……等。神體的面則以「邯鄲男」較被廣泛使用。

◎年青的男性：

少年的能面有童子、慈童(圖19)。童子是屬於凡人，慈童則是表現妖精。「喝食」(圖20)是半僧半俗的面，其他尚有今若、敦盛、若男、十六……等。

◎武者：

以平代、中將為代表。(圖21)

◎其他的男性：

「瘦男」是庶民的亡魂，因為

飲恨而亡，所以令人感覺很陰慘。

「蛙」(圖24)是溺水而亡者。其他尚有怪士、黑髭、大飛出(圖25)、小飛出、大癡見、獅子口(圖26)、頻……等。

以上所舉的例子都是具有代表性的「能面」，在此還要將一個很重要的能面「翁」加以說明。

「翁」在能劇中使用的是「白式尉」(圖27)的能面；在「狂言」中的三番叟則使用「黑式尉」(圖28)。「翁」的特殊之處，除了擁有千年以上的歷史，比「能」早了四百多年之外，面具的構造，也與其他的「能面」有極顯著的不同。「翁面」的下顎從口的兩側和臉部是上下分離的，兩端繫上細繩，與臉部結合在一起，因此，下顎是活動的。眉上貼有棉花或毛纖維，使眉毛顯得很濃密，展現出很樸素而憨厚的笑容，眼部則完全挖空。

名品的「能面」拿在手上，可以清楚地感受到經過長久保存所留下的歲月的痕跡，像汗漬、破損修理之處、色澤斑駁……等等；和隔著相當距離的舞台上所看到的感覺完全不同。有些在型態上會呈現左右不均衡，但是距離遠一點再看的時候，卻又非常不可思議地讓人能夠感受到它特有的美感。

參考文獻：

1. 薪能 增田正造監修 平凡社 一九八八年四月
2. 演劇史と演劇理論 毛利三彌 西一祥共著 放送大學教育振興會 一九八八年三月
3. 能 丸岡大二、吉越立雄著 保育社 一九八五年十月
4. やしろ廣報 社町編集、發行 一九九三年十月



▲圖27 白式尉



▲圖28 黒式尉