

淺說薪能

(三)

蔡惠真

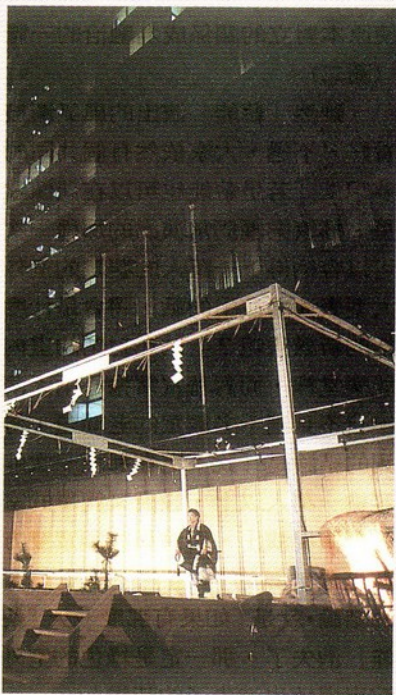
戰後薪能變遷史

最早以前是在寺社境內或河邊空地等室外場所演出的「能」，經歷了很長的一段歷史是因為受到貴族、大將軍的寵愛而遠離了社會大眾的生活，成為專屬於少數人的藝術。雖然明治維新帶給「能」一時性的嚴重打擊，但是不久又有取代江戶幕府的新保護者出現。接著逢上太平洋戰爭，在各種物資缺乏的環境下，「能」再度崩潰。

到了戰後，影響「能」的重要關鍵，可以說是昭和二五年創始於京都平安神宮的「京都薪之能」。

「薪能」是起源於奈良興福寺修二法會的古老神事。而京都「薪之能」是以古典風格著稱的興福寺之「薪能」為範本，再加入新的考案而確立的。所謂新的考案，就是它的「點火儀式」。這個「點火儀式」是得自在赫爾新基所舉辦的奧林匹克運動大會的靈感，再融入京都特有的古都風情而成的。

當初是為了敗戰後讓「能」有機會再出發，而由當時京都能樂會年青的理事長今村知史發起籌募住在京都的能樂師團體的共濟資金所構想出來的計劃；因為得到市長的支持，促成由京都市、京都能樂會主辦，平安神宮協辦的「京都薪之能」的公演實現。



▲圖一 導入電子科技的薪能

第一回的公演是在昭和二五年五月廿三、廿四兩日，入場券的售價一百日圓，想不到觀眾竟然達到四千二百人，這對於主辦者來說真是一個出乎意料的數字，因而大大鼓舞了士氣。後來為了避開梅雨季節，曾改為六月一、二日，最近則為了配合一些傳統節日再改回原來的五月舉辦。

這四十年來，「京都薪之能」也經歷了許多嘗試錯誤的階段，才使得原本是冬季季語的「薪能」成為初夏之夜的風物詩。全國各地也紛紛模倣，一一誕生了富有地方濃厚色彩的各種「薪能」。但是，「京都薪之能」的「點火儀式」在各地的「薪能」中，卻成為不可或缺的重要節目。

由「京都薪之能」開始，到廣為流傳形成風氣大約是在昭和五十年代。根據「觀世」雜誌昭和五二年七、八月號特集記載，日本全國約有五十個地方在舉辦「薪能」活動。現在，則增加到約一百五十個地方在舉辦經常性的或非定期性的「薪能」公演。

隨著演出場地的急速增加，原本在寺社境內的演出也受到影響，產生各式各樣的變化而跳出了寺社的束縛。例如昭和五七年在東京的日比谷高層大樓環境的廣場就誕生了「日比谷CITY薪能」（圖一），也



▲圖二 日比谷CITY薪能



▲圖三 西本願寺南舞台



▲圖四 西本願寺北舞台

引出了「現代建築與傳統藝術之調和」的新話題。這種在現代高樓群中公演的「薪能」還在不斷地增加中；其他，像是在高爾夫球場、滑雪場……的「薪能」更是推陳出新。

昭和六十年三月，筑波市舉辦科學萬國博覽會。事前為了廣為宣傳，在昭和五八年十一月舉辦開幕前五百日倒數計時活動的前夜祭，當晚就在東京代代木公園奧林匹克競技場的游泳池上架設能舞台，演出「羽衣」與「石橋」兩劇。

特別之處，在於整個呈現的方式運用現代科技聲光效果的結合，而達到空前的震撼效果。這也是為了具體詮釋筑波科學萬博的精神，「日常生活與科技的結合」而構想出來的特殊演出形式。在「能」傳統的演奏中，加上電子音樂的伴奏、鐳射光在場內交織出燦爛閃爍的效果。觀眾可觀賞到穿著羽衣的仙女輕盈地揮動衣袖冉冉昇天，越過富士山的頂峰，飛向天際俯視大地的特殊處理效果。這些高科技的運用與大膽的嘗試，再再試圖找出古典的世界與現代之間的橋樑，

使原本對立的關係成為融洽的一體（圖二）。

雖然「薪能」演出的風氣漸被看好，不過，大家依然有個共同的夢想：「若是薪能也可以在偶像歌星、搖滾樂團們常演出的那種一次可以容納得下一萬人的觀眾的室外大型表演場演出的話，將會是什麼樣的新景象呢？」站在封閉的室內能樂堂裡，面對著常常擔心兩天演出召不到兩千名觀眾的老問題，得到的結論是「說不定在那種一次能容納一萬人以上，設備又簡單的室外表演場演出，對演員與觀眾雙方都是最划算的」。還有一個更重要的結論，就是「如果有那麼一天『薪能』消失了，那一定是綠色的室外演出場地也消失了的時候」。

在日本國內形成氣候的「薪能」，觸角也延伸向國外去了。因為燃著「薪火」演出的能劇，充滿了日本風情，也將日本式的感性刻畫得十分生動，所以很能被外國人接受。「薪能」的初次出國公演是在巴黎，以艾菲爾鐵塔為背景演出。當時，旅行社甚至以此為號召，紛紛

組團出國觀賞能的海外公演。

巴黎之後沒多久，薪能演出也到美國去了。這一次，並非「薪能」，而是「薪狂言」的演出。觀賞「狂言」，對於新手的觀眾來說，比「能」較易瞭解，也較有解放感。（請參閱美育雜誌第十八期有關「狂言」的介紹）後來，又曾到過加拿大、澳洲，教廷梵蒂岡……。現在，「薪能」的出國公演早已變成不是新聞了。

薪能的四季

現在，「薪能」每年在日本全國超過百處以上的地點，被當作地方上重要的行事而演出。無論演員或觀眾，都能一齊吸收外氣的精華，融入大自然中，共演著四季的「薪能」。

或許是在深山裡落華繽紛的櫻木林中，在某一個有著悠久歷史源流的能舞台上，或許是在古城或是一片老杉樹的森林前的某一個時空下；有時可遠眺藍海，有時卻是投射來自都市的現代照明……。在各式各樣的環境，不同的風土、獨特的歷史傳統中，「薪能」正充滿生機

地展現它的「四季之舞」。

■嚴島神社桃花祭御神事能

平清盛的極盡華貴之餘香猶存的廣島縣嚴島神社的能舞台和迴廊都架設在海上，隨著潮汐的漲落，景緻也會產生不同的變化。在每年四月十六日到十八日這三天，配合著神社的春季重要行事「桃花祭」的舉辦，以「能」作為奉納。業餘的高手們藉機得以將平日跟隨著職業演員鑽研累積的功夫展現一番；觀眾們可以隔著海觀賞對面舞台上的演出。到了退潮的時候，還可以看到神社庭園所飼養的鹿群三三兩兩地，在露出水面的舞台周圍的海埔地漫步的景觀。

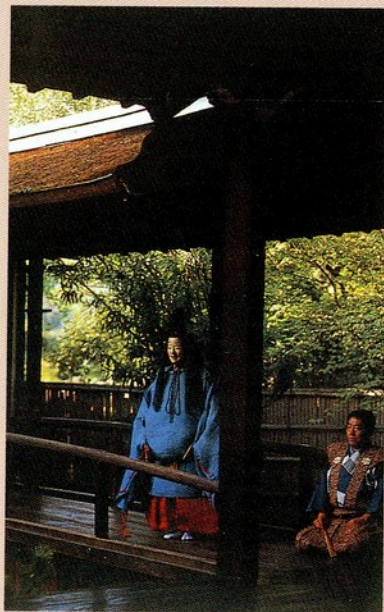
■西本願寺降誕會能

每年五月廿一日，京都的西本願寺都會舉辦慶祝宗祖親鸞上人誕辰的法會「降誕會」，據說是創始於明治七年。這一天，在被指定為重要文化財的南舞台舉行「能」的公演。因為本願寺與「能」有著源遠流長的關係，根據文獻記載，可以瞭解到約從五百年前（文明年間）開始，本願寺將「能」與「狂言」

當作一種教化的手段而非常盛行，因此，這裡的演出也十分遵照古儀。

在西本願寺的對面所與白書院之間，夾著北與南兩個舞台。而這兩個舞台，簡而言之「南舞台豪壯，北舞台瀟灑」。兩個舞台在平常並不使用；南舞台在每年五月廿一日的降誕會舉辦能的公演；北舞台則固為是國寶之故，僅在特殊的時候才用，並無定期的演出。

南舞台（圖三）的觀眾席與舞台之間隔較寬廣，舞台也較深，鋪著白色細石子的白洲也顯得很遼闊。而面對著小規模的白書院的北舞台（圖四）和觀眾席之間的地面則是鋪著黑色的小石子，並不像南舞台的白洲那麼寬廣。橋懸り（演員進出舞台的通道）的後面不遠處圍著竹籬笆，竹籬笆的後面是一片蒼翠的樹林，樹枝優雅的線條將演出空間粧點得非常清麗而自然。在這樣一個背景的襯托之下，當幕一拉上，主角站在舞台前，就能夠讓人感受到主角似乎是從自然中走出來的一樣，在還未唱出謠曲前，就



▲圖五 北舞台的演出實景



▲圖六 修善寺あさば能



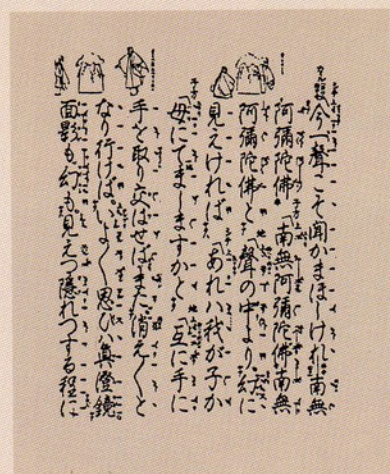
▲圖七 鎌倉新能



▲圖八 平安神宮前的「京都薪之能」



▲圖九 北海道「藝術の森」薪能



▲圖十 觀世流謡曲本「隅田川」的部份

已經營造出一種特殊的氣氛了（圖五）。

從支撐著屋頂的四根柱子開始，到橋懸りの柱子、鋪著檜皮的屋頂所構成的纖細柔和的線條與比例，將舞台整體非常調和地融入大自然中。演員若是有純熟的演技，站上這個舞台，必定能夠把劇中人物傳神地活現在我們眼前。當然，這是採自然光的照明效果；因為舞台朝南，在秋日的午後，採光效果最佳，這種自然的日光可以把「能面」作出最美的詮釋。再加上微風吹來，輕拂唐織的裙裾，使內襯瑰紅的裏地微現，有某種無以形容的自然之美。這些景緻也是在現代劇場化的能樂當中營造不出來的。

■修善寺あさば能

伊豆、修善寺的「あさば旅館」內的「舞之庭」庭園裡，山腳下有一個從東京深川富岡八幡遷移來的能舞台。據說屬於加賀前田侯ゆかり所有。隔著池水，從對面的座席觀賞能的演出，可以感受到一種很特殊的趣味。在這兒，除了每年定期演出八回的能以外，尚有琵琶之類的古典藝能的演出。（圖六）即是在七月二十日的夏夜演出的實景。

在這個「月桂殿」舞台演出的「薪能」，是日本全國唯一的在溫泉旅館內看得到的「薪能」。不瞭解的人，可能會以為只不過是在溫泉旅館演出的「薪能」而已，沒有什麼特別；其實，修善寺的「あさば能」可以說是現今多種「薪能」中最奢華的一個。這種觀賞能的方式，是源自江戶時代，那時的大城主或貴族們很喜愛在這種氣氛之中一邊靜靜地品嘗美酒，一邊觀賞能劇。

其「奢華」的象徵就是刻意設計出來的幽美的環境加上調和的舞台。從玄關走進座席，首先躍入眼簾的是視野廣闊的大地，若把眼光投向遠處，就可看到大池對面以挺拔的山坡、蒼鬱的樹林為背景所搭建的能舞台。

這個靜靜矗立在大約二千平方公尺（六百坪）的大池中，以「入母屋」造形，很具時代感的舞台與映在池面的倒影所交織成的光景就像一幅詩意的畫。

根據歷史的記載，在明治四十五（大正元）年，由當時的館主淺羽保右衛門從東京深川的富岡八幡宮境內；將這個原屬於加賀藩前田



▲圖十一 嵐山



▲圖十二 八島



▲圖十三 松風

侯ゆかり所有的舞台移建到あさば旅館來。移建的當時，舞台已有四十年的歷史了，但是，因為它的建材不同於常用的檜木，而是選用松木，所以能耐得起在野外的風吹雨打。至今，則早已超過一百年了，仍然屹立不搖。

在二次大戰期間，這兒的演出次數非常稀少，到了昭和四十三年，以「饗宴之能」的名稱，恢復了正常的演出。所謂「饗宴之能」顧名思義，即是一邊享受佳餚美酒，一邊觀賞演出。後來因為演者認為不宜，所以在演出時暫停供應飲食。雖然如此，「修善寺あさば能」在氣勢上依然顯得非常奢華。因為僅僅供給不到二百人的觀眾欣賞，從舞台到周邊的各項設施與庭園的景觀設計所營造出來這種「能」，將黑暗彩飾成如同亮麗的錦繪般的氣勢，也只有以「奢華」兩字來形容最恰當了。

■鎌倉薪能

在大塔宮鎌倉宮境內舉辦的薪能已有三十年以上的歷史了。由鎌倉市觀光協會主辦的這個活動在日本全國各地有名的「薪能」中算是數一數二的。每年依例在九月下旬

以連續兩天的時間來演出，可是往往在九月上旬，申請入場觀賞的人數就已經是定額二千四百人的二十倍以上了。它的特色是充分將鎌倉古都的精神保存在儀式之中。像為了讓巫女能點燃薪火，從拜殿一直沿著小路到舞台，一路點亮無數盞古典油燈所織成的古都風情，都原原本本地保存下來。(圖七)所演出的是「翁、父尉、延命冠者、十二月往來」。

■京都薪能

今日，「薪能」在日本形成風尚的重要關鍵就是京都的薪能。

雖然「薪能」的發祥地在奈良，經過數次的中斷與復興而具有長久的歷史，但是，戰後卻在京都被發揚光大。

昭和二十五年，住在京都的能樂師團體「京都能樂會」，為了能樂界與社會大眾再度建立了親切的情感。具體的構想是以不損及能的傳統風格的野外能劇的演出作為初案，並遵照奈良「薪御能」的古儀，但是為了不造成本家奈良的困擾，而將此項演出定名為「京都薪之能」。

現在「京都薪之能」已固定成

為京都的觀光行事之一，地點是在視野良好，能遠眺京都眾山的平安神宮境內(圖八)，兩天連續下來，入場的觀眾往往能達到一萬人之多。

■札幌薪能

北海道的演能歷史和開拓的歷史差不多長，大約有百餘年，比起本洲來，算是非常淺短的。但是，每年各流各會的演能活動卻是非常盛行；至於「薪能」的演出，在全北海道至今次數還不太多，大都集中在夏季。

昭和六十二年七月二十五日，由札幌市教育文化會館與「藝術之森」共同舉辦了一場十分別緻的「薪能」。

「藝術之森」是札幌市推行了十多年的一項遠大計劃。主要是一個以「彫刻與自然共生」為主旨而設計成的多目的、多用途的廣場。住於十三公里外的市郊，占地七萬五千坪，是一所森林蒼翠綠意盎然的野外綜合美術館。園內除了展示日本及外國一流彫刻家的作品之外，尚有美術館與創作工房的設施，可以說是一個邁向二十一世紀的綜合藝術公園的型態。

▼ 圖十四 癸上



其「薪能」演出舞台就架設在「藝術之森」精神象徵之塔的廣場，以翠綠的小山丘作為背景（圖九）。剛開演時，從舞台後的池裡突然傳來聲聲蛙鳴，雖然造成上台台下一時之驚，卻也不礙事地一路和著台上的謠曲共鳴到戲終了。靜矗於大自然中的現代彫刻似乎也成了「薪能」的觀眾，。旺盛的「薪火」與亮麗的燈籠在夜色中，似乎也拉

近了現代精神與古典傳統美的距離。

能的鑑賞

「能」所指的就是「能樂」。「能樂」這個名詞是大約在一百多年前（明治以來）才有的。對於它的內容界定原本眾說紛云，直到最近，學者間取得共識，將它限定在「能」加上「狂言」的總稱。

「能」是非常著重在舞蹈、音樂的美感追求的面具戲。它的主題與構成也極端單純到只把全劇的焦點集中在一種感情上的探討，然後藉著造形美、繪畫美、音樂美的結合，將主題淋漓盡致地發揮。

「謠曲」是「能」的劇本，故事的內容大致可分為親子之情，男女之間的愛情、嫉妒、復仇、武士之間的恩怨……等類。從最興盛的

時期起，能演員本身都能作詞、作曲、編舞而創造出不少作品。不過，這些作品經過幾世紀下來，已經由好幾代各流各派的推敲、修改，所以多少都與原來的風貌不同了。現在所演出的作品，大致可分為三類：①觀阿彌、世阿彌以前的古作。②十四、五世紀時，觀阿彌、世阿彌集「能樂」之大成時期的作品。③十四、五世紀之後的新作。

因為「能」是很重視「舞」的「歌劇」，所以其演出的形式也有下列幾個特徵：

- ①能舞台是一種很簡樸無特殊裝置的能專用舞台。
- ②以「シテ」（主角）為中心，由「ワキ」（配角）襯托出主角之美；演員上台人數很少。
- ③戴面具。
- ④「舞」貫穿全場。
- ⑤以「謠曲」（圖十）這種特殊的歌謠抄本當劇本。
- ⑥主要樂器是大鼓、小鼓、笛、太鼓，由四位能樂師擔任伴奏與唱和。
- ⑦使用的佈景、道具極簡素。

正式的「能」演出可分為「神、男、女、狂、鬼」五個段落，稱為「五番立ての能」也叫作「複式能」以別於單場演出的「單式

能」。其構成內容如下：

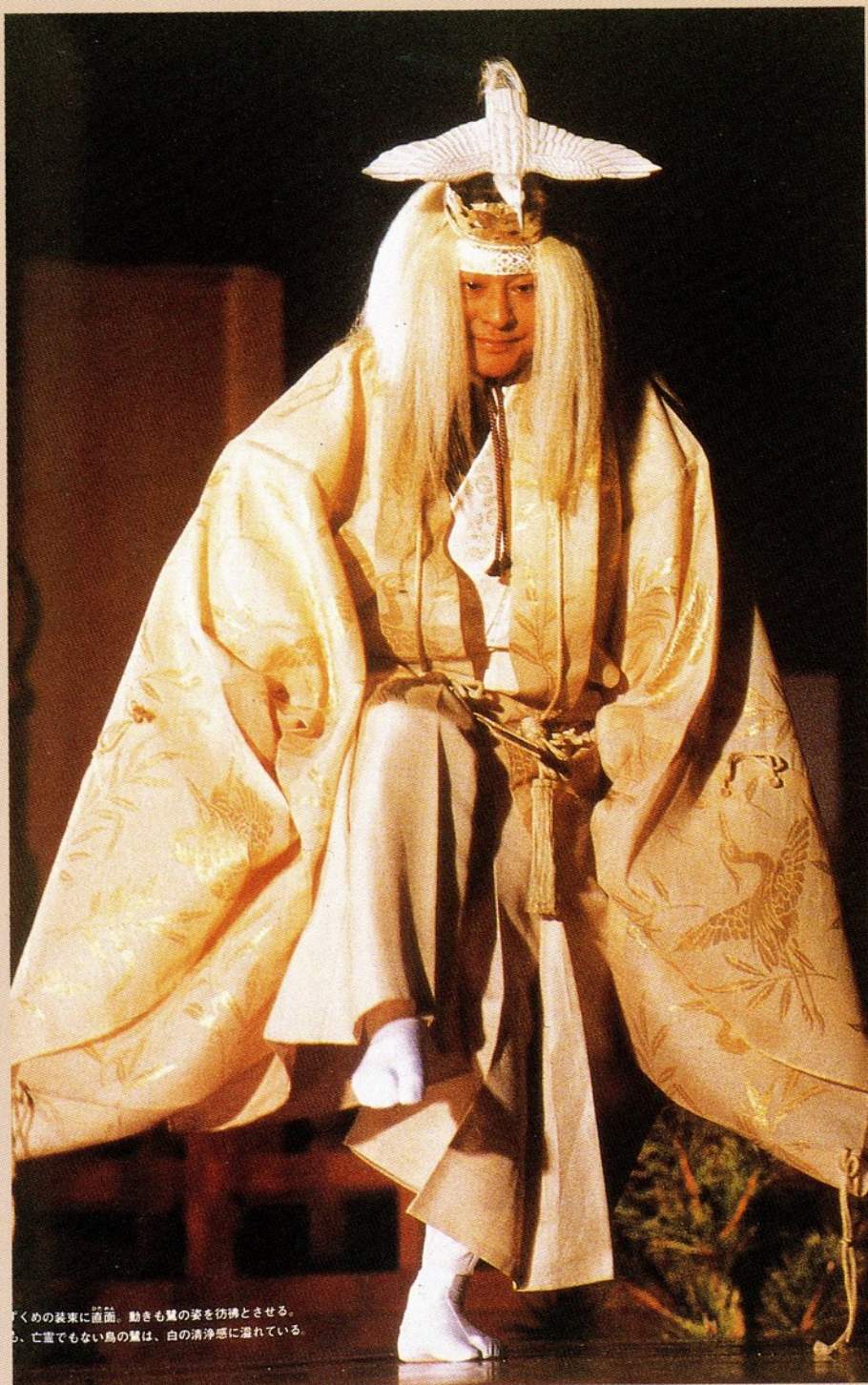
- ①第一段（神）脇能以神靈為主。常見的戲碼有「賀茂」「嵐山」「高砂」「繪馬」「鶴龜」「竹生島」……等。（圖十一）
- ②第二段（男）修羅物，以源平武士為主，常見的戲碼有「清經」「敦盛」「屋島」「忠度」「賴政」「實盛」「八島」「巴」……等。（圖十二）
- ③第三段（女）鬻物，以美人為主，常見的戲碼有「井筒」「東北」「葛城」「松風」「能野」「楊貴妃」「遊行柳」「西行桜」「江口」「大原御幸」「采女」「杜若」「羽衣」「野宮」「定家」「姨捨」「半部」「二人靜」……等。（圖十三）
- ④第四段（狂）狂女物或稱雜能，以狂女為主，常見的劇碼有「葵上」「道成寺」「藤戶」「通小町」「戀重荷」「砧」「枕慈童」「邯鄲」「弱法師」「自然居士」「隅田川」「班女」「景清」……等。（圖十四）
- ⑤第二段（鬼）鬼畜物，以鬼怪或天狗之類為主，可以看到舞著大刀의熱鬧場面，常見的劇碼有「海士」「鞍馬天狗」「船升慶」「山姥」「猩猩」「石橋」「鷲」（圖十五）……等。並且在各段之間，再插

演以滑稽劇情為主的「狂言」。能演出之前尚有「冠曲」，內容是「翁」。

在此特別要提到簡樸的能舞台所扮演的重要功能。因為所使用的佈景、道具都以簡素為原則，在不同場面的轉換上，因具強烈的「象徵性」，運用起來很靈活。不論是處理時光超越、時光倒流、戰鬥的場面，或是對手與自身不同情境的描寫更迭，視點的轉換都很自然。此外，「能」的裝束有其特有的「華麗性」（請參閱「淺說薪能(二)」），簡樸的舞台線條與色調，正好能將華麗的「能舞」的各種曼妙姿態強烈地襯托出來。這又是日本人對於「實」與「虛」的另一種詮釋。

能的內容相當異於一般戲劇常描述的社會、國家、地方、家族的問題以及多數人、少數人……種種複雜的人際關係，而僅著重在對一個角色的心理加以探討、剖析。舞蹈也沒有群舞，只有獨舞而已。不論這個角色是神、是人、是鬼……，都常以第一人稱將這個角色的心境喃喃自語地表白出來，再結合「舞」的動作感情與「謠曲」（圖十六）的音樂感情來表現。

在題材方面，則取材自神佛的起源、靈驗、歷史故事、傳說、文



くめの装束に直面。動きも翼の姿を彷彿とさせる。
心、亡霊でもない鳥の翼は、白の清浄感に溢れている。

▶ 圖十五 鶯

學作品……等，而最顯著之處就是佛教思想的闡揚與和歌的大量引用。被引用的和歌出自萬葉集、古今集、新古今集、其他選集、私家集等。另外，和漢朗詠集裡的很多唐詩也被引用。故事內容則以「平家物語」占最大的比率，也有出自「伊勢物語」、「源氏物語」的；有些則出處不明或是取材自市井小民的生活。不論是哪一種題材，都在劇中巧妙地安插了許多與情節相宜的和歌、詩文。這些古典和歌、詩文，對於現代觀眾來說，是相當難瞭解的東西，可是對於幾百年前的觀眾來說，必定是當時他們很熟悉的東西，一聽到就能聯想起和歌、詩文的背景，所以也較能產生共鳴。

因此，在觀賞能劇時，如果在事前稍作準備工夫，必定較有收穫；但是，畢竟觀眾形形色色都有，在性別、年齡、教養程度、人生閱歷上的個別差異也非常大。所以，也可以換成另一種較輕鬆的心情去欣賞整個的演出，讓自己的想像力自由奔馳，說不定更能有意想不到的收穫。

總之，「能」蘊藏著日本民族的歷史、老祖宗的生活、思想，雖然

是屬於古老的過去，卻也有豐富可觀之處。神、自然、死亡、不可知的生命、武士的心、母親的心、愛戀的苦、嫉妒……，這些都是人生基本而永恆的課題。尤其是有不少的題材以「死亡」為起點，在死後重新審視自己的「生」，這種很特殊的方式來處理。所以「能」是審視人性、探索人生根源的戲劇。

觀阿彌的猿樂改革與世阿彌的藝術論

觀阿彌、世阿彌父子是集能樂大成者。觀阿彌繼承了大和猿樂「以模倣為本位、以詮釋鬼魅的演技為特色」的傳統藝風，尤其「模倣」的演技甚為高超；更重要的是他的猿樂改革對「能」的藝術性的提昇立下了卓著的功績，也為世阿彌藝術論的成就奠定了良好的根基。

觀阿彌特別重視「歌舞」的要素，將「歌舞」與「模倣」的要素成功地融合在「能樂」裡，因而促使「猿樂」的藝術性得以提昇，從神事藝能的領域脫穎而出；再加上後繼者世阿彌的潛心鑽研，終於使「能樂」大放異彩。

有關「舞」的改革方面，從「自然居士」一劇中舞的場面的處理，

以及「松風」一劇中為表現主人翁內心沸騰高昂的情感所編成的狂亂之舞，均可具體說明其對舞的重視程度。在「歌」的改革方面，當時猿樂的謠曲是以小歌節為主。「小歌節」（小歌調）是旋律優美、速度緩慢的樂曲，但是聽久了，會讓人感覺單調冗長沒有變化。觀阿彌針對此點，向「乙鶴」學習了「曲舞節」（曲舞調）；所謂「曲舞節」是一種節奏有趣、速度輕快、活潑生動，聽起來讓人會不由得跟著起舞的樂曲。觀阿彌學了曲舞節之後，成功地將「曲舞節」與「小歌節」渾然融和，使大和猿樂的「謠曲」勝過其他各座而大受喜愛。

在南北朝的時代，正好碰上武家勢力抬頭，侵犯了公家、寺社的權益，造成古代勢力崩壞的時期。

「能」的支持者，也從寺社轉移到大將軍、貴族、武將等上流社會之中。因為觀阿彌的絕藝，使世阿彌少年時代起就幸運地得到佐佐木道譽、足利義滿、二條良基等人的關愛。（道譽是出自佐佐木一族中京極家的正系，也是足利尊氏、義詮兩代的權臣；良基是前攝政關白，貴族中的貴族，也是當時最高的文化人；足利義滿是大將軍）



▶ 圖十六 黑塚

世阿彌在十二歲的那一年，在京都今熊野演能的時候，當時十七、八歲的大將軍足利義滿正好來觀賞。義滿當場就為觀阿彌至高的藝術造詣與世阿彌的美貌深深著迷。這一段際遇，記載在世阿彌的『申樂談儀』一書；從此，觀阿彌、世阿彌父子也得到義滿的庇護。所以，今熊野的這一場演出，不但對這對父子，更可以說對整個猿樂界都是一場劃時代的關鍵演出，對後來「能樂」的發展也造成重大的影響。

世阿彌的少年期、青年期的成長過程中，因為有這些貴人的寵愛，所以有機會接受貴族式的教養與貴族文化的熏陶，對他日後的藝術創作有莫大的助力。例如：能樂作品特有的以印象(image)結合起來的場景作為劇情展開的手法，很明顯的可以看出就是應用「連歌」的結構作具體的呈現。再者，就世阿彌的第一本著作『風姿花傳』所要傳達的「幽玄之美」的意識，據研究發現是導入了二條良基的連歌裡的「幽玄」意境。「幽玄」是一種「若無其事」的「冷」。世阿彌就是以這種「若無其事」的「冷」揉和他個人對平安朝的典雅艷麗之美的憧憬，開創出以歌舞為中心的「幽玄」之作品風格。這種屬於回想式

的夢幻能的結構，內容是將古今有名的和歌與詩文巧妙地編選，並慎重塑造出與詩文相宜的人物角色，使兩者之間能夠互相呼應而確立了戲劇的生命。然後以主角（死去人的靈）為中心，輔以和幾個前世或現世人物之間糾纏對立的情節，使整個故事在流暢優美的氣氛中展開。因此，也可以將這類的作品，視為對「虛」與「實」的一種極佳的詮釋。

世阿彌的這種藉著「死亡」的媒介，將故事人物活著的時光與生活經歷和死後仍持續下去的情念凝聚在舞台上，這種處理手法是一種和現代電影對於情節畫面的處理手法相同；是以拉開時間的距離來透析「命運」，然後以「時間」「空間」自由交錯、重疊、逆轉變成可能。因此，他用這種非常具有獨創性的戲劇結構所完成的作品，在日本國內外均被視為是一種「前衛劇作」，得到極高的評價。「能」也就成為一種「雖古猶新」的戲劇藝術了。

■「花」

世阿彌所流傳下來的著作以『風姿花傳』為首，還有『至花道』『花鏡』『拾玉得花』……一直到『卻來華』計有十九部。

世阿彌的這些藝術論著中，幾乎離不開「花」，「花」到底是什麼？

世阿彌認為觀眾感動的時候，那兒就有花。在『風姿花傳』第七別紙口傳中，他作了如下的闡述：

「花」在春夏秋冬四季裡各得其「時」而開，所以是既「珍貴」又「生動有趣」。任何一種「花」都沒有不凋謝的，因為會凋謝，所以才相對地顯出花開時期的「珍貴」；因為不同的時期會開不同的「花」所以才令人感到「生動有趣」；也因為會開會謝，才是真正的「花」。「花」「珍貴」「生動有趣」這三種特質，其實是一體的；要成為能演員，必先透過對「花」的瞭解，以瞭解人心的「珍貴」與「生動有趣」之處。

「能」之中「住」（住スル）的意念是絕對不存在的。（「住」是世阿彌最嫌棄的東西，它表示在同一個地方停滯不前，沒有變化的意思）因此，要先瞭解「花」，去除「住」的意念，漸漸的，風體（打扮、裝束）會改變，這就是「生動有趣」之處。因為「能」絕對沒有停在某一段時空中，必須不斷地向更高的層次邁進，讓觀眾欣賞到新的演技，而感到它的珍貴，那就是有「花」的存在。

世阿彌還將「花」區分為「時分の花」與「まことの花」。所謂「時分の花」指的是演員在肉體、容貌上擁有最美的條件的時期，但是它

是「暫時性」的；相對的「まことの花」則是指演員在歲月經驗長期累積之後，演技已達到爐火純青的境界，無論在何時何地，都能夠自由自在收放自如地開出來的「花」。「時分の花」時期的演員，往往能夠以外在美好的條件掩飾演技上的不成熟，而得到觀眾的讚賞；「まことの花」時期的演員，則是以踏踏實實的演技贏得美譽。

「姿」與「聲」是「藝之花」的基本風姿的二項要素。在『風姿花傳第一年來稽古条条』中，世阿彌將自己在十二、三歲時的實際體驗描述如下：因為當時「童形」的扮相所散發出來的美得惹人憐愛的「姿」與悅耳的「聲」掩蓋了演技上的缺點，增強了受人讚賞與喜愛的條件，這就是「時分の花」。但是，隨著年齡的成長，「童形之花」也凋謝了，如何在舞台上更堅強地走下去呢？這個問題的答案就必須靠著自我不斷地實踐的經驗累積，並且將自己完全投入演員的角色中，在各個不同的階段去尋求不同的解答。

■「幽玄」

「幽玄」一語在前段文章中曾略為述及。其實它是一個很活的語詞，可依使用者、使用領域之不同而有微妙的差異，是一個必須謹慎處理的「用語」。

在二条良基的連歌論中，「幽玄」一語是以「優」為基調，包含了「優雅、秀麗、纖細這些有品味的美」，換句話說，就是「優美」。良基對於少年時代的世阿彌，所讚

賞的除了其才能之外，還有一項重要因素，就是他「童形之花」的「姿」與「聲」所散發出來的那種楚楚可人的「幽玄」；那種惹人憐愛的美中隱含著的「凜凜之美」。但是，這種「童形」之美是無法長久存在的「時分の花」。從「稚兒之美」邁入「女體之美」層次的世阿彌論到「女體之能可藉著優美誘發出演員高雅的演技」，因此，「舞」即遵循了這個理論，成為演員在女體之能中極為重要的演技。

世阿彌以「幽玄」為基礎，發展出更高層次的美意識「冷」。它被解釋為「內面化而肉眼看不到的幽玄」；然而到此尚未終止，世阿彌對「藝」不斷的探究，在他堅守著絕對無「住」的原則之下，最後達到了源自禪思想的「卻來」境界，可謂終於「豁然開朗」了。

結語

今天，無論在野外的大自然裡、在室外的能舞台上、在能樂堂之類的室內劇場……，像這樣可以在多樣性的時空裡演出的戲劇實在不多；因為上演時空的多樣化，也連帶產生了諸多爭執與挑戰，這些問題留待大家共同努力去解決，再探討出新的可能性。

「能」並非以故事為中心而展開的，而是將焦點置於「人的情念」的結晶。因此，「能」並非重視對白的戲劇，乃是透過「能面」，使抽象的演技張力得到極致的發揮。觀賞能劇，並非將注意力集中在「能面」細微的表情變化，而是即使坐在最

遠處，也能感受到演員傳遞來的無形的力量。

在室外演「能」，雖然也有鏡板增強聲音的反射，但是增加了諸多負面的因素，向演員發聲的功力挑戰。當然，如果以現代的音響技術是足以彌補這個不足，卻又失去原有的自然風貌了。不過，室外演「能」，周圍景物運用妥當的話，可以為演出增加不少美感。像明治神宮的松、大宮冰川神社的神木、古老的神殿、佛閣、古塔、聳立的城……以及隨著時間變化的大自然的色彩和聲音。

戲劇的起源是大自然，「新能」的熊熊火光躍動在演員與觀眾的身上，讓我們更真實地體驗到原始戲劇的魅力與感動。

參考文獻

1. 薪能 增田正造監修 平凡社 一九八八年四月
2. 雪月花の心 栗田勇者 富士通經營研修所企畫。英譯 祥傳社 一九八七年六月
3. 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
4. 能 丸岡大二・吉越立雄共著 保育社 一九八五年十月
5. 日本文學史 遠藤嘉基・池垣武郎共著 中央圖書 一九八一年二月
6. 日本文學史 李永熾著 牧童出版社 一九七七年九月