

幽玄的涅槃:花的阐微

——《风姿花传》的形成、意义及其转变

韩 聃

(四川大学 文学与新闻学院,四川 成都 610064)

摘要:《风姿花传》全书七篇,以“花”为喻,围绕“能”这一戏剧形式的最佳舞台效果这一主题展开论述。赋予“花”以相应的美学意义,视客观对象存在的外在事物“花”为驯化审美对象存在,并通过表演者自身努力而实现心技一体的艺术表现力。以“花”来阐明作为观赏对象的艺术美和作为表现主体的演技功夫二者之间的存在关系。同时,“花”也被定义为聚焦于时代不断深化的美学观念而存在,具有多义性与复杂性。用“花”可以解释世阿弥毕生追求的至高艺术理想。

关键词:能;风姿花传;花;世阿弥;戏剧理论

中图分类号:C913.6

文献标志码:A

文章编号:1008-5831(2010)04-0129-04

《风姿花传》是日本中世能乐表演艺术家、剧作家、理论家世阿弥(せあみ 1364—1443)于14世纪末至15世纪初完成关于“能”这一戏剧形式最早的理论著作。全书七篇以“花”为喻,始终围绕能艺表演如何呈现最佳舞台效果这一论题展开讨论。在能乐表演中进行总结,除具指导实战演出意义外,反映出他本人所具有的高度精准的概括力和深刻的思想性。

“能”是产生于13世纪后期,以歌舞为基本表现要素的戏剧形式。它起源于9世纪到13世纪盛行于日本的“猿乐”。“猿乐”是由中国古代的“散乐”传入而被日本化的一种杂艺。最初是以滑稽因素为中心的即兴表演,后注入歌舞成分,13世纪后期,滑稽因素被排除而发展成戏剧形式称之为“能”。“能”这一叫法在文献中首次出现于世阿弥的《风姿花传》。“能”这一词语本意是“才能”、“能力”,后逐渐包含“艺能”之意,之后作为13世纪形成发展起来的戏剧名称被广泛使用。从“猿乐”脱胎而成的另一戏剧形式叫做狂言,基本保留了“猿乐”中原有的滑稽因素,以科白为主,可以说是“能”的姊妹剧。“猿乐”的说法沿用至19世纪被“能乐”这一叫法取替,今天所说的能乐是“能”与“狂言”的总称。

笔者将围绕《风姿花传》来探讨:本是装点四季的自然之“花”是如何上升为确立能表演、创作以及艺术审美标准的,力求揭示“花”这一美学范畴得以存在的根由,并通过“花”的阐明以在本质上理解其艺术思想。

一、《风姿花传》的形成、思想与主题

《风姿花传》全书七篇,构成分别是:第一各年龄习艺条款篇、第二模拟条款篇、第三问答条款篇、第四神仪篇、第五奥仪篇、第六花修篇、第七特别篇·秘传。前三篇于17世纪初刊行,曾在一本叫做《八贴花传书》的内容较庞杂的书中出现过。1909年,吉田东伍博士刊行了《世阿弥十六部集》,在此收录的《风姿花传》中没有第六花修篇。此篇于1931年(昭和六年)首次被介绍,由七篇组成的《风姿花传》终于全部被世人所知^①。第一至第三篇的整理汇集于1400年(应永

收稿日期:2009-12-28

作者简介:韩聃(1981-),女,辽宁人,四川大学文学与新闻学院博士研究生,主要从事文化与文论研究。

①[日]世阿弥著《风姿花传》,王冬兰译,中国社会科学出版社,1999年,第22页,本文原典引用均采用此书。欢迎访问重庆大学期刊社 <http://qks.cqu.edu.cn>

7年),此时正处于足利义满将军时代,也是正值38岁的世阿弥作为演员最辉煌的时期。1402年继续完成第五篇、第六篇的写作,最终第七篇完成的时间应为1418年^②。从前三篇写作结束到整个七篇的集合是经过作者不断推敲增补的。换言之,《风姿花传》虽然是世阿弥第一部理论著作,但却蕴涵着他从壮年至老年的思想观念。

在行文中多处“花”为喻来形容演员的表现魅力,“花”这一用语使用次数高达137次之多^③。

作为“能”的演员,若重艺轻利,努力练功习艺,怎会无长进呢?特别是此道,一方面要继承传统,另一方面还要有个人独创之处,此事难以用语言文字表达。继承传统,对“能”之花以心相传,因此吾将此书命名为《风姿花传》。

首先,从其命名看是把能艺的表现力视为可代代相传的“艺术之花”,在世阿弥的审美意识中“能”应如自然界中装点四季的花朵般绽放于能乐舞台之上,无论是令人怜惜的含苞待放之花,正值盛开的艳丽之花,还是余艳衰婉的凋零之花,亦或是空灵散落的枯萎之花都应有与之相对应的,能艺表演者所追随的艺术境界。根据不同年龄段应具备能的不同表现力,在《各年龄习艺条款篇》中分析概括:十二三岁是“一时之花”、二十四岁为“新奇之花”、四十五岁可谓“真正之花”、五十五岁恰是“老木生花”,正是用花来比喻演员在不同时期所具有的艺术表现力,这是他艺术论的思想主题之一。

呈现于舞台之上的艺术形象终归是以演员的表演为指象的,能够指导舞台之上艺术形象的塑造是为关键。所以在第二模拟条款篇中,针对女、老人、直面、物狂、法师、修罗、神、鬼、唐事九种风体的模仿,论及“花”。在这其中最为重要的四体是女体、老人体、物狂体和鬼体。关乎女体的模仿是写实性的模仿论,女体在本质上就是以优美的姿态呈现于舞台之上。换言之,本以如花的事物没有必要谈论花,而世阿弥的独创性正是在于:如何使老人、物狂、鬼这一类风体具有“花”一般的美感。这从当时追求写实性的演出来看,是一种渐近异风体的趣旨,也正是“花”的一个侧面^④。

在扮演老人体时强调切莫简单模仿,提倡把沉稳持重的风格注入于所追求的艺术之“花”中是其又一审美理想。关于老人体的描述:

此外,老人的模拟中若无“花”,便索然无味。一般认为表现老人的举止动作,要表现衰老,但若弯腰曲膝,全身萎缩,因失去了“花”,会让人感觉老朽不堪。如此一来,情趣之处甚少。不过大体上要尽量表现得沉稳持重。

以日常生活中的普通人物形象——“老人体”为例,在舞台形象的塑造中富有情趣甚为关键,同时要带来静谧、高雅的艺术氛围。

物狂在世阿弥的眼中是难以表现的一种风体。是指由精神一时处于亢奋狂乱状态而歌舞、表演及其卖艺人的类型,并非指精神失常的人^⑤。在这一最难的风体中,表现由情感引起的狂乱更是难上加难。这些情感大都是哀怨悲伤之情,如与父母分别、寻找失散的孩子、被丈夫遗弃、与妻子离别等:

表现由情感引起的狂乱,要以尽量表现人物沉涵于感情之中为本,把狂乱之处作为“花”,若能这样投入人物而狂乱,观众一定会被感动,亦会出现情趣的场面。

表现离怨哀伤之情是为了引起观众的感动,这是舞台艺术之“花”的又一表现。

关于鬼体,世阿弥用了“石上生花”的比喻。关于这一点在第七特别篇·秘传中有所阐述,那就是:只擅长表演凶悍、可怕让观众胆颤心惊的鬼体,无论表演多么生动,都只是岩石,只有在掌握诸多风体后,偶尔表演鬼能,才让观众觉得新鲜,这便是“花”。此时的“花”被定义为艺术应具有的新奇之感。

通过《各年龄习艺条款篇》、《模拟条款篇》来看,世阿弥是在用“花”来表达他所期许的理想之艺术效果。从他执笔的动机来看,是为守住其父观阿弥的遗训,欲把能艺的精髓传授与子孙。其中部分观点是其父观阿弥所提出由他进行整理,也包含父亲逝世后自己独立在能乐舞台上表演的切实体会。所述内容是基于“能”的一些实际情况进行的总结,是迫于实际需要而写成的具有实践性的理论。

二、“花”的阐明、内涵与意义

(一)花的阐明

可以说“花”这一用语,是世阿弥的独创,他所论述的焦点是怎样才能使舞台之上出现“花”这一中心问题。花作为审美对象存在,是美的象征。花开花落的自然现象常常使人易感,作为在舞台上的表演能够使人感到赏心悦目,心存感动,应是最佳的舞台艺术效果。显然,这是借助于花的外在美来形容其作为一个能乐表演者显现于外的艺术感染力。进一步说就是一个能乐表演者自身所应具有的表演条件,这些是客观存在着的,以“花”为喻有如“身体之花”、“姿态美之花”、“声音美之花”在世阿弥看来是构成艺术美不可缺少的必然条件,但并非真正的“花”,他曾观赏过其父观阿弥在52岁时,出演“奉神能”,他形容其异常华美,使人感到格外艳丽。“花”的内涵之一是以能够唤起观众欣赏的表演者主体内在的演技工夫。

②奥田勲. 連歌論集. 能楽論集. 俳論集. 小学馆, 2001年, 第211页。

③[日]豊田香. 《风姿花伝研究——花の分析を中心に》, 东洋大学短期大学论文集(日本文学版), 1983(3)。

④[日]原田香織. 《「花」「幽玄」から「風姿花伝」》. 《文艺研究》(112集), 八重洲书房, 1986。

⑤[日]世阿弥. 《风姿花伝》, 王冬兰译, 中国社会科学出版社, 1999年, 第33页。

世阿弥作为一个能乐理论家的卓越之处就体现在他能将作为观赏对象的艺术美和作为表现主体的演技工夫这二者之间的存在关系以“花”这一用语来加以阐述。艺术的外在美即是“花”的美,能役者的演技即是“花”的心。由音曲、舞蹈、身体的表演、模拟所构成的多样性的“技”只有通过表演者内心对“花”的阐明才得以实现,它势必要求表演者对艺术内在的理解力与外在表现力达到其融合,重要的是要懂得掌握艺术之“花”的道理。那些一时的“时令之花”“当座之花”都不可长久,只有其“真诚之花”、“得道之花”才是表现主体毕生所应追求的。进一步而言,“花”并非是单纯的演技,而是作为以驯化审美对象存在、通过表演者自身努力而实现的心技一体的艺术表现力。

舞台表演中的“花”与能艺表演者内心的“花”作为主客二体存在是截然不可分的,这就如问答条款篇中所云:

所以说,若想知花,先要知种。以花为心,以种为技。

主体对象只有心存对艺术美的理解,并以功夫、艺力的不断增长为基础,最终才能呈现出舞台上的艺术之“花”。

(二) 内涵与意义

在对“花”的阐明中,把“花”定义为客观存在之“花”与主体内心之“花”是符合作者本意的,呈现舞台艺术的美是终极目标,但是可以获得世代相传的“以心传心”的艺术表现力才是《风姿花传》的写作初衷。在此,作者必须要赋予“花”以相应的美学意义,只有这样才能说明“能”这种艺术形式所需遵循的美学规范。

世阿弥的独到之处就在于他寻找并分析“花”之所以惹人爱怜的原因是在于具有“新奇”、“有情趣”;他看到作为自然现象的花开花落本身就具有其流动性,当人们面对花落的时候会渴盼又一季的花开,心中总会充满盼望,再者,这种如花般自然的流动常常让人对生命的流逝有所感悟。正是透过这些,他看到了取悦于观众,获取受众喜爱的根源在于艺术也应达到这样的境界:新奇性与趣味性并重,以及不断走向成熟的艺术之风。这是他赋予“花”的内涵与意义。

日本著名能乐研究专家表章氏曾指出:“花”是对艺术所应具有的新奇性与趣味性的比喻。“花”包含其流动的性质,绽放于瞬间且能让人难忘^⑥。“花”作为美学要素而言就是美、趣、新。

所谓“花”、“风趣”、“新鲜”三者实际是相同的。世上无永不凋谢之花,正因有凋谢之时,当它开放之际才让人觉得新鲜。要懂得所谓“能”之“花”亦然,演员演技不千篇一律才能成其为“花”。不千篇一律,不断变换,人们便觉得新鲜(《第七特别·秘

传篇》)。

世阿弥以花为喻,认为无论何花,皆必凋谢,故花开时为新,能够应时开花才是新,才有趣,才为美。为此,世阿弥要求演员戏路要宽,掌握多种艺风,时常带给观众新鲜感、神秘感,才会在表演中取得“花”的效果。观众心中的新就是花。

只有抓住了花之美的本质“趣”与“新”,戏剧的扮相、唱曲、动作、舞蹈诸方面的艺术美才会得以表现。“花”又是戏剧内在的美的表达,是能够以趣味与新鲜打动人的综合艺术。为了说明趣味性这一点,一再以鬼体、老人体的表演为例来进行说明。这二者的表演一属令人心生惧怕之形象,一属老朽之态,所以要从所饰人物的内心着手,具有被模仿对象的内心状态极为重要,在具体的表演中不必考虑似与不似,在写实的模拟中加入写意的成分,人物形象才会显得生动,不令人乏味。

关于“花”的总论在《特别篇·秘传》中进行了集中的阐释。以花的现象论为根基,详论开花之理、秘密之花的道理,因果之花的道理。世阿弥在此把“花”更加玄妙化地解释和说明,如在此篇中:

所以一切秘事切不可外传,这是使自己一生之“花”永开不败的一个手段。记住:保密便有“花”,公开则无“花”。

他视得到“美”、“新”、“趣”的秘诀在于保密。这是作者在当时特定的环境中出于与敌手竞争的需要而提出的。

可以说《风姿花传》所具有的艺术价值还在于它能清晰地再现作者当时所处的社会现实,14世纪到15世纪正值日本武士阶层掌权,他们的喜好往往决定着能艺的审美取向。用“花”来取代不可与外人传授的艺术表演的秘密武器可谓别具匠心。但是,如果从时代背景来考察,“花”其实是代表取悦、迷惑统治阶级,被这一享受阶层所定义的一种美。因而,作为一种美学观念而存在的“花”的内涵与意义并不总是一沉不变,随着时代的变迁,它还随时可与其他艺术观念相关联,以下以“幽玄”为例证进行考证,来检验“花”这一美学观念的多意性与不确定性。

三、由“花”至“幽玄”的转变

在《问答条款篇》中的第四个问答中有:

因此,重要的是,要懂得在此道之中“花”乃“能”之生命。

把“花”视作能的生命来看待,“花”作为最高的美学理想已被充分加以肯定。然而,在此篇中又有这样的一段描述:

“余艳哀婉”是在领悟“花”之上的风体,仔细揣摩是练功、习艺所不能及,只有领悟“花”之人才能够理解……因而可以说“余艳哀婉”之境比“花”更高。

这似乎与上述“花”乃是“能”之生命自相矛盾,

⑥[日]原田香織,《「花」「幽玄」から「風姿花伝」》,《文艺研究》(112集)八重洲书房,1986。

最高的艺术境界并非是“花”，乃是“余艳哀婉”。但是从“余艳哀婉”的意义来看，在原文中写作しほれたる，直译就是在即将枯萎的花中尚且包含着令人感到哀愁寂寞的一种美^⑦。在《新古今和歌集》中秋上藤原清辅曾有过这样一首和歌：

薄雾垣根，花湿秋晨。伤秋在暮，谁曾此言^⑧。

世阿弥曾通过这首和歌来暗示“余艳哀婉”的风情，清辅的歌中描述了在清晨的薄雾中，在篱笆墙中的一朵被雨水淋湿的小花，这种情境正是世阿弥最为称赞“花”的至高境界，这一境界乃为“幽玄”。

幽玄是处于日本中世作为综合艺术理念加以提出的。幽玄一语出自《老子》，是对天地万物的本源“道”的形容——“玄之又玄”。本是形容真理尚未到来时的那种幽暗，这种哲学思维却转换成为日本情调性的美学意识。纪贯之在《新撰和歌集》的序言中谈及“玄之又玄”，纪友则在《古今和歌》真名序中说：“或事关神异，或与入幽玄”以来，这一美学概念与和歌紧密相关，成为评论和歌的一个标准。据传壬生忠岑所著《和歌体十种》中有“高情体”，解释为：“此体，词虽凡流义入幽玄，诸歌之为上科也。”是“幽玄”这一美学观念的先行言论，忠岑的“幽玄”指向一种深幽的美。以至平安末期，由藤原俊成、藤原定家发展定义“幽玄”为符合没落贵族审美情趣的纤弱、温婉的情调性。“余艳哀婉”这种风体，就是与当时所追随的幽玄美密不可分。

经镰仓时代至世町时代，“幽玄”代表的纤弱富有余情的美感又被如花般高贵、典雅的风情美所取代。这种审美取向得到室町时期武士阶层的青睐，世阿弥也必然受此影响，把能的各个要素融合一体来体现其幽玄。

例如，人之中像女御^⑨、更衣^⑩、舞技、美女、美男；草木之中像花卉之类，以上种种，其形态都是“幽玄”（第六花修篇）。

“花”至“幽玄”转变说明“花”作为一种美学观念可以聚焦于时代而变动不居，并为适应当权者不断变化的审美需要而与其它艺术观念相结合。世阿弥穷尽一切对能艺美的理解，以求用“花”来呈现。正如前文所示，“花”作为客观对象而存在从盛开至凋谢是一个动态的过程，作者赋予绽放中的艳丽之花以美丽、新奇、有情趣的艺术特征的同时，更为看重“花”不仅是美的对象得以存在，还是其生命个体的存在。世阿弥甚至把他自己的一生也用“花”来比喻，从盛开到凋谢的整个过程是他表演能并进行其改造，终使成为被武士阶层所接纳并带给他个人以极大生存空间的全部写照。

四、结论

世阿弥从能表演者的角度切入，以“花”为喻来分析获致能乐表演中幽玄的艺术境界所需要的途径；以“花”为中心来阐明了能艺表演如何作为一种美的对象得以存在。通过对“花”的解读，不仅可把它视为聚焦于时代变迁中不断深化的美学观念，同时，作者总是以“花”的视角提醒人们关注这样的事实：在能艺美的世界背后，隐藏着用眼睛无法看到的表现主体的内心。因而，他也正是用“花”来解释了自己作为一个能乐表演者和能乐作家的内心世界和自己当下所选择的生存方式。在这个意义上，它不仅具有一本能乐论著本身的艺术价值，还给予人生以启迪，戏剧内外包含有超越自身的艺术的生存方式存在。

From “Hana” to “Yugen”: Based on “Fushikaden”

HAN Dan

(College of Literature and News, Sichuan University, Chengdu 610064, P. R. China)

Abstract: The book *Fushikaden* consists of 7 chapters, which makes a metaphor on “flower” and discourses upon the subject matter of the best stage effect for the dramatic form “Noh”. It endows “Hana” with corresponding aesthetical significance, regards the objective and exterior “Hana” as the embodiment of tamed aesthetical object, and realizes the expressive force of “the harmony of heart and skill” through the performers’ effort. It also employs “Hana” to explain the existing relationship between the artistic values as appreciating object and acting skills as performing subject. While at the same time, “Hana” is also defined as the existence of deepening aesthetical conception in the focalized era, which takes on multi-meaning and complexity. “Hana” can be used to explain Zeami’s lifelong pursuit of supreme artistic ideal.

Key words: Noh; *Fushikaden*; Hana; Zeami; theory of drama

(责任编辑 彭建国)

⑦[日]世阿弥，《风姿花传》，王冬兰译，中国社会科学出版社，1999年，第52页。

⑧原文：薄霧の籬の花の朝じめり秋は夕と誰か言ひけん。

⑨指在天皇寢室服侍天皇的高级女官，位在皇后、中宫之后。

⑩位于女御之下，在天皇寢室服侍，为天皇换衣服。