# 从能乐《翁》看日本原始信仰

京都大学 人类·环境学研究科　　龚冰怡

**[摘　要]**　能乐《翁》，又称为“式三番”“翁猿乐”，其表演形式以歌舞为主，富有仪式感和宗教色彩。在有关《翁》的形成原因的诸说中，原始信仰说最符合人类文明发展的普遍规律，贴近人类文明早期的精神状态和宗教艺术的发展状况。《翁》在形成初期应该是一种日本本土的原始歌舞，后与从中国传来的散乐相结合，进而发展成熟。《翁》的思想源头是稻魂信仰和祖灵信仰，并以此为出发点，在漫长的历史发展中呈现出“兼具神事性和艺术性”“祝祷性与娱乐性此消彼长”和“过渡性转换为融合性”三大特点。

**[关键词]**　翁　能乐　原始信仰　祖灵信仰　稻魂信仰

能乐《翁》，又被称为“式三番”“翁猿乐”，需由饰演“翁”的能演员和饰演“三番叟”的狂言演员联合表演，是有别于能和狂言的第三种能乐剧目，故有“是能非能”之称。此外，根据流派的不同，还要加上“面箱持”“千岁”两个配角、或只有“千岁”一个配角。《翁》往往是正月的能会、庆祝性或纪念性的能乐演出中的第一场表演，其形式以歌舞为主，主旨是祈祷五谷丰登、天下泰平、子孙繁荣等。有关《翁》的既有研究大多从历史、民俗、艺术等角度考察它的表演要素，如唱词、道具、角色、早期形态等，而本文试将《翁》的发展过程看作一个文化现象，在人类学的视阈下探析《翁》的思想本源及其内涵，并进一步考察《翁》在宗教和艺术交叉影响下的发展特点。

## 1　《翁》与原始信仰的关系

《翁》的历史悠久，通常被视为能乐的源头。《世子六十以后申乐谈仪》中写道：

> 夫申乐之舞，若闻此为何，应举翁之舞，缘其为此道之根本。而若闻谣之根本为何，应举翁之神乐歌。（笔者译）[1]

上文中的“申乐”是能乐在明治时期以前的名称，也称“猿乐”。一般而言，以世阿弥为首的能乐艺术家在著作中多称“申乐”，而学者们在研究古代能乐时多称“猿乐”。有记载表明，《翁》从镰仓中期开始成为能乐的重点剧目反复上演，这种情况一直持续到室町时代，是能乐大成之前在镰仓时代的代表剧目之一。

那么，《翁》是怎样形成的呢？根据文献记载和《翁》本身的表演特点，以及对民俗艺术中翁舞的参考，有关形成《翁》的思想源头，大致有以下四类观点。

### 1.1　佛教生成说

这类观点通常是学者们思考《翁》的形成问题的出发点，因为其最早的文献记载都与佛教有关。最早记载《翁》的文献是平安时代后期的《法华五部九卷书》（1126年），其中写道：

> 南都維摩會聚諸宗碩德，安立法性真理，為顯真俗二諦悉是妄法，為十界六道無實體之顯，造戲論妄儀，驚道俗之耳目。其次第，父叟形佛，翁形文殊，三番形彌勒。其序雲：千裏也多樂裏，多樂有樂多樂有我利利有，百百百多樂裏，多樂有樂。（序）[2]

另外，《翁》最早的演出记录可参考镰仓时代的《弘安六年春日临时祭记》（1283年）。据记载，春日临时祭由兴福寺的僧侣主持，《翁》也参加了这场祭礼，共有“稚儿”“翁面”“三番猿乐”“冠者”“父尉”五个角色，分别由五名僧侣表演。

从上述记载可知，《翁》最晚从平安后期开始受佛教的影响，在大寺院的佛事活动中出现。天野文雄和山路兴造基于上述文献和前人的研究，进一步提出《翁》的形成与佛寺每年举行的法会修正会、修二会有关。然而，目前无直接史料证明《翁》诞生于佛教，且表演内容也与佛教教义相差甚远，因此，佛教生成说缺乏依据。

### 1.2 外来艺术说

外来艺术说的核心是服部幸雄的“宿神论”。他认为，《翁》始于能乐艺人对“宿神”的祭祀。能乐艺人将能乐创始人秦河胜神格化为“宿神”，并将其与从中国传来的佛法守护神“摩多罗神”相结合，供奉在天台宗等密教寺院的本堂或常行三昧堂的本尊背后的堂宇（日语称为“后户”）中。这位“后户之神”能够发挥强大灵力，满足个人的强烈愿望，因此，当时艺人们将其视为“歌舞艺能之神”，作为秘佛被供奉在幽暗之处。

服部的观点基于“能乐源自外来艺术”这一点，与世阿弥在《风姿花传》的第四章“神仪”中对能乐起源的阐释有共通之处。世阿弥认为，渡来人秦河胜是秦始皇的转世，他奉圣德太子之命制作了能面，并创造了能乐。可见，无论是“宿神”还是“摩多罗神”都来自中国。外来艺术说的不足之处在于，它未提及日本本土对能乐的影响，也无法证明《翁》是纯粹的“舶来品”。

### 1.3 巫师起源说

能势朝次基于对南都春日神社的薪能中《翁》的别称“咒师走”「呪師走り」的考察和对平安时代《翁》和其他剧目的表演特点的比较，提出了巫师起源说：《翁》一开始是由巫师来表演的，而当巫师失势、能乐艺人得势时，则变为能乐艺人表演。巫师是指平安时代到镰仓时代转变为艺术表演的佛教礼仪以及施行这些礼仪的僧侣和艺人[3]。然后，能势用《翁》的第一段唱词是秘教咒语的分析结果印证了上述观点，并进一步辨析了《翁》的角色原型。《风姿花传》的第四章“神仪”里记载了“翁”和“三番叟”的别称，分别为“稻积翁”和“世继翁”，但能势认为这两者应当互换，即“稻积翁”是“三番叟”，“世继翁”是“翁”；另外，“三番叟”作为祈祷作物丰收的老翁，应属于田乐系统，而“翁”和“父尉”祝福天下太平和长寿，不属于田乐系统。尽管如此，巫师起源说对《翁》形成背景的解释仍显薄弱，未说明巫师表演《翁》的行为目的和精神内涵。

### 1.4 原始信仰说

许多学者都认为《翁》的形成源于日本的原始信仰，这类观点最为丰富。

折口信夫主张（折口信夫，1975），日本在国家形成以前信奉的是来自大海彼岸、定居山野的常世神。每年的春耕、秋收、冬季镇魂以及一些临时的情况下，古代日本人都要进行农事祭祀，迎接前来教授他们驱邪镇魂法术的常世神。在此过程中诞生了“田游”。折口认为“田游”是田乐的基础，也是巫师伎艺合成以前的形态。而《翁》作为辅助性艺术，也因此拥有巫舞的性质。

根据诹访春雄的“追傩论”，能乐源自奈良时期的宫廷、佛教寺院的追傩仪式，且与中国周朝的大傩、朝鲜的宫廷大傩一脉相承。傩是中国南方进入稻作时期以后，从巫文化中蜕变出来的有特定含义的巫文化[4]。《翁》所祭祀的是日本民族的最高神，也是祖先神，他到访人间的目的是传授文化和技术，造福子孙后代。

此外，野上丰一郎提的“田主论”也认为《翁》源自于农业生产相关的祭祀活动。野上认为“稻积翁”是地主也是族长，是长寿的象征，而“世继翁”是田间的劳动者，是富饶的象征。

上述各类观点中，原始信仰说最符合人类文明发展的普遍规律，也最贴近歌舞艺术的本质——“巫”“舞”同源。尽管折口信夫等四位学者各有侧重，但他们的观点都是从古代日本人的原始信仰出发，充分考虑了古代日本人的生产方式

和生活环境，在人类文明早期最可能出现的精神状态的基础上进行假设和论证。

虽然《翁》的祭祀对象在现阶段还无法盖棺定论，但本文认为，鉴于《翁》的表演内容以祝祷、娱神为主，且田乐、花祭、神乐等民俗艺术中也有相类似的、被统称为“翁舞”的歌舞表演，由此可见《翁》的本质是一种将古代日本人的原始信仰进行具象化和程式化的处理、在巫祀仪式的基础上发展演变而成的神事表演。参考周冰对巫舞的分类，《翁》的原初形态应属于祈神降福许愿类的巫舞。这一类型的舞祭，总起来说，其舞仪与气氛显得庄严、肃穆、低沉而有神秘感[5]。鉴于古代日本人以稻田劳作为主要生产方式，深受农耕文明的影响，由此可推测出《翁》大致的发展脉络：它起源于一种与农事祭祀相关的原始歌舞，后与从中国传来的散乐相结合且臻于成熟，最终在世阿弥时期完成了“式三番”的定型，并流传至今。

## 2 原始信仰在《翁》中的反映

### 2.1 稻魂信仰

日本的水田耕作始于弥生时代，它对于古代日本人而言既是物质基础，也是精神源泉。总而言之，日本的稻魂信仰是以自然崇拜为起始，以太阳崇拜为核心，将太阳神天照大神奉为主神，相信神力可以主宰农作物的生长，并在日本各地建造神社供奉和农耕有关的神明，广泛举行多种形式的田祭活动。而《翁》就是稻魂信仰下的产物。

《翁》的演出过程充分体现了稻魂信仰。尤其是“三番叟”的舞蹈通过对农事活动的场景模拟和对自然生物的形态模仿完成了迎神祈福的目的。“三番叟”舞蹈分为“揉之段”和“鈴之段”两部分。其中有一个叫作“足拍子”的动作，表演者用脚掌踩踏地板舞台。这是为了召唤神明，显示祈求者的存在。此外，“揉之段”里有一个叫作“鸟飞”的动作，表演者右手执扇，嘴里高声叫喊，双脚同时向右连跳三下，宽大的衣袖在空中就像鸟张开的翅膀。这个动作也出现在水海田乐的翁舞中。鸟在稻魂信仰中是太阳神的使者或化身，也是传布稻谷的神灵。在记纪神话中，天照大神躲进“天之岩屋”后，众神召唤她的一个办法就是唤来长夜之长鸣鸟，并使其鸣唱。另外，在《风土记》中，有许多白鸟的传说与粮食、稻种、稻穗等有关[6]。“鈴之段”中，“三番叟”戴上黑尉面，从一个迎神的使者变为真正的神明，他左手执扇，右手持铃，弯腰行步，配合鼓点向下抖动铃铛，仿佛正在播种。这个动作是在模拟神明从事农耕活动，向人们展示传授耕种技术，确保今年能五谷丰登。

### 2.2 祖灵信仰

祖灵信仰也是日本原始信仰的重要组成部分。根据尤明慧对“祖灵”的定义，世人对自己的祖先或亲人死后称“灵”。称祖先为“祖灵”，是怀着虔诚、崇敬并有所祈求的感情慎重追远[7]。结合日本丧葬文化来看，从绳文时代的屈葬、到弥生时代的甕棺、再到古坟时代各种形式的墓地（前方后圆坟、圆坟、方坟、长方形坟、双方中圆坟等）和埋葬形式（竖坑式、横坑等），可以看出古代日本人对死者的重视程度在不断提高，对死亡的理解也趋于丰富。尤其是古坟时代后期，家族坟墓的出现加强了基于血源性关系的组织体系，完成了祖灵信仰的现实基础。在日本民俗宗教中，人死后，其子孙在33年、50年等漫长岁月中对其进行不断地祭祀，可最终使之成为神灵。而在人成为神的形态中，最普遍的是通过子孙的祭祀，经过祖灵化的过程最终成为祖神。

《翁》和祖灵信仰的联系在于它的角色形象。《翁》的表演者以老者的形象登场。首先，老者的形象是纯朴的庶民，给人一种通晓过去和未来、不断带来祝福的神明的印象。不光是《翁》，在《高砂》《老松》等其他以神事为主题的胁能中也有老者出现。其次，老者是长寿的象征，《翁》的唱词除了祈祷天下太平、国家安定，还有人们对长命百岁的祝福。再者，老者是一族之长，他受族人尊敬，肩负着族群兴荣的重担，死后被尊为这个族群的祖先。从字面上来看，“三番叟”的别称“世继翁”寓意着子孙繁荣，后继有人，也暗示了祖灵信仰。

值得注意的是，另一个角色“翁”的别称是

“稻积翁”，所谓“稻积”，是指稻谷收割后的谷堆，暗示了稻魂信仰。《翁》所蕴含的原始信仰既有稻魂信仰又有祖灵信仰。这两者的关联在于：古代日本人相信，祖灵拥有神力保佑风调雨顺，进而能保证农作物能顺利生长，因此，稻魂和祖灵必然是一体的。柳田国男认为，祖灵信仰源于日本人的稻魂信仰。以定居农业为生的日本人，他们的祖灵来到山中，净化之后变成山神。到了春天的卯月八日，祖灵回到乡里变成田神，守护子孙插秧种稻。秋天来临之后，祖灵回到山中重新变为了山神。这就是祭祀氏族神的春祭和秋祭的原型[8]。基于这种稻魂和祖灵一体的信仰，日本本土诞生了田游、田舞等与稻作生产相关的民俗艺术，进而推动了能乐的发展，出现了《翁》这样的神事表演。

## 3 以原始信仰为起点的《翁》的发展特点

### 3.1 兼具神事性和艺术性

《翁》是能乐体系中最神圣的剧目，在分析其特性时应首先讨论它的神事性和艺术性。

《翁》的演出过程无处不体现它的神事性——神圣庄严的舞台氛围，充满仪式感的舞蹈动作，蕴含祝祷深意的唱词，还有表演前被供奉起来的服饰和道具。金井清光指出：“祭祀活动就是表演迎神、与神相互感应和送神仪式的歌舞。从这层意思来看，日本艺术表演都大部分属于神乐，猿乐能也不外如是”[9]。虽然现行的版本因能乐各个流派而有不同，但核心角色“翁”和“三番叟”是共有的，这就是《翁》所祭祀的神明。虽然限于篇幅，无法详细分析《翁》的演出全部过程，但我们可从《翁》的预备仪式窥见一斑。表演者在演出前的一段时期内需要斋戒洁身，其天数一般为七的倍数，煮饭和取暖必须用“别火”，这是用钻木法生成的、被认为是纯净的火。而在演出当天，表演场地的屋檐下需挂注连绳，在舞台里侧的镜间设称为“翁饰”的祭坛，供奉着演出道具以及年糕、神酒、粗盐等供品。伴奏者演奏完毕后，所有表演者要吃供品，并进行切火（打火石打出的火花）净身。莫斯在介绍巫术仪式时写道：“预备仪式非常重要，不仅从精神上和心理上，而且在有的时候也从肉体上把巫师和他们的主顾引入一个特殊的状态[10]。”虽然《翁》不能说是严格意义上的巫祀，但它的预备仪式是将表演者神化的过程，这既可说是祭祀元素的残留，可以说是神事性的显现。

《翁》的艺术性离不开表演者、伴奏者对自身技艺的锤炼，也离不开整个舞台空间所营造出来的视听效果。从美学角度来看，《翁》所呈现出的美感属于壮美，这和它的神事性、仪式性密切相关。《翁》的表演者主要是模仿神明的形象，着力展现一种肃穆和崇高的气质。“翁”和“三番叟”的扮演者分别要戴白尉面和黑尉面，戴上面具便意味着化身为神。另一方面，神秘的空间氛围通过伴奏、声乐和其他音效来完成。伴奏乐器有笛子、大鼓和小鼓。鼓点把握节奏，营造出紧张感；笛声把握旋律，调动观众的情绪。声乐与伴奏相互配合，有祝祷含义的唱词也有助于营造神域气氛。此外，“三番叟”舞蹈里存在大量的“足拍子”动作，增加了舞蹈的庄严气势，形容“三番叟”跳舞的动词往往是「踏む」，而非「舞う」。日本国宝级狂言演员野村万作曾表示：“换句话说，足拍子也是一种乐器，它同吆喝声一样都具有很重要的音乐性含义”[11]。

### 3.2 祝祷性与娱乐性此消彼长

在形成初期，《翁》作为一种神事表演，以祈神降福为目的，娱乐性微乎其微。其祝祷性通过唱词来体现，如在“千岁舞”中，“翁”唱道：

> およそ千年の鶴は、万歳楽と謡うたり。また万代の池の亀は、甲に三極を戴いたり。滝の水、冷々と落ちて、夜の月あざやかに浮かんだり。渚の砂、索々として、朝の日の色を朗ず。天下、泰平国土安穏の、今日の、御祈祷なり[12]。

然而，祝祷性与娱乐性在《翁》的演变过程中呈此消彼长的非稳定状态。散乐是在奈良、平安时代初期由中国传至日本而发展起来的。散乐的传入给以神事活动为主的本土表演带来冲击，滑

稽模仿的色彩成为了能乐的主要特征，并推动其往娱乐性方向发展，成为贵族在宴会中欣赏的余兴活动。而到了能乐大成时期，《翁》的表演形式基本得到确立，并沿用至今。如今的《翁》偏重宗教色彩，不见滑稽模仿的特性。这可以从《翁》的面具（翁面）得到验证。目前五大能乐流派的翁面皆为日本近世时期所制，看不出明显的特点，但民俗艺术中的翁面保留了伎乐面或舞乐面的特征。以“三番叟”的黑尉面为例，比较具有代表性的是浮岛神社所藏的黑尉面。它的口型既像在饮酒，又像是酒醉后吹笛子；鼻梁很高，是胡人的面部特征，这与伎乐面中的醉胡从相似，表明了外来艺术对能乐的影响。另外，这个面具左右眼睛不对称，给人以滑稽之感，更加印证了《翁》的娱乐性。

3.3　过渡性转换为融合性

《翁》从成立到现今确立的形式，这个过程存在多个意义上的过渡。

首先是表演性质的过渡。上文已阐明《翁》的祝祷性和娱乐性是此消彼长的关系，其本质是《翁》的表演性质在发生变化，它从成立初期的神事表演变为上流社会的娱乐节目，而如今又成为了宗教色彩浓重的传统戏剧。

其次是能乐分类的过渡。《翁》作为唯一一部需要能演员和狂言演员联合出演的剧目，证明了这两种表演形式的同源性。在《翁》的表演中，“翁”（能乐师）跳的舞蹈优雅缓慢，“三番叟”（狂言师）跳的舞蹈激烈强劲。能和狂言在表演形态对立，又能进行艺术上的互补——能演员需要戴着面具，用歌舞描绘一个幽玄的世界，富有悲剧色彩；而狂言演员则无需面具，以科白剧的形式写实地描绘日常生活，富有喜剧色彩。由此可知，能乐的发展有一个从二元一体到二元分化的过渡，而《翁》见证、吸收、保留了这种过渡性。

最后是宗教内涵的过渡。《翁》的角色原型一直以来都是一个谜。实际上，不同时期对角色原型的阐释恰巧可以反映《翁》的思想演变的历史脉络。根据形成原因来推测，《翁》最初要表现的是神明降临，通过歌舞的方式模拟神明念咒语、施法术、祝福人间。神明很可能是古代日本人的氏祖神，反映的是日本早期神道教的思想。人类文明的源头往往是他们对自然神的崇拜，假想出拥有至高无上神力的神明守护他们的族群。然后，佛教在钦明天皇十三年（552年）传入日本，并在奈良时期发展为国教。《翁》也受到了佛教的影响，频繁出现在大寺院的佛事活动中，并被赋予佛教含义。最早记有《翁》的文献《法华五部九卷书》中将“父叟”“翁”“三番”的原型定为“佛”“文殊”和“弥勒”；《风姿花传伝》的第四章“神仪”也将三个角色奉为佛的“法身”“报身”和“应身”。另外，《明宿集》中把“翁”的原型定为“宿神”，也是“摩多罗神”，如前所述，这是受到了从外来艺术和外来宗教（主要是佛教）的影响。然而，日本的本土宗教并没有因外来宗教的传入而消亡，反而以此为契机，完成了从神明形象简单、思想内涵模糊的原始信仰到具有思想、仪礼、组织形式完备的自然宗教的转型。在这个过程中，对于自然宗教中不完备的思想部分，它向佛教进行了借用。[13]室町时代以后，各类古籍对《翁》的角色原型的诠释更加丰富。如《密伝郢曲》中将“面箱”定为天照大神的化身，“翁”和“三番叟”分别是八幡大菩萨和春日大明神的化身。从“八幡大菩萨”一词中可以发现日本神佛融合的痕迹。另外，“真德观”中的诠释则为：“千岁”是太玉命，“翁”是儿屋根命，“三番叟”是天钿女命。“太玉命”“儿屋根命”“天钿女命”这三个人物都与“天之岩屋”这段神话有关，当天照大神受到惊吓躲进天之岩屋时，太玉命持币，儿屋根命致祷，天钿女命跳舞，使致八百万众神哄然大笑，也引出了天照大神。这段故事被世阿弥用来解释能乐的起源，可见这一时期的神道教已经发展出成熟完备的教义，能用独立的神话体系去解释《翁》的宗教内涵。

从整体来看，日本宗教是一种糅杂、内化了多种自然宗教和创立式宗教的民俗宗教。而《翁》正是在日本宗教特点的影响下，实现了宗教内涵的过渡，体现出高度的融合性。这种融合性既是表演形式、表演性质的外在融合，也是宗教思想、文化内涵的内在融合，从而保证了《翁》不在历史中

消亡，成就了它在能乐体系中的独特定位。

## 4 结　语

《翁》作为能乐体系中古老而特殊的剧目，它的艺术定位可用“能乐之源”和“是能非能”来概括。一方面，《翁》被视为能乐在大成之前的艺术形态的原点。在有关《翁》的形成原因的诸说中，本文认为原始信仰说最贴近人类文明早期的精神状态和宗教艺术的发展状况。《翁》的原初形态很可能是一种带有神事色彩、与农事活动相关的原始歌舞，其思想本源来自于古代日本人的稻魂信仰和祖灵信仰。另一方面，原始信仰始终贯穿于《翁》千百年来的发展中，能和狂言的表演者在努力提升其艺术价值的同时依然重视它的神事性，现在虽然《翁》的宗教功能和社会功能已经被削弱，但其文化内涵在历史的变迁中始终被保留与传承。《翁》吸纳了日本本土的表演艺术和外来表演艺术的特点，糅合了原始信仰和佛教等其他宗教的思想，从一个侧面展现了日本文化的多元性、包容性和融合性。

**注**

[1] 世阿弥, 金春禅竹, 表章等.世阿弥禅竹[M].東京：岩波書店, 1995：260.

[2] 生駒山宝山寺.奈良女子大学学術情報センター[EB/OL].http://mahoroba.lib.nara-wu.ac.jp/y01/htmls/N23/basic/index.html.[2017-07-07].

[3] 鈴木智土.翁からみた日本人の神聖観[D].敬和学園大学，2002：171.

[4] 林河.中日稻作文化与傩文化比较研究[J].广西民族大学学报（哲学社会科学版），1997（04）：44.

[5] 周冰.巫•舞•八卦[M].北京：中央编译出版社，2008：24.

[6] 王金林.日本人的原始信仰[M].银川：宁夏人民出版社，2005：32.

[7] 尤明慧.范式与超越：祖灵信仰之于中国文化传统的人类学阐释[J].吉首大学学报（社会科学版），2015，36（3）：105.

[8] 宫家準，赵仲明.日本的民俗宗教[M].南京：南京大学出版社，2008：4.

[9] 金井清光.風姿花伝詳解[M].東京：明治書院, 1983：320.

[10] 马塞尔•莫斯.巫术的一般理论.献祭的性质与功能[M].杨渝东，译.桂林：广西师范大学出版社，2007：60.

[11] 河竹登志夫.日本の古典芸能（名人に聞く究極の芸）[M].鎌倉：かまくら春秋社, 2007：13.

[12] 小山弘志, 佐藤健一郎校注・訳.謡曲集[M].東京：小学館, 1973：23.

[13] 宫家準，赵仲明.日本的民俗宗教[M].南京：南京大学出版社，2008：4.

**参考文献**

安万侶，周作人.古事记[M].北京：中国对外翻译出版社，2001.

折口信夫.折口信夫集[M].東京：筑摩書房，1975.

長井英子.「夢幻能」における時間[J].東京大学宗教学年報，1987.

服部幸雄.後戸の神−芸能神信仰に関する一考察[J].文学，1973（7）.

後藤淑.能楽の起源[M].東京：木耳社，1977.

後藤淑.能楽の起源〈続〉[M].東京：木耳社, 1981.

原田香織.能狂言の文化史—室町の夢[M].京都：世界思想社, 2009.

能勢朝次.能楽源流考[M].東京：岩波書店, 1938.

諏訪春雄.翁と三番叟—芸能における来訪神の系譜[J].芸能史研究, 1993（7）.

野上豊一郎.能：研究と発見[M].東京：岩波書店, 1930.

作者简介：龚冰怡（1992—）　女　汉族　京都大学 人类·环境学研究科　研究方向：日本文化研究
联系方式：Email:usagi_fujiwara@163.com

## A Study of Japanese Primitive Beliefs Based on an Analysis of Noh's *Okina*

**Abstract**: *Okina*, also named "Shikisanban" and "Okina Sarugaku", is a Noh drama basically performed in the form of dance and song, which is rich in ritual and religious colors. Among the various views on the origin of *Okina*, the theory of primitive beliefs is the most reasonable one as it conforms to the general laws of the development of human civilization and is most likely to reflect the primitive mental state of human beings and the developmental condition of religious arts. *Okina* might have originated from a kind of Japanese native primitive performance, and later, it absorbed the essence of *Sangaku*, a foreign drama from China, and then matured. The ideological sources of *Okina* are the rice soul worship and ancestor worship. Based on an analysis of these sources, it can be seen that there are three characteristics in *Okina*'s long evolution which are "the combination of religiousness and artistry", "the alternating emergence of benediction and entertainment" and "the conversion from transition to fusion".

**Keywords**: *Okina*; Noh; primitive beliefs; ancestor worship; the rice soul worship

**Author's Information:**
Gong Bingyi (Female) Year of Birth: 1992
Doctoral Student at Kyoto University, Japan
Japanese Culture
Email: usagi_fujiwara@163.com

信息专栏

## 浙江工商大学东亚研究院举办
## “东亚文化交流——艺与术”国际学术研讨会

12月7日，由浙江省哲学社会科学重点研究基地浙江工商大学东亚研究院、日本早稻田大学日本宗教文化研究所、韩国蔚山大学校人文大学日本语日本学科联合举办的“东亚文化交流——艺与术”国际学术研讨会在浙江工商大学隆重举行。会议由浙江工商大学东亚研究院院长江静教授主持，来自中国、日本、韩国、白俄罗斯的50余位专家学者参加了会议。

日本早稻田大学吉原浩人教授、韩国蔚山大学鲁成焕教授、浙江工商大学李国栋教授、东南大学汪小洋教授、复旦大学白若思研究员、成都大学金伟教授等分别作了题为「日本古代の藝と術—『新猿楽記』のめくるめく世界」「日本の妖怪を受容した韓国の仏画」《日本稻魂信仰研究——以“技术”和“巫术”的区别为视角》《浅论中日墓葬绘画比较》《由17世纪末——18世纪初中国缂丝在俄罗斯应用看早期中俄文化交流特点》《〈万叶集〉的名义》的主题演讲。

下午，大会就东亚的书画艺术、茶道文化和民俗信仰开展了三场专题研讨会。内容涉及佛教艺术、书法绘画、茶道思想、茶礼茶器、古代咒术、民间信仰等东亚“艺”与“术”的多个方面，体现东亚艺术交流的历史悠久，其内容丰富、形式多样、影响深远。

浙江工商大学东亚研究院与日本早稻田大学、韩国蔚山大学保持长期学术交流关系，迄今已共同主办了七届“东亚文化交流系列研讨会”，三方约定明年的会议在韩国蔚山大学举行。

（浙江工商大学东亚研究院 供稿）