

同化と教化

——昭和十一年 雑誌『文学』連載「世阿弥能楽論研究」第三回詳解——

佐々木 香 織

昭和十一年 雑誌『文学』連載「世阿弥能楽論研究」解題

昭和十一年から十二年にかけて雑誌『文学』誌上に「世阿弥能楽論研究」というタイトルで、八回にわたり催された座談会の研究内容が連載された。まず、この座談会について説明しておきたい。座談会の基本的な構成メンバーは笹野堅、新関良三、西尾実、野上豊一郎、能勢朝次、和辻哲郎の六人であり、第一回にのみ能楽師の金剛右京が、第四回にのみ安倍能成および小宮豊隆が加わっている。これらのメンバーによって、いわゆる『風姿花伝』（以下「花伝」とする）が全編読み通されることとなった。

現在、翻刻出版されている『花伝』は、『風姿花伝第一稽古条々』を一篇目、『風姿花伝第二物学条々』を二篇目、『風姿花伝第三問答条々』を三篇目、『神儀篇』を四篇目、『奥義篇』を五篇目、『花伝第六花修』を六篇目、『花伝第七別紙口

伝』を七篇目として、『風姿花伝』と題し七篇で一書とされている。¹

この順番の通り、第一回には『風姿花伝第一稽古条々』、第二回には『風姿花伝第二物学条々』が扱われた。第三回から第五回までは『風姿花伝第三問答条々』が読み合わされ、第五回において『問答条々』の続きと『神儀篇』を終え、第六回は『奥義篇』、第七回は『花伝第六花修』、第八回は『花伝第七別紙口伝』を検討している。第四回のみメンバーも増やし、『問答条々』をかなり詳しく検討していることがわかる。この「世阿弥能楽論研究」では、テクストを区切りのよいところまで読み上げ、その後各人がさまざまな検討を加えるというスタイルをとっており、最初から最後まで飛ばすことなく丹念に議論されている。議論が談論風筈に流れるところもあり、一行一行を同じペースで検討しているわけではないが、ことに能楽研究者ではないメンバーが参加しての研究

会というスタイルによって、さまざまな疑問や主張が展開され、世阿弥伝書の内容のみならず、その前提となる能そのものの在り方も明確となり、思想的な立場からも意義ある見解を得ることができる。

この八回にわたる座談会において、第三回から第五回では『風姿花伝第三問答条々』(以下『問答条々』とする)を扱っているが、第三回座談会では『問答条々』の中の九つある問答のうちでも、第一問答が検討されている。この第一問答の箇所については、和辻哲郎、新関良三といった能楽研究者ではないメンバーが、思想上の問題について多く発言しているが、ここで問題とされていることは、以下の二点に集約できる。第一に、演者と見所、役者と観客の關係が能と西洋演劇とでは、それぞれいかに異なっているかという差異について、そして第二に、能と西洋演劇は何のために舞台活動を行うかということの差異についてである。

本論考では第三回座談会での議論を中心に、特に新関良三が、西洋演劇論との比較から呈した発問をめぐって、世阿弥能楽論の思想的特色を浮き彫りにしてゆきたい。

ポエジーとアート

この構成メンバーでは、野上豊一郎、能勢朝次、西尾実が

能楽あるいは中世芸能研究者、笹野堅が狂言研究者であり、能楽論研究と題した研究会では和辻哲郎と新関良三が異色と
いってよい。

新関良三は東大独文科を卒業後、ドイツ文学者としてシラー研究にはじまり、ギリシャ・ローマなどの西欧古典劇の研究にも寄与した演劇学者である。新関の念頭には西洋演劇やその演劇論があり、この座談会では、西洋演劇論と世阿弥能楽論が大きく異なると感じた場合、その差異や同一性について確認を求めているようである。

問。抑、申楽を始むるに、当日にのぞんで、先座敷を見て吉凶をかねて知る事は、如何なる事ぞや。

答。此事一大事なり。其道に得たらん人ならでは、ころうべからず。先、その日(の)庭を見るに、今日は能よく出で来べき、悪しく出で来べき瑞相あるべし。是、申がたし。…又云、夜の申楽は、はたと変わる也。夜るは、遅く始まれば、定まりて湿るなり。脇の申楽しめりたちぬれば、そのまま能は直らず、いかにもいかに、よき能を利かすべし。 (『問答条々』第一問答)

この箇所ではまず、「能」という語の意味が問題となる。

和辻哲郎によって「又云、夜の申楽は、はたと変わる也。…

そのまま能は直らず、…よき能を利かすべし。」の部分で「申楽」と「能」の使い分けがあるのでないかという指摘がある。現在「能」といえば、物真似を歌舞的に演じ、囃子地謡の加わったものと解されているが、世阿弥の頃はそれを「申楽（猿楽）」と称し、「能」といった場合には申楽の構成要素としての音曲や舞や働、物真似といったような演技そのものを區別している場合があると西尾実が答える。

それに対して新関良三は、クンストドラマといえは芸術的形式を具備したドラマを指し、単にドラマやコメディアルテといった場合には芸術ではなく演技や俳優の即興的芸を指すことを呈示し、「申楽」がクンストドラマであり「能」がドラマにあたるのかという問いを發するが、一概にそうともいえないという結論となる。

『風姿花伝第一稽古条々』を検討した第一回座談会には、新関は能の世界では「芸」のようなアートを非常に大事にし、「戯曲、台本」にあたるポエジーについての考察がなされていないという指摘をする。おそらくこの、クンストドラマとコメディアルテの相違に対する着眼も、ポエジーとアートの問題と関連して新関の頭にあつたのではないかと思われる。

ポエジーとアートの問題についてはこの座談会に限ったことではなく、日本の演劇について論じる際に、新関が必ず言

及する点である。例えば、能と西洋演劇を比較する際、よく対象とされるのが古代ギリシャ劇である。能とギリシャ劇との対比については、能のシテ・ワキのようにギリシャ劇もプロトアゴニステス（第一俳優）・デウテルアゴニステス（第二俳優）と登場人物が少ないこと、両者とも地謡・コロスといった合唱団が設定されていること、女優がおらず女性役も男性が行うこと、仮面劇であること、一曲の上演中に狂言やサテュロス劇のような軽快洒脱な劇が挿入されることなど、野上豊一郎をはじめとして、その類似点を指摘するものも多い。しかし、二千五百年近い歳月を経てもギリシャ劇は当時行われた戯曲のかなりの数が残存しているにもかかわらず、世阿弥以前の古能や猿楽、伎楽の戯曲に相当する作品はほとんど伝存しておらず、それが最大の相違点であると新関は主張する。すなわちポエジーの取り扱いに相違があるというのである。

また、ギリシャ劇では、コンペティションによって優劣を争われるのは作品そのものであって、榮譽を受けるのは優秀作品を作った作者であるが、世阿弥の時代の能の立合勝負は、座が優劣を競うものである。

さらに、作品内容に関する研究も西洋では進んでおり、アリストテレスの『詩学』をはじめとして、演劇理論も数多く作られているが、日本では演劇とは何か、なぜ演劇は存在す

るのかといった理論書はほとんどなく、特に古代・中世では稀少である。つまり、西洋の演劇の伝統ではポエジーを重視するということが、残存する資料から推測されるといふのが新関の主張である。

それに対して能をはじめとする日本の演劇は、アートを重視する傾向にある。演劇祭において作品の優劣を競うならば、同じ作品を上演する限り、現実的には上手な役者がやるに越したことはないにしても、理論上、役者は誰でもよいということになる。だが、能の立合勝負はそうではない。

…本座の一忠、新座の花夜叉、かれこれ四人づつ、八人にて恋の立合をせしに、「恨みは末も通らねば」と、上げて言ひ納むる声詰まりければ、一忠咳をして、扇のかなめ取直し、汗を拭ひけるに、花夜叉、「末も通らねば」と、ぶとぎりに言ひ納めて、笑はれけり。「一忠、花夜叉に恥を与へけり」と、当座申しき。

〔世子六十以後申楽談儀〕

ここでは、老名人一忠が声を詰まらせたものの、咄嗟に扇のかなめを取り直し、汗を拭って見せたところ、そのセリフのあとを続ける若き人気者の花夜叉が、一忠のその仕草のために自分のセリフを上手く言い納められず、花夜叉はそのせ

いでかえって恥をかけた、とある。ここでは若い花夜叉に、名人一忠の老練のアートの勝ったということになる。

ここで見られるとおり、台本の良し悪し、作品の優劣によって能の立合勝負は決着しないのであり、うっかり声を詰まらせるという突発的な出来事などいかに対処するかで、勝負が決するときもあるのである。能の場合は、同じ作品ならば誰が演じても同じ、というわけではない。

また、西洋では作品そのものと共に演劇理論が多々作られているが、日本では己が刻苦勉励して会得したものを伝える「芸談」が好まれる。芸談の目的は、己が培ってきた本来ならば一代限りのアートを、後代の役者が会得する近道を指し示すものであるが、これもポエジーよりアートを重視していることの証左だと思われる。

世阿弥伝書も芸論よりは芸談と類別してよい記述は豊富に含んでいる。また、無論それは能に限ったことではなく、さらに現代においてさえ、これはと思う役者から、いつから芸談を出版するほど上手くなったと訝しく思う役者まで、書店の演劇コーナーには能、狂言、歌舞伎、文楽、落語に至るまで芸談の書籍で溢れている。

つまり、クンストドラマとコメディアデラルテという対比でいえば、西洋演劇は高度な演劇理論に支えられた、様式上も整った優れたポエジーを具備する舞台をクンストドラマと

呼び、即興的な芝居や役者の演技の技であるコメディアデラルテより高い位置に考える。しかし能では、必ずしもコメディアではないにしても、重視されるのは作品内容ではなく、いかにその時その場に相応しい芸、すなわちアートを表現するか、ということこそが問題となっているのである。

これは、何のために舞台活動を行うのか、何のために舞台活動が存在するのか、という問題に対する能と西洋演劇との差異から生じているのではないかと考えられる。次に、その問題について論じてゆきたい。

西洋演劇における役者と観客との関係

…しかれども、およそ(の)料簡を以て見るに、神事、貴人の御前などの申樂に、人群集して、座敷いまだ静まらず。さる程に、いかにもいかにも静めて、見物衆、申樂を待ちかねて、数万人の心一同に、遅しと樂屋を見る所に、時を得て出でて(一声)をも上ぐれば、やがて座敷も時の調子に移りて、万人の心、為手の振舞に和合して、しみじみとなれば、なにとするも、その日の申樂ははや良し。

〔問答条々〕第一問答

座談会において、次に問題となったのは「観客」についてである。この第一問答では、その日の吉凶を知るために座敷を窺うなど、観客への意識が高いことを新関が指摘する。また、万人の心を為手の振る舞いに一致させるということは、ある意味で為手が観客を導いていくということになるが、そのような行為の中に自分の芸によって見物のカルチュアを高めようという意識はあるのかと問う。これに対しては能勢が、むしろ目の低い者に対しては、そこに順応した田舎向きの芸をすべきだと世阿弥は述べており、見物人を高めるといふことを述べた条はない、と答える。

新関がそれに対して、例えばシラーは「演劇文化が低級な状況にいるのは作品を通じて見物を導くべき役者が無能だからである。役者は見物人を高め上げなければならん務めを持つている」という意味のことを言っており、西洋では大抵の演劇論者はそのような考えを持っているが、世阿弥にはそれはないのか、と再度確認するが、それはないと能勢が答える。

ここで新関が指摘しているように、西洋演劇、とりわけ啓蒙時代の演劇論者にとって観衆は、啓蒙すべき対象であり教化されるべき蒙昧な集団として認識されている。デイドロやズルツァーらによって議論され、新関の発言にもあつたとおり、シラーやゲーテなどのドイツ啓蒙時代の演劇論において、それはとりわけ主張されることである。

新聞が引用しているシラーを例にとつて見てみたい。

シラーがはじめて舞台を見たのは八才のときだといわれる。凝った舞台仕掛けや絢爛な装束、宙乗りや生きた馬の登場。観衆は、ただ華美な衣装や舞台装置に感心するばかりで、フランス語やイタリア語という自分たちには通じない言語で演じられる舞台の内容を理解してはいなかった。

シラーの名を一躍世に知らしめた『群盜』がマンハイムで上演されたのは、彼が二十三才の時である。上演された際、「劇場は精神病院にも似ていた。見物席には、くるくる眼をむく者、拳を握り固める者、しわがれた叫び！見知らぬ中の人たちが互いに腕を組んで、咽び泣く。婦女子は氣を失わんばかりにして、よろよろと扉口へと行く。それは煙霧のうちから何か新しいひとつの創造が現れる、混沌界の中におけるような、全体を挙げての一種の飽和であった。」

この劇的な成功の同年、シラーが中心となつて編集された雑誌『ヴィルテムブルク文学評論』の第一号に掲載した論文^⑤に、シラーは以下のように書いている。演劇は単なる娯楽であつてはならず、劇作者は民衆の教師であり、劇場は学校であらねばならない。壇上で繰り広げられる人間悲劇から民衆が善悪を学ぶようになることが演劇の主たる効用である。現在のドイツの劇場を見渡すに、観衆に劇作の内容を受け止める力がなく、劇作者も俳優もすべて力不足である、と。

『群盜』から二年後、『フィエスコ』を発表し「ドン・カルロス」を構想する中、シラーはファルツ選帝侯立ドイツ協会において「道徳的機関としての演劇舞台^⑥」という講演を行う。これは題名が示すとおり、道徳教化の場としての劇場ということを示したものである。「叡智の光が国民の思索的な優れた部分から下部へと流れ出し、そこから柔らかな光線となつて国家全体に広がってゆくところの共通の運河、演劇舞台こそこの運河である。正しい概念、醇化された原理、純粹な感情が舞台から流れ出て国民のあらゆる血管を通る。野蠻で不可解な迷信の霧は失せ消え、夜は光に席を譲る。」

叡智の光の届かない下部には野蠻で不可解な迷妄の闇夜が広がっている。シラーはそれを改変しようとした。レッシングが、もし我々がひとつの国民であつたなら国民演劇を持つうるのだが、といったのに対して、シラーは、もし我々が国民演劇を持つのならひとつの国民となれるのだが、といって、ギリシャの数多のポリスがそれでもギリシャ劇によつてひとつのギリシャ人であつたように、ドイツ劇によつてドイツ国民がひとつになることを目指したのである。目くらましや享樂的な喜びのためでなく、迷妄な民衆を啓蒙し教化するために舞台を活用することを主張したその姿勢には、自らの作品によつて民衆のカルチュアを高めようとする意志が明確に働いている。

そして、民衆のカルチュアを高めるためには、まさに作品内容が重要となる。その作品内容こそが、民衆を啓蒙・教化する道徳的内容でなければならぬからである。これこそが、その場限りの即興芸ではなくポエジーを重視する理由ではないかと考えられる。

『群盗』という語は日常語としては用いられず、文学的に表現されたタイトルとして把握されていると思われるが、通常、Raiderといえは強盗、略奪者である。啓蒙・教化のための題材としては不似合いであるような印象を受けるが、シラーの出世作であるこの『群盗』は、主人公が無法な社会に対して復讐を企てて暴力を以て立ち向かい、結果みずからも無法な強盗・盗賊となる物語である。いわゆる義賊となつた主人公は、最終的には盗賊であることの罪悪、世の不正を誤つた形で正そうとしたことを悟り、法の裁きを受ける覚悟をするのだが、盗賊団を抜ける代償として、互いに愛し合う女性を殺害するという罪を犯すのである。シラーはこの戯曲によって、いかなる運命にあるうとも破るべからざる道義的世界秩序があることを表現しようとしたとされている。

また、『美的教育論』『カリアス書簡』などの美学論文は結論が明確でないと評されているが、その美学論文の結論はオイディプス伝説に触発された『メッシーナの許嫁』において表現されているともいわれており、シラーにとつてみれば、

彼の著す戯曲や詩こそが目指すべき道義的内容を表しているのである。

そしてそれゆえに、西洋演劇、とりわけ啓蒙時代の演劇論者の発想の中には、劇作者・演者という演劇舞台の提供者と、観客という享受者との上下関係が明確に存在する。観客はあくまで教化の対象なのである。

「万人の心、為手の振舞に和合して」という箇所を「万人の心を為手の振る舞いに一致させるということ、ある意味で為手が観客を導いていくということになる」と新関はとつて、「為手の振舞に和合」という表現を演者が観客を導くと発想し、演者が観客のレベルに合わせるという発想を抱かなかつたが、それはやはり新関が、演者が観客を教化するという西洋演劇の方向性に慣れ親しんでいたためだつたからではないかと推測される。

能における演者と見所との関係

このような西洋演劇の在り方に対して、能は正反対の立場をとる。といってもそれは、目利きの観衆によって演者が鍛えられ文化的にも向上するといった意味での上下の別ということではない。

むしろ能の見所の中には「冷えに冷えたり」という、こと

さら洗ひ芸を好む目利き達もいたが、華美な装束や目眩ましにどよめき、低俗な芸にしか反応しない観衆もいた。「…道俗男女、或ハ貴賤上下、被物・禄物、雨ノ如ク雲ノ如シ。仍テ百ガ九ハ裸ニシテ帰り、万ガ八ハ犬ニシテ去ル。」猿楽を見るものは、道俗男女・貴賤を問わず、猿楽者に被きものや禄を雨の降る如く投げ、それが雲のように積み重なる。それゆえ裸で帰るものあり、熱狂のあまり四つ這いになって帰るものもあつたという。

これは、世阿弥らが活躍する室町時代から約四百年前の平安時代の猿楽の様子であるが、世阿弥の父観阿弥時代もさほどの変化はない。品よく観劇する客ばかりではないために、太平記にあるとおり、貞和五年六月の京都四条河原の棧敷崩れ事件などが発生したのだと思われる。

しかしそれでも、世阿弥をはじめとした演者の意識の中に、自らの芸によつて、そのような見所の精神性を高めるとか、高度な芸の鑑賞者を育成する、ましてや見所を道徳的に啓蒙、教化するといった発想はない。

凡、愚かなる輩、遠国・田舎の卑しき眼には、この長・位の上れる風体、及びがたし。これをいかがすべき。この芸とは、衆人愛敬をもて、一座建立の寿福とせり。故に、あまり及ばぬ風体のみなれば、又諸人の褒美欠けた

り。此ために、能に初心忘れずして、時に応じ、所によりて、愚かなる眼にもげにもと思ふやうに能をせん事、これ寿福也。
〔奥義篇〕

この芸は、多くの人に愛されることを以て、一座を成り立たせる上での寿福としており、むしろ、いかなる場所のいかなる機会においても、人々を納得させる舞台をしなげればならないというのである。明確に言及されてはいないが、「愚かなる輩、遠国・田舎の卑しき眼」は高踏的な芸を好まず、享樂的な楽しみや目眩ましの芸を喜ぶのかもしれないが、それでもあまり目の肥えていない人にも、その人がなるほどと思うような舞台をせよというのである。

よくよく風俗の極めを見るに、貴所・山寺、田舎・遠国、諸社の祭祀に至るまで、をしなべて謗りを得ざらんを、寿福達人の為手とは申すべきや；しかれば亡父は、いかなる田舎・山里の片辺にても、その心を受けて、所の風義を一大事にかけて芸をせしなり。
〔奥義篇〕

ここでは観阿弥が、どんな田舎であってもその見物の人々を軽視することなく、彼らの気持ちを汲み取り、その地域の風義を尊重して芸をしていたことが述べられている。父

観阿弥の都への進出によって、世阿弥はすでに幼少期には京の最高度の文化に触れていたが、観阿弥自身は、京に鳴り出して行く以前はこのような山里の人々を相手にすることが多かった、といわれている。ひとことで田舎・遠国といっても、現代でさえ地方によって趣味や嗜好はさまざまに異なっている。観阿弥が、自らの大和猿楽のわざに固執することなく、あらゆる風体を身につけていたのは、これらのさまざまに異なる人々に対して、誰に対しても愛される芸を心掛けていたからに他ならない。

上手は目利かすの心にあひかなふ事難し。下手は目利の眼に合ふ事なし。下手にて目利の眼にかなはぬは、不審あるべからず。上手の目利かすの心に合わぬ事、是は、目利かすの眼の及ばぬ所なれども、得たる上手にて工夫あらん為手ならば、又、目利かすの眼にも面白しと見るやうに能をすべし。
〔奥義篇〕

つまり、能においては演者が見所を教化していくという方向性とは逆に、むしろ演者が見所の階級、地域性、嗜好、流儀等に合わせる見所に同化しようとする方向性をとるのである。もし、演者が上手であれば目が利かない観客に合わせて、それでも面白いように能をしなければならぬのであって、

そのような目の利かない観客の鑑賞眼を高めることなどは考えないのである。

秘義に云、抑、芸能とは、諸人の心を和らげて、上下の感をなさむ事、寿福増長の基、遐齡延年の方なるべし。極め極めては、諸道悉寿福増長ならんとなり。殊更この芸、位を極めて、家名を残す事、是、天下の許されなり。是、寿福増長なり。
〔奥義篇〕

ここでは、なぜ芸能が存在するのかという社会的存在意義について述べている。そもそも芸能とは、多くの人の心を和ませ、貴賤の上下を分かたず感動させるものであり、それは幸福の基盤であり、寿命を延ばすものであるという。それゆえ世阿弥は、自分の芸を理解できる目利きにさえ理解されればよいというような高踏的姿勢に構えることなく、まして己の思想信条を芸に託して見所を教化しようなどということはない。舞台を中心として、時を共有するものが共通して得られる歓喜を目指して、その時その場その人々に最も相応しい芸を瞬時に判断して展開する。能は、迷妄な群衆を導くために存在するのではないのである。だからこそ、能においてはポエジーではなく、アートが重視されるのだと考えられる。

作者と役者、観客

さりながら、申樂は、貴人の御出でを本とすれば、もし早く御出である時は、やがて始めずしては不叶。さる程に、見物衆の座敷はまだ定まらず、或は後れ馳せなどにて、人の立ち居しどろにして、万人の心、いまだ能にならず。…

〔問答条々〕第一問答

座談会では、新関がシラーの言明を紹介した後、和辻が「万人の心、為手の振舞に和合して」という問題を再度持ち出し、新関に対して、ここで世阿弥が問題にしているのは為手と見物との心的関係ではなく、どういふきっかけで為手が舞台に出るかという問題である。演技を始める前に見物人の気分を勘定に入れてどのようなときに始めるかということ、ドラマトゥルギーの方で問題にしていますか、と問うと、新関は、そういうことはない、というのも西洋はテキストが土台になるからだろう、と答える。

和辻は、西洋の劇は見物人の気分と無関係に定められた時に始めるが、世阿弥ここでは観客がどういう気分の時に幕を上げればよいかを問題にしている、と言うと、新関が、日本の演劇のやり方は時間というものを超越して自由にやって

きたようだ、と答える。見物人の気分と演出の仕方との間の相互関係を問題にしていることが議論となり、和辻は「是、座敷を静めん為なり」というところなどは見物が露骨に芸を規定していると述べる。西尾は「万人の心、いまだ能にならず」というのは、裏を返せば、万人の心が能になったとき始めるということだから、観客もある意味で演じていることになる、と発言する。第一問答に関する議論はここで終わり、議論は第二問答に移ってゆく。

西洋演劇も能も、役者と観客、演者と見所という関係を考えた際に、最終的には舞台と観客席との一体化を目指しているという点においては一致している。ただしそこには、一体化する際に、役者の側に観客を同化させるのか、観客の側に演者が同化するのか、という方向性に大きな相違がある。

その相違点は、何のために演劇が存在するのか、何を目標して演劇活動を行うのか、という目的の相違から発していると考えられる。西洋演劇、ことに本論考では啓蒙時代の演劇論をシラーを例にとつて検討したが、啓蒙時代の演劇論者の目的は、民衆の啓蒙であった。それに対して能の場合には、「諸人の心を和らげて、上下の感をなきむ事」を目指し、その結果として「寿福増長の基、遐齡延年」がもたらされることを志向しているのである。

そしてさらに、もうひとつの相違点として、西洋演劇では

ポエジーを重視するために、作者と役者が分化したことを挙げることもできるであろう。古代のアイスキュロスや近代ではモリエールなどは、自ら作品の舞台にも立ったが、西洋の伝統では、座付き作者が台本を書き、役者がそれを表現するという手法が一般的になってゆく。共同体の、国家の、あるいは人間のあるべき姿を模索し、その思想を戯曲の形で表明する役割は、あくまで作者のものであって、役者の役割は戯曲を演技によつて伝達することなのである。

しかも、ポエジーの良し悪しが演劇の良し悪しを決定すると捉えられているため、アートの良し悪しに対しては、さほど問題とされない。誰の新作であるかということとは問題となつても、誰が演ずるのか、ということとは問題とならない。優れた作品の創出への熱意に対して、優れた役者を作る、優れた演技を披露するという熱意には欠けていたため、ゲートなどは役者の訓練の必要性についても言及している。

それに対して世阿弥は、座頭として一座を統率しながら、能作者、役者、節づけ、舞の形付けのすべてをこなし、また、それらの実体験に基づき理論的言説を伝書という形で残そうとした。これを分業化が進んだ現代の目で見ればオールマイティーに役割をこなすことに目を眩るが、このように何でもこなすのは、その時その場に相応しい舞台を考える上では、あらゆる条件を考え、実行できる必要性があるからではない

かと考えられる。相応しい作品を作者と検討し、役者に意図を伝達し、離子方に連絡し、振付家に依頼するという作業をいつも時間をかけてやれるわけではない。

マタ、自然、期セザル御会ノ申樂アリテ、大御酒の御時分ナンドニ、ニワカニ召サレテ能ノアルコトアルベシ。
コレワマタ、御座敷ハ急ナリ。仕ル能ハ序ナリ。コレマタ一大事ナリ。カヤウナカラン時ノ申樂ヲバ：破・急ヘ早ク移ルヤウニ、能ヲスベシ。：マタ、酒盛ナンドモ同ジ心得ナリ。「ハヤ酒盛アルベシ」トテ、カネテヨリ心得テ、扇拍子ヨリ、祝言ノ音曲、次第次第ノ謡、立チハタラキノ分ワ、心得ノ内ナレバ、用意ノママナルベシ。

〔花習内抜書〕

酔つて宴もたけなわになつた状況に突然に呼ばれた場合、舞台の成功を左右するのは作品内容の優劣ではなく、その場に相応しい芸ができるかどうかである。「序破急」のとおりによつたとしてもうまくいくとは限らない。扇の使い方、拍子の踏み方、祝言の音曲の選び方、次第に盛り上げてゆく謡い方など、己の芸を尽くし工夫を凝らすことによつて、与えられた状況を乗り切るより他にないのである。現実の舞台に常に対応可能な状況であるためには、舞台に関わるあらゆる

技能を習得する必要があるだけでなく、その場に相応しい作品を最もよく理解し、上手くしおおせなくてはならない。そのためには、むしろ作者と役者とは未分化である方がよかったのではないかと考えられる。

そしてさらにいえば、能では作者・役者が一体となっているだけでなく、観客すらも舞台を規定する重要な要因として把握されているのである。

ただし、心得べき事あり。力なく、この道は見所を本にする態なれば、その当世当世の風儀にて、幽玄をもてあそぶ見物衆の前にては、強き方をば、少し物まねにはづるとも、幽玄の方へは遣らせ給ふべし。

〔花伝第六花修〕

あくまで能は「見所を本にする態」なのであって、その時々
の流行や見物の好みによって、幽玄でない演目も本来的な物
真似からははずれても、幽玄にしなくてはならない。和辻が
指摘したように、「見物が露骨に芸を規定している」のである。
「万人の心、いまだ能にならず」というのは、裏を返せば、
万人の心が能になったとき始めるといふことだから、観客も
ある意味で演じていることになる」と西尾が述べるとおり、
見所も舞台を作り上げる重要な要素であり、見所の満足こそ

が肝要と考えられている。そのような在り方はポエジーを重視し、テキストが土台となる西洋演劇においては、およそ考えられないことであると思われる。

能では、演技をし舞囃子をする板の上だけではなく、見所も含めたその場全体が舞台と捉えられているのであり、作品のみが浮き上がってあることはないのである。演者一人がパフォーマンスをしてそれで充足することは決してなく、あくまで演者が発した行為を的確に受け止める、あるいはそれを拒絶する観客の存在が前提されているということは、世阿弥伝書が終始一貫して述べ続けていることであるが、その芸、そのアートを見る者、聞く者、感じる者は常に一定ではない。演じる己の在り方もまた一定ではない。譜面や台本が同じものであり同じ演者同じ観客同じ舞台装置であったとしても、異なる時の上演ならば、それは前回と同じということはあり得ない。ポエジーが同一でも異なる時の上演ならば、その時に相応しいアートを駆使した、それは別の舞台なのである。つまり能においては、パフォーマンスをするその都度一回一回が新たな創造であり、芸や作品を相伝する一代一代もまた、絶えざる更新であるといえるのではないだろうか。

註

(一) テキストとなる世阿弥伝書は、日本思想大系「世阿弥禅竹」(岩波

書店、一九七四年)を使用した。

- (2) 『演劇研究』(歌傍書房、一九四二年)、『日本演劇論』(歌傍書房、一九四二年)、『演劇』(学徒援護会、一九四七年)、『劇文学の比較研究』(東京堂、一九六四年)など

- (3) 古代ギリシャ劇に関しては、悲劇・喜劇を含めて完全な形で作品が残っているものは約四十作品、その他、不完全なものもかなり残っているとされている。それに対して伎楽、古能などの作品について、伝存しているのは楽書『教訓抄』のみと新関は考えていたようである。だが、この座談会でも指摘されているが、伝存数は確かに少ないものの、観阿弥以前の古能も残っており、『世子六十以後申楽談義』には古能をいつ誰が演じたか、あるいはそのどれに世阿弥が節を付けたかなどの記事も載っており、このことに関しては、新関の誤解であったと思われる。

- (4) 新関良二『シラー 生涯と著作』、東京堂、一九五九年、百二十一頁

- (5) 『現代ドイツ劇壇について』

- (6) 講演は『Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? とき常設の演劇舞台はどのように作用しうるか?』と題して行われたが、のちに『Die Schaubühne als eine moralische Ansatz betrachtet 道徳的設備としての演劇舞台』と改題して雑誌『ラインのタリィア』に掲載された。

- (7) シラー選集2『論文』(富山房、一九四一年)

- (8) 道徳教化こそが劇場の、ひいては芸術の目的であるという主張は、のちにカント哲学を学ぶなかで棄てられてゆくようである。三代の頃の『優美と品位』(人間の美的教育について)や『カリアス書簡』といった美学論文では、芸術の目的は自由であると主張されてゆく。それゆえ「演劇には見物を高めるという務めがあるとシラーは発言している」という新関の指摘は、おそらく最初期の二つの論文を念頭においたものだと考えられる。

- (9) 藤原明衡『新猿楽記』、東洋文庫、一九八三年、二十四頁

(ささき・かわり 石川工業高等専門学校)