

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

野上豊一郎批評集成 能とは何か

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

野上豊一郎批評集成
能とは何か
上・入門篇
書肆心水刊

SAMPLE
Shishi-Shinsui.com

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

本書『野上豊一郎批評集成／能とは何か』は、野上豊一郎（一八八三年生、一九五〇年歿）の能研究書三部作と称される『能——研究と発見』（一九三〇年・岩波書店刊）『能の再生』（一九三五年・岩波書店刊）『能の幽玄と花』（一九四三年・岩波書店刊）が収める全論文を、入門篇（上巻）と専門篇（下巻）に分類し直して二冊本となし、また各巻においてはさらに論述内容による分類を施したものである。なお、二巻を通じた曲名索引を作成し、各巻末に同じ索引を付録した。原本における論文配列は各原本「序言」の末尾に原本目次を掲げて示しておいた。漢字は原則的に新字体を使用し、仮名遣いは、地の文においては新仮名遣い、引用文においては原本どおりの仮名遣いで表記した。そのほか表記上の詳細については凡例に記載した。

（二〇〇九年　書肆心水）

能とは何か
(上巻)

目
次

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

原本序言

『能——研究と発見』序言	18
『能の再生』序言	25
『能の幽玄と花』序言	31

I 役者論

能の主役一人主義

- 一 シテとワキ。ワキは対立者ではない。ワキは見物人の代表者。〈田村〉、〈松風〉、〈景清〉
- 二 能の成形の径路。散楽。広義の猿楽。独演的演戯。曲芸と物真似
- 三 田楽。田楽と猿楽の能芸的対立。猿楽の各派。物真似と幽玄
- 四 主役一人主義の見地から見た能の物真似の本質的表現。〈忠度〉
- 五 能の典型的作品に現われたる主役一人主義
- 六 能の主役一人主義と対比されたるギリシア古典劇。役者の数、合唱部、仮面。能が本質的に戯曲でない理由

子方の舞台的効果

- 一 子方の二種。子方存在の理由。審美的の根柢。主役一人主義との関係
- 二 考察の実例としての〈船弁慶〉
- 三 子方の主役強調。子方と主役一人主義でない能。〈安宅〉。歌舞伎劇「勧進帳」

SAMPLE
Shoshihinsui.com

ワキの舞台的存在理由

見物人の代表者としてのワキの出発

ワキの舞台的進出

ワキの進出に伴なう能の劇的変化

四 三 能の競演精神。ワキの演出者の舞台指導者の存在意義

能の戯曲的傾向

一 ワキの成長の経路。傍観的態度。〈東北〉

二 ワキの進出。〈熊野〉、〈船弁慶〉

三 ワキ対立の条件。〈正尊〉、〈安宅〉シテ、

四 ワキの主役侵害。牽制的態度。〈接待〉、

五 演戯奪取。〈張良〉、〈羅生門〉。性格的圧迫。〈谷行〉

〈壇風〉。二元的対立と三元的対立

ワキの戯曲的 existence 理由

物狂考

II 奥義論

一 男物狂と女物狂。女物狂偏好の傾向。かつら物尊重
二 幽玄と番組編制の根拠
三 かつら物と女物狂との対比。服装、舞

能の花

SAMPLE
Shoshi-Shisui.com

能の幽玄

- 一 「幽玄」の語意の変遷。世阿弥の「幽玄」能の「幽玄」の伝統。観阿弥と世阿弥
- 二 「物真似」と「幽玄」。「物真似」に対立する「幽玄」。「強き能」と「幽玄の能」。舞歌の本風としての「幽玄の能」。破の能
- 三 「物真似」を支配する「幽玄」。世阿弥の「幽玄」尊重の根拠。「九位」に於ける「幽玄」の位置
- 四 「妙花風」と「蘭位」。「幽玄」極致の無相位と「幽玄」の外の一種の「花」

能の遊狂精神

- 一 非戯曲的内容と戯曲の外形。主題以外に置かれたる重点。遊狂と幽玄
- 二 〈安宅〉の作意。「義経記」。幸若舞の「簾さがし」
- 三 諸役の非戯曲的なる歌詞分担。〈藤戸〉、〈葵の上〉
- 四 室町時代の社会思潮と遊狂精神

- 四 物狂の分類。恩愛の情からの物狂、〈桜川〉〈百万〉〈三井寺〉〈木賊〉。恋慕の情からの物狂、〈花籠〉〈班女〉〈加茂物狂〉〈水無月祓〉〈柏崎〉〈梅ヶ枝〉〈富士太鼓〉〈籠太鼓〉。主従の情義からの物狂、〈雲雀山〉〈高野物狂〉〈土車〉。憑き物からの物狂、〈葵の上〉〈二人静〉〈卒都婆小町〉〈歌占〉。境遇等からの物狂、〈弱法師〉〈彈丸〉〈玉葛〉〈浮舟〉〈三山〉
- 五 物狂的情緒の解剖。狂乱の一時性的特徴。喜劇的結末。遊狂精神。エクスタシス

演出者としての世阿弥の偉大。見物人との共同演出

「花」。「花」の感覚的制約

珍奇と新鮮。見物人の期待を裏切る舞台技法。技法収藏の豊富
秘伝の存在価値。技法提出の「時」の問題。ばかすことの必要

見物人。目つきと目さかず

大衆芸術家としての世阿弥

人類全面を目指す芸術

「花」と「物真似」「幽玄」との関係

III 構成論 様式論

序破急の理論

表現の節度を支配する時律。舞楽の序破急と能の序破急。その概念の通俗的譯解

能の表現の文法。一曲の能の序破急的組織。破の段の重要性。クセ

三二一曲の中心として考えられた舞。音曲と舞櫛。芸術的理解の階段。皮肉骨の比喩。〈羽衣〉
と〈芭蕉〉。言葉以上によく語るもの

能の写実主義と様式化

- 一 自由精神と形態の様式化。仮面と服装に現われた様式化。超自然の人格化に示された表現
法の標準。世阿弥の写実主義
- 二 表現の様式化の要因。社会的環境からの様式化。能の構成そのものからの様式化。
専門化から結果する様式化。様式化の末梢的徵候。技術的

SAMPLE
Shishi-Shinsui.com

扮装の様式化と自由精神

- 一 扮装に現われた様式化の実用主義。〈加茂と〉〈竹生島〉再び能の写実主義。自己を基準としての表現
- 二 写実に率先した表現。タイプの完成と様式化。〈高砂〉と〈八島〉の扮装の対比。創造者の想像力と鑑賞者の感受性
- 三 様式化の一例としての前ジテの老翁と後ジテの老翁
- 四 扮装の事務化とそれに対する反抗。新鮮と自由への復帰

能の構成と近代的傾向

- 一 社会の趣味傾向と構成の問題。構成の非本格的興味
- 二 構成の革新。小次郎・弥次郎の努力
- 三 改変と時代的嗜好
- 四 最近の上演傾向
- 五 能の社会的受容と適応方策

能の幽霊

- 一 能を正しく理解するための舞台的表現の知識
- 二 能の幽霊の概念。能の本格的幽霊。瘦女の面と瘦男の面。アヤカシの面。幽霊と悪鬼
- 三 ワキ僧の幻覚としての後ジテ

IV 面 論

能面創作の心理

四 ツレ女の幽霊。子方の幽霊。〈隅田川〉の幽霊に関する世阿弥父子の論争
五 能の幽霊の人間味。幽霊を主役とすることに於ける能の特長

264

女

面

…

- 一 能面の舞台的用途の完成
龍右衛門と増阿弥
「小面」と「増女」及び「近江女」
- 二 仮面と顔面の比較。顔面表情の無能。単純化されたる顔面としての仮面
- 三 仮面の中間的表現。唇と目の運動に対する仮面の創意
- 四 能面の種類。神の面、鬼畜怪異の面。瞬間的表現。尉面の写実。伎楽面及び舞楽面の手法
の踏襲
- 五 面打の歴史。能面の完成。中間的表現とその表現蓄積量の増加。女面と男面。能面の自己
存在理由自覚
- 六 五 四 三 二 一 本面の検討
女面の中間表情の意義

287

SAMPLE
Shoshi-Shingui.com

V 謡曲論

謡曲の翻訳

一 翻訳の忠実。原物の調子に対する忠実。原物の精神に対する忠実。

二 英訳された謡曲の種別と訳者。本格的作品の無視。日本人奮起の必要
対照されたフエノロサ／イーデラ・バウンドとウェーリ。役者の分担に依る掛け合の詞章。

三 接話法と叙述文の混同。表現の論理的統一のための自由変更法
接話法と叙述文の混同。表現の論理的統一のための自由変更法

四 日本文の非論理的表現。主語の省略。日本文の非論理性を補足する流動性的表現。語学的直
日本文の非論理的表現。主語の省略。日本文の非論理性を補足する流動性的表現。語学的直
文法的正確と感性的正確

曲名索引

340

314

SAMPLE
Shoshi-Shinjii.com

下巻 目次

I 奥義論

能の位、殊に闇位について
物真似・幽玄と能の鍊成

II 構成論 様式論

能の局面区分法
能の構成

合唱歌の非戯曲的性質——能とギリシア劇との比較

能と狂言の接合——間狂言の発達

〈翁〉と喜劇精神

能と敬老思想——前ジテの老翁について
能と日本主義思想

III 謡曲論

謡曲「車屋本」考

謡曲原典批判の一例

謡曲「三藐院本」

IV 面論

伎楽面、舞楽面及び能面

尉面

般若の面と蛇の面

曲名索引

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE Shoshi-Shinsui.com

野上 豊一郎 批評集成

能とは何か 上 入門篇

凡例

一、原本の漢字表記は旧字体であるが、これは新字体に置き換えて表記した。基本的に標準字体を用いたが（例えば翻は翻に）、強いて標準字体にせず別体字のままに表記したものもある（例えば鶴^{ハク}）。人名など、現在でも旧字体が慣例的に使われている傾向があるものについては旧字体を使用した（例えば櫻間、龍右衛門）。模倣／模倣のように用字が揺れているものもそのままに表記した。

一、原本は旧仮名遣いであるが、これは、著者地の文については新仮名遣いで表記し（ただし例えば「憂物」の仮名表記は「かづらもの」ではなく「かづらもの」とするなどの例外がある）、引用文・引用語句については（引用符の有無にかかわらず）原本の通りに表記した。なお、著者地の文における、欠く／欠ぐの類の表記揺れもそのままに表記した。

一、ルビ（振り仮名）は、平仮名表記と片仮名表記の区別を含め、全て原本の通りとした。踊り字（繰り返し記号）の使用（即ち不使用）も全て原本の通りである。

一、（）括りの行内二行割註は本書刊行所が加えた註である（西暦年や難読漢字の読み仮名など）。

一、原本では曲名は「」あるいは『』で括られているが、本書ではへゝで括り、このへゝで括った曲名の索引を作成した。

一、鉤括弧の用法は原本の三冊のあいだにおいて翻訛があるので、本書では統一的に「」の表記とし、『』は著者本人の著作を示す場合に限って使用した。

一、原本では図版はまとめて掲載されており、図版参照の指示は本文中に「附図、第一二」のように記してあるが、本書ではできるだけ本文の記述に対応するところに図版を配置し、ともなつて「附図、第＊＊」の指示記号は本文より削除し、それに代えて「図／……」の要領で参照指示を補い、図版に添えた説明の末尾に原本における図版通り番号を併記した（原本の略称は『能——研究と発見』を原本1、「能の再生』を原本2、「能の幽玄と花』を原本3とした）。原本で明示的な図版参照指示がない図版は適宜対応させて配置した。

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
.....
原本序言
Shoshi-Shinsui.com

『能——研究と発見』序言

能は日本の文化の産物の中で最も卓越した特色あるものの一つで、その表現の調子の高く、何より様式の日本的であることに於いて、奈良朝の「万葉」、平安朝の「源氏」、または後の江戸期の俳句などと並んで、十分に世界に誇り得る特質を持つてゐる。それは、併し、歌謡と舞踊を綜合した舞台芸術としての能について云うのであって、その一成分に過ぎない謡曲を意味するのでないことは、改めてことわるまでもあるまい。由來、私たちの祖先は、早くからゆたかな芸術的天分を種々の方面に於いて示してゐたが、舞台演戯に於いてはその現われが遅かつた。遅かつたには遅かつたけれども、併し、決して平凡な現われではなかつた。時代は室町の初期で、それには前代からの郢曲(きよく)、雜芸のあらゆる種類のものが取り入れられ、大胆に、自由に、巧妙に完成された。それが能であつた。

能はその完成者の一人なる世阿弥が証言している如く（「花伝書」「申楽談義」）、雜芸の中でも特に曲舞と小歌を基礎にして、その上に築き上げられた演戯であり、自由と整頓と、華麗と簡素と、優婉と豪壯と、そういった調和の間に求められた表現の象徴主義であつた。それは本質的に純粹に日本的ななるものであつた。然るに新井白石、荻生徂徠、太宰春台等の先輩は、能のその本質的特徴を看過し、単に構想上の二三

の相似から推して、軽々にも元曲の模倣であるが如く結論した。（「俳優考」「南留別志」「獨語」）けれども、若し芸術の構想の相似を求めるならば、私たちは世界の最も遠隔な、最も多く時代を異にした芸術と芸術との間に於いてさえも、それを見出し得るであろう。例え、能の対比を元の雑劇に見出し得るより以上密接に、却つてそれを古代ギリシアの演劇に於いてさえ見出し得るであろう。また若しその構想に負う所があつたとすれば、それは時代から云つて僅かに一時代前の元からではなく、寧ろ数世紀前の唐からであつたかも知れない。何となれば、唐の舞楽は既に長い間わが宮廷に用いられて、貴族階級の生活の一要素となつて居り、能の表現の節度の標準とされて重大視された序破急の理論の如きも、舞楽では早くから單なる一常識になつてゐたのであるから。それは決して能のフシとコトバが元曲の曲と白との区別に似ているとか、初めにワキの登場することが沖末の開場に似ているとか云つたような末節枝葉的類似の比ではないかった。併し、要するに、舞楽にせよ、元曲にせよ、それ等に如何に能が外形的に類似していたかは、大して問題ではない。丁度、ギリシア古典劇に能が如何に類似していたかが大して問題でないと同じように。

問題となるのは、能が今日私たちの時代の存在物として、果してどれだけの価値を主張し得るかである。

能は五世紀前の社会の新興階級（武士階級）の芸術として、貴族階級の古典芸術なる舞楽と対立した時、新しく興る者が常に受けねばならぬ運命に従つて、初めは保守的な宮廷人の軽侮と嘲笑を受けた。それは古典的な舞楽の如く緊密な形式と莊重な調子を持たなかつたからであつた。けれども、それだけ、自由で新鮮であつた。遂に能が人心を奪つた。そして舞楽は次第に生命を失い、今日では殆んど美しき屍骸ともいふべき状態に立ち到つて居る。然るに、此の間に経過した五百年の時は、新鮮で自由であつた能をも、今や高雅な古典的な骨董の如き待遇を受けねばならぬような地位に置かれるべく余儀なく仕向けてしまつ

た。今日能の興行される数は、旧幕時代に能が政府の保護の下に養われていた時よりも却つて多いであろうし、また今日謡をうたう人の数も恐らく昔に較べて増しているとも減つていらないだろうが、それは能の本質的価値問題と拘わりのないことである。たとい、能は過去に於いて如何ばかり輝かしい功績を持つていたとしても、またその惰性として尚お多くの末流的人気を持つているとしても、若し現に私たちの生活が要求するものを与え得なくなっているならば、少くとも私たちにとって、それはもはや無価値のものと云わねばならぬ。

それ故に、私たちは、今極めてまじめに、能をもう一度新しい目で見直し、新しい頭で考え方ねばならぬ。

能は今日まで保存されてはいるけれども、五百年前の社会の要求に応じて生れたものであるから、過去のものであることに相違はない。舞楽の如く殞死の状態にこそ陥つてはいないが、すでにあまりに長命のため無氣力になつてゐることは事実である。無氣力は精神の消耗を意味する。以前に足利将軍の前で舞われていた時、或いは太閤秀吉が自ら舞つていた時、それは自由と生命力に充ちていた。同じ花やかさでも新鮮な花やかさであった。それから後、徳川の太平が能を儀礼そのものにまで変質させた。精錬と琢磨が、花やかさをも様式化した。或る場合には形式がすべてであるが如き觀を呈するまでに到つた。それ故に私たちは、能を、まだ硬化症に罹らなかつた以前の状態に戻して想像することの必要を感じる。そうしなければ、その本来の面目を、実感することは不可能であるだらうから。

初めに能を要求した武士階級はもちろん今日現存していない。その後、市民階級の要求に応じて歌舞伎劇が生れた。けれどもそれを要求した時の市民階級の生活条件は、今日の市民階級の生活条件と必ずしも同一ではない。之が今日歌舞伎劇の健康を失つた理由である。能に至つては、それを要求した階級者が今

日の社会から消失しているのであるから、更に絶望的の状態であるべき筈であるが、それにも拘らず、とにかくまだ能が保存されて居ることは、たとい不十分ではあるかも知れないが、それの保存されるべき何等かの理由が存在しているからに相違ない。何がその理由であるか。それを考察し検討して、その中に私たちの文化を支える柱ともなるべき有力なる芸術要素を発見しようとするのが、此の書に収められてある私の研究の目的であった。

私は恐れている、私の此の貧しい研究は十分に根底づよく組織立てられてないために、或いは私の意向を正しく伝えることが出来なくはなかろうかと。併し、若し私に自分を弁護さして貰えるならば、私はこれだけのことをことわって置きたい。——私の此の仕事は、これまで未だ前人の手をつけなかつた方面のことであり、随つて資料にも乏しく、多くの場合直覚と想像に拠る外に方法なく、それだけまた、考察は私の独自の考察であり、発見は私の独自の発見であるけれども、要するに私の今後の研究に対する大体方略を定めたものに過ぎないであろう。そうして尚お私は之に依つて、日本民族の芸術表現の根本問題に多少なりとも触れ得たことを期待する。

此の書の内容を成す十篇は、私が大正十年から今日までに発表した論文の中から、上記の目的にふさわしく思われるものを整理したもので、その内、「能の主役一人主義」及び「子方の舞台的効果」の二篇は大正十二年二月、雑誌「思想」第一七号に「能は一人本位の演戯である、附、子方使用の心理について」と題して発表した論文を改作したものであり、「能の戯曲的傾向」は大正十五年四月、雑誌「国語と国文学」春季特別号に、「物狂考」は大正十四年十月「思想」第四八号に、いずれも寄稿したものであり、「能の遊狂精神」は昭和四年四月、日本社会学会（東京帝国大学山上御殿）に於いて講演したものと、昭和四年九

月「社会学雑誌」第六五号に掲載したものとを元にして書き直したものであり、「序破急の理論」は昭和三年七月「思想」第八一号に於いて発表したものであり、「能の位、殊に闌位について」は昭和四年六月、「表現の日本的なもの」と題して「思想」第八五号に発表したものを、また「翁と喜劇精神」は大正十三年七月「思想」第三三号に発表したものを、いずれも加筆したものであり、「伎楽面、舞楽面及び能面」は私の仮面研究の序説ともいうべきもので、昭和二年十一月「思想」第七三号に発表したものであり、「能面創作の心理」は初めに「仮面と顔面」と題して大正十年四月、雑誌「中央公論」誌上に発表した論文の意向と、昭和三年五月、三田能楽研究会（慶應大学講堂）に於いて、及び昭和三年十一月、日本精神史研究会例会（法政大学哲学研究室）に於いて講演したものの内容を要約して、昭和四年三月「心理学研究」第四卷第一輯に掲載したものである。私は以上の雑誌、研究会の主幹者に対して、私に発表の機会を与えたことを感謝する。

此の書の附図に関しては、特に撮影の便宜を与えられたる細川侯爵、その他、複写転載を承認されたる人に対する厚意の負担を表明するため、別項目次中に一一その出所を附記する。

昭和四年十二月

野上 豊一郎

『能——研究と発見』目次

能の主役一人主義
(上巻)

(下巻)

(上巻)

(下巻)

子方の舞台的效果
能の戯曲的傾向
(本出)

(上巻)

(下巻)

物狂考
(本狂)

(上巻)

(下巻)

能の遊狂精神
(本狂)

(上巻)

(下巻)

序破急の理論
(本理)

(上巻)

(下巻)

能の位、殊に闘位について
(下巻)

(上巻)

翁と喜劇精神
(下巻)

(上巻)

伎楽面、舞楽面及び能面
(下巻)

(上巻)

能面創作の心理
(本作)

(上巻)

附図目次

6	5	4	3	2	1
能面、大飛出	能面、延命冠者	翁面、父尉	翁面、黒式(三番叟)	翁面、白式	翁面、白式
能面、大慈見	能面、赤鶴作、金春流宗家旧蔵	翁面、日光作、井伊伯爵家旧蔵	翁面、京都金剛家藏	翁面、春日作、觀世流宗家蔵	翁面、春日作、觀世流宗家蔵

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7

A 能面、般若坊作、細川侯爵家藏
能面、小尉 小牛作、京都金剛家藏
能面、中将 細川侯爵家藏
能面、増 増阿弥作、宝生流宗家藏
能面、曲見 龍右衛門作、金剛流宗家藏
A 伎楽獅子頭 正倉院御物
B アッシリア王朝獅子頭 英国博物館藏
C バビロニア王朝獅子頭 英国博物館藏
伎楽面 伝味摩之将来、法隆寺旧蔵、御物、
伎楽面 正倉院御物
舞楽面、蘭陵王 東大寺藏
舞楽面、皇仁庭 東大寺藏
散楽図
正倉院御物 弹弓装画

東京帝室博物館藏

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

『能の再生』序言

能は五世紀を経過して、今日まで存続している。その長い年月の間に、幾多の社会的情勢の推移と、それに伴う芸術的認識の変遷は、断えずその形態様式を変化させて来たと思われるけれども、それが構成された当初の、最も本質的な一つの民族的生活表現としての根本精神は、かなり鞏固に様式化されたその外殻の下に、今も奥ぶかく生きている。それを感じ得る者に、能は常に新しくいきいきと訴える。それを感じないで、形態の表面に眼をくらまされる時、能はあまりにも生活から隔たっているが如く見えるであろう。

去年の春、東京を訪問して、初めて能の実演を見た人道主義者・芸術家バーナード・ショウ氏は、非常に感激した調子で、その席に立ちあがり、人道の改善というようなことはいくら呼号しても望はないから、そんなことは別の世界の俗物どもにまかせて、われわれ芸術にたずさわる者は、やむにやまれぬわれわれの仕事の完成に精進しようではないか、と叫んだ。もちろんその言葉には、彼一流の皮肉な諷刺意向が含まれていたと思われるけれども、彼が世界周遊の長い航海の途中の或る日の午後の何時間かを、九段能楽堂のなごやかな空氣の中で過ごして、「諸君の役者たちの間と諸君の劇場で、私は全くくつろいでい

る、私がそれに属し、それが私に属しているから」と告白しないでいたれなかつたほどに、その日の能の演出は彼を芸術的に圧倒して、容易にお世辞を云つたことのないといわれてゐる彼の唇をして、最大限の讃辞を漏らさしめた。彼は云つた。「私は七十七になるけれども今なお学んでいる。そうして今日は新しくして興味あるものを学んだ」と。

能がショウ氏にとって新しくして興味あるものであつたのは、彼が外国人であるがためでもり、また、彼が芸術家であるがためでもあつた。「それは私には全く興味のある演戯であつた」と彼は云つた。東京滯在中ショウ氏を同居せしめていたイギリス大使館のベーリ・サンソム氏に拝ると、ショウ氏は日本に於いて殆ど何物にも興味を惹かれなかつたそうである。多くの外人たちの讃美する日本の風景も、日本ムスメも、フジヤマも、興味を与へなかつた。大阪と東京では歌舞伎芝居を見たけれども、それも興味を起させなかつた。ただ一つの例外は能で、能についてはしばしば問題にして話したそうである。ショウがどう思おうとかまわいという人があるかも知れない。まことにショウ氏がどう思おうとかまわいでもいい。併し、ショウ氏の場合は一例に過ぎない。私の言おうとしていることは、新しい目を以つて見、新しい頭を以つて考へるのでなければ、能の最も本質的なものは捉めないと云うのである。一種の言い方をして言いうならば、能の本統に芸術的な研究は、われわれが外国人の目を以つて見直し、外国人の頭を以つて考え直すところから始まらねばならぬ。

それは、とりもなおさず、能の秩序正しくきらびやかに飾り立てられた形態の中から、最も重要なものを抽出することである。そうしてそれが果して表現の適量を得てゐるか否かを検討することである。芸術は、他の部門の技術と同じように、常にその発展の道程が、分化的に曲げられる傾向を持つために、専門家はややもすれば枝葉末節の技巧の鍛錬に全力を費して、根本の精神を忘れがちである。そうして習慣は

人を無反省にするが故に、批評家もまたしばしば根本を忘れて枝葉末節の問題に拘泥する。そういういた状態で長い間終始して来たために、今日すでに中風症に罹かりつつある能に対し更生の道を講じようとするならば、その症状の因つて来たるところの根源を捜らねばならぬ。能の断えず流動する形態様式をば決定的なものと見ないで、何がそれを流动せしめるかについて十分に考究しなければならぬ。能をわれわれの生活の上に再生させるには、ほかに方法はない。

能を果してわれわれの生活の上に再生させ得るか否かの可能は、われわれがいかに正確に能を理解し得るか否かの上に懸かっている。それ故に、能の再生の問題は、われわれにとつて目的であり、理解の問題は手段となる。

その意味に於いて、私の此の述作は、私の囊に発表した『能——研究と発見』の連続の道程を辿つたものである。『能——研究と発見』に於いて、私は、私の能の研究の序説的提議として幾つかの新説を樹立した。先ず、能はその構成の根本に於いてはシテ一人の演戯を見せることを建前にしたものであつた。その他の役者は、すべてシテの演戯を誘い出ためか、助けるためにのみ必要とされたもので、例えは、当然成人の役でなければならぬものを子方の役にしたことの如きも、シテ一人を中心とするための工作であつた。併し、主役の独演が能を単調なものにすることから能を救うために、ワキをシテに対立させることが工夫され、初めは見物人の代表者の如き立場に立つていたワキを、次第に演戯の中へはいり込ませるようになつた。その時から能は戯曲的にやや複雑な機構を取るようになつた。併し、それが能本来の主張と一致して行くことの困難を感じて、演戯の核子ともいうべき遊戯精神の顕現をばいつまでも止揚しようとはしなかつた。等、等。

能の原理をかくの如く体系づけようとする行き方は、私の知つてゐる限りに於いては、今まで誰もが

試みなかつた。それを、貧弱な私の学才を以つて敢てしようとしたことは、己れを測らざるの甚しいものであることは知つて居るけれども、私の意図は、ただ後より来る人のために前人未踏の荊棘を伐つて、些か道を拓くに在るにほかならぬのである。更に大方の示教を俟つて研學の歩を進めることを得るならば幸甚である。

尚、此の機会を以つて、『能——研究と発見』発表の當時、多大の奨励と助言を与えられた先輩知友諸君の厚情を感謝したい。

此の書に収められた十二篇は、『能——研究と発見』発表以後の論文の中から、私の目的にふさわしく思われるものを選択し、整頓したもので、その内、「能の写実主義と様式化」は「演劇学」（昭和九年七月）に、「扮装の様式化と自由精神」は「日本精神文化」（昭和九年八月）に「能の幽靈」は「文学」（昭和八年五月）に、「能と敬老思想」は「思想」（昭和七年八月）に、「合唱歌の非戯曲的性質」は「思想」（昭和六年十一月）に、「能の局面区分法」は「国語国文」（昭和九年三月）に、「能と狂言の接合」は「日本精神文化」（昭和九年九月）に、「謡曲「車屋本」考」は「文学」（昭和九年四月）に、「謡曲原典批判の一例」は「文学」（昭和九年八月）に、また、「謡曲の翻訳」は「英文学研究」（昭和七年一月）及び「英語英文学講座」（昭和九年九月）に分割して、それぞれ発表したものであり、また、「能と日本主義思想」は或る講演会に於いての講演の大意を書き留めたものであり、「謡曲「三藐院本」」は本書編輯に際して追加的に執筆したものである。以上、各機關の主幹者に対しても私を奨励して発表の機会を与えたことを感謝する。

昭和九年十二月

野上 豊 一郎

『能の再生』目 次

能の写実主義と様式化
扮装の様式化と自由精神
(上巻)

能の幽霊
(上巻)

能と敬老思想
(下巻)

能と日本主義思想
(下巻)

合唱歌の非戯曲的性質
(下巻)

能の局面区分法
(下巻)

能と狂言の接合
(下巻)

謡曲「車屋本」考
(下巻)

謡曲原典批判の一例
(下巻)

謡曲「三貌院本」
(下巻)

謡曲の翻訳
(上巻)

挿図目次

1 痩 女 日水作、帝室博物館蔵
2 痘 男 日水作、宝生重英氏蔵
3 アヤカシ 德若作(通称木汁怪士)、宝生重英氏蔵
4 朝倉尉 福来作、観世左近氏蔵

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

7 6 5

三光尉 河内写、宝生重英氏蔵
笑尉 福来作、宝生重英氏蔵
「車屋本」の（松風村雨）

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

『能の幽玄と花』序言

此の書は『能——研究と発見』及び『能の再生』に次いで、私の能研究発表の第三巻である。数えて見るとすでに十三年の昔になるが、『能——研究と発見』を発表した時は、わが国の学界の趨勢はいまだ此の偉大な舞台芸術にあまり多くの注意を払っていなかつた。それで私は大上段に振りかぶつて大みえを切るような意気込でかかつていたような気がする。能に殆んど興味を持たなかつた学界に何とかして興味を持たせたいと思う熱情が自然そんな風に私を驅り立てたものであろう。それから五年たつて『能の再生』を発表した時も、まだ同じような熱情はつづいていたが、しかし、その頃は、私自身の興味は、初めの概論的なものから幾らか各論的なものの方へ向いていた。此の傾向が次第に成長して、此の巻に見るような内容を私に書かせたのである。これは熱情の減退ではなくて、興味の転変だ、と私は考へてゐる。大上段に振りかぶつて大みえを切るよりも、細かいメスを使つて神経系統を調べて見たり、大脳組織をほぐして見たりすることに興味を持つようになつたからである。しかし、私の興味が転変したのか、学界の趨勢がそういう風に私を推し進めたのか、いずれとも知らないが、恐らく両方が影響し合つての結果であろう。何となれば、今日の能研究の段階はもはや十三年以前と比較すれば隔世の感があるほどに進んでいるので

あるから。

能の研究は、もとよりいうまでもなく、歴史的方面からも、文学的方面からも、思想的方面からも、舞台的方面からも、或いは年代学的に、或いは考証学的に、或いは文献学的に、或いは解釈学的に、或いは哲学的に、或いは美学的に、或いは社会学的に、或いは演劇学的に、さまざまになされねばならぬ。しかし、いずれの方面から、いずれの態度を執つて進むにしても、一番大事なことは、能の楽劇としての最も本質的なものを突きとめて、それを芸術的に、文化史的に、また、民族学的に理解してかかることがなければならぬ。私の研究は、甚だ幼稚なささやかなものではあるけれども、幾分でもそういった方面に同情を持つ年少学徒に補益するところがあれば幸いである。

此の書に収めた九篇の内、「能の幽玄」は昭和十三年三月雑誌「文学」に、「能の花」は同十一年四月「世阿弥の花」と題して雑誌「文学」特輯号「世阿弥研究」に、「物真似・幽玄と能の鍊成」は同十一年十月「能と教育」と題して岩波講座「国語教育」に発表したものであり、また「能の構成」は同十七年五月「能楽全書」第三巻「能の文学」のために執筆したものであり、「能の構成と近代的傾向」は同十二年二月雑誌「文学」に発表したものであり、「ワキの舞台的存在理由」は同十七年四月下掛宝生会催能の席に於いて講演すべき予定で草案として執筆したものを雑誌「謡曲界」に発表したものであり、「尉面」は同十七年一月「奈良叢記」に収めたものであり、「女面」は同十二年秋奈良帝室博物館に於いて講演したものを雑誌「東洋美術」第二十五号に掲載したものであり、「般若の面と蛇の面」は同十一年十一月雑誌「宝雲」に発表したものである。かくの如く発表の動機と時期とまちまちであるから、此の度まとめて一巻とするについて、多少整理をしたけれども、なお幾分の重複事項のあるのは遺憾とするところであるが、そういった事

情の下にできたものであるから寛大に見遁していただきたい。

此の種の私の研究は五年に一巻ずつぐらいたいつもりであつたが、今度は此の一巻のできるまで七年かかった。一つは、その間に欧米旅行に二年近い日子を費したという理由もあつたが、結局は怠慢のためであつたことは否めない。

出版については、取り立てて言うまでもなく、友人岩波茂雄君・布川角左衛門君等にいろいろお世話になつた。

昭和十七年八月

『能の幽玄と花』目次

能の幽玄
(上巻)

能の花
(上巻)

物真似・幽玄と能の錬成
(下巻)

能の構成
(下巻)

能の構成と近代的傾向
(下巻)

ワキの舞台的存在理由
(上巻)

尉面
(下巻)

女面
(上巻)

般若の面と蛇の面
(下巻)

野上 豊一郎

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

挿入写真目次

1	小牛尉	小牛作、觀世流本面（重要美術品）	觀世元正氏蔵
2	朝倉尉	福来作、觀世流本面（重要美術品）	觀世元正氏蔵
3	三光尉	三光坊作、金剛流本面（重要美術品）	金剛巖氏蔵
4	笑尉	小牛作、觀世流本面（重要美術品）	觀世元正氏蔵
5	阿瘤尉	小牛作、觀世流本面（重要美術品）	觀世元正氏蔵
6	皺尉	福来作、觀世流本面（重要美術品）	觀世元正氏蔵
7	舞尉	福来作、宝生流本面（重要美術品）	宝生重英氏蔵
8	石王尉	福来作、元金剛流本面（重要美術品）	三井高公男蔵
9	橋面	龍右衛門作、元金春流本面（重要美術品）	金剛巖氏蔵
10	増女	增阿弥作、宝生流本面（重要美術品）	宝生重英氏蔵
11	孫次郎	孫次郎作、元金剛流本面（重要美術品）	三井高公男蔵
12	若女	作者不明、梅若流本面（重要美術品）	梅若六郎氏蔵
13	蛇（真蛇）	赤鶴作、宝生流本面（重要美術品）	宝生重英氏蔵
14	蛇（般蛇）	徳若作、梅若流本面（重要美術品）	梅若六郎氏蔵
15	般若	般若坊作、元金春流本面（重要美術品）	細川護立侯蔵
16	般姫	夜叉作、宝生流本面（重要美術品）	宝生重英氏蔵

SAMPLE Shoshi-sho.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
I 役者論
Shoshi-Shinsui.com

能の主役一人主義

—

能は主役一人の演戯を見せることを建前にしたものである。これが私の能に対する見方の根本である。そうしてこれは結局、能は戯曲ではないという断定にまで私たちを導く。何となれば、戯曲であるために、少くとも私たちの今日の理解に於いては、其処に二つ以上の思想を代表する性格の対立が存在しなければならぬから。然るに能には原則として此の対立がない。シテとワキは一見対立者の如くであるが、本質的には決して対立するものでない。シテ（為手）は読んで字の如くする人である。演戯者である。併しワキ（脇）は之と対立する第二の演戯者ではなく、文字通りに脇にいて見る人である。圈外の傍観者である。これは理窟ではなく、事実である。私は最も代表的な二三の能について例証しようと思う。

役者的人数に関して云うと、能の典型はシテ、ワキ二人の登場を原則とし、シテにツレ（同伴者）を加えれば三人となり、必要に応じて更に子方を添えたり、トモ（隨従者）を随えたり、シテヅレを複数にしたり、またワキがツレを引き具したりもするから、場合に依つては十数⁽¹⁾人の登場者を見ることがある。ま

能の主役一人主義

たアイ（問）と称して能の演戯の間に狂言の役者が道化めいた役割を演ずることがある。之も当然登場人物の中に入れられねばならぬ。⁽²⁾先ず役者二人の例として「田村」を取つて見ると、これは將軍坂上田村麿が如何に仏力の加護に依つて鬼神を退治したかを語るもので、ワキは一人の旅僧、シテは田村麿の靈である。但し演戯は二段に分れ、前ジテは田村麿の靈が童形の花守となつて現われ、彼の建立した寺の来歴を語つたり、仏徳を讃美したり、春の月光の下に描き出された四辺の風色を賞翫したりする。その間旅僧は指ざされるままに景色を眺めたり、物語に耳傾けたりするのみで、自分から働きかける何物をも持っていない。更に後ジテが戦陣の姿で現われて鈴鹿山の軍功を物語する段になると、旅僧はもはや全く舞台に用事のない人で、殆んど木偶の如く柱の蔭に坐つて、一言半句の言葉をも発しない。役者として斯んな登場の仕方をするものが他にあるだろうか。少し皮肉な云い方ではあるが、彼は私たち見物人の代表者として出ているのである。そう見るよりほかに、彼の登場の仕方に對する解釈を私は知らない。

次に役者三人の能として「松風」について見ると、これは一人のシテの代りに、ツレが加わつて二人になつて居る点だけが違うので、ワキが見物人の代表者であることに於いては「田村」と同様である。問題はツレがどれだけシテから異なつて居るかである。筋として此の二人は一心同体の如き姉妹の蟹乙女（まめど）⁽³⁾であつて、仮面も服装も殆んど同じ物を用い、舞台上の動きもツレはシテに對して影の形に伴なうが如くであるが、併し実演の上に於いて、此の能の主題なる昔の愛人に対する情熱の表現は、シテ一人に依つて担任され、ツレは或る場合には寧ろ冷静にそれを防止しようとさえする。例えば、狂乱した松風が一木の松をわが思う人の姿かと思い込み走りかかるとする時などがそれである。その他、須磨の浦曲に更け行く月を眺めるのも、蘆辺の田鶴の立ちざわぐ音に心を痛めるのも、汐汲桶に汐を汲み入れ、それを汐汲車に載せてわが家へと曳き帰るのも、本文では姉妹二人の所作のようになつて居るけれども、演出では皆

シテ一人の役当である。ただ一度旅僧が塩屋の内に招じ入れられてから、三人鼎座となつて問答があるが、それとても三人の戯曲的対立と云うべき種類の性質のものではなく、要するに姉妹の昔話を誘い出すまでの方便に過ぎないもので、更にそれから愛人の形見の狩衣を抱いて思出の涙に暮れるのも、その形見の狩衣を身に着けて狂乱となるのも、笛のイロエで中の舞を舞うのも、最後に破^はの舞を舞うのも、すべて主要なる動作はシテ一人の仕事である。

今一つ、四人登場の例として〈景清〉について一瞥すると、シテは老衰して盲目となつた乞食の景清、ツレはその娘、トモはその従者、そうしてワキは里人。場面は流謫の地。構想は前二例よりずっと戯曲的となり、親子恩愛の情と軍物語とを比較的巧妙に組み合せ、ワキも単なる見物人の代表者として登場するのではなく、娘がはるばる鎌倉から逢いに来て逢えないで帰る心をいとおしく思つて逢わせるという戯曲的葛藤（ささやかではあるが）を助けたり、後段の軍物語（之が実際の主題）を誘い出す役目を勤めたりする。斯ういうと、此のワキは戯曲的に余程進歩したワキであるかの如く思われるかも知れないが、事実は必ずしもそうでなく、ただ僅かに見物人の代表者たる資格から一步を進めたという程度で、舞台上の所作としては、娘とその従者を伴なつて舞台に入り、景清の藁屋の戸を叩いて引合せるだけで、あとはシテの演戲の邪魔にならぬ程の距離を保つて一隅に坐つてゐるきりである。殊に軍物語になって後は、舞台上背景に属すべき部分（地の前）に退いて、その存在を消滅させてしまう。ツレの役目に至つては更に従属性である。遠き旅路の困難を忍んで無益に訪ねて來た心も、「怨めしや」とか「なさけなや」とかいう文句の上のみで表わされ、所作としては初めて親子の名乗の時に、舞台中央に坐つてゐるシテの傍へ歩み寄り、流儀に依つては互いに袖と袖とに手を掛け添えたりもするが、他の流儀ではただ対坐してシオル（手を目の前まで挙げて泣く）だけの表現で止める。此の一時的群像とても、本来寂びれ燐つた此の能一番の

能の主役一人主義

演出の上に紅一点の情趣を添えるだけの効果はあるとしても、それ以上の価値を決して要求し得べきものではない。何となれば、〈景清〉の私たちに訴うる要点は、サシ以下の武張った叙事詩的情調に在るので、その前の親子名乗の場面とか、キリの親子別れの場面とか、そういった抒情詩的情調は、稀に老練なる役者に依つて演じられる時、殆んど再び期待し得られないだろう程の著しい悲劇的なタプロオを作り出すことはあるけれども、併し、それとも〈景清〉全体の叙事詩的情調の対照としての一効果であつて、それだけシテが景清の英雄的の一面を有効に再現したとの証明にはなるが、之を以つて早計にも親子恩愛の情が此の能を支配する主調だと見るわけには行かない。何と云つても、此の能は、老いても雄心灰となるざる底の気概の上で演じらるべきもので、それでこそ作物の引廻が取り除かれた瞬間、その中に堯兀と瘦せ聳えた盲目の面に沙門帽子をかぶり、水衣の下に熨斗目を着、乞食ならば必要のない筈の白の精好の大口を附けて、端然として床几に掛けた影像が、いかにも此の能にふさわしき第一印象を私たちに与えるのである。（然るに観世流では、景清が老衰して乞食になつてゐるという境遇の上に写実的考慮を払つた結果か、シテは大口も附けず床几にも掛けず、初めから藁屋の中に土くれの如くうずくまつて居る。之も一つの解釈ではあるが、私は此の能の根本のモチフの上から考えて、他の流儀の行き方に賛成する。）さて武張つた現われをした景清は、武張つた目的を果たさずにはすまざない。「さすがにわれも平家なり、物語はじめて御慰を申さん」と、彼は杖にすがつて藁屋を出る。其処に意味も情味も溢れている。その物語が全然一人の演戯であることは云うまでもない。また作物から出る前にも、シテは柱に凭れて松風の音を聴いたり波の声に耳を澄ましたりして一つの美しいタブロオを見せる。その時も、ワキ、ツレ、トモ、皆各自の存在を抛棄して、舞台の片隅に消滅してしまう。すべて演戯の主要なる部分はシテ一人に依つて演ぜられるが故に〈景清〉も結局役者一人主義の原則の下に属すべきものと云つて差支ないのである。

二

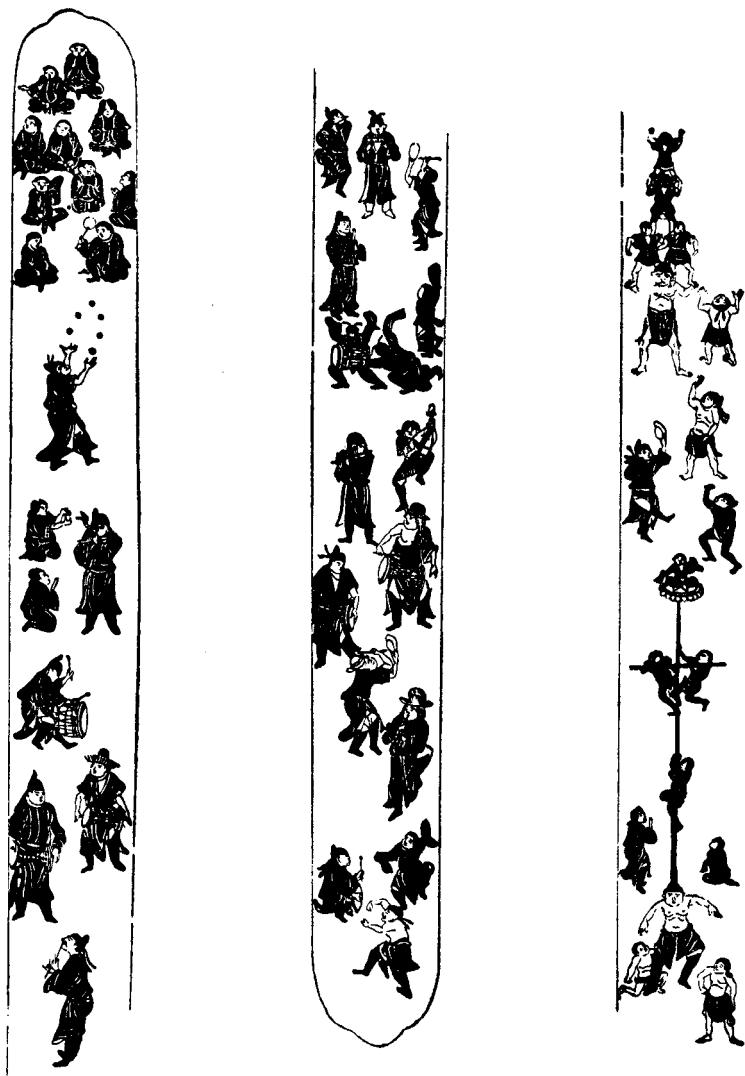
此の一人主義が能の本来の行き方であったことを知るために、私は能の成形当初の事情を述べなければならぬ。

能は、術語的に云うと、猿樂の能の略称で、初めは猿樂と田樂と対立して、それぞれの能、芸を猿樂の能、田樂の能と呼んでいた。また曲目についても、「浮舟の能」、「静が舞の能」、「嵯峨の大念佛の女物狂の物まね」、「子は子にてなき」という申樂⁽⁶⁾という風に呼んでいた。これは室町時代の初葉、田樂と猿樂が能芸を競技的に演じるようになつてからのことと、それ以前まだ能芸の起らない内は、田樂は曲芸的なことを本芸とし、猿樂は茶番めいたことを主体としていたように思われる。猿樂という言葉がそれをよく説明している。サルガク（猿樂、また申樂）は、散樂の転訛⁽⁷⁾で、音便でクがウに変化してサルガウするとかサルガウがましくとかいう風にも用いられ、散⁽⁸⁾更⁽⁹⁾というような字も当てられてあつた。もと散樂は唐の雜樂の一種で、わが王朝時代の初期に他の音楽演戯と共に輸入せられ、その服装までも唐風を模して鳴物入で滑稽な姿態で曲芸的なことを演じていたことは、今正倉院御物として保存されている千二百年前の彈弓の装飾画⁽¹⁰⁾が私たちにその実況を想像させる「岡／散樂図」。此の曲芸的な散樂が如何にして茶番的な猿樂にまで変化したか、その数世紀間の経過については語るべき十分の材料を私は持っていないけれども、下つて後一条天皇の世（西暦一〇一六年—一〇三六年）には既に唐風でなくくて日本的な、諧謔的な、諷刺的な、茶番めいた演戯が出来ていて、前代以来の曲芸と共に行われていたことは事実である。そうしてそれ等が総括的に猿樂の名に依つて表わされていたことは、藤原明衡の「新猿樂記」（一〇〇〇年代の中頃）が証明している。「予二十余季以還、歴観東西二京、今夜猿樂見物許⁽¹¹⁾之見事者、於古今未有」と彼は云つて、左の曲目

能の主役一人主義

S
A
S
h

)
m



散楽図 正倉院御物彈弓裝画 (原本 1・図 17)

を列記している。

呪師、侏儒舞、田楽、傀儡子、唐術、品玉、輪鼓、八玉、独相撲、独双六、無骨有骨延動、大領之腰支、蝦漉舍人之足仕、水上専当之取袴、山脊大御之指扇、琵琶法師之物語、千秋万歳之酒禱、飽腹之胸骨、蟠螭舞之頭筋、福広聖之袈裟求、妙高尼之襤褓乞、形勾当之現面、早職事之皮笛、目舞之翁体、巫遊之氣裝顔、京童之虚左礼、東人之初京上、拍子男共之氣色事故、大徳之形勢。

之は宛然たる演芸大会のプログラムであるが、これ等の演芸が果して如何なる性質のものであつたかは、中にはおよその見当のつくものもあり、全然つかないものもあるけれども、押しなべて軽妙な滑稽な姿態と、諧謔的な恐らく猥雑でさえあつたであろう言辞とに依つて演じられただらうことは、明衡が批評の言葉として、「都猿樂之態、鳴滌之詞、莫不斷腸解頤者也」と云つて居るのを以つても想像することが出来る。此の場合、猿樂は滑稽の、鳴滌は猥雑の、いづれも同義語と解して大過はあるまい。即ち、猿樂は滑稽なる演戲の総称として用いられていたと同時に、また猿樂なることの意味にも用いられていたようである。併し、例えば同じ記録の演者の月旦の条下に、「仁南常出猿樂之庭、必被衆人之寵」とか、「形能者猿樂之仙也、未出其詞解万人之頤」とがある如く、多くは総括的に或る種の演戲を意味していた。

その演戲の内容については、上にも述べた如く、十分なることは云えないけれども、一つの特長は独演的なものであつたらしいことである。「無骨有骨延動」とか、「大領之腰支」とか、「蝦漉舍人之足仕」とか、「水上専当之取袴」とか、そういった種類のものが一人の演戲であつただらうことはもちろん、相撲、双六の如き当然相手を要すべきものまでが、「独相撲」であり、「独双六」であり、有るべき相手の無い所に却つて興味の中心が懸かっていて、それが猿樂の表現の一つの傾向を成していたと推定されることは、多少の戯曲的脚色の存在を想像させる「福広聖之袈裟求」や「妙高尼之襤褓乞」の如き曲目までも、恐ら

能の主役一人主義

く独演的に演じられていたのではないかと私をして憶測せしめる。それは私が後の狂言の発生を此の初期猿楽の演出の中に見出そうとする推論の結果であるかも知れないが、若し憶測が許されるならば、例え、妙高と呼ばれる淑徳の誉高き尼僧が母親となつて近隣の誰彼の間を襪履を乞い歩く。併し諷刺の要点は、いと清げなる尼僧のみどり児を抱えてうろつき廻る姿態のおかしみに在つて、近隣の誰彼との交渉に在るのでなく、随つてその場合の演出は、今日狂言の或る物に残つて居るのを見ることが出来るよう寧ろ隣人たちをば登場させないで、却つて仮想の隣人たちに、話しかけさせた方が、隣人たちの人数も制限されず、その仮想の隣人たちの背後に更に多数の群衆をも想像させることが自由であるから、主演者の独演にまかされたものではなかろうか。

次に注意すべきは、上述の猿楽の諸演戯がすべて曲芸的なものか、然らざれば物真似をその本質としたものかであつたらしいことである。「呪師猿楽」「田楽」「品玉」「輪鼓」「八玉」の類は前者の例で、「無骨有骨延動」「大領之腰支」「蝦漉舎人之足仕」「水上専當之取袴」「山脊太御之指扇」以下のものは後者の例である。中でも「呪師猿楽」の曲芸は法成寺などでも行われ、當時最も賞讃された演戯の一つで、「大鏡」「玉葉」等にも断片的ではあるがその記事があり、走手とか、剣手とか、かたさらはの手とかいうような手があつて、いかにも華麗な、御堂関白をして「よき呪師の装束かな」と感嘆せしめたほどの装束を凝らして演じられたものらしい。田楽に至つては、曲芸の最も代表的な物の集合で、高足とか一足とかいうような曲目が殊に喜ばれて繰り返されていたようである。高足は高足駄の曲芸、一足は竹馬の曲芸であったことは、「洛陽田楽記」或いは古い絵巻物などに依つて推測することが出来る。「洛陽田楽記」は大江匡房の述作で、堀河天皇の永長元年（一〇九六年）に京都で大規模な田楽の催のあつたことが記されてある。その頃、田楽は既に前記初期猿楽の諸演戯の中から独立し成長して流行を極め、日夜間断なくその催が洛中

洛外を騒がしていた有様が忍ばれる。曲目としては上記、高足、一足の外に、腰鼓、振鼓、銅鉦子、編木、殖女、春女（めき）等があつた。但し、その起源については、著者自ら「不知其所起、初自閭里、及於公卿」と云つて居るから、他の演戯と共に、王朝時代の恐らくあまりおそくないう頃から民衆の娯楽として行わっていたのが、時代を経るに従つて巧妙と銛錬を重ね、次第に上流貴紳の間に愛好されるようになつたものである。「采花物語」「百練抄」などにも之を証明する記事がある。

時代から云えば、それは延喜、天暦の後を承けて、道長、頼通等が執政の下に藤原氏全盛の太平つづきで、多少の天災事変はあつたにしても、上下押しなべて享樂の風潮に漂わされ、一般に生活様式が著しく遊戯化されていた。所謂サルゴウすることもその一つの現われに外ならなかつた。此の傾向が、一方に於いては演戯を諷刺的な物真似の方へ発達せしめ、また一方に於いては曲芸的なものをますます形式化して行つた。私一箇の判断に依れば、物真似を本体とする諷刺的演戯は主として後の狂言を産むべき径路に向かつて進み、恐らく猿楽の発生にも多少の影響を与え、また形式化されたる曲芸的演戯は長い間田楽に依つて代表されていたものであろう。

三

田楽の時代の後に猿楽の時代は来たのである。それ故に、必ずしも田楽から直接に猿楽が出たのではないけれども、今の能の前身なる猿楽の発生について考えるためには、田楽のことにも触れて置かねばならぬ。田楽の流行は、次第にそれ自らを専門化し、鳥羽法皇院政の時代（一一二九年一一五五年）には既に田楽法師なる職業的芸人が出来て、一種の劇団組織ともいべき本座、新座の対立を見るようになつていた。演戯の内容も、従来の曲芸的分子に次第に舞踊的なものが加わり、かなり豊富なものになつていた

能の主役一人主義

らしく、朝廷でも舞楽と一緒に催して天覧に供えたり、公卿たちや武将たちが自ら立って演じたりするようなこともしばしばあり、それが不自然でなく感じられるようになつて來た。鎌倉時代に入つては、京都でも鎌倉でも流行したが、田楽保護者として最も有名なのは北条高時で、彼の田楽愛好は後の足利義満の能の愛好に優るとも劣らなかつた。「太平記」には彼があまりに田楽に惑溺して天狗に懲らされた記事がある。それは元弘二年（一三三二年）春のことであつたが、下つて貞和五年（一三四九年）夏には京都四条河原で勘進田樂の興行があり、演戯半ばに棧敷が崩壊して混乱を來たした事件があつた。「太平記」⁽¹⁾と世阿弥の「申楽談義」⁽²⁾がそれを伝えているが、「太平記」に拠ると、「四条の橋を渡さんとて新座本座の田樂を合せ、老若を分ちて能くらべをぞせさせける。四条河原に棧敷を打つ。稀代の見物なるべしとて貴賤男女こそること斜ならず。」当日の見所は、上は公卿、門跡、大樹（足利尊氏）より、下は神官、僧侶の末に至るまで席を列ね、舞台には曲玉繩床を置きならべ、紅緑の氍毹を展べ敷き、豹虎の皮を懸け飾り、東西に樂屋が二つあつて、随つて橋がかりも二つあり、東の橋掛からは金襴の水干を着た美童が八人、西の橋掛からは花鳥を織りつくしたる水干に裾濃の袴の下括りして綾蘭笠を傾けた美男の田楽法師が八人、いずれも笛鼓の拍子を揃え、先ず「中門の口」より次次に演じて、「一の簞」⁽³⁾は本座の阿古、「乱拍子」は新座の彦夜叉、「刀玉」は道一、各々神変の堪能を示した。「立合」は「太平記」ではよくわからぬが、「談義」に拠ると「恋の立合」で、本座の一忠、新座の花夜叉、かれこれ四人ずつ、八人の競技であった。此の一忠は田楽の能芸では余程すぐれた天分の人であったと見え、田楽と猿樂と流派も主張もちがいながら、世阿弥の父觀阿弥などは常にわが風体の師であると云つて尊敬していた。

さて当日の能芸は「立合」の次に行われた。新座の樂屋から八九歳の小童が猿の面をかぶり、御幣を持ち、小拍子にかかるて、紅緑の反橋を斜に踏んで出で、勾欄に飛び上り、右へ左へ廻つたり、反ね返つた

りして居る内に、棟敷の崩壊が突発したのである。その叫喚の混乱の中を「田楽は鬼の面を着ながら、裝束を取り逃る盜人を、赤き笞を打ち振つて追うて走る」というようなことを「太平記」の作者は滑稽に書いている。之に依つて私たちの知り得ることは、その頃田楽の能芸には仮面が用いられ、或る程度まで戯曲的なものが演じられていたということである。その頃仮面は田楽の能芸のみならず、すべて物真似を中心とする他の猿楽（広義の猿楽）、例えば「妙高尼之襪褓乞」とか、「巫遊之氣裝顔」とか、「目舞之翁体」とか、そういうたようなものにも用いられていたようと思われる。仮面の創意ということについて考えて見るならば、もちろん仮面もしくばそれに類するものは、早くからわが国にもあつたであろうが、奈良朝の前後に支那大陸から伎楽や舞楽が伝来して以後は、その方の仮面があまりに優秀なので、表現に於いても刀法に於いても、すべての仮面の標準となつたに相違なく、且つその頃から鎌倉時代へかけては仏像彫刻が盛んになり、随つて仮面製作にも影響した所が大きかった筈であり、諸所の仏寺社祠の、余興的演戲などにもさまざまの仮面が使用されていたらしく、もつと後れての製作ではあるが、今日私たちが見ることの出来るうちでの最古の能面などでも、決して「朝一夕の創造でなかつたことは云うまでもない。私たちは能面の刀法に伎楽面、舞楽面のそれを見出すことが出来るのみならず、もつと稚拙ではあるが、田楽面と称して伝えられているもの、若しくば古社寺に保存されて來た種類不明の古面などにも、同じ刀法を見出しが出来るのを以つて見れば、面打の伝統の依つて來ること久しきを推定することが出来る。田楽の仮面はその一例に過ぎないものであつて、その他當時一般の演戲にいかに多く仮面が用いられていたか、それを想像することは決して困難ではない。

次に田楽の能芸的分子が発達したことは何を語るかというと、次第に感覚の銑鍊されて來た当時の觀衆が、単なる曲芸的演戯や、簾、鞞鼓の独奏的演技などに飽き足りなくなり、もつとまとまつた綜合的な、

能の主役一人主義

即ち音曲と舞踊の一層よく結合した、同時に脚色にも多少首尾の整つたものを要求するようになつた結果に外ならぬと思う。そうして田楽が此の能芸を熱心に行なうようになつた頃には、今日の能の前身なる猿楽もまた競争者の地位に立つて能芸に励んだ。猿楽は地方的にいろいろの分派があつたが、その最も代表的なものは大和猿楽と近江猿楽であつた。大和猿楽は外山^{とよやま}、結崎、坂戸、円満井^{〔円満〕}の四座に、近江猿楽は山階、下坂、比叡の三座に分れていた。世阿弥は大和猿楽と近江猿楽とを田楽と対立させ、此の三つを大体同種のものとして取り扱つてゐる。例えば、「和州、江州、または田樂」^{〔田樂〕}というような云い方が「花伝書」^{〔花傳書〕}の中に幾つも散見している。一条兼良の「尺素往来」^{〔尺素往来〕}にも出でている。その内、田楽は次第に下火になり、猿楽の時代が來たので、猿楽役者たる世阿弥は田楽に対してどことなく之を異端視し軽しめる傾向をば免かれなかつたけれども、それにも拘らず、わが芸術と一所にして論じて居るところを以つて見ると、蓋し本来同曲異巧に近きものであつたに相違ない。

併し立ち入つてその差異を求めれば、それは種の問題でなく、質の問題であつた。田楽と猿楽と、また同じ猿楽の中でも大和猿楽と近江猿楽と、それぞれその表現内容の差異から当然表現形式の差異を生じて、各々その主張を固執した。例えば、大和猿楽は物真似を主旨としながら幽玄の情趣をも失うまいと努め、近江猿楽は物真似をば二の次としてひたすら幽玄の情趣を表わそうとした。之は前者の表現内容が叙事詩的成分に於いて勝つて居るに對して、後者のそれが抒情詩的成分を主調としていたこととの理由でなければならぬ。また同じような対照が猿楽と田楽の間に於いては更に著しく現われていたようと思われる。猿楽（大和も近江も包括して）の田楽に対する特色は、物真似を主とする場合でも幽玄を主とする場合でも、表現その物に一定の統一があつて、一つの完全な演戯としての方向に向かつてゐたことである。そういう立場にいた世阿弥の、田楽の表現を批評した言葉はよい参考になる。曰く、「田楽の風体、はたらきは

はたらき、音曲は音曲とするなり。並びゐてかくくとうたふ也。入り代りては、鼓をもヤ、テイくと打ちて、とうぼうがへりなどにて、ちやくくとして、さと入るなり。」（「申楽談義」）これは田楽の演戯に於いては舞動と音曲とがそれぞれ別別の表現内容を持つていて統一のつかないものであつたことに対する非難であるが、之に反して猿樂では、早くから能芸の根本原則としてかかり（風情）ということが力説され、それをば演者の理解に依つて透入さるべき心根（曲の精神）が支配せねばならぬという風に教えたいた。「よろづの物真似は心根なるべし。先づその心根心根を思ひわかつての上の風情かかりなり。」（「申樂談義」）と、簡単ではあるが、よく猿樂の行き方の要領を示している。猿樂が田樂その他の演戯の間に交りながら、いかに賢明に芸術的自覚の上に立つて表現の統一を謀ろうとしていたか、その努力の方向が明かに読まれる言葉である。

四

此處で私たちは猿樂——殊に大和猿樂——の標榜した物真似の本質について、もつと立ち入った考察をしなければならぬ必要を感じる。一口に物真似とは云つても、それは今日その名辭に依つて理解されている写実主義の意味にそのまま解釈するわけには行かない。何となれば、猿樂が今日謂う所の写実主義の原理を基礎とする芸術でなかつたことは、また現在の能に於いてもそうでないことは、その演戯の根本問題たる役者の使用法について見ても容易にわかることがあるから。即ち、舞台上の写実主義は、先ず以つて登場する役者の数と描かれてある人物の数とを一致させないではすまざぬ筈である。然るに能に於いては、しばしばその数が一致しない。否、一致しないことが寧ろ当然であるかの観を呈するよう出來ている。例えば「忠度」について見ても、後段の一の谷の軍物語は、それが若し写実主義に依つて演じらるべ

能の主役一人主義

きものであつたならば、役者は忠度と六弥太と二人登場しなければならぬ。併し、六弥太は登場しない。それ故に、忠度に扮している役者が、或る場合には六弥太のすべき動作をも分担しなければならぬ。「われも船に乗らんとて、汀の方に打ち出でしに」という文句は勿論忠度のことであり、シテは橋掛一の松あたりから舞台に入るが、次の「後を見れば、武藏の国の住人に、岡部の六弥太忠澄と名乗つて、六七騎にて追つ駆けたり」という文句は、シテ自らうたいながら、彼は追つ駆けられる忠度の動作をばまなばないで、却つて追つ駆ける六弥太となり、両手を高くかざしてシテ柱の方へ駆け寄るのである。併し「此処こそ望む所よと思ひ」から、また忠度になり、六弥太に組みつかれて両馬の間に落ち、六弥太を組み伏せ、腰の刀に手をかけると、後から六弥太の郎党に右腕を斬り落され、残った片手で六弥太を取つて投げのけ、今はかなわじと観念して、首の座に直り念佛を唱える。これまででは忠度の動作として演じられるが、首を打ち落された後の忠度に動作のあるべき謂われはない。それ故に今や、若やぎ花やぎたる中将の面に黒垂梨子打烏帽子をかぶり法被の肩を脱いで脊平に短冊の矢を挿した公達姿の役者が、完全に坂東武者岡部の六弥太となってしまい、扇をば刀になぞらえ、「三歩退いて、わが打ち落したる首をしけじけと眺めつつ、「六弥太心に思ふやう」とうたうのである。此の二重人格的演出法が、しかも見る人に何等の錯覚をも起させないのは何故であるか。

私の答は斯うである。その時、見る人は、舞台の上に写実的に演じられる格闘を見せてもらおうと期待して居るのではなく、却つて単純に、如何に一人が他の一人のために哀れなる最期を遂ぐべく余儀なくされたかを、一種の仕型に依つて聞かしてもらおうと期待して居るのである。少くともそういう風に能は仕向けるのである。仕型話に譬えられるのは、能にとって名誉なことではないだろうが、能の表現は本来そういう行き方に依つて、道を拓かれたのだから止むを得ない。

それを別の云い方で説明すれば、能は見せるものもあるが、同時にまた聞かせるものもある。些か奇矯な云い方ではあるが、仕型に依つて聞かせるものである。これは原則的に能全般に亘つて云い得ることである。能を大まかにその内容から二つに分類して、叙事詩的系統のものと抒情詩的系統のものとに区別して見ると、神威の尊厳を語り示すことを目的とする神物（高砂）（老松）等、英雄の軍物語を修羅の苦患に仮托して語る修羅物（忠度）（八島）等）、及び超自然物の怪異を示す鬼畜物（紅葉狩）（是界）等）、は前者の系統に属し、また専ら幽玄の情趣を本旨とするかつら物（熊野）（松風）等）、それをば更に現実の世界に接近せしめた狂女物（桜川）（三井寺）等）、及び幽玄の変形ともいうべきあそびの精神の芸術化されたる遊狂物（花月）（自然居士）等）、は後者の系統に属する。尚お外に現在物と称して稍々戯曲的な特殊の一部類があるが、それは別の系統の上で発達したものであるから此處では触れない。⁽²⁾ 上述の内、抒情詩的のものはどうしても主として舞に依つて表現しようとする傾向になるが、叙事詩的のものは仕型に依つて表現しようとする偏寄がある。此の偏寄が物真似の過重の方へ能を押し進めた。併し世阿弥等の謂う物真似は、ただ女を女らしく、老人を老人らしく見せようとする心持が主であつて、必ずしも舞台技巧としての写実主義でないことは前にも云つた。その他にも、例えば（景清）の「昔にかへるおのが名の、悪心は起さじと、思へどもまた腹だちや」と憤懣焦燥の氣を表わすために片手で膝を打つ型などがある。これも物真似の一つには相違ないが、併し膝を打つことは必ずしも憤懣の場合のみに限らない。期待の報いられた場合にも、反対に期待の裏切られた場合にも、その動作をよく私たちはする。それが、その場合別に満足の意味にも失望の意味にも取られないで、いかにも憤懣のやるせなさを表わすように取られるのは、歌詞の理解が先に立つて私たちを誤らせないからである。歌詞が本文で、動作は挿画の役目を演じる。だから手の一つの動でも十分なのである。⁽³⁾ 若し手の代りに足を一つ踏んでも、品位は或いは低下

能の主役一人主義

するかも知れないが、効果に於いては同様の力づよいものが得られたかも知れない。いかに、簡単な動作でも、其處に所謂心根なるものが植えつけられてあるならば、それで十分の効果をする。否、簡単の方が却つてより多くの効果を齎すのである。動作を簡単にすることは、無用平凡を出来るだけ省略して、有効なもののみを強く際立たせようとする考慮の結果である。換言すれば、最小の労力を以つて最大の効果を収めようとする一種の経済主義である。そうして私たちは物真似の本質がこういうものであつたことを既に知つたならば、それがいかに能の役者一人本位の行き方に適合した表現法であるかをも理解しなければならぬ。

五

世阿弥は「能作書」に於いて能の本体と云うべき典型的の作品として左の二十九曲を挙げて居る。

〈八幡〉（弓八幡）、〈相生〉（高砂）、〈養老〉、〈老松〉、〈塩釜〉（融）、〈蟻通〉。（以上老体若しくば神物）。

〈通盛〉、〈薩摩守〉（忠度）、〈実盛〉、〈頼政〉、〈清経〉、〈敦盛〉。（以上軍体若しくば修羅物）。

〈箱崎〉、〈鶴羽〉、〈盲打〉、〈静〉（吉野静？）、〈松風村雨〉（松風）、〈百万〉、〈浮船〉、〈檜垣の女〉

（檜垣）、〈小町〉（閑寺小町？）。（以上女体若しくばから物、及び狂女物）。

〈丹後物狂〉、〈自然居士〉（高野）（高野物狂）、〈逢坂〉。（以上遊狂物）。

〈恋の重荷〉、〈佐野の船橋〉（船橋）、〈四位の少将〉（通小町）、〈泰山府君〉。（以上碎動風若しくば鬼物）。

此の内、〈小町〉、〈自然居士〉、〈四位の少将〉は観阿弥の作、〈通盛〉、〈静〉、〈丹後物狂〉は井阿弥の作、〈浮船〉は横尾光久の作で、他はすべて世阿弥の作である。さて何故にこれら等が能の典型的な作品であるかといふと、世阿弥に従えば、これ等の作品は皆、種作、書、三道の理論に適応して居るからである。種とは取材の妥当性を有すべきことを意味し、作とは作曲と構想との調和を保つべきことを意味し、序破急五段を以つて理想的な形式となし、書とは歌詞がそれぞれの曲風に適切なる表現であるべきことを意味し、原則として破三段の中の詰あたりに強調漸層法の頂上を置くことにする。そういうふたよな形式が能の表現に最もふさわしきものである理由については、別項「序破急の理論」の叙述に譲り、此處ではこれ等典型的な作品の中に発見される一つの重要な特長を指摘することにとどめて置く。

それは上記の諸作が例外なしにすべて役者一人の演戯を見せるようになって居ることである。換言すれば、いずれも皆シテ中心主義の能ばかりである。ワキは開口のために出て、シテの演戯を誘い出すのが役目で、一曲の主要部分になると、舞台の片隅に坐って存在を失ってしまう。〈蟻通〉や〈自然居士〉に於いてはワキは多少活躍するけれども、それとても部分的のこととて、全体的価値に於いて十分にシテに対立するものと云うことは出来ない。また〈通盛〉、〈松風〉、〈通小町〉の如く、ツレの比較的重いものもあるけれども、それ等も謂わばシテの影の如きもので、殆んど対立の意義を持たないことは既に述べた通りである。

斯くの如く能がシテ一人中心主義を以つて立つたことは、その当初の座（楽団）の成立組織の実状に照らしても証拠立てられる。他の座については記録の実証すべきものがないから明言することは出来ないが、観世座（結崎）については世阿弥自ら書き遺した「習道書」なるものがある。委しく云えば、「申楽一座人數、其役役習道次第」と題して、當時制度として成立していた座中各員の服務規律の要領を記した書である。その中に、「一座成就の感風は連人の曲力和合なくば、道かなふべからず」として、個人の技術が

能の主役一人主義

たとい如何ほど進んでいても、各員こそって綜合的に完成しようとする努力がなければ、演出は成功しないといふことが論じられてあるが、併し根本の要領は、どこまでもシテの棟梁が一座の中心として制度の上に於いて座員を引率すべきであるのみならず、演戲に於いても常に中心者であらねばならぬと主張してある点である。之に対しワキは、棟梁の指南に従い、而かも「よきにも従ひ、悪しきにも従ふ」べきものであるとし、また、鼓、笛の役人に至るまで皆「シテの心を受け」「シテの声の匂に応じて」その調感を彩るべきものであるとしてある。

これは一座の棟梁がシテを勤めるから自然シテの位が重くなつたのではなく、シテが本来重要な役目であるから、棟梁たる者が当然それを勤めることになつたのである。

六

以上述べた所に依つて、私は能が本来主役一人の演戲を見せるよう出来たものであることを明かにしたと信じる。此の特長がしばしば人をして能をギリシア古典劇と相似の関係に在るが如く思わしめるが、それは正当の対比でないことについて一言して置こう。

能が形式上ギリシア劇に類似した点はいろいろあるけれども、第一は役者の人員制限である。ギリシア劇は、ディチュランボスと云つて初めはディオニュソス崇拜の合唱舞踊歌から成長したものだとされてゐる。紀元前六世紀の中頃に詩人テスピスが出て、合唱部の外に新たに役者を一人用いることを思いついた。改良の結果は、今まで合唱歌に依つて説話されていた神や英雄が、目のあたり舞台の上で見られることになつた。と、同時に、今まで対話の形はあっても合唱者同士の対話であつたのが、今や神または英雄と合唱者とが話し合えるようになつた。併し一人の役者に依つて数名の性格を現出する必要のある時は、役

者はその役当の替るたびごとに、例えは、神となり王となり使者となるたびごとに、一一扮装を変えて出場しなければならなかつた。その必要から仮面と樂屋が考え出された。次の世紀に入つてアイスキュロスが役者を更に一人増して二人にした。一が二になつただけの変更であるから何でもないようではあるが、戯曲史上では之が重大な区劃を作つたのである。戯曲は二つ以上の原理の対立を性格化したものでなければならぬという理論を承認する以上、役者の数は最少限度に於いて是非とも二をば必要とする筈である。テスピスの時代に役者が一人であったことは、まだ戯曲が始まらないで、叙事詩もしくば抒情詩がうたわれていたことを立証するものである。アイスキュロスは戯曲的テーマを形の上に表わすことを考えついた最初の詩人で、その表現上から第二役者が必要だつたのである。言い換えれば、此の第二役者の発明と共に、ギリシアの戯曲は、従来の叙事詩的もしくば抒情詩的表現から一躍して戯曲的表現の方へ境界線を跳び越えたのである。具体的に云うと、今まで戯曲殊に悲劇を形造る分子としては、多くの長い合唱歌と、合唱者に話しかける説話の詩と、及びテスピスの創意と云われる役者と合唱者との対話と、それだけであつて、そのうち主要部を成すものは合唱歌であつた。然るにアイスキュロスの改革後は戯曲の主要部が次第に役者と役者との対話の方へ移つて行つた。見物人の側から云うと、興味の中心が合唱舞踊台から舞台の方へ移つて行つたのである。それが完全に移つてしまい、対話が戯曲の本体であり、合唱部は附隨的のものになつたのはソポクレスからであつた。彼は第三役者の発明者であつた。そうしてギリシアでは遂に役者の数は三人以上に殖えなかつた。

その点、能では初めから役者の数は二人以上であつた。「総じて能に立つ人数の事、四五人には過ぐべからず」（「習道書」）と世阿弥は云つて居る。それは当時すでに多数の役者を舞台に立たせたがる傾向のあつたことを証する言葉である。けれども私たちが既に知つた如く、その人数は幾ら多くとも、其処に対立の

能の主役一人主義

意味は存在していなかった。（対立の意味が生じた時に所謂現在物が出来たのである。現在物は厳正な字義での能ではない。そのことは別に述べる。）然るにギリシア劇では初めから対立の意味が働いていた。合唱部に対立させるために第一役者が発明され、第一役者に対立させるために第二役者が発明され、更にそれ等に対立させるために第三役者が発明されたのであった。それ故に、ギリシア劇は早く戯曲になつたけれども、能は遂に戯曲にならなかつたと云つても差支はない。

次にギリシア劇と能とはいずれも合唱部を持つことに於いて類似して居るが、これも立ち入つて観察して見ると、その間に著しい内面的相違を発見するであろう。ギリシアの合唱歌は本質的に初めから抒情詩であったが、能の合唱歌は抒情詩成分も無いではないけれども、多くの場合それは叙事詩として取り扱わるべき性質のものである。合唱歌の主要部ともいふべきクセについて見ても、其処では一曲の物語の主題が叙述されるのが常である。また合唱歌の変遷の仕方に於いて比較しても、ギリシア劇では初めは合唱歌が主体で、対話は挿入的従属的のものであつたのが、アイスキュロスからソポオクレス、ソポオクレスからエウリピデスと、僅かに百年ばかりの間に此の関係は逆転して、対話が主体となり、合唱歌は附加的のものとなつた。数字を以つて示せば、アイスキュロスに於いては合唱歌は全曲の五分の三乃至二分の一を占めていたのが、ソポオクレスでは四分の一乃至七分の一に減じ、エウリピデスに至つては四分の一乃至九分の一になり、殆んど消滅に近き状態となつた。之は能の合唱歌が初めから終まで量に於いても質に於いても変化することのなかつたのと著しい対照をなすものである。そうしてこれはまた、能が戯曲になり得なかつた一つの重要な理由でなければならぬ。

最後に仮面を使用することに於いて能は最もよくギリシア劇に似て居るとされている。併しそれは仮面を使用することその事が似て居るだけであって、使用法も別別であれば、仮面その物も甚だ異なる種類の

ものであつた。使用法については、ギリシアでは一人の役者が数役に扮することは普通で、随つて例えは王子になつて登場した役者が、その後で使者となつて出で、また再び王子になつて現われるというようなことは珍らしかつた。その度に彼は楽屋に退いては仮面を替えねばならなかつた。併し能に於いては一曲の中で同じ仮面を二度使用するということは絶対にないことで、曲柄が前段と後段とに分れない限り一曲一人一面主義である。更に、ギリシアでは、同じ曲中で同じ性格が数度現われる時、何かの不幸のために生理的または心理的变化を生じたような場合には、仮面を替えることがあつた。例えはエウリピデスの「ヒポリュトス」に於いて、若くて美しかつた主人公が最後に哀れな殞死の姿となつて父の前に昇ぎ込まれる時は、見るも痛ましき仮面をかぶせられることになつてゐた。目をえぐり抜いた後のオイディポス（ソプロクレスの「王オイディポス」）が仮面を替えたことは云うまでもない。これ等の写実的使用法は能に於いては思いも寄らぬことであつた。また仮面の製作について比較して見ても、能面は木材のみを用いたが、ギリシア面はコルク、木材を用いることは例外で、原則として麻布を用いて一種の乾漆として仕上げたものらしい。形も、能面は顔面を蔽うのみであるが、ギリシア面は頭部全体にかぶるようになっていて（その点伎楽面が之に似ていた）、その大きさも遥かに大きかつた。それはギリシア劇に於いては、常に数千の大衆を観覧席に持つてゐたので、その演戯が遠隔の席からでも見え且つ聞こえるためには、能面の如き精巧よりも、寧ろ顔面の著しい特徴を誇張したり、その形を大きくしたりすることの方が必要であつたに相違ない。またギリシア面で、秀麗な容貌のものでも、口だけは大きく開いていたのは、演戯の主体が声楽であり、その声を大衆に聞こえさせる上からの必要であつたと解釈されている。或いはその口は拡声器の装置になつていていたという説もある。いずれにしてもその形は決して美感を起させるものではない。その点では能面は製作が精巧であるのみでなく、まだ卓越した表現上の創意が加えられてゐる。委しいこ

能の主役一人主義

とは後で述べるが、能面も、製作の初めの頃に於いては、大陸伝來の古面（主として伎楽面と舞楽面）の影響を受けていたのが、次第にその影響から脱化して、純日本的ともいうべき特有の表現法を發見するようになつた。女面と男面にそれが最もよく出ている。その特長を一言にして云えば、動かない材料で出来た仮面に、最も動き易き表情を与えるような工夫が施されたのである。ゴウズン・クレイグは仮面を用いての近代劇の可能を暗示したが、若しそれが企てらるべき場合には、ギリシア式の写実面よりも、却つて一見無表情的なるが如き能面の方が有効に使用されはしないだろうかと私は思われる。（その理由は尚お述べて置かねばならぬのは、能の藝術的価値を貶しめることにはならないということである。能は寧ろその非戯曲的な所にこそ却つてその特有の価値を持つて居るのである。それに就いては此の書の他の諸篇が尚お論証に役立つであろう。）

の頃に於いて
書から脱化して
よく出でる。
ような工夫が施
それが企てらる
効に使用されは
説明されるであ
能はその他の
調した結果にな
的価値を貶し
有の価値を持つ

註

(1) 能の多数登場者の例は直面物に多い。それは直面物は能の中で最も戯曲的に発達したものだからである。〈正尊〉〈夜討曾我〉等。また能の正統のもの——戯曲的でないもの——で登場者の多いのは〈鷺〉〈住吉詣〉等である。

(2) アイ狂言には一曲の前段と後段との間に於いて、その曲に關係あることを間劇的におもしろおかしく演じるものと、ただ一人の狂言師が出て前段と後段とのつなぎとしてシャベルものとがある。後の場合のカタリアイは、事実に於いて前ジテが後ジテになる扮装に要する時間を感じさせるために出しているのであって、厳正な意味に於いて之は登場人物の中には数えられない。

(3) 前ジテと後ジテは多くの場合一箇の人物が二重の出現をすることを意味するもので、〈田村〉について云うと、前ジテの花守の童子は後ジテの将軍と同一人物で、初めに旅僧（ワキ）に対しても自己を第三者の立場から紹介するための変態である。能に於いては、概して本体が神若しくば英雄の幽霊である時に、前ジテは老翁の姿で現われ、本体が高貴の婦人の幽霊である時は、前ジテは無名の里女などの形で現われる。之が典型的形式である。

(4) 著者は故櫻間左陣翁が晩年に演じた〈景清〉に於いて実に悲劇的情緒に充ちた親子袂別の表現を見た。それは未熟なる役者たちがしばしば見せるようなセンチメンタルな表出ではなく、能の表現の極致に達した闘位（なんぢ）の品格を持つた枯淡の中から自然に自由にじみ出る高い悲劇的情緒であった。

(5) 〈景清〉の表出の二様の種類は、その仮面にも影響を与えている。即ち、髪の伸びた額骨（かんこつわざ）の尖った瘤癖の強そうな面と、反対に髪のない憔悴した面との別がある。徳若の打った観世流の景清の面は後者の代表で、作としてはすぐれたものではあるが、矢張り大口も着ず、床にも掛けられない〈景清〉でなければふさわしい面である。

(6) 「申楽談義」。

(7) 散薬がサルガクに転訛したのは、散の字音は舌内音でサヌと発音するのが正当であつたが、ヌとルは同じ舌音で相通じるので、散をサルと云うようになった。駿（シユヌ）がスル（駿河）となり、郡（ゲヌ）がクル（郡馬）となつたのと同例である。(小中村清矩「歌舞音楽略史」上。)

(8) 「源氏物語」乙女の巻、——かしがましらののしりをるかほどもも、夜に入りてはなかなか今少しけちえんな

能の主役一人主義

る火影に、さるがふがましくわびしげに、人わろげなるなど、さまざまに、げにいとなべてならず、さま」となるわざなりけり。

「枕草子」卷五、くちをしきもの——とくきこしめして、おきな女におろしをだにたまへなど、ただ日一日さるがふ、事をしたまふほどに、大納言殿、三位の中将松君もあてまゐりたまへり。

「枕草子」同巻、同条——さらば遠きを先にして、まづ淑景舍わたりたまひて、殿などかへらせたまひてぞのぼらせたまふ。道のほども殿さるがふ事にいみじくわらひて、ほとほと内階よりも落ちぬべし。

「枕草子」卷七、つれづれなぐさむるもの——をとこのうちさるがひ物よくいふが来たるに、物いみなれど入れつかし。

「枕草子」同巻、なほ世にめでたきもの——右の人をこにおもひて、うちわらひて、ややさらに知らずと、口引きたれて、さるがふしかくるに、数させ数させとてささせつ。

(9) 支那から直接輸入された主要なる演戯は舞楽であつた。それについては別項「伎楽面、舞楽面及び能面」(卷)

の中に概略的の叙述をして置いた。

(10) 正倉院中倉階下陳列、彈弓二張、いづれも木製の弓身に竹弦を張り、弦に小球を附け、之を弾くようになってゐる。その短き方のもの(五尺三寸)の弓身に、漆繪で微細な人物が幾段にも描かれてある。目録には鼓樂図とのみあるけれども、奈良朝に流行していた唐風の散樂の図であることは云うまでもない。

(11) 「洛陽田樂記」——永長元年(1151)之夏、洛陽大有田樂之事。不知其所起。初自閭里、及於公卿。高足、一足、腰鼓、振鼓、銅鉄子、編木、殖女、春女之類、日夜無絶、喧嘩之甚、能驚人耳。諸坊、諸司、諸衛、各為一部、或詣寺、或滿街衢、一城之人皆如狂焉、蓋靈狐之所為也。其裝束尽善尽美、如影如琢、以錦繡為衣、以金銀為飾。富者傾產業、貧者岐而及之。郁芳門院、殊催歡感、姑射之中、此觀尤盛。家家所、引党子參、不唯少年、縕素成群、仏師経師、各率其類、帽子繡襪、或奏陵王拔頭等舞、其終文殿之衆、各企此業。考言朝臣以耄耄之身、勤勞挺之戯、有俊、有信、季綱、敦基、在良等朝臣、並折桂射鵠之輩、不偏一人、或著礼服、或被甲冑、或称後卷、驍勇為隊、入夜參院。鼓舞跳梁、摺染成文之衣袴、法令所禁、而檢非違使、又供奉田樂、皆著摺衣、白日渡道。蓬壺客又為一党、步行參院。侍臣復參禁中、權中納言基忠卿、捧九尺高扇、通俊卿、兩脚著平蘭笠、參議宗通卿著藁瓦切。何況侍

- 臣裝束、推而可知。或裸形腰巻紅衣、或放髻頂戴田笠、六條二条往復、幾地路起埃、遮人車、近代奇恠之事、何以尚之。其後院不予以崩御。自田樂御覽之車、転見御葬送之車、爰知妓異所崩、人力不及、賢人君子誰免俗事哉。
- (12) 「栄花物語」御著裳、——又でむがくといひて、あやしきやうなるつづみ腰にゆひつけて、笛ふき、佐佐良といふ物つき、さまざまの舞して、あやしの男ども歌うたひ、ゑひて心よくほこりて十人ばかりあり。そが中に、この田つづみといふものは、れいのにも似ぬ音して、こぼこぼとぞならしゆくめる。したしうものし給ふ殿ばら、ひんがしのすのことにて見給ふ。わかき君達四位五位などは、えんにおしかかりて見けうじ給ふ。
- 「百練抄」五一——(永長元年(九六))七月十二日、殿上侍臣有田、樂事、凡近日上下所所、莫不翫田樂、禁裏仙洞無他嘗侍臣儒者、至序官預此事。
- (13) 近衛天皇の久安六年(一二五〇年)の日附を有する奈良春日の千鳥家の文書に、新座、田、樂の字が見えているといふ。高野辰之氏「歌舞音曲考説」。新座の名は、本座の存在を立証することは云うまでもない。
- (14) 「太平記」卷第五、相模入道弄田樂、並闘大事。
- (15) 「太平記」卷第二十七、田樂事、附長講見物事。
- (16) 世阿弥元清は観阿弥清次の子で、幼名を藤若と呼び、応安七年(七四)に父観阿が今熊野で若き將軍義満の前で猿樂を演じた時、十二歳の少年であった。彼は美貌と才能に依つて義満に愛され、その後援を以つて能を完成し、能の芸術的地位を高め、応永十五年(一四〇八)には北山殿に於いて初めて天覽の名譽を得た。彼は義満、義持、義量、三代の將軍の厚意を受けたが、義教の時、永享六年(一四〇四)、仙洞の不興を蒙つて佐渡に流され、後赦されて嘉吉三年(一四四三)に八十一歳で歿するまで晩年は不幸であった。樂頭職は遠島の前年甥音阿弥九重の手に落ち、世阿の系統は觀世の家から絶えた。彼は却つて女婿金春禅竹を愛して芸道を伝えた。
- (17) 「申樂談義」第三項。
- (18) 「申樂談義」序設。
- (19) 大和猿樂の四座は春日社に属したもので、外山は今の宝生、結崎は觀世、坂戸は金剛、円満井は金春。
- (20) 「花伝書」第五、奥義——およそ此の道、和州、江州において風体かれり。江州には幽玄の境をとりたてて、物

能の主役一人主義

まねを次にして、かかりを本とす。和州には、先づ物まねをとりたてて、物かずをつくして、しかも幽玄の風体ならんとなり。……又田楽の風体、殊に各別のことにて、見所も申楽の風体には批判にも及ばぬと皆おもひなれたれども、近代に此の道の聖ともきこえし本座の一忠、ことにことに物かずをつくしける中にも、鬼神の物まね、いかれるよそほひ、もれたる風体なかりけるとこそ承りしか。

(21) 「尺素往来」——為勧進、本座新座之田樂、和州江州之猿樂、各可播所能候。

(22) 「能の戯曲的傾向」参照。

(23) 「思へどもまた腹だぢや」で、左手をいきなり高く振り上げ、上げたまま一瞬間静止させ、すぐ非常な速度で落して来たと思うと、期待を裏切ってその手は途中ではたと止まり、それから静かにもとの膝の上に置かれる。(之は櫻間金太郎氏の或る時の〈景清〉の型。)

(24) 「申楽談義」第一一六項。

(25) 序破急五段とは、一曲の能を序一段、破三段、急一段で組み立てるのを原則とすることで、世阿弥の「能作書」にそのことは説かれてある。(別項「序破急の理論」参照。)

(26) 能一曲を序破急五段に分つと、原則的には、一、ワキの登場より着セリフまで(序)、二、シテ登場、一セイ、サシ、下歌、上歌(破の一)、三、シテとワキの問答、初同(破の二)、四、クリ、サン、クセ、ロンギ(破の三)、五、後ジテの登場より切まで(急)。それ故に破三段の中の詰と云うと普通にはクセの後半である。(尤も、舞物になると此の法則が少し変化して破の段を一つ延ばして全体を六段にする。「序破急の理論」でくわしく説く。)

(27) 之はエウリピデスの「オレスステス」の第一役者の登場の状態を引例したのである。第二役者はエレクトラ、メネラオス及びフリュギア人の三役に扮し、第三役者はヘレネ、チュンダロス、ピュラデス、ヘルミオネ及びアポロンの五役に扮する。同じ材料を取り扱つたソプオクレスの「エレクトラ」に於いては、第一役者は女主人公の一役に、第二役者はオレスステスと母クリュタイメストラの二役、第三役者にパイダゴゴス、クリュソテミス及びアイギストスの三役に扮する。またアイスキユロスの同じ題材の「みきささげびと」に於いては、第一役者にオレスステスの四役担当であった。

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

SAMPLE
.....
II 奥義論
Shoshi-Shinsui.com

物 狂 考

「物ぐるひ、此の道の第一のおもしろづくの芸能なり^①」と世阿弥は云つた。

「女ものぐるひ、おもしろきものなり、一大事なり^②」と金春禪鳳は云つた。

物狂の能には、狂乱する者の性に応じて、男物狂と女物狂との区別が立てられてある。併し単に物狂といふ時は、女物狂を意味する場合が多い。それは女物狂の方が曲の数に於いても多数であり、それだけまた広く喜ばれた歴史を持つていていることに依つても裏書されている。

なぜ女物狂偏好の傾向は早くから存在していたか。そのことを私たちは問題にしよう。

私はそれを、女物狂は要するにかつら物の一種であるからだと解釈する。そこで私の議論は、それならば、なぜかつら物は人気があつたかということから始めねばならぬ。

かつら物は女の舞を見せるための能で、その特徴の一つは、名称の示す如く、女の仮髪（かつら）を扮装の必要具とする所に在る。仮髪以外に仮面も重要な扮装具であり、類型的特徴としては却つて此の方

がより多く代表する場合もあるけれども、併し仮面は必ずしも女物に限られた特徴ではなく、また女物の仮面の中にも若き女の仮面（小面こおもて、若女わづめ、増ぞう、等とう）もあり、中年の女の仮面（曲見くわくみ、深井ふかゐ、等とう）もあり、稍すこて老いて憔悴したる女の仮面（瘦女すうめ、等とう）もあり、老女の仮面（姥うぶ、小町こまち、檜垣女ひがきめ、等とう）もあり、妖怪変化の女の仮面（橋姫はしひめ、生成なまなり、山姥さんうぶ、般若はんじやく、蛇じや、等とう）もあり、かたがた仮面を女物の総括的名称とすることは不可能である。之に反してかつらは女物の専用であり、すべての類型の女を通じて皆之を使用する」とは、例えば尉髮じよひがみや白垂しろたれが老翁に限られているが如く、また梨打烏帽子の下から散らされた黒垂くろたれが若武者わかぶしやの特徴である如く、或いは赤頭あかがしらが鬼畜怪異の必然的要件である如く、全く固定的である。

今此の仮髪を以つて或る演者が彼の後頭部を蔽い、顔面に一つの女面を懸けて舞台に立つ時は、一種の性的仮装が行われて、私たちはもはや彼を一人の男として見なくなる。それは必ずしも彼を直ちに一人の女として実感するわけではないが、たとえば其処に舞つているのは玉葛の内侍であることを私たちは考へ得る。もちろん誰もそれを真実の玉葛の内侍と感じる者はないであろうが、心理学で謂う所の一種の創造的綜合作用に依つて、私たちの想像力は美しい増面と仮髪と唐織で写出されたる玉葛の内侍的なものを受け取り得る。私たちはそれが実は梅若万三郎氏であることを意識している。併し同時に、私たちは、それは自働車に乗つたり紅茶を飲んだりする梅若万三郎氏とは別人の梅若万三郎氏であることをも意識している。即ち、それは梅若万三郎氏に依つて表現されたる一宮廷婦人であつて、たとえば大理石の代りに梅若万三郎氏の肉体を材料として作り出されたる一箇の彫像と見てもよい。——實際、能の表現様式は各瞬間に彫像を刻み出す一つの造形藝術として考えても何等の不合理を感じさせない。却つてそう考えた方が、その特殊な表現法を一層よく理解し得ることさえある。——私たちは優秀な彫像の前に立つた時、これは石だとは感じない如く、すぐれた舞を見る時、これは梅若万三郎氏であるとか、野口政吉氏であると

か、櫻間金太郎氏であるとか、喜多六平太氏であるとか、そういう風には感じないで、玉葛の内侍であるとか、夕顔の上であるとか、六条の御息所であるとか、そういう風に感じるのが普通である。表現の成功した場合を仮定していうならば、演者が貴婦人の人格に同化した結果である。

能の人格同化の方法としては、古来専門家の間に幾多の心的状態が微妙に経験され、それが技術的に形式化され、遂に口伝奥義等の名に依つて一般から秘密にされて保たれた。秘密にされた理由としては、例えれば金春禪竹が「申さば易きことなるを、習はざれば道なき故に知らざるなり、是に依つて秘する也」⁽³⁾と云つて居るが、一たびその秘密の蓋を開けて見ると、至つて平凡に感じられるほど何げなき表現が多い。

併し、何げなく平易には感じられても、さすがに少からず暗示に富んでいるから、たとい初めから公表されたとしても、専門的修養のない者にとっては、恐らく容易には体得しがたきものであつたに相違ない。

殊に能の演出の創造精神に触れた方面のものについては、そういうことが一層的確に言われ得る。今、世阿弥の遺書から此處に参考となるべき女舞に関する部分の或る物を一例として引用して見ると、彼は演者がその動作に女性的優美の表現を与える人格同化の根本用意として、体心捨力の四字を以つて説明して居る。⁽⁴⁾謂う所の主意は、心を主体として力を捨てよというのである。演者の肉体から男性的力動の表現を除き去つて、内的に問題の女性の人格に同化し、爾余の表現は悉くその同化されたる精神の命令に打ちまかしてよいというのである。世阿弥はまた体と用と二つの仮設的概念を対立させ、体は花、用は匂の如き、或いは、体は月、用は影の如き関係であるから、体をさえまなび得るならば、用は自ら生ずべきだと説き、随つて、能の正しい行き方を感得して居る者は、心で見るから体は自然と似るようになるのだと言つて居る。⁽⁵⁾手をばいに動かすべきか、足をばいに運ばすべきか、腰をばいに保つべきか、それ等は枝葉の問題である。大切なことは本体なる精神の発現である。之をかつら物の場合に適用して云うならば、先人

は此の女性的神の発現の達し得べき最高の境地を想像して、それを幽玄無上の位と名づけた。

—

幽玄とは何か。好んで此の言葉を使用した世阿弥は、「ただ美しく柔和なる体、幽玄の本体なり」と定義し、世阿弥を祖述した禪竹は、「優にやさしく、物深く、而かもはかなきすぢ交はるべし」と說いた。その他、彼等は或いは和歌を引いて比喩的に、或いは動作について具体的に、機会のあるごとに之を強調して居るが、それ等を文脈の前後関係から判読した結果を、今私たちに便利な言い方で説明して見ると、およそ幽玄の概念を構成する要素に三つある。その一は、姿態の女性的完成から来る美感。これは中んずく最も重要な条項で、仮に他の二つの条項に於いては熟練を誇り得る演者であつても、若し此の条項に於いて到らぬ所があるならば、彼は決して幽玄の境地に達した者とは云われないであろう。その二は、肢体の運動の女性的表現から来る美感。その三は、声調の与える女性的情緒に依つて喚起される美感。これ等がと共に微妙なる調和を成して、一つの優麗なる舞歌の像を造り上げると、その時私たちは幽玄の風態を感じ得るのである。其處には、粗野でなくて醇雅な、拮据でなくて円滑な、剛骨でなくて軟柔な、窮屈でなくて自由な、そうして陰惨でなくて清朗な、これ等の女性的表現の特徴が明らかに感じられるのみでなく、またこれ等すべての成分から抽出され融合された超人間的なほがらかな光輝と典雅な情趣さえも感じられるのである。そうして此の幽玄の風態は、ひとりかづら物に於いて重視されたのみでなく、能全体に於いても、如何にそれが必要とされていたかは、既に世阿弥の時代から、諸事諸道に於いてすべて幽玄なるをもて上果とすると云い、また能の中でも最も遠く幽玄の境地から離れていそうに思われる鬼畜の舞動までも或る程度の幽玄をば必要とすることが力説されていたのを以つても推知することが出来る。

更にまた、かつらものの尊重の氣風を別の方面からよく語っているものは、能の番組編制の様式である。番組は五番にも七番にも三番にも、或いはそれ以外の数にも、時と場合の必要に応じて作成され得ることは云うまでもないが、昔から最も定式的に行われているのは五番立の編制法である。そうしてその五番が、能を表現様式の上で区分した五つの部類の一つずつを代表させたものであることは、私の説話にとつて大いに便利である。その分類を表示すると、

初番、脇能物（神物）——〈高砂〉〈弓八幡〉の類。

二番、修羅物（男物）——〈八島〉〈忠度〉の類。

三番、かつら物（女物）——〈江口〉〈東北〉の類。

四番、くるい物（狂女物）——〈桜川〉〈三井寺〉の類。

切、鬼畜物（鬼物）——〈紅葉狩〉〈鞍馬天狗〉の類。

此の外に、直面物（現在物）——〈安宅〉〈鉢の木〉の類、及び唐事——〈三笑〉〈唐船〉の類、なども、それぞれ一部類を成し得るのであるが、直面物は一種の男物であるために四番目に置かれ、時としては二番目にも置かれ、唐事は舞の性質に依つて初番または切に置かれることが多い。

以上の内、脇能物はワキの開口に依つて始まり、初めに老翁（尉）の姿に変態している神が現われ、後にその神威俊烈なる本体を示すというのが法式で、此の種類の能では概して神社の縁起などが述べられる。之を歴史的に調べて発達の迹を尋ねて見ると、その中には能の大成以前の原型と見做すべき初期演戯の特質として推定される祭祀的演戯の痕迹を見出すことが出来るであろうし、随つてまた此の部類の能が最も早くから儀礼的意義に於いて重視されていた理由を発見することも出来るであろうが、併し、能の聯曲演出に於いては、要するに序曲的の役目を勤めるに過ぎないものである。次の、武将（主として源平）

の軍功を主題とする修羅物は、興味の置き所が全く異なつて、これには少しも祭祀的儀礼の意味などは加味されて居らず、もちろん能である以上、郢曲（けいく）の曲節や平家の曲節などを取り入れた一定の旋律の下に、他の部類の物と同じに取り扱われて来たことは云うまでもないけれども、その主調を成している本質的のものは叙事詩的傾向のものである。随つて、謳うよりは語るものであり、舞うよりは物真似をするものである。それが、かつら物になると、また根本的に違つて来て、もはや英雄の軍物語を仕型に依つて語つて見せるとか、神徳の偉大を讃美するとか、そういういたような理知的判断を要求する境地からは全く離れて、それ自身で一つの完成した美の世界を造り出すことを目的とした動作が私たちの目の前に持ち出される。それを享樂するために、私たちは私たちの感覚に対して提示されたものを、その物のすべての現実関係から引き離して、その物の中に私たちを打ち委せるのである。云い換えれば、私たちの生命を対象の中に入れてしまふのである。忘我的、陶酔的、詠嘆的、そういう言葉でその特長を云い表わすことが出来る。表現の素質から云えば、唯美的でもあり、抒情詩的でもあるということが出来る。或る一つの純情の上に立つて、ただ美しく舞いかなでることが訴のすべてである。それを楽しみ、迎え、その境地に悠遊することは、最も静穏なる内的興奮に依つて、現わされた物の生活の中に移り住むことであるから、私たちの鑑賞の歩みは決して表面に立ち留まることなく、直接にその物の深さの底まで浸透すべきである。それには、私たちの心的状態の最もそれにふさわしくなつて居ることが必要である。即ち、私たちの注意力が既に十分に演戲の空気に慣れて、如何なる微妙な動きをも受け入れ得るような準備が出来て居り、而かも未だ倦怠の微候が現われるに程遠き、精神統一の最も鞏固に保たれて居る状態に在る時が、かつら物を見るのに一番適当な時とされて居る。これが、かつら物が常に番組面の中心的位置に置かれる理由であり、三番目物という別名の因つて起つた所以でもある。

既にかつら物が中心を成す以上、その次に来るものは、頂点を越した抛物線の速度の如く、終点に向て加速度に急迫の力を期待されるのは当然と云わねばならぬ。四番目の能には幾分か速度の加わりが読まれ、切の能には最も顯著にそれが現われる。切には碎動風と称して軽快迅速の動作を主とするもの、若しくば力動風と称して豪快急激の慟を見せるもの、即ち天狗鬼畜の類の舞慟ものなどが多く置かれ、四番目には概してくるい物が置かれる。くるい物でなければ哀傷の能などが置かれる。哀傷の能といふのは、主として個人の運命の悲劇または人生の果敢なさ等を題目としたもので、押しなべて抒情詩的情調の上に構想され、その中の或る物の如きは、殆んどくるい物に類するほどの狂乱的表現をなすものさえあるが、併し哀傷の能と狂乱の能との間には截然たる区劃が立てられねばならぬ。それについては後で述べるであろう。

三

さてこれまでの説明に依つて、私たちは、かつら物が如何に重く取り扱われているかを見たから、此処でかつら物としての女ものぐるいの効果を考えて見よう。

先ず普通のかつら物と女ものぐるいとを対照して見ると、外面的の点では、概してかつら物の女主人公には若く美しい女が選ばれ、くるい物の女主人公には稍年上の進んだ人の妻または人の母などが見出される。之はそれぞれの曲の構想の上から必然的にそうなつたのであるが、その結果として、第一に仮面の相違が生じて来る。かつら物の仮面としては、増、小面、若女などが多く用いられるに対して、女ものぐるいでは曲見、深井などが多く掛けられる。次に服装の相違がある。かつら物では華麗絢爛な唐織の上に、或いは優美なる長絹を着たり、燐爛たる天冠を戴いたり、あでやかな鳥帽子をかぶつたりする場合が多

く、一体に若やぎ花やぎでたつのが原則であるに対し、女ものぐるいは唐織も多くは色なし（紅色除外）であり、或いはそれに水衣を着たり、或いは片袖を脱いで垂らしたり、手に筐の枝を持つたりする。尤も、女ものぐるいと云つても、すべてが人の母ばかりではなく、中には恋慕の物ぐるいもあり、それ等は花やかな唐織を着て仮面も増とか小面とかを掛ける。けれども大まかに見て以上の如き差違は認めらるべきである。併しそれを外にしては、かつら物とても女ものであり、女ものぐるいとても女ものであり、等しく女ものであることに変りはない。して見ると、三番目に普通のかつら物を置き、四番目に女ものぐるいを置くことは、見方に依つては、かつら物を二つ並べたことに解釈される。そうすると、五番の能の内、その五分の二をかつら物のために提供することになるが、これは何を意味するか。之もかつらもの尊重の一つの現われで、かつら物は能の精髓であり、最も多く鑑賞に値するものであるから、それを全体の演出の五分の一の分量に制限するには惜しくて堪えられなかつたとも解釈される。私たちは今日オペラの聴衆が最も歓迎する歌い手に対してアンコオルを浴びせかけると同じ心理に依つて、昔の能の観衆の熱情が、かつら物を二番繰り返させるに至つたことを容易に理解し得る。

併し此處に大切なことは、その繰り返しが厭うべき重複となつてはならぬことであつた。それが為に二つのかつら物の間に変化が求められた。仮面と服装の差違のことは上に述べた通りである。次は舞である。かつら物には原則として序の舞があり、その舞を見せるのが全曲の主眼である。然るにくるい物には序の舞はない。くるい物に舞を舞わせる必要のある時は中の舞である。例えば、〈松風〉〈班女〉〈加茂物狂〉に於いて見るが如くである。また特別の事情の下に樂を奏させることがある。〈梅が枝〉〈富士太鼓〉がその例である。併しそれ等は例外で、くるい物には舞のないのが原則である。一方は五段の序の舞を見せ場とし、一方は舞を舞わないのを原則とする。非常な相違である。かつら物と女ものぐるいとを区別す

るに、これほど著しい相違点は他にあり得ない。而かも之は單なる外形上の相違ではなく、寧ろ内からの本質的な相違と見るべきものである。何となれば、物ぐるいの女たちが舞を舞わないのは、実はかつら物に対しての重複を避けようとする外面向の顧慮からではなく、彼等は皆心に煩いを持つていて、幽玄を第一義とする舞などを舞つていられないからである。かつら物の中でも、〈熊野〉の如きは老母の病気に対する不安と焦慮に煩わされて序の舞をば得舞はないのである。ましてわが子を失い、わが夫を先だて、わが愛人と別れ、そがために狂乱して居る女たちではないか。舞を舞うべき心の余裕を持たないのは無論のこと、その心中の焦燥急迫が彼等をして一句のうたい一句のことばを発せしめて、そのテンポをば、かつら物のそれとは甚しく隔絶した感じのものとして表現するのは、蓋し当然というべきではなかろうか。単に声の問題ではない。手、足、身体、すべての運動、皆それに応じてかつら物とは著しく違った表現をする場合が多い。若し斯ういう言葉を用い得るとすれば、それ等はすべて物ぐるい的情緒ともいうべき一つの主調に依つて統一されて居ると云いたい。此處で私は上に挙げた命題を修正して、女ものぐるいは、かつら物の一種ではありながら、同時にまた、かつら物とは別種のものである、という逆説めいた云い方に云い直さねばならなくなつた。かつら物は幽玄を生命とするけれども、女ものぐるいは幽玄を必ずしも第一義的には考えない。寧ろ幽玄をば犠牲にしても、物ぐるい的情緒の方を強めねばならぬ。即ち、かつら物でありながら、かつら物でないものとして自分を表現しようと努める。その点に於いて、女ものぐるいの能には興味の二重加が行われて居る。これが女ものぐるいが昔から特に喜ばれて來た理由であらねばならぬ。

私たちは女ものぐるいとかつら物との関係を見た。けれども女ものぐるいの表現を最も多く特徴づけて居るところの物ぐるい的情緒なるものの本質に関しては、まだ十分に知つていない。それについて調べて

物 狂 考

見るために、此處で物ぐるい全体に対して簡単なる解剖的観察をして置かねばならぬ。

四

物ぐるいを他の部類から区別するには、その表現の性質について特徴を発見することが必要であったが、物ぐるいの中の更に微細なる区分については、寧ろその内容の方面から観察した方が、私たちの目的に対して一層有効な結果をもたらし得るようと思われる。それ故に、私はそれぞれの物ぐるいについて、彼等が何故に狂乱するかを見て、それが、彼等が如何に狂乱するかの説明となり得るような特徴を搜して見ようと思う。

私の分類は次の如くである。

一、親子恩愛の情からの狂乱、換言すれば子に対する親の狂乱である。これを更に父親の狂乱と母親の狂乱とに区別することが出来る。併し、父親の場合は現存の能ではただ一つあるきりで、他はすべて母親の狂乱である。即ち女ものぐるいのみである。例えば〈桜川〉〈百万〉〈三井寺〉〈角田川〉の如きがそれである。狂乱の原因はいずれも子供が人にかどわかされて行方不明になったことであり、その迹をたずねて、いざくとも迷い出る所に、既に理性に依つて制御せられざる強い母愛が感じられる。彼女等は皆相当の距離の旅行をしなければならなかつた。〈桜川〉の女主人公は日向から常陸まで、〈角田川〉の女主人公は京都から東京まで。之は交通不便の往時に於いて孤独の女の徒歩者に対し殆んど想像をも許さないほどの困難な道程であつたに相違ない。彼女等の母愛はその困難に打ち勝ち、幾多の侮辱と嘲弄とを堪え忍びつつ、遂に子供の所在地に達する。そうしてその狂乱の所作が誘導となつて最後に幸福なる邂逅と共に彼女等の狂乱はすべて中止することである。特に注意を要するのは、その幸福なる邂逅と共に彼女等の狂乱はすべて中止することである。

但し、例外として〈角田川〉の狂女は、生きたわが子にめぐり逢う代りに、死んだわが子の墓を見出して、その前に号哭哀慟することになるから、其処には、ただ悲劇的高潮が示されるのみで、狂乱の所作は演じられない。之は読者に記憶に留めて置いて貰いたいことであるが、すべて狂乱の所作には悲劇的緊張は含まれないものである。悲劇的緊張が入つて来ると同時に、狂乱は狂乱でなくなつてしまふ。（その理論を発見するのが私の此の考察の意向の一つである）それ故に〈角田川〉の狂女は、厳密なる意味に於いて狂女の部類から除外されなければならぬ筈であるのに、彼女が除外されないでいるのは、渡舟に乗るまではともかくも女ものぐるいの調子を保つてゐるからである。併しそれは正しい行き方とは云われない。くるい物の正しい行き方としては、狂乱そのものが全曲のクライマックスとなつて居ることが条件であらねばならぬ。然るに、〈角田川〉の女の狂乱は却つて前奏曲の如き表現をなすに過ぎないから、之は寧ろ哀傷の能と認める方が正当であろう。

次に〈柏崎〉を此の部類に入れる習慣が昔からあるが、私はそれに同意することの出来ない理由を述べ置かねばならぬ。〈柏崎〉の狂女が〈桜川〉〈百万〉〈三井寺〉等の狂女たちと同列に認められる根拠を考へて見るに、それは最後のロンギで、わが子にめぐり逢うことの類似から来たに相違ない。併しながら、その時彼女はわが子を求めてはいなかつたのである。彼女は子供を失つた母でもあつたが、同時にまた夫を先だてた妻でもあつた。此の二つの事件が二つの主題となつて〈柏崎〉の女の狂乱を誘致したと見ることは間違つてはいないが、既に善光寺に辿りついて、その内陣で狂乱する時の彼女は、遁世したわが子の祝福を祈る母ではなくて、ひたすらに恋慕の情に燃え立つ妻であつた事を忘れてはならぬ。彼女が寺院を訪問したのは亡夫の冥福を願うためであつた。それ故に形見の烏帽子直垂を本尊の前に供えた。それを瞥見することが、彼女にすべての情熱を一時に湧き返らした。彼女はそれを身に附けて舞つた。譬えば、思

物 狂 考

う人の靈が彼女に乗り移ったかの如くに。——私は『松風』の女主人公が愛人の形見の烏帽子狩衣に対し、同じ動作をすることを思い出さずにはいられない。——その時の彼女の情熱は、「つまの行方を白雲の、たなびく山や西の空、かの国に迎へつつ、ひとつ淨土の縁となし、望をかなへ給ふべし」の文句に尽きて居る。其處で彼女は失った子供と偶然にも邂逅するのは予期しない喜に相違ないが、今一つの永久に補われない悲の彼女に残って居ることをも私たちは注意せねばならぬ。だから此の曲は却つて第二の部類に編入すべきだと思う。

父親の狂乱の唯一の例は『木賊』である。子を奪われた老いたる父が往来の人を留めて歓待し、わが子の好んでいた小歌曲舞を舞いかなで狂乱して居ると、再びわが子に邂逅するという筋で、狂乱の原因も明白であれば、その表現も原則にかなつて居る。ただこれは狂乱者が中年の女でなくて、その代りにいと鄙びたる一箇の老翁であるのと、その老翁が、わが子は斯うこそ舞いしものをと、うつつなき姿で、よろよろとして五段の序の舞を舞つたりするので、くるい物としては全く独得の情緒を与えるから、例外の一つとして置いた方がよいであろう。

二、男女恋慕の情からの狂乱。但し、之は女が男に対しての恋情に限られているので、此の部類は女ものぐるいのみである。先ず典型と認むべきものは『花筐』『班女』『加茂物狂』『水無月祓』等の如く、女が愛慕する男の後を追うて狂い出で、遂にめぐり逢つて、狂乱が報いられるという筋である。前の母親たちに比較して著しく異なる点は、面は増または若女などを掛け、唐織も紅色の多い華麗なものをして、いかにも恋する女らしくいでたち、舞も『花筐』(には無い)を除けば原則として皆中の舞を舞うことである。これ等の外的条件から観察しても容易に気づくであろう如く、恋慕の物ぐるいは恩愛の物ぐるいに比較して遙かにより多くかつら物の成分を賦与されている。これは内面的にも説明が出来得る。即ち恋慕の情

緒は女性的情緒の中で最も本能的なものであるから、随つて女性的情緒の最も純粹の形を本質とする幽玄の表現が、恋慕の表現の中により多く見出されるのは、不自然ではない。ただ幽玄の表現に於いては情熱が常に深く隠されてあるに対して、恋慕の表現に於いてはそれが最も露骨に現わされるの相違がある。此の対照が一つの曲中に標本的に示されてあるものを求めるに、〈松風〉に如くはない。〈松風〉は前記の歌曲の如く愛人の迹を慕い歩く現実の女の感情を描いたものではなく、死んだ女の恋の妄執を見せようとしたもので、構想に於いては此の部類の典型的の形から遠ざかっているけれども、その狂乱が直接に恋慕の情熱の高まりである事と、同じく中の舞をイロエがかりで舞う事とから判断して、十分に〈班女〉・〈加茂物狂〉等の仲間となり得るものである。然るにその前半の態度は全然別の性格でなければならぬと思われるほど変り方で、初めに真の一セイで登場して狂乱となるまでは誠に幽玄その物ともいうべき優麗の品位を保持している。これは一見して最も懸け離れた二つの品質の如く見えるけれども、実は、一つの品質の静と動を表わす二つの状態に過ぎないのである。そうして演戯の実際についての観察は、私たちに此の二つの状態の隔たりの大なるだけ興味を呼び起す効果の多きことを教える。〈松風〉が昔から最も多く喜ばれた理由は其処に在らねばならぬ。

次に〈柏崎〉については、本来恋慕の狂女として取り扱わるべきものでありながら、子方が使用されてある混乱から屢々第一類の狂女たちの部類に入れられるこ^トをば既に述べた。

恋慕の狂乱をなす女たちで稍々例外と認むべきは〈梅が枝〉と〈富士太鼓〉の女主人公である。同一人物を、一は妄執の姿に於いて、他は現実の形に於いてあらわしたもので、特長は舞の代りにいざれも樂を奏することである。それが夫を恋うるうつつなき心の乱からであるのは云うまでもない。樂を奏する理由は伶人の妻という境涯がよく説明している。樂ではないが牢の太鼓を打つて狂ずるという点に於いて〈籠

物 狂 考

太鼓」の女主人公も此処に列べてよかろう。彼女はわが身を犠牲にして夫の生命の安全を謀つたという多少戯曲的な性格の所有者もある。

三、主従の情義からの狂乱。換言すれば、従者が主君に対する愛慕からの狂乱である。〈雲雀山〉、〈高野物狂〉及び〈土車〉がその例で、初めのは女ものぐるいで普通に曲見の面をかけ、後の二つは直面の男の物ぐるいである。此の部類の特色は、かしづいている主君が皆年少者であるために子方を使用することが一。(此の点第一類の母親の狂乱に似ている)中の舞のあることが二。(此の点第二類の狂乱に似ている)但し〈土車〉には主人公と子方とが絶望のあまり投水せんとするが如き戯曲的変化が求められてあるため舞は省かれてある。)皆幸福なる終結を持つてゐることが三。(此の点第一類にも、第二類の大部分にも似てゐる)之を要するに、中の舞を舞うことを除けば、第一類の狂女たちに類似している。それは形式の上に於いてのみでなく、情緒の表現に於いても類似している。即ち慈愛深き母親の代りに、忠実なる乳人が出でているというだけの相違で、狂乱を惹き起す事情はすべて子供を中心として向けられてある。だから之は第一類の変形と見ることが出来る。ただ直面の男のものぐるいということだけは、形の上に於いて特殊と云わねばならぬ。

四、憑き物からの狂乱。憑きものの現象は文化の十分に進まない時代には一般に信じられた一種の常識であった。それには〈葵の上〉に見るが如き生靈の祟もあれば、此処に引例しようとしている〈二人静〉、〈卒都婆小町〉に於いて見るが如き死靈の乗り移りもあれば、また狂言「裏山伏」などの如く動物の物の氣に憑かれる場合もある。そうしてその特長と認むべきは、概して憑き方の発作的なることである。三吉野に住む或る名もなき里女が菜摘をして家に帰ると、いかに突然に静の執心に憑かれたか。また世に見捨てられた老いたる小町が、いかに唐突に或る男の怨靈に乗り移られたか。その突然の変化の表現が此の部類

の狂乱の一つの特色である。〈卒都婆小町〉の女主人公に乗り移ったのは云うまでもなく深草の少将の怨霊である。彼は彼女の驕慢に弄ばれて悶死した。小町は老いて百歳になんなんとして居る。嬪娟も妖姚も早く既に彼女から去って、その形容の枯槁したる様は、彼女が歩行に倦んで腰かけている枯木の如くである。枯木の小町は今深草の少将の苦悩を自ら体験せねばならぬのである。此の能には前半に於いて、その乞食の老嫗が二人の僧侶と哲学的問答をして、彼女の大乗的信念を強調する見せ場がある。それが後半の狂乱に対照されて、却つて狂乱を一層深刻ならしめている。それだけ悲劇的の質量が大きく、またそれだけ私の叙述しようとして居る物ぐるい的情緒の領域からは遠ざかつたものになつてゐるのである。

〈卒都婆小町〉のついでに私は〈歌占〉についても述べねばならぬ。之には子が父に——父が子にではなく——めぐり逢うという筋が取り入れられてあり、また狂乱に結末もついて居り、それ等の点では物ぐるいの一種の典型として認められそうであるが、主要部分を成すその狂乱が〈卒都婆小町〉以上に凄惨を極めた深刻な表現であるから、私は之をも例外の物ぐるいとして置くのである。此の主人公が面は若男でありながら白垂を附けた異様ないでたちであるのは、神意に背いた報いとして一夜にして白髪となつたことを意味するのでありまたその狂乱は頓死して蘇生するまでの間に見た地獄の幻想を、物の氣に憑かれた状態で表現するのである。

此の二つに較べると〈二人静〉は物ぐるいの素質を幾らか多く持つてゐる。何となれば、憑かれた静と憑いた静と、二人の白拍子が相舞に一つ恋慕の心から昔をなつかしむ舞を舞うのであるから。併し更に立ち入つて云うならば、憑かれた静は実はツレであり、シテなる眞の静には毫末も狂乱の姿態は認められず、またその舞も、狂いものに必然的な中の舞ではなくて、かつら物本来の舞ともいうべき序の舞である所から、私は之をば三番目物の部類へ編入して然るべきものだと思う。それには殊に舞のことが理由の根

底を成している。役の格式については、「一人静」のツレは、ツレとは云いながら所謂両ジテの能のツレであるから、一種のシテとして取り扱わるべきものである。それ故に、例えば「綾の鼓」「恋の重荷」のツレが狂乱しても、それ等を狂乱の能と呼ばないのとは事情を異にして居る点がある。「綾の鼓」「恋の重荷」のツレは、演出の仕方に依つては全然その役を省き去つても同じ効果を出し得るであろうと思われる。それだけ重要でないツレである。併し「一人静」のツレは決してその役を省略することの出来ない重要なさを持つてゐる。即ちシテが二人であることが一曲の生命であるから。

五、境遇その他の不幸な原因からの狂乱。此の項目で私の意味するのは「弱法師」「蟬丸」等の類である。「弱法師」は不孝の罪に依つて盲目となり、光を永久に失つた者が、記憶の中に鮮やかなる光の世界に憧憬する狂乱である。家を追われて乞食となつた若き主人公が、黒頭がしらに盲目の面をかけ、杖にすがりよろめき歩く姿は特異であるけれども、最後に父に邂逅しての幸福な結末と云い、また狂乱その物の感激に充ちた表現と云い、その中には此の能を物ぐるいの一いつの完全な典型と認め得べ十分の根拠がある。

併し「蟬丸」はそれとは趣を異にした能である。その女主人公は、自らも疑つてゐる如く、原因は不明であるが、皇女の身と生れながら頭髪が悉く天に向つて悚立している一種の不具者であり、それが因を成してか、時に狂乱して放浪するのである。併し此の能の構想について奇異に感ぜざるを得ないのは、彼女の狂乱は僅かに揚幕を離れて舞台に入るまでの間だけ続いて、盲目なる弟の隠れ家を見出して後は、少しも物ぐるい的ではなく、全く抒情詩的な情緒に依つて支配される事である。而かもその情緒は女主人公の登場前の場面をも維持していたのである。それ故に、彼女が美しい狂氣を思わせるますかみの面に、或いは黒き一束の附け髪を乱して、唐織の一つの肩を脱ぎ、片手に笛を持って、いかにも狂女らしくいでたちても、それはカケリと道行とのための扮装に過ぎないとしか思えない。くるい物としては最も無能なるく

るい物の一つである。

若し〈蟬丸〉がくるい物として自由に受け取られ得るならば、〈玉葛〉や〈浮舟〉とても同じ待遇を与えられ得ぬ理由はないと私は思う。此の二人の「源氏」の淑女たちは、逆髪の皇女と同様に、憂愁と乱心とを思わせるますかみの面をかけ、唐織の肩を脱き、〈浮舟〉の方は別としても、狂乱の象徴なる附け髪を垂らし、かれは憐れむべき弟と相擁して友愛の感激に袖を絞るに対し、これはわが古を追想して妄執のほむらに心を碎き、或いは、「玉からんの乱るる色」とか、「払へど執心の長き闇路」とか、或いは、「物の気のけしも夢の世に、なほ苦しみは大比良や」とか、歌詞の上で解釈すると一種の狂氣を聯想させるような用意さえ行われてあり、いずれも〈蟬丸〉と同一程度にその狂乱の徵候を認めるに於いて異議のありよう筈はない。併しながら、能は読むべきものではなく、演すべきものである。たとい扮装が狂女の扮装であるとしても、また文句の上に狂乱らしき文句があるとしても、演出その物の中に若し物ぐるい的情緒が十分に表現されないようになつてゐる時は、私たちはそれ等を物ぐるいとして取り扱うことは出来ない。それ故に、私は〈蟬丸〉を正当な意味での物ぐるいとして取らなかつたと同じ根拠に立つて、〈玉葛〉〈浮舟〉をも物ぐるいとして取りたくない。殊に此の二曲が昔から舞わざして舞う能と云われてゐるのは、舞は無いけれども舞がある心持で演すべきものとの意味で、換言すれば、かつら物として取り扱わるべきものと解釈して差支えないと思う。

最後に〈三山〉がある。これは畠傍、耳なし、香具山、一男二女の伝説^[12]に托して、うわなり打の狂乱を見せるもので、主題が女の嫉妬である事や、後ジテが〈葵の上〉〈鉄輪〉などの如く泥眼の面をかけたりする事から、物ぐるいとしては類例を絶した曲に相違ないが、狂乱その物の表現に一味の花やかな、何となく自ら興じて居るが如き調子があつて私の論述して居る物ぐるい的本質を十分に具備して居るから、

之は狂乱の能としては例外にして例外ならざるものと云うべきである。

五

以上の解説に依つて私たちの知り得た物ぐるいの知識から、そのすべてに共通している本質的成分を抽出して見ると、第一は、狂乱は目的を達すると同時に結果がつくことである。子供を失つて狂乱する母親、愛人を尋ねて狂乱する女、或いは主君の迹を追うて狂乱する男、彼等がその求める物を発見する時、彼等はもはや狂乱者ではなくなる。其処に能作の意図が強く出て居ることに注意して貰いたい。能は、言葉の厳密なる意味に於いての戯曲ではない。その理由の一は、能には筋の統一というものが無い。その理由の二は、能には殆んど性格が見出されない。若し筋の統一が行われていたり、性格の描写が重んじられていたりしたならば、狂乱者がその求めているものを発見した瞬間に、狂乱の状態から忽ちに平常に復するというが如き不自然が許される筈はない。否、求めているものは発見されたが、狂乱者の狂乱は止まらないというが如き運命の皮肉に遭遇してこそ、戯曲的興味は却つて高めらるべきである。然るに、何という無造作であろう。能の狂女はわが子を発見するや否や、「逢ふ時は何しに狂ひ候ふべき」（『三井寺』）と云つて、手の平をかえすが如く正気に返つてしまふのである。或いはまた、もとの如く召し抱えるから狂氣を止めよ（『花籠』）と云われて、今まで恋慕に心乱っていた狂女も、即座に感謝を以つて本心に立ち返るのである。この狂乱を脱却することの無造作から判断して、これ等の狂人たちの狂乱は単に外的的の見せかけに過ぎないもので、内心は決して狂乱しているのではないというような意見が行われて居る。^(B) 言い換えれば、一種の詭計を以つて狂乱を粋い目的を達せんとするのだというのである。併し、私はその意見に反対する。わが子を求めて物狂おしくなっている人の女が、月明下の湖水に響く鐘の音に誘われて忘我の

境涯に立ち、自ら鐘楼に攀じてその鐘を乱打するという行為は、彼女の謂わゆる詩興を以つて解して当然許され得べき（芸術的に）ことであるのみならずその狂乱に対して私たちは多大の詩味を感じ得る。けれども若し彼女の狂乱が詭計の上に於いて演じられたものだとするならば、（最後にその冒險の成功は祝されるであろうかも知れないが）私たちはただ彼女の浅薄な衒学的な言動を嘲笑して止むのみであろう。勿論これ等の狂人たちが皆自らの狂乱を意識して居ることは事実である。此處に挙げた狂女の如きも初めから、「われは物に狂ふよなう」と公言している。能で自らの狂乱を意識しない狂人があるとすれば、それは物の気に憑かれた狂人たち位なもので、それとても例えば〈歌占〉の主人公の如きは、何とやらん神氣に打たれて現なき状態になることを自ら予感しているほどである。狂人が自らの狂乱を意識するということは、仮にそれを私たちの実生活に置いて考えて見ても、必ずしも不可能なことではない。何となれば、私たちは多くの精神異状者の症状に間歇性発作の存在することを知っているから。彼等はその精神状態の健全な時に於いて、不健全な時のことを考え得る。況んや能の狂人たちは今日私たちの謂う所の精神病者では決してない。私たちは、能の狂人たちに就いて、今日の科学の論証する精神病的変質の徵候を認め得べきか否かを調査する必要を感じない。能の狂人たちは——若し精神病学的に之を観察せねばならぬとすれば——一種の精神錯乱の状態に在る者と見てよい。精神錯乱者は必ずしも精神病者ではなく、またその錯乱状態には一時的のものが多い。併し、これは私たちの問題にとつて寧ろ余計な詮索である。能が近代文学の特質の一つなる科学思想に根拠を持つ現実性の上に立てられたものでないことをば、私たちは十分に理解している。随つて能の狂人たちをそういう方面から觀察しようとするこの如何に誤つてゐるかは云うまでもない。能の狂乱は、ただ芸術に於いてのみ認めらるべき特殊の狂乱である。更に委しく云うならば、狂乱者が自分の意志に依つて、中止することと同様に自由に開始することの出来得る狂乱である。斯

の如き狂乱を私たちの実生活の中に想像することは不可能である。例えば、「何とて今日は狂はぬぞ、おもしろう狂ひ候へ」と促されて、一言二言のあしらいは云いながら、やがて立つて舞える狂乱である。また一人の狂女は渡守に遮られて、「おもしろう狂へ、狂はずは、此舟には乗せまじいて候」と脅され、都鳥にことよせて面白く狂乱する。また他の狂女は、主上の供奉の人々に、「御車近う参りていかにもおもしろう狂うて舞ひ遊び候へ」と命ぜられると、「いざや狂はんもろともに」と立ち上つて舞う。これほど変通自在なる狂乱を能以外の世界に於いて見ることが出来るだろうか。畢竟するに、斯くの如き特殊の狂乱を能の中に取り入れた事は、当然能作者の芸術に対する態度から來たものであつて、彼等が芸術上の自然主義を認めず、写実主義を認めず、ひたすらに狂乱の情緒をさえ表現すればよいという行き方に出たのは、最も徹底したる浪漫主義的精神に帰因していると思う。彼等の浪漫主義は極端に形式を無視し、たましいの働くを直接に舞台の上に持ち出そうと志した。舞、傭、カケリ、イロエ、その他種類の何たるを問わざ、情緒の密度に応じて、狂乱的所作を私たちの感覚の前に提示すればよいのであつた。初めに精神が飛び出し、構想が後に従つた。之が筋とか性格とかを軽視した理由でもある。

次に狂乱の第二の特質は、原則として喜劇的結末を持つことである。これは上述の特質を承認することに依つて既に説明されている。即ち狂乱者はわが意志に依つて狂乱を開始することも終止することも自由であるから、一度その目的を達した時は、その結果を幸福にすることも、また自由であらねばならぬ。換言すれば、狂乱の状態が目的到達の後まで残るというが如き悲劇的矛盾を生ぜしめないことは、少しも困難ではない。但し曲柄に依つて、目的を持たない狂乱がある。子を失つた為の狂乱、愛人に別れた為の狂乱、主君を捜し求める為の狂乱、これ等はいずれもその目的とする所のものが明瞭に知られてある（「子に生きて離れて候ほどに思が乱れて候」というのがその一つの典型である如く）けれども、その他の原因か

らの狂乱の中には、必ずしもその原因を成す所のものを目的としてないものがある。憑き物からの狂乱の内、〈卒都婆〉はわが苦しめた男の執心に憑かれての狂乱であるから、その狂乱には目的がない。それ故に能の常套的結末法に依り、「これにつけても後の世を願ふぞ誠なりける」と、菩提心熟即成仏道と云つたような意味から、それは一つの教訓にされている。また、〈弱法師〉の如き或る独自の心境からの詩的狂乱も、狂乱その物を惹き起す目的というべきものを持たないので、親子邂逅の事件を以つて結ばれてある。

これ等は目的を持たない狂乱であるが、目的を持ちながら、その目的の永久に達せられなくなつた〈角田川〉の如きも、私の意味する狂乱として認めるとの出来ないものでは既に述べた。その理由は結末が悲劇的になっているから、というのであつた。悲劇的結末の狂乱が、能に於いては何故に言葉の正しい意味に於いての狂乱でないかを説明するためには、私は此處で狂乱の最後の且つ最大の特質たる遊狂精神なるものに就いて述べねばならぬ。

遊、狂なる言葉は、私は世阿弥の用語を借りたのであるが、彼はその概念の内容については少しも説明して居らぬ。併し此の言葉に依つて私の意味するものは、遊び戯れる心の熱情的表現である。遊び戯れることは、それ自らが目的であつて、他の何物かを意欲することの方便であつてはならぬ。一人の女が月明の美景に我を忘れて鐘を撞くことは、彼女の遊狂精神の発現である。月明に興じ戯れること、それ自らが目的である。その時彼女の意識の中に、その行為の結果の予想などが在つただらうとは考えられない。若しそういう風に意識が働いていたとすれば、それは遊狂ではなかつた。或いは問う人があつて、子供を失つた母親が、果して月明に興じ戯れるだらうかと聞くだらうならば、私は答える。子供のことをも忘れて興じ戯れるからこそ遊狂であり、狂乱である、と。若し彼女が子供の喪失に心を煩わされて憂慮と哀愁とに鎖されていたならば、それは善良なる悲母であり、同時に哀傷の女主人公であるだらう。哀傷の能と狂乱

物 狂 考

の能との差別は此の一点に懸かっている。事件が悲劇的であって遊狂精神の発生する余地がない場合には、それは哀傷の情緒に依つて支配されるのが常である。併し反対に、状態は幾ら悲劇的条件を具備しても、一味の遊狂精神が閃く時は、その瞬間から全体の色彩は明るく一変する。私たちは盲目の青年が零落漂泊して天王寺の境内をさまよう有様の如何に悲惨であるかを見る。併し今落日が彼の前の遠き海の果に沈みつつあることを知った刹那、彼の詩的想像は壮大なる日想観の幻想に鼓舞されて、いかに烈しく躍動するであろう。煩悶も苦痛も罪惡の觀念も憤怒の情も悔悟の念も皆彼から消え去り、其処にはただ美しい西天の下に浮み出でたる愛慕に充ちた自然が存在するのみであった。此の心境を見せるのが〈弱法師〉の狂乱の主眼であり、またかの月明下の詩興を味わせるのが〈三井寺〉の狂乱の眼目である。〈弱法師〉〈三井寺〉は一例に過ぎない。物ぐるいはすべて此の遊狂精神を表現することを目的としている。その表現の根本態度は自らを離れることである。古代のヘラス民族の神に對して持つていたエクスタシスの心境を、能の狂女たちは自然、神、仏、その他の物に對して体験した。それが即ち狂乱の本質であらねばならぬ。いかなる悲しみに包まれていた女も、一たび此の遊狂精神に見舞われれば、忽ちにして天の第九層にあま翔けつて、今までのすべての憂苦を忘れ、悲哀を捨て、口之を言うべからざる微妙なる大自然の慈愛の胸に抱かれ、惚恍の境に入り、歎喜の秘密に触れて、狂い戯れるのである。之は二二が四の方程式を以つて解釈することの出来ない問題である。子供を失つた母親が何故に月明の詩興に狂ずるかと疑う人は、二二が五の可能を想像し得ざる人である。私たちの想像は時としては二二が五百の可能をさえ信じ得べきではないだろうか。私たちは毎日のデスクに向つて仕事をする場合には二二が四であることを認識する。併し子供を失つた母親の心情は、私たちの日常生活の心情とは甚しく異なつてゐる心情であらねばならぬ。二二が五であり、二二が五百であるかも知れぬ心情である。私たちの日常生活に於いては見落している一つ

の現象が、彼女にとつては極度の驚異でないと誰が云い得よう。私たちは毎晩月明に乗じて狂じることを敢てしない。けれども子供を失つた母親にとつては、それはエクスタシスを感じずにいられない驚異であつたことが想像される。それ故に私は能の狂女たちを弁護して、彼等は子供を失つたから月明にも落花にも狂じるのだと云いたい。此の心境を解し得ざる者は俗人である。此の心境を解し得ざる俗人が能を演じ、能を見、能を論じることは寧ろ噴飯事に属する。私たちは能を作った天才の価値を重く考える。けれども五百年の因習の久しき間に、能の本来の精神が如何に曲げられ撓められて来たかを知つてゐる。私は今日変形されたまま遺されている能を最善のものとして受け取ることは出来ない。私は能を芸術としてより外の物として見るを欲しない。それを芸術として見ることは、それを本来の形（と信じられる所のもの）に引き直して見ることである。そうして之が能に対する最上の態度だと私は信じてゐる。

私たちは既に遊狂精神が物ぐるいの本質を成すことを見た。併しこれは必ずしも物ぐるいのみの特徴ではなく、その他にも此の精神の上に設計された能はある。例えば喝食かつしきの面をかけて舞うものは皆そうである。〈自然居士〉〈東岸居士〉〈花月〉等がそれである。また喝食は掛けないけれども〈放下僧〉にも此の精神は強く現われてゐる。今〈自然居士〉について見ると、其処には可憐の小童を救うために説教を中止して、人買船を追迹する半僧半俗の一青年の義侠心と、小童奪還の代償として要求されたる青年説教者の芸づくしと、此の二つの仮定量が持ち出されてゐる。前者には竦身的事件を惹き起しそうな可能があり、後者には反対に諧謔と遊戯とが充満している。此の二つの全く性質を異にした仮定量を掛け合せて如何なる積を作り出すかは、一に演出者の能力に待つわけであるが、私を以つて之を見れば、主要なる部分は後者であつて、前者ではない。前者は後者の色彩に依つて色どらるべきである。何となれば、性能は如何なる場合に於いても戯曲でないから、前半の戯曲的事件を若し戯曲として取り扱つたならば、後

物 狂 考

- 註
- (1) 「花伝書」第二、物学条条。
 - (2) 「毛端私珍抄」。
 - (3) 「五音三曲集」。
 - (4) 「二曲三体絵図」。
 - (5) 「至花道書」。
 - (6) 「覚習条条」。
 - (7) 「拾玉得花」。
 - (8) 「覚習条条」。
 - (9) 「覚習条条」、禅竹「至道要抄」。
 - (10) 〈班女〉は中の舞であるが、流儀に依つて序の舞を舞うことがある。併し私は曲の性質上どうしても中の舞が当然の行き方だと思う。
 - (11) 〈歌占〉のシテは、流儀に依つては、面をかけず、直面に白垂をつける。

半の遊戯三昧との調和は絶対に不可能となるであろう。それ故に、此の能の前半は表面真剣の如く装いて、内に遊狂精神を蓄え、後半に於いてそれを十二分に發揮すべきものである。白面多能の青年がクセマイを舞い、ササラを磨り、羯鼓を打つて戯れることが、ひとえに此の能の中心であり、その他の一切の言動は皆此の中心に向つて集まるように演出されねばならぬ。それ故に〈自然居士〉は、私に云わせれば、遊戯三昧の能であり、遊狂精神の表現である。その他の喝食ものも同様である。〈放下僧〉には仇討という戯曲的事件が配されてあるけれども、演出の興味は主人公が小歌をうたい羯鼓を打つて舞う所に集まつている。之も元より遊狂的精神の発現であることは云うまでもない。

SAMPLE
Shishi-Shinsui.com

(14) (13) (12)

「万葉集」卷一、中大兄、
「音曲玉淵集」卷四、等。
「能作書」。三山の歌。

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com