

観阿弥清次
世阿弥元清

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

野上豊一郎批評集成〈人物篇〉

観阿弥清次

世阿弥元清

書肆心水刊

目次

観阿弥清次

序	一一
一 舞台人観阿弥	一七
二 作能者観阿弥	五六
三 作曲者観阿弥	九七

世阿弥元清

序	一二五
一 世阿弥の発見	一二八
二 大和猿楽の擡頭	一三四
三 観阿弥の功績	一四二
四 世阿弥の生涯	一五二
五 世阿弥の作品	一七〇
六 作能術の建設	一七八
七 幽玄と物真似	二一一
八 世阿弥の理論	二三一
九 「花」の真意義	二五〇
一〇 老後の芸術心境	二六六
二 結語	二七五

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

野上豊一郎批評集成〈人物篇〉

世阿弥清次
観阿弥清次

SAMPLE
Shoshi-Sinsui.com

凡例

一、本書は「野上豊一郎批評集成」の「人物篇」として、次の二冊の全文を合本化したものである。『観阿弥清次』一九四九年刊（要書房）、『世阿弥元清』一九三八年刊（創元社）。

一、原本の旧字体の漢字は新字体に置き換えて表記した。別体字の扱いのものはそのままに表記した（例、峯／峰、昏／紙）。

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「臺物」を「かずらもの」と仮名書きするようなことは避けた）、引用部分については原本の通りに表記した。

一、ルビ（振り仮名）は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）も全て原本の通りとし、踊り字が行頭に配置された場合も踊り字のままで表記した。

一、（ ） 括りの行内二行割註は本書刊行所が加えた註記である。

一、「亘る／互る」「欠く／欠ぐ」のような表記の揺れは原本のままとした。

一、原本の表記についてその正誤を判断しかねる場合などに使用する「ママ」のルビ書きは、丸括弧で括って表記した。

觀
阿
弥
清
次

序

十年前『世阿弥元清』（創元選書第二編）（後半）を書いた時、実は『観阿弥清次』を先にすべきではなかったかとも考えた。というのは、世阿弥は能楽の完成者であり、その功績の偉大は、わが国芸術史上殆んど匹儔を見出さないほどではあるけれども、しかし、譬えていえば、それは父観阿弥の築き上げた堅固な基盤の上に打ち建てられた輝かしい楼閣の如きものであるから、発展史的には、世阿弥の功績について考えて見る前に、まず観阿弥の功績について考えて見るのが順序であるように思われたからである。事実、観阿弥の仕事が行われなかったら、世阿弥の仕事も行われなかったに相違ない。その意味に於いて、世阿弥の功績は観阿弥の功績の連続とも見られる。尤も、世阿弥の方は観阿弥から入って観阿弥を出たというようなところがあり、そこに彼独自の特色があったのではあるが。もっとはつきりいえば、観阿弥は「物真似」主義者であり、同時に「幽玄」主義者でもあったが、本質的には何ととっても「物真似」主義者であった。しかるに世阿弥は「物真似」主義者でもあり、また「幽玄」主義者でもあつ

たが、より多く「幽玄」主義者であり、且つその「幽玄」そのものを恐らく観阿弥の予想だにしなかったであろう境地にまで展開させたところに特色を発揮したのであった。こういうと、いかにも世阿弥の方がえらいようでもあり、世間一般もそういう風に評価しているのであるが、しかし、此処で慎重に考えて見なければならぬことは、此の世間一般に行われている評価の裏には、能楽が今日の状態にまで開して来た径路を最上の発展を遂げたものとして無批判に肯定している点がありはしないだろうか。言い換えれば、舞台芸術の発展の可能をもっと根本から自由に考えて見て、世阿弥の行き方だけが唯一最上の行き方だったとするのは、果して妥当であろうか。それ以外にもっと別な行き方はなかったものであろうか。たとえば、世阿弥があればほど優越した奇才と感性を働かして観阿弥の「物真似」主義を更に強引に真直に推し進めたとしたならば、或いは能楽は今日見るが如き形態とは異なった別の形態のものとして発展して行ったのではなからうか。それはどっちがよかったかは簡単にはきめられないけれども、世阿弥の行き方は——少くとも世阿弥の後年の行き方は、観阿弥の観点からすれば、「物真似」の正道をかなりひどく特異の方向へゆがめてしまったものともいえるであろう。それは「物真似」と「幽玄」の価値転換を敢てしたからだともいえる。本来「物真似」は能楽の出発点であり、且つ終局の目的であって、「幽玄」はそれを飾り立てる方便にすぎなかったものを、世阿弥が「幽玄」に過大の価値を与えたため、恰かも「幽玄」が終局の目的であったかの如くなって、——尤も、それ故にこそ能楽には品位も加わり深みも増したのではあるが、——同時に、能楽は根本の本道から離れて脇道へそれたのだとも見られる。実際、能楽は世阿弥で行き詰まって、それきり身動きのできないものになってしまった

序

観がある。これは坦懷に考え直して見るべき問題ではなからうか。

今一つ、観阿弥より世阿弥が高く評価される理由の一つとして、世阿弥には文筆の才能がゆたかであったことを考慮に入れなければならぬ。文筆の才能がゆたかであったことは、彼が多くのすぐれた作品を書いたことによっても証明されるが、但し、作品のことでいえば、観阿弥にもすぐれた作品はある。しかし、世阿弥は作品の外に子孫庭訓の伝書として多くの能楽理論を書き遺した。それ等はいずれも彼の卓越した芸術思想を窺うに足る堂堂たるもので、そのために彼はどのくらい有利に理解されているか知らない。ところが、観阿弥にはそれが無い。そういった種類の物を彼は書かなかったのか、書いたけれども伝わらなかつたのか、正確にはわからないが、多分書かなかったのであろう。彼が書かなかったから、息子の世阿弥が祖述して書き残したのであろう。少くとも『花伝書』時代の物についてはそういえる。しかし、「およそ家をまほり芸をおもんずるによつて、亡父の申しをきし事どもを心底にとどめて、たいがいを録す」(『花伝書』第三『問答条々』奥書)とある言葉をそのままに受けとつてよいとすれば、観阿弥は自ら筆録の労は取らなかつたけれども、能楽理論を体系づける頭脳を持っていたから、それを口ずから世阿弥に教え、世阿弥は忠実にそれを後継者に伝えようとしたものでなければならぬ。観阿弥も世阿弥も、同時に、役者であり、演出者であり、作者であつたけれども、理論家としての名譽はひとり世阿弥のみが持つて、観阿弥はそれに与らなかつたかの如く解されているのは、考えて見れば不合理なことである。ただ観阿弥は実行の人であつて、文筆にあまり親しまなかつたから、その思想を文字に書き留める機会がなかつただけのことである。一つは時代と境遇のためで、その時代は流派の

きまりもまだ固定しないで、ひたすらそれを築き上げるに忙しく、彼の生活状態も東奔西走といった有様で、ゆっくり落ちついてそれを文字にする余裕もなかったものと思われる。其処へ行くと、世阿弥はむしろ幸運の人で、足利の天下も一通り安定し、父観阿弥の築いた基盤の上に立って、授けられたものをじっくり守って、一途にそれを進めて行けばよかったのであるから、文字に書き留めておくべきものは、落ちついて文字にすることができたのである。その点、近代人は殊に文書尊重の傾向があるので、思想を文字に書き留めなかった観阿弥はどのくらい損をしているか知れない。

以上の理由によって、観阿弥の真価を公平に正しく判断し直して見たいということも、私の『観阿弥清次』を書いて見ようと思いついた理由の一つであった。ところが、『世阿弥元清』の場合とちがい、観阿弥の評伝を書くには資料が甚しく貧寒であり、或る程度まで想像を働かせなければならぬ。想像を働かせることは議論が独断に陥るのを免れないことになるかも知れない。それが私に執筆を躊躇させたのであったが、しかしそれ以来私のあたまは能楽の事に触れる度ごとに常に観阿弥と結びついて、あらゆる角度から彼について考え、彼の芸術家としての影像を少しでも真実に近く思われる程度に作り上げて見ようということに向いた。もちろん、読めるだけのものは読み、調べられる限りのものは調べても見た。けれども、おおよそこういった種類の芸術家で彼はあったらいいという見当はついていても、たしかにこういった人物であったに相違ないというところまで自信が持てないのは以前とあまり変りなかった。しかし、いつまで待っていても真実の観阿弥の影像が現前するということは期待されそうにもないから、ここいらで思い切って、自分のあたまの中に描いている彼の影像を形にあらわし、大方の批

序

判を待つことにしようと考えたようになった。

それにつけても、何より厄介なことは、これは必ずしも観阿弥の場合に限ったことではなく、すべての舞台芸術家に共通した問題であるが、舞台芸術家を論評する場合に一番に対象となるべき演技その物が、性質上はつきりした概念を作りにくいという障碍を持つてゐることである。演技は演じられた瞬間に空間に消えてしまつて、後日になつて実感して見ようとしても手がかりがなく、殊に何百年も昔の芸術家に対しては殆んど絶望的で、観阿弥はおろか世阿弥とても、元雅とても、音阿弥とても、禪竹とても、皆同じことである。それにも拘らず、人はいかにも事もなげに、舞台人としての観阿弥を云云したり、世阿弥を論じたりする。それは古人の批判の記録を根拠にしてであるが、肝腎なことは、その批判に対する批判の作り方である。即ち、批判者の能力、批判者と被批判者の関係、批判のなされた事情等、等、それ等についてよほど冷静に周到に検討を加えた上でないと、われわれはその批判が果して信憑できるか否かを決定することは困難である。

此の困難が私の観阿弥影像を一層怪しげなものにしはしまいかとひそかに恐れている。もちろん、私はなるたけ確実な資料から離れないように努力するつもりではあるけれども、前にも述べた如く、資料が甚しく貧寒であるから、それを補うためには或る程度まで独断に陥ることをあまり気にしないような行き方もしなければならぬであらうし、また時としては客観的検討を上廻つて直感的判断を避けていられないような事情に余儀なくされるかも知れない。その結果、私の観阿弥影像は或いは私の観阿弥詠歎の詩の如きものにならぬとも保しがたい。けれども、能うべくば私は詩にすることを避けて、なるべ

く批判として成立させたいと念願している。
昭和二十三年春

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

野
上
豊
一
郎

一 舞台人観阿弥

観阿弥^{かんあみ}清次^{きよつぐ}、幼名は観世^{かんぜ}（観世丸）、通称は三郎、清次は本名である。観阿弥というのは法体になってからの称号で、阿弥は阿弥陀仏の略称である。その頃芸道にたずさわる者は、茶人・画家などもそうであったが、一定の年ごろになると剃髪入道する習慣があった。何阿弥陀仏というのはその場合の改名で、普通には何阿弥と略して芸名の如く用い、更に略して何阿とも呼んだ。観阿弥の場合は、完全にいえば観阿弥陀仏であるが、普通には観阿弥といい、また観阿とも略称した。

観阿弥は後では大和猿楽の代表者となって輝かしい能楽革新の業績を挙げたが、先祖を糺せば伊賀の出身で、その子孫が観世流として後に江戸幕府への届出にも「本国伊賀」^①と記してあった。伊賀の小波多^{おばた}（名賀郡）に観阿弥は初め猿楽の座を組織^②していて、あとで大和に移り、初瀬川と寺川の中間にある結崎^{ゆづき}（磯城郡川西村結崎）^③の地に座を持つようになってからは、地名を姓として結崎三郎清次と名のり、座名も結崎の座と呼ばれていた。結崎の座は、また、いつしか観世の座とも呼ばれるようになったが、そ

れがいつからであったかは正確にはわからない。一説には、観世の名は流祖観阿弥の頭字とその息子の世阿弥の頭字を組み合わせたもので、音阿弥の時代からそういう名称ができたともいわれるけれども、それは恐らく後代のこじつけで、観世の名は姓としても座名としても観阿弥自身の在世中から用いられていたようである。上述の如く、観世は観阿弥の幼名だったから、近親者の間ではそれを愛称としても用いていたであろうし、近親者でなくとも改まって呼ぶ時以外は三郎清次というよりは観世ということの方に気易さを感じていたであろうことは容易に想像される。また、そういったことはいちいち記録に残るような性質のものではないから、それを文献に徴しようとしても無理であるが、しかし、幾らかは当時の日記類などに断片的の証拠を見出すこともできる。例えば『後愚昧記』(七) 永和四年(一三) 六月七日の条に、將軍足利義満が観阿弥の息子の藤若(後の世阿弥)に対する嬖幸の常軌を逸した有様があるのを非難した記事の中に、藤若のことを「大和猿樂児童」として、「大和猿樂」とは観阿弥の座を意味するので「称観世之猿樂法師也」と註記してある。これは観世が座名に用いられた例である。永和四年といえは観阿弥四十六歳の時で、「猿樂法師」とあるからには、彼はすでに剃髪して清次を観阿弥と改名していたに相違ない。当時藤若は十六歳であった。藤若は成人して三郎元清と名のつたが後に世阿弥と改めたのは將軍義満のさしがねに依るものであったことは『申樂談義』(八)の中で彼自ら語っている言葉によって明らかである。その言葉に「世阿は、ろくおんゐん、観世の時、は世に超えたるこゑ有、これをきぼとて世阿と召さる」とある如く、鹿苑院將軍(義満)もその頃観阿弥のことを観世と呼んでいたものと見える。もし將軍が世阿弥の話した通りの言葉を使ったものとすれば、これは観世が観阿弥の代りに

舞台人観阿弥

用いられた例である。また観阿弥の死んだことを『常楽記』至徳元年（六三）五月十九日の条には「大和猿楽観世大夫於駿河死去」と記してある。これは観世が姓として用いられた例である。

かくの如く、本来観阿弥の幼名だった観世は、彼の生前も死後も、或いは名前として、或いは姓として、或いは座名として呼ばれるようになったが、次の世阿弥の時代になるとそれが一層固定して、人もわれも観世・観世と呼ぶようになったことは、これも多くの記録に見られる。二三の例を挙げれば、応永元年（九三）の『春日御詣記』三月十三日の条に「猿楽観世三郎有之」とあるのは世阿弥が一条院で猿楽を勤めたことであり、また応永十九年（二四）頃のことを永享の頃になって世阿弥が話した言葉（『申楽談義』）にも、稻荷の明神が或る重態に陥った者の女房に憑いて「観世に能をさせて見せば平癒あるべき」という神託が下ったので、世阿弥は十番の能を奉納し、その後その人の家を訪ねると「観世来りたり」といつて迎えられたというようなことがあり、また応永二十九年（三四）には或る娘が北野天神の霊夢を蒙って讃仰の和歌を詠じ、人を介して観世に合点を乞うたという事件があり、天神の神託にはただ観世とだけであったが、観世とはどっちの観世だろう（その頃世阿弥は入道引退して、嫡男十郎元雅が観世大夫であったから、どっちの観世だろう）と疑ったところが、世阿弥のことだった、という話が同じ談話筆記（『申楽談義』）の中にあり、また『満斎准后日記』応永二十九年（三四）四月十八日の条には、引退している世阿弥のことを「観世入道」と記し、同じ日記応永三十一年（二四四）四月十七日の条には、「自当年観世大夫楽頭職事申付了」と十郎元雅のことを観世大夫と記してある。これ等は世阿弥または十郎元雅の時代に観世が姓として用いられていた例で、これによっても音阿弥の時代になってから

世
阿
弥
元
清

序

世阿弥^{ぜあみ}元清は日本文化史において、また日本芸術史において、最も特筆すべき顕著な存在であった。彼の功績の第一は能楽の完成者としてであった。能楽以前に日本には伎楽と舞楽があったけれども、それは支那大陸から輸入された舞台芸術で、殊に後者が長い間宮廷人・上流階級者の音楽・舞踊に関する感覚を訓練するに役立ったことはなみなみならぬものであったが、未だ日本民族固有の舞台芸術の完成は、室町時代以前には遂に見ることができなかった。

世阿弥はそれを完成するのに最も都合のよい時代に生れ、また最も都合のよい境遇に置かれた。だから、世阿弥を研究するにはその時代を研究することを忘れてはならぬ。

世阿弥は役者でもあり、作者でもあり、舞台監督者でもあり、能楽理論の建設者でもあった。そうして、彼は役者としても第一流の役者であり、作者としても第一流の作者であり、舞台監督者としても第一流の舞台監督者であり、能楽理論家としても第一流の能楽理論家であった。その点、われわれをして

古代ギリシアの悲劇完成者ソポクレスを思い出させる。彼も第一流の役者であり、第一流の作者であり、第一流の舞台監督者であった。しかし、彼は悲劇理論の建設者ではなかった。どちらも不世出の天才ではあったが、奇才の多方面ということからいえば、われわれの天才の方が却ってギリシアの天才者の上に出て居るともいえる。

世阿弥の奇才は、その独創性と綜合性の豊かなことにおいて、いくら称讃しても称讃しつくすということはない。彼の能楽完成に貢献した独創的・綜合的努力は、芭蕉の俳諧完成者としての、または近松の演劇完成者としてのそれに比して、優るとも劣ることのないものであった。それにもかかわらず、彼の存在が長い間われわれの文化史・芸術史の上で忘れられてあったというのは、文化史研究者・芸術史研究者の責任でもあるが、世阿弥その人にとってはまことに気の毒なめぐり合せであった。

しかし、幸いにも世阿弥は発見されて、われわれの前に現前して居る。われわれは彼について吟味してみようと思う。彼は何をしたか。彼は何を考えたか。彼はなぜそうしなければならなかったか。彼はなぜそう考えなければならなかったか。そのことについて吟味して行くと、われわれは一人の世阿弥の中に多くの日本人を見出すことになるかも知れない。彼の仕事・彼の考え方は、彼一人の仕事・彼の考え方はなく、多くの他の日本人のしたいと思っていた仕事であり、多くの他の日本人の考えて見たいと思っていた考え方であったことがわかるかも知れない。そうすると、もはや彼は彼だけの世阿弥ではなく、日本民族の一代表者としての世阿弥であり、日本の文化史・芸術史の上に特殊の大きな影象として立つべき世阿弥であるということができる。彼が死んでからすでに五世紀以上の歳月が経過した

序

けれども、そうになると、彼はまだわれわれの間に強く生きて居ると見ることもできる。

私の此の小冊子は、世阿弥研究に対して極めてききやかな入門書役の役目をしか勤め得ないものであることは、私自身でもよく承知して居る。また、私の世阿弥についての理解が或いは独断的なものになって居りはしないかとも懼れて居る。しかし、それ等は後に來たる人たちの更に透徹した推理と更に豊富に発見されるであろう資料によって是正される日のあることを期待する。私自身もなお鈍根に鞭うって、大方の示教を待ちつつ研究を押し進めて行きたいと望んで居る。

ただかくの如く貧弱な研究でも、もしいまだ世阿弥に十分の親しみを持たなかった人に対して、これを機縁として世阿弥をよく知るようになってもらえらるならば、著者としては望外の幸福である。

昭和十三年一月

野上豊一郎

SAMPLE
Shoshi-Shinshi.com

一 世阿弥の発見

世阿弥——この特筆すべき偉大な名前は、かなり長い間殆んど世間から忘れられていた。もちろん、能を職分とする家では、彼がその父観阿弥と共に能の創始者であったというようなことは言い伝えられてあり、また、彼が能芸の奥義秘伝として書き遺した『花伝書』はどこか人知れぬ所に奥深く匿されてありながら、その一部を基礎として何びとかに依って衍義祖述された偽作書の『花伝書』（八帖本花伝書）なるものが、寛文五年（一六六六）の開板以来彼の名によって流布されてはいたけれども、しかし、それ等とでも限られた範囲内のことであって、一般文学史家もしくは文化史研究者の認識には世阿弥の存在は決して上って来ない時期が長くつづいていた。

世阿弥の存在が一つのはっきりした認識となり、彼の思想・彼の詩才・彼の芸力・彼の功績が次第に研究の対象となるようになって来たのは、最近三十年來のことに属し、その氣運の動機となったものは故吉田東伍博士の『世阿弥十六部集』の紹介であった。

世阿弥の発見

『世阿弥十六部集』が吉田東伍博士の校註で、故池内信嘉氏の主宰していた能楽会から発刊されたのは、明治四十二年二月であった。それより先、明治四十一年四月、吉田博士は、能楽会の仕事の一つであった能楽文学研究会で『世子六十以後申楽談儀』^{せいし}に関する考証を発表した。その時、資料となったものは、故小杉楳邨博士の『徴古雑抄』に収められてあったのを吉田博士が復写したものであり、小杉博士は夙に安政年間（^{一八五〇}）に黒川春村翁の所蔵本を借覧復写したものであり、黒川春村翁は塙文庫の蔵本を書写したものであったという。しかし、その資料は完全なものではなかった。けれども、それに依って初めて室町時代に於ける能楽成立の事情を知り、且つその行間に光を放っている世阿弥の思想の非凡に打たれた吉田博士は、彼が「日本文学史に特筆せらるべき作家」であることを痛感し、「予は、之を一般能楽にたづさはる人士に勧むるのみならず、広く歴史家・文学家・芸術家にも問ひ、殊に世子が文学史上の位置を、本書に因りて定められんことを希望するものなり」と感激の言葉を添えた。

ところが、吉田博士が前記小杉本の複写を底本として『談儀』を校正中に、機会は偶然にも更によりよき第二の資料を博士の手中に置くことになった。それは故安田善之助氏が丁度その頃手に入れたばかりの旧大名某家に所蔵されてあった世阿弥遺著十六種の写本で、それを吉田博士に仲介したのは故岡田紫男氏（当時大藏流狂言師）であった。そうして遂に『十六部集』は刊行された。それ等はいずれも世阿弥が一子相伝の秘書として書き遺したものであり、そうして相伝されるべきものを秘するということは少くとも世阿弥の立場において理由のあることではあったが、五百年の後、それ等が或いは永久に湮滅に帰すべきであったかも知れなかった運命から救われて、初めて明るみへ持ち出されたということ

は、文化史・芸術史研究者にとって無上の幸福であり、秘すべきことを期待していた世阿弥自身にとっても、今日の情勢から見ればむしろ本懐のことであつたかも知れない。

校註者吉田博士は特に能楽を研究した人ではなく、一般文献学的観点から考覈したのであつたから、専門的事項の解釈については多少の再考を必要とする疑義も残されてはいたけれども、全体として眼光紙背に徹するといつてよいほどの明察をもつて、しかも短時日の間にあれだけの整理を完成したことは、まことに多としなければならぬ。「予輩は、既に世子の十六部書を獲て、能楽創始の根本史料に接せり。今もし、達人を獲て此書に通曉せしめば、応永の舞歌以て摸索すべく、更に相对比して古今の得失を較べ量らば、利益莫大ならん。」こう言つて後進を激励した博士の仕事の中には、一二にして止まらぬ重要問題の検討も提起されてあつた。

その後、こうして発見された世阿弥に対しては、甚だ徐徐たるものではあつたが、あらゆる方面から熱心な視線が注がれ、或いは文献学的に、或いは言語学的に、或いは年代史学的に、或いは文学史的に、或いは文化史的に、考証され、検討され、再吟味され、その結果として、能楽そのものの本質までも芸術学的に今まで注意されなかつた新しい位相において再認識されることになり、現存世界最古の舞台芸術としての能楽——それはまた同時に、現存世界最古の仮面芸術でもあるところの能楽——の存在理由が、新しい価値判断の下に世界の前に現前することになったのである。そうしてその価値判断の根拠を成すものは実に世阿弥の遺してくれた芸術様式とその理論である。

しかも今日においては、世阿弥の遺著は更に若干の発見を加え、もはや十六部の限定は無意義となり

世阿弥の発見

（そのことは後で述べる）、また世阿弥の作風を推定すべき資料としての作品の種類もやや確定され（そのことも後で述べる）、また、世阿弥の行動の傍証となるべき資料も少からず提出され（そのことも後で述べる）、もはや三十年前・二十年前に較べれば、よほどはつきりした此の芸術家の影像を実感し得るようになったのである。

けれども、私は、謙遜でなしに、まだ彼の全貌を遺憾なく描き得る自信を持たない。私の描き出す世阿弥は或いは半身像以上のものでないかも知れない。或いは単なる横顔に過ぎないものであるかも知れない。けれども、幸いにして長い間彼を包み隠していた雲霧はやっと霽れたのであるから、彼の存在の中での最も本質的な最も特長的なものだけは伝え誤らないようにと期待して居る。それは言葉の最上の意味において民族的なものであり、日本的なものである。彼が舞台芸術家として立つまで、私たちの民族は真に日本的な一つの舞台芸術をも持っていなかった。天平の昔には伎楽があり、平安朝以後には舞楽があったけれども、それ等は大陸の模倣楽であり、私たちの民族の間から芽ぐみ出たものではなく、上演の場所も宮廷寺社に限られてあった。また別に民間には民間の演戯が行われていたけれども、それ等はあまりに卑俗で猥雑で未だ芸術的表現として誇り得べき境地に達していなかった。世阿弥のえらさは——正しく言えば、観阿弥・世阿弥のえらさは——その猥雑卑俗なものから高貴な優雅なものを作り出したところにあった。そうして、それを最も精練された趣味に訴えると同時に、猥雑卑俗の民衆にも適合するように工夫したところにあった。それはいかなる意味においても民俗的なものであり、随ってまた日本的なものであった。もし私たちがそれに匹敵すべきものを世界に求めるならば、古代ギリシア

の古典劇の高貴優雅な表現が一面において著しく民俗的な傾向を特長としていたのがそれを思い出させる。そうして、ギリシア古典劇にはギリシア的な芸術思想がそれを裏づけていたと同じように、私たちの能楽には日本的な芸術思想がそれを裏づけていたのを見通すわけにはいかない。しかもその芸術思想は、決して観阿弥・世阿弥の簡人的なものでなく、彼等が生きていた時代全体のものであり、彼等が交っていた民族全体のものであった。そうして、その時代は種種の変化を生じながら今日まで連続して居るものであり、その民俗は幾多の変遷をば経験しながらも結局私たちの民俗であることに変わりはない。能楽が五世紀以上の年月を経過しながら、今日なお生きているという事実が、それを雄弁に証拠立てている。もちろん、それには各時代の政府が能楽を保護していたという有利な条件もあったが、しかし、政府の保護する芸術はすべて永続するとは限らない。舞楽がその一例である。舞楽は今日も宮内省の一部に保存されてはあられるけれども、それは芸術としてではなく、儀式の一要具としてである。舞楽の芸術的生命はすでに数百年前に死滅して、今日保存されてあるものは憐れむべき形骸に過ぎない。殊に民俗的芸術の観点からすれば、それは初めから殆んど存在しなかったも同じ状態であった。

しかし、能楽といえども、同じ観点からすれば必ずしも過去五世紀間常に民俗的芸術としての役割を勤めていたということはできない。少くとも或る時期においては、それは限られた階級者のみに奉仕させられていたことは事実である。けれども、それにも拘らず、とにかくそれがまだ生命を持続して居ることも事実である。そうしてそのことは能即ち能楽にまだ民族的に訴える成分が鞏固に保存されてあることの証左でなければならぬ。

世阿弥の発見

私がまず特に読者の考慮を煩わしたく思うのはその点についてである。能楽はその長い発展の途上において創始者の意図が歪曲されて、かなり形式的・様式的なものにまで変形されたけれども、不思議にもその中にはまだ多分に創始者の植えつけたものが根張っていて、それが私たちに強く働きかける。それを見究めて押し進むことに依って、私たちはそこに、民族的な、非常に日本的な本質的なものを捕捉することはできないであろうか。

これが私の世阿弥考察の標的である。

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com