

513

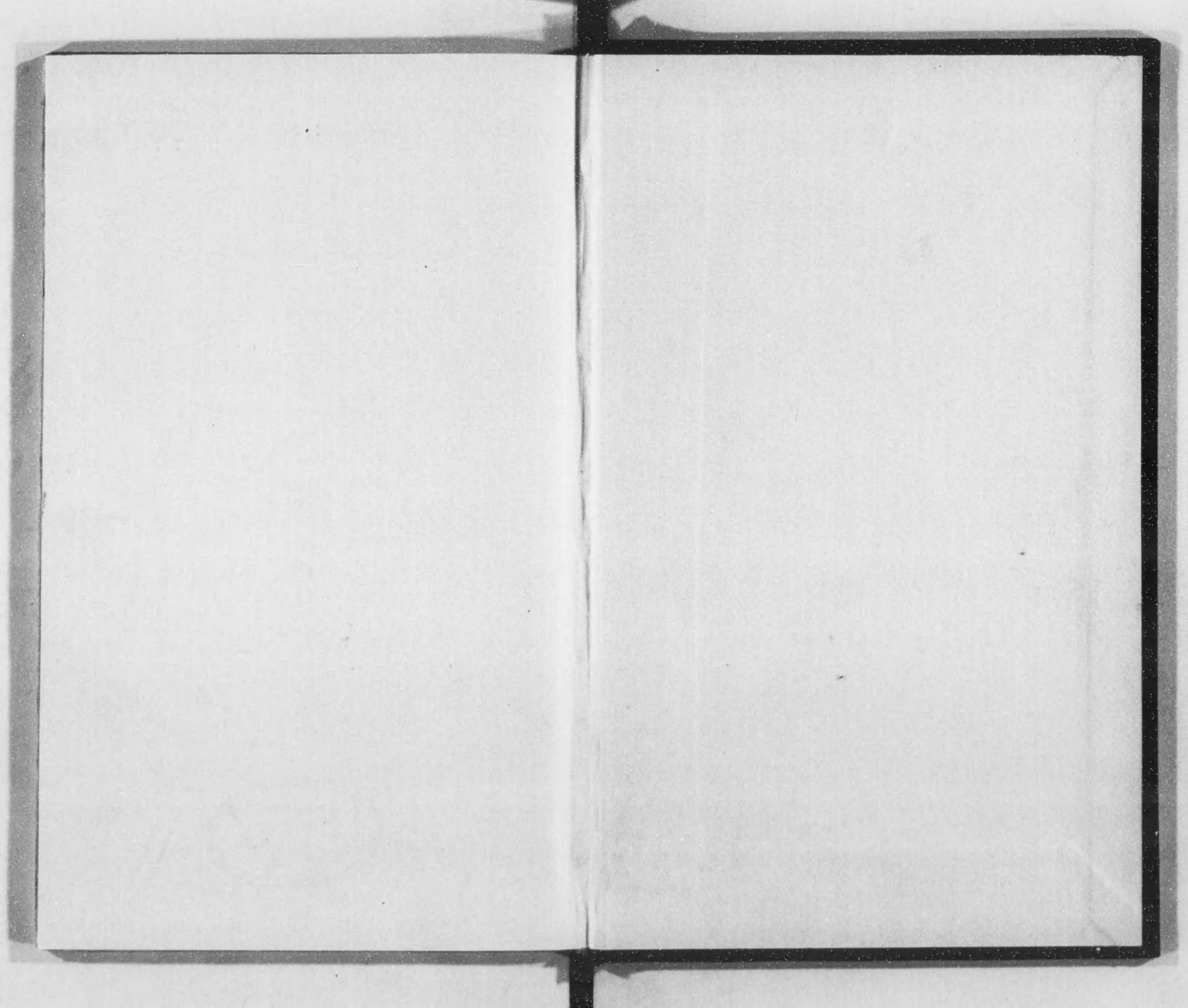
150



始









工5051

573-150



小宮豐隆著

藝術研究

岩波書店刊

大正  
12.6.15  
内交



目次

眞偽といふこと【一】……………(一)  
眞偽といふこと【二】……………(七)  
音楽の批評に就いて……………(一三)  
一つの新しい方法……………(二五)  
挿花藝術……………(三二)  
橋口五葉の浮世繪……………(三七)  
三味線音楽に就いて……………(四七)  
『助六』の繪を見て……………(五九)  
『勸進帳』と『安宅』と……………(六五)  
花道と橋掛りと……………(九三)  
能樂の面……………(一一)



能樂に就いて〔一〕……………(一七)

能樂に就いて〔二〕……………(二二)

能樂に就いて〔三〕……………(三二)

能樂に就いて〔四〕……………(三五)

能樂に就いて〔五〕……………(三九)

能樂に就いて〔六〕……………(一九)

雅樂を見て……………(一九)

芭蕉に就いて「去來抄」に現はれたる……………(二三)

去來と芭蕉と……………(三九)

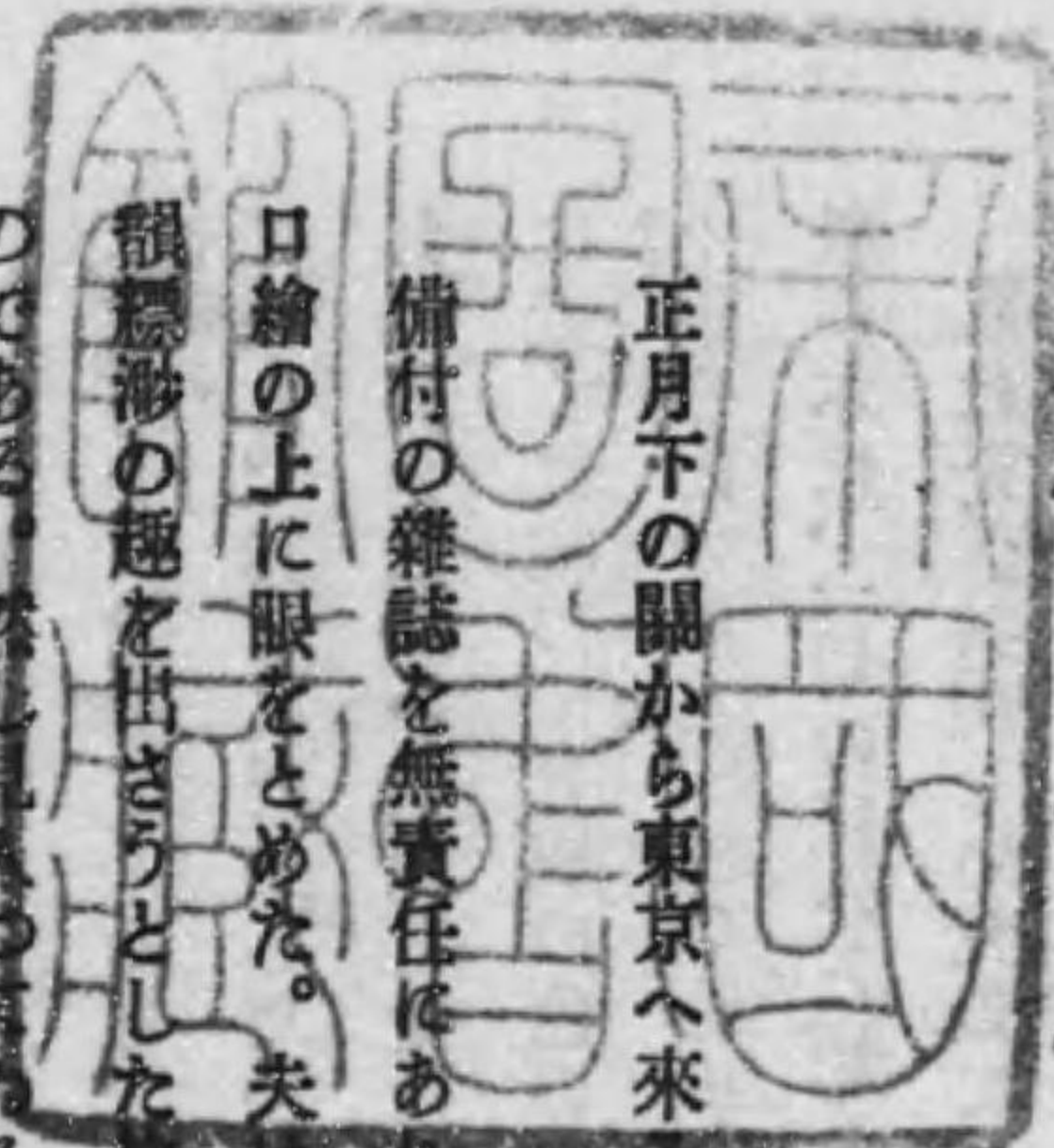
道聽塗說……………(三七)

茶に就いて〔一〕……………(三八)

茶に就いて〔二〕……………(四〇)

茶に就いて〔三〕……………(四九)

眞偽といふこと〔一〕



正月下の關から東京へ来る汽車の中の事である。

備付の雜誌を無責任にあれこれと開けて見てゐる内に、不圖私は或雜誌の淡い三色版の口繪の上に眼をとめた。夫は社と松の木とを描いて、夫に美術院流の臙化しをかけて、神韻縹渺の趣を出さうとした繪であつた。其社は正しく型の眼と型の手によつて描かれたものである。然し見入つてみると、松の木文は、單に型に據つてのみ描いたのだとは何うしても云ひ切る事の出来ない、眞實な縹渺味を持つてゐる。是は本當だ、是は生きてゐる、と私は口の内で呟いた。然も私は、さういふ種類の縹渺味を松の木に見出した経験を、未

眞偽といふこと



だ嘗て持つてはゐなかつたのである。

暫くすると汽車は大谷驛の上り坂にさしかかつた。

窓硝子に顔をあてると、逢坂山のトンネルを包む山山は、右手に眉毛まゆげに薄うすつて聳え立つてゐる。其所に密生した松の木は、霜を頂いた儘、山の向の低い所から、明るい然しまだ力の弱い太陽の光線を受けてゐる。松の木の形は可也判然はつきりして見える。さうして夫が山背やまのせに近くに從つて月夜の色の様に動うごずんで見える。朗かな淡碧の空の色と、見え隠れする緑きよ土色つちいろの山の肌と、霜朝の濕り氣を含んだ空氣と、さういふものの複雑な反響から、凡ての松の木は、一切の重みと硬さとの感じを失つて、柔らかに夢見る様に縹渺と搖曳してゐる。

私は茫然ぼうぜん其美しい光景に見惚れてゐた。——是は何所かで一度見た事のある景色だと思ひながら。

一度見た事があると思ふ筈である。氣がついて見ると、是こそたつた今、是は本當だと

呟いた、口繪の三色版の松の木の姿其儘であつた。

我我が本を讀んで、或心の相が其所に描えがかれてゐるのを見て、分らない儘に夫を頭の中に入れて置く。すると或時日を隔てて、其相が、忽然として、稻妻に照らされた様ように、判然はつきり自分の理會の眼まなこに映る事がある。其時我我は、あ、是だなど、其相を確實に再認し同時に確實に攝受する。然し此際、我我を支配するものは、多くの場合、其本の著者に對する我我の信仰である。其所に描かれた相の眞偽は分からない。寧ろ其眞偽を辨別する力量はまだ我我には與へられてゐない。然し此著者の閱歷の眞實が此所には書かれてゐる筈だから、我我は其相の理會の出来る日まで、兎にも角にも待つてゐなければならぬ。さう思つて我我は再認の日の來るのを待つのである。

我我が藝術に於て、藝術に限らず一切の現はれに於て、其眞偽を辨ずる標準となるもの



は、云ふ迄もなく、我我の過去の経験である。然し過去の経験は極めて偏狭なものなるが故に、夫から作り出された眞偽辨別機關の構造は、不斷に改造される事を必要とする。従つて我我は自分の経験した範圍内に於ては眞偽を區別する能力はあつても、一步其境界線を超えれば、夫に就て何等容喙する權利を持つてゐない事になる。是は云ふ迄もない事である。我我が我我に理會出来ない心の相に逢著して、夫を我我が理會出来る日まで頭の中に藏つて置くのは、畢竟此論理の遂行に過ぎない。

然し三色版の口繪の松の木の場合に於ける私の経験は、是とは事情が全然違ふ様な氣がする。私は私の過去の経験に訴へては、此松の木を、何うしても眞實だと断定し得る筈はないのである。夫にも拘はらず、私は半ば無意識に、夫を眞實だと断定して、何の疚しさをも感じなかつた。——是は何處から來るのか。私の輕佻から來るのか。私の記憶の不確な事から來るのか。夫とも繪の力そのものから來るのか。繪に力さへあれば——自然の或

瞬間を確實に攫んで、其攫んだものを確實に表現しさへすれば——其所に描かれたものが第三者の経験を全然超越してゐても、眞實として其第三者に訴へる事が出来るのか。假令過去の経験から全然超越した事實であつても、過去の経験を出發點として必然に且つ自然に夫を跡づけて行く事が出来さへすれば、夫は眞實として許され得るのか。そんなら其必然に且つ自然に跡づけさせる力は、攫まれた眞實そのものにあるのか。夫とも其眞實を他に示す表現の技巧にあるのか。必然に且つ自然に夫を跡づける事が出来ないならば、如何なる眞實と云へども、其人にとつては、眞實として現前する事はあり得ないのか。——私には夫に對して何うも明快な返事が出来さうもない。

考へて見ると、世に眞偽の區別ほど、複雑で且つ不可思議なものはない様な氣がする。従つて、何時まで経つても眞偽の區別はつけ得られるものでない様な氣がする。同時に眞偽の區別は畢竟箇人的で而して相對的でもあるが故に、逡巡する所なく容易く断定して



差支へない様な氣もする。

### 眞偽といふこと [二]

同じ作曲家の同じ作曲を、同じ演奏家を通して、月日と時間と場所とを違へて聞いた事があつた。さうして私は、夫が丸で違つた曲でもある様な、違つた印象と評價とを持つた。夫が私には不思議でならなかつた。念の爲め私は、二つながら聴いてゐた二三の人人に、其印象を訊いて見た。夫等の人人は悉く私と同じ様な印象を受けたらしかつた。——其所で私は其違ひ得る理由に就いて考へて見た。

作曲家と作曲とは同一なのだから、是は違ひ様がない。演奏家と聴衆の我我とは、同じく同一ではあるが、是は生きてゐる人間なのだから、日日氣分が違ひ得る。青年會館と音樂學校とでは *Akustik* の上から計りでなく、*Aesthetik* の上からでも大分違ふ。夜と晝とで

眞偽と云ふこと



は、演奏家の爲にも聴衆の爲にも、集中の難易で、大きな差別がありさうに思はれる。三月半と四月半とでは、湿度の上にも濃度の上にも氣壓の上にも、屹度著しい相違があるに違ひない。其他、太陽の光と電氣の光との相違や、聴衆の多い寡いから來る相違や、——數へ上げると、相違の點は、まだまだ際限もなく出て來さうに思はれる。夫が相互に作用し合つて音の世界の再創造と其世界の翫賞とに特殊な影響を及ぼす。藝術の内でも最も感覺的な又最も瞬間的な音楽は、是丈條件が錯綜すれば、其時時で違つて訴へて來るのは、寧ろ當然の様な氣がする。違つて訴へて來ない方が嘘の様な氣がする。

——かう考へて見ると、私の違つて得た印象と評價とは、夫が當り前の事で、些しも不思議がる必要のない事であつた。

然し事實は、さう違つては困るのである。

例へば演奏するよりも樂譜を讀む方が餘つ程可いといふケーベル先生の様な人ならば鬼

に角、演奏家といふ<sup>メダイウム</sup>媒人を通してでなければ竟に此藝術の翫賞に與る事の出來ない我我にとつては、時と場所とによつて、現はされた世界の上に可也著しい變化があり得るといふ事は、果して其何れに依據して其本質に參して可いのか選擇に苦しむといふ意味に於て、まつたく困つて了ふのである。

ベートフエンは偉大だといふ。モツアルトは優美だといふ。シューマンは怪奇だといふ。成程或演奏家を通して夫等は偉大であり優美であり怪奇である。然し其偉大、其優美、其怪奇が、直に眞のベートフエンの偉大、眞のモツアルトの優美、眞のシューマンの怪奇であるか何うか。夫は、演奏家及び日時所によつて色色に變り得る以上、當然疑問でなければならぬ。さうして此疑問は、聴く者の耳が段段發達して、丁度今我が小説か戯曲かを讀む様に、一音一音を迅速に且つ精確に追跡し捕捉する様になればなる程、恐らく深められて行くに違ひない。音楽に於ては、内容即形式と云つて可い程に、内容と形式とが密接に結びついてゐるが故に、形式を翫賞する能力が愈精緻となるに従つて、一音一音の陰



影を愈機微に識別するに従つて、我我は演奏家の簡性と演奏家の演奏當時の氣分とから生れる附加物に愈敏感となり、延いては次第に本質的な世界とは違つた世界のみを觀賞する様になる筈だからである。

我我が豫備智識を率ゐて藝術に臨む時、多くの場合、我我は其藝術の眞の觀賞を妨げられる。何方の方向にでも動く筈の頭が、所有せられたる豫備智識の爲に、其藝術に接する以前に、既に一定の方向に向はせられてゐるからである。さうして、極めて純粹に先づ感覺のみに訴へて來る音樂にあつて、特に此傾向が著しい。我我は、特に其事に注意してゐても、不知不識の内に、音に並行して我我の頭を動かさずに、或僅な示唆文で、丸で見當の違つた方向に聯想を逞くしてゐる事もあるのである。かういふ癖のある頭にとつては、恐らく演奏家の簡性や其時時の氣分などは問題にならないに違ひない。然し嚴密に音を頼りとして、其音から生れて來る作曲家の心を視かうとする觀賞家にとつては、何れを一つの

曲の最も正しい解釋とするかに就いて、精確な標準を持つ事が出來ないといふ事は、甚だ心細い事である。



## 音楽の批評に就いて

日記をあけて見ると、こんな事が書いてある。――

「リストの『カムパネラ』といふものを聴く。是は寧ろ簡単なリズムの上に稍複雑な音の塊かたまりを並べて、其多様な音の微妙な、云はば數學的な排列から、丁度細緻な小工藝品ここうぎひんの持つてゐる様な美しさを浮彫うきぼりにして来る、情操も情緒も情調も――さういふ人間的に自然な味の一点也不い、只管に人巧的に而して只管に綺麗な、作品である。或意味に於て、是は、バッヂニの『ロンド』に通ふ所を持つてゐる。然しバッヂニの『ロンド』には、人巧を極めたものの奥から自然に開けて来る、超自然の不可思議な世界の描寫がある。あの特異な世界の生の表現の爲めには、必然に、音と音の排列とを、ああ不自然にしな



ければならなかつたのだと見る事も出来る。是に比べてリストの『カムパネラ』は、何の描寫をもしてゐない。最も純粹な又最も抽象的な、音と音との關係のみから美しさが滲み出て來ると云つても可ささうな、作品である。遊戯に過ぎないと云へば全く遊戯に過ぎない。然し幾何模様の或排列が我我の或心持に快く訴へて來る様に、『カムパネラ』も亦我我の或心持に快く訴へて來るといふ事は否む事が出来ない。

又或頁にはこんな事が書いてある。――

「今日リストの『ラブソデイ』を聴いて不思議な事を發見する。『ラブソデイ』の中には随分劇しい強い大きな音が出て來るにも拘はらず、私は此所から嘗て『カムパネラ』を聴いて得たと殆んど同じ印象しか得る事が出来なかつた。假令『カムパネラ』程ではない迄も、此『ラブソデイ』が人に與へる感じは、自然であるよりもより多く人巧である。さうして全體から浮き上がるものは、ディオニュソスの奔放な爆發的な感情であるよ

りも、より多く社交夫人の窮屈な綺麗な感情である。いくら劇しい音を出しても、いくら大きな音を使つても、結局表現されたものは、情熱ではなくて、『カムパネラ』に見出される様な綺麗な感じを助けるに役立つか、夫でなければ其綺麗な感じ其ものをしか表現してゐないのである。即ち此『ラブソデイ』は『カムパネラ』を廓大鏡で覗いて見た様なものに過ぎないといふ事になる。是は弾く人が悪いせわか、夫とも是がリストといふ人の本質なのであるか。何うも私には分らない。然し同じ作者の『ハンガリアン・フアンテジー』をグレインジャが弾いてゐる圓盤に徴して見ても、弾く人の解釋や弾く人の技巧が不充分であつたとは、言ひ切つて了ふ事が出来ない。従つて私は、是がリストの本質だ、と迄は言はないとしても、少くとも是はリストの音樂の重要な特徴の一つをなすものであると考へる。音樂にあつては、作者に夫に相當する感情の含蓄が内になくても、強い大きな音の組合せによつて、空虚な感じなしに、或時間の間は人に強い大きな感じを與へる事が――少くとも外の藝術に比べて、出來易いといふ様な事はない



だらうか。然も其大きな音の連続から生れる大きな感じを、よく氣をつけて味つて見ると、夫はちつとも大きなものではなくて、丸で違つた感じの世界を、大きな筆で、わざわざ大きく書いてゐたのだといふ事を發見する。さうして其大と非大とを味ひ分ける事は此藝術に於ては特に甚だ困難である、といふ様な事はないだらうか。リストの『ラプソディ』の色んな種類を聴いてゐると、特に私には此感が深い。もつとも是は私の頭の上に鮮やかな印象を残して行つた『カムバネラ』の先入が、其後リストのものを聴くとき、何日でも蘇み返つて來て、私の頭を支配するせむかも知れない」

又或頁にはこんな事が書いてある。――

「シューマンの『クライスレリアナ』は面白かつた。ホフマンの此小説はまだ讀んで見ないから何んな感じがするものか知らない。然し此『クライスレリアナ』の感じは、ボーやホフマンの小説を二つ三つ讀んで出來上つてゐる、ボーの感じホフマンの感じに、

そつくり其儘と云つて可い様な感じである。此所には叙情的の要素が、人情がかつたものが、少しもなく、人間の頭の中の何所かの隅に巢を喰つてゐる不思議を、極めて焦點的に極めて濃厚に發展させた、端倪すべからざる驚異の世界が――地球上の萬物が凡て其重心を失つて了つたら、かういふ風に入り亂れるだらうとも想像される、縦横無盡な「動」の世界が――築き上げられてゐるのである。癡狂院の中か動物園の中に立つてゐて、其所の動きを見てゐたら、或は是に似た感じが得られるかも知れない。是に比べると同じ作者の『フロレスク』（作品二十）は寧ろ冗長である。

一體シューマンの洋琴曲の多くは、頭で考へ得られべき、有ゆる變化を逞くするもの様に考へられる。さうして其所に、浪漫主義者としてのシューマンの一面が、明瞭に現はされてゐると見る事も出来るのであるが、此『フロレスク』に於ける變化は、甚だ目眩しいにも拘はらず、其變化のさせ方が丸で型に嵌つて了つて、變化が變化としての本來の役割を勤めない。あの曲をとつて、何所で何ういふ變化をさしてゐるといふ事を、



何等かの符號で現はして見たら、さうして其符號の跡を辿つて行つたら、恐らく其結果は非常に單調な反覆になつてゐるに違ひない。さういふ事を考へる程、私は此曲に變化のある事を認めながらも、此曲に退屈させられたのである。

思ふにシューマンの中の浪漫主義者の一面は、シューマンをして、平凡を忌み一所に停滞する事を厭ひ異常を愛して、不斷に新しい刺激を持つ事に憧がれしめた。従つて樂曲創作に際しても、或一つの句から次の句へ移る移り方に於ても、常に異常な斬新な刺激を用意する爲に、思ひ切り突飛な移り方を試みてゐる様に思はれる。さうして一つの句の持つてゐる感じに、最も早く厭き厭して新しい刺激を來めるものは、作者に外ならないのだから、翫賞の第三者は、其所に馴染む暇もない内に、卒然として次の句に引摺られて行かなければならない。然かも其第三者は、再び其所に馴染みさうになりかけると、俄然として第三の句へ引摺られるのである。かうして變化は無限に續く。——さうして、其變化の巧に選ばれたものは『クライスレリアナ』である。拙く選ばれたものは

『フモレスク』である。

——まだ色色書いてあるが、別に必要でないから書きとらない。

要するに私は、氣が向く限り、時間が許す限り、覺えとも日記ともつかないものに、色んな印象を書き止める事にしてゐるのである。小説に就いても芝居に就いても、若くは繪畫に就いても音楽に就いても、其他様様な事に就いても。

然も書きつけてゐて、一番心元なく感ぜられるのは、音楽に就いての印象である。元より人に示す積りで書くのでも何んでもないから、間違つてゐて笑はれやしないか、などといふ心配がある譯では少しもない。見榮を張る必要はないから、唯感じた儘を、出来る丈正直に出来る文克明に掘り起して、書いて置かうとするに過ぎない。然も心元ない點に於

音楽の批評に就いて



ては、音楽に就いて書く時が、一番心元ないのである。——是は何故であるか。

此何故を考へる爲には、比較的心元なくないものに就いて考へる事が便利である。私が一つの小説に就いての印象を書くとする。私は是を面白いとか面白くないとか判断すると同時に、私は其判断を實にする客観的な實例を列擧する事が出来る。又私は其小説を繰り返し讀む事によつて、私の得た第一印象を補綴し訂正し或は覆滅する事さへも出来る。是は私に印象を與へる對象が、私の外に、客観的に不變に儼存してゐるからである。

然し音楽は違ふ。殊に、曲譜が音にされて初めて音楽といふ藝術が成り立つと考へる様な我我にとつては、音楽は、唯、一度現はれて來る丈で、夫と同じものは永遠に二度と繰返へされる事がない。然も其唯、一度が又極めて瞬間的に生れて同時に瞬間的に消えて行く、といふ様な特徴を持った藝術である。従つて對象は、云ふ事を許されるならば、外よりも

寧ろ内に、客観的といふよりも寧ろ主観的に、存在する。其意味に於て、音楽は、俳優藝術や插花藝術と其趣きを等しうする。然し俳優藝術や插花藝術は、瞬間的であるといふ點に音楽と通ずる所はあつても、音楽の様に純粹に聴覺ばかりを通路とするのではない故に——より多く視覺や其他の感覺を刺激するものである故に——音楽に比べて外に存在しさを以て具象する事の傾向が遙に強められる。尤も是は記憶が繪となつて残るか音となつて残るか、人人の天性によつて色色相違があるかも知れない。然し少くとも私丈に就いて云へば、音楽は外の一切の藝術に比べて最も瞬間的な、而して外に客観的に存在する事の最少い、其意味に於て摘み上げて見る事の最も困難な、藝術である。音楽に就いて後想する時、私は常に自分の内ばかりを眺めてゐなくてはならない。外を見ても、其所には、此内なる印象の眞實を裏書きし、若くは反證して呉れる、何もものもないのである。

然も私は、唯、一度の接觸のみによつて、其對象の本質を必ず確に落ちなく捕捉し得るといふ、自信を持つ事が出来ない。夫を私は、是迄種種の方面で、苦苦しく經驗してゐる。



然し嚴密に云つて唯、一度限りでしかあり得ない音楽は、唯、一度の接觸を、即ち第一印象を頼りとする以外に、翫賞のしやうがないのである。さうして其第一印象は、此藝術の性質上、他の第一印象によつて壓潰されて了ふより外——例へばシコロラの弾いた *Alf for G strings* の印象は、カサールスの弾いた *Alf for G strings* の印象によつて壓潰されて了ふより外——夫自身の中では、決して補綴され訂正され若くは覆滅される事が出来ないのである。單に夫計りではない。對象の訴へ方が純粹に感覺的であつて同時に抽象的であればある程、心の集中が餘程嚴密に行はれてゐない限り、我々の印象は、多くの場合、多くの主觀的な附加物によつて、濁らされる。さうして其濁らされたる印象を、嚴密に對象からのみ受けとつた印象だと信じて、其曲に對する評價を過當に高め若くは低める。然も對象が内にのみ存在しようとする傾向を持つてゐる以上、我々は、此疑ひを拂ひ去る爲に、其印象を點檢する事さへも出来ないのである。

かういふ事は音楽批評の可能に對して私を懷疑的にする。例へばシューマンの『クライスリアナ』に叙情的な分子がないと云つた私に對して、そんな筈はない、彼所には叙情詩が充ちてゐると、抗議を申込む人があるとす。夫に對して私は、唯否定の返事をする丈で、夫以上何事をもする事が出来ない。相手も恐らく夫以上に、何うする事も出来ないに違ひない。或は小説の場合の様に、或章句と我章句とをとり出して、互に何事かをいふ事があるかも知れない。然し夫等の章句を見て、夫が直に頭の中に音の世界として現はれて來ない以上——然も問題となつた印象が、或日或時或演奏家とシューマンの『クライスリアナ』との抱合から生れて、さうして直ぐ消えて行つたものに限られてゐる以上——其ものを永久に繋ぎとめて二人の間に置いて、夫を一一指摘しながら議論する事が出来ない限り、竟に千萬の言葉を費すとも御互に當初の提言を翻す事はないであらう。少くとも私一箇にとつて、外の人の音楽批評は詩である。夫でなければ道具帳である。又夫で可いのだらうと思ふ。夫れより外に仕様が無いのだらうと思ふ。



私も日記のはじめにかういふ詩をかいてゐるのである。唯此詩は、人を眺めたり自然を眺めたりして生れて來る詩と違つて、かきながら心元ない氣が頻りにするのである。——抑も是は、私が具體的なものでなければリアルなものではない様に考へでもするためだろうか。夫とも音樂の理知的方面に皆目暗いためだろうか。夫とも唯單に音樂の分らない人間であるためだろうか。

## 一つの新しい方法

批評家アーネスト・ニューマンは其著『音樂雜誌』の中で「批評家に對する良」と題して、作家の名前も作曲の名前も知らせずに演奏會を催した二人の洋琴演奏家の事を、聴衆には或は親切かも知れないが、批評家には至極不親切な遣り口であると云つて、口を極めて非難してゐる。作家の名前と作曲の名前とが前以て明示されてゐなければ、數の多い事だから、同じものに對して丸で違つた判断を下す様な事があつて、往往批評家の沽券に關する事が起らないとも限らない、といふのである。

是は一應尤もらしく聞える。然し此非難は藝術的なといふよりも、反對に、非道く俗世間的な根據の上に立つた非難である。

一つの新しい方法



同一作家の同一作曲が同一演奏家によつて演奏される場合でも、時所を異にすれば、必ずとは云はない迄も、非常に違つた印象を與へる事が、往往ある。此事は前にも一度書いた。然も是はあながち音楽のみに限られた事ではなくて、程度の差こそあれ、繪畫に就ても彫刻に就ても、戯曲小説の類に就ても、我我の屢經驗する所である。我我が我我の翫賞を妨げる雑念を拂ひ退けて注意を對象に集中し得る限り、さうして素直な純白な心を持つて働らき掛けて來る刺激を受とり得る限り、さうして得られた印象を精到に點檢する頭の活らきが鈍麻してゐない限り、其違つた二つの印象を違つた儘に發表する事は、其人の人格の上にも其人の藝術の上にも、何等の暗い影を印するものではない筈である。是は我我の内に動く統一欲を満足させる事が出來ない點から云つて、不安な事でもあれば寂しい事でもある。然し、事實に於て違つた印象を受けとつてゐながら、作家の名前と作曲の名前とを知る事によつて、填補し妥協し彌縫して、何うしても合はざる筈がない二つのも

のを無理にも合はせようとする事は、意識無意識の區別なく、所詮は自己をも他人をも瞞著するものに外ならない。瞞著によつて辛うじて批評家の體面を維持しようとするのは、嘔ふべき批評家の俗物である。

そのマンチエスターで演奏會を催した洋琴演奏家は、何ういふ理由からそんなことをしたのか、ニューマンの書いたものからは明らかにする事を得ないけれども、演奏會後の二週間目とかに當日の曲目の作家の名前を新聞に廣告したさうだから、是は或はニューマンの様な批評家を困惑させる爲の謀であつたのかも分らない。然しさういふ穿鑿は何うでも可い。私から云へば、此方法は、純粹に音楽を翫賞しようとする者の爲に、最上ではないかも知れないが、少くとも在來よりもより良き道を示唆するものとして、一つの新しい方法である。我我は此方法によつて、何等「歴史」に煩はされる事なしに、直下に藝術そのものの價値に觸れる事が出来るからである。其時音楽は裸になる、我我も裸になる。



ベートーフェンの『クロイツェル・ソナタ』が演奏されるとする。我我は此作曲に就て餘りに多くの事を知つてゐる。我我は此曲を初めから立派なものだと思ひ込んでゐる。演奏會のプログラムに此作家の名前と此作曲の名前とが掲げられてゐると、多くの場合、無意識若くは有意識に、我我は演奏を聴かない前に、此曲が無事に堂堂と通り過ぎて行くに都合の好い様に、我我の感受性の道を「歴史」の力で地ならしする。微妙な音は、恰も其微妙の故に、幾様もの解釋を入れ得る餘地がある。かくて我我は、どんなに注意深く心の偏向を見成つてゐても、解釋は、公平無私であるよりも好い方へ好い方へと傾いて、結局『クロイツェル・ソナタ』は立派なものだといふ事になつて了ふのである。事實『クロイツェル・ソナタ』は立派なものであるに相違ない。然し一つの藝術に動もすると美しい衣を著せる「歴史」を放下し悉して、夫が我我に何の程度價值あるものとして訴へ得るか。換言すれば、一つの藝術そのものの價值と「歴史」から附加された價值とは何ういふ關係

に於て立つてゐるものであるか。夫を可能の限りに明らかにするといふ事は、特に其性質上音楽にあつて、非常に必要な事である。少くとも私一箇にとつては、此意味での「眞」を攫む事は痛切なる必要である。夫は今の所差し當り此のマンチエスター演奏會の様な手段を採るより外に適當な途がない。

プログラムに馴れ知識に馴れてゐる我我にとつては、恐らく此演奏會は、五里霧中を彷徨する様な心元ない感じを與へるだらう。然し是は、大病から治つて歩行く事を忘れた、壯者の心元なさと同じものであるに違ひない。氣永に規則正しく其練習が繰り返されるならば、我我は忽にして、新たな健全な自由な歩みを歩み始める事が出来る筈である。——プログラムにブラームスだのスクリアピンだの名前が出てゐると、とても分らないと考へて、普通の人は聴きに行かない、夫故名前を知らせずに人を寄せて、面白がらせて歸して、あとで、あれはブラームスだスクリアピンだと云つて聞かせる。其意味で此方法は聴



衆には或意味で親切な方法である、といふのがニューマンの説である。そんな事もあるかも知れない。然し此方法で眞面目に演奏され眞面目に傾聴されたら、さうして夫が連続されたら、其教育的効果は、管にニューマンによつて説かれた様な通俗的なものでなく、もつと音楽の本質に徹した根本的なものであるに違ひない。古來の偉大な楽曲の作家の殆ど凡てが、理知のまだ開展されてゐない子供の時分から音楽の世界に道入つてゐたものであるといふ事も、見様によつては、其事を證明するものであると云ふ事も出来る。

誰か日本でも眞面目にかういふ種類の演奏會を催す人はないか。

## 挿花藝術

挿花藝術といふ名前は私が便宜の爲に造つた名前である。西川一草亭によつて創造された新しい藝術を、日本に傳來する活花と區別する爲に、私は今敢てかういふ不熟な言葉を  
用ひようとする。

畫家は繪具を使つて畫をかく。一草亭は花や葉や果實を使つて畫をかく。一草亭の藝術は、或限られたる材料の範圍内に於いてではあるけれども、繪畫よりもつと直接な藝術である。

活花といふものの發達の經路を漠然と考へて見る。美しい花を美しいと思つて枝ごと折



りとる、若くは其花丈けを摘み集める。然し唯夫丈の事では直ぐ萎れて醜くなるから、其枝を若くは其花を、水を張つた器物に挿入する。是は現に四つ五つの子供でもやつてゐる事である。是から花や枝に對する選擇が始まる。次で其美しさを出来る丈け長く保存しようとする工夫が始まる。次で秋でも冬でも美しくしてゐるものが求められる。花丈けでなく木の葉迄が問題にされ出す。次で加工の手が出る。——日本の活花の歴史に私は全くの門外漢であるけれども、夫が自然の儘を愛する事から、自然に選擇を加へる事を経て、自然に加工する事によつて自然に見られないものを創り出さうとする事へと移つて行つたものである事には、恐らく論がない。然も、丁度俳句が「宗匠」の手に渡つて型の臭味に墮ちたと同じ様に、活花も亦「宗匠」の手に渡つて、型となり不自然となり生命のないものとなつて、徹底に自然に顔を背けて了つたものである。馬蘭を使ひ萬年青を使つて強さや重さの感じを見せてゐるのはまだ可いとしても、徒に枝を曲げ葉を落して窮屈な人工的な天地人の中に一切を盛り入れようとする彼等の心情に至つては、活花本來の主意が自然を

愛する點にあるのか夫とも自然を愚弄する點にあるのか、到底理解する事が出来ない。

一草亭の挿花は自然を愛する事から出立する。さうして自然の美しさを自然の中から切り取つて來ると共に、自然に自由に選擇を施して自然をより美しくし、若くは自然以上の美しい自然を創造する。三越の展覽會場の入口の右手に付けてあつた大山蓮や朱蘭の實などは第一の好適例である。高卓上の銅瓶にかけた青楓や七寶面盆にかけた海芋やは第二の好適例である。古銅水盤にかけた芭蕉の實と蘭とや尹部の鉢にかけた筍と紫陽花とやなどは第三の好適例である。

一草亭の取材の豊富である事は驚嘆に値ひする。樓欄の花がある、芭蕉の實がある、海芋がある、筍がある、朱蘭の實がある、實のなつた梅の枝がある。さうして夫等のものは各其所に於て其本質を發揮する。是は丁度畫家が自然を眺める様に、愛を持つて、然し



自分の藝術を忘れずに、常に自然を眺めてゐるのでなければ、到底かう大膽に選み上げて來る事の出来る筈がない。殊に驚嘆に値ひする事は其豊富な材料の自在な驅使である。芭蕉の實が蘭の花と一緒にいけてある、さうして底に眞赤なトマトが四つ五つ置いてある。さうして夫が濛い重い、丁度支那の畫にでもありさうな味を出してゐる。すくすくと筒が三本長短かに立つてゐる。其根元にほかりと大きな紫陽花の花が置いてある。光琳か誰かの繪にありさうな、然し光琳よりはすつと瀟洒な感じを持つた畫面である。大きな泡盛の瓶に腕程な松の木がいけてある。其横に紅い大輪の薔薇があしらつてある。夫が、其薔薇が、力の感じに於て少しも松の木の力の感じに遜色がない。花衣桁に黄梅と白百合と紫陽花とアマリリスとアスパラガスとがいてある。鼎形の銅瓶にカーネーションとアスパラガスと君子蘭とがいてある。不思議な事には其所にある西洋の草花が、日本の花と列んで少しも矛盾を感じさせないのみか、寧ろ日本的の感じに包まれて了つてゐる。

花をいけて畫面模様に仕立てる事は、恐らく夫程六づかしい事ではあるまい。畫を見て其通りにいけても、形の點丈では確に畫になるに違ひない。然し花で畫をかくといふ事は、花を材料にして是程多様な氣分を出すといふ事は、此道の藝術家でなければ到底不可能の事である。唯惜しい事に此藝術は、演奏される音楽と同じ様に、瞬間的にしか外に存在する事が出来ない。或花は一時間か二時間の命だといふ。長い命のものでも一日置けば、いけた當座の感じとは可也違つた感じのものになるに違ひない。然し一面から云へば、是は夫丈に印象の鋭い藝術でもある。生きた自然を其生きた儘に使ふのだから、夫が生きて使はれてゐる限り、鮮やかな印象的な藝術になるのは當然の事である。

西洋に挿花があるか何うかは知らない。バルザックの『谷間の白百合』を讀むと、美しいモルソフ夫人が自分の其日其日の氣分によつて、自分の居間の瓶に色々な花を挿す様な事がかいてある。然し花環と花束と盛花と——換言すれば極めて人巧的に美しいもの計り



を集めて来て楽しんでゐる様な西洋に、自然の一片としての、若くは自然の自然らしい選擇としての、若くは新しい自然の創造としての挿花が、もつと適切に云へば、初めて一草亭によつて我我に示された様な挿花藝術が、存在してゐるだらうとは、我我は何うしても想像する事が出来ない。バルザックのモルソフ夫人と云へども、紅い薔薇をいける代りに白い薔薇をいけ、或はアマリリスを抜いてカーネーションに代える程度のものであつたに違ひない。恐らく此挿花藝術は、東洋獨特のものであつて、特に日本に於て、今日かういふ華に咲き出たものと見て差支あるまいと思ふ。然も其表現機關が花であり葉であり果實であるといふ點に、挿花藝術は、音楽と同じ様に、最も普遍的な「言葉」を持つてゐるのである。

## 橋口五葉の浮世繪

去年の儘か秋の末であつた。死んだ橋口五葉君の浮世繪の展覽會が高島屋の樓上で開かれた。當時世間は存外冷淡だつた様であるが、私には此催しは色色の意味で面白かつた。私は随分長い間橋口君に會はなかつた。橋口君の死ぬ前年の秋、用があつて一寸訪ねた事があつたが、其時は用談を済すと直ぐ歸つて來た。夫から間もなく、橋口君は死んで了つた。従つて、版畫にすつかり打ち込んで了つてからの橋口君を、私は始んど知らないと思つて可い位である。此展覽會に特に興味を感じたのも、或は、一つは、さういふ事情が手傳つてゐるのかも知れない。



橋口君のすつと以前の美人畫には（美人畫のみには限らないが）何所かに頑なたくな感じが付き纏つてゐたと思ふ。頑なと云ふのが適切でなければ重苦しいと云つても可い、或は窮屈なと云つても構はない。兎に角、暢暢した自由な純粹な心持で美しいものを美しいと眺める事を許さない、骨骨した何ものがあつて、畫中の世界へ這入つて行かうとする頭を、ごつごつ小突く様な感じを與へたものである。是は身輕に對象の中に飛び込む事を好まない橋口君の學者的態度の、場所を誤つた現はれであるかも知れない。夫とも橋口君の内部に、人に知られない、若くは自分にも氣のつかない、非常に氣六づかしい所があつて、夫が知らず知らず、かういふ所に顔を覗けたものであるかも知れない。——夫は私にはよくは分らない。

然し今此展覽會に陳列されて此展覽會の中心を形成つてゐる、橋口君の晩年の美人畫を見ると、さういふ邪魔な何ものかは、繪のおもてから、すつかり振ひ落されてゐる事に氣がつく。さうして其邪魔な何ものかの代りに、其所には、是迄の浮世繪では到底見る事の

出来なかつた新しい美しさが、可也渾然と表現されてゐるのである。丁度今迄の耳ざわりな不協和音がすつかり鳴り悉して、然も其不協和音を背景として、調和ある新しい旋律が朗らかに透り始めた貌ちである。

東洋の畫西洋の畫の區別なく、一切の美人畫は、必ず何所かに *erotic element* を含んでゐるものである。唯夫を含む事の多少や夫を現はす事の濃淡や夫を制約し若くは變形する他の *element* の性質並に其強弱に依屬して、畫品に高下の差が生ずる。然も *erotic element* を命とする事浮世繪の如く、*erotic element* に終始する事浮世繪の如きは、恐らく外に類がないだらう。浮世繪は特別な唯一の心理を通して眺めた、女の物理的な而して生理的な美しさを描くものである。

春信の浮世繪はお酌見習を見る様な感じである。此所に現はれてゐる *erotic element*



は、同じ erotic element でも寧ろ早春の感じを持った erotic element である。艶めかしくはあるが、稚くて慎ましやかで、よろづほのほのとしてゐる。是に比べると歌麿の浮世繪は、豐滿な年増藝者を見る感じである。其所には、充ち充ちた、若くは爛熟し切つた、盛夏の erotic element が漲つてゐるのである。歌麿は或は、自分の筆先から生れる一線一彩に、官能的な欲望の満足を食つたものかも知れない。或時は、萎へたる自分の欲望を煽る爲に、彼は特にかういふ姿態とかういふ表情とかういふ小道具とを案出したのではないかと、想像を逞うしたくなる様なものにさへ、我我は往往にして逢著する事もある。歌麿に至つて erotic element は夫程露骨な、又夫程デカダンなものになつてゐるのである。——さうして、私の知る限りに於ては、春信と歌麿とは、浮世繪に於ける erotic element の表現の、出發點であり歸著點である。爾餘の浮世繪の諸家は、此春信と此歌麿とを繋げる直線の上を、或は春信に近づき或は歌麿に近づいて、其境界線内で、種種の變化を提供してゐるに過ぎない。

橋口君の浮世繪の中にも、多分に erotic element が藏されてゐる事は事實である。然し橋口君の浮世繪の中の erotic element は、可也嚴格な藝術の濾過器を潜つて、遊蕩的に人を誘ふ域から、遙かに高く淨め上げられてゐる。橋口君が女を充分 erotic な眼で眺めてゐた事は想像するに難くない。夫でなければ女の肉體の美しさを、ああ細緻に新鮮に直接に感覺的に捕捉する事の出来やう筈がない。然し、更に想像するに、其充分に erotic な眼は女の物理的な生理的な美しさを鋭く細かく具さに潑刺と見てとる爲の、單なる手段になつて了つた程、橋口君は非人情な藝術家の態度をとり得た人であつた。橋口君は女を erotic に眺めながら其女を erotic に官能的に所有する欲望を起さなかつた。若くは欲望を起しても夫を壓し潰すに足る丈の、外のより強い欲望を持つてゐたもの様に見える。世の中には頭の中であらゆる放蕩をする人がある。然し一旦意志や理知の活らきが参加する、表現と名づけられる藝術活動が始まると、其頭は、忽然として鋭敏な濾過器に變化するのであ



る。橋口君も或はさういふ部類に屬する人であつたかも知れない。

さういふ穿鑿は、一先づ、何うでも可い事である。問題は、橋口君の浮世繪に現はれた erotic element が、春信と歌麿とを二大代表者とする是迄の浮世繪に現はれた erotic element と、甚だ趣きを異にするものだといふ事である。橋口君の浮世繪も、是迄の浮世繪と同じ様に、多くは勤めの女を題材にしてゐる。然し橋口君の浮世繪に出て來る女は、何んな身装をしてゐても何んな姿態を見せてゐても、特別な場合を示唆する事なしに、又特別な雰圍氣を招致する事なしに、唯日本の女の物理的な生理的な美しさを持つてのみ、我我に訴へて來る。其意味で我我は、橋口君の浮世繪から、非常に上品な感じと同時に非常にファミリアな感じを受ける。——是は恐らく浮世繪史上の一大革命である。橋口君は在來の浮世繪の中から其精髓を吸収して、其精髓と紙一裏の隔りを持つて絡みついてゐる特殊な一時代的な趣味を根こそぎ斬り棄ると共に、殆んど傳統を脊負つた儘で、浮世繪を現代化したのである。

たのである。

橋口君は睡蓮が非常に好だつたさうである。睡蓮は、殊に紅い睡蓮は、堅い（淫らでない、うちやちやけてゐない）輪廓の中に、しつかりと濃艶なものを抱き締めてゐる花である。橋口君が睡蓮を好いたといふ事は、極めて象徴的な事である。橋口君の浮世繪の美しさは、睡蓮の花の美しさである。

橋口君の浮世繪を見てさう思ふ、日本の女は浮世繪の様な線によつてのみ其本質的な美しさが現はせる様な生理的特徴を持つてゐるのではないかと。日本の女の衣物は無論である。髪、眉、眼、鼻、口、頬、鬢、髻、耳、耳から頸を経て肩へ續く線、頬から顎へ續く線、顎から咽喉を通つて胸へ續く線、乳のふくらみ、肩のふくらみ、肩から二の腕、二の腕から手先、手先から指へと續く線、指、帯、殊に帯が横腹のあたりで描く微妙な線、—



—數へ立てると、日本の女の美しさは、彫塑的に面の抑揚で現はすよりも、繪畫的に光の明暗で現はすよりも、浮世繪式の柔らかな滑らかな而して *smooth* な單純な線で現はす事が、何うしても一番適切である様な気がする。一面から云へば、日本の女の美しさを最もよく活す手法を選び得たから、浮世繪が當時非常な歓迎を受けたのだとも云へさうである。又一面から云へば、夫夫の意味に於て、女の美しさを新に發見したり新に表現したりする事によつて畫家は自分の野心を満足させるのだから、例へば歌麿の様にああいふ世界に入り浸りになつてゐる様なものは、普通の者よりも感覚が鋭くなつてゐる上に猶一層夫が精鍊される所から、浮世繪の手法は女の美しさを表現する點では、もう此上何うしよもない程度に完成されて了つたのだ、と云へない事もなさうである。——橋口君の浮世繪は、在來の浮世繪の線と色との特色を開展させて、浮世繪と日本の女の *physiology* との此密接な交渉を例證して見せた様なものである。

橋口君が此密接な交渉を意識的に攫んでゐたか何うか、私は知らない。然し可也大きな抱負を抱いて浮世繪に打ち込んで行つたらしい橋口君の行動から考へても、橋口君の頭の中には、浮世繪の力量に關する價値の認識が、充分に動いてゐたと察して差支ない筈である。否、或は私が考へてゐるよりもつと多くの價値を、橋口君は、浮世繪の力量の上に置いてゐたのかも分らない。なぜなら私は、浮世繪の線が表現し得る日本の女の美しさは、日本の女の物理的な生理的な美しさのみに限られる傾きがあつて、心理的の美しさには大して與る事は出来さうもないと想像するのだから。然し行く行く橋口君は、あの線とあの色とを使つて、心理的の美しさをも表現して見せて呉れる積りだつたかも知れない。夫とも私と同じ様に、心理的の美しさを表現するには別な手法を用ひる必要がある、と思つてゐたのかも知れない。——然しもう死んで了つたのだから、夫に就ては意見を叩く事も出来ない。



## 三味線音楽に就いて

ロマン・ロランが千八百七十一年に巴里に生れた *Société Nationale de Musique* の歴史を語る條りでかういふ事を云つてゐる、「……彼等は然し全然貴族的に、即ち民衆の生活から遠ざかつて、終始した。此所に或程度の危険が伏在する、かかる藝術とかかる藝術思想とは動もすると固陋な洗練された専門屋のデカダンな纖巧に誘はれさうになる、約言すれば其音楽は室内樂であるよりも寧ろ客室樂サロン音楽になつて了ふ虞れがあるからである。……」と。此言葉は正しい。さうして此言葉は、音に音楽のみに限らない、爾餘一切の藝術に對しても適用され得る言葉である。凡ての藝術は、夫が高踏的になればなる程、丁度四疊半裏に蹋踏して茶碗を拈くつてゐる事を天下の一大事と心得てゐる茶人の様な、獨りよがりの血

三味線音楽に就いて



の通ひの悪いデカダンに、ともすると墮ちたがるものである。

然し夫と同じ様な事が、民衆を相手にし、直接民衆に訴へようとする藝術に就いても云はれ得る。——夫を顯著に證明するものは、日本在來の音楽、特に三味線を其中樞樂器とする日本在來の音楽である。三味線音楽は、純粹に民衆の中から生れ、純粹に民衆のこころを表現し、純粹に民衆に訴へようとした藝術である。さうして今では「固陋な洗練された専門屋のデカダンな織巧」に墮ちて「室内樂であるよりも寧ろ客室樂になつて了」つたものである。

民衆は、大抵、媚びられ甘やかされる事を喜んで、責められ若くは引き締められる事を欲しないものである。従つて、民衆の中から生れ、民衆に訴へる事を目的とする大部分の藝術は、何等かの點で、民衆を甘やかす傾向を持つ。媚び若くは甘やかすといふ事は、現在を超越する向上心を萎やして、好い氣な安易に放恣に身を任せるといふ事である。かく

て大部分の民衆藝術は、民衆のこころを刺激して、民衆を高い所へ引き上げようとするよりも、其結果に於て、反つて民衆を低い方へ引き摺り下ろして了ふ。低い方へ低い方へと引き摺り下ろす事によつて、段段デカダンの泥溝へ墮ちて行く。

三味線を中心とする日本在來の音楽は、其發生の當時から、創造翫賞の二方面に亘つて人としての教養を豫件とする事なしに、換言すれば、高い理性の導きによつて鍛鍊された思想や感情を豫件とする事なしに、或時期に達した人人若くは其時期を通過した人人なら誰れでも持つてゐるこころを、生まの儘で表現する事によつて、其人人の胸の中に無條件に其儘易と流れ込み、其所にある其こころを掻き立て煽り立て燃え立たせる事を目的とした、一種特別な藝術である。

元來我我は我我の生活の一時期を剗して、著しく官能的な現世的な而して汚れたこ



ろを持つものである。三味線音楽は、畢竟、此ところを其儘肯定した上で、夫を刺激し策勵して、人を陶醉の世界に誘ひ込むものに外ならない。刺激と策勵とは此ところを促がして分化發展させる。此ところの分化發展は又三味線音楽の分化發展を必然にする。然し、既に其出發點に於て特別な制限を自ら自らの上に置いた三味線音楽が、必然に分化發展して行く先は、所詮初めに引かれた直線の上に際どい綱渡りの藝當を見せる様な「デカダンの織巧」より外のものではあり得ない。

三味線音楽が、眞面目な音楽の専門家や愛好者から輕蔑され、纔に歌舞伎芝居と花柳界とを中心として今日迄保存されて來たといふ事も、此音楽が如何に一つの方向へデカダンに分化發展してゐるかを、半面から物語るものであると思ふ。

私は三味線音楽を輕蔑し指彈する。夫は三味線音楽が私を柔かな霧の様なもので包み圍んで、いい氣に納まらせて、外にもつと廣廣とした朗らかな高い世界がある事を閉却させ

て了ふからである。然も私は、輕蔑し指彈しながら、一面、夫に強く牽かれる者である事を、告白しない譯に行かない。——是は明らかに矛盾である。然し此矛盾は、私の中に官能的な現世的な而して汚されたところが超越されずにある計りでなく甚だデカダンに分化發展して存在する事を露呈する（夫も慥かに與かつて力があるかも知れない）といふよりも、恐らくもつと根深い所から生れて來る。

夫は私が日本人であるといふ事である。三味線音楽に血を湧かせて來た幾代もの祖先の血を享けて、過去の自分の心の歴史に對すると同じ様に三味線の音そのものに對して深い親しみを持ち、三味線の音そのものが描き出す雰圍氣に本能的に動かされる様になつてゐる、日本人であるといふ事である。此事は、程度の相違はあつても、箏や鼓や尺八などの日本在來の樂器の音が我我に訴へて來る、其訴へ方に就いて見ても明白である。幾ら西洋音楽を愛してゐても、音そのものから受ける感じに就いて云へば（少くとも私一箇にとつて）ピアノでもヴァイオリンでもセロでも、三味線や箏や尺八程には、限なく心の隅隅ま



でも泌み互る事が出来ないのである。

かうして私は、輕蔑しながら牽かれ、牽かれながら輕蔑し、常に二夕心を懐いて三味線音楽に對してゐるのである。私は亦西洋音楽に對する時も、大抵の場合、二夕心を懐かせられる。然し西洋音楽の場合は、相手を尊敬し愛してゐるにもかかはらず、相手と自分が渾然として一つのものになれない所から、生れる二夕心である。締め出された最後の扉の前に立つて、もどかしく心細く、うろくする二夕心である。三味線音楽の場合とは随分違ふ。然も西洋音楽に對する此二夕心も亦、私に心の經驗が足りない爲もあるかも知れないけれども、畢竟は、私が彼等とは全然違つた歴史を背景にする日本人であるといふ事から生れて來る様な氣がする。

私は二十世紀に住む日本人として、日本在來の音楽、特に三味線を中心とする日本在來の音楽を、輕蔑しながら牽かれ、牽かれながら輕蔑しなければならぬ。同時に私は二十

世紀に住む日本人として、西洋音楽を尊敬し且つ愛しながら、猶且つもどかしい心細い心持を經驗しなくてはならないのである。

此事が私に、日本在來の樂器を用ひての、新らしい日本の音楽の創造といふ事を、切に空想させる。日本在來の樂器の力量キヤバシテイといふ事に就いては、門外漢の私には、何事も云ふ權利がない。従つて實際的方面に亘つて、私は何の意見をも持つ事が出来ない。唯自分に最も親みの多い音色によつて、二十世紀に生きる自分に最も親みの深い色なところが、尊敬に値する姿に於いて表現される事を熱望する一門外漢の空想は、在來の樂器に何等かの加工を施せば、西洋の樂器に充分匹敵する力量を示す事が出来はしないかといふ事を私に頻に考へさせる。——例へば私には、箏に或加工を施せばピアノに似た力量キヤバシテイの樂器が、三味線に或加工を施せばヴァイオリンやセロに似た力量キヤバシテイの樂器が生れて來さうな氣がする。

唯日本在來の樂器には、寧ろ Schlaginstrument の數が多く、Blasinstrument や Streich-



instrument の数が少ない。同時に、殆んど凡ての樂器の音が室内的で、殊に Blasinstrument や Streichinstrument の力が弱く、横に刻む大きなリズムをもう一つ大きく包んで、縦に流れて行くメロディを作る事の出来ない缺點がある。従つて現在の儘を考へれば、逆も大管絃樂合奏の事など、思ひも寄らない事の様でもある。然し此所でも私の空想は、加工と工夫の餘地がありさうに考へる。——十月末音樂學校で演奏された宮城道雄氏の作曲にかかるとる管絃樂『花見船』は、Blasinstrument (篠笛一(尺八二))と Streichinstrument (胡弓一)、私は三味線や箏は此種の樂器の内に數へない)との力の弱さから、三味線や箏の散大的な遠心的な音の塊りを一つの流れに纏め上げる事が出来ずに、正に失敗に終つたけれども、夫は私の空想の上に絶望の陰を落さずに、反つて加工と工夫の餘地がある事を、さうして加工と工夫とによつてもつと違つた好い結果が得られるといふ事を、益鞏固に信じさせたに過ぎなかつた。箏がピアノに似た力キヤンティ量を示し得るといふ事も、或程度まで同氏の獨奏『落葉のをどり』が證明して呉れた。

二十世紀の我我のころは、結局、在來の樂器の持つてゐる音を使つたのでは、決して表現する事が出来ないのかも知れない。西洋現在の樂器による方が、もつと精到に適切に表現出来るのかも知れない。或は又、日本在來の樂器でもなく西洋現在の樂器でもなく、全然新しい樂器を創造しない限り、何うしても我我のころは揮灑し悉す事が出来ないのかも分らない。然し我我は、ハルモニイやコントラプンクトを學んで西洋の樂器を通して我我のころを表現して見ようとする前に、我我に祖先が残した樂器が、後天的に賦與された特殊の色彩を剝脱した上で、純粹な樂器として、果たして何れ丈の力量キヤンティを持つてゐるものであるか、夫を先づ精細に檢査し、又是に或加工と或工夫とを施せば、其力量キヤンティを更に何の程度にまで高める事が出来るかを實驗し、さうして夫を活すべきであるか棄るべきであるかを、先づ極めてかかるのが順であると思ふ。——見聞の狭い私は、さういふ事を企て若くは其企ての結果を發表した人を知らない。



唯恐しいのは、日本在來の樂器、特に三味線を取り巻いてゐる空氣である。前にも云つた様に、三味線を中心とする日本の音樂は、頭を曇らせ眼を濁し心の張りを弛めて、人をいい氣になつて納まらせる、不思議な魔力を持つた音樂である。三味線の樂器としての力量キヤクを檢覈しようとする以上、何うしても先づ此空氣に包まれて見る必要がある。然も此空氣は、餘程の要心堅固な者をも窒息させずには措かない程に、猛烈な毒素を含んでゐるのだから、其中へ這入つて行くものは、大抵木伊乃取りの木伊乃になつて了ふ。既に木伊乃になつて了へば、特殊なところの表現としての三味線計りしか見る事が出来なくなつて、純粹な樂器としての力量キヤクは何日まで立つても明らかめ悉される折がない。夫が明らかめ悉されない以上、加工や工夫を施こす手がかりなぞ永久に捉まへる機會は出て來ないのである。

そんなら何うすれば可いか。何んな事があつても頭の活きと眼の冴えと心の張りとは、要

するに理性の導きに従ふ事を忘れない天才でも現はれて、此潜水衣に身を堅めて深い淵の中に跳り込む日が來るのを、氣永く待つより仕方がない。夫程迄に冒險して見て、結果は存外下らないものであるかも知れない。然し下らないか下るかは、事實にぶつかつて見た上で承認するのだから、何の意味も持たない。ぶつからない前に、下らないと極めて了ふのは、怯懦でなければ輕薄である。

誰かさういふ人はゐないか。

誰かさういふ人であるかは、出て見なければ分からない。唯、誰かさういふ人であらうとも、其誰かは、芝居や花柳界を中心としてゐる、黒人若くは藝人の中のものではあり得ないといふ事実は、私の敢て斷言して憚らない所である。黒人や藝人の世界は所詮「固陋に精鍊された」一直線上の綱渡りに過ぎないからである。

三味線音樂に就いて



## 「助六」の繪を見て

文化元年（西曆一八〇四）に出た山東京傳の『近世奇跡考』の中に、近藤助五郎清春の  
かいた助六の繪を敷き寫しにしたといふものが載せてある。京傳の説明する所によると、  
此清春の繪は、正徳三年（一七一三）の四月二代目團十郎が初めて『助六』の芝居をした  
時に出來た、繪本に掲げられてゐるものださうである。

當時の芝居の脚本を知らないから、是が其中の何の場を現はしてゐるかを、私は審かに  
する事を得ない。が、兎も角も此所の舞臺は三浦屋の店先であるらしい。羽目板の上に荒  
い格子の箒つた店の表が右左の背景を作つて、其眞ん中には大きな紋をつけた暖簾の下が  
つてゐる入口がある。紋は僅に下の一部分しか見えないのだから、黒い太い輪の中に何か



四角なものがありさうだと思はれる丈で、何の紋だとも一向見當がつかない。其暖簾の前の門口に、七分三分に見物に顔を向けて、「男立助六」が立つてゐる。助六の左に「あげまき」と「けいせいせきせ川」とが、自分達二人丈の話でもしてゐる様に、一人は一人の顔を見、一人は眼を地の上に落して立つてゐる。其又左に少し離れて、「ひげのいきう」が「かんべら門兵衛」と一緒に、是は助六の方を見込んで氣組んでゐる。助六のすぐ下の方に、見物に脊中を向けてゐるのは、肩から上文の「酒うり新兵衛」である。新兵衛の右と左とに町人らしい男が一人づつ立つて、新兵衛と同じ様に、助六の方を見やつてゐる。助六の鼻先には、裾短に袴をはいて極く粗い格子縞の羽織を著て編笠を被つて長刀を二本さした男が、助六から胸倉をとられて、両手をあげて仰向けにひつくり返りさうに喫驚してゐる。其男の横に「ぞめきの物めいわく」と書いてある。

今の我が見馴れてゐる『助六』の事を頭に置いて考へて見ると、是は何うやら「風吹鳥が來るわ來るわ」の條の助六と、福山のかつぎの事でかんべら門兵衛をいぢめる條の助

六と、二つのものが一緒になつた場面の様にも思はれる。想像を逞うすると、「風吹鳥」と「福山のかつぎ」とは、餘程後になつて、此場面から分化して行つたものだらう、といふ臆測も成り立つ。唯然し、場面の作り方はどうであらうと、助六が刀詮議の爲に吉原に入り込んで、無闇に客に喧嘩を吹つかけてわたといふ事は、當時の脚本の動機モチの中にも存在してゐたものの様である。夫でなくては、此「ぞめきの物めいわく」といふ言葉が活きて來ないといふ氣がする。

此繪で、著しく目に立つ事は、みんなの服裝が随分變つてゐる事である。

揚卷ときせ川とは當時の流行らしい髷のうんと長く出た、若衆髷の様な髷に結つて、袖なしの、袖が短かくて袂の先が丸くなつてゐる、總摸様の小袖を著て、幅の狭い帯を前で結んでゐる。意休は總髮の髷武者である點に於ては今日と大差はないが、新田一引にっかひとつひきとも云へば云へる紋を、凡そ人間の胴中程もある大きさの紋を、著物の裾に近く右と左とに一



つ宛、原始的な裾摸様の様にくつつけて、袖口に太い黒い縁のついた、小さな格子を中に拵め込んだ大きな四角を三つか四つ位摸様にしてゐると思はれる羽織を羽織つてゐる。羽織の紐は心に綿でも入れて拵た様な太いのを、高麗結びに結んでゐる。新兵衛は肩から上丈しか見えない。肩から上丈で想像すると、何うも紋付の著物を著てゐる様子である。

助六に至つては、單に服装が目立つ計りではない。一體の物腰が、風姿形容が、外の人物に比べて特に目に立つ。

助六は第一、意休と同じ大きさの紋を、此所では三升の紋を、意休と同じ様に、右と左とに一つづつ「裾摸様」にくつつけてゐる。第二に、彼の兩脇の紋所に見えるのは、小さな杏葉牡丹や何かではなくて、人間の顔ほどある大きな、行用鬼菊ぎよくきくの様に見える、奇妙な紋である。もつとも杏葉牡丹の紋は二代目が憚る所あつて初めは用ゐなかつたといふ話もある位だから、紋が今日と違つてゐる事に左程不思議はないと云へるかも知れない。第三に、助六の頭は、絲髪いとがみの様な頭である。第四に、其額の鉢巻は、幅が可也狭い上に、結ん

だ端が夫程長く垂れ下がつてゐない。従つてねぢ鉢巻と夫程差異のない印象をしか與へない。第五に、彼のさしてゐる刀は、三升の鑓が嚴ひびく拵つてゐる、長さ四尺以上の、恐ろしく長い長刀ながなたである。さうして第六に、最後に、彼は、裾短かな足袋あしざき跣足の脚を、膝から下の毛脛けむすねがすつかり露出になる位に、うんと大跨に踏ん張つて、臍が見えさうになるまでに諸肌をぬぎ下げて、腕や胸の筋肉をぐりぐりさせながら、左手で相手の胸倉を掴み、握り固めた右手の拳を高高とふり上げてゐる。

見るから如何にも強さうな助六である。今日我我が見馴れてゐる助六の事を考へると、今日の助六には寧ろ「和事」の味が多分に含まれてゐるに反して、此正徳の助六には遙に遙に多分の「荒事」の味が含まれてゐる。今日の助六の味が或意味では繊細であるに反して、當時の助六の味は遙に遙に大味おほまじである。

もつとも今日から見れば、何しろ二百年以上も昔の芝居の事なのだから、夫が大味であ



るのは當前であるかも知れない。又は喧嘩の場をかけた繪である。此所の助六が如何にも強さうに見え、従つて「荒事」の味が多分に交つてゐる様に見えるのも、寧ろ自然の事である。是がさういふ風に見えるといふ事が、必ずしも當時の助六が全體として「荒事」の味を多分に含んでゐたといふ事の證據になるものではない、といふ人があるかも知れない。夫も一應は尤な説である。殊に二代目は、親譲りの「荒事」のみではなく、かういふ柔らかい味も自分には出せるといふ事を見せたい爲に是を出したのだといふ説もあるのだから、少くとも二代目は、是を純「荒事」の芝居として演じたのではないといふ事は、斷言して差支なさうである。唯問題となるのは、當時の人と今日の我我との間の「荒事」と「和事」とに對する考へ方の相違である。當時は何の位の程度の荒れ様を「荒事」と云つたものであるか。又當時は何の位の程度の柔らかさを「和事」と云つたものであるか。二代目が『助六』で「荒事」と「和事」とを先づ程よく調和させたとする、此場合『助六』以前の「荒事」の程度が具體的に分つてゐない限り、我我にとつては、二代目の加味

したといふ「和事」の味も結局は捕まへ所のないものとなつて、我我は、所詮は清春の繪が與へる種種の示唆に基づいて、單なる揣摩を試みるより仕方がないといふ事になる。——然も清春の繪に依據すれば、我我から云へば、當時の助六は、今の助六に比較して、遙に遙に大味であり且つ「荒事」の味の勝つてゐるものなのである。

是は、喧嘩の場といふ、特別な場面からの推定ではない。助六の髷や鉢巻や著物の紋や「裾模様」や刀の長さや刀の鍔や、さういふ靜的な、扮装からも充分推定する事の出来る命題である。若し夫れ動的方面に至つては、例へば腕や胸の筋肉のぐりぐりに繪かきの或誇張若くは二代目特有の肉體の寫實があり、或は膝から下の脛の露出し方に又繪かきの手心が交つてゐる事を差し引いて考へるとしても、既に諸肌をぬぎ、膝から下を出し、足袋跣足になつてゐるといふ、單に夫等の事丈から、當時の助六が充分「荒事」の要素を——少くとも今日の我我から見て充分「荒事」の要素を——持つてゐたといふ事は、誰にでもはつきり見てとれる筈である。繪空事といふ言葉がある。然し既に清春の此繪本が當り狂



言を追つかけて賣り出したものであるといふ以上、ぬがない肌をぬがせたり、ささない刀をさせたり、假令或點に曖昧や誇張はあつても、決して大局で事實に反した事を描き出す筈はない。別に反證がない限り是を信用して可いと思ふ。

かう見て來ると、一面からは、初代團十郎によつて創められたといふ「荒事」が、今から考へて、いかに物凄いものであつたかも、粗見當がつく様な氣がする。何しろ初代團十郎の親爺なるものは幡隨院長兵衛と親しくしてゐたのださうである。さうして此初代の名付親は唐犬十右衛門だつたのださうである。初代の倅には菰の十郎といふ男達があり、又初代の甥には遅蔭重兵衛といふ男達があつたといふ話もある。さうして、初代が「荒事」を創めて江戸の人氣を一身に脊負ひ出した延寶天和の比は、よしや組だの神祇組だの六法組だのと號して、額際の毛を抜き上げた様な游侠の徒が、血腥い長刀を腰にさして、徒黨を組んで、江戸中の盛り場を横行して廻つてゐた様な時代である。かういふ周圍に育つた

役者が、特にかういふ周圍の喜ぶ様な芝居をして見せる爲には、何うしても「荒事」が、今から考へて寧ろ物凄い位の「荒事」が、生れて來る必要があつた。さうして此「荒事」は、如何なる點に於ても彼等の中の道德風尙と決して矛盾してはならなかつたのである。——さういふ父の藝の中に育ち、又さういふ餘儀ほとぎのまだ冷め切らない世界を相手にして、父が同じ役者の生島半六から意趣で斬り殺されたとき父の仇だと云つて丁度自分がさしてゐた小道具の刀で散散に相手に斬りかけたといふ二代目が、假令其角を師と頼んで俳句を作つてゐたりなぞした風雅な一面を持つてゐたと云つても、「荒事」に加味するに「和事」を以つてすると云つたところで、今日から考へれば、夫は高の知れた柔らか味であつたに違ひない事は、今更説明を要しない事だらうと思ふ。換言すれば、夫は、根本に於てはかの游侠の徒の道德風尙と一致し、枝葉に於て恐らく、例へば戀愛其他の點で、柔らかな彩いろどが添へられたものであつたに違ひない。



もつとも二代目は一生のうち『助六』の芝居を、是を初として、都合三度演じてゐる。正徳三年と正徳六年（一七一六）と、それから寛延二年（一七四九）と。さうして三度とも可也違つた脚本と可也違つた演出を見せたものらしい。さう想像するのは、外題と作者と人物と並に助六の服装とが、三度とも違つてゐるからである。

最初の『助六』は外題を『花館愛護漫』と云つた。作者は津打治兵衛の弟子の津打半右衛門だとある。此所では助六の本名は大道寺田畑之介、白酒賣の本名は荒木左衛門となつてゐる。是で推測すると、二人は兄弟ではない様である。二度目の『助六』の外題は『式例和會我』作者は津打治兵衛（是には異説もある様であるが）だとある。助六の本名は曾我五郎、白酒賣の本名は曾我十郎、二人は此所で初めて、今日我が見馴れてゐる『助六』と同じ様に、兄弟になつてゐる。三度目の『助六』の外題は『男文字曾我物語』、作者は津打治兵衛の下に働いてゐた事もある藤本斗文だといふ。此所では助六は本名京の次郎（京の次郎の芝居と助六の芝居とは違ふといふ説もあるらしい）となつてゐる。白酒賣は何う

したのか、私の據つた本には名前が出てゐない。従つて、此所では、二人が兄弟になつてゐるものか、夫ともあかの他人であるのか、丸で想像の下しやうもない。

二代目が凡て自分で工夫したといふ、助六の服装はかうである。——最初の助六の著物は「黒袖、三升と牡丹とのふせ繻、巾廣の帯」、さうして鉢巻は「柑子色の木綿の鉢巻、紺足袋をはき、長き刀を一本」さしてゐたとある。二度目の助六は「黒小袖に小さき刀をさし、黒絹の鉢巻」をしてゐたさうである。三度目の助六は「黒羽三重の小袖に紅絹の裏をつけ、魚葉牡丹を友禪に染めたる五所紋、下著は淺黄無垢の一つ前、綾織の帯、鮫鞘、一つ印籠」といふ扮装で、「紫縮緬の鉢巻」をしめて出たのだといふ。三度ながら非常な變化である。さうして其變化は、或一定の方向を指してゐる。

一定の方向とは何であるか。云ふまでもなく夫は、段段「荒事」を離れて愈「和事」に近づかうとする事である。「大味」を離れて「繊細」に就かうとする事である。「素朴」を



離れて「奢侈」に赴かうとする事である。例へば鉢巻の色である。又例へば鉢巻の地質である。柑子色から黒へ、黒から紫へ、木綿から絹へ、絹から縮緬へ、——是は一面から云へば、元祿が終つて十年経つか経たないかの正徳の江戸の文明と、享保が終つて十餘年経つた寛延の江戸の文明との、もつとも適切な象徴とも見る事の出来る變化である。

是と同じ事が、外の種種な點からでも、類推されさうな氣がする。

二代目以後『助六』の芝居は、團十郎の家の藝として、歴代の團十郎によつて、屢繰り返された様である。然し夫が、寛延二年の『助六』を其儘正直に護つてゐたものであるか何うかは疑問である。其後『助六』の外題が度々變つてゐる事、殊に寛延二年の助六が本名京の小次郎であるに反して今日の助六が本名曾我五郎である事、さういふ事を證據にして、其後の『助六』は脚本の上でも演出の上でも可也な變遷を経てゐると主張する事も出来さうである。一方から云ふと、寛延二年の助六の扮装が殆んど其儘今日に傳はつてゐる

事、若くは當時吉原で初めて櫻を植ゑた事（是は寛延二年ではなくて正徳六年だといふ説もある）から思ひついて茶屋の名前の這入つた提灯に櫻の造花のかさしをとりつけて東西の棧敷に吊し揚幕口を大門に見立てて飾りつけたりして小屋全體を吉原にするといふ様な驚嘆すべき装置が亦今日まで殆んど其儘傳はつてゐる事、さういふ事を證據にして、其後の『助六』は脚本の上でも演出の上でも、重要な部分は大した變形を受けずに今日まで來てゐるのだ、と主張する事も出来さうである。

然し、今日我我の前に置かれてゐる『助六』の脚本や演出をよくよく吟味して見ると、例へば初めの方の男伊達と遺手との會話、白酒賣と外のものとの會話、揚巻の氣箴、揚巻と助六との口説、揚巻の袖の裾に隠れて助六がする意休への惡戯、意休との喧嘩のしやう、乃至は負傷した助六に對して盡す揚巻の心意氣、——さういふものの底を貫流してゐる生活氣分は、何うしても江戸文明の爛熟した寛政前後の面影を持つてゐるものであるといふ



氣が、少くも私文にはする。揚巻初め花魁の髪容かみかたちから衣裝に至つて、是もたしかに寛政前後の風俗と云つて大した間違はなさうである。——其所でかういふ想像が生れる。正徳から寛政前後までの間に『助六』の芝居は、假令骨格までは變へられない迄も、可也色色にいぢくられ色色に變形を受けて來た、殊に髪容や衣裝に至つては、當時當時の流行を其儘寫し出して、種種雜多に變化を示した、然し寛政前後に至つて、其脚本も其演出も、其方向では、何うにも展開しようのない絶頂に到達して了つた、従つて一切が其所で動かすべからざる型になつた、従つて夫より後は目に立つ變化が少しもなくなつて今日に及んだものに違ひないといふのである。

是は然し正徳三年以後の脚本と、例へば浮世繪の様なものによつて纔に髣髴する事の出來る演出とを、一一精細に點検して見た上でなければ、何とも確定的には斷言出來ない事である。然し、さういふ脚本が今日まで保存されてゐるか何うか、又さういふものを取り

扱つた繪が一一あるか何うか、よしあつたにしろ今日まで保存されてゐるか何うか——夫は疑はしい。少くとも私には、夫は分らない。

私はなぜこんな骨董弄りの様な事をかいたのであるか。——夫は『助六』の様に二百何年繰り返し繰り返し舞臺に上げせられた芝居は、さうして非常に歓迎された芝居は、歌舞伎芝居の内でも類が少ない、夫程此の芝居は過去の江戸の市民の生活と複雑に絡み合つてゐる。従つて此芝居を、藝術としてではなく（藝術として見るとすれば變態藝術として見るのである）例へば著物の形や柄や模様や色合によつて一時代の趣味や思想を探ぐり出すと似た様な意味から、一種特別な「表現」として、文明的に若くは民族心理的に見るといふ事は、江戸の市井民衆の「心」を探り出すに恰好な方便でもあれば、又一面から云へば、歌舞伎芝居そのものの本質を闡明するに好都合な手段でもあり得ると考へるからである。但私ただの此文章は、僅に地ならしをして棒杭を二つ二つ打つた様なものに過ぎない。



此上に猶杭を打ち石をならべて立派な家を建てて見せる事は、歌舞伎芝居を専門に研究してゐる人達に一任したいと思ふ。

## 「勸進帳」と「安宅」と

歌舞伎芝居の『勸進帳』と能の『安宅』とを、色んな方面から細目に亙つて、比較して見るといふ事は、恐らく非常に興味の多い事である。然し、今の私には、其興味はあつても、時間の餘裕がない。従つて、私が此所で觸れようとするのは、僅に其一角であるに過ぎない。

天保十一年の三月といふのだから、今から凡そ八十年前の事である。海老蔵が初めて此『勸進帳』を上場した。其時能役者の觀世清孝が見物に行つた。然るに清孝は、『勸進帳』の幕があくと直ぐ、まだ辨慶の出ない内に、ぶつと吹き出して了つた。然し、夫を見せて



は失禮だとも思つたのか、持つてゐた扇子を早速顔へ當てて、仕舞までじつと我慢してわたのださうである。

76

清孝は『勸進帳』の何所を何ういふ意味で笑つたのか、夫は丸で分からない。其上、當時の『勸進帳』の舞臺が何んなものであつたかを精確に知る由もないから、此笑ひが果して能役者の謂はれなき生意氣を暴露するものであるか、夫とも流石に其見識の高い所を證明するものであるか、さういふ事を判断するには、充分な材料がない。然し、少くとも今の能の『安宅』の舞臺と今の歌舞伎芝居の『勸進帳』の舞臺と丈に就いての比較から考へれば、清孝が笑つたといふ事は、どうやら、彼の見識の高い事を證明するものではなくて、反つて、彼が藝術翫賞に必要な自由な「心」を持つてゐなかつたといふ事を、自ら臆面もなく吹聴した事になりさうである。

能には能獨特の表現様式がある。歌舞伎芝居には歌舞伎芝居獨特の表現様式がある。この極めて親易い道理を忘れて、此『勸進帳』を見終らない前に、富樫の名のりに其腰の据ゑ方や聲の出し方に吹き出して了つたらしくも見える清孝は（もし此推測が誤りでないならば）一切を一つの様式の型に當て箝めて是非しようとする、頑迷固陋な鎖國主義者である。

能の謡曲乃至歌舞伎芝居の脚本は、云はば、舞臺といふ藝術を創り上げる爲の、道具の様なものである。従つて夫は、夫自身には、大して、獨立の價値を持つてゐないとも云へる。夫丈に、謡曲文を若くは脚本文をとり上げて、其能若くは其芝居の價値を論じようとする事は、ともすると無意味に墮する危険を含むものである。然し、一方から云へば、是等のものは、何と云つても、夫夫の舞臺の輪廓である。若し外の働らく力が同一である場合にあつては、此輪廓の價値は直ちに舞臺そのものの價値になるといふ程に、是等のものは又重大なものでもある。従つて、是等のものの舞臺に於ける位地並に機能を豫め勘定に入れてゐる限り、謡曲そのもの若くは脚本そのものの研究或は比較は、決して無意味で



もなければ危険でもない筈でなければならぬ。かくて謡曲『安宅』と脚本『勸進帳』とを、其意味で比較して見るといふ事は、『安宅』の舞臺と『勸進帳』の舞臺との藝術的價値を比較し研究する者にとつて、寧ろ極めて必要な事なのである。

さうして、書かれたるものとして、『勸進帳』は、『安宅』よりも、既にぐつと良いものになつてゐるのである。

脚本『勸進帳』は結局謡曲『安宅』の焼き直しに過ぎない。故に兩者の優劣なぞ初めから問題になりやうがないではないか、といふ人があるかも知れない。夫からが既に間違つてゐる。さういふ事を敢て口にして憚らない人は、恐らく未だ嘗て、二つのものを合せ讀んだ経験のない人であるに相違ない。

勿論脚本『勸進帳』は、殆んど其全部に亘つて、謡曲『安宅』の文句を借用してゐる。

變へたり、前後させたり、削つたり——筆を入れてゐる箇所は、正に極めて僅である。従つて、脚本『勸進帳』が謡曲『安宅』の子であるといふ事には、論がない。然も『勸進帳』が『安宅』の子であるといふ事は、『勸進帳』が『安宅』を離れては獨立の價値がないといふ事を意味するものではない。若し、一般的に云つて、子であるといふ言葉に、少しでも貶しめる意味が籠められてゐるものであるならば、私は、此際、子であるといふ言葉を引つ込めるか、夫でなければ『勸進帳』を、『安宅』の出藍の子（もしさういふ言葉が許されるならば）だと呼ぶ事にしたいと思ふ。——是は『勸進帳』の作者が『安宅』に筆を入れてゐる、その僅かな箇所を、少し丁寧に注意すれば、誰にでもすぐ同意出来る筈の事である。

『勸進帳』の作者の筆の入れ方は、まったく氣が利いて要領を得てゐる。いい意味で芝居といふものを心得てゐる、さうして可也い頭を持つてゐる人でなければ、僅か此位の筆の入れやうで、かう巧く芝居らしく引き締め且つ纏め上げる事の出来る筈がない。『勸



進帳』の作者は、だらけた、馬鹿丁寧であるかと思ふと非道く書き足りない所のある、『安宅』に手を入れて、事件を集中的なものにし、緊張を加速度的なものにし、總じて人に迫るものを複雑に且つ強烈にしてゐるのである。

謡曲『安宅』では、義經の一行は、安宅に著いて旅人の話を聞く迄は、安宅に新關が立つて、特に山伏を厳しく詮議するといふ事を、夢にも知らない事になつてゐる。従つて、謡曲『安宅』の道行は純粹の道行であり、一行が京を立つて安宅につく迄の道中の叙述である。従つて、富樫の名のりと義經一行が關所にかかる時との間には、可也長い時間が挟まつてゐる事になつてゐる。

然し脚本『勸進帳』では、既に芝居が始まる前に、義經一行は、安宅に新關が立つてゐるといふ事を、ちゃんと承知してゐる事になつてゐるのである。従つて此所では、『安宅』の道行は、思ひ切つて端折つて了はれ、道中の敘述であるといふよりも、寧ろ落人おちうの氣分

とでもいふ様な氣分を出す爲の道具として、軽く手短かに取り扱はれる。従つて富樫の名のりと一行が關所にかかる時との間には、文字通りに、花道から舞臺へかかる長さの時間しか挟まつてゐない。

道行は、謡曲にはなくてはならぬ、一つの型である。『安宅』が、其型を型通りに守つてゐるからと云つて、無論『安宅』の作者を咎める譯には行かない。然も『勸進帳』の作者は、夫が型であるとないとに論なく、さういふ必要でもない事に時間を潰して注意を散亂させる愚を棄てて、一向きに必要なものに集中して行かうとしてゐるのである。さうして又儘に、必要なものに集中し了せてゐるのである。

脚本『勸進帳』が、さして必要でもない事として截り棄てる事が出来たのは、畢竟其前に『安宅』が存在してゐるからである。若し『安宅』が前に存在してゐなかつたら、『勸進帳』の作者は矢張り『安宅』の様に、抑もの初めから書いて行かなければならなかつた



に違ひない。其意味で脚本『勸進帳』の作者は、此集中を、『安宅』の作者に感謝すべきではあつても、自分一人の手柄として、得意がるには當らない。——さういふ人がゐないとも限らない。

然し是も分かつた様で其實少しも分かつてゐない人の言草である。なぜなら、脚本『勸進帳』の作者は、此所の刈り込みをするについて、不用意に漫然と、鉄を入れたのではないのだから。彼は外で充分の用意をした。さうして其用意の爲め不必要になつた部分を、惜し氣もなく截つて棄てた。然も其用意は甚だデリケートであつた。ぼんやりしてゐると、大抵なものは、夫を看過して了ふ。此所で『勸進帳』の作者の手柄を認める事が出来ない者は、畢竟此作者のデリケートな用意を看過して了つたといふ事を、自ら暴露する者であるに外ならない。

前にも云つた様に、『安宅』では、義經の一行は、舞臺に出ても暫らくの間は、安宅に新關が立つた事を知らない。従つて義經が、兜巾襜懸をとり、笠を著、笈を脊負つて、強

力の份装をするのは、餘つ程経つてから後の事である。然るに『勸進帳』では、義經は、揚幕を出て來る時から、既に笈を脊負ひ、笠と金剛杖とを手持つて、ちゃんと強力の份装をしてゐる。とすれば、『勸進帳』には『安宅』の、辨慶が智慧袋を絞つた揚句義經を強力に仕立てるといふ條が、一箇所缺けてゐる様にも見える。『勸進帳』の作者は果して此所を『安宅』から抜いて了つたのであるか。夫とも落して了つたのであるか。——否『勸進帳』の作者は、決して此條を抜きも落しもしてゐない。唯此所では、『安宅』の作者の様、愚直に表に押し出して、不經濟に正面から描いてゐない丈である。

『勸進帳』の辨慶の、花道での臺詞の中に、「夫故にこそ兜巾襜懸をしりぞけられ笈を御肩にまわらせ君を強力に仕立て候」といふ言葉がある。此言葉は元來、「帶せし太刀はなんのため」杯と云つて、關所を蹴破つて通らうと逸る四天王を押へる爲に發せられる臺詞であつて、「此關一つ踏み破つて越したりとも行く先先の新關にかかる沙汰のある時は事を求めて破るの道理たやすく陸奥へは参りがたし」といふ言葉にすぐ續き、思慮分別あ



る義經は是程の屈辱に甘んじゐるのに、反對に家來のお前達の無思慮無分別の醜體は一體どうした事だと、頭からどやしつける意味を持つものである。然も此言葉は、其本來の活らきの外に、もう一つの活らきを持つてゐる。夫は義經一行が揚幕から出て來ない前に、即ち『勸進帳』の芝居が始まる前に、安宅に新關が立つたといふ事を聞いて、驚いて、誤魔化して其新關を通りぬける謀として、みんな承知の上で、義經にかういふ份装をさせたものである、といふ事を、充分見物に得心させるといふ事である。

：謡曲『安宅』の作者が、三十行も四十行も費やして漸やく描き落して來たと同じシチュエーションに、脚本『勸進帳』の作者は、たつた一行位で到着する。たつた一行位で到着するとすれば、此一行さへあれば、三十行四十行は入らないものになる。入らないから刈り込んで了ふのである。

是は單なる一例に過ぎない。『勸進帳』の作者は、かういふ用意とかういふ手腕とを以

つてして、『安宅』を、思ひの儘に、或は刈り込んだり、或は手を入れたりして、遂に劇的效果の多いものに仕立て上げてゐるのである。

『安宅』は面をつけずにする能である。元來面をつけずにする能は——直面物と稱せられる能は——非常に六づかしいものとされてゐる様である。現に世阿彌の『花傳書』の中にも「是亦大事なり……不思議に能の位あがらねば直面は見られぬものなり」とある。是は恐らく面をつけない人間の顔は、餘程の注意が施こされない限り、動ともすると人間臭く非藝術的に現實的に見物に訴へて、見物から現實的な聯想計り牽き出し易く、従つて此藝術が目的とする現實からの游離が充分に完成されない爲であるに違ひない。「能の位あがらねば」といふ世阿彌の言葉が、私の此解釋を裏書きするものの中に、少くとも私には思はれる。

もつとも、能といふものの本質が、私にはまだよく呑み込めてゐないのだから、直面物



の六づかしい所以も、専門家に訊いて見たら、外に何か重大な事があるのかも知れない。然も、此解釋が正當であるに論なく、私が殆んど凡ての直面物を好まない第一の理由は、實は其所にある。直面物を見てゐると、芝居の匂ひがしてしやうがないのである。何となく能らしくなくてしやうがないのである。

然も『安宅』は、單に面をつけない能である計りではない。其表現様式が亦可也矛盾に无ちた能である。芝居染る現實主義の様式と能獨特の象徴主義の様式とが、此所では頻りに入り亂れ、夫が複雑なる多様を示す大きな調和とならずに、反つて矛盾の塊の様なものとして、見物の頭の上に押つ被ぶさつて來る。私は此能を見る度毎に（此能のみとは限らない、多くの他の直面物を見る度毎に）其意味で、不安とも不快とも片づけやうのない、一種の濁つた心持にされない事はない。

能の本質といふものがよく呑み込めてゐない私にも、能の特徴の一つとして、少くとも

是丈の事は云へる。夫は、芝居では力をなるべく外に出して見せようとするに反して、能では夫をなるべく内に入れて見せまいとする、といふ事である。何うしても内に入れて置く事が出来なくなつた時、初めて夫を外に洩らす。然も、其際にあつても尙、内に引き入れようとする努力が夫を牽制するのだから、外に出て第三者の眼に見えるものは、其外に出る事を欲するものの極めて僅かな一部分である。——其所から、能獨特の美が——能獨特の威力と品位とが生れる。

若し能に此傾向が全然缺如してゐたら、一般の能が今持つてゐる威力と品位とは、恐らく全然失はれてゐたに違ひない。其事を明らかに證明するものは、『安宅』である。（若くは『望月』である）。『安宅』（や『望月』）の様なもの、外の能に比べて、全然とは云はない迄も、著しく力を内に入れて見せまいとする傾向を缺いてゐる。換言すれば、力を外に出して見せようとする傾向が勝つて見える。従つて此所には、能獨特の美が——能特有の威力と品位とが、著しく缺けて見えるのである。



例へば、山伏達が最後の勤めをすると云つて、頻に珠数を揉む條りを見るが可い。又例へば、「すはや我君をあやしむるは」で、山伏達が珠數と扇子とを懷へ入れ、刀に手をかけて、舞臺へ氣組む條りを見るが可い。又例へば、辨慶が金剛杖を奪ひとつて、義經を二度三度と打擲する條りを見るが可い。又例へば、「かたがたは何故にか程賤しき強力に」で辨慶が金剛杖を使つて、ワキへと詰め寄つて行く山伏一同を喰ひとめ、次いで押したり押し返へされたりする條りを見るが可い。——かういふ條りは、夫夫に程度の相違はあつても、凡て一様に、如何にも芝居らしく、力を外に出し切ると云つても可い程に出して、さうして現實的に人に訴へて來る、特別の表現様式を持つてゐるではないか。

夫も可い。若し『安宅』が、さういふ特別な表現様式で貫ぬかれてゐるものならば、其儘で、能の中の特種として、興味ある、纏つた、一つの藝術として見る事が出来るのだから。然し、遺憾な事に、『安宅』は、此表現様式を以つては終始してゐないのである。

夫は舞臺そのものの使ひ方を見ても分る事である。此所では舞臺そのものは、通常の能と同様に、極めて象徴主義的に用ひられる。例へば、本舞臺が或時は關所になる。かと思ふと、或時は京を出て安宅に著く迄の途中になる。又或時は安宅の關を越して「早拔群に程隔た」つた道中になる。——是は動作の方面に於ても同様である。例へば、富樫が僅かに二足三足辨慶の方へ歩み寄る事は、富樫が勸進帳を覗き込む事を象徴する一つの動作である。又例へば辨慶が何の思ひ入れもしないに拘らず、地が「とくとく立てやたつか弓」と謡ふ丈で、一同のものが立ち上つて幕に這入るのは、謡がシテの動作に代つてシテの動作を儉約する一つの型である。又例へば、辨慶が二の松の邊まですると歩いて來て、「陸奥の國へぞ下りける」で幕を見込んで留拍子を踏むのは、シテの動作が謡の叙述と並行しながら、然も最も僅かな動作で最も長い時間を表現する他の型である。さういふ箇所には、動きが凡て内端に内端にと心掛けられて、象徴主義的な表現様式が與へられてゐるのである。



勿論能にも一篇の山がある。山は特に印象を鮮明にされなくてはならない。従つて『安宅』の舞臺が、前後を比較的軽く扱つて、富樫の呼び留めから辨慶が押し押される邊までに強調を置いてゐるといふ事は、それ自身には、咎むべき事でも何んでもない。唯問題となるのは、その強調の置き方、如何である。夫が、私から云へば、『安宅』は、徒らに強調する事計りに氣をとられて、外の能の様に、象徴主義的に強調する事を忘れて了つたものだ、としか考へられない。其所に『安宅』の破綻の根源が横たはつてゐるのである。『安宅』の矛盾は凡て此所から来るに外ならない。

もつとも或人の説によれば、辨慶が押し押される所を、辨慶一人が（山伏達には少しも動作をさせずに、唯橋掛に列ばせて置いて）金剛杖を使つて富樫に向ふ型があるさうである。是は私が見たのではないから、何とも決定的な判断を下す事は出来ない。然し、是ならば、強調の置き方が、普通のものに比べて割合に象徴主義的になつてゐる丈に、本當の能

らしい緊張を経験する事も出来さうな氣がする。然し能樂の或古老に訊いて見ると、さういふ型が存在してゐるといふ事は、未だに耳にした事もないと云ふのだから、此型は恐らく或家の或役者の特殊な型であつて、昔から傳はつてゐる本來の型ではないのだらうと思はれる。さうして本來の型なるものは、今普通に見せてゐる、あの雑沓の型であるに違ひない。——事實あの押し押されるあたりの舞臺は、雑沓混亂騒擾の舞臺である。演劇に所謂「群衆」としての訓練を少しも受けた事のない様な山伏達が、八人も十人もどや／＼と出て来る。さうして、此所でも亦少しの訓練をも受けた事がないかの様に、目白押しに押し合つて塊まつて、どたばたしながら、辨慶を押ししたり辨慶が押し返されたりする。少しく神経質に云へば、此八人十人の山伏の出現そのものからが、既に、能の能らしい氣分を無視し、蹂躪した、無鐵砲な工夫なのである。



是に比べて『勸進帳』の様式は、どんなに統一されてゐるか分らない。舞臺の使ひ方丈を見ても、『勸進帳』は『安宅』とは可也違つた途を歩行かうとしてゐる事、並に其途を大した矛盾なしに歩行き得てゐる事が、極めて明らかに理解され得ると思ふ。

『勸進帳』では本舞臺は、徹頭徹尾に關所である。さうして花道は、二様に（即ち關所へかかる途と關所を越して行く途と）使ひ分けられてはゐるものの、ともかくも途中を表現する。——といふ事は、舞臺の使ひ方に於ても、『勸進帳』は、象徴的でないとは云へないけれども、然し夫は決して『安宅』の様に極端なものではなく、或程度の現實主義的な要素が加味されて、然も其所に調和ある様式を纏め上げてゐる、といふ事を意味する。

舞臺の使方に就いて云はれ得る事は、舞臺全體に就いても云はれ得る。是は『勸進帳』の舞臺を一度でも見た事のある人は、誰しも異論を挟まないに違ひない。——私は今與へられたる時間の餘裕に乏しい。私は夫に觸れる事を避けて（單なる宣言文で満足して）、結

論へと急がなければならぬ。

藝術的に考へると、能の極端な象徴主義を緩和する爲に多分の現實主義を加へたといふ點に、能に對立して歌舞伎芝居が存在し得る根本の理由がある。然も歌舞伎芝居は、色んな時代の色んな影響の爲に、特殊な色彩を帯び、竟には卑しむべく嗤ふべき方角にまでも迷ひ込んで、多くのものは、藝術の名を許して可いか何うかと躊躇する様な、一種奇怪な化物の様な藝術になつて了つてゐる。其間に立つて、此『勸進帳』は、能といふ藝術に一面に於ては對立し一面に於ては共通する藝術としての歌舞伎芝居の、優秀な而して眞正の代表の一つとして、祖先が我我に残した貴重な記念である。若し歌舞伎芝居の凡てが、かういふ風に能から發足して來たら、恐らく歌舞伎芝居の生命はもつと長いものであり得たに違ひない。同時に歌舞伎芝居は、今の様な頹廢的なものにならずに、健全に眞ともに能に抵抗する事の出来る藝術になり得てゐたに違ひない。夫程此『勸進帳』は能から巧に脱



化してゐるのである。能の極端な象徴主義が、此所では、充分に和げられる。従つて、能の貴族主義が、此所では又、充分に民衆化される。さうして其儘で、渾然と纏つた様式が與へられてゐるのである。——色んな悪い経験ばかりを積んで來た筈の、徳川末期の芝居國から、かういふ歌舞伎芝居の正統の選手として優に能樂に對抗する事の出来る、『勸進帳』の様なものが生れたといふ事は、寧ろ奇蹟と云つて可い程の、不可思議至極な現象である。

## 花道と橋掛りと

千九百九年の事だから今から丁度十二年前になる。獨逸の“Die Neue Rundschau”に日本の芝居の事を書いた人があつた。其人は歌舞伎芝居の花道に就いてかういふ様な事を書いてゐる。——

「日本の舞臺を凡ての歐羅巴の舞臺から根本的に區別するものは、ハナミチ若くは花道の存在である。

「ハナミチなしには如何なる日本の役者も芝居をする事が出来ない、ハナミチなしでは如何なる日本の戯曲も存在し得ない。花道は舞臺の流出で、云はば其續篇で、右の端を舞臺から一筋に、坐つてゐる見物の頭の上を、土間を貫いて走る、狭い小道である。魁

花道と橋掛りと



偉な發明である。

「花道は、其上で戯曲の命が脈搏つ道である。

「舞臺の上では人人はまだ何んにも知らずに話をしてゐる、其時運命の顔が（幸福の嬌やかな顔か夫とも破滅の蒼白い面か）花道に現れる。花道の示すものは運命の潜視である、犠牲に對する其凝視である、其私かなる漸次の接近である。花道の助けによつて、戯曲が廣げて見せる事件と事件とは一層親密に絡まり合ふ。さうして、登場人物の姿が（最後は舞臺面の一部となる爲に）次第に舞臺に近づくに従つて小さくなり、舞臺の繪から離れて見物席の間を花道の上を歩行く時は人間以上の大いさに大きくなると同じ様に、戯曲的印象も亦縮小され或は廓大される。或時は夫は何んともないもの家常茶飯的なものに縮こまる。或時は又夫が卒然として偉大なもの重要なもの怖ろしいものに擴がる、恐るべき意味ありげな顔が見物席の上に現はれる、份装者は消える、種明かしをする影も見えなくなる。戯曲が生きて呼吸する。

「我我は舞臺の上の事件に片唾をのんで牽きつけられてゐるにも拘はらず、芝居を芝居として、或程度非現實的なものとして、見る事に慣されてゐる。然し舞臺の上で或人物が悪口されるとする、さうして此非現實的な人物が急に立ち上がるとする、すると其人物は生きて来る、なぜなら彼は、屈辱の爲に顔は蒼ざめ眼色にも歩きつきにも恥辱を漲らせて、お前の傍を、手を出せば捉まへられる程の傍を通つて行くからである。

「歐羅巴の舞臺は唯一つの平面しか使はない、歐羅巴の舞臺は其所から其催眠術的な戦慄を見物の上に浴びせかけようとする（勿論夫は極めて稀にしか成功しない）、日本の舞臺は然し見物を包圍する而して四方八方から見物を自分の魔力の下に追ひ込まうとする。なぜなら、見物が舞臺の上の事件に見入つてゐると、不意に一つの姿が、戯曲の中に活らき込む爲に、地から湧きでもした様に、花道の上に浮き上がつて来るから、本花道の外にもう一つ、夫と並行して其反對の側を通る、より狭い第二の花道がある、此所でも時時役者が芝居をする、同時に役者は色んな穴から浮き上がる事もある、或は天井



に近く、宙に現はれる事もある。劇場全部がサジェスションの塊りである。

「凡てのかういふ内面的の効果以外に、花道は又純粹に繪畫的の、裝飾畫的な默劇的な表現手段の開展を可能にする。一人のサムライは小さな舞臺の上では到底さう堂堂と歩行き廻る譯に行かない、恐怖の爲に氣の狂つた者は舞臺では其恐怖の舞踏を到底さう素晴しく踊る譯に行かない、追跡される不幸な者は不安が彼を追つかける事を示す譯に行かない、追跡者は如何に復讐慾が彼等を驅り立てるかを到底さう切實に描寫する譯に行かない。

「一つの場面の結末に餘韻を賦與する事に於てもハナミチは驚くべく特殊な能力を持つてゐる。歐羅巴の舞臺では役者が扉口から出て行くと事件は御仕舞になる。是に反して日本の舞臺では役者が舞臺の後ろへひつ込まずに前へひつ込む。例へば悲痛な別離が演ぜられるとする。息子は母の許を去る。舞臺での告別が済むと、離ハルカシクれての告別が是に續く、徐なる歩行、佇立、眼にて挨拶、半ばの後戻り、逡巡、距離が遠くなる。幕が閉

される、然しまだ息子は立つてゐる而して後ろを振り返つてゐる。

「花道は第二の舞臺になつた。一つの事件が済んだ、第二の事件が始まる。一つの芝居は済んだ、新しい芝居が始まる、息子は一人つきりで立つてゐる。」

——流石に物珍らしい外國人丈けあつて、然も日本に来る多くの外國人の様でなく藝術にも亦日本にも理解と愛情とを持つ外國人丈あつて、花道が持つ不可思議な藝術的な作用を、如何にも鮮明に、如何にも要領よく、攫み上げてゐると思ふ。數へ上げたら、細目に於ては、まだ色んな事が擧げ得られる。然し其根本に於ては、花道が舞臺の流出（若くは流入）であり續篇（若くは前篇）であり、然も夫自身に獨立した世界を持つてゐて、或時は運命そのものの具體を載せ、距離の感じを鮮明にすると同時に印象を強化し若くは餘韻を嫺嫺たらしめるに役立つてゐるといふ此人の解釋以上に、更に何ものかを附け加へる必要がない。二百五十年前後の歴史を持つ花道に對して我我は餘りに馴れ過ぎてゐる。従つ



て我我は通常、花道の藝術的效果に就いて至極無感覺である。同時に二百五十年前後の歌舞伎芝居の複雑な歴史は、花道の藝術的效果の本來の意味に見物を無感覺にする様な、色んな細工を加へて來てもゐる。然も、主として其象徴的意義から云つて、花道は寔に驚嘆に値ひする創造なのである。『ファウスト』の上演に廻舞臺を使ったラインハルトが『スムルン』の上演にハナミチを用ひたといふ事も、一面ラインハルトの激峻主義から生れたものであるかも知れないけれども、一面藝術的創造としての花道に對する彼の驚嘆を表明するものであるとも解釋する事が出来る。さうして、若し『スムルン』以前にラインハルトがハナミチを使つたといふ事が記録にないとすれば、ラインハルトの花道に對する驚嘆は恐らく花道論を書いた此作者に非常な負ふ所が多いに違ひない。雑誌の性質から云つても亦發表の年代から云つても、さう推測する事は、必ずしも輕卒であるとは云はれ得ない。

花道の創造に驚嘆するものは、一步溯つて、更に橋掛りの創造に驚嘆しなくてはならな

い。兩者相互の關係に就いては異説もあるさうであるが、要するに歌舞伎芝居の花道は能舞臺の橋掛りから生れ出たものと見做して差支ないからである。花道の藝術的效果に就いて云はれ得る殆んど凡ての事は、橋掛りの藝術的效果に就いても充分に云はれ得る。さうして能樂にあつては一切が嚴密に象徴的である丈に、橋掛りの藝術的效果も亦花道の夫に比べて、遙に純粹であり且つ遙に複雑である。

橋掛りの起源に關してはまだ定説がないらしい。建築としての能舞臺が出來上がった時には既に橋掛りも存在してゐたといふのだから、起源を討ねる事になると、足利のぐつと前迄も溯る必要があるし、溯れば段段資料に乏しくなつて、精確な事が云へないのかも知れない。然し能樂を地面の上で演じたり外の建物を借用したりしてゐた様な、極めて幼稚な時代に、舞臺と樂屋とを繋げて、役者其他の通路としたものが、恐らく後に橋掛りになつたものであるといふ推定が、私には一番自然に思はれ、従つて又信じ得られる想像だとい



ふ氣がする。外の建築を借りる場合には、條件が違ひ得るから、其通路が舞臺に連接する角度は區區であつたかも知れない。然し地面の上に筵の様なものでも敷いて、貧弱ながらも夫を自分の舞臺とした場合は、樂屋は見物席と反對の側にあつたと想像して可いのだから、最も直接的な又最も便利な通路として、夫は縦に舞臺に繋がる様に作られてゐたものに違ひない、と推定しても大した差支はない筈である。今の能舞臺の正面即ち鏡板のある所が、橋掛口になつてゐる能舞臺が——即ち橋掛りが正面に眞直についてゐて、其眞後ろに樂屋を持つてゐる能舞臺が——記録に残るものの中で最も古い能舞臺として存在するといふ事も、自分の自由で作つた通路が、其儘橋掛りに變形したものだと思つて見る見方を、有力に掩護する事實である。假令夫以前に猶横の橋掛りが存在してゐた事を推測するに足る資料があるにしても、少くとも此縦の橋掛りは、通路が今の様な横の橋掛りに變形して了ふ一つ前の Stadium を提示するものでなくてはならない。通路が單なる通路として一般に認められてゐる際は、役者は見物に役としての自分を其上で見せる見せないを殆んど問題に

する必要がない。夫が一旦橋掛りに變形すると、假令縦の橋掛りで習慣上猶通路と見做されるものであつても、見せる見せないが役者の心の中で充分問題になり得る。然も縦の橋掛りが横の橋掛りとして舞臺と大差なしに見物席に近づく様になると、其所での一舉一動は、舞臺の上での夫と同じく、充分に見せるものである事を覺悟しなければならぬ。逆に、見せる事の問題が段段重要になつたから、縦のものを横にしたのだと云ふ事も出来るのである。

専門家の研究によると、横の橋掛りは四十五度の角度から八十度の角度までの間を、極めて稀な例外を除いて、後になるほど段段前の方へ、見物席の方へ、迫り出して來てゐるのださうである。是も一方から云へば、縦の橋掛りが横の橋掛りよりも一つ前の型であるといふ事の、證明に役立たなくもない様である。尤も此角度は、いくら前へ迫り出して來ても、九十度になつた例はないのだといふ。——此所に、能樂の藝術としての特徴を象徴



する、一つの興味ある現象がある様にも思ふ。

歌舞伎芝居は元能舞臺を其儘自分の舞臺として用ゐてゐたものである。是は能樂が自身自身の舞臺を持つ前に神社の神樂殿やなどを借りて自分の舞臺としてゐたのに酷似する。然も能樂が後に自分自身の爲の特別な舞臺を持つ様になつたと同じ様に、歌舞伎芝居も亦段段自分の「分野」を自覺し出してから、自分自身の爲の特別な舞臺を持つ様になつた。引幕を工夫したり大道具を創り出したり最後に花道を拵え上げるに及んで、歌舞伎芝居の舞臺は全然能樂の舞臺から獨立して了つたのである。當時の橋掛りの角度が何の位のものであつたか私は知らないけれども、少くも花道は橋掛りから百度以上の角度を持つて動いてゐる筈である。縦の橋掛りが橋掛りの内の最も古い型だと假定すれば、其所から花道は丁度百八十度の角度を描いて動いた事になる。後ろから舞臺に繋がつてゐたものが、反對に前から、見物席を貫いて、舞臺に繋がるのである。是は正に、是以上飛躍のしやうのな

い程の、大飛躍だと云はれなければならない。——さうして此所に亦、歌舞伎芝居の重要な特徴を象徴する、興味ある現象があるのである。

横の橋掛りを縦の花道とする事は、空間經濟の上から云つて必要であるとも云へる。寫實主義的な藝術を漏なく示す點から云つても、舞臺の奥を舞臺と並行する様にして連る横の橋掛りよりも、見物席を押し分けて舞臺の正面に直角に繋がつてゐる花道の方が、遙かに有効であるには違ひない。然し私は此大飛躍が、さういふ、及び夫に似た種類の、理由からのみ行はれたのだとは思はない。其所には、此大飛躍を、もつともつと可能ならしめる、大きな實際的な理由があつた筈だと考へる。大きな實際的な理由とは何か。夫は、當時の歌舞伎芝居の役者の社會に對する態度を、當時の見物と役者との關係を、考へて見れば直ぐ分かる事である。夫は、云ふ迄もなく、役者を見物に、觸れ得られるまでに、接近させようとする事である。役者と見物との親密度を一層強化しようとする事である。



役者と見物との間が親密である事は、或意味に於て、必要な事である。十九世紀の末から二十世紀の初へかけての *little theatre* & *intimes Theater* やを設立する運動が勃興したのも、畢竟役者と見物との親密近接の必要を裏書するものに外ならない。然し此親密近接と花道によつて導き出される親密近接とは、根本から意味が違ふ。*little theatre* の目的とする親密近接は、夫によつて演技と其享受とを自然ならしめ細緻ならしめむが爲である。従て夫は徹頭徹尾藝術を中心とする。是に反して花道の目的とする親密近接は、もつと現實的に享樂的な——*Erotic* を中心とする。阿國歌舞伎の昔から女舞女歌舞伎若衆歌舞伎を経て當時の歌舞伎に至るまで、歌舞伎芝居は、一般的に云つて、民衆の *erotic* な玩具であつた。又自らさういふものになる様に積極的に力めて來もした。歌舞伎芝居は、其狂言と其役者とを通して、民衆の心の中の *erotic* な要素に主として訴へ、夫を開發若くは挑發しながら、自分も其空氣にうちやちや切つて、段段成長して行つたものである。従つて

當時の芝居の一般の見物は、今の紳士達が藝者を揚げて遊ぶと同じ様な心持で、夫よりは遙に大仕掛な設備であり然し夫丈に稍間接的である劇場へ、遊びに出かけたものの様に見える。(當時頻頻として發せられた幕府の禁令に就ても、芝居の空氣が何んなものであり見物と役者とが何ういふ點で接觸してゐたかを、充分に推測する事が出来ると思ふ)。見物の此態度は役者の態度と相摩擦して、歌舞伎芝居の歌舞伎芝居らしい空氣を益濃厚にせずには措かない。夫の結晶が即ち花道である。役者が花道へ出張するのは正に花魁が道中をするのと同じである。役者も見物も舞臺丈では満足が出来なくて、舞臺の外へ、或限られたる區域を見物の中へ、逍遙して挑發し、逍遙させて享樂しようといふのである。

かう云つて了へば、花道の値打が甚だ下落する様に考へる人があるかも知れない。然し夫は誤解である。私は花道の價値を貶しめる爲めにかういふ事を云つたのではない。假令倫理的に見て其發生が何んなに無價値であらうとも、現在の作用が藝術的に見て價値を持



つてゐる限り、夫は勿論夫相當の尊敬に値ひするものである事は云ふまでもない。唯前にも云つた様に、花道は、其發生の動機に於て不純なものを多分に含んでゐた丈に、其利用のし方に於て、可也に其本來の藝術的效果を殺す多くの細工が加へられてゐる。我我は我我時代の劇場を創設する場合、我我は其藝術的效果を愛惜して花道を其儘保存して置くべきであるか何うか。夫とも過去の醜態が纏はりついてゐるものとして其藝術的效果をも省みずに捨てて了ふべきであるか何うか。夫とも能舞臺の橋掛りの様なものに還元して、象徴的な戯曲を象徴的な様式によつて表現する際にのみ使用すべきであるか何うか。其儘保存するとすれば、其用を純粹ならしめる爲には、何ういふ様式にのみ制限すべきであるか。夫とも様式の如何を問はず無制限に用ふべきであるか何うか。——さういふ事を眞面目に研究して見るのも演劇研究者の任務の一つでなければならぬ。

是を書くに當つて山崎樂堂君の『能舞臺一斑』と井原青園氏の『日本演劇史』とか

ら色々な材料や示唆を得た。一寸御禮を申上げて置きたい。夫から死んだ後藤鶏兒君が工科大学の卒業論文に劇場建築の事を書いて花道の起源なども論じてゐるのださうであるが、まだ出版にならないから、遺憾ながら参考する事が出来なかつた。何んでも鶏兒君の説によると花道は橋掛りから生れたものではないといふのださうである。



## 能樂の面

能樂の面には表情がない、と誰だつたか云つてゐた様に記憶する。夫が色々な角度で光線を受ける事から、初めて色々な表情が生れて來るのだとも、云つてあつた様である。色々な角度で光線を受ける事から能面の表情が色色に變化する事は私も認めてゐる。然し能面の本來に表情がないといふ説は遽に首肯する事が出來ない。

表情といふ事を、箇箇の現實的の瞬間的の *variant* の感情の現はれと解釋する時は、多くの能面は夫を缺いてゐるかも知れない。然し、一つの性格の根本相の現はれとしての表情なら、能面は確かに表情を持つてゐる。換言すれば、人間の持つてゐる表情の内から、一



切の箇簡的なもの現實的なもの瞬間的なもの variant なものを出来る丈捨象して、invariant な、或 individual な人間全體の特徴を一口で擧示する事の出来る様な、さういふもの文を殘してあるのが能面本來の表情である。此 invariant な根本的なものが捕まへられておなかつたら、いくら色んな角度で光線を受けても、あの様に稻妻の閃く様な鋭い活活した表情は現はれては來ない筈である。人間の顔には箇簡的なもの現實的なもの其他さういふものが餘に多すぎる。然し人間の顔に厚化粧を施すと、今度は其 event 的なものが蔽はれさうな結果になる。能面の長所は二つのものの取捨が其宜しきを得たる點に存するのだと思ふ。さうして此能面の特徴は、能樂の特徴と機微に繋ががある所がある様な気がする。此方面を掘續けて能樂の根本義に掘當てようとする事も、屹度意義のある事に相違ない。

然し懷疑者の立場に立てば、能樂師若くは能樂の型の創造者が、若くは面師が、能面の此驚ろくべき機能を、我我が翫賞する様に藝術的に細緻に翫賞して、能面の上に落ちる光

線の角度を色々に研究して見た結果、今ある様な型を作り上げたものであるか何うか、是は遽かに定め難い問題である。昔の人で能面をかういふ方面から研究してゐる人があるかも知れない。かういふ方面から研究してゐない迄も、能面一般に就て書いたものがあるとしたら、夫を讀んで見ても、多少は其邊の消息を明らかにする事が出来るだらう。然し、一方から云へば、そんな事は何うでも可いのである。既に我我に能面が不可思議な藝術的機能を示してゐる以上、能樂師若くは面師が當時夫を意圖したしに論なく、我我は我の心の上に投げられた印象を探つて、其不可思議な働らきの源を討ね上げさへすれば、夫で外に文句はない筈である。

角度といふ事を考へるとき、私は何日でもさう思ふ、一體面師は何の角度からの光線を基礎として面を作つたものであるかと。是は彫刻に對しても始終私の考へる事である。彫刻家は或角度から來る光線で——換言すれば其彫刻を、特に或角度から見て貰ひたいに違



ひない。尤も彫刻の場合には、多くの場合、我我は其周圍を一周する事が出来る。即ち我我は、云はば有ゆる角度から其彫刻を眺める事が出来る。従つて我我には彫刻家が基礎とした角度から、其彫刻が最も完全な美しさを發揮する角度から、夫を眺める事が可能である。然し能面の場合には、一つの能樂と一人の能樂師とが許す範圍の角度に於てしか、我我は夫を眺める事が出来ない。然も我我が占めた見所の位置によつても、我我は我我の眺め方に甚しい制限を受ける。面師の基礎角度の定め方によつては、或場合、或人に訴へる表情と他の或人に訴へる表情との間には、著しい相違が生ずる。此相違は、或場合には、其能全體の感じに大きな影響を及ぼさないでは措かない。

「何故私はこんな事を云ひ出すのか。——夫は何日だつたか金春の別會能で見た『熊野』で、熊野の面が、私の心に矛盾した表情を印して行つたからである。

…あの面は何といふ面なのか私は知らない。あれは熊野丈に限つて用ひられる面であるか何うか、夫も私は知らない。唯私は、熊野が少し俯向き加減にして老母の文を読み上げてゐる所を見て、何となく淋しい然し非常に艶な趣もあつて、如何にも熊野らしい——熊野に獨特らしい——面だと思つたのである。然し暫くして熊野は立ち上がり、前へ進んで、眞面まおもに此方に顔を向けた。見ると少し口を明いてゐる。さうして唇の兩端に妙な陰が弱してゐる。同じく艶ではあつても、此所には何處やらに皮肉な彩りが浮かんでゐる。面の地の淡黝蒼いのが、淋しい計りでなくて、妙に凄味をさへ帯びてゐるのである。私には此發見が頗る意外であつた。

艶と淋しさとは其儘で熊野獨特の表情であり得る。然し皮肉や凄味は、あの能を現代的に又自然主義的に翻譯しない限り、熊野の面としては何うしても相應はない。即ち此所では矛盾する二つの表情が、何の必然もなしに、時を隔てて屢交替するのである。是は或は例へば『道成寺』の様なもののみ用ひられる筈の面なのかも知れない。又是が『熊野』にのみ限られた面であると假定すれば、其氣で作つた面師の基礎とした角度は、老母の文



を讀み上げる時の様な、少し俯向き加減の角度であつたと想像されない事もない。さういふ基礎角度の下に作られたものとして見る時は、此面は熊野の面として確に傑作である。

然しかういふ風に考へる事は、或は無理であるかも知れない。又想像に過ぎた事かも知れない。多くの彫刻家が題名を貼りつける正面からの角度を漠然と基礎角度として彫刻する様に、夫よりもつと漠然と、昔の面師は大抵正面を眞面に見込んだ時の顔を自分の頭の中に置いて、夫計りを考へながら、制作して行つたものかも知れない。さう考へるのが一番自然な様でもある。然し此見地から云へば、此熊野の面は選擇が悪かつたか、或は制作が拙かつたかといふ事になる。

名人は知らなくても感じる。角度といふ言葉は知らなくても、感じて自然に此問題を解決してゐないとは斷言出来ない。かういふ種類の事に就いて能面の研究者は何ういふ考へを持つてゐるか、訊いて見たいと思ふ。

## 能樂に就いて [一]

フェノロサの書き留めた梅若實の談片の中に、「能にあつては一切が徳川時代の初期からトレードションとして傳はつて來てゐる、従つて能は決して今日の人間から批判されるべきものではない、唯誠實に追隨されべきものである」といふ言葉がある。さうして是は、フェノロサに彼が能樂を批評する事の無意義なる所以を説いて聞かせた、談話の一節なのである。

是は、能樂が選まれた少數の爲の藝術であるといふ、宣言だとも解釋する事が出来る。又文人の固陋な鎖國主義の露呈だとも憶測する事が出来る。又、當時の批評家の輕薄と厚



顔とに對する憤激の叫びだとも見做され得ない事はない。然も私には此言葉は、單にさういふ種類の示唆を與へるのみに止まらず、もう少し別方面の、云はばもつと根本的な、彼（彼のみに限らない凡ての能樂師）の、能樂そのものに對する考へ方乃至は態度に就いての、意味の深い示唆をも與へる。一口に云へば、彼の此言葉は、所詮、能樂神聖論の返照である。凡ての能樂師は能樂を、普通の意味の藝術としてでなく、何か一種神聖なもの、宗教的儀式的様なもの、若くは禪の悟りや劍道の極意の様なものとして、考へてゐる。彼の此言葉は、此考へ方が廻り路をして出て來たに過ぎないのである。——禪の悟りや劍道の極意の様なものは、悟らない若くは極意を究めない素人にとつては、全然窺知する事を許されない、靈妙の境地である。従つて其所では我我は、容喙する事の權利を、毫末も持つてゐない。若し能樂がさういふ境地の啓示であるならば、我我未到の素人は、唯唯神聖なものらしい仰いで、正に彼の云ふ様に、誠實に夫に追隨するより仕方がない。然し問題は、能樂が果してさういふ神聖なものであるか何うかである。

一切の藝術の極致は、夫が神聖なものになる點にある。さうして、一つの藝術が神聖なものになる爲には、必然に、其藝術家の人格の渾然たる完成が豫件とされなければならぬ。渾然として完成した藝術家の人格から必至に迸り出た藝術は、寔に理非の境界を絶して、只管に仰望と追隨との對象になる計りである。此意味に於て我我は、古來の偉大なる藝術家の偉大なる藝術を、尊敬し若くは渴仰する。

然も此尊敬や此渴仰は、其特別な境地に到り得た個人若くは其個人の藝術に限つて向けられべきものであつて、個人を離れて藝術の諸形式の内の特定の形式一般に向けられべきものではない。能樂に即して云へば、此感情は、能樂師何の誰といふ個人の能樂に向かつて動かされべきで、個人を離れて藝術の諸形式の内の一つの形式である能樂一般に向かつて動かされべきではない筈である。若し能樂に夫が云へるものなら、俳句でも和歌でも戯曲でも小説でも、一切の藝術形式に就いて、同じ事が云へなくてはならない。然し一切の



藝術形式は中性である。能樂のみが其除外例であり得る道理がない。

然も凡ての能樂師は、藝術形式としての能樂一般を、外の藝術形式とは全然違つて、一種神ディヴァイン的なものであると、遠い過去から、考へて來てゐるのである。——其所に、云はば、論理の混亂がある。然し恐らくは又其所に、能樂を今ある様な一種獨特な、寧ろ不可思議な藝術に造り上げた、一つの大きな理由が存在する。

能樂の發生起源の問題に關しては、専門の學者の間に、色んな説がある様である。然し専門の學者が肯定するとなしなるとに論なく、能樂が天鈿女尊に始まつて聖德太子に興り而して神樂を其父とするものであるといふ傳説は、十四世紀の末から十五世紀の半へかけての世阿彌時代の前後から、能樂の家家では、確實なる事實であるかの如く、代代語り傳へられてゐたらしく見える。此事は、惡意に解釋すれば、自家の職業を外に向かつて勿體らしく誇示する必要から生れたものであるとも考へられる。然し、單なる誇示の必要から生

れたものであると假定しても、既に宣言され且つ意識される以上、此事は、外に向かうと同時に内に向かつて、何等かの形に於て、其當人に活らき掛けずにおる筈がない。況んや其子其孫に至れば、假令架空でも、さういふ架空は生きた現實になる。彼等が、其起源の神聖の故に、自分達の前に置かれた能樂そのものをも神聖なものに考へ、神代の事や聖德太子の事や人を相手にしないで神を相手にする神樂の事やを始終念頭に置いて、夫を演ずる態度からして嚴肅緊張を極めなくてはならない様に考へ始めるのは——若くは、初めから嚴肅であつたものならば、更に其嚴肅度を高めなければならぬ様に考へ始めるのは——正に當然の經過である。

世阿彌の書いたものや、能樂の歴史に誌されてゐる二三の事實から想像すると、世阿彌時代の能樂は、今我我の前にある能樂よりも、遙に自由であり且つ創造的であつた様に見える。其表現にも、様式化されてゐたのは無論の事であるが、夫でも多分に寫實主義的な



要素が混つてゐた様にも見える。さうして、今程の強度では、能樂が神聖視されてゐなかつたらしくも思はれる。是は勿論世阿彌其人の考へ方が自由であつて、能樂といふものも、可也純粹に、普通の意味での藝術として見る事が出来たからの事であるには違ひないが、一面當時の時代が能樂創成時代の盛期に屬して、能樂界の空氣が亦自由で流動的で且つ進取的であつた爲もあると思ふ。然し足利が滅び織田豊臣を過ぎ徳川政府の基礎が確立し、能樂が所謂武家の式樂となつて、將軍宣下や官位昇進や婚禮や法事やの儀式に際して用ゐられる様になつた時には、能樂はもう大きな重い傳統を脊負つて歩く、創造的ではなく守成的な、従つて自由な所の少しもない、窮屈な藝術になり切つて了つてゐた。さうして特に此時代から、能樂は、自他から、極端に神聖なものとして考へられ且つ取扱はれる様になつたものらしい。梅若實の言葉の中の「徳川時代の初期から」といふのも、恐らく漠然と口の上された言葉ではなく、武家の式樂に取り立てられてから能樂が特に神聖なものにされたといふ事を、裏側から物語つてゐるものであると思ふ。

式樂にされてから、能樂は、全然民衆から離れて了つたものらしい。芭蕉や近松や西鶴が出現して、異常な劃期的な仕事をした、十七世紀後半から十八世紀初頭へかけての藝術勃興の時期に於てさへ、全く民衆から離れて了つた能樂は、かういふ氣運から大した刺激を受けずに、唯消極的な藝道の所謂名人を多く出した丈で、再び世阿彌の様な偉大な仕事をする天才を生み出す事も出来ず、一方から云へば、夫程重い大きい傳統を脊負つて、只管に堅くなり只管に内に充ちる丈で、今日に及んだ様子である。

徳川時代に（或は既に足利時代から）翁式三番を演ずる時は、是に携はる一切の能樂師達は、其前日から別火を食ひ且つ絶対に服穢を而して式三番が濟み次の脇能が濟む迄は服穢に近づく事さへ禁じられてゐたといふのだから、如何に夫が神的なものとして取り扱はれてゐたかは、定に想像するに餘りある。然も此精進潔齋は、夫に携はる能樂師のみに限



つて要求されるのではない。將軍や大名の御城で演じられる際には、服穢者禁出入と御城の入口に書いて貼り出されるといふのだから、見物も亦行水を使ひ禮服を著け端然とした氣分になつて、是に對しなくてはならなかつたのである。もつとも此翁式三番は、夫に用ひられる翁の面と共に聖徳太子の作にかかるもので、然も太子が手づから夫を能樂の家の内で最も古い金春の家に授けられたものだといふ由緒のあるものだから、神聖な能樂の内でも特に神聖なものだと見做されてゐる。従つて、其所で要求される能樂師や見物の嚴肅な態度が、外のものに比べて、遂に特別なものである事は云ふ迄もない。然し翁式三番に於て把持される此態度が、脇能二番目三番目と進んで、卒然として其質を變へて了ふといふ様な事は、到底あり得べからざる事である。殊に大禮の儀式として將軍の前で演ぜられる時など、恐らく番組全部を通じて、殆んど翁同様に嚴肅な態度が持續されたと想像して差支ない筈である。かくて徳川時代に至つて、能樂一般に對する能樂師及び見物の態度は多少の弛みと寛ろぎとはあるにしても、原則として、翁式三番に對すると同じ様な態度を

とる様になつたのである。——換言すれば翁式三番に際して要求される、能樂師及び見物の態度が、能樂一般の能樂師及び見物に對して要求する態度の代表的なものになつたのである。

さうして此要求は、能樂の内からではなく能樂の外から、能樂の内容からではなく能樂の由緒から、若くは新に與へられた格式から、生れて來た要求なのである。

能樂師の能樂に對する此態度が其當然の歸結として、能樂の演出一般の上に力強い影響を及ぼし、ひいては能樂といふ藝術の内容そのものをも、何等かの意味で、規約する様になるといふ事は、疑ふ餘地のない自明の理である。唯夫を何う規定するかが問題となるのみである。

今假に其影響が最も徹底的に及んだ場合を想像して見る。

能樂に就いて



其場合、一切の能樂は、例へば翁式三番の様なものに、凡て一樣なものになつて了ふだらう。即ち能樂は、諸ろの心の姿を特定の様式によつて表現する藝術ではなくなつて、或特殊な心を特殊な形式に於て表現する——例へば僧侶が本堂で經をよみ神官が靈殿で祝詞を上げると、全然同じ様なものになつて了ふだらう。従つて曲中に描き出された事件も人間も、夫夫に其事件若くは其人間として人に訴へるものではなくなつて、經文や祝詞の中の言葉が意味としてではなく寧ろ音として効果を持つと同じ意味で、能樂が表現する特殊な氣分の爲の、單なる道具になつて了ふだらう。約言すれば、其所では藝術が段段姿を隠して、儀式が次第に権力を振ふ様になるのである。従つて能樂師に要求される所も、或事件や或人間を表現するといふ事ではなくて、さういふものを超えて向うにある、能樂獨特の氣分を、神に祈り佛を念ずると同じ心掛けを持つて、爾他の氣分を誘ひ出す虞れある一切のものを峻嚴に拒斥しながら、充分に表現するといふ事である。見物に就いて云へば、見物は、能樂が初めからさういふ特殊な氣分の表現である事を承知して、本堂に這入り靈

殿に列すると同じ心持で、能樂に對しなくてはならぬのである。換言すれば、さういふ氣分を充分に表現する事の出来ない能樂師は能樂師となる資格がないと同じ様に、能樂からさういふ氣分を受けとる事の出来ない見物は見物としての資格がないといふ事にもなるのである。夫程に能樂は、人に訴へようとする態度から離れて、自分自身の中に閉ぢ籠る特徴を持たされるのである。

然し、今日の能樂が、是程極端に影響された痕跡を持つてゐないといふ事は、誰でも一度今日の能樂を見た事のある人は、容易く承認し得る事である。今日の能舞臺で我我の前に開展される世界は、決して一樣の世界ではなく、其所に描かれた事件や人間に應じて、夫夫に、兎も角も、飄逸或は凄愴の世界であり優婉或は悲壯の世界である。

然し、貴人の爲の藝術である事を基として萬人の心に訴へる事を目的とした足利時代の



能樂が、今日では寧ろ見物の方から迎合的に歩み寄りなければ興味を起す事が出来なくなつてゐるといふ事實や、足利時代では午後三時頃から始めて十五番も演じ悉されたといふ同じ能樂が、今日では朝の九時から夜の九時迄の間にやつと五番か七番しか済まない（夫さへ囃子や舞には徳川時代の夫等に比べて可也の削除が施こされてゐるさうである）といふ事實や、囃子と謡とや囃子と舞若くは働きとやが恰も眞劍勝負の時と同じ心掛で相互に鎬を削り合ふべきものだといふ様な考へ方や、舞臺の上では瞬き一つしないで端然としてゐなくてはならないといふ様な風習や、凡て夫等の事は、假令外にも色色と理由が考へられるにしても、態度を嚴肅に重重しくして——即ち能樂を神聖なものとして取り扱ふといふ事が、其大きな有力な原因をなしてゐる事を物語る様に見える。さうして其結果として能舞臺の上の夫夫に變化ある世界は、例へば優婉や若くは悲壯やは、此嚴肅や重重しさの爲めに可也の程度に影を薄められ、優婉そのもの若くは悲壯そのものであるよりも、制限された優婉となり若くは悲壯となるのである。或場合には、此嚴肅や此重重しさのみが前

景に突き出て、例へば優婉や悲壯やが漸層的に歩一步一つの纏まりある全體に凝集して行く事を妨げ、見物に矛盾と退屈とを感じさせる事にもなるのである。換言すれば、今日の能樂は、小笠原流の禮法を見たり或は劍術其他武道の試合を見たりすると同じ様な、さういふ態度丈になつて了ふのでなければ、到底じつとして見てゐる事が出来ない様な箇所を可也方に持つてゐるのである。

此言葉は能樂に對する批難を意味しない。是は、能樂を古典藝術と見做すにしても、極端な象徴主義的な様式を持つた藝術と見做すにしても、其所には、單に夫丈では何うしても納得する事の出来ないものが——即ち我々の今の Aesthetic では何うしても説明し悉す事の出来ないものが——存在してゐるといふ事を、一つの方面から探り出して見ようとした結果の、單なる報告に過ぎない。若しかういふ種類のものを悉く能樂から取り去らうと試みたならば、或は能樂は根柢から破壊されて了ふかも知れない。夫程かういふ種類の要



素は能樂と密接に結合してゐるのである。同時に、能樂が我我に對して特殊な牽引を持つのも、又能樂が、世界に類のない不可思議な然も立派な藝術として存在するのも、實はかういふ要素が活らき掛けて、能樂を藝術でもあり又藝術でもない様な一つの様式にして、了つたからの事だと私は考へてゐるのである。

## 能樂に就いて [二]

『道成寺』の「鐘入」の前に「亂拍子」がある。「急の舞」が是に続く。夫から「鐘入」になる。「鐘入」に於て動は其絶頂に達する。動が絶頂に達した時、微動だもしない大鈞鐘が舞臺を領して了ふ。「亂拍子」は此猛烈な渦巻を捲起す原動力となるものである。

小鼓の音と掛け聲とに合せながら、肩を張つたり、片方の足を前へ出したり、其足の爪先を上げたり、上げた爪先を其儘外側へ捻つたり、夫を又一一逆に元に戻して行つたり、さういふ動作を幾度も幾度も繰り返して、シテが舞臺の上を三角形を描いて歩いて回る。是が『道成寺』の「亂拍子」である。是は鱗形に寺の石段を登つて行く動作を象徴したものださうであるが、見てゐると、何となく不思議な凄味が、例へば蛙に飛びつかうとして



凝と息を殺してゐる蛇を見てゐる様な、もつと適切に云へば、嵐と嵐との途切れ目の氣味の悪い沈黙に包まれて立つてゐる様な、恐ろしい爆發が今目睫に薄つてゐる事を充分に警告する緊張が、其動作から次第に色濃く浮き上がつて來る。一定の時間の間は、其動作が繰り返される度に、此緊張は層層加はつて行く。

——此所迄には恐らく誰でも、少しでも能樂の表現に親しみを持つてゐる人ならば、異議を挟む者はゐないだらうと思ふ。

然も私は、いつでも「道成寺」の「亂拍子」を見て、藝術家として退屈し、藝術家として欠伸をしない事はないのである。是は或は私がまだ本當に能樂といふものを理解しない爲であるかも知れない。或は又、其時時に心の餘裕がなくて、觀照の態度を完全に把持する事が出来ない爲に、單に能樂のみでなく、一般に藝術を觀賞する資格に缺けてゐたせゐであるかも知れない。然し、兎にも角にも、今迄經驗した限りに於ては、私にとつて「亂

拍子」を踏み始めてから「急の舞」になるまでの時間が、催され蓄へられ加へられた緊張の、翼待された爆發に移るまでの時間が、餘りに長すぎるものである事は事實である。

誰でもがする様に、私は先づ緊張する。次で其緊張は、はち切れさうになるまで、次第に張り詰められる。其儘或時間が経過する。何うにかして呉れなければ、苦しくて堪らないと思ふ。然し舞臺の上からは、何うにもして貰へない。シテは依然として同じ動作を繰り返す計りである。私は焦焦し出す。いくら私が焦焦しても、舞臺の上では依然として繰り返しが續く。噴出口を持たない私の中の緊張は、自分で自分を、若くは自分を取り巻いてゐるエネルギーを、喰ひ始める。私は焦焦しながら、恰かも其焦焦する事によつて退屈し出す。私は欠伸をする。

私が欠伸を幾つかする時分になつて、卒然として「急の舞」が始まるのである。「急の舞」が始まると、眼が覺めた様に、私ははつとする。然し「亂拍子」によつて鬱積された私のエネルギーは、既に又其「亂拍子」によつて大部分を消耗されてゐるのだから、「急



の舞」に對する私の驚ろきは、夫程激烈である譯に行かない。「急の舞」の勢力を掉尾に總括する筈の、舞臺を大きく圓く廻る最後の運動に對しても、又「亂拍子」で押へられ「急の舞」でぶちまけられた勢力を鋭く一點に集中して見せる筈の「鐘入」に對しても、同じ様に私は、充分に健全な驚ろきと従つては充分に朗らかな<sup>ユルライヒツェンク</sup>排壓の快感を経験する事が出來ない。結局私にとつて『道成寺』は、觀念的には面白くて、現實的には面白くないといふ事になつてゐるのである。

此苦い經驗の反覆が、或時私に、純粹に藝術として能樂を見る事を制限して、或違つた眼で能樂を見る事によつて、其所に出來た空隙を充たす事の實驗を試みしめた。——違つた眼で能樂を見るとは、何う見る事であるか。夫は能樂を、『道成寺』の「亂拍子」を、藝術として見ないで氣合として見るといふ事である。凡ての勝負を、相撲の勝負や劍道の仕合や、さういふ勝負事を見ると同じ眼で、シテの動作が小鼓の音や掛け聲と組んだり離れ

たり押ししたり押されたりする所を眺めるといふ事である。——私は、格別の矛盾も感じずに、「亂拍子」に對して自分の態度を轉換する事が出來た。

態度の轉換は不思議な結果を齎した。是迄藝術として氣になつてゐた表現の不完全なとは、何うでも可い問題になつて了つた。「亂拍子」を踏む時間が、人間の心理を無視した長さを持つてゐるなどは勿論思はなくなつた。それどころか、もつと長くても可い、もつと長い方が可い、とさへ思ふ様になつて來た。——何日もは寧ろ上品に悠長に構へ込んでゐる小鼓が、片肌ぬいでシテの方に體を捻ぢ向けて身構をして、何所からあんな聲が出るのかと思ふ程な猛烈な掛け聲を出す。其所に既に、人を仕合氣分に誘ふ、充分な氣組がある。するとシテは、其掛け聲や其音に應じて、「亂拍子」を踏み出す。肩を張つて體をすくめる、或は片足を前へ出す、或は爪先を上げる。或時は小鼓がシテに引き廻はされる。或時はシテが小鼓に引き廻はされる。或時はシテと小鼓とが互角で、丁度刀の切先と



切先とが一寸進み一寸退いて睨み合つてゐる、眞劍勝負でも見てゐる様な心持にされる。まつたく夫は微妙な氣合の戦ひである。見物は、特別な意味で、異常な緊張を経験する。戦ひの時間が長くなればなる程、此緊張は加はつて行く。然も此緊張は、曩の緊張と違つて、シテと小鼓との一一の動きによつて其一部分を爆發させるが故に、重層と共に多くの耐久性を持つ。従つて「急の舞」までの時間は、見物を退屈させないのみでなく、緊張の鬱積を十二分に持ち耐へる事によつて、寧ろ「急の舞」の與へる驚ろきを一層効果あるものにする。見物は「亂拍子」に續く「急の舞」と「急の舞」に續く「鐘入」とを、シテと小鼓との果し合ひの繼續として、恰も夫が卒然として白熱化し、然も其白熱化が最後に至つて最も強烈に一焦點に壓搾され了るかの如くに、實感を持つて夫を跡づけて行くのである。

『道成寺』の「亂拍子」に就いて云はれ得る事は、爾餘の一切の能樂に就いても云はれ得

る。藝術といふ點から見て退屈を感じさせる能樂も、氣合といふ點から見れば救はれる。藝術の代りに氣合を、若くは藝術と併せて氣合を賞翫するといふ事は、此實驗以來、私が能樂に對する時の重要な視點の一つになつたのである。

元來複數藝術に於て先づ第一に要求せられるものは、各の單數が自分に割當てられた役目を充分に發揮し悉すと同時に、各の單數には單獨にはない新しい一つの大きなものに纏め上げる爲に、他の單數と調和的な共同作用を營まなくてはならないといふ事である。ワグネルの意圖した綜合藝術に就いて云へば、其所では、詩と音樂と繪畫と彫刻と彫刻の連續とが、夫夫充分に其特色を發揮しながら、然も互讓の精神を以つて、夫夫に單獨には持つてゐない特別な纏つた世界を創り上げるといふ事が、成立の根本條件として、何よりも先に要求せられるのである。さういふ複數藝術の一つである筈の能樂を、勝負を根柢にする氣合の上から見ようとする事は、能樂の複數藝術たる所以のものを、根本から否定して



かかる事であるかも知れない。なぜなら夫は、新しい纏まつた一つの大きなものを目ざして動く筈の各の單數の間の關係を、互讓的なものとして見ようとせず、互凌的なものとして見ようとし、統一を希望する其共和主義的機能認めようとしないうで闘争を意欲する其箇人主義的機能のみ認めようとするに外ならないから。——然し、夫は致し方もない事である。少くとも私にとつては、夫で能樂の藝術である事が否定されるにしても、それは是非もない事なのである。純粹な藝術であるとなしに論なく、氣合といふ視點から、若くは藝術と同居してゐる氣合といふ視點から能樂を見るといふ事は、私にとつて、能樂を最も面白いものにするに最も適當だと考へられる方法なのだから。其視點から見るのでなければ、今ある能樂の大部分は、私にとつて、殆んど風馬牛の藝術になつて了ふのである。

然も、殺伐な世の中に生れ、殺伐な武人を相手にし、殺伐な武人と同じ心掛けを持つて生きてゐた能役者の手から手へと傳へられて來た、能樂の發生と歴史とを考へれば、能樂

の中に武術の要素が多分に含まれてゐるといふ事は、極めて當然の事である様にも思はれる。弓矢をとつて人に後れを取らないやうにと武士が夫々の武術修業に精進すると丁度同じ様に、能樂の役者が其道で人に後れをとらない様にと夫々の専門に精進したに違ひない事は恐らく説明する迄もない。さうして彼等にとつては、舞臺は文字通りに戰場なのだから、囃子方、ツレ、ワキ、シテ、夫々に自分の藝によつて相手方を征服しようとする意氣込みを、一方には、儲かに持つてゐたに違ひない事は、想像するに難くない。

唯不思議な事は、能樂に於て、かかる互凌的な箇人主義が各の單數を支配してゐるかの如くに感ぜられるにも拘はらず、夫等の各の單數の間の戦ひから生れて來る空氣は、渾然として統一された、一種特別の空氣である事である。能樂が自他から極端に神聖化された事から、能樂獨特の森嚴な氣分が生れて來たと同じ様に、此各の單數を支配する互凌的精神は、舞臺に混亂を持ち込まずに、反つて道場の嚴肅なるが如くに嚴肅な、獨特の氣分を

能樂に就いて



能樂に賦與する。さうして、さういふ特殊な濃厚な気分の上を、能樂の中の藝術は、或は凄愴な或は哀艶な世界を、淡く簡素に、描寫して行くのである。

## 能樂に就いて 三

嘗て『熊野』の能を見物しながら、元來此能は幾つの場面シヤインから成り立つてゐるのか、と考へて見た事がある。

先づワキの「是は平の宗盛なり」といふ眞の名乗がある。夫からツレを呼んで、熊野が來たら此方へ通せと云ひつける。是は「宗盛居間の場」である。次で朝顔が橋掛りに現はれて次第を語り、言葉があつて道行になる。其間に橋掛りを本舞臺へ來て、シテ柱の近くで正向を向いて止まる。橋掛りから本舞臺までの間は、遠江の國池田の宿から都へ來るまでの「道中の場」である。朝顔が「いかに此内に誰か御入候」と案内を乞ふ。是は熊野の内の「玄關の場」である。熊野が幕口から出て來る。さうして三の松の邊に止つて「草木



は雨露の恵み」を詠ふ。朝顔は本舞臺から橋掛りへ行き、一の松の邊に止つて「池田の宿より朝顔が御迎ひに参りて候」と云ふ。二人の間に一くさりの會話がある。是は「熊野居間の場」である。熊野が朝顔を連れ母の手紙を携へて宗盛の所へ出かける。本舞臺へ来て「いかに誰か御入候」と熊野が云ふのは、熊野が「宗盛邸の玄關」に立つてゐるのである。熊野が通されて本舞臺の殆んど中央に来て止まるあたりから、夫は再び「宗盛居間の場」になる。此場は大分長く続く。文の段がある。夫から熊野が暇を呉れと云ふ。宗盛はやらないと云ふ。是から一緒に花見に連れて行くと云ふ。そこで車が来る。熊野が車に乗る。是も一場にすれば一場になる。次は、二人が清水へ花見に行く「道中の場」である。是が亦暫く続く。「ここより花車おりわの衣播磨渴かしまのかち路清水の佛の御前に念誦して母の祈誓を申さん」といふ所で、熊野は車から下りて観音様を拜む仕草をする。是は「清水觀音堂の場」である。するとワキが「いかに誰かある」と云ふ。熊野は何所へ行つたと云ふ。早く呼んで来いと云ふ。是は清水の櫻の下の「酒宴の場」である。其酒宴の場で、

熊野が舞をまつたり短冊に歌をかいたりする。其歌に動かされて、急に宗盛は熊野を池田の宿へ歸してやる事にする。「又もや御意の變」らない内にと、熊野は大急ぎで酒宴の席を滑り出る。一度橋掛りの一の松の邊まで行つて、さうして又本舞臺へ引き返して来る。是は、まづ、池田の宿をさして東海道を下る、熊野の「道中の場」である。さうして、此熊野の道中の僅かな部分で、「熊野」の能は御仕舞になる。

——數へて見ると、此所では場面は、丁度十遍變化するのである。もつとも此數へ方は少少細か過ぎる位に細かいのだから、即ち或場面は一つで結構二つを兼ねる事も出来さうだから、十場の内二場か三場は、少く見積つて可いかも知れない。夫にしても『熊野』は、一番の内七遍か八遍かは、場面の變化を持つ勘定になる譯である。『熊野』の演出には、一時間半はかかるだらう。或は二時間かかるかも知れない。よし二時間としても、場面の變化が七遍も八遍も續くとすれば、若し是が芝居の様なものだつたら、乾度目まぐろしくて混雜して、とても靜と見てゐられないに相違ない。夫を能では、殆んど何の「装



置」をも施す事なしに、橋掛りと本舞臺との平面丈で、極めて簡単に無雜作に片づけられて見物に少しの目まぐるしさをも混雜をも與へない。のみか、もつと澤山の變化にも充分堪え得る様な、綽綽たる餘裕をさへ示してゐるのである。——是は、一應は、驚ろくべき事である。

場面や場面の變化を表現する爲に、芝居では、必ず寫實的に、家を作つて見せる。松並木を貫ぬく街道を作つて見せる。或は觀音堂の臺を對照に使ふか何かして、段だらの幕をひき廻した、花の下の酒宴の場を作つて見せる。最も寫實を離れたものと云へども、スクリーンと電氣と其變化と位は使ふ。能では然し、車や松や桂の作り物を、一つ位は使ふ事はあつても、大抵は「この所アゼンス」といふ様な簡単な指定をさへ舞臺の上に持ち出す事なしに、本舞臺と橋掛りとの何んにもない平面の上の、役者の位置と其變化と丈で間に合せる。寫實味を帯びた、主として見物の感官のみに訴へる、或意味で見物の心像に強制

を加へる様な、さういふ「装置」は、能では丸で用ひられないと云つて可いのである。

元來、夫が象徴的に用ひられる限り、一寸四方の空間と云へども、無限の場面と其場面の無限の變化とを示唆する事が出来る筈である。橋掛りと本舞臺とで占有する空間が、同じ意味で同じ事を、もつと具體的に示唆する事の出来ない筈がない。同時に、我々の頭は特定の「装置」によつて想像の自由に何等かの制限を置かれぬ限り、可也に迅速な又可也に間斷のない變化にも、充分ついでに行ける丈の能力を持つてゐる。従つて、一つの橋掛りが、或時は東海道となり或時は熊野の居間となつても、又一つの本舞臺が、或時は花見に行く道中となり或時は清水の觀音堂となつても、さうして夫等のものが割合に短い時間内に続け様に變化して行つても、凡てが象徴的にさうして觀念的に取扱はれてゐる以上、目まぐるしさや混雜を惹き起さないのみか、尙充分な餘裕を示すのは、極めて當り前の話だといふ事になる。——即ち此事は、再應は、驚ろくべき事でも何んでもないのである。



若し其所に驚ろくべきものがあるとすれば、夫は、かういふ風にして片づけて行く様な、さういふ表現法の案出そのものに外ならない。

146

然し、考へて見ると、かういふ意味での場面の表現は、能にとつて、實は何うでも可い事なのである。能が大成された足利時代には、さういふ事は考へられもしなかつた、とも云へるかも知れない。私一箇の経験に徴して見ても、不圖思ひついた時丈に夫が意識される計りで、いつでも、是は宗盛の居間の場だとか、是は花のもとの酒宴の場だとか、さう一一細細と場面を意識しながら、能を見てゐるのでも何んでもないのだから。私は、寧ろさういふ時や所からは超越して、舞臺の上の人と人との離合や喜悲や舉止動作に、只管見入つてゐるのみである。そのかみ能が大成された時代に、我々の祖先は場面の表現を考へた事もなかつたか何うか、夫は私には今はよく分らない。今日の能で折折舞臺に持ち出される作り物や小道具が、さういふ表現を考へて見た、幼稚な祖先の幼稚な工夫の形見と見

られべきものであるか何うか、夫も私には今はよく分らない。然し、少くとも現在ある能から考へれば、能自身が主として規つてゐる所は、決してさういふ所にあるのではない様に思はれる。時や所や人やに喰つついてゐる特殊なものを作るべく捨象し切つて、出来るだけ典型的なものに集<sup>コレクティブ</sup>中して行かうとする、其所に恐らく能の大眼目があるに違ひないといふ氣がする。少しく誇張を施して云へば、場面の表現など、此所では、丸で無視されてゐるのだ、とさへも考へられるのである。

然し、不思議な事に、能は、「装置」とは違つた手段で、場面を表現する事を知つてゐる。夫は「装置」の様に、シテやワキの外にある表現ではなくて、シテやワキの内にある表現である。——『熊野』で云へば、例へば「南を遙に眺むれば」と謡ひながら、シテが少し伸び上がり氣味に上げ扇をする所が、夫である。『松風』で云へば、例へば「さしくる沙を波み分けて見れば月こそ桶にあれ」の邊で、小車の引綱をひつばつて、上に載せた

能樂に就いて

147



汐波桶の中をシテが凝と見込むのが、夫である。「是界」で云へば、例へば「神の御國は是かとよ」で、シテが脇正面の端近くに立つて、すうつと見所を見亘す様に、然も精悍な感じに充ちて面を使ふ所が、夫である。かういふ箇所を巧い役者がすると、少くもと私丈には、自然と然も鮮かに、夫夫の場面が、眼の前に浮き上つて来る。——或時は、櫻の花が咲き亂れてゐる清水の高い所から、加茂川を超えて遙か南の方を見晴らすのである。或時は、松が青青して砂の白い須磨の浦の皓皓たる明月を眺めるのである。或時は、天の一方から高山の頂きからか、兎も角も大唐の魔王是界と一緒にたつて、海の上に浮かんでゐる日本を一亘りすうつと見遙かしてもする様な、非常に廣大な景色を描がくのである。

是等は、恐らく今迄の如何なる「装置」を以つてしても、到底企及する事の出来ない、潑刺さを持つてゐる。なぜなら、かういふ示唆は、各個人の中から各箇人の経験を引き出すに充分な力を持つてゐると共に、各箇人が夫によつて自分の中に描がかうとする畫を細

目に於て決して規定しない、各箇人は與へられた輪廓の中に、夫夫に自由に、自分自身のもの盛り込む事が出来るからである。殊に「是界」の場面の如きに至つては、其潑刺さのみでなく、既に場面そのものからが、「装置」によつて描き出す事は、全然不可能の事ではなければならない。夫にも拘らず、人が若し「装置」に何等かの工夫を凝して、敢て是を描き出さうと試みるならば、夫は『ファウスト』の中の『天上の序言』の爲の「装置」と同じ様に、必ず失敗に終る事、火を親るよりも明かである。換言すれば、此種の場面は能の『是界』で選み上げられてゐる様な手段より外に、今のところ、さうして恐らくは是から先きも、何う表現のしようもない場面なのである。——是は能の持つてゐる、藝術としての、世界的な長所の一つと云つて可いかも知れない。

唯問題となるのは、世界的とも云はれ得る此長所の一つを、能樂自らが意識してゐるか何うかである。是は大きな問題である。又一朝一夕の研究で輕輕しく決定する事を許され

能樂に就いて



ない問題である。なぜなら、若し意識してゐたとすれば、作り物や小道具など、今あるよりももつとぐつと少くなつてゐる又今あるとは随分違つてもゐる筈だといふ氣がするし、若し又意識してゐなかつたとすれば、一番の能に必ず少くとも一二箇所はある此特別な表現を、何う説明して可いか分らない事になる、所詮は作り物や小道具の起源及其發達と此特別な表現の發生及其進化とを研究して見た上でなければ、何とも判斷する譯に行かないからである。

唯私には一つの臆説がある。

能を一つの纏まつた全體として取り扱ふ事が出来てゐた時代にあつては、能は恐らく自分の中の此長所を意識してゐなかつた。丁度子供が簡単な線を横豎に引く事によつて立派に兵隊さんを表現した積りでゐると同じ様に、當時の能は、極めて簡単な線で、換言すれば、極めて幼稚に様式化された寫實主義で、立派に人生若くは人間を表現し得た積りでゐ

た。夫には又、禪や茶や武士道や氣位や、當時の文化を形づくつてゐる精神的氛圍氣が、色んな形で其様式の上に影響を及ぼしてゐる事は疑ひを容れない。

其所へ世阿彌の様な天才が出て來た。型の方面に於ける世阿彌の仕事が、果して何れ丈の範圍に亘つてゐたものか、私には分からない。従つて其事に關して何とも具體的な事を云ふ事は出来ないけれども、恐らく世阿彌は、無意識ではあるけれども直覺的に、かういふ長所を攫み又かういふ長所を發揮させる事によつて、能を大成させたものに違ひない。直覺的に攫んでゐた事は、彼の『十六部集』が是を證明する。然も充分夫を意識してゐたのでなかつた事は、今日の能が是を證明する様に思ふ。若し充分に意識されてゐたら、もつと全體の上に萬遍なく其結果が現はれた筈である。然るに此方面では今日の能には、甚だ stupid な所と極度に refine された所と、可也所斑らに雜居してゐるのである。

世阿彌の後は、誰でもが云つてゐる様に、能は、創造的なものから段段守成的なものになつて來た。守成的なものになればなる程、役者は能を一つの全體として俯觀する事が

能樂に就いて



出来なくなつて、寧ろ役者が能から俯觀される様になる。俯觀されながら其内容を充實させようとするならば、勢ひ夫は、全體を遺失した、部分的な簡簡的なものにならざるを得ない。さうして其部分的な簡簡的な充實は、其當然の歸結として、意識的な、局部の細緻化を導びき出す。元祿享保から文化文政に及んで江戸の市井藝術が局部の細緻化に於て驚ろくべき才能を發揮したと同じ様に、全然守成的になつて了つた能は徳川の三百年の治下で、意識的に、驚ろくべき局部の細緻化を成し遂げた。然も能は最も傳統を重んずる藝術なるが故に、手がかりもない様な局部に細緻化を施す事は、恐らく考へられもしなかつた。考へても恐らくは押へつけられた。さうして、恐らくは、世阿彌の様な天才的な祖先が、何等かの意味で工夫を凝らした(夫は或は當時にあつては外の刺激のない部分と非常によく釣合のとれた刺激を形づくつてゐる)局部が、其局部丈が、一生懸命に拭いたり研いだり磨いたり、深く細緻化して行く對象として選み上げられたものに相違ない。さうして出来上がったものが即ち、今日我我の前に置かれてゐる、能樂なのである。

——是は要するに臆説である。是が當つてゐるか否かは、勿論精細な史的研究による吟味に待たなければならぬ。唯然し此臆説は、場面の表現といふ視點から見た能樂の中に含まれてゐる色んな矛盾を、少くとも私丈には、容易く理解され得べきものにする。



## 能樂に就いて [四]

能樂は、主として、「心」で人に訴へようとするものであるか、夫とも「形」で人に訴へようとするものであるか、といふ事は、普通の藝術一般に於ける場合と同じ様に、遽にきめる事の出来ない、又きめる必要のない、きめては反つていけない問題であるかも知れない。然し、能樂を見る度毎に、大抵一度は必ず私の頭の中に浮いて來るのは、此問題である。夫程此所では、「心」と「形」とが特別な關係で結びついてゐるのだといふ氣が、少くとも私文にはする。

いふまでもなく能樂は、遠い過去に於て既に完成されて了つた、不可犯の約束を背負は

能樂に就いて



されてゐる、一種不可思議な様式藝術である。夫は表現の上に「型」を持つてゐると同じ様に、内容の上にも亦「型」を持つてゐる。従つて其「型」に沿ふて發露し得る性質のものでない限り、能樂は如何に深遠な思想感情と云へども敢て無視して憚らない。換言すれば、假に此所にトルストイやドストイエフスキの様な思想感情を持つ能樂師があつたとして、其人の爲に、能樂は決して適切な遺漏のない自由な束縛のない表現形式を提供するものではないのである。其意味に於て、能樂にあつては、人間の爲に藝術が存在するのではなくて、藝術の爲に人間が存在する。もつとも、例へば舞臺藝術や演奏藝術の様な制約（リミット）藝術一般は、今日我々の所有に屬するものと云へども、傾向に於ては、是と大差のないものである。又此意味の制約藝術のみに止らず、日本在來の藝術の殆んど全部は、夫夫に、かういふ點に其特徴を持つてゐるとも考へ得られる。然し、前者の場合、制約藝術家は猶選擇の自由を持つてゐる。リストに嫌ひないものはベートーフェンを選び、ズーデルマンに不足なものはイプセンに行く。さうして後者は、明治大正の今日に至つて、色んな方

面から色色に刺激を受け、あるものは頻に動搖しあるものは既に崩壊して、在來の上に著しい變化を示してゐる。獨り能樂にあつては、元より前者の如きあれかこれかはあり得ない。同時に、後者に比べて、全然と云つても可い位新しい思想の影響から免かれて、在來が嚴格に其儘保存されてゐる。従つて能樂ほど所謂素人と玄人との區別を峻厳に重大に考へる藝術は恐らく外に類がない。事實又此區別は、此藝術の性質上、必然的に峻厳に重大に考へられなくてはならないものである。

素人と玄人との區別は抑も何所にあるか。——夫は勿論其道で苦勞したかしないかできまる事である。そんなら其苦勞といふのは何ういふ事を意味するのであるか。——夫は、夫夫の「型」に合ふ様に一生懸命に練磨を積むといふ事である。能樂の場合に當て箝めて云へば、此道で苦勞するといふ事は、人生の高いもの深いもの廣いものが分る様に人間の鍛鍊をするといふ事ではなくて、謠や舞や働きや其他一切の「型」の中に、苛辣に猛烈に



自分を叩き込む修業をするといふ事である。

元來能樂師は、自己を表現するに最も適切な形式を此所に見出したから、夫で能樂を選んだといふのでは決してない。寧ろ自分の家が重代能樂の家であるから、或は自分の親が能樂師であるから、或は自分の親兄弟が勧めるから、夫だから、何の意見も批評もなしに子供の時分から、能樂の練習をして來たに過ぎないものである。世間で、中年から此道の修業を始めた者に名人上手と云はれる者が少ない。名人上手と云はれる者は大抵は子供の時分から鍛錬されて來た者であると云はれるのも、畢竟は、能樂の「型」の習得にとつて批評や意見は、反つて邪魔なものである事を、換言すれば、能樂の「型」は、夫程人を離れた藝に傾いてゐるものである事を、顯著に證明するものに外ならない。

かう考へて來ると、能樂は「心」を重んずる藝術であるよりも寧ろ「形」を重んずる藝

術である様に見える。事實又其通りに違ひないのである。素人と玄人とは、若くは練磨をつんでゐる人と、つんでゐない人とは、舞臺の上に立つてゐる其立姿を見た丈で、既に明白に其區別が目につく。動き出し、謡ひ出し、働きを始め、舞を始めるに至つて、其區別は益顯著になつて來る。嘗て御酌が御座敷に出て踊を踊つてゐる様な感じの「熊野」を見た記憶がある。是はひなひなする事によつて「女」を現はさうとしたものであるかも知れないとも思はれたけれども、充分鍛錬の積まれてゐない其人の藝は、形がぐじやぐじやで腰がふらふらして、能樂としての「熊野」の味を全然破壊して了つてゐたのである。さうして是は、能樂が「心」の藝術（其人の意圖を善意に解釋して）ではなくて「形」の藝術であるといふ事を、換言すれば、いくら「心」が出來てゐても「形」が出來てゐない限り夫は能樂に於ては無に等しいといふ事を、指示する好適例となり得るものである。

そんなら、能樂は「形」のみの藝術であると、云ひ切つて了つて差支ないか。——私は

能樂に就いて



夫には賛成する事が出来ない。なぜなら、若し能樂が純粹に「形」のみの藝術であるならば、同一の型から滲み出て来る能樂師特有の箇性的な味の相違と、其相違から出て来る其能樂全體に對する評價の等級的差別とを、何う説明して可いか分からない事になるからである。例へば、あの何日もよく出て来る、左の手を徐かに眼にあてる形である。日に向いて遠い方を見る時にする恰好にも似る所のある此形は、或能樂師によつて使用せられる時は、不知不識の間に、見物から靜な涙を誘ひ出すに充分な力を持つ事が出来るけれども、夫が或他の能樂師によつて使用せられる時は、見物は單に泣く型をしてゐるなど、理知的に認識するに止まつて、毫も心臓を動かされない事もある。もつとも我我がほろりとする心理生理作用は極めて機微で又複雑である。此場合は、謡曲そのものの力や、謡の力や、囃子の力や、此方の其時の心持や、其他舞臺の上の若くは見所の中の一切の雰囲気が一緒になつて、我々の感受の上に活らき掛けるのだから、是一つと簡單に理由を片づけて了ふ事は勿論出来ない。然し、若し能樂が「形」のみの藝術であるならば、換言すれば、此所

で、「心」が決定的な重大な役割を演ずるのでないならば、同じ一つの形の中からかうも効果が違ひ、従つて又價値の違ふものが、流れ出て来る筈がない。是を裏側から云へば、「形」を必然にする「心」が能樂師の裏うらに充分貯へられてゐない限り、若くは「形」を生み出す「心」と、「心」を擔ひ出す「形」とが、充分心理的に能樂師によつて理會されてゐない限り、「形」は到底生きた「形」となる事が出来ない、といふ事になるのである。

此所から出發すれば、改めて、能樂は「形」を主とする藝術ではなくて、「心」を主とする藝術である、といふ主張が容易く組み立てられさうである。然し私は今、さういふ主張を組み立てようとは思はない。反對に、寧ろ私は此點に——「形」の藝術だと云はうとすれば「形」の藝術だと云へさうに見え、「心」の藝術だと云はうとすれば「心」の藝術だと云へさうに見えて、然も實は何方にも片づける事が出来ないものであるといふ點に——能樂の藝術としての特徴の一つを見出さうとするのである。



勿論例へば歌舞伎芝居の様なものも、云はば、「形」の藝術だとも「心」の藝術だとも片づける事の出来ない藝術である。然し、能樂の場合に比べて、歌舞伎芝居の場合は、假令言葉は同じであつても、其意味の上で大分の相違がある。歌舞伎芝居では、現實的な内容を傳へるのに現實を強調（誇張）した表現を用ひる。従つて「形」と「心」とは、まだまだ區別して考へ得られる、可也の餘地を持つてゐる。是に反して能樂では、寧ろ觀念化された内容を又更に觀念化された（現實的な印象若くは聯想を喚び起す様なものを出來得る限り捨象した）表現によつて傳へようとする。従つて此所では「形」と「心」とは、恰も聲と、こだまと若くは音と音譜との關係に似た様な關係で結びついてゐて、區別して考へる事は殆ど不可能になる。此所では、云はば、「形」と「心」とが一つになつて了ふのである。「形」の修業をするといふ事は即ち「心」の修業をするといふ事になつて了ふのである。——此點に於て能樂は、茶や禪と深い關係を持つてゐさうな氣がする。然し、此兩者に對

欠



# 欠

なしに、我我の心を引き摺り込まうとする。必要不必要を標準にすれば、囃子ほど不必要だらけの音の塊りはないとも云へさうである。然も此所では、實は其不必要なものが寄つてたかつて、表情のない表情と云つたら可ささうな、不可思議な世界を造り上げてゐるのである。——かくて此所では、普通の意味での集中などといふ事は、頭から問題になり様がない。

そんなら、舞と働きとは何うであるか。

舞を其本質丈に抽象すれば、畢竟は囃子と大差ないものになる様である。舞は、人間の感情の表現であるよりも、人間の感情を出来る丈捨象して了つた後で作り上げられた、一種の幾何模様である。

働きは然し舞とは全然其趣を異にする。働きは正に人間の感情を内から外へ表現したものである。さうして一つ一つの働きに就いて云へば、慥に充分に集中を認める事の出来る

能樂に就いて



ものが、隨所に發見される様である。例へば『蟬丸』の「弟の宮か、姉宮かと」で、逆髪が蟬丸の肩の上に、蟬丸が逆髪の肩の上に、軽く徐かに右の手を置く型（私は働きの中にかういふ型を含ませる事の妥當であるか否かを知らない、然し私は此所で働きなる言葉によつて、舞ならざる一切の動作を云ひ現はさうとするのである）の様なものである。是は要するに、盛り上がり迸り出る感情を最も簡素に従つて又最も力強く表現し、内容の頂點に頂點的な形式を與へたものであるに外ならない。是は恐るべき集中である。さうして、殆んど凡ての能樂は、それ自身の内に、かういふ集中されたる形式を、必ず一つ位は包蔵してゐるのである。

唯不思議な事は、箇箇として考へる場合、重要な内容に對して是程集中された形式を與へ得てゐる能樂が、一方では丸で不必要な内容に對しても、同じ様な形式を與へてゐる事によつて、全體として考へる場合、纏め上げられた内容の上に纏められた集中を與へ得

てゐないといふ事である。例へば『海人』で「あら何ともなや今まではよその事とこそ思ひつるに楮は御身の上にて候ひけるぞや、あら便なや候」とシテが云つて小鎌を落して顔に手をあてる。此集中と「煙の波を凌ぎつつ海漫漫と分け入りて」の両手で海の中の藻かなぞを掻き分けて遊びで行く様な型の持つてゐる集中とは、程度も違ふが價値も違ふ。又例へば『葵上』で「水圍き澤邊の螢の影よりも」と地が詭ふと、シテは扇をひらひらさせ面を右左に使つて螢を追ふ様な型をする。此集中と「其面影も恥かしや枕に立てる破車打ち乗せ隠れ行かうよ」で、シテが中啓を棄て懐に手を入れて、壺折をばつと脱ぐと同時に夫を頭からすぼりと被り、其儘上肢を屈めて、鏡板の方へ徐かに歩いて行く様な型の持つてゐる集中とも、同じ様に、程度も違ふが價値も違ふ。

——是が、かういふ程度の違ひ價値の違ふ集中が、整理される事なしに雜居してゐるのが、一般の能樂の働きである。さうして此雜居は無論、全體としての集中を、多かれ少なかれ、弱め濁し若くは雜くする。



## 能樂に就いて〔六〕

最後に論が来る。論ひものとしての論に、集中があるか何うか

論に集中があるか何うかを検査するためには、集中的な表現を與へられてゐる外の歌論と論とを比較して見る事が、一番手つ取り早くて且つ便利である様に思はれる。さうして今、最も集中的な表現を與へられてゐる歌論の一つとして、自然に私の頭の中に浮き上がつて来るものは、恐らくは誰にも馴染の深い、かのシューベルトの『エルケーニツヒ』である。『エルケーニツヒ』と比較して、同じ意味での集中を論に見出す事が出来るか何うか。——かうすれば、問題は遙かに具體的なものになつて来る。

能樂に就いて



いふまでもなく『エルケーニツヒ』の原詩は、ゲーテによつて、音楽とは獨立に、書かれたものである。さうして是は、ゲーテの外の多くの詩と同じ様に、恐るべく集中的な表現を與へられてゐる、秀抜な完成した藝術品である。従つて此詩に沿ふて此詩に歌謡的表現を與へたシューベルトは、綴れの錦の様な謡曲に歌謡的表現を與へた何某に比べて、既に其出發點に於て、非常に有利な地歩を占めてゐる、故に兩者を比較する事は比較する者の無理である、といふ人が出て來ないとも限らない。然し此所では其非難は當らない。なぜなら、此所で第一に問題となるのは原作が藝術であるかないかといふ事から離れて、或作曲家が或一つの與へられた感情に或一つの歌謡的表現を與へた、其表現に集中があるかないかといふ事なのだから。さうして、原作の如何に拘らず、其歌謡的表現の幾つかを繋げ合せたものが、藝術的に纏つた世界を作り上げてゐるか否か、作り上げてゐるとすれば其所に又大きな集中が見出され得るか否か、さういふ事が第二に起つて來る問題な

のだから。所詮、全體を純粹に音樂的に取り扱はうとする限り、原詩若くは原詞の文學的價値の相違などは、第一義の問題にはならなくて濟む筈である。少くともシューベルトの『エルケーニツヒ』の場合に於ては、敢てさういふ事を云つて差支ないと思はれる。シューベルトは此所で、ゲーテの詩の世界に充分對抗する事の出来る程に、立派な音樂の世界を創造してゐるからである。

あの驚嘆に値ひする獨創的な、自然に飾をかける事にのみよつて得られる、従つて自然の味を少しも失ふ事のない神祕的な、伴奏樂の事は暫く措くとするも、あすこに用ひられた聲そのものの大小強弱抑揚緩急と其錯綜とが、我々の心の眼の前に開展して見せる世界は、ゲーテの原詩よりも寧ろもつとりリアルな、従つてもつとドラマチカルな、従つてもつと微妙に複雑な對照と反襯とを示す、簡素でありながら味の細かな、音の世界である。是丈の味が出て來る爲には、原詩に用ひられてゐるゲーテの言葉が、甚だ重大な役割を演じ



てゐるといふ事には、恐らく疑ひがない。然も、一方から云へば、假令ゲーテの言葉が言葉として充分に受け容れられる事がないとしても、シューベルトの此歌謡は、尙且つリアルに、ドラマチカルに、微妙に、複雑に、人に訴へて来る、詩からは殆んど獨立し切つた世界を持つてゐるのだから、詩は單に此音樂の世界を導き出す手引きの役を勤めたに過ぎない、といふ事も出来るのである。是は畢竟、此詩を制作するに當つてゲーテの經驗した一切の感情が、シューベルトによつて全然同じ様に（若くはより以上に）實感として經驗され、其實感が内から、シューベルトの用ひた聲と聲の排列とを、精到に又峻嚴に選擇し支配した結果であるに違ひない。夫程此所では、聲の大小、強弱、抑揚、緩急の一一と其排列とが、充分に内化されてゐるのである。同時に、其内化されたものが、奥に藏されてゐる一切のものを示唆し悉くして餘りある程、充分集中的なものにされてゐるのである。

謠にも聲の大小強弱抑揚緩急はある。又箇箇の場合を商量すれば、其大小、強弱、抑揚

緩急と其排列とが、内化され且つ集中的なものにされてゐないとは、決して云ひ切る事が出来ない。然も、全體として觀察するとき、其所では、丁度働きの場合と同じ様に、其内化と集中との分布配置が、極めて任意で不徹底で矛盾だらけである事が發見される。分布配置のみならず、大小、強弱、抑揚、緩急並に其排列其ものからが、多くの場合、任意で、人工的で、且つ外面的なのである。

謠曲の作曲家は、先づ、人間を幾つかの類型に分類する。老人とか、老女とか、法師とか、若い女とか、物狂ひとか、修羅とかいふのが、夫である。さうして、原則として、其人間の或類型に、例へば必ず強吟を謠はせ、若しくは必ず和吟を謠はせる。吟は外には強吟と和吟との間を行く様な、中吟といふものしかない。従つて三様の吟だけでは、幾ら少いにしても、到底分類された人間の類型を被ひ悉せる譯のものではない。其所で吟を謠ふに際しての心持が這入つて来る。しつとりと謠ふとか、華やかに謠ふとか、押へて謠ふとか、荒く謠ふとかいふのが、夫である。又或場合には、同一の人間でも、感情の動き方



一つで、或は和吟と強吟とを併用する事もあれば、和吟と中吟とを併用する事もある。然かし吟並に吟に附隨する心持は、主として、分類された人間の類型を、夫も極めて粗い類型を、表現する爲に用ひられる。人間の感情の動きを表現する爲に用ひられるものは、寧ろ、其三様の吟に通ずる、聲の大小、抑揚並に夫等のものの緩急（吟の相違は主として強弱の相違である、緩急の相違もあるには違ひないが、夫は此所の緩急とは少しく意味を異にする）及び夫に附隨する僅か計りの心持である。夫は多く呂や下二（もつとも強吟や中吟に呂や下二はない様である）から始まつて上に終る音階記號や、ウキやハルやシホルやの音階のモチフイケーションに關する記號や、ハコブといふ記號や、心といふ記號やによつて、書き現はされてゐるものである。然も是等のものの分布配置を點検して見ると、前に人間を幾つかの類型に分類したと同じ様に、此所でも謡曲の作曲家は、人間の感情を幾つかの類型に分類する事によつて、夫々の類型に適應するものとして、夫々の大小、抑揚並に其緩急を、全然器械的にと云つて可い位に、夫々の場所に箝め込んでゐる事が發見さ

れるのである。さめさめと泣くといふ様な所には、簡性の如何に關せず、よく下二が用ひられてゐる杯といふ事が、其適例である。

放态な私の空想は、机の前の壁に、人間の類型の分類表と、人間の感情の類型の分類表と、さうして音階表とをぶら下げて置いて、與へられたる謡曲の原詞に、作曲をしてゐる作曲家の姿を、私の目の前に描き出す。此空想は正に放态であるには違ひない、然しかういふ放态な空想を刺激するに充分な程の、任意な、人工的な、外面的な、さうして全體をひつくるめて甚だ類型的な所が、謡ひものとしての謡の中には可也澤山含まれてゐるのである。

かう見て來ると、此所では集中といふ事は、頭から問題になり様がないといふ事になりさうである。此所に簡素がある事は争はれない。然し此所の簡素は、必要なもの丈に捨象して行つたり、若くは最も必要なもの丈に節約して行つたりした結果として生れた簡素で



はなくて、幼稚な單純な頭に映つた類型を、更に類型的な外面的な音聲によつて表現した結果として生れた簡素である。従つて歌謡的表現としての謡からは、極めて簡単な又極めて類型的な或感情の印象は受け得られても、結局内面的な、簡性的な、リアルな感情の印象を、受けとる事が出来ない。従つて此所では、シューベルトの『エルケーニツヒ』が持つてゐると同じ意味での集中は、竟に存在する餘地がないのである。(もつとも謡は元來口から耳へ教込まれる筈のものである。口から耳へ移される様な藝術には、記號で現はす事の出来ない微妙なものが、可也澤山存在する。祕事口傳も其微妙なもの爲に意義が出て来る。従つて總音譜のおもて、若くは總音譜の鶺呑みでは、任意で人工的で外面的にか見えない表現でも、謡はれば——名人上手によつて謡はれば——其所に必然的な、内面的な、さうしてリアルな感じが生れて来る事も、屢ある事である。さうすると、其所には亦『エルケーニツヒ』と同じ意味での集中が、現はれて来る可能性も生れて来る。此所に日本在來の藝術の中に潜む大きな不思議の一つがある。然し是に就いては他日の機會

を待つて觸れる事にしたい。是は別趣の興味ある問題である)。

すると謡には全然集中といふものは存在しないのであるか。——私はさうは思はない。唯然し此集中は、あの『エルケーニツヒ』に見出される様な、直接に當該藝術に價値を與へる集中とは、何の關はる事のない集中である。然も夫は、謡に(謡のみならず能樂全體に)一種特別な藝術的價値を持たせる爲に、間接ではあるが、最も重大なる役目を演じてゐる、特殊な集中である。——そんなら夫は何んな集中であるか。

私は夫を生理的集中と名づけようと思ふ。なぜなら夫は、主として音聲一般を如何にして出すかといふ様な、純粹な生理活動の分野に屬する集中なのだから。

謡を謡ふ時には特別な姿勢が要求される。兩脚の拇指と拇指とを軽く重ね氣味に、膝と膝との間に二三寸の間隔をあけて、下腹にうんと力を入れて端座するのが夫である。兩手

能樂に就いて



は僅に臂を張る様に、腿と腹とがつくる線の上に近く置かれる。——是は武道の修業者が坐る坐り方と同じである。又茶人の坐る坐り方と同じである。さうして是は、昔程峻厳には勵行されないさうではあるが、然も今日でも猶正しく行はれてゐる坐り方である。

下腹にうんと力を入れて端座するといふ事、さうして其端座と其力を入れる事とを、諳の濟むまで持續するといふ事、夫等の事は換言すれば、音聲となつて放散しようとする体内のエネルギーを、放散させずに、出来る丈腹の底に集中し蓄積しようとする事である。放散しようとするものを押へて其放散を妨遏しようとする、一つの反抗運動とも云つて可いかも知れない。然も諳は結局は聲に出して諳はれなくてはならないものである。従つて其所には、動き出ようとするものと動き出させまいとするものと、二つの力の戦ひが戦はれる。さうして竟に動き出ようとするものが勝利を占る。かくの如くにして、諳となつて我の耳に訴へて来る音聲は、此妨遏的な反抗運動を押し切つて迸り出た、特別にエネルギー

ツシユな音聲だといふ事になるのである。さうして、妨遏の力が強ければ強い程、其特別にエネルギーツシユな音聲は、千鍊萬鍛されて、益エネルギーツシユな感じを加へて来る事になるのである。エネルギーツシユである事の濃度は別として、兎に角、かうして諳は根柢的に其音聲の上に特別な色彩を持たされる。夫は奔放な自由な發場的な音聲では無論あり得ないけれども、夫等の音聲の到底持ち得ない、沈痛な嵯峨とした鬱屈的な味である。——此意味で、諳が全體として或悲劇的の美しさを持ち得る所以のものは、實に此特殊な集中あるが爲めに外ならないのである。

諳に就いて云はれ得る事は、能樂全體に就いても云はれ得る。此「集中」を視點として能樂を見る時、能樂は又別趣の光に照らし出される。



## 雅樂を見て

宮内省の樂部で、生れて初めて、雅樂の演奏を見聞する。備忘の爲に當日の印象を此所にかきつける。勿論何の豫備知識を貯へてゐたのでないから、此印象の叙述は、其道の人から見たら、屹度下らないものであるに相違ない。夫でも、私の様に雅樂に非常な興味は持つてゐながら、然も未だに見聞の機會を得る事が出來ないでゐる人達にとつては、或は何かの参考になるかも知れない。唯私の處れる所は、不知不識の間に何か間違つた事を云ひはしないかといふ事である。是は其道の人達から切に親切な是正を仰ぎたいと思ふ。

真ん中に小高くなつた、綠色の毛氈か何かを敷き詰めた、方形の舞臺がある。舞臺の四

雅樂を見て



隅には四五寸角の柱が立つてゐる。舞臺を取り巻いて三方に、幅一間か一間半位の縁側がある。縁側にも柱が四本ある。二本は正面見所側の隅隅、あとの二本は舞臺の後方の柱の見當よりすこし前方に出た邊に立つてゐる様に見える。能舞臺の鏡板にあたる所は壁で、壁に密接して六枚折の金屏風が立ててあるきり、外に一つも裝飾は施してない。舞臺と金屏風との間は凡そ二間の板の間である。結局舞臺を繞つて四方に板の間があるといふ事になる。さうして是丈のものが獨立した一棟の様になつて、凹字形の見所の中に衝き入つてゐるのである。もつとも見所と此一棟との間には、コンクリートでも堅めた、幅二間位の土間がある。舞臺を繞る縁側の、見所から云つて右の奥に階段（是は藝術的に何かの用をなすものか、夫とも單なる裝飾の爲であるのか、夫とも何か實用の爲に存在してゐるものか、私には分らない）があつて、此土間に下りて行く事が出来る。土間には椅子がある。さうして此所にも見物が掛けてゐる。

是が若し正式の舞臺構造であるとすれば、舞臺は、希臘の芝居や沙翁時代の芝居と同じ

様に、三方から然も二重に、觀客の眼を受ける事になる譯である。——能樂は寧ろ二方からの眼を受けると云つた方が可いかも知れない。歌舞伎芝居は、花道さへ勘定に入れなければ、可也純粹に一方からの眼を受けるのである。

舞臺と金屏風との間の板の間には、薄縁を布く。薄縁の上に樂人が胡坐する。管絃の時には中央の方へ樂人は一つにかたまる。舞樂の時には樂人は右と左とに離れる。薄縁が、真ん中に舞人の爲の通路を三四尺あけて、右と左とに布かれる。樂人の群は或は右に或は左に、舞樂が代る度に、同じ裝束をした然し赤と青と色の違つた二組が交代に著座して、さうして樂を奏するのである。舞人や樂人の出入口は、金屏風の右と左とに開いてゐる。出入口の奥には朱と藍とのだんだんに金糸で木瓜の紋を繡ひとりにした幔幕が、少しばかり顔を覗けてゐる。

著席して見ると、薄縁の上に、舞臺に接近して、真ん中に釣太鼓、夫と五尺位づつの隔

雅樂を見て



りをとつて、左に鈞、鈺鼓、右に鞀鼓が置いてある。太鼓は直径二尺四五寸もありさうな大きな黒塗の輪なりの枠の中に吊されて、寶ものと寶袋と其紐との組み合せから出来上がった模様を、革一面に緑青と藍と朱とで彩どらせてゐる。太鼓の胴は五寸位はあるかも知れない。是は一面の唐草模様の金蒔繪である。枠の頂には金の火燄が鶏冠の様に立つてゐる。さうして此枠全體を支へてゐるものは、末が四つに雲形に開いた、二尺に近い脚である。脚と並行して、枠の右の端と左の端とに、眞紅の絹の打紐が、結ばれて徐かに垂れ下がつてゐる。鈺の大きさは火熨斗位はあるだらう。是も黒塗の、金の鶏冠をつけた、輪なりの枠の中に吊されてゐるけれども、太鼓の枠に比べると、脚もぐつと細長いし、萬事が華奢に出来上がつてゐる。鞀鼓は先づ曲象の上に載つた太鼓である。——此三つのものが唯寂然と置かれてあるのを見た丈で、私は既に一種不可思議な心持になる。我々の遠い遠い祖先の豪者が、深い霧を隔てて微かな匂ひの様に、此方の感覺に觸れて来る感じである。其所へ奥から持ち出されて、琵琶と箏とが二面づつ、三つのもの間に列べられる。左

が箏で右が琵琶である。夫からどやどやと烏帽子直垂の樂人が出て来る。打樂器を前列にして、笙、篳篥、笛の吹樂器は後列に坐る。——際立つて目についた事は、後列の右中央と左中央とに一つづつ、黄銅の火鉢が置かれる事であつた。後列の樂人達は、其火鉢を中心に三四人宛で半圓を描く様にして坐る。従つて樂人の半圓が二つ出来る勘定である。何の爲にそんな事をするのかと不審に思つてゐたら、吹奏の合間合間に樂人は、自分の笙や篳篥を火鉢の上に翳して焙つてゐるのであつた。管の中に唾液が泌み込むか、夫ほどではなくても、兎も角も内側が濕りを帯びると、音に狂ひが来るものと見える。

管絃は『更衣』といふ謳物で始まる。樂人達は謳ひながら、琵琶、箏、笙、篳篥、笛などを合奏する。

いつだつたか和歌披講の型を聴かせて貰つた事がある。又今様なるものを聴いた事がある。此催馬樂は、丸で夫等の二つのものと同じ感じである。又琴歌にも是を聯想させるも

雅樂を見て



のが、特に古いものの中に、可也澤山ある様な氣もする。是等のものが歴史的に何う前後し藝術的に何う交渉してゐるものか、今の私には分からないけれども、兎に角是等のものゝ與へる、特に此催馬樂の與へる感じは、一切の神經質を遺却して、日永の縁側の様に、只管に眠くなる、悠長な古雅な感じである。然し何の事を云てゐるのか、其意味は少しも分からない。もつとも此際、分らないといふ事が夫程苦にならない。分からない方が反つて此陶然たる心持を破ぶられなくて可いのかも知れないとさへも思ひながら、私は茫然と聽き入つてゐるのである。

聽き入つてゐると、何となく平安朝らしいものが、平安朝らしいといふ丈で何とも象を具へないものが、霧の様になつて頭の中を徂徠し始める。——是は、旋律さへ覺へれば恐らく誰にでも出来る、換言すれば節さへ覺へれば聲に特別な鍊磨を積まなくても出来る、謳物の一種である。其點に於て是は、一種の流行唄の様なものではないか。今の紳士達が宴會で酔つて無暗に流行唄を唱和する様に、昔平安朝の殿上人は、宴會で酔つて、かうい

ふものを唱和してゐたのではないか。誰か一人うまい男がおて音頭をとると、一座のものが寄つてたかつて夫に唱和する。此謳物にさういふ意味の唱和に必要な條件が、悉く具備されてゐるといふ氣もする。もつとも宴會の席上で唱和される流行唄としては、餘りに單調で、刺激がなさすぎて、パツカス的でないといふものがあるかも知れない。夫にも一應の理窟はある様でもある。然し「河東節の松の内は役者の所作もなく只みすのうちにて素淨瑠璃にかたりたるを百日とか半年とか續たる」といふ位氣の長い芝居の見物があつて、然も夫が徳川時代の享保比の事だといふのだから、夫よりも六百年も七百年も前の平安朝の人達は、假令宴會の席でも、我我の想像を絶して、氣の長いもので——なかつたとは決して保證し難い。

『更衣』の次に『越天樂』、『越天樂』の次に『青海波』、と曲目に書いてある。一つ濟んで樂人が退場したから、今度は『越天樂』といふものだなと思つてゐると、樂人達が赤地の

雅樂を見て



錦の唐めたい装束に、同じ赤地の錦の鳥兜の様なものを著けて出て来て、別に衣冠束帯（冠には纓がついてゐた）の人が四人續ぎ續ぎに舞臺の上に立つたから驚いた。もう舞樂の『春庭花』が始まつたのである。『越天樂』と『青海波』とは、いつのまにか『更衣』に續けて演奏して了はれたのである。一體何所で變つたのか。變り目が分からない扱は、少小心細い。心細いが已むを得ない。もつとも私の様な、何んにも知らずに唯感じ丈けを受けとらうとしてゐる様な聴手には、變り目の分からない方が、或は自然なのかも知れない。云ひ換へれば、感じ丈にしては、是等の三つのは悉く大同小異の樂であるのかも知れない。然し是は、専門家に訊いて見なくては分らない事である。

太鼓を掌る樂人が、撥を使ふのか夫とも別に何か使ふのか、拍子木の様な音をさせて、全體の調子をとつてゐる。是が基本の拍子になるものらしい。是に次いで鞆鼓が何となく不思議な働らきをする。笙や箏は御葬ひの時丈にしか聴いた事がない、若くは御公卿様

の出る歌舞伎芝居で下方したかたに使ふのを偶に聴くのみである。従つて此所でも先づさういふ聯想が浮んで、暫らくの間は邪魔をされる。然しかうして聴いて見ると、特に笙は、中佳いものである。唯笙も箏も（特に箏は）甚だ感傷性を帯びた音色を持つてゐる。夫だから箏が這入つて來ると、樂に色はつくけれども、感じは却つて散大的になる。其所へコトコトと鞆鼓が、感情の餘りない寧ろ乾燥的な音を立てて、馳け込んで來る。夫から、Powerful と云ふか magnificent といふか、とに角さう云つた感じの太鼓が、轟ろき亘る。と、左の端の鉦が、夫を如何にも柔らげ宥めるかの様に、極めて機微に又極めて濃やかに丁度絹絲の雨を聯想させる音を、其間に滲み込ませる。——どうも此、夫夫の樂器の音の組み合わせ方の精鍊されてゐる事は、まったく驚嘆に値ひする。

然し考へて見ると、此所に用ひられてゐる樂器の音の音階は、夫夫大抵貧弱なもの計りの様である。従つて樂の變化は、各の樂器の音の緩急強弱と、一つの樂器の音と他の樂器の音との、組み合わせの上に成り立つより外はない。夫が、一方では樂の感じを、局部は如



何に變化を極めてゐても、全體の上では各似たり寄つたりなものにし、他方では又、夫丈に、局部に於ける變化に、精巧細緻の妙を盡させる所以となるのかも知れない。

舞樂は都合四つ、『春庭花』と『胡蝶』と『陵王』と『落躰』とである。此内で私には『春庭花』が一番面白く思はれた。一番日本の、然も奈良朝時代の、「櫻かさして今日も暮しつ」式の味を持つてゐる。『陵王』を舞つた舞人は實に巧妙を極めて、其運動は樂人の奏する樂を其儘遺漏なく點と線とによつて描がき出した——舞樂に於ける奏樂と運動との關係を如何にも模範的に例證した——様に思ははしたけれども、何うも夫を愛する氣にはなれなかつた。俺の巧妙さを見て呉れ、と云ひでもする様な感じが、此舞人の運動の何所かからちらつき出る様な氣がしてならなかつた事も、或は其原因の一つになつてゐるのかも知れない。

舞樂で第一に氣が注いだ事は、此所には、能樂や踊と違つて、全然、歌詞のない事である。歌もなければ詞もない。従つて筋らしい筋がない。舞樂は、純粹な意味で、「默戲」である様に見える。曲目を見ると、「春庭に遊び花を愛する狀を表はす」とか、「雙蝶花に戯るる狀を示す」とか、「指麾擊刺の狀に倣ひて此舞を作る」とか、「雙龍の戯るる狀を示したる」ものだとか、説明が極めて簡單である。事實又夫以外に、何とも説明の書き様はないものらしい。即ち舞樂は、何の誰が何所で何うするといふ様な「物語」の叙述から全然超越して了つて、「物語」の内の興味ある一つの断面を、極めて抽象的に表現してゐる藝術である。是は元來印度や支那や朝鮮から渡來したもので、渡來當時の日本人は外國語を使用する事が出来なかつたから、夫で元元附隨してゐた歌詞を大膽に削りつて了ひ、全然「默戲」にしたものだといふ説があるさうであるが、さうかも知れないとも信ぜられ、又さうではなからうとも疑はれる。