

773-N93-4ウ

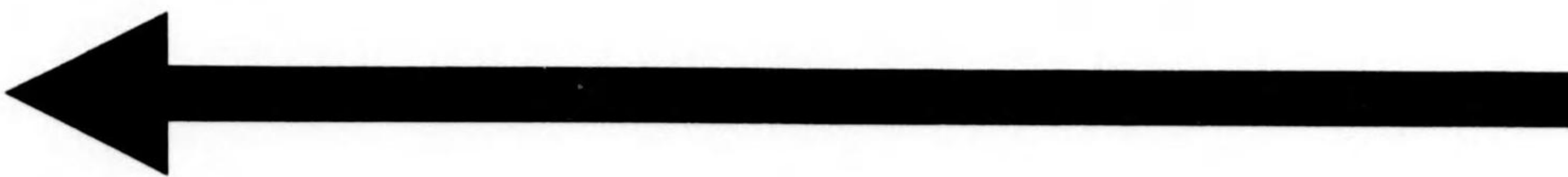


1200500752559

773
93
4ウ



始



773
N93
4



野上豊一郎著

能の再生

岩波書店刊行



150-265

序言

能は五世紀を經過して、今日まで存続してゐる。その長い年月の間に、幾多の社會的情勢の推移と、それに伴ふ藝術的認識の變遷は、斷えずその形態様式を變化させて來たと思はれるけれども、それが構成された當初の、最も本質的な一つの民族的な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ゐる。それを感じ得る者に、能は常に新しくいきいきと訴へる。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つてゐるが如く見えるであらう。

去年の春、東京を訪問して、初めて能の實演を見た人道主義者、藝術家パーナー・ド・シウ氏は、非常に感激した調子で、その席に立ちあがり、人道の改善といふやうなことは、いくらか呼號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、われわれ藝術にたづさはる者は、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ゐたと思はれるけれども、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、九段能樂堂のなごやかな空気の途中で過ごして、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ゐる、私がそれに屬し、それが私に屬してゐるから、と告白しないでゐられなかつたほどに、その日の能の演出は彼を藝術的に壓倒して、容易にお世辭を云つたことのないといはれてゐる彼の唇をして、最大限の讚辭を漏らさしめた。彼は云つた。「私は七十七になるけれども、今なほ學んでゐる。さうして今日は新しくして興味あるものを學んだ」と。

能がシヨウ氏にとつて新しくして興味あるものであつたのは、彼が外國人であるがためでもあり、また、彼が藝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戲であつた」と彼は云つた。東京滞在中シヨウ氏を同居せしめてゐたイギリス大使館のペーリ・サンム氏に據ると、シヨ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さうである。多くの外人たちの讚美する日本

の風景も、日本ムスメも、フジヤマも、興味を興へなかつた。大阪と東京では歌舞伎芝居を見なければ、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さうである。シヨウがどう思はうとかまはないといふ人があるかも知れない。まことにシヨウ氏がどう思はうとかまはないでもない。併し、シヨウ氏の場合は一例に過ぎない。私の言はうとしてゐることは、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いふのである。一種の言ひ方をして言ふならば、能の本統に藝術的な研究は、われわれが外國人の目を以つて見直し、外國人の頭を以つて考へ直すところから始まらねばならぬ。

それは、とりもなほさず、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。さ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。藝術は、他の部門の技術と同じやうに、常にその發展の道程が、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。さ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。さういつ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對して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。能の斷えず流動する形態様式をば決定的なものと思ひ、何がそれを流動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、われわれがいかにか正確に能を理解し得るか否かの上に懸かつてゐる。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、私の曩に發表した「能研究と發見」の連續の道程を辿つたものである。「能研究と發見」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。先づ、能はその構成の根本に於いてはシテ一人の演戲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

てシテの演戲を誘ひ出すためか、助けるためか、のみ必要とされたもので、例へば、當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からであつた。併し、主役の獨演が能を單調なものにすることから能を救ふために、ワキをシテに對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ゐたワキを、次第に演戲の中へはひり込ませるやうになつた。その時から能は戲曲的にやや複雑な機構を取るやうになつた。併し、それが能本來の主張と一致して行くことの困難を感じて、演戲の核子ともいふべき遊戯精神の顯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體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、今日まで誰もを試みなかつた。それを、貧弱な私の學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、私の意圖は、ただ後より来る人のために前人未踏の荆棘を伐つて、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。

尙此の機会を以つて、能研究と發見發表の當時多大の奨励と助言を與へられた先輩知友諸君の厚情を感謝したい。

此の書に收められた十二篇は、能研究と發見發表以後の論文の中から、私の目的にふさはしく思はれるものを選択し、整頓したもので、その内、能の寫實主義と様式化は、演劇學〔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、能の幽霊は、文學〔昭和八年五月〕に、能と敬老思想は、思想〔昭和七年八月〕に、合唱歌の非戲曲的性質は、思想〔昭和六年十一月〕に、能の局面區分法は、國語國文〔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、文學〔昭和九年四月〕に、謡曲原典批判の一例は、文學〔昭和九年八月〕に、また、謡曲の翻譯は、英文學研究〔昭和七年一月〕及び英語英文學講座〔昭和九年九月〕に分割して、それぞれ發表したものであり、また、能と日本主義思想は、或る講演會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對して私を奨励して發表の機会を與へられたことを感謝する。

昭和九年十二月

野上豊一郎

目次

能の寫實主義と様式化……………一頁

- 一、自由精神と形態の様式化。假面と服装に現はれた様式化。超自然の人格化に示された表現法の標準。世阿彌の寫實主義。——二、表現の様式化の要因。社會的環境からの様式化。能の構成そのものからの様式化。技術的専門化から結果する様式化。様式化の末梢的徴候。——三、扮装に現はれた様式化の實用主義。「加茂」と「竹生島」。——四、再び能の寫實主義。自己を基準としての表現。

扮装の様式化と自由精神……………二七

- 一、假面使用と自由精神。服装制定と自由精神。——二、寫實に率先した表現。タイプの完成と様式化。「高砂」と「八島」の扮装の對比。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對する反抗。新鮮と自由への復歸。

能の幽霊

- 一、能を正しく理解するための舞臺的表現の知識。——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、ワキ僧の幻覺としての後ジテ。——四、ツレ女の幽霊。子方の幽霊。「隅田川」の幽霊に關する世阿彌父子の論争。——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。

五四

能と敬老思想

- 一、シテの中入の必要とされる理由。中入に依つて分たれる前段と後段の構成。——二、前ジテと後ジテと同一性格であるものの分類。——三、前ジテの老翁についての考察。その種類。尉殿の人氣。——四、知識の貯藏者・傳統の保存者としての老翁の信賴。老翁の親愛と諧謔。三光尉・朝倉尉・笑尉の老翁。誤解された諧謔の作意。「翁」の例。——五、誤解された作意の別の例。前ジテの老翁と敬老思想。能の遊戯精神と耽美主義的表現。

八〇

能と日本主義思想

- 一、神國日本の觀念。亂世無秩序の不安から能の耽美主義への逃避。能の古典的修飾。中華尊崇の風潮。——二、日本主義的意識を以つて作製された能。「絃上」「白樂天」「春日龍神」「是界」。

一一〇

合唱歌の非戲曲的性質

- 一、能とギリシア劇の比較。ギリシア劇の合唱歌。合唱歌の衰退と對話の發達。——二、ギリシア劇の合唱歌の衰退の理由。——三、エウリピデスの合唱歌無視。——四、能の音曲的構成の分解。能の合唱部の重要性。——五、ワキの成長と對話。能の戲曲的發展の妨害者としての合唱歌。謡物の遺物としての能の形式。

一二〇

能の局面區分法

- 一、能の脚本としての謡曲。現行謡本の舞臺操作的不備。——二、能の演出に於ける局面變化の自由。作物の效用。演出の自由精神。主役一人主義と二人對立主義。ワキの進出。——三、局面の變化を制約する役者の位置。獨白。名乗。傍白。局面區分法の基準としての演戲。

一四七

能と狂言の接合

一、能の戯曲的展開の助成者としての狂言の進出。——二、アヒの各種。能の演戲の中へ入りきれぬ純粹のアヒ。カタリアヒ。タチンシャベリ。末社アヒ。——三、特殊演出の純粹のアヒ。特殊のカタリアヒ。末社アヒの變形としての特殊アヒの演戲。——四、能の演戲の中へ入り込むまでの中間的のアヒ。早打アヒ。間劇的のアヒ。——五、能の演戲の中へ入り込むまでの中間的のアヒ。早打アヒ。間劇的のアヒ。——六、アヒの合同を必要とする現在物の能。アヒの喜劇的情緒。現在物の完全に戯曲化し得なかつた理由。

謡曲「車屋本」考

一、車屋道悦と堺の能。——二、「車屋本」作製の年代の問題。「車屋本」の裝潢様式。——三、「車屋本」百番の曲目。「嵯峨本(光悦本)」との比較。

謡曲原典批判の一例

一、「車屋本」を中心とした主として金春流諸本の比較研究。——二、各流派の謡曲詞章の異同。合唱歌と對話の異同の對照。——三、「車屋本」の詞章の特長。金春流現行本の改變。模倣的改變と排他的改變。——四、「車屋本」の詞章の素樸と現行金春流謡曲の詞章の觀世化。現在物の對話の辭句の異同。——五、對話に現はれた作意の異同。對話の簡略主義。

謡曲「三藐院本」

一、「車屋本」と「三藐院本」。「三藐院本」の裝潢様式。「三藐院本」百二番の曲目。——二、「車屋本」との比較。

謡曲の翻譯

一、翻譯の忠實。原物の調子に對する忠實。原物の精神に對する忠實。——二、英譯された謡曲の種別と譯者。本格的作品の無視。日本人奮起の必要。——三、對照されたフェノロサ——イーズラ・パウンドとウエーリ。役者の分擔に依る掛合の詞章。直接話法と敘述文の混同。表現の論理的統一のための自由變更法。——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。語學的・文法的正確と感性的正確。

挿圖目次

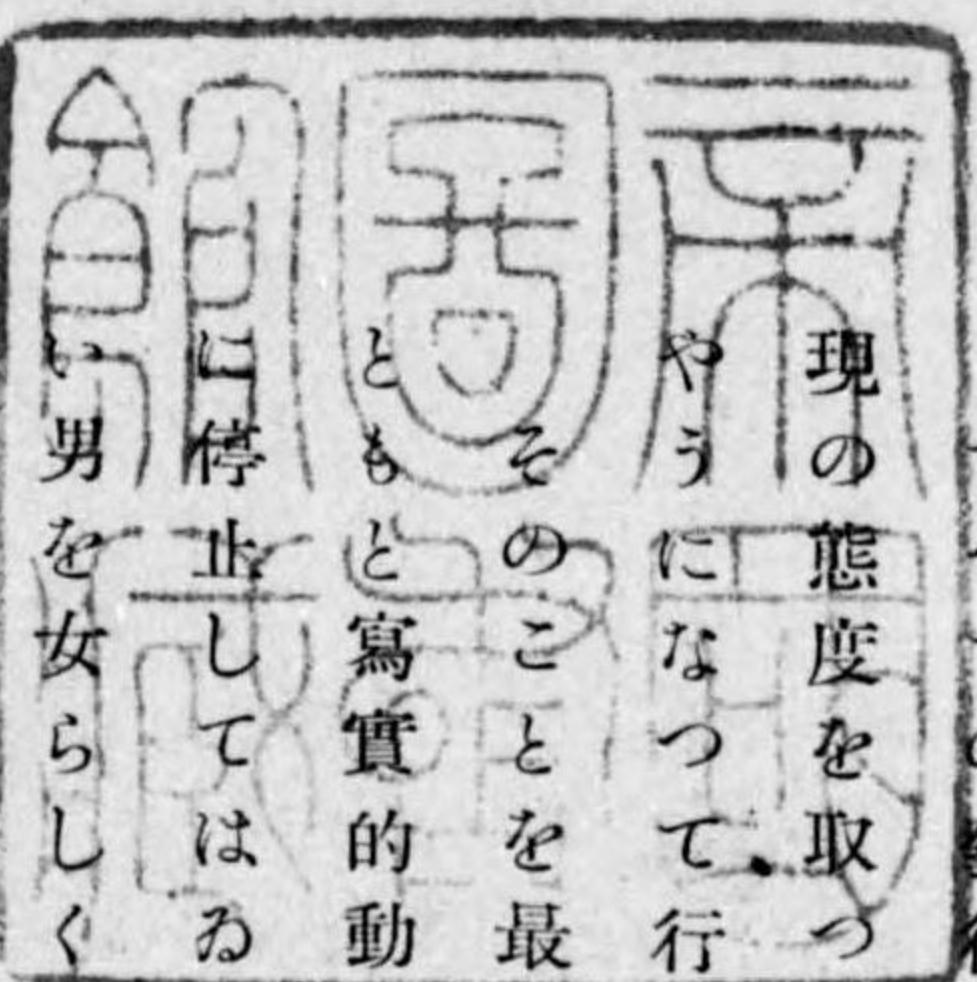
- | | | | | |
|---|--------------|---|--------------|--------|
| 一 | 瘦 | 女 | 日水作 | 帝室博物館藏 |
| 二 | 瘦 | 男 | 日水作 | 寶生重英氏藏 |
| 三 | アヤカシ | | 徳若作 (通稱木汁怪土) | 寶生重英氏藏 |
| 四 | 朝倉 | 尉 | 福來作 | 觀世左近氏藏 |
| 五 | 三光 | 尉 | 河内寫 | 寶生重英氏藏 |
| 六 | 笑 | 尉 | 福來作 | 寶生重英氏藏 |
| 七 | 「車屋本」の「松風村雨」 | | | |

能
の
再
生

能の寫實主義と様式化

すべての藝術がさうである如く、能も初めは自由な精神で出發して、寫實的表現の態度を取つてゐたが、技術が次第に精緻になるに隨つて、形態が様式化するやうになつて行つた。

一



そのことを最も實證的に示してゐるものは能の扮装である。能の扮装は、もともと寫實的動機から出發したには相違ないけれども、いつまでも寫實の領域に停止してはゐなかつた。神でない人間を神らしく見せようとする。女でない男を女らしく見せようとする。老人でない若者を老人らしく見せようとする。それは寫實精神である。寫實精神は、例へば神を表現しようとするには、先づ神の最も顯著な特質的屬性を捜し求めて、氣だかさとか、ただけしさとかを

發見する。次に人間の肉體を素材としてその氣だかさとか、ただけしきとかを表現するには如何なる方法を用ひればよいかを研究する。能の實際について云ふならば、假面と服装の工作である。假面では、氣だかい神ならば、邯鄲男とか住吉男とかを取り上げる。ただけしきい神ならば、大飛出とか黒髭とかを取り上げる。邯鄲男住吉男では柔らかすぎ、大飛出・黒髭では強すぎるといつたやうな場合には、端正で威嚴のある神體とか、三日月とかを用ひることもある。また、大飛出・黒髭などとは別種のもつと意地わるさうな、一くせありげな面貌を必要とする場合には、大惡尉・鼻瘤惡尉・驚鼻惡尉・茗荷惡尉といったやうなものが用ひられる。その他、分派的な特殊なものを挙げればいろいろあるが、要するに、いづれにしても、人間の面貌を標準にして作り上げたものでないものはない。

服装にしてもさうである。神がいかなる服装をしてゐるべきかを考へて、人間の想像力の達し得る限度は、人間自身の作り出した服装の範圍を出ない。たとへば、住吉の明神(高砂)の後ジテならば、着附厚板に大口を穿き、狩衣を着て、假面は邯鄲男住吉男の類を掛け、黒垂を垂らし、色鉢巻を結び、その上に透冠をいただ

く。また、別雷の神(加茂)の後ジテならば、大口の代りに半切を穿き、黒垂の代りに赤頭を垂らし、假面は金色に輝く大飛出で、頭には透冠でなく唐冠をいただき、手に幣を持つ。また、龍神(竹生島)の後ジテならば、狩衣の代りに法被を着て、假面は黒髭となり、赤頭の上に龍戴を付け、腰に打杖を挿し、兩手に珠玉を捧げて出る。さうして足はいづれも白足袋である。以上、狩衣にしる、法被にしる、大口にしる、半切にしる、また、透冠にしる、或ひは、扇にしても、幣にしても、すべて人間の身に付け手に持つものである。もし人間らしくないものを求めれば、赤頭・龍戴、打杖ぐらゐである。併し、赤頭は黒頭の變色で、黒頭は人間の長髪の誇張されたものであり、清水寺の花守(田村)の前ジテもかぶれば、廬生(邯鄲)もかぶり、俊徳丸(弱法師)もかぶれば、流儀に依つては俊寛(俊寛)もかぶる。神變鬼畜の類はそれが赤化してゐるだけの相違である。打杖は、これも神變鬼畜の附屬品であるが、人間ならば他の武器を用意すべきところを、超自然物なるが故に此の形を考へ出して與へたのであつて、その實、少しも超自然的の威力を示すものではなく、人間の玩具としてもふさはしくなくはないものである。龍戴に至つては、稻

荷の神體「小鍛冶」の後ジテが驅けてゐる狐の形を赤頭の上に載せたり、鷺のシテが翼をひろげた鷺の形を白垂の上に載せたりするのと同じ意味で、蟠蜺した龍の形を若しその頭に載せなかつたら、法被半切赤頭といふその装束の組合せだけでは、他の神變鬼畜不動明王、稻荷の明神、鬼神、鶴、土蜘蛛、等等と混同される恐れがあるだらう。^{註二}即ち、これは服装の一部といふよりは、むしろ一種の標幟であるから、問題外である。

能には、神のほか、人格化された鬼畜の類も少からず出るが、その扮装は神に非常によく似てゐる。その特性が、ただけしいとか、ものすごいとか、さういつた點に在ると認識されて、別雷の神や龍神の特性と酷似した印象を與へたものであらう。「大江山」の鬼も、「羅生門」の鬼も、「紅葉狩」の鬼も、法被半切に赤頭を振り亂してゐる點は、「竹生島」「和布刈」「春日龍神」などの龍神と同じである。ただ違ふのは、龍神は黒髭の面を掛けて龍戴をいただくのに對して、鬼たちはシカミの面を掛けるだけの差である。「鶴」「殺生石」などの怪物も同じ服装である。ちがふのは、假面が小飛出となるだけである。また天狗たち「鞍馬天狗」「是界」「大會」「車僧」等は、

法被を狩衣に替へるだけで、あとは同じ服装である。此の點、別雷の神（「加茂」や藏王權現「嵐山」「國栖」と同類である。ちがふのは、神神は大飛出の面に唐冠をかぶるのが規定であるが、天狗たちは大ベシミの面に兜巾をいただく。さうして天狗である證據に大きな羽團扇を持つ。また天狗の扮装を少し變更して、大ベシミの代りに小ベシミの面を掛け、兜巾をやめて唐冠とし、狩衣を法被に戻すと、「野守」「昭君」「松山鏡」等の鬼神となる。

これ等は、併し、要するに部分的差別であつて、もともと人間が人間のために考へ出した服装を超自然的存在物に適用したものであり、その差別はわづかな約束の變化の上に成り立つてゐるに過ぎない。わづかな變化に依つて神ともなり、鬼ともなり、怪物ともなり、畜類ともなる。それは、その約束に對する知識を持たない人にとつては、殆ど差別がわからない位な程度の接近である。だから能の扮装は寫實的でないといつて非難する人があるならば、その人をば、どんなのがそれでは寫實的扮装であるかと反問することに依つて沈黙させ得るであらう。神を、もしくは、鬼を、寫實的に表はす方法は何であるか。誰が神に逢つたも

のがあるか。誰が鬼を見たものがあるか。誰も知らない神や鬼を寫實的に表はす方法といふものが、人間を標準とすることなしに、どうして考へ得られようか。それ故に、能の創始者は、神をも鬼をも、天狗をも怪物をも、またわれわれの目で見る畜類鳥類までをも、すべて人間化することに依つてその表現の標準を確立した。

これは、見方に依つては、最も徹底した寫實主義である。何となれば、寫實主義の根本精神は自然の模倣であるが、超自然的存在物を自然物として表現することは、寫實主義以外のいかなる精神に依つても解釋することのできないものである。また、その精神を窮極まで押し進めたものと見ることもできるから。併し、それを承認するためには、能は創始されたそもそもから、果して寫實主義を以つて出發したものであつたか否かを確かめて置かねばならぬ。「花傳書」に世阿彌はかう書いてゐる。

物まねの品品筆につくしがたし。さりながら此道のかんようなれば、その品品を、いかにもいかにもたしなむべし。およそ何事をも、残さず似せんが

本意なり。しかれども、また事によりて、濃き淡きを知るべし。「物學條條」。

これは明かに寫實主義精神を工作の基底とすべきことの主張である。「申樂談義」の劈頭にも、

遊樂の道は一切物眞似なり。

とあり、「覺習條條」にも

先能其物成 去能其態似。

を標語として、先づよくその物になれば、さればよくその態が似て來ると説いてゐる。それから更に進んでは、幽玄とか、花とか、闌位とか、さういつた表現の問題にも入つて論じてゐるけれども、世阿彌の學說の建て方はどこまでも彼一流の寫實主義を根本にして居る。彼が習道の基礎として考へた二曲三體といふことも、舞歌二曲、即ち舞踊と音曲の二つを表現の基本要素とし、老體女體軍體の三つを姿態の基本様式として、寫實的精神を以つて先づ踏み出さねばならぬ、と説いたものである。

彼は老女軍三體のうち、先づ女體の習得を以つて三體の初めとなし、體心捨力、

即ち、心を體にして力を捨つるあてがひ、これを能藝の根本と考へた。能は幽玄の花風(四)を本風とすべきだからである。いづれの物真似なりとも仕立わるくはよかるべきかなれども、ことさら女かかり、仕立をもて本とす(五)と云つて居る。女體の風姿としては何よりも扮装の似合はしさが肝要である。老體の風姿は閑心遠目の標語に依つて説明される。老人のたちふるまひ、老いぬればとて腰膝をかがめ身をつむれば、花うせて古やうに見ゆるなり。さるほどに、おもしろき所まれなり。ただ大方いかにもいかに、もそぞろにて、しとやかにたちふるまふべし(六)とある。これは形よりはむしろ心の寫實である。次に軍體。これは力を體にして心をくたくあてがひで行かなければならぬといふ意味で、力體心碎といふ言葉を以つて示してゐる。武將勇士の働である。これに舞歌二曲を加へ、謂はゆる二曲三體を名づけて特に定位本風地體(七)と世阿彌は呼んでゐる。その他の體風は皆これから出る。例へば、上に述べた神とか鬼とかは軍體の風姿から派生したもので、軍體の末風(八)である。動作の潑瀾として敏速となり豪宕となることを形容して、身動足踏の生曲と名づけ、それを碎動風と力動風とに區別

してゐる(九)。碎動は、形は鬼であつても心は人間だから、動作にあまり力を入れ過ぎないやうに、むしろ輕快に、働をこまやかに碎く。之に反して、力動は、讀んで字の如く、力を入れて強く動く。形も心も鬼だからである。「花傳書」の「物學條條」のうち、「鬼」の項に、まことの冥途の鬼よくまなべばおそろしきあひだ、おもしろきところ更になしとある。「鶉飼」の鬼、「松山鏡」の鬼、これ等は地獄から出て來た鬼で、力動風の表現があまり寫實に走り過ぎると、いたづらに恐怖の念を起させるだけで、鑑賞に適しなくなる。世阿彌は鬼にもおもしろいと云つた。之に較べると、大いと説き、その効果を譬へて、巖に花の咲かんが如し(一〇)と云つた。之に較べると、大江山の鬼とか、「紅葉狩」の鬼とかは、心は人間であり、働も手数をかけて、細やかに花やかにふるまはねばならぬ。ところが、世阿彌に従へば、神もまた鬼の一種である。「物學條條」の「神」の項に、およそ此ものまねは鬼がかりなり、なにとなく怒れるよそほひあれば、神體によりて鬼がかりにならんもくるしかるまじとある。もちろん、此の神といふのは赤頭に法被半切の神であらうが、その神の特質的屬性と、鬼のそれとが一致するといふわけである。即ち、どちらにも物恐ろしげな、

けだけしきがある。神の形をしてゐながら鬼の様子になつても差支ないといふのである。すでにそれだけの了解があつて見れば、われわれがさつきから問題にしてゐた神と鬼の扮装の類似なども、げだし、當然のあらはれであつたことがわかる。

結局、それに依つてわれわれの知り得ることは、能の創始者は、赤頭、法被、半切の扮装に依つて、恐ろしく、ただけしい物をあらはさうと意圖したのであつた。それが、龍神であると、鬼神であると、他の怪異であるとは、多く問ふを要しない。もし法被が狩衣に替れば、その恐ろしさ、ただけしきは幾分の高貴さを加へ、更に半切が大口に替り、赤頭が黒垂に替れば、高貴さは壓倒的に増加して、恐ろしさ、ただけしきは殆ど影をひそめる。

二

此處でわれわれの當然考へて見なければならぬのは、表現の様式化の理由の問題である。

すべての藝術は、それが單純な寫實主義から出發したものであつても、さうでなくて、もつと複雑な動機から發生したものであつても、一定の程度まで發達すると、前にも述べた如く、必然的に様式化して行く傾向を持つ。殊に、能は、他の多くの舞臺藝術にもまさつて、その傾向を甚だ顯著に示してゐる。それは何故であるかを考へて見るに、およそ三つの主要な理由を擧げることができる。

第一は、社會的環境に依つての様式化である。能はその發生の初期に於いては、恐らく非常に庶民的性質の演戲であつたに相違ないと推定されるが、室町時代に觀阿彌父子の才能に依つて將軍賞翫の遊藝として仕立て上げられた時は、すでに最初の様式化が行はれたものと認めてよい。何となれば、世阿彌の書き遺したのものにも散見してゐる如く、常に高貴の人の思はくを考慮に入れるやうになつて以來、能役者は、言葉いやしからずして姿幽玄ならんと努めるやうになつてゐたのであるから。併し、その頃は、何と云つても、まだ新しく造り上げようとする熱情の方が強かつたので、多少の様式化はあつても、全體としては自由ないきいきした藝術であつたに相違ない。その後、音阿彌の時代、東山時代と、次

第に様式化して行き、その頃になると、もはや創造の時期は過ぎて、守勢の時期に入つてゐたので、更に徳川幕府の極端な儀禮化の長い期間に、完全にそれは特權階級の占有に歸してしまひ、能役者は社會的地位も高まれば、身分の保證もつけられ、また將軍・大名等の自らそれを演出する者も續出して、能はますます品位を高めることの方へ向つて行つた。さうして、品位を高めることの最上の方法は、それ自らを様式化するにまさるものはないといふことを、能自らがよく知つてゐた。

様式化の第二の理由は、能その物の構成の上にあつた。能は、それが完成された時、二つの異なる成分を含んでゐた。一つは、その當時に於いてすでに相當に古典視された文學的ジャンルと、今一つは、その時代に接續する前時代の方言的表現と、此の二つの成分が巧みに混合されて、前者は主として吟唱されるやうに、後者は専ら話されるやうに組み立てられてあつた。(それは、われわれをして古代のアテナイの悲劇を思ひ出させる。アテナイの悲劇では、吟唱される部分はドリス風の高雅な歌謠で、話される部分はアテナイの當時の方言であつた。)しか

るに、時代の経過と共に、その比較的耳新しかつた方言もいつしか耳遠いものとなり、能(謠曲)全體が完全な古典的存在として認められるやうになつた。同時に、それからは、われわれの生活に直接の交渉を持つ新鮮の刺戟を期待することが次第にできなくなつた。今日ならば、古典を近代化することに依つてそれを生かす方法も考へられ得るであらうが、幕府の保守的制度的の下に生きてゐた能役者たちにとつては、それは思ひも寄らぬことであつた。そのことが、上述の社會事情と相呼應して、二重に能の演出の様式化を結果した。

最後に、第三の、さうして最も重要な様式化の理由となるものは、能それ自身の技術的専門化である。あらゆる藝術がさうである如く、初めは形式に於いて未完成のところはあつても、生命の躍動がそれを救ふ。併し、形式が完成されると、次第に生命は躍動しなくなり、遂には美しい屍骸として冷却し凝結する。アテナイの悲劇がアイスキュロスに依つて作り出された時には、次のソプロクレスのほど完璧を誇ることはできなかつたけれども、まだ強烈な宗教的情熱がその中に燃えてゐて、人生と運命の對立が誰の心をも衝き動かさないでは措かなか

つた。併し、ソブホクレスの詩形の餘りにも美しい整頓の後に、幸ひにもエウリピデスの大膽不敵な思ひ切つた改造があつたために、ギリシアの悲劇は達せられる所まで達することができた。遺憾なことに、われわれの能には遂にエウリピデスが現はれなかつた。観阿彌をアイスキュロスに譬へれば、世阿彌はソブホクレスである。併し、音阿彌はエウリピデスどころではなく、彼は舞臺上に於いては恐らく達者な技巧家であつたらうと思はれるけれども、作家としてはただの一篇の作品をも遺してゐないほどの一技藝者に過ぎなかつた。それ以後、多くの模倣作はあつたけれども、新機軸を出し得る者は一人もなかつた。能で新機軸を出すことは冒瀆でもあるかの如く考へられるやうな情勢がつづいた。能役者は代代祖先の藝を受け継いで、ひたすらに自家の傳統を守ることのみを考へた。時として優秀な素質を賦與された者が出て、要するに一個の技藝者として終始するのみで、嚴密な意味に於いての創造的藝術家と云ひ得る者はなかつた。今日といへども同様である。さういふ事情の下で發達し得るものは、ただ技術のみである。十分な保護と指導さへあれば、技術だけは飽くまでも精

緻に微妙に研磨されるであらう。さうしてますますそれは専門化して行くであらう。その代り、内に包まれた強烈な生命がないので、専門的研磨の結果はきまつて鞏固な様式化となつて行く。

様式化の徴候はあらゆる技術的表現の上に末梢的に特長づけられて現はれる。末梢的に技術が研磨されるやうになれば、それだけ本幹的の大事なものも等閑視されて行くを免れない。一例を挙げれば、「葵上」に、水くらき澤べの螢の影よりも光る君とぞ契らん、といふ一節がある。六條の御息所の怨靈が、病み臥してゐる葵の上の枕もとに立つて、瞋恚の焰ほむに燃えながら、光源氏を葵の上に渡すまいとあせる心をあらはすところである。顔には泥眼アイザの面を掛け、摺箔の着附、腰卷の縫箔の上に、唐織を壺折にして、赤い鬼扇を開いてゐるシテは、その文句で、舞臺目附柱の前に出て、角すまとりして一つ廻つた後で、正面を向いてしきりにオモテを使つたり、向下を見込んだりする。亂れ飛ぶ螢をその目で追うたり、暗い水に映る螢の影を眺めたりする心持である。さうしてすぐオモテを直すシテもあれば、片手でしをるシテもある。シテとしては見せ場の一つであるが、動作の

眼目は水澤の螢を賞翫することにあるのではなく、どこまでも光源氏に心を通はせるところにあらねばならぬ。螢は單なる縁語であつて、螢の影よりも光る君とかけた言葉の綾に過ぎない。もとより其處は葵の上の病室であつて、澤邊が近いわけでもなく、螢が飛んでゐるわけでもない。けれども能の舞踊の約束として、必要な辭句を動作で表現することは自由である。況んや、暗い澤邊の水の上に身を焦がしてゐる螢と、嫉妬に燃えながらも光る君のことをあきらめかねた彼女の間には、容易に詩的な類推が成立するであらうから、螢を見る表現をすることは十分に效果的であり得る。ただ飽くまでも肝要なことは、その表現が螢を見ることで止まつてはならない。螢を見ることは一つの象徴であつて、その背後には螢の光よりも強く燃えてゐる彼女の荒れだつた愛慾の情火が見えてなければならぬ。しかるに、長い年代の師資相承の技術的習得に依つてのみ演じる者は、いつしか根本の精神を忘れてしまひ、末梢神經的にオモテの使ひ方とか、シヨリ方とかのみに注意を拂つて、それですますのである。また、見る方でも、表現がさういつた技術的約束にさへはまつてゐれば、それで満足して、それ

以上のものを要求しようとしなない習慣がある。

三

此の様式化の徴候の扮装の上にかに顯著に現はれて居るかを語るものは、能の装束附に對する無批判的墨守の慣例である。舞踊とか吟唱とか音楽とかには、微弱ながらも、また曲りながらも、精神が移入されるが、靜的で、裝飾的で、附屬物的な扮装は、その點一番多く危険にさらされて居ると云つてよい。「加茂」の後ジテ(別雷の神)の装束附を見ると、

面、大飛出。頭、赤頭、光を附ける。唐冠。着附、厚板。半切。狩衣。腰帶。幣を持つ。

とある。また「竹生島」の後ジテ(龍神)の装束附は、

面、黒髭。頭、赤頭。龍戴。着附、厚板。半切。法被。腰帶。扇。打杖。珠玉を持つ。

となつてゐる。能役者は此の指定通りに扮装すれば、とにかくそれで別雷の神

ともなれば、湖水の龍神ともなる。毫末も創造的頭腦を働かさなくとも、形式だけは即座に出來上る。單なるビズネスである。彼はその他の多くの實例から歸納して、大飛出や黒髭の面には常に赤頭が用ひられることを知つて居る。また小飛出・シカミ・般若などにも赤頭が用ひられ、大ベシミの天狗物・小ベシミの鬼神にも赤頭が用ひられることを知つてゐる。特殊面としては、不動・獅子口・猩猩などにも赤頭が用ひられることを知つてゐる。また、時として赤頭は白頭に替へられることも知つてゐる。「嵐山」國栖「鞍馬天狗」是界「小鍛冶」殺生石「鶴」等。その時は何等かの小書コガキの附いた演出である。白頭は年劫を経たものの象徴であるから、赤頭を振りかぶつて敏活に動いてゐた者も、白頭になれば重厚の藝位が加はらねばならぬ。ところが、時として赤頭は白頭にならないで、黒頭になることがある。「小鍛冶」鶴飼「黒塚」土蜘蛛「野守」是界等等。これは特殊の演出であつて、本來超自然的な性質のものを却つて人間らしく見せて、それだけ快速の動作を期待させようとするのである。これ等のことはすべて器械的に裝束附が示してゐるから、役者は目をつぶつて、それに従つても、それでも間に合ふ。

尙仔細に注意して見ると、「加茂」と「竹生島」には狩衣と法被の差別がある。併し、なせ「加茂」は狩衣でなければならず、「竹生島」は法被でなければならぬかの理由になると、知らない者が多い。それは理論だからである。けれども、狩衣には袷と單の區別があつて、修羅物の公達の着るやうな單狩衣を赤頭・大飛出の神體は決して着ないといふやうなことから、能の社會では子供でも知つてゐる。それは事務だからである。また、「加茂」竹生島の神體は半切を穿くが、同じ神體でも「高砂」弓八幡などのシテは白大口を穿くのは何故であるか。後者は神舞を舞ふけれども、前者は舞は舞はない。ハタラキをするだけである。これ等の例から抽象して、半切物は舞は舞はないといふことならば、役者は皆心得てゐるけれども、なせ舞を舞ふ神體には半切を穿かせないかといふ理由になると、或ひは明快な答辯のできる者は少いかも知れない。さういふ理窟は知らなくとも、様式化された扮装の約束さへ心得て居れば、事は足りるからである。危険なことは、此の實用主義は、單に扮装に對してだけでなく、全般的に能の演出を器械化して、演者をして能の創始された當初の流動的な寫實精神を殆ど全く忘れさせてゐる

ことである。同じ神體の働物であつても、大飛出の場合は狩衣を着るのに、黒髭の場合は法被を着る。その理由を美學的に説明し得るやうに能役者に對して期待することは無理であつても、赤頭・大飛出には狩衣の方がふさはしく、赤頭・黒髭は法被でなければならぬといふ表現の根據となるものを、少くとも直感的に感じて居ることは必要である。それを直感し得る者でなければ、能の創作心理に立ち入つて、當初の寫實精神を把握することは困難であらう。

四

再び寫實主義に戻るが、能の寫實主義をわれわれが今日西洋思想の影響を受けた考へ方で解釋することは妥當を缺く。西洋の謂はゆるリアリズムは、外界の事象をそれが在るが如く表現することを意味する。能の寫實主義は、上に世阿彌の言葉の二三を引用したものに依つても理解されたであらう如く、外部からでなく、内部からの寫實である。先づその物になるべきだと彼は説いた。さうすれば形はおのづから似て來る筈である。初めに形から模倣してかかるの

でなく、先づ精神移入が行はれねばならぬ。「加茂」を演じるには、先づ別雷の神と同化して、われはこれ、王城を護る道、わけいかづちの神なり、の自信を以つて臨まねばならぬ。或る時は諸天善神となつて虚空を飛行し、或る時は和光同塵の姿をあらはし、雲を裂き、電光を放ち、風雨隨時の恵みを垂れて、五穀をみのらし、國土を富ませる。その神徳と威力の尊影を見せるために、彼は訪問者(ワキ)に對して一時的に天降つたのである。同様に「竹生島」ならば、湖水の鳴動の間から金銀珠玉を捧げて現はれる下界の龍神の心境に、先づ演者はなり了せねばならぬ。彼は延喜帝の廷臣に訪問を感謝した後で、天地にはびこる大蛇の姿となり、湖上の波を蹴立てて龍宮に飛び込んでしまふ。これにしても、かれにしても、人間普通の動作で寫實的に模倣のできるものではない。一七〇センチの人間の肉體で、湖水一ぱいにわたかまる眞似をしたり、天路を攀ち登つて虚空に歸る眞似をしたりすることができない筈はない。けれども心がすでに龍神となつて居り、明神となつて居れば、單に足拍子を踏み、シテ柱に乗り込み、飛びかへり、下に居て、法被の袖をかづくだけの動作で、それを波間に分け入つたと思はせることもできる

であらうし、また、橋掛へ乗り込み、幣を後へ投げ捨て、飛びまはり、立ちながら狩衣の袖をかづく形で、雲路へ分け登つたと見せることもできるであらう。

見せるのは形であるが、形の中には心が動いてゐなければならぬ。能の寫實といふのはその心についていふのである。心を離れていたづらに形を學ぶ者は、様式化の最も厭ふべき病弊に墮してしまふ。それ故に、先覺者は聲を嗶らして心根を忘れる^(二四)と警告したけれども、五世紀の歲月は能を常に生動させるにはあまりに長すぎた。現に見る如く、能は様式化してしまつてゐる。

問題は、いかにすれば能をば常に新鮮に保つことができるかである。

その方法は一つきりない。自己に忠實であれ、といふことがそれである。言ひ換へれば、表現の標準を自己に置き、といふことである。

これはすべての藝術的表現について言ひ得ることであるが、われわれの標準はわれわれの外にあり得ない。例へば、われわれが「ハムレット」を演出する時、シェイクスピアの標準で演出するといふことが可能であらうか。あるひは、われわれが「オイディプス」を演出すると假定して、ソブホクレスの行き方で演出し得るといふ

やうなことが想像されるだらうか。能についても、世阿彌を標準にするとか、禪竹を標準にするとか、さういふことは夢想以外の何物でもあり得ない。何となれば、われわれは世阿彌をも知らなければ、禪竹をも知らないから。世阿彌、禪竹はおろか、近代の九郎、實、左陣を標準にすることさへ無意義である。何となれば、われわれは九郎でもなければ、實でもなければ、左陣でもないから。われわれはわれわれである。われわれが左陣を模倣して、左陣の如く舞ひ得たとしても、それは一個の小左陣であつて、われわれではない。われわれはどこまでもわれわれであらねばならぬ。

併し、かういふ言ひ方は、そそかしい人を誤解せしめるかも知れないから、わかりきつたことを説明して置くと、われわれは能の表現の傳統を無視せよといふのではない。能の表現的技術は今日五世紀間の才能の堆積の上に攀ち登つて、そこから出發すべきであることは云ふまでもない。標準といつたのは、そこから出發する時のわれわれの進路を指導するものである。その指導者は自己以外には決してあり得ないといふことを云つたのである。

世阿彌は「花傳書」の「奥義」に於いて、花をきはめたる上手となるべきたしなみを述べ、謂はゆる和州・江州・田樂の風體（一五）をことごとく習得することの必要を説いた後で、かう云つて居る。

かやうに申せばとて、わが風體の形木のおろそかならむは、ことにことに能の命あるべからず。これ弱（在）きしてなるべし。わが風體の形木をきはめてこそ、あまねき風體をも知りたるにてはあるべけれ。あまねき風體を心にかけんとて、わが形木に入らざらむしては、わが風體を知らぬのみならず、よその風體をも、たしかには、まして知るまじき也。されば能弱くて、ひさしく花はあるべからず。ひさしく花のなからんは、いづれの風體をも知らぬに同じかるべし。

此處にわが風體の形木といふのは、自己に置かれたる表現の標準である。さすがに世阿彌は活眼の士であつたから、藝術の進むべき道を正しく見てゐた。習得の範圍はいかに廣汎に亙つても、表現の門はただ一つきりないことを知つてゐた。自己の心意がそれである。いかなる大家の藝風といへども、何ほどの

大衆の要望といへども、自己の心意の納得を経ないものは斷じて行ふべきでない。また、自己の心意の命するところは千萬人といへどもわれ行かんの勇氣を必要とするのである。

能に限らず、すべての舞臺藝術に於いて、表現の心意的基準が自己に置かれれば、その表現は自己のものであるから、高くとも低くとも、生命を保持することは可能である。生命のないところに藝術はない。表現は生命の具象化である。

註(一) 法被・半切・赤頭の神變鬼畜を細別する一つの手段は假面である。不動明王ならば不動の面、稻荷の明神ならば小飛出の面、鬼神、鶴土蜘蛛ならばシカミの面、といったやうなものである。

(二) 「至花道書」の内、「二曲三體の事」。

(三) 「二曲三體繪圖」。

(四) 「申樂談義」序。

(五) 「花傳書」の内、「物學條條」。

能の寫實主義と様式化

- (六) 同上。
- (七) 『至花道書』の内、「二曲三體の事」。
- (八) 『能作書』の内、「三體作書條條」。
- (九) 『二曲三體繪圖』。
- (一〇) 『花傳書』の内、「物學條條」。また『申樂談義』[二]。
- (一一) 拙著『能、研究と發見』の「主役一人主義」の項。
- (一二) 『花傳書』の内、「物學條條」序、「至花道書」の内、「體用の事」等。
- (一三) 『花傳書』序。
- (一四) 『申樂談義』[三]。
- (一五) 和州・江州・田樂の風體の内、近江猿樂は幽玄を第一とし、大和猿樂は物眞似を本位とした。田樂も物眞似を以つて立つてゐるのである。(『花傳書』「申樂談義」)

扮装の様式化と自由精神

一

様式化される前の能には自由精神が流動してゐた。その流動の状態を今日の固定した様式の中から振り返つて實感して見ることは容易ではないけれども、しかし、若し能の演出上に於いて最も具象的な特色ある表現手段としての假面と服装の使用法について、當初の自由精神の發動を述べて見る事ができるとすれば、同時に、その試みは、今日の様式化の結晶組織をも一層明らかにするものでなければならぬ。

第一に、假面を使用するといふことは自由精神なしには不可能だつたらうと思はれる。常識的に考へれば、木片を刻んだ假面よりも、われわれの持つて生れた顔面の方が、どのくらゐ表情に富んでゐるか、かわからない。その顔面表情を捨

て、動かない假面の方を採用するには、相當の果斷を要したに相違ない。自由精神からでなしにはできなかつたらうといふのはその事である。もちろん、奈良朝・平安朝以來、すでに伎樂面・舞樂面の使用法を知つて居り、またそれ等に刺戟されて各種の假面——その中には翁の系統に屬する假面もあつたらうし、田樂・猿樂・狂言の初期の假面もあつたらう——の使用されてゐたことをも知つて居つた筈の能の創始者たちが、能に假面を使用したのは、模倣といへば模倣でないことはなかつたけれども、併し、もしその模倣を中止して、自分たちの顔面をマーク・アップしようと思つたなら、いつでも出來た筈である。それを敢てしないで、一見窮屈な木製の假面の方を選択したことの心理を、われわれは十分に洞察しなければならぬ。

能面製作者の最古の者として、われわれは夜叉・赤鶴・龍右衛門・文藏・福來・千種・小牛越・智徳・若氷・見増・阿彌等の名を持つ。彼等は皆世阿彌以前もしくは同時代の人たちであつた。彼等の製の中で、例へば、赤鶴の天神・黒髭・大飛出・小飛出・大ベシ・ミ・小ベシ・ミ・シ・カミの如き怪異なもの、或ひは、夜叉の今若・喝食・増髪イワカクシキマスカミの如き凄

艶なもの、或ひは、龍右衛門の小面・慈童・猩猩の如き可憐なもの、或ひは、氷見の瘦男・瘦女・蛙の如き陰慘なもの、等々、ういつた誇張された、もしくは淨化された美しい表情が、たとひわれわれの顔の筋肉をいかやうに働かしても作り出され得ようとは思へない。能の創始者たちは幸ひにも能の創始當時すでにさういつた傑出した假面を多分に所有してゐたので、それを使用したことに少しも不思議はない。のみならず、それを使用したことには恐らくはつきりした積極的意圖が働いてゐた。といふのは、それに依つて人間の顔面以上の効果を期待したに相違ないと思はれる根據があるから。世阿彌が「申樂談義」で「あいの飛出、この座の天神の面、おほべしみ、小べしみ、皆赤鶴なり。大べしみをば、他國よりは、大和べしみといふ。此面なり。大べしみ、天神の面、もつばら觀阿より、重代の面。飛出は菅丞相の柘榴くわつと吐きたまへるところを打つ。天神の面、天神の能に着しよりの名なり。人の借り召されしに、不思議なる靈夢ありて返されし面なり。家に納め奉れども、また靈夢ありて今も着るなり。小べしみは世子着いだされしなり。餘の者着べきこと、今の世になし。かの面にて、鶺鴒をばし、いさ

れし面なり。こと面にては鶺鴒をほろりとせられしなり。面も位に相應たらんを着べし。」と云つて居る。此の文意に依つて、能に假面を着用することはすでに當然の理由あることとして實行されてゐたことが推知されるし、鶺鴒の後ジテに小ベシミの面を掛けることは世阿彌の創意であつたことがわかり、大飛出の金泥の面に二つの大きな金屬製の眼球が飛び出して、その下に顔面の面積の半分もあるかと思はれるほどの大きな口が開いて、その中から真紅の舌がのぞいてゐる表情の據り所もわかるのであるが、さういつた生理的眞實を超越した表現に至つては、いくら人間の顔面を細工しても到底表はすことのできないものを能面は持つて居ることを認めてゐるのが、不完全ながらもその文勢から判讀することが出来る。殊に「鶺鴒」の閻魔王に他の面を用ひないで、初めて小ベシミを採用して見て、それが表現の適量を盛られたものであることに自信を持つたところなどは、いかにもよく世阿彌の感性の鋭さを知ることができ、同時にまた彼が假面を以つて積極的に表現しようとしてゐた意圖が察知される。能面には、飛出・ベシミ・シカミ・惡尉等の系統に屬する瞬間的の強烈な感情を表

現したものと、若い男若い女の如き、いかなる特定の表情をも表現してゐないやうなものと、大別すれば此の二つの種類があり、實際の舞臺的效果の上から云ふと、後者の方により多く表現の積極的意圖が認められるのであるが、それに關する私の研究は「能面創作の心理」と題する他の論文に於いて發表したことがあるから、此處には繰り返さない。世間には能面は感情遮蔽の目的を以つて使用されるのだといふやうな何等根據のない妄説がややもすれば行はれてゐるのを見るけれども、私はさういふ俗説をば排斥して、能面は自由な積極的な表現精神の現はれたといふことを主張する。

同様のことが能の服装についても云へる。假面が生理的眞實を超越して作られた如く、服装も史的正確を無視し、社會的實在を度外視して考案された。神が人間と同じ厚板を着て、大口または半切を穿き、狩衣の袖をひるがへして舞つたり、甲冑で装つてゐるべき武將が、厚板半切に法被を着てゐるに過ぎなかつたり、さうかと思ふと、乞食の老婆が、高貴の婦人のやうに、縫箔を水衣の下に着たり、或ひは唐織を壺折にして扇を持つた鳥があつたり、または法被半切を着た猛獸

があつたり、その様式は、神とか英雄とか、行路病者の老婆とか、或ひは鳥とか獣とかの、それぞれの立場から判断すると、全く常規を逸したものに相違ないけれども、併し、われわれ自身の見地からすると、すべてのものをわれわれ自身の標準に依つて統一してゐるところに自由奔放の精神の發露が見えて愉快である。

昔、ギリシアの悲劇に於いても、役者は神と英雄の區別なく當時のアテナイの市民の服装を標準にして扮装した。素材とか色彩とか裝飾とかは雑多であつたけれども、その様式はテュニクとマントルの二種に大別することができたし、それに一定の靴を穿き、旅行者は笠をかぶつた。アイスキュロスの創意に依つて服装に詰物が用ひられたり、高い踵が靴の底に張られたり、ソプロクレスの發明に依つて大きな曲つた杖が與へられたり、白く塗られた靴が用ひられたりしたのは、性格に威嚴を添へるための工夫に過ぎないもので、それがまたエウリピデスの寫實主義に依つて改變されたりもしたけれども、要するに、根本の様式は初めの制定を保持してゐた。役者だけでなく、合唱部も扮装したが、老人とか女とか娘とかの一定の人員が同一の服装をして(役者と同じやうに假面をかぶつて)オル

ケストラに立ち、服装はその時代の風俗を寫したものに過ぎなかつた。ただ一つ例外として、アイスキュロスの「エウメニデス」にぎたまの神神は、怨靈の怪物だけに、頭に蛇のからまいた假面を用ひて、服装もそれにふさはしいものを詩人自身が考案し、それが制規の扮装になつてゐたと傳へられてゐる。それが喜劇の合唱部になると、詩人とか、ソプロストとか、騎士とか、競技者とかの各階級の人間だけでなく、鳥とか蜂とか蛙とか蟻とか魚とか鶴の鳥とか兀鷹とか山羊とか馬とか、さういつた動物が、もちろん一種類づつではあるが、隊列を揃へて合唱歌をうたつたり、更に奇怪なものとしては、雲とか季節とか町とか鳥とか船とかいつたやうなものまでが擬人されて合唱部を編成した。その場合の扮装はかなり怪異なもので、例へばアリストプロネスの「雲」の合唱部は鼻の長く垂れさがつた女の面をかぶり、はでな色彩の袍のやうなものを着てゐるのが、一定の距離から見ると、二十四人の扮装がかたまつて一つのたなびく雲の如く見えたといふことである。また、われわれは鳥の合唱部の扮装の復元された圖案を見る。それに依るとギリシア人は舞臺の上で鳥をあらはすのに、首には髯の生えた老人の假面を

かぶらせ、下半身は肉縹絆で人間の肢體をそのまま見せて居るが、兩腕を翼の形をした袖で蔽ひ、腰部に二本の鳥の脚をぶら下げたものらしい。他の動物とても大體これに類似の扮装を與へてゐたものと思はれる。

それ等は今日舞臺的に理解されてゐる寫實といふこと、この概念から云へば、相當に原始的なところがあつて、模倣も不完全であつたが、それだけ想像の自由に期待するところがあつたと解釋することはできる。併し、それも、能の扮装の擬人法に較べれば、まだしも寫實的であつた。

能の擬人法は遙かに抽象的で概念的で、例へば一羽の鷺を舞臺に立たせるにしても、鷺獨得の衣装といふものを別に考案するやうなことをしないで、他の多くの場合に婦人によつて着られる唐織を着せ、大口を穿かせ、普通に老人の附ける白垂を付け、若い男性の、または女性の優雅な假面（カウ）をかけたり、時としては常若の樂天主義者ともいふべき延命冠者の假面をかけたりして、それで鷺の扮装を完成するのである。それはどこから見ても一個の人間の姿態であるが、扮装者は巧妙にもその着附唐織・大口垂、すべてを純白なものにするために、彼が橋掛三

の松に靜かにたたすんでゐる形を見ると、われわれはすぐ池畔に下り立つてゐる白鷺の姿とそれを同一化することができる。殊に、舞になつて、彼が兩袖を大きく擴げたり、片足を高く吊り上げたりする時は、もはやそれは恵みぶかき勅命に感激した可憐なる涉禽類であるか、それを模倣する人間であるかの區別をさへ意識しない。をかしたことに、彼は白垂の上に兜の前立のやうに、小さい翼を張つた鷺の形の標章を飾りつけてゐる。私は鷺であるといふしるしであらうが、稱拙な概念的な表現である。同じやうな標章が「鶴龜」の鶴にも「龍虎」の龍にも「海人」の海人にも「狐神」にも「海人」の龍神にも附けられる。殊に「海人」が特殊の演出法で舞はれる時などは、大龍と稱してその長さ演者の身長と匹敵するやうな金屬性の偉大な龍戴が白頭の上に載せられ、その尾が殆ど床にとどくほどに曳かれて、早舞が舞はれる。

二

能が人間以外のものを人間（ヒト）の如く擬装させる自由精神は、人間そのものの

扮装をも必ずしも寫實的に完成せねばならぬとは感じない。能では寫すことの前に表はすことが來るので、客觀的妥當性といふことはそれほど重要視されなかつた。乞食の扮装にギリシア劇では本物のぼろを使つたといふ記録が「テレブホス」や「プロクテテス」^(三)について残つてゐるけれども、能では「卒都婆小町」にしても「景清」にしても、水衣の下には縫箔を着たり、鬘斗目を着たりして、少しも乞食らしい外形を示さない。のみならず、「卒都婆」では、首に懸けたる袋とか、後に負へる袋とか、肘に懸けたるあじかとか、破れ簔、破れ笠とか、さういふ乞食の道具を詞章の上ではならべ立ててありながら、さういふものをば一つも身に附けるのではない。ただ彼女は竹の杖に添へて黒く光る女笠を持つてゐるだけである。それにもかかはらず、われわれが彼女を老いたる乞食として受け取るのは、道で彼女に出逢つた僧侶たちが「これなる乞食の腰かけたるは、まさしく卒都婆にて候」と云つたり、彼女自身が「う物たべのう御僧」と叫んだりするのを聞くからである。彼女は乞食として擬装されてゐるのではなく、乞食として説明されてゐるのである。姿態の上からいふと、單に一個の老嫗に過ぎない。一個の老嫗に過

ぎないといふのは、老嫗なる一つのタイプに所屬することを意味する。例へば「接待」のシテ「當摩」の前シテなどが、老嫗のタイプに所屬すると同じやうに。ただこれ等は行旅の人でないから笠を持つたり、水衣を着たりはしないで、尼だから花の帽子をかぶつてゐるといふだけの違ひはあるけれども。

すべて能はタイプの完成を最終の到達として居るために、「景清」とか「俊寛」とか「頼政」とか「弱法師」とかいつたやうな特殊の假面の作製されて居るものですから、殆ど個性描寫と云ひ得べき何物をも持たないやうな状態で、同時に、それがまた能の嚴密な意味に於いての演劇の方へ進展しようとしなかつた理由の一つでもあるが、それだけまた舞臺の様式化といふことに於いては顯著な成績を示して居る。それは舞踊についても音楽についても扮装についても甚だ調和的に行はれて居ることであり、なかなづく扮装の様式化は殊に能の特長的なものである。乞食の小町や乞食の景清の扮装はさういふ意味で解釋されなければならぬ。乞食であるとか、尼であるとか、地主であるとか、奴僕であるとか、農夫であるとか、漁夫であるとか、さういつた社會的・職業的階級を指示するやうな外形は殆

ど問題にされないで、ただ老翁であり、老嫗であることだけが示される。老翁の中でも、實は神體の化身であるとか、軍將の化身であるとか、さういつた後ジテの身分との關係に於いて、多少の區別は立てられるが、それとても技術的知識なしには或ひは看過されるかも知れないやうな程度のものである。

今「高砂」の老翁(前ジテ)と「八島」の老翁(前ジテ)を比較して見ると、

「高砂」——面、小尉。尉髮。襟、淺葱。着附、小格子。大口。水衣。腰帶。

「八島」——面、三光。尉髮。襟、淺葱。着附、熨斗目。水衣。腰帶。

此の装束(前)に依つてもわかる如く、假面に小尉(小牛尉)と三光尉の差はあり、着附に小格子と熨斗目の差はあるけれども、それもそれぞれ後者が前者の中に統一され得るやうな性質のもので、相違といへば「高砂」のシテは大口(四)を穿くのに對して、「八島」のシテはそれを穿かないだけのことである。(持物としては、共通の尉扇の外に、前者は杉箒(五)を、後者は釣竿を持つ。これは掃除人と漁夫を表はすものでその間に上下の差別はない。)一方は住吉の明神が假に老いたる掃除人として姿をあらはし、他方は九郎判官が漁夫として形を見せるのであるが、神と武將

のけぢめを示すものは上述の如き僅かな扮装上の相違で、能の約束を知らないものには氣がつかないかも知れない程度のものである。要するに、能の創始者たちは老翁のタイプをば完成したけれども、神の化身たる老翁と武將の化身たる老翁の個性的區別を立てることの必要をば考へなかつた。それが能の表現の次第に様式化の方へ固定して行つた主因で、そのことは後ジテの扮装の上には更にいちじるしく現はれてゐる。前の例について後ジテの装束(前)を比較すると、

「高砂」——面、邯鄲男。白鉢卷。黒垂。透冠。襟、白赤。着附、厚板。大口。

狩衣。腰帶。

「八島」——面、平太。白鉢卷。黒垂。梨打。襟、紺。着附、厚板。半切。法

被。腰帶。

即ち前者は大口(白)に狩衣(袷)を着て透冠をかぶり、後者は半切に法被(袷)の右肩を脱いで梨打烏帽子をかぶり、前者は蒼白の優雅な邯鄲男の面をかけ、後者は軍人らしく日に焼けて骨張つた平太の面をかける。その他、襟の色もちがへば、腰

帯の様式もちがひ、また持物としては扇の種類もちがふ外に、後者は武將らしく太刀を佩いて居る。

此の對照は、技術的に見ると、神と武將の相違を語るものであるが、併し、それ等の細部が寄せ集められて、それぞれ、一個の全體として舞臺の上に仕立て上げられた姿態について見る時は、決してそれほど顯著な相違の印象を與へるものではない。狩衣と法被と、一方は肩を脱いでゐても、どちらも華美な外袍であり、大口と半切と、色彩はちがつてゐても、どちらも一種の袴であり、それにどちらも厚板を着て、どちらも黒垂を垂らしてゐる。假面に蒼白と赭黄の區別はあつても、どちらも男の面であることに變りはない。要するに、どちらも、何より、普通の人間の姿態である。前者に決して神體らしい何物があるでもなければ、後者に決して軍將らしい武装があるわけでもない。(あるとすれば法被の袖に大部分隠されてゐる一口の太刀だけである。)それにもかかはらず、前者は輝く神として受け取られ、後者は勇敢な武將として受け取られる。それは能の舞臺上の約束だからである。

その約束がいかに薄弱な根據の上に立てられたものであるかを證明することは、われわれに取つて容易な仕事である。例へば「高砂」の後シテの扮装が神體に特有なものでないことについては、他に多くの類似を捜すまでもなく、「高砂」その物のワキを見ればよい。彼も厚板の上に、大口(白)を穿き、狩衣(袷)を着て、腰帶を結んでゐる。さうしてシテが透冠をかぶるのに對して大臣烏帽子をかぶり、同じく扇を持つてゐる。ちがふところは、ワキは直面であるのに、シテは面をかけて黒垂を垂らしてゐるくらゐのものである。而かもその面とても、前に述べた如く、神體特有の面ではなく、元來が人間の顔を模型にした邯鄲男の面である。さうして一方は行旅の神官であるのに、一方は神體その物であるとすれば、「高砂」の後シテの扮装はどの點に神の屬性が認められるのか、わからなくなる。

次に「八島」の後シテの扮装に至つては、更に特殊性のないものである。彼は厚板半切法被を扮装の主體として、頭部に黒垂梨打平太の面を附けてゐる。今その主體の部分を保存して、梨打を脱がせ、黒垂の代りに赤頭を附けると、あとは面だけのちがひでさまさまの超自然物になる。即ち、獅子口をかけさせると「石橋」

の後ジテ(獅子)となり、シカミをかけさせると「大江山」羅生門等の後ジテ(鬼)となり、小飛出をかけさせると「鶴」殺生石の怪物となり、小ベシミをかけさせ唐冠をかぶらせると「野守」昭君等の鬼神となり、大ベシミをかけさせ兜巾をかぶらせると「鞍馬天狗」「是界」大會等の天狗となり、更に小ベシミ唐冠の形に戻して、法被を狩衣(袷)に代へると「鍾馗」皇帝の後ジテの姿となり、それを大飛出に代へると「加茂」嵐山の神體となる。更にまた、もとに歸つて、「八島」の後ジテの扮装を老武者實盛(實盛)に變へるとか、源三位の法體(頼政)に變へるとか、怪盜長範(熊坂)「烏帽子折」に變へるとかするには、一舉手一投足の勞力で十分である。^(一六)

即ち、厚板半切法被の服装は決して武將特有のものではなく、それに極めて細部的の工作を加へることに依つて、或ひは神體となし、或ひは鬼神となし、或ひは惡鬼となし、或ひは妖怪となし、或ひは天狗となし、或ひは盜賊となし得ることをわれわれは見た。同様のことを能の他のすべての種類の扮装についても發見することができ。

此の變化し易い、殆ど定型ともいふべきものの見出されない擬装の結果に對

して、容易に妥當性の與へられた理由としては、能の創始者たちの自由な想像力と、それを是認することに習慣づけられた見物人の鋭敏な感受性、の調和を考へるより外、解釋の方法はないであらう。

併し、さういつた調和の時代がどのくらゐ長くつづいてゐたか、それを正確にいふことはできない。時の経過の間に、想像力を働かしてゐた自由精神は引つ込んでしまひ、表現は次第に様式化し、様式その物が表現の目的であつたかの如くに重要視されるやうになり、創始當時の自由精神を表現に期待するやうな鑑賞者は遠くの果に置いて行かれ、今日では様式が様式を束縛するといつたやうな状態の下に能はあへいでゐる。

その状態を最もよく語るものは、能の約束の過重視である。

三

約束が約束なるが故に重要視される形式主義を、今、能の假面と服装の關係について見てみよう。

例へば、前ジテの老翁尉に用ひられる假面を分類すると次の如くなる。

- A 小尉(小牛尉)——原則として、神能物の前にかける。
- B 三光尉または朝倉尉——原則として、修羅物の前、またはアヤカシ物、小ベシミ物の前にかける。
- C 笑尉——原則として、男の舞物の前にかける。

此の區別は假面の持つ品位に依るもので、小尉(小牛尉)は最も品位高く、三光朝倉と笑尉の差は表情の快活味の多少に依るもので、後で舞を舞ふだけに笑尉時としては阿古父尉^(七)は三光朝倉よりも人生を享樂してゐるやうな表情である。次に前ジテの尉の服装を類別すると、

- a 着附、小格子。大口。水衣。
- b 着附、小格子。着流。水衣。
- c 着附、熨斗目。着流。水衣。

となる。品位は大口(白)を穿くものが最も高く、大口なしの着流のうちでも、着流小格子の方が熨斗目よりも品位がある。

以上の假面と服装の各種を組合せて見ると次の如くなる。

- A・a (小尉・小格子・大口)……………1
- A・b (小尉・小格子・着流)……………2
- B・b (三光朝倉・小格子・着流)……………3
- B・c (三光朝倉・熨斗目・着流)……………4
- C・c (笑尉・熨斗目・着流)……………5

此の外に、A・c、B・a、C・a、C・bの組合せも理論的には可能であるけれども、服装の方がより高い品位を持つやうな組合せは實行されないことになつてゐる。

此の組合せの説明すると、1は最も品格のある老翁で、後の神體が、神舞・樂・眞の序の舞を舞ふもの。「高砂」「難波」「老松」がその例である。2は品格の稍、下るもので、後が第二流の神であるか、人間の中で神仙視されてゐるものか、で、神舞・樂を舞ふことは1に類してゐる。例「養老」「東方朔」。3は假面が小尉でなく、なただけ品格に於いて缺けるところがある。後は神であつても神格の低い龍神など。例「竹生島」「和布刈」。4は原則的に後が人間であるもの。これは修羅物の

前ジテの姿態であるが、切能の後が小ベシミの面をかけてハタラキを舞ふ物も前は此の形を取る。例、八島「鶉飼」。は最も人間的なもので、切能の後が早舞を舞ふ男物か、三番目物の男の序の舞物の前の姿態。例、「融」「雲林院」。(後が老體で序の舞を舞ふもの——例「遊行柳」——は前で笑尉の代りに更に柔和な阿古父を掛ける習慣があるけれども、此處では原則的なものについて述べる。)

さて、以上の組合せから次の如き扮装の原則が抽出される。

- 一、小格子・大口の尉は小尉の面をかける。
 - 一、小格子・着流の尉は小尉の面も三光尉(または朝倉尉)の面もかける。
 - 一、熨斗目・着流の尉は三光尉(または朝倉尉)か笑尉の面をかける。
- 同じことを假面の方から云ふと、

- 一、小尉の着附は小格子。
- 一、三光(または朝倉)の着附は熨斗目。
- 一、笑尉の着附は熨斗目。

となる。これ等は専門家の間に金則として守られてゐる約束である。併し、何

故にさういふ約束が成立したかといふ理由に至つては、殆ど忘られてゐるが如き状態で、一種の無上命令の如くに信奉されてゐる。

同じことが後ジテの老翁についても云はれ得る。後ジテの老翁の假面は次の二種に類別される。

- D 皺尉・舞尉・石玉尉——原則として、眞の序の舞を舞ふ場合にかける。
 - E 悪尉の類——原則として、樂またはハタラキを舞ふ場合にかける。
- また服装の分類をすると、

- d 着附・厚板。色大口。狩衣(袴)。白垂。初冠。
- e 着附・厚板。色大口。狩衣(單)。白垂。風折。
- f 着附・厚板。半切。狩衣(袴)。白垂。烏兜。
- g 着附・厚板。半切。法被(袴)。白頭。龍戴。
- h 着附・厚板。半切。法被(袴)。白頭。

となる。(此の外に「蟻通」のやうに場面に前後のない能のシテで、大體eの服装をしながら、着附が前ジテのやうに小格子になるものもあるけれども、例外的のも

のだから記述を省略する。

次に假面と服装の組合せを作つて見ると、

- D・d (皺尉色大口狩衣白垂初冠) 6
- D・e (皺尉色大口狩衣白垂風折) 7
- E・f (悪尉半 切狩衣白垂鳥兜) 8
- E・g (悪尉半 切法被白頭龍戴) 9
- E・h (悪尉半 切法被白頭) 10

となるが、これは更に、必要に依つては、皺尉の類(6・7)と悪尉の類(8・9・10)の二つにまとめることもできる。

適用の實例を示すと、6は眞の序の舞を舞ふ脇能(老松「白樂天」等)で、初冠がその特色である。7は三番目物として五段の序の舞を舞ふもの(遊行柳「西行櫻」)で、狩衣が單になり、風折鳥帽子が特色である。悪尉物のうち、8は樂を舞ふ脇能物(難波「東方朔」等)で、半切狩衣鳥兜が特色である。9と10は法被白頭が特色で、前者の例としてはハタラキを舞ふ脇能の「玉井」があり、後者の例としては打杖を

持つ怨靈物の「戀重荷」綾鼓がある。「玉井」のシテは龍王だから白頭の上に龍戴を附ける。

此の組合せから拾ひ出される扮装の原則は次の如くである。

- 一、面が皺尉舞尉の類の時は色大口に狩衣、面が悪尉の類になると半切に法被となる。

- 一、髪は、皺尉舞尉の類には白垂、悪尉の類には白頭。但、悪尉も狩衣の時は白垂となる。

此の原則も専門家の間では説明を必要としない無上命令である。

四

さて、以上述べたところに依つて、前ジテの老翁と後ジテの老翁の扮装を比較して見ると、

- 一、面は、前は小尉、三光尉、朝倉尉、笑尉(または阿古父尉)。後は皺尉舞尉、石王尉、悪尉の類。

- 一、髪は、前は尉髪。後は白垂に冠り物を用ひるか、白頭。
 - 一、袴は、前は穿かないか、白大口。後は色大口か、半切。
 - 一、上衣は、前は水衣。後は狩衣か、法被。
 - 一、舞働は、前にはなく、後にはある。舞の種類に応じて冠物の種類がきまる。働は白頭の時である。
- と、かういふ原則が得られる。

これは老翁の姿態を仕上げる手續を吟味して、歸納的にまとめて見た一例に過ぎないが、これと類似の原則は能の他の種類のいづれについても見出され得る。各流の装束附は、流派に依つて多少の異同はあるけれども、その原則に従つて表現の様式を規定し、演者は決して規定の限度を越えることを許されない。扮装も舞踊も、すべて固定した形式の中で實行され、その實行は殆ど事務的にさへなつてゐる。それは自由精神に富んだ藝術家たちにとつては堪へられないことである。彼等はいつまでも紙型的表現を繰り返してゐなければならぬことに反抗し、新鮮と自由を求め、衝動が抑へきれなくなり、時としては規定の限

度を越えて、扮装を變更したり、舞踊を改變したりする。それが成功した場合、もしくは成功しなかつたとしても、或ひは失策であつたとしても、權威ある人の名に依つて試みられた場合には、小書として記録され、特殊の演出法として存在價値を保證されることがある。今日各流に保存されてゐる小書の數は、數百の多きに達してゐるが、その大部分は形式主義を打破しようとした自由精神の努力の記念である。

註(一) 翁の面は、嚴密にいふと、能面には屬しない。能面以前のものである。その製作の方法に於いて、顔面の下部三分一を切り離して房紐で結びつけてある謂はゆる切顎であることだけに依つても、能面以前のものであることは證明されてゐる。今日残つてゐる翁の面の種類としては、白色、肉色、黒色、父尉等がある。

(二) 能面製作者の最古の者としては、本文に擧げた名前の外に、日光、彌勒が數へられるが、日光は僧侶であり、彌勒は佛師であつて、どちらも翁系統の面だけしか遺してゐない。その點、神作と稱せられる者の中に數へられる春日などに似てゐる。純粹の能面を打たなかつたと思はれるから、能面作者の中には加へなくてよい。

- (三) 氷見(日氷)は「申樂談義」の中にその名前は擧げられてないけれども、大體に於いて越智徳若・増阿彌等とあまり隔たらない時代に生きてゐたやうに思はれる。
- (四) 拙著「能、研究と發見」。
- (五) アイスキヨロスの工夫した舞臺用の踵の高い靴はコトルノスと呼ばれてゐた。その名稱が悲劇の同義語として用ひられてゐたほど、その靴は特色的のものであつた。
- (六) ソブホクレスの改變した白い靴はクレピスと呼ばれた。
- (七) ギリシア悲劇の合唱部の人員は、初めは五十人であつたが、中頃十二人に減らされ、後ソブホクレスの時十五人に改められ、それが正規の人員となつた。
- (八) ギリシア喜劇の合唱部の定員は二十四人であつた。
- (九) ヘラス協會編纂の *Journal of Hellenic Studies* 所載の鳥の合唱部の復元圖。サテュロス劇の合唱部の扮装だらうと推定されてゐる。
- (一〇) 「鶯」は少年・老年の演ずる時は直面にするが、中年者の演ずる時は若い典雅な邯鄲男の面(寶生)をかけたたり、優麗な増の面(喜多)をかけたたり、また快活な年少的老年なる延命冠者の面(觀世)をかけたたりする。
- (一一) 「海人」の特殊演出の一つに「變成男子・懷中舞」といふのがある。後ジテの龍女が龍王(白頭・龍戴)となり、經を懷中して舞ふのである。
- (一二) 「テレブホス」エウリビデスの悲劇。ミュシア王テレブホスが、その國をトロイアとまちがへられてギリシア軍の侵入を受け、アキレウスのために負傷したので、その療法をデルブホイの神

託に聞くため、乞食に變装してギリシアに潛入する。

「プロクテテス」ソブホクレスの悲劇。レムノスの島に捨てられたプロクテテスがオデュセウスとネオプロレモスに迎へられる話。窮乏と病苦に悩んでゐるプロクテテスは乞食の如くやつれ果ててゐる。

(二三) 此の装束附は金春流に據る。他流のも大同小異である。

(二四) 大口(白)は姿態の品格を作り上げる一つの道具であるが、例へば「景清」のシテに依つても穿かれる。景清はその時流配の身で、村民に食を乞うて生きてゐた。その老いたる盲目の乞食が大口を穿くのは不似合であるけれども、彼は後段で八島の戦場の物語をする。その時の用意に初めから大口を穿かせてゐるのである。

(二五) 「高砂」の前シテは上掛ではサラへを持ち、下掛では杉箒を持つ。下掛でも特殊の演出の時はサラへを持つ。

(二六) 「實盛」は白垂・笑尉、「頼政」は頼政頭中・頼政、「熊坂」烏帽子折は長範頭中・長靈ベシミ。扮装主體の厚板・半切法被は共通である。

(二七) 阿古父尉の面は小尉(小牛尉)の系統に屬するが、主として神能以外の序の舞を舞ふ老體の前ジテに用ひられる。

(二八) 「難波」は他流では悪尉の樂物であるが、觀世流では樂でなく神舞にする。

能の幽霊

一

能を構想の上からのみ見て、その大部分を幽霊劇として片づけようとする意見がある。能を詞章だけについて研究され得るものと思つた結果である。能のシテ・ワキの對立に於いて、ワキはいかなる場合にも現在の人物であるが、シテは多くの場合過去の人物である。過去の人物の靈魂が現在の人物の如き姿を装うて訪問者(ワキ)にあらはれるのだから、それを幽霊と見ることは一應尤ものやうにも受け取れる。

例へば、應神天皇のために御衣を織つた吳織・漢織の二人の女が出て治まれる世を讚美するとか、旭日將軍の愛姫が將軍の戰歿した湖畔の松原に姿を見せて往來の僧に回向を頼むとか、和泉式部が東北院の舊跡に現はれて軒端の梅をな

つかしむとか、住吉の浦に思ひを残した天王寺の伶人の妻が夫を慕ひ樂^{ガク}を奏するとか、當麻寺の群集の中に中將姫が姿を現はして佛法の奇特を感せしめるとか、すべてさういつたやうな構想を幽霊の出現として解釋することは、必ずしも一概に不合理として排斥するわけには行かないが、併し、少くとも、それは、能を本質的に正しく理解するには、演出の方面から舞臺的に研究してかからねばならぬといふ大事なことを忘れてゐる結果である。

此のことについてはすでに私は幾度も述べたが、能は決して單なる讀物としてでなく、必ず舞臺藝術として取り扱はれねばならぬ。目と耳に訴へる形と音の綜合藝術として取り扱はれねばならぬ。實際、此の二つの基本成分が互ひに互いに制限し合ふかに依つて、能の種別を特長づける舞臺表現が生じるのであるから。同じく女を主人公とする能でも、吳服はなせ協能であり、「巴」はなせ修羅物であり、「東北」はなせかつら物であり、「梅枝」はなせ狂ひ物であり、「當麻」はなせ切能であるか。それは詞章の上からも説明はできるが、演出の上からは更にはつきりと説明ができる。服装は、「吳服」「巴」「東北」の前シテは、いづれも唐織・着流の女で

あるけれども、その登場歌について見ると、東北は呼掛で話しかけ、巴はアシラヒでサシをうたふが、それに對して、吳服はおごそかに眞の一セイをうたひだす。これは、中入後に、天冠・黒垂・長絹色大口の高貴な姿態で現はれて、序樂的な太鼓の中の舞をまふのにふさはしい登場である。随つて假面も、東北「巴」は優麗な増を掛けるのに對して、吳服は一層品格のある泣増を掛ける。後の出も、東北「巴」は靜かな一セイで出るが、吳服は更に諧律的なデハで出る。これ等の相違は、その相手方なるワキの扮装に依つても相應されてゐる。「東北」「巴」のワキは普通の旅僧として、水衣着流の三人づれであるが、吳服は「高砂」などの如く、いかめしく烏帽子・狩衣・大口の二人のツレを引きつれて、三大臣である。音樂も、東北「巴」には太鼓がなく、舞働も、東北はかつら物の常例として五段の序の舞をまひ、巴は修羅物の原則に従つて舞はまはないけれども、吳服は五段の中の舞を、前にも云つたやうに、太鼓地で舞ふのである。次に「梅枝」は、やや年たけた曲見の面を掛けた鳥兜・舞衣の女が戀慕哀傷の樂を舞ひ、當麻は光り輝く天冠・黒垂・長絹色大口の中將姫が、吳服の如く、泣増の面を掛けて、菩薩舞と呼ばれる太鼓の早舞を舞ふ。これは「吳服」

の中の舞に較べて、花やかで急調で、終曲にふさはしいものである。それだけ、また、後ジテの登場歌にも特色があり、梅枝は合唱歌の間に舞臺に入つて感傷的なクドキをうたひ出すのに對して、當麻では調子づいたデハのリズムに乗つてのびやかにうたひだす。ワキ僧の扮装はどちらも水衣・大口で、前者は二人、後者は三人であるが、品格は一伶人の妻と貴族の令嬢に對するだけの相違がある。

以上を演出法の原則にあてはめて要約すると、吳服は、前が眞の一セイ、後がデハであるのは、女物ながらも、脇能としての必要條件を備へたものであり、當麻は、前を一セイ、後をデハにして、太鼓で早舞を舞はせるのは、切能だからである。また「東北」の優雅な序の舞はかつら物の典型たることを示し、「巴」の舞を缺ぐのは、女物だけに幽玄の情趣は備へて居りながらも、尙ほ修羅物だからであり、「梅枝」の樂はいかにも四番目物らしさを特長づけてゐる。その他の細目に互つての比較は省略して、これだけのことに就いて見ても、能はいかにその舞臺的表現の特長に依つていちじるしく種類づけられてゐるかが了解されると思ふ。だから、われわれは、その特長の述べけを十分に吟味することに依つて、主題の正確な理解

にまで到達するであらう。

それを單純にも、過去の人物が現在の人物(ワキ)に現はれるからといつて、ただそれだけの理由で能の大部分を幽霊劇といふやうな名稱で片づけ、前の例でいふならば、「吳服」は吳織の幽霊を、「巴」は巴御前の幽霊を、「東北」は和泉式部の幽霊を、「梅枝」は富士が妻の幽霊を、「當麻」は中將姫の幽霊を、それぞれ出現させることを主意としたものであるやうに解釋することは、たしかに恐るべき危険な解釋である。第一、彼等を幽霊として考へることが果して正當であるかどうかが問題である。否、それより以前に、先づ原則的に、能の幽霊とはどんなものかについて、きめて置かねばならぬ。さうして、それをきめる根據は、能の舞臺的表現の特長について調べてゆくよりほかはないのである。

二

能の幽霊の概念は中世の宗教的・土俗的思想の背景を持ち、現世の罪惡——或る特定の個人に對する執念がその一つ——のために成佛しきれない靈魂の衍

徨を意味する。彼等は冥途の苛責を受けながらも、その執念を脱しきれないで、復讐のために此の世に現はれる。彼等が此の世に生きてゐた時は、いかに完全な形をしてゐたにしても、その後恐るべき苦患を経験したために、今幽霊となつてわれわれの前に出る姿は、肉體の貧寒と精神の不安を示すものでなければならぬ。それを舞臺的に最も適切に表現するものは假面である。

典型的の幽霊の假面は、女では瘦女ヤセメナ、男では瘦男ヤセヲコである。瘦女を掛けるのは「砧」の後ジテの外に、「定家」(四)、「求塚」(五)、「水無瀬」の後ジテ等があるが、殊に「砧」はその代表的のものである。瘦女に類する假面に靈女といふのがあり、或る流派(五)ではこれが瘦女に代用され、他の流派では「砧」の後ジテには泥眼デイガンが用ひられる。また檜垣女といふ老女面が瘦女に代用されることもある(七)。これ等の假面の特長は、眼輪匝筋が暗い沼のやうに陥没して、その底に細い目が力なく見開いてゐることと、並びに、顴骨の突起が鋭く露出するほどに頬筋の殆どすべてが削り取られてゐることである。殊に瘦女に於いて此の特長はいちじるしくなつてゐる。此の特長の効果は、此の世の姿とは思へないほどの陰慘な印象を與へるところに在つて、

「われは邪淫の業ごふふかき、思の煙の立居だに、安からざりし報の罪の亂るる心のいとせめて、獄卒阿旁羅刹の咎しとの數のひまもなく、苛責の苦しみを受けた女であり、それが怨を残す男に迫つては、君いかなれば旅枕夜寒の衣うつつとも、夢ともせめてなど思ひ知らずや恨めしや」と執心の繰言を中止しないやうな心情がよくあらはれてゐる。

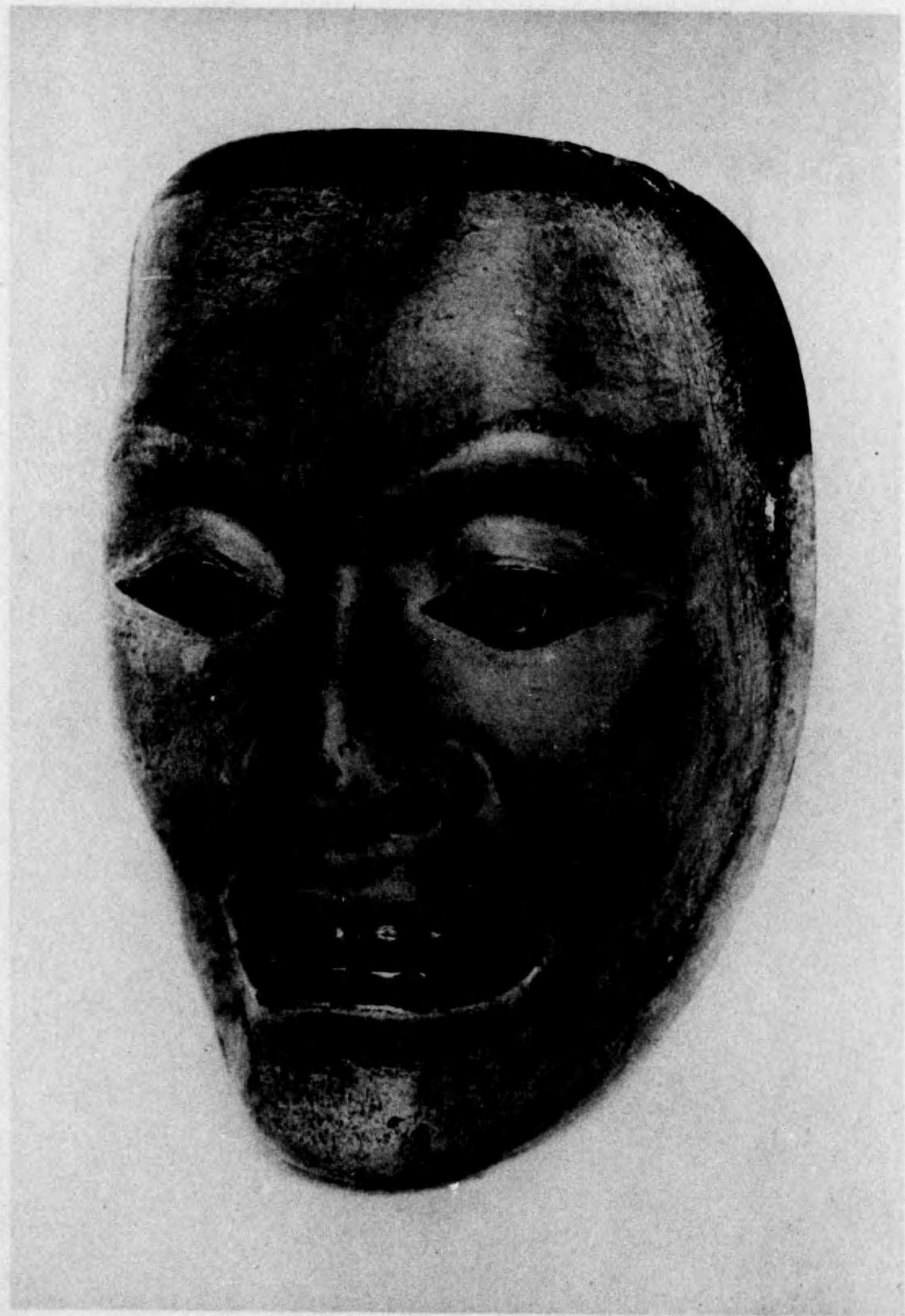
「砧しのの女は三年空閨を守り、約束の秋に夫が歸らなかつたので、寂寞と嫉妬で遂に悶絶し、その幽霊が後悔した夫の目前に現はれるのである。彼女は前場に於いて思慕に暮れる時は、深井の面を流派に依つては靈女の面を掛けるにふさはしい良家の刀自らしい姿態であつたのが、今幽界の鬼となつては、面貌は一夜にしてそのしとやかさを失ひ、憔悴と苦惱を一身にあつめ、いかにもあの世からさまよひ出た者らしく杖にすがつてゐる。何よりも注目すべきは、此の幽霊は同じ瘦女物でも、定家さだや、求塚もとづかの幽霊の如く漫然と往來の僧に現はれるのではなく、彼女と密接な交渉を持つ特定の人ひとに現はれることである。即ち、ツキが普通の旅僧でなく彼女の親愛な怨めしい良人であることである。大概の能に於ける



瘦女(日本作)



瘦男（日水作）



アヤカシ(徳若作)

如く、ワキが見物人の代表者と見られるやうな種類の者でなくして、碇のやうにシテの幽霊と特殊の關係の下に立つ場合には、それだけ能の行動は戲曲的に（少くとも構想の上では）進出するわけである。換言すれば、シテがワキに對してそれだけ必要な用事を持つわけである。これは能の幽霊にとつて一つの重大な條件である。

同じことが男の幽霊についても云へる。例へば「藤戸」の幽霊は、結局は管絃講の追善に依つて成佛するけれども、出現の目的は、不當の殺戮に對し、惡龍の水神となつて、恨をなさんとするがためであり、その怨恨の對象たる佐佐木三郎盛綱がワキである。此の幽霊は、普通は瘦男の面に、黒頭クロカシラを振り亂し、熨斗目に水衣を着て、杖をつく。瘦男の面は、その特長に於いて、瘦女の面と相應するものであるが、更に眼球を鍍金し、角膜に朱を濺ぎ、半開の唇の上に薄い髭を描き、毛書ケガキの頭髪を颯顚骨の突起の下まで亂してゐる具合は、瘦女に比して陰慘の度合は増さな
いとしても、害意の含有については却つてより多くの可能を感せしめる。

瘦男は「藤戸」の外、「善知鳥」「阿漕」「通小町」などの後ジテにも用ひられる。その類

型の假面には、カハツがあり、藤戸の専用としてはハタチアマリといふのがあり、「通小町」には少將とか深草とか呼ばれるのがある。これ等は皆男性の幽霊の面であるが、なかなづく典型的なのは瘦男である。

瘦男に似て更に力強さのあらはれたものにアヤカシの面がある。使用の代表的な場合は「船辨慶」の後ジテである。剛勇の武將の幽霊だけに、黒頭に鍬形を立て、法被半切に太刀を佩き、薙刀を打ち振つて、復讐を謀るのであるが、此の面は「船辨慶」以外に「船橋」「松蟲」「錦木」等の後ジテにも用ひられる。類似の面としては、筋男、真角、三日月、鷹などがあり、千種男、柁木男、錦木男、早男、阿波男なども類型で、更に外江、男マスカミなどいふのもある。併し、それ等の面を掛けるシテで直接の交渉をワキに持つものとしては、やはり「船辨慶」が代表的である。

その外、アヤカシの種類よりもなほ遙かに強烈な精神のあらはれた面に「悪尉」の類、大悪尉、鼻瘤悪尉、重荷悪尉等がある。「綾鼓」「戀重荷」などの後ジテに用ひられる。憂鬱とか陰惨とかを通り越して、或る程度の兇悪を感じさせる怪異の表情で、例へば卑賤の庭掃の一老翁が及びもつかぬ女御に懸想し、愚弄されて池水に

身を投げ、怨霊となつて現はれて復讐を企てる場合などにふさはしい假面である。これも一種の幽霊には相違ないが、實は幽霊といふよりは悪鬼といった方が適切である。何となれば、技術的にその扮装のみについて見ても、彼は幽霊能の後ジテの如く黒頭でなく、白頭を振り亂し、杖も細い竹竿でなく、太い撞木杖をつき、その上に悪鬼の一要件たる打杖まで携帯してゐるから。

悪尉に對する女の面は橋姫または生成である。悪尉を悪鬼が掛ける如く、橋姫または生成を掛けるのは一種の鬼女である。殊に生成の方は、嫉妬の象徴なる二本の角が、般若や蛇ほどにまだ鋭く長くは伸びきらないで、その靜脈の怒張した執念の額の上に春筍の如く短く芽ばえしてゐるのが特長である。般若や蛇は完全な鬼女であるが、生成や橋姫は鬼女の候補生ともいふべきである。それを掛ける「鐵輪」の女は自分を他の女に見替へられた怨恨を男の上に晴らさうとするのであるから、復讐の打杖を持ち、兇悪の度合に於いては「綾鼓」の悪鬼に劣らないが、但し、これは生霊であつて、死霊なる幽霊とは別物である。

以上見た如く、能に於いて嚴正な意味での幽霊といふと、瘦女、瘦男、アヤカシの

類の假面で扮装して、原則的には、ツキに對して直接の目的を持つて現はれるものに限られるべきである。あてやかな、たをやかな幽霊とか、別に用事もなく、藝だけを見せに出る幽霊とか、さういつたやうな幽霊は、たとひその詞章の中に幽霊といふ言葉は使はれてあるにしても、技術的には眞實の幽霊からは區別されなければならぬ。

三

それならば、その排除された眞實の幽霊でない幽霊は、いかなる種類のものとして取り扱はれるべきであるか。

例へば「吳服」巴「東北」梅枝「當麻」、または「難波」忠度「雲林院」女郎花「融」、これ等のシテはいづれも冥鬼的屬性をその外貌に示さないだけでなく、出現の對象として直接交渉すべき相手方を舞臺の上に持たない。今「巴」について見ると、巴は義仲と枕をならべて討死することのできなかつた恨をいだいて死んだ故に、今もなほその靈魂は浮かばれないで、昔の戰場に現はれるけれども、その義仲が姿を見

せるのではなく、舞臺の一隅には、名も知らぬ三人の僧侶が衣の袖をかき合せて坐つてゐるきりである。彼女とても彼等の所へ恐ろしい幽霊の姿で來るのではなく、そこいらの里女のやうな可憐な姿で來るのである。さうして用向としては、愛する主君のために回向を頼むに過ぎない。だから彼女は「恨はなほもありその海の」とか、女として御最期に、捨てられまゐらせし恨めしや」とか云つて泣くけれども、それは愛慕の涙であつて、瞋恚の一念からではない。尤も、彼女は「われも亡者の來りたり」と名のつて草原の上で消えてしまふのだから、構想の上から判断して、理窟で推せば、もちろん幽霊でないとは云へないけれども。

併し、さうすると、その次に出るのは何であるか。「不思議やな粟津が原の草枕を見れば在りつる女性なるが、甲冑を帶する不思議さよ」と僧侶たちは驚いてゐる。彼女は此の度は梨打烏帽子を着て、太刀を佩き、薙刀をついてゐる。武装した巴である。これもまた巴の幽霊だとすると、彼女の幽霊は何のために二度までもその姿を現はさなければならなかつたのか。私は時時かういつた種類の後ジテをも幽霊として無難作に片づける人のあるのを見るが、その十分な説明

を聞いたことがない。私の意見では、これはワキ僧の幻覺である。暮れはてた草原に坐つて念佛を唱へるワキ僧のあたまの中は、すでに巴の追憶で一ぱいになつてゐる。彼の幻覺が女武者の姿を見ることに少しも不思議はない。彼の聯想は、傳説の女武者を目のあたり生かして、彼がいかにかに義仲と轡を並べて落ちて來たか、彼女がいかにかに義仲に殉死を拒まれたか、彼女がいかにかに義仲に心易く自害させるため敵兵を追ひまくつたか、彼女がいかにかに名残を惜んで落ちて行つたか、それ等の悲壯な光景をまざまざと見せる。それをシテが一人で動いて見せるのであるが、作意から云ふと、實はワキのまぼろしに見る畫面である。同じことが「東北」にも「雲林院」にも、その他の上記のどの能についても云へる。前ジテの女、老女、老翁などは、それぞれの靈魂の假の姿で、後ジテの本體と見えるものは實はワキの幻覺に過ぎない。

だから、過去の同一人物が、前ジテと後ジテと二度にわかれて出るものは、前は幽霊的出現であつても、後は見る人（その代表なるワキ）の幻覺といふことにきめて置きたい。少くとも能を舞臺的に研究する者には、さう解釋するよりほかに、

解釋の仕方はない。強ひて分類の必要があるならば、瘦女、瘦男などの眞の幽霊能に對して、これ等は一括して幻覺能とでも呼べば呼ばれ得る。能の幽玄を主として表現しようとするかつら物、即ち五番立の演出に於ける三番目物は、大部分此の幻覺能である。「東北」「江口」「井筒」「野宮」「夕顔」「半蔀」等。これ等は古への高貴な婦人が現はれて序の舞をまふものであるが、また、高貴の男性の序の舞をまふものには、「雲林院」「小鹽」などがあり、老いたる男性的形貌を取つた花木の精には「西行櫻」「遊行柳」などがあり、若き女性的形貌を整へたものには、「杜若」「藤」「六浦」などがあり、これ等「雲林院」以下は、すべて囃子に太鼓を加へるのが特長である。また、修羅物も幽玄の情趣を多分に持つから幻覺能である。勝修羅も、公達物も、老武者物も、原則として皆ワキ僧の幻覺を基底としてゐる。例外として「清經」はワキが局外者の僧侶でなく、清經の家人であり、主君の遺品を携へて、主君の愛人の許へ悲しむべき最期を傳へに行くと、恨み悲しんでゐる彼女に清經の幻影が現はれるのであるから、事件も多少劇的に進行し、普通の修羅物の如く單なる敘事詩的情緒だけでなくなつてゐる。けれども、それはワキ僧の幻覺ではなくて、愛人

の幻覺であるといふだけの相違で、要するに、幻覺能であることに於いては同一である。

今一つ「經政」も普通の修羅物とは幽霊の出し方がちがつてゐる。ワキは僧侶ではあるけれども普通の旅僧ではなく、經政にゆかりのある仁和寺御室の高僧で、其處に經政の愛翫の琵琶が遺されてあつたのを佛前に供へ、管絃講で追善の營みをして居ると、經政の幽霊が若い美しい公達の姿で現はれ、その姿が高僧の目に見えたり、見えなくなつたりする。普通の修羅物ならば、初めに老翁の姿かになにかで現はれ、幽霊であるといふ暗示を與へて、その後本體がワキ僧の幻覺に映じるといつた風に取り扱はれるのであるが、此の能では、いきなり經政の幻影が彼に緣故のある高僧の前に現はれるのであるから、「清經」と共に、單なる幻覺能でなく、幻覺能のうちでも幽霊的成分がよほど多分に加味されてゐることは争はれない。併し、技術的に見て、その面貌にまだ冥途の苦患が陰さされてゐないことから云つても、その頭に黒頭を振り亂してゐないことから云つても、これ等を純粹の幽霊能とするのは無理である。「通小町」や「女郎花」は、「藤戸」の如く、四番目

物として分類されるけれども、「清經」や「經政」は二番目の修羅物として分類される^(二)所以である。

四

幽霊をツレまたは子方として出す場合がある。これはその例も少いし、また構想の上からいつても、多くの論議を必要としないのであるが、殊にシテと同伴して出るツレは單なる附隨的なもので、舞臺的には全然幽霊としての特色を持たない。たとへば「通小町」「錦木」「船橋」等のツレがさうである。これ等は、シテの假面が瘦男である^(一)と、三日月である^(二)と、アヤカシである^(三)とを問はず、いづれも皆小面系の優艶な假面を掛け、美しい唐織着流しの姿であることからして、考へ方に依つては、甚だしく矛盾的なツレだと云はねばならぬ。たとひ男の方がより多く苦患の表現を必要とするとしても、女の方だけを現世的な姿のままにしなくとも、他に方法はあつた筈だと思はれる。これは能が本來主役一人主義^(四)の建前で發達して行つたために、主役以外のものをば、ややもすると單なる裝飾的用途に

役立たせるに過ぎない習慣の一つの現はれと見ることができ^(一三)る。

シテと別別に女ツレの幽霊の出る能に「松山鏡」がある。彼女は瘦女の面に水衣を着て杖をついた完全な幽霊の姿であるが、出現の目的は、怨を述べるためではなく、むしろ娘の幻覺の正しさを實證するため、劇的效果の上からは存在價値のあまり大きくないものである。子方の幽霊としては、「昭君」の王昭君と「隅田川」の梅若丸がある。王昭君は胡國へ送られて死にかたみの柳の枝の枯れたのを見て老いたる父母の泣き悲しんで居る所へ、春の夜のおぼろ月夜に身をなして、髻髻裡に姿を現はすのであるから、幽霊とはいつても、黒垂に天冠をいただきたい可憐な容姿を、親たちの覗く圓銅の鏡に映して、そのまま大臣柱の前に坐つてしまふ。主役は怪異な小ベシミの面に赤頭を振り亂した胡國の大將單子の幽霊で、此の人の心理と動作を主とするのだから、王昭君の方は演出上の解釋に依つては登場を省略してもさしつかへない程度のものである。子方の幽霊として特色のあるのは、「隅田川」の方である。白水衣に黒頭を垂らしたいたいたい小さい姿が塚の中から出て來るのだから、これはすべての能を通じて最も寫實

的な幽霊である。子方だからもちろん假面は用ひないが、いづれにしても瘦男系の幽霊の持つ陰慘悽愴の印象からは懸け離れたもので、年はわづかに十三歳の、かどわかされた少年が、母を慕つて思ひ死（一四）に死んで、人の情の大念佛に浮かびあがり、尋ねまはる母の前に形を現はすといふのであるから、哀れではあるが、物凄（一五）い所などはない。ただ、いたいけさのみである。それでも幽霊であることは相違なく、而かも最も特殊な幽霊である。

此の小さい幽霊の案出につき、能の演出法の根本問題に關する一つの暗示的な逸話が傳はつてゐる。「隅田川」の作者として推定される十郎元雅は、子供の幽霊は出すべきだと主張し、父元清世阿彌は出さない方が却つておもしろからうと云つた。世阿彌の理由とする所は、此の能は現はれたる子にてはなし、亡者なり、ことさらその本意をたよりにすべし（一六）「申樂談義」といふ點に懸かつてゐる。普通に子方を使ふ場合とはちがひ、本來が幽霊であるから、目に見えなくてよいといふのである。併し、元雅の意向を忖度すると、その幽霊は少くとも母親の目には見えるのであるから、見物人をして母親の幻覺を承認させるためには、幽霊

をば舞臺の上に出すべきだといふのである。此の議論は世阿彌父子の間では解決しないで、結局、して見てよきに附くべし、せずは善惡定めがたし、といふ相互の豫見的效果論の形で留保されて居るが、われわれは、われわれとして、一應そのことを考へて見てもよからうと思ふ。

世阿彌の云つたことを言葉の表おもてで取つて理窟で押して行つたならば、すべて現實に存在しないものは登場させないといふことになり、能の大部分は消滅し、さうに思はれるかも知れない。併し彼はさういふ意味で云つたのではない。彼はむしろ、隅田川の幽霊は普通の能の幽霊前の例でいふならば、「巴」「東北」「忠度」「雲林院」等から區別さるべきことを考へてゐたに相違ない。普通の能の幽霊は、文句の上では幽霊といふことになつて居るけれども、實はワキ僧の幻覺に過ぎない。併し、ワキ僧は原則的にわれわれ見物人の代表者であるから、ワキ僧の幻覺は同時にわれわれの幻覺でなければならぬ。ワキ僧が巴を女武者の姿として見るならば、われわれもまた同じ姿として彼女を見なければならぬ。これに反して、隅田川の幽霊は見物人の幻覺ではなく、隅田川のワキは見物人の代表者

ではない、主役なる母親の幻覺である。母親は確かにそれを見るのであるが、見物人はそれを見るかどうかわからない。此處から世阿彌と息子の意見が分れる。世阿彌は冷靜に批判的に見物人の立場を考へて、子供の幽霊は目に見える筈はないと云ひ、元雅は同情的に母親の側に立つて、子供の幽霊は見えなければならぬといふ。若し客觀的に科學的に存在しないものをば登場させないのが寫實主義であるならば、世阿彌の解釋は寫實主義的解釋であると云へる。

併し能はさういつた寫實主義の根柢の上に築かれた藝術ではない。ワキ僧の幻覺がシテの容姿として舞臺の上に表現されることが許されてある限り、シテ女の幻覺がいたいけな幽霊となつて塚の中から出て來ても、一向に差支はないわけである。塚の下には最愛の子供のなきがらが横たはつてゐる。その子供を見たいためにはるばる尋ねて來た母親であつた。同情する見物人の意識はすべて彼女の上を集まつてゐる。今彼女が子供の幽霊を見て、その方へ走りがかる時、見物人の意識も同時にその方へ走りかかる。それは極めて自然なことである。見物人は母親を通じて目のあたり子供の幽霊を見ることができ

のであるから。此の點に於いて、十郎元雅は、はつきりと舞臺藝術の表現心理を體得してゐたやうに思はれる。

五

幽霊は舞臺藝術に於ける一つの有力な成分であつて、常に道義的な嚴肅な調子をその表現の上に持つ。「シーザー」の幽霊、「ハムレット」の幽霊、「マクベス」の幽霊、一つとしてさうでないものはない。これ等はギリシア・ローマの古典劇から傳統を引いたもので、遠く遡れば、文化の薄明時代の祭祀・舞踊・演戲などの中に、その原型を見出すであらう。洋の東西を問はず、同じことである。その力は靈魂の微妙な機能を通じて空想と道義心の上に働き、われわれの決して期待しなかつた、けれども、期待しななければならなかつたであらうことを恐れてゐた點に關して、突然の警告を與へるのが特長である。シーザーの幽霊はブルータスの害惡を預言するために現はれ、ブルータスは避くべからざる死の接近を覺悟した。ハムレットの父の幽霊はハムレットに復讐を命じ、その決心の鈍るを見ては激勵し

た。バンクォーの幽霊はマクベスの椅子を奪ひ、彼に成功の困難を感せしめた。敵意ある場合と敵意ない場合とにかかはらず、超自然物だから、好きな時に出て好きな時に引込む。さうして技術的には、西洋の芝居の幽霊は第二流の登場人物で、主人公の進路を妨げるか助けるか、いづれにしる、それ以上には出ない。彼はただ一つの意向を持ち、もしくはただ一つの感情を持つだけで、殆ど性格さへない。さうして、或る特定の人に見えて、それ以外の人には決して見えない。尤も、それは舞臺上に於いてのこと、見物席からは當然見えなければならぬ。見物人はその特定の人的心境に接觸してゐるから、その特定の人と同様に幽霊が目に入るべきである。そのことは、能の「隅田川」の幽霊について述べた。

併し能の本格的の幽霊——瘦女、瘦男、アヤカシなどを掛ける幽霊——の場合には、事情がちがつて来る。「碓」藤戸、「船辨慶」等に就いて見た如く、幽霊その物が女主人公であるから、「シーザー」「ハムレット」「マクベス」等とちがひ、幽霊は單なる妨害者もしくは促進者ではなく、さまざまの感情意向に依つて動く主體である。形

は幽霊であつても、本質は人間である。愛慾の情に苦しんだり、嫉妬の執念を起したり、異性の批判を試みたり、詩の世界にあこがれたり、救済の恵に感じたりする。斯ういふことは、芝居、殊に西洋の芝居の幽霊とは初めから行き方を別にしてゐる。此の點、能の幽霊の、今まで觸れなかつたが最も重要な一つの特長で、幽霊とは名のみ形のみで、實は普通の人間の登場と大差ないのである。

私は先に能の幽霊から多くの幽霊らしくないものを篩ひ落して、最も本格的な二三のものを残して置いたが、それ等の幽霊（碓、藤戸等）とても、舞臺的には普通の登場人物とあまり變らないので、變つてゐるのは外形だけにすぎない。單に幽霊だけでなく、すべての超自然物——天狗、鬼、蛇、妖怪——が能では皆人間化された形で舞臺に上る。さうして、時としては第二流的登場者として（西洋の芝居の幽霊の如く）單なるツレとして出るにすぎないものもあるけれども、多くの場合、それ等の超自然物が主役として登場する所に、能の最も能らしい特色があり、また能が嚴密な意味での戯曲になりきれない理由が存在する。戯曲であるためには二つ以上の相對立する思想の人格化が行はれてゐなければならぬ。

（シーザー、ブルータス、ブルータス、カシアスの如く。）其處に幽霊が出るとすれば、その幽霊は主役に對して或る警告をもたらすか、脅迫を行ふか、援助を與へるかの簡単な使命を持つにすぎない。何となれば、幽霊の如き非人間的な超自然物が、人間的なことを本質とする戯曲に於いて重要な一役を演じるといふのは不合理であるから。

併し、能では幽霊が主役になり得る。それは、能が普通の戯曲の如く人間的なことを必ずしも本質とし^{二六}ないで、むしろ單なる抒情詩的もしくは敘事詩的の主題の上に作られた舞踊音楽を展示するのを本質としてゐるから、その形態化されたものは、人間であると神であると鬼畜であると幽霊であるとを問はない。否、極端に云へば、それ等のいづれでさへもなく、よいのである。これは戯曲的といふよりは、抒情詩的ともいふべき成分の寄せ集めであつて、それを一定の形式に依つて表現することが原則となつてゐるためである。だから、能を理解するには、舞臺的に理解しなければならぬといふのも、つまりは此の本質的表現を確實に捕捉しなければならぬ所から來て居るのである。

註(一) 例へば「能」研究と「発見」の中にもそのことは述べられてある。

(二) 假面の制定は流派に依つて異同がある。「吳服」の後を泣増にして、「東北」「巴」を増にするのは寶生流の制定である。觀世流では「吳服」を増にして「東北」を若女にする。

(三) 例外として「敦盛」「生田敦盛」には修羅物ではあるけれども中の舞がある。

(四) 「定家」の後ジテには瘦女を掛けるのが多いが、觀世流では深井のやや若い方の面を掛ける。序の舞を舞ふことから考へると、此の方が原則的のやうでもある。

(五) 寶生流。

(六) 觀世流。

(七) 寶生流。

(八) 併し瘦女の代りに、觀世流の如く、泥眼を用ひると、幽霊としての凄みが減り、それだけ人間味の多い愛着の心持が強く感じられるから、根本の表現主張がちがつて来る。泥眼は「葵上」「鐵輪」の前ジテ、「海人」の後ジテなどに用ひるのが原則で、まだ幽霊になりきれない生靈いきりやうの面である。

(九) ワキが見物人の代表者と見られることについての私の解釋は、「能」研究と「発見」の中の「能」の「主役一人主義」の中で述べてある。その場合、能は非戲曲的概念の上に組み立てられてある。能がいくらか戲曲的になつてゐるのは、ワキが單なる傍觀者でなくなつたものに限られて

ある。

(一〇) 諸國一見の僧、神職、大臣、等。

(一一) 幽霊の能は大概四番目物として取り扱はれる。四番目物は人情を主題とする。修羅物は幾分幽玄の情趣を表現しなければならぬから、三番目のかつら物の前に置かれる。

(一二) 「能」研究と「発見」。

(一三) かつら物「松風」「江口」等や修羅物「通盛」にも幽霊の女ツレが出るのであるけれども、これ等は、四番目物の女ツレに較べて一層より少く幽霊的成分を持つてゐるから、此處では觸れないで置く。

(一四) 「申樂談義」(三三)。

(一五) 同上(三三)。

(一六) 能の戲曲的成分は謂はゆる四番目物、殊に現在物に於いて初めて明確な形で現はれた。した。「能」研究と「発見」の「能」の戲曲的成分。

能と敬老思想

—前ジテの老翁について

一

能の配役の一つの場合についての、その創作心理の考察である。

能の役者にはシテとワキがあり、原則としてシテは主役、ワキは對役で、必要に應じてそれぞれツレまたはトモ(副役または從役)を伴ふこともあり、子方コカタを伴ふこともあり、アヒ(間狂言)を伴ふこともある。今問題とするのは、シテの場合についてである。シテは、曲に依つて、終まで舞臺に残つて居る場合と、一度退場して扮装を替へて出直す場合がある。後の場合に於いて、二度目の登場をしてからを後ジテといひ、それに對して初めの退場(中入)までを前ジテといふ。「高砂」でいふと、初めに老翁の姿で出て居るのが前ジテで、後で輝く神體となつて現はれる

のが後ジテであり、「船辨慶」でいふと、前ジテは美しい舞妓で、後ジテは物凄しい武將の幽霊である。併し、時として、シテの中入は樂屋へではなく、舞臺の上の作物の中へすることがある。「定家」の式子内親王は初め里女として現はれてゐるが、葛かづらの這ひまをつた塚の中へ身を隠し、「道成寺」の白拍子は落ち來る釣鐘の中へ飛び込んで姿を蛇體に變へる。

斯ういふ風の中入の方法にはいろいろあるが、今われわれに必要なことは、中入はいかに行はれるかではなく、中入は何故に行はれるかである。形式の上からいふと、前ジテの扮装を後ジテの扮装に替へる必要から中入は行はれるのである。「船辨慶」の例でいふと、今まで舞妓に扮してゐたシテは、若女ワカメまたは小面コオモテの假面をばづし、その代りにアヤカシまたは眞角マシカクなどを掛けねばならず、カツラの代りに振り亂した黒ガシラをかぶつて、兜のしるしに鍬形を附けたりしなければならず、着附も箔ハクを厚板アツイタに替へ、唐織カラオリをやめて、半切ハンキの上に法被ハツビを着て、太刀を佩き薙刀を持たねばならぬ。樂屋での此の扮装の取替には、演者が汗を入れたり、リフレッシュメントを取つたりする餘裕を見込んで、少くとも十分乃至十五分の時

間を要する。尤も、その間に舞臺ではワキ(辨慶)がアヒ(船頭)を相手に出帆の用意をさせ、子方(判官)やツレ(將士たち)を勵まして船に乗せ、すでに沖合に漕ぎ出してゐることになるのであるが、俄かに天が暗くなり海が荒れて、御座船は平家一門の幽靈軍に包圍されてしまふ。その尖端を切つて襲ひかかるのが知盛の幽靈で、彼は早笛の急激な調子に乗つて波の上を駆けまはり、判官に覘ひ寄る。場面でいふと、前は大物の浦なる船頭の家の一室、後は播磨灘の波の上。時間もその間幾時間かを隔ててゐる。性格について見ても、前(舞妓)と後(武將の幽靈)とは全然別箇のものであり、事件の進行から云つても、前(愛妓)との袂別と後(敵將の幽靈)の來襲との間に因果的關係は存在して居らず、ただ判官都落の途上の二つの同等價値の出來事を別別に並べて見せるまでである。斯ういふ事情の下に於いて、一曲の能がシテの中入に依つて前段と後段とに分けられるのは、極めて合理的なことと云はねばならぬ。

これに類するもの、即ち前シテと後シテと全然別箇の性格になつてゐるものは、概して四番目物または五番目物に多く、その他の種類には少い。それは、四番

目物、五番目物は、その曲柄の性質上、戲曲的變化を必要とすることが比較的に多いからである。例へば「藤戸」では、前シテは訴へる母親、後シテは殺された息子の幽靈、「天鼓」では、前は父親、後は息子の幽靈、「昭君」では、前は王昭君の老いたる父、後は胡國の大將の幽靈、「壇風」では、前は資朝の卿、後は不動明王、「烏帽子折」では、前は烏帽子折、後は熊坂の長範、「調伏曾我」では、前は工藤祐經、後は不動明王、「谷行」では、前は稚子の母親、後は鬼神、「海人」では、前は海人、後は龍女、「龍虎」では、前は老いたる樵夫、後は虎、「ツレ」は龍、「藍染川」では、前は都の女、後は天満天神、「鶉飼」では、前は老いたる漁夫、後は閻魔王等の如くである。これ等は、前と後とに事件の聯絡があつてもなくても、要するに、どちらも殆ど同等に存在の必要を要求してゐる二つの場面である。換言すれば、一が他に從屬すべきやうな場面ではない。然るに三番目物などには寧ろこれと反對の傾向が強く、前シテは單に後シテの出現のプロログを勤めるために登場するかの如き觀がある。構想心理に立入つて想像すると、三番目物は幽玄の情趣を表現することが主眼であつて、そのために最も必要な舞を假の姿の時でなしに本體を現はしてゐる時(東北ならば後シテの和泉式部と

なつてゐる時)に舞はせたいので、そのため前の段をば從屬的なものにしてしまつたに相違ない。舞踊を中心として考へるならば、これは三番目物だけでなく、二番目物にも初番目物にも適用して云はれ得ることである。その理由は、初番目物・二番目物・三番目物には、提出さるべき一つの主題きりないからである。之に反して、四番目物・五番目物——殊に四番目物では、ややもすると主題が二つに分れて對立する。「藤戸」について見ると、事件は盛綱が自己の功名のために、助けてくれた青年漁夫を殺したことを取扱つて居るが、前段では盛綱を壓倒する母親の愁訴が主題となり、後段では殺された漁夫がいかに苦患を體驗せねばならなかつたかが主題となつて居る。それをつなぎ合せる筋としての追善法要のことなども取入れられてはあつても、演出の實際について云ふと、中心は二つになつて居る。随つて前ジテと後ジテを別箇のものとして印象させるために、必然的に中入は置かれねばならぬのである。

さういふ種類のものに於いては、中入の存在は當然過ぎるほど當然であるから、今私たちの考察の範圍からは之を除外する。

二

残る問題は、中入の中斷に依つて同一性格のものが一曲に二度登場する場合である。例へば、前ジテの落葉搔の老人は實は住吉の明神であつた(高砂)とか、花の下に立つてゐた賤しい老人は平家の公達の化現であつた(忠度)とか、そこいらの女かと思つて言葉をかはしてゐたのが和泉式部であつた(東北)とか、いふ風に構成されて、假の姿と眞實の姿とを前段と後段で二度現はすやうに出來てゐるものである。

それについて私は考察の資料を提供しようと思ふのであるが、順序として先づ一般的に此の種類の物の分類をして置きたい。

第一は、前ジテが老人のものである。老人にも職業的にいろいろな區別があつて、漁夫(竹生島)、兼平、樵夫(志賀)、獵師(善知鳥)、汐汲(融)、神官(代主)、牧人(野守)等、いづれも庶民階級に屬する老人であるが、後ジテでは若若しく美しい神になつたり、恐ろしげな神になつたり、壯年の武將の幽靈になつたり、地獄で責められ

る亡者になつたり、風流な青年貴族になつたり、精悍な鬼神になつたりする。

第二は、前ジテが男(直面)であつて、後ジテは少年(敦盛)だつたり、若い武將(籠)だつたり、勇敢な貴顯(草薙)だつたりするものである。

第三は、前ジテが童子で、後ジテは武將(田村)だつたり、輕快な神(小鍛冶)だつたり、妖精(大瓶猩猩)だつたりするもの。

第四は、僧形、男(直面)から天狗(鞍馬天狗)に變つたり、怪盜の靈(熊坂)に變つたり、妖怪(土蜘蛛)に變つたりするもの。

次に女については、第五、前ジテが老女であるもの。例へば、當麻の如く、後ジテは美しい中將姫であつたりするやうなもの。

第六、前ジテは中年の女で、後が怪異の女性(山姥「黒塚」)となるもの。

第七、前は年若い女で、後が苦患に身を責められる女(定家「求塚」)となるもの。

第八、前ジテは靈氣を帯びた女で、後ジテは怨靈(葵上「鐵輪」)とか幽靈(砧)とかになつて現はれるもの。

以上各部類について、前ジテと後ジテの關係を考へて見ると、ただ一部類を除

いて、他は概して必然性が其の間に見出される。

例へば、女の方から逆に見て行くと、後段で怨を含んだ幽靈や怨靈となつて現はれる女が、前段に於いてすでに世の常の女でなく、多分の靈氣を表はしてゐる泥眼や靈女の面を掛けてゐることは、明かに全曲の方向を示してゐるもので、此の前ジテから、かの後ジテになることは殆ど必然的と云へる。

次に苦患に身を責められる女原因は戀愛に依つて人を苦しめたからであつて、美しい年若い女が、後段で瘦女の面を掛けるのは、必ずしも年齢の進みを意味するのでなく、苦悶のために肉が落ち骨が出たものと解することができる。

若女や増の前ジテと瘦女の後ジテと、形だけを對比すると隔たりがあるやうだが、地獄の苦しみを苦しむ女として考へれば、瘦女になつた内面的經過は十分に感じられる。

次に「山姥」「黒塚」等の女主人公が、前段に於いて曲見または深井の面を掛けてゐるのは、世間の女らしく化ける必要の上からで、その代りに若女や小面を掛けても差支はないわけであるが、山を棲家とする女、野中の一軒屋に獨り住む女とし

て考へる時は、中年の女であつた方が似つかはしいことは云ふまでもない。

次に光り輝く中將姫が、前段で老女(尼)の姿となつて出るのは、男の場合に、例へば平家の公達が卑賤の老翁の姿に身を現はすが如く一應不自然に受取られないこともないが、併し此の場合には、事情が辯護してゐる。即ち、中將姫は信仰の最も厚い佛教徒であつた。その人の靈が本體を示す前に、此の世の姿として先づ老尼の形を取ることは、一つは老尼が最も信者らしい形である爲と、今一つは或る老尼の挿話が中將姫の物語の中にも出て居る爲と、此の二つの理由に依つて必ずしも不自然には感じられない。

次に天狗とか怪盜の靈とかが先づ假に僧形で現はれるのは、僧形と云つても山伏などは超自然的魔力の驅使者であるといふやうな聯想から、他の世俗的姿態で現はれるよりも自然であることは容易に納得されるであらう。

次に前ジテが童形であるものについては、例へば稻荷の神小狐丸は童男の姿を取つてメルクリウスの如く輕快に飛翔するから不自然でなく、猩猩も童子の如くなる愛すべき妖精であるから素より不自然でなく、ただ征夷大將軍坂上の

田村麿だけは童形で現はれることが解しにくいだが、これは折からの櫻月夜に浮かれて、地主権現の花守の少年に化けて、訪問の僧と應接したものと見れば見られぬこともなからう。

次に武將の幽靈が初めに世俗の男(直面)として自分を現はす氣持はよくわかる。ただ少年敦盛だけは少し困るやうにも思へるが、併しそれも草刈であり、草刈笛を吹き興する若者であるとするのが出来るから、殊に此の場合にはそれほど不自然でもなく受取られる。

以上は皆前ジテと後ジテの間に多少とも形の上の必然的關係が見出せるものである。場面が中入に依つて中斷されるため、ちよつと見には人物が前後で別人の如く見えないこともないけれども、少しく仔細に観察すると、内面的にはもちろん、外形的にも聯絡のあることが發見される。即ち、一つの前ジテから一つの後ジテへと事件が當然に移り行くものである。もつと適切に云ふと、一つの後ジテを見せるために、先づ一つの前ジテを見せたものである。さうしてその前ジテは、實は後ジテの化身であつたことが知れると同時に、その變化の必然

性が理解されるものである。配役の方法から云ふと、いづれも合理的な範囲に属する配役で、多くの論議を必要としない。それ故に、これ等をもまた私たちの考察からは取除けることにする。

三

最後に残る問題は、前ジテが老翁である場合についてである。本體が神であるもの——而かも若若しい神であるもの、本體が武將であるもの——而かも花やかな年若い武將であるもの、本體が優雅な年少貴公子であるもの——而かも業平とか光源氏とかの如き自らも美そのものといふべき均勢の姿態を持ち、また實行に於いても耽美主義者であつた者、さういつたやうな者までが、皆前ジテはおきなさびた老翁の形を取つて現はれて来る。それは何故であらうか。而かもその例は相當に多く、初番目の脇能物から五番目の切能物まで各部類に行き互つて居るのを見ても、前ジテを老翁にすることは作能上の一つの法式であつたと見ることが出来る。此の法式の根柢をなすところの思想、さういふもの

が若しあるならば、それについて考へて見ようとするのが、私の目的だつたのである。

その考察の手がかりとして、前ジテが後ジテの假の姿であつて老翁の形を取るものを、その後ジテとの關係について分類して見ると、次の如くなる。

一、前ジテが老翁で、後ジテが神靈であるもの。

之を更に分類して、A、後ジテが若やかな優雅な神の姿で現はれるもの、假面に ついていふと、人間的男性美をモデルにした邯鄲男カンクンナトまたは住吉男ヌミヨシナトを掛けるもの、「高砂」弓八幡「志賀」淡路「松尾」の類。B、後ジテが荒ぶる神の威力を示すもの、假面 がいふと、人間ばなれのした大きな目を剥いて赤い口をあいた金泥の大飛出オホトビデを 掛けるもの、「嵐山」國栖クニサ「合甫」の類。C、後ジテが一層雄勁な威力を思はせるもの、 假面は龍神を表現せる黒髭クロヒゲで、「竹生鳥」和布刈ワフカ「春日龍神」の類。D、後ジテが敏捷 軽快な跳躍をする神體、假面は小癪見コシメで、「水室」逆矛サカサの類。E、後ジテが上品なおとなしやかな老體として現はれるもの、どこから見ても神ではなく老いたる人間としか思へない、皴尉シラヒ舞尉マヒ石王尉イシワなどの面を掛けるもの、「老松」放生川「白樂天」

「雨月」の類。F、後ジテが老體ではあるが、ひどく魁偉の風采をしたもので、假面はひねくれた悪尉アウジヤウを掛ける。「難波」「白髯」「道明寺」「大社」「東方朔」「源太夫」の類。斯ういつたやうな組分にする事ができる。さうしてこれはまた後ジテの舞の種類に依つても對應されてゐる。即ち、Aは神舞、B・C・Dは働カマシ、但、Bの部類には正確な意味に於いての働のないものもあるが、その他の點に於いては働物と同様に見做して差支はなく、Eは眞の序ジヨの舞、Fは樂ガクである。また、以上のうち、「志賀」「老松」「難波」「東方朔」等の後ジテは、人格的に神とは云へないかも知れないが、構想の上から一種の神化されたものと見て、さういふ取扱をすることは不當ではなからうと思ふ。

二、前ジテが老翁で、後ジテが武將であるもの。

之を後ジテの種類に依つて更に三組に分けると、A、優にやさしい公達の姿となるもの、假面は中將で、「忠度」「通盛」の類。B、壯氣に充ちた武將で、面は平太、「八島」「兼平」の類。C、老いたる武將で、「頼政」と「實盛」、前者には特殊の面がある。いづれも修羅物の原則として舞マヒはないが、「忠度」「通盛」「八島」にはカケリがある。

三、前ジテが老翁で、後ジテが風雅な詩人的貴公子であるもの。

さういつた貴公子の代表者は業平と光源氏で、どちらも中將の面を掛けるが、舞に依つて區別が出来てゐる。A、序の舞物、「小鹽」「雲林院」、主人公は業平で、三番目物、即ち男の幽玄物。B、早舞物、須磨源氏「融」絃上、主人公は源氏、融の大臣、村上天皇、これ等は早舞のために五番目物となる。

四、前ジテが老翁で、後ジテが男の怨靈であるもの。

「善知鳥」「阿漕」は生前の殺生の報として死んでも成佛しきれない怨靈の訴であり、黒頭クロガシラに瘦男ヤセオトコの面を掛けるのが特長であり、獲物を取る時の仕型をカケリで見せる。「女郎花」は浮かびきれない戀慕の執心を見せるもので、面は若男だが、黒頭を振り亂して、之も怨靈の一種であるから、假に、此の項目に入れて置く。皆四番目物である。

五、前ジテが老翁で、後ジテが鬼神の類であるもの。

「野守」「皇帝」の如く後ジテが赤頭アカガシラに小癡見コベシミの面を掛けて働ハタラクを舞ふのが特長である。後ジテだけについて見ると、「鶴飼」「昭君」なども同類のやうであるが、前ジテ

が後ジテの化身でないから、此處では除外しなければならぬ。

以上見るが如く、初めに老翁の姿で先づ現はれる者の本體は、種類でいふと、上は有らゆる性格の神から、下は鬼神に至るまで、人間は貴人、武人、庶人、すべての階級に互り、年齢は少年、中年、老年、皆含まれてゐる。尤も、後ジテも老年として形を示す者が、前ジテで老年の姿を取つて居る場合——上の第一類E・Fの場合、及び「戀重荷」「綾鼓」「張良」等の場合——は、前後の關係があまりに接近して居るから、これは暫く取除にして置いてよい。

その他の場合に於いて、前ジテの老翁の登場の仕方を見ると、同伴者(ツレ)を随へるものと、單獨で登場するものとの區別がある。原則として、神體の化現なる老翁は同伴者を随へる。その同伴者にも同性と異性との區別があり、同性の同伴者は比較的年少者(ツレ男)で、異性の同伴者は老齡者(姥)である。異性の同伴者と共に登場するのは、「高砂」「老松」「嵐山」「竹生島」「繪馬」「國栖」「雨月」等の前ジテで、その他の脇能物は殆ど皆直面のツレ男を同伴する。併し脇能物以外の前ジテの老翁は大概同伴者なしである。それは舞臺藝術の原理として出來得る限り登場

人物の節約をしなければならぬことを、能はすべての場合に於いて忠實に守つて居るから、當然さうなつて居るのであるが、それならば同伴者を必要とするとならないとの理由は何處にあるか。

それは物語そのものが説明してゐる。例へば「高砂」「老松」等に於いては、物語そのものが夫なるシテと妻なるツレの登場を要求して居る如く、脇能以外でも「通盛」とか「絃上」とかでは夫婦の登場が必要となつて居るからである。併し、脇能物でも、同性の同伴者(ツレ男)の大部分は、さしたる積極的理由もなく、ただシテと一セイを連吟し、二ノ句をうたひ、サシ、下歌、上歌に和するため、に登場したとしか思へないが、それは何故か。私の解釋に依ると、それは特に脇能物を儀禮化さうとする意圖から裝飾的に添へられたもので、たとへば、ワキについても、脇能物では三大臣とか五大臣とか稱して、ワキツレを二人または四人も並べ立てるのが規定となつて居る如く、卑賤な前ジテの老翁までが同伴者をつれて出るのでないからうか。いづれにせよ、それ等の同伴者は、演戲が主要部に入ると、自分たちをば舞臺上の邪魔にならぬ片隅にかたづけ、て存在を消滅させてしまふのである。

から、大體に於いて、ツレのことはあまり問題にしくともよい。

次に前ジテの老翁の扮装である。脇能物では、原則として、小尉(小牛尉)の面に尉髪ヱウカミを付け、着附は小格子で、大口オホクチをはき、水衣ミヅコロモを着る。之は次に述べるものに比して一層上品な、謂はば儀禮的の扮装で、後段で神舞を舞ふ前ジテ(高砂)弓八幡等)の法式的扮装である。併し、脇能以外の前ジテの老翁(八島)忠度)雲林院)女郎花)善知鳥)國栖)野守)等)になると、それほど儀式ばらないで、即ち、大口でなく、着流キナガシで、着附は大概小格子でなく、熨斗ノシ目で、水衣だけは同じであるが、面は朝倉尉か三光尉か笑尉などである。——これが普通の前ジテの老翁の扮装で、能作者が庶民階級の老翁を表はすに妥當と考へた形である。恐らくこれは當時に於いて、観客に最も親しみを感じさせたに相違ない、謂はゆる尉殿じょうどのの姿で、彼等は後で高貴な、若しくは優雅な、若しくは畏敬すべき様様の本體に接する前に、先づ此の親愛な老翁の出現を期待したものであらう。

四

われわれは、此の親愛な尉殿が、脇柱の前にたたずんでゐる旅僧から話しかけられる光景を、しばしば見る。對話の内容は、或る神社の、または佛寺の縁起とか、或る名所の由緒とか、或る名木名草の來歴とか、さういつたやうなことに關するものが多く、ワキの旅僧が質問者で、シテの尉が應答者である。問答は簡單かんたんに運ばれて、掛合から初同となり、次にサシクリクセとつづく。能を文學的に考へると、クセは全曲の主要部で、ワキに依つて質問された縁起來歴等が其處でくはしく語られる。それを謠ふのは合唱部であるが、實はシテの尉が語つて居る心持である。さうして聞手は観客の代表者なるワキである。その縁起來歴等がクセの中で明らかにされると、次にはそれを語る老翁の素性は、何者であるかといふ疑がワキに起こる。それ故に、クセに續くロンギの形式は合唱部とシテの應答歌であるが、實はワキとシテの問答で、合唱部が今度はワキの代辯者となるのである。ロンギの末段でシテは中入をして、後ジテとなつて本體を現はすことは前に述べた通りである。

前ジテと後ジテと同一性格であるものについて云ふと、前ジテはすべて斯く

の如く後ジテの出現の豫備行爲としての仕事をするだけで、その仕事は、ワキを通して観客に語り聞かせることであり、教示することである。さうして、それは老人にとつて最もふさはしい仕事であつた。何となれば、すべて中世以前の、経験が物をいふ時代に於いては、老人は知識の貯蔵者であり、傳統の保存者であり、随つて常に社會の權威者であつたから。「物みなはあたらしき良し、ただ人は舊りぬるのみしよろしかるべし」と、萬葉の一歌人は歌つた。あらゆる蒙を啓くこと、疑を解くこと、争を裁くこと、幼弱を助けること、それはみな長老の仕事であつた。そのために信頼が彼等に集まり、尊敬が彼等に捧げられた。もちろん古代人といへども、一方に於いて生理的の老衰を嫌惡し、老耄を輕侮する意向があつたであらうことは、近代人と異なる所はなかつたに相違ないと思はれるけれども、併し、長老を、智慧の堆積のために、教示の源泉なるが故に、尊崇したことは、今日のわれわれの想像し得る以上に著しかつたであらうと思はれる。彼等は制度の支配者であり、傳統の維持者であると同時に、過失に對する忠告者でもあり、未熟に對する指導者でもあつたから、畏敬されるばかりでなく、親愛されもした。此

の親愛が能の前ジテの老翁に向つて呼びかけられる尉殿なる言葉の中に、いかに效果的に含蓄されてゐるかは、少し注意ぶかく能を見る人には誰にでも印象されてゐる筈である。

彼は、併し、しばしば質問者に對して軽い諧謔を弄して、問答を一種の機智の戰の如くに結果させることがある。例へば、花の枝をかざして都の郊外を浮かれ歩く老翁（小鹽）、花盗人を責める老翁（雲林院）、柴舟を漕いで便船を求められる老翁（兼平）、鹽木を運ぶ山路に宿を乞はれる老翁（忠度）等を見ても、何か一理窟なしには素直に教へたり案内したりしない。併し、其處には些かの惡意も含まれて居るわけではなく、ただ彼等の故實に關する博識を銜つて見たり、説得に對する年長者の特權を行使して見たりして喜んでゐるだけのことである。それが却つて應答者と質問者との間に愉快な諧謔の氣分を漂はして、後ジテの生真面目な調子と好對照を造り出すに役立つことさへ少くない。これはたしかに前ジテの老翁の持つ親愛の情緒に期待された一つの有力な作意でなければならぬ。

然るに此の作意が今ではややもすると忘れがちである。同じ前ジテの老翁でも、曲に依つて、單に來歴を教へたり、由緒を話して聞かせたりするだけのものと、また、質問者を相手に洒落を云つたり、からかつたり、名所の説明に興味を持つたり、宿を貸さないと云つたり貸すと云つたりするやうなものとの區別がある。その區別は、本來演出に於いて明確に表現されねばならぬものである。外形上の特長について云ふと、小尉の面を掛けて白大口をはいた前ジテは、儀容を整へる必要からさうしてゐるのであるから、概して言葉少なに無駄口をきかない。けれども着流に朝倉か三光を掛けてゐる前ジテは、言葉數も比較的多く、随つてしやれたり、からかつたりもする。泊めないと云つたり、泊めると云つたり、旅僧の肩に手をかけて、あたりの名所を親切に教へたりするのも此の種の老翁である。さういふ場合には、一種の遊戯精神が支配して、事態をほがらかに、なごやかに、軽く、愉快に表はさねばならない。朝倉、三光などの尉面は、さういふ親しみ易い状態に於いての、われわれの隣人たることを示す面貌である。殊に笑尉を掛ける場合（雲林院「融」等）に至つては、何故に微笑の表現を必要としたかを考



朝倉尉（福來作）



三光尉 (河内寫)



笑尉 (福來作)

へて見れば、それだけでもすべては理解される筈である。誰が嚴肅なるべき場合に微笑の假面を掛けるやうな痴愚を敢てするだらうか。笑尉を掛けて生眞目にしやちこばつて居るのは、作意が忘られて居るからか、しからざれば、演者の技術が拙劣で、表現しようとするものを十分に表現し得ないからでなければならぬ。多くの場合、私は前者が理由となつてゐるのを發見する。能も出來上つて五世紀を經過したから、斯ういふ風に根本精神が忘られて、凝結した形式だけが残つてゐると思はれるやうな點がいろいろある。

その最もいちじるしい例は「翁」の演出である。「翁」は今日では白色の翁面を掛けるシテと、黑色の翁面を掛ける三番叟と、直面の千歳と、即ち二人の老翁と一人の若者の舞を組合せた形式として遺つてゐる。併し、これは後代の改變に依るもので、初めは三人の老翁の舞であつたことは、私の「能」研究と發見(六)に於いて論證して置いた。その議論は此處では繰返さないが、能以前の「翁」、即ち三老翁の「翁」は、長壽、豐饒、繁殖のおのおのを人格化した三人の老翁が、自らを祝福する意味の舞踊を見せたもので、庶民階級の間でなければ發生しなかつたであらうと思はれ

るやうな、農民的家長意識の強い、田園的な、團欒的な、平和的な、樂天的な、享樂的な、喜劇的な演戲であつたと推定される。それが能の完成時代にはすでに全く變質されて、庶民階級の娛樂としてではなく、上流階級の賞翫の對象として適合するやうに様式化されてゐた。三老翁の一人は少年に代へられ、田園生活の祝福の祈は武家政治の謳歌となり、親愛すべき村閭の長老はいつしか畏敬すべき神格者として考へられるやうになり、もはや愉快な喜劇的立合タテマヒではなくして、嚴肅な儀禮として表現されねばならなくなつてゐた。併しそれは爲政者に對する演出者の迎合であつて、——世阿彌セアミでさへもその非難は免れることはできない、——その改變がいかにも不自然で不合理であつたかは、畏れおののくやうな表現をする演者が、いかにも陽氣な笑ひ崩れた假面を掛けてゐなければならぬことに依つても十分に理解されるであらう。さうして此の「翁」の神聖化は足利時代から更に徳川時代に入つて一層甚しく、遂に藝術が權威の前に膝を屈する最も代表的な見本を作り出した。

その他、一一の例證は省略するが、能には、部分的にも、全體的にも、硬化した形式

だけが保存されて、最も重要な表現精神の忘られてゐるものが少からずある。

五

それと反對に、また、何でもないので重大な意味があるやうに解釋されたり、從屬的必要條件が基本的必要條件でもあるやうに解釋されたりすることがある。

例へば、能と佛教思想の問題である。能には佛教思想をライト・モチーフとして構想されたものは殆どないと云つてもよい位だけれども、それを演出について見ないで、詞章だけで讀む人には、武人の幽霊や美人の幽霊や悶死した人の幽霊などが、訪問の僧侶に向つて、成佛得脱を懇請したり、追善冥福を嘆願したりすることのあるために、早計にもさういふことが主題となつてゐるかの如くに誤解することがある。筋の上で結末だけを一瞥して見ても、後段で本體を現はして來る幽霊たちは、弔問の僧侶たちにすがつて、尙も罪を浮かべてたびたまへ「女郎花」檜垣「采女」阿漕等とか、あと弔ひてたびたまへ「敦盛」忠度「朝長」實盛「頼政」二人

静等)とか、安きひまなき身の苦しみを助けてたべ(善知鳥)とか云つて、濟度を約束したり、或ひはすでに成佛得脱の身となつてゐたり(藤戸)杜若(船橋)等、さうなつてゐることを感謝したり(清經)通盛(通小町)葵上等、讚嘆したり(誓願寺)江口等、即ち願望の完成、未完成、いろいろの差等はあるが、要するに結末の付け方の單なる形式に過ぎないことは、結末の付け方の別の形式として、物語を一つの夢の世界と見て、ただその夢がさめたといふだけになつてゐるもの(東北)雲林院(小鹽)松風(源氏供養)玉葛(梅枝)等、或ひは單なる敘述として、兼平が最期の仕儀目を驚かす有様なり(兼平)といふ風に結んだり、うたひ捨てて失せにけり(佛原)とか、形は埋もれて失せにけり(定家)とか、それに類似した消失の敘述で結末を附けたりしてゐるもの(俊成忠度)西行櫻(遊行柳)芭蕉(山姥)黒塚等、さういふものと比較しても、効果の上に於いて顯著な相違は見出せないのである。更に甚しい結末の付け方をしたものの、たとへば、怨靈が降伏させられないで、時節を待つべしと云つて逃げ失せるもの(鐵輪)、あら恨めしや恨めしやと咀ひつつまた池波に隠れるもの(綾鼓)、斯ういふものと比較してさへ、必ずしも全然反對の効果と

して受取られるといふわけではない。

要するに、主人公もしくは女主人公が結末に於いて成佛するかしないかは、演出全體の上には大きな影響を與へないのである。何となれば、能の演戲としての要點は、事件とか性格とかにあるのではなくて、世阿彌の言葉を用ひて云ふと、三番目物ならば幽玄の情趣を出すこと、二番目物ならば物真似に幽玄の情趣を加味すること、四番目物ならば戀愛、望憶の哀情を示すこと、等で、その表現の媒介をなすものは美しい姿態と哀切な音曲でなければならぬ。さうして、その表現の高さを線を以つて表はすとするならば、高さの絶頂は、姿態に於いては舞働、音曲に於いてはクセ、大體その邊に在るべきものと認めてよい。即ち、それがライト・モチフの所在を示すもので、結末での成佛するとかしないとかは、基本的必要條件でも何でもなく、單なる作能形式の一部分に過ぎない。

それと同じことが協能についても云へる。協能では、中入後、それぞれの神がその本體を現はして、神舞を舞つたり、働を舞つたり、眞の序の舞を舞つたり、樂を舞つたりするが、その前にワキの質問に答へて神社の縁起を語つたりするけれ

ども、それだけの點を以つて神道思想の宣傳でもある如く思ひ込むのは輕卒である。他の部類の能に於いて、シテが佛寺の來歴を語つたからとて佛教宣傳と云ふことは出來ないと同様である。また脇能物のキリでは、時として天下泰平を謳歌したり「養老」「白樂天」「白髯」「代主」等、その象徴として萬歳樂を奏するといふことになつてゐたり「高砂」「難波」等、さういふ結末の附け方はあるけれども、それを以つて直ちに權威者讚美の意向で構想されたものと極めることは出來ない。何となれば、脇能物もしくはそれに準ずるもので、單に敘述的な結末の附け方をしたものは非常に多く「加茂」「弓八幡」「竹生島」「九世戸」「三輪」「右近」「和布刈」「卷絹」「道明寺」「大社」等、これ等に較べて、キリで天下泰平を謳歌したり、貢物の豊富を讚美したりしたもの（「吳服」「氷室」等）が特に著しく國家主義的印象を與へるといふやうなことはないからである。つきつめて云ふと、さういふ誤解を招きがちな辭句を、假に否定的に書直して、貢物が豊富でないとしたり、世情が安穩でないとしたり、成佛得脱ができないとしたりしても、演出の上に些かの變化をも生じないですんだであらう。それほど第二義的に、從屬的にしか、さういふ事項は存在

價値を要求してゐないのである。

此處で敬老思想に話を戻すが、私は能作者の配役の最初の意向に於いて、何故に前シテに老翁を多く使用するかの理由を考へて、古代中世の敬老思想の遺物ではあるまいかと推定した。併し、それが承認されるとしても、それを以つて直ちに能作者の敬老思想がその形式を選択したものであるとか、もしくは、能の作成當時の社會状態に敬老思想が行き互つてゐたとか、さういふ風に結論することは危険である。それは丁度、能に佛教讚美の辭句があるからと云つて、能が佛教思想の基礎の上に作られたものと結論したり、敬神愛國の詞章があるからと云つて、神道思想、國家主義を主題として作られたものの如く結論したりすることが危険であると同様である。

偏見なしに見ることのできる人には明白に理解されるであらう如く、能は一つの遊戯精神の上に築き上げられた耽美主義的舞臺藝術であつて、たとひその資材として佛教思想が取入れられてあつても、神道思想が取入れられてあつても、國家主義思想が取入れられてあつても、その本質に於いては決して上述のもの

の以上でもなければ、以下でもない。敬老思想的形式に於いても、それは單に形式として受取るべきであつて、それ以外の受取方をする事は、却つて恐るべき誤謬にまで導かれるであらう。

能に尙今日われわれが學ぶべき何物かを見出すとするならば、それはさういふ思想的方面からではなく、もつと遙かに價值多い様式の方面からでなければならぬ。能がすでに五世紀の老齡に達してゐるにも拘らず、尙われわれがあまり多くの距離を感じるこゝとなしにそれに接し得る主要の點は、それを様式の完成にまで運んで行つた異常な表現の力で、若しその力が室町時代に於ける能の場合の如く飽和的にわれわれの觀念を表現し得るとしたならば、それが今日ややもすればわれわれに感じさせる傾向を持つてゐるやうな、老齡的な、硬化的なものではなく、恐らくはそれが創成當時に於いて感じさせたであらう如き、新鮮な自由な、充實した、さうして多分に社會的意義をその中に判讀することのできるやうな藝術をわれわれに約束するであらう。その豫想なしには、能の研究は殆ど無意義なものであり、單なる道樂に過ぎない。われわれは能の研究からさう

いふ道樂的氣分を篩ひ分けねばならぬ。

註(一)「壇風」の資朝は流儀に依つてシテ(金剛)ともなり、ツレ(寶生)ともなる。此の種の配役上の流儀に依つての相違は多少あるけれども、煩を避けて此處では一一ことわらない。

(二) 二番目物でも、朝長の如く、前、里女、後、武人といふやうなのは例外である。

(三) どこが演戲の主要部であるかは、一曲を序破急に區分すれば、破の段が主要部であると云ひ得る。拙著「能、研究と發見」の「序破急の理論」の項参照。

(四) シテとワキとの破一段に於ける問答は簡潔をよしとすることは、世阿彌も説いてゐる。

(能作書)。

(五) 「萬葉集」十卷、春、雜、一八八五。

(六) 「能、研究と發見」の「翁と喜劇精神」の章。

(七) 「三番申樂、ヲカシニハスマジキコトナリ、近年人ヲ笑ハスル、アルマジキコトナリ」(「申樂談義」)。

能と日本主義思想

一

日本主義が一つの國民的觀念として形に現はれて來たのは鎌倉時代以後のことである。それは先づ日蓮の現世的實際的教義の上に顯著に現はれた。彼は法然などの如く、心を彌陀の淨土に駆けらせる代りに、その淨土を此の娑婆世界に置いて、此の世界を本地とし、十方淨土を垂跡の地として考へた。さうして此の世界の中でも特に日本國を重視して、日本國は印度支那にもまさる國であるとなし、天照大神・八幡大菩薩の加護を説き、日本國のえらさはそれが神國であることの上に根據を持つと主張した。

さういふことが説かれて間もなく、蒙古襲來の事件が起り、國を擧げて緊張した。龜山上皇は身を以つて國家人民に代らせたまはうと思ひ立たたれて、伊勢

大神宮や石清水八幡宮などに祈願を立てられた。石清水の空に黒雲が湧いて、その中から白羽の矢が西の方をさして飛んで行つた。同時に神風が起つて十萬の敵兵は海波に呑まれた。さういつた奇蹟と事實が神國日本の觀念を強めた。「神皇正統記」の著者は開卷第一に大日本は神國なりと喝破した。北畠親房にとつて、それは一つの堅い信念であつた。日本は小國であり、支那は大國であることは、古來知れわたつた事實であつたにも拘らず、彼は特に日本に大の字を附けて強調し、反對に支那をば夷國と呼んだ。此の種の自尊心は遠く聖德太子の昔まで遡つても求められるが、親房が殊に強くそれを主張したのは、根本は足利幕府に對する敵愾心からであつたことは云ふまでもない。皇室の外に幕府なる一大勢力のあつたことは、何としても彼にとつてはゆるすべからざる不正事であつた。

併し、當時の混亂した實際社會に於いて、謂はゆる神國觀念が果してどれだけ有力に政治的に働いてゐたかは問題である。それが一つの注目すべき支配觀念であつたことは認められるが、その理解は極めて小さく限られた範圍内にと

どまつて、恐らく決して普遍的に行き互つたものではなかつただらうと思はれる。概括的に云ふと、その頃から應仁の亂を中心としてずつと足利時代の後期まで、引きつづいた亂世で、戦慄すべき下剋上の風潮が殆ど根本的に人間の考へ方を轉覆させた。その結果、傳統は無視され、秩序は紊亂され、生活は不安となり、現世的な、實利的な、嘲笑的な、反抗的な物の見方が瀾漫した。その氣風の間、能や狂言は出来たのであるが、能は決して當時の時勢粧の直接の現はれではなく、却つてそれを最もよく反映して居るものは狂言である。狂言の表現の基底を成すものは、當時の下剋上の思潮に同情した諷刺・嘲笑・揶揄の意向である。それならば何故にさういつた荒れ亂れた氣風の中で、能のやうな超世俗的な、耽美的な藝術が生れたかといふと、一つには、すさみきつた當時の世相から其處へ逃避しようとする心意が働いてゐたことと、また一つには、あまり高尚でもなく、嚴格でもない能の耽美主義^(註)が、當時の支配階級であつた武士の慰安的悅樂を満足させるに適合してゐたからであつた。實際、能は五百年後の今日に於いて高貴な藝術として認められてゐるやうに、當時の人たちから高貴な藝術として認めら

れた證迹は一つもない。むしろ反對に當時の貴族からは輕侮の目を以つて卑しめられてゐた。それが今日の狀態にまで優雅に、高尚に、形式化されたのは、主として徳川政府の儀禮的精神の作用の結果である。尤もそれまでに能の創始者たちは、つとめて古典的修飾と傳統的表現を加味して、高雅に優美に作り上げようと企てたことは事實である。その意圖は詞章曲節の上のみではなく、内容の上にまでも及んでゐたことはもちろんである。

例へば支那のことについていふならば、支那は從來日本の先進國として尊敬され、あらゆる文化の原型を日本人は長い間、すべて支那に仰いでゐた。能の創始者たちも此の傳統的評價から決して解放されてはゐなかつた。彼等は重要な事項の典據を求める時は、必ずそれを支那の歴史から引用することを忘れた。かつた。「萬葉」「古今」を典據とする「高砂」に於いてさへ、常緑の松の讚美については、始皇封爵の故事^(註)を引いたり、十八公のいはれ^(註)を述べたり、また太宰府の老松と紅梅を題材とする「老松」に於いても、始皇封爵の故事と共に晋の哀帝の好文木の逸話を引いたり、或ひは美濃の孝養美譚を脚色した「養老」に於いても、甕頭の竹葉

といふことから、竹林の七賢の故事を挙げたり、劉伯倫の事に觸れたり、彭祖長壽の傳説を例證としたりしてゐる。これ等は一一枚擧げにいとまなきほどであるが、更に一層異なつた主張の上に立つて、人の國よりわが國、他の人よりもわが人といつたやうな民族主義的選擇を敢てする「弓八幡」に於いてさへ、弓箭を包み干戈を戢めた先例としては、周の武王が殷の紂王を亡ぼして天下を治めた實例を引かないではゐられなかつた。すべて支那崇拜の傳統的遺風から來たのであるといふものはなかつた。

二

その時に於いて明確な日本主義意識を以つて書かれたと思はれる若干の能が存在してゐることは注目に値する。

その一つは「絃上金剛彌五郎作」である。太政大臣藤原師長は世に聞こえた琵琶の名手で、かつて神泉苑での雨の祈に祕曲を奏して天を感動せしめた記録を持つてゐたが、更に奥義を窮めるため入唐を思ひ立つた。その道すがら、故國へ

の名残に須磨の月を眺め、鹽屋に立ち寄り、老人夫婦にもてなされた。師長は所望されて琵琶を弾き出したが、折から村雨が降つて來たので弾きやめると、老人夫婦は苦で板屋を葺いた。琵琶の調子は黄鐘、板屋を打つ雨の音は盤渉であつたから、それを一調子にするためであつた。師長は、これほど堪能の人が日本にゐようとは思はなかつたと感激して入唐の志を翻した。その老人夫婦は古への村上天皇梨壺女御で、師長の入唐の企を思ひ止まらせ、名器獅子丸の琵琶を龍宮から取り戻して師長に授け、師長は喜び勇んで歸洛した。

これは藝術に於いて從來先進國として尊崇してゐた支那に必ずしも師事するを要しないといふ主張である。

これと類似した主題を持つものに「白樂天世阿彌作」がある。白居易は詩才に於いて第一流とはいへないけれども、辭句華麗にして解し易く、夙に唐代に於いて盛名隆隆たるものがあつたが、わが國に於いても平安朝以來元微之と並び稱されて、大唐隨一の詩人であるかの如く印象されてゐた。その白居易が日本の智慧を測らうと思ひ立ち、海を渡つてやつて來ると、住吉の明神が漁翁の姿とな

つて筑紫の海岸に迎へ、其處で世にも不思議な漢詩と和歌の競技が行はれた。互ひに眼前の風物を詠するといふ約束で、白居易は、青苔衣を負びて巖の肩にかかり、白雲帯に似て山の腰をめぐると口ずさむと、漁翁はこれにこたへて、苔ごろも着たるいはほはさもなくてきぬぎぬ山の帯をするかなと歌つた。白居易は姿の賤しい漁翁がさういふ詠吟をしたのに驚くと、漁翁は、日本では花に啼く鶯水に棲む蛙までも詩人であるぞと誇りげに云つて、和歌を詠じ舞樂を奏する國ぶりを見せようと、いと薦たけき老神の形を現はして、伊勢・石清水・加茂・春日・鹿島・三島・諏訪・熱田・巖島の神々と共に、海青樂を舞ふと、八大龍王は八音の曲を奏し、威風あたりを拂つて、白居易の船は手風神風に吹き戻されてしまつた。

これも藝術にかこつけての日本讚美の曲である。

更に類似の曲は、春日龍神(世阿彌作)である。梅尾の明恵上人は、笠置の解脱上人と並び稱される大知識であつたが、入唐渡天の志を起し、暇乞のため春日明神に參詣すると、明神は宮守の姿となつて現はれ、佛在世の時ならばともかく、今頃支那印度を訪問したところで仕方がないと云つて思ひ止まらせた。その理由

とするところは、天台山がおがみたくば比叡山にまいればよい、五台山が望ならば吉野筑波へ行けばよい、靈鷲山が拜したくば三笠の山で事足りるといふのである。さう云はれて氣がつくと、春日の野山は忽ち金色の世界と化し、千草萬木ことごとく佛體となり、八大龍王が空に現はれてさまさまの奇蹟を示し、明恵上人は心から入唐渡天の計畫の無意義であつたことをさとつた。

これは佛教信仰の點に於いても、支那だけでなく印度までも重視するに及ばないことを説いたものである。

次に「是界竹田法印作」。これは「白樂天」の如く、向からこつちへ挑戦して來たのに對する打返である。是界坊は大唐の天狗の首領で、これまで少しでも慢心の隙を見せた佛徒をば、外道に誘惑してゐたが、日本は粟散遍土のくせに佛法が今なほ隆盛であると聞いて、これを掻き亂してやらうと考へ、空を飛んで愛宕山の太郎坊をかたらひ、共謀して先づ顯密兼學の本城なる比叡山を襲ふのである。すると向から比叡山の僧正が車に乗つて下りて來る。是界坊は魔術を使つて誘惑する。併し日本の僧正の法力にかなはないで、あまつさへ其處には日本を

守護する明王諸天が現はれ、神風山風が吹き荒れて、さすがの大天狗を空のどこかへ消し飛ばしてしまふ。

以上數曲の引例に過ぎないが、幽玄無上の耽美主義的表現の専ら行はれてゐた室町時代に於いて、すでに今日の日本主義思想の先驅とも見做さるべきものが存在してゐた一現象の實證として、わが文化史上の一つの研究資料たることを失はないと思ふ。

註(一)「開目抄」。

(二)「増鏡」老の波。

(三) 日本は小國で支那は大國だといふことは、能の中にもかざかざ云はれてあるが、例へば「唐船」の祖慶官人が箱崎の領主の奴隸となつて、二人の子供をつれて牧牛をしてゐる時の問答にも、唐土と日本の本は、いづれまさりの國やらんと問はれたのに答へて、おるかなりとよ唐土に、日本の本をたとふれば、ただいま尉が曳いて行く、九牛が一毛よ、といふやうな言葉がある。

(四) 能がその創始された室町時代に於いて決して高尚な藝術でもなければ、嚴格な儀禮的表現でもなかつたことは、當時の多くの貴族の日記に依つても知られる。高尚な舞臺藝術と

しては宮中、寺院、神社等で弄ばれた舞樂のみであつた。

(五)「史記本紀」。

(六)「吳錄」。

(七)「晉書」。

(八)「晉書」。

(九)「史記神仙傳」。

(一〇) 人の國よりわが國、他の人よりもわが人——これは天平勝寶七年の宇佐八幡の託宣として傳へられた言葉であるが、弘安四年蒙古襲來の時、石清水八幡で尊勝陀羅尼法の修せられた時、西大寺の興正菩薩の啓白にも蒙古人を犬族となし、日本人を神の子孫として對照し、人の國よりわが國、他の人よりわが人、いかでか捨てさせ給ふべき、といふ文句があつたといふことである。「弓八幡では、これが後ジテの登場詞となつて居る。

(一一) 元徴之、白樂天の詩風は元白體とも、またその年代に依つて長慶體とも呼ばれ、わが國では嵯峨天皇の時以來最も愛好されてゐた。

(一二) 白雲似帶圍山腰、青苔如衣負巖背、年年別思驚秋雁、夜夜幽聲到曉鷄。(後中書王文藻詩、江談)。

(一三) こけごろもきたるいはほはまひろけむきぬぎぬやまのおびするはなぞ。(後中書王文藻歌、江談)。

合唱歌の非戯曲的性質

—能とギリシア劇との比較—

一

能をギリシア古代劇と比較する場合に最も陥り易い誤謬は、どちらにも合唱歌があるので、それがどちらも同質的な重要性を持つかの如くきめてかかることである。それは單に外形の類似のみを見て、兩者の内面的價值を見究めない認識の不確實さから來るもので、訂正されねばならぬ。

能では合唱歌は初から終まで重要なものであるけれども、ギリシア劇ではさうではなかつた。初は非常に重要なものであつたが、次第にその價值が減少して、存在の必要が疑はれるやうになつて行つた。その變遷の迹を辿つて見ると、ギリシア劇の合唱歌は一つの衰退の歴史であることを發見する。

ギリシア劇は、その原始的な形に於いて、まだ戯曲になりきれなかつた間は、抒情詩的合唱歌に過ぎなかつた。イカリアのテスピスが初めて役者を一人使用することを思ひついて、役者と合唱部との掛合が始まつた。アイスキュロスが第二役者を發明して、役者と役者の對話が始まり、戯曲の形式が備はつた。けれどもまだ對話よりも合唱歌の方が重要であつた。例へば、「ヒケティデス」乞ひ願ふ女たちでは五十人から成り立つ外題の合唱部が實は第一役者の役目を勤めてゐた。他の作品に於いてはそれほどでもなかつたが、それでも合唱部が重要なものであることに於いては一致してゐた。「エウメニデス」にぎたまの女神に於いても合唱部が第一役者の役目を勤めてゐたといふことができる。「アガメンノン」でも合唱部は非常に重要な役目であつた。ソプロクレスは第三役者の發明者であつた。舞臺に立つ役者が三人に殖えたことは、事件の進行が、合唱歌に依つてではなく、對話に依つて行はれるやうになつた證據であつて、それは取りも直さず、見る方の興味^{イタル}が合唱舞踊場^{キタル}から舞臺^{スキタル}の方へ移つたことを示してゐる。その時、合唱部はまだ事件の進行をば助けてゐたけれども、併し、事件の中にはひり

込むのではなく、寧ろ同情者として、或ひは忠告者として、外で働くに過ぎなかつた。たとへば「アンティゴネ」の十五人の老いたるテバイの市民たちは、クレオンの即位を喜んだり、或ひはアンティゴネに對する彼の態度を非難したり、さうかと思ふとハイモンの煩悶を見て戀愛の力づよさをほめたたへたり、テイレシアスを迎へて預言の恐ろしさをクレオンに警告したりする。けれども、その態度は傍觀者の態度を出なかつた。

それがエウリピデスになると、更に甚しく、合唱部は殆ど事件の進行には没交渉であるやうな態度を取ることになつて來た。彼は新人であつた。先輩のアイスキュロスやソプロクレスの如き行き方では満足ができなかつた。彼は宗教に對しても、道徳に對しても、政治に對しても、彼自らの意見を以つて乗り出した。彼は役者の數を三人以上に増すことをば敢て企てなかつたけれども、役者同士をして常に討論者の如く論争せしめ、その對話に依つて問題の解決に努めしめたから、合唱歌は事件その物から全然別物の如く離れてしまつた。合唱歌の取扱方に於いて、アイスキュロスとソプロクレスは、その二人だけを對照すると、其處に

少からぬ互ひの相違は認められるが、併し、エウリピデスに較べれば、二人は寧ろ一致してゐたと云つてもよい。どちらも抒情詩的で、高貴な、英雄時代的の調子で、劇中の人物に同情したり、非難したりする。けれどもエウリピデスの合唱部はもはや熱情を以つて同情したり非難したりはしなくなつた。多少なりとも合唱歌が残つてゐる限り、讚美さるべきことが讚美されたり、嘆かるべきことが嘆かれたりするの^(三)は當然ではあるが、併し、もはや人物の行爲の上にはいかなる交渉をも持たないやうな種類のものになつてしまつた。言ひ換へれば、合唱部は形式上過去の殘存物以上の何物でもなくなつてしまつた。

此の質的衰退は量的衰退に依つても證明される。即ち、合唱歌の行數は、アイスキュロスに於いては全曲の五分の三乃至二分の一であつたのが、ソプロクレスに於いて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まで減じた。全體のわづかに九分の一だけを歌ふために出てゐる合唱部は、殆ど存在を失つた合唱部であつたと云つてもよい。のみならず、エウリピデスに於いては、合唱部と役者の掛合がなくなつて、役者同士の對話のみが

興味を中心となつてしまつた。その後アガトン(前五世紀後半)は合唱歌を極度に排斥して一種の挿入曲以上のものでなくしてしまひ、それより一世紀たつた時には合唱歌は完全にギリシア劇から驅逐されてゐた。(これは主として悲劇について言つたのであるが、喜劇についても大體同じことが言へる。)

二

合唱歌の衰退はギリシア劇を劇としての成長に急がせた。同時に、その本質的なものを變へてしまつた。即ち、初めに歌ふことと踊ること(合唱部の)が主體であつたのが、次第に話すこととしぐさをする(役者の)がそれに代つた。その變化の誘導者は何であつたかといふに、もちろん詩人と市民を支配してゐた當時の寫實精神がさうさせたのであることは言ふまでもないが、實地について調べて見ると、合唱歌その物の中にさうならねばならなかつた理由が含まれてゐたのを發見する。

ギリシア劇の組織を外形的に説明すると、初めに役者の序詞プロロゴスがあつて、合唱部

が登場歌で登場し、それから本筋に入つて、合唱部は幾つかの殘留歌パクシモンをうたひ、その間に役者と役者、或ひは役者と合唱部の問答で出來てゐる挿話エパイソドンが一段づつ挿入され、最後に合唱部を主とする退場歌エキソドスがあつて終る。今その一例をソプロクレスの「アンティゴネ」について示すと、

- 一 序プロロゴス 詞ス (行數一—九九) — 登場人物、アンティゴネ、イスメネ。
- 二 登場歌パロドス (二〇〇—一六二) — 合唱部。
- 二 挿話エパイソドン 第一 (二六二—三三二) — クレオン、衛兵、合唱部。
- 殘留歌パクシモン 第一 (三三二—三七五) — 合唱部。
- 短短長歌アナパイストス (三七六—三八三) — 合唱部、アンティゴネ。
- 三 挿話エパイソドン 第二 (三八四—五八二) — アンティゴネ、衛兵、クレオン、イスメネ、合唱部。
- 殘留歌パクシモン 第二 (五八二—六二五) — 合唱部(クレオン)。
- 短短長歌 (六二六—六三〇) — 合唱部(クレオン)。
- 四 挿話エパイソドン 第三 (六三一—七八〇) — ハイモン、クレオン、合唱部。
- 殘留歌パクシモン 第三 (七八一—八〇〇) — 合唱部。

短 短 長 歌 (八〇一—八〇五)——合唱部。

五 挿 話 第 四 (八〇六—九四三)——アンティゴネ、クレオン、合唱部。

殘留歌第四 (九四四—九八七)——合唱部(クレオン)。

六 挿 話 第 五 (九八八—一〇一四)——クレオン、テイレシ阿斯、合唱部。

舞 踊 歌 (一一一—一五四)——合唱部。

七 退 場 歌 (一一五—一三五)——使者、エウリュピデ、クレオン、合唱部。

以上のうちで序詞と挿話を除けば皆合唱部の歌である。合唱部の歌は登場歌と退場歌の中間にあるものは、彼等がオルケストラに殘留して一定の形を造り(十五人が指揮者を除いて、七人づつ左と右に二組に分れたり、合併して一所に三列にならんだりして)うたふところの殘留歌であつたが、舞踊歌はそれに類したものであるけれども、特に舞踊に適するやうに調子づけられた歌であつた。韻律についていへば、挿話は當時のアテナイの方言で、最も散文に近い、話し易い短長格で綴られ、合唱歌は最も高まつた抒情詩的な調子を出し易いドリスの言葉がもとを用ひられてゐたのが、後ではドリスの調子を帯びたアテナイの言葉

がその代りに使はれるやうになつた。短長格はうたふのと話すのとの中間に在るともいふべき吟唱的な格調であるから、これは殘留歌から挿話へ移る箇所に少しづつ用ひられるのがきまりであつた。

その外にもまだ抒情歌としては、役者が單獨でうたふ獨唱歌、役者と合唱歌と掛合でうたふ掛合歌などもあつた。が、要するに、挿話は事件を進行せしめるけれども、合唱歌は反對に進行を阻止する傾向があつた。それは何故かといふに、合唱部は一方では同情者として、また忠告者として、事件の中へ入り込まうとしながら、また一方では純然たる局外者として見物人を代表してゐるやうな所があつた。此の舞臺と見物に對する二重の關係が、初めは合唱部をして、劇その物の中で全體の統一を具體化せしめてゐるが如き印象を與へることに役立つてゐた。それは消極的の方面についていふと、合唱部は一度登場すると最後まで退場しないことになつてゐたので、事件のいかなる部分も彼等に知られないですむことはできなかつたし、また、積極的の方面についていふと、合唱部はすべての登場者に呼びかけたり、呼びかけられたりして、一一その意見を發表するや

うに期待されてあつたので、どちらから見ても、統一を管掌するものとして受け取られてゐた。

併し戯曲術の發達はいつまでもそのやうな局外者を主體として置くが如き状態を默認してはゐなかつた。アリストテレスが言つた如く、舞臺に立つ人物は彼等だけの間に於いて存在してゐるべき筈のものであつて、決して見物人を相手にすべきではない。その本質に於いて見物人の代表者であつたところのギリシア劇の合唱部が全體を支配してゐたといふことは、考へて見ると、根本からして不合理であつた。彼等は同情者としてはなまぬるい同情者であり、忠告者としては煮えきらない忠告者であり、そのくせ、見物人としてはさしでがましい見物人であつた。舞臺で密談がかはされる時、陰謀がめぐらされる時、彼等は常に邪魔物であつた。事件が秘密の事件でない時でも、見物人の代表者が登場して居ることは相當の妨害でないとは言へなかつた。それ故に果斷なエウリピデスは、思ひきつて合唱部からその權能を奪ひ去つた。彼等に、同情者もしくは忠告者としての發言を禁止し、僅かに見物人として、それも決してさしでがま

しさをば許さず、ただ從來のしきたりに依つてオルケストラの片隅に殘留して居ることだけを許した。

三

エウリピデスがいかに合唱歌を無能なものにしたかの一例を今、アウリスのイプシゲネイアについて見ると、此の戯曲の合唱歌の行數三三四行は全曲の行數一六二八行に對して、此の詩人としては、必ずしも少いとはいへないけれども、そのうち、最初の登場歌一三九行(一六四―一三〇二)は、使者がクリュタイメストラの到着を報告する言葉(四一四―四三九)と共に後人に依つての竄入だと思なされてゐるから、假にそれだけを計算に入れないとすれば、すべてで二〇〇行以内となるわけである。さうして合唱部の發言の度數一九回は、各役者の發言の度數に比較して甚しく少いことを知るであらう。

第一役者 アガメンノン 九四回
アキレウス 五〇回
一四四回

第二役者	老	僕	三九回
	イブヒゲ	ネイア	四九回
	使	者	四回
			九二回
第三役者	メネラ	オス	三〇回
	クリュタイ	メストラ	一二〇回
			一五〇回

それには更に各役の擔當行數についても一瞥すべきであるが、前述の如く合唱部の登場歌と使者の言葉に竄入の疑があつて正確なことがわからないから省略する。

問題は合唱部の態度である。前述の登場歌を別にすれば、残留歌らしい残留歌としては稍長い前後二回の抒情歌(五四三—六〇六及び一〇三六一—〇九八)があるきりで、他は悉く二行づつ(内一つは一行)から成る短い言葉のみである。短い言葉はエウリピデスの特長で、事件が熱して來ると大概一行づつの言葉が交換されるのであるが、合唱部の言葉は非常に間遠に挿入される。例へば、アガメンノンとメネラオスの兄弟が論争する場面(三一七—五四二)で、かれ一語、これ一語、あとでは

互ひに長帳場のせりふも言ふが、合せて兩人で四十九回の發言をなし、その外に使者の言葉も一回交るのに對して、合唱部の發言はわづかに四回に過ぎない。それも文字にすれば一回二行づつである。或ひはアキレウス二度目の登場(二三四五)で、アルゴス人の威嚇に對して彼が異常に興奮しだすと、今までいけにへになることを恐れをのいてゐたイブヒゲネイアが、一瞬間にして可憐なる少女から勇敢なる女丈夫にまで成長し、ヘラス全民族のために喜び勇んで死を覺悟し、悲嘆に暮れた母親を見棄てて退場するまで約九十回の發言のうち、合唱部の擔當はわづかに三回に過ぎない。それも、二行二行一行といふ節約された分量である。

今その合唱部の言葉の内容について見ると、第一の言葉は、
王女よ、あなたの役目は尊い。

しかし、運命と女神(ヘ)その役目はつらい。——(二四〇—二二三)
これはすぐ前のイブヒゲネイアの血を吐くやうな言葉に對して何といふよそよそしい讚辭であらう。たとひ彼等はエウポイアの島に棲むカルキスの女た

ちで、今アウリスに船がかりしてゐるヘラスの兵船を見物に來た外來人である
とはいひながらも。

やがてイプヒゲネイアは追ひすがる母を振り棄てて行かうとすると、カルキスの
女たちは聲を揃へて、

あなたはベルセウスの町に呼びかけるのか、

キュクロプスの高く築き上げた。——(二五〇〇—)

とうたふ。それはイプヒゲネイアの嘆の言葉の中に、母なる國ペラスガイ、ふるさと
とミュケナイといふ言葉があつたからではあるが、此の傍觀者の冷靜はまさに烈
火に一掬の水を注ぐやうな効果しか與へない。にも拘らず、少女は彼等に會釋
して、ヘラスへの光に誘はれ、暗い冥途よみぢを辿る身ぞと言ふと、見送る女たちは、

あなたの光榮は盡きない。——(二五〇四)
と叫ぶ。これが精一ぱいの祝福である。

此のいかにも冷たい註解者めいた物の言ひ方は、前段アガメンノンがメネラ
オスと論争して仲直りして、娘をいけにへに供へるべく悲痛な決心をして退場

したすぐ後のスタシモン殘留歌(五五三—五九七)として、悠暢にもアプロディテの魅力やパリスの
さばきのことなどについて歌はせたり、または、すでに娘がいけにへにされるべ
き計畫を知らされたクリュタイメストラとそれに同情するアキレウスの興奮し
た對話の後(一〇三六—九八)で、ペレウスとテティスガの結婚の美しい歌をうたはせたり
もしてゐる。もちろんそれはイプヒゲネイアとアキレウスとの虚構の婚約に照
應させる作意からには相違ないが、それにしても木に竹を接いだやうなその挿
入の仕方に、詩人が合唱部をもてあつかつてゐた態度が讀まれる。

アリストテレスモは、エウリピデスの此の合唱部の取扱ひ方を非難して、合唱部
は元來が一人の役者として認めらるべきものであるといふ根據から、それは全
體のうちの一つの必要な部分であるから、本筋に關係しなければならぬと主張
し、エウリピデスのやうでなしに、ソプロクレスのやうでなければならぬと言つて
居る。

エウリピデスは合唱部を不必要と思つたなら、なせそれを全部廢棄すること
にはしないで、なま殺しのやうな不徹底の態度に出たのであらう。私をして言

はしめれば、彼はもちろん廢棄することが出来たら廢棄したであらうが、少くとも此の程度の形式は保存して置かないと、當時のディオニッスス祭禮の競演にそれを提出することが望まれなかつたのではあるまいか。それは前五世紀に於ける悲劇演出の事情を調べて見れば容易に理解されることで、一回の競演のため三人の悲劇詩人が選定されると、各詩人はその提出した四篇の作品(悲劇三篇、サテュロス劇一篇)に對して合唱部指揮者と第一役者を一人づつ割當てられる。コレゴスは富裕なアテナイ市民の中から選ばれる名譽職で、十五人の合唱部の物質的負擔を引受けねばならなかつた。技術上の實際の指揮は、次の世紀に入つて専門的の教師が出来るまでは、詩人自らが當つてゐた。さうしてこれ等の任命は執政官が國家の名に於いて行ふものであつたから、その統制の下に在つた合唱部を、いくらエウリピデスといへども、それ以上に無視することはできなかつたに相違ない。實際上の合唱部の解消までにはその後尙ほ約一世紀の年月を要したけれども、逸早くその存在價值を無視したのはエウリピデスであつた。彼は合唱部を殺すことが戲曲を生かす唯一の方法であることを最もよく

理解した第一人者であつた。

四

能には併し、エウリピデスが出なかつた。さういふ改革者が出なかつたから能は戲曲的に進展しなかつたのか、それともいかなる改革者の改革をも許さないほどに能は非戲曲的な成分から組織立てられてあつたのか。それを考へて見ることに依つて、能の本質的なものはつきりと現前して來はしないであらうか。

能の構成を音曲的方面について解剖して見ると、吟唱、合唱、及び對話の三種に大別することが出来る。吟唱は役者の單獨に(時としては從役を伴つて)うたふ歌で、ギリシア劇に比較すれば獨唱歌に當る。合唱はギリシア劇に於けると同様に、役者が加はらないで合唱部(地謠)だけでうたふ。別に役者が合唱部を向に廻して掛合でうたふロンギ(論議)がある。これはギリシア劇のコンモスに似てゐる。次に對話は役者(能の役者)同士の間に交換されるのが普通であるが、必要

に應じてはアヒ(狂言の役者)も話しかけられたり、話しかけたりする。また對話の延長が掛合の吟唱となつて、合唱部に引取られることもある。その變り目がギリシア劇の短短長歌フナバーストスの役目を思はせる。

すべて能に於いては、話される部分にはもちろん音樂は伴はないが、うたはれる部分には原則として音樂が伴ふ。音樂は大鼓と小鼓とで囃される場合が最も多く、それに笛の加はることもあり、その上に更に太鼓の加はることもある。また舞踊には合唱歌がなく、音樂のみで舞はせることが多い。音樂と歌謠との關係については、一定の拍節が歌謠を支配するのが普通であるが、拍節の支配を受けない歌謠(一セイ・サシ等)もある。それを拍子に合ふとか、合はないとかいふ。

今、能の最も標準的な作品の一つなる「高砂」について分解を試みて見る。

一 シダイ(ワキ・ワキヅレ)の登場歌——拍子に合ふ吟唱。

ナノリ——ワキの獨白。

ミチユキ(ワキ・ワキヅレ)——拍子に合ふ吟唱。

ツキゼリフ——ワキの言葉。

二 一セイ(シテ・シテヅレ)の登場歌——拍子に合はぬ吟唱。

サシ(シテ・シテヅレ)——拍子に合はぬ吟唱。

サゲウタ(シテ・シテヅレ)——拍子に合ふ吟唱。

アゲウタ(シテとシテヅレ)——拍子に合ふ吟唱。

三 モンダヒ——ワキとシテの對話。

カケアヒ——ワキとシテ・シテヅレの交互的吟唱。

初同(最初の同吟)——拍子に合ふ合唱。

四 コトバ(ワキの誘ひだし)。

クリ(サシの序)——拍子に合はぬ合唱。

サシ(クセの前曲)——拍子に合はぬ合唱。

クセ——拍子に合ふ合唱。

ロンギ(合唱部とシテ・シテヅレとの掛合)——拍子に合ふ掛合。

五 マチウタヒ(ワキ・ワキヅレ)——拍子に合ふ吟唱。

デハ(後ジテの登場歌)——拍子に合はぬ吟唱。
マヒ——神舞(合唱歌も吟唱もなく、音樂のみ)。
キリ(末段)——拍子に合ふ合唱。

これは各部の名稱の羅列に過ぎないが、實地にあたつてその分量を調べて見ると、いかに合唱歌が多量であり、且つ重要であるかを發見するであらう。能の音曲的構成の基本となつて居るものは序・破・急の理論であるから、今上記の分解にそれを適用すると、一、ワキの登場吟唱は序の段、二、シテの登場吟唱は破の第一段、三、ワキとシテの對話から初同までは破の第二段、四、クリ・サシ・クセ・ロンギの合唱は破の第三段、五、後ジテの舞とキリの合唱は急の段である。即ち、序の段と破の段の最初の部分は役者の吟唱であるが、主要部になると、みな合唱歌である。さうして初めの部分はおほむね拍子に合はぬ吟唱であるが、曲の進行と共に次第に拍子に合ふ合唱となる。さうして對話はただ物語を主要部に運び移すだけの役目に過ぎない。

其處に注意しなければならぬ大事な點が横たはつてゐる。

私は先にアリストテレスの言葉を引いて、舞臺に立つ人物はその人物同士の間でのみ存在してゐなければならぬと言つた。それは言ひ換へれば、戲曲の理想としては對話のみに依つて事件を發展せしめ、性格を築き上げねばならぬといふことである。近代的の潔癖を以つて言へば、獨白や傍白さへも存在を許しがたいのである。しかるに、若し能を戲曲の見地から見ると、何といふ原始的な、超理論的な、さうして非戲曲的な表現でそれはあらう。合唱歌が常に主要部を占めて、對話はただ主演者を主要部に導くだけの効果しか持たず、役者はシテとワキと對立するかの如く見えるけれども、その實、ワキは見物人の代表者に過ぎないで、シテのみが役者であると言つても過言ではない。私はかういふ特殊な舞臺藝術が世界の何處に類例を持つかを知らない。ギリシア劇がそれであつたやうに言ふ人があるけれども、ギリシア劇が同質のものでないことはすでに見た。ギリシア劇では合唱部が見物人の代表者であつたが、能ではワキが見物人を代表してゐる。能の合唱部は、それでは、何を代表するか。或る時はシテの感情をうたふこともあり、また或る時はシテ以外の人の感情をうたふこと

もあるが、概括してそれは抒情詩でなく敘事詩であることが多いのを以つて見ると、合唱部は作者の代表者であると言ふことが出来る。ギリシアの合唱部は役者と同じやうに假面をかぶり衣装をつけて踊つたのであるが、能の合唱部は地謠座に列んで謹嚴に坐り、何等の扮装を凝らすこともなく、ただ各自が一本の扇子を持つて合唱するのみである。敢て詭辯を好むわけではないが、能の表現の眞實の根本精神を把握するためには、先づ次のごとき見方をしてかかることが必要ではないかと私は思ふ。——第一に、能の主體は合唱歌である。合唱歌は作者の代りに合唱部がうたふのである。それ故に、役者とその動作は一種の挿繪である。挿繪は或る場合には必要であり、或る場合には必要でない。必要でない時は、主演者は舞臺の中央に静坐して長い間身動きもしないことがある。^(一五)それは見物人の注意が合唱歌の方へ向けられることが要求されてあるからである。すべて舞臺の上では、發言してゐる者に重きが置かれねばならぬ。シテが沈黙して合唱部のみがうたつてゐるのは、取りも直さず合唱歌に重きが置かれてある證據である。若し能の此の根本性質に轉向を與へてもつとそれを戯

曲的に立て直さうとするには、對話を發達させるより外に方法はなかつた。

五

能で對話を發達させることはワキの資格を重くすることであつた。それは、普通によく見る僧とか山伏とか神主とかの姿で舞臺に現はれて、シテと簡單な紙型的な對話を交して、シテを主要部にまで誘ひ込むと、そのまま自分はワキ柱の蔭に存在を消滅させて、あとはシテと合唱部に一任してしまふやうな無能なワキではなく、最後までシテと對峙して事件の葛藤を解決しようとするワキでなければならなかつた。戯曲の見地からすれば、それはワキの成長であつた。さういふワキの成長の迹を私たちは現在物に見る。「安宅」「七騎落」「鉢木」「望月」「正尊」等。併し、更により多くその傾向を「谷行」「壇風」等に見る。さういふ種類の物に於いては、能は戯曲的になつてゐると言へるだらうか。

例へば「安宅」について見よう。ワキ(富樫)は初めの間は十分にシテ(辨慶)に對抗してゐるけれども、作意の上から言へば、それはシテをして勸進帳を讀ませるた

めであつて、後段に於いては彼は更にシテをして男舞を舞はせようと思ひつき、表面は尾行を装ひながら、その實、シテの舞を見て享樂してゐるやうなところがある。本來ならば表面慰藉の訪問の如く見せかけて、内實シテをつけねらつてゐなければならぬのを、反對の結果となつたため、ワキは矢張見物の代表者、もしくは見物を娛しませようとする作者の廻し者の如き觀を呈してゐる。併し、これを戲曲的に考へないで、一種の抒情詩的敘事詩的合唱歌として見ると、殊にそのクセなどには相當にすぐれた音曲的表現があり、そのクセの合唱部に依つてうたはれてゐる間、シテを中心とする役者たちは圓座をつくつて舞臺に靜止してゐるのみである、またその男舞も挿繪的效果に於いて相當に見るに足りるものである。

「安宅」は一例に過ぎないが、すべて戲曲的に成長しかけた能も、皆合唱歌があるために、その拘束を受けて、ワキは十分に對役となりきれず、比較的圓滑に戲曲的進行を遂げてゐる物でも、對話のみに重點を置くことはできず、その上、男舞とか三段の舞とかが挿入されて戲曲的進行を妨げる傾向がある。併し、もし能にこ

れ以上に思ひきつて戲曲的改造を加へたならば、即ち、能から合唱歌を取り去つたならば、同時に、能は當然能ではない他の別種のものとなつてしまつたであらう。

それにしても歌舞伎の「勸進帳」が「安宅」の改造を企て得ず、なまぬるい平凡な模倣に終始してゐるのは惜しむべきである。構想も配役も合唱歌も多少の歌舞伎的修飾は施されてゐるが、すべてをそのままに踏襲して、本行を長唄に翻譯したといつたやうな行き方に過ぎないのはまだ恕するとしても、能では十分に存在理由のある子方(判官)を、芝居では大の男がそれに扮して原作の子供としての動作を無反省に真似てゐるなどは、物真似とも諧謔模倣ともつかないで、無意義である。

能が言葉の正しい意味に於いての戲曲になりきれぬ理由は、*dramatis personae* 以外の人物の意志感情を盛つた合唱歌を主點とするからであることはすでに注意したが、最後に、能が敘事詩的表現を根柢にする一つの證據として、その對話の中にさへ作者の敘述が包含されてゐることの驚くべき實例を示さう。最も戲

曲的な作品の一つなる「望月」の末段に於いて、宿屋の亭主に身をやつしてゐた小澤の刑部(シテ)が、母と共に泊り合せた舊主の息子花若(子方)を勵まして、同時に泊り合せた主君の仇敵望月(ワキ)を刺さうとする時の對話である。

ワキ こは何者ぞ、いかなる者ぞ。

子方 おん身の打ちし安田の庄司友春が子に花若われぞかし。

ワキ さてまた亭主は誰なれば、かほどにわれをばたばかりけるぞ。

シテ 小澤の刑部友房よ。

ワキ あらものものしと引つ立て行けば、

シテ 引きすゆる。

ワキ 振れども切れども、

シテ・子方 放さばこそ。

右の内、圈點を施した部分は、當然作者の敘述の言葉であつて、舞臺的潔癖からすれば、それを役者に言はせることは不合理である。而かも、斯くの如き敘述が對話として存在を認められてゐるのは、能が戯曲的要求を主張しないで、元來が

謠ひ物として成長して來た形式の遺物であるからに外ならぬ。

註(一) 「乞ひ願ふ女たち」(ヒケタイデス)の配役は第一役者—ダナオス、使者第二役者—アルゴス王、合唱部—ダナオスの娘たち。

(二) 「ペルシア人」でも「テバイに手向ふ七人」でも「オレステス三部曲」(アガメンノン)「みきさきさげびと」にぎたまの(女神)でも皆合唱部が重要であつた。合唱部は初めは五十人であつたが、アイスキュロスが一度それを十二人にへらし、ソポクレスが十五人に改めて、その數が定員となつた。

(三) アイスキュロスの作品では皆さうである。ソポクレスでもさうでないのは「コロノスのオイディプス」位なものである。

(四) 悲劇の結末にエピソード(結詞)の附くものがある。エウリピデスにそれが多し。

(五) 女神アルテミス。

(六) アクレウスの兩親。

(七) アリストテレス「詩學」一八・一四五—二五—二七。

(八) 能の歌謠の拍節の基本となるものは、7:5調十二語を八拍子に割當てる配當法である。

(九) ワキのツキゼリフにはワキヅレが答へるけれども、これは言葉の内容から考へても對話

合唱歌の非戯曲的性質

とすべきほどのものではない。

(一〇) 此のサシは合唱部にシテのうたひが挿入されるが、性質上合唱歌と見てよい。

(一一) クセにはシテが一度もしくは二度そのうたひを挿しはさむが、これは調子を變へるための音頭取の役目をするに過ぎない。

(一二) 拙著「能研究と發見の序破急の理論」。

(一三) 能の主要部は破の詰即ち破の第三段に在るとも言ひ、また破急の間、即ち破の第三段から急の段へかけての間に在るとも言はれる。(能作書)。

(一四) 「能研究と發見」の「能の主役一人主義」。

(一五) クセにマヒグセとキグセ(居曲)の區別があるが、キグセの物は皆此の例である。「高砂」老松「兼平」朝長「井筒」定家「大原御幸」關寺小町「蟬丸」善知鳥「天鼓」安宅「盛久」接待「昭君」石橋、等。

(一六) 「鉢木」正尊、等。

(一七) 「能研究と發見」の「子方の舞臺的存在價值」。

(一八) 此の對話のワキの言葉は實上演上の實際に照して下掛實生流の定本から引用した。

能の局面區分法

一

脚本を正しく讀む者は登場人物の姿を決して見失はない。細君が客間で一人の男に脅迫されて居ると、左手のドアの向側では彼女の女友だちが待つて居り、その次のドアの向側では彼女に頼まれた醫者が主人を抑留するために話し込んで居る。舞臺の上には人が二人しかゐないけれども、見物人はドアの向側に誰がゐるかを忘れてはゐない。脅迫してゐた男が右手のドアから出て行くと、左手のドアから女友だちが出て来る。併し細君の不安は眞ん中のドアの向側の人に結びついてゐる。これは「人形の家」の第二幕の一場面であるが、實演を見るのでなしに、脚本を讀む場合でも、さういつた人物の動き方には常に注意が向いてゐなければならぬ。人物だけでなく、ドアの位置、窓の位置、テーブルの位

置、ピアノの位置などを十分に意識してゐなければならぬ。さうでなければ、芝居を目で見るやうに脚本を読むことはできない。若しノラがいかにかに眞ん中のドアの向側に氣をくばりつつ話してゐるかを實感することなしに讀んだら彼女のセリフに現はれる焦燥の氣持は大部分理解されないですむだらう。

これと同じことが能についても云はれ得る。謡曲は完全な脚本ではないかも知れないが、とにかく一種の能の脚本として取り扱はれなければ無意義なものである。何となれば、謡曲は能の上演を目的として書かれたものでない筈はなく、随つてその言葉が音に移され形に表はされてこそ、初めて生命は與へられるのであるから。

一つの實例として、今「三井寺」を讀んで見る。初めのシテのサシゴエは、母親が清水に參籠して祈願するところ。其處で、觀音の夢の告を蒙り、謡本には記載を缺いでゐるけれども、アヒ(清水寺門前の者)を相手に夢合せの場面があつて、三井寺に行けば失つた子供に逢へるだらうといふ解釋が與へられ、彼女は三井寺をさして出かける。中入である。シダイでワキ(住僧)がツレ子方を伴つて登場す

る。場面は三井寺の講堂の庭で、明月の夜である。後シテの一セイは、子供を求めて歩く母親の二度目の登場で、彼女は月に浮かれて三井寺にやつて來た。鐘樓では鐘が撞かれる。彼女はますます物狂ほしくなつて、住僧の制止も聞かばこそ、自分で鐘樓に上つて鐘を撞く。その後で、クリ、サシ、クセと、鐘を主題とした抒情詩的述懐の詞章が長くつづく。その美辭麗句の應接に違なき鑑賞の間に、ややもすればわれわれは狂女の存在を忘れがちである。子供が母親を發見する段になつて、われわれも初めて彼女を思ひ出すといったやうなことがある。若しさういふ風に舞臺上の人物の姿を見失ひがちな讀者であると、狂女はどういふ位置に於いて從僧に毆打されるか、それを止めようとする子供と彼女とはどういふ風に抱擁するか、さういつた情景をば實感することなしに讀過するかも知れない。「三井寺」などは讀んで最もわかりよい部類に屬する。それですら情景を心像に實現させることができなれば、より複雑な局面の展開される物に對しては殆ど絶望的であるかも知れない。

尙、能を讀むといふことについていふならば、相當に讀める能力のある人でも、

謠本の不備のために惱まされることしばしばある。といふのは、謠曲は長い間の流派的對立が拍節をそれぞれ特異なものにしてしまつて、各流が別別の謠曲を持つやうになつてゐるから、觀世流は觀世流の謠曲をうたひ、金春流は金春流の謠曲をうたふ。但、それはシテ方についてのことであつて、ワキ方にはまたワキ方特有の謠曲がある。それ故に、今或る曲目の能をシテ方甲流とワキ方乙流で演じる場合には、シテ方の諸役と地謠の部分は甲流でうたふが、ワキ方の役當は乙流の謠で付き合ふのである。ところが前にも云つたやうに、謠曲の拍節はそれぞれの流派に依つて異同があり、またその異同のためにシテとワキの對立が却つて有効に際立つといふ特長もあるのであるが、併し、或る場合には、例へばシテ・ワキ連吟の場合などには、一方が他方に適宜的に讓歩しなければならぬといふ不便もある。

此の不便は謠曲の拍節の上だけでなく、詞章の上にも異同を生じて人を苦しめることがある。例へば「忠度」の待謠は、下掛寶生流(ワキ方)では、

袖を片しく草枕、袖を片しく草枕、夢路もさぞな入る月の、あと見えぬ磯山の

夜の花に旅寢して、心も共にふけゆくや嵐はげしきけしきかな、嵐はげしきけしきかな。

となつて居るが、觀世流(シテ方)では、前に二句のコトバを添へて、次の如くなつて居る。

まづまづ都に歸りつつ、定家に此のこと申さんと、

夕月はやくかげるふの、夕月はやくかげるふの、おのが友呼ぶむら千鳥の、あ
と見えぬ磯山の夜の花に旅寢して、浦風までも心して、春にきけばや音すこ
き、須磨の關屋の旅寢かな、須磨の關屋の旅寢かな。

今これを觀世(シテ)下掛寶生(ワキ)の組み合せて演ずるには、いかにすべきか。その方法としては、ワキ方がシテ方に讓歩して、シテ方の文句で謠ふか、しからざれば、先づシテ方の諒解を得て置いて、ワキ方はワキ方の文句で押し通すか、どちらかにしなければならぬ。

またシテとワキの掛合の謠などにも、流儀に依つて少からざる辭句の出入があつて、あらかじめ協定を必要とすることがしばしばある。例へば「藤戸」につい

て見ると、後シテとワキの掛合の所で、觀世流では、

ワキ 何と恨を夕月の、その夜にかへる浦波の、

シテ 藤戸の渡り教へよとの、仰せも重き岩波の、川瀬のやうなる淺みの通り
を、

ワキ 教へしままに渡りしかば、

となつて居る。その圈點を附けた部分が、下掛寶生流では、次の、教へしままに渡りしかば、まで、つづいて、ワキの謠となつて居る。また同じ「藤戸」のクセ前の掛合でも、下掛寶生流では、

シテ 好事門を出でず、

ワキ 惡事

地 千里を行けども、……

と謠ふのであるが、觀世流では、惡事をワキに謠はせないで、惡事千里とつづけて合唱部が取つてしまふ。

また「羽衣」の初同の前の掛合は、觀世流では、

シテ 今はさながら天人も、羽根なき鳥のごとくにて、あがらんとすれば衣なし。
ワキ 地にまた住めば、下界なり、

シテ とやあらんかくやあらんと悲しめど、

ワキ 伯龍衣を返さねば、

シテ 力及ばず、

ワキ せん方も、

地 涙の露の玉かづら、……

となつてゐる。然るに下掛では、圈點の個所が役當の轉換を生じて、例へば下掛寶生流で謠ふとすると、あがらんとすれば衣なしはワキがうたひ、次の地にまた住めば下界なりをばシテがうたひ、さうしてワキは次のとやあらんだけをうたひ、その後をシテにうたはせるのである。

また「隅田川」の能で、ワキのカタリの間、舟が對岸につくと、先づ乗り合せた旅人(ワキヅレ)を先に上げ、次にシテに向つて、下掛寶生流ならば、

ワキ いかにかに狂女舟がつきて候、とうとうあがり候へ。
と云ふのであるが、觀世流の詞章では

ワキ いかにかにこれなる狂女、何とて舟よりはおりぬぞ、急いであがり候へ。あ
らやさしや。今の物語をきいて落涙し候よ。のう急いで舟よりあが
り候へ。

と云ふことになつてゐる。また、その次の問答――

シテ のう舟人、今の物語はいつのことにて候ぞ。

ワキ 去年三月今日のことにて候。

シテ さてその稚兒の年は。

ワキ 十二歳。

シテ ぬしの名は。

ワキ 梅若丸。

シテ 父の苗字は。

ワキ 吉田の何某。

シテ さてその後は親とても尋ねず、

ワキ 親類とても尋ね來ず、

シテ まして母とても尋ねぬよのう。

ワキ 思ひもよらぬこと。

シテ のう親類とても親とても尋ねぬこそことわりなれ。その幼き者こそ、
此の物狂が尋ぬる子にて候へとよ。のうこれは夢かやあらあさまし
や候。

これは觀世流の行き方であるが、それとも附き合ふ可能のある下掛寶生流で
は、初めに年月を聞く所は同じであるが、次に出生地、次に父の苗字、次に稚兒の年、
最後に稚兒の名と、順序に異同があるので、これも上演のためには、ワキ方は自分
の流儀の行き方を捨ててかからねばならないであらう。

さて念佛がすんでの問答にも文句の異同があるが、更に重要なことは、子供の
幽霊が出る所の文句――

聲のうちより、まぼろしに見えければ、あれはわが子か、母にて、ましますかと、

互ひに手に手をとりかはせばまた、きえぎえと……
これはすべて地の文となつて合唱部がうたふのが本來の行き方であらうかと思はれるが、上掛では特にシテと子方に一句づつうたはせて、對話の形式となし。

シテ あれはわが子か。

子 母にてましますかと。

地 互ひに手に手をとりかはせばまた……

となつてゐる。

また「國栖」の中入前の、下掛ではワキ(官人)の謠となつてゐる文句、

されば君としてこそ、民をばはごくむならひなるに、却つて、助くる志。

を觀世流では子方(王)がうたふことになつてゐる。

その他一一の例證は繁に堪へないが、これ等に依つても謠曲が上演臺本としていかにまちまちな不完全なものであるかを察知することは出来るだらう。

以上は主としてシテ方とワキ方との關係について見たのであるが、その外ア

ヒ(狂言方)の役者をも交へなければ演出のできないものがたくさんある。といふのは、併し、シテの中入をしてゐる間に、時間あひの空隙を充たすために現はれたかの如くに出て来て、當然云はなくともわかつてゐるやうな話の筋をしやべるアヒ(間)を意味するのではない。さうではなくて、本格的に能の筋の仕組の中に交へられて、或ひはシテ方の附隨者となつたり、或ひはワキ方の附隨者となつたり、或ひはシテに對抗する者となつたり、とにかくそれを除けばその能は演出ができなくなるやうな役目を持つて登場するアヒがある。然るに、それにも拘らず、そのアヒの發言すべきコトバは滅多に謠曲の中へは記入されない。これは一つは舊幕時代に太夫(シテ)と狂言方(アヒ)の格式があまりにも隔絶してゐたので、シテ方ではそれを別種的に輕視して記入せしめなかつたものであらうが、そのため、單に謠曲を讀んだだけでは筋の通らないことがしばしばある。

例へば「安宅」のワキ(富樫)がシテの一行(辨慶)以下の作り山伏を遮ぎつて、一人も通さないと云ひ出した後の對話――

シテ 委細承り候。それは作り山伏をこそ留めよとは仰せ出され候ひつら

め。よもまことの山伏を留めよとは仰せられ候まじ。
アヒ いや入らぬことなおいやつそ。昨日も三人まで切つてのけたぞ。

シテ さてその切つたる山伏は判官殿か。

ワキ いやとかうの問答は無益。一人も通し申すまじく候。

の圈點の部分が普通の謠本には記載されていないのであるが、それではシテのさ、てその切つたる山伏は判官殿かと詰め寄る意味が通じない。また「望月のクセ」の後の對話について見ても、普通の謠本では、

子 いざ打たう。シカク

シテ しばらく候。何事を御騒ぎ候ぞ。

となつて居る。これだけを讀むと、シテは子方を押し留めて、何事を御騒ぎ候ぞとなしなめるやうに受け取れる。併し、實際はさうでなく、子方(花若)がツレ(母)の謠つた曾我兄弟の復讐譚に感激して、興奮のあまり小刀に手をかけ、その場にあるワキ(仇敵望月)をねらつて、いざ打たうと叫ぶと、ワキも反射的に身構へする。それをアヒ(望月の家來)が両手をひろげてかばひながら、

アヒ 打たうとは、

となじる。これがシカジカとして省略されてある文句である。それに對して、シテ(宿屋の亭主)はしばらくと先づ子方を押し留め、さてアヒに向つておもむろに、何事を御騒ぎ候ぞとわざと落ちついた所を見せる。さうして、打たうと云つたのは八撥を打たうと云つたのだとごまかす。けれどもアヒのコトバをすべて記載しないことになつてゐる現行謠本では、さういつた戯曲的の經過がわかりにくい。

併し、これ等の不備な點はあるとしても、すでに謠曲が一種の脚本として取り扱はれるべきである以上、われわれはどうしてもその舞臺操作を豫想することなしに讀むわけには行かない。

二

9 能の舞臺操作の最も顯著なものの一つは、局面を變化させる方法の極めて自由なことである。能では背景的設備が要求されないから、必要の場合に特殊の

作物ツクリモノを持ち出すことはあるけれども、芝居のやうに舞臺一面に大道具を飾りつけて、城の外廓を見せるとか、御殿の内部をあらはすとか、海邊の景色を描き出すとか、峠の茶屋の展望を示すとか、すべてさういつた繪畫的表現をばしない。これは省略するのではなく、初めから無視してかかつてゐるのである。その代りに、繪畫的表現がわれわれの視覺に訴へるよりも更に有效な想像への訴へを要求する。シテが目付柱を左にはづして遠く視線を前方へ投げながら、や、御覽候へ音羽の山の峰よりも、出でたる月のかかやきて、此の地主ぢしゆの櫻に映る景色、まづまづこれこそ御覽じ事ごらんじなれ、と云ふ時は、われわれはすでに音羽山の空劃線を離れた大きな春の月の形を見る。其處には今までほのかに漂つてゐた陰影がすべて退き、すべての物が明るい柔かい光の中に浮き出して、堂塔伽藍の合間合間を埋めつくした花の雲の輝きが、此の一刻を千金にも換へたくないと云つて惜しむ花守と訪問者の意見にわれわれを同感させる。

われわれの此の想像機能は、何等の媒體的形象の助けを借りることなしに活動する。と云ふよりは、何等の媒體的形象の助けをも借りないからこそ、より自由

由に活動するのである。例へば、非常に想像力の貧弱な觀衆を豫想した芝居に於いて、描割カキワの後から電氣を使用して圓い月を昇らせるのを人はしばしば見るであらう。あれは考へられ得る最も低級の度合に於いての寫實ではあるが、同時に、その設計に對して大ききとか、光度とか、運動とかに關する技術的批判を許すだけの餘地を與へる恐れがあり、時としてはその批判の結果が滑稽感の方へ人を導き、隨つて演出その物に對する鑑賞の圓滑が損なはれることさへ珍らしくない。しかるに能では、全くの無背景のために、感覺は拘束を受けず、想像は制限されないから、われわれの心的作用は常に流動の状態に置かれ、役者のわづかな暗示に依つて、それが巧妙でさへあるならば、いかなる物に對しても適應し得る可能を持つ。シテが、花の香かのきこえ候と云へば、われわれは其處に咲きほころびた梅樹の幾本を描き出すことができ、ワキが、あら美しのかきつばたやなど云へば、澤邊に競ひ咲く紫の花を目に見るやうな心持になれる。自然も人工も、すべて想像の機能を信賴して、なまじひに背景的工作を凝らさないための、これは一効果でなければならぬ。

これが、また、役者の動きと謠だけに依つて局面の變化を規定するのに、非常に役立つ。

能では、芝居のやうな背景はなく、大道具といふものが使用されないから、あけつばなしの三間四方の舞臺と、それにつづくその半分の大きさの後座アトザ（これは主として囃子方のための場所）と、そこから左へ斜に細長く伸びた橋掛ハシガカリと、これだけがすべての世界である。舞臺には必要に應じて作物ツクリモノ——屋形、山門、舟、車、等——を持ち出して暫定的に据ゑつけることはあるけれども、それは多くは主演者の動作を繪畫的に印象づける効果を持つもので、背景の用途が期待されるものとしては殆ど考へられない。例へば、熊野の花見車は清水に着くまでの女主人公の車中の心境をきわだたせるための裝飾であつて、それ以上の背景的意圖から考案されたものでない證據には、更により多く必要であるべき堂塔を表はす宮みや類似の作物を出したり、櫻の立臺を出したりすることのないのを以つても知られるであらう。或ひは、船辨慶の舟にしても、それにワキ、オモツレ、子方を乗せて、シテが波を蹴つて襲ひかかる目標とするにはふさはしいが、特別に海洋の存在

を思ひ起させるための意圖からでない證據には、他の海洋を表はす能に於いて必ずしも舟の作物を必要としないことに依つてもまた知られるであらう。且つまた、それ等が決して寫實的考案の上に作られたものでないことは、牛の曳く花見車に牛のゐないことなどは能の舞臺的表現の約束ヨクとして當然のこととしても、同車してゐる筈のワキ（宗盛）が作物と並んで一間以上も間隔を置いて立つてゐたり、また「船辨慶」で、ワキ（辨慶）、オモツレ（將士の一人）、子方（判官）だけが作物の中に坐つて、はみだした他の二人のワキヅレ（將士たち）は波の上であるべき作物の外に坐つてゐたりするのを見ても、容易に首肯されるであらう。

すべてこれ等の作物は、大きさに於いては相當の容積を持ち、車ならば高さ六七尺もあり、舟ならば長さ一丈にも餘るけれども、用途の一時的であることに於いては、もつと小さい小車（松風）の汐汲桶を載せるや、碇などと變りなく、否、更に小さい負柴や、花筐などの手道具テダウジと較べても大して變りはない。つまり必要な時だけ舞臺の上に持ち出して、用事がすめば片づけられるのである。若し作物として初めから終まで舞臺に据ゑつけられて背景的用途に役立つかの如き觀を

呈するものを求めるならば、「邯鄲」の屋臺とか、「井筒」の井桁とか、「羽衣」の松立とか、「隅田川」の塚とか、「黒塚」の萩柴屋とか、「紅葉狩」の山とか、さういつた種類のものも多少ないではないけれども、併し、それ等とても、場面の變化を規定する上に於いて十分に効果あるものとは云へない。何となれば、それ等の能の中の出來事は常にその作物の所在地に於いて起つてゐるとは限らないのであるから。

例へば「隅田川」の塚は川の對岸に在る筈である。然るにその作物は初めから大小前に置かれてあるので、川の此方側での出來事も川の上での出來事もその前で演じられることは理窟を云へば不合理であるが、ワキが舟の中に泣き倒れたシテを助け起して、その前に案内するまでは、その作物の存在は消滅してゐる筈の約束である。また「黒塚」の作物は初めは鬼女の棲家であるが、後では彼女の寢室として役立つことになる。「邯鄲」の作物も、初めは旅亭の寢臺として用ひられ、中頃は夢の中の宮殿として用ひられ、最後にはまた寢臺として用ひられる。さうかと思ふと、シテがその作物を下りて舞臺から橋掛へ行つても、彼の歩いてゐる所はなほ宮殿の延長であるといふやうな奇妙な約束をもわれわれは承認

しなければならぬ。さうして廬生が蜀の國の片田舎から出て羊飛山へと志し、此の邯鄲の里に辿りつくまでの道程も、邯鄲の旅亭を表はすその作物の傍で演じられるのであるから、その間われわれは作物の存在を忘れてゐなければならぬのである。

斯ういつた非論理的な約束が平氣に承認されるといふのは、能の表現の根柢に横たはる大きな自由精神から結果するものであつて、即ち、一つの眞實の美をさへ完全に表現することができるならば、その他のすべてのものを犠牲にしてもよいといふ大膽不敵な決意がそれを勵ましてゐる。そのために能は単一の主題を非常に高尚に表はすことに成功し、戯曲形式の上では主役一人主義の特殊の演戲として發達の道を辿つた。

その發達は、併し、主題の單純のために、長い經過を許さなかつた。それ故に、能の詩人たちは主役一人主義から二人主義の方へ能の行き方を轉向せしめた。換言すれば、初めは單なる見物人の代表者の如き役目に過ぎなかつたワキを進出させて、シテに對立させることを工夫した。シテから舞働を奪ひ取つて、ワキ