

世阿弥の能芸論における舞について (1)
— 「風姿花伝」の場合 —

木村吉次*、高橋春子**

A Study on Zeami's Theory of Dance as an Art in Noh (1)
— From his Manuscript "Fushikaden"—

Kichiji KIMURA and Haruko TAKAHASHI

ABSTRACT

Motokiyo Zeami is famous for his contribution, with his father Kanami, to bringing Noh to completion in the Muromachi Period (1338-1573). He was a performer, scriptwriter, composer, director and the leader of his own Noh group (Kanzeza). He wrote many scripts for Noh plays and even left many manuscripts on the theory of Noh performance to pass on the secrets of the art to his descendents.

The purpose of this study is to investigate Zeami's theory of dance as an art in Noh in his manuscript 'Fushikaden' (written in 1400 and added to later). The description concerning dance in 'Fushikaden' is analysed.

The results of this study may be summarized as follows:

- 1) Zeami's theory of dance was based on the idea that the beauty of body (figure) is innate but bound to be lost. He thought that although the 'kurai'(lofty tone) of performance is also inborne, it sometimes emerges after elaborating the performance through training.
- 2) His realism required that the nature of the subject be represented; moreover, this must be done with the consciousness of beauty. Also, a realistic performance should include the recognition of the performer as to what Noh is. The technical knowledge of performance, which was acquired through training, should be governed by the recognition of the nature of Noh.
- 3) He stressed that dance as an art in Noh depends on the words to the music; that is, literature. Therefore, the words should be beautiful ones. He wrote that a performance in which movements harmonize with music is achieved when a performer finally masters the art of Noh.
- 4) He pointed out that goodness could be found in the natural and unconscious performances of children. Therefore, they should not be indoctrinated in those days.
- 5) He wrote that whether dance performance is adaptive or not depends on the kind of the role.
- 6) He insisted that a performer whose skill is limited but attractive has a greater opportunity to gain a reputation than one whose skill is deep but unattractive.
- 7) He thought that the adverse process in which a scriptwriter should calculates movements and then selects words is also required, though the movements, in fact, flow from the words.
- 8) He emphasized that since the dance performance skills taught are only fixed forms, the actual performance should be creative.

*教授, **教授

1. 問題の所在

世阿弥の人とその能芸論に関しては夥しい数の研究書と研究論文がある。それに拙論を付け加える理由を最初に述べておく必要がある。

世阿弥に関する従来の数多くの研究を概観すると、その多くは国文学や芸能史・演劇史研究の分野におけるものであって、身体運動や舞踊そのものを問題とする体育学や舞踊学の立場からとりあげたものが極めて少ないことに気づかされる¹⁾。しかしながら、今日の体育学・スポーツ科学研究の問題意識の広がりを考えるならば、そこではいわゆる体育運動やその教授法とかスポーツのトレーニング法といったものを研究対象とするだけでなく、人間の身体について、その身体運動の様々な様式やその訓練法といったものについてはばひろく取り上げられるようになってきている²⁾。民俗学や文化人類学などとの交流がこれを促進してきたことは間違いない。舞踊の研究もまたそうした影響をうけてきた分野である³⁾。

このような研究状況を考えると、体育とかスポーツとか、あるいは武術であるとか舞踊であるとか、さらには演劇であるとか能であるとか、そうしたそれぞれの細分化された領域における身体の動きとか動きの様式、その訓練法とかといった枠をのりこえて、より一般的なかたちでそれらを追求することが求められているといえよう。たとえば、日本文化論研究の分野における能と剣術という日本の伝統文化にみられる「型」の問題を究明したものなどは先駆的なものとしてあげることができる⁴⁾。ともあれ、従来体育・スポーツ以外の武術、舞踊、演劇、能など、さまざまな分野における人間の身体の動き、その動きの様式と訓練の方法、動きの美といったものを体育・スポーツをもふくめて、それらに共通する基底的な問題としてとりあげていかなければならないところにきているといえよう。これが、ここで世阿弥の能芸論における舞の理論をとりあげる理由である。

2. 研究の視角

世阿弥の舞の理論をとりあげて検討するとした場合、それをどのような視角から分析するかが問題となるであろう。いま、舞の理論をとりあげて検討しようとする場合、渡辺保が「舞踊の定義の欠如、領域の不明確さとその閉鎖性、舞踊を語る言葉一方法論の欠如。この三つが、私たちに舞踊の世界を見えにくくしている大きな障害である⁵⁾」と語っていることを考えてみる必要がある。たしかに、一般的に舞踊を問題にする場合は、まさに渡辺の指摘する通りである。邦正美も以前に「舞踊には非常に多くの名称がある。あまりにも数多い名称のために舞踊の概念はぼやけてしまい、形態は混乱し、ひいては舞踊の美学的研究を困難にしている⁶⁾」と述べていた。それというのも舞踊の多種多様さがそのような定義の不在や概念の混乱というものを感じさせているのである。

邦は、舞踊を、1. 美をつくることを目的とするもの、2. 娯楽追求を目的とするもの、3. 実用的な目的をもったもの、三つに大別し、このうちの1. を「芸術舞踊」と呼び、これをさらに「広義の芸術舞踊」と「狭義の芸術舞踊」に分けている⁷⁾。前者は、「『見るための舞踊』すなわち『見せるための舞踊』のことである」と言い、後者は「舞踊の定義を厳密にし、創作される芸術ということに絞ったときの舞踊である」とされる。そして、狭義の芸術としての舞踊を定義して「舞踊とは人間の身体の運動の空間形成によって我々の思想や感情や感覚を表現し、かつまた美的価値判断を表わす芸術である⁸⁾」としている。

邦は、狭義の芸術舞踊の発生をいつと見るかに諸説があるとしながら、20世紀初頭の近代舞踊革命に始まったと見る説が最有力だとする一方で、「東洋の宮廷舞踊はたとえば日本の『舞楽』のように、宮廷内で、天皇や皇族その他の貴族や賓客のために演ぜられるもので、たとえそれが宴席をかざるそえもの、または儀式の一つにすぎないものであったとしても、とにかく専門の芸術家に演じさせて鑑賞するというたてまえ

の舞踊である。だからそれは『見せるための舞踊』であり、広義の芸術舞踊である⁹⁾』と述べていた。

奈良時代に中国から伝来した散楽から発展して、観阿弥・世阿弥父子によって、ついに猿楽の能として大成されたものは、謡・囃子(音楽)、舞(舞踊)、所作があり、劇的な構成をもったものであって、しばしば演劇としてとりあげられているが、他方では能においては所作も含めて、その動きをすべて舞とされている¹⁰⁾。この点で、渡辺も「能は、私たち現代人から見れば、あきらかに演劇である。しかし能がつくられた時代—室町時代の、能の創始者観阿弥世阿弥父子やその観客としては、能は演劇ではなかった。そもそも演劇という概念が彼等にはなかったからである。能は『舞歌二曲を以て本風』(世阿弥)とするもの。そこに能の芸術としての特殊な形式があった。・・・その動き、身体の動きは、これがたとえ演劇であるにしても、音楽的、舞踊的な様式に統一された、特異な形式の演劇であることはあきらかである¹¹⁾』と述べている。

このように、世阿弥自身が「舞歌二曲を以て本風と〔申す〕べし¹²⁾』と、音楽と舞が基本であることを語っていたのであり、その能が「見するための」ものであり、「見せるための」ものであったということからすれば、能は明らかに邦のいう「広義の芸術舞踊」の中に入れることができる。さらに、観阿弥・世阿弥らの能の演技の工夫や活発な創作活動を考えれば、それは「狭義の芸術舞踊」の性質も備えていたと見ることができよう。いずれにしても、本研究は能がこのように芸術舞踊の要素をもったものであるという認識に立って、世阿弥の能芸論についての考察を行おうとするものである。

そこで、次に問題になるのが世阿弥の能芸論における舞踊理論ともいえるものをどのような視角から考察するのかということである。能は音楽・舞踊・演劇の要素をもっていて、それらが分かちがたく結びついているので、そこから舞踊の面だけを切り離して考察することは非常に難しいものがある。そして、所作も含めて全体を舞としてみることもなされているのでなおさ

ら難しいといえよう。しかし、本研究では出来るだけ今日の舞踊概念に立ちながら、世阿弥の能芸論における舞踊についての論究を取り出すことを試みようとするものである。そして、一応「舞踊美と身体」「舞踊美と心」「舞踊美と表現技法」といった三点について、その舞踊理論を分析することにしたい。この場合、これまで多くの研究者によって指摘されていることはなるべく簡潔に扱うことにする。

本論で最初に分析の対象とするのは、世阿弥の最初の伝書である『風姿花伝』である。『風姿花伝』は、世阿弥がこの書の中で「凡、花伝の中、〔年来〕稽古より始めて、この条々を注(す)所全く自力より出づる才学ならず。幼少より以来、亡父の力を得て人と成りしより、廿余年が間、目に触れ、耳に聞き置きしまゝ、その風を受けて、道のため、家のため、是を作する所、私あらむものか¹³⁾』と述べているとをそのままに受け取ると、『風姿花伝』は父親阿弥の遺訓をもとに書き記したものとみられ、この書の内容を世阿弥の理論とみることができないかのような解釈がなされるかもしれない。しかし、表章が「観阿弥没後二十年を経てから、世阿弥が彼自身の言葉や文体で綴り、改訂・増補すら加えているのが『花伝』である。その所論に観阿弥の影響が大きいことは事実であろうが、著述された『花伝』はあくまでも世阿弥の遺著であって観阿弥の伝書ではない。・・・所説の根底に観阿弥の影響を考慮しつつも、『花伝』全体を世阿弥の理論として受け取り、後年の著書との論の差異なども、能の改革を推進する過程で生じた世阿弥自身の見解の変化として把握するのが、妥当な方法と信じる¹⁴⁾』と述べているように、今日能楽研究者はこれを世阿弥の理論と考えて間違いのないとしている。こうした見解に基づいて以下において分析を行うことにする。

3. 舞踊美と身体

最初に、世阿弥は舞踊美と身体の関係性をどのように捉えていたかをみることにしよう。

この関係の第一には、「姿」が優美であるということが、すぐれた演戯者であるための才能だということがある。それは、次の箇所にある。

「たゞ、言葉卑しからずして、姿幽玄ならんを、うけたる達人とは申すべき哉 [序¹⁵⁾, 14]」(要するに、日ごろの言動においても品格があって、姿も優雅な人を、すぐれた演技者としての才能を備え、伝統を正しく継承している達人というべきではなからうか。[103])

この姿が優美であるということは、生まれつきということもあり、また少年時代から40才ごろまでの時期にかぎられたものでもある。後者の場合、それは一時的なものであって、その時期を過ぎれば失われてしまうものである。周知のように、この姿の優美さ・声の美しさといった身体的条件を「花」にたとえ、それは季節を過ぎれば散ってしまうような花(時分の花)だということ。そこで、これを具体的に『風姿花伝』中に追うと、まず少年の姿(稚児姿)の美しさについて、世阿弥はつぎのようにのべている。

「先、童形なれば、なにとしたるも幽玄なり。声も立つ頃なり。二つの便^{たより}あれば、悪ろきことは隠れ、よき事はいよいよ花めけり。……さりながら、此花はまことの花にはあらず、ただ時分の花なり。されば、此時分の稽古、すべてすべて易き也。……此比の稽古、易き所を花にあて、態^{わざ}をば大事にすべし。[年来稽古条々, 16-17] (まず第一に少年であるから、なんといっても姿は優美であり、声も少年らしい美しい声の出る時期である。……姿の可愛らしさと、声の美しさとが揃い、そのうえ、上手であるならば、少年の能は、どうして悪いはずがあるだろうか。しかしながら、この花(舞台上の魅力)は、修業を積み重ねた真実の花ではない。ただ、この年ごろ [12,3才-筆者] にのみ開きうる一時的な花にすぎない。この時期においては姿や声の美しさが観客を魅了するので、当人にとってはあらゆる面をつうじて稽古がしやすい。……この年ごろの稽古は、少年の素質や美しさをのびのびと生かして、美しい花を咲かせるいっぽう、基本的な技術を大事に稽古しなければならない。[105])

しかし、17,8ごろになると、身体の発達経過として少年時代の身体の優美さがくずれる時期を迎える。「体も腰高になれば……[年来稽古条々, 16]」(身体つきも腰高で不安定な感じになるから……[106])というように、身体のバランスを失う時期がある。これが、24, 5才になると再び安定した身体になり、「若く美しい姿態(身)」がもどってくることを、つぎのようにのべている。

「声もすでに直り、[体]も定まる時分なり。されば、この道に二つの果報あり。声と身なりなり。これ二つは、この時分に定まるなり。年盛りに向かふ芸能の生ずる所なり。……もと名人などなれども、当座の花にめずらしくして、立合勝負にも一旦勝つ時は、人も思ひ上げ、主も上手^{ぬし}と思ひしむるなり。是、主のため仇なり。……年の盛りと、見る人の一旦の心のめずらしき花なり。[年来稽古条々, 17]」(変声期を過ぎて、本格的な発声をしうようになり、体格も定まり、すっかり大人になる時期である。すなわち、能の演戯者として二つの利点が備わってくる。それは、若く美しい声と姿態である。この二つは廿四、五歳の年ごろにはっきりと身についてくるのである。……若い演者の新鮮な美しさが、名人といわれた人との競演にも、その名人を凌ぐほどの評判を得ることがあつたりすると、世間の人々は実力以上に評価し、また演者自身、自分はかなりの上手だと思ひはじめたりするものだ。……若々しい演者の声や姿態から発散する表面的な美しさであり、それを観客が珍しいと感ずる一時的な魅力にすぎない。[106-107])

44,5才になると、はっきりと身体的な美しさ(身の花)の失われることがみられるという。姿の優美さの基には、やはり身体の美しさがあつたわけである。ただ、ここで「すぐれたらん美男は知らず……」というように生まれつきの身体を持ったものは別とする意識もあつたことが知られる。ともあれ、この年齢になったら自分の身体の衰え、その魅力の喪失を客観的に認識して、若手の演者を表に出し、中心の役割を交代すべきだとしている。また、身体を使っ

た細かな演戲をしないほうがよいということも語っている。こうして身体美の盛衰のリズムを基礎にした芸の役割上の世代交代論が、つぎのようにのべられている。

「能は下らねども、力なく、やうやう年闌けゆけば、身の花もよそ目の花も失するなり。まづ、すぐれたらん美男は知らず、よき程の人も、直面の申樂は、年寄りては見られぬもの也。さるほどに、此一方は欠けたり。この比より[は]、さのみに細かなる物まねをばすまじきなり。大方似合ひたる風体を、やすやすと、骨を折らで、脇の為手に花を持たせて、あひしらひのやうに、少な少なとすべし。たとひ脇の為手なからんにつけても、いよいよ、細かに身を砕き能をばすまじきなり。なにとしても、よそ目花なし。…たとひ、天下の許されを得たる為手なりとも、さやうの上手はことに我身を知るべければ、猶々脇の為手をたしなみ、さのみに身を砕きて難の見ゆべき能をばすまじきなり。かやうに我身を知る心、得たる人の心なるべし。[年来稽古条々、18-19]」（四十四、五歳ともなれば、芸の実力は衰えていなくとも、しだいしだいに年を取ってくるのはしかたのないことで、自分の肉体的な美しさも、観客の目に映る魅力も失われていくものである。格別外見的魅力のある役者はいざしらず、よほど美しい役者でも、直面（能面をつけず素顔で演ずる）の役は、年を取ってからは見られたものではない。であるから、容姿の美しさが要求される役は演じられなくなり、直面の役といった一方面は、自分の演目の中から失われる結果になる。この年ごろからは、身体を使ったあまりこまかな演戲はしない方がよい。だいたい、自分に似合った役柄を、安定した気分で演じ、肉体的にも無理をせず、優秀な若手の演者を表面に押し出すようにして、自分は、それを受けて演ずるような、地味な演戲を心がけるべきである。たとえば、一座の中に、優秀な若手の演者が見あたらない場合でも、技巧的な、体を烈しく動かすような演目はするべきではない。なんととっても、観客の目を奪う花はなくなっている。…たとえば、世間に認められた演者であっても、そうした演者は、と

くに自分自身をよく知っているはずだから、なおさら、若い役者の養成に心をかけ、自分自身は、肉体的な無理をして、欠点をあからさまにするような役は演じないのである。このように、自分自身を客観的に知ることが、ほんとうに能を把握し、演戲というものの真髓を体得した人の心構えといえるであろう。[108-109]

上述したように姿の優美さ、身体の美しさにかかわるものとしては、女の役の姿（女がかり）の問題がある。世阿弥はこの女性らしい美しい姿かたちは、身体的に若い演者が演ずる方が似合うという考えを、つぎのように示している。

「およそ、女がかり、若き為手のたしなみに似合ふ事なり。…たゞ世の常の女がかりは、常に見慣るゝ事なれば、げには輒かるべし。たゞ衣小袖の出立は、大かたの体、よしよしとあるまでなり。[物学条々、21]」（おおよそ、女の役の姿かたちは、肉体的に若い演者が演じるのに似合うものである。…いっぽう一般の女性の姿は、つね日ごろから見馴れていることだから、そんなにむずかしいことではない。衣・小袖（解説略—筆者）の姿は、おおよそ女性らしい美しい姿かたちであればよいであろう。[111]）

また、世阿弥が能の修業においては、「下手は上手の手本である」といったところでも、「生まれつき勝れた点というものがある」と、すなわち、どのようなものにも得意というものがあるのだと、つぎのように、個々人のもつ先天的な長所（美点）を認めている。「一切の事に、得手得手とて、生^{しょうとく}得得たる所あり。…いかなるをかしき為手なりとも、よき所ありと見ば、上手も是を学ぶべし。これ、第一の手立なり。もし、よき所を見たりとも、我より下手をば似すまじきと思ふ情識あらば、その心に繫縛^{けいばく}せられて、我悪きところも、いかさま知るべきなり。これすなわち、極めぬ心なるべし。[問答条々、32-33]」（能にかぎらず、何事においても得意というものがある。…どんなにおかしな演者の芸であっても、もしよい点が見いだせたとしたら、上手もそれを学びとって、自分の中に生かすべ

きである。これが上達のための最良の方法である。もし下手な演者の中に良い面を見たとしても、自分より下手な演者のものだととして、問題にもしないような頑な心があったとしたら、そのかたよった心に自分自身が束縛されて、おそらくわが身の悪い面も知ることができないだろう。[126]

先天的ということでは、生まれつきもっている芸の格調、「位」というものがあり、また品格を備え、芯のしっかりした「長」とよばれる美しさがあるが、これも生まれつきのものという。この「長」というのは芸の幅である「嵩」とはことなるのだという。こうした生まれつきのもの、感覚的なものをまねようとするのは、かえってそれから遠ざかることになる。ただし、稽古を積みかさね芸を洗練していく中に「位」のでてくるものがある、そしてその稽古とは謡・舞・はたらき・物まねなどの基本的訓練であるということのをべている。

「凡、位の上るとは、能の重々の事なれども、ふしぎに、十ばかりの能者にも、この位をのれと上れる風体あり。・・・又、生得の位とは、長也。嵩と申は別のもの也。多く、人、長と嵩とを同じやうに思ふ也。嵩と〔申〕は、ものものしく、勢ひのある形也。又云、嵩は一さいにわたる義也。位・長は別のもの也。たとへば、生得幽玄なる所あり。これ、位也。しかれども、さらに幽玄にはなき為手の、長のあるもあり。これ幽玄ならぬ長也。又、初心の人思ふべし。稽古に位を心がけんには、返々かなふまじ。位はいよいよかなはで、あまさへ、稽古しつる分も下るべし。所詮、位・長とは生得の事にて、得ずしては大かたかなふまじ。又、稽古の功入て、垢落ちぬれば、此位、をのれと出で来る事あり。稽古とは、音曲・舞・はたらき・物まね、かやうの品々を極むる形木也。[問答条々、33-34]」（およそ、能の演技者として、芸の位が高くなってゆくということは、稽古を積み重ね、しだいに段階を経て上がってゆくのがふつうのことであるが、不思議なことに、十歳ぐらいの演者にも、こうした芸の格調を、生まれつき身につけている者がある。・・・また生まれつき持っ

ている芸の格調というのは、あらゆる面で品格の高い、キッチリとした強さをふまえた、長と呼ばれる美しさである。ことわっておくが、貫禄といった意味で一般に用いられている嵩とは別のものである。・・・嵩というのは、見た目に堂々として量感にあふれた様子をいうのである。また、嵩というのは、あらゆるものにわたって芸の幅が広いことをいうのであって、位（芸の格調）や長という感覚的なものとは別の要素である。たとえば、生まれつき幽玄と呼ばれる華やかな美を持った役者がある。これは天性そなわった芸術的な才能であって、位の一つである。しかしまた、すこしも幽玄なところのない演者でも、キッチリと芯が強く品格の高い美を表現する演者もある。これは幽玄とは別の長というもので、やはり芸術的な才能をふまえた位である。また、初心の演戯者が考えねばならないことがある。稽古の対象として、以上のような位を、絶対にまねようとしてはいけない。位というような感覚的な面をまねようすると、その対象であるところの位には、いよいよ遠ざかり、しかも過去に稽古して身についたものまで、失う結果になる。結局、位とか長とかいわれるものは、生まれながらに持った才能で、持って生まれてこなければ、まずは手にはいらないものだろう。しかしまた、稽古を積み重ねて芸が洗練されてくると、こうした位が、しらないうちに、でてくることがある。稽古とは、謡・舞・動作・物まねといった具体的な面を対象として、そうした多くの技術を身につける基本訓練である。[127-128]

以上のようにみると、世阿弥は身体の姿態の美しさや芸の格調等に生まれつきのもの、先天的なものをみている。芸術的な表現というとき、この先天的なものとは後天的なもの、訓練で獲得されるものとは冷徹に見分けていかなければならないのであろう。このことは、単に能の場合だけでなく、身体運動、さらにいうならば人間の能力一般の発達を考えると、これを直視し、その発達の方法、ヒューマンな方法を開発していく必要があると考えられる。

そして、世阿弥の身体観で重要なものは身体美

(姿態美)を成長・充実・老化という変化の相の下でとらえ、とくにその身体美の喪失を前提とした芸の修練および能の演出を目標としていたといえるものがある。山崎正和は、「世阿弥は、良民社会から閉め出された卑賤なる芸人にすぎず、しかも少年の美しさを喪った醜悪な肉体とともに自己を発見した。だがそのことが世阿弥においては、絶えまない演戯をめざす根源的な衝動になっているのである¹⁵⁾」と鋭く指摘している。このように、世阿弥は人生の深淵から舞踊をとらえていたのである。しかし、「芸術としての舞踊は、舞踊史上の長い間、『舞踊家』とよばれる専門家によって演技され、保持され、洗練され、進歩し、そして向上発展してきたのである。・・・専門家とは、これに専念し、これを職業としていた人たちをいっただけでなく、特に優れた素質と秀でた才能をもっていることを条件とした。そして、その素質と才能はほとんど技術的素質、技術的才能を意味していた。舞踊の場合は演技的才能がそれであった。専門家は『つくられる』ものでなく、『生まれる』ものであると一般に信じられるほど、その生来の素質が決定的なものであった¹⁷⁾」と舞踊家の独占から舞踊をすべての人のものに解放しようとする現代の舞踊家、邦正美が述べている。邦は、舞踊の大衆化を指向しているので、素質・才能を過去の芸術舞踊のように重視したくないのだろうが、芸術舞踊の頂点をめざすというときには技術的素質・才能はもとより、身体美・姿態美の素質もまた否定し得ないはずである。

4. 舞踊美と心

『風姿花伝』の中には、しばしば「心」について語っている箇所が出てくる。西尾実は「観阿弥・世阿弥の芸論においては、歌論とは次元をこととした『心』が発見せられていることに注意を向けなくてはならない。・・・『態』による稽古の累積から成果する『心』は、単なる思いつきや、即座の工夫などと違った、根柢のある『心』である。深いといってもいい、高次な『心』である。それが『花』であり、芸の価

値として発揮された『よさ』である¹⁸⁾」世阿弥は、能の演戯において、心あるいは意識・認識を重視していることが明らかである。これは、当然舞踊表現にもあてはまる事柄である。そこで、以下においては、この心の問題を見ていくことにする。そうした場合、先ず第一に演戯者自身が自らの身体・自らの演戯(芸)を客観視することの必要を説いていることがある。これまた有名な時分の花とまことの花との区別を認識すること(知る心)の大切さをのべた、つぎの箇所注目される。

「・・・されば、時分の花をまことの花と知る心が、しんじち真実の花に猶遠ざかる心也。たゞ、人ごとに、この時分の花に〔迷て〕、やがて花の失するをも知らず。初心と申はこの比の事也。[年来稽古条々, 17] (・・・つまり、「一時的な花」を、「まことの花」と思いこむ自惚れこそ、真実の花から遠ざかる原因となる。要は、自分の芸に対して客観性をもつことが必要なので、多くの人々は、この美しさに惑わされて、若々しい美しさや評判は、たちまち失われてしまうことを知らないのだ。初心というのは、こうした二十四、五歳のころの芸をいうのである。[107])

このように、自分の身体・自分の演戯の客観性ということと同時に、演戯の主観性の問題がある。「物狂ひ」を例にとり、その役づくりの基本を論じた際に、それは単なる写実ではなく、「本意」(本質)を表現することだと述べている¹⁹⁾。こうして、物まねの対象となるものの本質を把握することが重要であり、それを強く意識化することによって、面白さもあり、かつ感動を与えるような舞台表現が可能になることを、つぎのように語っていた。

「おもひゆへの物狂をば、いかにも物思ふ気色を本意にあてゝ、狂ふところを花にあてゝ、心を入れて狂へば、感も、面白き見所も、定(めて)あるべし。[物学条々, 23] (・・・物狂いの曲は、相手のことを一途に思うといった戯曲の主題を、役づくりの基本におくべきであり、そうしたつきつめられた感情が、自然の風物によって触発され、一種の興奮状態になって種々

の芸能をする。そのようにして狂うところを観せ場にして(解説略—筆者)曲の内容に心をこめて狂う演戯をすれば、かならず曲の主題からくる感動と、見た目の面白さが一体となって舞台に表現されるであろう。[114])

この対象の本質把握の重要性は、物狂いに関して続けて「得たる所なくては」とのべたつぎの箇所にもみられる。それは、役である対象の本質把握以上に、さらに能の奥義(本質)を知ることの重要性にも言及したものである。能を「知りつくしている」ことが対象の本質把握やその写実(表現)にとってきわめて重要であるということである。

「……とても物狂に言寄せて、時によりて、なにとも花やかに出で立つべし。時の花を挿頭かざしに挿すべし。……又直面の物狂、能を極めてならでは、十分にはあるまじきなり。顔気色をそれになさねば、物狂に似ず。得たる所なくて顔気色を変ゆれば、見られぬ所あり。[物学条々、23-24]」(……常の人と異なった精神状態の物狂いであるという意味で、ときによっては、実際よりも派手に扮装すべきである。また、その曲に合った季節の花の枝を持って舞ったり、飾りとして挿したりするのもよいであろう。……また、直面で演じる物狂いの役は、能を知り尽くした演者でなければ、十分に演じることは不可能である。なぜならば、物狂いを演じるためには、現実からの飛躍が必要であるから、ふつうの顔つきのままでは、物狂いにはならない。かといって技倆の劣る役者が、内面の理解なしに表情を変えたりすると、まったく見ていられない嫌味な芸になってしまう。[115])

対象の本質把握・内面の理解は、音曲(音楽)を基本にする能の場合、歌詞である(謡の文句)、すなわち言語的表現内容の理解とそこからの動きの流出という構造連関をともなっている。謡の文句の意味理解が自然に舞台上の動作、はたらき・舞となって現れてくることを以下のように説明している。なお、ここで世阿弥が動きを1)身体全体を使った動き、2)手を使った動き、3)足を使った動きの三つに分類しているこ

とが知られる。

「……体拝・身づかひと申すも、是(文字に当たる風情—筆者)也。たとへば、言ひ事の文字にまかせて心をやるべし。『見る』といふ事には物を見、『指す』『引く』など云には手を指し引き、『聞く』『音する』などには耳を寄せ、あらゆる事にまかせて身を〔つかへば〕、をのづからはたらきになる也。第一、身をつかふ事、第二、手をつかふ事、第三、足をつかふ事なり。節とかゝりによりて、身の振舞を料簡すべし。これは筆に見えがたし。その時に至りて、見るまゝ習ふべし。[問答条々、34]」(能において、いっさいの動作は、文句に即してつけられるのである。身体かざしの構えや身のこなしといったものも、すべて謡の文句に即していなければならない。具体的にいえば、台本の文句に合わせて心をつかうべきで、見るという文句であれば、対象を見る。また『指す』とか『引く』といった文句のときには、手を指し引きする。音を『聞く』というときには、耳を傾けるなど、あらゆることにわたって、その文句の意味に心をまかせて身体を使えば、自然に舞台的な動作となって現われてくるのである。その動作とは、第一に、身体全体による表現、第二に手を使った表現、第三に足を使った表現である。こうした舞台的な表現は、台本の文句に基づくだけでなく、謡の旋律や情緒といった音楽性との関連で工夫すべきであるが、これはとても筆で書きあらわすことはできない。実際の稽古にあたって、教えられるままに習うようにするがよい。[128])

この「花」ということばで語られている能の魅力を現すには、能の本質を認識することが重要であることは、すでに述べられた通りだが、それは「花は心」と表現されるように知的に捉えられている。そして、その能の本質を認識するためには花の「種」である「態」(技術)を知る(身につける)ことが必要であるとして、つぎのように能の本質把握と技術獲得の関係性が明確にされている。そして、世阿弥においては、同じく「知る」ということばを使いながら、理論知と技術知が区別されていることが分かる。

「この物数を極むる心、則花の種なるべし。されば、花を知らんと思はゞ、先種を知るべし。花は心、種は態なるべし。[問答条々, 37]」(この多くの演目を身につけようとする意思が、すなわち、花を咲かせる種となるのだ。それで、花とは何かということを知ろうと思うならば、まず美しい花を咲かせる種を知るべきだ。芸術における花というのは、心の働きによって咲くものであり、種はあらゆる面にわたっての技術というべきである。[131])

また、能の演戯の技術と能の本質認識のいずれがより重要なものであるかということの問題にした場合、能の本質認識の方が重要であるという、世阿弥の理論知重視の態度がつぎのように展開される。これには、演出家的立場からの能の認識や能の演戯の客観化などの問題がかかわっている。

「能のよき・悪しきにつけて、為手の位によりて、相応の所を知るべき也。・・・かやうなる品々・所々を限らで、甲乙なからんほどの為手ならでは、無上の花を極めたる上手とは申べからず。・・・又、演者によりて、上手ほどは能を知らぬ為手もあり、能よりは能を知るもあり。・・・能を知りたる為手は、我が手柄の足らぬ所をも知るゆへに、大事の能に、かなわぬ事をば斟酌して、得たる風体ばかりを先立て、仕立てよければ、見所の褒美かならずあるべし。さて、かなわぬ所をば、小所・片^{せうしよ}辺^{かたほとり}の能にし慣るふべし。かやうに稽古すれば、かなわぬ所も功入れば、自然自然にかなふ時分あるべし。さるほどに、終には、能に嵩も出で来、垢も落ちて、いよいよ名望も一座も繁昌する時は、定めて、年行くまで花は残るべし。これ、初心より能を知るゆへ也。能を知る心にて、公案を尽くして見ば、花の種を知るべし。[花修, 54] (演能にあたって、どんな曲が適当かを判断するときに、演者の芸風や力量と作品のつりあいということを知っているべきである。・・・曲目の種類や演能の場所の限定をうけず、いかなるときでも甲乙のない面白い舞台をつくり出せるほどの演者でなければ、花をきわめつくした、無上の上手ということとはできない。・・・また演

者によっては、演戯技術が上手であるわりには能とはいかなるものかということ知らない者もある。反対に、実際に演じる舞台の技術以上に、能の本質を把握している、いわば演出家的な面で勝れた人もいる。・・・能の本質を認識している演者は、客観的な視野を持って、自分の技倆の不足しているところを知ることができるから、大事な公演には、自分が十分に演じこなせないことはさしひかえて、自分の得意な能を取り立てて演ずるなど、たくみに演出すれば、必ずや観客の好評をかちえるであろう。そして、自分として自信のない面を、小さな公演とか、田舎での演能のときに習いおぼえるようにするがよい。このようにして稽古を積み、不得意な面も稽古の回数を重ねるにつれて、次第に身につけられるときがくるだろう。そうしているうちに、ついには演戯に安定感ができて、技術も洗練され、いよいよ個人の名声も高まり、一座も繁栄するときがくる。そうなれば、きっと老年にいたるまで芸の花は散らずに残ってゆくであろう。これはすなわち、若い初心の時代から能の本質を把握していたためである。この、能とは何かということを知ることによって、考えをつくしてみれば、芸能の花を咲かせる根元を知ることができよう。[150])

能の本質であるところの「花」は、人の心に「珍しい」と感じさせ、「面白い」と思わせるものだといひ、この花・珍しさ・面白さの三つが同じ「心」のはたらきによるものと捉えられる。そして、重要なのは、この珍しさを感じさせるためには「住スル所ナキ」、すなわち、たえず新しい表現を求めて行かなければならないとしていることである。また、音曲・舞・はたらき・振り・風情などのそれぞれの演戯もこの理論と同様であるということも、以下のように説かれる。

「・・・申樂も、人ノ心ニメヅラシキト知ル所、スナハチ面白キ心ナリ。花ト、面白キト、メヅラシキト、コレ三ツハ同ジ心ナリ。イヅレノ花カ散ラテ残ルベキ。散ルユエニヨリテ、咲ク頃アレバメヅラシキナリ。能モ、住スル所ナキヲ、マヅ花トシルベシ。余ノ〔風体〕ニ移レ

バ、メヅラシキナリ。・・・細カナル口伝ニ云ハク。音曲・舞・ハタラキ・振り・風情、コレマタ同心ナリ。[別紙口伝、55-57]」（・・・能の場合も、観客が心に珍しいと感じることがすなわち面白いと思う心なのだ。したがって、能における花ということと、面白さと、珍しさ、この三つは同じ性質のものである。どんな草木の花でも、散らないで永久に残ることはありえない。散ってしまうからこそ、ふたたび時期が廻ってきて咲くと珍しいのである。能においても、ひとつの表現ばかりに停滞しないことが花なのだ、まず知るべきである。ひとつのものに安住しないで、常に新しい表現を求めていけば自然に珍しさが生まれてくるわけである。・・・能の演戯の中で細部にわたった教えをいうと、謡・舞・強い動作・こまかな所作・風情のある所作、こうしたこまかい演戯の処理においても、前記の理論と同様である。[151-154]）

ところで、さきに「本意」に似せる、つまり素朴な写実ではなく、役の本質に似せることを述べていたのだが、世阿弥は次の例にみられるように「老人」の役に関して、「老い」からくる、音楽のリズムと身体の動きのずれという、いわば生理的な「老人」の本質把握を非常に客観的に行った上で、さらに老人は自らを若く見せたがるという「老人の心理」を把握して、演戯すべきことを説いている。これは、まことにすぐれた洞察といわなければならない。

「物マネニ、似セヌ位アルベシ。物マネヲ極メテ、ソノ物ニ成り入りヌレバ、似セント思フ心ナシ。・・・モトヨリ己ガ年寄ナラバ、年寄ニ似セント思フ心ハアルベカラズ。タゞソノ時ノ人体バカリヲコソタシナム〔ベケレ〕。マタ、老人ノ、花ハアリテ年寄ト〔見ユル、〕口伝トイフハ、マヅ、善悪、老シタル風情ヲバ心ニカケマジキナリ。ソモソモ、舞・ハタラキト申スハ、ヨロズニ、楽ノ拍子ニ合ハセテ、足ヲ踏ミ、手ヲ指シ引き、振り・風情ヲ拍子ニ当テ、スルモノナリ。年寄リヌレバ、ソノ拍子ノ当テ所、太鼓・歌・鼓ノ頭ヨリハ、チ、ト遅ク足ヲ踏ミ、手ヲ指シ引き、ヲヨソノ振り・風情ヲモ、拍子ニ少シ後ル、ヤウニアルモノナリ。コノ故実、

ナニヨリモ年寄ノ形木ナリ。コノ宛テガイバカリヲ心中ニ持チテ、ソノ外ヲバ、タゞ世ノ常ニ、イカニモイカニモ花ヤカニスベシ。マヅ、仮令モ、年寄ノ心ニハ、何事ヲモ若クシタガルモノナリ。サリナガラ、力ナク、五体モ重ク、耳モ遅ケレバ、心ハ行ケドモ振舞ノカナワヌナリ。コノ理ヲ知ルコト、マコトノ物マネナリ。[別紙口伝、58]」（役に扮する演戯に、演者が対象を似せようとする演戯から離れて、しかも役を表現しうる境地がある。対象に似せようとする稽古をきわめつくして、真にその役になりきってしまったならば、もはや似せようと思う必要がなくなる。・・・もともと自分が老人であれば年寄りらしくしようと思う心はあるはずがなく、ただ、その芸の中における自分の役を演じようとしているだけであろう。・・・また、老人の演戯について、花がありながら年寄りらしく見える工夫だが、まず、とにかく老人くさい感じを出そうとして、足腰を折りまげたりする表面的な写実を、心に掛けないことが必要だ。いったい能の演戯というのは、すべて音楽の流れに乗って、歩いたり手を指し引きする、つまり所作を律動に合わせて演じるものなのだ。ところが老人の場合は、その音楽の律動と身体の動きの関係が、太鼓・謡・鼓の拍子の切れ目よりは、少しずつ遅らせぎみに足を動かし、手を指し引きし、動作を音楽の流れより少し後へ後へと遅れがちにするものである。この心得が何よりも老人の役を演ずる基本なのだから、このことだけを心の底に持って、ほかの面は老人だからといった特殊な技巧は用いないで、他の役と同様に、いかにも花やかにするのがよい。一般に、年寄りの心理というものは、何事につけても若くみせたがるものである。しかし、どうしようもなく、身体の動きも鈍く、耳も遠くなるので、きもちは逸っても、動作はそれにとまなわれない。こうした老人の肉体的な条件や心理を捉えて役づくりをするのが、能の演戯の本質である。[155]

身体の動きと心の関係ではく内面的な力の配分」ということを語っている点も重要である。一つは外面的な表現とその内面のバランス、ま

た、いま一つには身体支配の内部的なバランスの問題をとりあげて、世阿弥はつぎのように述べている。

「能ニ、ヨロツ用心ヲ持ツベキコト。^{ケロヤツ}仮令、^{イカ}怒レル風体ニセン時ハ、^{フウテイ}柔カナル心ヲ忘ルベカラズ。コレ、^{ヤワラ}イカニ怒ルトモ、^{アラ}荒カルマジキ手立ナリ。^{グテ}怒レルニ柔カナル心ヲ持ツコト、メツラシキ理ナリ。マタ、^{コトハリ}幽玄ノ物マネニ、強キ理ヲ忘ルベカラズ。コレ、一サイ、舞・ハタラキ・物マネ、アラユルコトニ住セヌ理ナリ。マタ、身ヲツカウ内ニモ心根アルベシ。身ヲ強く動かス時ハ、足踏ヲ盗ムベシ。足ヲ強く踏ム時ハ、身ヲバ静カニ持ツベシ。コレハ筆ニ見エガタシ。相對シテノ口伝ナリ。[別紙口伝, 60-61]」(能を演じるとき、あらゆる面で心を配るべきことがある。たとえば烈しい役を演じる場合は、ただ興奮して力ばかり入れるのではなく、冷静さを保って心を柔らかに持つことを忘れてはならない。これは、いかに烈しく演じても荒っぽい演戯にならない手段である。烈しい役の中に思いがけぬ柔らかな人間性を見出して役づくりをすることは、同時に意外な面白さ、つまり珍しさを生まれさせる原因ともなる。また優美な役柄の演戯についても、外面からの見た目にとらわれず、芯の強さを持つことを忘れてはならない。これは、すべての舞・所作・演戯をつうじていえることで、鬼とか女とかいった役柄の分類だけにとらわれず、あらゆる役づくりを画一化しないための配慮である。また技術の面においても、同じ意味で心得るべきことがある。強く体を動かすときは、足の力をぬいて演じるべきで、反対に足の動きに力を集中するときは、上体を力まずに静かに保っているべきである。もっともこうした内面的な力の配分といった技術については、筆で記すことは困難で、実際の稽古の場で体得すべき問題である。[158])

なお、この身体支配のバランスの問題は、後に世阿弥の伝書『花鏡』(1424年成立)において、「動十分心 動七分身」「強身動宥足踏 強足踏宥身動」などの原理に発展するものである²⁰⁾。

以上にあげた世阿弥の舞踊美と心に関する問

題は、つぎのようにまとめられよう。

第一には、世阿弥は役に扮する物まね、すなわち写実とは表面的なものを真似るのではなく、表現しようとする対象の本質を把握することだと、対象の認識の必要を強調していた。それは、また対象の生理や心理を認識することでもある。そして、第二に能の本質を知ることが、対象の本質の認識、その写実にとって重要であることを説いていた。第三には、対象の本質把握のためには音楽(謡)の言語表現内容の理解が必要であることを強調している。それというのも、そこから動きが流出するものと捉えているからである。舞踊論の立場から見たとき、音楽への依存性、とくに言語表現内容(歌詞の意味内容)への依存性の強い点が能の舞踊の特質であり、世阿弥の理論はそれを基礎づけるものであったといえる。第四には、能の美的表現は、能の本質把握と実際の表現技術によって可能となるものだが、この場合能の本質把握が優先される。第五に、この表現技術に関して、身体の動きと心の関係で力の配分のような技術知がとりあげられていた。第六には、能の本質(花)は、「珍しさ」と「面白さ」と同じ心のはたらきであるといい、この珍しさを生ずるために絶えざる創造が必要だとしていた。

このように、世阿弥の身体の動き・舞踊に関する理論をみると、そこでは演者の意識のありかた、認識の深まりを非常に重視していたことが明らかになる。

5. 舞踊美と表現技法

以上においては、世阿弥が身体及び心との関係において舞踊美を論じていたところを考察してきた。そこにも一般的に云って能の表現技法、特殊的に云えば舞踊の表現技法にかかわる問題がみられた。本節では、この表現技法を中心に世阿弥の語っているところをとりあげることにする。

1) 世阿弥の『風姿花伝』最初の「年来稽古条々」は、7才から52才以上というところまでを各年齢段階に分けて、それぞれの段階における

能の稽古のありかたを説いたものであることは、つとに知られるところである。その最初の7才から稽古をはじめたころは、舞なども自然にやることのなかによいものがあらわれるので、あまり「よい」「悪い」とか教えてはならない、と子どもの本性にしたがった教育法を採用していることが以下の記述から分る。

「此比の能の稽古、その物自然と（し）出す事に、得たる風体あるべし。舞・はたらきの間、音曲若は怒れる事などにもあれ、風度し出さんかゝりを、うちまかせて、心のまゝにせさすべし。さのみに『よき』『悪しき』とは教ふべからず。[年来稽古条々, 15]」（この年 [7才一筆者] ごろの稽古は、子供自身が無意識に、やることのうちにかならずよい面が自然とうち出され、美しい風情を見せるものだ。舞やしぐさなどの基本的動作、謡あるいは烈しい動作などに、子供のもっている長所がなにげなく表れるが、その良さを伸ばすためには、その子供のしたいままにやらせるのがよいのだ。いちいち善いとか悪いとかいって、こまかに教えるべきではない。[104]）

- 2) 能役者の生涯ということとその演戯力を見た場合、身体的条件の変化にともなって上昇していく段階と最盛期を過ぎて低下に向かう段階とがあるが、役者が本当に能の真髄を体得していれば、この身体的条件が劣化してからも、なお芸の魅力が残ることをつぎのように述べている。そこに、稽古をつうじて幅広い演戯を身につけ、能の本質を把握するための修業が必要な所以のものがあつたわけである。

「さりながら、まことに得たらん能者ならば、物数はみなみな失せて、善悪見所はすくなしとも、花は残るべし。[年来稽古条々, 19]」（しかしながら、ほんとうに能の真髄を体得した、すぐれた能役者であるならば、過去において特異としてきた多くの演目の大部分が肉体的な条件などによって演じられなくなり、また、どんな役を演じた場合でも、観客を引きつけるような、外面的見せ場が少なくなっ

ても、依然として或る芸の魅力は残るであろう。[109-110]）

- 3) 能の演戯ということの問題としたとき、物まねはその重要な要素であるが、その場合出来るだけ対象に似せる写実主義が「本意」ではあるが、近づきがたい世界の高貴な人々の言葉遣い・立ち居振る舞いなどは詳細に知って演ずることができないので、十分な写実が難しく、反対に田夫野人の卑しい人の動きはあまり精細に写実してはならない、なぜなら美的なものを感じられないからだ、と写しとる対象によって、その写実の仕方に違いがあるべきこと、美意識をともなった写実であるべきことを以下のように説いている。

「およそ、なに事をも残さず、よく似せんが本意なり。・・・先、国王・大臣より始め奉りて、公家の御たゝずまひ、武家の御進退は、及ぶべき所にあらざれば、十分ならん事難し。さりながら、能々言葉を尋ね、品を求めて、見所の御意見を待つべきをや。・・・田夫・野人の事に至りては、さのみに〔細に〕卑しげなる態をば似すべからず。・・・それより猶卑しからん下職をば、さのみには似すまじきなり。[物学条, 20]」（だいたい役に扮する演戯というものは、どんな役の場合でも、その対象を細部にわたってよく似せることが本来の目的である。・・・まず国王・大臣をはじめとして、宮廷貴族や武将といった上流社会のしきたりや言語動作については、われわれが見たり聞いたりする機会も少なく、知りにくい面もあつて、そっくり写しとることは難しい。しかし、そうした高貴な人たちの言葉づかいや立居振舞をよくよく研究し、そのうえで観客の批判を仰ぐようにすべきである。・・・田夫野人といった下賤の役に扮するときはよく似せることが物まね本来の目的であるとはいっても、その賤しい動作そのものを細部にわたって似せるべきではない。・・・そうした美しさも感じられないような卑俗な振舞は、あまり忠実に似せるべきではない。[110-111]）

- 4) 物まねの中で〈女〉の役を演ずるとき、持

ち物を弱々と持つ、衣・袴を長く踏み含み、腰膝は真っ直ぐ、身体はしとやか、手が出すぎないようにし、帯も弱くしめるというように細々とした演じ方をのべている。

「舞・白拍子、又は物狂などの女がかり、扇にてもあれ、かざしにてもあれ、いかにもいかにも弱々と、持ち定めずして持つべし。衣・袴などをも長々と踏み含みて、腰・膝は直に、身はたをやかになるべし。顔の持ち様、あをのけば見目悪く見ゆ、うつぶけば後姿悪し。さて、首持ちを強く持てば、女に似ず。いかにもいかにも袖の長きものを着て、手先をも見すべからず。帯なども弱々とすべし。[物学条々、21]」（曲舞（解説略一筆者）を舞う女性、白拍子（解説略一筆者）、または物に狂った（物狂いも一種の歌舞芸能者）の役については、扇とか、花の枝などといった持ちものを、いかにもしとやかに、手に力が入りすぎないように持って演ずるのがよい。女性の役は、着物や袴などを長めに着つけて、足がむき出しにされたりしないようにし、身体の構えについては、腰や膝をまげたりせず、立居振舞は、しかもしとやかにすべきである。顔の角度が上を向きすぎると、面の容貌が見苦しく見えるし、またうつむくと、後姿が悪い。そして首に力を入れすぎると、いかつい感じがして女らしくなくなる。なるべく袖の長い着物を着て、手が出すぎないように心得なければならない。帯の絞めかたなどもやさしくみえるように心がけるべきである[物学条々、111]）

物まねの〈老人〉の役は、難しいという。なぜなら、いかにも老人らしく見せるということと美しさを感じさせるという矛盾した演戯を行わなければならないからだという。具体的な技法としては、腰膝をかがめたりしたいかにも老人らしい演戯は面白くない、全体をつうじて確かめるような動きで、しとやかに立ち振る舞わなければならないことを、以下に述べている。

「およそ、老人の立居振舞、老いぬればとて、腰・膝をかがめ、身をつむれば、花失せ

て、古様に見ゆるなり。さる程に、面白き所稀なり。たゞ、大かた、いかにもいかにもそろかたで、しとやかに立ち振舞ふべし。[物学条々、22]」（だいたい、老人の立居振舞は、老年であるからといって、ただ写實的に腰や膝を折りまげ、よぼよぼした感じを現わしたりしたのでは、花がなくなって、古くさい演戯になってしまう（解説略一筆者）。・・・おおよそのことをいえば、老人の演戯というものは、全体をつうじて、ひとつひとつの動作を大事にして、しとやかに演じるべきである。ことに老人の役で、しかも舞を舞う、といった趣向（『老松』『西行桜』など）は、ことのほかむずかしいものである。美しい魅力があり、しかも、老人に見えるといった、相反する二つの要素を同時に持つ工夫を、くわしく習得しなければならない。[113]）

そして、能という仮面劇で、面をつけない〈直面〉で演ずる役は、年齢などによっても演ずることが難しいわけだが、その場合顔つきをそれらしく似せるのはみられたものでなく、動作とか様子から似せるべきだと以下の箇所では語っている。

「面色をば似すべき道理なきを、常の顔に変えて、顔気色をつくろう事あり。さらに見られぬものなり。振舞・風情をばそのものに似すべし。[物学条々、22]」（その場合に、顔つきをそれらしく似せるといったもっとも安易な演戯の方法でかたづけてよいはずはないのに、往々にして、顔を変えて、表情をわざとつくろう演戯をすることがある。これはまったく見られたものではない。動作とか様子から、その対象とする役をつくり上げるべきで・・・[114]）

〈修羅〉の演戯では、激しい動作が鬼の演戯になってしまったり、反対に静かに演ずると舞踊的になってしまうと言う難しさのあることをつぎのように指摘している。ここでは修羅の狂いの演戯と舞の手とは対立するものとしてとらえられている。

「これ体なる修羅の狂ひ、ややもすれば、鬼の振舞になる也。又は舞の手にもなる也。

それも曲舞がかりあらば、少し舞がかりの手づかい、よろしかるべし。[物学条々, 25]」(・・・修羅の能のはげしい動作は(解説略一筆者)、ともすると、鬼の演戯のような荒々しい動きになりやすい。また静かにやろうとすると舞踊的になって、修羅の能らしくなくなってしまう。それも、曲舞風のところの動きは、少しふつうの能の舞の手ぶりになるのもよいだろう。[116])

この修羅と舞踊の関係は、鬼と舞踊の関係についても言えるところであって、〈神〉はその反対に舞踊的な動きがふさわしいものだと、つぎのように述べている。

「但、はたと変れる本意あり。神は舞がかりの風情によろし。鬼(に)はさらに舞がかりの便りあるまじ。神をば、いかにも神体によろしきやうに出で立ちて、気高く、ことさら、出物にならでは神ということはあるまじければ、衣裳を飾りて、衣文をつくろひてすべし。[物学条々, 25]」(しかし、神と鬼とは本質的にまったく異なった面がある。それは神の演戯が舞踊的な所作をするのにふさわしいのに対して、鬼には絶対に舞踊的な要素は含まれないからである。神は、いかにも格調の高い、神体らしい姿かたちで演じるべきで、ことに神というものは、舞台の上のみに出現する、いわば空想の世界でしか考えられないものであるから、衣装や着付けも、神々しく着かざって、神の姿らしい威厳を感じられるように演ずべきである。[117])

〈鬼〉を怨霊・憑き物などの鬼と冥途の鬼とに分類して、前者は「細かに足や手を使って」演戯をすることで面白く見せられるが、後者は人間でないので演ずる手がかりがなく、面白さがないと以下のようにのべている。

「凡、怨霊・憑物などの鬼は、面白き便りあれば、易し。あひしらひを目がけて、細かに足・手をつかひて、物頭を本にしてはたれば、面白き便りありけり。まことの冥途の鬼、よく学べば恐ろしきあひだ、面白き所更(に)なし。まことは、あまりの大事の態なれば、これを面白くする物、稀なるか。[物

学条々, 25-26]」(およそ鬼の中でも、生霊や死霊といった怨霊(解説略)一筆者)であるとか、または、妄執にとりつかれた鬼などは、面白く演ずるための手がかりがつかめるから、比較的演じやすい。相手役に対して、いろいろとこまかに演戯をつくし、頭にかぶるものとか面などによって象徴されるその役の本質を役づくりの基本にして演じれば、もともとは人間の心理を描いているのだから、面白く観せる方法がつかめる。それに対して地獄の鬼の役は、人間でないから演ずる手がかりもないし、それらしく上手に演じたところで、面白さはまったくないものだ。[117-118])

そして、外国人の役〈唐事〉については、扮装を異国風にして、それらしい感じをだすことだとしている。

「たゞ、出立を唐様にするならでは手立なし。なにとしても、音曲もはたらきも唐様といふ事(は)、まことに似せたりとも、面白くもあるまじき風体なれば、ただ一模様心得んまでなり。[物学条々, 26]」(くれぐれも、扮装を異国風にするよりほかに方法は考えられない。どうしたところで、謡の言葉や節、また所作についても、異国風ということ、いかにも本物らしくやって見せてもあまり面白いものでもないから、ただどこかにそれらしい感じをただよわせさえすれば、それでよいのだ。[119])

以上が役に関する演戯の方法で重要な点であったが、そこでは神のように舞踊的動きにあっているものと、修羅のように合わないものもあることが明らかにされていた。

5) つぎに、会場の雰囲気と演戯法ということでは、まず会場がざわめいているときは、動作も派手にし、謡の声も張り上げ、足踏みは高くし、立ち居振る舞いも目立つように生き生き演ずる必要のあることを、次のように説いている。

「・・・人の立居しどろにして、万人の心、いまだ能にならず。されば、左右なくしみじみとなる事なし。さやうならむ時の脇の能に

は、物になりて出るとも、日頃より色々と振りをもつろひ、声をも強々とつかひ、足踏を少し高く踏み、立ち振舞ふ風情をも、人の目に立つやうに生き生きとすべし。これ、座敷を静めんためなり。・・・夜は、遅く始まれば、定まりて湿るなり。・・・いかにもいかに、よき能を利すべし。[問答条々, 28] (・・・人びとが立ったり坐ったりざわざわして、観客全体の心が、まだ能を鑑賞する雰囲気^{めし}に溶けこんでいない。したがって、容易に、しっとりとした気分にならない。こうしたときの、最初に演ずる能〈脇の能〉には、曲の人物に扮して登場しても、いつもよりいろいろと動作を派手に演出して、謡も声を張って、足を踏むのも大きめに、立居振舞の様子も、目立つやうにいきいきとするべきである。これは、観客を舞台に引きつけて、会場を静めるためである。・・・夜の能は、夕方遅くになって始まるから、かならず陰気な感じになるものである。・・・いかにもよい作品を、明るく、きびきびと演じるようにするべきだ。[121])

6) 能は興行の全体、一日の演能、そして一曲に関して〈序破急〉とう段階が考えられているが、このうち一日の演能の「急」の段階の演能に関して、次のように身体を勢いよくはたらかせ、技巧をつくした演戲をすべきことを説いている。

「ことさら、拳句急なれば、揉みよせて、手数を入れてすべし。[問答条々, 29] (ことに、一日の演能の終わりに演ずる曲は、急の段になるから、勢いよく身体をはたらかせて、さまざまな技巧をつくして演ずるのがよい。[122])

7) 能の演戲の魅力について〈時分の花〉と〈まことの花〉を区別し、まことの花をめざすべきことについては上述した通りだが、演戲技術の幅が広いというのと、幅は狭いが一方面では花(魅力)を身につけた演者とでは、後者の方が後にながく名声が残るのだと次の箇所^{かん}で語っている。

「・・・肝要、此道はたゞ花が能の命なる

を、花の失するをも知らず、もとの名望ばかりを頼まん事、古き為手の、返々誤りなり。・・・物数は少なくとも、一方の花を取り極めたらん為手は、一体の名望は久かるべし。されば、主の心には随分花ありと思へども、人の目に見ゆる、公案なからんは、田舎の花、藪梅などの、いたづらに咲き匂はんがごとし。[問答条々, 31] (・・・能において、もっともたいせつなことは、舞台における花であるのに花がなくなってしまったことも覺らずに、昔の名声ばかりに頼っていることは、老齡の演者の大きな誤りである。・・・たとえ身につけた技術の幅はせまくとも、ある一面において花を咲かせると云うことを身につけた演者であれば、その一方面についての善い評判はそれなりに長くつづくであろう。これに反して、技術的には幅が広く、演者自身が自分の芸にはずいぶん花があると勝手に思っていたところで、その花を、観客に感じられるものとするための工夫がなければ、山里に咲いた花や、藪の中の梅などが、見る人もなくむだに咲いているようなものである。そうしたひとりよがりな考えでは、美しさが表現されない。[124-125])

8) ところで、能は音楽がもとで動きがでけるとされたことはすでに見た通りだが、この音楽と動きが一体(「一心」となったとき、能の演戲の根本を体得した「堪能」といわれる境地で、「強い能」であり、これに対して華やかで優美な能を演ずるのは「幽玄」であると、以下の箇所^{かん}で述べている。

「この文字に当たる事を稽古し極めぬれば、音曲・はたらき、一心になるべし。所詮、音曲・はたらき一心と申す事、これ又得たる所なり。勘能と申さんも、これなるべし。秘事なり。音曲とはたらきとは、二の心なるを、一心になる程達者に極めたらんは、無上第一の上手なるべし。是、まことに強き能なるべし。・・・なにと見るも見弱りのせぬ為手あるべし。これ、強き也。なにと見るも花やかなる為手、是、幽玄なり。[問答条々, 35] (このように、台本の文句を基本とする演戲を、

正しく稽古し身につければ、謡と動作が一体となるであろう。要するに、音楽と劇的なしぐさが一体化するということでは、これまた能の演戯の根本を体得した境地であって、勘能といわれるのはこのことなのだ。これは重要な教えである。謡うことと動くこととは、本来別の能力であるのを、一つに融合させられるほどにきわめつくした演者は、このうえなく勝れた上手といえるであろう。これをほんとうに芯の強い能〈強き能〉というのである。・・・何度見ても見劣りのしない、芯のしっかりした演者がある。これを強いというのである。また、どう見ても華やかで優美な能を演じる役者、これが幽玄なのである。[128-129])

- 9) 世阿弥の能作論としては、別に『三道』(応永三十年)があるが、この『風姿花伝』の中でも能の創作を論じている。能においては音楽を基本としたように、世阿弥は謡の言葉を非常に重視している。観客というのは、すぐれた演者の演戯でないと真剣に見てくれない、したがって一座のすぐれた中心的な役者が謡う面白い言葉や振りが、観客に感動をあたえるのだから、これが能作の第一の方法であるという。そして、優雅な言葉には振りがつけやすいし、反対に固苦しい言葉には振りがつけにくいと語っている。これは、次の箇所に見られる。

「能の本を書く事、この道の命なり。・・・為手の言葉にも風情にもかからざらん所には、肝要の言葉をば載すべからず。なにとしても、見物衆は、見る所も聞くところも、上手をならでは心にかへず。さるほどに、棟梁の面白き言葉・振り、眼にさゑぎり、心に浮かめば、見聞く人、すなわち感を催すなり。これ、第一、能を作る手立てなり。たゞ、優しくて、理ことわりのすなわちに聞こゆるやうならんずる、詩歌の言葉を取るべし。優しき言葉を振りに合わすれば、ふしぎに、をのづから、人体も幽玄の風情になる物也。硬りたる言葉は、振りに応ぜず。[花修, 47]」(能の台本を創作することは、この能という芸術の生命ともいう

べき重要な要素である。・・・一曲の主演者の謡や所作とあまり関係がない場面には、重要な言葉を用いるべきでない。なんといっても観客というものは、視覚面でも、聴覚面でも、上手な演者の演戯でなければ心を傾けないものであるからだ。したがって主役を演ずるような勝れた演者、つまり一座の代表的な役者が謡い舞う面白い言葉や、演戯が観客の眼に映じ、心に訴えかけると、観客はたちまち舞台に引き入れられるのだ。このように、一曲の眼目に美しい詞章を集中して浮き出させることが、能を創るうえで最もたいせつな方法である。美しい能を創るためには、ひとえに優雅で、わかりやすい詩や和歌の文句を取り入れるべきだ。優雅な言葉を用いて創った台本に振りつけると、意識しなくても自然に舞台上の姿も、演戯も、幽玄な感じがただよってくるものだ。固苦しい言葉は振りがつけにくい。[142-143])

さらに、世阿弥は音楽的要素を主体の能と舞・はたらきの動き主体の能とは、一面的なので書きやすい。それに対して音楽と動きとの一体となった能は非常に難しいけれども本当に面白いのはこうした能であるとおづのよに述べている。

「ひたすら静かなるもとぎ本木の音曲ばかりなると、又、舞・はたらきのみならず、一向ひとむきなれば、書きよき物なり。音曲にてはたらく能あるべし。これ一大事也。真実面白しと感をなすは、これ也。聞くところは耳近に、面白き言葉にて、節のかゝりよくて、文字移りの美しく続きたらんが、ことさら、風情を持ちたる詰めをたしなみて書くべし。[花修, 49]」(もともとの素材がしっとりとしていて、音曲的な要素ばかりを中心にした能、また、逆に舞踊や所作といった動きを中心とした能などは、内部構造が一方面に統一されているから、わりあい書きやすい。それに対して音曲的要素と演戯の動きの面が一体となった能があるであろう。これを書くのは、ひじょうに難しい。しかしほんとうに面白いと感心させられるのは、こうした類の作品な

のだ。それを創るためには、耳慣れた面白い言葉を連ね、音曲の面では、旋律的な情趣も言葉の流れも美しく、さらに視覚の面では、とくに面白い所作を伴った山場がつかれるように研究して書くべきだ。[144])

先にも述べたのだが、能においては音楽が基礎だということについて、世阿弥はあきらかに音楽(音曲)から動き(はたらき)が生ずると、次のように語っている。ここで謡という音楽は、言葉を持ち、それが意味をもっているということがその根柢になっていることが分かる。

「一さいの事は、謂れを道にしてこそ、よろづの風情にはなるべき理なれ。謂れをあらわすは言葉なり。さるほどに、音曲は体なり、風情は用なり。しかれば、音曲よりはたらきの生ずるは、順也。はたらきにて音曲をするは。逆なり。……返々、音曲の言葉の便りを以て、風体を色取り給べき也。これ、音曲・はたらき一心になる稽古なり。[花修, 49]」(……演戯とは、すべて台本に書かれた内容を基本にして、あらゆる所作が考えられるのが当然であろう。そして、この台本の意味内容を現わすものは謡の文句であるから、音曲(謡)が能の演戯を生み出す本質的な根底であり、所作はその現象的な現われと考えるべきである。ゆえに、音曲を基礎にして、所作が生まれるのが順序であり、所作を主体にして音曲面を二義的に見るのは逆である。……くれぐれも、音曲として謡われる言葉の内容を基本にして振りをつけ、能をつくり上げるようにされるがよい。[144-145])

しかし、この音楽から動きを生ずるということは、一方向ではない。台本を書く段階で舞台上の動きを考えて言葉を選ぶべきだということも述べているのである。

「さるほどに、能を書く所に又工夫あり。音曲よりはたらきを生じさせんがため、書く所をば、風情を本に書くべし。風情を本に書きて、さてその言葉を謡ふ時には、風情ををのづから生ずべし。しかれば、書く所をば、風情を先立て、しかも謡の節・かかりよきよ

うにたしなむべし。[花修, 49-50]」(さて能を書くにあたって、いまひとつ考えなければならぬ点がある。音曲から(謡)から容易に動きをさせるために、まず台本を書くときに舞台上の運びを念頭において詞章を創るべきなのだ。あらかじめ舞台の動きを計算に入れて書かれた台本であれば、実際の場において謡われたときには、自然に動作の運びを湧きださせることができるはずである。それであるから、台本を書くには動きを考えて、しかも、音楽的な情趣が生かされるように作曲に十分留意すべきだ。これが音曲的要素と演戯の動きの面とを一体化する稽古ともなるのである。[144-145])

能を実際に舞台にかけるとき、謡を基本にしなければならない。そうすれば、謡うことから動きになり、舞うこと自体が音楽になり、すべてのわざが心にままになると、前の箇所ですでに説いたことを、以下でこう述べている。

「……当座の芸能に至る時は、また音曲を先とすべし。かやうにたしなみて、功入りぬれば、謡ふも風情、舞ふも音曲になりて、万曲一心たる達者となるべし。[花修, 50]」(……実際に舞台にかけるにあたっては、演者は、その台本にもとづいて謡われる音曲(謡)を基にして、それを先に立てて演戯をつくりだしていくべきである。このように心がけて稽古の年功を積み、謡うことがそのまま動作につうじ、舞うこと自体が音楽となって、演劇と舞踊と音楽といった、もともと異なった要素が完全に融合され、すべての技を一身に持った勝れた演戯者が生まれるであろう。[145])

10) 世阿弥は、写実の重要性を語って、対象を十分に写し取っていないと演戯が荒くなったり、弱くなったするのだと、能の演戯の強さ・幽玄・荒さ・弱さは、対象と別個に存在するものではないことを以下で指摘している。

「能に、強き・幽玄、弱き・荒きを知る事。大方は見えたることなれば、たやすきやうなれ共、真実これを知らぬによりて、弱く、荒き為手多し。まづ、一さいの物まねに、偽る

所にて、荒くも弱くもなると知るべし。……幽玄と強きと、別にあるものと心得るゆへに、迷ふ也。この二つは、その物の体にあり。[花修, 50]」(能の演戯において強い・幽玄・弱い・荒いということは、だいたいにおいて外面に現われた性質であるから、容易に見わけられそうに思うが、ほんとうにこうしたことを理解していないために、演戯が弱くなったり荒くなったりする演者が多い。まず、あらゆる演戯をつうじて、対象を十分に写し取っていないために、うその表現になるところがあると、それが荒さや弱さになるのだと知るべきなのだ。……幽艶な美しさとか、強々とした美といったものが、演じようとする対象と別個に存在すると思ってしまうために、演戯にまちがいが、生ずるのである。この幽玄と強さという二つのものは、その対象の本質としてもともと内在するものが、舞台にかけたときに現象として感じられるべきものなのだ。[146])

- 11) 世阿弥は、謡における節と曲との対比において、舞の〈手〉と〈品カカリ〉を論じている。舞の手は習得した定型であり、それから生ずる姿態美は上手な演者がつくり出すものだと、同じ花といっても深く工夫したのは、一段階上の花なのだとして述べている。「……上手ト申スハ、同ジ節ガカリナレドモ、曲ヲ心得タリ。曲トイフハ、節ノ上ノ花ナリ。同ジ上手、同ジ花ノ内ニテモ、無上ノ公案ヲ極メタランハ、ナヲ勝ツ花ヲ知ルベシ。ヲヨソ、音曲ニモ、節ハ定マレル形木、曲ハ上手ノモノ也。舞ニモ、手ハ習ヘル形木、品カカリハ上手ノ物ナリ。[別紙口伝, 57]」(……同じ上手、同じ花の中でも、最高の研究をつくした演者は、なおその上の芸術的な香気に満ちた花を知るであろう。すなわち、謡において節というものは決められた形であって、それに対して「曲」というものは上手な演者がそれぞれ独自の考えによって創り出すものである。動きについても、いわゆる「手」は教えられた基本の技術であって、それをつうじて表現される情趣は、上手の演者

が個人々々で打ち出すものである。[154])

以上、表現技法の問題をとりあげて考察してきた。これをまとめると、以下のようである。

第一には、修業の最初の段階では、自然に演戯する・無意識に演戯することのうちにより面が出てくるとしたことがある。第二には、役を演ずるには写実が重要なわけだが、その写実はいくまでも対象の本質を写しとることであって、しかも美意識をともなった写実でなければならないことである。第三には、役の中の演戯によっては、舞踊的に演じられるものと舞踊的でないような演じ方をしなければならないものがある。神や女の役は、前者の例であり、鬼や修羅は後者の例である。第四には、舞台演出の面から、観客を舞台に集中させるために、動きを派手にしたり、「急」の段階で勢いよい動きをすることが必要である。第五には、演戯技術を幅広く身につけても魅力のないものよりも、狭くても魅力のある方が名声が続くとしている。第六には、音楽と動きが一体となった能が「堪能」とよばれる、「強い能」である。第七には、能は、音楽(謡)を基本としているので、主演者の謡・所作にかかわって美しい言葉を配すべきである。そして、優雅な言葉には振りかけやすく、自然に幽玄な風情となる。第八には、しかし、台本を書くときに動きを計算して詞章をつくることも重要である。第九には、舞の手は定型であり、それに対して品がかりは演者の創造であるとされる。

西洋の近代舞踊革命をうけついで現代舞踊を発展させたラバン(Ludorf von Lavan, 1879-1958)の絶対ダンス(absolute dance)という音楽の伴奏を捨てざるほどのものがあられ、弟子のウィグマン(Mary Wigman, 1886-1973)がモダン・ダンス(modern dance)を発展させたことは周知の通りであるが、ラバンは舞踊が時間的芸術としてあつかわれているかぎり、舞踊が音楽の形式に依存する芸術であって、舞踊それ自身の形式が持てないと考え、舞踊が空間芸術であること

を証明することによって、舞踊自身の形式を確立するための基本条件を見出したところに舞踊史上の意義が見られると、邦は述べている²¹⁾。

こうしたラバンの行き方と対比してみると、世阿弥の舞踊はあくまでも音楽を基本としたものである点がきわだった特徴としてみることができる。しかも、それは、謡の詞章に依存する部分が大いであることを意味しているので、舞踊が文学と密接な関係をもっていたといえる。邦は、日本舞踊には歌詞(文学)に曲をつけ、それから身振りをつける振り付け(コレオグラフィ)ということがあり、それが独特な舞踊であることを明らかにしているのだが²²⁾、世阿弥の場合はまさしくこれにあてはまるものである。

また、世阿弥が能の創作、そして、「品カカリ」について述べているように能の演戯の創造的表現を非常に重要視していたことに注意しなければならない。世阿弥の理論には、江戸時代に武家の式楽となってからの能のように形式化していった後のものとは明らかに異なって、創造的な発展を促すものが多く見られた。これは、前節でとりあげた「珍しさ」を絶えず失わないようにするという考え方にもかかわっている。

6. 結 語

本研究は、世阿弥の能芸論における舞踊理論を考察するために、先ず最初に『風姿花伝』をとりあげて検討したものである。この結果、世阿弥の舞踊理論としては次のような内容のふくまれていることが明らかになった。

- 1) 身体美(姿態美)が先天的なものである、しかし、それは老化にともなって失われるものであるとする認識が、その理論の基礎となっていた。芸の格調である「位」も先天的なものであるが、これは稽古による芸の洗練によってでてくることがあると述べ、後天的な努力への希望も残している。
- 2) 能の演戯は、写実を基本とするが、それは

対象の本質の認識に基づかなければならず、また美意識をともなっていることが必要で、しかもその認識は能の全体的な認識に包含されていなければならないものであった。そして、能の演戯の技術知が稽古によって獲得されていくが、能の本質の下でのものであるとしていた。

- 3) 能の動きは、音楽(謡)の詞章から流出するものとする理論は、能の舞踊が音楽に依存していること、それはとりもなおさず文学に依存しているという特質を明確にしている。

それだけに美しい言葉の配されることが求められている。音楽と動きが一体となった能が勘能で、これは能の演戯の根本を体得した境地である。

- 4) 自然で無意識な子どもの演戯によさがあらわれると自然な発達を重視している。
- 5) 役の演戯によっては、舞踊的に演ずることがよいものとそうでないものがあると区別している。
- 6) 演戯技術が幅広いよりも、狭くても魅力ある方が名声が続くと深さを重視している。
- 7) 能の台本を書くときには、言葉から動きと云う方向とは逆に、動きから言葉をという方向も必要であることを明らかにしている。
- 8) 教わる舞の手は定型であるが、演者が演ずる際には創造的な演戯でなければならないと創造性を重視している。

以上のような世阿弥の最初の著述『風姿花伝』にみられた世阿弥の舞の理論がこの後どのような変化・発展を遂げるのか。筆者らは、今後さらに世阿弥の他の伝書についても検討を及ぼし、世阿弥の舞の理論の展開に考察を加えていきたい。

[備考] 本研究は、平成10年度中京大学特定研究助成(共同研究A)による研究成果の一部である。

注および参考文献

- 1) 体育学の分野におけるものとしては次のようなものがある。
川村英男 (1969) 「稽古論考」『福岡大学創立三十周年記念論文集 体育学編』福岡大学研究所。
大城宜武 (1978) 「舞踊の認知構造について—世阿弥能藝論の舞踊意味論的分析の試み—」体育学研究, 第23巻, 第1号。
佐野 萌 (1985) 「能における立姿」『体育の科学』第35巻, 第11号。
- 2) 渡辺融・桑山浩然 (1994) 『蹴鞠の研究』東京大学出版会。
- 3) 遠藤保子 (1999) 「舞踊人類学研究的動向」体育学研究44: 325-333。
- 4) 源了圓 (1989) 『型』叢書 身体の思想2, 創文社。
- 5) 渡辺保 (1991) 『日本の舞踊』岩波新書, 11。
- 6) 邦正美 (1973) 『舞踊の美学』富山房, 11。
- 7) 同, 同上, 15-24。
- 8) 同, 同上, 39。
- 9) 同 (1968) 『舞踊の文化史』岩波新書, 63 および88-89。
- 10) 戸井田道三 (1964) 『能—神と乞食の芸術』毎日新聞社, 129-130。戸井田は「歌舞の二曲と物まねの三体とを、能の演戯の基本と、世阿弥はいつているが、そのなかで舞うということが能のもっとも基本的なものであることが、能を舞うといわせて、謡うとも語るとも、物まねするともいわせなかった原因であろう。曲舞という一種の語り芸が、能と平行的にあって、観阿弥は従来の猿楽能にその曲節を取入れたといわれている。しかし、この曲舞の芸態は、われわれが能に見るような舞ではなかった。ただ本文を朗唱する拍子と抑揚につれて身体を動かす程度のことだった。だから舞は必ずしも、舞踊だけを意味していたのではない。能で謡や語りをもふくめて舞うというのは、こういう広義の使用法によったものである。しかし、能では、せまく舞踊を意味する舞があつて、それがひどく重要視されている。すなわち、^{じよ}序の舞・^{まい}中の舞・^{ちゆう}楽・^{まい}神楽・^{かくら}神舞・^{かみまい}早舞・^{ほや}男舞その他である。これらは歌詞もなく、ただ笛の譜によって立ち回る動作をするだけである」と舞というのに広義と狭義の使用法があることを指摘している。
- 11) 渡辺, 前掲書, 54。
- 12) 「申楽談義」『世阿弥・禅竹』芸の思想・道の思想1 (日本思想体系), 岩波書店, 1995年, 260。以下、本論において「風姿花伝」をはじめとする世阿弥の伝書からの引用は、この『世阿弥・禅竹』から引用し、引用箇所後に目次見出しとページ(前掲書『世阿弥・禅竹』による)のみを掲げる(例、[序]14)。なお、引用文中の[]付の文字は校訂者によるもの。
また、必要に応じて現代語訳を添えるときは、山崎正和編『世阿弥』日本の名著10, 中央公論社, 1983年所載の訳を引用し、() 内に示し、引用箇所後にページのみ掲げることにする(例、103)。
- 13) 『風姿花伝』(以下、花伝と略す), 46。なお、引用文中の語に『世阿弥・禅竹』でふりがなをつけているもののうち、今日読みづらくなってもものだけ本論でもつけることにした。
- 14) 表章「世阿弥の伝書とその芸論」(1988) 岩波講座『能・狂言』II 能楽の伝書と芸論, 岩波書店, 35-36。
- 15) 序言の部分に「序」の見出しはない。現代語訳にならって、整理の都合上「序」とした。
- 16) 山崎正和 (1983) 「変身の美学」山崎編, 前掲書所収, 35。
- 17) 邦, 『舞踊の美学』前出, 8。
- 18) 西尾実 (1974) 『世阿弥の能芸論』岩波書店, 388-389。
- 19) 能勢朝次「能楽について」(1949) 小宮豊隆・能勢朝次・久松潜一『日本芸能史講話』紫乃故郷舎, 75参照。
- 20) 『世阿弥・禅竹』前出, 84-85および山崎正和編『世阿弥』前出, 168-169。
- 21) 邦, 『舞踊の文化史』, 前出, 159-160。
- 22) 同, 『舞踊の美学』前出, 175-176。