



山崎正和著作集



変身の美学

中央公論社

山崎正和著作集 4

定価二八〇〇円

昭和五十七年一月十日印刷
昭和五十七年一月二十日発行

著者 山崎正和

発行者 高梨 茂

印刷者 青木 勇

発行所 中央公論社

〒104 東京都中央区京橋二ノ八ノ七

振替東京二一三四

©一九八二 検印廃止

I

変身の美学——世阿彌の藝術論

- 一 世阿彌との邂逅 5
- 二 藝術家の運命——宗教と政治のあひだで 17
- 三 演技する人間の自由(1)——演技者と観客 37
- 四 演技する人間の自由(2)——演技者と実存 62

II

反・徹底の哲学——長明と兼好のもうひとつの思想

装飾性の求道者

Roaring words
浮世のドラマ

「世のまがひ者」のドラマ——近松門左衛門

III

劇的なる日本人

日本文化の底を流れるもの——室町期の藝術と社交を中心に

日本の表現の環境——盆地と私生活

202 168 131

IV

室町記

第一章 沸騰するつぼ

第二章 乱世を開いた二人の覇者

第三章 乱世を彩る脇役群像

第四章 奇妙な統治者

第五章 乱世が生んだ趣味の構造

第六章 一揆と下剋上

287 271 262 247 240 233 231

第七章 乱世の虚実

第八章 文化人たち

第九章 世界の中の日本

第十章 活気ある巨大な実験室

V

“小さな鬼”の不安感

洛南遊行

法界寺妄想

一塊の石——醍醐三寶院の藤渡（戸）の石

書誌
386

383 373 363 359

351 340 312 298

山崎正和著作集 4 変身の美学

I

変身の美学——世阿彌の藝術論——

一 世阿彌との邂逅

およそ十五年ばかりまへ、私は京都のある新劇団の稽古場にかよつてゐた。

そのころ大学の卒業論文をすませ、大学院に進んだ私にはいささかの気分ゆとりが生まれ、ふと思ひたつて一幕の戯曲を書いてみた。それが雑誌に載り、上演されることにきまつて、私は思ひもかけず、新劇といふ見知らぬ世界に招かれることになつた。

田舎の分教場のやうな板敷の稽古場に、毎日、数人の俳優と呼ばれる人たちが私を待つてゐた。窓からの光を背負つてゐるせい、その人たちのうつむいた表情はいつも妙に見きはめにくかつた。台本を眺めてゐるまなざしは氣むづかしさうにも見え、そのくせ彼ら自身、ある陰気な不安を隠してゐるやうにも見えた。入口をくぐるたびに漠然たる恐怖を抱いて、新参の私はその氣ごころの知れない協力者に向かひあふのであつた。

「始めませうか」

不機嫌な、事務的な声がかけられて、彼らはいっせいに台本の第一ページを開く。つづいて幕開きのせりふが、感情を殺した調子で十行ばかり読み交はされる。だれかがつかへ、だれかが同じせりふを確かめるやうに二度読み返す。すると私のをかした不安は急速に高まってゆき、やがて五ページばかりも進んだころ、私はこの柔和な人たちがここでは私の宿命的な「敵」であることを痛感する。

読みあはせといふこの行事は、たぶん俳優にとってもきはめて緊張した時間であらう。声を出して読むことによつて、彼らは戯曲に書かれたことをその瞬間に了解し、表現すべき感情を他人のまへで探らねばならない。いはばのっぴきならない状況のなかで、彼らは自分の理解力と的確な表現の能力を試されてゐる。だが、そのまへに黙坐してゐる作者にとつても、読みあはせはほとんど地獄のやうな時間である。俳優が戯曲のなかに探らうとしてゐるものは、当然、作者があらかじめそのなかに入れておいたものにちがひない。しかし、この私は、自分の作品のなかに何を入れておいたといへるのか。戯曲の内容がもし劇場で観客にあたへる効果だとするならば、そこに書かれたものは私の願望にすぎず、それが現実的な願望であるかどうかは、やがてこの俳優たちによつて証明される。そしてこの場で彼らが一行のせりふに違和感を示せば、それはすでに私の願望のむなしさの予告かもしれないのである。

稽古が十日たち二週間たつにつれて、私と俳優たちの暗闘はますます陰惨なものに深まっていった。訓練が厳しいことで有名なこの劇団では、演出もする指導的な俳優の口から猛烈な罵声がとび出してくる。「出てゐないぞ。何も出てゐない。ひとり合点の演技をするな」

そのたびに、私は叱られてゐる若い役者の眼に怨恨を感じて身がすくんだ。「出てゐない」といはれてゐるのは、いふまでもなく戯曲の世界観や人物の性格ではない。さういふものは解釈によつて変りうるし、場合によつては作者が役者に教へることもできる。だが、求められてゐるのはそれを越えて、いはくいひ

がたい演技の存在感のやうなものであった。役柄のいかんを問はず、それが演じられてゐる静かな緊張の迫力なのである。

世のなかに、たとへばオセローの解釈はさまざまにありうる。敗残者のオセローもあれば勝利者のオセローもある。しかしそれなりに彼は「創られたもの」として、現実の人間以上に重い手ごたへを持たねばならない。彼の感情は圧縮され加速され、行動は整然たるリズムのなかに支配され、彼のまはりに舞台の空気が一瞬濃くなるやうに見えなければならぬ。それが、観客からいへば芝居を見ることの醍醐味なのであり、稽古場の若い俳優は、つまりさういふものが「出てゐない」といつて責められてゐたのである。

「私は出してゐるつもりですが」

「客は君のつもりなんか見に来ない」

さういふ会話は、しばしば私の耳に残酷な響きを帯びてとびこんできた。何かが出てゐないのは私の眼にも明白であつたが、それはなれば作者の責任でもあるにちがひなかつたからである。舞台の空気を濃くするほどの人物を、私はあらかじめせりふのなかに用意してゐたか。たしかに観客は劇場へ私の「願望」なぞを見には来ない。だが、芝居作者としての私は、作中に「つもり」と「願望」のほかは何を書くことができただらう。

公演の時期が近づくにつれて、稽古場の雰囲気はあたかも拷問場のやうになつた。若い俳優たちはものゝ響へではなく、彼らのできあがつた人格を破壊するやうに求められてゐた。彼らの観念的な戯曲理解が毀れてしまふほど、彼らはくりかへしせりふに跳びつき、肉体的に格闘することが要求された。さうした訓練が、技術的にどれほどの意味を持つてゐたか私には判断できない。しかし稽古場に渦巻く血なまぐさい感情に包まれながら、私はしだいにこの世界にのしかかつてゐる巨大な影を理解しはじめてゐた。いふまでもなく、それは眼に見えない観客といふ存在であつた。入場料を払ひ喝采を送り、ときに理由なく背

をむける気まぐれな人びとの集団であった。ひとりひとりの顔もなく名前もなく、したがってこちらから問ひ返すことのできない絶対の審判者の群であった。

「いたい俳優の存在感などといっても、それが「出てゐる」とはどういふことなのか。要するに、それは観客の眼に映った「印象」にすぎないといへるだらう。しかも俳優と呼ばれる人間は、さういふ他人の「印象」のほかに、自己の存在の実質といふべきものを持たされてゐない。もちろん、自己といへば、人間にはだれしもふたつの自己があつて、社会のなかで他人の眼に映る自己と、自分が内面から捉へた自己とはつねに矛盾する。その矛盾からだれしも誤解の悲しみを味はひ、孤独への憧れを覚えるだらうが、誤解はしばしば努力によつて解くこともできる。だが、ここに俳優といふ人間がゐて、舞台上立つかぎり、彼には彼の把握する内面の自己が完全に無効とされてゐるのである。極端にいへば、舞台の俳優には誤解の悲しみさへ許されてゐない。彼のあたへる「印象」が誤解であるか正解であるか、それをきめるものはふたたび観客の眼に映る印象にはかならないからである。

「何も出てゐない。ひとり合点の演技をするな」

ほとんど傲慢に響く調子で叫ぶ演出家は、たぶん悲しんでゐたのである。具体的な役者の表現が「出てゐるか」「出てゐないか」、彼は自分の鑑賞眼に絶対の自信があるわけではないだらう。しかし、少なくとも彼は当の俳優の「外側」に立ってゐるのであり、いかなる場合にも、自我の内面よりは「外側」のほう信じられることを経験によつて知つてゐたのである。みづから俳優でもある彼の声が荒くなるのは、眼のまへにゐる若い俳優が憎いからではない。眼に見えない観客を頭において、彼は意識の底で、それに痛切な「あてつけ」をしてゐるやうに私には見えた。

四十日あまり続いたそのときの経験は、私のそれまでの藝術観に大きな衝撃をあたへてゐた。藝術を創る人間のいとなみが、これほど徹底的な自己不信のうへに立ってゐることを、私ははじめて身をもつて学

んだのである。

だが考へてみれば、ほんらい藝術は、人間が黙って内側から感じてゐる自己を信じない立場だったはずである。さういふ自己の感じ方は臓器感覚のやうに怠惰であり、ひよっとすると眠った精神の錯覚であるかもしれない。目覚めた精神とは、つねに自分にたいして自分を積極的に表現してゐる精神ではなかったのか。人間は自分に向かつて語りかけ、自分を描き出すことによつて醒めつづける。そしてそれが表現である以上、たとへ心のなかにもせよ、目覚めた精神はなんらかのかたちあるものを創つてゐるはずである。藝術はただそのかたちを外に持ち出して、より明確で、より確実な自己覚醒をする方法ではなかつたのか。自分の内部に自分の手で表現できない部分を持つことは恥づかしいことだ、と私はかねて考へてゐた。自分については徹底的に、すみからすみまで主体的でありたい。いひすぎたとか、いひたりないとかいふやうな泣きごとは自分には許せない。自分とは、自分が外に表はしたかたちのことだ、と二十一歳の私は無邪気に胸を張つてゐたのである。

しかし、さう考へてゐた私にとつて、四十日の苛酷な経験は根本的な疑ひを提出した。いったい、外にかたちを創るとはどういふことなのか。それが結局、他人の眼に映る「印象」を創ることならば、私の主体的な自己覚醒とはなんといふ苦い冗談であることか。

この重い屈託はいつまでも心を去らず、それがいつか、私にかつて読みすぎた一冊の古い本を思ひ出させた。そこにはきはめて具体的な言葉で、他人に見られることを職業とする人間の覚悟が述べられてゐるはずであった。思ひ出して私は押入れをかきまはし、大正十五年（一九二六）春陽堂刊の汚れた書物を探し出した。野々村戒三校注『世阿彌十六部集』。それが厳密な意味で、私と世阿彌との初めての出会いであった。

抑、藝能とは、諸人の心を和げて、上下の感をなさむ事、寿福増長の基、遐齡延年の法なるべし。極めくは、諸道悉く寿福延長ならんとなり。殊更この藝、位を極めて、佳名を残す事、是、天下の許されなり。是、寿福増長なり。

(いったい藝能とは、多くの人びとの心を樂しませ、貴賤の別なく感動をあたへるもので、それが一身と一座の繁栄を増進する基礎ともなり、その寿命を長くする方法でもあるはずである。どんな藝道であっても、その奥義をきはめれば、それが一身繁栄の永続につながるといふ。しかし、とくにこの能においては、高度な藝位を身につけて世に名声を残すこと、これが世に出るすべであり、繁栄を増進するゆゑんなのである)(『風姿花伝』「第五 奥義」)

世阿彌の藝術観は、はじめからきはめてはっきりしてゐる。彼にとって藝術の本質は、徹頭徹尾それが成功することであり、さらにそれによって藝術家が成功することにほかならない。

「寿福増長、遐齡延年」といふ端的な表現が世俗的だとわらふ人は、ほんとうに藝術といふ行為の恐ろしさに触れたことのない人であらう。成功といふ言葉が何を意味するか、それを知るためには、人は成功を心から希ふほど深い不安を生きななければならない。世俗の力によって支へられなければならないほど、世阿彌は、藝術行為における人間の「自己」が不確実であることを知つてゐたのである。

なぜなら、藝術はそれじたい、成功を本質的な部分として含む行為だからである。人はたいいていの行動を、ただ決意したり、選択したりすることができる。それはたとへ成功しなくても行動なのであり、成功はむしろその副次的な結果であらう。だがその行動が藝術であらうとするかぎり、およそ成功しないものはなんの行動でもないのである。いひかへれば藝術といふ特殊な行動は、人の決意や選択が及ばないものを本質とする行動だといへる。いったい「諸人の心を和げ」、上下万民の感動を得るといふやうなことを、

われわれはどうして自分ひとりで決意したり、選びとったりできるだらう。けれども世阿彌は来る日も来る日も、さういふ危ふい偶然に自分の全存在がかかってゐることを感じてゐたのである。

上根上智の眼に見ゆる、所、長・位の極まりたる為手に於きては、相応至極なれば、是非なし。凡、愚かなる輩、遠国田舎の賤しき眼には、この長・位の上れる風体、及び難し。是をいかゞすべき。

(勝れた技術を身につけた芯の強い、格調の高い演者の能が、教養もありしかも鑑賞眼のある人びとに認められるといふのは、藝と観客が一致してゐる場合であるから当然である。ところが、およそ無理な連中や、都会から離れた地方の無趣味な人の目には、かうした格調の高い藝を理解することはむづかしい。かうした場合はどう対処すべきだらうか) (『風姿花伝』「第五 奥義」)

もし見る者と見られる者とが、幸運にも、同じ高い趣味において一致してゐる場合には問題がない。しかし世阿彌は、さういふ幸運な一致が稀有の例外であることを知りすぎてゐた。眼のきかぬ「愚かなる輩」は、「遠国田舎」でなくともいたるところにゐる。それには、自分の表現を品格高い藝風と自覚してゐる世阿彌は明らかに孤独だといへる。「賤しき眼には、この長・位の上れる風体、及び難し」と嘆く激しい口吻には、すでにこの十五世紀の藝術家が、表現のむなしさを切実に感じてゐたことを物語つてゐる。だがそれにもかかはらず、この精神は、自己を他人の眼のなかに実現することを限界まで試みようとするのである。

この藝とは、衆人愛敬をもて、一座建立の寿福とせり。故に、あまり及ばぬ風体のみなれば、又、諸人の褒美欠けたり。此のために、能に初心を忘れずして、時に応じ、所によりて、愚かなる眼にも、げ