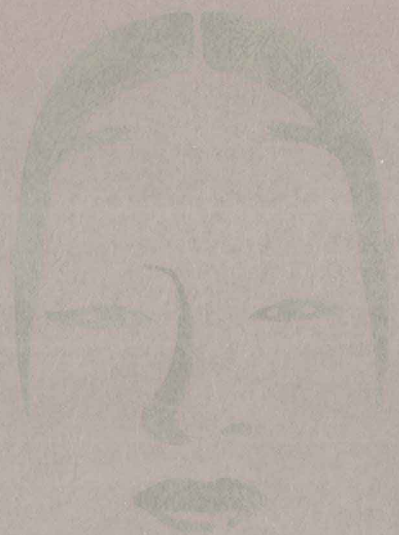


觀世壽夫著作

一
世阿弥の



世阿弥の世界

観世寿夫著作集一

平凡社

觀世寿夫著作集（全四卷）

一 世阿弥の世界

一九八〇年一月二〇日 初版第一刷発行
一九八一年四月一三日 初版第二刷発行

著 者——觀世寿夫

発行者——下中邦彦

発行所——株式会社 平凡社

東京都千代田区四番町四 丁 102

電話・〇三―二六五―〇四五― 振替・東京八二九六三九

印刷所——東洋印刷株式会社

製本所——株式会社 石津製本所

定 価——二、八〇〇円

不良本はお取り替えますので、直接小社サービス課までお送り下さい（送料小社負担）。

目次

世阿弥の世界 I

演戯者からみた世阿弥の習道論—— 7

世阿弥—— 44

無相真如—— 53

充実した沈黙—— 58

せぬひま—— 62

まことの花—— 66

物狂——世阿弥の心—— 69

幽玄な美と芸—— 73

能の抽象性と自然—— 84

鼎談・世阿弥と現代——『九位次第』（『九位』を中心に—— 86

小西甚一・横道萬里雄・寿夫

世阿弥の世界 II

演技者から見た世阿弥の作品—— 135

夢幻能と中世の心—— 171

芭蕉Ⅰ——240

芭蕉Ⅱ——243

井筒——246

井筒と野宮——254

西行桜——256

砧——259

翁——264

鷹姫Ⅰ——267

鷹姫Ⅱ——268

鼎談・盛久と融
鵜沢雅・観世静夫・寿夫
271

座談会・三番叟
横道萬里雄・野村万之丞・野村万作・寿夫
277

座談会・世阿弥の能——世阿弥生誕六百年記念——292

表章・観世元正・香西精一・小西甚一・斎藤太郎・檜常太郎・横道萬里雄・寿夫

観世寿夫の研究的なる著述の背景
表章
399

世阿弥の世界 ● I

演戯者からみた世阿弥の習道論

世阿弥の生き方

シエークスピアとか、ベートーヴェンとかいう名は、いまや大方の日本人が聞き知っている名前であろう。世阿弥^{ぜあみ}の名を知っている人の数はおそらくそれよりも少ないのではなからうか。まして、彼が能の演戯者であって、世界的な芸術家であると知る人はごく限られている。

これについては、世阿弥個人の問題だけではなく、能そのものも含めていえることなので、日本の場合、明治維新以来あらゆるめにわたって、西欧的なものの摂取を第一としてきた考え方の影響もあって、とくに文化面では、伝統的なものは常に日陰者としての扱いを受けてきたことは否めない。ために、能もある一部の人びとの間でのみその価値を認められているのが現状で、世阿弥についても、そうした現在での能への認識と結びついて、より以上に一般から忘れられた存在にされてしまったのである。

しかし、一面から見ると、能そのものも、江戸時代以後は、まったく社会から切り離された世界に隔離されて、固定化の一途をたどったという問題を持つ。とくに、明治維新によって、式楽

から解放されたにもかかわらず、その後も舞台芸術として生きる道をえらばずに、日本舞踊や長唄などと同じような、遊芸的なめんが基盤となって今日につながってきてしまったことは大きな誤りであつた。

以上のような、明治以来の社会のあり方や、能の現状を含めて、過去の日本の歴史の中には、舞台芸術——芸術としての理念を持つ演劇や音楽——は生まれなかったという考えが風靡していた。しかし、近年になって、日本、というより世界的な意味において、能の舞台芸術としての価値が相当に高く評価されてきている。これは能そのものの持っている要素もさることながら、世阿弥の著書が翻訳されて世界各国の芸術家たちの目にふれたことも大きな力となっている。彼の遺した著書は、単なる能の伝書というだけでなく、まことにすぐれた芸術的な感覚の上に立つて、精緻をきわめた思想体系をうちたてており、現代のわれわれが読んでも、心の底から感動させられる何ものかを持っている。諸外国において彼の著書が、スタニスラフスキーやブレヒトといった演劇論と同じ観点で読まれていることを考えても、五百年あまり以前に、これほどすぐれた芸術論を書いた世阿弥は、まったく例外的な日本人の一人であるし、また、日本の歴史の中で、彼の地点にのみ真の舞台芸術が花を咲かせたといつても、けつして過言ではない。

世阿弥が、能という偉大な芸術を創り出した原因としては、何といつても彼の父、観阿弥の影響が甚大である。観阿弥は、彼の所属していた大和猿楽の伝統的特色である、物まね的な演戲や、鬼の烈しい演戲を踏まえたうえに、近江猿楽の主張する幽玄な情調や、田楽の持つ面白さを取り

入れ、とくに曲舞くぶまいのリズムを巧みに摂取して、大和猿楽の能の幅を大いにひろげ、総合的ドラマを創り出した。世阿弥は、こうした観阿弥の創造的なめんを十分に身につけて、能をさらに高度な芸術へと飛躍させるのである。

観阿弥が時の將軍足利義満に見いだされた時代においては、能の演戯者の社会的地位は河原乞食あはれと思われるいたので、永和四年（一三七八）六月七日、將軍義満が、まだ藤若ふでわかといっていた少年時代の世阿弥を連れて祇園祭に出かけ、酒宴の席にはべらせて酒をくみ交わしたおり、これを目撃した内大臣三条公忠さんじょうきんただは、『後愚昧記ごぐまいき』に、能の演戯者などは乞食の所行の者だとして、おおいに非難をあびせている。世阿弥はこうした賤民としての演戯者の地位を何とかして引き上げたいと、生涯かけて生きつづけたのである。彼の著書に散見される、上方様とか、貴人に対する心くばりを、御用芸術家としての考えと見る向きがあるが、けっしてそうではない。彼はそうした上流の、いわば当時として芸術的鑑賞眼の高い観客を捉えることによって、能及び能の演戯者の社会的立場を引き上げることが目的であったので、『風姿花伝ふうしかでん』「第三 問答条々」に、將軍などの来場の遅速によって臨機応変の演出をするべきだと述べたのち、しかしそうした特定の観客だけに合わせて変更した場合の最初の能は、十分な舞台の成果を上げることとは絶対にないと書いている。また同じく『風姿花伝』「第五 奥義おくぎ云々」においては、「この芸とは、衆人愛敬しゆにんあいぎょうをもて、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」とあって、一方で鑑賞眼の高い文化人たちを満足させることによって、能の社会的立場を高めると同時に、

常に、広く庶民を包括した、その時代全体の中で強く生きぬくことを考えていたのである。

このように世阿弥は、時の権力者である室町幕府をパトロンとして持つことによって、能及び能の演戯者の社会的地位を高めようとしたのであったが、しかしそうした考えは、決して思うようには運ばなかった。彼自身の人間の高さという意味では、どんな貴族も及びもつかないほど、高度な思想と人間性を身につけることはできたが、演戯者の社会的な地位をほんとうの意味で高めることはできなかった。世阿弥が老年に及んで佐渡へ流されたりしたのも、その理由ははっきりとしないが、將軍の無理解から幫間者ばうかんも扱いしようとして圧迫を加えたことに反発したためであることはまちがいないだろう。

しかし世阿弥は、能そのものの内容のめんでは、これをなしとげた。すなわち、単なる娯楽としての舞台芸能から、完全な舞台芸術へと能を高め得たのである。彼は父観阿弥の志を受け継いで、物まねと舞歌の一体化という基本線を押しすすめ、演劇・音楽・舞踊といった異なった三種の要素をみごとに融合させ、現在まで伝えられた「井筒」などに代表される夢幻能の完成をなしとげたのである。後に述べるように、夢幻能とは、人間の生命の深奥を、詩劇・抽象劇というかたちで舞台に描きあげようとする彼の演劇理念の結晶体でもあった。

彼の芸術論を年代的に分けて考えた場合、最初の『風姿花伝』の時代と、『至花道』しかどう『花鏡』かきょうを中心とする応永二十年代（一四一三―一四二二）から三十年代、世阿弥の五十代から六十代にかけて書き遺した論の間には、考え方のうえで相当にいちじるしい変化が生じている。この思想の変化の

中でもっとも顯著なめんは、何といつても、演戲するうえで心の問題を重視しだすことである。年代的に見て応永十年代は彼が社会的に不遇な時代であったが、その間に、禪に学んだものなども加わって、人間を新たに見直そうとしたところに生じた思想の発展であったと考えられる。そして、応永二十年代にいたって、彼独自の創造方法によつた、夢幻能を創り出し、ふたたび社会的な勢力を盛り返したのである。前記の「井筒」に代表されるような世阿弥の作劇法の特徴を一言でいえば、人間性と演戲の一致、ということであり、それゆえにこそ、表面的な筋書きを主体とした義理能から、物語性を主体とし、その底に流れる主題を、演劇面・音楽面・舞踊面の統一によつて表現する、いわば全体演劇^{トータルシテター}の完成を目指したのである。

こうした世阿弥の代表的作品である夢幻能について、ともすると、世阿弥が幽玄のみに偏して、劇的なめんを放棄し、貴族的な思考に流れたと見る向きがあるが、それはまったく誤つた見方であつて、多くの能の曲目の中で、彼が完成した夢幻能の諸作こそ、もっとも本質的な意味で演劇的であり、その戯曲——音楽面・舞踊面を含めた戯曲構成——は、主題の一貫性を確固と持ち、その一貫性を演戯者にも観客にもいささかも踏みはずさせたりなどしない。見た目には劇的な動作が少なくても、深い人間性を打ち出しているところに、彼が能を真の芸術に仕上げた真価をはつきりと見いだすことができるのである。

世阿弥の多くのすぐれた理論は、かならずしも正確に後の時代の能に引き継がれたとはいえないめんがある。しかしその根本のところは、各時代の波によつて屈折しながらも、ともかく現在

の能にまで伝承されてきた。最近になって、諸外国において演劇としての能の評価がにわかに高まってきたのも、日本はおろか世界中をさがしても、世阿弥の理想とした能ほどもごとに完成された全体演劇を発見することはできないためであり、しかも、日本の中世という思索的な時代の、その社会に足を踏まえて、西欧的な思想とまったく異なった観点から人間をつきつめているからであろう。またひとつには、会話劇を主体として発展してきたヨーロッパの演劇がいま、^{アンチ・テアトル}反演劇を叫び、また、改めて詩劇の価値を見直すことによって、新しい演劇を創る運動を興そうとする時機にいたって、日本の能を発見し、詩精神の具現化を舞台上になし得ているその演劇形態に、ひじょうに新鮮な感激をおぼえてくれたのもあろう。

それにしても、シェークスピアより二百年も以前の十五世紀に、これだけの芸術と理論を創り出した世阿弥は驚くべき天才といふべきであるが、大天才といえども、死亡して五百余年ののち、フランスや英国で自分の作品や著書がおおいに評価されることになろうとまでは、まさか夢にも思わなかったであろう。

習道論

現代風にいえば、作家・作曲家・作舞家を兼ねた世阿弥の著書は、能の美学論・能作論・音曲論・演戯論・演出論・稽古の方法論などひじょうに多くのめにわたっているわけであるが、彼

はあくまで演戯者の立場を基礎として、あらゆる論を展開しているから、それぞれの論が常に、演戯や稽古の問題と関係づけられる。まず、『風姿花伝』の序の段のおわりに「稽古は強^{かた}かれ、情識は無^{こころし}かれ」(稽古に対しては徹底して厳しくなければならない。しかし人間としては頑^{かたな}であつてはならない)という、稽古に対する心構えを最初に打ち出していることから見ても、彼がすべての論の基礎として稽古というものを考えていることがわかる。しかし、彼のいう稽古とは、それ以後の江戸時代などで考えられる、つまりスパルタ式というか、ものも考えずにひたすら肉体的修練のみをするというものではなく、もっと立体的な稽古法をさしていて、演戯者というものの、稽古に対する考え方と、その具体的なやり方とを説いているのである。

前掲の「稽古は強かれ、情識は無かれ」の一句にしても、ただ、日夜にわたって烈しく稽古をおこなえばよいというのではない。そこには、稽古そのものを厳しくつづけることと同時に、自分自身の稽古に対する意志を強固に持つということと、単に肉体的な修練だけをするることによって、もっと広い人間としての生き方がゆがめられ、頑な性格になってはいけないということが含まれている。この一句によっても理解できるように、彼の稽古論は、あくまで、理論と実際の修練が一体となって進められてゆくのでなければほんとうの稽古でないことを明らかにしている。これは江戸時代を経過した後世の人間にとって驚くべきことである。世阿弥は「役者馬鹿」をすでに否定しているのであるから。

すなわち世阿弥の考え方は、現在の能の稽古法より数段進歩的であるといえるのであって、そ

の年齢や芸の力量に応じたひとつひとつの教えは、現代、俳優修業論としてこれを見ても、まこと的確ですばらしい。私自身も能の演戯者であるから、あるめんでは感覚的になり過ぎるかとも思うが、そうした現在の能を演じている実感から、世阿弥の稽古論ならびに演戯論を考えてみたい。

素質の問題

まず世阿弥の稽古論としてまとめたものをあげると『風姿花伝』の「第一 年来稽古条々」及び『至花道』がある。前者の第一段階、七歳の章において、「此芸にをひて、大方七歳をもて初とす」とあって、その当時はだいたい七歳くらいから稽古をはじめたことがわかる。現在でもこの年ごろから稽古することが多いのであるが、これは、能の演戯が舞踊面を踏まえているめんが大きく、まず頭で理解する以前にからだで感じて身につけることが必要であるためで、たとえばバレエなどの場合も子供のころから稽古しなければならないのと同様である。

つぎに、その子供が舞っているうちに、ふと子供自身の生来もっていた良いめんが生じてくる。そうした素質を引き出すように稽古をするべきで、あまり形にはめてやかましい稽古をするのは駄目であるとしている。これについては、この段だけでなく、彼の芸術論の中には「生得しょうとくの下地したじ」、つまり素質の大事さをひじょうに重要視している個所がいくつも見いだせる。たとえば『至花道』の中の「無主むしゅ風の事こと」という段や『風姿花伝』「第三 問答条々」の中の「能に位の差