

Title	能樂鑑賞
Author(s)	阪倉, 篤太郎
Citation	懷徳. 1937, 15, p. 50-58
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/88976
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

能　樂　鑑　賞

阪　倉　篤　太　郎

近頃の流行語に「日本的なるもの」といふ言葉があるが、それは日本獨特の價值あるものといふ意味に外ならぬのである。その一つとして普通擧げられる「最大の内容を最小の外形で表現する」といふことは、疑も無く我が國藝術の一特色で、和歌の氣韻も俳諧の風情も、文人畫俳畫の雅致も、插花茶道の妙趣も皆それであるが、能樂はその最も代表的なものと言つても過言ではない。一言でいへばその簡素で象徴的な表現を以て、幽玄で含蓄的な情趣を包んでゐる點が、最も日本のなのである。

抑も能樂即ち猿樂の能は、その起源は姑く措き平安朝鎌倉時代を経て、種々の歌舞音曲類の要素を融合し、巧にその旋律メロディー(曲節)と節奏リズム(拍子)とを調和して劇的構成を見るに至つた綜合藝術で、室町時代に觀阿彌・世阿彌父子によつてほど大成されたものであることは今更述べるまでもない。それは實に今を去る約五百年の昔西曆第十五世紀の初で、西洋のオペラが漸く第十六世紀に、伊太利の Caccini によつて創成され、Scarlatti のナポリ派に至つて悲壯歌劇が現今の形式に近いものとなつたのに比して遙に先んじ、佛の Lully・獨の Gluck 及び Mozart などは約二百年乃至三百五十年おくれ、伊の

Rossini・獨の Wagner などほそれより更に百年以上の後に出たことだけを比較しても、吾人は大きな國民的の誇を感ずるのを禁じ得ない。さうして江戸時代に入ると能樂は武家の式樂となつたゝめに、將軍や諸侯の保護獎勵の下に益々進化して、終に元祿頃までに發展の極に達し、傳はつて今日に及んだものである。

かやうに長い沿革を有するに伴なつて、年を重ねて次第に洗煉された結果、現在の能樂がその成立當時より一層寫實味を失つて來たことは想像に難くないが、而も象徴的表現が能樂本來の主なる特性であることは、之を我が國一般の藝術、特に能樂の完成期たる室町時代に於ける他の藝術に徴しても推測に餘りがある。例へば俳諧の連歌の如きも、初は機智を主とした言語上の末技に過ぎなかつたものが、室町時代に至つて句々獨立した詩想を詠じた前後の句の間に、文法上の關係は無くとも意義上の連絡があつて、詩想の融和さへあればよいことになつた。河越千句(文明元年)の

遠く見て行けばかすまぬ春野かな (宗 祇)

明くる木梢ののどかなる色 (義 藤)

月うすく峯の櫻にうつろひて (道 眞)

ほのぐらき江に水落つる山 (心 敬)

はその一例である。但し江戸時代になると更に、二句間の連接のみでなく一面乃至一卷の變化にも着

目するやうになつた。ともかく俳諧の妙味は、句の連接に説明的な表現を用ゐずして、直覺的に全體としての情趣を悟らせる所にあるのである。繪畫の方面でも狩野派の發展は、遒勁な筆勢に氣格を表現する北宗畫風の輸入があつたためであるといはれる。

従つて能樂も亦この時代の趨勢に基いて、簡素で而も含蓄の深い象徴的外形によつて、内容の幽玄閑寂、換言すればさびのある靜かな美しさ、即ち餘韻に富み氣品の豊かな趣を表現しようとするのは當然である。尤もこの象徴的表現法は、元來必ずしも全く物真似を避け寫實を離れるのを目的としたものではなかつたのが、多年の洗煉を経る中に傳統的約束が完成されて、現今の如き腹藝式所作と定まつたものも少くない。現に「隅田川」で、塚の作物の中から子方の念佛が聞えたり、その亡靈が見えつ隠れつしたりする、寫實的手法が用ゐられてゐるのなどは、實感に過ぎるといふ非難もあるが、劇的效果は確かに大きく（見方によつては上に柳と木の葉を葺いた作り物は、黒頭を戴いた子方の幻の象徴とも解せられる）、又「葵上」のシテ（六條御息所）が揚幕を出ない中から、舞臺正面先の小袖（葵上に象る）を見込む心持で居るのなどは、看客に見せない腹藝式寫實とも見られよう。

ともあれ、露骨な説明を嫌つて婉曲な表現を愛し、煩瑣な推論を喜ばずして恬淡な悟入を好む我が國民性は、藝術基調として遺憾無く能樂にも現はれてゐる。それがやがて推理を特徴とする現代藝術、特に西洋藝術と、論理の飛躍に因る直覺を長所とする我が古典藝術との相違點の一つで、色や形の細

緻な描寫を旨とする西洋畫と、線の活氣ある躍動を主とする我が國の墨繪とを比較しても、兩者の差が明らかに知られる。かやうにして能樂は象徴性に富んだ、言はず悟りの藝術である以上、その鑑賞の態度も單に目で見、耳で聞くばかりでなく、頭でかみしめ心で味つて、曲全體にたゞよふ氣分を感得し、情調を賞翫するやうに努めなければならぬ。

ところで能樂は、前にも述べたやうに種々の歌謠・音樂・舞踊を融和綜合したもので、謠・囃子・役者の三位一體ともいふべきものであるから、三者が相倚つてはじめてその藝術美を形成するのである。先づ歌詞の方面を見ても「謠」が、一つ／＼は殆ど關係の無い美辭麗句や故事成語を、掛詞や縁語を應用して綴錦式に織交ぜたものであるに拘はらず、全體として一種の情調の感得せられることは、俳諧などと同じ傾向である。例へば「高砂」のシテ尉とツレ姥とが橋懸に向き立つて

シテ ツレ 高砂の松の春風吹きくれて、尾上の鐘も響くなり。 ツレ 波は霞の磯がくれ シテ ツレ 音こそ潮の満干なれ。

と謠ふのを聞くと、高砂の松にのどかな春風が吹いて、日は暮方で入相を告げる尾上の鐘が響くよ(千載集の「高砂の尾上の鐘の音すなり、曉かけて霜や置くらん」による)、波は霞に隠れて見えなすが、岸うつ音の遠い近いで潮の満干が知られる、といふ文意によつて播州高砂の濱の景色が、寫實的叙述を疎たずして暗示せられてゐるし、「隅田川」のシテ狂女が橋懸から舞臺に入つて、カケリとなるあたりの

シテ聞くやいかにはうはの空なる風だにも 地松に音する習ひあり。シテ眞葛が原の露の世に 地身をうらみてや明け暮れん。

といふ詞章を味ふと、心なき風でさへ待つといふことを知つて松に音を立て、吹くのが常である(新古今集の「聞かやいかにはうはの空なる風だにも、まつに音する習ひありとは」による)のに、行方を探してゐる我が子はなぜ音づれをしないのかと怨み、葛の葉末に置く露の如く脆くはかない浮世に、恨めしい日を過す(新古今集の「我が戀は松を時雨のそめかねて、眞葛ヶ原に風さわぐなり」による)不幸な身をかこつ、母親の悲歎が説明的言辭を用ゐずして巧に描き出されてゐる。

次に舞臺にしても、一曲の中に京都ともなれば鎌倉ともなり、室内ともなれば戶外ともなるが、鏡板に描かれた松はあらゆる場面に共通の背景であるし、舞臺装置としての作り物や小道具なども、大抵簡単な骨組だけの形ばかりで、例へば飛行機の翼の如き「舟辨慶」の舟や、天蓋のやうな屋根だけの「盛久」の輿の類、さては乗馬の心で仲國(「小督」のシテ)の携へる鞭など、象徴的なのが多い。又登場人物なども用事が済めばどしどし退場するが、甚だしきは「望月」「放下僧」の如き曲で、敵として討たれる人物は笠だけを舞臺に残してさつ／＼と臆病口から退出させておく。大人の役を子供に演ぜさせること、例へば「草子洗小町」の王、「舟辨慶」の判官などに子方を使ふのも、主役を際立たせる目的もあるが(兒關係にもよる)、とにかく實感味を避けて神聖悲哀の情を表象するに有效ならし

めるためである。

更に役者、就中シテ即ち主役の所作に就いても、その演出様式即ち型には、例へば月を見、鐘を聞く心持を面の僅かな動かし方で表はしたり、心のはれやかさや恥かしさを扇の使ひ方で示すといふやうな、洗煉された有意義な象徴的表現に富んでゐるが、時としては意味の連絡無き個々の型を組合せ、或は無意義な仕草をさへも加へて、而も何となしに或情調を觀衆に感じさせようとする。就中クセ、特に居グセなどに於てはシテは殆ど所作を演ぜず、たゞ地謡に自己の心境とか、教化の趣意とか、故事來歴などを語らせるだけなので、つい退屈して脇見をしたり、おしやべりをしたりする看客を屢々見上げるが、クセは一曲中最も重要な部分であるから、ひたすら地謡に耳を傾けることによつてシテの腹藝を感得することができる。又同じ「中之舞」でも、母の病を氣づかふ「熊野」の心中を察せずには、演者の進みかねた舞の足どりの他曲とちがつてゐる所を認識することができない。

尤もそれには豫じめ、謠の文句の意味は勿論、全曲を支配する情調なども明らかに會得して置く準備を必要とするが、而も謠曲の詞章は難解な箇所も少くないから、その研究に費すべき労力は相當に大きいけれども、決してこれを等閑にしてはならぬ。然らずんば例へば「葵上」でツレの巫女が「不思議やな誰とも見えぬ上臈の破れ車に召されたるに、青女房と思しき人の牛も無き車の轅にとりつき、さめく」と泣き給ふいたはしさよ」と謠ふ中に、所謂青女房ではないシテの六條御息所が橋懸の欄干

を車の轅に見立て、片手をかけつゝシラルといふやうな、はきちがひを讚歎したり、「舟辨慶」の「船子ども、はや纜をとく」と勸め申せば、判官も旅のやどりを出で給へば」といふ地謡で、シテの靜御前が橋懸の方へ招き扇をする替の型などを見て、船頭たちが御船の纜を解いて疾く御出發をと勸め申す、といふ意味の原文の誤解から、判官との別れを惜しむ靜が早く纜を解けと船頭を急がせるやうな矛盾した演出であるのに氣がつかないことになる。かやうな錯誤に陥ることは演者は勿論、觀衆も常に相戒めねばならぬ。

囃子即ち伴奏も、單調ながらも氣分の醸成に役立つもので、例へば「舟辨慶」の鼓の波頭は怒濤の押し寄せる巧な表現であり、「高砂」の眞之一聲が住吉・高砂の松の精たる、老翁老嫗の嚴肅な登場を豫想せしめるに缺くべからざる類である。

かくの如く歌詞・所作・伴奏の三者を通じて象徴性の著しいことが、やがて能樂の直覺的悟入を特色とする所以であるが、勿論一般に、簡素枯淡な形式の暗示する、幽玄閑寂な内容を有する藝術は、豫備知識無しには、かなり理解し難いもので、例へば一筆描きの墨繪の名月も、無風流者には丸い餅とも盆とも見られるといふやうな場合を免れられないとはいへ、一方から考へると、簡単な形式であればあるほど見る者の想像を逞うする餘地が廣く、寧ろ比較的自由的な觀察のできる興味が多いことも事實で、わたしが嘗て京都龍安寺の石庭「虎の子渡し」を見物した時に、數日前「俊寛」の能を見て

感激の新たであつたわたしの目には、子をつれて水を渡る親虎を象つたこの石組が、渚にひれ伏して康頼・成経等との名残を惜しむ、悄然たる俊寛の姿を映じた経験がある。要するに能樂は傳統的約束を知らない素人には、到底その眞價を認め難いのみならず、却て誤つた印象を與へるであらうと恐れられるのも、あながち無理ではないが、それは程度の問題であつて、豫備知識としてその曲の筋と文句とに相當な理解を持つて居て、全身の神經を打ちこんで舞臺を熟視しさへすれば——節にのみ耳を傾けて本にしるしを附けたり、仕舞の型の所以外は傍見をしたりするなどは以ての外である——おのづから悟人の域に達することが不可能でない。否むしる所謂玄人の陳腐な解釋に囚はれない、清新な批評ができるのである。

加之この直覺的悟人は前にも述べたやうに、推論的理解を重んずる西洋藝術と最も趣を異にする特色であるから、能樂こそは國民的精神文化の代表的産物として世界に誇るに足るもので、我が國民が擧つて尊重愛護すべきは贅辯を須るない。それにも拘はらずその發達の歴史から貴族的保守的傾向を有する關係上、最近まで門外漢の到底近づき得ない、ブルデョアの玩ぶ遊戯として、研究はもとより鑑賞をも専門家乃至一部好事家のみ手に委ねて、一般から顧みられなかつたのは眞に遺憾なことである。然るに現に海外諸國では能樂の研究者も少からず、英國の詩人 Waley 氏は、十數年前既に“*The No Plays of Japan*”を著し、佛國の Peri 氏は“*Cinq No*”を出し、愛蘭の文豪 Yeats 氏

は所謂 Noble Play に摸した戯曲「鷹の泉」を書いて、その演出に假面を用ゐたのは周知の事實であるが、近時益々その研究熱が盛になりつゝあつて、獨國人 Gundert 氏の論文なども世に公にせられてゐる。うっかりすると浮世繪のやうに逆に西洋人から教へられるやうな事にならぬとも限らぬから、國民の志ある者は進んでこれが研究に力を盡し、この國寶的藝術の眞價を闡明すべきは當然であるが、假に専門的研究は姑く特別の人々に任せておくとして、少くともその鑑賞に就いては國民一般が一層の關心を持つやうになつて、我が國文化の特徴が再認識せられることを焦眉の急とするのである。

數年來學生招待の能樂鑑賞會が各地で盛に行はれるにつれて、彼等學生の囚はれざる觀察による純眞な感想を屢々見聞するにつけ、愈々能樂鑑賞の普遍化——通俗化・大衆化は避けたいが——を切望するあまり、この拙文を草した次第である。