



Title	世阿弥「物まね」論における「心」の性格：中国伝統演劇論「曲学」との関連から
Author(s)	温, 彬
Citation	演劇学論叢. 2021, 20, p. 68-90
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/97387">https://doi.org/10.18910/97387</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# 世阿弥「物まね」論における「心」の性格

—中国伝統演劇論「曲学」との関連から

温 彬

初めに

世阿弥の芸術論において、「心」という用語はよく現れ、彼の芸論で重要な位置を占めることはすでに先行研究によって明らかにされている。この心の意味について、能勢朝次氏は戦前から既に研究していた。能勢氏は世阿弥の芸論における心を「工夫公案を尽くす心」、「内面反省の戒心」、及び「芸の生命力としての心」という三つの種類に分けている。<sup>①</sup>これらの成果を踏まえ、小林智昭氏は『世阿弥研究——心の論理』（一九五二年）という一文で、世阿弥芸論における「心」の用例を検討するうえで、その意味を更に細別した。以下は小林氏の論文からの引用である。

即ち先づ「心」と密接な關聯を持ち乍らも、具體的に心の各面を直示する直接的表現と、直示することのな

い間接的（象徴的）表現との二類である。前者は何れも何等かの意味に於て心の本質・營為・段階（浅深）及びその交錯等、心の靜動各態を示すものであり、後者は直接心そのものには關與せず、その転義的・象徴的表現である。

即ち、小林氏によれば、世阿弥伝書における「心」の意義は直接的表現と間接的表現という二類に分けられる。そして直接的表現とは、人間の心その物の本質や作用、つまり精神、感情、思慮などの義である。間接的表現とは、人間の心そのものと關係なく、意味・内容・風雅などの転義的な表現である。この間接的表現は本文で問題とする「心」とは無關係であるため、ここではまず小林氏によってまとめられた直接的表現、つまり人間の心そのものの九種の意義の表を次に上げる。

種	語義	用例（摘出）	備考
第一種	最も普通の意味の「心」「精神」「機嫌」	「萬人の心」（花伝書）「諸人の心」（花鏡）「人の心も氣を詰めて」（申楽談儀）「民の心」（音曲聲出口伝）	智・情・意の総合的精神態
第二種	私意、私心、我執、我慾	「真実になりかへり一塵も心無くし」（申楽談儀）	心の悪意的表現
第三種	情感、哀感、風雅心	「心なき花鳥を羨み」（夢跡一紙）「なか心ひのなるべき」（金鳥書）	心の感情的面
第四種	心構へ、氣構	「弟子の下地と心を見すましてはらでは許さぬ仔細あり」（花鏡）	心の意志的面
第五種	心遣ひ、心やり、注意心、配慮、用心	「心もなく吹き通らば」（習道書）「心を後に置き」（花鏡）	心の知的面
第六種	辨へ、思慮、分別、自覚、思案、心の働き	「ここを心に分けずして」（花伝書）「心の儘ならず」（花伝書）「能も心づく比なれば」（花伝書）	同右
第七種	意識・意識的・情態	「心もなき際なるが故なり」（花鏡）「心にも覚えず」（花鏡）	
第八種	深め、練られた心、鍛えられた心	「もし為手の心なからんに至りては」（花伝書）「心にて見」（至花道）「中つあしの為手のさ程にも心の無からんが」（花鏡）	
第九種	諸種の義の錯綜混淆した場合	「か様に我が身を知る心得たる人の心なるべし」（花伝書）「為手の心を知り分けて能を見る見手は」（花鏡）	

右のとおり、世阿弥伝書における「心」（ここで単に直接的表現を指す）の意味はかなり複雑で、多岐的である。しかもこれら意味は互に絡み合っているため、はつきり分けることもできない。たとえば、第四・五・六の意味について、小林氏も「厳密な意味に於ては、何等本質的差異は認められず」と言っている。つまり、世阿弥伝書における「心」の用例を検討すると、その意味上の交錯混淆的な性格は留意される。

小林氏の分類を踏まえ、小池安子氏は『世阿弥の無に就て』<sup>3)</sup>にお

感情的な心				理智的な心									総合的な心					
情感	好尚	機嫌	心持	感興	批判	心掛け	心の働き	配慮	思慮・分別	思案	心遣ひ	注意	用心	精神	私心慢心我執	意識	深められた心	超意識気魄
思ひ遣る方もなき余りに心なき花鳥を羨み（夢跡一紙）	能ひはんと云て人のこのみまぢまぢ也しかれば万人の心にあはん事（花鏡）	加様に貴人の御心をとりのごかして（花鏡）	諸人のこのころをうけてこえをいたす時節感当也（花鏡）	ミルヒトノヲモイノハカナルココロイテクレバ（花伝書）	上手は目きかずの心にあひかなふ事かたし（花伝書）	自他ゆつうにみちをもて舞歌をなす心をもつべし（習道書）	心を十分にうごかして身を七分にうごかせとは（花鏡）	少年の態は心もたらず（遊楽道習見風書）	よき程のしてもここをここを心えわけずして（花伝書）	さくしやべちなればいかなる上手も心のままにならず（花伝書）	こまかなる心をころがくれば能姿ちいさく見ゆる相あり（花鏡）	ここは心をしつめて露程も心のちりあらばわろかるべし（申楽談儀）	心隙なくうたひを用意しもちたる（申楽談儀）	かたちは鬼なれ共心は人なるがゆへに（二曲三体人形絵図）	ぬしの心には随分花ありとおもへ共（花伝書）	只返々心にもおぼえずよきこの重して（花鏡）	心にて見るは体也（至花道書）	是はゆだんなく心をつなぐしやうね也（花鏡）

いて、心の意味をさらに細かく分類した。小池氏は小林氏の直接的表現と間接的表現という分類法を踏まえ、この直接的表現をさらに総合的な心、理智的な心、感情的な心、意志的な心という四類に大分している。

以上から見れば、小池氏は直接的表現としての心の意味をすべて総合・知・情・意という四つの種類に分けている。勿論この四つの面は互いに隔絶してはいない。総合的な心は元々ほかの三つの心を内包している一方、ほかの三つの心も互いに内包している。例えば、理智的な心と言っても、これは感情や意志と関係

性は全くないではない、ただ小池氏のいうとおり、「これは心の働きの性質上、知的面が主要素をなすものである」というものである。つまり、理智的な心は理智的な面しか存在しないことはなく、感情や意志と比べて、理智的な面がこの場合では比較的主導的な作用をなしているということなのである。

能勢説と比べれば、小林氏と小池氏は更に考察範囲を拡大し、転義や象徴としての間接的心、及び情としての心（主としては観客側の好悪や機嫌）まで検討していた。しかし小池氏の知的な心、意的な心、及び総合的な心はその意味上で、能勢氏の説と大部分が重複している。たとえば、小池氏の知的な心は、ほぼ能勢氏の「工夫公案を尽くす心」に内包されている。小池氏の意的な心はほとんど能勢氏の「内面反省の戒心」と重なる。従って、小池氏の総合的な心、特に精神としての心または「超意識的な気魄」としての心は、即ち能勢氏の「芸の生命としての心」に該当しよう。このため、小池氏の知、意、総合という分類は本質的に能勢氏の説く三つの心にたいする細化だと見るべきである。

本論文で問題とするのは表題のとおり、物まねに於ける心である。『二曲三体人形図』において、世阿弥は老・女・軍などの人体に、それぞれ「開心遠目」、「体心捨力」、「体

力砕心」という標目を立てている。<sup>(4)</sup>つまり世阿弥の物まね論は、単なる扮装や肢体動作の物まねを論じるのではなく、心の問題までも言及されるのである。能勢氏は昭和十八年でこの心を簡単に言及したが、これは能勢氏が分類した三つの心のどちらに対応するかについては論じていない。そして小池氏は、これを総合的な心に於ける「精神」の一欄に帰し、「精神は肉体にたいする精神で懸風体に対する心の状態故心状と言ふ方が妥当かもしれない」と説明を加えているが、更にこれ以上の論述は行わなかった。従って、今日までこれに関する研究はほぼ無いと言える。このため、拙稿の目標は物真似をする時、役者の心は如何に動いているか、及び「心」はどのような役割を果たしているかを明らかにすることにある。さらにこの問題を中国の演劇論と比較することで、世阿弥の物真似の特異性を明らかにする。

#### 一、世阿弥が物まねにおける役者の心の持ち方を論じた時期

まず問題とするのは、世阿弥はいつから役者の精神、あるいは「心」という問題に関心を持ち始めたのかという点である。これについて、まず彼の初期芸論の代表とされる

『風姿花伝』における役者の「心」を考察していく。

まず注目すべき所は『風姿花伝』の序言における文である、

凡、若年より以来見聞及ぶ所の稽古の条々、大概注置処也。

一、好色・博奕・大酒。三重戒、是、古人掟也。

一、稽古は強かれ、情識は無かれ、と也。

ここで、世阿弥は能楽稽古の基本的な心構えを説いている。彼のいわゆる「三重戒」とは、父の観阿弥時代に既に存在している玩物喪志を防ぎ、役者に稽古に専念させるための掟である。また「稽古は強かれ、情識は無かれ」とは、稽古の過程中に生まれた慢心我執を克服するという意味である。『風姿花伝』のみならず、世阿弥中期芸論の『花鏡』に至っても、世阿弥はさらに「心に好きありて、この道に一行三昧になるべき心」といい、稽古に専念する意志を重視し、これは役者の成功の前提であると考えている。そのため、「稽古は強かれ、情識は無かれ」は世阿弥の稽古生涯を貫いている信念といえよう。これを、本論文の冒頭で紹介した諸氏の分類に配すれば、即ち能勢氏の「内面反省の戒心」、または小林氏と小池氏の言う「意志の心」であるに違いない。

次に注意すべきは『風姿花伝第三問答条々』の最後であ

る。

先、年来稽古の条々、物まねの品々を、能々心中にあてて分ち覚えて、能を尽くし、工夫を極めて後、この花の失せぬ所をば知るべし。この物数を極むる心、則ち花の種なるべし。されば、花を知らんと思はば、先種を知るべし。花は心、種は態なるべし。

ここで書かれている「花は心、種は態」という言葉はよく知られている。世阿弥は態の稽古だけではなく、能の芸術効果としての花を咲かせるために、「花を知る」ことも大切だと述べている。小西甚一によれば、「花は心」の心は花を知る心である。すなわち以下のように小西氏は述べている。

(前中略)この「心」は、前期における「花は心、種は態」の心と同じで、いろいろな「わざ」を統制し活用してゆく工夫のことであろう。それは、具体的には「自分を知る」「相手を知る」「時期を知る」などの方面におけるはたらきとして現れたのだ。

「自分を知る」「相手を知る」「時期を知る」というのは具

体的にどういう意味であるかについて、小西氏はこれを「どんな時期に投手を交替させあるいは誰をいつ代打に起用するかという監督の判断が右にいう「心」である」<sup>⑨</sup>と野球の監督の判断力に例えている。勝負で勝つために、監督に勝負を影響する諸多の条件を詳しく知る上で、戦略を制定しなければならぬ。能の演出も同様に、花、あるいは芸術効果を最大に發揮するために、これを影響する条件、及び演目や上演順序などへの配慮も必要である。このため、「花は心」の心は役者（特に一座の棟梁）の花を咲かせる諸種の条件や方法を研鑽する心でありながら、一種の戦略的思惟でもある。この心を同じく諸氏の分類に配すれば、これは能勢氏の「工夫公案を尽くす心」、または小林氏と小池氏が説いている「理智的な心」や「知的な心」に属するに違いない。

以上のように、『風姿花伝』の序に説いている稽古の心構えでも、『第三問答条々』における「花は心」の心でも、これらの世阿弥前期芸論における心は大体習道上の自戒や演出効果への配慮という心である。彼はこの時期において、演技あるいは物まねをする際に役者の心の持ち方をほとんど論じていない。『風姿花伝・物学条々』において、彼は老人、男、女、僧侶、神、鬼など九種の風体の物まね方法を詳しく論じていたが、その注目点は後の『二曲三体

人形図』と異なっている。『物学条々』の場合では、世阿弥は役柄の扮装と姿態を非常に重視している。例えば、女の物まねについて、彼は「先、仕立見苦しければ、さらに見所なし」と、扮装の重要さを述べている。この時期の物まね論において、世阿弥は扮装など役柄の外在的な特徴に重点を置き、その役柄の内面に関わる心の論理はまだ取り込んでいなかった。

初めて演技する時の役者の心の持ち方を詳しく論じたのは『風姿花伝・別紙口伝』にある文である。<sup>⑩</sup>

一、能二、ヨロズ用心ヲ持ツベキコト。仮令、怒レル風体ニセン時ハ、柔カナル心ヲ忘ルベカラズ。コレ、イカニ怒ルトモ、荒カルマジキ手立ナリ。怒レルニ柔カナル心ヲ持ツコト、メヅラシキ理ナリ。マタ、幽玄ノ物マネニ、強キ理ヲ忘ルベカラズ。コレ、イサイ、舞、ハタラク、物、アラユルコトニ住セヌ理ナリ。

ここで、世阿弥は物まねにおける役者の心の持ち方を論じ始めている。彼によれば、修羅、鬼などの怒れる風体を演じる時、その荒つぽさを差し控えるために、役者の心には柔らかさを保つ必要がある。その反対で、女などの幽玄な風体を演じる時、弱すぎないために、心はすこし強く持

たなければならぬ。つまり、『別紙口伝』の時期から世阿弥は物まねをする時、役者の身体表現と心の均衡についての問題を考え始めたといつてよいだろう。

## 二、鬼の幽玄化からみた心の役割

「心」の物まねにおける役割について、次は鬼の物まねを例として考察していく。まずは『風姿花伝・物学条々』における世阿弥の鬼に対する考えを見よう。<sup>12)</sup>

先、本意は、強く恐ろしかるべし。強きと恐ろしきは、面白き心には変れり。抑、鬼の物まね、大なる大事あり。よくせんにつけて、面白かるまじき道理あり。恐ろしき所、本意なり。恐ろしき心と面白きとは、黒白の違ひ也。されば、鬼の面白き所あらん為手は、極めたる上手とも申すべきか。さりながら、それも、鬼ばかりをよくせん物は、ことさら花を知らぬ為手なるべし。されば、若き為手の鬼は、よくしたりとは見ゆれども、更面白からず。鬼ばかりをよくせん物は、鬼も面白かるまじき道理あるべきか。くはしく習ふべし。ただ、鬼の面白からむたしなみ、巖に花の咲かんがごとし。

ここで、世阿弥は始めて鬼の演じ方を論じたが、鬼の演技の難しさも説いている。世阿弥にとって、鬼の本質は「強い」「恐ろしい」ことであり、これは世阿弥が求めている「面白き」に比すれば、両者は全く黒白のように異なっている。このため、鬼を面白く演じるのは、「巖に花の咲かん」のようである。然らば岩にはいかに花を咲かせるのかについて、世阿弥は『別紙口伝』で詳しく論じていた。<sup>13)</sup>

物マネノ鬼ノ段ニ、「鬼バカリヲヨクセン者ハ、鬼ノ面白キ所ヲモ知ルマジキ」トモ申シタル也。物数ヲ尽シテ、鬼ヲメヅラシクシ出ダシタランハ、マヅラシキ所花ナルベキホドニ、面白カルベシ。余ノ風体ハナクテ、鬼バカリヲスル上手ト思ハバ、ヨクシタリトハ見ユルトモ、メヅラシキ心アルマジケレバ、見所ニ花ハアルベカラズ。「巖ニ花ノ咲カンガゴトシ」ト申シタルモ、鬼ヲバ、強く、恐ろしく、肝ヲ消スヤウニスルナラデハ、ヲヨソノ風体ナシ。コレ、巖ナリ。花トイフハ、余ノ風体ヲ残サズシテ、幽玄至極ノ上手ト人ノ思イ慣レタル所ニ、思イノ外ニ鬼ヲスレバ、メヅラシク見ユル所、コレ花ナリ。シカレバ、鬼バカリヲセンズル為手ハ、巖バカリニテ、花ハアルベカラズ。



「余ノ風体ヲ残サズシテ、幽玄至極ノ上手ト人ノ思イ慣レタル所ニ、思イノ外ニ鬼ヲスレバ、メヅラシク見ユル所、コレ花ナリ」と世阿弥は鬼能を演じる時機を論じている。それによれば、「幽玄至極」の風体を見慣れた見物たちの予想外に鬼を演じれば、鬼が面白くなる。つまり、世阿弥の考える鬼の面白さとは、一種の新鮮感であり、鬼の芸の作用もただの替り芸に過ぎない。「かやうの万物の品々を、よくし似せたらんは、幽玄の物まねは幽玄になり、強きはをのづから強かるべし」という原因で、鬼や修羅は強いものであり、これらの風体には彼の求めている幽玄の美は存在しない。従つて、若し幽玄の美を見せたいなら、元々幽玄を宿している対象を演じるしかない。他の元々幽玄ではない対象なら如何に演じてても幽玄になれない。このため、世阿弥にとつて、幽玄の面白さが全くない鬼の芸は、替り芸に位置づけられるしかない。

しかし、世阿弥は『花鏡』において、鬼の芸に対する見方を一変し、鬼の幽玄になる可能性を示している。<sup>15</sup>

又、怒れるよそほひ、鬼人などになりて、身なりをば少し力動に持つとも、又美しきかかりを忘れずして、動十分心、又、強身動有足踏を心にかけて、人ない美しくは、是、鬼の幽玄にてあるべし。

ここで、世阿弥は鬼を幽玄化する可能性を指摘している。これは「動十分心」と「強身動有足踏」という技法によつて実現されるものであり、精神の充実は身体表現の抑制と結合すれば、一種の「鬼の幽玄」をなすことができる。つまり、鬼の幽玄美は役者の内面（心）と外面（身）という両者の相互的配合によつて完成されるものである。

まずは外面、即ち身体表現の抑制を考えていく。鬼の幽玄を可能化するために、世阿弥は身の働きを「強身動有足踏」とすることを要求している。これについて、世阿弥は『花鏡・強身動有足踏強足踏有身動』という一節に<sup>16</sup>

身と足と同じやうに動けば、荒く見ゆるなり。身をつかふ時、足を盗めば、狂うとは見ゆれども、荒からず。足を強く踏む時、身を静かに動かせば、足音は高けれども、身の静かなるによりて、荒くは見えぬなり。

とさらに詳しい解釈を加えている。また、身の荒きと弱きについて、『花修篇』でこれらを「偽り」として、嫌うべきこともしている。<sup>17</sup>特に鬼の芸は元来強く恐ろしいものであるから、やりすぎれば荒く見えるであろう。このため、強身動有足踏、強足踏有身動という身体表現を通して、演

技の荒つぽさも有効に抑えられるのではないかと考えられる。しかも、世阿弥が「見聞同心ならぬ所、両体和合に成て、面白き感あり」と言うとおり、身の動きと足踏みとの不相応さは、逆に一種の面白さを生み出す。

つぎは内面、即ち精神の充実について考えていこう。

『花鏡・動十分心動七分身』に、世阿弥は「身は体になり、心は用になりて、面白き感あるべし」と述べている。これは即ち七分まで控え目に演じる身を演技の主体としながら、心の奥底からの一種の充実した緊張感が外に溢れ、余情的な情趣になることである。これについて、能勢朝次氏は、<sup>②①</sup>

それは、十分に發揮し得る芸を持ちつつも、その表出を七分にとどめて演じ、三分を余裕として保存し、その代りに心力を十分に活かせる行き方である。表現の節約と余裕の存置とは、その芸の安全を確保し、心力の充実は、表出されたものの奥深く匂い出て、閑かにして雅なる風趣を生む。

と説明を加えている。外面（身体）の抑制は却って内面（心）からの効果を十分に發揮する空間を提供する。この際に、演能の美は身体表現から現れたものというより、寧

ろ一種の内面から発した根源的な美と言えよう。即ちこれは演者の心の力、あるいは能勢氏が言う「心力」から発現したものである。この心力はつまり演者の心の緊張感と充実感である。これに関する演出例として、小西甚一氏は野口兼資氏をあげている。<sup>②②</sup>

野口兼資師は、サシコミ・ヒラキの型など、普通の半分以下にしか動かないことがしばしばであったけれど、扇でさした方向が眼に見えない線となつて、わたくしにまで何かの「ちから」がひとすじ徹ってくるような感じであつた。

常識から考えれば、半分以下しか動いていない身体で、完全な演出効果をなすことはできないに違いない。このため、小西氏が感じ得た「ちから」は完全に野口師の身体によるものとは想像しにくい。従つて、これは寧ろ役者の心から現れた余情風趣であるとしか解釈できない。

以上からうかがわれるように、世阿弥の中期芸論における鬼の幽玄化において、役者の心は重要な役割を果たしている。特にこの時期の芸論において、心に関する問題は更に重要視されていることがうかがわれる。例えば、『花鏡・万能縮一心事』において、世阿弥は、<sup>②③</sup>

見所の批判に云、「せぬ所が面白き」など云事あり。是は、為手の秘する所の安心なり。まづ、二曲を始めとして、立はたらき・物まねの色々、ことごとくみな身になす態也。せぬ所と申すは、その隙なり。このせぬ隙はなにとて面白きぞと見る所、是は、油断なく心をつなぐ性根也。舞を舞い止む隙、音曲を謡ひ止む所、その外、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして、用心を持つ内心也。此内心の感、外に匂ひて面白きなり。

と「せぬ隙の心」を論じている。これに対して、能勢朝次氏は「芸と芸との中間、無言不動の間隙、それをつなぐところのものは、心のはたらきの偉大さである。その感力（心力）が外に発して、曲の面白さが生れるというのである」<sup>23</sup>と解釈を加えている。つまり、この「一心」は先に述べた「動十分心動七分身」の心と同じく、その心力によって一種の「面白さ」をなすことができる。『風姿花伝』において講じている能の面白さについて、世阿弥は「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、マヅラシキト、コレ三ツハ同じ心ナリ」と説いている。これは芸の巧みさ、及び演出への配慮からの珍しさによつてなされた面白さである。一言すれば、この時期の

能の面白さは寧ろ一種の外面的で明白な面白さであろう。但し、『花鏡』の場合になると、一種の役者の内面から匂い出す余情風趣としての面白さが始めて現れたことは、先述の通りである。この面白さは役者の心力を基礎としなければならぬ。しかし、かかる心は『風姿花伝』に説かれている「花は心」の心とは異質なものである。第一節で述べたように、前期芸論における「花は心」の心は能の花を咲かせるために肝要であるが、これは種としての態、即ち演技とは別のものである。しかし中期芸論に至つて、役者の心も態の一部になった。小西氏は「万能箱一心」を論じる時、中期芸論における「態としての心」の存在を次のように指摘している。<sup>24</sup>

「わざ」を「心」で操るとするのは、前期における「花は心、種はわざ」の基本理論と別ものではない。ところが、つなごうにも「わざ」の無い空白は、種が存在しない形となるけれど、種の無いところの花は咲かない。この場あいは、どうしても「心」そのものが種になつていると考えなくてはなるまい。

このような心は前期芸論に於ける花を咲かせる諸種の条件や方法を研鑽する知的な心と違い、演技自身の一部とする

役者の精神状態としての心である。これは能勢氏のいう「芸の生命力としての心」である。これについて、能勢氏は「内心の感といい、万能を一心にてつなぐ感力という、いづれも、最も直接的な心力が見物の胸にひびいて、芸の命を感じしめるものである」と説いている。<sup>(26)</sup>つまり、この心の十分の充実感によって、一種の内面から発現した余情が現れ、見物の心打つことができる。

総じて、中期芸論において、役者の精神としての心、あるいは芸の生命力としての心は、舞歌や物真似に直接に介入しはじめ、演技の一部として、芸に内面的な余韻の美を齎している。

### 三、世阿弥の物まね論における「姿」と「心」

前節によって、中期芸論の場合、世阿弥は一種の役者の内面から発現した情趣を重視しているということが知れた。従つて、これは世阿弥の物まね論においては如何に表現されているのか、筆者は本節で世阿弥の物まねに対する考えを考察し、明らかにする。

先ず『花鏡・先能其物成 後能其態似』という一節を見ていく。<sup>(27)</sup>

「其の物に能く成る」と申したるは、申樂の物まねの品々也。尉にならば、老したる形なければ、腰を折り、足弱くて、手をも短か短かと指し引くべし。その姿に先づ成りて、舞を舞ひ、立はたらきをも、音曲をも、その形の内よりすべし。女ならば、腰をも少し直に、手をも高々と指し引き、五体をも弱々と、心に力を持たずして、しなしなと身を扱ふべし。さて、その姿の内より、舞をも、音曲をも、立ふるまふ事までも、その態をすべし。怒れる事ならば、心に力を持ちて、身をも強々と構へて、さて立はたらくべし。その外、一切の物まねの人体、先づ其の物に能く成る様を習ふべし。さて其の態をすべし。

ここで、世阿弥は物まねの土台としての「姿」のことを説いている。これによれば、人物に扮する時、先ずは「其物」にならなければならない、其の物になつてからこそ態が似せ始める。さらに具体的にいえば、これはまずその人物の姿によく似せる上で、歌、舞、及び人物のはたらきなどの動作表現を似せることである。ところが、この土台としての「姿」は体の面だけではなく、心の面にも及ぼしていることを注意しなければならない。右の引用文における「心に力を持ちて、身をも強々と構へて」や「心に力を持

たずして、しなしなと身を扱ふべし」という箇所によれば、姿を成り立たせるのは、身と心という両者の結合によつて完成されるものであることを示している。

現在の我々は往々に、人の外見という意味で「姿」を考えている。これにもかかわらず、世阿弥が考えている「姿」は一種の外見（身）と内面（心）との結合である。そうすれば、世阿弥はどういう経緯で「姿」という言葉を用いているのであろうか。『説文解字』において、姿は「態也」と解釈され、段玉裁の注で「態者、意也。姿謂意態也」と説明を加えられている。そして、この「意態」にたいして、段はまた「意態者、有是意因有是狀、故曰意態」と説明している。即ち、姿というのは、内面としての「意」と外見としての「態」或いは「狀」という両面によつて構成されている。しかも、意は狀に決まっているために（有是意因有是狀）、姿において意は第一性と言える。そして、日本の場合には、今道友信氏によれば、

歌論に於ける姿は、単に外形に於いてとらへられる「かたち」や「さま」と異なり。微妙な点でこれらから差別せられる方位的内面性を映し出すやうなそこはかない雰囲気の動的形象であり、形象の空間性を持つよりは運動の時間性をより多く放射するものなので

ある。

つまり、歌論における姿の美は、形式のみかわらず、一種の内面から発したとらえない余情にも含まれている。これらの「姿」は、何れ内外の二重性によつて構成されるもので、世阿弥の考えている姿と構造上で相通じている。ならば、世阿弥が考える姿もこの系譜に由来する可能性も高いであろう。

次に、『二曲三体人形図』における老体の演技を例として、世阿弥の物真似思想を考えていく。老体の演技について、世阿弥は「閑心遠目」という標目を付けている。この具体的な演じ方について、『拾玉得花』で詳しく説明されている。<sup>①</sup>

先、三体において、老体の物まねをなす事、人形云、「閑心遠目」と名付たり。心閑かにして、目を遠く見よと也。〈老眼霞テ、遠見サダカナラ又風姿也〉。是、老体の風体也。是によく身なりをも心をもなして、さて二曲をいたし、立ふるまう人体をも、それになりかへりて芸風をいたさば、是、老体の我意分なるべし。

即ち老体の「閑心遠目」とは、「心閑かにして、目を遠く

見よ」という意味である。従つて、これはまた老体の「我意分」とも呼ばれている。

我意分という語について、西尾実、黒田正男、小西甚一など幾多の諸家の研究がある。黒田氏によれば、この「我意分」は「涯分」の宛て字であり、日常用語の「相応」「できる限り」という意味である。<sup>32</sup>能の人体に用いられる時、これは人体の涯分に相応する風姿であるという意味である。黒田氏の説によれば、この人体の「我意分」は役者の人体の涯分に応じ、即ち人体になりかへる風姿であり、これは役者側に対する用語である。黒田氏の説を踏まえ、小西甚一氏は、

これは、老体の在るべきさま、老体の本分あるいは本領など言い換えることのできる用法で、役者の在りかたと切り離されている点、著しく客体的な性格をもつけれど、本来の「相応」という意味あいは失われている。この用法での我意分は、演技の焦点を「なりかへる」に置くことからわかるとおり。前期の用語でいえば「本意」にあたるのであつて、これは黒田説の指摘するところが正しいと思う。

と指摘している。つまり、「我意分」という語は主体と客

体という両面的な性格を持つている。主体的面から言えば、これは黒田氏の役者側の人形の涯分に応じる風姿を指している。客体的面からいえば、これは人体そのものが備わる基本的特徴、即ち「本意」である。たとえば、老体の「我意分」としての「開心遠目」とは、役者の心を閑にし、目が遠く眺める演技でありながら、老人そのものの心が閑かで、目が遠く眺める有様という基本的な特徴を持つ、これは、あるいは老体の本意でもある。

また、老体の我意分は構造上、内面として「開心」と身体表現としての「遠目」という二重性が存在している。これは「姿」という概念と一致している。従つて、『二曲三人体形図』において、世阿弥は老体の身体図の下で「此人体を能々心見して、立ふるまうべし。花鏡云、「先其物能成、去能其態似」。是に有り。忘るべからず」と説明を加えている。<sup>33</sup>これによれば、老体の「開心遠目」という我意分は即ち世阿弥は考えている老体演技の基本的な姿に違いない。老体の舞歌やはたらきは必ずこの我意分の上で実現しなければならない。

この老体の我意分、或いは老体の姿について、「遠目」は、世阿弥はすでに『拾玉得花』で「老眼霞テ、遠見サダカナラヌ」と説明し、老人の老眼という特徴を指している。役者は遠く眺めることを通して、老人の老眼という外

見上の特徴を描き出す。「閑心」とは、静かで閑全な心ということ、これは彼の老人の内面的特質に対する考えはかない。

このために、役者は老体を真似る時、世阿弥は『拾玉得花』において、

心閑かにして、目を遠く見よと也。是、老体の風体也。是によく身なりをも心をもなして、さて二曲をい  
たし、立ちふるまう人体をも、それになりかへりて芸  
風をいたさば、是、老体の我意分なるべし。

と述べる。ここで重点としているのは、老人の姿に「なりかへる」時、役者は「身なりをも心をもなし」としなければならぬことである。即ち役者は老人を真似る時、その身は老人になるのみならず、心、或いは精神上でも老人になる必要がある。具体的に言えば、役者は老人を演じる時、老人の「霞眼」を似せるだけではなく、心にも老人のように静かで閑全にならなければならない。老人のみならず、女体と軍体の物真似もこのように演じる。例えば女体について、世阿弥は「体心捨力」と形木を置きて、其心人になりかへる風姿、これ、女体の我意分也」(『拾玉得花』と説いている。即ち女体の物真似には、役者の心と身(人

という両方上で女に成りきらなければならない。軍体も同様に、「力を体にして心を碎く所を、よくよく心人に宛てがゐて」と、心身両方で軍体に成り切ることが強調されている。つまり、中期以降に世阿弥が考えている物真似は身の上で其の物に成り切ることだけではなく、心や精神上でも其の物に成り切ることも重視されている。

それならば、役者の「心」は舞台上でどういう効果を發揮するのであろうか。次はまた老体を例として考察していく。前に述べたように、閑心とは老人の内面的特質でありながら、老人を演じる際に役者の物静かで閑全なる精神状態でもある。「閑心」という語は多分に平静なイメージがある。ところで、役者側の閑心の「閑」は決して精神上はリラックスした状態ではない。演技する時、役者の精神は老人そのものの内面にあてはまっている状態であるから、これはむしろ十分に動態で、緊張感や充実感の満ちている状態に違いない。

これによつて連想されるのは、第二節で既に明らかにされた心と芸の余情との関係の問題である。世阿弥は役者の内面の心の十分の活発によつて、一種の内面から発現した余情が現れると考えていることは既に第二節で述べた。かかる内心から発現した感について、世阿弥はさらに『花鏡・万能綰一心事』で「此内心の感、外に匂ひて面白きな

り」と説いている。<sup>(39)</sup> そうすれば、役者の「閑心」の感、すなわち心の奥底に満ちている「神さび閑全」なる感も外に匂いだして、一種の閑全なる余情風趣を顕すこともできるはずである。『二曲三体人形図』において、世阿弥は老舞の美を「体者閑全にて、遊風をなす所、老木花之閑如」と示し、「閑心を舞風に連続可為」と、閑心をそのままに舞の中に移すことを強調している。<sup>(40)</sup> つまり、老舞の風姿を構成するのは、閑心も一つの不可欠な要件とされている。そうすれば、老舞の美は身体表現でなされた形態美だけではなく、内心の感によつて発現された余情美でもなされている。

#### 四、中国「曲学」における「形」と「神」

第三節で明らかにしたように、世阿弥の中期芸論の物まね論において、役者は人体の身体表現を似せるにもかかわらず、その人体の精神的特徴にも当てはまることも強調されている。これによつて、一種の余情美がなされる。更に言えば、この余情は心の充実感から発されたものであるが、この充実感は人体そのものの精神的特質に相通じていることを注意しなければならない。老体について、その神さび閑なる余情は老体そのものの閑心という精神特徴と繋

がっている。そうすれば、この余情は本質上で老人の精神状態の外在化と理解し得る。

この役柄の内面の表現に対する重視は能楽論だけでもなく、中国の伝統演劇論（これは「曲学」とよばれるもので、以下の文にも曲学と呼ぶ）においても重視されている。曲学において、役柄の外面的な身体表現を「形」と称され、内面における性格、精神特徴及び感情は「神」とよばれている。この「神」を役者の演技で外に表現することは「伝神」と呼ばれている。この伝神の論理は明時代以来の諸々の曲学家によく論じられ、これを演技の最高追求と位置付けている。これらの諸家において、明の曲学家の潘之恒（一五五六年—一六二二年）の伝神の論理は最も代表的なものである。まず潘之恒の伝神の論理を例として上げてから、世阿弥の物まね論と簡単に比較する。

潘之恒は『鸞嘯小品・神合』において、<sup>(41)</sup>

神何以観也、蓋由劇而進於観也、合於化矣。然則劇之合也有次乎、曰、有。技先聲、技先神。神之合也、劇斯進矣。会之者固難、而善観者尤鮮。余観劇數十年、而後發此論也其少也、以技観進退歩武、俯仰揖讓、具其質爾。非得嘹亮之聲、飛揚之氣、不足以振之。及其壯也、知審音而後中節合度者、可以観也。然質以格



圍、声以調拘。不得其神、則色動者形離、目挑者情沮。微乎、微乎、生於千古之下、而遊於千古之上、顯陳跡於乍見、幻滅影於重光、非旆、孟之精通乎造化、安能悟世主而警凡夫。所謂以神求神者以神告、不在聲音笑貌之間。今垂老、乃以神遇。然神之所詣、亦有二途、以摹古者遠志、以写生者近情。要之、知遠者降而知近、知近者降邇而知遠、非神不能合也。

と述べている。ここで、潘之恒は自分自身の観劇経験を基づいて、神の事を説いている。彼は少年時代に観劇するのは、役者の外在的身体表現を見ていた。壮年になってから、彼は鑑賞の重点を劇の音曲に置いていた。晩年になって、彼は役柄の神がちゃんと表現されているか否かについて注目している。彼によれば、若し役柄の神はないと、役者はいくら演じても生命感もない（不得其神、則色動者形離、目挑者情沮）。この為、神は演技に生命力を賦与するものであると潘之恒が考えていることが知られる。

そして、役者はどのように演じれば、役柄の神を表現できるかについて、潘之恒は「以摹古者遠志、以写生者近情」と答えている。即ち役柄の内在的志趣や感情を把握しなければならぬ。しかし、具体的にどう演技すれば良いのだろうか。この手段としてしなければならないのは「入

情」であり、即ち役者が自分の精神として主人公の心持ちになることである。例えば、『牡丹亭記』の主人公たる杜麗娘の演じ方について、潘之恒は「能痴者而後能情、能情者而後能写其情」と指摘している。④即ち、杜麗娘の深情を表現する為に、役者の心底には杜麗娘と同じような深情が備わることが必要である。これが即ち入情である。入情を通して伝神の境に至ることは明時代中期以来の曲学家たちの普遍的な考えである。これについて、明の劇作家の湯顯祖も「為旦者常自作女想、為男者常欲如其人」と主張している。⑤即ち、女を演じる時、役者はまず自分は女であると想像しなければならない。そして、男の役を演じる時、役者は自分がその人だと思わなければならない。この入情の論理は、明時代中期以降の主情論思想の影響から生まれたものである。

もし役者は入情出来れば、その主人公の感情は自然に役者の身体表現上で表される。潘之恒は『鸞嘯小品・曲余』において、⑥

未得曲之余、不可以言劇。（中略）蓋滴而後溢、乃可以謂余也。大喜大悲、必多溢於形、為舞蹈、為叫号。小喜小悲、亦少溢於色、為嬉靡、為顰蹙。

と説いている。つまり、役者の心の奥に満ちている感情は、自然に外に溢れて、その身体表現上で表される。このため、観客の心を打つことができる人物となるために、役者は必ず入情をしなければならない。この上で実現された演技こそ生命力が宿っている演技であり、その人物も生命力がある人物である。

潘之恒をはじめとする曲学家の物真似論は、世阿弥の物まね論とある意味で一見近似しているようにも思われる。例えば、両者とも役柄の精神的特質を表すことを強調する。但しさらに細かく分析すれば、やはり諸多に異なっている点が存在している。

まず考えていきたいのは、この両方は役柄の精神特質というものを如何に理解しているかということである。もし西洋演劇を基準とすれば、中国演劇と能は役柄の内面にたいする考えは同じ次元のものである。なぜなら、両者とも、役柄の内面は抽象性という性格を持っている。たとえば能における老人の「閑心遠目」という我意分において、世阿弥が考えている老人の物まねの核心は心を閑に持ち、目は遠く見ることであるが、勿論この世界で目が霞まない老人や心が少年のように騒いでいる老人もいるであろう。このため、「閑心遠目」は決して具体的な誰かの老人の姿ではなく、むしろ世阿弥が考えている一種の抽象化された

理念としての老人の姿に過ぎない。このため、役者は演じている老人も現実における具体的な老人ではなく、一種の理念としての老人である。これは正に山崎正和氏が以下のようにいうとおりである<sup>(45)</sup>。

演技者は「葵上」や「六条の御息所」に扮するのではなく、その姿をかりて若い貴婦人という人生の役割を演じなければならない。『恋重荷』の老人はその心理的な悲哀が描かれるのではなく、恋する老人という特色ある境涯そのものが描かれるのである。

このため、「閑心」という老人の内面的特徴も、具体的な誰かの老人の静かな心ではなく、理念としての老人らしさの心の持ち方であるに違いない。

中国演劇における人物特徴も完全に抽象された理念としての存在である。それらの主人公の塑造は往々に作者の主観的意図を凝らし、作者の意志の化身とされている<sup>(46)</sup>。例えば、『牡丹亭』における柳夢梅という男性主人公について、清時代の呉興山三婦は<sup>(47)</sup>、

若柳生者、臥麗娘於紙上、而玩之、叫之、挥之、既与鬼魂交、以為有精血而不疑。又謀諸石姑、開棺負屍而

不駭。及走淮揚道上、苦認翁婦、吃尽痛棒而不悔。斯洵奇也。

と評価を与える。つまり、柳夢梅の常人の理解できない諸々の奇行は、その動機の内在核心は彼の心の奥底にある深情にある。彼の一切の行動はこの深情をめぐって展開される物である。この深情と無関係で精神的な要素は全て捨てられたため、柳夢梅の深情は決して現実中にある深情ではなく、一種の純化された、漏れる所の無い理念としての深情であり、すなわち作者の湯顯祖がいう「至情」にはかない。

しかし注意しなければならないのは、能における人物の精神特質は中国演劇以上の抽象性を持っている。たとえば、世阿弥の物まねにおける軍体の我意分は「体力砕心」というものである。即ち身体表現上は強さを主体にしながら精神には心を繊細に保つことは所謂武人の特質である。このような心を繊細に保つというのは人物其の物の善悪、忠奸、賢愚など具体的な現実条件と一切関係なく、ただ老人の「閑心」と同じく一種の抽象的な精神状態に過ぎない。このような精神は人間の具体的な道德、情感などをすべて抜き取った純粹で理念的な存在である。ただし、中国演劇に於ける役柄の内面において、やはりこれらの具体的

な情感、道德品質はある程度保留されている。先に述べた潘之恒の伝神論においてすでに説明したように、伝神というのは人物の感情、または道德などの内面特徴を役者の形で表さなければならない。つまり、中国演劇に於ける役柄の精神はこれらの具体的な内面特徴を内容とする。このため、中国演劇に於ける役柄の内面塑造はいくらこの抽象性を強調しても、このなかに何等か具体的な物が内包されていることは認めなければならないであろう。このため、同じく抽象性を性格とするが、能における人物の精神の抽象性は中国演劇より高いといえよう。

また、能と中国演劇との異なる点について、人物の抽象化の程度だけではなく、この人物精神の表現方法もそれぞれの独自性が存在している。前に述べたとおり、中国演劇における伝神の演技は、その前提として、役者の入情が必要である。しかし、入情だけでその人物を生かせるわけにはいかない。能と同じ様に、中国演劇における人物の物真似は舞歌・立ち振る舞いなどの技艺によって完成される物であり、人物の精神的な特質も役者の身体表現で表現するしかない<sup>(48)</sup>。このため、精神上の入情だけではなく、技艺上の稽古も非常に重視されている。道光九年（一八二九年）に成立した黄幡綽の『梨園原』という演技論書において、人体の姿は「富」「貴」「貧」「賤」「痴」「瘋」「病」「醉」と

いう八種に分類され、それぞれの真似る要領も説かれている。たとえば、「富」について、威容、正視、声沈、歩重という四つの要領が挙げられている。また、「醉」にたいして、困容、模眼、身軟、足硬という四つの要領が説かれている。<sup>(19)</sup>これらの身体表現を通して、その人体の精神状態も現れる。たとえば富者の威厳さは「威容」「正視」で表現される一方、酔者の恍惚さも「模眼」「身軟」で表現できるのであろう。かかる身体表現で人物の精神状態を表すことは、「以形写神」（形を以て神を写す）と呼ばれている。神は必ず形の上で表現しなければならない。このため、役者の精神は人情に達したとはいえ、その技芸はきちんと錬磨されていなければならぬ、結局漏れる演技とされるしかない。能の場合、まずは『風姿花伝・別紙口伝』において、老人の演技方を示している。<sup>(20)</sup>

（前略）年寄りヌレバ、ソノ拍子ノ当て所、大鼓・歌・鼓ノ頭ヨリハ、チチト遅ク足ヲ踏ミ、手ヲモ差シ引キ、ヲヨソノ振り。風情ヲモ、拍子ニ少シ後ル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。

つまり、老人の物まねにおいて、その動作を音楽のリズム

の流れより遅くすることはこの「形木」である。何故といえば、これは「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」という原因である。ここで、世阿弥は老人の若くしたい心理を身体表現の遅滞によつて表したい。これは先述べた中国演劇の物まね論における「以形写神」の演技法とやや近似しているようであるが、世阿弥は人情などの主張は全くないのである。

『二曲三体人形図』になると、老人の内面的特徴は「開心」によつて一種の閑全な情趣として直接に伝えることになった。これは中国の「以形写神」の伝神技法と全く異質な演技である。何故かといえば、中国演劇の場合、人物の表現は「以形写神」という原則に従い、人物の神は必ず身体表現で伝えなければならない。しかし、第三節で既に明らかにしたように、世阿弥にとつて、精神上の充実さと緊張感は直ちに外に匂い出すことができる。これは新開長英氏の指摘するとおり、<sup>(21)</sup>

歌や舞などのわざは何等か限定された有限なるものであるがゆえに、無限なるものを表現することはでき難いといわねばならぬ。無量なるものは何等かの限定されたわざを媒介とするよりも、むしろ心から心に直接

つたえられるものである。無限なるもの、絶対的なる真理は言語文字では伝えられず、心から直接に伝えられる外はないのである

というものである。このため、心は体で及ばぬ効果が發揮できる。世阿弥の禅学教養を関連して考えれば、この心の論理はもしかしたら禅の「以心伝心」という思想から由来するものの可能性もかなり高いであろう。若し人物の精神を役者の「以心伝心」で観客に伝えられるといえるなら、これは完全に身体表現に依頼することもなくなくなる。却って更に強い表現力を獲得する為、身体表現の幅を狭め、心の表現に十分の空間を提供しなければならない。これは即ち「動七分身動十分身」である。中国曲学においては、同じく心の位置と作用が重視されているが、心の効果は必ず身体表現と完全に結合しなければならない。この上で実現された演技こそ観客の心を打てる演技である。一方で、世阿弥物まね論において、勿論彼は身体表現を重視しているが、曲学に比すれば、世阿弥が考えている心はより独立的な性格を持っている。かかる心は身体表現の束縛を振り切り、更に重大な効果を發揮できる。

## 終わりに

以上のとおり、「心」に関する論理は日中両国の伝統演劇論において、同じく重要な位置が占められている。世阿弥の場合で、『風姿花伝』以降の物真似論において、演技の基礎とされている「姿」は「身」と「心」という両面で構成されている。従って演技をする時、体のみならず、役者の心も油断なく働かなければならない。世阿弥が考えている心は身体表現を超越し、能芸の美をより高次な余情美、または無の美に導くことができる物である。中国曲学諸家の場合で、伝神の演技は必ず役者の「心」と「体」という両方でなさなければならないものである。つまり、人物の行動を真似るだけでなく、その精神もちゃんと捉えて表現しなくてはならない。従って、役者の精神はまず「入情」の境に至らなければならない。これは即ち人物の感情と共鳴し、体験し、これを身体上の表現として表すことである。

とにかく、身心関係について見れば、世阿弥が考えている心は身体表現を超越する傾向があり、この心は身体より更に重大な作用を發揮している。『花鏡』に講じられている「せぬ隙」はその例である。しかし曲学において、心は

身体表現と緊密に絡み合い、これは身体と表裏一体な関係を構成している。具体的に言えば、身体表現は必ず心を基礎としなければならない一方、心も身体表現で顕される。このため、能楽論と曲学は同じく心の作用を重視しているといえども、心身関係を取り扱う時、両者はやはりそれぞれの性格を持つている。

かかる差異を形成する原因について、筆者の想像であるが、これはもしかしたら両者の思想背景と関わっているかもしれない。心身関係の取扱上、世阿弥は禅の影響をこれに取り込む一方、曲学家たちは中国古来の形神之辨の立場でこれを論じている可能性はあるだろうか、筆者は想像している。これについて、未だ研鑽する余地が残っている。

### 参考文献

1. 小林智昭「世阿弥研究：心の論理」『国語と国文学』二九（五）、一九五二年五月。
2. 小池安子「世阿弥の無に就て」『日本文学』（四）、一九五五年一月。
3. 表章、加藤周一校注『世阿弥 禅竹』「芸の思想・道の思想 1」岩波書店、一九九六年。
4. 小西甚一『能楽論研究』塙書房、一九七二年。

5. 能勢朝次『能勢朝次著作集 第四卷』思文閣、一九八二年。
6. 能勢朝次『能勢朝次著作集 第五卷』思文閣、一九八四年。
7. 許慎著、段玉裁注『説文解字注』上海古籍出版社、二〇一四年。
8. 今道友信『東洋の美学』TBSブリタニカ、一九八〇年。
9. 黒田正男「拾玉得花」の「我意分」の真義——「我意分」字面肯定説に対する疑問——『文科紀要』（六）、一九六〇年十二月。
10. 陳多、葉長海選注『中国歴代劇論選注』上海古籍出版社、二〇一〇年。
11. 潘之恒著、汪效倚注『潘之恒曲話』中国戲劇出版社、一九八八年。
12. 山崎正和編集『世阿弥』「日本の名著10」中央公論社、一九六九年。
13. 譚帆、陸煒『中国古典戲劇理論史（修訂版）』華東師範大學出版社、二〇〇五年。
14. 陳同、談則、錢宜合評『吳興山三婦合評牡丹亭記』「不登大雅文庫珍本戲曲叢刊（卷六）」学苑出版社、二〇〇三年。
15. 李世英主編『中国戲曲藝術思想史』人民文学出版社、二〇一五年。
16. 中国戲曲研究院編『中国古典戲曲論著集成』（第九集）中国戲曲出版社、一九五九年。
17. 新開長英『世阿弥と能の心』絵書店、一九七二年。

注

- (1) 能勢朝次『能勢朝次著作集 第四卷』思文閣、一九八二年、九十二頁。
- (2) 小林智昭「世阿弥研究」心の論理『国語と国文学』二九(五)、一九五二年五月。
- (3) 小池安子「世阿弥の無に就て」『日本文学』(四)、一九五五年一月。
- (4) 表章、加藤周一校注『世阿弥 禅竹』「芸の思想・道の思想」1 岩波書店、一九九六年、一二二頁。
- (5) 同書、一四頁。
- (6) 同書、九四頁。
- (7) 同書、三七頁。
- (8) 小西甚一『能楽論研究』塙書房、一九七二年、一三三頁。
- (9) 同書、四三頁。
- (10) (注4)と同じ、二二頁。
- (11) 同書、六〇頁。
- (12) (注4)と同じ、二六頁。
- (13) 同書、五六頁。
- (14) (注4)と同じ、五〇頁。
- (15) 同書、九七頁。
- (16) 同書、八五頁。
- (17) 同書、五〇頁。
- (18) 同書、八五頁。

- (19) (注4)と同じ、八五頁。
- (20) 能勢朝次『能勢朝次著作集 第五卷』思文閣、一九八四年、一四九頁。
- (21) 小西甚一『能楽論研究』塙書房、一九七二年、一三三頁。
- (22) (注4)と同じ、一〇〇頁。
- (23) 能勢朝次『能勢朝次著作集 第五卷』思文閣、一九八四年、一〇一頁。
- (24) (注4)と同じ、五五頁。
- (25) 小西甚一『能楽論研究』塙書房、一九七二年、一三五頁。
- (26) 能勢朝次『能勢朝次著作集 第四卷』思文閣、一九八二年、一〇四—一〇五頁。
- (27) (注4)と同じ、八六頁。
- (28) 許慎著、段玉裁注『說文解字注』上海古籍出版社、二〇一四年、六二三頁。
- (29) 同書、五〇九頁。
- (30) 今道友信『東洋の美学』TBSブリタニカ、一九八〇年、二九〇—二九二頁。
- (31) (注4)と同じ、一九三頁。
- (32) 黒田正男稿「拾玉得花」の「我意分」の真義―「我意分」字面肯定説に対する疑問―『文科紀要』(六)、一九六〇年十二月。
- (33) 小西甚一『能楽論研究』塙書房、一九七二年、二二一頁。
- (34) (注4)と同じ、一二四頁。
- (35) 同書、一九三頁。
- (36) (注35)と同じ

- (37) 同書、一九四頁。
- (38) 同書、一九三頁。
- (39) (注4) と同じ、一〇〇頁。
- (40) 同書、一二五頁。
- (41) 陳多、葉長海選注『中国歴代劇論選注』上海古籍出版社、二〇一〇年、一九八頁。
- (42) 同書、一九四頁。
- (43) 同書、一六〇頁。
- (44) 潘之恒著、汪效倚注『潘之恒曲話』中国戲劇出版社、一九八八年、十三頁。
- (45) 山崎正和編集『世阿弥』「日本の名著10」中央公論社、一九六九年、四三頁。
- (46) 譚帆、陸煒『中国古典戲劇理論史(修訂版)』華東師範大學出版社、二〇〇五年、一九〇頁。
- (47) 陳同、談則、錢宜合評『吳興山三婦合評牡丹亭記』「不登大雅文庫珍本戲曲叢刊(卷六)」学苑出版社、二〇〇三年、四〇八頁。
- (48) 李世英主編『中国戲曲芸術思想史』人民文学出版社、二〇一五年、二七一頁。
- (49) 中国戲曲研究院編『中国古典戲曲論著集成(第九集)』中国戲劇出版社、一九五九年、二二〇頁。
- (50) (注4) と同じ、五八頁。
- (51) 新開長英著『世阿弥と能の心』桼書店、一九七二年、五一頁。