

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	能楽の〈型〉について：世阿弥の能楽論に即して〈特集…型〉
Author(s)	青木, 孝夫
Citation	日本の美学, 13 : 40 - 60
Issue Date	1989-01-20
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00048171">http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00048171</a>
Right	© 1989
Relation	



# 能楽の〈型〉について

世阿弥の能楽論に即して

青木 孝夫

本稿の課題は能楽に於ける〈型〉に関する考察を通じて、日本の伝統演劇に特徴的な演技観（ひいては芸道観）に一つの照明を与えることである。考察の対象となるのは主として室町期の世阿弥の能楽論である。<sup>\*1</sup>

世阿弥の能楽論はいわゆる〈型付け〉成立以前（補注1参照）に書かれたものであり、この意味で我々の探究は型の源流への遡行である。その道標として予め最も根本的な意味に於ける〈型〉概念の概要を心得ておくことにしよう。と言うのも、今日でこそ芸道の分野で〈型〉に就いて語ることは普通であるが、我々が考察の対象として設定した世阿弥の能楽論に於いて、この語は術語としてはそのまま用いられておらず、かつまた今日用いられる場合にはその概念の外延が甚だ曖昧だからである。<sup>\*2</sup>

## 一 〈型〉概念の一般的考察

### 1 型と形の循環<sup>\*3</sup>

今手近な国語辞書の「カタ」に関する記載によつて、〈かた〉に関する先人の国語学的アプローチを試みると、その多くが「カタ」に型と形との二つの漢字表記を当てる。因みに『広辞苑』ではカタの語義を二つに大別し、①その一方を「カタチ1」に同じとする。そこで「カタチ」の項を見てみると、その一般的意味は「感覚、特に視覚、触覚でとらえ得る、ものゝ有様（ただし色は除外）」であり、更に「カタチ1」を見ると「外形に現れた姿・かっこう」とある。②もう一方は「普通「型」と書く」と冒頭に注記し概括的に

\*1——考察の焦点は稽古論である。これは彼の能楽論の歴史的展開を貫く基本的主題であるが、彼が中期に確立した見解に立脚して解明を進める。テキストは表章校訂の『世阿弥 禅竹』（岩波書店「日本思想体系24」）に基づくが、読み易さを旨として表記を若干改めた場合もある。厳密には校訂原文を直接参照のこと。なお世阿弥の稽古論に注目したのは西尾実であった。

\*2——広い意味での「型」に関する考察としては雑誌「文学」（51巻11号、岩波書店、昭和58年）の「文化の型」特集号が便利である。

\*3——以上は基本的に加藤氏

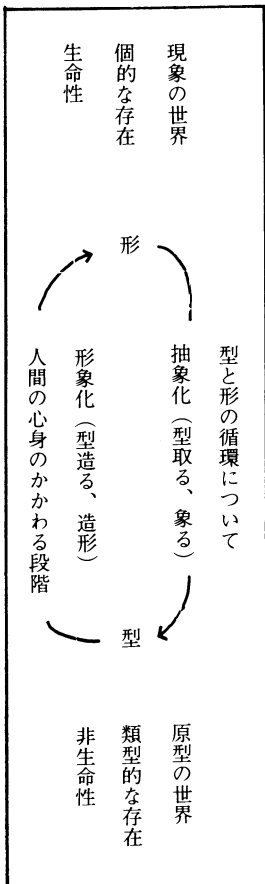
「個々のものの形を生ずるものとなるもの、または個々の形から抽象されるもの」と説明する(この①、②は各々更にその語義が細分されている)。そこで型と形(かたち)との関係に就いて明瞭に述べる②から検討すると、型とはそれが元になって多数の同形の個的形象を生む母体、存在の原型である、と同時に、また一方で多数の個的形態に共通に見出される、もしくはそれらから取り出されるその類に固有の特徴、この意味でその類に属すかどうかを見分ける認識の基準である。つまり型は類型性として一般的であり、それは形から抽象されたものでもあれば形を形象化するものでもある。これに対し形は常に具体的な個に即して語られる現象である。この両者の間には加藤氏のいわゆる「型と形との循環」がある(下図参照)。

## 2 形の生命性——生きた形——

形は現象の次元に現れ、型はそれに対して人間が形と相關的に把握する原型である。この両者の間には人間の営みが介入しており、型と形が人間の心身を仲介に循環していることを示して②は明快であるが、①に於いて型を形に帰着させているのは何故であろうか。この点は例えば「岩波古語辞典」に於いても同様に問題である。同辞典はやはり「カタ」に型・形の表記を当て、その全貌を次のように述べる。「一定の形式・

法式にかなった、ゆるがない、平面的または立体的な輪郭。また、実物や模範をまねた形」。この説明の限りでは型(カタ)と形(カタチ)との差は必ずしも明瞭ではないので同辞典「カタチ」の項を見ると「カタは型。チは方向を示す接尾語か。明確なはつきり見える外郭。外見。人の容貌についていうことが多かった」とあり、カタとカタチは似ているが違いもあることがわかる。チの注釈にも窺われる如く、形は本来その内部に一種の生命性を孕み、その形態に動勢を感じさせる個物において語られるものである。一方、型はいずれの個物にも見出される安定した秩序・構造であり、その類に共通の特徴の抽象である。しかし普通にはその具体をも型と言う。以上より、形(カタチ)は個々の生きた形態、更には型が具体的に生命を宿したものであるのに対し、カタ(形)は「あとかた(跡形)」の用法にも明らかのように一種の死んだ形で

の見解に学び、第一図もまたその図による表示に倣って作成したものである。加藤信郎「かたち・かたち・すがた」(今道友信訳)『講座美学2』東京大学出版会、昭和59年所収  
\*4——ここに、かたち||かたち||型+霊(氣)という等式を見出すことができよう。因みに「チ」とは一定の方向性を孕む生命原理、換言すれば霊力であり、漢字で表記すれば靈・道が当てられ、その概念内包はほぼ氣に等しいと言ってよい。なお「かたち」に就いては小学館「古語大辞典」の語釈及び「語誌」(原田芳起執筆)の記述が明快である。



あり、しかもこのカタ（形）は本来の形が認められるべき場面では言わばその名残として扱われている。今、カタの本物の形を偲ばせるつまり形見の一面を別にするれば、この種の頽落した、ないしネガティブなカタ（形）に於いては、外形ないし輪郭という類的なもののみが注目されている。個性の生きた把握ではなく類型的な構造や形態を問題とする平板な認識の水準では、死んだ形も生きた形も外郭としては同じであるから、死んだ形をカタと呼び、これに形という表記を当てることも理解できよう。ここに死んだ形（カタ）と生命体から抽象された象（カタチ）との混同と融合が生じていると思われる\*5。

話を型に戻そう。既に見たように〈型〉には元來個的な生命は宿って居らず、一定の形態ないし構造・秩序があるだけである。例えば鋳物を造るための鋳型や染め付けのための形木（カタギ）がそれである。この内的な生命を欠く〈型〉に基づいて多数の形ある個物が生まれるのは、その形象化の過程に於いて具体的な形を与える、或いは生命を賦与する力が働くからである。ここに〈型〉に関わる人間的努力の地平が拓けることになる。例えば鋳型の場合には、その型の中に溶けた金属を流し込むという質料付与の過程があり、その結果釜ならばその釜の形をした道具がこの世に生ま

れることになる。このように型は人がそれを介して造る形を営む場所であると言えようが、この制作の営みに於いて、型と形の往還のあることを銘記した上で、〈芸〉と関わる型の検討に移ろう。

## 二世阿弥の〈稽古〉論

### 1 芸道における〈型の体得〉について

ことさらに型が問題となる領域として、いわゆる芸道や武芸つまり芸\*6がある。この芸と関わる〈型〉の問題を、しばらく鋳型の場合と比べて検討して行こう。新たに釜を作る際に、既存の多くの釜に比して理想的な釜を現実にもしくは想像の内に見出す。次に、この釜の形を範型にして制作し、先ず模型を作る。この模型に基づくと多くの釜を作るために、今度はこの模型を基に鋳型を作る。この鋳型に溶けた金属を流し込み多くの釜を作る。かくして所要の形に鋳造された多くの釜が、また我々の生活環境を形成する。やがて、人の手になるこの新しい形も文化的には自然な世界へと埋没して行く。この環境世界からまた新たなものとして見出された形が範型として云々。この一連の〈型と形との循環〉を図にしてみよう。

\*5——ここに言う抽象とは、具体的事象を概念の世界に翻訳する概念的ないし論理的抽象ではない。事象の具体性を特徴的な形象として抽き出すことである。

\*6——型と芸道との密接な繋がり強調する一人、西山松之助には「芸の世界」（講談社、昭和55年）を初め著書も多いが、ここでは「近世芸道論」（岩波書店「日本思想大系61」）中の二つの解説「近世芸道思想の特質とその展開」「近世の遊芸論」を種々の意味で、また型と芸道との関係を通俗的に解して釈したものと見て南博の「日本人の芸術」（日本人の文化と芸術—勁草書房、昭和55年所収）を挙げよう。武芸方面のハドブックとしては松前編「武道思想の探究」（東海大学出版会、昭和62年）がある。補注2参照。



「二曲三体」の型が最も基本的な稽古の対象である。

〔引用2〕 一、当芸(の)稽古の条々。其風体多しといへども、習道の入門は、二曲・三体を過ぐべからず。二曲と申は舞歌なり。三体と申は人体也。

〔至花道〕、二曲三体事より)

稽古とは先ずは二曲三体という〈型〉を再現できる能力を形成することに他ならない。ここで問題となるのは、〈型〉が本当に身につけているか否かである。

少しく具体的に考えてみよう。稽古場では師匠が弟子に稽古をつけている。(演技評価の基準は伝統を体現した師にあるから)。そこで弟子は師匠の示す生きた模範演技を模倣するうちに学習すべき型を観取し、自分にとって言わば外にあるこの型を自身の内に取り込むべく練習を積む。その結果、〈型〉が彼の身に根を下ろし、その地で己の命を汲み上げて〈形〉として現れてくる。そこから逆に、稽古を積んで演じられた技の質が型通りの次元を越えて、演技者の生命の動静を享けた生きた形を示すことが、型が演じ手の身心に本當に根付いていることの証明となる。次の引用は二曲の稽古を例にこの地力の養成について述べる。<sup>\*10</sup>

〔引用3〕 まづ、舞歌に於いても、習似するまでは、いまだ無主風なり。これは、一旦似るやうなれども、我物にまだまだならで、風力不足にて、能の上らぬは、是、無主(風)の士手なるべし。師によく似せ習い、見取りて、我物になりて、身心に覚え入て、安き位の達人に至るは、是、主也。是、生きたる能なるべし。下地の芸力によりて、習い稽古しつる分力をはやく得て、其物になる所、則有主風の士手なるべし。返々、有主・無主の変わり目を見得すべし。〈非<sup>ニ</sup>為<sup>一</sup>堅<sup>ニ</sup>能<sup>一</sup>為<sup>ニ</sup>堅<sup>一</sup>也<sup>ニ</sup>云<sup>リ</sup>。〉

〔至花道〕、無主風事より)

演じ手(「士手」)に於いて、態の型がしつかりと身につけている(「我物にな」っている)こと、換言すれば一定の質を保つ演技能力(「風力」)が主体的に形成された段階(「安き位」)に至ること、この事態或いは状態を「主」と言う。この境地に到達し、更に「其物になる所」の者を「有主風の士手」、未だ「主」に至っていない者を「無主(風)の士手」という。<sup>\*11</sup>

### 3 〈力〉の概念——資料的自然の飛躍——

ここで改めて銚物の例と芸とを比べ、その根本的な違いを考えておこう。製品として生産された釜の形は型通りのものであり、その意味では本来の〈生きた

\*10——芸の継承に於いて、師匠が生きた芸を提示する点に学的な方法と比較して稽古の特色が明らか。觀念的な(分節された)知識の体系的な獲得と経験的に身に付く勘の形成との間には学と芸との根本的な相違がある。稽古における芸的な習熟の面に関して「勘の研究」(黒田亮)が古典的。なお生田久美子の「わざ」から知る(東京大学出版会、昭和62年)は教育学的関心から芸道におけるわざの習得を主として認知心理学的に解明しようとしたものである。

\*11——因に型の技能を「主」体化しているが、未だ役を演じて堪能の「其物」には至らない演じ手を「よき提の為手」「よきはと極めたるについて上手」という。

形」とは区別される。しかし釜が存在していることは動かない。つまりその存在は人の力による形相と質料との合成に因って生まれたものである。この意味での生命をもたらしした力は、釜の外の例えば職人達の行為であろう。次に芸の場合を検討しよう。既に前節で考察したように、型が人の肉体という質料と合成し、型通りの演技が具現するだけでは「無主（風）の土手」として消極的に評価されていた。型通りの形とは命なき形相（型）＋質料（肉体）である。もとよりここにもまた人の力による形相と質料との合成の努力すなわち型を身に付けようとする稽古はある。これに対し、「主」体化された型すなわち生命の籠もる「生きたる能」とは型＋質料（肉体）＋アルファである。このプラスアルファは力強い演技の中に「風」「位」「用風」として現象する芸の生命性ないし美質であり、その根拠は演じ手の「芸力」「風力」すなわち〈力〉である。

〔引用4〕 神さび閑全なるよそをひは、老体<sup>・</sup>の用風<sup>・</sup>より出で、幽玄<sup>・</sup>みやびたるよしかりは、女体<sup>・</sup>の用風<sup>・</sup>より出で、身動<sup>・</sup>足踏<sup>・</sup>の生曲は、軍体<sup>・</sup>の用風<sup>・</sup>より出でて、意中<sup>・</sup>の景<sup>・</sup>をのれと見風<sup>・</sup>にあらはるべし。もし、なをも芸力<sup>・</sup>おろそかにて、此用風<sup>・</sup>生ぜずとも、二曲三体だに極まりたらば、上果の土手にてあ

るべし。（『至花道』、二曲三体事より）

観客が三体の演技に即し感じ取るそれらしい趣（例えば「幽玄みやびたるよしかり」）は、目に見える三体の形態ではなく、その〈用風〉という佇いの中に感受される。この〈用風〉という生きた演技の余情は演じ手の芸力に拠るが、この力は型を身に付けようとする努力する内につきしかその身に能力として形成されたものである。つまりこの力は、演じ手の身心に潜在する力が型の稽古を介して現実化したものである。この時、身心とは「声」の如き感性的知覚の対象として問題になるのではなく、内的自然とでも言うべきものであろう。稽古の結果、つまり形相型と質料（身心）との合成の努力に依って、この内的自然に潜む力が自然に変貌し能力（「下地」となる。（出来る）ようになる、ということとはまさしく潜勢的自然が〈力〉として表に出で来ることなのである<sup>\*12</sup>）。かくてその内的組織と相貌を変えた身心から生きた演技の徴が「位」「用風」として〈形〉を超えて現象する。ここに身心に於いて型の稽古を行う所の芸の特質が明瞭に窺われよう。型通りを超えて演技者の生を享けた生きた能が演じられるのは、この芸つまり耳目の次元を超えた所で変貌した質料の力に拠る。しかも、稽古には型がそ

\*12——その際、力が形成されるのを待つしかないが、その前提としてこの〈力〉を呼び起こす努力とその質、更に努力する意欲がそもそも問題である。世阿弥が単に稽古「すること」（為）と「よくすること」（能為）との差別を強調し、或いは「稽古は強かれ」また「心に好きありて、此道に一行三昧になるべき心」を説くのも、この点に関わる。すなわち内発する力は努力や意欲や「願力」という外の力に呼応しているのである。

\*13——〈形〉を超えた〈風の美学〉については、今道友信『東洋の美学』（TBSブリタニカ、昭和55年）参照。





〔引用5〕 「声よく、舞・はたらき・足りぬれ共、名人にならぬ為手あり。声悪く、二曲さのみの達者になけれども、上手の覚え天下にあるもあり。是則、舞・はたらきは態也。主に成る物は心なり。又正位也。〔花鏡〕、上手之知感事より」<sup>\*15</sup>

次に能楽の演じ手ひいては一般の俳優の創造過程に於いて稽古の占めるべき位置を見ておくことにする。

演劇に関するごく一般的な考察から始めよう。普通演劇には二つの焦点があるとされる。つまり戯曲（もしくはそこに描かれている劇）とこの戯曲を演じる上演とである。前者には物語としての行動すなわち狭義のドラマがあり、後者の特質はこの物語を俳優が自ら現に行動の形で描く点にある。演劇というジャンルの本質を、右の如く戯曲に描かれた行動とこれを現実化する演技としての行動という「行動の二重性」<sup>\*16</sup>に求めることができよう。この種の演劇観に於いて演技の占めるべき位置は、端的に作品世界の上演、すなわち物語世界の再現実化ということになる。この時、右の考え方からすれば演じることそのことにおける質の差異が、直ちに問題となるわけではない。なぜなら、劇世界の現実化を担う演技はここでは形式的に問題になっているだけだからである。そもそも演劇というジャン

ルの本質を「行動の二重性」と規定することは、舞台で行われていることを知的に問うことに応じており、この種の問いに於いては何（劇行動）を如何に見せるか（現に行うといういわゆる演技の形で）という二重の規定によってジャンルの特質をさだめることに関心があるからである。これに対し演技者の立場からものを述べる世阿弥にとって問題は行動の二重性ではなくして、役柄の二重性すなわち俳優である。一般に俳優は、劇中世界の人物という虚構の存在であることによつて現実はこの登場人物に扮する演じ手である、という両義的な存在である。俳優が変身するというよりは変身することによつて彼は初めて俳優足りえる。世阿弥にとつても俳優（彼の用語ではシテ・土手・為手）とは劇中人物に変身しつつ観客を楽しませる存在であるが、彼においては変身の質、換言すれば演技の質が問題である。しかも単にわざを「達者」に演じるのではなく、役を美しく立派に演じることが肝心である。もつとも、等しく演じるとはいつても、上演は作品が演者を介して観客の前に生成展開して行く一度限りの世界であるのに対し、稽古は俳優にとつて日常的な時間に属している。この日常生活こそ演者がその芸を鍛練し作品の演出を工夫する行住座臥の世界である。戯曲・稽古・上演を一連の芸術創造の過程と見な

\*15——この場合、この演技する（心）また「正位」の内実が問題。もとより倫理的な判断能力や宗教的知性或いは道德的なエートスを意味するのではない。世阿弥に於ける心とは、わざよりもなお一層高い段階で問題となる美的な能力のことである。この意味では単なる身体的な技術を越えた次元で問題となる目的に即した実践的な能力である。（補注？参照）。

\*16——このアーティストレス以来の考え方については佐々木健一「演劇」（講座美学4）所収）参照。

せば、稽古は戯曲と上演という演劇の二つの焦点の中間に在る独自の形成の領域であり、更にこの過程が技能の養成と役作りとの二つの位相に分節されるであろうことは、既述の如くである。これが我々が型の考察領域として設定する稽古の世界である。<sup>\*17</sup>

次に論ずべきは、本来の演技つまり上演を念頭に、人物を演じることと型との関わりを問うことである。世阿弥はこれを〈物真似〉論として捉えている。しかしこの人物の物真似の〈稽古〉の問題は改めて考察することにし、次章ではある意味で〈物真似〉の前提たる創作論の一端を検討しよう。

### 三 世阿弥の〈詩学〉または創作理論

#### 1 「種・作・書」について

描くべきそして演ずべき行動を問題にする際に、世阿弥は、描くべきドラマ、ことにその劇行動を担って登場する人物を（後に見るように演技の観点からも）重視し、この人物に関する吟味を彼の創作理論の根底に据えている。彼の中期の著作に拠って、そのドラマツルギーの一面を考察しよう。

『三道』に於いて世阿弥は、謡曲創作のプロセスを

〈種・作・書〉の三段階に分けて考えている。〈種〉とは演ずべき、もしくは舞台上に登場さすべき人物を想定することであり、〈作〉とは既存の上演様式を踏まえて物語の結構を構成することである。換言すれば、〈作〉とは登場人物の身に纏わる物語ないしその身の上に起きた出来事を、上演に固有のリズムである序破急に配慮しつつ、所与の五段構成に収めることである。簡単に言えば、劇行動を既存の演技行動の秩序に合わせて按排することである。<sup>\*18</sup>更に〈書〉とは詞（いわゆる台詞等）や音楽によって現実化ないし感覚化されるべき登場人物の具体的行動を、先ずは言葉で明示的に再現することである。<sup>\*19</sup>

〔引用6〕一、先、種・作・書、三道より出たり。一に能の種を知る事、二に能を作事、三に能を書事也。本説の種をよく案得して、序破急の三体を五段に作<sup>かきつらぬ</sup>りて、さて、詞を集め、曲を付けて、書<sup>かきつらぬ</sup>連也。（引用7へ続く）。『三道』冒頭より

#### 2 〈衆人愛敬〉を目的とする宗教的芸能観念

ここで創作理論の内部の検討に入る前に、創作論の全体を規定する世阿弥の演劇観に就いて述べよう。周知のようにその能楽観ひいては芸道観は〈衆人愛敬〉

\*17—因みに、説明のために謡曲を一個の型に譬えれば、その創作は原型の創造の意味で〈造形〉に相当し、稽古と上演は、この〈型〉の肉付けの意味で〈造形〉といふことができよう。この〈造形〉のプロセスが生きた生成の時空と関わり、そこに於いて完結する所に演劇の上演芸術としての特色があり、その中間の形成の過程を意味する用語として熟した稽古が、それ自体考察の対象となっている点にいわゆる芸〈道〉を強調する思想的特徴を認めることができよう（補注2参照）。さて上演芸術としての能楽に関する世阿弥の洞察は成就・出で来る・相応・序破急・花等の概念に結晶しているが、その一端については拙稿「世阿弥の能楽論における〈花〉について—その解明の試み—」（雑誌「美学」昭和60年秋14号）を参照されたい。

\*18—この分節の順序ないし依拠の秩序はいわゆる型付と逆である。補注1参照。因みに〈作〉では上演のリズムである序破急の展開の五段階の軌跡（更にはいわゆる小段のレベルでの演技形式）に重ねて謡曲の

の下に知られているが、その内実は、舞台を観る観客に〈感〉興を催させることである。パラフレーズすれば、観客に楽しい時を過ごさせることによって日頃の憂苦を払い生きる元気を抱かせること、更に敷衍すれば、蘇生もしくは新生の体験を与えることである（〈結び〉参照）。この〈慰み〉の効果によって能楽が観客に愛され、一座及びその棟梁の声望が高まることになる。〈諸人快楽・天下安全〉という芸能のこの目的ないし効果を達成するための戦略として〈幽玄〉という時代を超えた価値が尊重され、この趣味に叶う優美な美しさを湛えた〈歌舞〉という表現手段が注目されてきた。引用しよう。

〔引用7〕 大方、能の是非分別の事、私ならず。都非・遠近に名望を得る芸風なれば、世よに隠もれあるべからず。然ば、能の風曲、古体・当世、時々変るべきかなれ共、昔より、天下に名望他に異なる達人は、其風体、いづれも〳〵幽玄の懸かりを得たり。古風には田楽の一忠、中比、当流の先士観世、日吉の大王、是はみな、舞歌幽玄を本風として、三体相応の達人也。（中略）よって、幽玄の花種を本風として、能を作書すべし。返々、上代・末代、古今、年々去来に、芸人の得手〳〵様々なるといへ共、至

上長久に、天下に名望を得る為手に於いては、幽玄風のみなるべし。（「三道」より）

ここに於いて我々は、個人名に於いて語られる卓越した芸よりも、個人的様式を越えた時代の趣味すなわち「幽玄」の名で呼ばれるその共同体に普遍的な価値ないし感性への志向を見出すことが出来よう。多くの観客に（その浅深はともかく）〈慰み〉を与える為に継承もしくは依拠すべきものとして、彼は何よりも先づ幽玄という普遍的な美的伝統を重んじ、舞歌もまたこの伝統を最も良く体現する表現手段として見出されているのである。世阿弥が「幽玄の花種を本風として、能を作書すべし」つまり「幽玄な美しさの根本にある舞歌が美的演技の基本となるように、劇行動を定める謡曲を創作すべきである」と言う時、以上の認識が背景に在ったのである。

### 3 変身の対象〈種〉について

前節での検討でも明らかのように〈幽玄〉に関する規定は、先ずは演技様式に關してのものである。この幽玄な演技行動の観点から登場人物選定の基準が考えられている。次の引用文中の「その態をなす人体」舞歌二曲の態をなさざらん人体の種」等の用例に、登場人物を演じ手（シテ）の扮する身体的対象として考え

劇行動を当て嵌めている。この上演の根本の〈型〉（とも呼ぶべきもの）に基づいて創作する所に、謡曲の類型性が生じているのである。生きた上演のどのレベルに注目して〈型〉を取るかによって、序破急の如く深層のもの、次第・問答・舞の如く表層のものが生じる。この表層の上演の型が今日最も普通の意味での能楽の型の一つであり、桜間はこれを「構成上の型」と呼ぶが、世阿弥の当時には型とも「形木」<sup>19</sup>とも呼ばない。

\*19——この〈書〉は重要な所だが、今回は考察の直接的な対象ではないので立ち入らない。

ていることが明らかだろう。世阿弥のドラマツルギーでは、演技によってその物語を描く過程に〈舞歌〉による幽玄な演技の効果〈遊楽の見風〉を狙って、この表現手段を仕組むことのできる人物すなわち〈種〉を選定することが創作論上の第一規定なのである。〈種〉とはこの登場人物、更にはこの人物を選定するプロセスである。

〔引用8〕 一、種とは、芸能の本説に、その態をなす人体にして、舞歌のため大用なる事を知るべし。そもそも遊楽体とは舞歌なり。舞歌二曲の態をなさざらん人体の種ならば、いかなる古人・名匠なりとも、遊楽の見風あるべからず。この理をよくよく安得すべし。

たとえば、物まねの人体の品々、天女・神女・乙女、是、神楽の舞歌也。男性には、業平・黒主・源氏、如此遊士、女性には、伊勢・小町・祇王・祇女・静・百<sup>レ</sup>万、如此遊女、是はみな、其人体いづれも舞歌遊風の名望の人なれば、これらを能の根本体に作なしたらんは、をのづから遊楽の見風の大切あるべし。(中略)ことごとく舞歌によろしき風体に作入て、是を作書すべし。如此大切の本風体を求め得るを、種と名付。

次に重要なことは、〈種〉が原則として〈本説〉の世界の住人であることである。主人公たるに相応しい人物は、作者が全く新しく創り出すものではなく、既に人に知られている本説という物語世界から選び取られてくる。この点を説明しよう。先ず留意すべきは、ここに言う〈本説の世界〉の(言うなれば存在論上の)性格である。その世界の住人には例えば「男性には、業平・黒主・源氏、如此遊士」がいる。言うまでもなく業平・黒主は歴史上実在の人物であり、源氏は架空の物語の中の人物である。しかしいづれもその身の上に関する話が伝わる著名な人物であることに変わりはない。以上より、〈本説の世界〉は『源氏物語』の如き虚構の物語も帰属している) 虚実を超えた物語の世界である。しかも当時の観客の多くが、その世界の住人に関する物語を承知している、という意味で(場合によっては詩的な距離はあろうが)身近な共有知の世界なのである。<sup>\*20</sup>

このように謡曲の目指す所は眼前の現実の再現や新たな世界像の提出ではなく、〈本説〉と言う親しみのある世界の表現なのである。<sup>\*21</sup>ここから観客の前に描くべき物語(ミユトス或いは人物の行為)の構造つまり劇行動に関し更に次の如き規定が生じることになる。

\*20——登場人物と言う時、これは物語の担い手の謂であり、そこには神霊も含まれていることは言うまでもない(引用7参照)。この種の人物が原則として「本説の世界から選考される有名人である」という規定に対する例外は、第一に本説ではなく作者が物語を新しく創出する場合のあること、第二に有名ではない無名人々も登場する場合のあることである。しかしいづれの世界・人物も歴史的に形成されて来た世界、またそこに住む人として考えられている。すなわち共に重畳たる生活世界の一環なのである。この点は新作の例外に関する「名所・旧跡の縁に作りなして」という言葉に窺われる如く由緒ある所を舞台に繰り広げられる(個として未知にしても類としては既知の)世界を指向する想像力の規定にも明瞭であろう。なお羽田和「能の作劇法と演技」(雑誌『別冊太陽』昭和53年冬所収、その他の点でも便利なガイドブックである)参照。世阿弥のドラマツルギーは既に前期の『風姿花伝』に於いても述べられている。

〔引用9〕 軍体〔＝男性〕の能姿。仮令、源平の名將の人体の本説ならば、ことにことに平家の物語のままに書べし。(中略) 軍体の風姿、本説によるべきほどに、書やうのかかり、一偏に定まるべからず。

(後半の文意は、物語世界に住まう武人の振る舞いつまり行為の様は本説に依るべきであるが、その描写の細部の趣(「かかり」)は作者の工夫に委ねられているの謂であろう。言葉が描く物語の相貌は様々であろうが、一連の出来事の秩序とその意味は基本的には一定してよい。前半の文意はこの点に関わる)。注意深く原文を見ると、「平家の物語のままに」とあってこれは必ずしも『平家物語』という作品に従って物語を構成することを意味しはしない。つまり平家の滅亡という過去の一連の歴史的事実とこれを再現した(ある意味では虚構の)『平家物語』とをさして区別することもなく、当時の人々は恐らく(平曲等によって広く流布していた)『平家の物語』と受け止めていたと思われる。ここで平家という本説は、(過去の歴史の出来事としての平家の滅亡と『平家物語』という作品世界に於けるそれとの区別が甚だ曖昧であることから

しても)過去の事実と虚構の想像という虚実を超えた物語として人々の心の地平を形成している。既に繰り広げられたという意味では過去に属し、今もなお共同体の思い出として皆の心に根づいて、という意味で、現に生きているこの〈本説の世界〉から人物は舞台の上に(俳優の身を借りて)転生して来るのである。この種の人物の到来を当時の観客が待ち受けていたと言うことは、現にある世界が過去の世界と、言わば重なり合って連続的に存在している、という基本的感性を前提とし、人物も観客も共に同じ世界に属していることの体験が目指されていることを意味すると思われる。問題は、行為する人物の身の上の観照が、観客に於いて他者と自己が共属する世界の体験となることである。登場する人物は多くの場合或るパトスの保持者であるが、その開示は舞歌を通じて描かれるべきだというのが表現者である世阿弥の論理である。因みに典型的な複式夢幻能の基本的な構造では、前場の日常世界において僧と前ジテ扮する化身による対話があり、後場では後ジテの扮する既に亡き(と思われる)人物が観客の眼前に影向し、その魂の物語ないしパトスを再現して去る。この後場での高揚した歌舞を伴う振る舞いは、劇行動と演技行動とが最も深く重なる充実した見せ場また聞かせ所である。ここは観客が人物

\*21—問題となる物語と観客の受容意識との関わりについては、例えば西郷信綱『詩の発生』(未來社、昭和39年)参照。また能の〈本説〉については例えば三宅晶子の「世阿弥の夢幻能における本説取りの手法」(『能研究評論11』所収、月曜会、昭和58年)参照。

に關する知識を対象に投射する所ではなく、自らの生の地平に於いて主体的に魂の出来事に参与する所である。この時、観客にとってパトスがパトスとして生起するためには物語の真実らしき以上に目の前に展開する世界の存在感、ことに世界の中心に立つ人物がどれほどの実在感をもって人々の前に姿を現し得るかどうかが重要である。なぜなら、この後場に於いてとりわけ問題なのは何や誰に關する平板な知的認識ではなく、その人物に關しての観客の側からの実存的承認だからである。というのも、(虚構を承知の上で)当の人物が紛れもなくそこに顕現しているという美的な確信があつて初めて、自らの内に充実した意味の生起を体験しうるからである。もとよりここにいう実在感とは単に舞台上に俳優が存在することを言うのではなく、彼が人物に扮した充実した〈姿〉で演劇世界を支持していることであり、この意味では俳優の扮する人物の存在感・出現は(記述的なものと言うよりは)価値的なものである。この物語世界の実在感を支える役者の技芸・力量が演技者としての世阿弥の主たる關心事である。そこで人物への変身すなわち物真似における型と演じ手の芸の力量の問題を次の第四章で扱うことにしよう。

#### 四 世阿弥の〈物真似〉論

##### 1 「物まねの人体」

何処から何の為に型を取るかによつて型にも種々のものがあろう。いわゆる〈芸〉の分野に於いて継承すべき型には、心身の自然に叶つたものがある。この種の型が武道の分野で重んじられ、一種の規範として継承されるのも当然であらう。一方で、その継承が文化的な価値によるものがあり、継承すべきと意識される文化的価値にも様々なものがある。古今伝授の如くその道の權威に基づくものもあれば、同じく權威といつても社会に於いて公式的に認められている価値や趣味によるものもあろう。能楽の型の中にも人の自然に根拠を持つ、つまり人間の本性を型取つたもの、或いは幽玄という美的な伝統ないし様式に根拠を持つもの、更にはまた一層特殊な表現様式に根差すもの等様々あらう。

いわゆる能楽の〈型〉は分節された演技行動すなわち演技行動を構成する片々たる動きないし表現行為であり、既に二―二で見たとように、これらは世阿弥に於いて〈態(ワザ)〉と呼ばれ、大別して舞・歌(音曲)・働き(所作)があり、その各々には更に詳しく細分

\*22 — 例えば弓を用いて矢を的に的中させる為にはこれが最善だという身のこなしや心の構えがあろう。弓道に於ける射法八節の如きは的中を目指す先人が多年の経験の中から編み出したものであり、的に向かう一連の行為における弓と人との最も適切な関係を凝縮したもの、と云つてよい。従つて、矢を的に的中させようと思ふならば、先ず射法八節の型を究めることに十分合理的な理由がある。

された名称がある（補注1参照）。これらの〈態〉は行動を美しく再現する手段であり、「舞歌」が典型的に示しているように幽玄という趣味に基づく様式上の型である。これらの多様な〈態〉を統一して演じるのは、人物に扮する演じ手である。ここで留意すべきは武芸の場合とは異なる演劇における模倣性の契機である。行動を幽玄に再現する態とは別に、俳優術に於いては人物への変身の契機が重要である。扮すべき人物は演技の観点から「物真似の人体」と呼ばれる〈種〉であった。登場人物は、劇行動と関わる性格や思想によってではなく、演技の対象という観点から分類されていたが、その分類には、既述の如く、最も基本的な三つの型すなわち老体・女性・男（軍）体があり、またその応用の型等がある。この「三体」の型は、人間の心身の基盤すなわち性と年齢という実存の基礎的様態を規定する因子を基に分類する身心の三つの型である。（つまり、この型は人生における自然に取材したものである）。人が人生や世界に対し何らかの姿勢・態度を取る時、例えばその将来に積極的に立ち向かう時、彼の身心の態勢はおのずから前向きになるであろう。「物真似の人体」とは、この種の世界に於ける人の最も基本的な構えを抽象した型である。<sup>23</sup>これは人間の形態に関する固定的で静態的な型ではなく、その身

に物語を孕んでいる実存の姿勢の型である。従って、逆にこの型を身につけた演じ手が舞台上立つと、そこには或る思いを抱いて生きる人物の姿がその物語世界の雰囲気や漂わせて立ち現れることになる。この「物真似の人体」の型に命の籠もった役を世阿弥は変身の対象として〈其の物〉という（引用3及び脚注11参照）。

2 〈其の物に能く成る〉について

ではこの種の型を生きたものとして把握し、しかもそれを体現するとはいかなることであろうか。ここに於いては型を身に付ける、つまり「我物にする」稽古ではなく、謡曲作品、取り分けその主人公の命の開示を求めて、予め役〈其の物〉を作り上げておく「其の物に成る」稽古を実質的に問う必要がある。

〔引用10〕「其の物に能く成る」と申たるは、申樂の物まねの品々也。尉（老人）にならば、老したる形なれば、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、舞をも舞ひ、立はたらきをも、音曲をも、その形の内よりすべし。（中略）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。〔花鏡〕先能其物成 去能其態似

\*23——普通、人は或る出来事が喪失なら喪失という意味として働きかけてくる結果（悲しい）というある種の心身の状態に陥って受動的に泣く。これに対し俳優はこの出来事の契機なしにその状態に自ら入り込んでこの意味では能動的に泣いてみせる。つまり登場人物ならば（物語中の現実の）行為の文脈に於いて、或る物事に対して感じる悲しみの情念を俳優は現実の文脈抜きで同種の状態に身を置いて涙を流し（悲しんでいる）様子を観客に感じさせることもできるのである。かくして俳優は人物が悲しんでいる状態を模倣できるのであるが、世阿弥はこの心身の機制を個々の心理や情念の次元ではなく、より深い雰囲気の次元で考え、これが人生の根本の姿を型取り結晶させた「物真似の人体」という型なのである。本論で我々にとり重要なことはこの種の心身関係の究明そのものではなく、これを世阿弥が型の問題として取り上げていることである。

等しく演技の型とは言うものの、具体的な行動を模式的に模する〈態〉と「物真似の品々」と呼ばれる「人体」の型とは表現行為上次元の相違がある。簡単に言えば右の引用にも明らかのように、「物真似」の対象を体現し〈其の物〉になった演じ手が態を展開するという順序がある。浅深で言うなら人体の型が深層に位置し、この人体の型の中から表層の態を演じるのであるが、〈態〉と〈其の物〉の演技の二層性は、単に二種の型によって構成される演技行動の構造的秩序を言うだけではない。<sup>\*24</sup>〈其の物〉になるには、「物真似の人体」という抽象的なしかし具体的なある種の心身の態勢を身につける必要がある。身についた姿勢を演技の基盤とすることは、想像力や感情の母胎である身心の働き方に一種の枠を嵌めることを意味する。一種の枠に嵌まり演じている時、すなわち「物真似の人体」を体現している時、演じ手は或る心持ちを覚えていよう。ここから逆に〈其の物〉の態勢に固有の心持ちを保つ（「宛てがう」）ことを演技行動の基本方針（「形木」）とすれば、命の宿った人体の型その物の「形の内」から演じて人物の行動を描くことができよう。例えば、女性を表現する際、現実の女性の動作を模式的な所作（態）の次元で似せて女らしさを出そうと思っても、それらしい感じがしないのに対して、女

体の身構えとこの種の演技の基本方針「体心捨力」（気分を静め充実させ、しかも力を抜いて演ぜよ）を心構えとして演じる所、おのずから女性らしさがその振る舞いに漂うのである。引用4の「幽玄みやびたるよしかかり」が女性の「用風」に匂うのである。（因みにこの演技の心構えには三体の身構えに即して老人の「閑心遠自」・女性の「体心捨力」・軍人の「体力砕心」の三種がある）。

〔引用11〕 先、三体において、（中略）女姿、（中略）の似事とは一大事なるほどに、「体心捨力」と形木を置きて、其心人になりかへる風姿、是、女体の我意分也。その宛てがいではなくて、ただ女に似せんとばかりは、女体の我意分にてはあるまじき也。女を（態で）似するは女ならず。さるほどに、女姿の有主風に真実なりてこそ、女の我意分にてはあるべけれ。此分目、よくよく心得べし。（後略）（拾玉得花」、第六条より）

世阿弥は役のイメージを〈心人〉と呼ぶ。演技の当座、〈其の物に成る〉ためには、これに先立つ稽古の段階でこの〈心人〉を心身の両面に於いて形成しておかねばならない。演じ手は稽古場で想像力を駆使しつ

\*24 — この演技行為の構造については演技及び演技論の本格的な探究である山崎正和の「演技する精神」（中央公論社、昭和58年）が詳しい。



つ、身体に根ざした役作りをする。つまり、演じ手は自己の過去の体験や教養を基に人物の境遇を想像し、その人の身になって、その心理・感情・振る舞い等を感じ遣り或いは思い描く。やがてそこに生じた世界の中で自らその物語を生きてみる。これは人物の物語の世界に俳優が入り込むことであると同時に人物が俳優の生の世界の中に宿ることもある。かくて初めて人物の理解に俳優の血が通う。稽古とは、この両者の世界の重なりの中から演じ手が文字通り身をもって行なう人物の役（其の物）を具体的に作り上げる場である。稽古場では、上演に向けて想像的に思い描いた人物のイメージ「心人」を演じ出すべく、その「人体」の型を身につけ、上述の一種の心持ちという演技の感じを捕まえる必要がある。演じ手はこの役の人体を掴んだ感触をしっかりと維持（宛てがう）した姿勢で、人物の振る舞いを再現する一連の態を繰り返して練習し、体得する。すなわち人物に俳優の血を通して理解するだけでなく彼を存在させるべく演じ手の身に於いて彼を肉化するのである。かく受肉した役（其の物）に於いて俳優は（役）が拓いた己の新たな生の展望を味わって、よう。<sup>\*25</sup>この段階に到った役作りを役（其の物に成る）<sup>\*26</sup>と言ひ、この境地を「似せぬ位」（風姿花伝）、別紙口伝）と言う。このように自己の力量の

限りで体得した人物を「我意分」と言う。さてその上で彼はいざ本番という当座に際し、先ず体が覚えているその演技の感触を蘇らせるために、練習しておいた姿勢に入り例の感じを早速呼び起こし、その質・その力をしっかりと掴み続けながら物語を描く一連の態を繰り出さなければならない。この力動的で生きた「心人」のイメージに集中し、予め稽古で体得していた役の境地に身心ともに入ること「なりかへり」と言う。<sup>\*26</sup>かくて演能の当座、彼は暫くの間離れていた彼を「先ず」我が身に呼び戻し、「其の物に成り」、改めて観客の前でこの身に付いた役を個々の態を以て演じるのである。この力が宿った身体を演技の基盤として演じる所、「意中の景、をのれと見風にあらはるべし」（引用4より）。すなわち演じ手が表現すべく思い描いた「心人」という人物の振る舞いも存在感も自在に表現できよう。この境地に到達した演じ手が（引用の3及び11における）「有主風」のシテである。

### 3 〈形〉と〈姿〉

前節に於いて、物真似を主に演技行動の側面から検討したが、<sup>\*27</sup>演技行動は単なる身体表現の類ではなく、元来劇行動と一体的なものである。それ故（其の物によく成る）を劇行動に即して考えると、その身の上に（観客も承知の）物語を担う人物の姿に変身すること

\*25——この種の変身に於いて「わが心」という美的自我が革新されることについては藤田一美「想像」（講座美学2）参照。

\*26——和歌制作における「なりかへり」については尼ヶ崎彬「和歌制作における想像力」（今道友信編「芸術と想像力」東京大学出版会、昭和57年）参照。

\*27——役作りに関する世阿弥の稽古の論は（態と（其の物）との二層構造に注目した上で、専ら「三体」の類型中心の考察に終始しているが、これは彼が役の個性を重視していないのではなく、個々の人物を演じるに際して認められる共通のものに考察しているからである。

に他ならない。〈態〉で形態を似せる演技と生きた人物〈其の物〉になっての演技との質的な違いが一層明瞭に意識されてくるのは、演技行動を劇行動に即して考えた場合である（引用3及び10も参照）。

〔引用12〕 およそ、能をよき程極めたる為手も、老たる姿は得ぬ人多し。たとへば、木樵・汐汲の態、物などの翁形をし寄せぬれば、やがて上手と申事、これ校（あやまりたる）批判なり。冠・直衣、烏帽子・狩衣の老人の姿、得たらむ人ならでは似合ふべからず。稽古の功入て、位上らでは似合ふべからず。（風姿花伝、第二物真似条々より）

世阿弥は「得たらむ人」つまり「有主風」の演じ手による老人の役柄の本来的な表現を〈老人の姿〉と呼び、一方「よき程極めたる為手」の〈態〉による類型的な行動形態（木樵・汐汲の動作）の再現を〈態物などの翁形〉と呼び、明瞭に差別している。この演技の質の差は「得たらむ」と「よき程極めたる」とが示しているように、稽古の差でもある（もとより資質の差もあるが）。言い換えれば、稽古の仕方（技能の修得・役作り）の如何に依じて表現の上で〈形〉と〈姿〉との差異が生じるのである。型（形木）には人

生の姿を型取った「物まねの人体」と様式的演技を抽象した種々の「態」とがあった。これらの（生命なき）型を用いて演じ手が（言わば自らの命を与えて）人物を造形する所、生命付与の限りでは同じにしても演じ手が注いだ命の重みに応じ、表現された生の質に違いが生じるのである（演じ手が行住座臥の工夫を凝らすのもこの点に由来する）。〈形〉とは目に見える生の形態（木樵・汐汲等の生業）であり、〈姿〉とは（観客が）物語世界の中に生き、おのずから味わわれる思いの内に観取する個人的実存の顕現（「老たる姿」）にほかならない。〈魂〉の接触は、後者の精神的生の次元において初めて可能であろう。だが、それはいかなる事態か。

### 結び 〈思ひ〉の表現——〈命〉の呼応

能楽の演じ手は（個々の役柄ではなく類型的人物を演じるのであり、場合に依っては、演じる戯曲つまり謡曲について格別の解釈の要はなく、伝承された芸を体得しこれを演じれば良い、という類の通念に反して実は個々の）、人物の生命を〈姿〉を以て演じ出さねばならない。本来、演技の目指す所は個々の劇行動を

抜きにして考えられず、その表現の焦点は人物の身に起きた出来事であり、その人物の悲劇の表現が求められる。

〔引用13〕 親に別れ、子を尋ね、夫に捨てられ、妻に後るゝ、かやうの思ひに狂乱する物狂、一大事なり。よき程の為手も、こゝを心に分けずして、ただ一遍に狂ひはたらくほどに、見る人の感もなし。思ひゆへの物狂をば、いかにも物思ふ気色を本意にあてゝ、狂ふ所を花にあてゝ、心を入れて狂へば、感も、面白き見所も、定めてあるべし。かやうなる手柄にて人を泣かす所あらば、無上の上手と知るべし。これを心底によく／＼思分くべし。〔風姿花伝〕、第二物真似条々より〕

この引用には型通りを超えた個別的表現への指向が明瞭に窺われる。(世阿弥の創作論を検討した過程で明らかになったように)主人公の身に起きた忘れ難い出来事を再現する場面を舞歌の態で表現することが肝心であるが、その出来事の個別的な意味合いを解釈し表現する慮りと能力を欠いた「よき程の為手」の演技が「ここを心に分けずして、ただ一遍に狂ひはたらく」と非難されている。舞歌という身体的技能の魅力

〔面白き見所〕の發揮と共に個々の謡曲の生命(その焦点は各々の主人公の「かやうの思ひ」という情念)を表現し、観客を感動させる(「見る人の感」・「人を泣かする」換言すれば魂を揺るがしこれを賦活する)ことが演じ手には求められている。

舞台の上で展開される物語とその担い手すなわち主人公は、予め謡曲に描かれているという意味では誰もが理解を同じくする客観的なものであると同時に、役作りの過程つまり稽古に於いて演じ手が主体的に形成したものである。それ故、姿とは物語世界においてその命を営む人物の像であるばかりではなく、観客の前で演じている演じ手の個性でもある。かくて悲劇の世界の人物を我身に得た演じ手の姿に於いて、その個性で彩った劇世界の根本気分が漂う。彼の演技には物語の始めから終わり迄一貫して、人物の憂いの気分「物おもふ気色」が気配として感じられることになる。態による(視覚的な)面白さとは区別されるパトスの伝達とその結果としての観客の(感動)の前提にはこの固有の雰囲気醸成が甚だ重要である。と言うのも、この劇世界の雰囲気包まれて観客は次第次第に物語の世界に深く入って行き、主人公の身に成って劇の展開を見つめるからである。この時、身とは物語世界に生きる人物の生きた状況のことであるから、演じ手と

は別の形、しかし同じ意味で主人公の立場・その生の世界に転入し、人物の身（其の物に成る）と言ってよい。変身は何も演じ手の身に起きるだけではない。観客の身の上にも起きる。かくして観客も主人公も演じ手もその各々の固有性を保ちつつ、しかも一つの世界に同化し生きている。この世界で起きた主人公のパトスの出来事に立ち会い、彼（ないし彼女）の（かやうの思ひ）を想像的とはいえ思ひ知るに至り、思わず知らず涙を流す時、改めて歴史的に形成されてきた世界への共属を体験する。かく観客は観能の体験を介して

自らが歴史的に生成・展開している伝統世界に帰属していることを了解し、自己の命の由来、言わば存在論的源泉を会得する。更にはその結果、大いなる（命）の連鎖の一環としての自己を見出し、喜悅し安心する。恐らくは、魂の次元におけるこの蘇生ないし新生という観（演）能の効果を（寿福）と言うのである。

〔引用14〕 抑、芸能とは、諸人の心を和らげて、

上下の感をなさむ事、寿福増長の基、遐齡延年の方なるべし。（『風姿花伝』、第五奥義云より）

以上の（型）の検討に於いて、型の錬磨が身心という人の内的な自然を開発し、芸の力を養成し、その表現力をもって観客の人としての本性（文化に拠つて陶冶された人間的自然）に訴えることが明らかになった。技の体得である芸はこの意味で自然に対立するものではなく、むしろ培われた自然であり、この芸の美を花と見る感じ方は自然の生命性の顕現を（花）として讚美する思想の一貫である。

補注1——（型付け）に関して横道万里雄は「能における動きや、その抜粋演奏である舞囃子・仕舞の動きをしるした書き物。（中略）能では、一連の定型的な手足の動きに、「左右」「ヒラキ」「シオリ」といった固有名称がつけてある。型付にはそれを謡曲の本文と併記して、舞踊的な動きばかりか演劇的な動きにいたるまで示してある。（後略）」（横道万里雄、平凡社『演劇百科大事典』「かたつけ 型付」の項目より）と述べる。その一例を修羅能の『忠度』冒頭部に即して示せば

一、「げに世を渡るならひとて」、仕手橋がかりのもとにて。

一、「薪に花を折そへて、手向をなして帰らん」、さきへ二足・三足出て、手を合て、木の葉をすて、いな

\*

をる。

一、「げにやすまの浦」、左リへまハリ、「山のさくらも散物を」、正面へむかひ候也。

〈型付け〉と称するものは、個々の戯曲すなわち謡の文句に基づき、最早消え去った演技行動を表象し、これを観念的な理解に供すべく言葉で分節したものである。この分節された個々の演技は左右・ヒラキ・シオリ等の名称を持つ身体運動であり、これらの型を組立てれば、一応一連の演技行動が再構成される。この意味での〈型〉は、生き生きと流動展開する一連の演技がその上演の後に残す足跡の如きものであり、更に言えばそれを介して上演の面影すなわち生きた舞台の有り様を偲ぶよすがである。この詞章に即した型は、どの謡曲にもほぼ共通する「構成上の型」よりも表層に位置する演技の型である（注11参照）。今日両者の細分化された名称は、例えば桜間道雄「能の型」（創元社『新版能楽全書』第7巻）や『能の事典』等で容易に知ることができる。

この〈型付け〉が能楽史上明確な形を取って現れるのは、室町も後期すなわち十六世紀半ば頃であると思われる。先に示した『忠度』冒頭部の型付けは一六一〇（慶長十五）年のものである（能楽資料集成12『金春安照型付集』、小田幸子校訂、わんや書店、昭和59

年「金春安照仕舞付」より。因みに最も古いものは同集成13『観世流古型付集』に収録の「妙佐本仕舞付」である。なお型付けの名称が通用するのは江戸中期以降のことですれまでは仕舞付けが普通の呼称であった。謡をもとに演技行動を分節した型付けが書物の体裁を取って伝えられるに到ったには時代的な背景がある。この時期は中世から近世への転換期と言ってもよく、その間の経済的・思想的大変動を通じて、社会の演劇への接し方も変化した（例えば謡は戯曲としてではなく謡物として扱われ、公家階級や上層の武士階級の間で習い事、つまり一種の社交的教養になっていた）。一方社会的に承認された能楽の側に於いても新興の芸能に対して自己を古典として位置付ける態度を取り始め、墨守の風が広がり、様式化が進み、稽古の在り方も次第に変わって行った。この変化の過程に於いていわゆる〈型付け〉が成立を見た、と思われる。

補注2—— 技芸や武芸が単なる芸ではなく芸道と自覚されるところに、型の身体的訓練を通じておのずから生じるところの精神や心の向上を強調もしくは重んじる姿勢がある。その向上をどのように理解するかには幅がある。内的自然の開発を介して普遍的自然へ超越することを宗教的に解釈する立場を初め、修行の過

程で身につく忍耐心等の倫理的徳目を強調する立場もある。その中世的な解釈と近世的な解釈との相違はともかく、身体的な芸をへこころの超越の問題と結び付けることは芸道や武道を扱う場合のトピクスである。

この思想的傾向における比較的最近のものに湯浅泰雄の『身体』（創文社、昭和52年）他、源了円の近著『型』（創文社）、「文武の芸における日本人の「心」」（『現代思想』特集「日本人の心の歴史」昭和57年所収）がある。本論の目指す所の一つも、型を介しての技能の鍛練の過程で受肉する制作知の問題である。芸道では、演技に関する客観的な技術的知識ではなく身に付いた技能・持ち前が重要である。いうなれば身体という自然から距離付けられた知性ではなく、身体という自然と共に働く〈知〉・自然と一体化した〈知〉が重要なのである。日本の芸論の特徴は、優れた演技の何であるかの客観的且つ普遍的な解明にはなく、その境地に如何にして到達できるかの実践を説くことにあ

る。その際、言葉に依って知的に説明することは、身体によって技を身に付け芸の力を養う為の単なる入口に過ぎない。技を観念的に理解している知が無用なものではないが、この知が統御する技が演じ手の身に付いた技能として生きたものでなければならぬ。従って演技における〈知〉は身体に対し、操る位置にあるだけでなく、身体と融合してもいるのである。この身体に受肉した知の側面があつて初めて演技として十全なのである。この受肉した知を世阿弥は〈心〉と言う。この心は稽古に依って獲得される（道徳的な意味ではないにせよ尚一種の）美徳と言つてよい。ここで重要なことはこの〈心〉が知性として理解されているのではなく、いわゆる知性（これを世阿弥は「我が心」という）の根底に在つてその働きを暗黙の中に規制するものとして解されている点である。

（あおきたかお・広島大学講師・美学）