

世阿弥の能楽論とルネッサンスの演劇論

演劇の本質、戯曲と舞台化、俳優というテーマを中心に

ボナヴェントウーラ・ルペルティ

I. はじめに

世阿弥の能楽論が吉田東伍によって公開されて2009年で100年になった。その記念に様々な催し物、展覧会、再検討等が行われた。世阿弥の非凡なる業績が世間に知られ、多方面にわたる研究の対象になり、能楽研究、中世文学研究、演劇学などにとって大変な刺激になったのは、周知のことである。ここで、非常に広いテーマではあるが、イタリア演劇の伝統という観点から世阿弥の能楽論を見る試みとして、主に二つの点に注目したいと思う。

まず第一に、演劇の本質について、第二には俳優の芸、戯曲とその舞台化の関係についてである。この二つの問題について特に世阿弥の能楽論を中心に考察したいと思う。

II. 演劇に対する意識

世阿弥の演劇論でまず注目されることは演劇に対する意識の高さとその現代性である。明らかに世阿弥にとっては、演劇は劇文学だけでなく、演技、音楽、舞踊などの多種多様な要素を備えた舞台芸術なのである。

能は特殊な演劇形態だと言われている。詩劇、舞劇など、種々の呼称が使われるが、やはり大変洗練された舞台芸術、本格的な総合芸術、つまり「演劇」そのものに違いないのである。そして謡曲も、すでに文章の段階から舞台上で言葉、動作、音楽によって満たされ統合されるという前提で書かれている。そして、現在の能では、音楽と舞踊によって進行するなか、声、音、動きが全体的に整った形で流れるようになっていく。

美的評価に際しては、謡曲という劇文学の作品としての価値があるにせよ、能は舞台上で上演されて初めて作品が生きてくるということ、世阿弥ははっきり認識している。それは根本的な前提であり、彼の能楽論は舞台芸術（遊楽）としての多面性を主張し、あらゆる側面を立体的に総括する。音楽、舞踊などの要素を従属的な要素とは見なさず、歌、音

曲、舞を基本的な素材とする日本の伝統演劇の特性を簡潔かつ純粋に、一切の無駄をそぎ落とした形で、それら諸要素を絡み合わせるのである。

日本の演劇形態とヨーロッパの演劇形態は、歴史的に見て、実質上、全く異なる舞台芸術になっている。また、ジャンルによって演劇を構成する諸要素間のバランスが異なり、各要素の比重の変化により全体の雰囲気、全体の姿、舞台像が根本的に変わってくる。では、日本の歴史、そしてヨーロッパの歴史において、舞台芸術また演劇をめぐる意識はいつごろ、どのように誕生し、論じられてきたのであろうか。

II. アリストテレスの『詩学』の影響

ここではまず、イタリアの演劇論について考えてみたい。ヨーロッパの文化・演劇においてアリストテレスの『詩学』はゆるぎない存在であった。特にルネッサンスの演劇にとっては、イタリアその他のヨーロッパ諸国に広く知られる詩学論、芸術論、悲劇論であり、無視できないものとして非常に高く評価されてきた。

実創作のレベルでは、イタリアのルネッサンス時代にアリストテレスの悲劇論に基づいた悲劇、古代ギリシア・ローマの喜劇の模倣（新創作）も数多く生まれている。この時代からアリストテレスの『詩学』をめぐる注釈、解説、解釈、論争と共に、演劇論も数多く出た。また、それと同時に、ウィトルウィウスの『建築十書』が再発見されて研究の対象になり、高く評価されることで、劇場の建築に関する理念も検討され、それに刺激されて劇場建築、舞台美術の設定、舞台装置、大道具などに関する論考も生まれてくる。しかし、建築家による劇的空間（劇場）の研究は、多彩な舞台の現象の研究と対話を持たずに発展し、演劇の総体的な観念そのものの展開は、その後の16世紀後半を待たなければならない。いずれにしても、そのような各分野の分業的な動向に基づいて、建築としての劇場、その設備や舞台装置、遠近法による背景画法などが豊かに発達する時代になる。16世紀の半ばからコンメディア・デッラルテ（つまり職業的俳優、劇団による芝居）が栄えると、演劇人、俳優が演劇の中心的な存在となり、完全に主導権を握るようになる。その全盛期には、劇文学よりも俳優の芸、演技力が中心とされたのである。このように、科白劇でも、音楽劇（オペラ）でも、劇文学の台本と演出との緊

¹ “De architectura” は1414年にカッシーノで再発見されたとされているが、その研究に触発されて、16世紀の半ば頃まで次々とL. B. Alberti (*De re aedificatoria*, 1485年版)、P. Prisciano (*Spectacula*, 1500年頃)、Fra' Giocondo (1511年版)、C. Cesariano (1521年版)、L. Durantino (1524年版、1535年版)、G. Caporali (1536年版)、D. Barbaro (1556年版)、S. Serlio (1545年版)による劇場建築論の翻訳・注釈などが発表される。

張関係が存在し、言葉を絶対的な存在として重視する場合にも、演技・歌唱を行なう演者、舞台美術家、音楽を指揮する者、舞台の全体像や演者を総合的に監督する演出家など、各方面の力関係が成立し、主導権を握る側は様々に変わっていったというのが、ヨーロッパ演劇史の実態である。

III. 劇詩人の立場から見た演劇

そのような時代風潮のなかで、16世紀を頂点とするルネッサンスに演劇論が数多く出版される。事実、古代の芸術思想の最高峰、アリストテレス（前384-前322年）の『詩学』（前330年頃）、ホラチウス（前65-前8年）の『詩論』以降、演劇論といえる書物はほとんど残っていないか、もしくは伝承されていない。中世の文学論のなかに、わずかに演劇、悲劇に触れるものがある以外は、ルネッサンス時代になってようやくイタリヤを初めとしてヨーロッパにおいて演劇に関する論考が誕生する。アリストテレスの『詩学』、セネカの悲劇、プラウトゥスやテレンティウス等の喜劇を参考にして、演劇の再発見、再構築を行なう転換期になり、これが近代演劇の始まりとなった。

ルネッサンスの主な演劇論を挙げると、下記の通りになる。

- ベルナルディーノ・ダニエッロ (Bernardino Daniello) 、*La poetica* 『詩学』（1536年）
- ジョヴァンバッティスタ・ジラルディ・チンツィオ (Giovan Battista Giraldi Cinzio) 、*Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* 『喜劇と悲劇の創作をめぐる論』（1554年）
- レオーネ・デ・ソンミ (Leone de' Sommi) 、*Dialoghi* 『対話』（1556年）
- ユリウス・カエサル・スカリジェル (Iulius Caesar Scaliger) 、*Poetica Libri Septem* 『詩学』（1561年）
- ルドヴィコ・カステルヴェトロ (Ludovico Castelvetro) 、*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e esposta* 『アリストテレス詩学通説』（1570年）
- アンジェロ・インジェニエーリ (Angelo Ingegneri) 、*Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* 『劇詩と戯曲の演じ方について』（1598年）

当時の劇詩人、演劇人の参考になったものは、アリストテレスの『詩学』とホラチウスの『詩論』、およびその注釈書であり、ほとんどはそれらを基範にした悲劇論（あるいは喜劇論）になっている。事実、演劇現象全体の立場から見た演劇論は少ない。しかし、そのようなアリストテレスの『詩学』の枠を出ないものとは異なる演劇論もある。ジラルディ・チンツィオ、デ・ソンミ、インジェニエーリによる3論である。これらに注目していくつかのテーマを取り上げたいと思う。つまり、戯曲作品（悲劇、喜劇、牧歌劇という3ジャンルとその構成）と上演との

関係、劇詩人と興行のかかわり、興行における演出（演出家の役割）、俳優の演技、物真似、科白と身体言語との関係、音楽（舞踊やコロスの役割）、舞台装置と舞台美術、照明である。その背景にはむしろ、俳優と観客との葛藤がある。

アリストテレスにおいては悲劇は文学の 1 ジャンルにすぎなかったが、近代ヨーロッパの演劇論では、脚本とその演出は明らかに演劇の本質にかかわるものとして意識されていき、考慮の根本的な問題となっていた。

まず、**ジラルディ・チンツィオ**（1504–1573）は 16 世紀のフェッラーラの宮廷文化を代表する劇作家であるが、その悲劇論は明らかに作品の舞台化を重視する見解を示している。スペクタクルとしての効果を悲劇（劇詩）の本質よりも重視する立場から、ギリシア悲劇よりもむしろセネカの悲劇に接近する傾向を示し、詩劇の劇的内容とその舞台化のバランスを保ちながらも、演出、舞台効果に対してはより敏感な態度と繊細な心配りを見せている。音楽の役割は場面と場面の間に限ると主張しているが、従来のアリストテレスの準則とは異なり、舞台美術の重要度と俳優の役割をはるかに大きく重んじている。俳優のエロキューション、演技、衣裳にも注目して、人物の真实性／写実性のために俳優の言葉、身体の動作などが喜怒哀楽の感情を表現するには決定的な条件だと強調する。つまり、上演がなければ、演劇の創作行為にならず、戯曲だけでは演劇という出来事／現象は成り立たないと主張するところに新鮮味がある。ジラルディにとって演劇は無限なる情感を絶えず動かす仕組みであり、劇詩と演出の完璧な均等を目的とした演劇の本質を論じる叙述となっている。

この頃から神話的な題材、歴史的な出来事に脚色を施して、仕掛けなどにより幻想的な場面に作り上げ、多種多様な不思議さを華やかな変化や幽霊の登場で見せることが盛んになり、その後のイタリアの劇場や観客が好んで楽しんだ（音楽）劇となっていく。劇文学尊重への回帰という風潮が見られたなかでも、ジラルディ（またスカリジェル）は例外的な存在のようである。

IV. 演出家の観点

著者が現場の演劇人で、実際の演出家の仕事もし、おそらくその観点から演劇を見て書かれた最も古い論考は、**デ・ソンミ**（1527–1592）の『対話』とされる。デ・ソンミは北イタリアのアントヴァの領主ゴンザーガ家のために活躍したユダヤ系の劇詩人兼演出家だが、この時代に初めて演劇を有機的な全体として考え論じている。総体的な演劇論だが、同時代の俳優中心の演劇コンメディア・デッラルテの即興性に反して、台本と稽古によってあらかじめ全てきちんと計算し用意することを勧め、脚本を重視しつつも、演出の細かい細部にも行き届いた実施主義を見せ

ている。問答形式による4章の対話形式で論述の幅は広い。『対話』は最初のコレーゴ (corego)、つまり演出家による演劇論であり、具体性が高く、文化的かつ芸術的に洗練された職業的な意識に裏打ちされた、ルネッサンス時代の演劇再発見の最高峰と言える。唯一上演の演出に対する認識を示したジラルディの悲劇論を超えて、アリストテレス、ヴィトルヴィウス、ボルックス (『オノマスティコン』、170年頃) の演劇論を参考としながら、そこから出発して、演出の入門書、具体的な方法論になっている。第1章と第2章は主に劇文学的なテーマ (悲劇と喜劇と牧歌劇、韻文と散文、喜劇の段構成、部分と全体のプロポジションなど) を扱っているのに対して、第3章と第4章は自分の実際の体験から、俳優の演技 (即興的な演技ではなく、前もって準備した演技)、戯曲の選択 (できれば優れた散文による新しい喜劇)、俳優の選択、全員との打ち合わせとリハーサルなどの重要性を主張しながら、俳優の演技力、聞き取りやすい発声、人物に適した容姿 (声)、発声を妨げる仮面・厚化粧を避けることなど、やはり俳優の演技には身体の演技よりもはっきりとした声と悠々としたエロキューションを重要視しているのだが、場面と局面に合わせた人物の心理、情感などに適した微妙な演技の変化、コンメディア・デッラルテの伝統的で洗練された物真似的な工夫なども必要だとしている。俳優の持つ天分の素質に加え、表情と身振りへの敏感な対応が要求され、劇詩人演出家の説明・指導も大事だがパントマイムに見られるように、「身体の雄弁さ」にも自然さ、滑らかな機敏さが重要だとする。

ここには、職業的な自覚による、演出家、総監督のあらゆる細部まで精密に行き届いた演出へのこだわりが認められる。プロローグの挨拶の仕方、観客の気分転換として場面と場面の間に挟まれる幕間狂言、寸劇、音楽、間奏曲、場面の転換を運ぶ音楽の役割なども論じられている。第4章では、建築家や画家の担当となる舞台美術、大道具、背景画に注目して、衣裳にマッチした豪華さのみならず、伝統的な設定 (喜劇、悲劇、牧歌劇など) の類型化を守りながら、より具体性のある特定の背景などを勧める傾向が見え、イタリア演劇の伝統に従い、室内よりも野外 (道、広場など) での設定が好まれているようである。また、照明にもいたる細かい心得は、豊かな技術、知識、経験を証明しているよう。古代ギリシアの神話の世界、神々・英雄たちの物語よりも現実、日常の生活からヒントを得た風俗的な幕間狂言、出来るだけ芝居 (喜劇、悲劇) の本筋と直接関係のある幕間狂言 (寸劇) が好ましいとしている。

16世紀の後半になると、演劇人、建築家兼演出家**インジェニエーリ** (1550頃-1613) が登場する。建築の他に台本も書いていた。デ・ソソミの『対話』がほとんど普及していなかった様子 (現在では写本1冊のみ発見) なのに反して、インジェニエーリの演劇書は様々に残っており、かなり広く流布し、参考にされたようである。作者は、イタリア各地で名声を挙げた人物で、ヴィチエンツァのパツラディオの設計による現存最古の室内劇場、素晴らしいつくりで知られるオリニコ劇場 (オリン

ピア翰林の劇場)の舞台上に今でも残る、こけら落とし公演『オイディプス王』の舞台装置の創作者である。

演劇論は2部に分かれ、第1部の劇文学では、文学的な側面から出発しながら、戯曲と演出の関係に触れ、第2部は特に上演の問題に集中していく。第1部では、悲劇、喜劇、牧歌劇の三つのジャンルのなかで特に中間にある牧歌劇を評価する。次第に下品さを増し、コンメディア・デッラルテのプロの役者たちの猥褻さのため墮落しつつある喜劇と、上演の為に破格の予算を要するものの、観客に好まれない暗いテーマで、実際には上演に無理がある悲劇に反して、舞台に女性も上がらせ、見所と聞き所で観客を楽しませながら、より上品な情感などを表現する牧歌劇を好み、16世紀末にはメロドラマに近い劇が喜ばれる傾向を示している。そのなかで、劇詩の完璧な文章と構成だけに注目して、その舞台化を無視している当時の悲劇の風潮を批判し、舞台の本質に迫る必然性を強調している。

ジラルディの名前を挙げずに明らかに彼の所見を非難しているインジェニエーリは、幽霊などを登場させるプロローグのような無駄な仕掛けを難じ、登場人物の数を12人程度にとどめるようにと言う。偶然と無秩序をさけ、俳優の仕事と舞台装置の合理性を求め、品格と真実らしさに基づきながら、最初から最後まで合唱団の役割を重視し、寸劇と幕間狂言などの劇との一貫性を保ちながら、そのほとんど習慣になった使い方を認める方針を示している。悲劇だけでは幕間狂言を省き、移動するコロスよりも行為に参加するコロスをはるかに好み、観客のカタルシスの妨げとなる諸要素を避けるべきであるとしている。多くの具体例を挙げながら、劇作家の舞台に対する知識、経験の必要性を強調する態度である。劇詩人は場面をまず想像し、舞台設定の細部を主張し、聖なる劇の並列による展開(パラタクシス)と現代劇の統辞法(シンタクス)を対立させ、登場人物の行為の一貫性、木霊現象の使い方の工夫を重視する傾向を見せている。

第2部では、上演に関して舞台美術、演技、音楽という三つのテーマに注目している。

以上のように、当時のイタリアではプロの俳優が登場しつつあり、劇詩人から演出家へと発展していく演劇をめぐる思想には、まだ本格的な俳優論、演技論は現れない。また、優れた具体的な演劇論でありながら、世阿弥等の伝書と比べれば、理論的かつ思索的に、美的な考察にまで及ぶものではなく、有機的に演劇のあらゆる面を対象としながらも、また職業的な認識を示しつつも、ある意味ではより普遍的な観点から顧みたま美的な観察にはいたっていないと認めざるをえないだろう。しかし、徐々に分業的になった演出家の専門的な自覚が明確に感じられる論考である。ヨーロッパでは比類のないものだけに、ルネッサンス時代の最も優れた舞台芸術論であると思われる。

V. 俳優の観点

ルネッサンス時代のイタリアにおいては、俳優とその演技に関する論はデ・ソンミとインジェニエーリのみに見られるようである。デ・ソンミの演劇論『対話』第3章には俳優に関する部分があるが、おそらくヨーロッパの近代における最古のものであろう。² 演者を中心に考えるものとしては、ルキアノスの『舞踊』とイタリア・ルネッサンスの舞踊巨匠ドメニコ・ダ・ピアチェンツァ、アントニオ・コルナツァーノ、グリエルモ・エブレオなどによる舞踊の論考が最も早いようである。しかし、デ・ソンミの論考は特定の技術的な問題点に注目しているが、より根本的な俳優のありかたについては論じていない。デ・ソンミは戯曲の優劣よりも俳優の演技のほうが効果的としながらも、あくまでも演出家としての見方から、演出や人物の解釈などにも俳優をただの一要素として演出家の指図に従うべきものとしている。そして動作の重要性を認めながらも、演技には分かりやすくゆっくりとした科白を述べる話術重視の俳優の姿を要求している。インジェニエーリも戯曲家のみならず演出家の立場からも舞台の世界を見ているが、おそらくより明確に演出と俳優の演技を扱った理論書はピエルフランチェスコ・リヌッチーニ（作曲家オッタヴィオの息子）による1630年頃の版『イル・コラーゴ』（演出家）であろう。この演出論では俳優論は23章の内4章を占めており、俳優に多彩なる情感を表現しながら観客にその情感を喚起する役目を与えている。そして、俳優のなかに3種を認め、それぞれ芸域や手段が違っても、俳優、歌手、パントミモス（踊り手）はいずれも話の筋を再現するものとしている。

おそらく、ヨーロッパでは俳優の役割についての理論は、コンメディア・デッラルテの劇団の成立に伴うプロの俳優の登場とともに職業意識として生まれ育ったものなのであろう。³

世阿弥時代の日本には猿楽、田楽などの伝統のある劇団（座）があり、神事芸能、祭礼猿楽から劇形式の娯楽芸、商業的興行へいたる職業的な芸人、専職の役者がいた。そして、世阿弥の演劇論は、舞台の上に立った役者の芸域、存在感の意識の面では非常に鋭い考察を展開している。また、ルネッサンス時代のヨーロッパの演劇は、舞台上で演じると

² その後、ヨーロッパでは18世紀の半ばからイタリア（Perrucci, Barbieri, Cechini, Luigi と Antonio F. Riccoboni, Alamanno Morelli, E. Rossi）、フランス（R. de Sainte Albine, Dorat, J. Dubos, Denis Diderot, F. J. Thalma など）、イギリス（Irving など）、ドイツ（Lessing, Johann Jakob Engel など）など、演出家や俳優自身による俳優論が際立ってくる。そして、近現代になってからは、演劇人の演劇論は A. Antoine, Gordon Craig, Appia, Stanislavskij, Meijerchol'd, Copeau, C. Dullin, B. Brecht, A. Artaud, Grotowski, E. Barba などと、重要性を増して行く一方である。

³ おそらくヨーロッパのプロの劇団の成立を証明する最古の史料はパドヴァのコンメディア・デッラルテの俳優同士による1545年の契約書である。

いっても、劇場という特定の用途に適した場所（専用の空間）を実験的に設計している段階で、新しい劇場建築が始まろうとしている頃である。他方、日本で常設舞台が現行のような様式で整えられるのは、室町末期と考えられているが、世阿弥の伝書のなかでは勸進猿楽の舞台、棧敷⁴などという形に触れる場合でも、ありとあらゆる舞台に立った役者の姿の自覚、あるべき姿勢が見事に表されている。そもそも、演劇は最低条件となる形式、役者と観客、仕手と見手との緊張関係によってのみ成り立つものとして認識されているようである。

世阿弥の伝書には、演劇の多彩な現象、状況、ありとあらゆる条件を総合的に考える視野が窺える。世阿弥が認識している条件は、俳優自身による内的なものとの外的なものに分けられて、把握されている。「時の調子」⁵「時節」（時刻、日夜、季節など）という宇宙的環境、場所（都鄙、広大な会場、座敷、大庭など）という空間的環境、「見所」「見物衆」の社会的人間的環境、そしてタイミング、時の流れ（観客の気分、雰囲気、期待感的の中する時節⁶など）のなかでの運びと展開の時間的環境といった、多種多様な基本的な外部の条件と境遇⁷が想定され、俳優は時空軸の座標に置かれた立場に対応する身体となる。

時間の変化とともに、情況に順応することが主張され、それぞれの演能の機会（猿楽の立合など）と客層に合った作品曲柄の選択、1日の能番組の全体の展開、番組の順番に合った演目について、また、自己の芸位・風体に似合った曲をつとめることを勧め、鑑賞眼の高い観客と一般の聴衆相手ではどう変えるか、貴人などが遅れてきたらどのように公演中の曲を調節するかなど、様々な事情と特質を多方面から捉えている。⁸

以上のような外的条件に対して、俳優については、師弟関係のもとで年齢に合った訓練、正しい稽古法を行い、身体を作り、常に謡舞を嗜み、⁹物真似の演技を工夫して、立体的な存在としての多能な俳優になり、適切な作品選び、それに相応しい演技を行なう心得を細かく考察している。

俳優の手段は、習道、稽古¹⁰によって磨かれた芸位、舞歌二曲、猿楽の伝統なる物真似の技芸と、時間と空間の条件への対応性に限

⁴ 「申楽談儀」、第17条（勸進猿楽の舞台・棧敷、292頁）。

⁵ 時節や時刻によって定められている調子。「花鏡」、299頁。

⁶ 「花鏡」、303頁など。

⁷ 「風姿花伝」、90-3頁、「拾玉得花」、374-6頁など。

⁸ 「能に初心を忘れずして、時に応じ、所によりて、おろかなる眼にもげにもと思ふやうに能をせん事、これ寿福なり。」（「風姿花伝」、199頁）。

⁹ 「花鏡」、331-2頁など。

¹⁰ コンメディア・デッラルテの俳優たちのトレーニングがどのようなものであったかははっきりとは分からないが、史料によると、おそらく舞踊、歌、楽器、手品などを含め、柔らかい身体による演技を重視しながらも、即興的に述べられるように、台詞のエロキューションの暗記が中心であったようである。

られる。そして、「住する」¹¹ ことなく、幅広い芸域、芸位を育てよと言う。

世阿弥の演劇論は、舞台での戦いの体験から鍛えられ育てられた理論であり、時代の変遷、傾向とともに進展し変化していくが、自身の舞台芸術に対する思想、本質論と方法論、そして状況への対応策と工夫も絶えず深めていく。網羅的に考察した理論に裏付けられる体系的かつ詳細な論証ではないにせよ、時代と共に変化する演者と観客、美学と舞台の流れに対応しながら、全面的に役者の視点から、内的条件なる役者の訓練、年齢に合わせた芸の育て方、使い方、外部の条件なる場所、時間、観客との関係、それへの対応のしかた、能つまりドラマ、作品の作り方、選び方など、あらゆる方面から演劇を考える。その点ではヨーロッパの演劇論にはまだ見られない思索、認識、態度であり、そこに傑出性と独自性が認められる。

俳優、演出家、作曲家、能作者を兼ねる立場から、総体的に空間と時間という次元のなかで俳優と観客の尽きることない葛藤を考える姿勢は見事と言わざるを得ない。

VI. 舞台芸術の諸要素の関係を考える

現代の能の姿は江戸中期あたりから成立したと思われるが、「小段」の集積という基本的な構成によってできている。小段の構造によって流れるような全体の形式が、寄せ木細工のように、非常に細かく、かつ微妙に構成されており、言葉と音楽と舞が適宜に多種多様に組み合わせられる可能性を持つことなどから、世界でも諸要素の均衡のとれた最高の舞台芸術の一つとされるのであろう。つまり、言葉と音楽と所作という要素／媒介が、示唆に富む喚起性をもった形で劇的に絡み合う具合は簡素にみえるが、リズム（間）という時間の位相と舞・所作などの空間の位相との兼ね合いで、複雑で洗練された効果を生み出す。それが小段の連続的かつ並行的に流れて行くなかで、含蓄の豊かな完成度の高い演劇が現出する所以であろう。¹²

しかし、世阿弥の能楽論においては、能を作ること自体、能を演じることと密接な関係をもっており、各要素の組み合わせと全体の構成の運び、その全体の舞台像を、すでに劇詩・謡曲を書く段階から予想する姿

¹¹ 同じ状態に止まり、変化しないで停滞する。「風姿花伝」、247 頁、「花鏡」、319 頁など。

¹² オペラの場合も、基本的に旋律的な魅力に富んだ歌曲（アリア）、台詞や話の筋を運ぶ役割をする（語るように歌われる）叙唱（レチタティーヴォ）、それに時代によってはアリオゾ（レチタティーヴォよりも旋律的な部分）、また合唱などによって全体の運びを行い、変化をもたらす仕組みになっているが、所作（動作）との関連は検討されていない。

勢が明らかに示されているように思われる。そして、各要素の美しい姿から理想の幽玄が湧き出てくるのである。

「見る姿の数々、聞く姿の数々の、おしなめて美しからんを以て、幽玄と知るべし」。¹³

VII. 言葉と演技の関係

世阿弥の伝書については、花、幽玄の美的理念から、序破急という構造理念¹⁴まで、その秀でた芸術論が内外で様々に論じられてきたが、ここには演者と観客との関係において、言葉と所作、所作と音楽などの複雑微妙な関係、つまり聴覚の次元と視覚の次元の組み合わせを配慮に入れているようなくだりも認められる。

世阿弥は、各要素を生かすために、音曲（謡）と舞との間のつながり、つまりどのような関係によって結び、組み合わせればいいのかということを考え、順番とずれというものを設けるように述べている。

「風姿花伝」第三問答条々「文字に当たる風情は何事ぞや」（130 頁）のあたりから、音曲（謡）と動作、そこから生まれる言葉と動作の関係について説いているところがある。この段階では比較的単純な説き方になっており、所作というものの発想は、謡の文句の言葉通りに体を動かし演技すれば、能本来の動作になると述べているが、その後、「風姿花伝」の第六花修（220-221 頁）のなかでは、音曲によって訴える作品と、目に訴える作品とを分けて、「花鏡」のなかでさらにそのような作品論をより洗練された論述へと展開する。

見、聞、心の一心曲感のバランスを求め、理想として言葉と動きとの関連によって論述を進める。まず、知覚的には、聴覚による言葉の意味の分別があり、続いてそれに伴い動作を見る視覚があるとし、一つのずれを設けたほうが良いと勧めている。「音曲とはたらきというものは一心になるべし」という目的で、その後、「花鏡」の「先聞後見」（297-298 頁）というくだりでは論考の発達した形で、「見るところ」と「聞くところ」との関連という問題をより深く論究し、聴覚と視覚との間に一つのずれ（順序）を考え、言葉の余韻につぐ風情によってそれぞれの情趣を生かし、その「相応」にいたるのを理想としている。人間の知覚の問題として、又は美的な必然性のためか、観客はまず言葉を聞いて、その言葉の響きで風情、所作を見て享受し、そしてそのように観ることによって、それぞれの感覚が生かされ、刺激され、鑑賞の仕方が変わってくる、と観客の享受の仕方をも考察している。歌と舞が相応し融合に近くなる流動感、連続感あふれる演技、聴覚から視覚へと共鳴し、「共感

¹³ 「花鏡」、318-9 頁。

¹⁴ 「風姿花伝」、100 頁、「花鏡」、305-9 頁、「三道」、307-8 頁、「拾玉得花」、385-8 頁、「習道書」、409 頁など。

覚」に移る微妙な瞬間ここに、妙力（なんとも言えない風情の魅力）を感じるとするのである。

「舞は、音声より出でずば感あるべからず。一声の匂ひより舞へ移る境ひにて、妙力あるべし。また、舞ひ納むる所も、音感へ納まる位あり。」¹⁵

そして現在の能でもいい演技にはその刹那その刹那にそれが感知できるのではないだろうか。

ただし、それは同時、同音、同調、同一、一律、共時性に解け合うような境地を求めるのではなく、平行に進行しながらも、間、空白、余白、ズレによる出会いを設けることによってそれぞれを生かす効果、それぞれの知覚と余韻を感得できるような鑑賞が望ましいと、世阿弥は考えているようである。そして、「舞を舞ひやむ隙、音曲を謡ひやむ所、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、用心を持つ内心なり。その内心の感、外に匂ひて面白きなり」¹⁶ と、心で「せぬ」ところをつなぎあわせ、音と目で見る姿が響き合う間、その匂ひに趣きを認めるのである。

実は、デ・ソンミの論でも、台詞と舞台上での動きは、できるだけ同時に行わないことを勧めているのだが、それは演技よりもエロキューションを重視する傾向の証と思われる。

このように、世阿弥の思索は、舞台上でそれぞれの感覚を刺激する曲（ドラマ）全体の分類にも及ぶ理念となる。主眼となる感覚、鑑賞の仕方によって能の曲を「見より出でくる能」、「聞より出でくる能」、「心より出でくる能」¹⁷ の3種に分けているのである。「見」、つまり、主に目に訴える作品、見栄えがする視覚的な華やかさでどのような観客にも楽しめるような曲、「聞より出でくる能」は、音曲の面で効果的に、謡の引き起こす感動で、しみじみとした雰囲気醸し出す曲である。しかし、最も望ましいのは「さびさびとしたる内に、何とやらん感心のある所」の「冷えたる曲」、「心より出でくる能」であるとしている。能の場合も各要素が所々感覚を刺激しながら、様々な機能と役割を果たして、曲によってその釣り合いが変わるわけで、ある意味では能全体の構造にバランスのとれた諸要素を生かした仕組みがあり、それに対応して役者の演技も観客の享受も変わってくるのである。そこから、観客を圧倒することなく、観客の感覚や心に内省の余裕を与え、劇的な出来事による自己判断や舞台の感慨に溢れる鑑賞よりも、より余裕と自由のある鑑賞が美的にも望まれるようである。

世阿弥の伝書によると、能の役者はまず遊樂の基本となる舞歌二曲¹⁸と、大和猿樂の伝統なる物真似の芸の両立によって成り立っている。ス

¹⁵ 「花鏡」、299 頁。

¹⁶ 同上、321 頁。

¹⁷ 同上、324-7 頁。

¹⁸ 「至花道」、339 頁、「三道」、305 頁など。

ペクタクル性の基本となる舞と歌も、ミメシスとして多彩なる人物を演じる物真似の芸も、同じように俳優が身につけるべき芸域である。

そして、舞台上でのみ生きる芸能（舞台芸術）の本質を忘れずに、時間の流れのなかで舞歌二曲と物真似の基本なる三体という根本的な要素を通して、俳優はありとあらゆる状況のなかで観客の目を引きつけ、感を喚起し、花を咲かせるのを目的とする。

そこに、観客の感覚、知覚の対象となる役者の身体、その時その時の空間と時間の座標に置かれた役者の身体が立っているのである。「目前心後」、「離見の見」に見られるように、役者の肉体に関して、また演技論的な演者自身の意識について、非常にすぐれた所見を示している。¹⁹

しかし、俳優と観客の葛藤のなかで、時間と空間という次元のなかで、俳優と演出家と作曲家の立場から演劇／舞台を考案し創作するにあたって、もう一つ大変重要な条件がある。それは台本である。舞台に立つ俳優の視点から能を作ることも大切な条件である。²⁰

世阿弥の「三道」の能作論を読むと、最初から舞歌の重要性が強調される。²¹ 構想（能本）の段階から舞台での効果を考え、舞と歌を生かすために、相応しい人物（種）、ドラマを選び、序破急による曲全体の五段の構造（作）を整え、和歌などの響きのある文章（書）を綴ることによって、能独自の完成度の高い作品となる。そのため、世阿弥が勧めるのは、「その芸道の筋目筋目をあてがひて、作書すること、能の道を知りたる書き手なるべし」²² ということである。つまり、能役者は自作自演することを理想とし、演劇の台本を書く者は、芸能、舞台芸術のことを知らねばならない。

ヨーロッパ、日本ともに、演劇の条件、約束事、役者・歌手・舞踊家の芸などを知った上で執筆する台本作者が登場してくる頃である。そして演劇に関する思案が深まる季節でもある。観客と俳優の葛藤、生きた舞台の体験から生まれる芸論、演劇論はその価値を失うことはない。そして、時代とともに観客が変わっても、常に親しまれ、舞台上で演じ続けられるのは、舞台上での効果を考えた作品なのである。西野春雄が言うように、「観客を意識して創作した作品こそ、世阿弥が公式にわれわれに答えた芸論の具体的な姿なのである」（127頁）。

¹⁹ 舞の五智、目前心後（離見の見）。「花鏡」、300-2頁。舞踊の立場から所作、身体動作をめぐる論については別の機会に譲りたい。

²⁰ 「花伝第六花修に云はく「一能の本を書く事、この道の命なり。極めたる才学の力なけれども、ただ、工みによりて、よき能にはなるものなり。」」（「風姿花伝」、210-2頁）。

²¹ 「三道」、304-6頁。

²² 「三道」、326頁。紙面の都合上、取り上げられなかった課題は次の機会に譲る。

主な参考文献

- アリストテレース、『詩学』、岩波書店、1996年
『岩波講座 能・狂言』、岩波書店、1987年
世阿弥、「花鏡」、「至花道」「拾玉得花」「習道書」『連歌論集 能楽論集 俳論集』、新編日本古典文学全集、小学館、2001年
世阿弥、『風姿花伝・三道』、竹本幹夫訳注、角川書店、2009年
世阿弥、「音曲口伝」、「二曲三体人形図」、「曲付次第」、「遊楽習道風見」、「五位」、「九位」、「六義」、「五音」、「猿楽談儀」等、『世阿弥 禅竹』、日本思想大系、岩波書店、1974年
『世阿弥発見100年 — 吉田東伍と能楽研究の歩み』、早稲田坪内博士記念演劇博物館企画展、2009年
『世界演劇論辞典』、安藤信也、大島勉、鳥越文蔵編、評論社、1979年
竹本幹夫、『観阿弥・世阿弥時代の能楽』、明治書院、1999年
西野春雄、「世阿弥・幽玄の思想」、『太陽別冊 能』、winter、1978年
横道萬里雄、『能劇の研究』、岩波書店、1986年
Storia del teatro moderno e contemporaneo, La nascita del teatro moderno, Cinquecento-Seicento, vol. I, Einaudi, 2000
G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, 1988
M. Carlson, *Theories of Theatre*, Cornell University Press, 1984
M. Ciavolella, “Leone De’ Sommi e il teatro ebraico a Mantova nel Rinascimento”, *La maschera e il volto, Il teatro in Italia*, Marsilio, 2002, pp. 89–109
L. De’ Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Il Polifilo, 1968
S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Einaudi, 1993
F. Marotti, *Introduzione a L. De’ Sommi, Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Il Polifilo, 1968
F. Marotti, *Lo spettacolo dall’Umanesimo al Manierismo*, Feltrinelli, 1974
C. Molinari, *L’attore e la recitazione*, Laterza, 1993
P. Rinuccini, *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, P. Fabbri, A. Pompilio 編, Olschki, 1983
B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vol., University of Chicago Press, 1974
L. Zorzi, *L’attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, 1990.