

世阿弥の「花」と「物まね」：ある論稿断片

高橋，義孝

<https://doi.org/10.15017/2332817>

出版情報：文學研究. 61, pp.21-37, 1963-03-20. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

世阿弥の「花」と「物まね」

—ある論稿断片—

高橋義孝

五一 世阿弥の「花」概念 世阿弥の芸術論、「風姿花伝」、「至

花道」、「花鏡」、「遊楽習道風見」、「九位住」、「拾玉得花」、「三

道」、「申楽談儀」等において、「花」という概念乃至は理念が、

表面的にも非常に重要な位置を占めていることについては、これ

を改めて指摘するまでもあるまい。(以下世阿弥の上記の著作

を、それぞれ「風」、「至」、「花」、「遊」、「九」、「拾」、「三」、「申

と略記する。又、以下の引用本文は「日本古典文学大系」65・

『歌論集・能楽論集』(岩波書店刊)に拠る。)

「問。能に花を知る事、此条々を見るに、無上第一なり。肝要

也。又は不審也。是いかにとして心得べきや。

答。此道の奥義を極むる〔所〕なるべし。一大事とも秘事と

も、ただこの「道なり」(『風』)という一節によってもこれは明

かであろう。そして彼の次ぎの言葉は、なぜ彼がこの「花」とい

うものを自己の全理論の中心に据え置いたかの一応の説明と見做

すことができる。

「(一、)この口伝に、花を知る事。先、仮令、花の咲くを見て

万に花と譬え始めし理を弁うべし。抑花と言ふに、万木千草に於

いて、四季折節に咲くものなれば、その時を得て珍らしき故に、

蕪もてあそぶなり。申楽も、人の心に珍らしきと知る所、即ち面白き

心なり。花と、面白きと、珍らしきと、これ三つは同じ心なり。

何れの花か散らで残るべき。散る故によりて、咲く頃あれば、珍

らしきなり。能も住する所なきを、先花と知るべし。住せずし

て、余の〔風体〕に移れば、珍らしきなり」(『風』、漢字の振仮

名は新仮名遣いによる。)

世阿弥の著作において最も頻繁に用いられている語がすなわち

この「花」に他ならないが、さてそのいわゆる「花」とは何か。

恐らく仏教の九品蓮台を意識の片隅に置いて書かれたと考えられ

る藤原公任の『和歌九品』とアナロジカルな関係にあるらしい世

阿弥の『九位住』は、その「上三花」の全三条と「中三位」の第

一条において、禅の用語を多量に用いて、「花」の説明を試みて

いる。

「〔上三花〕

妙花風 新羅、夜半、日頭明なり(新羅国では夜中に太陽が照

っている・筆者訳註)。

妙と云は、言語道断、心行所滅なり。夜半の日頭、是又言語の及ぶべき処か、如何。然ば、当道の勘能の幽風、褒美も及ばず、無心の感、無位の位風の離見こそ、妙花にや有べき(妙というのは、言葉で表現することも、思考によって捉えることも出来ない境地で、つまり「夜半の日頭」である。これが言葉で説明せられようか、いかが。この句を以って妙花風の公案とする所以である。さて能の道における達人の幽玄な芸は、それを称讃する言葉もなく、思わず感嘆の声を発するよるな、芸の位などはとうに超越してしまつた悟得の心位(「境地」に根ざす風体(芸風)であり、そういう芸境こそ妙花風というべきであろう)。

寵深花風 雪千山を蓋ひて、孤峰如何か白からざる(雪が千山を蔽っているのに、一つの峰だけが白くないのはなぜか。

世阿弥は次項の雪を以って象徴される「閑花風」の能から一段抜け出た境地、「異中異」(「五燈会元」の境地を説明するのに適している)と考えてこの句を援用したらしい)。

古人云く、「富士山高うして雪消せず」と云り。是を、唐人難じて云く、「富士山深して」云々。至りて高きは深き也。高は限りあり。深は測るべからず。然ば、千山の雪、一峰白からざる深景、寵深花風に当る歟(千山が雪に蔽われているのに、一つの峰だけが白くないという、その高く深い光景を以って、寵(「ふかくひろい」の意の宛の宛て字が)深花風を象徴せしめようとしたのであろう)。

閑花風 銀坑裏に雪を積む(銀製の碗の中に雪を盛る。『碧殿

録」中の句)。

雪を銀坑裏に積みて、白光清浄なる現色、誠に柔和なる見姿、閑花風と云べき歟(「現色」は目前の色合い。柔和な感じを与えるその姿は、閑花風そのものというべきではあるまいか)。

(中三位)

正花風 霽明かに、日落て、万山紅なり。青天白日の一点、万山早白遠見は、正花風なり。広精風(次項)より秀で、既に得花に至る初入頭也(澄み渡った青空の一点の白日に照らされて、山々の姿がくっきりと浮び出ている遠望は、正花風そのものである)。

九位の「風」のうち、「花」字を含むのは以上の四風のみである。この間接の、秘教的な「花」の真意は理解するのにまことに困難であり、われわれはさらに世阿弥の著作中各所に用いられている「花」の語義を一々詮索してみる必要を感じる。

まず世阿弥は「まことの花」ということ言葉をしばしば用いている。この語に対する「真実の芸の花」という註解によつては、「花」そのものは説明されないが、しかし恐らく世阿弥は、至高、至上の芸境、あるいは真の芸の美によつて現前するある絶対的な芸境という意味でこの「まことの花」という言葉を使ったのであろう。「兎と言ひ、しかも上手ならば、何かは悪かるべき。さりながら、此花は、まことの花にはあらず」(「風」)は、「十二三より」の能楽師の芸を論じた部分の言葉であるが、これによつて見ても、「花」は真の至高の芸術美と解しても差支えないように思われる。「まことの花」が「身の花」(「風」、俳優の

年令上からもくる肉体的な美しさ」とも、又、「よそ目の花」(「風」、見物の目に映ずる感性的な美しさ)とも異なつて、五十歳を過ぎて、「物数(色々な曲)をば、はや初心に譲りて、安き所を、少々と色えて(手数をひかえて味をつけて)せしかど」「弥増しに見え」(「風」)る「花」、「枝葉も少く、老木になるまで」「散らで残」る「花」、「老骨に残」る「花」、「年々去來の花」(「風」)であり、そういう「花」が至高の芸風・演技を意味することはたしかである。「同じ上手、同じ花の中」にても、無上の公案を極めたらんは、「猶且、花を知るべし」(「風」、最高の研究工夫を極めたような演者は、その上になおもう一つ、花の中の花を知るであろう)の「花」、「老木に咲かん花」(「風」)の「花」、「稽古にも振舞にも及び難し。花を極めたらば(萎れたる風情は)知るべき(か)」(「風」)の「花」、「咲く道理も散る道理も、心のままなるべ」(「風」)き「花」、「心より心に伝ふる花」(「風」)の「花」、「秘する花を知る事。『秘すれば花なり。秘せずは花なるべからず』となり」(「風」、秘密によって生ずる花を知る事)の如き「花」、「一期(一生)失せまじき花」(「風」、「万徳」達鳥花ヲ啣ム、是幽玄の風姿歟)(「至」)の「花」、「此万物を遊樂の景体として、一心を天下の器になして、廣大無風の空道に安器して、是得遊樂の妙花に至るべきことを思ふべし」(「遊」、「こういう万物を遊樂に趣きを添える物とし、自分の心を、万物を出生せしめる天下と同様に、万景万曲を生み出す器として、廣大無辺の天下にも比すべき、深奥無限の芸道の奥義に、わが心を安位せしめて、遊樂の妙花を獲得する境地、そこに至ることを念願すべき

である)の「花」などに至っては、日常の思念の及ぶべからざる一種の宗教的絶対境であり、又、「無」というものと同様にもはや表象不可能な至上理念であることは疑を容れず、世阿弥は自己の念頭にあったそのような形而上的・絶対的理念を簡単な、伝統的な、平俗な一語「花」によって言い現わそうとしていたにちがいない。

これが広義における絶対的理念としての「花」であるが、「花」がまた同時に狭義における經驗的美的範疇の意味において用いられていることも見逃すことはできない。「花と、面白きと、珍らしきと、これ三つは同じ心なり」(「風」)の「花」がすなわちそれであつて、「花姿玉得の幽舞」(「花」、花や玉にも比すべき幽玄な舞姿)の「花」、「たゞ花は、見る人の心に珍らしきが花なり」(「風」)の「花」、「音曲は、恋慕が、り、花が有也」(「申」、面白き、珍らしきがある)の「花」は、「狭義的美的範疇と見做しうる」。

注目すべきは、このような形而上的・絶対的な、不動の、至上至高の「花」と同時に、經驗的・相対的な、一時的な「美」をも世阿弥がやはり同じ「花」の一語によって言い現わそうとしていることである。「時分の花」(演者の年令の若さのために一時観客の心を惹きつけるが、若さが失われれば、それとともに失われてしまふ美しさ)、「当座の花」(その場の、見た目の美しさ)、「一旦珍らしき花」(一時的な珍らしきによる魅力)、「(それ)ほどの花」(その芸位相当の魅力)、「身の花」・「よそ目の花」(既出)、「古き為手は、はや花失せて」の「失せる花」、「若き花」(若さの美しさ・魅力)、「一旦の花」、「声の花」、「その態」(年令・声

・肢態」より出で来る花」で「咲く花の如くなれば、又やがて散る時分」のある「花」(以上「風姿花伝」)、「其時分斗の花姿」(「遊」)等の「花」は、絶対的な不滅至上の「まことの花」とは全く異なった相対的な、その時々々に消滅する「当座の花」である。

主体的・精神的な不可捉の、いわば抽象的な美としての「まことの花」と、客体的・感性的な、いわば具体的な美としての「当座の花」とを、「花」という一語によって表現しようとするのは、やや穩当を欠くように思われるが、次に挙げる「花」の諸用例は、いよいよこの感を深からしめる。

「たとひ、天下に許されを得たる程の爲手も、力なき因果にて、万一少し廢るる時分ありとも、田舎・遠国の褒美の花失せずは」(「風」)の「花」は「誉」あるいは単に「事」ということ以上を意味せず、むしろこの文脈では不用の語であり、又、「(秘すれば花なり。秘せずは花なるべからず)、この分目を知る事、肝要の花なり」は明かに単に「事」というほどの意味で、わざわざ「花」といわずとも差支えはなく、又、「見る人の為、花ぞとも知らでこそ、爲手の花にはなるべけれ」は「功績」というほどの意味である。「因果の花を知る事。極めなるべし」の「花」は「理法」・「法則」の意味である。「ここに、この風体を極めば、彼処にまた余の風体を賞斷す。これ、人々心々々の花なり。いづれを真とせんや。ただ、時に用ゆるをもて、花と知るべし」のさきの「花」は「鑑賞力」とか「好尚」とかいうほどの意、のちの「花」は「才覚」というほどの意味であり、「曲」というのは、

節の上の花なり」の「花」は、註解者もいうように「基本の節の上に加わった微妙なあや」という意味であろう(以上の諸例、すべて「風姿花伝」より)。

のみならず、「花」はまた「面白い見せ場」でもあり(「いかに物思ふ気色を本意に当てて(第一として)、狂ふ所を花に当てて」、「面白い所を花に当てん事」(「面白いところを見せ場にする」こと)、むろん現実の咲き散る「花」でもあり(「時の花を挿頭に挿すべし」、「花鳥風月に作り寄せて」(「花鳥風月のような風流なものをあしらって台本を作り」)、単に「趣向」という意味の語でもあり(「珍らしき花にて、勝つ事あり」、「人の心に思いも寄らぬ感を催す手立、これ花なり」(以上「風姿花伝」より))、又、「言葉の綾」でもあり(「言葉に花を咲かせんと思ふ心」(「申」))、又、「ある種類の美しさ」でもあり(「一方の花を極めたらん人は」(「風」)、さらには又「舞台効果」でもあり(「能を知る心にて、公案を尽して見ば、花の種を知るべし」(「風」)、単なる「魅力」でもある(「見る人の一旦の心の珍らしき花なり」、「見所に(見た目に)花はあるべからず」、「よそ目花なし」(以上「風姿花伝」より))、「若、年若き爲手の、達者にまぎれて、転読なりとも、一旦の花あるべし」(「ひよ」として、若い爲手の腕達者なのにこまかされて、転読の芸でありながら、一時的な面白さの出てくるといふこともありえよう」(「花」))。

五二、「花」概念の超象徴性 Meta-Symbolik 世阿弥の著作において最も重要な概念と考えられ、又、最も頻繁に使用され、そ

の全理論の中核部に不動の位置を占め、その意味が殆んど自明であるときえ錯覚されかねない「花」の一語が、以上の表面的な觀察によっても明かであるように、驚くなかれ同時に最もその意味内容の曖昧不安定な、「概念」という概念を以てしては、否、「理念」という概念を以てしても的確に捉ええないような一箇の虚の語であることは注目に値する。極言すれば、世阿弥がその全理論を賭けた「花」は、ほかならぬ世阿弥の全理論中の一大盲点であった。彼は「花」を説こうとして、遂に「花」には一指だけに触れずに終り、彼が「花」のために費した数千万言は、徒らにそのいわゆる「花」の周囲を空転したにすぎなかったのではないかという観さえある。

彼はいつている、「花だに残らば、面白き所は一期（一生涯）あるべし」（『風』）。ところで、同じ『風姿花伝』中、その最も重要な伝書と見られる『花伝第七別紙口伝』中に彼はこう書いている、「花と、面白きと、珍らしきと、これ三つは同じ心なり」。花さえ残っているならば、面白きは一生涯あるだろう。そして「花」と「面白き」とは同一のものである。この一例によってもわかるように、つまり彼は「AはAである」という同一律の原理の形式によって「花は花である」といつているにすぎない。花の実体はこのような説述論証の方式によって明かになるう筈はない。

さらに『風姿華伝第三問条々』中には、世阿弥の「花」概念を分析理解しようとする者にとって見逃しがたい次ぎの如き一節がある。

「問。是に大なる不審あり。はや劫入りたる（年功を積んだ）為

手の、しかも名人なるに、只今の（駆け出しの）（若（き））為手の、立合に勝つ事あり。これ不審也。

答。これこそ、先に申（し）つる、三十以前の時分の花（一時的な花）（a）なれ。古き為手は、はや花（b）失せて、古様な時分（古臭くなっている頃）に、珍らしき花（一時的な花）（c）にて、勝つ事あり。真実の目利は見分くべし。さあらば、目利・目利かずの、批判の勝負になるべきか。

さりながら、様あり（仔細がある）。五十以来まで（五十を過ぎたのちまで）花（d）の失せざらん程の為手には、いかなる若き花（若さの魅力）（e）なりとも、勝つ事あるまじ。ただし、よき程の上手（相当の芸達者な演者）の、花（f）失せたる故に、負くる事あり。いかなる（名本）なりとも、花の咲かぬ時の木をや見ん。犬桜（見すばらしい桜の木）の一重なりとも、初花（若木に初めて咲く花）のいろくくと咲けるをや見ん。かやうの譬へを思ふ時は、一旦の花（g）なりとも、立合に勝つは理なり。

されば、肝要、此道は、ただ花（h）が能の命なるを、花（i）の失するをも知らず、もとの名望ばかりを頼まん事、古（き）為手の、返々誤りなり。物数をば似せたりとも（多くの物真似）、花（j）のある様を知らざらんは、花咲かぬ時の草木を集めて見んが如し。万木千草に於ひて、花の色も皆々異れども、面白しと見る心は、同じ花（k）也。物数は少くとも、一方の花（l）を取り極めたらん為手は、一体の（その一体についての）名望は久（し）かるべし。されば、主の心には、随分花（m）ありと思へども、人の目に見ゆるる公案なからんは（演者

が自分では持っているつもりでいる花が、見物の目にも花と見えるだけの客観性を具えるような工夫がないのは)、田舎の花・蕪梅などの、いたずらに咲き匂はんが如し(むだに咲いているようなもので、ひとりよがりすぎない)。

第一に、右の文中、a・b・c・e・g・l等の「花」は、明かに「時分の花」「当座の花」、すなわち演者の年令、得意の曲目、演技等によって左右される相対的な、離着性を持った「花」であるが、d・f・h・i・j・k・m等の「花」、^ず「又、それ程に達者にもなく、物少ななる(レパートリーの貧弱な)為手の、申さば初心なるが、大庭(大規模な晴れの舞台)にても花失せず」の「花」、^ず「年行くまで花は残るべし」の「花」は「一大事とも秘事とも、ただこの一道なり」の「花」、能の「命」・精髓・本質を意味するところの、演者の得手・不得手、年令等に左右されることのない平面に確乎不動に存在する絶対の「花」である。そしてここに最も注目すべき点は、筆者はかりに絶対的な「花」と相対的な「花」といったが、この「絶対」と「相対」とが、世阿弥においては単に没価値的な論理的意味での相違・対立を意味してはならず、誰の目にも明かに「ただ花が能の命なるを」の絶対的な「花」が、相対的な「時分の花」「当座の花」よりも価値系列において遙か上位に据えられているということであろう。従ってわれわれは、「花」と「面白き」とを同一視して差支えないのかどうかと迷わざるをえないのと同様に、価値系列において甚大な懸隔のある、否、比較しうべからざるほどに相異なつた二様の「花」を、果して単に「花」の一語によって表現することが許されるかどうかと問わざるをえない。「此花は、まことの花には

あらず」(「風」)、世阿弥は「花」の一語を濫用している。しかし、世阿弥にこの語をこのように濫用せしめたものは何であつたか。

第二に、この疑問は第一の疑問に附随するものであるが、年功を積んだ年輩の為手が、もはや「時分の花」も失つて、相当な古手になっていく頃に「珍らしき花」(「一時的な花」)で、駆け出しの若手に勝つことがある。この年輩の為手の(「珍らしき花」による)勝利を勝利として認識判定するのは「真実の目利」なのであるが、「珍らしき花」は「時分の花」と等しくわれわれのいわゆる相対的な花であるにすぎない。従つてこの場合、勝つのも負けるのも相対的な花であろう。すると「真実の目利」は、何種類かの相対的な花をそれぞれに識別する能力を持つ鑑賞家にすぎず、「能の命なる」花のみを追っている鑑賞家ではない。これは、「真実の目利」とは「能の命なる」花を見据えている鑑賞家としたいというわれわれの期待に反する。

しかし、われわれの不満は、「万木千草に於ひて、花の色は皆異れども、面白しと見る心は、同じ花也(われわれが面白いと感ずるのは、どの場合にあつても、それが花だといふところにある)」という言葉によって奇妙な方向へ逸らされてしまう。この世阿弥の言葉は、われわれがかりに設定した絶対の花と相対の花の区別を消し去るうとしていくからである。

それならば果して、「新羅、夜半、日頭明なり」の「妙花風」(「九」)の「花」を、「働きに(鬼を演ずる所作に)花体の見風あるべし(花やかな風情が生ずるであろう)」の「花」や、「夜は又陰なれば、いかにも浮々と、やがてよき能をして、人の心花めく

は(花やかに浮き立つのは)の「花」と同一視して差支えない
のであろうか。

われわれは敢えて、世阿弥は花について最も多く語ることによ
って、花については何事も語らないという結果に終ったといいた
い。この事實は、何物が世阿弥をして「花」の語を敢えて濫用せ
しめたかの疑問に深いところで繋がっているのである。すなわち
「花」は、世阿弥の世界観・人生観を端的に表現しようとした象
徴、否、いわば超象徴であつた。超象徴というような新造語をこ
こに用いたのは、象徴 Symbol という語からギリシア的・ヨー
ロッパの意味を消し去り、かたがた世阿弥(観阿弥)の「花」
が、彼らによって芸道修行の果に探り当てられた不可説の想念思
量の団塊の所在を、いかようにかしてせめても他に語り伝えたい
という衝動に駆られた世阿弥(観阿弥)がふと指先きでつまみ上
げた単なる言葉の切端にすぎなかつたのではなかつたかというこ
とをいおうがためであつた。

五三、一種のニヒリズム ここでは、象徴というヨーロッパ渡來
の語を棄てて超象徴という新語を採つたのと同じ理由から、むろ
んヨーロッパに由來するニヒリズムという周知の語にも、「一種
の」という限定が与えられなければならない。というのも、ヨー
ロッパのニヒリズムは、飽くまでも「有」を執って譲ろうとしな
い対人生・対世界態度を發生史的にも論理的にも前提とした上で
初めて、その対敵者として可能になつたものであり、従つてこの
概念は当初から精神的・倫理的劣等性の色調を帯びている。しか
しわれわれが今ここにいう「一種の」ニヒリズムは、たとえば遠

く般若心經などにもつらなる「空」や「無」をこそ「有」とする
対人生・対世界態度なのである。能芸に即してこのような一種の
ニヒリズムについて語っている世阿弥の言葉を聴こう。

「一、論語ニ云、「子貢問曰、賜(子貢の名)如何。子曰、汝
器也。(中略)抑、器の事、当芸に於て、先、二曲三体(歌曲
・舞曲、老体・女体・軍体)より万曲となる(万曲を演じうる)
數(数)の達人(數々の芸に通達した人)、是器用なるべし。(中略)
有無二道にとらば(たとえていえば)、有は見(見風、外部に発
するいろいろな曲)、無は器(演者の心)なり。有を現はす物は
無也。(中略)或歌に、「桜木はくだきて見れば花もなし、花こ
そ春の空に咲きけれ」と云り。遊樂万曲の花種をなすは、一身感
力の心根也(遊樂の万曲が花を開き種を結ぶのは、演者の芸の
力の根源であるところの心の働きにこそよるのである)。(中略)
桜木の無色正(無色という性「ツ」)、色とは無關係な性質より
花実を生る如く、意中の景より曲色の見風をなさん堪能の達
人、是器物なるべし(内心の志すままに万曲の風体を生み出し
る達人こそは、器物というべきである)。

凡、風月延年のかざり、花鳥遊樂の曲、種々なり(寿命をのば
す遊樂たる猿樂の芸の飾りとなる花鳥風月などの景物にはいろい
ろのものがある)。四季折々の時節により、花葉雪月山海草木、
有生、非生に至る迄、万物の出生をなす器は天下也(命あるも
のないものも能の景物となりうるが、それら万物を生み出す器
は宇宙である)。此万物を遊樂の景体として、一心を天下の器に
なして(これらの万物を遊樂に趣きを添える物とし、自分の心
を、万物を出生せしめる宇宙、天地と同様に、万景万曲を生み出す

器として)、廣大無風の空道に安器して(廣大無辺の宇宙にも比すべき、深奥無限の共通の奥義に自分の心を安位せしめ)、是得遊樂の妙花に至るべきことを思ふべし(遊樂の妙花をうる境地に至ることを念ずべきである)(「遊」)。

こうして人間個体の心は宇宙へと拡大され、すなわち宇宙そのものとなり、「詩心」は宇宙へ昇華して行くのであるが、このことを裏側からいうと、「心」は宇宙の廣大無際限の空間中に蒸発してしまつて、人間は自然の中に完全に吸収されてしまうのである。これは、ヨーロッパの「有」の世界観・人生観よりすれば、完全な敗北主義的な生き方・考え方である。しかしその敗北主義は、世阿弥にとって、そしてまたひとり世阿弥にとってのみならず、当時の、いや多くの時代の日本の若干の知識人にとっては、人間の希求しうべき、希求せねばならぬ、希求せざるをえぬ最高至上の境界にほかならなかつた。

「花」を咲かせ「花」を散らせる自然営為のリズムに、ヨーロッパ的に抵抗し反逆するのではなしに、却つて、自然の内部に、自然とは異質の人間だけの小世界を創り出すという人間精神独自の特権を放擲し、自然に屈従順応して、自己を山川草木の位置に引き下げ、否、引き上げるといふ、そういう日本的な根源的欲求の充足が約束しているもの、それがすなわち世阿弥のいわゆる「花」ではなかつたのか。

五四 世阿弥の「物まね」と西欧のミメシス 『花鏡』において世阿弥はこう書いている、『其の物に能く成る』と申たるは、申楽の物まねの品々也(物まねの各種類についての心得である)。

尉(老翁)にならば、老じたる形(年老いた姿)なれば、腰を折り、足弱くて(足もともふらふらして)、手をも短か〜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(所作全般)をも、音曲をも、その形の内より(老翁の姿になりきつたままで)すべし。女ならば、腰をも少し直に、手をも高と身も指し引き、五体をも弱々と、心に力を持たずして、しな〜と身をおつかふべし。さて(しかるのちに)、その姿の内より、舞をも、音曲をも、立ふるまふ事までも、そのわざ(演技全般)をすべし。怒れる事ならば(鬼物などのような、強くて烈しい曲)、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。さてその態をすべし(「先能其物成、去能其態をにせよ」)。

世阿弥がこのように「物まね」を解する時、この世阿弥の「物まね」、ミメシスに関する考え方は、今日のわれわれの、そしてヨーロッパ流のミメシス観念にほぼ合致している。われわれの素朴な「模倣」観念にとつて本質的なことは、模倣が模倣の対象と最大限に近似的であること、すなわち模倣するものとされるものとの間に合一性の関係が成立するということなければならぬ。そしてこの合一性ということこそ、模倣ということの積極的にして必然的な成立条件であり課題であらう。

ところでアリストテレスのいうように、芸術が模倣であるならば、模倣は芸術にとつて最も興味深いと同時に最も微妙な問題を提起するのは他ならぬ演劇であらう。なぜなら演劇という形での芸術創造は、まず人間主体があり、その人間主体があるいは文字

を(文学)、あるいは色を(絵画)、あるいは木や石のような物的材質を(彫刻・建築)、あるいは音を(音楽)芸術意欲実現の媒体とするという二重の構造(人間主体と媒体)を持つことがなく、演劇の場合に限っては、芸術家としての人間主体が同時に芸術意欲実現の媒体となるからである。この場合、同じ一つの人間主体がいわば監督と俳優とを一身に兼ねるわけである(この「監督と俳優」は、むしろ比喻の語ではあったが、現に監督が俳優を兼ね、俳優が同時に監督であるような劇作品や映画作品もすでに存在する)。

そして、模倣ということのもう一つの、ネガティブな必然的条件、課題は、この演劇という、模倣[≡]芸術の中でも最も純粹な模倣[≡]芸術において最も鮮明に看取される。そして、そのネガティブな必然的条件、課題とはほかならぬ模倣における人間主体の自己否定である。演劇の模倣にあつては、俳優は何の某という現実の生活者としての一人格であつてはならない。彼はあるいはハムレットに、あるいは松風、村雨になり切つてしまわなければならない。すくなくも精神的、心理的な、また幻覚的には肉体的な仮死状態に陥るといふのが、「物まね」といふことの至上命令である。すなわち「能く其の物に成」り切つてしまはねばならない。「能く其の物に成」るまいとすることは、抑々模倣というものの拒否を意味する。

ところが世阿弥においては、彼の次ぎの如き言葉によって知られるように、「物まね」概念を成立させている二つの根本原理、すなわち、被模倣対象との可及的な合一化と俳優自身の人格の放棄・否定が微妙に修正を受けているということが見逃しがたく思

われる。

「鬼。是、殊更大和の物也。一大事也。凡、怨靈・憑物などの鬼は、面白き便りあれば易し。あひしらひを目かけて、こまかに足手を使ひて、物頭を本にして働けば、面白き便りあり。真の冥途の鬼、よく学べば(充分にそのものらしく真似をすれば)、恐ろしき間、面白き所更になし。まことは、あまりの大事のわざなれば、これを面白くする物、稀なるか。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(上手に演ずれば演ずるほど、いよいよ面白くなくなるというわけがある)。恐ろしき所、本意なり。恐ろしき心と面白きとは、黑白の違ひ也。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、殊更、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。委しく習ふべし。ただ、鬼の面白からむたしなみ、敵に花の咲かんが如し」(「風」傍点筆者)。つまり世阿弥に従えば、模倣の第一原理の完全な実現は、芸術としての模倣の完成を意味しないということになる。「よくせんにつけて、面白かるまじき道理あり」なのである。上記の引用文においては、「よくする」に一種の反語性があることは明かである。「よく」すれば「面白」くないのである。蓋し世阿弥に従えば、「恐ろしき心と面白きとは、黑白の違ひ也」だからである。ところが彼は、この「黑白の違ひ」「鬼も面白かるまじき道理」を、「敵に花の咲かんが如し」と、ただ比喻的に

説明しているにすぎない。「よく」すれば、なぜ「面白」くないのか、その説明ははなはだ不充分だといわなければならぬ。彼はのちにこの「巖に花の」云々の条をさらにこう説明している。

「巖に花の咲かんが如し」と申したるも、鬼をば、強く、恐ろしく、肝を消すやうにするならでは、をよその風体なし。これ巖なり。花といふは、余の風体を残さずして、幽玄至極の上手と、人の思ひ馴れたる所に、思いの外に鬼をすれば、珍らしく〔見ゆるる〕所、これ花なり。しかれば、鬼ばかりをせんずる為手は、巖ばかりにて、花はあるべからず〔風〕。最高至上の芸境をもちおうとする超象徴である「花」の語が、ここではただ単に観者の意表を衝くというだけの意味に用いられていることから、「黒白の違ひ」、「鬼も面白かるまじき道理」の説明としては、上記の引用文はいかにも不充分であらう。

のみならず彼は、他の述作中に、「ただ、やもすれば、その物／＼の物まねばかりをし分たるを、至極と心得て、姿（の美しさ）を忘るるゆへに、左右なく幽玄の堺に入らず。幽玄の堺に入らざれば、上果（理想の芸位）に至らず。上果（に）至らざれば、名を得る上手にはならぬ也」（「花」といい、「物まね」の傍に「姿」というものを置き、さらに同じく「花鏡」中の「万能箱一心事」（万能を一心に精く事）の条に、「見所の比判に云、『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（内心の工夫）なり。まづ、二曲（舞と歌）を初めとして、立はたらし、物まねの色々、こと／＼くみな身になす態（体で演ずるわざ）也。せぬ所と申は、そのひま（わざとわざとの間隙）なり。

このひまは何とて面白きぞと見る所（見るに）、是は、油断なく心をつなぐ（心でひまをつなぐ）性根（心の底での心づかい）也。舞を舞いやむひま、音曲を謡ひやむ所、そのほか、言葉・物まねあらゆる品々のひま／＼に、心を捨てずして（心の緊張を弛めず）、用心を持つ内心（心づかい）也。此内心の感（心の充実感）、外に匂ひて面白きなり」といって、「先能其物成去能其感似」という一見ヨーロッパのミメーシスと同質かと思われる世阿弥の「物まね」が、それとは似ても似つかぬ、むしろ異質のミメーシスであることをついに明かにする。

世阿弥はミメーシスの第二原理、人格の放下ということについてはどこにも触れてはいないが、この最後の引用文を見れば、彼がヨーロッパ的なリアリティなミメーシスの上に、まさにそのようなミメーシスを否定しているとか考えられぬ。「せぬ所が面白き」ということを置くことによって、ヨーロッパ的ミメーシスを否定するのみならず、その第二の原理たる人格放下をも拒否し、むしろ逆に、ヨーロッパ人の場合とは反対に、まさしく人格の放下を必然事とする演劇、演劇の物まねという一種の極限状況において人間性、人格を救済しようという冒険を試みているということがわかる。すなわち彼は、そこでこそ人格放棄が命ぜられている地点において、ほかならぬその人格を、人格の隠密な働きを逆に「物まね」の本質的要因と見做そうと図るのである。

（日本演劇のミメーシスのこのような反ミメーシスの性格を最も端的に物語っているのは、女形である。能楽において女優は無い。歌舞伎でも事情はほぼ同様であって、女形というものは諸種の歴史的・社会的・宗教的条件の下に成立したものにちがいない

いが、日本演劇・日本芸術の「リアリズム」の特殊性に遠く勁く繋がっているものであることが反省される。歌舞伎を見物したコメデイ・フランセーズの一俳優は、女形について「男が女の役をやるのはわかるが、芸者を年とった人がやっているのは気にいらぬ。若いびちびちした男がやれないのだから。年とった人では女の声にも無理がある。だから、勢いカブキのドラマまで信用できなくなるのだが」（傍点筆者）といっている。この俳優の「わかる」が嘘であることは、そのあとの言葉によって見事に証明されている。男が女を演ずるといふことはヨーロッパの「メーシス」感情にそもそも著しく戻ることなのである。本当のところは、女役を「若いびちびちした男」がやっても、ヨーロッパ人には「気にいらぬ」にちがいない。なぜなら日本の「メーシス」は、ヨーロッパの「メーシス」とは根源的に異なったものを志向しているからである。）

しかし「花」において人間を否定する世阿弥が、なぜ「物まね」において人間を事実上救済しようとするのか。ところが同じような奇妙な事情は、ヨーロッパにおいても見られなくてはならない。ギリシアの昔から連綿として人間中心主義を奉持し続けてきたヨーロッパ文化は、同時に「先能其物成」るのリアリズム（自然主義）様式の芸術の金城湯池であった。ヨーロッパにおいては、ロシック様式、バロック様式、表現主義、抽象芸術と、数々のリアリズムの敵が時代の推移につれて出現したにもかかわらず、ヨーロッパ芸術という時計の振子は、必ず常にリアリズム様式へ、言葉の最も素朴な意味での「メーシス」の芸術へと戻って行くのであった。ところが一切の「メーシス」は、結局人間性放棄を要求する

ものであることは上述の如くである。そしてこの、文化の根源的志向としての人間中心主義と、人間性放棄の「メーシス」芸術との並存状況の矛盾はいかに説明されるべきであろうか。世阿弥は「花」において人間を否定し、「物まね」において人間に固執するが、ヨーロッパ人は文化のあらゆる部門において人間中心主義を標榜し、同時に芸術においては人間放棄のリアリズム様式を育成してきた。これらの矛盾は、いかに説明されるべきであろうか。

五五 「補償」といふこと 補償 *Kompensation* を厳密な意味での心理学的・神経症心理学的概念の位置に引き上げたユング C.G. Jung に従えば、補償とは「調整 *Ausgleichung* あるいは補填 *Ersetzung* を意味する。補償という概念を最初に神経症心理學に導入したのはアドラー A. Adler や (Adler, *Über den nervösen Charakter*, 1912) アドラーのいわゆる補償とはどういうことをいうのかというと、劣等感情を、何らかの補償的な心理的組織によって場合々に応じて調整するということである。それは、劣等器官に対して、補償的な器官発達が行われるのによく似た過程である (Adler, *Studie über Minderwertigkeit von Organen*, 1907)。アドラーはそういう意味で次ぎの如く述べている、『母体からの離脱によって、幼児の劣等な諸器官や器官組織にとっては、外界との闘争が始まる。この闘争は必然的に起らねばならぬものであり、又、正常に発達した器官におけるよりもずっと烈しい形で始まるものである。——しかし、胎児的性格は同時に補償並びに過當補償の高度の可能性

を約束しており、正常な、又、異常な抵抗への適応力を高め、新しい、より高次の諸形式、新しい、より高次の諸行為能力の育成を保証してくれる。アードラーの意見によれば、病因上からは器官劣等に起因するところの、神経症者の劣等感情が基になって『補助構成物』(Derselbe, Ueber den nervösen Charakter, S. 14) すなわち当の劣等性を調整してくれる虚構を作り出すという補償が可能になる。虚構、あるいは『虚構指導線』fiktive Leitlinie は、一箇の心理的組織であつて、これが劣等性を優等性へと転換しようとする。このアードラーの見解で肝要な点は、心理諸事象の領域における補償作用の、経験上からいって否定すべからざる存在を確認したということである。この補償作用は、有機体の自己操縦あるいは自己調節という、生理学の領域における類似的作用に呼応する。アードラーは補償の概念を劣等感情の調整とすることにのみ限定して使用しているが、私はこの補償とどう概念を一般的に心的機構 der psychische Apparat (すなわち人間の「心」)の機能的調整・自己調節と解したか(Jung, Collected Papers on Analytical Psychology, 1920, S. 278 ff.)。この意味において私は『無意識』の活動を、一般的心理様態(各人々々の心の構え)の、意識機能によって産み出された一面性の調整と解する。心理学者は意識というものを好んで眼に譬える。そして意識の『視野』とか『視点』とかいうようなことをいう。この譬えは、意識の機能の本質を實に見事に言い現わしている。意識の表層に浮び上ってこられる意識内容の数はきわめて少い。本当に限られた数の内容だけが意識の舞台上に同時に登場していられるのである。意識の活動は撰択的である。ところが撰

択ということは、ある特定の方向を持つということである。しかし、方向は、その方向にない他の一切のものを必然的に排除する。従つて意識の志向はいつも一面的たらざるをえない。意識が撰んだ方向から逸れた、排除され阻止された諸内容は、やむをえず無意識の中へ入つて行くが、しかしそれらは事實上現実に存在しているものであるから、意識の特定の志向に対しては対抗馬という恰好をとり、この対抗性は、意識の一面性が強化されるにつれて強化され、最後には意識と明瞭な敵対関係に入る。この敵対関係のために、意識の活動はある程度阻害される。尤も最初のうちは、この阻害状態も意識の努力を高めることによって除去することができる。しかし永い間に互つては、この敵対関係は緊張の度を強めて行き、その結果、阻止された無意識の諸内容は意識に押し迫つてきて、自己の存在を意識に告げ知らせる。そしてそれら無意識の諸内容は、意識に対して、夢であるとか、『不随意に浮び上つてくる』freistiegend 觀念や形象であるとかの形を採つて現前する。意識の様態・構えの一面性が強ければ強いほど、無意識に根ざす諸内容はそれだけ一層意識に対して敵対的であつて、その結果、意識は無意識と完全に対峙拮抗するに至るのである。そういう時に、補償ということが、対抗的機能の形式を採つて登場してくる。こういう場合は極端な場合であり、普通には、無意識の補償は決して対抗・敵対の形を採ることはなく、意識の(一面的で特定の)志向の調整乃至は補正なのである。無意識はたとえ、夢という手段に訴えて、本来ならば優に意識の舞台にあつて活動できるところの、しかし意識の撰択によつてその進出を阻止された諸内容の一切を意識に告げ知らせる。そしてそ

いう諸内容の存在を知ることが、意識が外界に完全に順応適応しようとするならば不可欠のことなのである。

通常、この補償作用は無意識的に行われる。つまり補償は意識の活動に対して無意識的に調節的働く。神経症においては、無意識は意識と尖鋭に対立するので、この補償作用が充分に行われがたくなる。従って分析的精神療法は、無意識の諸内容の意識化ということを狙うものである。無意識の諸内容が意識化されると、補償作用がまた元通り正常に行われるようになるからである。』(C.G. Jung, *Psychologische Typen*, Zurich 1950, S. 607.)

究極的には人間否定を意味する世阿弥の「花」と、同じく人間救済を志向する「物まね」との間には、ヨーロッパの人間中心主義とリアリズム芸術様式における人間の自己否定との間におけると同様に、上に引用したユングの「補償」関係が成立していると考えられる。世阿弥とヨーロッパの人間とに看取される逆説的状况が充分に説明されるのではなからうか。世阿弥における顯在的思考としての「花」の人間否定、ヨーロッパのそれとしてのヒューマニズムの人間肯定は、潜在的志向としての世阿弥の「物まね」における人間肯定、ヨーロッパのリアリズム芸術様式における人間否定によって補償され調整されているのである。けれど絶対的な人間肯定や人間否定というものは、観念としてはとにかく、歴史的・現実的にはありえないからである。世阿弥の考え方とヨーロッパ人のそれとの間に存在する相反関係は、世阿弥が人生を芸術にしようとして試みているのに、ヨーロッパ人が芸術を人生の飾りにしようとしているという事情のうちにも最も鮮明に現

われている。天日の下に存在するあらゆるものは、必ず蔭を持つ。そして、存在者と陰とは、いつもユングのいわゆる補償の関係のうちに立っているのである。

トーマス・ペン・Th. Mannはその『ある書簡往復』(Ein Briefwechsel, Zurich 1937, S. 11.)中に「政治的なるものは、人間のなるもの das Menschliche を覆うものではなく、その一部分にすぎない」と書いている。ヨーロッパ人の全科玉条は、ほかならぬこの「人間的なるもの」である。しかし日本とヨーロッパとにおける人間と芸術とに関する考え方の対照関係は、のちに見るように芭蕉とゲーテとの対比において最も鮮やかになってくる。

五六 世阿弥の芸術論における興味深い二つの点 第一に、世阿弥の芸術論は藤原公任の『新撰髓脳』などに比して、芸術を日常的世界から遙かに遠ざけているが、その世阿弥も、『詩経』の昔から芸術論にまつわりついている日常的目的論を完全に払拭していない。

「私儀(著者の私的な考え)(に)云(は)く)。

抑芸術とは、諸人の心を和けて、上下の感をなさむ事(貴賤の別なく人の心を感じさせること)、寿福増長の基(幸福を増進させるもと)、(退令)延手(長寿をうるための行事)の法なるべし。極めくは、諸道悉く() 寿福延長ならんとなり(極め尽してみれば、すべての道は寿福を増進するという目的を持っていることがわかる)。殊更この芸、位を極めて(最高の芸位に達し)、佳名(名聲)を残す事、是、天下の許され(天下に名手とし

て認められること)なり。是、寿福増長なり。」「(『風』)

このような日本流の目的論が完全に振り棄てられるのは、芭蕉に俟たなければならぬであろう。

その二は、世阿弥のいわば廷臣性である。世阿弥が常に観客の存在を念頭に置き、何としてでも貴人のパトロンの意に適合しようと苦心していたことは、否定することのできない事実である。彼はいつている、「為手の言葉にも風情にもかからざらん所には(主役の言葉や興趣ある所作に關係のない所には)、肝要の言葉(大切な文句)をば載すべからず。何としても、見物衆は、見る所も聞く所も、上手をならでは心に掛けず」(『能の本(台本)』)を書いた事(『風』)。また彼はいつている、「一、かやうの稽古の(『浅深の条々』)、昔は、さのみにはなかりし也(さほど重視していなかった)。古風(古い芸風)の中に、をのづから此芸力を得たりし達人、少々見えしなり。其比は、貴人・上方(ゲイリキ)様(身分高き人)の御批判にも、是をのみ(いいところだけを)御覧じはやされて、非をば御さんだん(批判)もなかりし也。当世は、御目も弥(イタケ)闕て(鑑賞眼がすこぶる高くなつて)、少しきの非をも御さんだんに及ぶ間、玉を磨き、花を摘める幽曲(花を摘み集めたような幽玄の曲)ならずば、上方様(上流階級の人々)の御意にかなふ事あるべからず」(『至』)。彼はさらにこうも書いています、「爰に大事あり。自然(ひよっとして)、能をすするうちに、はや破・急の時分に成て、貴人の御後來に御入ある事あり。それは(そんな場合には)、はや申樂は急に及べ共、貴人の御心はいまだ序也。さるほどに、序の御心にて急なる能を御覧すれば、すべて御意に合はず。結句(あまつさえ)、先に見つる見物衆も、貴

人の御座より(御臨席によつて)、みなく機を静めて(浮き立っていた心を静めて)、座敷あらぬ体(会場の気分が白けて)、諸人の心も、座敷も、又序になる気色あり(序の気分に戻つてしまふ)。此時節の能、さらに出で来ず(どうしてもうまく行かないものだ)。さるほどに(そうかといつて)、又序に成かへりて能をすべきなれ共、それも又、何とやらむ能(勝手)悪し。一大事なり(重大な場合)。かやうならん折をば、心得て(こんな場合には、凌ぐ方法を心得ておいて)、破なる能のよからんを、心を少(し)序になして、しとやかにして、上意を取るべし(しつとりと落著いた感じで演じて、貴人の御意に召すようにせよ)。加様に、貴人の御心を取り動かして、又、座敷を、破・急に、(にこ〜)としなす様に、古夷(旧例に照らした工夫)を以てすべし(破や急の、陽気でなごやかな気分にするように、工夫を凝らして演じなければならぬ)」「(『花鏡』)。

このような「芸人」としての芸術家氣質を物語る言葉は、世阿弥の芸術論中随処に見出される。こういう廷臣性の完全な放逐もまた芭蕉の出現に俟たなければならぬ。

とまれ芸術観史上における世阿弥の功績は、彼が芸術を現実から切斷し、芸術の世界の独立化、自立性の度を高めるのに大いに寄与したという点に求められる。芸術を人生の日常的論から解放することによる人生そのものの芸術化は彼によって著しく促進され、「文学は何はともあれ、それ自身に於て完結した遊戯の境界であり、一切の現実とは別箇の、それ自身の法則を持った完全に独自の世界である。これが芸術の本質であり、そしてこの点にその意味が存する。すなわち人間を現実の関聯から抜け出さ

せ、人間を現実の座標から解放し、可能なるものへ向って行くために自由にして置き、シラーがいったように、その最も独自の「人間であること」Menschseinを体験せしめるところのが芸術の本質である」と意味づかす（W. Kayser, Die Wahrheit der Dichter, München 1959, S. 54 (ro-ro-Bücherei)）と考へ、芸術は一箇の「小宇宙」eine Welt im Kleinenだと考へ（H. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, München 1958, S. 197.）に通俗且つ典型的に表現されている近代芸術観確立への足場がさらに堅固なものとされた。

但しこの場合、芸術と人生（人間）との関係において、芸術が主で人生（人間）が従か、あるいはその逆かというような問題は、別箇に取扱わるべき問題であろう。

五七 ホラティウスの『詩論』Ars poetica 世阿弥の、たとえば「九位住」に見られるような緊迫した調子をかたえに、彼が『風姿花伝』において芸能の究極目的としている「寿福」という言葉を眺めると、「寿福増長」、「寿福延長」がいかに色褪せた、取ってつけたような言葉にすぎないということがわかる。しかし芸能の究極目的としてこのような月並陳腐で曖昧な言葉を何気なく据え置いたという点こそ、実は世阿弥の芸術論の勝利があったというべきであろう。なぜなら芸術論史の歩みは、あらゆる目的意識・目的論からの離脱を目ざして進んで行ったからである。（ここに「行」た」という過去形を用いたのは、二十世紀に至って一般的に芸術論が再びある種の目的意識・目的論を持つという傾向を見せ始めたからである。）

従って西洋の、アリストテレスの『詩学』に次いで古来著名な、紀元前九年頃に書かれたといわれているホラティウス Horatius のいわゆる『詩論』Ars poetica (正しくは『I・カルプルニウス・ポンとその息子たちへの書簡』Epistola ad Pisones) に『毛詩大序』や『古今和歌集仮名序』に見られるのと同様の、「その昔、神々の聖なる司祭オルバウスは、山野に住む人々に対して殺人と動物同然の食べ物を食べたことをやめさせた。さればまた彼は、虎や狂暴な獅子を馴らしたといわれている。またテーパー市の建設者アンピオンは、琴の音によって岩を動かし、やさしい願いの言葉によって岩を自分の思うところへ運んだといわれている (391—396.）」さて偉大なホメロスとテュルタイオスとは、その詩によって人々の雄々しい心を勇武の戦いに奮い立たせし、詩のうちに神話が示され、人倫が教えられ、ピエリア (テッサリアの地名、詩神が住んだ所という) の調べによって王たちの眷顧が得られ、祝祭劇が長い間の労働を終らせた (401—406.)(翻訳底本には、田中秀央・村上至孝訳「ホラティウス書簡集」〔昭和十八年刊行〕を参看しつ、ランゲンシャイト版『全ギリシア・ローマ古典作家叢書』第十六二巻、W・ビンター独訳『Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker, Bd. 62, Catull, Horaz, Berlin 1855—95, verdeutsch von W. Fieder.〕を使用した) のような、いわゆる鬼神を動かす式の考へ方が是認されているのは少しも不思議ではなく、芸術詩文の目的意識も、世阿弥の「寿福増長」などに比して、古代風にきわめて明確であることは、次ぎの同書簡中の言葉に徴しても明かである。

「詩は、読者を裨益するか、あるいは愉快にすることを、あるいは人の為になると同時に、人を悦ばせることを意図する(330—331)」。ホラティウスは、詩文の目的を教化と娯楽とのうちに見ている。

従って次ぎの言葉によっても知られるような彼のリアリズムには、世阿弥の「物まね」が担っていたような補償的機能などある筈はなく、そのリアリズムは飽くまでも西洋のミメーシスの主流に棹さすものであったとしている。

「詩はただ美しいというだけでは不充分的なものであって、私は詩が人を感動させるものであることを要求したい。聴き手の心を、詩人の思うところへ引張って行くものでなければならぬ。どんな人も、人が笑えば笑い、泣けば泣くものだ。そこで、もし君が私を泣かせたいと思ったら、まず君自身が悲しみを感ずるのでなければならぬ。そうならば、テレポスにしろペレウスにしろ、(いずれもギリシア神話中の人物)、君の不幸が私を悲しませるのだ。しかし君の語る言葉が拙劣であると、私は退屈して眠らなくなってしまうか、または恐らく可笑しくて笑い出してしまうであろう。悲痛な言葉は、悲しい眼差しにふさわしく、威嚇の言葉は怒った顔に、冗談はおどけた顔に、莊重な言葉は嚴肅な顔によく合うのだ。なぜなら自然というものは、われわれの心を運命のあらゆる状態に合わせて作り上げ、われわれを悦ばせたり、怒らせたり、あるいは悲歎の重荷の下に仆れ伏して苦しませたりして、そののちにわれわれのいろいろな感情を舌の助けを藉りて表現させるのだから。もし語る人の言葉が、その人の運命に合致しなければ、貴賤を問わずローマ人は腹を抱えて笑うだろう(331—

332)。「私自身も、また世の中の人たちも少からず望んでいることを聴き給え。もし幕の閉じるのを待って、俳優が『さあ御喝采を』というまで、じっと静かに席に坐っているような観客が欲しいのであるならば、(人物描写に際しては)それぞれの年令固有の特色によく注意して、人間のいろいろな性格や年令の相違を正しく捉えなければならぬ(159—157)。「だから万が一にも青年に老人の役を演じさせたり、また少年に壮年の役を演じさせたりしてはならない。詩人はつねに、それぞれの年令にふさわしいものだけを忠実に描くべきものだ(201—202)。(この言葉によってみて、日本の「女形」がヨーロッパ人にとっては、いかに不条理で無意味なものでなければならぬかがわかるであろう。上記の「フランス俳優の「男が女の役をやるのはわかるが」の嘘であることは今こそはっきりとわかる。)とここでホラティウスは、「君が人を娛しませようがために作る詩は、少しでも真実に近いものでなければいけない」といい、さらにすぐに言葉を續けて、「かといって、その作品のどれでもが、人から真実と信ぜられるようにと望んではいけない。子供を腹一杯に食べたラミアの胃袋から、まだ生きている子供を引張り出したりするような場面は演じさせるべきではない(330—331)」といている。「少しでも真実に近く」が、なぜ真実の一步手前で足をとどめなければならぬか。しかしまた逆に、真実のほかに、さらに「少しでも真実に近」い芸術がなぜ存在しなければならないのか。この「なぜ」を投げつけられて、思索を重ねた挙句が、日本においては、芸道における世阿弥永年の修業研鑽を必然とし、能楽の「面」を生み、女形を生み出したのであるが、ヨーロッパのリアリズム美

学も、この「なぜ」を前にして当惑し、今日に至るまで明快な解答を出しえずにいる。ホラティウスは「年輩者は教訓を含まない作品を嘲り、若い人たちは固苦しい詩の前をつんとした様子で通りすぎる。教訓を有益に結びつけ、読者を娛ませると同時に訓える詩人こそ、この道の巨匠なのだ(34—34.)」と、いつて一種の快樂主義と良俗の道へ通れて、この「なぜ」との対決を回避している。プラトンはこの「なぜ」を、芸術は真実・イデアの世界の影(現実)のまた影にすぎないとして断ち切った。そしてホラティウスをしてこの回避を容易ならしめたのも、次ぎの言葉などに窺われるところのプラトンの・ギリシア的な主知主義の精神ではなかったであろうか、「正しい思考は、正しい詩作の源泉であり条件である。(中略)ある作品が、たとい魅惑的な趣きや内容や技巧を持たずとも、正しい思想と風俗習慣の正しい描写とによって光り輝いているならば、耳に快い饒舌を持ち、その上さらに全く思想を欠いている作品よりも、聴衆を悦ばせることが遙かに大きく、その心を遙かに強く引き留めうるものだ(319—322.)」。あの「なぜ」の片を附けないままである西洋のリアリズムを陰で支えているのは、このような主知主義とモラリズムなのであるが、この主知主義とモラリズムは、世阿弥の「物まね」の背後にこれを求めても求められないものである。世阿弥の「物まね」は、まさに「物まね」そのものの否定を意味する「花」によって逆説的な形で支えられていたのであった。そして「花」がほかならぬ反主知主義と反リアリズムを志向する一種の理念であることは上巻の説明によってすでに明かである。