

## 能の場面展開法

野上豊一郎

### 一

能は特殊の構造を持つ舞臺の上で演じられるのであるから、演技の進行と共に場面を展開させる方法にもおのづから特殊の約束が成立してゐる。それを跡づけて行くと、能の演出法のさまざまの特長を理解することができるであらう。

能舞臺の構造の特殊性といふのは、歌舞伎劇や西洋近代の演劇・歌劇の如く平面的演技ではなく、一種の立體的演技として提示するやうにできてゐることである。即ち、歌舞伎劇や西洋近代の演劇歌劇の舞臺は一つの壁の中に嵌め込んだやうに造られて、われわれはその中で提示される演技をばただ一方からのみ見るのであるから、譬へば額縁で取り囲まれた繪を見るやうに平面的に見ること

になるが、之に反して能舞臺は見物席の中へ押し出して、正面と脇正面と地裏の三方からそれを取り捲いて見ることになるので、演技は立體的に見られる。したがつて、能舞臺には、舞臺と見物席の間に仕切る幕がなく、舞臺はいつも開放されたままである。(尤も、能舞臺には橋掛と鏡の間のあびだに揚幕はあるけれども、それは樂屋を見物人から遮蔽するものであつて、歌舞伎の舞臺や西洋劇の舞臺の幕のやうに舞臺を見物人から遮蔽するものではないから、性質が異なつてゐる。)

そんな風に能舞臺は三方を見物席にさらして開放されてあるから(鏡板に描かれた松の繪を除いては)別に描割かきわりといふものは使はれず、使ふ餘地もなく、また、室内とか庭園とか川とか海とかを指定すべき大道具も用ひられない。(尤も、能では一種の大道具的な物として作物つくりものが用ひられるけれども、それは必ずしも場所を指定する意味からでなく、その中に役者が身體を匿くして置くためであるから、使用の目的が別である。)

背景や大道具が用ひられないことは能舞臺を取りとめのないがらんとしたものにするので、能の演出を見馴れない見物人をば或ひは困惑させるかも知れないが、しかしまた見方によつては、それだけ能舞臺の使用法は自由自在で、必要に應じて室内としても想定されるれば、戶外としても假定され、川のほとりともなれば海の上ともなり、山とも森とも、野とも田圃とも、天上界とも下界とも、任意にしかも瞬間に、思ふがままに變更されるから、便利といへばこのくらゐ便利なことはない。

紀元前五世紀のギリシアの劇場は、見物席の中へ舞臺がせり出してゐた特殊の構造が、能舞臺について考へる時しばしば聯想されるほどに類似の設計であつたし、初めは背景も大道具も使用されないで、場面の變化は見物人の想像力に委されてあつたけれども、時代の推移と共に改變が加へられ、舞臺の後方に大がかりな背景建造物が常設的に附け足されたのを以つて見ると、初期の背景を缺いてゐた状態は、當然發達すべきものがまだ發達しなかつた原始的形式であつたとも解せられる。その點、能舞臺が初めから終りまで背景を必要としないで、飽くまで見物人の想像力を信用してかかつてゐる積極的態度とは非常な相違がある。シェイクスピア時代の初期の劇場もギリシア・ローマの劇場の如く、舞臺が見物席の中へせり出して背景の裝置がなかつたけれども、これも完成されるべきものが未完成の状態に放置されてゐたものであることの證據には、演出者は舞臺の片隅に貼札を出して場所とか時刻とかを指示し、それによつて見物人に想像力の發動を促してゐた。

それ等に較べると、能の完成者たちの意圖は、大膽不敵と言はうか、全く無類なもので、最初から背景的裝置の必要を認めなかつたことは、上述の如く能舞臺の構造がさうさせたとも解されなくはないが、しかし、更に立ち入つて能の演出方法を考察して見ると、それは必ずしも舞臺の構造に限定されてさういつた結果になつたのではなく、反對に、能の構成その物が場面の展開に對しては奔放自由な演出法を要求したので、却つて能の方が舞臺の構造を限定して、開放的ながらんとした

ものにしたとも見られる。そのことは、また、能舞臺建造の歴史の上からも立證され得る。能舞臺が今日見るが如き形式に完成されたのは、明確にはわかつてゐないけれども、多分室町時代の末葉或ひは桃山時代であつただらうと推定される。しかし、それ以前とても今日の形式とひどく飛び離れた構造を持つてゐたとは考へられない（橋掛の接合形式については寛正五年糺河原勸進猿樂の圖面等が問題を提供するがそれとても見物席が舞臺を包圍する點については却つて今日の構造よりも徹底してゐた）が、いづれにしても、能舞臺の完成は能の完成よりも後れてゐたのは事實であるから、能その物が舞臺の構造を限定したと考へることは不合理ではない。言ひ換へれば、能舞臺は今日見るが如きが、らんとした開放的な構造でなければ、その上で能は演じられない、といつたやうな状態に能は初めから構成されてゐたのである。

そのことをもつとよく理解し得るやうに、能の完成の初期に作られた作品の一つについて、演出の實際上の場面展開法を説明して見よう。

## 二

『自然居士』について見ることにする。

この曲は『五音』下卷に世阿彌が「亡父曲」として擧げてゐる如く、觀阿彌の作品であつたのを、

世阿彌が詞章曲節に整理を加へて現行の形に改めたもので、應永年中にはすでに今日の演出法が成立してゐたものと思はれる。

種類は四番目物の中で遊狂物の部類に屬し、シテの中ちゆうのまひ舞、曲舞くまひ、影舞かげのまひ、羯鼓舞かつこふのまひがあり、一見藝づくしの觀があるが、筋は自然居士と呼ぶかつしき喝食の青年が、東山雲居うんてい寺造營の寄進勧誘のため一七日の説經を續けて、漸く結縁の日になつた時、突如として煽情的な一事件が出来た。一人の少女が兩親の追善供養の施物を調達するために人買にわが身を賣つてその金で小袖を求め、諷誦文に添へて、自然居士説經の場に持つて來ると、其處へ、脱け出した少女の後を追つて搜しに來た二人の人買が闖入し、寺男が遮つたにも拘らず少女は連れ去られる。それを聞いて自然居士は説經を中止し、少女の供へた小袖を持つて人買の後を追ふ。追ひついたのは大津附近の湖畔であつた。人買舟は少女を乗せて岸を離れたばかりのところであつたが、自然居士は舟を引き留めて、小袖を投げ返し、少女の身柄を取り戻さうと要求する。人買は拒絶する。論争の末、少女は身を賣つて供養の小袖を買つたのだから、小袖と身柄の交換は妥當な取引ではないかといふ自然居士の論法と熱意は、人買の脅迫に打ち勝つたけれども、その代りに、彼は少女を取り戻すために、人買にさんざんになぶられて藝づくしをさせられる犠牲を拂はなければならなかつた。

さういつた相當に複雑な事件を一幕物として演出するのであるから、場面の轉換は最も重要な條

件となる。それを登場人物五人・序破急五段の構成と睨み合はせて迎つて見ると次の如くである。

序の段は都東山・雲居寺・説經の場で、まづ門前の寺男（アヒ）が口開のシャベリをして説經者を呼び出すと、説經者なる自然居士（シテ）は喝食鬘に喝食の面を懸け、水衣・白大口・掛絡の扮装で、數珠を持つて登場し、舞臺に入り、大小前で床几に掛けると、舞臺は雲居寺の堂内となり、床几は説經の高座と假定される。

自然居士が發願の鉦を打ち鳴らして『般若心經』を讀誦してゐると、鬘を鬘帶で結はひて小さい唐織を着流しに着た少女（子方）が、疊んだ小袖に誦誦文（文）を持ち添へて登場し、橋掛一の松に出で立つ。堂の入口に立つたわけである。それを見て寺男は舞臺から橋掛へ行き、少女の手からその品物を受け取り、少女をば堂内の片隅（目附柱のさわ）に坐らせて、誦誦文を自然居士に渡し、小袖を高座の前にひろげて、自分は狂言座にくつろぐ。自然居士は渡された誦誦文を讀み上げると、少女の孝養捨身の心事は自然居士と滿堂の聽衆（假想）に同情と感激を起させる。そのことは地謡の合唱歌で敘述される。

事件はすぐ破の段に移る。

合唱歌の終るか終らないうちに、東國の人商人（ワキ）が仲間の者（ワキヅレ）とつれだつて、素袍上下に小刀をさして登場し、橋掛一の松と三の松（寺の堂の附近と想定してよい）に立ち、

説經の場に集まつてゐる聴衆の中を捜して見ようではないかと相談し、入れ代つて仲間の者が先に立ち、人商人はその後について舞臺に入る。堂内に闖入するのである。仲間の者はいきなり少女を引つ立てる。寺男が狂言座から走り出てそれを遮らうとする。人商人が小刀に手をかけて寺男を脅迫する。寺男は怖れてあきらめる。人商人と仲間の者は少女をつれ出して、後見座にくつろぐ。(くつろぐことは演伎の場面の外に消え去ることを意味する。)

寺男は自然居士の前に出て今の出来事を報告する。自然居士は、買ひ取つた者をつれ去つた人商人の行動には理窟が通つてゐるので寺男に委せて置いてはだめだと知り、自分で小袖を持つて行つて少女の身柄を取り戻してやらうと決心し、説教を中止して人商人の後を追ふ。寺男は小袖を疊んで自然居士の肩にかける。自然居士は、これも佛道修行のためだから身を捨てて人を助けようと、橋掛の方へ行く。寺を出て大津松本の方をさして行く心で、場面は都から琵琶湖畔に移る。――以上破の前段。

その間に人商人は右肩を脱いで、仲間の者と少女をつれて脇座に出て、少女をば自分と仲間の者との間に坐らせ、右手に棹を持つて立つ。舟に乗つてこれから急いで湖水を横断しようとするのである。その心持は一聲で謠はれる。その調子を受けて、橋掛に立つてゐる自然居士は扇を開いてさし招き、遙かに遠く舟を呼び留める。呼び留めておいて自然居士は舞臺に入り、人商人も舟を漕ぎ

戻し、あはひ間近になつて問答となり、自然居士は説經の道場を荒らされた文句を言ひに來たのだといつて、まづ小袖を渡すぞと舟の中（といつても作物も出してないので人商人の足もと）に投げわたし、大口の袴の裾をかいとつて、ざぶざぶと汀の波の中を涉つて行く體で、舟縁に手をかけて引き留める仕型をする。次の瞬間には舟に乗り込んだわけである。人商人は憤慨して棹を振り上げたが、法衣を纏つた者を打つことを避けて、これも貴様のためだと少女をさんざんに打擲する。少女は繩で縛られ、猿轡を嵌められてゐる（假定）ので、打擲されても聲を立てることができない。自然居士はそれを慰めて、今につれて歸つてあげるから安心しなさいと言ひ聞かせる。

場面は舟の中に移る。人商人と自然居士の問答のつづきである。人商人は自然居士に舟から下りるといひ、自然居士は少女を貰ひ受けようといふ。小袖をやつたから損は行くまいといふのが理由である。人商人は、少女をば渡したいけれどもわれわれの間には一度買ひ取つた者をば返さないといふ掟があるといふと、自然居士は、なるほど尤もだが、われわれの間にも身を賣つた者に出逢つて助けられなければ二度と庵室へは歸らないといふ掟があるから、この者と一緒に奥州まで下つてもよい、とにかく舟からは下りない、といひ張る。舟から下りなければ殺してしまふぞ、と人商人は脅迫する。殺されても舟からは下りない、と自然居士は兩手を大きく打ち合はせてどつかと安坐する。

人商人と仲間の者は自然居士をもてあましたので、善後策について内相談をしなければならなくなつた。今までの位置を離れて大小前に行き、向かひ合つて立つ。舟から出て陸に上つた心持である。二人の對話はもちろん自然居士には聞こえない一種の傍白である。相談の結果、自然居士に奥州までついて來られては、人を買ひあぐんで説經者を買つて歸つたと笑はれてもこまるから、玉は返さなくてはなるまいが、ただ返すのも積だから、うんと自然居士を弄んだ上で返さう、といふことになる。——以上破の中段。

そこで場面は陸の上と舟の中の間答になる。人商人は陸の上に立ち、自然居士は舟を占領してゐる。人商人は自然居士に陸へ上れといひ、自然居士は迂濶には舟から下りないといふ。迂濶も何もあるものか、船頭が陸に上つてゐるではないか、と人商人がいふと、自然居士はやつと立ち上つて、船頭どんの顔色が直つたな、といひ、人商人は、直るものか、と、地謠座前へ行く。

此處で場面は全く陸の上へ移り、演技として最も重要な段階に入る。

人商人は、仲間の者が居士は舞の上手だといふから一つ舞つて見せてもらひたい、と要求し、いやがる自然居士に烏帽子を渡す。物着となつて、笛座の前にくつろいで折烏帽子を被た自然居士は常座に出て、「志賀辛崎の一つ松、つれなき人の心かな」と謠ひ、まづ中ちゆう舞まいを舞ふと、人商人は舞が短くて見足りないといふ。それではついでに舟の曲舞くまひを舞はうといふことになる。その曲舞の

中に龍頭鶴首といふ文句があつたのを、人商人は自分の舟を祝福してくれたと取つて喜び、ついでに彫さざりを擦つて見せてもらはうといひ彫の段となる。彫といつても、その場に樂器の用意はないから、數珠を扇の骨に擦りつけて彫に見立てての仕ぐさである。自然居士は、彫を擦るよりも手を擦つて拜むから、これでもう助けてもらひたい、といふと、人商人は、それでは少女は返してやるから、とてもすることに羯鼓かつかを打つて見せてもらはう、と要求し、自然居士はなぶられついでに羯鼓を舞はうと決心し、また笛座の前にくつろいで二度目の物着となり、水衣の肩を上げ、羯鼓を腰に付け、舞臺正面に出て、「もとより鼓は波の音」と羯鼓舞を舞ふ。——以上破の後段。

最後の急の段では、數數の忍辱の奉仕の報償として自然居士は少女を舟の中から誘ひ出し、共に連れ立つて都へ歸つて行く。

(右は上掛諸流の演出法に據つて説明したのであるが、下掛諸流の演出の場合は序の段の初めにワキ人商人が登場して名宣をいふことになつてゐる。)

この説明によつて、讀者は開放的ながらんとした能舞臺も、その上で充實した演技が展開されると、その開放的ですがらんとしたことが少しも氣がかりになるものでないのを想像し得るであらう。否、氣がかりにならないどころではなく、背景や大道具の装置がないからこそ却つて場面の展開も自由に敏速に行はれ得るのに氣がつくであらう。もしまた背景や大道具を装置しようとしても、場

面の間斷なき變化を必要とする曲に於いては、装置の時間的餘裕を許さないであらうし、反對に、場面の變化の少い曲に於いては、初めから背景や大道具の装置を否定する意向があつたかも知れない。いづれにしても、能舞臺の場面の變化は、『自然居士』の例で見るが如く、登場してゐる役者の位置の變更を主要條件とすることが多いのであるから、背景的装置のことなどは問題にしなくともよいのである。

### 三

役者の舞臺上の位置が場面の變化を指示する重要な條件となるについて、同時に考へて見なければならぬことは、能に於ける行動の表現法である。能は、大まかに見て、一種の提示藝術であることに相違ないけれども、その成立の根本動機を釋ねて見ると、初めから相異なる二つの動機を包有してゐた。一つは耳に訴へる音曲的動機と、今一つは目に訴へる行動的動機で、この二つが巧みに調和を保つて一つの完全な演技を作り出してゐるものと、また、この二つの中の一つが異狀に際だつて一面的な演技となつてゐるものとの區別がある。さうして後者の中には、音曲的演技ともいふべきものと行動的演技ともいふべきものが細別されるから、全般的に見て、能には、音曲的演技としての能と、行動的演技としての能と、及び、音曲的要素と行動的要素の調和した演技としての

能と、以上三形態があるわけである。

實例について顯著な物を舉げて見ると、『大原御幸』とか『源氏供養』とか『接待』とかは音曲的な能で、いづれも舞といふものがなく、『源氏供養』だけには破の段に短いイロエはあるけれども、そのくせ登場人物は相當の人数を出すものもあるが音曲的敘述に對して挿繪の如き役目をするに過ぎず、行動が極めて乏しいから、主題的情緒は殆んどすべて音曲を以つて表現されるやうに出來てゐる。次に行動的な能としては、『道成寺』があり、『石橋』があり、また、現在物の中で謂はゆる切組物は大概皆この部類に屬する。それ等の曲に於いても、音曲は必ずしも無視されてゐるのではないけれども、音曲よりも行動の方に遙かに強く興味を惹かれるやうに出來てゐるのが特長である。すべて音曲は量的にも質的にも合唱部（地謠）によつて最も多く擔當され、行動はもちろん役者（殊にシテ）によつて擔當されるから、音曲的な能は合唱部の能といつてもよく、行動的な能は當然役者（殊にシテ）の能である。しかし、能のすべての種類を通じて傑作・佳作として賞美される物の多くは音曲と行動が巧みに調和されたもので、能本來の目的はその調和をねらつたものであつたことは言ふまでもない。

ところが、音曲と行動と調和の取れた能の中にも、更に仔細に検討して見ると、比較的音曲的動機の高いものと比較的行動的動機の高いものとの區別が立てられる。前者は幽玄成分が主調となつ

てゐるものに見られ、後者は物真似を建前としたものに見られる。作者について見ると、世阿彌と彼の影響のもとに作能した元雅・禪竹等の作品には音曲的動機の強く現れた幽玄的のものが多く、観阿彌・佐阿彌・宮増或ひは後代の小次郎・彌次郎等の作品には行動的動機の目だつ物真似本位のものが多い。時代について見ると、大和猿樂は元來物真似の基礎に立つて發足した舞臺藝術であつたから、創始時代の観阿彌には物真似本位の行動的作品が多かつたが、世阿彌が幽玄主義によつて能を典麗優雅な舞臺藝術として飾り立てる努力をして以來、しばらくはその行き方が風靡してゐたけれども、時代の推移と共に複雑な劇的興味に訴へる要求が強くなり、小次郎・彌次郎によつて代表される革新運動が起つて後はまた物真似本位の行動的作品が喜ばれるやうになつた。しかし、その時はすでに世阿彌の幽玄主義が表現の本質的基準として確立されてゐたので、いかほど物真似本位の行動を強調しても全然その影響から脱却することはできなかつた。のみならず、次第に能を古典視する傾向のできた後代の演出者には、古い作品をも新しい作品をもすべて一様に幽玄主義を以つて統制しようとする意向が強く働いてゐたと見えて、恐らく昔はもつと多様性が現れてゐたかと思はれるが、近代は一律に様式化されて今日に及んでゐる。

だから、能の行動の表現法といつても、そのことを考慮に入れてかからねばならないが、押しなべてそれは様式化された寫實であり、寫實といふことを犠牲にしても能では様式を尊重するとい

つた傾向があり、様式尊重の根本は幽玄主義から來てゐるのであるから、もし幽玄の情緒を損なふ懼れがあると見れば行動は平氣に省略されるといふやうなことさへ珍らしくはない。

たとへば『羽衣』(世阿彌作)の急の段ではシテの天人が舞を舞ひ終つて天上するといふ敘述があるが、天人が羽衣を浦風にたなびかせて、三保の松原から天翔けり、愛鷹山をも富士の高嶺をも遙かの下界に見おろすやうな高さに登るといふことが、舞臺の上の寫實的行動で表はせるものではないから、演出者はシテを橋掛三の松あたりまで行かせ、其處で長絹の片袖をかついて留拍子を踏ませるとか、或ひは、霞にまぎれて消えてしまつたといふ本文の如く、そのまま揚幕の内側へ入らせるとかする。これは一種の象徴的表現法で、同じ平面上で高さが寫實的に表はせるものではないけれども、舞臺から橋掛の先までの距離の効果によつて「かすかになり」行く行動の表現だけは少くとも幽玄的には表はせるわけである。

次に、上への高さを逆に下への深さとして表現しなければならぬ行動の例が『海人』(世阿彌作)にある。破の後段の「玉の段」で、シテの海人の幽靈が海底に沈んだ面向不背の玉を取りに行つた時の話を仕型にまんで見せるところである。シテは深井または曲見ふかみの面を掛け、摺箔に縫箔を腰巻にして水衣を被た姿で、扇を手に持つて舞臺の中央に立ち、その扇を短劔になぞらへて、波の中に飛び込む心持で正先へ乗り込み、漫漫たる水底を深く見下して、遂に龍宮城に達し、玉塔を護る

龍神たちと争つて玉を奪ひ取り、乳の下を搔き切つてそれを押し込め、龍宮では死人を忌むといふので短劍を捨ててその場に倒れ伏す形で、扇を捨てて下にゐて、約束の如く胴體に結びつけた繩を引くと、海上から人人がその繩を手繰り上げるといふところで、捨てた扇を拾つて頭の上で振り動かす、引き上げられて海面に浮かび出る形は靜かに立ち上がる姿態で示される。これは『羽衣』の切よりも寫實的行動を多く見せるけれども、海底へ潜つて行くとか海面へ浮かび上がるとかの形は單なる暗示的動作であつて、詞章の理解が想像を助けるのに待つ點が大きいのである。

行動が表現を詞章の理解に譲つてゐる例は能の多くの部分に見られるが、その典型的な場合の一つは道行である。例へば『鉢木』のワキの道行で、「信濃なる淺間の嶽に立つ煙、淺間の嶽に立つ煙、をちこち人の袖寒く、吹くや嵐の大井山捨つる身になき伴の里、今ぞ浮世を離れば、墨の衣の碓氷川、下す筏の板鼻や、佐野のわたりに着きにけり佐野のわたりに着きにけり」とあつても、それは淺間の煙を後に見て碓氷の峠を越えて碓氷川に沿うて上野の佐野に着くまでの地理的敘述を情緒的に修飾してあるに過ぎないので、寫實的行動で示すことは困難であり、水衣に笠を被た旅僧は舞臺常座前に立つてただそれを吟唱するだけで、即ち、雪もよみの日の旅路の感懷を音曲によつて表現するよりほかに方法はないのである。尤も、その吟唱の途中でワキは二三歩足を動かしたり、到着を示す僅かな動作をしたりすることはあるけれども、それだけで一日の行程を終つて場面を展

開させるのであるから、場面展開法としては、簡単といへば全く簡単である。その最も簡単な一例は『班女』のワキの第二のツキゼリフである。ワキ吉田の少將は風折・長絹・厚板・白大口の姿で大小前で、従者（ワキヅレ）と問答を終ると正面に直して、「急ぐ間程なく都に着きて候」の一句で場面は忽ち美濃の野上の宿から都の森へと一轉する。

それは、しかし、能に於いて行動者としては第二位的職能しか與へられないワキの場合であつて、主要な行動者シテの場合となるとさすがに動作も多くなり、其處に能の主役本位主義の演出態度がよく現れてゐるのであるが、但し、その動作は詞章の一句一句を情緒的に美しい形にして描き出すことが多く、例へば道行的なものについて見ても、道程の経過といつたやうなことは殆んど全く意圖されていないのが常である。『蟬丸』で、シテの狂女が一聲で橋掛に出て、唐織の片袖を脱ぎ下げ、手に笹の枝を持つて、サシを謠ひ、舞臺に入つてカケリを舞つた後で、地の上歌あけつたで花の都を立ち出でて逢坂山に着くまでの経過が描き出される。加茂川を越え、白河を渡り、栗田口から松坂を登り、音羽の山を後に見て、山科の里に出て、逢坂の關に辿りつくのであるが、行動はさういつた地理的経過の説明よりも、むしろ「松蟲鈴蟲さりざりすの、啼くや夕影の」とか、「水も走り井の影見れば、われながらあさましや」とかの詞章に即して情緒的表現をすることの方が主要で、見る側でもそれを期待するやうに習慣づけられてゐる。

けれども、シテの道行的詞章といつてもすべてが情緒的表現の動作をするとは限らないのは、一つには曲柄によつて情緒の表現の程度にも限度があり、また一つには舞臺的裝置（作物など）の條件に制限されることもあるからである。例へば『熊野』のシテが牛車に乗せられて（ワキは竝んで立つてゐるけれども心持は同車のもり）、六條の第から清水の境内まで花見につれて行かれる道中の描寫の如きも、下歌・上歌に續くロンギで委曲をつくして、河原表・車大路・六波羅・地藏堂・愛宕の念佛寺・六道の辻・鳥部山・經書堂・子安の塔と過ぎて、清水門前の車宿り・馬とどめで車から出るのであるが、シテは花見車の作物の中に立つてゐると、斷えず郷里の老母の危篤な病態が念頭にあるので、時時面を右に左に軽く向けて鳥部山を眺めたり經書堂を見たりするだけで、他に何等の動作をも見せない。これは『蟬丸』のシテの如き狂亂してひとり山路をさまよひ行く場合とは當然ちがつた表現になつてよいわけである。

また『盛久』のシテが捕虜となつて都から鎌倉へ引かれる長い道中の如きも、下歌・上歌・ロンギの一聯の詞章の間で、松坂・四の宮河原・四の辻・逢坂の關を過ぎ、近江に入つて勢田の長橋・鏡山・老蘇の森を見て、美濃から尾張に出て熱田の浦・鳴海瀧を迂廻し、三河の八橋・遠江の高師山・汐見坂・濱名の橋を通つて、大井川を越すと駿河で、宇津の山・清見瀧・三保の入海・田子の浦とつづく道すがら雪の富士の嶺を仰ぎ、伊豆相模の境なる箱根山を後にして星月夜鎌倉に入つて

場面が次の段階に落ちつく。その道中の間、シテは厚板・白大口に掛絡を掛けてワキツレ二人に興の作物をさしかけられ、後をば梨打烏帽子・直垂上下のワキに警固されて旅行する形で、上歌の途中で舞臺から橋掛幕際まで行き、引き返して一の松あたりでロンギとなり、「なほ明け行くや星月夜」と舞臺に入つて鎌倉に着くことになる。これも作物と警固の者に取り圍まれ、且つ最期の迫つてゐる心状であるから、名所を過ぎても特に風雅な感懐の情緒などを表現することはしないけれども、舞臺から橋掛へかけて大きく行進することによつて道行的動作は却つて最も寫實的に示すことになるわけである。何となれば、前に述べた役者の舞臺上に於ける位置の變更が場面の展開を示すといふ點からいへば、さういつた行動は最も寫實的に旅行の行動を示すものであるから。

#### 四

しかし、能の行動は必ずしも場面展開のことを目標として規定されてゐるのではないから、役者の舞臺上の動きだけで場面と場面の區分が立てられるとは限らない。役者の數が舞臺の上で殖えても場面は展開しないことも在り得れば、役者は靜坐したままでも場面は展開したと想像しなければならぬことも在り得る。西洋の近代劇の場面展開法では、登場人物の人員に變更があるごとに場面が更新すると理解されることがあるが、對話を唯一の舞臺表現法とすればそれも不合理でなく受け

取れる。けれどもその約束は能には適用はできない。何となれば、能では對話はそれほど重要なものでなく、重要なものは合唱、歌と舞踊で、合唱殊にクセの合唱が音曲の主體で、シテの舞踊が行動の主體であるから。實際、能に於いては、殆んど例外なしに、構想はすべて主要部の合唱歌とシテの舞踊を中心とするやうに工作されてあるのだが、その機構を支持するのは序破急の法則である。だから、場面展開法の根柢を成すものは序破急の法則でなければならぬ。

しかし、序破急の法則がいかなる状態に於いて場面の展開を整理してゐるかといふと、それは曲柄によつて一様でなく、或る曲では場面の展開といふことがあまり際立つて居らず、他の曲では事件の進展と共に場面の展開が甚しくなるといつたやうな相違があつて、簡単に要約することは困難である。序破急の法則の重要性を説いた世阿彌自身でさへも、その適用の方法については的確なことは示してゐない。彼は『能作書』を初めとして『花修』『花傳書』第六、『花鏡』『申樂談義』等に於いて序破急の法則のことを原則的には論じてゐるけれども、それが能の各種類の構成をいかに統一すべきかの問題については、唯一つの場合以外はなんにも觸れてゐない。即ち、最も本源的ともいふべき脇能物の一つの構成について述べてゐるだけで、『能作書』の第二項に、「まづ序破急に五段あり。序一段、破三段、急一段なり。開口人（ワキ）出でて、さし聲より、次第、一歌まで一段。自是破、さて爲手（シテ）の出でて、一聲より一歌まで一段。其後開口人と問答ありて、同音一うた

ひ一段。其後又、曲舞にてもあれ、只歌ひにてもあれ、一音曲一段。自是急、其舞にても働にても、或ひは早曲、切拍子などにて一段。已上五段也。若は、本説の體分によりて六段ある事もあるべし。又はしなによりて、一段足らで、四段などある能もあるべし。まづ本風體と定むる所五段也」とあるのは、脇能物の構成を目標としての説明に相違なく、更に次の章『三體作書條條』の第一項「老體」に於いて、それを繰り返して再び脇能物の構成を詞章の句數によつて明示してはゐるけれども、「女體」（鬘物）と「軍體」（修羅物）については別にさういつた明示はなく、更に「放下」その他の物狂、「碎動風鬼」（怨靈物）、「力動風鬼」（鬼物）等については、構成の用意の大綱をば説いてゐるけれども、それ等に序破急の法則をいかに適用すべきかについての明示は與へてゐない。恐らく、世阿彌としては、最も本源的な脇能物の本風體について説明すれば、他は類推して理解される筈だと考へたものでもあらうか。

しかるに、作品の實際に當つて見ると、現行曲二百四十番中、やや確實に世阿彌の作品と推定し得る約百十篇について見ても、一つ一つ何等かの意味で皆異なつた構成を持ち、序破急の法則の適用とても決して一様ではない。一つ一つがそれぞれの構成を持つといふことは、言ひ換へれば、軌範的構成がないといふことである。全く作者としての世阿彌はそれほど自由な態度で創作したのであるが、それだけまた、序破急の法則の適用についても自由な態度を取つてゐたといふことができ

る。また世阿彌以外の他の作者についても大體同じことが言はれ得る。

だから、それほど自由に取扱はれたあらゆる種類の構成の中から一つの原則的なものを抽出しようとするのは無理であるけれども、ただこれだけの歸納はできる。即ち、序破急五段の構成の中で第四段（破の後段）が最も主要な部分であり、合唱部にクセを吟唱させるのも大概は此の部分である。（尤も脇能物と切能物は最後の第五段で舞踊させるが、それは幽玄本位の他の種類と本質を異にしてゐる所に根據を持つと思はれる。）それで破の後段となるべき箇所をまづ見極めて置いて、前後を適度に區分して行けば、良い作品でさへあれば、必ず妥當な場面整理のつけられてあるのが發見される筈である。

今、最も人の見慣れた『熊野』の能について場面展開の状態を吟味することにしよう。主題は、女主人公が老母の重症を思つて不安と哀愁に悩みながら、主君に強制されて花見の宴に伴はれて行く、その平衡を失した心情が、いかに周圍の花やかな雰圍氣と對照されてあるかを見せるところに、かかつてゐる。彼女はさうした壓迫された心情で酌をしたり舞を舞つたりしなければならぬが、舞半ばにして驟雨がさんさんに花を散らすと、それがやがて散り失せるべき生命の象徴として彼女に強い實感を起させる。張りつめた心情は遂に捌け口を見出だし、哀切な歌となつて溢れだす。それがわがままな主君の心情を動かして彼女は救はれる。救つてくれたのは觀音の慈悲だと彼女を喜

ばせる。さういつた劇的展開を示す場面（破の後段）の効果がまづ作者世阿彌に豫想されて筆を執つたものであらうが、それは彼女が花見車に乗せられて清水観音の境内に到着してからの事件で、それまでに相當に長い経過があるので、それを次次に述べつけて見なければならぬ。

初めは都六條の平家の第で、宗盛（ワキ）の名宣と太刀持（ワキヅレ）の問答がある。——これが序の段である。

次に朝顔（シテヅレ）が次第で登場し、熊野の郷里なる遠江の池田の宿から老母の使として迎へに上る由をサシ・名宣で述べ、道行の末で都に着き、熊野を訪れる。

熊野（シテ）は鼓のアシラヒで三の松に登場し、サシで老母を思ふ心を述べる。其處へ朝顔が訪れて、老母の重態を知らせ、文を渡す。それを見て熊野は思ひ切つて暇乞をしようと決心し、朝顔をつれて舞臺に入る。

熊野と宗盛の交渉となるまでに、小さい場面を三つ経過しなければならぬ。熊野と太刀持の問答の場面と、太刀持と宗盛の問答の場面と、及び再び太刀持と熊野の問答の場面である。——破の前段。

熊野と宗盛の對面はすく「文の段」となる。文の中には業平の母の歌が引かれてあり、それが死を前にしての親子の悲哀の情緒を誘ひ出して初同となり、その情緒に驅られて熊野は暇のことを言

ひ出すけれども、宗盛の遊心には何等の効果も與へることなく、却つてすぐ花見車の用意が命ぜられ(後見が車の作物を目附柱際に持ち出し)、熊野はどうすることもできず、その車に乗せられて、花見の伴をしなければならなくなる。

それから清水をさして花見の道中となることは前に述べた如くである。サシからロンギとなり、ロンギの終りで場面は清水の境内に移る。清水に着いてもまづ佛の前に兩手を合せて老母のために祈誓を怠らない熊野であつた。(後見が作物を引く。)——破の中段。

宗盛はすでに花見の酒宴の席に着いてゐるが、熊野がその席に現れなければ演技は重要部には入らない。それまでに小さい場面がまた三つほど必要である。宗盛と太刀持の問答の場面と、太刀持と朝顔の問答の場面と、及び朝顔と熊野の問答の場面である。

さて酒宴の席に入つて来た熊野は「あらおもしろと咲いたる花どもや候」と、まづ花を褒めて、人人に當座などをも勧め、すぐクリ・サシ・クセとなり、クセの途中から立ち舞ひ、「深き情を人や知る」と酌をすると、舞を勧められ、橋掛に行つて笛のイロエとなり、舞臺に戻つて中舞を舞ひ、舞の終らぬうちに村雨が来て花を散らす。散る花をしきりに惜む心で熊野は舞臺中央に下にゐて、袂から短冊を取り出し、歌を書きつけ、扇に載せて宗盛に渡す。(短冊の段)。やつと暇が出る。これも観音の利生だと熊野は感激する。——破の後段。

暇の出た熊野は喜び勇んで朝顔をつれて母の家へと歸つて行く。——急の段。

此の局面展開の區分點となつてゐるものは役者の行動と詞章音曲の段落であるが、役者の行動は舞臺上の位置でしづけられるから、見た目に最も明瞭である。即ち、序の段でワキとワキヅレの問答があつて、ワキは脇柱際に床几にかけ、ワキヅレは太刀を置いてその下座に下にゐる。これは明らかに一つの場面の終結を示す位置である。次に破の前段となり、囃子方は次第を囃し、シテヅレが登場して舞臺に入り、道行、着ゼリフがあつて、橋掛の詰で幕に向いて案内を乞ひ、一まづ後見座にくつろぐのは、次のシテの登場を妨げないためであり、場面はまだ連續する。シテは三の松に出て最近の心情をサシで謠ふ。と、シテヅレは後見座から立つて一の松へ行き、シテと問答に入つて文を渡し、シテの後について舞臺に入る。シテとワキの問答が始まると破の中段に移るのであるが、それまでに、シテはワキヅレに取次を乞ひ、ワキヅレはワキにそれを伺ひ、その返事をまたシテに傳へなければならぬ。

シテがワキの前に出てから能は始まるやうなものである。すぐ「文の段」となり、初同となり、またシテとワキの問答があり、作物が舞臺に持ち出されて、シテはその中に入り、ワキは同車の心持で竝んで立つ。シテヅレはシテの後に、ワキヅレはワキの後に立つ。花見の行列が揃つた形である。場面はすぐ道中となる。人が動く代りに場面の方が（音曲的に）動き展開する。

清水に着いてからが破の後段である。清水に着くと、ワキはワキ座に着く（酒宴の席に着く）が、シテは前の場面の終りから眞先に出てまだ合掌したままである。観音の佛前で母の祈誓をしてゐるのである。それを酒宴の席へ呼び入れるまでに、ワキはワキヅレに言ひつけ、ワキヅレはシテヅレに傳へ、シテヅレはシテを迎へに来る。迎へられたシテが酒宴の席に入つてからが實は最も重要な破の後段となるのである。クリ・サン・クセ・イロエ掛かり中舞と進み、「短冊の段」となり、ワキとシテの間答があつて、急の段に移るのであるが、この轉換は甚だ急激であつて、シテが「あら尊とや嬉しやな」と観音の前で合掌し、「これまでなりや嬉しやな」と立つた瞬間に急の段に入ると見るべきであらう。

以上見るが如く『熊野』の場面展開は詩的に劇的に且つ論理的に統一されてあり、最主要部に於いてシテが舞踊することも妥當な理由に裏づけられてゐる。われわれは『自然居士』の例に於いても場面展開が論理的に劇的に統一されてあるのを見たが、『熊野』に於いては顯著に詩的に統一されてあるのが特長で、其處に物真似の能と幽玄の能の曲柄の相違が現れてゐるのである。

それと同じやうに、能のそれぞれの種類の特長は多少とも場面展開の形式の上にも現れないではないのである。

## 五

場面といふ言葉は普通の演劇では一定の舞臺装置の中に仕切られた一聯のまとまりのある行動を意味するのであるけれども、能では舞臺装置によつて制限されることがないから、場面の印象は多少漠然としたものに取りがちである。けれども大道具とか背景とかに限定されることがないといふ理由から、能の場面は謂はば一層純粹の場面とも見られる。何となれば、行動のまとまりを行動のみで考へ、詞章の段落を詞章のみで判断することができから。殊に、或る一つの場面は、同一の主題的契機の結びつきとして展開される他の多くの場面との連關に於いて存在理由があるので、その點からすれば純粹場面の方が裝飾場面よりも直接効果を持ち得る可能性があるとも考へられる。

場面には小さい場面もあれば大きい場面もある。『熊野』の例でいへば、破の前段の終りの部分や破の後段の初めの部分にあるシテ——ワキヅレ、ワキヅレ——ワキ、ワキヅレ——シテの場面、或ひはワキ——ワキヅレ、ワキヅレ——シテヅレ、シテヅレ——シテの場面などはいづれも小さい場面であり、また「文の段」とか、クリ・サシ・クセ・舞の段とかは大きい場面である。小さい場面は事件のつなぎ合はせ或ひは促進の爲に使用されることが多いので、比較的劇的成分の強く支配する能に必要である。作者は一つの能を作り出さうとする時は、もちろん全體の輪廓的構想をまづ

持ち、その中の主要部分にいかなる見せ場・聞かせ場を置くべきかを豫想して置かなければならぬであらうが、同時に必要に應じては小さい場面をいかに巧みに大きい場面の間に挿入すべきかをも十分に效果的に考へてかからねばならないだらう。一體に物真似本位の能に於いては小さい場面(例へば『自然居士』の破の前段の人商人と寺男の場面とか、破の中段の人商人と仲間の者の場面とか)が割合に效果的なものであるが、幽玄本位の能では(『熊野』の場合の如く)事件の進行上必要であるとはいつても、全體の詩的情趣を全然傷つけることなしにはすまない。その點からいへば、幽玄本位の能は劇的成分を極力節約して抒情的表現で押し進めた方が、場面の變化は乏しくなつても、それだけ純粹に詩的なものとなる可能が多い。其處に能の殊に幽玄を本位とする種類の行き方によつての問題が横たはつてゐるわけで、場面の展開などはなくとも典麗優雅な情趣を純粹に保つがよいか、純粹な幽玄の情趣をば多少犠牲にしても場面を巧みに展開させて興趣あるものを提示するがよいか。これは昔から多くの作者たちの思ひ煩つた問題であらうが、世阿彌などは前者の主張に於いての第一人者であり、『東北』『井筒』『采女』『夕顔』『佛原』『落葉』『野宮』等、さては『關寺』『檜垣』『姨捨』と同種の名前を擧げただけでも容易に作風を想見することのできる純幽玄主義者ではあつたけれども、それでも時としては『熊野』のやうな局面の變化の多いものも書いて見たくなつたものと見える。

局面の變化は登場人物の人数とも關係がある。登場人物の人数と場面の數が正比例するとは限らないけれども、概して登場人物の人数が多ければ場面の數も多くなる傾向がある。登場人物の最も少い場面の最も少い場合はシテ・ワキ二人きりで、例へば『鸚鵡小町』『芭蕉』『野宮』などがさうであり、その他、鬻物の多くはワキが二人の從者を伴ふけれども、それは無人格者であるから、實質に於いてはシテ・ワキ二人きりと同じことである。しかもそれ等の曲に於いては、原則としてワキは、シテの演技を誘導する役目にすぎないから、結局はシテの獨り舞臺で、隨つて場面の展開の様もないのである。また反對に登場人物の特に多いもの（『住吉詣』『安宅』『正尊』『烏帽子折』等）は謂はゆる群集場面となる傾向があり、頭數は多くとも意向は一致してゐるので、それが爲に特に局面の轉變を複雑化することはないけれども、見た目を賑やかにするだけの効果はある。眞に局面を複雑化するためには、登場人物が互ひに相反する利害關係に於いて對立してゐなければならず、その關係が複雑であればあるほど場面の數も多くなるべき可能性がある。『谷行』『壇風』『望月』等はその例となるもので、『自然居士』もそれに類する一例である。

しかし、能の表現の根本精神からすれば、場面の變化の多いことは必ずしも重要なことではなく、むしろ反對に、場面の變化の少い單純な構成の中にこそ却つて情緒の強さ・深さ・純一さが表はれるもので、それ故に作者も演出者も登場人物の數を制限しようとする努力を示して來た。演技が散

漫にならないやうに緊張させるには、それは必要な努力であつた。「申樂談義」を見ても、當時すでにいかに多くの能が短く切り詰められたかがわかるが、同じやうな整理はその後とてもしばしば施されたことが想像される。だから、今日保存されてゐる能の形式は、數百年間に自然に徐徐に行はれた短縦整理の結果とも考へられるし、これ以上殆んど手の加へやうがないまでに緊密なものとなつてゐることは事實である。

最後に、能の場面、演出上に於ける特色を總括的に考へて見ると、もう一度舞臺構造の特異性と關連して反省して見なければならなくなる。普通の劇場の舞臺構造は、幕によつて演技を見物人から遮斷するやうにできてゐるので、必ず幕間まくあひといふものが設けられ、それが演技に休止點を打つことになり、その間に役者は扮装を變へたり、演出者は背景を變へたりする。これは或る場合には便利であるが、他の場合にはひどく不便である。一つの幕と次の幕の間に時間の切斷がなく、事件が重大な進行をしつつある途中で幕を下さねばならなくなると、見る側の興味はひどく頓座を來たすことになる。だから昔風の五幕物の演出に於いても、幕間は五分間以上に互らないやうに注意したり、五分間以上もあるやうな長い幕間が必要ならば第二幕の次か第三幕の次かに置くべきで、それ以外の幕間の、事件の展開の緊張してゐる箇所にはさういつた長い休止點を打つことは可いされない

と戯曲術の法則は規定してゐた。近代劇に於いてはさういつた傾向は更に顯著になつてゐる。

その點では、能の場面と場面の間には外形的の區分法が施されないから、シテの中入の場合を除けば、間斷なく演技が續けられてゐて、馴れない目には段と段の切目などは氣がつかないで見過ごされるかも知れない。中入だけは幕間に相違ないけれども、それとてもシテにとつての幕間ではあるが、ワキはその間も舞臺を守つて居り、ワキを相手にしてアヒ（間狂言）がカタリとかシャベリとか或ひは間劇的行動などを演じて時間をつないでゐるので、見物人に取つては結局幕間といふものは與へられぬ。

すべて幕間といふものは演出者にとつては最も厄介なもので、幕間を設けなくすめば演技は理想的になるのであるが、近代の劇場の構造は（たとひ日本固有の廻り舞臺を利用して）全然幕間なしには演出されない。劇場の構造のみでなく、戯曲その物がまた幕間を必要とするやうにでなければ書けなくなつてゐる。その點に於いては能その物と能舞臺の構造は非常に有利で、場面展開法なども演出者の心そのままに行はれ得る。もし能が將來の新しい舞臺藝術に對して何等かの寄與を提供し得るとすれば、場面展開法の自由性の如きはさしづめ最も効果的な物の一つとして考へられるであらう。