

物語の総合システムとして見た世阿弥の能楽思想—序論—

Zeami's Nō Theories Seen as a Synthetic Narrative System: Introduction

小方 孝
Takashi Ogata

岩手県立大学
Iwate Prefectural University
t-ogata@iwate-pu.ac.jp

概要

筆者は「歌舞伎の物語生成」に関する研究を行って来たが、現在それを拡張して、物語生成の視角から日本独自の物語論（ナラトロジー）を開拓する可能性を展望している。本論文では、世阿弥による能楽論・能楽思想を、舞台上演を中心とした物語生成機構として捉え、9つのテーマに分けてそれぞれについて論述する。これを踏まえて、歌舞伎との異同、日本独自の（物語生成の）物語論について議論する。

キーワード：歌舞伎 (kabuki), 物語生成 (narrative generation), 物語論 (narratology), 能 (No), 世阿弥 (Zeami).

1. まえがき

筆者は、物語生成という観点から歌舞伎の調査・分析とモデル化・システム化を行って来た (小方, 2018; Ogata, 2020d)。歌舞伎の生成から上演、批評に至るプロセスに基づいて、その諸要素と関係を整理・体系化することを目指してこの研究を進めている。その過程で、歌舞伎がそれ以前の日本における多様な芸能・演劇・文学の要素を取り入れて発展して来た総合的な芸術であり、現在もその伝統がマンガ・アニメ・文学などのジャンルやCGやボーカロイドキャラクターなどの積極的導入につながっていることが明らかになった。また、歌舞伎にはそれ独自の物語論（ナラトロジー）が存在し、それは日本におけるその他の物語ジャンルの物語論と強い関連を持ちながら存在していると考えられたため、歌舞伎の物語論と共に歌舞伎以外の物語論にも調査・研究の射程を広げた (小方, 2019) (日本においては、古くは神話や伝説などに由来する共通知としての物語があり、それが芸能や文学などの諸ジャンルの中で共通に利用されていると考えた方がよい)。これらの試みにおいて重要なのは、従来の物語論の方法で歌舞伎やその他のジャンルの日本の物語を解釈するのではなく、それらが持つ独自の物語論を剔抉することである。本稿では、能楽における最も有力な演者にして作者であった世阿弥の能楽思想を、物語生成という

観点から取り上げる。能は、狂言や人形浄瑠璃と並んで、歌舞伎にとって極めて重要な先行芸能、先行演劇である。ここでは、世阿弥の能楽思想書の中から幾つかのものに当てて調査し、それを物語生成モデルないし物語生成システムの観点から、整理・体系化する。その後、他のジャンルにおける物語論、特に歌舞伎の物語論との異同について考察する。様々な日本の文学・芸能・演劇等のジャンルの調査・分析から、相互の共通点と差異を見出すことができれば、全体として一つの緩やかな「日本の物語の物語論」を展望することが可能になるだろう。歌舞伎との比較に次いで、そのビジョンを示す。本稿は、世阿弥の能楽思想の調査・分析、歌舞伎の物語論との異同の考察を行い、日本の物語の物語論に向けた最初の一試行である。

2. 世阿弥の能楽論に基づく物語生成モデル

世阿弥ら能楽の作者や演者達が書き残したものは、もともとは自分達の内部で回覧するための秘伝書であったが、その中には、特に劇的機構とは何かを巡る様々な洞察が含まれていた。世阿弥が書き残した理論書、もしくはその聞き書きは現在16程度読むことが出来る。今回、主に三冊の書物 (田中, 1976; 山崎, 1983; 西野, 1998) に当り、「世阿弥の能楽論に基づく物語生成モデル」の構成について検討する。特に二冊目の山崎編集の本には、『風姿花伝』(1983)、『花鏡』(1983)、『至花道』(1983)、『遊楽習道風見』(1983)、『九位』(1983)、『拾玉得花』(1983)、『三道』(1983)、『習道書』(1983)、『世氏六十以後申楽談儀』(1983)の現代語訳が収められており、その中の幾つかの原文は田中編集の本を参照した。さらに参考として、西野編集に成る『謡曲百番』によって世阿弥をはじめとする実際の作品に当たった。本研究は世阿弥の能楽論、能楽思想を筆者独自の物語生成モデルという観点から扱うためのあくまで序論であり、上掲書所収の解説類やその他僅かなもの

を除き、関連する研究者や批評書を意識的に当てることは敢えてしていない。まずモデルの概要を固めて後、専門の研究・批評書に当たることにする。

基本方針として、世阿弥の能楽論に基づく物語生成モデルは、「演者 [役者・送り手] - 作品 - 観衆 [聴衆・受け手]」の三項関係を中心としたモデルとして成立する。そしてこの三項関係と関連する諸情報を、演者もしくは送り手に関連する情報、作品に関連する情報、観衆もしくは受け手に関連する情報、そして演者（送り手）と観衆（受け手）との関係（状況）に関連する情報、などに分けて整理しようとした。ただし、上の中心となる三項関係における「作品」は、舞台上実際に上演される演劇的芸能作品という意味合いを最も強く持った作品である。しかし、その中に台本としての作品も含まれている。歌舞伎においては、台本（台帳）が物語の中核としてその生成活動全体を統御する存在であるわけではなく、役者という要素が極めて強力であるので、筆者の歌舞伎の物語生成モデルも台本（台帳）の存在を全体の中核に置いていない。これに対して、世阿弥のような意識的で地位の高い作者の存在と無論その作品自体が重視される能のモデルにおいては、台本としての作品という要素を中核としたモデルが可能なのではないか、と当初は考えたが、実際に調査と考察を進めて行くと、やはりその点は歌舞伎と同じように、舞台上演としての作品を三項関係の中心に置く必要があるという結論となった。従って、大きな枠組みとしては、能の物語生成モデルは歌舞伎の物語生成モデル同型的なものとなった。しかしながら、世阿弥の能楽論を詳細に紐解くことによって得られる能の構成要素とその構成は、歌舞伎の物語生成モデルのそれとは異なるものとなった。これについては、3節で詳しく検討する。

図1は、世阿弥の能楽論に基づく能の物語生成モデル全体の概要を示す。この図は、概略、演者ないし役者による演技と観客ないし聴衆による受容とを両端に置き、2つのタイプの作品すなわち舞台上演作品と台本による作品を中間に置く、という一種のコミュニケーション的形態を基礎とする。ここで、舞台上演作品を中核的な作品として捉えるという点は、上述のように歌舞伎の場合と同様のモデル構成となっており、それは芸能的・演劇的作品を理解する場合の基本と考えられる。世阿弥の能楽論は、その周辺に演出という全体の統括的役割を置き、さらに批評や評価の問題も論じられる。さらに、直接的な作品制作に関わる役割を

超えた様々な概念—組織や歴史が置かれると共に、能の様々な側面や要素に対して直接的あるいは間接的に影響を与える哲学的・思想的諸概念が含まれる。以下、これら9つの項目について調査・考察した結果を概略的に述べる。このように、本研究では、世阿弥の能楽論の内容を、暫定的に、以下のようなテーマごとの論考の渾然一体となった集成として把握する。【】の中には、歌舞伎の物語生成モデルにおける構成要素（小方，2018；Ogata, 2020）の中で対応ないし関連するものを参考までに記しておく（現状では網羅的ではない）。

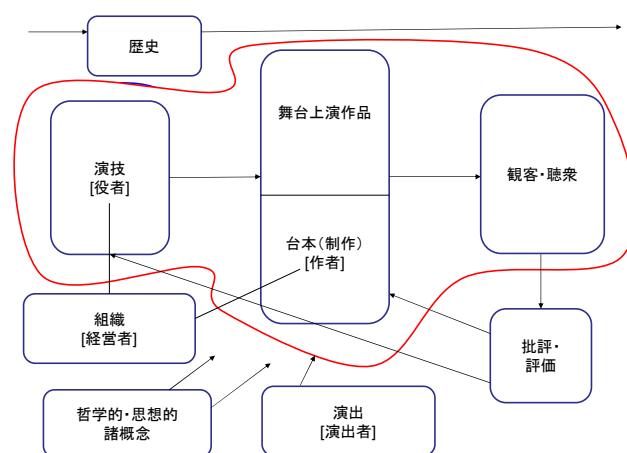


図1 世阿弥能楽論に基づく物語生成システムとしての能

(1) 演技論 [役者]

世阿弥の能楽思想において役者の演技に関連する記述は多く、それ自体が多くの場合能の稽古論ないし習道論と考えられている。世阿弥能楽論における演技論、稽古論の比重は確かに高いが、しかしながら、ここに示すように、それはその他数多くの要素から成る論考として成立しており、単純に演技論・稽古論であるわけではない。あるいはそれに集約されるようなものではない。演技論や稽古論、さらに修養論、修行論のような方向に世阿弥の思想を還元して捉えてしまうと、その総合的な物語論としての鋭さと豊かさ、そして可能性が見失われる恐れがある。しかし、確かに世阿弥の思想の中で演技論はそれ自体で壮大な規模を持っていると言える。筆者は、ここで演技論と呼ぶものを、おおよそ次のような構造において捉えている—まず大きな分類として、表現論と稽古論（習道論）を置く。前者は演技論における空間的側面に、後者は同じく時間的側面に相当する。表現論には、舞及び謡（歌）の表現論及び両者の関係付けの表現論が含まれ、この中に

は演技のタイプに関する論述もある。他方稽古論は、能楽諸要素の稽古論及び階梯論を含む。前者すなわち能楽諸要素の稽古論は、舞及び謡（歌）それぞれの稽古論と両者の関係付けに関する稽古論から成る。もう一つ、階梯とここで呼ぶのは、ある要素ごとの稽古に関する個別的な論ではなく、役者の人生における時間的成長や発展・変化に対応した能の稽古のための論を意味し、その中には、役者の年相応の稽古法、人生修養と能の上達との関わり、(稽古と実践を重ねた結果としての) 芸の境位（『九位』に示された九位が知られている）が含まれる。以上はまだ仮の分類であり、表現論と稽古論（習道論）両者が融合する部分やそれぞれの区別が曖昧な点も含まれるので、今後内容の調査を踏まえて改訂して行く予定である。上述のように、世阿弥の能楽論と言え、ここで言う演技論を中心に受け止められている傾向が強いと思われ、それにも一理あるが、以下のように、実際は、世阿弥はその他多様な要素を包含する、極めて全体的・包括的な議論を、その数々の著書の中で展開している。

(2) 制作論 [作者] (台本)

世阿弥の作品のうち物語生成との関わりで特に重要と思われるのは、『三道』である。この本には、種・作・書という三つの概念に基づいて、作者による能作品の創作方法が記述されている—

- 種：作品のための素材を意味し、素材となる人物として能にふさわしい性質の人物を知ること、作品の素材としては古典や伝説の中に典拠のある人物を選びそれを十分に研究消化して自分自身のものとするべきこと、などが記述される。ここから、能の作品は普通は既存の物語を素材として使用し、それに新しい工夫を加えることによって成立するが、それに対して従来の古典や伝説に典拠を持たない作り能についても言及されている。
- 作：これは能楽作品の物語的・音楽的な構成、能を物語的、音楽的に骨組みすることを意味する。ここで中心に論じられるのは能の作品における五段の形式的構成であり、序破急の概念との関連で、序は最初の一段、破は中間の三段、急は最終の一段に結び付けられる。この基本構造に基づいて、それぞれの段における物語と謡（歌）と音曲と舞のための工夫の所在が具体的に論じられる。
- 書：これは能楽作品における文体・曲節を意味し、すなわち個々の作品にふさわしい詞章と曲節を与えて作品を書き上げることについて記述される。

具体的には、個々の登場人物の特徴に応じた言葉を作者は書くべきことが述べられた後、作品の典拠となった事項を書いてその作品が何に基づいているかを明らかにすることや、その他の様々な作品の中の文章や言葉を引用することが奨励されている。つまり、作り能の場合を除き、能の作品にとって、それまでの物語や芸能の文脈の中に位置付けられて存在することが正しいあり方なのである。

また、『申楽談儀』の十四から十七の節においては、以上の基本的な枠組みに沿って、実際の作品に言及し、作品の構造、言葉、音曲に及ぶ、より具体的な議論が展開されている。【この制作論は、歌舞伎の物語生成モデルとの対応では、「材料（素材）」、「人物」（の一部）、「場所」、「時間（時代）」、「事件」、「作品」の要素に関連する。】

(3) 舞台上演作品論

ここで取り上げた9つの能楽要素のうち他の8つは、世阿弥の能楽論を読み調査することでいわば帰納的に抽出することが出来た要素であるが、この舞台上演作品論に関してはそれとは異なり、図1の総合的な物語生成システムとしての能の図に描かれたモデルの観点から、筆者が必要と認めて設定した要素である。ある意味で、能における舞台上演作品は、歌舞伎におけるそれと同じように、その他のすべての要素がそこに収斂されるべき時空であり、世阿弥によるあらゆる言説は常にこの舞台上演作品と関係を持っている、と考えることが出来る。舞台上演作品に明確に類別される言説を探すことの難しさは、そのことと関連していると思われる。つまりあらゆる言説は、多かれ少なかれそれに関係するのである。しかし、舞台上演作品という側面に特化した記述を剔抉することも必要であり、可能であると考えられる。例えば、(4)でも言及する『風姿花伝』の第三「問答」は、能の会場の状況そのものを論述の対象としており、あくまで舞台上で論じられる芸能、演劇としての能という側面に焦点が当たっている。また、世阿弥が複数の演目の連続としての能のいわばマクロレベルの演出に関する微妙な方法について再三述べるのは ((9)の哲学的・思想的諸概念の代表的な一つを成す序破急との関連において言及されることも多い)、能が特定の観客を前に特定の舞台上で演じられる特定の舞台上演であるという、演出者、さらに組織人（経営者）としての自覚による。このように、舞台上演作品論は、ある特定の演目の舞台上演の演技や

演出から、よりマクロな規模における演出、さらには能楽組織としての一座の選択のようなレベルまでも含む、あるいはそれら諸々の要素と関連する。その中から、舞台上演作品論に特有の、それならではの要素や言説を探索することが今後の課題となる。【舞台上演作品論は、歌舞伎の物語生成モデルにおける「舞台」、「劇場」、「客席」に関連する。】

(4) 聴衆・観客論

演者（送り手）と観衆（受け手）との関係（状況）に関連する議論も世阿弥の能楽論の中には現れるが、それは多く演者の表現論や演出論との関わりで現れる。例えば、上の(3)でも取り上げた『風姿花伝』第三の「問答」では、能の演者が実際の上演会場の雰囲気を知ることの重要性が記述されるが、会場の雰囲気の最も大きな原因となるのは観客である。世阿弥は観客のタイプ（一般の観客や貴人の別がある）や演能の状況（ざわわわしているかしっかりとっているかなど）、演能の様式（昼の上演か夜の上演かなど）など様々な場合に合った演能の方法を具体的に述べる。また、後述する序破急の記述の中には、観客の心理的な意味合いにおける序破急という概念が現れる。すなわち、ある演能の場にいる観客の能を鑑賞し享受する心の中にも序破急があるとされるのであるが、この場合の序破急は演者における能の上演が持つものとしての序破急といわば波長が合うことによって、感動につながるとされる。このように、能の観客は能の演者との関係の中に位置付けられ、それぞれが能動的役割と受動的役割を持つものとして、相互的に記述されている。

(5) 演出論 [演出者]

世阿弥の能楽論の中には、能の上演に関連する記述、現代なら演出ないしプロデュースと呼ばれるような概念に関する記述がしばしば現れる。それは、能の劇団である座もしくは一座とも関連するが、そちらは(7)の「組織論 [経営者]」の方で述べる。能の演出論は、特に序破急との関わりで言及されることが多い。後述のように、能の哲学的・思想的概念のうち最も重要な（あるいは最も数多く出現する）序破急という概念は、一回の能楽上演において、個々の演目を如何に配列するか、という演出論との関係で論及されることが多い。かつて世阿弥の思想書を幾つか読んだ筆者にとって、そのことは非常に不思議であった。筆者の当初の思い込みでは、序破急は一つの作品における物語の構成や構造に最も強く、密接に関わる概念であり、確かにその観点から序破急を論じた部分もあるが、それよりも

しばしば現れるのは、上記のような意味での演出論としての序破急なのであった。なお、筆者の物語生成システム研究は多重物語構造モデルを基本的な枠組みとしており、それにより、システムは単一の物語生成を行う部分とそれらの連鎖としてのより大きなレベルにおける物語を生成する部分とに分かれる（前者は統合物語生成システムによって担当され、後者は芸能情報システムによって実施される）（以上の枠組みやシステムに関しての近年のまとまった記述を Ogata (2020a, 2020b)が提供している）。筆者の上記の研究枠組みにおける芸能情報システムのレベルが、個別的な作品の配列という意味での序破急の議論につながる。

(6) 批評・評価論 [批評者・評価者]

能の批評論・評価論は中期の著作を代表する『花鏡』に明示され、世阿弥は批評の客観的基準を立てることの難しさに言及しながらも、その難しさを克服する方法として、旧来の達人の能を模範とすることを推奨している。その際の具体的批評基準として、見（視覚的に花やかな効果の側面）、聞（聴覚的な、静かな効果の側面）、心（一切の感覚的效果を超越した効果の側面）の三者を立てる。初期世阿弥はこのうち見の要素を重視したが、中期を経ると徐々にその他の要素に比重が移って行ったとされる（小西, 1970）。その推移には、世阿弥自身の能楽経験の蓄積と深化、歴史的・環境的状况の変化（具体的には足利義満の手厚い庇護と義満没後の一将軍が義持から義教に代わって行く中での一不遇と徐々に大きくなる逆境）などが影響していると思われる。また(8)の歴史論と重なるが、『申楽談儀』では、能の代表的な演者（一忠、喜阿弥、増阿弥、犬王道阿弥、観阿弥、世阿弥）を取り上げ、それぞれの特徴を、短所を含め、冷静に評価・批評している（『申楽談儀』は世阿弥自身の筆によるものではなく息子の元能の聞き書きである）。上述の不遇から逆境に至る時代、増阿弥や犬王道阿弥が足利義持及び同じく義教に重用され、世阿弥は逆に軽視されさらには佐渡島追放の憂き目に遭ったが、それでも演技者としての彼らについて世阿弥は（元能の筆を借りて）高い評価を下している。付け加えれば、批評や評価は、潜在的にはすべての観客によって行われているはずであるが、その中の一部の人々が言葉によってそれを外在化する。また、世阿弥の能楽論の中に含まれている（批評やそのあり方についての言説ではなく）作品や人物の批評の言説そのものは、作者であり演者である世阿弥自身によって行われたものであるが、しかしこの時、批評者としての世

阿弥は受け手に自らの立場を変換させているとも考えられる。このような意味での批評は、演技の一瞬の中でさえ行われているかも知れないが、これは批評・評価という概念をかなり拡大解釈したものである。しかし、この拡大解釈を徹底的に微細にモデル化することも、将来の興味深い課題になり得るだろう。

(7) 組織論 [経営者]

能も歌舞伎と同じように、座という劇団と共に成立する芸能であり、従って有機的な人間集団としての座の組織が能の必須の構成要素となる。現代の研究者・批評家である服部幸雄や渡辺保もそのことを強く意識し、服部 (1970)は座及びその金主という構成要素から歌舞伎の構造についての総合的論述を開始している。世阿弥の場合は能の演者であり作者であると同時に、一座の統率者でもあった。『申楽談儀』には、猿楽諸座の起源や特徴に関する記述がまとめられており、その付録には、「観世座規約」が引かれている。その中には、成員の義務や罰則、所得配分などが具体的に規定されている。また『風姿花伝』には、一座を統率する立場からの世阿弥の能楽観が述べられる。その記述の一つの焦点は、演者と観客（貴賤の別なくあらゆる層の観客を想定している）の間の関係を如何に工夫し良好なものに保つかということ、その具体的内容は上記(1)や(4)に強く関係する。それによって世阿弥は能の一座の末永い繁栄がもたらされるとする。このような論述内容は、世阿弥自身の能楽の社会的実践が充実していた『風姿花伝』の頃の時代背景にも影響されていた可能性があるが、極めて組織論的な性格を持っている。これは例えば会社の社長が組織統率者としての立場からその会社の商品やその開発、販売など様々な要素について語るのと似ており、その中に諸要素に関する各論が含まれるものの、一種の組織論的な言説となっていると言える。参考までに、『風姿花伝』第四「神儀」には、以下のような当時の座がグループごとに分類されている—①大和国春日神社の御神事に従事する申楽四座：外山座（後に宝生座）、結崎座（後に観世座）、坂戸座（後に金剛座）、円満井座、②江州日吉神社の御神事に従事する申楽三座（近江申楽の中の上三座）：山階座、下坂座、比叡座。③伊勢大神宮に奉仕する呪師申楽二座、④河内の新座（榎並座）、丹波の本座（矢田座）、摂津の法成寺座（宿座）（以上三座は加茂神社、住吉神社の御神事にも従事）。当時、以上のような有力な諸座が互いに競い合いながら能を上演していたのである。

(8) 歴史論

世阿弥の能楽論は、能に関する歴史記述の記述も含んでいる。例えば、『風姿花伝』第四「神儀」には、神代の時代、古代インド、古代日本、平安時代を経て当代に至るまでの能の歴史が記述される。その中には当代における代表的な座（劇団）のリストもある（上記(7)の組織論を参照）。また、『申楽談儀』には、能の代表的な人物が、一忠から観阿弥、世阿弥に至るまで辿られるが、これも歴史的記述の一種であると共に、上記(6)の批評的・評価的記述ともなっている。さらに、歴史の範囲を少し広げ、物事の時間的な流れ全般として捉えてみると、世阿弥の能楽論・能楽思想には拡大された歴史的記述が多く含まれている。例えば、その稽古論は、(1)で述べたように、個々の演目の稽古を超えて、演者の一生を通じた稽古や演技の心得や段階の記述を含む。また、個々の演目の上演そのものを超えて、複数の演目の時間的な流れに沿った配列（(5)の演出論に含まれる）が重視され、演技における様々な単位における有機的な時間的展開が詳細に説明される。そしてこれらの広い意味での時間的・歴史的記述は、次の(9)以下で詳しく述べる序破急という普遍的概念を借りて説明されることが多い。

(9) 哲学的・思想的概念論

これは、以上の能楽における構成要素に対して横断的にあるいは一貫して機能し、働きかける、概念的な項目であり、代表的なものに、これまで何度か出現した「序破急」や「幽玄」があり、さらに「皮-肉-骨」の理論、「見-聞-心」((6)で言及)、「成就」(次の序破急のまとめの中で言及)など、探せば数多くのものが見つかるとする。これらに貫く特徴は、必ずしも特定の構成要素にのみ該当するのではなく、能を構成する多くの要素に共通に適合するという点である。例えば序破急の理論は、一日もしくは数日に渡る演能のための演目の配列という演出に関わる問題とも、一つの作品の構成にも関わる。さらに、演者（役者）による身振りを統括する概念でもある。次の部分で整理する。「皮-肉-骨」の理論は、直接的には役者の演技の特質を表現するための説であるが、その他の領域にも拡張できる応用性のない一般性を持っている。能を超えて、歌舞伎の理論書である『作者式法戯財録』(1972)の中には、この理論を、歌舞伎における京、大坂、江戸の様式の特徴と違いを表すものとして援用している。小西 (1970)は、皮-肉-骨の論について、世阿弥が、それらが一つの能の中で融合していることが大事だと述べている点に

着目し、文学作品におけるテーマと表現との両者を等しく扱う批評という意味でのニュークリティシズムと比較している。幽玄は、かなりの程度「幽玄能」と言われる、世阿弥自身の能の作品の特徴を示す概念であるが、小西(1970)によればその具体相は世阿弥前期と中期とで異なり、前期では観客への見栄えを重視した一種の花やかなさが求められていたのに対し、中期ではその種の花やかさは後退する。世阿弥の説明の中には多くの特有の用語が出現するが、今後筆者は、それらをここで示したような八種類の主題(今後改訂される可能性もあるが)を説明するための概念と、個々の主題を超えてより広い範囲に、より一般的・普遍的に該当する概念とを分ける作業(無論後者が思想的・哲学的概念と呼ばれる)を、進めて行きたい。

付け加えて、ここでは上記(9)における一つ、序破急について、その多様な使用方法を見ておきたい—①能の一公演の配列における序破急(『風姿花伝』)、②能の一公演における序破急、③観客の感動の流れにおける序破急、④演者の気持ちの中での序破急、⑤演能の状況における序破急(以上『花鏡』)、⑥能役者の一生を通じた稽古における序破急(『至花道』)、⑦「成就」(経過を辿って、人の心に起こる、完結したという心理)すなわち序破急、⑧宇宙の神羅万象、自然、諸行為が備える発展秩序としての序破急、⑨一つの舞や謡(歌)の中にある序破急、⑩観客の感動の中にある序破急、⑪一つの演技における観客を想定した効果の中の序破急、⑫役者の芸の自覚における序破急(以上、『拾玉得花』)、⑬一つの演目の中の序破急(『三道』)、⑭複数の演目の配列における序破急(『習道書』)、⑮一つの演目における序破急、⑯観客の気分における序破急、⑰文字一字の発声における序破急、⑱舞台上の演技や演出と関係付けられた、能創作の作品の構造における序破急、⑲作品構造の要素順を変えるなどの変形のための序破急(以上、『申楽談儀』)。

以上のように、世阿弥の能楽論の中には、序破急という概念が様々な意味合いにおいて現れる。このことは、序破急という概念が、世阿弥の能楽思想を構成する様々な要素を横断的に貫く、一種の哲学的・思想的概念であることを意味し、諸要素の利用や操作を方向付け統御する、一種の戦略的概念として機能しているということの意味する。

具体的に、それぞれの序破急が、(1)から(9)の能楽諸要素の何に関連しているかを整理すると、まず、(1)の

演技論に関わるものはやはり多く、④⑥⑦⑨⑪⑫⑬⑮⑰がそれに相当する。(2)の制作論と関連するのは⑮及び⑰であり、(3)の舞台上演作品論には③が関わっていると考えられる。(4)の聴衆・観客論も、③⑦⑩⑪⑮と多くのものと関連している。(5)の演出論は①②⑭と関わる。⑧は序破急という概念の哲学的・思想的な面を示すより大きな視野における論述であり、(9)に独自のものである。こう見て来ると、筆者が分類した(1)から(9)の能の要素のうち、序破急の記述がないのは(6)の批評・評価論、(7)の組織論、(8)の歴史論であるということになるが、何れも能の具体的な作品や演技とそれに関係する側面に関わるものではない。逆に言えば、能の作品や演技に関わる多くの要素全般に対し、序破急はその使用を統御するいわば戦略的概念として、普遍的に機能しているということが出来る。

3. 歌舞伎の物語生成システム研究との比較

以上に述べた能の物語生成モデルを、以前から研究している歌舞伎の物語生成モデルと比較する。この種の物語ジャンルごとの物語生成モデルの異同の比較・検証を、より大きな枠組みにおけるより一般的・普遍的な物語生成モデルに架橋することを通じて、筆者は緩やかな「日本の物語の物語論」を展望している(それについては次の4節で述べる)。

能を物語の総合的なシステムさらに物語生成システムのモデルとして捉える見方は、もともと筆者における歌舞伎研究に由来する。歌舞伎の物語生成を筆者は歌舞伎が上演される舞台を中心にして構成し、これまでの研究において以下のような図式に基づき、15種類の歌舞伎の構成要素を設けた—

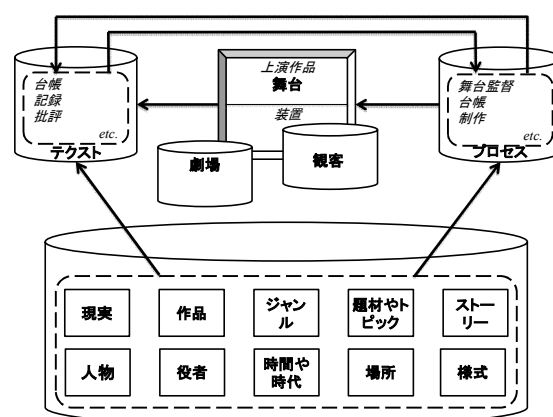


図2 物語生成システムとしての歌舞伎(1)

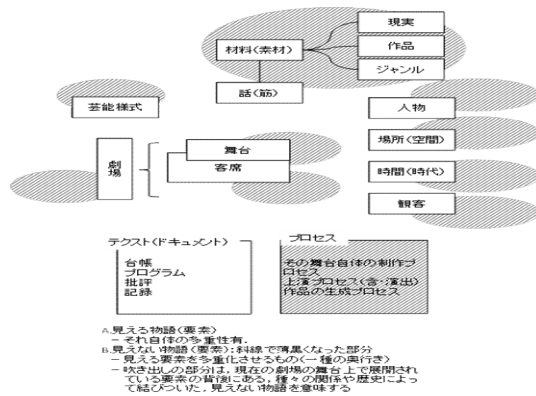


図3 物語生成システムとしての歌舞伎 (2)

上記図に含まれる歌舞伎の構成要素を、以下のような幾つかのグループにまとめることも出来る。まず、「現実」、「作品」、「ジャンル」及び「話(筋)」は、物語の「材料(素材)」のグループに含まれる。「材料(素材)」はそれ自体で一つのカテゴリーを成すが、同時にその中に以上のような複数のカテゴリーを含むという関係にある。また、「人物」、「場所(空間)」、「時間(時代)」は、それぞれ「歌舞伎の物語を構成する要素」に相当するグループである。さらに、「芸能様式」が以上の構成要素を貫通するスタイルの規定に該当する。「劇場」のグループは「舞台」、「客席」や「観客」を含む。以上を、上演された歌舞伎作品の中に反映されているという意味で「見える要素」と呼ぶことにすれば、「見えない要素」も存在する。見えない要素の中には、「テキスト(ドキュメント)」（脚本(台帳)を含む)及び「歌舞伎の生成(制作)過程」としての「演出」が含まれる。舞台上演は、ここでは、一方では見える物語の総体であると同時に、それを作り上げる過程をも含む両義的なカテゴリーを意味する。

これらに加えて、「～尽し」や「絢交ぜ」のような「修辭的要素」も設定したが、それは上記の構成要素に対して横断的に使用し得る、より具体的な物語生成の方法を意味する。この横断性という意味では、能の構成要素の(9)哲学的・思想的概念と類似しているが、(9)に含まれる多くの概念の方が、ここで言う修辭的要素よりも、より抽象度の高い概念であるように思われる。例えば、序破急は、物語の特定の・具体的な修辭や技法を規定する概念と言うより、もう一つ上のレベルで特定の修辭や技法や方法を駆動し使用するための概念である。その意味で、歌舞伎モデルにおける修辭的要素と能楽モデルにおける哲学的・思想的概念とは異なる

ると考えられる。

また、筆者は歌舞伎における一大特徴を、「多重性」という点に求めた。歌舞伎の多重性とは、歌舞伎においては、ある一つの要素がその他の要素との関係において常に存在している、ということ単純には意味するが、それだけでは殊更強調するようなことではない。歌舞伎以外のどんな対象でも、ある要素は、それを見る人の視点や立場に応じて、その様相を変える。しかしながら歌舞伎の場合、多重化は単なる視点の違いに応じた見え方の違いを意味するのではなく、もっと積極的な意味を持っている。歌舞伎の場合、ある要素は、同時に、複数のものの多重化として存在している。視点の違いに応じて見え方が変わるという以上に、ある要素は同時に複数の見え方を一時に矛盾する見え方を一共存させている、と言った方が適切である。ある要素を複数のものの多重化として見る視点そのものもまた歌舞伎を観る楽しみ(さらに歌舞伎を研究する楽しみ)に含まれている。作り手側も同様に、複数のものの多重化を、歌舞伎の制作戦略として積極的に活用しているように見える。

能と歌舞伎それぞれの物語生成システムモデルを比較し、両者の異同、類似性、関連性についてここで考察する。

まず、能の物語生成モデルを、筆者は、歌舞伎の物語のモデルと同様に、舞台上演作品を核とした図式において捉えた。能も歌舞伎も、物語を上演する演劇的芸能の形態という点では類似しているためである。これは、「物語生成 - 作品 - 受容」モデルとして見ることが出来るが、この場合の作品(次に述べるようにその中の一つの重要なレベル)が、舞台上演作品に相当する。しかしながら、能の場合、世阿弥自身による『三道』(『能作書』となっている場合もある)やその他に現れる、台本レベルでの作品も重視し、この図式の中の作品には台本としての作品も含めて捉える。すなわち、能の場合の物語生成 - 作品 - 受容モデルにおける作品には、舞台上演レベルとしての作品と台本レベルにおける作品との双方が含まれる。無論歌舞伎にも台本(台帳)というものは存在し、その意味では能と歌舞伎の物語生成は全く同じものとなっても良いように思われるが、それぞれを調査・考察する過程で、結果として、極めて大きな枠組みは共有しながらも、それぞれはかなり異なる形でモデル化されたのである。世阿弥は、能の中の必須の要素として台本として作品というものを明確に取り上げ、その構造や作成法を具

体的に論述した。歌舞伎の世界にも、その台本としての作品について論じた『作者式法戯財録』のような書もある。しかし歌舞伎においては、もともと台本というものが明確に意識化されていず、あるいは人形浄瑠璃の台本を殆どそのまま歌舞伎用にアレンジして使用するなど、台本としての作品の存在が明確な地位を占める能の場合とは、事情が異なっている。そのことが、能と歌舞伎それぞれの物語生成モデル、特にその作品の位置付けに違いになって表れている。

能における台本と歌舞伎における台本（台帳）との位置付けの違いは、役者と作者の位置付けの違いに関連しているように思われる。あるいは、物語としての一種の単純性の問題とも考えられる。初めに歌舞伎から考えて行くと、歌舞伎の場合、役者（俳優）の役割が大きく、元来の歌舞伎は、ある固定された物語（脚本）の存在に基づいて役者が演技をし、それを観客に伝える、という形で組織化されていたのでは必ずしもなかった。寧ろ、物語の脚本というものは初期の歌舞伎には存在せず、役者がかなりの程度即興ないし脚本なしで物語を作り上げながら、あるいは簡単な計画と打ち合わせの下に、上演するというのが、原初歌舞伎における基本形であった。歌舞伎がある程度強固な物語の脚本というものを獲得したのは、人形浄瑠璃や能から取り入れ、導入することを通じてであった。台帳が明確に存在するようになって以降も、歌舞伎において、物語や脚本の制作に関わる役者の役割というのは大きく、その伝統は良かれ悪しかれ今日にまで続いている。特に新作歌舞伎の場合、役者達は台本に忠実に従って作品を上演するのではなく、台本を一つの素材として、実際の舞台上での試行錯誤を通じて、上演物語を作り上げて行く。この制作過程の中でも役者の力は極めて強い。歌舞伎役者は、演者であると共に、演出者であり、時に作者でもある。このことは歌舞伎の強固な伝統である。

それに対して、能においては、強固に作り上げられた脚本の存在が重要であった（その点は、人形浄瑠璃の場合も似ている）。能の伝統として、多くの能作者は役者をも兼ねたが、歌舞伎のように役者が物語を作るというより、作者がその脚本を強固に作り上げ、それに基づいて役者は能を上演した。すなわち、作品制作、その上演、その観客への受容という段階が、能の方が歌舞伎の場合よりも明確に分離されていた。以上のような理由から、双方とも、「生成 - 作品 - 受容」というコミュニケーション図式の観点からそれぞれの

物語としてのシステムがモデル化されているが、歌舞伎の場合は、この図式における作品の中に台本（台帳）としての作品を含めず、舞台上演としての作品のみを核として、台帳としての作品をも含む多様な構成要素を取り出し、それらの相互関係を描く方がやりやすいと筆者は考えたのである。それに対して、能の場合（人形浄瑠璃の場合も）、上記のような比較的単純で明快なコミュニケーション図式の下にその物語のシステムを描く方が、その実態に即していると考えられた。（但しこのような事情は、能が、幕府の式楽として保護された江戸時代以降の固定化された伝統によって強化されたものであるのかも知れない、という可能性もまた強くある。何れにせよ、本稿で述べるのは仮説的な案に基づくモデルに過ぎず、この辺のことも今後調査して行きたい。）

次の話題に移る。歌舞伎と同じように、日本における芸能を象徴する（代表する）ジャンルである能は、その演技の様式において、雑然たる要素を取り除き、純粋化に向けて洗練されて来たと考えられ、その種の純粋化と洗練は、日本の文化における一つの特徴と考えられている。しかし、歌舞伎におけるベクトルはそれとは逆である。歌舞伎は純粋化ではなく不純化・複雑化、包括化・総合化、無差別的摂取（取り込み）一を特徴とする。歌舞伎は芸能や文学や物語における日本の様々な文化ジャンルの一種の「ごった煮」を成す、と言える。

制度的・社会的にも歌舞伎は顕著な特徴を持っている。すなわち、歌舞伎は草創期以来、常に国家的庇護を受けず（寧ろ反対に抑圧、弾圧され）、その中で民間の立場を堅持しながら、発展し続けて来た。歌舞伎は、能や人形浄瑠璃などと並んで普通「伝統芸能」と呼ばれるが、歌舞伎の場合は、上述のような歴史的経緯とも関連して、現在でも、保存すべき対象として無変化の形骸となっているわけではない。能や人形浄瑠璃も、今でも上演され続け、人々に新しい影響を与えているが、しかし、歌舞伎のように、毎年新作が書かれ、上演される、という現象は、それらの芸能の場合多くは見られない。このように、歌舞伎は近代以降も現在も変化し続けており、伝統芸能の枠を超えて、常に伝統の保存と革新が両立したものとして存在するのである。

しかしながら、能と歌舞伎との間には、大きな類似性も存在する。それは寧ろ、歌舞伎が、能や人形浄瑠璃をはじめとする先行芸能の特色を取り入れることで発展して来たジャンルであることに由来するものでも

ある。その一つは、いわば物語における伝統踏襲性でも呼ぶべき特色である。すなわち、能においても歌舞伎においても、それらのために作られる物語は、全く新しい物語であるのではなく、寧ろ文化的伝統を通じて保存されて来た、人々に共有され共通化されて来た物語であり、それらの物語を下敷きとして、あるいは素材として、能や歌舞伎の物語は出来上がっている。江戸時代後期に歌舞伎では『世界綱目』(1916)という方法が採用されたが、既に実質的に能において(また人形浄瑠璃において)、そのような方法は援用されていた、とすることが出来るだろう。また、その演技の様式においては、様式性と写実性との両立ないし相克が効果を生み出すという点でも両者は共通している。

それぞれの芸能の言葉との関係についても考えてみる。歌舞伎にも、例えば『作者式法戯財録』という一種の総合的・包括的な理論書が存在する。しかし歌舞伎における言葉の多くは、役者の演技に愛する批評・評価である。逆に、その点では歌舞伎は当初から常に言葉と共に存在したとも言える。しかし、理論的言説に関しては、恐らく世阿弥の圧倒的な存在によって、能は歌舞伎を超えている。世阿弥による能楽理論、能楽思想が、作者としても演者としても、さらには組織に統率者としても超一流であった人物による極めて総合的で包括的な理論体系である。それと比較すると、歌舞伎の世界にはそのようなものは存在しない。そのことは、能が歌舞伎と比べて、より統率的な原理に基づく、いわばトップダウン的な芸能・芸術であることを示しているかも知れない。逆に言えば、歌舞伎はよりボトムアップで、ある一人の個人の思想や意見が全体を統括する、という力は弱かったのではないかと考えられる。しかしながら、これはあるいは能が幕府の式楽化された江戸時代の能の現象を経た上での印象であるに過ぎない、という可能性もあり、また、世阿弥という極めて傑出した理論指向の人物が出現・存在し、体系的な理論・思想を構築してしまった、ということはある意味で偶然の出来事である、という可能性すらある。今後調査と考察を進めて行きたい。

4. 日本のナラトロジーに向けて

旧来の物語論や関連する文学理論の方法を、既存の作品の分析に適用・応用しようというアプローチではなく、「物語論のエッセンスを成す方法」を考慮して、そのような方法を共有する物語や文学の研究、方法、

技術、技法、修辞などを、日本の物語史や芸能史や文学史の中に探る。それがこのテーマに関する筆者の構想である。物語生成システムの観点から古典・近代・現代に渡る日本の物語論や文学理論を扱う、ということが、本研究の一つの大きな特徴である。物語生成システムの枠組みにおいてこの問題を扱うとは、生成という方向付けにおいてそれを取り扱うということの意味する。すなわち、調査・分析・獲得された物語や文学の知識や方法や技法や修辞は、物語生成の機構の中に導入され、組み込まれる。逆に言えば、そのような方向付けにおいて、知識や方法や技法や技術や修辞の調査・分析・獲得は行われる、ということになる。単に、作品の理解や分析や解釈のための「役に立つ道具」として、日本の物語論や文学理論を調査・検討しようというのではない。生成や創造や創出をめざして、さらにその形式化・モデル化・システム化まで進めようとしているのである。これまでその見取り図を幾つか示した(小方, 2019; Ogata, 2020a)。従来から筆者が続けて来ている歌舞伎の調査・分析・モデル化・システム化の研究の過程で、歌舞伎の中には、その記号論的な特性故の数々の形式的・構造的とも言って良い特性があることを認識した。これは今後日本独自のナラトロジーを目指すこの枠組みの中に組み込まれる。

今後如何にして日本独自のナラトロジーを形成するかという課題に関しては、以下のような構想を持っている。すなわち、歌舞伎の中に物語に関して考えられるおおよそ多くの要素が含まれていると考える。勿論、演劇であり芸能としての歌舞伎においては、歌舞伎において特有・特殊な要素と共に、日本における物語的芸術の近世における総合として位置付けられる歌舞伎には、それ以前の1000年の物語的伝統の蓄積が凝集されているはずである。その後その伝統は一度断ち切られたかに見えたが、しかしながらまだ明治以降150年強しか経ていない。その伝統が完全に断ち切られたなどと断言することは出来ないのである。このように、筆者はまず最も大きな物語の総合的システムとしての枠組みを、歌舞伎に求める。その上で、この総合的な物語のシステムのモデルを、補強・詳細化・精緻化し、洗練させるために、その他の文学的・物語的・芸能的等のジャンルの調査と分析を取り入れる。例えば、本論文で行ったように、能の例に沿って、例えばより明確な「生成-作品-受容モデル」を設定し、その成果を歌舞伎において描かれた大きな物語の総合的図式の中に取り入れ、その一部分の拡張・精緻化・詳細化等

を行う。図4は歌舞伎の物語生成システムを中心に、能を含めその他の物語ジャンルの(様々な意味での)「統合」によって日本のナラトロジーを構築するというビジョンを示す。(ここでは指数が足りないので、この日本のナラトロジー構想について別稿でより詳しく述べる予定である。)

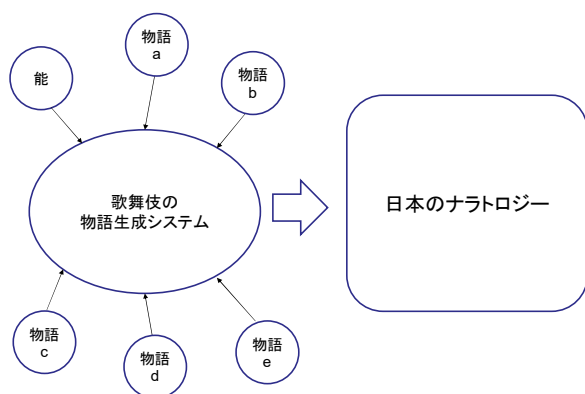


図4 歌舞伎を中核とする日本のナラトロジーの形成過程のビジョン

5. あとがき

本稿では、まず、世阿弥の能楽論・能楽思想を調査・検討し、能の総合的な物語生成モデルを提案した。次に、それを、従来から行っている歌舞伎の物語生成モデルと比較し、類似点と異なる点を探ることを通じて、それぞれの特徴について考察した。本研究は、物語生成という観点からの日本独自のナラトロジーを構築する構想に架橋される研究であり、最後の部分でこの構想と歌舞伎及び能の物語生成システムモデルの研究の役割について言及した。今後、世阿弥の能楽論・能楽思想の調査・研究について、本稿で示した見取り図に基づいて作業を進展させ、能、歌舞伎、その他日本の古典及び近現代の物語全般を素材とする日本独自のナラトロジーの構想の具体化を図って行く。

謝辞

本研究の一部は、科研費(研究課題/領域番号18K18509)の助成を受けている。

文献

風姿花伝(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.101 - 163).

- 服部幸雄(1970). 『歌舞伎の構造』. 岩波新書. 東京: 岩波書店.
- 花鏡(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.165 - 199).
- 観世寿夫(1983). 演技者からみた世阿弥の習道論. In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.73 - 98).
- 小西甚一(1970). 世阿弥の人と芸術論. In 小西甚一(編). 『日本の思想 8 世阿弥集』 (pp. 1 - 23). 東京: 筑摩書房.
- 九位(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.225 - 232).
- 増田正造(1983). 能への招待. In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.367 - 474).
- 西野 春雄(編)(1998). 『謡曲百番』. 新日本古典文学大系 57. 東京: 岩波書店.
- 小方孝(2018). 歌舞伎に向けて(2)―多重物語構造の諸相―. In 小方・川村・金井, 『情報物語論―人工知能・認知・社会過程と物語生成―』, 209 - 244. 東京: 白桃書房.
- 小方 孝(2019). 日本の物語論・文学理論の物語生成システムへの取り込みに向けて. 日本認知科学会第36回大会発表論文集, 442 - 451.
- Ogata, T. (2020a). *Toward an integrated approach to narrative generation: Emerging research and opportunities*. Hershey, PA, USA: IGI Global.
- Ogata, T. (2020b). *Internal and external narrative generation based on post-narratology: Emerging research and opportunities*. Hershey, PA, USA: IGI Global.
- Ogata, T. (2020c). An integrated narrative generation system: Synthesis and expansion. In T. Ogata, *Internal and external narrative generation based on post-narratology: Emerging research and opportunities* (pp.1 - 108). Hershey, PA, USA: IGI Global.
- Ogata, T. (2020d). Kabuki as a synthetic narrative: Synthesis and expansion. In T. Ogata, *Internal and external narrative generation based on post-narratology: Emerging research and opportunities* (pp.109 - 254). Hershey, PA, USA: IGI Global.
- 作者式法戯財録(1972). In 郡司正勝(校注), 『日本思想大系 61 近世芸道論』 (pp. 493 - 532). 東京: 岩波書店.
- 世界綱目(1916). In 『珍書刊行会叢書 第9冊 世界綱目・芝居年中行事・劇界珍話』 (pp. 6 - 46). 東京: 珍書刊行会.
- 三道(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.253 - 268).
- 至花道(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 中央公論社 (pp.201 - 213).
- 習道書(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.269 - 278).
- 拾玉得花(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.233 - 252).
- 田中裕(校注)(1976). 『世阿弥芸術論集』. 東京: 新潮社.
- 山崎正和(責任編集)(1983a). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社.
- 山崎正和(1983b). 変身の美学―世阿弥の芸術論. In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.7 - 72).
- 遊楽習道風見(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.215 - 223).
- 世氏六十以後申楽談儀(1983). In 山崎正和(責任編集). 『世阿弥』. 中公バックス・日本の名著, 10. 東京: 中央公論社 (pp.279 - 358).