

## 「藝能」試問

磯

博

今日いわゆる新劇と称せられる演劇の観客や、演劇評論家といわれる人々のほとんどは、それを評する時、「すぐれた藝術」とか、「藝術性に乏しい」というような言葉をしばしば使うことはあっても、それが「すばらしい藝術であった」というようなことはあまりないようである。ところが、その新劇の上演予告は新聞や雑誌の藝術欄に掲載されるし、その劇に登場する俳優は、藝術家と称せられるより藝術人と呼ばれることの方がはるかに多いのである。

これに類した例は、この他にも幾つかあげることが出来る。例えば、歌舞伎を古典藝術という一面、伝統藝術と呼ぶことがあるのもそれであり、音楽や映画においても、藝術と藝能の両語の混用がしばしばみられることは周知の通りである。

以上のような例から考えると、藝術も藝能も藝という一字の共有による極めて近似した概念をもつものであって、

両者は暗黙の了解とでもいふべきものによって、適当に使いわけられているかのようである。しかし、美術や文藝が藝術という呼称を堅持して、藝能と呼ばれることのないことなどから考えると、両語が適当に使いわけられる（混用の）例は、舞台上上演されるものに限定されてくるようである。それでいて、落語や浪曲や万才は藝能の名で上演されても、藝術を名のることはない。とすれば、藝能とも藝術ともいわれるものは、舞台上上演されるものの中でもさらに特定の領域に限定されてくるようである。したがって、そのような限定的な両語の混用は、かなりはつきりとした根拠にもとづくものであるはずである。そこで、以下において、現代において藝能とはなにかを考へることによって、藝能と藝術の間の一応の一線を求めることを試み、つぎに、藝能であり藝術であるということがどういふことであるかを考へてみたい。

藝や藝能という語は、もちろん中国から移入されてきたものであり、中国においては古くから使われている語である。「藝」についてみるなら、「周礼」では「藝、謂禮樂射御書數。」とあり、「史記」や「淮南子」では、易・詩・書・禮・樂・春秋の六經典を六藝と稱している。いずれにしても、これらの六藝は、士大夫として身につけるべき最も基礎的な技であり教養であり才智であり学問であつて、六藝の備わっている者こそ人の上に立つことを得たのであつた。つぎに、「能」の語義についてみるなら、「中庸」には「唯聖者能之」とあり、普通程度以上に立派に出ることを意味し、さらに「呂覽」には「君知我而使我畢能」とあつて、「ちから」や「はたらき」を意味している。この「藝」と「能」とを結合した「藝能」という語も早くから使用されているが、例えば「史記」には「至今上即位、博開藝能之路、悉延百端之学。」と記されており、「藝能」が、「藝」と「能」の語義を合せもつた、すぐれた教養ないしは学問という意味をもつものであることを明確に示している。この「藝」や「藝能」という語が

日本に移入され、中国におけると同様な意味をもつ語として奈良時代の頃より使用されているが、その用語例に關しての文献とその研究は、林屋辰三郎氏がその「中世藝能史の研究」<sup>(1)</sup>において詳説されているところであり、本稿では省きたい。

日本において、藝能という語が、学問という意味を失いはじめたのは平安末期から鎌倉初期にかけての頃ではなかったろうか。藤原兼実の日記「玉葉」の中の、承安三年正月六日の条には源信康を評して「無才学、無藝能」と記しているが、ここでは、藝能は明らかに才学と区別されているのである。さらに「玉葉」の、元暦二年八月廿日と文治四年二月廿日の条をみると、琵琶を弾じ、手跡をよくすることや、奏楽、詠歌に藝能の語をあてている。藝能という語は、人にすぐれた実力というその始源的な意味を確保しながらも、その意味内容は歴史と共に変わってきたのである。琵琶を弾ずることも、歌を詠むことも、当時の貴顕の人士達にとつては必須の能力ではあつたらうし、人の上に立つものとして身につけるべき教養ではあつたらうが、それはもはや、政治や学問の領域において発揮する実力というよりは、彼等の日常生活の領域に密接して身につけ、その領域の中で発揮する実力であり技であつたというべきであらう。公家達が相集つて管絃を奏し、歌会を催すこと——それを當時の藝能というべきであらう——によつて、彼等が日常的奢侈的生活を享受したことは、諸種の文献に記述されたところによつても明らかである。

それにしても、「玉葉」の時代における藝能の概念はまだ不明確なものではあつたが、鎌倉時代の末頃より、それは樂舞を中心とした技をいう語となり、しかも、公家社会の範圍を越えて一般化した使用をみるようになったと考えられる。この点に關しても、林屋辰三郎氏の研究によつて明らかなるところである。すなわち、東大寺文書にある元徳二年（一一三〇）の東大寺衆徒の集會事書案が、氏の指摘される資料である。そこでは、藝能とは田楽であり、「藝

能の輩」（田楽の演技者達）の出現を知り得るのであるが、ここにおいて、今日的な藝能の概念の成立の緒を見るのである。かかる「藝能の輩」の記述は、専門的な技能の所有者の集団が出現したことを物語るものであり、——それはまだ田楽師達だけをさすものではあったが——彼等が舞台上で上演することにおいて藝能が成立することになったのである。藝能というものは、公家の単なる個人的趣味や教養ではなくなり、極めて専門的な技や能力を一般観客の前で上演することを意味するようになったのである。

この藝能の意味を一層明確なものにしたのは世阿弥であった。能楽の大成者である世阿弥は、能楽こそ藝能の名に値する代表的なものであると考えた。このことだけを考えるなら、藝能即能楽ということに尽きるようではあるが、彼が残した幾編かの著述の中から、単に能楽という一藝に限らず今日いわれているところの「藝能」というものの本質をさえ読みとることが出来ると考える。

すなわち、

「この藝能を習学して、上手の名を取りて、毎年を送りて、位の上るを、善き却と申すなり」（花鏡）

「この藝とは、衆人愛敬をもて、一座建立の寿福とせり」（風姿花伝）

「この頃、一期の藝能の定まる初なり」（風姿花伝）

と述べている。ここでいわれる藝能とはもちろん能楽のことではあるが、藝能（能楽）の演者は、専門藝能者として身を立て、生涯かけて自らの藝を練磨すべきであることを説いている。

さらに、

「秘儀にいふ、そもそも藝能とは、諸人の心をやはらげて、上下の感をなさんこと、寿福増長の基、遐齡・延年の

法なるべし。」(風姿花伝)

「時に応じ所によりて、愚なる眼にも思ふ様に能をせむこと、これ寿福なり。」(風姿花伝)

と述べることによつて、この能楽という藝能が、観客のだれにとつても楽しいものであり、諸人の気持をなごやかにするものでなければならぬことを示した。その楽しさは、高い教養や鋭い直観力をもつ観客だけにわかたれるものであつてはならないのである。能楽という藝能は、決して演者のひとりよがりのものであつてはならないし、一部の観客だけを相手にするものであつてもならないのである。それは、観客の全てにおもしろがられるものでなければならぬ。

そのためには、

「無上の上手なりとも、又目利、大所にてなくば、よく出で来ることあるべからず、これ、能の位、為手の位、目利、在所、時分ことごとく相応ぜずば、出て来ることは、左右なくあるまじきなり」(風姿花伝)

と述べるように、観客も演じられている能楽に参加することを要求する。すなわち、演者と観客の全てが一体となることの必要性を強調しているのである。

今日、藝能は、能楽だけに限られることなく極めて広範囲にわたっている。はじめにも述べたように、落語も浪曲も歌謡曲も、およそ舞台上上演されるもの全てが藝能と呼ばれているといつてもよいであろう。藝能という語は、すでに概観したように歴史の流れの中でその意味内容を変えてきた。その結果、このように藝能の領域が拡大してきたことも、歴史的必然といつてしまえばそれまでのことかもしれない。しかし、現状のように、全くの素人のど自慢的なものまでも、それが舞台上演じられるということから藝能と呼ばれてもよいものであろうか。さらにまた、ある一

部のものが、藝能と呼ばれると同時に藝術とも称せられるということはどう説明すればよいのであろうか。このような藝能の領域の無際限ともいえるほどの拡大や、藝能と藝術両語の不明確な混用ということは、結局、現代における藝能の概念規定の曖昧さからくるものであるといえよう。

曾て世阿弥は、能楽において藝能の意味を明確に示したのであるが、われわれは、今一度藝能の古義を省みつつ世阿弥の藝能観にまで立ちもどって、あらためて、「現代において藝能とはなにか」を問いかえし、それに明確な解答を与えねばならない。

もつとも、最近とみに藝能に関する専門研究が進められ、大きな成果をあげつつあるし、その中で、「藝能とはなにか」の間に解答を与えようとはしている。しかし、それらの研究の多くは、諸藝能の発生論に終始しているように思われる。<sup>(5)</sup>しかも、そこでとりあげられる諸藝能は、能楽、浄瑠璃、歌舞伎といった、今日いわゆる古典藝能といひ慣らされているものに限定されることが多く、それらの諸藝能が、宗教や信仰とどのような関りをもって発生したか、そして、それらが現代に至るまでのような過程を経て展開し継承されたかが論じられる。このような研究が、個々の藝能の歴史的展開とその様態を明らかにするものであるという点では、極めて価値のあるものであることはいまでもないが、能楽と神事の結びつきをどれほど論じても、現代の歌謡曲が藝能と呼ばれ、落語が藝能と呼ばれる時の、その「藝能」の意味は一向に明らかににはならないし、ましてや藝能と藝術がどう区別されるかについての解答は与えられない。

さて、藝能という語のもつ意味内容の歴史的変遷をふりかえり、世阿弥のすぐれた藝能観に立ちもどりながら広く諸藝能を展望する時、今日において、藝能とは次の三つの性格を備えるべきものであると規定することが出来るので

はなかるるか。

- (1) 日常生活の場における、個人乃至はグループの特殊な藝の実演である。
- (2) それは、常に観客の参加を必要とし、演ずる者と観客との一体化において成立する。
- (3) 遊戯性をもつものである。

藝能が右の三つの性格を充たすものであると考えるなら、時間的経過の中に行われる舞踊や演劇に類する藝の実演はその代表的なものとして考えられよう。事実、今日の藝能研究は、能や狂言や歌舞伎といった舞台上で上演されるものをその主要対象として進められることが多い。しかし、先の藝能の性格から考えるなら、舞台は、必ずしも劇場におけるような舞台であることを必要としないであろう。それは、演技者と観客とを一応区分するような場であればよい。したがって、祭礼の際に行われる種々の舞踊や、諸地方に伝わる盆踊りのようなものも当然藝能の領域の中に入るべきものであろう。たとえば盆踊りの場合、中央に組まれた櫓の上で囃子方と専門の踊り手が藝を演ずる。その際、櫓は劇場における舞台に匹敵する場であり、それを囲む人の輪は観客にあたるのであるが、観客は櫓で演じられる囃子と踊りに積極的に参加する（あわせて踊る）ことよって、盆踊りは佳境に入ることになる。

藝能が何等かの藝の実演であるからには、特定の空間（場）を必要とすることはいうまでもないのであるが、先に規定した(1)、(2)、(3)に適うものは、いわゆる舞台藝能（盆踊りを含めて）にかぎらないであろう。たとえば茶の湯について考えればどうであろうか。茶席においては、舞踊や劇が演じられるわけではなく、茶会の主が、厳しく磨きあげられた独自の作法にしたがって茶を点じることが中心となるが、それは、茶室という空間（場）において、点茶の作法（藝）を披露するという点では(1)に適うものである。しかも、(2)に適う点ではいわゆる舞台藝能以上である。す

なわち、茶室に同座する客人はことごとく観客であると同時に、茶会を成立させる演技者でもある。さらに、(3)の遊戯性という点に関しても、茶の湯は十分にそれを果しているといえよう。およそ、あるものが遊戯性をもつということとは、それが娯楽的であるということでもある。そこに生活における楽しみがあり、なぐさめがあるということでもある。今、茶の湯の歴史的展開をかえりみるとまはないが、遊興的な民間の茶寄合から出発して現代にまで至った茶の湯が、その本質として、生活の中での遊びの要素を含むものであることは誰しも否定し得ないものであろう。

右のことは、茶の湯が曾て藝能と呼ばれたか否かを問題にしようとして述べたのではない。曖昧模糊とした藝能の概念を明確にしようと試み、現代において藝能とはなにであるかを考えてきた時、茶の湯も藝能の領域の中に新しく入れるべきものであったということを示したかったのである。

次に、本章の冒頭においてふれたような、藝能と藝術という両語が混用されている問題について考えてみたい。

今日いわゆる藝術という語は、英語の Art、ドイツ語の Kunst の訳語であり、Art はラテン語の ars (組立てる。工夫する。) から、Kunst は können (知っている。出来る。) から発するものであることは周知の通りである。したがって、Art というも、Kunst というも、そこには何等かの技が予想されるのであり、それらの訳語に藝の字をあてたことは極めて適切なことであった。そして、その藝(技)を実現するところに、美術や文藝という藝術が成立したのである。とすれば、藝術と藝能との間に類縁関係が当然認められねばならないであろう。

しかし、美術にしても文藝にしても、それらは常に作品という形をとってわれわれの前に提示されたものである。すなわち、藝術と呼ばれるものは、作品の存在においてはじめて成立するものである。それは、人間の手を経ながらも、人間のなす技によって成立しながらも、もはやその技を發揮した人間の手をはなれて人々の前に投げ出されたも



のであり、その人間（製作者）に関することなく、独自の存在と価値を主張しながらひとり歩きをする物である。極言すれば、藝術は、人間疎外の方向において成立するものであるとさえいえるであろう。

これに対して藝術は、先に考えたその三つの性格からもわかるように、あくまで人間の生活に密着したものであり、常に人間にとって intimate なものである。飯塚友一郎氏が、その「藝術文化論」で述べたごとく、「いつも我々が身をもってしなければ成り立たない」もの、「主体的に身をもってする」ものであり、さらには、身をもってするものと観者とが協同してなしつつあるものが藝術である。

このようにみると、藝術と藝術とはある共通な性格をもちながらも、両者の間にはかなり明確な一線を引くことが出来るようである。それにもかかわらず、たとえば先に藝術の領域で考えようとした茶の湯が、しばしば「藝術としての茶の湯」というように呼ばれることのあるのは何故であろうか。

ここで、藝術の性格としてあげた中の(3)について考えてみたい。ここでは、藝術が遊戯性をもつものであることを指摘した。そして、遊戯性をもつということは、それが娯楽的であるということの意味するものであると述べた。この娯楽的であるということは、必ずしも普遍性を必要としないし、美的価値体験と密接する必要もないことを意味するものである。

しかし、藝術が演者と観客との一体化の上に成り立つものであるからには、そこには自から普遍性への要求が生じてくることもあるはずである。したがって、藝術が遊戯性をもつということは、それが時には恣意的な娯楽性を超えて、より高い次元の普遍的な美的価値の主張をとまなうこともありうるものであるということを見ずしてはならない。

今、「藝術としての茶の湯」という時、それは、作品としての茶庭や茶室建築や茶碗を対象とする時にのみいわれる言葉ではないはずである。それは、高度に洗練され様式化された作法によって茶会が経過して行く中で、自から普遍的な美的価値が主張されるようになってきたことを意味する言葉である。本来藝能としての茶の湯も、その遊戯性の高度な洗練化によって、いわば雰囲気藝術とでもいふべき領域へ足をふみ入れることがあるのである。この場合、茶庭も茶室も主の作法まじも含めて、すべてが客人の前に作品化されるのである。

このようなことは、演劇の場合においてはどうかであろうか。演劇が、文藝作品（戯曲）や美術などの、それぞれが各々独立して藝術といわれている諸藝術との関連を最初から必要としているという点では、茶の湯とやや趣を異にするところである。そして、これら諸藝術との関連の強さの故に、演劇は総合藝術であると称せられることが多い。

しかしながら、演劇において最も重要なファクターは俳優ではなかったのか。観客はなによりも先ず舞台で展開される俳優の演技に注目するのである。観客は、役中人物と共に泣き、そして笑い、それを演ずる俳優のすぐれた演技に惜しめない拍手を送るのである。逆にいうならば、俳優は様々な役をこなして演じる能力をもつ者であり、観客の熱気を強く肌感じつつ、観客の期待するようになすぐれた藝を身をもつて演じる者でなければならぬ。

演劇とは、このような藝能の人である俳優の演技を中心に考えるべきものであるとするなら、演劇は大きく藝能の領域へと傾くであろう。事実、江戸時代の歌舞伎のごときは、役者中心、演技中心であって、いわゆる戯曲は極めて弱い存在であり、まさに藝能の名にふさわしいものであった。

しかし、今日、演劇が藝術であるか藝能であるかという問題は、それを先に述べたような総合藝術としてとらえるか、あるいは、俳優中心でとらえるかという問題を越えたところにあるように思える。俳優が戯曲に拘束され、舞台

装置が美しくなり、バックグラウンドミュージックが重要な意味をもってきたから、本来藝能であるべき演劇が、今や藝術の領域へと歩を進めてきたのであるというような解釈は、あまりに漠然としたものであろう。

「藝術としての演劇」を考えるためには、いわゆる新劇をはじめとして今日のほとんどの演劇が、演出家や舞台監督といわれる人々を中心に上演されていることに注目すべきではなからうか。藝人では決してなく藝術家と呼ばれる演出家や監督は、演劇が単なる娯楽であることに満足せず（すなわち、藝能であることに飽足りず）、藝人である俳優を素材として使用することによって、自らの創り出した作品としての演劇を観客の前に提示しようとするのである。すでに「藝術としての茶の湯」において考えてきたごとく、そのような演劇は、遊戯性を超えてより高い美的価値を主張しようとするのである。ここにおいて、はじめて演劇は藝能から藝術の領域へと入り得るのではなからうか。

諸藝能はすべて藝術へと昇華する宿命をもつものであるのかもしれない。そうなる時、曾ての藝能も日常的な生活の場での大衆との接触を徐々に失なって行くことになるであらう。しかし一方では、「我々の生活活動は何一つ藝能化されないものはない」という言葉どおり、新しい藝能が大衆の中から、生活の中から生まれ育ってくるはずである。

註 (1) 林屋辰三郎「中世藝能史の研究」(昭和三十五・六・三十、岩波書店刊) 参照。

(2) 林屋辰三郎(前掲) 三十一―三十五頁。

(3) 多くの藝能研究が発生論に終始する中で、林屋氏の前掲書では、藝能の原義から新義までの歴史的変遷。さらには藝能と藝術の問題。新しい藝能史研究の諸課題等々がとりあげられ、拙論をすすめるためにも極めて斬新且示唆に富むものである。

(4) 飯塚友一郎「藝能文化論」(昭和十八・六・二十、鶴書房刊) 七十四頁。

(5) 飯塚友一郎(前掲) 七十七頁。