

世阿弥と李漁との演劇論における美意識の比較研究 ： 『風姿花伝』と『閑情偶寄』を中心に

著者	齊 明皓
出版者	法政大学国際日本学研究所
雑誌名	国際日本学
巻	8
ページ	51-71
発行年	2010-08-10
URL	http://doi.org/10.15002/00022624

世阿弥と李漁との演劇論における 美意識の比較研究

——『風姿花伝』と『閑情偶寄』を中心に

齊 明 皓

はじめに

世阿弥は日本の室町幕府の「隆盛期」に生きていたが、李漁は中国の「康乾の隆盛期」の初期に生きていた。時代から言うと、二人の間には、約二百年余りもの隔たりもある。にもかかわらず、なぜ私とその二人を結び付けて比較しようと試みたのかと言えば、それは次の理由があるからである。一つ目は、それぞれの国の演劇史上における二人の地位がほぼ同じなのであり、二つ目は、中国戯曲美学史上で李漁の戯曲美学は集大成した質を具えていて、かなり中国戯曲美学の基本的な特徴を現している。それと同様に、世阿弥の『風姿花伝』は日本の出演芸術理論著作の最古だけではなく、日本能楽美学を打ち立てる作品である。そして、内容の程度においては、世阿弥の『風姿花伝』と李漁の『閑情偶寄』に甲乙つけがたく、いずれも中日のレベルを代表する芸術論だといわれているのであり、三つ目には、比較研究という立場から、二人を一緒に考えたことが少ないからである。自分の力の不足を感じつつも、未知のことを沢山学び、それに少しでも解明を加えようとするのが有意義だと思って、世阿弥と李漁を取り上げたわけである。

本論に入る前に、かいつまんで二人の経歴と、本論文研究の重点とした『風姿花伝』と『閑情偶寄』のあらましを紹介させていただきたい。

(1) 人

世阿弥（1363-1443）は能役者・能作者・能楽理論家・舞台監督を兼ね、し

キーワード：世阿弥 李漁 演劇美意識

かもそのすべてにすぐれていたが、ことに世阿弥の能楽論は単に中世の芸能論としてすぐれているばかりでなく、一種の芸術哲学として、どこへ出しても恥ずかしくないものまで、日本では高く評価されている。彼の数ある能楽論の著作の中から特に重要なものを拾って見ると、『風姿花伝』、『至花道』、『花鏡』、『遊楽習道風見』、『九位』、『拾玉得花』、『三道』、『申楽談儀』などを数えることが出来る。

李漁（1611-1680）は笠翁の号で知られる中国浙江省蘭溪の人である。彼は中国歴代の文人の中で、とても特殊な存在であった。彼は文人と商人二つの身分を兼ね備えて、しかも、その時代の最も有名なベストセラーの作者となった。李漁は学識が該博であって、生涯、戯曲や小説や詩文や随筆など数百万字の作品を著述した。清の初めの文壇では、津々浦々に知れ渡った知名の士だということが出来る。主な作品に『笠翁十種曲』や『閑情偶寄』などがある。彼は『閑情偶寄』の「詞曲部」と「演習部」において、中国では最初総合的な戯曲論を展開させている。『閑情偶寄』は中国の戯曲理論の代表的な著である。たとえ実践が伴わなくても、彼の戯曲論が画期的な意義をもつものであると、言っても差し支えないであろう。

(2) 作品

『風姿花伝』は、能に関する幾多の伝書の中で首位におかれている聖典で、本来は秘伝として書き残されたものである。内容は能の大綱、要諦の一切に及んでおり、巻々の内容は後述するように多岐にわたっている。特に大切なものとして論じられている「物まね」の風体や「幽玄」の風情について説明し、能は「花」によって成立することを説き、その「花」を得るための方法、「花」を失わないための工夫を述べている。『風姿花伝』は世阿弥の伝書として最初のものであり、かつ最も基本的なものであって、以降の論はほとんどここから出発しているのである。

『閑情偶寄』は、或る程度では李漁の一生の芸術と生活経験に対するまとめと結晶だということができる。それは以後の戯曲作者に何らかの影響をあたえている。『閑情偶寄』は八つの部分に分れて、戯曲理論・飾り装い・造園建築・骨董・飲食料理・草花・養生などの事柄が多岐にわたって述べられ、中で

も、最も値うちのある部分は「詞曲部」や「演習部」及び「声容部」に述べられた戯曲理論である。李漁は、元・明以来の戯曲制作実践を個人の創作体得と結び付け、前人の見識を取り入れた上で、中国古代戯曲理論に対し総合的な総括をして、芸術的法則についての問題を論じている。「詞曲部」の主題は主に戯曲制作の着想・構想・言葉・音律ないし台本の大衆化の問題を取り扱うが、「演習部」は戯曲出演の中で注意すべき問題を論じている。このほかに、「声容部」では、俳優の訓練方法について自分の見解を打ち出した。総じて言えば、李漁の戯曲理論は中国古代曲論を集大成したものである。

本論文は、主に『風姿花伝』と『閑情偶寄』における演劇芸術の審美特性や法則や表現及び審美経験などを考え、そして両者の基本特徴を比べてみて、さらに演劇における中日の美意識を自分なりに見直してみたいものである。もしも、自分の仕事が両者の異同点の解明に少しでも役立てば幸いである。

(一) 世阿弥の見方

世阿弥の「花」論と「幽玄」論が集中的に能楽の審美特性（美意識）を反映している。

彼は『風姿花伝』で言う、「多くの物まねを演じ得ても「花」がどのようなものであるかを知らず、従って花を咲かせることができない為手の芸は、花の咲かない時の草木を集めて見るようである」⁽¹⁾。能が芸能であり、舞台の上に美をもたらすことがその課題である以上、「花」論こそ『風姿花伝』における世阿弥の中心的課題とすることができる。事実、彼自身は次のように言っている。「風姿花伝は花の比喻によって明らかにした秘伝書である」⁽²⁾。ここではまず『風姿花伝』に限定して、「花」とは何なのかについて検討してみる。

彼の言う「花」は能芸の魅力である。「花を知る」ことが能の道の奥義を極めることであり、「花が能の命」であるというのであるが、すべての花がそうであるとは言えない。「時分の花」「声の花」「幽玄の花」という場合の花は少年期の姿の美しさをさすが、「当座の花」「一旦の花」「身の花」「よそ目の花」……等の名称で呼ばれる花は一時の、かりそめの花であり、やがて散ってしまう花である。それは姿態の美しさとか声のよさとか、若さの魅力とか、総じて

「めづらしさ」のもたらす魅力をその原理とする。それらの大半は身体的条件から生じた花である。それは、せいぜい「態」から出た花にすぎない⁽³⁾。しかしまたそのようなかりそめの花であっても、功入った為手、しかも名人と称された為手たちを立合勝負に負かすという事実があることを世阿弥は見落とさない。古い為手はすでに花が失せて、その芸は古くさくなくなってしまっている、それは「時分の花」の「めづらしさ」、清新さにはかなわないのだ。しかし彼はまた、「五十過ぎた後まで花の残るような真の名人の為手には、どんな若さからくる魅力でも、勝つことはあるべきではない」⁽⁴⁾と言う。そしてこの五十歳になっても散らない花が、「時分の花」とは異なる「まことの花」なのである。

世阿弥は「まことの花」について、「第三問答条条」では次のように言っている。「まことの花はどうして咲くか、どうして散るか、そのわけが心のままであろう。それで、久しかろう」⁽⁵⁾。このように理論的に答えなくても、彼は、どうすれば「まことの花」を身につけるかという実践について答えている。物まね・わざのわずかずつを「種」として工夫を極める時にはじめて「まことの花」はひらくであろうというのである⁽⁶⁾。

『風姿花伝』の中で「花はありて年寄と見ゆる公案」⁽⁷⁾の答えとして「老木に花の咲かんがごとし」の具体的演じかた、鬼を面白く演ずるたしなみとしての「巖に花の咲かんがごとし」の花の咲かせかた、世阿弥の説については詳しく述べないことにする。ここでは「物狂」の演技における「花」の咲かせかたについての彼の見方だけを紹介しておく。彼は、「物狂」について「憑物」による物狂と、「親に別れ、子を尋ね、夫に捨てられ、妻に遅るる」等の「物思ひに狂乱する物狂」との二つに分ける。前者は「その憑物の体を学べば、易く、便りあるべし」と考えている。後者は「一大事」——非常に重要でかつ非常に難しい——と考えている。その演じかたについて、「物思ひにたえかねた気色のあらわれることを第一義として、狂う所を面白い見せ所に当てて、心を入れて狂えば、感動も、面白い見所も、きっとあるだろう」⁽⁸⁾と彼は言う。

以上述べたように、世阿弥はいろいろの角度から花というものについて論じている。物まねをいかに巧みに演じて、花とはどういうものか、どうすれば花を咲かせることができるかということを知らなければ、花の咲かない時の草木をむやみに集めたようなもので、その演技には魅力がない。花こそ能の命で

ある。しかし花は失せる。ここで彼は「時分の花」と区別された「まことの花」という概念を提起し、物数を極め、わざを工夫することこそ「まことの花」を開かすもとであるとする。そしてまた、観客の目に魅力的芸として映るための工夫のない人の芸は「田舎の花・藪梅などの、いたづらに咲き匂はんが如し」と⁽⁹⁾。かつ、技術的には極めた人でも、花の公案のない為手は、上手ではあっても花は後まで残らない、と断言するのである。

このように、彼はどうすれば「まことの花」を身につけることができるかという問題についてはしばしば語ったが、花とは何か、ということについてはまだ十分に語らなかつた。しかし『風姿花伝』末尾の「別紙口伝」において「花」といって、万木千草に於いて四季折節に咲くものなので、その咲くべき時を得て咲き、珍しく感ぜられるから、人々がもてはやすのである。申楽も、人の心にめずらしきと知る所が即ち、面白き心である。花と、面白きと、めずらしきと、これ三つは同じ性質なのである⁽¹⁰⁾という考えを示している。花とは「めずらしき」、「面白き」と同義であるという。この定義から「能も、一つところにとどこおることのないのを、まず、花と知れ⁽¹¹⁾」という定義が生じる。停滞があれば、面白さも、珍しさもなくなる。では、どうすればいいか。「花とて、別にはなきものなり。物数⁽¹²⁾を尽くして、工夫を得て、珍しき感を心得るが、花なり⁽¹³⁾」。具体的には「十体⁽¹⁴⁾を身につけ、その時、その場合にふさわしい芸をする以外にはない。このように「一期（一生）、花は失せまじきなり⁽¹⁵⁾」。

さらにその上に「年々去来の花を忘るべからず⁽¹⁶⁾」と彼は言う。そして、「年々去来とは、幼かった時の様態、初心の時分の演技、腕に油の乗った年代の風体、この時分の、自然に身についていた風体を現在の芸に一度に持つことである⁽¹⁷⁾」という。彼はこのようにして、両者を併せて「十体の中をいろいろに変化させれば、百色にもなるであろう。その上に、年々去来の品々を我が身の現在の芸に持っているのはどのぐらいの花であろうか⁽¹⁸⁾」と結論する。

彼の「花」論は、『風姿花伝』の中では、大体以上のようなことである。

次に、彼の「幽玄」論について見てみよう。前に述べたように、外面に現れた芸術美の外相——換言すれば芸術美を外面から眺めたもの——が花であるが、それに対して、内に込められた芸術美の本体（内相）——換言すれば芸術美を内面から眺めたもの——が幽玄であるといえよう。この幽玄について、世

阿弥は、『風姿花伝』の「問答条条」の第八問答では「萎れたる」ということを問題にし、それは「花の萎れた」のでなくてはならないと説き、花が基本であるから、その萎れたという趣は、花よりも上のことだとしているところに、幽玄の方向が示されている。そして、『風姿花伝』の「第六花修」では、幽玄なる物、あるいは生得の幽玄として、まず「人に於いては、女御、更衣、又は遊女、好色、美男。草木には花の類」⁽¹⁹⁾を挙げる。そして後の『花鏡』の「幽玄の堺に入る事」で「当芸において、幽玄の風体、第一とせり」⁽²⁰⁾とまず言う。続いて、「世間一般の有り様に例を取り、人の身分階級について考察すれば、公卿などの朝臣の、起居振舞がいかにも上品で人々の敬慕信頼が余人とは全く異なっている御様子は、幽玄なる位であると言えるであろう。とすれば、ただ、美しく、柔和なる有り様は幽玄の本体である。」⁽²¹⁾と述べて、幽玄の本体は、美しく柔和といってよく、上品な優雅な女性的美しさが幽玄なのである。引き続き、能の中に存在する幽玄について、「体つきをゆったりと品よく保持している有り様が、能における姿の幽玄である。また、言葉やさしくて、貴人・上人の常に用いておられる言葉づかいをよくたずね調べて、ちょっとしたせりふの時でも口から出す言葉のやさしいのは、言葉の幽玄であろう」、「目で見える姿の数々、耳で聞く音曲の数々が、それぞれ様に美しい場合には、それらはみな一様に幽玄なのであると心得よ」⁽²²⁾と説いて、どんな方面にも幽玄美があり、この幽玄美が発揮できるように演じなければならぬと主張している。「姿をよく見するは心なり」⁽²³⁾というのである。『花鏡』には、言葉や容姿の幽玄でない「心の幽玄」⁽²⁴⁾も出てくる。

幽玄は、以上の述べたように、『花鏡』の「幽玄の堺に入る事」では、貴族的な人間や、その生活ぶりであったが、『風姿花伝』や『至花道』では児姿のことを幽玄と呼び、児姿でする二曲の稽古を幽玄の本風であるとしているように、童形とか児姿とかいうものに幽玄美の本質を認めようとしていた。このような貴族的優雅と幼児的柔和との共通性は、世俗じみないことである。それが品位であり美であると判断しているものようである。

世阿弥は、『九位』では、能芸美としての「幽玄」について体系的に考察している。彼はこの美を上中下の三段階に品等し、その各段階をさらに三段階に次序している。上三花は妙花風・寵深花風・閑花風、中三位は正花風・広精

風・浅文風、下三位は強細風・強麁風・麁鉛風である。幽玄美の量的増加が「花」の比喩に示されている。妙花風は、ことばを超え、行動を絶した美である。それが妙花であり、「無心の感」であるとされる。

世阿弥の花の理論はなかなか複雑であるが、それを要約してみると、「花」は芸の奥に潜んでいる美が、演出という手段によって外面に現れたものである。世阿弥の『風姿花伝』では、演劇（能）の「花」の構成素として、面白・めづらしき・妙・幽玄が挙げられ、そしてその美意識は幽玄の方へ発展して行く。「幽玄」は能における世阿弥の代表的独特な芸術観である。

(二) 李漁の見方

舞台演劇の芸術的イメージを強調し、特に舞台演劇の特徴による特殊な審美効果を強調しているのが、演劇の審美特性について論じる時の李漁の、きわめて大切な考えである。彼は「歌詞づくりの道が、専ら登場のためである」⁽²⁵⁾と強く指摘している。彼はまた「古人は、伝奇を以って説教めいたことをしたのではないかとひそかに思う。なぜなら、字の読めない庶民が多い世の中なので、善い行いをするように勧め、悪い行いをしないように戒めるには、俳優の演劇にたよるほかはなかった、つまり、演劇を借りて、大衆に善者は斯くの如き結末であり、悪者は斯くの如きしまつだったと、教えようとし、そしておもむく所と避ける所を庶民に知らせようとしたのであろう」⁽²⁶⁾と言った。「俳優の演劇にたよって、説教をする」という言い方から見れば、李漁がすでに、演劇が観客に働きかける有効なメディアと手段として「俳優の演劇」を捉えていることがうかがわれる。それは、俳優の演劇で直感性の強い舞台上の人間像を作り出すことによって、観客を楽しませたり感激にさせたり、知らず知らずのうちに大衆に「善者は斯くの如き結末であり、悪者は斯くの如きしまつだった」ということを感得させることで、こうして、「勸善懲惡」という目的を達することができる、と李漁は考えたらしい。

メディアとしての演劇を、いかにして観客に効果的に働きかける審美の力に転化させるかについて、李漁は劇中の人物に強烈で美的魅力を与えようとするには、演劇者が人物の個性を際立たせ、明らかなものにしなければならないと

考えている。そして、彼は、人物の性格の個性化について次のように論じている。演劇者がある人間像を創る時、「その人物の独特のところを出さなければならない、型にはまったところと雷同を避けなければならない」⁽²⁷⁾と繰り返して強調する。演劇による人物表現は普通二つの手段がある。一つは登場人物の歌詞と科白により、もう一つは登場人物の行いによって行われる。したがって、個性の鮮明な人間像を作り出すには、特に人物の言葉遣いと仕草の個性化を強調すべきであると考えられる。事実、李漁もこの二つの方面から述べている。登場人物の言葉遣いの面では、彼は「生と旦が生と旦らしく振る舞い、浄と丑が浄と丑らしく歌うべし」と言い、「張三という人物をやれば、張三なりのところを出すべきであって、李四に似せてはだめなのである」⁽²⁸⁾と言っている。李漁はまた、登場人物の仕草も劇中人物の個性に似合うべきであると指摘し、「同じ月なのに、牛氏は喜んで月見をするが、伯喈は寂しい気持ちで眺める。同じ物事に対しても別々の心情が見られる」⁽²⁹⁾とか、「……同じ月を見るにも、牛氏と伯喈は見方が違う。言う所が月であるが、託する所が心である。夫婦二人にさえこれほど言葉の違いがあるから、まして他人の事はなおさらである」⁽³⁰⁾とか、『琵琶記』における伯喈と牛氏の観月の場面を人物の個性的描写の例として挙げている。

登場人物の人間像を更に浮き彫りにさせるには、李漁は一步進んで、「要は人物の心を立てる（立心）ところにある」と指摘している。李漁の言うように、「言葉は心の声である。一人の人間に何かものを言わせようと思えば、先ずその人間の心を立てなければならない。品行方正者であれば、役者はその人の身と立場になって端正の思いを持つべきであり、よこしまな考えを持つ者であれば、役者は仮にもよこしまな思いを持つべきであり、いう言葉が心のままに出るようになさるべきである」⁽³¹⁾のである。言い換えれば、色々な人物の心の世界に深く立ち入って、それぞれの心理特徴をつかむべきである。いわゆる「心」が「神」である。「心を写す（写心）」のは「精神を伝える（伝神）」である。即ち、色々な人物の異なる精神世界を描き出すべきであって、人物の独特な精神状態を的確につかんで描き出す以外に、人物の独特な個性特徴を表わすことができない。彼が「立心」と「伝神」を強調する目的は、登場人物によって演じられる人間像の内在的な精神美を掘り出すことにある。彼は俳優が歌ってい

る時、「精神を以って其の中を貫き、酷似を求めべし」⁽³²⁾と考えている。それは主に劇中人物の内的な「神」によく似せて、人物を生き生きと演じるようにするという意味であろう。

もちろん、李漁の審美思想は単に内的な美を追求して外観の美を斥けるものではない。彼は、外部的な美と内在的な美を一致したものにし、そして、内在的な美に重点を置いてこそはじめて、その美が深く力強いものになり、長続きすることが出来るようになると考えている。内的な美を重要視することは、李漁の一貫した貴重な思想であった。彼は、美的であるかどうかは、見かけではなく中味次第であるとか、肝心なところは形式ではなく内容であるとか言い、「外観よりも中味、滓よりも精華」⁽³³⁾とはっきりと指摘している。李漁は『閑情偶寄・声容部・態度』でも次のような例を挙げ、似通った考えを示した。

「ある時、春の見物途中で雨に降られて一つの亭に雨宿りしたことがあった。おおぜいの美醜さまざま女子も、皆よろめいて駆け込んできた。其の中には一人の貧しい婦人がいた。彼女だけが縁側で躊躇っていた。亭中に空いている所がないからであった。他人は皆、ぬれた衣服の雨水を落とそうとしたが、彼女だけ濡れたままにまかせていた。縁側にいてもやはり雨に降られるから、雨水を落とそうとしても、あまり役に立たず、反って不様なことをすることになると考えたようである。雨が止みそうになり、そこを去ろうとした時、彼女だけ躊躇していた。間も無く、雨がまた降ってきた。皆、また亭に引き返そうとした。が、今度は彼女が先立って亭中に入った。今行った人が必ず戻るのを予想して先を取って、入っていたからである。しかし、偶然に勝つことは勝ったが、すこしもおごり高ぶったところがなかった」⁽³⁴⁾

よろめいて来てまた慌てて去ったりした他の女子たちよりも、この「貧しい婦人」の方が、可憐に感じられる。そのわけは彼女の容貌が衆をぬきでていることではなく、その举止や態度が人間の心をうつものがあるということにある。李漁はこの話によって、内在的な「神」が外部の容貌に比べて、審美活動に対してもっと重要な意味を持っていることを教えてくれた。

李漁はまた、劇中人物に強烈な審美の力が生まれ出すかどうかは「情」を伝えることが出来るかどうかにあるという認識を示している。彼は「伝奇の妙なるのは情にかなう所にある」⁽³⁵⁾と強調している。観客に働きかける演劇の力が

どこにあるかと言えば、「情」を伝える劇は「若し、其の悲歎離合が皆人情にかなえば、人を笑わせたり怒髪冠をつかせたり心を取り乱させたりすることができる」⁽³⁶⁾と言っている。李漁が主観的にどう捕らえたかと言えば、彼は次のように言う。「予、大要をまとめれば、それは「情景」という二字に過ぎぬ。「景」で見るところを書き、「情」で言いたい事を述べ表わす。「情」は内から生じ、「景」は外から得ると思う」⁽³⁷⁾と。戯曲批評については、李漁は自説を立てて次のように言っている。「伝奇を読んで評語を加える時には、風景を遊覧したり月見と花見をしたりする曲を目にする度に、若し見る所のみ書いて情を述べるまでに及ばなかったら、立派な所が十分あっても五点とみなすしかない。……歌詞づくりの人に「景」を捨てて「情」を述べてほしい」⁽³⁸⁾と。

さらに、李漁は演劇の審美の力が真実性に基づくものという認識を示している。彼は「凡ての人情とものの道理を説いたものは千古伝わる。凡ての荒唐奇異な域に踏み入ったものは当日朽ちる」⁽³⁹⁾と特に強調している。李漁はまた伝奇づくりを、刺繍することと絵をかくことに譬えている。「それは絵師の肖像を描くように、筆づかいがややずれると顔が似ていなくなり、又、娘の刺繍するように、ひと針をおとし忘れると花鳥の形が変わることをいつも心がけるべきである」⁽⁴⁰⁾と言っている。言い換えれば、伝奇づくりが「如実さを伝える」ようにしなければならず、真実を無くすべきではない。人間と物を描写する時には、彼は「伝奇」に「酷似」の必要性を強調する。「歌詞づくりにはいろいろな規則があるが、とにかく、どんな人間を描いても似ているように描かなければならず、どんな事を述べてもそれにぴったり合わなければならない」⁽⁴¹⁾と言っている。つまり、その人「らしさ」あるいはそのもの「らしさ」をなによりも大事にせよという意味のようである。

また、李漁は演劇の審美の魅力に「新」と「奇」が欠いてはならないという認識を示している。彼は「古人が戯曲の台本を「伝奇」と呼んだのは、甚だ奇異だった事が、人に見られて伝えられたことのないのを伝えるからである。このことから分かるように、奇でないとは伝わらない。……だから歌詞づくりの人には「伝奇」という二字を理解してほしい」⁽⁴²⁾と言っている。また、「人は旧いものを求めるが、物は新しいものを求める。「新」というのは、天下の事物の美名である」⁽⁴³⁾と言っている。言うまでもなく、プロットが珍しくて人を引

き付けるのが、演劇の芸術的魅力の一つである。いわゆる「非奇不伝」というのも同じように、プロットが珍しいから役割が果たせるという意味を含んでいる。李漁はまた、「凡そ伝奇を作るには、見聞に求めるべきであって、見聞以外から取るべきではない。」⁽⁴⁴⁾と戒める。世間には本来、「奇異な事が少なく、日常的な事がほとんど」⁽⁴⁵⁾だからである。そして、「ものの道理は尽き易いが、人間の情は尽き難い。……性の発する所は、出れば出るほど珍しくなる。先代の人は為さぬ事たくさん有り、それを以って残して後代のものを待つ。後代のものは先代の人よりもっと感情に富む。……先代の人の際に見た事でも、描写し尽さない情と描写し切れない態が山ほどある。」⁽⁴⁶⁾と。もし、それを細かに掘り下げることができたら、人に「極めて新たで極めて濃艶な詞（うた）を楽しませ、ついに、其れが極めて陳腐な事柄なのを忘れさせてしまう」⁽⁴⁷⁾。これこそ「この上もないこと」なのである、と。こういった主張から分かるように、李漁の重んずる所はあきらかに「情奇（情が奇異である）」にある。

李漁は演劇の審美特性を論じる場合、特に演劇総体の調和美を重要視している。彼は、戯曲作品は調和的で非の打ち所がない有機的な統一体である以外に、強い審美の力を持っていないと考えている。『閑情偶寄・詞曲部・立主腦』では彼は次のように言っている。もし、戯曲作品はその各部分が「零細な金とばらばらになった玉」のようだったり、「糸の切れた珠と梁の無い屋」のようだったりして、その人間像に「断続の痕が無数ある」のであったら、美感が壊れて観客が「演劇をやっているのを知っていても、ちょっと眺めるだけで直ちに去って行く」かもしれない、と。このことから分かるように、演劇の芸術美は調和的でなければならない。演劇の総体美は特に舞台演劇に現れる。それは、舞台芸術の各方面と各要素を一括して、調和的で有機的な統一体に仕上げることなのである。彼はたとえ「詞（うた）と曲が立派でも演じる人を得なければ、歌う人が立派でも其れを教え導く方法が悪ければ、皆演劇を滅茶苦茶に壊すことになる。」⁽⁴⁸⁾と言っている。

(三) 両者の異同について

以上の紹介を通じて、演劇舞台の審美効果を重要視すること、即ち、いかに

して舞台を美的なものにするかという点において、両者は一致していることが分かるであろう。

両者は皆、内的な美を表わすことを重視している。世阿弥も『花鏡』の「幽玄の堺に入る事」で「当芸において、幽玄の風体、第一とせり」と言うし、李漁も「外觀よりも中味、滓よりも精華」とはっきりと指摘している。

両者は皆、演劇の総体美を重視している。その例に、世阿弥は一つ一つの物まねと全体の形姿について、一つ一つの個々の芸における物まねを正確にしても立派な芸にはならない。個々の物まねを総合するものとしての「姿への配慮」があってこそ、個々の物まねの芸は初めて幽玄の境に入ることできるといっている。また同じ例に、李漁は「立主脳」で似たようなことを言った。李漁は主に創作について論じたが、世阿弥は主に出演について論じている。しかし、表す所の審美意識が同じであると思う。

両者はともに、演劇の審美魅力に「新」と「奇」を欠いてはならないという認識を示している。

また、調和が芸術に対して重要な意義を持っていることを述べている。前節でこれに関する李漁の見方をすでに紹介したのでここでは省くが、世阿弥は『風姿花伝』に、「陰陽の和」を説いたところがあり、問答体で書かれた一節で、能が演じられる時と場合に依じて変化がなければいけない、とくに夜は暗くて観客の気分が「湿り」がちだから、動きの多い、はなやかな演目をえらんで、しかもふだんより派手にやらなければいけない——と教える。その原理は、つぎのようである。「秘義云、抑、一切は、陰陽の和する所の堺を、成就とは知るべし」⁽⁴⁹⁾。これを世阿弥は、演能を成功させるための実践手段の、理論上の裏付けとして用いたのだ。世阿弥はきわめて実利的に、「成就」すなわち完全な成果を得るために、夜という自然と、演能という人間の行為とを、たくみに調和させることを説いたのである。

李漁は演劇の審美の力が真実性に基づくべきであるという認識を示している。彼は「凡ての人情ともの道理を説いたものは千古伝わる。凡ての荒唐奇異な域に踏み入ったものは当日朽ちる」と特に強調している。ここに、現実を偽りなく表わすことがきわめて大事であるという思想が読み取れる。また、彼は「君臣父子の關係が一日成り立ちさえすれば、忠孝節義を一日負う」⁽⁵⁰⁾と

言って、封建的道德の掟に合う物事が「人情と物の道理」にも合っていると考えた。が、彼は『五経』、『四書』……及び唐宋時代の諸大家は、皆人情を説いており、皆ものの道理に関わっており、今に及んで人々に知れわたっている。それは平易さが原因で否定されたことはない。『斉諧』は「怪」を描く本である。はじめは其の名のみが残されたが、後世には其の実本が見られない。それは、平易なので長く伝わり、荒唐無稽なので伝わらないことの明らかな証ではないか⁽⁵¹⁾と言っている。この論述から見れば、彼の言う「人情とものの道理」は、主に社会や人生の人情のつねと道理のつね、即ち、現実の生活の客観的法則を指していると考えられる。

世阿弥も真实性について話した。彼の言う真实性はどのようなものかと言えば、まず、彼は「およそ何事も残さずよく似せんが本意なり」⁽⁵²⁾と言い切っている。これは、能楽なる芸術が写実の上に立っているものということに他ならないが、にも拘わらず、われわれは他方において世阿弥が又、「仮令、木こり・草刈・炭焼・汐汲などの風情にもなるべき態をば、細かに似すべきか。それより猶賤しからん下職をば、さのみには似すまじき也。これ上方の御目に見ゆべからず。若見えば、余りに賤しくて、面白き所あるべからず」⁽⁵³⁾と戒めていることや、「似事の人体によりて、浅深あるべき」⁽⁵⁴⁾ことに言葉を強めているのを見落すわけには行かない。ここに中世芸術・能楽がもち得た写実の限界が見出される。

彼にあっては、木こり、草刈なども、「風情」のある限り、「よくすれども、面白き所稀なり。さのみはすまじき也。ただし、源平などの名ある人の事を、花鳥風月に作り寄せて、能よければ、何よりもまた面白し。是、殊に花やかなる所ありたし」⁽⁵⁵⁾のように、ただ風流なものとしてだけ見なされた。決して、客観的に社会的な根拠に触れず、単なる人情悲劇のシチュエーションとしてのみ採り上げられている。写実における世阿弥の限界が決して彼個人の偶然もって生れた天分の限界であったのでもなく、能楽という芸術の形式そのもののみ負わされた限界でもなく、実に、歴史的社会的存在としての当時の観客層によって規定された必然的限界に他ならなかった、ということを知るのである。

それだから、世阿弥における写実は、決してあるがままの姿をもって観客に迫る態のものではなかった。それは、むしろ、面白い物真似なのであって、所

詮は、「らしきこと」が狙いであった。しかも、その「らしき」は、貴人の好みに投ずるような、従ってまた、彼等の観念した限りでの炭焼らしきでしかなかったのである。

更に言えば、その本当らしさを写すことすら、実は能楽の目的とするところではなかった。「よき能と申すは、本説正しく、珍らしき風体にて、詰め所ありて、懸り幽玄ならんを第一とすべし」⁽⁵⁶⁾なのであって、幽玄の花こそ、目指す最極の目的であったのである。この幽玄は歴史的・社会的存在としての彼等武士貴族・公家が、その時代の感覚によって呼吸した限りでの「幽玄」でなければならなかったという点が大切である。

ともかく、この幽玄を追求するための手段としてだけ、写実が意味をもち得たのであって、似せんとするのは、つまるところ、幽玄ならんがための方便としての心構えに過ぎなかった⁽⁵⁷⁾。だから、本来、幽玄でないものは、深く似せてはならなかったのである。ひたすらに、幽玄なるものにだけその視野を限り、既に彼等を置き去りにして進んで行く冷めたい現実に眼を塞ごうとした彼等、武士貴族、公家たちの世界観は、このように能楽の在り方を規定していたのである。

俳優の出演をいかに審美の力に転化させるかについては、李漁は「立心（心を立てる）」を言う。言い換えれば、人物の心の世界に深く立ち入ってその心理特徴を捉えるということである。そうしてはじめて、人物をはっきり描くことが出来る。李漁の言う「心」は言うまでもなく客体的な「意」や「神」を指し、即ち、人物の性格特徴である。したがって、俳優の伝える所も人物の情でなければならないことになる。

この点に関しては、世阿弥の考えは李漁のと違うと、私は思う。世阿弥は、俳優の出演を審美の力に転化させるには、俳優（演者）の「心」が決定的な役割を果たしていると考えている。彼は『風姿花伝』で、「花は心、種は態。古人云。心地に諸種を含み、普雨悉く皆萌す。頓に花情を悟り已れば、菩提の果自ら成ず」⁽⁵⁸⁾と言う。態、技術を徹底的に極めることが先決だが、技術を尽くし技術を乗り越え、心で演ずるのが花だというのである。世阿弥は「態」の源泉として態を成り立たせる「心」というものを考える。また、『花鏡』の「上手之感を知る事」で、舞・はたらきというわざの達者の次元を超えた心、すな

わち正位心から出る芸だけが観客の心に真の感動を与えるだろう。その感動は為手の心の高さ・深さに伴う感情の高さ・深さと呼応する、と世阿弥が考えている⁽⁵⁹⁾。それに引き続き、「わぎを支配する心の修行によって、能の至上境に到達せよ」⁽⁶⁰⁾と話している。『花鏡』の「万能縮一心事」では、かれは、「せぬ所が面白き」、「この内心の感、外に匂ひて面白きなり」⁽⁶¹⁾と、この内心の緊張感、これがおのずと外に匂い出て観客に面白いという感じを与えることを言っている。その内心が外面に出ては、わぎになってしまう。それはもはや「せぬ」ではない。「無心の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬひまの前後をつなぐべし」⁽⁶²⁾。これがすなわち、「万能を一心にてつなぐ感力」である。最終的に『遊楽習道風見』で、「此万物を遊楽の景体として、一心を天下の器になして、廣大無風の空道に安器して、是得遊楽の妙花に至るべきことを思うべし」⁽⁶³⁾とあって、能芸を「無」の芸術、「空」の芸術として基礎づけている。こうして、彼は禪的な、内在する生命を用いて自ずから悟る考え方によって、能に、内面に傾く審美志向をもたらす。「花」論の深化につれて、舞台に登る実際の出演者として、世阿弥の審美志向は絶え間無く、内面に繰り広げられて、しかも、内の極致から外に溢れる、無理をしない即ち妙なる境地の美を捉えるのに達している。この美学情趣の影響のもとでは、能の出演は俳優（演者）個人が自分の心持ちを遣る手段になり、多く個人の細かな感覚と情緒を具象化している。

おわりに

「文は以って道を載せる」という功利的美学観が中国の演劇に大きな影響を及ぼしているから、中国の戯曲作家はつねに自分の道徳的価値の追求を進んで立てる結果になった。彼らは、演劇を以って「朝廷の君臣の政治の損得」を正したり、「郷里市井の父子・兄弟・夫婦・友の義理と不義理など」を見分けたり、「人情とものの道理」を定めたりするように望んでいた。李漁もその例外ではない。彼は『閑情偶寄・凡例七例』で、「太平を飾り付ける」とか、「風俗を正す」とかと言って、自分の著述が封建政治と道徳風俗に奉仕するという考えをはっきり示している。彼は進んで至極当たり前のことであるように、彼の

持つ観念つまり「君臣父子の関係が一日成り立ちさえすれば、忠孝節義を一日負う」という意識を保っている。

それに対しては、日本演劇にはそのような、強烈な道德意識がない。むしろ、世阿弥の「花」論から日本伝統芸術の備わる唯美主義の傾向がうかがわれる。舞台芸術の美を、うつろいゆく花にたとえたのは、能の大成者世阿弥であった。かれは、『風姿花伝』の「第七別紙口伝」では、「何れの花か散らで残るべき。散るゆえによりて、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」⁽⁶⁴⁾と言っている。何よりも花、すなわち美を大事にする心がここにあらわれる。これは、美はすべてに優先するという、いわば広い意味での唯美主義の価値観だと言えるだろう。そして、「花」なるかならぬかが、価値判断のめどとなる。それはいざとなると、ふつうの意味における「真」よりも、「美」をえらびさえする。あるいは、花を命とする日本の伝統芸術の世界では「美こそ真」だと、言ってもいいだろう。

注

- (1) 『歌論集 能楽論集 日本古典文学大系 65』岩波書店、1961。p361『風姿花伝』の「第三問答條々」：「物数をば似せたりとも、花のある様を知らざらんば、花咲かぬ時の草木を集めて見んが如し。」
- (2) 同上、p438、『花鏡』の「奥段」：「風姿花伝、年来稽古より別紙至迄は、此道を顕花智秘伝也。」
- (3) 同上、p367、『風姿花伝』の「第三問答條々」：「……時分の花、声の花、幽玄の花、かやうの条条は、人の目にも見えたれども、その態より出で来る花なれば、咲く花のごとくなれば、又やがて散る時分あり。されば、久しからねば、天下に名望少なし。」
- (4) 同上、p361、『風姿花伝』の「第三問答條々」：「五十以來まで花の失せざらん程の為手には、いかなる若き花なりとも、勝つ事はあるまじ。」
- (5) 同上、p367、『風姿花伝』の「第三問答條々」：「まことの花、咲く道理も散る道理も、心のままなるべし。されば、久しかるべし。」
- (6) 同上、p367、『風姿花伝』の「第三問答條々」：「物まねの品々を、能々心中にあてて分かち覚えて、能を尽くし、工夫を極めて後、この花の失せぬ所をば知るべし。この物数を極むる心、則花の種なるべし。」
- (7) 公案：ここの公案はぬれないで海の玉を取れといった禅の公案の類。原義の難問題の意。
- (8) 同上、p352、『風姿花伝』の「第二物学條々」：「いかにも物思ふ気色を本意に当てて、狂ふ所を花に当てて、心を入れて狂へば、感も面白き見所も、定あるべし。」
- (9) 同上、p361、『風姿花伝』の「第三問答條々」。
- (10) 同上、p387、『風姿花伝』の「第七別紙口伝」：「抑花といふに、万木千草に於いて、四季折節に咲く物なれば、その時を得てめづらしきゆえに、もてあそぶな

- り。申楽も、人の心にめづらしきと知る所、すなわち面白き心なり。花と、面白きと、めづらしきと、これ三つは同じ心なり。」
- (11) 同上、p387、『風姿花伝』の「第七別紙口伝」：「能も、住する所なきを、先花と知るべし。」
- (12) 物数：種々の芸。
- (13) 同上、p388、『風姿花伝』の「第七別紙口伝」。
- (14) 十体：物まねの数々のことである。
- (15) 同上、p392、『風姿花伝』の「第七別紙口伝」。
- (16) 同上、p392、『風姿花伝』の「第七別紙口伝」。
- (17) 同上、p392、『風姿花伝』の「第七別紙口伝」：「年々去来とは、幼かりし時のよそおい、初心の時分の態、手盛りの振舞、年寄りての風体、この時分時分の、をのれと身にありし風体を、皆当芸に一度に持つことなり。」
- (18) 同上、p393、『風姿花伝』の「第七別紙口伝」：「十体の中を色どらば、百色にもなるべし。その上に、年々去来の品々を、一身当芸に持ちたんは、いか程の花ぞや。」
- (19) 同上、p382、『風姿花伝』の「第六花修云」。
- (20) 同上、p424。
- (21) 同上、p424、『花鏡』の「幽玄の堺に入る事」：「抑、幽玄の堺と者、まことにはいかなる所にてあるべきやらん。先、世上の有様を以て、人の品々を見るに、公家の、御ただずまひの位高く、人望余に変わる御有様、是、幽玄なる位と申べきやらん。然らば、ただ、美しく、柔和なる体、幽玄の本体なり。」
- (22) 同上、p424-426、『花鏡』の「幽玄の堺に入る事」：「人体のどかなるよそほひ、人ないの幽玄也。又、言葉やさしくて、貴人・上人の御慣らはしの言葉づかいを、よくよく習ひうかがひて、かりそめなりとも、口より出さんずる詞のやさしからん、是、詞の幽玄なるべし。」「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。この理を我と工夫して、其主になり入るを、幽玄の堺に入る者とは申也。」
- (23) 同上、p425、『花鏡』の「幽玄の堺に入る事」。
- (24) 同上、p432、『花鏡』の「比判之事」：「心より出で来る能とは、無上の上手の申楽に、物数の後、二曲も物まねも儀理もさしてなき能の、さびさびとしたる中に、何とやらん感心のある所あり。是を、冷えたる曲とも申也。……是は只、無上の上手の得たる瑞風かと覚えたり。これを、心より出で来る能とも云、無心の能とも、又は無文の能とも申也。」
- (25) 《闲情偶寄・演习部・选剧第一》（上海古籍出版社、2000）：「填词之设，专为登场。」
- (26) 《闲情偶寄・词曲部・戒讽刺》：「窃怪传奇一书，昔人以代木钵，因愚夫愚妇识字知书者少，劝使为善，戒使勿恶，其道无由，故设此种文词，借优人说法，与大众齐听，谓善者如此收场，不善者如此结果，使人知所趋避……」
- (27) 《闲情偶寄・词曲部・语求肖似》：「说一人，肖一人，勿使雷同，弗使浮泛」
- (28) 《闲情偶寄・词曲部・戒浮泛》：「生、旦有生、旦之体，净、丑有净、丑之腔」、「说张三要像张三，难通融于李四」
- (29) 《闲情偶寄・词曲部・密针线》：「同一月也，出于牛氏之口者，言言欢悦；出于伯喈之口者，字字凄凉。一座两情，两情一事……」
- (30) 《闲情偶寄・词曲部・戒浮泛》：「……同一月也，牛氏有牛氏之月，伯喈有伯喈之月。所言者月，所寓者心。牛氏所说之月，可移一句于伯喈？伯喈所说之月，可挪一字于牛氏乎？夫妻二人之语，犹不可挪移混用，况他人乎？」
- (31) 《闲情偶寄・词曲部・语求肖似》：「言者，心之声也。欲代此一人立言，宜先代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地？无论立心端正者，我当设身处地，代

- 生端正之想；即遇立心邪僻者，我亦当舍经从权，暂为邪僻之思；务使心曲隐微，随口唾出。」
- (32) 《闲情偶寄・演习部・解明曲意》：「唱时以精神贯穿其中，务求酷肖。」
- (33) 《闲情偶寄・词曲部・格局第六》：「在中藏不在外貌，在精液不在滓渣」
- (34) 《闲情偶寄・声容部・态度》：「记曩时春游遇雨，避一亭中，见无数女子，妍媸不一，皆踉跄而至。中一缟衣贫妇，年三十许，人皆趋入亭中，彼独徘徊檐下，以中无隙地故也；人皆抖擻衣衫，虑其太湿，彼独听其自然，以檐下雨侵，抖之无益，徒现丑态故也。及雨将止而告行，彼独迟疑稍后，去不数武而雨复作，仍趋入亭，彼则先立亭中，以逆料必转，先踞胜地故也。然臆虽偶中，绝无骄人之色。」
- (35) 《闲情偶寄・演习部・变旧成新》：「传奇妙在入情」
- (36) 《闲情偶寄・演习部・剂冷热》：「如其离、合、悲、欢，皆为人情所必至，能使人笑，能使人怒发冲关，能使人惊魂欲绝……」
- (37) 《闲情偶寄・词曲部・戒浮泛》：「予谓总其大纲，则不出‘情景’二字。景书所睹，情发欲言，情自中生，景由外得。」
- (38) 《闲情偶寄・词曲部・戒浮泛》：「批点传奇者，每遇游山玩水、赏月观花等曲，见其只书所见，不及中情者，有十分佳处，只好算得五分。……吾欲填词家舍景言情」
- (39) 《闲情偶寄・词曲部・戒荒唐》：「凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐怪异者，当日即朽。」
- (40) 《闲情偶寄・词曲部・词采第二》：「当如画士之传真，闺女之刺绣，一笔稍差，便虑神情不似；一针偶缺，即防花鸟变形。」
- (41) 《闲情偶寄・词曲部・戒浮泛》：「填词义理无穷，说何人，肖何人，议某事，切某事」
- (42) 《闲情偶寄・词曲部・脱窠臼》：「古人呼剧本为‘传奇’者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名；可见非奇不传。……是以填词之家，务解‘传奇’二字。」
- (43) 《闲情偶寄・词曲部・脱窠臼》：「人惟求旧，物惟求新。新也者，天下事物之美称也。」
- (44) 《闲情偶寄・词曲部・戒荒唐》：「凡作传奇，只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外。」
- (45) 同上、「奇事无多，常事为多」
- (46) 同上、「物理易尽，人情难尽。……性之所发，愈出愈奇。尽有前人未作之事，留之以待后人。后人猛发之心，较之胜于前辈者。……即前人已见之事，尽有摹写未尽之情，描画不全之态」
- (47) 同上、「使人但赏极新极艳之词，而竟忘其为极腐极陈之事者」
- (48) 《闲情偶寄・演习部・选剧第一》：「词曲佳而搬演不得其人，歌童好而教率不得其法，皆是暴殄天物。」
- (49) 『歌論集 能楽論集 日本古典文学大系 65』岩波書店、1961。p358『風姿花伝』の「第三問答條々」。
- (50) 《闲情偶寄・词曲部・戒荒唐》：「有一日之君臣父子，即有一日之忠孝节义。」
- (51) 《闲情偶寄・词曲部・戒荒唐》：「《五经》、《四书》、《左》、《国》、《史》、《汉》、以及唐宋诸大家，何一不说人情？何一不关物理？及今家传户颂，有怪其平易而废之者乎？《齐谐》，志怪之书也。当日仅存其名，后世未见其实，此非平易可久，怪诞不传之明验欤？」
- (52) p349、『風姿花伝』の「第二物学條々」。本意：本来あるべきさま。「本意」は現実から抽象された純粋な理念であり、中世文芸の象徴主義をささえる根本概念の一つ。例えば、秋の夕は物悲しいのが本意であり、現実にくうきした夕があっても、それは本意にそむくとして拒否される。
- (53) 同上。

- (54) 同上。
- (55) p354、『風姿花伝』の「第二物学條々」。
- (56) p379、『風姿花伝』の「第六花修云」。懸り：姿風情。
- (57) p383、『風姿花伝』の「第六花修云」：「遊女・美男などの物まねを、よく似せたらば、自ずから、幽玄なるべし。ただ、似せんと斗思ふべし。」
- (58) p367、『風姿花伝』の「第三問答條々」：禅宗六祖慧能の偈。
- (59) p422、『花鏡』の「上手之感を知る事」：「是則、舞、はたらきは態也。主になるものは心なり。又正位也。さるほどに、面白き味わいを知りて、心にてする能は、さのみの達者になけれ共、上手の名を取る也。然れば、まこと上手に名を得る、舞・はたらきの達者にはよるべからず。是はただ、為手の正位心にて、瑞風より出る感かと覚えたり。」
- (60) p423、『花鏡』の「上手之感を知る事」：「心を以て能の高上に至り至べし」
- (61) p427。
- (62) p428。「我心をわれにも隠す安心」：我が心を自分自身でも意識しないほどの深い心づかい。
- (63) p446、『遊楽習道風見』。
- (64) p387。

日本語参考文献

- (1) 源了圓『身体的思想型』創文社 1989
- (2) 河竹登志夫『舞台の奥の日本 日本人の美意識』TBSブリタニカ 1982
- (3) 西尾実久松潜一『歌論集 能楽論集 日本古典文学大系 65』岩波書店 1961
- (4) 石田一良『日本文化史概論』吉川弘文館 1968
- (5) 唐木順三『日本人の心の歴史』筑摩書房 1976
- (6) 久松潜一『増補新版日本文学史 中世』至文堂 1977
- (7) 河竹登志夫『比較芸能論 日本と世界の芸能』芸能史研究会 1971
- (8) 李沢厚著 興膳宏・中純子・松家裕子訳『中国の伝統美学』平凡社 1995
- (9) 目加田誠『中国古典文学大系 54 文学芸術論集』平凡社 1974
- (10) 当津武彦『美の変貌 西洋美学史への展望』世界思想社 1988
- (11) 相良亨 秋山虔 尾藤正英『講座日本思想 5 美』東京大学出版会 1984
- (12) 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会 1978
- (13) 田中謙二編訳『中国古典文学大系 52 戯曲集 (上、下)』平凡社 1970
- (14) 伊藤正義 校注『新潮日本古典集成 謡曲集 (上、中、下)』新潮社 1983
- (15) 古川久『能の世界』社会思想研究会出版部 1960
- (16) 野上豊一郎『能の思想と芸術』東京創元社 1979
- (17) 表章 加藤周一『世阿弥 禅竹 日本思想大系 24』岩波書店 1974
- (18) 味方健『能の理念と作品』和泉書院 2000
- (19) 平岡定海『無常のうた 日本人の無常観とその歴史』毎日新聞社 1993

中国語参考文献

- (1) 王朝闻《美学概论》人民出版社 1981
- (2) 杨辛 甘霖《美学原理》北京大学出版社 2001
- (3) 陈多《戏曲美学》四川人民出版社 2001
- (4) 孟昭毅《东方戏剧美学》经济日报出版社 1997
- (5) 宗白华《美学散步》上海人民出版社 1981
- (6) 隗芾 吴毓华《古典戏曲美学资料集》文化艺术出版社 1990
- (7) (清) 李渔《闲情偶寄》上海古籍出版社 2000
- (8) 施旭升《中国戏曲审美文化论》北京广播学院出版社 2002

- (9) 高辛勇 《修辞学与文学阅读》 北京大学出版社 1997
- (10) 赵山林 《中国戏剧学通论》 安徽教育出版社 1995
- (11) 汤一介 《非实非虚集》 华文出版社 1999
- (12) 杨曾文 《唐五代禅宗史》 中国社会科学出版社 1999
- (13) (春秋) 李耳 《老子》 山西古籍出版社 1999

<ABSTRACT>

**A Comparative Study of Aesthetic Standards of Zeami's
and Li Yu's Dramaturgical Theories —
Centered on *Fūshikaden* and *Xian Qing Ou Ji*.**

QI Ming Hao

Zeami and Li Yu: one lived in the "prosperous period" ruled by the Muromachi Shogunate, and the other lived in the early "kang qian prosperous era", separated by an interval of perhaps two centuries. However, although they are held as dual stars in the history of Chinese-Japanese drama, their excellent theories of art made huge contributions to the development of drama in their own countries independently. *Nogaku Fūshikaden* by the dramatist Zeami is the earliest literature of drama theory in Japan, and *Xian Qing Ou Ji* is a great achievement of Chinese drama theory. The two writings represent the highest level of Chinese-Japanese drama. This paper sums up the viewpoints on aesthetic characteristics of drama in *Nogaku Fūshikaden* and *Xian Qing Ou Ji* separately. Based on these, this paper also compares and illustrates similarities and differences between the two writings. It has re-surveyed the aesthetic standards of Chinese-Japanese drama by comparison of the aesthetic thoughts of Zeami and Li Yu, which are mainly reflected in the viewpoints on aesthetic characteristics of theatre arts from *Fūshikaden* and *Xian Qing Ou Ji*. Generally speaking, it is the aesthetic standard based on aestheticism in Japanese tradition as opposed to utilitarianism in Chinese tradition.