



**SILVA IAPONICARUM 日林**

**FASC. XVI · 第十六号**

**SUMMER · 夏**

**2008**

Adam Mickiewicz University  
Institute of Oriental Studies, Department of Japanese Studies

Jagiellonian University  
Institute of Oriental Philology, Department of Japanese and Chinese Studies

Warsaw University  
Faculty of Oriental Studies, Department of Japanese and Korean Studies

Posnaniae, Cracoviae, Varsoviae, Kuki MMVIII

ISSN 1734-4328

FINANCIALLY SUPPORTED BY THE ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY INSTITUTE OF ORIENTAL STUDIES



Drodzy Czytelnicy.

Niniejszy zeszyt *Silva Iaponicarum* poświęcony jest w całości problematyce teatru japońskiego. Przekazujemy do Waszych rąk jedno tłumaczenie oraz jeden artykuł. W zeszycie tym podjęliśmy także pierwszą próbę publikacji zawartości graficznej w obecnym formacie naszego periodyku.

Wczesne lato tego roku przyniosło kolejne zmiany w strukturze kolegium redakcyjnego periodyku. W ich wyniku *Silva Iaponicarum* ma obecnie redaktora naczelnego. Nie zmienia się natomiast skład osobowy kolegium.

Miło nam powiadomić, iż kolegium redakcyjne kwartalnika *Silva Iaponicarum* wraz z zarządem Polskim Stowarzyszeniem Badań Japonistycznych (PSBJ) ustaliło, że jeszcze w tym roku kalendarzowym, przy wsparciu Fundacji im. Takashimy, ostatni, zimowy zeszyt ukaże się jako zeszyt specjalny periodyku pod patronatem PSBJ. Artykuły w zeszycie specjalnym będą w całości recenzowane przez samodzielnych pracowników ośrodków japonistycznych w Polsce. Czekamy na zgłoszenia prac do tegorocznego oraz kolejnych zeszytów specjalnych.

Kolegium redakcyjne

E-mail: [silvajp@amu.edu.pl](mailto:silvajp@amu.edu.pl)

Poznań-Warszawa-Kuki, czerwiec 2008

Dear Readers,

This fascicle of *Silva Iaponicarum* is entirely devoted to Japanese theatre. It contains one translation and one article. It is also in this fascicle that we have made our first attempt at publishing graphic images within the current format of our periodical.

This year's early summer brought subsequent changes in the editorial board. In result, *Silva Iaponicarum* finally has an editor-in-chief. There are no other changes regarding the members of the board.

It is our pleasure to announce that the *Silva* editorial board and the board of Polish Association of Japanese Studies (PSBJ) agreed to issue a special winter edition of *Silva Iaponicarum* starting from this year under the patronage of PSBJ. The special edition will be issued with the support of The Takashima Foundation. All articles will be reviewed by full-time professors of Japanese studies departments in Poland. We await your contributions to this and following special editions of our periodical.

The editorial board

E-mail: [silvajp@amu.edu.pl](mailto:silvajp@amu.edu.pl)

Poznań-Warsaw-Kuki, June 2008

読者のみなさまへ

「日林」本号は、日本演劇の特集です。翻訳一編と論文一編をお届けいたします。今号ではまた、現フォーマットにおいて初めて、画像を掲載いたしました。

本年初夏に、本機関誌編集委員会の構成にさらなる変更がありました。その結果、「日林」編集長が選ばれることになりましたが、委員会のメンバーは以前と同じです。

また、季刊誌「日林」編集委員会とポーランド日本学会(PSBJ)理事会は、高島財団の援助を得て、本年最後の冬号を PSBJ の後援による特別号として刊行することに決定しました。今後も刊行される予定の特別号に掲載される論文はすべて、ポーランドの日本研究機関の専任教員による査読を受けます。本年、さらには来年以降の特別号へのご投稿をお待ちしております。

編集委員会

E-mail: [silvajp@amu.edu.pl](mailto:silvajp@amu.edu.pl)

2008年6月 ポズナニ・ワルシャワ・久喜



# **Silva Iaponicarum 日林**

Kwartalnik japonistyczny / Quarterly on Japanology / 日本学季刊誌

ISSN 1734-4328

## **Kolegium redakcyjne / Editorial board / 編集委員会**

### **Redaktor naczelny / Editor in chief / 編集長**

Arkadiusz Jabłoński (アルカディウシュ・ヤブオニスキ)

Beata Bochorodycz (ベアタ・ボホロディチ)

Maciej Kanert (マチェイ・カネルト)

Iwona Kordzińska-Nawrocka (イヴォナ・コルジンスカ・ナブロツカ)

Stanisław Meyer (スタンイスワフ・メイエル)

Kōichi Kuyama (久山宏一)

Anna Zalewska (アンナ・ザレフスカ)

## **Rada naukowa / Research council / 研究顧問会**

Prof. Romuald Huszcza, Warsaw University, Jagiellonian University,

Prof. Agnieszka Kozyra, Warsaw University,

Prof. Alfred F. Majewicz, Adam Mickiewicz University,

Prof. Mikołaj Melanowicz, Warsaw University, Jagiellonian University,

Prof. Ewa Pałasz-Rutkowska, Warsaw University,

Prof. Estera Żeromska, Adam Mickiewicz University.

Silva Iaponicarum

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Instytut Orientalistyczny, Zakład Japonistyki

ul. 28 Czerwca 1956 nr 198

61-485 Poznań, Poland

E-mail: [silvajp@amu.edu.pl](mailto:silvajp@amu.edu.pl)

[www.silvajp.amu.edu.pl](http://www.silvajp.amu.edu.pl)

SILVA IAPONICARUM IS PUBLISHED WITH THE FINANCIAL SUPPORT OF  
THE ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY INSTITUTE OF ORIENTAL STUDIES



## SPIS TREŚCI / CONTENTS / 目次

Unknown Author	
<i>Shinodazuma</i> ( <i>Lisica z Shinody</i> )	11
tłumaczenie/translation/翻訳 Monika Tsuda	
Estera Żeromska	
<b>The Nō Stage – Between <i>Sacrum</i> and <i>Profanum</i></b>	40
STRESZCZENIA / SUMMARIES / 要約	53
AUTORZY / CONTRIBUTORS / 投稿者	57
PRACE NADSYŁANE / FOR CONTRIBUTORS / 投稿	59



## ***Shinodazuma*** **(Lisica z Shinody)**

Tłumaczenie/translation/翻訳: Monika Tsuda

### **Od tłumacza**

W listopadzie w roku 2004 gościem poznańskiego Festiwalu Maski, organizowanego przez Teatr Polski, była grupa teatralna Saruhachiza z japońskiej wyspy Sado. Założycielem grupy jest Ken Nishihashi, z wykształcenia teatrolog, wieloletni praktyk, od 1970 roku zajmujący się animacją lalek *bunraku*. Ken Nishihashi wytwarza lalki własnoręcznie, podobnie jak większość rekwizytów potrzebnych do spektaklu.

Miałam przyjemność obejrzeć spektakl prowadzony przez Kena w Tokio, podczas pobytu na stypendium doktoranckim Mombusho, w roku 2002. Poruszyło mnie stonowane piękno przedstawienia i jego prostota, typowa dla spektakli *bun'ya ningyō*. Wtedy wpadłam na pomysł zaproszenia artystów do Polski. Nie wiedziałam jeszcze, że marzenie to urzeczywistni się niedługo później.

Grupa Saruhachiza wystawiła w Poznaniu spektakl *Lisica z Shinody* (*Shinodazuma*), sztukę napisaną w XVIII wieku, grana na Sado od 1984 roku. Jest to historia nawiązująca do japońskich dawnych wierzeń, wynikających ze strachu i szacunku przed naturą, którą mieszkańcy wysp usiłowali przez wieki ujarzmiać i oswajać, na przykład poprzez ubóstwianie pewnych zjawisk przyrodniczych, groźnych zwierząt czy wybitnych osób. Tytułowa lisica, jak wiele zwierząt w nieoficjalnej mitologii japońskiej, potrafi zmienić własną postać. Jej synek, Abe no Yasuna, stanie się w przyszłości słynnym wróżbią, dzięki otrzymanemu od matki puzderku, pozwalającemu mu na zrozumienie mowy zwierząt. Wydaje się, że mitologizacja historii Abe no Yasuna, uwieczniona w dramacie, świetnie ilustruje jedną z cech szczególnych literatury, jaką jest nadanie jednostkowemu bytowi charakteru uniwersalnego, stanowiącego punkt odniesienia dla odbiorców spoza danego obszaru kulturowego, którzy mogą w archetypowych sylwetkach bohaterów odnaleźć siebie. Istotnie, poznańskie przedstawienie zostało bardzo przychylnie przyjęte przez publiczność, dla której odmienna kulturowa nie stała się barierą uniemożliwiającą odbiór i właściwe zrozumienie spektaklu, ale raczej decydowała o ubogaceniu i udzieleniu skądiną prostych elementów fabuły, przybliżając w ten sposób kulturę, którą zwykło się uważać za niezrozumiałą i daleką. Sądzę, że dla właściwego zrozumienia spektaklu

ogromną rolę odegrał polski przekład sztuki. Widzowie mogli na bieżąco śledzić prezentowane wydarzenia, przeżywając je głęboko dzięki tekstowi, wyświetlanemu nad sceną.

Po spektaklu studenci japonistyki UAM wzięli udział w specjalnie dla nich prowadzonych warsztatach teatralnych, gdzie mieli okazję obejrzeć rekwizyty, dotknąć lalek, porozmawiać z animatorami. Ciekawość, zabawa, nauka – okazało się, że to, co w człowieku ludzkie, zdecydowanie wykracza poza wszelkie bariery kulturowe czy historyczne. Spotkanie artystów japońskich z młodymi ludźmi zostało uczczone uroczystą kolacją, na której goście mogli skosztować polskiej tradycyjnej kuchni i spędzić czas rozmawiając ze studentami o ich zainteresowaniach i życiu. Wydarzenie to stało się możliwe dzięki pomocy Fundacji Japońskiej, Urzędu Miasta Poznania oraz wielu osób, szczególnie prof. Esterze Żeromskiej, którym składam serdeczne podziękowania, przekazując *Silva Japoniarum* polskie tłumaczenie przedstawionych w ramach festiwalu fragmentów spektaklu.



## **LISICA Z SHINODA (*Shinodazuma*)**

### **Rozstanie Kuzunohy z dzieckiem**

Sztuka teatralna nieznanego autora pochodząca z 1774 roku, napisana dla teatru *jōruri*

### **Osoby dramatu**

**YASUNA** członek rodu Abe, nadwornych astrologów cesarskich, który żyje w ukryciu, pomściwszy mord swojego ojca

**KUZUNOHA** żona Yasuny, która jest lisicą

**DOJI** mały synek Yasuny i Kuzunohy

**NIANIA**

**MYŚLIWY**

### **Scena 1**

*W naszym ludzkim świecie fortuna kolem się toczy,  
Możni upadają, a tym, którzy się spotkali, przeznaczone jest rozstanie.*

*Yasuna, straciwszy ojca, pomścił jego śmierć,  
a ponieważ musiał unikać ludzkich spojrzeń  
i nie mógł wrócić do swojej wioski,  
wraz z żoną ukrył się nieopodal mrocznego  
lasu Shinoda, gdzie żył w niedostatku.*

*Tak mijaly lata.  
Teraz Yasuna ma syna, już siedmioletniego.  
Na imię mu Doji.*

*Rodzice bezgranicznie go kochają.  
Ten młody chłopiec, kiedy dorosnie, będzie słynnym Abe no Seimei,  
człowiekiem o nadzwyczajnych umiejętnościach.*

## 信太妻

### 葛の葉子別れ

(古净瑠璃 1774年)

### 登場人物

**保名** 代々占いの道で朝廷に仕えてきた安倍家の長、安倍保明の息子。

**葛の葉** 保名の妻（実は狐）

**童子** 保名と葛の葉の子供

**乳母**

**獵人**

### 第一場

それ人界の盛衰、  
盛者必滅、会者定離。

過ぎし頃、信太の森にて父を失い、その敵を討ち取り、余の人口を塞がんため、古里へも帰らずして、女房の情けゆえ、影を隠して和泉なる信太の森もほど近き、とある在家の住居して、明かし暮らしておわします。

年月、重なり

今ははや、七歳になり給う若君一人おわします。御名を安倍の童子と  
つけ給い、ご寵愛限りなし。

この若、成人の期に至り

三国に隠れなき、占方の名人

安倍の清明、これなり。

*Yasuna żyje z uprawy ziemi.  
Dziś także, jak co dnia, wychodzi w pole,  
kiedy jego syn, jeszcze nie ubrany,  
wybiega za nim.  
Powstrzymuje go jednak matka.*

KUZUNOHA Co poczniemy, jeżeli się zaziebisz  
na tym chłodnym jesiennym wietrze?

*Pełnym czułości gestem okrywa syna kimonem, przewiązuje w pasie. Nie ma na świecie nic droższego niż własne dziecko.*

## Scena 2

*Pełne trudów jest życie,  
lecz Kuzunoha, niepomna na przeciwności,  
od rana do wieczora  
dnie spędza przy warsztacie,  
zależna od ludzkiej życzliwości,  
jak delikatny orlik szukający oparcia w łodydze bambusa, tka na  
bambusowych krosnach  
raz po raz rozplątując nić  
- rytm pracy nie pozwala  
na myśl o małżonku.  
Jak piękna to tkanina!  
Aż trudno pomyśleć,  
że nie utkała jej kobieta,  
lecz lisica z lasu Shinoda.*

*Przed siedmioma laty  
Yasuna uratował jej życie.  
By podziękować mu za ten dar,  
przybrała ludzką postać.  
A teraz tępko wieje jesienny wiatr,  
sowy huczą w gałęziach sosen,  
a lisy,  
jak powiadają,  
kryją się między kwiatami dzikich chryzantem.*

保名も今は耕作を営みしが  
今日もまた野に出でんと、表をさして  
出でければ、童子さもいたいに  
そのまま、父の後を慕い出でんとす。  
母引きとめ給い

「ああ、冷やかなりし秋の風  
引きわざらわば、いかがせん」と

小袖をうち着せ、廻して結ぶ、狭織帶は  
いと愛らしきよそおいなり。子を思うこそたえもなし。

## 第 二 場

賤が手業の習いとて、  
営み営みに機をたて  
辛き世を逃がれんと  
やがて機へぞ上がるる。  
人の情けに寄り竹の  
賤が苧環繰り返し  
縫れつ縫れつ  
君が思いのかねごとは  
宿る暇なく、くるくると  
きりきりはたり、ちようちようと  
織る機布こそやさしけれ。  
さればにや此の女房、世の常の人ならず  
信太の野干なりしが

保名に命助けられ  
その報恩のため  
人界に交わり  
はや七年になりにける。  
頃しも今は秋の風  
梟、松桂の枝に鳴きつれ  
狐  
蘭菊の花に隠れ住むとは  
古人の伝えし如くなり。

*Oto gdy tak pracuje,  
dostrzega chryzantemy  
rosnące za bambusowym ogrodzeniem,  
chryzantemy, jakże pięknie pachnące  
- poruszona ich wonią i pięknem  
zapomina się całkiem  
i zupełnie niechcący  
wraca do swej prawdziwej postaci.  
Doji, śpiący wówczas smacznie,  
budzi się teraz i szuka matki  
- patrzy jej w twarz.*

DOJI Co to takiego?! Jakie to straszne!

*Matka zbyt późno spostrzega się,  
przybiera ludzką postać.*

KUZUNOHA Ach, cóż to takiego strasznego?

DOJI Matko, twoja twarz zmieniła się, boję się

*- powiada i przestraszony zastyga bez ruchu*

NIANIA Cóż to się dzieje,  
czy źle się czujesz?

KUZUNOHA Nic, nic takiego,  
Spał sobie smacznie, a gdy się obudził, zaczął mnie szukać, więc  
powiedziałam, by do mnie przyszedł. Wówczas zaczął mówić dziwne  
rzeczy - że straszna mu własna matka. Proszę, pociesz go szybko.

*- przynagla nanię,  
która bierze dziecko na ręce  
i odchodzi w głąb domu.*

*Ach, jakże przykry to widok,  
matka czyniąca sobie wyrzuty...*

この女房庭前の  
籬の菊に心を寄せしが  
咲き乱れたる色香に賞で  
ながめ入り  
仮りの姿をうち忘れ  
あらぬ形と変じつつ  
しばし時をぞ移しける。  
折ふし、童子は、うたた寝していたりしが  
目を覚まして、母の後に来たりしが  
顔ばせを見るよりも

「やれ恐ろしや」とおめき叫んで嘆きける。

母、はつと思いしが  
さあらぬていにて

「やれ、何をさように、嘆くぞ」

童子、さらに近付かず、「のう母上の  
御顔ばせの、変わらせ給いて、恐ろしや」と

嘆くところへ、乳母來たり  
「何とて、御機嫌、悪しく候」

母、さあらぬていにて「いやいや、寝入りてありつるが、目を覚まし  
騒がしく嘆くゆえ  
母が方へ来たれと言えば、かえって母が恐ろしきとて、あらぬことのみ申すなり。  
それそれ、すかしてたべ」  
と、のたまえば  
乳母承り、やがて若を抱きつつ  
奥のていへぞ入りにける。

さて母上はくどきごとこそ、  
あわれなり。

KUZUNOHA Narodziłam się jako zwierzę, żyjące w ukryciu, w leśnym gąszczu.

Dzięki życzliwości ludzi przeżyłam wiele lat w ludzkim świecie.

Jakże nierożtropnie postąpiłam teraz upajając się wonią i pięknem kwiatów, pozwalając by małe dziecko odkryło mą lustrzaną postać jakże to nierożsądne!

Oto nadszedł kres losu, który nas do siebie zbliżył.

Czy powinnam powiedzieć o mojej prawdziwej postaci mężowi? Miałam nadzieję, że wychowam swoje dziecko do czasu, kiedy będzie miało dziesięć lat, a tymczasem – jakie trudno to znieść – muszę wrócić do swojego świata. Ach, jakieś to smutne, jakże żałosny mój los!

Tak płacze niepewna czy czekać na powrót męża Yasuny, czy też może odejść podczas jego nieobecności. – Byłoby to okrutne zostawić go tak , nie pożegnawszy się z nim najpierw, nie mówiąc mu, dokąd idzie...

*Ale oto nadchodzi Niania z dzieckiem na rękę.*

NIANIA Znowu zasnął.

KUZUNOHA Och, podejdź bliżej

*– powiada i przytulając dziecko mówi:*

- Aaa, biedactwo!

*Nic bardziej wzruszającego  
nad widok matki  
przytulającej swoje dziecko  
do drżącej piersi  
tulącej je do snu  
w swoich  
ramionach*

「われは元来、あだし野の  
草葉に影を、隠す身の  
人の情けの、深きゆえ幾年月を、送りしが  
いかなれば、あさましや色香絶えざる、花ゆえに  
心を寄せて、水鏡うつる姿を、  
みどり子に見とがめられしは、何事ぞや。  
これぞ縁の尽きばなり。  
あの体ならば、父上にも語るべし。  
せめて、あの子が十歳になるまで  
見育てたく思えども、力及ばぬ次第なり。  
今は住みかへ帰るべし。  
ああ、さて、かなわぬ、我が身や」と消え入る様にぞ泣くばかり。  
さるにても、夫の保名帰らせ給うを待ち受け  
よそながらなりとも、暇乞いとは存ずれど  
いやいや、ただ御留守に立ち去り  
後を見せぬに、しくはなしと  
思い立つこそあわれなれ。

ところへ、乳母、若君を抱き  
「御やすみなされ候」と、申し上ぐる。  
母上、「おお、それこなたへ」

と、抱きつつ  
「ああ、さて不憫や」と  
同じ褥に寄り伏して  
にうみを参らせ  
さまざまと  
いとおしみ深き  
ありさまは  
なおもあわれぞ  
まさりける。

*Na szczęście dziecko zasnął.  
Nadszedł czas pożegnania.*

KUZUNOHA Nie, nie, jeżeli odejdę teraz  
zaskoczę tym za bardzo męża mego, Yasunę.  
Napiszę do niego, rozrobię tusz  
i zostawię mu tych kilka słów:  
„Jest mi niezmiernie wstyd, ale muszę wyznać, że tak naprawdę jestem  
lisicą z lasu Shinoda.  
Dawno temu uratowałeś mi życie i z wdzięczności  
od tamtej pory, przyjawszy ludzką postać, związałem się z tobą i żyliśmy  
razem przez siedem lat  
aż do czasu, kiedy to właśnie nasz syn ujrzał mnie w nieludzkiej postaci –  
teraz i Tobie  
nie mogę się pokazać,  
więc muszę odejść, choć z ciężkim sercem.  
Tylko ci, którzy nic nie wiedzą o świecie  
mogą przypuszczać, że może być inaczej.  
Na koniec proszę Cię: dbaj o nasze dziecko,  
wychowaj je dobrze  
i w ten sposób ulżyj cierpieniu  
mej zwierzęcej duszy”.

*O, jakże to okrutne!  
Jak smutno robi się na myśl  
o chłopczyku obudzonym w nocy,  
który z płaczem szuka swojej mamy.  
Nic tylko płakać,  
Tuląc do serca pełnego żalu,  
małe dziecko.*

*Już, już, trzeba się uspokoić  
- myśląc tak matka głaszczę po głowie swojego syna.*

KUZUNOHA Ach, biedne dziecko.  
Śpi tak spokojnie i nawet mu się nie śni, że muszę odejść...  
Cóż mi po powrocie do mojego prawdziwego domu,  
nie uśmierzy on bólu i tęsknoty za moim synkiem.  
Jakże smutno na myśl o rozstaniu matki z dzieckiem!

程なく若君寝入らせ給えば、よにもうれしく  
はや立ち出でんと、思われしが

いやいや、そのまま出づるものならば  
夫の保名、不思議をなさせ給うべし。  
あらましを書き置かばやと、硯引き寄せ  
文こまごまと書かれたり。

「恥ずかしながら、みずからは信太の、森に棲む、野干なり。  
君に命、助けられ、その報恩を  
送らんため、かりそめながら、縁を結び  
はや七年を、送る身の  
よの常ならぬ姿をば、幼き者に見つけられ  
もはや君にも、いかで見みえ参らせんと  
思う心を一筋に  
立ち出で申すこと、心からしとおぼさん。  
世のありさまを人の知らねばと  
詠みおく言の葉にまかせおしはかり給うべし。  
かえすがえすも幼き者  
よきにもりたて、わが畜生の  
苦しみを、助けさせたび給え」

ああさて、むざんや  
幼きものが夜にもならば  
母よ母よと、尋ね慕わんことどもを  
思えば思えば、悲しやと  
そのまま若に取りついて  
悶え焦がれて  
泣くばかり

ようよう心を取り直し、幼き者が  
おくれの髪をかき撫で押し撫で

「さてさて、不憫や。みずからが出づるを  
夢にも知らでかく豊かには、やどりけるよ。  
本の住処へ帰りてもこの子があることを思い出ださば  
いかばかり悲しかるべき。思えば思えば、親子の縁  
これが限りか、あさましや」と

*Tak płacząc wciąż, pada na podłogę.  
Ale przecież nie może postąpić inaczej.*

*Przyczepia list do pasa Dojiego  
I na papierze rozpiętym w drzwiach  
komponuje wiersz:*

*Jeśli zatęsknisz,  
Szukaj mnie w lesie Shinoda  
Wśród liści kuzu  
- twa Kuzunoha.*

*Tak napisawszy,  
wiedząc że nie ma zbyt wiele czasu,  
z mocnym postanowieniem, ale i ze łzami w oczach  
odchodzi powoli – jakże smutny to widok.*

*Tymczasem po chwili dziecko,  
które dotąd spało spokojnym snem,  
budzi się,  
rozgląda dookoła,  
lecz wokół nie ma nikogo.*

DOJI Mamo! Mamo!

*Szuka swej mamy to tu, to tam...  
Gdzież się podziała?  
- Zdziwia się chłopczyk.*

DOJI Nie ma nawet mojej niani?  
Dokąd odeszła moja mama,  
porzuciwszy mnie tak?  
Ach, od teraz będę zawsze cię słuchał.  
Nie będę psocił, obiecuję. Ach, mamo!

- mówiąc tak sądzi, że nie odeszła,  
że straszy go tylko.

*Jakże żałosny jest widok dziecka  
bezsilnego, które wpada w złość.*

またひれ伏して泣くばかり。  
されども、叶わぬ事なれば  
書きし文、童子が紐に結いつけ  
そばなる障子に一首の歌を  
つらねける。

恋いしくば  
尋ね来て見よ  
和泉なる 信太の森の  
うらみ葛の葉

と、書きとめ  
時刻移り悪しかりなんと  
心強くも思い切り、泣く泣く帰りし有様は  
あわれなりける次第なり。

さてその後、若君は夢にも知らず  
豊かに伏してありけるが  
目をうち覚まし  
あたりを見れども人はなし。

「のう母上様、母上様」と

かなたこなたと、尋ぬれども  
そのかい、さらに、あらばこそ  
若君、いよいよあくがれ

「やれ、乳母はなきか。  
母上のわれを捨て置きて  
いづくへやらん、行かせ給うは。  
のう、今より後は、仰せをも背くまじ。悪しき手業も、いたすまじ。  
のう、母上様」と

捨てて行きしを、知らずして  
常のおどしと心得つつ

足摺りしたる、ありさま  
諸事のあわれと聞こえける。

NIANIA Cóż to się dzieje?!

- *Zdziwiona niania pyta  
i wskazuje na ojca, Yasunę, który wraca z pola*

YASUNA Doji, dlaczego płaczesz?

DOJI Ojcze, nigdzie nie ma mamy!

- *powiada z płaczem.*

YASUNA *do Niani:*

Naniu, cóż tu się dzieje?

NIANIA o niczym nie wiem, panie.

*Yasuna, zadziwiony, spostrzega wiersz  
Spisany na papierze w drzwiach.*

YASUNA & KUZUNOHA

Jeśli zatęsknisz,  
Znajdź mnie w lesie Shinoda  
Wśród liści kuzu  
- twa Kuzunoha.

*Czyta zadziwiony. Nagle dostrzega list za pasem syna. Czyta pismo.*

YASUNA Cóż to takiego?

YASUNA & KUZUNOHA

Tak naprawdę jestem lisicą z lasów Shinoda.  
Dawno temu uratowałeś mi życie i z wdzięczności  
od tamtej pory, przyjawszy ludzką postać, związałam się z tobą i żyliśmy  
razem przez siedem lat  
aż do czasu, kiedy to właśnie nasz syn ujrzał mnie w nieludzkiej postaci –  
więc muszę odejść, choć z ciężkim sercem.  
Na koniec, proszę Cię,  
dbaj o nasze dziecko”...

乳母驚き「これは、いかなることやらん」と

申すところへ、父の保名、野辺より帰り

「いかに童子、なにを嘆くぞ」

「のう父上様、母の見えさせ給わぬ」と

すがりついて、嘆かるる。

保名そのまま抱きとり

「やれ乳母、何たる子細ぞ」

「いや、何とも存ぜず候」

保名、不思議に思うところに  
障子に一首の歌あり。

恋いしくば  
尋ね来て見よ  
和泉なる 信太の森の  
うらみ葛の葉

と、あり。胸うち騒ぎ、何ともふしき晴れやらず。また幼き者が衣の  
紐に、文あり。これを見れば

「なになに、

みずからは信太の森の、  
野干なりしが一命を助けられ  
その恩を報ぜんため、縁を結び  
七年まで過ごす身の  
今また立ち申すこと、あさましや  
みずからが、あらぬかたちを  
幼き者に見つけられあるにもあられず。  
かえすがえすも  
幼き者を頼む」

*Nie może się nadziwić Yasuna  
Czyta list i czyta  
I płacze gorzko*

YASUNA Jakże to tak, być nie może by lis z lasów Shimoda, któremu uratowałem życie, z wdzięczości stał się piękną kobietą, by moje życie ratować -

tyle poświęcenia, tyle miłości!

Możesz być zwierzęciem, ale nic nie cofnie tych miłych lat spędzonych razem, nic nas nie rozłączy!

Pomyśl też o dziecku, nie możesz tak odejść,  
Zostawiając naszego syna.

Ach jakież to smutne! Czyż uda się uniknąć  
tego żałosnego losu?

DOJI Och, ojcze, już słońce zaszło  
a mama nie wraca, proszę, zabierz mnie  
do niej, gdziekolwiek jest

*- błąga, a przez te prośby  
placzą i ojciec, i niania.*

YASUNA powstrzymując się od łkania:

- Już wszystko rozumiem. Niani, muszę coś postanowić. Tej nocy udam się do lasów Shinoda,  
by przyprowadzić matkę do domu,  
by dziecko mogło spotkać się z matką.

Proszę popilnuj mojego syna do czasu mego powrotu.

Ojciec musi pójść po mamę, nie płacz już Doji.

Nie mogę zabrać cię ze sobą.

Pobaw się z nianią.

DOJI Och, ojcze, jeżeli idziesz na spotkanie z mamą, zabierz mnie ze sobą  
– *prosi i płacze.*

YASUNA jest zasmucony

- Skoro tak, zabiorę cię ze sobą. Znajdziemy mamę. Chodź do mnie synku

*- powiada i pod osłoną nocy wyrusza z dzieckiem w kierunku lasu Shinoda.*

との、文体読みもあえず、保名は  
これはこれはとばかりなり。  
御涙のひまよりも

「さてはいつぞや、信太にて助けたりし野干  
恩を送らんと、美女と変じ  
それがしが一命を救うて  
さまざまと育みたるか、やさしやな。  
たとえ畜類なればとて、この年月の情けのほど  
なにしに疎み果つべきぞや。  
まだいとけなきこの若を不憫とは思はずし  
いづくへか行きつらん。  
思えば思えば悲しや」と、かきくどきて嘆かるる。

むざんや、幼き者は「のう、父上様、もはや  
日も暮れ候が、母は帰らせ給わぬわ。のう  
母上のまします所へ、連れ行かせ給えや」と

わっと叫ぶときこそ、父も乳母も  
そのままに、前後不覚に嘆かるる。

保名、涙をおさえ「おう、道理なり  
ことわりや。いかに乳母、このていにては  
あるにもあられず。今宵、信太の森へ立ち越えなにとぞこの子が母に  
会い、今一度伴いたく思うなり。おことはあの留守を頼むなり。  
いかに童子、あまりおことが嘆くゆえ父は母を尋ねに出づるなり。  
汝もともに行くべきか。ただし、乳母に抱かれ、あとに残りて遊ばん  
や」

若君、聞こしめし「のう、母上様に会わせて給わらば、いづくへなり  
とも、参らん」と  
すがりついてぞ、嘆かるる。

保名、不憫に思し召すゆえ「おお、その儀ならば連れ行きて  
一度は会わすべし。こなたへ来たれ」と

夜半にまぎれて忍び出で信太の森へぞ、急ぎける。

### **Scena 3**

*Tymczasem matka Dojiego  
idzie samotnie pogrążona w smutku,  
a cierpienia świata zwierząt  
pogłębia ludzki żal po stracie ukochanych*

KUZUNOHA Nadchodzi noc,  
niepokoi serce mojego biednego dziecka  
które zapewne czuje żal do matki i płacze.  
Biedactwo.

*Ścieżek, którymi idzie  
prawie nie widzi przez łzy  
- zatrzymuje się na chwilę biedna lisica.  
W wilgotnych od rosły jesiennych trawach  
rozlega się cykanie świerszczy.  
Porywisty wiatr szarpie lisćmi  
i huśta skrzypiącymi gałęziami  
płosząc ptaki z mokrych pól ryżowych*

KUZUNOHA Co to?! To człowiek!  
Nie, to tylko starch na wróble.  
A już myślałam, że może myśliwy.

*Jakże strwożona jest Kuzunoha.  
W końcu udaje jej się dotrzeć do rodzinnego lasu Shinoda.*

KUZUNOHA To dom mój,  
lecz tu właśnie myśliwi  
zastawiają na lisy sidła,  
teraz też zostawili przynęty różne.

*O jakże silna natura jej zwierzęca  
- Kuzunoha przez chwilę zapomina o swoich ludzkich uczuciach  
i wraca do dawnej postaci.  
Drży cała, zachęcona przynętą,  
Odrzuca słomiany kapelusz i oto  
spod kimona widać lisicę.*

### 第三場

ここにあわれをとどめしは、安倍の童子が母上なり。もとよりその身  
は畜生の、苦しみ深き  
身の上に、なお憂きことの重なりて  
思いの種となりやせん。

いとど心はうば玉の  
夜の伏し処に幼子の  
母や恨みて、嘆くらん。  
不憫やと

焦がるるゆえか、露も涙もとどまらず  
行く道さらに、見えわからず  
立ちわづろうぞ、あわれなり。  
頃しも今は、秋なれば、千草にすだく  
虫の声、かれがれかれになる身ぞつらき。  
憂き言の葉に秋風もそよそよそよと、吹くときは  
さわ田おくてに、立て張りしひかで鳴子の音高く

それかと見れば、おしね守る  
かがしの姿見ゆるをも  
もし獵人にてやあらんかと

心細さはかぎりなし。ようようたどり  
行くほどに、わが棲む森も近づきぬ。

ここに、獵人の  
いつも掛け置く、狐罠  
様々とのえ  
掛け置きたり。

さすが、畜類のあさましさ、心にこめし  
その数々のことどもをはったと忘れ  
そのまま移りつつ、とやせんかくやと  
身をもだえへ、しどろもどろの足もとにて  
立ち寄り、笠を脱ぎ捨てて、上なる小袖の  
袂をば、かざすと見ればたちまちに野干となりて狂いしは

*Jakże opisać  
te zwinne ruchy!*

*Myśliwi, mimo starań, nie mogą  
dorównać przebiegłością przebiegłym lisom.*

*Lisica wabi słodko  
na miejsce myśliwego,  
by w swoje sidła sam wpadł,  
po czym ucieka w tańcu dzikim i radosnym*

KUZUNOHA Mym domem jest las Shinoda

*- cieszy się i umyka.*

#### Scena 4

*Tymczasem Abe-no Yasuna z dzieckiem na rękę  
dociera do lasu Shimoda  
Spogląda dookoła  
szukając lisiej nory.  
Nie ma nikogo, kto by go poprowadził.  
Słyszać tylko cykanie świerszczy z dalekich pól  
i szum liści kuzu w jesiennym wietrze  
rozwiewającym ziarenka żalu.*

YASUNA Gdzież jest matka mojego dziecka?  
Oto twój syn, o którym zapomniałaś,  
Stęskniony jest za tobą i pełen niepokoju,  
tak więc przyjść musieliszy,  
by spotkać się tu z tobą, by jedno choć spotkanie  
tęsknotę uśmierzyło

DOJI Ach ojcze, jak straszne jest to miejsce,  
jak długo czekać mamy? Mówileś, że spotkamy  
się z mamą, weź mnie do niej,  
och mamo, mamo moja!

何にたとえん  
かたもなし。

獵人、さまざま、手をくだいて  
釣り取らんと、しけれども

心利いたる、野干なれば  
かえって、獵人を罠へ落とし込み  
その身は立ち退き、うれしげに踊り狂いて

その後は、我が棲む森の草むらに入りて形は、  
なかりけり。

#### 第 四 場

ところへ安倍の保名、幼き者を抱き  
信太の森へ来たりしが  
野干のすみか、いづくならんと  
あなたこなたと、さまよえども  
たまたま言問うものとては  
遠き野原の虫の声、  
秋風渡る葛の葉の、  
うらみの種をや残すらん。

保名、あまりのもの憂さに声を上げ「やれ  
この子が母はいづくにあるぞ。忘れ形見のこの若があまりに焦がれ慕  
うゆえ、これまで尋ね参りたり。今一度見みえ、幼き者が嘆きをば  
とどめ得させぬか」と、かきくどき、のたまえど、言問うものは、さ  
らになし。

童子、待ちわび「のう父上様、かく恐ろしき処にいつまでます。  
母上様に会わせんと  
のたまいしが、偽りにて候かや。  
ああさて、母上様のう母上」と

YASUNA *jest bezsilny na próżno woła, szuka,  
pomału traci wiarę i tylko płakać mu pozostało.*

- Nie mam innego wyjścia, wiem, jesteś zwierzęciem, lecz proszę pokaż się choć na chwilę, nie bądź tak uparta. Cóż począć, nie dam sobie rady, najlepiej będzie jeżeli odbiorę życie dziecku, a potem sobie, skończę z tym szalonym światem...

Cóż począć, Doji, twa matka nie należy już do tego świata, więc i ojciec teraz odejdzie by spotkać się z nią, czy ty również gotów jesteś na śmierć?

DOJI Ach, jeżeli tylko tak mogę zobaczyć się z mamą, weź i moje życie.

*Yasuna – poruszony - jest jednak bezsilny, wyciąga miecz, obnaża go i zamierza się, kiedy z tyłu nagle pojawia się lis zanoszący się płaczem.*

DOJI Ach, jak się boję!

YASUNA Nie bój się. To matka twoja, Doji, Choć postać ta przeraża. Pokaż mu siebie, proszę w ludzkiej postaci.

*Wówczas to w jednej chwili,  
przejrzawszy się w mrocznej tafli wody,  
lisica przemienia się w kobietę.*

DOJI Mamo!

*- krzyczy Doji i podbiega do niej.*

*Matka także podchodzi i tuląc go do siebie powiada:*

KUZUNOHA Cóż to się stało, że do lasu przyszliście, mówię szybko. Ten świat jest pełen złudzy, jak martwi mnie, że wy także omamieni jesteście

*– i łzami się zalewa.*

YASUNA Los nas połączył i tak czas mijał, więź umacniając. Cokolwiek by się nie działało, nie możesz od nas odejść. Unieszczęśliwisz dziecko. Wróćmy razem do domu, poczekaj aż synek nasz podrośnie i dziesięć lat mieć będzie...

呼ばわる声に、さしもの保名、いとど心も  
消え消えと、前後不覚に嘆かるる。

保名、力及ばず

「さてさて是非もなし。いかに畜類なればとてせめて面影なりとも見  
えずして、心強きことどもや。よしよし、いつ迄かながらえん。

所詮、この子を刺し殺しわが身もともに自害して、うき世の絆を逃れ  
ん」と、「いかに童子、母はこの世になきにより父はただ今、ここに  
て死して母に会うが汝もともに死すべきかや」

「のう、母上様に会うならば、殺してたべ」とぞ嘆かるる。

保名、心は乱るれども、力及ばず、腰の太刀をするりと抜き、すでに  
刺し殺さんとす。後を見れば、野干あらわれ、涙にくれていたりけり。

童子見て「ああ、のう恐ろしや」とそのまま父に取り付けば

「おう道理なり。それなるは童子が母にて候な。その姿にては、童子  
も恐れをなす。ありし昔の姿にて、若を慰めたび給え」

そのとき野干、とある木陰の池水に姿をうつすと思えば、そのままに  
女の姿となりければ

童子、これを見て「のう母上様」と

言いもあえず、抱き付けば

母とともに、抱き上げ

「ああさて、なにしにこれまで、来たれるぞや。またまた、うき世  
の、妄執に引かるることの、悲しや」と

すがりついでぞ泣くばかり。

保名、涙のひまよりも「かりそめに相馴れて、幾年月を重ね  
たとえば、いかなることありとも、なにしに疎み申すべキ。  
この若が不憫なり。今一度里へ帰り、せめてこの子が十歳に  
成るまで、守り育てたび給え」

KUZUNOHA *placząc powiada:*

W takim razie zostanę

przy was aż do czasu, gdy syn nasz skończy lat dziesięć, ale jednak...

w ludzkiej postaci wrócić do domu

i raz jeszcze zamieszkać tam

- nie mogę.

Wspomnienia pozostaną,

więc wróćcie wy czym przedzej.

Choć jedną rzecz na koniec powiem:

to dziecko jest niezwykłe,

i gdy dorosnie poprowadzi

świat ten i wielkim będzie

*- powiada i wyciąga małe złote pudełko.*

Weź tę szkatułkę, to czarodziejska

szkatułka z pałacu króla smoków

a ten kto, ją posiada, posiadzie

wieczną mądrość ziemi i niebios

*Po czym wyciąga szkielko lśniące jak kryształ górski i mówi:*

Szkiełko to posiada

czarodziejską moc.

Gdy przyłożysz ucho do tej szklanej kuli, zrozumiesz mowę ptaków i innych zwierząt.

To wszystko co mam w darze.

A teraz idźcie prędko.

YASUNA Rozumiem twe powody,

więc jedno rzec ci mogę:

spokojna bądź

o dziecko,

na wielkiego człowieka je wychowam,

a ono uwolni cię od cierpienia,

a zatem chodź tu synku.

*Odbiera dziecko i przytula je.*

母、涙ながら

「さればこの若、十歳はさておきぬ  
一期添いたく候えども  
みずからが身の上は、人間に交わり、一度  
住みかへ帰りては、また同じ家へ、立ち戻り  
住むということ、かなわす。  
名残は、尽きぬことなれど  
はやとく帰らせ給うべし。  
さりながらこの若世の常の、人体ならず。  
成人のその後は人を助け、世を導き  
天下に一人の、者となり候わん。  
いで、この若に形見を取らせ申すべし」と

手ずから四寸四方の、黄金の箱を取り出だし

「この箱と申すは、竜宮世界の、秘符なり。  
これを悟りて行なわば、天地日月、人間世界  
あらゆることを、手の内に知るなり」と、与え給い

また、水晶のごとくなる輝く玉を取り出だし

「この玉を耳に押し当て、聞くときは  
鳥けだものの鳴く声  
手にとる様に聞こえ知る。  
さまざま、奇特これ多し。  
今ははやこれまでなり。はやとくとく」とありければ

保名も今は「ことわりを、聞くからは  
いかで、迷い申すべき。  
心安かれ  
この若を  
天下に一人の者となし  
御身の苦しみ晴らさせ参らせん。  
いざこなたへ」と

幼き者を抱き取れば

DOJI Nie, nie, nie chcę do ojca. Chcę zostać z mamą

– wyrywa się Yasunie, lecz ten trzyma go mocno i odchodzi. Z dali słyszać płacz dziecka:

- Mamo, mamo!

*Matka także przez chwilę wsluchana jest w placz dziecka.*

KUZUNOHA Czas na mnie. Drogie dziecko, to nasze pożegnanie...

*Głos żegnający gości milknie  
I kobieca sylwetka znika  
Widać tylko lisa, który skacze żwawo w górę,  
wygląda kogoś w dali, spogląda w niebo,  
to znów rozgląda się i cierpi,  
cierpi jak nikt na świecie  
z powodu żałosnego rozstania  
- jak smutny to widok.*

「いやいや、父には抱かれまじ。いなや母上  
とどめてたべ」と、

取り付くを、されども保名心強くも引き放ち、ありし所を立ち去れば  
幼き者は声を上げ

「のう母上」と泣き叫ぶ。

母も泣く泣くあとにつきしづしが程は来たりしが

「もはやこれより帰るなり。やれ幼き者よ  
これが今生の、別れかや」

さらばさらばと言う声も、その面影も、見えざれば、今はあるにも、  
あらずして

また畜生の姿となり、高き巖に駆け上がり  
そなたの方を眺めやり、天にあこがれ  
地に伏して、鳴き悲しめる有様は  
世にためしなき、別れのてい、あわれなり  
不思議なり、げに尤もなり、ことわりやと  
みな感ぜぬ者こそ、無かりけれ。

Estera Žeromska

## The *Nō* Stage - Between *Sacrum* and *Profanum*<sup>1</sup>

Crossing the threshold of today's theatre hall with an auditorium and full of majesty, unchanging *nō* stage (*nō butai* 能舞台), one reaches the boundary between *sacrum* and *profanum*, enters the micro-cosmos, and a universum of Zen emptiness 空 (*kū*).<sup>2</sup> From time to time amazing figures in fairy-like costumes appear telling us mysterious stories – tragic (*nō* 能) or funny ones (*kyōgen* 狂言). They move like animated sculptures, but after some time they disappear leaving behind an ineffaceable streak, which pierces through human heart and space. They again go back to the state of magical emptiness.

A roofed *nō* stage amazes us with its ideal proportions and unique, irregular shape that had been achieved after many alterations. Not veiled with the curtain, it shines with light of golden cypress boards. Looking at the big pine tree (*matsubame*) painted on the rear wall, one has an irresistible feeling that it was dragged to this modern building by force as its natural place is under the blue sky – in a garden, near a temple (Shintō or Buddhist), surrounded by the fields and forests where it had been growing over the centuries. Fortunately, many *nō* stages from that time are still used all over Japan. Sometimes the new ones are built.

## The History of the Stage and the Building of *Nō* Theatre

For many centuries *nō* plays were performed outside on variously prepared stages, which developed together with the audience's changing needs,

---

<sup>1</sup> The article is a fragment of the book *Japoński teatr klasyczny: korzenie i metamorfozy*, t. 1: *Nō, kyōgen*, which is going to be published by Wydawnictwo Trio.

<sup>2</sup> Based on *Engeki Hyakka Daijiten* 演劇百科大事典, 平凡社 1983v. 1, p. 373; Zeami Motokiyo, *Sarugaku dangi*, in: Zeami Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama*, p. 223-224; Nishino Haruo 西野春雄, Hata Hisashi 羽田昶, *Nō, kyōgen jiten* 能狂言事典, p. 275, 339-341; Benito Ortolani, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, p. 144-146; Keene, Donald, *Nō and Bunraku, Two Forms of Japanese Theatre*, Columbia University Press, New York 1990, p. 74-76; Soeda Hiroshi, *The Noh Stage*. In: "Concerned Theatre Japan", vol. 1-4/1971, p. 18-27; Kawatake Toshio, *Japan on Stage*, p. 41-49, 68; NHK Nihon no Dentō Geinō 日本の伝統芸能, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai 日本放送出版協会, Tōkyō 2005, p. 58-59; Toida Michizō 戸井田道三, Kobayashi Yasuharu 小林保治 (ed.), *Nōgaku Handobukku* 能楽ハンドブック, Sanshōdō 三省堂, Tōkyō 2002, p. 26-29; Yamasaki Yūichirō 山崎有一浪, *Nō, Kyōgen nandemo shitsumonbako* 能狂言なんでも質問箱, Hinoki-shoten 檜書店, Tōkyō 2003, p. 25-30, 127-128.

evolving gradually from a ritualistic form to a theatrical one. Until the turn of the 14<sup>th</sup> century, a wooden square or rectangular stands had been in use. Performances were shown directly before a god. Sometimes a *bugaku* 舞樂<sup>3</sup> stage or a selected piece of the land were used. On a square, mud floor (*shibafu* 芝生), which was about half a metre high, up till today *nō* plays have been taken place during the festivals *onmatsuri* 御祭り in Nara. Local organisation of space and its symbolism – having its roots in the ritual – are reflected in the final shape of *nō* stage. Its outlines appeared at the end of the Muromachi period (1333-1573). The oldest preserved *nō* stage (1568) at Itsukushima jinja 厳島神社 Shinto shrine on the island of Miyajima 厳島 or 宮島 still remembers those times. It was erected on the seashore on the stilts, which at high tide disappear under the water. In this way a kind of moat is formed separating the performers from the spectators, and the structure itself, jutting about a metre out of the depths of the sea, looks the most splendid. Among the unique features of this stage there are: a roof of the *hashigakari* 橋懸かり passageway and floorboards laid crosswise to the boards of the *atoza* 後座 (Pic. I-4, II-4).

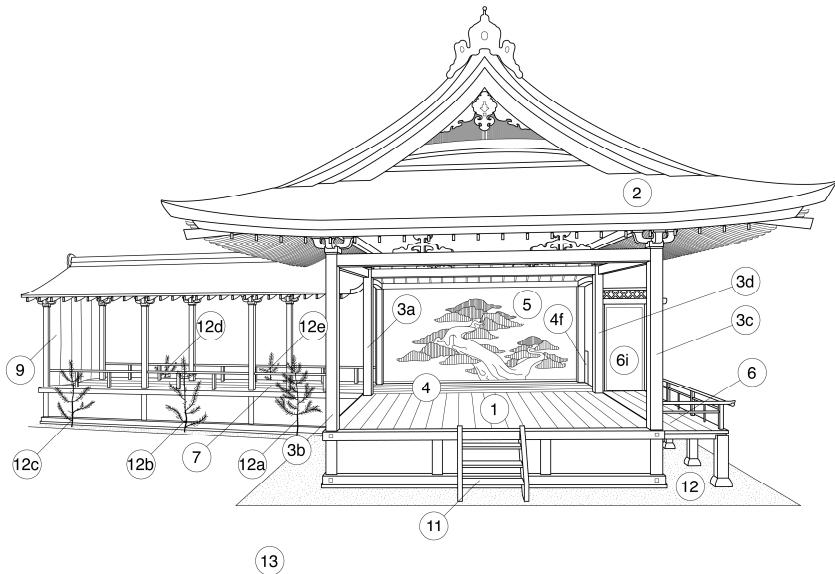
Not much younger is the *nō* stage founded around 1595 by Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598), presently designated the national treasure. It was moved to its present place, *vis à vis* a Buddhist temple of Nishi Honganji 西本願寺 in Kyoto, in 1626. During the play the most important guests, e.g. a shōgun and his officials, were seated in a shrine that was beautifully decorated with golden paintings. Thanks to such location they remained on the same level as the actors. Below, directly on the ground, there were the seats for other spectators. *Hashigakari* is linked to the main stage at a considerably smaller angle than in the case of the stage at Itsukushima Jinja.

After numerous modifications the *nō* stage took its final form in the middle of Edo period. Looking at the stage, it is possible to notice constructional solutions typical for the shrine architecture of Shinto and stages used for performances of *kagura* 神樂, *bugaku* 舞樂, *dengaku* 田樂, and *ennen* 延年. In the 2nd half of the 19th century, when the samurai class – which for a long time guaranteed a financial support for *nō* theatre – was abolished, it became popular to organise spectacles on the stages in the actors' private houses, which were used for rehearsals (*keiko butai* 稽古舞台). It resulted

---

<sup>3</sup> *Bugaku* – a court musical-dancing performance formed with various dances of continental background (e.g. China, Manchuria, Korea, India, Indonesia), which were coming to Japan gradually in the 7th century.

in the necessity to reduce the size of the stage and introduce some modifications. This, in turn, contributed to erecting *nōgakudō* 能楽堂, or theatre buildings based on the modern, Western architecture. Inside them one could find a roofed *nō* stage and European-like armchairs for the audience dressed in suits and Paris gowns.

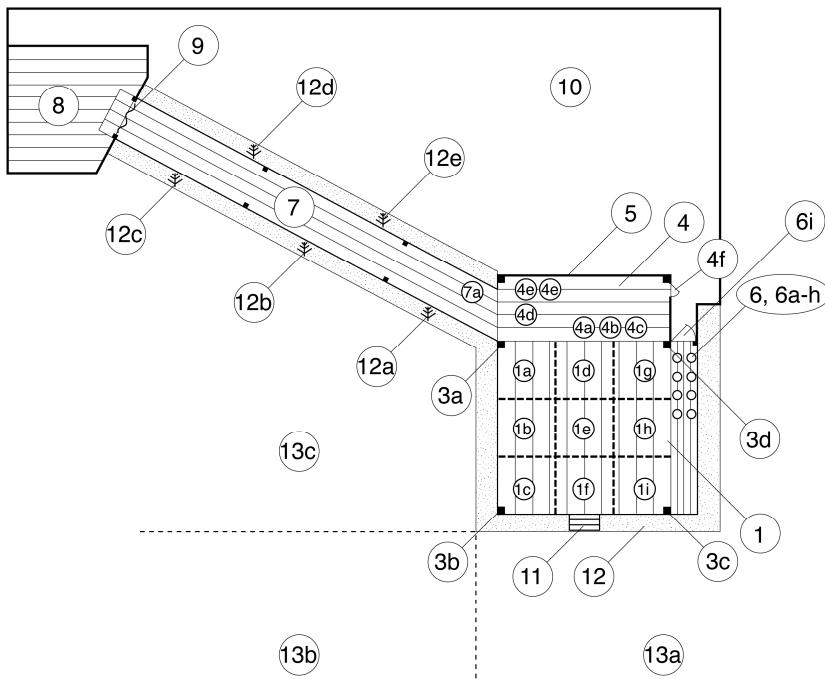


### **Picture 1.**

*Nō* stage (a front view). Picture by Kornel Drzewiński.

**On the Side of Sacrum – Constructional Elements and Their Language**  
*Nō* stage is a masterpiece. It forms the space which reflects the cosmic order, the essence of human existence being the inherent part of eternity. It is a magical place, where the present intersperses with the past and the future simultaneously. Unlike *kabuki* 歌舞伎 stages or those erected in the Western world theatres, it never changes – impeccably beautiful and pure, empty and at the same time full of invisible shapes, colours, scents, thoughts, passions personified merely by the power of our imagination, which seem to emanate even when the spectacle is over. It is erected about one metre above the auditorium floor, alluding in this way, among other

things, to the old *dengaku* stages. They were either built on the stilts and thus towering over the rice fields, or constructed on a mud floor and shaped into a high stand (*shibafu*).



### Picture 2.

An outline of the *nō* stage projection together with the backstage and auditorium. Picture by Kornel Drzewiński.

1. The main stage (*honbutai* 本舞台); the names of the squares:
  - 1a. *jōza* 常座 (or: *nanori-za* 名乗り座),
  - 1b. *wakishō* 脇正,
  - 1c. *sumi* 角,
  - 1d. *daishōmae* 大小前,
  - 1e. *shōnaka* 正中,
  - 1f. *shōsaki* 正先,
  - 1g. *fuezamae* 笛座前,
  - 1h. *jiutaimae* 地謡前 (or: *jigashira* 地頭),

- 1i. *wakizamae* 脇座前.
2. The roof shielding the main stage (*yane* 屋根).
3. The four pillars *hashira* 柱:
  - 3a. the main actor's (*shite* シテ) pillar (*shitebashira* シテ柱),
  - 3b. the eye-fastening pillar (*metsukebashira* 目付柱),
  - 3c. the supporting actor's (*waki* 脇) pillar (*wakibashira* 脇柱),
  - 3d. the flute pillar (*fuebashira* 笛柱).
4. The rear stage (*atoza*):
  - 4a. the place for a musician playing a big hand drum (*ōtsuzumi* 大鼓),
  - 4b. the place for a musician playing a small hand drum (*kotsuzumiza* 小鼓座),
  - 4c. the place for a musician playing a flute (*fueza* 笛座),
  - 4d. the place for a musician playing a *taiko* drum (*taikoza* 太鼓座),
  - 4e. the place for a prompter (*kōkenza* 後見座),
  - 4f. the side entrance (*kiridoguchi* 切り戸口).
5. The wooden wall (*kagamiita* 鏡板) with a painted pine tree (*matsubame* 松羽目).
6. a.-h. the side stage (*wakiza* 脇座) where the chorus is seated (*jiutaiza* 地謡座)
  - i. the forgotten entrance (*wasureguchi* 忘れ口)
7. The passageway (*hashigakari*).
  - 7a. The actor's place *aikyōgen* 間狂言(*aiza* 間座; or: *kyōgenza* 狂言座).
8. The mirror room (*kagami no ma* 鏡の間).
9. The main entrance for actors and instrumentalists (*makuguchi* 幕口) shielded with a curtain (*agemaku* 揚げ幕).
10. The dressing room (*gakuya* 楽屋).
11. The three-stage stairs (*kizahashi* 階).
12. The strip of gravel (*shirasu* 白州):
  - 12a. the first small (young) pine tree (*ichi no matsu* 一の松),
  - 12b. the second small (young) pine tree (*ni no matsu* 二の松),
  - 12c. the third small (young) pine tree (*san no matsu* 三の松),
  - 12d. the small (young) pine tree (with no particular name),
  - 12e. the small (young) pine tree (with no particular name).
13. The auditorium:
  - 13a. the central sector (*shōmen* 正面),
  - 13b. the middle sector (*nakashōmen* 中正面),

### 13c. the side sector (*wakishōmen* 脇正面).

The *nō* stage, which is made entirely from Japanese cypress wood (*hinoki* 檜), is constituted with a few significant elements (Pic. I, II): the main stage (*honbutai*; 1), from the rear left side of the stage a running passageway (*hashigakari*; 7), the rear stage (*atoza* 4), the side stage (*wakiza*; 6) and a small door (*kiridoguchi*; 4f) on the right. In the background there is a wooden wall, which in a mirror-like way is to reflect the whole world *kagamiita* (mirror wall; 5) decorated with a painted old pine tree (*matsubame*). The floor, with precisely laid boards, as seen in the picture, raises about one metre above the ground. From the front, in the middle of the main stage (*honbutai*), there is a three-stage staircase (*kizahashi*; 11). The roof which shields the main stage is supported with pillars. There is a mirror room (*kagamino ma*; 8) shielded with a curtain (*agemaku*; 9) and dressing rooms (*gakuya*; II-10) for performers i.e. the main actor (*shite*), the supporting actor (*waki*), the orchestra (*hayashi* 雉子) and the choir (*jiutai* 地謡) which the audience cannot see.

### **The Main Stage, the Pillars and the Staircase**

The main stage (*honbutai*; I-1, II-1) has the shape of a square whose side is over five metres long. It is marked by four pillars supporting the wide-reaching roof above it (I-2), which reminds us about the fact that in the past performances took place always in the open air. It is this fragment of *nō* space where crucial scenes of the drama take place. Exactly here the characters from this world and from beyond this world confront each other in a dialogue. Under the main stage seven big, empty, clay jugs are usually put. In the same way as the wooden floor which has a special reverberation, they function as resonators and substantially improve the acoustics. Altogether there are thirteen such vessels (there are three more under *atoza* and the passageway), but it often happens that their number can differ depending on a stage. Nowadays, in modern buildings of *nō* theatre the latest technological solutions are introduced.

The movements of the actors on the main stage are regulated by the established rules which aim at providing the main actor with enough comfort and safety. Wearing a mask he has a very limited vision. The crucial thing is the division of the stage into nine identical squares having various “technical” names: *jōza* (a common place; or: *nanoriza* – the place where the main actor introduces himself [to the audience]; II-1a), *wakishō* (II-1b), *sumi* (the corner; II-1c), *daishōmae* (before [the place between]

*kotsuzumi* and *ōtsuzumi*<sup>4</sup>; II-1d), *shōnaka* (or: *shōchū*; the centre; II-1e), *shōsaki* („the front middle”; II-1f), *fuezamae* (before the place for the flutist; II-1g), *jiutaimae* (before the place for the choir; or: *jigashira* – „the front of the choir“; II-1h), *wakizamae* (before the place for the supporting actor *waki*; II-1i).

The squares are not actually drawn on the floor. They exist only in the consciousness and the memory of the actor's body, who also knows what kind of acting corresponds with a particular place. Apart from the practical function, the division of the main stage into nine squares also has the Buddhist connotations and emphasizes the unity of the theatrical microcosmos of *nō* so to speak. In Hindu astrology it also indicates nine planets (*kuyōsei* 九曜星; Skr. *nava graha*), where each one – treated also as a heavenly entity, cosmic deity, spiritual power – is the object of cult and has its own buddha or boddhisatva.<sup>5</sup>

The four pillars (*hashira*; I-3a-d, II-3a-d), each over five metres high, also play an important role in scenic movements. They support the roof over the main stage. For the actor in the mask they are his individual lodestars showing the boundary he mustn't cross, unless he wants to fall off the stage. In a similar way, the staircase (*kizahashi*) marks the centre of the side of the main stage. In this respect especially important is the eye-fastening pillar (*metsukebashira*; I-3b, II-3b). The pillars also map out the places where particular actors should stop and wait until they again come back to the acting. The main actor waits near the pillar (*shitebashira*; I-3a, II-3a) at the junction of the main stage, the supporting actor – near the *waki* pillar (*wakibashira*; I-3c, II-3c). Near the flute pillar (*fuebashira*; I-3c, II-3c), however, on the rear stage there is a fixed place reserved for the musician playing this instrument.

### **The Rear Stage, the Side Stage and Dressing Rooms.**

On the rear stage (*atoza*; I-4, II-4) which borders the main stage, there are fixed stands for the musicians playing a big hand drum (*ōtsuzumi*; I-4a, II-4a), a small hand drum (*kotsuzumiza*; I-4b, II-4b), a flute (*fuezza*; I-4c, II-4c), *taiko* (*taikoza*; I-4c II-4d), and for the stage assistants *kōken* (*kōkenza*;

<sup>4</sup> The word *daishō* (big and small) is written with the characters, where the first one (*dai-*) is the first element of the word *ōdaiko* (a big drum), and the second one – the first element of the word *kodaiko* (a small drum).

<sup>5</sup> The nine planets are: Sun (Skr. Surya), księżyc (Skr. Ćandra), Mars (Skr. Mangala), Mercury (Skr. Budha), Jupiter (Skr. Bryhaspati), Venus (Skr. Śukra) i Saturn (Skr. Śani), Rahu (Jp. Ragō, Rāfu) and Ketu (Jp. Keitō, Kētu), two mathematical points in space, where the ecliptics of Sun and Moon cross.

I-4e, II-4e). The space identity of *atoza* is emphasized by the arrangement of the floorboards, which are put perpendicularly to the boards on the main stage and the side stage (*wakiza*).

*Atoza* is adjoined by a wooden, echo-absorbing mirror wall (*kagamiita*; I-5, II-5). It is decorated with the painting of a wide-stretching pine tree (*matsubame*) – a constant element of a stage design, making us think of Japanese Shintō gods (*kami* 神), who wandering between their heavenly land and the earth, stop in the places which are closest to the sky such as mountain peaks and tree-tops. The pine tree which can be seen on the wall *kagamiita* commemorates, as mentioned above, the pine tree of revelation (*yōgō no matsu* 影向の松) – a famous pine tree growing on the grounds of Kasuga Taisha 春日大社 in Nara, which was the birth place of *nō* theatre. Long time ago a god revealed himself on it and, personified as an old man *okina* 翁, performed a beautiful dance. In addition, *matsubame* always reminds us about the fact that in the past the plays were performed in the open air filled with the swoosh of trees. It is also the reminiscence of decorating a temporary seat of a god (*otabisho* 御旅所) with pine tree branches as it were. Up to this day during the *onmatsuri* 御祭り festivals, it has served as the background for *nō* and other plays. The function of a linking element between the spheres of cosmos as well as the symbolic meaning of longevity ascribed to the pine tree considerably complement the sense of many plays about gods, ghosts of the dead or the old age.

Furthermore, the bamboos gracing a small entrance (*kiridoguchi*) (a cut out door hole; I-4f, II-4f) also enrich the *nō* scenes. They seem to be closed within the walls of the building together with the swoosh of the groves. They served as the background of *nō* scenes and the epitome of faith in the power of this man-friendly plant. *Kiridoguchi* entrance, used exclusively for the choir (*jiutai*) and stage assistants, is discreetly located at the wall to the right of the rear stage and thus hardly discernible for a spectator. That is why it is sometimes called *wasureguchi* (“a forgotten entrance”; I-6i, II-6i). It is about one metre high. For this reason one goes through it as if one went through a small door *nijiriguchi* 蹴口 in a teahouse (*chaya* 茶屋), lowering one's head in a bow, thereby showing modesty. After the stage assistants appear on the stage, they sit in the fixed seats reserved for them (*kōkenza*; I-4e, II-4e) on *atoza*. At the same time, choristers go onto the *wakiza* (the side stage; 6), which adjoins the main stage on the right side. There are reserved seats for them over there (*jiutaiza*; II-6h). There can be six, seven or, in special cases, even twelve of them. Actors and

instrumentalists appear on the opposite side – on the passageway after the curtain (*agemaku*) which shields the mirror room (*kagami no ma*) goes up.

### **The Passageway and the Mirror Room**

The passageway *hashigakari* (I-7, II-7) connects a mirror room (*kagami no ma*) with the main stage, in relation to which it is placed on the left side at an angle of 160 degrees. It is about five metres wide and about ten metres long. Floor boards are usually placed along the passageway, but there are stages with a crosswise order. One of these exceptions is the aforementioned *nō* stage at Itsukushima Jinja in Miyajima.

The passageway is secured with a balustrade which makes it easier for the actor in a mask to walk through it. In some scenes the balustrade serves as the element of a stage design, for example during a jump over the demon. Most often, however, *hashigakari* is not important for the action and walking on it symbolises crossing the border between the sphere of *profanum*, including the mirror room (*kagami no ma*; II- 8) and the sphere of *sacrum*, or the main stage. On the passageway all the invisible gods or ghosts become visible.

Along the *hashigakari*, on the strip of gravel *shirasu*, there are small young pine trees (*wakamatsu*; I-12a-e, II-12a-e). Just like the pillars, they function as important landmarks for the actor who wears a mask. There are three trees from the side of the audience. The one which is the closest to *honbutai* is considered the first one (*ichi no matsu*; 12a), the middle tree is the second one (*ni no matsu*; 12b), and the one on the left – the third one (*san no matsu*; 12c). On the opposite side of the passageway sometimes there are two rows of pine trees as well (with the gap between the first one and the second one; the second and the third one).

The idea of *hashigakari* derived from the practical need of connecting the stage with a makeshift dressing room nearby. Its location in comparison to the man stage varied. It could be found on the right side, in the middle or behind the main stage, as well as on both opposite sides, as in the case of sometimes used *bugaku* stage; or on the left side, but at a different angle than today. The actors dressed up before the performance in a dressing room. Next, transformed into gods, ghosts or demons, they came towards the stage near the shrine, among the *wakamatsu* trees growing along the passageway. In such conditions there was an evident hiatus between the lay area, where actors rehearsed, and the sphere of the play situated with its front to the shrine and bearing the marks of the sacred.

With the passing of time the way that was cleared by the actors changed into the constant element of a stage design. In the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> century, in the Ashikaga Yoshimasa's 足利義政(1436-1490) days, a passageway resembling *hashigakari* was used. It connected the dressing room with the rear of the stage at a right angle, and the dressing room was shielded with a curtain being raised manually, which with time developed into the form of *agemaku*. Soon afterwards first attempts were made to fix the curtain permanently on the left side. With the spectator's comfort in mind, the optimal place and an angle were searched for they were to provide the audience with the perfect visibility, no matter where they would sit. Finally, one can experience the magic of the moment when the main actor, coming out of the mirror room (*kagami no ma*; II-8), where he put on his mask in front of the mirror, is no longer himself. Instead, after the curtain *agemaku* is raised, he emerges as a god, a ghost, a demon, or as a woman.

Although spectators cannot see it, the mirror room is one of the elements of the stage. The actors who enter this room are already dressed in their costumes, which they previously put on in the dressing room (*gakuya*; Pic. II-10). Only the main actor appears in this room not ready yet to enter the stage. He puts on his mask before a big mirror. He is no longer himself. By walking through the passageway, which is indicated by the curtain *agemaku* (Pic. I-9, II-9), he is already the embodiment of the „now visible“ god, ghost, demon, or a woman.

## The Curtain

The five-coloured (sometimes three-coloured) curtain *agemaku* (“a raised curtain”; I-9, II-9) with wide, vertical stripes, shields the main entrance, the so called *makuguchi* (“entrance with the curtain”). This is the entrance to the passageway. It hangs on the rod. Its name refers to the way it was raised (*age-*) and lowered by two stage assistants with two long bamboo canes attached to both bottom corners. This way of pulling off the curtain is called *honmaku* 本幕 (“complete raising the curtain”) and takes place when the *nō* actor leaves the mirror room. In the case of the instrumentalist (*hayashikata*) and actors (*kyōgen*), the curtain is opened only partially on the left side only by one person and than it is termed *katamaku* 片幕 (“partial raising the curtain”).

*Agemaku* is considered to be the reminiscence of the curtain which in the past covered a makeshift dressing room, distanced from the stage. This curtain in the *nō* theatre maps out the significant order line between the

passageway and the mirror room, where the mystery of transforming the actor into the character of the drama takes place. The mysteriousness is even strengthened by the coloristic symbolism of *agemaku* – noticed after the curtain is raised. The appearance of the actor acquires a mystical significance. His disappearance, when the play is over, is not a simple signal to raise up from the seat and leave the auditorium, but a material for reflection upon the oneness of the real and unreal world. This mysterious message emanates from each and every one of five colours always set in a deliberate way and thus looking from the spectator's perspective from the left, its order is as follows: green, red, yellow, white, violet (sometimes in the reverse order). These colours can be interpreted in the reference to the seasons, cardinal directions, five elements which constitute the world (wood, fire, earth, metal, water) or five feelings ascribed to them. In this way the green colour evokes spring, the east, wood and contentment. Red is the sign of summer, the south, fire and joyfulness. Yellow symbolizes the heat, the centre, the earth, desire, and the white colour – autumn, the west, metal, anger. Violet, or rather the black colour, which gives such a coloristic effect, means winter, the north, water, sadness. One can have the impression that in *agemaku* the whole universe is present.

### **On the Side of *Profanum* – the Audience**

The strip of fine-grained gravel (*shirasu*; I-12, II-12), built around the *nō* stage, separates the actor's sphere from the spectator's sphere and is the reminiscence of sacred roots of this theatre. It is as if the remnant after the rite ceremonies, during which *kagura* dancers *okina* or *ennen* were moving within the purified by rite space (*kamiza* 神座), believed to be sacred and whose boundary was strictly mapped out. Without it were the lay participants of the ceremony. *Shirasu* influences the improvement of acoustics and plays an important role in lightening the stage since it serves as a natural floodlight using the sun light reflected from white, slate grey gravel.

The auditorium conditions have changed alongside the development of the stage. To much extent it depended on the location of the *hashigakari* (I-7, II-7). They also emphasized the social hierarchy. All the alterations aimed at the spectator's comfort and perfect visibility.

In the beginning, the audience was surrounding the stage, but the space in front was left empty as it was reserved for the gods. The seats in its vicinity were considered the best ones and the shogun was sitting on the left together with his wife on his right. Less honourable guests were seating on

the left side, near the passageway. However, in the Edo period, when the *nō* stage looked as it looks today, the central seats were roofed inside the shrine building. They were reserved for the shogun and his officials. Beneath, on the level of the ground, there were seats reserved for low rank persons. Ordinary people were crowded near the passageway, seating in a Japanese style directly on the ground.

When the play was over, it was as if the ceremony had just been finalized. Artists were not rewarded with a round of applause. Admiration was expressed with cheering. Sometimes, especially after New Year's performances, the shogun's or another honourable guest's servant went up the stairs (*kizahashi*; I-11, II-11) not used today onto the stage to throw a piece of his master's precious garment around the main actor's neck. Afterwards, the actor with the garment disappeared in the dressing room. Sometimes he could take the gift for ever, but because the garment was usually marked with a particular clan coat of arms, he had to give it back to the owner. *Kizahashi* then had a function similar to that of the passageway *hanamichi* 花道 in the bourgeois theatre of *kabuki* from the 17th century, where the actors went to receive the token of gratitude from the audience after the spectacle.

Nowadays, within the walls of modern buildings one can see rows of comfortable armchairs in the Western style. They replaced the stalls which had enough room for up to five people. The people were sitting in a Japanese style on the floor bedded with mats. The audience would get warm with *hibachi* 火鉢 consuming traditional food and drinks. In modern theatres, like before, the divisions into sectors are de rigueur. Still, the most valued are the seats in the central sector (*shōmen*; II-13a), from where the main stage (I-1, II-1), is clearly seen but not so much the passageway (I-7, II-7). The best place to see the stage is around the "side sector" (*waki shōmen*; II-13c). If you sit in the area of the "middle sector" (*naka shōmen*; II-13b) the eye-fastening pillar (*metsukebashira*; Pic.. I-3b, II-3b) faced by all the armchairs of this sector may become a real obstacle.

The greatest pleasure of *nō*, however, comes not from watching them inside the halls with the air-conditioning, but from experiencing them at *takigi nō* 薪能 performances. They usually staged during religious festivals (*matsuri*) that take place outside, in natural environment. Among fragrant pine trees, while sitting on the ground and enjoying food, we have a chance to cherish the aesthetic impressions of the changes of the lightening on the stage that accompany the movement of the Sun during the day. It is especially beautiful when the dusk falls and the stage shines in the light of

burning torches, and when with the overwhelming power the mysterious depths of *yūgen* 幽玄 reveal themselves before the audience.

## STRESZCZENIA / SUMMARIES / 要約

Unknown Author

### *Shinodazuma (Lisica z Shinody)*

łhumaczenie/translation/翻訳 Monika Tsuda

In November 2004, one of the guests of the Theater Maski Festival, organized by the Polish Theater, was the puppet theater Saruhachiza from Sado island in Japan. The group was established by Ken Nishihashi, a theater specialist, who have been animating puppets since 1970, and who makes most of the puppets and the requisites by himself.

It was a great pleasure for me to watch the performance staged by Ken in Tokyo in 2002 during my studies on a PhD scholarship offered by the Japanese Ministry of Education. I was touched by the beauty and simplicity of this *bunyaningyo* performance and decided to invite Saruhachiza to Poland some day, but did not expect that this dream would come true so soon.

Saruhachiza presented in Poznan a *Shinodazuma (The Fox from Shinoda)* performance, which in fact was written in the 17th century, but on Sado has been played since 1984. It is a story based on the old traditional beliefs, originated from fear and respect for Nature, which the Japanese islanders have been trying to subjugate and tame, by idealizing some natural phenomena, dangerous animals or distinctive persons, and treating them as divine. It is believed that the fox, a heroine of the drama, as many animals in unofficial Japanese mythology, can change her posture. Her son, Abe no Yasuna, a famous fortune-teller, known later as Abe no Seimei, has a knowledge of all the secrets of the world thanks to the box, received from his mother, which enables him to understand the language of the animals. It is not really rare that a single individual story becomes immortal by being presented in a literary work. Still, the story incorporates certain universal features and the audience with different cultural background can easily analyze the archetypical figures on the stage. Indeed, the performance in Poznan was received with great applause, and the difference of the Japanese culture did not seem to be a barrier preventing understanding of the story by the Poles. Quite opposite, it was rather a stimuli for enriching their experience and defamiliarizing, after all, uncomplicated elements of the plot, bringing thereby the customs of different culutre that are said to be distant and hard to understand, much closer. This was possible also

thanks to the Polish translation of the story used in the performance on the stage, which enabled the audience not only to observe the acting, but also to participate in the spoken narrative.

After the play, the student of Japanese Department took part in a workshop, prepared especially for them. During that time they became familiar with the stage-properties, movements of the puppets, and had a talk with the animators. Interestingly, thanks to the play and study, it again became obvious that the esense of humanity exceeds the cultural and historical barriers. The time spent by those young students with the Japanese artists was finalized with a dinner, at which the guests had a chance to try Polish traditional cuisine and continue informal talks with students about their interests.

I would like to publically acknowledge that that event could not be possible without the help and support of the Japan Foundation, The Poznan City Office, and prof. Estera Źeromska, to whom I am deeply indebted. With a great appreciation for both the actors and prof. Źeromska, I am presenting to the *Silva Iaponiarum* the Polish translation of the parts of the play *Shinodazuma*, which was performed during the Maski Festival.

Estera Źeromska

### **The *Nō* Stage - Between *Sacrum* and *Profanum***

The *nō* stage strikes a spectator with its ideal proportions and unique, irregular shape. Its form had been reached after many alterations but since then has remained unchanged through many years. The contrast between the stage and the auditorium reflects the boundary between *sacrum* and *profanum*. The spectators can enter the universum of Zen emptiness and experience the mystery of the *nō* play.

The *nō* stage, while constituting a unique phenomenon, is a clear and cogent composition. The author hopes that its description will help the reader understand the world of the *nō* theatre.

## **著者不明**

### **信太妻**

#### **津田モニカ（翻訳）**

2004年11月、ポズナンのポーランド劇場主催の「仮面フェスティバル」に、日本の佐渡島から劇団「猿八座」が参加した。劇団の主宰者、西橋健氏は、演劇学を専門とし、何年も実作に携わっており、1970年から人形遣いとして活躍している。西橋健氏は人形だけでなく、芝居に必要な小道具も自らの手で創作している。

私は2002年、文部省の博士課程奨学生として日本に滞在していた時に、東京で健氏が行なった芝居を見る幸運を得た。文弥人形の特徴である素朴な美しさと簡素さに私は感銘を受けた。そのとき、この芸術家たちをポーランドに招待したいという考えが浮かんだ。もちろん、この夢がやがて実現するということは、まだ分からなかつた。

劇団「猿八座」は、17世紀に書かれたもので1984年から佐渡島で上演されている「信太妻」をポズナンで上演した。これは、自然への畏怖と崇敬から生まれた古代日本の信仰と結びついた話である。日本列島の住人は何世紀も、例えば、何かの自然現象、恐ろしい動物、あるいは飛び抜けた人物を神格化することで、自然に枷を嵌め、手懐けそうとしてきた。題名の狐女は、民間の日本神話に登場する多くの動物と同じく、自分の姿を変えることができる。彼女の息子、安倍保名は、母からもらった贈り物のおかげで、動物たちの言葉が分かり、やがて有名な陰陽師となる。戯曲に書かれて永遠の命を得た安倍保名の物語の神話化は、個人的存在に普遍的性格を与えるという、文学の特徴の一つを見事に示しているように思われる。そして、こうした普遍的性格は、ある文化圏の外の受け手にとって標点となり、彼らは主人公たちの元型の中に自分自身を見出すことができる。実際、ポズナンでの上演は、観客から非常に好意的に受け取られた。彼らにとって文化の違いは、芝居を受け取り正しく理解するのを妨げる壁とはならならず、むしろ作品の単純な要素を豊かにして異化することで、理解不能な遠いものと見なされがちだった文化を身近なものにした。

芝居を正しく理解する上で、戯曲のポーランド語訳が大きな役割を果たしたと思う。観客は、舞台の上に映し出された字幕のおかげで、演じられている筋をリアルタイムで追うことができ、また深く味わうことができた。

芝居の後で、UAM の日本語学科の学生たちは、特別に行なわれたワークショップに参加し、小道具を見たり、人形に触れたり、人形遣いたちと話をしたりする機会を得た。興味、遊び、勉学——人間の中にある人間的なものは、文化や歴史のあらゆる壁を確実に超えるのだと分かった。日本の芸術家と若者たちとの出会いは、華やかな夕食で祝われ、客人たちはポーランドの伝統的な料理を味わいながら、学生たちと関心事や生活について話をして時間を過ごした。

このイベントは、国際交流基金、ポズナン市、その他多くの方々の援助のおかげで実現することができた。とくにエステラ・ジェロムスカ教授には心から感謝の意を表すとともに、フェスティバル中に上演された芝居の断片のポーランド語訳を「*Silva Japonicarum 文林*」に託す。

## エステラ・ジェロムスカ

### 能舞台—「聖」と「俗」の間

能舞台の完璧に均整のとれた体系、独特の不均衡さを持つその構造は、観客を驚嘆させる。舞台の最終的な形はさまざまな変更によってできたが、その後は長年変更がない。舞台と観客席の対立によって「聖」・「俗」の境が反映されている。観客が禅の「空」世界に入り、能の神秘を経験するのである。

能舞台は独特の存在でありながら、明確で適切である。小論により読者の能の理解がより深いものになることが期待される。

## AUTORZY / CONTRIBUTORS / 投稿者

### **Monika Tsuda**

Associate Professor at the Japanese Dept., Oriental Institute, Adam Mickiewicz University in Poznan. After graduating from Warsaw University in 1997 with the M.A. in modern Japanese literature, she studied at Tokyo Institute of Technology, where in 2003 she received her Ph.D. from the Value and Decision Science Dept. with a thesis on Natsume Soseki's literature. Her research interests include modern Japanese literature, with a focus on its historical and sociological background and the works of Natsume Soseki.

Recently published:

2005. *Chrestomatia japońskich opowiadań współczesnych*, Warszawa, Dialog (modern Japanese short stories – anthology, Warsaw, Dialog).

### **Estera Żeromska**

Professor at the Adam Mickiewicz University Institute of Oriental Studies specializing in Japanese literature and theater.

Her major books include:

1996. *Powrót do przeszłości. Czas w dramacie awangardowym lat sześćdziesiątych XX wieku w Japonii* (back to the past. The time in the avant-garde theater of the 1960s). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog,

2004. *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō. Historia maski japońskiej i związanej z nią tradycji widowiskowej* (the mask on the Japanese stage. From ancient times to the beginnings of the *nō* theater. The history of Japanese masks and the Japanese tradition of performance). Warszawa: Wydawnictwo Trio.

## **津田モニカ**

アダム・ミツキエヴィッヂ大学准教授。1997年、ワルシャワ大学日本学科卒業、日本文学修士号取得。2003年、夏目漱石の文学研究を経て、博士論文を提出、東京工業大学価値システム専攻で博士号取得。現在日本近代文学や近代文学の社会的・歴史的時代背景における夏目漱石の文学研究に従事。

最近の著作：

2005年 『近代日本短編小説集』、ワルシャワ、Dialog 出版社  
*Chrestomateria japońskich opowiadań współczesnych*, Warszawa, Dialog) 。

## **エステラ・ジェロムスカ**

アダム・ミツキエヴィッヂ大学 東洋研究所教授。日本の文学・劇専攻。

主な著書 (ポーランド語)

「過去に戻る——1960年代日本アバンギャルド劇と時間の概念」(1996)；

「日本舞台上の面——古代より能のはじまりまで 日本の面と日本の劇伝統の歴史」(2004)。

## PRACE NADSYŁANE / FOR CONTRIBUTORS / 投稿

1. Przyjmujemy niepublikowane gdzie indziej dokumenty w formacie MS Word, w objętości do ok. 40 000 znaków z włączeniem spacji. Wymagany język dokumentów do publikacji to angielski lub japoński. W innych językach przyjmowane są wyłącznie tłumaczenia japońskich tekstów.
2. Prosimy dostosować transkrypcję wyrazów japońskich do standardu Hepburna lub Kunrei, przy użyciu dostępnych czcionek. Transkrypcja wyrazów niejapońskich powinna być zgodna ze standardem *de facto* dla danego języka. Redakcja może zasugerować zmianę systemu transkrypcji tekstu.
3. Przypisy powinny znajdować się na dole strony.
4. Do tekstu głównego powinno zostać załączone krótkie streszczenie oraz informacja o autorze w języku angielskim i japońskim.
5. Komitet redakcyjny decyduje o dopuszczeniu tekstu do publikacji i powiadamia o tym fakcie autora.
6. Nadesłanie tekstu oznacza zgodę na jego publikację drukiem i na wprowadzenie do tekstu niezbędnych zmian edytorskich.
7. Teksty prosimy nadsyłać jednocześnie pocztą elektroniczną (wersja elektroniczna) oraz pocztą klasyczną (w formie drukowanej) na następujące adresy:

1. We accept documents unpublished elsewhere in MS Word format, not longer than 40 000 characters including spaces.  
Documents should be in English or Japanese. Only translations from Japanese may be accepted in other languages.
2. Use available fonts to adjust the romanization of to the Hepburn or Kunrei standard. Words other than Japanese should be romanized according to the *de facto* standard for a given language. We may recommend the change of romanization system.
3. Footnotes should be included on the bottom of the page.
4. Main text should come with short summary and information on the contributor in English and Japanese.
5. The editorial board qualifies a text for publication and notifies the author of this fact.
6. It is understood that by submitting the text the contributors give their consent to its publication in print and to making necessary editorial changes.
7. We await both your e-mail (computer file) and snail mail (printed version) contributions at:

1. MS Word を用いて書かれた 4 万字以内の未刊行の文章を受領する。用いられるべき言語は英語または日本語である。ただし、日本語テキストからの翻訳については、他言語の文章も受領される。

2. 日本語語彙のローマ字表記は、ヘボン式または訓令式とし標準フォントを使用すること。日本語以外の語彙のローマ字表記は、各言語の標準に従う。編集委員会は、ローマ字表記規則の変更を求める場合もある。

3. 注釈はページ下に載せる。

4. 本文に要約と著者紹介を英語と日本語で付記すること。

5. 編集委員会は、投稿原稿の掲載の可否を決定し、その旨投稿者に通知する。

6. 論文は、投稿された段階で、委員会がそれを公刊し、編集上不可避の変更を行うことを許可したものと見なされる。

7. 原稿は、電子メール（電子文書版）と郵便（プリントアウト版）の双方で、下記に送付すること。

Silva Iaponiarum  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Instytut Orientalistyczny, Zakład Japonistyki  
ul. 28 Czerwca 1956 nr 198  
61-485 Poznań, Poland  
E-mail: [silvajp@amu.edu.pl](mailto:silvajp@amu.edu.pl)