

KAKYÔ
BLOMSTENS SPEJL



PRIMO, TONEN; SECUNDO, LUFTEN; TERTIO, STEMMEN.
– TONEANSÆTNINGEN I SANGEN¹.

Det er *luften*², der bærer tonen. Hvis I, efter at have taget tonen på blæseinstrumentet³, afpasset [tonen] efter *luften*, lukket øjnene og trukket vejret dybt ind, intonerer, kommer ansætningen før tonen. Dersom I blot intonerer og nøjes med at tage tonen uden at afpasse den efter *luften*, vil ansætningen vanskeligt kunne være i tonen. Det er for at man skal intonere efter at have optaget tonen i *luften*, jeg opstiller reglen: „Primo, tonen; secundo, *luften*; tertio, stemmen.“

Det siges endvidere, at man skal holde tonen i *luften*, intonere i tonen, artikulere ordene med læberne. Med hensyn til de *modulationer*⁴, som ikke hænger sammen med teksten, skal man behandle dem ved hjælp af ansigtsbevægelser. Alt dette må overvejes meget nøje.

Kyū og *shō*⁵, i opadstigende eller nedadstigende rækkefølge⁶, danner melodimønstret; man kalder dem „grundtoner“. *Kyū* er *yin* (jord, *ryo*, udåndet luft). *Shō* er *yang* (himmel, *ritsu*, indåndet luft). Den samtidige brug af *ryo* og *ritsu* klange i opadstigende eller nedadstigende rækkefølge⁶ kaldes melodimønster. Man skelner mellem fem grundtoner og tolv skalatoner, heraf seks *ryo* og seks *ritsu*⁷.

BEVÆGE SINDET TI TIENDEDELE, BEVÆGE
KROPPEN SYV TIENDEDELE⁸.

Ved „Sørg for at bevæge eders sind ti tiendedele, eders krop syv tiendedele“ forstår man: de indlærte bevægelser, såsom at strække hånden ud eller at bevæge fødderne, udfører man [til at begynde med] i overensstemmelse med sin lærers undervisning, dernæst, når man én gang har nået det fuldendte på dette område, udfører man ikke mere [bevægelsen som består i] at strække hånden ud eller træk-

ke den tilbage således [som man opfatter den] i sindet, men man holder den ganske lidt tilbage på denne side af det, som [er opfattelsen] i sindet. Man ville nødvendigvis ikke på nogen måde kunne begrænse anvendelsen af dette princip til dans og *bataraki*. Dersom man helt ud i den anvendelse af kroppen, som gangen kræver, lader kroppen arbejde med større tilbageholdenhed end sindet, bliver kroppen *substans* og tanken *bivirkning*⁹, hvorved [tilskueren] vil få en fornemmelse af interesse.

VED STÆRK BEVÆGELSE AF KROPPEN, BEHERSKET FODSLAG; VED STÆRKT FODSLAG, BEHERSKET ANVENDELSE AF KROPPEN¹⁰.

Her drejer det sig igen om en tanke, der er beslægtet med den ovennævnte om sindets [bevægelse] ti tiendedele. Dersom ens krop og ens fødder bevæger sig på samme måde, forekommer man *grov*. Dersom man, i det øjeblik man bruger kroppen, fjerner *fod[slaget]*, forekommer man voldsom uden dog at være *grov*. Dersom man, i det øjeblik man anvender et *stærkt fodslag*, bevæger kroppen sindigt, bliver den støj, foden gør, høj, og dog forekommer man, fordi kroppen bevæger sig sindigt, ikke *grov*. Det forhold, at synsindtrykket og høreindtrykket er af forskellig natur, skaber faktisk en [uforudset] harmoni mellem de to elementer¹¹, og [tilskueren] får en fornemmelse af interesse. I grunden er det ikke i dansen, man skal studere *fodslaget*. Det er andetsteds, i *bataraki* eller i *mimen*, man bør studere det¹².

FØRST LADE HØRE, DERPÅ LADE SE.

I enhver *mime* er måden en fortolkning af en tekst gennem gestus. Men det sker, at fortolkningen [gennem gestus] falder sammen med teksten eller, endnu bedre, at *holdningen* går forud for ordet. Hørelse og syn er således byttet om. Hvis man lader det, som fanger publikums øre, gå foran, og man [altså] spiller på en sådan måde, at man forsinker *holdningen* let, så vil der, nøjagtigt i det øjeblik, hvor høreindtrykket afløses af synet opstå en fornemmelse af, at spillet er perfekt. Lad os for eksempel tage den handling at „græde”: Hvis man,

efter at have ladet publikum høre ordet „græde“ fører ærmet hen foran ansigtet, således at man dvæler en lille smule på dette ord, bliver man stående ved en *holdning*. Dersom man, endnu inden [publikum] klart har opfattet ordet „græde“ fører ærmet hen foran ansigtet, så forlænges ordet hinsides [denne gestus] og man dvæler følgelig ved et ord. Under disse forhold vil man, når *holdningen* gennemføres først, frembyde et afvigende billede. Derfor, fordi det er rigtigst at blive stående ved en *holdning*, siger man: „Først lade høre, derpå lade se“¹³.

FØRST IDENTIFICERE SIG GODT MED SIN PERSON, DERPÅ MIME DENS GØREMÅL GODT.

Når jeg siger: „Identificere sig godt med sin person“, mener jeg hermed de forskellige typer i *sarugaku*'ens *mima*. Hvis man spiller rollen som den gamle mand, gælder det om at påtage sig alderdommens udseende: Derfor skal man bøje ryggen, ens skridt skal være usikre, man skal strække hånden frem eller trække den tilbage med knappe bevægelser. Man skal begynde med at komponere skikkelsens form, [derpå] udføre dansen, fremføre *handlingerne* og sangen, således at de er foregrebet af ens ydre. Hvis det drejer sig om en kvindeskikkelse, skal man lidt svulmende i kroppen strække hånden frem og trække den tilbage med afmålte bevægelser; alle lemmer skal bevæge sig med finhed, enhver voldsomhed skal være bandlyst fra ens hjerte, og man skal udføre kropsbevægelserne med smidighed. Derpå skal man udføre personens *gøremål*¹⁴, dansen, sangen, ja hvordan hun står og går, således at de er foregrebet af skikkelsen. Drejer det sig om en *beftig* person, bliver det med voldsomheden i hjertet, med kroppen stærkt spændt, man træder frem. Med hensyn til alle de andre personstyper inden for *mimen* må man først studere, hvordan man kan identificere sig med personen. Så vil man kunne fremføre dens *gøremål*¹⁵.

RODEN TIL DANSER SANGEN¹⁶.

Dersom dansen ikke udgår fra sangen, kan der ikke blive nogen *sindsbevægelse*. Netop det øjeblik, hvor det indtryk, sangen har efter-

ladt, afløses af dans, ejer utvivlsomt en vidunderlig magt. På den anden side er der i det øjeblik, hvor dansen bliver færdig, et *trin*¹⁷, hvor [det indtryk den har fremkaldt] smelter sammen med den *sindsbevægelse*, der skyldes sangen. Men det siges, at det, man kalder dans og sang, i sin inderste grund stammer fra Nyorai's skat¹⁸. I princippet frembringer de luftstrømme, der kommer fra de fem indvolde og som fordeler sig i fem kategorier, fem grundtoner og seks skalatoner. De tre [skalatoner] *sōjō*, *ōshiki* og *ichikotsu* er *ritsu*. De to [skalatoner] *hyōjō* og *banshiki* er *ryo*; hvad angår *mujō*, som på en gang udgår fra begge de to stemmer *ritsu* og *ryo*, er det *yā* stemmen (en *bi-virkning*¹⁹?).

Eftersom det forholder sig således, sætter stemmeanvendelsen, der udgår fra de fem indvolde, de fem dele af kroppen i bevægelse, og det er [denne bevægelse] af menneskekroppen, som er udgangspunktet for dansen. Heraf fremgår, at der også findes det, man kalder „tidens skalatoner²⁰“: man opdeler efter de fire årstider, og henfører på den anden side til de tolv timer af henholdsvis dagen og natten, hver af skalatonerne såsom *sō*, *ō*, *ichikotsu*, *hyō*, *ban*. Andre siger, at „tidens skalatoner“ er de perioder, hvor himmelens indvånere hængiver sig til dans og sang, at man altså bruger benævnelsen „tidens skalatoner“ om de øjeblikke, hvor de himmelske [former for] auditiv opfattelse meddeler sig til verden bernelde, og en harmoni opstår, og så fremdeles. Eftersom der i himmelen ikke kan findes nogen usikkerhed, med hensyn til hvilke perioder, der er passende for dans og sang, ser det godt nok ud til, at de forklaringer, der foreslås gennem begge disse teorier er velbegrundede. I den forbindelse har vi tilfældet med Surugas dans: Historien om den himmelske kvinde, der var steget hernelde og som minde havde efterladt sig et danse- og sygestykke, ligger til grund for det traditionelt hemmelige stykke i denne provins²¹. Kendsgerningerne [af denne art] er for mange til at jeg kan opregne dem alle. Det er nok, at man holder sig dette klart, at hvis sangen ikke var der til at støtte, kunne dansen ikke fremkalde *sindsbevægelse*. I princippet er det sådan, selv ved en ganske almindelig dans, at hvis man danser til en sunget melodi, f.eks. til en *kuse-mai*²² melodi, vil ens dans gå let, fordi den er understøttet. Eller også må man have rytmen fra fløjten og håndtrommerne for at kunne danse. Er dette ikke et bevis på, at dansen behøver støtte fra en melodi?

Det siges endvidere: for dansen findes der fem [udførelses-] for-

mer²³. Det er: 1. *Gestus-formen*; 2. *danse-formen*; 3. den kombinerede *form*; 4. *formen* hvor *gestus* bliver *substans*; 5. *formen* hvor *dansen* bliver *substans*.

1. – *Gestus-formen*²⁴ består i, med udgangspunkt i de „samlede hænder“ *gestus*²⁵, at bevæge de fem dele af kroppen, strække hånden ud eller trække den tilbage, [kort sagt] at studere, hvorledes man skal optræde for at styre en dans, der respekterer den fremadskridende rækkefølge *indledning, udvikling, afslutning*. Det er det man kalder *gestus-formen*.

2. – *Danse-formen*²⁶ er – uanset at det, man kalder *gestus* ligeledes er dans – den fremgangsmåde, som tillader en, uden at benytte sig af hænder eller fødder og ved at gøre skikkelsens fortryllelse alene til *substansen*, at forme sig en ydre fremtoning der henhører under den *absolutte stil uden gestus*²⁷. Skulle man tage noget at sammenligne med, ville det blive den ydre fremtoning en fugl har, når den svæver for vinden. Det er det, man kalder *danse-formen*.

3. – Den kombinerede *form* består i, at man i den fremadskridende rækkefølge *indledning, udvikling, afslutning* af *gestus* som [beskrevet] ovenfor indpasser *dans[eformen]*. *Gestus* er bestemmende for den *prydede stil*, *dansen* for den *nøgne stil*. Så snart den *prydede* og den *nøgne stil* er harmoniske kombinerede, er *synsvirkningen* perfekt. Det er præcis på dette punkt, *interessen* vækkes. Med benævnelsen kombineret *form* betegner man det forhold, at en dans udføres med klar bevidsthed om disse to fremgangsmåder.

4. – *Formen* hvor *gestus* bliver *substans*: der kan findes en *måde*, som, i den kombinerede *form* og inden for den harmoniske kombination af den *prydede* og den *nøgne stil*, består i at gøre *gestus* til det *substantielle* og *dansen* til *bivirkningen*. Hvilket man definerer således og kalder det *formen* hvor *gestus* bliver *substans*.

5. – *Formen* hvor *dansen* bliver *substans*, det er den *måde*, der består i at gøre *dansen* til det *substantielle* og *gestus* til *bivirkning*. Det er den *absolutte form*²⁸.

Dersom man ganske alment forsøgte at henhøre [disse udførelsesformer] til tolkningen af de *tre typer*, så kunne den *form*, der gør *gestus* til det *substantielle* svare til de maskuline *typer*²⁹, den *form*, der gør *dansen* til det *substantielle*, passe til den kvindelige *type*. Man skal drage omsorg for at udføre en *dans* i en *stil*, der er afpasset mest muligt efter den person, man fremstiller i sin *mime*.

På den anden side er der for dansens vedkommende en forskrift som siger: „Øjnene foran, sindet bagud“. Eller med andre ord: „Ret jeres blik fremad, stil jeres sind bagved jer“. Det er en forholdsregel, man bør træffe ved den måde jeg har kaldt *danseformen*, og som jeg har defineret ovenfor. Billedet af en, set fra tilskuerpladsen, er et *objektiveret synsbillede*³⁰ af en selv. På den anden side er den del af det, man ser med sine egne øjne, et *subjektivt synsbillede*³¹. Det er ikke et *objektiveret synsbillede*. At se sig selv som et *objektiveret synsbillede* er at se sig selv, som man ser ud fra publikums side. Fra det øjeblik har man et *altomfattende synsbillede* af sin egen fremtoning. Og dersom man har et *altomfattende synsbillede* af sin egen fremtoning, ser man sig selv fra venstre og fra højre, forfra og bagfra. Man kan naturligvis se sig selv forfra og til nøds fra venstre eller højre, men man kender endnu ikke sin egen fremtoning set fra ryggen, og fordi man aldeles ikke kender sin fremtoning set fra ryggen, er man uvidende om et ganske banalt aspekt. Under disse omstændigheder vil man, takket være det *objektiverede synsbillede*, opnå et billede [af en selv], der er identisk med det, som publikum har, man vil få et visuelt kendskab til selve de dele af ens krop, som ens øjne ikke kan nå, og man vil sammensætte en *yndefuld fremtoning*, hvori kroppens fem dele er harmonisk koordinerede. Er dette ikke at „stille sit sind bag sig“? Jeg fremhæver igen dette punkt: Når I har opnået et så *objektiveret, altomfattende synsbillede* som muligt af jer selv, og vel vidende at øjet ser ikke øjet³², forestil jer da klart [jeres fremtoning] set fra venstre og fra højre, forfra og bagfra. I vil da få det indlysende og klare bevis [for rigtigheden af mine påstande] ved at samle jer om en *yndefuld dans* „med blomstrende stillinger, smykkede med juveler“³³. Det siges i *Tampankan*³⁴: „Som almindelig regel, selv i dansen og i *bataraki*, gælder, at man må kontrollere sig selv fra venstre og fra højre, forfra og bagfra.“

Herover de seks artikler.

OM DEN RETTE FORNEMMELSE AF DET RETTE ØJEBLIK³⁵.

Når man kommer ind på scenen til en *sarugaku*, er der et ganske bestemt øjeblik for istemningen af *sashikoto*³⁶ eller *issei*. At foregribe

det er dårligt, at lade det gå forbi ville også være dårligt. Altså, I træder ud fra skuespillerfoyeren, I går fremad på broen og I standser dér, I ser til alle sider og i selv samme øjeblik, hvor publikum, som er blevet ét i forventningen, siger til sig selv: „Så, nu begynder han!“, begynder I. Dette [at forstå] at stemme i, når man føler publikums forventning, det er den rette forståelse af det rette øjeblik. Hvis man, om så bare ganske lidt, lader det rette øjeblik gå forbi, slappes alle sind igen, og når man derefter begynder at synge, svarer man ikke mere til mængdens følelser. Dette rette øjeblik er simpelthen bestemt af tilskuernes sindsstemning. Det som jeg kalder det rette øjeblik, bestemt af tilskuernes sindsstemning, det er et kritisk øjeblik, som skuespilleren opfatter intuitivt. Det er det kritiske øjeblik, hvor skuespilleren helt alene, ved sin suggestive kraft, fanger opmærksomheden fra en hærskare af mennesker. Det er dagens afgørende øjeblik. Almindeligvis skal man istemme *isstei*, når man mangler at tilbagelægge cirka en trediedel af broen. Hvad angår den *anden kuplet*³⁷, skal man sige den for enden af broen, omtrent ved kanten af scenegulvet. Med hensyn til ansigtet [s orientering] skal man bruge ærespladserne som holdpunkt, men man skal ikke se stift imod disse pladser. I princippet skal man for ansigtsholdningens vedkommende indrette sig efter ansigtet hos en fornem person, som man tager som sigtepunkt. Tilsvarende skal man ved en *sarugaku* under tag eller ved et gæstebud holde ansigtet således, at man som sigtepunkt har ansigtet hos en fremtrædende person, men samtidig vogte sig for at se stift på dette ædle ansigt. Med hensyn til hændernes holdning under dansen, gælder det om at indrette sine ærmebevægelser efter ansigtets holdning; dersom man altså udfører sine bevægelser under iagttagelsen af denne regel, om det så ellers er i en stor sal, i en lille sal, eller ved et gæstebud, skal [ens dans] være afstemt efter ens kropsholdning. Denne regel må nøje iagttages.

Når I står oprejst på scenegulvet, anbring jer da således, at I har omkring to trediedel af gulvet foran jer, regnet fra musikernes plads. Hvad dansen angår, hvor skal man begynde den, og hvor skal man afslutte den? Begynd og afslut jeres dans, således at omkring en trediedel af scenegulvet er bag jer. På den anden side, når det er en *sarugaku* i rummelige omgivelser, må man forstå at bære sig således ad, at man nærmer sig de fornemme personer. Dersom rummet er snævert, så hold jer på afstand [af de fornemme personer]. Og ganske

særligt, hvis det drejer sig om en *sarugaku* under tag, må man sørge for at holde sig så langt som muligt fra de fremtrædende personer. Noget andet: ved en sangfremførelse under tag er der et øjeblik, som er det rette til at fange tilskuernes sind. At foregribe det er dårligt, at lade det gå forbi ville være værre. Netop i det øjeblik, hvor folk siger til sig selv: „Så, nu begynder han!“ og i denne [modtagelige] forventningsfuldhed pålægger deres eget sind og deres øre ro, skal man stemme i. I det øjeblik hæver I stemmen i overensstemmelse [med princippet]: primo, tonen; secundo, *luften*; tertio, stemmen³⁸.

OM [DEN FREMADSKRIDENDE RÆKKEFØLGE] INDLEDNING, UDVIKLING, AFSLUTNING³⁹.

Da jo (*indledningen*) er en tagen fat på sagen, henhører dens form under *grundstilen*⁴⁰. Dagens første stykke tilhører *indledningen*. Bygget over et direkte tema, uden overdreven pertentlighed og med sine *ønskefyldte ord*, bør det have en fri og strømmende *toneklang*. Hvad teknikken angår, bør stykket udelukkende hvile på dans og sang. Dans og sang er [*elementerne i*] *grundstilen* på vor vej. En *sarugaku* af anden kategori adskiller sig i sin *måde* fra dagens første stykke; den er bygget over et udadledigt tema, med en vis *styrke*, og dens *måde* bør have en rolig elegance. Så selv om den i *holdning* adskiller sig fra dagens første stykke, bevarer dens *måde*, da stykket ikke kræver for megen pertentlighed og timen endnu ikke er inde til de yderste raffinementer med hensyn til *virkemidler*, stadig spor af *indledning*. Fra og med det tredje stykke har vi *ba* [*udviklingen*]. Dets *måde* består i, at man går fra *grundstilen*'s direkte og frit strømmende *måde*, som er *indledningen*'s til det pertentligt detaljerede udtryk. Det man kalder *indledning* er en spontan form; *ba*⁴¹ betyder „smidiggøre denne [form] og gøre den utvetydigt klar [ved at udvikle den]“. Under disse omstændigheder kræver *nô* fra og med det tredje stykke en meget omhyggelig indsættelse af *midlerne* og en *måde*, der også omfatter *mime*. Det må være det vigtigste *nô*-stykke på en spilledag. Derfor, og eftersom *udviklingen*'s område strækker sig videre til det fjerde og femte stykke, er det altså her, man må spille under udfoldelsen af alle variationerne [i teknikken]. *Kyû* (*afslutningen*) betegner sidste del [af programmet]. Da den kommer mod slutningen af en spilledag,

bestemmer den *slutstilen*. Hvad man kalder *udvikling* er en [spille]-form, som består i at „udstykke“ *indledningen* i detaljer, omhyggeligt at udnytte alle variationerne [i teknikken]. Hvad man kalder *afslutning* er slutningens *måde*, som på sin side udtømmer [ressourcerne i] *udviklingen*. Under disse omstændigheder byder *afslutningen*, ved bevægelsernes voldsomhed, ved den heftige dans og *bataraki'en*, øjnene på et bedøvende skuespil. Bevægelsernes voldsomhed er karakteristisk for *måden* i denne del [af forestillingen].

I gamle dage oversteg antallet af *nô*-stykker [på en spilledag] almindeligvis ikke fire eller fem. Under disse vilkår blev det femte stykke nødvendigvis *afslutningen*; men i vore dage kommer man, da antallet af *nô*-stykker er sat ubetænksomt i vejret, for hurtigt til *afslutningen*; men en forlænget *afslutning* er ikke længere en *afslutning*⁴². *Nô* bør forlænges i *udviklingen*. Når først alle variationerne [i teknikken] er udtømt i *udviklingen*, bør *afslutningen* per definition være tidsbegrænset. Under alle omstændigheder, når *nô*-stykker opført i overensstemmelse med en fornem persons ønsker ikke respekterer den fremadskridende rækkefølge, bliver der vendt op og ned på de ovenfor opstillede regler. I dette tilfælde, og selv om I, føjende jer efter sådanne ønsker, spiller et *nô*, der ville være passende som *afslutning*, og det dog endnu ikke skal være det sidste, så skulle I spille det med tøjler på jer selv, hvad sinde angår, undgå de alt for voldsomme bevægelser og huske på [princippet om] kroppens bevægelse syv tiendedele⁴³, således at I skaffer jer selv en mulighed for at trænge endnu længere frem.

I den forbindelse er det noget vigtigt at notere sig. Når man spiller *nô*, og man da allerede er nået til tiden for *udviklingen* eller *afslutningen*, kan det undertiden ske, at der kommer en fornem person, som er forsinket. I det tilfælde er denne fornemme persons sind, selv om *sarngaku'en* allerede er ved at være ved *afslutningen*, endnu kun nået til *indledningen*. Dersom denne fornemme person under disse forhold, i en sindsstemning der passer til *indledningen*, skulle se et *nô*-stykke, der passer til *afslutningen*, ville dette på ingen måde svare til hans forventning. Med hensyn til tilskuerne, som har fulgt forestillingen lige fra begyndelsen, bliver deres opmærksomhed afledt ved tilstedeværelsen af denne fornemme person, salen slipper en fuldstændig af hænde, og alles sind, og salen med, kommer til at se ud som ved *indledningen*. Under sådanne omstændigheder kan et *nô* ikke slå igen-

nem. Med disse vilkår har man spurgt sig selv, om man ikke skulle spille sådan, at man vendte tilbage til *indledningen*, men selv i så fald bliver *nô*-stykket, uden at man ved hvorfor, dårligt. Vanskeligheden er af stor vigtighed. Når man bliver klar over, at man befinder sig i en sådan situation, må man, ved med elegance og i en ånd, der har en let drejning mod *indledningen*, at spille et godt *nô*-stykke som henhører under *udviklingen*, fange opmærksomheden [hos den ædle tilskuer]. Når man på denne måde har fanget og rystet denne fornemme persons sind, skal man spille under anvendelsen af de *prøvede fremgangsmåder*, således at der i salen genskabes den livlige stemning fra *udviklingen* eller *afslutningen*. Men om man så lægger hele sit hjerte i spillet, nytter det ikke noget: resultatet vil aldrig kunne blive fuldt tilfredsstillende.

På den anden side forekommer der undertiden improviserede *sarugaku*'er i forbindelse med en forsamling; det kan for eksempel overgå en at blive tilsagt ganske uventet og skulle spille *nô* i det øjeblik, hvor deltagerne er nået til at drikke. Denne gang er salen allerede [i en sindsstemning der svarer til] ved *afslutningen*. Men det *nô*-stykke, der skal spilles, tilhører *indledningen*. Også her er vanskeligheden af stor vigtighed. Ved en *sarugaku*, der udføres under sådanne omstændigheder, må man, mens man spiller *indledningen* flytte sit sind let i retning af *udviklingen* og spille sit *nô* uden for stærk understregning, gøre det med så megen finfølelse som muligt, så man kan komme hurtigt videre til *udviklingen* og til *afslutningen*. Det er en af de *prøvede fremgangsmåder* i *nô*. [Dersom det bliver spillet] på denne måde, kan det ske, at *nô*-stykket bliver godt. Gæstebuddene giver anledning til tilsvarende konstateringer⁴⁴. Dersom man, ud fra sin viden om at der snart skal være et gæstebud, træffer sine forholdsregler i forvejen, bør [spillet i] de forskellige *måder*, nemlig for det første sang skanderet med viften⁴⁵, dernæst sang med *ønskefyldte ord* og så fremdeles i den sædvanlige rækkefølge, ved at man har taget sine forholdsregler, forløbe som forudset. Lad os sætte, at en fremtrædende person kommer for sent, så måtte man, i henhold til de forudgående bemærkninger, i sit spil anvende den *prøvede fremgangsmåde*, som består i at dreje *afslutningen* let i retning af *indledningen*. Sætter vi, på den anden side, at man ankom i det øjeblik, da salen [allerede] befinder sig [i en sindsstemning svarende til] ved *afslutningen*, så måtte man i sit spil endnu en gang anvende den *prøvede fremgangsmåde*,

der et fremlagt ovenfor, det vil sige lægge lidt af *afslutningens* ånd ind i *indledningen*. Således er altså dette at kende reglen *indledning, udvikling, afslutning* det samme som at forstå at manøvrere med denne fremadskridende rækkefølge, alt efter omstændighederne, ikke bare ved de højtidelige *surugaku*'er men også ved gæstebuddene, ja når der tilfældigvis bliver sunget ved et selskab.

HVAD MAN MÅ VIDE ANGAENDE STUDIET AF VOR VEJ.

Efter at have studeret *nô*-stykkerne grundigt under ledelse af sin mester, må man efterligne dem som de bliver spillet af de *dygtige*, der er nået frem til mesterskab. Vogt jer for at efterligne uden at have studeret. Når først den *dygtige* har gjort sig fuldstændig til mester i sin kunst, vil den *interesse*, som hans *måde*, der nu er nået til ubesværelighedens *trin*, vækker hos tilskueren, føles som ren og skær *interesse*; dersom en *begynder*, der bliver klar over dette, efterligner ham, vil man givet konstatere efterligningen, men følelsen af *interesse* vil udeblive. Medens den *dygtige*, efter i årevis til bunds at have øvet sit sind og sin krop, spiller utvungent og kan holde hus med sine bevægelser ifølge [princippet om] kroppen som bevæger sig syv tiendedele, vil *begynderen*, dersom han efterligner uden at have studeret, komme ud for [at bevæge] både sindet og kroppen syv tiendedele. Under disse omstændigheder bliver hans spil ved med at være tyndt. Det er derfor, mesteren under studierne ikke vil undervise i den spillemåde, som er hans for øjeblikket, men lære sin elev [hvordan han], ligesom han selv gjorde da han var *begynder*, [skal bruge] både sit sind og sin krop ti tiendedele. Når denne undervisning er til ende, vil [eleven], som gradvis er blevet *dygtig* og er nået til ubesværelighedens *trin*, da han lidt efter lidt holder hus med sine bevægelser spontant nå frem til at bevæge sin krop syv tiendedele. Kort sagt, der ville ikke kunne være tale om at efterligne ubesværelighedens *trin*. Hvis man kunne efterligne det, ville det være et vanskeligt foretagende. Hvad der er vanskeligt, kunne der til nøds være en mulighed for at efterligne. [Men] „Når noget er efterlignet, er det omsonst, at det ligner“, siger man. „Det der er kvaliteten, er ikke længere kvalitet“. Kunne der findes en udvej for at efterligne denne [form for] kvalitet?⁴⁶

Note med rødt blæk: Der er en mundtlig tradition ifølge hvilken „vanskelighed og ubesværetthed er een og samme ting“⁴⁷.

[Trådene mellem] Mesteren og eleven vedrører almindeligvis studiet af de almindelige principper; dog er der, med hensyn til det *trin*, hvor mesteren meddele*l*er *indvielsen*⁴⁸, grunde som forbyder ham at meddele den, medmindre han har udforsket elevens *fond* og *sind*. Dersom elevens *fond*⁴⁹ er utilstrækkelig, får *indvielsen* ikke den tilsigtede virkning. Årsagen hertil er: lad os antage, at man meddele*l*er *indvielsen* til en, som er utilstrækkelig⁵⁰; men nu ligger *indvielsen* *trin* meget højt. Da elevens *fond* ikke når op [til en sådan højde], får [indvielsen] ikke den tilsigtede virkning, af mangel på *overensstemmelse*⁵¹. Da den ikke får den tilsigtede virkning, er *indvielsen* falsk, og eftersom den er tom, finder der ingen *indvielse* sted. Men for nu at nå frem hertil, må [følgende] tre betingelser være opfyldt på en gang: 1. en god *fond* og de tilsvarende evner; 2. kærlighed til vor *vej* og viljen til at hellige sig den helt; endelig 3. en mester der er i stand til at undervise i denne *vej*. Dersom disse tre betingelser ikke er opfyldt på en gang, ville man ikke kunne nå frem til det. *Det*, det vil sige: det *trin* hvor man, når man en gang er nået til *dygtighedens trin*, vinder hævd som mester.

Dersom vi nu betragter den *stil* [som er karakteristisk for] kunsten og teknikken hos de unge skuespillere i vor tid, konstaterer vi en tendens i retning af de *udvalgte småstykker*⁵². Også dette skyldes det forhold, at de efterligner uden at studere. Dersom de, gående fra de *to elementer* til de *tre typer*, indrettede sig efter øvelses-cyklus'en alder for alder, dersom de fulgte en fremadskridende og fortsat træning, ville de kunne nå frem til mesterskabet på alle områder og danne sig en personlig *stil*; men de slår sig til tåls med at efterligne det, de ser blive gjort, og handle fra dag til dag: jeg spørger mig selv, om det ikke netop er dette, der driver dem i retning af de *udvalgte småstykker*. I princippet er der på det stadium, hvor man studerer de *to elementer*, ikke tale om at studere de *tre typer*. Selv når I skal til at gå i gang med studiet af de *tre typer*, vent da lidt endnu, før I studerer *kriger-typen*. Selv når man studerer *kriger-typen*, må der i rækken af øvelser være en periode, hvor man i det mindste må lade den detaljerede bevægelse og den voldsomme bevægelse ligge⁵³. At ville studere alt dette og efterligne alt dette på en gang, hvilket vanskeligt foretagende! Jeg vil endda sige: det ville være et utænkeligt foretagende.

de. Rent tilfældigt kunne en ung skuespiller, der sneg sig ind [i publikums gunst] ved sin *brio*, finde en flygtig *blomst*, om det så var med *udvalgte småstykker*. Dersom det skete, ville hans *evner*, efterhånden som årene gik, være i aftagende. Og selv om de ikke tog af, ville det dog være umuligt for ham, nogensinde at blive en fastslået mester. Dette må man have klart for sig i sindet.

Stadig i forbindelse med disse *udvalgte småstykker*, så er der noget, man må lægge sig på sinde. At prange med en alt for eksklusiv smag for de *usædvanlige nō-stykker*, efterhånden at holde op med at spille klassiske *nō-stykker* uden nogensinde at gøre sig til mester i et [*nō*-] repertoire, det er endnu en gang at lave *udvalgte småstykker* inden for *nō*. Med de *nō-stykker*, man virkelig behersker, må man sikre sig et grundrepertoire, som man spiller og blander op med nye *nō-stykker*. Dersom man viser en eksklusiv hang til det, der er *usædvanligt*, og derved glemmer de foregående *nō-stykker*, gør man stadig, i vidt omfang, *udvalgte småstykker* ud af *trinene* for sine *evner*⁵⁴. Dersom man kun spiller det *usædvanlige*, er man ikke længere *usædvanlig*. Dersom man blander nyt ind i det gamle, vil det gamle så vel som det nye være *usædvanligt*. Det er heri, den virkelige *blomst* bør bestå. Konfucius sagde: „Holde forbindelse med det gamle, forstå det ny, det bør være reglen for ens opførsel⁵⁵.“

DEN DYGTIGE KENDER SINDSBEVÆGELSEN.

Dersom [en skuespillers] sang, dans eller *bataraki* ikke viser tegn på nogen utilstrækkelighed, kalder man ham *dygtig*. Det har intet at gøre med [*brio*], selv om utilstrækkelighederne må være uundgåelige, dersom *brio*'en mangler. *Dygtighed*'en ligger på et helt andet plan. Der er virkelig skuespillere, som til trods for deres stemmes skønhed, og selv om hverken deres dans eller deres *bataraki* viser nogen utilstrækkelighed, aldrig bliver fastslåede mestre. Der er andre, som til trods for deres stemmes dårlige kvalitet, og selv om deres *brio* i de to *elementer* kunne være langt bedre, nyder almindeligt ry for *dygtighed*. Det er, fordi dans og *bataraki* hører til *båndværket*. Men det dominerende er sindet. Med andre ord: det er *indsigten*⁵⁶. Under disse omstændigheder vil det *nō*, som man, når det er forlenet med *interessens*

særkende, spiller med sindet, om så ens *brio* kunne være langt bedre, give en ry af *dygtighed*. Således kan altså det forhold at erhverve sig ry for virkelig *dygtighed* ikke have noget at gøre med ens *brio* i dans og *bataraki*. Man kan spørge sig selv, om det ikke blot drejer sig om *sindsbevægelsen*, som – på grund af skuespillerens *indsigt* – fremgår som resultat af hans *inspirerede stil*⁵⁷. At fatte denne forskel er at være *dygtig*. Derfor kan det altså ske, at selv fuldendt trænede skuespillere kan være blottede for enhver *interesse*. Der er andre, som vækker *interesse* lige fra deres *begyndelse*. Følgelig, skulle man have udviklet sig gradvis og fra *begyndelsen* være nået frem til syv tiendedele, til otte tiendedele og dernæst til *fuldkommenhed* [i *håndværket*], ja skulle man endog gradvis være nået til *dygtighedens trin*, at vide om man *interesseres* er en anden historie. Og dernæst kan der endnu højere oppe end *interessens trin* være et stadium, hvor [tilskueren] uvilkårligt udstøder et skrig af beundring. Det er *sindsbevægelse*. Eftersom det er en uvilkårlig reaktion, er det en *sindsbevægelse*, hvor begrebet *interesse* ikke engang kommer på tale. Man kalder den også „ublandet“. I *Yi-king* lader man da også læse *kan* [„sindsbevægelse“, hvor skrifttegnet er opnået] ved i den nederste del af det skrifttegn, der betyder „sindsbevægelse“ at undertrykke elementet *kohoro* („hjer-te“ eller „sind“). Det er, fordi den virkelige *sindsbevægelse* ligger hinsides sindets grænser. Med hensyn til en skuespillers *trin* forholder det sig på samme måde. Ved regelmæssigt at bestige de successive afsnit i sine studier, lige fra *begyndelsen*, når han frem [til et stadium hvor] man erklærer ham for en god skuespiller. Det er et *trin*, hvor han allerede når *dygtigheden*. Over det ligger *interessens trin*, det er allerede de fastslåede mestres *trin*. Endnu højere oppe er det forhold, om man råder over den ikke-bevidste *sindsbevægelse*, afgørende for det *trin*, hvor man erhverver sig ry over alt. Ved at studere disse forskellige etaper til bunds, ved at bringe alle sine *færdigheder* i anvendelse, ved at sætte hele sit sind ind på det, vil man nå frem til *nō's* stolte tinder⁵⁸.

OVERFLADISK SPIL, SPIL SOM GÅR I DYBDEN.

Inden for *nō* er der et punkt, som fortjener nøje overvejelse. Hvis ens spil ikke er omhyggeligt, vinder det ikke *interesse*. Men hvis man går

meget op i de små detaljer, vil ens *nå* være tilbøjeligt til at fremtræde som småtskåret. På den anden side, hvis man beflitter sig på at spille *i store træk*, er den frembragte virkning spinkel, og man risikerer at blive tung. Denne skelnen er i enhver henseende vigtig. I princippet må man gå så meget som muligt i detaljen med det, der bør være pertentligt, og *i store træk* spille det som bør være *i store træk*⁵⁹. Denne sondring ville være umulig uden et ganske særligt kendskab til *nå*. I vil nå til klarhed over dette ved omhyggeligt at spørge jeres mester. Dog er der et hovedprincip, som man må lægge sig på sinde: hvad angår *de to elementer, stillingerne, boldningen*, kort sagt alt, skal man bruge sinde pertentligt og kroppen *i store træk*⁶⁰. Bestræb jer på dette af al kraft, og lad det være rodfæstet i jeres sind. Som hovedregel kan det *nå*, man har taget fat på ud fra meget omfattende normer, lige så godt udvikle sig i retning af pertentlighed. Det *nå*, der er opfattet ud fra snævre normer, ville vanskeligt kunne udvikle sig i retning af storhed. Det store indeholder det små. Det små indeholder ikke det store. Tænk nøje over dette. At bevæge sig ubesværet i det store som i det små vidner om udstrakte *evner*. „I stærk frost tør det op, i svag frost [fryser det?], osv.⁶¹“

HVORDAN TRÆNGE IND I DEN FINE FORTRYLLELSES SFÆRE.

Om den *fine fortryllelse's måde*. På enhver *vej* og i ethvert forhold bruger man betegnelsen den *fine fortryllelse* om den højeste fuldbringelse. Ganske specielt inden for vor kunst, sætter vi den *fine fortryllelse's måde* i første række. Som hovedregel springer den *fine fortryllelse's måde* i øjnene, og det er det eneste tilskuerne værdsætter; men skuespillere udrustet med *fin fortryllelse* findes ikke nemt. Det er fordi man ikke rigtig forstår at nyde den *fine fortryllelse*. Under disse omstændigheder trænger ingen skuespiller ind i denne sfære.

Men det jeg kalder den *fine fortryllelse's sfære*, hvor skulle vi dog egentlig placere den? Lad os undersøge de forskellige mennesketyper, ud fra deres måde at være på i verden: Kunne vi ikke sige, at hofadelsmændenes væremåde, deres stolte adfærd, deres selvbeherskelse som adskiller dem fra menigmand, er kendetegnende for den *fine for-*

tryllelse's *trin*? Således bliver den *fine fortryllelse's* grundkarakter da blot skønhed forenet med blidhed. Elegance i sin optræden udgør den *fine fortryllelse* ved menneskelegemet. Dersom ens sprog er raffineret, dersom man underretter sig nøjagtigt om adelsmændenes og stormændenes sædvanlige måde at tale på, dersom hvert ord, man udtaler, var det end ubetydeligt, er raffineret, vil man opnå sprogets *fine fortryllelse*. I sangen vil en melodi, der strømmer harmonisk og er sød for øret, blive definitionen på sangens *fine fortryllelse*. Hvad dansen angår: Dersom man er fuldendt trænet, dersom ens kropsstillinger er smukke, dersom man gennem sin optrædens rolige ubesværetthed vækker tilskuerens *interesse*, vil man opnå dansens *fine fortryllelse*. I *mimen*, dersom hver af de *tre typer's* karakteristiske holdning er smuk, vil man igen have den *fine fortryllelse*. Tilbage bliver de heftige *stillinger*: i rollen som dæmon for eksempel; selv om man blev nødt til at bøj sin fremtræden let i retning af den voldsomme bevægelse, dersom man blot stadig ikke glemmer *holdningen's* skønhed, dersom man iagttager [princippet om] „bevægelse af sindet ti tiendedele“ og om „stærk bevægelse af kroppen, behersket fodslag“, dersom ens kropstillinger er smukke, vil man opnå dæmonens *fine fortryllelse*⁶².

Disse forskellige definitioner må man indprente sig nøje, ens bevægelser må indrettes omhyggeligt derefter og, ligegyldigt hvilken form for *mime* man skal fremføre, må man vogte sig for at miste den *fine fortryllelse*. Det bør være, som om man skiftevis så hofmænd eller hoffets damer af enhver rang præsentere sig, mænd og kvinder [af folket], munke, bønder og grove folk, ja selv tiggere og *binin*⁶³, hver af dem med en blomstrende gren i hånden som pynt. Ligegyldigt hvilke forskelle der måtte være mellem alle disse personer, ville alle være enige om at erkende blomsternes skønhed, thi blomsterne bliver de samme i samtlige tilfælde⁶⁴. Disse blomster repræsenteres [i *nå*] ved [skønheden i] kroppen[s stillinger]. Hvad der får [stillingernes] skønhed til at stå klart er sindet. [Her ser vi, hvilken rolle, det spiller,] det jeg kalder sindet: Når man først har forstået de ovennævnte principper rigtigt, må man studere digtningens *vej* for at virkeliggøre den *fine fortryllelse* i sproget, studere den *måde*, som får ens ydre til at tage sig ud, således at man kan virkeliggøre stillingernes *fine fortryllelse*, og endelig vide at, stort set er det det forhold, at man for hver genre inden for *mimen's* umådelige mangfoldighed råder over en

særlig behandling, der får dens skønhed til at træde frem, der udgør kimen til den *fine fortryllelse*. Man bilder sig sommetider ind, at højdepunktet [i kunsten] består i, gennem sin tolkning at fremhæve den klart forskellige karakter hos hver enkelt person: eftersom man har negligeret stillingerne[s skønhed], bliver det nu vanskeligt for en at trænge ind i den *fine fortryllelse's* sfære. Etersom man ikke er trængt ind i den *fine fortryllelse's* sfære, vil man ikke nå frem til den højeste fuldbyrkelse. Etersom man ikke er nået frem til den højeste fuldbyrkelse, vil man aldrig blive en *dygtig* [skuespiller], der er befæstet gennem sit ry. Under disse vilkår er det ikke nemt at finde fastslåede mestre. Der er ingen anden udvej end at øve sig og i centrum for ens overvejelser anbringe den helt væsentlige rolle, som den *fine fortryllelse's* stil spiller.

Hvad jeg kalder den højeste fuldbyrkelse er stillingernes skønhed. Derfor, og jeg fremhæver igen dette punkt, må hele ens opmærksomhed rettes mod holdningen. Hvis man herunder går i dybden med tingene, og ens stillinger, begyndende med de to *elementer* og helt frem til de forskellige genrer i *mimen*, bliver smukke, vil den højeste fuldbyrkelse blive [til virkelighed] i alt. Dersom ens stillinger er uden ynde, vil man være vulgær i alt. Den *fine fortryllelse* genkendes på den uforanderlige skønhed ved alle visuelle og auditive aspekter [i fremførelsen]. Den, som efter selv at have erkendt de *færdigheder*, der bydes en ved dette princip, har gjort sig til herre over det, om ham siger jeg, at han er trængt ind i den *fine fortryllelse's* sfære. Dersom man, uden nogen sinde at have erkendt disse *færdigheder* og derfor naturligvis så meget mindre tilegnet sig dem, slog sig til tåls med kun at søge den *fine fortryllelse*, så ville man aldrig i hele sit liv kunne opnå denne *fine fortryllelse*⁶⁵.

OM FORHOLDSREGLER DER MÅ IAGTTAGES MED HENSYN TIL ERFARING.

At studere vor kunst og øve sig i den, erobre det ry, der står omkring den *dygtige* og, for hvert år som går, lægge sit *trin* højere, det kalder jeg en nyttig erfaring. Denne erfaring kan dog, alt efter hvor man bor, byde på variationer. Erhverve berømmelse er umuligt, dersom

man ikke høster hovedstadens bifald. Skulle man have opnået dette, vil den, der vender tilbage til sin egn og som, installeret i sin provins, begrænser sin erfaring til beslutningen om ikke at glemme hovedstads-*måden*, ikke opdage, at til syvende og sidst, ved hans hagen sig fast til sin i sig selv udmærkede beslutning om ikke for alt i verden at glemme, stivner hans „gode måde“ gradvis, og følgelig bliver hans erfaring skadelig for ham. Det er den, man hudfletter med betegnelsen *stivnet* erfaring. I hovedstaden, hvor vor mand befinder sig midt blandt kritikere med øvet øje, mærkes det øjeblikkelig på publikums reaktioner, dersom han *stivner*, det være sig nok så lidt; da på den anden side kritik af enhver art når hans øren, udrydder han sine fejl een for een og beholder kun den nyttige erfaring; [hans spil] forfines følgelig og slibes af, ligesom en ædelsten man skærer til: dette er erfaring. „Bynken, som gror blandt hampen, om den så var vredet om, rejser den sig af sig selv, uden at man behøver at rette den. Når hvidt sand er blandet med jord, er alting sort“, siger man⁶⁶. Når man bor i hovedstaden, kan det, alene fordi man befinder sig i et fortræffeligt miljø, ikke lade sig gøre at være dårlig. Lidt efter lidt, gennem udryddelsen af fejlene, danner den nyttige erfaring sig. At samle nyttig erfaring er altså ikke noget særskilt foretagende. Men, og jeg fremhæver igen dette punkt, man må vogte sig for at denne erfaring ikke en selv uafvidende *stivner* og bliver skadelig erfaring. Derfor er det også sådan, at når man siger om en skuespiller, lad ham så blot være hæderligt *dygtig*, at med alderen bliver hans spil „gammeldags“, så skyldes det denne form for erfaring. Tilskuerne bemærker det, og det mishager dem, men han har kun een tanke i hovedet: „Jeg har altid skaffet mig mit gode navn netop på grund af *dén* egenskab“, og på denne måde ødelægger han, uden at ane publikums mishag, sin egen succes på sine gamle dage. Det er netop virkningen af den slags erfaring. Derfor må man vogte sig vel.

VED SINDETS ENHED FORBINDE DE TI TUSINDE UDTRYKSMIDLER⁶⁷.

Det sker, at publikum fælder følgende dom [over en skuespiller]: „Det er i sit *ikke-spil*⁶⁸ han er *interessant*.“ I dette er der en sinds-

indstilling, som er skuespillerens hemmelighed. Det forholder sig jo nemlig således, at de to *elementer, handlingen*, de forskellige genrer inden for *mimen*, alle uden undtagelse er teknikker, der sætter kroppen i brug. Det jeg kalder *ikke-spil* er mellemrummet [der adskiller dem]⁶⁹. Dersom vi undersøger grundene til, at disse mellemrum med *ikke-spil* vækker *interesse*, konstaterer vi, at det her drejer sig om en foranstaltning hvorigennem [skuespilleren], uden på nogen måde at slippe af, sikrer sig åndelig sammenhæng [i sit spil]. Det er en koncentration af sindet, der gør, at i det øjeblik, man holder op med at danse, i samme øjeblik man holder op med at synge og ved enhver anden lejlighed under en pause i teksten eller i *mimen*, bliver man ved med at være på vagt og bevarer hele sin opmærksomhed. Den *sindsbevægelse* [som skabes ved] denne koncentration af sindet – når den strømmer ud af en, fremkalder den *interesse*. Men det ville være dårligt, dersom man udefra bemærkede eksistensen af denne koncentration. Dersom man bemærkede den ville den forsumpe til et kunstgreb. Det ville ikke mere være *ikke-spil*. Det er på det *ubevidstes*⁷⁰ trin, ved en mental holdning hvor ens sind er skjult for en selv, man må gennemføre forbindelsen mellem hvad der går forud for og hvad der følger efter mellemrummene, som er *ikke-spil*. Det er heri, den mentale kraft består, som „ved sindets enhed forbinder de ti tusinde udtryksmidler“.

Fødsler og dødsfald, kommen og gæen:
 en marionet på tribunen;
 brister tråden,
 falder dukken øjeblikkelig ned og går i stykker⁷¹.

Dette er en metafor, som beskriver menneskenes skæbne, slåbt med som de er i kredsløbet af fødsel og død.

Et gøglebillede skabt af menneskehånd synes marionetten på tribunen at være udrustet med forskellige bevægelser, og dog er den ikke et rigtigt levende væsen. Den er et legetøj for de tråde, der styrer den. Når disse tråde brister, synker den sammen. Det er meningen [med denne *maxime*]. I *sarugaki* er på samme måde *mimierne* af enhver art gøglebilleder. Det der holder dem oppe er sindet. Dette sind må ikke kunne opfattes af tilskueren. Hvis det kunne opfattes, ville det være, som hvis man kunne skelne en marionets tråde. Jeg fremhæver igen

dette punkt: ens sind må være den tråd, ved hvis hjælp man, uden tilskuere vidende, forbinder sine „ti tusinde udtryksmidler“. Dersom man bærer sig sådan ad, vil ens *nô* være levende. Som helhed bør [anvendelsen af dette princip] ikke være begrænset til scenen. Dag og nat, i handling som i hvile, må man, uden nogensinde at tabe dette af syne, ved en stadig indsats forbinde [sine ti tusinde midler]. Dersom man på denne måde anvender alle sine *færdigheder* uden nogensinde at svække indsatsen, vil ens *evner* uophørligt vokse. Disse bemærkninger udgør en i allerhøjeste grad hemmelig tradition. Øvelsen kræver lidenskabeligt arbejde.

OM DET UNDERFULDE.

[Det kinesiske udtryk] *myô* betegner det som er *underfuldt*. Hvad jeg kalder det *underfulde* er noget tilsynekommande, der er blottet for form. Det er i formens fravær, det *underfulde* beror⁷². Men inden for *nô*-kunsten kan det, jeg kalder det *underfulde* være overalt, i de to *elementer* såvel som i adfærden. Men det undviger enhver definition. Hvis der ved et lykkeligt tilfælde skulle være en skuespiller, der var i besiddelse af dette *underfulde*, ville han være det sublime selv. Der findes iøvrigt de, som fra fødselen og fra deres begyndelse ejer et genskær af dette *underfulde*. Selv hvis disse skuespillere skulle være uvidende om det, ville et øvet øje ikke undgå at opdage det. Hos tilskuerne i al almindelighed ville den eneste virkning, de kan fremkalde, være at forekomme *interessante*, uden at man ved hvorfor. Selv den mest fuldendte skuespiller mærker højest eksistensen af dette i sin *måde*. Men han ville ikke kunne erkende tilstedeværelsen af det i sit spil i det enkelte øjeblik⁷³. Hvis vi herefter undersøger dette punkt opmærksomt, konstaterer vi følgende med hensyn til det *underfulde*: når man har udviklet sine *evner* så godt som muligt, når man er blevet behændigheden selv og man er trængt ind i den ubesværetthedens sfære [som er uadskilleligt forbundet med] *modenhedens trin*⁷⁴, vil den virkning, man udøver på tilskueren, når man, ganske uanset sin spilleteknik, hæver sig til *ikke-bevidstheden's* og den *absolutte stil*⁷⁵'s trin, utvivlsomt være meget nær ved det *underfulde*. Sagt i al almindelighed kunne *modenhed* i den *fine fortryllelse's måde* godt stå som

definition på en *stil*, der er temmelig nær ved det *underfulde*. [Dette problem] må granskes nøje i ens sind.

OM KRITIKKEN.

Hvad nu angår *nø*-kritikken, er det vidt forskelligt, hvad tilskuerne foretrækker. Følgelig er det absolut ikke nemt at tilfredsstille dem alle. Det er dog bedst, som forbillede at vælge en mester, der nyder gunst overalt. Når man ved hjælp af syn og hørelse nøjagtigt har bestemt grænsen mellem det *nø*, der gør sig stærkt gældende på scenen, og det som ikke formår at gøre sig gældende, vil man vide, hvad man skal holde sig til. I det tilfælde, hvor *nø*-stykket gør sig gældende, kan det ske gennem synet, hørelsen eller sindet.

Hvad jeg kalder *nø*, der gør sig gældende gennem synet, er følgende: Dersom tilskuerskaren lige fra starten lader sig indfange, dersom tilskuerne, ved at dansens og sangens *stil* vækker deres interesse, godtfolk som skidtfolk, bryder ud i begejstringsskrig, dersom spillet er strålende, så har vi at gøre med *nø*, der gør sig gældende gennem synet. En sådan succes [vil] et øvet øve naturligvis [erkende]. Og selv de, der kun har et overfladisk kendskab til *nø*, vil enstemmigt bedømme spillet som *interessant*. Men for denne slags *nø*'s vedkommende er der en iagttagelse, som skuespilleren bør lægge sig på sinde. Når hans *nø* gør sig for stærkt gældende og han bliver *interessant*, ligegyldigt hvad han spiller, er tilskuerens sind herved prisgivet en [stadig] ophidselse, publikums øjne og sind får ingen ro, og *nø*-spillet er tilbøjeligt til at gå lidt hen over hovedet på dem. Skuespilleren lader sig også rive med, og i de passager, som kræver hans fulde indsats, får hverken tilskuerens eller skuespillerens sind bare et øjebliks ro; grænserne for de vigtigste passager bliver upræcise, *nø*-spillet glider i retning af det tyndbenede, med en hældning mod den dårlige smag. Jeg kalder dette „fejlen ved det *nø*, der gør sig for stærkt gældende“. Dersom man under sådanne omstændigheder dæmper sit *nø* lidt ned, dersom man umærkeligt modererer sin *holdning* og sin fremtræden, dersom man giver tilskuernes øjne og sind tid til at hvile sig, dersom man under dem nogle øjeblikkes ro, dersom man giver dem lov til at trække vejret, dersom man udtrykkeligt præsenterer dem for de mest *interessante* passager, vil *interessen* hele tiden blive mere leven-

de, ens *nô* vil lidt efter lidt vinde i styrke, og *sindsbevægelsen* vil aldrig slippe op under hele programmet. Når en *sarugaku* får succes under disse vilkår, er det, hvad jeg kalder *nô*, der gør sig gældende gennem synet.

Og her er, hvad jeg kalder *nô*, der gør sig gældende gennem øret: det er [*nô*] som holder en fangen lige fra det første øjeblik, og som straks ved at føje sig efter sangens rytme afslører sig som elegant og *interessant*. I dette tilfælde skyldes *sindsbevægelsen* først og fremmest sangen. Det er en *sindsbevægelse*, som er særegen for den overlegent *dygtige* skuespiller, når han kommer ind på et område, hvor han allerede er mester. Den fortryllelse, som en succes af denne art frembyder, gør provinskritikerne ikke meget ud af. Denne form for *nô* vinder uophørligt i *interesse*, for en overlegent *dygtig* skuespiller udvikler uvilkårligt inden for sin *måde* en stor forskellighed på basis af sin ånds nærværelse. Dersom en andenrangs skuespiller, hvis sind ikke er tilstrækkeligt formet endnu, ved et tilfælde kom til at spille *nô* under sådanne omstændigheder, kunne det ske, at [hans *nô*] blev svagere hen mod slutningen. Dersom man spiller sit *nô* med en iskold klarhed, således at der ud af det kommer en rolig skønhed, risikerer *nô*-stykkets atmosfære at synke hen i dvale, efterhånden som man skrider frem i programmet. Når man ved det, vil man skænke sit *nô* en mere vedvarende opmærksomhed; man vil diskret gøre de *interessante* elementer gældende, man vil stimulere tilskuernes sind og give sin *måde* en større fylde. Den overlegent *dygtige* skuespiller finder ganske naturligt gennem sit kendskab til repertoire, gennem sin fysiske og åndelige træning, midlet til altid at få *interessen* til at stige, ved for tilskuernes øjne at afsløre karakteren af sin dans og sin sang. En andenrangs skuespiller må sørge for at tage disse [ovenstående] bemærkninger til sig og passe på, at hans *nô* ikke synker hen i dvale, efterhånden som programmet skrider frem. Men samtidig kræves det, at hans bestræbelse for at spille således, at hans *nô* ikke synker hen i dvale, forbliver ubemærkede af publikum. Han bør spille således, at hans publikum kun kan sige til sig selv: „Han bliver mere og mere *interessant*!“ Det drejer sig her om en *prøvet fremgangsmåde*, som er en af skuespillerens hemmeligheder. Denne form for *nô*-spil kalder jeg *nô*, der gør sig gældende gennem øret.

Her er så det, jeg kalder *nô*, der gør sig gældende gennem sindet: i en overlegent *dygtig* skuespillers *sarugaku*, sker det, når han har

gjort sig til mester i repertoiret, at en udefinerbar *sindsbevægelse* viser sig indeholdt i den *patina* [han giver] et iøvrigt ubetydeligt *nô*-stykke med hensyn til såvel de *to elementer* som *mimen* eller slutningspartiet. Det er, hvad man også kalder den *isindhapslede måde*. Det *trin* kan ikke engang det hæderligt øvede øje skelne. Ja, selv det mest øvede øje i provinsen aner ikke engang eksistensen heraf. Man kan spørge sig selv, om det her ikke drejer sig om en *inspireret stil*, der kun tilhører den overlegent *dygtige* skuespiller. Det er det, man kalder *nô*, der gør sig gældende gennem sindet; man kalder det også „det ikke-bevidste *nô*“ eller „det nøgne *nô*“⁷⁶.

Under disse omstændigheder må man [for at kunne fælde en dom] forstå at skelne godt mellem den subtile mangfoldighed af *måder*. Der findes i virkeligheden mennesker med øvet øje, som ikke kender *nô*. Der findes også de, som kender *nô*, og hvis øje dog ikke er øvet. Den gode kritiker ville være den, hvis klarsynethed stod mål med hans viden. Man må vogte sig for at fælde en definitiv dom på basis af en lejlighedsvis fiasko for en *dygtig's sarugaku* eller en lejlighedsvis succes for en *udygtig's sarugaku*. At gøre sig gældende i et vigtigt *nô*-stykke, på en stor scene, er den *dygtige's* lod. *Nô* med succes på en lille scene, langt ude på landet, er den *udygtige's* lod. Den skuespiller, der under spillet forstår, hvad der *interessere*r hans publikum, vil drage fordel af sit *nô*. På den anden side må tilskueren, som, når han ser *nô*, kan øjne skuespillerens intentioner, være en tilskuer som kender *nô*. Det siges i *Kritikken*⁷⁷: „Glem resultatet og se på *nô*-stykket; glem *nô*-stykket og se på skuespilleren; glem skuespilleren og se på sindet; glem sindet og forstå *nô*.“⁷⁸

OM SANGEN⁷⁹.

Der er to måder at affatte sang på: enten at forfatteren, med kendskab til musikken, skriver en letløbende og harmonisk tekst; eller at sangeren, når han sætter teksten i musik, understreger udtalen. At sætte noget i musik er at anlægge en toneklang, som svarer til teksten, anvende [skalaens] fem toner således, at versene kædes sammen uden stød, at sammenkædningen bliver behagelig for øret og blid. Når det øjeblik kommer, hvor man skal synge, hvis man da gør det efter at

have tilegnet sig melodien til bunds, skulle man ved *overensstemmelsen* mellem musikomplantningen og ens syngemåde vække en følelse af *interesse*. Følgelig bør musikomplantningen være den eneste lov for ens sang. En let løbende og harmonisk tekst, [et skift mellem] klare og slørede⁸⁰ lyde afpasset efter melodien, det er det, der bestemmer sangens toneklang. Melodien er rettesnoren, toneklangen er ordets udfoldelse, *modulationerne*⁸¹ er sindet. (Forstå at skelne klart mellem vejtrækning og *luft*⁸², melodi og modulationer.) Det siges i *Øvelserne*⁸³: „Glem stemmen og kend *modulationerne*; glem *modulationerne* og kend tonen; glem tonen og kend rytmen.“ Her er nu den rækkefølge, man skal følge i sangstudiet: først lære ordene, derpå arbejde med melodien, derpå nuancere sangen ved hjælp af *modulationerne* (derefter skelne mellem ordene ved hjælp af trykket), og endelig bringe sig i den passende sindstilstand; rytmen må være til stede i begyndelsen, i midten og i slutningen. (I forbindelse med stemmeøvelser: øv jer således, at I passer på, I ikke lader de øjeblikke gå fra jer, som er gunstige for stemmen.)⁸⁴

Tilbage bliver spørgsmålet om ændringer i sangen. Ændringer i melodien ville kunne ske uden ulemper. Verbale ændringer ville være afskyelige. (Denne nye skelnen er vigtig. Den må studeres omhyggeligt.) Hvad jeg kalder verbale ændringer består i at ændre et ord, ligegyldigt hvilket, ved at forandre dets sædvanlige modulation. Ændringen i melodien består i fremhævelsen af funktions-partiklerne⁸⁵. Stemmeføringen på funktions-partiklerne får, selv hvis den forandres lidt på grund af variationer i foredraget af det sungne ord, ingen virkninger, når blot melodien er god. („Lydenes intensitet og larm er en funktion af det ord, der går forud“, siger man. Det er det man med et andet udtryk kalder modifikationer i vellyd.) [Hvad dette punkt angår] må man rette sig nøje efter den mundtlige tradition. Med hensyn til funktions-partiklerne: selv hvis man gav en let ændring i stemmeføringen på slutnings-partikler som *ha, ni, no, wo, kai, te, mo, shi* bliver det ikke ubehageligt for øret, når blot toneklangen er god. Hvad jeg kalder melodi og *modulation* hviler for en stor del på funktions-partiklernes resonans. Som hovedregel kan sangforedraget ikke blive det samme som den flydende oplæsning. Man må synge uden at tøve på ord der står i grundformen, men [derimod] give større fylde til funktions-partiklerne. Man må koordinere de fire toner, den egale, den stigende, den udadgående og den tilbagevendende⁸⁶.

Det siges i *Han'ernes Bog*^{*)}, i forbindelse med oprindelsen til de tolv skalatoner, at da den person, der nævnes i *Ritsn-reki*, havde begivet sig til K'ouen-louen bjerget, og dér havde hørt en mandlig Fugl Føniks' sang og en kvindelig Fugl Føniks' sang, udledte han *ritsn-ryo*⁸⁷ deraf. *Ritsn* er den mandlige Fugl Føniks' sang, *yang*. *Ryo* er den kvindelige Fugl Føniks' sang, *yin*. *Ritsn* er den dalende stemme, indlænding; *ryo* den stigende stemme, udlænding. *Ritsn* er den stemme som kommer af *luft*; *ryo* er den stemme, som kommer af åndedræt. *Ritsn* er ikke-væren; *ryo* væren. Eftersom det forholder sig således, må *ritsn* være det lodrette, *ryo* det vandrette⁸⁸.

I *Louen-yu*^{**)} finder man udtrykket *yû, ko, hô* („bjørn, tiger, leopard“). Det drejer sig om de skind, der fungerer som skydeskive ved bueskydning. Tigeren er der for kejseren, leoparden for de store lensherrer, bjørnen for adelsmændene. Man skulle altså egentlig have sagt *ko, hô, yû* („tiger, leopard, bjørn“), men det er i et ønske om vellyd, man udtaler dem i den ovenfor angivne rækkefølge.

HEMMELIGHEDENS SIDSTE TRIN.

Stort set befinder alle de *bemærkninger* [jeg havde at nedfælde] i denne bog, sig ovenfor. Der skulle ikke være andre studieområder end disse. Alt kan til syvende og sidst henføres til at „kende *nô*“⁸⁹. Dersom I ikke havde forstået betydningen af dette princip, ville disse *bemærkninger* nu blive tomme ord. Dersom I alvorligt ønsker at kende *nô*, vil I af samme grund give afkald på enhver anden *vej*, ethvert andet gøremål, I vil udelukkende hellige jer jeres kunst, I vil studere den til bunds i den fremadskridende rækkefølge [der er angivet ovenfor], og når forståelsen ganske naturligt vil være kommet til jer med erfaringen, så vil I kende *nô*. Frem for alt, fæst dyb tillid til lærerens ord og bevar dem dybt i jeres hjerte. Når I til fulde har tilegnet jer det, jeg kalder lærerens ord, det vil sige de *bemærkninger* der står i denne bog, når de til stadighed er nærværende i jeres sind, når da timen kommer, da I skal fremføre jeres *nô* på scenen, vil I forsøge at omsætte disse *bemærkninger* i praksis, og dersom deres fortræffelighed bekræftes, vil I ære dem med rette, jeres ærbødighed for vor *vej*

*) Det kinesiske Han-dynasti, 206 f.Kr.–220 e.Kr. (O.A.)

**) Se note 55 (O.A.)

vil vokse og jeres erfaring vil vokse fra år til år: det er først og fremmest heri, kendskabet til *nô* består. På enhver *vej* kræves der almindeligvis et utrætteligt studium for at vejen kan åbnes til praksis. I *sarugaku* må man på samme måde først studere alle mine *bemærkninger*, derpå omsætte dem i praksis.

Det siges i *Hemmelighederne*: „*Nô* bør være genstand for vedvarende studier, lige fra de unge år til helt op i alderdommen.“ Her er nu, hvad der forstås ved at „studere til helt op i alderdommen“: Fra *begyndelsen* til den modne alder studere det som passer for hvert alderstrin, dernæst fra fyrreårsalderen spille *nô* med større tilbageholdenhed og gradvis tilegne sig en *måde*, hvor man sparer mere på midlerne. Med andre ord, det drejer sig om at studere den *måde* [som er passende] efter fyrreårsalderen. Hinsides halvtredsårsalderen er *ikke-spil* reglen⁹⁰. Det er en kritisk periode. Emnet for ens studier i denne alder bør i princippet være en nedskæring i repertoiret. Man må samle sit spil omkring sangen, tilegne sig en *måde* uden kraftige understregninger, begrænse bevægelsesdelen i dansen og lade skimte spor af fortidens *stil*. I al almindelighed er sangen det mest fordelagtige tekniske *element* for den gamle mand. Den gamle mands stemme har befriet sig for enhver umoden pragt, det er en fri stemme, enten vandret eller lodret eller endog sammensat⁹¹, der, når blot melodien er god, hos tilhøreren vækker en følelse af interesse. Denne [stemme] er [den gamle mands] trumfkort. At lade sig gennemtrænge af forskellige betragtninger af denne art og, ved at tilegne sig den *måde* [der er beskrevet] ovenfor, bestræbe sig på at virkeliggøre, hvad der vil være fordelagtigst for en: det er den *måde* man skal studere i sin alderdom.

Om *mimen* i den gamle mands kunst. *Mimen* for de *to typer* som gammel mand og som kvinde vil passe for ham. Dog må man tage [formen for] den interesseredes talent i betragtning. Den skuespiller, der allerede er mester i den klare *ro's måde* skulle være velegnet for den *stil*, alderdommen [kræver]. Men dersom ens talent tilfældigvis gik i retning af den *bataraki*-teknik, hvormed man udtrykker vanvid, ville man ikke være velegnet. Dog kan man, i dette tilfælde, spille, dersom man er i stand til at sætte en dans eller en *bataraki*, som man oprindeligt mente [at burde udføre] ti tiendedele ned til seks eller syv tiendedele og ganske særligt anvende princippet om „kroppens bevægelse syv tiendedele“. Vid, at det er dette, man må studere i alderdommen.

Heraf fremgår, at vi i vor skole har en læresætning af almen rækkevidde: „Glem ikke jeres *begyndelse*“⁹². Denne læresætning er genstand for en mundtlig tradition i tre punkter:

„Gode eller dårlige, glem ikke jeres *begyndelse*; glem ikke jeres *begyndelse* i hver periode; glem ikke jeres *begyndelse* i alderdommen.“ Disse tre punkter bør omhyggeligt viderebringes gennem den mundtlige tradition.

1. „Gode eller dårlige, glem ikke jeres *begyndelse*“: Dersom I bevarer nærværende i jer og aldrig glemmer [erindringen om] *begyndelsen* i jeres unge år, vil I få alle mulige fordele af det i alderdommen. „Kendskab til manglerne ved det, der går forud, er betingelsen for dyderne ved det, der følger efter“, siger man. Og endvidere: „Når vognen foran vælter, er det et varsel for den vogn, der følger efter“, osv. At glemme sin *begyndelse*, er det ikke samtidig at være uvidende om de etaper, der følger efter? „At få succes og skabe sig et navn“ er resultatet af gradvis voksende *evner*. Den der ikke gør sig denne gradvise voksen klart, lægger heller ikke mærke til en tilbagevenden til sin *begyndelse*. En tilbagevenden til *begyndelsen* er en tilbagegang i *evner*. Det er altså for ikke at tage fejl med hensyn til sit nuværende *trin*, man beflitter sig på ikke at glemme sin *begyndelse*. Jeg gentager: Tænk nøje over dette princip: at glemme sin *begyndelse* er at vende tilbage til sin *begyndelse*. Dersom man ikke glemmer sin *begyndelse*, vil de efterfølgende etaper blive korrekt [værdsat]. Dersom man [værdsetter] de efterfølgende etaper korrekt, vil [de *evner*], som er taget til, aldrig mere tage af. Dette er et kriterium, som sætter en i stand til at skelne det gode fra det dårlige⁹³. Hvad de unge angår, må de gøre sig nøjagtigt klart, på hvilket *trin* deres kunst befinder sig i dette øjeblik, og de må sørge for at få ind i hovedet, at de endnu kun er ved deres *begyndelse*; at de, for at erhverve sig kendskab til en endnu meget højere kunstform, må vogte sig for at glemme deres nuværende *begyndelse*. Dersom de glemmer deres nuværende *begyndelse*, vil de slet ikke kunne bedømme, til hvilket niveau de er vokset, og følgelig vil deres *evner* slet ikke vokse. Under disse omstændigheder må de unge vogte sig for at glemme deres nuværende *begyndelse*.

2. „Glem ikke jeres *begyndelse* i hver periode“: Fra *begyndelsen* til den modne alder og helt op i alderdommen at hellige sig en søgen efter de *måder*, der er egnede for de kunstformer, som passer for hver alder, det er [at gøre] sin *begyndelse* i hver periode. Heraf fremgår,

at hvis I efterhånden forkaster og glemmer den *stil*, der er særegen for hver enkelt periode, råder I ikke i noget øjeblik over en anden *stil* end den, som er jeres *måde* lige i dette øjeblik. Dersom I, i jeres kunst i dette øjeblik, råder over enhver af *måderne* fra de forløbne perioder, og I har tilegnet jer dem fuldstændigt, vil jeres repertoire udstrække sig til de *ti typer*, og blive udtømmeligt. Disse *måder*, som har været jeres i hver enkelt periode, udgør jeres *begyndelse* i hver af disse perioder. At være i besiddelse af dem alle sammen i sin nuværende kunst, er det ikke det samme som „ikke at glemme sin *begyndelse* i hver periode?“ Da vil I givet kunne være en skuespiller med et altomfattende talent. Følgelig, vogt jer for at glemme jeres *begyndelse* i hver periode.

3. „Glem ikke jeres *begyndelse* i alderdommen.“ Der er en afslutning på livet; der ville ikke kunne være nogen slutgrænse for *nå*⁹⁴. Når I har studeret de *måder*, der er særegne for hver enkelt alder, en for en, må I også studere den *måde* der passer for alderdommen: deri består jeres *begyndelse* i alderdommen. Når I gør jeres *begyndelse* i alderdommen, bruger I jeres forud erhvervede *evner* [som udgangspunkt] for den efterfølgende etape. Jeg har sagt, at „fra halvtredsårsalderen er der intet andet middel end *ikke-spil*“⁹⁵. Der er intet andet middel end *ikke-spil*: I sin alderdom at ville omsætte et princip af en sådan vanskelighed til praksis, er det ikke at *begynde* [på ny]? Under disse vilkår, dersom jeres liv er rundet hen, uden at I nogensinde har glemt jeres *begyndelse*, vil I afslutte jeres karriere på det højeste *trin*, og jeres *evner* vil aldrig være aftaget. Det er grunden til, at jeg anser [princippet]: „Leve sit liv uden nogen sinde at lade ane, hvor dybt ens *nå* går“ for den højeste hemmelighed i vores skole, bestemt for at blive videregivet fra generation til generation, til mine efterkommeres belæring. Jeg overlader traditionen for den dybe betydning [af dette princip] til overvejelse for alle de kommende generationer af *begyndere*, i forbindelse med deres kunst. Dersom I glemmer [erfaringen] fra jeres *begyndelse*, ville I heller ikke kunne videregive den til jeres efterkommere. Vogt jer altså for at glemme [erfaringen] fra jeres *begyndelse* og giv den videre til de kommende generationer!

Hvad resten angår, overlader jeg det til eleven at drage omsorg for at oplyse sig ved hjælp af sit eget lys⁹⁶.

Videregivelsen af fortolkningens blomst – fra Øvelser år for år til

Supplerende noter – udgør en hemmelig tradition, som giver kendskab til vor *vej* ved at oplyse den ved hjælp af [billedet] *blomsten*. Det er *bemærkninger* som det er blevet mig givet at fæstne i skrift og at studere i over tyve år, i forbindelse med de forskellige sider af min afdøde faders kunst.

I denne bog om *Blomstens spejl* har jeg, i mit, Ze[amis] værge, fra fyrreårsalderen og op i min alderdom, genopstillet seks artikler og tolv noter vedrørende erhvervelsen af min kunst, redigerede efterhånden som dette og hint spørgsmål meldte sig i mine tanker, for at efterlade et skriftligt spor af min kunst.

År 31 i Oei [1424], sjette måne, første dag.

Zea[mi]⁹⁷.

