

Zeami

Den hemmelige tradition i nô

ZEAMI Motokiyo, født 1363, var skuespiller ved den japanske *shōgun* Yoshimitsus hof. Her blev han grundlæggeren af den teaterform, der mere end nogen anden står som forfinet klassisk japansk teater, *nô*.

Nô er et danset og sunget drama, hvor teksten, stemmeføringen og bevægelserne følger ganske bestemte, stadig gentagne mønstre. Det er dem, Zeami har været med til at skabe. Han gjorde det til dels i fortsættelse af ældre danse- og sangformer, men blev selv som skuespiller, underviser og skuespilforfatter normskabende i en sådan grad, at *nô*-teatret har bevaret en stor del af sit repertoire og sin teknik fra hans tid.

Nô blev som alt teater til i praksis, ved opførelser for et publikum. At få skuespiller og tilskuer til at være i overensstemmelse var for Zeami et helt uomgængeligt krav. Den, der skulle sørge for kravets opfyldelse, var skuespilleren. Det er hans kunst, Zeami giver vejledning i gennem sine afhandlinger.

DEN HEMMELIGE TRADITION I *NÔ* er et udvalg af Zeamis foreløbig kendte 23 afhandlinger. De er skrevet mellem år 1400, da Zeami allerede havde ledet sin skole i 16 år, og hans død i 1444. Afhandlingerne var hemmelige som så mange praktiske vejledninger og skulle forbeholdes de af læreren udvalgte i hver generation, til viderebringelse fra fader til søn, sådan som traditionen stadig byder det inden for de japanske skuespillerskoler.

Udgivelsen af Zeamis afhandlinger er først sket i vort eget århundrede. Den første samlede udgave på japansk er fra 1945. I 1960 kom UNESCO's udgave på fransk af seks afhandlinger, oversat og kommenteret af professor René Sieffert.

Odin Teatrets udgave, som er den første skandinaviske, er baseret på René Siefferts tekst. Oversættelsen er foretaget af Martin Berg, der ligeledes er ansvarlig for bogens supplement i form af billedmateriale.

Den hemmelige tradition i *nô*

Zeami

Den hemmelige
tradition i nô

Odin Teatret takker Holstebro kommune
for støtte til denne udgivelse

Odin Teatrets Forlag

Indhold

OVERSÆTTERENS FORORD 7

INDLEDNING 9

1. Hvad er nô?

DEFINITIONER 11

BESKRIVELSE

1. Scenen 15
2. Orkester og kor 16
3. Skuespillerne 18
4. Kostumer og masker 20
5. Rekvisitter 22
6. En nô-dag 23
7. Repertoiret. – Det klassiske nô's struktur 26
8. *Kyôgen* 29

2. Nô's oprindelse og historie

OPRINDELSEN 32

SKABERNE AF NÔ 35

NEDGANGSTIDEN 41

3. Zeami's afhandlinger

TEKSTERNE 44

FORTOLKNING OG OVERSÆTTELSE 49

Bibliografi 56

DEN HEMMELIGE TRADITION I SARUGAKU NO NÔ

FÛSHI-KADEN. – OM VIDEREGIVELSEN AF

FORTOLKNINGENS BLOMST 61

Forord

1. Bog. – Bemærkninger vedrørende øvelserne alder for alder 65
2. Bog. – Bemærkninger om mimen 71
3. Bog. – Bemærkninger i dialogform 79
4. Bog. – Oprindelsen fra riterne 90
5. Bog. – Lødommen 94
6. Bog. – Om tilegnelsen af blomsten 100
7. Bog. – Supplerende noter: Den mundtlige tradition 108

Oversat fra fransk af Martin Berg
efter Zeami: *La tradition secrète du Nô*.
Traduction et commentaires de René Sieffert.
© Editions Gallimard, 1960.
Dansk udgave © 1971 Odin Teatrets Forlag.

KAKYŌ. – BLOMSTENS SPEJL	119
SHIKADŌSHO. – BOGEN OM VEJEN DER FØRER TIL BLOMSTEN	151
NIKYOKU SANTAI EZU. – STUDIE OVER DE TO ELEMENTER OG DE TRE TYPER, MED BILLEDER	161
YŪGAKU SHŪDŌ KEMPŪ SHO. – BOGEN OM STUDIET OG SYNSVIRKNINGEN AF MUSIK-UNDERHOLDNINGER	175
KYŪI SHIDAI. – STIGEN MED DE NI TRIN	185
NOTER OG KOMMENTARER	193
NØGLEORD	237
BILLEDFORTEGNELSE	243
BILLEDPLANCHER	

Oversætterens forord

En nordisk udgave af Zeamis skrifter har i en årrække stået på Odin Teatrets ønskeliste. Når man som grundlag for den danske tekst har valgt en fransk oversættelse, skyldes det mange forskellige omstændigheder, hvoraf den vigtigste er grundteksternes vanskelighed. Ligeledes hvilken tilnærmelse, man havde valgt, ville man heller ikke have kunnet undgå at tage stilling til den indsats, der er gjort af professor René Sieffert, Président de l'Institut National des langues et civilisations orientales, Paris, hans tolkningsforsøg og hans omfattende kommentarer.

Den franske udgave, *La tradition secrète du Nô*, i UNESCO's række *Connaissance de l'Orient* (Gallimard, Paris 1960) er i overensstemmelse med UNESCO's vedtægter gennemgået af japanske eksperter under ledelse af professor WATANABE Kazuo fra universitetet i Tokyo. Den danske udgave er ikke på samme måde resultatet af et samarbejde mellem forskere i udgiverlandet og i Japan, men er baseret udelukkende på professor Siefferts allerede gennemkontrollerede tekst.

Jeg takker både M. Roger Caillois fra UNESCO's ledelse og professor René Sieffert for venlig forståelse, René Sieffert ikke mindst for den store hjælp, det har været at kunne drøfte detailproblemer med ham under oversættelsen.

Det helt afgørende fællestræk i den franske og den danske udgave har været forsøget på at finde frem til en fast terminologi, der blot tilnærmelsesvis kunne dække den lige så faste, men nok mere associationsåbnende japanske. Den danske løsning vil antagelig kræve nogen tilvænning under læsningen, og mange træk i den må uvægerligt blive diskuterbare. Jeg har stort set foretrukket ikke at udvide professor Siefferts kommentarer med redegørelser for de overvejelser, der har ført mig til at vælge et bestemt dansk udtryk. Til gengæld er listen på side

237 over de fremhævede nøgleord i teksten udformet således, at man kan se både den danske og den franske løsning i sammenhæng med den oprindelige japanske glose, transkriberet fra grundteksten.

Odin Teatret har gerne villet supplere teksten med illustrationer, så læserne fik større mulighed for at danne sig et indtryk af scenen, de optrædende og ikke mindst *nô*-maskerne. Jeg skylder både Den japanske ambassade i København, Selskabet for japansk kultur Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, og den danske *nô*-kender Willi Flindt tak for venlig hjælp under arbejdet med fremskaffelsen af billedmaterialet.

Martin Berg

INDLEDNING

1. Hvad er nô?

DEFINITIONER

Man definerer almindeligvis *nô* som et japansk „lyrisk drama“; man præciserer, at af de tre klassiske genrer inden for japansk teater, er *nô* den ældste, men at det drejer sig om et aristokratisk skuespil af – om ikke esoterisk, så dog religiøs natur.

Det er en alt for præcis oversættelse til europæisk af en virkelighed, der er uendeligt mere bevægende og subtil. Der er naturligvis ikke noget afgørende forkert i den slags påstande, men der er heller ikke noget helt præcist ved dem. *Nô* lader sig ikke placere efter de inddelinger, vi er vant til; man kan dog bekræfte, at *nô* er et skuespil, der er beregnet på at underholde publikum, men uden nogen som helst mystisk bagtanke. Dersom nogen har kunnet finde noget mystisk i det, er det deres uvidenhed, der har anbragt det dér.

„Skuespil“ betyder under alle omstændigheder ikke nødvendigvis „teater“ og endnu mindre „drama“, med mindre ordet „teater“ anvendes i sin etymologiske betydning. I sin oprindelse havde *nô* virkelig kun en meget fjern forbindelse med vort teater, hvor det litterære element ofte er det overvejende. For Zeami ligger det essentielle i *nô* i dansen og sangen; med hensyn til teksten, der tjener som støtte for dem, er det nok, at den overholder visse elementære kompositionsregler. Denne sammenhæng er siden vendt om til fordel for teksten, fordi Zeami selv var en beåndet digter i lige så høj grad som han var teatermand, eller måske i endnu højere grad. Det princip, han havde indført, lader sig dog stadig anvende på *nô* betragtet som skuespil. Vil det sige, at *nô* er et sunget og danset „lyrisk drama“ svarende til vore operaer? Overhovedet ikke, for så vidt som drama betyder, at der skal være en handling. De fleste *nô*-stykker, alle de der er regelret opbyggede, begynder når enhver handling er forbi, sommetider flere århundreder efter heltens

død; deraf den karakteristiske atmosfære over disse stykker, mellem drøm og virkelighed – noget der har slået alle iagttagere.

Man har også sagt: „Religiøst skuespil“. Så ganske givet mindre end *Esther* eller *Alhalie**), selv om den næstvigtigste person i de fleste *nô*-stykker er en munk, og selv om samtalen ofte gælder punkter i den buddhistiske lære. *Nô*-spillet kommer rent faktisk fra templerne, hvor det meget længe havde været et opbyggeligt skuespil, et ikke-liturgisk indslag i de religiøse fester ligesom vore europæiske mysteriespil. Men med grundlæggerne af det egentlige *nô*, som levede ved hoffet hos æstetisk interesserede fyrster, havde det skilt sig klart ud fra de religiøse manifestationer. Hvad det herefter søgte i de buddhistiske temaer, var ikke længere elementer til teologisk exegese, men simpelthen påskud til æstetisk fornøjelse; for eksempel kunne grundprincippet, at denne verden ikke er evigtvarende, tillade det at understrege den skærende forgængelighed ved alt, hvad der er smukt: når Zeami sammenligner toppunktet i en skuespillers præstation med en blomst, er dette ikke en tom metafor. Jeg skal dog gerne gå med til, at *nô* er en liturgisk kunst, dersom man vil indrømme, at æstetikken er et religiøst fænomen.

„Esoterisk skuespil“? Denne letkøbte påstand fortjener dårligt nok at blive tilbagevist. Den støtter sig almindeligvis til kategoriske domme fra japanere, der ikke kender noget som helst til denne kunst, domme som uden videre gentages af udenlandske journalister eller rejsende, som en afrunding af de erfaringer, de har indhentet i løbet af den halve times tid, enhver ordentlig turistrundtur naturligvis helliger *nô*. Hvordan ville man i Paris karakterisere en erklæring fra en orientaler, som – uden noget som helst kendskab til vort sprog – rejste hjem og gik rundt og sagde, i dyb alvor, at repertoiret på la Comédie-Française er esoterisk?

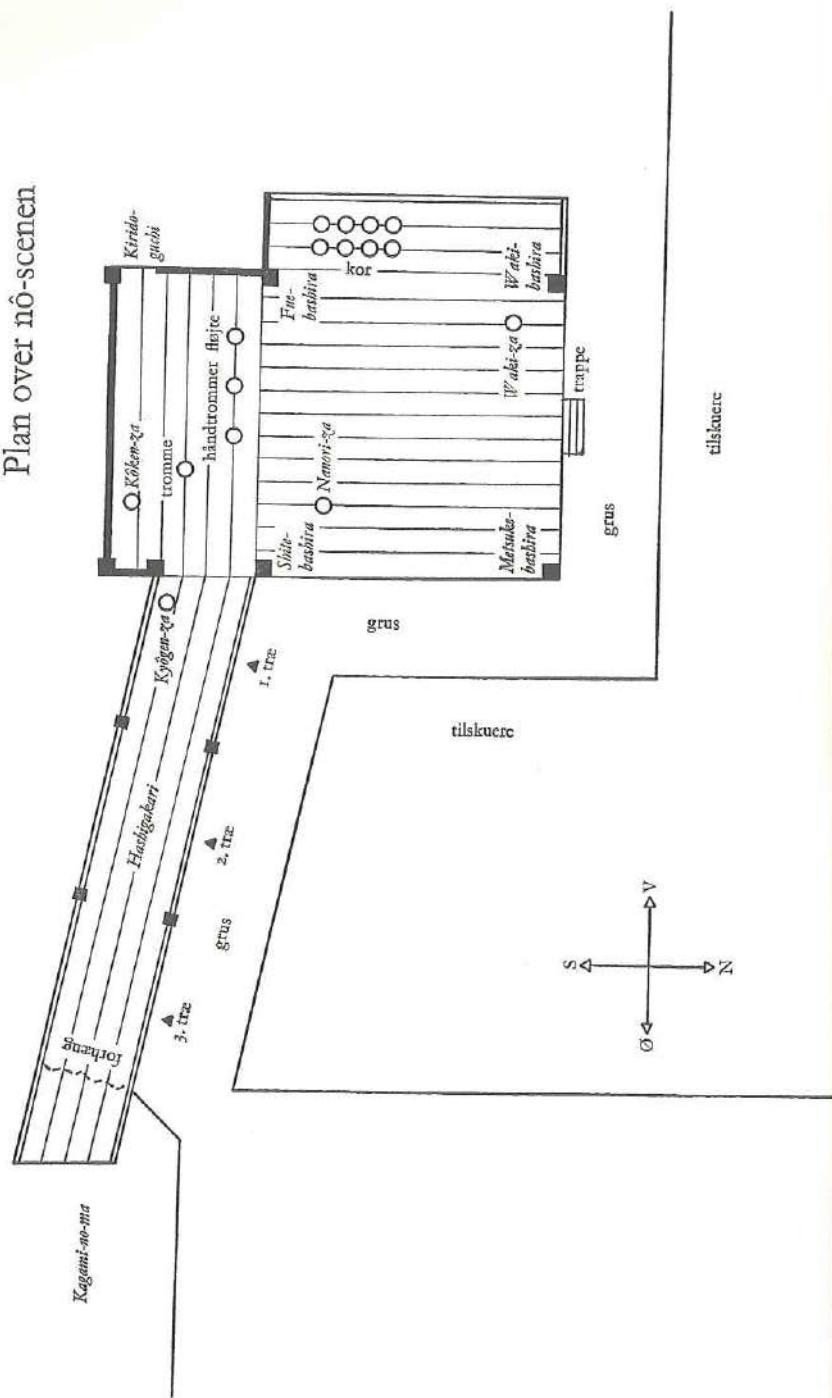
Tilbage står, at *nô* fra det 16. til det 19. århundrede var en kunst, der praktisk talt var forbeholdt aristokratiet og navnlig militær-aristokratiet. Men det må understreges, og jeg skal vende tilbage til dette punkt, at *nô* fra begyndelsen var bestemt for et meget bredt publikum. I dag er *nô*'s position tvetydig: teksterne, der er skrevet på et fem hundrede år gammelt sprog, begrænser udbredelsen til et aristokrati, der ikke mere er en kaste-elite men en kultur-elite; men på den anden side er kulturniveauet, navnlig efter den stigende indflydelse fra undervisningsreformen af 1946, vokset meget hurtigt i Japan og ligger i dag

*) To tragedier af Racine, 1689 og 1691. (O.A.)

højere end i de fleste lande, således at *nô* indirekte nyder gavn af denne situation. Teatrene, som næsten stod tomme lige efter krigen, fyldes mere og mere, forestillingernes antal mangedobles, og det stadig yngre publikum viser sig stadig mindre søvnigt.

Efter at have sagt, hvad *nô* ikke er, burde man nu gå over til at definere *nô* i positive vendinger. Det er uendelig meget vanskeligere, og skulle jeg vove at formulere en definition, sker det med alle de forbehold, der nu engang er nødvendige. Jeg ville altså foreslå: „Et langt, sunget og mimet digt med orkesterledsagelse, almindeligvis afbrudt af en eller flere danse, som godt kan være uden forbindelse med emnet“. Man vil indvende, at dette er en beskrivelse og ingen definition. Jeg vil med glæde tage imod den definition, som i to-tre ord rummer alt det, der ligger i min formulering.

Plan over nô-scenen



BESKRIVELSE

1. Scenen

Nô-scenen blev i sin tid rejst i fri luft, og man kan stadig se den i enkelte tempelgårde, der tages i brug ved særlige lejligheder. I vore dage finder forestillingerne som regel sted i små teatre, der tilhører de forskellige skuespillerskoler. Men selv i disse lokaler har scenen bevaret sin traditionelle opbygning, om det så er taget. Ikke fordi taget er uundværligt, men de søjler, der bærer det, er uundværlige og udgør sammen med taget et arkitektonisk hele, der er uadskilleligt fra selve nô-begrebet.

Scenen (se planen s. 14), der er hævet ca. en meter over jorden, består af to klart adskilte dele: for det første et scenegulv, *butai*, som er kvadratisk, tre *ken* på hver side (1 *ken* = ca. 1,80 meter) og som i baggrunden går over i et ekstra stykke på 1 x 3 *ken*; for det andet en „bro“, *hashigakari*, der ligeledes er overdækket med et tag og som strækker sig ud mod venstre; længden kan variere, den kan blive op til tre gange scenegulvets sidelængde. For enden af broen er der et forhæng med lodrette striber, som skiller den fra „spejlværelset“, *kagami-no-ma*, og de andre forrum, *gakuya*, der er anbragt bag scenegulvet og broen og skilt fra dem med en bræddewæg. Langs publikumssiden løber en balustrade, stedvis afbrudt af søjlerne som bærer taget.

Scenegulvet er afgrænset af tagets fire hjørnepiller, der tjener som pejlingspunkter for danseren, hvis syn er betydeligt hæmmet af masken. De fire piller er: *shite-søjlen*, *shite-bashira*, hvor dansen begynder; „sigtepunktet“, *metsuke-bashira*; „waki-søjlen“, *waki-bashira* – foran den er „waki's plads“, *waki-za*; og endelig „fløjtesøjlen“, *fue-bashira*. Mellem *waki-søjlen* og fløjtesøjlen er scenegulvet udvidet til højre med en smal balkon, som er lukket med en balustrade; dér sidder koret.

Den forlængelse, der var fra scenegulvet ud mod baggrunden, er

forbeholdt musikerne; de sidder i den rækkefølge og på de steder, som er angivet på tegningen. Bag ved orkesteret, op mod bagvæggen, ved *kôken-za*, sidder „vogterne“, *kôken*, som overvåger forestillingens rette gang. Det hører til *nô*-spillet regler, at en skuespiller, som sætter sig ved *kôken-za* med ryggen til publikum er usynlig. I baggrunden til højre er der en lille lav dør, *kiri-guchi*, som benyttes af koret, vogterne og forskellige af stykkets personer (de, der bliver dræbt på scenen, lister diskret den vej ud). Hvor man kommer ud på broen, finder man, over for *shite*-søjlen, „*kyôgen*-pladsen“ – *kyôgen-za* – hvor komedianterne tager plads, mens de venter på det mellemspil, der afbryder gangen i de fleste stykker. Ude foran broen står tre små fyrretræer med lige stor afstand imellem. Regnet hende fra scenegulvet hedder de henholdsvis „første, andet og tredje fyrretræ“; de er pejlingspunkter for skuespillerne, når disse flytter sig på broen. På bagvæggen, der altid er i syd, er der malet et gammelt fyrretræ; dets knudrede grene blander sig somme-tider med grenene fra et blomstrende blommetræ. Dette fyrretræ er så uadskilleligt fra *nô*, at det er blevet et emblem og et symbol. På sidevæggen til højre, som går hen til fløjte-søjlen, er der malet bambus; fyrretræet, blommetræet og bambus er jo tre lykkebringende vækster, som gang på gang optræder sammen i japansk ikonografi. Midt ned fra scenegulvet går en trappe, som ikke mere anvendes i vore dage. Det ser ud til, at den i gamle dage tillod sejrherren i en skuespillerdyst at gå ned og modtage belønningen af herskerens hånd. Langs med broen og rundt langs scenegulvet er der indrettet et frit stykke på godt en meters bredde, med grus, som en mindelse om tempelgårdene. Og endelig er der, under scenegulvet, her og der anbragt mægtige lerkrukker, der skal fungere som resonanskasser for føddernes manende slag.

Tilskuerne er placeret ud for scenegulvet og til venstre for det, langs med broen, men altid med ansigtet vendt mod scenegulvet. De bedste pladser er i midten, ud for trappen, men tilstrækkeligt langt fra den til at man kan få et samlet overblik over scenegulvet og broen. I en ikke så fjern fortid satte man sig altid på puder på gulvet, men i dag er der teatre, som er udstyrede med lænestole; indførelsen af dette støjende inventar fra Vestens komfort har desværre ikke kunnet undgå at ændre den klassiske *nô*-atmosfære lidt.

2. Orkester og kor

Når en *nô*-forestilling begynder, er orkesteret det første, der betræder

scenen; de er ligeledes de sidste til at forlade den, når stykket er forbi – i omvendt rækkefølge af den, de kom ind i. Musikerne kommer ind via broen, hvor de løfter forhænget lidt til side. De er i bytøj fra Tokugawa-tiden (1600-1868): mørk silkekjole og *kamishimo*, sammensat af en *bakama*, en slags meget vid bukse-nederdel, og en *kataginu*, et folderigt overstykke uden ærmer, med brede skuldre der går opad. Ved officielle festforestillinger er de iført den gamle ceremonidrags fra det 15.-16. århundrede: *kataginu*, *bakama* med slæbende ben og, godt fremme på hovedet, et lille opadstrittende hovedtøj af lakeret silke.

Først kommer fløjtespilleren. Han sætter sig på gulvet, ved foden af „fløjte-søjlen“. Hans instrument, *fue*, er en tværfløjte, hvis klang forstyrres af overtoner og bitoner til den tone, der spilles. Så kommer to håndtrommer, *tsutsumi*, „stortrommen“ *ô-zutsumi* med stramt, tørt trommeskind, som man slår på med fingertutter af elfenben, og „lille-trommen“ *ko-zutsumi*, hvis skind holdes fugtigt, så det giver en vibrende lyd fra sig. Begge trommerne er i timeglasfacon, lukket i begge ender med skind som strammes ved hjælp af snore. Den første tromme holdes på venstre knæ, den anden på højre skulder; de to musikere sidder på klapstole, som de selv har med. I de mere livlige stykker dukker der et fjerde instrument op: en tromme, der er anbragt på et stativ på gulvet, og som musikeren slår på, skiftevis, med to trommestikker.

Dette orkester har en helt væsentlig rolle. Ikke fordi det drejer sig om nogen virkelig ledsagemusik: det må snarere siges at være en rytmisk støjklang, der er beregnet på at skulle frembringe den rette atmosfære, så man kan forestille sig en person af den og den type. De modulerede skrig, som trommeslagerne markerer deres indsats med, fremhæver den skærende karakter, deres musik har. Det er disse skrig, der overrasker den uforberedte tilskuer stærkest. De mest urimelige og uærbødige sammenligninger med træk fra dyreriget melder sig uvægerligt i tankerne. Den symbolisme, der udtrykkes gennem denne musik, er ganske givet vanskeligere at acceptere end den, der udtrykkes gennem dansen, men man kan ikke nyde *nô*-spillet fuldt ud, så længe man stritter imod den besættelse, musikken fremkalder.

Orkesteret griber ind i tre tilfælde: for at forberede skuespillerens entré i begyndelsen af stykket og hans nye entré når anden del af skuespillet begynder; for at understøtte skuespillerens eller korets sang i de lyriske passager; og endelig for at angive rytmen i dansen eller ledsage

en af korets beretninger, som bliver mimet af skuespilleren. I alle disse tilfælde bidrager dets stødvise manende rytme til at frembringe en ny, næsten hypnotisk tilstand hos tilskueren, så han kan gennemtrænges af *nô*'s magi.

Samtidig med orkesteret kommer de skuespillere, der udgør koret, ind gennem den lille dør i baggrunden. Koret tager ikke del i handlingen. Det består af fire, otte eller tolv sangere i „bytøj“, og de bliver siddende ubevægelige, til højre for selve scenegulvet, under hele forestillingen. Med deres unisone sang træder de i stedet for hovedrollens indehaver, når han skal mime en lang fortælling; sommetider kommenterer de også en persons handlinger eller beskriver et landskab.

Orkester og kor danner desuden ved deres blotte tilstedeværelse et baggrunds-plan, foran hvilket skuespillerens spil udfolder sig, og deres dekorative værdi må ikke undervurderes. Det gælder navnlig musikere, hvis anbringelse bag scenegulvet vidner om en gennemtænkt kunst. Man behøver blot at have set et scenefotografi for at blive klar over det.

3. Skuespillerne

I virkeligheden omfatter et *nô*-stykke aldrig mere end een person. Denne påstand kan forekomme enhver, som har set op til et dusin skuespillere udfolde sig på scenen på een gang, paradoksalt. Men jeg må præcisere det nøjere.

Der er først og fremmest *shite'n*, „han som gør, han som handler“. Det er ham, der danser, der synger, der – pr. definition – er hovedpersonen, han hvis rolle er den mest sammensatte. Han bevæger sig over hele scenen, broen og scenegulvet. Hans prægtige kostume drager blikket til sig og holder opmærksomheden fangen.

Så er der *waki'en*, „ham ved siden af“, en biperson som i de fleste tilfælde er en munk, klædt i farver som ikke pranger. Bortset fra sjældne undtagelsestilfælde er han den første, der gør sin entré, og efter at have beskrevet den rejse, som har ført ham til stedet for handlingen, sætter han sig ved *waki-za*, hvorfra han ikke flytter sig undtagen en sjælden gang for at uddrive en ond ånd.

De to kan begge være ledsaget af „følge“, *tsure*, eller af „fæller“, *tomo*, i større eller mindre tal men uden egentlig dramatisk eksistens; de skal blot styrke deres anførers rolle med deres røst eller, sjældnere, give ham stikord.

Man har derfor kunnet sige, at *nô* var et skuespil med to personer,

en „protagonist“, *shite'n*, og en „deuteragonist“, *waki'en*. En sådan fortolkning er rent formel og holder ikke, når man analyserer de faktiske forhold.

Endnu en gang: kun *shite'n* danser eller mimer, *waki'en* handler kun i den udstrækning det er nødvendigt for at fremkalde en handling fra *shite'n* – enten ved hjælp af et ord eller ved hjælp af en gestus. Resten af tiden er *waki'en* blot en urokkelig tilskuer.

Men hans tilstedeværelse er helt nødvendig: han er tilskueren som muliggør, eller rettere som foranlediger *shite'ns* komme. *Shite'n* er, i virkeligheden, i de fleste tilfælde, intet andet end en vision hos *waki'en*. Den sidstnævnte er altså mediet mellem fremtoningen og publikum, et medium uden hvilket der ikke ville ske noget. Han forbliver dog et instrument og intet andet. Størstedelen af tiden synger han ikke, men deklamerer, han danser kun meget sjældent, i stykker af afvigende struktur. Strengt taget kan *shite'ns* rolle stå alene, og man kan fremføre en del af den ganske uafhængigt; hvad angår *waki'ens* rolle, som kun har mening i perspektivet af en dialog, er en sådan behandling utænkelig.

Shite og *waki* tilhører iøvrigt to adskilte verdener. *Shite'ne* rekrutteres blandt de fem familier eller skoler, som siden det 14. århundrede har ført *nô*-spillet videre fra generation til generation. *Waki'erne* udgør særskilte skoler, som hverken har de samme traditioner eller den samme anseelse. Det kunne dog se ud til, at denne differentiering ikke fandtes fra begyndelsen.

Tilbage står en sidste kategori skuespillere: *kyôgen*. Man har altid set lidt ned på dem, selv om der imellem dem er kunstnere af en sjælden kvalitet, skuespillere der kan sammenlignes med de største. Uden dem ville *nô*-spillet tabe meget i værdi og, navnlig, i interesse. Et *nô*-program, hvor de ikke var med, ville være fysisk uudholdeligt. Det er i virkeligheden dem, der kommer og mildner den næsten åndeløse atmosfære efter hvert *nô*, ved at opføre en farce som – bevares – i princippet spiller på den groveste, mindst intellektuelle komik. Men efter den udmattende mentale prøvelse, som et *nô* er, ville ingen tilskuer, og allermindst da den snob som gør sig til af at se ned på disse *kyôgen*, kunne bære en psykologisk komedie.

Kyôgen'en bryder også ind midt i et *nô* for at fremføre et mellem-spil, *ai-kyôgen*, som giver *shite'n* tid til at skifte kostume. Han underholder sig med *waki'en* om stykkets emne og giver undertiden en parodisk version af det, som står i stærk modsætning til emfasen i den

ædle version. Teksten til denne samtale figurerer almindeligvis ikke i hæfterne til *nô*-spillene og har følgelig undergået større ændringer end disse.

Kyôgen-skuespillerne er grupperet i skoler, der er klart adskilt fra *shite*- og *waki*-skolerne. Behøver man at understrege, at rekrutteringen til de tre kategorier skuespillere udelukkende foregår blandt mænd?

4. Kostumer og masker

Det er svært at skrive om masker og kostumer uden at have illustrationer.*) Kostumerne er af silke og brokade. *Nô*-skolerne har rige samlinger af dem, med enkelte stykker helt fra Muromachi-tiden (14.-16. årh.). Kostumet viser ingen trang til realisme. Ligegyldigt hvilket emne, der behandles, og hvilken epoke stykkets helt tilhører, er kostumet det samme; det angiver kun den gængs persons type, alder og sociale status: ung kvinde, gammel mand, kriger, munk etc. Det ville være ørkesløst at opregne de forskellige dele, et kostume er sammensat af. En enkelt kurios detalje må dog noteres: det forhold, at såvel de kvindelige som de mandlige personer i stykket er iført en *bakama* kaldet *ôguchi*, som er en slags stive bukser der bliver meget vide nedadtil; det er dette klædningsstykke, der giver *nô*-skuespillerens silhouet dens næsten pyramidalske rejsning.

På fødderne har skuespillerne såvel som musikerne og sangerne hvide *tabi*, en slags sokker af svært lærred, med storetåen for sig; de dæmper lyden af skridtene og letter manøvrerne rundt på det ulasteligt velholdte trægulv, der skinner som et spejl.

Kun *shite*'n er iført en paryk. Den bestemmer – ligesom kostumet – personens type. Kvindeparykkerne er lavet af lange hår, har midterskilning og holdes fast med et bånd, der går rundt om panden og falder ned ad ryggen med begge ender. Også den unge mand har langt hår men uden bånd, håret hænger frit ned ad ryggen. Den gamle mands hår omfatter blandt andet en slags chignon i baghovedet, hvorfra en hårdusk er ført frem imod panden. De unges hår er sort, de gamle mænds gråt. Dæmonerne har langt rødt hår, der falder ned over ryggen, lige til knæhaserne. Guderne har enten sort hår ligesom de helt unge mænd eller samme paryk som dæmonerne, rød eller hvid.

Kvinder og mænd er almindeligvis barhovede. De fornemme personer går sommetider med *kammuri*, det gammeldags hovedtøj, man

*) Den danske udgave er illustreret. (O.A.)

brugte ved hoffet, eller *eboshi*, et hovedtøj man brugte når man skulle ud; det har forskellige varianter, navnlig den *eboshi* der brugtes ved danse, den er forgyldt og meget høj. De overnaturlige væsener, som har del i et dyrs natur, går med en slags krone, og i toppen af den sidder deres dyre-tegn: drage, ræv, hejre osv. De kvindelige guddomme bærer en meget kompliceret høj krone, som er oversået med pyntesten. Munkene går, hvad enten det er en *shite* eller en *waki*, med hovedet hyllet i et klæde der er draperet i mitra-facon.

For ansigtet har *shite*'n (og undtagelsesvis *waki*'en, når han skal fremstille en kvindelig person) en udskåret og malet træmaske, fastholdt af to snore, der er bundet sammen i nakken. Eftersom denne maske er en lille smule mindre end en mands ansigt, får den *shite*'ns silhouet til at virke mere slank og, modsat, *waki*'ens mere tung og kompakt. Brugen af maske har præget *nô*-teknikken meget. Masken kræver et meget stiliseret spil, da det naturlige ansigtsspil er udelukket. Dette betyder absolut ikke, at masken forbyder ansigtsspil. Tværtimod, ved dygtig udnyttelse af reflekskerne i masken kan den gode skuespiller gøre den lige så udtryksfuld som det mest bevægelige ansigt. Men de udtryk, man opnår på denne måde, er også stiliserede og på en måde skulpturelle. Man behøver blot at se det blide, lidt tvivlrådige smil på en ung kvindemaske, et smil som ved en ganske let ændring af indfaldsvinklen bliver ladet med tung melankoli, for at blive klar over den uendelige række muligheder for nuancer. I modsætning til den græske maske kvæler *nô*-masken ikke stemmen; den karakteristiske *nô*-diktation skyldes så afgjort dette fænomen. Øjenåbningerne er ganske små, deraf nødvendigheden af de pejlingspunkter, der blev gjort opmærksom på under beskrivelsen af scenen. Det er af samme grund umuligt for en *nô*-skuespiller at optræde på en scene bygget efter vesteuropæisk mønster.

De smukkeste masker skyldes træskærere, der var samtidige med de første *nô*-mestre. Maske-skæringen blev en meget stor kunst, men er næsten ukendt af det udenlandske publikum. Vore museer, ja selv de japanske museer, ejer kun svage kopier fra Tokugawa-tiden, de fleste mesterværker tilhører skuespillerfamilierne, som kun nødtigt skiller sig af med dem.

Masken skal, ligesom kostumet, snarere karakterisere en type end en enkeltperson. Følgen er, at antallet af disse typer er relativt begrænset, med allerhøjest nogle detailvariationer, der sommetider skyldes det forhold, at billedskæreren brugte en samtidig person som model. Fra det

17. årh. nøjedes *nô*-komponisterne med at lave pasticher over de gamle stykker. Træskærerne gav sig da, for deres del, til at kopiere fortidens masker ganske uhæmmet. De unge kvindemasker og gammelmandsmaskerne myldrede frem, hvad der forklarer den overflod af den slags masker, som man kan finde selv hos antikvitetshandlerne i Europa. Bortset fra nogle meget sjældne og kostbare eksemplarer, som skuespillerne nidkært hæger om, er de, for langt de flestes vedkommende, udtryksløse og af en fortvivlende banalitet. Dæmon-maskerne, som er mere varierede, har i højere grad talt til kunstnernes karikaturtilbøjeligheder og udgør en antologi over alle menneskelige lidenskaber drevet til det yderste. Endelig er der nogle masker, som er beregnet for et bestemt stykke og som er af en så meget mere gribende realisme, fordi den er stiliseret og så at sige sublimeret. Jeg husker blandt andet den gustne maske til ånden af en druknet, en bestemt maske til Semimaru, den blinde prins som i sin tilsyneladende ophøjede ro stadig har træk fra et lidenskabeligt oprør mod en grusom skæbne, han omsider har accepteret...

5. Rekvissitter

Nô spilles uden kulisser: nogle vers i teksten fremkalder det fornødne indtryk og giver tilskuerens fantasi fuld frihed til at genskabe, som han har lyst. I et vist antal stykker anvendes dog mere eller mindre realistiske rekvissitter.

Den store dansevifte, som er afstemt efter kostumet i tegningen, er nummer et blandt disse rekvissitter, ubetinget den vigtigste. I skuespillerens hænder kan den lige så let fremkalde billedet af et våben som af en flaske, en pinjegren der skælver i vinden og fuldmånen der står op over bjergryggen. Der er uendelige muligheder i det symbolsprog, den taler.

Mere virkelige er kriger-stykkernes sværd og hellebarder; det samme gælder bue og pil. Men man kan også betragte disse våben som kostumedele.

Interessantere er de store rekvissitter. De er som regel lavet af bambus og stof. En af de mest typiske er båden, blot en ramme der er rundet til i begge ender. En lang bambusstav bliver i skuespillerens hænder åre eller stage, ligesom det nu falder. Et skrøbeligt skelet på to hjul bliver en oksekærre. En plade på en *jo* (1,80 x 0,90 m.) med et let tag over bliver, alt efter behov, palads, hytte eller tempel. Den samme kon-

struktion, overtrukket med et blåt eller grønt stykke lærred, bliver høj eller bjerg, klippe eller hule. En pinjegren på et bambusstativ forestiller en skov; samme stativ forsynet med siv bliver brønd eller kilde. Nogle af disse genstande er forbeholdt eet bestemt stykke: det gælder miniatureklokketårnet i *Miidera*, den store klokke i *Dôjôji*, den lille kærre i *Matsukaze*. Det må bemærkes, at til eet og samme stykke kan een skole anvende en rekvissit som en anden skole med held lader ligge.

Disse rekvissitter er måske indført i nyere tid.

6. En *nô*-dag

En forestilling efter klassisk mønster omfatter i princippet fem stykker, og indimellem dem kommer farcer, *kyôgen*. Det hele, fem *nô* og fire *kyôgen*, varer tilsammen otte-ti timer. Udtrykket *en nô-dag* forekommer mig derfor at passe ganske godt til et sådant program. Ved festlige lejligheder, men sjældnere nu end tidligere, kan der være tre, ja selv fem sådanne dage i træk. Japanerne har, og det gælder ligeledes de andre, nyere forestillingsformer, dukketeater, *kabuki*, endog film, beholdt deres smag for den meget langvarige underholdning, som man for længst har vendt sig fra i Vesten, og de prøver, inden for mulighedernes grænser, at forlige denne tilbøjelighed med det moderne livs krav. Det er et ganske interessant træk ved moderne vesteuropæisk kultur, at så snart underholdningen strækker sig ud over et meget lille antal timer, bliver publikum utålmodigt. Japan er ikke sluppet helt for at blive smittet af denne åndelige indsilling, og *nô*-skolerne i Tôkyô giver i dag reducerede programmer på fire, tre, to eller endog eet eneste stykke. I Kyôto finder publikum sig dog stadig, tilsyneladende uden at blive utålmodigt, i at få hele programmet.

At reducere forestillingens varighed er nok så alvorligt, for på den måde ødelægger man den smukke harmoni, som blev skabt af grundlæggerne af *nô*, og som Zeami analyserer den æstetiske og psykologiske rækkevidde af i de tekster, man vil kunne læse længere henne i denne bog. Sammensætningen af programmet svarer i virkeligheden til ønsket om, hele tiden at afstemme spillet efter publikums modtagelighedsgrad: voksende opmærksomhed fra det første til det tredje stykke, derefter aftagende. Spillerytmen daler derfor gradvis i første halvdel af forestillingen for at stige igen i anden halvdel.

Denne fremgangsmåde er beskrevet ved princippet *jo, ba, kyû* „indledning, udvikling, afslutning“, som styrer *nô*-spillet lige til de mind-

ste detaljer. Jo er introduktionen, igangsættelsen, *indledningen*. Nogle hundrede mennesker, nogle tusinde når forestillingen finder sted i fri luft, er samlet, men hver af dem er stadig optaget af sine daglige bekymringer. Man må ved hjælp af et hurtigt, blændende, ukompliceret stykke bringe dem til at kommunikere i *nô*'s ånd. Dette opnås ved fremførelsen af et stykke, der går under benævnelsen *waki* eller „votiv“ eller „af første kategori“. En overnaturlig skikkelse kommer til syne og forudsiger lykke og langt liv for alle, takket være den regerende kejser, der – det siger sig selv – er den bedste, landet nogensinde har haft. Dette er, bortset fra nogle ganske få undtagelser, almindeligvis ikke særlig godt *nô*. Men det er heller ikke det, det drejer sig om. Man skal blot, i denne første etape, have fæstnet publikums opmærksomhed, så det er beredt til en æstetisk nydelse af mere usædvanlig kvalitet.

Denne nydelse vil gradvis tilflyde publikum i løbet af de tre følgende stykker, der udgør elementet *ba*, „detaljeret-foredraget, udviklet“, i forestillingen. Disse tre stykker må selv følge trinrækken *jo*, *ba*, *kyû*, og stykke nummer to, der i dobbelt grad er *ba*, bliver det højeste raffinement og „dagens“ toppunkt.

Det første *ba*-stykke (nummer to af alle stykkerne på hele dagens program) er et *ashura* eller „kriger“-stykke. *Ashura*'erne er krigere, der er døde i kamp, dømt til at slås uden ophør mod en fjende, der uophørligt kommer til live igen. Repertoiret omfatter kun et ganske lille antal af disse stykker. Der er ingen dårlige imellem, og nogle, som *Kanebira* og *Sanemori*, skrevet af Zeami, er ubestridelige mesterværker. De er næsten alle sammen skabt over det samme skema. En from munk standser en aften på en gammel slagmark. En gammel mand fortæller ham slagets gang og forsvinder derpå, idet han afslører, at han er genfærdet efter en heltene, der faldt her den dag. Munken beslutter at tilbringe natten i bøn; midt om natten kommer genfærdet tilbage i skikkelse af den kriger, det engang var. Drøm eller virkelighed? Hvem ville kunne sige det? Skyggen, som formaner til at bekende sine forbrydelser, genoplever nu de gamle kampe, svinger sværdet, mimer dysten, springer, vender omkring, snurrer rundt og synker omsider sammen: snart har munkens besværgelser befriet ham, snart falder han, stædigt holdende fast ved sine illusioner, tilbage i sit helvede.

Så følger „kvinde-stykket“, præget af *yûgen*, „fin fortryllelse“, den

uundværlige egenskab for at „*blomsten* kan udfolde sig“, for nu at bruge Zeamis udtryk. Jeg skal vende tilbage til dette grundbegreb, hvis natur vil fremstå klarere efter læsningen af *Afhandlingerne*. Planen for stykkerne af denne tredje kategori er ofte analog med *ashura*-stykkernes, blot med den forskel at munken ikke ser en kriger komme til syne, men en dame fra fortiden, heltinden i en berømt kærlighedshistorie, en historisk person som digterinderne Izumi-Shikibu eller Ono-no-Komachi, eller en romanfigur som *Yûgao*, en af de smukkeste skikkelser i *Genji monogatari*.*) Den betagende charme ved disse stykker hænger sammen med skønheden i stillingerne, ynden i den langsomme, næsten statiske dans, sangens blide sødme. Desværre synes nutidens skuespillere ofte at have glemt Zeamis råd, hvorledes han anbefaler altid at give disse unge kvinderoller til unge skuespillere. Kunstnerne kan være så forbløffende i vigør, at de kan illudere, selv efter de halvfjerds, takket være kostumet og masken, men i samme øjeblik disse små Julier istemmer deres sang med en røst som Kong Lear, er fortryllelsen brudt. På den anden side har kritikken altid uden diskussion erkendt, at kvindestykkerne er de mest „repræsentative“ for *nô*, hvad der iøvrigt er fuldstændig rigtigt. Ud fra denne tanke vælger man, hver gang man vil ære en udenlandsk gæst, at vise ham *Hagaromo*, den „guddommelige fjerdragt“, som går for at være mesterværket i denne genre; den uovervindelige søvnighed, som uvægerligt slår den fornemme gæst ud, beviser absolut ikke, at han skulle være uimodtagelig for *nô*, for det kræver lang tids tilvænning, før man værdsætter den velovervejede langsomme rytme: jeg har set de mest fremtrædende japanere, som blot kom der for første gang, slumre hen ganske som vesterlændingen.

Selv for en trænet *nô*-ynder er dagens tredje stykke en hård prøvelse, som han kommer ud fra begejstret, men mentalt udaset. Det gælder nu om at „stable ham på benene igen“ lidt efter lidt. Dette resultat skulle være sikret gennem de to sidste stykker; det ene tilhører endnu *ba*-gruppen, hvor det udgør elementet *kyû*, „fremskyndet, hurtigt“, det næste er *kyû*'en, dagens afslutning.

Det første skildrer begivenheder fra „virkelighedens verden“. Det er en skitse til et rigtigt drama, idet det aftegner en handling og ikke

*) Roman fra det 11. årh. om den unge fyrst Genjis mange kærlighedseventyr. Berømt for sin samtidsskildring og ikke mindst for de indgående kvindeporthætter. Et hovedværk i klassisk japansk litteratur. (O.A.)

mere en vision. I disse stykker er *waki*'en ikke længere bare en tilskuer, men *shite*'ns medspiller. Inden for denne fjerde kategori stykker må man udskille den vigtige underafdeling om „sindssyge kvinder“. Det drejer sig som regel om en kvinde, der er blevet vanvittig som følge af, at hun har mistet et barn eller sin mand; hun flakker om i sin elendighed, til hun igen, samtidig med sin elskede, har fundet sin tabte forstand. Sommetider finder hun kun en grav...

Sagnfortællingerne har ligeledes leveret stof til *nô*-spil fra „virkelighedens verden“. I den undertiden livlige fremstilling af eventyrene om Yoshitsune og Benkei, eller af brødrene Soga's hævn, foregriber *nô* allerede det 18. århundredes teater. I sidstnævnte række stykker kan bipersonerne, *tomo* og *tsure*, være nok så talrige. *Shite*'n spiller uden maske: den afstand i rum og tid, som masken etablerer mellem *shite*'n og *waki*'en har ingen mening længere, når de begge er virkelige og samtidige personer. Men skuespillerens ansigt må forblive lige så urokkeligt som en maske. Problemet behandles i *Fûshi-kaden*, anden bog.

Nu kommer endelig det femte stykke på programmet: *kyû*, afslutningen. Det er meget mere animeret, principielt et „dæmon“-stykke. Dæmonen kan dog være udskiftet med en hidsig gud som f.eks. Inari, ræve-guden, eller med en drage-konge eller måske et dæmonisk genfærd, f.eks. genfærdet af en skinsyg kvinde. Opbygningen af disse *nô*-stykker er den klassiske: en munk møder en gammel mand eller en ung kvinde, som derpå viser sig at være en dæmon. De er karakteriseret gennem en heftig dans, kaldet *hataraki*, „stærk bevægelse“, i modsætning til dans af typen *mai*, som helt igennem er „fin fortryllelse“.

7. Repertoiret. – Det klassiske *nô*'s struktur

Det nuværende repertoire består af omkring to hundrede og fyrrer stykker, hvoraf de fleste er fælles for de fem skoler. Nogle tilhører dog i egentligste forstand den og den trups repertoire. Bortset fra enkelte undtagelser er hvert stykke klassificeret efter en af de fem kategorier, vi har skildret i det foregående. Principielt kan hvert enkelt stykke også kun spilles på den årstid, der er angivet gennem tekstens naturbeskrivelser: kirsebærtræets blomster passer til foråret, ahornens rødmende blade til efteråret. Undertiden er endog måneden angivet. I vore dage tager skuespillerne sig dog friheder, som Zeami aldrig tog over for denne regel.

Trinrækken *jo*, *ha*, *kyû* genfindes i opbygningen af ethvert *nô*-stykke, hvor den kan være anvendt mere eller mindre strengt. Den er specielt klar i opbygningen af stykkerne af klassisk type, hvor *waki*'en kun er vidne til *shite*'ns tilsynekomst, dvs. i det overvældende flertal af gude-, kriger-, kvinde- og dæmon-stykker. De retter sig alle sammen efter følgende skema:

FØRSTE DEL: JO – HA

I. JO.

- a) Indledning med musikinstrumenter (*shidai nô hayashi*), mens *waki*'en gør sin entré og går frem til *nanori*-za.
- b) Eksposition, ved *waki*'en:
 - Indledningskuplet, sunget (*shidai*).
 - Præsentation af *waki*'en, deklameret (*nanori*).
 - Rejsesang, beskrivelse af landskabet (*michiyuki*).
 - Bestemmelse af stedet, deklameret (*tsuki-serifu*).

II. HA.

- a) *jo*.
 1. *Shite*'ns entré, med orkesterakkompagnement (*issei no hayashi*).
 2. *Shite*'n, som er standset på broen, synger sin indledningskuplet (*issei*) og derpå sin anden og tredje kuplet (*ni no ku*, *san no ku*).
 3. *Shite*'n begiver sig syngende hen mod scenekvadratet og standser så ved *jô*-za.
- b) *ha*.

Mødet mellem *shite* og *waki*, dialog og korets første indgriben. *Shite* og *waki* sidder ansigt til ansigt. Ingen bevægelse.
- c) *kyû*.

Shite'ns fortælling, delvis sunget, undertiden afbrudt af en dans. *Shite*'n kan afløses af koret. Så følger en sidste dialog mellem *shite* og *waki* (*rongi*), igen med koret gribende ind. *Shite*'n forlader scenen.

MELLEMSPIEL: AI-KYÔGEN

Dialog mellem *waki* og *kyôgen*. Sidstnævntes fortælling i komisk-heroisk stil.

III. KYŪ.

a) *jo*.

Waki'en rejser sig og synger vente-sangen (*machi-uta*).

b) *ba*.

Forberedelse fra instrumenterne. *Shite*'n gør sin entré, han har skiftet maske og kostume. På broen synger han en ny indledningskuplet (*sashi-uta*).

Dialog med *waki*'en.

Dans: *mai* eller *bataraki*, alt efter personens natur, ledsaget først af orkesteret, dernæst af koret og orkesteret.

c) *kyū*.

Korets sidste sang, i hurtigere tempo, fortælling eller kommentar (*kiri*).

I første del kaldes *shite*'n *mae-shite*, i anden *nochi-jite*. Det er almindeligvis den samme person, der viser sig under en anden synsvinkel. I nogle *nō*-spil fra senere tid er *mae-shite* og *nochi-jite* forskellige personer. Det er f.eks. tilfældet i det berømte *nō Funa-Benkei* (oversat til fransk af Renondeau, *op.cit.*), hvor *mae-shite*'n er Shizuka, Yoshit-sunes elskerinde, mens *nochi-jite*'n derimod er genfærdet af fjendens anfører, Taira Tomomori.

Man har konstateret, at undergrupperne *jo*, *ba* og *kyū* i et givet stykke igen kan analyseres som opbygget af elementerne *jo*, *ba* og *kyū*. Disse elementer er så igen konstrueret efter samme princip. Det samme gælder de forskellige etaper i dansen. Til syvende og sidst kan hver frase, der fremføres af en stemme eller et instrument, hvert skridt, opdeles i *jo*, *ba* og *kyū*.

Det er givet ikke Zeami, der har fundet på denne grundregel i *nō*. Benævnelserne er iøvrigt lånt fra *bugaku*-teorien. Reglen viser i virkeligheden, at der er en ligevægt, der er nødvendig for den harmoniske udvikling i enhver kunstnerisk skaben, en konstans i menneskehedens æstetiske sans: skulle det blot være en tilfældighed, at man herudfra kan analysere Beethovens niende symfoni og Den bundne Prometheus, reglerne for gotisk arkitektur og mesterværkerne i den abstrakte kunst?

Men Zeami har ikke slået sig til tåls med blindt, empirisk, at anvende et princip, han havde arvet fra sine forgængere. Hans største fortjeneste er, at han i sine *Afhandlinger* har forsøgt at definere den nøjagtige rækkevidde og navnlig den æstetiske betydning og den psykologiske nødvendighed af dette princip. Ved at skille mekanikken ad i den virkning, skuespillerens spil har på tilskuerne, vil han vise, ved hvilket kunstgreb, ved hvilket tilsyneladende brud på grundreglen skuespilleren kan genoprette kontakten med et uopmærksomt eller uroligt publikum: med eet ord, hvordan skuespillerens teknik kan smidiggøre dette *jo-ba-kyū* skema og afpasse det efter øjeblikkets behov, mens komponisten for sin del anvender det abstrakt, på en måde der nødvendigvis er stiv og formel.

8. *Kyōgen*

Beskrivelsen af en *nō*-forestilling ville være ufuldstændig, hvis man udelod *kyōgen*'erne.

Den mindste opgave, *kyōgen*-skuespillerne har, er at fylde scenen det kvarters tid, det tager for *shite*'n at skifte kostume. Deres hovedfunktion er en helt anden og meget vigtigere. Ind imellem *nō*-stykkerne spiller de farcer, *kyōgen*. Disse mellemspil er helt uundværlige for forestillingens balance. De fremkalder en afspænding efter den næsten ulidelige spænding, der opstår gennem selve *nō*-stykkerne, navnlig de tre første. *Nō* appellerer til de højeste åndelige kræfter, *kyōgen* derimod prøver at fremkalde en latter, der ryster indvoldene, ud fra virkemidler som tilhører den mest gennemprøvede folkelige komik. Satirer à la de franske fabliaux, om konen og sognepræsten (her præsten ved et buddhistisk tempel, men de skavanker, man tilægger ham, er de samme) og herremanden. Drukkenbolten, dumme-peter, bedrageren – sommetider selv bedraget – ægtehustruen som er skinsyg eller rappenskralde, elskerinden som er frivolt og let på tråden, den brutale og dumme husbond, den gerrige og liderlige munk og så mange andre personer, som vi er fortrolige med fra vor egen folkløse! For nogle år siden så jeg *la Farce du Cuvier**) i en ganske let tillempning som *kyōgen* på en scene i Tokyo. Dersom ophavsmanden til denne bearbejdede udgave ikke havde givet mig et praj, havde jeg kunnet tro, det var et, iøvrigt ikke sjældent sammentræf.

Værdien af disse farcer er meget forskellig, for de går fra de rene

*) Anonymt fransk satirisk stykke fra slutningen af det 15. århundrede. O.A.

bajadsløjer til noget der næsten er karakterkomedie. Der er stykker, som blot skal få en til at le, stykker der allerede rummer en antydning af morale, og andre der kunne placeres på række med *Scapins skalkestykker*.*) I flere af dem vil man også finde Tarôkaja, komediernes typiske tjener, der snart fremstilles som en dumrian, snart tværtimod som en listig karl. Han dubleres undertiden af en yngre fyr, Jirôkaja.

Ligesom i *nô*-stykkerne er dekorationer og rekvisitter begrænset til et absolut minimum. Også her tegner kostumerne billedet af en type, men det er hverdagstøj fra det 15. århundrede i en let tillempning. Maske bruges sjældent og kun i parodier på *nô*. Så er masken en forklædning, og ofte vrængende. Nogle *kyôgen*-masker er mesterværker inden for karikerende skulptur.

Det mest iøjnefaldende er skuespillernes spillemåde. Deres bevægelser er præget af stor værdighed, og de groteske gestus er stilerede til det yderste. Teksten deklameres med en røst, der forekommer overdreven i vore dages små sale, men som selvfølgelig har været beregnet på at overdøve støjen fra en talrig tilskuerskare i fri luft. Diktionen er langsom og meget tydelig. Bevægelser af to eller flere personer på een gang er koreografisk regulerede, kampscenerne eller fuldmandsopttrin for eksempel.

Resultatet er en uforlignelig komisk intensitet: ordenes og situationernes grinagtighed danner en uimodståelig kontrast til den næsten gejstligt værdige gestus. Særlig ved parodierne på *nô* fatter man meget klart, hvilken snæver grænse der skiller *nô*-spillet sublime stil fra farcens svulstige emfase. Jeg ved ikke, om *nô*-skuespillerne altid er sig bevidst, hvilket skærmbret der således skænkes dem af disse lidt foragtede kolleger, som de ser ned på fra deres ophøjede stade.

Det samme gælder et vist publikum af fanatiske *nô*-dyrkere, de som overværer forestillingerne med næsen i bogen for at fange den mindste falske tone, dette „bornerte publikum som glemmer, at *nô* er lavet til at blive set, et afskyeligt publikum for skuespillerne“¹⁾, som ikke kan slutte kontakt, dette publikum gør sig til af at ignorere ethvert *kyôgen*, ved at snakke eller demonstrativt gå, når skuespillerne kommer ind på scenen. Dette er at miskende selve ånden i *nô*, som de gør så meget ud af. De unge studerende, som først for nylig er begyndt

at fylde salene, og som de betragter med en spottende mine, ved allerede mere om dette end de og vil utvivlsomt redde en kunst, som alle disse værdige gamle herrer var i færd med at begrave lige så stille: jeg mener *nô*, og ikke bare *kyôgen*. For den ene kan ikke leve uden den anden.

*) Komédie af Molière, 1671. O.A.

¹⁾ NOGAMI Toyochiro kritiserer i *Nô no hanashi*, side 138 f. strengt dette publikum, som han gør delvis ansvarlig for *nô*'s nuværende hensygnen.

2. Nô's oprindelse og historie

OPRINDELSEN

I det foregående kapitel har jeg skildret *nô*, sådan som man kan se det i vore dage. Men faktisk var inspirationskilderne udtørrede allerede i det 16. århundrede, og kom der endnu nyskabelser, gjaldt de kun enkeltheder. Siden den tid har kunstnerne beflittet sig mere på at iagttage de regler, der blev opstillet af de første mestre, fremt, end på at forstå dem eller tillempe dem efter deres egen tid. Denne krystallisering har vist sig ved en klar nedsættelse af spilletempoet, som er blevet mere og mere gejstligt-værdigt; stik modsat ændrede tilskuernes æstetiske ideer sig umærkeligt, uden at hverken fortolkerne eller kritikerne havde fået øjnene op for det, i hvert fald lige til man i 1909 fandt Zeamis *Afhandlinger*. Men før jeg går over til en granskning af disse *Afhandlinger*, må jeg placere deres forfatter i *nô*'s historie ved ganske kort at minde om oprindelsen til denne kunst.

Man hævdede tidligere stadig, at *nô* var resultatet af en lang og langsom udvikling, der, efter århundreders inkubationstid, havde fået denne blomst til at springe ud på en gren, der stammede fra de danse, som var blevet indført fra Kina i det 8. århundrede. Man tilskrev da nogle *zen*-munke hele repertoiret. Andre, som henholdt sig til en omstridt tradition, anførte en vis Zeami's navn: det imponerende antal stykker, som skyldtes denne ukendte mester, fremkaldte tvivl, om han overhovedet havde eksisteret. Lige til den dag, hvor denne mystiske Zeami kom ud af mørket – jeg skal senere fortælle under hvilke omstændigheder. Ansporet ved fundet af tekster af helt afgørende betydning har japanske specialister nu i tres år gransket de allerede kendte dokumenter, gennemstøvet arkiverne, og deres høst overstiger allerede de mest optimistiske forventninger. Eftersøgningen er iøvrigt langt fra afsluttet, men allerede i 1938 kunne en af de store *nô*-for-

skere, NOSE Asaji, i et bind på over 1500 sider samle og drøfte et rigt holdigt og sikkert, dokumentarisk materiale om oprindelsen til *nô*. Trods de mange lakuner, der stadig er i vor viden, kan vi nu fastslå, at omend *nô* er resultatet af en udvikling, så skyldes det dog Kan'ami og Zeami, at *nô* er blevet andet end et overgangsstadium mellem den rene dans og det dramatiske teater. Disse to kunstneres indgreb har, ved en brat mutation, gjort *nô* til en selvstændig kunst, som har bevaret de originale træk, de to forlenede den med.

Alle former for underholdning fra før det 14. århundrede viser sig til syvende og sidst at have tilknytning til to store retninger, der begge roser sig af at stamme fra fastlandet: *bugaku* og *sangaku*.

Bugaku (dansene) og den ledsagende musik, *gagaku*, er kommet fra Kina i Nara-tiden (8. årh.), enten direkte eller via Korea. Det var egentlig, og det er det blevet ved med at være, en hof-underholdning. Selv om *bugaku* havde bevaret mange importerede elementer (i visse små stykker plejer man at finde træk af indisk eller sydasiatisk oprindelse), var den blevet japaniseret i løbet af Heian-tiden (9. til 11. årh.). Principperne fra kinesisk musik i det 8. årh. – som, det må udtrykkelig siges, er meget langt fra nutidens kinesiske musik – havde vundet en sådan autoritet, at musikken til de stedlige religiøse danse (*shintô*), *kagura*, måtte underkaste sig dem, selv i de fjerneste egne; men som vi vil få at se, opfatter Zeami disse *kagura* som en af anerne til *nô*. Selv hvis man tænkte sig, hvad der ligger uden for mulighederne, at skaberne af *nô* ikke skulle have kendt *bugaku*, må *bugaku* altså have øvet indflydelse på dem, i hvert fald indirekte.

Bugaku krævede imidlertid af sine udøvere en raffineret æstetisk kultur, som kun fandtes hos de officielle kunstnere og hos hoffolkene, som ikke undslog sig for at bestige tribunen ved lejlighed. Almindelige mennesker foretrak for deres part *sangaku*, den „brogede underholdning“, som også til dels var importeret, men som hurtigt blev forvist fra hove på grund af sin grovhed. Folkeviddet fik snart forvandlet den lærde betegnelse *sangaku* til *sarugaku*, „abedanse“. Dette nye navn svarede ganske godt til forestillingernes natur, men det ser ud til at have ærgret Zeami, da en af grenene af *sarugaku* langt senere var blevet til det *sarugaku no nô*, der ikke gav *bugaku* noget som helst efter i raffinement og fornemhed. I sit forsøg på at etablere en afstamning, man kunne være bekendt at nævne, for sin kunst, lykkes det ham med et etymologisk tryllesnummer, ved at spille på skriftteg-

nene hinsides al sandsynlighed, at knytte *sarugaku* til *kagura* (se side 91).

Navnet *sarugaku* dækkede i virkeligheden en lang række uensartede elementer, hvoraf nogle var bestemt til at få en meget fornem skæbne. Det drejede sig, under et, om markedsforestillinger. Der kunne man for eksempel finde akrobater, linedansere, jonglører, dyretæmmere og andre gøglere. Der var også marionetspillere, som, da de i slutningen af det 16. århundrede allierede sig med *jōruri*-recitørerne, åbnede vejen for *ningyō-jōruri*, dukketeatret, som skulle blive den anden af de tre klassiske genrer inden for japansk teater. Der var *biwa-bōshi*, „*biwa*-munkene“, som til eget akkompagnement med *biwa*’en, en slags lut, foredrog små komiske eller opbyggelige fortællinger, der gav stof til *kyōgen*’erne. På et noget højere plan affødte denne recitationsmode i det 13. århundrede *heike-biwa*, deklamationen af episke digte, hvor *biwa*’en forbandt sig med en afledning af *shōmyō*, den buddhistiske religiøse sang; *heike-biwa* satte igen sit spor på *nō*-sangen og affødte, da *shamisen*’en havde afløst *biwa*’en, *jōruri* og dukketeatret. Endelig var der *noronji*’ernes, „åndebevisværgernes“, danse og *dengaku*, „landbrugsdanse“.

Begge de sidstnævnte havde et klart religiøst anstrøg. Man har villet skelne imellem dem ud fra en formodning om, at mens *noronji* tilhørte den buddhistiske tradition, så nedstammede *dengaku* derimod fra gamle agerbrugsdanse, urdanse, altså *shintō*. Men hidtil er der ikke kommet nogen afgørende dokumentation til støtte for en sådan fortolkning. Hvad vi ved om *dengaku* på Kamakura-tiden (13. årh.) tyder tværtimod på, at den blev udført af *bōshi*, „munke“; lige fra den tid tales der i teksterne om *dengaku-bōshi* og om *sarugaku-bōshi*. Det antages almindeligvis, at de sidstnævnte var direkte efterfølgere af *noronji*’erne, men det er klart, at ingen af de to grupper var munke i anden henseende end tøjet. Fra begyndelsen af det 14. århundrede var de grupperet i broderskaber (familier eller skoler?) omkring visse templer, som ydede dem beskyttelse og desuden tilstod dem det privilegium at figurere officielt ved ceremonierne. Resten af tiden gik med tournéer i undertiden fjerne provinser.

Side om side tegnede sig en ivrig æstetisk sysselsættelse og tanken på forestillingens værdighed. *Dengaku* formede allerede i store træk et repertoire med lånte temaer af mere eller mindre opbyggelig karakter fra klassikerne, navnlig fra de episke digte. Derimod blev *sarugaku*

betraktet som en mindre alvorlig eller endog komisk forestilling; endnu i 1349 spillede *dengaku-bōshi* sådanne *sarugaku* som komiske mellemspill ind imellem *dengaku*-stykkerne og gav dem derved den samme rolle, der i vore dage er tilkendt *kyōgen*. *Kyōgen*-stykkerne fra Mibu-templet i Kyōto², stykker som man kan se endnu i dag, giver måske en temmelig nøjagtig idé om, hvordan *sarugaku* var i første halvdel af det 14. århundrede. En tekst fra 1489 kalder dem iøvrigt *Mibu-sarugaku*. Da *sarugaku* med Kan.ami kom i skole hos *dengaku*, affødte det gamle *sarugaku*-repertoire *kyōgen*’erne, som efterhånden adskilte sig fra *nō*-spillene men dog fortsat levede i symbiose med dem.

Omkring 1350 viser anvendelsen af betegnelserne *sarugaku no nō* og *dengaku no nō*, hvilken udvikling de to genrer havde gennemgået, som nu delte publikums gunst nok så uensartet: mens *sarugaku*, der regnedes for vulgær, sugede folkets bifald til sig, nød *dengaku* derimod gunst og beskyttelse fra det herskende militæraristokrati.

Og dog kunne Zeami omkring år 1400 allerede tale om *dengaku* som noget dødt, en vantrevet gren af en kunst, som var nået til sit højdepunkt, en kunst han snart kalder *sarugaku*, snart *nō*. Hvad var der dog sket?

SKABERNE AF NŌ

I 1374 overværede Yoshimitsu, den tredje *shōgun* af Ashikaga-dynastiet, en *sarugaku*-forestilling i Imagumano. Ved denne lejlighed blev den rituelle dans *Okina*, som indleder de officielle forestillinger, udført af Yūzaki Saburō Kiyotsugu, som dengang var 42 år. Den unge fyrste – han var kun 17 – blev begejstret over denne skuespillers spil. Han lod ham straks komme til sit hof med sønnen Fujiwaka, der var 11 år. Denne Fujiwaka skulle senere udmærke sig under navnene Motokiyo og Zeami; hans far var den berømte Kan.ami, grundlæggeren af den slægt, Kanze, som styrer en af de endnu eksisterende fem skoler af *nō*-skuespillere.

Shōgun’ens omgivelser synes at have haft svært ved at acceptere, at nogle *sarugaku*-skuespillere, disse „tiggere“, kunne nærme sig fyrsten så meget. Hidtil havde det faktisk kun været *dengaku*, som havde haft adgang til hoffet. Yoshimitsu holdt dog fast ved sit forsæt,

²) René Sieffert, *Mibu-kyōgen*, Bulletin de la Maison Franco-Japonaise, t. III, 1953.

og hans beskyttelse var sikret Kanze'rne så længe han levede. Den efterfølgende tid skulle vise, at han havde haft ret i sin tillid.

Om Kan.ami's liv ved vi meget lidt, ikke andet end det hans søn beretter i sine *Afhandlinger*: at han døde i 1384, 51 år gammel, og altså var født ca. 1333. Om hans kunst giver *Afhandlingerne* derimod ret nøje besked, navnlig de første. Zeami fortæller os, at hans fader altid havde betragtet *dengaku*-skuespilleren Itchu som sin læremester. At han skulle have modtaget undervisning direkte fra ham eller have efterlignet hans spillemåde er en konstatering, som nok fortjener, at man opholder sig ved den. På den tid Kan.ami begyndte sin virksomhed, var der syv store *sarugaku*-broderskaber, fire i Yamato (i nærheden af Nara) og tre i Ōmi (nordøst for Kyōto); *dengaku* havde kun to truppe, men deres hjemsted var Nara og Kyōto, den gamle og den nye hovedstad. Zeami skelner mellem tre „måder“ i fortolkningen: Yamato, Ōmi og *dengaku*. Men fra 1374 var Kan.ami blevet den ubestridte leder af Yuzaki-broderskabet, det vigtigste i Yamato, og de andre tre kom snart under dets indflydelse. Denne indflydelse varede ved under Zeami's ledelse. Man kan derfor fastslå, at „Yamato-måden“ ikke er nogen anden end Kan.ami's og Zeami's „måde“. Kun den overlevede, for de eksisterende skoler er alle udgået fra de fire broderskaber i Yamato.

Vi mangler at forklare, hvordan de andre forsvandt. Zeami sætter os endnu en gang på sporet. *Dengaku* og dens efterfølger Ōmi-*sarugaku*'en var blevet en raffineret forestilling, som lagde hovedvægten på *yūgen*, den „fine fortryllelse“. I sin foragt for efterligning af virkeligheden måtte den meget hurtigt forsumpe i en konventionel manierisme. Yamato-*sarugaku*'en derimod, som stadig havde kontakt med sine kilder, udmærkede sig ved en større troskab mod mimen: den foretrak (fortæller Zeami os) voldsomme personer, krigere eller dæmoner, som morede dens publikum. Dens forsmag for den slags fik nok de sarte sjæle ved hoffet til at tage afstand, men gjorde det muligt for dem at modstå den „opløsningsproces“, som konkurrenterne døde af ved overdrivelse af *yūgen*.

Kan.ami, som af indstilling var ekletiker, parat til ethvert vove-stykke, forstod, hvilken nytte han kunne drage af en harmonisk kombination af den „fine fortryllelse“ og mimen. Han forstod, for nu at bruge et af hans søns udtryk: „at få blomster til at springe ud på klip-peskærene“. Hans „måde“ var med andre ord karakteriseret af „styr-

ke“, lige langt fra *sarugaku*'s „grovhed“ og fra *dengaku*'s „slaphed“.

Da Kan.ami døde i 1384, under en tourné i de østlige provinser, blev han efterfulgt af sin søn Yūzaki Saburō Motokiyo, den senere Zeami. Han var født i 1363 og altså netop tyve år gammel. Arven, han skulle løfte, var tung: Som ubestridt leder af Yamato-*sarugaku*'en og fyrstens favorit kunne han bukke under for forfængeligheden. Hvordan han undgik dette skær, som – efter hans eget udsagn – truer enhver skuespiller i denne alder, hvor han tror, han ved alt om sin *métier*, kan vi gætte gennem læsningen af hans skrifter: Kan.ami, som var klar over sin søns usædvanlige gaver, havde testamenteret ham forskrifter, der afstak den linje han skulle følge i begyndelsen af sin løbebane. Disse forskrifter skulle Zeami omsætte i praksis gennem hele sin karriere, og til sin tid videregive til sine arvtagere, suppleret med sine egne erfaringer. Da han beslutter sig til at nedfælde dem skriftligt, fra år 1400, tillægger han sin fader hele æren. Det er vanskeligt i vore dage at skønne om, hvilken del der går tilbage til Kan.ami, men der er ét princip, som dominerer i hele Zeami's værk, sådan som det allerede havde gjort i hans faders, og det er reglen om „overensstemmelse“ (*sōō*), om tilpasning til miljøet.

Denne regel havde Kan.ami opdaget ad empirisk vej, så snart han fra *dengaku* havde lånt den „fine fortryllelse“, som *dengaku* skyldte sin succes. Zeami forstod også at anvende den, eftersom han bevarede kendernes gunst, men han anvendte den utvivlsomt endnu kun intuitivt i den første del af sin karriere. Derpå besluttede han at fastholde faderens lære i sine *Afhandlinger*. Den metodiske refleksion, som dette arbejde fordrede, da han tog fat på det næsten tyve år efter Kan.ami's død, førte ham snart ud over hans oprindelige plan. På denne måde nåede han til at forkynde nødvendigheden af „overensstemmelse“ mellem forfatteren og hans tid, mellem forfatteren og skuespilleren, mellem skuespilleren og hans publikum. Det er betegnende, at dette udtryk først dukker op i den femte bog af *Fūshi-kaden*, men fra det øjeblik bliver af stadig større vigtighed i *rèsonnementet*. Det er dette udtryk, der giver nøglen til *Kyūi-shidai*: ja, denne afhandling, som ved første blik er nok så dunkel, sammenfatter i nogle formler, der er beundringsværdige i deres knaphed, to geniale kunstners erfaringer.

Men Zeami er mindst af alt en verdensfjern fremdrager af kvintessensen: før han forkyndte de store principper, havde han målt deres

praktiske rækkevidde. Han råder skuespilleren til selv at skrive de stykker, han skal fortolke; på den måde vil skuespilleren, uden at svigte forfatteren, øjeblikkelig kunne afstemme sit spil efter publikums humør, publikum i salen og ikke et ujordisk ideal-publikum; det er naturligvis den bedste måde at opnå overensstemmelse på, men Zeami gør udtrykkelig opmærksom på, at det drejer sig om en „prøvet fremgangsmåde“. „Prøvet“ af ham selv, da han startede og måtte gøre den erfaring, at det ikke var nok, han genoptog sin faders succes-stykker og slavisk kopierede hans fortolkning. Zeami havde derfor, uden falsk skamfølelse, skåret det repertoire til, han havde arvet fra Kan.ami, og indrettet det efter sin egen „måde“. Vi kan selvfølgelig beklage dette, for nu kommer vi aldrig til at kende den originale version af faderens tekster, men sønnen vandt sine samtidiges bifald ved det, og det tillod ham at fortsætte sit eget værk. Det samme gælder de få *dengaku*-stykker, som Zeami's omarbejdelse har reddet fra glem-selen.

Sandt at sige er skaden ikke så stor, som man kunne tro: i sine be-arbejdelser beholdt Zeami lange uddrag af sine forgængeres tekst; i *Samtaler om sarugaku* citerer han selv nogle af disse uddrag; andre kan kun opdages gennem kritisk tekstanalyse, og dens resultater er stadig usikre, for som så mange af sine landsmænd var Zeami fremra-gende i pastichen.

Men over for disse lån, der højst vedrører en snes stykker af det samlede repertoire, vi kender, rejser sig, monumentalt, mesterens ori-ginale produktion: ifølge de forskellige forfattere tillægges der ham med større eller mindre sikkerhed mindst 90 og højst 124 stykker, eller næsten halvdelen af det kendte repertoire; hvis man hertil føjer de stykker, hvoraf blot teksten eller titlen er bevaret, når man til et antal af 200, og der er givet andre, som hidtil har undgået efterforsk-ningen, lejlighedsstykker, til „skuespiller-konkurrencer“ for eksempel.

Måske bør man glæde sig over, at Zeami ikke fik nogen efterføl-ger af sit eget format, for hvad var der så blevet af disse tekster? Hvad var der sket, dersom hans søn Motomasa ikke var død alt for tidligt, før ham, i 1432, ikke engang 40 år gammel? „En kunstner som ikke et øjeblik havde sin lige, siden den fjerne tid hvor min fa-der modtog vort slægtsnavn³⁾“ udbryder Zeami i sin smerte – og med hans pensel er dette ikke nogen ringe lovprisning – „meget tidligt

³⁾ *Museki issbi*, éd. Nose, t. II, p. 656.

nået til den fuldendte modenheds trin⁴⁾). Han ville utvivlsomt have skåret Zeami's *nô*-stykker til, så de passede til ham selv, og det med faderens opmuntring og billigelse. Han var en pragmatisk ånd på linje med sin fader og forbeholdt sig retten til at efterprøve dennes råd i praksis. I *Samtaler om sarugaku* bringer Zeami en meget sigende anekdote i den forbindelse.

Motomasa havde netop komponeret *Sumidagawa*, et *nô* hvor en moder, der er blevet vanvittig over tabet af sit barn, ser den lille dødes genfærd komme op af graven. Han holdt på, at han ville lade spø-gelset spille af en barneskuespiller. Zeami rådede ham til at lade tan-ken falde. „Vi prøver og ser,“ afgjorde sønnen kort⁵⁾. Zeami beret-ter på den anden side, at Motomasa „da hans sidste stund var nær, og han var nået til sin højeste indsigt, havde sagt: Gør ikke, hvad der er unyttigt⁶⁾“. Modsigelsen mellem de to tekster er kun tilsyneladende: det er i sandhed erfaringen, der tillader en at skelne mellem, hvad der er nyttigt og hvad der er unyttigt.

„Vor slægtslinje er brudt, vor skole er i virkeligheden allerede øde-lagt,“ skrev Zeami umiddelbart efter Motomasas død. „Ingen at vide-regive to tilværelsers kunstneriske arv til,“ konstaterer han videre. Der er nok „Komparu-Tayû, som allerede har opnået en hæderværdig po-sition ved sit talent og som er mand for at holde vor kunst ved lige,“ men han er kun syvogtyve år. Denne Komparu-Tayû er Zenchiku, stamfaderen til familien Komparu, Zeami's svigersøn. Motomasa,“ til-føjer Zeami, „fandt sandsynligvis, at udover Komparu var ingen vær-dig til at bringe vort hus' ry videre til eftertiden, for han havde givet Komparu lov til at kaste et blik i en vigtig bog i vor hemmelige tra-dition⁷⁾“.

Denne tillid var vel anbragt, eftersom Zenchiku skulle blive Ze-ami's virkelige efterfølger, selv om han tilhørte en anden skole. Han blev den sidste af de store forfatter-skuespillere inden for *nô*. Han komponerede en række fremragende stykker og redigerede ligeledes flere skrifter om teknikken, og selv om de ikke er så dybtskuende som Zeami's, bringer de dog stadig værdifulde oplysninger om guldalde-rens *nô*.

⁴⁾ *Shichijû igo kuden*, éd. Nose, t. II, p. 667.

⁵⁾ *Sarugaku dengi*, éd. Nose, t. II, p. 360.

⁶⁾ *Shichijû igo kuden*, éd. Nose, t. II, p. 667.

⁷⁾ *Shichijû igo kuden*, t. II, p. 670.

Zeami's fortvivelse kunne altså synes overdreven. I virkeligheden var der dog endnu en grund til hans bitterhed. I Yoshimitsus regeringstid var *sarugaku*, samtidig med at den bevarede sit store publikum, blevet yndlingsunderholdningen ved *shôgun*'ens hof, og Zeami havde opnået en næsten officiel stilling. Betalingen for denne situation var herskerens indblanding i skolens indre anliggender. Zeami levede dog i god forståelse med Yoshimitsu og, efter dennes død i 1408, med hans to første efterfølgere. Katastrofen indtraf, da Yoshimitsus yngste søn, Yoshinori, en heftig og autoritær person, kom til magten i 1428. I 1429 så Zeami og Motomasa, som havde efterfulgt Zeami i ledelsen af skolen omkring 1424, sig pludselig adgangsforment til paladset. Organiseringen af forestillingerne ved hoffet var fra nu af betroet Saburô Motoshige On.ami (født 1398), søn af Shirô, Zeami's lillebror, og altså fætter og rival til Motomasa.

Som velanskrevet kunstner, men ikke mere, men derimod farlig hofmand, må On.ami have intrigeret hos *shôgun*'en for at blive Motomasas arvtager, når Motomasa forsvandt; måske ville han ligeledes opnå at få indsigt i *Afhandlingerne*, hvoraf hans fader Shirô allerede havde overgivet ham en del. Det er sandsynligt, at Zeami, som absolut ikke satte pris på ham, sagde kategorisk nej til disse fordringer. Hvorom alting er, så blev den gamle mester i 1434 i en alder af halvfjerds forvist til den fjerne ø Sado. Zeami besang sin rejse i *Bogen om den gyldne ø*, som er dateret til 1436. Han skulle dog opleve den glæde at se hovedstaden igen, utvivlsomt efter mordet på despoten i 1441. Han døde i Kyôto i 1444 i en alder af firs år. Hans sidste direkte efterkommer blev Motomasas søn Jûrô, om hvem vi kun har ganske få oplysninger: han ledede en trup i Nara, gennemførte en tourné i de østlige provinser . . . Vore dages Kanze'r er efterkommere af On.ami.

I hele det 16. århundrede og i første halvdel af det 17. var *nô* stadig en levende kunst, takket være Zenchiku og takket være On.amis søn og sønnesøn, Kojirô Nobumitsu (1435-1516) og Yajirô Nutomi (1490-1541). De to sidste, hvis speciale var at spille *waki*-rollerne, komponerede stykker, der giver *waki*'en større plads. Og andre, mindre kendte forsøgte i denne periode at forny *nô*, med større og mindre held. Der er bestemt ingen af dem, som når Kan.ami i ædel kraft, Zeami i elegant ynde eller blot Zenchiku i solid håndværksskunken. Repertoiret har dog bevaret et antal gode *nô*-stykker fra denne periode, først og fremst stykker af fjerde kategori, hvilket synes at tyde

på, at *nô* var godt på vej til at betræde den bane, der fører til rigtigt dramatisk teater.

NEDGANGSTIDEN

Det blev der dog ikke noget af, for efter en sidste opflammen under Toyotomi Hideyoshi, som interesserede sig levende for *nô*, endte *nô* med at forsvinde fra den offentlige skueplads for mere og mere at trække sig tilbage til slottene. Mens nye forestillinger ved kontakten med et folkeligt publikum vandt en kraft, som *nô* var i færd med at miste, blev *nô* sammen med te-ceremoniellet og andre raffinerede spil, der var inspireret af *zen*-buddhismens æstetiske ideer, yndlingsunderholdning for en ubeskæftiget, men urolig krigerklasse, som den bidrog til at aflede fra politiske intriger.

I denne stærkt begrænsede atmosfære uden for tiden slumrer denne livskraftige og folkelige kunst, som var blevet til i en atmosfære af kappestrid, af målen kræfter, lige så stille hen og bliver en museumsforestilling, vedligeholdt med religiøs andægtighed af fromme konservatorer, der holder messe for en andagtsfuld og søvngig skare. Vi ved fra et uafviseligt dokumentarisk materiale, at fremførelsen i vore dage af et *nô*-stykke i gennemsnit varer næsten dobbelt så længe som på Ashikaga'ernes tid! Det vil sige, at denne langsomhed, som de fleste vestlige og japanske skildrere tager for et grundtræk i *nô*, på ingen måde er noget medfødt, og læser man Zeami, vil man konstatere, at han ganske afgjort ville fordømme den, dersom det var ham givet at overvære en fremførelse i vore dage . . . Ville han så i det mindste værdsætte den kolde højtidelighed og stædige værdighed, som den resulterer i? Det tør jeg ikke sværge på!

Af denne lidt kunstige højtidelighed og af sin aristokratiske foragt for det folkelige har *nô* været nær ved at dø, to gange, i 1868 og så i 1945. *Nô*-skolerne hørte i den grad med til det feudale system, at alle kunstnerne opfattede sig som solidariske med det og troede sig fordømt sammen med det, da vinden fra vesten fejede hen over det gamle Japan i 1868. De fleste havde trukket sig tilbage til provinsen og forsøgte ikke engang at gøre noget længere.

Næsten som den eneste vovede en mindre kendt skuespiller fra en

slægt, der i århundreder har været viet til de uanselige *tsure*-roller inden for Kanze-skolen, Umewaka Minoru, at spille *nô* på en tilfældig scene. Den succes han vandt, satte mod i alle, og en efter en vendte de fem skoler tilbage til hovedstaden. Alle fejrede pioneren, undtagen Kanze-lederen, som så surt til ham og efter hans død bestred hans sønners ret til at udstede duelighedsattester til deres elever, en ret som han hævdede at være den eneste, der havde. De svarede igen ved at bryde med ham og oprette en ny, uafhængig skole. Striden varede lige til 1953, hvor efterkommerne af Minoru efter lange forhandlinger, som undertiden var blottet for elskværdighed, igen trådte ind i Kanze-skolen.

Det publikum, som *nô* havde fundet efter 1868, var naturligvis bredere end det gamle militæraristokrati, hvis arvinger dog ofte forblev trofaste, og nogle påtog sig stadig den traditionelle mæcenrolle; til dem havde nu sluttet sig folk fra de mest kultiverede lag af borgerskabet, såvel som intellektuelle, professorer, embedsmænd, kunstnere. En god del af dem dyrkede iøvrigt selv *nô*-sang og *nô*-dans under skuespillernes ledelse. Dette klientel sikrede skolerne en sparsom eksistens, som igen blev sat på spil ved krigsnederlaget, der gjorde det endeligt af med de klasser, hvor *nô* plejede at rekruttere sit publikum. Desuden var de fleste teatersale brændt. Endnu en gang forkyndte onde ånder *nô*'s forsvinden.

Endnu en gang skulle *nô* imidlertid genfødes af asken, takket være en uforudset begivenhed. Efter fire århundreders mellemspil genfandt *nô* et om ikke helt folkeligt publikum, så dog et mere talstærkt end før, i hvert fald talstærkt nok til at sikre *nô* en mere anstændig tilværelse end i mæcenernes tid, en hidtil ukendt frihed. Hvad der slår én i dag, er, hvor ungt dette publikum er, i stærk modsætning til hvad man kunne se i teatrene knap ti år før. Det er for tidligt at spå om udviklingen af denne bevægelse, men da den har sit udgangspunkt i den almindelige højnelse af landets kulturelle stade og ikke i noget flygtigt snobberi, har man lov til at være optimist. Denne optimisme bestyrkes yderligere ved synet af det undertiden også folkelige publikum ved forestillingerne i fakkelskær, i fri luft, i Meiji-templets gård, hvor tusinder af tilskuere flokkes tæt, i en imponerende stilhed. Dersom skuespillerne blot – og jeg kender i hvert fald en lille gruppe som har den indstilling – ville vende tilbage til kilderne og ryste århundredernes støv af sig, kunne det udmærket tænkes, at *nô* finder et

nyt liv, der er lige så rigt som det første, og, hvem ved, inspirationskilder som længe har været udtørrede. Der skete en dag et eksperiment, som forargede nogle og fremkaldte ganske svage forhåbninger...

Skulle det mon ske, at man igen læser Zeami i *nô*-skolerne?

3. Zeamis afhandlinger

TEKSTERNE

År 1400, da Zeami nærmede sig de fyrrer, havde han altså for at sikre en varig videreførelse af sin faders lære besluttet at nedskrive de regler og råd, som faderen havde givet ham i arv. Det blev til de tre første bøger af *Fûshi-kaden*, hvortil skulle komme en snes andre afhandlinger, hvis redaktion strækker sig over næsten fyrretyve år. Forfatteren fremtræder her som den tro nedskriver af Kanamis ord, den betroede besidder af hans hemmelighed, eleven og fortsætteren uden fantasi, opfyldt af respekt og beundring. Man skal blot huske, at Zeamis fader var død i 1384 for at ane et fromt bedrag svarende til Platons, når han tillægger Sokrates paterniteten til sine dialoger; teksterne bekræfter denne tolkning: kun erfaringen, en gennemlevet og levende erfaring, kan forklare de variationer, ja modsigelser der kommer, efterhånden som forfatteren bliver ældre.

Disse afhandlinger, der var bestemt til at forblive absolut fortrolige, „til kun at videregives til én mand i hver generation“, forblev i realiteten hemmelige i næsten fem hundrede år. Ikke fordi man var uvidende om deres eksistens – *shôgun*'en Tokugawa Ieyasu synes bl.a. at have været i besiddelse af en kopi – men man var lidt efter lidt holdt op med at interessere sig for dem; de krævede nemlig en logisk refleksion af læseren, som sikkert kun få skuespillere ville have været i stand til. I 1665 var der blevet udgivet en bog med titlen *Kadensho*, „Bogen om blomstens videregivelse“. Det var en forfalskning, men den indeholdt i mere eller mindre ændret skikkelse passager fra den ægte *Kadensho* (eller *Fûshi-kaden*). Ifølge en hårdnakket tradition skulle der også findes andre tekster. I 1909 oplevede YOSHIDA Togo efter offentliggørelsen af en artikel helliget *Samtaler om sarugaku*, at en vis YASUDA Zennosuke betroede ham en pakke manu-

skripter (mss. *Yasuda*), som vedkommende netop havde fundet i en *daimyo*-families samling. Offentliggørelsen af disse manuskripter under titlen *Zeami jûrokubû-shû* „Samling af seksten små værker af Zeami“ vakte stor opstandelse i de interesserede kredse.

Der skulle dog endnu nogle årtier og nye manuskriptfund til, før alle ville anerkende disse teksters ægthed, som havde været omtvistet så længe. Der skulle flere udgaver og omfattende kommentarer af de mest fremragende specialister til, før man ville give teksterne den fornemme plads, der tilkommer dem inden for Japans litteratur og kunst. Ud fra et vestligt synspunkt kunne denne plads udmærket være nummer et: af alle den japanske litteraturs mesterværker er det måske i virkeligheden Zeamis, der yder det vigtigste bidrag til menneskehedens fælles rigdomme. Jeg overlader det til læseren selv at sammenligne det med for eksempel Aristoteles' *Poetik* og drage konklusionen af denne konfrontation.

Den mest komplette og muligvis også bedste udgave, foranstaltet af KAWASE Kazuma, indeholder i dag treogtyve afhandlinger. Det er ikke forbudt at tænke sig, at andre endnu slummer i arkiverne i et eller andet tempel. Kawase selv havde således for en femogtyve år siden fundet en samling gamle manuskripter, hvori han troede at genkende håndskrifter af Zeami selv: to breve skrevet med Zeamis hånd og adresseret til Zenchiku, måske fra Sado, ledsagede dem faktisk. En nøje undersøgelse af skriften gør det vanskeligt at holde fast ved denne teori. Manuskriptet til *Kakyô* er iøvrigt efterfulgt af en note, som man vil finde en oversættelse af her i bogen (s. 149, note 97), signeret Tsurauji. Denne mystiske person har ikke kunnet identificeres; tilstedeværelsen i hans navn af stavelsen *uji*, som indgår i dannelsen af navne blandt medlemmer af familien Komparu, synes at tyde på, at han har tilhørt den. Hvilket skulle bekræfte den almindeligt anerkendte teori, ifølge hvilken disse manuskripter (som jeg efter skik og brug vil fortsætte med at kalde egenhændige *håndskrifter* i mine noter) er kopier, skrevet mens Zeami levede endnu, til Zenchiku. For min egen del vil jeg være tilbøjelig til at tro, at Tsurauji var en ung Komparu, som havde sluttet sig til Zeami i hans eksil og lejlighedsvis fungerede som hans sekretær. Hvordan det nu end måtte forholde sig, og bortset fra nogle tilfælde af uagtsomhed, der sikkert skyldes kopisten, så viser en sammenligning af de forskellige manuskripter, at *håndskriftet* næsten altid giver den mest plausible version. Når et sted

var dunkelt, har jeg derfor som regel fulgt *håndskriftet* frem for *Yasuda*.

En tredje gruppe vigtige manuskripter er *Sôsetsu* manuskripterne, fra det syvende overhoved for Kanze-familien, KANZE Sôsetsu's hånd; disse manuskripter, der er bevarede i Kanze'ernes arkiv, har for størstepartens vedkommende kun været kendt i kort tid (gennemgang i Kawases udgave). Og for *Kakyô*'s vedkommende giver et manuskript tilhørende TANAKA Makoto (mss. *Tanaka*) undertiden interessante varianter. Alle disse manuskripter er, med undtagelse af de egenhændige *håndskrifter* som blev fundet efter den tid, gennemgået kritisk i NOSE Asaji's udgave (1939). Det må bemærkes, at *håndskriftet* har bekræftet de fleste af de rettelser, Nose har foreslået i uomtvisteligt korrumpereede passager.

De japanske forskere anvender stadig som fælles betegnelse for alle afhandlingerne den titel, som Yoshida Togo gav dem: *Samling af seksten små værker af Zeami*. Kun Kawase har udskiftet tallet seksten med det mere nøjagtige treogtyve i titlen på sin udgave. I stedet for denne moderne benævnelse, som kan diskuteres, har jeg sat en oversættelse af udtrykket *hiden*, som Zeami selv anvender til at betegne sine afhandlinger med: „Den hemmelige tradition (i *sarugaku no nô*)“. Her følger nu listen over de hidtil fundne værker, i kronologisk orden, i hvert fald for de dateredes vedkommende, med angivelse af de vigtigste manuskripter⁸⁾.

1. *Fûshi-kaden*, „Om videregivelsen af fortolkningens blomst“. Anden titel: *Kadensho*, „Bogen om blomstens videregivelse“. Bog I-III, 1400, *Yasuda, Sôsetsu, håndskrift*. Bog IV og V, 1402, *Yasuda, Sôsetsu, håndskrift*. Bog VI, udateret, *Sôsetsu, Kanze* (egenhændigt håndskrift ifølge Kawase, udgivet i facsimile 1931). Ægtheden længe diskuteret. Bog VII, 1418, *Yasuda, Sôsetsu*.
2. *Ongyoku kowadashi kuden*, „Den mundtlige tradition vedrørende sang og stemmeføring“, 1419, ms. *Kanze*.

⁸⁾ Spørgsmålet om visse afhandlingers ægthed lader jeg ligge, da det ikke er noget problem i forbindelse med de afhandlinger, jeg har valgt at oversætte her i bogen. Betegnelserne *Kanze* og *Hôshô* gælder manuskripter, der er bevarede i disse skuespillerskoler. En fuldstændig fortegnelse over de i 1945 kendte manuskripter findes i KAWASE's udgave, p. 1-3.

3. *Shikadôsho*, „Bogen om vejen der fører til blomsten“, 1420, *Yasuda, håndskrift*.
4. *Nikyoku santai ezu*, „Studie over de to elementer og de tre typer, med billeder“, 1420, *Yasuda, ms. Komparu*.
5. *Nôsakusho*, „Bogen om *nô*-stykkernes komposition“, 1423, *Yasuda, Sôsetsu*.
6. *Kakyô*, „Blomstens spejl“, 1424 (efterskrift signeret Tsurauji, dateret til 1437), *Yasuda, Tanaka, håndskrift*.
7. *Ze-shi rokuju igo sarugaku dangi*, „Samtaler om *Sarugaku* med mesteren Ze(ami) efter hans tredsindstyvende år“, samlet af Motoyoshi, Zeamis anden søn, 1430. *Yasuda, Sôsetsu*.
8. *Shûdôsho*, „Bogen om studiet af vejen“, 1430, *Yasuda*.
9. *Museki issbi*, „Spor af en drøm på et ark“, klage over sønnen Motomasas død, 1432, *Yasuda*.
10. *Shichijû igo kuden*, „Mundtlig tradition efter mit tredsindstyvende år“, 1433, *Yasuda*.
11. *Kintôsho*, „Bogen om den gyldne ø“, digtfortælling fra hans eksil på øen Sado, 1436, *Yasuda*.

Udaterede afhandlinger:

12. *Yûgaku shudo kempû sho*, „Bogen om studiet og syns-virkningen af musikalske underholdninger“, *Yasuda, håndskrift*.
13. *Kyûshi-shidai*, „Stigen med de ni trin“, *Yasuda*.
14. *Fûkyoku-shû*, „Om melodien“, *Yasuda, Kanze*.
15. *Go-on*, „De fem tonarter“, *Sôsetsu*.
16. *Go-ongyoku jôjô*, „Bemærkninger til de fem tonarter“, *Yasuda, mss. Kanze*.
17. *Ongyoku goi*, „De fem trin i sang“, *Hosho*.
18. *Kyokufu shidai*, „Om at sætte i musik“, *Yasuda*.
19. *Rikugi*, „De seks tonarter“, efterskrift signeret Zeami, dateret 1428, *håndskrift*.
20. *Yûgaku geifû goi*, „De fem trin i stilen i den musikalske underholdnings kunst“, *håndskrift*.
21. *Nô ni jo-ba-kyû no koto*, „Om [den fremadskridende rækkefølge] *jo-ba-kyû* i *nô*“, meget nær på stykke 2 i anden del af *Kakyô*, *Kanze*.
22. *Ongyoku no uchi ni mutsu no daiji*, „Seks vigtige regler at overholde ved sang“, *Kanze*.

23. *Shûgyoko tokka*, „Samle juvelerne, nå blomsten“; denne afhandling findes i samlingen af værker af Zenchiku. Kawase tilskriver Zeami afhandlingen; tilskrivningen er stadig omstridt. En del af afhandlingen er med i *Ongyoku goi* (nr. 17).

Til denne liste må føjes de to egenhændige breve fra Zeami til Zenchiku, som vi allerede har omtalt, samt teksten til seks stykker – fra mesterens hånd, om man tør tro Kawase – der har været en del af en samling på 35 stykker, sendt fra Sado til Zenchiku, som udarbejdede en ligeledes bevaret, annoteret indholdsfortegnelse.

Nummer 9 og 11 på listen ovenover, *Museki issbi* og *Kintôsho* må anbringes for sig: det er tekster af høj digterisk og menneskelig kvalitet med relation til de to ulykker, som ramte Zeami i hans alderdom: sønnens død og hans egen forvisning til Sado. Trods deres litterære værdi har jeg derfor udskudt dem fra nærværende samling.

Jeg har ligeledes udskudt numrene 2, 8, 10, 14, 15, 16 og 18, på grund af deres alt for tekniske karakter. Disse tekster kunne tjene som udgangspunkt for en undersøgelse af musikken i *nô*, men de japanske musikforskere er selv endnu langt fra enige om fortolkningen af dem.

Jeg har på den anden side gemt numrene 17, 19, 20, 22 og 23 med henblik på en dyberegående analyse, som ikke ville være på sin plads i nærværende samling. Disse teksters ægthed er omtvistelig og omtvistet: den systematiske og doktrinære karakter, den uklare og konfuse stil, med genklange af mystik, der er over disse småarbejder, står i en besynderlig modsætning til præcisionen og pragmatismen i de store afhandlinger. Så længe jeg ikke har fået nye oplysninger om disse tekster, ville jeg være fristet til at betragte dem som en slags dogmatiske „sammendrag“, der er føjet til *Afhandlingerne* af en af mesterens efterfølgere, måske Zenchiku.

Endelig har jeg, trods teksternes store betydning, gemt nr. 7, „*Samtaler om sarugaku*“: de ville nemlig have krævet så omfattende noter og kommentarer, at bogen var svulmet op til det dobbelte; man bør iøvrigt benytte dem med forsigtighed, for den der har redigeret teksten kan have indføjet private ideer eller fejlagtige læsemåder. Jeg har dog citeret derfra i noterne, hver gang det var til hjælp for den præcise gengivelse i de oversatte afhandlinger. Hvad angår nr. 21, er den benyttet sideløbende med *Kakyô*.

Til syvende og sidst har jeg beholdt følgende afhandlinger, der danner et sammenhængende hele:

1. *Fûshi-kaden* (nr. 1).
2. *Kakyô* (nr. 6).
3. *Shikadôsho* (nr. 3).
4. *Nikyoku santai ezu* (nr. 4).
5. *Nôsakusho* (nr. 5).
6. *Yûgaku shûdô kempû sho* (nr. 12).
7. *Kyûi-shidai* (nr. 13).

Jeg har anbragt *Kakyô* lige efter *Fûshi-kaden*, for en indre analyse af disse tekster viser, at den, for størstedelens vedkommende, må ligge forud for de tre følgende. Hvad angår de to sidste, der klart er mere systematiske end de foregående, navnlig *Kyûi-shidai* som i ni punkter resumerer hele Zeamis lære, er det sikkert rigtigt, når de anses for at være senere end de før nævnte.

Afhandlingen om *nô*-stykkernes komposition er helt helliget en analyse af *nô*-stykkernes struktur efter den kategori, de tilhører; af praktiske grunde vil jeg bringe oversættelsen som indledning til en samling med mesterværker fra *nô*-repertoiret, der vil følge efter dette bind. Afhandlingens midlertidige fravær kan ikke på nogen måde skade forståelsen af de seks afhandlinger, der er endt med at blive bragt her. De repræsenterer kvantitativt nær ved halvdelen af, hvad der er, og kvalitativt det væsentlige i forfatterens tankegang.

FORTOLKNING OG OVERSÆTTELSE

Det forekommer mig overflødigt at forlænge denne indførelse med en parafrase over de afhandlinger, som man skal læse i min oversættelse. Det ville derimod ikke være unyttigt at præcisere grænserne for den, så læseren kan være på vagt mod en forhastet anvendelse af enkeltdele løsrevet fra sammenhængen. Min oversættelse er, lad mig gentage det, provisorisk og kunne ikke blive andet, af grunde som jeg skal pege på. På den anden side, og det vil man konstatere under læsningen, bliver Zeami ofte af erfaringen tvunget til at nuancere sine oprindelige udtalelser, om ikke ligefrem til at modsige sig selv formelt. At citere en eller anden sætning i teksten, ligegyldigt hvor slående den er, ville være at løbe den risiko, enten, at tillægge forfatteren noget, som kun kan være en hypotese fra oversætteren,

eller at blive dementeret af forfatteren selv nogle sider længere henne. En opmærksom læsning af noterne vil forhåbentlig gøre det muligt at undgå disse to skær.

Det japanske sprog frembyder så ganske givet en forhindring, som jeg længe har anset for, og endnu for nogle teksters vedkommende anser for, uoverstigelig for fortolkeren. Men sådan er det heldigvis ikke med Zeamis *Afhandling*er. I en prunkløs stil, fri for de ordspil, metaforer og litterære allusioner som hans landsmænd, og han selv i sine *nô*-stykker, delikaterer sig med, udvikler forfatterens tanke sig, dog afbrudt af *zen*-paradokser, efter uadelig logiske regler; for ham udelukker hemmeligheden ikke den klare tanke eller det præcise udtryk, tværtimod.

Denne præcision skulle mærkeligt nok gøre oversætterens opgave ekstra vanskelig; den forbød ham faktisk at tage sig den mindste frihed med teksten. Jeg har med vilje givet afkald på enhver litterær prætention og har til syvende og sidst valgt alle vegne at bevare sætningernes rækkefølge, ja selv ordenes, hver gang den var betydningsfuld, på en måde kalkere originalen i oversættelsen, selv om det så resulterede i at sætningen blev vredet lige så meget det overhovedet lader sig gøre inden for vort sprogs rammer. Efter mine erfaringer i praksis forekommer det mig, at denne fremgangsmåde bød på den ekstra fordel, at man bevarede det tvetydige, der er over visse passager. Villet dunkelhed eller lapsus fra en afskriver? Tvivlen blev ofte tilladt: fremfor at påføre læseren en hasarderet fortolkning ved at indkapsle den i teksten kunne jeg på denne måde holde muligheden åben for diskussion og, om nødvendigt, antyde en løsning i noterne.

Som man vil forstå, skete alt dette ikke uden at der meldte sig en uendelig række ømtålelige problemer, hvoraf det mindste var nødvendigheden af at benytte et indoeuropæisk sprog, en stiv støbeform, hvori man skulle hælde en tekst affattet i et subilt og flygtigt idiom, der helt igennem består af nuancer og ikke kender noget som helst til de fleste af vore grammatiske kategorier. Dette er dog kun en spændende leg, som blot kræver en lille smule opmærksomhed og megen tålmodighed. Et andet skær, som jeg nok havde forudset, men som var uendeligt farligere for mit forehavende, tegnede sig dog klarere og klarere, efterhånden som teksten tog form: ord, som ved første blik var gammelkendte, syntes i den aktuelle sammenhæng at få en ny, usædvanlig betydning, som ingen ordbog havde registreret.

De japanske kommentatorer tøvede, spurgte hinanden til råds, nægtede at komme med nogen konklusion. Kort sagt, det så ud til, at Zeami i sine *Afhandling*er gjorde brug af mindst et lille hundrede ord, han havde lånt, dels fra hverdagssproget, dels fra *zen*-mystikkens terminologi – for slet ikke at tale om de rent tekniske udtryk – men drejet bort fra deres sædvanlige betydning. For nogles vedkommende er etymologien til stor hjælp; andre er, trods den hemmelighedsfuldhed der omgav *Afhandling*erne, gået over i kunstnerens sprog, selv om kunstnerne undertiden anvender dem i en helt anden betydning; mange er forblevet uigennemtrængelige mysterier: de kan kun tolkes ud fra sammenhængen, de står i, og med en præcision der er afhængig af deres hyppighed. En opmærksom, mange gange gentaget læsning af teksterne, tillader en sommetider at ane, hvad de indeholder. Forsøger man at fæstne dem i en oversættelse, undviger de en øjeblikkelig: det ækvivalente franske udtryk, som man syntes var tilfredsstillende på side 1, viser sig allerede på side 3 at være aldeles inadækvat.

Jeg har måttet opgive at gengive de skiftende reflekser fra ordenes mangfoldige facetter og slå mig til tåls med at bruge et kneb: frem for at søge tilflugt bag det skærmbret af falsk lærdom og letfærdig exotisme, som en fonetisk transskription af det japanske ord ville have været, har jeg foretrukket at vælge eet (fransk) udtryk for hver af disse betegnelser og kun eet – det der svigtede originalen mindst. På to-tre vigtige undtagelser nær, som jeg har forsøgt at begrunde i noterne, har jeg ment at burde – og kunne – holde fast ved denne een gang valgte oversættelse alle vegne. Men for at læserens opmærksomhed dog skal blive henledt på disse udtryk, er de trykt med kursiv, og den nøjagtige betydning vil blive præciseret ved hjælp af en note, første gang de optræder i teksten; indexet bag i bogen giver henvisninger til disse forklarende noter, der i nogle tilfælde blot er en konstatering af en uformåen, som man må håbe er midlertidig.

Sådan som oversættelsen er, med sine oplysende noter, skulle den kunne give en nogenlunde fuldstændig idé om forfatterens tænke-måde. Jeg vil dog trække de store linjer op i en fortolkning, der samtidig er en syntese, og ved samme lejlighed fremhæve nogle grund-tanker, der er ledetrådene i værket.

Jeg har allerede lagt den centrale tanke i *Afhandling*erne frem, nemlig princippet om overensstemmelse. For at realisere denne uund-

værlige overensstemmelse med sit publikum må skuespilleren kunne sin kunsts teknik fra grunden. Med stof fra sine egne erindringer og fra faderens belæringer øser Zeami op med råd til skuespilleren: disse råd klinger sommetider forbløffende moderne: nogle udviklinger, der er helliget vidunderbarnet (side 177 ff.), farerne som lurar på den unge skuespiller der for en stund bliver foretrukket frem for de vel-tjente mestre af et vankelmodigt publikum (side 67) er skrevet af en kyndig pædagog og dybt skuende psykolog. Andre farer truer den aldrende skuespiller: han må undgå at „stivne“ og aldrig glemme sin begyndelse (side 147); han må huske, at hver alder har sine problemer, at studiet er en stadig nødvendighed (s. 146).

Således ser vi teorien tegne sig om „trinene“, som kunstneren skal stige op ad, et efter et, i løbet af sin karriere: selvtillidens trin, modenhedens trin osv. og, omsider, den højeste indvielse, den „underfulde blomst“s trin (s. 140). *Kyûi-shidai* giver et resumé af denne teori, i systematisk form: ni trin, der hver for sig er karakteriserede med et digterisk billede lånt fra *zen*-paradokserne, tilbyder sig for skuespilleren. Til hvert af disse trin svarer en etape i den professionelle uddannelse, men også en bestemt type stykker, ja et bestemt publikum. Her melder begrebet overensstemmelse sig igen: en almindelig skuespiller vil begrænse sig til den stil, der svarer til et givet trin; hvis han træder op på det næste trin, mister han mesterskabet på det trin, han nu forlader. Hans aktivitetssfære er altså meget begrænset, hans succes usikker: en middelgod skuespiller kan høste bifald hos et middelgodt publikum, hvis han spiller et middelgodt stykke; dersom han tager fejl med hensyn til sine evners rækkevidde, dersom han for eksempel finder på at spille i et mådeligt stykke for et fremragende publikum, eller i et strålende stykke for et sløvt publikum, kan han være sikker på fiasko. En usædvanlig god skuespiller derimod, som „husker sin begyndelse“, vil kunne etablere overensstemmelsen ved at gå ned på de lavere trin, dvs. ved at spille et middelmådigt, men letforståeligt stykke, når han står over for et bondsk publikum, og stik modsat hæve sig til det vidunderliges tinder over for en skare tilskuerne „med øvet øje“.

Men han må rigtignok også vide at bedømme sit publikum ved første blik (s. 79 f.) og nøjagtigt kende sin egen begrænsning (s. 107). Succes fås for følgende pris: beherskelsen af teknikken kan kun nås af den, der forstår at iagttage andre og indse, hvor han selv ikke slår

til; hovmod gør blind og fremskynder faldet. Kendskab til en selv og kendskab til publikum: det er hele hemmeligheden.

Således er den jord, der er gunstig for „blomsten“s udfoldelse. Dette billede har Zeami ganske sikkert arvet fra sin fader. I årevis skal han, forgæves, søge at definere det præcist: blomsten er et bifænomen, der fra tid til anden dukker op i skuespillerens spil og som hos tilskueren fremkalder en udefinerbar, men uomtvistelig æstetisk glæde. Under hvilke betingelser viser den sig? Efter at have bemærket, at den fortrinsvis kroner en mesters indsats og fastslåede talent, men at man ikke sjældent træffer den hos en ganske ung skuespiller, finder Zeami endelig nøglen, hemmelighedernes hemmelighed, og når netop derigennem frem til, på et mere præcist og mere rationelt grundlag at definere betingelserne for overensstemmelse i forholdet skuespiller-tilskuer.

Blomsten, siger han, er intet andet end „det interessante, det usædvanlige“ (s. 108). Disse to benævnelser må præciseres. Lad mig minde om, at den oversættelse, som jeg foreslår, kun er en tilnærmelsesvis oversættelse. At gengive *omoshiroki koto* med „interesse“ er måske lidt for svagt. „Fortryllelse“ ville sikkert passe bedre, i den passive betydning ordet har i talemåden „være under . . . fortryllelse“. Det „usædvanlige“ er det, der overrasker og fastholder tilskueren ved sin sjældenhed. Man vil se, hvilken nytte skuespilleren kan drage af denne tanke, og hvor stor en betydning den efterhånden har fået i *Afhandlingerne*. Så stor, at Zeami, da han analyserer det hemmeliges rolle i kunsten, går så langt som til at konkludere, at den eneste hemmelighed ved *nô* er at forstå, til enhver tid og på ethvert sted, at vise sig „usædvanlig“ (s. 114 f.). Man vil bemærke i forbifarten, at denne konstatering medfører fordømmelsen af den banale, overfladiske realisme, som ikke ville kunne overraske: man må læse den passage, som skildrer, hvorledes man mimer en gammel mand (s. 111).

Den grove realisme i mimen er på den anden side uforenelig med det overordentlige raffinement, som Kan'ami havde lånt fra *dengaku* og som havde bragt *sarugaku* til hæder og værdighed: *yûgen*, en benævnelse som jeg har gengivet ved *fin fortryllelse*. Jeg må præcisere, at det ikke er nogen nøjagtig oversættelse af *yûgen*: denne fortolkning er jeg blevet inspireret til af konteksten og bekræftet i gennem mine personlige oplevelser af *nô*. Det er faktisk den vigtigste, om ikke den eneste egenskab, vore dages *nô*-dyrkere forlanger af skue-

spilleren. Zeami bemærkede allerede selv (s. 104) og beklagede det, at hans samtid tillagde *yûgen* en overdreven betydning, men at man måtte bøje sig for det, i hvert fald indtil videre, for at overensstemmelsen kunne opretholdes. Eftertiden har ikke godkendt denne reservation, tværtimod, den har længe betragtet Zeami som *yûgen*'s mester, den der definitivt har pålagt *yûgen*, om ikke opfundet *yûgen*. Ordet kildrede iøvrigt *nô*-disciplenes sans for mystik, da de var skrumpet ind til en sekt; det har faktisk en klang af *zen*, og den understreges yderligere ved betydningen af de to bogstaver, som bruges til at skrive ordet med: „Gåde“ og „dunkelhed“. Mere skulle der ikke til, før man tillagde *yûgen* jeg ved ikke hvilken esoterisk egenskab; de trofaste *nô*-tilhængere med reminiscenser fra feudaltiden udtaler stadig ordet med bæven i stemmen, uden at have den mindste idé om, hvad det betød for Zeami, tror jeg. Læsningen af *Afhandlingerne* lader i hvert fald ikke nogen tvivl tilbage; i begyndelsen anvendte forfatteren det endog som betegnelse for den kropslige „ynde“ hos en ganske ung danser.

Jeg har gemt drøftelsen af et lille ord til sidst, et ord der er mættet med betydning, og som læseren utvivlsomt har ventet en definition af: *nô*. Zeami bruger det meget tit, og i løbet af de tredive år, der skiller de første bøger i *Fûshi-kaden* fra de sidste *Afhandling*er, kan man mærke en betydelig gliden i ordets betydning hos ham. I den sidste periode af hans liv har udtrykket allerede fået den betydning, det har i dag: „*nô*-kunsten“ eller „et *nô*-stykke“. I disse to tilfælde har jeg oversat det henholdsvis „*nô*“ og „et *nô*“. Når han taler om noget i den retning i sine første skrifter bruger han derimod altid *sarugaku* eller, sjældnere, *sarugaku no nô*. *Nô* alene står der tit, men i en ganske anden betydning. I en første fase forekom det mig at betegne en egenskab hos skuespilleren, at gengive den harmoniske udvikling af de medfødte evner ved mødet med teknikken: *nô* forstået på denne måde er i stand til at vokse eller tabe sig; *nô* stiger gradvis fra trin til trin og angiver hvert øjeblik kunstnerens „muligheder“. For at skelne *nô* fra den medfødte fond og samtidig fra det, vi kalder talentet, og også for at minde om udtrykkets etymologiske betydning, har jeg oversat det ved „evner“. I den følgende fase, efter en kort periodes vaklen, konstaterer vi, at ordet har fået en mere vag betydning: „kapaciteten“, „talentet“ eller snarere det „kunstneriske potentiel“; denne gang har jeg opgivet at oversætte et mere og mere flygtigt begreb og nøjes med at sige: „skuespillerens *nô*“. Snart derefter skal

Zeami give afkald på denne benævnelse, der næsten er blevet indholdslos, og, måske presset af det ny århundredes sprogbrug, bruge det som erstatning for det forældede ord *sarugaku*.

Jeg kan ikke på dette sted gennemgå alle de udtryk, som kunne fortjene en længere diskussion. De er ikke alle sammen lige så klart definerede som dem, jeg lige har hentet frem. Men i alle tilfælde, og jeg fremhæver ganske særligt dette punkt, da jeg kender den brug nogle vestlige „zen-ister“, ja selv japanske (de sidstnævnte altid uvidende, om ikke i ond tro) mener de kan gøre af *nô*, vil jeg gerne hermed erklære, at jeg fra starten må melde mig som modstander af enhver mystisk eller esoterisk fortolkning af Zeamis *Afhandling*er under påskud af tekstens uklarheder: problemet er ene og alene af sproglig art. Der er intet, og alle japanske eksperter er enige på dette punkt, der er intet som berettiger til en sådan benyttelse af *Afhandlingerne*; det er iøvrigt ikke det mindst tillokkende ved dem, at de, hævet over enhver diskussion, strider imod det ordgyderi og den sindsforvirring, som er så karakteristisk for de fleste vestlige „lærere“, der hævder at meddele os den japanske civilisations hemmeligheder og hvis eneste fællespunkt er deres totale uvidenhed om landets sprog og kultur.

Måtte de, som har følt sig tillokkede af denne *hemmelige tradition*, lægge forventningerne på hylden; dersom de stadig skulle være skeptiske, kan jeg ikke gøre noget bedre end at henvise dem til syvende bog, sjette afsnit, i *Fûshi-kaden*; så vil de få at vide, hvilken rolle Zeami tillægger hemmeligheden, og hvad det er for hemmeligheder kunstnerne giver videre til hinanden i stor hemmelighedsfuldhed: intet andet end professionelle kneb! Måske vil de så endelig forstå, at det samme gælder alle de andre japanske kunstarter, fra maleri til *judô*, fra teceremonien til bueskydningen, som har hentet en æstetiks hemmeligheder fra *zen*-kilderne, og at hele resten blot er mystifikation; at *zen* selv mere er en mental teknik end en etik, meget mere en æstetik end en religion eller en mystik. Dersom kendskabet til Zeami kunne medvirke til at rense boghandlervinduerne og butiksudstillingerne for det pseudo-japanske kram, som Vesten har frådset i siden Pierre Lotis dage, ville vejen omsider være åben for en frugtbar udnyttelse af skatte, der – selv om de ikke kan gøres i mønt, absolut ikke bliver mindre værdifulde af den grund.

Bibliografi

Jeg har offentliggjort en detaljeret bibliografi over emnet i *Bulletin de la Maison Franco-Japonaise*, Nouvelle Série, tome III, 1953 (Tôkyô og Paris, Presses universitaires).

Jeg skal derfor kun nævne de vigtigste titler her. Blandt de mange japanske værker, jeg har draget nytte af, må anføres:

1. NOSE Asaji, *Zeami jûrokubu-shû byôbaku*, „Zeamis seksten små værker i tekstkritisk udgave med kommentarer“, 2 bind, 1949 (citeret i noterne som *Nose*).
2. KAWASE Kazuma, *Tôchû Zeami nijûsambu-shu*, „De treogtyve små værker af Zeami“, 1945 (i noterne: *Kawase*).
3. KAWASE Kazuma, *Zeami jibitsu densho-shû*, „Samling af egenhændige manuskripter af Zeami“, 1945 (i noterne: *båndskrift*).
4. SANARI Kentarô, *Yôkyoku taikan*, „Samlet oversigt over nô“, 7 bind, 1930-31. (En udgave af teksterne fra Kanze-skolen, med varianter fra andre skoler i tillægget. Jeg har fulgt Kanze-teksten, som almindeligvis regnes for den bedste.)
5. NONOMURA Kaizô og ANDO Tsunejirô, *Kyôgen shûsei*, „Komplet samling af *kyôgen*“, 1931.
6. WADA Mankichi og NONOMURA Kaizô, *Kyôgen-sen*, „Et udvalg af *kyôgen*“, 1935.

På fransk vil man have udbytte af at læse:

1. Noël PERI, *Le Nô*, Maison Franco-Japonaise, 1944.
2. Gaston RENONDEAU, *Nô*, Maison Franco-Japonaise, 1954.
3. Gaston RENONDEAU, *Le Bouddhisme dans les Nô*, Maison Franco-Japonaise, 1950.

Og endelig må jeg nævne oversættelserne af enkelte afhandlinger på engelsk og tysk:

1. Wilfrid WHITEHOUSE, *Kadensho (Fûshi-kaden)*, i *Monumenta Nipponica*, t. IV, 2, 1941 og t. V, 2, 1942 (engelsk; i noterne omtalt som *Whitehouse*).

2. Oscar BENI, *Seami Motokiyo und der Geist des Nô-Schauspiels*, Wiesbaden, 1952 (i noterne: *Beni*). *Kadensho*, *Nôsakusho*, *Kyûishidai*.
3. Hermann BOHNER, *Blumenspiegel (Kakyô)*, Tôkyô, 1953.

Jeg mangler at udtrykke min taknemlighed over for min eminente ven, professor ved Tôkyôs universitet WATANABE Kazuo, som har påtaget sig den utaknemlige opgave at gennemlæse mit manuskript. Han har bedt mig om også at nævne de to medarbejdere, der har bistået ham med dette arbejde, TOMINAGA og KAWAMATA, og det gør jeg med så meget større glæde, som jeg har haft overordentlig stort udbytte af deres velgennemtænkte bemærkninger.

Note med henblik på de japanske ord.

Ved transkriptionen af sted- og personnavne såvel som af visse uoversættelige udtryk har jeg valgt at bruge Hepburns system.

Vokaler med circonflexe over er lange. Eks. *Nô*.

Hvad personnavnene angår, har jeg fulgt japansk skik: familie- eller klan-navnet kommer altid før personens eget navn, der svarer til vort fornavn.

Note til den danske udgave.

Udover de anførte værker har René Sieffert gerne villet henvise til følgende nyere litteratur:

- NISHIO, Minoru, *Nôgaku ronshû*, „Recueil de traités sur le nô“, Collection Iwanami, vol. 65, Tôkyô 1961.
- O'Neill, P. G.: *A guide to Nô*, Hinoki shoten, Tôkyô 1964.
- Bohner, Hermann: *Nô, Die einzelnen Nô*, Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Harrassowitz, Wiesbaden 1956.

Blandt de lettilgængelige, illustrerede værker om Nô kan anføres:

- TOKI, Zemmario, *Japanese Nô Plays*, Tourist Library vol. 16, Japan Travel Bureau, Tôkyô 1954.
- NAKAMURA, Yasao, *Nô, The Classical Theater*, Walker/Weatherhill, New York & Tôkyô, 1971. (O.A.)

ZEAMI
DEN HEMMELIGE TRADITION
I SARUGAKU NO NÔ

„jeg synes, de er nogle sofister, de der påstår, at hvert folk eller hvert menneske har sin egen idé om det skønne, og jeg mener, det er skrupforkert med ordsproget *De gustibus non est disputandum*.“

ALFRED JARRY, *Pavinden Jeanne*.

(FORORD)¹

Men altså, dersom vi søger efter kilderne til fremførelsen af *Sarugakunnen*², bliver det sagt os, at den har sin oprindelse i Buddhas fædreland³, eller også at den er blevet videregivet til os gennem en tradition, der går tilbage til gudernes tid⁴; men da disse tider er svundne, og århundreder skiller os fra dem, står det ikke mere i vor magt at gengive deres *stil*. Med henblik på den [*stil*], som i den sidste tid har nydt almindelig yndest: i Suiko-Tennô's regeringstid henvendte Shôtoku-Taishi⁵ sig til Hata no Kôkatsu og fik ham, dels af hensyn til kejserdømmets stabilitet, dels til glæde for folket, til at komponere halvfjerds mellemstil, som han gav navnet *sarugaku*⁶; siden den tid tog man i epoke efter epoke sin tilflugt til naturens skønheder, og man gjorde dem til formidlere ved disse underholdninger⁷. Derefter blev de fjerne efterkommere af denne Kôkatsu, som til stadighed fortsatte hans kunst, tjenestegørende ved templerne i Kasuga og Hie. Det er derfor, Yamato- og Ômi-grupperne endnu i vore dage tager aktivt del i de rituelle handlinger ved disse to templer.

Eftersom det nu er således, hvad enten I holder jer til den gamle [*stil*], eller I sætter pris på den nye, vogt jer da nøje for at bringe *stilens* [traditionelle] strøm⁹ ud af kurs. Kun den som, under anvendelse af et sprog uden vulgaritet besidder fremtoningens *ynde*, ville man kunne kalde en fastslået mester¹⁰. Og først og fremmest, den der vil nå frem ad vor *vej*, ville ikke kunne vandre ad fremmede *veje*¹¹. Men *poesiens vej*, som er en pryd for [den af] naturen [inspirerede] *ennen*¹², den må man naturligvis dyrke¹³. Kort sagt, jeg har [i det følgende] i store træk optegnet de bemærkninger om øvelserne, der er nået mig siden mine unge år gennem synet og hørelsen.

– Udskejelser, spil og misbrug af drikkevarer.

Note i marginen. – Tre strenge forbud: dette er lov fra de gables tid¹⁴.

– Det er sagt: „Vær udholdende i øvelsen, undgå den selvhævdende *forfængelighed*¹⁵.“

FUSHI-KADEN
OM VIDEREGIVELSEN AF
FORTOLKNINGENS BLOMST

1. Bog

Bemærkninger vedrørende øvelserne
alder for alder

SYV ÅR¹

I vor kunst begynder man almindeligvis, når man er fyldt syv år. Under *nô*-øvelserne i denne alder vil det nødvendigvis vise sig, gennem det som eleven frembringer spontant, hvilken *måde* han har anlæg for². Hvad enten det er i dans eller *bataraki*³, hvad enten det er i sang eller måske i *heftig bevægelse*⁴, skal man give fri bane for den *toneklang*⁵, som ved et tilfælde kan frigøre hans spil, og man skal lade ham foredrage som han selv vil. Det vil ikke være rigtigt at ledsage undervisningen med udtalelser som: „Det der er godt! Det der er dårligt!“⁶. Dersom man kom med alt for stærkt understregede iagttagelser over for barnet, ville det miste modet, føle sig på afstand over for *nô*, og dets *evner*⁶ ville herefter forblive på samme stadi. Man skal ikke lade det fremføre noget, som ikke er enten sang, *bataraki* eller dans. *Mimer*⁷, ligegyldigt hvor ukomplicerede de er, og selv om barnet ville være i stand til at fremføre dem, skal man vogte sig for at lære det. Barnet bør ikke optræde i det indledende stykke ved en fri-luftsforestilling. Med hensyn til stykker af tredje eller fjerde kategori⁸, ville man, dersom der viste sig en gunstig lejlighed, kunne lade barnet spille i dem i den *måde*, det måtte have anlæg for.

FRA TOLV ELLER TRETEN ÅR

Fra og med denne alder begynder stemmen lidt efter lidt at finde sit faste leje; da det også er den alder, hvor man kan forstå *nô*, skal man gradvis lære ham repertoire⁹. Og først vil han, med sit barnlige udseende, ligegyldigt hvad han spiller, have *ynde*¹⁰. Det er også en alder,

hvor stemmen er smuk. Eftersom han har disse to fortrin, glider hans mangler i baggrunden, og hans dyder forekommer så meget mere lyssende. Som hovedregel skal man i en *sarugaku*, der spilles af et barn, ikke lade det fremføre alt for detaljeret nøjagtige *mimer*. [En sådan forestilling] er ilde anbragt på scenen og skaber vilkår, hvorunder hans *evner* ikke udvikler sig videre. Dog med mindre han skulle være blevet virkelig snild; i så fald vil han være god, ligegyldigt hvad han laver. Med [sin] barnlige [*ynde*], med sin stemme, når blot han er duelig, hvordan skulle han da blive dårlig? Dog, denne *blomst* er ikke den virkelige *blomst*, det er kun øjeblikkets *blomst*¹¹. Under disse vilkår er alle øvelser på dette tidspunkt lette for ham. Følgelig ville man ikke kunne drage nogen definitiv konklusion med hensyn til hans *evner* for resten af livet. I øvelserne for denne alder skal man lade ham udfolde sig i det, der falder ham let¹², og man skal lægge den allerstørste vægt på håndværket. Udføre *bataraki* præcist, få sangen til at svare helt distinkt til teksten, strengt respektere dansens bevægelser: alt dette vil han øve sig på med den største omhu.

FRA SYTTEN ELLER ATTEN ÅR

Også denne alder er af meget stor vigtighed, og øvelserne skal derfor ikke være talrige¹³. For det første, da stemmen har ændret sig, er den første *blomst* forsvundet. Da kroppen er blevet længere, er det fortryllende ved den borte; den foregående alders periode er forbi, hvor alt blev gjort let for ham ved hans stemmes skønhed og hans [fysiske] udstråling; og da hans *midler*¹⁴ helt og holdent har ændret sig, taber [eleven] modet. Sluttelig, da det forekommer ham, at publikum på sin side finder ham latterlig, påberåber han sig sit ubehag eller finder et andet påskud og opgiver ævred. Hvad angår øvelserne på dette alderstrin, om så folk gør så meget nar ad ham, at de peger fingre, skal han overhovedet ikke tage sig af det, men øve sin stemme, privat, aften og morgen¹⁵, i den tone han kan klare; han skal få sit indre opfyldt af en fast beslutning; vel vidende, at han nu befinder sig på et kritisk punkt i sin karriere, må han engagere sig med hele sit [fremtidige] liv; der skulle ikke kunne eksistere andre øvelser for ham end de der afholder ham fra at opgive *nô*. Hvis han opgav *nô* nu, ville

udviklingen af hans *evner* være standset brat. Som hovedregel skal man, selv om tonen afhænger af hver enkelt stemme, holde sig inden for *ôshiki* eller *banjiki*¹⁶. Hvis man presser tonen for meget, udvikler man vaner i retning af et forkert leje; desuden ville stemmen med alderen være tilbøjelig til at blive falsk.

FIREOGTYVE, FEMOGTYVE ÅR

I denne alder begynder de kunstneriske *evner* for hele karrieren at lægge sig fast. Det er følgelig det kritiske punkt for øvelserne¹⁷. Det er det punkt, hvor stemmen definitivt er kommet sig, hvor kroppen er formet. Men på vor *vej* har vi to triumfer. Det er stemmen og holdningen. Begge er formet i denne alder. Det er det øjeblik, hvor de kunstneriske *evner*, som svarer til alderens styrke, melder sig. Og følgelig, når andre ser ham, udbryder de: „Dér har vi fået en *dygtig*¹⁸ skuespiller!“ og dermed er publikums opmærksomhed henledt på ham. Blev han nu stillet op mod allerede fastslåede kunstnere, ville han forekomme *usædvanlig*¹⁹ ved det nærværende øjeblikks *blomst*, og når han een gang har sejret i en konkurrence²⁰, vil folk gøre et stort nummer ud af det, og vor mand vil på sin side begynde at regne sig selv for *dygtig*. Dette, og det må jeg understrege, er farligt for ham. Thi dette er ikke den virkelige *blomst*: det er ungdommen, der udfolder sig, det er en *usædvanlig blomst*, som et øjeblik forfører tilskuerne. Et virkelig øvet øje ville kunne skelne mellem dem.

Blomsten ved denne alder, en alder som man kan kalde *begyndelsen's*²¹ alder, betragter vor mand som en fuldendelse; han fremfører allerede afvigende meninger om *sarugaku*²², han prætenderer at have en *måde* [der er en] fuldendt [mester] værdig, og det er ynkeligt. Ligegyldigt hvor meget han bliver rost af publikum, og om han så skulle sejre over fastslåede kunstnere [i konkurrencen], bør han være klar over, at her drejer det sig om en *usædvanlig blomst* som kun har sin tid; han skal bestræbe sig så meget mere på at fremføre *mimen* korrekt, og mens han omhyggeligt informerer sig hos kunstnere, der er blevet mestre, skal han mangedoble sine øvelser. Under disse vilkår er det, at tage øjeblikkets *blomst* for den virkelige *blomst*, en sindstilstand som fjerner en endnu længere fra den sande *blomst*. Men de

fleste mennesker holder sig til denne øjeblikkets *blomst*²³ og er uvidende om, at denne *blomst* snart forsvinder. Når man anvender udtrykket *begyndelsen*, drejer det sig i virkeligheden om denne alder. Her må endnu mediteres. Dersom man er blevet nøjagtigt klar over, på hvilket *trin*²⁴ man befinder sig, vil *blomsten* [svarende til] dette niveau ikke mere forsvinde i hele ens liv. Dersom man tror sig *dygtig* udover dette *trin*, vil selv *blomsten* [svarende til] det forud nåede *trin* forsvinde. Man må lade dette trænge godt ind i sig.

FIREOGTREDIVE, FEMOGTREDIVE ÅR

I denne alder befinder *evnerne* sig på højdepunktet i deres udfoldelse. Det er nu, man, hvis man har tilegnet sig disse *Bemærkninger*²⁵ fuldstændigt og derved er blevet behændig, helt givet vil opnå offentlig anerkendelse og navnkundighed²⁶. Dersom det tilfældigvis på dette tidspunkt skorter på offentlig anerkendelse, dersom navnkundigheden ikke er så stor, som man havde gjort regning på, må man se den sandhed i øjnene, at ligegyldig hvor *dygtig* man er, er man en skuespiller der endnu ikke har nået den virkelige *blomst*. At, dersom man ikke skulle nå den, vil *evnerne* aftage fra og med de fyrre. Hvad der igen ville blive en bekræftelse på dette. Således fortsætter opstigningen altså til henimod de fireogtredive-femogtredive år, og nedgangen viser sig fra og med de fyrre. Jeg gentager: dersom man ved denne alder ikke skulle have opnået offentlig anerkendelse, kan man ikke skønne at have realiseret sine *evner* fuldtud. I denne alder må man derfor vise sig endnu strengere mod sig selv. Det er den alder, hvor man må være mester i de erfaringer, man har gjort, men det er også det øjeblik, hvor man bør tænke over de *midler*, der skal sikre fremtiden. Dersom man ikke skulle have nået, hvad man ville, ved denne alder, bliver det fra nu af vanskeligere end nogensinde at opnå offentlig anerkendelse.

FIREOGFYRRE, FEMOGFYRRE ÅR

Fra og med denne alder må *midlerne* [man anvender] i *nô* som hel-

hed modificeres. Ligegyldig hvilken anerkendelse man måtte have opnået hos publikum, ja om man så skulle have nået et fuldent kendskab til *nô*, må man ikke destomindre sikre sig en god medspiller²⁷. Selv om *evnerne* ikke skulle aftage, så vil dog, eftersom årene uvægerligt²⁸ går, et efter et, kroppens *blomst* og den *blomst* som tilskuerens øje opfatter, forsvinde. Lad gå endnu med en mand af helt usædvanlig skønhed, men selv [spillet] af en nogenlunde pæn mand bliver en *sarugaku* med blottet ansigt²⁹ pinlig at se med årene. Følgelig er dette område lukket for ham. Fra og med denne alder³⁰ må man ikke fremføre alt for pertentligt nøjagtige *mimer*. I det store og hele må man spille på behersket vis, i en *måde*³¹ der er afpasset [efter denne alder], med lette strøg og uden at det bliver anstrengt, idet man overlader *blomsten* til sin medspiller, og ligesom for at komplettere [den sidstnævntes spil]. Havde man ikke en medspiller, ville der være så meget mere grund til at undgå at spille i *nô*-stykker, der var udmattende ved pertentligheden [de kræver]. Under alle omstændigheder, i tilskuernes øjne findes *blomsten* ikke mere. Den *blomst* som, ved en lykkelig hændelse, måtte have holdt sig lige til denne alder, den *blomst* ville givet være den virkelige *blomst*. Drejer det sig om en skuespiller, der ejer en *blomst*, som ikke ville forsvinde, når han nærmer sig de halvtreds, så vil han bestemt have erhvervet sig ry overalt allerede før de fyrre. Sætter man, at det er en skuespiller, som har opnået offentlig anerkendelse, vil han, da en så *dygtig* mand må have et ganske særligt kendskab til sig selv, bestrebe sig så meget mere på at finde en medspiller, og vogte sig for at spille i alt for udmattende *nô*-stykker, hvor han kunne gribes i fejl. Således vil kendskabet til en selv være [den karakteristiske] sindstilstand hos manden, som er mester [i sin kunst].

HINSIDES DE HALVTREDS

Fra og med denne alder ville der almindeligvis ikke gives noget andet *middel* end *ikke-spil*³². Der er et ordsprog, som siger: „Ældet er selv enhjørningen mindre værd end et øg.“ Ikke desto mindre, drejer det sig om en *nô*-skuespiller, der virkelig har nået mesterstadiet, så vil han, selv når hans repertoire er reduceret til intet, og han ikke mere

har noget særligt at vise, hverken godt eller skidt, dog have *blomsten* tilbage. [Han som var min fader]³³ døde, da han var tooghalvtreds, den nittende dag i den femte måne; men den fjerde i samme måne havde han givet en tilegnelses-forestilling³⁴ i gudens nærvær i Sengen-templet³⁵, i provinsen Suruga, og hans *sarugaku* den dag, der var ganske særligt strålende, havde bragt ham enstemmig hyldelse fra tilskuerne, fornemme som ringe. Han havde på dette tidspunkt allerede overladt hele repertoiret til *begynderne*, men selv om det var lette ting, han spillede, og han gjorde det med en behersket fremhævelse af farverne, blev *blomsten* så meget mere iøjnefaldende ved det. For det var en *blomst*, som virkelig havde tilhørt ham, hans *nô* havde overlevet, og mens han selv var blevet et gammelt træ med få grene og sparsomme blade, var hans *blomst* ikke falmet³⁶. Dette er et overbevisende eksempel, som vi selv har haft for øjnene, på at *blomsten* kan overleve hos en gammel mand.

Herover: *Øvelserne alder for alder.*

2. Bog

Bemærkninger om mimen

Det er vanskeligt at behandle alle former for *mime* skriftligt. Men, da det drejer sig om det vigtigste element på vor *vej*, må man beflitte sig så omhyggeligt som muligt på studiet af disse forskellige former. Hovedmålet er at søge at opnå en god lighed¹, ligegyldigt på hvilket område. Dog må man også vide, at ligheden, alt efter området, bør være understreget eller let. Og ikke at forglemme, det er vanskeligt for os at præstere en perfekt gengivelse af hvordan de ædle personer ved Hoffet fører sig, lige fra Fyrsten og hans ministre, såvel som af krigernes adfærd, thi de er utilgængelige for os. Ikke desto mindre må man forhøre sig, så godt man kan, om deres måde at tale på, informere sig om deres manerer og vogte på de fornemme tilskuers kommentarer. Desuden må man gengive de forskellige former for *gøremål* hos de høje embedsmænd, deres vanlige adfærd med hensyn til naturens skønhed², med den største pertentlighed. Hvad angår bønder, grove folk, må man ikke gengive de gestus, der hører til deres grove profession, alt for nøjagtigt. Man kan dog godt omhyggeligt gengive de professionelle gestus, der er en vis stil over, som for eksempel brændehuggerens, høstkarlens, kulsvierens, salthenterens. Men man skal undgå en alt for præcis gengivelse af endnu grovere laverestillede *gøremål* end disse³. Et sådant skuespil ville ikke kunne fremføres for øjnene af personer af høj rang. Dersom det ved et tilfælde skulle blive det, ville det for dem være blottet for enhver *interesse*⁴, fordi det er for groft. Alle disse betragtninger må man lægge sig på sinde så godt man kan⁵.

KVINDEN

Som helhed svarer *kvinde-rollerne*⁶ til, hvad de unge skuespillere for-

mår at goutere. Disse roller er dog ikke desto mindre af den største vanskelighed. Og først og fremmest, dersom den *ydre fremtoning*⁷ er uden ynde, er stykket overhovedet ikke værd at se. Ved fremstillingen af damer af rangklassen *nyôgo* eller *kôji*⁸ må man, da det er vanskeligt at iagttage, hvorledes de opfører sig, informere sig nøjagtigt. Man må forhøre sig om deres måde at gå i kjole og *bakama*⁹, her levnes der intet spillerum for personlig fantasi¹⁰. *Rollerne* som almindelige kvinder bør derimod så sandelig ikke frembyde nogen vanskelighed, eftersom man har lejlighed til at iagttage dem dagligt.

Det er nok, at der er elegance over ens måde at gå i kjolen med de snævre ærmer såvel som over holdningen i al almindelighed. I *rollerne* som danserinder, som *shirabyôshi*¹¹ eller som vanvittige¹² kvinder må man holde henholdsvis viften og *pynten*¹³ så nænsomt som muligt, ikke for fast. Kjoler og *bakama* skal være vide og slæbende; hofter og knæ skudt frem, kroppen må være bøjelig. Med hensyn til hovedholdningen: hvis man stikker ansigtet i vejret, bliver udtrykket ubehageligt; hvis man lader det hælde nedover, bliver skikkelsen, set fra ryggen, uskøn. På den anden side, hvis nakkens holdning er for fast, er der intet kvindeligt over den. Man skal så vidt muligt gå i klæder med lange ærmer, der går helt ud til fingerspidserne. Bæltet skal være løst knyttet¹⁴. Når jeg således anbefaler at vise omhu med den *ydre fremtoning*, er det for at man skal få [det karakteristiske ved] disse roller til at træde klart frem. Ligegyldigt hvem den mimede person er, ville man ganske afgjort ikke acceptere, at den *ydre fremtoning* blev negligeret, men det er ganske særligt i kvinde-rollerne, den *ydre fremtoning* er fundamentalt vigtig.

DEN GAMLE MAND

Mimen Den gamle mand hører til løndommen¹⁵ på vor vej. Da det *trin*, ens *evner* befinder sig på, straks springer i øjnene på tilskueren her, er denne [*mime*] af allerstørste vigtighed. Som regel er der selv blandt skuespillere med hæderligt udviklede *evner* mange, som ikke kan klare den gamle mands skikkelse. For at give et eksempel: straks at give en skuespiller, som har klarer en nærliggende udlægning af en gammel håndværker¹⁶, brændehugger eller salthenter, prædikatet *dygtig*, er et fejlskøn¹⁷. [For] ingen ville, med mindre han

var en kunstner der allerede var mester, på ordentlig vis kunne fremstille en gammelmandsskikkelse i hofhue og *naoshi*, eller i *eboshi* og jagttøj¹⁸. Med mindre man gennem erfaring opnået ved mange års øvelser er nået til et højt *trin*, ville man ikke kunne fremstille den ordentligt. Ydermere, hvis *blomsten* mangler, ville der ikke kunne være *interesse*¹⁹. Sagt i al almindelighed, dersom man [for at gengive] den gamle mands fremtræden under foregivelse af alderdom bøjer sammen i lænden og i knæene, dersom man holder sig krumbøjet, forsvinder *blomsten*, og det virker gammeldags²⁰. Under disse omstændigheder er *interessen* spinkel. Som helhed vil det være tilstrækkeligt at anlægge en elegant fremtræden, og så vidt muligt uden nogen vulgaritet. Navnlig den *toneklang*, som er særegen for gammelmandsdansene, er af overordentlig stor vigtighed. Man skal i detaljen studere de fremgangsmåder [som], alt imens man har *blomsten* [tillader en] at forekomme gammel²¹. Kort sagt, som om en blomst skulle springe ud på et gammelt træ.

[ROLLERNE] MED BLOTTET ANSIGT

Også dette er vigtigt. Som helhed betragtet skulle sagen, eftersom det i princippet drejer sig om almindelige mennesker, være let nok; men på en eller anden mærkelig måde er det sådan, at medmindre *evnerne* [hos skuespilleren] har nået et højt *trin*, er maskens fravær et utåleligt syn. Det er naturligvis uomgængeligt nødvendigt, at man afpasser sin *mime* efter hver enkelt persons karakter. Men, mens det ikke på nogen måde er nødvendigt at gå så langt som at efterligne ansigtsudtrykket, sker det dog, at man modificerer sit sædvanlige udtryk og lægger sit ansigt i bestemte folder. Det er et absolut utåleligt syn. Det er gennem sin måde at føre sig på, sin *holdning*, man må efterligne personen. Hvad ansigtet angår, skal man lade det beholde sit naturlige udtryk i så høj grad som muligt, og ikke lægge det i bestemte folder²².

DEN GALE²³

På vor vej er det den genre, der vækker den mest levende *interesse*.

Da formerne for galskab er mangfoldige, skulle den kunstner, der har vist sig som mester på denne ene vej, kunne få succes i alle ti retninger²⁴. Ved studier i galskab må man gennemtænke hvert øjeblik. I al almindelighed gælder det ved de forskellige former for besættelse, hvad enten den nu skyldes en forbandelse fra en gud, en *hotoke*²⁵, ånden af en levende²⁶ eller af en død, at dersom man gengiver det besættende væsens typiske optræden, vil man nemt finde en retningslinie. Hvad angår den gale, som befinder sig i vildelse under chokket fra en sorg, adskillelse fra sine forældre, søgen efter et barn, ægte-
mandens forduften, tabet af en hustru, stiller denne rolle en over for de alvorligste problemer. Selv en nogenlunde fremtrædende skuespiller, der i sin uvidenhed om denne forskel fremstiller vildelsens *bata-raki*²⁷ på en og samme måde, fremkalder af samme grund ikke *sindsbevægelse*²⁸ hos tilskueren. Med hensyn til den vildelse, der skyldes sorg, gælder det, at dersom man sætter hele sit sind og sin tanke ind på at give udtryk for vildelsen og gør sorgens manifestation til det væsentlige [i spillet] og udtrykket for vildelse til *blomsten*, vil man helt givet fremkalde både *sindsbevægelse* og *interesse*. Dersom det ved en sådan bedrift sker, at en skuespiller kalder tårerne frem hos publikum²⁹, vil man opfatte ham som udrustet med den allerhøjeste *dygtighed*. Dette må man betænke i sit hjertes inderste.

Som regel siger det sig selv, at den gales kostume må være afpasset efter hans stand. Men under hensyn til hans vildelse kan man dog, alt efter omstændighederne, anlægge et mere iøjnefaldende kostume. I håret sættes årstidens blomster³⁰.

Jeg tilføjer, at selv om [*mimen* Den gale] nok er en *mime*, er der dog et punkt, hvor man må tage sig i agt. Den gale udtrykker ganske vist gennem sin vildelse essensen af det væsen, der har besat ham, men en gal kvinde som er besat af en *Ashura*, en krigerisk ånd³¹ eller en dæmon, det er det værste af alt. Hvis man under påskud af at gengive essensen af den besættende ånd gjorde sit spil *befigt*, alt imens man jo udadtil fremtrådte som kvinde, ville publikum fornemme ulige-
vægten; hvis man gjorde den kvindelige karakter til essensen [i spillet], ville man ikke mere være i logisk overensstemmelse med det besættende væsen. De samme betragtninger kan anlægges på en mand, der er besat af en kvindelig ånd. At man til syvende og sidst aldrig opfører noget *nô* af denne type, er et af vore hemmelige principper. Thi de skyldes manglende dømmeevne hos dem, der komponerer *nô*-stykker.

Der er dog ingen risiko for, at en forfatter, der er velorienteret i vor vej, skulle begå et så slet afbalanceret stykke. Kendskabet til dette princip er en af vore hemmeligheder³².

Kort sagt, rollen som gal, fremført med blottet ansigt, ville ikke kunne spilles på tilfredsstillende måde, om ikke [af en skuespiller] med færdigtudviklede *evner*. Dersom man ikke udtrykker den [galskaben] i sit ansigt, ligner man ikke en gal; og dersom man i mangel af at være mester [i sin kunst] modificerer ansigtsudtrykket, bliver synet utåleligt. Man kunne godt kalde disse roller *mimens* dybeste løn-
dom. Navnlig ved en vigtig *sarugaku* vil *begynderne* gøre vel i at holde sig fra dem. At forlige disse to så forskellige ting, vanskeligheden med at spille roller med utildækket ansigt og vanskeligheden med rollerne som gale, og derigennem lede *interessen* lige til *blomsten*, hvilken vanskelighed er det ikke! For at kunne det må man øve sig meget alvorligt.

MUNKEN

Denne [rolle] findes på vor vej, men da den er sjælden³³, kræver den ikke så megen øvelse. Som hovedregel skal man, når det drejer sig om en prælat eller en eller anden præstelig dignitar i ceremonielt tøj, så vidt muligt lægge vægten på den værdige måde at føre sig på, og efterligne deres fornemhed. Med hensyn til munke af en lavere rang end de nævnte, eremitter eller omvandrende munke, hvis hovedbeskæftigelse er pilgrimsfærd, vil det vigtigste være, i så høj grad som muligt at give sig selv et udseende af from anger. Dog kan det efter stykkets art ske, at [denne rolle] kræver *midler*, der er uforudset komplicerede.

ASHURA³⁴

Her er endnu en [*mime*]-type. Selv når den spilles korrekt, er *interessen* ved den mager. Man skal vogte sig for at misbruge den. Dog må det siges, at de berømte heltes bedrifter, Minamoto'ernes og Taira'-

ernes, krydret med lån fra naturens skønhed, når blot *nô*-stykket er godt [konstrueret], i *interesse* overgår ethvert andet emne. Det er ønskeligt, at disse *nô*-stykker bliver [spillet] på en særlig brillant måde. Der skal ikke meget til, før *ashura*'ernes karakteristiske uro degenerer til en dæmon-optræden. På den anden side kan den degenerere til dansebevægelser. Dersom man lader sig inspirere af en *kuse-mai*³⁵, ville det være tilladeligt at man i behersket omfang benyttede bevægelser, der var inspirerede af dans. Man bærer bue og pilekogger og som ekstra rekvisit et blankt våben. Man skal omhyggeligt informere sig om, hvordan de bæres og behandles, så man i *bataraki*'en kan udtrykke [personens] essens. Man skal vogte meget omhyggeligt over, at den ikke degenerer til en dæmon-*bataraki* eller til dansebevægelser³⁶.

GUDEN³⁷

Som helhed er denne *mime* beslægtet med *måden* for en dæmon. Da der er noget udefinerbart *befligt* over fremtoningen, ville der, dersom gudens karakter tillader det, ikke være noget upassende i at slå over i dæmon-stilen. Men deres inderste væsen er helt forskellig. Hvad guden angår kan det være tilladt at bruge samme holdning, som når *måden*³⁸ er dans. Hvad dæmonen angår, er der strengt taget intet, der kan støtte *måden* dans. Guden [som person] skal have et kostume, der svarer så nøje som muligt til hans karakter som gud, han skal have værdighed, og navnlig skal man, da der aldrig kunne blive tale om en gud undtagen i anden del³⁹, spille ham prægtigt klædt og sørge for, at ens udseende er velplejet.

DÆMONEN

Denne rolle tilhører ganske særligt *Yamato* [skolen]⁴⁰. Den er yderst vanskelig. Som helhed er dæmoner såsom hævnende eller besættende ånder⁴¹, der giver et godt holdepunkt for *interessen*, lette [at spille]. Fremfører man *bataraki*'en med øjnene fæstnet på sin partner⁴² og

under en pertentlig udførelse af hoved- og fodbevægelserne, med støtte i trommerytmene⁴³, underbygges *interessen* ved det. Dersom man trofast mimerede en virkelig dæmon fra Helvede, ville *interessen* fuldstændig svigte, thi den ville simpelthen være forfærdelig. Det er i virkeligheden sikkert fordi [denne rolle] byder på for store tekniske vanskeligheder, at det er så få der spiller den på en *interessant* måde. Dens vigtigste karaktertræk burde jo være *styrke*⁴⁴ og rædsel. Men *styrke* forbundet med rædsel udelukker enhver følelse af *interesse*. Kort sagt, *mimen* som dæmon byder på betydelige vanskeligheder. I det omfang fortolkningen stræber efter at være figuren tro, løber den risikoen for ikke at blive *interessant*. Det er rædselen, der er det væsentligste [i rollen]. Fornemmelserne af rædsel og *interesse* er modsætninger som sort og hvidt. Under disse omstændigheder kan man da ikke sige, at en skuespiller, der kunne *interessere* som dæmon må være en absolut *dygtighed*? Men hvem der ikke spillede andet korrekt end dæmonerne, ville være en skuespiller uden noget særligt kendskab til *blomsten*. Følgelig er en dæmon, [spillet] af en ung skuespiller, om han så også synes at have tolket rollen korrekt, blottet for *interesse*⁴⁵. Måtte man ikke frygte, at den, der ikke spillede andet korrekt end dæmoner, ikke kunne være *interessant* selv som dæmon⁴⁶? Det er helt nødvendigt at studere dette i detaljen. Med eet ord: at ville gøre dæmonen *interessant* er [at søge at få] „en blomst der springer ud på et klippekær“.

KINESISKE UNDERSÅTTER

Da de, som helhed betragtet, er undersætter af en speciel karakter, er der ingen fastslåede normer for øvelserne. Det vigtigste må være kostumet. Dernæst masken: menneskene er ganske vist [alle steder] de samme, og dog skal man bære en med usædvanlige træk; stort set skal man anlægge en *måde*, der virker fremmedartet. Det er en genre, som passer for en skuespiller med lang tids praktisk erfaring. Der er intet andet *middel* end at iføre sig sit kostume efter kinesisk skik. Ligegyldigt hvad man gør, inden for sang, inden for *bataraki*, så vil det, man kalder kinesisk skik, selv når det gengives på en autentisk facon, blive en *måde*, som ikke kan være af nogen som helst *interesse*; derfor er

det tilstrækkeligt at bruge et hvilket som helst træk. Det jeg kalder „virke fremmedartet“ er selvfølgelig kun en nødløsning, men det er en fremgangsmåde, der er anvendelig i alle tilfælde. Det er næppe noget område overhovedet, hvor det er godt⁴⁷ at „virke fremmedartet“, men da det drejer sig om i store træk, på den ene eller den anden måde, at imitere kinesisk skik⁴⁸, – dersom man modificerer sin *måde* i forhold til ens sædvanlige optræden, således at den får et aspekt, der i tilskuerens øjne synes at frembyde jeg ved ikke hvilken kinesisk nuance, så er resultatet nået⁴⁹.

Herover de *Almindelige bemærkninger om mimien*. Det falder mig svært at nedskrive andre detaljer. Men enhver der, som helhed, har taget disse *Bemærkninger* til sig, en for en, skulle selv kunne blive klar over detaljerne.

3. Bog

Bemærkninger i dialogform

1. – *Spørgsmål*: Men hvordan forholder det sig nu egentlig med den påstand, at blot ved synet af forsamlingen, når en *sarugaku* skal til at begynde, ville man på forhånd vide, hvilken succes der er i vente for denne dag¹?

Svar: Dette spørgsmål er af den største vigtighed. Med mindre man er en kunstner, der har nået mesterskabet på vor *vej*, ville man ikke være i stand til at øjne det. Blot ved synet af publikum på en givet dag, må der være tegn der forkynner, om *nô*-forestillingen den dag vil præsentere sig godt eller dårligt. Det er svært at omsætte i ord. Lad os ikke desto mindre undersøge [dette problem] ud fra et kriterium, der kan anlægges overalt: ved en *sarugaku*, der er helliget en guddom, eller i nærvær af fornemme personer, hvor folk strømmer til i mængde, er forsamlingen endnu ikke faldet til ro. Under disse vilkår skal man i så vid udstrækning som muligt lade roen indfinde sig; i det øjeblik, hvor tilskuerskaren, der ikke kan holde ud at vente længere på *sarugaku*'en, som en masse forenet i en og samme følelse stirrer mod kunstner-foyeren i uro over denne forsinkelse, griber man øjeblikket og går ind [på scenen]; hvis man så istemmer *issei*², bringes hele forsamlingen straks i samklang, og følelserne hos en hærskare³ af mennesker befinder sig i harmoni med skuespillerens optræden; kontakten etableres, og hvad der end sker, så er den dags *sarugaku* fra og med dette øjeblik sikker på succes.

Dog, da man for *sarugaku*'ens vedkommende indretter sig efter de fornemme personers nærvær, når det da tilfældigvis sker, at de kommer for tidligt, er det upassende ikke at begynde med det samme⁴. Under disse vilkår er forsamlingen [som er sammensat] af mængden af tilskuere endnu ustadig. Det kan ske, at der er efternølere, at folk rejser og sætter sig i forvirring; mængdens sind er endnu ikke beredte [til at modtage] *nô*. Under disse vilkår er det besværligt at eta-

blere kontakten. Under sådanne omstændigheder skal man for indledningsstykkets vedkommende, selv om man træder frem under udseende af at være den og den [givne] person⁵, forme sine stillinger med større variation end sædvanlig; man skal bruge stemmen med styrke; man skal markere *fodslagene*⁶ ret kraftigt; man skal gøre holdningen under sin fremtræden mere livlig for at påkalde sig tilskuernes opmærksomhed. Alt dette har til formål at berolige forsamlingen. Desuden vil det under sådanne omstændigheder være nødvendigt at spille i en *måde*, der stemmer mere overens med de tilstedeværende fornemme personers smag. At et indledningsstykke under sådanne forhold skulle blive helt vellykket, må være aldeles umuligt. Men at det bliver vellykket nok til at tilfredsstille de fornemme personers smag, ja se det er det vigtigste. Hvorledes det nu end måtte forholde sig – at kontakten, når forsamlingen hurtigt er blevet dysset til ro, etableres spontant, er ikke nogen ringe succes. Heraf fremgår, at dette at vurdere forsamlingens spændthed eller utvungenhed ville ikke nemt kunne klares af nogen, der ikke var velorienteret i vor *vej*.

Jeg må tilføje, at med hensyn til den natlige *sarugaku* forholder det sig helt anderledes. Om natten er der, da man begynder sent, ganske givet [en] nedslået [stemning]⁷. Eftersom det nu er tilfældet, må man om aftenen, i indledningsstykket, indføre den *måde*, som om dagen passer til et *nô*-stykke af anden kategori⁸. Hvis indledningsstykket har vist sig nedslående, rejser *nô*-forestillingen sig ikke mere. Man må derfor, i det omfang det er muligt, se at udnytte et godt *nô*-stykke rigtigt. Om aftenen bliver folk, selv om de rører støjende på sig, dæmpet ned straks ved *isset*⁹. I *sarugaku* spillet om dagen er det det, som følger efter¹⁰, der er det bedste; i en *sarugaku* om natten er det begyndelsen, der er det bedste. Hvis begyndelsen har vist sig nedslående, finder man ikke let en lejlighed til at komme op igen.

Det siges i *Hemmelighederne*¹¹: „Man må vide, at i alting er det i det kritiske punkt, hvor *yin* og *yang* er i ligevægt, *fuldendelsen* ligger¹².“ Dags-atmosfæren er en *yang*-atmosfære. Det resultat man søger, når man spiller et *nô* så sindigt som muligt, er altså *yin*-atmosfæren. I et *yang*-øjeblik at skabe en *yin*-atmosfære, sådan er princippet om ligevægt mellem *yin* og *yang*. Heri har man den første betingelse for den *fuldkommenhed*, som får et *nô* til at lykkes. Heri har man *interesse*-princippet. Eftersom natten derimod er *yin*, er det dette med fasthed og livlighed at fremføre et godt *nô*, få tilskuernes sind til at

udfolde sig, der er *yang*. Heri har man *fuldendelsen* ved opvejningen af nattens *yin* med en *yang*-atmosfære. Eftersom det nu forholder sig således, ville der ved en fremførelse af *yang* i en *yang*-atmosfære, eller af *yin* i en *yin*-atmosfære, ikke kunne være ligevægt, og følgelig ville *fuldendelsen* være umulig. Dersom *fuldendelsen* udeblev, hvordan kunne man da være *interessant*? Selv i fuldt dagslys iøvrigt, dersom forsamlingen, nedtrykt, man ved ikke hvorfor, har tungsindige miner, og man på dette tegn genkender øjeblikket som værende *yin*, må man spille på livet løs, for at der ikke skal lægge sig en sløvhed over det hele. Mens det således sker, at atmosfæren om dagen i visse øjeblikke bliver *yin*, sker det næsten aldrig, at atmosfæren om natten bliver *yang*. Det man kalder den forberedende iagttagelse af forsamlingen bør altså bestå i ovennævnte.

2. – *Spørgsmål*: Hvordan kan man i *nô*-spillene fastlægge [den fremadskridende rækkefølge] *indledning*, *udvikling*, *afslutning*¹³?

Svar: At fastlægge dette er let nok. Overalt, i alle ting, vil man i virkeligheden finde [den fremadskridende rækkefølge] *indledning*, *udvikling*, *afslutning*; det forholder sig følgelig på samme måde med *sarugaku*. Man vil ud fra hvert *nô*-stykkets holdning fastlægge [dets plads i denne fremadskridende rækkefølge]. Og først og fremmest vil man som indledningsstykke så vidt muligt [vælge et *nô*] med et udadleligt tema¹⁴, hældende til det elegante, og heraf uden for stor percentlighed fremføre sangen og *bataraki*'en med en frigjort holdning, med smidighed og ubesværet¹⁵. Det væsentligste er, at stykket indeholder *ønskefyldte ord*¹⁶. Hvilke dyder et indledningsstykke end måtte være i besiddelse af, dersom de *ønskefyldte ord* mangler, ville det ikke slå til. Selv hvis et *nô* snarest måtte siges at høre til i anden række, når blot det indeholder *ønskefyldte ord*, vil der ikke være nogen grund til at gøre sig bekymringer. Dette fordi det her drejer sig om *indledningen*. Når man er nået til det andet eller det tredje stykke, vil man spille gode *nô*'er, hvis *måde*¹⁷ man har tilegnet sig godt. Endelig [dagens] sidste stykke, som er *afslutningen* på den, det vil man give et særligt kraftigt og hurtigt tempo, og man vil spille det under anvendelsen af alle sine *midler*. På den anden side vil man til indledningsstykket på den anden dag vælge en *måde*, der er forskellig fra gårdsdagens indledningsstykkets. Med hensyn til de „tårevækkende“

stykker, vil man spille dem midt på andendagen, når man finder øjeblikket velegnet.

3. – *Spørgsmål*: Hvorledes forholder det sig med de *midler* [der kan anvendes] ved en kappestrid i *sarugaku*¹⁸.

Svar: Dette er overordentlig væsentligt. Og først og fremmest må man råde over et helt *nô*-repertoire for på forskellig vis at kunne spille i en *måde*, der står i kontrast til modstanderens. Når jeg i Forordet sagde: „Dyrk nu en smule *poesiens* vej¹⁹“, så er det det, det drejer sig om. Ja, når forfatteren til et *nô* er en anden [end fremførelsen], ligegyldigt hvor *dygtig* den sidstnævnte måtte være, er han ikke det han selv forstår ved at være frit stillet [med hensyn til fremførelsen]. Når stykket er skrevet af ham selv, kan han disponere over ord og optræden ganske som han vil. Men for enhver, som er i stand til at fremføre *nô*, om han blot har kundskaberne og [det fornødne] talent²⁰, skulle det at komponere *sarugaku* være nemt. Der er livet på vor *vej*. Eftersom det nu forholder sig således, så er den skuespiller, ligegyldigt hvor *dygtig* han måtte være, som ikke disponerer over noget *nô* [der er hans eget]²¹ at ligne med krigeren, som, var han end mand [for at klare sig] alene mod tusinde, ville drage i felten uden våben. Heraf fremgår, at ens værd²² må vise sig i kappestriden. Dersom modstanderen fremfører et spraglet, farverigt *nô*, må man fremføre et *nô*, der er egalt i tonen, af en anden tegning, et der har fylde. Således at, hvis man spiller [på en måde der skaber] kontrast til modstanderens *sarugaku*, så er, uanset kvaliteten af modstanderens *sarugaku*, nederlaget aldrig så slemt. Og hvis ens *nô* ved et lykketræf præsenterer sig godt, skulle sejren være en sikker.

Under disse omstændigheder må man, med hensyn til præsentationen af *sarugaku* på scenen, skelne mellem [tre kategorier] inden for *nô*, den højeste, den midterste og den laveste²³. At [et stykke] med uadadleligt tema, *usædvanligt*, byder på *fin fortryllelse* og *interesse*, det er hvad man kan kalde godt *nô*. At en god fremførelse af dette gode *nô* derudover sætter det i relief, heri har man definitionen på den første [kategori]. Selv hvis *nô*-stykket er mindre godt, dersom en god fremførelse – tro imod dets tema og fejlfri – får det til at tage sig ud, så er det definitionen på den anden [kategori]. Selv i tilfældet af en „karikatur på *nô*“²⁴, dersom stykket fremføres korrekt med støtte netop i svaghederne ved dets tema, og det selv om prisen bliver en

udmattende anstrengelse, så har man heri definitionen på den tredje [kategori]²⁵.

4. – *Spørgsmål*: Der kan ske noget meget mærkeligt [ved sådan en kappestrid]. Der sker det, at en skuespiller, som er ung endnu, sejrer over en skuespiller, der allerede har lang tids praksis bag sig, altså en fastslået mester. Det er mærkeligt.

Svar: Det er netop denne øjeblikkets *blomst*, før de tredive, som jeg nævnte før²⁶. Det sker, at i det øjeblik den gamle skuespiller, som allerede har mistet *blomsten*, begynder at spille gammeldags, sejrer [hans unge rival] over ham takket være sin *usædvanlige blomst*. Et virkelig øvet øje ville kunne skelne imellem dem. Under disse omstændigheder ville det kunne give anledning til en prøve for kritikken [og den prøve skulle tjene til at skelne] et øvet øje fra et uøvet. Der er dog et punkt, som må præciseres. Over en skuespiller, som er sådan at han selv efter de halvtreds ikke har mistet *blomsten*, ville man ikke kunne sejre, om man så havde den smukkeste af ungdommens *blomster*. Men så er der dette: det sker, at en hæderligt *dygtig* skuespiller bukker under, fordi han har mistet *blomsten*. Om han så var det mest priste træ, beundrer man et træ i den periode, hvor det ikke blomstrer? Om det så var den simple blomst på „hunde-kirsebærtræet“²⁷, beundrer man ikke den nye blomst, som udfolder sig i hele sin friskhed? Når man grunder over sådanne sammenligninger, [forstår man] at det hører til naturens orden, at *blomsten*, måtte den end være flygtig, sejrer ved kappestriden.

Lad os derfor komme til det væsentligste: At se bort fra, at på vor *vej* er *blomsten* alene livet i *nô*, og *blomsten* går tabt, og ene og alene støtte sig på sit fortidige ry, det er den fejl, den gamle skuespiller bestandig begår. Om han så også kunne repertoiret, den der ville se bort fra *blomstens* eksistensvilkår, ville frembyde samme syn som planter indsamlede på den årstid, hvor de ikke blomstrer. For de ti tusinde træer og de tusinde urter, uanset at farverne på deres blomster alle er forskellige, er det princip, som gør at man finder *interesse* ved dem, altid *blomsten*. Var en skuespillers repertoire end lidet udstrakt, ville han, dersom han blot i een eneste retning havde bragt *blomsten* til fuldendelse, i det mindste på dette område kunne nyde varigt ry. Heraf fremgår, at det ville være omsonst, om vor mand for sig selv troede at besidde *blomsten* i tilstrækkelig grad, dersom han ikke fandt de

*fremgangsmåder*²⁸, der kan gøre den synlig for tilskuernes øjne, det ville være som blomsten på marken, blommetræet i krattet, der for-gæves udfolder sig i livlige farver. Og dernæst, blandt skuespillerne, om de så var lige *dygtige*, vil man finde folk af enhver størrelse. Om en skuespiller så var en fastslået mester, af tilstrækkeligt udviklet *dygtighed*, dersom han ikke kendte *fremgangsmåderne* i forbindelse med *blomsten*, ville han, selv om han gik for at være *dygtig*, aldrig kunne opnå *blomsten*. Den *dygtige*, som kendte disse *fremgangsmåder* til punkt og prikke, måtte for sit vedkommende, selv dersom hans *evner* skulle tage af, bevare *blomsten*. Og når blot han bevarer *blomsten*, vil han hele sit liv vække *interesse*. Eftersom det nu forholder sig således, så vil en ung skuespiller, ligegyldigt hvem han måtte være, ikke kunne sejre over en skuespiller, der har bevaret den virkelige *blomst*.

5. — *Spørgsmål*: Når man i *nô* taler om „talenternes forskellighed“, er det, fordi det sker, at en endog usædvanligt middelmådig skuespiller på et enkelt område sejrer over en *dygtig*. Dersom den *dygtige* slet ikke kan klare sig på dette område, skulle det mon så være på grund af uduelighed? Eller er det således, at han ikke kan klare sig, fordi han ikke vil gøre [det man skal for det]²⁹?

Svar: På ethvert område gælder det, at når man taler om „talenter-nes forskellighed“, forstår man derved, at der findes medfødte talen-ter. Det sker, at det mest fremragende *trin*³⁰ ikke kan sammenlignes hermed. Dog, dette er igen et synspunkt, der kun kan anlægges på den skuespiller som er *dygtig* og intet mere. Hvordan og på hvilket områ-de skulle dog en skuespiller, som har nået målet med hensyn til *evner* og *færdigheder*³¹, ikke kunne klare sig? Heraf fremgår, at grunden [til nederlagene] er, at af skuespillere, som har nået målet med hen-syn til *evner* og *færdigheder*, findes der ikke engang een blandt ti tu-sinde. Jeg siger, at de findes ikke: det er, fordi der i mangel af *fær-digheder* er *selvtilfredshed*³². Den *dygtige* har sine mangler. Den *udygtige*³³ har bestemt også sine gode egenskaber. Men det er der ingen, der bemærker. Selv den interesserede er uvidende om det. Den *dygtige* hviler på sit ry og er, blændet af sin brio, uvidende om sine mangler. Hvad angår den *udygtige*, da han af naturen mangler *fær-digheder*, og han følgelig er uvidende om sine mangler, forstår han

lige så lidt, at han ved et held kunne have en god egenskab. Derfor burde den *dygtige* såvel som den *udygtige* konsultere de andre. Dog, den der måtte have nået målet med hensyn til *evner* og *færdigheder*, bør kunne forstå alt dette af sig selv.

Ligegyldigt hvor latterlig en skuespiller måtte være, dersom en *dygtig* opdager en god egenskab hos ham, vil han gøre vel i at gå i lære hos ham. Det er det første af hans *midler*. Lad os antage, at han iagttagt en sådan god egenskab, hvis han så af hovmodig *forfængelig-hed*³⁴ sagde til sig selv: „Jeg ville ikke kunne efterligne nogen, der er mere *udygtig* end jeg selv!“, ville han, hildet af denne sindstilstand, sikkert også være ude af stand til at erkende sine egne mangler³⁵. Så-ledes er faktisk sindstilstanden hos den, som ikke har nået målet. På den anden side, dersom endog en *udygtig*, forudsat han observerede en *dygtig's* mangler, sagde til sig selv: „Selv en *dygtig* har sine mang-ler. Så meget desto større grund er der til at formode, at jeg, som jo kun er en *begynder*, har adskillige fejl!“ og han så i sin uro konsulte-rer andre, dersom han søger at skaffe sig *færdigheder*, vil det for ham blive en så meget mere givende øvelse, og hans *evner* vil hurtigt vok-se. Lad os sætte, det slet ikke går sådan, men at han ved at sige til sig selv: „Det bliver ikke mig, der kommer til at begå fejl af den størrel-sesorden!“ følte selvtilfredshed ved det, ville det dreje sig om en skuespiller, som i virkeligheden heller ikke kender sine egne gode egenskaber. Dersom han er uvidende om, hvad disse gode egenskaber består i, tager han selv sine mangler for gode egenskaber. Under disse forhold går årene, og dog vokser hans *evner* slet ikke. Her har man netop sindstilstanden hos en *udygtig*. Heraf fremgår, at *evnerne* vil tabe sig, selv hos den *dygtige*, dersom han dyrker en *forfængelig selv-tilfredshed*³⁶. Hvad må man så ikke sige om den *forfængelige selvtil-fredshed*³⁷ hos en uduelig? Tænk nøje over dette. Det er ved at sige til jer selv, at den *dygtige* er et eksempel for den *udygtige*, og den *udygtige* et eksempel for den *dygtige*, at I må udfolde jeres anstren-gelser. At bemægtige sig den *udygtiges* gode egenskaber og indoptage dem i den *dygtiges* repertoire, deri består det højeste princip. Allerede dette at observere de andres mangler er at danne sig et eksempel der-udfra.

Hvad må man så ikke sige om de gode egenskaber? Dette er, hvad der skal forstås ved: „Vær udholdende i øvelsen, undgå den hovmo-dige *forfængelighed*“³⁸.

6. — *Spørgsmål*: Hvordan genkender man inden for *nå* de forskellige former for *klasse*³⁹?

Svar: For et øvet øje er det nemt nok at skelne her. Selv om det som helhed, når man taler om at „højne sit *trin*“, drejer sig om etaper inden for *evnerne*, hænder det mærkeligt nok, at en *nå*-skuespiller, som knap er fyldt ti, allerede er i besiddelse af en *måde*, der vidner om en naturligt højtliggende *klasse*⁴⁰. Dog, selv om man spontant skulle have *klasse*, mangler man *øvelse*, vil det hele være omsonst. På den ene side, at man har *klasse* takket være lang tids praktisk *øvelse*, det er det normale. På den anden side, det man kalder medfødt *klasse* er *fornemhed*. Det man kalder *storladenhed* er noget andet. For det meste forveksler man *storladenhed* og *fornemhed*⁴¹. Det man kalder *storladenhed* er en værdig, imponerende adfærd. Iøvrigt er det et begreb, der lader sig anvende på alle områder. *Klasse*, *fornemhed* er klart erkendelige ting. Der er for eksempel den medfødte *ynde*. Det er *klasse*. Men det sker, at en skuespiller, der er fuldstændig blottet for *ynde* er i besiddelse af *fornemhed*. Dette er *fornemhed* uden *ynde*⁴². Her er endnu et emne til overvejelse for *begynderen*: at ville erhverve *klasse* ved hjælp af *øvelser* er et foretagende, der på forhånd er dømt til nederlag. *Klasse* er under alle omstændigheder uden for rækkevidde, og man ville ovenikøbet miste de positioner, man havde erhvervet ved hjælp af *øvelser*. Kort og godt, da det man kalder *klasse* og *fornemhed* er medfødte egenskaber: dersom man har dem [fra fødslen], må de, som hovedregel, være uden for rækkevidde. Og dernæst, når man, takket være lang tids brug af *øvelser* har „renset“ sig helt, sker det, at denne *klasse* viser sig spontant⁴³. Ved *øvelser* forstår jeg [studiet af] normerne for perfektion i de forskellige teknikker, såsom sang, dans, *bataraki* eller *mime*. Efter moden overvejelse, [kunne man så ikke sige] at *yndens trin* er en medfødt egenskab, og at *fornemhedens trin* er resultatet af lang tids brug af *øvelser*⁴⁴? Dette spørgsmål må endevendes i ens sind.

7. — *Spørgsmål*: Hvad skal man forstå ved „*holdning* svarende til bogstaven“?

Svar: Dette kræver meget præcise *øvelser*. I *nå* er det netop princippet for enhver *handling*⁴⁵. Hvad man kalder adfærd, anvendelse af kroppen, er også netop det. Lad mig forklare mig: man må indrette sit sind, så det svarer til bogstaven i teksten. Når der er tale om at „se“,

ser man; når der bliver sagt „række frem“ eller „trække tilbage“, rækker man hånden frem eller trækker den tilbage; hvis det er noget som „at høre“, spidser man øre; således at, hvis man har anvendt sin krop på en måde, der i et og alt svarer [til teksten], bliver *handlingen* spontant realiseret. I første række kommer anvendelsen af kroppen, i anden række anvendelsen af hænderne, i tredje række anvendelsen af foden⁴⁶. Man må regulere kroppens opførsel efter melodien og toneklangen [i sangen]. Dette er svært at gøre helt klart ved penslens hjælp⁴⁷. Når lejligheden byder sig, må man lære det ved iagttagelse.

Når man er fuldstændig trænet i at bringe sig i overensstemmelse med bogstaven, vil sang og *handling* herefter udgøre eet. Kort sagt [at vide at bære sig] sådan [ad] at sang og handling herefter udgør eet, det er endnu et [gennem *øvelse*] erhvervet talent. Ligeledes må det, man kunne kalde „behændighed“, også være netop dette. Det er et hemmeligt princip⁴⁸. Sangen og *handlingen* er to væsensforskellige ting, [og] har nogen kunnet drive sin brio så vidt, at de udgør eet, må han være i allerhøjeste grad *dygtig*. Her må man kunne få *nå*, der virkelig har *styrke*. Iøvrigt løber de fleste mennesker sur i disse begreber *styrke* og *slaphed*. At tage et *nå*-stykkets mangel på elegance for *styrke* og betragte det, der er *slaphed* som *fin fortryllelse*, det er latterligt. Der findes utvivlsomt skuespillere, som, ligegyldigt hvordan man betragter dem, aldrig viser tegn på at have spændt fra. Det er *styrke*. En skuespiller som, ligegyldigt hvordan man betragter ham, altid er strålende, se det er *fin fortryllelse*. Eftersom det nu er således, må den, som gennemført har omsat princippet om overensstemmelse med bogstaven i praksis, altid få sang og *handling* til at være eet; han må være en skuespiller som, ved enhver lejlighed, nøjagtigt, af sig selv, kender områderne for *styrke* og for *fin fortryllelse*⁴⁹.

8. — *Spørgsmål*: Selv i den almindelige kritik sker det, at man taler om *hensvinden*⁵⁰. Hvad er det egentlig for noget?

Svar: Ja, det er overordentligt vanskeligt at beskrive. Denne *holdning*⁵¹ ville ikke kunne defineres. Og dog eksisterer den *hensvinden* de *holdning* godt nok. Men det er igen en *holdning* som kun eksisterer i kraft af *blomsten*. Ved nærmere overvejelse er det umuligt at nå frem til det punkt ved *øvelser* eller ved sin opførsel. Har man opnået *blomsten*, ville man sikkert kunne komme til at kende det. Eftersom det nu er således, så ville den, der havde opnået *blomsten*, selv om det

ikke var i det hele og i enhver [form for] *mime*, men på et enkelt område, måske ligeledes komme til at kende *hensvinden*. Man ville følgelig kunne sige, at det, man kalder *hensvinden*, er endnu højere end *blomsten*. Uden *blomsten* ville *hensvinden* dog være uden genstand. Den ville i så fald fordufte og blive opløsning⁵². Det er netop blomsternes *hensvinden* der gør dem interessante. Hvad interessant skulle der være ved en urts eller et blomsterløst træ *hensvinden*? Eftersom det nu forholder sig således – når allerede opnåelsen af *blomsten* er af den største vanskelighed, er den *hensvindende måde*, som man kan kalde endnu højere [end *blomsten*] altså endnu langt vanskeligere. Under disse omstændigheder er det vanskeligt at forklare den, selv ved en sammenligning.

Et gammelt digt siger:

I den lette tåge,
Over blomsterne i et levende hegn,
Morgenens dug . . .
„Om efteråret, åh, aftenerne!“
Hvem mon dog har sagt det⁵³?

Og et andet:

Det som mattes
Uden at de ydre træk
røber det,
Det er blomsten, som er i hjertet
hos menneskene i denne verden⁵⁴.

Mon man i dette skulle have [et udtryk for] en sådan *måde*? Det bør man tænke over med hele sit sind.

9. – *Spørgsmål*: I *nô* er kendskabet til blomsten, i lyset af *Bemærkningerne* herover, [den] højeste og grundlæggende [viden]. Det er den vigtigste [viden]. Et punkt er stadig dunkelt: Hvordan kan man få fat i [denne viden]?

Svar: Her har vi utvivlsomt den dybeste løndom på vor *vej*. Det store, hemmeligheden, befinder sig udelukkende i denne retning. For det væsentligstes vedkommende vil man finde nærmere angivelser i *Bemærkninger over øvelserne, over mimen*⁵⁵. *Bemærkninger* som dem om øjeblikkets *blomst*, stemmens *blomst*, yndens *blomst* er indlysende

for enhver; men, da det drejer sig om *blomster*, som har deres oprindelse i professionen⁵⁶, da de er ligesom blomster der har udfoldet sig⁵⁷, kommer snart den tid, da de er bortstrøede. Eftersom det nu forholder sig således, da de ikke er varige, er det ry, de bibringer, kun noget lidet. Hvad den virkelige blomst angår, står faktorerne for dens udfoldelse så vel som for dens fald faktisk til den interesseredes rådighed. Derfor: Den kan være varig. Hvad skal man gøre for at kende disse faktorer? Det kunne være, man fandt dem i *Supplerende noter vedrørende den mundtlige tradition*⁵⁸. Men gå nu ikke hen og tro, det er så kompliceret. Når I, fra og med det syvende år, med jeres sind dybt engageret i dette, har forstået og tilegnet jer *Bemærkninger vedrørende øvelserne alder for alder og de forskellige former for mime*, når I har udtømt [de forskellige typer af] *nô* og opnået *færdighederne*⁵⁹, så vil I vide, hvordan man skal undgå at miste *blomsten* mere. En bevidst anstrengelse for at bringe hele repertoireet frem til det fuldendte, således vil *blomstens* frø være. Eftersom det forholder sig således, må man, for at kende *blomsten*, først kende frøet. *Blomsten* består i en sindsindstilling; frøet af den må være håndværket. En af de gamle sagde:

Menneskehjertet rummer alle frø;
Under den altomfattende regn spirer de alle.
Så snart man får fat i blomstens natur
Former oplysningens frugt sig spontant⁶⁰.

Ved at skærme om vort hus, ved at gøre vor kunst til min hovedbeskæftigelse, har jeg dybt i hjertet bevaret det gods, som min afdøde fader har betroet mig; når jeg her har nedskrevet det væsentligste uden at tage hensyn til den offentlige fordømmelse, i frygt for at vor *vej* skulle blive forladt, har jeg ikke på nogen måde villet, at dette skulle være bestemt for oplæringen af fremmede personer⁶¹. Det er kun familieforskrifter, som jeg lader gå i arv til mine efterkommere.

Herover *Bemærkninger vedrørende videregivelsen af fortolkningens blomst*.

Syvende år i Ōei, [1400], fjerde mæne, trettende dag.

Hata no Motokiyo.

Saemon-no-tayû, af den lavere femte rang⁶².

4. Bog

Oprindelsen fra riterne¹

Fremdeles, hvorledes *sarugaku* begyndte i gudernes tid²: i det øjeblik den Store-Guddom-som-oplyser-Himmelen trak sig tilbage til den Himmelske-Klippe-Bolig, blev Verden-under-Himmelen nedsænket i mørket; da forsamlede de otte hundrede herskare af guder³ sig på det Himmelske Kagu-Bjerg, og i den hensigt at vinde den Store-Guddoms guddommelige Hjerte, viede de ham en *kagura*⁴ og begyndte en *seino*⁵. Blandt dem trådte Ama-no-uzume-no-miko frem; hun holdt en *sakaki*⁶-gren med fastgjorte votivbånd, hævede stemmen, og fik med sine hurtige trin en tordenrullen til at løfte sig, og da hun var i en tilstand af guddommelig besættelse⁷, sang og dansede hun. Da denne guddommelige røst utydeligt nåede frem til den Store-Guddom, åbnede han Klippe-Porten på klem. Jorden blev på ny oplyst. Gudernes guddommelige ansigter strålede⁸. Den guddommelige underholdning ved den lejlighed var, siger man, den første *sarugaku*. De nærmere oplysninger vil man finde i den mundtlige tradition⁹.

Fremdeles, i Buddhas fædreland, da rigmanden Shudatsu havde fået bygget Gion klosteret, og [det] skulle indvies, i det øjeblik da Shaka-nyorai¹⁰ var i færd med at udlægge Loven, [kom] Daiba¹¹, fulgt af en herskare af vrangtroende med grene og bambusblade, som der var fæstnet votivbånd til, og dansede og sang af fuld hals, således at prædikenen blev umulig; da sendte Buddha et blik til Sharihotsu, og denne gik, gennemtrængt af Buddhas kraft, hen i det bageste rum og anbragte tamburiner og gong'er¹², og med bistand af Anans begavelse, Sharihotsus visdom og Furunas¹³ veltalenhed lod han udføre halvfjerds mimer¹⁴; da samlede de vrangtroende, som nu hørte lyden af fløjter og tamburiner, sig i baggrunden og blev ved dette syn beroligede. Nyorai benyttede sig af denne frist og holdt sin prædiken. Derfra er det, at begyndelsen til vor *vej* skriver sig, i Indien.

Fremdeles, i Japan, i Kimmei-tennō's¹⁵ regeringstid, på Hatsuse-floden i Yamato-provinsen, kom ved flodtid en krukke højere oppe fra sejlede ned ad strømmen. I nærheden af [træ?] *torii*'en af cryptomeria*) fra Miwa, samlede en hofmand denne krukke op. Indeni var der et lille drengebarn. Dets træk var fortryllende, det var at ligne med en juvel.

Eftersom det drejede sig om et væsen, der var nedsteget fra himlen, aflagde man beretning i paladset. Den samme nat erklærede drengebarnet i en drøm, Kejseren drømte: „Jeg, som I ser her, er reinkarnationen af Den højeste Fyrste over Storkejserdømmet Shin¹⁶. Da jeg for indeværende har *karma*-bånd med Sol-egnene¹⁷ har jeg manifesteret mig.“ Kejseren, som skønnede at der her var tale om et jærtegn, lod ham tilsige til paladset. Efterhånden som han voksede i alder, overgik han hvemsomhelst i skarpsindighed, således at han femten år gammel havde hævet sig til rang af minister, og Kejseren tillagde ham navnet Shin. Men tegnet for *shin* læses *bata*, og det var derfor han kaldte sig Hata no Kōkatsu¹⁸. På et tidspunkt, hvor Kejserriget gennemlevede nogen uro, bestilte Jōgū-taishi¹⁹ under henvisning til forne tiders pragt i gudernes tidsalder og i Buddhas fædreland, halvfjerds mimer hos denne Kōkatsu; ved samme lejlighed skar han med egen hånd²⁰ maskerne til de halvfjerds mimer, og han ville godt betro dem til Kōkatsu. Man præsenterede disse [mimer] i Shishinden'en i Tachibana-paladset²¹. Kejserriget blev bragt i lave, landet pacificeret. Jōgū-taishi, som – for de kommende generationer – i [skrifttegngruppen] læst *kagura* undertrykte nøglen til tegnet *kami*, beholdt kun det formative element. Da dette udgør [tegnet læst] *saru* i kalenderen, kaldte man [disse mimer] *sarugaku*. Dette fordi [disse to tegn kan læses] *tanoshimi wo mōsu* („meddele glæde“). Og også fordi de fremstår ved en opdeling af *kagura*'erne²². Denne Kōkatsu tjente kejserne Kimmei, Bidatsu, Yōmei, Sushun og Suiko²³, og Jōgū-taishi. Han videregav sin kunst til sine efterkommere og, da „et overnaturligt væsen efterlader aldrig spor“, gik han i Naniwa bugten²⁴ i Settsu provinsen om bord i en pirogue, og givende sig vinden i vold forsvandt han ud over det vestlige hav. Han nåede land i Sakoshi bugten, i provinsen Harima. Kystboerne, som havde trukket båden på land, fik nu i den øje på et væsen, der ikke havde noget menneskeligt træk. Han øvede trolddomskunster over for alle

*) cryptomeria japonica, stærkt udbredt japansk nåletræ. O.A.

disse mennesker og fremkaldte jærtegn. De hyldede ham derfor som en gud, og provinsen trivedes. Da man havde lagt mærke til, at han kunne være meget hidsig, kaldte man ham Osake-daimyôjin²⁵. Endnu i vore dage er hans formåen vidunderlig. I sin oprindelige natur er han den Himmelske Konge Bishamon²⁶. Man fortæller endvidere blandt andet, at da Jôgû-taishi, dengang han skulle betvinge rebellen Moriya²⁷, benyttede sig af denne Kôkatsu's guddommelige magt, bukkede Moriya under²⁸.

Fremdeles, i Fredens Hovedstad²⁹, i Kejser Murakami's³⁰ regeringstid, [skete det at] *Noter om sarugaku-ennen*³¹, der i sin tid var redigeret med Jôgû-taishi's egen pensel, kom Kejseren for øje; [her stod der skrevet] i sammendrag, at ved hjælp af *narrespil og pyntede ord*³², som født i gudernes tidsalder og i Buddhas fædreland var blevet bragt videre til Gesshi og Shindan³³ og dernæst til Sol-egnene, sikrede man Buddhas forherligelse og videredrejningen af Lovens Hjul³⁴, man bortskræmte de dæmoniske kræfter og man trak lykken til; at, dersom man viste *sarugaku*-danse, blev Kejserriget pacificeret, folket beroliget og menneskenes liv længere. Eftersom Taishis pensel havde nedtegnet disse underværker, fandt kejser Murakami det rimeligt, at man ved hjælp af en *sarugaku* påkaldte guderne til støtte for kejserriget; men på den tid var den af Kôkatus efterkommere, der opretholdt *sarugaku*-kunstens tradition, Hata no Ujiyasu³⁵. Han fremførte for Hans Majestæt de halvfjerds *sarugaku*-stykker i Shishinden'en. På den tid [levede] en mand ved navn Kinogon no Kami³⁶. Det var en meget talentfuld mand. Han var gift med Ujiyasus lillesøster. Sidstnævnte mand fremførte ligeledes *sarugaku* med ham som partner. I den følgende tid, da man skønnede, det var vanskeligt at nå til ende med de halvfjerds stykker på een dag, foretog man blandt dem alle et valg, der faldt på følgende tre: *Inazumi-no-Okina* (*Okina-men*), *Yonatsumi-no-okina* (*Samba-sarugaku*) og *Chichi-no-jô*. Det er de nuværende „tre officielle stykker“³⁷. De symboliserer Nyorai'en under hans tre aspekter Loven, Lønnen og Tilpasningen³⁸. Man vil i de *Supplerende noter* finde den mundtlige tradition vedrørende de „tre officielle stykker“³⁹. Af denne Hata no Ujiyasu er Mitsutarô Komparu⁴⁰ efterkommer i niogtyvende generation. Denne [slægt] udgør Emman.i selskabet i Yamato provinsen⁴¹. Det er ligeledes inden for dette hus der er bevaret tre skatte, som er overleverede fra generation til gene-

ration siden Ujiyasu: en dæmonmaske, skabt af Shôtoku-taishi, et billede af Kasuga-guden og en af Buddhas knogler.

Fremdeles, i vore dage, ved Yuima.e⁴², i Kôfuku-ji, i den sydlige hovedstad⁴³, i forbindelse med den gudstjeneste som holdes i tekstlæsnings-salen, udfører man *ennen*-danse⁴⁴ i forfriskningssalen. Man beroliger [således] de onde ånder og besværger de dæmoniske kræfter. Mens dette sker, forklarer man foran tekst-læsnings-salen⁴⁵ den pågældende *sûtra*⁴⁶: dette i henhold til den forudgående pragtudfoldelse i Gion-klosteret. Heraf fremgår, at det man forstår ved celebreringen af gudstjenesten i Kasuga og Kôfuku-ji⁴⁷ i Yamato-provinsen er den *sarugaku*, der udføres af de fire selskaber i disse templer, den anden og den femte i den anden måne, som er den første af årets gudstjenester. Det er en anrøbelse til guderne om fred for Kejserriget.

Fremdeles, fire *sarugaku*-selskaber deltager i gudstjenesten i Kasuga, i Yamato-provinsen:

Tohi, Yûsaki, Sakato og Emman.i⁴⁸.

Fremdeles, tre *sarugaku*-selskaber deltager i gudstjenesten i Hie, i Ômi-provinsen:

Yamashina, Shimosaka og Hie.

Fremdeles, i Ise, to *shûshi*⁴⁹-selskaber.

Fremdeles, tre selskaber tager del i festerne i den første måne i Hosshô-ji:

Shinza (som bor i Kawachi), Honza (Tamba) og Hôjô-ji (Settsu)⁵⁰.

Disse tre sidste selskaber deltager ligeledes i gudstjenesterne i Kamo og Sumiyoshi⁵¹.

5. Bog Løndommen

1. – Da jeg nu altså frygtede for, at *Bemærkninger vedrørende videregivelsen af fortolkningens blomst*¹ skulle komme publikum for øje, har jeg deponeret dem i skriftlig form, så de kan tjene som familieforskrifter for mine efterkommere; dog er min væsentlige bekymring denne: når jeg ser på de mennesker, der i vore dage følger vor *vej*, må jeg konstatere at de, i stedet for at gøre sig umage med vor kunst, kun vandrer ad fremmede *veje*², at de, selv når de ganske ekstraordinært gør nogle fremskridt i denne kunst, slår sig til tåls med en aftens intuition³, og at de, klamrende sig til ryet og til øjeblikkets fortjeneste, glemmer kilderne og taber tråden⁴; jeg er derfor nået til at måtte spørge mig selv, om vor *vej* ikke allerede befinder sig i sin nedgangstid, hvilket jeg kun kan beklage. Heraf fremgår, at hvis man gør sig umage på vor *vej* og gør kunsten til sin vigtigste beskæftigelse, hvis man gør dette uden egoistiske ambitioner, hvorledes skulle man da undgå at høste frugterne? Og ganske særligt, dersom vor kunst består i at vedligeholde en [traditionel] *stil*⁵, så tillader den ikke desto mindre en måde at opføre sig på, der udspringer af ens egne *færdigheder* [hos hver enkelt]. Dette er vanskeligt at omsætte i ord. Eftersom det drejer sig om den *blomst*, der, når man een gang har erhvervet den [traditionelle] *stil*, videregives fra hjerte til hjerte, giver jeg [denne afhandling] titlen: „Om videregivelsen af fortolkningens blomst“⁶.

2. – Når man ser på vor *vej* som helhed, skiller Yamato og Ōmi skolerne sig ud ved deres *måde*; I Ōmi lægger man vægten på den *fine fortryllelse*, man sætter *mimen* i anden række og betragter *holdningen* som det vigtigste element. I Yamato lægger man vægten på *mimen*, og først efter at have afsluttet [studiet af] repertoiret, søger man ydermere den *fine fortrylleses måde*. Men en virkelig *dygtig* skuespiller bør uden vaklen beherske begge disse *måder*⁷. At begrænse sin for-

tolkning til een eneste *måde* ville ske hos en mand, som ikke er virkelig mester [i sin kunst]. Heraf fremgår, at idet Yamato *måden* holder *mimen* og *emne*⁸ for det væsentligste, er det almindeligt anerkendt, at den excellerer i et repertoire, [der] for eksempel [kræver] en fremtræden fuld af *fornemhed* eller en *heftig* adfærd, og faktisk samler Yamato-skolerne fortrinsvis deres indsats om dette [repertoire]; imidlertid excellerede min afdøde fader på sin berømmelses tinde i den *måde* [som] *no*-stykket *Shizukas dans* [kræver] eller *mimen* i *Den gale fra dainembutsu'en i Saga*⁹: at dette indbragte ham hele Kejserrigets hyldest og et stort ry, er der ingen, der er uvidende om. Men her har man netop i allerhøjeste grad den *fine fortrylleses måde*.

På den anden side, da *dengaku*'ens¹⁰ *måde* af naturen er væsensforskellig, er alle tilskuerne overbevist om, at den ikke er afhængig af de kriterier, som gælder for *sarugaku*'ens *måde*; og dog, har vi ikke hørt, at Itchû, fra Honza¹¹, som førhen blev betragtet som den vise på denne [*dengaku*'ens] *vej*, excellerede i alle [genrerne] inden for repertoiret, og at hans *måde* blandt andet med hensyn til *mimen* af dæmoner og den *heftige* adfærd, var uden brist? Det var derfor min afdøde fader havde for vane at sige uden omsvøb om Itchû, at denne havde været hans mester med hensyn til hans egen *måde*.

Da det nu forholder sig således, så slår enhver sig almindeligvis, enten af *forfængelighed* eller af utilstrækkelighed, til tåls med at beherske en enkelt *måde* og behandler, da han ikke forstår at udbrede sine kundskaber til de *ti typer*¹², de *måder*, som er ham fremmede, med foragt. I virkeligheden er dette ikke foragt, men intet andet end *forfængelighed* som skyldes uformåen. Heraf fremgår, at på grund af sin uformåen ville han, om han så for et stykke tid havde vundet ry i et omfang passende til den enkelte *måde* han behersker, dog ikke opnå offentlig anerkendelse, for dette er ikke den varige *blomst*. Den som ved sit talent er i stand til at opnå denne anerkendelse, må *interessere*, ligegyldig hvilken *måde*¹³ han spiller i. *Måder* og normer er forskellige, men *interessen* kan knytte sig til dem alle. Det forhold, at man finder *interesse* derved, er utvivlsomt det, der danner grundlaget for *blomsten*. Og med hensyn til *nô*, hvad enten den måtte være fra Yamato, Ōmi eller *dengaku*, er dette ensbetydende med ikke at have nogen brist. Kort sagt, uden at være en skuespiller der behersker alle [*måder*] uden brist, ville der ikke kunne være tale om, at man opnår offentlig anerkendelse.

Jeg tilføjer, at en *dygtig* skuespiller, der, selv om han ikke beherskede hele repertoiret til fuldkommenhed, excellerede i, lad os sige, de syv eller otte tiendedele [af det], og som, med denne begrænsning, gjorde den *måde*, han beherskede bedst, til norm for sin personlige *måde*¹⁴, han ville, hvis han ydermere er i besiddelse af *færdigheder*¹⁵, også kunne vinde alment ry. Men sandt nok, dersom han viste sig utilstrækkelig på nogle punkter, kunne tilskuernes dom blive gunstig eller det modsatte, alt efter om de var fra byen eller landet, af fornem eller lav stand¹⁶.

I virkeligheden er der mange måder at vinde ry på gennem *nô*. Det er vanskeligt for den *dygtige* at imødekomme smagen hos et uøvet øje. Det er umuligt for en *udygtig* at tilfredsstille et øvet øje. At en *udygtig* aldeles ikke tilfredsstiller det øvede øje vil ikke kunne overraske. At en *dygtig* ikke imødekommer smagen hos et uøvet øje hænger sammen med utilstrækkeligheden hos det uøvede øje, og dog vil en *dygtig* skuespiller, [som er] mester [i sin kunst], dersom han har *færdigheder*, også kunne fremføre *nô* på en sådan måde, at han bliver *interessant* selv for et uøvet øje. En skuespiller, som besad disse *færdigheder* og en brio til fuldkommenhed, om ham ville man kunne sige, at han besad *blomsten* til fuldkommenhed. Heraf fremgår, at en skuespiller som er nået frem til dette *trin*, ville ikke, ligegyldig hvilken alder han havde, bukke under, når han blev stillet over for ungdommens *blomst*. Eftersom det nu forholder sig således, så skulle en *dygtig*, som var nået til dette *trin*, bestemt opnå offentlig anerkendelse, ja mere endnu, han skulle forekomme *interessant*, overalt og til enhver tid, og selv hos indbyggerne i fjerne provinser og på landet. En skuespiller, som besad disse *færdigheder* ville være en *dygtig* [skuespiller], der, alt efter hvad publikum måtte foretrække og ønske, kunne tage en hvilken som helst *måde* i anvendelse, Yamato, Ômi, ja om det så skulle være *dengaku*. Det er for at kaste lys over de vigtigste principper for denne søgen jeg har forfattet [denne afhandling] *Om videregivelsen af fortolkningens blomst*.

At benytte det, jeg lige har sagt, som påskud for at negligere normerne for ens personlige *måde*¹⁷ ville under ingen omstændigheder sikre *nô*'s fortsatte liv. Det ville være, hvad en svag skuespiller kunne finde på. Det er netop efter at have realiseret normerne for ens personlige *måde*, at man bliver i stand til at lære hele registeret af *måder* at kende. En skuespiller, der gav sig ud for at beherske hele registeret

af *måder* og ikke var trængt ind til sine personlige normer, ville ikke blot være uvidende om sin personlige *måde*, men ville heller ikke, og det med så meget større grund, kunne have noget sikkert kendskab til de fremmede *måder*. Eftersom dette forholder sig således, ville hans *muligheder* være svage, og han ville ikke kunne beholde *blomsten* på nogen varig måde. Ikke at beholde *blomsten* på nogen varig måde ville være det samme som ikke at kende nogen som helst *måde*. Eftersom det forholder sig således, siges det i [afhandlingen] *Om videregivelsen af blomsten* i afsnittet *Om blomsten*: „Når I har udtømt repertoiret og opnået *færdighederne*, så vil I vide hvordan man kan undgå at miste *blomsten* igen“¹⁸.

3. — Det siges, i *Hemmelighederne*¹⁹: „Men det man kalder „kunst“, da forholdet nu er det, at den beroliger alle menneskers sind, og den fremkalder bevægelse hos de store og hos de ydmyge, så kunne den blive udgangspunktet for en stigende sum af langt liv og lykke, et middel til at forlænge livet²⁰. Bragt til fuldkommenhed ville alle *veje* sikre en stigende sum af langt liv og lykke“. Særlig i vor kunst er dette at nå til det højeste trin af fuldkommenhed og lade ens hus' ry²¹ gå i arv til eftertiden, det samme som at opnå offentlig anerkendelse. Dette er den stigende sum af langt liv og lykke. Imidlertid findes der *prøvede fremgangsmåder*²² [til dette]. At en overlegent begavet og overlegent intelligent mands øjne kan genkende en skuespiller, der absolut har nået *fornemhed* og *klasse*²³, det siger sig selv, for der er fuldendt *overensstemmelse* [mellem dem]. Men som helhed forbliver en *måde* af stor *fornemhed* og *klasse* utilgængelig for de grove øjne hos en afstumpet masse eller hos indbyggerne i fjerne provinser og på landet. Hvad skal man gøre i et sådant tilfælde?

I vor kunst er det gennem mængdens gunst og respekt man sikrer langt liv og lykke²⁴ for den skole, man opretter. Følgelig, dersom man holder sig til en alt for utilgængelig *måde* udebliver det store publikums hyldest. Det er derfor, at — uden at man nogensinde glemmer sin *begyndelse* inden for *nô*²⁵ — det at indrette sig efter tiden, bringe sig i overensstemmelse med stedet [kort sagt] fremføre *nô* på en sådan måde, at selv den mest afstumpede tilskuer siger til sig selv: „I sandhed . . .²⁶!“, det er [kilden til] langt liv og lykke. Dersom man gransker skik og brug i verden²⁷ til bunds, ville man godt kunne kalde den, der over for en fornem forsamling eller i et stort Buddhatempel,

så vel som under festerne i *shintô*-templerne på landet eller i en fjern provins aldrig pådrog sig den mindste kritik, for en vellykket skuespiller, der besad langt liv og lykke. Eftersom det forholder sig således, er det vanskeligt at kalde den, for hvem, ligegyldig hvor *dygtig* han måtte være, mængdens gunst og respekt udebliver, en skuespiller [der er sikret] en stigende sum af langt liv og lykke. Det var derfor, min afdøde fader, om det så var i en landlig afkrog eller i en fjern bjerglandsby, udførte sin kunst under iagttagelse af sindsstemningerne [hos sit publikum] og med helt afgørende vægt på stedets skikke. Fordi jeg nu siger dette, skulle det dog ikke være således, at en *begynder*, når han spørger sig selv, hvordan han uden vanskelighed skulle hæve sig til en sådan fuldkommenhed, føler modløshed. Måtte han indridse disse *Bemærkninger* dybt i hjertet, måtte han optage principperne i sig, om så blot i ganske beskeden omfang, måtte han, hjulpet af overvejelsen, afpasse dem efter sine egne evners rækkevidde, så vil han [på denne måde] skaffe sig *færdigheder*.

Som helhed betragtet er de *færdigheder*, som jeg lige [har nævnt] i mine *Bemærkninger*, *prøvede fremgangsmåder* og *færdigheder* der mere vedrører den *dygtige* end *begynderen*. At det er mange – og undertiden endog blandt skuespillere som er blevet *dygtige* og mestre – der i deres selvtillid, blændet af berømmelsen, ikke kender disse *prøvede fremgangsmåder*, og for hvem et langt liv og en lykke²⁸ svarende til deres tomme navnkundighed udebliver, det er beklageligt. Det nytter ikke, at man er blevet mester på nogle områder, uden *færdigheder* når man ingen vegne. At være blevet mester og så besidde *færdigheder* vil sige det samme som at føje frøet [der giver fremtidige blomstringer] til *blomsten*. Selv en skuespiller, der er stor nok til at have opnået offentlig anerkendelse, kan undtagelsesvis, ved et sammentræf af uundgåelige omstændigheder²⁹, opleve et øjeblik relativ ugunst; selv i dette tilfælde, om han da ikke har mistet *blomsten* [som indbringer ham] bifaldet på landet og i de fjerne provinser, er det umuligt at hans *vej* pludselig skulle være afbrudt. Og dersom hans *vej* ikke er afbrudt, må han en dag finde almindelig gunst igen.

4. – Dersom I [dog], under påskud af at jeg siger, I skal hellige jer en søgen efter en stigende sum af langt liv og lykke, udelukkende knyttede jer til verdslige principper, dersom I lod jer standse af tanken på vinding, ville dette være den første grund til nedgang for jeres

*vej*³⁰. Hellig jer den [desinteresserede] søgen efter jeres *vej*, og I vil [i tilgift] finde en større sum af langt liv og lykke. Hellig jer en søgen efter langt liv og lykke, og I vil gå direkte til jeres *vejs* nedgang. Og dersom der er nedgang for jeres *vej*, vil langt liv og lykke i og med dette være ødelagte. I må hellige jer dette med tanken på, at handling præget af retsindighed og frimodighed³¹ er det, der i denne verden bevirker udfoldelsen af „den vidunderlige blomst med de ti tusinde dyder“³².

Som hovedregel gælder, at det jeg har nedlagt i disse *Bemærkninger* som indeholdes i [afhandlingen] *Om videregivelsen af blomsten*, fra og med *Øvelser alder for alder*, på ingen måde udgør en visdom, jeg har hentet hos mig selv. Fra min tidligste barndom har jeg nydt godt af min afdøde faders støtte, og dernæst, da min oplæring var afsluttet, har jeg i tyve år været under påvirkning af hans *stil*, således som den faldt mig i øjnene, således som mine ører registrerede den: dersom jeg har forfattet [denne afhandling] i vor *vejs* interesse, i vort hus' interesse, er det såvist ikke i en egoistisk hensigt.

Afsluttet i hast, det niende år i Ōei [1402], sidste forårsmåne, anden dag.

ZEA³³.

6. Bog

Om tilegnelsen af blomsten¹

1. — *Fremdeles*, at redigere *nô*-tekster er livet på vor *vej*. Selv i mangel af den omfattende lærdoms autoritet, lader det sig gøre at fremstille godt *nô* med opfindsomhed alene. Man vil finde de almene regler vedrørende [de forskellige] *måder* i afsnittet *Indledning, udvikling, afslutning*². Navnlig de indledende stykker må have et uadadeligt tema; straks fra stykket tager fat, må man komme ind på kernen i sujettet, og man må redigere ekspositionen således, at enhver øjeblikkelig ved besked [med hvad det drejer sig om]. Det er ganske unødvendigt at benytte en alt for pertentlig *måde*: man skal redigere indledningsstykkerne således, at toneklangen i det hele kommer strømmende lige fra kilden og derved har glans lige fra begyndelsen. Med hensyn til genrestykkerne må man redigere dem omhyggeligt og drage al den nytte, man kan, af ordet og *måden*³. Således for eksempel hvis emnet har forbindelse med en berømt egn, med et fortidsminde, må man på højdepunkterne i *nô*-stykket bringe tekst ind fra digte, der fremkalder disse steder og er velkendte for alles øren. I passager som er uden forbindelse med hovedskuespillerens sang eller *holdning*, må man undgå at indføje vigtige ord. Hvad man end gør, skænker mængden af tilskuere, i alt hvad den ser eller hører, ikke andre end den *dygtige* opmærksomhed. Og følgelig, når *interessante* ord, *interessante* holdninger hos *søjlen*⁴ [i en trup] falder i øjnene, trænger ind i hjerterne, så giver tilskuerne, tilhørerne, i samme øjeblik deres sindsbevægelse frit løb. Heri har man det første af de *midler* [der skal benyttes] ved kompositionen af *nô*.

Man skal udelukkende holde sig til poetiske, harmoniske vendinger, og de må være sådan, at betydningen fattes med det samme. En harmonisk tale, som man afstemmer efter stillingerne⁵, bevirker, mærkeligt nok, at personen øjeblikkeligt får den *fine fortrylleses holdning*. En knudret⁶ tale passer ikke sammen med stillingerne. Ikke desto min-

dre kan det også ske, at den usædvanlige tone i en knudret tale har noget godt over sig. For at det skal ske, må den passe til den person, som det drejer sig om [i stykket]. Alt efter om han tilhører Kinas historie eller vort eget lands, må man kunne skelne imellem dem. Kun grove og vulgære udtryk fører til *nô* af en dårlig genre.

Under disse vilkår kan det, jeg kalder et godt *nô*, [det vil sige et stykke] med uadadeligt tema, *usædvanligt* i sin måde, tæt og fyldigt, og hvis *toneklang* er præget af *fin fortryllelse*, betragtes som værende af højeste klasse. [Et *nô*] hvis *måde* ikke var *usædvanlig*, men aldeles ikke kedelig, og som kom lige fra kilden, ville frembyde *interesse*: Det kan betragtes som værende af anden klasse. Således er det generelle kriterium. At et *nô* giver den *dygtige* lejlighed til at bruge bare ét af sine *midler*, det ville være nok til at gøre det *interessant*. Under en forestilling, hvor man når igennem alle de forskellige genrer inden for repertoire, eller som strækker sig over flere dage, ville et *nô*, selv om det var dårligt, når blot man frisker farverne op ved at give det en *usædvanlig* drejning, kunne forekomme *interessant*. Eftersom det er tilfældet, er [et] *nô* [-stykkets succes] udelukkende et spørgsmål om omstændighederne⁷. Man ville ikke kunne forkaste et *nô* under påskud af, at det er dårligt. Det tilkommer skuespilleren at finde midlet [til at få det til at tage sig ud].

Her er der dog et punkt, som må præciseres. Der kan findes *no*-stykker, som under ingen omstændigheder bør fremføres. Ligegyldigt hvilken *mime* [-type], det drejer sig om, en aldrende nonne, en gammel kone eller en gammel munk for eksempel, ville en for *heftig* vildelse være utilstedelig. Det samme gælder en *heftig* person med en *mime* præget af *fin fortryllelse*. Dette kunne man virkelig kalde en „karakter af *nô*“ eller et „tosset foretagende“. Denne opfattelse har jeg fremlagt i 2. Bog i afsnittet *Om den gale*⁸.

En anden ting: Generelt sagt, dersom der ikke er *overensstemmelse*, ville der ikke kunne være *fuldendthed*. Dersom en *dygtig* skuespiller tolker et *nô*, hvis indhold er godt, og han i tilgift får det til at tage sig ud, så vil jeg sige, at der er *overensstemmelse*⁹. Heraf fremgår, at når en *dygtig* fremfører et godt *nô*, hvordan skulle det da kunne undgå at tage sig ud? Sådan er den almindelige mening, og dog sker det, hvor mærkeligt det end lyder, at stykket ikke tager sig ud. Dette erkender et øvet øje og forstår, at skuespilleren ikke kan dadles for det; men den store hob af tilskuere finder, at *nô*-stykket er dårligt, og at

skuespilleren ikke er særlig god. Men altså, når en *dygtig* fremfører et godt *nô*, hvorfor skulle dette så ikke tage sig ud? Når man tænker over det, skulle det da tilfældigvis være således, at denne stunds *yin* og *yang* ikke er i ligevægt, eller skulle det skyldes uvidenheden om *fremgangsmåderne* vedrørende *blomsten*. Her er man stadig i tvivl¹⁰.

2. – *Fremdeles*, der er én ting, forfatteren må være i stand til at skelne. [Et *nô*] som ved sit i bund og grund rolige stof udelukkende består af sange, eller [et *nô*] som ene og alene består af dans eller *hataraki*, går i een eneste retning; det er derfor nemt at komponere. Der kan findes *nô*-stykker, som på een gang er sang og *handling*. Heri har man den store vanskelighed. Det er dem, der fremkalder *sindsbevægelse*, og det er den der gør, at de bliver fundet virkelig *interessante*. Om så ordene, når man hører dem, er velkendte for øret og *interessante*, om toneklangen er behagelig og teksten bundet sammen i en harmonisk rytme, så må man dog under komponeringen arbejde med ganske særlig omhu på de tætteste steder, som understøtter *holdningen*¹¹. Når der er *overensstemmelse* mellem disse forskellige elementer, vil hele tilskuerskaren føle *sindsbevægelse*.

Under disse vilkår er der een ting, man må kende i detaljen. En skuespiller, som foredrager sangen således at den er afpasset efter hans *holdning*, er på *begynder*-stadiet. At *handlingen*¹² fødes af sangen er resultatet af lang tids praksis. Sangen er det man hører, *måden* er det man ser. I ethvert forhold er princippet, at med *betydningen*¹³ taget som fører, må de forskellige *holdninger* afledes af den. Det der udtrykker *betydningen* er ordene. Under disse vilkår er sangen *substansen*. *Holdningen* er *bi-virkningen*¹⁴. Eftersom det forholder sig således, bliver det den normale rækkefølge, at *handlingen* fødes af sangen. At fortolke sangen ud fra *handlingen* er at gå den omvendte vej. På enhver *vej*, inden for ethvert område, er det den normale rækkefølge, man må følge. Det er, og dette gentager jeg, med støtte i sangens ord man må farve sin *måde*. Herved trænes man i at fremføre sang og *handling* som eet.

Under disse vilkår er der endnu en *fremgangsmåde*, når man skal komponere *nô*. For at få *handlingen* til at udspringe af sangen må man på kompositionsstadiet skrive med først og fremmest *holdningen* for øje. Dersom man skriver med først og fremmest *holdningen* for øje, da vil *holdningen*, i det øjeblik disse ord synges, spontant affødes

af dem. Følgelig skal man på kompositionsstadiet lægge hovedvægten på *holdningen*, og yderligere skal man bestræbe sig på at give sangens toneklang den rette drejning. Og derpå, når man kommer til fremførelsen på scenen, skal man foredrage med hovedvægten nu lagt på sangen. Når man gennem den slags bestræbelser har erhvervet sig lang tids praktisk erfaring, hvor sangen bliver *holdning* og dansen bliver sang, vil man være blevet en mester¹⁵, for hvem alle *elementer*¹⁶ vil være i gennemført overensstemmelse. Det er ligeledes herved, komponisten indlægger sig fortjeneste.

3. – *Fremdeles*, dette i et *nô* at kunne skelne mellem hvad der er *styrke*, *fin fortryllelse*, *slaphed* eller *grovhed* synes let nok, eftersom det som helhed drejer sig om et synligt fænomen; og dog er sandheden den, at eftersom de ikke kan det rigtigt, er der mange *slappe* eller *grove* skuespillere. Sagt i al almindelighed må man forstå, at det i alle former for *mime* er forstillingen som bestemmer *grovheden* eller *slapheden*. Grænsen ville blive svær at bestemme, hvis man kun havde middelmådige *færdigheder*. Man må kunne skelne den dybereliggende natur ordentligt og sikre sig kendskab til den. Således er dette med *styrke* at spille hvad der bør være finttegnet¹⁷, det er at være *grov*, thi det er forstilling. At være *stærk* i det som bør være *stærkt*, det er *styrke*. Det er ikke *grovhed*. Dersom man søger at tilføre det, som skulle være *stærkt*, *fin fortryllelse*, og *mimen* jo ikke svarer dertil, så er det bestemt ikke *fin fortryllelse*: det er *slaphed*. Under disse vilkår må man blot henholde sig til *mimen*, træde ind i sin figur og undgå forstillingen, så bliver man hverken *grov* eller *slap*. På den anden side, at være *stærk* ud over hvad det med rimelighed er tilladt at være, det er at være ganske særlig *grov*. At forsøge at foredrage med endnu mere ynde end den *fine fortrylles måde* [kræver], det er at være ganske særlig *slap*.

Ved en nærmere granskning af disse sondringer ser det ud til, at forvirringen skyldes det forhold, at man betragter den *fine fortryllelse* og *styrken*, som om de har en eksistens i sig selv. De er begge uadskilleligt forbundne med persontyper. Således vil blandt de menneskelige væsener en *nyôgo* eller *kôï-dame*¹⁸, eller en modebevidst kvinde, en ung pige eller en smuk ung mand, eller i planteriget blomsterplanterne eller hvad som helst andet [af denne art] i deres form eje den *fine fortryllelse*. På den anden side kunne enten krigeren eller barbaren,

dæmonen eller guden, eller i planteriget pinjen, *cryptomeria**, eller hvad som helst andet af denne art, betegnes som *stærke*. Dersom man præsterede en tro gengivelse af disse forskellige ting i deres formers mangfoldighed, ville ens *mime* af det, der er *fin fortryllelse*, blive *fin fortryllelse*, og det der er *stærkt* ville øjeblikkeligt uden videre blive *stærkt*. Dersom man uden at tage hensyn til denne sondring udelukkende beflittede sig på at opnå den *fine fortryllelse*, og man negligerede *mimen*, ville *mimen* ikke komme til at ligne. At gå i uvidenhed om denne mangel på lighed og bilde sig ind, at man på denne måde opnår den *fine fortryllelse*, det er det som er *slaphed*. Heraf fremgår, at dersom man præsterede en tro gengivelse af *mimen* for en modebevidst kvinde eller en smuk ung mand, ville man øjeblikkeligt uden videre opnå den *fine fortryllelse*. Man skal kun bekymre sig om ligheden. På den anden side, dersom man præsterede en tro gengivelse af det der er *stærkt*, ville man øjeblikkeligt uden videre blive *stærkt*.

Der er dog een ting, man må lægge sig på sinde. Eftersom vor *vej*, hvordan vi nu end måtte se på det, udgør en aktivitet, hvor tilskuerne[s mening] er væsentlig, så indret jer efter den nuværende generations smag, og over for et publikum som finder fornøjelse i den *fine fortryllelse*¹⁹, måtte I end foretage en let forvanskning af *mimen*, så drej de *stærke* roller i retning mod den *fine fortryllelse*. A propos denne *fremgangsmåde*, det er et forhold som komponisten på sin side bør have i tanken hele tiden. Han må, i så stor udstrækning det kan lade sig gøre, vælge personer, der er yndefulde, som grundmateriale for sine *sarugaku* og derfor, når han skriver, med så meget større grund bestræbe sig på at give følelserne og sproget ynde. Dersom man, samtidig hermed, undgår forstilling, vil man blive betragtet som en skuespiller der er naturligt begavet med *fin fortryllelse*. Når man har forstået den *fine fortrylleses* princip til fulde, bør man dermed også forstå, hvad *styrke* er. Når det forholder sig således, vil man, dersom man mimer alt, hvad man mimer, tro, give indtryk af at være sikker på sig selv. Være sikker på sig selv, deri består ens *styrke*²⁰.

På den anden side synes ord som *nabiku*, *fusu*, *kaeru*, *yoru*²¹, der er blide, ved deres stadige tilbagekastning²² i løbet af et øjeblik at opløses i en *fin resonans*²³. Dersom man udtaler ord som *otsuru*, *kuzururu*, *yabururu*, *marubu*²⁴, der har en *stærk resonans*, må stillingerne være tilsvarende *stærke*. Under disse omstændigheder har *styrke* og *fin for-*

*) Se note side 91.

tryllelse altså ingen egeneksistens. I må vide, at de udelukkende består i *mimen's* korrekthed, og at *slaphed* og *grovhed* består i en afvigelse i *mimen*.

Ud fra de foregående betragtninger, dersom en komponist finder på at ville indføre grove udtryk på steder som f.eks. indledningskuplet, *issei* eller *waka*²⁵, der i videst mulige udstrækning og i overensstemmelse med personens *mime* kræver en *resonans*, [altså] en [verbal] støtte der er *fin fortryllelse*, dersom han finder på at ville indføre ord på sanskrit eller kinesiske udtryk, der er mere raffinerede end rimeligt, så er dette, fra komponistens side, en alvorlig fejltagelse. Dersom man indrettede sin *holdning* efter sådanne ord, kan man være sikker på, at den ikke ville passe til den [viste] persontype. En snild mand, der gør sig den slags uoverensstemmelser klart, vil dog ved beundringsværdige *fremgangsmåder*²⁶ forstå at spille på en sådan måde, at uoverensstemmelserne neddæmpes. Æren herfor tilkommer da skuespilleren. Komponistens fejltagelse bliver ikke mindre utilgivelig af den grund. På den anden side, skulle komponisten have redigeret [sin tekst] som en erfaren mand, og han så ved et tilfælde blev udsat for en tankeløs skuespiller, ville det være til at fortvivle over. Det er, hvad jeg har at sige i den anledning.

Og dernæst kan der, efter omstændighederne, være *nô*-stykker som man må tolke i *store træk*²⁷, uden at tage sig alt for pertentligt af ordene eller *emnet*. I sådanne *nô*-stykker må dansen og sangen være direkte, *stillingerne* må vises med smidighed og ganske ligetil. Iøvrigt, at spille den slags *nô* pertentligt er en *udygtig* mands sag. Man kan ligeledes heri erkende tegnet på en tilbagegang i *evnerne*. Heraf fremgår, at behovet for en omhyggelig tekst, behovet for *resonans* er en kendsgerning ved de *nô*-stykker, som kræver et *emne* og tæthed. I et stykke i en direkte tone [derimod], om man så, når man spiller en *yndefuld* person, skulle synge knudrede ord, dersom blot toneklangen er korrekt, ville det kunne tilstedes. Man må vide, at det her drejer sig om en vigtig form for *nô*. Men, og jeg må insistere på dette punkt, det er først når man til fulde har tilegnet sig *bemærkninger* som disse, man vil kunne spille i *store træk*; ellers ville man ikke have [forstået noget som helst] af disse familieforskrifter vedrørende *nô*.

4. – *Fremdeles*, for at dømme om et *nô*-stykses værdi og velegnethed må man vide, om der er *overensstemmelse* [mellem dette *nô*] og

skuespillerens *trin*²⁸. Der er *nô*-stykker, som, uden store krav med hensyn til tekst og *måde* [kan spilles] i *store træk* og har et absolut udadeligt tema; det er *nô*-stykker på et meget højt *trin*. Med hensyn til *nô*-stykker af denne art sker det, at forestillingen ikke er for strålende i detaljen. Med hensyn til disse stykker sker det, at selv en hæderligt *dygtig* skuespiller ikke slår til. Om så også skuespilleren skulle være af en usædvanlig *dygtighed*, i *overensstemmelse* med [denne art] *nô*, dersom han ikke rådede over et klartskuende publikum og et stort spillerum²⁹, ville det være ham umuligt at gøre det rigtigt gældende. For med mindre der er fuldstændig *overensstemmelse* mellem *nô*-stykkets *trin*, skuespillerens *trin*, publikums klarsyn, stedet og det rette øjeblik, vil det ikke være nemt at gøre [et sådant *nô*-stykke] gældende.

På den anden side er der ubetydelige *nô*-stykker, som, selv om der ikke er noget usædvanligt ved deres tema, dog rummer en *fortryllelse* og en vis finhed. De er velegnede selv for den begyndende skuespiller. Med hensyn til stedet [for deres fremførelse] ville de af naturen passe til [*shintô*-]tempelfesterne i afsides landdistrikter eller til natforestillingerne. Selv en hæderligt orienteret iagttager, selv en *nô*-skuespiller tager fejl af dem; eftersom de har interesseret jer på landet eller på en mindre betydelig scene, har de blændet jer, hvilket er naturligt, og måske vil I da, ved en vigtig offentlig forestilling, overværet af fornemme personer, organisere en begunstigelses-præsentation; men stik mod al forventning er *nô*-stykket dårligt: I vil måske have ødelagt en skuespillers anseelse og selv have tabt ansigt³⁰. Heraf fremgår, at kun en skuespiller, der altid er på højde med sig selv, uden begrænsning med hensyn til genre eller sted, ville kunne kaldes en *dygtig*, der til fuldkommenhed besidder den højeste *blomst*. Under disse vilkår ville vi få at gøre med en så *dygtig* skuespiller at [hans spil] ville være i *overensstemmelse*, ligegyldigt hvordan forsamlingen måtte være: han ville være hævet over enhver kritik³¹.

Noget andet i forbindelse med skuespillerne: der er skuespillere, som ikke har et kendskab til *nô* svarende til deres *dygtighed*. Der er også nogle, som har et kendskab til *nô* der er større end deres *evner*. At en skuespiller, når han står over for et fremragende publikum eller i et stort rum, selv om han er *dygtig*, tolker et *nô*-stykke forkert og lider nederlag, hænger sammen med hans ukendskab til *nô*. At på den anden side en ikke særlig snild skuespiller, som kun råder over et begrænset repertoire, kort sagt en *begynder*, ikke mister *blomsten*, selv

på en vigtig scene, og at han under publikums voksende bifald stadig holder sig næsten på højde med sig selv, det ville, snarere end fortolkere[s talent] skyldes det faktum, at han har kendskab til *nô*³². Under disse omstændigheder værdsættes disse to kategorier skuespillere forskelligt. Hvorom alting er, den hvis *nô* ville være godt i ethvert tilfælde, navnlig over for et fremragende publikum eller på en vigtig scene, hans ry ville være varigt. Eftersom det forholder sig således, skulle så ikke, frem for den *dygtige* som ikke har et kendskab til sit eget *nô* svarende til sin brio, den skuespiller, måtte han så være en smule utilstrækkelig, der havde kendskab til *nô*, stå som den naturlige *søjle* ved oprettelsen af en skole³³?

Den skuespiller, der kender *nô*, kender ligeledes det utilstrækkelige i sin teknik; det er derfor han, under et vigtigt *nô*, forstår at skyde det bort, som ikke lykkes for ham, han skubber de eneste *måder*, han mestrer, i forgrunden, og da hans fremtoning³⁴ bliver god, vil han nødvendigvis opnå publikums bifald. Men det, som ikke vil lykkes for ham, vil han øve sig på at spille ved *nô*[-opførelserne] af mindre betydning eller i fjerntliggende egne på landet. Dersom han øver sig på denne måde, må han ganske naturligt nå til et øjeblik, hvor selv det, som ikke ville lykkes for ham, nu lykkes takket være lang tids praksis. Under disse vilkår vil hans *nô*, til syvende og sidst, vinde *stortalenbed*, han „renser“ sig, og når han har sikret sit ry og sin skoles trivsel, vil han ganske givet bevare *blomsten* lige til en fremskreden alder. Det er fordi han, lige fra sin *begyndelse*, kendte *nô*. Dersom man, med udgangspunkt i dette kendskab til *nô*, grunder dybt, vil man kunne erkende *blomsten's* sæd. Men af disse to slags [skuespillere] overlader jeg det til hver enkelt af jer at bestemme, hvem der bør have forrang³⁵.

Herover: Om tilegnelsen af blomsten.

Disse bemærkninger må det ikke tillades andre end en kunstner af god vilje at kaste så meget som et blik i.

ZEA.

7. Bog

Supplerende noter:

Den mundtlige tradition

1. – *Fremdeles*, i denne *Mundtlige tradition* må man, i forbindelse med kendskabet til *blomsten*¹, først forstå, for eksempel ved at iagttage blomster udfolde sig, de grunde der har ført mig til analogt at anvende [betegnelsen] *blomst* alle vegne. Men altså, det man forstår ved „blomster“, det er det der, på de ti tusinde træer og de tusinde urter, springer ud, hver på sin årstid, og det er fordi de, når deres time er kommet, er *usædvanlige*, vi sætter pris på dem. På samme måde med *sarugaku*: det der, efter tilskuerens skøn, erkendes som *usædvanligt*, det er det der udgør grundlaget for *interessen*. *Blomsten*, det *interessante*, det *usædvanlige*, disse tre begreber udgår fra en og samme sindsindstilling². Hvad er det for en blomst, som, uden at den visnede, kunne bevares? Det er fordi den visner, at der er en årstid for dens blomstring, og at den følgelig er *usædvanlig*. Det samme gælder for *nô*, det er ud fra det forhold, at det ikke er *stivnet*, man øjeblikkeligt vil erkende dets *blomst*. Dersom man, uden at *stivne*, går fra een *måde* til en anden, vil [ens spil] være *usædvanligt*. Dog er der et punkt, som må præciseres. Der ville ikke, under påskud af at søge det *usædvanlige*, kunne blive tale om at frembringe en urimelig³ *måde*. Når man een gang har været igennem alle øvelserne [som er anbefalede i] *bemærkningerne*, der er fremlagt i *Videregivelsen af blomsten*, vil man, i det øjeblik man skal fremføre *sarugaku*, kunne vælge i sit repertoire efter behov. Stadig i forbindelse med blomsterne: Blandt de ti tusinde træer og urter, kan der da, ud over blomsten som springer ud, når det er dens rette årstid, findes en blomst som kunne være *usædvanlig*⁴? På samme måde, dersom man til bunds har tilegnet sig de forskellige genrer, som man måtte have erhvervet gennem øvelsen, skal man trænge ind i sin tidsalders tilstand og, alt efter hvilken genre der nyder publikums gunst for øjeblikket, træffe sit valg med hensyn til *måde*: det vil være som at se en blomst springe ud på sin årstid.

Stadig i forbindelse med blomsterne: [de af i dag] er alle som de, der udfoldede sig sidste år. På samme måde, om jeres *nô* [af i dag] blev i en *måde*, som man allerede har set hos jer tidligere, har man blot tilegnet sig et [omfattende] repertoire, vil den tid der går med at udtømme stoffet i det være lang: set på afstand efter så lang tid vil den*) på ny være *usædvanlig*⁵.

Desuden, menneskenes smag er vidt forskellig, sang, optræden og *mime* er forskellige og forskelligt værdsat alt efter stedet; man ville derfor ikke kunne tillade sig at skyde nogen som helst *måde* fra sig. Heraf fremgår, at en skuespiller, som til bunds besad hele repertoiret, ville være at ligne med den, der rådede over frø af alle årets blomster, fra de tidligste forårsdages blommetræ til efterårets sidste krysantemum. Ligegyldigt hvilken *blomst* der måtte være tale om, ville han forstå at vælge den, så den passede til publikums forventning og var afpasset efter omstændighederne. Dersom man ikke besad repertoiret til bunds, ville det momentvis hænde for en, at man mistede blomsten. Således for eksempel i den periode, hvor man, efter at forårsblomsternes tid er forbi, bereder sig på at nyde sommerurternes blomster, om da en skuespiller, der er mester udelukkende i forårsblomsternes *måde*, stædigt, i mangel af sommerblomster, bliver ved med at tilbyde sine forårsblomster, hvis årstid er forbi, ville det da være at være i harmoni med årstidens blomster⁶? Ud fra dette [eksempel] vil man kunne forstå følgende: nemlig at *blomsten* intet andet er end [følelsen af] det *usædvanlige*, således som tilskueren oplever det. Når det således i afhandlingen *Om videregivelsen af blomsten* i afsnittet *Om blomsten* hedder: „Når I har annammet repertoiret, når I har udtømt *færdighederne*, så vil I vide hvordan man skal undgå at miste *blomsten* mere⁷,“ drejer det sig om denne mundtlige tradition. Følgelig, det man kalder *blomsten*, har ingen egeneksistens. Med kendskab til hele repertoiret og i besiddelse af *færdighederne* at forstå den *sindsbevægelse* [som fremkaldes af] det *usædvanlige*, deri består *blomsten*. Når jeg skrev: „*Blomsten* består i en sindsindstilling, frøet af den er håndværket⁸,“ var det dette, det drejede sig om.

I bogen *Om mimen* sagde jeg i afsnittet *Om dømonen*: „Den som ikke kunne spille andet korrekt end dømonen, ville heller ikke kunne se, hvad der er det *interessante* ved dømonen⁹.“ Hvis man, med kendskab til hele repertoiret, gav [denne figur] en *usædvanlig* drejning,

*) Ens *nô* (O.A.)

ville denne *usædvanlige* side være *blomsten*, og man ville følgelig være *interessant*. Hvis man, uden at være i besiddelse af nogen anden *måde*, gik for at være *dygtig* til at spille *dæmoner* alene, og spillede man dem endog korrekt, så ville man, da indtrykket af det *usædvanlige* udeblev, set fra tilskuerens side slet ikke have nogen *blomst*. „[Det *interessante* ved *dæmonen*] er at ligne med en blomst, der springer ud på et klippeskær⁸“, sagde jeg, og virkelig, medmindre man spiller *dæmonen* på en *stærk*, skrækindjagende, overvældende måde, mister man det væsentlige ved denne *måde*. Klippeskæret, det er det der er sagen. Og med hensyn til *blomsten*: når publikum er vant til at regne en for en *dygtig* skuespiller, der i alle andre *måder* uden undtagelse er i besiddelse af den *fine fortryllelse* i allerhøjeste grad, og man da, mod al forventning, spiller en *dæmon*, forekommer ens spil *usædvanligt*; deri har vi *blomsten*. Følgelig ville den skuespiller, som stilede efter kun at spille *dæmoner*, kun have klippeskæret og ville ikke kunne have *blomsten*.

2. – *Fremdeles* siges det i den detaljerede mundtlige tradition: „Sang, dans, *bataraki*, stillinger, *holdning*, alt dette udgår stadig fra en og samme sindsindstilling⁹“. Når tilskueren, da *holdningen* og sangen er de samme som altid, forventer at finde denne eller hin [fortolkning], hvis man da, uden at *stivne* i dette punkt, mens stillingerne forbliver de samme, bestræber sig på, ud fra ens gode kendskab til sagen, at gøre sin *måde* mere ubundet end tidligere, og selv om sangen er den samme som altid, hvis man da, idet man yderligere vejer alle de *prøvede fremgangsmåder*, sætter kulør på melodien, hvis man er omhyggelig med stemmens nuancer, hvis man lægger en sådan vægt [på sit spil], at man selv er inderligt overbevist om, at man aldrig har lagt så megen lidenskab i det som nu, [kort sagt] hvis man bringer alle disse tekniske midler i anvendelse, da vil man fra dem, der ser en, dem, der hører en, opnå lovprisninger som: „Han er langt mere *interessant* end han plejer!“ Viser dette ikke virkningen på dem, der ser en, dem, der hører en, af det *usædvanlige*.

Det er derfor, en *dygtig's* tolkning, selv om sangen og *holdningen* er den samme, trods alt frembyder større interesse. Den *udygtige* holder sig per definition strengt til tonerne, sådan som han har lært dem, og derfor finder man heller ikke spor *usædvanligt* ved ham. Hvad jeg kalder en *dygtig* er den som, mens melodien og toneklangen forbliver

den samme, forstår [at indføre] *modulationer*¹⁰. Hvad man kalder *modulation*, er en blomst [der er sprunget ud] på melodien. Med lige stor *dygtighed*, med lige stor *blomst*, vil den, der er trængt helt ind i de højeste *fremgangsmåder*, i tilgift frem for de andre have kendskabet til *blomsten*¹¹. Stort set er, for sangens vedkommende, melodien en fastlagt norm, *modulationerne* den *dygtige's* egen indsats; på samme måde er i dansen bevægelserne en tillært norm, de elegante raffinementer den *dygtige's* egen indsats.

3. – *Fremdeles* kan der i *mimen* være et *trin*, hvor man ikke efterligner mere¹². Når man behersker *mimen* til bunds og virkelig har tilegnet sig sin figur, er man sig ikke mere bevidst, at man vil efterligne den. Hvis man under disse vilkår udelukkende bestræber sig på at søge det *interessante*, hvordan skulle man da kunne undgå at få *blomsten*? Lad os for eksempel tage *mimen* den gamle mand: Sindsindstillingen hos den *dygtige*, der er mester [i sin kunst], ville være præcis den samme som hos en aldrende amatør, der, ved en *furyu* eller en *ennen*¹³, belaver sig på at udføre en dans eller en sang i festdragt. Dersom han selv, i sin fremtoning, er en gammel mand¹⁴, kan der ikke være nogen bevidsthed om at ville efterligne en høj alder. Det vil da være tilstrækkeligt, at han fæstner sig [ved de særlige træk hos] den figur, han er ved at fremføre i sin *mime*¹⁵.

Desuden, à propos forskriften: „Lad den gamle mand, alt imens han har *blomsten*, virke gammel¹⁶“, påbyder den mundtlige tradition først og fremmest, at man på ingen måde bekymrer sig om den senile *holdning*. Men det man kalder dans eller *bataraki*, det er i et og alt at indrette sig efter rytmen i akkompagnementet: banke med foden, strække hånden frem eller trække den tilbage, vise stillinger og *holdning* mens man følger denne rytme. Når det drejer sig om en gammel mand, så består hans måde at følge rytmen på i at banke med foden, strække hånden frem eller trække den tilbage lidt forsinket i forhold til den kadence, der markeres af trommen, sangen eller tamburinerne, således at stillingerne og *holdningen* som helhed befinder sig en lille smule bagefter i forhold til rytmen. Denne *prøvede fremgangsmåde* udgør mere end noget andet normen for høj alder. Det er tilstrækkeligt at beholde denne særlige behandling i tanken og, hvad resten angår, spille det som sædvanligt, så strålende som muligt. I den gamle mands hjerte er der virkelig, det er klart nok, et ønske om i et og alt

at opføre sig på en ungdommelig måde. Dog, selv om han rummer dette¹⁷, er hans lemmer tunge, han er tunghør, og følgelig, selv om hensigten er der, svarer hans optræden ikke mere dertil. Kendskabet til dette princip giver en sand *mime*. Når han skal spilles, må man derfor, i overensstemmelse med den gamle mands ønske, give ham en ungdommelig *holdning*. Er dette ikke at gengive sindsindstillingen og *holdningen* hos den gamle mand, som misunder ungdommen? Det hjælper ikke, at den gamle mand tillægger sig en ungdommelig optræden; i denne bagudgliden i forhold til rytmen, ligegyldigt hvad han har i sig, ligger princippet for hans uformåen. Og i denne ungdommelige optræden hos den gamle mand ligger princippet for det *usædvanlige*. Som hvis en blomst skulle springe ud på et gammelt træ¹⁸.

4. – *Fremdeles*, om nødvendigheden af, inden for *nô*, at have tilegnet sig de *ti typer*¹⁹. Eller: En skuespiller der har tilegnet sig de *ti typer*: Lad os endog sætte, at han foretog de samme stykker, hver gang han havde været [repertoiret] igennem; da det vil have taget ham lang tid at nå det igennem, vil han [altid] kunne være *usædvanlig*. Den, der havde tilegnet sig de *ti typer*, ville, takket være de *prøvede fremgangsmåder*, de *færdigheder* som dette indebærer, kunne råde over hundrede forskellige *måder*. I virkeligheden må man være i stand til, gennem en dertil afpasset behandling, at give sit spil en *usædvanlig* karakter ved kun at gentage sig selv, lad os sige een gang hvert tredje eller femte år²⁰. Det giver en stor sikkerhed. Og dernæst må man inden for samme år huske at regne med de fire årstiders skiften. Endelig må man [ved en *sarugaku*] der strækker sig over flere dage, [– inden for een og samme dag, naturligvis – give de forskellige *måder* forskellig farve. Således at, dersom man, ikke bare ved de store forsamlinger men også helt ned til de mindste lejligheder gradvis når frem til at tage alt dette i agt, vil man ikke kunne miste *blomsten* hele sit liv. Det siges endvidere: „Endnu vigtigere end at kende de *ti typer*, er det, ikke at glemme de *blomster*, som kommer og går, år efter år“. Det man forstår ved „de *blomster*, som kommer og går, år efter år“, er for eksempel (– de *ti typer*, det er de forskellige former for *mime* –]. Det man forstår ved „de *blomster*, som kommer og går, år efter år“, det er²¹ den tidlige barndoms [yndefulde] fremtræden, *begynder*-periodens snildhed, den modne alders føren sig frem, alderdommens *måde*: de *måder*, man spontant havde i hver af disse

aldre, dem gælder det om at være i besiddelse af alle sammen, på een gang, i sin kunst som den er i dette øjeblik. Man skulle spille *nô* på en sådan måde, at man snart bliver taget for et barn eller en ung mand, snart betragtet som en skuespiller i sin bedste alder, eller også at man, og i hvilken grad, forekom belæst med erfaring takket være lang tids praksis, således at folk [kort sagt] aldrig havde indtrykket af at have at gøre med den samme mand. Det er det, man forstår ved den samtidige besiddelse af kunst[formerne], lige fra den spædeste barndoms til den mest fremrykkede alders. Det er under disse vilkår man taler om „blomster, som kommer og går, år efter år“.

Dog, en skuespiller som har nået det *trin*, er det aldrig, hverken i gamle dage eller i den nyeste tid, blevet givet mig at se, ej heller at kende gennem omtale; om min afdøde fader har man ganske vist fortalt mig, at hans *nô*, i hans ungdoms vår, allerede var præget af en *måde*, der i usædvanlig grad viste erfaring. Med hensyn til tiden efter hans fyrretyvende år drejer det sig om forhold, som jeg til stadighed har kunnet iagttage, og jeg er derfor heller ikke i tvivl om dem. Når han havde *mimen* i *Jinen-koji*²² var hans fremtræden på estraden sådan, ifølge de samtidiges dom, at han så ud, som om han var seksten-syitten år. Det er netop hvad folk sagde, og da jeg selv har konstateret dette forhold, skønner jeg, at hans brio må have svaret til dette *trin*. Aldrig har det været givet mig at se eller høre om en skuespiller, bortset fra ham, som på denne måde lige fra sin unge alder har behersket de *måder* der „kommer og går, år efter år“, og som i sin alderdom har bevaret [alle] *måderne* fra de gennemlevede aldre.

Heraf fremgår, at man må vogte sig for at glemme en eneste af de forskellige former for kunstnerisk kunnen, [man har erhvervet] siden sin *begyndelse*, og øse af dem alt efter lejlighed og behov. I sin ungdom [at besidde] alderdommens *måde*, i sin alderdom at bevare de modne års *måde*, er det ikke at være usædvanlig? Under disse omstændigheder ville det at svigte og glemme de gennemlevede aldres *måder*, mens man stiger op ad *trinene* i kunstnerisk kunnen, simpelthen være at miste frøet fra *blomsten*. Dersom man slår sig til tåls med *blomsten*, således som hver alder bringer en den, og ikke sikrer sig frøet, vil den være at ligne med en blomst på en knækket gren. Dersom man sikrer sig frøet af den, hvordan kunne man da undgå at finde den igen hvert år på dens årstid? Men, og jeg må insistere på dette punkt: Vogt jer for at glemme jeres *begyndelse*²³. Eftersom dette forholder sig således,

så roser man i den almindelige kritik en ung skuespiller og siger om ham, at han er forud for sin tid, at han viser praktisk kunnen, man bedømmer en gammel skuespiller og siger om ham, at han har et skær af ungdom. Er dette ikke en medvirken af det *usædvanlige*? Dersom man inden for de *ti typer* tilføjer nuancer, vil man opnå hundrede forskellige [*måder*]. Dersom man ydermere, i sin nuværende kunst, på én gang skulle råde over de forskellige former, som „kommer og går, år efter år“, hvilken rigdom på *blomster*!

5. – *Fremdeles*, om nødvendigheden af, inden for *nå*, at være opmærksom på tusinde ting. For eksempel i det øjeblik, man skal spille på en *heftig måde*, vogt jer da for at glemme de blide følelser. Det er det middel, som, ligegyldig hvor stor *heftigheden* skal være, forhindrer en i at blive *grov*. I *heftigheden* at bevare blide følelser, det er en medvirken af det *usædvanlige*. På den anden side, i en *mime* med *fin fortryllelse* må man vogte sig for at glemme *styrkens* princip. Det er det princip, som i al almindelighed i dansen, i *bataraki* eller *mime*, kort sagt overalt forhindrer en i at *stivne*. Og endelig, om det så er i anvendelsen af kroppen, må sindet være med. Når man giver kroppen en *stærk bevægelse*, må man undlade *fodslagene*. Når *fodslagene* er *stærke*, må man holde kroppen i ro. Disse ting er vanskelige at udtrykke med penslen. Det er en mundtlig tradition, som videregives fra mand til mand²⁴.

6. – *Fremdeles*, at vide at „blomsten [er noget som må holdes] hemmeligt“. Det er sagt, at, dersom vi holder den hemmelig, er den *blomsten*, og dersom vi ikke holdt den hemmelig, ville den ikke være *blomsten*. Kendskabet til dette kriterium er den vigtigste betingelse for *blomsten*. Men i enhver sag, på enhver *vej* og i enhver kunst, er det således, at om hver familie er i besiddelse af det, vi kalder en hemmelighed, skyldes det det forhold, at ved at bevare hemmeligheden, opnår man stor virkningsfuldhed. Og dog er det, man kalder hemmeligt, når det een gang er afsløret, ikke noget særlig mærkværdigt. Sluttes en herudfra, at det er [virkelig] ikke noget særlig mærkværdigt, så er det fordi han endnu ikke har forstået den store virkningsfuldhed af det, man kalder hemmeligt. Således er det, at ifølge vor mundtlige tradition vedrørende *blomsten*, er *blomsten* intet andet end det *usædvanlige*. Dersom hvem som helst vidste det, ville man over for et publikum

som på forhånd sagde til sig selv: „Nå, nu kommer der noget *usædvanligt*!“ forgæves spille de mest *usædvanlige* ting, man ville ikke i tilskuerens sind kunne fremkalde fornemmelsen af det *usædvanlige*. Det er netop tilskuernes uvidenhed om, hvad *blomsten* er, som frembringer skuespillerens *blomst*. Herudfra bliver det forhold, at tilskueren, som i ham kun ser en *dygtig*, der vækker en uventet *interesse*, er uvidende om, at dette er *blomsten*, det forhold bliver grundlaget for skuespillerens *blomst*. Under disse vilkår et middel til at fremkalde en uforudset *sindsbevægelse* hos folk, det er det *blomsten* er.

Lad os som eksempel tage de midler [der anvendes] på *bue og pil*²⁵ *vejen*: også her sker det, at en stor kaptajn ved sin skarpsindighed, takket være en uforudset krigslist, vinder over en stærk fjende. Er dette ikke, set fra den besejrede parts standpunkt, at bukke under ramt af forbløffelse, som skyldes det *usædvanlige's* princip? Således er på ethvert område, på enhver *vej*, i enhver kunst, princippet for sejren i kappestrid. Den slags midler vil man bagefter erkende som det og det kunstgreb, og derfor bliver de i fremtiden lette [at afværge]; men, det er fordi man ikke erkendte dem endnu, man blev besejret. Derfor er det, at jeg [også] giver min slægt en forskrift i arv, som skal være en hemmelighed. I lyset af det foregående må I endnu vide dette: Selv om man ikke på nogen måde afslørede hemmeligheden, måtte man endog undgå at lade andre ane, man er mand for at kende en sådan hemmelighed. Har man ladet modstanderen ane sin tankes dyb, vil han ikke tillade sig nogen skødesløshed, og da han nu er på vagt, vil man blot have opnået at vække sin rivals opmærksomhed. Når modstanderen ikke er på vagt, må han være meget lettere at overvinde. Dysse modstanderens mistænksomhed til ro og [herved] hente sejren hjem, er det ikke det mest virkningsfulde resultat af det *usædvanlige's* princip? Under disse omstændigheder vil familiehemmelighederne, takket være det forhold at man undgår at afsløre dem, blive den *blomst*, som kommer til at styre hele ens liv. Hvis man holder den hemmelig, er den *blomsten*; hvis man ikke holdt den hemmelig, ville den ikke være *blomsten*²⁶.

7. – *Fremdeles*, at kende årsagernes og virkningernes²⁷ *blomst* må være den højeste kundskab. Som helhed betragtet er alt årsager og virkninger. [Studiet] straks fra jeres *begyndelse*, af de forskellige gener som [*nô*]-kunsten omfatter, det er årsagerne. Fuldkommengørel-

sen af jeres *evner*, erhvervelsen af ry, det er virkningerne. Under disse omstændigheder ville det, dersom man var efterladende med de årsager, som øvelserne er, være svært for en at gøre virkningerne til virkelighed. Dette må grundigt ind i hovedet. På den anden side må man tage sig i agt for øjeblikket [s indflydelse]. Man må vide at, omend sidste år var blomstrende, kan det år, man nu er i, godt blive helt uden *blomster*. Selv inden for en time kan der være mandlige øjeblikke og kvindelige²⁸. Hvad man end gør; hvis der er gunstige øjeblikke for *nô*, vil der nødvendigvis også være ulykkebringende. Dette er den uomgængelige lov om årsager og virkninger. Når man er gennemtrængt af denne tanke, skal man under en *sarugaku* af ringe betydning, om det så også var en konkurrence, uden at vise for stor stædighed, uden at gøre sig nogen overvældende anstrengelse og uden overhovedet at bekymre sig om, hvorvidt man falder igennem i kappestriden, holde hus med sine virkninger, spille sit *nô* så tilbageholdende som muligt: publikum vil da spørge sig selv, hvad det her skal betyde, og vende sig fra en, skuffet; mens sagerne nu står således, fornyer man en dag ved en vigtig *sarugaku* sine midler, man spiller et *nô*-stykke, som svarer til ens talent, og man viser hele sin glød; da man herigennem endnu en gang fremkalder fornemmelsen af det uforudsete, henter man med sikkerhed sejren hjem i de afgørende konkurrencer og den vigtigste kappestrid. Således er det *usædvanlige*'s højeste virkningsfuldhed. Det er fordi man sidste gang var dårlig, man ved loven om årsager og virkninger bliver fundet så meget bedre [denne gang]²⁹.

Som hovedregel: Når der er en tre-dages *sarugaku*, så hold hus med jeres virkninger den første dag, gør kun lige det nødvendige, og derpå, når den af de tre dage kommer, som I mener er vigtigst, spil da et godt *nô*-stykke, som passer til jeres talent, og bestræb jer på at gøre det så godt I kan. Skulle I inden for en enkelt dag, under en konkurrence for eksempel, være så uheldige at komme ud for et kvindeligt øjeblik, så begynd med at holde hus med jeres virkninger, og fra det øjeblik hvor jeres modstanders mandlige øjeblik er sygnet hen til et kvindeligt, skal I spille et godt *nô* med iver. Den stund er den, hvor øjeblikket igen bliver mandligt for jer. Dersom ens *nô* i det øjeblik præsenterede sig godt, ville man kunne opnå dagens smukkeste succes. For at vende tilbage til disse mandlige og kvindelige øjeblikke: I enhver form for kappestrid melder der sig uundgåeligt et øjeblik, som

er gunstigt for den ene af parterne, der da kommer til at stå i et strålende skær. Herpå vil man kende det mandlige øjeblik. Da en kappestrid omfatter et langvarigt program, vil [det mandlige øjeblik] skiftevis overgå den ene og den anden af de to. I en vis bog står der: „Som guder for kappestriden overvåger sejrens gud og nederlagets gud nødvendigvis mødestedet. På buens og pilens *vej* er dette den fundamentale hemmelighed³⁰“. Dersom modstanderens *sarugaku* præsenterer sig godt, må man vide at erkende, at sejrens gud står på hans side, og straks vise ham sin respekt. Da det drejer sig om to guder, [der styrer] årsagerne og virkningerne i et fastlagt tidsrum, er de skiftevis hos den ene og den anden af de to parter, og når man skønner, at øjeblikket igen er gunstigt for en, skal man spille et *nô*, som man er sikker på. Således er på vort område loven om årsager og virkninger. Jeg fremhæver særligt dette: man må vogte sig for at tage for let på det. Den der siger tro, siger dyd³¹.

8. – *Fremdeles*, loven om årsager og virkninger, eller [med andre ord] det forhold, at der findes gunstige eller ulykkebringende øjeblikke, går til syvende og sidst tilbage til, at der må skelnes mellem det, der er *usædvanligt*, og det, der ikke er det. Sker det, at det samme *nô*, spillet af den samme *dygtige* skuespiller, set i går og i dag er forekommet os snart *interessant* og denne gang blot for enhver *interesse*, så er det fordi vi, indstillet på tanken om den *interesse*, vi oplevede i går, nu i dag ikke længere finder noget som helst *usædvanligt*, vi synes det er dårligt. Dersom der senere på ny kommer et øjeblik [hvor det forekommer] godt, så er det fordi vi, ved tanken om, at det var dårligt forleden, nu derimod finder det *usædvanligt*, og det bliver igen *interessant* for os³². Eftersom sagen forholder sig således, konstaterer vi, når vi een gang er nået til det højeste punkt i kendskabet til vor *vej*, at *blomsten* ikke har nogen egeneksistens. Med mindre man til bunds er nået ned i løndommen og selv har erhvervet sig kendskab til det *usædvanlige*'s princip i alle ting, ville man ikke kunne få *blomsten*. I *sûtra*'en står³³: „Godt og slet er ikke to, fordærv og redelighed er eet.“ Det gode og det slette, hvordan skulle man definere dem fra grunden? Alt hvad vi kan er at betragte det, der svarer til øjeblikkets behov, som godt, og det, der ikke svarer til disse behov, som dårligt³⁴. På samme måde må, blandt de forskellige *måder*, den *måde* der er valgt ud fra hensyn til publikum i det øje-

blik og på det sted, i overensstemmelse med den almindelige smag på det tidspunkt, [frembringe] en *blomst* som svarer til behovene. Her finder man behag i denne *måde*, hist sætter man pris på den og den *måde*. Det vil sige, at *blomsten* varierer alt efter menneskene og alt efter deres sinds indstilling. Hvilken *blomst* skal vi regne for den ægte? Kun på dens tilpasning til øjeblikkets behov vil vi kunne genkende *blomsten*³⁵.

9. – *Fremdeles*, disse *Supplerende noter* vedrørende den mundtlige *tradition* er, hvad vor kunst angår, af den allerstørste betydning for vor familie; de gives kun videre til én mand i hver generation. Vogt jer for at videregive dem til en uskikket, var han så jeres egen søn. Det er sagt³⁶: „Ikke ved familiebånd, men ved videreførelsen af traditionerne bliver en slægt til. Ikke ved fødslen, men ved viden opstår en mand.“ Dette [princip] bør lede den vidunderlige *blomst* med de tusinde dyder til den endelige fuldkommenhed.

10. – *Fremdeles*, disse *Supplerende noter* havde jeg forgangen år videregivet til min yngre broder Shirô; men eftersom Mototsugu har usædvanlige evner for vor kunst, giver jeg dem nu videre også til ham³⁷. De bør forblive hemmelige.

År 25 i Ōei [1418], sjette måne, første dag.

ZE³⁸.

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.

Kyû og *shô*⁵, i opadstigende eller nedadstigende rækkefølge⁶, danner melodimønstret; man kalder dem „grundtoner“. *Kyû* er *yin* (jord, *ryo*, udåndet luft). *Shô* 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 forsinket *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 *mime*. 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 DANSEN ER 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 fordeles sig i fem kategorier, fem grundtoner og seks skalatoner. De tre [skalatoner] *sôjô*, *ôshiki* og *ichikotsu* er *ritsu*. De to [skalatoner] *byôjô* og *banshiki* er *ryo*; hvad angår *mujô*, som på en gang udgår fra begge de to stemmer *ritsu* og *ryo*, er det *yû* stemmen (*en bivirkning*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 skalatoner“²⁰: 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 *sô*, *ô*, *ichikotsu*, *byô*, *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 hernede, 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 herned og som minde havde efterladt sig et danse- og syngestykke, 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 typer²⁹, 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 hærskere af mennesker. Det er dagens afgørende øjeblik. Almindeligvis skal man istemme *issei*, 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 holdepunkt, 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 uadæleligt 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 sindet angår, undgå de alt for voldsomme bevægelser og huske på [princippet om] kroppens bevægelse syv tiende-dele⁴³, således at I skaffer jer selv en mulighed for at trænge endnu længere frem.

I den forbindelse er der 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 *sarugaku*'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 er 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 *sarugaku*'er men også ved gæstebuddene, ja når der tilfældigvis bliver sunget ved et selskab.

HVAD MAN MÅ VIDE ANGÅENDE 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 ubesværethedens *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 ubesværethedens *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 ubesværethedens *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 meddeler *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 meddeler *indvielsen* til en, som er utilstrækkelig⁵⁰; men nu ligger *indvielsens 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 foretagen-

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 opførsel“⁵⁵.

DEN DYGTIGE KENDER SINDSBEVÆGELSEN.

Dersom [en skuespillers] sang, dans eller *hataraki* 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 *hataraki* 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 *hataraki* hører til *håndværket*. 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 sinnet, 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 *inspirede 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 tiendele, til otte tiendele 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 *kokoro* („hjerter“ 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 *nô's* stolte tinder⁵⁸.

OVERFLADISK SPIL, SPIL SOM GÅR I DYBDEN.

Inden for *nô* 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 *nô* 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 *nô*. 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, holdningen*, kort sagt alt, skal man bruge sinnet 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 *nô*, man har taget fat på ud fra meget omfattende normer, lige så godt udvikle sig i retning af pertentlighed. Det *nô*, 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 bøje 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 kropsstillinger 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 *nô*] 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. Eftersom man ikke er trængt ind i den *fine fortryllelse's* sfære, vil man ikke nå frem til den højeste fuldbyrkelse. Eftersom 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 han 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 ødelægges 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 slappe 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 gåen:
en marionet på tribunen;
brister tråden,
falder dukken øjeblikkelig ned og går i stykker⁷¹.

Dette er en metafor, som beskriver menneskenes skæbne, slæbt 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 *sarugaku* er på samme måde *mimerne* 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 tilskuerens 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 tilsynekomende, 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 højst 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 ubesværethedens 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 *aboslutte 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 *nô*-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 høreelse nøjagtigt har bestemt grænsen mellem det *nô*, 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 *nô*-stykket gør sig gældende, kan det ske gennem synet, hørelsen eller sindet.

Hvad jeg kalder *nô*, 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, godfolk som skidtfolk, bryder ud i begejstringsskrig, dersom spillet er strålende, så har vi at gøre med *nô*, der gør sig gældende gennem synet. En sådan succes [vil] et øvet øje naturligvis [erkende]. Og selv de, der kun har et overfladisk kendskab til *nô*, vil enstemmigt bedømme spillet som *interessant*. Men for denne slags *nô's* vedkommende er der en iagttagelse, som skuespilleren bør lægge sig på sinde. Når hans *nô* 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 *nô*-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, *nô*-spillet glider i retning af det tyndbenede, med en hældning mod den dårlige smag. Jeg kalder dette „fejlen ved det *nô*, der gør sig for stærkt gældende“. Dersom man under sådanne omstændigheder dæmper sit *nô* 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 repertoiret, 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 *isindkapslede 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 *ba, 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 *Ritsu-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 *ritsu-ryo*⁸⁷ deraf. *Ritsu* er den mandlige Fugl Føniks' sang, *yang*. *Ryo* er den kvindelige Fugl Føniks' sang, *yin*. *Ritsu* er den dalende stemme, indånding; *ryo* den stigende stemme, udånding. *Ritsu* er den stemme som kommer af *luft*; *ryo* er den stemme, som kommer af åndedræt. *Ritsu* er ikke-væren; *ryo* væren. Eftersom det forholder sig således, må *ritsu* være det lodrette, *ryo* det vandrette⁸⁸.

I *Louen-yu*^{**}) finder man udtrykket *yū, ko, hō* („bjørn, tiger, leopard“). Det drejer sig om de skind, der fungerer som skydeskive ved bueskydning. Tigreren er der for kejseren, leoparden for de store lensherrer, bjørnen for adelsmændene. Man skulle altså egentlig have sagt *ko, hō, yū* („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 *nō*“⁸⁹. Dersom I ikke havde forstået betydningen af dette princip, ville disse *bemærkninger* nu blive tomme ord. Dersom I alvorligt ønsker at kende *nō*, 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 *nō*. 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 *nō* 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 oprindelig 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 [vædsat]. Dersom man [vædsætter] 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 *nô*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 *nô* 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 fyrrårsalderen 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 Ōei [1424], sjette måne, første dag.

Zea[mi]⁹⁷.

SHIKADÔSHO
BOGEN OM VEJEN
DER FØRER TIL BLOMSTEN

DE TO ELEMENTER OG DE TRE TYPER¹.

Det siges i *bemærkningerne* om øvelserne i vor *kunst*, at *måderne* er mange; men indgangsdøren til studiet af vor *vej* begrænser sig dog til de *to elementer* og de *tre typer*. Ved de *to elementer* forstår jeg sang og dans. Ved de *tre typer* forstår jeg *mimens* typiske skikkelser. Først skal [eleven] til bunds, under sin mesters ledelse, studere sang og dans; efter sit fyldte tiende år, og så længe han bevarer sit barnlige udseende, skal han endnu et stykke tid afholde sig fra at studere de *tre typer*. Han skal blot, mens han bevarer sit barnlige udseende, spille brudstykker som hører til forskellige typer. Herved forstår jeg, at han ikke skal bære maske, og at den spillede *mime*, ligegyldigt hvad den måtte være, ikke skal være præciseret på anden måde end ved meddelelsen af dens titel, idet kostumet må være et sådant som passer til et barns skikkelse. Nøjagtigt ligesom i *bugaku*-dansene, hvor man nøjes med at angive navnet på hver dans, for eksempel *Ryôô* eller *Nassori*, mens barnet danser uden maske og bevarer sit barnlige udseende. Heri har man roden til en *stil*, der er i stand til at lade ham bevare den *fine fortryllelse* i hans kommende kunsts *måde*. Senere, så snart han er trukket i voksent tøj² og hans krop er blevet en voksen mands krop, vil han kunne bære maske, tilpasse sin skikkelse til de forskellige gener, og mange vil de *mimer* være, der står ham åbne; dog er den dør, som vil lade ham nå frem til den højeste fuldendelses autentiske *stil*, mere end nogensinde repræsenteret af de *tre typer* alene. Disse *tre [typer]* er: *typen* den gamle mand, *typen* kvinden, *typen* krigeren. At gennemføre dette tredobbelte studium med godt resultat, det vil sige: lære hvordan man assimilerer sig med den gamle mand, lære hvordan man assimilerer sig med kvinden og lære, hvordan energiske personer fremtræder, dernæst i forbindelse med hver enkelt tilfælde, afstemme anvendelsen af de *to elementer*, sang og dans, som man har tilegnet sig siden barndommen: bortset herfra bør der ikke være noget andet studieobjekt på vor vej.

Hvad angår alle de andre former for *stil*, side-*stil*'ene der normalt fremkommer som resultat af de *to elementer* og de *tre typer*, skal man afvente [at de udvikler sig] spontant. Gudedansene, den ophøjede ros stillinger, udgår fra en side-*stil* [afledt] fra *typen* den gamle mand; den *fine fortryllelse*, toneklangens finhed, udgår fra en side-*stil* [afledt] fra *typen* kvinden; de livfulde danse med kropsbevægelser og *fodslag* udgår fra en side-*stil* [afledt] fra *typen* krigeren: [i alle disse tilfælde] må den *model*, som ligger i sindet [hos skuespilleren], spontant omsættes til en *synsvirkning*³. Iøvrigt ville man, selv om en sådan side-*stil* på grund af manglende kunstnerisk styrke ikke fik liv, dog, når blot man fuldstændig har tilegnet sig de *to elementer* og de *tre typer*, kunne være en skuespiller [på højde med] den højeste fuldendelse⁴. Lad os se på *sarugaku*-øvelserne, således som de praktiseres i vore dage: man finder ikke mere ind ad grundvejen, som er de *to elementer* og de *tre typer*, og studerer for hver af *mimerne* kun en *afvigende stil*⁵, måden bliver følgelig *upersonlig*⁶, *nô*-spillet er *slapt*, uden særpræg, og der findes [da heller] ikke mere nogen kunstner, som skaber sig et navn. Jeg må igen fremhæve dette punkt: at slå sig til tåls med at studere *mimen* i småbidder, i stedet for at finde ind i den fra de *to elementer* og de *tre typer*, er at reducere øvelserne til grene og blade, som er løsrevne fra stammen.

Note: Man må vide, at den tidlige barndoms *yndefulde stil* bevares i de *tre typer*, og at side-*stilene* [afledt] fra de *tre typer* giver liv til de ti tusinde [*nô*-]stykker⁷.

OM DEN UPERSONLIGE STIL.

I vor kunst er der en afskyelig ting, som er kendt under navnet *upersonlig stil*⁸. Det må man indprente sig. *Personlighed* ville i princippet kunne defineres som det at være i besiddelse af en *fond* af medfødte anlæg. Men ved hjælp af den erfaring, man erhverver sig i løbet af studierne, ville denne medfødte *fond* spontant kunne frigøre sig. Stort set er det sådan inden for dans og sang, at så længe man gengiver det, som man har lært [af sin mester], bliver ens *stil* ved med at være *upersonlig*. Lad mig forklare dette: Selv om [ens spil] som helhed giver indtrykket af en god gengivelse [af det man har lært], har man

endnu ikke gjort sin indsats, og på grund af ens kunstneriske styrkes utilstrækkelighed, hæver ens *nô* sig ikke: hvilket er [særkendet] for en skuespiller, hvis *stil* er *upersonlig*. Grundigt at studere og gengive sin mester[s spil], få rigtigt fat i den, gøre den til sin, indoptage den fysisk og åndeligt og på denne måde nå frem til den brio [som er karakteristisk] for ubesværelighedens *trin*, det er det som er *personlighed*. Dette er levende *nô*. At nå frem hertil, mens man hurtigt, takket være den kunstneriske styrke i ens medfødte *fond* sikrer sig de ufuldstændige kræfter, som studiet og øvelserne giver, det er særkendet for en skuespiller, hvis *stil* er *personlig*. Jeg fremhæver endnu en gang: Man må vide at skelne den grænse, der skiller den *personlige stil* fra den *upersonlige stil*. Det er skrevet⁹: „At handle er ikke svært, det der er svært er at handle godt.“

OM MODENHEDENS TRIN.

I forbindelse med *stil* i vor kunst: det sker, at en *dygtig*, der er nået til talentets højdepunkt, til et åndeligt *trin* som er *modenhedens*, fra tid til anden viser en *afvigende stil*¹⁰, og det sker også, at *begynderne* efterligner ham på dette punkt. Denne *færdige stil*¹¹, som er et særkende for *modenheden*, bør ikke efterlignes letfærdigt. Hvad tænker de dog på, når de søger at gengive den? Men her er nu min definition af *håndværket* [som svarer] til *modenhedens trin*: det er *midler* der hviler på en indre styrke, som den *dygtige* lægger for dagen fra tid til anden, når han en gang har udtømt *stilenes vej* fuldstændig, det vil sige øvelserne alder for alder, fra ungdommen til alderdommen, og har samlet de gode egenskaber til hobe og bortskudt svaghederne. Dette består i, at man i den korrekte *stil* med lette strøg blander elementer af ukorrekt *stil*, elementer som er blevet forkastet og afvist på stadiet med øvelserne alder for alder. Eftersom han er *dygtig*, vil man sige, hvad skulle det da tjene til, at han anlagde en ukorrekt *stil*? Dette er en prøvet fremgangsmåde, som er særegen for den *dygtige*. En *dygtig* kan kun have en god *stil*. Under disse omstændigheder er der intet *usædvanligt* ved, at han er god, og det *synsindtryk* han bibringer, har en tilbøjelighed til at blive lidt monotont; dersom han på dette stadium, en sjælden gang, iblander [sit spil ele-

menter af] ukorrekt *stil*, vil det i sig selv, til den *dygtiges* fordel, betyde et *usædvanligt* element. Under disse omstændigheder vil, set på afstand, denne ukorrekte *stil* forvandle sig til korrekt *stil*. Det er en måde at præsentere tingene på, hvorved den *dygtige*, fordi han behersker *stilen*, forvandler en svaghed til en god egenskab. Idet han gør det, har han skabt en *måde*, som vækker *interesse*. Skulle en *begynder*, som i dette kun ser et middel til at vække *interesse* og som tror det kan efterlignes, søge at gengive det, vil han blande *midler*, som per definition er inadækvate, ind i sin egen slet tilpassede *fond*, hvilket er det samme som at kaste brænde på bålet¹². Måske tager han det, man kalder *modenhed*, for et professionelt kneb, i sin uvidenhed om at det drejer sig om et åndeligt *trin*, der er særegent for den *dygtige*. Alt dette må grundigt betænkes.

Hvad den *dygtige* fremfører, vel vidende at det er ukorrekt [*stil*], det tager *begynderen* blindt for korrekt [*stil*] og efterligner det; deres mål, hver for sig, er altså så forskelligt som hvidt og sort. Under disse omstændigheder, hvordan skulle da en *begynder*, der endnu er helt uden erfaring, kunne nå det *trin* der kaldes *modenhedens*? Følgelig, når en *begynder* efterligner hvad den *dygtige*, der er nået frem til *modenhed*, fremfører, er det det samme som at efterligne en ukorrekt [*stil*]: kan man være mere klodset¹³? Det siges i *Meng-Tseu*: „At søge at nå det ønskede resultat på denne måde er at søge fisk i træerne“¹⁴. Der står endvidere: „At søge fisk i træerne er kun en dumhed. Der sker ingen skade ved det. At søge at nå det ønskede resultat ved at handle på denne måde kan være skadeligt“¹⁵. De *midler* hvorved den *dygtige* forvandler [en] ukorrekt [*stil*] til korrekt *stil*, *midler* som han skylder sin *modenhed*, udgør en kraftpræstation, som lykkes for den *dygtige*. Det er *midler*, som ikke vil lykkes for den *udygtige*. Under disse vilkår, skulle en *udygtig* foregive, sammen med de ufuldstændige kræfter der holder mål med hans [begrænsede] forståelse at gøre brug af højere kræfter, som han slet ikke råder over, vil han gå den visse undergang i møde. Dette er netop „at søge at nå det ønskede resultat ved at handle på denne måde“. Dersom det drejede sig om et stykke af høj kvalitet, der var holdt inden for grundstilens rammer¹⁶, ville efterligningen i det allerhøjeste være inadækvat, og skaden ville ikke være så forfærdelig stor. Dette hører stadig ind under området „at søge fisk i træerne“. Men jeg fremhæver endnu en gang: Man må vogte sig for at søge at gengive de stykker i ukorrekt *stil* eller *afvigende*

de stil, som fremføres af den *dygtige*, der er nået til *modenheden*¹⁷. Det ville være et foretagende, der var viet til nederlag. Man må endelig vide: *Begynderen* bør komme hyppigt til sin mester, fremlægge sine tvivl for ham og spørge ham på en sådan måde, at *begynderen* bliver oplyst om på hvilket trin han selv befinder sig i kunsten. Og hver gang han [hos en *dygtig*] får øje på denne yderste fuldkommenhed i *stilen*, må han beflitte sig på at erhverve den ved uopholdeligt at sætte den i forbindelse med de *to elementers* og *de tre typers stil*; studiet af dem går forud for alt. (Det siges i *Lovens Lotus*: „Uden at have grebet endnu, tror man at have grebet, uden at have forstået endnu, tror man at have forstået“. På dette må man give agt)¹⁸.

HUD, KØD OG KNOGLE.

I udøvelsen af vor kunst støder man på [de tre elementer] *bud*, *kød* og *knogle*¹⁹. Men de tre er aldrig forenede. Iøvrigt fortæller traditionen, at selv i kalligrafien har disse tre elementer aldrig befundet sig forenede, om da ikke i Stormesterens hånd²⁰. Men skulle jeg nu inden for udøvelsen af vor kunst stedfæste [elementerne] *bud*, *kød* og *knogle*, vil jeg bruge benævnelsen *knogle* om tilstedeværelsen af en medfødt *fond* og tilkendegivelsen af den inspirerede styrke, som spontant afføder *dygtighed*. Jeg vil bruge benævnelsen *kød* om tilsynekomsten af den *færdige stil*²¹, som henter sin styrke fra studiet af dans og sang. Jeg vil bruge benævnelsen *bud* om en tolkning, der under endnu videre udvikling af disse [elementer] når til ubesværelighedens og skønhedens tinder. Dersom vi henførte [disse tre elementer] til de tre [perceptionsmåder], det vil sige synet, hørelsen og sindet, ville synet svare til *buden*, hørelsen til *kødet* og sindet til *knoglen*²². Tog man sangen for sig, ville disse tre (elementer) ligeledes befinde sig dér. (*Note i marginen*: „Stemmeudladningen er *buden*, modulationerne er *kødet*, luften er *knoglen*“). Man ville ligeledes finde dem i dansen betragtet for sig. (*Note i marginen*: „Det almene udseende er *buden*, dansebevægelserne er *kødet*, sindet er *knoglen*“). Her må nøje skelnes.

Men, dersom vi iagttager nutidens kunstnere, konstaterer vi, at ikke blot er der ikke nogen, som er i besiddelse af disse tre [elementer], der er endog ikke én, som har blot en anelse om deres eksistens. Hvad

mig selv angår, er det kun, fordi min afdøde fader hemmeligt har givet traditionen videre til mig, at jeg har kunnet forstå dem. For så vidt som jeg har kunnet iagttage denne tids kunstnere, har jeg konstateret, at deres spil udelukkende, og såmænd dårligt nok, svarer til *huden*. Og så drejer det sig endda ikke om den autentiske *bud*. Iøvrigt svarer selv [de mestres spil], som de efterligner, kun til *huden*. Følgelig er de skuespillere med *upersonlig stil*. Satte man nu endog, at en skuespiller var i besiddelse af disse tre [elementer], så må man endnu vide følgende: havde han *knoglen*, det vil sige en medfødt *fond*, *kødet*, det vil sige en *færdig stil* inden for dans og sang, og *huden*, det vil sige kroppens *fine fortryllelse*, så ville han dog stadig kun eje disse tre [elementer] hver for sig. Det ville endnu ikke være muligt at sige, han er en skuespiller som forener disse tre. For at udtrykke det på en anden måde, det *trin*, hvormed man vil sige, at det forener dem, består i følgende: [når skuespilleren] er fuldstændig mester i den ovenfor beskrevne *inspirerede stil*, fra det øjeblik han er nået til de højeste tinder, til ubesvæathedens og den *absolutte stils trin*, kan hans spille-måde på scenen ikke undgå at være *interessant*, den henrykker tilskueren i et underfuldt syn; når man, bagefter, tænker over det i ro og mag, vil man konstatere, at, hvordan man end betragter [hans spil], frembyder det ikke den mindste svaghed, hvilket er det indtryk som frembringes ved hans erfaring i *knoglens stil*; at, hvordan man end betragter det, viser det intet spor af uformåen, hvilket er det indtryk som frembringes ved hans erfaring i *kødets stil*; at, hvordan man end betragter det, ejer det den *fine fortryllelse*, hvilket er det indtryk som frembringes ved hans erfaring i *budens stil*; når man således i tanken har konfronteret alt det, der åbenbarer sig ved det *objektiverede synsbillede*, vil man måske kunne bekræfte, at man har haft at gøre med en skuespiller, der forener de tre elementer *bud*, *kød* og *knogle*.

OM SUBSTANSEN OG BIVIRKNINGEN²³

Inden for *nô* må man vide [hvad] *substans* og *bivirkning* [betyder]. *Substansen* kan sammenlignes med blomsten, *bivirkningen* med duften. Det forholder sig på samme måde med månen og dens skær. Når man til fulde har indoptaget *substansen*, må *bivirkningen* melde

sig af sig selv. Men når nu kenderen ser *nô*, så ser han det med sit sind, ikke-kenderen ser det med sine øjne. Det som man ser med sinde, det er *substansen*. Det som man ser med øjnene, det er *bivirkningen*. Følgelig ser *begynderen bivirkningen* og efterligner den. Dette er at efterligne uden at forstå princippet for *bivirkningen*. *Bivirkningen* er per definition uefterlignelig. Den som kender *nô* efterligner *substansen* i *nô*, for han ser *nô* med sindet. Den korrekte efterligning af *substansen* rummer i sig *bivirkningen*. Når ikke-kenderen efterligner *bivirkningen*, som han tager for den *stil*, man skal vælge som mønster, ved han ikke, at i og med at *bivirkningen* efterlignes, bliver den *substans*. Da det ikke er den virkelige *substans*, slipper *substansen* og *bivirkningen* ham uigenkaldeligt af hænde, og samtidig bliver der intet tilbage af *stilen* [han har valgt som mønster]. I et sådant tilfælde siger man, at det er *nô* „uden vej eller lov“. Når man siger *substans* og *bivirkning*, forstår man derved, at de to eksisterer [altid samtidig]. Når *substansen* mangler, kan *bivirkningen* heller ikke eksistere. Under disse omstændigheder, hvor *bivirkningen* ikke eksisterer, er der intet middel som tillader en at efterligne den; at efterligne den, idet man tillægger den en virkelig eksistens, er det ikke at behandle den som om den var *substansen*? Vide, at *bivirkningen* eksisterer gennem *substansen*, og at den er blottet for enhver egeneksistens, erkende, at der ikke findes nogen mulighed for at efterligne den, det er at kende *nô*. Følgelig, da der ikke findes nogen mulighed for at efterligne *bivirkningen*, må man vogte sig for at efterligne den. Man må forstå, at det at efterligne *substansen*, det er ved samme lejlighed at efterligne *bivirkningen*. Jeg fremhæver endnu en gang: Den som rigtig har forstået, at hvis han efterligner *bivirkningen*, så bliver den *substansen*, han bliver en skuespiller, som vil forstå at sondre nøjagtigt mellem *substans* og *bivirkning*. Der er en, der har sagt: „Hvad man gerne ville efterligne er den *dygtige*; hvad man ikke bør²⁴ efterligne er den *dygtige*.“ I dette tilfælde ville efterligningen rent faktisk sigte mod *bivirkningen*, mens ligheden beror på *substansen*²⁵.

Disse mere eller mindre indtrængende *bemærkninger* med hensyn til øvelserne bekymrede man sig overhovedet ikke om i gamle dage. I den *gamle stils* tid²⁶ var der trådt nogle mestre frem, som havde erhvervet en sådan kunstnerisk styrke ved egne midler. I hine tider havde de fornemme og de store selv i deres kritik kun øje for de gode sider og fremhævede ikke svaghederne. I vore dage har deres øjne

vundet i skarphed, og eftersom de er nået til at fremhæve selv de mindste svagheder, er det umuligt at tilfredsstille de stores krav på anden måde end ved et spil, der helt igennem er *fin fortryllelse* og sli-ber ædelstenene, dynger blomsterne op. Under disse vilkår er mestrene i vor kunst få. Eftersom vor *vej* gradvis bevæger sig mod nedgangen, er jeg bange for, at dersom man lod hånt om de ovenfor [be-skrevne] studiers vej, vil vor *vej* være viet til undergang, og jeg har her fremført det vigtigste [i mine meninger] med hensyn til vor kunsts sind. Hvad det øvrige angår, må man henholde sig til den direkte tradition [fra mand til mand] og afpasse den efter kvalifikatio-nerne hos den, som ønsker at eje den.

År 27 i Ōei [1420], denne dag i den sjette måne.

Skrevet af Ze[ami]²⁷.

NIKYOKU SANTAI EZU STUDIE OVER DE TO ELEMENTER OG DE TRE TYPER MED BILLEDER

I *Vejen som fører til blomsten* har jeg detaljeret skildret rækkefølgen [man må iagttage i studiet] af de *to elementer* og de *tre typer*¹; imidlertid ville det være svært uden at have en konkret fremstilling for øjnene at gøre sig en nøjagtig forestilling om den forskellige *stil* [svarende til hver *type*]: Jeg har følgelig omplantet dem til en række persontegninger for at illustrere de karakteristiske stillinger ved hver *måde*. Fortolkningen af hver af de *tre typer* fremkalder en *synsvirkning*² svarende til det *mønster* [som skuespilleren har] gået med i sit sind: jeg har derfor præciseret de respektive betegnelser for hver *stil* svarende hertil. Når man til fulde har tilegnet sig [disse principper], vil man ganske indlysende nå frem til en kunstform, der er karakteriseret ved den *personlige stil*. Disse repræsentative personer for de *tre typer* har jeg på den anden side, for at man bedre skal være i stand til at gengive deres typiske stillinger korrekt, vist ved hjælp af nøgentegninger. De må iagttages opmærksomt, og betegnelserne for hver *stil* nøje indprentes.

Fremdeles, barnets yndefulde dans: grund-stil [svarende] til de *to elementer*.

Fremdeles, typen den gamle mand, den gamle mands dans.

Fremdeles, typen kvinden, kvindens dans: indledning til studiet af de tre typer.

Fremdeles, typen krigeren.

Fremdeles, dæmonen i den detaljerede bevægelses stil.

Fremdeles, dæmonen i den voldsomme bevægelses stil.

Fremdeles, den himmelske kvinde.

Fremdeles, fodslagene i den detaljerede bevægelse.

„Når den første blomst åbner sig, er der forår på Jorden“ siger man. Og endvidere:

I Naniwazu
oplukket, åh, denne blomst.
Farvel, vinter!
Nu kommer foråret:
oplukket, åh! denne blomst!³

Blommetræets blomst betragtes som årets første blomst. Og da de *to elementer* udgør den første blomst i barnets *yndefulde stil*, gør jeg blommetræets blomst til symbol for denne *yndefulde stil*. Jeg skal nu med udgangspunkt i de *to elementer* og frem til dansene med *fodslag*, via de *tre typer* fremlægge hver *stil* og opregne *blomsterne* [svarende hertil]. De må iagttages opmærksomt.

FORMER SOM UDGÅR FRA DE TO ELEMENTER.

[BØRNEDANSE]

I *Vejen som fører til blomsten* sagde jeg: „Den tidlige barndoms *yndefulde stil* bevares i de *tre typer*, og *side-stilene* [afledt] fra de *tre typer* giver liv til de ti tusinde [nô-]stykker“⁴. Barndommens [yndefulde] fremtoning udgør grundlaget for den *fine fortryllelse's stil*. Håndværket består i dans og sang. Når man har tilegnet sig de *to ele-*



menter, takket være et dybtgående studium, vil dans og sang smelte sammen til en homogen *stil*, og man vil blive en mester, hvis kunst er ubesværet og varig. Når man i det følgende udnytter de *to elementer* og overfører barndommens [yndefulde] fremtoning til de *tre typer*, vil der spontant i de *tre typer* vise sig en *synsvirkning*, som helt igen-

nem er *fin fortryllelse*. Der findes et dybt betydningsfuldt *middel*, som består i, i barndomstiden indtil videre at undlade udøvelsen af de *tre typer* og [senere] i de *tre typer* at bevare barndommens [yndefulde] fremtoning. For når man har studeret og tilegnet sig de *to elementer*, vil man have sikret sig en varig *personlig stil*, ens første barndoms [yndefulde] fremtoning vil vedvarende bestå i de *tre typer* og give liv til de ti tusinde [nô-]stykker.

FORMER SOM UDGÅR FRA DE TRE TYPER.

TYPEN DEN GAMLE MAND.

Ophøjet sindsro, fjernt blik.

Heroverfor den karakteristiske stilling for denne *type*, som man bør anlægge, når man har iført sig kostumet. Denne *person-type* må stå som en klar forestilling i ens sind, og dens adfærd gengives. Jeg har i *Blomstens spejl* sagt: „Først identificere sig godt med sin person,



derpå mime dens *handlinger* godt⁵“. Det er det, det drejer sig om. Det må man vogte sig for at glemme.

DEN GAMLE MANDS DANS.

Denne *stil* er ganske særlig vigtig. Da *substansen* af den er den perfekte ophøjede ro, svarer udførelsen af denne form for underholdning



til, hvad udfoldelsen af en blomst på et gammelt træ ville være. Den ophøjede sindsro bør forlænge sig ud i dansens *stil*.

På samme måde forholder det sig med den gamle nonne og den gamle kvinde. [Denne *stil*] ligger til grund for *side-stilene* [der udtrykker] en guddommelig karakter eller den fuldendte ophøjede ro.



TYPEN KVINDEN.

Sindet er *substansen*; voldsomhed er bandlyst.

Reglen: at gøre sinde til *substansen*, at bandlyse enhver voldsomhed må tilegnes til punkt og prikke. Den rummer det væsentlige ved denne *mime-type*. Man ville endvidere kunne sige om den [at den er bestemmende for] *grundstilen* for den *fine fortryllelse*. Jeg gentager: man må vogte sig for at glemme, at sinde er *substansen*.

KVINDENS DANS.

Da kvindens dans udgår fra en særlig højspændt *stil*, er det i den, den *fine fortrylles underfulde substans* viser sig klart. *Synsvirkningen* af de *to elementer*, som man har lært i barndommen, sådan som den fortsat er til stede i de *tre typer*, får sin højeste *fuldbyrdelse* i *typen* kvinden. Man må vogte sig for at glemme, at sinde er *substansen*, at



voldsomhed er bandlyst, og herudfra gøre [denne regel til] ledetråd for fremførelsen af dansen. Denne er det højeste udtryk inden for vor kunst. Den *bevægende stil*, som – idet den smelter dans og sang sammen til en homogen helhed – får fat i det underfulde, rummes i denne *stil*, som helt igennem er *fin fortryllelse*.

Note: [Typen kvinden] ligger til grund for den *fine fortryllelse*, den raffinerede elegance.

TYPEN KRIGEREN.

Voldsomheden er *substansen*; sindet beflitter sig på detaljen.

Dersom der i denne *type*, selv om den er krigerisk, er et strøg af det forførende tilbage, må det være en rest af *blomsten* fra de *to elementer* [man har lært] i barndommen. Reglen: at gøre voldsomheden til *substansen*, at lade sindet beflitte sig på detaljen, må altid være til stede i ens sind. Det vil være rigtigst at analysere denne person nøje med hensyn til moral og fysik.



Herover de former, der udgår fra de *tre typer*.

Lad os nu se på de livlige danse med kropsbevægelser og *fodslag*.

DEN DETALJEREDE BEVÆGELSE STIL⁶.

Dæmon af ydre fremtoning, menneske i sindet.

I denne *stil*, den detaljerede bevægelses *stil*, drejer det sig [om personer] hvis ydre fremtoning er en dæmons, men hvis sind er et menneskes; følgelig kræver [personens] adfærd ikke anvendelsen af nogen fysisk voldsomhed, og *bataraki*'en bliver omhyggeligt detaljeret.



Uden voldsomhed, hverken i sind eller i krop, altså let af krop, således er personen med detaljerede bevægelser. Stort set defineres det, jeg kalder *bataraki*, fundamentalt ved denne den detaljerede bevægelses *stil*; den detaljerede bevægelses sind kan derfor, alt efter omstændighederne, genfindes i rollerne som gammel mand eller ung mand,

yingling, ja selv den vanvittige kvinde⁷. I *Blomstens spejl* har jeg sagt: „Ved stærk bevægelse af kroppen, behersket *fodslag*; ved stærkt *fodslag*, behersket bevægelse af kroppen“⁸. [Denne *stil*] ligger til grund for de livlige danse med kropsbevægelser og *fodslag*.

DEN VOLDSOMME BEVÆGELSE'S STIL.

Dæmon af kraft, af ydre fremtoning og af sind.

Det drejer sig her om en *bataraki-stil*, hvor voldsomheden er *substansen*: enhver elegance skulle derfor være udelukket. Eftersom selve sindet [i personen] er en dæmons, bliver den *synsvirkning*, man op-



når, fuldstændig tør, og de interessante *stillinger* er få. Dog, hvis man giver flere stykker i forskellig *stil*, og man giver en oversigt [over den heftige bevægelse] som *slutstil*⁹ for at afslutte denne cyklus af *måder*, sker det, at den et øjeblik fastholder opmærksomheden, fordi den falder i øjnene og ophidser sindene. Men det er en *stil*, som ikke tillader gentagelse. Alt dette må nøje indprentes.

DEN HIMMELSKE KVINDES DANS.

Sindet lader sig bære af [rytmen i] musikken.

Den himmelske kvindes dans bør behandles i en *stil* af megen *størreladenhed*; man må indgyde de fem kropsdele en indre kraft, snart danse, snart lade sig rive med af dansen, vise sig snart let, snart dyb, og ligesom blomsten, ligesom fuglen der bare svæver for forårsbrisen, frembyde et yndefuldt skue, i den *underfulde stil*, [kort sagt] få [de tre elementer] *bud*, *kød* og *knogle* kombineret i en homogen *stil*. Jeg gentager: det er den vanskeligste dans. Den kræver øvelser og et dybtgående studium.

Den himmelske kvindes danseoptrin er af en *stil*, man ikke støder på i menneskenes verden, og burde følgelig forblive uden for de *tre typer*. Men det er en *stil* [som er beslægtet med *stilen*] for *typen*



kvinden. Da det er den vanskeligste dans i vor underholdning, vil der ikke være noget forkert ved, når først man har fået fat i de væsentligste træk ved den, at man da ledte den tilbage til en *stil* inden for *menneskekunsten*. Og da det i de himmelske væseners dans drejer sig om en danseunderholdnings-*stil*, som kræver den fuldstændige indsats af de fem kropsdele og af den indre kraft [hos skuespilleren], og

som gør kroppen til *substansen*¹⁰, er den et grundelement for øvelserne og studiet af vor *vej*. Den fremadskridende rækkefølge *indledning, udvikling, afslutning* omfatter fem afdelinger, nemlig en for *indledningen*, tre for *udviklingen* og en for *afslutningen*¹¹. Det sker dog, at man udfører denne dans i rækkefølgen *udvikling, indledning, afslutning, forlængelse*. Det man har her, er en lejligheds-*stil* afpasset efter et særtilfælde. [Alt efter omstændighederne] siger man, at rækkefølgen er „normal“ eller „omvendt“. På dette punkt må man henholde sig til traditionen.

DEN DETALJEREDE BEVÆGELSE INDEN FOR VOR SKOLE. TRINFORDELINGEN I EN HATARAKI¹².

Enkelt *fodslag* (trinlyd: *tan*) – dobbelt *fodslag* (*tanta*) – tredobbelt *fodslag* (*tantatan*) – stampen (*tottottottot*) – *moro.iri* – listeskridt (lydløse) – hel række *fodslag* (*tantantotanta*) – skridt tilbage (tilbage til venstre) – skridt til venstre (skridt med venstre fod) – skridt til højre (skridt med højre fod) – hurtigt skridt (*haraba*) – firdobbelt *fodslag* (*tantatanta*).

Fra „enkelt *fodslag*“ til *moro.iri* drejer det sig om skridt, der bevæger sig hen mod forkanten [på scenen]. Med „listeskridt“ beskriver man, i højre side, en stor, kraftigt tegnet cirkel i retning mod baggrunden på højre hånd; fra og med „en hel række *fodslag*“ bevæger man sig mod højre på scenen og udfører „skridt tilbage“; derpå, efter „hurtigt skridt“ drejer man kroppen rask til venstre og til højre med „skridt til venstre“ og „skridt til højre“, og *hataraki*’en slutter på „firdobbelt *fodslag*“. Enkelthederne vil blive genstand for mundtlig tradition. Der findes iøvrigt andre trin: *yose-byōshi*, *moro-asbi*, *oki-asbi*, *hane-asbi*, kort sagt, alle de der melder sig ved den og den danseform; det er mig umuligt at opregne dem her. Der er et „tilbage uden skridt“, et „rundt uden skridt“, som er skridt når man skal dreje til venstre eller til højre. Disse skridt består i at vende sig uden *fod-*[slag]. „Knæslag“, „tilbage på knæet“ praktiseres ikke i vor skole. De fordømmes hos os som værende blot og bare behændighedsnumre. Dette er grunden til, at de aldrig optrådte i min afdøde faders detaljerede bevægelse.

Dette *Studie over de to elementer og de tre typer med billeder* bør ikke komme nogen fremmed for øje. Det er en hemmelig tradition.

År 28 i Ōei (1421), denne dag i den syvende mæne.

YÛGAKU SHÛDÔ KEMPÛ SHO
BOGEN OM
STUDIET OG SYNSVIRKNINGEN AF
MUSIKUNDERHOLDNINGER

1. – I Mao's *Che[-King]* står der: „*Sa-tari bi-tari, ryûri-no-ko*¹. *Sa* og *bi* betegner det som er lille og sødt. *Ryûri* er navnet på en fugl.“ *Tchang* kommenterer: „Lensmændene i kongeriget Wei havde i begyndelsen enkelte små dyder, men til syvende og sidst mislykkedes det for dem, hvorved de lignede en *ryûri*. *Ryûri* er en ugle.“ Man siger, at uglen er en fugl, som er smuk, mens den er lille, men som derefter bliver mere og mere latterlig.

På samme måde forholder det sig med udviklingen af de menneskelige kunster: der er kunstnere, som, selv om de lige fra barndommen er i besiddelse af en *færdig stil*, bliver dårlige, efterhånden som de bliver ældre. Forklaringen er, at i enhver kunst må *fuldendelsen* forstås som *overensstemmelse* mellem det anvendte håndværk og kunstnerens fysiske midler; men *fuldendelsen*, det er den *færdige stil*². [Det sker at] man taler om *overensstemmelse* i forbindelse med et barns adfærd; hvorved kunne man definere denne *overensstemmelse*? De unge års *håndværk* [karakteriseres] af et utilstrækkeligt sind, en ufuldstændig udførelse: en *måde* som ikke når sit mål, det er [altså] det som [definerer] *overensstemmelsen* i barndomstiden. Senere, som årene går, og efterhånden som manden udvikler sig, kompletteres hans *håndværk*: opstigningen til den *færdige stil* [definerer] *overensstemmelsen* på den voksne niveau i *håndværket*. Følgelig kan man sige, at et fuldt færdigt *håndværk* allerede i de alleryngste år [og som fremkalder] en færdig *synsvirkning* ikke er i *overensstemmelse* med et barns adfærd. På grund af denne *ikke-overensstemmelse* vil *stilen* ikke følge sin normale udvikling. Dersom *overensstemmelsen* [karakteriseret af] visse utilstrækkeligheder realiseres allerede i barndommen, og dersom – i udviklingens løb – repertoiret gradvis udvides, vil den samme *overensstemmelse* blive ved med at være der i ethvert øjeblik af den normale udvikling, der fører til den voksne alder. Sandelig siges det: „Ugleungen er smuk, så længe den er fugleunge, men netop på grund af denne [for tidlige] udfoldelse, bliver den grim, når den bliver voksen.“

Under disse omstændigheder skal man i barneårene undgå en alt for ivrig undervisning i de forskellige former for *mime*. Man skal udelukkende tage fat på de *to elementers stil*, dans og sang. De to bliver *samlingskarrene* [for de forskellige former]. Thi dans og sang er grund-elementerne i underholdnings-kunsterne³. De er former for teknik, som ikke tilhører vor kunst alene. De udgør det fælles grundfond for alle musikalske underholdninger.

Når [eleven] til bunds har studeret og tilegnet sig disse *to elementer*, dersom han da kompletterer sit repertoire, efterhånden som han udvikler sig, vil det øjeblik snart komme, hvor han vil kunne spille de *tre typer*; ligegyldig hvem den fremstillede person er, vil han da, når han synger, fremkalde *bevægelse*, når han danser, vække *interesse*: er det ikke en dyd, som skyldes det forhold, at han i forvejen har sikret sig besiddelsen af disse *samlingskar*, som dansen og sangen er. Jeg gentager: de *to elementer* er de universelle *samlingskar*, *mimerne* er [specielle] *teknikker*; dette må betænkes og indprentes nøje.

Men den, man fandt *interessant*, da han var barn, tilfredsstiller ikke mere, når han bliver ældre: En dybere undersøgelse af dette forhold viser, at når en [skuespiller] allerede i sin tidlige alders *håndværk* råder over et helt *mime*-repertoire, overrasker den øjeblikkelige *synsvirkning* tilskueren, der straks ser ham som et vidunder af tidlig modenhed og snart vil regne ham for en *dygtig*. Men dette er kun den *synsvirkning*, som skyldes den ydre fremtoning ved den *blomst*, der er særegen for den alder⁴, og den *blomst* har store chancer for at forsvinde i det følgende. En *fuldt færdig stil*, hvor man straks fra barndommen behersker repertoire, skyldes nemlig: 1) den forundring som ethvert vidunderbarn fremkalder; 2) den *stil*, der er særegen for *blomsten* i barndommens *yndefulde* fremtoning; 3) fortryllesen ved den helt unge stemme. Men dette er kun en flygtig *stil*; den kan ikke have nogen fremtid. Den *synsvirkning*, som får folk til at sige: „Et rent barn, og så kunne hele repertoire, hvilket vidunder!“ kan nemlig ikke eksistere mere, når [skuespilleren] bliver voksen. Barndommens *yndefulde* fremtoning kan ikke vedblive at være der hos en fuldt udviklet mand. Den ganske unge stemme har ændret sig, og fortryllesen ved den er borte. Så vil den *mime*, man har vænnet sig til at spille med overdreven pertentlighed *stivne* i det, der var talent ud fra de normer [der gælder] for et barn, bevægelserne er for magre for en voksens krop, kunsten er utilstrækkelig; eftersom *substansen* har ændret sig,

forsvinder *bivirkningen*. Under disse omstændigheder, hvor *samlingskarrene* fra den *blomstrende stil* i hin alder for en stor del er forsvundet, er det skue, man frembyder, at ligne med en trægruppe, der fordom spillede af blomster og blade, men nu er klædt nøgen af vinteren. Når man tænker over dette i lyset af det forudgående, erkender man, at den desillusion, som melder sig, når skuespilleren bliver voksen og hans *stil* ændrer sig, kan forklares rent logisk.

Følgelig, dersom man, således som jeg fremlagde det i det ovenstående, kun underviser barnet i de *to elementer*, der udgør det fælles fond, nemlig dans og sang, dersom man gør disse *to elementer* til det vigtigste han skal erhverve sig, dersom man lader ham i uvidenhed om *mimen*, og hans uddannelse bevidst forbliver ufuldstændig, dersom man så, når [eleven], efterhånden som han bliver ældre, endelig når frem til de *tre typer*, trinvis og lidt efter lidt kompletterer hans repertoire, vil han utvivlsomt erhverve en *måde*, der er i *overensstemmelse* med hans fysiske udvikling, og hans *nå* vil være varig. Eftersom dans og sang er grundelementerne i underholdningskunsterne, udgør de det fælles *elementære trin*⁵ for *begynderen* og ekspert, for den gamle mand og den unge mand, såvel som for barnet. Med hensyn til *mimen*, som er en fremstilling af menneskeheden, der er særegen for vor kunst, dersom den *stivnede* i en specialisering, ville den miste sin universelle karakter. Mere endnu, dersom man lod sig fange inden for normerne af en tolkning, der var bundet til de små ting, ville man for altid blive på den periodes niveau⁶. Dersom det forhold at vide alt om *mimen* lige fra barndommen betragtes som et vidunder, skyldes det øjeblikkets *blomst*. Det er med den som med uglens barn, der er smuk, så længe den er fugleunge.

2. – Det siges i *Louen-yu*: „Der er risskud, som ikke blomstrer; der er de som, når de har blomstret, ikke sætter frugt⁷.“

Man kan i denne sætning genkende [et udtryk for den fremadskridende række] *indledning*, *udvikling*, *afslutning*, [der lader sig anvende] på øvelserne i vor kunst gennem et helt liv. På området de *to elementer*, som man fremfører i barndommen, kan den, som med sine medfødte evner for dansen som for sangen *interesseres*, når han danser, *bevæger*, når han synger, [sammenlignes med] det unge skud. Dette skud, hvordan skal man pleje det? Det er tilstrækkeligt, siger man, „at overrisle rismarken og lade [skuddet] vokse af sig selv“.

Faktisk omplanter man det unge skud til en rismark – det er det, man kalder genudsættelsen – derpå, når dets rødder har fundet fæste, renser man, overrisler, håber på regn; endelig når bladene har dannet sig, er øjeblikket inde for [plantens] største udvikling. Dernæst følger frugtdannelsen: planten gulner allerede, regnvandet som man hidtil ønskede sig, det frygter man nu, man håber på sol, man lader [afgrøden] være udsat for solen: al denne omsorg tjener til at fremkalde frugtdannelsen.

På samme måde går det med øvelserne i vor kunst: barndommen, som er det unge skud, udfolder sig hurtigt, takket være overrislingen [repræsenteret ved studiet] af de *to elementer*; derpå er det øvelserne, som, når man én gang har opnået alderens kraft, tillader en yderligere at sikre sig besiddelsen af en fast *stil*, der kan holde til langt ud i fremtiden, at være opmærksom på det, der kan give anledning til kritik i *synsvirkningen* [i vort *nô*], som undgår vort sinds kontrol, og helt op i alderdommen endelig, aldrig tabe det af syne, der kan få *sindsbevægelsen* [som er fremkaldt af] *nô*-kunsten til at stige; således er i virkeligheden, det må man vide, frugtdannelsens betingelser.

På den anden side siges det i Buddhas lov: „At frygte loven er let, at blive i loven er vanskeligt.“ Vanskeligheden ved denne forbliven skyldes vildfarelserne på egenkærlighedens vej. Jeg gentager: man må uophørligt være på vagt, for man kan have svagheder, som undgår ens opmærksomhed. Dersom man ikke var årvågen, men uvidende om eksistensen af de svagheder, der undgår ens opmærksomhed, ville ens *nô* ændre sig og blive slet. På samme måde ville et risskud i fuld udvikling, når det blev mishandlet af vinden og regnen, rådne uden at sætte frugt. Disse tre etaper hos planten – det unge skud, blomstringen, frugtdannelsen – skulle altså svare til den fremadskridende rækkefølge – *indledning*, *udvikling*, *afslutning* – for øvelserne, der udføres i løbet af et liv.

3. – Det siges i *Shingyo*⁸: „Materien er identisk med tomheden, tomheden er identisk med materien.“ På enhver vej, inden for enhver kunst, støder man på disse to elementer: materie og tomhed.

Det stadium, hvor [skuespilleren] efter at have gennemløbet de tre etaper det unge skud, blomstringen og frugtdannelsen, når frem til ubesværelighedens *trin* og for de ti tusinde stykker i repertoireet tilvejebringer en *færdig stil*, takket være de *mønstre* han går med i sit sind,

er det ikke det, hvor „materien er identisk med tomheden“? Men at anse kendskabet til repertoirets *mønstre* for det uforanderlige *trin*, som er definitionen på den *absolutte stils*⁹ *fuldkommenhed*, det er stadig at se bort fra [den anden sætning, nemlig] „tomheden er identisk med materien“: måske skulle dette være: „uden at have grebet endnu, tro at man har forstået“¹⁰? I så tilfælde ville det være på sin plads at bekymre sig endnu mere om den agtpågivenhed, man bør vise over for svagheder, der undslipper ens opmærksomhed. Et *trin*, hvor der ikke mere var grund til at bekymre sig om denne agtpågivenhed, hvor tolkningen af et hvilket som helst stykke vidnede om en total *modenhed*, hvor – om så *stilen* forekom ligeud *afvigende*¹¹ – *interessen* var en sådan, at der ikke mere var hverken kvaliteter eller svagheder, godt eller dårligt, måske ville dette være [det *trin*], hvor „tomheden er identisk med materien“. Når kvaliteter og svagheder vækker *interesse* i lige grad, kan der hverken være kvalitet eller svaghed længere¹². Og så er der heller ikke længere anledning til at vogte sig for de svagheder, som undslipper ens opmærksomhed.

På samme måde forholder det sig med digtningens *vej*; der er inden for digtningen en fejl, man fordømmer under betegnelsen „gentagelses fejl“, og dog er der [dette digt]:

I Naniwazu
oplukket, åh, denne blomst!
Farvel, vinter!
Nu kommer foråret:
oplukket, åh! denne blomst!¹³

Her er der en ganske særligt iøjnefaldende gentagelse, men man fortæller os, at når det drejer sig om et digt, som er et virkeligt mesterværk, befinder det sig på et sådant *trin*, at selv fejlene ikke mere påvirker det. Det er sikkert derfor, man¹⁴ har kunnet udnævne dette digt til „digtningens fader“. Her er et andet:

Til at standse min gang,
til at ryste mine ærmer
ikke det mindste ly!
Overalt omkring Sano
sne i skumringen!

Det er et berømt digt af Teika¹⁵. Men eftersom det også for dette digts vedkommende drejer sig om et mesterværk, har jeg altid lyttet til det med interesse: nuvel, jeg ved ikke, hvoraf denne interesse kommer. Jeg spurgte mig selv, om jeg skulle se andet i det end et rejseindtryk, [nedskrevet] på en landevej uden noget sted, hvor man kunne søge ly, mens det sneede. Ikke destomindre, da jeg ikke er kender på digtningens område, spurgte jeg en mand fra denne kunst for at få at vide, om [dette digt] ikke tilfældigvis skulle have gode sider af en anden art; men han svarede blot: „Digtet skal læses efter bogstaven.“ Her er da følgelig min opfattelse af det: det forekommer mig at være en improvisation, hvori der ikke ses at være nogen beundring for sneen, en blot og bar skildring af en hjælpeløs rejsendes situation, da han i en øde egn, hvor intet fjernt perspektiv satte ham i stand til at genkende beboede steder, virkelig ikke kunne gøre sig håb om ly eller tilflugt. En talentfuld kunstners håndværk sætter ham utvivlsomt i stand til, således som her, at fremkalde en *sindsbevægelse*, som ikke er til at udtrykke. På den anden side står der i Tendai's *Kommentarer til det underfulde*: „Det uudsigelige, det utænkelige, det punkt hvor tankens vandring udsletter sig selv, det er det *underfulde*“¹⁶. Denne definition ville passe perfekt i et sådant tilfælde. I vor kunst på samme måde, når man når frem til det højeste talents *trin*, går det som med digtet „Til at standse min gang . . .“: den som uden det mindste kunstgreb, uden noget *stil*-raffinement, hos tilskueren fremkaldte en *sindsbevægelse* hinsides enhver *sindsbevægelse*, og som således ville få sit hus' ry forkyndt vidt og bredt, om ham kunne man sige, at han er blevet mester i den *underfulde* stil inden for musik-underholdningen¹⁷.

4. – Det siges i *Louen-yu*¹⁸: „Tseu-kong spurgte: Hvad sammenligner I [mig] med, [mig] Sseu? – Mesteren sagde: I er et samlingskar¹⁹. (Kong Ngan-kouo forklarer, at det er det samme som: „I er en kyndig mand.“) – Hvilken slags samlingskar? – En *hou-lien*.“ (*Pao-che* forklarer: „En *hou-lien* er en beholder til hvede og hirse. Det er et kosteligt kar til offergaver på fædrenes grave.“

Men nu med hensyn til *kapacitet*¹⁹: Inden for vor kunst kan i princippet de mestre anses for *kapable*, som med udgangspunkt i de *to elementer* og de *tre typer* er nået til at beherske hele repertoire. [*Kapaciteten*] er en kraftlinje som har den suggestive styrke et udvidet *bånd-*

værk har, der dækker alle *måderne*, takket være foreningen af forskellige *stile* hos een og samme person²⁰. *Kapabel* er den, hvis *synsvirkninger* og *lydvirkninger* [på basis] af de *to elementer* og de *tre typer* udfolder sig uforanderligt lykkeligt og vækker en omfattende *sindsbevægelse*, ligegyldigt på hvilket område det måtte være²¹.

Dersom vi henholder os til de to begreber substantielt og ikke-substantielt²², så er det substantielle det synlige, mens det ikke-substantielle er *kapaciteten*. Det der gør det substantielle synligt, er det ikke-substantielle. Lad os tage et eksempel: krystal er en ren og klart-gennemsigtig substans; men, selv om det er en substans blottet for farve og tegning²³, avler den ild, avler den vand. Det forhold, at de modsatte naturer, ild og vand, fremgår af denne substans, der er blottet for farve, skyldes utvivlsomt en eller anden skæbnsvanger sammenkæden²⁴. Der står i et vist digt:

Kirsebærtræet

knækket undersøg det:

intet spor af blomster . . .

blomster, som det om foråret

udfolder på himlen!²⁵

Det der spiller *blomsterfrøets* rolle i de ti tusinde stykker inden for underholdnings-kunsterne, det er sindet, roden til [skuespillerens] *sindsbevægelses*-styrke. Ligesom der fra krystal, en substans der er blottet [for enhver farve] fremkommer ild og vand, ligesom der fra kirsebærtræets immaterielle princip fremkommer blomster og frugter, således fremkommer den *synsvirkning*, som skyldes den [særlige] farvning [skuespilleren giver hvert stykke] af det *mønster*, som han går med i sindet; en mester, hvis talent kunne frembringe [en sådan *virkning*], kan regnes for *kapabel*.

Forskellige er *ennen's* prydnings, de skønhedslementer som *ennen* låner fra naturen²⁶. Universet er det *samlingskar*, hvorfra alle ting fremkommer, hver på sin årstid: blomsterne og bladene, sneen og månen, havet og bjergene, urterne og træerne, lige til de levende og livløse væsener. Dersom man gør alle disse elementer fra naturen til skønhedens *substans* i musik-underholdningen, dersom man gør sit sind til et *samlingskar* [svarende] til universet, dersom man ubesværet holder fast ved dette *samlingskar* på den *absolutte stils* storslåede

vej, må man have lov til at tro, at det nok skal lykkes at få fat i den
underfulde blomst i vor musik-underholdning.

KYÛI-SHIDAI
STIGEN MED DE NI TRIN

Definition af de ni trin¹

I. – DE TRE HØJESTE TRIN.

1. *Den underfulde blomsts stil.*

„I Shinra, ved midnat, skinner Solen.“²

Det *underfulde* er det udsigelige, det punkt hvor tankens vandring udsletter sig selv³. „Solen ved midnat“, er det stadig et begreb som ordet kan definere? Hvad kan man sige? Den *stil* som helt igennem er *fin fortryllelse*, hævet over enhver lovprisning, hos en blændende mester på vor *vej*, den *sindsbevægelse* hinsides alt bevidst [som den *stil* fremkalder], den *synsvirkning* der fremkommer ved en *stil* på et *trin* hinsides ethvert *trin*: heraf er det følgelig, den *underfulde blomst* vil være gjort.

2. *Den stolte og dybe blomsts stil.*

„Sneen dækker tusind bjerge. Denne enlige tinde, hvorfor er den ikke hvid?“

En af de gamle sagde: „Fuji bjerget er højt, og sneen dér smelter aldrig.“ En kineser⁴ kritiserede dette udtryk og rettede det således: „Fuji bjerget er dybt, osv.“ I yderpunktet mødes højden med dybden. Der er grænser for højden. Dybden er umålelig. Følgelig må det dybe syn af tinden, der ene blandt tusinde sneklædte bjerge ikke er hvid, tror jeg være definitionen på den *stolte og dybe blomsts stil*.

3. *Den uforstyrret rolige blomsts stil.*

„I en sølvskål samle sne.“

Sne samlet i en sølvskål: nuancer af blændende hvidhed, af klart gennemsigtig renhed, af virkeligt stille og harmoniske former; således er, om jeg må sige det, det syn som frembydes ved den *uforstyrret rolige blomsts stil*.

II. – DE TRE MIDTERSTE TRIN.

4. Den lodige blomsts stil.

„I en lysende tåge går Solen ned, og de ti tusinde bjerge klæder sig i skarlagen.“

På den blå himmel Solens strålende plet, og i det fjerne perspektiv spillet af de ti tusinde bjerge: således er den *lodige blomsts stil*. Den udvikler sig fra den *storladne præcise stil* og repræsenterer allerede en indtrængen i *blomstens sfære*.

5. Den storladne og præcise stil⁵.

„Den beskriver med præcision virkningen af skyerne over bjergene og af månen over bølgerne.“

At give en præcis skildring af virkningen af skyerne over bjergene og af månen over bølgerne, det vil sige det *storladne syn* af den vidt udstrakte horisont og de grønne bjerge, det er netop målet for studiet inden for den *storladne og præcise stil*. Her ligger skillelinjen mellem fremskridt og tilbageskridt⁶.

6. Den overfladiske men prydede stil.

„Vejen er en vej, men den er ikke den almindelige vej⁷.“

Ved at trampe ad den almindelige *vej* vil man få at vide, hvilken *vej* der er *vejen*. Hvilket betyder: overfladisk endnu ved starten få prydningsne til at træde frem. Derfor gør vi også den *overfladiske men prydede stil* til den port, der giver adgang til studiet af de *ni trin*.

III. – DE TRE LAVESTE TRIN.

7. Den stærke og nøjeregnende stil⁸.

„Jernhammeren sætter i gang; det kostbare sværd kaster et koldt glimt.“

Jernhammerens bevægelse er [symbol] på den *stærke* bevægelses *stil*. Det kolde glimt fra det kostbare sværd er [symbol] på den *frosne stil*. [Denne *stil*] kan tilfredsstillende selv en nøjeregnende kritiker⁹, ser det ud til.

8. Den stærke og voldsomme stil¹⁰.

„Tigern er, tre dage efter sin fødsel, til sinds at æde en okse.“

Den energi, som tigern lægger for dagen, tre dage efter sin fødsel, er [symbol på] styrke. At æde en okse er [et billede på] voldsomhed, siger man.

9. Den voldsomme og fordærvede stil¹¹.

„Egernet fem [evner].“

Confucius siger¹²: „Egernet har fem evner: klatre i træer, svømme gennem vandet, grave huller, springe og løbe, men hver af disse inden for de grænser, naturen har sat for et egern¹³.“ En kunst, som ikke tager hensyn til den detaljerede bevægelse, er voldsom og fordærvet.

I HVILKEN RÆKKEFØLGE STUDERE DE NI TRIN.

Først de midterste *trin*, derpå de højeste *trin*, endelig de laveste *trin*. Lad mig forklare dette. Når man går gennem den første port, der giver adgang til vor vej, omsætter man i praksis *bemærkningerne* vedrørende øvelserne i de *to elementer*: Dette er den *overfladiske men prydede stil*. Takket være et dybere studium af disse *bemærkninger* udvikler den *overfladiske stil* snart prydningsne, og i en stadig fremadskriden når man ind på den [virkelige] *vej*: Dette *trin* er allerede den *storladne og præcise stil*. Så studerer man det hele [repertoire], man gennemløber *vejen* i hele dens længde og bredde, og snart høster man alle frugterne: dette er den *lodige blomst*. Dette var *trinene* [som stiger gradvis, alt efter ens kendskab] fra de *to elementer* til de *tre typer*.

Det øjeblik, hvor man er lige ved at nå ubesværetheds *trin* og *blomsten*, som fremkalder *sindsbevægelse*, er det kritiske punkt, hvor det ses, om man har tilegnet sig lovene for *blomsten* på vor *vej*. På dette *trin* overskuer ens blik de tre hidtil tilbagelagte *trin*, og man sætter sig til rette i en vellykkethed af højere kvalitet [som karakteriseres] af ubesværethed og mestren: Det er den *uforstyrret rolige blomst*. Højere oppe præsterer man en tolkning med *fin fortryllelse* på det højeste *trin*, og ens *måde* [viser sig] ved en *synsvirkning*, som ligger på middelvejen, (hvor) det substantielle og det ikke-substantielle¹⁴ [er i ligevægt]: Det er den *stolte og dybe blomsts stil*. Endnu højere

oppe bliver ordet afmægtigt, man viser i sin kunst det mønster, som man bærer i sit sind, af den *underfulde måde* som ikke kender til dobbeltheds¹⁵: Det er den *underfulde blomsts stil*. Den er endemålet for den højeste vej i den allersidste hemmelighed.

Således må udgangspunktet [for anvendelsen] af de forudgående *bemærkninger* være den *storladne og præcise stil*. Den repræsenterer grundlaget for vor kunst, og det er her, frøet af den universelle forståelses *blomst* viser sig, *storladen* og *præcis*. Og følgelig er det her, skillelinjen ligger mellem fremskridt og tilbagegang, fra og med [denne *stil* kaldet] *storladen og præcis*¹⁶. Hvis man da når frem til at sikre sig *blomsten*, vil man hæve sig til den *lødige blomsts stil*; når man ikke frem dertil, vil man synke ned til de tre laveste *trin*.

Med hensyn til de tre laveste *trin* [som udgør] den heftige strømning¹⁷ i musik-underholdningerne, vil man gradvis lære at skelne mellem dem; under studierne er deres betydning minimal. Dog, når man een gang har hævet sig fra de tre midterste *trin* til *blomstens* tre højeste *trin*, og man har sikret sig den *underfulde blomst* på ubesværetthedens *trin*, dersom man da vandrede tilbage og for sjov gik ind på *stilen* på de tre laveste *trin* og anvendte dem [i denne ånd], ville man dér kunne opnå en *måde* som er i en dæmpet *stil*. Dog har der til enhver tid blandt de talentfulde kunstnere, som har hævet sig lige til *blomstens* tre højeste *trin*, altid været skuespillere, som ikke har formået at stige ned til de tre laveste *trin*. Dem gælder talemåden: „Den store elefant ville ikke kunne fjase i harens spor.“ Det synes i virkeligheden som om den fuldstændige cyklus, altså først de midterste *trin*, dernæst de højeste *trin* og endelig de laveste *trin*, aldrig er blevet virkeliggjort, om da ikke i min afdøde faders *stil*. Mange har på den ande side *søjle-kunstnerne* i en trup været, som efter at have drevet deres studier så vidt som til den *storladne og præcise stil*, ikke engang har kunnet hæve sig til den *lødige blomst*, og som, nedsunket til de tre laveste *trin*, til syvende og sidst ikke har formået at skabe sig en plads i verden. Og sluttelig, så er der jo i vore dage på vor *vej* folk som udøver deres kunst med de tre laveste *trin* valgt som udgangspunkt for deres studier. Mange er følgelig de af vore kolleger, som står uden for de *ni trin*.

Der er altså tre måder at nærme sig de tre laveste *trin*. Kun en talentfuld kunstner med en *fuldt behersket stil*, som har studeret *vejen* med de midterste *trin* som sin begyndelse [og hævende sig] derpå til

de højeste *trin* og [nedadvandrende] endelig til de laveste *trin*, kan selv på de tre laveste *trin* frembringe en *synsvirkning* af høj kvalitet. Den som måtte være nået ind på de tre laveste *trin* med udgangspunkt i den *storladne og præcise stil* fra de midterste *trin*, vil forblive indelukket inden for grænserne af den *stærke og nøjeregnende stil* og den *stærke og voldsomme stil*. Tilbage bliver de skuespillere, som til ingen som helst nytte er trådt ind via de tre laveste *trin*: deres *måde* er uden for enhver *vej* og har intet navn, og man ville have svært ved at hævede, den befinder sig inden for de *ni trin*. De [skuespillere] begrænser deres stræben til de tre laveste *trin*, men det *trin* [som de står på] har ingen plads noget sted, om så blot inden for de tre laveste *trin*. Det er herefter så meget mere utænkeligt, at de nogensinde skulle kunne nå frem til, lad os sige, de midterste *trin*.

NOTER

FUSHI-KADEN

FORORD

Side 61.

1. Denne overskrift findes ikke i noget manuskript. Men forfatteren henviser ved flere lejligheder til et *Forord*, og efter de passager, han citerer, drejer det sig om den tekst, der går forud for *Fûshi-kaden*; dens ægthed, som en overgang blev betvivlet, er i dag anerkendt af alle specialister. Denne tekst, som er yderst koncis, er stadig dunkel på nogle punkter.

2. *Sarugaku-ennen*. Det er den eneste gang, dette udtryk bruges i *Afhandlingerne*, men det synes blot at være et synonym for *sarugaku*, der hos Zeami altid betegner *nô*-kunsten. *Ennen*, direkte oversat: „forlængelse af livet“, var dengang fællesbetegnelsen for alle de danse, der blev udført inden for det buddhistiske tempelområde ved festerne. *Sarugaku* var med andre ord en del af dem. Om disse danses magiske rolle (de blev anset for at sikre varig lykke og langt liv), se i det følgende, side 97. Efter at nogle af disse danse var forsvundet og andre blevet sækulariseret, således som for eksempel *sarugaku no nô*, blev benævnelsen *ennen* mere speciel, for til sidst kun at gælde danse, som i egentligste forstand hørte til ritualer i nogle templer. En af dem eksisterer endnu under dette navn ved templet Môtsu-ji, i Hiraizumi, i den nordlige del af landet.

3. Indien.

4. Den før-dynastiske periode i Japan, som efter traditionel tidsregning skal være endt 660 f.Kr.

5. *Shôtoku-taishi* (572-621), næstældste søn af kejser Yômci, regent under sin tante, kejserinde Suiko, sikrede buddhismens endelige etablering i Japan.

6. Med hensyn til den mere eller mindre sagnprægede tradition vedr. *sarugaku*'s oprindelse, se 4. bog i *Fûshi-kaden*.

7. Betydningen af dette udtryk er ikke klar; her er den mest plausible fortolkning: de poetiske beskrivelser af naturen giver de medvirkende del i forestillingens transcendent kræfter; disse kræfter udbreder sig altså over dem gennem den *formidlende* sang, der giver udtryk for kræfterne.

8. To af de vigtigste *sarugaku*-skoler. Den ene stammer fra Nara-egnen (Yamato provinsen), den anden fra Ômi provinsen, langs Biwa søen. *Shintô*-templet i Kasuga er i Nara, templet i Hie er i Ômi. Se slutningen af 4. bog i *Fûshi-kaden*.

9. Denne henstilling fordømmer ikke fornyelserne: ingen indførte så dybe ændringer i *sarugaku* som Zeami. Men selv om man fornyer, bør man blive på linje med traditionen; enhver afvigelse risikerer at føre til „fremmede veje“, som ikke mere ville være autentisk *sarugaku*.

10. En anden tolkning lyder: „en begavet mester“ (nemlig med anlæg for *nô*).

11. *Dô*, „vejen“, betegner enhver form for kunst eller disciplin eller endog teknik, men med et ganske let moralsk anstrøg (for eksempel: *sa-dô*, te-„kun-

sten"; *sho-dô*, kalligrafien; *ka-dô*, blomster-kunsten; *ken-dô*, „sværd-kunsten“, fægning, etc.). Zeami anvender udtrykket „vor vej“ som synonymt med *sarugaku*. De „fremmede veje“ er alle de andre kunstgrene eller teknikker; udøvelsen af dem ville være unyttig eller endog skadelig for skuespilleren, som gennem dem ville blive distraheret i sin indsats på sin vigtigste „vej“.

12. Ennen (se ovenfor, note 2) betegner også her *sarugaku*.

13. Se ovenfor, note 7. Denne bemærkning er naturligvis rettet til *nô*-komponisten.

14. Eller: „fra den afdødes“, dvs. Kan.ami, Zeamis fader.

15. *Jôshiki*: Med hensyn til betydningen af dette udtryk, se side 85.

1. BOG

Side 65.

1. Alderen regnes her efter japansk skik i kalenderår, med fødselsåret som det første: et barn der er født i december fylder to allerede den første dag i det følgende år, for nu at tage et ekstremt eksempel. Man må derfor trække eet og sommetider to år fra for at komme til den alder, vi er vant til at regne med. Denne bemærkning gælder også for de følgende afsnit.

2. *Fûtei*, „måde“ anvendes af Zeami som betegnelse for både den *måde*, der er særegen for en bestemt skuespiller, og den *måde*, et givet stykke bør spilles i, dvs. dets særlige stil.

3. *Hataraki* betegner visse personers, guder, dæmoner eller krigeres stærke dans i modsætning til kvindens, barnets, kurtisanens *yndefulde* dans (*mai*). *Mai* vil hele tiden blive oversat med „dans“; med hensyn til *hataraki* har jeg beholdt den japanske benævnelse.

4. Bogstaveligt oversat: „irriteret“, karakteriserer stillingerne hos stærke personer, udover i *hataraki*.

5. *Kakari*, „toneklangen“, den særlige, personlige farvning en skuespiller giver sit spil og som rører hans originale tilskud. Man vil andetsteds finde dette udtryk i betydningen „toneklang“ inden for musikken.

6. *Nô*. Her har vi ordet i dets første betydning. Det betegner skuespillerens talent, forstået som summen af de medfødte færdigheder og de færdigheder, der er erhvervet gennem øvelse. Derfra kommer man til tanken om „fuldendelse“, og man vil tale om „en skuespillers *nô*“; derpå til betydningen „kunst“ i den snævre betydning „*sarugaku*-kunsten“. På dette stadium anvendes udtrykket som synonymt med *sarugaku*, som det har erstattet i daglig brug nu: deraf kommer det, at Zeami taler om *nô*-øvelser. Endelig vil forfatteren komme til at bruge *nô* i betydningen „stykke“. I sidstnævnte tilfælde vil jeg bruge „et *nô*, *nô*-stykker“.

7. *Mono-mane*, „efterligning“. Det er den skematiserede, ofte symbolske efterligning af karakteristiske gestus hos den fremstillede person. Det er et af de tre grundelementer i *nô*-teknikken, hvor de to andre er dansen og sangen. Hele 2. bog i *Fûshi-kaden* er helliget efterligningen.

8. Om opdelingen af repertoiret i fem kategorier, se *Indledningen*, side 25.

9. Snarere end hele repertoiret betegner dette udtryk (*mono-kazu*) her et vist antal typiske stykker, noget forfatteren senere skal kalde de *tre typer* (se navnlig *Nikyoku santai ezu*, s. 163 ff.) og de *ti typer* (se s. 95, note 12).

10. *Yûgen*. Med hensyn til definitionen af denne benævnelse, se *Indledningen*, s. 53. På dette sted drejer det sig endnu ikke om den *fine fortryllelse*, et fundamentalt begreb i Zeamis æstetik, som kun erhverves ved slutningen af en lang træning, men kun om den ungdommelige *ynde*, om „et øjebliks *ynde*“, kimen til „øjeblikkets blomst“, som der bliver tale om lidt længere fremme.

Side 66.

11. Om betydningen af *hana*, „blomsten“, således som den fremstår efter studiet af alle *Afhandlingerne*, se *Indledningen* s. 53. Den opdeling, der fastslås her, er fundamental, og Zeami vender uophørligt tilbage til den: den mest uprøvede, den mest kluntede skuespiller vil i øjeblikke fordunkle den mest fuldendte mester ved en flygtig *blomst*, som han skylder tilfældige omstændigheder, navnlig den unge alders *ynde*. Men den trænedes kritiker kan den ikke føre bag lyset, for den er slet ikke den virkelige *blomst*. Se for eksempel 3. bog i *Fûshi-kaden*, s. 83.

12. Det skal være ham tilladt at fremtræde offentligt i lette roller. Zeami viser iøvrigt altid sin dybe afsky for vidunderbørns kraftpræstationer. Han udtaler sig længere om det i *Yûgaku shûdo kempû sho* (se s. 178).

13. Ikke „lidet hyppige“ men „lidet varierede“. Man skal nøjes med det væsentlige, uden at pudse på detaljerne, for den unge mand er allerede tilstrækkeligt forvirret på grund af de forandringer, der er i gang i ham. Hele dette afsnit er kun en udvikling af denne idé.

14. *Tôdate*. Dette udtryk betegner på een gang elevens *midler* (evner, håndværk) og de (tekniske) *midler*, man må gribe til for at tolke rollen korrekt.

15. Bogstaveligt oversat: „må han benytte sig af aftenens og morgenens stemme“. Meningen med denne vending er stærkt diskuteret. Nogle kommentatorer opfatter den således, at registeret ikke bør være det samme om morgenen og om aftenen. Jeg skal ikke gå dybere ind på dette rent tekniske spørgsmål.

Side 67.

16. *Ôshiki*, *banjiki*: den ottende og tiende tone (i opadstigende retning) inden for den japanske oktav, der ialt har tolv toner. Med hensyn til kinesisk-japansk musikteori vil læseren med fordel kunne benytte Marcel Granet: *La Pensée chinoise*, s. 208 ff. I stedet for *banjiki* har *Yasuda* tonen *rankei*, som er den niende.*

17. *Yasuda* tilføjer: „Her begynder (studiet af) de *tre typer*.“ Det drejer sig givet om en interpolation, for Zeami nævner aldrig de *tre typer*, som er grundtyperne inden for *mimen* (kvinden, den gamle mand, krigeren) i sin *Fûshi-kaden*. Og hvad han siger derom i de senere *Afhandling*er lader en forstå, at studiet af dem begynder længe før de fireogtyve år (Se navnlig side 132).

*) Om musikken i *nô*, se nærmere *Kakyô*, note 7, s. 219. (O.A.)

18. *Jōzu*, „dygtighed“ betegner karaten af en skuespiller, som foruden ubestridelige anlæg for *nō* har en sikker håndværkskunnen og åndelig modenhed. Senere vil Zeami skelne mellem tre grader af dygtighed: *brío* (*tasshū*) som kun er en overfladisk behændighed, *dygtighed* (*jōzu*) som svarer til definitionen ovenfor, og endelig den fastslåede mesters *trin* (*meijin*) med det underfulde spil. (Se s. 133).

19. *Mezurashi*, „usædvanlig“ er en af de helt væsentlige benævnelser i Zeamis terminologi. Den bliver defineret længere fremme, sml. 7. bog, 1. Dette udtryk leder tanken hen på „sjælden, overraskende ved sin nyhed, original“.

20. Man stillede dengang skuespillerne over for hinanden i *nō*-konkurrencer; den bedste vandt en pris. Disse konkurrencer, som for længst er gået af brug, spillede en stor rolle i Zeamis overvejelser, og han ofrer dem en del af 3. bog i *Fūshi-kaden*.

21. *Shosbin*: udtrykket er buddhistisk og betyder „novice-år“. Denne periode er meget vigtig, for det er på denne tid en kunstners endelige *måde* dannes. Karakteristisk for perioden er en vis kejtethed, men også kvaliteter i retning af spontaneitet, som den skuespiller, der er blevet *dygtig*, må finde igen. Om dette spørgsmål, se s. 147.

22. Hypotetisk oversættelse. Teksten er forblevet dunkel trods alle forsøg på fortolkning.

Side 68.

23. *Sōsetsu* og *Yasuda* har: „de fleste mennesker er, forførte af denne øjeblikkets blomst...“

24. *Kurai*, „trin“: dette udtryk har endnu kun en temmelig vag betydning i *Fūshi-kaden*. Zeami skal senere skelne mellem, og definere, forskellige *trin*; og i *Kyūi-shidai* skal han endelig opstille et detaljeret system med *ni trin*, hvorefter han klassificerer både skuespillernes *trin*, hvad angår talent, og de forskellige stykkers *trin*, hvad angår perfektion.

25. De tre første bøger i *Fūshi-kaden* kaldes *Bemærkninger*: det er dem, det drejer sig om her.

26. Zeami understreger gentagne gange det forhold, at *sarugaku* i bund og grund er afhængigt af publikum. Man vil se, at for ham ville der ikke kunne findes noget „miskendt geni“. Den bedste skuespiller vil selvfølgelig kunne være miskendt af et uvidende publikum, men før eller senere vil han blive erkendt af kendere „med øvet øje“. Dersom han er virkelig god, vil han iøvrigt, under alle omstændigheder, bringe sig inden for sit publikums rækkevidde.

Side 69.

27. *Waki no shite*, en „side-skuespiller“, betegner måske den man endnu i vore dage bruger dette udtryk om. Men det er muligt, ja nok sandsynligt, at Zeami dermed også forstod en *tsure*. Se *Indledningen*, s. 18.

28. En anden udlægning er: „eftersom man ikke har flere kræfter, og årene...“

29. Sml. 2. bog, s. 73.

30. *Håndskriftet* har: „Fra og med denne alder er det pinligt at se. Man må ikke mere spille...“ Det drejer sig højst sandsynligt om en uagtsom gentagelse af en del af den foregående linje.

31. Her drejer det sig ikke om den *måde*, der er særegen for skuespilleren, men om den skuespil-genre han spiller i.

32. Ikke ophøret af enhver aktivitet, men, som det fremgår nærmere af sammenhængen, en begrænsning til de stykker, der ikke kræver for stor fysisk anstrengelse.

Side 70.

33. Ifølge *Yasuda*. *Håndskriftet* har intet på dette sted.

34. Forestilling givet inden for tempelområdet i et *shintō*-tempel eller et buddhistisk tempel, til ære for en gud eller en buddha, almindeligvis ved en helligdag.

35. Vigtigt *shintō*-tempel ved foden af Fuji-bjerget.

36. Zeami sammenligner gerne den gamle skuespiller med et træ (det er et blommetræ), der – helt hentørret som det er i sin høje alder – dog stadig kommer med en blomst hist og her, så meget smukkere og mere bevægende.

2. BOG

Side 71.

1. Man må huske, at *nō* ikke på nogen måde er en realistisk kunst, at det følgelig drejer sig om en subjektiv, stiliseret lighed, helt igennem bestående af symbolske gestus.

2. Talen er om den officielle digteriske aktivitet: digtkonkurrence i anledning af kirsebærtræernes eller chrysanthemernes blomstring, den første sne eller efterårets fuldmåne osv.

3. Her er grænserne for ligheden med modellen præciseret: de lavere professioner kan til nøds antydes gennem en eller anden gestus, men den skal dog have en æstetisk værdi.

4. Se nedenfor, note 19.

5. *Yasuda* fortsætter: „Alt efter den fremstillede person, [må ligheden være] mere eller mindre accentueret.“ Det må være en bemærkning, der af en fejltagelse er blevet indkorporeret i teksten. Den tilføjer ikke noget.

6. Det er den betydning, jeg synes man ud fra sammenhængen må give ordet *kakari*, som jeg andetsteds har oversat med *toneklang*. *Nose* tillægger ordet betydningen „tolkning, karakteristisk optræden, holdning“, en betydning som ordet ganske givet har, men som ikke helt dækker dets anvendelse her.

Side 72.

7. *Shitate*, betegner på een gang skuespillerens kropsholdning og hans kostume.

8. Kejserens hustruer af anden eller tredje rang.

9. En slags buksenederdel, som man går med under kjolen.

10. Påklædningen ved hove var underkastet meget strenge etiketteregler.

11. Danserinder fra slutningen af Heian-tiden. De fremførte forskellige dan-

se, som regel i mandsdragt. *Nô* har mange gange hentet inspiration i deres repertoire.

12. Se nedenfor, note 23.

13. Direkte oversat: „hårpynt“. En marginalnote i Yasuda præciserer: „en blomstrende gren“. Det drejer sig faktisk om en gren, som de „gale“ går med i hånden, og som symboliserer tankens forvildelse.

14. Denne sætning mangler i Yasuda.

15. Yasuda: „... er en af de store vanskeligheder på...“.

16. En anden tolkning er: „en gammel mand i et livligt stykke“.

17. I stedet for denne sætning giver Yasuda: „*Mimen* som en almindelig mand, en gammel håndværkerskikkelse for eksempel (sml. note 16), når blot man anlægger et senilt (eller: værdigt) udtryk og man er elegant, byder den almindeligvis ikke på for mange vanskeligheder.“

Side 73.

18. Sagt med andre ord: en gammel mand (adelsmand) i ceremonidragt eller selskabstøj. Yasuda har i stedet for denne sætning følgende: „[Men] en gammelmandsskikkelse i hofhue og *naoshi*, eller i *eboshi* og jagttøj, vil være vulgær, dersom skuespilleren mangler fornemhed. Den vil [i så fald] ikke kunne tilfredsstille.“

19. *Omoshiroki koto* (eller: *omoshiroki tokoro*) „interessen, det der holder tilskueren tryllebundet“, endnu et grundbegreb i Zeamis æstetik. Da han senere, i 7. bog, 1, af *Fûshi-kaden*, forsøger at præcisere, hvad han forstår ved *blomsten*, opstiller han de tre begreber som ligevægtige: *blomsten*, *det usædvanlige*, *interesse*. (Sml. *Indledningen*, s. 53).

20. Man får et spil i „gammel stil“. (Sml. *Forord*, s. 61), *stilen* fra før Kanami reformerede *sarugaku*. Karakteristisk for den gamle stil var *mimens* overvældende rolle; den så bort fra den *fine fortryllelse* og vakte derfor ingen *interesse*.

21. *Sôsetsu*: „Man skal studere den detaljerede mundtlige tradition [der drejer sig] om fremgangsmåderne...“ Disse fremgangsmåder fremlægger Zeami i 7. bog, 3.

22. Zeami opstiller i dette afsnit en af grundreglerne i *nô*: reglen om skuespillerens afpersonificering, almindeligvis gennemført ved hjælp af masken, men her ved ansigtets ubevægelighed. Vi har her et træk, der er særegent for *nô* – såvel som for det af *nô* inspirerede *kyôgen* – og ikke en manifestation af den berømte „japanske maske“, lige så berømt som sagnagtig. *Kabuki* derimod søger de mest slående virkninger gennem de mere end realistiske forvridninger, der kræves af dens skuespilleres ansigt.

23. *Monogurui*: en af de vigtigste typer blandt personerne i *nô*. Galskaben skyldes almindeligvis enten besættelse eller at personen er plaget af en fikts idé. Udtrykket giver associationer i retning af vildelse. Sml. *Indledningen*, s. 23 f.

Side 74.

24. Den der er i stand til at spille rollen som gal må kunne optræde i alle de andre genrer.

25. Bogstaveligt oversat: en buddha (eller bodhisattva). Men dette udtryk betegner ligeledes de afdøde i almindelighed.

26. Den besatte gengiver almindeligvis den besættende ånds optræden.

27. Den dans, der udtrykker vildelsens uorden, hører til *bataraki*-genren (se også s. 65, note 3).

28. *Bevægelse*, *kan*, er en form for *interesse* (se foran, note 19), af højere karakter. Zeami giver en mere præcis definition senere. Sml. s. 133 f.

29. Vor tids kritik finder, det er upassende for en skuespiller at få sit publikum til at græde. Men måske er dette kun et af beviserne på den sklerose inden for *nô*, som jeg har gjort opmærksom på i *Indledningen* (s. 41).

30. Denne skik er forsvundet; man har kun beholdt „pynten“, som skuespilleren går med i hånden (sml. ovenfor, note 13).

31. Jeg har valgt „en krigerisk ånd“ som oversættelse for et udtryk, der betyder „kamp, slagsmål“ og hvis anvendelse her er overraskende.

Side 75.

32. Zeami skal vende tilbage til dette emne mere end een gang, navnlig i 6. bog, 1, hvor han taler om „karikatur på *nô*“. Han har endvidere behandlet det i sin *Afhandling om kompositionen af nô*, som jeg har udeladt i denne samling på grund af afhandlingens alt for tekniske karakter. *Nô*-stykkerne af denne type, som er uforenelige med hans teori om den *fine fortryllelse*, er praktisk talt forsvundet fra repertoire.

33. Da *waki*’en som regel er en munk, fremgår det klart af dette afsnit, at Zeamis forskrifter kun gælder *shite*’n. Det er iøvrigt den benævnelse, han hele tiden bruger, og som jeg oversætter bogstaveligt med *skuespiller*. Man bør ligeledes på dette sted minde om, at *nô*, per definition, væsentligt er et drama med en enkelt person.

34. En *ashura* er genfærdet af en kriger. Det er altid sådan, man ser krigeren i *nô*-stykker af anden kategori. I stykker af fjerde kategori kan man dog finde „krigere af kød og blod“, om jeg tør sige det sådan. Det er sikkert derfor, Zeami i det følgende taler, mere i almindelighed, om *krigertypen*.

Side 76.

35. Danse fra Heian-tiden, måske afledt af *Sbirabyôshi*-dansene (sml. ovenfor, note 11). Man kender dem overhovedet kun gennem de transponeringer, Kanami og Zeami foretog af dem for at indføre dem i *nô*. Det er danse med en stærkere rytme og mindre langsomme end den egentlige dans, *mai*, og de passer derfor godt til unge krigere. Teknisk befinder de sig midtvejs mellem *bataraki* og *dansen*, og forener *styrke* og *fin fortryllelse*.

36. I *Kakyô* og derpå i *Nikyoku santai ezu*, opstiller Zeami krigerens rolle som *typen på stærk stil*, og fra den type lader han personerne *dæmon* og *gud* nedstamme. Mens han på dette sted endnu kun understreger forskellene imellem disse tre roller.

37. *Kami*, blot en eller anden af de „otte hundrede myriader“ *shintô*-gudomme.

38. Noget der minder om dansen (*mai*), der er karakteriseret af *fin fortryl-
kelse*, en egenskab som dæmonen ikke i noget tilfælde kunne være i besid-
delse af.

39. En gud, en dæmon eller et genfærd viser sig altid i menneskelig skik-
kelse i første del af et *nô*. Det er først i anden del den afslører sin virkelige
natur. Så er den i et langt prægtigere kostume og almindeligvis med en maske,
der er forskellig fra den første.

40. Zeami vender tilbage til dette spørgsmål senere. Sml. s. 94.

41. Disse djævelske manifestationer af ånderne af levende eller døde frem-
byder en menneskelig interesse, som gør dem *interessante*.

42. Antagelig *waki*'en eller *tsure*'n. Jeg formoder, det er allusioner til djævl-
uddrivelse-scenerne, hvor man ser en munk (*waki*'en) i kamp med et spøgelse
eller en dæmon.

Side 77.

43. Oversættelsen er gætteri, støttet til *Nosé*. Udtrykket er dunkelt.

44. Med hensyn til definitionen på dette udtryk, se længere fremme, s. 87.

45. *Yasuda*: „... han løber den risiko ikke at være *interessant*“.

46. Zeami skal senere behandle dette problem i 7. bog, 1, af *Fûshi-kaden*,
og derpå igen, mere teoretisk, i *Kyûi-shidai*.

Side 78.

47. *Håndskriftet* har: „Det ville sikkert være godt...“. Jeg retter teksten ind
her efter *Yasuda* (se næste note).

48. *Yasuda* forbinder denne sætning med den foregående ved at stryge slut-
ningen på den første: „Med hensyn til det jeg kalder „virke fremmedartet“, selv
om det sikkert ikke ville være godt at „virke fremmedartet“ inden for ethvert
område, da det drejer sig om i store træk, på den ene eller den anden måde, at
efterligne kinesisk skik...“.

49. *Yasuda* slutter: „Det er prøvede fremgangsmåder.“ Denne suveræne for-
agt for „lokal-koloritten“ nærmer os mærkeligt til en Shakespeares eller en Ra-
cines holdning i tilsvarende tilfælde. Det interessante er, at Zeami begrunder
sin holdning: fremførelsen må byde på en vis fremmedartethed, men den virke-
lige „lokal-kolorit“ ville distrahere tilskueren og dræbe *interessen*. Alt dette er
meget fjernt fra vore „kineserier“ i det 19. århundrede.

3. BOG

Side 79.

1. Om definitionen af det jeg andetsteds har kaldt en „*nô*-dag“, se *Indled-
ningen*, side 23.

2. *Issei* er den sang, *shite*'n intonerer, når han træder ind på scenen. Da de
fleste *nô*-stykker faktisk begynder med en sang af *waki*'en, kaldet *shidai*, anta-
ger de fleste kommentatorer, at det er den sidstnævnte, det drejer sig om her.
Jeg tror ikke, jeg bør følge dem, for Zeami henvender sig faktisk altid til

shite'n; det er iøvrigt ham, publikum venter utålmodigt på, i dag som i gamle
dage, og ikke *waki*'en.

3. I overført betydning, naturligvis. Men denne benævnelse kunne ikke være
anvendt, dersom tilskuerskaren ikke taltes i tusinder. Den slags udtryk bestyr-
ker os i den tanke, at *sarugaku* rigtignok var en folkelig kunst.

4. *Nô* skylder Ashikaga *shogun*'ernes oplyste mæcenat alt, ja sin eksistens;
nô levede på den tid af de „fornemme personer“s gunst. Jeg ser derfor ingen
grund til at behandle Zeami som en kynisk og lavsindet smigrer, sådan som
A. Waley gør (*The Noh plays of Japan*, p. 51). Tværtimod, hans eksil på
Sado, på grund af hans modstand mod en *shogun*'s ordrer, vidner om en nok
så sjælden karakterstyrke.

Side 80.

5. Da det vigtigste er at tiltrække publikums opmærksomhed, er det ret lige-
gyldigt om figuren bliver drejet lidt i forhold til, hvordan den plejer at frem-
stilles.

6. *Ashi-bumi*. Foden bliver løftet højt, og falder ned igen med større eller
mindre styrke; krækker anbragt under scenegulvet fungerer som resonansrum.
Sml. iøvrigt *Kakyô*, s. 122.

7. *Benl* oversætter: „spillet... kan øve en nedslående virkning“. Jeg tror
ikke, teksten tåler en sådan fortolkning.

8. Denne sætning mangler i *Yasuda*.

9. Se ovenfor, note 2.

10. Det andet stykke i programmet og de følgende.

11. Man kender ingen tekst med den titel. Måske drejer det sig om en sam-
ling mundtligt overleverede forskrifter.

12. *Jôjû*, „fuldendelse“ i udtrykkets etymologiske betydning; fuldbringelse,
total realisation. – *Yin* og *Yang* er de to grundbegreber i kinesisk filosofi. *Yin*
er skygge, fugtighed, kulde, det kvindelige princip, det negative; *Yang* er sol,
tørhed, varme, det mandlige princip, det positive osv. På deres ligevægt beror
verdensharmonien. Se f.eks. Marcel Granet, *La Pensée Chinoise*, pp. 115-148.

Side 81.

13. *Jo-ba-kyû*. Sml. *Indledningen*, s. 23-29. *Ha* betegner bogstaveligt: „bryde,
smuldre, brede ud“, dvs. „forklare detaljeret, uden hast“. Jeg oversætter: *ud-
vikling*. Med støtte hos Zeami selv (*Kakyô*, s. 128) oversætter jeg *kyû*, „hur-
tighed, fremilen, toppunkt“, med *afslutning*; *afslutningen* fortættér *udviklingen*
i en hurtig bevægelse. Denne fremadskriden *jo-ba-kyû*, som er lånt fra musik-
ken, genfindes „i alle ting“, siger Zeami, men navnlig i poesien og i koreogra-
fien, følgelig uomgængeligt nødvendigt i *nô*.

14. Temaet må være kendt, lånt fra en uomtvistelig klassiker som f.eks. *Ko-
jiki*, *Nibonshoki* eller *Manyôshû*. Da der bringes guddomme på scenen, kan
stykket under ingen omstændigheder være forfatterens opfindelse helt igennem.

15. *Yasuda*: „...uden for stor pertentlighed, fremføre sangen og dansen
i en ulastelig og direkte stil.“ Denne vaklen i manuskripterne mellem *hataraki*

(*Sôsetsu*, håndskrift) og *dans* (*Yasuda*) hænger sikkert sammen med den tve-tydige natur, der er over rollerne som guddomme (sml. 2. Bog, *Guden*, s. 76).

16. Ønsker og bønner for et langt liv for kejseren og trivialt for kejserriget.

17. Man er nået til den del af programmet, der er *udvikling*.

Side 82.

18. Sml. 1. Bog, note 20.

19. Sml. s. 61.

20. Ifølge *Yasuda*; *håndskriftet* siger: „talent for japansk [digtning]“.

21. *Nô*-stykker, som han kender godt, men også, og først og fremmest, styk-ker han selv har komponeret.

22. Hypotetisk oversættelse. Der ligger antagelig et ordspil vedrørende kri-gerens „tapperhed“ og skuespillerens „værdi“.

23. *Nose* forklarer her *nô* som „fortolkning“, spilletåde. Zeami definerer faktisk tre kategorier af stykker og, sideløbende med dem, tre måder at spille på. Man kunne derfor lige så godt forstå det som „tre kategorier *nô*“. Men denne mere logiske oversættelse strider mod konstruktionen af afsnittet som hel-hed, og jeg har forsøgt at bevare det dobbelttydige.

24. Sml. ovenfor, note 32 i 2. Bog. Bogstaveligt oversat: „et pseudo-*nô*“.

Side 83.

25. *Sôsetsu*, som note: „Der findes desuden en mundtlig tradition vedrørende konkurrencerne.“

26. Sml. 1. Bog, s. 67.

27. *Inu-zakura*, *prunus buergeriana*, vildt kirsebærtræ med enkle blomster, følgelig ikke særlig værdsat.

Side 84.

28. *Kôan*, udtryk fra *zen*, betegner meditationen over et givet problem og, i udvidet betydning, meditationens resultat, eller løsningen på dette problem. Jeg oversætter det ved *fremgangsmåder* (eller snarere: „opdagelse af *fremgangs-måderne*“), der forekommer mig at være en tilfredsstillende gengivelse, ikke af ordets egentlige betydning, men af den brug Zeami gør af det. I nogle tilfælde er jeg dog blevet bragt til at bevare betydningen „meditation, opmærksom over-vejelse“.

29. Dette er min fortolkning af to lidt dunkle sætninger, som ingen kommentar hidtil har kastet lys over.

30. Sml. 1. Bog, note 24.

31. *Kufû*. Betydningen af dette udtryk ligger ret tæt på betydningen af *kôan* (se ovenfor, note 28). Mere præcist: når man gennem „overvejelsen“ har fundet „fremgangsmåderne“, råder man over de nødvendige „færdigheder“ til at møde enhver omstændighed.

32. *Yasuda* fortsætter: „Den vise har sin svaghed, den dumme sin dyd, siger ordsproget“. Det drejer sig sikkert her om en læsers anmærkning, der er ind-ført i teksten ved en afskrivers uagtsomhed.

33. *Heta*, det modsatte af *dygtig*, ikke nødvendigvis en klodset, men mere i almindelighed en *nybegynder*.

Side 85.

34. Sammenlign den sidste sætning i *Forordet*. Dette udtryk forklares her gennem sammenhængen.

35. *Nose* fortolker det efter en advarsel i *Yasuda*: „... han vil sikkert ikke blive opmærksom på, at dette er hans store fejl.“

36. Denne svaghed er en følge af foreningen af selvtilfredshed og hovmodig *forfængelighed*.

37. *Yasuda*: „hovmodig *forfængelighed*“ ...

38. Sml. *Forord*, s. 61.

Side 86.

39. Dette afsnit har voldt kommentatorerne store kvaler. Hvis man virkelig tager *kurai* i ordets sædvanlige betydning *trin* (sml. 1. Bog, note 24), har det ingen mening her. Det er derfor allerede afskriveren i *Yasuda* har forsøgt at kaste lys over det ved allevegne at skrive *ophøjet trin*, hvilket gør teksten fuld-stændig absurd. En anonym hånd har, noget summarisk, afsluttet diskussionen ved i margenen at skrive: „Dette afsnit skal udelades“. Men det forekommer mig, at ved at holde fast ved det man kan lære i *Sôsetsu* og *håndskriftet* og blot på dette sted tillægge *kurai* den betydning, vi almindeligvis giver udtrykket *klasse*, bliver alting klart. *Kurai* anvendes netop, og det endnu i dag, i denne betydning, når man taler om *Kabuki*-skuespillere.

40. De to måder, *kurai* bliver anvendt på i denne sætning, og som jeg over-sætter ved henholdsvis *trin* og *klasse*, præciserer ifølge min opfattelse den for-skel, som forfatteren vil opstille mellem den medfødte *klasse* på den ene side og den ved øvelse erhvervede *klasse* eller *trin* på den anden side.

41. Oversættelsen af *take* (bogstaveligt: „størrelse“) ved „fornemhed“ og af *kasa* (bogstaveligt: „volumen“) ved „storladenhed“ er udledt af sammenhæn-gen i dette afsnit alene.

42. Jeg tror, man må forstå denne passage på følgende måde: „Som regel for-veksler man *klasse* og *fornemhed*. I virkeligheden må man skelne: *klasse* er *fornemhed* i følge med *ynde*; men *fornemhed* kan være uden *ynde*; i så til-fælde mangler den *klasse*.“

43. Det er derfor, *klasse* tilsyneladende – i sjældne tilfælde – kan erhverves gennem øvelse: den fandtes, men var skjult af „urenhederne“, de slette vaner som øvelsen får til at forsvinde.

44. Konklusion: problemet fortjener overvejelse; måske kunne man henføre definitionen på *klasse* til det mere generelle spørgsmål om *trinene*. I *Kyûi-shidai* fremsætter Zeami en sammenhængende teori om dette.

45. *Hataraki*, i betydningen „alle bevægelserne under ét, handling“.

Side 87.

46. *Sôsetsu* indfører her noget, som må være en fortolkning af den foregå-ende sætning: „Ligegyldig hvor behændig man måtte være med hænder og fød-

der, dersom kroppen ikke er det, er *holdningen* ikke korrekt. Dersom anvendelsen af kroppen er ubundet, har man heri støtte for en spontan *handling* med hænder og fødder. Det er derfor, jeg giver kroppen førstepladsen. Dernæst bliver det, der får dansens eller *bataraki*'ens blomst til at træde tydeligt frem, håndens bevægelser. Det er derfor, jeg giver dem andenpladsen. Selv om føddernes [bevægelser] danner grundlaget for dansen eller *bataraki*'en, er de ikke af afgørende betydning for den almene holdnings *blomst*, og derfor giver jeg dem tredjepladsen. Man vil bemærke, at kroppens almene holdning har større betydning end lemmernes bevægelser.

47. Her som andetsteds må man huske, at japanerne skrev med pensel.

48. Denne sætning mangler i *Yasuda*.

49. *Sôsetsu* tilføjer: „Man vil finde nærmere oplysninger om *styrke*, *fin fortryllelse*, *slaphed* og *grovhed* i 6. Bog.“ Denne note er et af de stærkeste argumenter for ægtheden af 6. Bog, som ikke findes i de vigtigste manuskripter, det vil sige *båndskriftet* og *Yasuda*. I 6. Bog finder man faktisk en definition, som jeg henviser læseren til, vedrørende de begreber der opregnes i denne note. Sml. 6. Bog, 3, s. 103-105).

50. *Shioretaru*, det som falmer, visner. Dette udtryk er en betegnelse for et meget vanskeligt definerbart æstetisk begreb. Det er skønheden ved en blomst, som er lige ved at falde. Det indtryk, der frembringes, er nært beslægtet med indtrykket af *sabi*, den „patina“ der kommer over gamle ting, men den er endnu mere spinkel og smertebetonet, for en forestilling om ikke-vedvaren, om flygtig charme knytter sig til den. Når Zeami anvender *shioretaru* frem for *sabi*, er det fordi den æstetiske sindsbevægelse, der affødes af *nô*, og som han iøvrigt sammenligner med en blomst, i sin grundkarakter er så hurtigt forbigående.

51. *Fuzei*, fremtræden, karakter, *holdning*.

Side 88.

52. *Shimeritaru*, fugtighed, klamhed og i udvidet betydning mangel på fasthed, *opløsning*.

53. *Shinkokinshû*, IV, 55. Digtet tillægges Fujiwara no Kiyosuke.*)

54. *Kokinshû*, XV, 51. Tillægges digterinden Ono no Komachi.***) Dette digt findes ikke i *Yasuda*.

55. *Fûshi-kaden*, 1. og 2. Bog.

Side 89.

56. En *begynders* snilde adfærd og ikke den *dygtiges* velgennemtænkte håndværk.

57. Blomster i naturen.

58. Denne hypotetiske sætning synes at angive, at 7. Bog endnu kun var planlagt, da 3. Bog blev afsluttet (1400).

59. Sml. ovenfor, note 31.

60. Dette afsnit fremtræder som konklusionen på den første *Fûshi-kaden*,

*) død 1177.

**) fra det 9. årh.

der kun omfattede tre bøger. Zeami skitserer her en definition på *blomsten*, og det er ganske vist en kejtet definition, men han skal gøre den præcisere sidenhen: „*Blomsten* består i en sindsindstilling, frøet af den må være håndværket.“ Det efterfølgende vers, som er lånt fra en af *zen*-mestrene, præciserer meningen med denne formel; den „altomfattende regn“ er Buddhas Lov, som breder sine velgerninger over alle og giver meningsgrundlaget for meditationen, der får en til at „begribe *blomsten*'s natur“.

61. Sætningen er dunkel, og afskriveren i *Yasuda* har da også forenklet den på følgende måde: „... jeg her har nedskrevet det væsentligste. Dette er ikke bestemt for oplæringen af fremmede personer.“ Hvad angår angivelsen af Kanami som ophavsmand til tankerne i *Fûshi-kaden*, se *Indledningen*, s. 44.

62. Hoftitel og -rang, der blot er hædersbeviser. *Saemon-no-tyû*, hogstaveligt oversat: „officer ved den venstre livvagt“.

4. BOG

Side 90.

1. *Jingi*: Dette udtryk, som kan betyde „religiøs ceremoni“ er ikke ganske klart her. Hvorom alting er, så giver Zeami i denne bog en kort oversigt over traditionerne vedrørende *sarugaku*'s religiøse oprindelse og historie, som han allerede hentydede til i sit *Forord*. Han forklarer ved samme lejlighed, hvordan *sarugaku*-skolerne er blevet indblandet i liturgien ved visse Buddha- eller *shintô*-templer. Ægtheden af 4. Bog, som er blevet stærkt betvivlet af Yoshida Tôgo, er i dag almindelig anerkendt. Den figurerer iøvrigt i *båndskriftet*.

2. Sml. *Forord*, note 4.

3. *Yasuda*: „da forsamlede guderne sig, med den guddommelige søn af Måneguden, Shimanemi-no-mikoto, i spidsen...“. *Kojiki* kender ingen gud af det navn.

4. Hellig *shintô*-dans, se *Indledningen*, s. 33.

5. Tvivlsom læsemåde. Det skulle dreje sig om en afart af *bugaku*, der blev udført under festerne i Kasuga-templet i Nara. Nogle opfatter *seinô* som en forvanskning af *zae-no-o*, en *sangaku* (se *Indledningen* s. 33), som plejede at følge efter en *kagura*.

6. *Eurya ochracea*, *shintô*'s hellige træ.

7. *Miko*'erne, en slags præster der var knyttede til *shintô*-templerne, bragte sig selv i trance for at kommunikere med guddommene eller de afdødes ånder.

8. *Yasuda*: „Gudernes underholdning blev *interessant*“.

9. Dette afsnit opridses en periode i *Kojiki* (sml. Chamberlains oversættelse, s. 62-70), hvor man ser den Store-Guddom-som-oplyser-Himmelen, Amaterasu-ô-mi-kami, krænket af sin broder trække sig tilbage til en hule. Verden, som er berøvet lyset, er nær ved at gå til grunde. Så får guderne Ame-no-uzume-no-mikoto, stammomeren til de hellige danserinder, til at danse. Hun udførte en obksøn dans, og den homeriske latter fra de otte hundrede myriader af guder fik den Store-Guddom til at komme ud af sit skjul. Denne dans blev den første *kagura*, bogstaveligt oversat: „gudernes underholdning“. Man vil senere se, ved hvilket kunstgreb Zeami får *sarugaku* udledt af *kagura*.

10. Den rige minister Shudatsu (Shudatta eller Anathapindika) havde skænket Buddha Shaka-nyorai (Tathâgata) Gion-klosteret (Jetavana Vihâra) i Srâvasti.

11. Devadatta, Buddhas fætter og fjende.

12. *Shôgo*, oversættelsen er hypotetisk. *Håndskriftet* har *shôga*, en solfège-metode der blev anvendt ved *gagaku*, men det giver ingen tilforladelig mening på dette sted.

13. Sharihotsu (Sariputra), Anan (Ananda) og Furuna (Purna) var tre af Buddhas yndlingsdisciple.

14. Dette tal svarer nøjagtigt til Hata no Kôkatsu's halvfjerds mimer, som der bliver tale om i næste afsnit.

Side 91.

15. Kimmei-tennô (540-571): det var i hans regeringstid Buddhismen blev indført i Japan.

16. Ts'in Shi-Huang-Ti, grundlæggeren af det kinesiske Ts'in-dynasti.

17. Japan.

18. *Hata*, japansk læsemåde for Ts'in tegnet (sino-japansk: *shin*), var det navn kejserne i denne periode gav mange kinesiske indvandrere.

19. Andet navn for Shôtoku-taishi. Sml. *Forord*, note 5.

20. Shôtoku-taishi går for at have været en dygtig billedskærer.

21. Eksistensen af et palads med dette navn har ikke kunnet fastslås. *Shi-shinden*'en er den kejserlige audienspavillon.

22. Denne etymologi er, naturligvis, opspind. En række tegnspil tillader Zeami at knytte forbindelsen mellem *sarugaku* og *kagura*. Til *saru* benytter han regelmæssigt ikke „abe“-tegnet, men det der betegner „aben“ i dyrekredsen. Men det sidstnævnte tegn indgår i sammensætningen af tegnet *kami*, „gud“, det første tegn i det sammensatte *kagura*, mens det andet er det der læses som *gaku* i *sarugaku*, og følgelig kan *sarugaku* betragtes som en „deling“, en del af *kagura*. Endelig kan tegnene i *sarugaku* læses som *tanoshimi wo môsu*, „meddele glæde“.

23. Bidatsu-tennô herskede fra 572 til 585, Yômei-tennô 586-587, Sushun-tennô 588-591, og kejserinde Suiko, i hvis navn hendes nevø, regenten Shôtoku-taishi styrede, 592-628.

24. Det nuværende Osaka.

Side 92.

25. Den „Store-Gud Stor-Voldsom“.

26. Vaisravana, en af de fire konger, der er himmelvogtere, i Buddhismen. *Shintô*-guderne blev af buddhisterne betragtet som inkarnationer af personerne i buddhistisk mytologi.

27. Mononobe Moriya, død 587, erklæret modstander af buddhismen.

28. Dette sagn kendes kun gennem Zeami. Det drejer sig ganske sikkert om en tradition inden for *sarugaku*-skolen i Yamato, som holdt på, at den ned-

stammede fra denne Hata no Kôkatsu. Zeami signerer iøvrigt de tre første bøger i *Fûshi-kaden* med navnet Hata no Motokiyo. *Nibonsboki* oplyser, i kap. *Kimi-mei-tennô*, at denne kejser i drømme så en vis Hata no Ôtsuchi. På den anden side tales der i samme værk om en vis Kôkatsu (årene 603 og 644), men ingen af disse to personer synes at have nogen forbindelse med Hata no Kôkatsu.

29. Kyôto. Med andre ord: i Heian-tiden (794-1192).

30. Murukami-tenno herskede fra 947 til 967.

31. Dette værk har næppe nogensinde eksisteret.

32. Dette udtryk betegner oprindeligt alle tekster på prosa og vers. Her synes det at gælde tekster, som er beregnet på at blive sunget.

33. Gesshi er benævnelsen for et område i det vestlige Kina. Shindan, Kina selv.

34. Udbredelsen af Buddhas lære.

35. Med denne historiske person, der takket være navneligheden knyttes til den mystiske Kôkatsu, begynder det autentiske stamtræ for familien Komparu, en af de fem store familier af *nô*-skuespillere.

36. Ifølge *Samtaler om sarugaku* skulle Kinogon no kami være stamfaderen til *sarugaku*-skolen i Ômi.

37. De „tre officielle stykker“ må ligge til grund for den rituelle dans *Okina*, som i vore dage åbner *nô*-dagen ved de store fester, specielt ved Nytår (Sml. *Indledningen*, s. 35). Den omfatter faktisk tre personer, som danser efter hinanden, henholdsvis benævnt *Okina*, *Samba-sô* og *Chitose*.

38. Denne symbolistiske forklaring viser, at allerede på Zeamis tid var den virkelige betydning af disse tre stykker gået tabt. *Nyorai* er *Tathâgata*, Buddha.

39. Det drejer sig ikke om 7. Bog i *Fûshi-kaden*, men om en afhandling der er forsvundet eller måske aldrig blev skrevet.

40. Oldefader til Komparu Zenchiku, Zeamis svigersøn.

41. Se listen over *sarugaku*-selskaber længere fremme.

Side 93.

42. Buddhistisk fest, som fejres fra den 10. til den 16. i tiende mæne.

43. Nara.

44. Sml. *Forord*, note 2.

45. *Sôsetsu* og *Håndskriftet* siger: „Forfrisknings-salen“. Der er antagelig en fejl, som er blevet rettet i *Yasuda*.

46. *Yuima-kyô*, sanskrit *Vimalakirti-sûtra*.

47. Templerne Kasuga-jinja (*shintô*) og *Kôfuku-ji* (buddhistisk) var på den tid under fælles administration, hvad der er forklarligt ud fra de to religioners sammenblanding.

48. Disse fire selskaber eksisterer endnu under deres respektive navne Hôshô Kanze (efterkommere af Kan.ami gennem On.ami), Kongô og Komparu. Den femte af de nuværende skoler, Kita, stammer kun fra de første år af det 17. århundrede; den forbinder traditionerne fra de to skoler Kongô og Komparu. Alle de andre skoler, som nævnes af Zeami, forsvandt, da Yamato-skolernes overlegenhed, takket være ham selv og Zenchiku, var blevet slået fast.

49. Bogstaveligt: „besværgere“. Betegner fremførerne af en form for *sarugaku*, der var mere intimt forbundet med buddhismen. Man kaldte dem også *noronji*. (Sml. *Indledningen*, s. 34).

50. *Yasuda* præciserer i marginen henholdsvis „En.ami, Yata, Shuku“. Det er udgangspunkterne for disse tre selskaber.

51. Kamo og Sumiyoshi er to *shintô*-templer. Det første ligger nord for Kyôto, det andet ved havet, i omegnen af Osaka.

5. BOG

Side 94.

1. De tre første bøger i *Fûshi-kaden*.
2. Sml. *Forord*, teksten s. 61 og note 9 og 11.
3. En overfladisk og momentan intuition vedrørende *sarugaku*'s ånd.
4. *Sarugaku*'s udvikling sammenlignes med en flod; sml. *Forord*, note 9.
5. *Fû*, stilen i almindelighed, der karakteriserer en kunst som helhed eller en skuespillers spil som helhed. Man må, efter min opfattelse, skelne klarere end de fleste kommentatorer og oversættere gør mellem dette udtryk og *fûtei*, her oversat ved *måde*, som anvendes om en bestemt genre, f.eks. demonrollerne, kvinderollerne, den gamle mand etc. Sml. også note 2 til 1. Bog.

6. Dette afsnit udgør forordet til anden del af *Fûshi-kaden*. De sidste sætninger er lidt dunkle på grund af deres sammentrængthed. Zeami insisterer på nødvendigheden af at bevare den traditionelle stils renhed, men tillader dog samtidig en personlig tilføjelse. Nogle kommentatorer, forsigtigt modsagt af *Nose*, ser i denne tekst en fordømmelse af denne personlige tilføjelse, som de sammenstiller med den „egoistiske ambition“. Vor tids skuespilleres spille-måde, som har været uforanderlig og stivnet i århundreder, har ledt dem til denne forvrængning af selve ordlyden i denne passage, som dog er ganske utvetydig hvad dette punkt angår.

7. *Håndskriftet*: „Men der må ikke være nogen svigten.“ Jeg har rettet op på teksten ud fra *Sôsetsu* og *Yasuda*.

Side 95.

8. *Giri*, det man i et mindre statisk teater end *nô* kunne kalde „intrigen“.
9. Det er de to stykker, som i dag kaldes henholdsvis *Yoshino Shizuka* og *Hyakuman*. Angående det sidstnævnte, se min artikel *Mibu-kyôgen*, s. 145, i Bulletin de la Maison Franco-Japonaise, tome III, 1953.

10. Sml. *indledningen*, s. 34.

11. En *dengaku*-skole i Kyôto. Zeami skal prise Itchû, som var Kan.ami's lærermester, i sine *Samtaler over sarugaku*.

12. Betydningen er klar: alle typer af personer i *nô*. Men hvorfor *ti*? Meningerne er delte vedrørende dette. Ifølge nogle skulle det dreje sig om de ti *mime*-typer, der opregnes i 2. Bog, med *dæmon*-typen talt som to: helvedes dæmon og menneskevasenet forvandlet til dæmon; ifølge andre skal *ti* tages i betydningen „helhed“.

13. *Måde* betegner i dette afsnit snart den *måde*, der er særegen for hver af de tre *nô*-skoler (Yamato, Omi, *dengaku*), snart den *måde* der er karakteristisk for en *type* af *nô*, og endelig, som det er tilfældet her, den *måde* som hver *type* behandles på i hver af de tre skoler.

Side 96.

14. Alle manuskripter giver *montei*, „hans skoles *måde*“. *Nose* antager, antagelig med rette, at man skal læse *futei*, „*måde*“.

15. Sml. s. 84, note 31.

16. Zeami kommer senere med en længere udredning om nødvendigheden af tilpasning til miljøet, særligt i 6. Bog, 3 og 4.

17. Ifølge *Nose* skulle dette opfattes: „hans egen skoles *måde*“. Men lidt højere op betegner det samme udtryk rigtignok „den *måde* der er særegen for en skuespiller“. Der forekommer mig ikke at være noget, som strider imod den sidstnævnte fortolkning, eftersom det er underforstået, at en skuespillers *måde* normalt må stamme fra hans skoles.

Side 97.

18. Sml. 3. Bog, 9.

19. Sml. 3. Bog, note 11. *Håndskriftet* siger: „de personlige principper“, hvilket er uden mening.

20. For tilskueren, men også og navnlig, sådan som det fremgår klart af det følgende, for kunstneren og hans skole. Ved langt liv skal antagelig forstås „varig berømmelse som går i arv til eftertiden“ og ved lykke „trivsel for en familie, en skole“.

21. *Yasuda* og *Sôsetsu*: „et hæderværdigt navn“.

22. *Kojitsu*. Betydningen af dette udtryk ligger nær på betydningen af *Kôan* „fremgangsmåder“ og *kufû* „færdigheder“ (sml. 3. Bog, note 28 og 31), suppleret med tanken om „traditionelle og prøvede“.

23. Sml. 3. Bog, 6.

24. Sml. ovenfor, note 20.

25. Zeami forklarer senere, hvad han forstår ved dette, i sidste afsnit af *Kakyô*: „Hemmelighedens sidste trin“. Sml. s. 145-148.

26. Et udbrud af forbløffelse og beundring.

27. Hypotetisk oversættelse. *Nose* foreslår: „Samfundets psykologi“.

Side 98.

28. Stadig i betydningen „varig trivsel“.

29. Dersom for eksempel de „fornemme personers“ smag har ændret sig under indflydelse af en forbigående forgæbelse i en anden skuespiller.

Side 99.

30. Her må på een gang forstås: „for jeres talent“ og „for jeres karriere, jeres succes“.

31. Hypotetisk oversættelse. Med den forfatning, teksten er i på indeværende tidspunkt, kan denne passage ikke tolkes på nogen tilfredsstillende måde.

32. Stereotyp udtryk af buddhistisk herkomst. De nævnte „dyder“ ville her være „langt liv og lykke“.

33. *Zea for Zeami*. Datering og underskrift ifølge *Sôsetsu*; findes hverken i *Yasuda* eller i *håndskriftet*.

6. BOG

Side 100.

1. Hvad titlen betyder er dunkelt. Nogle foreslår: „Om fæstnelsen (nedskrivningen) af blomsten“.

2. 3. Bog, 2.

3. Af ord og gestus, sang og koreografi.

4. *Tôryô*, hovedbjælken, betegner den bedste skuespiller i en trup, ham der holder dens anseelse oppe.

5. Det vil sige efter skuespillerens spil, som per definition bør være af en vis ynde, selv når han fremstiller en voldsom person.

6. Som indeholder vendinger af kinesisk oprindelse eller fra sanskrit? Sml. side 104.

Side 101.

7. Oversættelsen er hypotetisk. Man kunne ligeledes forstå det som „et spørgsmål om tid“ eller „om tid og sted“.

8. Denne henvisning kaster lys over den forudgående noget sibyllinske passage. Zeami gør det kort sagt til noget alment, hvad han sagde med henblik på rollerne som sindssyge kvinder: man må for enhver pris undgå voldsomhed i de typer roller, som kræver *fortryllelse* i stillingerne, og ligeledes undgå at tilføre de voldsomme personer for megen *fortryllelse*.

9. *Sôô*. Zeami skal ved flere lejligheder komme tilbage til dette vigtige begreb. (Sml. *Indledningen*, s. 37 og 51-52, og teksten s. 132 og 177). For at resultatet skal blive helt igennem vellykket må der være fuldkommen *overensstemmelse* mellem de tre vigtigste elementer i forestillingen: skuespilleren, stykket og tilskueren.

Side 102.

10. Zeami er langt fra at være den pedantiske doktrinære, som nogle har villet se i ham (f.eks. Waley, *op.cit.* p. 51). En formulering som denne viser det klart, men endnu mere hans stadige tøven og de forsigtige hvis'er, han ustandseligt udstyrer sine råd med; det er bestemt ikke ham, man skal bebrejde noget, dersom forhastede oversættelser har givet ham en pedants afskærende tone. Her for eksempel vogter han sig vel for at fordømme den skuespiller, som ikke har haft held med sig: *nô* er i sandhed afhængigt af omstændighederne (sml. 3. Bog, 1.)

11. I dette og de følgende afsnit skal *fuzei*, „holdning“, tages i betydningen „tolkning gennem gestus“.

12. *Hataraki*, „handling“, optræder her synonymt med *fuzei* i den betydning, der er angivet i den foregående note.

13. *Iware*, dvs. den digteriske udvikling af stykkets tema; udtrykt på en anden måde: de ord der synges af skuespilleren.

14. *Tai* og *yô*, „substansen“ og „bivirkningen“ er to begreber fra den buddhistiske filosofi, som Zeami senere skal gøre vældig brug af. *Tai* er materien, *yô* den ydre fremtoning som giver materien dens æstetiske værdi, men som ikke ville kunne have nogen egen eksistens uden den. Sml. navnlig *Shikadosho*, s. 158.

Side 103.

15. *Tassha*, den som har „brio“.

16. *Kyoku*. Dette udtryk betegner i almindelighed et *nô* „stykke“ eller en „stump“ musik. Men Zeami kalder sangen og dansen for de „to *kyoku*'er“ i *nô*; når det sker, vil jeg altid oversætte det med: de to *elementer*, dvs. de to grundtekniker, hvis kombination udgør *nô*-kunsten. Her siger teksten *ban-kyoku*, de „ti tusinde“ *kyoku*'er, et udtryk der almindeligvis betegner alle de forskellige *nô*-gener under eet. Sammenhængen skulle kræve *ni-kyoku*, de to *elementer*, eller til nøds *ban-kyoku* i betydningen „alle *elementerne*“ med andre ord: sangen og dansen.

17. Teksten har *yowakarubeki koto*, „det som bør være slapt“. Da dette udtryk ustandseligt bruges nedsættende af Zeami, tror jeg man skal genindsætte *fin fortryllelse* eller et tilsvarende udtryk.

18. Sml. 2. Bog, note 8.

Side 104.

19. Denne publikums forkærlighed for *yûgen* skulle blive afgørende: i dag betragtes den *fine fortryllelse* som selve kernen i *nô*. Man kan iøvrigt spørge sig selv, om det ikke netop var Zeami, der drejede sit publikums smag, for han for sin part foretrak altid – i modsætning til traditionerne inden for hans skole, som de var inkarnerede i hans egen fader – de elegante og yndefulde *nô*-stykker, der udgør størstedelen af hans repertoire. Nogle forfattere har, med urette, sluttet, at han var ude af stand til at begribe styrke; men hans værk, såvel det didaktiske som det digteriske, modsiger dem.

20. Det kunne forstås som: „At være sikker på sig selv, det er at være stærk“, men i så fald måtte man gøre brug af en definition på *styrke*, som ville stride mod den foregående udredning.*

21. „Bøje sig, strække sig, vende tilbage, nærme sig“.

22. En betegnelse for det sammensatte indtryk, et ord fremkalder ved sin klang og sin betydning.

23. *Yosei*, genklang, den „eftersmag“ der her fremkaldes i tilskuerens sind ved et ords „tilbagekastning“.

24. „Falde, styrte sammen, gå i stykker, tumle rundt“.

* Den franske tekst har derfor, som slutord „force“ i modsætning til det foregående nøgleord „puissance“. Jeg har foretrukket det ordspil, som er muligt på dansk. (O.A.)

Side 105.

25. Med hensyn til *issei*, se 3. Bog, note 2. *Waka*'en er et digt, som synges af *shite*'n, når dansen er forbi.

26. Kun et forsøg på oversættelse. En del af denne sætning er ædt af orm.

27. *Oyo*. Zeami definerer selv dette udtryk senere i teksten. Det drejer sig her om indledningsstykker eller *waki no sarugaku*.

Side 106.

28. Dette spørgsmål skal blive behandlet systematisk i *Kyôshi-shidai*. Hvad der gør det indviklet, er spillet mellem skuespillerens *trin* og stykkets *trin*.

29. En stor sal eller fri luft, hvilket forudsætter en højtidelig fremførelse med et talrigt publikum.

30. Zeami henvender sig her til den mester, der har ansvaret for en skole. „Begunstigelses-præsentationen“ består i en fremhævelse af en ung skuespiller, som mesteren vil gøre til genstand for publikums bifald og ganske særligt de „fornemme personers“.

31. Med hensyn til *overensstemmelsen*, se ovenfor, note 9.

Side 107.

32. Her er altså hemmelighedernes hemmelighed: skuespilleren skal „kende *nô*“! Sagt på en anden måde: han skal kende de *fremgangsmåder* og *færdigheder*, som sikrer en god fremførelse, men også sine egne *evner*, hvilket vil sætte ham i stand til, ikke letsindigt at give sig i kast med fremførelsen af et *nô*, der „ikke ville kunne lykkes for ham“.

33. Sml. ovenfor, note 4.

34. Hans ydre fremtoning og hans tolkning.

35. Det drejer sig om de to kategorier skuespillere, der er definerede i det foregående afsnit. Zeami lægger iøvrigt ikke skjul på, hvad han personligt foretrækker.

7. BOG

Side 108.

1. Det efterfølgende er en videre udvikling af de tanker, der blev fremsat i 3. Bog, niende afsnit.

2. Zeami skitserer her en første syntese af sine idéer på æstetikens område. Med hensyn til den betydning, han tillægger *mezurashi*, „usædvanlig“, sml. 1. Bog, note 19.

3. Bogstaveligt: „som ikke findes (noget sted) i verden“. Her har vi en tanke, som allerede er udtrykt tidligere: man må, uden nogen sinde at *stivne* (jûsu, bogstaveligt „forblive“) variere sit spil, samtidig med at man dog vogter sig for at „forlade vejen“.

4. Her har vi grundprincippet i japansk æstetik: intet er smukt uden i det rumlige og tidsmæssige miljø, som er dets; andetsteds kan den samme ting overraske, men den disharmoni, der herved skabes, trækker tingen ned i det banale og fratager den derved den *usædvanlige* karakter, som gør den *interessant*.

Side 109.

5. Endnu i dag er det yderst sjældent en skuespiller fremfører det samme *nô* to gange inden for det samme år på den samme scene.

6. Denne sammenligning må tages både bogstaveligt og i overført betydning. Der er virkelig en årstid for hvert *nô*: det ville virke chokerende, hvis man for eksempel om efteråret sang et *nô*, der hyldede kirsebærtræets blomster.

7. Sml. 3. Bog, 9.*)

8. Sml. 2. Bog, „Dæmonen“, s. 76.)*

Side 110.

9. Denne sætning minder i sin opbygning om en i første afsnit: „Blomsten, det *interessante*, det *usædvanlige*: disse tre begreber udgår fra en og samme sindsindstilling“. Med andre ord: disse tre begreber kan anvendes i forbindelse med hvert enkelt element i fremførelsen, taget for sig.

Side 111.

10. *Kyoku*, „modulationerne“, disse „blomster der er sprunget ud på melodien“, betegner i Zeamis egen terminologi den personlige accent, som en *dygtig* skuespiller giver sangen.

11. Denne sætning, som er dunkel her i sammenhængen, forklares af den efterfølgende. Det er ikke nok at være *dygtig* eller lejlighedsvis at frembringe *blomsten*; man må derudover, og ikke mindst, være „trængt ind i *fremgangsmåderne*“, som sætter en i stand til at frembringe den med sikkerhed: disse *fremgangsmåder* er for sangens vedkommende *modulationerne*, og for dansens de „elegante raffinementer“.

12. Det må forstås som: „hvor man ikke mere er sig bevidst, at man efterligner“. Det er det, som Zeami senere skal kalde: „ikke-bevidsthedens trin“. Sml. side 140.

13. Med hensyn til *ennen*, se *Forord*, note 2. En *furyû* var en dans, der udførtes af kostumerede amatører ved visse fester, i det 13. til det 15. århundrede.

14. Udtrykket er dobbelttydigt, og man kunne med *Whitehouse* opfatte det som: „dersom han selv er en gammel mand“. Ud fra sammenhængen tror jeg dog betydningen er: „dersom han fysisk har assimileret den gamle mands person“.

15. Hvis skuespilleren virkelig er „blevet“ en gammel mand, behøver han blot at gengive de karakteristiske træk hos den og den gamle mand, der er helten i det *nô*, som fremføres.

16. Sml. 2. Bog, „Den gamle mand“.

Side 112.

17. En anden fortolkning er: „idet hans kræfter forråder ham“.

18. Denne konklusion, der ord til andet er hentet fra 2. Bog, udgør en slags henvisning. Allerede i sin *Bemærkninger om mimen* noterede Zeami, hvordan

*) Den lille uoverensstemmelse i oversættelsen af de to steder svarer til variationerne hos Sieffert. (O.A.)

en tro gengivelse af den gamles affældighed mangler *interesse*. Denne gang afslører han den *prøvede fremgangsmåde*, som sætter en i stand til at „lade blomsten springe ud på et gammelt træ“, og viser sig samtidig som en fin psykolog.

19. Sml. 5. Bog, note 12.

20. Sml. ovenfor, note 5.

21. Den passage, som jeg her sætter i *kaniet parentes*, findes ikke i *Yasuda*. Jeg genetablerer altså teksten efter *Sōsetsu*. Slutningen er dog uden sammenhæng med den. Jeg har derfor oversat bogstaveligt og anbragt det, der blot forekom mig at være en forkert interpoleret glose, mellem *almindelige parenteser*. På denne måde skulle tekstens indre logik være genoprettet. Jeg bør for fuldstændighedens skyld tilføje, at denne mangel på sammenhæng på ingen måde synes at have chokeret de japanske kommentatorer.

Side 113.

22. Kan.ami's *nō*, som stadig er på repertoire hos alle skolerne. Stykket bringer en purung munk, som strides med en slavehandler, på scenen.

23. Denne sætning sammenfatter hele Zeamis lære. Han skal udvikle den grundigt i sidste afsnit af *Kakyō* (se s. 145), der hedder „Hemmelighedens sidste trin“, en titel der i sig selv viser, hvilken betydning han tillægger dette princip. Se herom min *Indledning*, s. 52).

Side 114.

24. *Sōsetsu* fortsætter: „Man vil finde detaljerede forklaringer i *Kashū*-artiklerne.“ *Kashū*, „Studiet af blomsten“, synes at have været en første version af de første seks afsnit i *Kakyō*. Det forholder sig faktisk således, at princippet om kontrasterne, som lige bringes på bane her, er mere udførligt fremlagt i den. Sml. s. 122.

Side 115.

25. Krigskunsten: Bue og pil var de ædle våben.

25. Denne fuldstændigt klare udvikling om naturen og om hemmelighedens rolle i kunst og teknik fortjener at fremhæves. Den gør det i virkeligheden helt af med alle de omstændelige forklaringer, der er stablet på benene over dette tema af adskillige vestlige forfattere, der som oftest er blevet mystificerede af lidet samvittighedsfulde hjemmelmænd. Dersom kunstneren beholder nogle hemmeligheder for sig selv, er det bestemt ikke, fordi han tillægger dem jeg ved ikke hvilken mystisk egenskab: det er blot kunstgreb, professionelle kneb, som ville miste enhver virkning, hvis de blev afsløret. Sådan er også de hemmeligheder, som Zeami, guldsmeden på dette felt, giver i arv til sine efterkommere, og i så henseende giver dette afsnit os nøglen til *Afhandlingerne*.

27. *Inga*, „årsagerne og virkningerne“, hvis sammenkæden udgør *karma*. Udrykket bliver naturligvis ikke anvendt i sin religiøse betydning på dette sted. Man må forstå, at *blomsten* er en funktion af en række årsager og virkninger, som nu skal opregnes. Af disse årsager har kunstneren magt over nogle: nemlig øvelserne; dem bliver der ikke tale om her, eftersom *Afhandlingerne* tilsammen

er helliget dem. Tilbage bliver de årsager, som er afhængige af øjeblikket, dvs. af de ydre omstændigheder. Hvordan skal skuespilleren forholde sig over for dem? Det er emnet for den følgende udredning.

Side 116.

28. Det var det, Zeami i 3. bog, 1, kaldte *yang* og *yin* øjeblikkene, dvs. de gunstige og de ulykkebringende øjeblikke.

29. Efter at have konstateret, at *blomsten* ikke er noget andet end det *usædvanlige*, driver Zeami anvendelsen af dette princip ud i det paradoksale. Hidtil havde han anbefalet at søge det *usædvanlige*, når man skulle vælge, hvilket *nō* man ville vise. Denne gang går han så vidt som til at råde kunstneren til bevidst at optræde kejtet for at kunne udnytte overraskelsesvirkningen til bunds. Her er nogle meget interessante iagttagelser vedrørende publikums psyke.

Side 117.

30. Kilden til dette citat har ikke kunnet identificeres. Det drejer sig sikkert om en hemmelig afhandling inden for krigskunsten. Nogle kommentatorer tager det efterfølgende helt bogstaveligt og undrer sig over forfatterens „godtroenhed“. Jeg tror dog snarere, der er grund til at undre sig over naiviteten i den slags kommentarer: der er intet grundlag for at opfatte denne passage som andet end en allegori, som Zeamis egne forklaringer anbringer i det rette lys. Det hele går kort sagt ud på, at enhver skuespiller, af grunde som analyseres i hele rækken af *Afhandlingerne*, oplever øjeblikke, hvor han er „i form“, og andre, hvor han ikke mere er det. Kun den *dygtige* kan erkende disse øjeblikke og give kun sig selv i de gunstige øjeblikke.

31. Et ordsprog, der ofte, og det må også være tilfældet her, anvendes i betydningen: „Den der siger tro, siger udbytte“, idet der spilles på den ens klang i *toku* „dyd“ og *toku* „udbytte, fordel, succes“. Skuespilleren bør, det siger sig selv, føje tro til de forskrifter, der blev anført ovenfor.

32. Sml. første afsnit i 7. bog og note 5 herover. Forfatteren forklarer denne gang, hvorfor han tilrådede kun at spille det samme *nō* med meget store mellemrum.

33. Tilnærmelsesvis korrekt citat af et vers i *Yuima-kyō*, (Sanskrit: *Vimalakīrti-sūtra*).

34. Er det nødvendigt at understrege, at denne opportunistiske fortolkning i det foreliggende tilfælde ikke gælder på moralens område?

Side 118.

35. Efter i de første bøger i *Fūshi-kaden* at have betragtet *blomsten* som en indre egenskab ved fortolkningen, efter forgæves at have søgt at definere den, er Zeami ikke langt fra, efter tyve års forskning, at konkludere, at det han kalder *blomsten* ikke eksisterer, eller i hvert fald kun har en relativ eksistens. I stedet for det poetiske, men for abstrakte begreb *blomsten* søger han nu at sætte det mere konkrete begreb det *usædvanlige*, som dækker de faktiske forhold bedre.

36. Sandsynligvis i den „Mundtlige tradition“.

37. Denne Mototsugu er ukendt. Man har antaget, at det drejede sig om *Motomasa*, Zeamis søn, hvilket ville bekræfte anbefalingen af kun at give disse noter videre til „én mand i hver generation“. Sml. ligeledes den følgende note.

38. Her følger i *Sôsetsu* dette P.S.:

Dette manuskript er en kopi af en bog, der tilhørte Jûrô-tayû. I vor families eje findes der endnu et eksemplar, som er identisk med dette.

[De to] frembyder ikke den mindste forskel i [fremlægningen af] de ti artikler ovenfor. Bogen fra Jûrô tilhører herr Ieyasu. Der skulle ikke eksistere noget eksemplar ud over disse to. Må forblive en absolut hemmelighed. Kopi fremstillet i Tôtomî-provinsen.

6. år i Tensho [1578], tiende måne, en prægtig dag.

Sôsetsu.

Hentydningen til de „ti artikler“ viser, at det udelukkende drejer sig om 7. bog. Jûrô-tayû må givet være Jûrô Motomasa; hvilket skulle bekræfte den tidligere foreslåede identifikation, note 37. Det er herefter sandsynligt, at det andet eksemplar, Sôsetsu meddeler eksistensen af, var det som Zeami gav sin yngre broder Shirô. Begge eksemplarer stammede utvivlsomt fra forfatterens egen hånd, men til dato har man ikke fundet noget af dem.

KAKYÔ

Side 121.

1. Dette afsnit findes ord til andet, dog med undtagelse af den afsluttende musikteoretiske note, som indledning også til *Ongyoku-kowadasbi-kuden*, en afhandling som jeg på grund af dens tekniske karakter ikke har taget med i denne samling. Jeg oversætter stykket her for ikke at lemlæste *Kakyô*. Det er mig imidlertid umuligt at kommentere det i enkeltheder: for at gøre det, skulle man fremlægge hele den kinesisk-japanske musikteori og ydermere belyse de mangfoldige dunkle steder i denne tekst, som selv de japanske musikhistorikere endnu ikke synes at være nået til klarhed over. Er det nødvendigt at understrege, at oversættelsen, ikke mindst af den afsluttende note, for en meget stor del er hypotetisk?

2. Jeg har i mangel af bedre valgt „souffle“ som oversættelse af et udtryk, hvis præcise betydning, udledt af den brug Zeami gør af det i sine tekniske afhandlinger, synes at være: Den indåndede luft, man opbevarer i lungerne med henblik på den anstrengelse, man skal præstere, når man stemmer i.*)

3. Fløjten.

4. Sml. *Fûshi-kaden*, 7. bog, note 10.

*) Den danske løsning „luft“ er også en nødløsning, men valgt under hensyn til det naturlige stemmetekniske fænomen „luftstrømmen“, som bærer tonen. (O.A.)

5. De to første toner i skalaen; det må antagelig forstås: skalaens fem toner, således som *kyû* og *shô*.

6. Ifølge *Nose*. Eller måske: „højere og lavere“?

7. Jeg tillader mig her at henvise læseren til Marcel Granet: *La Pensée chinoise*, pp. 209 ff. Oktaven omfatter tolv skalatoner, seks mandlige (*yang, ritsu*) og seks kvindelige (*yin, ryô*); hver af disse skalatoner kan teoretisk udgøre den første tone i en femtoneskala.*)

*) Den klassiske japanske musik, herunder også *nô-musikken*, har i de senere år været genstand for omfattende studier. Ud over henvisningerne i note 7 vil den musikinteresserede kunne have udbytte af bl.a. KIBISHE, Shigeo: *The Traditional Music of Japan*, Tokyo 1966 (Revised edition 1969), og Pierre Landy: *Musique du Japon* (Collection d l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique. Buchet/Chastel, 1970). På basis af disse værker ville man formentlig kunne supplere oversættelsen af Zeamis tekst s. 67, 87, 103, 110, 121 ff. med følgende nodeillustrationer efter vort vesteuropæiske nodesystem:

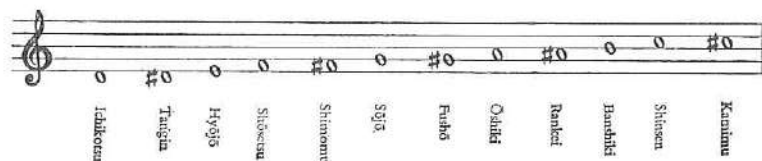
1. vedrørende de fem kinesiske grundtoner (plus to hjælpetoner):

Kina:	Kong,	Chang,	Kyo,	(Pientche),	Tche,	Yu,	(Piên Kong),	Kong
	1	2	3	(4)	5	6	(7)	
Japan:	Kyu	Sho,	Kaku,	(Henchi),	Chi	U,	(Hen Kyu),	Kyu

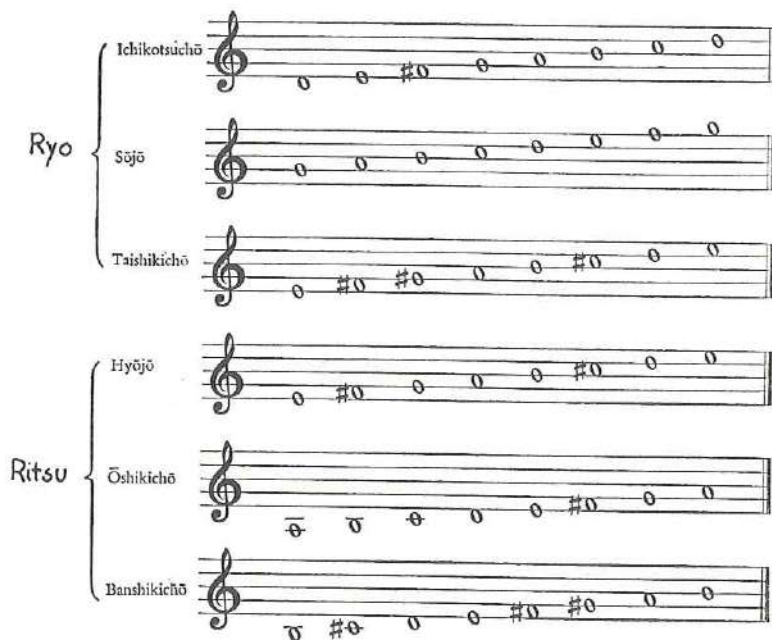
skrevet med noder i syvtoneskala:



2. vedrørende de tolv skalatoner:



3. vedrørende de to grundtyper af toneklange, *ryô* og *ritsu*: Jeg har bevidst undgået benævnelsen „tonarter“. *Ryô* og *ritsu* er to typer af syvtoneskalaer. Inden for hver af disse to typer er der igen tre toneklange, altså tre *ryô* og tre *ritsu*:



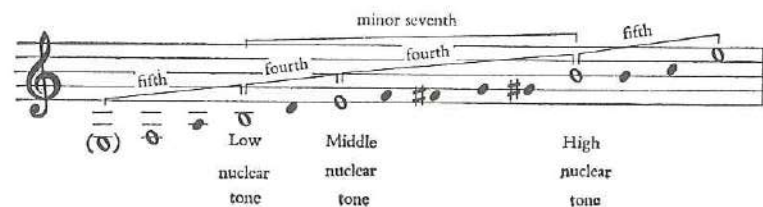
4. Specielle *nō*-forhold. *Nō*-musikken har et endnu ikke helt klarlagt slægtskabsforhold til både den kinesisk-inspirerede japanske hofmusik fra det 9. årh., *gagaku* (instrumentalmusik, danseledsagelsesmusik, kor) og den specifikt buddhistiske musik (ikke mindst vokalmusik). Den praktiske anvendelse på scenen og i fri luft – ordformidlingen – har dog naturligvis medvirket til at give *nō*-musikken specielle træk.

Det ville føre for vidt at komme ind på f.eks. rytmemønstrets smidige afpasning efter stavelsesmønstreret i den sungne og melodisk reciterede tekst. Reglerne vedr. toneleje, tonehøjde kan dog igen – meget summarisk – illustreres med vesteuropæiske noder. (Se øverst næste side).

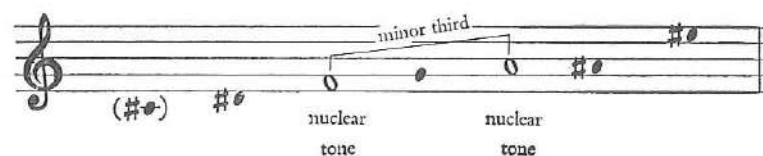
Tre toner på skalaen er skelsættende: en midterste, en høj og en lav. Afstanden mellem dem er en ren kvart. Den laveste af de tre bruges som afslutning, den højeste kan af og til bruges på samme måde.

Ud over disse tre toner er der to andre, som sætter skel: en tone som ligger en kvint over den højeste, og en tone som ligger en kvart (eller en kvint) under den laveste af de førnævnte tre.

Den „toneklang“, Zeami nævner som god for henholdsvis den unge og typen den gamle mand lader sig muligvis også nedtegne. Ifl.



KISHIBE (op.cit., p. 39) anvendes den ovenfor trykte skala ved de „blide“ sange, mens man ved de „stærke“ anvender følgende med kun to skelsættende toner med et interval på en lille tert:



(O.A.)

8. Dette princip er bestemmende for den stilisering af gestus, som er særegen for *nō*. *Mimen* ville følgelig ikke kunne være realistisk: den svarer til en indre sandhed, som altid må være nærværende i ens sind.

Side 122.

9. Sml. *Fūshi-kaden*, 6. bog, note 14. Tilskuerens sind rekonstruerer med udgangspunkt i den viste gestus den fuldstændige bevægelse.

10. Dette afsnit gentager, blot mere præcist, den regel der blev fremsat i *Fūshi-kaden*, 7. bog, 5.

11. Skal man forstå: dansen (det visuelle element) og sangen (det auditive element), eller skal man forstå: kropsbevægelsen og *fodslaget*?

12. Dansen må først og fremmest have *fin fortryllelse*. Det må derfor foretrækkes, at begynderen afholder sig fra at indføre *fodslag*, som kunne risikere at virke *grove*.

Side 123.

13. Med andre ord: Gestus bør illustrere ordet og komplettere det. Dette princip anvendes dog kun på nye stykker. Et publikum, som er fortrolig med repertoire, ville føle sig generet ved denne trinvis nedklodsning. Sådan forholder det sig netop i vore dage med *nō*. Deraf samtidigheden i ord og gestus i de nuværende fremførelser.

14. *Waza*, det vil sige personens karakteristiske adfærd.*)

15. Dette afsnit kompletterer *Fûshi-kaden's* 2. bog. Vi ser her de tre grundtyper træde frem: den gamle mand, kvinden og krigeren, som alle tre bliver analyserede i *Nikyoku santai ezu*.

16. Zeami forklarer her den regel, som blev fremsat i *Fûshi-kaden*, 6. bog, 2: „Handlingen fødes af sangen.“

Side 124.

17. Dersom teksten ikke er fordærvet på dette sted, skulle *kurai*, „trin“ tages i betydningen „privilegeret øjeblik“. Den usædvanlige brug af dette udtryk tror jeg dog nok skal lade forstå, at kun den skuespiller, som er nået til et „højt trin“ oplever sådanne øjeblikke.

18. Buddhaen *Tatbâgata*.

19. Vedrørende definitionen på skalatonen, sml. ovenfor note 7.

20. *Toki no chôshi*. Udtrykket er dunkelt og må have været det allerede på Zeamis tid, eftersom han foreslår to forskellige forklaringer. Mens den første forstås uden vanskelighed, vil den anden nok forekomme gådefuld. Jeg foreslår følgende fortolkning: ligesom der inden for uendeligheden af mulige toner findes tolv privilegerede toner (skalatoner), er der inden for uendeligheden af øjeblikke privilegerede øjeblikke, hvor der opstår en samklang mellem himlen og jorden. Da disse øjeblikke „giver tonen“ til jorden, kalder man dem „tidens skalatoner“. Det er i disse øjeblikke, der opstår kommunikationer mellem den jordiske menneskehed og den himmelske menneskehed, således som man hør et vidnesbyrd om i beretningen om „den himmelske kvinde Suruga“.

21. Det drejer sig om en dansemelodi, som allerede var kendt i *gagaku* under navnet *Azuma-asobi*, dvs. *underholdningen fra de østlige provinser*. Dette sagn ligger til grund for *nô*-stykket *Hagoromo*, *Fjerdragten*.

22. Sml. *Fûshi-kaden*, 2. bog, note 35.

Side 125.

23. *Chi*, et *Zen*-udtryk. Den egentlige betydning er „viden“, dernæst „metode, middel, fremgangsmåde“.

24. *Te*, „hånden“; herudfra, i udvidet betydning, alt hvad der i dansen er bevægelse af lemmerne.

25. Den første bevægelse i dansen består i at strække armene frem foran sig med samlede hænder.

26. „Dans“ er her anvendt i en snæver betydning: alt hvad der i dansen ikke er bevægelse, det vil sige kropsholdningen som helhed. Jeg bruger gåseøjne for at undgå sammenblanding.

27. Bogstaveligt oversat: „ikke-gestus'ens ikke-stil“. I henhold til en vedvarende skik i buddhistisk filosofi, og i *Zen* i særdeleshed, anvender Zeami præfixet *mu* „intethed, ikke-væren“ i betydningen: „uudsigelig, fuldendt hinsides ethvert udtryk“, altså „absolut“. Måske skulle man endog forstå: „den absolutte gestus' absolutte stil“, idet fraværet af *gestus* udgør *gestus*'ens absolutte form?

*) eller beskæftigelse (O.A.)

28. Bogstaveligt oversat: „ikke-form“. Sml. noten ovenfor.

29. Den gamle mand og krigeren.

Side 126.

30. Bogstaveligt oversat: „løsrevet“.

31. Bogstaveligt oversat: „personligt“.

32. Ens øje giver en et forvrænget og ufuldstændigt billede af en selv.

33. Med andre ord: en dans, hvor alle stillingerne bliver fuldendte.

34. *Nose* antager, ligesom *Kawase*, at det drejer sig om en ukendt esoterisk afhandling. Men *Tampankan* (bogstavelig betydning: „som bærer en bjælke på skulderen“) betyder noget i retning af „Klodrian, afstumpet person“, hvad der ville være en mærkelig titel på en esoterisk afhandling. Nu udelader *Tanaka*: „Det siges i“. Måske kunne man derfor forstå: [eftersom vi er ligesom] en der bærer en bjælke på skulderen [det vil sige som en der kun kan se til den ene side] må der, som almindelig regel, gælde osv.

35. Dette afsnit må sammenholdes med *Fûshi-kaden*, 3. bog, 1.

36. Betydningen af dette udtryk er ikke helt klar (sml. *Péri*, pp. 42-44). I det foreliggende tilfælde er det indlysende, at det drejer sig om begyndelseselementet i *shite*'ns rolle.

Side 127.

37. *Ni-no-ku*: anden del af et normalt *issei* (opbygning 7-5, 7-5).

Side 128.

38. Sml. s. 121.

39. Sml. *Fûshi-kaden*, 3. bog, 2.

40. *Hompû*. Udtrykket defineres lidt længere fremme: det er en stil, hvor man kun anvender sang og dans, altså de to grund-elementer i *sarugaku*.

41. Bogstaveligt: „bryde, dele i småstykker, smuldre“. Sml. *Indledningen* s. 24.

Side 129.

42. Denne helt fundamentale passage viser utvetydigt, at Zeami kendte og anerkendte „dagen“ med de fem stykker. De indvendinger, han fremsætter mod de langstrakte programmer i samtiden kunne, *mutatis mutandis*, rettes mod de afkortede programmer i vore dage: *indledningen* snyder man sig tit fra, og den alt for forkortede *udvikling* fører for tidligt til *afslutningen*.

43. Alle manuskripter giver: „sindets bevægelse...“. Da det klart drejer sig om en indskærpning af det princip, der er fremlagt i andet afsnit af *Kakyô* (se s. 121), har jeg ment ligesom *Nose* at kunne erstatte „sindet“ med „kroppen“.

Side 130.

44. Hypotetisk oversættelse af et fordærvet sted i teksten. Ved „forsamling“ skal, så vidt man ved, forstås en sammenkomst af rituel karakter i et tempel, mens „gæstebuddene“ skulle være sammenkomster af profan karakter.

45. Denne form for sang må have været forbeholdt gæstebud og „når der tilfældigvis bliver sunget ved et selskab“, for Zeami nævner den aldrig i forbindelse med egentlig *sarugaku*.

Side 131.

46. Jeg følger her i store træk den tolkning, der er givet af *Nose*. Ud fra tekstens nuværende tilstand forekommer den mig den eneste antagelige, og i tilgift er den fuldstændig klar. Der er fremsat andre tolkningsforslag, men de forudsætter en ændring i grundteksten, som manglen på varianter forekommer mig at forbyde.

Side 132.

47. Med andre ord: ubesværeligheden lader sig ikke efterligne, den erhverves gennem et langt og vanskeligt studium. Således er i det mindste den tolkning, *Nose* har foreslået, af et udtryk der er alt andet end klart.

48. *Yurusu*, bogstaveligt „autorisere“. Det er den handling, hvorved mesteren afslører de sidste hemmeligheder i sin kunst for eleven og dermed anerkender ham som en kunstner, der har fortjent dette navn, og bemyndiger ham til nu at uddanne sine egne elever.

49. *Shitaji*, de medfødte gaver, den naturlige disposition.

50. Note i margenen: „Det siges i *Yi-king*: „At videregive skrifterne til hvem der ikke fortjener det er misbilliget af Himmelen.“ Det samme citat findes i en note, som står efter Zeamis underskrift i *Shikadōsho*, en note som jeg tror er en interpolation. Sml. s. 160, note 27.

51. Sml. *Fūshi-kaden*, 6. bog, note 9.

52. *Tendoku*, bogstaveligt oversat: „læsning af udtog“ (af *sutra*). Dette udtryk er i sin grundbetydning betegnelsen for en religiøs øvelse, som består i at recitere de vigtigste steder i en *sutra*. Når jeg har valgt at oversætte det med „udvalgte småstykker“ er det, fordi dette udtryk giver den bogstavelige betydning af *tendoku* og desuden rummer muligheden for den nedsættende nuance, Zeami her tilføjer ordet.

53. Vedr. hele denne passage og den nøjagtige definition af de *to elementer* og de *tre typer*, se *Nikyoku santai ezu*.

Side 133.

54. Disse trin bliver metodisk gennemgået i *Kyūi-shidai*.

55. *Louen-yu*, I, 2, 11. Couvreurs oversættelse, p. 80. *)

*) R. Sieffert citerer overalt den klassiske franske oversætter af såvel Confucius som Mencius: E. S. Couvreur, hvis rent franske transkribering af personnavne er beholdt. De steder, hvor jeg bringer parallelcitater fra danske oversættelser, vil disses stavemåde blive brugt.

Citatet her er fra *Lun Yü*, Confucius Samtalerne. Det lyder i Jørgen Klubien's danske oversættelse (*Confucius' Lære*, 1955, s. 43): „Den, som kan vedligeholde gammel Lærdom og samtidig tilegne sig ny Viden, er i Stand til at belære andre.“ (O.A.)

56. *Shōi*. Dette udtryk skal opfattes i en betydning, der kommer nær på *satori*, den buddhistiske „oplysning“.

Side 134.

57. *Zuifū*: en *stil* der udspringer fra skuespillerens *fond* og som *båndværket* alene ikke ville kunne give adgang til.

58. Det fremgår af dette afsnit som helhed, at Zeami deler skuespillerne i tre kategorier, som i opadstigende række er bestemt af: 1) *brøen* eller *båndværket*, 2) *dygtigheden* som medfører *interesse*, 3) en højere form for *dygtighed* som fremkalder *sindsbevægelse* og fører til den store berømmelse. Sml. *Fūshi-kaden*, 1. bog, note 18.

Side 135.

59. Med hensyn til de *nō*-stykker, som må spilles i *store træk*, se *Fūshi-kaden* 6. bog, 3, s. 105. Det drejer sig i al væsentlighed om indledningsstykkerne.

60. Med andre ord: „Brug jeres sind ti tiendedele og jeres krop syv tiendedele.“ Sml. *Kakyō*, s. 121.

61. Denne uafsluttede kinesiske sætning må være et af de paradokser, *Zen*-tilhængerne fik til at meditere over. Således som den står citeret her, giver den ikke nogen sikker mening.

Side 136.

62. Denne beskrivelse af den *fine fortryllelse* gør det af med mange spekulationer vedrørende „mystikken“ i *nō*. For Zeami beholder udtrykket *yūgen* næsten intet af sin filosofiske, mystiske eller esoteriske oprindelse; det bevarer blot en æstetisk værdi, som nok er sammensat, men blottet for enhver religiøs implikation. Se *Indledningen*, s. 53.

63. Bogstaveligt: „ikke-menneske“. Udtrykket er sommetider blevet oversat med *paria*, men Japan har aldrig haft kaster. Det drejer sig om mennesker, der er afvist af samfundet, enten fordi de har begået en forbrydelse eller fordi deres profession er uren: navnlig alle de der tager sig af døde dyr, rakkere, garvere, ja selv slagtere.

64. Sml. *Fūshi-kaden*, 2. bog, s. 71: de vulgære professioner må ikke mimes nøjagtigt; den *fine fortryllelse* er den *blomst*, som skal komme og smykke dem; men denne *fine fortryllelse* er intet andet end „stillingernes skønhed“.

Side 137.

65. Ligesom *blomsten*, hvoraf den – sammen med det *usædvanlige* – er et af de vigtigste elementer, kan den *fine fortryllelse* ikke gøres til genstand for en bevidst søgen. Den er en *bivirkning* som kun viser sig, når *substansen*, der avler den, er realiseret. Som sådan er den af natur uefterlignelig. Sml. *Shikadōsho*, s. 158 ff.

Side 138.

66. Taoistisk læresætning, som er blevet et japansk ordsprog.

67. Jeg oversætter her *nô* ved „udtryksmidler“. Når man læser teksten, ser man, at udtrykket på dette sted i virkeligheden betegner skuespillerens forskellige teknikker og ikke hans „evner“.

68. Tekstsammenhængen viser, at dette udtryk ikke er anvendt i samme betydning som i *Fûshi-kaden*, 1. bog. (Sml. 1. bog, note 32).

Side 139.

69. Med andre ord, overgangen mellem to teknikker af forskellig natur.

70. Det vil sige et *trin*, hvor skuespilleren er mester over sine *færdigheder* i en sådan grad, at han anvender dem rent ubevidst. Det *trin* er det samme som „ubesværethedens“ *trin*. Sml. s. 131.

71. Denne kinesiske strofe er formodentlig en meditations-sætning fra *Zen*.

Side 140.

72. Vedrørende skildringen af det *underfulde* (*myô*) se også *Yûgaku shûdô kempû*, s. 182 og *Kyûi-shidai*, s. 187.

73. *Yoshida* fortsætter: „Denne uvidenhed er karakteristisk for det *underfulde*. Hvad der kunne defineres, om så blot en smule, ville ikke længere være det *underfulde*.“

74. *Takekari kurai*. Med hensyn til definitionen på *modenhedens trin*, se *Shikadôsho*, s. 155.

75. Bogstaveligt: „ikke-stil“. *Zeami* anvender ofte negationen i betydningen „absolut“. Denne anvendelse er almindelig inden for den buddhistiske litteratur og specielt inden for *Zen*. Negationen betegner i dette tilfælde en *sfære*, som er utilgængelig for sproget, en *sfære* hvor *væren* og *ikke-væren* smelter sammen, og dette er netop det *underfuldes* *sfære*. Sml. ovenfor, note 27 og 70.

Side 143.

76. I hele den forudgående udredning må *nô* have en betydning, der er beslægtet med „spillemåde“. Dette afsnit, der ved første øjekast er temmelig dunkelt, må sammenlignes med på den ene side afsnittet *Hud, kød og knogle* i *Shikadôsho* (s. 157), på den anden side med *Kyûi-shidai*. Det „*nô*, der gør sig gældende gennem synet“ er karakteriseret ved et brillant og overfladisk spil, som er tilgængeligt for alle. Det „*nô*, der gør sig gældende gennem øret“ kræver mere af skuespilleren såvel som af tilskueren, om ikke andet så kendskab til sang. Med hensyn til det „*nô*, der gør sig gældende gennem sindet“, er det af det *underfuldes* natur. Kun den overlegent *dygtige* kunstner når frem til det; og endda kan det kun gøre sig gældende over for en kyndig tilskuer. Skuespilleren skal derfor mellem de tre ovenfor definerede måder vælge den der passer bedst til hans øjeblikkelige publikum. Dersom han vælger forkert, vil spillet mislykkes for ham, om han så er en *dygtig*.

77. Utvivlsomt en hemmelig afhandling, som nu er gået tabt.

78. Meningen med denne vending synes at være omtrent følgende: kritikeren bør gå ud fra de ydre træk (det stykke, der bliver spillet, skuespillerens teknik) for mere og mere at kunne nærme sig de virkelige forhold (skuespillerens intentioner, *nô*-kunsten).

79. De to første afsnit i denne afdeling står næsten ord til andet i paragraf 2 og 3 af afhandlingen *Ongyoko kowadashi kuden*. Jeg har anbragt de steder, som mangler i sidstnævnte afhandling, i parentes her.

Side 144.

80. Dette udtryk betegner almindeligvis de klangløse og klangfulde toner. Det er dog muligt, at det har en anden betydning her.

81. *Fûshi-kaden*, 7. bog, note 10.

82. Så langt som vor viden strækker i dag er det umuligt at fastslå, hvori denne skelnen består.

83. Endnu en hemmelig afhandling, som vi ikke kender mere.

84. Jeg giver afkald på at kommentere denne passage, som også volder de japanske eksperter store kvaler. En detaljeret gennemgang ville overskride grænserne for denne udgivelse.

85. Det drejer sig om suffikser (også kaldet postpositioner), der, når de sættes efter et ord i dets normale form, angiver dets funktion i sætningen. Accentueringen, forlængelsen, sammentrækningen og undertiden også – navnlig i sangen i *nô* – ændringen i vokalklangen, giver det japanske sprog (som ikke har stavelsetryk) dets karakteristiske foredrag. I sangen, hvor melodien bøjninger navnlig gælder disse suffikser, hjælper dette på forståelsen af teksten.

86. Talen er om de fire toner*) i klassisk kinesisk. Da det japanske sprog ikke har toner, må det opfattes som „bøjninger“.

Side 145.

87. Systemet med de tolv skalatoner.

88. Vedrørende den kinesiske musikteori, se ovenfor note 7. Hele denne passage er stadig dunkel, trods alle forsøg på udlægninger.

89. *Zeami* har i første del af *Fûshi-kaden* (3. bog, 9) en tilsvarende formulering: „Kendskabet til *blomsten* er den højeste [viden]. Se side 88.

Side 146.

90. Sml. *Fûshi-kaden*, 1. bog, s. 69.

91. Disse betegnelser bruges ikke mere i vore dage, og deres nøjagtige betydning har ikke kunnet bestemmes.

Side 147.

92. Dette råd såvel som den følgende udredning må sammenholdes med *Fûshi-kaden*, 7. bog, 4: „Det gælder om, ikke at glemme de *blomster*, som kommer og går år efter år.“

93. Dette dobbelttydige udtryk forekommer mig snarere at måtte gå på skue-

*) Kinesiske ord er korte enstavelsesord. De kan bestå af en vokal alene eller af en konsonant fulgt af en eller flere vokaler. Ordene ligner hinanden så meget, at deres forskellige betydning først og fremmest høres på den tone, de siges i. Man har fire hovedtoner (tonefald) *shang-ping* „den stigende, jævne“, *hsia-ping* „den dalende jævne“, *shang* „den kommende“, *tsu* „den gående“. (O.A.)

spillerne selv end på kvaliteten af deres spil. Man skulle altså herefter forstå: „Dette er et kriterium, som sætter en i stand til at skelne den *dygtige* fra den *ndygtige*.“

Side 148.

94. Zeami lægger sig her bemærkelsesværdigt nær ved det latinske mundheld: „Ars longa, vita brevis“. (Kunsten er lang, livet kort). Et sådant sammentræf fortjener at fremhæves.

95. Sml. *Fûshi-kaden*, 1. bog, s. 69.

96. På forskningens nuværende stade er denne passage, fra og med „Det er grunden til at jeg...“ næsten uforståelig. Den foreslåede oversættelse er derfor hypotetisk.

Side 149.

97. Efter *Kakyô* følger både i *Yusuda* og i *håndskriftet* denne efterskrift:

Dette skrift, testamenteret af Mesteren Ze [ami] for at videregives i hans hus fra generation til generation, har jeg, selv om han har forbudt at åbenbare det for fremmede, ved min ærbødighed for vor *vej*, billigt af guderne (a) opnået [at blive sat ind i]. I følge af hvilket jeg, da jeg anser det for at indeholde kernen i vor lære, i vor *vejs* interesse, i vort hus' interesse, har kopieret det med min egen hånd. Det må opbevares med skønsomhed og ikke komme nogen fremmed for øje.

År 9 i Eikyô [1437], denne dag i den ottende mæne.

Tsurauji (b)

(a) eller: „af den afdøde“.

(b) Med hensyn til problemerne i forbindelse med denne efterskrift, se *Indledningen*, s. 45.

SHIKADÔSHO

Side 153.

1. Se herom den følgende afhandling *Nikyoku santai ezu*, der kan betragtes som en videre udvikling af dette afsnit.

2. *Gempuku*. Det drejer sig om en ceremoni, hvorunder man rituelt overdrog ynglingen den voksne mands klæder og specielt hovedtøj (*eboshi*). Den fandt som regel sted omkring det tolvte år.

Side 154.

3. For hver person bør skuespilleren i sine tanker have *mønsteret*, *ichû no kei* (bogstaveligt oversat: billedet, gengivelsen). Vanskeligheden består i at om-

sætte dette *mønster* til en *synsvirkning*, dvs. kommunikere det til tilskueren. Begrebet *mønster* bliver nøjere behandlet i *Yûgaku shûdô kempû sho*, side 180 f. Hvad angår *kempû*, synsvirkning, sml. *Nikyoku santai ezu*, note 2.

4. *Yoshida* tilføjer: „Man giver disse *to elementer* og *tre typer* benævnelsen *basis for grundstilen på det uforanderlige trin*.“

5. *Isô no fû*, dvs. en *stil* uden forbindelse med stilen for de *mime*-typer, følgelig et usammenhængende spil.

6. Sml. det næste afsnit: *Om den upersonlige stil*.

7. Denne note figurerer ikke i *håndskriftet*. Zeami citerer den imidlertid i *Nikyoku santai ezu* (Sml. s. 164).

8. *Mushu no fû*, bogstaveligt: „som man ikke er mester i, som ikke tilhører en“.

Side 155.

9. *Yoshida*: „Det står hos *Mencius*.“ Denne angivelse er forkert. I virkeligheden er kilden til dette citat ukendt.

10. Sml. ovenfor, note 5. Men her er dette udtryk ikke længere nedsættende: skuespilleren, der er nået til ubesværetedens *trin*, til *modenbeden*, udvikler en *personlig stil*, som tillader ham at indføre afvigende elementer i sit spil.

11. *Tappû*. En *stil* der er præget af fremførelsens *brio* og mesterskabet i grundteknikken.

Side 156.

12. Vi ville sige: gyde olie på bålet.

13. Oversættelsen er hypotetisk.

14. *Meng-tsen*, I, 1,7. Couvreaux oversættelse, p. 319. Citatet står på kinesisk.)*

15. Fortsættelse af ovenstående citat, men denne gang i form af en parafrase på japansk.)*

16. Det vil sige et stykke, hvor der kun anvendes de *to elementer* og de *tre typer* men ikke de *afvigende mimer*, som kun den *dygtige* kan tolke.

Side 157.

17. Sml. *Kyûi-shidai*, s. 190 f. Kun en overlegent *dygtig* skuespiller kan tolke de stykker, der er klassificeret som tilhørende de *tre lavere trin*. Forfatteren vil endog hævde, at hans fader er den eneste, der nogensinde er nået dertil.

*) Dette sted lyder i Søren Egerods danske oversættelse, *Mencius' Samtaler og Sentenser*, 1953, s. 39:

„... at høre sig ad som du gør med dette mål for øje, det er som at klatre op i et træ for at fange fisk!“

Og fortsættelsen:

„... Den som klatrer op i et træ for at fange fisk, han får ganske vist ingen fisk, men det medfører på den anden side heller ingen ulykkelige følger for ham senere. Men den, som bærer sig ad som du gør, for at nå dit mål og tilmed med en sådan ildhu og kraft, han rammes uvægerlig af de ulykkelige følger af sine gerninger.“ (O.A.)

18. Dette citat, som jeg har anbragt i parentes, står ikke i *håndskriftet*.

19. Zeami bruger her terminologien fra kalligrafien, *sho-dô*. Den udredning, han giver omkring emnet, forekommer mig tilstrækkelig klar til at man kan undvære kommentarer.

20. Kôbô-daishi (744-835), en hellig mand af *shingon* sekten, stifter af det berømte kloster på Kôya bjerget, fremragende kalligraf.

21. *Mampû*. Betydningen af dette udtryk må ligge meget nær ved betydningen af udtrykket *tappû* (se ovenfor, note 11), eftersom Zeami lidt længere fremme definerer *kôdet* med sidstnævnte.

22. Se i *Kakyô*, s. 141-143, udredningen vedrørende „*nô*, der gør sig gældende gennem synet, hørelsen eller sindet“; det samme tema genoptages her i en mere teoretisk form.

Side 158.

23. I dette afsnit behandler forfatteren endnu en gang, men i systematisk form, et spørgsmål som han er kommet med mange hentydninger til i de forudgående skrifter. Sml. navnlig *Fûshi-kaden*, VI, 2.

Side 159.

24. Eller måske: „... hvad man ikke kan efterligne...“

25. Oversættelsen er hypotetisk.

26. Tiden forud for Kan.ami.

Side 160.

27. I *Yoshida* er der efter underskriften en lang, noget rodet note, der kan se ud til at være et klodset resumé af *Shikadôsho*. Da nogle forfattere stadig tillægger Zeami denne note, vil jeg, selv om jeg betragter den som en interpolation, give en oversættelse af den. Oversættelsen bliver stedvis hypotetisk.

„Det siges i *Louen-yu*: „Dersom man ikke taler, når man skulle tale, mister man en mand; dersom man taler, når man ikke skulle tale, mister man sine ord (a).“ Og i *Yi-king*: „At videregive skrifterne til hvem der ikke fortjener det, er misbilliget af Himmelen (b).“

„I vor kunst, når alting lykkes, når *bivirkningen* på sin side bliver *substans*, bør *synsvirkningen* opstå. Når man har opnået *synsvirkningen* [som hænger sammen] med den højeste fuldendelses *måde*, vil det være umuligt at skille *substansen* fra *bivirkningen*. Følgelig bliver *side-stilene*, som er afledt af hver *type*, selv *substans*; det *trin* som muliggør at dette lykkes, svarer netop til den *vidunderlige måde*. På den anden side kan *synsvirkningen* af det, man almindeligvis kalder *toneklangen*, heller ikke lokaliseres. Det er blot en *bivirkning* som udgår fra *substansen*. Følgelig er *toneklangen* indeholdt i *substansen* og viser sig i *bivirkningen*. En hvid fugl som holder en blomst i næbbet, det er netop [symbolet] for et spil, som helt igennem er *fin fortryllelse* (c).“

(a) *Louen-yu*, XV, 7. Her efter Couvreaux oversættelse, p. 240.*)

(b) Sml. *Kakyô*, note 50.

(c) Som man ser, er andet afsnit kun en blanding af faste vendinger, som mere eller mindre bogstaveligt er lånt fra teksten i *Shikadôsho* og som jeg for min del må give afkald på at forstå. Den sidste sætning er dog helt i Zeamis stil.

NIKYOKU SANTAI EZU

Side 163.

1. Sml. *Shikadôsho*, første afsnit, s. 153.

2. *Kempû*. Dette udtryk, som Zeami selv har skabt, synes at betyde: „*stilen* betragtet fra tilskuerens synspunkt“, med andre ord: „*virksomheden* frembragt ved *synet* af en bestemt *stil*“. Hvilket bringer mig til at foreslå løsningen *synsvirkning*. Med hensyn til „*mønsteret* som er i skuespillerens sind“, sml. *Shikadôsho*, note 3.

3. Gammelt digt citeret af Ki no Tsurayuki i hans *Forord* til *Kokinshû*. Zeami citerer det ligeledes i *Yûgaku shûdo kempû sho*, sml. s. 181. Den blomst, der er tale om, er blommetræets, der bebuder foråret.

Side 164.

4. Sml. *Shikadôsho*, s. 154.

Side 165.

5. Sml. *Kakyô*, s. 123.

Side 169.

6. Dette afsnit og det følgende bør sammenholdes med *Fûshi-kaden*, 2. bog, „Dæmonen“, s. 76. Den „detaljerede bevægelse“ er karakteristisk for menne-sker, som er blevet dæmoner ved at være i en lidenskabs vold; med hensyn til den „heftige bevægelse“ tilhører den de „ægte dæmoner fra Helvede“. I *Kyûishidai* vil Zeami anbringe begge i kategorien de „tre nedre *trin*“ under betegnelserne *stærk og nøjeregnende stil* og *stærk og heftig stil*, se s. 188 f.

Side 170.

7. Når det drejer sig om besatte.

8. Sml. *Kakyô*, s. 122.

9. Endnu i dag bliver dæmonstykkerne altid givet til slut. Se *Indledningen*, side 26.

*) Dansk oversættelse af Jørgen Klubien, op.cit., p. 131:

„Dersom det er i sin Orden at henvende Ordet til en Person, og man undlader at tale til ham, begaar man en Fejl imod den paagældende. Dersom det ikke er i sin Orden at henvende Ordet til en Person, og man alligevel taler til ham, begaar man en Fejl imod sig selv.“

Side 172.

10. Hypotetisk oversættelse. Måske skulle man forstå: „... som gør et menneskelegeme til *substansen* (substratet?) af et himmelsk væsen...“.

11. Sml. *Indledningen*, s. 23 og *Kakyô*, note 42.

12. Denne beskrivelse, skrevet af forfatteren til de fleste *nô*-stykker, der er på repertoire, med dens fremstilling af *bataraki*-grundtypen, ville være af den største interesse; men desværre er Zeamis tekniske terminologi ikke mere i brug i vore dage, hvorved de fleste af udtrykkene er blevet uforståelige. Oversættelsen her er kun et forsøg på en fortolkning og ganske hypotetisk. Jeg har beholdt de japanske udtryk på de mest håbløse steder. Forklaringerne i parentes står i margenen til teksten.

YŪGAKU SHODÔ KEMPŌ SHO.

Side 177.

1. *Che-King*: Klassisk kinesisk antologi.

2. Med andre ord: Barnets *stil* er kun tilsyneladende *færdig*; den mangler i virkeligheden *fuldendelsen*, defineret som *håndværket* og den fysiske udvikling.

Side 178.

3. Zeami bruger tit – også i selve titlen på denne lille afhandling – udtrykket *yûgaku* „musikunderholdning“ eller *yugei* „underholdnings-kunst“ som betegnelse for *sarugaku*. På dette sted giver han derimod *yûgei* ordets etymologiske betydning.

4. Sml. *Fûshi-kaden*, I, s. 66.

Side 179.

5. *Kyoku.i*. Det er det eneste sted, dette udtryk er anvendt, men betydningen er klar ud fra sammenhængen.

6. Det vil sige: på barndommens.

7. *Louen-yu*, 5. bog, kapitel IX, 21. Couvreaux oversættelse, side 170.)*

Side 180.

8. *Prâjna paramita sūtra*.

Side 181.

9. Sml. *Kakyô*, note 27.

10. Sml. *Shikadôsho*, s. 157.

*) Jørgen Klubien, op.cit., p. 85: „Der findes Tilfælde, hvor en Plante spirer uden at sætte Blomst, og det sker ogsaa, at en Plante blomstrer uden at sætte Frugt.“

12. Sml. *Shikadôsho*, s. 155 ff.

11. Sml. *Shikadôsho*, note 5.

13. Sml. *Nikyoku santai ezu*, s. 163.

14. Ki no Tsurayuki i *Forordet* til *Kokinshû*.

Side 182.

15. Fujiwara Sadaie (eller Teika), berømt japansk digter (1162-1241). Var med til at sammensætte den store klassiske samling *Shin-kokinshû* og *Hyakunin-issbu*. Det citerede digt står i *Shin-kokinshû*, 6. bog, 121. Landsbyen Sano, som nævnes i dette digt, skulle ligge i provinsen Shimotsuke, der er kendt for sine strenge vintre, i hvert fald i bjergegnene.)*

16. Sml. *Kyûi-shidai*, s. 187, hvor det samme citat bringes, uden angivelse af kilde. Tendai er en af de vigtigste buddhistiske sekter i Japan.

17. Sml. ovenfor, note 3.

18. *Louen-yu*, 3. bog, kap. V, 3. Couvreaux oversættelse s. 107.**)

19. Sino-japansk, *ki*, japansk *utsuwa*, betegner såvel „beholder“ som „kapacitet“. I hele dette afsnit spiller Zeami på ordets to betydninger. Teksten er ikke altid klar.

Side 183.

20. Hypotetisk oversættelse.

21. Hypotetisk oversættelse.

22. *U.mu*, bogstaveligt: „eksistens og ikke-eksistens“, to begreber som mødes i det absolutte (sml. *Kakyô*, note 27). På dette sted forekommer meningen dog at være nær på *substans* og *bivirkning* (sml. *Fûshi-kaden*, 6. bog, note 14).

23. Det vil sige: farveløs og uden pletter. Substans må her tages i betydningen „legeme, mineralsk stof“.

24. Zeami bruger her den buddhistiske terminologi: der er et *karma*-bånd mellem krystal, vand og ild. Vi ville sige: en naturlov.

25. Man kender ikke oprindelsen til dette digt. Kirsebærtræet rummer et usubstantielt, usynligt princip, *mønsteret* for blomsten. Billedet er smukt og for-

*) En gendigtning af dette digt foreligger på svensk, ved Per Erik Wahlund i *Japansk poesi*, WSW, 1964, p. 45.

FÄRJSTÄLLET

Senvinterskymning
kring färjläget i Sano.
Ingenstans kan jag
rasta min häst och skaka
yrsnön från mina armar

**) Jørgen Klubien, op.cit., p. 57: „Disciplen Tzu Kung spurgte: „Hvad er Mesterens Mening om mig?“ Mesteren sagde: „Du er et Redskab.“ Tzu Kung sagde: „Hvilket Redskab?“ Mesteren svarede: „Et Offerkar prydet med Ornament.“

stås umiddelbart. Eksemplet med krystallet er mindre klart; skal man forstå det således, at vand udgør det synlige element i krystallet, mens ilden er krystallets skjulte princip?

26. Sml. *Forordet* til Fûshi-kaden, s. 61, og note 2 til *Forordet*.

KYŌI-SHIDAI

Side 187.

1. Med hensyn til tolkningen af dette lille skrift, se *Indledningen*, s. 37 og 52.

2. På to undtagelser nær synes de vendinger, hvormed Zeami definerer de ni trin, at være mere eller mindre bogstaveligt lånt fra *Zen*-litteraturen. – Shinra er et af de kongeriger, som oldtidens Korea bestod af.

3. Sml. *Yûgaku shûdô kempû sho*, s. 182.

4. Kilderne til de to her citerede sætninger er ukendte. Den „kineser“, der tales om, ligeledes. Måske drejer det sig om en kinesisk digter, der som mange af sine landsmænd havde fundet asyl i Japan. Det udtryk, der anvendes om ham, synes i alle tilfælde at udelukke, det skulle dreje sig om en japansk digter af kinesisk adfærd.

Side 188.

5. Man vil lægge mærke til, at fra og med den *storladne og præcise stil* og nedad, er der ikke mere tale om *blomsten*.

6. Sml. længere fremme, s. 190.

7. Første sætning i *Lao-tsen: Tao-te-king*.

8. Dette *trin* svarer til den „detaljerede bevægelse“, beskrevet i *Nikyoku santai ezu*, s. 169.

9. Eller: „... kan til nøds tilfredsstille en kritiker, som kun hænger sig i detaljer“.

Side 189.

10. Det er den „voldsomme bevægelses“ *stil*. Sml. *Nikyoku santai ezu*, s. 170.

11. Bogstavet *en*, japansk *namari* (bly) er brugt her som skrivemåde for *namaru*, „forandre, fordærve“. Dette ordspil skal antagelig fremkalde en forestilling om noget „tungt“.

12. Intet i denne retning forekommer i de skrifter, der tillægges Confucius. Derimod kan man finde en beslægtet vending hos Chuang-tsi.

13. Med andre ord: „Han rører ved alt, men er ude af stand til at gøre noget korrekt.“ – Denne vending betegner naturligvis de middelmådige skuespillere, hvis fremførelse består i *udvalgte småstykker* (sml. *Kakyô*, s. 132).

14. Sml. *Yûgaku shûdô kempû sho*, s. 183, note 22. På dette punkt udvikler

der sig en syntese af det substantielle og det ikke-substantielle, men der er endnu „dobbeltthed“: deres eksistens kan endnu skelnes hver for sig.

Side 190.

15. Buddhistisk udtryk. På det *underfuldes trin* smelter dyder og mangler, substantielt og ikke-substantielt, materie og tomhed osv. sammen, alle dobbeltheder opløser sig i en ophøjet enhed. Lignende vendinger findes s. 155 og 180.

16. Sml. ovenfor, s. 188, definitionen på *storladne og præcise stil*.

17. *Kyûryû*. Det er ikke helt klart, hvad dette udtryk betyder. Skal man forstå „fremfusende, voldsom“ og antage, at denne betegnelse gælder „dæmonstykkerne“, som netop ligger på de tre laveste *trin*? Eller skal man tage *kyû* i betydningen *afslutning* (sml. s. 128), idet „dæmonstykkerne“ almindeligvis danner *afslutningen* på en *nô*-dag?

NØGLEORD
SOM ER FORKLARET I
INDLEDNINGEN ELLER NOTERNE

(Det første tal angiver siden, det andet tal – med *kursiv* – nummeret på noten)

absolutte form	forme absolu	<i>mu.sbi</i>	125, 28
afslutning	finale	<i>kyū</i>	(se: indledning)
begyndelse, begynder	débuts, débutant	<i>sbosbin</i>	67, 21
betydning	signification	<i>iware</i>	102, 13
bivirkning	effet second	<i>yō</i>	(se: substans)
blomst	fleur	<i>hana</i>	Indl. 53; 66, 11; 89, 60
blottet ansigt [med]	visage découvert [à]	<i>bitamen</i>	73, 22
brio	brio	<i>tassba</i>	67, 18
dans	danse	<i>mai</i>	65, 3; 76, 38; 125, 26
dygtig	habile	<i>jōzu</i>	67, 18
elementer [to]	éléments [deux]	<i>[ni]kyoku</i>	103, 16
emne	sujet	<i>giri</i>	95, 8
<i>ennen</i>	<i>ennen</i>	<i>ennen</i>	61, 2
evner	facultés	<i>nō</i>	Indl. 54; 65, 6
fastslået mester	maitre confirmé	<i>meijin</i>	67, 18
fin fortryllelse	charme subtil	<i>yūgen</i>	Indl. 53; 65, 10; 136, 62; 104, 19; 136, 64; 137, 65
fodslag	appels du pied	<i>asbi-bumi</i>	80, 6
fond [medfødt]	fonds [inné]	<i>shitaji</i>	132, 49
forfængelighed	vanité	<i>jōshiki</i>	63, 15; 85, 34
form	mode	<i>chi</i>	125, 23
fornemhed	distinction	<i>take</i>	86, 41 og 42
fremgangsmåder [opdagelse af]	procédés [découverte des]	<i>kōan</i>	84, 28; 105, 11
– prøvede	– éprouvés	<i>kojitsu</i>	97, 22
fuldendelsen	perfection	<i>jōjū</i>	80, 12
<i>furyū</i>	<i>furyū</i>	<i>furyū</i>	111, 13
færdigheder	ressources	<i>kufū</i>	84, 31
gale (=vanvittige)	fous, folles	<i>mono-gurui</i>	Indl. 26; 73, 23
gestus	geste	<i>te</i>	125, 24
gøremål	actes	<i>waza</i>	123, 14

handling	action	<i>bataraki</i>	65, 3; 74, 27; 81, 15
<i>bataraki</i>	<i>bataraki</i>	<i>bataraki</i>	86, 45; 102, 12
heftig	impétueux	<i>ikareru</i>	65, 4
hensvindende	évanescent	<i>shioetaru</i>	87, 50
holdning	allure	<i>fuzei</i>	87, 51; 102, 11
ikke-bevidsthed[ens trin]	non-conscience [degré de la]	<i>mu.shin</i>	111, 12; 139, 70
indledning, udvik- ling, afslutning	ouverture, déve- loppement, finale	<i>jo-ba-kyū</i>	Indl. 23-29; 81, 13; 129, 42
indsigt	intelligence	<i>shō.i</i>	133, 56
indvielse	initiation	<i>yurusu</i>	132, 48
interesse, interessant	intérêt, intéressant	<i>omoshiroshi</i>	Indl. 53; 73, 19
<i>issei</i>	<i>issei</i>	<i>issei</i>	Indl. 27; 79, 2
kapacitet	capacité	<i>ki</i>	182, 19
klasse	classe	<i>kurai</i>	86, 39, 40 og 42
luft	souffle	<i>ki</i>	121, 2
midler	moyens	<i>tedate, te</i>	66, 14
mime	mimique	<i>monomane</i>	65, 7; 71-78; 121, 8
modenhed[ens trin]	maturité [degré de la]	<i>taketaru [kurai]</i>	140, 74
modulationer	modulations	<i>kyoku</i>	111, 10 og 11
musik-underholdning	divertissement musical	<i>yūgaku</i>	166, 3
mønster [som ligger i sindet hos skue- spilleren]	modèle [que l'acteur porte dans son esprit]	<i>ichū no kei</i>	154, 3; 183, 25
måde	manière	<i>fūtei</i>	65, 2; 69, 31; 94, 5; 96, 14
<i>nō</i>	<i>nō</i>	<i>nō</i>	Indl. 54; 65, 6; 82, 23; 143, 76
overensstemmelse	concordance	<i>sōō</i>	Indl. 37 og 51; 101, 9
patina	patine	<i>sabi</i>	87, 50
repertoire	répertoire	<i>monokazu</i>	65, 9
resonans	résonance	<i>yosei</i>	124, 23
rolle	rôle	<i>kakari</i>	70, 6

samlingskar	réceptacle	<i>ki</i>	182, 19
<i>shirabyōshi</i>	<i>shirabyōshi</i>	<i>shirabyōshi</i>	76, 35
sindsbevægelse	émotion	<i>kan</i>	74, 28
skalatoner, tidens	diapasons du temps	<i>toki no chōshi</i>	124, 20
skuespiller	acteur	<i>shite</i>	Indl. 18; 75, 33; 79, 2
slaphed	mollesse	<i>yowaki koto</i>	87, 49
stil	style	<i>fū</i>	73, 20; 94, 5
– absolut	– absolu	<i>mufū</i>	125, 28; 140, 75
– afvigende	– aberrant	<i>isō no fū</i>	154, 5
– fuldt færdig	– accompli	<i>tappū</i>	155, 11
– færdig	– achevé	<i>mampū</i>	157, 21
– grund-	– fondamental	<i>hompū</i>	128, 40
– inspireret	– inspiré	<i>zuifū</i>	134, 57
– upersonlig	– impersonnel	<i>mushu no fū</i>	154, 8
stivne	figer [se]	<i>jū-su</i>	108, 3
store træk [i]	grands trait [à]	<i>ōyō</i>	100, 27
storladenhed	ampleur	<i>kasa</i>	86, 41
stykke	pièce	<i>nō</i>	Indl. 54; 65, 6
styrke	puissance	<i>tsuyoki koto</i>	77, 44; 87, 49; 104, 20
substans –	substance –	<i>tai-yō</i>	102, 14; 137, 65
bivirkning	effet second		
synsbillede,	vision objectivée	<i>riken no ken</i>	126
objektiviseret			
– subjektivt	vision subjective	<i>gaken no ken</i>	126
synsvirkning	effet visuel	<i>kempū</i>	163, 2
søjle [for en trup]	pilier [d'une troupe]	<i>tōryō</i>	100, 4
toneklang	tonalité	<i>kakari</i>	65, 5; 71, 6
trin	degré	<i>kurai</i>	Indl. 52; 68, 24, 86, 39 og 40; 106, 28; 124, 17
trin, elementære	degré élémentaire	<i>kyoku.i</i>	179, 5
typer [tre]	types [trois]	<i>[san] tai</i>	65, 9; 67, 17; 95, 12; 123, 15
udtryksmidler	moyens d'expression	<i>nō</i>	138, 67
udvalgte småstykker	morceaux choisis	<i>tendoku</i>	132, 52; 189, 13
udvikling	développement	<i>ha</i>	(se: indledning)
udygtig	malhabile	<i>beta</i>	84, 33
underfuld	merveilleux	<i>myō</i>	140, 72; 190, 15
underholdnings-	arts de diver-	<i>yūgei</i>	178, 3
kunster	tissements		
usædvanlig	insolite	<i>mezurashi</i>	Indl. 53; 67, 19; 116, 29; 118, 35

vej	voie	dô	61, 11
<i>waki</i> [<i>no shite</i>]	<i>waki</i>	<i>waki</i>	Indl. 18; 69, 27; 76, 42
ydre fremtoning	extérieur	<i>shitate</i>	72, 7
<i>yin-yang</i>	<i>yin-yang</i>	<i>yin-yang</i>	80, 12; 116, 28
ynde [ungdommelig] gråce [juvénile]		<i>yûgen</i>	Indl. 54; 65, 10
årsager og virkninger	causes et effets	<i>inga</i>	115, 27

BILLEDFORTEGNELSE

Af fotografierne på planchesiderne er følgende stillet til rådighed af Den japanske ambassade i Danmark:

fig. 17, 30, 36, 37

Kokusai Bunka Shinkokai (Japan Cultural Society), Tôkyô, har bidraget med

fig. 15, 16, 26, 32

De øvrige fotografier er optagelser af henholdsvis Tatsuo Yoshikoshi, Tôkyô

fig. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 31, 33, 34, 35

Ole Woldbye, Danmark

fig. 1 – 14, 24.

Billedteksterne er skrevet af Martin Berg

Nô-masker

Masken og dansen hørte sammen længe før Zeamis tid. Men i *nô* fik masken en ny funktion: At fortælle om et menneskes sind og liv. Flere forskellige mennesketyper skulle gengives. Den menneskelige individualitet skulle udtrykkes i sine hovedtræk – vel at mærke rollens menneskelige individualitet, ikke rollehaverens.

I mange *nô*-stykker finder man variationer over de ældre masker (dyr, dæmoner, guder) fra de religiøse og profane dansespil. Det nye er manden og kvinden i deres forskellige livsaldre. Hovedtyperne er kvinden, krigeren, den gamle mand. Fællestrækket hos dem er forvandlingen: Alt skal kunne komme frem hos stykkets hovedperson via den tilsyneladende maske-identitet – det som han eller hun har gennemlevet i en fjern tid, „som en anden end den de er nu“, det de føler, det der er deres sande natur. Masken viser, at denne person har en dramatisk kvalitet, mens bifiguren, den rejsende præst eller munk, formidleren af kontakten til det menneskelige eller guddommelige drama, lige så naturligt spiller uden maske.

Det blev en kunst at skære masker, som passede til Zeamis repertoire. De forskellige skuespillerslægter fik hver sit speciale og hver sine ganske specielle masker. Man konkurrerede på masken som på spillet. De masker, som er gengivet i farver på de følgende sider, er alle sammen flere hundrede år gamle. De findes i utallige variationer og efterligninger rundt omkring i verden, mens originalerne vogtes og bruges af nogle af de samme skuespillerslægter.

Nô-masken er af træ (cypres), ydersiden er malet, indvendig er masken rå, et mørke med ganske små sprækker til at se igennem og til at synge igennem. Hvordan den opleves af skuespilleren rent praktisk, kan man få en svag anelse om ved at se på fig. 24.

Bemærk også hullet i hver side i ørehøjde. Her går snorene, som man binder masken fast med, og her holder skuespilleren, når han betragter sin maske, før han tager den på. Det er et ældgammelt ritual: At identificere sig med masken. Iført maskens person ser skuespilleren på sig selv i spejlet i spejlværelset (se Indledningen s. 14-15, 20-22). Fra det øjeblik han træder ud på broen med den, må hans bevægelser følge et een gang fastlagt mønster.



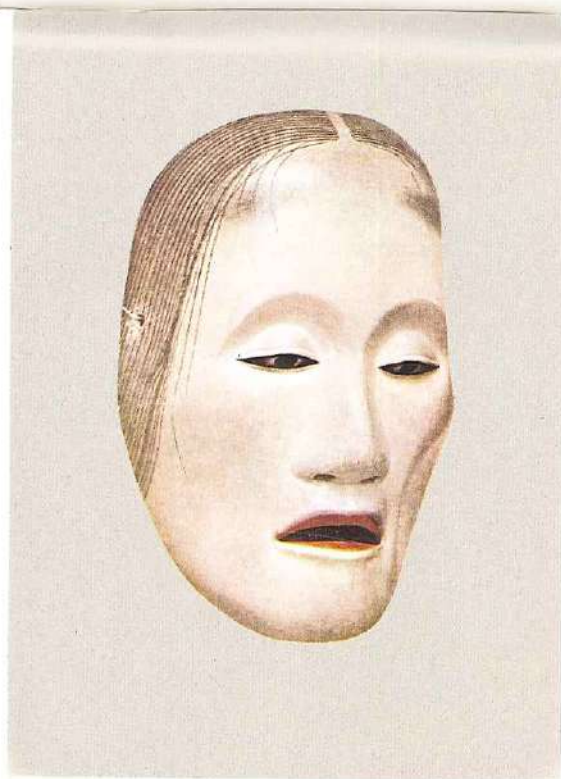
1. *Okina* („Gammel mand“). En maske-type fra før Zeamis tid. Anvendes udelukkende ved en rituel dans med gode ønsker i specielt indledningsstykke til en særlig festlig *nô*-dag (se s. 92, note 37).



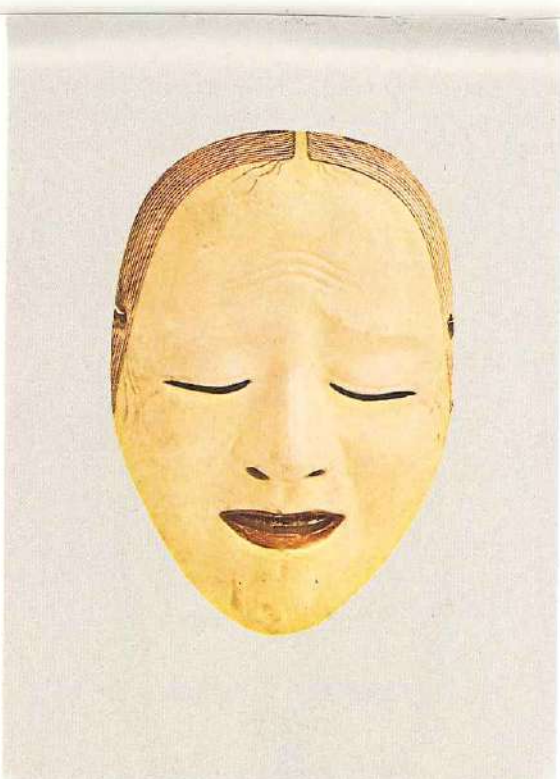
2. *Ko-omote* („Lille ansigt“). Den smukke unge kvinde. Et skønheds-ideal. En af de mest anvendte typer (se f.eks. fig. 21-23 med scenebilleder fra Zeamis stykke *Izutsu*).



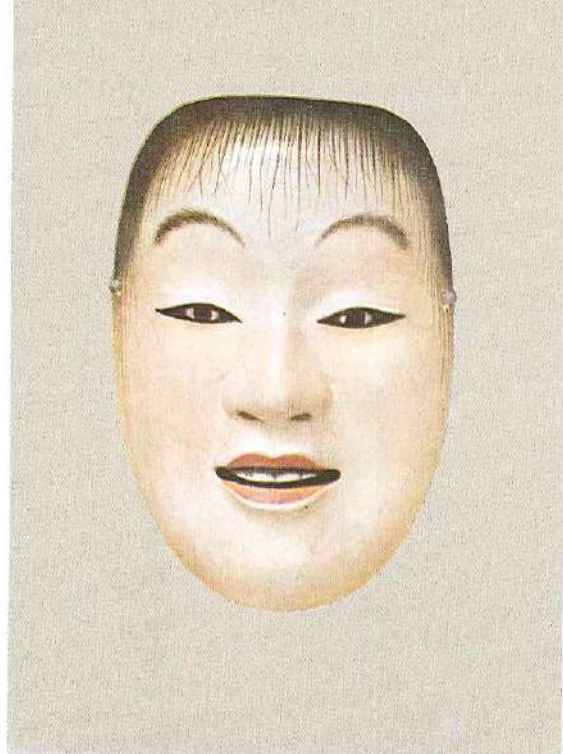
3. *Magojirô* (samme navn som berømt maskeskærer fra det 16. årh.). En anden standardtype på den smukke unge kvinde, knap så ubekymret.



4. *Komachi* [*Rôjo*] (personnavn, „gammel“). Ono-no-Komachi, berømt digterinde fra det 9. årh., er hovedperson i flere stykker. I det gamle ansigt anes ungdommens skønhed (se s. 25).



5. *Uba* („Gammel kvinde“). En af de smukkeste masker til rollerne som gammel kvinde.



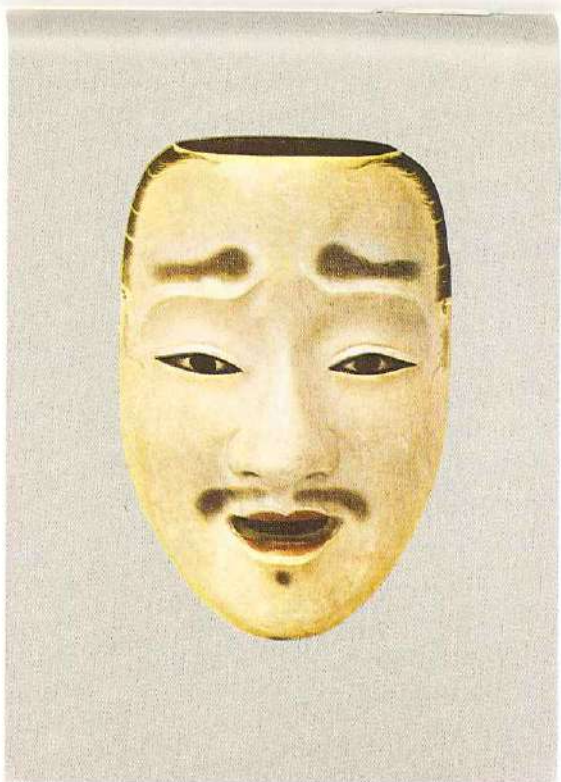
6. *Dôji* („Dreng“). Ubekymret, smuk dreng.



7. *Kashiki* (betegnelse for præste-elever). Ung discipel ved zen-buddhistisk tempel. Han er bl.a. karakteriseret ved hårløkken, som skæres af, hvis han bliver præst.



8. *Heita* („Kriger“). Den ædle og beundrede kriger i sin bedste alder.



9. *Chûjô* („Kaptajn“, officerstitel som næstkommanderende i garden). Den fornemme kriger, endnu kun i tredive-
ne (se fig. 26 med scenebillede fra *Kiyotsune*).



10. *Yase-otoko* („Tynd mand“). Hentæret ansigt som hos en død. Bruges til et genfærd, der lider alle helvedes kvaler (se fig. 35 med scenebillede fra *Akogi*).



11. *Waraijō* („Smilende gammel mand“). Kun en af de mange variationer inden for typen „den gamle mand“. Han findes også alvorlig, bekymret osv.



12. *Kobeshimi* („Lille *besimi*“). Lille dæmon-maske med lukket mund. Bemærk metaløjnene som hos alle dæmoner. Hertil bæres rød paryk (se Indledningen, s. 20).



13. *Kojisbi* („Lille løve“). Både løve-masken og løve-dansen stammer fra de gamle religiøse danse. Løven i *nō* er mere munter end frygtindgydende.



14. *Hannya* (Navnets oprindelse omtvistet). Den lidenskabelige dæmon, der afsløres i den smukke kvinde, bl.a. i Zeamis stykke *Aoi-no-ue* (se fig. 32).

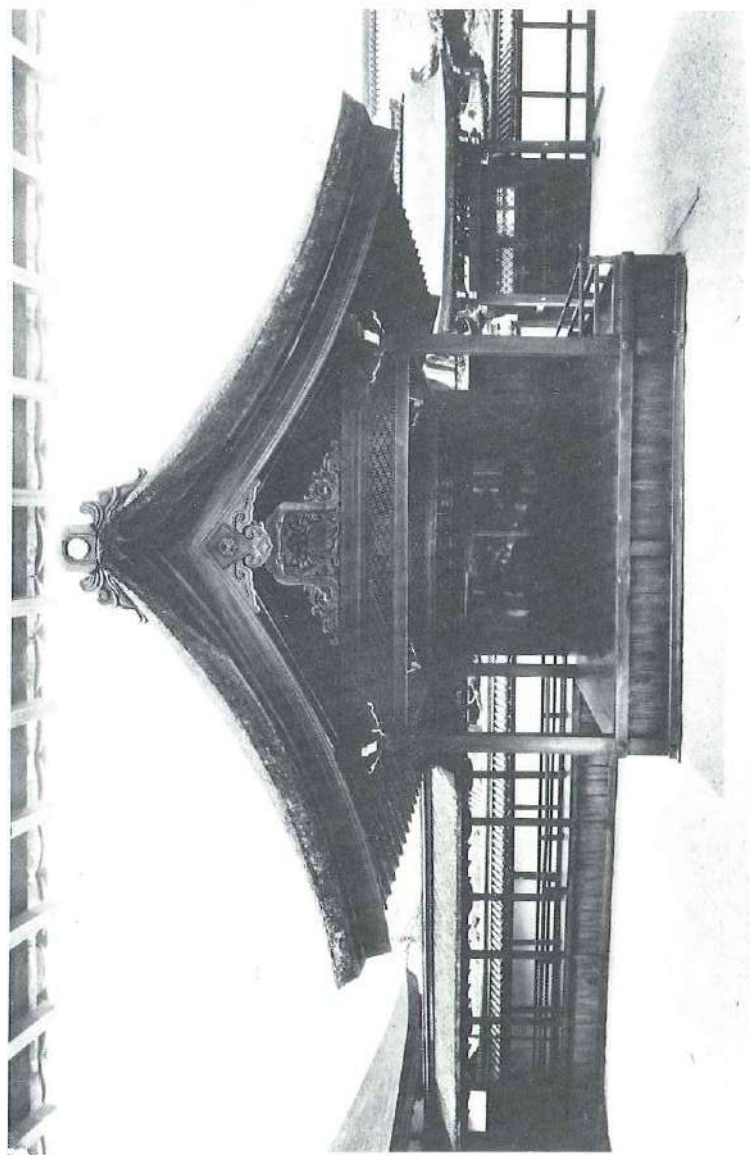
卷之五

五

[illegible]

15. Zeamis egen håndskrift, her fra manuskriptet til *nô*-stykket *Egnchi*.

16. *Nô*-teatret. Den ældste bevarede scene, opført 1598, ligger i gården til Nishihonganji-templet, Kyôto.



17. Moderne opførelse af *nô* i fri luft, i gården til Meiji-helligdommen, Tøkyô. Opførelsen sker ikke på en *nô*-scene, men på en klassisk *bugaku*-scene.

18. Moderne indendørs teater (sml. scene-planen s. 14). Længst til venstre for enden af broen skimtes forhænget til spejlværrelset.



19. Samme scene, efter at musikerne og koret (se Indledningen s. 17) har taget plads. Opførelsen af Zeamis stykke *Izutsu* („Brønden“) begynder. Den vigtigste rekvisit, brønden, er på plads.



20. Indlednings-scenen i *Izutsu*, et af de berømteste kvindestykker (se kategorierne på s. 24 og teksten før fig. 25-36). *Waki*'en har gjort sin entré som rejsende munk. Han spiller uden maske (se Indledningen s. 18 og 21).

Munken fortæller om sin pilgrimsrejse til det gamle tempel her i Ariwara, hvor han vil bede for det berømte elskende par, som levede på dette sted engang: Narihira (den mandlige hovedperson i den klassiske samling kærligheds-historier *Ise Monogatari* fra det 10. årh.) og en pige, Ki-no-Aritsunes datter.



21. Samme stykke. Hovedskuespilleren, *shite*, er kommet ind. *Shite* bærer masken *ko-omote* (se fig. 2 og 24). Hun er her i stykkets første del en kvinde, munken træffer ved templet. Hun henter vand fra brønden og fortæller på pilgrimmens spørgsmål, at hun bringer blomster og vand til Narihiras grav. De taler sammen om det berømte par. Bag ved *shite* sidder de to medhjælpere, *kôken*, og til venstre på broen ses *kyôgen* siddende (se Indledningen s. 14 og 19).

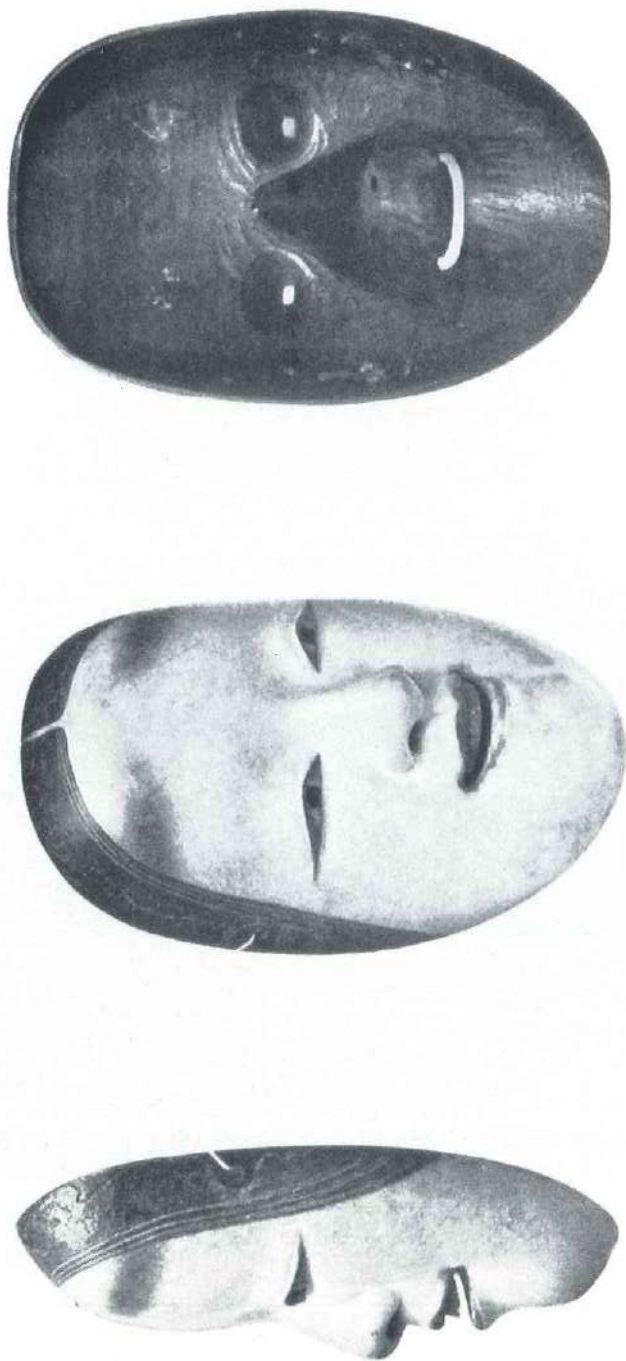




22. Samme stykke, anden del. *Shite* bærer stadig kvindemasken, men danser nu som Ki-no-Aritsunes datter, iført sin tabte elskede Narihiras kåbe og hovedtøj. Hun er et drømmebillede eller et genfærd, som genoplever sit kærlighedsforhold.



23. Samme stykke, anden del. Efter dansen stirrer hun fortvivlet ned i brønden og ser da – i stedet for sit eget, dvs. kvindemaskens spejlbillede – sin elskede Narihiras mandsansigt.



24. Klassisk *kago-mote* maske set forfra, i profil og som skuespilleren oplever den (se også fig. 2).

Sammenfattende tekst til billederne fig. 25-36:

På de følgende sider vil man finde scenebilleder fra en række af de *nô*-stykker, der med større eller mindre sikkerhed regnes for skrevet af Zeami.

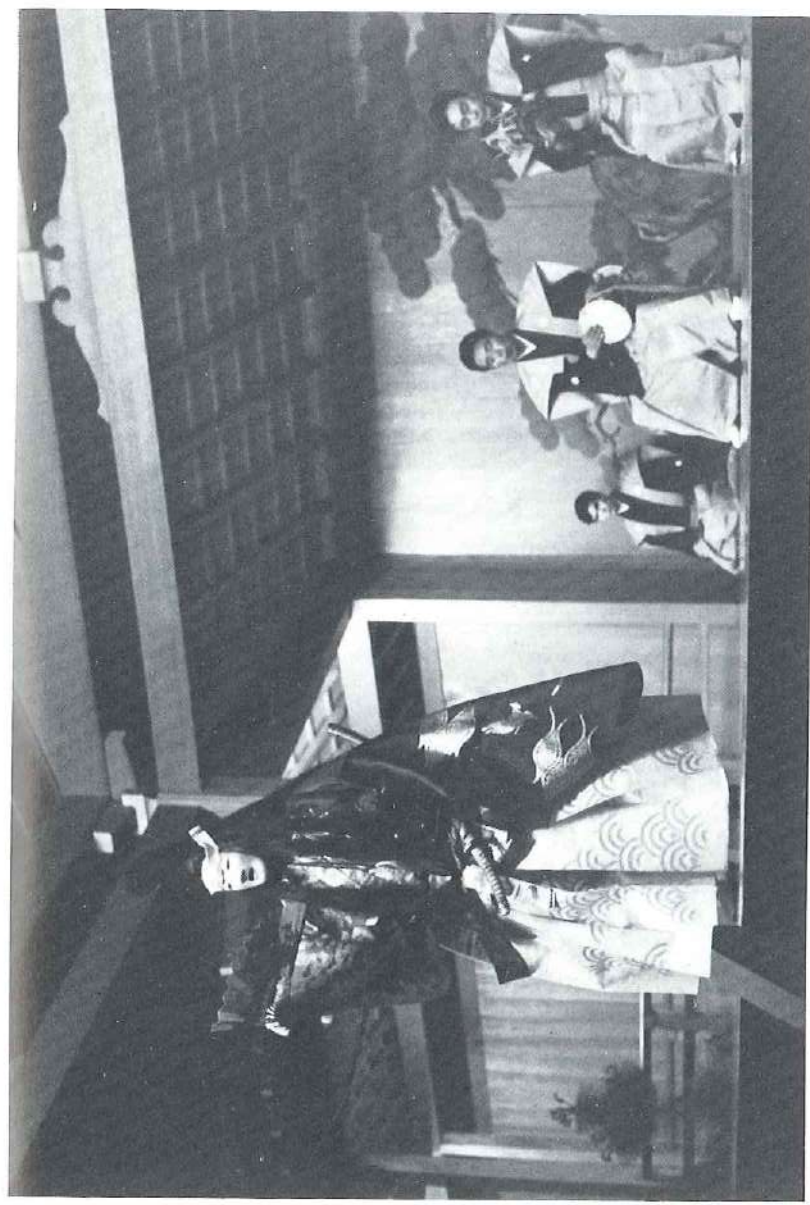
Et fuldt program for en *nô*-dag (se Indledningen s. 23-28) omfatter stykker fra fem kategorier, afbrudt af komiske mellemspill, *kyôgen*, og ved festlige lejligheder yderligere indledt med et *Okina*-stykke (se fig. 1).

De fem kategorier, som billederne giver eksempler fra, kan meget kort karakteriseres således:

1. Indledningsstykke med en venlig guddom (fig. 25)
2. Krigerstykke med genoplevelse af kamp og død (fig. 26, 27)
3. Kvindestykke med „fin fortryllelse“ (fig. 28, 29, 30)
4. Kvinde- eller mandsstykke med sindsforstyrrelse, vanvid, besættelse o.l. (fig. 31, 32, 33, 34, 35)
5. Afslutningsstykke med venlig dæmon (fig. 36)



25. Scenebillede fra *Takasago* (første kategori), anden del. Hovedskuespilleren er kommet ind som *Sumiyoshi*-helligdommens gud og danser sin værdige og lykkebringende dans.



26. Fra krigerstykket *Kiyotsune* (anden kategori), anden del. *Shite* i sin rolle som genfærdet af den berømte *Kiyotsune*. Han er iført *chūjō*-maske (se fig. 9) og fortæller sin hustru, som han viser sig for i drømme, om de begivenheder der førte til hans nederlag, døden ved selvmord og hans pinefulde uro nu.



27. Fra en anden opførelse af samme stykke. Kiyotsune genoplever kampen. Viften i hans venstre hånd fungerer som skjold.



28. Viften har flere funktioner (se Indledningen s. 22). I denne scene fra kvindestykket *Yûya* (tredje kategori) bruges den som pensel. *Shite* i hovedrollen som Yûya skriver det digt, som skal overbevise hendes elsker om længslen efter moderen (snl. fig. 29). Masken er *ko-omote* (se fig. 2).



29. Forudgående scene fra samme stykke som fig. 28. Yuya har ikke fået lov af sin elsker, krigeren Munemori, til at besøge sin syge mor, men er blevet beordret til at køre ud at se på de blomstrende kirsebærtræer. Her er hun grædende (bemærk håndbevægelsen) på vej i vognen. Sammenlign understellet i dette sætstykke med brønden i fig. 19. Se iøvrigt Indledningen s. 22-23.



30. Fra *Matsukaze* (tredje kategori), et af de mest yndede kvindestykker. Hovedscenen fra anden del. Stående *shite* i rollen som genfærdet af fiskerpigen Matsukaze. Siddende *shite-zure* som genfærdet af hendes søster Murasame. De er fængslet til stedet af mindet om den adelsmand, som elskede dem begge, og nu danser Matsukaze med hans hofdragt og hovedtøj. Matsukaze har gerne en *magoyitô*-maske (se fig. 3), søsteren Murasame en *ko-omote* (fig. 2).

31. I fjerde kategori findes stykkerne med sindsforstyrrelser f.eks. på grund af sorg. Her en scene fra *Sumida-gawa* („Sumida-floden“), første del. Moderen, *shite*, søger efter sin forsvundne dreng, som er død. Hun sættes over floden af færgemanden (*waki*, stående) sammen med en rejsende (*waki-zure*, siddende). I baggrunden ses barnets grav. Det er et tyndt stativ (sml. fig. 29) med klæde over og græs på toppen. Det bruges også som bjerg m.v. og tjener samtidig praktiske formål (omklædning, tilsynkomst).



32. Samme kategori, men et stykke om en kvinde, der plages af en hævnøstrende ond ånd. *Aoi-no-ue* („Den besatte fru Aoi“). Aoi, fyrst Genji's unge hustru, er uforklarligt syg. Hun hemsøges af sin fornemme rivalinde Rokujō, der nu afsløres som en skin-syg, moderisk dæmon. Ved afsløringen (her på billedet) står Rokujō iført *hannya*-maske (fig. 14) og forsynet med djævelstav. Åndebesværgelsen foretages af den tilkaldte hellige mand, som står med sin rosenkrans mellem hænderne.





33. Fra *Dôjô-ji* („Dôjô-templet“) (fjerde kategori), første del. *Shite* i hovedrollen som smuk danserinde har fået tempeltjeneren til at lukke hende ind til den nye klokke, trods førsteprestens forbud mod kvinders tilstedeværelse. Hun danser sin besættende dans *rambyôshi*, som starter med et minimum af bevægelser. Hun sniger sig ind under klokken, og den falder ned, så hun er skjult i den.



34. Samme stykke, anden del. Danserinden er afsløret som genfærdet af en ung kvinde, der var lidenskabeligt forelsket i en munk og – i form af en glødende slange – lagde sig om den klokke, hvor han gemte sig, og brændte ham til døde. Nu besværges genfærdet af de bedende præster (se hånden til højre med rosenkransen), klokken løfter sig og slangen ses med djævlamaske og djævlestav.



35. I fjerde kategori er der også stykker med genfærd af mænd. Her er et billede fra *Akogi*. *Shite* i hovedrollen som fiskeren *Akogi*, der druknede efter at have fisket i et forbudt, helligt område. Han viser den rejsende munk, hvordan han fangede fiskene. Masken er *yase otoko* (se fig. 10).



36. *Shôjô* („Den dansende orangutang“) er et stykke fra fjerde kategori. En vinhandler bliver rig ved en mystisk perlesons, et tildels dyrelignende væsens hjælp. Han giver væsenet *sake*, og det giver ham en tryllekrug, som aldrig kan blive tom. Hovedskuespilleren, *shite*, optræder med speciel *shôjô*-maske og rød paryk. Ved nogle optørelser som på billedet her danser flere medspillere som „orangutanger“.



TTT Teatrets Teori og Teknikk

TTT er en nordisk publikation, som præsenterer og analyserer materialer om skuespillerteknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for iscenesættelse og scenografi, det sceniske rum, sociologi og psykologi.

Artiklerne er på norsk, svensk og dansk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidsskrift- eller bogform.

TTT kan fås gennem boghandlerne eller bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark (Giro 150285). Prisen varierer efter de enkelte numres omfang.

Arsabonnement 1971 (TTT 15, 16 og 17). Dkr. 81,-

Af de udkomne numre kan endnu fås:

- TTT 2 DE FYSISKE HANDLINGERS METODE. Stanislavskijs sidste erfaringer, som han selv nedskrev dem i en ufuldstændig bog om improvisationen. Dkr. 11,25
- TTT 7 TOWARDS A POOR THEATRE. Jerzy Grotowskis første bog. Hans metode, træning og æstetik. (På engelsk i bogform). 262 s., 97 ill. Dkr. 51,-
- TTT 10 TEATERPSYKOLOGI. Den demaskerede skuespiller, social-psykologisk træning, fagneuroser, rampefeber, besættelse og selvdisciplin. Dkr. 18,50
- TTT 11 DET POLITISKE TEATER. Erwin Piscators hovedværk. Hvordan teatret kan træde ind i samfundet med en kritisk og skabende funktion. (I bogform). 280 s., 32 plancher. Dkr. 49,-
- TTT 12 TEATRETS OKTOBER. Revolutionsteatrets og teaterrevolutionens første 10 år i Sovjet. Montageteknik, agit-prop, bio-mekanik og konstruktivisme. Dkr. 17,-
- TTT 13 FOLKETS TEATER. En historisk oversigt over utopierne, forsøgene og resultaterne i kampen for at skabe et teater for og ved folket. Dkr. 17,-
- TTT 14 SKUESPILLERKUNST. GRUPPETEATER I U.S.A. Indre monolog, improvisation, gruppearbejde ud fra erfaringerne hos reformatorer i vort århundrede. Dkr. 17,-
- TTT 15 SKUESPILLERKUNST I KINA OG JAPAN. Kabukis og Peking Operas indvirkning på vestligt teater – teatralitet og Verfremdung. Dkr. 17,-

Under udgivelse:

GRUPPETEATER I NORDEN. Hvidbog over aktivitet og organisatorisk struktur hos grupper i de nordiske lande.

UDVALGTE SKRIFTER AF EISENSTEIN (i bogform)

TTT 16