法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-07-04

能における「執心」の可視化 : 謡曲テキストの分析を通して : 付・ドイツ語訳〈殺生石〉

GROSSMANN, Eike / グロスマン, アイケ

(出版者 / Publisher)
法政大学能楽研究所 / The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute of Hosei University
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
NOGAKU KENKYU : Journal of the Institute of Nogaku Studies / 能楽研究
(巻 / Volume)
44
(開始ページ / Start Page)
298(1)
(終了ページ / End Page)
263(36)
(発行年 / Year)
2020-03-25
(URL)
https://doi.org/10.15002/00023232

能における「執心」の可視化

―謡曲テキストの分析を通して―

アイケ・グロスマン

はじめに

能における執心物の原型を世阿弥改作曲〈舟橋〉と指摘したのは天野文雄氏と小田幸子氏である。[1] 両氏はこの種の執心物は四番目物に属するとしている。たしかに四番目物には，このほか殺生による執心もあり，「執心」と四番目物の結びつきは強い。だが，執心という感情そのものに注目すれば，それは，謡曲に全般的にみられる重要なモチーフであるともいえる。周知のように，仏教用語である執心，すなわち「ある物事に異常に関心を持ち，いつまでもそれにこだわること」，そして同じ意味で使用されている妄執，すなわち「迷いの心から物事に執着すること」は，脇能に属する謡曲を例外として，亡霊が主人公である曲のほとんどにみられる。多くの曲に共通してみられる仏教用語の演劇的，パフォーマンス的な定式化は，中世日本の寺院の枠を越えた仏教の一般社会への浸透を物語っている。本稿で扱う執心もその一つである。

「執心」や「妄執」という概念で言い表される感情は言語的かつ身体的，音響的かつ視覚的な表現性をともなう。そのため，舞台上の演出に適しているといえよう。ここでは，〈舟橋〉を出発点としつつも，能の分類にとらわれることなく，謡曲における執心と妄執のさまざまな現象形態を探りたい。謡曲におけるオブセッション，恨み，執着などのモチーフがどのように彫琢されているか，そしてどのような身体的，物質的な現象と結びつけられているかをいくつかの謡曲を比較しつつ考察する。

1　天野文雄「妄執物の能覚書―「舟橋型」の能をめぐって―」『国文学―解釈と鑑賞』，1988，53（9），79～84頁；小田幸子「砕動風鬼の能―三道の例曲を中心に―」『能　研究と評論』，1976，6号，16～26頁。

〈舟橋〉

まず，両氏がいう〈舟橋〉を取り上げたい。

シテ　宵々に　通ひ慣れたる舟橋の　冴えわたる夜の　月も半ばに　更け静まりて

地　人もねに臥し　丑三つ寒き　川風も厭はじ　逢ふ瀬の向かひの　きしに見えたる人影はそれか　心嬉しや　頼もしや　互にそれぞと　見みえしなかの　互にそれぞと　見みえし中の　橋を隔てて　たち来る波の　よりばの橋か　鵲の　行き合ひの間近く　なり行くままに　放せる板間を　踏みはづし　かつぱと落ちて　沈みけり

［…］

地　執心の鬼となって　共に三途の川橋の　橋柱に立てられて　悪龍に気色に変はり程なく生死娑婆の妄執　邪婬の悪鬼となつて　われと身を責め苦患に沈むを　行者の法味功力により　真如法身のたまはしの　真如法身の玉橋の　浮かめる身とぞなりにける　浮かめる身とぞなりにける[2]

『万葉集』の相聞歌をもとにしたこの曲に描かれている執心の原因はいくつかある。主人公（シテ）の男とツレの女が互いに抱いている感情，肉体的な欲望，そして二人を死別においやった人々への恨みが，両者の執心を引き起こす。男の執心は彼を悪鬼へと変身させる。鬼―正確にいえば「悪龍」―とは，彼の過剰な感情を舞台上でパフォーマティヴに表現するための手段なのだといえよう。

女の亡霊もこの世に執着しているが，彼女は自身の負の感情というよりは，男の感情に縛りつけられているようにみえる。復讐感情に溺れて悪鬼に変身する描写もなく，本曲が結末を迎える前に女はすでに救済されている。一方，男は人間の身体を超越し鬼になる。注目に値するのは，彼が川に溺れることによって鬼に変身する点である。鬼になる過程もまた視覚的に表現されているのだ。つまり，ここでは溺死が二重の象徴性を担わされているといえよう。一つは，人間としての死を迎え，超越的な存在となることにおいて，もう一つは，ネガティヴな感情にとらわれ，そこから抜け出すことができないということにおいてである。男が救済されるとき，彼は山伏の祈りによって苦渋の海から「浮かび上がり」，救済の道は「真如法身の

2 〈舟橋〉，新潮日本古典集成『謡曲集　下』，伊藤正義校注，新潮社，1988，198 ～ 199 頁。

玉橋」として示される。感情に「溺れ」，そこから脱出するという一連の流れこそが，この曲の主導モチーフなのだ。

〈舟橋〉には「魂は身を責むる心の鬼となり変はり」[3]とある。つまり鬼になった男の魂が彼の心と身体をさいなむのである。山伏はその原因が「邪婬の業」，すなわち肉体的欲望にあることを男と女に告げる。

ワキ　痛はしやいまだ邪婬の業深き　その執心を振り捨てて　なほなほ昔を懺悔し給へ
ツレ　なにごとも懺悔に罪の雲消えて　真如の月も出でつべし[4]

執心を起こした過去の出来事をもう一度体験せよというのである。執心につながる過剰な感情や出来事を再び体験することには救済の可能性が潜んでいる。しかし，たんにもう一度体験することが求められているのではない。執心を解消するために必要不可欠なのは，まず，懺悔の姿で現れることである。それとともに，過去の出来事を再び体験するシーンがテンポ良く始まる。シテは言語的かつ身体的なパフォーマンスを通じて，もう一度自身の過剰な感情に向き合うことになる。そして過剰な感情がピークに達するやいなや，シテはそのカタルシス的な沈静化を体験する。この体験には山伏の「法味功力」が必要である。カタルシス的な沈静化は「浮かめる身とぞなりにける」という言葉にこめられた暗喩によって可視化され，曲が終わると，シテは真如法身を成し遂げることができるとされる。

〈鉄輪〉

〈鉄輪〉や〈道成寺〉に関する逸話を念頭におけば，過剰な感情の執心が悪鬼への変身を惹起する事態に驚くべき点はないように思われる。〈鉄輪〉では，夫に捨て去られた女が，生きながら復讐の悪鬼となったときの怒りが見事に描写されている。

シテ　それ春の花は斜脚の暖風に開けて　同じく暮春の風に散り　月は東山より出でて
　　早く西嶺に隠れぬ　世上の無常かくのごとし　因果は車輪の廻るがごとく　われ

3　〈舟橋〉，新潮日本古典集成『謡曲集　下』，伊藤正義校注，新潮社，1988，195 頁。
4　〈舟橋〉、新潮日本古典集成『謡曲集　下』，伊藤正義校注、新潮社，1988，198 頁。

に憂かりし人びとに　たちまち報ひを見すべきなり　恋の身の　浮かむことなき賀茂川に

地　　沈みしは水の　青き鬼

シテ　われは貴船の　川瀬の螢火

地　　頭に戴く　鉄輪の足の

シテ　炎の赤き　鬼となつて[5]

留意すべきなのは，この曲のシテもまた，沈むことによって変身するという点である。〈鉄輪〉では，女の苦しみを表すために，水に関連する表現が数多く使われており，これによってシテがまさに感情に「溺れ」，そこから抜け出すことができないでいる，という状況が暗示される。たとえば，上記の引用では，まず「恋の身の浮かむことなき」賀茂川に溺れて青鬼の例をあげる。沈みながら鬼に変身し，自分を捨てた男だけでなく，その相手の女も恨む。〈鉄輪〉のシテは〈舟橋〉と違って，実際に亡くなったわけではなく，恨みが過剰になることによって「生霊」の鬼に変身する。水に関連する表現は，シテが自身の感情に「浸り」，抜け出せないことの暗喩であると考えられよう。さらに，「捨てられて思ふ思ひの涙に沈み人を恨み」のような台詞においては，涙に「沈む」という表現から，彼女の深い「恨み」の感情が読み取れるようになっている。シテは貴船の川瀬に身を沈めながら，自分の「涙」すなわち感情にも「溺れて」いるのだ。

まとめると，執心の過剰な感情により，水中に沈み鬼に変身するというモチーフが，本曲においては，制御しえない感情の表現として用いられているのだといえる。内面に蓄積された負の感情が，彼女を根底からゆさぶるさまが，「鬼」への変身として形象化されているのである。〈舟橋〉では魂が鬼になりシテの身体を苦しめるのに対して，〈鉄輪〉では，恨みがシテを鬼に変身させる。人間が自身の感情に溺れてしまえば，生きながら「恨みの鬼」に変身し，人間らしさを失ってしまうのである。ただし，〈鉄輪〉のシテは，復讐するために，自分の身が鬼に変身することを心から望んでいる。〈鉄輪〉が〈舟橋〉と決定的に異なるのは，そもそもこの曲の中心テーマが，執心の「昇華」ではない，という点である。シテの関心は，自分を捨てた男とその相手の女を殺すことに向けられている。彼女は，鬼になった原因

5 〈鉄輪〉，新潮日本古典集成『謡曲集　上』，伊藤正義校注，新潮社，1983，326 頁。

が自分自身にあるのではなく，人と人とを繋ぐ「因果」にあると考える。すなわち，シテは「起きても寝ても，忘れぬ思ひの因果」によって「思ひに沈む恨みの数，積もつて執心の，鬼となるも理りや」と述べるのである。[6] それゆえ，彼女はこの因果の中心にいる男と女を殺そうとするのだ。

シテは男を殺す前に安倍晴明によって祓われる。陰陽師であり，仏道を歩む人ではない安倍晴明には，鬼を再び女に変身させ，成仏させる力はない。彼にできるのは一時的に追い払うことだけである。そのため，本曲の鬼は救済されることなく，「時節を待つべしや」と言い残し，姿を消す。女を捨てた男は一時的に救われるものの，悪鬼が最後に残した暗示によって，生涯にわたって鬼の再来に脅かされ続ける。女の執心は男を苦しめ続けるのである。

〈定家〉

救済されない女は三番目物にも登場する。金春禅竹作とされる〈定家〉では，執心のもう一つの側面が描かれている。藤原定家と式子内親王の烈しい恋愛を取り上げているこの曲では，定家の過剰な感情が執心となり，葛に変わり現れる。しかし，定家の執心は〈舟橋〉の主人公と違って他人に悪事を働くわけではない。定家の式子内親王に対する肉体的な欲望は死別しても消えない。式子内親王の墓を覆う葛は，彼の執心の念を視覚的に表現している。式子内親王の視点で見てみると，葛は，いわば彼女の身体を物理的に拘束し，苦しめるものである。

シテ　…亡き跡までも苦しみの，定家葛に身を閉ぢられて，かかる苦しみ隙なきところに[7]

このように，定家の執心が式子内親王を際限なく苦しめる様子が，墓を覆う葛のイメージに写し取られている。一見すると一方的にみえる二人の関係だが，そこにはまた別の側面がある。それは，現在のわれわれの目からすれば，依存関係とも呼びうるものである。

曲のシテである式子内親王はワキの旅僧を自分の墓に案内する。ところがその墓

6　〈鉄輪〉，新潮日本古典集成『謡曲集　上』，伊藤正義校注，新潮社，1983，327 頁。
7　〈定家〉，新編日本古典文学全集 58『謡曲集』，小山弘志，佐藤健一郎校注・訳，小学館，1997，336 頁。

は定家葛に覆われて見ることがかなわないほどである。シテがワキに明かすところによれば，彼女は定家の執心によってこの世を後にすることができないのだという。式子内親王と定家の愛は「忍び忍びの御契り」であったため，その苦しみから邪婬の妄執が生じ，定家と式子内親王は死後も離れることができない。〈舟橋〉や〈鉄輪〉と同様に，本曲においても執心の原因は肉体的な欲望に帰せられる。ワキが経を読誦することによって葛の束縛は解かれ，シテは成仏できるようになる。しかし，そこでシテは意外にも思える決断を下す。彼女は成仏を断念するというのである。そして彼女が墓に戻るやいなや，墓は再び葛に覆われる。

彼女の決断の理由は，曲中では明らかにされないが，次のように解釈できよう。旅僧が読んだ経は，式子内親王に向けられたものであったため，成仏できるのはあくまで彼女のみである。このことは，たとえ彼女一人が救われたとしても，定家の執心は晴らされず，世に残ることを意味している。式子内親王はこれを拒絶した。彼女は，生前一緒にいられなかった相手と苦しみを分かち合うことで，彼のもとにあり続けようとしたのだと考えられよう。

〈定家〉は〈舟橋〉ならびに〈鉄輪〉とは大きく異なる。まず，シテは恨みを抱くことはないし，鬼にも変身しない。変身しているのは，葛となった藤原定家である。定家は舞台上に直接現れず，彼の口から自分自身の物語が語られることはない。彼の執心が葛になった出来事，そしてそれに伴う感情は，あくまでもシテの観点から述べられ，シテの苦しみが中心にある。

そのため，視覚的にも演出的にも，〈定家〉は非常に静かな印象を与える。〈定家〉に比べると，〈舟橋〉ならびに〈鉄輪〉では，ダイナミックな演出手法がとられており，怒りの感情を表す鬼は装束も派手で，動きも大きく，激しい。これに対して，哀しみの感情の具現化である葛はそもそも動作主でさえない。葛に苦しめられるシテの舞も，優雅で寂寥の念を表す静かなものである。また，曲中には寂しさやもの哀しさを表す言葉（「時雨」「冬枯れ」「時雨の亭」）[8] が用いられ，それがゆっくりとした曲のテンションとテンポとあいまって，静かでもの哀しい印象を与える。

〈八島〉・〈頼政〉

執心には，さらにもう一つの側面がある。二番目物，いわゆる修羅物の〈八島〉

8 〈定家〉，新編日本古典文学全集 58『謡曲集』，小山弘志，佐藤健一郎校注・訳，小学館，1997，326 ～ 327 頁。

のシテ源義経は，やはり執心にとらわれてはいるが，鬼に変身することもなければ，恨みを人に向けることもない。彼は武士として生まれてきたがゆえに生じた執心にとらわれて，生死の道を迷い歩き続けなければならないのである。その苦境を表す表現として用いられているのは，またしても水，そしてそこに沈むというモチーフである。義経は「…なほ西海の波に漂ひ，生死の海に沈淪せり」[9] と言う。同じく修羅物の〈頼政〉では，僧の前に姿を現した霊が「執心の波に浮き沈む，因果の有様あらはすなり」[10] と言う。ただし，彼らの沈みかたは，〈舟橋〉や〈鉄輪〉のそれとは異なっている。彼らは「波に漂」い，あるいは「波に浮き沈む」ことを繰り返している。執心に沈み果てて悪鬼になることもないかわり，浮き沈むことを繰り返し執心の海に囚われ，救済を待っている。

〈舟橋〉や〈鉄輪〉との大きな相違は，主人公とその背景にあるのだろう。武士である頼政や義経の場合は修羅道に落ちることが前提とされており，そうした運命を受け入れさまよう霊の姿が，「浮き沈む」「漂ふ」と描写されるのみである。執心に囚われた者は，鬼になるにせよならないにせよ，水中でもがき苦しむことになる。そしてなんらかの方法で執心が取り除かれることではじめて，身体は水中から浮かび上がり，解脱への道が開かれる。しかし，〈八島〉や〈頼政〉のシテが解脱したかどうかはテキスト中に明示されていない。彼らの魂は鬼になるほど自身の感情に溺れることもできないまま，生死の海を漂い，本当に救われたかどうかもわからないまま消えて行く。[11]

〈殺生石〉

五番目物の〈殺生石〉には以上述べてきた執心の定型に加えて，さらに注目に値する側面がみられる。〈殺生石〉では人間の身体性を超越するいくつかの変身が描写される。これらの変身は必ずしも執心につながるわけではなく，化生の者の変身であるという点が重要である。ワキ玄翁禅師がワキツレとの旅の途中で出会う巨大な石は，第一に，玉藻前の執心の象徴であるといえる。だが，それだけではない。

---

9 〈八島〉，新編日本古典文学全集 58『謡曲集』，小山弘志，佐藤健一郎校注・訳，小学館，1997，140 ～ 142 頁。

10 〈頼政〉，新編日本古典文学全集 58『謡曲集』，小山弘志，佐藤健一郎校注・訳，小学館，1997，170 頁。

11 入水自殺した清経は「仏果を得しこそ有難けれ」となる点にも注目したい。修羅能全体を見渡すといろいろな執心のあり方や救済のされ方があるが，それは今後の課題としたい。

鳥羽院に仕えた玉藻前は「天竺にては斑足太子の塚の神，大唐にては幽王の后褒姒」[12] の化生で，これらの国の王法・仏法を乱そうとした後，日本の朝廷に現れた女である。鳥羽院の朝廷で化生であることが発覚した玉藻前の魂は，那須野が原に逃げたあと狐となり，そして二人の武士に射殺されてしまう。その時，狐の魂の執心が殺生石となり，それ以来石の周囲のすべての生き物を殺すのだという。

玉藻前の「本体」はあくまでも「魂」であり，彼女がそのつどとる化生の姿は，この魂の容れ物のようなものとして描かれている。〈舟橋〉では「魂は身を責むる心の鬼となり変はり」とあるように，執心により魂が鬼へと変身し，そのことによって身体が苦痛をこうむるのであった。つまり，魂と身体とが一種の分離状態に陥るのである。これに対して〈殺生石〉のシテはそもそも化生であるので，身体はこの者にとって，乗り換え可能な仮の宿にすぎない。それゆえ，身体が苦痛にさらされるような事態もおきないのである。そこには身体的な苦しみは生じようがなく，石魂は何も後悔していない。ならば，執心と身体の関係は，本曲においてどのように描かれているのであろうか。以下では，この問いに焦点をあてて，シテとその身体との関係を明らかにしていこう。

玉藻前の執心の石化はいくつかの変身の最終的な段階である。天竺と中国を経て，玉藻前は日本の朝廷に美しい若い女として姿を見せる。清涼殿で夜遊が催された際，彼女は不思議な力を発揮する。

地　月まだ遅き宵の空の　雲の気色すさましく　うちしぐれ吹く風に　御殿の灯消えにけり　雲の上人立ち騒ぎ　松明疾くと進むれば　玉藻の前が身より　光を放ちて清涼殿を照らしければ　光大内に満ち満ちて　画図の屏風萩の戸　闇の夜の錦なりしかど　光に輝きて　ひとへに月のごとくなり[13]

玉藻前は身体から月のように明るい光を放つ。この場面では仏教的な象徴が使用されている。月のない空に飛ぶ凄まじい雲は人間が乗り越えなければならない煩悩を表す。そこにさす月の光は悟りを意味する。しかし，皮肉なことに，清涼殿で起こったこの出来事は参加者にただ恐怖だけを呼び起こす。特に鳥羽院はその後不思

12 〈殺生石〉，新潮日本古典集成『謡曲集　中』，伊藤正義校注，新潮社，1986，235 ～ 236 頁。
13 〈殺生石〉，新潮日本古典集成『謡曲集　中』，伊藤正義校注，新潮社，1986，230 頁。

議な病に悩まされる。呼び寄せられた陰陽師安倍泰成の占いによって，玉藻前は朝廷の政治を乱れさせようとする化生であることが判明する。早速，調伏の儀式が行われ，玉藻前は身体の苦しみを感じると，魂だけになって雲に隠れて逃げてゆく。そして狐に変身した魂は「天ざかる鄙」，すなわち那須野が原に現れるのである。

しかし，彼女の変身はこれで終わったわけではなかった。三浦介，上総介という武士の矢が狐の心を射る。この狐は「即時に命を徒らに，なすのの原の，露と消えてもなほ執心は，この野に残って殺生石と」なる。玉藻前は執心の石となって「悪念を，なほも現はすこの野辺の，往き来の人に，仇を」なし続けるのである。[14]

「悪念」は玉藻前が天竺や中国でそれぞれの帝王たちに悪影響を及ぼしたことを仄かしている。同じ目的で日本の朝廷に潜り込んだが，夜遊の事件によって正体が暴かれた。その後，玉藻前は光となり，狐となり，石に閉じこめられ，そしてまた女としてワキの前に姿を現す。その女に対して，玄翁は懺悔の姿で現れるよう要求し，女を仏道に導こうとする。玄翁が祈祷を始めると，岩が割れ，その中から光を発する石魂が現れる。「光の中をよく見れば」，そこには狐の姿が見えるが，それは同時に「さも恐ろしき人体」でもある。[15]

つまり，結局のところ，この謡曲において，身体は魂に対して副次的な役割にとどまっている。他の謡曲では，魂の状態の変化によって，身体的苦痛が引き起こされるのであるが，〈殺生石〉では，魂は最初から最後まで化生であり，そのことによって身体的な苦しみが生じるわけではない。殺生石のシテの執心が身体的苦痛をもたらすのではなく，魂が石という身体によって一つの場所に拘束されていることが，魂の執心の原因となっているのである。

長い年月ののち，殺生石が忘却の苔に覆われても，石魂は那須野が原に戻らずにはいられない。魂は，まるで風になぎ倒された草がまた起き上がるように，何度もそこに立ち戻らざるをえないのである。那須野が原に「執心を残し」たため，魂がそこに拘束され，いくら離れようとしても離れられない。これこそが玉藻前の魂の苦しみなのだ。[16]

玄翁が石魂に何が必要かを見抜き，その理解者となり，「あまりの悪念は，かへつて善心となるべし」と認めると，玉藻前は生前の行いをもう一度体験することに

---

14 〈殺生石〉，新潮日本古典集成『謡曲集　中』，伊藤正義校注，新潮社，1986，229 頁。
15 〈殺生石〉，新潮日本古典集成『謡曲集　中』，伊藤正義校注，新潮社，1986，235 頁。
16 〈殺生石〉，新潮日本古典集成『謡曲集　中』，伊藤正義校注，新潮社，1986，229 頁。

なる。ただし玄翁は，彼女の発言から，救済されたいという希望を勝手に読み取ったにすぎない。女は自分の身に起こった出来事を再現して成仏するが，反省と後悔の言葉は一切口にしない。懺悔の姿で現れた玉藻前は悔恨の念も抱かず，朝廷から追い出されてから石魂になるまでの過程を説明する。淡々と自身の悪事を述べ，人の命を取る喜びまで告白するのである。

那須野が原に執心を残し，生き物すべてを恨む。今まで見てきた謡曲と比べても，玉藻前の執心はもっとも破滅的であるといえる。〈舟橋〉や〈鉄輪〉のシテは自分と直接関わりを持っている人々を恨み，〈定家〉のシテは恨みより哀しさを感じる。彼らとは対照的に，玉藻前はすべての生き物を滅ぼそうとする。このような殺意の欲望は恨みから生まれてくるものではなく，化生である玉藻前の根底から発するものである。命を取る行為は遊戯であり，苦しみに基づくものではない。しかし，成仏できる段になると，彼女はありがたさを感じ，二度と悪行は行わないと誓う。そして石はその誓いを表す証となり，「鬼神の姿」は消えるのである。[17]

玉藻前の救済場面にカルタルシス的な要素が見当たらないのは，その化生としての性格や特殊性に理由がある。たとえば，〈舟橋〉の男と女は死別したことを理不尽であると感じ，追い詰めた人々に復讐しようとする。玉藻前は彼女を殺すように命令する鳥羽院，彼女を殺した武士たちに対する復讐の念をもたないが，強い破壊欲をみせる。このような破壊欲はパフォーマティブに表現される。たとえば，玉藻前が命を取るさいに味わう喜び，石の周囲を飛び，落下して死ぬ鳥，真っ二つに割れる石の描写は，その独特な視覚的表現力をもって，恐ろしい雰囲気を生み出している。

おわりに

以上，本稿では，〈舟橋〉を出発点とし，執心がどのような身体的・物質的現象と結びつけられているかを論じた。執心という観点から，各謡曲を分析・解釈したが，そこからは以下のような結論を導き出すことができる。執心と妄執を可視化するためにはいくつかの要素が必要である。執心は，まず，悪鬼への変身（〈鉄輪〉〈舟橋〉），または物質への変化（〈定家〉〈殺生石〉）をもたらす。この変身が執心の

17 〈殺生石〉，新潮日本古典集成『謡曲集　中』，伊藤正義校注，新潮社，1986，236 ～ 237 頁。

可視化であり，演劇におけるパフォーマティヴな要素である。可視化にさらに必要なのは過剰な感情の表現，そして水に溺れる，浮かんでは沈む，葛に覆われる，石となる，といった暗喩の使用である。これらの要素によって，不可視の魂の状態が身体的な状態に置き換えられて，具体化・形象化されるのである。

とくに，水ないしはそこで溺れるという暗喩が，言語的ならびに身体的な表現において効果的に用いられている点は注目に値する。「溺れる」という表現は感情表現と結びつけられ（涙に溺れる，心が溺れるなど），自身の過剰な感情に飲み込まれたシテの心理を表している（〈舟橋〉〈鉄輪〉）。感情に溺れてしまうシテの場合には溺死または沈潜の暗喩が多く見られるのに対し，〈頼政〉におけるように，運命から抜け出せない武士のシテの場合は，浮き沈み，そこから抜け出せないという仏教的な輪廻のイメージに沿った描写がなされる。

「溺れる」というイメージは身体的表現においても効果的に使用されている。恨みに「溺れる」ことは身体を鬼へと変身させるか，あるいは心を鬼とする。このモチーフが用いられている〈舟橋〉や〈鉄輪〉では，人間の身体に焦点があてられ，死を迎える際，あるいは裏切られたことによって，シテにもたらされる烈しい感情が，執心を呼び起こす。執心は魂から発し，シテの身体を苦しめつつ復讐を果たそうとする。ネガティブな感情が鬼として現れるのである。

一方〈定家〉では，水のモチーフは溺死のイメージや生死輪廻の比喩としてではなく，逆に「露の恵み」「御法の雨の滴り」のように，仏法による救いの比喩として用いられている。前述のように，本曲においてシテの霊を苦しめているのは墓を覆い尽くす定家葛である。ただし，比喩としてではなく作品の舞台設定として，静かに降る「時雨」は一定の効果を上げているのではないだろうか。時雨は，僧やシテの身体だけでなく墓を濡らしてもいる。僧の読経（薬草喩品）による救いを拒絶したシテが戻っていく墓は，再び葛に覆われ，さらにそこを時雨が濡らす。このような描写によって，シテの内向的な悲しみに重点がおかれている。執心が苦しめるのはあくまでもシテであり，執心が外部に災いをもたらすことはない。謡曲テキストにも外的な対象に向かう烈しい感情表現は用いられていなく，あくまでも内向的な表現が使われている。

〈殺生石〉は，これらの曲とは異なる側面を多くもつ曲である。この曲に現れる魂はシテの身体を苦しめることはないし，鬼への変身を呼び起こすような過剰な感情ももたない。逆に悪事を果たす喜びや自己中心的な世界観をもっている。この曲

において極めて特徴的なのは，石が身体のイメージとして用いられている点だ。〈殺生石〉における執心とは，この石から離れることができない魂の苦しみである。〈舟橋〉では，魂（妄執）が「邪淫の悪鬼」となって「身を責め」，「苦患に沈」んでいたが，〈殺生石〉ではその関係が逆転している。自由を求める化生の魂が，大石という「身体」に拘束されているのだ。玄翁による最終的な救済を，その大石が二つに割れるというインパクトの強い方法で見せる演出は秀逸と言えよう。[18]

以上，「執心物」の嚆矢とされる〈舟橋〉から始め，妄執の鬼が救われない〈鉄輪〉，他者の妄執に苦しめられながら救いを拒絶する〈定家〉，出自と結びつく運命的な妄執の海を漂う〈八島〉〈頼政〉，悪心が次々と入れ物としての身体を乗り換えたあげく大石に閉じ込められている〈殺生石〉の六曲を扱い，目に見えない「執心」を能という演劇がどう可視化しているのかを論じた。六曲の謡曲テキストは，それぞれのジャンルや曲趣に合わせ，「執心」を身体表現に変えていくのにふさわしい表現を巧みに作り上げている。能における感情の可視化については，今回の分析を踏まえ，型付資料等を用い舞台上の演出の工夫をたどることも必要である。論じ残した問題とともに，次の課題としたい。

＊本稿は，日本学術振興会「外国人招へい研究者（長期）」による成果の一部である。お世話になった法政大学能楽研究所及び山中玲子先生に感謝の意を表します。

（付）本稿で論じたように，〈殺生石〉では執心と身体性，感情表現が独特な仕方で組み合わされており，その点で極めて重要な曲である。しかしこれまでその翻訳が試みられることは稀であった。[19]『能楽研究』は海外の図書館・研究機関などにも発送されるので，〈殺生石〉が日本国外でも広く受容されることを期待し，本稿に初の独訳を付す。

---

18 〈殺生石〉の演出の分析も今後の課題としたい。

19 〈殺生石〉の翻訳は，1880 年の Basil Hall Chamberlain による英訳が最初だと思われる。その後 1916 年に，Yone Noguchi の翻訳も発表されたが，その精度には疑問が残る。Basil Hall Chamberlain: “The Death-Stone”, in: *The Classical Poetry of the Japanese*, London: Trübner & Co., 147 ～ 156 頁 ; Yone Noguchi: “The Perfect Jewel Maiden”, in: *Yōkyokukai* 謡曲界，5(3): 1 ～ 6 頁 ; Yone 氏による英訳は 1917 年 5 月にリプリントされた。In: *Poet Lore* 28(3): 334 ～ 337 頁。仏訳は René Sieffert によるものがある。René Sieffert: “Le Pierre-Qui-Tue”, in: *La tradition secrète du Nō; suivi de Une journée de Nō*, Paris: Gallimard, 1960 年，294 ～ 307 頁。

Der Stein, der Leben nimmt[1]

Autor unbekannt

Übersetzt und annotiert von Eike Grossmann

Dämonenstück, Fünftspiel

Personen（**in auftretender Reihenfolge**）[2]

Waki	{Der ehrwürdige Mönch} Gennō
Ai（*Kyōgen*）	Begleiter {*nōriki*[3]}
Shite（*mae*）	Frau aus dem Dorf（Geist des Steins, der Leben nimmt）
Shite（*nochi*）	Fuchs[4] {Geist des Steins, der Leben nimmt}

---

1 Die Übersetzung basiert auf SNKS 73: 225–237 und wurde abgeglichen mit den Textvarianten in YKT 3: 1633–1646, SNKBT 57: 441–446 und KYS 2: 324–328. Alle diese Textvarianten sind aus Libretti der Kanze 観世-Schule. Zugleich wurde die Übersetzung abgeglichen mit YKS 3: 7–12, einer Textvariante der Konparu 金春-Schule, und mit der Textedition der Kita喜多-Schule aus KSZU 21. Einfügungen aus variierenden Textvarianten sind mit Akkoladen kenntlich gemacht. Signifikant abweichende Stellen sind in Fußnoten angefügt. Zum Nō-Stück *Sesshōseki* siehe auch den Eintrag in *Nō kyōgen jiten*. NKJ 2011: 88a–c. Die vorliegende Übersetzung ist die erste in deutscher Sprache. Es liegen drei äußerst freie Übersetzungen ins Englische vor, wobei Yone Noguchis Versionen eng an Basil Hall Chamberlain orientiert sind. Chamberlain 1880, Noguchi 1916, 1917. Eine weitgehend belastbare Übertragung ins Französische ist verfügbar in Sieffert 1960.

2 In der Übersetzung sind die japanischen Bezeichnungen beibehalten. *Waki* ist der Nebenspieler, der *shite*（*mae*）（auch *maeshite* oder *maejite*）„Hauptspieler der ersten Szene“ und *shite*（*nochi*）（auch *nochishite* oder *nochijite*）der „Hauptspieler der zweiten Szene“. *Ai* bzw. *Kyōgen* bezieht sich hier auf den Kyōgen 狂言-Spieler, der die beiden Teile des Nō verknüpft（*ai-kyōgen*）, aber auch als Begleiter des *waki* auftritt und mit diesem im ersten Teil interagiert.

3 能力; ordinierter Mönch von niederem Rang, der für körperliche Arbeiten eingesetzt wird. RBD 1997: 867a.

4 Der japanische *yakan* 野干 – Fuchs – leitet sich aus dem Sanskrit *śṛgāla* ab; hierbei handelt es sich um einen Kojoten oder Schakal, der gerne Flugtiere reißt. RBD 1997: 1074c.

Ort	Nasunonohara in der Provinz Shimotsuke[5] {Erste Szene: Stein am Wegesrand, Tag; zweite Szene: gleicher Ort, Nacht}
Jahreszeit	{Neunter Monat, Herbst}
Kostümierung	
Shite（*mae*）	Frauenmaske（*zō*［*-onna*, „Edle, göttliche Frauenmaske“］oder *waka-onna*［„hübsche Frauenmaske“］oder *ōmi-onna*［„Frauenmaske mit leidenschaftlichem Ausdruck“］）[6], {Perücke mit Perückenband, weißer Kragen, kurzärmliger（Frauen）kimono mit Gold- oder Silberapplikationen,} kurzärmliger Kimono im „chinesischen Stil“（*kara-ori*）{ohne *hakama*-Hose, Fächer}
Shite（*nochi*）	Kleine *tobide*-Maske[7], rote Perücke, *happi*-Überwurf, breite *hakama*-Hose（*hangiri*）mit Gold- oder Silberstickereien und auffälligem Muster

5 In der Nähe der Stadt Nasu 那須 im Bezirk Nasu der heutigen Provinz Tochigi 栃木. Die geographische Lage von Nasunogahara 那須野が原（auch Nasunohara oder Nasunonohara gelesen）scheint je nach Zeit und Quelle unterschiedlich angegeben worden zu sein. Die vermutlich früheste Nennung des Ortes findet sich im *Azuma kagami* 吾妻鏡（„Spiegel des Ostens“, nach 1266）und datiert auf das Jahr 1193（Kenkyū 建久 4）; es wird berichtet, dass Minamoto no Yoritomo 源頼朝（1147–1199）sich dort am 9. Tag des 3. Monats beim Jagen vergnügte（*no-asobi* 野遊）. *Azuma kagami* 3: 152. Der heute als Nasunogahara bezeichnete Ort ist im Süden eingegrenzt vom Hōkigawa 箒川; im Norden vom Kurokawa 黒川, der auch die Grenze zur Präfektur Fukushima 福島 markiert. Östlich liegen die Ausläufer des Yamizo 八溝-Gebirges und im Westen der Hang des Nasudake 那須岳（auch Chausudake 茶臼岳）mit einer Höhe von 1915 m. Somit hat Nasunogahara eine westöstliche Ausdehnung von ca. 24 km und eine nordsüdliche von ca. 38 km. Nasunogahara selbst ist von weiteren Flüssen durchkreuzt. NRCT 9: 68b–69b.

6 Die *zō-onna* 増女 geht angeblich auf Zōami 増阿弥（fl. 1414）zurück – daher *zō* – und wird u.a. für weibliche Gottheiten, Himmelswesen u.ä. verwendet. Vgl. NKJ 2011: 433b–c. Im Vergleich zur lieblichen *waka-onna* 若女, der jungen Frau, erscheint sie gesetzter. Die *ōmi-onna* 近江女 hingegen, eine zwar immer noch junge, aber schon etwas reifere Frau, drückt Leidenschaft und Anhaftung aus und wird u.a. für die Stücke *Dōjōji* 道成寺（„Der Dōjōji“）und *Ama* 海士（„Die Taucherin“）verwendet.

7 Die kleine *tobide*（*ko-tobide* 小飛出）wird für Gottheiten, die auf Erden wandeln, sowie für Fuchsgottheiten und Naturgeister（*yōsei* 妖精）verwendet. Für den *shite*（*nochi*）kann auch eine *kiba-tobide* 牙飛出 verwendet werden; diese hat einen weit geöffneten Mund mit hervorspringenden Hauern. Zudem wurde auch eine Fuchsmaske, *yakan* 野干, die speziell für das Stück *Sesshōseki* angefertigt worden zu sein scheint, eingesetzt.

Waki {Goldverzierter,} eckiger Mönchshut, „Mönchsrobe“ (*kara*)[8], {kurzärmliger Brokatkimono mit Karomuster,} Überkimono mit weiten Ärmeln (*mizu-goromo*), weite, weiße *hakama*-Hose, Hüftgürtel mit herabhängenden, gestärkten Enden (*koshi-obi*), Fächer

Ai *Nōriki*-Haube, {einfacher kurzärmliger, wattierter Baumwollkimono[9],} Überkimono mit weiten Ärmeln, abgebundene *hakama*-Hose (*kukuri-bakama*), {„Gamaschen“ [Schuhwerk für die Reise, *kyahan*]}

I

Die Bühnenassistenten stellen ein Tatami-Podest mit einem Stein-Requisit darauf vor dem Spieler der großen Hüfttrommel (*ōtsuzumi*) und dem Spieler der kleinen Schultertrommel (*kotsuzumi*) ab. Mit der Anfangsmusik treten *waki* und *ai* auf. Der *waki* betritt die Bühne, {einen Wedel aus Tierhaar (*hossu*) über der Schulter tragend,} bleibt auf dem *jō-za* (auch *nanori-za*; d.i. d. Platz der Namensnennung, aus Sicht des Publikums hinten links auf der Bühne) stehen {und wendet sich den Trommelspielern zu}.

Waki [*shidai*[10]]: So wie es Wolken und Wasser[11] dem Herz eingeben,
wie es Wolken und Wasser dem Herz eingeben,
will ich mich begeben auf eine Reise in die fließende, leidvolle Welt.

{Während der Chor das Rezitativ wiederholt,} wendet er sich zur Bühnenfront.

---

8 Kleine Mönchsrobe, die sich von der *kesa* 袈裟 (Sanskrit *kāṣāya*), einer ursprünglich aus Flicken zusammengenähten und teils in bräunlich-rotem Ton gefärbten, zumeist über der linken Schulter getragenen Zeremonialkleidung buddhistischer Mönche, ableitet. RBD 1997: 237a.

9 *Shima-noshime* 縞熨斗目, wie es die Dienerrolle Tarō Kaja im Kyōgen trägt; oft kariert oder gestreift.

10 Rezitativ in Versform zu Beginn eines Nō-Stücks, meist bestehend aus einer Abfolge von 7/5, 7/5 und 7/4 Silben. Ein englisches Glossar zum technischen Vokabular des Nō findet sich in Hare 1986: 291–300. Siehe vergleichend auch die Anmerkungen zur Übersetzung des Nō-Stücks *Nue* 鵺 von Zeami 世阿弥 (1363?–1443?, auch Kanze Saburō Motokiyo 観世三郎元清) durch Scholz-Cionca 1990: 101–117. Zudem wurden die Einträge im *Nō kyōgen jiten* (NKJ 2011) konsultiert. Der *shidai* fehlt in der Variante der Konparu-Schule; diese beginnt direkt mit Gennōs Namensnennung. YKS 3: 7.

11 „Wolken und Wasser“ (*kumo-mizu* 雲水) steht für die rituelle Wanderschaft buddhistischer Mönche, die keinen festen Wohnsitz haben und im zen-buddhistischen Kontext als *unsui* 雲水 bezeichnet werden.

Waki [*nanori*[12]]: Dies ist Gennō[13], ein Praktizierender der buddhistischen Lehre. Nie habe ich mich von der Meditationsstätte der Wissenden erhoben und stets auf den einen großen Sachverhalt gehofft. Als mir dann die unvergleichliche Erkenntnis zuteil wurde, habe ich schließlich den Tierhaarwedel geschwenkt und mein Augenmerk der Welt zugewandt.[14] Nachdem ich eine gewisse Zeit in Ōshū[15] verbracht habe, will ich nun in die Hauptstadt ziehen, auch um dort Winter und Sommer zu verknüpfen.[16]

---

12 Die „Namensnennung" ist eine konventionelle Formel, mit der sich gewöhnlich der *waki* dem Publikum vorstellt.

13 Es handelt sich um Gennō Shinshō 源翁心昭, auch Gennō Genmyō 玄翁玄抄（1329–1400）, einen Mönch der Sōtō 曹洞-Schule. Der Legende nach hatte er 1385 den Dämon am Sesshōseki ausgetrieben. Die Legende wird im *Gennō zenji den* 源翁禅師伝（„Biographie des Zen-Meisters Gennō"）erwähnt, das im Kaizōji 海蔵寺 in Kamakura aufbewahrt wird, dessen Tempelgründung（*kaisan* 開山, „Bergöffnung"）Gennō zugeschrieben wird. Das *Gennō zenji den* liegt vor in ZGRJ 9.1: 327b–329a. Zum Leben Gennōs und den Legenden, die sich um ihn ranken, siehe Ueno 2008. Zur Tempelgründung und der Unwahrscheinlichkeit, dass diese wirklich auf Gennō zurückgeht, siehe Ueno 2016; siehe auch NRCT 14: 336b–337a.

14 Die „Meditationsstätte der Wissenden"（*chishiki no yuka* 知識の床）meint die erhöhte Sitzplattform, auf welcher ein Zen-Mönch seine Meditationsübungen durchführt mit dem Ziel, den „einen großen Sachverhalt"（*ichi daiji* 一大事）, d.i. das eigene Erwachen, zu erfahren. In diesem eröffnet sich eine „unvergleichliche Erkenntnis"（*ikkensho* 一見所）, aus der sich wiederum die Lehrberechtigung eines Zen-Mönchs ableitet, die symbolisch durch den Erhalt eines „Wedels"（*hossu* 払子）aus Tierhaar dargestellt wird. Im YKS fehlt der Teil „als mir dann die unvergleichliche Erkenntnis zuteil wurde". Dort lautet die Stelle: „Nie habe ich mich von der Meditationsstätte der Wissenden erhoben, stets auf den einen großen Sachverhalt gehofft, den Tierhaarwedel geschwenkt und mein Augenmerk der Welt zugewandt." YKS 3: 7.

15 Ōshū 奥州（in etwa „Provinzen im Hinterland"）, auch Mutsu no kuni 陸奥国（„Provinz Mutsu"）oder Michinoku 陸奥, bezeichnet die Region der heutigen Provinzen Fukushima, Miyagi 宮城, Iwate 岩手 und Aomori 青森. Dass Gennō durch Ōshū reiste, wird in YKS 3: 7 nicht berichtet.

16 *Tōge wo mo musubabaya to* 冬夏をも結ばばやと. Steht hier für die neunzigtägige Rückzugsperiode（*ango* 安居）im Herbst, während derer Mönche sich nicht auf Wanderschaft（*angya* 行脚）begeben sollen. Eine weitere solche Periode umfasst die Frühjahrsmonate. Der Rückzugsort ist frei wählbar; Gennō entscheidet sich hier für ein nicht näher spezifiziertes Kloster im heutigen Kyōto.

Waki ［*ageuta*[17]］: （wendet sich zur Bühnenfront {［*michiyuki*[18]］}）

Der, der wie Wolken und Wasser ist,

hat nirgends eine feste Bleibe.

In der fließenden, leidvollen Welt, in der niemand eine feste Bleibe hat,

reist irrend umher das Herz, dessen Innerstes so unbekannt ist wie der Weiße Fluss;[19]

dort, am Shirakawa（ab hier Schritte）, der sich durch die Provinz Shimotsuke zieht, nehme ich den Raureif mit beiden Händen auf[20] − schon bin ich angelangt in Nasunonohara.

Angelangt bin ich in Nasunonohara in der Provinz Shimotsuke.[21]

Mit der Ankunftsformel（*tsukizerifu*［Angelangt bin ich…］）begibt er sich zum *waki-za*.[22] Er wendet sich an den *ai*, der ihm folgt.

---

17 Gesang, der in höherer Stimmlage beginnt und tiefer endet, im Takt der Instrumente. Der Rhythmus ist häufig 5, 7/5, 7/5, …, 7/5; oft werden die erste und die letzte Verszeile wiederholt.

18 *Michiyuki* 道行, die sog. Reisewegpassage, beschreibt den Reiseweg, der zurückgelegt wurde oder wird, um zum „Ziel“ zu gelangen. Dabei muss die Reise nicht zwingend beendet sein, es kann sich auch um einen vorübergehenden Rastplatz handeln. Der Reisende − überwiegend der *waki* − bewegt sich dabei vom *jō-za* über den *waki-za*（„Platz des Nebenspielers“, vorne rechts）zurück zum *jō-za*. Meist wird diese Passage als *ageuta* rezitiert. Vgl. NKJ 2011: 364a.

19 *Kokoro no oku wo shirakawa* kann gelesen werden als 心の奥を知かは（„das Herzensinnerste erkennt man nicht“）und 心の奥を白河（„das Herzensinnerste am Shirakawa“）.

20 *Shirakawa no musubi kometaru shimotsuke ya* kann gelesen werden als 白河の掬び籠めたる霜（„Der Raureif, den ich am Shirakawa mit beiden Händen aufgenommen habe“）und 白河の結びこめたる下野や（„Die Provinz Shimotsuke, durch die sich der Shirakawa zieht“）.

21 Diese Passage weist eine dichte Verwebung von *engo* 縁語（„assoziativen Worten“）und *kakekotoba*（„doppelsinnigen Worten“）auf. So ist *u*（*ki*）浮（き）（„treiben, schweben“）, auch 憂（き）（„Schmerz, Leid“）, ein *engo* für Wolken（*kumo* 雲）und Wasser（*mizu* 水）. *Oku* 奥（„innen, hinten“）fungiert als *kakekotoba* für *michinoku* 陸奥, *shirakawa* 白河（„der weiße Fluss“）für *shirazu* 知らず（„nicht erkennen, unbekannt sein“）, *musubi* 結び（„verbinden, knoten“）für 掬び（„mit beiden Händen［Wasser］schöpfen“）, Shimotsuke 下野（die alte Bezeichnung für die Provinz Tochigi）für *shimo* 霜（„Raureif“）.

22 {Bei „am Shirakawa“ wendet er sich nach rechts und begibt sich zwei, drei Schritte nach vorne, kehrt dann [auf seinen Platz] zurück und zeigt damit an, dass er in Nasuno angelangt ist. Mit dem Ende des *michiyuki* wendet er sich [wieder] zur Bühnenfront. *Waki*: Da wir uns eilten, sind wir schon angelangt in Nasunonohara. *Ai*: Da wir uns eilten, sind wir angelangt in Nasunonohara.} YKT 3: 1636. Die Ankunftsformel „Da wir uns eilten, sind wir schon angelangt in Nasunohara“ findet sich auch im *Kitaryū shin-zenkyoku utaibon*. KSZU 21: o.S.（1 *verso*）.

Waki [*mondō*[23]]: Wie ist es, Novize[24], bist du erschöpft?

Ai: Ja, so verhält es sich.

Waki: Dort ist ein Stein, der so scheint, als hätte er einen besonderen Ursprung.

Ai: (schaut den Stein an) Du meine Güte, du meine Güte!

Waki: Was sprichst du da? Bist du dem Wahnsinn anheimgefallen?

Ai: Die Vögel, die über diesen großen Stein hinwegfliegen – alle fallen sie um den Stein herum vom Himmel.

Waki: Du sagst also, dass alle Vögel um diesen großen Stein herum vom Himmel herabfallen?

Ai: Ja, so verhält es sich.

Waki: (wendet sich zum Requisit und schaut dieses an) Dies ist tatsächlich eine merkwürdige Begebenheit. Ich will hinübergehen und einmal genauer hinsehen.[25]

Shite[26] [*mondō*]: (noch von hinter dem Vorhang aus den *waki* anrufend, dann die Bühne betretend) So hört, so hört, ehrenwerte Mönche, begebt euch nicht in die Nähe jenes Steins.

Der *waki* wendet sich dem *shite* zu.

Waki: Gibt es denn einen bestimmten Grund, aus welchem man sich nicht in

---

23 Wechselrede, in Prosa gesprochen, mit gelegentlichen melodischen Einschüben. Vgl. Scholz-Cionca 1990: 107.

24 Hier wird der *nōriki* als *shami* 沙弥 (Sanskrit *śrāmaṇera*), also als noch nicht vollordinierter Mönch, bezeichnet. RBD 1997: 493b.

25 In YKT wird die Wechselrede wie folgt angegeben: {*Waki*: Da ich mich sehr eilte, bin ich bereits in Nasunonohara angekommen. *Ai*: Du meine Güte, sie stürzen herab! Du meine Güte, sie stürzen herab! *Waki*: Wovon sprichst du? *Ai*: Nun, es verhält sich so, dass ich sah, wie die Vögel, die über diesen Stein hinwegfliegen, vom Himmel fallen, und so habe ich mich gewundert. *Waki*: (wendet sich zum Requisit) Wahrhaftig, dies ist eine merkwürdige Begebenheit. Ich will mich nähern und einmal genauer hinsehen. *Ai*: Schaut es euch eiligst an (wendet sich zum Bühnenvorhang)! Nun, was ist das wohl für eine Begebenheit? (So sprechend, setzt er sich neben den *waki*)}. YKT 3: 1636.

26 {Der *shite* im ersten Teil ist eine hübsche Frau, die aber auch von einer unheimlichen Aura umgeben ist. Während sie ohne zu zögern, mit fließenden Bewegungen auftritt, verkörpert sie zugleich die kühle Trostlosigkeit des Herbstwindes. Im zweiten Teil, wenn sie von vergangenem Unheil berichtet, dann singt sie mit [einer gewissen] Verschlagenheit, beginnt gar zu rasen, bevor sie sich schlussendlich unterwirft.} KSZU 21: o.S. (1 *recto*).

die Nähe des Steins begeben sollte?

Shite: （während er geht {und［schließlich］die Bühne betritt,［wobei er jeweils an der zweiten und ersten Kiefer kurz zum Stehen kommt］}）Dies ist der Stein von Nasuno, der Leben nimmt. Wer ihn berührt − Menschen selbstredend, aber selbst jegliches Federvieh und Getier −, verliert sein Leben. Ihr Mönche, die ihr euch dem Stein, der Leben nimmt,［nähert,］ohne um dessen Fürchterlichkeit zu wissen − wollt ihr denn den Tod herausfordern?（an der zweiten Kiefer stehend, an den *waki* gewandt）Weichet zurück.

Waki: Nun, wie kam es wohl dazu, dass dieser Stein auf diese Weise Leben nimmt?

Shite: Dieser ist die Anhaftung［des Herzens］[27] eines jungen Mädchens namens Tamamo-no-mae, das vor langer Zeit in den Diensten des Ex-Kaisers Toba[28] stand（an der ersten Kiefer stehend zum *waki*）, die sich in diesem Stein manifestiert.

Waki［*kakeai*[29]］: （während der *shite* losschreitet）Dies ist wahrlich merkwürdig. Welchen Grund hat es, dass Tamamo-no-mae, die sich doch in der Palastgesellschaft bewegte, ihre Seele in dieser fernen Provinz zurückließ?

Shite: Da es fürwahr auch hierfür einen Grund gibt（vom *jō-za* an den *waki* gerichtet）, wird davon wohl von alters her berichtet.

Waki: Aus eurem Gebaren und euren Worten schließe ich, dass ihr den Grund

---

27 Hier wird der buddhistische Begriff *shūshin* 執心 verwendet. Dabei handelt es sich um die Anhaftung eines Herzens, das sich über den Tod hinaus an etwas klammert. Vgl. RBD 1997: 507b. Im Nō wird *shūshin* häufig gleichgesetzt mit *mōshū* 妄執, der „Anhaftung aufgrund von Verblendung“. *Shūshin* und *mōshū* sind maßgebliche Topoi, die − mit Ausnahme der glücksverheißenden Götterspiele der ersten Kategorie − motivisch in jenen Stücken zu finden sind, in denen die Hauptfigur der Geist eines oder einer Verstorbenen ist.

28 Toba 鳥羽（1103−1156）war von 1107−1123 bis Kaiser und etablierte ab 1129 eine *insei* 院政（„Regierung [eines abgedankten Kaisers] aus dem Kloster heraus“）. Bis zu seinem Tod regierte er so für drei inthronisierte Kaiser.

29 In Reimprosa vorgetragene, nicht rhythmische Wechselrede, die im Verlauf an Tempo gewinnt. NKJ 2011: 331a.

wohl kennen müsst.[30]

Shite: Nein, Genaues weiß ich nicht. Nun, die einem Tautropfen gleichende, juwelenhafte Tamamo-no-mae,[31]

Waki: so hört man, lebte vor langer Zeit in der Hauptstadt,

Shite: doch ist ihre Seele fern von der himmelsgleichen Hauptstadt

Waki: in der Provinz zurückgeblieben.[32] Ihre bösen Absichten

Shite: treten nach wie vor zutage auf diesem Feld, wo

Waki: den vorbeigehenden Menschen

Shite: bis heute Übles（wendet sich zur Bühnenfront）

Chor［*ageuta*］: widerfährt![33] Selbst nachdem der Stein, der in Nasunonohara steht, selbst nachdem der Stein, der in Nasunonohara steht, von Moos bedeckt ward,[34] hält sich die Anhaftung beständig（*shite* bewegt sich vom *jō-za* nach vorne）und kehrt abermals und abermals zurück, so wie die Grashalme in der Ebene sich wieder aufrichten, nachdem der kalte Herbstwind darüber gestrichen ist（*shite* umrundet in einem großen Kreis die Bühne）. Dort, wo die Eulen in den Ästen der Kiefern und Katsurabäume rufen, haust versteckt der Fuchs zwischen den wilden Orchideen und

---

30 Eigentlich: „Aus eurem Gebaren und euren Worten schließend, scheint es nicht möglich, dass ihr nicht um den Grund wisst.“ Das *Kitaryū shin-zenkyoku utaibon* fügt zusätzlich ein: „Berichtet ausführlich.“ KSZU 21: o.S.（3 *recto*）.

31 Auch hier werden *kakekotoba* eingesetzt*: shiratsuyu* 白露（„Tautropfen“）kann als *shirazu* gelesen werden. Auch korrespondiert *shiratsuyu no tama* 白露の玉（„juwelenhafte Tautropfen“）mit *shiratsuyu no Tamamo-no-mae* 白露の玉藻前, wobei hier *tama* doppelt gelesen werden kann: also „die juwelenhaften Tautropfen“ und „die juwelenhafte Tamamo-no-mae“.

32 *Amasagaru* 天離る（auch *amazakaru* oder *amazagaru* geschrieben; „sich vom Himmel［d.i. d. Kaiserhof, d. Hauptstadt］entfernen“）dient als *makurakotoba* 枕詞（„Kopfkissenwort“, ausschmückende Einleitungsfloskel zu bestimmten Worten oder Wortgruppen）für *hina* 鄙（„die Provinz, ein von der Hauptstadt weit entfernter Ort“）.

33 *Ata wo ima nasu* 仇を今為す, dabei fungiert *nasu* als *kakekotoba* für Nasunonohara im Folgesatz.

34 Implizit: Selbst jetzt, da Tamamo-no-mae in Vergessenheit geraten ist; *kutsu* 朽つ, „vermodern“, hier „verschwinden und in Vergessenheit geraten“.

Chrysanthemen;[35] so bricht gerade zu dieser Zeit auf diesem Feld ein doch trüber Herbstabend an（*shite* kehrt zum *jō-za* zurück und bleibt dort stehen）.

Waki［*mondō*］: Nun denn, erzählt ausführlich die Geschichte von Tamamo-no-mae.[36]

Chor［*kuri*[37]］: （*shite* begibt sich zur Mitte der Bühne）Im Grunde ist（*shite* schaut zur Bühnenfront und setzt sich）nichts Genaues bekannt über die Geburt und das Aufwachsen jener, die Tamamo-no-mae genannt wird. Man weiß nicht einmal, woher sie stammt, doch［gebärdete］sie［sich］wie ein Geschöpf über den weißen Wolken.[38]

Shite［*sashi*[39]］: Zudem widmete sie sich［hingebungsvoll］ihrer Erscheinung

Chor: und da sie von großer Schönheit und anmutiger Gestalt war, war des Kaisers Zuneigung［zu ihr］nicht gering.

Shite: Als［er］eines Tages die Weisheit Tamamo-no-maes bemessen wollte, gab es nicht eine Sache, bei der sie zögerte.

---

35 Hier wird auf das Gedicht *Xiongzhai* 凶宅（jap. *Kyōtaku*, „Spukhäuser“）von Bo Juyi 白居易（jap. Haku Kyoi, 772–846）angespielt. In diesem Gedicht finden sich folgende Verszeilen: *fukurō ha shōkei no eda ni naki, kitsune ha rangiku no kusamura ni kakuru* 梟鳴松桂枝, 狐藏蘭菊叢（„Die Eulen singen auf den Ästen der Kiefern und Katsurabäumen, der Fuchs versteckt sich zwischen den Blüten der Orchideen und Chrysanthemen“）. Sie spielen auf den Zerfall verlassener Häuser an, deren Gärten verwildern und nur noch von Tieren bewohnt werden. Das Gedicht wird auch in dem Nō-Stück *Nishikigi* 錦木 paraphrasiert. Dort heißt es: *shōkei ni naku fukurō rangiku no hana ni kakuru naru kitsune sumu naru tsuka no kusa*… 松桂に鳴く梟蘭菊の花に蔵るなる狐棲むなる塚の草…（„Aus den Kiefern und Katsurabäumen rufen die Eulen; versteckt zwischen den Blüten der Orchideen und Chrysanthemen der Fuchs; die Gräser auf den Grabhügeln, unter denen er seinen Bau hat…“）. SNKBZ 59: 186. Im *Tsurezuregusa* 徒然草（„Betrachtungen aus der Stille“, um 1330–1339, Absatz 235）wird ebenfalls direkt Bezug auf das Gedicht genommen und dessen einsame Stimmung und das Gefühl der Verlassenheit aufgegriffen. SNKBZ 44: 263.

36 Dieser Satz steht weder in KYS 2: 325 noch SNKBT 57: 443.

37 Meistens vom Chor vorgetragenes, kurzes melodisches Stück in hoher Stimmlage. Es gibt *kuri*, die komplett melismatisch gesungen werden und solche, bei denen auf die melismatische Melodie ein zweiter syllabisch gesungener Teil folgt. Leitet über zum Höhepunkt des ersten Teils, häufig in der Abfolge *kuri-sashi-kuse*. *Kuri* kann auch alleine stehen, so z.B. als *nanori-guri*, wo der *shite* sich in seiner eigentlichen Gestalt zeigt und seinen wahren Namen preisgibt. NKJ 2011: 336b.

38 D.i. eine Person, die in den kaiserlichen Gemächern ein- und ausgehen darf.

39 Kennzeichnet lyrische Monologe und Texte, deren Inhalte von besonderer Wichtigkeit sind, in abweichendem Rhythmus zu den Instrumenten. Hare 1986: 299. Hier wechseln *shite* und Chor, der den Monolog des *shite* aufgreift und weiterführt.

Chor: Ihr Wissen［reichte］von den *sūtras* und den sie erklärenden Texten über die buddhistischen Lehren bis hin zu den japanischen und chinesischen Schriften – ja gar bis zum Verfassen von Gedichten und Liedern und dem Spiel auf den Blas- und Saiteninstrumenten. Und ihre Antworten auf die Fragen ließen keinen Mangel an Urteilskraft erkennen.

Shite: „Da die Tiefe ihres Herzens ungetrübt ist“, sprach der Kaiser,

Chor: „verleihe ich ihr den Namen Tamamo-no-mae“[40]［*kuse*[41]］（*shite* bleibt sitzen）. Eines Tages erschien der Kaiser im Seiryōden[42] und hieß jene Minister und Höflinge[43] mit großen Fertigkeiten sich versammeln, auf dass sie auf den Blas- und Saiteninstrumenten spielten. Dies begab sich

---

40 *Tamamo*, als *epitheton ornans*, ist ein Topos für die juwelengleiche（*tama* 玉）Schönheit, die in ihrer Unerreichbarkeit – so wie die Algen（*mo* 藻）auf hoher See – im Betrachter ein ebenso sehnsüchtig-quälendes（*kurushi* 苦し）wie verstörendes（*midaru* 乱る）Verlangen auslöst. Der Terminus findet sich in Gedichten im *Man'yōshū* 万葉集（„Sammlung von zehntausend Blättern“, Mitte 8. Jh., bspw. in Gedicht 1168 als *okitsu tamamo* 奥津玉藻, „Juwelenalgen auf hoher See“）, in analoger Bedeutung auch im *Kokin waka shū* 古今和歌集（„Sammlung von *waka* von früher und heute“, 905–914, z.B. Gedicht Nr. 532）, oder auch im Kapitel „Waka murasaki“（„Die junge Murasaki“）des *Genji monogatari* 源氏物語（„Die Geschichte vom Prinzen Genji“, um 1008）. SNKBZ 7: 211; SNKBZ 11: 214; SNKBZ 20: 242.

41 Dritter Teil von *kuri-sashi-kuse*. Ebenfalls melodische Partie – abwechselnd in tiefer, hoher und tiefer Stimmlage – vorgetragen in stark synkopierten rhythmischen Mustern, auf unregelmäßigen Versen mit schwankender Silbenzahl; musikalisch-dramatischer Höhepunkt eines Stücks. Scholz-Cionca 1990: 109. Hier bleibt der *shite* in der Bühnenmitte sitzen und begleitet den Gesang des Chors mimisch, daher auch *iguse*, „sitzende *kuse*“, im Gegensatz zu *maiguse*, „getanzte *kuse*“. Vgl. auch Hare 1986: 296.

42 清涼殿, „Halle von Klarheit und Frische“; zunächst Teil der Privatgemächer des Kaisers, später vermehrt für Zusammenkünfte und Vergnügungen genutzt.

43 *Gekkei unkaku* 月卿雲客, „Mondminister und Wolkengäste“; dabei handelt es sich um die Minister und Höflinge am kaiserlichen Hofe. Der Palast wird metaphorisch als „Himmel“（*ama*）bezeichnet, der Kaiser als „Sonne“（*taiyō* 太陽）, die Minister werden gleichgesetzt mit dem Mond（*tsuki* 月）und die hochrangigen Höflinge, denen das Betreten der kaiserlichen Gemächer erlaubt war, sind die „Wolkengäste“. Der Begriff erscheint ab dem 13. Jahrhundert in Berichten über Gedichtwettstreite（*utaawase* 歌合）am Kaiserhof, so z.B. in den Niederschriften der *Gekkei unkaku netami utaawaase* 月卿雲客妬歌合, den „neidvollen Gedichtwettstreiten zwischen Mondministern und Wolkengästen“, aus den Jahren 1214（Kenpō 建保 2）und 1215（Kenpō 3）. GRJ 12: 432a–436a und 444a–445b. Er findet zudem besonders in *gunki monogatari* 軍記物語（Kriegererzählungen）Verwendung, so etwa dem *Hōgen monogatari* 保元物語（„Die Geschichte der Ära Hōgen“, nach 1220）oder dem *Heike monogatari* 平家物語（„Die Geschichte der Heike“, vermutl. frühes 13. Jh.）, insbesondere aber dem *Taiheiki* 太平記（„Chronik des großen Friedens“, spätes 14. Jh.）, einem der beliebtesten Quellentexte des Nō, wo er mit 22 Nennungen am häufigsten erscheint. Siehe SNKBZ 41: 218, 224, u.a.; SNKBZ 46: 107, 111, u.a.; SNKBZ 54–57.

gegen Ende des Herbstes; am späten Abendhimmel der Mond noch nicht erschienen, die Wolken ungestüm anzusehen. Dann, mit dem jäh einsetzenden Nieselregen, kam Wind auf und die Lampen im Seiryōden verlöschten. Jene, denen der Zutritt zu den Wolkengemächern gewährt war, veranstalteten viel Aufhebens, und als sie ausriefen: „Die Fackeln, flink!“, da setzte Tamamo-no-mae aus ihrem Leib Lichtstrahlen frei. Als diese das Seiryōden erleuchteten, war der gesamte Palast strahlendurchflutet, und selbst die entlegenen, von der Finsternis der Nacht verschluckten, prächtig bemalten Stellwände und das Buschklee-Türen-Zimmer[44] schimmerten im Lichtstrahl. Es war, als stünde alles im Mondschein.

Shite: Da der Kaiser von da an befallen war von einem Leiden,

Chor: führte Abe no Yasunari[45] eine Weissagung durch, und verkündete seinen Befund in einem Schreiben, das besagte: „Dies alles ist dem Werk der Tamamo-no-mae zuzuschreiben. Um die Ordnung des Herrschers zu Grunde zu richten, hatte sie sich verwandelt[46] und war hier erschienen. Nun muss ein Ritus zur Dämonenunterwerfung[47] durchgeführt werden.“ Als dies dem Kaiser zu Gehör gebracht wurde, veränderte sich augenblicklich seine Zuneigung – ja, sie verschwand gar gänzlich. Tamamo verwandelte sich zurück in ihr eigentliches Wesen und verschwand wie der Reif auf den Gräsern in Nasuno, wovon［dieser Stein］zeugt.

Waki［*mondō*］: （zum *shite*）Wer seid ihr, dass ihr so ausführlich davon berichten könnt?

Shite: （zum *waki*）Was soll ich jetzt noch verschleiern? Früher war ich

---

44 Die bemalten Stellwände（*gato no byōbu* 画図の屏風）befanden sich im östlichen Außenflur; das Buschklee-Türen-Zimmer（*hagi no to* 萩の戸）war eines der nördlichen Zimmer im Seiryōden.

45 安倍泰成（?–?）; Ein Nachkomme des berühmten Divinationsmeisters Abe no Seimei 安倍晴明（921–1005）.

46 Hier wird der buddhistische Begriff *keshō* 化生 verwendet, der für „Wandelwesen“ oder „Gestaltwandler“ stehen kann. Siehe RBD 1997: 239b–c.

47 *Chōbuku no matsuri* 調伏の祭り ist eine generische Bezeichnung für Zeremonien zur Dämonenaustreibung oder zur Beseitigung v.a. karmischer Ursachen physischer oder psychischer Leiden.

Tamamo-no-mae, jetzt bin ich die steinerne Seele des Steins von Nasuno, der Leben nimmt.

Waki: Allerdings ist es so, dass sich niederträchtige Absichten verkehren können in ein edles Herz. Da sich das so verhält, will ich euch Mönchsrobe und Schale überantworten.[48] Zeigt euch dafür ein weiteres Mal in eurer ursprünglichen Gestalt!

Shite: Ach, allzu beschämend! Meine Gestalt am Tage ist wie der Abendrauch am Asama unter der Mittagssonne[49] (*shite* hebt sich leicht in die Hüfte und schaut den *waki* unverwandt an),

Chor [*ageuta*]: so will ich wiederkommen, wenn es Nacht geworden ist, so will ich wiederkommen, wenn es Nacht geworden ist (*shite* erhebt sich und geht zum *jō-za*), und erscheinen (*shite* wendet sich zum *waki*) in meiner

---

48 *Shikaraba ehatsu wo sazuku beshi* しからば衣鉢を授くべし. Robe (*e*) und Schale (*hatsu*) gehören zur Grundausstattung jeder Nonne und jedes Mönchs; sie stehen hier für die Aufnahme der Übeltäterin in den buddhistischen Orden, speziell die Traditionsfolge der Zen-Schule, sowie im übertragenen Sinne die Tilgung ihrer karmischen Vergehen und ihr Heraustreten aus der schuld- und leidbehafteten Welt. Dieser Satz fehlt in der Variante der Konparu-Schule. YKS 3: 10.

49 Vulkan an der Grenze der Präfekturen Gunma 群馬 und Nagano 長野, der „Helligkeit" assoziiert (*asama* für „Vormittagszeit") und als *kakekotoba* eingesetzt wird (*asamashi*, „erbärmlich"). *Asa* von Asama spielt auch mit den Bedeutungen von 浅 („flach") und 朝 („Morgen"). Mit *hiru* 昼 („Mittag"), *yū* 夕 („Abend") und *yoru* 夜 („Nacht") werden somit ein Tag und eine Nacht evoziert. Zugleich verweist diese Zeile auch auf Gedicht Nr. 958 aus dem *Shin kokin wakashū* 新古今和歌集 („*Waka* von früher und heute, neu gesammelt", 1205), wo es heißt: *itazura ni tatsu ya asama no yūkeburi sato tohi kanuru wochikochi no yama* いたづらに立つや浅間の夕煙里問ひかぬるをちこちの山 (Ziellos / erhebt er sich / der Abendrauch am Asama / kein Dorf in Sicht / nur Berge aller Orts). SNKBZ 43: 284. Im Nō *Kakitsubata* 杜若 („Die Sumpf-Schwertlilie") wird ein ähnliches Gedicht paraphrasiert: *sate koso shinano naru asama no dake ni tatsu keburi, wochikochi-bito no miyaha togamenu to* さてこそ信濃なる浅間の嶽に立つけぶり遠近人の見やは咎めぬ („Nun endlich angekommen in Shinano, stehe ich auf dem Gipfel des Asama. Wie könnte beim Anblick des Rauchs, der sich dort erhebt, dem aus der Ferne Herangereisten nicht unheimlich zumute sein?"). SKNBZ 58: 378. Dieses Gedicht rekurriert allerdings auf die Episode acht „Asama no take" 浅間の嶽 im *Ise monogatari* 伊勢物語 („Geschichte aus Ise", Mitte 10. Jh.). SNKBZ 12: 119–120. Der Text von *Sesshōseki* spielt hier mit den unterschiedlichen Konnotationen, die der Vulkan ebenso wie Tag und Nacht bzw. Schatten haben können. Die Reaktion Tamamo-no-maes auf die Aufforderung, ihre „ursprüngliche Gestalt" zu zeigen, deutet auf die Schwierigkeit der Figur hin, ihre eigentliche Erscheinung zu fixieren. Die Metapher des Abendrauchs in der Mittagssonne offenbart das Paradox, dass jener zur Tagesmitte entweder gar nicht erst in Erscheinung tritt oder aber sich im Moment seines Erscheinens in der prallen Sonne sogleich auflöst, und so in jedem Fall nicht wahrnehmbar ist.

Büßergestalt, so spricht sie, und fährt fort: Auch wenn der Abendhimmel [in jeder] Nacht finster ist (zur *waki-shōmen* [rechten Bühnenfront] schauend, blickt der *shite* hinauf zum Himmel), so erkennet, dass diese Nacht mein Schatten ist, der sich im Schein der Lampe abzeichnet (*shite* hebt den linken Kimonoärmel nach vorne). (*Shite* wendet sich *waki* zu) Harret aus, ohne euch zu fürchten. Sie verbirgt sich im Stein und verschwindet (*shite* dreht sich auf dem *jō-za*, wendet sich zur Bühnenfront und begibt sich dann in das Steinrequisit), sie verbirgt sich im Stein und verschwindet.

Kyōgen-Zwischenspiel

Waki [*mondō*]: (zum *ai*) Das, was die Frau soeben erzählt hat – hast du das auch vernommen?

Ai: (zum *shite* [richtig: *waki*]) Ja, auch ich habe dies vernommen.

Waki: Du bist doch so ein gescheiter Kerl. Solltest du Genaueres über die Vergangenheit der Tamamo-no-mae wissen, so berichte mir davon.

Ai [*katari*[50]]: Nun, jene, die man Tamamo-no-mae nennt, hat etwa sieben wahre Gestalten. Sie sei ein Fuchs – so habe ich es vernommen. In der Himmelswelt[51] wird sie Ishiho-no-miya, auf dem chinesischen Festland Kisaraki-no-miya genannt.[52] Es wird gesagt, dass sie an unserem Hof die Erscheinung sowohl des Schreins von Gion als auch der fünf Inari-Schreine sei.[53] Einmal, so geht die Legende, tat sie Dienst in den Gemächern des Ex-Kaisers Toba, und da sie ein Wandelwesen war, war

---

50 *Katari* sind längere, erzählte Passagen, die sowohl von *shite* als auch *waki* vorgetragen werden können. Im Kyōgen-Zwischenspiel übernimmt der Kyōgen-Spieler das *katari*. Im *katari* werden die Geschehnisse – und auch die Geheimisse – nacherzählt, die der Hauptfigur zugestoßen sind bzw. die sie umgeben. Trägt der *shite* seine Geschichte vor, dann geschieht dies unter musikalischer Begleitung; zunächst häufig im Rhythmus, dann unrhythmisch mit gelegentlichen musikalischen Einschüben. Erzählen *waki* oder Kyōgen-Spieler, dann sind die Ausführungen realistischer und von entsprechenden Körperbewegungen begleitet. Siehe NKJ 2011: 332a–b.

51 *Tenjō* 天上; steht hier für *tenjiku* 天竺, d.i. Indien.

52 Beide Namen können nicht belegt werden.

53 Der Schrein von Gion 祇園 in Kyōto ist heute als Yasaka 八坂-Schrein bekannt; die fünf Inari-Schreine stehen für den Großschrein von Fushimi Inari 伏見稲荷.

sie von unvergleichlicher Schönheit. Als nun eines Jahres, während der Vergnügungen zu Tanabata［am siebten Tag des siebten Monats］, der Kaiser im Shishinden[54] erschien, versammelte er zwölf Hofdamen und 36 Dienerinnen, dass sie sich während der Mondschau vergnügten mit dem Spiel auf den Blas- und Saiteninstrumenten. Nun leuchtete zwar am Abend der Mond herein, doch aus irgendeinem Grund zog mit dem Fortschreiten der Nacht der klare Himmel ganz mit Wolken zu. Als es［bereits］dämmerte, hob draußen vom Himmel herab plötzlich ein Wind an, und als jede einzelne der 42 Lampen erlosch, war dies furchteinflößender als die Finsternis der Nacht. Die Minister und Höflinge, wie vom Donner gerührt, frugen: „Was ist geschehen?“ und als sie zutiefst verunsichert: „Die Fackeln, flink! Flink!“ riefen, geschah etwas doch sehr Merkwürdiges. Die güldenen Strahlen, die Tamamo-no-mae aus ihrer linken und rechten Körperhälfte freisetzte, erleuchteten den Palast bis in die hintersten Winkel.[55] Da fürchtete sich der Kaiser, und als er anschließend von einem Leiden befallen ward, gab es eine Beratung unter den unzähligen Höflingen, Ministern und Beamten, und mit den Worten: „Dies, fürwahr, ist eine Bedrohung unseres Reiches“, befahlen sie den Wahrsager herbei. Als sie diesem［die Umstände］erklärten, antwortete er: „Da dies eine äußerst schwerwiegende Angelegenheit ist, weiß ich nicht, was zu tun ist“, und bat darum, freigestellt zu werden. So kam es, dass der im Dorfe Ōhara wohnende Abe no Yasunari per kaiserlichem Dekret herbeibefohlen wurde.

54 紫宸殿, „purpurne kaiserliche Halle“; eigentlich muss es Seiryōden lauten. Bereits 1697 wird diese Verbesserung im *Nō shimai tebiki* 能仕舞手引（„Handbuch zu Nō-Tänzen“）vorgenommen. Das *Nō shimai tebiki* ist Teil der Sammlung *Kōzan bunko* 鴻山文庫 im Besitz des *Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute* der Hōsei Universität.

55 Hier bis zum *tsuridono* 釣殿（„Angelpavillon“）; das ist der in den Teich hineinreichende Korridor am Südende des Komplexes.

［Dieser］ beabsichtigte, den „Amtsvorsteher vom Berge Tai“[56] genannten Ritus durchzuführen und hieß die zwölf Damen, nach denen sich der Kaiser sehnsüchtig verzehrte, sich so zu kleiden, wie es jede einzelne wollte. Darüber hinaus ließ er Tamamo-no-mae einen Wedel mit fünffarbigen geweihten, eingeschnittenen und gefalteten Papierstreifen halten. Als er die Gebetsformel: „Ehrfürchtig huldigend verbeugen wir uns mehrmals und bitten darum, dass Himmel und Erde für immer unverändert bleiben“, und Weiteres gesprochen hatte, verkündete er ［dem Kaiser］: „Damit solltet ihr unverzüglich von eurem Leiden genesen.“ ［Dieser］ antwortete: „Dies ist äußerst vortrefflich.“ Als der Ritus am selben Tag zu Ende ging, konnte jene Tamamo-no-mae ihre Fähigkeiten und Kräfte in der Hauptstadt nicht mehr aufrecht erhalten. Da schallte es über den Himmel, und mit nur einem großen Sprung flog sie ［über die Hauptstadt］ hinweg. So gelangte sie von dort in diese Provinz, wo sie sich auf diesem Feld im Verborgenen niederließ. Später wurden kaiserliche Abgesandte benannt. Als Miura-no-suke und Kazusa-no-suke als Militärstatthalter dieser Provinz berufen wurden,[57] nahmen beide ［die zugewiesene Position］ an. Am Abend, ［bevor sie ausziehen wollten, den Fuchs zu erlegen,］ erschien dieser ［Kazusa-no-suke］ im Traum – so habe ich es vernommen. Jener Fuchs stand am Kopfende seiner Schlafstätte und verkündete: „Ich bin ein allseits

56 *Taizan fukun sai* 泰山府君祭, auch „Ritus des Magistraten vom Berge Tai“; er war Teil der geheimen Überlieferungen der Divinationsmeister der Familie Abe und wurde durchgeführt, um die Lebenszeit des Auftraggebers zu verlängern, um Übel und Krankheit zu vertreiben sowie Reichtum und Ehre zu mehren. Siehe dazu Shigeta 2013: 93–94. Der Ritus und das tatsächliche Erscheinen des *Taizan fukun* sind Gegenstand des Nō-Stücks *Taisan pukun* 泰山府君. Vgl. NKJ 2011: 93a–c.

57 Beide Figuren tauchen lediglich im Kontext der Legenden um Tamamo-no-mae auf und lassen sich nicht abschließend belegen. Es scheint jedoch, dass zwei Mitglieder der Miura 三浦, die während der Kamakura-Zeit（1185–1333）über die Provinz Sagami 相模 herrschten, den Beinamen Miura-no-suke trugen. Die Miura rivalisierten mit den Hōjō 北条 um die Macht im Shogunat, wurden aber 1247 vernichtend geschlagen. Bei Miura-no-suke könnte es sich um Miura Yoshitsugu 三浦義継（1067–1159）handeln, dessen Lebensdaten sich mit denen des Ex-Kaisers Toba überschneiden. Bei Kazusa-no-suke könnte es sich um Kazusa-no-suke Hirotsune 上総介広常（?–1183）handeln.

bekannter Fuchs. In den drei Ländern habe ich mir die Kaiser zu eigen gemacht; lediglich bei einem einzigen von diesen, dem Ex-Kaiser Toba, habe ich aus irgendeinem Grund keine Bleibe [gefunden]. So bleibt mir lediglich, auf eure Hilfe zu hoffen." Und [der Fuchs] versprach: „Wenn ihr dies tut, dann werde ich euren Pfeil und euren Bogen für sieben Generationen beschützen." Auf diese Weise erwachte er aus seinem Traum und zog sofort mit mehreren Zehntausend Untergebenen in Jagdkleidung aus nach Nasuno, wo sie drei Tage und drei Nächte auf die Jagd gingen. Doch den Fuchs bekamen sie nirgends zu Gesicht. Als einer der Männer den Bauch von Kazusa-no-sukes Pferd betrachtete, erkannte er, dass [der Fuchs] sich daran festklammerte. Der Fuchs, der [eigentlich] sieben Klafter[58] groß war, hatte sich nun auf einen Klafter verkleinert, und mit dem bereits eingelegten Signalpfeil schoss [der Untergebene] ihn [vom Bauch des Pferdes] herunter. Als man dem Kaiser davon berichtete, schwand auch dessen Leiden, und die Sicherheit des Herrschaftsgebietes war auf alle Zeit hin gewahrt – so habe ich es fürwahr vernommen. Übrigens wurden zu dieser Zeit den beiden [Statthaltern] zur Belohnung die Provinzen Kōzuke und Shimotsuke verliehen, und bis heute hat sich daran nichts geändert. Allerdings blieb diese Anhaftung zurück und wurde unvermittelt zu einem großen Stein. Von den fliegenden Vögeln bis hin zu den Fischen am Grunde des Sees – sobald sie sich dem Geist des Steins nähern, verlieren sie ihr Leben – so habe ich es vernommen.

Waki [*mondō*]: (zu *ai*) In der Tat kennst du die Geschichte von Tamamo-no-mae äußerst hervorragend. Sie unterscheidet sich nicht im Geringsten von den Worten jener Frau. Als ich sie nach ihrem Namen fragte, erklärte sie, dass sie früher Tamamo-no-mae hieß und jetzt die steinerne Seele des Steins von Nasuno, der Leben nimmt, sei. Ich denke, dass sie bestimmt den Wunsch hegt, die Buddhaschaft zu erlangen, und deswegen das

58 *Nana hiro* 七尋; ein *hiro* entspricht ungefähr eineinhalb Metern.

Wort an mich gerichtet hat. Ich will jenen Stein mit ganzer Kraft beschreien[59] und ihn so durchdringen.

II

Beim *notto*[60] hält der *waki* den Wedel aus Tierhaaren in den Händen und stellt sich vor den Stein.

Waki: (zum Stein) Auch wenn gesagt wird, dass Bäume und Steine ohne Herz seien,[61] hört man doch zugleich, dass Gräser und Bäume, ja das Herrschaftsgebiet insgesamt, ohne Ausnahme Buddhaschaft erlangen [können].[62] Das bedeutet, dass sie ursprünglich ausgestattet sind mit einem Buddhakörper[63]. Umso weniger bestünde noch Zweifel an der Erlangung der Buddhaschaft, wenn ich Mönchsrobe und Schale überantworte. Blumen darreichend und Räucherwerk abbrennend,[64] wende [ich mich] dem Stein zu und führe buddhistische Rituale aus.

Waki [*notto*]: Ich frage dich, Steingeist des Steins, der Leben nimmt, woher kommst du ursprünglich? Wie kommt es, dass du in diesem Leben derart geworden bist? Eiligst, eiligst (er schwingt energisch den Wedel); weiche, weiche! Von nun an in alle Ewigkeit mögest du die Buddhaschaft

---

59 Der „Schrei" (*katsu* 喝) steht im Kontext des Zen-Buddhismus für das dem Bereich des sprachlich Formulierbaren Enthobene, nämlich für das Erwachen und die Befreiung.

60 Eigentlich eine Gebetsformel, die ein shintoistisches Gebet (*norito*) imitiert und von einem Schreinpriester oder Schreinbediensteten vorgetragen wird. NKJ 2011: 356b. Offensichtlich wird *notto* hier generell für „Gebet" oder „Gebetsformel" verwendet.

61 Hier wird auf Bo Juyis Gedicht *Li furen* 李夫人 (jap. *Ri fujin*, „Die Dame Li") angespielt. In diesem Gedicht findet sich folgende Verszeile: *hito bokuseki ni arazareba mina nasake ari* 人非木石皆有情 („Bei den Menschen handelt es sich weder um Bäume noch Steine, und daher haben sie allesamt Gefühle"). Diese Zeile findet sich identisch auch im *Genji monogatari*. SNKBZ 25: 222.

62 *Sōmoku kokudo shikkai jōbutsu* 草木国土悉皆成仏; die Wendung findet sich in einer Vielzahl von Schriften der ostasiatischen buddhistischen Traditionen. Für den japanischen Kontext gilt Annens 安然 (841–915?) Kompendium „Auszüge aus Frage und Antwort zur verkürzten Bedeutung des erleuchteten Geistes der Mutterschoß- und Diamantwelten" (*Taizō kongō bodaishin giryaku mondō shō* 胎蔵金剛菩提心義略問答抄) als *locus classicus*.

63 *Buttai* 仏体; hier die Möglichkeit, aus sich selbst heraus das Stadium der Buddhaschaft zu erlangen.

64 Dieser Satzteil steht nicht in YKS 3: 10.

erlangt haben! So wirst du sicher das edle Herz der Wahren Soheit[65] des Buddhakörpers erlangen（er wirft den Wedel beiseite）. Nimm dies in dich auf und bewahre es（er nimmt die Gebetsschnur und betet）.

Zum *deha*[66] singt der *shite* aus dem Stein heraus.

Shite: Steine haben eine Essenz［*noriji*[67]］, das Wasser macht Laute, der Wind weht über den weiten Himmel –

Chor: jetzt zeigt sich die Gestalt! Der Stein, entzweibrechend! Die Steinseele erscheint im Nu und tritt hervor（der Stein teilt sich in zwei Hälften und der *shite* zeigt seine Gestalt）– wie furchteinflößend

Waki［*kakeai*］: wie wundersam! Der Stein ist entzweigebrochen und jetzt, wo ich in die daraus hervortretenden Lichtstrahlen blicke, ist dort zwar die Gestalt eines Fuchses zu erkennen, doch zugleich auch eine furchteinflößende Menschengestalt.[68]

Shite［*nanori-guri*[69]］:（auf einer runden Truhe sitzend, an den *waki* gerichtet）Was soll ich jetzt noch verschleiern? In Indien war ich die Gottheit des Grabhügels des Prinzen Hanzoku[70], auf dem chinesischen Festland erschien ich als Konkubine

---

65 *Shinnyo* 真如; d. i. die Unveränderlichkeit und Absolutheit des endgültigen Befreiungszustandes.

66 Rhythmische Melodie, die das Erscheinen einer überweltlichen bzw. nicht-menschlichen Figur ankündigt. Dabei kommen alle Instrumente – Flöte, kleine Schultertrommel（*kotsuzumi* 小鼓）, große Hüfttrommel（*ōtsuzumi* 大鼓）und große Bodentrommel（*taiko* 太鼓）– zum Einsatz. Je nach Charakter – Gottheit, Dämon, Geist usw. – variiert die Geschwindigkeit. NKJ 2011: 354a–b.

67 Auch *nori*; bewegter rhythmischer Gesang, der das Erscheinen einer überweltlichen Figur oder einer Figur in einem emotionalen Ausnahmezustand begleitet. Auch in Kriegerstücken in der Schlusspartie verwendet. Vgl. NKJ 2011: 356b–357a.

68 Bemerkenswert ist, dass die Textvariante der Kita-Schule hier den letzten Satzteil nicht enthält. Hier lautet die Textstelle: „Der Stein ist entzweigebrochen und jetzt, wo ich in die daraus hervortretenden Lichtstrahlen blicke, erscheint dort die Gestalt eines Fuchses.“ KSZU 21: o.S.（8 *verso*）.

69 Siehe Fußnote 37 zu *kuri*.

70 *Hanzoku taishi* 斑足太子（„Prinz Fleckfuß“）, Sanskrit Kalmāṣapāda; geboren als Sohn eines menschlichen Königs und einer *shishi* 獅子（„Löwin“）, war er ein legendärer Herrscher, der 1000 Könige zu töten beabsichtigte, um so seine Macht zu vervollkommnen. Sein letztes Opfer, Fumyōō 普明王, entpuppte sich als eine frühere Inkarnation des Buddha. Diesem gelang es, Kalmāṣapāda zu bekehren. Die Legende um Prinz Hanzoku wird auch im *Taiheiki* aufgegriffen. SKNBZ 57: 216.

Bao Si des Königs You,[71] und hier an diesem Hofe wurde ich zu Tamamo-no-mae, [einer Hofdame] des Ex-Kaisers Toba. [*katari*] Um die Ordnung des Herrschers zu Grunde zu richten, nahm ich vorübergehend die Gestalt einer schönen Frau an. Sobald ich mich dem juwelengleichen Körper des Kaisers genähert hatte, befiel diesen ein Leiden. „Bald will ich ihm das Leben nehmen", freute ich mich, doch da begann Abe no Yasunari mit dem Ritus zur Dämonenunterwerfung. Er stellte verschiedene Papierwedel auf die Zeremonienbühne (hält den Fächer wie einen Wedel) und ließ auch mich einen halten (sie präsentiert den Wedel respektvoll mit der linken Hand), und dann begann er aus reinstem Herzen inbrünstig zu beten.

Chor [*chū-noriji*[72]]: Bald schon marterte er ihren gesamten Körper[73] (*shite* tritt stampfend auf), bald schon marterte er ihren gesamten Körper (*shite* stampft mehrmals auf); sie riss die Papierwedel (hält den Fächer wie eine Papierstreifenwedel und umgreift ihn fest) [von der Zeremonienbühne] und (*shite* springt vom Podest) reitend auf den Wolken, die am Himmel vorbeizogen, überquerte sie Meere und Berge (umrundet die Bühne) und erreichte dieses Feld, wo sie im Verborgenen hauste.

Shite: (auf dem *jō-za* angekommen, wendet sie sich zur Bühnenfront) Daraufhin erfolgte ein kaiserlicher Erlass,

Chor: (während *shite* mehrmals aufstampft) daraufhin erfolgte ein kaiserlicher Erlass, und Miura-no-suke und Kazusa-no-suke erhielten eine

---

71 Bao Si 褒姒 (jap. Hōji) war die Konkubine des Königs You 幽 (reg. 781–771 v. Chr.) der Westlichen Zhou 周-Dynastie, die diesen mit ihrer Schönheit betörte und mit ihren Worten verführte und so das Reich zerstörte – so berichten es zumindest das *Heike monogatari* und das *Jikkinshō* 十訓抄 („Sammlung der zehn Dinge, die man sich aneignen sollte", 1252). Dort wird sie zudem als *bakemono* („Wandelwesen") bezeichnet. SNKBZ 45: 141–143, SNKBZ 51: 207. Auch im *Taiheiki* wird ihre Geschichte erzählt. SNKBZ 54: 220 und SNKBZ 57: 127–128.

72 Rhythmischer und teils treibender Gesang, der das Ende des Stücks einleitet. Häufig gesungen von verstorbenen Kriegern oder überweltlichen bzw. nicht-menschlichen Figuren. NKJ 2011: 352a–c.

73 *Gotai* 五体; es gibt unterschiedliche Möglichkeiten zur Kategorisierung: Muskeln, Sehnen, Fleisch, Knochen sowie Haut und Haar; Kopf, Hals oder Nacken, Brust, Hände, Beine; Kopf, beide Arme, beide Beine.

kaiserliche Mitteilung, die besagte: (*shite* umrundet in einer großen kreisförmigen Bewegung die Bühne) „Treibt das Wandelwesen von Nasuno aus." Sie dachten bei sich: „Da der Fuchs dem Hund ähnlich ist, wollen wir an Hunden üben", und für 100 Tage schossen sie [mit ihren Pfeilen] auf Hunde (*shite* dreht sich einmal auf dem *jō-za* und wendet sich dem *waki* zu). Dies ist zugleich, so sagt man, der Beginn der Hetzjagd auf Hunde[74] (*shite* wendet sich zur Bühnenfront und stampft auf).

Shite [*chū-noriji*]: Beide Männer zogen sich Jagdkleidung an (*shite* umrundet die Bühne),

Chor: beide Männer zogen sich Jagdkleidung an und umzingelten mit mehreren zehntausend Reitern Nasuno. Als sie die Gräser durchstreiften (der *shite* führt, als streifte er durch Gräser, *sashiwake*[75] aus), konnte der Fuchs sich nicht länger in Nasunonohara verstecken und erschien (vom Platz vor dem Flötenspieler bewegt sich der *shite* zur Ecke, er hält den Fächer wie einen Bogen und imitiert das Abschießen von Pfeilen). Von den Jägern gehetzt und in die Enge getrieben (*shite* kehrt tanzend zum Platz vor dem Flötenspieler zurück), von den Pfeilen getroffen (*shite* hält den Fächer wie einen Pfeil) – schon war sein Leben hinfällig. Auch wenn er wie der Tau von Nasunonohara (an der Ecke stößt sich der *shite* den Pfeil in den Bauch, bewegt sich rückwärts und setzt sich) verschwand, so blieb doch seine Anhaftung in diesem Feld zurück (*shite* steht auf und steigt auf das Podest) und wurde (*shite* schwingt den Kimonoärmel über den Kopf und stampft auf) zum Stein, der

---

74 犬追物; hier *inuomono* gelesen, eigentlich *inuoumono*. Was Tamamo-no-mae hier beschreibt, ist zunächst Teil des Trainings von Kriegern, entwickelt sich besonders in der Kamakura-Zeit aber auch zu einem Zeitvertreib. Auf einer freien Fläche werden mit Seilen zwei Kreise gelegt; ein kleinerer in der Mitte, und ein größerer darum herum. Im kleineren Kreis werden dann Hunde freigelassen, wobei die Krieger mit Pfeil und Bogen bewaffnet um den größeren Kreis herumreiten. Sobald ein Hund den kleineren Kreis verlässt jagen ihn die Männer, wobei sie sich hier an eine vorab festgelegte Reihenfolge halten müssen. Im *Azuma kagami* wird von einer *inuomono* am 6. Tag des 2. Monats des Jahres 1222 (Jōkyū 4) berichtet, bei der 20 Hunde gehetzt wurden. *Azuma kagami* 5: 88–89. Für eine kulturgeschichtliche Einordung von *inuoumono* siehe Klopfenstein 2011.

75 *Sashiwake* 指分 („mit den Fingern [bzw. Händen] teilen"); eine Bewegungsform des Nō, die beim Tanzen häufig eingesetzt wird. Zunächst wird die linke Hand nach vornelinks geführt, dann die rechte Hand nach vornerechts. Hier imitiert das *sashiwake* das Durchstreifen der hohen Gräser.

Leben nimmt（*shite* tritt vom Podest herab）. Auch wenn［der Fuchs, d.i. Tamamo-no-mae］lange Jahre die Leben vieler Menschen geraubt hat, so hat sie doch jetzt（wendet sich dem *waki* zu）die nur schwer anzutreffenden ehrwürdigen Lehren erhalten（*shite* kniet nieder und legt beide Hände auf den Boden）: „Von nun an will ich keine bösen Taten mehr begehen“,（schaut unverwandt den *waki* an）so gibt sie dem Mönch（*shite* erhebt sich und zieht sich auf den *jō-za* zurück）ihr unverbrüchliches Versprechen – zu Stein geworden, ihr unverbrüchliches Versprechen – zu Stein geworden. Sodann verschwindet die Gestalt der Dämonengottheit（der *shite* schwingt den Ärmel vom Kopf zurück und bleibt mit einem Stampfen still stehen, als wäre er verschwunden）.

Abkürzungen

GRJ	*Gunsho ruijū* 群書類従
KSZU	*Kitaryū shin-zenkyoku utaibon* 喜多流新全曲謡本
KYS	*Kōchū yōkyoku sōsho* 校註謡曲叢書
NKJ	*Nō kyōgen jiten* 能・狂言事典
NKBT	*Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系
NRCT	*Nihon rekishi chimei taikei* 日本歴史地名大系
RBD	*Reibun bukkyōgo daijiten* 例文仏教語大辞典
SNKBT	*Shin nihon koten bungaku taikei* 新日本古典文学大系
SNKBZ	*Shinpen nihon koten bungaku zenshū* 新編日本古典文学全集
SNKS	*Shinchō nihon koten shūsei* 新潮日本古典集成
YKS	*Yōkyoku shū* 謡曲集
YKT	*Yōkyoku taikan* 謡曲大観
ZGRJ	*Zoku gunsho ruijū* 続群書類従

Literaturverzeichnis

Azuma kagami 吾妻鏡. Hg. v. Yosano Hiroshi 与謝野寛, Masamune Atsuo 正宗敦夫 und Yosano Akiko 与謝野晶子. 1926. 8 Bde.（= *Nihon koten zenshū* 日本古典全集）

Chamberlain, Basil Hall. 1880. „The Death-Stone“. In: *The Classical Poetry of the Japanese*.

London: Trübner & Co. 147–156.

Gunsho ruijū 群書類従. 1983–2002. Yagi Shoten.

Bd. 12 *Gekkei unkaku netami utaawaase* 月卿雲客妬歌合. 432a–436a und 444a–445b.

Hare, Thomas Blenman. 1986. *Zeami's Style. The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. Stanford: Stanford University Press.

Kita-ryū shin zenkyoku utaibon 喜多流新全曲謡本 21. Hg. v. Kita Minoru 喜多実 mit Kita sōke 喜多宗家. 1977. Kita-ryū kankōkai, o.S.

Klopfenstein, Eduard. 2011. „Inuoumono: Die Hundehatz: Hintergründe eines Bildmotivs. Zum Verhältnis Mensch-Hund in der japanischen Kultur". In: *Asiatische Studien / Études Asiatiques* 65(2): 527–540.

Kōchū yōkyoku sōsho 校註謡曲叢書 2. Hg. v. Haga Yaichi 芳賀矢一 und Sasaki Nobutsuna 佐佐木信綱. 1987 [1913–15]. 3 Bde. Hakubunkan. 324–328.

Nihon rekishi chimei taikei 日本歴史地名大系. Hg. v. Shimonaka Kunihiko 下中邦彦. Heibonsha.

Bd. 9 *Tochigi-ken no chimei* 栃木県の地名. 1988.

Bd. 14 *Kanagawa-ken no chimei* 神奈川県の地名. 1984.

Noguchi, Yone. 1916. „The Perfect Jewel Maiden". In: *Yōkyokukai* 謡曲界 5(3): 1–6.

——. 1917. „The Perfect Jewel Maiden". In: *Poet Lore* 28(3): 334–337.

Nō kyōgen jiten 能・狂言事典. Hg. v. Nishino Haruo 西野春雄 und Hata Hisashi 羽田昶. 2011 [1987]. Vierte, erweiterte und verbesserte Auflage. Heibonsha.

Reibun bukkyōgo daijiten 例文仏教語大辞典. Hg. v. Ishida Mizumaro 石田瑞麿. 1997. Shōgakukan.

Shigeta, Shin'ichi. 2013. „A Portrait of Abe no Seimei". In: *Japanese Journal of Religious Studies* 40(1): 77–97.

Scholz-Cionca, Stanca. Übers. 1990. „Nachtuhle (Nue). Zeami". In: *NOAG* 147–148: 101–117.

Shinchō nihon koten shūsei 新潮日本古典集成. Shinchōsha.

Bd. 73 *Yōkyoku shū* 謡曲集 2. Hg. v. Itō Masayoshi 伊藤正義. 1986. 225–237.

Shin nihon koten bungaku taikei 新日本古典文学大系. Iwanami Shoten.

Bd. 57 *Yōkyoku hyakuban* 謡曲百番. Hg. v. Nishino Haruo 西野春雄. 1998.

441-446.

Shinpen nihon koten bungaku zenshū 新編日本古典文学全集. Shōgakukan.

Bd. 7 *Man'yōshū* 万葉集 2. Hg. v. Kojima Noriyuki 小島憲之, Tōno Haruyuki 東野治之, Kinoshita Masatoshi 木下正俊. 2006. Sechste Auflage.

Bd. 11 *Kokin waka shū* 古今和歌集. Hg. v. Ozawa Masao 小沢正夫 und Matsuda Shigeho 松田成穂. 2006. Fünfte Auflage.

Bd. 12 *Taketori monogatari* 竹取物語, *Ise monogatari* 伊勢物語, *Yamato monogatari* 大和物語, *Heichū monogatari* 平中物語. Hg. v. Katagiri Yōichi 片桐洋一 et al. 2006. Fünfte Auflage.

Bd. 20 *Genji monogatari* 源氏物語 2. Hg. v. Abe Akio 阿部秋生 et al. 2006. Vierte Auflage.

Bd. 25 *Genji monogatari* 源氏物語 6. Hg. v. Abe Akio 阿部秋生 et al. 2008. Sechste Auflage.

Bd. 41 *Shōmonki* 将門記, *Mutsu waki* 陸奥話記, *Hōgen monogatari* 保元物語, *Heiji monogatari* 平治物語. Hg. v. Shida Itaru 信太周 et al. 2008. Dritte Auflage.

Bd. 43 *Shin kokin waka shū* 新古今和歌集. Hg. v. Minemura Fumito 峯村文人. 2015. Sechste Auflage.

Bd. 44 *Hōjōki* 方丈記, *Tsurezuregusa* 徒然草, *Shōbō genzō zuimonki* 正法眼蔵随聞記, *Tannishō* 歎異抄. Hg. v. Kanda Hideo 神田秀夫, Nagazumi Yasuaki 永積安明 und Yasuraoka Kōsaku 安良岡康作. 2008. Sechste Auflage.

Bd. 45-46 *Heike monogatari* 平家物語. Hg. v. Ichiko Teiji 市古貞次. 2006. Fünfte Auflage.

Bd. 51 *Jikkinshō* 十訓抄. Hg. v. Asami Kazuhiko 浅見和彦. 2013. Sechste Auflage.

Bd. 54-57 *Taiheiki* 太平記. Hg. v. Hasegawa Tadashi 長谷川端. 2006-2008. Dritte Auflage.

Bd. 59 *Yōkyoku shū* 謡曲集 2. Hg. v. Koyama Hiroshi 小山弘志 und Satō Ken'ichirō 佐藤健一郎. 2007. Vierte Auflage.

Sieffert, René. 1960. „Sesshōseki. Le Pierre-Qui-Tue“. In: *La tradition secrète du Nō. Suivi de Une journée de Nō*, Paris: Gallimard. 294–307.

Ueno Norichika 上野徳親. 2008. „Gennō shinshō no seibotsunen ni kan'suru ichi kōsatsu“ 玄翁心昭の生没年に関する一考察. In: *Komazawa daigaku daigakuin bukkyōgaku kenkyūkai nenpō* 駒沢大学大学院仏教学研究会年報 41: 1–24.

——. 2016. „Kamakura kaizōji to Gennō shinshō“ 鎌倉海蔵寺と玄翁心昭. In: *Sōtō-shū sōgō kenkyū sentā gakujutsu taikai kiyō* 曹洞宗総合研究センター学術大会紀要 17: 61–66.

Yōkyoku shū 謡曲集 3. Hg. v. Tanaka Makoto 田中允. 1957. 3 Bde. Asahi Shinbunsha. 7–12.（= *Nihon koten zensho* 日本古典全書）

Yōkyoku taikan 謡曲大観 3. Hg. v. Sanari Kentarō 佐成謙太郎. 1964. 7 Bde. Meiji Shoin. 1633–1646.

Zoku gunsho ruijū 続群書類従. 1975–2000. Yagi Shoten.

Bd. 9.1 *Gennō zenshi den* 源翁禅師伝. 327b–329a.