

ESTUDOS JAPONESES

IX

1989

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

<i>Estudos Japoneses</i>	<i>São Paulo</i>	<i>Vol. 9</i>	<i>Págs. 1 a 130</i>	<i>1989</i>
--------------------------	------------------	---------------	----------------------	-------------

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: PROF. DR. JOSÉ GOLDEMBERG

Vice-Reitor: PROF. DR. ROBERTO LEAL LOBO E SILVA FILHO

Secretário Geral: JOSÉ GERALDO SOARES DE MELO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: PROF. DR. JOÃO BAPTISTA BORGES PEREIRA

Vice-Diretor: PROF. DR. JOÃO PAULO GOMES MONTEIRO

Assistente Téc. p/Assuntos Acadêmicos: JOSÉ ALDO PASQUARELLI

Assistente Téc. p/Assuntos Administrativos: CÍCERO SANTANA
MARQUES

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: PROFA. DRA. GENY WAKISAKA

Vice-Diretora: PROFA. DRA. TAE SUZUKI

Toda correspondência deverá ser enviada ao Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo
AV. PROF. LINEU PRESTES, 159
CEP 05598
CIDADE UNIVERSITÁRIA
SÃO PAULO – BRASIL

Apoio Financeiro da Fundação Japão

ÍNDICE

AKIRA IKARI	
O tema de <i>Kôjin</i> de Sôseki Natsume	1
GENY WAKISAKA	
As temáticas e abordagens dos poemas do <i>Manyôshû</i>	13
LÍDIA MASUMI FUKASAWA	
Uma análise de <i>Yabuno Naka</i>	27
LUIZA NANA YOSHIDA	
O milionário da palha de arroz de <i>Uji Shûi Monogatari</i>	53
MASAHIRO EGUCHI	
Sobre os verbos da obra “Contos de Heike, edição Amakusa”	63
SAKAE MURAKAMI GIROUX	
Les traités de Zeami	79

O TEMA DE *KÔJIN* DE SÔSEKI NATSUME

Akira Ikari*

1

Desde a sua obra *Gubijinsô*, “A papoula”, parece que Sôseki Natsume* * prepara uma trama secundária ao conceber um romance genuíno, tendo em vista despertar o interesse do leitor.

Isso pode ter ocorrido pelo fato de muitas de suas obras terem sido publicadas, em série, em jornal, mas a razão mais forte deve repousar na visão literária fundamental do autor. Sôseki não apreciava os meios que atraíam o leitor com atrativos baratos que possuíam deslizes, preferindo enfrentar cara a cara, perseverantemente, a vida e o homem. Por esse motivo, ele adotou os meios narrativos tradicionais da literatura ocidental e buscou o romance autêntico que possuisse uma estrutura sólida. Desde *Sanshirô*, “Sanshirô”, *Sorekara*, “E depois”, até *Meian*, “Luz e sombra”, todas as suas obras são concebidas tendo em vista esse objetivo.

Acreditamos que por causa desta visão novelística básica, Sôseki prepara uma trama secundária e arma uma estrutura sólida e minuciosa.

Essa trama secundária avança de *Sorekara* para *Mon*, “O portão”, torna-se complicada, gradativamente, e acaba se diluindo dentro da obra. Chega-se ao ponto de o leitor ver-se impossibilitado de prever a estruturação do todo ou as relações de causa e efeito dos acontecimentos, nos capítulos iniciais.

Em *Sanshirô*, a técnica da trama secundária não é tão sofisticada. Não passa de uma leve complicação dos protagonistas que cercam a personagem Mineko, especialmente a sua relação com Nonomiya.

Em *Sorekara*, isso se torna razoavelmente complexo. Está colocado da seguinte forma: no capítulo II, Daisuke diz que “Devido a um certo acontecimento, não tinha como me esquecer de Hiraoka”, mas não há nenhuma explicação referente a esse “certo acontecimento”, deixando o leitor na ex-

Professor visitante da Universidade de Niigata, Japão. (N. da T.).

(1867-1916) – Um dos mais consagrados escritores japoneses, cuja influência foi decisiva no direcionamento da literatura japonesa moderna. (N. da T.)

pectativa; somente quando avançado o capítulo VII, surgem Suganuma e a sua irmã mais nova, Michiyo, tornando clara a relação entre Daisuke e Hiraoka. Ou seja, o mistério da trama secundária mantém-se até a terça parte dos dezessete capítulos totais.

Em *Mon*, essa tendência se intensifica e o segredo de Sôuke e Oyone só é revelado depois da metade da obra. Isto é, somente no capítulo XIV, no total de vinte e três, surge, pela primeira vez, a personagem Yasui e ficam esclarecidas as particularidades referentes ao triângulo amoroso envolvendo Yasui, Sôuke e Oyone.

Parece que Sôeki dedicou maior atenção ao suspense em *Mon* do que em *Sorekara*. E na trilogia, *Sanshirô*, *Sorekara* e *Mon*, esta técnica da trama secundária revela-se extremamente eficaz e contribui sobremaneira para o sucesso da mesma.

Com relação a *Higansugimade*, “Até depois do equinócio da primavera”, a primeira obra escrita após o grave problema de saúde*, Sôeki utilizou-se intensamente da trama secundária, no decorrer de toda a obra. Desde o primeiro capítulo, ele adotou a técnica onde o objetivo principal da obra estava no “desvendamento de um segredo” Trata-se de uma técnica semelhante à do romance policial.

Em *Higansugimade*, o leitor segue um casal misterioso, juntamente com a personagem principal, o jovem Keitarô Tagawa, e, atraído pelo interesse de desvendar esse mistério, prossegue a sua leitura, mas quando no capítulo da primeira metade, intitulado “Relatório”, o mistério é solucionado, ele perde o interesse. Originalmente, Sôeki preparou depois disso, dois capítulos, por ele considerados de peso, intitulados “História de Sunaga” e “História de Matsumoto”, de modo que a trama secundária da primeira parte desempenha, digamos, o papel de uma introdução que incita o interesse do leitor. Trata-se, provavelmente, da mesma técnica utilizada pelo escritor inglês Stevenson, mas em *Higansugimade* a trama secundária não foi adotada necessariamente como uma estrutura que abrange toda a obra.

2

A técnica da trama secundária de Sôeki desenvolveu-se a tal ponto em *Kôjin*, “O viandante”, que acabou ocultando-se dentro da obra. Nessa técnica, o mistério da trama secundária deixa, às vezes, entrever parte de si na superfície da obra, outras vezes, desaparece por completo, e o desvendamento não ocorre até o fim. Tem justamente o efeito causado pelo apare-

Em 1911, o autor teve graves problemas de úlcera e hemorróidas. (N. da T.).

cimento de um cardume de peixes no mar, que surge, de tempos em tempos, na superfície da água, assusta os que o vêem e some novamente para o fundo do mar. O autor utilizou em *Kôjin* a técnica mais difícil da trama secundária.

Kôjin é um romance que apresenta uma razoável dificuldade de compreensão. Trata-se de uma obra que apresenta partes extremamente obscuras, como a relação entre as personagens Ichirô, Jirô e Onao, o significado da parte introdutória "Amigo", o significado dos acontecimentos que envolvem a personagem Misawa. Conforme as palavras de Tsutomu Nishigaki:

Acredita-se que, por ser complexa e obscura, restam problemas insolúveis até hoje.⁽¹⁾

Desta feita, ao examinarmos a visão naturalista de Sôseki e a partir da sua apreciação concernentes às obras de Maupassant⁽²⁾, pudemos identificar alguns pontos que nos parecem significativos no que se refere às obras *Pierre e Jean* e *Kôjin*⁽³⁾. Já tivemos a oportunidade de escrever detalhadamente sobre essa questão em outros artigos, mas, em suma, ao verificarmos as impressões e os comentários deixados por Sôseki nas guardas das *Obras Completas de Maupassant*, da sua coleção particular, a que temos acesso atualmente, somos de supor que Sôseki ficou deveras impressionado com a leitura de *Pierre e Jean* e, fez uso desta obra na concepção de *Kôjin*.

A particularidade de *Kôjin* reside provavelmente no fato de não solucionar, até o fim, o mistério da trama secundária. O autor manteve o tema em segredo, até o fim, não o trouxe à tona e expressou-o de uma maneira indireta. Conseqüentemente, *Kôjin* tornou-se uma obra obscura para o leitor.

Como exporemos mais adiante, o tema seria "o amor de Onao por Jirô" Onao amava Jirô. Aí residia o mistério da trama secundária. Não obstante, devido a várias circunstâncias, evitou-se escrever abertamente sobre isso. Desse modo, sem escrever claramente, Sôseki encontrou um modo de fazer o leitor compreender isso nas entrelinhas. A dificuldade da trama secundária do autor estava exatamente aí.

A primeira chave para desvendar *Kôjin* foi encontrada na passagem 20, do capítulo III, intitulado "Depois da volta" Estava dentro do diálogo entre Jirô e sua mãe.

(1) NISHIGAKI, Tsutomu – "Kôjin – A luta entre o ego e o amor" (*Kôjin – Jigato aino sôkoku*). In: Natsume Sôseki hikkei, Tôkyô, Gakutôsha, 1980.

(2) IKARI, Akira – "Sôseki Natsume e o naturalismo – Com relação à apreciação de Maupassant" (*Natsume Sôsekito shizenshugi – Môpassanno hyôkao megutte*). In: Niigata Daigaku Kokubun Gakkaishi, Niigata, 28, 1985.

(3) IKARI, Akira – "O enredo de *Kôjin* e a obra *Pierre e Jean*" (*Kôjinno kôsôto Piêruto Jam*). In: Nihon Kindai Bungaku, 33, out. 1985.

Disse (a mãe): “Jirô, o dia em que você nos deixar, a casa ficará extremamente triste e vazia, mas encontre logo uma boa esposa e arranje um jeito de se tornar independente.” Para mim, ficou claro que, por trás das palavras de mamãe, ela quis dizer que se eu constituísse uma nova família e me tornasse independente, melhoraria um pouco o humor do meu irmão mais velho. (...)

“Estou perante a senhora, mas, trata-se da relação entre o mano e sua esposa. Existem aí diversas circunstâncias complexas e, pelo fato de sermos, de certa maneira, antigos conhecidos*, fico constrangido em lhe causar preocupação, mas (...).”

Pode ser que existam outras chaves para a solução do mistério. No entanto, a nosso ver atual, no diálogo entre Jirô e sua mãe, citado acima, Sôseki ocultava uma importante trama secundária. A sua localização quase coincide com a de *Mon*, ou seja, situa-se um pouco depois da metade da obra.

A chave para a solução do mistério baseia-se nas seguintes condições: a mãe desconfia, no íntimo, da relação entre Jirô e Onao; Jirô e Onao já se conheciam anteriormente e a situação é tal que não seria estranho se o amor nascesse entre os dois. O fato de Jirô e Onao já se conhecerem anteriormente constituía o primeiro passo da trama secundária de Sôseki.

Não há nenhuma explicação a respeito das circunstâncias que envolvem o casamento de Onao e Ichirô. Entretanto, Onao e Jirô já haviam se encontrado antes do casamento e, embora não haja nenhuma explicação, provavelmente os dois eram conhecidos, haviam se encontrado algumas vezes e estavam a par do temperamento um do outro. Onao conhecia o temperamento franco e tranqüilo de Jirô. Existia, entre os dois, um sutil intercâmbio espiritual. Se nos é permitido imaginar, pode ser que Onao tivesse interesse em Jirô e casou-se com Ichirô por ser ele o seu irmão mais velho.

E, tanto Ichirô como a mãe sabem das circunstâncias que envolvem o relacionamento anterior dos dois. Sabem do antigo relacionamento do qual pode surgir o amor entre os dois. O ciúme de Ichirô e as suspeitas temerosas da mãe advêm desse conhecimento. Entre Jirô e Onao existia, desde antigamente, uma corrente íntima e pode ser que Onao tivesse interesse por Jirô, desde essa época. No comportamento e nos gestos de Onao para com Jirô sente-se, agora, uma intimidade particular que provoca na mãe um sentimento de apreensão.

A segunda chave está no final do capítulo “Amigo”, onde Misawa é idolatrado por uma jovem com distúrbios mentais. A jovem começou a demonstrar essa anomalia, depois de um casamento infeliz que terminou em separação, mas foi recolhida na casa de Misawa a quem passa a idolatrar.

Refere-se a Jirô e Onao. (N. da T.).

Quando ele saía de casa, a jovem que infalivelmente o acompanhava até o hall, fitava-o com os seus olhos negros como se quisesse denunciar a sua solidão. Cada vez que isso acontecia, Misawa sentia “como se ela se agarresse na sua manga e lhe implorasse: por favor, ajude-me, pois não agüento viver assim tão só!” (“Amigo”, passagem 33). Este episódio antecipa o importante tema da segunda metade da obra.

Como exporemos mais adiante, Jirô é amado e idolatrado por Onao e ele sofre por isso, o que se assemelha ao episódio citado acima, onde Misawa é idolatrado pela jovem desequilibrada.

Na passagem 23 do capítulo “Depois da volta”, Misawa adverte Jirô, dizendo que ele está cometendo um erro, ao ficar tanto tempo perto de Onao e, após mostrar a secreta idolatria de Onao por Jirô, o autor dá a entender que, no caso de Misawa, não existia motivo de preocupação, pois a mulher que lhe nutria paixão era uma desequilibrada e, além disso, já estava morta, mas no caso de Jirô, tudo leva a crer que haverá complicações. O autor narrava claramente, aqui, a similaridade entre o amor de Misawa e o de Jirô. A proposta estava aqui.

Misawa sofre, sendo idolatrado pela jovem com problemas mentais, não obstante, sente também compaixão e amor por ela. Também Jirô sofre por causa do secreto amor da cunhada e Onao, por sua vez, considera-se “mera sombra de si própria” (o que poderia ser interpretado também como uma espécie de anormalidade psíquica). Jirô compadece-se da dor de Onao e não pode deixar de sentir esse amor ilícito – assim, o sofrimento de Misawa e Jirô são similares.

Na passagem 4 do capítulo “Angústia”, há uma cena em que Onao vai à pensão de Jirô e queixa-se da sua situação. Onao procura provavelmente, aqui, o auxílio e o amor de Jirô. Por trás deste apelo comovente Jirô sente, como se tivesse levado um choque elétrico, a incomensurável força feminina. Ele sente, como se tivesse levado um choque, intuitivamente, a seriedade do apelo de Onao e que, por trás deste apelo, ela estava lhe declarando o seu amor.

Após o apelo comovente de Onao, Jirô passa um bom tempo “sendo perseguido constantemente pelo fantasma da cunhada.” (“Angústia”, passagem 6). Isto equivale exatamente à perseguição empreendida pela jovem desequilibrada a Misawa, no capítulo “Amigo”

Em outras palavras, os dois jovens são amados e idolatrados, respectivamente, por uma mulher impossibilitada de se casar e pela própria cunhada, e sofrem por causa disso – esta deve ser a proposta de *Kôjin*. O au-

tor Sôseki traçou desde o início o seu plano baseado nesse propósito e, deixou oculta a trama secundária.

Desse modo, o significado e a posição do capítulo “Amigo”, dentro da obra *Kôjin*, ficam claros.

A técnica da trama secundária de Sôseki é realmente perspicaz e está colocada num local profundo que não pode ser detectado numa leitura superficial. Como exporemos mais adiante, o motivo para tal atitude estava, provavelmente, relacionado com o fato de existir no tema restrições sociais ou problemas de fundo moral. Somos de opinião que, pelo fato de o próprio assunto, ou seja, a vida íntima de um casal, ser de difícil abordagem, isso tornou também a trama secundária mais complexa.

A cena que se refere à peça do teatro Nô (passagem 13 em diante), do capítulo “Depois da volta”, contém também uma “sugestão” extremamente importante. Essa importância já havia sido apontada por Toshio Hiraoka⁽⁴⁾. Existem aqui episódios bastante significativos que funcionam como trama secundária, tais como o verdadeiro caráter de uma mulher que esconde um segredo íntimo ou os problemas sexuais de um casal.

3

Baseado na obra *Pierre e Jean*, Sôseki preparou a trama secundária, estabelecendo o tema central na discórdia que envolve os irmãos, Ichirô e Jirô, com relação a Onao. No entanto, como veremos mais adiante, devido ao ponto de vista moral do autor e também por outros motivos, o amor ilícito não surge à tona por nenhum momento, e foi adotada uma atitude em que descrições diretas foram evitadas.

Jirô e Onao eram conhecidos antigos (passagem 20, capítulo “Depois da volta”) e, provavelmente, Onao sentia-se atraída pelo tranquilo e gentil Jirô. Após o casamento, Onao acha repulsivo o sombrio e nervoso Ichirô e mostra-se “indiferente e fria” (passagem 14, capítulo “Irmão mais velho”) com o marido. Por outro lado, o sentimento de carinho que tinha por Jirô transforma-se em amor, mas como Onao o esconde, Jirô não o percebe. O marido Ichirô, no entanto, percebera intuitivamente o amor da esposa pelo irmão mais novo. O ciúme de Ichirô cresce cada vez mais, até culminar no caso de Wakayama.

(4) HIRAOKA, Toshio – “*Kôjin* e suas cercanias” (*Kôjinto sono shûhen*). In: *Sôseki josetsu*, Tôkyô, Hanawashobô, 1976.

Ichirô diz repentinamente a Jirô:
“Onao está apaixonada por você, não?”

(passagem 18, capítulo “Irmão mais velho”)

Jirô enrubesce. Isso porque ele não se sentia completamente inocente. Ichirô confessa o seu sofrimento “por ter se casado com uma mulher que não possui nem espírito nem alma.” (Passagem 20, “Irmão mais velho”). E pede-lhe que teste os sentimentos de Onao.

Depois disso, temos o caso que se refere à ida para Wakayama. Onao queixa-se a Jirô, falando sobre o desentendimento com Ichirô e chora, dizendo que ela não passa de “mera sombra de si própria”. O sentimento de Jirô vai, pouco a pouco, transformando-se de compaixão em amor. Ao ver as lágrimas de Onao, sente uma inexplicável compaixão e o seu desejo é de lhe tomar as mãos e chorar junto. Sente vontade de enxugar as lágrimas de Onao.

Devido à tempestade, vêm-se obrigados a pousar juntos no local. Aí também, o autor preparou uma trama secundária bastante forçada.

Se Onao não gostasse de Jirô, provavelmente não iria a Wakayama com ele. Além disso, se Onao não amasse Jirô, por mais que fosse uma noite tempestuosa, rejeitaria terminantemente aquele modo de pernoite. Isso seria o senso comum. Ademais, o fato de Sôseki, dono de um sentimento incomum de moralidade, ter criado uma noite como aquela, é bastante significativo.

Os dois dormem, lado a lado, na escuridão da tempestade. Onao está até maquiada discretamente, e embora indiretamente, diz que não se importa com o que possa acontecer e chega a desafiar Jirô a se jogarem juntos ao mar. Esse trecho da obra poderia ser considerado como uma espécie de prelúdio desse amor. É uma cena que podemos chamar de adultério espiritual, onde conforme coloca Yoshimi Hashimoto:

Os dois não podem ser considerados totalmente inocentes.⁽⁵⁾

Jirô vacila e, mesmo “depois da volta”, as informações para o irmão tornam-se relutantes. O amor de Onao estava enrodilhado no corpo de Jirô como “uma macia cobra verde” * A mãe pressente a relação entre Onao e

(5) HASHIMOTO, Yoshimi – “Sobre *Kôjin*” (*Kôjinnitsuite*). In: *Kokugoto kokubungaku*, Tôkyô, Shibundô, jul. 1967.

Aodaishô, *elaphe climacophora*, a maior das cobras não-peçonhentas nativas do Japão, de coloração esverdeada e que alcançam 1,5 a 2 metros de comprimento. (N. da T.)

Jirô e aprofunda as suas suspeitas. (Passagem 42.) Ela mantivera-se discretamente vigilante, mesmo depois da volta de Wakayama.

E durante o desenvolvimento, chegamos à importante cena referente à peça do teatro Nô.

A idéia principal de *Kôjin* está oculta nessa cena. A apreensão torna-se difícil pois, durante toda a obra, o escrever de Sôseki chega a se manter carregado e cauteloso, mas nessa cena está subentendida toda a complicada situação entre os dois irmãos e Onao.

A partir da cena referente à peça *Kagekiyo*, inicia-se a história de uma mulher cega que, guardando durante mais de vinte anos a relação que tivera com o seu primeiro amor, confessa que “o que mais a angustia é o fato de não poder saber o que os outros pensam” Ouvindo isso, o irmão mais velho fica com “a cor dos olhos que denota tensão nervosa” e Onao deixa escapar um sorriso irônico. Isso porque Ichirô sofre por não conseguir ler seus pensamentos e Onao está terminantemente decidida a não lhe abrir o coração. Esse sorriso irônico reflete também a personalidade de Onao, aparentemente submissa, mas na realidade, determinada, a ponto de não voltar, absolutamente, atrás em suas decisões.

E também Jirô, envolvido pelo clima de mal-estar, possível de ser interpretado como ódio mútuo entre os dois, não pôde deixar de se conscientizar desse triângulo amoroso, para onde ele próprio “estava sendo arrastado”

Ainda quando Ichirô explana sobre a teoria sexual, baseada no evolucionismo, e diz que, uma vez ocorrida a relação, a mulher torna-se ativa, Onao mostra um leve menosprezo, comentando: “Que história estranha, não?” Isso poderia estar insinuando que Onao não tomara, anteriormente, a iniciativa sexual com relação ao marido ou ainda que a relação entre os dois já arrefecera completamente. Ichirô adquire “uma expressão desagradável que não se mostra às visitas” O fato de o autor ter introduzido, aqui, o caso da vida conjugal é bastante significativo como uma trama secundária.

Há também a fala da visita que diz: “A mulher é um ser obstinado e é capaz de guardar um segredo durante mais de vinte anos, dentro do peito.” Isso está “sugerindo” que a insatisfação de Onao com relação ao marido e o seu amor por Jirô encontram-se ocultos, bem no fundo do seu peito.

A dificuldade maior do autor deve ter sido com relação ao amor de Onao. Ocultar a sete chaves, guardar dentro do peito como um segredo, conseqüentemente não o expressar absolutamente em palavras, não obstante, deixar oculto no fundo como um “realce secreto”, aí estava, na nossa opinião, o grande sofrimento de Sôseki.

Os ciúmes e as angústias de Ichirô são descritos abertamente como no caso de Pierre, de Maupassant, mas o amor de Onao por Jirô e o posterior temor de Jirô não estão patentes e são descritos de modo indireto. Além disso, a dificuldade da narrativa estava no fato de o triângulo amoroso constituir-se no tema. O fato de Sôseki ter escrito na sua carta, datada de 1º de dezembro de 1912, endereçada a Nakamura:

“O sofrimento inútil tentando dispor vividamente algo complexo ou o aborrecimento que advém no fim, etc...”

parece se referir a essa dificuldade.

O amor de Onao era o tema secreto.

Em *Pierre e Jean*, a mãe confessa finalmente um amor que vinha escondendo há mais de vinte anos por um homem. Sôseki também faz com que Onao confesse, por seu lado, o seu amor por Jirô e este, ao tomar conhecimento desse amor, teme pela culpa de um amor ilícito – esse arranjo era a sua intenção final.

Cultivando no íntimo do seu âmago o seu interesse por Jirô, Onao faz com que esse interesse vá adquirindo proporções maiores; Jirô que vai, pouco a pouco, sendo conscientizado do amor de Onao e Ichirô, que percebendo essa relação entre os dois, faz explodir a sua ira – não obstante tudo isso, a técnica da trama secundária de Sôseki é duplamente complexa, não deixando entrever absolutamente nada na superfície e só se expressa através de frases extremamente indiretas.

Sôseki só se expressa através de explicações e frases obscuras como nas seguintes passagens: na passagem 25 do capítulo “Depois da volta”, quando Jirô pensa em sair de casa e mudar-se para uma pensão, Onao pergunta a Jirô se gostaria que lhe procurasse uma esposa e, “mostrando um sorriso que denotava desprezo ou zombaria, nos dois cantos dos seus finos lábios, e andando propositadamente com passos ruidosos, desapareceu na direção da sala”; na passagem 27, quando Jirô relata a sua intenção de ir morar numa pensão, Ichirô lhe pergunta se ele vai sozinho.

No entanto, o tema central de *Kôjin* era “o amor de Onao” O autor tinha como intenção inicial trazer no fim a confissão de Onao. Entretanto, as condições sociais e morais do Japão e o senso ético de Sôseki não permitiram que um amor ilícito como esse fosse expresso abertamente.

Foi Toshihiko Izu quem fez alusão à “estrutura dupla do mundo do significado explícito da palavra e do mundo do significado implícito.”⁽⁶⁾ Isso não

(6) IZU, Toshihiko – “A premissa do estudo de *Kôjin*” (*Kôjinronno zentei*). In: *Nihon bungaku*, Tôkyô, mar. 1969.

era devido à técnica narrativa. Havia no tema central uma restrição social e um impedimento moral. O autor possuía uma consciência de bons costumes. Por esse motivo, ele tinha que fazer o leitor compreender isso sem o expressar em palavras. E por isso mesmo, talvez tenha sido obrigado a se utilizar da técnica da trama secundária tão complexa como essa.

4

A personalidade de Onao é descrita como sendo de natureza fria, de aparente fragilidade, e o seu amor por Jirô é escondido por essa personalidade, mas, no íntimo, ela está ardendo em chamas. Para que o amor de Onao fosse compreendido como tal, Sôseki havia preparado meticulosamente, aqui e ali, episódios enigmáticos e frases obscuras como tramas secundárias.

Também o episódio de Misawa e a jovem desequilibrada, citado anteriormente, serviu para mostrar, posteriormente, o comovente amor secreto de Onao e, mesmo o amor entre Paulo e Francisca da *Divina Comédia* de Dante, citado na obra, era o próprio retrado do amor entre Jirô e Onao. Ichirô traz à tona todo o seu ciúme, pois acreditava que, provavelmente, Jirô, assim como Paulo, aceitaria o amor de Onao, e levado pelo sentimento natural, pretendia tornar-se “o vencedor eterno”

Acreditamos que os demais trechos com significado obscuro espalhados dentro de *Kôjin* possam, até certo ponto, ser interpretados seguindo-se essa linha, mas mesmo assim, o escrever de Sôseki era de prudência. Sôseki sofreu duras penas para tornar real, o tanto quanto possível, as particularidades da psicologia de Onao, até que ela chegasse à sua confissão. A partir do trecho em que Jirô sai de casa e vai morar em uma pensão, o escrever de Sôseki torna-se ainda mais cauteloso.

Por essa razão, parece que Sôseki pretendia concluir o capítulo “Depois da volta” com cerca de trinta passagens (hipótese de Toyotaka Komiya), mas alongou-se mais do que o esperado, e devido também à sua enfermidade, foi interrompido na passagem 38.

Recuperado de sua enfermidade, ele publicou a continuação intitulada “Angústia”, depois de cinco meses, e a partir da passagem 1 é abordada a cena em questão.

Numa noite do início da primavera, Onao visita pela primeira vez a pensão de Jirô. Sentados frente a frente em volta de um braseiro, Jirô sente uma “perplexidade inquietante” e se sucumbe “diante do enigmático sorriso” de Onao, semelhante ao de Mona Lisa.

Ao ser indagado por Onao o motivo pelo qual não visitava a casa dos pais, Jirô fica sem resposta – a razão estava em que ele temia encontrar-se com Onao e não imaginava que ela lhe indagasse sobre isso. “Você é por demais audaciosa”, “Eu, no final das contas, era um covarde” – pensou Jirô, sufocando o seu próprio amor. Jirô só consegue lhe responder: “Estou com vontade de viajar para o exterior daqui a algum tempo” Jirô sente até que a testa e a cor das faces de Onao, que se encontra diante dele, são ofuscentes. Onao queixa-se de que a sua relação com Ichirô está piorando cada vez mais. Ela nunca se abria dessa maneira antes. Jirô sentiu uma ardência como se o “eu-covarde” tomasse repentinamente um banho de ácido. Onao estava procurando em Jirô algum tipo de auxílio.

E Onao queixa-se ainda, dizendo que o homem pode sair voando para qualquer lugar, mas “eu sou exatamente como uma planta de vaso enraizada pelas mãos dos pais” e, “enquanto não chegar alguém para me tirar do lugar, não há outro jeito senão permanecer imóvel até murchar.”

Não haveria, provavelmente, erro de nossa parte se considerarmos esse trecho como o que corresponde à declaração de amor feita por Onao a Jirô. Essa era a discreta confissão de amor da mulher japonesa, nos tempos antigos. E a pena do autor só podia expressá-la nesses termos.

Yoshimi Hashimoto refere-se a essa sutileza nos seguintes termos:

Tem-se a impressão de que se atingiu o clímax da história de ambos. Onao, discreta em tudo e sempre reservada, abre-se totalmente para Jirô. Algo que se assemelha à “beleza da infidelidade” paira no ar, de maneira comovente e bela.⁽⁷⁾

Depois disso, Jirô é permanentemente atormentado pela visão de Onao. Surgem-lhe vividamente a imagem da sua testa, das suas faces e até da cor dos seus lábios e Jirô “é perseguido pelo fantasma da cunhada” Jirô tinha percebido a declaração de amor de Onao. Entretanto, acaba por rejeitá-la e “não lhe estende a mão da salvação” A personagem Daisuke de *Sorekara* aceita a “vontade divina”, vive o amor natural e recebe a punição da sociedade, mas Jirô dá as costas para a voz do instinto e cumpre a ordem social.

A intenção inicial do autor seria, provavelmente, depois disso, de concluir ou com uma proposta de casamento trazida para Jirô ou com a partida de Jirô para o exterior, após recusar a proposta. Parece que isso estava mais ou menos estruturado antes da interrupção, devido à sua doença, segundo o artigo “Sobre a continuação de *Kôjin*”, publicado pelo autor no jornal *Asahi*.

(7) HASHIMOTO, Yoshimi – “Sobre *Kôjin* (*Kôjinnitsuite*). In: *Kokugoto Kokubungaku*, Tôkyô, Shibundô”, jul. 1967

Isso, no entanto, deve ter sido alterado na medida em que, juntamente com a mudança de opinião ocorrida durante a enfermidade, houve o acréscimo de uma narrativa sob o ponto de vista de Ichirô, como que descrevendo o sofrimento sob o prisma de um intelectual.

Desde antes, no intervalo entre a fase anterior à doença e o capítulo “Angústia”, escrito após o restabelecimento, a mudança do tema havia sido apontado.

Devido ao conteúdo significativo da “Carta do Sr. H”, atribuiu-se a ela um significado relevante no que tange à pesquisa geral de Sôseki, e a ênfase da investigação referente à obra *Kôjin* passou a se voltar para essa direção. A partir desse ponto de vista, o tema “amor de Onao” tinha sido negligenciado – não seria esse o esboço da história da pesquisa de *Kôjin*?

De um modo geral, no caso de *Kôjin*, a técnica da trama secundária de Sôseki possuía um senão pelo excesso de complexidade. Pelo fato de tratar sobre um assunto, como o problema do sexo, de difícil abordagem, o autor hesitou em escrever abertamente. Devido à restrição moral e social ou à consciência de bons costumes, não pôde deixar de “reprimir a sua pena”

Por esse motivo, viu-se inclinado a abusar da técnica da trama secundária. Ultrapassando, entretanto, esses problemas, a obra *Kôjin* é realmente uma obra brilhante. Quanto mais complexa a trama secundária, não poderia se considerar, dependendo do ponto de vista, que se trata de uma obra magnífica onde Sôseki demonstrou toda a sua genialidade?

(Traduzido por Luiza Nana Yoshida)

As Temáticas e Abordagens dos Poemas do MANYÔSHÛ

Geny Wakisaka

A antologia poética japonesa Manyôshû, organizada provavelmente na segunda metade do séc. VIII, insere 4560 poemas distribuídos em seus 20 volumes. Este número de poemas porém, varia conforme cópias elaboradas no decorrer dos anos, através das quais ela é hoje conhecida.

A obra em questão registra produções poéticas de variadas formas e temáticas, nos desvendando um acervo poético valioso, trabalhos de todas as camadas sociais do Japão de então, onde desfilam lado a lado poetas imperadores, nobres ou populares anônimos.

O mais antigo poema nela inserido é de autoria de Iwahime, segundo nota, esposa do lendário imperador Nintoku, que presumivelmente viveu no início do séc. IV e o mais recente, datado de 1 de janeiro de 759, pertence ao poeta Otomono Yakamochi, apontado como um dos organizadores dessa antologia.

O *Manyôshû* registra pois, a produção poética de quase quatro séculos, apesar de suas produções estarem concentradas nos 150 anos finais) do povo japonês.

Os poemas do *Manyôshû* acham-se classificados quanto às suas temáticas em: *banka*, *sômon* e *zôka*.

Em poucas palavras, os dois primeiros tipos falam excepcionalmente dos relacionamentos humanos: o *banka*, daqueles sentimentos voltados à morte de alguém e o *sômon*, dos sentimentos ligados ao viver cotidiano. Os demais assuntos, muitos dos quais relacionados aos eventos da Corte japonesa, estão em princípio, englobados no *zôka*.

Banka

Banka é pois, o poema elegíaco por natureza, cuja temática gira em torno da morte de alguém. A designação *banka*, dada a este tipo de poema no Japão, foi emprestada da literatura chinesa, segundo a qual os poemas entoados pelos puxadores das cordas atadas à carruagem do esquife, durante o seu trajeto à tumba, eram assim conhecidos.

Segundo *Os banka do Manyôshû* do pesquisador Kume Tsunetami, a primeira tentativa japonesa de explicar este termo *banka* é feita pelo monge

Keichû. na obra *Manyô Daishôki*, concluído em 1690. Keichû, valendo-se das definições do *banka* encontradas nas obras chinesas explica:

“Em *Gyokuhen* (Dicionário de ideogramas chineses), organizado em 543, na dinastia Liang, consta: *Ban* é conduzir para longe o morto. Equivale a puxar.”

“Em *Li-chi*, um dos cinco livros do Confucionismo que fala dos preceitos éticos, parte 3, cap. Dangu, pag. 135, consta: Aquele que participar da cerimônia fúnebre deverá segurar o cordão que puxa a carruagem fúnebre, e se acompanhar o féretro ao túmulo, deverá ajudar na descida do caixão à cova.”

“Em *Sôshinki*, novelas fantásticas, escritas por Kanpô, na dinastia Shin (séc. III ao V) da China, consta: *Banka* é a música da família enlutada. Aquele que ajuda no transporte da carruagem fúnebre, puxando a corda desta, deve também acompanhar na sua música.”

Constatamos de nossa parte que, no cap. 16, item 177. pag. 193, da mesma obra, ainda relacionado à questão, o autor explica: “*banka* é a música da cerimônia fúnebre. É o canto entoado pelos que puxam o cordão do féretro; há dois tipos de poemas que são entoados no caso: o *Kairo* e o *Kôri* e os dois são de autoria dos discípulos de Denwô”

Denwô tornou-se chefe da província de Sai no séc. II aC., mas não resistindo às pressões do primeiro imperador da dinastia Han, que o sucedera, suicidou-se. Entoando os cantos de *Kairo* cujo teor é lamentações da fugacidade da vida que se desfaz feito orvalho das folhas de *Onira* (a scallion) e o *kôri*, onde consideram a morte como o retorno da alma ao monte *Kôri*, espaço sagrado ao sul de Taisan, os súditos de Denwô lamentaram a sua morte.

Consta ainda na citação de Keichû: “Nas notas de Li Shû Kan em *Wen-hsuan* (Coletâneas de obras selecionadas das dinastias Shû, séc. XVII aC. da China) diz: “Denwô suicidou-se; seus seguidores não conseguem chorar e não vencendo a tristeza, elaboram um poema elegíaco onde expõem os seus sentimentos. ... Posteriormente foram elaborados os cantos do tipo *Kairo* e *Kôri*, para serem entoados nos acompanhamentos funerários dos mortos. ... Na época de Li En nen (séc. II), *Kairo* é o poema entoado para os soberanos e os seus familiares e *Kôri* para os nobres dignatários e o povo em geral, por aqueles que puxam o féretro, de onde estes poemas ficaram conhecidos como *banka*.”

Segundo Keichû e seguido pelos demais pesquisadores japoneses, *banka* é o canto entoado pelos que acompanham o féretro durante o ceri-

monial do enterro, costume, observado na antiga China. Não há porém na história do Japão o mesmo costume registrado na China. No entanto, os poemas elegíacos japoneses do *Manyôshû* foram classificados como *banka*, seguindo os moldes chineses.

A antologia registra 53 *banka*, elaborados na forma *chôka* (poema longo) e 184 na forma *tanka* (poema curto de 31 sílabas), num total de 237.

A relação dos poemas de temática *banka* do Manyoshû é:

vol. 2-94; vol. 3-65; vol. 5-4; vol. 7-13; vol. 9-17; vol. 13-24; vol. 14-1; vol. 15-4; vol. 16-10; vol. 17-1; vol. 19-3; vol. 20-1.

Os volumes 2, 3, 7, 9, 13 e 14 apresentam divisões temáticas em seus volumes e os *banka* contam com um espaço próprio. Os *banka* dos demais volumes: 5, 15, 16, 17 e 20, não estão enquadrados como tal mas apresentam características de *banka*.

Segundo Morimoto Harukichi em *O artístico no Manyôshû*, o número de poemas que falam da morte aumenta consideravelmente a partir da antologia *Manyôshû* em se comparando com os poemas do *Kojiki* ou *Nihon shoki*, crônicas históricas do séc. VIII. Morimoto considera que numa sociedade primitiva, a morte estava relacionada à mitologia e, portanto ao sacro, não podendo ser considerada assunto literário. No *Manyôshû*, a morte, já como realidade cotidiana, palpável e sentida, haveria portanto a possibilidade de tratá-la objetivamente na produção literária. Para que a morte se torne objeto literário há necessidade de um distanciamento entre o homem que produz a obra e a morte em si. É necessário esperar a formação de uma visão mais fria e desapaixonada para encarar a morte e o ser que a chora. Por isso os japoneses qualificam o *banka* como “a fala elegante da tristeza”

Segundo Kume Tsunetami (op. cit.), o prof. Takeuchi Kinjirô, em *Ban-karon* (tratado sobre o *banka*), classifica os *banka* do *Manyôshû* em: – *banka* que o autor fala da sua própria morte, como poema de despedida deste mundo; os que falam da morte dos outros; os que consolam os relacionados ao falecido; os que discorrem sobre o falecido, ou até de personagem lendários, e por final poemas que falam da morte de alguém da família imperial.

Iwashita Hitoshi em *Sôsôno Minzoku* (Raça e costumes funerários), diz: a morte para o antigo povo japonês, significava o afastamento da alma de seu corpo, partindo para os espaços de *Yomi* (a fonte amarela, a terra dos mortos); quando acontece desta alma retornar ao corpo, é dito *yomigae-ru* (Retorno de Yomi). Na expectativa deste retorno, o morto era depositado no *Tamadoko* (Leito da alma), onde eram feitas as tentativas do seu retorno mediante rezas, cantos e danças e onde eram requisitados poemas do tipo

banka. O poema nº 207 do vol. 2 de autoria do poeta Kakinomotono Hitomaro, relata a procura do poeta, no encalço da alma de sua esposa, virtualmente morta. Este período de espera é denominado *araki* ou *mogari*. Para os soberanos falecidos eram construídos recintos especiais de *tamadoko*, onde além de rituais religiosos, eram declamados os *banka* (ex: banka 199 vol. 2, do poeta Kakinomotono Hitomaro, dedicado ao príncipe Takechi, falecido em 696. Nestes recintos conhecidos como *arakinomiya* ou *mogarinomiya* eram também lidos os *shinubigoto*, palavras de condolências e louvores ao falecido.

Não havendo esperança de retorno da alma ao seu corpo, realizava-se o enterro. O poema nº 460 do vol. 3, da poetiza Sakanoueno Iratsume, fala do enterro da monja coreana Rigan, vinda de Sila que falecera em sua casa. Segundo o poema, o corpo da falecida é levado para bem longe, provavelmente à montanha.

O termos *haburu*, enterrar, tem a mesma raiz de *haburu*, jogar ou de *haburu*, soltar, todos redigidos em ideogramas diferentes. Além do enterro em covas (dosô), havia o costume de cremação (kasô) e o ato de espalhar as cinzas ao vento ou abandonar ao relento o cadáver (fûsô). O poema 1405 do vol. 7, cita o *fûsô*. Desta feita, mediante os *banka* do *Manyôshû* pode-se chegar a um estudo dos costumes antigos inclusive aos relativos à morte.

Sômon

Kamimura Etsuko alega que a leitura dos ideogramas chineses utilizados para a transcrição desta classificação foi fixada a partir dos estudos de Inoue Michiyasu, que decidiu pela de *Sômon*, ao constatar que na era da antologia em questão prevalecia a leitura à moda chinesa dos ideogramas no Japão. A despeito de esta leitura ter se fixado entre os pesquisadores do *Manyôshû*, há registros de outras maneiras de leituras, no decorrer do tempo, como observa Kamimura:

Nome da obra	Data	Autor	Leitura
Manyô Shûishô	1690	Kimura Kigin	Aikikasuru uta
Manyô Dômôshô	1725	Kada Nobuna	Aikiki
Manyô Kô	1785	Kamono Mabuchi	Aikikoe
Manyô Hinotsumade	1828	Kishimoto Yzuru	Aikikoe
Manyôshu Koji	1848	Tachibana Moribe	Aigikoe
Manyô Kogi	1890	Kamochi Masazumi	Shitashimi uta

Sobre o significado de Sômon

Segundo levantamento feito pela mesma pesquisadora Kamimura, são vários os pesquisadores que abordam a questão:

1. Sengaku, em *Manyôshû Chûshaku*, de 1269:
Sômon é o poema do encantamento amoroso, apesar de registrar também poemas de desencanto amoroso. Em sua maioria são poemas em que o poeta está com os pensamentos fixos em alguém.
2. Keichû, em *Manyô Daishôki*, de 1687:
Sômon é o poema que na segunda antologia poética japonesa *Kokin Wakashû* aparece sob a classificação de *koiuta* (poemas de amor). O *koiuta* trata unicamente do relacionamento entre o homem e a mulher, enquanto o poema tipo *sômon* do *Manyôshû* engloba aquele que fala de parentes e amigos além dos ditos poemas de amor. *Sômon* significa “diálogo”. Apesar dos *sômon* do *Manyôshû* terem seus destinatários expressos, isto não implicava em que a obra chegasse às mãos do interessado, pois os poemas desta antologia já se constituíam como apenas a expressão da individualidade.
3. Kishimoto Yuzuru, em *Manyôshû Kôshô*, de 1828:
São poemas em que os poetas relatam seus sentimentos provocados por uma 3ª pessoa. Trata dos relacionamentos entre seres humanos mesmo que não haja registro de uma resposta. Em *Wen-hsuan* ou *Monzen* como é conhecido em japonês, obra chinesa já citada, na carta do poeta Sô Shi Ken enviada ao colega Go Ki Ju encontram-se os termos: “... não sendo possível uma comunicação oral trocaremos *mensagens* (utilizando para este termo o ideograma *sômon*), com certa frequência...” Na obra não se observa este tipo de classificação de poemas e o termo *sômon* é utilizado no sentido de correspondência epistolar e não fica restrito aos poemas de amor.
4. Yamada Yoshio em *Sômon Kô*, faz um levantamento das obras chinesas em que aparece o termo *sômon* e a partir desses dados, enumera alguns significados do *sômon* como: relacionamento humano, comunicação, visitas, cartas e conclui: de um modo geral, *sômon* é a comunicação entre pessoas, indagando e respondendo assuntos de seus interesses. O ideograma *sô* significa mutualidade, reciprocidade e *mon* é ouvir.

Os demais pesquisadores seguem cada qual as idéias expostas pelos que os precederam neste assunto. Dentro da antologia poética *Manyôshû*, o termo *sômon* serve para classificar os poemas cuja temática fala da preocupação ou implicação de um ser humano para com o seu semelhante vivo pois, em se tratando do morto, o poema seria considerado um *banka*.

Quanto ao número de poemas do tipo *sômon*, que se acham compilados no *Manyôshû*, Kamimura Etsuko, no artigo já mencionado, calcula 1733, dos quais 47 estão na forma *chôka* (poema longo); Itô Haku em *Manyô Sômon no Sekai* (O mundo do *sômon* no *Manyôshû*), soma 1751 *sômon*; Sasaki Yukitsuna em *Sômon*, acha que o número de poemas do tipo *sômon* na antologia ultrapassa 1700. Estas diversidades nas contagens dos poemas

resultam daqueles que não estão reunidos sob o título de *sômon* mas apresentam características deste tipo.

Dentre aqueles rotulados como poemas de amor, há os que falam do bem querer, da tristeza de uma separação, de respeito e admiração ou mesmo de uma atração quase-amor por alguém e aqueles que se martirizam por ciúmes. É evidente que, sem uma nota explicativa, geralmente anteposta ao poema explicitando o motivo e o relacionamento que se estabelece entre o autor e o seu interlocutor em termos de: da mãe para o filho ou filha, entre amigos, entre irmãos, imperadores e damas da corte, etc., muitos destes poemas, principalmente aqueles *tanka* (poema curto), não difeririam em nada dos *koiuta* (poema de amor), das antologias de épocas posteriores.

O *Manyôshû* insere poemas que se configuram como romances palacianos, envolvendo nomes de imperadores e príncipes. Apesar de seu teor romântico a maioria deles não se acha enquadrada no tipo *sômon* e sim, considerada *zôka*. É o caso dos poemas 20, 21 e 23 do vol. 1, cujos protagonistas são o imperador Tenji e seu irmão e sucessor imperador Tenmu, que trocam juras de amor com a dama da corte Nukatano ôkimi. Assim é também o grupo 107, 108, 109 e 110 do vol. 2 da antologia, cujos autores são os príncipes Otsu e Kusakabe num triângulo amoroso com a dama Ishikawano iratsume.

O volume 15 do *Manyôshû* registra 63 poemas (de nº 3723 a 3785) do tipo *sômon*, de autoria de Nakatomino Yakamori e sua amada Sanono Chigamino otome. Ela pertence à classe das *Joju*, donzela ofertada pelo chefe de província para os serviços da corte e considerada propriedade do imperador, sendo-lhe proibida qualquer ligação amorosa. Casando-se clandestinamente com Yakamori, são punidos quando descobertos e Yakamori é desterrado para Echizen, atual província de Ishikawa. Desta separação imposta, resultou essa série de poemas que enriquece hoje a literatura japonesa.

Nos estudos dos poemas populares, classificados como *sômon* e incluídos nos volumes 11, 12, 13 e 14 do *Manyôshû*, frequentemente são trazidas em termos de comparação, as canções primitivas inseridas nas obras *Kojiki* ou *Nihonshoki*, já citadas. De fato, os poemas destes volumes se identificam com aqueles, qualificados como *utagaki* (canções de amor), que retratam os costumes da vida campesina da antiguidade japonesa, em que se relacionavam a idéia de fecundação e produção ao ato sexual. Os poemas refletem os rituais e preces desejando ou agradecendo a boa safra e os festins licenciosos, de comer e beber, danças, cantos e encontros amorosos. Toda a produção da terra emanava de uma força mágica e, nesse sentido, a mulher e a terra se identificavam na procriação e na magia. Os cantos entoados – *utagaki* – se caracterizavam primordialmente, pela inovação à elevação da produtividade e mais tarde tendem para a expressão única do prazer. O ato sexual era envolto pela magia divina e era então de caráter socializante.

Essas considerações à parte, muitos dos *sômon* levam nas suas expressões, palavras tidas com certos poderes de magia, utilizadas comumente nos atos divinatórios, e aproveitadas pelos poetas, num desejo de concretização dos seus amores. Assim, os entroncamentos das vias, as portas eram os lugares prediletos dos espíritos e onde eram esperadas as revelações. A sorte era detectada pelo interessado nos gestos ou nos trechos das falas das pessoas que, por acaso aí transitavam. O horário propício era o entardecer, quando a ação dos espíritos tornavam-se mais evidentes. Têm significados especiais também nos poemas do tipo *sômon*, o atar o laço, conotando a idéia de união; a troca de peças íntimas da vestimenta entre os amantes; os gestos de acenar com as mangas; o tropeçar do cavalo, sinal de apêgo por alguém que ficara para trás; o desatar da faixa como aceitação incondicional entre amantes; o travesseiro, o pente, o espelho, o sonho eram termos que aparecem com certa frequência nos poemas amorosos.

O *sômon* do *Manyôshû* estão agrupados em subcategorias, que foram estabelecidas pelos organizadores. Estão eles desta feita subdivididos em: *hiyuka* (poemas com metáforas), *seijutsu shinto* (linguagem direta), *kibutsu chinshi* (comparação) e *mondô uta* (troca de comunicação).

No *Hiyuka*, o poeta serve-se da forma indireta para a sua expressão. O poeta, no caso se expressa por metáfora.

Ex.: poema 392, vol. 3 “*Nubatamano sono yono umeo tawasurete
orazu kinikeri omoishimonoo*”
“Deixei de colher a flor de ameixeira
dessa noite. Flor que ficou na recordação”

O poeta fala da flor, mas um outro sentido latente se aflora, substituindo-se a flor pela figura da jovem. O que de fato o autor lamenta é não ter conquistado a jovem.

O *Manyôshû* insere 164 poemas do tipo *hiyuka* distribuídos em: vol. 3-25; vol. 7-108; vol. 10-3; vol. 11-13; vol.13-1; vol. 14-14.

Seijitsu shinto é uma outra subdivisão do *sômon*. A abordagem dos sentimentos neste tipo de poema é direta, sem subterfúgios nem mediações.

Ex: poema nº 2864, vol. 12 “*Waga sekoo imaka imakato machioruni
yono fukenureba nagekitsurukamo*”
“Na ansiedade de revê-lo minuto a
minuto, a noite se faz alta.
Só fica o lamento.”

O volume 11 do *Manyôshû*, registra 47 poemas do tipo *seijutsu shinto* transcrito do *Hitomarokashû* (coletânea do poeta Hitomaro) e mais 102

poemas sem registro de suas procedências. O volume 12 insere 10 transcritos também do mesmo *Hitomarokashû* e outros 100 de procedência ignorada. No total são 259 poemas do tipo *seijitsu shinto*, incluídos no *Manyôshû* e todos na forma *tanka*, poema curto de 31 sílabas.

Kibutsu chinshi é outra subcategoria do *sômon* da antologia. No caso o poeta vale-se da técnica da compração para a abordagem dos seus sentimentos. E a comparação se faz por meio da técnica do *jokotoba*, frequentemente vista nos poemas do tipo *tanka*. O *tanka* é composto de 5 versos com a seguinte métrica: 5 sílabas, 7 sílabas, 5 sílabas, 7 sílabas e 7 sílabas. O poeta utiliza, no caso os 3 primeiros versos (5-7-5 sílabas), para criar uma imagem que servirá de introdução a um termo que só aparecerá no segundo segmento (7-7), do poema. Os primeiros 3 versos serão denominados *jokotoba*.

Ex: Poema 2449, vol. 11. *“Kaguyamani kumoi tanabiki ôhoshiku
aimishi korao nochikoimukamo”*
*“Nuvens que pairam no monte Kagu
do desencontro fugaz e os sentimentos que
ficam”*

Os sentimentos acham-se comparados às nuvens na montanha. Sentimentos que ficaram para com a moça, de um desencontro fugaz.

A antologia registra 428 poemas classificados como do tipo *Kibutsu chinshi*, 280 no volume 11 e 148 no volume 12.

O *Manyôshû* registra também alguns poemas da temática *sômon*, classificando-os pelo tipo de abordagem em *mondô*, que literalmente significa “pergunta e resposta”

São eles: 27 no vol. 11; 26 no vol. 12; 17 no vol. 10 e 4 no vol. 7. Dentre estes 2 do vol. 10 e os 4 do vol. 7 não são da temática *sômon* e sim, classificados como *zôka*. Além destes, encontramos nos volumes 4 e 14 alguns poemas que constituem correspondência entre pessoas, mas que não foram catalogados como tal. O mais conhecido poema do tipo *mondô* é de autoria do poeta Yamanoueno Okura que elabora um *chôka* – poema longo (poema nº 892 do vol. 5), composto de duas partes, formando um diálogo travado entre dois chefes de família, que retratam a situação de extrema miséria vivida pelos lavradores da época.

Zôka

A terceira classificação temática dos poemas do *Manyôshû* a ser apresentada é o *zôka*.

Omodaka Hisataka em sua obra *Manyôshû Chûshaku*, diz que o termo *zôka* fôra tomado emprestado da coletânea chinesa *Monzen* (*Wen-hsuan*).

Itô Haku em *Manyôshû zôkano tenkyoo megutte* (Observações sobre as fontes do *zôka* do *Manyôshû*), diz: "... o termo *zôka* adotado para uma classificação temática dos poemas do *Manyôshû*, fora emprestado da coletânea *Monzen*, embora o *zôka* japonês seja mais abrangente, diferindo um tanto dos assim classificados poemas chineses."

Em *Monzen*, consta que *Zasshi* ou *zatsugi* ou *zakka* (com o mesmo significado do ideograma do *zôka*) são poemas sem título ou mesmo com títulos, que não se enquadram nas suas demais temáticas. Ainda em *Monzen*, p. 669, diz: "... *zatsu* significa que não é só de um tipo e *gi* é comparar ou igualar a. Como explica o poeta Ryûrô, reuniram-se sob esta denominação os poemas que apresentam certas analogias temáticas ou formais com os poemas antigos da China, compostos deliberadamente numa firme tentativa de imitar os antigos."

À p. 548, *Monzen* ressalta: "... o *zakka* são poemas antigos do *Gafu*. Incluem-se nesta categoria, também, os poemas modernos que são imitações do *Gafu*."

Na p. 469 diz: "*Gafu* é o nome da repartição pública chinesa, criada na era do imperador Bu, da dinastia Han (séc. II), onde eram feitos os trabalhos de compilação de toda a produção de poemas do país, os quais eram ali musicados e divulgados para serem cantados. Estes poemas cantados eram denominados *gakuka*, mais tarde conhecidos como *gakufu*, posteriormente abreviados em *gafu*. São poemas de métricas irregulares. Os poemas produzidos após a dinastia Han, que tomaram como seus modelos o *gafu* foram incluídos nesta categoria. O *Monzen* insere poemas da dinastia Wei (220-265) e da dinastia Tin (265-280), enquadrados no *gafu*"

Como constata Itô Haku, o *zakka* em *Monzen* seria "poemas de métricas variadas" e no *Manyôshû*, uma classificação que engloba todos os poemas que não se enquadram nas temáticas *sômon* e *banka*.

No Japão, entre os pesquisadores é corrente a leitura *zôka* ou mesmo *kusagusano uta*, para a nomenclatura desta temática, apesar de ainda ter pessoas como a pesquisadora Miyazaki Harumi que opta pela leitura chinesa em *zakka*, conforme se lê em seu artigo *Manyôshûno zakka*.

Quanto aos estudos do significado de *zôka* no *Manyôshû*, têm destaques os seguintes trabalhos:

1. Monge Keichû em *Daishô Sôshaku*, p. 23: *zôka* é o poema do tipo *zôno uta*, visto nas antologias posteriores ao *Manyôshû* organizadas mediante decreto Imperial (*Chokusenshû*).

Para esclarecimento, o *zôno uta* do *Kokin Wakashû*, *chokusenshû* concluído em 905, agrupa os poemas que não se enquadram no grupo dos *koino uta* (poemas de amor).

- 2. Kadano Azumamaro em *Dômôshô*, interpreta o *zôka* como poemas que não se identificam com os *sômon* e divagam sobre assuntos variados.
- 3. Kamono Mabuchi em *Manyôkô* considera: *zôka* são poemas de variados assuntos como aqueles que falam de viagens em geral ou das viagens empreendidas pela comitiva imperial e poemas que falam dos cerimoniais e dos festejos palacianos.
- 4. Kamochi Masazumi em *Manyôkô Kogi Sôron*, diz: São poemas de variados assuntos. É mais abrangente que os classificados em *zôno bu* (poemas variados) das antologias poéticas posteriores ao *Manyôshû*. Inserem nos *zôka* do *Manyôshû* os poemas que falam de viagens, principalmente aqueles que dizem respeito às viagens organizadas pela corte imperial, os que falam dos festejos palacianos, os poemas ditos “diálogos poéticos” e outros. Incluem-se nesta classificação os poemas que não cabem no tipo *sômon* e *banka*.

Esta definição de *zôka* traçada por Kamochi Masazumi é atualmente a mais aceita pelos pesquisadores japoneses. Em linhas gerais, excluindo-se as temáticas enquadradas no *banka* e *sômon*, os demais assuntos abordados nos poemas do *Manyôshû* são classificados como *zôka*. Cumpre, acrescentar que, apesar da amplitude de temas possíveis no *zôka*, a maioria deste está relacionada com os acontecimentos centrados na corte, de onde vem a idéia de *zôka* como sendo poemas de caráter oficial em contraposição ao *sômon* e *banka*, que são de assuntos particulares.

De acordo com Tsujoji Shin'ichi em *Zôka*, in *Manyôshû Kôza*, os poemas do tipo *zôka*, estão distribuídos nos seguintes volumes da antologia I - vol. 1,5 e 6, compostos somente de *zôka*; vol. 3 e 7, contendo *zôka*, *hiyuka* e *banka*; vol. 9, contendo *zôka*, *sômon* e *banka*; vol. 13, com *zôka*, *sômon*, *mondô*, *hiyuka* e *banka*; vol. 14, com *zôka*, *hiyuka*, *sakimorino uta* (poemas dos expedicionários da região norte do país que eram escalados para servir nas fronteiras do sul, na época), e *banka*; vol. 8 e 10, contendo poemas sobre as quatro estações do ano, subdivididos nas temáticas *zôka* e *sômon*; vol. 16, contendo *zôka*, que cantam as lendas e tradições.

A distribuição dos *zôka* nestes volumes seguem a listagem seguinte:

Forma do poema	Volumes												Total
	1	5	6	3	7	9	13	14	8	10	16		
Chôka	16	10	27	14	0	12	16	0	3	3	8		109
Tanka	68	104	132	141	204	89	10	22	171	532	92		1412
Sedôka	0	0	1	0	25	1	1	0	3	2	3		36
Bussokusekika	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1		1

Segundo este levantamento de Tsunoji Shin'ichi o tanka é a forma poética mais procurada pelos poetas na elaboração dos *zôka*, seguido da forma *chôka*. O *sedôka* (poema de seis versos, de 5-7-7 sílabas, repetidas duas vezes), com menos produção e *bussokusekika* (poema composto de 5-7-5-7-7-7 sílabas), com um único exemplar em toda a antologia e que é classificado como *zôka*.

Acrescentamos que, pelo levantamento feito por nós, além destes, constatamos mais 14 *chôka* (poema longo, na métrica 5-7-5-7-7-7 ... 7 sílabas), no volume 19 e 3 também da forma *chôka* no volume 20, que poderiam ser enquadrados no *zôka*.

Analisando um pouco mais detalhadamente o tipo *zôka* do *Manyôshû*, verificamos que o assunto que maior número de incidências apresenta é aquele que fala das estações do ano e que estão inseridos nos volumes 8 e 10.

A divisão dos poemas em quatro estações já é vista na antologia chinesa *Gyokudai Shin'ei* (conforme leitura japonesa), de 10 volumes, organizada por Joryô da dinastia Chin, extinta em 479 aC., onde presume-se que se inspiraram os organizadores do *Manyôshû*, na composição destes seus dois volumes. Esta organização é adotada também nos *chokusenshû* japoneses de épocas posteriores.

Os poemas do tipo *zôka*, das quatro estações, naturalmente falam da natureza e dão destaques ao céu, à lua, às nuvens, à chuva, às montanhas, às colinas, aos rios, ao orvalho, ao pássaro, à flor, à folhagem, à fonte, à terra natal. Os lugares mais abordados são Yoshino, Yamashiro e Settsu.

Segundo Ishii Shôji em *Manyôshû Kôsetsu* (Inquirição sobre o *Manyôshû*), citado em *Manyôshû Taisei* os assuntos preferencialmente abordados em cada estação do ano, na antologia são: – na primavera os mais explorados são: a ameixeira, a cerejeira, a neblina, a neve, o rouxinol e o chorão; no verão vem o cuco e o citrus; no outono, a lenda do *Tanabata*, as folhas secas, as flores de *hagui* (lespedeza bicolor), o orvalho, o pato selvagem, a corça e no inverno é a neve.

Tanabata é uma lenda de origem chinesa, em que se festeja o encontro das estrelas Vega e Altair, que ocorre anualmente na noite de 7 de julho. Conta a lenda que as estrelas Vega, a tecelã, e Altair, o pastor, vivem separadas pela Via Láctea por imposição da divindade celeste por terem cada qual descuidado de seus afazeres, perdidos que estavam em amores um pelo outro. Foi-lhes concedido apenas um encontro anual na noite de 7 de julho, quando as aves *kasasagi* (a magpie) estendem as asas possibilitando à estrela Vega a travessia da Via Láctea. Segundo *Shoku Nihongi*, compilado em 797, este costume no Japão vem desde a noite de 7 de julho de 734, quando o então imperador Shômu (724-749), após assistir a um torneio de

sumô (luta japonesa), já ao entardecer, ordena aos letrados reunidos a composição de poemas longos, sob o título *Tanabata*.

São 132 poemas do *Manyôshû*, incluídos nos volumes 8, 9, 10, 15 e 17 que tratam do *tanabata* e que são considerados do tipo *zôka*.

O *zôka* comporta também aqueles poemas que falam das viagens. A maioria destas viagens era realizada pela corte imperial. A comitiva era geralmente acompanhada pelos poetas, hoje consagrados poetas da corte, que cantavam as estâncias escolhidas pelo imperador, incutindo em seus poemas um toque político, enaltecendo sempre a magnanimidade dos seus imperadores, representando desta feita os anseios de uma coletividade para com aquele que centralizava em sua mãos o poder na época.

Ainda relacionados aos temas de viagens dentro do *zôka*, encontram-se 19 poemas dedicados aos emissários que partem para Tang ou para Sila em missões do governo.

Estão inseridos entre os *zôka*, mais de 200 poemas que falam dos festejos organizados pela corte ou membros da nobreza de então. O volume 5 do *Manyôshû* registra poemas que apreciam as flores de ameixeira, elaborados por 32 altos funcionários do governo, por ocasião de uma reunião poética realizada pelo nobre Otomono Tabito, em sua residência. Segundo notas antepostas ao poema nº 4229, do vol. 19, em janeiro de 751, o poeta Yakamochi, então na chefia da província de Inaba (hoje Tottori), organiza reuniões nesse mesmo estilo.

O volume 18 do *Manyôshû* registra 12 poemas, datados de março, primavera de 748, elaborados pelos poetas reunidos na residência do mesmo Yakamochi, já como chefe da província de Echizen (atual Ishikawa) homenageando o poeta Tanabeno Sakimaro que teria sido enviado à sua província pelo primeiro ministro Tachibana Moroe.

Outros tipos de reuniões literárias e festas eram comumente realizadas como registram as notas explicativas dos poemas inseridos no *zôka* dos volumes 17 e 18 do *Manyôshû*. Reuniões musicais com apresentação de poemas estão presentes também nos volumes 6 e 16. O volume 3 registra 13 poemas de elogios ao *sake* (bebida), de autoria de Otomono Tabito, numa licenciosidade que supera os preceitos éticos do Confucionismo, Taoísmo e Budismo, imprimindo o seu escárnio àqueles que se portam como inimigos da bebida.

Merecem destaque os poemas elaborados para as reuniões festivas – *ritsuen* – onde os encômios ao imperador davam o toque solene. *Zôka* do tipo *ôshô* (apresentação de poemas feita por solicitação nessas cerimônias de caráter oficial), são encontrados na antologia. O volume 17 registra 5 poemas (3922-3926), com uma nota de que os demais se extraviaram,

de uma reunião realizada em 1º de janeiro de 746 na residência da imperatriz já abdicada Genshō (715-724), com a presença de 23 exímios poetas, liderados por Tachibana Moroe.

O volume 19 registra o *ritsuen*, realizado em 25 de novembro de 752, comemorando a primeira colheita anual do arroz (*Niiname*) apresentando 6 poemas do tipo *zōka*, com as características de *ōshō*.

Os poemas que louvam as antigas capitais, em número de 40 no *Manyōshū*, também estão classificados no *zōka*. Sabe-se que na antiguidade japonesa era de costume a transferência da sede do governo nas trocas de imperadores. O *chōka* (poema longo), nº 29 do vol. 1, de autoria do poeta Kakinomoto no Hitomaro, canta todo o processo histórico da mudança da capital de Asuka para Ōmi, empreendida pelo então príncipe Nakano Ōe, relatando com nostalgia os dias de glórias e o seu estado de abandono da então capital Omi, que o poeta consegue expressar com rara sensibilidade.

Os poemas que falam das lendas também estão classificados como *zōka*. No volume 3 temos 3 poemas (385-387), de autoria de Wakamiyano Ayumaro que canta a lenda de *Yamabino Tsuminoe*. É a lenda do pescador de nome Umashine, residente da província de Yoshino, que numa de suas pescarias resgata um ramo de amoreira que descia o rio e este se transforma em uma fada. Na coletânea de poemas escritos em estilo chinês, *Kaifūsō*, também do sec. VIII, há inúmeros poemas que fazem menção a esta lenda de Yoshino, reforçando o caráter fantástico dessa paragem, nos moldes daquele vistos nos poemas chineses.

O volume 16 registra uma série de poemas classificados em *Zōka*, do tipo *Yue Yoshiaru uta* (poemas fundamentados em fatos antigos), que também tratam de coisas lendárias do país. O volume insere inclusive *zōka* de tendências cômicas.

No volume 9 aparece o *chōka* que narra a lenda de *Urashima*. Esta lenda é vista no *Nihonshoki*, no capítulo que fala do imperador Yūryaku (da pré-história japonesa), ou no *Fudoki* da província de Tanba, hoje sob jurisdição de Kyoto. *Fudoki* é levantamento sócio geográfico, organizado por decreto da imperatriz Genmei, em 713. O poema nº 1740 cita a localidade de Naniwa, atual Osaka, como ponto referencial de fonte da lenda. A lenda em si trata da história de um pescador de nome Urashima Tarō que viveu momentos fantásticos no fundo do mar, em companhia de uma princesa divina, como recompensa por ter salvo a um tartaruga. Tomado pelas saudades, Tarō retorna à terra, quando a realidade cruel e brusca, se revela na transfiguração de sua figura de jovem pescador para o de ancião e o faz conscientizar do tempo decorrido em seu devaneio.

Os poemas que falam dos problemas sociais ou existenciais em número que não ultrapassam de 60, também estão classificados como *zōka*.

Os poetas que abordaram estes assuntos foram poucos e podemos citar os nomes de Yamanoueno Okura e Otomono Yakamochi e as obras que mais se destacam dentro destas temáticas são: – sobre as dificuldades de sobrevivência: poema 892, vol. 5 do poeta Okura; – conselhos éticos para os jovens: poema 800, vol. 5, de Okura e o poema 4106, vol. 18, de Yakamochi. – Sobre doença e velhice: poema 897, vol. 5, de Okura e os poemas 3962 a 3969 do vol 17 e 4468 do vol. 20 igualmente de Yakamochi. – Sobre os filhos: poemas 802, 803 e 904 do ol. 5, de Okura. – Sobre a fugacidade da vida: poemas 804 do vol. 5 e 978 do vol. 6, ambos de autoria de Okura e os poemas 4160 a 4470 do vol. 19 de Yakamochi. Além destas temáticas temos os poemas 4311, 4408, 4398 inseridos no volume 20, do poeta Yakamochi que falam da vida dos *sakimori*. *Sakimori* eram os lavradores recrutados no nordeste do país para os serviços de guardas de fronteiras nas ilhas do sul do Japão.

Apresentamos em linhas gerais as três grandes divisões temáticas nas quais estão classificados, em princípio, os mais de 4500 poemas da antologia *Manyôshû* e rápidas pinceladas nos diversificados assuntos abordados pelos poetas japoneses da antiguidade. Anexamos ainda as subdivisões dos poemas do tipo *sômon*, que foram estabelecidas levando-se em conta a técnica de expressão na composição destes. Nota-se hoje que, desde então, não houve muitas modificações nas técnicas e temáticas dos poemas japoneses, principalmente em se tratando de seus *Tanka*, permanecendo ainda estas heranças dos séculos VIII, vivas em suas produções poéticas.

Bibliografia:

- ITÔ, Haku, *Manyôshû zôkano tenkyoo megutte* (Observações sobre as fontes do zôka no Manyôshû), in periódico *Manyô*, Tóquio, ed. Manyôshû Gakkai, 1, out., p. 1-8. 1951.
- IWASHITA, Hitoshi, *Sôsôno minzoku* (Raça e costumes funerários), in *Manyôshû Hikkei*, nº 3, Tóquio, Gakutôsha, p. 62, 1979.
- KAMIMURA, Etsuko, *Manyôshûno sômonka* (os poemas do tipo sômon da antologia Manyô), in *Manyôshû Taisei*, vol. 7, p. 177, Tóquio, ed. Heibonsha, 1954.
- KOJIMA, Noriyuki (org.) et alii, *Manyôshû Honmon-hen* (Manyôshû - texto no original), Tóquio, Hanawa shobô, 1974.
- KUME, Tsunetami, *Manyôshûno banka* (Os banka do Manyôshû), in *Manyôshû Taisei*, vol. 7, Tóquio, ed. Heibonsha, 1954.
- MIYAZAKI, Harumi, *Manyôshûno zakka* (Os zakka do Manyôshû), in *Manyôshû Taisei*, vol. 7, Toquio, ed. Heibonsha, 1954.
- OMODAKA, Hisataka, *Manyôshû Chûshaku* (Manyôshû-notas e interpretações), Tóquio, ed. Chûôkôronsha, 1980.
- WATASE, Masatada, *Manyôshû Jiten* (Dicionário do Manyôshû), col *Manyôshû Kôza*, Tóquio, ed. Yûseidô, 1975.

UMA ANÁLISE DE *YABUNO NAKA*

Lídia Masumi Fukasawa

O que se pretende neste trabalho é analisar, à luz da teoria semiótica, o conto *Yabuno Naka*⁽¹⁾, uma das obras mais notáveis de Ryûnosuke Akutagawa, escrita em 1922.

Antes, porém, vale a pena lembrar que *Yabuno Naka* foi baseado numa estória antiga contida em *Konjaku Monogatari* (Coletânea de narrativas escritas no final da Era Heian – 800 - 1186). Inspirado na estória de nº 23, do volume 29 da coletânea, Akutagawa recriou o enredo e os personagens em forma de conto, atribuindo-lhe uma concepção totalmente nova no que concerne à sua estrutura, ao seu conteúdo e à análise do homem. De fato, a estória de *Konjaku Monogatari* não apresenta, a exemplo do que fez Akutagawa, uma estrutura narrativa elaborada, nem tampouco uma análise complexa do ponto de vista psicológico dos personagens. Ela se atém simplesmente a apresentar o aspecto tragicômico do acontecimento, no qual uma mulher é violentada por um ladrão, diante das vistas do marido. A estória enfatiza apenas a covardia do marido, que se restringe a presenciar o fato, sem tomar qualquer atitude.

Contrastando com a estória de *Konjaku Monogatari*, os personagens criados por Akutagawa constituem-se em caricaturas do homem moderno, subjugado ao problema da vaidade enquanto ser humano preocupado com as relações sociais.

Yabuno Naka é também um dos contos nos quais se inspirou o cineasta Akira Kurosawa para a elaboração do seu filme, intitulado “*Rashômon*”, uma obra de 1950. Embora Akutagawa tenha escrito um conto com o mesmo nome (*Rashômon*), Kurosawa tirou, deste, apenas uma parte da situação social (uma época de devastação e de completa pobreza da capital Kyôto, na Era Heian). Todo o resto do filme foi baseado no conto *Yabuno Naka*. Na verdade, no filme de Kurosawa, inexiste a figura da *uba* (“velha”) que surge em *Yabuno Naka*. Em contrapartida, o cineasta cria a figura do servo (*genin*), tirada do conto *Rashômon*, de Akutagawa. Além dessas diferenças, há uma outra, que, em nossa opinião, veio a estreitar a visão de interpretação e o ângulo de leitura proporcionados pelo conto de Akutagawa: Kurosawa apresenta uma quarta versão da morte do samurai – uma testemunha que presenciou o acontecimento – além dos três personagens envolvidos no caso da morte de Takehiro.

Voltaremos à discussão desses aspectos mais adiante, quando tratarmos das várias leituras de apreensão do sentido de *Yabuno Naka*, bem como da problemática da veridicção e da criação a efeitos de sentido de verdade/falsidade dentro do conto.

Noções teóricas preliminares

Para o desenvolvimento da análise do texto *Yabuno Naka*, lançaremos mão dos postulados teóricos desenvolvidos pela Semiótica, bem como de algumas noções sobre sedução, estratégia persuasiva, isotopia do narcisismo, efeitos de sentido, subjetividade da linguagem, etc., propostos por vários autores.⁽²⁾ A teoria semiótica – sobretudo as investigações referentes à questão da ambigüidade narrativa – é recente. Antes de iniciar a análise do conto proposto, julgamos ser interessante relatar, de maneira resumida, as principais linhas dos postulados teóricos da Semiótica no tratamento da apreensão do sentido do texto.

Sabemos que as preocupações da lingüística com o texto, enquanto unidade de produção do sentido, é algo recente. Entretanto, já ficou suficientemente claro que aquela lingüística que trabalhava apenas na dimensão da oração, do parágrafo ou do enunciado não abarca uma teoria suficientemente ampla para a apreensão do sentido. Trabalhar com o sentido significa, portanto, levar em conta o texto.

Assim, todo texto pressupõe uma estrutura, um arcabouço narrativo que o sustenta, inúmeros mecanismos discursivos, enfim, todos os componentes que nos façam perceber a veiculação de sua significação e de seu sentido. Ele deve ser estudado em todas as suas dimensões, enquanto objeto cultural de comunicação que circula entre o enunciador e o enunciatório, dentro do contexto de uma sociedade. Nessa medida, ele deve englobar questões atinentes não só ao enunciado, mas também ao sistema da enunciação, aos mecanismos que regulam as relações entre os sujeitos da enunciação.

O texto, assim definido, constitui-se num objeto que veicula os valores de uma determinada cultura, estando susceptível não só a uma análise interna (análise dos seus elementos internos e formais atinentes ao nível das regras que o estruturam), quanto a uma análise externa (análise dos elementos que comprovam o contexto em que se insere, isto é, uma análise do nível da determinação da posição sócio-histórica do texto).

Estabelecem-se, portanto, os princípios gerais que devem nortear uma análise do texto: a sua análise tanto interna quanto externa, sem as quais não se pode explicar satisfatoriamente as relações que produzem o sentido.

A busca de um universo de sentido e de valores nele contidos, não pode repousar sobre métodos que lidem com unidades isoladas, como ocorria com a lingüística ortodoxa.

A Semiótica escolheu trabalhar com o plano do conteúdo, propondo princípios de análise externa na descoberta do modo de produção do sentido. Ela propõe apreender o sentido através do percurso que o gera (percurso do sentido), isto é, partindo da análise da estrutura profunda (nível imanente) do texto para atingir a sua estrutura de superfície. O percurso se faz, portanto, do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.

Estabelecem-se, pois, no nível da imanência, três patamares claramente definidos, cada um dos quais se mostra como instância diferente de articulação do sentido:

- a) **Nível das estruturas fundamentais** – nível das estruturas elementares do discurso, quais sejam, o das oposições básicas. Se o sentido nasce da percepção das diferenças ou da descontinuidade, o nível da estrutura fundamental vai mostrar as relações entre, no mínimo, dois termos-objetos. Essas relações ou oposições (do nível das operações lógicas) estarão, inevitavelmente, determinadas pelas duas categorias de naturezas opostas (“categorias tímicas”): relação de conformidade do ser vivo com o seu meio (relação de conjunção ou de euforia) e relação de repulsa do ser vivo com o seu ambiente (relação de disjunção ou de disforia).
- b) **Nível das estruturas narrativas** – uma etapa do percurso gerativo imediatamente superior ao nível das estruturas fundamentais, na qual ocorre a introdução do sujeito do fazer (“antropomorfização”) que assume seus valores ideológicos. Assim, o sujeito do fazer vai se relacionar com os objetos, atribuindo-lhes valores com os quais vai se mostrar em estado de conjunção ou de disjunção.

O nível das estruturas narrativas pressupõe sempre um **sujeito** que vai operar mudanças, relacionando-se com certos objetos investidos de valores específicos, e um **programa narrativo** (ou vários) que apresenta uma organização de enunciados de dois tipos: enunciados de estado (relação de junção entre um sujeito e um objeto) e enunciados do fazer (relação de transformação do sujeito em objeto).

A narratividade se define, pois, como um princípio organizador de todo discurso, “um espelho da ação do sujeito transformando estados e relações entre os sujeitos” (destinador e destinatário). Ela

faz refletir o mecanismo através do qual o homem transforma o mundo em busca de certos valores investidos nos objetos, firmando e rompendo contratos para atingir seus objetivos.

A narratividade se instala, então, nos vários tipos de programas narrativos: de aquisição ou de privação de objetos-valor desejados pelo sujeito, de transformação de competência (atribuição de valores modais de querer, dever, saber, poder fazer ao sujeito) e de alteração de estados passionais (atribuição de valores descritivos); programas de performance (realização da ação desejada pelo sujeito: fazer fazer), programas narrativos simples ou complexos (constituídos por mais de um programa, hierarquizados); etc.

Para a efetivação do programa narrativo é preciso que haja um sujeito da narrativa, aquele que realiza o programa de base da narrativa, isto é, aquele que opera a grande transformação ou ação da narrativa, dotado que estará de competência e performance.

Dissemos que, num programa narrativo, o sujeito da narrativa transforma o mundo em busca de certos valores investidos nos objetos. Para tal façanha, pressupõe-se sempre um contrato entre o sujeito da ação (**destinatário**) e um **destinador-manipulador** que determina os valores que serão desejados pelo primeiro. É o **destinador-manipulador** que vai atribuir ao sujeito da ação, através de uma manipulação por sedução ou provocação (manipulação pelo saber), ou por tentação ou intimidação (manipulação pelo poder), a competência (valores modais do querer, dever, saber ou poder fazer) que, por sua vez, leva o sujeito à performance (o fazer fazer).

Na outra extremidade do programa narrativo, teremos um terceiro actante: o **destinador-julgador**, aquele que vai sancionar positivamente ou negativamente a ação do sujeito do fazer.

Teremos, assim, três percursos narrativos: o do sujeito da ação, o do destinador-manipulador e o do destinador-julgador.

O sujeito da ação, que adquire o valor modal do querer/dever fazer, é denominado **sujeito virtual**; aquele que adquire o valor modal do saber/poder fazer é denominado **sujeito atualizado** (um sujeito competente, pronto para a ação) e aquele que finalmente atinge a última etapa do percurso realizando a ação (performance), é denominado **sujeito realizando**.

A combinação desses elementos que agem e se interagem dentro de um programa narrativo, resulta no seguinte esquema narrativo:

Manipulação	Ação	Sanção
Percurso do Destinator-manipulador (exerce o fazer persuasivo) Destinatário (manipulado) (exerce o fazer interpretativo - sujeito virtual) - há um contrato fiduciário entre os dois: implícito ou explícito. Destinator-manipulador manipula por sedução ou provocação, ou por tentação ou intimidação	Percurso do sujeito que adquire competência + performance (sujeito atualizado e/ou sujeito realizado) cumprimento ou não do contrato	Percurso do Destinator-julgador (implícito ou explícito no texto) – aquele que vai julgar, sancionando positivamente ou negativamente o sujeito; vai ver se o sujeito cumpriu ou não o contrato

c) **Nível das estruturas discursivas** – uma etapa do percurso gerativo imediatamente superior ao das estruturas narrativas, em que se projeta o sujeito da enunciação, lugar onde se encontram as marcas da enunciação no enunciado, as marcas de persuasão do enunciador para manipular o enunciatário e as marcas da figurativização dos conteúdos abstratos narrados.

A característica básica da estrutura discursiva é, portanto, a enunciação, que deixa suas marcas no texto, indicando as formas pelas quais o sujeito da enunciação vai assumir a narrativa, produzir e conduzir o discurso.

Ela se define, pois, como a instância que produz o discurso, isto é, a instância na qual o enunciador transforma a narrativa em discurso, escolhendo formas específicas para passar ao enunciatário o conteúdo fundamental e a narratividade do texto.

A estrutura discursiva opera sobre as várias unidades que a constituem: as unidades da sua sintaxe e as da sua semântica.

A **sintaxe discursiva** estabelece a relação da enunciação com o discurso bem como a relação do enunciador com o enunciatário; estabelece os elementos que definem os “indicadores de instância do discurso”⁽³⁾, isto é, a categoria da personalidade assentada nos sujeitos da enunciação (enunciador e enunciatário) e as dimensões espaço-temporais que configuram a situação de discurso: falamos da actorialização (dos atores que definem a categoria da personalidade: o “ele” que projeta em “tu” e o “tu” que se converte em “eu” dentro do processo comunicativo), da espacialização da narrativa (o “aqui”) e da temporalização da narrativa (o “agora”). Teremos, assim, três tipos de desembreagem: a actancial, a espacial e a temporal.

A desembreagem actancial pode ocorrer em 1ª pessoa (ocasião em que se configurará uma enunciação enunciada) ou em 3ª pessoa (ocasião em que se configurará uma enunciação pressuposta). No primeiro caso, a desembreagem produz efeitos de subjetividade, efetuando o que se denomina “desembreagem enunciativa” (eu/aqui/agora). No segundo caso, a desembreagem produz efeitos objetivos, efetivando-se uma “desembreagem enunciva” (ele/então/lá).

A **semântica discursiva** abarca os elementos que criam efeitos de referente ou de realidade (relações entre enunciação e enunciado), através de mecanismos de ancoragem do texto: prender um texto a um elemento que é considerado real, concretizar, ao máximo, os elementos contidos no texto. Pode-se também criar efeitos de mentira ou de falsidade, de irre realidade ou de ficção.

Resta ainda, citar como recursos da sintaxe do discurso, as diferentes relações entre enunciador e enunciatário, dois sujeitos da enunciação que desempenham, respectivamente, os papéis actanciais de destinador e destinatário do objeto discurso.⁽⁴⁾ O primeiro se constitui em um Destinador-manipulador que imprime certos valores ao discurso, capazes de fazer o Destinatário crer e fazer. O segundo se constitui no destinatário manipulado, que vai desempenhar o fazer interpretativo para agir ou não de acordo com a manipulação do primeiro.

Para realizar o seu fazer manipulador, o Destinador-manipulador vai usar recursos discursivos do fazer persuasivo, recursos de argumentação, de pressuposição e de subentendidos, propondo um contrato de veridicção, segundo o qual o enunciatário deverá interpretar a verdade do discurso. Na verdade, “(. .) o enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas constrói discursos em que se criam efeitos de sentido de verdade (ou de falsidade) que parecem verdadeiros e que só o serão se o enunciatário lhes conferir o estatuto de verdadeiro.”⁽⁵⁾

A **semântica discursiva** “descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo.”⁽⁶⁾ Há, portanto, duas dimensões de sentidos que se manifestam no discurso: a tematização (dimensão obrigatória) que oferece uma leitura mais abstrata e a figurativização (dimensão não-obrigatória) que oferece a cobertura sensorial do texto, concretizando a realidade.

Cabe ao sujeito da enunciação dar ao discurso a sua coerência semântica, através da tematização (e da figurativização), estabelecendo uma linha de leitura coerente para o texto e criando efeitos de realidade, isto é, fingindo que o discurso tem referentes no mundo.

A tematização pode ser desenvolvida em várias linhas do discurso, propiciando, inclusive vários sub-temas ou temas paralelos. Da mesma forma, um mesmo texto pode apresentar temas diferentes, apesar de estar ancorado numa mesma estrutura narrativa.

A figurativização, por outro lado, recobre com traços sensoriais ou os temas do texto. Nos seus diferentes graus, a figurativização pode chegar à iconização, isto é, à construção do efeito de realidade, cujo objetivo é o de criar maior credibilidade e o de produzir ilusão de cópia do real. Às vezes, o excesso de figurativização pode criar efeitos contrários: o efeito de mentira ou de falsidade do real, no qual o enunciador coloca, de maneira incoerente, a repetição da mesma figurativização para que o enunciatário descubra ou perceba a mentira ou a irrealidade do fato.

A reiteração do tema e a redundância de traços semânticos e figurativos ao longo de todo o discurso – isotopia – auxiliam a dar a coerência do texto e reforçar a temática. Por sua vez, a repetição de elementos temáticos ou a reiteração de um único fato, repetido e contado de diferentes maneiras, propicia também a coerência do tema.

A apreensão das isotopias advém basicamente de três recursos: os **conectores de isotopias** (palavras, ou sintagmas considerados polissêmicos que levam a várias leituras – são elementos pertencentes mais ao nível de manifestação textual); os **desencadeadores de isotopias** (recursos que fazem quebrar a leitura que se está realizando, introduzindo uma nova leitura) e a **intertextualidade** (repetição de relações entre certos temas e certas figuras de outros textos do autor estudado).

Análise do texto

Em virtude de termos levantado, no item anterior, de maneira superficial e breve, algumas noções e alguns princípios de análise do discurso propostos pela Semiótica, torna-se necessário, neste item, explicitá-las de modo mais detalhado, ao efetuarmos a análise do conto *Yabuno Naka*. Esperamos, pois, que os conceitos retomados naquele item tornem-se mais claros e mais desenvolvidos com a análise dos 3 níveis do plano do conteúdo, os quais sustentam o discurso, gerando-lhe o sentido.

A) Nível das estruturas fundamentais

Se o sentido nasce da percepção da diferença, da descontinuidade ou da ruptura, o estudo das estruturas fundamentais – a primeira etapa do percurso do sentido – contidas em *Yabuno Naka*, coloca-nos, imediatamente,

diante de duas relações de oposições semânticas: /morte/ vs /vida/ e /assassinato/ vs /suicídio/, ambas relacionadas com a narrativa da morte do samurai.

A relação entre morte e vida se faz notar no fato ocorrido e no fato sendo narrado pelos depoentes. A morte se torna objeto da narrativa dos depoentes – seres vivos que contam o que sabem a respeito da morte ocorrida ou que manipulam segundo o que querem fazer parecer a respeito dela.

As operações que põem em movimento as relações entre assassinato e suicídio determinam as três etapas, facilmente detectáveis no texto: o depoimento das quatro primeiras testemunhas, as confissões de Massago e Tajômaru, afirmando que mataram o samurai e, por último, a confissão deste que afirma ter se suicidado.

O texto trata, portanto, da morte do samurai e da sua transformação em assassinato e/ou suicídio.

B) Nível das estruturas narrativas

Com o intuito de facilitar a análise das estruturas narrativas de *Yabuno Naka*, dividiremos o conto em seqüências textuais. Não se trata de um critério da análise narrativa, mas de uma técnica que visa a objetivos práticos. Assim, adotaremos, nessa divisão, o critério da variação discursiva da disjunção actorial, da disjunção entre a informação objetiva (verdade) e a subjetiva (mentira verdadeira).

De acordo com tal critério de segmentação, podemos dividir o conto em duas seqüências narrativas. A primeira, a da informação objetiva, que compreende os depoimentos das quatro primeiras testemunhas (o lenhador, o bonzo, o policial e a velha), os quais informam sobre dados objetivos, tais como: estado e local em que o cadáver foi encontrado, as condições do bosque, as informações que definem e fornecem a ancoragem temporal do ocorrido, o nome e a idade da vítima e dos supostos assassinos, etc. A segunda, a da informação subjetiva, que compreende as três últimas confissões. Nesta seqüência, as relações de oposição entre a significação “assassinato” e “suicídio” se fazem notar, no primeiro caso, na confissão de Tajômaru e Massago (cada qual se confessando autores da morte do samurai) e, no segundo caso, na história de Takehiro, contada pela médium.

O texto narra a história da morte de um samurai, ocorrida num bosque ermo. São introduzidos sete sujeitos do fazer, correspondentes a cada uma das quatro testemunhas e dos três confessores, cada qual com seus valores ideológicos, operando mudanças. Os quatro primeiros depoentes assumem o papel de fornecer informações sobre o quadro das circunstâncias da morte

enquanto os três últimos desempenham o papel de fornecer a ambigüidade de interpretação entre assassinato do samurai (Tajômaru e Massago) e suicídio daquele (no caso e Takehiro). Duas organizações narrativas são possíveis: a do assassinato, cujo sujeito seria o ladrão Tajômaru ou a mulher Massago, e a do suicídio, uma privação reflexiva praticada pelo próprio samurai.

A palavra é atribuída a sete narradores que instalam o narratário, juiz de direito.

A narrativa começa por estabelecer, de maneira implícita, o mecanismo de manipulação em que o Destinator-manipulador, na figura da sociedade ou da autoridade judicial (juiz de instrução), impõe ao sujeito lenhador um contrato (por intimidação) segundo o qual este deve depor e informar sobre o que sabe a respeito do morto. Estabelecido o contrato, o lenhador entra em conjunção com os valores estabelecidos (importante depor e colaborar com as autoridades), obedece como bom cumpridor das obrigações enquanto cidadão. Aceita o contrato de depor e cumpre, a bom termo, esse contrato social.

Embora não surja explicitamente no texto, a julgar pelo tipo de contrato implícito estabelecido, pressupõe-se um Destinatário-julgador na figura da própria sociedade ou do grupo social a que pertence o lenhador, a qual sancioná-lo-á positivamente, pois este agiu segundo as expectativas daquele. Configura-se o esquema narrativo da primeira seqüência:

Manipulação	Ação	Sanção
O Destinator-manipulador “sociedade”/“autoridade judicial” manipula por intimidação o Destinatário - sujeito lenhador, através de um contrato implícito/ imaginário	O “Sujeito” lenhador age segundo aquilo que a sociedade espera dele: colaborar para desvendar o mistério da morte.	O Destinatário-julgador “sociedade” sanciona positivamente o lenhador, pois este cumpriu seu dever enquanto cidadão.

O segundo, o terceiro e o quarto depoimentos apresentam o mesmo esquema narrativo daquele do lenhador, fazendo pressupor, igualmente, um mesmo Destinator-manipulador “autoridade judicial”, um sujeito da ação (o “bonzo”, o “policia” e a “velha”) em cada um desses depoimentos e um mesmo Destinator-julgador imaginário (“sociedade”), dentro do quadro da relação de manipulação: autoridade judicial/depoentes/sociedade que os sanciona.

Já o quinto, o sexto e o sétimo confessores apresentam uma participação diversa dos quatro primeiros depoentes na narrativa. Enquanto os quatro actantes se caracterizam por não possuírem papéis efetivos na narrativa, senão o de fornecer informações objetivas, os três actantes-sujeitos lançam-se na busca do objeto-valor “verdade”, através da “mentira”, para satisfazer suas “ vaidades” e suas “honras” enquanto seres sociais.

O Destinator-manipulador “sociedade” faz instaurar sujeitos competentes, operadores, que visam transformar o objeto-valor “verdade”, em prol da salvaguarda de suas próprias imagens sociais. É o ponto de partida para um novo esquema narrativo, onde os três sujeitos (actantes-sujeitos ou sujeitos operadores), manipulados abstratamente pela sociedade, entram em conjunção com os valores (vaidade, honra) por ela estabelecidos e agem para justificar suas atitudes relacionadas com a morte do samurai. Esperam ser, a despeito do assassinato ou do suicídio, reconhecidos e sancionados positivamente pelo grupo social do qual fazem parte. Instalam-se, pois, o Destinator-manipulador “sociedade”, os sujeitos da ação – Tajômaru, Mas-sago e Takehiro – e o Destinator-julgador “a própria sociedade”

O texto apresenta basicamente 2 tipos de programas narrativos:

1) *O programa narrativo da informação objetiva da morte de Takehiro*

Programa segundo o qual a sociedade manipula os actantes ou os informantes do primeiro, segundo, terceiro e quarto depoimentos para que estes informem e forneçam elementos que sirvam de suporte ou base para a realização do segundo programa narrativo:

2) *O programa narrativo da construção da mentira verdadeira*

Programa segundo o qual os actantes-sujeitos, manipulados de maneira abstrata pela sociedade, mediante contrato prévio estabelecido entre eles e a sociedade, partem em busca do objeto-valor “honra” e “dignidade”, para serem sancionados positivamente pelo Destinator-julgador “sociedade”

Verifica-se, portanto, a configuração de um programa narrativo complexo, do qual se apreende mais de um programa narrativo superposto: um programa principal de base, – o percurso segundo o qual cada um dos sujeitos operadores procura provar a sua “verdade individual” e “mentirosa” – e um programa narrativo simples ou **de uso**, necessário para a operacionalização do primeiro. Esses programas, hierarquizados, prevêm um contrato prévio, fiduciário, em que os sujeitos adquirem da sociedade, por imposição dela, certos valores (de vaidade pessoal, de honra, de desonra, de proteção da imagem pessoal, no primeiro caso, e de obrigatoriedade de depor ou testemunhar a respeito da morte enquanto cidadãos, no segundo caso).

No **programa narrativo de base**, cada actante-sujeito cumpre o percurso da ação da transformação de uma Verdade única em verdades individuais, de tal forma que Massago, com a construção da **sua** verdade, transforma a verdade de Tajômaru e de Takehiro; por sua vez, Tajômaru, com **sua** verdade, anula a verdade dos demais; do mesmo modo, Takehiro invalida a verdade dos outros dois sujeitos, ao construir a **sua** verdade. O confronto das confissões, contido no texto narrado, vai negar, cada qual, a verdade dos outros. As três narrações são perfeitas, convencem.

Temos, então, 3 atores distintos com um único papel na narrativa: o de confundir a Verdade real dos fatos relacionados à morte e o de impossibilitar o destinatário-leitor de apreendê-la. Os 3 atores se empenham em construir suas próprias verdades com o objetivo prescípua da tentativa de aquisição do objeto-valor “honra” perante a sociedade. Os três estão em busca, portanto, de um mesmo objeto-valor. O sucesso de um vai implicar na espoliação do outro: o programa de aquisição de um vai implicar no programa de privação dos demais.

No esquema narrativo das confissões, a sociedade atribui aos três sujeitos da ação um programa de competência, impondo-lhes qualidades modais do querer, do dever e do poder fazer, na busca do objeto-valor que será desejado por eles. Adquirida a competência, os três sujeitos chegam ao programa de performance, isto é, ao programa de execução ou de ação para a obtenção desses valores. Nesse percurso, os sujeitos, no início, **sujeitos virtuais** (possuidores do querer/dever fazer = um querer social), transformam-se em **sujeitos realizados** (chegam a praticar a ação de “mentir”, mostrar o falso como verdadeiro, cada qual através de seus deveres persuasivos).

A manipulação do Destinador fica implícita no texto, subentendida pela interação dos sujeitos com a sociedade. Os valores impostos por ela são incorporados pelos sujeitos num processo de fazer interpretativo peculiar e inato de todo ser humano enquanto elemento constitutivo de um grupo social, manipulado e agindo segundo essas regras e valores. Os valores impostos, de maneira abstrata, pela sociedade, são compartilhados pelos 3 sujeitos, razão pela qual se torna eficaz o mecanismo de manipulação que os faz partir para o percurso da performance. Diante do fato da morte e diante do tribunal, Tajômaru, Massago e Takehiro são colocados em posição de escolha forçada: passam a efetuar suas confissões, construindo e fabulando suas próprias verdades.

O esquema de manipulação funciona no nível do implícito, tanto por **sedução** (“Sua vaidade vai ser satisfeita”), como por **provocação** (“Duvido que você não tenha matado” – a própria posição de depoente ou possível réu, coloca-nos nessa situação), como por **intimidação** (“Se você matou

sem razão justificável, será punido”), como por **tentação** (“Se você se justificar com coerência, terá o reconhecimento da sociedade”). Nesse esquema, a manipulação por intimidação só não funciona para Tajômaru, pois, o objeto-valor que busca é diferente dos demais: quer justiça também para os outros. Tajômaru desafia a própria autoridade judicial, acusando-os de crimes impunes. Mas, voltaremos mais adiante a este aspecto.

Nota-se, portanto, um jogo de manipulação, que circula entre a manipulação pelo **saber** (sedução e provocação) e pelo **poder** (tentação e intimidação). A primeira faz uso de valores modais descritivos positivos (tentação) e negativos (intimidação) enquanto a segunda utiliza valores modais cognitivos, tanto positivos (sedução) como negativos (provocação). Talvez a manipulação por intimidação ou por provocação se faça notar de maneira mais marcante em *Yabuno Naka* em virtude da própria circunstância em que os depoentes são colocados diante da figura da autoridade judicial, assentada na figura do juiz-policia; a sessão do julgamento e da investigação da morte cria uma atmosfera de intimidação.

Os sujeitos, assim manipulados, vão agir no sentido da busca do objeto-valor “honra” (saída honrosa buscada tanto por Tajômaru, como por Massago e Takehiro), por meio da construção de suas verdades individuais. A cada construção de um objeto-valor “verdade individual” corresponde a privação ou a anulação da construção das “verdades” dos demais.

As diferentes justificativas dos três actantes-sujeitos que constroem suas verdades – Tajômaru justifica seu assassinato como consequência coerente de sua atitude enquanto assaltante e criminoso assumido, já que denuncia e se coloca contrário à impunidade (“Os senhores [...] matam valendo-se do poder [...], matam apenas com palavras [...], ludibriando. [...] difícil dizer qual de nós é o maior criminoso”); Massago, colocando-se como vítima, desonrada que foi diante das vistas do marido, procura obter a compreensão e a absolvição do grupo social; Takehiro, desonrado, procura “lavar a sua honra” enquanto samurai, através do suicídio – colocam-se em função da obtenção de uma sanção positiva por parte do Destinador-julgador “sociedade” Este, pressupõe-se, baseado nos valores sociais e culturais que ele mesmo estabelece, julgará as atitudes dos três sujeitos operadores, provavelmente, sancionando negativamente Tajômaru (bandido descarado) e Massago (mulher descarada e covarde), ao mesmo tempo que poderá sancionar positivamente Takehiro (homem que procura a sua honra segundo os códigos morais e éticos próprios de um samurai, pois, procurou o suicídio).

De qualquer forma, a sanção implícita e não-manifesta do texto sugere uma interpretação aberta que ficará, em última instância, a cargo do destinatário-leitor do texto. O que fica claro é o fato de que, em *Yabuno Naka*, o percurso da sanção não surge muito explicitado, mas subentendido e ba-

seado nos valores morais e éticos que ela própria (sociedade), enquanto Destinador-manipulador estabeleceu. O efeito de sentido concernente ao objeto-valor “honra”, em Tajômaru, fica configurado na sua atitude coerente: eu matei e estou propondo a punição através da pena máxima, a morte. Por seu lado, Takehiro, através do suicídio, agiu em conformidade com os preceitos morais estabelecidos pela sociedade. Ao contrário, as justificativas de Massago são passíveis de dúvidas: é uma vítima que não convence muito pelas atitudes que toma. Voltaremos a estas questões quando nos lançarmos à análise das estruturas discursivas do texto.

Ilustrando esses percursos, teremos o seguinte esquema narrativo:

1º programa narrativo: programa da informação objetiva

Manipulação	Ação	Sanção
Destinador-manipulador, sob a forma da autoridade judicial, que leva os sujeitos a prestarem seus depoimentos – contrato social, fiduciário e imaginário, por intimação	Competência + performance querer informar, poder informar e fazer informar – nível da verdade objetiva – cumprem ação de depor e colaborar com a lei – sujeitos: lenhador, bonzo, policial e a velha (actantes observadores em função do segundo programa narrativo)	Destinador-julgador: a sociedade – reconhecimento: sujeitos da ação atenderam aos anseios da sociedade – colaboraram para estabelecer as circunstâncias da morte – sansão positiva implícita

2º Programa narrativo: programa da construção da mentira verdadeira (dos depoimentos polêmicos)

Manipulação	Ação	Sanção
Destinador-manipulador sociedade que leva os sujeitos ao querer fazer – contrato fiduciário, imaginário (busca da Verdade) – Manipulação implícita por intimidação (tentação, sedução e provocação)	– sujeitos: Tajômaru, Masago e Takehiro – competência + performance – confissões em função de recuperação de suas honras, através da aquisição do objeto-valor “Verdade”	Destinador-julgador: a sociedade – reconhecimento de certos valores como a honra dos samurais, a desonra da mulher, atitude honrosa do assaltante – sanção positiva ou negativa (?)

O programa narrativo da informação objetiva está em função da possibilidade de se operar o segundo programa. Enquanto o primeiro programa tem a função de garantir a verossimilhança do segundo, onde nem tudo é mentira, o segundo estabelece as incompatibilidades e as ambigüidades com relação à verdade.

Não é possível, entretanto, examinar a ambigüidade narrativa sem estudar o nível discursivo do texto. É preciso analisar as relações entre as organizações narrativas e discursivas.

Assim, o programa da construção da mentira pauta-se totalmente no papel actancial do fazer-persuasivo, em que os sujeitos operadores vão operar sobre a mentira e a falsidade para transformá-las em verdades. Os sujeitos têm plena consciência de que a verdade e a falsidade estão relacionadas com os problemas de veridicção, pois, dependem de um contrato social com o grupo social no qual estão inseridos: é verdade tudo aquilo que a sociedade acredita que seja. A verdade – aquilo que parece que é – vai ser transformada em mentiras dos três sujeitos – aquilo que parece mas não é. A mentira, por sua vez, vai construir novas verdades individuais e subjetivas, um outro sistema de valores em que o que era mentira vai parecer ser verdade.

O procurar fazer crer numa verdade individual se faz pela operação de produção do objeto “verdade” pautado no nível da mentira. Entretanto, cada uma das mentiras são resultados de um dizer verdadeiro.

A aquisição do objeto-valor “verdade” por um sujeito vai implicar na “mentira do outro”. Cada um executa seu próprio programa narrativo, em detrimento do outro. A “Verdade” estava previamente condenada a não coincidir entre si, pois a ambigüidade narrativa é um fator fundamental para a apreensão da temática do conto.

O Destinador-julgador interpreta os resultados do fazer dos sujeitos, compreendendo-os ao mesmo tempo como **verdadeiros** (que parecem e são), baseado nas informações dos quatro primeiros depoentes, e como **falsos** (que não parecem e não são), baseado nas incoincidências das três confissões.

Graças às incompatibilidades e os desencontros dos conteúdos que norteiam as três confissões e graças ao alto grau de subjetividade por elas estabelecidas, não se torna possível a obtenção do desmascaramento do culpado ou a apreensão da “verdade verdadeira”

Assim, a sanção a ser aplicada nos três sujeitos manipulados que agem é apenas pressuposta, pois não aparece explicitamente no texto. Ela pode ser detectada, entretanto, pelo próprio esquema de manipulação apresentado e pelo sentido moral dos fatos que os próprios confessores apresentam.

A narrativa faz, portanto, passar a história contada por cada um dos sujeitos; a transformação de um estado conjuntivo de cada um com sua verdade individual para um estado disjuntivo quando se reúnem as três confissões. O objeto-valor “verdade” possui um conteúdo diferente para cada um dos sujeitos. O objeto “verdade” vai se definir de acordo com a sua relação com os diversos sujeitos. “O que é relação de conjunção para uns equivale a uma relação de disjunção para outros”⁽⁷⁾. A conjunção com o objeto “assassinato”, assumida por Tajômaru e pela mulher, equivale à disjunção com esse objeto por parte de Takehiro. Da mesma maneira, a conjunção de Takehiro com o objeto-valor “suicídio” equivale à disjunção dos sujeitos Tajômaru e Massago com esse objeto-valor.

As performances de aquisição do objeto-valor “verdade” (que significa, em última instância, a honra dos homens, o querer falsear a realidade para proteger as aparências ou a auto-imagem) têm existência prévia em cada um dos sujeitos operadores. É uma característica virtual do homem enquanto ser que vive inserido dentro de um grupo social.

Em *Yabuno Naka*, não há predominância de um sujeito-operador sobre o outro. Todos confirmam certas verdades (narradas pelos quatro actantes o bosque, a espada, a corda etc.) e todos constroem verdades mentirosas, detectáveis pelos desencontros de informações dos três actantes-sujeitos. Não há heróis e não há vítimas. Cada um dos 3 sujeitos é oponente do outro, cada qual é o anti-sujeito do outro. É este o verdadeiro responsável pelo sentido real do conto: a verdade é relativa, tem caráter individual; ela é assimétrica, porque cada um dos três personagens é caracterizado de tal maneira a mostrar seus saberes parciais e subjetivos.

Resta, ainda, analisar dois programas narrativos, paralelos, talvez secundários, detectáveis na confissão de Tajômaru, no quinto segmento: o primeiro se refere ao programa de ataque à instituição de poder e à sociedade em geral. Motivado por um estado de disjunção com as atitudes e com certos valores da sociedade, Tajômaru estabelece um novo esquema de manipulação: de sujeito manipulado, transforma-se em Destinador-manipulador, que aciona a “opinião pública” para procurar, através do seu fazer persuasivo, a aquisição do objeto-valor “punição aos assassinos impunes”. Contesta a idoneidade dos que agora o julgam, refuta a honestidade da Instituição de poder, dos poderosos:

“Os senhores não usam espada para isso: matam valendo-se do poder que possuem; matam com o seu dinheiro. Às vezes, matam apenas com palavras, pretextando favores, enganando, ludibriando. Não corre sangue, é verdade. Os homens continuam a viver ... mas os senhores o mataram. Avaliando a extensão de nossos respectivos pecados, difícil dizer qual de nós é o maior criminoso.”

Trata-se de uma manipulação por provocação, mas de resultados nulos. Não há ação por parte dos manipulados e não se verifica uma real sanção ou punição. O objeto-valor por ele almejado não chega a atingir o objetivo, pois permanece apenas como uma denúncia. Talvez se possa interpretar o fato como sendo apenas um recurso utilizado por Tajômaru, cujo intuito é o de permitir-lhe manter uma atitude honrosa (e, nesse aspecto, funciona apenas como recurso discursivo ligado ao programa da construção da mentira verdadeira a que nos referimos anteriormente). Com o pecado dos impunes, é-lhe possibilitado justificar seu crime, pois será punido. Aliás, ele próprio pede para ser justificado: “Peço que me condene à pena máxima.”

O segundo se relaciona com o percurso da manipulação por sedução e por tentação, em que Tajômaru, Destinador-manipulador, manipula o samurai e sua mulher, os Destinatários, oferecendo-lhes um falso tesouro no meio do bosque. Valendo-se da cobiça dos sujeitos manipulados, Tajômaru atribui-lhes competência modal do querer obter o objeto-valor “tesouro” escondido no bosque. Os sujeitos, em estado completo de conjunção com o objeto, partem para a ação (acompanham Tajômaru até o bosque) e são negativamente sancionados por ele. Completa-se o esquema narrativo:

Manipulação	Ação	Sanção
– Destinador-manipulador Tajômaru – Manipulação por sedução e tentação (cobiça) – Contrato estabelecido	– Sujeitos samurai e sua mulher – objeto-valor “tesouro” – cumprem contrato – contrato rescindido por Tajômaru	– negativa – privação do objeto desejado “tesouro”

C) **Nível das estruturas discursivas**

Abordar as estruturas discursivas de um texto significa, basicamente, analisar seus recursos de enunciação.

A enunciação, entendida como “instância de mediação entre estruturas sêmio-narrativas e discursivas, responsável pelas diferentes opções do discurso, dirigidas para a manipulação”⁽⁸⁾, deixa marcas no texto, instaura os sujeitos da enunciação (enunciador, enunciatório e receptor-interpretante) e estabelece o caráter manipulador do discurso comunicado.

O caráter de manipulação é de extrema importância no discurso, a ponto de não se poder pensar em qualquer idéia de neutralidade de sentido

nele contido. As características do discurso, de direção, intencionalidade e finalidade argumentativa, inscritos nos enunciados e na enunciação, permitem a sua leitura direcional-ideológica.

Pretendemos, pois, neste item (aliás, como já foi iniciado no anterior), mostrar as marcas pelas quais o produtor do texto pretendeu passar ao receptor-interpretante o conteúdo e o sentido do conto. Verificaremos também o modo pelo qual foram trabalhados o fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário, na produção do sentido do discurso.

Yabuno Naka é todo ele pautado com discursos em primeira pessoa, isto é, com desembreagem em **eu-tu** (enunciativa), processo este que permite a produção de efeitos de subjetividade. Ela atribui ao texto o valor de testemunho e de subjetividade. Nada mais justo do que se inscrever as confissões dos sujeitos em primeira pessoa.

O contexto no qual se realiza o processo ou a atualização da enunciação encontra-se expresso nas marcas dos diálogos, cujo oponente ou destinatário (a autoridade judicial) se encontra implícito no texto. A repetição, por parte dos depoentes, das perguntas feitas supostamente pelo juiz de instrução, ou os recursos de aprovação, as negações etc., pressupõem a configuração das coordenadas determinantes da situação comunicativa:

“Sim, senhor. Fui eu mesmo quem encontrou o cadáver.”

“Onde foi? A cerca de cento e cinquenta metros da estrada de Yamashima.”

“Não senhor, não corria mais sangue.”

“Pergunta-me o senhor se não vi a espada ou qualquer outra coisa?”

“Não achei nada, senhor.”

“Como? Se não havia montaria?”

“A estatura da mulher, pergunta o senhor?”

“O homem que preendi?”

“Minha filha? Seu nome é Massago.”

“Onde arranjei a corda?”

Os exemplos são muitos. Acreditamos não ser necessário arrolá-los todos aqui. Os exemplos citados já mostram claramente um dos recursos criadores de efeitos de referente ou de realidade, em que os sujeitos da enunciação, através do discurso direto, das repetições das perguntas (imaginárias), das negações etc., criam cenas de situações de comunicação. Os sete sujeitos da narrativa “fingem realidade”, fingem, através de suas narrativas em forma de diálogos, que há um referente certo (juiz de instrução e/ou outros espectadores) a quem dirigem seus discursos.

Verifica-se, ainda, em *Yabuno Naka*, a utilização do mecanismo da **embreagem**, através do qual os sujeitos da enunciação fingem que seus discursos não foram separados da enunciação, como se se anulasse a distância entre ela e os enunciados. Basta conferir os exemplos citados acima, referentes aos recursos de criação de efeitos de referente.

O sistema de ancoragem do texto se faz, em *Yabuno Naka*, por mecanismos que prendem o texto a vários elementos considerados reais. O sistema de referências dêiticas “eu/aqui/agora” está indissoluvelmente ligado, não só com o mometo da enunciação dos discursos das testemunhas e dos confessores ou ao tempo da narrativa narrada em *Yabuno Naka*, mas também com os fatos sócio-históricos da época Heian (séc. VIII-XII), no qual se inspirou o autor para elaborar o conto. Entretanto, a narrativa não é uma mera volta à Era Heian, mas uma atualização do espaço temporal às condições universais e imutáveis das características do homem. Não se trata de uma mera regressão no tempo. O efeito de realidade é estabelecido, no conto, por meio dos fatos históricos e sociais contidos na Era Heian. É uma técnica de distanciamento utilizada pelo autor para melhor afloramento do espírito crítico do receptor-interpretante (aqui entendido como leitor) do conto. Esse “recurso de presentificação discursiva” nos remete à idéia de que a vaidade, o egoísmo humano, a subjetividade na apreensão da verdade é uma característica universal do homem em qualquer tempo. O tempo da Era Heian vem a coincidir com o tempo atual da narrativa de *Yabuno Naka*.

Projetar um discurso significa, portanto, estabelecer a configuração dos seus três elementos básicos: actorialização, espacialização e temporalização. O sujeito do discurso projeta, no momento da enunciação, esses três elementos.

O eixo da referência da localização temporal dos estados e transformações encontra-se pontuado no modelo do depoimento, depois da morte acontecida no bosque. Os sujeitos da enunciação reorganizam a cronologia temporal dentro do texto através do uso de “flash-backs”

A oposição entre passado e presente surge, no texto, relacionada com o fato “morte” (passado) e “depoimentos” + “confissões” (presente). Com efeito, a “morte” de Takehiro situa-se como ato ocorrido no tempo passado ou anterior ao da narrativa, enquanto as “confissões” e os “depoimentos” pertencem ao tempo presente da narrativa. A morte é marcada através do recurso do “flash-back” (ocorreu num tempo passado), enquanto as confissões e os depoimentos são fatos do presente, dentro da cronologia temporal estabelecida pela narrativa. Do estado de “nenhuma informação sobre a morte”, surge, com os depoimentos e confissões, um estado de “conhecimento de detalhes de como pode ter ocorrido” Embora não se chegue a conhecê-la totalmente, isto é, não se chegue à apreensão da verdade dos

fatos ocorridos, nota-se nitidamente uma transformação de estado: do total desconhecimento de como ocorreu a morte, chega-se, ao menos, às várias verdades ou causas que provocaram a morte.

A localização espacial, por outro lado, cria, no texto estudado, o referente de espaço “dentro do bosque” e “tribunal” onde estão sendo realizados a averiguação e um possível julgamento pela morte do samurai.

Já vimos que os aspectos concernentes à relação da enunciação com o discurso e à relação entre o enunciador e o enunciatário (sistema de manipulação do primeiro sobre o segundo) fazem parte da sintaxe discursiva. Caberá à semântica discursiva os recursos de concretização do sentido que estabelecem a sua tematização e a sua figurativização.

Os três confessores de *Yabuno Naka* constroem suas verdades mediante elaboração do jogo de veridicção entre ser e parecer, mostrando certas coerências internas em suas confissões, de tal modo que cada uma dessas “verdades” individuais apresente, por um lado, uma coerência lógica – elas parecem ser verdades, mas são verdades do texto, não a verdade da realidade – e, por outro, certas incoincidências.

Tajômaru, Massago e Takehiro são construções caricatas do assaltante prepotente e audacioso, da mulher desonrada e vítima, em busca de uma “metamorfose santificadora”, e do samurai humilhado que procura uma saída honrosa, respectivamente. Cada um deles vai construindo, através da persuasão e do fazer, o valor específico de seus objetos “verdade”, assegurado por um contrato fiduciário prévio imposto pela sociedade. Em nome da vaidade, na salvaguarda de suas imagens enquanto ser social, vão construindo suas verdades mentirosas em que cada qual não abre mão de seus interesses individuais e dos seus egoísmos. Não obstante a confissão dos crimes, almejam ser sancionados de maneira positiva pela sociedade.

O enunciador do discurso toma precauções para que haja uma simetria entre efeitos de sentido de falsidade e de verdade – nem tudo é mentira, nem tudo é verdade. Atribui aos sujeitos da enunciação a competência persuasiva e de argumentação do fazer crer na verdade e na mentira. O êxito persuasivo do fazer crer é plenamente atingido em *Yabuno Naka*, de tal forma que a dúvida entre verdade e mentira dos fatos narrados se torne uma base consensual de leitura do sentido do conto.

O jogo de oposições entre as noções “objetivo” e “subjetivo” fazem-se sentir ao longo do texto, calcado no percurso que vai do “objetivo para o subjetivo” Os depoimentos, no início, objetivos – porque efetuados por indivíduos não-envolvidos diretamente com o acontecimento da morte – passam a se tornar totalmente subjetivos em virtude de se constituírem em con-

fissões dos sujeitos envolvidos diretamente com o acontecido. Estabelece-se, pois, a oposição entre “sujeitos não-envolvidos” (lenhador, bonzo andarilho, policial e velha) e “sujeitos envolvidos” (Tajômaru, mulher e o morto) diretamente com o acontecimento da morte. Com efeito, nada pode ser mais subjetivo do que a história do morto, contada por um médium.

As pistas da verdade, fornecidas pelo enunciador, encontram-se figurativizadas nos componentes de cena “bosque”, “pente”, “corda”, “cavalo”, “espada”, “arco e flechas”, “relva”, “folhas de bambu” etc, os quais são retomados por cada um dos três últimos sujeitos e que servem para assegurar a verossimilhança da narrativa. São traços invariantes em todos os depoimentos e confissões que fazem identificar um único fato (a morte de Takehiro), contada por todos os sujeitos.

A noção de escuro se faz presente no próprio sentido do bosque – um lugar escuro, ermo, deserto, “nem cavalos podem passar”, “lugar envolto pelo bambual” – em contraposição à noção de claro, presente nas figuras da montanha e da estrada (ambas distantes do bosque).

Por outro lado, as marcas de “não-verdades” encontradas nas confissões desencontradas dos 3 sujeitos operadores não permitem o desmascaramento do “culpado”. A subjetividade com que narram suas verdades, correlacionadas com as reiteirações das pistas de verdade, torna seus discursos ao mesmo tempo falsos e verdadeiros, fazendo configurar um percurso que resulta numa conclusão exatamente oposta ao do conto policial, na qual o percurso existe para se detectar a verdade e o culpado. Em *Yabuno Naka* a morte do samurai não fica esclarecida. Essa ambigüidade narrativa constitui-se no recurso discursivo mais eficaz para impedir que o destinatário-leitor se decida por uma verdade ou outra.

O enunciador prepara todos os discursos (desembreados em primeira pessoa) para que os sujeitos operadores sejam desacreditados. O caso não se explica no final, não há desvendamento do enigma, não há soluções, o que provoca o adiamento do saber do destinatário-leitor. O jogo narrativo, em *Yabuno Naka*, existe justamente para conservar essa ambigüidade. A impossibilidade de aceder à verdade é criada pelo jogo das várias vozes, pela polifonia das interpretações.

O princípio de estratégia persuasiva dos sujeitos-operadores, caracterizado nos estados passionais destes, definem suas relações com o destinatário-leitor, criando a ambigüidade narrativa. A meta final é seduzi-lo e persuadi-lo para acreditar que a verdade é relativa e individual.

No texto, há na verdade, 2 tipos de sujeitos: aqueles que não têm conhecimento de todos os fatos ocorridos no bosque e aqueles que têm esse conhecimento mas mentem.

No primeiro caso, incluem-se os sujeitos lenhador, bonzo, policial e a velha. No segundo, incluem-se o ladrão, a mulher e o samurai.

Por força da própria posição social e dos papéis de informantes que desempenham, os quatro primeiros depoentes mostram-se em estado de conjunção com os valores “passado”, “objetivo”, “sujeitos não envolvidos com o acontecimento da morte de Takehiro”, ao mesmo tempo em que se encontram relacionados em estado de conjunção com determinados valores sociais que lhe são impingidos pela própria sociedade: é preciso esclarecer as circunstâncias da morte. O ponto em comum entre os quatro depoentes é, portanto, o vínculo de obrigação que mantêm com a sociedade enquanto cidadãos, isto é, o de informar sobre a morte de Takehiro. Entretanto, contrariamente ao que ocorre com os 3 confessores, os 4 sujeitos depoentes mantêm uma relação de conjunção objetiva – não estão envolvidos diretamente com a morte do samurai – enquanto os 3 confessores se apresentam em relação de conjunção subjetiva com a morte e em disjunção com a vida. Querem e se confessam desejosos de matar ou morrer; a morte é um objeto-valor que buscam, seja pelo assassinato – no caso de Tajômaru e Mas-sago, seja pelo suicídio – no caso de Takehiro.

O lenhador, o bonzo andarilho, o policial e a velha, manifestam, em seus discursos, certos valores ideológicos, com os quais elaboram um percurso de manipulação. Nesse caso, a manipulação é encontrada no interior do percurso dos sujeitos, gerando novos papéis actanciais ligados a eles, associados a outros papéis temáticos.

Assim, o bonzo andarilho, no intuito de querer interpretar a morte e a vida do ser humano através dos valores religiosos, enfatiza as noções de piedade, efemeridade da vida, lamentação diante da morte: “desventurado homem” “nem por sonhos imaginei fosse o homem ter tão trágico fim”, “...a vida humana é tão evanescente quanto o orvalho matinal e tão breve quanto um corisco”, “lamento profundamente ... estou penalizadíssimo”

Da mesma forma, o policial – antigamente, um marginal, agora, um policial regenerado – no intuito de querer comprovar a sua total regeneração, constrói um esquema de manipulações, colocando-se como homem da lei, como o policial zeloso, para castigar o bandido. Incrimina Tajômaru, enfatizando a periculosidade e a má fé do suposto assaltante, ao mesmo tempo em que enaltece suas próprias habilidades de policial competente e diligente na aquisição do objeto-valor “justiça”: “O homem que prendi? É um conhecido assaltante (...)”, “Então, quem o matou foi sem dúvida Tajômaru”, “(...) esse Tajômaru é um dos mais mulherengos”, “... se foi esse aí quem matou aquele homem, nada de bom se poderá prever sobre a sorte da mulher”

A velha, por sua vez, reveste seu discurso de toda uma carga emocional, própria da mãe que interpreta e defende a honra da filha: “O que é o destino de uma pessoa, para acontecer uma coisa dessas!”, “(...) adoeço só de pensar na sorte de minha filha”, “É uma mulher de gênio forte (...) Mas, até agora, não teve nenhum outro homem além de Takehiro”, “Por piedade desta velha, tenha a bondade de procurar o seu paradeiro, ainda que, para tanto, seja preciso vasculhar o céu e a terra”, “Como odeio esse ladrão!”

Os sujeitos que sabem, isto é, aqueles que têm o conhecimento total de como os fatos realmente ocorreram, mentem porque desejam, cada qual, salvaguardar suas próprias imagens perante a sociedade.

Em outras palavras, os mecanismos persuasivos passionais estão intrinsecamente relacionados às formas discursivas da subjetividade, as quais se destinam para uma dupla função: a de romper o contrato de veridicção e a de apontar as razões lógicas para a descrença desse contrato. A subjetividade se configura como a base que sustenta os três sujeitos operadores: funciona como forma eficaz para que os três discursos enunciados sejam, ao mesmo tempo, convincentes e não-convincentes. Com efeito, as relações de causa e efeito estabelecidas pelos três confessores são exageradas, desconstruídas, mentirosas. Há, propositalmente, um uso excessivo de recursos de ordem subjetiva (veja-se a história do morto que fala através de um médium!) e apelativa, de natureza emocional e dramatizada (cf. confissão chorosa de Massago).

Considerando-se o fato de que a enunciação deixa marcas no discurso, a noção de subjetividade, acima referida, pode ser detectada nas palavras injuriosas de Tajômaru (“Os senhores matam enganando, ludibriando”, “Consegui, finalmente, desfrutar a melhor como desejava”, etc.), nas expressões emotivas de Massago (“Não tenho mais forças para prosseguir a narrativa”, “sufocando o choro”, “Tão miserável sou!”, “Uma mulher que foi ultrajada por um assaltante...”, “Que faço... eu... eu...”, etc.).

Essa natureza intersubjetiva das palavras constitui-se, segundo Oswald Ducrot, num traço inerente às próprias palavras (“função erística”), em oposição às palavras “neutras”.⁽⁹⁾

Assim, todos os enunciados do texto (enquanto desembreados em primeira pessoa e colocados em forma de diálogos) encontram-se impregnados da função erística. Ela pode ser detectada mais facilmente nos discursos de Tajômaru, Massago e Takehiro, pela própria natureza do conteúdo que narram. Ao contrário, os discursos dos quatro depoentes apresentam, de uma forma geral, enunciados de natureza mais “neutra”

Os estados passionais dos três sujeitos colocam-se em disforia entre si. Entretanto, verifica-se, no final, um estado de conjunção entre Tajômaru e Takehiro, os quais, ligados por laços de cumplicidade entre si – enquanto homens, mostram um profundo despezo pela mulher – revestem-na de atributos moralmente negativos, sancionando-a negativamente (mulher leviana, má etc.). Denegrir a imagem de Massago significa estabelecer um traço de oposição e de defrontação “homens vs. mulher”

A subjetividade deixa marcas na enunciação e nos enunciados por onde circulam a verdade e a mentira, a vaidade e a honra dos sujeitos operadores. Ele surge, igualmente, nas rupturas que cada uma das confissões provoca nas demais. Esse jogo de rupturas e indefinições faz configurar o sentido principal do texto: a complexa problemática da apreensão do verdadeiro/falso, provocada pelo problema da vaidade humana. Cada uma das confissões se configura como um “desencadeador de isotopia”, pois quebra a leitura da verdade já reconhecida. A confissão de Massago quebra as verdades construídas por Tajômaru e Takehiro; a confissão de Tajômaru, por sua vez, quebra as verdades dos demais; a história de Takehiro desmantela a verdade dos outros. É preciso, então, propor um novo plano isotópico: o da relatividade da verdade ou a formação de uma seqüência da aquisição (por produção) do objeto ao nível da mentira, que se tornou uma nova verdade.

Os valores, assim estabelecidos pelos sujeitos da narrativa, configuram-se sob formas de temas e encontram traços marcantes em *Yabuno Naka*, nos discursos do fazer crer e do fazer persuasivo dos três actantes-sujeitos, em correlação com os demais depoentes. Decorre, então, que várias linhas temáticas, ou sub-temas, ou temas paralelos podem ser aí detectados, além da linha temática principal.

Ao mesmo tempo em que o conto nos sugere a questão da verdade e da mentira, da relatividade da verdade enquanto interpretação individual como uma linha temática principal, sugere também várias outras possibilidades de leituras: a subjetividade do ser humano na apreensão e na comunicação de um fato no qual se encontra pessoalmente envolvido: o egoísmo humano; a vaidade do ser humano (leitura da análise do homem); a “Verdade” verdadeira e ontológica é inatingível por culpa do próprio homem que vê e exprime cada qual a realidade à sua maneira (leitura existencial); a questão da impunidade dos homens poderosos, dos homens da lei; a relatividade do julgamento, a dúvida sobre toda a sistemática do julgamento do homem pelo homem (leitura sócio-política), além de temas da informação dos acontecimentos (primeiro programa narrativo, antes referido) e temas da interpretação subjetiva dos acontecimentos (criação da mentira verdadeira, examinada no segundo programa narrativo do texto), temas das três verdades psicológicas, tema da decepção que advém da descrença no ser humano, etc.

Para torná-los mais claros, pode-se recorrer ao exame das isotopias temáticas. Verifica-se, em *Yabuno Naka*, que a repetição da narração de um único fato, contado de diferentes maneiras, possibilita chegarmos a uma triplicidade de interpretações, todas impregnadas de aspectos verdadeiros e falsos. As três interpretações, entretanto, apresentam um ponto em comum na modalidade do querer: os três sujeitos operadores querem, cada qual, persuadir o destinatário-leitor a crer em suas verdades. É a síntese delas que nos dá a unidade de sentido do texto.

Verifica-se, também, a repetição ou redundância de certos classemas subjacentes à noção de “auto-defesa”, “construção do eu social”, “narcisismo” etc., cuja repetição estabelece o conflito de sentido gerado pela incompatibilidade da relação verdade/falsidade.

Em *Yabuno Naka* não há nada que faça ancorar o totalmente verdadeiro nem o totalmente falso, porque o texto visa a conservar a ambigüidade. Cada sujeito operador constrói, à sua maneira, o simulacro de sua verdade e/ou falsidade para garantir que o conteúdo narrado pareça verdadeiro e falso ao mesmo tempo. O fazer persuasivo de cada um vai determinar um percurso simultâneo de dupla direção: do fazer persuasivo da comprovação da verdade e do fazer persuasivo da comprovação da falsidade de seus atos.

A enunciação, como uma instância de constituição das novas verdades, levará o enunciatário, ao mesmo tempo, a crer e a ficar em dúvida quanto às circunstâncias reais da morte. Anulam-se a descoberta dos fatos que causaram a morte e a distinção entre verdade e mentira.

Os motivos da verdade/falsidade encontram-se previamente armazenados na competência dos três sujeitos operadores, mediante um mecanismo de manipulação social bem sucedido. O jogo entre o “eu verdadeiro” e o “eu” que queremos aparentar encontra-se ligado ao sentido da “vaidade”, da “honra” e do “egoísmo humano”, valores já intrínsecos ao homem inserido dentro de um contexto social.

O sentido, assim veiculado pelos recursos fundamentais, narrativos e discursivos, deverá ser “consumido” pelo destinatário-leitor a quem cabe a função de sancionar ou reconhecer os valores apresentados.

O texto não visa, entretanto, a um fazer pragmático mas a um saber fazer. A dimensão desse saber está figurativizada na figura “bosque”, onde tudo é escuro, ermo, não claro, onde a “Verdade” não pode ser apreendida com clareza. Os sujeitos, a partir do jogo de veridicção entre parecer/não parecer, constroem o ser e o não ser, como forma de relativizar a verdade, descartando a verdade ontológica. Cada uma das confissões transforma-se

em um “dizer verdadeiro”, um dizer onde há muito de verdadeiro, mas também muito de falso. *Yabuno Naka* é um conto onde não se narra o real, mas onde se exprimem apenas as relações da produção da verdade e da falsidade.

“(...) o discurso é esse lugar frágil, onde se inscrevem e se lêem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo.” (Greimas, 1983, p. 105).

Notas:

- (1) – Para facilitar os trabalhos de análise do conto, utilizaremos o texto traduzido por Katsunori Wakisaka, com o título *de Dentro do Bosque*.
- (2) – Referimo-nos aos artigos de Luiz Tatit, Eduardo Peñuela Cañizal, Benveniste, Edward Lopes e Maria da Graça Krieger, citados na bibliografia.
- (3) – Confira-se BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo, Companhia Editora Nacional-EDUSP, 1976.
- (4) – Confira-se BARROS, Diana Luz Pessoa de. *A Festa do Discurso*. Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, 1985, p. 156.
- (5) – KRIEGER, Maria da Graça. “O Dizer Verdadeiro e a Persuasão”, 1987, p. 17
- (6) – BARROS, Diana Luz Pessoa de. Op. Cit., 1985, p. 189.
- (7) – GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse Sémiotique des textes: introductions, théorie, pratique*. 1979, p. 22
- (8) – BARROS, Diana Luz Pessoa de. Op. Cit., 1985, p. 227
- (9) – DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. 1987, p. 19

Bibliografia

- BARROS, Diana L. Pessoa de
Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos. São Paulo, Atual Editora, 1988
- BARROS, Diana L. Pessoa de
A Festa do Discurso. Tomo 1. Tese de Livre Docência (xerox). Universidade de São Paulo, 1985
- DUCROT, Oswald
O Dizer e o Dito. São Paulo, Pontes Editora, 1987
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J.
Dicionário de Semiótica. São Paulo, Cultrix, s.d.

- GROUPE D'ENTREVERNES (Jean Claude GIROUD & Louis PANIER)
Analyse Sémiotique des textes: introduction, théorie, pratique. Lyon, Press Univ. de Lyon, 1979
- HASEGAWA, Izumi
Kindai Meisaku Kanshō. Tóquio, Shibundō, 1967.
- KRIEGER, Maria da Graça
“O dizer verdadeiro e a persuasão” *In: Revista Linguagens*. Porto Alegre, Associação Brasileira de Semiótica, out. de 1987.
- KUNITOMO, Tadao
Japanese Literature since 1868. The Hokuseido Press, 1938.
- LOPES, Edward
“Contextos postos e pressupostos: o lugar do histórico e do mítico na obra de Jorge Luis Borges” *In: Revista Significação*, 7. São Paulo, Centro de Estudos Semióticos/Difusão Nacional do Livro, out. 1987
- LOPES, Edward
“O motivo do Retorno: metamorfoses do eu na cena do crime” *In: Revista Linguagens*. Porto Alegre, Associação Brasileira de Semiótica, out. 1987
- PEÑUELA CAÑIZAL, E.
“Quino e o mito de Narciso” *In: Revista Significação*, 7. São Paulo, Difusão Nacional do Livro, out. 1987
- SEKIGUCHI, Y
“Akutagawa Ryûnoshuke Kenkyûshi” *In: Kokugogaku: Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû* (ed. especial). Tóquio, Gakutôsha, fev. 1976
- TATIT, Luiz
“Talleres Latino Americanos e Semióticos da Canção” *In: Revista Significação*, 7. São Paulo, Difusão Nacional do Livro, out. 1987

O MILIONÁRIO DA PALHA DE ARROZ DE *UJI SHÛI MONOGATARI*

Luiza Nana Yoshida

“O milionário da palha de arroz” é um tipo de história antiga, cujo tema gira em torno da obtenção de riqueza, através de trocas vantajosas.

Em *Uji shûi monogatari*, temos a história “Sobre um homem que recebeu graças, depois de rezar no Templo Hase” (História nº 5 - v. VIII), cujo resumo apresentamos abaixo.

Resumo

Era uma vez, um jovem que, desempregado, foi pedir ajuda à deusa Kannon, no Templo Hase.

Na madrugada do 21º dia de oração, ele teve um sonho. Seguindo as orientações recebidas durante o sonho, ele toma nas mãos a primeira coisa em que toca quando sai do templo: uma palha de arroz. Nisso, uma mutuca começa a irritá-lo, voando em volta de seu rosto. Ele pega, então, a mutuca, amarra-lhe pelo dorso com a palha e prende a outra ponta na extremidade de um galho. Quando andava assim com a mutuca, depara com uma carruagem, cuja passageira, uma garotinha, interessa-se pela mutuca.

O jovem dá-lhe, então, a mutuca. Em troca, recebe três laranjas. Mais adiante, dá as laranjas para uma mulher que estava à procura de água para saciar a sede, recebendo em troca alimentação e três cortes de tecido. Mais adiante ainda, troca um dos cortes do tecido ganho por um cavalo que morrera repentinamente. Volta-se para a direção do Templo Hase para pedir que o cavalo ressuscite, e logo é atendido no seu pedido. O outro corte de tecido é trocado por uma sela e outros acessórios para o cavalo. Depois, segue em direção à capital, Quioto. Nas cercanias de Quioto, ele passa em frente a uma mansão e fica sabendo que o dono está à procura de um bom cavalo. Oferece-lhe então o cavalo e, em troca, recebe entre outras coisas, um arrozal, com a permissão de ficar tomando conta da mansão. Como o dono da mansão nunca mais regressa, ele acaba ficando com a mansão, o que permite que seus descendentes passem a ter uma vida próspera.

Trata-se, como se vê, da história de um jovem que a partir de uma palha de arroz e através da realização de trocas vantajosas, acaba se tornando um milionário. A mesma história do milionário da palha de arroz pode ser encontrada em outras obras como:

Kohon setsuwashû (História nº 58, v. I);
Konjaku monogatarishû (História nº 28, v. XVI);
Zôdanshû (volume V).

Dentre essas, a que apresenta características específicas e diferentes é a história contida em *Zôdanshû*, conforme Kunio Yanagita.⁽¹⁾

A história contida em *Zôdanshû* difere das histórias das outras obras nos seguintes pontos significativos:

- a) em *Zôdanshû* o personagem é identificado como uma pessoa que tem fé;
- b) não se encontra a passagem em que o personagem diz preferir morrer a continuar vivendo na situação em que se encontra;
- c) o que o personagem recebe em troca das laranjas não são cortes de tecido, mas sim um pano úmido de suor;
- d) a mansão, em que o personagem fica até a volta do dono da casa, fica em Nara e não em Quioto;
- e) depois de decorridos quatro anos, o dono da mansão retorna, e como recompensa pela fidelidade, torna-o seu herdeiro.

Como diz Yasuaki Nagazumi:

“Pode-se dizer que, mesmo sendo coletada numa época mais recente, em 1305, já na segunda metade da Era Kamakura, a história do milionário da palha de arroz, contida em *Zôdanshû*, foi fixada no exato momento em que já havia sido interrompido o desenvolvimento da figura humana rica em ação, que *Uji shûi monogatari* havia já conseguido construir.”⁽²⁾

(1) YANAGITA, Kunio. “*Mukashi banashito bungaku: Warashibe chôjato hachi*”. In: *Yanagita Kunio-shû* 6. Tóquio, Chikuma, 1980, p. 251.

(2) NAGAZUMI, Yasuaki. “*Uji shûi monogatarino sekai*”. In: *Chûsei bungakuno kanôsei*. Tóquio, Iwanami, 1977, p. 132-133.

Desse modo, presume-se que essa história, inserida em *Zôdanshû*, pertença a uma ramificação um pouco diferente das outras três obras.

Sendo assim, gostaríamos de tratar neste artigo das histórias contidas nas outras três obras: (*Konjaku monogatari*shû, *Kohon setsuwashû* e *Uji shûi monogatari*), principalmente as de *Konjaku monogatari*shû e *Uji shûi monogatari*, fazendo um estudo comparativo entre ambas para tentar destacar as particularidades do milionário da palha de arroz expressas em *Uji shûi monogatari*.

A história de *Uji shûi monogatari* possui algumas diferenças no que se refere à extensão da história e à maneira de expressão se comparada à história de *Kohon setsuwashû*⁽³⁾, embora elas praticamente possuam o texto semelhante. O milionário da palha de arroz de *Uji shûi monogatari* e o de *Konjaku monogatari*shû, embora possuindo praticamente a mesma estrutura, apresentam diferenças significativas.

Segundo Kunio Yanagita:

“Parece que algumas pessoas afirmam que *Uji shûi monogatari* foi reescrito após a leitura de *Konjaku monogatari*shû, mas não é um dado muito confiável. É verdade que existem algumas dezenas de histórias comuns, nas duas coletâneas, mas sabemos que, quando duas coletâneas são compiladas num mesmo país, em épocas praticamente simultâneas, é natural que haja histórias coincidentes. Esse fato pode servir como prova do favoritismo por uma determinada história, entretanto torna-se difícil afirmamos que A tirou de B.”⁽⁴⁾

Baseados nessa afirmação, podemos dizer que os autores dessas duas coletâneas registraram a mesma história em épocas e locais diferentes, mas próximos.

Comparando então, a história do milionário da palha de arroz contida em *Uji shûi monogatari* e em *Konjaku monogatari*shû, podemos apontar algumas diferenças que nos parecem significativas.

Ao pegar a palha de arroz, obedecendo à revelação feita no sonho, embora achando um tanto estranho, em *Konjaku monogatari*shû temos o seguinte desenrolar:

(3) TACHIBANA, Kenji. “*Kohon setsuwashû*”. In: *Kokubungaku*. Tóquio. v.3(2), nov. 1958, p. 66.

(4) YANAGITA, Kunio. “*Mukashi banashito bungaku: Warashibe chôjato hachi*”, p. 250.

“Embora pensando consigo se seria isto uma dádiva, confia na revelação do sonho e resolve levar a palha de arroz sem jogá-la fora.”

enquanto em *Uji shûi monogatari* temos:

“Embora extremamente decepcionado, ao achar que era esta a dádiva de Buda, e, ao mesmo tempo, achando que Ele deveria ter algum propósito, foi andando, enquanto brincava com a palha de arroz.”

Não obstante se note a crença na deusa Kannon nas duas histórias, em *Uji shûi monogatari* percebemos um sentimento de insatisfação, como quando se é contrariado numa expectativa. Aqui, o sentimento de ambição, peculiar ao ser humano, parece ser mais forte. Esse tipo de ambição pode ser visto em trechos da história de *Uji shûi monogatari*:

“Enquanto comia, pensou: ‘O que receberei em troca daquelas laranjas? Não deverei ficar de mãos vazias, pois tenho a ajuda da deusa Kannon’.”

Essa passagem mostra claramente o sentimento de ambição do personagem, que já espera receber algo em troca das laranjas.

Ainda em *Konjaku monogatarishû* vemos o personagem imaginando:

“Peguei uma palha de arroz e esta se transformou em três laranjas. Essas laranjas foram substituídas por três cortes de tecido. Quem sabe se esse cavalo esteja morto apenas aparentemente e logo ressuscitará e se tornará meu, de tal forma que, três cortes de tecidos serão substituídos por este cavalo?”

Em contrapartida, em *Uji shûi monogatari* temos um outro desenrolar de raciocínio do personagem:

“Uma palha de arroz se transformou em três laranjas. As três laranjas, em três cortes de tecido. Estes cortes deverão naturalmente se transformar em cavalo.”

Percebemos nitidamente que a troca já é considerada como algo natural (ou como decorrência natural das mudanças observadas).

Mais adiante, pensando em vender o cavalo antes de chegar à capital, o personagem passa justamente em frente à casa de uma pessoa que necessitava, naquele exato momento, de um cavalo. Esta pessoa pergunta ao jovem:

“No momento, não tenho sedas para vos dar em troca, mas trocaríeis pelos arrozais de Toba e pelo arroz já colhido?”

Essa proposta é imediatamente aceita pelo personagem de *Konjaku monogatarishû* que diz:

“Na realidade gostaria de receber sedas, mas se vós necessitais realmente de um cavalo, vamos fazer o que vós propondes”

Em contraposição, o personagem de *Uji shûi monogatari* mostra-se prejudicado com a troca e toma atitudes de quem está fazendo um favor:

“O jovem pensou consigo que isso seria melhor do que receber seda, mas respondeu: – Preciso mesmo é de sedas e dinheiro. Como sou um viajante, não sei o que faria com campos de arroz. Mas se vós necessitais de um cavalo, vamos fazer o que vós propondes.”

O arrozal recebido possui uma extensão um pouco maior em *Uji shûi monogatari* do que em *Konjaku monogatarishû*. Em *Konjaku monogatarishû*, o jovem arrenda todo o arrozal, vive desse dinheiro e ainda compra uma casa. Ao contrário, em *Uji shûi monogatari*, o jovem mora na mansão do próprio senhor com quem faz a troca, e, no fim, acaba recebendo tudo sem grandes esforços.

Essas pequenas diferenças não indicam que as duas histórias sejam diferentes, mas servem como um registro para mostrar que o milionário da palha de arroz, difundida na época, era apresentada pelo menos nessas duas versões. Por outro lado, a história de *Konjaku monogatarishû* dá ênfase às graças da deusa Kannon, obtidas através da fé, enquanto em *Uji shûi monogatari* se observa uma crença já bastante “egoísta” onde a deusa Kannon parece servir apenas de instrumento para realizar os próprios desejos do personagem. Em outras palavras, o personagem de *Uji shûi monogatari* é apresentado como reflexo da ambição e do interesse, sentimentos esses típicos do ser humano.

Para finalizar, remetamo-nos ao desfecho da história em *Konjaku monogatarishû*:

“Pensando que tudo aconteceu graças à deusa Kannon, continuou a visitar o templo, todos os dias. Contam que a deusa Kannon mostrou a todos que seus milagres são incomparáveis e maravilhosos.”

Em *Uji shûi monogatari*, encontramos simplesmente o seguinte desfecho:

“O dono da casa nunca mais deu notícias e com isso, a casa se tornou propriedade sua. Ele teve filhos e netos e dizem que se tornou próspero como ninguém.”

O que mostra a inexistência de qualquer referência ao milagre da deusa Kannon.

Esses traços budistas encontrados no milionário da palha de arroz de *Konjaku monogatarishû* podem ser explicados por se encontrar essa história inserida no volume referente ao Budismo no Japão. No entanto, não se pode negar que essa tendência mais liberal de *Uji shûi monogatari* constitua o reflexo da época que separa as duas coletâneas. Diz-se que na comparação com outras coletâneas de narrativas tradicionais, os traços budistas em *Uji shûi monogatari* são tênues. Segundo Yumiko Iizuka, somente um terço de *Uji shûi monogatari* é composto por narrativas budistas e ainda conforme as palavras da autora:

“Dentre os grupos de narrativas que não possuem histórias semelhantes, não encontramos praticamente nenhuma narrativa tradicional budista.”⁽⁵⁾

Em *Konjaku monogatarishû*, a história intitulada “Como um homem que fazia visitas religiosas ao Templo Hase, adquiriu fortuna graças à ajuda da deusa Kannon” apresenta-nos a concepção budista de causa e efeito, como diz Akira Fukuda no seguinte trecho do seu estudo:

“Já podemos perceber [a concepção budista de causa e efeito] no próprio título, ‘Como um homem que fazia visitas religiosas ao Templo Hase, adquiriu fortuna graças à ajuda da deusa Kannon’, isto é, este homem era um dedicado devoto da deusa Kannon e, por causa disso, conseguiu se tornar um homem afortunado.”⁽⁶⁾

Por outro lado, em *Uji shûi monogatari*, esse traço budista da devoção-obtenção de graças, baseado na concepção de causa e efeito, parece não ser tão forte como em *Konjaku monogatarishû*. Na história contida em *Uji shûi monogatari* parece predominar uma atmosfera mais mundana, e se não houvesse o milagre da ressuscitação do cavalo, talvez não ficasse tão evidente a força milagrosa da deusa Kannon.

(5) IIZUKA, Yumiko, “*Uji shûi monogatari shôron*”. In: *Kokubun*. Tóquio, v. 35, jul. 1971, p. 24.

(6) FUKUDA, Akira. “*Minwaniokeru bukkuyôteki inga shisôno ne*”. In: *Kokubungaku: Kaishakuto Kanshô*. Tóquio, v. 40(12), nov. 1975, p. 95.

As histórias dos milionários têm como tema o enfoque dado a elementos como a felicidade, a riqueza, a prosperidade dos descendentes, etc. Perguntamo-nos qual seria a razão dessas histórias serem tão difundidas?

Nobutsuna Saigô explica, nos seguintes termos:

“A razão não deixa de ser outra senão o fato de a realidade da vida do povo ser desafortunada, pobre e miserável. Ou seja, insatisfeito com a realidade de infortúnios, de pobreza e de miséria, o desejo de lutar contra esse estado de coisas e de sobrepujá-lo torna-se a origem e a força geradora para a produção das histórias fantasiosas. [...] Mais importante ainda é o fato de que, mesmo lutando contra o infortúnio, a pobreza e a desgraça, o povo não possuía nenhum meio concreto para transpô-las. Em outras palavras, mesmo que o desejo fosse algo real, não chegava a ser possibilidade de ação, pois não havia meios para realizá-lo. O fato de os recursos literários do conto folclórico terem se desenvolvido deve-se exclusivamente ao aspecto da casualidade.”⁽⁷⁾

Saigô se refere à palavra “casualidade” que deve ser levada em conta com bastante atenção, quando analisamos as narrativas tradicionais com características de histórias antigas.

No caso de “O milionário da palha de arroz”, a casualidade referida por Saigô é encontrada nas várias trocas (a palha de arroz pelas três laranjas, estas por três cortes de tecido, ester por um cavalo, etc.). Se não levarmos em conta a “ajuda” da deusa Kannon, todas essas trocas foram possíveis porque, por acaso, o jovem se defronta seguidamente com pessoas que necessitavam justamente das coisas que ele dispunha.

Com relação ao personagem, é pertinente destacarmos as seguintes características que podemos perceber através deste trecho de *Uji shûi monogatari*:

“... sozinho no mundo, sem pais, amo, esposa ou filhos.
[...] ele fez uma peregrinação ao Templo Hase para pedir ajuda à deusa Kannon.”

Percebemos que o fato de ser pobre, de não possuir família e emprego significavam para o personagem a infelicidade total. Ao contrário, o fato de possuir fortuna e não ser só no mundo eram condições inerentes para se alcançar a Felicidade.

Segundo Mitsugu Takahashi:

(7) SAIGÔ, Nobutsuna. “*Konjaku monogatari: minwano hôhônitsuite*”. In: *Nihon bungaku*. Tóquio, v. 3, fev. 1954, p. 5.

“O fato de [os personagens] não possuírem desejos como os de serem reis ou rainhas, serem governantes de um país ou serem donos de um castelo, reflete o humilde e comovente sonho e o anseio simplório do povo.”⁽⁸⁾

Acreditamos que esta história nasceu no seio do povo e sofreu pequenas modificações enquanto era difundida, tornando-se, assim, uma espécie de amparo do povo. Mas o mais importante parece ser o fato de ela oferecer, por menor que fosse, um sonho a um povo tão sofrido.

Sabemos que o fato de o homem sonhar com algo que não possui é eterno e univesal.

Com base nessa psicologia, talvez fosse coerente afirmar que esta foi a razão de o milionário da palha de arroz ter grande aceitação por parte do povo. Trata-se de uma história que aos humildes fazia sonhar e aos nobres apresentava um mundo completamente diferente do seu.

Ainda com relação ao “humilde sonho” do povo, devemos tecer uma rápida consideração, baseada na análise da psicologia do personagem.

O Budismo entrou no Japão por volta da primeira metade do século VI, mas a sua difusão, no início, aconteceu somente entre a classe privilegiada, sem que o povo tivesse acesso a ele.

Como diz Shôkin Furuta:

“Hônen fundou a seita Jôdo em 1175 e, em 1191, Eisai regressa ao Japão, trazendo consigo a Escola Ôryu da Seita Rinzai. É a época em que bonzos como Jûgen e Myôe se destacaram pelas suas atividades. É ainda a época em que o Budismo popular começa a surgir. [...] O novo Budismo da era medieval japonesa surge como ensinamento de uso prático imediato.”⁽⁹⁾

O Budismo, em geral, começa a se expandir somente por volta do século XII. Para atrair o interesse do povo, dava-se grande ênfase a esse caráter prático. No milionário da palha de arroz, embora a revelação da deusa Kannon tenha demorado 21 dias, o tempo que o personagem leva para alcançar o seu objetivo não parece ser muito longo. Sentimos que, em questão de minutos, a palha de arroz se transforma em arrozais. Nesta história, o

(8) TAKAHASHI, Mitsugu. “*Uji shûi mongatarino chûseiteki seikaku*”. In: *Gengoto bungei*. Tóquio, v. 64, maio 69, p. 13.

(9) FURUTA, Shôkin. “*Uji shûi monogatarikara*”. In: *Zaike bukkyô*. Jan. 1968, p. 68 e 70.

personagem faz um pedido ameaçador, dizendo à deusa Kannon que, se ele não puder deixar essa vida miserável, deixar-se-ia morrer de fome ali mesmo.

Em posse da palha de arroz, no entanto, o jovem, apesar da sua humilde condição, caminha firme em busca da realização de seu sonho, deixando, no leitor, a imagem de alguém extremamente resoluto e determinado.

(Este trabalho constitui parte da Dissertação de Mestrado apresentada junto à Universidade Feminina Ochanomizu, Tóquio, Japão.)

SOBRE OS VERBOS DA OBRA “CONTOS DE HEIKE, EDIÇÃO AMAKUSA”

– em torno da passagem de *rentaikei* para *shûshikei* –

Masahiro Eguchi*

1. A respeito da obra *Amakusaban Heike Monogatari*, “Contos de Heike, edição Amakusa”

A obra “Contos de Heike, edição Amakusa” é uma retranscrição de “Contos de Heike”, em estilo de linguagem coloquial, editada em 1592 como publicação cristã em Amakusa, Província de Kumamoto, Japão. A obra comumente conhecida por “Contos de Heike” remonta ao século 13, início do período Kamakura. Sendo popularizada oralmente, restam hoje da obra muitas cópias diferentes, porém, esta obra “Contos de Heike, ed. Amakusa” provém de uma origem completamente distinta das demais. Ela faz parte dos livros compilados pelos missionários estrangeiros da Companhia de Jesus, residentes no Japão desde os meados do século 16, tendo como objetivo a aprendizagem da língua japonesa para propagar a religião cristã.

O único original da obra, encontrado na Biblioteca do Museu Britânico de Londres, traz o longo título de *NIFONNO COTOBATO Historia uo narai xiran to FOSSVRV FITO NO TAMENI XEVANI YAVARAGVETARV FEIQE-NO MONOGATARI*, cuja tradução seria “Contos de Heike em língua falada para a aprendizagem da língua e história do Japão”

No seu prefácio consta o seguinte: “O mestre disse: ‘Para pregar as palavras divinas neste país, faz-se necessário conhecer os costumes e dominar a língua do país. Para tanto, selecionem e organizem bons textos em vista da necessidade de publicar os textos do Japão escritos em letras do nosso país’, e assim compilo este livro. Acredito que, entre as muitas obras que se referem ao passado do Japão, “Contos de Heike” seja a melhor. Fiz, portanto, um excerto da obra, escrevendo em linguagem coloquial, em forma de diálogo entre dois personagens”, e finaliza com “No dia 10 de dezembro de ano 1592 depois do nascimento do Cristo. Com respeito, Fucan Fabian”

Como mostra o prefácio, foi Fucan Fabian quem se encarregou de organizar os “Contos de Heike, ed. Amakusa” Fabian foi um jesuíta de nacionalidade japonesa do Colégio Amakusa. Quanto à sua vida, há muitas partes obscuras, porém algumas foram esclarecidas pelos trabalhos de Izuru Shinmura⁽¹⁾ e de Tadao Doi.

Professor visitante da Universidade Feminina de Kumamoto. (N. da T.).

(1) SHINMURA, Izuru – *Nanban Kôki*. Livraria Iwanami, 1925.

Conforme Doi menciona em *Kirishitan Bunkenkô*⁽²⁾, “Considerações sobre a Bibliografia dos Cristãos”, há o “Catálogo das missões católicas e representações da Companhia existentes no Japão, e relação dos padres e irmãos ali residentes em novembro de 1592”, entre os artigos relativos à Missão Jesuítica no Japão, pertencentes à Biblioteca do Museu Britânico. A seguir, citarei uma parte da lista do Colégio Amakusa:

“Colégio Amakusa e seu noviciado

59 P. Francisco Caldeiron – espanhol, diretor do colégio, assessor, compreende normalmente a língua japonesa e toma as confissões em japonês.

60 P. Diogo de Misquita – português, compreende muito bem a língua japonesa e faz a pregação em japonês.

(...)

94 Jr. Vnguio Fabiam – japonês, compreende um pouco o latim.

95 Jr. Tacai Cosme – japonês, entende somente japonês.

Os dois últimos foram professores de japonês e lecionavam a língua japonesa”

Acredita-se que “Vnguio Fabiam” mencionado na lista seja “Fucan Fabiam” que organizou o livro “Contos de Heike, ed. Amakusa” Ele foi monge Zen budista, e na época era professor de japonês do Colégio Amakusa, conforme citado acima. Sabe-se também que ele foi o autor do livro intitulado *Myôtei Mondô*, “Discussões entre as monjas Myôtei e Yûtei”, em que defende o cristianismo, contrapondo-o ao budismo, confucionismo e xintoísmo, no ano de 1605. Ainda, sabe-se de sua discussão sobre confucionismo e cristianismo com o estudioso do confucionismo Dôshun Hayashi, trazido a Amakusa por Teitoku Matsunaga* no ano seguinte e, da sua atuação no outro ano, quando acompanhou, juntamente com Rodrigues e outros, o diretor do subdistrito na visita a Iyasu Tokugawa e Xogun Hidetada em Edo. Logo depois ele abandona a doutrina cristã e se retira ao Yamato, atual região de Nara, sepultando seu passado com a publicação da obra anti-cristã, *Hadaiusu*, em que nega todos os valores defendidos em *Myôtei Mondô*. Fabian tinha 27 anos quando foi incumbido pelo superior de adaptar “Contos de Heike” à linguagem coloquial, que resultou na sua edição Amakusa.

(2) DOI, Tadao – *Kirishitan Bunkenkô*. Sanshōdō, 1963.

* Teitoku Matsunaga foi um poeta de haikai dos princípios do período Edo. (N. da T.).

2. A importância das obras de “edição cristã” como materiais para pesquisa da língua japonesa

O embarque de Francisco Xavier, da Companhia de Jesus, em Kagoshima no ano de 1549 e o início de suas missões após a permissão do senhor feudal, Takahisa Shimizu, são fatos notáveis da história do Japão. Após a chegada, os missionários católicos, principalmente os da Companhia de Jesus organizaram e deixaram como legado uma vasta bibliografia em função das missões no Japão, a qual chamamos de “bibliografia cristã”. Dentre esses materiais, denominamos “edição cristã” aqueles que foram imprimidos na impressora de letras romanas adquirida e importada ao Japão em 1590, por Alexandre Valignano, o então inspetor da Companhia.

Pertencem a esta “edição cristã” 29 obras, que vão desde *Dochirina Kirishitan*, “Doutrina Cristã”, publicada em Kazusa, em 1591, até *Taiheiki Nukigaki*, “Antologia de Narrativas da Grande Paz”, publicada 20 anos depois, em Nagasaki⁽³⁾. Classificando as 29 obras de acordo com as letras utilizadas, japonesas ou romanas, de acordo com a língua, em japonês, português ou latim, e sendo japonês, em linguagem literária ou coloquial, podemos constatar o seguinte:

(A) letras japonesas, em língua japonesa literária	11 obras
(B) letras romanas, em língua latina	5 obras
(C) letras romanas, em línguas japonesa e portuguesa	2 obras
(D) letras romanas, em línguas latina, portuguesa e japonesa	2 obras
(E) letras romanas, em língua japonesa literária	6 obras
(F) letras romanas, em língua japonesa literária e coloquial	1 obra
(G) letras romanas, em língua japonesa coloquial	2 obras

Todas estas obras possuem grande valor como material de pesquisa, e, em se tratando do ponto de vista lingüístico, principalmente da fonética ou da gramática histórica, as obras pertencentes ao item (G), escritas em letras romanas e em linguagem coloquial, possuem valores notáveis. As duas obras são “Contos de Heike, ed. Amakusa” e “Fábulas de Ésopo”

É indiscutível a importância dos textos cristãos escritos em letras romanas como fonte de dados fonéticos da época, como podemos constatar no trabalho *Kirishitan Kyôgino Kenkyû*, “Estudos sobre a Doutrina Cristã”, de Shinkichi Hashimoto e outros estudos posteriores, em que são tratadas as regras da transcrição fonética em letras romanas. Por outro lado, a existência de “Contos de Heike, ed. Amakusa” como registro da linguagem coloquial é especialmente valiosa devido à escassez dos materiais de linguagem coloquial, considerando que a era Chûsei em que foi escrita a obra caracterizava-se pela dualidade de linguagens, coloquial e literária. Sendo esta

(3) De: *Kokugogaku Daijiten*.

época a de transição da língua clássica para a língua moderna pelo ponto de vista da gramática histórica, a obra é essencialmente interessante.

Consideramos que os princípios da transição da língua clássica para a moderna residem em dois pontos, (a) a passagem da flexão verbal *rentaikei* (forma de flexão própria para adjetivar nomes) para *shûshikei* (forma de flexão para finalizar a sentença), e (b) a transformação dos verbos do tipo *nidan* (verbos cuja flexão ocorre em 2 vogais, E e U) para tipo *ichidan* (flexão com uma só vogal, E). Por exemplo, a transição de flexões do verbo *uku*, “receber”, ocorreu como mostra o seguinte quadro:

flexões verbais* época	mizenkei	ren'yôkei	shûshikei	rentaikei	izenkei	meireikei
A	uk-e	uk-e	uk-u	uk-URU	uk-ure	uk-eyo
B	uk-e	uk-e	uk-URU	uk-URU	uk-ure	uk-eyo
C	uk-e	uk-e	uk-Eru	uk-Eru	uk-Ere	uk-eyo

A linha A mostra as flexões do período Heian (por volta do ano 1000), e C as flexões da língua contemporânea. A linha B mostra as formas de flexão em processo de transição de A para C. Neste processo, verifica-se que o *rentaikei* de A, *uku-URU*, passou a ser empregado também como *sûshikei* em B, substituindo o *shûshikei* anterior *ku-U*. Esta mudança constitui aquilo que chamamos de “passagem do *rentaikei* para o *shûshikei*”, ou melhor, a forma adjetiva que passa a substituir a forma terminativa da sentença.

Por outro lado, a mudança que ocorreu na passagem de B para C constata-se na alteração da vogal U para E. Em *uk-Uru*, *uk-Ure* de B para *uk-Eru*, *uk-Ere* de C. A flexão verbal com duas vogais alternantes *uk-E*, *uk-U* chamada *nidan katsuyô* passa a ter só uma vogal na flexão, *uk-E*, o chamado *ichidan katsuyô*.

A mudança das flexões verbais ocorre, macroscopicamente falando, com o *rentaikei* do verbo tomando o lugar do *shûshikei*, e as flexões com 2 vogais alternantes passando a ser flexões de uma só vogal, para chegar à língua moderna; porém, dentro de uma visão microscópica, é necessário pesquisar detalhadamente as obras da época e verificar como aconteceu a transformação do *rentaikei* para *shûshikei*. Para tanto, a obra “Contos de Heike, ed. Amakusa” é a mais adequada como fonte de pesquisa.

3. O emprego do *sûshikei* e do *rentaikei*

A avaliação dos vocábulos nocionais-relacionais flexíveis, *yôgen*, e vocábulos relacionais ou partículas flexíveis, *jodôshi*, ocorre de acordo com as palavras a que se ligam, ou com a maneira como se termina a sentença.

A língua japonesa apresenta as 6 formas variadas, nas suas palavras flexíveis, porém não tratarei detalhadamente aqui no texto por não ter enfoque especial. (N. da T.)

Chamamos estas variações de flexão, ou *katsuyô* em japonês. Segundo Shinkichi Hashimoto, “chamamos de flexão as alterações de um mesmo vocábulo para indicar o corte ou a continuidade do sentido da sentença, e para se ligar a outros vocábulos.”⁽⁴⁾ As formas flexionadas que a palavra toma, ou melhor, as 6 formas de flexão da língua japonesa *mizenkei*, *ren'yokei*, *shûshikei*, *rentaikei*, *izenkei* e *meireikei*, são denominadas formas de flexão, *katsuyôkei*. Mesmo que se trate de uma mesma forma de flexão, como o *rentaikei*, por exemplo, não comporta um só emprego, mas vários tipos de emprego, como segue:

Em *okashiki uta* “música agradável”, *okashiki* está em *rentaikei*, que, literalmente, adjetiva um nome (*taigen*) ligando-se (*ren*) à palavra *uta* “música”. Ao lado disso, temos o exemplo de *utazo okashiki*, “a música era tão agradável”, em que *okashiki* não se liga ao nome, porém está flexionado em *rentaikei*, por força da partícula *zo* que rege o *rentaikei* na terminação. Em outras palavras, a forma chamada *rentaikei* comporta não só um mas diversos empregos. O mesmo ocorre com as outras formas de flexão, que também possuem vários empregos, denominados *katsuyôkeino yôhô*. Antes de iniciar a explanação propriamente dita sobre o tema do presente artigo – a passagem do *rentaikei* para o *shûshikei* analisada em “Contos de Heike, ed. Amakusa” – tratarei de resumir os empregos do *shûshikei* e do *rentaikei* das palavras flexíveis, verificadas nas obras escritas de acordo com as normas lingüísticas do período Heian.

A. Emprego do *shûshikei*

(A1) emprego terminativo ou função terminativa (usa-se o *shûshikei* para terminar a oração, como predicado).

Ex.: *Miyakoe tayori motomete fumi yaru.* (*Tsurezuregusa*)

“Mando a carta para a capital para ter notícias.”

Amenado furumo okashi. (*Makurano Sôshi*)

“É apreciável ver a chuva cair.”

(A2) liga-se às partículas flexíveis, em japonês, *jodôshi*: *beshi*, *beranari*, *meri*, *ramu*, *rashi*, *maji*, *nari*.

Ex.: *Otokomo sunaru nikito iu monoo,* (*Tosanikki*)

“O chamado diário que dizem que os homens **escrevem** ...”

Onaji fukasani nagaruberanari. (*Tosanikki*)

“Parece que **corre** na mesma profundidade.”

(A3) liga-se às partículas flexíveis, em japonês, *joshi*: *tomo*, *na*, *ya*.

Ex.: *Chirinutomo kaodani nokose* (*Kokinshû*)

“Mesmo ao **despetalar**, deixem pelo menos o aroma.”

Ayamachi suna. *Kokoroshite kudariyo.* (*Tsurezuregusa*)

“Não **cometa** erros. Vá com cuidado.”

(4) *Kokugogaku Gairon*. Livraria Iwanami.

O *shûshi* possui, além do emprego terminativo do A1, um uso como forma que rege determinadas partículas flexíveis (A2) e inflexíveis (A3).

Os empregos do *rentaikei* são os seguintes:

B. Empregos do *rentaikei*

(B1) emprego adjetivo (emprego como determinador ou modificador de um nome)

Ex.: *Hitogenaki tokoronareba, kokokashiko nozokedo togamuru hito nashi.* (*Tsutsumi Chûnagon Monogatari*)

“Como é um lugar **deserto**, mesmo espreitando aqui e acolá, não há quem **repreenda**.”

(B2) substantivação (a forma utilizada como um substantivo)

Ex.: *Fuyuwa tsutomete. Yukino furitaruwa ifubekini arazu, shimono ito shirokimo, mata sarademo ito samukini,* (*Makurano Sôshi*)

“Quanto ao inverno, (belo é) de manhã cedo. A beleza das **manhãs em neve** é indizível. Mesmo nas **manhãs muito brancas** de geada, ou então nas **manhãs mais frias**...”

(B3) emprego terminativo, concordando com as partículas que regem determinadas formas de flexão no final da sentença, chamadas *keijoshi* ou *kakarijoshi*: *zo, namu, ya, ka*.

Ex.: *Onnagono nakinomizo kanashibi kofuru.* (*Tosanikki*)

“Chora e **sente só a falta** da menina que morreu.”

(B4) emprego terminativo, concordando com certos advérbios, em japonês *fukushi*, e nomes que expressam dúvida, indeterminação.

Ex.: *Nado, mata mautotashino kôsuru.* (*Ochikubo Monogatari*)

“Por que vocês **fazem** tais coisas?”

(B5) emprego terminativo contendo um certo sentimento implícito.

Ex.: *Suzumeno koo Inukiga nigashitsuru.* (*Genji Monogatari*)

“Inuki **acabou** deixando escapar o filhote do pardal.”

Warenagara kokorono hateo shiranukana suterareru yono mata itowashiki. (*Shinkokinshû*)

“Eu mesmo não sei como será o destino do meu coração. Como **é tedioso** o mundano que não posso abandonar.”

O emprego terminativo com sentimento implícito era comum nas sentenças coloquiais ou poemas, até por volta do período Heian. Os exemplos, em linguagem atual, seriam expressos por partículas terminativas como segue:

- *Suzumeno koo Inukiga nigashite shimattayo.*
- *Suterarenu yoga mata itowashii kotoyo.*

4. A passagem do *rentaikei* para o *shûshikei* em “Contos de Heike, ed. Amakusa”

Defino como “passagem do *rentaikei* para o *shûshikei*” o fenômeno do emprego (B5) do *rentaikei* cada vez mais freqüente com o passar dos anos, sem conter especialmente certas impressões ou sentimentos implícitos, passando a substituir o emprego A do *shûshikei*. O tema deste artigo é a análise do fenômeno constatado em “Contos de Heike, ed. Amakusa”

Para a análise do emprego do *rentaikei* no lugar do *shûshikei* nesta obra, como fonte de pesquisa da linguagem coloquial, torna-se necessário considerar a coexistência de algumas expressões literárias. Ou melhor, a obra contém 3 páginas de introdução, alguns poemas e citações escritos em estilo literário. Se o objetivo é analisar a transição da língua clássica e literária para a língua moderna e coloquial, será necessário considerar separadamente estas partes da obra.

Com a passagem do *rentaikei* para o uso do *shûshikei*, os verbos irregulares chamados *ragyôhenkaku katsuyô* ou *rahen* passam a ser verbos regulares de *yodan katsuyô*. Vejamos no seguinte quadro as flexões do verbo *ari*, “haver, estar”, e seu número de freqüência na obra.

mizenkei	ren'yôkei	shûshikei	rentaikei	izenkei	meireikei
ar-A 159	ar-I 54 att 443	ar-I 7 ar-U 43	ar-U 175	ar-E 83	ar-E 54

O verbo *ari* é empregado 1.018 vezes e o quadro acima mostra a sua freqüência de acordo com as formas distintas de flexão. Se a flexão for -A, -I, -I, -U, -E, -E, excluindo a forma *att(e)* em que ocorre a eufonia, considera-se *ari* um verbo irregular de *rahen*, e se a terminação for -A, -I, -U, -U, -E, -E, com o *shûshikei ar-U*, classificamos o verbo como regular de *yodan katsuyô*. Observando que o verbo tem sido 7 vezes utilizado com o *shûshikei ar-I* e 43 vezes com *ar-U*, torna-se clara a passagem do verbo ao *yodan katsuyô*. Como há 7 exemplos de emprego da forma antiga *ar-I*, passo a analisar os mesmos.

Dos 7 exemplos, 1 está contido na introdução, e 4 se encontram nos poemas em linguagem literária. Separando estes 5 exemplos, restam 2 exemplos em que o *shûshikei ari* é empregado no texto de linguagem coloquial, nos seguintes contextos:

- (1) *tatoi sa aritomo Xiguemori cõde macariireba*, (p. 32-1.12)
“mesmo que seja assim, eu, Shigemori, aqui estando...”
- (2) *so aritomo nanigotono votçucaitoka qijta?* (p. 330-1.18)
“mesmo que seja isso, perguntou o que deseja?”

Ambos os exemplos trazem o *ari* seguido por *tomo*, uma partícula conectiva, *setsuzokujoshi*, que forma uma oração concessiva, o que corresponde ao emprego (A3). Em outras palavras, *ari* foi empregado 2 vezes como (A3), e nenhuma vez como forma terminativa (A1). Para a função (A1), foi empregada a nova forma *aru*. Do total de 43 exemplos de emprego da forma *aru*, 42 foram usados com a função terminativa como mostra o exemplo:

- (3) *Ycocuni saru tamexiga aru.* (51-4)
“Há exemplos nos países estrangeiros.”

Na época, a forma *ari* com função terminativa havia desaparecido completamente, dando lugar à forma *aru*, como pode ser observado no exemplo acima. Analisando do ponto de vista da passagem à nova forma, podemos observar também a forma *aritomo* que passou a ser *arutomo*. Há apenas 1 exemplo de *arutomo*, em que o *shûshikei aru* liga-se à partícula conectiva *tomo*.

- (4) *tanoximi sacaye yoni arutomo, xennenno youaiuo nobiôca?* (314-21)
“poderei viver mil anos, mesmo desfrutando a vida e obtendo as glórias deste mundo?”

Como podemos ver, a forma *aru* é empregada não só para a função terminativa, mas também para se ligar à partícula que a segue na sentença.

Considerando apenas os verbos irregulares *rahen*, a forma *aru*, que no período Heian era *rentaikei*, é usada como *shûshikei* em “Contos de Heike, ed. Amakusa” Pelo emprego das formas acima citadas, acredita-se que a passagem do *rentaikei* para o *shûshikei* deve ter tido início com o emprego de (A1).

Estendamos a análise do fenômeno para os verbos irregulares *kahen*, cuja flexão varia em forma de *k-o*, *k-i*, *k-u*, *k-uru*, *k-ure*, *k-oyo*, e *sahen*, que possui a flexão variada de *s-e*, *sh-i*, *s-u*, *s-uru*, *s-ure*, *s-eyo*. Por uma conveniência de explanação, chamaremos provisoriamente de “*shûshikei* α ” a forma antiga do *shûshikei*, usada no período Heian, e de “*shûshikei* β ” o *rentaikei* que passou a substituir este antigo *shûshikei*.

As flexões dos verbos *kahen* e *sahen* e a frequência de seus empregos na referida obra, se apresentam como seguem no quadro abaixo.

formas de flexão classes verbais	mizenkei	ren'yôkei	shûshikei	rentaikei	izenkei	meireikei
kahen	k-o 7	k-i 23	k-u 0 k-uru 4	k-uru 12	k-ure 1	k-oi 2
sahen	s-e 149	x-i 273	s-u 4 s-uru 2	s-uru 58	s-ure 16	s-eyo 2 s-ei 11

Porém deste quadro não constam os verbos compostos com *kahen* e *sahen*, dos quais trataremos mais adiante. Como mostra o quadro, com os verbos *kahen* não ocorrem usos do *shûshikei* α *ku*, sendo empregado o *shûshikei* β *kuru* em 4 casos. Todos os exemplos do *shûshikei kuru* são de função terminativa (A1) como mostram os exemplos:

- (5) *tôgokuno buxito voboxute sanjicqi bacari quru*: (239-5)
“aproximadamente 30 cavaleiros, supostos guerreiros da Província do Leste **vêm** para cá.”
- (6) *muxa ycqi voqina funeni meuo caquete gotanbacari voyogaxete qu-ru*. (276-7)
“um guerreiro **vem** a cavalo, fazendo-o nadar uns 50 metros em direção ao barco em alto mar.”

Por outro lado, com os verbos *sahen*, o *shûsheikei* α *su* é empregado 4 vezes, e a forma β *suru*, 2 vezes. Excluindo os 2 casos com *shûshikei* α encontrados na introdução, restam 2 exemplares:

- (7) *Macotoni fito ua yo ni arutotemo sumajicoto uo xi*, (115-15)
“Realmente, as pessoas neste mundo fazem o que não devem **fazer...**”
- (8) *ayamachiuo sunato, yutaredomo*, (222-20)
“falei para não **cometer** erros, porém...”

No exemplo (7) o *shûshikei* α *su* liga-se à partícula flexível *majii*, e no (8), a partícula inflexível de proibição *na*. É o emprego do *shûshikei* (A3). Porém, para a função terminativa (A1) é usada a forma β *suru*. Eis os 2 exemplos:

- (9) *Qisoua Qioni yte iroirono coto uo suru*: (228-1)
Kiso está na capital e **faz** muitas coisas.”
- (10) *sonofi saicocuye cadodeuo suruto qicoyeta fodono*, (229-15)
“como lhe disseram para **partir** no mesmo dia para Província de Oeste...”

Assim, analisando o emprego do *shûshikei* dos verbos irregulares *rahen*, *kahen* e *sahen*, vemos que *ari* de *rahen* é empregado somente acompanhado da partícula *tomo*, e, igualmente, o *shûshikei* α *su* de *sahen*, vem sempre seguido pelas partículas *majii* e *na*. Não há exemplos em que o *shûshikei* α tenha sido utilizado para a função terminativa. Em contrapartida, os *shûshikei* β *aru*, *kuru* e *suru* são empregados em todas as funções terminativas. Resumindo, vemos uma diferença no emprego das formas α e β :

- I. O *shûshikei* α é usado somente quando as partículas flexíveis e inflexíveis o seguem, e não é empregado para a função terminativa.
- II. O *shûshikei* β é sempre usado para desempenhar a função terminativa da sentença, havendo inclusive usos com outras partículas.

Prosseguirei com a análise verificando se esta tendência é também constatada nos verbos regulares *shimonidan* (com flexões em U e E) e *kaminidan* (com flexões em I e U), além dos verbos compostos de *kahen* e *sahen*.

Verificando a frequência do uso dos verbos *shimonidan* em “Contos de Heike, ed. Amakusa”, 582 palavras distintas são utilizadas 3.194 vezes. Vejamos o quadro dessa ocorrência, de acordo com as formas de flexão.

mizen	ren'yô	shûshi α	shûshi β	rentai	izen	meirei	total
868	1.923	12	31	186	110	64	3.194

A chave da passagem do *rentaiki* para o *shûshikei* está nos 2 exemplos do *shûshikei* α e 31 exemplos do *shûshikei* β A análise dos 12 exemplos do *shûshikei* α nos mostra que há 4 exemplos nos poemas, 3 nas citações com língua clássica, e 1 na introdução. Excluídos estes 8 exemplos empregados nos textos escritos em língua clássica, restam 4 exemplos de emprego do *shûshikei* antigo do verbo *shimonidan*, no texto escrito em língua falada da época. São os seguintes exemplos:

- (11) *cacure arumajij coto nare ba, xibaracuua xirasumajijto vomô*: (315-18)
“sendo o que todos vão saber, penso em não **informar** no momento.”
- (12) *teqini cubiuo torasumaito vomôtaca*, (269-14)
“pensou em não deixar que o inimigo **corte** a cabeça...”
- (13) *vtô mo are, xitaxũmo are, yecoso mōxinadamumajiqere*: (39-3)
“mesmo amigo íntimo ou não, não há como **falar para acalmar**.”
- (14) *nhôbotachi izzareno vocure mairasumajijto modayerareta*. (343-24)
“todas as damas se preocuparam em apressar-se para não **atrasar**.”

Nestes 4 exemplos, todos os verbos são seguidos de *majii* ou, a sua forma derivada, *mai*. Pode-se dizer, em outras palavras, que somente as formas seguidas pelas partículas flexíveis *mai* e *majii* conservaram o *shûshikei* antigo α . Ademais, *mai* em língua contemporânea liga-se, nos casos de verbos *shimoichidan*, ao *mizenkei* e não ao *shûshikei*: *shirasemai*, *ukemai*. O processo da transição da ligação de *mai* e *majii* ao *mizenkei* pode-se constatar na mesma obra:

- (15) *qitanocata cono fitoni fanaremajij monouoto nacaruruni*, (285-13)
“a esposa chora, **não querendo separar-se dele...**”

Desta forma, *majii* liga-se ao *mizenkei* dos verbos *kaminidan* e *shimonidan*, levando-nos a considerar que a ligação [*shûshikei* α de verbo *shimonidan* + *maji*] constituía uma das formas em oscilação na época.

Por outro lado, se verificarmos os 31 exemplos do *shûshikei* β , veremos que a sua função predominante é a terminativa:

- (16) *cocoro no soko ni yxu uo nocosôzuru guide gozanaqereba, mōxiaguru*.
(45-18)
“(eu **lhe**) **falo**, porque não quero guardar rancor.”

- (17) *Cumagaye coreuo mite, Firayamauo vtasumaitote tçuzzuite caquru*. (264-24)
“Kumagai, vendo isso, **correu** atrás pensando em salvar Hirayama.”

Assim, as formas consideradas *rentaikei* no período Heian são empregadas como *shûshikei* nesta época. As frases (16) e (17) são exemplos da função terminativa, função esta que foi constatada nos 26 dos 31 exemplos. Os 5 exemplos restantes trazem os verbos ligados às partículas flexíveis *ran* e inflexíveis *tomo*, *na*.

- (18) *Fototoguisu cumoyni na uoya agururan* (143-1)
“Terei **destaque** (na corte), como o cuco que canta alto entre as nuvens?”
- (19) *xicarubei fitotachiuoba nosurutomo, zōnindomo uoba nosurunato yūte*,
(272-21, 22)
“falando para não **levar** (no barco) os plebeus, mesmo que levem os nobres...”

Do total de 5 exemplos de emprego dos verbos seguidos de partículas flexíveis e inflexíveis, há 1 exemplo com a partícula flexível *ran*, 2 exemplos com a partícula conectiva *tomo*, e outros 2 com a partícula inflexível *na*, que expressa a proibição.

Resumindo a análise da flexão dos verbos *shimonidan*, temos:

- III. O *shûshikei* α só é empregado para ligar os verbos às partículas flexíveis como *majii*, não constando exemplos de função terminativa.
- IV. O *shûshikei* β é empregado predominantemente na função terminativa da sentença, e em alguns casos, liga-se à partícula flexível *ran* e partículas inflexíveis *tomo* e *na*.

Chamamos de “passagem do *rentaikei* para *shushikei*” o fenômeno em que o *shûshikei* β substitui o *shûshikei* α . Pode-se observar a ampliação do emprego de *shûshikei* β , no sentido de que, além da função terminativa, constata-se exemplos de ligação com partículas flexíveis e inflexíveis.

A seguir, analisaremos o fenômeno da substituição do *shûshikei* pelo *rentaikei* nos verbos *kaminidan* (com flexão nas vogais I, U), incluindo os verbos compostos de *kahen* e *sahen*.Segue-se, abaixo, a tabela da frequência dos verbos, de acordo com as diferentes formas de flexão.

formas de flexão classes verbais	mizen	ren'yô	shûshi	shûshi β	rentai	izen	meirei	total
kaminidan	91	185	2	1	20	6	2	307
kahen	10	28	0	7	18	3	2	68
sahen	504	670	24	52	141	36	32	1459

São 35 verbos *kaminidan* distintos, empregados 307 vezes. O *shûshikei* α foi empregado 2 vezes, e o β , uma vez. Eis os exemplos do *shûshikei* α :

- (20)

ficacoto xite vare uo

vramunato, (33-2)

“não **guardam rancor** de mim pelo que vocês cometeram.”
- (21)

qedaixite Yoritomo

vramunato, (302-19)

“para não **ter rancor** do Yoritomo, depois de se descuidar dos afazeres...”

Nos 2 exemplos, o *shûshikei* α do *kamidan* precede a partícula inflexível *na* de proibição. O verbo *uramu*,” ter ressentimento, guardar rancor”, sendo *kaminidan*, flexiona-se em *uram-I*, *uram-I*, *uram-U*, *uram-URU*. Por outro lado, o *shûshikei* β de *kaminidan* é utilizado apenas uma vez, ligado ao conectivo *tomo*, no seguinte caso:

- (22)

icani

cuyurutomo, *yeqi arumajij*. (43-1)

“não adiantará, por mais que **arrependesse**.”

Quanto aos verbos irregulares *kahen*, são 15 verbos distintos, incluindo os verbos compostos de *kuru*, utilizados 68 vezes. Das 68 vezes, 49 foi empregado o verbo *kuru*, e o restante são os casos de seus compostos como *idekuru*, por exemplo. O *shûshikei* α não foi usado nenhuma vez. A forma β foi empregada 7 vezes, das quais, 6 vezes desempenha a função teminativa e 1 vez vem acompanhado do conectivo *tomo*. Entre as 6 vezes em que desempenha a função terminativa, *kuru* foi usado 4 vezes, e *semekuru*, *hasekuru*, 1 vez, respectivamente. Os exemplos com a função terminativa são os seguintes:

- (23) *Sōsuru fodono Naridano Gorōno quru*, (267-7)
 “Enquanto isso, Gorô do Narida também **chega**.”
- (24) *fubucurouo cubini caqeta sōno axigueno vmani notte faxequ-ru*: (391-16)
 “um bonzo com uma sacola de cartas no pescoço **vem correndo** montado a cavalo pardo.”

Este é o exemplo do verbo que se liga à partícula conectiva *tomo*:

- (25) *tatoi icanaru figacoto idequru tomo, qimi uoba nanito saxerareô cato* (49-6)
 “caso **tiver acontecido** algo inconveniente, que faremos com o senhor?”

Quanto aos verbos irregulares *sahen*, são 204 verbos distintos, compostos de palavras de origem japonesa e de chinesa, com uma ocorrência total de 1459 palavras. Dentro desta ocorrência, o *shûshikei* α é encontrado em 13 palavras distintas, empregado 24 vezes. Porém, este número contém os verbos *xosu* (3), *xenji bantaisu* (1), *tassu* (1), *menzu* (1) e *su* (2), empregados na introdução e nas citações de linguagem literária. Excluindo-os, os *shûshikei* constatados em linguagem coloquial são 9 verbos, empregados 16 vezes. Classificando os verbos flexionados de acordo com as partículas a que se ligam, temos:

- (a) os verbos que se ligam à partícula *na*
 – *aibiqisu* (1), *ayamachisu* (5), *su* (1), *fukakusu* (1) – total 8 vezes
- (b) os que se ligam à partícula flexível *majii*, *mai*
 – *qessu* (1), *su* (1), *sonsu* (1), *zonzu* (1), *marasu* (2) – total 6 vezes
- (c) o que se liga à partícula flexível *rô*
 – *ohasu* (2) – total 2 vezes

O emprego do *shûshikei* dos verbos *sahen* limita-se à ligação com partículas flexíveis e inflexíveis como mostram os itens (a) a (c), e não se encontram exemplos com a função terminativa.

Em contrapartida, vejamos os 52 exemplos do *shûshikei* β . As palavras e sua frequência de uso são as seguintes:

- *uchijinisuru* (1), *qenbutsuru* (1), *suru* (2), *suibisuru* (1), *zonzuru* (23), *marasuru* (24).

Destes 52 exemplos, 50 são empregados com função terminativa, como por exemplo:

- (26) *Notodononi yoritçquumonoga naiga, foinô gozareba, cumitatematçurôto zonzuru*. (346-23)
 “como é uma pena que ninguém queira lutar contra Noto, (eu) **penso** enfrentá-lo.”

- (27) *sonofi saicocuyeno cadodeuo **suruto** qicoyeta fodono*, (229-15)
“como falavam que **partiria** nesse dia a Província de Oeste...”

O *shûshikei* dos verbos irregulares *sahen* comportam 50 exemplos de função terminativa. Nos 2 exemplos restantes, os verbos são seguidos das partículas **tomo** e **mai**.

- (28) *fauagojeniuva vacare**marasuruto**mo, chichigojeniuva canarazu vonaji to-coronito coso votonaxiyacani vôxerareta*. (385-11)
“falou como adulto que mesmo **se despedindo** da mãe, estaria sempre junto com o pai.”

- (29) *sangiôniua sugu**inarasuruma**i*: (246-14)
“a distância de aqui até lá deve ser uns 300 metros.”

Assim, constatando-se que, dentre os 52 exemplos do emprego de *shûshikei* β dos verbos *kahen*, 50 têm função terminativa, nota-se a predominância de sua função terminativa, ao lado de alguns casos de ligação com as partículas flexíveis e inflexíveis.

5. Conclusão

A era Chûsei (XII-XVI) foi uma época em que a língua japonesa sofreu grandes transformações. Mesmo no campo da gramática histórica, houve grandes mudanças. O livro *Kokugoshi Yôsetsu*, “A Visão Geral da História da Língua Japonesa”, explica a circunstância da época da seguinte maneira:

“Os verbos passaram por grandes mudanças nesta época. Uma delas foi que o *rentaikei* passou a exercer também a função terminativa do *shûshikei*, e o mesmo pode-se dizer com as partículas flexíveis. Na época anterior, já se verificava nos textos coloquiais a terminação da sentença em *rentaikei*, mesmo sem a presença de *keijoshi* ou *kakarijosji* (partículas inseridas na sentença com significados diversos, comprometendo a forma de terminação do final do período em *rentaikei* ou *izenkei*, o que imprime certa ênfase), porém na época Insei (XI-XII), o fenômeno se constata não só nos textos coloquiais, mas também nos textos narrativos. (...)”

No período Muromachi (1338-1573), os *shûshikei* e *rentaikei* enquanto formas tomam as mesmas formas de flexão, tornando-se tal como constatamos hoje.” (p. 108)⁽⁵⁾

De um modo global, foi exatamente o que aconteceu. No período Muromachi o *rentaikei* acaba tomando o lugar do *shûshikei*, constatando-se o uso de uma única forma para ambas as formas de flexão. A obra “Contos de

(5) DOI, Tadao e MORITA, Takeshi – *Kokugoshi Yojêtsu*. Ed. Shubunkan, 1975.

Heike, ed. Amakusa” que foi nosso objeto de análise, é uma obra escrita em língua falada, em 1592, na fase final da era Chûsei. O levantamento detalhado do *shûshikei* desta obra equivale à análise minuciosa do fenômeno e do processo de transformação do *rentaikei* em *shûshikei*. Foi por esse ângulo que vim analisando em todo o artigo os empregos das formas em transição, diferenciando-as de acordo com as classes dos verbos, e, para tanto, considere, provisoriamente, como “*shûshikei* α ” o *shûshikei* propriamente dito que foi usado desde o período Heian, e chamei de “*shûshikei* β ” o *rentaikei* que passou a exercer a função de *shûshikei*.

Tabela 1 – Frequência do uso do *shûshikei* α , de acordo com as classes verbais

empregos classes verbais	emprego A1	emprego A2			emprego A3			usos em textos literários			total
	f. termin.	majii	mai	ro	tomo	na		intr.	poemas	citações	
rahen					2		2	1	4		7
shimonidan		2	2				4	1	4	3	12
kaminidan						2	2				2
kahen											0
sahen		4	2	2		8	16	7		1	24
nahen											0
total	0	6	4	2	2	10	24	9	8	4	45

O número de frequência de uso do *shûshikei* se deu como demonstra a tabela 1. O *shûshikei* α ou a forma antiga do *shûshikei* foi empregada 45 vezes no total (excluímos, porém, do objeto de análise os verbos de flexões *yodan* e *ichidan* que se caracterizam originalmente pela uniformidade entre o *shûshikei* e o *rentaikei*). No total de 45 exemplos, há 21 casos de emprego em textos escritos em linguagem literária, na introdução, poemas e citações. Excluindo estes casos, consideramos os 24 casos de emprego do *shûshikei* no texto da linguagem coloquial. Isto quer dizer que a forma antiga não desapareceu completamente pela substituição, mas que ela foi conservada em alguns casos. Analisando os casos restantes, constatamos que não há nenhum exemplo com função terminativa, havendo 12 casos em que a forma é ligada às partículas flexíveis *majii*, *mai*, *rô*, e outros 12 casos de *shûshikei* ligado às partículas inflexíveis *tomo* e *na*, conforme demonstra a tabela 1.

Tabela 2 – Frequência de uso do *shûshikei* β , de acordo com as classes verbais

empregos classes verbais	emprego A1	emprego A2		emprego A3		total
	f. terminativa	mai	ran	tomo	na	
rahen	42			1		43
shimonidan	26		1	2	2	31
kaminidan				1		1
kahen	6					6
sahen	50	1		1		52
nahen						0
total	124	1	1	5	2	133

A passagem do emprego do *rentaikei* para o *shûshikei* torna-se evidente ao contrastarmos a tabela 1 com a tabela 2. Ao observar o *shûshikei* β da tabela 2, sobressai o emprego do mesmo para a função terminativa, cuja frequência foi registrada 124 vezes, em oposição à ocorrência 0 (zero) na tabela 1. Em suma, quanto à função terminativa, as formas do *shûshikei* antigo como *ari*, *agu*, *ku* e *su* têm dado lugar aos anteriormente considerados *rentaikei* *aru*, *aguru*, *kuru*, *suru*. Em se tratando desta função terminativa em particular, o processo da transformação do *rentaikei* em *shûshikei* se efetivou completamente.

Por outro lado, quanto ao uso (A2) do *shûshikei* precedendo as partículas flexíveis, constatam-se 12 exemplos na tabela 1, e 2 exemplos na tabela 2, configurando uma frequência numérica maior deste uso na tabela 1. Porém, como *mai* e *majii* se ligam não só ao *shûshikei* mas também ao *mi-zenkei* dos verbos de flexão *ichidan* e *nidan*, não é possível concluir incondicionalmente pela simples comparação dos dados numéricos.

Além disso, no que se refere ao uso (A3) do *shûshikei* precedendo as partículas flexíveis, o *shûshikei* α liga-se 2 vezes com *tomo*, e 10 vezes com *na*, e o *shûshikei* β , 5 vezes com *tomo*, e 2 com *na*. Confrontando estes dados, chega-se à seguinte conclusão: quando se liga à partícula inflexível *tomo*, foi usado 2 vezes o “*aritomo*” de *shûshikei* α , e 5 vezes o “*shûshikei* β + *tomo*”, donde se pode considerar que a oração concessiva formada por *tomo* já tinha praticamente passado à nova forma por volta do séc. XVI. Quanto à ligação com *na*, há 10 exemplos com o *shûshikei* α , e 2 com a forma β , o que nos leva a considerar que a forma antiga ainda era predominante.

Com os dados das tabelas 1 e 2 acima apresentados, conclui-se o seguinte:

– O fenômeno da passagem do *rentaikei* ao seu uso como *shûshikei* nos verbos contidos em “Contos de Heike, ed. Amakusa”, ocorre por completo no que toca à sua função terminativa. Entretanto, quanto ao uso do *rentaikei* de verbos precedendo as partículas flexíveis e inflexíveis, coexistem as formas nova e antiga do *shûshikei*. Tais considerações permitem concluir que a transformação do *rentaikei* para o *shûshikei* se deu primeiramente com a função terminativa dos verbos, e, após a conclusão dessa etapa, passou-se ao uso dessa nova forma quando partículas flexíveis e inflexíveis acoplavam aos verbos.

(Traduzido por Junko Ota)

LES TRAITÉS DE ZEAMI

Sakae Murakami Giroux

ZEAMI THÉORICIEN

Parvenu à l'âge mûr avec une compréhension certaine de son art, Zeami avait la ferme conviction que la voie du *sarugaku* ne devait pas s'interrompre chaque fois que s'achevait le court espace de temps imparti à une existence humaine et il s'efforça donc de transmettre son expérience aux générations suivantes afin d'assurer la continuité de l'art de l'école Kanze.

Ici nous nous intéresserons surtout à la forme de ces transmissions pour ensuite donner une rapide présentation des sujets abordés dans chacune d'elle, à l'exception du traité *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* dont l'étude sera l'objet d'une autre publication.

Les titres de ses écrits

On considère actuellement que Zeami serait l'auteur de vingt et un traités. La première publication des écrits théoriques de Zeami fut l'œuvre du philologue Yoshida Tôgô et parut en 1909 sous le titre de *Nôgaku koten. Zeami jûrokubushû*, "Les classiques du nô. Recueil de seize opuscules de Zeami"⁽¹⁾, mais d'autres documents de Zeami furent découverts après cette publication. En 1945, Kawase Kazuma publie *Zeami nijûsanbushû*, "Recueil de vingt-trois opuscules de Zeami"⁽²⁾, ajoutant à ceux publiés par Tôgô, les derniers textes découverts, mais parmi ceux-ci *Ongyoku goi*, "Les cinq degrés du chant" et *Ongyoku no uchi ni mutsu no daiji*, "Six règles importantes à observer dans le chant", semblent aujourd'hui, sur la base de l'analyse de leur contenu, ne pas pouvoir être attribués à Zeami. Il nous reste donc de lui vingt et un écrits, sans compter les deux lettres qu'il envoya à Zenchiku et bien évidemment ses pièces de théâtre.

(1) T. Yoshida, *Zeami jûrokubushû*, Nogâkusha, 1909.

(2) K. Kawase, *Zeami nijûsanbushû*, Nôgakusha, 1945.

Parmi les documents transmis, *Museki isshi*, "Trace d'un songe sur un feuillet" et *Kintôsho*, "Le livre de l'île d'or", diffèrent des autres qui traitent avant tout de l'art du *sarugaku* puisque le premier nous fait part de la tristesse de Zeami après la mort de son fils Motomasa et que le second est un récit poétique de son exil dans l'île de Sado. D'autre part, le texte intitulé *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi*, "Entretiens sur le *sarugaku* avec Zeshi, après sa soixantième année" rassemblant des enseignements de Zeami sur le *sarugaku* est une transcription de notes mise en forme par son second fils Motoyoshi.

Avant de donner dans l'ordre chronologique la liste de ces vingt et un écrits, précisons que nombreux sont les textes sans postface, ne comportant pas de date et que seule l'étude comparée d'autres documents a permis de dater approximativement. Le premier titre donné est le nom original ou un équivalent, les autres sont, soit ceux attribués par différents spécialistes comme Yoshida Tôgô, Kawase Kazuma ou Omote Akira, soit ceux fixés par l'usage.⁽³⁾

1. *Fûshikaden*, "De la transmission de la fleur de l'interprétation"* Autres titres: *Kadensho*, "Le livre de la transmission de la fleur"* et *Kaden*, "La transmission de la fleur"
2. *Kashû no uchi nukigakisho*, "Un extrait de la pratique de la fleur" Autres titres: *Nô ni jo-ha-kyû no koto*, "De la [progression] ouverture, développement et finale dans le nô" * et *Kashû*, "La pratique de la fleur"
3. *Ongyoku kowadashi kuden*, "Tradition orale concernant le chant et l'émission de la voix" * Autre titre: *Ongyoku kuden*, "Tradition orale concernant le chant"
4. *Shikadô*, "La voie qui mène à la fleur" Autres titres: *Shikadôsho*, "Le livre de la voie qui mène à la fleur" *
5. *Ningyô*, "Figures humaines" Autres titres: *Nikyoku santai ezu*, "Étude illustrée des deux éléments et des trois types" *, *Ningyô nikki*, "Journal des figures humaines" et *Nikyoku santai ningyôzu*, "Étude des figures humaines des deux éléments et des trois types"
6. *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de nô" * Autres titres: *Nôsakushû jôjô*, "Remarques sur le livre de la composition de nô" et *Sandô*, "Les trois voies"
7. *Kakyô*, "Le miroir de la fleur" * Autres titres: *Gakushû jôjô*⁽⁴⁾, "Remarques sur les pratiques apprises" et *Hana no kagami*, "Le miroir de la fleur"

(3) Les traductions des titres de ces traités suivies d'un astérisque (*) sont dues à R. Sieffert (cf. R. Sieffert, *(Zeami) La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, collection *Connaissance de l'Orient*, Gallimard, 1960, p. 45-46.

(4) Cette dénomination particulièrement différente est due à Yoshida Tôgô, dans son *Nôgaku koten*, *Zeami jûrokubushû*, car la copie qu'il détenait était amputée du début, rendant impossible la connaissance du titre de ce texte.

8. *Fushizuke shidai*, “De la mise en musique” * Autres titres: *Kyokufusho*, “Le livre de la mise en musique” et *Kyokufu*, “La mise en musique”
9. *Fûgyokushû*, “De la mélodie” *
10. *Yûgakushûdôfûken*, “L’effet visuel et l’étude des divertissements musicaux” Autre titre: *Yûgaku shûdô kenpû sho*, “Le livre de l’effet visuel et de l’étude des divertissements musicaux” *
11. *Goi*, “Les cinq degrés” Autre titre: *Yûgakugeifûgoi*, “Les cinq degrés du style des arts du divertissement musical” *
12. *Kyûi*, “Les neuf degrés” Autre titre: *Kyûishidai*, “L’échelle des neuf degrés” *
13. *Rikugi*, “Les six modes” *
14. *Shûgyoku tokka*, “Amasser les joyaux, atteindre la fleur”
15. *Go on*, “Les cinq mélodies” *
16. *Go ongyoku*, “Les cinq modes mélodiques” Autre titre: *Go ongyoku jôjô*, “Remarques sur les cinq modes mélodiques” *
17. *Shudôsho*, “Le livre de l’étude de la voie” *
18. *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi*, “Entretiens sur le *sarugaku* avec Zeshi après sa soixantième année” Autres titres: *Sarugaku dangi* “Entretiens sur le *sarugaku*” et *Dangi*, “Entretiens”
19. *Museki isshi*, “Trace d’un songe sur un feuillet” Autre titre: *Yume no ato isshi*, “Trace d’un songe sur un feuillet”
20. *Kyakuraika*, “Le va et vient de la fleur” Autre titre: *Zeshi shichijû igo kuden*, “Tradition orale de Zeshi après sa soixante-dixième année”
21. *Kintôsho*, “Le livre de l’île d’or” Autre titre: *Kintôshû*, “Récits de l’île d’or”

Le problème de la classification selon les différentes périodes.

Ces textes furent écrits au cours d’une période qui dura plus de trente ans. On conçoit donc qu’il reflète ainsi une certaine évolution de la conception qu’avait Zeami de l’art du *sarugaku*.

Nous examinerons d’abord la question des dates.

- a) 7^e année de l'ère Ôei (1400), Zeami, âgé de trente-huit ans achève les trois premiers livres de *Fûshikaden* (le 13^e jour du 4^e mois).
- b) 9^e année de l'ère Ôei (1402), 40 ans, achèvement des livres IV et V de *Fûshikaden*, (2^e jour du 3^e mois), quant aux livres VI et VII de *Fûshikaden* les dates n'en sont pas connues. On pense cependant qu'il furent écrits quelques années après les livres IV et V⁽⁵⁾.
On trouve dans le livre VII que nous connaissons aujourd'hui une postface datant de l'an 25 de l'ère Ôei (1418) précisant que ce document fut transmis à un certain Mototsugu. Il avait auparavant déjà été transmis à Shirô, le plus jeune frère de Zeami⁽⁶⁾.
- c) 25^e année de l'ère Ôei (1418), Zeami âgé de 56 ans, achève *Kashû no uchi nukigakisho*, (2^e mois).
- d) 26^e année de l'ère Ôei (1419), âgé de 57 ans, Zeami achève *On-gyoku kowadashi kuden*, (6^e mois).
- e) 27^e année de l'ère Ôei (1420), âgé de 58 ans, Zeami achève *Shika-dô* (6^e mois).
- f) 28^e année de l'ère Ôei (1421), âgé de 59 ans, Zeami achève *Nin-gyô*, (7^e mois).
- g) 30^e année de l'ère Ôei (1423), âgé de 61 ans, Zeami achève *Nôsa-kusho*, transmis à Motoyoshi, (6^e jour du 2^e mois).
- h) 31^e année de l'ère Ôei (1424), Zeami, âgé de 62 ans, achève *Ka-kyô*.

On considère que durant cette période furent écrits dans l'ordre *Fushizukeshidai*, *Fûgyoku-shû*, *Yûgaku shûdô fûkenet Goi*.

On pense que *Kyûi* fut écrit juste avant *Rikugi*.

- i) 35^e année de l'ère Ôei ou 1^{ère} année de l'ère Shôchô (1428), âgé de 66 ans, Zeami achève *Rikugi* (9^e jour du 3^e mois) et *Shûgyoku tokka* (1^{er} jour du 6^e mois), tous deux transmis à Konparu Zenchiku. On pense que *Go on* et *Go ongyoku jôjô* furent terminés avant *Shudôsho*.
- j) 2^e année de l'ère Eikyo (1430), Zeami âgé de 68 ans, achève *Shudôsho*, (3^e mois) qui fut transmis à tous les membres de la compagnie Kanze. Cette même année, Motoyoshi rédigeait le *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* (11^e mois).
- k) 4^e année de l'ère Eikyo (1432), 70 ans, achèvement de *Museki isshi* (9^e mois), c'est l'année de la mort de Motomasa, le 1^{er} jour du 8^e mois.

(5) On considère que le processus d'élaboration de *Fûshikaden*, sous la forme actuellement connue, prit environ une vingtaine d'années (cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, collection *Nihon shisô taikai*, t. 24, Iwanami shoten, 1974, p. 552).

(6) On ne sait pas qui est désigné par le nom Mototsugu. Certains pensent qu'il s'agirait du fils aîné de Zeami, Motomasa. D'autre part on ne sait pas non plus quand le document fut transmis à Shirô, le père de On.ami Motoshige. Probablement dans les années dix de l'ère Ôei (cf. le texte de "*Fûshikaden*" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, idem, p. 65).

- l) 5^e année de l'ère Eikyo (1433), Zeami âgé de 71 ans, achève *Kyakuraika* (3^e mois).
- m) 8^e année de l'ère Eikyo (1436), Zeami âgé de 74 ans, achève *Kintôsho*, (2^e mois). Son exil à Sado avait commencé deux ans plus tôt, le 5^e mois.

Nose Asaji distingue dans l'oeuvre de Zeami trois périodes, celle de *Fûshikaden*, (l'héritage de son père Kan.ami), celle des traités écrits entre 57 et 66 ans, c'est à dire de *Ongyoku kowadashi kuden* à *Go ongyoku jôjô* et enfin celle des traités à partir de *Shudôsho* ⁽⁷⁾. Cette division correspond aux shogounats des Ashikaga Yoshimitsu, Yoshimochi et Yoshinori, trois personnages qui ont exercé une influence décisive sur la destinée de Zeami. Cette classification fut admise pendant assez longtemps à quelques objections près comme celles de Konishi Jun.ichi que fait débiter la dernière période avec *Rikugi*⁽⁸⁾.

Mais le développement des études sur les traités souleva de nouveaux problèmes comme celui de savoir où situer le livre VII de *Fûshikaden Kyûi* ou *Shûgyoku tokka*, de nouvelles propositions furent avancées telles celles de Kitagawa Tadahiko ou de Narukawa Takeo qui n'envisagent plus que deux périodes, l'une étant celle de *Fûshikaden* et l'autre celle des traités restants⁽⁹⁾. En réalité, cette nouvelle répartition ne résoud toujours pas le problème du livre VII de *Fûshikaden*, qui tout en étant une partie de ce traité s'étend aussi à la période postérieure. Il est en effet difficile, voire même impossible de reconstituer, si une évolution importante se produit dans la manière de penser d'un individu, le cheminement exact de cette pensée et d'en établir les étapes avec précision.

Le caractère secret de la "transmission"

Il apparaît clairement dans la liste des traités de Zeami donnée ci-dessus que la productivité de celui-ci augmentait avec l'âge. C'est que sans doute Zeami était mû par le désir grandissant de conseiller et d'aider ceux qui devaient lui succéder, dès qu'ils étaient en âge de bénéficier de ses enseignements. C'est ainsi que son gendre Zenchiku reçut les traités *Rikugi* et *Shûgyoku tokka* et son propre fils Motoyoshi *Nôsakusho*. On suppose en outre, bien que cela ne soit pas clairement précisé, que plusieurs textes avaient aussi été transmis à Motomasa, son fils aîné, troisième chef de la compagnie Kanze, tel *Kakyô*, ce qui est confirmé dans ce cas par une autre source⁽¹⁰⁾.

(7) Cf. A. Nose, *Nogaku genryûkô*, Iwanami shoten, 1972, 6^e éd., p. 733-734.

(8) Cf. J. Konishi, *Nôgakuron kenkyô*, Hanawa shobô, 1972, 5^e éd. p. 20-24.

(9) Cf. T. Kitagawa, "Zeami" in *Chûkoshinsho* 292, Chûkôronsha, 1972, p. 128-131 et T. Narukawa, *Zeami. Hana no tetsugaku*, Tamagawa daigaku shuppanbu, 1983, 4^e éd. p. 28.

(10) *Shiki shûgen*, "Chants votifs des quatre saisons", bibliothèque de la famille Kanze.

Exception faite de *Shudôsho* transmis aux membres de la compagnie Kanze dans un contexte politique précis, et hormis le fait que certains traités n'étaient pas destinés à une personne précise, on considère que l'objectif de Zeami était toujours le même: il écrivait en effet pour guider ses fils et petits-fils et aussi pour assurer la pérennité de son art⁽¹¹⁾. Malgré l'absence de postface après certains de ces documents qui préciseraient s'il s'agit d'un texte destiné à être gardé secrètement, on peut dans l'ensemble les considérer comme tel en raison même de l'objectif de Zeami. On en voudra pour preuve que les textes de cette tradition, à l'exception des premiers livres de *Fûshikaden*, *Ongyoku kowadashi kuden* et bien évidemment *Shudôsho* qui étaient relativement connus parmi les acteurs de *nô*, furent précieusement gardés à l'intérieur des familles des fils et petit-fils, du frère cadet et du gendre durant toute la période de Muromachi (1336-1573).

Le fils de Motomasa, chef de la compagnie Kanze d'Ochi, aurait hérité du plus grand nombre de documents, ceux transmis à Motomasa et Motoyoshi ainsi que ceux transmis à la famille sans précision du destinataire. Ensuite viendrait la famille de Komparu Zenchiku⁽¹²⁾. La famille de Shiro, le plus jeune frère de Zeami, dont le fils, Onami Motoshige, dirigea la compagnie Kanze de Kyôto après la mort de Motomasa, n'avait pas bénéficié de beaucoup de documents car Zeami n'avait jamais voulu reconnaître le nouveau chef. Cette situation se renverse lorsque vers la fin de l'époque de Muromachi, Kanze Jurô, le fils aîné de Kanze Motohiro, septième chef⁽¹³⁾ de la compagnie Kanze de Kyôto, va rétablir celle d'Ochi qui avait alors pratiquement disparue. est à partir de ce moment que plusieurs des documents conservés chez les Kanze d'Ochi furent dévoilés, recopiés et transmis également aux Kanze de Kyôto.

Ce même Jûrô fera la connaissance de Tokugawa Ieyasu, alors otage de la famille Imagawa, lorsqu'il ira s'installer à Suruga à cause de l'intensification des combats à Ochi. Il offrit par la suite à Ieyasu divers documents parmi ceux sa possession. Le huitième chef des Kanze de Kyôto, Mototada, ainsi que son fils, qui se trouvaient à Hamamatsu pendant l'ère Genki (1570-73) et Tenshō (1573-92), à la recherche de l'appui de Ieyasu, semblent avoir recopié les textes en possession de la famille Kanze d'Ochi. Des amateurs de *nô*, comme Hosokawa Yûsai, recopièrent aussi les textes remis à Ieyasu. Mais aucun d'eux ne révéla au grand jour ces documents afin de respecter leur caractère secret.

(11) Cf. le texte de "Fûshikaden" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, idem, p. 37 et 45 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", in (*Zeami*) *La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, idem, p. 85 et 94.

(12) Cela parce que Zenchiku avait probablement copié en secret plusieurs textes qui lui avaient été confiés provisoirement avant l'établissement de la compagnie Kanze d'Ochi.

(13) Si l'on s'en tient à la tradition de la famille Kanze, Motohiro serait le sixième chef car Motomasa ne figure pas parmi la liste des chefs de cette compagnie.

Il en fut d'ailleurs ainsi jusqu'après l'époque d'Edo (1573-1867), cette situation ne se modifia point, à quelques exceptions près, comme le *Sarugaku dangi*, divulgué aux membres de l'entourage proche de Ryûtei Tanehiko qui avait pu en obtenir une copie en 1818 ou encore Kanze Motoakira qui fit une édition critique de *Shudôsho* pour le distribuer aux membres de sa compagnie. Comme le *nô* avait maintenant sa place aux cérémonies du gouvernement Tokugawa, la situation ne se prêtait plus tellement au développement des théories de Zeami et les textes conservés par les familles sombrèrent dans l'oubli. On ne devait plus entendre parler de ces traités jusqu'au début du vingtième siècle.

Vers 1905 un certain Yasuda Zennosuke (1879-1936) acheta chez un bouquiniste une copie du *Sarugaku dangi* qui avait appartenu à Ryûtei Tanehiko. Quelques années plus tard il trouva dans la même boutique une collection de seize livres de Zeami en provenance de la famille Hori. Mais ces textes étaient pour lui incompréhensibles.

Cependant, en 1908, le philologue et historien Yoshida Tôgô (1864-1918) publie un texte du *Sarugaku dangi* qu'il avait copié d'un manuscrit détenu par Kosugi Sugimura (1834-1910), également philologue et historien. Yasuda met alors à la disposition de Yoshida les documents en sa possession que ce dernier publiera en 1909 sous le titre *Nôgaku koten Zeami jûrokubushû*, "Les classiques du *nô*. Recueil de seize opuscules de Zeami"⁽¹⁴⁾. On considère que ces seize manuscrits, qui appartenaient à la famille Hori comme nous venons de le dire, ont été recopiés par une seule et même personne dans la première moitié du XVII^e siècle. On tient aussi pour certain, en raison de la présence parmi ces documents de *Museki isshi*, *Kyakuraika* et *Kintôsho*, que ceux-ci étaient l'héritage de descendants directs de Zeami, les Kanze d'Ochi.

Cette publication ouvrit de nouvelles voies aux études sur le *nô*. De plus, après 1909, d'autres textes secrets de Zeami furent découverts, dont certains de sa main même, comme le livre VI de *Fûshikaden* qui avait été gardé au sein de la famille Kanze et mis au jour en 1931. Ceux découverts par Kawase Kazuma dans le monastère Hôzanji d'Ikoma à Nara, provenant de la famille Konparu et publiés sous le titre de *Zeami juhitsu denshoshû*, "Recueil de transmissions autographes de Zeami" sont sans aucun doute de Zeami mais on a cependant pu prouver qu'ils n'étaient pas écrits de sa main.

Le dernier texte retrouvé est une copie de *Shûgyoku tokka* découverte en 1956 dans les archives de la famille Konparu. Dans l'attente d'éventuelles autres découvertes, on considère actuellement comme œuvres de Zeami

(14) En raison de l'absence du livre VI de *Fûshikaden* dans cette collection, Yoshida considéra le livre VII comme une œuvre à part. Il s'agirait donc réellement de quinze et non pas seize opuscules.

les vingt et un textes énumérés ci-dessus, y compris *Museki isshi*, *Kintôsho* et *Sarugaku dangi*.

Présentation des vingt et un textes de Zeami

Suivant l'ordre chronologique établi précédemment nous allons présenter rapidement chacun de ces traités.

1) *Fûshikaden*, "De la transmission de la fleur de l'interprétation"

Ce premier traité théorique de Zeami sur le théâtre repose sur l'enseignement de l'art du *sarugaku* que lui avait prodigué son père Kan.ami. C'est ce qu'en dit Zeami lui-même dans la postface du livre III de cet ouvrage ainsi que dans celle de *Kakyô*. Certains pensent que l'on devrait en attribuer la seule paternité à Kan.ami car *Fûshikaden* exprime des thèses qui diffèrent de celles défendues dans des textes postérieurs. Or, quand Zeami écrivit ce texte, vingt ans après la mort de son père, il est certain qu'il ajouta alors aux préceptes paternels les enseignements tirés de sa propre expérience. Quant aux différences que l'on a pu constater entre le *Fûshikaden* et les textes postérieurs, elles ne sont rien d'autre que le résultat de l'évolution de la conception théâtrale de Zeami. *Fûshikaden* est composé des sept livres suivants.

Livre I: *Nenrai keiko jôjô*, "Remarques sur les exercices âge par âge"

Livre II: *Monomane jôjô*, "Remarques sur la mimique"

Livre III: *Mondô jôjô*, "Remarques en forme de dialogue"

Livre IV: *Shingi ni iwaku*, "Origines rituelles"

Livre V: *Ôgi ni iwaku*, "Les arcanes"

Livre VI: *Kashû ni iwaku*, "De l'appropriation de la fleur"

Livre VII: *Besshi kuden*, "Notes complémentaires: la tradition orale"

On pense toutefois que cette structure ne se dessina qu'à l'issue d'une longue réflexion car ces livres ne furent pas écrits d'une traite ni dans l'ordre indiqué ci-dessus.

Le livre I propose, comme l'indique son titre, une répartition des exercices, pour l'art du *nô*, par tranche d'âge tout au long de la vie d'un acteur; le livre II explique l'art de la mimique, qui constitue le corps de cet art, à travers l'étude de ses neuf types de personnage; le livre III développe sous forme de dialogues diverses théories touchant à cet art, au sujet de la représentation, des exercices, de l'esthétique.

Le livre IV traite des origines de l'art du *sarugaku* et diffère des autres livres de ce traité à la fois par sa forme et par son contenu.

Dans le livre V. l'accent est mis sur la nécessité de posséder à fond tous les types de mimiques et de captiver le public le plus large afin d'assurer la pérennité de son art. Cette dernière préoccupation, absente des autres traités, reflète bien la période où Zeami se sentait menacé dans son domaine par les succès de Zôa, acteur de *dengaku* et d'Inuô, acteur de *sarugaku* d'Ômi.

Le livre VI développe les théories sur la composition des pièces de *nô*, le jeu et l'acteur et ne comporte pas de date d'achèvement. Le style poli employé dans ce texte ainsi que la façon d'organiser le contenu, portent à penser qu'il fut écrit pour être transmis à un destinataire différent de celui des autres livres.

Quant au livre VII, il explique avec minutie la véritable nature de la fleur du *nô* et se rattache tout naturellement par son contenu aux trois premiers livres, constituant avec eux l'intérêt principal de ce traité. Selo sa postface, il fut transmis à Shirô puis à Mototsugu, mais on considère qu'il en existait une forme primitive dès l'époque de l'élaboration des trois premiers livres et que celle qui fut transmise à Shirô était bien plus développée, ayant été écrite dans la seconde moitié des années dix de l'ère Ôei (après 1408). Le livre transmis à Mototsugu ne diffère pas pour l'essentiel de celui transmis précédemment à Shirô mais il subit cependant quelques révisions et l'ajout de certaines théories qui s'approchent de celles de *Kakyô*. La transmission à Mototsugu est datée de l'an 25 de l'ère Ôei, soit 1418.

Ainsi nous voyons que le processus d'élaboration de *Fûshikaden* s'étendit sur une vingtaine d'années, abordant les aspects les plus variés de l'art du *sarugaku*. Si les quatre premiers de ces livres revendiquent comme support l'enseignement de Kan.ami, les trois derniers semblent être plus axés sur les propres théories de Zeami.

2) *Kashû no uchi nuki gakisho*, "Un extrait de la pratique de la fleur"

Ce document présente en détail la progression "ouverture-développement-finale" (*jo ha kyû*) d'une représentation de *nô* ainsi que les mesures à prendre lorsqu'un spectacle ne se passe pas selon la forme prévue ou souhaitée. Son contenu, comme l'indique le titre et le confirme la postface, est un extrait de *Kashû*, première version du texte connu sous le titre de *Kakyô*. La relation entre ces deux livres est aussi prouvée par la ressemblance de contenu avec le passage *Jo- ha- kyû no koto*, "De la [progression] ouverture-développement-finale" de *Kakyô*.

3) *Ongyoku kowadashi kuden*, "Tradition orale concernant le chant et l'émission de la voix"

C'est le premier traité sur la musique écrit par Zeami. Les indications

sur le chant, élément de grande importance dans une représentation de *nô*, étant peu nombreuses dans *Fûshikaden*, ce traité vient combler une lacune.

Les quatre premières sections présentent les idées de base sur la technique et les exercices de chant tandis que celles qui suivent abordent la question du chant en faisant ressortir les différences entre les chants de tristesse et de célébration ainsi que celles entre *kusemai* et *ko.uta*. Ce livre donne aussi des exemples de chant de célébration et de tristesse. C'est peut-être en raison de ce caractère pratique qu'il fut transmis de ce traité une trentaine d'exemplaires⁽¹⁵⁾.

4) *Shikadô*, "La voie qui mène à la fleur"

Il s'agit d'un court traité constitué de cinq parties indépendantes développant toutefois un thème commun, le chemin que doit parcourir un acteur pour atteindre le niveau d'un maître. Le premier texte intitulé: "Les deux éléments et les trois types" explique les exercices de base du *nô* d'une manière systématique, le second, "Du style impersonnel", montre la différence entre le style personnel de celui qui le maîtrise; le troisième, "Du degré de la maturité" prévient les acteurs débutants qui cherchent à imiter l'art du maître, seul capable de transformer un style incorrect en un style correct, "Peau, chair et os", le quatrième texte compare ces trois éléments à l'art du *nô* et montre la difficulté de les réunir en un seul corps et "De la substance et de l'effet second" présente enfin les différences fondamentales entre ces deux éléments du *nô*.

La postface de ce traité ne précise pas à qui il fut transmis. Omote pense que ce serait à Motomasa⁽¹⁶⁾.

Certains sujets abordés ici seront développés dans les ouvrages postérieurs, comme celui des deux éléments et des trois types ou du degré de la maturité, ce qui prouve l'importance de ce document.

5) *Ningyô*, "Figures humaines"

La théorie des deux éléments et des trois types, déjà présentée dans l'optique des exercices de *nô* dans *Shikadô*, est expliquée cette fois sous l'angle de la représentation théâtrale et illustrée par des croquis de personnages; ceux-ci constituent un témoignage inestimable, le seul document à présenter sous une forme concrète le *nô* de l'époque de Zeami. On y trouve en outre un exposé clair de ce que devrait être le style du "mouvement détaillé" et celui du "mouvement violent" Zeami nous présente aussi pour la première fois sa conception de la danse de la femme céleste.

(15) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami Zenchiku*, *ibid*, p. 556.

(16) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami Zenchiku*, *ibid*, p. 556.

La question du destinataire de ce traité n'a toujours pas été élucidée. Selon Omote il s'agirait de Motomasa ⁽¹⁷⁾.

6) *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de *nô*"

Dans ce traité Zeami éclaire les points importants de la composition d'une pièce. Il avait déjà souligné dans le livre III de *Fûshikaden* combien il était important pour un acteur de savoir composer ses propres pièces et donné dans le livre VI les grandes lignes de sa méthode de composition. Il reprend donc dans *Nôsakusho* sa théorie de la composition et la développe d'une manière plus systématique et minutieuse.

Ce traité se divise en deux parties, la première intitulée *Nôsakusho jôjô*, "Remarques sur la théorie de la composition des pièces" comprenant quatre sections qui traitent de ce que Zeami appelle "les trois voies" (*sandô*) à suivre pour créer une pièce de *nô*: celle du choix du personnage adéquat, celle de l'élaboration de la structure de la pièce et celle de son écriture, autrement dit du style choisi. La seconde intitulée *Santaisakusho jôjô*, "Remarques sur la théorie des trois types" développe dans les cinq premières sections la théorie de la composition des *nô* dont le *shite* est un vieillard, une femme, un guerrier, un *hōka* (artiste de divertissement) ou un personnage démoniaque. Quoique les quatre sections suivantes fassent partie de *Santaisakusho jôjô*, elles peuvent, en raison de la diversité de leur contenu, être considérées comme une véritable troisième partie de ce traité. Conseils pour écrire un *nô* qui touchera la sensibilité du public, pour composer des pièces destinées à être jouées par un jeune acteur, remarques sur des pièces récentes qui obtinrent du succès, sur la nécessité de posséder le style *yûgen* à l'instar des grands maîtres du passé constituent cette dernière partie. Ce traité expose d'une manière concrète la théorie de Zeami sur la composition des pièces ainsi que sa conception d'une pièce de *nô*, ce qui en fait un document précieux pour l'étude des pièces.

La postface nous apprend qu'il fut remis à Motoyoshi, frère cadet de Motomasa, qui fut aussi joueur de tambour.

7) *Kakyô*, "Le miroir de la fleur"

Zeami explique dans la postface datée du sixième mois de l'an 31 de l'ère Ōei (1424), que ce traité constitue par rapport au *Fûshikaden* qui rapportait l'enseignement légué par son père décédé, une présentation de l'art qu'il développa en propre à partir de sa quarantième année et qu'il perfectionna jusqu'à sa vieillesse. Ainsi, en même temps qu'il établit une différence entre ces deux textes, il indique une certaine relation de continuité entre eux.

(17) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*, p. 558.

Ce traité aurait été, toujours selon cette postface, achevé l'an 31 de l'ère Ôei (1424), alors que Zeami était âgé de soixante-deux ans. Cependant on sait grâce à la postface de *Kashû no uchi nukigakisho*, que Zeami avait déjà écrit avant le deuxième mois de l'an 25 de l'ère Ôei (1418) quatorze des dix-huit sections de *Kakyô* sous le titre de *Kashû*, de même que le titre *Kakyô* apparaît déjà dans un passage du traité *Ningyô* de l'an 28 de cette même ère (1421). De toute façon le texte parvenu jusqu'à nos jours semble avoir été révisé à plusieurs reprises.

Bien que chacune de ses sections traite d'un aspect différent de la représentation du *nô*, constituant ainsi des parties indépendantes, leur thème commun serait celui de la dernière intitulée *Oku no dan*, "L'échelon ultime du secret" que l'auteur formule ainsi: "tout cela se ramène en somme à connaître le *nô*"⁽¹⁸⁾.

La postface ne nous dit pas à qui Zeami destinait ce traité, mais on sait par une mention figurant à la fin de *Shiki shûgen*, "Chant votifs des quatre saisons" que ce traité fut transmis à Motomasa, héritier de la compagnie Kanze. On peut lire aussi dans *Kyakuraika* que Motomasa montra à Konparu Zenchiku un traité d'une extrême importance⁽¹⁹⁾. Il devait probablement s'agir de *Kakyô*.

8) *Fushizukeshidai*, "De la mise en musique"

L'absence de postface ne nous permet pas de connaître avec certitude sa date ni son destinataire. Selon Omote, les traités dépourvus de cette dernière mention, doivent être considérés presque tous comme destinés à Motomasa ⁽²⁰⁾.

Ce traité de huit sections présente une unité certaine. La première des quatre sections, la plus longuement développée, traite des relations de la composition musicale avec la métrique et le son; les suivantes apportent des remarques sur l'importance du son des mots, sur les rythmes du chant, sur le degré de la musique, sur les genres musicaux comme *shûgen* et *ku-semai*, sur la respiration dans le chant, débouchant à la fin sur une comparaison de la musique avec le courant de l'eau.

9) *Fûgyokushû*, "De la mélodie"

On ne saurait, en l'absence de postface, dater avec précision ce traité.

(18) Cf. le texte de "Kakyô" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, ibid*, p. 106 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kakyô. Le miroir de la fleur" in (*Zeami*) *La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, *idem*, p. 136

(19) Cf. le texte de "Kyakuraika" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, ibid*, p. 246.

(20) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku, ibid*, p. 562.

Il a pour thème la théorie des exercices de chant. La seconde section, où l'on retrouve pour l'essentiel des éléments de *Fushizuke shidai*, traite de l'introduction de la musique dans une pièce. On trouve d'ailleurs à la fin de cette section, mention d'un autre traité sur le sujet développé, et si l'on admet que cet "autre" traité est *Fushizuke shidai*, on pourra en déduire de *Fûgyokushû* lui est postérieur. La première des quatre sections de ce document aborde le problème de la différence entre la voix masculine et la voix féminine (*ô* et *shu*) et la manière de les produire; la seconde, qui constitue un résumé des sections deux et trois de *Fushizukeshidai*, traite de la mise en musique; la troisième insiste sur la préparation spirituelle lors de la répétition qui doit être la même que lorsque l'on se produit devant d'illustres personnages et la quatrième enfin traite de l'effet musical dans la musique ornée et la musique dépouillée.

Le destinataire de ce traité n'est pas précisé mais comme il est fait référence par deux fois à ce document dans le *Sarugaku dangi* qui en cite même certains passages, il est évident que Motoyoshi en avait eu connaissance. Nous pouvons affirmer à ce sujet que les idées contenues dans *Fûgyokushû* se reflètent quasiment dans les chapitres XI, XII et XIII du *Sarugaku dangi*.

10) *Yûgaku shûdô fûken*, "L'effet visuel et l'étude des divertissements musicaux"

Ici encore l'absence de postface ne nous permet pas de dater précisément ni de connaître la destination de ce traité. Il pourrait avoir été conçu, toujours selon Omote, pour être transmis à Motomasa⁽²¹⁾.

Ce texte comprend quatre sections, commençant chacune par des citations de passages de textes classiques comme *Môshi*⁽²²⁾, *Rongo*⁽²³⁾ et *Shingyô*⁽²⁴⁾ à partir desquelles il développe la théorie des exercices. La première révèle l'importance des répétitions pour les deux éléments et les trois types, sous une forme systématique et graduelle, soulignant les dangers de la fleur de l'enfance au moyen d'un vers du *Môshi*, la seconde présente la progression *jo-ha-kyû*, "ouverture-développement et finale" des exercices de *nô* appliquée à l'échelle d'une vie en commentant un vers du *Rongo* qui parle du développement des pousses de riz. La troisième section traite des degrés de haut niveau de l'art comme ceux de la *merveille*, l'*aisance*, le degré *invariable* et celui de la *maturité* qui ont déjà été expliqués dans *Shikadô* et *Kakyô* à partir d'une maxime du *Shingyô* qui dit que la matière est identique au vi-

(21) Cf. A Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*, p. 562.

(22) Désigne l'anthologie de la poésie classique chinoise *Shi jing* [*Che-king*], "Canon des poèmes".

(23) Désigne le recueil des propos de Confucius rédigé par ses disciples, *Lun yu* [*Louen-yu*].

(24) Désigne le *Prâjñâ paramita sûtra*, texte bouddhique indien.

de et le vide identique à la matière. Quant à la quatrième, bien que l'on puisse la considérer comme le développement de la théorie "la fleur est dans une disposition de l'esprit, la semence en doit être le métier", il est difficile de saisir le rapport entre la théorie théâtrale et la parabole du récipient du *Rongo*.

11) *Goi*, "Les cinq degrés"

La structure de ce traité, tout comme celle du *Kyûi*, suit une division en cinq catégories du style de l'art, expliquant chacune d'elles d'une manière brève et concise. Cette division n'obéit à aucune progression comme ce sera le cas dans *Kyûi* mais reprend en les systématisant quelques unes des idées émises dans *Kakyô* comme celles de "l'habile connaît l'émotion", du "merveilleux" ou de "la critique"

Ce traité est dépourvu de postface. Ajouté à la fin de *Shikadô* dans la collection de la famille Konparu, ce texte a été découvert en 1941.

12) *Kyûi*, "Les neuf degrés"

Ce traité comprend deux parties, la première *Kyûichû*, "Définition des neuf degrés" définit pour le niveau de l'art du *nô* trois degrés dans l'ordre décroissant et pour chacun de ces degrés trois styles d'art, toujours énumérés dans l'ordre décroissant, ce qui fait bien au total neuf degrés pour l'art du *nô*. La seconde partie intitulée *Kyûi shudô no shidai jôjô*, "Dans quel ordre étudier les neuf degrés" enseigne effectivement l'ordre à respecter dans l'apprentissage de ces degrés, conseillant de commencer par les degrés moyens, de continuer par les degrés supérieurs pour passer enfin aux degrés inférieurs. Il s'agit d'un texte de haute qualité qui systématise sous une forme compacte les théories des exercices, de l'esthétique et des degrés de l'art contenues dans *Goi*, *Yûgaku shûdô fukun*, *Shikadô* et *Kakyô*. Pour ce qui est de l'ordre d'apprentissage préconisé, on remarquera qu'après avoir atteint les fleurs supérieures, un acteur devra savoir retourner vers les degrés inférieurs, autrement dit, savoir jouer de manière à séduire aussi un public obtus. La thèse que Zeami défend ici prouve l'influence du *zen* dans sa formation.

Ce traité eut une importance considérable. Il influença largement Zenchiku dans la conception de sa théorie *rokunin ichiro*, "six cercles et une goutte de rosée", comme nous l'avons vu plus haut. Et Zeami lui-même recourait toujours à cette classification pour juger l'art des maîtres ou les pièces (25).

(25) Voir par exemple le texte du "Zeshi rokujû igo sarugaku dangi" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, idem*, p. 261, 265 et 286.

Ici non plus pas de postface, mais comme le titre ainsi que la classification établie dans ce document apparaît dans *Rikugi*, on en a déduit qu'il était antérieur à ce dernier et qu'il avait été transmis à Konparu Zenchiku. On admet cependant que le texte parvenu jusqu'à nos jours est une version améliorée par rapport à celles que reçut Zenchiku, bien que les contenus en soient identiques.⁽²⁶⁾

13) *Rikugi*, "Les six modes"

La postface nous apprend que ce document fut transmis à Zenchiku le neuvième jour du troisième mois de l'an 35 de l'ère Ôei (1428). Il est le premier texte signé à prouver une relation directe entre Zeami et Zenchiku.

L'ouvrage présente les rapports entre les six modes du *waka*, *rikugi*, et les neuf degrés de l'art du *nô*, mais sous forme d'explication souvent peu heureuse. Certains se refusent en raison de ce défaut à l'attribuer à Zeami, mais selon Omote, le style et vocabulaire utilisés ne laissent aucun doute quant à son auteur. Omote avance comme hypothèse que ce traité aurait été écrit dans un contexte très précis, comme par exemple pour répondre à une question de Zenchiku sur les rapports entre la poésie et le théâtre sur le plan théorique. Il se fonde pour cela sur la postface qui précise que ce texte fut écrit à la demande de Zenchiku. Ce dernier comme le prouvent amplement ses écrits, portait un grand intérêt à la poésie.

14) *Shûgyoku tokka*, "Amasser les joyaux, atteindre la fleur"

On apprend dans la postface datée du premier du sixième mois de l'an 1 de l'ère Shôchô (1428) que ce document avait été transmis à Zenchiku. Bien qu'une copie de la postface de *Shûgyoku tokka* eût informé les spécialistes qu'un traité de Zeami se trouvait dans les archives de la famille Konparu, le manuscrit de ce traité ne fut découvert qu'en 1955.

Ce traité reprend la forme du livre III de *Fûshikaden*, développant les six sujets abordés sous forme de dialogues. La première question traite de l'objectif et du résultat d'une représentation, la seconde de la fleur du *nô*, la troisième de l'intérêt, la quatrième du degré de l'aisance, la cinquième de la progression "ouverture-développement-finale" (*jo-ha-kyû*) et la dernière des niveaux de l'art liés aux niveaux des personnages. Viennent ensuite des sujets déjà traités dans *Fûshikaden*, *Kakyô*, *Shikadô*, *Ningyô* ou *Kyûi*, mais abordés ici sous des angles différents et mettant en rapport les théories des différents traités.

Ainsi Zeami reprend ici les points importants de tous ses autres traités afin de guider Zenchiku mais il ne se contente en aucune façon de les répé-

(26) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid* p. 563-564.

ter. Bien au contraire, il les développe tout en approfondissant les idées précédemment traitées. Ce traité aura une influence décisive sur l'œuvre de Zenchiku.

Il est à noter que de même que *Kyûi, Shûgyoku Tokka* met en évidence l'importance du *zen* dans la formation intellectuelle de Zeami.

15) *Go on*, "Les cinq mélodies"

Il s'agit d'un texte sur la musique. Bien qu'il soit dépourvu de postface, Omote pense qu'il fut écrit pour Motomasa et par conséquent avant l'an 4 de l'ère Eikyô (1432)⁽²⁷⁾.

Ce traité est divisé en deux partis dont la première est une classification d'extraits plus ou moins importants de pièces de *nô* en chants de célébration, musique avec *yûgen*, musique d'amour et chant de tristesse *in memoriam*; la seconde partie distinguant entre musique de maturité et *kusemai*.

C'est l'énumération des diverses pièces classées selon les différents types de musique qui constitue le point fort de ce traité; ainsi, l'intérêt qu'il présente pour l'étude des auteurs de *nô* est plus historique que théorique. Les pièces y sont en effet énumérées avec mention du nom de l'auteur; en l'absence de celle-ci l'on considère qu'il s'agit de pièces de Zeami, et cela qui nous éclaire sur l'origine d'un grand nombre d'entre elles. Les extraits de pièces constituent par ailleurs des matériaux précieux pour l'étude stylistique de leurs auteurs respectifs. La seconde partie qui traite également de la théorie du chant *kusemai*, contient aussi des passages importants qui éclairent l'histoire du théâtre *nô*.

16) *Go ongyoku*, "Les cinq modes mélodiques"

Ce document ne comportant pas de postface il ne peut être daté avec précision. Toutefois, d'après son contenu, il est pratiquement certain qu'il s'agit d'un traité musical postérieur à *Fushizukeshidai* et *Fûgyokushû*. Comme d'autre part on retrouve dans le *Sarugaku dangi* qui date de l'an 2 de l'ère Eikyô (1430), une classification qui coïncide avec celle établie dans ce traité, on tient habituellement pour acquis qu'il fut écrit avant 1430. Si le *Go ongyoku* se concentre sur la théorie des cinq modes mélodiques, le *Go on* se contente de donner surtout des exemples de classification selon cette théorie. La question de savoir lequel de ces deux traités précéda l'autre n'a toujours pas été résolue par les spécialistes, mais comme le *Go on* a été transmis sous une forme imparfaite, il semble difficile de pouvoir trancher en faveur de l'un plutôt que de l'autre. Quoi qu'il en soit, ils furent probablement élaborés tous deux à peu près à la même époque.

(27) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*, p. 562.

Quant au contenu, il s'agit d'un exposé sur divers aspects de la musique et du chant du *nô*, que Zeami divise en cinq catégories: chant de célébration, musique avec *yûgen*, musique d'amour, chant de tristesse *in memoriam* et musique de maturité. Le texte comprend neuf sections: les quatre premières, qui expliquent les cinq modes mélodiques, ainsi que la cinquième, qui traite du cas particulier de la musique de maturité, constituent le corps de ce traité, tandis que les sections restantes abordent divers sujets et notions.

17) *Shudôsho*, "Le livre de l'étude de la voie"

La postface est datée du troisième mois de l'an 2 de l'ère Eikyô (1430). Contrairement aux autres traités qui ne devaient être transmis qu'à une seule personne bien déterminée, et qui devaient en tout cas garder un caractère secret que le nom du dépositaire fût indiqué ou non, *Shudôsho* fut écrit pour être communiqué à tous les membres de la compagnie Kanze qui connaissait alors de sérieuses difficultés.

Ce traité comprend huit sections, la première insistant sur l'importance de l'unité et de la solidarité entre les acteurs pour le succès commun. De la seconde à la septième incluse, sont présentées les différentes fonctions des acteurs dans une représentation de *nô* et enfin la dernière traite du nombre idéal de pièces pour un programme de *nô* et de la répartition de ces pièces selon la progression ouverture - développement - finale (*jo-ha-kyû*).

Ce texte présente de nombreux problèmes d'ordre linguistique comme par exemple l'usage de termes équivoques, toutefois il comprend des passages très intéressants comme celui de la cinquième section sur les joueurs de flûte ou celui de la septième qui constitue un des seuls documents de l'époque de Zeami sur l'acteur de *kyôgen*.

18) *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi*, "Entretiens avec Zeshi sur le sarugaku, après sa soixantième année"

L'étude de ce traité sera l'objet d'une autre publication.

19) *Museki isshi*, "Trace d'un souge sur un feuillet"

Ce texte n'est pas un traité sur le théâtre mais une œuvre où Zeami exprime son chagrin après la mort de son fils aîné. C'est par ailleurs le seul document connu en relation avec la mort de Motomasa.

20) *Kyakuraika*, "Le va et vient de la fleur"

La postface est datée du troisième mois de l'an 5 de l'ère Eikyô (1433). Les sections un et quatre de ce traité nous indiquent la raison qui poussa

Zeami à l'écrire. Comme la transmission orale à Motomasa du *Kyakuraifû*, "l'art dur retour" avait été tragiquement interrompue par la mort de celui-ci, Zeami craignait que ces connaissances disparaissent et il rédigea cet opuscule. On ne sait pas si les sections deux et trois ont un rapport avec cet "art du retour", mais il s'agit en tout cas d'une partie de ce qui avait été transmis à Motomasa. Omote considère que le maigre contenu de ce traité témoigne de l'âge avancé de son auteur. Malgré l'absence de toute mention, Omote pense que ce texte aurait été transmis à Zenchiku, d'une part parce que c'était le seul que Zeami considérait dans la section un de ce document comme un successeur capable et d'autre part parce qu'il voit dans la section deux de ce texte une similitude avec le passage sur la danse d'Okina figurant dans un traité de Zenchiku, *Meishukushû*⁽²⁸⁾.

Les sections deux et trois traitent de la danse du *nô*.

21) *Kintôsho*, "Le livre de l'île d'or"

Accompagné d'une postface datée du second mois de l'an 8 de l'ère Eikyô (1436). Ce n'est pas un traité mais un récit poétique de l'exil de Zeami dans l'île de Sado, divisé en huit parties dont on considère que les sept premières furent écrites d'abord et que la septième fut ajoutée ensuite avec la postface.

On ne sait toujours pas exactement pourquoi Zeami fut exilé. *Kintôsho* est par ailleurs le seul document à mentionner ce fait ainsi que les événements qui se produisirent durant le voyage et l'exil, ce qui lui donne toute son importance. D'autre part, ces huit récits poétiques ont été composés sans matériaux de référence, ce qui en fait un document de grand intérêt pour apprécier le talent de poète de Zeami⁽²⁹⁾.

Cette intense production de Zeami est la preuve vivante des efforts qu'il avait déployés pour remplir l'obligation incombant à celui qui appartient à la voie du *sarugaku* qui était de veiller à la perpétuation de son art.

(28) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*p. 568.

(29) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*, p. 569.

LA CONCEPTION THEATRALE DE ZEAMI

Les traités sur le théâtre légués par Zeami à la postérité constituent de précieux documents pour l'étude de la conception théâtrale de l'école Kanze en même temps qu'ils apportent la preuve du haut niveau de représentation atteint à cette époque par le *sarugaku* que l'on appelait également *nô*.

Notre intention dans cette partie est de procéder à une analyse des principales idées exposées dans ces traités afin de vérifier l'évolution de la conception théâtrale propre à Zeami qui dut probablement influencer les représentations de *nô* de sa compagnie.

Les principales idées développées dans *Fûshikaden*.

Zeami écrit dans la postface du livre III de *Fûshikaden* que le contenu de ce traité est constitué par les enseignements légués par son père Kan.ami. Toutefois, comme il fut écrit de nombreuses années après la mort de celui-ci, peut-être serait-il plus exact de considérer que Zeami exprime ici comment il a appréhendé et interprété les idées de son père. Quoi qu'il en soit, on y trouve les fondements de la conception théâtrale que Zeami développera dans ses autres traités, raison pour laquelle nous nous y attarderons plus longuement.

Le concept de la fleur dans l'art de Zeami

Comme plusieurs titres des traités de Zeami comportent le caractère qui désigne la fleur, il semble opportun de s'interroger sur l'importance de ce terme dans l'art de Zeami⁽¹⁾.

En particulier dans son premier traité, *Fûshikaden* "De la transmission de la fleur de l'interprétation", Zeami utilise ce terme avec une fréquence élevée, la thématique centrale de cet ouvrage étant la connaissance de la

(1) Sur les vingt et un textes, six contiennent le caractère "fleur" dans leur titre: *Fûshikaden*, "De la transmission de la fleur de l'interprétation"; *Kashû no uchî nukigakisho*, "Un extrait de la pratique de la fleur"; *Shikadô* "La voie qui mène à la fleur"; *Kakyô*, "Le miroir de la fleur"; *Shûgyoku tokka*, "Amasser les bijoux, atteindre la fleur"; *Kykuraika*, "Le va et vient de la fleur".

fleur. La fleur représente en effet la vie du *nô* et la connaître, c'est atteindre les arcanes de la voie du *nô*⁽²⁾.

Quel est donc le sens de cette fleur? Si on voulait la traduire en langage théâtral, elle serait l'effet scénique de la représentation de *nô*. Ou mieux, l'effet émotionnel produit par celle-ci, grâce au travail de l'acteur.

Zeami avait utilisé le mot *fleur* pour exprimer le Beau du théâtre *nô*, en pensant aux fleurs des arbres et des plantes dont la beauté réside dans la diversité des formes et des couleurs, mais selon Narukawa, la fleur qui éclot sur scène est d'une complexité différente de celle de la nature.

Cette fleur de scène est saisie en première instance par le spectateur comme l'objet du Beau, de même que la fleur de la nature. Le livre VII de *Fûshikaden*, *Besshi kuden*, "Notes complémentaires: la tradition orale" révèle que "la fleur n'est autre que [le sentiment] de l'insolite tel que l'éprouve le spectateur"⁽³⁾, autrement dit la fleur est l'image du Beau qui suscite le sentiment du spectateur, à travers le langage de la représentation. Par ailleurs, elle diffère de la simple fleur de la nature dans la mesure où ce Beau réfléchi dans les yeux du spectateur doit coïncider avec celui qui est conçu subjectivement par l'acteur. La conception selon laquelle "la fleur est dans une disposition de l'esprit; la semence en doit être le métier"⁽⁴⁾ comme il est dit au livre III de *Fûshikaden* ou "l'idée que la fleur naît de la technique qui suscite le sentiment imprévisible dans l'âme humaine", (livre VII)⁽⁵⁾, suppose que la fleur relève de l'acteur.

Ainsi, le Beau de la fleur qui se réfléchit dans les yeux du spectateur et l'âme de la fleur qui jaillit du cœur de l'acteur, forment l'endroit et l'envers d'une seule et même fleur, qui se mêlent subtilement, reflétant la complexité du terme même de fleur⁽⁶⁾.

Quelle que soit l'ambiguïté de cette notion, les traités de Zeami furent élaborés pour les acteurs de *nô*, afin de leur transmettre diverses voies permettant d'accéder à la fleur du *nô*. En d'autres termes, ils contiennent des

(2) Cf. le texte "Fûshikaden" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, collection *Nihon Shisô taikai*, t. 24, Iwanami shoten, 1974, p. 36 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", in (*Zeami*) *La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, collection *Connnaissance de l'Orient*, Gallimard, 1960, p. 84.

(3) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *idem*, p. 104). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 56.

(4) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *idem*, p. 85). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 37.

(5) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert, (cf. *ibid*, p. 103-105). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 55-57.

(6) Cf. T. Narukawa, *Zeami. Hana no tetsugaku*, Tarnagawa daigaku shuppan-bu, 1983, 4^e éd., p. 33-36.

explications non pas sur le Beau de la fleur mais sur les moyens et manières d'exprimer cette fleur, cette technique que l'acteur doit posséder, alors qu'il connaît déjà la fleur qui touche le public.

Comment acquérir cette fleur

La réponse la plus simple à cette question serait sans aucun doute: par des exercices, en polissant son art. Il est certain que les exercices de *nô* sont d'une très haute importance pour le succès de l'art d'un acteur. La preuve en est dans le premier livre de *Fûshikaden* qui développe longuement ce thème, partageant la vie d'un acteur en tranches d'âge et détaillant les exercices de *nô* à effectuer selon celles-ci. Mais ces exercices ne suffisent pas pour atteindre la fleur. Pour y arriver il faut aussi connaître le *nô*. Zeami dit en effet dans le livre VI de *Fûshikaden* qu'il y a des acteurs qui "n'ont pas du *nô* une connaissance à la mesure de leur habileté et [qu'] il en est aussi qui ont du *nô* une connaissance supérieure à leurs facultés" Il ajoute que celui qui connaît le *nô* saura imposer une représentation de qualité sous forme de scènes importantes et que son renom sera durable. Il serait certes préférable de posséder l'habileté et la connaissance, mais plutôt qu'un habile qui ne connaîtrait pas le *nô* à la mesure de son brio, mieux vaut celui, quoique pas aussi habile, qui connaît le *nô* pour diriger une compagnie.

Connaître le *nô* signifie connaître les procédés relatifs à la fleur. Zeami écrit dans le livre III de *Fûshikaden*: "Fût-il un maître confirmé, d'une habileté suffisamment accomplie, un acteur qui ne connaîtrait pas les procédés relatifs à la fleur, même s'il passait pour habile, ne saurait avoir la fleur à jamais. L'habile qui connaîtrait parfaitement ces procédés, quand bien même ses facultés déclinaient, doit lui, conserver la fleur"⁽⁷⁾.

Ces procédés ne sont rien d'autre que se connaître soi-même, connaître l'autre et reconnaître le moment propice.

Se connaître soi-même, c'est avoir une connaissance précise du niveau de son degré d'art car "si l'on s'est rendu exactement compte du niveau de son propre degré, la fleur [qui correspond] à ce niveau ne disparaîtra plus de toute la vie. Si l'on se croit habile au-delà de ce degré, la fleur même [qui correspond] au degré antérieurement atteint, disparaît."⁽⁸⁾ L'évaluation du niveau de son degré d'art doit être permanente. Même celui qui a atteint le plus haut niveau doit constamment s'y livrer et cela parce qu'aucun maître ne peut résister à l'assaut des années. On devra se garder en avançant en âge "d'interpréter des *nô* par trop exténuants, qui nous feraient prendre en

(7) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *idem*, p. 80). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 31-32.

(8) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 67). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 17-18.

défaut. Ainsi donc, la connaissance de soi-même sera la disposition d'esprit [caractéristique] de l'homme maître [de son art]"(9).

Connaître l'autre, c'est savoir apprécier le niveau de son public. Zeami écrit: "Il est difficile à l'*habile* de répondre aux goûts d'un œil non exercé. Il est impossible au *malhabile* de satisfaire un œil exercé. Qu'un *mahabile* ne satisfasse point l'œil exercé ne saurait surprendre. Qu'un *habile* ne réponde point aux goûts d'un œil non exercé, cela tient aux insuffisances de l'œil non exercé, pourtant, l'acteur *habile*, maître [de son art], saura aussi, s'il possède des *ressources*, interpréter le *nô* de manière à paraître intéressant également à l'œil non exercé. Un acteur qui posséderait à la perfection ces *ressources* et du brio, l'on pourrait dire qu'il possède la *fleur* à la perfection."(10). Ces passages reflètent particulièrement l'opinion de Kan.ami qui développa le rayonnement de sa compagnie par des tournées dans des provinces reculées, jouant devant un public à l'*œil non exercé* et qui créa cependant un art hautement apprécié par un public illustre et aux goûts raffinés. Dans la section concernant Kan.a[mi] de l'*introduction* du *Sarugaku dangi*, Zeami considère son père comme le seul acteur capable, après s'être élevé au niveau des *fleurs supérieures*, de redescendre aux *degrés inférieurs* "pour se mêler à la poussière"

Reconnaître le moment propice, c'est savoir réagir de manière appropriée à chacune des différentes situations. La progression ouverture – développement – finale (*jo ha - kyû*) du programme d'un spectacle de *nô* doit avoir pour base l'état d'esprit du public. La progression dans les pièces qui vont se succéder doit concorder avec celle de la concentration du public. Dans le troisième paragraphe du chapitre I du *Sarugaku dangi* Zeami explique comment l'acteur doit procéder lors d'une représentation d'intérieur, et bonne figure dans un concurs, il lui faut aussi être en possession "d'un répertoire de *nô* qui le mette en mesure d'interpréter différemment une *manière* contrastant avec celle de son adversaire" Zeami souligne ainsi l'importance pour un acteur d'être aussi un auteur car "quand l'auteur d'un *nô* est autre [que l'interprète], quelque *habile* que soit ce dernier, il n'est pas libre [d'interpréter] comme il l'entend" Il écrit aussi encore que "si l'on interprète [de façon à produire] un contraste avec le *sarugaku* de l'adversaire, quelle que soit la qualité du *sarugaku* de l'adversaire, la défaite n'est jamais trop grave."(11). Il était en effet essentiel pour le succès personnel de l'acteur comme pour celui de sa compagnie de vaincre dans ces concours ainsi que de se faire

(9) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 68-69). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 19.

(10) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid* p. 92). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 44.

(11) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 78-79). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 30.

remarquer lors des représentations données en commun avec d'autres compagnies rivales. Le chapitre III du *Sarugaku dangi* nous donne dans le passage sur les représentations données au bénéfice du culte par Itchû et Hanayasha d'une part et Enami et Zeami d'autre part, une idée des péripéties qui pouvaient survenir au cours de ces joutes en vue de recueillir la faveur du public. Ainsi, connaître le moment propice signifie savoir choisir une réponse appropriée, connaître la *concordance*, "car, à moins d'une *concordance* totale du *degré* du *nô*, du *degré* de l'acteur, de la perspicacité du public, du lieu et du moment opportun, il ne sera pas facile de mettre [un tel *nô*] en valeur."⁽¹²⁾.

Mais même si l'acteur connaît le *nô*, il lui sera difficile de faire éclore la *fleur* de la représentation si son art est pauvre. Pour faire pousser la fleur, il faut d'abord une semence. La semence de la *fleur* du *nô* n'est autre que la technique, le métier. Écoutons Zeami: "La *fleur* est dans une disposition de l'esprit; la semence en doit être le métier." L'esprit de la *fleur* désigne la capacité d'appréhender les *concordances*; la technique, le métier de la *fleur*, celle de mettre en pratique ce jugement. Un acteur de *nô* se doit évidemment de posséder ces deux qualités. Si toutefois l'acteur n'en était pas pourvu dans la même mesure, la qualité primordiale pour celui qui devra diriger la compagnie sera toujours l'esprit de la *fleur*.

La fleur; l'intéressant, l'insolite

À partir du moment où la *fleur* existe pour attirer les sentiments du public, elle doit être *intéressante*, et pour être *intéressante*, il lui faut être *insolite*. "La *fleur*; l'intéressant, l'insolite, ces trois concepts relèvent d'un même esprit"⁽¹³⁾. Même si l'art est excellent, si l'*insolite* n'existe pas, la *fleur* non plus n'existera pas.

Qu'est-ce alors que l'*insolite*? On pense normalement que ce serait ce qui est différent, ce qui est rare. Mais le sens que lui attribue Zeami n'est pas là.

Si l'on se sent attiré par les fleurs de cerisier ou de prunier, c'est parce que l'on ressent l'*insolite* de ces fleurs. Mais ces fleurs sont bien les mêmes qui fleurissaient tous les ans. Si l'on apprécie donc ces fleurs ordinaires c'est en raison de l'*insolite* qui naît de ce que l'on ne les a vues de longtemps. Il en est de même du *nô*. Il n'est pas nécessaire d'exécuter une représentation différente ou extravagante pour conquérir l'âme du spectateur. Le secret est

(12) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *idem*, p. 100). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 53

(13) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 103). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 55

de tenir prêtes diverses pièces. Ainsi, avant que l'on soit amené à répéter la même pièce, il s'écoulera un laps de temps suffisant pour que le public puisse sentir en elle l'*insolite* lorsqu'il la reverra. Ce large répertoire permettra aussi à l'acteur de passer d'une *manière* à l'autre, sans se figer. Par exemple, si un acteur connu pour ses représentations élégantes et subtiles joue, contrairement à l'attente du public, une pièce de démon aux mouvements violents, celui-ci sera séduit par l'*intérêt* inattendu. Il est certain que ce démon sera perçu comme "l'éclosion d'une fleur sur un récif" (14). L'art de son père Kan.ami, qui "dans la fleur de sa jeunesse, possédait une *manière* déjà remarquablement chargée d'expérience" et qui, à quarante ans passé, donnait au public l'illusion d'un garçon de douze-treize ans lorsqu'il jouait *Ji-nen koji*, captivait sans aucun doute le public par l'*intérêt* de l'*insolite*. Le *Sarugaku dangi* rapporte dans sa section concernant Kan.a[mi] que le *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu, saisi d'admiration à la vue de cette pièce, avait alors dit à Zeami qu'il ne serait jamais à la hauteur de l'art de son père.

Mais d'autre part, si le public s'aperçoit qu'un *intérêt* précis provient d'un *insolite* déterminé à l'avance, alors l'*insolite* disparaîtra et par conséquent aussi l'*intérêt*. Ainsi la précaution nécessaire pour ne pas révéler au public la semence de l'*insolite* et de l'*intérêt* consiste à faire écore la *fleur* sur scène. "La *fleur*/ est matière à/ secret"(15). Si elle est conservée en secret, elle est la *fleur*, sinon elle ne le sera plus. Le contenu de ce secret peut ne pas être un art magnifique, il est souvent bien au contraire quelque chose de très simple. L'important est que l'acteur garde le secret, et non le secret lui-même. C'est la disposition de l'esprit en rapport avec la *fleur*. Zeami enseigne dans le chapitre III du *Sarugaku dangi* que si le public attend, par exemple, que l'acteur s'immobilise soudain, celui-ci doit alors s'arrêter en douceur; si, au contraire, les spectateurs relâchent leur attention, il devra stopper brusquement, tendu. Il faut toujours agir contrairement à l'expectative du public, *tricher* avec l'esprit du spectateur. Et ces intentions sont les semences de l'*insolite* qui doivent être conservées en secret.

Mais même si l'on garde le secret de la *fleur*, de l'*insolite*, même si l'on excelle dans son art, il pourra y avoir des moments où l'on ne pourra captiver le public. Zeami explique qu'il en est de même pour la fleur de la nature: "si l'an passé fut florissant, l'an présent pourrait n'avoir point de fleurs. Même dans l'espace d'une heure, il peut y avoir des moments mâles et des moments femelles. Quoi qu'on fasse, s'il est, pour le *nô*, des moments propices, il en sera aussi nécessairement de néfastes. C'est là la loi inéluctable

(14) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 104). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 56.

(15) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 109). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 61.

des causes et des effets”(16). Dans ces moments où tout effort serait vain, l'on doit interpréter le *nô* en se réservant le plus possible, sans faire aucun effort excessif et sans trop d'obstination. Parce qu'il est certain qu'arrivera naturellement un bon moment pour jouer un bon *nô* qui passionnera le public. Ainsi, “c'est pour avoir été mauvais l'autre fois que, de par la loi des causes et des effets, l'on vous trouve d'autant meilleur [cette fois-ci]”(17).

Essentielle serait ainsi la distinction entre ce qui est *insolite* et ce qui ne l'est point. Si l'art d'un grand maître qui hier capitivait le public, ne rencontre aujourd'hui plus d'écho, la responsabilité n'en incombe pas à la qualité de la pièce ou de l'art. Simplement, l'*intérêt* d'hier a peu à peu émoussé l'*insolite*, provoquant ainsi un effet de total désintéressement de la part du public. Ainsi la seule façon de conserver la *fleur* réside dans la connaissance de la *concordance*. Ce qui est bon est ce qui correspond à la nécessité du moment et ce qui est mauvais ce qui ne répond point à ce besoins. Il n'est pas possible de définir une fois pour toutes ce qui est bien ou mal. La *fleur* n'a pas d'existence propre. C'est à dire qu'elle varie “selon les hommes et selon leur tournure d'esprit” “C'est uniquement à son adaptation aux besoins du moment que nous reconnâtrons la *fleur*.”(18)

Ainsi pour Zeami, la toute première qualité de l'acteur destiné à devenir le pilier d'une compagnie sera celle qui consiste à savoir juger des *concordances*.

Finalement le principe de la *fleur* exposé par Zeami (et Kan.ami) est hérité des idées qui avaient été développés dans les théories poétiques qui existaient peut-être déjà avant le XIII^e siècle. Mais ceux qui réussirent à faire vivre ces théories dans la pratique furent, sans conteste, ces acteurs de *nô*.

La semence de la *fleur*

Bien que Zeami insiste sur la disposition d'esprit pour faire naître la *fleur*, cet esprit ne pourra travailler s'il est pauvre en cette semence que constitue le métier. Pour captiver le public, l'acteur doit avoir en main, comme nous venons de le voir, diverses pièces, diverses techniques: il doit posséder les différentes mimiques, les savoir-faire artistiques et les *fleurs* qui vont et viennent année après année.

Quant à la mimique, le livre II de *Fûshikaden* en répertoire neuf différentes: la femme, le vieillard, les rôles à visage découvert, le fou, le moine,

(16) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 110). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 62.

(17) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 110). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 62.

(18) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 111-112). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 64.

l'*ashura*, le dieu, le démon, les sujets chinois. L'acteur pourra posséder plusieurs semences, nourries par l'étude de ces mimiques. Par exemple, même s'il est habile dans la mimique du démon, s'il se limite à jouer des pièces qui ont ce personnage pour *shite*, son art perdra de l'*insolite* et la vérité est que cet acteur méconnaît l'*intérêt* qu'apporte le démon. Alors que s'il avait connaissance des différents autres rôles, il pourrait représenter ce démon d'une manière attirante. Cet exemple vaut aussi pour l'interprétation de tous les autres rôles.

L'art de représenter un démon appartient, comme l'indique le livre II de *Fûshikaden*, à la tradition du *sarugaku* du Yamato. Le *sarugaku* du Yamato donnait plus d'importance au *nô* théâtral, en mettant l'accent sur la ligne narrative, l'interprétation de rôles avec des mouvements dynamiques. Par contraste, le *sarugaku* d'Ômi était plus porté sur le *nô* artistique, mettant l'accent sur le chant et la musique, avec des mouvements élégants. Mais Kan.ami savait interpréter les deux manières et de plus il avait beaucoup appris de l'art du *dengaku* qui appartenait à une autre tradition des arts du spectacle. Aussi bien *Fûshikaden* que *Sarugaku dangi* rapportent qu'il affirmait qu'Itchû, grand acteur de la compagnie Honza de *dengaku*, était le maître de sa *manière*. Cet Itchû, naguère considéré comme le sage de la voie du *dengaku*, excellait dans tous les genres du répertoire, y compris la mimique des démons et l'apparence impétueuse. Ces exemples viennent renforcer l'idée défendue dans le livre IV de *Fûshikaden* selon laquelle un acteur réellement habile devra posséder diverses *manières*, comme celle d'Ômi, du Yamato du *dengaku*. Se limiter à une seule manière d'interprétation ne fera pas de cet acteur un véritable maître. Cette idée fut une constante chez Zeami, probablement jusqu'à la fin de sa vie, car ce passage de *Fûshikaden* est cité même dans le *Sarugaku dangi* qui recueille principalement le propos de Zeami après sa soixantième année.

Kan.ami était déjà animé de cette conviction lorsqu'il introduisit dans l'art du *sarugaku* du Yamato la musique de *kusemai*; elle venait s'ajouter à la musique de *ko.uta* qui appartenait dès le début à l'art du *sarugaku*. Cette innovation fut décisive pour le succès du *sarugaku* à une époque où c'était le *dengaku* qui avait toute la faveur du public. Zeami fait plusieurs fois référence au coup de maître de son père dans ses différents traités comme *Sarugaku dangi* ou *Ongyoku kowadashi kuden*, "Tradition orale concernant le chant et l'émission de la voix"⁽¹⁹⁾.

Pour réussir dans leur art, les acteurs ont intérêt à garder "les *fleurs* qui vont et viennent année après année" Normalement l'idée commune serait qu'il vaut mieux oublier l'art du passé qui n'a pas encore atteint une excellente qualité, mais Zeami affirme que l'on doit au contraire le garder pré-

(19) Cf. le texte "Ongyoku kuden (Ongyoku kowadashi kuden)" et "Zeshi rokujû igo sarugaku dangi" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, *idem*. 77 et 274-275.

cieusement. Cet art imparfait pourra en effet constituer une *semence* au moment où toutes les autres ressources seront épuisées. Même sans être un art exquis, s'il existe une *concordance* avec le moment de l'interprétation, il pourra provoquer l'*insolite* dans le cœur du public, et ainsi l'*intérêt*, et faire *éclore la fleur*. Même l'art d'un maître confirmé serait fort restreint s'il ne prenait en compte que celui du moment présent. Et il est certain que si son art est restreint, il perdra l'*insolite*, autrement dit la semence qui lui aurait permis de faire naître la *fleur* sur scène. Même le maître confirmé devra garder l'art de l'époque de ses débuts. Tel est le sens de la phrase "Gardez vous d'oublier vos débuts" de Zeami. Quand on dit l'art de l'époque de ses débuts, cette expression en recouvre en fait plusieurs, car chaque période a ses débuts. Zeami développe cette idée dans son traité *Kakyô*, "Le miroir de la fleur"⁽²⁰⁾.

Enfin, Zeami attire l'attention sur un danger en rapport avec tous les points qui viennent d'être abordés ici et qui menace l'acteur de *nô* dans cette recherche des différents arts: le danger qu'il y aurait pour lui à ne plus savoir finalement où se situer lui-même. Il écrit: "Prendre prétexte de ce que je viens de dire pour négliger les normes de sa *manière* propre ne saurait en aucun cas assurer la vie du *nô*. Ce serait le fait d'un acteur faible. C'est précisément après avoir accompli les normes de sa *manière* propre que l'on sera en mesure de connaître l'ensemble des *manières*."⁽²¹⁾

Écrire ses pièces, pour créer ainsi de nouvelles semences, est aussi un élément important du savoir-faire artistique. Zeami traitera de l'écriture et de la composition de *nô* dans *Nôsakusho*, "Le livre de la composition des *nô*", mais il en avait déjà jeté les bases dans le livre VI de *Fûshikaden*, au début duquel il déclarait que l'écriture des pièces de *nô* constituait la vie de cet art.

Les idées qu'il développe dans ce livre concernant les points suivants: le thème de la pièce, qui devra être choisi dans des œuvres proches du public, la composition, qui devra suivre la progression ouverture - développement - finale (*jo* - *ha* - *kyû*) et le choix des paroles, qui devront être intimement liées au mouvement.

Pour que Zeami considère une pièce comme de premier ordre, celle-ci devra avoir un thème irréprochable, être *insolite* par sa *manière*, avoir de la densité et une tonalité de *yûgen*, d'élégance subtile. Pourrait être considérée

(20) Cf. de texte "Kakyô" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, idem*, p. 108-109 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kakyô: Le miroir de la fleur", in *(Zeami) La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, *idem*, p. 139.

(21) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden De la transmission de la fleur de l'interprétation", in *(Zeami) La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, *ibid.*, p. 92). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, ibid*, p. 44.

de second ordre, une pièce dont la *manière* ne serait pas *insolite*, mais qui ne serait point ennuyeuse, et qui, coulant de source, offrirait de l'*intérêt*⁽²²⁾.

Dans les pièces de premier ordre, Zeami souligne l'importance d'un thème irréprochable, entendant par là des paroles et une ligne narrative faciles à comprendre par le public. Dans le cas contraire, ce dernier ne saurait l'apprécier. Cette idée a pour point de départ la réalité vécue par Kan.ami, lors de ses tournées dans les provinces les plus éloignées. Celui-ci prenait les sujets de ses pièces parmi les légendes et contes populaires. Pour Zeami, la réalité était tout autre, et ceci se reflète dans le choix de ses thèmes, comme nous le verrons plus loin.

La progression ouverture développement finale (*jo - ha - kyû*), notion musicale à l'origine, est aussi employée pour un programme de *nô*, l'ouverture (*jo*) désignant la première pièce, le développement (*ha*), les pièces suivantes, qui constituent le clou de ce programme et le finale (*kyû*), celle qui clôt le spectacle. Pour l'ouverture on choisira plutôt une pièce solennelle, pour le développement des pièces qui suscitent l'intérêt et pour le finale, une pièce avec des mouvements plus rapides qui laisse une impression de force. Mais si la manifestation devait se prolonger pendant plusieurs jours, ce qui arrivait assez souvent, et comme il fallait éviter de jouer des pièces semblables à celles du jour précédent⁽²³⁾, les acteurs avaient tout intérêt à garder d'autres pièces en réserve qui pourraient, par exemple servir de développement à la pièce d'ouverture (*jo no ha*), ou de finale au développement (*ha no kyû*). D'où la nécessité de composer de nouvelles pièces. Cette idée sera développée par la suite à propos de la "composition des trois types"

Zeami voulait aussi que les paroles des pièces fussent en harmonie avec le mouvement. Ce qui signifie, du point de vue du jeu, qu'un bon acteur devait interpréter son rôle de manière à faire naître le mouvement à partir du chant, et que par conséquent l'auteur devait trouver les paroles qui en faciliteraient la naissance.

La mimique et le *yûgen*

Kan.ami et Zeami accordaient une attention toute particulière à la technique de la mimique et au *yûgen*.

À propos de la mimique, l'analyse du livre IV de *Fûshikaden* révèle que pour nos deux auteurs, celle-ci allait bien au-delà de la simple imitation des

(23) "... pour la pièce liminaire d'une seconde journée, on choisira une manière différente de celle de la pièce liminaire de la veille". Cf. la traduction de R. Sieffert, "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation," *ibid*, p. 78 et "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 29.

apparences. Dans le livre VII figure une description du "comportement juvénile du vieillard" Le rôle du vieillard doit être interprété de manière à ce que ses mouvements soient légèrement décalés par rapport au rythme. Zeami écrit: "Il y a en effet, cela est clair, au cœur du vieillard, le désir de se comporter en toute chose d'une manière juvénile. Cependant, malgré qu'il en ait, ses membres sont lourds, il est dur d'oreille, et par conséquent, même si l'intention y est, le comportement n'y répond plus. La connaissance de ce principe fait une *mimique vraie*."⁽²⁴⁾

Il s'avère que dans le *nô* on imite le sentiment d'un type de personnage, ou mieux l'idée que l'on se fait de ce type de personnage. La meilleure preuve en est l'utilisation des masques. Le masque représente, par l'expression qu'on lui a donné, le sentiment d'un certain type de personnage. Le masque appelé *Hashihime*, exprime, par exemple, la jalousie d'une femme, *Koomote*, la grâce d'une jeune fille et *Heida*, la solennité d'un chef de guerre.

Nous disons bien "imite un type de personnage", car dans le *nô* les acteurs n'interprètent pas tel ou tel personnage bien déterminé même si celui-ci porte un nom. Par exemple, ce n'est pas la personnalité particulière de Tôru qui intéresse le théâtre *nô* mais plutôt son côté aristocrate aux goûts extrêmement raffinés. Ainsi Tôru personnifie une certaine caractéristique de la noblesse. Par conséquent, le masque, le costume, l'expression du théâtre *nô* seront ceux qui conviendront à ce type de personnage, à l'idée que l'on en a, aussi bien pour l'interprétation que dans la structure de la pièce.

L'autre élément important du *nô* est l'expression du *yûgen*. Ce mot exprime différentes nuances, mais l'on pourrait dire grosso modo que le sens que Zeami lui donnait serait celui de grâce, de finesse. Pour l'expliquer d'une manière plus analytique, nous pourrions dire qu'au sens originel de "profond", s'est ajouté celui de beauté charmante, comme celle d'une jeune dame de qualité. C'est pour cela que le type approprié pour exprimer ce *yûgen* était celui de la dame de l'époque de Heian. Mais ce sens du beau du *yûgen* se précisa à l'époque de Muromachi. À cette époque, la vie élégante semblable à celle de l'époque de Heian avait disparu depuis longtemps, mais pour cette raison même l'aspiration à ce type de vie n'en était que plus forte. Il est certain que le *yûgen* qui présidait à ce désir de l'imagination collective désignait une beauté plus pure que celle de la réalité. Celui qu'exprimèrent Kan.ami et Zeami sur scène était ce concept abstrait ⁽²⁵⁾.

S'ils choisirent de l'intégrer dans leur art, ce n'est pas sur la base de recherches esthétiques mais simplement parce qu'entre différentes techni-

(24) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 106). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 58.

(25) Cf. J. Konishi, *Nôgakuron Kenkyû*, Hanawa shobô, 1972, 5^e ed., p. 86-87.

ques expérimentées sur scène, l'expression de ce *yûgen* captivait le public. Ce procédé fut mis à l'épreuve dans la pratique. Zeami en apporte la preuve dans son traité *Nôsakusho* dans lequel il affirme que les artistes parvenus à la réussite, même ceux de l'époque ancienne, ne s'éloignaient jamais du style de la *fleur* de *yûgen*⁽²⁶⁾. Nous retrouvons cette affirmation dans le *Sarugaku dangi*, témoignage supplémentaire de l'importance accordée par Zeami à cette technique d'expression.

Quelques lignes sur ce public amateur de *yûgen*. On pourrait penser que le public intéressé par ce style élégant se limitait à celui de la capitale et plus particulièrement à l'aristocratie, mais il n'en est rien. Il est en effet difficile de concevoir un public aussi restreint pour l'art du *nô* fondé sur le style *yûgen*⁽²⁷⁾. Il est cependant vrai que les connaisseurs à l'œil exercé étaient plus nombreux parmi les couches élevées de la capitale, mais l'on trouvait aussi chez des guerriers de condition plus modeste ainsi qu'en province des gens aussi experts que possible, dans la mesure où l'occasion leur avait été offerte de développer leur goût artistique, et qui surtout désiraient avoir accès eux aussi à la beauté appréciée par ceux de la capitale. Par conséquent, les pièces de *nô* de style *yûgen* n'ont pas été conçues uniquement en vue de divertir l'élite de la capitale.

Quoi qu'il en soit, il est vrai que Zeami préférait personnellement ce style, et cette attitude était toute naturelle pour qui recherchait la *fleur*, mais il ne négligeait pas pour autant les autres styles.

On pense toutefois que le style *yûgen* commença à prendre de l'importance dans le *sarugaku* d'Ômi dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Auparavant, et surtout dans le *sarugaku* du Yamato, le style employé était bien différent. L'étude des masques en apporte la preuve. Les masques les plus anciens de ce théâtre, qui remontent à l'époque de Kamakura, sont en effet ceux à l'expression forte, dans la lignée des masques appelés *tobide* ou *be-shimi*, portés dans les pièces de démon, tandis que ceux aux traits fins, propres au style *yûgen*, comme *koomote* ou *chûjô*, furent fabriqués plus tardivement.

Il faut noter d'autre part que la juxtaposition de ces deux styles faisaient souvent naître des erreurs d'appréciation à propos de l'interprétation. Une confusion s'établit entre puissance et rudesse d'une part et entre grâce du *yûgen* et mollesse d'autre part. Zeami explique ainsi cette confusion: "[...] interpréter avec puissance ce qui doit être délié, c'est être rude, car c'est du faux-semblant. [...] Si l'on cherche à empreindre de [*yûgen*] ce qui devrait

(26) Cf. le texte "Sandô" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, *idem*, p. 143.

(27) La pratique du *renga* qui consiste à enchaîner des poèmes était courante à cette époque et l'on y visait aussi à exprimer la beauté du *yûgen*. Les amateurs de ce type de poésie se rencontraient dans les diverses classes de la société et dans tout le Japon, et pas uniquement parmi la noblesse de la capitale.

être puissant, la mimique n'étant pas ressemblante, ce n'est point là le [*yû-gen*]: c'est de la mollesse" (28). Cette confusion survient donc au moment où un type de personnage est conçu de manière erronée.

L'étude de la voie de la fleur

La *fleur* est la vie du *nô*; si elle disparaît, le *nô* ne lui survivra pas. Zeami, ainsi que Kan.ami, considérait qu'il existait deux types de *fleurs*, celle du moment et l'éternelle. La *fleur* du moment passe avec son moment, la *fleur* éternelle est la véritable *fleur* qui donne sa vie au *nô*. Elle ne doit pas être limitée à la vie d'un seul acteur puisque le *nô* doit être éternel. Ainsi, pour assurer la pérennité du *nô* au delà d'une génération, il est nécessaire que celui qui a appris cette *fleur* la transmette correctement à son successeur. Cela constitue "la voie de la fleur"

Qu'en était-il de cet apprentissage, c'est ce que nous allons voir maintenant.

Le fait que le premier livre de *Fûshikaden* traite des exercices selon les tranches d'âge prouve amplement que cet apprentissage était d'une très grande importance. Ce que l'on entend par "exercices" ne se limite pas seulement à la pratique mais comprend aussi l'étude. Ainsi, outre la pratique, l'acteur doit aussi posséder les connaissances qui s'y rapportent. Parmi celles-ci figurent celle de la "*classe*" que Zeami développe dans le livre II de *Fûshikaden*. Il s'agit d'un passage complexe et assez obscur (29), mais si l'on se contente d'en tirer la conclusion, il apparaît que la *classe* est une qualité innée. Les exercices prolongés de chant, danse ou mimique ne peuvent que faire surgir le don qui existait déjà mais demeurait masqué par les mauvaises habitudes. Dans ce même passage, Zeami fait remarquer la différence entre "ampleur" (*kasa*) et "distinction" (*take*). "Ampleur" qualifierait une contenance digne et imposante. Ce serait donc une allure digne. Dans le livre VI de *Fûshidaken*, il utilise ce terme dans un sens positif dans la phrase suivante: "... finalement, son *nô* prend de l'ampleur, il "se dégrasse" et lorsqu'il aura assuré son renom et la prospérité de son école, il conservera certainement la *fleur* jusqu'à un âge avancé" (30). Cette *ampleur* pouvait être confon-

(28) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *idem*, p. 98). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 50.

(29) Lire les explications que donne R. Sieffert de ce passage dans les notes 39 à 44 concernant la traduction du Livre III de "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 321-322.

(30) Citation extratite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 101). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 54.

due avec l'idée de *distinction*, mais ce terme peut avoir aussi un sens péjoratif comme par exemple dans le chapitre XXI du *Sarugaku dangi* pour critiquer l'art de Kongô du *sarugaku* du Yamato: "Kongô était un acteur qui avait de *l'ampleur*. Il avait tellement *d'ampleur* qu'il avait tendance à exagérer."

Afin que cette *fleur* éclore, il est nécessaire de polir son art pour obtenir ou révéler les qualités mentionnées ci-dessus, ainsi que beaucoup d'autres, mais comme le *nô* est un art du spectacle, son succès dépend du public et demande une *concordance* entre la représentation et ceux qui y assistent.

À propos de la perspicacité du public, Zeami dit dans le livre V de *Fûshikaden* qu'un acteur ayant atteint un niveau de qualité doit posséder un art qui soit apprécié par un public à l'œil exercé, certes, mais que puisse aussi susciter de l'intérêt pour ceux qui ne l'ont pas autant, comme nous l'avons déjà vu plus haut. Toutefois l'art apprécié du public perspicace entrera difficilement en *concordance* avec un public à l'œil non exercé. Zeami explique comment résoudre cette contradiction dans ce même livre V de *Fûshidaken*. Il dit en effet que le *nô* ne peut assurer la longévité et le bonheur d'une compagnie que par la faveur et le respect de la multitude. Par conséquent, il ne faut jamais oublier ses débuts dans le *nô* et en s'adaptant toujours au temps et au lieu, jouer de telle sorte que même les spectateurs les plus frustes puissent être touchés par le *nô*. "Longévité et bonheur d'une compagnie" laisse entendre que cette compagnie possède la capacité économique nécessaire pour poursuivre sa carrière. Un spectacle de *nô* n'est pas l'œuvre d'une seule personne, mais celle d'un groupe, la compagnie. Selon Konishi, une représentation au bénéfice des temples ou des monastères nécessitait au moins une trentaine de personnes ⁽³¹⁾. La compagnie devait donc posséder les moyens de faire vivre tous ses membres. Ainsi, aussi habile qu'il soit, un acteur ou un chef que ne parviendrait pas à recueillir les fonds nécessaires à la compagnie ne mériterait pas d'être applaudi.

Si toutefois, cette recherche de la longévité et du bonheur, se fait exclusivement dans un esprit de lucre, elle sera selon Zeami la cause première du déclin de l'art. Et si l'art décline, la longévité et le bonheur seront voués à leur perte. Par conséquent, permettre à son art d'être représenté et apprécié éternellement constitue la voie de la longévité et du bonheur.

Le chemin du *nô* doit se poursuivre et ne jamais s'interrompre. Pour cela il faut donc aussi captiver les spectateurs des provinces reculées et des campagnes isolées. Cela parce que même un acteur, ou un chef, qui a obtenu une consécration universelle, peut connaître, pour des raisons inexplic-

(31) Cf. J. Konishi, *Nôgakuron kenkyû*, Hanawa shobô, 1972, 5^e éd., p. 116.

quées et indépendantes de sa volonté, une période de défaveur de la part d'un public influent. Si dans ce cas il est toujours en possession de la *fleur* qui lui valut les applaudissements du peuple des campagnes et des provinces lointaines, sa voie ne sera pas pour autant interrompue et ainsi il pourra retrouver un jour la faveur universelle ⁽³²⁾.

D'autre part, si le chef possède toutes les qualités mais qu'il n'en aille pas de même pour son héritier, le chemin du *nô* s'évanouira. Le seul moyen pour obtenir la longévité est la transmission correcte de l'art à ses descendants. L'étude de la voie devra servir à protéger la maison, ainsi que le dit Zeami dans la postface des livres III et V de *Fûshikaden*. Toutefois "maison" ne signifie pas ici simplement "famille" puisque "Ce n'est pas par les liens de parenté, c'est par la succession aux traditions que se constitue une lignée" Il faudra se garder de transmettre la tradition qui permettra d'assurer la longévité de l'art à un incapable, même s'il s'agit de son propre fils⁽³³⁾.

Les idées développées dans les traités postérieurs à *Fûshikaden*

Cette partie est consacrée à l'étude des idées de Zeami présentées dans *Fûshikaden* qui ont connu une évolution ainsi qu'à celles qui complètent les théories exposées dans cette même œuvre et que nous avons jugées importantes.

La conception de l'esprit

La conception selon laquelle "la *fleur* est dans une disposition de l'esprit; la semence doit en être le métier", prévaut dans les autres traités de Zeami, mais par rapport à l' "esprit" du premier traité considéré comme celui qui établissait la "*concordance*", c'est à dire qui permettait de connaître le *nô*, une signification supplémentaire vient enrichir cette notion, celle de l'esprit semence de la *fleur*.

À propos de l'esprit qui permet de connaître le *nô*, Zeami distingue chez les spectateurs critiques deux catégories, ceux dont l'œil est exercé et ceux qui connaissent de *nô*. Les premiers savent juger de la technique d'un

(32) Cf. le texte "*Fûshikaden*" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 46 et la traduction donnée par R. Sieffert, "*Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation*", *ibid*, p. 94. Zeami semble avoir pressenti dans ce passage les difficultés que rencontrera effectivement le *nô* soixante-dix ans plus tard, privé de l'appui d'une classe militaire qui ne pouvait plus soutenir financièrement les compagnies. Si l'art du *nô* ne disparut pas complètement, c'est en effet grâce aux tournées que ses artistes continuèrent d'organiser dans toutes les provinces du Japon.

(33) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "*Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation*", *ibid*, p. 85, 94 et 112). Pour le texte en japonais, cf. aussi "*Fûshikaden*" texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 37, 46 et 64-65.

acteur, les seconds, capables d'apprécier la technique et d'appréhender l'esprit qui préside à la naissance de la technique, parviennent à la compréhension du *nô*. On remarquera que Zeami dans son traité *Kakyô* ne prend plus en considération le public à l'œil non exercé, sujet pourtant abordé dans *Fûshikaden*, et ne traite plus que du public qualifié. Cependant l' "esprit", au sens où il est employé dans la phrase "Il est dit dans la *Critique*: "Oubliant le résultat, voyez le *nô*; oubliant le *nô*, voyez l'acteur; oubliant l'acteur, voyez l'esprit; oubliant l'esprit, comprenez le *nô*." (34) est le même esprit que celui de *Fûshikaden*, celui qui contrôle et organise toutes les techniques. Il s'agit plus concrètement de l'esprit que permet de se connaître soi-même, de connaître l'autre ainsi que le moment propice à l'éclosion de la fleur du *nô* sur la scène.

Quant à l'esprit en tant que semence de la fleur, nous en avons un exemple dans le précepte suivant énoncé dans *Kakyô*: "Mouvoir l'esprit aux dix dixièmes, mouvoir le corps aux sept dixièmes" (35). Si le corps se meut aux sept dixièmes, les trois dixièmes restants constituent un intervalle soutenu par l'esprit qui devient alors la semence qui fera naître l'effet du mouvement.

Comment procède l'esprit qui soutient ce "rien", la "non-interprétation" des intervalles? Selon Zeami, c'est dans le degré de "la non-conscience, par une attitude mentale dans laquelle votre esprit vous est caché à vous même, qu'il vous faut opérer la liaison entre ce qui précède et ce qui suit les intervalles de non-interprétation" En somme, c'est "la puissance mentale qui relie par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression" (36).

C'est dans cette même ligne de raisonnement qu'il explique la "vision objectivée" Zeami reconnaît en effet cinq modes d'exercices pour la danse: le mode du geste, le mode de la danse, le mode combiné, le mode faisant du geste la substance et le mode faisant de la danse la substance. Le premier devait être exécuté par les bras et les jambes, le second, sans mouvement, exprimait le sentiment par l'apparence, la grâce; le troisième était formé par la réunion des deux premiers. Le quatrième et le cinquième étaient des variations du mode combiné, dans le premier le mode faisant du geste la substance était plus important tandis que dans l'autre c'était le mode faisant de la danse la substance. Zeami attire l'attention sur ce second mode de la danse par un précepte qui dit: "Fixez vos yeux devant vous, disposez votre esprit derrière vous" Ce que l'acteur voit de ses propres yeux est la

(34) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô. Le miroir de la fleur", *ibid*, p. 135). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 104.

(35) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 115-116). Pour le texte en japonais, cf. *ibid*, p. 84-85.

(36) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 131). Pour le texte en japonais, cf. *ibid*, p. 100.

“vision subjective” L’image de l’acteur, telle qu’elle est perçue par les spectateurs, et une “vision objectivée” L’acteur devra donc se voir en se mettant mentalement à la place du public. Il pourra avoir ainsi une vision globale de sa silhouette, percevoir mêmes les parties de son corps que le regard ne peut normalement atteindre et ainsi composer une “silhouette gracieuse dans laquelle les cinq parties du corps seront harmonieusement coordonnées” (37). Il est certain que cette technique ne peut-être maîtrisée que par l’esprit ou plus précisément que par la concentration sur l’esprit de la danse. Pour arriver à une concentration correcte, il faudra donc passer par toute une préparation préalable, l’étude de la danse, des exercices, et l’étude du personnage à jouer. Une fois ces connaissances assimilées, l’acteur atteindra le degré de l’aisance, dans lequel il pourra exécuter ses mouvements et son interprétation naturellement tout comme les mouvements quotidiens que l’on fait sans réfléchir.

L’intériorisation de la technique

Ainsi l’esprit à qui il n’incombait auparavant que de produire la semence jusqu’à la *fleur*, apparaît maintenant comme cette semence même; cette évolution montre combien Zeami s’acheminait vers un art de plus en plus dépouillé. On voit de même dans ses traités postérieurs, alors qu’il considèrerait encore dans *Fûshikaden* qu’un acteur arrivé à un certain âge ne doit plus exécuter de mimiques minutieuses car cela le ferait prendre en défaut (38), un effort pour captiver les spectateurs justement par le “non-faire” de mouvements. C’était en effet l’absence de mouvements, la sobriété que le public s’était alors mis à préférer, ainsi que le prouve un passage de *Kakyô*(39). Ce “non-faire” était exigé à divers niveaux. De même l’exigence portant sur la connaissance de nombreuses pièces et par conséquent de nombreux types de personnage, pour faire éclore sur scène la *fleur* de l’*insolite* prend ici des accents moins impérieux. Les neuf types de personnage du livre II de *Fûshikaden* sont réduits à trois types de base. Si l’on compare ces deux moments de la conception des types de base du théâtre *nô*, l’on arrive à la conclusion synthétique suivante: le vieillard et la divinité sont englobés dans le type du vieillard; la femme et le dément dans le type de la femme, auxquels vint s’ajouter celui de la femme céleste; l’*ashura* est assimilé au type du guerrier dans lequel se fondent aussi les types du *hōka* (artiste de

(37) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 119-120). Pour le texte en japonais, cf. *ibid*, p. 88-89.

(38) Cf. le texte “Fûshikaden” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 19 et la traduction donnée par R. Sieffert, “Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l’interprétation”, *ibid*, p. 68.

(39) Cf. le texte “Kakyô” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 100 et la traduction donnée par R. Sieffert, “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *ibid*, p. 130.

divertissement) et du démon du *style de mouvement* qui englobent détaillé eux-mêmes respectivement le moine et le dément d'une part, le démon et la divinité d'autre part (40).

On trouve par ailleurs, dans *Ningyô*, de même que dans *Nôsakusho*, une explication du démon du *style de mouvement violent* bien que Zeami précise dans le second de ces deux traités que ce type n'était pas exécuté dans sa "maison" et que l'on se concentrait sur celui du *style du mouvement détaillé*. Quant au type de personnage de la femme céleste, il n'existait pas dans l'art de Kan.ami. Nous savons par un passage du *Sarugaku dangi* que ce dernier n'avait jamais interprété la danse de la femme céleste et que Zeami fut le premier à le faire dans la compagnie Kanze obéissant en cela aux dernières volontés de son père. D'autre part, les rôles à visage découvert et les types de sujets chinois énumérés dans *Fûshikaden* disparaissent complètement dans les traités postérieurs.

Ainsi la concentration de tous les personnages du *nô* en trois types marque bien la tendance de Zeami à rechercher l'essence des types représentés, beaucoup plus qu'il ne le faisait dans *Fûshikaden*.

Cette idée des trois types de personnage est à rapprocher des types de composition. Zeami explique minutieusement dans *Nôsakusho*, au chapitre de la composition des trois types, les pièces qui devront être structurées et composées selon l'un des trois types. Les directives pour la composition sont très précises, bien plus que celles du livre VI de *Fûshikaden*, et limitent d'autant plus la liberté de composition de *nô*, de telle sorte que les pièces se ressemblent. Elles content de moins en moins l'histoire d'un type précis de personnage mais plutôt celle d'un archétype de vieillard, de femme ou de guerrier.

Quant aux trois voies de la composition, "la semence", "la composition" et "l'écriture", également développées dans *Nôsakusho*, elles correspondent à peu près aux "thème", "progression ouverture - développement - finale" et "style" de *Fûshikaden*. Ce qui a changé, ce sont les centres d'attention à chaque étape de ce processus.

En premier lieu, le thème de la composition qui selon *Fûshikaden* doit être recherché parmi ce qui est le plus connu du public, devient dans *Nôsakusho* la semence, composée de types de personnage aux goûts artistiques connus, de façon à ce que la danse et le chant puissent s'insérer dans l'histoire. Nous pouvons observer ici une des caractéristiques de la dramaturgie de Zeami qui au lieu de développer un événement s'attache à la création

(40) Cf. le texte "Nôsakusho" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 136-141.

d'une atmosphère de beau. Par ailleurs, Zeami explique ce changement d'orientation dans le premier paragraphe du *Sarugaku dangi* en donnant le *kagura* comme origine du *nô*.

En second lieu, la progression ouverture développement finale qui dans *Fûshikaden* s'appliquait à un programme de *nô*, devient dans *Nôsakusho* principe de progression à l'intérieur de la structure d'une composition. Le chapitre XV du *Sarugaku dangi* explique effectivement comment se présenterait une pièce obéissant à cette progression. Cette progression peut même être appliquée, selon le traité *Shûgyoku tokka* à une technique qui ne dure qu'un instant: un appel du pied, un bras qui se tend. Zeami dit encore que même la théorie "primo, le ton; secundo, le souffle; tertio, la voix" suit l'ordre de cette progression. L'ouverture serait le moment où l'acteur cherche à établir dans son esprit le ton à employer, le développement celui où l'on discipline la respiration avant de commencer à chanter et le finale se concrétiserait par l'émission de la voix. Si cette voix parvient à provoquer l'émotion du public, c'est qu'elle a été obtenue en obéissant à cette progression⁽⁴¹⁾.

Enfin, pour ce qui est des paroles à utiliser, alors qu'il préconisait dans *Fûshikaden* le choix de paroles en harmonie avec le mouvement, Zeami parle dans *Nôsakusho* de phrases en accord avec le type de personnage, donnant plus d'importance à l'effet qui se dégage de celui-ci.

Le caractère depouillé

Lorsque plusieurs techniques tendent vers l'unification, se fait jour, en même temps qu'il se produit un recul quantitatif, une tendance à la simplification et au dépouillement.

Dans les traités postérieurs à *Fûshikaden*, Zeami concentre sa recherche sur l'effet de *yûgen*. Cette expression de l'art existait déjà dans son premier traité, il est vrai, mais elle ne représentait pas sa seule préoccupation.

Zeami déclare ainsi dans *Kakyô*: "... dans le rôle d'un démon par exemple, dussiez-vous infléchir légèrement votre tenue vers le mouvement violent, si là encore vous n'oubliez pas la beauté de l'allure, si vous observez [le principe] du "mouvement de l'esprit aux dix dixièmes" et celui de "mouvement puissant du corps, appel du pied modéré", si les attitudes de votre corps sont belles, vous obtiendrez le "*yûgen*" du démon" ⁽⁴²⁾. Même dans le

(41) Cf. le texte "Shûgyoku tokka" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 191-192.

(42) Cf. le texte "Kakyô" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 97 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kakyô. Le miroir de la fleur.", *ibid*, p. 68

type du démon violent dont la nature est contraire à l'effet de *yûgen* considéré dans *Ningyô* comme celui pour lequel "l'effet visuel obtenu est totalement aride et les attitudes intéressantes [...] rares" (43), Zeami cherche l'*intéressant* par l'expression de l'effet *yûgen*.

Dans *Kakyô* encore, Zeami traite des représentations qui s'imposent par la vue, par l'ouïe ou par l'esprit.

La première, dite "de la vue", est celle dont l'interprétation est intéressante, appréciée par les spectateurs de toutes classes, la seconde, "de l'ouïe", est celle qui dès le premier moment captive le public par le rythme du chant qui se révèle élégant et *intéressant*. L'acteur extrêmement habile parvient tout naturellement, par sa connaissance du répertoire, son entraînement physique et mental, à faire croître l'intérêt au cours du spectacle. Ceux qui sont en revanche démunis de ces qualités verront leur *nô* s'affaiblir vers la fin de la pièce. Quant au troisième type de représentation, celui qui s'impose par l'esprit, rien n'est apparent, ni dans le chant, ni dans le mouvement, ni dans la danse ou la narration mais il possède même ainsi quelque chose qui émeut profondément le public. C'est celui dont Zeami dit que la manière est "glacée". Ce degré, toujours selon Zeami, n'est pas discernable, même para un œil exercé. Cette manière glacée était peut-être le degré de l'art de Zôami, contemporain de Zeami et acteur de *dengaku*, que préférait le *shôgun* Ashikaga Yoshimochi, et considéré par Zeami comme un artiste possédant un art empreint de maturité.

Si nous mettons d'autre part en relation ces trois types de représentation définis dans *Kakyô* avec les éléments *peau*, *chair* et *os* dans l'art du *nô*, développés dans *Shikadô*, nous pouvons dire que celui de la vue est la *peau*, celui de l'ouïe la *chair* et celui de l'esprit, l'*os*. La *peau* est la beauté du *yûgen*, la *chair*, l'art parfait poli par les exercices et l'*os*, la *merveille*, fondée sur la qualité innée, divine (44).

Quant au *nô* "qui s'impose" par l'esprit, cet esprit doit être celui qui harmonise le rythme de la pièce. Il doit agir au niveau du subconscient de l'acteur pour faire maître le *nô* dépouillé. L'*intéressant* qui pourrait être senti consciemment n'existe pas dans ce type de pièce. Il s'agit d'un *nô* "par ailleurs insignifiant en ce qui concerne aussi bien les deux éléments que la mimique ou le mouvement final" (45). Toutefois "dépouillé" ne veut pas dire

(43) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Nikyoku santai ezu. Étude illustrée des deux éléments et des trois types", *ibid*, p. 159). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Nikyoku santai ningyô zu", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 129.

(44) Cf. le texte "Shikadô" établi par A. Omote et S. Katô, *d*, p. 116-117 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Shikadôsho. Le livre de la voie qui mène à la fleur", *ibid*, p. 146-148.

(45) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô. Le miroir de la fleur", *ibid*, p. 134). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 103.

“rien” Au contraire, dépouillé désigne le stade que l’on atteint après de dures études, arrivé au degré de l’aisance.

Dans son traité sur la musique *Fûgyokushû*, Zeami accorde la première place à la musique dépouillée car l’impression qu’elle produit recouvre également celle produite par une musique ornée. Cette impression est totalement différente de celle due au manque d’étude⁽⁴⁶⁾. Ce même passage de *Fûgyokushû* est repris au début du chapitre XIII du *Sarugaku dangi*; après avoir dit que l’enchantement n’existe pas en soi, mais qu’il transparaît naturellement dans la mélodie lorsqu’on a épuisé toutes les ressources de l’étude, Zeami fait référence aux différentes manières de chanter de l’acteur de *dengaku* Kia. Kia était considéré par Zeami comme le père de la musique du *sarugaku* du Yamato.

Il s’agit là d’explications certes liées à la musique, cependant il est clair que le dépouillé dans la musique est à rapprocher du dépouillé d’une représentation. Si l’on considère par ailleurs les indications figurant dans *Shikadô* à propos du “style d’os” dont Zeami dit que la condition nécessaire pour posséder ce style serait d’être doté d’une excellente qualité innée, puisque l’os est comme “l’existence d’un *fonds* inné et la manifestation de la puissance inspirée qui donne spontanément naissance à l’habileté” ⁽⁴⁷⁾, l’on peut dire que le *nô* qui s’impose par l’esprit désigne l’art de l’acteur de talent qui, après avoir épuisé tous les *intérêts* de la technique, offre au public un *intérêt* tout particulier, celui des passages dont la technique est à première vue insignifiante. C’est une interprétation que l’acteur exécute au niveau du subconscient. Et l’impression donnée par cette représentation serait celle de la *maturité* de Zôami.

Il ne fait aucun doute que cet art est dans la même ligne de *yûgen*, compte tenu que le *nô* qui s’impose par la vue ou par l’ouïe exprime un *yûgen* de style orné, tandis que le *nô* qui s’impose par l’esprit exprime un *yûgen* de style dépouillé. En d’autres termes, le premier et le second, qui correspondent respectivement aux éléments peau et chair du *nô*, produisent le *yûgen* qui apparaît à la superficie, le second le manifestant d’une manière plus indirecte que le premier, comme si le public le percevait à travers un voile, tandis que le troisième *nô*, celui qui s’impose par l’esprit et qui correspond à l’élément “os”, produit un *yûgen* tout intérieur, caché dans l’esprit de l’acteur.

Il nous reste enfin à aborder, en ce qui concerne les traités de Zeami, la question du “degré de maturité”, *taketaru kurai*. Zeami explique dans son

(46) Cf. le texte “*Fûgyokushû*” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 159-160.

(47) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. “*Shikadôsho*. Le livre de la voie qui mène à la fleur”, *ibid*, p. 147). Pour le texte en japonais, cf. aussi “*Shikadô*” texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 116.

traité *Shikadô* le style correspondant au degré de maturité de la manière suivante: "Ce sont des *moyens* reposant sur une force intérieure que *l'habile* déploie de temps à autre, une fois qu'il a épuisé en totalité la *voie des styles*, à savoir les exercices âge par âge, de la jeunesse à la vieillesse et qu'il a accumulé les qualités et éliminé les défauts"⁽⁴⁸⁾. Comme il est naturel que le style d'un acteur habile soit bon, étant donné son niveau, il se peut que l'effet visuel de son jeu n'échappe pas dans certains cas à une certaine monotonie, faisant disparaître ainsi *l'insolite*. Mais si l'acteur peut mêler en touches légères à son *style correct* des éléments de *style incorrect*, cela constituera un élément *d'insolite* dans son art; le but final étant de transformer le *style incorrect* en *style correct*. Cependant cette opération ne pourra être effectuée que par un *habile* parvenu à la maturité, et un débutant ne devra jamais imiter le *style incorrect* ou *aberrant* d'un maître. Selon le *Sarugaku dangi*, Zeami avait atteint ce degré qui permettait de transformer ce qui était mal en bien.

Si l'on se souvient que Zeami déclare dans *Shikadô*: "Considérons les *sarugaku* tels qu'on les pratique de nos jours; n'y accédant plus par la voie fondamentale des deux éléments et des trois types, l'on n'étudie, pour chacune des mimiques, qu'un style aberrant, ..." ⁽⁴⁹⁾, et que les deux éléments chant et danse constituent la racine "d'un style susceptible de [...] conserver le *yûgen* dans la manière de [l'] art futur"⁽⁵⁰⁾ qui "... subsistera dans les trois types et donnera vie aux dix mille pièces [de *nô*]"⁽⁵¹⁾, on peut considérer que ce style *aberrant*, en marge des deux éléments et des trois types, se distancie du style de *yûgen*. Ainsi, le style correct serait celui du *yûgen*. Mêler un *style incorrect* pour provoquer *l'insolite* et à partir de celui-ci, *l'intéressant*, est un procédé déjà développé dans *Fûshikaden*.

De même, le *degré mental* propre à l'acteur habile, développé dans la section "Du degré de la maturité" de *Shikadô*, peut être compris comme l'*esprit* de la théorie de *Fûshikaden* "La fleur est dans une disposition de l'esprit; la semence en doit être le métier"⁽⁵²⁾.

Comme on le voit aussi dans *Shikadô*, la théorie développée dans *Fûshikaden* est énoncée sous une autre forme mais au fond celles-ci se res-

(48) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 145). Pour le texte en japonais, cf. aussi *ibid*, p. 114.

(49) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 144). Pour le texte en japonais, cf. aussi *ibid*, p. 113.

(50) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 143). Pour le texte en japonais, cf. aussi *ibid*, p. 112.

(51) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Nikyoku santai ezu. Étude illustrée des deux éléments et des trois types", *ibid*, p. 155). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Nikyoku santai ningyô zu", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 124.

(52) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 85). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 37.

semblent. Zeami dit par exemple que la théorie développée dans la section “Peau, chair et os” de *Shikadô* était un enseignement secret transmis par feu son père, ce constitue une preuve supplémentaire de la proximité du contenu de ce traité avec celui de *Fûshikaden*, composé de nombreuses théories transmises par Kan.ami à son fils.

Et s’il en est ainsi, le *degré de maturité* (*taketaru kurai*) serait simplement une autre manière de désigner la *distinction* (*take*) telle qu’elle est définie dans *Fûshikaden*.

Dans son traité intitulé *Go ongyoku*, “Les cinq modes mélodiques”, Zeami distingue pour la musique cinq catégories: chants votifs (*shûgen*), musique avec *yûgen* (*yûkyoku*), musique d’amour (*renbo*), chants de tristesse in memoriam (*aishô*) et musique de maturité (*rangyoku*). Cette dernière catégorie est l’équivalent de celle du *degré de maturité* (*taketaru kurai*), dans lequel l’acteur touchant à la perfection de son art, peut chanter en incorporant même le style incorrect⁽⁵³⁾. Zeami dit dans le *Sarugaku dangi* qu’il y a dans la pièce *Ukai* “Le pêcheur au cormoran” des chants d’un haut degré de maturité. Dans le chapitre IV de ce même traité figure, au troisième paragraphe, un passage de la pièce de *no Gendayû*, “doté d’effet mûr, rempli de distinction”

Nous avons dit plus haut que le style incorrect ou aberrant d’un acteur habile était celui qui s’éloignait le plus du style *yûgen*. Nous pouvons ajouter que ce style indiquerait plus concrètement celui du démon, qui appartient au courant impétueux. Par conséquent, ce n’est qu’arrivé au degré de maturité qu’un acteur habile pourra l’interpréter avec succès. Ayant atteint la perfection dans son art, il jouera ce personnage comme une fleur qui éclot sur un récif.

La systématisation de l’étude de la voie.

Nose Asaji reconnaît trois niveaux dans la conception des degrés de l’art développée dans les traités de Zeami: le niveau du *degré de l’aisance* (*an.i*), celui du *degré de maturité* (*ran.i* ou *taketaru kurai*) et celui du *degré du merveilleux* (*myô.i*). Le premier est le degré de perfection auquel l’acteur accède après de nombreux exercices, et qui lui permet de mettre en pratique en toute tranquillité le précepte “mouvoir l’esprit aux dix dixièmes, mouvoir le corps aux sept dixièmes”⁽⁵⁴⁾. Le second est celui que nous venons d’analy-

(53) Cf. le texte “Go ongyoku jôjô” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 199.

(54) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *ibid*, p. 115-116). Pour le texte en japonais, cf. aussi “Kakyô”, texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 84-85.

ser et dans lequel l'acteur, grâce à son habileté, transforme un style incorrect en un style correct. Le troisième est le niveau au dessus de ceux-ci, où toute pensée ou idée disparaît pour ne laisser place qu'à *merveille*. Dans ces deux derniers, l'art est totalement libre quoiqu'on parle encore pour le *degré de la maturité* de style que l'on perçoit comme correct ou incorrect. Le dernier est le degré de l'art qui plonge le public dans l'enchantement⁽⁵⁵⁾.

Toutefois, un spécialiste japonais, Konishi Jin.ichi, a démontré en fondant sur le traité *Go ongyoku* qu'il n'existait pas de gradation entre le *degré de l'aisance* (*an.i*) et le degré de maturité (*ran.i*) et qu'au contraire, c'était l'acteur habile ayant atteint le *degré de l'aisance* qui pouvait chanter la *musique de maturité*⁽⁵⁶⁾. Parmi les passages relevés dans *Go ongyoku* pour étayer cette thèse, Konichi cite d'abord celui où il est dit que la musique de maturité ne peut être chantée à plusieurs car seul celui qui a atteint le *degré de l'aisance* peut y parvenir, sous une forme libre et personnelle en accord avec l'esprit du moment, ainsi qu'un autre passage dans lequel Zeami déclare que la *voix de la maturité* (*ransei*) est celle qui naît lorsqu'on atteint le *degré de l'aisance* et que l'on maîtrise chant votif, musique avec *yûgen*, musique d'amour et chant de tristesse in memoriam.

Quant à considérer le *degré du merveilleux* comme celui qui se situe au dessus du *degré de la maturité*, il semble que cela ne fasse aucun doute si l'on se fonde sur la partie qui traite du *merveilleux* dans *Kakyô*, "le miroir de la fleur". Nous pouvons y lire en effet que "le *merveilleux*, c'est une apparence dépourvue de forme" et que "c'est dans l'absence de forme que réside le *merveilleux*". Cet art se produit au niveau de la *non-conscience*, et ce degré de la *non-conscience*, du *non-style* est ce qu'il y a de plus proche du *merveilleux*. L'on peut ainsi dire qu'il correspond au *nô* qui s'impose par l'esprit. Il est par conséquent différent du *degré de la maturité* dans lequel subsiste encore l'activité de la conscience de l'acteur dans le choix des styles à représenter.

Toujours dans cette même partie de *Kakyô*, Zeami parle de la sphère de l'aisance inhérente au *degré de la maturité*, ce qui renforce l'interprétation de Konishi.

Zeami précise par ailleurs dans *Fushizuke shidai* à propos du degré de la musique, que la musique qui semble émaner d'une voix non consciente est la *voix du merveilleux*; elle apparaît dans l'art de celui qui a atteint le *degré de l'aisance* à l'issue d'études approfondies. Il s'agit donc de la musique du suprême accomplissement.

(55) Cf. A. Nose, *Kodai geki bungaku*, Kawade shobô, 1939, p. 112-115 et A. Nose, *Nôgaku geidô*, Hinoki shoten, p. 125-131.

(56) Cf. J. Konishi, *Nôgakuron kenkyû*, Hanawa shobô, 1972, 5^e éd., p. 173-174

Comme on le voit, le *degré de l'aisance* est une condition nécessaire pour émettre aussi bien la *voix de la maturité* que la *voix du merveilleux*. Il ne s'agit point d'un degré s'insérant dans une hiérarchie, comme le pensait Nose, mais plutôt d'un degré destiné à servir de base au *degré de la maturité* comme à celui du *merveilleux*.

Une autre théorie liée à cette idée est celle résumée par la formule: "la matière est identique au vide, le vide est identique à la matière" qui se trouve développée dans le traité *Yûgakushûdô fûken*. Lorsqu'un acteur, ayant parcouru les trois étapes de la jeune pousse, de la floraison et de la fructification, arrive au *degré de l'aisance* et qu'il réalise, grâce aux modèles dont dispose son esprit, un style achevé, qu'il peut donc représenter toutes les pièces d'une manière parfaite et conformément à tout ce qu'il entend exprimer de lui-même, il a atteint le niveau où la matière est identique au vide. Toutefois, il subsiste encore ici de la part de l'acteur une certaine préoccupation quant aux défauts qui échappent à l'entendement. Un degré où il n'y aurait plus lieu de s'en inquiéter, où toutes les critiques concernant ce qui est bon ou mauvais, ce qui est correct ou incorrect seraient dépassées, les qualités et les défauts éveillant pareillement l'intérêt du public, serait celui où le vide est identique à la matière⁽⁵⁷⁾.

Nous voyons que Zeami utilise différentes terminologies pour expliquer plusieurs fois le même degré. Ce degré, où qualités et défauts charment également le public, est celui que nous avons déjà évoqué sous le nom de *degré de la maturité*. Quant au degré dans lequel l'acteur peut jouer selon son intention, il équivaudrait au *style de l'intention*, (*ifu*) du traité *Goi* où l'intention de l'acteur engendre l'expression pertinente dans la représentation théâtrale⁽⁵⁸⁾. Il s'agit d'un stade où l'acteur domine parfaitement la technique de son art, mais ce n'est pas encore celui où il pourra interpréter un *nô* qui s'impose par l'esprit. Cet acteur n'a pas encore atteint les trois *fleurs supérieures* du traité *Kyûi* et se trouve au stade des trois *degrés moyens* ⁽⁵⁹⁾.

Il est cependant difficile d'établir avec précision les rapports entre les divers degrés. Konishi tente une systématisation des divers styles qui apparaissent au cours des traités de Zeami, établissant des relations entre ceux présentés dans *Shikadô*, *Goi* ou *Kyûi*, mais la classification que Zeami applique à l'art de *Kia* dans le *Sarugaku dangi* remet complètement en question cette entreprise.

(57) Cf. le texte "Yûgaku shûdô fûken" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 165 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Yûgaku shûdô kempû sho. Le livre de l'étude de l'effet visuel des divertissements musicaux", *ibid*, p. 168-169.

(58) Cf. le texte "Go.i" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 170-171.

(59) Cf. Le texte "Kyûi" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid* p. 165 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kyûi-shidai. L'échelle des neuf degrés", *ibid*, p. 168-169. Cet acteur se situerait, selon la classification de Konishi, au niveau du degré du *style de la fleur de bon aloi* ou de celui du *style ample et précis*.

L'ordre d'étude des neuf degrés

Zeami définit de manière systématique dans le traité *Kyûi* les exercices de *nô* selon la théorie des neuf degrés. Nous allons présenter ci-dessous ces degrés dans l'ordre décroissant.

I. Les trois fleurs supérieures:

1. Le style de la fleur merveilleuse.

"En Shinra, à minuit, le soleil luit."

2. Le style de la fleur altière et profonde.

"La neige recouvre mille monts, cette cime isolée, comment n'est-elle pas blanche?"

3. Le style de la fleur sereine.

"Dans une coupe d'argent, amasser de la neige."

II. Les trois degrés moyens:

1. Le style de la fleur de bon aloi.

"Dans une brume lumineuse se couche le soleil et les dix mille monts se vêtent d'écarlate."

2. Le style ample et précis.

"Il décrit avec précision la nature des nuages sur les monts et de la lune sur les flots."

3. Le style superficiel mais omé.

"La voie est une voie, mais elle n'est pas la voie ordinaire."

III. Les trois degrés inférieurs:

1. Le style puissant et méticuleux.

"Le marteau de fer s'ébranle; le sabre précieux jette un froid éclat."

2. Le style puissant et violent.

"Le tigre, trois jours après sa naissance, est d'humeur à dévorer un bœuf."

3. Le style violent et corrompu.

"Les cinq/ facultés/ de l'écureuil."⁽⁶⁰⁾

(58) Cf. le texte "Go.i" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 170-171.

(59) Cf. Le texte "Kyûi" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid* p. 165 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kyûi-shidai. L'échelle des neuf degrés", *ibid*, p. 168-169. Cet acteur se situerait, selon la classification de Konishi, au niveau du degré du *style de la fleur de bon aloi* ou de celui du *style ample et précis*.

(60) Traductions par R. Sieffert extraites de "Kyûi shidai. L'échelle des neuf degrés", *idem*, p.175-176.

Cf. aussi le texte "Kyûi" établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 174-175.

Zeami explique dans la seconde partie du traité *Kyûi* dans quel ordre étudier ces neuf degrés. Selon lui un acteur devrait commencer les exercices de *nô* par le *style superficiel mais orné* qui concerne concrètement les exercices pour les deux éléments, c'est à dire le chant et la danse. L'acteur passera ensuite à l'étude des trois types: le vieillard, la femme et le guerrier. Ce stade de perfectionnement de la technique corespond au *style ample et précis*. L'assimilation parfaite des trois types trouve son expression dans le *style de la fleur de bon aloi*. L'acteur dispose à ce stade de la formation nécessaire pour avancer plus loin dans la voie du *nô* et pénétrer la sphère du *yûgen*; la première étape à atteindre sera le *style de la fleur sereine*⁽⁶¹⁾. Le *style de la fleur altière et profonde* est celui où l'interprétation du *yûgen* atteint son plus haut niveau, où l'acteur peut séduire le public tout en mêlant différents styles. Le degré supérieur est le *style de la fleur merveilleuse*, celui où toutes explications ou critiques sont dépassées, où l'esprit et l'interprétation ne font qu'un, celui qui entraîne une admiration inouïe de la part des spectateurs. Tous les styles d'interprétation mentionnés jusqu'ici relèvent de la sphère du *yûgen*, étant donné que tous les exercices réalisés visent à mieux l'exprimer.

En revanche, les styles de trois *degrés inférieurs* appartiennent au courant impétueux. Le *style puissant et méticuleux* représente celui du démon, démon par l'aspect et par l'esprit, avec le style du mouvement détaillé; le *style puissant et violent*, celui du démon, démon par la force, par l'aspect et par l'esprit, avec le style du mouvement violent. Zeami développe l'étude de ces trois types de démons dans son traité *Ningyô*. On trouve enfin, en bas de l'échelle le *style violent et corrompu*, qui, malgré la présence d'éléments considérés comme rudes, figure cependant parmi les neuf degrés.

L'ordre proposé par Zeami pour l'étude de ces neuf degrés est particulièrement intéressant. Cette étude devrait débiter, selon l'auteur, par les *degrés moyens* puis continuer par les *degrés supérieurs* et enfin seulement "revenir"⁽⁶²⁾ à celle des *degrés inférieurs*. La raison de cet ordre est la suivante: s'il commence par l'étude des trois *degrés moyens* qui permet d'atteindre le *style ample et précis*, et revient ensuite seulement aux trois *degrés inférieurs*, l'acteur pourra maintenir un certain niveau dans l'interprétation du *style puissant et méticuleux* ou du *style puissant et violent*; celui qui commence au contraire l'étude par le *style violent et corrompu*, le dernier des trois *degrés inférieurs*, ne sera capable que d'une interprétation "hors de

(61) Zeami considère dans le *Sarugaku dangi* l'art de Zôa comme appartenant à ce style.

(62) *Kyakurai* ou *Kôko kyakyurai*, sont les termes employés par Zeami respectivement dans *Kyûi* et *Go ongyoku*. Cette expression se retrouve fréquemment dans les textes *zen*. Dans la véritable voie du Bouddha, l'illuminé doit revenir en ce bas monde afin de guider ceux qui sont toujours dans les ténèbres. Zeami n'a fait qu'emprunter cette expression, laissant de côté toute connotation religieuse, bien que l'utilisation de termes provenant de textes *zen* soit une preuve de l'influence de cette religion dans sa formation.

toute voie", son art ne pouvant même pas figurer dans la classification des neuf degrés. Les styles appartenant aux trois *degrés inférieurs* ne pourront en réalité être abordés correctement que par ceux qui, après avoir assimilé les styles des trois *degrés moyens*, auront atteint le niveau des trois *fleurs supérieures*. C'est ce niveau élevé qui permet en effet aux acteurs d'interpréter les types du courant impétueux sous une forme particulièrement intéressante et insolite. Il s'agit là de l'art de celui qui a atteint le degré de maturité et qui peut interpréter délibérément un style incorrect pour provoquer l'insolite ou même de l'art du *degré du merveilleux* où le correct et l'incorrect n'existent plus. Cependant certains acteurs ne surent pas redescendre aux trois *degrés inférieurs* après avoir atteint les *fleurs supérieures*, sans que cela ne les empêchât d'être de grands maîtres. Zeami dit de son père Kan.ami dans le *Sarugaku dangi*, de même des *Kyûi* qu'il fut le seul à savoir retourner aux trois *degrés inférieurs*. Et Inuô (Dôa) lui-même, grand maître du *sarugaku* d'Ômi ne savait redescendre ne fût-ce qu'au premier des styles des trois *degrés moyens*.

Autre aspect remarquable de cette classification, les trois styles supérieurs sont considérés comme "*fleurs*" et les autres simplement comme "*degrés*"

En fait, les *degrés moyens* et *inférieurs* reflètent à travers son style le degré de l'art qui est celui de l'acteur. On sait, par exemple, que si l'acteur domine seulement les deux éléments, il appartient au troisième style des *degrés moyens*, le *style superficiel mais orné*, si par contre il maîtrise en outre parfaitement les trois types, il appartient alors au premier style de ces *degrés moyens*, le *style de la fleur de bon aloi*. S'il ne lui est possible d'interpréter que le démon du mouvement violent, son niveau sera celui du deuxième style des *degrés inférieurs*, le *style puissant et violent*, et s'il réussit dans le rôle du démon du mouvement détaillé ce sera celui du premier style des *degrés inférieurs*, le *style puissant et méticuleux*. Les acteurs d'un niveau déterminé ne devaient pas a priori interpréter les styles des autres niveaux. C'est pour cela que l'on peut dire que le degré reflète le style de l'acteur et vice-versa.

Mais il n'en est pas de même pour les trois *fleurs supérieures*. Lorsqu'un acteur ayant atteint le second degré des *fleurs supérieures* interprète l'art correspondant au premier des *degrés inférieurs*, le style de cette interprétation sera le *style puissant et méticuleux* mais le degré de ce maître sera toujours celui des *fleurs supérieures*. C'est ainsi que pour ce maître confirmé, style et degré ne correspondront pas toujours.

Alors que le fondement des *degrés moyens* et *inférieurs* est le perfectionnement technique de l'acteur, celui des *fleurs supérieures* est l'esprit, la compréhension de l'art du *nô*.

Zeami considère dans son traité *Shûgyoku tokka* l'art des trois fleurs supérieures comme la fleur de l'esprit (*shôka*) et celui des degrés moyens et inférieurs comme la fleur de la technique (*yôka*). Il précise que la première de ces deux fleurs est appréciée par ceux qui possèdent un sens critique élevé, mais en raison de leurs connaissances et de leur expérience de la critique, ceux-ci ne dédaignent point les autres fleurs de la technique. Il doit en être de même pour l'acteur. Le véritable maître est celui que domine tous les styles des neuf degrés.

Zeami compare dans ce traité la fleur de l'esprit uniquement à la fleur de cerisier, car cette fleur symbolise le mieux le style du *yûgen* dont l'acteur ne doit jamais se départir. Il perdrait sinon son véritable degré d'art en redescendant au niveau des autres styles, tandis que s'il possède vraiment le *yûgen*, il peut se permettre de les représenter. Ce *yûgen* est par ailleurs celui du style dépouillé qui naît de l'esprit. Ce style, basé sur le *yûgen*, est plus ressenti que vu et c'est pour cela qu'il peut se mélanger avec celui du courant impétueux des trois degrés inférieurs. Le démon représente la force. Seul un haut niveau de *yûgen* peut dominer cette force, comme nous le laissons entendre Zeami dans son traité *Rikugi*⁽⁶³⁾.

Des exercices de *nô*

Les exercices de *nô* s'échelonnent selon une gradation bien définie, l'objectif de chaque stade étant l'apprentissage d'un style jusqu'à assimilation complète avant de pouvoir passer au suivant.

Zeami dit dans *Kakyô* qu'afin de pouvoir décerner officiellement un degré de l'art, un maître doit avant tout connaître suffisamment les capacités et l'esprit de son élève. D'autre part, l'élève doit commencer par l'étude des deux éléments (le chant et la danse), et il est, à ce stade, hors de question pour lui d'aborder l'étude des trois types (le vieillard, la femme et le guerrier). Une fois parfaitement assimilé les deux éléments, le jeune acteur commencera l'étude des trois types, toutefois il lui faudra attendre un certain temps pour apprendre le type du guerrier, caractérisé par des mouvements puissants. Lorsqu'il entamera l'étude de ce type il devra y avoir dans le cycle des exercices une période au cours de laquelle il lui faudra laisser de côté de style du mouvement détaillé ainsi que celui du mouvement violent du type du démon.

Dès lors qu'il maîtrisera le style d'un certain niveau, l'acteur pourra cultiver son propre style pour ce même niveau. Ensuite, il pourra passer à l'étu-

(63) Cf. le texte "Rikugi" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid* p. 181

de d'un nouveau style. Tant qu'il ne fera qu'imiter son maître il n'aura rien en propre. "Bien étudier et reproduire [le jeu] de son maître, l'appréhender, en faire sa chose, l'assimiler physiquement et mentalement, et parvenir de la sorte au brio [qui caractérise] le *degré de l'aisance*, voilà ce qu'est [le style personnel]"⁽⁶⁴⁾.

La reproduction du jeu du maître est un stade nécessaire pour arriver au style personnel mais la question se pose effectivement de savoir ce qu'il faut imiter.

Pour Zeami celui qui connaît le *nô* imite la *substance* car son imitation correcte est la source de l'*effet second*. La *substance* est comparable à une fleur et l'*effet second* à son parfum. "Lorsque le non-connaisseur imite l'*effet second* qu'il prend pour le style modèle, il ignore que, du fait qu'il est imité, l'*effet second* devient *substance*"⁽⁶⁵⁾. Mais comme il ne s'agit évidemment pas d'une *substance* authentique, le non-connaisseur n'obtiendra ni la *substance* ni l'*effet second* du style qu'il avait pris pour modèle. Autrement dit, s'il est vrai que la fleur, qui possède une forme, est la substance, et le parfum, qui n'en possède pas, l'effet second, ce que l'élève doit imiter chez son maître est la forme. Une fois cette forme bien assimilée, l'effet de celle-ci s'exhalera naturellement. Mais si au contraire il imite l'effet de l'art de son maître, celui-ci deviendra une forme pour l'élève; mais comme l'effet de son maître naquit de l'*insolite* du moment, l'imitation de l'élève ne sera donc pas forcément heureuse et source de succès. La forme authentique est le résultat d'innombrables années d'expériences à la recherche d'une manière de jouer qui réunisse le plus de chances de succès. Elle ne surgit pas sous le coup d'une inspiration subite.

Par conséquent, les exercices de *nô* consistent à apprendre des formes qui existent déjà depuis longtemps. Certaines sont minutieuses, d'autres se contentent de grands traits. Si l'élève s'applique seulement à reproduire les premières, le *nô* tend à présenter une apparence mesquine, tandis que s'il se limite aux secondes, l'effet produit est mince. Il faut bien connaître le *nô* et savoir distinguer l'interprétation convenable pour chaque forme. Il est donc nécessaire de questionner son maître et d'être très attentif à ses enseignements. Il est cependant un principe général pour l'interprétation que l'élève doit constamment garder en tête: utiliser son esprit avec minutie et son corps à "grands traits", puisque "d'une façon générale, le *nô* entrepris selon des normes extensives peut se développer également dans le sens de

(64) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Shikadôsho. Le livre de la voie qui mène à la fleur", *ibid*, p. 144-145). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Shikadô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 114.

(65) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 148). Pour le texte en japonais, cf. *ibid*, p. 117.

la minutie. Le *nô* conçu selon des normes étriquées pourrait difficilement se développer dans les sens de la grandeur⁽⁶⁶⁾. Cette idée est reprise d'une manière plus explicite dans la théorie de "la jeune pousse, la floraison et la fructification" que Zeami développe dans son traité *Yûgaku shûdô fûken*. Zeami met en parallèle le développement de l'art de l'acteur et la croissance d'un plant de riz, considérant l'apprentissage des deux éléments dès l'enfance comme la phase de la jeune pousse, le stade où l'art se développe comme celle de la floraison et le stade où la perfection est atteinte comme celle de la fructification. Zeami explique au sujet des acteurs qui ne parviennent pas à faire fructifier les qualités artistiques dont ils avaient fait preuve dans leur enfance que cela est le résultat d'un mauvais apprentissage; au stade où ils auraient dû se concentrer uniquement sur l'étude des éléments, ils se sont précipités vers celle des trois types⁽⁶⁷⁾. Les deux éléments sont en effet les réceptacles des diverses formes et c'est pour cette raison qu'ils doivent être assimilés parfaitement. Mais si l'on apprend la mimique dès l'enfance, cela se fera d'une manière minutieuse et comme ce que l'on apprend à cet âge reste jusqu'à la fin de la vie, l'acteur, arrivé à l'âge mûr, se retrouvera doté d'un art complètement "étriqué" "Si le fait de tout savoir de la mimique dès l'enfance est considéré comme un prodige, cela tient à la *fleur* du moment. Il en va comme avec le petit du hidou, qui est joli lorsqu'il est oisillon"⁽⁶⁸⁾ écrit Zeami.

Touffefois, développer son art en respectant les étapes "jeune pousse, floraison et fructification" ne signifie absolument pas que l'acteur devra oublier à jamais ses étapes antérieures. Se souvenir de l'époque de la jeune pousse est en effet la base nécessaire qui donnera éternellement vie au *nô*. Le "Gardez-vous d'oublier vos débuts" que l'on peut lire au début du livre VII de *Fûshikaden* est renforcé et systématisé dans les traités postérieurs. Zeami considère en effet la portée de cette maxime comme universelle. Il dit dans *Kakyô*, que cette maxime "fait l'objet d'une tradition orale en trois points: "Bons ou mauvais, ne pas oublier ses débuts; ne pas oublier ses débuts dans chaque période; ne pas oublier ses débuts dans la vieillesse"⁽⁶⁹⁾. Les deux premiers points sont hérités de *Fûshikaden*: ne pas oublier le niveau de son art⁽⁷⁰⁾ et ne pas oublier les fleurs qui vont et viennent année après année.

(66) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô. Le miroir de la fleur", *ibid*, p. 127). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 96

(67) Cf. le texte "Yûgaku shûdô fûken" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 162-165 et la traduction donnée par R. Sieffert "Yûgaku shûdô kempû sho. Le livre de l'étude de l'effet visuel des divertissements musicaux", *ibid*, p. 165-168.

(68) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert, (cf. "Yûgaku shûdô kempû sho. Le livre de l'étude de l'effet visuel des divertissements musicaux", *ibid*, p. 167). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Yûgaku shûdô fûken", *ibid*, p. 167.

(69) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô. Le miroir de la fleur", *ibid*, p. 138). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 107.

(70) Cette interprétation est donnée par Konishi Jin.ichi dans son livre déjà cité, *Nôgakuron kenkyû*, p. 191. Nose Asaji l'interprète d'une autre façon: n'oublier ni l'aspect négatif ni l'aspect positif de l'art de l'époque du débutant (cf. A. Nose, *Zeami jûrokubushû ryôshaku* tome 1, Iwanami shoten, 1940, p. 420).

Le troisième point est remarquable. “Il est une fin à la vie; il ne saurait y avoir de terme pour le *nô*”(71) nous dit Zeami. Ainsi, comme il existe des manières propres à chaque âge, l’acteur vieillissant étudiera les manières propres à la vieillesse et ceci constituera les débuts de l’acteur dans sa vieillesse. Il s’ensuit que les qualités précédemment acquises seront le point de départ de l’étape à venir. Dans la vieillesse, le jeu de l’acteur doit être celui de la non-interprétation(72). La mise en pratique d’un principe aussi difficile revient à débiter de nouveau dans l’art du *nô*. Le vieillard devra garder le souvenir de ses débuts afin de le transmettre aux générations futures qui assureront l’éternité à la vie du *nô*(73). Le maître fait revivre à son successeur la même expérience qu’il vécut dans son passé, lors de ses débuts. C’est d’une certaine manière la perpétuation de l’art qui remplira la “maison” Cet art perdu, il ne resterait plus que la superstructure de la maison. On ne saurait considérer un acteur, serait-il d’une habileté extrême, comme un véritable maître confirmé s’il ne sait pas transmettre son art à un successeur. Bref, un grand maître doit être un grand éducateur. Zeami énonce dans *Ka-kyô* les trois conditions nécessaires pour être consacré maître confirmé: “1)un bon fonds et les capacités correspondantes; 2) l’amour de la voie et la volonté de s’y consacrer tout entier; 3) enfin, un maître capable d’enseigner cette voie”(74).

Il ne sera toutefois possible de transmettre ses débuts aux générations futures que si la “maison” est en bon état. Pour qu’il en soit ainsi les acteurs doivent posséder les moyens de la stabiliser par de bonnes conditions économiques. Il s’agit de la théorie de la longévité du bonheur du livre V de *Fû-shikaden* qui expose la nécessité pour un acteur de posséder un art qui plaise à tous les publics, aussi bien le public expert de la capitale que celui plus obtus des provinces reculées. Mais la théorie développée dans ce livre a été sensiblement modifiée dans les traités postérieurs de Zeami.

Zeami déclare par exemple dans la partie de *Kakyô* intitulée “Des précautions à observer en matière d’expérience”: “Acquérir la célébrité est impossible si l’on ne recueille les applaudissements de la capitale [...] À la capitale, comme il se trouve au milieu des critiques à l’œil exercé, dès que notre homme, sans s’en apercevoir, se *fige* tant soit peu, cela se remarque

(71) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *idem*, p. 139). Pour le texte en japonais, cf. aussi “Kakyô” texte établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 108.

(72) Zeami considère dans la dernière phrase du *Sarugaku dangi* le fait qu’il ait deux jambes agiles comme un défaut. Ce qui à l’âge mûr était peut-être une qualité, devient avec l’âge où l’acteur doit circonscrire son jeu à la non-interprétation un grand défaut.

(73) Cf. le texte “Kakyô” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 108 et la traduction donnée par R. Sieffert, “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *ibid*, p. 139.

(74) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *ibid*, p. 125). Pour le texte en japonais, cf. aussi “Kakyô”, texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 94.

immédiatement aux réactions du public; comme d'autre part, les critiques de toute nature viennent frapper ses oreilles, il élimine l'un après l'autre tous ses défauts et ne conserve que l'expérience utile [...]"⁽⁷⁵⁾.

La citation ci-dessus est le reflet d'une autre réalité vécue par Zeami. Son père Kan.ami avait en effet assuré, jusqu'à sa découverte par le *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu, le soutien de sa compagnie et de son art essentiellement par des tournées dans les diverses provinces; c'est au cours d'une de ces tournées qu'il devait par ailleurs décéder à l'âge de cinquante-deux ans. Par conséquent son art devait être à la fois accepté par les gens de la capitale ainsi que par ceux qui vivaient dans les campagnes et les provinces reculées. Contrairement à son père, Zeami bénéficia du soutien du *shôgun* dès l'âge de douze ans, mais avant qu'il ne rédigeât le traité d'où est extraite la citation précédente, cinquante ans devaient s'écouler, un demi-siècle de carrière que Zeami effectua pratiquement dans la capitale.

Si les autres traités de Zeami diffèrent de *Fûshikaden*, qui exprime à plusieurs reprises l'expérience vécue par Kan.ami, c'est parce qu'ils sont le reflet d'une expérience de l'art et d'une réalité toute autre que celle que connut son père.

C'est ainsi que nous pouvons en déduire que la plus grande intériorisation de son art, son caractère dépouillé, que l'on observe dans ses écrits théoriques postérieurs, se doivent à la propre formation intellectuelle et littéraire de Zeami. Mais cela ne signifie nullement qu'il y ait une rupture totale entre *Fûshikaden* et les autres traités, ce que nous avons déjà pu observer en diverses occasions.

Grâce à son succès dans la capitale, Zeami avait pu assurer le maintien de sa compagnie. Il lui apparaissait donc comme une obligation de transcrire rigoureusement toute son expérience dans les traités qu'il destinait à ses successeurs.

(Uma parte da tese de doutoramento apresentada no Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris).

(75) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô. Le miroir de la fleur", *idem*, p. 130). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par a. Omote et S. Katô, *idem*, p. 99.

BIBLIOGRAPHIE

- a) KANAI Kiyomitsu, *Nôgakuron Kenkyû* in *Nô no kenkyû*, Ôfûsha, Tôkyô, 1969, p. 821 à 997 (photocopies).
- b) KANZE Hisao, *Zeami no sekai* in *Kanze Hisao Chosakushû* vol. 1, Heibonsha, Tôkyô, 1982, 3e éd., 421 p.
- c) KITAGAWA Tadahiko, *Zeami* in *Chûôshinsho* 292, Chûokôronsha, Tôkyô, 1972, 203 p.
- d) KOBAYASHI Shizuo, *Zeami*, Hinoki shoten, Tôkyô, 1980, 2e éd., 201 p.
- e) KONISHI Jin'ichi, *Nôgekuron kenkyû*, Hanawa shobô, Tôkyô, 1972, 5e éd., 324 p.
- f) KÔSAI Tsutomu, *Zeami shinkô*, Wanya shoten, Tôkyô, 1972, 4e éd., 345 p.
- g) KÔSAI Tsutomu, *Zoku Zeami shinkô*, Wanya shoten, Tôkyô, 1970, 430 p.
- h) KÔSAI Tsutomu, *Zeshi sankyû*, Wanya shoten, Tôkyô, 1979, 518 p.
- i) NISHI Kazuyoshi, *Zeami kenkyû*, Sarubia shuppan, Tôkyô, 234 p.
- j) NISHIO Minoru, *Zeami no nôgeiron*, Iwanami shoten, Tôkyô, 1974, 504 p.
- k) NARUKAWA Takeo, *Zeami. Hana no tetsugaku*, Tamagawa daigaku shuppanbu, Tôkyô, 1983, 4e éd., 230 p.
- l) NOSE Asaji, *Nôgaku genryûkô*, Iwanami shoten, Tôkyô, 1972, 6e éd., 1555 p.
- m) OMOTE Akira, *Nôgakushi shinkô (ichi)*, Wanya Shoten, Tôkyô, 1979, 572 p.
- n) OMOTE Akira et KATÔ Shûichi, *Zeami. Zenchiku* in *Nihon shisô taikai* tome 24, Iwanami shoten, Tôkyô, 1974, 582 p.
- o) SIEFFERT René, *(Zeami) La tradition secrète du nô (Suivi de Une journée de nô)* in *Connaissance de l'Orient*, Gallimard, Paris, 1960, 381 p.

