九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

虚無僧の天蓋

花田, 伸久

https://doi.org/10.15017/2328454

出版情報：哲學年報. 55, pp.1-51, 1996-03-30. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

虚無僧の天蓋

花田伸久

序

天蓋を被り、絡子を肩に掛けて、尺八を吹きながら街を托鉢する虚無僧の姿は、今はもう普通ではなくなった。虚無僧は風俗としては消滅したのかもしれない。しかし時と所によっては、虚無僧が尺八を吹かないわけではない。又、尺八を吹く者の多くが一度は虚無僧の姿で托鉢をしてみたいと思うらしい。尺八吹きにとって、尺八と虚無僧の結び付きは消えているわけではない。尺八と天蓋と絡子（袈裟の一種）は虚無僧のシンボルである。

江戸時代、天明元年一七八一年に序文が書かれている「虚鐸伝記」によれば、虚無僧の始めは南北朝時代、楠正儀の子正勝であるとされ、「髪を剃らず、法衣を著けず、俗衣を服して文を爲さず、掛絡を穿ち、米嚢を抱き、莞圓笠を以て面を蔽い、城市に逍遥、戸戸に虚鐸（尺八）を発す…」と典型的な虚無僧の姿が記述されている。この書によれば、南北朝以来、虚無僧が円筒形の天蓋をつけて托鉢していたことになる。

「虚鐸伝記」に伝えられる虚無僧は歴史的な事実としては疑問であるが、少なくとも、江戸後期において、虚無僧と天蓋は不可分の関係にあったし、シンボルとしてならば、それが楠正勝にまで遡ってもおかしくはない。

小論は虚無僧にとって天蓋がいかなる意味でシンボルであるのか、或いは、虚無僧ばかりでなく、一般に尺八を吹

くとはどういうことであるのかを、天蓋というシンボルに即して明らかにしようとするものである。その際、先ず第一章で、歴史の場で尺八がどのように聞かれ受け入れられていたか、即ち、尺八の音を客体として概観し、次に第二章において虚無僧のシンボルとしての天蓋の思想的な意味を考察する。

第一章　尺八はどのように聞かれたか

一、古代の尺八

尺八は中国においては、既に六二九年貞観三年、呂才によって作られたことが「旧唐書」（巻七九）に記されている。日本で最初に現われた尺八は確かな物としては聖武天皇（七〇一―七五六）崩御の後、光明皇后より東大寺に寄進された正倉院尺八であり、「東大寺献物帳」に記されている。百済を経て日本に伝えられたこれらの尺八がどのように吹かれたかは明らかでないが、「類聚三代格」巻四には、平安朝時代八〇九年（大同四年）太政官符―「雅楽寮雑楽師ヲ定ムル事」として尺八師が置かれたことが見られる。従って、この時代尺八は雅楽用の唐楽器として用いられていたと言える。しかし八四八年嘉祥元年の太政官符で、二五四人の雅楽寮雑色生が一〇〇人に減ぜられ、尺八生も三人から二人に減ぜられていることから、雅楽の領域においては、尺八が益々盛んになったとはおもわれない。

しかしそれに対して、「源氏物語―末摘花の巻」には、公達が尺八を吹き遊んでいる様が記されているので、一〇〇〇年頃には、尺八は若い公達の音楽遊びの道具として吹かれていたと思われる。

「君達集りて宣ひ、おのおの舞どもならひ給ふを、その頃のことにて過ぎ行く。物の音ども、常よりも耳かしがましくて、方々いどみつつ、例の御遊ならず。大篳篥、尺八の笛などの、大聲を吹き上げつつ、太鼓をさへ、

勾欄のもとにまろばし寄せて、手づからうち鳴し、遊びおはさうず。」(1)

物語の記述であるとはいえ、ここでは、尺八の笛は「大聲を吹き上げつつ」と表現されている。殿上人は太鼓など打物を好まなかったと言われているが、(2)そのような太鼓と共に殿上人の遊びに尺八が用いられている。従って、この物語から推定する限り、平安期の尺八は雅楽寮以外では、魅力的な音としては聞かれていないと言えよう。そのことは又、尺八が平安時代末には吹かれなくなることを予想させる。

そして、「今鏡」（一〇二五―一一七〇）に、保元三年（一一五八年）、

「かくて年も（保元三年）と傍注）かはりぬれば……尺八といひて、ふきたへたるふえはじめてこのたびふきいだしたるとうけ給はりしこそ、いとめづらしき事なれ」(3)

と記されており、平安後期には尺八が「吹き絶え」ていたことが知られる。

二、鎌倉時代の尺八

(1) その社会的状況

鎌倉時代になって尺八が再び出現するが、それはもはや貴人達の楽器としてではなく、芸能者の物になっている。狛近真による「教訓抄」（一二三三年）に「短笛は尺八云。…今は目闇法師、猿楽之を吹く」とある。即ち賤民を中心とした芸能に関わるものとなっている。

鎌倉期における目闇法師や猿楽師等、芸能者が吹いた尺八が古代の尺八と同じ種類のものであったかどうかは確かな証拠はないが、後で触れるように、この時代の芸能者達の風潮が室町期にまで持続するとすれば、それは平安期までの古代尺八とは違って、前面に四孔背面に一孔、節が一つの尺八、後に「一節切」と名付けられるタイプの尺八であったと考えることができる。

平安期における貴人達の遊びの中で吹かれる尺八が絶えた後、尺八は「目闇法師」や「猿楽」等の芸能者によって吹かれるようになる。しかし、これらの芸能者達も必ずしも、楽所と無関係であったのではなかろう。

林屋辰三郎氏によれば、

「この中世芸能者が生み出される故郷は、しかしながら、古代律令社会の解体過程のなかにあった」として、芸能者の三つの源泉を挙げている。(4)

その第一は、楽所が設けられた衛府における下級の官人である舎人である。もともと、近衛の官人は舞楽の堪能な者から採用されていたが、

「しかし平安時代に近衛官人に芸能者が出現した事情は、右のような近衛の楽人の進出ということのほかに、やはり有力な班田農民が課役忌避の手段として、舎人化する現実が存在したからであろう。すなわち零細な班田農民が法師化する事実とともに、もし芸能に堪能であれば、その才能をもって近衛官人に出世するものが多かったにちがいないからである」(5)

農民で芸能に堪能な者が楽所の舎人官人となり、或いは法師となって、猿楽等の芸能に携わるようになる。平安末にはおそらくこの現象は著しくなり、楽所が設けられるのも律令制の衰退と無関係ではないであろう。楽所の楽人が必ずしも従来の舎人官人からのみでなく、農民出身の者によって構成される度合いが高まれば、雅楽寮以来の伝統的な尺八が変化する条件は既に存在していたと考えることはできよう。

更に、林屋辰三郎氏における第二の源泉は中央に対する地方の芸能者が楽所のような中央の芸能に吸収されることなく、農作の繁栄をいのる呪術的な役割をもって維持されていたことにある。(6)

第三は奈良期以来、「海部、山部として山野河海の守猟漁猟の貢献を負うた人々が、その生活に直結した呪術的芸能をもって、依然として渡世をつづけていた…。もとよりこれは、…浮浪人《うかれびと》とよばれるような、本籍

地を離れて他郷他国に流浪する人々をも、そこに含みこむ可能性をもっている…」[7]

即ち、地方における芸能人や土地を離れた農民あるいは賤民が楽所の芸能に影響を与えたと考えることができる。このような社会的条件の前提が許されるならば、古代尺八が絶えた後、あとで述べる「体源抄」のように、ある時期に一節切尺八で代表されるような新しい尺八が楽所の中にも現われたと考えることができる。何故なら、もしもこの新しい尺八が中国等から朝廷を経て導入されたのであれば、それについての記録が存在する筈であるが、それが発見されていないということから、記録に残ることのない地方の賤民の尺八が楽所という公の機関に登場したと考えた方がよいであろう。

「教訓抄」に記されている目闇法師等の芸能者の多くは諸国を遍歴する遊行者であったと思われるが、彼らはどのような遊行をしていたのであろうか。当時「暮露」と呼ばれた遊行者の様子はそれを推察する一つの手掛かりになるであろう。

この「暮露」について、後深草院二條による「とはずがたり」のうち一二八九年から一三〇六年にかけての後編の部分に次のような記事がある。

「修行者といひ、梵論ぼろなど申す風情の物に行き合いなどして、心のほかなる契りを結ぶためしも侍とかや聞けども、さるべき契りもなきにや、いたづらに一人片敷き侍なり」[8]

諸国を流浪する「暮露」は修行者とされ、時にはこれらの修行者と契りを結ぶ女達もいたことがこの文章から知られる。

又「徒然草」の一一五段（一三三〇―三一年）には

「宿河原といふ所にて、ぼろぼろ多く集まりて、九品の念仏を申しけるに、外より入り来たるぼろぼろの、『もし、この御中に、いろをし房と申すぼろやおはします』と尋ねければ、その中より、『いろをし、ここに侯ふ。か

くのたまふは、誰ぞ』と答ふれば、『しら梵字と申す者なり。己れが師、なにがしと申しし人、東國にて、いろをしと申すぼろに殺されけりと承りしかば、その人に逢ひ奉りて、恨み申さばやと思ひて、尋ね申すなり』と言う。いろをし、『ゆゝしくも尋ねおはしたり。さる事侍りき。こゝにて対面し奉らば、道場を汚し侍るべし。前の河原へ参りあはん。あなかしこ、わきさしたち、いづ方をもみつぎ給ふな。あまたのわづらひにならば、仏事の妨げに侍るべし』と言ひ定めて、二人、河原へ出であひて、心行くばかりに貫き合ひて、共に死にけり。ぼろぼろといふもの、昔はなかりけるにや、近き世に、ぼろんじ・梵字・漢字など云ひける者、その始めなりけるとかや。世を捨てたるに似て我執深くして、佛道を願ふに似て闘諍を事とす。放逸・無慙の有様なれども、死を軽くして、少しもなずまざるかたのいさぎよく覚えて、人の語りしままに書き付け侍るなり。[9]」

ここでの「暮露」は佛道修行をしつつ、「放逸無慙」な集団として描かれている。

流浪の途上に女と契りを結ぶ佛道修行者や、死を恐れずに闘諍を企てる佛道修行者である。「徒然草」の「暮露」が九品の念仏を唱えるということから、彼らが少なくとも未だ、この頃から盛んになった時宗に属していたとは言えないであろう。

「とはずがたり」の右に引用した部分が書かれた少し前、一二七四年には一遍が時宗を開いている。

網野善彦「一遍聖絵」によれば、一遍は

「遊女をはじめ非人、そして博打、悪党・海賊、さらには『徳人』等が、いずれも市・津・泊・宿、寺社の門前などの都市ないし都市的な場と不可分の関係にあった点で、十三世紀後半以降の社会の転換の中で急速に形成されつつあった都市は、このように強烈な光と影とを伴っていたのである。そして、この光と影とをもろともに救済しょうとした[10]」

一遍の時宗は武士階級を初め、猿楽、田楽、目闇法師等の芸能者、さらには、無頼の「悪党」をも内に包み込んで、

それは「禅宗と並んで、新興教団のうちで最も大きな勢力」であった。(11)

時宗の僧あるいは時衆は南無阿弥陀仏の六字の名号を唱え、その名号札を信不信、浄不浄を問わず賦するものであって、その念仏は九品の念仏とは異なっている。しかし、放逸・無慙な「暮露」がすべて九品の念仏を唱える集団であったとは限らない。寧ろ、同じように放逸・無慙な修行者が時衆の中にも居たと考える方が自然であろう。

鎌倉時代の目闇法師や猿楽田楽師達の尺八はこのような一切を放擲して遊行する時衆の生き方の中から響いて来る。即ち、念仏を唱える佛道修行が芸能者としての修行でもある。室町時代、殆どの芸能者が阿弥号を持っている。室町時代における阿弥達が必ずしすべて時衆であったとは言えないとしても、時衆の影響を否定することは出来ないであろう。赤松俊秀氏によれば、

「時宗に就いては、鎌倉時代の後期の絵師に、阿弥号を称したものが多いことが深く注意される。勿論阿弥号は前にも述べた如く時宗に限って使用されたものではなく、阿弥号を称したからとて、時宗の僧侶とは云ひ得ないことは云ふまでもない。併し注目を要するのは、阿弥号を称するのは単に浄土教の信者であるからと云ふのではなく、もっと深い意味が存することである。即ち阿弥号を名乗る者は単なる出家僧侶ではないのである。若し僧侶ならば如何なる出自の者でも、高位顕職に昇れて、却って在家のものよりも、栄達が出来るのであるが、阿弥号を名乗る者は僧侶たることを断念し、真に世を捨てた遁世者であることを示す者である。絵師佛師が平安時代の中期以後、出家して法印、法眼、法橋の顕職に就くことが目立って来たが、その芸術家が更に遁世して阿弥号を称するやうになったのは何故か。従来誰もこの問題に就て考えたもののあるを見ないが、これは大なる問題であろうと思はれる。私の考では仏教宗派のうちで、遁世者を吸収した教団は、何と云っても時宗であったことからすると、芸術家が単なる出家に止まらないで遁世したと云ふことは仮令時宗教団に所属しなくともその芸術観、世界観が、時宗の世界観に相通ずるものがあったとして誤りないであろう。その両者に

共通なものとは何であるかが次の問題であるが、その詳細は他日に譲ることにし、ここでは、捨家棄欲、一心不乱を標榜する時宗のひたむきな求道心と、一所不住、全国を遊行する特殊な行儀とが、最も力強く時宗と芸術家達とを結び付けたのもであることのみを挙げるに止めておかう。[12]」

鎌倉時代に、時宗が芸能者を始め、多様な同時代者達を包み込んで発展し、室町時代の芸能者に大きない影響を与えた。それでは、一遍の念仏はどのようなものであろうか。

「一遍上人語録」によれば「十一不二頌」として

「十劫正覚衆生界　一念往生弥陀国　十一不二証無生　国界平等坐大会[13]」

十劫の昔、法蔵菩薩が正覚して阿弥陀仏となった。その時、衆生の往生が決定した。即ち、時間を越えた人間の本来の存在は既に阿弥陀仏の本願によって往生している。それ故、今此処で、衆生は唯一度阿弥陀仏を念ずることによって、既に往生する。十劫の時間と一回の念仏を唱える今、永遠と今とは不二であり、今は生死を越えている。浄土と衆生界とは一つである。そしてそのことは次の言葉から明らかであるように、「南無阿弥陀仏」と念ずることは即ち他ならぬ阿弥陀仏が念じていることである。それは又、衆生の信不信を越えた念仏に他ならない。　この念仏は衆生の側からの何らの計らいにも依存しない。

「此体に生死無常の理をおもひしりて、南無阿弥陀仏と一度正直に帰命せし一念の後は、我も我にあらず、故に心も阿弥陀仏の御心、身も振舞も阿弥陀仏の御振舞、ことばもあみだ仏の御言なれば、生たる命も阿弥陀仏の御命なり。[14]」

我と阿弥陀仏とは本来、即ち十劫の昔より、不可分である。念仏はそのことの証であると言わなければならない。一遍にとって、念仏が「正直」であるならば、そこに阿弥陀仏が現成する。

「南無は始覚の機、阿弥陀仏は本覚の法なり。しかれば始本不二の南無阿弥陀仏なり[15]」

始覚の機とは衆生において、衆生が阿弥陀仏であることが現成することであり、本覚の法とは本来的な存在である。本来的な存在の受容は衆生の主体的、自覚的なはたらきに依存しない。主体となる自己が中心となるとき、その自己がどんなに謙虚に見えても、そこには自己のはたらきに対する評価が生まれる。

「自力の時、我執驕慢の心はおこるなり。其ゆへは、わがよく意得、わがよく行じて生死を離るべしとおもふ故に、智恵もすすみ行もすすめば、我ほどの智者、われ程の行者はあるまじとおもひて、身をあげ人をくだすなり。他力称名に帰しぬれば、驕慢なし、卑下なし。其故は、身心を放下して無我無人の法に帰しぬれば、自他彼此の人我なし。田夫野人・尼入道・愚痴・無智までも平等に往生する法なれば、他力の行といふなり。[16]」

「身心を放下」することによって衆生は即ち仏である。此の世は即ち蓮華国である。室町時代の芸能者阿弥達は「身心を放下」することによって、阿弥陀佛となり、美を生みだす無的な主体となる。創作の主体が阿弥陀仏であるばかりでなく、作品も又阿弥陀仏である。身心の放下と美の産出の関係については、美を生みだす芸能者の主体の在り方の問題として、第二章で論じる。ここでは、「身心を放下」することによって、鎌倉から室町にかけて、尺八の音がどのように聞こえていたかが問題である。

(2) 鎌倉時代に聞かれた尺八

一二一二年から一二一五年の間に成立した源顕兼の「古事談」によれば、

「慈覚大師（圓仁）音聲不足令レ坐給之間。以二尺八一引聲ノ阿弥陀經ヲ令二吹傳一給ヌ。成就如是功徳庄嚴ト云所ヲエ吹セ給ワザリケレバ。常行堂ノ辰巳ノ松扉ニテ吹アツカハセ給タリケルニ。空中ヨリ有レ音告云。ヤノ音ヲ加ヨ云々。自レ此如是ヤト云ヤノ音ハ加也[17]」

「古事談」の著者は尺八と阿弥陀経を結び付けている。慈覚大師圓仁が果たして尺八を吹いたかどうかは確認する

ことはできない。雅楽寮が設置された頃であるのでその可能性がないわけではない。しかし、そのことは此処では問題ではない。圓仁が尺八を吹かなかったにせよ、鎌倉時代に「古事談」は尺八を圓仁が行なった引聲阿弥陀経と結び付けていることが重要である。ここでは尺八の音は平安末の貴人達が遊びの道具として喧しく吹き鳴らしたであろう音ではない。阿弥陀経の内容そのものが尺八の音によって傳えられると見做されている。

一二三三年の「教訓抄」には、

「聖徳太子河内ノ亀瀬ヲ通ラセ給ケルニ、馬上ニシテ、尺八ヲアソバシケルニ、メデテ山神舞タル由、近代法隆寺ノ絵殿説侍ベル」[18]

聖徳太子が尺八を吹いたことも明らかではないし、中国で尺八が作られたのは「唐書」によれば六三〇年であり、六二二年の太子没後であると思われる。ここでも同様に、問題は聖徳太子が尺八を吹いたかどうかは問わない。狛近真は尺八の音が仏教的な音であり、山神が舞うほどの神秘的な音として尺八を紹介している。更に、

「今ハ目闇法師、猿楽吹之」と現在の状況を述べたうえで、

「或書云、尺八者、昔シ西国ニ有ケル猿ノ鳴音、目出カリケル、臂ノ骨一尺八寸ヲ取テ造テ、始テ吹タリケル也。仍名尺八也」[19]

として、西国の猿の骨と尺八を結合した伝説を取り上げる。尺八の音を「目出カリケル」として聞いていることがわかる。

一二七〇年狛朝葛による「続教訓抄」でも、「教訓抄」のこの伝説を再掲し、又

「聖徳太子、生駒山ニシテ、尺八ヲモテ蘇莫者ヲアソハストイヘリ、即法隆寺ノ寶物ノナカニ、尺八一管コレアリ、ムカシノ御モノトイヘリ」[20]

とほぼ同様の聖徳太子伝説を取り上げている。その他、新たに、慈覚大師説をも加えている。

恐らくこれら鎌倉時代の著者達は、一方で現実に、目闇法師や猿楽が吹く尺八を聞き、他方で、その音を伝説の中に見いだしたのであろう。法師達の吹く尺八は彼岸の世界を思わせるものであったということができる。

三、室町時代の尺八

室町時代になると、一五一一年から一九年に豊原統秋によって書かれた「体源抄」には、鎌倉時代の「教訓抄」「続教訓抄」に記された聖徳太子伝説、慈覚大師伝説と共に、猿の骨伝説をより詳細に紹介している。

「或書ニ云ク。尺八者昔西国ニアリケル猿ノ鳴ケル音ノ目出タカリケルヲウツスナリケルトナリ。此事ヲ委注テ云、唐ニ西国ノ山ニ有リケル猿ノナク聲奇妙ナリ。聞人皆涙ヲナガスノミナラズ、道心ノ志イデキテ、太子ハ宮ヲサリ、諸卿ハ官職ヲステテ山寺ニコモリ、道人商客ニ至ルマテ皆無常ノ理ヲ催コト数百人ナリ。……」(21)

統秋は「教訓抄」の尺八観をより明確に仏教的に説明しなおしている。

「体源抄」では、「古事談」(一二一五年以前)、「教訓抄」(一二三三年)「続教訓抄」(一二七〇年)等にも記載されている尺八についての伝説が紹介されているが、「教訓抄」の記述からも解かるように、一二〇〇年代の鎌倉期には猿楽師や法師が尺八を吹いた。彼らの尺八が古代尺八であったかそれとも中世尺八であったかは確実な判断はできないが、一四九四年の「三十二番職人歌合」の虚妄僧や一五〇〇年における「七十一番職人歌合」の琵琶法師が尺八を吹いていることから推定するならば、それほど異なった吹き方ではないであろう。従って「教訓抄」「続教訓抄」の著者と同じく、しかしより明確に「体源抄」の著者は共通した尺八観を示していると考えることができよう。これらの伝説には、尺八の音によって道心の志が出るとか、山神が舞を舞う、或いは読経の代わりに尺八を吹き、空中よりお告げを聞くというような、宗教的乃至脱俗的な古代的現象が結びついている。

既に極めて仏教的な尺八の吹き手達が一遍の時宗と結び付くことは容易である。

時宗の僧が尺八を吹き、法師や猿楽師達が時宗の僧になるという相関関係が成立する。室町時代にはこの傾向は益々激しくなり、時宗が教団としての勢力を失った後でも、阿弥号を称する芸能者達は時宗における他力信仰の影響を保ちながら様々な芸能に携わったと思われる。

尺八以外の芸能でも、例えば、猿楽や田楽の芸能がこのような他力信仰の成果を見せている。

吉川清氏によれば、

「これを前記の過去帳記載の来阿弥陀仏、観世三郎、声阿弥陀仏、観世四郎に照合すれば、初期の観世家は殆ど時衆であったものと云えよう」[22]

と、観阿弥に始まる能の観世家を時衆と見ているが、観阿弥の子世阿弥は一四一八年に書いた「風姿花伝」の中で、五十を過ぎた者の稽古に関して、父観阿弥の藝態を念頭に置いて次のように述べている。

「この頃よりは、大かた、せぬならでは手立あるまじ。『麒麟も老いては土馬に劣る』と申す事あり。さりながらまことに得たらん能者ならば、物数はみなみな失せて、善悪見所は少なしとも、花は残るべし。亡父にて候ひし物は、五十二と申し五月十九日に死去せしが、その月の四日の日、駿河國浅間の御前にて法楽仕、その日の申楽、ことに花やかにて、見物の上下、一同に褒美せしなり。凡その頃、物数をばはや初心に譲りて、やすき所を少な少なと色えてせしかども、花はいや増しに見えしなり。これ、まことに得たりし花なるがゆえに、能は、枝葉も少なく、老木になるまで、花は散らで残りしなり。これ、眼のあたり、老骨に残りし花の証拠なり。」[23]

未だ盛りの年にあった世阿弥が見た観阿弥の能は老いた役者の「せぬならでは手立あるまじ」と言われる演技であった。世阿弥はここでは未だ、「やすき所を少な少なと」演じる「せぬ」手立てからいかにして花が残るかということについては明確な答えを持っていない。しかしそれにも拘わらず、世阿弥は老木に点々と咲いた花の美しさに似た観

阿弥の演技を見ている。「せぬ」演技とはすべてを放下したものの究極の演技である。世阿弥はこの美を後々までも追及し、自らもそのような美を表すに至る。

一四六八年の連歌師心敬による「ひとりごと」に

「尺八などとて、万人吹侍る中にも、近世（チカキヨ）に増阿とて奇特の者侍りて、ふき出したる音共、今に、一天下此風流を受侍り。無双の上手最一となり。是も、二十年斗に失せて侍り。彼が門弟に、頓阿とて、増阿が跡をつぎ、世一のものなりし。此十年前に身まかりはべり。かれが後は、名を得たるは、さのみ聞え侍らずや。[24]」

心敬は又世阿弥について次のように評している。

「猿楽にも、世阿弥といへる者、世に無双不思議の事にて、色々さまざまの能共、作りおき侍り。今の世の最一の上手といへる音阿弥、神変不思議の達者の上、不断、御前に伺公仕により、一座何もおろかなる者なかりし。今春なども、世阿弥が門流を学び侍り。[25]」

時衆で田楽師である増阿の尺八は一四〇〇年代に、「一天下此風流を受け」たと言われる。室町時代の尺八の音はこの増阿の尺八によって代表されると言ってもよいであろう。

そしてその増阿の田楽について、世阿弥の「申楽談儀」には、

「今の増阿は、能も音曲も閑花風に入るべき歟。能が持ちたる音曲、音曲が持ちたる能也。南都東北院にて、立合に、東の方より西に立廻りて、扇の先斗にて、そとあひしらいて止めしを、感涙も流るる斗に覚ゆる。かやうの所、見る者なければ、『道も物憂く』と語られし也。然共、上果の所は諸人の目にも耳にも及ぶやらん。「増阿が立合は、余のにも変りたる』など申者有り。尺八の能に、尺八一手吹き鳴らひて、かくかくと謡ひ、様もなくさと入、冷えに冷えたり。彼増阿は、打向きたる田楽にてはなし。何をもする也。……[26]」

「申楽談儀」から明らかに、増阿は世阿弥六十歳（一四二二年）以後において同時代の人である。又、「ひとりごと」の記述から、一四四八年前後に亡くなっている。

十五世紀後半には、尺八は「万人吹侍る」と言われる。そして、「ふき出したる音共、今に、一天下此風流を受侍り」と言われる。あるいは「申楽談儀」には「尺八一手吹き鳴らひて」と語られている。万人が吹く尺八が増阿の尺八の音色に大きく影響されていたと推定できる。それは「冷えに冷えたる」と言われる芸位である。「能も音曲も閑花風に入る」と言われる。そしてその尺八も「冷えに冷えたり」という感をもたらしている。閑花風について、世阿弥は「九位」において、上三花の一つとして次のように説明している。

「閑花風　銀椀裏に雪を積む。

雪を銀椀裏に積みて、白光清浄なる現色、誠に柔和なる見姿、閑花風と云うべき歟」[27]

雪を盛った銀椀に白光がさす清浄で柔和な姿を閑花風という。それは一切の色を通り抜けた清浄な世界の美である。冷えに冷えた、それでいて柔和な風姿である。老木に咲いた梅の花の風姿も又この冷えた柔和な美しさに通じるであろう。音曲についての世阿弥の説明を用いるならば、

「音感いや闌けて、しかも面白さ尽きせずば、是有文を極めたる無文よと知るべし、是、上果妙声の位也」[28]

世阿弥は又「新古今集」における定家の和歌によって、色を越えた美を説明している。

「『小馬とめて袖打はらふ蔭もなし佐野のわたりの雪の夕ぐれ』、定家の名歌なり。抑、此歌、名歌なれば、元より面白く聞えて、さて面白き所を知らず。只旅行の折節、雪降りて、立寄るべき陰もなき、路次の体かと聞えたり。……然ば、聞る所、さればとて雪を賞翫の心も見えず、在所を知るにも遠見などもなき山河のほとりに、誠に陰も寄るべき便りなき道行ぶりの、面にまかせたる口ずさみ歟。若、堪能其人の態は、かやうに言はれぬ感もあるやらん。」[29]

「音感いや闌けて」と言われているように、音の色あるいは文を通り抜けた音感であり、世阿弥はそれを「無文」と表現する。風景として、只在るがままに受け入れられた、寄るべなき旅の途上の雪降る山河のほとりの姿は色を越えた風景であり、冷えに冷えた、しかも柔和な世界である。

室町時代に阿弥達によって作り出される美はこのような「無文」の文、無音の音、無色の色と表現されうるものであったということができよう。

増阿弥については世阿弥との関連で触れたが、「ひとりごと」において「増阿が跡をつぎ、世一のもの」と言われる頓阿弥については、「体源抄」の尺八図の中、「黄鐘調切の図」として示されている尺八について、注意書きがある。

「是者増阿図ノ後頓阿弥少穴ノ内ヲトル叉聞阿弥近代少直之当時天下一同ニ用之歟仍図之」[30]

頓阿弥は尺八を吹くだけでなく、製作者としても増阿弥の跡を継いだ。尺八制作者としての頓阿弥については、宗長も「宇津山記」（一五〇七年）で、

「老人と名付けて吹いづる事はなけれど、うそ笛にはしかじの尺八硯のあたりをさけず。老人といふ二字は、行成の筆の朗詠の題のなかをなんりやうにすきうつし、をしてのあなのしたにえりいれて侍し。此一管は山名の霜台たづさへ給ひけむ。二管頓阿（傍注、感空）作、…」[31]

又「宗長駿河日記」（一五二二―二六年）には

「神部右京進盛長物かたりの次に、此尺八聞あみにやとて見せられし。」

欄外注、「頓阿切聞阿切トテ尺八ノ名物ナリ一ヨ切ノ尺八也」[32]

なお、宗長は紹崇という東山霊山の時衆が入水死したことを聞いて、歌を詠んでいる。

「無常心おこす一曲いかにして　ふきしつめけんあなうみのよや」[33]

宗長にとって、尺八の音は無常の音として聞こえていた。

「体源抄」の著者豊原統秋の豊原氏はそれまでの雅楽寮に代わって、九四八年大内に設けられた楽所に属する御所楽人であり、代々雅楽に携わってきた家系である。「体源抄」には次のように記されている。

「抑尺八切事賀茂切トテ侍、大略当家ニ用図ナリ。当家ニハ故量秋堪能ナリケルトカヤ。放生会試楽ニ下向シテ山上之兒達同道シテ栂尾焼尾ナンドニテ鹿ヲ吹ヨセ侍ル。必ス吹ハ万虫アツマルナント申。コレハ不可疑事ナリ。他流ノ敦秋モ量秋弟子ナリ。田楽増阿ト云シモノハ量秋弟子ナリ。早世ノ後ハ敦秋ニ習テ我図ヲ敦秋ニ云アワセテ定テ畢。当世ハヤル尺八ハ此図也。其後頓阿弥吹之。実ニ聞阿ト云シ者調子ニキトクナル者ナリ。自身サトリシレル事悉道ニカナヒ侍、予ニ近付テ因縁故事皆傳之。朝夕之知己ニテアワレフカキ者ナリシ。昔ニモアリカタキ耳ナリシソカシ。穴の中取コト予ニ傳之、妙ナル事共ナリ。[34]」

又「当時田楽我道之様ニ申成事一向無子細也。増阿ト申者ハ量秋弟子ニ成て吹之侍。量秋早世之後弟子の敦秋ニ近付て、其後東山霊山驚尾にて図を直し侍、雖然調子事者敦秋悉指南し畢。其吹様も大方同様なれとも四あけて指ハ三あけて双調にハ合なりト畢ニ指をあけたるハ下无調にて侍る也。仍聞阿音律に絶妙の者也。其吹様当時の人に相違し侍事あまたあり。其口傳音律に相叶心深重也。常に来て吹し事難忘者なりしそかし。末代ありかたき事と覚侍る。[35]」

この増阿は「其後東山霊山驚尾にて図を直し侍」と言われている。東山霊山は時宗の霊山派のことであるとすれば、増阿は田楽役者であると同時に、時宗の僧でもあったと考えることができよう。尺八は琵琶法師や猿楽、田楽が吹くものといわれ、田楽が尺八を「我道」のものと言っていることに関して、統秋はそれに異議を唱えている。

古代に雅楽寮で用いられた古代尺八が平安期楽所の設立に際して、そのまま楽人に受け継がれたのかも知れない。既に述べたように、その頃書かれた「源氏物語」（末摘花の巻）に触れられている尺八は御所の楽人とともに、若い貴人達によって玩ばれたことを物語っている。

しかし、それも「今鏡」に記されているように、一一五八年には「ふきたへたるふえ」となっていた。豊原統秋が尺八が田楽の「我道」のものであることに異議をとなえる理由は此辺りにあるのかも知れない。しかし、統秋の異議には問題がないわけではない。

統秋が挙げる「量秋」が田楽の増阿弥に教えた尺八は既に古代尺八ではなく、その形は異なったものである。豊原統秋が「抑尺八切事賀茂切トテ侍、大略当家ニ用図ナリ」と「体源抄」で述べているのは、右の歴史を経過した結果として、いつの頃からか尺八の作り方とともに、尺八の吹奏も伝えられていたのであろう。「体源抄」の先に引用した

「田楽増阿ト云シモノハ量秋弟子ナリ」

と述べられているように、増阿弥に尺八を伝授したのが豊原家であることは、もともと賤民に源泉が求められる新しい尺八が社会的に承認された尺八となっていたことを示している。「体源抄」の豊原家の家系図によれば、量秋は至徳四年（一三八七年）四十一才で他界している英秋の一男である。又、豊原家が代々携わっている笙の相傳図によれば、量秋の師は音秋であり、應安八年（一三七五年）二十四才で死亡している（「体源抄」日本古典全集、現代思潮社、第十三、一七八八頁）。従って、量秋はほぼ一三八七年より後に活躍したと推定される。その後、頓阿弥、聞阿弥が豊原家から伝えられた尺八を吹いたのである。聞阿弥は豊原統秋と同時代で、統秋自身が聞阿弥から「因縁故事皆傳之」とあり、「常に来て吹し事難忘者」とも記されている。新しい尺八の形は一節と共通しているものの、その長さ太さには、差異があることも、当時様々な尺八吹奏家がいたことが伺える。

「体源抄」に見える尺八の一つは管尻から第一孔までが三寸二分と記述されており、従って全体はかなり長く、一般に一節切尺八といわれているものより長い。ちなみに、この尺八の図の説明に、「此図ハ当時用ナリ　当家の図ニハアラス」と付記されている。このようなかなり長い尺八をその頃吹く者もいたことが明らかである。此頃、長短様々

な尺八があったということができる。

又、「体源抄」に名が挙げられている頓阿弥、聞阿弥については、今春禅鳳（一四五四）の「禅鳳雑談」に次のように記されている。

「聞阿弥尺八の事。頓阿弥は生つき太息にて、太尺八を吹き候。我は息が足り候はぬ程に、細きにて吹き候。心は胴に巌石を持ち候やうに強く候て、息を柔らかに吹き候。」(36)

頓阿弥が吹いたとされる太尺八の長さがどのくらいあったかは知られていないが、一尺前後の一節切尺八では、竹の大きさが自ら細くならざるを得ないので、頓阿弥の尺八はかなり長かったのではないだろうか。

古代尺八は前面に五つ背面に一つの穴をもっており、竹の節も三つあり、長さもかなり長いものである。「体源抄」に見える尺八は節が一つ、古代尺八よりも短く、所謂「一節切尺八」と呼ばれるものである。統秋はこの相違については何も触れず、むしろ、古代から言い伝えられた尺八に関するいくつかの伝説を列挙し、それらに、すべて「尺八」という共通の名称を用いている。従って、統秋にとって、「尺八」は「一節切尺八」のみで、それが古代から用いられて来たと考えていたのかも知れない。

古代尺八が雅楽寮から楽所に受け継がれ、それから間も無く絶えてしまう。しかしその後ある時期に新しい形の尺八が用いられるようになったのである。

以上のように、室町時代には時宗における他力信仰の影響による尺八の音が聞かれたのであるが、しかし室町時代の尺八を只時宗という特定の教団の影響にのみ限定することもできない。なぜならば、時宗の影響下にあった阿弥の芸術にたいして、禅の方からの評価も見られ、又禅との交わりによって、芸術の修行が行なわれたからである。

時宗が室町文化に影響を与えたことに関しては、二つの観点がある。

第一は上述のように、時宗の他力的信仰は芸術の本質面をなしたということである。第二は芸術における他力性は

必ずしも時宗のみに依存するのではないということである。

法然の浄土系他力信仰や禅の他力的境地も芸術の本質を形成するということが出来る。従って、それ自体として芸術は時宗に依存するのではない。

しかし、時宗は鎌倉時代から、その十一不二、一回の念仏で往生するという独特の念仏観によって、多くの芸能者に受容された。一四九四年の「三十六番職人歌合」や一五〇〇年の「七十一番職人歌合」に見られる職人達の中には多くの芸能者が描かれており、時宗はそれらの芸能者達に他力的な態度を芽生えさせた。言わば歴史的偶然によって、阿弥達は時宗の根底にある他力的信仰に触れて、そこから、時宗に限定されることのできない、宗教一般に通じる絶対即相対、永遠即今の不二性から生じる美の形成へと促され、働き出たのである。時宗は芸能者にとって浄土宗や禅宗の影響を受ける契機となったということもできよう。

観阿弥は時宗の他力的信仰を芸術的に表現した。そして観阿弥の藝を受け継いだ世阿弥は禅宗に帰依しており、その修行論は禅的でもあると言わなければならない。連歌師宗長も一休宗純に参禅した。

それでは禅者が尺八をどのように聞いたのであろうか。

「ひとりごと」で心敬は一休について次のように語っている。

「禅門修行の明匠たち、数を知らず聞こえ侍れども、今の世に、行儀も心地も、世の中の人には替わり侍ると聞えぬるは、一休和尚也。万のさま、世人には、はるかにかはり侍ると、人々語り侍り」[37]

即ち、一休は同時代の禅僧の中で特異な存在であった。それは一つには田楽や猿楽あるいは尺八を吹く芸能者達とも親しく交わったことにもよるであろう。禅宗の僧侶でありながら、時宗の世界観にも共通する心地があった。言い換えれば、一休と阿弥との接触は禅と時宗あるいは浄土系の信仰とが相互に共通し合うものを持っていることの証拠であると言うこともできる。

江戸時代一七〇二年に完成した「本朝高僧傳」で一遍智真について

「建治の末熊野山に登りて真光寺を拠む。時に法燈国師、由良の興国寺に端居せり。真、屡ば禅に参ぜんことを請う。国師、念起即覚の語を示し、真、精信して参尋して遂に省処を得たり。因りて和歌を作りて其の消息を通ず。国師之を肯ひ、即ち手巾を付して以て信印となせり」[38]

又、「一遍上人語録」には

「　宝満寺にて、由良の法燈国師に参禅し給ひけるに、国師、念起即覚の話を挙せられければ、上人かく読て呈したまひける

となふれば仏もわれもなかりけり南無阿弥陀仏の声ばかりして

国師、此歌を聞て、『未徹在』とのたまひければ、上人またかくよみて呈し給ひけるに、国師、手巾・薬籠を附属して、印可の信を表したまふとなん

となふれば仏もわれもなかりけり南無阿弥陀仏なむあみだ仏」[39]

と「本朝高僧伝」の「和歌」を挙げている。

しかし一遍の伝記の元になる「聖絵」および「絵詞伝」にはこのような記録はなく、徳永道雄氏によれば、一遍と法燈国師との結びつきの話は「すべて江戸時代の資料」としており、「この歌は遊行上人第六代一鎮の作ったものとされる……」と注を加えている。[40]

このような禅と時宗の結合の資料が江戸時代に作り出されたのも、前述のように、その本質において相通じる点があるからであろう。

頓阿弥について、一休宗純（一三九四―一四八一年）の「狂雲詩集」に

「頓阿弥尺八の像に題す

尺八吹き来って鬼神を感ぜしむ　乾坤遊客更に倫無し
森羅万象只斯の曲　晝き出だす扶桑笛裡の人[41]

と表現されている。頓阿弥の尺八の音は彼岸の音である。それゆえ一休は「古今和歌集」真名序の表現を用いて「鬼神を感ぜしめ」と言う。しかし、彼岸の音はだからといって決して、この世と違った別の世界の音ではない。彼岸の音は同時に、この世のすべてをありのままに知らしめる。森羅万象がこの音と一つになっている。「乾坤遊客更に倫無なし」とまで評価される頓阿弥は此時代に人々によって知られている者であろう。それは、前述のように、一三九四年一休が生まれる前二十二年の一三七二年に他界している二階堂貞宗頓阿弥ではないであろう。一休六十歳頃に尺八界で名を知られていたのは増阿弥の弟子頓阿弥である。すでに述べたように、豊原統秋、心敬、禅鳳の同時代の三者が同世代の頓阿弥を語っている。

豊原統秋「体源抄」では田楽の増阿弥について説明した後、「其後頓阿弥吹之」と述べ、叉五管の尺八図のうち、黄鐘調切の尺八図の説明に

「是者増阿図ノ後頓阿弥少穴ノ内ヲトル叉聞阿近代少直之当時天下一同ニ用之歟仍図之」[42]

心敬「ひとりごと」では、頓阿弥の他界の時期にふれ一四五八年の推定がなりたつ。

今春禅鳳「禅鳳雑談」では、聞阿弥の談話として

「頓阿弥は生つきたる太息にて、太尺八を吹き候。我は息が足り候はぬ程に、細息にて吹き候。」[43]

これら三者の記述から、当時一般的に頓阿弥は増阿弥と聞阿弥の間にあって、極めて優れた尺八吹きであったことは確かである。一休が「乾坤遊客更に倫無し」とする頓阿弥はこのような世間の風評が元になっているということができるであろう。そして、「森羅万象只斯曲」というとき、「頓阿弥尺八の像」のような音は卓越した禅僧一休が直下に聞き、森羅万象天地一杯の音を体験していなければならないであろう。頓阿弥の尺八が優れて禅的であったことが

伺われる。

一休自身も尺八を吹いたが、弟子睦室の尺八について、

「月夜長睡　睦室が尺八を聴きて感有り
良夜秋天新月明らかなり　村田の舞楽鼓喧しく鳴る
一声の尺八万行の涙　長睡枕頭愁夢驚く」[44]

舞楽の太鼓の音と対照的に、睦室が吹く尺八の一音に、一休は深い悲しみを覚える。一休は尺八を聴く時、常にこの悲しみを抱く。「狂雲集」には、尺八と題して次のような詩が詠まれている。

「尺八

一枝の尺八恨任へ難し　吹いて胡茄塞上の吟に入る。
十字街頭誰が氏の曲ぞ　少林門下知音を絶す。」[45]

名も知れぬ尺八吹きが通りで吹く尺八の音を聴く。人里離れた戦場の砦にあって胡の笛を聞くように、少林門下、真に禅の心を持った者がいない禅宗の世界で一人尺八の音を聞いている。それは又、尺八の音に禅の心を感じていることを暗示する。

一休は請われて大徳寺に入り、師華叟の十三回忌を果たした後、わずか十日ほどでそこを去った。その時の詩に

「平生の蠢苴、小艶の吟、
酒に淫し色に淫し、詩にも亦淫す。
主丈を擲って云く、
七尺の主丈、常住に還す。
尺八を弄して云く、

一枝の尺八、知音少し。」[46]

七尺の主丈すなわち大徳寺の住職の地位はそれを欲しい者に任せ、自分は一管の尺八に禅の音を聴く。しかし誰もその音を聴きうる者がいない。煩悩無盡のその場で本来の自己が躍動する一休の世界観は一回の念仏で往生する一遍のそれと重なる。

尺八と題する別の詩が「狂雲詩集」にある。

「尺八

因って憶ふ宇治菴主の曾　飢腸酒無く氷よりも冷まじ
明皇天上羽衣の曲　偶人間に落ちて野僧を慰す[47]」

狂言「樂阿弥」の一節には

「何おか不審し給ふらん、あの宇治のらうあんじゅの尺八のじょにも、手づから両頭を切断してより後、尺八寸の内古今に通ず、吹おこす無常心の一曲、三千里外に知音を絶すと作られたり[48]」

一休の「狂雲集」にある「宇治菴主曾」は「樂阿弥」では「宇治朗菴主（叉は岩波講座『能ゝ狂言』では寺）」となっているだけである。

「体源抄」（日本古典全集）にはこの狂言の詩の一部が記されており、

「叉自両頭テ切断後
　三千里外絶知音　叉云狂言云シ人作之[49]」

この詩は「狂言云シ人作之」と言われているが、この意味は曖昧である。

岩波講座前掲書には、

「永正九年（一五一二）成立の楽書『体源抄』五の尺八のことを記した箇所に、『両頭を切断してより後…』

の詩句を揚げ、これが狂言で作られたと解し得るような注記がある。どの程度整ったものになっていたかはわからないが、本曲がこの時代に狂言として演じられていたことは確かであろう。[50]」

と、「楽阿弥」に出てくる宇治のらうあん主（寺）の詩が「狂言」の中の事柄である可能性に触れている。ところが、一六二三年の「羅山文集」に

「吾国近代宇治庵主狂雲子一路叟ト云ウ者有、並ニ世ヲ避ノ之徒也倶ニ尺八ヲ吹」[51]

とあり、この宇治菴についての認識がどこから起こったはわからないが、狂雲子や一路老人が宇治朗菴に住んでいたという一般的な理解があったのかも知れない。一休は自分を狂雲と号していたので、一休と宇治菴の関係があったということであろう。後で述べるように、「雍州府志」にも一休と宇治菴が結ばれている。もしも、「楽阿弥」の作者がこのような理解を持っていたとすれば、その中の「尺八の頌」は一休又は一路という現実に関わっていることになる。しかしこの詩は一休の詩集には見られない。

「楽阿弥」の作者は林羅山と同じく、狂雲子あるいは一路にあたる人物の作として「狂言」を書いたであろう。いずれにせよ、一休と一路叟は極めて親しい間柄にあったということができる。それだけでなく更に、後の人からも宇治菴が語られるべく、脱俗的な人間関係を保っていたに違いない。

一路叟については、一四六九年の横川景三の「小補東遊後集（京花集　第四巻）」に

「　依一路老人詩韻

白髪高僧来得々、茅椽雖小有三條、
迎川嘉苴梅横水、送済風顛雪没橋、
尺八数聲雲起處、尋常一様月沈宵
扶桑國裏無人會　咲破山中旦過寮[52]」

（白髪の高僧来ること徳々、茅掾小なりと雖も三條有り
川を迎る蟇苴、梅　水に横わり、　済を送る風顛、雪　橋を没す
尺八数声雲おこる處、　尋常一様月沈む宵
扶桑国裏に人の会する無く、　咲破す山中旦に寮を過ぐ）

横川景三は一路叟の詩韻に従って右の詩を作ったのであろうが、それによれば、一路叟は有髪の「高僧」であり、時宗の阿弥であるかも知れない。一休の詩における「宇治庵主の曾」は「一路叟」と同一人物であると見做してもよいであろう。

横川景三の詩における一路叟は景三が一路を川の辺に出迎える時の「梅　水に横はり」という情景、翌朝川の辺で一路を送る時の「雪　橋を没す」という情景、そこ立つ一路叟の世界は「狂雲集」の「飢腸酒なく氷よりも冷たし」と詠まれる世界である。

宇治菴主の曾が一路老人であるとすると、一休は飲む酒もなく食べる物もなく餓えた一路叟を追憶する。彼が吹いた尺八の音は一休の耳に残っている。それは唐の玄宗皇帝が夢の中で霓裳羽衣の天人の孤高の舞を見て作曲した「霓裳羽衣の曲」のように、世俗の音を越えた彼岸の音である。それは十字街頭、俗人の中に一人真の禅を求める一休を慰めてくれる。しかしそれは温かく慰めるのではない。風に舞う雪の中で孤り吹く尺八の音による慰めである。

世阿弥が増阿弥の田楽を「冷えに冷えた」演技として絶賛したのと同じく、一休も又、宇治菴主一路叟の尺八の音に氷よりも冷たい「冷えに冷えた」音を聴いている。

一休の詩にもうたわれているように、尺八は法師や田楽師達によって吹かれた。彼らの中には食を得るため、托鉢に際して町の中で尺八を吹いた者もいた。しかし、これまでの資料からは、これら虚妄僧は天蓋を着けていたとは考

えられない。一四九四年の「三十二番職人歌合」、六年後の「七十一番職人歌合」の図では、虚妄僧も琵琶法師も叉暮露も頭は露出したままである。

そしてこの頃から、「虚妄僧」の尺八が聞かれるようになる。豊原統秋の「体源抄」には田楽の増阿等当時名前を知られた尺八吹きの記事は見られるが、名もない「虚妄僧」については何も触れていない。あるいは宗長もその日記には多くの尺八吹きの名前が挙げられているが、やはり「虚妄僧」という語は見られない。しかし同じ頃の「三十二番職人歌合」には「虚妄僧」が取り上げられ、「七十一番職人歌合」には琵琶法師が尺八を持っていることから、尺八は一般によく吹かれていたと推察できる。人はその中のある者達を「虚妄僧」と呼んだのであろう。

室町時代一四九四年の[53]「三十二番職人歌合」には既に虚無僧という名に近い「虚妄僧」の語が見える。

「六番　右　虚妄僧

花ざかりふくとも誰かいとふべき
風にはあらぬこもが尺八

薦僧の三昧紙ぎぬ肩にかけ。面桶腰につけ。貴賤の門戸によりて。尺八ふくほかには。別に業なき者にや。さればふくとも誰がいとふべきといひて。風にはあらぬこもの尺八とよめるに。花盛とをける五文字。風なき花の時節。ふく尺八の興は。一しをなるべく。いひいだせる尤もよろし。算おきの五形よりも。こも僧の一曲やさしく聞こゆるにや。」

叉「二十二番　右　虚妄僧

さし入もみそやさかやのかす法師
聲をかへてもこふは茶がはり

……

こも僧の歌。かずほうしに。乞食の愁吟をゆづりて。わづかなる竹のふしに。世をわぶるこえをきりいだしけんも。わりなき方便とこそ覚え侍れ。[54]」

虚妄僧は叉薦僧とも書かれている。それは乞食の姿である。田楽の像阿弥や頓阿弥等あるいは同じく尺八を吹く宗長、これらの尺八吹きは乞食ではなく、社会的にも既に表面に出ている。しかし名も無い尺八吹きは「尺八ふくほかには、別に業なき者」である。しかし、それにも拘わらず、否そのゆえにこそ、薦僧はすべてを放下することを説く一遍の信仰に近い。その音は「世をわぶる聲」として聞かれ、「誰かいとふべき」と歌われ、「ふく尺八の興は一しをなるべく」と言われ、「こも僧の一曲やさしく聞こゆる」と記されている。名もない虚無僧であるからこそ、その音は人々の心を打つ。一休も

「一枝の尺八恨任へ難し、吹いて胡笳塞上の吟に入る
十字街頭誰が氏の曲ぞ、少林門下知音を絶す」

と詠じた尺八はこのような薦僧であったのではなかろうか。その音は一休にとっては禅僧の禅機に勝るものであった。

この虚妄僧を描き写した江戸時代の「閑田耕筆」の図では、長く太い尺八を吹いており、天蓋をつけていない。これより六年後に出た「七十一番職人歌合」（一五〇〇年頃）には、琵琶法師の側に尺八が置かれ、それは古代尺八とは異なっている。古代尺八は節が三つあり、穴が前面に五つあるが、この法師の尺八は節が一つ、穴が前面に四つしかない。

叉「体源抄」（一五一一―一九）に見られる尺八も前面に四つの穴を持った尺八であり、節は一つである。一節切尺八と言われる。

一五一八年以前に既に歌われていた歌謡を集めた「閑吟集」には、

「ここに一人の桑門あり。ふじの遠望をたよりに庵をむすびて、十餘歳の雪を窓につむ。松ふく風に軒ばをならべて、いづれの緒よりとことのしらべをあらそひ、尺八をともとして春秋のてうしを心むる折々に、哥の一ふしをなぐさみ草にて、ひまゆく駒にまかする年月のさきざき、とひへんきゃうの花のもと・月のまへの宴席にたちまじはり、……」(55)

この沙門は先に挙げた宗長であるとの説もあるが(56)、自然とともに暮らす編者の尺八がある。それとともに、

「我らももちたる尺八を、そでの下よりとりいだし、しばしはふひて松の風、花をや夢とさそふらん、いつまでか此尺八、ふひて心をなぐさめむ。」

一五一頁

「とがもなひ尺八を、枕にかたりとなげあてても、さびしや独り寝」

一七一頁

「まつとふけども、うらみつつふけども、偏ない物は、尺八ぢや。」

一八三頁

ここには、庶民が既に尺八を吹き、心の無聊を慰めている様子が伺える。それと共に、尺八も一休が聞くことのできた優れて仏教的あるいは禅的な音のみではなく、庶民の情緒との関わりの中で聞かれていることがわかる。

それゆえ、室町時代の終わりには、上は雅楽の家系をはじめ、禅僧、連歌師、田楽・猿楽から、更には乞食行脚の薦僧に至るまで、庶民のあらゆる階層で尺八が吹かれ、それぞれに音を聞いていることがわかる。

四、江戸時代の尺八

「閑吟集」のすぐ後、室町時代から江戸時代にかけて、高三隆達（一五二七―一六一一）による「隆達小唄集」では

「尺八の、ひとよぎりこそ、音もよけれ、君とひとよは、寝もたらぬ。」[57]

と、より世俗的になり、色恋の世界で吹かれる尺八がある。

江戸時代には、一方でこのような色恋の世界で吹かれる尺八とともに、尚、室町時代から続いている脱俗的な尺八が吹かれている。より正確には、世俗的尺八と脱俗的尺八が分離して、それぞれが独自の発展の歴史を歩むようになる。「羅山文集」の記述はそのことを暗示している。この中の、「元和九年作」（一六二三年）と付記されている「尺八記」には、

「吾國近代宇治ノ庵主狂雲子一路叟ト云モノ並ニ世ヲ避ノ徒ナリ倶ニ尺八ヲ吹ク」[58]

と、先に述べた狂雲子と一路叟を宇治庵主として挙げている。寛永二年（一六二五年）の年代を付した「余音尺八」の項では、

「我邦尺八ノ形制ハ奇生之竹ヲ撰テ本末ヲ桃截テ…一節ヲ間テテ上短下長……頃年大森宗空ト云ウ者善ク尺八ヲ吹ク　嘗テ手自ラ一管ヲ截　聲調意ニ適フ　號シテ余音ト曰フ……」[59]

と大森宗空の名をあげ、尺八の形にも言及する。前者が脱俗的な尺八の系列にあるのに対して、大森宗空は所謂「一節切」尺八の系列にぞくする者であり、「隆達小唄」にも挙げられた「ひとよぎり」の奏者である。

尺八に関する異なった人物の名を挙げ、しかもその関係については何も言及しないのは、恐らくこの二つのいわれは全く別々の情報として羅山に入ってきたのであろう。二年間のずれもそれを暗示している。即ち、この時代には、大森宗空に関わる「ひとよぎり」と狂雲子一路叟に関わる脱俗的尺八が、その形は同じものではあっても、別々に吹

かれていたと考えることができる。「一路叟」については、それまでの文献では、誰もその名を挙げたものはいない。羅山によって始めて挙げられるのである。それ以後、太田南畝（一七四九―一八二三年）が「南畝莠言」の中で、羅山文集の文章を引用して

「按ずるに、一路老人の名は、僧横川が『京華集』（巻四）にみえたり」[60]

として、横川の詩を紹介している。

このことから、羅山の頃には一路叟が狂雲子との関連で語られていたと推定することができるであろう。

「羅山文集」から六―七十年後、一六八四年黒川道祐の撰による「雍州府志」と一六九〇年の著者不明「人倫訓蒙図彙」で、このことが一層明確になる。

「雍州府志」の《妙安寺》の項によれば、

「妙安寺　蓮華王院南に在り禅刹なり。近世異僧有り、朗菴と号す。何処の人なるやを知らず。曾て龍宝山大徳寺一休和尚と相親しむ。常に風穴演弁の作略を慕ひ、自ら尺八を吹くことを好む。或は自ら風穴道者と称す。元宇治郡吸江菴に住す。又暫く斯寺に住す。世に所謂薦曾之本寺也。斯徒露宿風食して険難を厭わず諸方を経歴して到る処葉薦に座して足れりと為す。薦僧と称し、或は虚無僧と謂ふ也。亡命の者の或は世を逃れ斯の宗門に隠るる者のまま之有り。中世暮露という者有り。是又薦僧の類也。……風穴道者門流之寺院処々に在り。一説に朗菴普化の振鈴の作略を慕ひ、普化道者と号する也。然れば今尺八を吹くを以て之を見れば、則ち風穴道者の義之を取るに足るの者か。」[61]

又《吸江菴》の項には

「中世異僧有り朗菴と号す。何処の人か知らざる也。普化振鈴の作略を慕ひ、常に尺八を好み、自ら普化道者と号す。尺八一枝之外一物も携へず。人有り仏法を問はば、則吹一吹して去る。大徳寺一休和尚と善友し。

一檀越あり円音寺を宇治川の辺に建て、之を請す。寺中吸江菴は其の常に住する所なり。居ること幾許も無、其終る所を知らず。……今黄檗派の僧住す。一説に虚無僧之を祖とする也。普化にあらずして風穴也。風穴好みて尺八を吹く。因って祖と爲る者也。」(62)

ここでの「妙安寺」は「明暗寺」であるが、「雍州府志」の記述を整理すると、

明暗寺に関しては

1、一六八四年には既に、虚無僧之本寺であり、且つ禅寺であった。その末寺が到る所にあった。

2、薦僧或いは虚妄僧、更に虚毛僧と様々に書かれたものが、此処で始めて「虚無僧」とされている。

3、虚無僧は険難を厭わず、諸方を経歴して露宿風食の生活をしていた。

4、亡命者や世を逃れた者の隠れ家であった。

吸江菴に関しては

1、初め、宇治川の辺に、円音寺の中にあった。

2、洪水のため円音寺は流されたが吸江菴は残った。しかしこれも後火災に遭って、最近になって黄檗宗の寺の近くに再興された。現在は黄檗宗の寺になっている。

異僧「朗菴」は吸江菴に住し、妙安寺にも暫く住んでいたとされる。「妙安寺」は後に「明暗寺」となるが、明暗寺に残された「明暗寺世代録」によれば、

「開祖　了圓虚竹禅師（永仁六戊戌年七月二十八日寂）一二九八

開山　天外明普禅師（建武二乙亥年八月十八日寂）一三三五

三世　雲外禅興首座（暦應二庚申年二月六日寂）一三八〇

略

十三世　有心法快首座（寛永十癸酉年十月五日寂）　一六三三
十四世中興　渕月了源禅師（元祿八乙亥年五月二十三日寂）　一六九五
略
十九世　正山理中塔司禅師（宝暦七丁丑年四月十八日寂）　一七五七
二十世　眠山一圭塔司禅師（明和元甲申九月二日寂）　一七六四
以下略」[63]

この記録がどこまで史実と認められるかは問題であるが、右の第十九世正三理中が書いた「虚無僧心得書」では、初代を達磨とし、六代慧能更に黄蘗、臨済、宝積、普化、風穴、から幾代かを経て法燈覚心、虚竹等々の名を挙げ、虚竹の後に、

「此僧以後日本乱國之節上方禅宗普化宗門弐百年餘中絶ス
二十九代　天外明普
世代より禅宗普化宗門建立、京白川橋宗宅ト言町人之土地ヲ借、草庵ヲ立テ往来之虚無僧ヲ支配ス
三十代……　三十四代渕月了源
了源命日二十三日、此僧寛永年中板倉周防守殿御在洛所司代之時初而御目見申、其時本地奉願候処京都大仏本池田町虚霊山明暗寺一宇建立、渕月中興開山也、宝永元年、迄凡八拾年餘也……」[64]

この資料から寛永年間に「明暗寺」が建立されたと見做すことができるであろう。そしてこの時期には、既に明暗寺を普化の流れに位置づけていたと言える。

明暗寺を本寺として諸国に虚無僧寺があると言われているが、筑前博多の虚無僧寺に関する「虚無僧寺一朝軒資料」によると、

「開山　一翁祖貞　正保三年二月五日歿」二六四七年[65]

とあり、明暗寺中興とほぼ同じ時期に末寺一朝軒も開かれている。

「羅山文集」に虚無僧寺院のことが言及されていないが、それ以後、急速に虚無僧の活動が広がっていったのであろう。

朗菴の行方は不明である。しかし朗菴が風穴道者と称し、朗菴が「暫く斯寺に住す」ということによって、妙安寺は風穴道者の寺院となる。朗菴が慕った「風穴演牀」は八九六―九七三年の「風穴延沼」であろう。「朗菴」が何故風穴延沼を慕ったのかは明らかではない。むしろ「普化」の方が露宿風食の道者には相応しいかもしれない。

「雍州府志」の著者黒川道祐は普化と尺八を吹く虚無僧との結び付を困難と考えたのかもしれない。「風穴好みて尺八を吹く」と考えるほうが、普化が尺八を吹くと認めるよりは可能性としては大きいと考えたのであろう。

「朗菴」が一休と親しんだことから、風穴でなく、普化との関係を重視すべきであろう。

風穴を普化に統一するならば、朗菴によって妙安寺は普化宗寺院となる。しかも、この朗菴が何処から来て何処へ去ったかは誰も知らない。「雍州府志」は朗菴についてのそのような伝説的な風評を記録したのであろう。

いずれにせよ、一休と親しく、「朗菴」と呼ばれた異僧がいた。吸江菴が火災に遭い、再興されたとき、朗庵となったのかもしれない。一休と親しく、且つ尺八を吹いた僧は横川景三によって「白髪の高僧」と詠われた一路叟である。しかし「雍州府志」が伝える当時の風評には「一路」という名前を持った一人の白髪の老人ではなく、偶々、「朗菴寺」に住んだが、名前もわからず、何処から来て何処へ行ったかもわからない僧が存在する。しかもその僧は「一休と相親しむ」。ここには歴史的事実に即したロマンが潜んでいる。

「臨済録」に

「普化、一日、街市の中に於て、人に就いて直綴を乞う。人皆之を与う。普化倶に要せず。師、院主をして棺一

具を買わしむ。普化歸り来たる。師云く、我、汝が与に箇の直裰を做り得了れり。普化便ち自ら担い去って、街市を繞って叫んで云く、臨済、我が与に直裰を做り了れり。我東門に往いて遷化し去らん、と。市人競い随って之を看る。普化云く、我今日未だし、来日、南門に往いて遷化し去らん、と。是の如くすること三日、人皆信ぜず。第四日に至って、人の随い看るもの無し。独り城外に出でて自ら棺内に入って、路行の人を倩って之に釘うたしむ。即時に伝布す。市人競い往いて棺を開くに、乃ち全身脱去するを見る。祇、空中に鈴の響の隠隠として去るを聞くのみ。」(66)

一休は普化のこの物語に関して

「　　賛普化

徳山臨済同行を奈せん　街市風顛群衆驚く

坐脱立亡も敗闕多し　和鳴隠隠たる寶鈴の聲」(67)

棺を開いて見ると中は空であった。ただ空中に普化の鈴の音が隠隠と遠去かるのを聞くだけであったと言われる。このように表現される無的主体たる普化の禅機を、一休は徳山、臨済も及ばないものとして、評価する。普化は何処に行ったか。

一休は先に挙げた、次の詩を詠んだ。

「因て憶う宇治菴主の曾　飢腸酒無く氷よりも冷まじ

明皇天上羽衣の曲　偶人間に落ちて野僧を慰す」

宇治の朗菴の「僧」は人を越えた「曾」である。玄宗の羽衣の曲もそうであったろうが、普化が叉何処からともなく一休の前に顕われたのである。その尺八は冷えに冷えた美しさで、一休を慰める。普化は人間に降りて朗菴となったのである。

明暗寺の虚無僧は尺八の音に普化の冷えの美を聞いていたのではないだろうか。だから彼らは一路老人については語らなかった。「朗菴」を語り、「普化」を語ったのであろう。「雍州府志」の風評にはそのようなロマンが聞こえてくる。「羅山文集」では一路叟と一休狂雲子との結び付きは言及されているが、「虚無僧」「普化」の観点は見られない。

「雍州府志」の虚無僧は世を逃れ宗門に隠れる者である。

このことは明暗寺の側から虚無僧寺院の重要な要素として考えられている。

明暗寺文献の中に、「中興渕月了源定置家訓二十三ケ条」の門弟取り立ての手続きを規定した條に、

「武士之浪人当隠栖之宗門江入宗願候時者不任在寺之門弟ニ、住職直ニ令応対、浪人之次第ヲ得ト承届、於不背公儀之御法度ハ請人ヲ以入宗可申付候……」(68)

即ち、明暗寺は武士浪人のための「隠栖之宗門」であると見做されている。

そして全條の最後に、

「右二十三ケ条拙僧不及老極内調之後代之住職江残置候様、役僧意徹月山両僧願ニ依而定置候、後々之住職謹而可被守者也

萬治二己亥十月十三日　　虚霊山明暗寺　渕月了源　印

後々之住職江

右当山中興渕月了源禅師被定置候家訓ニ雨入朽損用立不申ニ付、拙僧隠居仕、後住江譲リ候時節、末寺住職江茂令相談、右家訓二十三ケ条、文言少茂無相違書改、渕月禅師之印鑑之処切抜張置候條、中興如存命被心得、家訓之通可被相守者也

宝暦二壬申五月二十三日　　隠居　正山理中

後住　眠山一圭首座」(69)

萬治二年（一六五九年）に明暗寺の中興の祖渕月了源がこの二十三ケ条を定置したが、その家訓が雨で損なわれたので、宝暦二年（一七五二年）に正山理中が「文言少茂無相違書改」すこしも相違することのないように書き改め、渕月禅師の印の部分を切り取って書き改めた文書に貼りつけたのだという。

それゆえ、渕月了源が実際に一六五九年にこの二十三ケ条を定置したとするならば、「雍州府志」に記述されている隠栖の虚無僧はそれよりも二十年余り前から存在していたことになる。ただ、明暗寺文献の「二十三ケ条」が本物であるかどうかが必ずしも明らかではない。確かに言えることは、一七五二年には虚無僧寺院は武士浪人の隠れ家でもあったことである。虚無僧は武士のみが入門を許された禅修行者であった。

明暗寺の記録は幕府に残された記録とも対応する。「徳川禁令考」の「普化宗」の項に「御入国之砌被仰渡候御掟書扣」がある。それは「慶長掟書」と称されて、幕府側からと普化宗側からのそれぞれ内容的にかなり違ったいくつかのものがあるが、「徳川禁令考」のそれは幕府側から見た虚無僧向け掟書である。

「　　普化宗

御入国之砌被仰渡候御掟書扣

一　虚無僧之儀者勇士浪人一時之為隠家　不入守護之宗門而　天下之家臣諸士之席可定置之條可得其意事

一　虚無僧取立之儀諸士之外一向坊主百姓町人下賤之者不可取立事

一　虚無僧諸国行脚之節疑敷者見掛候時ハ早速召捕其所江留置國領ハ其役人江相渡地領代官所其村役人江相渡可申事

略

一　虚無僧法冠猥ニ不可取者ト萬端可心得事

略

右之條々堅相守武門之正道不失武者修行之宗門と可心得者也為其日本國中往来自由差免置所決定如件

慶長十九申寅年正月　　本多上野介　印
板倉伊賀守　印
本多佐渡守　印

虚無僧寺江　」[70]

慶長十九年徳川家康が江戸に入国したときに、家康が虚無僧に与えた掟と称されたものであるが、その真偽については種々の疑問が出されて来た。その内容は

1　虚無僧寺院は浪人の隠れ家で、虚無僧になるのは武士だけである
2　諸国行脚の際、疑わしい者を召し捕るという義務を負わされている
3　法冠と言われている笠は猥に取ってはならない

明暗寺文献の「浪人の隠れ家」の條従って又、「雍州府志」の内容はこの掟書からも確認される。一六八四年にはその傾向が一般的にも見られたのであろう。

ところで、虚無僧達は諸方を遍歴することがその生活でもある。即ち、乞食、托鉢によって生を営む。それは十字街頭にあって、人々の前に姿を見せることでもある。しかも身を隠す必要があるとすれば、この二つの生き方は相入れない。矛盾する二つの要求を満たす解決方は笠を被ることであろう。そして、身を隠す必要が多くなるほど、笠の形も変形してくるに相違ない。しかも、世間の風俗から隔絶することも身を隠すことに反する。

しかし尺八を吹くこと自体に関しては、虚無僧が普化宗門に属するということは、世俗的な尺八吹きを越えるもの

であったと言わねばならない。一六二三年「羅山文集」の頃に比して、脱俗的尺八と世俗的尺八とがより明確に分離しているということが出来よう。

この二つの問題にかんしては、「雍州府志」から六年後、一六九〇年の「人倫訓蒙図彙」が手掛かりになる。その『尺八』の項に

「其長一尺八寸のゆへに尺八と號す。楊貴妃の哀音を表すとかや。玄宗皇帝の作なり。唐土の僧普化和尚是を愛せらる。今虚毛僧は此末流なり。」[71]

として図が描かれている。「雍州府志」と同じ観点から虚無僧が見られている。それによれば、僧衣を着けた二人の「虚毛僧」が節の多い長尺八を戸口で吹いている。ここでは二人の虚無僧は網笠らしいものを被っている。しかしそれは頭部が蔭になる程度の浅い笠である。商家らしい戸口にはその家の者らしい女が一人、暖簾の向側でその尺八をじっと聞いている。

ところで、一六二三年の「羅山文集」に記されている尺八と一六九〇年の右の「人倫訓蒙図彙」の尺八との間に、その形態に関する変化が見られる。

「羅山文集」餘音尺八記の項には、

「我邦尺八ノ形制ハ奇生の竹ヲ撰テ本末ヲ挑截シ、矩ヲハカリテ一節ヲ間テテ、上短ク下長シ……」[72]

と記され、尺八は節一つの所謂「一節切」である。それに対して、「人倫訓蒙図彙」には、「一節切」の項と「尺八」の項を併記し、「一節切」の項では

「尺八より作出すものなり。尺八の略記なり。さまざまの手あり。委は洞簫記にみえたり。当時吹手は相國寺の内原田是斎、寺町通三条上ル丁今西一音。」

更に「尺八」の項では右に引用したように、

「其長一尺八寸のゆへに尺八と號す。楊貴妃の哀音を表すとかや。玄宗帝の作なり。唐土の僧普化和尚是を愛せらる。今虚毛僧は此末流なり。」

と、明らかに一節切と尺八が両立している。「尺八」は普化和尚の末流ではあるが名もなき虚無僧達のものであり、「一節切」は特定の吹き手の名が挙げられる。そして「尺八」の図は戸口に立って尺八を吹く二人の虚無僧の絵であるが、「一節切」の図は屋敷内の座敷で身分の高そうな武家の子弟が一節切を習っている絵である。ここには、座敷での遊興と托鉢修行の二つの違った尺八の用い方が見える。「人倫訓蒙図彙」は少なくとも十七世紀の後半には、虚無僧達は平たい網笠を被って、節の多い長い尺八を吹いていたことを教えている。

尺八の相違は二十五年後一七一五年に出た寺島良安の「和漢三才図會」において、もっと詳細になっている。この書では、「洞簫」「尺八」それに「一節切」の三つが併記されている。

「尺八」に関しては、「羅山文集」等に紹介されている唐における尺八伝説を略説した後、次のような見解を付け加えている

「按大軸ハ長サ一尺八寸故以尺八ト爲其節間（三寸四寸五寸六寸）序ヲ爲者最珍ト爲中軸ハ一尺四寸小軸ハ一尺二寸[73]」

最初の節間の長さが三寸次が四寸、更に次の節間が五寸六寸となる一尺八寸の尺八が最も良い尺八であると言われる。この記述によれば、尺八は少なくとも節が三つか、あるいは五つなければならない。そして一尺八寸でこの節間隔の尺八では、竹の姿から判定して、その下端は殆ど根に近い部分に当たる。それゆえ、根の部分にある節を持たないと仮定しても、根に近い竹を尺八に用い、しかもそれが最良の尺八であると考えられている。

これに対して、「一節切」に関しては

「按一簡切ハ尺八ニ似、而テ短ク其長一尺八分タダ一節ナル故之ヲ名ク近世之製尺八ト同類異音、遊興之具ナ

リ其音嫋嫋不絶縷ノ如シ以謡歌之語ヲ爲二絃ト相比者ナリ」[74]

として、三節の虚無僧が吹く尺八と、三絃と合奏する「遊興の具」としての一節切とがはっきりと区別されている。

一八一九年に成立したと言われる山崎美成の「本朝世事談綺正誤」には、

「美成云、一節切と尺八とは、もと一物にて、後世二にいひなせるか、そは近く尺八を作るに、節をいくつもこめて切ゆへ、一節のものを一節切とはいふなるべし、そをいかにといふに、羅山文集にも、尺八記に間一節とあるにてしられたり」[75]

と、尺八に三つ以上の節のあるものが一般化していることが知られる。

「人倫訓蒙図彙」や「和漢三才図会」に見られるように、一六八八の元禄（―一七〇三年）以前から尺八と一節切とが区別されるようになり、その区別を前提として、今やそれぞれの濫觴が求められるようになる。

大田南畝（一七四九―一八二三）の「南畝莠言」に

「文祿慶長の比盛に行はれし一節切尺八といふものあり、今はふくものまれなり。」[76]

又、村瀬拷亭の「藝苑日渉」（一八〇七年）巻之四、「尺八」の項には

「蓋管之長短。律ニ依テ損益ス。最短者ヲ壹越切ト爲。俗読テ非都越祇黎ト云。長サ曲尺ノ一尺一寸。最長者ヲ平調切ト爲。長サ曲尺ノ一尺四寸。近世傳ル所。唯壹越切之一管耳。余幼ナル時猶此管ヲ善スル者有。今之尺八笛盛ニ行レテ。壹越切遂ニ廢ス。」[77]

更に、大枝流芳の「雅遊漫録」（一七六三年）には

「むかしより、吾國洞簫、一節切、尺八の三品ありて、世に翫ぶ、洞簫はしる人希なり、洞簫の形は細く長く、聲も叉微なり、其管傳りて、譜も吹方も不傳、今の世に、一節切と云るものは、其変化なるべし、長さ一尺八分あれば、古に云しものならんか、今俗に尺八とて、長くふときものあり、是三絃に合て用るにより、か

やうに其調子下くなり、其聲至て淫なり、……」[78]

これら三つの記録から、一節切は一七六三年には未だ尺八とともに吹かれていた。「南畝莠言」が書かれた頃に、希に吹かれ、そして一八〇七年には絶えていることになる。「南畝莠言」に紹介されている「糸竹初心集」（一六六四）という一節切の書によれば、

「先一節切尺八は、其濫觴まちまちにてさだかならず。其かみ異人有て宗佐老人に傳へたるよし、代々いひ傳へたり。然しより、宗佐は高瀬備前守につたへ、備前守は三井寺の日光院に傳へ、日光院は安田城長に傳へ、城長は大森宗君に傳へてより世にひろまり、文祿慶長の比尤も盛也。此宗君は、昔は豫州の大森彦七が末孫、勇士武略の後胤なり。織田信長公につかへて人に名をしらる。信長公逝去し給ひしより、ひたすら隱遁の身となり、霞をあはれみ露をかなしむ觀念をこととし、尺八の妙音を味ひ、此道中興開山となれり。流れの末をくむ我等まで、遺風をしたふといへども、夢にだもみず。わづかに其かたばかりをうつして、今書にしるし、宗君門弟の外、餘力有て音をしらべんと思ふ人の一助となさんとおもふのみ也。」[79]

この言い伝えの真偽を別にして、ここに言われている「異人」は約二十年後に書かれた「雍州府志」の「異人」であり朗菴であろう。「異人」説はこの頃の風評であったことがわかる。但し、明暗寺にはそれがただの「異人」ではなく、禅の境地から生じるロマンをもって受け取られていた点に相違があると言えるであろう。

いずれにせよ、「糸竹初心集」に見られるような、一節切の濫觴は十六世紀後半に興った多節尺八即ち虚無僧尺八の濫觴と等しい。しかし、尺八と一節切が区別されてより、一節切の世界では、尺八すなわち名もない虚無僧の尺八とは異なった濫觴を求めたということができよう。そのことは右の「糸竹初心集」の一節切についての記述の後、

「虚無僧尺八といふは、長尺八寸にきるゆえ、尺八といふとぞ。濫觴はたしかに不知。そのかみ由良の法燈此道の祖たるよしいへども、了簡せず。昔よりぼろぼろの家に用ふるものと聞えたり。梵字、漢士、色おし、

しら梵士などいひしもの、此尺八の修行者ときこえたり。……されども我道にあらざれば、其深事をしらず。[80]」

と述べていることからも明らかであろう。

われわれは十六世紀後半に、一休に代表される「冷えに冷えたる」禅的な尺八とは一線を画した一節切の伝統について、既に「体源抄」の時期にその萌芽を見ることができる。

既に述べたように、一五一八年以前の「閑吟集」の尺八には、庶民的な感情と結びついた様子が見えた。「閑吟集」の編者の尺八は自然とともに暮らす隠遁者の尺八であるが、それと共に、

「とがもなひ尺八を、枕にかたりとなげあてても、さびしや独り寝」一七一頁

「まつとふけども、うらみつつふけども、偏ない物は、尺八ぢや。」一八三頁

という庶民の生活感情が尺八にこめられている。

「閑吟集」の後の「隆達小唄集」では、

「尺八の、ひとよぎりこそ、音もよけれ、君とひとよは、寝もたらぬ。」

三二六頁

と、色恋の世界で吹かれる尺八が「ひとよぎり」とされ、明確に尺八の一部として表現されている。このような庶民生活の中で、小唄とともに用いられた「尺八のひとよぎり」が元禄時代まで吹かれた「一節切」の系譜をなすということができよう。

これに対して、同じ一節の尺八であっても、一休や一路叟を経て、名もない虚無僧達によって吹かれた「冷え」の尺八が十七世紀半ばまで傳えられた。そのために、一六二三年の「羅山文集」では虚無僧「尺八」と「一節切」の系譜が同じ尺八として区別なく語られたのであろう。しかし実際には、「一節切」は座敷の上での遊びのための音楽楽

器であるのに対して、「尺八」は宗教的な雰囲気をもって聞かれた。そのことは一七一五年の「和漢三才図会」で、「尺八」に関しては「羅山文集」をそのまま引用し、それに続けて、

「尺八ト言者宗勲ヲ以テ法ト為。虚無僧修行毎ニ之ヲ吹ク、其音極悲哀ナル者也虚無僧ハ禅宗其本寺洛東妙安寺、大佛殿之南ニ在リ」[81]

と述べられ、尺八は修行のための道具として紹介されているのに対して、「一節切」に関しては、先にも引用したように、

「按一箇切ハ尺八ニ似、而短ク其長一尺八分、タダ一節ナル故之名ク近世之製尺八ト同類異音ニテ遊興之具ナリ其音嫋嫋ニシテ絶エザルコト縷ノ如シ以謡歌之語ト為、三絃ト相比者」

と、「遊興の具」として説明されている。

ところが「和漢三才図会」における尺八と一節切についての評価は約五十年後一七六三年の「雅遊漫録」においては

「今俗に尺八とて、長くふときものあり、是三絃に合て用るにより、かやうに其調子下くなり、其聲至て淫なり……」[82]

「その聲至て淫なり」と逆に評価されている。これはどういうことであろうか。虚無僧の修行に用いられる宗教的な音がそのまま「淫」に響くとは思われない。吹く者の方になんらかの変化が起こっていると考えなければならないであろう。

この問題は「一節切」の絶滅と関わっていると思われる。即ち、すでに引用したように一八〇七年の「藝苑日渉」には、「一節切」を壱越調に切った一尺一寸の「壱越切（イチコツギリ）」の尺八を「壱越切（ヒトエキリ）」と読み換えている。そして「壱越切遂に廃す」と記されている。そして「余幼ナル時猶此管ヲ善スル者有」とも述べている。

一七一五年「和漢三才図会」の頃遊興の具として「一節切」を吹いていた者が一七六三年の「雅遊漫録」の頃になると、「一節切」に換えて虚無僧が吹いている「尺八」を吹いたのではなかろうか。彼らは虚無僧尺八を遊興の具として吹き初めたのである。「雅遊漫録」の著者はその音を聞いて、「淫なり」と断定した。従って、「俗に尺八」と呼ばれる多節の虚無僧尺八がすべて淫らに聞こえたのではなかろう。

では何故、遊興の徒が「一節切」に換えて「尺八」を吹くようになったのであろうか。

「一節切」は上参郷祐康氏によれば、

「指孔は、普化尺八の孔制に近似するが、上の孔へいくほど高めになっている。したがって指法も、低い孔の部分は普化尺八に同じだが、高い方では大変違っている。また、高い方の孔の甲音は無理で、音域は筒音の黄鐘から上の壱越まで、壱オクターブと四度しかない。管が細く、孔が小さいため普化尺八のような指孔半開は難しく、また歌口が小さいためメリカリの効果もよくない。黄鐘切は壱越調の律の音階（degab）に最も適する。各種管長の中から黄鐘切が選ばれた理由はそこにあったと思われる。逆に、陰音階（都節の音階）は苦手である。十七世紀後半に、日本の俗楽が都節音階化して行った中で、指孔半開とメリの利く普化尺八は変化に適応できたが、一節切はついて行けなかった。十八世紀以後に急速に衰微して、普化尺八にとって代わられた最大の原因はここにあったと考えられる。[83]」

と言っている。即ち、半音階を使う新しいメロディーの為には一節切よりも普化尺八の方が便利であったことが、一節切が衰微する原因であったというのである。

この見解に従えば、普化尺八で俗曲等を吹いたことになり、そのような尺八が「雅遊漫録」に「淫」と聞かれたのであろう。

このように尺八吹奏者が禅刹明暗寺を中心とする禅修行者としての虚無僧集団の中で、隠れ家としての性格が諸国

行脚の修行の側面と相対立しながら止揚されて深網笠から「虚無僧の天蓋」へと発展する過程があるとともに、他方ではそのこれら禅修行者の尺八と天蓋を、禅修行とは関係なく、座敷藝や遊びの道具として用いる過程が重なる。虚無僧の網笠の変化には、世俗的な意味で身を隠すことから禅修行における脱俗的な隠栖或いは自己否定へと内面化する方向と、脱俗的な内面化によって現われる現象を世俗的な現象として模倣し使用する方向とが重なる。一八三〇年の「喜遊笑覧」によれば、

「こも僧の體も移り変りて今はむかしといたく異なり承應明暦（一六五二―五七）のころ野郎あたまにはあれど散髪にて常の網笠をかぶり白布のひとへを上に着たるはそのかみの紙衣の遺意なるべし此体元祿（一六八八―一七〇三）の初め迄もしかり其頃より袈裟を着たり笠は其後迄も浅く開きたるなり其磧が「賢女心粧四」俄に尺八をけいこして袖を鼠色に染させ綿厚に仕立て摺鉢をみるやうなあみ笠をととのへ云々いへるがごとし寛延（一七四八―五〇）の頃に至りて大かた衣服も今のやうに丸ぐけ帯などになりしが笠の下の方廣き窓ある網笠なり今牢人乞食杯の着たる笠なり錦の笛袋を腰にさげ笠も莟める形を用ひて今の笠にくらぶれば少し浅きかたなりだて風俗になりしは明和（一七六四―七一）以来なり」[84]

一節切がまだ虚無僧尺八と並存している頃の十七世紀半ばは虚無僧は普通の世間一般の網笠を被っており、一六九〇年の「人倫訓蒙図彙」の図にそれを見ることができる。

十八世紀の半ばになると浪人の網笠となり、著衣も贅沢になっており、一七六三年の「雅遊漫録」によって、「淫」と評される。その後十五年程で、虚無僧の顔は網笠によって完全に隠される。伊達男の風俗ともなる。

これら修行以外の虚無僧姿の男達について、明和（一七六四―七一）の頃盛んであったと言われる川柳のいくつかがうたっている。

「尺八に胸のおどろく新所帯」[85]

この川柳についての杉本長重氏の頭注によれば、

「人妻が思う男と駈け落ちして持った隠れ住みの世帯で、夫が虚無僧姿に身を変えて、いわゆる女敵討ちに出ていはしないかとの疑心から、尺八の音を聞くごとにハッとする」（頭注八）

「尺八も男もよいがきたない手」

一〇三頁

頭注によれば、「尺八を背にした難波の侠客、五人男の筆頭、雁金文七。手のきたないのは、家業が紺屋。」（頭注六）

「天蓋をぶるぶるとして吹きはじめ」

一一五頁

この歌には、修行者らしからぬ落ち着きのない吹きはじめが見える。

これらはいずれも、尺八や天蓋が修行としてではなく、遊興の具として用いられている世相を言い表している。又、一節切が途絶えるということは、殆どの一節切を吹く伊達男達が虚無僧の真似をしていることを意味する。そして修行者としての虚無僧がそれら遊興の徒と区別されなくなる。或いは又、修行よりも遊興に傾く虚無僧も出現することになろう。このような時期に、「虚鐸伝記國字解」が出ている。それは、既にいつの頃かに禅修行の虚無僧に向けて書かれた尺八の濫觴として、虚無僧の系譜を普化にまで遡らせた「虚鐸傳記」の大衆版であるということができる。それは同時に流行の天蓋を南北朝時代にまで遡らせることでもある。

天蓋を被って托鉢修行する虚無僧とは本来何であるか、その宗教的な意義を虚無僧の歴史の姿として表現しようとするものが「虚鐸傳記」である。

第二章において、尺八がどのような心掛けで吹かれたか、あるいは又吹かれるべきと考えられたか、この主体的な

営みの問題が「虚鐸傳記」を一つの手掛かりにして論じられる。　続く

注

(1)「源氏物語」一（日本古典全書、昭和三十四年、朝日新聞社刊）三五二頁

(2)「楽人の中でも身分のあまり高くないものは彼らより上位の者が管弦楽器を中心に掌ったのに対して、打物や安摩・二ノ舞というような特殊な舞を掌ったことを示唆しているのである。楽器や舞は身分によりあるていど限定されていくのであり、殿上人があまり打物を好まなかったという事実もこれと密接な関係があろう」荻美津夫『日本音楽史論』（吉川弘文館）二七三頁

(3)「今鏡」巻三（國史大系、第二十一巻下、昭和四十年、吉川弘文館）六七頁

(4)「中世芸能史の研究」（昭和三十七年、岩波書店）二八四頁以下

(5) 同書　三一五頁

(6) 同書　二八五頁

(7) 同書　二八六頁

(8)「とはずがたり」（新日本古典文学大系50、岩波書店）二一〇頁

(9)「徒然草」（西尾実、安良岡康作　校注、岩波文庫）一九五―六頁

(10) 網野善彦「一遍聖絵」（日本文学と仏教）第三巻　二六〇頁

(11) 赤松俊秀「一遍上人の時宗に就いて」『一遍上人と時宗』（日本仏教史論集）第十巻　十頁

(12) 同書、三二頁

(13)「一遍上人語録」巻上（日本思想大系10）三一〇頁

(14) 同書　三〇三頁

(15) 同書　巻下　三三三頁

(16) 同書　巻下　三二七―八頁

(17)「古事談」第三（國史大系、第十八巻）五十六頁

(18)「教訓抄」巻第四（日本思想大系23）八十頁

(19) 同書　一五六頁
(20) 「続教訓抄」下（日本古典全集、昭和五二年、現代思想社）第十一冊、四七八頁
(21) 「体源抄」五（日本古典全集）六二七頁
(22) 古川清「時衆阿弥教團の研究」（昭和三十一年、池田書店）三三〇頁
(23) 「風姿花伝」（日本思想大系24）十九―二十頁
(24) 「ひとりごと」（日本思想大系23）四七四頁
(25) 同書　四七四頁
(26) 「申楽談儀」（日本思想大系24）二六二頁
(27) 「九位」（日本思想大系24）一七四頁
(28) 「風曲集」（日本思想大系24）一六〇頁
(29) 「遊楽習道風見」（日本思想大系24）一六六頁
(30) 「体源抄」五、六三二頁
(31) 「宗長作品集」（重松祐巳編、古典文庫四四三）一九五頁
傍注の感空の号を持つ頓阿は一二八九―一三七二年南北朝時代の歌人で時衆となった二階堂貞宗のことである。（「国史大辞典」（吉川弘文館））
尺八の頓阿弥は心敬の「ひとりごと」の記述からもわかるように一四五八年頃亡くなっている。後に宗長の文章に〈感空〉と傍注を加筆した者は一五〇七年「宇津山記」から五十年前の頓阿弥を一四〇年前の二階堂貞宗頓阿弥と思い違いしたものであろう。江戸時代の栗原信充はその「先進纏像玉石雑誌」で頓阿法師像を載せ、「柴屋軒什物頓阿作の尺八は、宗長法師宇津山記に、老人と名付けて……」と柴屋軒什物の尺八を紹介し、この宗長の「宇津山記」の文章を転載している。（注）それゆえ、「玉石雑誌」における頓阿弥と尺八の結び付きは宗長の記事に従っているということができる。「宇津山記」での混同がそのまま江戸時代まで維持されたことになる。
（注）「先進纏像玉石雑誌」（日本随筆大成　第二期五巻、昭和三年）七四頁
(32) 「宗長駿河日記」（鵜澤覚編、古典文庫三四四）五八頁
(33) 同書　二三頁

(34)「体源抄」五、　六二九頁
(35) 同書　六三四頁
(36)「禅鳳雑談」（古代中世芸術論（日本思想大系23―岩波書店）二　五〇六頁
(37)「ひとりごと」　四七三頁
(38)「本朝高僧傳」上巻（井上哲次郎他監修、春陽堂蔵版、昭和十年）二六七頁
(39)「一遍上人語録」（日本思想大系10）三一九頁
(40) 徳永道男訳「一遍」（大乗仏典21　中国日本篇　中央公論社）三六二頁
(41)（新撰日本古典文庫5　現代思潮社）二六〇頁
(42)「体源抄」五、　六三二頁
(43)「禅鳳雑談」五〇六頁
(44)「狂雲集」（新撰日本古典文庫5）三一八頁
(45)「狂雲集」（市川白弦校注、日本思想大系十六、岩波書店）二九六頁
(46)「狂雲集」（日本の禅語録十二、中央公論社）一四六頁
(47)「狂雲詩集」（新撰日本古典文庫5）三二三―四頁
「曾」という語が何を意味するかは問題である。右の書で中本環氏はただ「ぞう」とふりがなをうっている。これについては、後に触れる。
(48)「狂言歌謡」（新日本古典文学大系5、岩波書店）三四四頁
(49)「体源抄」五、　六三〇―一頁
(50)「能・狂言」（岩波講座）Ⅶ　三八一頁
(51)「羅山林先生文集」第一巻第十九、（大正七年、平安考古学会）二一八頁
(52)「京花集」（五山文学新集、玉村竹二編、東京大学出版会一九六七年）九七頁
(53) 年代については、岩崎佳枝「文学としての『七十一番職人歌合』」（新日本古典文学大系61）五六七頁に従う
(54)「三十二番職人歌合」（「群書類従」第十八輯、明治三五年翻刻、経済新聞社巻第五百二）各　五七頁　六一頁
(55)「閑吟集」（日本古典文学大系44）一四八頁

(56) 志田延義校注「中世近世歌謡集」（日本古典文学大系44）一三三頁
(57) 朝野健二校注「中世近世歌謡集」（日本古典文学大系44）三二六頁
(58) 「羅山林先生文集」巻第十九、二一八頁
(59) 同処
(60) 「南畝莠言」（太田南畝集、大正二年、有朋堂書店）五九七頁
(61) 「雍州府志」（新修京都叢書 第十巻、昭四三年、臨川書店）上巻、二四一頁
(62) 同書 三六二頁
(63) 「虚霊山明暗寺世代録」第二巻（『虚霊山明暗寺文献』全、塚本虚童、昭和十二年）十九—二十頁
(64) 中塚竹禅「琴古流尺八史観」（昭和五四年、日本音楽社）二五一—二頁
(65) 三宅酒壺洞「虚無僧寺一朝軒資料」（昭和五十八年文献出版）一九頁
(66) 「臨済録」（朝比奈宗源訳註、昭和五〇年、岩波文庫）一五二頁
(67) 「狂雲集」（新撰日本古典文庫5）一四〇頁
(68) 「中興渕月了源定置家訓二十三條」（『虚霊山明暗寺文献』全）二九頁
(69) 同書 三七—八頁
(70) 「徳川禁令考」巻四十一《普化》一〇六頁
(71) 「人倫訓蒙図彙」（覆刻日本古典全集、昭和五十三年、現代思潮社）七七頁
(72) 「羅山先生文集」巻第十九、二一八頁
(73) 「和漢三才図会」上（昭和四十八年 東京美術）二九七頁
(74) 同処
(75) 「本朝世事談綺正誤二」（日本随筆大成、第二期七巻、昭三年、）二五〇頁
(76) 「南畝莠言」（太田南畝集）五九六頁
(77) 「藝苑日渉」巻之四、二十二頁
(78) 「雅遊漫録」巻之五洞簫辨（日本藝林叢書、鳳出版、昭和四十七年復刊）十二—十三頁
(79) 「南畝莠言」五九八頁

(80) 同処
(81)「和漢三歳図会」二九七頁
(82)「雅遊漫録」同処
(83)「古典本曲の歴史的背景」(「神如道の尺八」別冊解説書、テイチク株式会社、昭和五十五年) 九八—九頁
(84)「喜遊笑覧」下、巻六上音曲 (名著刊行会昭和五十四年) 四三頁
(85)「川柳集」(日本古典文学大系57) 七八頁