

世阿弥能楽論における態と心：花の成立の意味と構造を巡って

岩倉, さやか
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/8927>

出版情報：語文研究. 97, pp.1-14, 2004-06-04. 九州大学国語国文学会
バージョン：
権利関係：

世阿弥能楽論における態と心

— 花の成立の意味と構造を巡って —

岩 倉 さやか

はじめに

生まれると同時に消え、次々と移り変わってゆく舞台上のさまざまな態かたちにあつて、無限なる造化の働きに貫かれたかのごとく、ある確かさをもつて現前し来るものがある。それは、その現前を通じて演者と観客とが一つの交わり、すなわち「一座成就の感応」(『拾玉得花』)を形成するようなものであるが、そうした何ものかを、世阿弥はまさに「花」と呼んだ。演技者であり、観世座の棟梁でもあつた世阿弥ゆえ、その論述はあくまで、「花」を体現し、観客を引きつけることを目標として書かれていた。だがその際、世阿弥の心は同時に、どこまでも語り得ざるものたる「無心」、「妙所」の位相に披

かれていたと思われる。とすれば、個々の実践的な記述の根底には、花の成立を支えている無限なるもの・根源なるものへの深い眼差しが、つねに存在していたであろう。「此道はたゞ花が能の命なるを」(『風姿花伝』)と言い切る世阿弥の全著作は、花というものへの驚き、現出の機微をどこまでも問い尋ねてゆくこととする真摯さに満ちているのである。

そして、かかる花への探究の道にあつては、自ずと、その花を宿しゆく人の心と、それを目に見える形で舞台上に現出させる態との関係が、重要な論点として語り出されてくる。すなわち、「心を糸にして、人に知らせずして、万能まねうを續つくべし。如かく此このならば、能の命あるべし」(『花鏡』)という周知の表現は、「花が能の命」という言葉と、いみじくも呼応していよう。もとより、心と態とは互いに分離したもの、完

結したものとして捉えられてはいない。この点、あらかじめ論点を示しておくとするならば、演者が舞歌なり物まねなりをする際、造化・自然の無限なる働きに心が披かれゆくとき、恐らくはその披かれた度合いに依じて、無限なるものがそれぞれの有限な態として現出してくるであろう。花というものが、時間的な舞台に、そしてこの世に生じてくる機微が、そこに存している。そして、一つの能の成り立ちの根底には、美しく結実した存在のしるしともいべき花、その多様な現れの姿たる態、そして両者の媒介となる心という三者が、有機的に連関しつつ、つねに漲っていると考えられよう。

ともあれ、以下においては、世阿弥の名著『花鏡』を主なテキストとして取り上げ、『風姿花伝』『拾玉得花』等をも援用しつつ、心と態に関する論述を吟味し、それが全体として志向するところを見定めてゆくことにしたい。その中で、花の成立に関わる根本の構造が、おのずと浮彫りにされてくるであろう。

一 序破急 能の成立する構造

舞台における態と心との具体的局面について論じる前に、まずは探究の始めとして、能が現出してくるときの、成立の

場そのものに目を向けてみよう。そこにあって、態を為す演者自身は、造化の根源とも言うべき何か無限なるものに晒され、そこからいわば生命を汲み取っているであろう。そして、かかる端緒にあってこそ、演者が目指しゆく終極のものたる「まことの花」が、無限なる落差を否心なく伴いつつも現前していると考えられるのである。

この意味での端緒と終極との密接な関わりを、改めて論理的に捉え直したのが、世阿弥特有の「序破急」という言葉であった。とすれば、それは、単に能の演目の平板な順序のことである以上に、能の成立そのものに関わる全体の構造を指し示すものと考えられよう。

序 根源の出会い

さて、『花鏡』の「序破急之事」という段は、一日のうち演能の次第を論じたものであるが、ここで注目すべきは、序・破・急それぞれの根本的性格について述べられた文言である。それによれば、序は、「初めなれば、本風の姿也」とあり、本風はまた「直に正しき体」、「をのづからの姿」とも言い換えられている。このことは、神能が演じられることでの多い脇能を序の能とするということと相俟って、能の始まり、根本に対する洞察を含んでいるであろう。

世阿弥は、能の源・起源を、仏在所や神代といった時空に求める。たとえば「風姿花伝」には、能は「或は仏在所より起り、或は神代より伝はる」とあった。また、より具体的には、天照太神の岩戸籠りと釈迦の祇園精舎での説法の場合において申樂の起りを説明している。

同様に、「拾玉得花」では、「大神岩戸を開かせ給ひし時、そこに「面白」さが生じるといい、さらにその「面白」さが生じる以前の、岩戸を開いた刹那のことを、「無心の感」と呼ぶのだとしている。すなわち、

岩戸を開ち給て、諒闇にて、言語を絶たりしは妙既に明白となるは花、一点付るは面白なり。然者、無心の感、即心はたゞ観喜のみか。覚えず微笑する機、言語絶して、正に「物もなし。爰を「妙な」と云。「妙な」と得る心、妙花也。

「面白」、「無心の感」、「妙」、そして「花」という語の意味については後に改めて述べるとして、ここで注目すべきは、能の現出のはじめ・根拠としての場面に見出されてくるこれらの言葉が、同時に、能の目指しゆくべき究極の姿を表すものとして、世阿弥能楽論の中でくり返し説かれているという事実である。すなわち、個々の能の成立にあつて、そのうちに現前しつつ、それを支えている根拠は、それらの能がなお

も目指しゆくべき終極のもの（まことの花）とそれ自体としては本来一なるものである。しかし、そうしたいわば無限なるもの・超越的なものを、時間的な場に生きる演者の歩む道において捉え直す場合には、根本の落差を伴ってくる。

つまり、無限なるものからの働きに買かれたとき（端緒）、演者は、そこから生れた態の完結性を絶えず否定しつつ、無限なるものの十全な宿り（終極）をどこまでも目指してゆかざるを得ないのだ。

ともあれ、これを現実の舞台に即して語り直せば、次のように言えるであろう。舞台上で一つの花が現出したとき、そこにはつねに、天の岩戸から射し込む光に照らされるという経験、つまり造化・自然の根源からの働きかけを受容するという経験が浸透しているのだ。では、こうした根源の働きかけを演者の心が受け取ったとき、それは具体的にはどのような形をとって展開してくるのであるか。その機微を示すのが、次の「破」である。

破 態の多様な展開

破とは、「序の本風の直に正しき体を、細かなる方へ移しあらはす体」だといふ。序が「おのづからの姿」であるというのに対して、破はその序の姿を「和して注する釈の義」な

のである。また、「破と申は、序を破り、細やけて、色々を
尽くす姿」ともあった。

そこに示されているように、破には細分化され多様な姿を
持つ、という性格がある。それは、「をのづからの姿」たる
序を「破り」、「和して注」したことによって生じる。すなわ
ち「破る」とは、序の持つ凝縮した一性が拡散してゆく、具
体化・展開の様子を表すものであった。言い換えれば、根源
からの働きかけを受けた「即心」は、その働きを時間的なこ
の世に現出させようとする際には、ある限定された形を取ら
ざるを得ない。ここで「和して」とは、天の岩戸から発せら
れ、己れが照らし出されたところの光を、言ってみれば和光
同塵のごとく、具体的な態を通じて顕現させてゆくことを言
うのではなからうか。

そしてさらに、「舞歌ばかりなるべし」とされていた序に
比して、破においては「物まね」がなされることも、破の性
質を明らかにしている。「三番目より、能は、細かに手を入
て、物まねのあらん風体なるべし」と、「こゝでも」細か「さ、
多様性が強調されている。物まねによって表されるものは
「上臈・下臈、男・女、僧・俗、田夫・野人、乞食・非人」
（『花鏡』幽玄之入堺事）と実にさまざまである。つまり、物
まねの素材となる対象の多様性は、そのまま能が態として、

具体的に舞台上に顕現して来る際の、その多様な展開を示し
ていよう。

だが、多様な態のそれぞれは、造化の根柢からの働きかけ
を受け、それを具体化したものであるとはいえ、限定的な姿
をとる個々のわざと根柢そのものとの間には、最後まで超え
ることのできぬ落差が存する。であればこそ、一度びさまざ
まに展開してきた個々の態は、それ自身に閉じられ停止して
しまつてはならず、かえって相互の異なりを超えてどこまで
も一へと収斂してゆくという仕方で、無限なるものの十全な
宿りを志向してゆかねばならないであろう。そして、その収
斂と超出の動きが、「急」と呼ばれるものであった。

急 一への収斂

急は、「挙句の義」であり、「その日の名残なれば、限りの風
なり」といふ。一日の演能というあるまとまった能の現れの
「名残」(終り)には、「限りの風」、すなわち能の終極・目指し
行くところを表す能をせねばならない。その急の能を、世阿
弥は、「その破を尽くす所の、名残の一体也」と表現し、破で
さまざまな態を尽くした上での、急の一性を説いていた。急
が「一」を指し示すものであることは、「急はいかにもたゞ一き
りなるべし」といふ、一を強調した表現にも窺い知られよう。

ただ、破において様々な差別相を持つていた態が、異なりを超えて根源の二に収斂してゆくとは、いかなることなのか。後に論じることく、ここでは、「方能縮一心」という言葉からも明らかのように、無限なるものへと眼差しを向ける「二心」の介在が、極めて大きな意味を担ってくるのである。

ところで、右のように時間的経過を伴って語り出されてきた事柄は、さらに一歩踏み込んで反省するならば、その時その時、一つの態が成り立つて来た瞬間に、同時的に見出されて来るものであった。それはすなわち、「足踏の一響」にも、序破急あり（『拾玉得花』）との表現からも窺えよう。また、「ことごとく、おのく序破急をそなへたり。鳥のさへずり、虫の鳴く音に至るまで、其分くくの理を鳴くは、序破急也」（同）とあるように、この世のあらゆる物・事は、その現れにおいて序破急の秩序を持つとも説かれていた。

ここに見られるように、「序破急」とは本来的には、単にふつつの時間的な先後を示すものではない。というのも、ある一つの態がこの世に現出したとき、そこにはいわば根柢の宿りと、終極への志向とが同時的に現成しているからである。つまり、よき態は、ある根源的なものの働きを演者の心が受け止める、その限りにおいて顕れるが、それぞれの有限な態

は超越的な根源の働きを一挙に十全に宿してしまうことができない。それゆえ、その態が態として充実したものであればあるほど、演者は究極のものとの落差を埋めるべく、己れの態をよしとする心をしもその都度否定するという形で、自ずと無限なる根源へと向かつて、己れを超え出てゆかざるを得ない。この意味で「序破急」とは、演者が目指しゆく終極が、他ならぬ能の端緒に見出されるといふ、ある種の自己還帰的構造を表していると言えよう。

かくして、たった一つの態の成立は、容易ならざる問題を秘めたものとして、改めて立ち現れてくる。すなわち普段、それだけで完結したものとして捉えられがちな個々の態は、無限なるものに晒されたその本質においては、「動きあるもの」として捉えられる。つまり、それぞれの態とは、その都度根源の働きを何ほどか宿しつつも、有限なる態に閉じて止まってしまふ、心の悪しき傾きを否定するという形で、絶えず超越的な終極へと己れを超えてゆかざるを得ないのだ。

そこで次に、演者がさまざまな態を具体化してゆく様と、そのときの心の在り方について、『花鏡』の具体的な文脈に即して見てゆくことにしたい。その過程で、ここに少しく見定めた序破急の全体構造が、個々の場面にいかに息づいていくかが、何ほどか浮彫りにされてくるであろう。

二 態の展開と心

先能其物成 去能其態似

「物まねの品々を、能々心中に覚えて」、工夫を極めた後に、「この花の失せぬ所をは知るべし」（『風姿花伝』）とあるように、舞台での花の現出には物まねが不可欠である。そうした「此道の肝要」たる物まねの要諦を、世阿弥は「先ず能く其の物に成り、去て能く其の態を似せよ」と表した。では、そもそも「其の物に成る」とはどのような事態を言うのであろうか。

世阿弥はその例として、尉になるときの心得を説くが、ここでは「腰を折り、足弱くて、手をも短かく」と指し引くといった老人の基本的な型を示し、「その姿に先づ成りて」、舞・立ちはたらき・音曲といった態を為すのだ、としている。また女になる場合も、「五体をも弱々と、心に力を持たずして、しなくと身を扱ふ」と説いた上で、「さて、その姿の内より」、舞や音曲を為すのだという。

能におけるこうした「姿」の重視については、『花鏡』『幽玄之入堺事』に「その物くのもの物まねばかりをし分たるを至極と心得て、姿を忘るゆへに、左右なく幽玄の堺に入らず」とある。姿を能くすることは、幽玄を現成させるために

不可欠の要素であり、姿を省みずに物まねをし分けることは否定されるのだ。そしてさらに、「姿をよく見ずるは心なり」とあるように、よい姿となるためには、そこに心の支えが必要なのである。

だが、そのあり方は、「物まねの対象となるもの・人にとらずらに感情移入する」などということとは、対極のものである。それは、この糸での「先ず其の物に成る」ことの具体的な説明が、型の重視として現れている点からも明らかである。型の重視とは、「其の物に成る」ということが、単に写実に徹するということではなく、むしろ捨象・抽象の極みであることを意味しよう。そしてそれを如実に表すのが、「無心の感」という言葉であった。

「上手之知感事」（『花鏡』）によれば、「心にてする能」は上手の名を得ることのできる「面白き位」であり、それよりも上の位に、「あつ」と云重があるという。そして、この境地は「面白い」と心にも覚えぬゆえに、いわば「無心の感」であって、また「混ぜぬ」とも呼ばれている。

ここで想起されるのが、『拾玉得花』における、天の岩戸の場面である。そこでは、天の岩戸からの光に触れた際の「即心」が「無心の感」なのであった。すなわち、「あつ」と云重とは、舞台において演者が、個々の態を生かshめてい

る根源の働きに出会ったときの驚きを表すものだといえよう。

ところで、一の「序破急」の破の項で見たように、現実の世にあるもの・人は、そのままでは、ある複合的なもの、定かならぬものを抱えている。だが、本来そこに漲っているはずの本源の働きに心貫かれたとき、もの・人の直接の外形は一旦否定、捨象され、そこにはじめて、個々のものの本源の姿、いわば自然の自然ともいふべき型が、一つのしるし・象徴として獲得されてくるのではあるまいか。

とすれば、舞台上のよき態には、「その態を徹底して超えゆく無限なるものへの眼差し」と、「そこから生じる有限な形の現出」とが、まさに同時に現成するという、緊張した動的な構造が漲っているであろう。そのことに心を閉ざし、現実のもの・人を直接に写し取ろうとするとき、もの・人は、いわば自らを成り立たせている根源の働きから切り離されて、平板で即物的なものとして捉えられることとなる。そうした類落した閉鎖的な見方を絶えず否定して、個々の態の内に宿る根源の働きに心を披き、己れを無みしてゆくような「無心の感」を持ち得たとき、かえってわれわれは、そのものの本源の働きを身に宿し、多分に逆説的な仕方です、「其の物に成ることができるのである。

かくして、「其の物に能く成る」とは、物まねの対象となる諸々の自然のうちに、それらの個別相を否定し透過して、それらの根源たる働きを見出してゆくと、そこへと披かれた心が、同時にまたそれぞれの態に漲ってゆく事態を指すと考えられよう。

動十分心 動七分身

以上見てきたような、能の成立そのものに関わる基本構造は、「動十分心動七分身」および「離見の見」といった世阿弥特有の表現ともなつて説き明かされている。

まず「動十分心動七分身」であるが、それは、師より習う際には、その教えのままに心も身も十分に動かした後、「指し引く手を、ちくと、心ほどには動かさず、心より内に控ふる」ことだという。だが、ここでいう「心の十分」と「身の七分」とは、心の内で予想している動きの七割程度を実際に動かすというような、単純な十対七の比率ではあるまい。およそ「十」という数字は、完全なもの、極まりなきものを表す数として用いられることが多い。それは世阿弥の能楽論においても同様であり、「能の十体」といえばそれはあらゆる風体を指し、一道を極めた達者のことは、「十方へわたるべし」と表現される。また、天下の名望を得ている為手も、

「十分に足らぬ所あらば」、世の褒貶は免れないとして、完全ではあり得ない現実の世の為手を語ることで、逆に「十分」ということの完全性を間接的に指し示している。

とすれば、この「動十分心」とは、心というものが、どこまでも超越的なものへと披かれるべきことを示しており、「無心の感」と呼応する言葉だと解されよう。つまり、「心を十分に動かせ」とは、先の「能く其の物に成る」と同じく、個々の態をそれ自身に閉じた固定したものと捉えず、それらを根底で支える無限なる境位に絶えず心披いてゆくべきことを示すものだと思われる。

そのことは、『花鏡』「知習道事」ちしゆどうじで、師の「動七分身」を習いもせずに似せたときに、「心も身も七分」になると語られていることから窺えるだろう。「動七分身」という態を、それだけで完結したものと単に外的に似せようとすると、心はいわば万物に浸透している根源の働きを、態のうちに住々と漲らせ、かつ再現させることはできまい。それゆえにこそ、そうした閉じられた心の在り様が、「さるほどに詰まる也」と言い表されていたのである。

そして、同じく「知習道事」では、心が無限なるものへと十分に動きゆく中で、「次第く／＼に上手になり、同時に、「をのづから身七分動」になるといふ。が、「こゝで七分とは、

不完全性を表すものとして単に悪く捉えられているのではあるまい。それはむしろ、およそ身体というものが有限なものとして、ある欠如の面を否応なく抱えつつも、能う限りよき態を拵び取ってゆくとき、その態が相応しい秩序、「相応」をもって現出してくることを示しているであろう。

離見の見

ところで他方、「観客」という他者の存在は、無限なる根源に触れる心の本来的な在り方にとって、なおも不可欠のものとして捉えられていた。では、そこにはいかなる機微が隠されているのであろうか。

『花鏡』「舞声為根」まいこゝろをねに、「目前心後」まへこゝろのちを語るくだりがある。それは、自分の姿を「見得」するために「目を前に見て心を後に置け」ということであるが、そこに語り出されてきたのが、かの「離見の見」ということであった。まず、「見所より見る所の風姿は、我が離見也」として、客席からの眼差しが「離見」であるという。だがさらに、演者自身が、その「離見」でもってものを見ること、つまり「離見の見」を獲得したとき、それは「見所同心の見」を得たことになる。そして、そのときはじめて、自分の後姿をも含め、「不及目の身所まで見智して」、「五体相応の幽姿」ごたいあうひのゆうしを取ることができ

るといのである。ふつう、この「離見」とは、見物の側からの演者の見方を指し、従って離見の見とは、その見物側の視点を獲得し、「心眼」によって客観的に「自己の姿を見る見方」と捉えられている。

だが、実際には、観客の場に立つて物を見るなどということとは、即物的にはなし得ない。そのなし得ぬことをなぜこのよつな言葉で語ったのか、語らざるを得なかつたのか。そのことに思いを致し、世阿弥がこの言葉を発したときの、無心の感、超越の無とも言うべき事態との関わりが問い抜かれることがなければ、「心眼」「客観的」といった言挙げにしても、成立の機微そのものに触れることのない、後からの冷めた分析となつてしまつてであらう。

とすれば、そもそも、「観客の目・見」とは、世阿弥にとつて、恐らくは、無限なるものの眼差し、いわば「絶対の見」ともいふべきものの象徴としてあつたと考えられる。もちろん、実際の観客には目利きも目利かずもあり、そのことは『風姿花伝』その他にくり返し説かれている。だが、それら個々の目は、それぞれの分に応じた見方を通して、絶対の見を何らかの形で宿し、かつそれを指し示しているのだ。「この道は見所を本にする態」ということが強調されるゆえんも、そこに存しよう。

そのことを何ほどか示すのが、『風曲集』の稽古における心構えを説いたくだりである。そこでは、内々である稽古や山野・旅路である能においても、「貴人の御前の心に安座して」、つまり貴人の御前で能であると思ひなして行えとあり、一見貴人重視の文脈であるかに見受けられる。しかしそうした見方は、その直後に、「さて、貴所参勤の即座にては、御前とは心にかけずして」とあることから、ただちに打ち消されよう。すなわち、為手が心にかけるべきは決して具体的な貴人の誰その見ということではなく、貴人によつてしるしづけられるところの、目利きの眼差し、さらにはそこに宿る絶対的な見なのだ。ちなみに、「万人の見聞も眼はひとりと安全して、一調・二機・三声と歌出すべし」とは、それぞれに異なる個々の眼差しが一なる眼差しを志向し、しかも己れがかかる絶対の見に晒されていることを凝視するところから発語されてきたものであるう。

してみれば、そうした「ひとりの眼」、いわば絶対の他者の眼差しに晒されているということは、それぞれに限定された態を、ある完結し固定したものと捉える見方を捨てて、つねにその都度、無限なるものに差し出してゆくことを意味するだろう。「離見」ということが、「我が眼の見る所」である「我見」と対比して語られるのも、自らの目によつて得られ

る通常の知をどこまでも否定し、不可知なる超越の位相に自らを委ねてゆくところに、「離見」の本質を見ているのであった。それは決して、為手側と観客側との主観・客観という単純な対比ではないのである。

そのことを示すように、「遊学習道風見」、「九位」では、為手の理想の在り方を説いて、「造作の一もなく、風体心を求めず、無感の感、離見の見にあらはれて」、「無心の感、無位の位風の離見こそ、妙花にやあるべき」と喝破されている。ともあれ、天の岩戸の神話に象徴されるように、無心の感、無感の感とは、個々の態を根源で支えているある不可知なるものに向かつて、心を無みしゆくことで生まれる「即心」、出会いへの驚きであった。それが「離見の見にあらはれ」というとき、離見の見とは、無限なるものへとその都度己れの心が突破せしめられる動きにおいてこそ、ありありと生じてくるものだということになる。

しかし、もとよりわれわれは、絶対の見というものに端的に達してしまつことはできない。先に述べたように、そうした「ひとりの眼」はあくまでも「万人の見聞」を介してわれわれに現前してくるほかはないのだ。観客をそうした絶対の見の象徴として受け止め、その眼差しに己れを絶えず晒しゆくならば、個々の態はその瞬間にその都度収斂しつつ、それ

らが相俟つて「五体相應の幽姿」を宿してくるであろう。

以上のように、能の成立そのものにあつては、無限なる造化の働きを受容する心を媒介として、それぞれの態が舞台上に現出し、ひいてはそうした心と態とが、全体として花の顕現へと披かれていると考えられる。そこで次に、その内実を見定めるべく、個々の態の現出の内に潜んでいる、花の成就と展開の問題を、改めて全体として吟味してゆくことにしよう。

三 花の成就と変容

花の二つの位相

天の岩戸の文脈で見たように、能のあるべき姿を表した言葉には、花の他に「面白」、「無心の感」、「妙」などがある。

これらの言葉は、大方の解釈では低位から高位への段階を示すものとして捉えられているが、むしろ、ある同一の語り得ざるもの、無限なるものをそれぞれの仕方で見し示しているものと考えられる。すなわち、具体的な態が現出してきたとき、それら有限なものごとのように無限なるものに関わりゆくのか、という観点ないし説明方式の差異によって、それぞれの言葉が異なる意味合いを担ってくるのだ。たとえば、「妙」と「無心の感」は、どちらも「言語絶」したものと

て「面白」、「花」に先立つと語られているが、これらは能の端緒が、人の言語的把握をどこまでも超えた不可知なるものに晒されている、という面を強調した表現であろう。他方、「花」という言葉は、心が時間性を担いつつ、諸々の態を、無限なるものへと統べることによって顕現している全体的なものを表していると思われる。

では、能の完成した姿たる「まことの花」は、どこに、いかなる形で現出するのであるうか。こう問うとき注意しなければならぬのは、花という言葉がつねに両義性を担っているということである。

すなわち、一方で、花はある無限なるものが、そこへと披かれゆく心に宿り、態として現出したものであって、そこには根源の働きに貫かれたということの確かさがある。そのことを、世阿弥は「成就」という言葉で表したが、それは、「この成就、序破急に当り」（『拾玉得花』）とあるように、序破急という全体構造と密接な関わりを持つものであった。

つまり、一日の演能において、「番数満ちて、諸人一同の褒美を得る」のは、その一日の序破急の「成就」であり、又「其番数の次第く、一番つづ」の能の内にも「序破急成就」があり、さらには「舞・一音の内にも、序破急成就がある」という。そして、そうしたその都度の態の「成就」、完成

あってこそ、見る者に「面白さ」を感じさせよう。「ただ、万曲の面白さは、序破急成就の故と知べし」（『拾玉得花』）と言われるゆえんである。

しかし他方、この世の態はどこまでも限定されたものである以上、無限なるものを十全に宿した、いわゆる「まことの花」は、この現実の世ではあり得まい。よって、われわれにとつての具体的な花とは、その都度ある完成・成就を示しつつも、さらに上の境地を目指して披かれゆき、かく心が披かれゆく度合いに応じて、その都度絶えず変容してゆくべきものとなる。その意味では、舞台上の花とは、つねに「花の変容」という姿でもって、己れ自身の否定を介して、いわば逆説的な仕方で見出してくるものと考えられよう。

住劫を嫌ふ 不断の否定性

現実の花がこうした性格を持つ以上、その成立を目指すわれわれのあり方は、「有限な態を完結したものと看做してしまつ心をしも、絶えず否定してゆく」という道を取るほかないであろう。

そのことを裏付けるように、世阿弥はあらゆる箇所、心の停滞、慢心を厳しく戒めている。たとえば『風姿花伝』では、他の演者の悪い所を見たときに、それを自らを省みる糧

としない者を批判して、「我はあれ体に悪き所をばすまじき物を」と慢心あらば、我よき所をも、真実知らぬ為手なるべし」という。慢心ある者は、根源からの呼びかけに絶えず心を披いて、新たな態を拵び取つてゆくことにこそ、「よき所」があるということを思い知ることがないのだ。そうした者は、他の者のよい態を見て、それが己れが目指すべき終極を何らか指し示すしたり得ることに気づかない。「我より下手をば似すまじきと思ふ情識あらば、その心に繫縛せられて、我悪き所をも、いかさま知るまじきなり。」情識に「繫縛」され、無限なるものへと「動十分」になり得ぬ心にあつては、それと「気づかず己れを閉じ、悪しき方向へと頹落してゆくことにならう。

こうした、花・幽玄の成立を目指しての、否定を介した道行きを最も端的に示したものとして、『花鏡』の「住劫を嫌ふ」という表現がある。

よき事をも忘れじくとする程に、少々と、よき風情のこくなる所を覚えねば、悪き劫になる也。これを、住劫と嫌ふ也。

「本来よりよき・悪しきとは、なにを以て定むべきや。たゞ、時によりて、用足る物をばよき物とし、用足らぬを悪しき物とす」（『風姿花伝』）とあるように、態は、無限なるものが

宿つたいわば「時の充実」という仕方において「よき」ものとなる。だが、その「時の充実」とは、絶えざる自己凝視と自己否定とを通して辛うじて成立してくるものであるう。とすれば、「今自分はよき態をなした、花を完全に体現した」などと慢心し、限りある個々の態に執着することこそが「住劫」であり、それはまことの花の成立を妨げるものとなる。すなわち、「少々と悪しき事の去るを、よき劫とす。よき劫の別に積もるにはあらず。」（『花鏡』）という言葉からも明らかのように、真の花への道行きは、直接的に「よき劫」を実現するという仕方では成り立ち得ない。真の花とは、己れに執し閉じこもる心を絶えず否定し、一つ一つの態において、「少々と」、己れを無みしゆくという仕方、何ほどか間接的に生起してゆくほかないものであらう。

態の全一性 万能を一心に縮く

かくして、造化の根源、無心の境からの働きかけに呼応し己れをなみしてゆく心にあつて、個々の態はそれぞれ別個に切り離されたものとしてではなく、相互に連なりを持ちつつ、全体として花を宿す素材・器として生かし直されてくる。逆に言えば、そうした無心の感と切り離された態は、たとい一時的に世に迎えられることがあろうと、結局は花なきもの、

命なきものとなるであらう。

このことを最も鮮やかに示すのが、「花鏡」の「万能縮一心事」である。それによれば、「舞を舞い止む隙、音曲を謡ひ止む所、その外、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々」に、油断無く心を撃いでいく結果、目利に「せぬ所が面白き」などと賞賛されることになる。が、問題はその心の在り様である。

かやうなれども、此内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮くべし。是則、万能を一心にて縮く感力也。

ここにとりわけ注目すべきは、万能をつなぐ心というものが、実は「無心の位」としての心であるという点である。「よそに見せるな」とは、自分だけが知っていて他に知らせないなどということではない。「無心の位」すなわち「我心をわれにも隠す」境位とは、有限な態に、そして己れ自身に執着しがちな己れの心を否定しつつ、不可知なる超越に己れを委ねてゆく、演者の姿を表しているであらう。それは、天の岩戸に象徴される、かの根拠との出会いと驚きに心を抜いてゆくことでもあった。

それゆえ、そうした根源の驚きも葛藤もなく、住劫をなみしてゆくことのない態は、根拠から切り離され、死んだものとなってしまう。このことを世阿弥は、あやつりの糸に吊られた人形にたとえ、「此糸切れん時は落ち崩れなんと心の心也」と語る。こうした魚の可能性を「少々」と「否定しつつ、無限なるものに心を委ねてゆくこと」によって、すなわち「心を糸にして」「万能を縮く」ことを介して、はじめて「能の命あるべし」、花がそこに現成してくるのである。

ともあれ、以上見てきたように、無限なるものへとその都度抜かれゆくものとして花を捉えることは、むしろ個々の態の軽視を意味しない。世阿弥はむしろ、絶えず無と超越に晒された花の成立の機微を問いゆくことを通して、眼前の一つの態の成立にも、どれだけ根源的なものの息吹が宿っているか、その驚きを絶えず演じ抜き、言葉に刻んでいったのだ。とすれば、そうした世阿弥の原初的な驚きに自ら立会い、目の前の演者の態・身体を限りない謎を秘めたものとして受け止めるとき、はじめてわれわれも、態・心へのありきたりの理解を何ほどか超えて、古人の指し示す「花の絶えざる成就と変容の道」に、多少とも与ってゆくことができるのではなからうか。

注

注1 龜谷敬三「花鏡」の文芸理論 その詩的発想の中世的構造に就いて」(九州女子大学紀要) 四号、一九六八年) では、花の現出が人の行的体验を通じてのみ見出されることを論じている。

注2 引用はすべて日本思想大系24「世阿弥 禅竹」(岩波書店)による。なお、読みやすさを考慮して適宜振り仮名を施した。

注3 脇能の「祝言」に見られる「直ぐさ」が、宇宙の根源へのまなざしを現すものとしてあるということとは、相良亨「世阿弥の宇宙」(ペリカン社)に詳しい。また、脇能が持つ祝言性の意味については、大谷節子「世阿弥の『脇能』」(国語国文) 五七巻・十号、一九八八年) 参照。

注4 高島元洋「世阿弥における『道』とその世界像」(『日本思想』 岩波講座第十五巻・東洋思想、岩波書店) では、この文脈が演能の根源的な光景であると指摘している。

注5 物まねの基本である、いわゆる「三体」説の意味については、観世寿夫「心より心に伝ふる花」(白水社)に詳しい。

注6 今道友信『東洋の美学』(TBSブリタニカ)によれば、歌論・能楽論における「姿」には、「心に何らかの用意のある体の美しい様子、有様」「或る方向を持った意識のにじみ出たたえずまひ、心構へによる体の見事な構へ」の意味があるという。

注7 注2「世阿弥 禅竹」頭注。

注8 なお、芳澤鶴彦「離見の見」(『武蔵野女子大学紀要』二一九号、一九九四年)では、「離見の見」とそこにおいて生じる「感」との関わりを論じている。

注9 「序破急」に見られる「完成へと成りゆく」という時間把握の在り方については、丹波明「忘れられた思考型」『序破急』

と「成る」という概念」(『文学』二〇〇〇年十一月・十二月号、岩波書店) 参照。

注10 「万能縮一心」の「せぬ」演技における演者の心と身体の関係については、松岡心平「世阿弥の身体」(『文学』一九九〇年一・二月号、岩波書店) 参照。

付記

本研究は、平成十六年度科学研究費補助金(特別研究員奨励費)による研究成果の一部である。

(いわくら さやか・本学大学院博士後期課程)