

世阿弥の芸道論

—「花」の展開を中心として—

池田富蔵

はしがき

中世文化の土壌を形成している和歌、連歌、さらには禪的思想とも深いかわりを持ちそれらの知識の粹を吸収し、中世の芸能の代表となった能楽を大成したのが世阿弥元清（貞治二年八一—三六三—嘉吉三年八一—四四三—）であった。しかし、彼の八十一年の生涯は足利將軍家の交代とも関係をもち、その栄光と失意の晩年を共に身に受けた波乱万丈の一生であった。彼は能楽の舞台に生きた偉大な役者であったこと。まずこの事を忘れてはならないが、それらの長い体験から考案された多くの秀れた能楽論書を残していること。これと同時に傑出した謡曲という作品が今日なお上演され、最も人気のある名作として生きていること。また、謡曲を作曲している音楽家としての業績などなど。一身に巾広いパトリアーを具備した不出世の天才人であった。ここで考えようとするのは、そのうちの能楽論における花、幽玄などの問題であり、彼の生涯において花の美的思想がどのように形を変えつつ展開していったかを中心とする足跡をさぐるうとするのが本稿の目的である。

世阿弥の芸道論 —「花」の展開を中心として—

(一) 時代環境と能楽論書

まず始めに世阿弥の生きていた時代環境は大きく三期にわけて考えられる。それぞれの期にどういう能楽論書が執筆されたかの鳥瞰図をわかり易くまとめよう。

(1) 前期（足利三代將軍義満時代）… 栄光期

世阿弥と義満との始めての出逢いは、応安七年（一三七四）十二才の時であり、応永十五年（一四〇八）義満が没するまで（五十一才）世阿弥四十六才までの三十五年間である。この間に執筆されたのが「風姿花伝」七編に集約される。この期は世阿弥の最も栄光に輝やいた順風時代であった。

(2) 中期（足利四代將軍義持時代）… 挑戦期

義満が没し、その子義持になると彼は田楽新座の増阿弥の能を重用した。観世座の世阿弥は、そのため前期の様な待遇は受けなかった。応永十六年（一四〇九）から同三十五年（一四二八）の二十二年間で、世阿弥四十七才から六十六才までの期間であり、芸術感覚に秀れた將軍と卓越した増阿弥の芸風を認めていた世阿弥自身として

は、これに敗北しないためにも必死にその芸能を研磨し、益々円熟時代にいった時で、いわば田楽新座への挑戦期であった。この間に世阿弥は出家し、法名を至翁善芳と号し、長男元雅が第三代観世大夫を継いでおり、道元の法系を引く禅との結びつきがこの頃から生じ、彼の能楽論に禅的思想の影響の多いのもそのためであった。

この期の能楽論書には、「花習内拔書」(応永二十五年) (五十六才)、「音曲(声出)口伝」(同二十六年) (五十七才)、「至花道」(同二十七年) (五十八才)、「二曲三休人形図」(同二十八年) (五十九才)、「三道」(能作書)、「曲付次第」(風曲集) (いずれも同三十年) (六十一才)、「花鏡」(同三十一年) (六十二才) 年代不明であるが、「遊楽習道風見」「五位」「九位」などもこの頃成立か。

(3) 後期(足利六代將軍義教時代)：悲運期

將軍義持が応永三十五年正月四十三才で没したあと、青蓮院門跡になつていた弟の義円が還俗して將軍職に指名され義教と名のる。世阿弥の最晩年期で、応永三十五年(一四二八)から没年嘉吉三年(一四四三)まで十六年間である。義教將軍は、青蓮院門跡から世阿弥の甥元重(音阿弥)を重用していた関係から世阿弥一座は思わぬ彈圧に遭遇し、遂には世阿弥・元雅父子の仙洞御所演能嚴禁という冷酷な仕打を受けた。永享二年(一四三〇)六十八才の時には、醍醐寺清滝宮楽頭職には元重を就任させている。さらにこれに加えて永享六年(一四三四)には老いた七十二才の世阿弥に佐渡配流という悲運が到来した。この原因については野々村戒三氏によれば世阿弥父子が南朝方に荷担しているとの室町幕府の見方による結果で

はないかと推測されている。或いはそうであったと私も思う。この間次男元能は、永享二年に「世子六十以後申樂談儀」をまとめ、芸道を捨てて出家した。長男元雅は永享四年、僅か四十未滿で伊勢国安濃の津で客死しているなど、公私にわたつての重なる不運に遭つた世阿弥は、なお能楽への情熱と不屈な精神を以て多くの能楽論を執筆している。その主要なものには、「六義」(応永三十五年)「拾玉得花」「五音」「五音曲」(同年四月場元。正長元年)「習道書」及び次男元能がまとめた「世子六十以後申樂談儀」(永享二年)「却來花」(永享五年)などがある。

(二) 花の基盤

能役者とし世阿弥の長い舞台生活において追求したものは「花」の思想であつた。それは、彼の肉体を通して舞台の上のみならずが体験した演技、演出と観客との対応、その他もろもろの問題を能楽論として系統づけようとした美の問いかけであり、まず花の美を発見してその基盤を考案しようとしたのが「風姿花伝」であり、彼の能楽論における花の美学は本書に於てまず設定された。彼の能楽論は幽玄を重要視する。しかし、それもすべて花の美から出発し形を変えて展開されたものである。「風姿花伝」についてはすでに以前論究したことがある。(昭和三十四年福岡学芸大学紀要第九号)そこで、ここではくり返さないが、一応順序としてその要点のみを記しておく。(以下本論考の本文は、日本古典文学大系本を主とし、所収ない場合は他本による)「花伝第七別紙口伝」の冒頭に、

「この口伝に、花を知る事。先、假令、花の咲くを見て、萬に花と譬へ始めし理を辨うべし。抑花と言ふに、万木千草に於いて、四季折節に咲くものなれば、その時を得て珍らしき故に、^{もてあそ} 翫ふなり。申樂も、人の心に珍らしきと知る所、即ち面白き心なり。花と、面白きと、珍らしきと、これ三つは同じ心なり」

という有名な言葉がある。これは世阿弥における花の美学の中心思想を形成する。つまり花は申樂(能)を鑑賞する観客が珍しいと感ずるその心の働きが同時に面白いと感ずる心になるということであり、能役者としては面白く珍しい演技を感ぜさせる舞台の魅力を發揮せねばならない。能役者と観客は一体となり、そこに秀れた能が出現するのである。このところは、いうならば、「花」の総論と見るべきである。「風姿花伝」は更に花の各論に入る。それを示すと次のようになる。

- (1) 「時分の花をまことの花と知る心が、眞実の花に猶遠ざかる心也」(第一年来稽古條々・二十四五)
- (2) 「凡そこの比、物数をば、はや初心に譲りて、安き所を、少くと色えてせしかども、花は彌増しに見えしなり。これ、まことに得たりし花なるが故に、能は、枝葉も少く、老木になるまで、花は散らで残りしなり。これ、眼のあたり、老骨に残りし花の證據なり」(同・五十有餘)
- (3) 「鬼ばかりをよくせん物は、鬼も面白かるまじき道理あるべきか。委しく習ふべし。たゞ、鬼の面白からむたしなみ、巖に花の咲かぬが如し」(第二物学條々・鬼)

世阿弥の芸道論 — 「花」の展開を中心として —

- (4) 「古き為手は、はや花失せて、古様なる時分に、珍らしき花にて、勝つ事あり。眞実の目利は見分くべし。さあらば、目利・目利かずの、批判の勝負になるべきか」(第三問答條々)
- (5) 「たとひ随分極めたる上手名人なりとも、この花の公案なからん為手は、上手にては通るとも、花は後まであるまじきなり。公案を極めたらん上手は、たとへ能は下るとも、花は残るべし。花だに残らば、面白き所は一期あるべし」(同)
- (6) 「正しく、萎れたる風情はある物色。是も、たゞ花によりての風情なり。能々案じて見るに、稽古にも振舞にも及び難し。花を極めたらば知るべきか。(中略)一方の花を極めたらん人は、萎れたる所をも知る事あるべし。然、この萎れたると申すこと、花よりも猶上の事にも申しつべし。花なくては、萎れる所無益なり」(同)
- (7) 「能を尽くし、工夫を極めて後、この花の失せぬ所をば知るべし。この物数を極むる心、則ち花の種なるべし。されば、花を知らんと思はゞ、先種を知るべし。花は心、種は態なるべし」(同)
- (8) 「秘する花を知る事。『秘すれば花なり。秘せずは花なるべからず』となり。この分目を知る事、肝要の花なり」(別紙口伝)
- (9) 「因果の花を知る事。極めなるべし。一切皆因果なり。初心よりの芸能の数々は因なり。能を極め、名を得る事は果なり。しかれば、稽古する所の因疎かなれば、果を果す事難し」(同)
- (10) 「この道を極め終りて見れば、花とて別にはなきものなり。奥義を極めて、萬に珍らしき理を我と知るならでは、花はあるべからず」(同)

以上、花について世阿弥の各論を具体的に十ヶ條ほど抜いてみた。いらざる解説をするよりもこの十ヶ條を世阿弥自身のことばでつかんだ方が、花の心をじかに知ることが出来ると思う。「風姿花伝」は、まず、花に対する世阿弥の公案しなければならぬ問題を詳細に述べたもので、前期における「花」の基盤として位置づけることが出来る。

(三) 「花鏡」における幽玄と上果

世阿弥の中期を代表する能楽論書としては「至花道」「花鏡」「九位」などがある。まず、このうち嫡子元雅に相伝した「花鏡」をとりあげてみる。本書は応永三十一年、世阿弥六十二才の時の著作で、前期に書かれた「風姿花伝」が父観阿弥の庭訓に対して「花鏡」は父に別れて以来四十余年の間に世阿弥自身の体験にもとづいた思索の成果ともいふべき芸術論体系を示す秀れた伝書である。ここには、「風姿花伝」より更に深められた彼の主体的芸道観の発展がみられる。本書に取りあげた問題は多いが、美的思想に最も関係の深い「幽玄之入^{さかひに}塀^い事」を考察してみたい。もともと幽玄という漢語は中国からのものであるが、これが和歌上の美意識用語としては藤原俊成あたりから始まる。歌論、連歌論の上でも盛んに用いられるようになった。さて、ここでいう「幽玄の塀に入る事」とは幽玄風の主体者になることである。彼は、まず、

「幽玄の風体の事、諸道・諸事に於いて、幽玄なるを以て上果とせり。ことさら、当芸において、幽玄の風体、第一とせり」

と規定づけている。和歌、連歌の世界においても当時、すでに幽

玄が尊重されていたことともかわり合っているが、和歌、連歌においては余情を伴う閑雅な風趣であったのに対して能における幽玄は、風体の優しく上品な美をさし、世阿弥は、これを理想的境地に位置づけた。ところが、ひと通りの幽玄は誰でもが演じられ、見物人もその程度の幽玄は知っているが、真の幽玄の意味における「幽玄」の爲手はそんなにはないことに触れて、彼は、この幽玄の世界を具体的に種々分類して詳細に説明している。このことは「花鏡」において極めて重要なところであり、幽玄の塀に入る者の根元を探索した。

「まづ、世上の有様を以て、人の品々を見るに、公家くげの御たゞずまひの位高く、人望餘に変わる御有様、是、幽玄なる位と申すべきやらん。然らば、たゞ美しく、柔和なる体てい、幽玄の本体なり」とある。これが世阿弥の幽玄美の根元であった。さらに、具体的に幽玄の種々相を次の如く分類する。

- (1) 人にないの幽玄(人にないのどかなるよそほひを持つ時)
 - (2) 詞の幽玄(言葉やさしくして、貴人・上人の御慣らほしの言葉づかひを習ひうかがふ時)
 - (3) 音曲の幽玄(音曲の節かゝり美しく下り、なびなびと聞ゆる時)
 - (4) 舞の幽玄(人にないのかゝり美しく、静かなるよそほひに見所が面白く感じた時)
 - (5) 物まねの幽玄(三人へ老体・女体・軍体Vの姿かゝりの美しい時)
 - (6) 鬼の幽玄(美しきかゝりを忘れずして、動十分心、又強身動有足踏を心にかけて人にない美しい時)
- などをあげ、これらを総合して、

「この色々を心中に覚えずまして、それに身をよくなして、何の物まねに品を変へてなる共、幽玄をば離るべからず」

と幽玄第一を力説して、そのたとえとして、

「上臈・下臈、男・女、僧・俗、田夫・野人、乞食・非人に至る迄、花の枝を一ふさづゝかざしたらんを、をしなべて見んがごとし。その人の品々は変るとも、美しの花やと見んことは、皆同じ花なるべし」

と述べ、幽玄と花との融合をここで提起していることを見落してはならない。さらに、「一切、ことごとく、物まねは變るとも、美しく見ゆる一かゝりを持つ事、幽玄の種と知るべし」と結論づけているのである。

「この花は人ないなり。姿をよく見するは心なり」

ともいう。言葉の幽玄になるためには歌道を習い、姿の幽玄になるためには品のよい仕立ての風体を習うという心構えをも説く。これらは、「風姿花伝」における「花」の論をさらに深く追求し、幽玄の境地にまで展開させているのである。幽玄については、むろん「風姿花伝」にもしばしば触れており、「至花道」にも出ている。これらの論書を継承した所論である。ことに「鬼」の幽玄にまで発展させているのは「花鏡」の美学の特色であった。

さて、ここで今ひとつ花の展開において幽玄との関連に提出されたのは「上果」、「上三花」という美の問題である。

(1) 「至花道」の「二曲三体の事」の條に、

「まことの上果の芸風に至るべき入門は、三体のみ也。老体・女体・軍体、これ三也。(中略)二曲三体だに極まりたらば、上果

世阿弥の芸道論 — 「花」の展開を中心として —

の上手にてあるべし。(此二曲三体を、おやうみほんふうちたい 定位本風地体と名附く)。

「花鏡」をみると次のような言葉がある。

(2) 「たゞ、やくもすれば、その物(もの)の物まねばかりをし分たるを、至極と心得て、姿を忘るゝゆへに、左右なく幽玄の堺に入らず。幽玄の堺に入らざれば、上果に至らず。上果に至らざれば、名を得る上手にはならぬ也」

とある。(1)に於ては、上果の芸風に入るのは三体であり、二曲三体さえ極めていれば、上果の爲手になり得るという方法論を提示している。(2)では、幽玄の堺に入らなかつたら上果には至らぬという結論を導き出しており、幽玄の堺と上果は重なり合っている。上果という用語は「風姿花伝」には用例がなく、「至花道」以後において愛用した評語で、「花」という語はここではないが、花↓幽玄↓上果といずれも芸道における理想的境地を広く意味していることになると思われる。それでは、この上果とは一体何であったか。「花鏡」では、こと細かにこのことを説明している。

「此上果と申は、姿かゝりの美しき也。たゞ返かへすがへす々々、身なりを心得てたしなむべし。然れば、極めくは、二曲を初めて、品々の物まねに至まで、姿美しくは、いづれも上果なるべし。姿悪くは、いづれも俗なるべし。見る姿の数々、聞く姿の数々の、おしなめて美しからんを以て、幽玄と知るべし。」

ここでは、二曲三体、品々の物まね、すべて見る姿、聞く姿の美しいのが幽玄となるのであって、幽玄風体の主になり得ることが幽玄の堺に入る爲手にもなり得る。それには「この理ことわりを我と工夫

する」ことが必要條件であった。すべての演技、演出にみずからの工夫、考案が上果に至り、幽玄の堺に入ることであった。それが同時に舞台の花となるのである。

(四) 「九位注」の美的品等論と「九位習道」次第における方法論

花、幽玄、上果とは、いずれもそれが芸域において至上の境地であることは一致するのであるが、今ひとつここで思い出されるのは「九位注」における「上三花」ということばとその内容についてである。このことについてすこし考えてみたい。

「九位注」は幽玄美を体系的に三等九位に分類したもので、その名称をあげると次のようなものである。

- (1) 上三花……妙花風・龍深花風・閑花風
- (2) 中三位……正花風・広精風・浅文風
- (3) 下三位……強細風・強鹿風・鹿鉛風

ここで気をつくことは、(1)のみが上三位とはいわず「上三花」と「花」の字を用い、細分にもすべて「花風」とあり、あとは「中三位」に「正花風」と「花」の字を用い、他には「花」の字は用いていない。それと、ここには「幽玄」という文字はひとつも用いていない。しかし、用いていなくてもその内容からは当然幽玄の風体美論にかかわりを持つてゐることを忘れてはならないし、「風姿花伝」の深化された禪的展開であると言える。またその内容をみるに、(1)妙花風(第一位)を総括して「新羅、夜半、日頭、明な

り」と注してある。新羅国(朝鮮南部の古名)では夜半にも太陽が明るく照っている。という意で、常識を越えた公案であり、禪的妙境の比喩として禪家の語録には、しばしば用いられる。「碧巖録」八十六則に附した圓悟の著語に「半夜日頭出、日午打三更」とある。夢窓国師の「夢中問答」にも散見する。世阿弥は、おそらく夢窓国師の禪語を読んで知っていたのであろう。能の最高位としての「妙花風」に引用したものとと思われる。さらにそれを説明して「妙」と云つば、言語道断、心行所滅なり。夜半の日頭、是又言語の及ぶべき處か、如何。然れば、当道の堪能の幽風、褒美も及ばず、無心の感、無位の位風の離見こそ、妙花にや有べき」と言う。「妙」というのは、言語、思索などによつてもすぐには理解出来ない至上の境地であり、「当道の堪能の幽風」それは同時に「無心の感」「無位の位風の離見」にも通ずる。能の道における達人の幽玄な芸位は悟得の心位に根ざす風体であり、これを世阿弥は最高の「妙花風」と名づけたのである。これは、すでに彼の前に書いた「花鏡」の上手之知感事」の條の展開でもある。その條には「舞・はたらきは態也。主に成る物は心なり。又正位也。」「為手の位も如此。初心より連続に習ひ上りては、よき為手といはるゝ迄なり。是は、はや上手に至る位也。その上に面白き位あれば、はや名人の位なり。その上に無心の感を持つ事、天下の名望を得る位なり」と言つた評語がある。「花伝第七別紙口伝」に「申楽も、人の心に珍らしきと知る所、即ち面白き心なり。花と、面白きと、珍らしきと、これ三つは同じ心なり。」とある有名なことばはすでに前にも述べたが、「花鏡」では、「面白き位より上に、心にも覚えず、「あつ」と云重

あるべし。是は感なり。これは、心にも覚えねば、面白しとだに思はぬ感なり。爰を「こんぜぬ」とも云」とある。「重」とは「位」であり、「こんぜぬ」とは「混ぜぬ」で、純粹無垢の意となる。この芸境は、世阿弥後期に著作した「拾玉得花」にも「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、正に一物もなし。爰を「妙なる」と云。「妙なり」と得る心、妙花也。さてこそ、九位第一にも、妙花をもて金性花とは定位し侍れ」と語っている。「九位注」の「妙花風」は、このように「拾玉得花」にも発展してゆく。

(2) 龍深花風(第二位)を総括して「雪山を蓋ひて、孤峰如何か白からざる」と注している。「龍」は、「窠」(静か、深し)のあて字か。静かにして奥深い花の意であろう。雪が千山をおおい尽くしているのに一つの峰だけが白くないのはなぜか。という意。これは、「曹山元証禪師語録」の中に見える僧の問句。師の答えて云ったのが「須知^レ知有^レ異中異」。云、如何是異中異」という言葉で、異中の異を表象したものでらしい。(後述)その説明に「古人云く、「富士山高うして雪消せず」と云り。是を、唐人難じて云く、「富士山深して」云々。至りて高きは深き也。高きは限りあり。深きは測るべからず。然れば、千山の雪、一峰白からざる深景、龍深花風に当るか」。この話の典拠は不明であるが、「富士山は高いので雪が消えない」と言ったのに対して唐人がその平凡な観察を非難して「富士山は深いので……」とした方がよい。高さは測定出来るが、深さは際限がないので測定出来ない質的価値をもっている。高さのゆえに、もはや白く見えない深い景色こそが「龍深花風」の芸境を

世阿弥の芸道論 — 「花」の展開を中心として —

象徴するのにふさわしい。という禅的世界を芸能に世阿弥は引用したのである。次の(3)閑花風(第三位)を総括して「銀坑裏に雪を積む」と注した。(坑は、椀のあて字か。銀製の椀のこと。)これも「碧巖録」に見える「巴陵云「銀椀裏盛雪」にもとづく。世阿弥は、これを引用し「雪を銀坑裏に積みて、白光清浄なる現色、誠に柔和なる見姿、閑花風と云ふべきか」と説明している。雪の白々と輝く清浄な色あいに柔和な姿のみやびやかさを見ているのであり、すでに引用した「花鏡」の「ただ美しく柔和なる体、幽玄の本体なり」という美的幽玄の展開である。先の(2)「龍深花風」と比較して見るとき、「閑花風」の「白光清浄なる現色」よりも「千山の雪、一峰白からざる深景」の方が異中の異を表わして一段上位ということになるのである。ところでここで注意すべきは「九位注」の次に「九位習道の次第」の標題がある。この両者は、かかわりはあるが、前者は品等分類で後者は稽古の方法論である。次にこのことを考えてみよう。

世阿弥は、その冒頭に「中初・上中・下後と云うば、芸能の初門に入りて、二曲の稽古の條々を成すは、淺文風なり。」と以下段階的に稽古の方法を述べている。

中は、中三位の中。(広精風)

上は、上三花の上。(妙花風)

下は、下三位の下。(龜鉛風)

以上をみてわかるように中・上・下は位を意味し、下の初・中・後とあるのは稽古向上の過程をあらわす。しかし、それは、そのまま稽古の順序にはならない。「妙花風」は至上の芸位ではあるが、

そこで止まらず下三位に立ち帰ることを要請している。

「さて、下三位者、遊樂の急流、次第に分れて、さして習道の大事もなし。但し、此中三位より上三花に至りて、安位妙花を得て、さて却来して、下三位の風にも遊通して、其態をなせば、和風の曲体ともなるべし。(中略)爰に、中初・上中・下後までを悉く成しし事、亡父の芸風にならでは見えざりしなり。」と亡き父観阿弥の芸境を称えている。これは後の「申樂談儀」にも「上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し、又、下三位に下り、塵にも交はりしこと、ただ観阿一人のみ也」とあるに通ずる。下三位とは余り目の利かない一般大衆に満足を与える低い芸位であるが、そこに却来して始めて真の芸境が花として聞くのである。これは「五音曲條々」にもいう「向去却来」のことで曹洞宗に用いられる禪語である。

(五) 皮・肉・骨のこと

「位」のことで思い出されるのは「至花道」における「皮・肉・骨の事」、「蘭位の事」などの條であるが、ここでは前者のことにつき考えてみよう。世阿弥は、幽玄との関係において「皮・肉・骨」のことを考えようとした。もともとこれは筆体を人体に比して三分した書道用語であり、歌論の上にも定家に仮託された歌論書「愚秘抄」では、この三体のことを取りあげている。世阿弥は、さらにこれを能樂の上に転用したのである。まず、冒頭に「この芸態に、皮・肉・骨あり。此の三つ、そろふ事なし。然れば、手跡にも、大師の御手ならでは、この三つそろひたるはなしと申し伝へたり」とあ

る。その具体的説明を彼は次の如く言う。

(1)骨……まづ下地の生得のありて、おのづから上手に出生したる瑞力の見所を骨とや申すべき。

この骨というのは、生れつき素質に慮まれていたために、自然と上手の為手となる天稟の力の備わってあらわれ出てくる境地。

(2)肉……舞歌の習力の満風、見に現はるゝ所肉とや申すべき。

肉というのは、平素から舞と謡の練習した芸力の結果がそのまま目に見える充実した風体として現われる境地。

(3)皮……この品々を長じて、安く、美しく、極まる風姿を、皮とや申すべき。

これによれば皮とは、「骨と肉」の上さらに磨きをかけて、この上もなく安らかで美しく完成させてゆく自在な境地ということになる。そしてその事を彼はよく考えて、

「何と見るも弱き所のなきは、骨風の芸、何と見るも事の尽きぬは、肉風の芸、何と見るも幽玄なるは、皮風の芸、劫の感にて、離見の見に現はるゝ所を思ひ合はせて、皮・肉・骨揃ひたる為手なりけるとや申すべき」とあり、しかも今一つ注意すべきは、「見・聞・心」の三つにあ

てはめて関係づけていること、

「見は皮、聞は肉、心は骨なるべきやらん」

と述べているのがそれであり、このことは後の「花鏡」にも、

「当座にて、出で来たる能、出で来ぬ能の際を、よく見分け聞き分けて、是を知るべし。能の出で来る当座に、見・聞・心の三あり」(比判之事)

とし、その後、次に次のように詳細な類別考察を試みている。これによると、

(1)見より出で来る能は……(視覚美で成功する能のこと)「舞歌曲風面白くて、見物の上下、感声を出して、はへへしく見えたる当座」という。

(2)聞より出で来る能は……(聴覚に訴えて成功する能のこと)「指寄りしみへ」として、やがて音曲調子に合ひて、しとやかに面白き也。是、まづ音曲のなす感なり。無上の上手の得手に入る当感也」という。

(3)心より出で来る能は……(観客の心の働きに訴え成功する能のこと)「無上の上手の申樂に、物数の後、二曲も物まねも儀理もさしてなき能の、さびへ」としたる中に、何とやらん感心のある所あり。是を冷たる曲とも申す也。よき程の目きへも見知らぬなり。(中暑)これを心より出で来る能ともいひ、無心の能とも、または無文の能とも申す也」という。

「無心の能」とは、能そのものまで意識しない境地の能のこと、わざなどに心を用いなくてすばらしい効果をあげる。つまり心さえも超越した能を意味する。それは、同時に目や耳に直接訴える「文」(美)がなくても、氣韻、情調として美以上に感動を生む能になる「無文の能」にもなるのである。「有文」よりも「無文」を尊重する世阿弥の深い思慮がうかがえる。これは後期の「世子十六以後申楽談儀」にも発展してゆく。「花鏡」における「批判之事」は、ただ演者のみ問題でなく、能批判との両方相関の問題でもあった。

世阿弥の芸道論 — 「花」の展開を中心として —

次に「位」に関して問題になるのは「離見の見」ということである。「至花道」にいう皮・肉・骨の三つの境地が揃った時には無上の段階で、安位・無風の位となる。この時演者自身は、ただ自分の主観によって演じているのではなく、すでに観客と一体化した立場において自己を見る。これが「離見の見」である。この事はさらに、「花鏡」の「舞声爲根」の條に更に次のようにくわしく述べている。

「見所より見る所の風姿は、我が離見也。然れば、わが眼の見る所は、我見也。離見の見にて見る所は、則ち見所同心の見なり。其時は、我姿を見得する也。」

とある。舞台上における演者は左右は見えるが、背後は見えない。それを見るのは心眼で見るとはかはない。ここにいる「見所同心の見」とあるのは、そのことを意味する。見所で自己の姿を客観的に見る。それは肉眼では不可能なのであり、自分で見るわが姿は、主観の見方で、本当の芸位には至っていないことになる。言葉はなお続き、

「離見の見にて、見所同見と成りて、不及目の身所まで見智して、五体相応の幽姿をなすべし。是則、心を後に置くにてあらずや。かへすがへす、離見の見を能々見得して、眼まなこを見ぬ所を覚えて、左右前後を分明に安見せよ。定めて花姿玉得の幽舞に至らん事、目前の證見なるべし。」

とある。この中の「眼まなこを見ぬ所」とあるのは「正法眼蔵・九十一」の「みづからを知らん事を求むるは、いけるものさだまされる心なり。しかあれども、まなこのみづからをば見るものまれな

り。ひとり仏のみこれをしれり」による。ここにも彼の芸道論の禪的影響がみられる。禪と言えば、「遊樂習道風見」にも見えるが、その前に定家の「駒とめて袖うちらはらふ蔭もなし佐野のわたりの雪の夕ぐれ」の歌を例示し、この歌は名歌であるが、さてどこがよいのか指摘することが出来ない。ただ旅の情景をその通りに表現した歌かと思うが、名手、達人と言われる能役者の芸はこの歌のように口に出しては言えない味わいを持っていると述べているあたり、無の至上の芸境を比喩したものとと思われる。禪に關係したことばの引用がすぐ次に、天台妙釈にも「言語道斷、不思議、心行所滅之處、是妙也」とある。続いて、

「当芸にも、堪能其物なむどの位に至らん時は、此「駒とめて」の歌の如く、まさしく造作の一もなく、風体心をも求めず、無感の感、離見の見に現はれて家名広聞ならんをや、遊樂の妙風の達人とも申すべき」

とあるのがそれで、ここでは「無感の感」と「離見の見」とを並べて用いている。ともに演者の至芸をあらわしたものである。室町初期には歌が禪の意味に多く用いられたようで、世阿弥は能楽論の中にそれを用いたのである。禪の用語を能の世界に用いている例は枚挙にいとまがない。きびしい芸道修業は禪に通ずるものであり、世阿弥が生涯花の美を追いつくめる中には深い幽玄の世界、無の至境を理想とした幽遠なものがあつた。それらはすべて花の展開の相の中に中期、後期に従い深められていった。

(六) 「花」の成就

後期の始めに世阿弥は金春氏信(禪竹・世阿弥の女婿)に相伝した「拾玉得花」を書いた。面白い能を花と比喩しているその根源は一体何かという問いに対して、彼は「是は、既に、花を悟り、奥義を極むる所なるべし。以前申しつる、面白きと云ひ、花と云ひ、めづらしきと云ふ、この三つは一体異名也。是、妙・花・面白、三つ也と云へども、一色にて、又、上・中・下の差別あり。妙者、言語を絶して、心行所滅也。是を妙と見るは花也。一点付るは面白き也」と答えている。この妙花は「九位注」と同じく最上境地に位置づけている。これは「風姿花伝」のさらに発展した花の思想の深化であつた。「至花道」、「花鏡」を経て「九位」、「拾玉得花」に至ると

「遊樂の面白きと見る即心は、無心の感也」

とあり、その「無心」の世界を追求しては、

「無心の感、(即心はたゞ観喜のみか。覺えず微笑する機、言語絶して、正に「物もなし。爰を「妙なる」と云ふ。『妙なり』と得る心、妙花也。さてこそ、九位第一にも、妙花をもて金性花とは定^{ぢやう}位^いし侍れ。舞歌の曲をなし、意景感風の心耳を驚かす堺、覺えず見所の感応をなす、是妙花也。是、面白き也。是、無心感也。此三ヶ條の感は、正に無心の切也」と言い切っている。これは、「花鏡」の「せぬ所が面白き(万能縮^{いっしんはつな}二心一事の條)という境地にも通ずる。それは「舞を舞いやむひま、音曲を謡ひやむ所、そのほか、言落・物まね、あらゆる品々のひま」に、心を捨てず

して、用心をもつ内心也」という心をつなぐ配慮からくる演技方法の至高を示す言葉であり、演技そのものをせぬ時にも注意深く意識の底には充実した演技が内にあり、自然と外部に、にじみ出て面白さを發揮する無心の位となることである。

さて、世阿弥が出家したのは応永二十九年（一二二二）六十才の時であり、次男元能もとよしが世阿弥の講釈を聞き書きしておいたものをその出家に際して父に贈ったのが「申楽談儀」でこの書の成ったのは、永享二年、世阿弥六十八才の時であった。主として六十以後の芸談であり、やや技術論に偏した面もあるが、理論的所見も散見する。これは、舞台人として長く生きた実践記録ともいふべき書で、元能はよくそれを聞きとり、まとめている。これまでの諸論書と重なる面も多く、それらをここで抜き出して「花」の結実のあとづけとしたい。

(1)「三道」に云、「上果の位は、舞歌幽玄本風として、三体相応たるべし。上代・末代に芸人の得手／＼様々なりといへども、至上長久の、天下に名を得る為手に於きては、幽玄の花風を離るべからず」と、云々。

(2)妙の位は、そうじて之いはぬ重なり。上花に上りたらば妙は有るべきか。

(3)先祖観阿、「静が舞の能、嗟峨の大念仏の女物狂の能など、ことに名を得し、幽言無上の風体也と花伝にも有り。

(4)直ぐ成るかゝりは祝言也。是の地体として、幽玄のかゝり、恋慕のかゝり、哀傷・無常音など、そのかゝり／＼、有文・無文の心根尽きて、蘭たけたる位にも上るべし。

世阿弥の芸道論 — 「花」の展開を中心として —

(5)至り／＼て、能・音曲の一心に帰する所、万徳の妙花を聞く成就なるべし。

このほか例示すればまだ多いが、申楽談儀は、これまでの花・幽玄などの総まとめとして元能が父の晩年の芸境を具体的に記録したものと重要な意味をもつ。

世阿弥の最後に書いたのは、永享五年五月の「却来花きこくわい」で七十一才の時であった。「却来花」とは、却来風の花という意であろう。世阿弥の最後に到達した至妙の芸風であつたらうが、四十才未満で没した元雅には遂に演技としては伝授せず、口伝にとどまつた。

「そもそも、却来風の曲と云ふ、無上妙体の秘伝なり。『望却来、却来不急』と云へり」

とある。五十才に達しなければ演じてはならぬ秘曲であつたらしい。元雅に伝授しなかつたのは、いわば花の秘曲であつたわけだが、遂にそれは実現されなかつた。世阿弥は、晩年に至つて、なお花の美を追求しやまなかつた。その老いの情熱をここに見る。「風姿花伝」を書いて以来、以上見てきた種々の能楽論書に於てその年代相応の「花」の論、「幽玄」の論を打ちたて、それは深化発展し、これを成就させた。栄光の後に来た悲運の晩年、世阿弥は長男元雅の早世に遭つた悲嘆を「夢跡一紙」に書きつらねた。「心なき花鳥を羨み、色音に惑ふ哀れさも、思へば同じ道なるべし」と亡きわが子を嘆き、

思ひきや身は埋木の残る世に盛りの花の跡を見んとは

この挽歌の「花」は彼の遺した数々の花の美とは、うらはらに悲

しみの影をたたえた花であった。

〔参考文献〕

- 「歌論集・能楽論集」(日本古典文学大系) ○「連歌論集・能楽論集・俳論集」(日本古典文学全集) ○「世阿弥集」(日本の思想 8 V (筑摩書房)) ○「世阿弥集」(日本の名著 V (中央公論社)) ○「世阿弥芸術論集」(新潮社) ○「中世評論集」(角川書店) ○「道元と世阿弥」(西尾実) ○「世阿弥」(岩波講座・日本文学史第四卷 中世・西尾実) ○「世阿弥元清」(岩波講座・日本文学・西尾実) その他。