

世阿弥の思想形成をめぐる一考察——「感」の内実を手がかりに——

上野 太祐

一 はじめに

世阿弥（二三三？—一四四三？）の伝書には、以下のよう
に「禪的教養」が散見される。

妙花風 新羅、夜半、日頭にらどうあたまか明なり。

妙と云ば、言語道断、心行所滅なり。夜半の日頭、
是又言語の及ぶべき処か。如何。然しかば、当道かんのうの堪能
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。^①

これは後年の伝書『九位』の一部で、「新羅、夜半、日頭
明なり」は、禅僧夢窓疎石『夢中問答』末尾にみえる。^② 実

際世阿弥は禅僧と接点を持っており、これらの事実から、
世阿弥の思想形成については専ら禅との関わりに関心が集
まってきた。^③ 一方、世阿弥の思想を解釈するにあたり、と
もすれば安易に歴史的状况への目配りがやや後景に退いたき
らいがある。また歴史的状况への配慮というこの視点にも、
意識されにくい或る前提が潜んでいる。それは、能に対す
る印象である。我々は、世阿弥の思想にふれるとき、多か
れ少なかれ現在の能の印象を前提してはいないか。^④

今日、能は能楽堂に足を運び鑑賞する日本の「伝統」芸
能となった。だが、こうした能の在り方は、世阿弥の頃と
はだいぶ異なる。たとえば、室町時代中期以前（世阿弥晩

年)の一曲の平均所要時間は、現在の半分以下であり、世阿弥のいう「幽玄」は今日いうような捉え難い深遠な感動というより、まず柔和・優美の感覚であった。これらの点だけでも、現在の能の印象で世阿弥の思想を解釈することの危うさがうかがえる。世阿弥の伝書内に広がる能の情趣は、おそらく今日のそれとは異なる質をもっているわけである。

ところで、冒頭引いた『九位』は、芸位を九段階に整理した伝書で、世阿弥能楽論の一到達点といえる。この「妙花風」は芸の最上位で、それが「無心の感」と共にあることから、世阿弥の最重要概念「花」が「感」と密接な関係をもつらしいと分かる。「花」はこれまで盛んに研究されてきたが、「花」を実質的に担保している「感」の方はあまり注目されず、取り上げられても、特異な個別例(たとえば「時節当感」、「無心の感」)が中心だった。「感」の語義はきわめて多岐にわたり、統一的に示すことは不可能だが、およそ感動の意味を含むものが多い。したがって、伝書中の「感」に注目すれば、世阿弥が重視した感動の内実を概ねつかむことができよう。この点注目すべきは、小島順子の研究である。小島は、用例・語法の詳細な検討を通して、「感」が後年聴覚に関わる言葉と結ぶことを指摘した。この成果は、世阿弥の感性の変化を具体的に捉えた点で重要

だ。だが、小島の研究はあくまで用例・語法の分析にとどまり、世阿弥が捉えた「感」の内実にはまだ踏み込んでない。

そこで疑問となるのは、世阿弥が捉えた感動の内実はいかなるものか、ということだ。本稿はこうした問題意識から、世阿弥の「感」を検討する。その際、単に伝書中の「感」の用例・語法を追うだけではなく、従来の「感」をめぐる研究では看過されがちだった世阿弥当時の能の趣向の変化や、当該期に世阿弥が置かれた状況を踏まえる。こうした視角を導入することで、今日我々が能や世阿弥に対して抱く前提をさしあたり括弧に入れ、世阿弥が生きた時代の能の感動に沿って伝書を読み込むという新たな読解の可能性を開きたい。そして、この読解を通して、禅思想の影響とは異なる視点から世阿弥の思想形成過程の一端を具体的に示してみたい。

二 大和猿楽の趣向・感性

世阿弥の属した大和猿楽は、「物まね」と「儀理」(文句の面白さ)を基本とする芸風であった。このことは、『花伝』第五篇興義の以下の記事から分かる。

されば、和州の風体、物まね・儀理を本として、ある

ひは長のあるよそほひ、あるひは怒れる振舞、かくのごとくの物数を、得たる所と人も心得、たしなみも是專なれども、亡父の名を得し盛り、静が舞の能、嗟哦の大念仏の女物狂の物まね、殊々得たりし風体なれば、天下の褒美・名望を得し事、世以て隠れなし。是、幽玄無上の風体なり。

様ざまな「物数」（物まねの数々）を習得して自在に演じていた「亡父」観阿弥の姿がここにみえる。その卓越した芸で一世を風靡したらしい。だが、世阿弥が生まれた頃の状況はこれとは違っていた。当時圧倒的人気を誇っていたのは、猿楽ではなく田楽の能である。

その隆盛を示すよい例は、いわゆる「棧敷崩れの田楽」、すなわち貞和五年（二三四九）六月、観阿弥十七のときに催された四条河原勸進田楽（出演は田楽本座・新座）である。摂政二条良基（一一三〇—一一三八）、将軍足利尊氏（一一三〇—一一三五）も観覧したこの田楽は、観客が興奮し棧敷が倒壊する熱狂ぶりだった。その様子を『太平記』によって示せば、美童や法師が色鮮やかな衣装をまとうて登場し、「見物耳目ヲ驚ス」芸を披露する。児が猿の面をつけて橋懸りの「高欄ニ飛上り、左へ回右へ曲り、抛返テハ上リタル」技を繰り出し、見物人は「誠ニ此世ノ者トハ不見」感興身ニゾ余リケル。各棧敷より歓声が飛び交い盛り上

がりをみせるなか、突如「五六〔木材―筆者註〕ニテ打付タル棧敷傾立テ、アレヤ〜ト云程コソアレ、上下二百四十九間、共ニ將基倒ヲスルガ如ク、一度ニ同トゾ倒レ、その死傷者は数知れず、熱気を帯びた歓声が一変、阿鼻叫喚の地獄と化した。

この記事からは、当時の田楽のもつ躍動感と観客の興奮が伝わる。観阿弥の青年時代に一世を風靡していた田楽の能が、こうした芸だったことは注目される。そして棧敷倒壊前の「立合」（出演者が互いに優劣を競い合う形式）では、観阿弥が「わが風体の師」と仰ぐ田楽本座の一忠が出演していた。世阿弥の言行を息子元能が書き留めた『世子六十以後申楽談儀』（以下、『申楽談儀』）には、恋の「立合」で不測の事態をそつなく乗り切る一忠の姿がみえる。一忠の芸を伝える記事は『花伝』第五篇にもみえ、「ことにく物数を尽くしける中にも、鬼神の物まね、怒れるよそほひ、洩れたる風体なかりけるとこそ承りしか」とある。これに続けて「然ば、亡父は、常々一忠が事を「我が風体の師なり」と、まさしく申しし也」とあるから、観阿弥が一忠を師と仰いだのは、一忠があらゆる物まねの風体に通じていたからだと世阿弥は考えていたようだ。

その田楽一忠関連で最も興味深いのは、『申楽談儀』の以下の記事である。

彼一忠を、観阿は、「我が風体の師也」と申されける也。道阿又一忠が弟子也。一忠をば世子は見ず。京極の道与、海老名の南阿弥陀仏など物語せられしにて推量す。しやくめいたる為手也。田楽能のゆへ也。

田楽の風体、はたらきはく、音曲は音曲とする也。並び居て、かくくと謡ふ也。入り替りては、鼓をも「や、ていく」と打て、蜻蛉返りなどにて、ちやくくとして、さと入也。

醍醐寺の過去帳『常楽記』によれば、一忠は文和三年（一三五四）五月に逝去している。世阿弥は貞和二年（一三六三）かその翌年の生まれだから、一忠の芸を直接見てない。したがってこの記事は、周囲からの伝聞と当時の田楽の印象から「推量」された世阿弥の一忠イメージと解すべきである。「しやくめいたる為手」の意味が判然としないのは惜しいが、「田楽能のゆへ也」と指摘したあと機敏な田楽の動きの描写が続くことから、おそらくはこうした躍動性に関わる語なのだろう。それよりも肝心なのは、「田楽能のゆへ」という言い回しである。ここで世阿弥は、明らかに当時の田楽の典型像を想定しており、その内実は記事後半にある躍動的芸風と考えられる。先の『太平記』やこの『申楽談儀』の記事を総合すると、当時の人々は、田楽の能の醍醐味を躍動的動作による感動に求めていたのではな

いかと思われる。

こうした躍動感溢れる田楽の能の優勢が猿楽の能の優勢へと転換する契機が、永和元年（一三七五）頃の新熊野猿楽であった。観阿弥は、当時およそ十二歳の世阿弥を加え、新熊野社で猿楽能を催した。これを当時十七歳の將軍足利義満（一三六八―一三九四）が観覧したのである。では、観阿弥は当時いかなる芸風で、義満やその周囲を「感」じさせていたのか。新熊野以後の記事であろうが、『申楽談儀』には、観阿弥の芸をみた義満の「御感」のさまが記されている。

〔観阿弥は〕大男にていられしが、女能などには細々となり、自然居士などに、黒髪着、高座に直られし、十二三斗に見ゆ。「それ一代の教法」より、移りく申されしを、鹿苑院、世子に御向かい有て、「児は小股を掬かうと思ふ共、こ、はかなふまじき」など、御感のあまり御利口有し也。何にもなれ、音曲をし替へられしこと、神変也。

観阿弥は大男で当時四十を越えていたはずだが、〈自然居士〉ですらすらと説法するその姿が「十二三斗」にみえ、義満（鹿苑院）は「御感」のあまり思わず世阿弥（兎）に「おまえではかなうまい」と軽口をこぼしたという。この〈自然居士〉の逸話は、よほど世阿弥の印象に残っていた

らしく、『花伝』第七篇第四条にもみえる。そこでは観阿弥は、若き頃の芸風を残した達人と位置づけられている。¹⁹⁾本節冒頭に示した通り、大和猿楽が「物まね・儀理」を基本とした芸風であることを思い出すと、これは、実年齢に關係なく若々しい青年を演じた観阿弥の「物まね」芸の巧みさを物語る逸話と評価できよう。

『花伝』執筆当初、世阿弥は確かに「物まね」の「面白さ」にかなりの注意を払っていた。「面白さ」は『花伝』全体で五一例あるが、実にその四割にあたる十九例が第二篇物学条々に集中している。また他篇の例でも、たとえば第五篇では「天下の許され」を得た達人はいかなる風体を演じてでも「面白し」とされ、やはりさしあたり姿に関わる指摘であり、あるいは第六篇では、作能の真髓として、「さるほどに、棟梁の面白き言葉・振り、目にさゝぎり、心に浮かめば、見聞く人、すなはち感を催すなり」とされ、先に述べた大和猿楽の特徴「物まね・儀理」を重視した指摘である。このように、『花伝』の「面白さ」の多くが「物まね」(姿)の「面白さ」を追究したものであることは、『花伝』執筆時の「感」の内実の重心が、「物まね」にあったことを示しているように思う。

しかし、これを踏まえて『申楽談儀』の先の観阿弥の記事をもう一度読み返すと、やや気になる箇所がある。それ

は、末尾の「音曲をし替えられしこと、神変也」だ。ここ
で世阿弥は、観阿弥の何よりの功績として猿楽の音曲改革
をあげ、これを「神変」と高く評価している。これは、応
安初年(二二六八)頃、観阿弥が、曲舞の躍動的リズムを
女曲舞の舞手乙鶴より学び、能に採り入れた事績を指す。²⁰⁾
この音曲改革は、猿楽の隆盛に大いに貢献したと世阿弥は
考えており、事実そうなのだろう。ところが、『花伝』に
はこの観阿弥の音曲改革の成果に注目した記事が見られな
いのである。また、『花伝』の「感」全九例を検討しても、
「音曲」そのものが催す感動への注目は決して強くない。²¹⁾
『申楽談儀』では、音曲改革が「神変」と語られていな
がら、『花伝』ではそれがあまり反映されてないというこの
事実は、一体何を意味するのか。一つの仮説として、『申
楽談儀』が「世子六十以後」の語りである点から推せば、
『花伝』執筆当初、世阿弥はまだ後年ほど「音曲」への注
目を深めていなかった可能性が考えられる。そうだとした
ら、世阿弥が「音曲」そのものの感動に注目するのはいつ
のことなのだろうか。

二 「音曲」への傾き

『花伝』執筆当初の世阿弥が、まだ「音曲」への注目を

さほど深めていなかったという仮説は、世阿弥が「音曲」についてまったく語らなかつたという意味ではない。『花伝』第六篇第二条に以下のような記事がみえる。

一、作者の思ひ分くべき事あり。ひたすら静かなる本木の音曲ばかりなると、又、舞・はたらきのみなるとは、一向きなれば、書きよき物なり。音曲にてはたらく能あるべし。これ一大事也。真実面白しと感をなすは、これ也。聞く所は耳近に、面白き言葉にて、節のか、りよくて、文字移りの美しく続きたらんが、ことさら、風情を持ちたり詰めをたしなみて書くべし。この数々相応する所にて、諸人一同に感をなす也。

さるほどに、細かに知るべきことあり。風情〔所作―筆者注〕を博士にて音曲をする為手は、初心の所なり。音曲よりはたらき〔所作―筆者注〕の生ずるは、功入りたるゆへ也。……さるほどに、音曲は体なり、風情は用なり。しかれば、音曲よりはたらきの生ずるは、順也。はたらきにて音曲をするは、逆なり。……返々、音曲の言葉の便りを以て、風体を色取り給べき也。これ、音曲・はたらき一心にある稽古なり。『音曲』のみ、または「舞・はたらき」のみ、といった「一向き」の能よりも、「音曲にてはたらき」こそが「真実面白しと感をなす」と世阿弥はいう（田楽の風体、はたら

きはく、音曲は音曲とする也」との決定的な違いにも注目。そして、「舞・はたらき」と「音曲」との「相応」が「感」を生み出すとしたうえで、さらに所作を基に音曲を謡うのではなく、音曲を基に所作を成す芸を「順」としている。つまり、音曲が所作（風情・はたらき）に先立つ、と世阿弥は考えているのである。

確かに世阿弥はここで、「音曲」を話題にしており、一見、「音曲」の「感」に通じそうな記述に思える。ところが、この記事をよく読むと、実は「音曲」そのもののもつ感動については語られてない。傍線部にある通り、世阿弥はあくまで、「音曲の言葉」を基として舞や所作を付けよと説いているのであって、「音曲」そのものの感動を問題にしているわけではないのである。そう思って記事を読み返すと、「聞く所は耳近に、面白き言葉にて、節のか、りよくて、文字移りの美しく続きたらん」も、すべて「言葉」に主眼があり、「音曲」それ自体の魅力に注目しているわけではないと分かる。したがって、この記事を、たとえば『花鏡』第十六条の「舞は音声より出でずんば感あるべからず。一声の匂ひより舞へ移る堺にて、妙力あるべし。又、舞おさむる所も、音感へおさまる位あり」のような「音曲」の「感」に言及した記事と同列に扱うべきではなからう。

ところで、いま引合いに出した『花鏡』第六条は「作曲」の「感」に注目した記事といえるが、この他にも同書第十七条や、『花鏡』と並行で書かれた『音曲口伝』にも、「音曲」の「感」に関わる記事がみえる。少なくとも『音曲口伝』が成立した応永二六年（一四一九）頃には、世阿弥は既に「音曲」の「感」への関心をかなり深めていたらしい。

それがはつきりと伝わるのが、『音曲口伝』第六条である。ここで世阿弥は、能の音曲に曲舞くまひと只謡ただうたい（只音曲）の区別があるとしたうえで、只謡は曲舞と違って拍子で調子を飾り付けず、ただありのままに謡うだけだから、かえって「音曲の髓脳」が表れ、謡う人も聞く人も同心となり一曲の「感」に應じる、という。²⁷これを世阿弥は、「正しき感」と呼び、続けて次のように語る。

毛詩云、「正得失、動天地、感鬼神、謂之感」。かく言へるも此感也。しかれば、正しき感なるがゆへに、得失をあらはすと云、身心を驚かす感を、天地を動かすと云、敵を和らぐる所を、鬼神を感ぜしむると云り。²⁸

『毛詩』大序に依りながら、只謡の「感」が説明されている。只謡の「感」は、「正しき感」ゆえに「得失を正す」といい、「身心をよびさます感」を「天地を動かす」とい

い、「敵を和らげるところ」を「鬼神を感ぜさせる」というのだ、と世阿弥は説明する。

気になるのは、ここで「感」の説明として、『毛詩』が引かれていることだ。実は『毛詩』大序を引くこの形の「感」の説明は、後年の伝書『五位』『感風』の段、『五音曲条々』第六条にもみえる。また、より広く『毛詩』大序からの引用ならば、『音曲口伝』第一条の末尾に「情発於声、声成文、謂之音」とあるのをはじめ、『五位』²⁹「声風」の段、『五音曲条々』³⁰第六条、『六義』³¹「頌曲」の段、『習道書』³²第六条、『遊樂習道風見』³³冒頭など、伝書の様ざまな箇所にもみられるのである（ちなみに、『花伝』にはない）。このように、『音曲口伝』以降の様々な伝書に、『毛詩』大序が引かれ、しかも引用箇所は、『毛詩』内の同じ部分に集中している。これは、世阿弥の思想形成過程において、『毛詩』大序が少なからぬ役割を果たしていた証拠であろう。

だが、そもそもどうして応永二六年頃に、世阿弥は音曲に深く注目し、さらに曲舞よりも只謡の方を重くみたのか。この事情を探るためには、当時世阿弥が置かれていた歴史的状況に目を向ける必要がある。

応永十五年に足利義満が没し、政治の実権は息子足利義持へと移った。この政権変動は、世阿弥の「感」の内実に

も甚だ大きな影響を与えたらしい。そう考へうる理由は、応永二十七年（一四二〇）の奥書を持つ『至花道』跋文の以下の記事にある。

一、かやうの稽古の条々、浅深、昔はさのみにはなかりし也。古風の中に、をのづから此芸力を得たりし達人、少々見えしなり。其比は、貴人・上方様の御批判にも、是をのみ御覧じはやされて、非をば御譚談もなかりし也。当世は、御目も弥闊て、少しきの非をも御譚談に及ぶあひだ、玉を磨き、花を摘める幽曲ならずば、上方様の御意にかなふ事あるべからず。

「其比」とは義満の頃、「当世」とは義持の頃を指すと解される。義満の頃には、「是」のみが賞翫され、「非」への批判はなかつた。だが義持の頃には、見手である「貴人・上方様」の目もこえて、少しの「非」でも鋭く指摘されるため、「玉を磨き、花を摘める幽曲」でなければ、評価されなくなつたというのである。さらに近年重田みちは、義持の幽玄志向に注目し、田楽新座の増阿弥（生没年不詳）の登場が世阿弥に危機感を持たせたと指摘している。重田によれば、義持は、応永十九年（一四二二）常在光院で二度増阿弥の田楽を観覧して以来その芸を好み、応永二十年代には毎年田楽新座の勧進が催され、さらには応永二十九年から三三年までほぼ毎年増阿弥が北野田楽で芸を奉納するに至

り、義持もそれを見物したという。義持の増阿弥鼻屑は、かなりのものだったらしい。

では、義持の趣向に適つたとみられる増阿弥の芸は、いかなるものか。それを最も具体的に知りうる史料は、管見の限りおそらく世阿弥伝書の記事である。これは世阿弥のまなざしを通した増阿弥像ということになるが、かえつて世阿弥の注目点を物語る史料として有効であろう。そこで、『申楽談儀』から増阿弥の芸の様子をみてみよう。

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、東の方より西に立ち廻りて、扇の先斗にて、そとあひしらいて止めしを、感涙も流る、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。尺八の能に、尺八一手吹き鳴らひて、かくく」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。並び居て謡う体、炭焼に薪負ひたる様は、田楽也。

増阿弥は「閑花風」（『九位』のうち上から三番目）に位置し、かなり高度な芸を備えていたと世阿弥はみている。中でも、

「立合」の折、東から西へ立ち廻り扇の先でそつとあしらって止めた様は、並の見手は気にもとめぬが感涙を催すほどのものだったという。また尺八の能で、増阿弥は尺八を吹き終えたのち、すらすらと「かくく」と謡い終えると、こともなげに「様もなく」さつと出ていった。その芸を世阿弥は、「冷えに冷えたり」と表現している。

増阿弥は田楽の為手でありながら、第二節でみた躍動的な田楽とは芸風が異なるようで、それは「彼増阿は、打向きたる田楽にてはなし」という世阿弥の評価からも窺える。「能が持ちたる音曲、音曲が持ちたる能」という表現から、世阿弥が増阿弥の音曲に注目していたことは確実であろう。おそらく増阿弥の音曲は、師喜阿弥から受け継がれている。喜阿弥は、『申楽談儀』で一忠・観阿弥・大王と並び「当道の先祖」とされ、特に「音曲の祖」とされる。そこで増阿弥に影響を与えたと考えうる、喜阿弥の芸も確認してみよう。

世子十二の年、南都法雲院にて装束賜りの能有と聞て、罷りて、いか成ことをか聞かんずらんと思しに、喜阿、尉じゆうに成て、麻あの付髪ひなめに直面ひなめんにて、「昔は京洛けいらくの、花やか成し身なれ共」の一謡、様もなく、真直に、かくくしと謡ひし、よくく案じ解けば、後は猶面白かりし也。³⁴

喜阿弥は素顔（「直面」）に鬢をつけて「尉」に扮し、音曲をこともなげに「様もなく」、まっすぐすらすらと「かくく」と謡い、その様はあとから思えば「面白かりし」と語られている。ここで注目したいのは、喜阿弥と増阿弥の音曲や芸風の特徴の近さである。「かくく」と「様もなく」といった表現から、増阿弥・喜阿弥ともその芸の謡の飾り気のなさが伝わる。³⁵特に重要なのは、このときの喜阿弥の姿は確実に「物まね」芸でありながら、後年それをふりかえった世阿弥は、「物まね」よりも「音曲」の「面白」さに注目している点である。そして増阿弥の音曲は、この喜阿弥の音曲の芸風を引き継いでいるらしい。

さて、増阿弥の芸を評した「冷えに冷えたり」という世阿弥の言葉にも注意したい。義持の好む芸は、世阿弥が見る所ではこういう評価なのである。では、「冷えに冷えたり」とはいつたい如何なる芸なのか。伝書中、「冷えたる」が使われる箇所を手がかりに考えてみたい。

心しんより出来る能いとは、無上の上手の申楽に、物数の後、二曲も物まねも義理もさしてなき能の、さびくとしたる中に、なにとやらん感心のある所あり。是を、冷たる曲とも申す也。此位、よきほどの目利も見知らぬなり。まして、る中目利などは、思ひも寄るまじきなり。是はたゞ、無上の上手の得たる瑞風かと覺えたり。

これを、心より出来る能とも云、無心の能とも、又は無文の能とも申也。⁽³⁶⁾

これは『花鏡』第十六条「比判之事」の記事で、同条では「見」「聞」「心」の視点から能が語られ、そのうちの「心」の部分である。『花鏡』の前身『花習』段階にはまだ無かった後年増補記事とされ、加筆時期は、おそらく応永二八年前後と推測される。⁽³⁷⁾ すなわち、この記事は、義持が増阿弥を重用していたさなかのものである。

ここでは、多くの曲を演じた後、「二曲」(舞・歌)も「物まね」も「義理」もない能なのに、「なにとやらん感心」を催す「冷えたる曲」が、「無上の上手」の能にあるという。大和猿楽の柱「物まね」「義理」はおろか、能の基礎たる「二曲」さえも完全に「感心」の外である。すなわち、一切見せ場のない飾り気なしの曲でありながら、そこはかとなく感動を催す、そのような能を「冷えたる曲」と形容しているのである。

こうした芸を好む義持を相手とする時代になり、「貴人・上方様⁽³⁸⁾」ら見手の趣向が大きく変容したことで、世阿弥伝書にみえる「感」の内実もまた変化を余儀なくされていったのである。しかし世阿弥は、この感性の大変動期に、ただただ流されていたわけではなかった。「当世は、御目も弥^{いや}闕^{けつ}て、少しきの非をも御讚嘆^{さんたん}に及ぶ」現実に直面し、

彼は、座を存続させるためにも、むしろ主体的にその方針を大転換させねばならなかったはずである。だが、この転換は、世阿弥にとって或るきわめて過酷な課題を含んではないか。なぜなら、これまで論じてきたことからすれば、ここで世阿弥が最も意識して向き合ねばならなかった相手は、おそらく増阿弥でも義持でもなかったはずだからである。

四 世阿弥にとっての『毛詩』大序

増阿弥の台頭は、世阿弥の目を音曲に向かわせた。これは、世阿弥が『音曲口伝』で『毛詩』大序を引いたことにも少なからず影響しているのではないか。

先に述べた通り、『毛詩』からの引用は世阿弥伝書の様々な箇所にもみえる。だが、この引用を、単に『毛詩』の権威を借りたものという分析に止めてしまうと、世阿弥固有の意義を見落としかねない。そこで『音曲口伝』第六条を世阿弥固有の文脈に即して読み直してみたい。

同条は、能の音曲のうち、「**曲舞**」と「**只音曲**」(『只謡』小歌節)との区別を説くことに主眼があった。両者の差は、**曲舞**が拍子主体、**只謡**は声(旋律)主体(拍子は添え)と整理される。そして、**曲舞**と**只謡**は「昔は各別の事」

だったが、観阿弥が「近代、曲舞を和らげて、小歌節を交へて謡」つたところ、「ことにく面白き」ものになり、現在は両者を併せた「小曲舞のかゝり、第一」とされる。先に触れた観阿弥の功績が、ここで自覚的に取り上げられている。そして、「去程に、曲舞がかりの曲をば、大和音曲と申付たり」という世阿弥の指摘にある通り、この曲舞風音曲が「大和音曲」だと世間ではみなされているわけである。④①として観阿弥の音曲改革以来、只謡が「曲舞がかり」になっていったが、世阿弥は、只謡と曲舞との根本的な違いを知ることの重要性を強調する。④②

曲舞の特質は、拍子主体で文字も句移りも軽やかであること、拍子に影響され所々訛ることの二点で、少々訛っても「一体のかゝり」に聞こえて面白さがあるという。④③他方、只謡の方は、拍子で飾らないありのままの謡だから訛ることがない。それゆえ「音曲の髓脳」が表れ「謡ふ人も聞く人も同心一曲の感に應ずる」という、先の第三節の説明につながるわけである。このありのままの様子を、世阿弥は「文字も句移りも正也」とし、「正」と形容した。④④この展開を受け、『毛詩』が世阿弥伝書の中に引かれているのである。その意図が、拍子主体の曲舞とは異なる、ありのままの謡いをもつ感動を積極的に評価し、その魅力を説得的に表現しようとした点にあることはまず間違いない。

だが、それだけか。

ここで、この頃の音曲の状況に目をむけよう。「当時は、ことさら小曲舞のかゝり、第一のもてあそびとなれり」や「この曲、あまなくもてあそびし也」より、観阿弥創始の曲舞風音曲が世に広く好評を博していたと考えられる。だが、『音曲口伝』執筆期の最有力の見手足利義持はそれに靡かず、むしろ飾り気のない「冷えに冷えたる」田楽新座増阿弥の芸を好んでいたわけである。「只謡」の美しさこそ「正しき感」だと世阿弥が主張したとき、彼はこのような場に身を置いていたはずである。ということとは、ここで敢えて「只謡」の魅力を語ることは、究極的にいえば、観阿弥以来の曲舞風音曲からの転向表明と受け取れないだろうか。ただし、これは観阿弥の音曲の単純な全否定ではない。「音曲口伝」第二八条には、『毛詩』のくだりの直後、周到に以下のような言葉が加えられている。

正は無文なり。しかれども、上手と申は、この無文の位より、無色の文をのづから出曲す。これを、「声文を成す」と云り。曲はあらはれたる文なれば、有文の文なり。声は無色なるに文をなせる所、是、上手の妙音成べし。無文の文なり。此位を妙所と申すなり。④⑤

ここで世阿弥は、「無文」「有文」という概念を巧みに使い、「曲」（曲舞）を「あらはれたる文」（有文）、只謡を

「無文」と整理する。これ自体は、あくまで「文」(ここで「飾り気」の有／無の差を指摘したに過ぎず、「有文」否定ではない。だが、上手は「無文」から「文」を成すとするあたり、あきらかに「無文」をより高くみている。こうして世阿弥は、「拍子にて飾る」ことなき「只謡」の魅力をしたたかに再確認しているのである。

ここは、ともすれば「無」「妙」などの言葉から、禅思想との結びつきが連想され、その視点にとらわれがちだが、いま世阿弥の生きた現実を踏まえてこれを読み直すと、従来見落とされてきた世阿弥の或る強い意図が伝わってこないだろうか。すなわちそれは、観阿弥の功績を乗り越えようとする意図である。これが見えたとさらに、世阿弥にとつての『毛詩』大序それ自体の役割もおのずとみえてくる。拍子主体で飾り気のある「曲舞」風があまねく広まり好評を博すなか、その対極にある「只謡」がなにゆえ人を「感」じさせるのか。この説明の抛り所となったのが『毛詩』大序だった。では、このことはいったい何を物語っているのだろうか。それは、世阿弥にとつて『毛詩』大序が、観阿弥を乗り越えるための梃子の役目を果たしていた、ということである。

義持時代に入り、世阿弥は、時代の感性の変化を鋭く感じとりながら葛藤していた。その中でまず向き合っていた

相手は、増阿弥でも義持でもなく、他ならぬ自身の内なる師観阿弥だったのではないか。そして、実はこの観阿弥との対峙こそが、世阿弥の思想をよりいっそう深める内的原動力となっていたのではなからうか。

五 おわりに

本稿は、世阿弥の思想を、今日的前提から読み込もうとする態度を保留し、同時代の歴史的な脈に置き直す試みであった。具体的には、「貴人・上方様」の趣向の変容と、テクストにみえる「感」の内実の変化とのつながりに着目し、世阿弥の思想における趣向・感性の変容を考察するという視角を採用した。その成果として、禅思想からの影響という視点では看過されがちな世阿弥の思想形成過程の一端に光を当てることができた。

しかし、未だ十分に検討できなかった課題もある。まず、中世の『毛詩』大序受容の問題である。いかなる知的・文化的背景のもとで、ほかならぬ、『毛詩』大序に世阿弥が依つたのか、という点はきわめて興味深い。だが、これはおそらく、近年盛んに注目されている中世古今注の問題とも深く関わる問いであり、本稿の範疇を越える課題である。加えて、もう一つ重要なのは、『毛詩』大序の引用が初

めて本格的に成されたこの時期に、世阿弥は『易』の影響をも受けていたことである。興味深いのは、或る箇所では『易』に依りながら「感」が説明され、尚且つ後年の伝書にも、その説明が引き継がれていくのである。「花」を實質的に担保していた「感」を説明するために、『毛詩』『易』などが用いられていることは、もつと注目されてよい。世阿弥伝書は、後年にいくにつれ「禪的教養」が濃厚になることは事実だが、こうした事情と『毛詩』『易』との関係についても考える必要がある。そして、これらの論点はずいぶん中世の文化的通念と大きく関わり合うものであることは言うまでもない。その点からみると、本稿は、世阿弥を通じてこうしたより大きな背景を問うための入り口としても位置づけられるのである。残された課題は、機会を改めて論じたい。

注

- (1) 日本思想大系『世阿弥・禅竹』(表章校注、岩波書店、一九七四)、一七四頁。同書は以下『世阿弥・禅竹』と表記。なお、引用に際し読み易さを考慮し、振仮名等適宜改めた。また、特に断りのない限り傍線・傍点等はすべて筆者。

- (2) 夢窓疎石『夢中間答』(佐藤泰舜校訂、岩波書店、一九三四)、二〇三頁。

- (3) 香西精『世阿彌新考』(わんや書房、一九六二)、西尾実「中世文化に及ぼせる禪の影響」(『宗学研究』七、一九六五)、落合昌博志「禪的環境——東福寺その他」(『国文学解釈と教材の研究』三五、一九九〇)など。

- (4) 同様の問題は、既に北川忠彦「観阿弥・宮増・小次郎」などに示されている(『観阿弥の芸流』所収、三弥井書店、一九七八)。

- (5) 表章「演能所要時間の推移」(『日本文学誌要』三六、一九八七)。

- (6) 「たゞ美しく柔和なる体、幽玄の本体なり」(『世阿弥・禅竹』、九七頁)など。

- (7) 西尾実「勘と感——世阿弥の伝書に於ける「感」の考察」(『世阿弥の能芸論』所収、岩波書店、一九七四)、岩倉さやか「離見と感——世阿弥能楽論における「妙所」への眼差し」(『文学』七卷二号、二〇〇六)など。

- (8) 小島順子「花鏡」芸論考——「かん」(感・勘)について(『星美学園短期大学研究論叢』二六、一九九四)、同「花鏡」芸論考(二)——続「かん」(感・勘)について(同二九、一九九七)。

- (9) 一般に「風姿花伝」と呼ばれるこの書は、大幅な増補改訂を経て、現在の形となった。こうした事情から、本稿では全体を指す呼称として「花伝」を用いる。なお、同書の詳しい成立経緯は、表章「花伝」から「風姿花伝」へ

の増補・改訂』（『語文』三八、一九八一）など一連の研究参照。

(10) 『世阿弥・禅竹』、四二頁。

(11) 「棧敷崩れの田楽」は、『師守記』貞和五年六月十一日条にもみえる。なお、以下の田楽の模様は日本古典文学大系『太平記』巻二十七（岩波書店、一九六〇）に依る。

(12) この視角は、松岡心平『宴の身体』（岩波書店、二〇〇四）に依った。

(13) 『世阿弥・禅竹』、二七二頁。なお後述の通り、世阿弥は一忠の生前の芸を見たことがなく、これはすべて周囲からの伝聞である。

(14) 同、四三頁。

(15) 同、二六一頁。

(16) 『世阿弥・禅竹』頭注には、「語義不明。褒めた形容ではあるまい。」とある（同前）。本稿では一忠の田楽的芸風の面に注目しているが、彼の幽玄な芸が観阿弥に受け継がれたとみる指摘もある（北川前掲書）。しかし、世阿弥が一忠の芸を直接見ていないという事実を重くみれば、一忠を幽玄と結びつけた世阿弥の言葉は、後年の世阿弥の価値観が強く反映されたものとみられないか。

(17) 「犬王は、毎月十九日、観阿の日、出世の恩也として、僧を二人供養しける也。観阿、今熊野の能の時、申楽と云事をば、将軍家（鹿苑院）御覧初めらる、也。世子十二の

年也」（『世阿弥・禅竹』、三〇一頁）。なお、詳細は天野文雄「今熊野猿楽の実現——義満台臨の背景をめぐって」

（『世阿弥がいた場所』所収、ペリカン社、二〇〇七）参照。

(18) 『世阿弥・禅竹』、二六五頁。「」は筆者補い。

(19) 『世阿弥・禅竹』、六〇頁。

(20) 「堪能かんのうにて、天下の許されを得ん程の物は、いづれの風体をするとも、面白かるべし。風体・形木は面々各々なれども、面白き所はいづれにもわたるべし。此面白しと見るは花なるべし」（同、四三頁）。

(21) 同、四七頁。

(22) 注（39）末尾傍線部参照。

(23) たとえば、逝去直前の観阿弥の芸がみえる第一篇年来稽古条々の五十有余段には、「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、やすき所を少々」と色えてせしかども、花はいや増しに見えしなり」（同、一九頁）とあるのみである。また、第五篇にも観阿弥の記事があるものの、「亡父は、いかなる田舎・山里の片辺かたへにても、その心を受けて、所の風義を一大事にかけて、芸をせしなり」（同、四五頁）とあるのみで、特に音曲のことは強調されていない。

(24) 第五篇の「上下の感をなさむ事」（同、四五頁）、第七篇の「物数ヲ尺クシテ、工夫ヲ得テ、メヅラシキ感ヲ心得

ルガ花ナリ」(同、五六頁)を除く七例は、『花伝』原形当初からの記事とされる。その幾つかをここで検討すると、たとえば第二篇では「物狂」を演じる際に、「思ひ」を汲まず通り一遍に演じては「見る人の感もなし」。心を入れて狂えば、「感も、面白き見所も、定めてあるべし」とある。また、第七篇では見手に手の内を知られてしまうと「メヅラシキ感ハアルベカラズ」とある。いずれも特に音曲への関心は強くない。

(25) 『世阿弥・禅竹』、四九頁。

(26) 同、八六頁。

(27) 本文は、注(43)参照。

(28) 『世阿弥・禅竹』、七八頁。なお、「毛詩云」とありながら、『毛詩』には「謂之感」がみえない。

(29) 『世阿弥・禅竹』、一一八頁。

(30) 重田みち『花伝』第七別紙の成立と世阿弥能楽論の転機——別紙草稿の推定ならびに義持時代における内容変更』(『立命館文学』五八五、二〇〇四)。

(31) かつて能楽研究者の間では、義持の頃に世阿弥が冷遇されていたとの考えもあったが、現在では応永十七年の島津元久宿所演能や応永三一年醍醐寺清滝宮楽頭職に選ばれた際の世阿弥への禄物賦与といった事実から、必ずしも義持が世阿弥を冷遇したとは見られていない。

(32) 重田みち『風姿花伝』の完成と世阿弥の思想——増

阿弥の存在の関わりの可能性』(『芸能史研究』一七二、二〇〇六)など、一連の研究参照。

(33) 『世阿弥・禅竹』、二六二頁。

(34) 『世阿弥・禅竹』、二六一—二六二頁。

(35) 『申楽談儀』には、田楽の風体について「並び居て、かくく」と謡ふ也(同・二六一頁)ともあるから、「かくく」と謡うこと自体は田楽そのものの持つ芸風であったのかもしれない。

(36) 『世阿弥・禅竹』、一〇三頁。なお、これ以外に「冷へたる」が『九位』「強細風」にもみえるが、具体的記述に乏しく、ここでは扱わない。

(37) 表章「世阿弥——その能芸論展開の時期区分を中心」(『講座日本文学6 中世篇II』所収、三省堂、一九九四)。

(38) 義持側近という限りでは、ここには山名時熙、細川満元、赤松義則、畠山満家、大内盛見らが想定される。その文化的共通性の一端は、玉村竹二「足利義持の禅宗信仰に就て」(『日本禅宗史論集』上所収、思文閣出版、一九八八)参照。

(39) 以下、適宜区切りながら原文を註で示す。「一、音曲に曲舞と只音曲との分目を知事。曲舞と申は、一道より出でたるゆへに、只音曲には黒白のvari目あり。然者、文字にも「曲」に「舞」を添へたり。物名音曲と云に、「曲舞」

と書たるを以て、別曲ありとは知るべし。この変り目と云は、曲舞は拍子が体を持つ也。只謡は、声_レが体を持ちて、拍子をば用に添へたり。しかれば、曲舞は拍子が体を持つゆへに、「舞」と云文字を「曲」に添へたり。さる程に曲舞と言へり。立ちて謡う態也。風体より出づる音曲也。しかれば、昔は各別の事にて、曲舞は曲舞の当道にて、あまねく謡ふ事はなかりしを、近代、曲舞を和らげて、小歌節を交へて謡へば、ことにく面白き也。面白く聞ゆるゆゑに、当時は、ことさら小曲舞のかゝり、第一のもてあそびとなり。これは、亡父、申樂の能に曲舞を謡ひ出したりによりて、この曲、あまねくもてあそびし也。白鬚の曲舞の曲、最初なり。去程に、曲舞がかりの曲をば、大和音曲と申付たり」(『世阿弥・禪竹』、七七頁)。

(40) ここは、「申付たり」の主語が問題となるが、『世阿弥・禪竹』頭注の解釈に従った(同、七七頁)。

(41) 「か、る程に、曲舞節の硬きを和らげて、小歌節になりゆく所に、曲の道少しづつ違ふ事を人不知。曲舞にも小歌の曲まじり、小歌にも曲舞がかりあり。しかれども、面白き事肝用なれば、これを僻事とは申さぬなり。さりながら、この分かり目を知らざれば、道を理るべき道師は絶えたるなるべき事、本意にそむけり」(同前)。

(42) 「抑、曲舞・只音曲の分目と云は、曲舞は拍子を体に謡ふ曲なれば、文字を拍子が持つによりて、文字も句移り

も軽し。又、拍子に引かるゝによつて、所々訛る声あり。訛れども、一かゝりに聞えて、面白き風聞あり。是、拍子の面白き性根の交るによりて、少し訛る所も、一体のかゝりに聞こゆるなり。是を曲舞がかりの風聞とす」(同、七八頁)。

(43) 「只謡と申は、拍子にて飾る事もなく、たゞありのまゝに謡ふゆへに、文字の声紛れず。去程に、音曲の髓脳あらはれて、さしごとゝたゞ言葉よりして、一句・一曲に至るまでも、耳を澄まし、心を静めて、謡ふ人も聞く人も同心一曲の感に應ずる、すなはち是、正しき感也」(同前)。

(44) ただし、世阿弥の「正」は、しばしばアクセントを意味する「声」の当て字として用いられることもあり、その内容は文脈判断となる。詳しくは『世阿弥・禪竹』補注三四参照。

(45) 『世阿弥・禪竹』、七八頁。

(二橋大学大学院)