

世阿弥の能楽論における「見風」

——「かかり」との関係から——

宮本 郷史

〔キーワード：①世阿弥 ②花 ③かかり ④見風〕

一 はじめに——問題の所在

従来の世阿弥の能楽論を中心とした研究のアプローチは、主に能楽論そのものの分析に焦点が合わされてお
り、世阿弥という一個の人間の思惟へ、焦点を合わすことはほとんどなされてこなかった。そのため、能楽論
における「花」や「幽玄」などの種々の概念の多くは、文脈上か歴史的推移の中でしか扱われてこなかった。
それに対して、筆者はそのことを踏まえながら、それらの概念がどのような思想背景で生まれ出たのかにまで
踏み込み、そこから再度それらを整理し直したいと考えている。ただ、そのためには、まず彼の思想を支えた
観点を見出さなければならない。本稿はその観点を探る試みと位置づける。

そこでその手がかりとして、まず能楽論で使用されている「かかり」を取り上げる。次に、その「かかり」と対応すると考えられる「見風」を考察し、能楽論での位置づけを考える。そこから「見風」は世阿弥の思想を扱うための基点であるという結論を導き出す。これを本稿の目的とする。

世阿弥は自身の能楽論で「かかり」を頻出させる。ただ、その意味は一樣でなく、先行研究¹⁾を見ても容易く扱える概念ではない。しかし、能楽論から彼の思想に迫ろうとした時、この「かかり」を避けて通ることはできない。それほど「かかり」は、能楽論の核心をなしている。それは次のような所からも伺える。

よき能と申は、本説正しく、めづらしき風体にて、詰め所ありて、かゝり幽玄ならんを、第一とすべし。風体はめづらしからねども、わづらはしくもなく、直に下りたるが、面白き所あらんを、第二とすべし。(『風姿花伝』以下『花伝』。以下、傍線は全て筆者による)

周知のように、「幽玄」もまた、とりわけ重要な概念である。それは『花鏡』に「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。ことさら当芸に於いて、幽玄の風体第一とせり」とあることから明らかである。そこで引用を見ると、「よき能」とは「かかり」が「幽玄」である能だとある。このことから、この「かかり」こそが世阿弥の目指す演能の要であり、世阿弥が生涯一貫して追及した「花」に直結する工夫、あるいは態ということができる。

また、その「かかり」について次のような一節がある。

一切、懸と名付る見風、是又無所也。只自体見風句也。然ば、懸は、体に有て用に見えたり。(『至花道』)

このように、「見風」は「懸」とも名付けられ得るわけだが、それは同時に両者が親密な関係であることも示している。確かに、この「懸」と「見風」との直接的な相互関係は他には見られない。しかしながら、能楽論の中でこの「見風」は「かかり」に対応する形で重要な位置づけがなされていると思われる。それを検証すべく、以下、まず「かかり」と「見風」について、それぞれ考察を行いたい。その後、能楽論における「見風」の位置づけを考える。

二 音曲の「かかり」

1 二条良基と世阿弥の「かかり」

本来、「かかり」は和歌・連歌論用語であり、とりわけ二条良基の連歌論でよく見かける。『連歌十様』の冒頭では「連歌はかゝり・姿を第一とすべし、いかに珍敷事も、姿かゝり悪くなりぬれば、更に面白も不覚、譬へば微女の麻衣きたるがごとし、やさしく幽玄なるを先とす、雪月花の景物なりとも、こはくしきは徒事なり、是を心得分べき物なり」²⁾とあり、良基が「かかり」を重視していたことが分かる。では、「かかり」とは何かと言えば、へ句や歌の風趣・風体³⁾の意であり、その性質は、詞を詠吟した際、その様々な調和による響きから、歌の姿に自然とへよさ⁴⁾が発現することと言える。また、「詞やさしく、かゝり面白くする人は、花の句ならずとも面白かるべし」(『九州問答』)⁵⁾ともあるように、そのはたらきは詠吟される句に面白さを

生じさせることである。

そこで、世阿弥の「かかり」に目を転じた時、既に指摘されている世阿弥と良基との関係を踏まえると⁽⁴⁾、能楽論での「かかり」の出所の一つは良基であると考えられる。その良基の連歌論から踏襲したと思われる世阿弥の「かかり」は、『花伝』を始めとする伝書のあらゆる所で使用されている。また、その用いられ方も様々であり、「かかり」の扱いは一筋縄にはいかない。なぜなら、「かかり」に風趣、風情、趣等のような意味を与えるだけでは世阿弥の意図したことは汲み取れないほど、その背後に複雑な要素が絡まっているからである。例えば音曲の「かかり」は、曲趣、曲風、曲味等、舞姿の「かかり」は、風体、風姿、風姿美、風趣等の意味が文脈によって使い分けられており、芸風を意味する場合もある⁽⁵⁾。

このように単純ではない「かかり」を、以下、世阿弥が考える能の二つの構成要素、すなわち音曲と舞のそれぞれから、考察を試みたい。

2 音曲の「かかり」の性質

ここでまず、音曲の「かかり」から見ていこう。「さやうなる所をば、心にて、声がかりを色どり替ゆる也」(『風曲集』)等の「声がかかり」が示すように、音曲の「かかり」は基本的に連歌と同様、その詠吟による音の響きを作る詞の姿⁽⁶⁾に関するものである。では、そのような「かかり」はどのように生ずるのか。

謡ふ時は、其曲を能々心得分て謡へば、曲の付様、謡ひ様、相応する所にて、面白き感あるべし。しかれば、たゞ、節の付様を以て、謡の博士とすべし。文字移りの美しく、清み濁りの曲に似合たるが、かゝりにはな

るなり。(『花鏡』)

ここでは、謡の態や工夫が「相応」した時、見所の心に「面白き感」のような「感」が生ずるとある。その「感」は何かと言えば、『花鏡』では次のように言われている。「面白位より上に、心も覚えず「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」。つまり「感」とは、演能を前にしてそれを面白いなどというような感情の具体化が成されず、ただ演能に没入している見所の心の状態である。さらにその「感」をどう位置づけているかと言えば、演能に「花」を咲かせるための重要な要素としてゐる。それは、「人の心に思いも寄らぬ感を催す手立、これ花なり」(『花伝』)とあるように、見所の「思いも寄らぬ感」で「花」は咲くとしているからである。したがって、この見所の内に生じる「感」を、演能が成功するかどうかの判定基準としている。これらのことを踏まえると音曲の「かかり」が生ずるには、見所に「感」が生ずるための態や工夫の「相応」が必要不可欠なのである。

では、その「相応」によって「かかり」はどのような形で現れ出るのか。

若又、文字の足らぬ所もあるべし。それをば、拍子を越して、文字の足らぬ分を拍子にて持ちて、文字の足りたるごとく拍子を打て行けば、あらざる曲になりて、感も出で来ることあり。かやうに似合かなひて、曲と拍子と相応する事を、よくく習い学得して、曲付すべき也。文字の多く余る所にて、思はざる外の曲懸出で来る物也。(『曲付次第』)

ここにあるように、文字と拍子、あるいは節と拍子の態や工夫が「相応」すれば、思いがけない「曲懸」という、節の「かかり」が「出で来る」とある。ここから看取できる「かかり」の性質は二つある。一つは、「かかり」はシテの試みる態や工夫が相応することにより、シテ自身も思いがけない形で生じること。さらにもう一つの性質は、一つ目のことと関連するが、「出で来る」とあるように、シテ自身が意図的に「曲懸」あるいは「かかり」を生じさせようとしても生じさせられるものではなく、自然にあらわれ出るものということである⁷⁾。但し、自然にあらわれ出るような「かかり」を誰にでも簡単に実現できると言うわけにはいかない。

近江のかゝりは、立止まりて「あつ」と言はする所をば露程も心にかけて、たぶくと、かゝりをのみ本にせし也。後の入はなどには、みなく立ち謡ひて、さと入也。道阿こそ、上果にて、かゝるかゝりをのづから面白きを、今の近江は、至らずして其体をする間、音曲も風体も延び腐りたる也。近江の風体、かくのごとし。〔申楽談儀〕以下〔談儀〕

ここでは、音曲の「かかり」でも舞の「かかり」でもなく、「かかり」一般について述べられているが、傍線部を見てみると、「上果」の位である犬王道阿⁸⁾の「かかり」について記されている。その道阿の「かかり」は「をのづから面白き」とあるように、「かかり」は自然に面白いものとして生じるとある。ただ、それが「をのづから」発現するためには、様々な条件が必要である。その中でも重要なのが、先にあったように「かかり」はいくつかの態や工夫が相応することである。但し、「かかり」は誰にでも現れ出るものではなく、道

阿が「上果」であるが故にそれが可能であったように、それなりの芸位、そしてそれに見合った態や工夫を体得したシテでなければ「思はざる外」の「かかり」は生じ得ない。したがって「かかり」は、ある芸位に達したシテが行う態や工夫が相応した時に、当人にさえも思いがけず現れ出るものと言えよう。

3 音曲の「かかり」のはたらき

ではそのような性質を持った「かかり」のはたらきとはどういうものなのか。但し、その具体的はたらきを考える際、特に念頭に置くべきことは、能楽論で扱われる個々の態や工夫はすべて、演能の成功、すなわち「花」を咲かすことに向かうということである。そのことからすれば、「かかり」は世阿弥の能楽論の中でも重要な態であり工夫であるので、「花」との結びつきは必然的に強固になる。そこで、「かかり」のはたらきについて以下見ていく。

音曲に於いて、節かゝり美しく下りて、なびくと聞えたらんは、是、音曲の幽玄なるべし。〔花鏡〕

ここを見ると、「節かゝり」が柔和優美な感じとしての「なびく」と聞こえた時に、「音曲の幽玄」になる、とある。このことから、「かかり」のはたらきは「音曲の幽玄」を生じせしめることである。

さらに、世阿弥は「花」を咲かせるために次のようなはたらきも見出し出している。

たゞかゝり也。昔の大和音曲は、さしてかゝりなければ、文字訛りよく聞ゆ。かゝりだによければ、訛りは

隠る、也。(中略)道阿、「やうくはかなやなどさらば、釈尊の出世には生ぜざる覧、つたなきわれらが果報かなや」、是を、いづれもきたなき音曲なれ共、かゝり面白ければ、道誉も日本一と褒められし也。道阿、謡ひ届けし者也。〔談儀〕

音曲の「かかり」は、負の要素を正に転化して見所に印象づけるはたらきも担っている。引用では「かゝり」が「面白」ければ「日本一の音曲」と賞されることから、「かかり」の有無が音曲における魅力を見所に印象づけられるかどうかの重要な要素となっている。したがって、そのはたらきは音曲の「幽玄」以外に、このようない見すれば欠点と思われるようなものを魅力として転化させることとしても考えられていたのである。また、この「かかり」のはたらきについて、より強く見所との関係を意識して説かれる箇所がある。いわばそれは、「かかり」の作用をより「花」に引きつけながら述べている所である。

音曲の懸・風体に、両様あり。人の用ゐるも品あり。曲を連ね、句を色どりて、有文音感の、聞き所多きを好む人もあり。又、声聞無文にて、さして心耳を動かす曲はなくて、たゞ美しく、たぶやかに聞ゆる風体を好むもあり。是は、いづれも勝劣有まじき也。

さりながら、無文に品あり。無曲・無文に聞えて、声がかりの面白き斗と知る所の、その面白き感とは、曲を尽くし、文正を磨きて後、安き位の妙聞になりかへる劫の感なり。まことに不覚の無文にて、終に曲をも心みず、文正をも習伝せずして、たゞ無心の無文ならば、音曲聞き醒めすべし。〔風曲集〕

傍線部にある音曲の「風体」とは、そこに文の有るか無いかというその様を表し、「懸」は文の有無による音曲の質の差異を踏まえた「音感」である。この「音感」は前述の「感」同様、「花」と深く関わっている。つまり「人の心に思いも寄らぬ感を催す」ための「手立」を、「花」を咲かせる重要な工夫と位置づける世阿弥にとつては、この音曲に関する「感」もその位置づけと同じである。そのため音曲の「かかり」も、「人の心に思いも寄らぬ」「音感」を催させ、「花」を咲かせる作用を持つ。

ただし、「音曲の懸」、または「声がかかり」の作用は、そう単純ではない。それは、その「音感」をより詳細に見ることで明らかとなる。点線部を見ると、「無文」の「音感」に、より価値が置かれている。なぜなら、確かに「さして心耳を動かす」ものはないが、「無文」の「音感」による「音曲」には「妙聞」を生じさせる要素を含んでいるからである。換言すれば、音曲に「心耳を動かす」ものが無いにも関わらず、見所は「面白き感」を生じ、そして同時に、そこに「妙聞」も成立するのである。それはまさしく見所にとつて「思いも寄らぬ」事態であり、「感を催す」契機であるといえよう。このように、「声がかかり」の作用を見れば、そこには今見たことが控えている。したがって、「花と、面白きと、めづらしきと、これ三つは同じ心」(「花伝」)を踏まえると、「無文」の「音感」を生じさせる「声がかかり」は、やはり「花」への重要な「手立」なのである。

さらに、その「声がかかり」の作用の重層性は、「無文」の「面白き感」が「安き位の妙聞になりかへる劫の感」であることから伺い知れる。その「妙聞になりかへる」ためには、「有文」、すなわち曲や節を極め尽くさなければならぬ。そのため、「安き位」であるからこそ、「無曲・無文」に「面白き感」を生じさせられるのである。このことは、この引用に続いて詳細に述べられる。

有文・無文に付て、曲間差別あり。無文の曲の、音声の面白さはかりにて、よく聞き尽くす所、感のさほどにもなからんをば、不覚の無文と知るべし。又、無文とは聞きて、音感いや聞けて、しかも面白さ尽きせずば、是、有文を極め過たる無文よと知るべし。是、上果妙声の位也。しかれば、無文音感は、有文ともに籠るがゆへに、是を第一とす。有文の音感は、無得までには極めぬ所の残るがゆへに、第二とする也。(同前)

すなわち、「無文音感は、有文ともに籠る」ことで生じ、また、それによって見所は「思いも寄らぬ感」や「面白き感」を催し、結果、「花」が咲くのである。したがって、「声がかかり」についての考察から、次のことが明らかになった。すなわち「かかり」のはたらきとは、「花」へと通ずる「感」を見所の心に生じさせることである。

三 舞の「かかり」

1 舞の「かかり」の性質

ここでは先に見た音曲に対して、能のもう一つの構成要素である舞の「かかり」について考察する。但し、ここで言う舞は、世阿弥が定めた音曲と舞という二曲の中のそれとして以下使用するが、それに含意されるのは、シテの舞のみに限らない。舞はもちろん、シテが舞台上で行うすべての所作と、それらの姿をも含む語として使用する。

舞智者、手と云も舞なれども、手足を扱はずして、たゞ、姿か、りを体にして、無手無風なるよそほひをなす道あり。縦ば飛鳥の風にしたがふよそほひなるべし。是を舞と云。(『花鏡』)

この箇所は舞の方法を五つに分類した「五智」で、その中の一つの「舞智」から舞の「かかり」の性質を考える。引用から「舞智」とは、手足を使わず、姿の「かかり」だけを舞の主体にする方法とある。そのことから、舞の「かかり」を手足を中心とした身体の動きや見た目ではなく、その姿に何か内側からあらわれ出ている「よさ」と解することができる。そうした時、この「かかり」は、「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、心を捨てずして、用心を持つ内心也。此内心の感、外に匂ひて面白きなり」(『花鏡』)にあるような「匂ひ」と言い換え可能なものとして見なしうる。そのことは次の引用からも了解できよう。

女体の能姿。風体を飾りて書くべし。是、ことに舞歌の本風たり。其内に於きて、上々の風体あるべし。あるひは女御・更衣、葵・夕顔・浮舟などと申たる貴人の女体、氣高き風姿の、世の常ならぬか、り・よそをい、心得て書べし。しかれば、音曲・よしか、りをも、よくく心得て、道の者の曲舞音曲などのやうにはあるまじき也。長けたるか、りの、美しくて、幽玄無上の位、曲も妙声、振り・風情も此上はあるべからず。少しも不足にてはかなふべからず。(『三道』)

この傍線部では、「氣高」さがあらわれ出ているシテの姿を「世の常ならぬか、り・よそをひ」としている。

この「よそをい」とは、「世の常ならぬ」ほどの「気高」さというへよさゝが、シテの内側からあらわれ出たものとしての「かゝり」を伴った姿である。したがって、ここでの「かゝり」もまた、「匂ひ」を意味する。

また、点線部からは「かかり」の次の性質も浮かび上がってくる。それは、舞の「かかり」は音曲との「相応」によって生ずるもの、と言う性質である。そもそも音曲と舞は、『花鏡』に「舞は、音声より出でずは感あるべからず。一声の匂ひより舞へ移る堺にて、妙力あるべし」とあるように、切り離せない関係にある。それ故、舞はそれだけで舞えるものではなく、音曲があつてこそ舞うことができる。点線部もそのことが前提となつている。そのため、いくら「気高き風姿」、「世の常ならぬかゝり・よそをい」となるような演目があつたとしても、まず音曲に「よしかゝり」がなければ、演能は「曲舞音曲」程度にとどまる。しかし逆に、そのような演目があり、さらに音曲における「長けたるかゝりの、美しくて、幽玄無上の位、曲も妙声」であれば、その音曲に「相応」する舞の「振り・風情」、さらには演能そのものが最上のもとなる可能性が最も高められるのである⁹⁾。したがって、これらのことにより、舞の「かかり」は、「よしかゝり」となる要素を有する音曲との「相応」により生じうる、と言う性質を見出せるのである¹⁰⁾。

2 舞の「かかり」のはたらき

それでは次に、舞の「かかり」へと考察を移そう。

万事かゝり也。かゝりもなきやうの風情も、又其かゝりにて面白し。かゝりだによければ、悪きことはさして見へず。美しければ、手の足らぬも苦しからぬ也。悪くて手の細か成は、なか／＼悪く見ゆる也。(『談

儀)

世阿弥の能楽論における「風情」は、ほとんどの場合へ所作と解される。この引用でも、その意で使用されており、そのことからこの引用箇所は舞に関する言説であることがわかる。さて、その舞に対して世阿弥は「万事かゝり」と述べている。まさしく先の音曲での「たゞかゝり也」と同様、舞で重要なのもまた、「かかり」なのである。さらに、それは音曲でもそうであったように、舞に「かかり」さえあれば、舞における負の部分、を正のものに転化し見所の心に印象づける、というはたらきを内在させている。

また、「万事かゝり」というくらいなら、当然、舞の「かかり」も世阿弥の目指す能に欠かせない「幽玄」との関係は密であると推測できる。それを根拠づけるのが次の一節である。

舞は、よくく習ひて、人ないのかゝり美しくて、静かなるよそほひにて、見所面白くば、これ、舞の幽玄にてあるべし。又、物まねには、三体の姿かゝり美しくば、是、幽玄にてあるべし。又、怒れるよそほひ、鬼人などになりて、身なりをば少し力動に持つとも、又美しきかゝりを忘れずして、動十分心、又、強身動宥足踏を心にかけて、人ない美しくば、是、鬼の幽玄にてあるべし。(『花鏡』)

ここを見ると、「舞」、「物まね」における「かかり」は、「舞」や「物まね」そのものを「幽玄」へと導く重要な役割を担っている。そのはたらきの効力を、ここで「鬼」という最も「幽玄」とはかけ離れている「物まね」を取り上げて示している。すなわち、もしそのような「鬼」にさえも「かかり」をあらしめ、同時にそれが美

しくあれば「鬼の幽玄」も実現可能であると言うのである。また次のようにも述べている。

姿をよく見するは心なり。心というは、この理を能々分けて、言葉の幽玄ならんためには歌道を習ひ、姿の幽玄ならんためには、尋常なる仕立の風体を習ひ、一切、ことごとく、物まねは変るとも、美しく見ゆる一かゝりを持つ事、幽玄の種と知るべし。（『花鏡』）

このように、舞の「かかり」は「幽玄の種」であることから、あらゆる「物まね」の姿に「美しく見ゆる一かゝり」が自ずとあらわれ出るシテは、理想的なシテであると言えよう。しかもそのようなシテは、「幽玄」と「花」の関連性を踏まえると、必然的に高い芸位でなければならぬ。

此上果と申は、姿かゝりの美しき也。たゞ返々、身なりを心得てたしなむべし。しかれば、極めくは、二曲を初めて、品々の物まねに至るまで、姿美しくば、いづれも上果なるべし。姿悪くば、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。この理を我と工夫して、其主になり入るを、幽玄の堺に入る者とは申也。此品々を工夫もせず、ましてそれにもならで、たゞ幽玄ならんとはかり思はゞ、生涯、幽玄はあるまじきなり。（『花鏡』）

このように、「美しく見ゆる一かゝり」を姿に装うことができ、「主になり入る」ほどの態としてそれを身につけたとき、そのシテは「上果」といべき位にある。つまり、その位のシテこそ天下における「名を得る上手」

『花鏡』なのである。

このように見てきたとき、舞の「かかり」のはたらきは、世阿弥の考える舞のあり方を具現化させ、さらに演能を「幽玄」へと導く、すなわち「花」を咲かせる、というはたらきなのである。

3 「かかり」と「便り」

冒頭で確認したように、世阿弥が考える演能の中で「幽玄」はとりわけ重要で、能楽論における態や工夫への言及は、常に「幽玄」が念頭にあると言ってもよい。したがって、そのこととこれまでの考察を踏まえると、「かかり」は様々な工夫の中でも優れて「幽玄」と親密な関係である。それは次の引用からも容易に了解できよう。

然ば、能の風曲、古体・当世、時々変るべきかなれ共、昔より、天下に名望他に異なる達人は、其風体、いづれも〱幽玄の懸を得たり。(『三道』)

世阿弥の理想とするシテにとって、音曲と舞の両方において「幽玄の懸」となる態を持つことは必須であり、またそれを備えているからこそ「達人」となりうるのである。しかし、「かかり」という態、あるいは工夫は、これまで見てきたような演能の「幽玄」、または「花」を咲かすための最も中心的なはたらきに加えて、より根本的なはたらきを強く意識されて担わされている。そのことを見るため、【はじめに】でも引いた箇所であるが、再度引く。

よき能と申は、本説正しく、めづらしき風体にて、詰め所ありて、かゝり幽玄ならんを、第一とすべし。風体はめづらしからねども、わづらはしくもなく、直に下りたるが、面白き所あらんを、第二とすべし。これは、おほよその定めなり。たゞ、能は、一風情、上手の手にかゝり、便りだにあらば、面白かるべし。〔花伝〕

「かかり」の根本的はたらきは、まさに傍線部の「便り」である。言うまでもなく能楽論で語られる様々な態や工夫は、すべてこの「便り」、すなわち見所を舞台へ引き込み、没入させるためのへきっかけである。これまで見てきたように「かかり」は、音曲と舞の両方で殊に重視される態であり工夫であった。とするならば、当然その「かかり」にもへきっかけと言うはたらきは含意されて、しかもとりわけ重要なへきっかけとしてみなされていたに違いない。

したがって、そのことから「かかり」を風趣等のような用語ではなく、「かかり」として使い続けた理由が明らかになる。すなわち、確かに意味内容としては風趣等ではあるが、しかしその作用であるへきっかけという側面を彼自身の中で強く意識していたという理由からである。また次のようにも言える。座を運営し取り仕切る立場にあった世阿弥にとって、観客をどう舞台へ引き込み、その当座にどのように「花」を咲かせるかということが常なる課題である。ならば、演能において重視した態であり工夫である「かかり」に、観客を引き込むための、「花」を咲かせるためのへきっかけという側面を強く意識せざるを得ない。だからこそ、風趣等の表現ではなく「かかり」としたのである。

四 「見風」

1 「見風」の性質

さて、ここからは「見風」について一考を加えたい。【はじめに】でも示した「懸と名付る見風」にある「見風」をここで見た上で、「かかり」との関係を明らかにしたいからである。

「見風」は、「見」が視覚的なものを意味することから、舞に関する用語であることは瞭然である。では具体的に何を意味するのか。

是は、力を体にしてはたらく風なれば、品あるべからず。心も鬼なれば、いづれもいかつの見風にて、面白きよそほひ少なし。(『二曲三体人形図』力動風)

力動風とは、力強く、あるいは荒々しい所作をする鬼のような物まねを言う。そのような物まねを目にした見所は、いかめしい様として印象づけられる、とあることから、「見風」とは、見所がシテの姿から感受する何らかの印象である。しかもその多くは、へよさを含意している。

抑、幼くて面白と見る所の、年行きて不足になる事を、猶々不審を尽くして見るに、少年の時の当芸の態に、物まね・物数を得ぬれば、即座の見風目を驚かして、「早、くせ物」と見る所に、やがて上手と見る也。是は、其時分斗の花姿の見風にて、後には断絶すべき理多し。先、「幼くて物数を得たる達風、くせ者哉」と

見る所、一。童形の幽姿の花風、一。若声の音感、一なり。(『遊樂習道風見』)

「花姿」は確かに「時分の花」^①としての姿ではあるが、そこにはある種のへよさや魅力を含んでいる。そのため、姿の「幽玄」は「花」を持った「見風」、すなわちここでは「花姿の見風」とされている。このことから、「見風」とは、シテの姿から見所が受け取るへよさや魅力である。さらに、そこにある「風」とは、その見所が受け取るへよさや魅力を姿に現れ出させるシテの作用であることも読み取れる。

「見風」には次のような性質も存在している。

妙とは「たへなり」となり。「たへなる」と云ば、形なき姿也。形なき所、妙体也。(中略)しかれ共、又、生得、初心よりもこの妙体のおもかげのある事もあり。その為手は知らねども、目利の見出だす見所にあるべし。たゞ大かたの見物業の見所には、「なにとやらん面白き」と見る見風あるべし。(『花鏡』)

通常の人シテの姿に具体的に明確なもの見出せず、単に「なんとやらん面白き」魅力としてしか感じ取ることができないけれども、「目利」が見れば「見出し」うる「見所(みどころ)」が、「形なき」ものとして姿にあらわれ出るという性質も「見風」は備えている。

さらにこのことは、「只自体見風二匂也」(『至花道』)と関連づけければ、「見風」は「匂ひ」と言い換え可能な側面を持っている。なぜなら、「匂ひ」がそうであるように、「見風」もシテの姿という視覚的な部分を通して、自ずから不可視なへよさが内からあらわれ出たものだからである。そのような「見風」の理論的裏付け

は、「自_レ体」ともあるような体用論である。体用はもともと仏教用語であり、体は本体、用は本体の作用、あるいはその作用としての現象で、それを借用しながら『至花道』にて自らの論を展開している。

能に体・用の事を知るべし。体は花、用は匂のごとし。又は月と影のごとし。体をよくく_レ心得たらば、用もおのづからあるべし。抑、能を見る事、知る物は心にて見、知らざるは目にて見る也。心にて見る所は体也。目にて見る所は用也。〔至花道〕

世阿弥の体用とは、花や月のようにシテに核となるものが存在することにより、用としての匂いや影というのが「おのづから」生じる、という理論である。

さらに、体により用が「おのづから」生じることから、用は体に起因するという関係が見えてくる。つまり用が用としてだけで存在することはなく、体が存在してこそ用は「おのづから」生ずる。例えば既述した音曲と舞の関係においても、その理論が基になっている。舞は舞_レだけで舞えず、音曲の存在、そしてその連関から舞は生じ得るということが、「音曲は体なり、風情は用なり」〔花伝〕と説かれていることから了解できよう。

ではその体用論を使って「見風」の何が説かれているのか、次の二つのことを挙げてみたい。まず一つ目。体は、「稽古とは、音曲・舞・はたらき・物まね、かやうの品々を極むる形木也」〔花伝〕とあるような、演者が稽古によって身につけるべき型、すなわち「形木」である。それに対して用は、その「形木」の十分な習得によって、本番の舞台での姿や謡に「おのづから」あらわれ出る「よさ」である。この「よさ」や魅力につ

いては次のようにある。

此外の風曲の品々は、みな、この二曲三体よりをのづから出来る用風を、自然自然に待べし。神さび閑全なるよそをひは、老体の用風より出で、幽玄みやびたるよしか、りは、女体の用風より出で、身動足踏の生曲は、軍体の用風より出でて、意中の景、をのれと見風にあらはるべし。(『至花道』)

世阿弥にとって、能の体としての「形木」は傍線部にある「二曲三体」¹²である。そして、その体の作用によってシテの姿に「出来る」へよさや魅力を、ここでは「用風」としている。その「用風」と、個々の演目理解やその想い抱く像が絡み合いながら、シテの内面、すなわち「意中の景」が、シテの姿という外面に「見風」として「をのれと」「あらはる」。したがって、「形木」が因となることで「用風」、あるいは「見風」は「をのれと」「あらはる」のである。

また二つ目には、音曲が体、「見風」がその用となっていることである。

陰陽和合する者と、自然、座式の、天気陰気などにて、物さびたる気色ならば、陰気ぞと心得て、陽声・永曲を相音に休息して、音感をなすところ、是、一座成就の感応也。其感応より見風に匂ふ体風、「爰、面白」と見る数人感応也。如此、曲感を和する成就をや、出来る時分と申べき。(『拾玉得花』以下『得花』)

ここでいう「感応」とは、音曲での演者のはたらきかけによって、見所は「感」を催し舞台へ没入する形で呼

応することである。その「感応」が当座で成立することにより、体となる音曲のへよさへ、すなわち「体風」が、それに起因する形で「見風」という見た目の所にまでも、自然と「匂ひ」として「出来る」のである。そして、その用としての「見風」や「匂ひ」という、見所はもとより、シテ自身も思いがけない面白さに見所は喜び楽しむのである。

したがって、このように世阿弥は体用論を基にして、姿における「匂ひ」とも換言可能な「見風」にへよさへや魅力が「をのづから」、「をのれと」あらわれ出てくる性質を、そこに見ているのである。

2 「見風」のはたらき

次に、「見風」のはたらきである。それについて次の一節で端的に説かれている。

女などは、しとやかに、人目を忍ぶものなれば、見風にさのみ見所なきに、物狂になぞらへて、舞を舞い、歌を謡いて狂言すれば、もとよりみやびたる女姿に、花を散らし、色香をほどこす見風、是又なによりも面白き風姿なり。(『得花』)

「女姿」に工夫を施したときの「見風」にはより一層の面白さが生じ、そのはたらきによってただの女の姿が「風姿」となる。詮するところ「風姿」は、へよさへや魅力を備えた姿である。したがって、「見風」のはたらきは、姿にへよさへや魅力を生み出すことである。そしてそれにより、姿は「面白き風姿」となるのである。すると、その作用により見所は、当然ながら舞台へ引き込まれていく。

成就とは「成り就く」也。然ば、当道においては、是も面白き心かと思えたり。この成就、序破急に当り。故如何となれば、「成り就く」は落居なり。落居なくては、心々成就あるべからず。見風成就する、面白切也。序破急流連は成就也。〔得花〕

このように「見風」は、見所の心に面白さを生じさせることができずはじめて「見風」として「成就」する。そのことから、「見風」のはたらきは、見所の心に「面白」と「感」を催させることであり、それはまた演能の「成就」、つまり「花」を咲かすことにも直接関与する。

「見風」に、このような「花」へと直接的につながるはたらきがあるのなら、「かかり」同様、「幽玄」を内実とする「花」へと向かうはたらきも兼ね備えていると推測できる。

貴人妙体の見風の上に、あるひは六条御息所の葵の上に付崇り、夕顔の上の物の怪に取られ、浮舟の憑物などとして、見風の便りある幽花の種、逢ひがたき風得也。〔二道〕

六条御息所や夕顔などが持つ、魅力としての「見風」は、「幽花の種」、つまり「花」の「幽玄」となる「種」である。とすればやはり「見風」は、世阿弥の志向する演能の「幽玄」へと導くはたらきを担っている。そのような「見風」が演能の「幽玄」にとって大いなる役割を担い、「花」が咲くことへと直結するはたらきを備えていることは、次の引用でも明らかである。

開眼者、其能一番の内に、見風感応の成就の眼をあらはす所在あるべし。舞動風体の間に、即座一同の妙感をなす所なり。是は為手の感力の出風なり。（『三道』）

この「開眼」は「開聞」と対になっている用語で、演目の中に舞の見せ場を作る必要性を説くための用語である。ここでは、舞における「感応の成就」を得るために、ただの舞や姿においてではなく「見風」にこそ見せ場を作るべきだとある。言い換えると、「見風」でなければ、「妙感」という、世阿弥が理想とした「花」¹³を「即座」に咲かすことはできないのである。したがって、見所にとって「見風」こそ、舞台へ没入するための舞における重要なへきっかけであるといえよう。

3 「聞風」

ところで、「かかり」は音曲と舞との両方の「かかり」があつた。ではそれと同じように、音曲の「見風」もあるかといえ、それは存在しない。しかし音曲に関する「風」は存在する。世阿弥は「く風」という語を幾種類も造っているが、その「風」という観点で見れば音曲に関しても存在する。

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、一体のかゝりに聞ゆるなり。是を曲舞がかりの風聞とす。（『音曲口伝』）

句移りとは、七五〳の声かかりの続く聞風也。文字移りとは、ことに韻より後句に移る堺也。(『曲付次第』)

傍線の「風聞」は、『日本思想大系 世阿弥 禅竹』での底本では「聞風」となっているので⁽¹⁴⁾、「風聞」は点線の「聞風」と同じ意味内容と考えられる。このように、「風」における用語の中には音曲に関するものはない。しかし、使用頻度を比較すると、舞に関する「見風」に対しては圧倒的に少ない。その代わりに「かかり」については、舞より音曲の方で極端に多く使用される⁽¹⁵⁾。

この意図的とも思われる「かかり」と「見風」の使い分けのこと、そしてこれまでのことを踏まえ、以下、結論に移りたい。

五 おわりに

ここまで「かかり」と「見風」についてそれぞれの性質とはたらきについて見てきたわけだが、そこで本稿の目的である、「見風」を世阿弥の能楽論の中でどう位置づけるのかについて検討したい。

そこです、まず、「かかり」と「見風」の関係についてまとめてみると、以下の三点が言える。一点目、両者はほぼ同様の性質、はたらきを有している。二点目、「見風」は舞だけに關する用語だが、「風」という観点で見れば「聞風」などの音曲に關する用語もあり、そのことから「かかり」においても「風」においても、音曲、舞の両方に使われている。三点目は二点目で「かかり」も「風」も音曲、舞と両方に対して使用されているとしたが、しかし傾向として見ると、音曲には「かかり」、舞には「見風」という使い分けがなされている。

では、世阿弥はなぜ「かかり」と区別するために「見風」という語を造ったのか。その理由は二つ考えられる。一つは、「かかり」はもともと和歌・連歌論用語であり、詠吟による音の響きのへよさへに關するものであるため、それと区別するため造られた。つまり、舞という身体表現におけるものに対して、「見風」という用語を造ったのである。それに関連する理由ではあるが、もう一つは、世阿弥は能の特徴的要素を音曲よりも舞と考えており、その特徴を伝書を読む者に対して明確に伝えるために「見風」は造られた。そう言いうる理由は、「当道の感用は、諸人見風の哀見を以て道とす」(『得花』)という箇所とも考え合わせてのことである。この引用は、観客も含めた愛好家達が能を賞翫することによって、座は存続可能となる、というような、いわば座の経営者の立場からの発言であるが、ここの「見風」から世阿弥の能の特徴づけを見い出せる。すなわち、この「見風」は舞姿に対するものではなく、むしろ「舞歌二曲の態をなさざらん人体の種ならば、いかなる古人・名匠なりとも、遊樂の見風あるべからず」(『三道』)の、「遊樂の見風」と言うべきもの、つまり能の姿における「見風」である。そこでこの能の姿とは、音曲と舞の両要素を含み込んだもの、その全体の姿、つまり「遊樂」の姿である。しかし「遊樂」の姿とも言わず、あえて「遊樂の見風」としている所に世阿弥が考える能の能らしさという特徴的要素を看取するのである。つまり、その「遊樂の見風」たらしめる第一義的な要素こそ、これまで考察してきた演者の舞姿による「見風」なのである。これらのことから「かかり」と区別する用語が生まれ、その「見風」に、能のへよさへとしての象徴的な意味合いを込めたのである。

但し、能の特徴を音曲より舞であるとしても、音曲と舞の関係は、本来的には本論で見たように相即不離である。「舞は音声より出でずば感あるべからず」(『花鏡』)とあるように、舞は音曲に乗じて舞わなければ、見所に「感」を催すことはできない。そのため、演能を成功させようとする場合には、舞に音曲は必要不可欠な

ものとしてある。むしろ、音曲と調和できなければ、能の特徴は發揮できない。それ故に、世阿弥の中では、両者が揃うことで能は成立し、またそのことは演能の成立の最低条件となるのである。

しかし、このように「かかり」と「見風」が同じ性質・はたらきであつても、実際のありようは異なるという点で区別は必要不可欠であり、またさらには、能の二つの構成要素である音曲と舞を舞台上では一つに重ね合わせるためにも区別して説く必要があつたのである。

では最後に、「かかり」と「見風」の関係から、世阿弥の能楽論における「見風」の位置づけを行いたい。その両者の関係から、能楽論の中でも重要な役割を担う「かかり」から、いわば分節して造られたような「見風」こそ、世阿弥の能楽論の核であり、彼の思想の核心へと迫れるキーワードである。これを本稿の結論としたい。また『花伝』では見られなかった「風」の造語がそれ以降に現れ始めることから、思想的な変化の象徴として「風」は注目に値する。その観点から、世阿弥が能楽論で一貫して追及した「花」や「幽玄」を捉え直すことは、新たな世阿弥像が浮かび上がってくる可能性を多分に含んでいることを付言しておきたい。なぜならそのことで、『花伝』から『風姿花伝』へと変更が行われた¹⁶真相に、思想的に迫れる可能性を含んでいるからであり、さらには姿が「風姿」となる構造も解明できる可能性を孕んでいるからである。

そのため今後の課題として挙げられることは、「風」の観点から能楽論における姿に注目し、「風姿」の構造を考察すること、また同じくその観点から、「花」と『九位』の「性花・用花」との関連性も解明する必要がある。それに伴い、日本思想史上にも大きな問題である気を考える手がかりとなるのが、世阿弥の「風」であるため、その関連性を解き明かすことも、今後の課題としたい。

付記

世阿弥に関する引用は全て『日本思想大系二四 世阿弥 禅竹』(岩波書店、一九七四)所収のテキストを使用した。

注

- (1) 能勢朝次「かかり」の芸術的性格」(『能勢朝次著作集第一巻』思文閣出版、一九八五)、富山泰雄の「世阿弥における「かかり」の構造」上下(『芸能史研究』一〇七—一〇八、一九八九—一九九〇)が「かかり」を扱った論文として挙げられる。
- (2) 『連歌論集』上(岩波書店、一九五三)。
- (3) 同右。
- (4) 福田秀一「世阿弥と良基」(『藝能史研究』第十号、一九六五)、百瀬今朝雄「二条良基書状―世阿弥の少年期を語る」(『立正史学』第六十四号、一九八八)。
- (5) 能勢朝次「かかり」の芸術的性格」(前出)参照。
- (6) 歌の姿と言えば、藤原公任が『新撰髓脳』の「歌は心ふかく姿きよげに、心におかしき所あるを、すぐれたりといふべし」で姿に注目した所から、以降、歌の姿が重視された。その姿とは、歌を構成する心と詞が調和する形で、その詠吟における声の響きによって出来上がるものである。世阿弥はその歌の姿と音曲の姿と重ね合わせている。
- (7) 「出来る」に関して、新川哲雄「生きたるもの」の思想」(ベリかん社、一九八五)二五、二六頁参照。
- (8) 「大王は、上三花にて、つるに中上にだに落ちず。中・下を知らざりし者也。音曲は中上斗敷」(『談儀』)。
- (9) 点線部の「長けたるか、り」を筆者は能の「かかり」と解釈した。『日本思想大系』の頭注では「風趣に富む舞台姿」とあり、能勢朝次の「世阿弥十六部集評釈」(岩波書店、一九四〇)、西尾実の『日本古典文学大系 歌論集 能楽論集』(岩波書店、一九六二)でも、シテの姿の「かかり」としている。しかし、「曲も妙声、振り・風情」の二曲、すなわち能の二つの構成要素により「長けたるか、りの、美しくて、幽玄無上の位」の能が成立することから、この「長けたるか、り」は能の「かかり」と解釈する。

- (10) 「一さいの事に、相応なくば成就あるべからず」「この数々相応する所にて、諸人一同の感をなす也」(『花伝』)。
- (11) 「花は、見る人の心にめづらしきが花」(『花伝』)であるが、「時分の花」は「まことの花」と対で使われる。その「まことの花」について次のように述べられている。「花の公案なからん為手は、上手にては通るとも、花は後まではあるまじきなり。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。されば、まことの花の残りたる為手には、いかなる若き為手なりとも、勝つ事はあるまじき也」(『花伝』)。つまり、「まことの花」を持つシテは、生涯、舞台で演ずる限り「花」を咲かせられるのに対して、「時分の花」のシテは、ある一時期しか咲かせられないのである。
- (12) 「二曲と申は舞歌なり。三体と申は物まねの人体也。(中略)老体・女体・軍体、是三也」(『至花道』)。
- (13) 『九位』で芸位を九つに区分し、最上位を「妙花風」とした。そこには「妙と云は、言語道断、心行所滅なり。(中略)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」とあるような、「妙花」を「花」の中でも目指すべき最高の「花」として位置づけた。
- (14) ここは別本での補訂により、「風聞」とされており、底本では「聞風」。
- (15) 世阿弥の全能楽論の中でも「聞風」は五である。それ以外の音曲系の「曲風」「音風」「歌風」「声風」など含めた使用数を、「見風」と比べても「見風」の方が多い。また、音曲系の「風」のバリエーションは舞系に比べて乏しく、使用数も絶対的に少ない。それに対して「かかり」の方は、富山泰雄の「世阿弥における「かかり」の構造」(前出)の分類によれば、音曲系の「かかり」の用例数は二二二に対して、非音曲系の「かかり」は五六とされており、用例数を比較すれば「かかり」は音曲に関しては主に使用されている傾向が強い。
- (16) 『花伝』の成立時期をめぐっては、日本思想大系の「世阿弥 禅竹」が出版された時から、そこでも見解を述べている表章が先鋒となり研究が進められてきた。それを受けて、近年では重田みち『花伝』成立の初期の経緯と世阿弥の「花」(『能 研究と評論』第二十二号、一九九六)、「初期三書から『花伝』へ、『花伝』から『風姿花伝』へ」(『文学』第一巻・第六号、二〇〇〇)、竹本幹夫『花伝』の成立をめぐる諸問題」(同前)などの研究がある。

Kenpu in Zeami's Theory of Noh:
In Relationship with *Kakari*

MIYAMOTO, Satoshi

The aim of this thesis is to place *Kenpu* as a primal foundation when observing ideas of Zeami.

Kakari, the terminology Zeami frequently refers, has been considered one of the most crucial concept in Zeami's theory of Noh in the past Zeami study. By letting *Kakari* happen in the performance of Noh, *Hana*, the accomplishment of Noh Plays which was Zeami's lifetime pursuit, was drawn the closest. *Kakari* is also the most fundamental element of ideal *Hana*. It's impossible to look into Zeami's ideas without recognizing this concept.

On this thesis, we are to discuss *Kenpu*, which is remarked as important as *Kakari*, by treating *Kakari* as a keystone. This is a vital procedure since terminologies were rated equally essential. *Kakari* is referred as *Ongyoku* (auditory aspect of Noh), *Kenpu* as *Mai* (Visual aspect of Noh) and they were precicely told apart.

In "Shikado", Zeami discusses *Kenpu* as the element eligible for naming *Karkari*. Details of these two terminology has so many characteristics and effects in common. Moreover, *Kenpu* is the phase as substantial as *Kakari* to let *Hana* happen. There's no doubt about the fact that he differentiated two. The question of why and how Zeami used these two words naturally occurs next. There are two reasons to be explained. Firstly, *Kakari* was the terminology in the theory of *Renga*. He meant to establish *Kakari* in *Mai*. Secondary, he had been searching for the terminology which can contain similar characteristics and effects *Kakari* has in *Renga* context.

From those ovservations above, we could conclude that centering *Kenpu* in the theory of Noh will take us deeper into Zeami's ideas. By re-assembling various concepts in the theory of Noh from the viewpoint of *Kenpu* in consideration, we

will be able to capture Zeami profile from very interesting angle.

(人文科学研究科哲学専攻 博士後期課程三年)