

世阿弥の息について

——「風」の解釈のための一考察

宮本 郷史

はじめに——問題の所在

世阿弥（一三六三—一四四三）の謡曲と能楽論の中で、今回扱う能楽論での中心的議論は「花」⁽¹⁾と、その「花」を咲かす方法と工夫であるとされている。このことは世阿弥が一座を率いる立場にある者だったことのあらわれでもあるが、その能楽論には、シテの実践面だけでなく、理論的な面に関する論が様々に展開されている。そして、その能楽論における世阿弥の理論は、演能における個々の出来事の背後にあるものとして、あるいは、具体的工夫を裏付けるものとして扱われ、実践的工夫や方法と共に説明がなされている。その際留意しておきたいのは、その理論は、演者の視点と見手の視点という二つの視点によって構築されている、ということである。

さて、このような世阿弥の能楽論を扱うに際して、従来の研究では彼の言う「風」⁽²⁾という概念への注目はほとんど見られない。だが私の考えるところでは、世阿弥の能楽論、ひいてはその思想を扱う上での重要なキ

ワードの一つである。なぜなら、世阿弥も直接「風」について論じているわけではないが、世阿弥の考えるシテのあり方は、「風」によって表わされていると考えられるからである。したがってこの「風」という概念を検討することで、我々は世阿弥の能楽論に新たな角度からの光を当てるのが可能になるのではないかと思われる。

ではその「風」とは何か。世阿弥によれば、それはシテのへよさであり、また必ず備えておくべきものである。そう主張し得る根拠は三点ある。一つは、伝書における「風」の語、中でも「風」の頻出回数が多いこと⁽⁵⁾。二つは、「当道の感用は、諸人見風の哀見を以て道とす」(『拾玉得花』⁽⁶⁾以下『得花』とする)とあるように、理想的シテのあり方を世阿弥は「見風」といい、そこで「風」を使用していること。つまり視覚的情報なしには成立し得ない能にとって、シテのへよさも目に見える形であるべきだという考えが、「見風」という語から了されるのである。またその「見風」こそを、見手の賞翫の対象としていえることから、能にとっての「見風」、特にその「風」の重要性を見ることが出来る。三つ目は、世阿弥はシテのありようの種類を「九位」としているが、その中に、この「風」が取り上げられていることである⁽⁷⁾。このような視点に着目する限り、世阿弥の能楽論の分析には、「風」という概念の検討を外せないことを了解していただけないかと思う。

そこで、その世阿弥の能楽論における重要な概念としてある「風」を解明するに際して、私はまず、「見風」を始めたとする「風」は、シテを見手の視点から分析されたものである、ということに注目したい⁽⁸⁾。そこから世阿弥の能における見手の位置付けを伺い知ることが出来るからである。そもそも見手の存在は、芸能にとって大前提であるわけだが、これに関して世阿弥は次のように述べている。

抑、芸能とは、諸人の心を和らげて、上下の感をなさむ事、寿福増長の基、遐齡延年の方なるべし。極め極めては、諸道悉寿福延長ならんとなり。殊更この芸、位を極めて、家名を遺す事、是、天下の許されなり。

是、寿福増長なり。(中略)この芸とは、衆人愛敬を以て、一座建立の寿福とせり。(『風姿花伝』奥義云 以下『花伝』)

能楽は芸能の一つであるから、見手の幸福を増長させる役割がある。それはまた、座としては、その役割を果たせなければ利益を受けられない、ということでもある。したがって、「天下の許され」を得ること、つまり「衆人愛敬」という、人々から寵愛されるかどうかは、「一座建立」、すなわち座の存続という大きな問題と直結する。そのように考えたとき、毎回の演能における成功、後に出てくる「一座成就」ということが必要不可欠となる。そこで、この演能の場を意味する「一座」において、「成就」するための条件は次に示されるようなものである。

能の位、為手の位、目利・在所・時分、ことごとく相応せずば、出で来る事は左右なくあるまじき也。(『花伝』第六花修云)

その場の「成就」という成功のために、演能に関わるあらゆることが「相応」する必要がある。よって、そのための工夫が実現化したときのシテのありようこそが、「花」である。世阿弥がここで述べていることは、そうしたことであろう。

また世阿弥はシテと見手が「相応」し、「一座」が「成就」することを次のようにも表現している。

一切は、陰陽の和する所の堺を、成就とは知るべし。昼の気は陽気なり。されば、いかにも静めて能をせんと思ふ工みは、陰気也。陽気の時分に陰気を生ずる事、陰陽和する心也。これ、能のよく出で来る成就の始

め也。これ、面白しと見る心也。(『花伝』第三問答条々)

昼の氣は陽氣であり、見手も浮き浮きする。そのような見手の様子を陽氣とみなし、ならばシテ自身は陰氣として、その見手に「和する」ことが重要だとある。ここで語られているのは演能の始まりについてだけであるが、しかしその和合の重要性はこれだけではない。見手との和合は終始、成立させていなければならぬ。ただそれには始まりが重要であるため、ここではそこが強調されているに過ぎない。つまり、和合することこそが、見手の演能にたいする「面白し」ということを生じせしめ、その結果として、演能は成功、つまりその座は「成就」するのである。

さてこの引用で注目すべきことは、世阿弥が「相應」について氣を用いて語っていることである。能にとつて見手の存在は必要不可欠であり、見手との「相應」なしに演能は成立しない。したがってその「相應」という目標に到達するために、全てのシテの分析や工夫が存在する。そのように位置づけられる「相應」に、氣という観点を持ち込んでいることに注目すると、次のようなことが見えてくるのではなからうか。すなわちその氣という観点の導入に着目して、その観点で「風」という概念を検討することは、世阿弥の能楽論そのものへのアプローチとして、有効であるということが、である。

そうした方向で「風」という概念を検討するに際して、本稿で手がかりとするのが、氣と密接に関わっている息である。後に詳しく検討するように、それは息の持つ呼吸という側面を踏まえたとき、その息は空気の体内への出入りとともに、陰氣陽氣も出入りしていると世阿弥は考えているからである。つまり氣と息は切り離せない関係なのである。したがって本稿では氣の観点、とりわけ息によつて「風」を考えることで、その観点の有効性を検証してゆきたい。

一 音曲について

1. 舞歌の位置付け

ではこれより、世阿弥が「一座成就」という演能の成功のために、シテと見手とが「相應」する方法について、息という観点で整理・検討していく。その際、音曲と舞とをそれぞれ個別に考える。そこでまず、能における音曲と舞の関係、そしてそれらの能における位置付けから確認しよう。

世阿弥の考える能の基本的構成要素は、音曲と舞であり、それを「二曲三体」と名づけている。この「二曲」は能そのものの基本的構成要素としての「舞歌」の「二曲」を、そして「三体」を老体・女体・軍体という作品に対するシテの型として示している。また、これらを能の「形木」(型)としていることは、能のありようをこの「二曲三体」に集約していることであり、更には、「二曲三体を、定位本風地体と名付。」(『至花道』)とあるように、「二曲三体」の習得こそが、正しい芸位を確立するための基礎としてしているのである。

ではその舞と歌(音曲)との関係はどうなのか。

舞は、音声より出でずば感あるべからず。一声の匂ひより舞へ移る堺にて、妙力あるべし。(『花鏡』)

舞は音声の力足らずは感あるべからずと心得べきまで也。(同前)

そもそも「舞」は「音声」に基づいて発現するとある。「舞」というのは、「舞」の直前の一声の謡の「匂ひ」、つまり余韻とも言うべきものに乗じて、舞はじめることが可能となるということである。そしてそのような一連の

流れから生じた「舞」には、「妙力」とも言える絶妙の魅力があらわれ、見手に感動をもたらさうる、と世阿弥は考えている。したがって「音声の力」が足りないような謡であれば、必然的に「舞」に「妙力」はなく、感動をもたらし得ないことになる。

このように見ると、能にとって舞歌二曲は基本的な構成要素であるとともに、特に舞にとって音曲は必要不可欠であるとしてされる。

2. 音曲における息の重要性

このことを踏まえて、まず音曲におけるシテと見手の「相応」を、息という観点から見た場合、世阿弥はどう考えるのかを見ていこう⁽³⁾。

さてその音曲の構成要素であり、必要不可欠である声、更にいえば発声は、息を吐くことで成立する。それは、とりもなおさず音曲にとって直接的に呼吸、息というものが関係してくるということでもある。世阿弥は、その息について次のように述べている。

然ば、歌い出す声先に口伝有。声先の正しきも息なり。甲乙の位の正しきも息也。調子を持つも息なり。音曲のかゝりも息なり。(『曲付次第』)

この引用のとおり、音曲にとって息が重要であることは明白である。更に音曲におけるその息の位置付けについて、より明瞭に示しているのが次の引用である。

横は出息の扱ひ、主は入息の色どりなるべし。此出入の息づかいによりて、声を助け、曲を色どる音感あるべし。又、文字により、出息・入息の故実あるべき事、心得べし。是、音曲の命也。「曲道息地」と云へり。

〔風曲集〕

このように、「音曲の命」と言われるほど、「出入の息づかい」は重要だとある。それは「声を助け」、その「曲を色取る」源が、「息づかい」だからであり、またそれが、音曲を「色取る」、すなわち見手が感受する音曲の印象を決定づけるからである。つまり音曲にとって息は必要不可欠であること、そしてまた「息づかい」という息のはたらきを知ることの重要性がここに語られている。更にいえば、息の扱い方こそが、音曲によって「花」を咲かせられるかどうかという、「成就」の成否の鍵なのである。

そこで次に音曲にとって息のはたらきと、実際のなその活用方法について見てみたい。

3. 気と息

では、音曲における謡い出しの発声法について説かれている、『音曲口伝』の「一調二機三声」の箇所から見ていこう。

調子をば機が持つなり。吹物の調子を音取りて、機に合すまして、目をふさぎて、息を内へ引きて、さて声を出せば、声先、調子の中より出づる也。調子ばかりを音取りて、機にも合せずして声を出だせば、声先調子に合う事、左右なく無し。調子をば機に籠めて、さて声を出だすゆへに、一調・二機・三声とは定むるな

り。〔音曲口伝〕 以下傍線部は全て筆者による。

ここから、発声の要は「機」であることがわかる。それは、調子（音の高さ）の基準である吹物（笛）の調子を「機」に合わせなければ、正しい調子での発声は不可能だからである。更に傍線部の部分では、「さて」という語を区切り目にして、その前半部分は声を出す為の準備について説かれており、この準備こそが、発声の勘所なのである。そのため、その準備が十分でなければ、「声先調子に合」わない。したがって、適切な発声のために、「吹物の調子を音取りて、機に合すまして、目をふさぎて、息を内へ引く中で、「機に合すま」すことが最も重要となるのである。単に「調子を音取」ることや「息を内へ引くことは、発声の際、無意識にでもされる事である。しかしそれだけでは、正しい調子に合った発声は容易ではないため、「機に合すま」すということが必要不可欠な条件となる。

ではそこで言われている「機に合わせすま」ということ、更には、そもそも「機」とは何を意味しているのか。本来的には「機」は氣と区別しがたいものであるが、伝書において、世阿弥自身、その「機」と氣の区別を自覚的に行っていると思われる。次の引用文を見てみよう。

声をつかふ事、其声の向きによるべし。また氣力にもよるべし。横の声をば助けてつかひ、主の声をば押してつかふべし。声につかはれてよき声あり、声をつかひてよき声あるべし。横・主ともにある声を、相音とは申なり。〔音曲口伝〕

この引用が書かれている条は、『花伝』の「年来稽古」と関連する。それによれば十七、八歳頃というのは声変わ

りが終わり、声変わりする前の魅力的な声が失われる時期、とある。と同時に、この時期による稽古によつては、後に名人と呼ばれるための声を修得できるかどうかの重要な時期でもある、と⁽¹⁰⁾。

それらに加え、次のことを押さえる必要がある。今挙げた「年来稽古」はおろか、「花伝」全体を見渡しても音曲に関する具体的な稽古や工夫の方法については、書かれていない。そのため、「花伝」以後の第一作目である『花習内拔書』の翌年に、この「音曲口伝」がその不足部分を補うものとして書かれたと推測できる⁽¹¹⁾。したがつて、そのような位置づけである「音曲口伝」のこの引用は、まさしく将来を決定づける、声変わり後の稽古時期における注意事項であると言えよう⁽¹²⁾。

ではこの引用を含めた条が、音曲に関する事、そして年齢的な稽古の適合時期についての注意書きであることを踏まえた上で、引用の傍線部の「気力」に注目したい。引用全体では、今確認した時期に入った際、「其声の向き」、すなわち〈その人自身が持つ声の持ち味〉と、そしてまた体の成長段階に伴う「気力」に基づいた稽古が必要がある、とある。そこでの「気力」の「力」の意味することは、この条が音曲における稽古について書かれていることを考えれば、どれだけの声が出せるかどうか、というその力のことである。したがつて「気」は「息」であり、「気力」は「息の力量」と考えられる。

4. 「機」と時機

このように世阿弥は「氣」を「機」とは区別しているならば、「機」はどういう意味内容なのか。まず考えられるのが時機・機会としての「機」という意味である。それは次の引用から明らかである。

申楽の当座に出て、さし事・一声を出すに、其時分あるべし。早きも悪し。遅きも悪かるべし。先、楽屋より出て、橋がかりに歩み止まりて、諸方をうかゞひて、「すは声を出だすよ」と、諸人一同に待ち受くるすなはちに、声を出だすべし。是、諸人の心を受けて声を出だす、時節感当也。この時節少しも過ぐれば、又諸人之心ゆるくなりて、後に物を云出せば、万人の感に当たらず。此時節は、ただ見物の人の機にあり。人の機にある時節と者、為手の感より見する際なり。是、万人の見心を為手ひとりの眼精へ引き入るゝ際也。当日一の大事の際也。（「花鏡」時節当感事）

この要旨は、シテは見手が最も期待する時機に合わせ歌い始めるべきであり、そのためにシテは見手を観察し、最も適した時機を探らなければならない、というものである。そこで先に引いた音曲の発声方法を記した「一調二機三声」の引用部分を再び引くことにする。

吹物の調子を音取りて、機に合すまして、目をふさぎて、息を内へ引きて、さて声を出せば、声先、調子の中より出づる也。調子ばかりを音取りて、機にも合せずして声を出だせば、声先調子に合う事、左右なく無し。調子をば機に籠めて、さて声を出だすゆへに、一調・二機・三声とは定むるなり。（「音曲口伝」）

この「機」を時機と解すれば、傍線部にある「機に合すま」すといったときの「機」も、その発声する調子に最も適した時機に合わず、ということにならう。では、その発声に最も適した時機とは何を意味するのか。何をもってその時機が決定されるのか。またその先にある「機に籠め」という、その「籠め」ということをどう解釈するのか。それらの疑問が残る。

そこで「機に合すま」す、ということについて、更に掘り下げてみたい。この「機」を先の時機と取った場合、「機に合すま」すのは、見手とのタイミング、つまり見手の心を引きつけるための、最も効果的な見手とのタイミング、とは考えられない。むしろシテ自身の内においての、正しい調子の発声可能ポイントに合わず時機である。では、そのシテの内における正しい調子の発声可能ポイントというのは、どういうポイントなのか。また、「調子をば機に籠め」ということは、その前にある「吹物の調子を音取りて、機に合すまして、目をふさぎて、息を内へ引」くことの言い換えだが、そこでの「機」に「合すます」とことと「籠める」という表現の違いはどういう違いなのか。それらを考えるきっかけとして次の引用を見てみよう。

凡、息も機も同じ物、ふし・きよくと云も同じ文字なれども、謡ふ時は、習ひ様別なり。(「音曲口伝」)
息と機と、節と曲との分目、能々智べし。(「花鏡」音習道之事)

この二つの引用には「息も機も同じ物」であると言いながらも、謡う場合は別であり、その場合の「息と機」の「分目」、違いがあることを世阿弥は指摘している。ではその違いとは何か。

凡、息を次ぐ事、句間にて次ぐ内にも、又、所によりて、息を盗みて次在所あるべし。盗むとは、息を次とも知らせぬ堺也。又云、切りて待拍子間に、文字を切りて息をば切らぬ在所あるべし。又、息をば次共、機を切らぬ在所あるべし。(「曲付次第」)

この傍線部を見たとき、「息」と「機」は同じものではないことがわかる。それは音曲において、「息」は切れ

るが「機」は切れない、とあるからである。ここは音曲について説かれている箇所であるので、ここでいう「息」が切れるといったときの息は、声を出すために吐き出す息のことを意味している。それは通常の呼吸作用と同じように、声を出した際、肺内の空気が全て吐き出され肺内の空気がなくなつたことで、息が切れてしまう。そのため、息継ぎのため声は途切れる。このように「息」と「機」は、音曲の構成要素という点から見れば、確かに同じものだといえる。しかし、発声におけるありようを見た場合、「息」は切れても「機」は切れないとあるように、別の面では同じものとはいえないのである。

5. 「機」と「内的力」

では、声の発せられる様において「息」と「機」は同じものでない、ということから、何が明らかになるのか。そのことを考えるために次の引用を見てみよう。

祝言の声は、機を体にして、機を声に付て出だす声なり。是、強き音声也。(中略)ばうおおくの声と云は、声を体にして、機をゆるく持つ。是、柔らかに弱き心なり。機をゆるく持つは、入る息の心なり。(『音曲口伝』)

この引用からわかることは、音曲の構成要素は「息」と「機」であることと、「機」が音曲における声の基盤である、と世阿弥は考えているということである。具体例を挙げれば、「祝言」という喜びの声は「強き音声」によって表現されるが、その「強き音声」は、「機」を本体にし、それを声に付け合わすようにして出すとある。反対に「ばうおおく」という悲しみの声は、「柔らかに弱き」心づかいによって出される声で表現される。その場合の「機」

は「ゆるく持つ」とある。このように「機」の扱い方によって声の質は異なってくる。このことから、以下のことが了せられる。相対する「祝言」と「ぼうおく」から見ても、その声の質に関係なく、「機」は関わっているということ、すなわち「機」は、演能の声全てに関わっているということ、である。したがって、「機」は、「息」のように切れることなく、音曲にとって底流するものとしてあり、そして常に声と関係しているものである、と考えられる。

更にこの引用から指摘できることは、その「機」を、シテ自身がコントロールできるということであり、「機」を張ったりゆるめたりすることが可能だということである。ただし「一調二機三声」の箇所で説かれていたように、歌い始めの発声の段階においては、「機」に対してシテは支配的に振る舞うことはできない。むしろ、シテ自身が正しい調子で発声するために、「機」の適切なポイントにシテ自身が合わせていく必要がある。このことは発声以前から、「機」は体内に存在していることを意味している。そうすると「機」は、これまで述べてきたような音曲の構成要素だけに限定されない、常にシテに内在するもの、すなわち「内的力」を意味していると考えられる。その意味では、「機」は機微としての機であると言える。ただし、この音曲における、機微としての「機」、すなわち「内的力」は、シテの内に漠として存在するものではない。後に詳しく述べるが、呼吸作用によって陰気と陽気という二気の出し入れによって、その「内的力」は、ある秩序を備えているのである。

これらのことを踏まえて「一調二機三声」における「吹物の調子を音取りて、機に合すまして、目をふさぎて、息を内へ引く」ということは、次のように言える。すなわち、シテの外的情報としての「吹物の調子を音取り」、それと同時にシテは自身の内に存在する、ある秩序をもった「内的力」の動向から情報をも感得する。例えば、息づかいが速くなっているということは、自分の気持ちが高ぶっている、ということも一つの「内的力」の動向から得た情報であろう。そしてそれらの内外の情報に基づき、正しい調子で発声できるポイントとしての時機に合

わせていくのである。そしてこのことを端的に表現すれば、「調子を機に籠める」となるのである。

このようにシテにとって外的情報を元にしながら、同時にシテの内的情報としての〈内的力〉の動向も把握する。そして正しい調子で発声可能な、〈内的力〉における適した時機としての任意のポイントが自ずと定まる。そのことを、定まった「機に自らを「合します」、と表現するのである。それらのことから、「合します」「機」は、造語であるが、機点という意味も含意されよう。

さて、これまで「機に合します」「機に籠める」ということの内実を見ながら、「機」そのものについて考えてきた。それによって世阿弥が伝書において使用する「機」というのは、「機」が本来的にもつ幅広い意味の語として使用していることが了解される。ただ音曲に限定すれば、「機」は音曲の構成要素の一つであり、更に発声の点から見れば、正しい調子による発声を支える〈内的力〉を意味しているのである。

二 舞について

1. 息の身体表現

次に「二曲」の一つである舞による「相応」についても、音曲同様、息という観点から見ていきたい。ただその息という観点を舞において導入することは、音曲のように直接的にはいかない。音曲の場合、息と音曲は切り離せない関係であり、また息づかいこそが音曲のありようを決定する直接的要因でもあったことから、容易に息の観点を持ち込めた。それに対して、舞に息という観点を直接的に導入することは無理があり、一見すればそもそもそれらは結びつかないようにさえ見える。しかし息と気の連関、そしてこれから述べる気の持つ秩序性を考え合わせたとき、舞にも適用することができる。論を先取すれば、気のありさまを舞で表現することで、舞と息

は結ばれ、そしてそこから舞におけるシテと見手の「相応」が考えられうる。そのようにして音曲と同様に、舞においても息という観点を導入し、両者の「相応」について見てみたい。

既述した音曲における「相応」は、シテの音曲の息そのものが問題であった。いわば「相応」のために、音曲にとつて重要である息をどう扱うのか、また息のあり方をどうすべきなのか、というところに世阿弥は焦点を絞っていた。一方、それに対して舞では、息そのものというより、息のありさまとしての呼吸という点に注目し、そこから「相応」の方法、そしてそのためのシテ自身のあり方を、世阿弥は考えているのである。したがって、以下、その点に焦点を合わせて見てゆきたい。

そこでシテと見手が舞によつて「相応」することを考えるために、舞と呼吸作用の連関から見よう。まず呼吸について、世阿弥の考えを次の引用から伺い知ることができる。

急尚上下、声成文、謂音之。急陰。地・呂・出息。尚陽。天・律・入息。呂律合声、上下、云声文。分五音成十二律。呂六、律六。(「花鏡」一調二機三声)

ここは音曲の箇所を見た「一調二機三声」の条の最後の部分であり、音律に関する記述である。ここで注目したのは、この意味内容ではなく、楽音における配置の仕方である。すなわち「急」―陰・出息、「尚」―陽・入息と配されているところである。ここから、世阿弥は人間の体で生ずる出息と入息という呼吸を、陰陽二気の出入りと関連づけて考えられていることがわかる。そしてそのために、その二気の出入りという運動とともに、呼吸は生ずるのである。呼吸ということ、このように捉えたとき、舞と呼吸の関係は以下のように考えられる。すなわち舞によつて呼吸のありさまを表現することで、換言すれば呼吸を身体表現することで、舞と呼吸は結ばれる、

と。そのようにシテは陰陽二気の運動を、見手に対して視覚的に具現化することで、舞による「相応」の工夫となりうるのである。実際、このことは具体的に示されている。

身と足と同じやうに動けば、荒く見ゆるなり。身をつかふ時、足を盗めば、狂うとは見ゆれども、荒からず。足を強く踏む時、身を静かに動かせば、足音は高けれども、身の静かなるによりて、荒くは見えぬ也。これすなわち、見聞同心ならぬ所、両体和合に成て、面白き感あり。〔花鏡〕強身動有足踏 強足踏有身動

この引用部分から、世阿弥は身体の動きを「身」と「足」に二分して考え、そして「足」を大きな音とともに強く踏めば、「身」は静かに動かすというように、陰陽を配して考えていることがわかる。そして「身」の動きと「足」が踏む音の和合により、見手は「荒く」見えることはなく、それが「面白き感」を催すとある。それを別の表現にすれば次のようになる。舞におけるシテの身体を二分し、そこに陰陽二気を配す。その上でそれらが和合するような身体表現により、見手はシテを視覚的・聴覚的に感受する。そしてそこで「面白き感」を催すことになれば、両者は「相応」する、というようにである。

ではさらに、このように呼吸を舞によつて表現したとき、実際的な工夫として、見手とはどのように「相応」すると考えられているのだろうか。

2. 舞による「相応」——「秘すれば花」

そこで先とは異なる視点で、呼吸の身体表現としての舞による、見手との「相応」について見ていこう。

「心を十分に動かして身を七分に動かせ」とは、習う所の、手を指し、足を動かす事、師の教へのまゝに動かして、その分をよくよくし極めて後、指し引く手を、ちゝと、心ほどには動かさで、心より内に控ふる也。これは、かならず、舞、はたらきに限るべからず。立ふるまふ身づかひまでも、心よりは身を惜しみて立ちはたらけば、身は体になり、心は用になりて、面白き感あるべし。〔花鏡〕動十分心 動七分身

ここにはシテの舞における具体的工夫について説かれているが、それを、呼吸の身体表現を見手との間でどう活かすのか、ということに引きつけて考えてみたい。そこでまず、ここで説かれている「心を十分に動かして身を七分に動」かすべきだという、その真意は何か、「心を十分」、「身を十分」ではどういう不都合が生じると世阿弥は考えているのか。そのことから検証していきたい。

仮に「心を十分、身を十分」のシテの演技を観たとしよう。確かにその完全なる演技、態に「面白し」と思うところもあるかもしれない。しかしそれでは、真の「面白き感」を催すことにはないと世阿弥は考えている。なぜなら見手はその完全なるシテの態に圧倒され、仮に「面白し」と思ったところで、シテの演技に没入できないため、世阿弥のいう「面白き感」は成立し得ないからである。それはまた「十分」なるシテの演技、態には、見手の没入する余地を見出し得ないということを意味している。そのため、シテと見手の間に、見せる・見るの関係しか成立せず、両者が融合し一体とはなりえない。

しかしそれを「心を十分、身を七分」にすれば、その三分の部分に、見手は不足感を感じる。見手からすると、シテにへ今の舞から感受したシテの心のはたらきからすれば、身も十分であるはずだ」という態度で観せられているところに、シテはあえて三分の不足部分を作る。そこで見手は、シテのその十分な心づかいによって、へこれから繰り出される態も十分なものであろう、と自分自身の内で未だ見ぬ部分を無自覚に決定する。そのように、

シテに三分の不足部分が存在する故に、見手はその心に予想という能動的行為で、シテの舞姿の不足部分を補うのである。

それをさらに具体的に考えてみよう。例えばシテが人の前で手を広げ、胸を突き出し、体を伸ばしながら、大きく息を吸う動作をしたら、見手は、その後のシテが大きく息を吐くことを、予想する。しかしあえてそこを小さく細くゆつくりと息を吐けば、見手は大きく吐くものだと予想しているので、意表をつかれる。そしてそこに驚きが生じる。そのため、一旦、演能へ向かう気持ちが遮断されるか、あるいは当初向かっていた気持ちの向きが、真反対に向くことになる。しかしその驚きによつて遮断された気持ちのエネルギーは、ダムにせき止められるが如く、次に放出される時にはそれまで以上のエネルギーで演能へ向かうことになる。また、驚きで真反対へ向いた気持ちも、それまでの引き込まれていた演能へ向かう気持ちのエネルギーに引つ張られ、結局はそこで一旦、反動をつけたようになり、それまで以上のエネルギーで演能へ向かうことになる。それらの増量したエネルギーによつて、実際、見手は自らによつて没入して行くことになる。このような現象が生じたとき、シテと見手の間で「花」が咲くということになるのである。

この驚きを見手に生じさせることこそ、世阿弥が「花伝」以来、主張し続けた、シテが「花」を咲かせるための、重要な工夫の一つなのである。

見る人のため花ぞとも知らでこそ、為手の花にはなるべけれ。されば、見る人は、たゞ思いの外に面白き上手とばかり見て、これは花ぞとも知らぬが、為手の花なり。さるほどに、人の心に思いも寄らぬ感を催す手立、花なり。（『花伝』第七別紙口伝）

このようにいわば、見手を演能に引きずり込むための、この「思いも寄らぬ感」という驚きの発生こそが、シテが見手と「相応」するための一つの工夫であり、またそれによって、シテは「花」を咲かせ得る強力な手立てとなる。それに見手が「相応」して「感応」したとき、演能の場に「花」が咲く。このことが「秘すれば花なり。秘せずば花なるべからず」(『花伝』第七別紙口伝)とも表する所以だともいえる。

このように「三分」の不足部分を作ること、呼吸の身体表現としての舞による「相応」は実現され、演能の場に「花」を咲かせられるのである。

3. 「動十分心」

そこでさらに、「舞」によって見手と「相応」する場合のシテのあり方を、先の引用の「心を十分に動かす」という箇所に取り付けて検討したい。

本稿の冒頭での【問題の所在】で挙げた陰陽和合に関する引用にもあったが、見手と「相応」するために、シテは常に見手の様子や気の動向を感得する必要がある。そのため「心を十分に動かす」ということは必須となる。それ以外にも、「心を十分に動かす」ということは、『花鏡』の「上手之知感事」¹³⁾にあるように、「面白き味わい」という不可視なものを、舞や所作に表出させるために「心を十分に動かす」ということも意味する。そのことを『花鏡』では「心にてする能」と表現されている。

しかし「心を十分に動かす」という意味は、それらだけではない。先に見たように、シテが作った不足部分を、見手の想像で埋める誘導のために、シテは自身の「心」が十分であることを見手に示す、ということも含意している。その具体的な出来事が次の引用である。

二曲を初めとして、立はたらき。物まねの色々、ことごとくみな身になす態也。せぬ所と申は、その隙なり。このせぬ隙をなにとて面白きぞと見る所、是は、油断なく心をつなぐ性根也。〔花鏡〕万能縮一心事

シテの不足の三分、つまり「せぬ所」を見手自身に補わせるために、へそこには不足部分などない、と見手に印象づけなければならぬ。それが「油断なく心をつなぐ」ことを可能とさせるからである。音曲で言えば、息を切つても機を切らぬということになる。そしてシテは「シテの態（七分）＋見手の想像（三分）」、そしてまた「シテの態（七分）＋見手の想像（三分）」というように、シテと見手で十分となるように仕立ててゆくのが、シテの態であり工夫である。したがって、そのためのシテの心のあり方として、態と態の間を、見手と共に繋ぐために「心を十分に動かすこと、すなわち「秘する所の安心（深く隠している心奥の心づかい）」（『花鏡』）を、世阿弥は要求するのである。

おわりに——結論にかえて

これまではシテと見手の「相応」ということを基軸に、音曲と舞について、それぞれ息という観点で検討してきた。音曲においては、その底流に存在するのが「内的力」とも呼びうる「機」であり、また音曲のありさまを決定するものも「機」である、ということを明らかにした。一方、舞での「相応」に必要とされる工夫の一つは、シテによる息（呼吸）の身体表現であった。つまり息は気の出入りとともにある、ということを思い起こせば、その息の身体表現は気のありさまの身体表現のことであった。

更にまた、次のことも指摘した。音曲で語られている「機」は確かに音曲そのものと大きく関わっている。しか

しその「機」は、音曲との関係を無視しても存在しうる、人間に備わる〈内的力〉ではないか、ということである。またそのような「機」のはたらきの一つが呼吸としてあらわれ、その呼吸と共に陰氣陽氣の気は出入りするから、「機」と氣の区別は当然なされるはずである。したがって、「機」と氣は、確かに強く結びついており区別し難いが、全く同じものではないことも指摘した。しかし以下、これまで論じてきたことを踏まえた上で、「機」と氣を「ま」とめにして〈氣〉と表して使用する。

そこで次の引用文を見てみよう。

陰陽和すると者、自然、座式の、天氣陰氣なんどにて、物さびたる氣色ならば、陰氣ぞと心得て、陽声・永曲を相音に休息して、音感をなすところ、これ、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。(中略) 人氣・人音なんどのみにて、しみかねたる当庭にも、相音の高音を以て、数人の心耳に通ぜしめて、為手一人へ諸人の目・心を引き入て、其連声より風姿に移る遠見をなして、万人一同の感応となる褒美あらば、一座成就の遊樂なるべし。(『得花』)

中略を挟んで、前半と後半に分けたとき、どちらとも音曲と舞という能の基本的構成要素の連関的はたらきによつて、シテと見手の「感応」が成立する、とある。ここでその「感応」について確認しておこう。

ここまでの引用にも、シテと見手の「相応」が成立する際には、再三「面白き感」などのように、見手に「感」が生じると世阿弥は考えていた。「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。」(『花鏡』)とあるように、その「感」とは、見手は演能に没入しているため、シテの「花」の感受はもちろん、その場に「花」が咲いていることさえも意識されないような事態が、

見手の中で生ずる、そのことを、「感」と呼んでいる。そしてその「感」が見手の内に生じ、両者が渾然一体となつた様を「感応」と呼ぶのである。いわば、この「感応」を実現するために、これまで見てきたような様々な工夫があるのである。

そこで前半部分の傍線部を見ると、その「感応」が成立したとき、シテの身体から「匂ひ」出るもの、つまりシテの内から目に見える形であらわれ出る「見風」を、見手は感受する、とある。ではここでいう「見風」についてあらためて考えてみよう。その傍線部にある「見風」と「体風」を見比べてみると以下の相違が浮かび上がる。すなわち「体風」とは、舞によつて、あるいは音曲によつて、といった区別なく、シテにあらわれ出る「よさ」そのもののことである。一方、「見風」というのは、音曲の成功で見手を没入させ、その音曲に乗じて舞う姿に匂い出る「よさ」が見手に感受されたとき、その実際のな「よさ」としての「風」を「見風」と呼ぶのである。さらに言えば、「見風」というシテの「よさ」は、受動的に感受されるようなものではなく、見手の能動的行為によつて、見手自身の内に立ち現れるものなのである。

そのような「よさ」である「見風」を表出させるために、舞においても、音曲で扱った「内的力」としての「気」をはたらかせることは必要不可欠である。なぜなら舞にとつて、「内的力」をはたらかせることが、シテ自身の「心を十分に動かす」となり、それが「感応」へとつながるからである。またそのことは、「気」をはたらかせることで「見風」を生じせしめることをも意味している。それ故、その「よさ」(「風」)が匂ひ出たシテの姿を「風姿」といい、また舞姿を単なる姿ではなく「風姿」たらしめるのが、「気」のはたらきともいえるのである。

また音曲の「よさ」に関しては、既述した通り、「よさ」以前に「気」は重要であつた。そのことから、見手に「感」を生じさせるような「よさ」のもとには「気」であることは明らかである。

その内に、上手の態と云ば、この正をよく色どる也。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。此位を妙所と申なり。〔音曲口伝〕

つまりこの引用でいわれるように、曲を「色どる」「文」を「をのづから」「出曲」せしめるのは、音曲を支える〈気〉のはたらきなのである。

このように見てくると、本稿の冒頭で述べた、筆者が注目している世阿弥の「風」というのは、次のように考えらうる。すなわち、「風」は、〈気〉によってそのシテの内から外へあらわれ出、見手に「感」を生じさせるものとしての、シテの「へよさ」、ということである。

これまで見たように「風」を考えれば、気、そして息とい観点は、世阿弥の「風」における解明の重要な観点なのである。

〔参考文献〕

- 能勢朝次『世阿弥十六部集評釈』岩波書店 一九四〇
- 日本思想大系24『世阿弥・禅竹』表章・加藤周一校注 岩波書店 一九七四
- 日本古典文学大系65『歌論集能楽論集』久松潜一・西尾実校注 岩波書店 一九九六
- 日本古典文学全集51『連歌論集能楽論集俳論集』伊地地鐵男・表章・栗山理一校注 小学館 一九七六

新潮日本古典集成4『世阿弥芸術論集』 田中裕校注 新潮社

『角川古語大辞典』角川書店

『大漢和辞典』大修館書店

能勢朝次『能勢朝次著作集第二卷』思文閣出版

小西甚一『能楽論研究』塙書房

小野沢精一『氣の思想』東京大学出版会

黒田源次『氣の研究』東京美術

小島康夫・松浦寿輝篇『身体 皮膚の修辭学』東京大学出版会

小森陽一・沼野充義・松浦寿輝・富山太佳夫・兵藤裕己(編集)『岩波講座 文学5 演劇とパフォーマンス』

二〇〇四

花田伸久『世阿弥の音曲習道論の「機」』(『テオリア』第三二号)

一九九二

重田みち『初期三書から『花伝』へ、『花伝』から『風姿花伝』へ』(『文学』一一・一二月号)

二〇〇〇

玉村恭『世阿弥の能楽論における「無」の源泉—音曲論の果たした役割をめぐって』(『美学』二二二)

二〇〇五

松本孝造『五音の構想—世阿弥の場合—』(『国語国文』第三九卷第一二号)

一九七〇

吉村均『世阿弥能楽論における「心」と「態」—「花鏡」『至花道』を中心に』(『倫理学年報』三八)

一九八九

〔註〕

(1) 「花」というのは、「シテが中心となって作り上げる演能の魅力」のことを意味している。

一九七六

一九八一

一九六一

一九七八

一九七七

二〇〇〇

二〇〇四

一九九二

二〇〇〇

二〇〇五

一九七〇

一九八九

(2) 全ての伝書に頻出するにもかかわらず、実際の論文としては松岡心平「風の世阿弥」(『身体 皮膚の修辞学』)、重田みち「初期三書から『花伝』へ」、『花伝』から『風姿花伝』へ」(『文学』)くらいである。

(3) 本風・風聞・正風・曲風・風根・用風・見風・幽風・無主風・有主風・異風・達風・風道・非風・是風・風力・習風・奥風・満風・端風・骨風・肉風・皮風等

(4) 以下、本稿の引用は全て岩波書店「日本思想体系 世阿弥・禅竹」からとする。

(5) 第二の「見風」には、(へよさ)の質までは含意されていない。それに対する(へよさ)の質的差異を「九位」によって示すのである。そこで世阿弥はその「九位」を、「九位」で九つの階位として示している。すなわち、その位の高い順に挙げれば「妙花風・籠深花風・閑花風・正花風・広精風・浅文風・強細風・強籠風」である。更に、三つずつのグループに分けており、最初の三つから「上三花・中三位・下三位」としている。これについての詳細は稿を改めたい。

(6) またここで詳細に述べることはできないが、世阿弥がシテのあり方を「く風」として語る場合、それは見手からの視点でシテのあり方を示している。それに対して「風体」とするような「風」の使い方の場合、演者の側からの視点でシテを語っている。このように考えるとき、『花伝』以後の伝書で格段にそのような「風」の造語が増加したということとは、シテのあり方を演者からの視点ではなく、見手からの視点から論考することに重要性を見出しているということのあらわれであろう。その点においても、「く風」の使用は見手の存在を意識していることの証とする表現である。また『花伝』ではそれ以後に見られる造語が現れていないということは、『花伝』から後に、シテへの考え方に変化があったとも言える。

(7) この能の基本的構成要素の整理については、『花伝』以後の思索によってなされたと考えられるが、その結果が『至花道』に「二曲三体」として現出する。

(8) 本来的には能における音曲というところ、舞などの舞台上での動き全体に対する、囃子方なども含めた音楽的部分を指し示す。しかし本稿ではこれより音曲と言った場合、それはシテの謡を意味していることとする。

(9) 「もと、はじき弓のばね、の意であるが『莊子・至楽』に「万物は皆機より出でて機に入る」とあるように、造化発動の根源の意に転じ、発動するきつけ、発動の直接の原因、発動するきざし、いづれ発動するはずの素質など、さまざまの意に分化した詞。具体的な物や現象を現出する根源を表す氣と通じ、区別しがたい場合が多い。」(『角川古語大辞典』)

(10) 「この比は又、あまりの大事にて、稽古多からず。先、声変りぬれば、第一の花失せたり。体も腰高になれば、かゝり失せて、過ぎし比の、声も盛りに、花やかに、易かりし時分の移りに、手立はたと変りぬれば、氣を失ふ。(中略)此頃の稽古には、たゞ、指をさして人に笑はるゝとも、それをばかへりみず、内にては、声の届かんずる調子にて、宵・暁の声をつかひ、心中には願力を起して、一期の堺こゝなりと、生涯にかけて能を捨てぬより外は、稽古あるべからず。こゝにて捨つれば、そのまゝ能は止まるべし。」(『花伝』第一年来稽古)

(11) 【世阿弥の著作】

【花伝】

第一卷から第三卷まで 応永七年四月 三八歳

第四・第五卷 応永九年三月 四〇歳

第六・第七卷 年代不明(第四・第五より数年後か)

【花習内拔書】(能序破急事) 応永二五年二月 五六歳

【音曲声出口伝】 応永二六年 五七歳

【至花道】 応永二七年六月 五八歳

- 『二曲三体人形図』（人形） 応永二八年七月 五九歳
- 『三道』（能作書） 応永三〇年二月 六一歳
- 『花鏡』 応永三一年六月 六二歳
- 『曲付次第』（曲付） 年代不明（『三道』よりあとか）
- 『風曲集』 年代不明（曲付次第より後か）
- 『遊樂習道風見』 年代不明（九位より前か）
- 『五位』（遊樂芸風五位） 年代不明（九位より前か）
- 『九位』（九位次第） 年代不明（六義より前か）
- 『六義』 応永三五年三月 六六歳
- 『拾玉得花』 正長元年六月 六六歳
- 『五音』 年代不明（永享2年より前か）
- 『五音曲』（五音曲条々） 年代不明（永享2年より前か）
- 『習道書』 永享二年三月 六八歳
- 『世子六十以後申樂談儀』（申樂談儀） 永享二年一一月 六八歳
- 『夢跡一紙』 永享四年九月 七〇歳
- 『却来花』 永享五年三月 七一歳
- 『金島書』 永享八年二月 七四歳

(12) 日本思想体系「世阿弥・禅竹」の頭注には、音曲の稽古においての一日の内の最も適した時刻とも解すことができ、とあるが、本文に述べたように『花伝』の「年来稽古」とリンクすると考えれば、頭注のような解釈は退けられ

る。

(13) 「声悪く、二曲さのみの達者になけれども、上手の覚え天下にあるものあり。是則、舞・はたらきは態也。主に成る物は心なり。又正位也。さるほどに、面白き味わいを知りて、心にてする能は、さのみの達者になれ共、上手の名を取る也。」(『花鏡』「上手之知感事」)

(14) 「見風」という語は、幅広い意味があると考えられる。つまりそれは「見」が意味することの幅広さを意味するということである。見手にとってシテから得られる視覚的情報は全て「見」であり、見手にとっての「見」するへよさへは全て「見風」となる。そのように「見風」を使っている箇所もあるが、この引用文における「見風」は文脈から考えて、舞姿によるへよさへと解釈する。