

世阿弥の「離見の見」

鈴木 文 孝
(哲学教室)

一

舞に、目前心後と云ふことあり。「目を前に見て、心を後に置け」となり。これは、以前申しつる舞智風体の用心なり。見所より見る所の風姿は、わが離見なり。しかれば、わが眼の見る所は我見なり。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は、すなはち見所同心の見なり。その時は、わが姿を見得するなり。わが姿を見得すれば、左右前後を見るなり。しかれども、目前左右までを見れども、後姿をばいまだ知らぬか。後姿を覚えねば、姿の俗なる所をわきまへず。

さるほどに、離見の見にて、見所同見となりて、不及目の身所まで見智して、五体相應の幽姿をなすべし。これすなはち、心を後に置くにてあらずや。かへすがへす、離見の見をよくよく見得して、眼、まなこを見ぬ所を覚えて、左右前後を分明に案見せよ。さだめて、花姿玉得の幽舞に至らんこと、目前の証見なるべし。

担板感に云う、そうじて舞・働きに至るまで、左右前後と納むべし。〔花鏡〕
私がこの世阿弥の「離見の見」という考えに関心をもつように

なつたのは、観世寿夫氏の論文で、「「離見の見」を体得している場合には、ただむやみに熟演することで自分が充実したと考え自己満足に陥ることにはならないのであつて、熟演している自分の刹那々にのめり込んでいる舞台というものは、得てして観客は逆に白々しい気分になるものである」とあるのを読んで以来である。我々の実践も、人倫という舞台での振舞とみる事ができる。カントが利巧 *Klugheit* を智慧 *Weisheit* 或いは道德性 *Sittlichkeit* から峻別した如く、意図的に他人の眼を意識して振舞うことはあまりに利巧的過ぎるが、反対に、あくまで自己の所信を貫くという場合には、いわば「離見の見」による絶えざる自己反省が必要ではなからうか。カントの定言命法が意志の格率(原則)に関する形式的命法であり、個々の具体的行為を命令する質料的命法でないのも、そのことと関連している。カントによれば、理性——理論理性も実践理性も——は、無制約者を求める最上認識能力である。しかし人間の有限な認識能力では、無制約者を固定化して把捉することは不可能である。ここにおいて、我々は、我々の如何なる所信といえども、所詮限られた一つの立場に過ぎぬものであることを知る。カントの理性は、我々を自己の所信の固執から浮動させ、超越させる。それは、決して、杓子定規的な理性ではな

い。世阿弥の「離見の見」の思想も、そういうカント哲学の精神に通ずるものをもっているように思う。

引用文中の「担板感」は、香西精氏によれば、「担板漢」の誤りであり、「板をになった男」、従って「板が邪魔になって、横も後も見えない、前一方しか見えない、馬車馬野郎」の意味である。³「左右前後と納むべし」の「左右前後」は、表章教授によれば、舞い納めの型であるが、私見では、引用文中にくつかでてくる他の「左右前後」と同義に解したい。従って、「左右前後と納むべし」は、左右前後、何れも幽姿をなすように舞え、の意である。さて、前、左、右の姿までをば「目を前に見る」ことによって自分の目で確かめることができても、後姿を自分の目で確かめることは不可能である。しかし、五体が調和した幽姿をなすためには、自己の左右前後を見ることが不可欠だ、と世阿弥は考える。このためには「離見の見」が必要であり、具体的には「心を後に置く」ことが必要である、という。注意すべきは、ここで「離見の見」が「わが姿を見得する」ということと連関して用いられていることである。そして、「わが姿を見得する」ために「目前心後」ということが説かれていたのである。だから「離見の見」は、「目を前に見る」とことと「心を後に置く」とこの両方を含む。勿論、後者に重点が置かれる。ここで想い浮かぶのは、同じ「花鏡」の左記の文章である。

舞・働きは態なり。主になるものは心なり。また正位なり。

「目前心後」、「離見の見」は、冒頭の引用文では、「舞智風体」、即ち「手足を扱はずして、ただ、姿懸りを体にし」た「無手・無風」の舞についていわれているわけであるが、これは更に舞歌、物まね一般に対してもいえることである。それは、「離見の見」

三〇

という言葉が、世阿弥の論著の他の箇所においてはするように広く用いられていることからいえる。そして私は、「目前心後」の「目」が見るべきものは、前、左、右の自己の姿であるよりも、むしろワザであると解したい。「見る」というよりも「心を配る」、「工夫を凝らす」といった方がいいかと思う。しかし必要なのは、ワザばかりではない。「主になるものは心」なのである。『花鏡』に次のようにある。

見所の批判に云はく、「せぬ所が面白き」など云ふことあり。これは、為手の秘する所の案心なり。まづ、二曲を初めとして、立ち働き・物まねの種々、ことごとくみな身になす態なり。せぬ所と申すは、その隙なり。このせぬ隙は何とて面白きぞと見る所、これは油断なく心を結ぐ性根なり。舞を舞ひやむ隙、音曲を謡ひやむ所、そのほか、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なり。この内心の感、外に匂ひて面白きなり。

「心を後に置き」とは、そういう「心」をもてということである。その「心」は殊に、ワザが少なく「姿懸り」が主である「舞智」については必要である。

そのように、「わが姿を見得する」とことは、ワザについて心を配り、心について配慮することによって可能となるが、何のためか「わが姿を見得」せねばならないのかといえは、「花姿玉得の幽舞に至る」ためである。世阿弥の「離見の見」は、純芸術的次元で説かれていたのである。

勿論、演劇であるから、ここでも観客のことが念頭に置かれている。「離見」は「我見を離る」という意味の禅語であるが、冒頭の引用文では「見所から見たわが姿」の意味で用いられている。

「見所同心の見」という場合にも、観客から見た我が姿がどうであるかが問題にされている。

二

冒頭の引用文の「眼、まなこを見ぬ」を、香西精氏は、「一般の論理では、主観は主観をとらえることができない」の意であるが、この言葉は、「禪では、主客一如の絶体境では、見るべき客体もなければ、見るという働らきをすべき主体もないというたとえに使われている」ことを指摘しておられる。「普通の意識世界では、主客の対立をこえることはできない。この矛盾を自己同一的にすることは、形而上学的論理によるほかはない。……ここで、「眼まなこを見ず」を引いたのは、実に適切である^{注6}」。中期以降の世阿弥は、そういう「絶対矛盾の自己同一」の境位を目指した。しかし、観客を意識しない演技者がありえないのも事実であり、従って演技者対観客の対立はどこまでも残るはずである。観客の眼を意識すればこそ、世阿弥の能芸論の深化もあつたわけである。「風姿花伝」にも、「力なく、この道は見所を本にする態なれば……」とある。また、「至花道」の次の叙述は、世阿弥が観客の眼を如何に深刻に意識していたかを語るに十分である。

その頃は、貴人・上方様の御批判にも、是をのみ御覧じはやされて、非をば御讃談もなかりしなり。当世は、御目も弥や闌けて、少しきの非をも御讃談に及ぶあひだ、玉を磨き、花を摘める幽曲ならずは、上方様の御意に叶ふことあるべからず。

表教授によれば、「花伝」執筆の直後あたりから「義満は近江猿楽の大王（道阿弥）を世阿弥以上に評価するようになる。『応永十五年三月の北山第への後小松天皇行幸の際にも、世阿弥では

なく大王の芸を天覧に供している」。史上最初の天覧能の晴れの舞台に立ったのは、「十二年」の今熊野での演能以来義満の寵愛を受け続け、「天下の名望」を恣にできた世阿弥ではなかったのである。「こうした義満の大王重用」は、世阿弥に「亡父以来の観世座の伝統であつた物まね主体の面白き能から、歌舞中心の美しき能への転換」、「能の歌舞劇化」を齎させる。また、義満没後、義持の重用を受けたのは、田楽新座の増阿弥である。「義持が特に世阿弥を疎んじた形跡はない」にしても、「申楽談儀」が次の如く賞讃している増阿弥は、芸力、芸域においても世阿弥のライバルであり、義持の鑑賞眼の高さを意識して、世阿弥の能は「冷えたる能・無文の能」へ深化していく^{注7}。

南都東北院にて、立合に、東の方より西に立廻りて、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。……尺八の能に、尺八一手吹き鳴らひて、かくくとい謡ひ、様もなぐさと入、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。

生活を賭け、更には「天下の名望」を賭けた、演技者である観阿弥、世阿弥対観客の緊張関係において、離見の見という考えも成立したわけである。

三

離見の見という考えは、世阿弥の能芸論の展開の中期になって成立する。それは、最も演技効果を上げるための、いわば心眼のもち方である。前期の「花伝」では、演技効果を上げるために「珍らしき理」について述べられている。

そもそも花と云ふに、万木千草において、四季折節に咲くもの

なれば、その時を得て珍らしきゆゑに、翫ぶなり。申樂も人の心に珍らしきと知る所、すなはち面白き心なり。花と、面白きと、珍らしきと、これ三つは同じ心なり。……能も住する所なきを、まづ花と知るべし。住せずして余の風体に移れば、珍らしきなり。

「住する」とは、限られた数の能をいつも同じ調子で演ずることをいう。どんなに優れた能であり、どんなに優れた演技であらうと、これでは観客に飽きがきてしまう。世阿弥は珍らしきによつて観客を惹きつけようとした。珍らしき理は、「十体」と「年々去来の花」を身につけ、「幽玄の理」、「強き理」と「秘する花」の理を「知り究め」ることによつて活用できる。

「十体」とは、『花伝』第五でいえば、大和申樂、近江申樂、田樂、それぞれの風体を指す。具体的には、「申樂談儀」の冒頭に「当道の先祖」として挙げられている田樂本座の一忠、田樂新座の喜阿、増阿弥、近江申樂の犬王、そして観阿弥の風体を考えればよい。もともと世阿弥にとっては観阿弥こそ十体の理想的具現者である故、ここでは除くべきであるかもしれない。『申樂談儀』は、当時の大和申樂の役者をば「田舎の風体」として、あまり高く評価していない。しかし大和申樂が、観阿弥や「花伝」までの世阿弥にとつて、「わが風体の形木」であつたことは間違いない。己が風体の基本型を「究め」ないことには、十体を知ることとは不可能だ、と世阿弥はいう。その「形木」とは、『花伝』では物まねの九体（女・老人・直面・物狂ひ・法師・修羅・神・鬼・唐事）であり、中期以降では二曲三体（舞歌、老体・女体・軍体）である。「珍らしき理」を説く『花伝』第七では、「十体を得る」という言葉は「物数を究める」、という意味で用いられている。

「十体を得たらん為手は、同じことを一廻り一廻りづつするとも、その一通りの間久しかるべければ、珍らしかるべし」。そのためには新作の能を書くことが如何に有効な手立であるか。「能の本を書くこと、この道の命なり」。しかも演能可能な曲を、見所の好みに応じ、また「珍らしき理」を活かすために、或いは近江風に、或いは田樂風に「彩どる」ことによつて「百色にも渉る」ことができるのである。

「年々去来の花」とは、「幼なかりし時の粧ひ、初心の時分の態、手盛りの振舞、年寄りての風体、この時分々々のおのれと身にありし風体を、皆、当芸に一度に持つこと」である。『花鏡』の「時々ノ初心不レ可レ忘」も同様のことをいつているが、『花伝』の場合には「若き時分には、行末の年々去来の風体を得、年寄りては、過ぎし方の風体を身に残す」ことであり、「若やぎたる」風体も「腐たけたる風体」もできなくてはならぬ、といっている。「若くては年寄の風体、年寄りては盛りの風体を残すこと、珍らしきにあらずや」。

「幽玄の理」、「強き理」とは、幽玄と強きの本質を弁えることである。「この二つ（幽玄と強き）は、その物の体（かたち）にあり」とは、物まねの対象のことである。「たとへば、人においては、女御・更衣、または優女・好色、美男、草木には花の類、かやうの数々は、その形幽玄の物なり。また、あるいは武士・荒夷、あるいは鬼・神、草木にも松・杉、かやうの数々の類は強き物と申すべきか。かやうの万物の品々を、よくし似せたらんは、幽玄の物まねは幽玄になり、強きは自ら強かるべし」。物まねこそ根本であるのに、似せはしないで、「ただ幽玄にせんとばかり心得」、或いは強くせんとばかり心得るのでは、或いは「弱く」、或いは

「荒く」なってしまう。「ただ、似せんとばかり思ふべし」。幽玄と強きの本質を弁えることによって、「幽玄を翫ぶ見物衆の前」では、強き曲を少し幽玄がかりに演ずることも可能となる。就中、世阿弥が強調するのは、「怒れる風体にせん時は、柔かなる心を忘るべからず。……また、幽玄の物まねに強き理を忘るべからず」ということである。これはまさしく「珍らしき理」である。ただ、世阿弥は強きよりも幽玄の方を重んじ、この傾向は中期に一層強まる。「かへすがへす、上代・末代・古今、年々去来に、芸人の得手々様々なりと云へども、至上長久に天下の名望を得る為手においては、幽玄風のみなるべし」（『能作書』）。「身を強く動かす時は、足踏みを盗むべし。足を強く踏む時は、身をば静かに持つべし」、即ち「花鏡」の所謂「強身動有足踏、強足踏有身動」についても、「花伝」は「珍らしき理」で説明している。「至花道」でいう「閑位」も「珍らしき理」の活用である。閑位とは、「年来の稽古のほどは嫌ひ除けつる非風の手を、是風に少し交ふること」である。「善き所珍らしからで、見所の見風も少し目慣るるやうなる所に、非風を稀に交ふれば、上手のためは、これまた珍らしき手なり。さるほどに、非風かへつて是風になる遠見あり」。

世阿弥の考えは極めて合理的である。「ただ花は見る人の心に珍らしきが花なり。……されば、花とて別にはなきものなり。物数を尽して、工夫を得て、珍らしき感を心得るが花なり。「花は心、種は態」と書けるもこれなり。「花は心」の「心」は、「珍らしき理」を弁えそれを自在に活用する心、即ち「能を知る心」であり、「花鏡」の意味での「心」、即ち「種としての心」の考えは「花伝」にはない。世阿弥は、十体以下のワザを身につけ、「珍

らしき理」を弁えれば、どんな観客の心にも「珍らしき感」を喚び起すことができる考えた。「この工夫と達者とを究めたらん為手をば、「花を究めたる」とや申すべき」。そして「秘すれば花なり。秘せずは、花なるべからず」という言葉を繰り返す。手の内を明かしてしまえば、観客に「珍らしき感」を喚び起すことは不可能である。手の内とは、「珍らしき理」のことである。「ただ珍らしきが花ぞ」と皆人知るならば、「さては珍らしきことあるべし」と思ひ設けたらん見物衆の前には、たとひ珍らしきことをするとも、見手の心に珍らしき感はあるべからず。また、「申楽談儀」が、「幕屋などをも、能々塞ぎて、人に見せ度もなし。女などに美しく成たれ共、まさしく、幕屋にて裸に成て、大汗だらけなれば、匂ひ少なく、思ひ倣し悪き也」という時も、「秘する花」の理の応用である。世阿弥は、「秘事と云ふことを現せば、させることにてもなきものなり」、といっている。「珍らしき理」という考えは極めて合理的である。それを「秘伝」とするのは、「秘せねば花なるべからず」ということと並んで、観阿弥或いは世阿弥によるかかる合理的工夫は、当時の申楽においてはまさしく画期的なことだったからである。

「花伝」第三の冒頭では「申楽を初むるに、当日に臨んで、まづ座敷を見て、吉凶をかねて知ること」について説明されている。「神事・貴人の御前などの申楽に、人群集して座敷いまだ静まらぬ時には、「いかにもいかにも静めて「静まるまで待つて」、見物衆、申楽を待ちかねて、数万人の心一同に「遅し」と楽屋を見るところに、時を得て出でて、一声を上」げよ、と教えている。また、「申楽は、貴人の御出でを本とす」る故、「もし早く御出である時は、やがて始め」ないわけにはいかない。然るに「見物衆の座

敷、いまだ定まらぬ場合には、「座敷を静めんため」、「日頃より〔も〕色々と振をもつくろひ、声をも強々と使ひ、足踏みをも少し高く踏み、立ち振舞ふ風情をも、人の目に立つやうに生き生きとすべし」と教えている。また、「夜の申楽」は「定まりてしめる」故、「昼、二番目によき〔ふさわしい〕能の体を、夜の脇〔最初〕にすべし」、「いかにもいかにもよき能を利くすべし」と教えている。同様の趣旨が「花習」の後半や「花鏡」の「時節当レ感事」、「序・破・急之事」の段に更に詳細に展開されている。「花伝」第七は「時分をも恐るべし。……いかにすれども、能にもよき時あれば、必ず悪きことまたあるべし。これ、力なき因果なり」と、「男時」（よき時分）、「女時」（悪き時分）のままならぬことを説いているが、それについても「そもそも因果とて、よき・悪しき時のあるも、公案を尽して見るに、ただ珍らしき・珍らしからぬの二つなり」と、「珍らしき理」によつて説明している。昨日観客の眼に面白いと見えたことも、今日は珍らしさがなくなるから、面白いとは見えないのである。

世阿弥の「花の公案」即ち如何にして観客の眼を惹きつけるかという工夫のうちには、純芸術的意図と並んで、「寿福増長」という経済的意図が含まれている。「花伝」はむしろ観阿弥の思想の祖述である。観阿弥は田舎廻りの役者から京に上り、「天下の名望」を勝ち得た人である。一座を率いる観世太夫として幾多の経済的苦労をも経験したであろう。「この芸とは、衆人愛敬をもて一座建立の寿福とせり」。「花鏡」は「名望を得ること、都にて褒美を得ずはあるべからず」というが、「花伝」は「能に初心を忘れずして、時に応じ所によりて、愚かなる眼にも〔げにも〕と思ふやうに能をせんこと、これ寿福なり。……しかれば、亡父

はいかなる田舎・山里の片辺にても、その心を受けて、所の風儀を一大事に懸けて芸をせしなり」と、と寿福の途について書いている。かりに都で見放される時分があつても、「田舎・遠国の褒美の花」が失せないならば、田舎廻りで食いつなぐことができる。その内には、「また天下の時に逢ふ」こともできる。しかし観阿弥、世阿弥は、決して寿福第一主義ではない。「この寿福増長の嗜みと申せばとて、ひたすら世間の理にかかりて、もし欲心に住せば、これ第一、道の廢るべき因縁なり。道のための嗜みには、寿福増長あるべし。寿福のための嗜みには、道まさに廢るべし。云々」

四

「観阿、今熊野の能の時、申楽と云事をば、將軍家〔鹿苑院〕御覽シ初めらる、也。世子十二の年也」（『申楽談儀』）。勿論、その演能には世阿弥も加わつていた。観世父子の演技と美貌は十八歳の將軍義満を魅了し、以後世阿弥に対する義満の男色的ともいわれる寵愛が始まる。その世阿弥には生得の「下地」の優秀さの自覚は十分にあつたであろう。しかし「時分の花」（少年期、青年期の容色、声色の優美さ）はやがて消え失せる。それは「天下の名望」を恣にしてゐる世阿弥にとつて如何に恐しいことであつたか。「花伝」の冒頭の三篇は、応永七年四月という奥書から、三十八歳の時に書かれたものであることがわかる。そこに、三十四、五歳を「この頃の能、盛りの極めなり。……上るは三十四五までの頃、下るは四十以来なり」と書いている。三十四、五歳でワザは最も「堪能」になるが、かつての「時分の花」は目に見えて衰えていく。世阿弥においては、幽玄は、我々が想像するよりもずっと若やいだ美しさである。「花鏡」の「幽玄之入レ境事」の段

に、「ただ美しく、柔和なる体、幽玄の本体なり」といい、また「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」、といっている。そのことを理解しないと、何故三十四、五歳を以て「盛りの極め」としているかが理解できないであろう。「潤れ」という美しさも、例えば「薄霧」の如きヴェールを被った「しっとりとした優美さ」であり、「花によりての風情」である。「花なくては、潤れ所無益なり」。

「時分の花」に対するのが「真の花」である。世阿弥にとって「真の花」の具現者はやはり観阿弥である。五十二歳の観阿弥は死の半月前、静岡市の浅間神社で法案を勤めた。「その日の申樂、ことに花やかにて、見物の上下、一同に褒美せしなり。およそその頃、物数をばはや初心に譲りて、安き所を少々なと色へてせしかども、花はいや増しに見えしなり。これ、まことに得たりし花なるが故に、能は枝葉も少なく、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証拠なり」。しかば「真の花」は如何にして咲かせることができるか。「ただ、真の花は、咲く道理も、散る道理も、心のままなるべし。されば久しかるべし。この理を知らむこと、いかがすべき。もし、別紙の口伝にあるべきか」。「花伝」第七「別紙口伝」の「珍らしき理」を弁えることこそ、「真の花」を咲かせる手立なのである。右の引用文中の「心のままなるべし」とは、「心」が「珍らしき理」を自由自在に活用することを指している。

五

「主になるものは心なり」の「心」は「能を知る心」、「種としての心」の両方を含むが、『花鏡』では後者の方が重視されている。

る。「花鏡」は「為手の位」を「上手の位」、「名人の位」、「天下の名望を得る位」の三段階に分けている。第一は「舞・働きの達者」の芸位であり、第二は「珍らしき理」を駆使する「面白き位」であり、第三は「無心の感を持つ」芸位である。第三は「花伝」にはなかった芸位である。世阿弥の言葉を引用しよう。

面白き位より上に、心にも覚えず、「あつ」と云ふ重あるべし。これは感なり。これは、心にも覚えねば、面白しとだに思はぬ感なり。ここを「混ぜぬ」とも云ふ。しかれば、易には、感と云ふ文字の下、心を書かで、咸ばかりを「かん」と訓ませたり。これ、真の「かん」には、心もなき際なるがゆゑなり。

「花伝」の「花と、面白きと、珍らしきと、これ三つは同じ心なり」は後期の『拾玉得花』では「九位」最上の「妙花」風と結びつけて説明されているが、そこにも同様の論がある。「遊樂の面白きと見る即心は、無心の感なり。云々」「舞歌の曲をなし、意景感風の心耳を驚かす境、覚えず見所の感応をなす、これ妙花なり。これ、面白きなり。これ、無心感なり。この三ヶ条の感は、まさに無心の切なり」。「拾玉得花」は続けて「〔「無心の感」、「妙花」〕の位の有主風を得」た「真実の安き位」を「無位」、「無心」で説明する。「花伝」、「至花道」、「花鏡」等の「条々を習道して、奥蔵を極め、達人になりて、何とも心のままなる」とも、「無心」の境地に立たなければ、「稽古を習道したる成功の安位」に過ぎない。「そもそも、安位と云つば、意景・態相にまつたく関はらぬ所あるべし。……その時は、稽古・習道を尽しつる条々、心中に一物も無し。……「悟々同二未悟」と云ふ。「真実の安位」は、「万曲をなすとも、心中に「安し」とだにも思ふべからず。無曲・無心の当態なり。この位をや、本無妙花とも申すべき」。

私は筆を執りながら、「無心の感」を演技者における感と解すべきか、観客における感と解すべきかに迷った。「花鏡」の場合には両方の意味をもつようであるし、「拾玉得花」の「妙・花・面白」のところは、「花伝」とのつながりで考えると、むしろ観客における感であるし、「安き位」のところは演技者における感である。しかし、よく考えてみると、これは「無心」の境地であるが故に、自己脱落の境地であり、ここでは自他の区別はなくなっている筈である。まさしく「見所同心の見」である。

「離見の見」が精神分析学の「前意識」、「大乗起信論」の「阿陀那識」に相当することを指摘されたのは、小西甚一博士である。私も「離見の見」の本質を「無心の感」と解したい。それは各人の個別的な前意識ではなく、「舞歌幽玄」の世界という普遍的世に自己を放下した前意識状態である。精神医学的現存在分析のピンスヴァンガーはヘラクレイトスの「覚醒者たちは、ただ一つの、しかも共通の世界をもっているが、眠れる者についていうと、各人は、自己固有の世界に向かつている」という言葉を好んで引用するが、世阿弥の場合にも、「舞歌幽玄」の世界という「共同的世界」へ自己を放下することを教えるのであり、演技者と観客との「共人間関係」が常に念頭に置かれていたのである。

さて、「無心の位」においては自他の区別はないといっても、「主になるものは心なり」の「心」が演技者の心位であることは間違いない。小西博士は「動十分心、動七分身」即ち「心を十分に動かして身を七分に動かせ」、の身七分動を補う三分を「心」と解される。世阿弥は「二曲、振・風情、万に付けて、心を細かにして身を大様にすべし」ともいっており、これに従って考えるならば、それは「能を知る心」であるが、小西博士はそれを「種

としての心」と解しておられる。「せぬ所が面白き」の引用の後

三六

に次の如く続く。
かやうなれども、この内心、ありと、他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、わが心をわれにも隠す案心にて、せぬ隙の前後を縫ぐべし。これすなはち、万能を一心にて縫ぐ感力なり。

「せぬ隙」を埋める「種としての心」は、小西博士によれば、「わが心をわれにも隠す案心」である。小西博士はこれを「演者自身の意識を離れ」て例えば「松風の心になりきる」、「前意識の状態での「役の心」へ自分を導く」心であり、それが「離見の見」とであると解しておられる。

小西博士の解釈は、まことに卓見である。このように解してのみ「わが心をわれにも隠す」ということの意味が理解できる。ただ、私は、なぜそれが「せぬ隙」を埋めるのか、「外に匂ひて面白」くなるのか、について考えてみた。

世阿弥自身は区別していないが、「万能箱ニ一心一事」の段を詳しく読むと、三通りの「心」を区別できる。浅い方からいうと、第一は「珍らしき理」を操る心である。「秘する花」の理によつて世阿弥はこの「心」をば、人に見ゆべからず。もしもし見えば、傀儡（人形）の糸の見えんがごとし、という。第二は小西博士の指摘される「わが心をわれにも隠す案心」即ち「演者自身の意識を離れる」心である。第三は「申楽も、種々の物まねは作り物なり。これを持つ物は心なり」、の「心」である。これは第一、第二の意味での「心」を含むと解してもよいが、「生死去来、棚頭ノ傀儡、一線断ユル時、落々磊々」という引用句との関連でいえば、ワザははかないうわべだけのものであり、根底にどう

いう心が控えているかこそが肝要だ、ということをしている。
「万能を一心にて縮ぐ」の「一心」、「そうじて、即座に限るべからず。日々夜々、行住座臥にこの心を忘れずして、定心に縮ぐべし」の「心」は、第三の意味での心である。それは「無心の位」という禪定の心である。「せぬ隙」を埋め、「外に匂」うのは、この心である。勿論、「無心の位にて」こそ「わが心をわれにも隠す案心」も可能となるわけであるが、世阿弥は「無心の位」そのものが美学的深さをもつことを認めている。

「花鏡」は「見より出で来る能」、「聞より出で来る能」、「心より出で来る能」を区別し、

心より出で来る能とは、無上の上手の申樂に、物数ののち、二曲も物まねも義理もさしてなき能の、さびさびとしたる内に、何とやらん感心のある所あり。これを、冷えたる曲とも申すなり。この位、よきほどの目利きも見知らぬなり。まして、田舎目利きなどは、思ひも寄るまじきなり。これはただ、無上の上手の得たる瑞風かと覚えたり。これを、心より出で来る能とも云ひ、無心の能とも、または無文の能とも申すなり。

と述べているが、この「心より出で来る能」、或いは無文幽玄への「花伝」の「花」の美の深化は、「無心の位」と結びつけて理解さるべきである。

自分が意識してなすワザの欠陥は自分で意識できても、前意識的なワザの欠陥や「せぬ隙」の面白くなさは自分の目には映らない。だから「離見の見」に立つことが必要であるが、それは具体的に「無心の位」という禪的境地に立つて演ずることである。これは「見より出で来る能」、「聞より出で来る能」についてもいえる。この二つについては「目を前に見」ること即ち演技の工夫

もまた必要であるが。ともかく、「無心の位」が離見のみに現われねばならぬのである。

表教授は世阿弥の「離見の見」に(1)「離」が「距離的に離れる」を表わす場合、(2)「時間的に離れる」を表わす場合、(3)「離見」或いは「離見の見」が「無意識のうちに(演者の意識を離れて)外に匂い出る見風」、「見風を離れた見風(見風の如くはつきりと発現しない演技効果)」を意味する場合、の三つの用法があることを指摘しておられる。(3)の用例は次の如きである。

○妙と云つば、言語道断、心行所滅なり。……しかれば、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、妙花にやあるべき。(「九位」)

○当芸にも、堪能・その者なむどの位に至らん時は、この「定家の」¹³「駒とめて」の歌のごとく、まさしく造作の一もなく、風体心をも求めず、無感の感、離見のみに現はれて……。『遊楽習道風見』

○寵深花風とは、寵しき姿なり。深は、離見の見、花は、顕風なり。(「六義」)

これらの「離見(の見)」は当然「無心の位」と結びついているわけであるが、「無心の位」においては主観・客観の対立はなくなる。「無心の位」から発する「見風を離れた見風」がそのまま観客の心の深層を捉えるのである。勿論、そのためには観客は「目・智相応」の「よき見手」でなくてはならないが、そういう理想的場面を設定すれば、右の「離見(の見)」を、同時に、「見手の側の離見の見」と解しても誤まりではないと思う。

六

世阿弥は能を作るについて「本説(の)正し」いこと、つまり「よく知られた素材」であることを重視する。そうしている。「ただ、優しくて、理のすなはちに聞ゆるやうならんずる詩歌の言葉を探るべし」(「花伝」)。また、「作り能」即ち「さらに本説もなきことを新作」することは「極めたる達人の才学の態」だといっている(「能作書」)。このように世阿弥が「本説正しい」ことを重視する所以は、観客を当時の人々の脳裏にあつた夢幻の世界へ遊ばせようという意図にある。世阿弥のいう幽玄は、室町時代の人々の王朝憧憬から生れた「理念としての幽玄」なのである(特に髪物の場合)。幽玄の世界は理念的、夢幻的世界である故、舞歌が申樂の基本となる。

そもそも、遊樂体とは、舞歌なり。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・名将なりとも、遊樂の見風あるべからず。(「能作書」)

謡曲にはストーリーがあるわけであるから、まず謡いがあり、それに合わせて舞うのである。演技効果としても「先聞後見」が最も効果的である。「花鏡」はいう。「まづ、諸人の耳に、聞く所を先立てて、さて、風情を少し遅るるやうにすれば、聞く心よりやがて見ゆるる所に移る境にて、見聞成就する感あり。……(そのようにすれば)風情にて止まるなり」。同書「舞声為根」の段の「舞は、音声より出でずは、感あるべからず。一声の匂ひより、舞へ移る境にて妙力あるべし。また、舞ひ納むる所も、音感へ納まる位あり」という叙述も、同様の趣旨に解すべきであると思う。さて、「花伝」の「物学条々」の九体は中期の論著では老・女

・軍の三体にまとめられている。小西博士はそこに「多様さだけに依つて花を咲かせようとする前期の基本方針」に対して「多様さそのものよりも、むしろ多様さをつらぬく本質的在りかたへの志向」をみ、「前期よりも「わざ」が後退の傾向を示している」こと、「そうした志向が、後期における三体我意分の論ともなつてゆくことを指摘されている」。「三体我意分」とは、「閑心遠目」が「老体の我意分」、「体心捨力」が「女体の我意分」、「体力砕心」が「軍体の我意分」である。小西博士は、中期の「能作書」について「世阿弥は、たぶん「高砂」や「淡路」よりも「老体の能」一般を、あるいは「葵上」や「浮舟」よりも「女体の能」一般を書けと言いたかつたのだらうと思われる」といい、また「後期の世阿弥は、たとえば「憂愁をいだく麗人」に「なりかへる」のではなく、むしろ「体心捨力」というもっと類型的な「あてがひ」(志向)に「なりかへる」のこそ、ほんとうに「熊野」を演じ生かすゆえんだ——といったふうと考えている」といつておられる。

同博士によれば、型とは、「いちばん成功率の高かつた演技かたを整理した(も)の」、である。能のもののまねの本質を「類型的な理念の世界に徹しようとする」点にみる小西博士の説と重なると思うが、私の推測では、世阿弥が型を整理し、重視するようになった根本は、やはり夢幻能形式の確立にある。「わが心をわれにも隠す案心」で演者が自己を型に放下することによってこそ観客を夢幻の世界に誘い入れるのである。あまり写實的では夢幻の世界へ誘い入れることはできない。

さて、そういう、型への自己放下によつて夢幻の世界が開示してくるわけであるが、その「舞歌幽玄」の世界と禪的な無心の境地との連関については、ここでは詳論しない。ただ、「銀鏡裏に雪

を積む」と、銀や雪のイメージで象徴された閑花風は、既に、王朝憧憬的な幽玄の世界を超えて、禪的な世界を志向しているといえるのではなからうか。寵深花風、妙花風となれば、更にである。

ともかく、上三花はワザや型を超越した無心の心位である。世阿弥が求めた究極的な幽玄の世界はワザや型で以て規定することはできない。習道の次第においては二曲（浅文風）、三体（広精風）、その完成（正花風）という順序を追うことが必要であるが、究極的な芸位はワザや型の芸位ではない。閑花風は二曲三体の延長線上にある芸位といえようが、「雪、千山を蓋ひて（幽玄）、孤峰如何が白からざる（非幽玄）」という、閑位の一つである寵深花風は既に二曲三体の延長線とは次元を異にする。「新羅、夜半、日頭（太陽）明らかなり」という妙風花の「言語道断、心行所滅」の芸位はなお更である。だからどうしても「心を後に置く」ことが必要になる。「心」を匂い出させる他に途はなくなる。

また、世阿弥が型について考えを深めたのは、父とともに究めた申楽の蘊奥を型によって末代にまで伝えようという意図とも結びついていた、と思われる。

七

『遊楽習道風見』は「般若心経」の「色即是空、空即是色」という言葉を引用して、自意識の立場で「万曲ことごとく意中の景に満風する所」を色即是空とよび、しかし「心外に見風の是非あるべき」により、その立場では「智外のは非の用心、なほ以て危みあるべし」といい、「この用心の危みもなく、何となす風曲も聞けかへりて、まさしく「異相なる風よ」と見えながら、面白くて、是非・善悪もなからん位や、もし、空即是色にてあるべき。

是非ともに面白くは、是非あるべからず。智外の用心もまたあるべからず」、といっている。

ワザだけでは律し切れない智外の非があるということからも、世阿弥は無心の心位を求めた。その無心の心位に立つことこそ、「離見の見」の本義である。能芸論と倫理学をパラレルに論ずることは妥当でないかもしれないが、ここではカントの定言命法を、ワザの基本型である三体の型に対応させてみよう。定言命法は意志の格率の従うべき形式を規定する「型」であって、意志が志向すべき世界（カントの場合には叡智界という形而上学的世界）については規定しないが故に、道徳の十分条件ではないように思われる。カントの形而上学思想を抜きにしてカント倫理学を論ずることはできない。

人間にとっての根本の問題は、心の深さ、広さと、どういう世界を志向しているかということではなからうか。世阿弥は「無心の位」を目指し、「見所同心の見」の世界を志向した。「離見の見」の世界は、そういう深い、開かれた世界である。

八

本稿は、この「八」、及びこれに関連する「注」の21以下を除いては、昭和五十年の早春に執筆して、相良亨先生にお目を通していただいたものである。私はこの論文の構想を練りながら、S・フロイトの精神分析学やビンスヴァンガーの現存在分析、またピンスヴァンガーとの連関でハイデガーの「存在と時間」の勉強を始めた。今は世阿弥からは遠ざかってしまっているが、本稿の成立過程においては、私は、本当に、世阿弥に憧れ続けた。カント研究と並行して、私は、世阿弥を読むことに専念した。私は

世阿弥と、まさしく「共人間的関係」の内に立っていたのである。その「共人間的関係」を自覚することによって、私は、ハイデガーやビンズヴァンガーやM・ボスに本格的な関心を抱くようになった。

世阿弥の「離見の見」という考えに現存在分析論の立場から存在論的基礎づけを与えることも、大切であると思う。蓋し、「存在」という、凡ての「現存在」に共通の存在論的基礎があればこそ、「離見の見」も成立可能であるのである。「離見の見」は、「存在」という、人間存在にとって本源的な共人間的基盤へ向かつての、美的超越である、ともいえよう。しかし、そのことの詳論は、世阿弥研究を超える、現存在分析論そのものの課題であらう。

さて、カントの「道德の形而上学の基礎づけ」の第二章の第二段落に注目しよう。ここでは、アカデミー版「カント全集」第四巻により、我々の論旨に関連する箇所だけを引用する。「……最も鋭い自己審査においても我々が、我々を動かしてあれこれの善き行為として非常に大きい〔自己〕犠牲をなさせるためには、義務という道德的根拠以外には十分に力のありえたような何物をも全く見出さないという場合が、なるほど時としてある。……しかし実際には、最も真剣な審査によつてさえ、内密の諸動機の背後へは決して完全には到ることはできない。道德的価値が問題である場合には、目に見える諸行為ではなくて、目に見えない、かの、諸行為の内的諸原理が肝要であるのだから」。ここには、明らかにピエティスムの心情倫理の影響を窺わせる倫理観が述べられている。また、ここで用いられている「最も鋭い自己審査」、「最も真剣な〔自己〕審査」という言葉には、マックス・ウェーバー

四〇

が「プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神」において注目している、カルヴィニズムの倫理が反映している、と解することでもできよう。同書で、ウェーバーは、例えば、次の如く叙述している。「カルヴァン派の信徒は自分で自分の救いを——正確には救いの確信を、といわねばなるまい——「造り出す」のであり、しかも、〔中略〕どんな瞬間にも撰ばれているか、捨てられているか、という二者択一のまえにたつ組織的な自己審査によって造り出すのである」。「厳密な」ピューリタン信徒がたえず恩恵の地位にあるか否かをみずから審査した方式」。「カルヴィニズムの〔二重予定説という〕恐ろしい教説に具わっているような、あの不断の自己審査と一般に自己の生活の計画的な規制への推進力」。

——しかし、カントとカルヴィニズムについての詳論は、ここでは省く。しかし、徹底的な「自己審査」という厳しい倫理的態度が、カントの倫理学の背後にあるエートスの根幹を成しているということには、注目しなくてはならない。その点で、世阿弥の「離見の見」の思想は、カントに通ずる契機を含んでいる。蓋し、自分の演技についての徹底した「自己審査」の極みにおいて初めて、「離見の見」の境地は展開してくるのであるから。

本稿執筆当時においては、右に述べたような点については、あまり意識していなかったもので、ここに付け加えたわけである。今や、問題は、美と道德の関係についての問題へと、展開したのである。

〔注〕

(昭和五十三年八月三十一日受理)

注1 引用は、原則として小西甚一編「世阿弥集」(筑摩書房)による。
「申楽談儀」に関しては、岩波・日本思想大系、表章編「世阿弥 禅竹」による。

- 注2 「演戯者からみた世阿弥の習道論」、山崎正和編『世阿弥』所収。
- 注3 「世阿弥新考」三五頁。
- 注4 「世阿弥 禅竹」四五〇頁。
- 注5 同書「補注」九一参照。
- 注6 「続世阿弥新考」三八頁。
- 注7 「世阿弥 禅竹」「解説」、五四四、五頁。
- 注8 小西甚一「能楽論研究」一二八頁以下。
- 注9 同書九四頁。
- 注10 荻野恒一訳。「現象学的人間学」(邦訳みすず書房)参照。
- 注11 「能楽論研究」一三三頁以下。
- 注12 以下、同書一三六頁以下。
- 注13 「世阿弥 禅竹」「補注」九一。
- 注14 「能楽論研究」七〇頁参照。
- 注15 同書八六、七頁。
- 注16 同書一四八頁。
- 注17 同書一四八頁。
- 注18 同書二二三頁。
- 注19 同書一八八頁。
- 注20 同書七八、九頁、二二三頁。
- 注21 小倉志祥「カントの倫理思想」二八頁以下参照。
- 注22 梶山力、大塚久雄訳「プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神」、岩波文庫、下巻五六頁。
- 注23 同書、岩波文庫、下巻八六頁。
- 注24 同書、岩波文庫、下巻九一頁。
- 注25 小倉志祥「カントの倫理思想」七七頁以下参照。
- 注26 Person(人格)の語源がPerson(ラテン語の、仮面)であることからも、倫理的振舞は、或る意味で演劇的本質を具えている、といえよう。その意味で、自己の心情・振舞に關しての道德的自己審査と自己の演技についての自己審査とを対応させて考えることも可能であると思うのである。我々は、「一」において、我々の実践は人倫という舞台上での振舞ともみられうることを述べた。