

# 天・地・人をつなぐもの

— 世阿弥「一調・二機・三声」をめぐって —

玉村 恭

## 序

世阿弥（一三六三—一四四三年）の有名な言葉に、「一調・二機・三声」というものがある。研究者が高く評価するばかりでなく能役者によって言及されることも多いこの言葉は、現代においてもなおアクチュアリティを失っていない。だが一方で、この言葉の意味するところをそれが書かれた文脈において正確に理解することは、なお我々に残された課題であるように思われる。というのも、この言葉が何を言ったものなのか、解釈者の間で必ずしも一致した見解が得られていないからである。

世阿弥が「一調・二機・三声」について論じたのは、著書『音曲口伝』および『花鏡』においてである。両書は世阿弥能楽論の中期に分類されるが、特に後者は応永三二（一四二四）年の完成以前に重層的な執筆過程を経ていることが明らかにされており、どちらの書が先行するのかは一義的に定め難い<sup>1)</sup>。「一調・二機・三声」について主要部分の論旨はほぼ重なっているので本稿では主として『音曲口伝』を参照することとするが、ともあれ「一調・二機・三声」は、条の副題（『音曲口伝』では「音曲声出口伝」、『花鏡』では「音曲開口初声」）が示すように、能の発声の要諦について簡潔かつ的確に論じたものである。その後の著作で「一調・二機・三声」が主題的に取り上げられることはないものの、主旨の似た論述が装いを変えながらも随

所に散見していることから、発声についての関心は世阿弥の生涯を通じて持続したものと見なしてよい。

「一調・二機・三声」に対する従来の解釈の問題点は本論の中で随時言及するが、大まかな傾向を挙げるならば、実際に演じる立場に立って想像力をめぐらせることにより、この言葉の意味するところをいわば実践的に再構成ないし追体験しようとするのが、これまでの理解の主流をなしていたように思われる。確かにこの言葉は実演の指針として記されたものであるから、現場を想定する立場から世阿弥の発言の意図を測ることは理に叶っている。その際に、実際に能の上演を自らの身体をもって遂行している能役者たちの実践知を参照することが理解の助けとなるであろうことも間違いない。しかし我々としてはもう一度テキストに戻って、テキストの語るところをテキストに密着して明らかにする必要があるのではないかと。とりわけ、「一調・二機・三声」の中核に位置しつつ、意味の解明が最も困難であった「機」の概念については、そのようにすることが有効な方法であると思われるのである。

以下の議論の概要を示す。まずはじめに、従来の解釈を参照しつつ、「機」が「気」として「息」と結びつく契機について検討する。その上で、「機」に「息」だけには収まりきらない側面が含まれること、とりわけ、声を発する者の主体性に還元されない他者性の契機が含まれることを、『花鏡』やその他の世阿弥の主要著作をも視野に入れながら、明らかにする。そして最後に、「一調・二機・三声」に集約されている発声の機微を、より広く能の演技全般という文脈に置いて理解することを試みる。これらの検討を通して我々は、世阿弥にとって謡とは何か、声を発するとはどういうことだったのかを明らかにすることができるとある。それはまた、世阿弥能楽論全体に対して謡（音曲）の担う意義と意味を解明することでもある。

## 第一節 息とつての「機」

「音曲口伝」第一条は、分量的には半頁ほどのごく短いものである。以下に主要部分を引用する<sup>(2)</sup>。

調子をば機が持つなり。吹物の調子を音取りて、機に合せまして、目をふさぎて、息を内に引きて、さて声を出だせば、声先、調子の中より出る也。調子ばかりを音取りて、機にも合せずして声を出だせば、声先調子に合ふ事、左右なく無し。

調子をば機に寵めて、さて声を出だすがゆへに、一調・二機・三声とは定むるなり。(74)

言われているように、歌い手は不用意に声を出してはならない。声はただ単独で声になるのではない。いわば声の実体を支えるものとして、「調子」と「機」が前提されている。それらが一体になって初めて声は声となるのである。では「調子」とは何か。また「機」とは何か。

まずは、右の引用文の中に異なるレベルの「調子」が混在していることに注意したい。「調子」とは字義どおりには音の高さを言うものであるが、しかしここで言われているのは単なる音高としての「調子」ではない。世阿弥は後期の代表作「拾玉得花」(正長元年)において、雅楽の秩序概念であった「序破急」を応用して「調子を含むは序也、機を出すは破也、既に出声急也。」(91)と述べ、「調子」に「序」を配当している。別の箇所では、「序といっぱ、初めなれば、本の義なり。さるほどに、正しく、面なる姿なり。」(「花習内拔書」、98)、あるいは「序者、初めなれば、本風の姿也。脇の申楽、序なり。直なる本説の、さのみに細かになく、祝言なるが、正しく下りたるかかりなるべし。」(「花鏡」、96)と言われ、「序」にあたるものには常に「正しさ」が求められている。では「調子」における「正しさ」とは何か。音の高さという意味での「正しさ」については、「吹物」によって「音取」ることができる。しかし「音曲口伝」の引用によれば、「吹物の調子を音取」った上で、さらに「機

に合せ」るのでなければ「声先調子に合ふ事」がない、いふなれば調子はずれになるのである。ここでは、音の高さとはレベルを異にする高次の「調子」が言われていると見るべきである。声は真に声となるために、音高としての「正しさ」に還元されない何物か、すなわち「機」の介在を要求するのである。

今日最も信頼に足るとされる世阿弥伝書の注釈書『世阿弥・禅竹』（表章校訂、日本思想大系）の注では、「機」は「気」と同義であり、「息に主体的意志の加わつたもの」とされている<sup>(3)</sup>。かかる解は大筋において正しいが、細かなしき重要な点について検討の余地を残しているように思われる。

「機」と「気」が同義であると判断される根拠は、確かに世阿弥のテクスト中随所に見出せる。例えば、「花鏡」「時節当感事」の条では、舞台上に登場した演者が謡い出す時には「見物人の機」を手がかりにして最適の「時節」ないし「時分の際」を見極めなければならない<sup>(8)</sup>、とされるが<sup>(4)</sup>、同主旨と思われる論が『申楽談儀』では、「人の心も、気を詰めて見る時もあるべし。ただ「あら面白や」と見る時も有べし。気を詰めて、「あは止むるよ止むるよ」と、満座思ふ気色あらば、そと止むべし。大かた、「面白し」と、悠々と覚ゆる気色あらば、きと気を持ちて、きと止むべし」<sup>(20)</sup>と、「気」の字を用いて語られている。観客があるいは「詰め」あるいは「悠々と」保つもの、それは息であろう。役者は、それに応じて自らの「気」を「そと」あるいは「きと」<sup>およま</sup> 按配する。こうして「機」は、「気」の字を介して「息」と結びついて理解されることになる。実際、別のところでは「凡、息も機も同じ物、ふし・きよくと云も同じ字なれども、謡ふ時は、習ひ様別なり。」<sup>(1)</sup>『音曲口伝』第二条、75）と言われており、「機」と「気」が「同じ物」であることを世阿弥自身が認めている。

他にも「機」が「息」と親近性を持つ用例は多い。例えば『音曲口伝』第五条では、「祝言・ばうをく」の二種の謡い方が解説される。大雑把に言えば「祝言」は明るく強い感じの謡い方、「ばうをく」は柔らかく弱い感じの謡い方であるが、それぞれについて、「祝言の声には、機を張るゆへに、調子のかる（高くはずれる）癖あり。ばうをくは、機をゆるく持つゆへに、調子のかる癖あり。心得べし。」<sup>(76-77)</sup>と説明される。謡を謡っている時には、息の勢いによつて調子が上ずつたり下がり気味

にったりすることが間々ある。ここで世阿弥が「張る」あるいは「ゆるく持つ」と言っているのも、おそらくそのような「息」の意味での「機」であろう。また先にも引いたように、『拾玉得花』には「調子を含むは序也、機を出すは破也」という記述がある。「機」が「出す」ものとされていることは、「機」が発声にあたって演じ手の内部から外に向けて発せられるもの、すなわち「息」であることを強く示唆するだろう。

だが細かな点に留意するならば、世阿弥は「息も機も同じ物」ではあるが「謡ふ時は習ひ様別也」とも言っていた。別の箇所には「息と機と……の分目、能々智<sup>し</sup>べし」(『花鏡』音習道之事、二五)ともあり、息と機が厳密には別のものであることが言明されているのである。では、単なる「息」ではないとすれば、息と機とはどのような関係を持つものなのだろうか。本来別であるものが「同じ物」ともされるのは、どのような思考の筋道によるものなのだろうか。

先に述べたように、『世阿弥・禅竹』の校訂者表章は、「機」を息に「主体的意志」が加わったものと解していた。「機」を「息」と気合と機会との三つの要素に分つて考へることも出来る」とし、そこに「息をふかく吸ひ入れて、丹田に深くおさめて、ぐつと張った緊張によつて生まれるもの」、すなわち「一種の「氣合ひ」<sup>⑤</sup>」という意味合いを読み取る能勢朝次の見解も、それと同列のものであろう。「機」が単なる息以上のものであるとするならば、それはかかる「主体的なもの」が加わることに拠るものだろうか。

そのような解のひとつの根拠となつていられると思われる、『曲付次第』の一節を引こう。文脈は、謡を謡う際の「息」の重要性についての指摘である。

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。音曲のかりも息なり。凡、息を次ぐ事、句間にて次ぐ内にも、又、所によりて、息を盗みて次ぐ在所あるべし。盗むとは、息を次ぐとも知らせぬ界也。又云、切りて待つ拍子間に、文字を切りて息をば切らぬ在所あるべし。又、息をば次げ共、機を切らぬ

在所あるべし。(152)

末尾の一文に、「息」と「機」が異なるものであることが明瞭に語られている。では何が異なるのか。この文を、演者に求められるのは「息」に「主体的意志」を加え、それによって句間をつなぐことである、と解することも確かに可能である。『花鏡』「万能縮一心事」の有名な次の一節も、そのような見方を支持するだろう。

見所の批判に云、「せぬ所が面白き」など云事あり。……せぬ隙は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。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、外に匂ひて面白き也。(100)

この条の題目である「万能を一心に縮つむぐ」ことは、謡や舞の間に生ずる「せぬ隙」を「心」とりわけ「用心を持つ内心」によってつなぐことである。ここで言う「内心」が演じる役者のそれである限りにおいて、「内心の感」は確かに主体の内において生ずるものであり、それを生じさせるのは主体の「意志」であろう。その意味では、「機」に「主体的意志」や「氣合ひ」が含まれることは確かであるし、本節で引いた諸々の「機」の用例を、そのようなものと解しても意味は通る<sup>(6)</sup>。

しかし、どうだろうか。もう一度、先に引いた『音曲口伝』第二条の文言を思い出そう。「凡、息も機も同じ物、ふし・きよくと云も同じ字なれども、謡ふ時は、習ひ様別なり。」ここで世阿弥は「息」と「機」の関係を、「ふし(節)」と「きよく(曲)」の関係と同列に置いている。「節」と「曲」については、晩年の著とされる『五音曲条々』に次のような記述がある。

音曲習道の次第と者、……節をよくよく師に習いて、その形木に入ふして習得すべし。この位も、いまだ初心の分也。…

…曲をば習はぬ道あり。そのゆえは、曲と云べきものは、まことにはなき物也。もし、ありと言はば、それはただ節成べし。さるほどに、相伝すべき形本もなし。是は、以前の下地の仕声より、節習、横主・相音、此の如きの条々をよくよく極めて、達音能一の安声に坐りて、をのづから出たる用音の花句を、曲とは云なり。是は習功を積みたる得音なり。然ば、節は有、曲は無也。(203-204)

「節」は音曲における有形のもの、すなわち広い意味での旋律であり、「曲」はそこから漂い出てくるいわば美的な情趣である。世阿弥の比喩が的確に示しているように、それは「花」という実体から「句」という作用が湧出してくるのと似た事態である。両者は一体でありつつ、本体と作用という関係を形成する別個の局面である。何らかの「節」が実践されたとき、そこには演者の熟練の度合いやその時の演じ方に応じた「曲」がなかば必然的に生み出される。「曲」をいかに効果に満ちたものにするかが演者にとつての全生命であるが、「節は有」であるが「曲は無」であると言われるように、「曲」を直接に操作することは許されない。あくまで演者は、「節」を介して「曲」にいわば間接的に関与できるのみである。従つて「曲」は演者の意志によつて任意に生み出されるのではなく、むしろ演者の手を離れて「をのづから」、文字通り匂い出てくるのである。「節」と「曲」との間に存在するこのような関係を世阿弥は、「体・用」の関係と呼ぶ<sup>(7)</sup>。

これと同じ関係が「息」と「機」にも当てはまるとするならば、両者はもとより一体であり、ただ機能の仕方ないし存在の位相によつて区別されるのみである。謡をなす者は当然、「息」と「機」の別を弁えていなければならぬ。しかしだからといって、二つが別々に存在するのではない。「息も機も同じ物」でありつつ「謡ふ時は習ひ様別」であるとは、以上のような次第をいうものである。従つて、「機」に「氣合ひ」や「内心の感」が加わったものが「息」として外に匂い出てくることはあつても、それはあくまで「をのづから」「外に匂ひて」くるものであり、「機」それ自体とは区別されるべきものである。そもそも「一調・二機・三声」で世阿弥が求めていたのは、「調子」を「機」に「合せる」ことであつた。「合せる」という言葉遣いは、

「機」に何か「主体」に還元されないものが潜んでいることを感じさせるだろう。我々はここで、「機」についてさらに深く掘り下げて考える必要がある。

## 第二節 「機」の広がり

### 二・一 心における「機」

ここで検討したいのは、前節で少しく言及した、「花鏡」の「時節当感事」の条である。この条は、一日の演能の開始にあたり、舞台上に登場した役者が最初のひと声を発する際に、最適の時節を見計らって歌い出すことの重要性を説いたものである。このことから明らかのように、この条の論旨は「一調・二機・三声」と通じる部分が大きく、場合によってはその詳論あるいは具体論とも見なすことができる。

申楽の当座に出て、さし事・一声を出すに、其時分の際あるべし。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、諸方をうかがひて、「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睛へ引き入るる際也。当日一の大事の際也。(8)



観客の集中の度合いや注意の向く方向は、各人の性格やその日のそれぞれの体調、また当日の場の雰囲気などにより、百人百様である。そのような状況の中から、なるべく多くの観客の注意を掴むことのできる最高の瞬間を演者は見出さねばならない。そしてそのような瞬間は、「諸人の心」から読み取るほかはない。それはいわば、様々な方向を向いていた観客のベクトルが一点に吸い寄せられる臨界点である。

「諸人」とはおそらく、演能の場を共有する人すべてを指す。場の雰囲気を勘案して按配される演者の諸々の演技は、その意味で場に開かれている。だが、その時その場の状況にその都度適切に対応することは不可欠であるが、それだけでは方法としては不十分である。今・ここでの演能が終了すれば、また別の演能の場が、そして別の場の状況が彼を待っているだろう。いつなんどきでも、あらゆる場面に適用できる、高次の方法論が必要となる。すなわち、ある特定の観客ではなく、想定されるすべての「諸人」を含みこむような、限定を伴わないいわば全体としての観客を想定しなければならぬ。おそらくそれが、世阿弥の言う「万人」である<sup>(8)</sup>。

そのようにして「人」の次元が上がるのに応じて、「心」も別の次元に移行する必要がある。「心」はそこに限定句が付される度合いが強まるほど個別化し、適用される場面が限られてくることになる。従って演者はそれをそのままの形で手がかりにすることはできず、個別性を捨象し、いわば人称を剥ぎ取っていく作業が必要になる。そうした作業の末、「心」はある普遍的な次元に至るだろう。かかる、人が人である限りにおいて皆が共通して有している「万人」に共通の次元、それを世阿弥は「機」と呼んだのではないか。すなわち「機」とは、「万人の感に当たる」「時節」を計るべき「人の心」がとる状態であり、「心」が「諸人」へと個別化し個人化する以前の、人称性を持たない次元である。

ここで、世阿弥が「機」と「気」の二様の字を用いていたことを想起しよう。それはおそらく、「心」のある状態としての「機」が持つ性質に由来する。今述べたように「機」は、人が人である限り誰もが有しているはずのものであり、いわば人間の内側に蔵され、伏在している。いっぽう仏教では伝統的に、個々の衆生が内奥に宿す悟りの種としての「機」というものが考えら

れていた。それは目に見える形で顕在することはないが全ての存在者が等しく分有し、仏の呼びかけに對する応答をなすものである(9)。かかる仏教的な「機」の概念が、伏感性という点で世阿弥の用字法に投影していることは間違いない。

また、前節で「息」との結びつきに即して検討したように、世阿弥は「機」を、人間内部から発せられつつ不斷に流れ漂い続けるある種の基体として、時間的にも空間的にも持続と変化の契機を内在させるものとして捉えていた。このような、人間を深部で構成する要素として流体的・気体的なものを想定する考え方には、莊子以来の気の聚散論や朱熹の理氣論など中国思想の影響が容易に看取されよう(10)。加えて、中井正一が指摘しているように日本でも、人間精神の内面的・情動的な動きが表情の上に現われ揺曳したものととして「氣」というものが古来考えられてきた(11)。このような先行思想を背景に考えれば、世阿弥の考える心の無人称的なありようが「機」と「氣」の双方に結びつくのは、それが人間の内部に伏在しつつ流動性を持つものという性質を有することの半ば必然的な帰結であったと言えるのである。

かかる「機」(＝「氣」)を測るためには、通常のものごとの把握の仕方とは別の仕方が求められるだろう。参照されるべき「心」が、既に日常通用の次元を超えているからである。先の引用で世阿弥は、「人の機にある時節」は「為手の感より見ずる際」であると言っていた。では、「感」とは何か。

この言葉自体が多義的であり、世阿弥の用法も一様ではないが、「花鏡」「上手之知感事」の条における次のような用例は、ここでの議論の参考になると思われる。

又、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「混ぜぬ」と云。しかれば、易には、感と云文字の下、心を書かで、感ばかりを「かん」と読ませたり。是、まことの「かん」には、心もなき際なるがゆへなり。(95-96)

ここで言われていることを敷衍するならば、事象を固定し部分に分解して分析することを旨とする概念的・理知的な理解に対して、理知が働き概念が適用される以前の、つまり心に感得された事象がまだ固定されない場面での受容の形態、ないしそのような場面で働くある種の受容器官が、「感」である<sup>(12)</sup>。演者は知性や理知によってではなく「感」によって、それ自体流動的であると同時に通常の次元での理解や把握を超えている「見物人の機」を、察する必要があるのである。そのようにして「感」を通じて「機」を測った演者はそれをもとに謡い出す「時節」を定め、「諸人の心」ではなく「万人の感に当た」ることを目指す。通常の演者と観客の関係を越えたところでなされる「感」どうしの共振、これは文字通りの「感応」であろう。「機」は、かかる「感応」の根拠であり手がかりである。

以上見てきたごとく、「機」は演者の主体性のみならず観客という他者を視野に含むものであった。他者は「心」を有する限り、「機」のレベルで演者と「感応」し得る。そうであるならば、人間のみならず「心」を持つものにはみな、演者との「感応」の可能性が考えられてよいことになろう。「歌」の「種」を「心」に見定めた貫之が、「川に泣くかはづ」や「花に鳴くうぐひす」などまで「いづれか歌を詠まざりける」としたように<sup>(13)</sup>、日本人は古来動物や植物にも「心」があるものと考えてきた。「風姿花伝」の序で「先、此道に至らんと思はん者は、非道を行はずべからず。但し、歌道は風月延年のかざりなれば、尤もこれを用ふべし」<sup>(14)</sup>と述べた世阿弥に、歌論の中で受け継がれてきたそのような考え方が浸透していなかったとは考えにくい<sup>(14)</sup>。事実世阿弥は、後期の代表作『拾玉得花』で次のように述べている。

勸進・大庭の申樂は、天・地・人三才の氣に通じ、庭申樂・内能などは、人氣の体のみにて、天氣は用になる事あるべし。此の如きの、当座当座の宛てがいの安・不安の差別によりて、出・不出の甲乙もあるかと覺えたり。<sup>(185)</sup>

「天・地・人」はこの世界における諸事象の現象形態の三類型であり、そのすべてに「氣」が考えられている。要するに世阿

弥は、観客のみならずあらゆる他者、即ち、およそ「心」を持ち「機」を有するいっさいのものを、声を出すことに参与してくるものと考えていたのであり、そのための手がかりが「機」であつたと見ることができるのである。

## 二・二「機」の類別と「和する」思想

流動的なものである「機」は、いまだ人称性とそれを保証する確たる方向性を持たないものではあるが、ある種の運動を有するものである以上、そこには漠然とはあるが何らかの運動の様態が存するであろう。そのような運動の様態の如何によつて、「機」を類別化することが可能である。例えば強い「機」に対して弱い「機」、あるいは暖かい「機」に対して冷たい「機」、といった具合である（15）。そしてそれは人間の気質に対応し、反映されるだろう。古くから日本では、類別の方法として二元的・対立的な図式を好んで用いる傾向がある。そうした図式はしばしば物事の把握と理解を硬直させる危険を孕んでいることは否めないが、図式があくまで暫定的・便宜的であること、絶対的なものではないことを弁えている限りにおいては、物事を分類し把握するための手段として時に大きな効力を発揮する。世阿弥が「機」の類別に際して用いるのも、かかる二分法なし二元論的な類別法である。

例えば『風姿花伝』第三問答案々には、「申楽を始むるに、当日に臨んで、先座敷を見て、吉凶をかねて知る事」の注意事項として次のように述べる一節が見られる。

そとせむ  
抑、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。是、面白しと

見る心也。夜は又陰なれば、いかにも浮き浮きと、やがてよき能をして、人の心花めくは、陽也。これ、夜るの陰に陽氣を和する成就なり。されば、陽の氣に陽とし、陰の氣に陰とせば、和する所あるまじければ、成就もあるまじ。成就なくば、なにか面白からん。又、昼の内にも、時によりて、なにとやらん、座敷も湿りて寂しきやうならば、これ陰の時と心得て、沈まぬやうに心を入れてすべし。(28-29)

世阿弥の理解によれば、演能の場が「静」かであったり「浮き浮き」としていたりするのは、その場を流れる「機」が「陰氣」であるか「陽氣」であるかに対応している。「人の心花めく」ことと「座敷も湿りて寂しき」ことも、同様に「機」の「陰陽」(それは「昼夜」ともされる)によって測られる。「機」の流動の様態が現実の現象様態に反映し、またそれを支える原理となつていたのである。

「機」は単に「昼夜」に、ないしは「陰陽」に類別されるのみではない。世阿弥の考えでは、類別化された二つの両極は各々がお互いを支えあう関係にあり、両者が一体となって初めて世界は十全な形をとる(「成就」する)。ゆえに、もしどちらか一方の欠けた、もしくは不足した、不完全な状態が出来たときには、欠けた方を補うことによって世界をいわば補完しなければならぬ。演能の場という世界を生きる演者に求められるのは、この補完作用としての「和する」ことである(16)。

世界の隅を占めるものである人は、各々の性格や人柄、方向性の違いにより様々に類別され、お互いの布置関係を形成するが、それもまた各々が根底に有する「機」の様態に支えられている。「機」が流動的なものである限り、各人の存在もまた流動的であり、その様態は一定しない。従つて各々はその時々のお互いのありようによって、各々の占める位置を絶えず測り直す必要がある。仮に場が「陰」の機の優勢な状態に置かれていた場合、求められるのはそうした情勢に便乗して「陰」に向かうことではなく、「陰」に対して「陽」の機を「和する」ことによって場の安定を回復することである。世阿弥は演者にとつて

の最大の目的である演能の「成就」を様々に言語化しているが、こうした文脈からは、演能の「成就」は「和合」（すなわち「和する」こと）として、しかも「機」のそれとして、捉え返されることになる。

抑、同じ上手、同じ堪能を極めたる曲風の、当座によりて甲乙の有る事、若、折節の時分、陰気・陽気の和せぬ所なるか。四氣折々、日夜・朝暮、貴賤群集の他少、広座・少座の当気によりて、芸人の時機音、時の調子の五音、相当せずば、当氣和合あるべからず。先づ、当日の氣に、我意を念籠し合はせて、音声の曲文、時の調子に移り合て、数人の感音をなさん事、即座和合の入門也。（『拾玉得花』、124）（17）

さらに言えばそれは、上演の場の安定を通じてより大いなる場の安定に寄与することでもある。なぜなら、前項で見たように人は「機」によってあらゆる他者と通じているからである。声を発し謡を謡うという営為は、演者の中だけで、また狭い意味での観客との交流の中で完結するものではあり得ない。いささか大仰な言葉を使えば、謡を謡うとは舞台の上に一つの世界を生起させることに他ならず、「一調・二機・三声」はそのための方法を構造的に把握したものであったのである。

### 第三節 声と舞

以上我々は、「一調・二機・三声」を通じて謡とは何かを考えてきた。しかし当然のことながら、能の演技を構成するのは謡だけではない。世阿弥はとりわけ、「二曲」として謡とともに舞を重視した<sup>18</sup>。しかも謡と舞は各々が別箇に自存するのではなく、密接なそして特異な関係がお互いの間には成り立っている。とすれば、「一調・二機・三声」を考えるに際して我々は、

謡に留まらず舞を含めた能の演技全体を視野に入れる必要があるのではないか。そうすることで我々は、「一調・二機・三声」の射程をより明瞭にすることができようであろうし、そのことはまた、音曲あるいは声と舞の関係を捉え直すことにもつながるよう思われる。

世阿弥は理想の演技の様態（とりわけ舞姿）について語る際、しばしば「飛鳥の風に従ふごとく」という比喩を用いている。この言葉が、世阿弥の尊敬する先人・犬王道阿弥の芸風に刺激されたものであること、その刺激がやがて世阿弥ら大和申楽の演技様式の革命的転換をもたらしたらしいことについては、先学の指摘がある<sup>(19)</sup>。ここで考えたいのは、この比喩が具体的に舞い手（演じ手）のどのような経験を言ったものなのか、ということである。

世阿弥は『二曲三体人形図』で「天女舞」の演技について語りつつ、次のように述べている。

天女舞、曲風を大かうに死てがひて、五体に心力を入満して、舞を舞ひ、舞に舞はれて、浅深をあらはし、花鳥之春風に飛随するがごとく、妙風幽曲之遠見を成て、皮肉骨を万体に風合連曲すべし。(130)

この言葉をもとに、「花鳥之春風に飛随するがごとく」き経験をイメージしてみよう。空を飛ぶ鳥は、はじめのうちこそ上昇するため懸命に翼を羽ばたかせるが、やがて風に乗り風の力に同調して、大空にわが身を任せるようになるだろう。細かな思案や作爲は鳴りを潜め、外からの働きかけに伸びやかに、「大かうに」身が委ねられる。かといって、彼は自己を失ってしまうのではない。船の帆が風を大きく受ければ受けるほど帆柱には大きな負荷がかかるのと同じように、鳥は体全体に風を孕みつつ、その風の力に均衡させるため「五体に心力を入満」する。言うなれば、この時飛んでいるのは鳥であって鳥ではない。風が鳥を飛ばしているとも言えるからである。このように考えると、飛鳥の風に従うごとくき経験、「舞を舞ひ、舞に舞はれ」る経験とは、舞い手が自分の意志で舞を舞いつつ、既に自力の段階を乗り越して何か他なるものに身を任せている状態、自分が自分で

ありつつ自分でなくなる状態を名指しているのではあるまいか。

何か自分ならざるもの、他なるものに身を委ねることができたときにこそ、より高い創造の充実が齎されるといふことは、洋の東西を問わない芸術家に共通の感性であるように思われる。能でも例えば、上演がノッてくるとまるで体が勝手に動き始めるかのように感じる、といった経験談がしばしば聞かれる。世阿弥もまた、演者が演技を「すること以上に上演（あるいは演技）そのものが「なる」ことをとりわけ重視した。理論化を経た言説と演者の実体験とを安易に同一視はできないし、ましてや西洋的な芸術創造の考え方と類比させることは慎重であらねばならないが、自身演者でもあつた世阿弥の言葉には、確かに演ずる者の実践経験を言い当てる部分があるように感じられる。しかし問題は、「他なるもの」とは何かということである（20）。この点で、「舞歌」の由来について述べた『花鏡』の以下の文は示唆に富むものである。

舞は声を根と為す。

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。又、舞おさむる所も、音感へおさまる位あり。

抑、舞歌と者、根本、如来蔵より出来せり、と云々。まつ、五臟より出づる息、五色に分かれて、五音・六調子となる。双調・黄鐘・一越調、是三律。平調・盤渉、是二呂。無調は、律呂両声より出でたる用の声なり。しかれば、五臟より声を出すに五体を動かす人体、是、舞となる初め也。

しかれば、時の調子と者、四季に分ち、又、夜・昼十二時に、をのをの、双・黄・一越・平・盤の、その時々にあたり。又云、時の調子とは、天人の舞歌の時節、天の調感爰に移りて通ずる折を、時の調子とは申すなり、と云々。天道は舞歌の時節不定あるまじければ、両説ともに、その謂れかなへりと見えたり。（87-88）



「抑」以降の部分は、引用されている音楽説が誤っていることもあり、術学的としてこれまで評判が悪かった部分である。しかし我々としては、個々の言辞の正否は措いて世阿弥の意図を汲むことに努め、「他なるもの」という観点から解釈を試みることにしよう。

演者に限らず、人間は様々な「他なるもの」との関係のうちにある。他者とは、自分の外部で自分を取り巻くものばかりではない。最も身近なものに思える自分というものさえ、自らの理解と制御の及ばない部分を含んでいるだろう。演能の場に即して具体的に言うならば、その日の場の雰囲気、観客の階層、舞台の機構、天候や時間といった外的な条件のほか、演者自らの芸の位、技術の難度や習熟の度合い、その日の気分や体調といった内的な条件が複雑に絡み合い、それら全てが上演の正否に関与する。

舞を舞い謡を謡うのは、ほかならぬ演者自身である。従って彼の演技は、自身を由来とせざるを得ない。しかし先に見たように、それは同時に、少なくとも理想的な演技においては、「他なるもの」に委ねられたものでもなければならぬ。この相反する課題を克服する方途の一つが、「他なるもの」を自らの内に求めることである。演者自らの一部でありながら自らにとつて既知の部分ではない、いわば自意識の奥底に潜む未知なる自己、それを世阿弥は「如来蔵」と呼ぶ。この言葉は元来は仏教の用語で、人間意識の内奥にある悟りの種であり、煩惱の中に蔵された真如である<sup>(2)</sup>。そこから何かが「出来」というのは確かに仏説の理解としては誤りであるが、自己に内在しつつ自己からは隠されているもの、しかもそれは人間である限り誰もが有しているはずのものというニュアンスを籠めたかった世阿弥の意図を、我々は読み取るべきであろう。

このようにして人間の内奥から発せられるのは、世阿弥によれば「息」である。そこには既に秩序の萌芽が潜在している。「息」は、強さ、弱さ、高さ、低さ、柔らかさ、硬さといった具合に様々な色合いを帯び、それが秩序の種を形成するからである。かかる色合いはまた、「調子」と呼ばれる。ここで人間の身体はいわば、「調子」で満たされた状態にある。「息」がその身体を通じて体外に発せられて声となり、音として聞く人の耳に届く時、その声ないし音は「調子」によって彩られるだろう。

聴く人はそれを、例えば「五音・六調子」という形で受容する。この意味では、謡を謡うとは体の中に潜在する「調子」を、声という媒体を通じて外化することにほかならない。言うなれば、人の聴く音は、声を発する以前から既に音として人間の体内に準備されているのである。

だが「調子」を外化する媒介は音だけではない。身体が「調子」で満たされている以上は、人間の身体を用いるものは全て「調子」の関与を受けることができる。事情は、能役者がなす身体運動であるところの「舞」においても同様である。逆に、体内に充溢する「調子」という内的な音との連繋を欠くならば、いかなる挙動・所作も根の浅い空虚なものとなってしまうだろう。だからこそ世阿弥は、「舞は、音声より出でずば感あるべからず」と主張するのである。舞と声とが同根であること、そのいづれもが演者の深いところに根柢を持つものであることが感得されるとき―例えば「一声の匂ひより舞へ移る堺」において―、観客は舞と声の有する「妙力」から大きな感銘を受けるだろう。「舞は声を根と為す」の意味するところは、以上のごときものではないだろうか。

「調子」はさらに、人間外部の「他なるもの」へも向けられ、通じていくものとされる。すなわち、「時の調子」がそれである。人間の生活する現実世界は、様々な局面が様々な分節され、多様な秩序を形成している。たとえば「時」という局面は、ある時は「四季」に、ある時は「十二時」に、またある時は「昼夜」に、といった具合に分節され整理される。いっぽう先にも述べたように、「調子」もまた、高さ、強さ、速さ等様々な色合いを持つ。よって調子は、選択される側面によっては現実世界の諸局面と類比することができるだろう。例えば「時」に関して、音は高さという側面から五つに分割されて四季に配当される<sup>(22)</sup>。そのようにして、その時々にあざわしい音ないし声というものが考えられることになる<sup>(23)</sup>。これがすなわち「時の調子」である。それだけではない。「調子」は、現実世界を包括する「天」にも通じることができ、それもそのはず、「天」とはそもそも、秩序を原理的に純化し遡及させていったその先にある限界点の謂であり、様々な現実の秩序の発するおおもとだからである。あらゆる秩序がそこに内在している。当然、「時」を支配する秩序もまた「天」に由来する。人は調子を「時の

調子」へと高め、「時」と通じることによって、「天」にも通じるのである。このことを世阿弥は人間の側から捉えて「天の調感爰に移りて通ずる折」であるとし、それは「天人の舞歌」によって人間界に齎されたものであると解釈する<sup>(24)</sup>。このように、「調子」を介することで歌と舞は、それを発する主体に根ざしつつも主体を超出し、「他なるもの」へと啓かれてゆくのである。

ここで、中期から後期にかけての著作とされる『遊楽習道風見』に目を転じてみることにしたい。右に見てきたことから、この書の最終条の解釈に新たな地平が開けることが期待されるからである。この書で世阿弥は論語の「器」の論を援用して、根柢から結果へと至る過程ないし構造を捉えることを試みている。たとえば申楽芸における名人とは、次のような者のことを言う。

只、水晶の空体より火・水をなし、桜木の無色正より花実を生る如く、意中の景より曲色の見風をなさん堪能の達人、是、器物なるべし。(167)

世阿弥自身の言葉で言い換えるならば、「二曲三体より万曲となる教達人」つまり、二曲（舞と歌）と三体（老体、女体、軍体）という基礎から物まねを含めた諸々のわざを習得し習熟し、一身のうちには様々な風体を表し得る種を宿した演者の芸力、それが「器用」である。世阿弥はそれを、「諸体に互りて、広態の見勢を一身他〔多〕風に所持する力動」と言う。そこから「二曲三体の見聞」が「いづれも延感を成」すとき、つまり所作単元の連なりとして演技が展開されるだけでなく、それらの演技と一体の形で匂い出るように情趣的な魅力が発せられるとき、「不増不減の得益」と呼ばれるような、是非の別をも超えるような高次の美的感動が達成されるならば、その演者は「器物」と呼ばれる。演者の身体は、「一身感力の心根」に満たされた「器」である。仮にそれを解剖してみたとしても、そこにわざや魅力が、あるいはその種が、目に見える形で蔵されているわけでは

ない。しかしほかならぬその身体とそれを満たす心根から、諸々のわざと魅力が生じてくる。「桜木はくだきて見れば花もなし」であるにも拘わらず、時が来ればそこから満開の花が出生するのと同じように、「有をあらはす物は無也」(166-167)なのである。

さらに世阿弥は言葉を継いで、次のように論を展開している。

凡、風月延年のかざり、花鳥遊景の曲、種々なり。四季折々の時節により、花葉・雪月・山海・草木、有生・非生に至る迄、万物の出生をなす器は天下也。此万物を遊樂の景体として、一心を天下の器になして、廣大無風の空道に安器して、是得遊樂の妙花に至るべきことを思ふべし。(167)

ここに至り、「器用」にして「器物」たる演者の身心から「万曲」即ち「種々」なる「風月延年のかざり、花鳥遊景の曲」が生じるという能の演技の生成は、「天下」なる器から「万物」が出生することとの類比のうちに捉えられている。根拠から結果へという構造を備えているという点、しかもその構造の展開するありよう(根拠と結果との関係)が「無から有を生じる」という特異なものである点において、能の演技の発現と万物の出生とは類似の様相を呈しているというのである。壮大な比喩である。しかしこれは、単なる類比に留まるのだろうか。「一心を天下の器にな」すことが本当に可能ならば、まさに「万物」こそが「遊樂の景体」となり、能の演技は単なる舞台上での所作や物まねであるに留まらず、天地に開かれ、通常の理解を超え出るような、言うに言われぬ「是得遊樂の妙花」に至ることができないのではないか。「一心」すなわち演者と「天下」とをつなぐ論理があるとすれば、それは何か。

右に見たように『花鏡』では、人間内部に発する「息」の「調子」を高めることによって演者が「天」へと通じることができると語られていた。これを逆に言えば、「調子」は演者にとって「天」を含めた他者一般に交合する手がかりであるというこ

とである。そして第一・二節で検討したように、「調子」を高次の「調子」へと高めることを可能にするものが「機」であり、その過程を能の演技の方法として定式化したものが「一調・二機・三声」である。演者は「機」によって「諸人の心」のみならず、あらゆる他者を包含する「万人」の心を測る。かく「機に合せすまし」て、つまり高められた「調子」の参与を受けて発せられた声が「万人の感に当」たるとき、演者は観客だけでなく彼を取り巻く万物と「機」において（心と心の「感応」という形で）通じている。こうして人は、「調子」を高めそれを外化するという営為によって、天地と一体化する。そうすることによって人は、天下による万物出生の過程に与ることができるのである（25）。

## 結

以上、「一調・二機・三声」を中心に世阿弥の音曲観を検討してきた。翻って考えてみるならば、そもそも世阿弥にとって能を演じるということは、常に「不可知なるもの」「他なるもの」との相関を視野に入れねばならないものであった。この点についてここで詳しく検討する余裕はないのだが、その日その日の興行の場から生涯の稽古に至るまで、演者が経験するあらゆる場面を「他なるもの」と演者との相互的な交わりが貫いているのである。本論第三節では、謡のみならず舞もまた声（「調子」）を根拠とすべきとされていることを見たが、それも「一調・二機・三声」を語ることの問題としての広がりを示唆するものであろう。

これらのことを併せ考えるならば、「一調・二機・三声」は単に謡を謡うという場面に留まらず舞を含めた演技全体を射程に含むものだったのであり、さらに言うならば、能を演じること、能の演者として生きることそれ自体の核心を表現した言葉であったと言えるのである。

(1) 「花鏡」は、応永二五年以前に一応の完成を見ていた「花習」(部分の抜書のみ現存)に改訂の手を加えて成った書である。具体的な改訂の過程についての詳細は、表章「世阿弥——その能芸論展開の時期区分を中心に——」(講座日本文学6 中世篇Ⅱ、岩波書店、一九六七年)、表章校訂「世阿弥・禅竹」(日本思想大系、岩波書店、一九七四年)の同氏による収載書解題及び補注三七、黒田正男「花習」の内容推定と応永二十年代初頭における世阿弥の能楽論——「花鏡」の成立過程」(「世阿弥能楽論の研究」、桜楓社、一九六九年)等を参照。

(2) 以下、世阿弥のテキストの引用は前掲「世阿弥・禅竹」(前注参照)に拠り、括弧内に頁数と必要に応じて書名を記す。読み易さ考慮して適宜表記を改めた。「」は引用者による補足を示す。引用文中の強調や補いは全て引用者によるものである。

(3) 「世阿弥・禅竹」七四頁。他にも、たとえば能勢朝次は「機は気である。それは、吸ひこんで丹田に収めた息を、じっと保って、適當の発声の機会まで内に籠めてゐる気である。」とする(「世阿弥十六部集評釈(上)」、岩波書店、一九四〇年、二八〇頁)。小西甚一は「機に合はせ」を「氣に合はせ」と訳す(小西甚一編「世阿弥集」、筑摩書房、一九七〇年、一一八頁)。田中裕は「機」は丹田(下腹部)に力をこめた気合いで、息の出入りや緩急を測る。」とする(「世阿弥芸術論集」、新潮社、一九七六年、一一七頁頭注)。注(5)も参照。

(4) 「花鏡」「時節当感」の条は本稿の関心にとって重要であるので、後ほど詳しく言及する。

(5) 能勢朝次前掲書、二八三—二八四頁。なお能勢はここで「機」に関する解釈の歴史を概観しており、有用である。能勢の分類に従って大まかなところを記せば、従来の解釈は①「機」を「きっかけ」の意に取るもの(「音曲玉淵集」)②「気合い」の意に取るもの(山崎樂堂「十六部集講義」)③「機」を「時機」「場合」などの意に解して、その場に似合った謡をうたふべきことであるとすること(「金春流伝書風口」、池内信嘉「調機声私見」)に分類される。能勢は①②を支持するものの、③については、そのような考え方は「世阿弥の伝書にも記されてゐるが、それを二機の機と見ることは、従ひ難い。」と述べている(二八五頁)。

(6) 「息に主体性が加わったもの」としての「機」に「調子」を合わせ、発声する。これは実際の経験としては、どのような事態を意味するのだろうか。例えば近代を代表する能役者であった観世寿夫(一九二五—一九七八年)が自身の実践経験をもとに展開した次のような解釈は、一定の説得力を持つものである。「世阿弥はまた、「二調 二機 三声」といったことを言います。これは発声法の基礎としてひじょうにすぐれた教えです。まず「二調」とは、調子を自分の中で捉えること。謡は音高をきめられていませんから、調子をまずつ

かむことが第一にあげられているわけです。……「時節当感」とも世阿弥が説くような、その時々調子を感じとり、自分の中で把握する。たいへんな重大なことだと思えます。つきに「二機」。これは気合いのようなことも言えるでしょう。機会をつかむという意味も含まれます。自分の息遣い、いわばからだ全体の機能を一点に集中して、現代的に言えば腹式呼吸を整えて、気合いをこめるわけです。このように、一調一調子をきちつとつかまえ、二機一気合いと呼吸をそろえて、三声一そして声を出す、これは、洋楽であろうと演劇であろうとまったく同様の、声を出すうえでの基本論だと思えます。」(「舞声為根」、「仮面の演技」観世寿夫著作集(二)、平凡社、一九八一年、九三—九四頁)

(7) 『至花道』には、「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。体をよくよく心得たらば、用もおのづからあるべし。」(二二)とある。そこではまた、「体・用といふ時は、二あり。体なき時は、用もあるべからず。さる程に、用はなき物にて、似すべき宛てがひもなきを、ある物にして似する所は、体にならずや。これを知ると者、用は体により、別にはなきものと心得て、似すべき理のなきを知る事、則ち能を知る物也。しかれば、用をば、似すべき理のなければ、似すべからず。体を似するこそ則ち用を似するにてありけれと心得べし。」(二二二八)と言われ、「用」が演者の直接的な操作の対象であつてはならないことが物まねに即して指摘されている。なお、「節」と「曲」については、「有文」「無文」との関わりを含めてより詳しく検討する必要があるが、小稿の範囲を超えるのでここではこれ以上立ち入らない。別の機会を期したい。

(8) このように「諸人」と「万人」に次元ないし位相の差を認める解釈をこれまで見ないが、本論のように解するのが有用ではないか。なお、「十」や「万」といった数字は、世阿弥においては具体的な数量であるよりも全体性・完全性、さらには無限性といった意味合いを含意する(たとえば「十体」「十方」「万曲」「万能」など)。

(9) 『望月仏教大辞典』の「機」の項目には「可發の義。即ち縁に遇はば發動すべき可能性を有するの意にして、仏の教化を受くるに堪ふる衆生の根欲を云ふ」とある。例えば「機」に「微」「閑」「宜」の「三義」があるとする法華經玄義第六上の用例は、「初に微の義とは内に自ら可發の能あり、故に物之に觸るれば則ち發動するを稱して機と名づけたるもの」、「次に閑の義とは、仏の應と衆生の機と相關するを説けるものにして、即ち仏は慈を以て善に對し、悲を以て惡に對し、各相關の義あるをいふ」、「次に宜の義とは、衆生の機感に對し、慈に宜しきには慈を運び、悲に宜しきには悲を運び、各機宜に逗ずるを云ふなり」と解される。(四九一—四九二頁)

(10) 例えば「莊子」知北遊篇では、「人の生や、氣の聚まれるなり、聚まれば則ち生と為り、散ずれば則ち死と為る」と言われる。金谷治訳注「莊子」第三冊(岩波文庫、岩波書店、一九八二年、一四四頁)。

(11) 中井正一「氣の日本語とての変遷」(『中井正一評論集』、岩波書店、一九九五年、一七六—二〇六頁)。この論文で中井が論じる「氣」という言葉の変遷について、ここにその概要を記しておく。日本において古来用いられてきた「氣」は、「けはひ」「気色(けしき)」と

熟して、人間や自然の中にある何らかの心理的・精神的な動きが表情などの外面に漂い出てきたものを指していた。しかし「氣」が単独で用いられる場合にはそれは何かしら他者的なニュアンスを伴っており、「氣」は人間の凶りがたき秩序として外から訪れ、人はそれによりやく「氣付く」ことができるのみであった。しかし中世に入ると、仏教的な「機」の概念と結びついて個々人に内在するものの性格が強まってくる。さらに「氣」が「機」と置き換えられる場合には、それが時間的な流れ（特に頂点に向かって凝縮・昂揚してゆくような）のニュアンスを帯びるようになる。例えば戦場において双方の兵士が「機を詰めて」対峙し、「機に乗って」勝利しあるいは「機を失して」敗北したのである。こうした用例は「太平記」に多いようであるが、世阿弥の「氣」＝「機」の説もこれに近く、下つては柳生宗矩「兵法家伝書」あたりにまでつながっていくものである。

(12) そこで受け取られ、それによって生じた感動もまた「感」である。

(13) 「古今和歌集」仮名序。佐伯梅友柱注「古今和歌集」（日本古典文学大系、岩波書店、一九五八年）、九三頁。一部表記を改めた。

(14) 世阿弥の代表的能作品の一つ「高砂」では、前場の中心であるクセにおいて、「松が枝の言の葉草の露の玉、心を磨く種となりて、生きたし生けるもの毎に敷島の陰に寄るとかや。然るに長能が言葉にも、有情非情のその声みな歌にも、事なし。草木土砂風声水音まで、万物のこもる心あり。春の林の東風に動き、秋の虫の北露に鳴くも、みな和歌の姿ならずや。」と謳われる。

(15) そのような運動の様態すら持たない、真に純粹な「機」を考へることもできよう。あるいはそれを、「機以前」と呼ぶ方が適切かも知れない。近年世阿弥の「機」の源泉である可能性が注目されつつある中世神道の「機前」概念は、このような「機以前」に相当するものではないだろうか。それは純粹に抽象レベルで、操作上のいわば消失点として想定されるものであり、現実世界に対応物を持たない。神道ではこれを、天地開闢以前の純粹無雑の状態に比定する。「機前」については、安蘇谷正彦「中世神道思想と外来思想」（季刊日本思想史）二二二、一九八四年）、小川豊生「中世神道における禪の強度——「中世神学のメチエ」続稿——」（『文学』六卷六号、二〇〇五年）等を参照。

(16) 「昼」と「夜」、「陰」と「陽」はあくまで両極であつて、両者の厳密な境界は一義的に定められるものではない。ここには、世界を二なるものでありつつ多を含むものとも捉える視線、多が統一されたものとしての一に理想を見る考え方が、うかがえるのではないだろうか。

(17) 「当氣和合」という言葉には「一調二機三声」との傍注（世阿弥自身の手になるものと思われる）が付されており、表章はこれについて「当座の雰囲氣を意味する本文の「当氣」と、一調二機三声の「機」とは別であり、注した意義が不審」（『世阿弥・禅竹』四七五頁）と述べているが、これまで検討してきたことから考えれば、この注記はさほど「不審」なものではなく、むしろ妥当なものとして理解できるように思われる。「風姿花伝第三問答条々」の引用にもあつたように、当座の雰囲氣はその場を流れる「機」の模様を反映



する。演者が「吉凶をかねて知る」ことができるのも、「機」を通じて「当座の雰囲気」に触れることができるからである。当座の雰囲気と「機」とは密接に関係しているのみならず、そもそもそれらは別物ではない。演能の成就とは、演者も含めた「当氣（＝機）」の「和合」に他ならない。なお、「時の調子」については次節で検討する。

(18) 例えば、「至花道」冒頭では「当芸の稽古の条々。其風体多しといへども、習道の入門は、二曲・三体を過ぐべからず。二曲と申は舞歌なり。三体と申は物まねの人体也」(112)と言われ、「申楽談儀」序でも「遊楽の道は、一切物まね也といへ共、申楽とは神楽なれば、舞歌二曲を以て本風と申すべし」(260)と言われる。

(19) 松岡心平「風の世阿弥」(小林康夫編「身体―皮膚の修辭学」、東京大学出版会、二〇〇〇年)、竹本幹夫「天女舞の研究」(「観阿弥・世阿弥時代の能楽」、明治書院、一九九九年)。

(20) 岩倉さやか「世阿弥能楽論における態と心―花の成立の意味と構造を巡って―」(「語文研究」九七、二〇〇四年)、同「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、二〇〇六年)は、世阿弥能楽論の根底にある「無限なるもの」「根源的なるもの」「人智を超えたもの」への眼差しについて指摘しており興味深いが、そうした「不可知なるもの」が具体的にどのようなものなのか、氏の論ではいまひとつ明らかでない。本稿では以下のごとく「他なるもの」という観点から説明を試みたが、世阿弥が引用する天の岩戸伝説や申楽の起源伝承なども併せ考える必要がある。別稿を期したい。

(21) 「望月仏教大辞典」(如来蔵)の項目には、「如来の蔵の意。即ち一切衆生の貪瞋煩惱中に隠覆せらるる自性清淨の如来法身を云ふ」とあり、大方等如来蔵経や大般涅槃経などの用例を引用して「是れ蓋し一切衆生は如来法身を本具するも、無始以来客塵煩惱の為に覆はれ、恰も胎児の如くなるが故に、之を如来蔵と名づけたるなり」とされる。(四一四三頁)

(22) 平安時代末期の楽書「教訓抄」には、春・双調、夏・黄鐘調、秋・平調、冬・盤渉調という配当が記されている。林屋辰三郎編「古代中世芸術論」(日本思想大系、岩波書店、一九七三年)、一五〇頁。

(23) 世阿弥も「拾玉得花」で、「又、暖氣・寒氣、日夜・朝暮の、時節に和する音感あるべし」(128)と述べている。「調子」との繋がりを持つ以上、声や音のみならず舞についても同じことが言えるはずである。

(24) これは、「源平盛衰記」等に記され流布していた五節の舞の起源伝説の、世阿弥一流の解釈である。

(25) とは言え、人間はどこまでいっても人間である。「一心を天下の器になす」とは言っても、一箇の人間が直接「天下」に転身できるわけもない。いみじくも利休は「茶の湯とは只湯を沸かし茶を立て飲むばかり」と喝破したというが(「南方録」、能の演者ができることはあくまで舞台の上で舞を舞い謡うことだけである)。

(本稿は、日本学術振興会の助成による研究成果の一部である)