

金春禪竹の音曲論

玉村 恭

金春禪竹（一四〇五—一四七〇頃？）は、能の大成者として知られる世阿弥（一三六三？—一四四三年）の、言わば後継ぎの位置にいる能役者である。彼は世阿弥の所属する観世座とはライバル関係にある金春座の棟梁でありながらも、世阿弥の娘を妻とし、また直接伝書の相伝を受けるなど、世阿弥から多大な薫陶と影響を受けた。能作者としても優れた才能を発揮した禪竹は『芭蕉』『定家』『楊貴妃』『小塩』など現在でも頻繁に上演される作品を遺したが、それだけでなく、多くの能楽論書の執筆も行っている。それらは世阿弥からの影響を受けつつも禪竹独自の理論的展開も見せており、現存するものでは質・量ともに世阿弥に匹敵する唯一の存在感を示していると言つてよい。本稿は、そのような禪竹の能楽論を、「音曲」の観点から検討しようとするものである。

禪竹の論が、音曲論も含めて世阿弥の影響下に位置づけられること、しかしそこには禪竹独自の色彩も賦与されていることを最初に具体的に指摘したのは能勢朝次であった⁽¹⁾。それを受けて小西甚一は著書『能楽論研究』の中で、禪竹能楽論の核心をなす「六輪一露説」は世阿弥の後期の思想（特に『拾玉得花』に見られる「性花・用花」の論）が密教の五智説と結びついたところに成立したものであり、その際にその結びつきを媒介したのが音曲論であったのではないかとの見解を示した⁽²⁾。

また伊藤正義は『金春禪竹の研究』で、禪竹の「三曲」説の形成および変容の過程とそれが六輪一露説の展開に与えた影響について具体的に跡付けたほか、世阿弥と禪竹それぞれの「五音」説の相互の関連性やそれが後代に及ぼした影響についても検

討している (30)。

だが世阿弥ないしその他の先行思想からの影響という観点を措いて、禅竹の音曲論をそれ自体として取り上げ検討することは、なお我々の課題として残されている。そもそも禅竹にとって音曲とは何であったのか、禅竹の考える能の理想的・本来的あり方の中でどのような意義と役割を担うものだったのか、そのことが禅竹の能楽観の独自性(そのようなものがあるとして)とどのようにつながっているのか、こうした問題について問われることはこれまでほとんどなかったと言つてよい。

禅竹は音曲を「能の性根」であるとした世阿弥と同様、音曲を論じることになからぬエネルギーと紙幅を費やしている。このことから、能において音曲の果たし得る役割に対して禅竹が寄せた期待が決して小さくなかったことが窺えるが、私見では、禅竹にとって音曲は単に能を構成する一要素であるという以上の意味ないし意義を持っていたように思われる。このことを明らかにするために我々は、まずは世阿弥の論との比較から出発しつつ、禅竹能楽論の核心部分に分け入って、それとの関連を探っていくことにしたい。そうすることで我々は、禅竹の思想家としての個性の一端を窺い知ることができる。

第一節 舞と音曲

世阿弥は応永三一年の著作『花鏡』で、「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界にて、妙力あるべし。又、舞おさむる所も、音感へおさまる位あり。」(38)と述べている(4)。このことは、能の演技を構成する基本要素を「歌」と「舞」の「二曲」に定めた世阿弥が、その中でも特に「歌」つまり音曲(5)の方により大きな重要性を認めていたことを示すものである。禅竹はどうだったのだろうか。

禪竹も、彼の伝書の中では比較的初期のものに属する『歌舞髓脳記』（康正二年）で「それ情^{こころ}是を思ふに、歌は此の道の命也。……歌又舞なり。此の歌舞、又一心也。形なき舞は歌、詞なき歌は舞なり。」（342）と述べ、「舞」と「歌」つまり音曲とが密接な関係にあるべきことを主張している（6）。ここでは両者の先後関係についての言及はなされていないが、『歌舞髓脳記』の四年後に書かれた『五音三曲集』（長祿四年）には「舞歌一心になる大事といふも、舞は音曲よりおこれり。」（366）とあり、音曲の舞に対する原理的な先行が言われている。さらに後年の『六輪一露秘注（寛正本）』（寛正六年）では、世阿弥の「舞は声を根と為す」の命題を直接受ける形で、次のように述べられている。

問。声為舞根、如何。

答。「心に在るを志といひ、詞に顕るるを詩と云ふ。其詩詠吟するに足らずして、手の舞、足の踏み所を智らず」といやり。然れば、声を舞の根と為す。音曲・拍子の諸音、舞の根源と成る事、勿論也。（395）

このような舞に対して音曲が先行するという説は、世阿弥の場合、次のような考え方に支えられている。『風姿花伝第三問答条々』（応永七年）で語られるところによれば、能の「もろもろのはたらき〔所作〕を演じる際には、「文字に当たる風情」が必要である。「たとへば、言ひ事の文字にまかせて心をやるべし。〔見る〕といふ事には物を見、〔指す〕〔引く〕など云には手を差し引き、……あらゆる事にまかせて身をつかへば、をのづからはたらきになる也。』そうして「文字に当たる事を稽古し極め」れば、「音曲・はたらき、一心になるべし」。そしてそのような「音曲・はたらき一心」であるような演技こそ「堪能」と呼べる「まことに強き能」である（3435）。それは、「物まね・儀理〔言葉の面白さ〕を本」とする大和申楽の伝統を受けた世阿弥が、「一さいの事は、謂れを道にしてこそ、よろづの風情にはなるべき理なれ。謂れをあらはすは言葉なり。……返々、音曲の言葉の便りを以て、風体を色取り給ふべき也。』（『花伝第六花修』、49）と考えていたことの反映であり、後年の『花鏡』

「先聞後見」の条の「まづ、諸人の耳に聞く所を先立て、さて、風情〔所作〕を少し後るるやうにすれば、聞く心よりやがて見ゆるる所に移る堺にて、見聞成就する感あり。」(85)という、観客への伝播を意識した考え方にもつながっていくものである。また同書では「ただ、舞は音声の力足らずば感あるべからずと心得べきまで也。……笛・鼓の拍子なくては、舞はるまじきなり。是、音力にて舞ふにてあらずや。」(87)と、謡われる言葉だけでなく楽器伴奏による「音力」にも言及される。このように世阿弥は、演能の現場での観客との駆け引きや演技の成否を考慮して立論を行っており、その意味で右に見た音曲優先の志向もすぐれて実践的な動機に導かれたものであるということができるだろう(7)。

これに対し、禅竹の立論はいささか色彩が異なっている。右に引いた『五音三曲集』の文に続ける形で、禅竹は次のように述べている。

舞は音曲よりおこれり。音曲は息よりおこる。息は五蔵より出づれば、舞風の根源、この三曲なり。又是、秘々中の大事、口伝なるべし。新古今の序に云、「心うちに動き、言葉ほかにあらはる」といへり。その詞すなはち舞也。舞すなはち言葉なり。舞歌の二曲ともに、不浄のきたなき所より出生する息と知る事、極めなるべし。(366)

文中の「三曲」とは、能役者の有する芸力を分析して「皮・肉・骨」としたものである。これは世阿弥が中期の著作『至花道』(応永二七年)で論じたのを引き継いだもので、『至花道』によれば、生得の素質として役者に備わっている力が「骨」、そうした生得の力が修練によって実際の演技に開花したものが「肉」、修練が極め尽くされた時に演技の上に漂い始める魅力が「皮」である。(因みにそれを世阿弥は「三曲」とは呼んでいない)つまり世阿弥は、能役者の芸とそこに現れる魅力を分析して「皮」「肉」「骨」の三要素を析出したわけであるが、禅竹はそれをさらにある種の宗教的根源にまで突き詰めようとする。

皮・肉・骨の三曲、皮は肉よりおこり、肉は骨よりおこり、骨は五蔵よりおこる。五蔵の不浄は一水よりおこる。一水の出所、一念のア字なり。あ字は何よりおこれり。なには何ぞ。不可得々々々。此不可得の無味の智水を含んで詠吟すべし。是則ち、声仏事をなす菩提の妙音成べし。此不浄の種、骨・肉を知らずば、いかに皮を似せたりと思ふとも、それにてはあるまじきなり。(365)

前の引用にあつた「舞歌の二曲ともに、不浄のきたなき所より出生する」とは、これを踏まえたものであらう。こうした考え方には、中世に流布していた密教思想、あるいは密教神道思想の影響が指摘されている。「一念のア字」は明らかに密教の阿字本不生説に基づくものであるし、「一水」から「五蔵」が生じるとの説は、『大和葛城宝山記』の「それ水は則ち道の源、流れて万物の父母となる。故に森羅万像を長養す。まさに知るべし、天地開闢のむかし、水変じて天地とな(れり)」といったような説を参照したものと思われる⁽⁸⁾。

世阿弥の論述が常に能の現場に立脚し現実との接点を保っているのに対して、禅竹の論にはそのような現実性が薄いということもこれまでにもしばしば指摘されてきたことであるが、確かに音曲を根拠づける禅竹の論じ方には、右に見た密教思想への付会説などから伺えるように、やや特殊な道具立てを用いつつ現実を離れて理念の世界に遊んでいるような印象が否めないようである⁽⁹⁾。禅竹のそうした性向が最も先鋭的に現れているのが、彼独自の体系として名高い「六輪一露説」である。そこで次に、音曲が六輪一露説とどのように関わっているのかを見てみることにしたい。

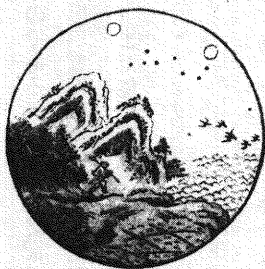
第二節 六輪一露説と音曲

六輪一露説は、能の演技が生成し展開するさまを宇宙の発生・世界の生成と準え、そのプロセスを六つの輪と一つの剣の図

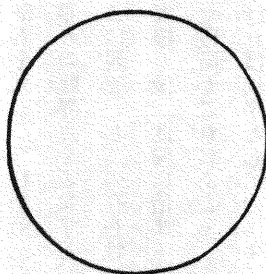
を用いて象徴的に視覚化し体系化したものである。後にそこには様々な要素が適用され付会され、それにつれて体系としても複雑化していく（時に矛盾も生じる）ことになるのだが、そのもつとも基本的な枠組みは、まとまった六輪一露説としては最初のものである『六輪一露之記』に示されている。『六輪一露之記』は、禅竹自身による「私詞」と志玉および一条兼良による注、そして南江宗沅による跋文から成る書である。ここでもまず、「私詞」に従って六輪一露説の概要を見ておこう⁽¹⁰⁾。

まず、まだ能の演技が何も生じない「無」の状態である「寿輪」がある。それは「歌舞幽玄の根源」であり「見風聞曲して感を成す」ための「器」であって(324)、世界がまだ世界として発生する前の、是も非もない混沌の状態に比定されるものである⁽¹¹⁾。しかしそこには存在の萌芽が未出現の状態で潜在しており、そうした意味でこれは、世阿弥の言うところの「有をあらはす物」としての「無」なる「器」である⁽¹²⁾。さて「寿輪」に充滿する潜在的な力が凝集して、生成・発展の運動がその働きを開始する。これが二番目の「堅輪^し」である⁽¹³⁾。そこにあるのは運動・作用であるといえ無目的で方向性を持たない、言うなれば大きさのみあって向きを持たない純粹なベクトルである。それがやがて、ある秩序を志向するようになる。それは秩序とはいってもいまだ物質性を獲得する以前の、言わば理念的段階にあるものであるが、ともあれ秩序は秩序として一定の落着を見る。これが第三の「住輪」である。図に示される「短点之所」は「諸体生曲を成ずる安所也」とされ(325)、現実世界との臨界点を表象する。

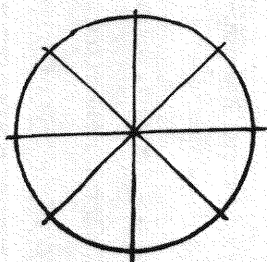
そこに現実としての存在性・物質性が付与されると、具体的な能の演技が開花する。これが第四の「像輪」である。「天衆地類、森羅万象、此輪に治まる」(326)と言われることからわかるように、世界生成においては森羅万象の各々が存在者として現れた段階がこれにあたる。ここにはあらゆる能の演技や風体が含まれるわけだが、秩序とはある意味において、対立物を持たなければ秩序としてのエネルギーを保ちえない。むしろ秩序は秩序である限りにおいて、対立物をそのうちに含んでいるであろう。それは、秩序に内在するものでありつつも、時に破綻・矛盾として秩序に言わば亀裂を入れる要素である。それを示したのが第五の「破輪」である。「天地十方、無尽異相之形を成も、本来此輪中に生ず。然れ共、仮に円相を破るの儀を以ての



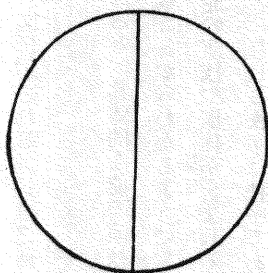
第四 俊輪



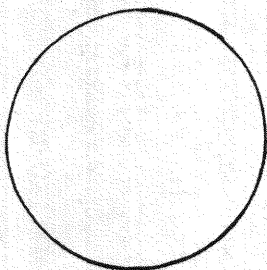
第一 寿輪



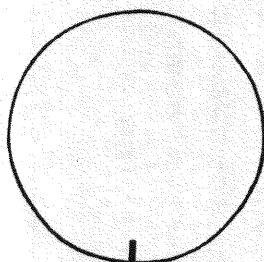
第五 破輪



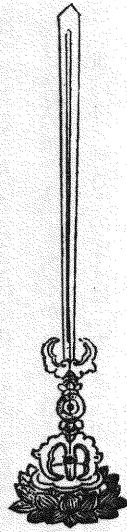
第二 豎輪



第六 空輪



第三 住輪



一露

故に、破輪と名付る也。」(326)との禅竹の説明は、以上の
ような次第を言うものであらう⁽¹⁴⁾。このように世界には
様々な方向性が存在し、あるいは交錯し、時に対立・矛盾
を生じるのであるが、しかしそれらは結局のところひとつ
のものの多面的な現れであり、矛盾対立は見かけ上のもの
に過ぎない。異なつて見える様々なものも、見方を変えて
みれば畢竟は同じものに過ぎないという道理が理解される。
仏教ならばこれを「中道」というかも知れないが、禅竹はそれを「向去却来して、又本の寿輪に帰す」(327)こと、最初の「無」
へと返ることとして表現する。これが第六の「空輪」である⁽¹⁵⁾。

これら一連のプロセスは、それぞれの「輪」が別個の役割と性格を担いつつ、それでいて一つの運動であることを失わない。
そうでなければ能の演技はそれとしての同一性を保ちえないし、世界は他ならぬこの世界であることの保証を得ることができ
ないであらう。生成発展を行いつつもその背後で保たれる同一性、さらに言えばそうした同一性を担保する潜在的な力、それ
を禅竹は「空色の二見に落ちず、自在無碍にして、一塵もさわる事」のない「一露」として、また「剣」として表象する。こ
こで「一露」と「剣」が参照されるのは、志玉の注を参考にすれば、全てをくぐりぬけてなお最後に残るそのことが「雨露霜
雪は皆消えて、只一露にまともるが如し」という事態を象徴し、また「已上の六門の有相・無相を共にはらうこと、剣の万障
を払ふに似」ているからである(327)。

この、寿輪から空輪へ至る間断なきプロセスは、およそプロセスの名に値する全てのものに適用される。「六輪一露之記注」
(康正二年)では「凡そ、この七ヶ条〔寿輪・空輪および一露〕、一心・一曲・一風にも、ことごとく備わるところを智べし。」
と言われ、例えば舞においては、「寿輪」が「舞風最初の円相」、「堅輪」が「舞風の幽玄至上の感、是よりあらわる」ところ、

「住輪」が「歌舞、……一懸もみだりにあらず、その位に落居し、収まる妙所」であるとされる(338)。こうした六輪一露の言わば各論への応用・適用は、音曲に対しても行われるが⁽¹⁶⁾、ここで見たいのはそのことではない。

第一の「寿輪」が「歌舞幽玄の根源、見風聞曲の感を成すの器」であり、「有をあらはす無」であると看做されるのは右に見たところであるが、注目すべきは、そこで生じる最初の「有」について禅竹が次のように述べていることである。

第二堅輪は、此立ち上る点、精神と成て、横・堅頭^{わうしよ}れ、清曲生ず。是則、無上々果の感主たり。(325)

これを理解する為には、多少の語釈が必要であろう。「立ち上る点」は、堅輪の図で寿輪の円相に書き加えられた縦の線を表す。これが潜在的な力の集束を表現したものであることは右に見たとおりである。次の「精神」は、人間の体に対する心ではなく、「形ある物の内部に宿り、外に発現する力・働きなどの根源として想定される、霊的存在」⁽¹⁷⁾を意味するだろう。精神と「成る」とは、潜在力が潜在力としての場所を得たことの謂である。問題は次の「横・堅」である。

「横・堅」は、世阿弥が『風曲集』(成立年代不明。中期の著作とされる)で音曲を声質に従って二つに分類した際のその二要素である。字義どおりには「よこ」と「たて」を意味するこの言葉は、世阿弥においては少々特殊な意味で用いられる。『風曲集』の記述によれば、「音声に、横・主(「堅」の二)がある。」「調子を含んで音取る機は主」、「さて、声を出してすでに歌ふ所は横」である。人はみなそれぞれ、「生得の音声に、横なるもあり、主なるもあり」。しかし、概して言えば「横は出息の扱ひ、主は入息の色どり」であるから、実際に音曲を謡う際には「主より横へ謡ひ出して、又主に納まる声流」が推奨される(356)。『世阿弥・禅竹』の頭注は「太く強い声が横、細く弱い声が主」としているが、そのように解して大過あるまい。このように、音曲を構成する二要素である「横・堅」は、生得的に備わるものでありつつ技法として使い分け使いこなすことをも要求される、そのようなものであった。

禪竹に戻れば、「天地未分の形、円かにて鳥の卵かひの如」(『六輪一露之記注』、336)き混沌にまず生じるのは「精神」であるが、それが齎す最初の分別は「横・堅」つまり音楽的バクトルなのである。その後「清曲生ず」と言われることにも注目すべきであろう。これに従えば、世界生成に比される能の演技の発現は、「無」なる状態から最初の秩序として音曲のそれが生じて来るものと捉えられていることになる⁽¹⁸⁾。前節で、禪竹の音曲重視の論が、能の現場を離れてある種の理念的の世界にその根拠を持っていたことを見たが、それと軌を一にするように、六輪一露の体系において音曲は、現象世界を支える世界生成の根幹において重要な役割を与えられているのである。

第三節 音曲の特質としての「無味」

前節までで、禪竹において音曲がどのように捉えられていたかを、彼の理論の骨子との関わりに即して見てきた。しかし音曲とは、まず何よりも、音の鳴り響きを通して耳に触れ肌で感知されるものであり、音量や声質などの具体的な存在様態を伴った現実の存在物であろう。そのような具体相については禪竹はどのように考えていたのだろうか。

音曲には、謡われるメロデー、それを支えるリズム、あるいはそこに詠み込まれた詩的な意味内容といった、様々な要素が内に含まれている。その中で禪竹がとりわけ重視するのが、「詠吟」の要素である。『五音三曲集』の中で、禪竹は次のように述べている。

一、かかりの事。およそ、かかりは詠吟の順路なり。水の高所より平地に下るがごとく、美しく、吟のそろりと下るやうに節を付るを、心得て言ひ下すべし。字性の訛るも、節の悪さも、かかりだによければ、幽玄之曲の懸なるべし。されば、かかりはただ曲の姿なり。姿幽玄に上果なるを、かかりの風姿とすべし。節高に、強々しくて、詠吟下らざるを、下本の

かかりと知るべし。かかりは体、節は用なり。(368)

もとは歌論用語であつた「かかり」は世阿弥も重視したもので、「言葉と言葉を連ねるところから生ずる音楽的な調べ」を意味する言葉である(19)。同じ『五音三曲集』の別の箇所では、拍子について論じつつ「惣じて、音曲・舞の拍子は、みな添へ物なり。音曲を体にして、拍子の打ち物をば用なりと知るべし。この打ち物、鼓・大鼓等の芸人、拍子を本に打ちてゆくと知るは、邪路に入る所也。」(370)と言っている。さきの引用では「かかり」と「節」とが「体・用」の関係にあるものとされていたが、ここではその関係が「音曲」と「拍子」との間に適用されている。詠吟とはどちらかと言えば旋律的なものを表象する言葉ではあるうが、それは「拍子」や「節」といった個別の要素を包含するものであり、そうした個別の要素が協働して織り成すところの総体的な情趣である。

そうした「かかり」を本とする音曲において、モデルとなるのが「和歌」であつた。禅竹は世阿弥以上に歌道に対する傾倒が深かつたことが知られており、伝書の随所で「歌道」を尊重し学ぶよう推奨している(20)。そこで参照すべきとされるのは、言葉の意味内容や読み手の心情であるよりも、読み上げられたときの「詠吟」の「かかり」であつた。例えば右に引いた「一、かかりの事」の条には、「今案じて思ふに、古歌の詠吟の姿、そのまま音曲のかかりと成也。姿、中高也。『ほのぼのと明石の浦の朝霧に島がくれ行くふねをしぞ思ふ』是を高吟して、音曲のかかりを知るべき也。」(368)との一文が続けられているし、別のところでは次のようにも言われている。

五音連声字、あいうゑを・たちつてと・まみむめも・らりるれろ・かきくけこ等の五音の響き、美しく連声する所也。…詠吟のかかりといふも、古歌の姿なり。古歌といふも、よき歌は此五音連声を以て連ねたれば、ただ五音肝要と知るべし。此五音にてこそ、口の内もうるはしく、匂やかなるべけれ。返々、此五音肝要と知るべき也。(369)

では、和歌から学ぶことのできる理想の音曲の「かかり」とは、具体的にはどのような「かかり」であるのか。もう一度「一、かかりの事」の引用文を見てみよう。そこでは、忌避すべき「下本のかかり」が「節高に、強々しくて、詠吟下らざる」ようなものとされる一方、目指すべきよい「かかり」は「美しく、吟のそろりと下るやう」なものであると言われている。ここで注目したいのは、そのような理想の「かかり」を体現するものとして、「水の高所より平地に下るがごとく」と、「水」の流れの比喩が用いられていることである。禅竹が「水」と「音曲」との間に見いだした共通性とは、どのようなものであろうか。禅竹はやはり『五音三曲集』で、「流れ節」について論じる段で次のように述べている。

流れ節、「佐保の山辺の春の色」、「山」にて溜まりて、「べの春の色」を流して、「万山」まで溜まるなり。風情も音曲も、溜まるは流れんため也。流れずしてそのまま溜まるは、深泥に溜まれる潤水のごとし。流れざれば死水也。濁りて朽ち果つる、さらに水の能なし。いかにも、溜まらば流るべき也。(367)

ここで言われているように、水はひとところに溜まり滞れば、必ず濁る。しかし同じ水でも、淀むことなく流れ続けることによって、本来の清浄さが保たれるだろう。同書の別の条には「舞の風味、音曲の詠味も、その姿に重せざれば、水の流れにしたがふごとし。」「水は、流るるを以て体とし、無味を以て命とす。音曲は、吟詠下れるを流れとし、重せざるを無味とす。舞は、序破急に美しく順路に移るを流れとし、姿重せざるを無味とす。」(372)との記述もある。禅竹が「水」の流れでイメージしていたのは、常に流れ続け滞らない（重せず）ことによって保たれる透明さ・清浄さであった。

禅竹は同書「無味智水之事」の条で、「無味」であることが「舞歌に付ての大事」であると論じている。それは、「人には五味の好味」すなわち「苦きを好むもの」「辛きを好むもの」「甘きを好むもの」があり、「色々品々の好物変れるもの」である。そうした人々の好みに適応するにはどうすればよいか。その解決策として禅竹が推奨するのは、そうした「五味」も結局は「本

来一水よりおこれり」という道理を悟ることである。というのも、「水味」というものは元来「定まれる味」のないものであるが、それゆえに「好みにしたがいて五味を加ふ」ことができる。逆に「一味に重するところあれば、嫌ふものあり、好む者あり、同心ならず。」という事態を招いてしまう。そこで、「水」の本領である「定まれる味」のないこと即ち「本来無味の味はひ」をまなぶことが肝要となる。「水なるところを舞味・詠味に持てば、重せずして諸人の心になふ。しかも、その主人の好みによりて、又有味を交じうる事、本水の潤ひだにあれば、五味をなす事、心のままにて易かるべし。さる程に、重せずして面白き感味になるなり。」(372) このように、禅竹が「重せざる」ことを求めるのには、様々な好みの観客に普く受け入れられることを目指すという、申楽役者としての実践的な関心が作用していたことは確かである。

しかし同時に、禅竹が同じ文脈で「此一水より、皮・肉・骨の三曲もおこれば、山河大地・是非草木、万物皆此水体なり。」とも述べていることは見逃せない。無味なる「一水」は、単に人々の多様な嗜好に対応するという実践的な関心の上でのみ考えられたものではない。それと並行するように——というよりそれと一体の形で——世界生成の原段階との関わりが、ここでも措定されているのである⁽²¹⁾。顧みれば、「豎輪」において最初に生じるのは「清曲」であった。無味であること即ち濁らざること・清浄たることは、音曲において本質的な意味を持つものだったのではないか。ではそれはいかなる意味においてか。

第四節 まことの自分と翁

この問題をさらに考えるため、ここで我々は、そもそも禅竹にとって能とは何か、能を演じるとはどのようなことであつたのかを検討してみることにはしたい。結論がある程度先取りすることになるが、禅竹にとって芸が(音曲が)清浄であることは、申楽役者としての使命を果たすために欠かすことのできない重要性を担う要件であつたからである。

禅竹の能楽観を探るのに格好のテキストが、成立年代不明ながら晩年の著作とされる『明宿集』である。この著書は、神や

仏はもちろん天上・天下に存在するあらゆる存在者の始源を「翁」に見定め、能のあらゆる要素を翁にことよせて解釈することを目的とする。「翁」は現在でも年始や舞台の柿落としなど重要な節目に演じられ、神聖視されている演目であり、かつて一種の宗教芸能の色彩をもっていた申楽の、その昔の面影を残すものとされている⁽²²⁾。禅竹は『明宿集』冒頭で、「抑、翁の妙体、根源を尋ねたてまつれば、天地開闢の初めより出現しましたして、人王の今に至るまで、王位を守り、国土を利し、人民を助け給ふ事、間断なし。」(400)と述べ、人の世に出現した神や仏をみな翁の化身と解釈する。例えば仏が「両部越過の六日、或は超世の悲願阿弥陀如来、又は応身釈迦牟尼仏」の「法・報・応の三身」を「一得……に分ち給ふところ」は、「翁・式三番と現る」ことに対応しているという。また、「住吉の大明神」「諏訪の明神」「塩竈の神」など各地に影響した神々は、姿こそ違えみな翁が「在々所々に於きて示現垂迹し給ふ」たものであるとする、といった具合である(400)。

そのような「翁」を象った「翁の舞」を舞う申楽役者は、「是一大事。猿楽の本舞なれば、ことに観念・工夫をなして舞ふべし」(403-404)と覚悟することを求められる。それは、神聖な翁を象る翁の舞はそれ自体が神聖なものであるのに加えて、そもそも役者たちの生業が「翁の使い」という高邁な使命を担ったものであるとされていることに由る。

惣じて、思安をめぐらすに、大座・小座を分かつたず、その主人たらん者はみな翁の使と知るべし。……正直正路の振舞ひ、業達者にして、道を興さば、まことに有りがたき翁の使者たるべし。ただ世を貪り、すぎわいにかかり、人の心を惑わし、

神職と号する斗^{ばかり}にて、無道至極ならば、是道の魔障たり。(409)

役者は当然のこと、そのような者としての高い自覚とそれに基づいた行動、すなわち「ただ心正直にして私なく、翁の恵みを尊み、此業をなすこと、「翁の使者たる儀」を心得て「たとい万事不足の座親なりとも、座子敬ひ給べし。座親又座子を敬いて、たがいに師となり範となて、助け助けられて、魚と水のごとく」であることが、求められることになる(409)。そうし

て禪竹は、申樂者のあらゆる日常的営み、舞台上での所作、さらにはそこで用いられる道具に至るまでのすべてを、「翁」の名の下に再解釈していく⁽²³⁾。

このようにいささか特異な禪竹の宗教芸能観であるが、そこで神聖視される「翁」とはそもそも何なのであろうか。これについて禪竹は、次のように述べている。

惣じて、翁の覚体、観念して思へば、虚無の妙身、過去遠々の昔なるを翁という。父母未生以前、本来の面目なれば翁と云ふ。生死を見ざれば翁と云ふ。際限なければ翁といふ。常に立てれば翁といふ。慈悲の心を翁といふ。至々見れば、あ
るかなきか、心、王〔奥〕に向かてこの翁をば見たてまつれ。もしこの翁に会いたてまつらば、直に本分の田地に契當する、その人なるべし。(403)

ここに示されている歴史観を禪竹自身の言葉で敷衍すれば、およそ以下のようなになるう。すなわち、「父母未生以前」の「本来の面目」、つまり世界が世界として存在し始める以前の始源の状態を擬人化ないし擬神化したものが「翁」である。本来「神明〔神・翁〕は正直を宗とします」ものであるが、そこではまだ人も神も未分で、その意味で人と翁とは無媒介に分け隔てなき交感をしていた。それゆえ、「人々は」ただ俗体を改めずして、「翁は」直に天地未分開闢のときを示し給ひ、いつでもその存在をあらわにしていた。そのため、人々は翁に会う為に特別の威儀・仕儀を要しないのであるから、「をのづから出家は御前に参らぬ由」となるのが当然のことであった。ところが、天と地が分かれ、人間が人間となつてこの世へ下ると、彼らはしだいに俗化・墮落化して、「翁」を直接感じ取る能力を失つてゆく。それは「代やうやく心きたなくなり」「人の心耕弱下劣なる」と形容されるような事態であり、人々は言わば満たされぬ思いを埋め合わせるため、「髪を剃り、衣を染め」て、「かの仏教を崇め、末を導かれたてまつる」ことをしないではいられなくなる。「翁」もまた「これに准じて、仏法を崇め、衆生を

助け給へり」つまり、そうした人間のその時々、の墮落の度合いに合わせて様々に姿を変えなければならなくなるのである(41)。

以上のような事態を禪竹が肯定的に捉えていないのは明らかであろう。そこで申樂役者のなすべきことは、右の引用文末尾を参照すれば、自分の内へ内へと探求の手を伸ばして翁を見出すこと(「心、奥に向かてこの翁をば見たてまつれ」)である。

それは翁との出会いが可能であるような自分を回復することであるから、翁を見出すことはそのまま本来の自分を見出すことにつながる(「直に本分の田地に契当する、その人なるべし」)。本来の自分とは、「翁」との直接的な交渉が成立していた、「きたなく」「耕弱下劣」になつてしまふ以前の自分、即ち清らかな、清浄な自分であらう。

このように見てくれば、濁らざることつまり清浄であることの意味がおのずと明らかになつてくる。つまり清浄とは、人間および世界の本来の有様を形容する言葉である。確かに、人間にとって翁が目指されるべき「対象」である限り、世界の原初と人とは一体化し得ず、なされるのはあくまで交ぜないし交渉にとどまるだろう。つまり、到達されるのは本来とはいへ原初そのものではなくすでに第一次的な分節作用を経たものであり、その意味では完全な清浄さは人間の埒外にある。だがそれは限りなく原初に近いところ、人が人である限り想到し得る最奥の領域であり、そこでは様々な分別は不明な形でいわば浮遊し流動するのみである。清浄とは、かかる不断の流動の状態の謂に他ならず、そこに何らかの方位ないし方向性が生じることが「濁り」である(24)。

翻つて現象のレベルでは、音曲とりわけその「かかり」が、少なくとも理想的・本来的には、滞ることなき流動性とそれ由来する透明さ・清浄さを耳に触れ肌に感じられる形で実現している。そこに「天地開闢以前」の人々の清らかなる存在様態が遙かな記憶として内蔵されているのを感じ取った禪竹は、音曲に「清浄」なる本来の自分、原初に限りなく近い自分へ至るための媒介としての役割を認めたのではなかったか。

禪竹は『明宿集』第十二番目にあたる条文で和歌について触れ、次のように述べている。

和歌に十体あり。その中より品々の心分かるといへども、幽玄を以て先とす。それより甚深の奥に至る心あり。吟詠流水に似て滯らず、親句・疎句の古実を存し、五七五・七々の句五音に通じ、……その曲味を含みて心の感を知り、詠吟の声に合わせて身をつかひ動かせば、をのづから歌の連声風姿となて、音・曲・舞、身・口・意の三業一心になれば、幽玄至上、無風有妙の舞風となる。是、真実の舞也。即ち是、狂言綺語の戯れ、讃仏転法輪の因縁となれり。されば、ここを以て神明も納受を垂れ給ふ。この性根、身動足踏の軍体、形鬼心人の生曲までも及ばせば、一生俗ならぬ幽玄体の芸人たるべし。されば、和歌はこれ猿楽の命と尊むべし。(412)

禪竹にとっては「仏」も「神明」もみな「翁」の化身あるいは一様態であるから、ここでは「和歌」こそが、申楽芸（「狂言綺語の戯れ」を幽玄化して「翁」に手向けるための手段（「讃仏転法輪の因縁」）と考えられていることになる。第三節で禪竹の和歌尊重について言及したが、ここでも和歌が、人が翁と出会い翁に受け入れられるための——すなわち人が本来の自分と出会うための——仲立ちであり媒介手段として重視されているのである。そしてその際に鍵となるのはやはり「流水に似」た「詠吟」のかかりであった。

またここで、そのような「詠吟」に由来する「無風有妙の舞風」が「真実の舞」とされていることにも注目したい。禪竹は他でも、目指すべき理想の舞について折に触れて言及している。たとえば『六輪一露秘注（文正本）』（文正元年）によれば、「諸曲之妙風円満す」るためには、「年来稽古、常住之工夫」の末に「なす所の当庭は、心中一物もなく、只行ずる斗の心」になることが肝要であり、それは「心中清浄」になることと同義である(397)。「心中」が「清浄」であるとは、単に邪念がないとか技能がしっかりして作爲がないとかいうことを意味するのではないことは、これまでの検討から明らかであろう。そして見てきたように「清浄」なる心は、音曲と密接に結びつく。だからこそ、「詩歌之心ざし、詠吟〔の〕曲味、色体に絶へず

あらはるる感心や、まことの舞にてはあるべき」(395)と言われるのである。

第一節で、舞は音曲に基づくべきであると禪竹が考えていたことを見たが、それもこのような事情を考慮に入れて考える必要がある。すなわち、音曲を通じて「清浄さ」を我が物にした役者の芸は、もはや「きたなき」「耕弱下劣」な心に邪魔されることなく濁りなき舞を舞い謡を謡うことができる。その時演者の心には不浄なる一点の何物もなく、彼の芸は清浄そのものとなるだろう。真の舞とは、そのような役者の芸を通して天地未分の状態を人々に思い出させ、そうして彼らに本来の自分へと向かうきっかけを与えることができる、そのようなものであったのであり、逆にそうでないものは舞の名に値しないとさえ言えるだろう。すなわち禪竹にとって「音曲」とは、舞を「まことの舞」「真実の舞」たらしめるための、ひいては能を「真実の能」たらしめるための、言わば原理であつたのである。

註

- (1) 能勢朝次『世阿弥十六部集評釈(上)』(岩波書店、一九四〇年)、「金春禪竹の水味の意義」(『能勢朝次著作集』第五卷、思文閣出版、一九八一年)など。
- (2) 小西甚一『能楽論研究』(搞書房、一九六一年)。
- (3) 伊藤正義『金春禪竹の研究』(赤尾昭文堂、一九七〇年)。
- (4) 世阿弥および禪竹のテキストの引用は、表章・校訂『世阿弥・禪竹』(日本思想大系新装版、岩波書店、一九九五年)に拠り、引用頁を括弧内に示す。読み易さを考慮して適宜表記を改めた。また、引用文中の「」は引用者による補足を示す。引用文中の傍点・補足はすべて引用者によるものである。
- (5) 「音曲」という言葉は、我々の言うところの「音楽」一般を指すものとしても用いられるが、能楽論においては圧倒的に「謡」つまり能の音楽面を意味するものが多い。例えば世阿弥が「音曲」という言葉を用いる際には、「音曲もはたらきも」「音曲・舞・はたらき」などのように身体所作との対比が念頭に置かれている。また「音曲の言葉の便りをもて」のような言い方は、「音曲」に言葉が含まれる

ことが暗黙の前提として理解されていることを示すだろう。禅竹にあつてもは同じ傾向が看取できる。

- (6) 厳密に言えば、ここである「歌」は「和歌」のことであり、必ずしも「音曲」と同義ではない。しかし後で見るように、禅竹が「和歌」の尊重を言う場合、そこで強調されるのは和歌の音楽的側面である。

- (7) 世阿弥の「舞は声を根と為す」および「音曲・はたらき一心」を支える実践的な問題関心については、竹本幹夫「舞は声を根と為す」「謡舞の形成(上)」(いずれも『観阿弥・世阿弥時代の能楽』明治書院、一九九九年)を参照。

- (8) 松岡心平「立つこと―中世的空間の特異性」(『中世文化の美と力』中央公論新社、二〇〇二年)に指摘。『大和葛城宝山記』該当箇所は、『中世神道論』(日本思想大系、岩波書店、一九七七年)六三六―六四頁。その他、『金春古伝書集成』(わんや書店、一九六九年)の補注に示されているものをいくつか挙げれば、悉曇・声明の音律論には、「夫欲達万方奥旨、先須知五音所起。於衆生五形、有五味五色五神五音等也。是本来五智五仏妙也。……自本不生阿一首、出随縁九界九音、令帰本地法身阿也。」(『五韻次第』)のように、諸音が本不生の阿字から生ずると説く論が見られ、「二水」を天地開闢・万物出生との関連で論じる説は、次のような神道書に見出される。「天地開闢之始、含精氣而応化之元神、故初禅梵宮居焉、視天下而式時候、授諸天子照臨天地之間、而以一水之徳、利万品之命」(『神皇実録』)

- (9) もつとも、世阿弥も「抑、舞歌と者、根本、如来蔵より出来せり、と云々。まづ、五蔵より出づる息、五色に分かれて、五音・六調子となる。……しかば、五蔵より声を出すに五体を動かす人体、是、舞となる初め也。」(『花鏡』、8)のような、演能の現場からは離れた、仏教や雅楽の権威に対する付会的な説を展開しており、それが禅竹に受け継がれたという側面もあることは確かである。小西甚一前掲書参照。

- (10) 本書全体がまとめられたのは康正元(一四五五)年秋から翌年正月の間とされるが、志玉注には文安元(一四四四)年の奥書があり、禅竹が六輪一露説を考え始めたのもそれ以前に遡ると考えられる。なお、図版は「六輪一露秘注(文正本)」の禅竹自筆の絵図を参考にしたものである。

- (11) 志玉はこれに「第一は、無相空寂之位分、動靜一源之妙体なり」と注している。

- (12) 『遊楽習道風見』に「有無二道にとらば、有は見、無は器なり。有をあらはす物は無也。縦ば、水晶は、清浄体にて、色文無縁の空体力の心根也。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)とある。なお「器」概念については、青木孝夫「器の詩学」(『日本の美学』第三五号、二〇〇二年)参照。
- (13) 志玉注では「無相空寂の性海より、有為転変の一波を起せり」とされる。

(14) 多くの注釈はこれを世阿弥の「闌位」(長年の習道の末に達せられる、規矩外の異風・異相の技をも許される境地)に相当するものとしている。後に禪竹自身がそのように配当することを行っているので間違ひとは言えないものの、『六輪一露之記』の段階ではまだ習道論的観点が入っていなかったと考えるのが妥当なように思われる。注に参照。

(15) 以上の六輪解釈は、従来の解釈とはいささか異なっている。これまでは、寿輪・堅輪・住輪と像輪・破輪・空輪を分けて考えるのが主流であった。例えば伊藤正義は、「上三輪(寿輪・堅輪・住輪)は芸感の発現を分析したものであり、像・破・空の各輪は、それによってあらわされる能の位である。換言すれば、上三輪がかたちとなってあらわれるとき、ある場合は像輪のかたちをとり、又あるときは、破なり空なりのかたちとあらわれるのである。だから、同時にまたこの像・破・空の三輪は、世阿弥のいう芸位の向上段階を示している」とみられる」とする(伊藤前掲書)。確かに禪竹の論を見ると、寿↓破↓空が、より長いスパンの時間においてひとりの役者の身体内で芸が生成発現していく過程を分析し捉えたものであるのに対して、像↓破↓空が、より長いスパンの時間において役者の芸が向上し進展していく次第を述べたものであるような印象を受けるのであるが、それでは前三者と後三者との間に断絶(少なくともレベルの変化)があることになり、六輪が六輪であることの意義がやや薄れるようにも思われる。ある時は「六輪は、天地開闢の始終を表する」(「六輪一露之記注」と述べ、ある時は「六輪一露の習道之稽古」(「二花一輪」と述べるなど、禪竹自身が六輪一露に多様な意味や異なるレベルの要素を含みこませようとしているのも事実であり、後年になるにつれて禪竹が「上三輪」を特に重視するようになることをも考慮に入れば、六輪を前三者と後三者に分けて考えることも故なきこととは言えないのであるが、『六輪一露之記』が構想された当初から、そうした二段階の構成が考えられていたかどうかは微妙なところである。『六輪一露之記』の「私詞」の部分を虚心に読めば、本文で述べたような一貫したプロセスとして考えられていたように思われるのであるが、どうであろうか。参考のため、『六輪一露之記』の「私詞」全文を以下に掲出しておく。

六輪一露私詞。それ、申樂家業の道は、体、美を尽くし、声、文を成す。是を以て、手の舞ひ、足の踏む所を知らざるなり。然れば則ち、豈に本来無主・無物の妙用に非ずや。故に、仮に六輪一露の形を得たり。一に曰ふ、寿輪。二に曰ふ、堅輪。三に曰ふ、住輪。四に曰ふ、像輪。五に曰ふ、破輪。六に曰ふ、空輪。一露は無上の重位なり。

第一寿輪は、歌舞幽玄の根源、見風聞曲して感を成すの器なり。円満長久の寿命たるに依つて、寿輪と名づく。

第二堅輪は、此の立ち上る点、精神と成て、横・堅頭はれ、清曲生ず。是則ち、無上上果の感主たり。

第三住輪は、短点の所、諸体の生曲を成する安所也。

第四像輪は、天衆地類、森羅万像、此の輪に治まる。

第五破輪は、天地十方、無尽異相の形を成すも、本来此の輪中に生ず。然れ共、仮に円相を破るの儀を以ての故に、破輪と名付る也。第六空輪は、無主無色の位、向去却来して、又本の寿輪に帰す。

此一露、空色の二見に落ちず、自在無碍にして、一塵もさわる事なし。是則ち、性剣の形と成る。

(16) 「寿輪」は「音曲の息、始終円相の形」、「堅輪」は「音曲の清く冷え上り、秀づる形」、「住輪」は「歌舞、一曲・一字・一懸もみだりにあらず、その位に落居し、収まる妙所」とされる(338)。

(17) 「時代別国語辞典」「精神」の項目。「太平記」の用例が引かれている。「靈的」の意味が不明だが、肉体など手に触れられる物質性を持たない(超えた)の意味であろう。

(18) 「清曲生ず」について伊藤正義(前掲書)は、後年の「六輪一露之記注」末尾に音曲だけでなく舞に対しても六輪が配されていることから、堅輪で生じるのは「必ずしも音曲面に限定されるものではなく、妙が花となる一つの比喩・象徴的表現」に過ぎないとする。しかし本文でも述べたように、もともと六輪一露説と、それを能の演技の個々の要素に適用した「各論」としてのそれとは、別箇に考えるべきではないだろうか。

(19) 「日本文学大辞典」(新潮社、一九五二年)「かかり」の項目。同項には「姿」が静的絵画的に作品を把握した語であるのに対して、「かかり」は、動的音楽的に作品を把握した語であるとも言われる。

(20) 世阿弥の歌道尊重については、黒岩美由里「能における歌道の意義」(総合芸術としての能)第三号、一九九七年)参照。

(21) 「一水」から森羅万象が生じるといふ考え方に密教神道思想の影響があることについては、第一節末尾で言及したとおり。また同節で引用したように、「五音三曲集」で「不可得の無味の智水を含んで詠吟すべし。是則、声仏事をなす菩提の妙音なるべし」と言われていることも、ここで思い起こすべきであろう。

(22) 「翁」の歴史の実態とそれの申楽との関わりについては、天野文雄「翁猿楽研究」(和泉書院、一九九五年)などを参照。

(23) 例えば翁の面にある「眼・耳・鼻・舌の七つの穴」は、「すなわち七星にてまします也。これを山王上七社と申せば、山王権現とも崇め申すべき也。しかば、山王は三輪の明神にてましますなれば三輪の三無漏山すなわち翁・式三番の形と崇むべし。」とされる(50)。また御影に示される翁の姿は、「御立烏帽子は、面曜あらたなる日月を現わし、御数珠は、星宿を連ね給える御姿、御檜扇は、十二月を表して、昼夜に捨てず衆生に結縁し給ふ御形、水干は、母の胎にしてはエナといわれし揮の袖、九条の紫の御袈裟は、忍辱慈悲の衣、紫色は、これ赤色にもあらず黒色にもあらず、すなわち中道実相の御姿なり。」(60)と解釈される。よってそれを象りそれを真似ることを生業とする申楽役者は、「衣装はこれ、翁の忍辱慈悲の衣を着せられたてまつると思ひ、食事はすなわち、翁の口内の護摩の五穀を

賜わると観ずべし。」(五〇)と命じられる。

(24) 一見して明らかのように、これは我々が通常用いる意味での「清／濁」と意味内実を異にする。このような「清／濁」の観念は、禪竹が強い影響の下にあった中世神道説に由来するものと思われるが、この点についての検討は別の機会を期したい。

*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。