

世阿弥考 上花『井筒』見聞  
Zeami's Ideas through His Work *Izutsu*

宮崎 雅生

MIYAZAKI Masao

---

*Abstract:* Noh, which is recognized by UNESCO as one of the masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity, is a unique style of singing and dance. Zeami Motokiyo(1363-1443), who established Noh as an art, thought it the ideal of a Noh performer to acquire *hana*, the means of forming a deep impression on the audience through seeing himself objectively on the stage. The performer's goal is to achieve *myosho*, the supreme state of Noh, in which case *yugen*, grace and elegance, can be realized most. *Izutsu*, which is among the *mugen* Noh plays, where ghostly characters appear, is considered a classic example.

---

*Keywords:* Zeami, hana, *Izutsu* 世阿弥、花、『井筒』

---

## 1. はじめに

能楽は2001年5月、「人類の口承及び無形遺産の傑作宣言」において、「たぐいえない価値がある民衆の伝統的な文化の表現形式」との観点から、世界19件の中の一つとして日本で初めての世界無形文化遺産に指定された。<sup>1</sup> 本小論においては、このわが国において最も誇れる芸能たる能を確立した世阿弥の思想、能とは何たるかを彼の著書を通して概観・考察し、それを踏まえて世阿弥も自讃する彼の能の集大成とも言えるべき夢幻能の代表作たる『井筒』を論じたい。

## 2. 二曲

能は独特の表現形式を持つ。歌舞伎とは異なり、新劇とも異なり、またミュージカルとも異なる。能を他の芸能と異ならしめるもの、それが二曲である。『風姿花伝』に「二曲と

申すは舞歌なり」とある。つまり「二曲というのは舞と謡であり」<sup>2</sup>、この両者がそれぞれに太古の時代からわが国のあらゆる文化を吸収しながら互いを必要十分条件としながら能を能ならしめてきた。舞の摺り足のハコビの一つひとつに演者は演じる登場人物の思いを込め、観客はその一つひとつを己の心の中のスライドに投影する。静的にして動的、動的にして静的。同様にわずか一オクターブ内外の狭い音域<sup>3</sup>の中で、シテや地謡は様々な役どころを担って謡う。その「斉唱」なるがゆえの重厚感あふれる地謡とシテ達との謡い合いは、合唱曲やオーケストラでは到底成しえない音の彩を作り出す。「その感応より見風に匂ふ体風、「すは、面白し」と見る」(『拾玉得花』)の感動を覚えるのである。このような重層的「舞」と「謡」がさらに融合して能は生成されるのである。これほどの優れた総合芸術は世界でも稀有であろう。

### 3. 花

世阿弥の前期の思想を代表する『風姿花伝』の「第七別紙口伝」には、その思想の中心ともいべき「花」が語られる。

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。何れの花か散らで残るべき。散るゆゑによりて、咲く頃あれば珍らしきなり。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。

さらに、「ただ花は見る人の心に珍しきが花なり」とある。この二箇所では、演劇人の根本として「見る人」すなわち観客の心を捉えることの肝要さを説いている。自然の花を喩えに引き「住せずして」すなわち同じ一つの芸に止まるのではなく絶えず異種の芸に移るようにしつつ観客の心を捉えてこそその「舞台」なのであると。さらにこの前後で観客の好みの「多様性」<sup>4</sup>と、その多様性に対応する姿勢の不在による「花」の喪失の可能性に言及している。

そして「秘すれば花なり。秘せずは花なるべからず。」と進む。第一文での「確定条件」の上に世阿弥の「強調構文的」思いを、さらに第二文における「仮定」を的確に捉えるべきである。秘するからこそ「花」を生ぜしめ、そしてその「花」が「人の心に思ひも寄ら

ぬ感を催す手立て」なのである。「秘する対象は花ではない。花は秘することによる結果として生れる。」<sup>5</sup> 花はこのように前段の記述と合わせて観客たる「見所」の目を非常に意識した思想となっている。

#### 4. 離見の見

上述「花」の概念に関連して『花鏡』に次のような記述がある。

また、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。離見の見にあらず。離見の見にて見る所は、すなわち見所同心の見なり。その時はわが姿を見得するなり。

「観客が見る演者の風姿は、客体化された自分の姿」<sup>6</sup> であって、「離見の見」すなわち「自らを客観視する」ことの重要性を説いている。ここに『風姿花伝』における「花」の概念を説いた姿勢からの微妙な変化を読み取れる。それは、『風姿花伝』における「花」の概念はあくまで「見所」中心主義とも言えるものであったのがここでは「演者」に片足重心をシフトさせているということである。これが次に述べる「幽玄」への「橋渡し」的役割を担う考えでもあると言える。

#### 5. 幽玄

『風姿花伝』に夥しく見られた「花」も中期に入るとその出現頻度は激減する。<sup>7</sup> 「花」に変わり世阿弥の思想の本居を成すのが「幽玄」である。『花鏡』の「幽玄之入境事」の冒頭に「幽玄の風体のこと。諸道・諸事において、幽玄なるを以て上果とせり。ことさら、当芸において、幽玄の風体、第一とせり。」とあり「幽玄」を能における至上の事と位置づけている。そして「ただ美しく、柔和なる体、幽玄の本体なり」とし幽玄の境地を公卿の高貴性を喩えに説き、さらに「一切、ことごとく物まね変るとも、美しく見ゆる一懸りを持つこと、幽玄の種と知るべし」として、美しく見える一つの「懸り」すなわち「風情」を持つこと、すなわち「美しいと見られる共通の風趣を身に備えること」<sup>8</sup> が幽玄の実現

する種であるとしている。ここには前節の「離見の見」からさらに重心が「演者」に移り切ったが如きの感がある。トマス・インモース(Thomas Immoos, 1918-2001)はこれを 'hidden beauty'<sup>9</sup> と訳した。「秘する花」と考え合わせれば、蓋し、名訳である。

## 6. 妙所

『花鏡』「妙所之事」には、「もし、この妙所のあらん為手は、無上のその者なるべし」として、この妙所というものを体得した演者は至上最高の者であると説くのである。最後は、「およそ、幽玄の風体の闡けたらんは、この妙所に少し近き風にてやあるべき。よくよく心にて見るべし」で終わっている。これに関して、高野敏夫氏はその著書の中で次のように述べている。

猿楽能の究極的な理想として彼が思い描いていた<妙所>が、<幽玄>の延長線上で、その彼方にめざされたという位置関係だけは、右の文章からもうかがうことができる。

10

以上のことから能の理想は、「見所の心を捉えながら「花」を生ぜしめ、「離見の見」を以て「幽玄」の風体の至高状態たる「妙所」に至る」ということになるのか。『五位』において「妙風」は最高位、さらに『九位』においても「妙花風」が最高位である。しかし世阿弥はこの至高の「妙所」を「形なき所」(『花鏡』)すなわち言葉で表現できないとしている。また高野敏夫氏はその著書の中で以下のように論じている。

<花> や<幽玄> が「正」の世界をめざし、なによりもまず観客に対する演能効果を求めていたのに対し、<妙所> がめざすものは「負」の世界であり、観客に直截なかたちで把握されることを拒否する否定的な態度に変わっている<sup>11</sup>

直截なかたちで観客に把握されることをそれほどきらうのなら、むしろ世阿弥は観客の存在そのものを否定し、もっとすっきりした気分になればよさそうにも思われる<sup>12</sup>

しかし、この点の私なりの見解は氏とは異なる。「形なき所」を敢えて言葉にするならば、

世阿弥の言う「無心無風」とは高野氏の指摘する否定性ではなく、演者からある対象へ向かってのベクトルとその対象から演者に向かつての真逆方向の同じ大きさのベクトルとの共存により生じるものではないかと考える。具体的には後述『井筒』見聞の中で論じたい。

## 7. 上花『井筒』

前節まで、世阿弥の芸能論から能の理想像を考察してきた。その具現化された作品を通して、「幽玄」、「妙所」の様を見てみたい。上述第三節から第六節までのエッセンスを凝縮していると思われるものは、やはり世阿弥が確立した「夢幻能」というものに分類されるものであろう。その中でも彼自身『申楽談儀』の中で「上花」と実質上最高位に位置づける『井筒』を、能楽堂での観能経験による「見」と、その経験とテープによる謡の「聞」の側面から序破急の構成で区切りながら論じてみたい。

## 8. 『井筒』見聞

### 1) 序

夢幻能の構成必須要員としての僧の登場である。前述の通り世阿弥の言うところの「幽玄」とは「美しさ」である。しかし、世阿弥の芸能論を読んだことがない一般的日本人の大多数はこの二文字から幽霊や幽遠の「幽」と玄冬や玄米の「玄」との合体的な「ほの暗い深遠な」イメージを持つのではないだろうか。世阿弥を読んだ後でもやはりこのイメージは容易に拭いきれるものではないのではないかと。たとえ世阿弥の言うところのものとは異なるものであったとしても、この僧の黒ではない「濃い深い茶」の衣はシテの登場前に観客を「夢幻」の世界へと視覚的にもいざなうのである。名ノリから「寂びていてしかも滞りのなく謡う」<sup>13</sup> サシへと入る。このシテ登場直前の拍合の下歌へのつなぎとしての「事なるべし」のシメ具合が観客のシテ登場への期待感を増幅させる効果を持つ。

### 2) 破の序

いよいよ里女姿のシテ登場である。世阿弥は『人形』の中で、女体を「幽玄の根本風とも可申なり」としている。面は「若女」、装束は「唐織」である。この取り合わせほど「幽玄」の風体を表すものはないのではないかと。「若女」は弱々しさと強さを併せ持つような

外見から、その内に秘めるものが見所に与えるものは限りなく大きい。「唐織」もその華やかさの中に憂いや憎しみや悲しみや思慕がその多種の絹糸から発せられる光の中にあたかも凝縮されるが如き様である。まず常座に立ち、鏡板へ向いて「次第」を謡う。つまり観客からすれば後ろ向きなのである。ここに主役たるシテによる主題暗示を込めた夢幻能への本格的いざないとなる。「しっとり次第を謡い」<sup>14</sup>、そして正面を向いての次のサシは相対的に力強くなり、「思い出の」の「ハル」は女の思いの深みを表すが如く効果的に響く。

### 3) 破の破

ワキとシテの間答が始まる。ここは特に謡い構成が絶妙である。はじめの間答は語理的であるかゆえに、音の高低は相対的にほとんどない。それが次第に囃子も加わり、シテの「昔男の」から地謡の「名ばかりは」への橋渡しへと移行する。地謡は鼓の音も鮮やかにその周到的な詞章とともに観客をまさに聴覚的極致へといざなう。田代慶一郎氏は著書の中で、「ワキはこの時、現実的次元を完全に離脱し詩的世界とも呼ぶべき別次元の時空に飛翔している」<sup>15</sup>とし、また下記のようにも述べている。

また地謡が始まるまでの間答をシテとワキのデュエットとまで解する訳にはいかない。というのは、ここの詞章には「在原寺の跡古りて、松も生ひたる塚の草」「草茫茫として、露深々と古塚の」というような客観的な叙景の詞章と、「これこそそれよ亡き跡の、ひとむら薄の穂に出づるは、いつの名残なるらん」とか「まことなるかないにしへの、跡懐かしき気色かな」というような、強い情念の籠もった主観的な詞章とが混在していて、ほかはともかく「これこそそれよ亡き跡の、ひとむら薄の穂に出づるは、いつの名残なるらん」だけはシテの感情の表明と解するほかないのである。<sup>16</sup>

また、この箇所は『伊勢物語』の語りであり、掛詞等の修辞的效果も相まって前場の山場の一つでもある。

### 4) 破の急

クリ、サシ、クセの構成で「本説」『伊勢物語』を語る部分である。特にクセの部分、シテは「居グセ」で動きはあまり見られない。それゆえになおさらこの部分は謡が重要であ

る。『能作書』に次の記述が見られる。

開聞と云つば、二聞一感をなす際なり。その能一番の本説の理を書き現はして、衆人の心耳を開く一聞に、またその理を現はす文言、曲声に叶ひて、理・曲一音の聞感をなして、即座に一同の褒美を得る感所なり。理・曲二聞を一音の感に現はす境を名付く。

(開聞というものは、理聞と曲聞とが、融合しえた境地のことである。その能一番の典拠の筋道を書きあらわして、観客の心理的共感をよぶような詞章(理聞)と、それを謡うところから生まれる音曲的共感(曲聞)とが、うまく融合調和して、二聞が一音のうちにこもり、その場で皆があつと感歎するような急所をいうのである。この理聞・曲聞の二聞を、一音の感において現わすところ、これを開聞と名づける。) <sup>17</sup>

本説を語ることによって観客達を惹きつける理聞と謡と囃子の音から来る感動させる曲聞との融合の境地が「開聞」であるというのである。まさにこの破の急がこの開聞が見られる場所なのである。幼き頃よりの想い人への恋情が性への目覚めも感じさせながら観客の耳に目に沁み入ってくるのである。観世寿夫氏は著書の中でこの部分に関して、「能がそれ以前の芸能から受け継いだ祭祀性や呪術性といったものを、詩劇という形によって巧みに昇華させ、観客と舞台とがひとつになった能独特の世界を描き出す」<sup>18</sup>、また「物語を通して現実の時空を超越させる演出はみごとである」<sup>19</sup>とも言っている。こういう世界を能が作り出せるのは謡と囃子の織り成す「音」に面の観客の感覚への働きかけが伴うからこそである。鏡の間で神経を集中させ「降神」した演者の面は、「かくす道具ではない。それどころか、それは逆に啓示・顕現の祭具なのだ。」<sup>20</sup>

続くロンギの部分は地謡とシテとの対話となっている。観世寿夫氏はこれに関し、「いわば地謡はワキを含めた観客一人ひとりの代弁者であり、観客全体からシテに対しての問いかけになるのである」<sup>21</sup>と言い、金関猛氏も、「もはや、ワキによっては謡われない。それは僧という個人を越え、それを聴くすべての人々の問いであるかのうように、地謡によって謡われるのである。」<sup>22</sup>と言っている。このロンギの部分では、その場所にいる全ての者たちが能を作り上げているのである。

## 5) 急

そして中入り後、業平の肩身の衣を身に着けた後シテの登場である。面は「若女」のままである。いよいよ「序ノ舞」である。これは後述する「妙所」への助走とも言える。「男の装束をつけた女」を「啓示・顕現の祭具」たる面をつけた男の演者が舞う。金関猛氏は、これをフロイトの「夢を欲望充足」とする理論で捉え、「業平と「井筒の女」という二人の人物が、夫婦一体という常套句を手がかりに、夢の圧縮(Verdichtung)の作用を被って、一つの像として表現される」<sup>23</sup> と解釈している。これに対し、トマス・インモース氏はユングの分析心理学の見地から、「「アニムス」と「アニマ」が象徴的な行為においてひとつに融け合う」<sup>24</sup> と解釈する。呪術性を持ち形而上学的とも言える能の舞台においては、深層心理という観点からもインモース氏の解釈を採りたい。

そしていよいよ、上記インモース氏の言う「象徴的な行為」すなわち井筒をのぞき込む場面である。ここまで順を追って述べてきたとおり、『井筒』は重層的構造をはらむ演者、舞、音によって様々な「幽玄」を呈してきた。そしてまさにその延長上の理想形ともいえる「妙所」がまさにここにあるのではないか。シテから井筒へ向かってのベクトルと、離見の見による井筒からシテに向かったの真逆方向の同じ大きさのベクトルとの共存がここに「無心無風」をもたらし、「幽玄」の極致に至るのである。またこれはその一瞬の間の「音無き」開聞とも言えるであろう。

## 9. 終わりに

『風姿花伝』にこうある。

秘儀に云はく、「そもそも芸能とは、諸人の心を和らげて、上下の感をなさむこと、福寿増長の基、遐齡延年の法なるべし。究め究めては、諸道悉く寿福延長ならん」

演能によりあまねく人々に感動を与えるならばその演者も観客も幸せになる。推古帝の御世から千数百年のこの脈々たる歴史の上に、能は世阿弥により今現在もその崇高な姿で我々を幸せにしてくれている。



## 註

- <sup>1</sup> [http://www.unesco.or.jp/contents/isan/mukei\\_index.html](http://www.unesco.or.jp/contents/isan/mukei_index.html)  
<http://www.members.jcom.home.ne.jp/tamaken/heritage/wih01.htm>
- <sup>2</sup> 小西甚一編著『世阿弥能楽論集』たちばな出版、2004年、p.140
- <sup>3</sup> 三浦裕子著『能・狂言の音楽入門』音楽之友社、1998年、p.39, p.42
- <sup>4</sup> 高野孝男著『世阿弥 <まなざし>の超克』河出書房新社、1986年、p.42
- <sup>5</sup> 津村禮次郎著『能がわかる100のキーワード』小学館、2001年、p.113
- <sup>6</sup> 同上、p.114
- <sup>7</sup> 前出『世阿弥能楽論集』  
「中期の論書十部を通して、世阿弥は「花」という術語を七回しか使っていない(『能作書』の六回と『花鏡』の一回)。「花の枝」とか「花やか」とか「花姿玉得」とかの用法は別ものとして、前期の『花伝』一部で「花」が百三十七回も出てくるのに比較すれば、世阿弥の関心がどんなふうに移っていったかは明らかであろう。」(p.14)
- <sup>8</sup> 前出『世阿弥能楽論集』、p.216
- <sup>9</sup> 新書編集委員会編『人間と文化』三愛会、1980年、p.127
- <sup>10</sup> 高野孝男著『世阿弥 <まなざし>の超克』河出書房新社、1986年、p.210
- <sup>11</sup> 同上、p.212
- <sup>12</sup> 同上、p.213
- <sup>13</sup> 三宅襄著『観世流 謡い方講座』檜書店、1960年、p.48
- <sup>14</sup> 同上、p.49
- <sup>15</sup> 田代慶一郎著『夢幻能』朝日新聞社、1994年、p.114
- <sup>16</sup> 同上、p.118
- <sup>17</sup> 前出『世阿弥能楽論集』、p.181
- <sup>18</sup> 観世寿夫著、荻原達子編『観世寿夫 世阿弥を読む』平凡社、2001年、p.74
- <sup>19</sup> 同上、p.76
- <sup>20</sup> トーマス(ママ)・インモース著、尾崎賢治編訳『変わらざる民族』南窓社、1972年、p.176
- <sup>21</sup> 前出『観世寿夫 世阿弥を読む』、p.75
- <sup>22</sup> 金関猛著『能と精神分析』平凡社、1999年、p.62
- <sup>23</sup> 同上、p.63
- <sup>24</sup> 新書編集委員会編『人間と文化』三愛会、1980年、p.124

## 参考文献

- トーマス(ママ)・インモース著、尾崎賢治編訳『変わらざる民族』南窓社、1972年
- トマス・インモース、加藤恭子著『深い泉の国「日本」』中央公論社、1999年
- 宇津木敏郎著『伊勢物語を読む』未知谷、1997年
- 金関猛著『能と精神分析』平凡社、1999年
- 観世左近訂正作『井筒』檜書店、1970年
- 観世寿夫著、荻原達子編『観世寿夫 世阿弥を読む』平凡社、2001年
- 新書編集委員会編『人間と文化』三愛会、1980年
- 小西甚一編著『世阿弥能楽論集』たちばな出版、2004年
- 小林保治・森田拾史郎編『能・狂言図典』小学館、1999年
- 佐藤和彦・高橋豊著『「能」の心理学』河出書房新社、1997年
- 下中邦彦編『新版 心理学事典』平凡社、1981年
- 白洲正子著『世阿弥』講談社、1996年
- 高野孝男著『世阿弥 <まなざし>の超克』河出書房新社、1986年
- 田代慶一郎著『夢幻能』朝日新聞社、1994年
- 津村禮次郎著『能がわかる100のキーワード』小学館、2001年
- 土屋恵一郎著『能』岩波書店、2001年
- 日本古典文学全集33『謡曲集一』小学館、1973年
- 林望著『林望が能を読む』青土社、1994年
- 藤波重満著『よくわかる謡い方1』檜書店、2004年
- 三浦裕子著『能・狂言の音楽入門』音楽之友社、1998年
- 三宅晶子著『世阿弥は天才である』草思社、1995年
- 三宅襄著『観世流 謡い方講座』檜書店、1960年
- 梅若紀彰、井上基太郎、会田昇謡、キングレコード録音製作『梅若謡曲百番集4』東英サウンド・ファミ  
リー