

平林 一成

三つの傀儡をめぐる素描 (三)

月庵、世阿弥、そして現代

はじめに

本稿の論題を「三つの傀儡をめぐる素描」とした。

これら「三つの傀儡」のうち一つ目の傀儡（操り人形）は、臨済禅の泰斗・月庵宗光（二三三六―二三八九）が『月庵和尚法語』（『月庵法語』）の第三章「示三宗三禅閻」の末尾に記した偈である。⁽¹⁾

生死去来 棚頭傀儡 一線断時 落々磊々

仏教思想を背景とした右の偈の第一句「生死去来」（生まれては死に、去つては来たる）は、現世に執着を残して輪廻転生の輪を巡り続けるような、いふなれば凡夫の迷妄の時間性を表す。

しかし月庵は、その輪廻の時間性は第二句「棚頭傀儡」が示すように、棚車の上の操り人形に過ぎないという。「傀儡」

（操り人形）が如何に自律性をもつて動いているように見えたとしても、それは仮象に過ぎず、本体はあくまで操りの糸である——そしてこの糸が断たれた瞬間が第三句「一線断時」である。

このとき傀儡は第四句「落々磊々」（らくらくらいらい）の如く、それ自体が虚妄であつたことを露呈してガラガラと崩れ落ちていく。

以上のように右の偈は、六道（地獄・餓鬼・畜生・修羅・人・天）に輪廻する時間性（生死去来 棚頭傀儡）、及び、その時間性から解脱した瞬間（一線断時 落々磊々）を暗示している。だが、たとえ輪廻の時間性がいったん消失したとしても、現世における日常の営みは続いていく。「傀儡」の崩壊を体験した者は、その後、どのようにこの現世を捉え直していくのだろうか——これが本稿の論点の第一である。⁽²⁾

次の二つ目の傀儡は、能の大成者・世阿弥（二三六三？―一四四三？）の『花鏡』第十四条「万能結二一心一事」に現れ

る。⁽³⁾

この第十四条は観客の「せぬ所が面白き」(なにもしないところが面白い)⁽⁴⁾との批評を受け、その現象を理論化したものが、後半冒頭、先の月庵の偈が引用され、「傀儡」は役者に譬えられる。

ただし世阿弥は操りの糸を断つのではなく、かえってそれを縮ぎ、新たな「傀儡」を再構築していく。

この月庵の「傀儡」から世阿弥の「傀儡」への変容には如何なる必然性があるのだろうか——これが本稿の論点の第二である。⁽⁵⁾

そして三つ目の傀儡はある能役者の記録映像に現れる。

月庵から世阿弥へ受け継がれた「傀儡」は、室町期から遠く隔たった現代においてどのような「せぬ所」(なにもしないと)を見せるのか——これが本稿の最後の論点だが、それはとりもなおさず、次稿の主題である「能と映像文化」の導入部ともなる。

ただし全ての基底であり、常に立ち返るべき起点となるのは、「生死去来 棚頭傀儡 一線断時 落々磊々」の偈である——つまり月庵、世阿弥、そして現代へと連なる三つの「傀儡」の系譜を描き出すために「三つの傀儡をめぐる素描」と題するのである。

—

月庵宗光(二三六—三八九)の説示を集成した『月庵和尚法語』(『月庵法語』)の第三章「示三宗三禅閣」の末尾に、次の偈が記されている。

生死去来 棚頭傀儡 一線断時 落々磊々

第一句「生死去来」が表すのは、人生という舞台に現れては消えていく時間性である。

ただし『月庵和尚法語』における「生死」あるいは「生死去来」(生まれては死に、去っては来たる)とは、一回性の生を意味するのではなく、現世に執着を残して輪廻転生を繰り返す凡夫の有様を指す。

この「生死去来」の輪廻の時間性から如何に解脱すればよいのか——月庵は続く第二句において、まず第一句「生死去来」を「棚頭傀儡」(棚車の上の操り人形)に譬える。過去(始点である「生」・現在・未来(終点である「死」)へと流れ去る時間を繰り返しつつ幾度も「生死」・「去来」を廻り続ける輪廻の時間性は、如何に実体があるように映ったとしても、それは糸に操られた「傀儡」(人形)に過ぎないというのである。

そしてこの第三章「示三宗三禅閣」においては、「傀儡」

を操る糸を真理への「疑心」と定義する。この「疑心」によつて、あれか、これか、と是非を付度する心が紛然と入り乱れ、その結果、現世に執着を残して輪廻転生を繰り返す。つまり是非の判断をもたらず「疑心」が止みさえすれば輪廻から離れることができるが、それは決して容易なことではない。

この困難を踏まえ、月庵は次のような実践的な説示を与える。もし信ずる力が弱く、どうしても「疑心」が起こつてしまう

場合は、強いてこれを止めようとしてはいけない。ただ「疑心」の起こる所について、「そも此疑心は何ぞ」（そもこの疑心これ何ぞ）と立ち帰り見よ。行住坐臥、片時も忘れず、怠らず、「疑心」にただちに目をつけて、よくよく極めて見よ。必ずや「一笑の時節」が到来するだろうと。

このように月庵は、心中に萌してしまつた「疑心」自体に捕らわれて煩悶するのではなく、逆にその状態をひたすら凝視することによつて「疑心」から離れよと説く。そして右の「一笑の時節」とは、長い修練の末によく訪れた大転機——すなわち「疑心」が止む瞬間である。

その刹那、第三句「一線断時」のように、「疑心」の操りの糸が切れる。すると、これまで自律した実体と映っていた輪廻の「傀儡」は続く第四句「落々磊々」（らくらくらいらい）の如く、ガラガラと崩れ落ちていく。

次に安良岡康作（一九一七—二〇〇一）の解釈を挙げておく。

……生死去来して、是非紛然たる人間は、棚頭の傀儡（人形）が、一線が断れてしまえば、たちまち崩壊してしまふごとく、疑心を断つてしまえば、生死を永く離れて、真の悟りを得ることができるといふ意味に解すべきものである。（安良岡康作「月庵宗光と世阿弥」）

「傀儡」が「落々磊々」（らくらくらいらい）と崩れ落ちたとき、事象を概念的に分節し、「生」や「死」、「是」や「非」に捕らわれていた意識も消失する。そこには「生」と「死」によつて区切られる以前の始源的な時間性と、あれか、これかと個別の事象に惑う以前の全体性——禅でいうところの父母未生以前の自己——が顕現している。

*

以上が第三章「示三宗三禅閣」の要諦だが、ここで素朴な疑問も生じてくる。

ひとたび輪廻の「傀儡」が崩れ落ちたとしても、現世の日常は相変わらず続いていく。

「真の悟り」（先掲、安良岡）を得た人は、かつて実体を伴つて映っていた「生死去来」の時間性や、事象を個別に分節してあれか、これかと「是非」に惑う価値判断をどのように捉

え直しつつ、「一笑の時節」以後の世界を生きるのだろうか
——すなわち「傀儡」が「落々磊々」（らくらくらいらい）と
崩れ落ちた刹那に顕現した父母未生以前の自己の時間性と
全体性は、現世の認識の裡に如何に汲み上げられていくのか。

先の第三章「示三宗三禪閻」は最後に「生死去来……」の
偈を記して終わり、この問いについては何も語らない。

しかし同じ『月庵和尚法語』の第十一章「示了仁居士」
には、第三章の内容や偈を髣髴とさせるのみならず、「傀儡」
が崩れ落ちて以降の境地についても示唆する箇所がある。

この第十一章「示了仁居士」において月庵は、「生死」
——すなわち輪廻——の要因を、「疑心」から「心念」（考えや
想い）へと言い換えつつ、次のような説示を与える。

この「生」や「死」の「心念」が何処から起こり、何処へ
去っていくのか、常に怠らず、ただちに眼をつけて極めて見よ。
ただ坐禅のときのみならず、四六時中、あらゆる所作において、
この志を忘れずに用心して見よ。機が十分に熟したならば、必
ず「大いに悟る時節」が訪れるだろうと。⁸⁾

先の第三章では「疑心」を凝視し続けて「一笑の時節」が到
来したが、第十一章では「心念」の正体を究明することによつ
て「大いに悟る時節」が訪れる。

月庵は続けていう。

この「大いに悟る時節」において初めて知るだろう。我がこ

の「心念」は、もとより起こる所もなく、去る所もなく、住す
る所もないことを。「生死」もまた同様である。生ずれども本
来は生ずる所もなく、死すれどもまことに去る所もないと。⁹⁾

右は、先の第三章と変わらぬ論法である。

修練の末に転機（大いに悟る時節）が訪れ、昼夜を問わず浮
かんでは消える「心念」に実体がないと悟った瞬間、「生死」
の概念（第三章の偈に引きつけるならば「生死去来」する輪廻の
「傀儡」）もまた仮象であったことを露呈して消失する。この
ように第十一章「示了仁居士」と第三章「示三宗三禪閻」
は相補的な内容を含んでいる。

それでは「傀儡」が崩れ落ちた瞬間を経たのち、人はどの
ように世界を眺め、現世に在り続けるのか。

以下、同じく第十一章「示了仁居士」より原文を抜いて
おく。

此無心の境界に叶得ば、一切の相を破らず、万の道理を
不レ嫌、縁に随ひ、物に応じて、無量無辺の事を作用する
なり。……（略）……生死の中に出入して、終に生死をうけ
ず、苦楽の境に相応して、又是苦楽の実なし。

……（後略）……

（第十一章「示了仁居士」¹⁰⁾

月庵が結論として導くのは「無心の境界」と呼ばれる境地である。これに達したならば、万物の諸相や理法に応じつつも「無量無辺」の真理を体现できるという。

ここで着目すべきは、「無心」が単なる「有」（輪廻の「傀儡」の時間性）に対する「無」（「傀儡」が「落々磊々」と崩れ落ちた刹那の時間性）を指すのではなく、むしろこれら両者を統合した境地である点である。

たとえば右において、「生死」の時間性はこの現世からなくなつたわけではない。

しかし従来と大きく異なるのは、「生死の中に出入」しながらも「終に生死をうけず」と言及されるように、現世における「生死の中」（あるいは「生死去来」の中）の輪廻を廻る時間性は、それが消失したときに顕現する「父母未生以前」の時間性（「終に生死をうけず」と同時に立ち現れていることである。そのため「無心の境界」に達した者は、「生死の中」（「生死去来」の中）の時間性に自在に「出入」することが可能となる。

つまり時々刻々と変化し生滅を繰り返す現象としての「有」のみならず、その「有」を生起せしめる始源的な「無」もまた世界認識の次元において汲み上げられ、目前の現象が「有」（「生死の中」）であると同時にそのまま「無」（「終に生死をうけず」）の表出としても捉えられる——それゆえ輪廻の時間性に応じつつも「生」や「死」に実体を見て執着を残すことがない。

これはまた、「苦楽」あるいは「是非」といった相対的な価値判断とも軌を一にしている。

「疑心」や「心念」が萌して対立概念が紛然と起こつた状態は、右のように「苦楽の境」として知覚されるが（「有」）、しかしそれは同時に、未だ分節されぬ全体性の表出でもある（「無」）。そのため仮に「苦楽の境」に応じたとしても「苦」や「楽」、「是」や「非」に実体を見て繫縛けいばくされることがない（「苦楽の境に相応して、又是苦楽の実なし」）。

参考までに井筒俊彦（一九一四—一九九三）の指摘を挙げておく。

「何が変化し、何が変化しないのか」という。変わるもの（存在の時間的秩序）と変らぬもの（存在の無時間的秩序）とが同時に、そして見分けがたく融合して、成立するのだ。

（井筒俊彦「禅的意識のフィールド構造」^①）

右に照らすならば、月庵の「生死去来 棚頭傀儡 一線断時 落々磊々」の偈は、「存在の時間的秩序」（「有」）としての「傀儡」から「存在の無時間的秩序」（「無」）が崩壊した刹那に顕現する「無」としての本源的な存在様態、そして間髪いれず両者が合一した「無心の境界」（「有」と「無」の融合）へと至るまでのダイナミズムを端的に象徴している——すなわち偈の

本来的な意図は、「傀儡」が崩れ落ちて以後の境地の感得にこそあったと考えられるのである。

この月庵の偈はやがて、世阿弥『花鏡』第十四条「万能箱（まんのうをいっしんにつまぐ）」心（こ）」事（こと）」に引用されるが、偈そのものに内在する「無心の境界」へのダイナミズムは、世阿弥の能楽論においてどのように変奏されていくのだろうか。

二

先述の月庵宗光（一三三六—一三八九）は但馬国・黒川大明寺の開基として知られるが、世阿弥（一三六三？—一四四三？）と面識があったかは不明である。現在のところ、「その経歴や没年からは、世阿弥が直接交流をもった可能性はきわめて低い」とされる（天野文雄「世阿弥と月庵宗光——両者をつなぐもの」¹³）。

他方、永享九年（一四三七）、後花園天皇が第六代將軍・足利義教の御所に行幸した際、書院の小棚に『月庵和尚法語』（『月庵法語』）が置かれていたことや（『室町殿行幸御飭記』）、これより降る長祿四年（一四六〇）、第八代將軍・足利義政が御所の泉殿に置くために同書を召し寄せていたこと等に鑑みて、「將軍家における基本的教養書としての評価は一貫していたと想像され、義持時代に類推を及ぼしても一向に差支えあるまい」と指摘されている（落合博志「禪的環境——東福寺その他」¹⁴）。右の

「義持時代」とは禪に深く傾倒した第四代將軍・足利義持の治世（在任は月庵が没して以後の一三九四—一四二三）であり、世阿弥中期の理論や作風に多大な影響を及ぼした。もし先に触れたような月庵の説示が既に「義持時代」において將軍家の公的な評価を得ていたとしたら、世阿弥はこれを権力者と共有しうる必須の禪的教養と見なしていた筈である。

いずれにせよ、月庵の「生死去来 棚頭傀儡 一線断時 落々磊々」の偈は、世阿弥『花鏡』第十四条「万能箱」心（こ）」事（こと）」に引用される。

ただし、月庵の「生死去来……」の偈および「無心の境界」が描き出す「有」と「無」のダイナミズムは、『花鏡』第十四条の前半、舞台上の「態（わざ）」と「せぬ（な）」（何もしない空白の間）の両者をめぐって変奏され、演劇理論上の「無心の位」として新たに提起される。そしていったんは崩れ落ちた「傀儡」もまた、同条の後半、役者の譬として「能の命」を吹き込まれていく。

ここではまず、世阿弥の「無心の位」が提起される前半までの要諦を簡略に述べておきたい。

なお香西精（こうさいしやう）（一九〇二—一九七九）は、禪の「無の論理」を踏まえた世阿弥の「無心」に関して、「有」に対する相対的な「無」ではなく、「有心・無心をつんだ高次の無心」（世阿弥と禪）と述べている。¹⁵これに従うならば『花鏡』第十四条前

半は、いわば舞台上の「態」(有)と「せぬ」(無)の双方が段階を経て統合され、世阿弥のいう「無心の位」が実現されるまでの過程を示している。

この世阿弥『花鏡』第十四条「万能箱二一心一事」は冒頭、ある観客の「せぬ所が面白き」(なにもしないところが面白い)との批評から始まる——すなわち「高次の無心」(先掲、香西精)としての「せぬ」(なにもしないところ)が観客に感興をもたらした事実こそが、同条における考察の発端であるとともに主題となる。

この批評を受けて世阿弥は、以降の理論の基礎となる「態」と「せぬ」について次のように定義する。

能においては、舞や謡、所作振舞や物まね等の種々の演技があるが、全て身体的な「態」である(「まづ、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」)。そして先の観客の批評における「せぬ」とは、これら「態」の隙間であると(「せぬ所と申は、その隙なり」)。

能は舞踊的側面(舞)、音楽的側面(謡)、劇的側面(物まね)等を兼ね備えた総合芸術であり、その上演を支える役者の「態」(技艺)も多岐にわたるが、右ではこれらを一括して身体的な「態」(「ことごとくみな身になす「態也」)とする。そして「態」にはその種別や規模に関わらず、必ず開始の契機と展開があつて終止に向かう。その終止から次の「態」の契機へと

移っていくときに生じる何もしない空白の間が「せぬ」であるという。

このように右の段階では、実際の舞台の身体性に即しつつ簡明に「態」と「せぬ」が規定される。

それではなぜ先の観客の批評のように、「せぬ」(なにもしないところ)が「面白き」と映るのか。

世阿弥はこの問いかけに対し、今度は役者の精神性の面から「態」と「せぬ」の双方を縮ぐ「内心」(心奥の心づかい)¹⁶のはたらきに言及していく。

世阿弥はいう。

考えてみるにこれは、いかなるときも油断なく心を縮ぐような、役者の精神の根底のはたらきに起因している(「是は、油断なく心をつなぐ性根也」)。すなわち、舞を舞い終えたあとの空白や謡を謡い終えたところ、その他、台詞でも物まねでも、あらゆる「態」の間隙で心を捨てずに縮ぐような「内心」が作用している(「心を捨てずして、用心を持つ内心也」)。この「内心」のはたらきが外に匂い出て、観客の眼に「面白き」と映ると(「此内心の感、外に匂ひて面白きなり」)。

右の「内心」とは、役者の心の奥底に存する持続性である。

この「内心」の持続は、「態」のみならず「せぬ」にも「心を捨てず」、両者を絶え間なく縮ぎ続ける。そのとき「態」と「態」の隙間の「せぬ」の空白に「内心」の余香が薫じる。

世阿弥は当初「態」と「せぬ」を、舞台上の身体性を基準に区別していたが、これを右の「内心」の側からあらためて捉え直すならば、二つの要素の区別は舞台上の局面ごとに表れる現象的な差異に過ぎない——つまり「内心」とは、身体的な「態」（有）と「せぬ」（無）を貫流しつつ両者を包摂するような、「有」と「無」を統合する持続性なのである。

ここまでが『花鏡』第十四条「万能箱二一心一事」前半の第一段階である。

ただし世阿弥は右の「内心」のみでは未だ「無心の位」に達せず、その次の道程があるという。

この第二段階では、第一の段階とは明らかに位相を異にする「態」と「せぬ」があらためて示される。

世阿弥はいう。

しかしながら「この内心あり」と観客に見せてはならない。もし見せたならば、それは「態」になる。「せぬ」といえるものではないと（「かやうなれども、此内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えは、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず」）。

表章（一九二七—二〇一〇）は、身体的な「態」と「せぬ」の定義（第一段階）と右の言及（第二段階）との相違について次のように指摘する——「世阿弥は身体的演技全体を「態」と総称するが、ここの説によると、外に見える意識的な心も「態」

に含まれることになる」¹⁷。

たとえ第一段階で「せぬ」と扱われた静止状態であっても、役者が「内心あり」との意図を観客に見せてしまった場合、それはもはや「せぬ」ではなく「態」（意識的な静止・空白）に過ぎなくなる——ここで問われているのは第一段階よりも更に高次の、「内心」の持続をめぐる「態」と「せぬ」である。

それならば真の「せぬ」の実現にはどうすればよいのか——世阿弥は続けていう。

「無心の位」に至り、我が心を我にも隠す工夫によって、「態」と「態」の隙間である「せぬ」の前後を縮ぐべきである（「無心の位にて、我が心をわれにも隠す安心にて、せぬの前後を縮ぐべし」）。これがすなわち、あらゆる技芸を一心で縮ぎ続けるような、役者の精神の奥底から発する力の作用であると（「是則、万能を一心にて縮ぐ感力也」）。

右の「我が心をわれにも隠す」に関しては諸説あるが、たとえば小西甚一（一九一五—二〇〇七）は「意識的な心を前意識の状態にまで深めること」（『能楽論研究』）とする¹⁹。小西が無意識といわず「前意識」——意識と無意識のあい——とした理由は、世阿弥の「隠す」という微妙な言語感覚を忠実に反映させるためと推測される。「前意識」は注意を集中すればまだ意識化が可能な領域だが、それをせずに「内心」を「隠す」のである。

これが達成されたとき役者にも観客にも、「内心あり」との表現意図は感知されない（無）。同時に役者の精神の奥底に秘された「内心」の持続は、身体的な態とせぬを生起せしめつつ両者を縮ぐような心的な力（万能を一心にて縮ぐ感力）を不断に放射し続ける（有）。

ここにおいてようやく「無心の位」が実現する。

なお世阿弥の再来といわれた観世寿夫（二九二五—一九七八）は、「……自分を主体として、「有」をつきつめていく段階」を経たのち、最後に「……あらゆるものを通して覚えこんだ上で、表現意識から離れて、自然に流れるごとく演じていける状態」としての「無心の位」に達すると述べる。そしてそれは「単なる「無」ではなく、すべての「有」を包含したところの「無」でなくてはならない」とする（以上、観世寿夫「せぬひま」²⁰）。

この寿夫の言葉に照らすならば、表現意識から離脱した無には、幼年期からの長年の研鑽によって突きつめられた技量——すなわち莫大な有——が蔵されている。その有が無と一体となって「自然に流れるごとく」（先掲）、舞台上のあらゆる技芸を生起せしめ、意図的な技巧を遙かに越えた感動をもたらしていく。

そしてこれが最も如実に現れるのが、第十四条の冒頭で掲げられた「せぬ所が面白き」（なにもしないところが面白い）のせぬであったのである。

顧みるに先述の月庵の「無心の境界」は、「生死去来 棚頭傀儡」の輪廻の時間性（有）と、「一線断時 落落磊々」の始源的時間性（無）が現世において融合したものだつた。

一方、世阿弥『花鏡』第十四条「万能縮一心一事」の「無心の位」においては、あらゆる技芸（身体的な態とせぬを包摂した「万能」）を貫流する「内心」のはたらし（有）と、役者の作為の滅却（無）が、舞台という現世において統合されていた。

これら「無心の境界」（月庵）と「無心の位」（世阿弥）とは、その目指すところに宗教者と芸能者の相違はあるが、高次の「無心」において有と無が同時に現成する点においては互いに通底するものがある。

そしてこのことは、続く第十四条後半における「傀儡」の再構築とも密接である。

*

『花鏡』第十四条「万能縮一心一事」は続く後半、『月庵和尚法語』の偈の引用から始まる。

「生死去来、棚頭傀儡、一線断時、落落磊々」。是は、生死に輪廻する人間の有様をたとへ也。棚上の作り物のあやつり、色々に見ゆれ共、まことには動く物にあら

ず。あやつりたる糸のわざ也。此糸切れん時は落ち崩れ
なんとの心也。

この第十四条の後半冒頭で世阿弥は月庵の偈を引用し、その
大意を述べつつ「態」とせぬをあらためて定義する。

まず、右の「是は、生死に輪廻する人間の有様をたとへ也。
棚上の作り物のあやつり、色々に見ゆれ共、まことには動
く物にあらず。あやつりたる糸のわざ也」は、『月庵和尚法語』
の文脈に即した偈の第一・二句「生死去来、棚頭傀儡」への
理解である。そして「傀儡」が見せる演技については、本体で
ある操りの糸の「態」（あやつりたる糸のわざ也）と明確に規
定される。

もともと『月庵和尚法語』における糸はあれか、これか
とは非の判断に迷う「疑心」であったが、右においてこれに該
当するのは「有」としての役者の表現意識である。

そして「此糸切れん時は落ち崩れなんとの心也」は偈の第
三・第四句「一線断時、落々磊々」に対応し、操りの糸が断
たれた状態——すなわち「疑心」あるいは役者の表現意図が雲
散霧消した「無」の状態——を表す。これはまた、夾雑物の皆
無な純然たる「せぬ」ともいえるが、しかし落ち崩れた「傀
儡」は微動だにせず、そのままでは舞台上には何も起こらない。
このように第十四条の後半で最初に示されるのは、対極的な

「態」（有）と「せぬ」（無）の構図である。

その上で世阿弥は、「傀儡」を再構築する前段階として、先
に「態」と規定した第一・二句「生死去来、棚頭傀儡」を役
者の譬えに移し替えていく。

申楽も、色々の物まねは作り物なり。これを持つ物は心
なり。

右における能の役者（「傀儡」）の演技は、前半で身体的な
「態」の例の一つに挙げられた「物まね」として位置づけられ
（「まづ、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」、先掲）、それはあくまで人工的な「作り
物」と述べられる。

また直後の「これを持つ物は心なり」では、「傀儡」を「心」
の糸で縮ぐ役者に譬えるが、この時点では未だ「態」の範疇を
出していないことが次の記述で明瞭となる。

此心をは、人に見ゆべからず。もしく見えば、あやつ
りの糸の見えんがごとし。

右では役者が「心」を見せてしまうことは、「傀儡」の演技
が操りの糸の所業（「態」と露呈するに等しいと説く（「……も

しく見れば、あやつりの糸の見えんがごとし——これは第十四条前半の「内心」をめぐる高次の「態」とせぬ（第二段階）の再説である。

それではどうすれば「傀儡」は、作為的な「作り物」(態)であることを超えられるのか。

月庵の偈の対極的な構図に従った場合、操りの糸を断ちさえすれば「疑心」や役者の表現意識は消失するが、それでは「傀儡」は崩壊したままである——ただし先述のように、月庵の偈はそれ自体が「有」としての「存在の時間的秩序」(先掲、井筒俊彦)から「無」としての「存在の無時間的秩序」、そしてこれらを分かち難く融合した「無心の境界」へのダイナミズムを内在させている。

また、この『花鏡』第十四条はその前半において既に、数次の段階を経て「態」と「せぬ」を統合した「無心の位」を提起している。

もし世阿弥が月庵の偈の真意を感得しつつ、自身の「無心の位」の相関物を希求するのならば、ここで見据えるのは「生死去来、棚頭傀儡、一線断時、落々磊々」の偈の更にその先——すなわち「生死去来、棚頭傀儡」(態)と「一線断時、落々磊々」(せぬ)を合一した新たな何かである。

そして世阿弥はこの第十四条後半、先の前半で述べた「無心

の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし。是則、万能を一心にて縮ぐ感力也」(先掲)と緊密に照応させながら、結論を次のように簡潔に記す。

返々、心を糸にして、人に知らせずして、万能を縮ぐべし。如レ此ならば、能の命あるべし。

右の「返々、心を糸にして、人に知らせずして……」が成就したとき、「心」(内心)の操りの糸はもはや観客に見頭されることがない。また前半の「我心をわれにも隠す」を思い起こすならば、演じ手である役者自身にもこの糸は感知されない——つまり自他ともに「無」である。

しかし他方、この不可知の糸のはたらきがあればこそ、身体的な「態」と「せぬ」を包摂した「万能」(あらゆる技艺)が生起するとともに、それらが心奥の持続によつて絶え間なく縮がれていく——換言すれば、このいわば「無」の糸の作用によつてこそ、現象面としての「有」が成立する。

すなわち世阿弥が月庵の偈の真意を感受しつつ、みずからの「無心の位」を体現するものとして創出したのは、全き透明の糸に操られる「無心の傀儡」ともいうべきものである。

その糸は全き透明であるがゆえに誰にも認識されないが、言表不可能な始源的時間性と全体性を発現させながら役者の身

体を縮ぎ続け、その持続性の裡に舞や謡、所作振舞や物まね——そして何もしない空白の間を流露させていく。

このとき初めて「傀儡」は、「生死去来、棚頭傀儡」(態)と「線断時、落々磊々」(せぬ)の対極を統合し、新たな「能の命」を宿した世阿弥の「傀儡」へと甦るのである(「如レ此ならば、能の命あるべし」)。

*

以上、操りの糸が断たれて崩れ落ちる月庵の「傀儡」と、全き透明の糸によつて縮ぐ世阿弥の「無心の傀儡」について、特に理論面に焦点をあてて触れた。

ただし世阿弥『花鏡』第十四条「万能縮」「心」「事」には、実践面における根本的な命題もまた、依然として残されている。

世阿弥は確かに、月庵の偈のダイナミズムを感得しつつ、自身の「無心の位」を体現した新たな「傀儡」を創出したが、その世阿弥の「無心の傀儡」の「せぬ」とは——つまり第十四条の前半冒頭、ある観客が「せぬ所が面白き」(先掲)と批評した「せぬ」とは——、室町期に上演されていたどのような作品(あるいはどのような場面)に表れているのだろうか。

『花鏡』第十四条には実際の演目に即した具体的な記述がないため、結局は現代の能を手がかりに世阿弥の本来的な意図を推測するしかない。

しかし仮に現代の能から遡って様々な類推を試みたとしても、そこには舞台上の「せぬ」(何もしない空白の間)の解釈に直接関与するような困難が立ちはだかる——それは室町期の能が現代のように演じられていなかったという、避けることのできない壁である。

三

現代の能に世阿弥の理論の実現を観ること——もし天稟に恵まれた能役者が、同じく卓越した技量をそなえた能役者の演技に接して世阿弥の理論を再考した場合には、大いに示唆に富む知見が生まれるのは事実である。

例えば『花鏡』第十四条前半の「無心の位」について、「……あらゆるものを通して覚えこんだ上で、表現意識から離れて、自然に流れるごとく演じていける状態」と定義し、それを「単なる「無」ではなく、すべての「有」を包含したところの「無」でなくてはならない」としたのは、観世寿夫のエッセイ「せぬひま」(先掲)である。これは昭和の名人と謳われる橋岡久太郎(一八八四—一九六三)の舞囃子(おぼすて)の舞台を観た寿夫が「なんともいえない感動」を受けて綴つたものである。世阿弥作であることがほぼ確実視される(娵捨)の終盤には、「……かなり長い間、舞手は、ほとんど動きという動きはなく、

ただ舞台の中央に立ちつくして」いる局面——つまり「せぬ」（空白の間）——が存するが、橋岡久太郎が扇一本を携えて演じた同曲の舞囃子においては、「……この何もしないで立っているシテの姿が、さながら目に見えない光を放って、私の心に訴えかけて来た」という。そして橋岡はこの「せぬ」の最中、「永遠につづいて行くのか、今すぐに消え去ってしまうのか、まったく不分明な時の流れ」に身を置きつつ、「ギリギリに自分の充実した瞬間」を打ち出していた（以上、「せぬひま」——このような舞台が寿夫の記憶に深く刻まれ、エッセイ「せぬひま」における「無心の位」の考察へと向かわせたのである。

観世寿夫は昭和五十三年（一九七八）、惜しまれつつ世を去ったが、『花鏡』第十四条に論究する際には今もなお、この「せぬひま」が頻々と参照されている。

しかし他方、現代の〈嬢捨〉終盤において「かなり長い間」、シテが「何もしないで立っている」状態が、そのまま室町期においても同様であったのか——あるいはこれが第十四条冒頭の観客が「せぬ所が面白き」と批評した本来的な「せぬ」（空白の間）であったのか——と問うならば、そこには避けることのできない壁が立ちほだかる。

室町期の能は、舞台の状況、装束、囃子の演奏形態といった側面から、作品の劇的要素に関わるもの（例えば同音と地の区別）に至るまで、現代の能と異なる点が多い。その中でもとり

わけ「せぬ」の実感に影響を及ぼすのは上演時間の相違である。これについては寿夫が没してから九年後の、昭和六十二年（一九八七）に発表された表章「演能所要時間の推移」に詳しい。

同論文においては、一日に上演された能の番組とその開始・終了時刻を明記した資料が博搜・網羅され、室町期・江戸期・近代の能の上演時間が実証的に算出されているが、その結論は次に掲げたものであった。なお文中の「音阿弥」は世阿弥の甥の三代目観世大夫・観世三郎元重（一三九八—一四六七）を指す。

これまでの考察の結果を要約して言えば、能時間は室町中期までは今の半分以下であった。音阿弥の頃には40%程度であったろう。それが漸次に延びて来て、室町末期には60%に達し、江戸初期に70%に近づき、中期には80%まで接近し、末期には90%を越えるに至っていたと見られる。

（表章「演能所要時間の推移」）

「能時間は室町中期までは今の半分以下であった」こと——これに加え、右の論稿は現代の能が年を追うごとに長大化し、「ことに女能など位の重い曲の能時間が著しく長くなっていること」も合わせて指摘する。

例えば先の〈嬢捨〉は、〈檜垣〉〈関寺小町〉と共に三老女と

称される最奥の秘曲であるが、能の作品として全てを上演した場合は二時間半に及ぶ——しかしその上演時間の肥大化が「位の重い曲」が辿る典型的な道筋ならば、舞囃子（嬢捨）終盤において「……かなり長い間、舞手は、ほとんど動きという動きはなく、ただ舞台の中央に立ちつくして」いる状態もまた、あくまで現代の能の所産であつて、室町期の本来的な「せぬ」と見なすことは難しくなる。

寿夫の炯眼は世阿弥の理論が時を越えて現前する有様を観たが、その舞台上の現象面をただちに室町期の能と同列に扱うことは出来ないのである。

それではどうすれば、ある観客によつて発せられた「せぬ所が面白き」の「せぬ」に少しでも近づけるのだろうか。

そもそも世阿弥『花鏡』第十四条「万能縮二一心一事」は、身体的な「態」と「せぬ」を発端として理論を展開するが、これら二つの要素は舞台上の局面ごとに表れる差異に過ぎない——つまり同条の本質はこうした現象面ではなく、役者の「内心」の持続にこそ存しており、たとえ「せぬ」が一瞬であったとしても、「万能」（「態」と「せぬ」を包摂したあらゆる技芸）が全き透明の糸によつて縮がれている限り、その核心部分は揺らがない。

また、現代の能における「せぬ」の時間の長さに立脚した考察が、室町期の能ではほとんど意味を成さないことは、既に先

掲論文が示したとおりである。

それならば逆に、「態」が次々に連続する手の込んだ場面——すなわち「今の半分以下」の時間では到底それをこなしきれず、室町期にもほぼ同様に演じられていたと推定される場面——に着目すれば、所要時間の問題は完全ではないにせよ、少なくとも解消される。そしてもし、こうした「態」の連鎖が天才的な能役者の「内心」の糸に縮がれて具現化され、その記録映像が現存しているならば、「せぬ」を論ずる際に様々な示唆を与えてくれるのではないか——以上のような諸条件を満たす映像資料を探し当てるのは、大海に沈む一本の針を撈うに等しいとも考えられるが、ここで一つ想起されるものがある。

それは、「せぬひま」を著した観世寿夫自身が演じる仕舞（海人）（「玉ノ段」）の映像である。

*

もともと古作の能（海人）（作者不詳）は、讃州・志度の浦を訪れた房前（ふりまへ）の大臣の前にその母の海人の幽霊が現れ、謡に応じた具体的な所作を交えつつ、過去の事件を再現してみせる劇であった（のちに世阿弥が後場を付加して二場構成の夢幻能となる）。

この（海人）においては、母が死ななければならなかった以下のような経緯が語られていく。

生前、海人の女は、身をやつして讃州に下った藤原不比等と

愛し合い、やがて男子を儲けた。ただし下賤の海人から生まれ
た我が子を世継ぎとするためには、かつて竜神に奪われた宝玉
を取り返し、不比等の手に渡すことが条件である。

母となった海人は腰に長い縄を結ぶと、「これを動かしたら、
皆で力を合わせて引き上げてください」と人々に頼み（「その
時人びと力を合はせ、引き上げ給へと約束し……」）、²⁴一本の鋭い
短剣を抜き持って海に潜っていく。

海底に安置された宝玉は竜神の眷属によって嚴重に守護され
ており、もとより生還は望めない。

海人は「あの波の向こうに我が子がいるのでしよう。父の大
臣（藤原不比等）もいらつしやるのでしよう。それなのにこの
まま別れなければならぬ悲しさは」（「あの波のあなたにぞ、わ
が子はあるらん、父大臣もおはすらん、さるにてもこのままに、別か
れ果てなん悲しさよ」と涙ぐむが、一転して想いを断ち切り、
志度寺の観音に祈念して玉の奪取へ向かう。

海人が竜宮に飛び入ると、驚いた竜神たちが左右に退く。そ
の間隙を突いて宝玉を取り、ただちに逃げようとするが追っ手
がかかる。

これを予期していた海人は短剣を取り直すと、乳房の下を搔
き切つてそこに玉を押し込め、縄を動かす——人々がその合図
を察知して手筈どおり縄を引いたので、やがて海人は浮かび上
がってきた（「……海人びとは、海上に浮かみ出でたり」）。

しかし竜神の眷属たちに手足を引きちぎられた身体は朱く染
まり、もはや原形をとどめていない。

不比等が嘆くと、海人は「乳のあたりを御覧ください」と
いつて絶命する。

見ると刃をあてた跡があり、その中からは確かに光明赫奕
たる宝玉が取り出された——母は息子の行く末のために自身の
命を擲つたのである。

そして今、海人の幽霊は大臣となった我が子と再会を果たし
ている——このような劇が、世阿弥より一世代前の金春権守
によって演じられていたことが、世阿弥の芸談を筆録した『申
楽談儀』の記事によって知られている。

なお母が死に至つた右の経緯のうち、「……皆で力を合わせ
て引き上げてください」と人々に頼む箇所から（「その時人びと
力を合はせ、引き上げ給へと約束し……」）、その手筈どおり海
人が引き上げられるところ（「……海人びとは、海上に浮かみ出
でたり」）までの全体を「玉ノ段」と呼称する。

この〈海人〉の「玉ノ段」の語には概して、具体的な所作を
促すような言葉——すなわち登場人物の動作や喜怒哀楽、辺り
の気色やその方角を示す語——が点綴されており、これに従つ
て役者が演じさえすれば、自然と²⁵態が連続する見せ場が形
成されるよう周到に作詞されている（三宅晶子『歌舞能の確立と
展開』）。

とりわけ「玉ノ段」はその後半——先の「あの波の向こうに我が子がいるのでしよう……」（「あの波のあなたにぞ、わが子はあるらん……」）の謡につれて海人が「向こう」（「あなた」）を見込んで以降——、畳みかけるように動作語が集中し、役者も次々に「態」を繰り出すことになる。

例えば「竜宮の中に飛び入れば」と謡われたときには、舞台上の役者は実際に跳ぶようにして片膝をつく。また「乳の下をかき切り玉を押しこめ」とあれば、右手に持った小道具の鎌あるいは扇を短剣に見立てて胸を一文字に切り、左手で玉を押し込める所作を行う。

このような演技形態を世阿弥は「文字に当たる風情」と名づけ、『風姿花伝』の「第三問答条々」において次のように言及している。

謡の言葉通りに演ずるよう心づかいせよ（「言ひ事の文字にまかせて心をやるべし」）。「見る」とあれば物を見、「指す」「引く」と謡われれば手を指し引き、「聞く」「音する」などには耳を寄せるといったように、あらゆる動作語に応じて身を遣えはおのずから演技になると（「……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」）。

右は大和猿楽の「物まね」の基本形とされるが、室町期に能〈海人〉の「玉ノ段」——詞章中に動作語が巧みに織り込まれている——を演ずる際には、この「文字に当たる風情」が重視さ

れたと指摘されている。

このことはまた、世阿弥が『申楽談儀』において述べる金春権守（先掲）の芸風や、その〈海人〉の演じようによっても裏づけられる。

世阿弥が『申楽談儀』で語るところによれば、金春権守は抽象的な舞が不得手であった。しかしその一方、例えば「桐の花咲く井上の」（能〈柏崎〉の一節）の謡では、「……井上の」に引かれて上方を見るといった具体的な所作——すなわち「文字に当たる風情」——を心にかける役者でもあった（それが行き過ぎて「あまりの事」と非難もされた）。また「玉ノ段」後半、「乳の下をかき切り玉を押しこめ」のように「物まね」の所作（「態」）が連続する場面については、これを「こばたらきの風体」（小さく早く動き廻る芸態）で演じたが、女の役には似つかわしくなかった。

なお右の「こばたらきの風体」については、「表意の型を多く含み、しかも躍動的で写実的な所作が特徴的」であり、「まさに「文字に当たる風情」の連続」と解されている（竹本幹夫『観阿弥・世阿弥時代の能楽』）。

以上に鑑みるならば、金春権守は謡の言葉と連動した「物まね」の基本的所作によって「玉ノ段」を演じていた——他方、現代の能〈海人〉の「玉ノ段」もまた、世阿弥のいう「文字に当たる風情」を遵守した演技形態を保持しており、その宝玉を

奪還する場面が役者の技量の見せどころである点が変わらない。仮にこの現代の「玉ノ段」から遡って、当時の謡の節付を復元し、これに「今の半分以下」の時間で身体的所作を伴わせたと想定してみる。

謡や役者の演技のみに絞るならば不可能ではないのかもしれない——しかし過度に速く謡い、それにつれて所作を行った場合、多くの観客は聴覚的情報（謡）と視覚的情報（所作）の対応関係をほとんど追えなくなり、舞台と観客の総和によって成立する演劇としての体裁が毀たれる虞がある。観客の理解を度外視した演じようが許されないのは、現代よりもむしろ室町期であり、それはどのような芸風の役者にとっても決して看過できぬ切実な現実であった筈である。

つまり「文字に当たる風情」とは、観客が異なる感覚器官（聴覚と視覚）によつて得られた情報を結び合わせたときに感興を催す演技形態であり、謡と所作を微妙にずらすにせよ、あるいは完全に即応させるにせよ、その速度を増すことにはおのずから限界がある——こうした観点に立脚しつつ、能（海人）の、あくまで「玉ノ段」に着目するならば、演能所要時間の相違という壁を少なからず越えられるのではなからうか。

そして同段については何よりも、観世寿夫が仕舞で演じた記録映像が現存している。

これは昭和四十八年（一九七三）、カナダの研究者であるフラ

ンク・ホッフが資料用として撮影したものであり、寿夫は自身が録音した謡のテープを再生しつつ紋付き袴姿で「玉ノ段」を舞っている——つまり地謡も舞い手も同一人物による、いうなれば純粹な「観世寿夫の仕舞」である。

なおこの貴重な映像に関しては、その後半³⁰——すなわち「あの波のあなたにぞ、わが子はあるらん……」以降——が、平成二十年（二〇〇八）、NHK教育テレビ『芸能花舞台 伝説の至芸 観世寿夫』において全国放送され、多くの視聴者の目に触れることとなった。

「玉ノ段」後半は動作語につれて「態」が連なる見せ場となるが、本稿においてもこれを対象としつつ、「態」と「態」の隙間の「せぬ」を注視してみたい。

*

『芸能花舞台 伝説の至芸 観世寿夫』（二〇〇八）の司会進行役はアナウンサーの中川緑、スタジオに招かれたゲストは音楽評論家・増田正造（一九三〇—二〇二二）および、寿夫に師事した経験もある能楽師・野村四郎（幻雪、一九三六—二〇二二）であった（インタビューゲストとして鈴木忠志の証言も収録）。

この回は歿後三十年の寿夫の生涯を回顧するとともに、その自筆ノートや色紙、写真、舞台映像（能（俊寛）・井筒）、鈴木忠志演出『パッコスの信女』等）を幅広く紹介する充実した内容と

なったが、とりわけ注目を集めたのは仕舞「玉ノ段」の映像である。

先述のように番組中で取り上げられたのは「あの波のあなたにぞ、わが子はあるらん……」以降、「……海人あまびとは、海かい上じょうに浮うかみ出いでたり」までの後半部分だが、寿夫がこれに要した時間は「あの波の……」の謡い出しから測って約二分五十秒である。

ちなみに面や装束をつけて「玉ノ段」を舞った場合は、仕舞よりもやや長くなる。例えば観世流の能楽師・浅見真州あさみまこと（二九四一―二〇二二）がシテ（主人公）を務めた能（海人）では、同じ部分を約三分三十秒で演じている。³¹

つまり寿夫はこれよりも四十秒ほど短く舞っているのだが、映像に接する限り、その演技には緊迫感や急せいたところは感じられない。

ゲストの一人である野村四郎が「カマエにしても……動き全体に無駄がない」と断言しているように、贅肉を削ぎ落とした寿夫の「カマエ」（基本の立ち姿）と「動き」（「ハコビ」と呼ばれる基本的な歩き方など）が、約二分五十秒の裡にかえって余裕を生みだしているのである。

実はこれは、寿夫がみずから厳しく課した日々の修練——いくなれば「……自分を主体として、「有あ」をつきつめていく段階」（先掲）——の成果でもある。参考までに昭和四十四年

（二九六九）に発表された「演戯者からみた世阿弥の習道論」から、特に「ハコビ」（基本的な歩き方）に関わる箇所を抜いておく。

「ハコビ」ひとつをとってみても、現在私は、歩くからだというものが一本の線のようでありたいと、自分自身心がけているが、それは、人間の肉体が顔だの背中だの脚だのから成り立っていることを忘れるほど、一本の線のようにハコビができたとき、はじめてその身体を使って、どんな肉体やどんな人間性をも表現することが可能になると信じるからである。（観世寿夫「演戯者からみた世阿弥の習道論」³²）

右のように寿夫は「一本の線のようにありたい」との強い信念をもって日々の稽古に臨んでいた——これが仕舞にも結実し、野村四郎に「動き全体に無駄がない」と言わしめたのである。

他方、同じ「演戯者からみた世阿弥の習道論」においては、世阿弥『花鏡』第十四条「万能まんのうをいっしんにつまじ縮ちぢ二一心一事」にも触れつつ、せぬの「内心」の持続について「それを他人にはもちろん、自分自身さえ確と意識しないほどに深く演戯に集中することによって得る」とも述べている。³³

つまり寿夫は先の「ハコビ」のような基本動作を含めた演技全体を、不可知の全まったき透明の糸によって縮ちぢぐことを十分に理

解し、舞台上での実践を試みていた——こうした高度な鍛錬の上で、昭和四十八年（一九七三）の仕舞「玉ノ段」は舞われたのである。

それでは「せぬ所が面白き」（なにもしないところが面白い）と批評された「せぬ」は、同段の後半にどのよう表れているのだろうか。

寿夫の演技には、「態」と「態」の接合部あるいは繋ぎ目ともいべき一瞬あるいは数秒の停止——ただし正確にはそれは完全な停止ではない（後述）——が複数箇所あるが、これらを謡に即しながら追ってみたい。なおその際、あくまで「文字に当たる風情」に主眼を置き、接合部（繋ぎ目）については便宜的に詞章中のアルファベットで示す。

『芸能花舞台』にて放送された映像はまず、海に潜った海人が息子たちに想いを寄せるところから始まる。

あの波のあなたにぞ、わが子はあるらん：A：父大臣もお
はすらん：B：

寿夫は「あの波のあなた」を遠く見込んだまま、「わが子はあるらん」で「わが子」を迎え出るかのように右足・左足と早く進み、最後に右足を少し出して両足の爪先を揃える。

そして続く「父大臣もおはすらん」では今度は重い足取りで

右・左と進んで止まる。

この一連の所作にはいわば二つの接合部（A・B）がある。

第一は、「あの波のあなたにぞ、わが子はあるらん」から「父大臣もおはすらん」へ移る刹那の歩速の変わり目（A）である——これは一秒にも満たないが、しかしかえって「態」と「態」の隙間の実質がそこに凝縮されている。

例えば横道萬里雄（一九一六—二〇二二）は能の所作の連続性について「体は停止しても、……（略）……エネルギーはなお体から向こうへ流れ出ている」と指摘する。³⁴

その言葉どおり、寿夫の演技の繋ぎ目には一つの所作の終わり——残余のエネルギーの放出——と、次の所作の開始へと向かう契機が分かち難く並存しており、それゆえに所作から所作への移行が極めて滑らかに映る。停止もまた動作の一要素と捉えるならば、まさに「動き全体に無駄がない」（先掲）のである。

そして第二の接合部は、この歩速の変わり目を経たのち「父大臣もおはすらん……」で重く足を詰めて止まったときである（B）——ここに一、二秒の間がある。

しかしその間も、物理的な時間の長短に関わらず、先と本質は同じである。このBにおいては、「……エネルギーはなお体から向こうへ流れ出ている」状態と同時に、次に掲出する謡の所作へと向かう契機が早くも身体に萌している。

…B…さるにてもこのままに、別かれ果てなん悲しさよと、
涙ぐみて立ちしが…C…

先の一、二秒の静止(B)は一つの所作の終わりであるが、同時に次の「文字に当たる風情」の始まりの契機でもある。Bの間からやがて、後ろへ左足・右足と退つたのちに右に回って正面を向く動きと、左手で涙を二度押さえる所作が平行して生起していく。

そして右の謡の末尾「涙ぐみて立ちしが」で、寿夫は左手で顔を覆ったまま正面を向き、真つすぐこちらに進んできて止まる(C)——ここにも一秒ほどの間がある。

ただし接合部(C)の裡に、海人が想いを振り捨てるかのようには徐々に左手が顔から離れ、気づいたときには次の謡に応じた所作である合掌(「また思ひ切りて手を合はせ」へと向かつている。

…C…また思ひ切りて手を合はせ、南無や志度寺の観音薩
垂の、力を合はせて賜ひ給へとて

先のようにCで涙ぐむ所作が終わって左手が顔から離れていくが、「また思ひ切りて手を合はせ」では一度下ろされた左手、及び、扇を持った右手が高い位置に引き上げられて接し、「手

を合わせ」た合掌の体となる。それに平行して足拍子が始まり、「南無や志度寺の観音薩垂の、力を合はせて」の謡のリズムとともに数拍子(六拍子)・刻ミ拍子を踏み続ける——これは「文字に当たる風情」による表意的な所作(合掌)と、「謡の旋律や拍子に合わせて舞う」という演技形式(竹本幹夫、前掲書)の混浴だが、いずれにせよ観音に祈念(合掌)しつつ足拍子を踏む所作(謡の旋律や拍子に合わせて舞う)は、これから死地へ赴く海人の決意表明ともなる。

そして続く「賜ひ給へとて」では、右手に持った扇を指し引きしてこれに目を留めるが、次の謡でその扇が「大悲の利剣」に見立てられていることが観客にも認識される。

大悲の利剣を額に当て、竜宮の中に飛び入れれば、左右へばつとぞ退いたりける、その際に宝珠を盗み取つて、逃げんとすれば守護神追つかく…D…

これより「玉ノ段」では、「文字に当たる風情」が次々と繰り出される。
「大悲の利剣を額に当て」では「利剣」(鋭い短剣)に見立て

た右手の扇を額にかざす。

「竜宮の中に飛び入れれば」では膝を高く上げて跳ぶ所作を行い、最後に片膝を突くが(着地するが)、警戒するように即座に

立ち上がる。

次いで「左右へばつとぞ退いたりける」の謡につれて辺りを見回し、その視線の先に左右に退いた竜神たちの姿を幻視させるが、まさに「その際に」——奇しくも『花鏡』第十四条の「せぬ所と申は、その隙なり」と同じ用例である——扇を開いて正面へ進み、「宝珠を盗み取つて」の如く玉を掬い上げる所作を行う。

直後、間髪入れずに再び立ち上がると、「逃げんとすれば」で向かって左奥（常座の方）へ足早に逃走するが、次の「守護神追つかく」でようやく立ち止まって後ろを振り返る——ここに便宜的にDを挿入したが、正確には「守護神追つかく」の謡の最中に一、二秒の停止（接合部D）がある。

このDの間において、足早に進んだ（守護神から逃げた）エネルギーの余韻の中に次の所作への兆候が訪れ、寿夫の身体は次第に右へ旋回を始める。

…D…かねて企みしことなれば、持ちたる剣を取り直し、乳の下をかき切り玉を押しこめ、剣を捨ててぞ伏したりける…E…

右は「玉ノ段」の劇的頂点である。

寿夫は先の一、二秒の間（D）が尽きる頃に徐々に身を捻つ

ていくと、「かねて企みしことなれば」で右に旋回して正面を向いたのち、更に「文字に当たる風情」を連ねていく——これは金春権守が「こばたらきの風体」で演じた箇所である（『音楽談儀』）。

ただし寿夫の映像は、「こばたらき」（小さく早く動き廻る）というよりは、むしろ柔和で流麗な印象を与える——その要因にはカマエやハコビ等の鍛練が挙げられるが、もう一つ、所作を謡に先行させる絶妙のタイミングが寿夫の身にそなわっていることも指摘しておきたい。³⁶

例えば「持ちたる剣を取り直し」では、開いた扇の地紙の先端が鋭い刃に見立てられるが、この扇については「持ちたる剣を」と謡われた時点で早くも逆に返され、刃（地紙の先端）が自身に向くように取り直されている。

そして実際に謡が「取り直し」に差し掛かったときには、先ほど逆手に取った扇を示しつつ、寿夫は次の切る動作の準備段階に入っている——そのため続く「乳の下をかき切り」で乳房の下を一文字に掻き切る演技にも、なだらかな連続性が維持される。

なお、所作を謡に先行させる処置はこの「乳の下をかき切り」以降にも顕著に見られる。

寿夫は右手に持った扇（短剣）で切る所作が終わると、この扇をさりげなく落とす。

次いで「玉を押しこめ」で左手で胸もとを押さえ、「剣を捨ててぞ」では回りつつ身を沈めて右膝を突く——その膝の前には先んじて捨てられた扇が横たわっており、観客に「剣を捨ててぞ」が鮮やかに意識されるが、このとき海人が倒れ伏す演技（片膝を突く）もまた完了しているのである。

それゆえ、続く「伏したりける」の謡に寸分も遅れることなく、俯いたまま動かぬ一、二秒の静止の間もたらされる（正確には接合部Eは「伏したりける」の謡の只中に存している）。

こうした演技の型の全てが寿夫独自のものではない。

しかし若干でもタイミングを外せば均整が崩れかねない局面において、慌ただしさや切迫感よりも柔和かつ優美な印象を残す——すなわち「持ちたる剣を取り直し」・「乳の下をかき切り」・「玉を押しこめ」・「剣を捨ててぞ」・「伏したりける」といった「文字に当たる風情」が畳み込まれる劇的頂点の中に、世阿弥の再来といわれた寿夫の力量の一端を垣間見るのである。このあと、「伏したりける」でいったん下方へと向かったエネルギーはEの静止を経て、今度は上方へ向かうための機縁を擱んでいく。

…E…竜宮の慣らひに死人を忌めば、あたりに近づく悪竜なし、約束の縄を動かせば、人々喜び引き上げたりけり

…F…玉は知らず海人びとは、海上に浮かみ出でたり

寿夫は右膝を突いた状態（海人が倒れ伏した状態）のEから、まずは顔を上げると、「竜宮の慣らひに死人を忌めば、あたりに近づく」で周囲を見回す。

続いて「悪竜なし」と謡われるや否や、膝の前の開いた扇を右手でただちに閉じ、これを縄に見立てて持つと、「約束の縄を動かせば」に合わせて大きく上下に振る（合図を送る）。

そして前方へ重心をかけて「人々喜び引き上げたりけり」とともに徐に立ち上がると、右・左と歩を進めて両足を揃えたのち、完全に静止する（F）——この静止は次の謡の「玉は知らず」まで約八秒つづく。

その八秒間、寿夫は力の均衡を保ったカマエのまま立ち尽くしているが、「玉は知らず」の謡が果てる頃、正面を見据えつつ左足・右足と後ろに退り始め、「海人びとは、海上に浮かみ」につれて更に五、六歩さがると、最後の「出でたり」の謡で右膝を突いて座す（下居）——すなわちこれが仕舞「玉ノ段」の終曲である。

以上、態と態の隙間を仮に接合部（繋ぎ目）としつつ、

観世寿夫の仕舞「玉ノ段」後半の約二分五十秒の映像を追って見た。

接合部（A～F）には一秒に満たないものから、一、二秒ある

いは約八秒のものまで様々だが、いずれも一つの「態」の終わりが次の「態」の始まりの契機となつている点は変わらない。

そしてこの映像は、寿夫が実践を通じて「せぬ」の新たな側面を照射したことを刻明に記録している——すなわち役者が「自然に流れるごとく」（先掲）演じている限り、「せぬ」が一瞬あるいは数秒であっても、世阿弥の理論に齟齬をきたさないことを浮き彫りにするのである。

『花鏡』第十四条前半の「せぬ」の定義を、ここでは原文のみ再掲しておく。

まづ、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。

右で世阿弥が「態」の定義に続けて「せぬ」を「その隙なり」と述べる場合、現象面としてはあくまで「態」が主体であり、「せぬ」はその間隙である。

例えば『風姿花伝』「第四神儀云」には、祇園精舎落成にあつて釈迦が説法をする際、提婆達多が一人の外道どもを率いてこれを妨害した説話が収められている。そのとき釈迦は、弟子に命じて後戸で六十六番の物まねを演じさせ、外道たちが魅了されて沈静化した「其隙に」法要を営んだという

（「其隙に、如来供養を伸べ給へり」）——この場合も、大きな比重を占めるのは提婆達多の妨害行為であり、釈迦の説法は六十六番の物まねによつて外道が静まったその間隙（「其隙」）を突いて行われたことになる。

また、先の「玉ノ段」の「竜宮の中に飛び入れば、左右へばつとぞ退いたりける、その隙に宝珠を盗み取つて」も同様である。この描写の前提には突破が叶わないような竜神たちの堅牢な守護があり、それが一瞬たじろいだ「その隙に」、海人は宝玉を盗み取っていく。

このように主体となる事象に付随した「その隙」の相対的な位置づけや、能の上演時間が「今の半分以下」（先掲）であつたことを考慮するならば、世阿弥が本来的に意図した「せぬ」は「かなり長い間」（先掲）ではなく、むしろ「態」と「態」の接合部（繋ぎ目）の束の間の現象であつたとも解せられる——すなわち室町期のある観客の「せぬ所が面白き」とは、一瞬あるいは数秒の「せぬ」さえ見逃さないような、並外れて鋭敏な鑑識眼をそなえた者の発言としても捉えられるのである。ただし、寿夫が演じた仕舞「玉ノ段」後半の約二分五十秒は、演能所要時間の壁を少なからず越えるにせよ、金春権守の「文字に当たる風情」と同一ではない。

室町期には現代のような「カマエ」や「ハコビ」は整備されていなかったと想定されるが、それよりも肝要と思われるのは、

同段の劇的頂点における役者の演技の方向性——いふなればその役者が志向した芸態——の質的な相違である。

先述のように「玉ノ段」の頂点は、「持ちたる剣を取り直し」・「乳の下をかき切り」・「玉を押しこめ」・「剣を捨ててぞ」・「伏したりける」といった動作語が集中する箇所だが、寿夫は絶妙のタイミングで所作を謡に先行させつつ「文字に当たる風情」を演じていた。

これと寿夫の奥底の「内心」の持続とが相俟って独特の優美さがもたらされていくが、他方、室町期の金春権守は当該箇所を「こぼたらきの風体」でこなしていた（『申楽談儀』）。

世阿弥が女の役に似合わぬ「こぼたらき」（小さく早く動き廻る）と評したことから、金春権守は一つ一つの所作を小振りにとまとめ、謡に即応した曲芸的な演技を見せていたと考えられる——仮に寿夫のように所作を謡に先行させる滑らかな演じ方であったならば、それは決して「こぼたらき」とは形容されなかつただろう（ちなみに世阿弥が禁じ手とした「膝返り」といった早わざは金春権守の得意芸であった）。

つまり寿夫の「玉ノ段」後半の約二分五十秒とは、大和猿楽の物まねの原点たる「文字に当たる風情」への回帰ではなく、むしろ世阿弥が出現して以降の発展形として追求されたものである。⁽³⁷⁾それは寿夫の傾倒した世阿弥の理論を色濃く反映させつつ、室町期——ひいては現代——における「玉ノ段」の可能性

の一つを開示してみせたのである。

なお、寿夫をめぐる貴重な資料を順次取り上げていった『芸能花舞台』は最後、「玉ノ段」が撮影された翌年の昭和四十九年（一九七四）に書かれた寿夫の色紙を紹介して終わる。

そこには達筆で、次のように大書してある。

生死去来

棚頭傀儡

一線断時

落々磊々

昭和四十九年三月

壽夫

観世寿夫が五十三歳で急逝するのは、この色紙が書かれた四年後のことである。

注

(1) 以降、『月庵和尚法語』（『月庵法語』）については全て、『国文東方仏教叢書』第二輯第一卷（法語部上）所収の『月庵法語』による。同書は二十四の説示から成るが、本稿では紛らわしさを避けるため各々に章番号を付した。

(2) 拙稿「三つの傀儡をめぐる素描（二）——『月庵和尚法語』を中心に——」（『近畿大学 日本文化研究所紀要』第五号、近畿大学 日本文化研究所、二〇二二年）に基づくが、本稿は世阿弥『花鏡』第十四条への展開を見込みつつ論旨を更に明確化したものとなる。

(3) 以降、世阿弥伝書（『花鏡』『花伝』『申楽談儀』等）については全て、日本思想大系24『世阿弥 禅竹』（岩波書店、一九七四年）による。

(4) 日本の名著10『世阿弥』（中央公論社、一九六九年）一八七頁の山崎正和による現代語訳。

(5) 拙稿「三つの傀儡をめぐる素描（二）——無心の傀儡——」（『近畿大学 日本文化研究所紀要』第六号、近畿大学 日本文化研究所、二〇二三年）に基づくが、本稿では月庵から世阿弥への思想的展開を基軸に論じる。

(6) 以下、注1前掲書より第三章「示三宗三禪閣」の原文を掲出しておく。

雖^レ然信力猶弱して、疑心や、起らば、是をやめんとする事なかれ。只疑心の起る処に付て、立帰看よ、そも此疑心は何ぞと。如^レ此行住坐臥一切作用の時、忘事なく怠事なく、急々に眼を付て、能々極て看よ、必忽然として一笑の時節あるべし。

右の掲出部分と、世阿弥『花鏡』第十四条の末尾（注21参照）とが類似することについては、これまでも多く指摘されている。しかしながら『花鏡』の表現には、第三章「示三宗三禪閣」のみならず、第十一章「示了仁居士」（注8参照）もまた投影していると考えられる（注21参照）。

(7) 安良岡康作「月庵宗光と世阿弥——禅と能との関連——」、『観世』昭和三十二年六月号。『中世的文学の探求』（有精堂、一九七〇年）所収。

(8) 以下、注1前掲書より第十一章「示了仁居士」の原文を掲出しておく。

抑此心念甚麼の処より起り、又何の処にか去と、念々不^レ怠、急々に眼を着て極め見べし。只坐禅の時耳^のに非、十二時中一切の事をなさん時も、如^レ此の志を忘ぜず、用心して見よ。工夫純熟せば必大に悟時節有べし。

世阿弥『花鏡』第十四条の末尾の文言（注21参照）については、第三章「示三宗三禪閣」（注6参照）との類似が指摘されるところだが、正確には、右の第十一章「示了仁居士」の掲出部分もまた関与していると思われる（注21参照。なお右の「十二時中」を本文で現代語訳する際、便宜的に「四六時中」としたことをお断りしておく）。

(9) 以下、注1前掲書より第十一章「示了仁居士」の原文を掲出しておく。

此時始めて知らん、我此心念、本より起る処もなく、去処もなく、住する処もなき事を。生死亦復如此。生ずれ共本
来処もなく、死すれ共実去処もなし。……

右の掲出部分は、いふなれば計量不能な、無一時間の世界の現出を示すものであるが、これに関しては拙稿「三つの傀儡をめぐる素描（二）——『月菴和尚法語』を中心に——」（注2前掲書）を参照されたい。

(10) 注1前掲書一六頁（218頁）参照。

(11) 井筒俊彦「禪的意識のフィールド構造」、岩波文庫 青185―5『コスモスとアンチコスモス』（岩波書店、二〇一九年）所収。

(12) 本稿には直接関与しないが、「無心」をめぐる先学の諸説を横断的に論じた好著に西平直『無心のダイナミズム』（岩波書店、

二〇一四年）がある。

(13) 天野文雄「世阿弥と月菴宗光——両者をつなぐもの」、『能と狂言』第4号、能楽学会、二〇〇六年。

(14) 落合博志「禪的環境——東福寺その他」、『國文學 解釈と教材の研究』第三十五卷第三号三月号（通巻五〇九号）、學燈社、一九九〇年。

(15) 香西精「世阿弥と禪」、『国文学』昭和三十八年一月号。『続世阿弥新考』（わんや書店、一九七〇年）所収。

(16) 新編日本古典文学全集88『連歌論集 能楽論集 俳論集』（小学館、二〇〇一年）三二二頁下段の表章による「内心」の現代語訳。

(17) 注16前掲書三二二頁の頭注より引用。

(18) 『花鏡』本文の「安心」については、「案心」とともに「安位」の意も込められていると思われるが、ここでは注16前掲書三二二頁の現代語訳に倣って「工夫」とするに留めた。

(19) 小西甚一『能楽論研究』（塙書房、一九六一年）一五六頁。

(20) 観世寿夫「せぬひま」、『新人会』パンフレット23、一九六五年十月。『観世寿夫著作集 一世阿弥の世界』（平凡社、一九八〇年）所収。

(21) 本稿の主たる論点とはほとんど関わりがないため本文では割愛したが、このあと『花鏡』第十四条には『月庵和尚法語』に類似する次の文言が続く。

惣じて、即座に限るべからず。日々夜々、行住坐臥に、この心を忘れずして、定心に縮ぐべし。かやうに油断なく工夫せば、能いや増しになるべし。

此条、極めたる秘伝也。

稽古有勸急^一。

右の掲出部分については、特に第三章「示三宗三禪閣」(注6 参照)との関連について論じられることが多いが、正確には第十一章「示三了仁居士」(注8 参照)もまた投影していると考えられる。

例えば右の「即座に限るべからず」(演能の場のみに限定すべきことではない)は、第三章「示三宗三禪閣」よりもむしろ第十一章「示三了仁居士」における「只坐禪の時耳に非」(注8 参照)に近似している。

本文でも述べたが、この第十一章「示三了仁居士」は第三章「示三宗三禪閣」と相補的な関係を結びつつ、禪の核心ともいえる「無心の境界」に言及したものである。

世阿弥が「生死去来 棚頭傀儡 一線断時 落々磊々」の偈

を解する際、第三章「示三宗三禪閣」とともに第十一章「示三了仁居士」もまた熟読していたと想定するならば、『花鏡』第十四条末尾の文言に両者が投影されていたとしても決して不自然ではない。

(22) 表章「演能所要時間の推移」、『日本文学誌要』三十六卷、法

政大学国文学会、一九八七年。

(23) 能(姨捨)の上演時間について、例えば石井倫子『能・狂言の基礎知識』(角川学芸出版、二〇〇九年)は「約一五〇分」(九六頁)を目安としている。

(24) 以降、能(海人)の詞章については全て、日本古典文学大系40『謡曲集上』(岩波書店、一九六〇年)による。

(25) 三宅晶子『歌舞能の確立と展開』(ぺりかん社、二〇〇一年)二一九―二二二頁参照。

(26) 後述の寿夫の映像との対応から便宜的に後半とした(正確には後半の少し前からとなる)。

(27) 現代語訳に際しては、注3前掲書頭注、及び、竹本幹夫『風姿花伝・三道』(角川学芸出版、二〇〇九年)を参照した。

(28) 注3前掲書二九九頁頭注「小さく早く動き廻る演じ方だった」に従う。

(29) 竹本幹夫『観阿弥・世阿弥時代の能楽』(明治書院、一九九九年)四二九頁。

(30) 注26参照。

(31) 二〇一〇年五月十五日、NHK教育テレビ『能狂言』にて放送された能(海人)の映像に基づく。

(32) 注4前掲書八一頁、あるいは注20前掲書一八頁参照。

(33) 注4前掲書八九頁、あるいは注20前掲書三〇頁参照。

(34) 『岩波講座 能・狂言 IV 能の構造と技法』(岩波書店、

一九八七年）二六五頁。

(35) 注29前掲書四二二頁。

(36) 一見、『花鏡』第四条「先聞後見」の逆のように思われるが、寿夫の仕舞「玉ノ段」では、「風情が先に果て、はぐる、気色」(所作が先に完結して謡の言葉だけが取り残されてしまう違和感)は全く生じていない。それは本文でも繰り返し述べた「絶妙のタイミング」によるものであり、二〇〇八年に『芸能花舞台 伝説の至芸 観世寿夫』が放映された当時、大半の視聴者は所作が先行していることすら気づかなかったのではなからうか。

(37) すなわち寿夫の〈海人〉の仕舞は、本稿で主に取り上げた『花鏡』第十四条「万能箱二一心一事」のみならず、第十二条「幽玄之入レ堺事」における「何の物まねに品を変へてなる共、幽玄をば離るべからず」の追求でもある。

参考

次に掲出したのは、本文中で触れた観世寿夫の仕舞〈海人〉(「玉ノ段」)における接合部Eの画像である(二〇三二二〇四頁参照)。
扇(劔)は先んじて落とされ、「劔を捨ててぞ」の謡では回りながら身を沈めて扇の前に右膝を突く(伏す)。そのため「伏したりける」の謡に寸分も遅れることなく一、二秒の静止がもたらされる。

本文中でも述べたとおり、こうした型の全てが寿夫独自のものではない。

しかし寿夫は、身にそなわった絶妙のタイミングと「内心」の持つことによって、「文字に当たたる風情」が次々に畳み込まれる局面においても柔和かつ優美な印象を残すのである。



平成二十年(2008)、NHK教育テレビ『芸能花舞台 伝説の至芸 観世寿夫』にて取り上げられた寿夫の仕舞〈海人〉(「玉ノ段」)。もともとはフランク・ホッフ氏が昭和四十八年(1973)に資料用として撮影したものである。

*画像の掲載につきましてはNHKの御担当の方に様々な御教示を賜りました。この場を借りて厚く御礼申し上げます。