

平林 一成

## 三つの傀儡をめぐる素描(二)

無心の傀儡

永遠を時間的な永続としてではなく、無時間性と解するならば、現在に生きる者は永遠に生きるのである。

ウイトゲンシュタイン『論理哲学論考』<sup>(1)</sup>

### 一、舞囃子〈姨捨〉——昭和三十三年——

昭和三十三年（一九五七）、九月二十三日。観世会館<sup>(2)</sup>。

太鼓方の名手であった観世元規<sup>もとのり</sup>（一八四五—一九二四）の

三十三回忌追善能が午前十時より催された。<sup>(3)</sup>

当日の能は近藤乾三（一八九〇—一九八八）の〈海人〉、観世華雪（一八八四—一九五九）の〈西行桜〉、二十五世宗家・観世元正（一九三〇—一九九〇）の〈望月〉の三番。

これに加え、それぞれの能の前後に配された舞囃子、独吟、一調、仕舞等にも錚々たる顔ぶれが集まり、会場はさながら「華々しい五流立合の盛観」を呈したという。<sup>(4)</sup>

当時七十三歳の橋岡久太郎が舞囃子〈姨捨〉<sup>おはすて</sup>を舞ったのは、この「盛観」の只中、プログラムがほぼ三分の一を経過したときである。<sup>(5)</sup>

試みに進行を逐一辿ってみると、公演はまず舞囃子〈三笑〉から開始されている。これには久太郎の長男・橋岡久馬（一九二三—二〇〇四）、梅若武久（一九一〇—一九九五）<sup>(6)</sup>、そしてのちに世阿弥の再来といわれる観世寿夫<sup>ひさお</sup>（一九二五—一九七八）が名を連ねている。

ついで先に述べた近藤乾三の能〈海人〉が出羽二段返シ・懷中之舞の小書き（特殊演出）で上演される。これが公演序盤の山場である。

その後、独吟〈反魂香〉、仕舞〈高野物狂〉・〈融〉、一調二管〈五葉蘭曲〉を経て、ちょうど一日の公演の序盤が終わり、徐々に中盤へと移っていく頃合い——小柄な袴姿の老人が、面を着けず扇一本を携えて舞台に立ち、舞囃子〈姨捨〉を舞い始

めた。

もともと能〈姨捨〉は、更科・姨捨山の棄老伝説に材を摂った夢幻能であるが、主人公（シテ）である老女の霊からは俗世の悲嘆は捨象され、その妄執は生前に仰ぎ見た秋の名月へと向けられる。特に後半（後場）、老女の霊は、月の本地仏である大勢至菩薩を礼讃しつつ、あたかも月光（無辺光）の精のように懐旧の序ノ舞を舞う——この〈姨捨〉は三老女の一つに数えられる大曲であり、上演時間は二時間半に及ぶ。<sup>7</sup>

他方、舞囃子の〈姨捨〉は、装束をつけず、後半の眼目となる見せ場のみを地謡と囃子につれて舞う。すなわち、勢至菩薩礼讃の語り舞から太鼓入り序ノ舞、そして終曲部まで——当日の記録によれば、橋岡久太郎が要した時間は五十分である。<sup>8</sup>

この五十分間、地謡の声は観客席の最前列にいてもほとんど聞き取れず、大小の鼓も太鼓も、全体としてバランスを欠いていたという。<sup>9</sup>

しかし、決して恵まれた状況下で舞われたわけではないこの五十分間に、現代の能楽史において特筆すべき何かが、確かに起こったのである。

当時会場に居合わせた能楽評論家の一人、畠山敏夫（一九一——一九九九）は、昭和三十二年に感銘の深かった演目を五つまで挙げるよう依頼された際、ただ一曲、橋岡久太郎の舞囃子〈姨捨〉のみを選んだ。<sup>10</sup>

また増田正造（一九三〇—二〇二二）は、「形からでなく心からはいつてつきぬけた能」とし、次のように述べている。<sup>11</sup>

能も、姨捨も、月光の精も、捨てられた老女の嘆きも、そして橋岡久太郎すらも超えて、それは凝然としてそこに在った。

……（中略）……

感傷も、諦念もなく、すべてを排除しきって、澄みきった『そのもの』に昇華していた。それは何という生命の強靱さだったろう。  
（増田正造「姨捨讃」<sup>12</sup>）

右によれば当日の舞囃子の舞台は、能〈姨捨〉の曲想に沿いつつもそれを超え、さらに演じ手である橋岡久太郎さえも超脱したものが顕れていた——この名状しがたいものを増田は「澄みきった『そのもの』と表現する。

そしてまた、この澄明な『そのもの』には脆弱なところがなく、かえって「生命の強靱さ」を湛えていたという。

この能評は一見、やや抽象性に傾いているように思われるが、ここで着目したいのは、異なる見地から具体的な演技について言及した他の能評もまた、期せずして増田と近似した結論に導かれている点である。

一例として河野由（一九二五—一九九〇）の能評を挙げておく。

なお次に掲出した引用部分最初の「あるときは影満ちまた或時は影欠くる」、及び、「有為転変」は、〈嬢捨〉の語り舞末尾の謡「然れども雲月の、ある時は影満ち又ある時は影欠くる、有為転変の世の中の、定めのないを示すなり」を念頭に置いたものである<sup>13</sup>。

……単純な基本動作の連続の中で、あるときは影満ちまた或時は影欠くると翻へる扇に有為転変が月光に映じたとか、「身にしみじみ」と両手を重ね小さくした構へが無類だとか、「独り捨てられた老女が」と謡つて寂然と蹲つてトメになつたとか、端々を押へてみても実は何も手の中に残らないやうです。

解釈とか、表現とか、象徴とかなべて生硬な観念はるか地上の塵ひぢと眺められるあたりに、展かれてゆくのは理論物理学的風光——ただひたすら、たぐひまれな純粹清潔な時空でした。

……(略)……

久太郎の小軀において、突然寂莫のうちに示されたものは、人間の可能性の途方もない巨きさでした。そしてこれはまた完成した「能」といふものが内に秘めてゐる、測りしれぬ可能性のみごとな証でした。

(河野由「じやくまくむにんじやう」<sup>14</sup>)

右で河野が言及している舞囃子〈嬢捨〉の具体的な所作は三つである。

第一に、同曲の語り舞末尾、月の満ち欠けがそのまま世の中の有為転変を象徴すると謡われる箇所。

「あるときは影満ち」で開いた扇を高くかざし、「また或時は影欠くる」では今度は面を——舞囃子の場合は素顔を——覆う所作があるが、そのときに翻った扇には「有為転変」の理を表す月光が映じたかに見えたという。

第二に、太鼓入り序ノ舞のあとの終曲部。

「……やる方もなき、今宵の秋風、身にしみじみと、恋しきは昔、偲ばしきは閨浮の、秋よ友よと、思ひ居れば……」において、秋風に耐えるように右手と左手を重ねる所作があるが、河野によればこの「小さくした構へ」こそ「無類」であった。

そして第三に、同じ終曲部の最後、「……独り捨てられた老女が」の箇所(正確な詞章は「……独り捨てられて、老女が」)。

難声で知られた橋岡が「独り捨てられて老女が……」と訥々と謡い、通例どおりならば左手で涙を押さえて蹲るが、その姿がまさに「寂然」とした風情を印象づけた——これに続けて地謡が「……昔こそあらめ今もまた、嬢捨山とぞなりにける、嬢捨山となりにけり……」と謡い、舞囃子〈嬢捨〉の五十分間は締め括られたのである。

だが河野は、これらの三つの所作は、「端々を押へてみても

実は何も手の中に残らない」という。

河野が真に評価したのは、〈姨捨〉の曲想に応じた所作の一つ一つではなく、これらを包摂した「たぐひまれな純粹清潔な時空」である。それはまた、「人間の可能性の途方もない巨きさ」を示していた。

以上のような「澄みきった〴〵そのもの」(増田正造)、あるいは「純粹清潔な時空」(河野由)——いずれも、能楽評論家が困難に突き当たりながらも懸命に言語化を試みた〴〵何かである。たとえば増田の「形からでなく心からはいつてつきぬけた能」(先掲)との言及は、あるいは世阿弥の「心(しん)より出来(い)る能」を念頭に置いているとも考えられるが、伝書に依拠した能評とすべき次元には未だ到達していない。

だが、舞囃子〈姨捨〉の舞台に踊れた〴〵何かを、世阿弥『花鏡』第十四条「万能(まんのうをいつしんにつなぐ)箱二一心(ひま)」前半における「せぬ隙」(演技から演技へ移る際に生じる間(ま))に照らし、「無心の位」と明確に位置づけた能役者がいる。

公演冒頭の舞囃子〈三笑〉に名を連ねていた観世寿夫である。

## 二、観世寿夫「せぬひま」——昭和四十年——

観世寿夫は卓越した能役者であると同時に、優れた世阿弥伝書の読み手でもあった。

寿夫に師事した野村四郎(幻雪、一九三六—二〇二二)は次のように回顧している。

お稽古の折々に、世阿弥の言葉を引用されて、説明をよくされていました。ですけれども、学者先生方のいわゆる解釈とはまた違った独自の、役者としての解釈と申しましょうか、自分の体験とそういうものをだぶらせているような、誠に説得力のあるお話でした。

(NHK『芸能花舞台 伝説の至芸』<sup>16</sup>)

能の演じ手であるみずからの体験に基づいて世阿弥の声を聞き、現代の舞台において実践していく——この態度を貫いた寿夫が昭和三十二年(一九五七)九月の舞囃子〈姨捨〉に接したのは三十一歳のときであった。<sup>17</sup>

なおその五年前の昭和二十七年(一九五二)九月、二十六歳のときに、「能楽ルネッサンスの会」主催の「世阿弥伝書研究会」が発足している。

寿夫はこれにほとんど毎回欠かさず出席し、表章(おもてあきら)

(一九二七—二〇一〇)、横道萬里雄(一九一六—二〇二二)、小西甚一(一九一五—二〇〇七)等の第一級の研究者に立ち交じって、足かけ五年の間、世阿弥伝書を熟読していた。<sup>18</sup>

またその五年の間に寿夫は、弟の観世栄夫・静夫と「華の

会」を結成し（昭和二十八年）、古典劇である能に新風を吹き込んでいたが、能にとどまらず武智鉄二演出のマイム「月に憑かれたピエロ」にも出演し（昭和三十年）、演劇人としての活躍の幅を着実に広げていた。

そして昭和三十二年（一九五七）に橋岡久太郎の舞囃子（嬢捨）の舞台に接する——それはちょうど、様々な実践を通じて理論（世阿弥伝書）の解釈が深まった頃である。「澄みきった〴〵のもの」（増田）あるいは「純粹清潔な時空」（河野）が舞台上に顕れた五十分は、寿夫の記憶に深く刻まれたに違いない。

それから六年後の昭和三十八年（一九六三）二月一日、橋岡久太郎は芸術院会員に就任し、五月二十五日には水道橋能楽堂にて祝賀能が催された。当日の番組によれば、寿夫は独吟（高野物狂）で参加しているが、橋岡自身は舞台に立てず、自宅でこれを祝ったという。<sup>19</sup>なお祝賀能の会場で配付された「橋岡久太郎翁年譜」には、昭和三十二年の舞囃子（嬢捨）について「久太郎生涯に於ける代表作と云ふも過言に非ず、能がもつ可能性の極を示し見る者を感動せしめたり」と注記されている。<sup>20</sup>

このち橋岡は八月一日に日赤中央病院に入院し、九月十五日に帰らぬ人となった。七十九歳であった。

橋岡への哀悼の意が強くあったのだろう——寿夫はその翌年の昭和三十九年（一九六四）にまずは「充実した沈黙」と題した一文を発表する。<sup>21</sup>

ここでは世阿弥『九位』における最高位「妙花風」に触れ、禅の影響を受けた伝書中の〴〵が「常識的なものの存在を否定するだけの意にとどまらず、有無を超越したところのもの」あるいは「あらゆる「有」を生ずる根元的なもの」と述べつつ、橋岡の舞囃子（嬢捨）を振り返っている。さりげない短文であるが、橋岡が「舞台の上に立っている、その存在の強さ美しさ」自体に技巧を超えた感動があり、これを「妙花風」に類するものと見なした——すなわち能役者として最大級の賛辞を捧げつつ、その死を悼んだのである。

なお若干補うならば、舞囃子（嬢捨）が舞われた昭和三十二年以降は、表章・香西精（一九〇二—一九七九）による曹洞宗補巖寺納帳の調査、及び、その赫奕たる成果——禅宗寺院の納帳に世阿弥の法号「至翁禅門」、及び、その妻「寿椿」の名を発見——を筆頭に、世阿弥と禅の関係をめぐる研究が大きく進展した時期でもある。

そうした中、例えば香西精は、禅の「無の論理」を踏まえた世阿弥の〴〵無心〴〵に関して、単なる相対的な無ではなく、「有心・無心をつつんだ高次の無心」（「世阿弥と禅」）と端的に規定している。<sup>22</sup>寿夫が学界の動向とも軌を一にしつつ「充実した沈黙」で確認したのは、文字通り「充実した」高次の〴〵無〴〵あるいは〴〵無心〴〵であり、これを契機として、ただ「舞台の上に立っている」（先掲）のみの空白の演技に鋭い眼差しが向けら



れるようになる。

そして昭和四十年（一九六五）、「せぬひま」と題した一文が発表される。<sup>(25)</sup>

観世寿夫の「せぬひま」は既に述べたように、世阿弥『花鏡』第十四条「万能縮<sup>（まんのうをいづしんにつまぐ）</sup>」一「心」事」に即しつつ、橋岡久太郎の舞囃子（姨捨）の演技に言及したものである。

この『花鏡』第十四条は、役者の表現意識に根ざした<sup>（わぎ）</sup>態<sup>（たい）</sup>と、その隙間に生じる<sup>（しやうじらう）</sup>「せぬ<sup>（せぬ）</sup>所<sup>（しよ）</sup>・「せぬ隙<sup>（ひま）</sup>」、何もしない空白<sup>（くわい）</sup>の二つを基軸に展開する。まずその前半では「無心の位<sup>（ゐしん）</sup>」の実現に至るまでの要諦が<sup>（わぎ）</sup>態<sup>（たい）</sup>と<sup>（せぬ）</sup>せぬ<sup>（せぬ）</sup>をめぐって段階的に述べられ、つづく後半では「生死去来、棚頭傀儡<sup>（ほうとうのくわいらい）</sup>、一線断時、落々磊々<sup>（らくらくらいざい）</sup>」の偈に基づいて役者を「棚頭傀儡<sup>（ほうとうのくわいらい）</sup>」（棚車の上の操り人形）に譬える。ちなみに「せぬひま」で寿夫が引用するのは前半までであり、紙幅に限りがあったためか、後半は全て割愛している。

ここでは寿夫の「せぬひま」と同様、まずは世阿弥『花鏡』「万能縮<sup>（まんのうをいづしんにつまぐ）</sup>」一「心」事」前半を掲出しておきたい（役者を操り人形に譬える後半についてはのちに触れる）。テキストは日本思想大系『世阿弥 禅竹』によるが、便宜的に0から4の段落分けを施した。

なお、次の掲出部分のうち、冒頭の0は、ある観客の「せぬ所<sup>（せぬしよ）</sup>が面白<sup>（おもしろ）</sup>き」（なにもしないところが面白<sup>（おもしろ）</sup>い）<sup>(26)</sup>との批評であり、

第十四条の導入部の役割を果たしている。以降、この「せぬ所<sup>（せぬしよ）</sup>が面白<sup>（おもしろ）</sup>き」を理論的に裏づける形で1・2、そして3・4へと、それぞれの位相における<sup>（わぎ）</sup>態<sup>（たい）</sup>（有<sup>（あ）</sup>）と<sup>（せぬ）</sup>せぬ<sup>（せぬ）</sup>（無<sup>（む）</sup>））及び、これら両者を超越した境地が示されていく。

0 見所<sup>（けんじよ）</sup>の批判<sup>（ひはん）</sup>に云、「せぬ所<sup>（せぬしよ）</sup>が面白<sup>（おもしろ）</sup>き」など云事<sup>（いふこと）</sup>あり。是<sup>（これ）</sup>は、為手<sup>（わて）</sup>の秘<sup>（ひ）</sup>する所<sup>（しよ）</sup>の安心<sup>（あんしん）</sup>なり。

1 まづ、二曲を初<sup>（はじ）</sup>めとして、立<sup>（たち）</sup>はたらき・物まねの色々<sup>（いろいろ）</sup>、ことごとくみな身になす態<sup>（わぎ）</sup>也。せぬ所<sup>（せぬしよ）</sup>と申<sup>（まう）</sup>は、その隙<sup>（ひま）</sup>なり。

2 このせぬ隙<sup>（ひま）</sup>はなにとて面白<sup>（おもしろ）</sup>きぞと見る所<sup>（しよ）</sup>、是<sup>（これ）</sup>は、油断<sup>（ゆだん）</sup>なく心をつなぐ性根<sup>（しやうこん）</sup>也。舞<sup>（ま）</sup>を舞い止む隙<sup>（ひま）</sup>、音曲<sup>（おんきょく）</sup>を謡<sup>（うた）</sup>ひ止む所<sup>（しよ）</sup>、その外<sup>（ほか）</sup>、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々<sup>（ひまひま）</sup>に、心<sup>（こころ）</sup>を捨てずして、用心<sup>（うしん）</sup>を持つ内心<sup>（ないしん）</sup>也。此内心<sup>（このないしん）</sup>の感<sup>（かん）</sup>、外<sup>（ぐわい）</sup>に匂<sup>（にお）</sup>ひて面白<sup>（おもしろ）</sup>きなり。

3 かやうなれども、此内心<sup>（このないしん）</sup>ありと、よそに見<sup>（み）</sup>えては悪<sup>（わる）</sup>かるべし。もし見<sup>（み）</sup>えば、それは態<sup>（わぎ）</sup>になるべし。せぬにてはあるべからず。

4 無心の位<sup>（むしん）</sup>にて、我心<sup>（わがこころ）</sup>をわれにも隠<sup>（かく）</sup>す安心<sup>（あんしん）</sup>にて、せぬ隙<sup>（ひま）</sup>の前後<sup>（ぜんご）</sup>を縮<sup>（つま）</sup>ぐべし。是<sup>（これ）</sup>則<sup>（すなはち）</sup>、万能<sup>（まんのう）</sup>を一心<sup>（いっしん）</sup>にて縮<sup>（つま）</sup>ぐ感力<sup>（かんりき）</sup>也。

（世阿弥『花鏡』第十四条「万能縮<sup>（まんのうをいづしんにつまぐ）</sup>」一「心」事」前半）

右0の「せぬ所が面白き」(なにもしないところが面白い)とは、先述のように世阿弥時代の「見所」の発言であり、当時の観客がただならぬ鑑識眼をもっていたことの証左でもある。以降、これを導入部として段階的に論が進められていく。

まず1は、<sup>せぬ</sup>と<sup>せぬ</sup>についての基本的な説明である。能の根本である「二曲」(舞と歌)や、所作振舞、物まねなどの各種の演技が<sup>態</sup>(1の傍線部「態」)であるが、<sup>せぬ</sup>(傍線部「せぬ所」とは、それらの<sup>態</sup>と<sup>態</sup>の間に生じる空白である——この1の時点では<sup>態</sup>と<sup>せぬ</sup>のそれぞれを簡明に把握することから始めている。

それではなぜこの<sup>せぬ</sup>が観客に「面白き」と映るのか。次の2冒頭においては、この「面白き」との批評が「油断なく心をつなぐ性根」に起因すると述べられる。これを受けて同じく2の傍線部中で提示されるのが、種々の<sup>態</sup>(舞、謡、台詞、物まね等)の間隙に「心を捨てずして、用心を持つ」(心のはたらきを緩めず、心でつなぐ配慮を持つ)ような「内心」(心の心づかい)である。

この「内心」が、<sup>態</sup>のみならず<sup>せぬ</sup>においても絶えず間なく作用し、そこはかとなく匂い出るとき、観客の「せぬ所が面白き」との感興がもたらされる——つまり2の「内心」は<sup>態</sup>と<sup>せぬ</sup>の相対的な区分を超えつつ同時に両者を包摂する機能を果たしている。舞台上では局面ごとに<sup>態</sup>と

<sup>せぬ</sup>といった現象が仮初に生じるが、しかし役者の「内心」のはたらき自体は全ての演技の根底において持続していなければならぬのである。

ここまでの1・2で一つのまとまった内容となるが、「内心」は未だ「無心の位」に達せず、更にその先の道程があるという——次の3・4である。

3では役者の「内心」の存在が、ともすれば観客に見顯され、忽ちのうちに<sup>せぬ</sup>から<sup>態</sup>へ転ずる危さを指摘する。観客が<sup>態</sup>と<sup>態</sup>の間の<sup>せぬ</sup>に演者の意図を汲み取ってしまった場合、それは単に<sup>せぬ</sup>という<sup>態</sup>に墮するのである(3の傍線部参照)。

そして最後、こうした「内心」をめぐる<sup>せぬ</sup>から<sup>態</sup>への変転を超えるものとして示されるのが、4の傍線部中の「無心の位にて、我心をわれにも隠す安心」である。

右の「我心をわれにも隠す」について、「世阿弥伝書研究会」のメンバーの一人であった小西甚一は、「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』)と解する<sup>(29)</sup>。また寿夫は、「……自分自身でさえ、感じられない状態にならなくてはいけない、つまり演技しているという意識から離れてしまわなければ本当でない」(「せぬひま」と述べている。

すなわち、能役者が日々の修練を積み重ねることによって、「内心」は明瞭な目的意識として知覚される以前の「前意識」

の深みへと少しずつ降りていく。そして完全に秘されるようになった「内心」の持続は、もはや役者自身にも観客にも対象化されぬまま、「万能<sup>(まんのう)</sup>を一心にて縮<sup>つな</sup>ぐ感力<sup>(かんりき)</sup>」(すべてのわざを一心でつなぐ、内心の感の効果)<sup>30</sup>として発現する——ここに至って成就するのが「無心の位」である。

この『花鏡』第十四条の「無心の位」に関して、観世寿夫は「せぬひま」で次のように述べている。

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に身を置くこと、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のです。

(観世寿夫「せぬひま」)

役者が表現意識から離脱し、観客も一切の意図を感知していない——これが「無心の位」の「無」である。

しかし同時にその「無」は、「前意識」に秘された「内心」の「万能<sup>(まんのう)</sup>を一心にて縮<sup>つな</sup>ぐ感力<sup>(かんりき)</sup>」を不断に放射しつづけている。この不可視の「有」が「無」と一体となり、観客に言語を絶した感動をもたらす。

そしてこの「感力<sup>(かんりき)</sup>」が最も如実に垣間見えるのが、舞台上の現象としての「せぬ所」・「せぬ隙<sup>ひま</sup>」である。

次に観世寿夫「せぬひま」より、橋岡久太郎の舞囃子〈嬢捨〉に言及した箇所を抜いておく。

なお冒頭に引用されているのは、先の河野由の能評でも触れられた〈嬢捨〉終曲部の詞章である。ただし寿夫の場合は所作を逐一記すのではなく、あくまで「せぬ所」・「せぬ隙<sup>ひま</sup>」を足がかりとして、その背景を成す高次の「せぬ」(「無」)へと直接的に踏み込んでいく。

この「嬢捨」の終末の部分に「返せや返せ、昔の秋を、思ひ出でたる、妄執の心、やる方もなき、今宵の秋風、身にしみじみと、恋しきは昔、偲<sup>しの</sup>ばしきは閻浮<sup>えんぶ</sup>の、秋友よと思ひ居れば……」というところがあります。ここは、地謡<sup>うたい</sup>と囃子<sup>はし</sup>によって、きわめてゆつくりしたテンポで謡われるのですが、このかなり長い間、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ます。私は、橋岡先生の「嬢捨」に接したとき、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のを覚えています。曲と演者が渾然と一体化して、無限の空間の中心に力強く存在している。それは何ものか、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の中で、ギリギリに自分の充実した瞬間を打ち出している



以外の何ものでもないのです。

（観世寿夫「せぬひま」）

舞囃子（嬢捨）の終曲部において、当時七十三歳の橋岡久太郎がほとんど何もせず、ただ舞台の中央に立ちつくしている。

しかしそれにも関わらず、この長い「せぬ所」・「せぬ隙」において、小柄な舞姿の老人は「さながら目に見えない光」を放って、「無限の空間の中心に力強く存在」していた（二重傍線部）——観世寿夫「せぬひま」は『花鏡』第十四条前半を文中に掲出しているが、こうした現象を「万能を一心にて縮ぐ（かんりき）感力」の作用によるものとは明言していない。

だが右を読む限り、図らずも寿夫自身が「すべての「有」を包含したところの「無」（先掲）と規定した「無心の位」が、橋岡久太郎の「せぬ所」・「せぬ隙」において確かに発露している——すなわち当時三十一歳の寿夫の心をとらえて離さなかったのは、〴〵と一体となった〴〵が放射しつづける「感力」の透徹した美しさと強さだったのである。

増田正造が「澄みきった〴〵そのもの〴〵」でありながら「何と

いう生命の強靱さ」と驚嘆した〴〵何か。また河野由が「たぐひまれな純粹清潔な時空」でありながら「人間の可能性の途方もない巨きさ」を観て感動した〴〵何か。そして観世寿夫が「せぬひま」において、「目に見えない光」を放ちつつ「力強く存在している」としたものの。

橋岡久太郎の舞囃子（嬢捨）に立ち会った右の三人は同一の現象に臨み、その本質を等しく見抜いていたが、能楽評論家の二人は〴〵何かに正確に合致する対応物を見出だすことが出来なかった。

そうした状況の中、能役者・観世寿夫は、舞囃子（嬢捨）の舞台に踊れたものを高次の〴〵無（『花鏡』第十四条の「無心の位」と位置づけつつ、現代における実践的な世阿弥解釈を切り拓いたのである。「世阿弥の再来」といわれる所以である。

しかし他方、素朴な疑問も残される。

先述のように、昭和三十二年九月の舞囃子（嬢捨）に橋岡久太郎が要した時間は五十分。

だが寿夫によれば、時計によって計量された五十分間の只中において、それとは全く異質の時間性——すなわち「永遠に近づいて行くのか、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」（二重傍線部）——もまた垣間見えたという。

この特異な時間性も世阿弥の「無心の位」によって裏づけられるのだろうか。

本稿ではこうした観点の下、世阿弥が『花鏡』第十四条後半で引用する「生死去来、棚頭傀儡、一線断時、落々磊々」の偈に焦点をあてたい。なぜならばこの偈は、第一句の「生死去来」（生まれては死に、去つては来たる）に明示されるように、まさに時間性を問うものだからである。

そののち、これを引用して役者を「棚頭傀儡」（棚車の上の操り人形）に譬える世阿弥『花鏡』第十四条後半を取り上げ、寿夫が「せぬひま」で言及した時間性をもう一度眺めてみたい——いふなればこれは、観世寿夫「せぬひま」が割愛した部分を視野に入れつつ、橋岡久太郎の舞囃子〈娘捨〉を捉え直す試みである。

### 三、「生死去来、棚頭傀儡、一線断時、落々磊々」

「生死去来、棚頭傀儡、一線断時、落々磊々」——人間はこの世に生まれては死んでいくが（生死去来）、それはまるで、棚車の上の操り人形のようなものである（棚頭傀儡）。操る糸が断れれば（一線断時）、ガラガラと崩れ落ちる（落々磊々）。世阿弥『花鏡』第十四条「万能箱」「一心」「事」の後半はこの偈を「生死に輪廻する人間の有様をたとへ也」（かりそめの生死をくりかえす人間のありさまをたとえたことばである）と引用しつつ、「無心の位」への道程を反復する。

ここではひとまず、第十四条後半の冒頭部分のみを挙げておく（後半の総体については次節で触れる）。

「生死去来、棚頭傀儡、一線断時、落々磊々」。是は、生死に輪廻する人間の有様をたとへ也。棚の上の作り物

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心の也。……（略）

（世阿弥『花鏡』第十四条後半の冒頭部分）

右の『花鏡』第十四条後半は「生死去来……」の偈の引用によつて、新たな位相の「態」（傍線部「わざ」）、及び、その「態」が一切機能しなくなった「せぬ」（傍線部「此糸切れん時は落ち崩れなんと心の也」）を提示することから始める——しかし操りの糸が切れて「傀儡」が「落ち崩れ」たままでは、舞台上にはどのような演技も成立しない。

すなわち第十四条後半の眼目は、右の偈に畳み込まれた「態」（「有」と「せぬ」（「無」）を起点としつつも、これら両極を高次の「無心の位」へと統合し、いったんは倒れ伏した「傀儡」を役者の譬えとして再構築することに存している（後述）。

ただし「生死去来、棚頭傀儡」（「態」）や、その対極にある「一線断時、落々磊々」（「せぬ」）が、元来どのような意味や時間性を表出していたのかを知らねば、世阿弥が如何に「傀儡」を再構築したのかも理解できない——しかし研究史を振り返ってみると、明治四十二年（一九〇九）に吉田東伍『世阿弥十六部集』が刊行され（『花鏡』はこの時点では『覚習

条々』と命名されて収録)、世阿弥伝書が世に流布して以降も、「生死去来……」の偈は半世紀近くの間、その出典が不明のままだった。

そして昭和三十二年(一九五七)——奇しくも橋岡久太郎が舞囃子〈娵捨〉を舞った年。

雑誌『観世』六月号に、安良岡康作(一九一七—二〇〇二)の「月庵宗光と世阿弥——禪と能との関連——」と題した論文が発表される。<sup>(32)</sup>

題目中の月庵宗光(一三二六—一三八九)とは、但馬国黒川・大明寺の開基にして、臨済宗大応派(遠山派)の泰斗であるが、その一方で、世阿弥が帰依した曹洞禪にも強い関心を抱いた人物である。

この月庵の法話を集成した仮名法語に『月庵和尚法語』があるが、安良岡はその第三章「示三宗三禪閣」の末尾に「生死去来 棚頭傀儡 一線断時 落々磊々」の偈を見出した——本人の言によれば「その時のわたくしの驚きと喜びは非常なものであった」という(安良岡康作「月庵宗光と世阿弥——禪と能との関連——」)。

この『月庵和尚法語』の第三章「示三宗三禪閣」に関しては、既に拙稿「三つの傀儡をめぐる素描(一)」——『月庵和尚法語』を中心に——で論じているため、<sup>(33)</sup>ここでは結論のみ簡略に述べておく。

月庵はこの第三章「示三宗三禪閣」において、六道(地獄・餓鬼・畜生・修羅・人・天)を廻り続ける輪廻転生の根本要因を「疑心」——是非・善悪といった相対的な価値判断を心中に紛然と起こさせるもの——と定義している。仮に役者でいえば、自身の表現意図に固着して演じる状態である。

以上を踏まえた安良岡の「生死去来 棚頭傀儡 一線断時 落々磊々」の解釈を次に挙げておく。

……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うごとく、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う意味に解すべきものであるう。

(安良岡康作「月庵宗光と世阿弥——禪と能との関連——」)  
右においてようやく、世阿弥が『花鏡』第十四条後半で新たに提起した偈の原義や時間性が定まっていく。

すなわち、第一・第二句「生死去来 棚頭傀儡」が表出するのは、「疑心」から起こった是非・善悪の概念によって形成される「生死去来」(生まれては死に、去っては来たる)の迷妄の時間性——役者がみずからの演技の価値判断に執着する<sup>状態</sup>(有)の時間性——である。

そして、これと対極にある第三・第四句「一線斷時<sup>スル</sup> 落々磊々」が表出するのは、「疑心」の操りの糸が絶え、世俗の相対的な価値判断がガラガラと崩れ落ちた「真の悟り」（右の安良岡）の時間性——役者の<sup>ゝ</sup>態<sup>わづ</sup>が霧消した純然たる<sup>ゝ</sup>せぬ<sup>ゝ</sup>（無<sup>ゝ</sup>）の時間性——である。

ただし、操りの糸が絶えた刹那に出現する時間性については、第三章「示<sup>二</sup>宗三禪閣<sup>一</sup>」の記述のみでは未だ判然としない——そもそも出典である『月庵和尚法語』の他の章では、これをどのように規定しているのだろうか。

参考までに、第二十章「又示」（直前の第十九章「示<sup>二</sup>明貞道人<sup>一</sup>」を承ける）より抜いておく。なお次の引用最初の「無量寿」とは阿弥陀の別名であり、月庵はこれを心の根源に譬えつつ、「生死去来」とは全く異なる時間性について端的に述べる。

無量寿と云は、量<sup>はかりなき</sup>無いのち也。量<sup>い</sup>なき寿と云は、生ずるに似たりと云へ共、全く生ぜず。死するに似たりと云へ共、全く死せず。生死なき処、即人々の自性を云。

（『月庵和尚法語』第二十章「又示」<sup>34</sup>）

右は人間の「自性」（本性）を阿弥陀の別名である「無量寿」——すなわち「量<sup>はかりなき</sup>無いのち」——と規定する。

この「無量寿」においては、たとえ「生」や「死」に実体が

あるように映ったとしても、それらは仮象に過ぎず、本来的には生ずることも死することもない（「生ずるに似たりと云へ共、全く生ぜず。死するに似たりと云へ共、全く死せず」——つまり「生死去来」の時間性の尺度では「自性」を計量することが出来ないため、これを「量<sup>はかりなき</sup>無いのち」と定義するのである。

いふなればそれは、物理的な時間の単位が適用不能という意味合いにおいて、始点（生）も終点（死）も取り払われた無際限（永遠）の「いのち」である。

また同時に、過去（生）も未来（死）も存在しないという意味において、唯一無二の絶対の現在（一瞬）の「いのち」でもある。

すなわち偈における<sup>ゝ</sup>せぬ<sup>ゝ</sup>（無<sup>ゝ</sup>）の時間性とは、過去・現在・未来へと配列された<sup>ゝ</sup>態<sup>わづ</sup>（有<sup>ゝ</sup>）の時間性の枠組みが崩壊したときに出現するような、何ものにも分節されぬ時間そのものの相貌である。それは、永遠でもあり一瞬でもあるような「無量寿」（「量<sup>はかりなき</sup>無いのち」として、人々の心の奥底に宿っていると月庵はいう（生死なき処、即人々の自性を云）。

これに鑑みるならば、「生死去来 棚頭傀儡 一線斷時<sup>スル</sup> 落々磊々」の偈の趣旨は、読み手みずからに「自性」を感得せしめることに存している。「傀儡」が崩れ落ちた瞬間そのものは言表が不可能なため、月庵は偈という形式によって読み手に問いかけつつ、心の奥底の「自性」の発現を促したのである。

以上、「生死去来……」の偈が表出する時間性について触れた。

それでは世阿弥は、『月庵和尚法語』の偈を踏まえて——あるいは月庵の問いかけに応えて——、如何にこれら<sup>ゝ</sup>態<sup>むぎ</sup>（有<sup>ゝ</sup>）と<sup>ゝ</sup>せぬ<sup>ゝ</sup>（無<sup>ゝ</sup>）を統合しつつ、いったんは倒れ伏した「傀儡」を再構築したのか。

また観世寿夫が橋岡久太郎の舞囃子（嬢捨）に観た「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」（先掲）とは何であったのか——次節では世阿弥『花鏡』第十四条「万能<sup>（まんのうをいつしんにつなぐ）</sup>縮<sup>二</sup>一心<sup>一</sup>事<sup>一</sup>」、及び、観世寿夫の「せぬひま」に立ち返りつつ、「傀儡」の行方<sup>ゆくえ</sup>を見届けてみたい。

#### 四、無心の傀儡

昭和三十二年（一九五七）、当時七十三歳の橋岡久太郎が扇一本を携えて舞台に登場し、勢至菩薩礼讃の語り舞や太鼓入り序ノ舞、そしてほとんど動かないままの終曲部を経たのち、元のように扇を腰に挿して退場していった——この舞囃子（嬢捨）は、演者の橋岡にとっても、あるいはその場に居合わせた観客にとっても、始点（登場）と終点（退場）の所在が明らかであり、これら両者の中間部分を時計の針によって計量したものが

「五十分」という時間の長さである。

だが観世寿夫「せぬひま」によれば、終曲部の「せぬ所」・「せぬ隙<sup>ひま</sup>」において、「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」もまた垣間見えたという。そして橋岡はこの特異な時間性<sup>うち</sup>の裡<sup>うち</sup>にあつて、「目に見えない光」を力強く放射していた。

つまりこのときの舞台上では、始点から終点へ向かう計量可能な<sup>ゝ</sup>五十分<sup>ゝ</sup>の時間性と、これとは逆に始点も終点も存在せず、無際限（永遠）とも絶対の現在（一瞬）ともとれる計量が不可能な時間性とが、いずれがいずれを排撃するわけでもなく、表裏一体となって立ち現れていたのである。

この現象を、世阿弥『花鏡』第十四条「万能<sup>（まんのうをいつしんにつなぐ）</sup>縮<sup>二</sup>一心<sup>一</sup>事<sup>一</sup>」の前半・後半の総体をもつて裏づけられるだろうか——これは寿夫が、「……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」（先掲「せぬひま」）とした高次の<sup>ゝ</sup>無<sup>ゝ</sup>を捉え直す試みである。

次に、世阿弥『花鏡』第十四条の後半を挙げておく。前半と同様にテキストは日本思想大系『世阿弥 禅竹』によるが、便宜的に1'から4'、及び、5の段落分けを施した。

この第十四条後半の1'から4'において世阿弥は、前半で段階的に述べられた1から4の「無心の位」への道程を反復しつつ、「傀儡」を役者の譬<sup>たと</sup>えとして再構築していく。



1' 生死(しやうじ)去来(きらい)、棚頭傀儡(たうとうくわいらい)、一線断時(いつせんたんととき)、落々磊々(らくらくらいらい)。是(これ)は、生死(しやうじ)に輪廻(りんゑ)する人間の有様をたとへ也。棚(たな)の上の作り物(もの)のあやつり、色々に見ゆれ共(ども)、まことには動く物(もの)にあらず。あやつりたる糸(いと)のわざ也。此糸切れん時は落(お)ち崩(くづ)れなんと(なん)との心也。

2' 申樂(まうがく)も、色々の物まねは作り物(もの)なり。これを持つ物(もの)は心なり。

3' 此心(このこころ)をば、人に見ゆべからず。もしく見えば、あやつりの糸(いと)の見えんがごとし。

4' 返々(かへかへ)、心を糸(いと)にして、人に知らせずして、万能(ばんのう)を縮(つな)ぐべし。此(かくの)如(ごと)くならば、能の命あるべし。

5' 惣(おん)じて、即座(かき)に限るべからず。日々夜々(にちにちやや)、行住坐臥(ぎやうぢうざぐわ)に、この心を忘れずして、定心(ぢやうしん)に縮(つな)ぐべし。かやうに油断(ゆだん)なく工夫せば、能いや増(ま)しになるべし。此条(きじょう)、極めたる秘伝也。稽古有(きこ)二勸急(くわんきふ)。

(世阿弥『花鏡』第十四条「万能縮」「一心」事」後半)

以下、右の1'から4'までを、折に触れ前半の1'から4'を見返りながら、順次辿つていきたい(世阿弥の理論の要諦は実質、4'までであり、5'惣じて、即座(かき)に限るべからず……)は『月庵和尚法語』の文体を模した付記となるため、ここでは特に扱わない)。

まず右の1'では、「生死去来……」の偈の引用によって、

態(わざ)とせぬ(せぬ)が再び提示される。

先に触れた第十四条前半の1'では、態(わざ)とせぬ(せぬ)を実際の演技に即して簡明に把握していたが、この後半の1'では是非・善悪によつて取捨選択を行う第一・二句「生死去来、棚頭傀儡」の時間性と、その価値判断がガラガラと崩れ落ちた第三・四句「一線断時、落々磊々」の「真の悟り」(先掲、安良岡)の時間性の両極をもつて、新たな態(わざ)(有(あ))とせぬ(せぬ)(無(む))を提起する。

以降、眼目となるのは、これら両極を統合した「傀儡」の譬えの構築だが、つづく2'は、いわばそのための準備段階に相当する。

右の2'では1'を直接受け、「申樂(まうがく)」(能)においても「色々の物まねは作り物(もの)なり」(物まねなどのわざは、いわば作り物のあやつりであり……)、<sup>(35)</sup>「これを持つ物(もの)は心なり」(それをつなぎ持ち、生命をあらしめるのは為手の心である)と、<sup>(36)</sup>偈の「傀儡」を舞台上の役者に移し替える。

なお2'の最初の一文「申樂も、色々の物まねは作り物(もの)なり」中の「色々の物まね」については、先の前半1'で態(わざ)とせぬ(せぬ)を把握する際、「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」(前半1'、先掲)と規定しているため、これを態(わざ)の範疇に収めていることがわかる。

その一方、同じく右2'の次の一文「これを持つ物は心なり」の「心」は、前半2と比較すると、態とせぬとを問わぬ「内心」に対応している——「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、心を持てずして、用心を持つ内心也。此内心の感、外に匂ひて面白きなり」(前半2、先掲)。

つまり前半では態のみならずせぬにおいても「心を捨てずして、用心を持つ」と述べられた「内心」のはたらきが、後半では態(「色々の物まね」の範疇に一括されているが、その理由は次の3'で示される)。

この3'「此心をば、人に見ゆべからず。もしく見えば……」は前半3と同様、操りの糸である「心」(「内心」)の糸が観客に見顕された場合は、舞台上のせぬ(「せぬ所」・「せぬ隙」)さえも態に墮することを重ねて説いている——「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。もし見えば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず」(前半3、先掲)。

すなわち「心」(「内心」)の糸で操られる「傀儡」の演技は、そのままではせぬから態へと忽ちのうちに移行する危険性を孕むゆえに、一括して態(「色々の物まね」)の範疇に大別されるのである。

このときの役者は自身の表現に拘泥してあれか、これか

(是か非か)と演技に思いを巡らす段階から脱しきれぬまま、「生死去来、棚頭傀儡」(態)の時間性の中に身を置いていく。

それではどうすれば、これを超えられるのか。

先述のように宗教者である月庵は、「傀儡」を操る「疑心」の糸を裁断せよという(「一線断時、落々磊々」)。そして始点(「生」)も終点(「死」)もない「自性」を発現せしめよという。

しかしこの月庵の意図を感じた芸能者である世阿弥は、「疑心」の糸が絶えて崩れ落ち、身じろぎもなくなった「傀儡」を、今度は有と無の両極を合わせ持った高次の「傀儡」へと甦らせる——それが右4'であり、世阿弥は「此レ如ならば、能の命あるべし」と述べている。

次に、『花鏡』第十四条総体としての文意をとりやすいよう、後半4'と前半4(既出)を並べ置く。

4' 返々、心を糸にして、人に知らせずして、万能を縮べし。此レ如ならば、能の命あるべし。

(世阿弥『花鏡』第十四条後半)

4 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。

(世阿弥『花鏡』第十四条前半)

右において、「心」(内心)の糸は観客には知らされず(4「人に知らせずして」、また演者自身にも秘されているという点で(4「我心をわれにも隠す安心にて」、自他ともに認識の及ばない「無」である。この「無」においては相対的な是非・善悪——ひいては過去・現在・未来へと時間を配列する「生死」や「去来」の概念——もまた滅却され、月庵のいう「自性」に近い状態が発現している。

しかし同時にその糸の「無」は「有」の根源でもある。なぜならば、「前意識」(先掲)に秘された「心」(内心)の糸のはたらき(4「感力」)があればこそ、「態」と「せぬ」を包括したあらゆる技芸(4・4「万能」)が舞台上の「傀儡」を媒介として生起するからである。

この「無」と一体となった不可視の「有」の理解を補うものとして、参考までに『宛陵録』(日本では鎌倉時代に『伝心法要』とともに出版)より、書き下し文と現代語訳を抜いておく。なお、次の引用冒頭の「心の体」(現代語訳では「心の本体」)を、技芸を生起せしめる「心」(内心)の糸と置き換えれば、ほぼそのまま「傀儡」の「有」の側面に通じる。

心の体は虚空の如くに相似て、相貌有ること無く、亦た方所無し。亦た一向に是れ無なるにあらず、有にして而も見るべからざるなり。

心の本体はあたかも虚空のように姿かたちもなく、位置・方向もない。といって、全く非存在なのではなく、存在していても見るのができぬものなのだ。

(『宛陵録』<sup>37</sup>)

右でいう不可視の「有」(「有にして而も見るべからざるなり」)に相当する「感力」の作用こそが、先の能楽評論家・河野由が触れた舞囃子(嬢捨)の「翻へる扇」や「両手を重ね小さくした構へ」、「寂然と蹲つてトメになつた」といった「単純な基本動作の連続」(先掲)を舞台上に成立させる。

ただし河野が、所作の一つ一つについては「端々を押へても実は何も手の中に残らない」と述べつつ、同じ橋岡の舞台に夾雑物の皆無な「たぐひまれな純粹清潔な時空」をも観ていたように、この不可視の「有」はあくまで「無」と表裏一体となつて立ち現れるのである。

「無」であると同時に「有」、有であると同時に「無」——世阿弥が『花鏡』第十四条において創出したのは、いうなれば全き透明の糸によつて操られる「無心の傀儡」である。

全き透明の糸であるがゆえに、「傀儡」の操りの糸は「無」として認識されるが、同時にそれは不可視の「有」としての「感力」を充溢させている。

そして、この糸によって操られる「傀儡」は、迷いと悟り、  
態わざと、せぬ（しやうじこらい）、「生死（しやうじこらい）去来、棚頭傀儡」の時間性と  
「一線断時、落々磊々」の時間性の両極を合一し、あれか、  
これかに捕らわれる地平を遙かに脱した「無心の位」を体現  
する。

観世寿夫が昭和三十二年（一九五七）の舞囃子（娼捨）に観  
たのは、この高次の、無の発露であり、現世の時間性に開示  
された「自性」の時間性の裡には、全き透明の糸によって操  
られる、無心の傀儡が「万能を一心にて結ぐ感力」を放射  
しつつけていた——おそらくその舞台には、世阿弥のいう「能  
の命」が確かに顕現していたのである。

\* \* \*

昭和三十二年（一九五七）に橋岡久太郎の舞囃子（娼捨）に  
接した観世寿夫は、それ以降も多岐に渡って活躍した。

役者としては、能の個々の演目を戯曲として統一的に解釈し  
つつ、ある時は古態を復元し、ある時は装束や型を刷新して元  
来の演劇性を再生させた——今もってその影響力は甚大である。

また能のみならず、ギリシア悲劇やサミュエル・ベケット  
「ゴドーを待ちながら」等の現代劇にも積極的に参加し、古典  
芸能に収まりきらぬ才能の規模の大きさを内外に知らしめた。

加えて著述活動も寿夫にとつては重要な位置を占め、それは  
たとえ病床にあつても口述筆記で続けられたという。<sup>(38)</sup>

こうした寿夫の業績については既に多くの優れた論究があり、  
本稿が新たに指摘すべきことはないが、ただ一点、昭和五十二  
年（一九七七）にNHKテレビが放送した能（井筒）にのみ簡  
略に触れておきたい。<sup>(39)</sup>

同曲では後場、紀有常の娘の幽霊が、夫であつた在原業平の  
冠・直衣を身に着けて——すなわち男装して——井筒（井戸）  
の底の水鏡を覗き込む。

この直前の謡「……さながら見みえし、昔男の、冠直衣は  
……」で、<sup>(40)</sup> 寿夫は右手に持った扇を上げて頭の「冠」を指し、  
続く「……女とも見えず、男なりけり……」で舞台を左回りに  
緩やかに旋回したあと、大小前（大鼓・小鼓の前）で正面を向  
き、薄を付けた井筒の作り物に近づいていく——ここまで全  
てが自然に、流麗に演じられる。

そして「……業平の面影……」の謡で、紀有常の娘の亡霊は  
——すなわち寿夫は——右手で静かに薄を押し分け、井筒の底  
の水鏡に目を落としたまま沈黙し、動かなくなる。

その間、約十秒。

NHKが収録した映像を見る限り、この十秒は、長いとも短  
いとも判別しがたい特異な十秒である。

ちょうど「せぬひま」が発表された昭和四十年（一九六五）、

寿夫は〈井筒〉を例に挙げ、「表面的な時間観や空間の考え方を超越した、より広い次元からの劇」と語っているが（「第十七回学生鑑賞能パンフレット」<sup>41</sup>）、文字どおり「表面的な時間観」では推し量れぬ、何かの痕跡を、この昭和五十二年の映像は刻み込んでいる。

それはあるいは、橋岡久太郎の舞囃子〈姨捨〉に顕れた「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」であったのか——観世寿夫はNHKテレビで〈井筒〉が放送された翌年の昭和五十三年（一九七八）九月二十二日、虎の門病院に入院するが、同年十二月七日に急逝した。五十三歳であった。

## 注

- （1）ウイトゲンシュタイン著 野矢茂樹訳『論理哲学論考』、岩波書店（岩波文庫 青689-1）、二〇〇三年、一四六頁。
- （2）以降、能楽堂や病院に関しては当時の名称に従う。
- （3）昭和三十二年（一九五七）九月二十三日に催された観世元規三十三回忌（観世元繼十三回忌）追善能の番組については、『観世』昭和三十二年九月号の「各會番組」を参照した。
- （4）『観世』昭和三十三年一月号掲載の「太鼓観世の追善能——東京——」より引用。原文は「……さすがに一調が多く華々しい五流立合の盛観であった」。
- （5）橋岡久太郎の年齢については、以降、全て満年齢に統一して記す。
- なお橋岡は明治十七年（一八八四）五月十五日、讃岐高松市鶴屋町に吉川孝次郎の次男として生まれている（注8・20の年譜参照）。
- （6）梅若雅俊の前名。
- （7）能〈姨捨〉の上演時間については、石井倫子『能・狂言の基礎知識』（角川学芸出版、二〇〇九年）の「上演時間：約一五〇分」（九六頁）を一つの目安とした。
- （8）昭和三十八年（一九六三）五月二十五日に橋岡の芸術院会員就任を記念する祝賀能が開催されたが、その際にパンフ



レット『橋岡久太郎翁祝賀能』、及び、その付属資料である「橋岡久太郎翁 年譜」(榎本芳枝 編)が配付された(早稲田大学演劇博物館にて閲覧。請求記号はハ3-34)。

右の「橋岡久太郎翁 年譜」には、昭和三十三年(一九五七)の舞囃子(嬢捨)について「五十分を要す」(一〇頁)と記されており、本稿ではこれに従った。

(9) 増田正造「嬢捨讃」(『能楽タイムズ』昭和三十三年十一月一日号)の「久馬の地謡は最前列にいて殆ど聞きとれず、囃子も力量のバランスがない、そうした条件の中で舞われたのであったが、橋岡久太郎は作品を超えた世界で光り輝いていた」の記述に従う。

(10) 『能楽タイムズ』昭和三十三年二月一日号の「32年の総決算——感動をうけた能の数々——」参照。畠山のコメントは「これは能以上に興趣を湧かせた一番、能界の沈滞を吹っ飛ばすものと讃嘆久しうしたことです。まさに無辺光の至芸と名づけてよろしい」。

なお畠山の生・没年については、『能楽研究 能楽研究所紀要』第二十五卷(野上記念法政大学能楽研究所、二〇〇一年)の西野春雄「能界展望」の記述に従った。

(11) 注9前掲の能評。

(12) 注9前掲の能評。

(13) 以下、(嬢捨)の詞章は観世流謡本による。

(14) 河野由「じやくまくむにんじやう——橋岡久太郎 嬢捨——」、『能楽タイムズ』昭和三十三年十一月一日号。

(15) 日本思想大系24『世阿弥 禅竹』、岩波書店、一九七四年、一〇三頁。

以降、世阿弥伝書の引用は全て同書による。

なお、伝書のテキスト中の振仮名は底本の表記、丸括弧で括られた振仮名は校訂者の見解によって施されたものである(『世阿弥 禅竹』の凡例を参照)。

(16) NHK『芸能花舞台 伝説の至芸 観世寿夫』、二〇〇八年放送。

(17) 観世寿夫の年齢については、以降、全て満年齢に統一して記す。

なお寿夫は大正十四年(一九二五)十一月十二日、東京市下谷区西町三番地に観世茂(七世鍔之丞・雅雪)の長男として生まれている。

(18) 『観世寿夫著作集四 能役者の周辺』(平凡社、一九八一年)所収の萩原達子編「観世寿夫年譜」参照。

(19) パンフレット『橋岡久太郎翁祝賀能』(注8参照)の番組に従う。

(20) 『橋岡久太郎偲ぶ草』(早稲田大学演劇博物館にて閲覧。請求記号はハ3-110)所収の年譜に「昭和三十八年五月廿五日芸術院会員就任祝賀記念能を水道橋能楽堂に催す。翁自宅に

て之を祝ふ」とする。

- (21) 注8前掲の「橋岡久太郎翁年譜」一〇頁。
- (22) 観世寿夫「充実した沈黙」、「ばいせい」復刊3号、一九六四年十月、早稲田大学観世会。『観世寿夫著作集 一世阿弥の世界』（平凡社、一九八〇年）所収。
- (23) 表章「『補巖寺納帳』追考」（『能楽史新考（一）』所収）、及び、香西精「世阿弥の出家と帰依——補巖寺文書に照らして——」（『世阿弥新考』所収）参照。
- (24) 香西精「世阿弥と禅」、『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。
- (25) 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。
- (26) 日本の名著10『世阿弥』、中央公論社、一九六九年、一八七頁（山崎正和訳）。
- (27) 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（表章訳）。
- (28) 注27前掲書、三二二頁（表章訳）。
- (29) 小西甚一『能楽論研究』、塙書房、一九六一年、一五六頁。
- (30) 注15前掲書、一〇〇頁（表章による頭注）。
- (31) 注26前掲書、一八八頁（山崎正和訳）。
- (32) 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。
- (33) 平林一成「三つの傀儡をめぐる素描（一）——『月菴和尚法語』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。
- (34) 『国文東方仏教叢書』第二輯第一卷（法語部上）所収の『月菴法語』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。また文中で言及する際には、慣用的な読みを丸括弧に括ったルビで補った。
- (35) 日本古典文学大系65『歌論集 能楽論集』、岩波書店、一九六一年、四二八頁（表章による頭注、監修は西尾實）。
- (36) 注35前掲書、四二八頁。
- (37) 入矢義高『禅の語録8 伝心法要・宛陵録』、筑摩書房、一九六九年、一三六頁（書き下し文）、一三九頁（現代語訳）。
- (38) 表章「観世寿夫の研究となる著述の背景」（『観世寿夫著作集 一世阿弥の世界』所収）参照。
- (39) DVD『能楽名演集 能 井筒 観世流 観世寿夫 宝生閑 一九七七年』（NHKエンタープライズ）参照。
- なお本稿では「井筒の底の水鏡に目を落としたまま沈黙し、動かなくなる」時間を「約十秒」としたが、これはあくまで目安の一つであり、計り方によってはもっと長く捉えること

も可能である。

(40) 以下、日本古典文学大系40『謡曲集』上巻(岩波書店、一九六〇年)所収の〈井筒〉による。

(41) 観世寿夫「井筒」、『第17回学生鑑賞能(関東観世流能楽学生連盟主催)パンフレット』、一九六五年。『観世寿夫著作集 一世阿弥の世界』(平凡社、一九八〇年)所収。