The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	風姿花傅
Author(s)	田中, 裕
Citation	懐徳. 1963, 34, p. 15-30
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/90385
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

風姿花傳

田中　裕

一

世阿彌の書いた能樂論の中、最も著名な「風姿花傳」は普通「花傳書」の名で知られてをります。これは明治四十二年に吉田東伍博士が「世阿彌十六部集」の中の一つとして、はじめてこの書を翻刻紹介せられた時、書名だけは當時周知のいはゆる八帖本花傳書の名をそのまま踏襲されたことに端を發してをります。八帖本花傳書は今でこそ誰顧る人とてありませんが、近世初頭に世阿彌の著作として板行されて以來ひろく流布し、影響するところも少くなかつたものであります上、その內容を風姿花傳に比較しますと室町末期の傳書等の說が過度に雜糅されてはをりますものの、後者の卷三までの內容とはほぼ合致しますから全くの僞作とよぶのは酷といつたものです。おそらく吉田博士も在來の惡本に對して眞本の出現といふ意味で書名はそのまま舊に據られたかと思はれます。以後花傳書の名は風姿花傳をさすものとして通行してをり、この慣習はそれとして尊重しなければなりませんが、しかし學問的に取扱ふとなると原名は明らかに後者、又は略して「花傳」であることや、右のやうな眞偽二種の書を區別する便宜やを考へて原名を採擇すべきかと思ひます。

風姿花傳はかうしてはじめて紹介されるまでの幾世紀を觀世・金春宗家など、極く僅少の人目にしかふれず、文字

通りの祕書として傳來しました。吉田博士は本書ばかりでなく、併せて十五部の世阿彌の著作を一擧に紹介されたわけですが、その殆んどは本書と同樣はじめて日の目を見たものでした。其後新たに發見されたものを追加しますと、今日では二十一部に上り、うち十九部は論書といへるものです。一人の著作としては量においても優れてゐますが、質において一層見事で、このやうに質量ともに卓越した傳書群が能樂論史の劈頭に、しかも今日までこれに並ぶものとてない、さういふ狀態で出現したことは全く驚かれます。これとよく似た事情は同じ頃の連歌論における二條良基の業績の上にも見られますが、この兩者に共通する事實については種々考ふべき興味深い問題が含まれてをります。

ともかくかくも旺盛な世阿彌の著作活動の先驅となり、又思索の土臺となつてゐるのが風姿花傳ですが、それは本篇六卷と別紙口傳一卷、併せて七卷から成り、體裁・內容ともに最も充實した論書の一つです。內譯は卷の第一が「年來稽古條々」、第二「物學條々」、第三「問答條々」で、以上三卷が應永七年（一四〇〇）四月、世阿彌三十八歲頃には成立してをり、以下第四「神儀」、第五「奧儀」は同九年三月卽ち四十歲頃までに、第六「花修」第七「別紙口傳」の成立は不明ですが、後者などは應永七年頃にはやはり凡そ出來上つてゐたかと思はれます。著作の動機について自ら語るところによれば、當時の能樂界の風潮を憂慮し、道のため子孫のために殘すべく、彼がやうやく能といふものを理解しはじめた十餘歲このかた親しく見聞し、かつ書き留めておいた父觀阿彌の敎へを錄したもの、といひますが、當時は觀阿彌の歿後すでに二十年近く經つてゐます上、四十歲といふ年齡は風姿花傳によれば「盛りの極め」を過ぎて、やうやく老年といふ困難な時期に入らうとする頃に當りますから、ここに錄された言葉は庭訓とはいひながら、つとに彼の心の底深くに沈んで、あるものは幾度とも知れぬ實驗を通して確かめられ、あるものは彼自身の體驗の中で濾過され、殆んど自說と區別しにくいまでになつたもの、いひかへれば父子二代に亘つて蓄積された藝論の精髓ともいはばいひうるものであつたにちがひありません。しかし庭訓といふことは重要な、まぎれやうもない事實であつたらしく、後れて六十二歲頃著された「花鏡」において、この方は四十有餘以後の自說、風姿花傳の方は

庭訓の筆錄であるとはつきりことわつてをります。ですから本書に見える特色ある見解、とくにこれからやや詳しくお話しようとする「花」の說――それは書名が示す通り本書の主題であり、思索の根幹でありますが――も、その出所を問ふなら觀阿彌といつて差支ないかと思はれます。事實世阿彌が同樣に花の語をもつて命名し、これを正面から取扱つたかのやうな論書は「至花道」「花鏡」それに晩年の「拾玉得花」「却來花」とつづいてをりますが、しかしこれらの諸書においては花はもはや標題が示す程には主題的ではなく、むしろ重心は他に移つてをります。いひかへれば風姿花傳が取扱はうとした花の思想は觀阿彌に成立し、世阿彌で展開され、同時に彼によつて克服されていつたやうに見受けられます。かうした花の發展は、世阿彌にとつても、又ひろく能樂論史にとつても樞要な問題であるにちがひありませんが、私の話はそこまでは及びません。本日は風姿花傳の解說が目的ですから、本書に卽してこの花のことを主として申し上げたいと思つてゐます。

「花」とはもとより譬喩ですが、この譬喩が何を言ひ表はさうとしてゐたかは例へば別紙口傳に次のやうに說明されてゐます。「そもそも花といふに、萬木千草において四季折節に咲くものなれば、その時を得て珍らしき故に翫ぶなり。申樂も人の心に珍らしきと知る所卽ち面白き心なり。花と面白きと珍らしきと、これ三つは同じ心なり。」つまり花の語は觀客が面白がり、珍らしがること、一口にいへば觀客の驚き、感動といふ單純明快な、しかし決定的な事態を押へてゐるわけですが、世阿彌はかういふ事態を思索の土臺として出發し、さういふ面白さ・珍らしさの成立する根據や理由を尋ね、更にそのことから面白さ・珍らしさを實現させる具體的な手立てを引き出さうとする、頗る困難かつ多面に亘る思索を展開させることになります。これはおそらくあらゆる本格的な藝術論の辿る道筋かとも思はれますが、しかし本書の花の說で注目すべき點は特に「人の心に珍らしき」に重心をかけて觀客の受け取り方、批判こそ絕對であり、それを價値の基準として徹底的に能の世界を整序しようとしてゐることです。もつとも觀客の批判には多くの缺陷がありますし、それを究極の審判者とする考へには又多くの陷穽のあることを世阿彌が知らなかつ

た筈はありません。否後述しますやうに彼はむしろ知悉してゐたので觀客の批判を絶對とする主張は半面、役者の側に異常に嚴しい內省と修練とを課すことになるわけで、花の思想はいはば役者と觀客とが相互に引きあふ一本の綱の緊張關係の上に成立するものに外ありませんでした。兩者は常に敵對者であり、面白がらせ珍らしがらせることは相手の氣に入る努力であるとともに、逆に相手の泣き所を押へてこれを制壓することを意味してゐます。これは今日の舞臺ではまづ期待することのできないもので、演劇本來のあり方を當時の能が十分保持してゐたことを理解させます。ですから觀客の批判にあくまで卽かうとする考へは役者の自信のなさから來るのではなくて、逆に觀客によつて自己の藝を規制することによつてよく「我意執」を離れ、藝の客觀性を得ようとする極めて健康な意欲のあらはれであつたといへると思ひます。

どうすれば花、觀客の驚きや感動が得られるか。それについて世阿彌の會得した第一は、觀客が常に面白いとする美の性質をつきとめることであり、第二は驚きや感動は單に美からのみくるのではなく、一層一般的な根據として變化と多樣性とに基くといふことでした。ここに面白さ・珍らしさを花に譬へた理由もあるわけで、前者の場合花の語はその咲き匂ふ美しさにおいて、卽ち美の譬喩として用ひられてゐます。彼は當時の能を田樂・猿樂に亘つて周到に觀察した結果、觀客の喜ぶ美がただ一つ幽玄に集つてゐることをつきとめ、幽玄本位の能を確立するに至ることは改めて申すまでもありません。かくて本書において美としての花は、幽玄と殆んど同義に用ひられてをり、「幽玄の花」ともいはれてゐますが、しかしこの意味の花は必ずしも本書に特有のものではなく、丁度當時の連歌論にも現はれてゐる共通の用法であつたといへます。が風姿花傳で最も注目されるのは第二の用法、卽ち變化と多樣性との譬喩としての花で、この點をとりわけ詳述してゐる別紙口傳では、「いづれの花か散らで殘るべき、散る故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」といひます。花の咲きかつ散る樣態を捉へて變化の譬喩に擬したわけですが、次に四季折節に「時の花」が咲きつぎ、一年を通じてとりどりに眺められる樣態に卽して花を

多様性の譬喩ともしてゐます。「年々去來の花」といつたのはこのことです。

さてこの變化と多様性とを實現させる手立てですが、世阿彌はそれをまづ藝の錬磨と蓄積とに求めます。そしてわが身に合つた藝の修得から出發して次第に藝域・れぱーとりーを擴大し、かくして變化と多様性との實現を期したわけです。彼は能が成功するための必須の條件として能の位、役者の位、目利き、在所、時分の相應、つまりこれらの完全な調和と一致とを掲げてゐますが、いま能の位と役者の位いひかへれば上演曲の曲柄や自己の藝位・力量やを中心にこのことを考へますと、相應とは臨機にわが藝位・力量に合つた曲を時所の狀態や觀客の質・狀態に應じて選擇し上演できることでなければなりませんでした。そのために廣い藝域や多様なれぱーとりーを用意することは、役者がみづからなしうる第一の努力であつた筈です。

しかし世阿彌は變化と多様性との追求が單にさうした藝の錬磨や蓄積に盡きるとは考へてゐませんでした。時所の狀態に對する判斷はともかく、觀客との相應といふ時、その成否の鍵は決して役者の藝の側ばかりにあるのではなく、同時にそれを受け容れる觀客の手にも委ねられてゐることを明察してゐたからです。まことに觀客の側にあるこの受けとり方の多様性は、例へば「目利き」とか「目利かず」とか、其他人さまざまの趣がありますし、人一人についてみても例へば目移りといつた事柄からもうかがはれる通り、時々に變化してまるで氣まぐれのやうにさへ見えますから、そこに變化と多様性との限りなく深い資源を見出すことになつたわけです。「人々心々の花」などとよばれたのはこのことですが、かういふ「人々心々」に對處して、これをいかに統御するかといふことが第二の努力となります。しかもそれは第一の努力とは方向の異るもので、心を以て心を制すとでも申しますか、藝とは區別される役者の心の働きにまつべきものとされます。「物數を盡し、工夫を極めて後、花の失せぬ所をば知るべし」といふ言葉は有名ですが、物數とは第一の、藝の錬磨と蓄積との面をさしてゐますし、工夫は觀客の心を捉へるための役者の心の働きの方、いはば心術をさしてゐます。これは演技・演出其他舞臺の全面に滲透してゆきますが、その中には後述しますや

うに人間性についての驚くべき洞察を感じさせるものがあるとともに、一方では觀客の氣まぐれに對抗するための幻術・詐術とでもいひたいやうなものまで含まれてをります。實際風姿花傳の盡きぬ興味、底知れぬといふ印象は、この「工夫」に關する精彩ある敍述によるのではないかと思はれる程です。

上述のやうに花は物數、工夫のいづれを缺いても完全でないわけですが、しかしかりに兩者の調和が得られない場合にいづれに重心をかけるかといへば、必ずしも斷案は下してをりませんが、どうみても後者に傾くと見られるところに本書の特色がうかがはれます。「爲手（役者）によりて上手ほどは能を知らぬ爲手もあり、能よりは能を知るもあり。貴所・大所などにて上手なれども能をしちがへ、ちちのあるは能を知らぬ故なり。またそれほどに達者にもなく物少ななる爲手の、申さば初心なるが、大庭にても花失せず、諸人の褒美いや增しにてさのみにむらのなからんは、爲手よりは能を知りたる故なるべし。さるほどにこの兩樣の爲手をとりどりに申すことあり。しかれども貴所・大庭などにてあまねく能のよからんは名望長久なるべし。さあらんにとりては、上手の達者ほどはわが能を知らざらんよりは、少し足らぬ爲手なりとも能を知りたらんは一座建立の棟梁には勝るべきか。」（花修）

ここで能といふ語は、普通の意味である藝と猿樂能との兩義には少くとも使ひ分けられてをりますが、文意は能の本質を理會しない藝達者と、藝の修錬以上に能を知つてゐる役者との、この「兩樣の爲手」を比較し、一座の棟梁としては後者に軍配をあげようとしてゐるわけですが、「上手」に對して「能を知る」とは、凡そ「物數」に對する「工夫」に照應するといつて差支ないでせう。

以上申してきましたやうな役者の兩樣に亘る努力の調和の上に完全に花は開くのかといへば、なほその先きにもう一つ隱された條件があると指摘されます。それはもう役者の能力を越える筈のものですが、「よきもと木（素材）の能を上手のしたらんが、しかも出で來たらん（成功する）を相應とは申すべし。さればよき能を上手のせんこと、などか出で來ざらんと皆人思ひ馴れたれども不思議に出で來ぬことあるものなり。これを目利きは見分けて爲手の咎も

なきことを知れども」（花修）とあるのがそれです。具體的にいへば「いかにすれども能にもよき時あれば、必ずまたわろき事あり。これ力なき因果なり」（別紙口傳）と記されてゐるやうなもので、舞臺の上にも吉凶禍福が互ひに因となり果となり、起伏交替してあらはれる。それは人力の及ばぬ何かあるもの卽ち「陰陽の和」あるいは「勝負神」の運動の週期などによつて開花の左右されるためと考へるので、これを「力なき因果」といひ、かうした花のあり方を「因果の花」とよんでゐます。

しかし注目されるのは、さうした因果の花がいたづらに拱手してゐる以外に術のないものではなくて、逆に進んで因果の理に順應することにより却つて自由が得られるとしてゐることです。只今の狀態はそれが自分にとつて善惡のいづれであれ、すべて因果と觀念して逆らはず、ただ必要なこととして事態の推移の冷靜な觀察あるのみです。さうして一旦時滿ちくれば全力をあげて善き能を疊みかけ、さて風向が變ると見れば羽をすぼめて潛りぬける。かうして因果乃至は時運の變遷・隆替を自己のペースにおける緩急抑揚のリズムに變へる時、それは却つて觀客の目には藝の變化と多樣性として映り、見事に花は實現するといひます。かういふ工夫は、しかし單に强ひられた狀況の中でのみ產み出されるのではなく、自ら進んでかういふ狀況を作り出し、移り氣な觀客の心を捉へることもできるわけで、世阿彌は右のやうな緩急抑揚を一つの演能上の原理にまで高めるに至ります。かうなるともともと「力なき因果」といはれたものが完全に自己の力の中に統御されたといつても差支ないでせう。「工夫を極めて後、花の失せぬ所をば知るべし」といふ主張は、この時眞に完結するのです。

二

以上が風姿花傳の全面にあふれてゐる最も印象深い花の說ですが、もう一つの重要な內容をなすものが前に申しておいた「幽玄の花」です。風姿花傳によると觀世座の所屬してゐた大和猿樂の能に共通の藝風は、戲曲的な筋立を重

んじ、演技は物眞似に詳しく、とりわけ鬼能のやうな烈しい動きのあるものが得意で、幽玄とよばれる情調表現の能、具體的にいへば舞がかりのものは二次的に扱はれてゐたやうです。觀世父子の努力はかういふ藝風の中に強く幽玄を攝り入れることにあり、鬼能の嚴しい抑制などもその一つの仕事となりました。幽玄といへば今日では茶道とともにまづ能を聯想するほどですが、能と幽玄とを結合させるについて世阿彌が採つて範としたのは歌道で、歌道においては幽玄はすでに鎌倉期から、即ち俊成・定家以後定家の子孫の中の二條派が宗家として歌壇を掌握する南北朝・室町初期にかけて、最高の審美概念として確立されるに至りました。それは一言では説明しきれないやうな複合された情調の美で、「餘情」「けしき」なども密接な關係にあるものですが、花麗幽玄ともいはれるやうに幽玄の中核をなすものは艶とか花麗とかいはれるものでした。しかし艶・花麗といつても、その花やかさの色合は複合された諸要素の配合の變化によつて、時代・流派・人に應じて異つてゐますが、世阿彌は一往これを「美しく柔和なる體」（花鏡）と規定して古典的・貴族的な美とも考へます。かういふ理會はその限りではひとり彼だけのものではなく、能と同樣民間藝能を母胎として崛起し、同じ南北朝期にむしろ歌を壓倒して文學の主流を占めた連歌にも見られることですが、しかし彼の幽玄説はかうした概括には留りませんでした。幽玄を能の花を彩る最高の美として定位しようとしたその努力は能の世界の隅々にまで幽玄を滲透させたわけであつて、それは新しい能のあり方を規定することになるとともに、又それに卽して幽玄の新しい色合をも規定することになりました。

世阿彌が能の世界の基本とみなしたものの一つは「聲」と「身なり」（からだつき）とであり、二つにはそれと關聯して舞と歌とのいはゆる二曲です。ここから前者については、それを必然的に拘束する身體の成熟と衰へとの問題、とりわけ年齡の生理が關心の的とならざるをえませんでしたし、後者については二曲に對して大和の能に本來のものといはれた物眞似の取扱ひが重要な課題となります。しかもそのいづれの場合にもそれを取扱ふ基準として「幽玄の花」がありました。

最初の課題を直接とりあげたのは「年來稽古條々」の卷ですが、これは「七歳」を初入門とし、以後「十二三」、「十七八」、「二十四五」、「三十四五」、四十四五」と進んで「五十有餘」に至るといふ風に年齢による稽古の段階を分け、それぞれの段階における藝の特殊なあり方、又それに應じた稽古修行の心得を説いてをりますが、聲といひ身なりといひ、かうした素材は二十四五で安定し、三十四五で「盛りの極め」卽ち全盛となり、やがて「上るは三十四五までの頃、下るは四十以來なり」と結論されます。年齢の生理からすれば當然ともいへますが、しかし能に限らず一般に現代の通念となつてゐるやうな、藝は年とともに向上し、老境枯淡の藝を最高とするといふ藝道觀（それは室町後期には現はれてきます）を、これは一往拒絶するところに注目されるものがあります。世阿彌がかう考へたのは、老年においては細かに又烈しく身體を使ふ物眞似のわざができなくなるばかりでなく、舞歌二曲に代表される幽玄さへも失はれ、逆に兩者を十分に實現できるのが「盛りの極め」であつたからです。彼によれば二曲・幽玄にとつて基本と見られる時期は右の七段階の中、十二三より元服までのいはゆる童形、兒姿にあり、「童形なれば何としたるも幽玄なり」といはれます。平安時代の物語があかず描きつづけた男女の戀愛に代つて、南北朝から室町期にかけては兒物語とよばれる同性愛を描く一樣式が風靡し、それが當代文學の一特色ともなつてゐることは周知のことでせうが、それは兒を愛重する世態を端的に反映するものでした。眉をかき、薄化粧した美童が直面のまま舞臺に立つてぼいいそぷらので歌ふ、その身なりと聲との美しさが卽ち幽玄の基本とされたわけで、それは世阿彌が懷いてゐた幽玄の相や色合を如實に規定してをります。二曲と並んで物眞似の方で幽玄を表現する素材とされたものは、「人においては女御・更衣または遊女・好色・美男、草木には花の類、かやうの數々はその形幽玄のものなり」（花修）ですが、かうなると幽玄とは前述のやうに「美しく柔和なる體」にちがひありませんけれども、一層詳しくいへば感覺的・官能的な傾きを著しくした艶冶な花やかさでありました。しかし兒姿の幽玄は主として素材の美であり、藝以前の魅力ともいふべきものでしたから、嗜好の變化とともに忘れられ今日のやうに衰退して了つたことは當然です。しかしこ

れを更に發展させたものとも考へられてゐた女體の能、現在のいはゆる鬘物やその變化ともいはれる狂女物などは幽玄の代表曲として精練され、多くの名作をここに集めて今も最も能らしい能として賞翫されることになりました。しかし現在幽玄といふ語で受けとられるものは、おそらく文字通り幽暗・靜寂・嚴肅・古雅といつた諸內容の織り成すもので、風姿花傳の幽玄とかなり鮮やかに對照されることは重要です。

いつか物眞似のことに話が絡んでまゐりましたが、もう少し年來稽古條々に沿うて年齡の若さと幽玄の花との關係を考へてみなければなりません。前述のやうに世阿彌は「下るは四十以來なり」と記しましたが、しかしそれで終るなら役者の藝は單に年齡の生理を反映するにしかすぎず、かういふ生理的な自然に對する藝の意義、ひいては人間の自由といふことは失はれるわけで、世阿彌がそれを許す筈はありませんでした。事實衰老とともにうつろふやうな花ではなく、生涯散らず變らない花を咲かせる手立ては何かといふことが、この卷を貫く問ひとなつてゐます。前に申しましたやうに、この卷は年齡的な段階とそれに特有な藝のあり方とを示したものですから、兩者は任意に分離できないものであり、一段階における藝のあり方は年齡の推移に應じて次の段階の藝にあるいは發展的に解消することはあつても、そのままでは再び招き返す術のないものと思はれます。一つの段階における藝のあり方は、ですからそこでの特殊な花、つまり「時分の花」といはれてゐますが、しかし世阿彌はさういふ「時分の花」が年齡に從つて失はれることなく、常に特殊のままで蓄積され、やがて隨時に取出され活用されることを要請します。かくて「ある時は兒・若族の能かと見え、ある時は年盛りの爲手かと覺え、またはいかほども藤たけて劫入りたるやうに見えて同じ主とも見えぬやうに能をすべし。これ卽ち幼少の時より老後までの藝を一度に持つ理なり」（別紙口傳）といふこととなり、「年々去來の花」ともよばれるのですが、これが又「眞の花」でもありました。時分と眞とは流行と不易との問題であるともいへるでせうが、それでは「時分の花」を「眞の花」にまで高める手立ては何でせうか。詳しくは書いてをりませんが、多分「時分の花」のもつ限界の深い自覺であつたらしく、例へば「二十四五」の項の最後で、「わが位のほ

どをよくよく心得ぬればそれほどの花は一期失せず。位より上の上手と思へば、もとありつる位の花も失するなり。よくよく心得べし」と教へてゐます。

しかし「眞の花」の獲得といふことについて一層根本的とみなされるのは右の各段階を正確に經由して「盛りの極め」といはれた四十以前までに圓熟できるかどうかにかかつてゐるやうです。しかも圓熟とは「天下に許され、名望を得る」といふ風姿花傳風の客觀的基準によつて判定されるのですが、かうして圓熟する時こそ「眞の花」は以後の藝の上に、身體の衰へと對照されて却つてまざまざと現はれるといひますが、注目されるのはその場合の「眞の花」の具體的なあり方です。

それは全盛期の花の上に更に何か新たなる花が開くといふのではなくて、それまでに取得された花が失はれずに殘るといふことであつたやうです。「この頃(五十有餘)よりは大方せぬならでは手立てあるまじ。麒麟も老いては駑馬に劣ると申すことあり。さりながら眞に得たらん能者ならば、物數はみなみな失せてぜんあく見所は少しとも花は殘るべし」と記してゐますし、又彼が五十有餘を最後の段階に擬した理由と思はれる觀阿彌の晩年(五十二歳歿)の藝風についても「物數をばはや初心にゆづりて、やすき所を少な少なと色交(いろへ)てせしかども花はいや増しに見えしなり」といひます。兒姿の幽玄はその年齢に備つた生得の花ですから、むしろ剪栽を加へずに生地を生かすことが必要で、その意味で「すべてすべてやすき」ことが望まれてゐましたが、老年の藝もその點一見似た藝態を示すわけです。「やすき所を少な少な」といへば極めて消極的な工夫にすぎないやうですけれども、身體の衰へに逆つて年盛りに取得した花を不變恒常に保持することが容易であつた筈はなく、烈しい意志と工夫とを要すると思はれます。それは困難にはちがひありませんが保持できないのではなく、否むしろ「花はいや増しに」さへ見えるといふ實證を世阿彌は晩年の父の上に目擊してゐたわけです。それは老年の藝ではありましたが、しかしかういふ眞の花が後の藝道觀の通念となつたやうな老境の枯淡と同じであつたとは思はれません。いや増しの花といつても、美童や美女や花樹の上にその

典型を見出してゐたやうな幽玄が、ここで俄かに變質してゐるとは考へられないからですが、しかしまた思ふに衰老の身體や「せぬ」といはれたわざなどと幽玄とが調和するばかりでなく、いや增しとさへいはれる場合、この花の風格はやはりかなり獨自な樣態に置かれてゐたのではないでせうか。問答條々で「萎れたる風體」について述べてゐる言葉はおそらくこれに關聯してゐます。

「この萎れたると申すこと、花よりもなほ上のことにも申しつべし。花なくては萎れ所無益なり。それは濕りたるになるべし。花の萎れたらんこそ面白けれ、花咲かぬ草木の萎れたらんは何か面白かるべき。されば花を極めんこと一大事なるに、その上とも申すべきことなれば萎れたる風體かへすがへす大事なり」としてゐます。花であることを失はずに、しかも花よりも上にあるとされるこの優れた境地を、老を思はせる「萎れたる」といふ語で表はしてゐることは注意されます。しかし單なる老でないことはこの境地を、「薄霧のまがきの花の朝濕り秋は夕と誰かいひけん」といふ一首に託してゐることからも察せられます。これは新古今集の歌で、新古今的にいへば當時の流行語であつた「餘情」「けしき」といはれたものをよく實現した歌で、その一つの特徵を指摘すれば、視聽覺では捉へられない、從つて明瞭に對象化できないやうな情調そのもののとりとめがたいあり方を捉へようとする表現意圖につながつてをりますが、世阿彌の考へた幽玄もそれが至るべき究極の樣態においては感覺や官能を離れないで、しかもそれを越えなければならない美を指向してゐたと思はれます。この歌は彼の考へてゐた眞の花のあり方ばかりでなく、更に具象的にその色合までをも何か適切に感得させるものをもつてゐるやうに思はれてきますが、彼は別にもう一首、「色見えでうつろふものは世の中の人の心の花にぞありける」といふ古今集の歌をも示します。その意はおそらくこの戀歌の語釋的な意味をすつかり離れてをりませう。卽ち「萎れたる」花とは本來形なき形（色見えで）、しかも一所に住することなき（うつろふ）といつたものであり、それは役者の深い心の働きのあらはれ（人の心の花）に外ならないといふこと、別の平易な敍述によれば「よくよく案じてみるに、稽古にも振舞にもび及がたし。花を極めたらば知る

べきか」といふやうなことを一層切實に語りたかつたのではないかと推察します。

ここまでくると風姿花傳の思考も又、中世の文學や藝能論にあまねく滲透してゐたあの藝道佛道一體觀に包まれてゆくやうに見えます。事實世阿彌もこの問答條々の最後を「頓に花の情を悟り己りぬれば、菩提の果おのづから生ず」といふ六祖の偈で締め括つてをりますが、かういふ傾向は本書以後「至花道」「花鏡」と漸次强くなつてゆき、最近發見された晩年の「拾玉得花」などは過剩なまでの、そしてやや表面的とも思はれるやうな禪語や偈との交渉を示してをります。しかしそれは世阿彌に限らず時代一般の動向、ほぼ應永末年を境にして劃期される室町前期から後期にかけて著しくなつてゆく事實のやうに思はれます。本書ではまだその傾向は目立たず、前述のやうな「幽玄の花」が敍述において優勢であり、又最も印象的でもありますが、しかしそれが究極「萎れたる」花を指向するといふ時、如上の思索の方向がすでに自覺されてゐることを疑ふわけにはゆかず、そこに幽玄の完成といつた意味も見通されてゐたかと思はれます。

以上舞歌二曲を中心に、それと幽玄との關係をお話してきましたが、はじめに申しておきましたやうに「幽玄の花」の次の問題はそれと物眞似との關係で、これを主として論じたのが「物學條々」の卷です。物眞似はもとより曲中人物の風體、動作、性情などを「殘さずよく似せん」ことを目的としますが、しかし「事により濃き薄きを知るべし」と制限されます。この制限の基準となつたのが幽玄でした。それは「美しく柔和なる體」であり、又古典的・貴族的な美と考へられてをりましたから、國王・大臣以下公家・武家の體、其他高貴の人體は及ぶ限り詳細に似せなければなりませんでしたが、田夫野人のやうな「賤しげなるわざ」の物眞似は禁止されます。わづかに「木こり・草刈・炭燒・鹽汲などの、風情にもなりつべきわざをば細かに似すべきか」といひますが、これらが特例とされたのは和漢の文學・繪畫などの題材として常に親まれてきたため、實體を離れて幽玄な美感をそそるものがあつたからでせう。物眞似の種類については、まだ本書では三體（老體・女體・軍體）といふやうな整理された分類には至らず、女・老

人・直面・物狂・法師・修羅・神・鬼・唐事となつてゐますが、その中「女」や女の「物狂」が幽玄本位のものとして尊重されてゐたことは前に申した通りです。

ところでここでの問題は、むしろうかした「女」とは反對に、幽玄となじまない素材の物眞似が幽玄中心の體系の中でいかに取扱はれたか、といふ點にあります。さきに「賤しげなるわざ」を禁止乃至は制限したことも一つの扱ひ方ですが、それのみには止りません。いつたい「花」「面白き」「幽玄」に對立するものは「强き」「おそろしき」であり「古樣」であるとされてゐますが、これらを最もよく代表する素材が鬼と老人とです。とりわけ扱ひにくかつたのは鬼で、中でも眞の鬼といへばをかしいですが冥土の鬼（變化のものとしての靈鬼でない）の物眞似はまづ禁止されてゐました。かういふ鬼の面白さ・花とは言葉の矛盾であり、「巖に花の咲かんが如し」とも譬へられてゐます。從つて解決策としては平生「幽玄至極の上手」と許されてゐる役者が意外に鬼を演ずると、日頃の目移りでおそろしい鬼が面白く見えるといふ、聞けば何だと思ふやうな工夫を說いてゐます。世阿彌の渙發な才氣を思はせますが、晩年には「總じて鬼といふことをば遂に習はず」（申樂談儀）と述懷し、僅かにその面影を似するばかりとか、あるいは音曲の上でのみ表はすべきもの、それもすべてを試み盡した老後の藝位においてのみ許される、などとも書いてをります。

次に老人の生理が幽玄に對立することは前に申しましたが、老人の物眞似となると困難は一層明瞭です。「老いぬればとて腰膝をかがめ身をつむれば、花失せて古樣に見ゆるるなり。さるほどに面白き所稀なり」であるからですが、それでは老人の物眞似は廢すべきかといへば一面老體は位高いもの、その意味で「この道の奧義」と考へられてをりましたから、鬼とちがつてこの物眞似は頗る野心的な課題であつたやうです。一般に老體はその上品・閑雅な趣を捉へて「いかにもいかにもそぞろかで、しとやかに立ち振舞ふべし」とされますが、しかし花の精粹である舞となると、老體の舞といふのもやはり矛盾に近いもので、「老木に花の咲かんが如し」と評されます。この解決策として立てら

れた世阿彌の工夫は彼の物眞似論の典型ともいふべきもので、本書の中最も精彩に富んだ記述の一つではないかと思はれます。即ちその要を摘んでいへば、「凡そのふり・ふぜい（所作）をも拍子に少し遲るるやうにあるものなり」で、「その外をばただ世の常にいかにもいかにも花やかにすべし」といふのです。いつたい本書でいふ物眞似とは登場人物についての細々とした寫實ではなくて、物學條々で分類されてゐるやうなおほまかに立てられた人物類型について、その眞のりありていと思はれるものを要約的に表現することでした。從つて物眞似は「形木（かたぎ）」即ち型の工夫でもありますが、この場合は老人のりありていを身體の不自由でしかも耳も遲いといふ切實な缺陷で捉へ、そのため囃子の拍子にも遲れがちであるといふ表現手法を考案したわけです。それと同時に「年寄の心には何事をも若くしたがるものなり」といふ理由から、「わざをば年寄の望みの如く、若き風情をすべし」とされたので、かくてぎこちなく醜い老人の動作はその眞を失ふことなく型にまで高められることによつて審美的に濾過されたわけですし、そればかりでなく一方では老人の心情の眞を洞察することによつて、老が却つて花であるといふ逆説を成り立たせ、存分に若やいだ振舞をすることがそのまま老の物眞似に外ならないとされたわけです。これには觀客も驚いたでせうが、世阿彌も「年寄の若振舞、珍らしき理なり」と指摘してゐます。

かうして老人の動作と心情との二面に鋭い解釋を加へることによつて、老とその對極に近い花とは見事に結合されるに至つたのですが、ここに產み出された花は「幽玄の花」であると同時に驚きの花でもあつたので、彼の考へた二樣の花が合體し、完全な意味で花は開いた、といつてもいいのではないかと思はれます。

この老人の物眞似の解釋からもよくうかがはれるやうに、風姿花傳の物眞似は型の工夫であつたといつても單に對象の外形——扮裝とか姿態・所作に留意したのではなく、それよりも性情、心の動きの核心を的確に捉へる方に重心がかかつてゐたと思はれます。そのことに直接言及してゐる場合として、例へば「物狂」の物眞似があります。物狂にも種々あり、神佛・靈などの憑く物狂はその憑物の體を似せれば簡單ですが、親子・夫婦などがその別離の悲しみ

から狂亂する物狂はむつかしいといひ、さういふ場合は「物思ふ氣色を本意にあてて、狂ふ所を花にあてて、心を入れて狂へば感も面白き見所も定めてあるべし」と注意してゐます。この本意といふのが凡そ前述の、對象のりありてい（外形であれ心であれ）に當る言葉といつていいものですが、ここでは本意を明らかに悲しみの心に見出して、物狂ひの所作の方には置いてゐないことが重要です。今でいへばかけりとかいろえとかいはれる狂ひの動きは美しいもので、それでこそ「花にあて」といはれ、「幽玄の花」の宿るところとされたのですが、しかし本意はそちらにはなかつたのでした。かういふ形で物眞似と幽玄とは結合されてゐるのであり、「かやうなる手がらにて人を泣かする所あらば無上の上手と知るべし。これを心底によくよく思ひ分くべし」といひます。

能がそもそも舞歌を基本とし、物眞似も上述のやうに花と融和してしかも型にまで様式化してゆくことになりますと、能とはあるいは單に花麗なだけの繪模様、一寸れびゆーのやうなものになつて了ふのではないかとも疑はれないでせうか。事實世阿彌以後、さういふ方向が強く展開してきましたが、しかし彼の能はこのやうに内心の表現を本意と定位することによつて、あくまで演劇であることを失はなかつたと申せませう。

（これは五月三十一日、懐德堂春季講座における講演要旨を書き改めたものです。）