

世阿弥の「風」と「一」と能

重田みち

世阿弥能楽論には「風」の字を含む語が多く見える。「風」そのもののほか「風体」「風姿」「曲風」「藝風」「見風」「有主風」「無主風」「風力」「碎動風」「力動風」「妙花風」「却来風」等々、その語例は一〇〇種を越える。

三、四十年に亘る世阿弥の能楽論執筆期を「風」字を含む語によつて見ると、その画期は二度ある。第一期は当初の『花伝』『奥義』（概ね現存「奥義」前半部）執筆期（応永十年頃か）、すなわち歌論に由来すると見られる「ふうてい（風体）」の語が多用される時期であり、第二期は『風姿花伝』完成期から『音曲口伝』『至花道』執筆期にかけて（応永二十年代半ば過ぎ頃）、すなわち「風」「風姿」をはじめ漢語としての「風」に対する意識が世阿弥において強まり、「風」の字を含む世阿弥独自の表現（「碎動風」等）も併せて用いられるに至る時期である。

右第一期の「ふうてい」はおよそ「藝風」の意であろう。当初の『花伝』『奥義』には、物数を極めること、つまり大和猿楽旧来のふ

うていに固執することなく視野を広くもつて他座のふうていをも学び「十てい（十体）」にわたる（あらゆる藝風に通ずる）ことの重要性が説かれる。「風體」を世阿弥は漢語というよりは歌論用語と見ていたと思われるけれど、漢語の「風度」（風格・姿態）に当たる「風」の意を継いだ語ではある。

右第二期は、世阿弥において、まさにその「ふうてい」と「風」とが結び付けられた時期であった。「風」の語（やはり「藝風」ほどの意）は『風姿花伝』の完成間近に書かれたと思われる部分に見え、その後多用される。応永二十五年の奥書のある『能序破急事』と後の『花鏡』『事書』第二条とはほぼ同内容であるが、前者に「キウ（急）一日の演能の最後の曲）ト申ハ〔中略〕ソノ日ノナゴリナレバカギリノフウテ、イナリ」とあるのが後者では「……かぎりの風なり」に改められていることは、「ふうてい」から「てい（体）」が取れ、「風」が自立に向かう象徴であろう。同時に『音曲口伝』第六条に見える「正風（セイフウ）」に

も注目せられる。「正風」は当時の学識者による『毛詩』講義に「正統的な作風〔の詩〕」の意で用いられた。世阿弥の例はおそらくそれに由来しよう。「有主風」「碎動風」「妙花風」など、世阿弥が後に多用する「——風」という独自の表現は、右の「正風」あたりに做つたものと推察される。

漢語の「風」を語彙に取り入れてからの世阿弥は、水を得た魚のごとくに論が進み、筆の運びも滑らかになつたようである。応永二十年代後半には『至花道』『人形』『三道』と、「風」の字だらけといった印象の伝書が立て続けに執筆される。しかしいま「風」を取り上げたのは字面を見るためではなく、世阿弥の「風」概念獲得とは何を意味するのか、その一面を垣間見ようとの試みのためである。

『至花道』には、いわゆる二曲三体説について、次の文言が見える。

当藝の稽古の条々。其風体多しといへども、習道の入門は二曲・三体を過ぐべからず。二曲と申は舞歌なり。三体と申は物まねの人体（老人の体・女性の体・軍人の体）也。〔中略〕此外の（二曲三体以外の）風曲の品々は、みな、この二曲三体よりをのつから出で来る用風を、自然自然に待べし。神さび閑全なるよそをひは、老体の用風より出で、幽玄みやびたるよしかかりは、女性の用風より出で、身動足踏の生曲は、軍体の用風より出でて、

意中の景、をのれと見風、にあらはるべし。右の「用風」とは「体一用」の「用」の風、つまり基本体である三体それぞれの姿から生じる秀囲気、「意中の景、をのれと見風にあらはる」とは、演者が思い描く姿・藝が、自然とその秀囲気として視覚的に周囲に顕れることを表してしよう。つまり「用風」「見風」などの「風」は、藝によつて醸し出される秀囲気、空気のごときものである。

また、後年の『九位』に見えるごとく、世阿弥は藝を仏の九品になぞらえ九位に分け、上品に当たる「上三花」を「妙花風」(上)・「寵深花風」(中)・「閑花風」(下)と名づけた。「妙花風」とは「幽風」(幽玄な藝)であつて、鑑賞者には感嘆したことも藝の位の高さも即座には認識不可能なほどの、言語を絶する無上の境地の藝、「寵深花風」とは測りえぬ無限の深さを湛えた藝、「閑花風」とは銀椀に白雪を盛つたごとき清浄、柔和な姿の藝であると世阿弥は説く。以下「中三位」(正花風・広精風・浅文風)、「下三位」(強細風・強龜風・龜鉛風)と続くが、その九位は演者の藝の位を言うにも能の曲の位を言うにも用いられ、「世子六十以後申樂談儀」には、九位を曲に当てはめた文言『井筒』、上花也。『松風村雨』(『松風』、寵深花風の位か。『蟻通』、閑花風ばかりか)『井筒』の「上花」は「妙花風」に近いことを意味するか)がある。ここにおいて「風」はやはり曲の秀囲気を表している。

そこでいま注目するのは、能の一曲が(風)の概念によつて一元化されていることである。能という舞台藝能には、当然のことながら空間の要素、時間の要素があるけれど、(秀囲気)〈ムード〉という(一)に集中することによつて、空間・時間による散漫化を防ぐこと、それが(風)を重視した世阿弥が能に求めたことだつたのではなからうか。

世阿弥は(風)とともに(一)の概念をも好んだ。その例として『花鏡』『事書』第八条「万能を一心に結(つな)ぐ事」が挙げられる。一曲の中の舞・音曲、言葉・物まねなど、「品々」(曲を時間的に構成するパーツ)同士の間隙に留意し、間隙において油断せぬよう用心を促した文である。世阿弥は同条に、禅僧、月菴宗光の偈頌「生死去来、棚頭の傀儡、一線断ゆる時、落々磊々(らいらい)」をも引き、その比喻について次のごとくに説く。

棚の上の作り物のあやつり、色々に見ゆれども、まことには動くものにあらず。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心也。申樂(さるがく)も、色々の物まねは作り物なり。これを持つものは心なり。「中略」返すがへす、心を糸にして、人に知らせずして、万能をつなぐべし。

「色々の物まね」(前掲「品々」)はいわば能一曲における「作り物」であり、それだけではバラバラなものにすぎない。「万能」(各パー

ト)を「心」によつて一つにつなぐべし、と。つまり曲の構成要素が有機的に結び付いたうえで、全体としての(一)であることを志向している。

世阿弥の能の作詞には、一曲を一つの色調に染め上げたごとき特徴のあること、たとえば『檜垣』『忠度』においては一首の和歌が曲全体に散りばめられ、『高野』(後の『高野物狂』)が一曲をとおして大師信仰・霊地の香気に満ちていることを、以前に私は述べた。それは世阿弥の作詞の工夫によつて顕れたその曲の(風)であると言えよう。かつて、野上豊一郎氏によつて能が「シテ一人主義」と評されたことも、世阿弥の(風)重視、(一)志向と無関係ではあるまい。世阿弥にとつては、シテばかりか、舞台全体、鑑賞者をも含め、時空を超えた(場)全体がいわば一つの空気をなし、一つに融け合つた状態が理想だつたのであろう。そしてそれが、その後の能という藝能の一性格を決めたものと思われる。

もつとも、その一体感があくまでも藝能・藝術の世界に限られた理想であつて、さまざま個性を力づくで、あるいは洗脳・欺瞞によつて統一する全体主義とは、一線を画するものでなければならぬ。

(立命館大学COE推進機構研究員)