

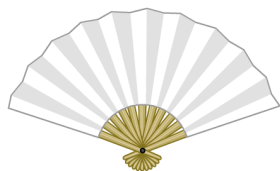


2018年度5セメスター 金曜四限

日本語日本文学II

# 「能楽鑑賞入門」

松岡心平



作成：ゆづりは(文三)



- 3つの演目と世阿弥周りの人間模様について、授業で述べられた論点を私の感覚でまとめ直しています。
- 各論点の右下に灰色で書いてあるのは対応する授業プリントです。参照してください。もしかしたら抜けがあるかもしれません。
- 「 」内に斜体で書かれているのは演目の本文(詞章<sup>ししやう</sup>)引用です。
- [ ]内は私のひとりごとです。
- 試験形式について、設問数はおそらく3~4問で、ざっくりと『この演目について自分の言葉で解説せよ』とくるか、少し絞って『この演目(のこの部分)について、あの資料との関係や作者の特徴とかを留意しながら説明せよ』とくるかって感じです。あと、二条良基関連のことも出すって言ってました。
- 『能とは一体どのような演劇なのか(もしくは演劇ではないのか)自分の思うところを述べよ』みたいな問いが出るかもしれないし出ないかもしれません。
- ちなみに問題文は先生手書きだと思うのでいとおしんであげてください。

# 『賀茂』

※古名『矢立鴨』 金春禪竹作

## —おはなし—

播州室の明神の神主(ワキ)とその従者(ワキヅレ、二人)が、本社である京都の賀茂明神(下賀茂社)に参詣すると、賀茂川のほとりに白羽の矢を立てた祭壇が設えられている。そこに、神に手向ける水を汲みに里女(前ジテ)と侍女(前ヅレ)がやってきて、その矢をめぐる別雷の神の誕生の物語を語り、水を汲む。室の神主が里女の素性を尋ねると、大君を守護している神であるとだけ答えて、祭壇の蔭に消える。里女たちと入れ替わりに現れた賀茂の末社の神(アイ)が、あらためて賀茂明神の由来を語り、御代の安寧をことほぐ舞を舞って退場すると、そこに、賀茂の御祖の神(後ヅレ)が登場し、御代を賛美して舞う。ついで、別雷の神(後ジテ)が現われ、王城守護と君臣の道を正すことを誓って舞い、雷鳴とともに雨を降らせて、五穀の豊穰を予祝するのだった。(松岡ほか『能を読む③：元雅と禪竹 夢と死とエロス』より)

## 賀茂社縁起

- ・賀茂社の縁起/『賀茂御祖神社-下鴨神社のすべて』夏越神事
- ・『矢立鴨』三四七～三四九ページ
- ・『矢立鴨』各曲解題 四九九ページ

『山城国風土記逸文』(『釈日本紀』に引用された形でのみ残っている山城国風土記)には、賀茂建角身命(賀茂氏の最祖先)が日向の高千穂に下り、神倭伊波礼比古(神武天皇。日本の初代天皇)のいますそば近く大和国葛城山に宿り、それから山城国賀茂の地にやってきたという、賀茂氏の移動についての記事がある。この時賀茂建角身命が賀茂川について「石川の清川なり」と述べたため、賀茂川は「石川の瀬見の小川」と呼ばれるようになったと書かれている。賀茂建角身命は丹波国の伊加古夜日女(い か こ や ひ め)の間に玉依日子(たまよりひこ)と玉依日売(たまよりひめ)の二人の子供をつくる。玉依日売がある日賀茂川で川遊びしていると赤い丹塗りの矢が流れてきたので、持ち帰って寝具のあたりに刺しておいたら、男の子を孕んだ。その子が生まれてある程度成長した時分に、賀茂建角身命主催の神々の宴会があったが、その席で例の男の子に「父と思う者に酒を捧げよ」と言うと、その子は天に酒を捧げようとして、そのまま天井を破って天に昇っていった。この子が別雷神であり、父である矢は実は乙訓郡の火雷神(ほのいかづち)であった(桂川流域にある乙訓郡坐火雷神神社=向日神社と角宮神社)。賀茂建角身命と伊加古夜日女と玉依日売は、下鴨神社境内南の三井社に祀られる。

『秦氏本系帳』には、秦氏の女子が葛野川(現在の桂川)で洗濯をしていたところ、一本の矢が流れてきたので持って帰って戸と上に刺しておいたところ、懐胎して男子を産んだ。秦氏の女子の父母は怪しみ、親族の中に父がいるはずだと考えて一族大宴会を催し、件の男子に「父と思う人に盃を献じよ」と言うと、男子は戸上の矢を指差したかと思うとたちまち雷に変じ、屋根を突き破って天に昇っていった。それ以後秦氏は母である御祖の神、子である別雷神そして戸上の矢の正体である松尾大明神(桂川流域にある嵐山の松尾大社)を三所大明神として奉祭しているという、山城国風土記と川の矢+女+子という本質的構造は酷似しているが、登場人物やその関係が異なる伝説が記されている。

『神道雑々集』には、また少し違う話が載っている。秦始皇帝の子孫である秦秋子が桂川で洗濯をしていたところ、流れてきた箭(矢)を捨てずに取っておいたら、ほどなくして男子を産んだ。何年か後に地域の宴会があり、そこで人々は男子に酒を飲ませて父を尋ねた。男子は、父はこの箭であるといって箭に抱きつき「お父さん、お

父さん」と呼んだ。すると箭は突然雷に変わって「私は秋子に心を通わせていたが機会がなかったところ、彼女が桂川で洗濯していたのを幸いに矢と変じて彼女と一緒にすることができた。私を上賀茂神社の別雷神、秋子を下鴨神社の御祖神、この子は松尾大明神とせよ」などと述べたという。天台系の口伝を中心に記したものとされる『窮源尽性抄』にも、秦氏という要素はないがこれと同系統の話がある。

これらの説話は、折口信夫が論じた「まれびと(客人)」という概念にも通じるところがある。まれびとは、異世界から人間世界にやってくる何者かのことで、人間の形をとることもあるが基本的には神である。『賀茂』の玉依日売にとっては「矢」がまれびとにあたる。その2つの存在から、異界性を如実に体現した「雷」が生まれ、異界と接触した巫女として玉依日売自身も祀られることになる(なお、玉依比売というのは固有名詞ではなく、タマ(魂・霊)がヨリツク(憑り付く)女、すなわち巫女という意味であり、賀茂縁起の玉依日売は『古事記』の玉依比売とは別の神)。

能『賀茂』では、前シテと前ツレの女がワキ神職に促されて矢の言われについて「あらあら一義を現はすべし」と、ある一つの考え方、第一の語りとして語る。前シテが「昔この賀茂の里に 秦の氏女といひし人 朝な夕なこの川辺に出でて水を汲み神に手向けけるに ある時川上より白羽の矢一つ流れ来たり この水桶に留まりしを取りて帰り庵の軒に挿す 主思はず懐胎し男子を生めり この子三歳と申しし時 人々円居して 父はと問はばこの矢を指して向かひしに この矢すなはち鳴る雷となり 天に上り神となる 別雷の神これなり」と言う、前ツレが「その母御子も神となりて 賀茂三所の神社とかや」と補足する。したがって、矢こそが別雷神であり、御祖神と契ってできた子はまた別の神社の祭神、という人物関係になる。しかし役者の関係も考えると複雑で、前場で御祖神の化身であったと思われるシテは後場で別雷神の役を演じるし、前場では御祖神の眷属のように振舞っていたツレが後場で御祖神を演じる(もともとは後場でもシテが御祖神を演じていたのかもしれない)。「結局誰が誰なんだかよくわからなくなってくところが好きです。シテとツレは一旦中入りして鏡の間＝異界という神秘のプールに戻ったのだから、次にどんな役・姿で出て来ても別に大した問題ではないと思うんです」

ところで『賀茂』における矢と祭壇の作り物は、下鴨神社の「矢取神事」にそのイメージを重ねることができる。矢取神事は今でも、立秋前夜に夏越神事の一貫として催される。通常の夏越神事は穢れを人形に預けて水に流す形で行われるが、下鴨神社の矢取神事は、御手洗池の中央に 50 本の斎串を立て、人形が流されるのと同時に裸男たちが盛大に奪い合いを開始するというものである。矢を取ったものは福を得ると言われるが、近年は参加者減少が問題になっているという。

ちなみに『賀茂』は 2015 年に下鴨神社で奉納猿楽として上演されたが、上賀茂神社では禁曲となっている。これは、神社に伝わる正式な由緒と能における語りがずれていること(先に書いたように、中世の伝承では賀茂神社は秦氏に関係するものだが、公的な由緒では賀茂神社は賀茂一族のものである)・神社に祀られている別雷神と、舞台上で役者が演じる別雷神がバッティングしてしまうことが問題とされていて、過去に一度上演したこともあるがその後不幸な事故が起きたという(同じような理由で、厳島神社の舞台では『清経』『絵馬』が禁曲扱いである)。

<参考> 上賀茂神社の公的な由緒 <http://kamigamojinja.jp/history/index.html>

下鴨神社の公的な由緒 <https://www.shimogamo-jinja.or.jp/about/gosaisin/>

[なんか全然違うし、両者に繋がりが見えないのもおもしろい。現代では通常、お寺では縁起、神社では由緒という言葉の使い分けになっているのですが、ここでは場合によって両方使いました]

## 水の女

・『矢立鴨』 三六四、三五〇ページ

『賀茂』では水の清らかさが一貫して強調される。上演の宣伝に「夏にぴったりな涼しげな能」などと表現されるのも、この水のゆえである(物語の季節設定は晩夏)。水は異界とのチャンネルとして最もわかりやすいモチーフである。前場において現れる2人の女、そして後場で現れる御祖神は、水の女の象徴と考えられる。前シテと前ツレは桶を持ち、水汲み女の出で立ちで現れる。前シテ女が語るように、秦氏女も同じような水桶を持っていた。水桶は女性器、矢は男性器を表してもいる。

「よるべの水を汲まうよ」は神が寄ってくる水ということを暗示しているし(巫女のトランス方法の一つに水鏡をひたすら見つめるといふものがある)、「汲まずとも影は疎からじ」はそのまま神と接触するシャーマン巫女のイメージ、「濁りなくみづむすぶの 神の心汲まうよ 神のおん心汲まうよ」は、清い水を汲むように神の心を汲む、という、水の女の性質をよくとらえた見事な表現である。「みづむすぶ」という言葉も印象的で、ここでシテは両手を合わせる仕草をする。むすぶ、という言葉には、万物を産む不思議な力という意味が込められていて、そこから縁結び(矢と御祖の神が結ばれるということ)も暗示しているだろう。

記紀神話に登場する木花咲耶姫このはなさくやひめや櫛名田比売くしなだひめも水の女と捉えられる。木花咲耶姫は姉の磐長姫いわながひめとともに九州の笠沙の岬という伝説上の地において天孫降臨した瓊瓊杵尊にぎのひこと出会う。容姿は醜いが永遠の命をもつ姉(岩のように永らえる)と、容姿は美しいが短い命の妹(花のようにパッと咲いてパッと散る)のうち、瓊瓊杵尊は妹を選んで結婚した。櫛名田比売は、八岐大蛇やまたのおろちの生贄として、酒とともに川辺に捧げられそうになっていた豪族の末娘で、天照大神あまてらすだにおみかみの弟である須佐之男命すさのおのみことに助けられて結婚した。木花咲耶姫は水辺で天照大神の孫(瓊瓊杵尊)を待ち、櫛名田比売は川辺で強烈な異界のパワーそのものである川の神(八岐大蛇)を待ち、これまた強烈で乱暴な側面をもつ海の神(須佐之男命)に助けられる[ちなみに、木花咲耶姫は大山祇神おおよまつのかみの娘、櫛名田比売は大山祇神の孫娘にあたるというから、大山祇神も何か関係しているかもしれない]。

水の女はすなわち巫女ともいえ、その発想は卑弥呼にまで遡うことができると考えられる。古代、権力は巫女的なものであり、男性の役割は、巫女の下した神の言葉を政治的言葉に分節化して民に伝えることであったという。また、神と水辺の巫女とが交わる「聖婚」が恵みをもたらすという観念も存在する。

<参考> 折口信夫『水の女』(青空文庫) [https://www.aozora.gr.jp/cards/000933/files/16031\\_14239.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000933/files/16031_14239.html)

[文章としてとっても読みにくいし読まなくていいです]

## 鴨長明と石川の瀬見の小川

・『矢立鴨』 三四九ページ

鴨長明は下鴨神社神職の一族であったが、ついに神職を継ぐことなく遁世してしまった変わり者である。和歌の才能には秀でており、賀茂川に関しても「石川や瀬見の小川の清ければ月も流れを尋ねてぞすむ」(『新古今集』『無名抄』)という歌を読んだが、これは『山城国風土記逸文』にあるような賀茂神社の縁起をふまえて作られた歌である。禅竹は前場〔上ゲ歌〕にこの歌を引き、それに伴ってその周辺は鴨長明を強く意識した書き方になっている。「石川や 瀬見の小川の清ければ 瀬見の小川の清ければ 月も流れを尋ねてぞ すむも濁るも同じえの 浅からぬ心もて なに疑いのあるべき 年の矢の はやくも過ぐる光陰 惜しみても 返らぬはもとの水 流れはよも尽きじ 絶えせぬぞ手向けなりける」波線部の引き歌に加え、破線部で『方丈記』冒頭の「ゆく川の流れは絶えずしてしかももとの水にあらず」を直ちに連想させるような言葉を使っている。世阿弥もその著書の中で、能



のテクニックを説明する文脈で『方丈記』を引いており、娘婿である禅竹も世阿弥のその意識を継いでいると考えるのが自然である。

## 和光同塵

・『矢立鴨』三五三ページ

後場〔名ノリグリ〕～〔ノリ地〕では、勇ましい別雷神の様子が語られている。「われはこれ王城を守る君臣の道 わけいかづちの神なり あるいは諸天善神となつて 虚空に飛行し または国土を 垂迹の方便 和光同塵 結縁の姿 あらありがたの おんことやな」王城＝京都を鎮守する神であると同時に、諸天善神＝仏法を守護する神(大乘仏教におけるヒンズー的な存在)でもあると説いている。和光同塵(光を和らげ塵を同じくす)とは日本における神仏習合の考え方である。仏の本質的世界が大衆の目の前に直接現れるのはなかなか厳しいものがある(『野守』で鬼の鏡を目の当たりにした山伏があまりの神々しさにひるんでしまったように)ので、その強いパワーを和らげるクッション的世界として日本神道の世界がある、というもの(神の姿となって大衆にやや近づいた神々は、しばしば悩み苦しむ神として神話に現れる。そのイメージは神のジェンダーの問題にも関わり、三輪神や葛城神など明らかに男神である神々の女神化にも繋がった)。本当の姿(本地)はあくまで仏で、現象としては仮の姿である神として垂迹する。例えば熊野明神の本地は阿弥陀仏、春日一宮の本地は不空罽索観音であったり釈迦牟尼仏であったりする。賀茂神社の本地は具体的に考えられてはいないが、『賀茂』の台詞から、神仏習合の意識が賀茂神にもきちんと及んでいたことがわかる。神仏習合は平安期から明治維新まで一千年以上にわたって日本人を支配していた宗教観なのである。



# 『采女』

世阿弥作

## —おはなし—

諸国一見の旅の僧たち(ワキ・ワキツレ)が春日社に参詣して、木の葉を手に春日社頭の神々しさを賛美している里女(前ジテ)に出会う。女は創建時の春日山には木がなく、藤原氏一門が木を植えたこと、その結果、この春日山は観音の慈悲の光が降り注ぐ、霊鷲山にも劣らない霊地となったことを語る。女はさらに僧を猿沢の池に案内し、昔、君寵を失った采女が入水した物語を語ったあと、自分はその采女の幽霊だと言い、池の底に姿を消す。夜、里人(アイ)から采女のお話などを聞いた僧が、池のほとりで采女を弔っていると、采女の幽霊(後ジテ)が現われる。采女の幽霊は葛城王の機嫌を歌で直した采女のことなどを語り、かつて曲水の宴で舞った、御代の永遠を祈る舞を再現し、その舞は仏法賛嘆の舞だと言い、自身の回向を乞うて、ふたたび池の底に消えるのだった。(松岡ほか『能を読む②：世阿弥 神と修羅と恋』より)

## こがき 小書(特殊演出)「みなほの でん 美奈保之伝」について

『采女』は①采女の悲恋(前場) ②春日山縁起と賛仰(前場) ③天皇の御代の賛美(後場)と大きく3つのパートに分けられるが、采女は天皇に見捨てられたにもかかわらずひたすら天皇を賛美し、恨みは一切語らないなど、一見して主題がどこにあるのか曖昧になっている。そこで、観世流では江戸中期に観世元章が「美奈保之伝」というバージョンをつくり、そこでは物語の焦点を①と③に当て、台詞も長い②に相当する部分はカットされた。それに伴い、前ジテは木の葉を持たずに登場することにもなる。上演時間短縮の都合で、現在もこのバージョンで上演されることの方が比較的多い。

※2018年6月鉄仙会定例公演でも、タイトルの横に「美奈保之伝」と小さく書き込まれていた。

## 春日山原生林のいわれ

・『采女』一六一ページ

・『能-大和の世界』3章 春日野「采女」

・『室町能楽論考』「「采女」と春日山木縁起」

美奈保之伝では省略されてしまっているが、春日山の植生について述べる前シテ里女の台詞も『采女』という戯曲の中では外せない重要な要素である。木の葉を手に持ち、木を植える体の里女を見て、ワキ僧が「見申せばこれほど茂りたる森林に 重ねて木を植ゑ給ふこと不審にこそ候へ」と尋ねると、里女はその理由として春日大社のいわれを語る。「そもそも当社と申すは神護景雲二年(768年)に 河内の国平岡より この春日山本宮の峰に 影向ならせ給ふ さればこの山 もとは端山の蔭浅く 木蔭ひとつもなかりしを 蔭頼まんと藤原や 氏人寄りて植ゑし木の もとより恵み深きゆゑ 程なくかやうに深山となる 叱れば当社のおん誓ひにも 人の参詣は嬉しけれども 木の葉の一葉も裳裾に付きてや去りぬべきと 惜しみ給ふもなにゆゑぞ 人の煩ひしげき木の 蔭多かれと今もみな 諸願成就を植ゑ置くなり」。春日大明神は藤原氏の氏神である。「蔭」はすなわち春日大菩薩の慈悲の「おかげ」のことでもあり、それは森の茂り具合にも反映されるものだ。春日山が災害などで枯れてしまうようなことがあった際には、春日山-興福寺の怒りであると見なされた。春日山は現在も原生林と呼ばれているが、実際には、土の質や地下水から考えると人口原生林である可能性が高いらしい。

## 春日の聖地観

- ・『采女』一六一ページ
- ・『大和物語』百五十 猿沢の池
- ・『能-大和の世界』3章 春日野「采女」
- ・『能-大和の世界』春日社寺曼荼羅

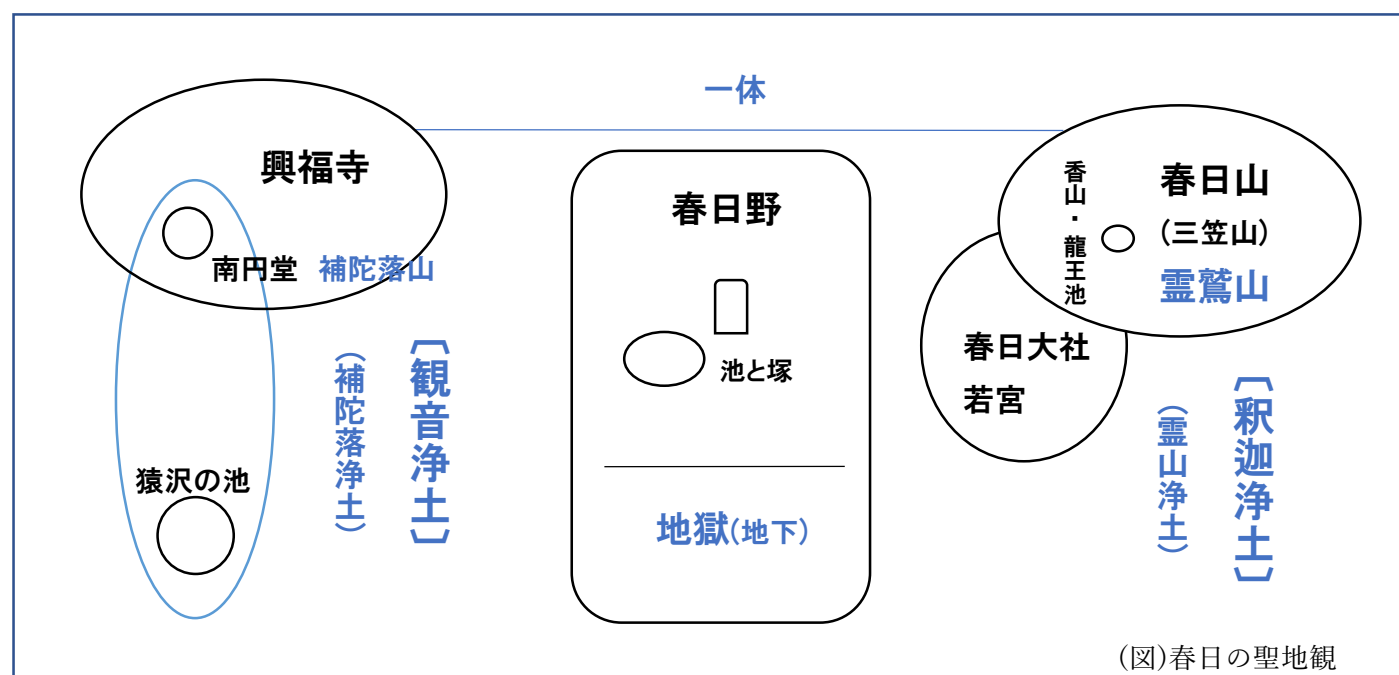
采女の悲恋と入水の物語は、平安朝前期の歌物語集『大和物語』に見える。能『采女』の基本イメージもここからきているといってよい。(ちなみに『大和物語』を見ると「吾妹子が 寝ぐたれ髪の 猿沢の 池の玉藻と 見るぞ悲しき」の歌はもともと柿本人麻呂が天皇の命で詠んだ歌であるのを、『采女』では天皇自身が采女を悼む歌として引いていることがわかる。) しかしそれだけにとどまるならば采女はやはり死後も天皇を恨み続けることになっただろう。世阿弥は采女が入水したのが猿沢の池であることから、中世春日にあった仏教的世界観を引き込み、複雑な物語世界をつくり上げた。

春日一帯を仏教世界に重ねて見る時、春日山(三笠山)は釈迦浄土、興福寺は観音浄土であり、これらは2つにして一体の存在と見なされる。『采女』前場〔サシ〕の詞章でも、「慈悲万行の日の影は 三笠の山に長閑にて 五重唯識の月の光は 春日の里に隈もなし」と、慈悲万行の日の影=春日大菩薩(神仏習合では春日明神の本地は慈悲万行菩薩)・五重唯識の月の光=興福寺(法相宗の唯識論から)が対句的に、だが一所にあるものとして語られる。

興福寺では、南円堂(本尊は不空罽索観音菩薩)と猿沢の池をつなぐ一帯は補陀落浄土(補陀落山とその向こうの海)である(補陀落山は八角形であると言われているので、南円堂もそれを模した八角堂になっている)。春日山の側には春日大社と春日若宮がある。春日大社末社に鳴神神社というのがあり、その社殿の前には龍王池がある。この池と猿沢の池は大きさこそ違い、護岸が全く同じであること、東の岸に、猿沢の池には衣掛柳、龍王池には池の中心に向かう石段があることから、2つの池が同じ意味を有するもので、春日山と興福寺の一体化にもこれらの池が深く関わっているのであろう。

南都奈良は、中世において仏教的に、かなり濃厚に染められた。その世界観の中で「聖地」というものも生まれる。

春日聖地のコスモロジーを扱う能には、他に『春日龍神』『海人』『野守』がある。





## ことほ 言祝ぎの主体たる采女

・『采女』一六六ページ

・『鍔仙 682』（公演パンフ）3 ページ 「《水の月取る猿》と猿沢の池」

天皇に見捨てられたにもかかわらず天皇を礼賛する采女は、なぜ天皇を言祝ぐことができたのか。それは、采女が実は猿沢の池に棲む龍女であったからではないか。

後場において本来の姿で再び現れた采女は、次のように謡う…「龍女かごとくわれもはや 変成男子なり 采女とな思ひたまひそ しかも所は補陀落の 南の岸に至りたり これも南方無垢世界 生まれんことも頼もしや 生まれんことも頼もしや」。この詞章は『法華経：提婆達多品』に記された、幼い龍女が男となって南方無垢世界に生まれ変わるというエピソードを背景にしている（変成男子とは、女は男にならないと成仏できないという思想）。補陀落の南の岸は、春日聖地では猿沢の池にあたる。采女が死んだ地はすなわち浄土であり、そこにおいて成仏できる確信と喜びを謡う。

また、猿沢の池に住んでいた龍神が、采女の入水によって香山に住処をうつしたという『古事談』の説話は、采女が龍神に影響を与えることのできる存在、龍神と同じような地平にあって龍神に対することのできる存在であることを示唆している可能性もある。そう考えると、前場〔上ゲ歌〕「さるさはの 生ける身とは思すかや われは采女の幽霊とて 池水に入りにけり 池水の底に入りにけり」（『野守』ラストもそうだが、演者がしゃがんで片膝をトン、とつくと、水の底なり地の底なりに沈んで消え失せた体をあらわす）にも、ただ自殺した女というだけでなく、水を住処とする龍女のイメージが重なって見えてくる。

采女が龍女であるならば、采女は入水自殺をしたというよりも、水に還っただけなのだという方が正しい。天皇を恨んで入水したのではなく、采女の身分で天皇に恨みを抱くことのあさましさを自覚したから池に戻ることを選んだ、ともいえるかもしれない。采女は前場〔語り〕で「及ばずながら君を恨み参らせて」と言い、また〔上ゲ歌〕で自分のことを「例えば及びなきみづの 水の月取る猿沢の」と、水面に映る月を取ろうと虚しい努力をする猿にもたとえている。身の程知らず、自分の愚かさを十分に自覚した上での台詞だろう。

## 二人の采女

・『采女』各曲解題 四一〇ページ

『采女』後場で、シテ采女は、「安積山 影さえ見ゆる 山井の 浅くは人を思ふ（ものかは）」の歌を詠んだ、『古今集：仮名序』にある采女のエピソードを語る。この采女とシテ采女の関係はどうなっているのか。

入水した采女の話と安積山の歌を詠んだ采女の話は、もともと別個の説話であることは間違いない。しかし、『古今集序註』では同一人物として理解しており、葛城王は天智天皇の即位前の名前であるとし、安積山の歌を詠んだ采女が「後ニハ天智天皇ヲ怨ミタテマツリテ、サルサハノ池ニ身ヲナケテ失セ」たという。

能では、しばしば人物同士の関係が曖昧にされる。物語のディテールよりも、イメージを重ねつつ拮据してゆくことの方が重要な舞台芸術だ。作者である世阿弥が二人の采女を区別していたのかどうかもはっきりとはわからない。別々の話として引き込んだが、できてみたら実際には同一人物のようにも感じられる作品になったがそれもよい、というくらいの感覚かもしれない。〔私見だが、能でよくある「お囃子の音や掛け声が大きすぎて台詞が聞こえない」という現象も、このへんのある意味ゆるい感覚に関係している気がする。お囃子も台詞も、全てが等価であり、その総合によって現出する世界が能である、みたいな。言葉が全然理解できなくても「なんか良かった」と感じられるのも、見ているのは物語というより世界だから？〕

## 足利義満と『采女』

・『采女』一六七ページ

・『歴史と国文学』25の4「二条良基の記せる右大将義満参内饗宴の仮名記に就て」

1378年、足利義満は右大将(右近衛大将)に就任(ちなみにこの時点で義満21歳、世阿弥16歳。世阿弥は12歳で義満に見初められ、13歳の時には稚児として雇われている)。右大将に就任した者は、天皇に対するお礼として「拝賀」の儀式を行う慣例があった。就任が決まった後、拝賀の式が行われる前にも、良基は義満をつれて一緒に何度か内裏に赴き、義満を内裏の雰囲気慣れさせるための宴会を行ったという。義満もこの提案に快く応じ、宴会費用は実質義満自らが負担するような形で、様々の大陸の文物を天皇にプレゼントし、さらにそのプレゼントでもって内裏を豪華絢爛に飾り付けさせた中でいろいろの遊びをし、殿上人たちを大いに驚かせた。その金銀に囲まれた酒宴の場での様子を良基が自ら記したとされる文書(※このシケプリでは以下便宜上『饗宴記』とする)を見ると、なんと『采女』後場〔裾クセ〕～〔ワカ〕の詞章とほとんど一致している部分があるのである。

『饗宴記』:「さまさまの御あそび、色々のたから物をたてまつらる、むかしいまかかためしなと、うへ人も  
目めをとろかし侍しに、御かけこけ(※かはらけの誤写)たひたひめぐりて、在曙方の月雲井はるかにさしいてて  
山時鳥さそひかほなるに、大将なにと申させと侍しかは 月になけをなし雲井の時鳥 をかしき事なれとも大将  
のふところから紙をとり<sup>取</sup>いたされて、まへなるはしにてかきつけられ侍し、いとやさしくをもしろかりし事にこそ」

『采女』:「とりわき忘れめや 曲水の宴ありし時 おん土器たびたびめぐり 有明の月更けて 山郭公誘ひ顔なる  
に 叡慮を受けて遊楽の 月に啼け 月に啼け 同じ雲居の郭公」

土器という言葉は『采女』後場に2回登場する。一つは〔クセ〕で葛城王の心を慰める場面、もう一つが〔裾クセ〕で曲水の宴の様子を語る場面である。土器は素焼きの盃で、身分に関係なく紙コップ感覚で使われ、飲み終わったら割り捨てるようなもの。

有明の月は、夜が明けようとする時になってもなお空に残っている月のこと。日記である『饗宴記』では「雲井はるかにさしいてて」と詳しく描写しているが、これは続く「月になけをなし雲井の時鳥」の歌を導くための序であるため、謡曲である『采女』ではカットされている。

次に時鳥の歌について、『饗宴記』においては、天皇の御前にて、<sup>じやこう</sup>准后(天皇、皇后、太政大臣の三後に次ぐ者の意。准三后とも)という公家トップの位にある二条良基が、右大将に内定している武家トップの足利義満の要請で詠んだものである。意味としては「天皇や我々公家と同じ雲居(=内裏)にいるほととぎす(=義満)よ、月(=天皇)に向かってあなたのいい声を響かせてください(=これから共に天皇を支えて行きましようぞ、ご活躍を期待していますよ)」と、右大将義満が内裏にいて、天皇や自分と共に酒宴の場にあるというシチュエーションを褒め称えるものになっている。義満はすぐにこの歌の意味に気がついて機嫌を良くし、わざわざふところから懐紙を取り出して歌を書き付けたという。

一方、『采女』では、まず〔後場クセ〕～〔ワカ受け〕の流れとして「昔ある采女が安積山の歌を詠んで葛城王の機嫌を直した、そのエピソードのように、同じ采女である私も今ここで時鳥の歌を詠って天皇の御代をお祝いしましょう。」というものになってる。ここで采女が詠む時鳥の歌は“雲居”を掛詞、「天皇のいます雲居(=内裏)と同じ雲居(=大空)にいるほととぎすよ、月に向かって鳴いてください」と、文字通りの意味になっている。さらに、「天つ空音の万代までも」を下の句として全体を一首の和歌と捉えるならば、下の句は「大空に響く時鳥

の鳴き声のように、天皇の御代がいつまでも続きますように」という意味で、全体として天皇を礼賛する和歌である。

問題なのは、この『饗宴記』のテキストがなんらかのルートで世阿弥の手に渡らなければ、能『采女』のテキストは成立しなかった、ということ。世阿弥が、ほとんど義満や良基を喜ばせるためだけの仕掛けを作品に仕込み、義満や良基の前で上演されることによって最大限に効果を発揮するような作品をつくったということ。

## 二条良基と『采女』

・『采女』一六二ページほか

・『二条良基書状』/『不知記』 永和四年/『慕帰絵詞』

・『二条良基研究』

『采女』が「月になけ同じ雲居のほととぎす」の歌を中心に組み立てられたことは、季節感からも伺える。「積もる桜の雪の庭」「花を垂れたる藤の門」「盛りなる藤咲きて」などとあるが、ほととぎす・遅咲きの桜・藤の花は晩春から初夏を感じさせる風景だ。ワキ僧は「頃は弥生の十日あまり」に京都を出発したともあるが、そこを起点に4~5月あたりまで物語世界の時間は広がっている。おそらく、ほととぎすの歌を利用することを決めたと同時に、『采女』は初夏の物語になったのだろう。のちに挙げる『二条良基書状』『不知記』も、書かれた日付はそれぞれ卯月十七日、卯月廿五日と、初夏である。歌を中心とした世阿弥自身の思い出がまずあり、そのあとから風景描写が生まれたと考えられる。

特に、「さて菩提樹の木陰とも 盛りなる藤咲きて 松にも花をかすがやま 長閑けき蔭は靈山の 浄土の春に劣らめや」。この部分は、世阿弥と良基との関係が裏の意味として込められているのではないかと考えられる。崇光院による『不知記』には、「猿楽観世 垂髪」(=16歳の稚児世阿弥。垂髪のビジュアルとしては『慕帰絵詞』に見えるポニーテールの子供がそのままである。通常は16歳というと稚児を卒業する頃合いだが、世阿弥は小柄だったため、長いこと稚児をやらされていたと考えられている)が、准后(二条良基)の連歌会において素晴らしい句を出したというエピソードが記載されている。その句というのは、良基の出した「いさをすつるハすてぬのちの世」に対してつけた「罪をしる人ハむくひのよもあらじ」というものだったが、ここでは一旦この歌は無視して次に挙げられた歌に注目する。崇光院もむしろこちらの方に字数を割いている。良基「きく人そ心空なるほととぎす」対して世阿弥「しけるわか葉ハたた松の色」。茂る若葉というのは世阿弥、松は良基の寓意である。そのことを示唆するエピソードが、これらの句に続いて挙げられている。世阿弥が13歳の時に良基は彼に扇を与えたが、その扇に書き付けた歌に、「松か枝のふちのわか葉に千とせまてかかれとてこそ名づけそめしか」…藤の若葉よ、松の枝に一千年までもかかってくれ、そういう思いで名をつけたのだ。そして世阿弥は「藤若」という稚児名を与えられた。「しけるわか葉ハたた松の色」という句は、表面上単なる自然風景を詠んだものではあるが、明らかに良基と世阿弥自身との関係を詠み込んだものであったのだ[先生はここで、もっと深読みしようと思えばできると言っていたが、それについては藤が風に揺れる、藤浪というイメージが関連する。藤浪は無音の波で、そのことがすなわち、藤若丸が無音で舞を舞っているというイメージに繋がる]。この時の思い出が、のちの世阿弥に、藤が松に花を貸す、という意味の詞章を書かせたのではないか。藤はそのまま藤原氏(良基は藤原氏長者である)のイメージにもつながっている。

ちなみにこの名付けの約一週間後(資料的根拠は特にないが雰囲気的な先生の推定)と思われる頃に『二条良基書状』が世阿弥の師匠である尊勝院に宛てて書かれている。この手紙は内容的には藤若ちゃんに対するラブレターであって前半はひたすら藤若の可愛さ美しさについて述べられているが、後半は少し趣が変わり、「將軍さま

賞翫せられ候もことなりとこそおほ<sup>ほ</sup>え候へ」「天馬も白樂にあはされハ」などと、そのような素晴らしい稚児藤若を見初めた義満の審美眼を褒めちぎり、その褒め言葉が噂として義満の耳に入り、自分と距離を縮めてくれることを狙っているような節もある(同時に、先に手を出したのは義満だが名前をつけたのは自分であるという誇りも込められているようである)。

『采女』の天皇や義満に対する賛美は明確だが、藤原氏に関しては前場で少し触れられるくらいで、直接的には賛美の体では述べられてはいない。が、言葉の選び方・レトリックとして、そういう意識もあった可能性もある。しかし世阿弥はその著書の中で、鹿苑院=足利義満については何度も触れているが二条良基については一切言及していない。世阿弥には良基のイデオロギーも色濃くすり込まれ、2人の間に男色関係もあったはずなのだが、なぜ世阿弥が良基に関して沈黙しているのかは謎で、気にかかるころではある。





# のモリ 『野守』

世阿弥作

## —おはなし—

羽黒山の山伏(ワキ)が大峰・葛城に参詣の途次、春日野に立ち寄ると、穏やかな春景色を春日明神の恵みだと称える野守の老人(前ジテ)がやってくる。野守は、そのたまり水が「野守の鏡」だと言い、それは野守が毎日姿を映すためとも言われているが、まことの「野守の鏡」とは鬼神の鏡のことだと語る。また、野守が、昔、大君が春日野の鷹狩で鷹を見失った時、一人の老野守が水に映った樹上の鷹をさして鷹の所在が判明したという故事を語ると、山伏はまことの鬼神の鏡を見たいと言う。野守は、それは恐ろしいものだから見せられないと言って、塚のうちに消える。里人(アイ)の物語りによって老人が鬼神であることを知った山伏が塚に祈ると、鏡を持った鬼神(後ジテ)が現れ、天地四方を鏡で照らして、地獄の底に入ってゆくのだった。(松岡ほか『能を読む②：世阿弥 神と修羅と恋』より)

## 地獄の春日野

・『野守』 三一二～三一三ページ

・『沙石集』六 和光の利益の事〔一〕春日野の地獄

・『能-大和の世界』春日社寺曼荼羅

13世紀、<sup>げだつぼうじょうけい</sup>解脱房貞慶という人がいた。旧仏教側の法相宗興福寺に属し、“墮落していない”高潔な宗教者として、世間で流行りを見せる“墮落した”新仏教に対して反宗教改革的な運動を行なった中心人物の一人である。春日仏教の世界観も彼の思想の影響を受けている。中でも春日野＝地獄というのは春日聖地体系の中でそこまで一般的な話ではなかったと思われるが、貞慶とその弟子が話し広めたと考えられている。貞慶は、信仰の光の側面も闇の側面も隔てなく語る人であった。

『沙石集』には、春日大明神が、「聊かをも<sup>ちぐ</sup>値遇し奉る人(縁があつて生前少しでも春日明神を祈ったことのある人)をば、いかなる罪人なれども、他方の地獄へ遣わさずして、春日野の下に地獄を構へて取り入れつつ、毎日晨朝に、第三の御殿より、地蔵菩薩(春日大社三宮の祭神は<sup>あめのこやねのみこと</sup>天児屋命で、本地は地蔵菩薩。天児屋命は四宮の姫神と夫婦で、藤原氏の始祖神でもある)、酒水器に水を入れて、散杖をそへて水をそそぎ給へば、一滴の水、罪人の口に入り、<sup>くげん</sup>苦患(地獄の苦しみ)暫く助かりて、少し正念(正気)に住する時、大乘教の要文、陀羅尼、神呪なむど唱へて聞かせ給ふ事、日々に怠りなし」とある。春日野の地下にある地獄は、春日大明神が、罪人の中でも自らを信仰する者のためにそば近くにつくった仮の地獄で、本当の地獄と比べたらいわば拘置所のような場所だということだ。『野守』の鬼神は、まさにその地獄に住む鬼である。

また、「(学生ハ)まのあたり大明神の御説法を聴聞する」とあるが、春日山＝釈迦浄土ということを念頭におけば、大明神＝釈迦牟尼仏、御説法＝法華經のことをいっているのだろう。ちなみに、『野守』では「慈悲萬行の春の色 三笠の山にのどかにて 五重唯識の秋の風 春日の里に訪れて」と、『采女』にあった慈悲万行＝春日大明神&五重唯識＝興福寺の対句がここでも用いられている。「唐土までも聞こえある この宮寺の名ぞ高き」で「宮寺」といっていることから一体観が前提にあることが伺える。頭注にあるように、昔は春日大社が興福寺に属していた。



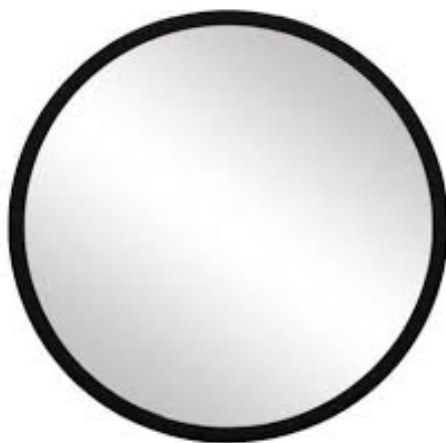
## 野守の鏡

・『野守』 三一四～三一五ページ

『野守』でキーワード・重要アイテムとなるのが「野守の鏡」であるが、これには①たまり水=水鏡 ②地獄の鬼が持つ鏡 の2つの意味(説)がある。もともと平安時代の歌語であり、野守は必ずしも春日野の野守と意識されてはいなかったが、春日野の野守は春日野の野守で有名であることをふまえ、『野守』は構想されている。

①については、野守が朝夕に自分の姿を映すたまり水のこと。前場4〔問答〕～〔上ゲ歌〕で前シテ野守の老人がやや唐突に語りだすのは、春日野のたまり水が「はし鷹の野守の鏡得てしがな思ひ思はずよそながら見む」と古歌に詠みこまれたことの由来、野守の鏡の語源にあたるエピソードである。鷹狩り中に姿を消した天皇の鷹の行方がある老野守に尋ねたところ、このたまり水の底に在るとの返事(貴人の前なので、当然老野守は下を向いてひれ伏した姿勢で、視線も水底に向いていたと思われる)に狩人が急いで覗くと確かに水底に鷹の姿が見えたが、実は頭上の木にとまっている様子が水に映っていたのだった。ちなみに、はし鷹の歌そのものは、鷹が木に居ること(木居)と恋とを掛けたことばあそび歌ともいえる。歌中では直接この掛詞は用いられていないが、『俊頼髓脳』や『野守』では「木居」という言葉を意識的に用いている。

②については、昼は人の姿で野守をしているが夜になると鬼の姿に変じるという塚に住む鬼が所有し、理非曲直を照らし出す鏡のこと。『野守』の鬼は強いので、それに拮抗できる存在としてワキに山伏があてがわれた節もあるか。ワキの役が山伏であることは、『野守』が古い形態を伝える作品であることを示している。現存する作品ではワキの役はだいたい諸国一見の僧といって各地を旅している仏僧だが、これも、パワースポットを修行して回る山伏の流れを引いている。能においては、霊的な力を持つワキの前に、吸い寄せられるようにしてシテが現れ、ワキがその正体を見現す。前場5〔ロンギ〕において、鬼の持つ鏡は霊力が強すぎるので、お前のような山伏であれ人間はきっと恐れてしまう、だから鏡が見たいなら池の水鏡でも見ていなさいと山伏に告げて野守の老人は塚に消えたが、後場では山伏と鬼との盛大な力のぶつけ合いが起こる。山伏が自分の今までの修行を全てかけて奇跡を起こそうと必死に数珠を押し揉んでいると、その本気さに感じいった鬼は鏡を持って塚から姿を現した。鏡の放つものすごい光に山伏は一瞬ひるみ、鬼が山伏の霊力はその程度かと見限って塚に帰ろうとすると、山伏は今度はあらゆる密教の神々を召喚し味方につけて帰すまじと対抗するのである。[今授業で扱った作品は3つとも全てワキの役割が異なっていたので、個人的に楽しかったです]



# 世阿弥×足利義満×二条良基

- ・歴史と国文学 25 の 4「二条良基の記せる右大将義満参内饗宴の仮名記に就て」
- ・『二条良基書状』/『不知記』/『慕婦絵詞』
- ・別冊採用 173『世阿弥』世阿弥略年譜
- ・二条良基書状と世阿弥
- ・今熊野猿楽-義光と観阿弥・世阿弥の出会い- 世阿弥『申楽談義』
- ・ZEAMI 3 号「源氏物語を読む金春禅竹」/中世文学 35 号「中世における文学領域の拡張」
- ・ZEAMI 4 号「花の時代の演出家たち」

## 世阿弥のいた環境

足利義満は 17～18 歳の頃、将軍として今熊野猿楽を見物した。義満はそこで初めて猿楽というものを観、42 歳くらいで壮年大スターとして活躍していた観阿弥と、その美貌の息子、12 歳の世阿弥(当時は鬼夜叉丸などと呼ばれていた)に出会い、その虜となる(おそらくその日そのまま世阿弥をお持ち帰りもしたのだろう)。その後、観世座は江戸時代末期に至るまで、武家トップと密接なつながりを持つことになった。

当時の朝廷は貧乏で、天皇の即位式など重要な行事も資金不足から中止となるなど、天皇政治の象徴的あり方を失いつつあった。准三后である二条良基は、朝儀を復活させたいという思いから、室町将軍に接近をはかっていた。つまり良基にとって義満は金づるであったわけだが、義満の人間としての魅力や才能に惹かれたということもあるだろう。練り足(能の基本的所作である摺り足にも通じるか)などの公家的所作を叩き込んだり、内弁という行事進行の大役を十何回も務めさせたり(こんなに務めた人は他に例がない)、はたまた後小松天皇の即位灌頂(天皇の神道的権威のバックにある三種の神器が南朝にある時期、北朝を神器なしでも存続させるために良基が創始した仏教系即位儀礼で、良基と新天皇の一对一で行うべき密儀)に同席させたりなど。歳はだいぶ離れていたが、朝儀復活を共に担うための相棒として様々なことを教え身につけさせた。義満の右大將就任の際に、拝賀の式に先立って義満を内裏に連れ込んで度々酒宴などをさせたのも、朝廷の雰囲気慣れさせるための一環であった。

そしてその、武家と公家の二人のトップクラス文化人の両方から愛された存在として、藤若という名の稚児(のちの世阿弥)がいた。この奇跡的な 3 人のタグがあってこそ、現代にまで繋がる能の大成はあったのである。[10 代の稚児時代の世阿弥は、観阿弥の息子として歌舞の稽古をしつつ旅興業についてまわりつつ、また尊勝院経弁の稚児として東大寺で教養を身につけつつ見返りとして性奉仕しつつ、さらに 5 歳年上の義満や 60 歳過ぎの良基のところへも連れてゆかれて可愛がられつつトップクラスの文化体験をしつつ、というなかなか忙しく豊かすぎるほどの生活をしていたことになる。]

## 二条良基書状

良基は、世阿弥の師匠である尊勝院経弁(東大寺別当を三度も務めた南都の実力者)に宛てて、藤若への思いのたけを綴った書状を送った。中世、ラブレターは男女 2 人の間で秘められ完結するものではなく「艶書文学」とでもいうべきもので、他人が読んで楽しむことを前提としている節があった。尊勝院に伝えたい要件は

たった一つ、「藤若ひま候は<sup>ば</sup>、いま一<sup>度</sup>同道せられ候<sup>べ</sup>く候」、それだけをいうためにしつこく重苦しいまでの修辞を用いたのは、この風潮を背景としているところもある。良基自身、『思<sup>おも</sup>露<sup>い</sup>』という艶書の作法とその文例を集めたラブレター指南書を著している。また、当時の朝廷重役としての良基の状況を考えれば、本当の意味でこの手紙を読んで欲しい相手は將軍義満であったのかもしれない(この手紙当時はまだ2人はノーコンタクトである)、政治的な意図も見え隠れする。

二条良基と世阿弥の関係については**采女:二条良基と采女**の項も参照のこと。

その表現について考える。前半は、ひたすら藤若が可愛いといている。

- 「鞠連歌さえ堪能」：稚児の能力として、蹴鞠・連歌が重要視されていたことのあらわれ。
- 「ほけほけ」「ほけて」「ほけやか」：書状の中で最も特徴的で目立つ表現である。この書状以外にも良基がこの擬態語を用いている例があり、豊からオーラを発しつつボーッとしている様を言っている。
- 「けなわけ」：健気すなわちシャキツとしている様。ちなみに「けなりげ」の誤写(くずし字で「わ」と「り」はよく似ている。書状は写本の余白のような部分に残るのみで、しかもその写本は江戸時代のものであるが、筆写者が意味をよく把握しないまま写したことが伺える)。

『源氏物語』のエキスパートという側面ももつ良基は、『源氏物語』から引いた表現も多用している。

- 「むら<sup>紫</sup>さきのう<sup>上</sup>へのことを…まゆのあたりけ<sup>ぶ</sup>りたる…」：若紫巻に拠り、藤若の稚児眉(八の字眉)を、幼い紫の上の可愛らしい眉にたとえている。
- 「春のあけぼのの霞のまより、かは<sup>標</sup>さくら<sup>桜</sup>のさきこほれたる…」野分巻に出てくる、源氏の息子の夕霧が紫の上を垣間見たときに形容である。
- 「柳…秋の七草…ゆふ露にしほれたる」

『源氏物語』はフィクションでありながら、中世には単なる文学としてではなく一種の歴史のように捉えられていた節があり、政治の文脈においても光源氏のしたことが先例として語られるようになっていた。これらの表現が『源氏物語』を踏まえていることは、誰の目からも明らかであっただろう。

中盤では藤若と將軍義満との関係が、中国盛唐の楊貴妃・李白と玄宗皇帝とに例えられて語られる。

- 「霓裳羽衣<sup>げいしょううい</sup>の曲」：霓裳羽衣の曲とは、玄宗と楊貴妃が月の都で見聞きし、下界に伝えたという伝説の曲である。さらにいえば、中世には、『源氏物語』紅葉賀巻における光源氏の「青海波」の舞は霓裳羽衣の舞と重ねて考えられていた。良基はこれをさらに、藤若の見せる猿楽舞に重ねた。
- 「李白といふ詩作り」：藤若は連歌会でも並々ならぬ才能を発揮するなど、文才も幼少期から秀でていた。盛唐の代表的詩人李白に彼の姿を重ね、先ほどの楊貴妃のたとえと合わせて、義満の周りが藤若という天才少年によって輝いている、というような表現である。

後半はそんな藤若丸を「將軍さま賞翫せられ候もことはりこそおほえ候」といつつ、そのまま褒め言葉の対象が完全に義満へスライドする。

- 「天馬も伯楽<sup>会</sup>にあはされはあし<sup>脚</sup>ならふらし」：つまり、才能溢れる(しかも可愛い)藤若を天馬、將軍義満を伯楽にたとえ、義満が藤若を寵愛し最高の文化環境の中において育成している、そんな素晴らしい時代に自分が立ち会えたことを奇跡のようだ、といている。

## 連歌と演劇-「かかり」

世阿弥という人物の形成には、二条良基の演劇的思考も大きく関係している。最も良基は演劇人ではないが、猿楽などの演劇を愛好し観劇の趣味もあった。しかし一番大きいのは、彼が連歌を嗜み、連歌に通じた人であったことである。

著書の『十問最秘抄』には、「当座<sup>とうざ</sup>」の楽しみ方は「田楽・猿楽の如し」というコメントがある。当座とは、連歌会が行われているまさにその場所その時間のこと。連歌はその場の面白さが全てであり、面白くなければ何をやってもダメ。そういう感覚は、田楽や猿楽のようなパフォーマンス芸能と通じるものがあるのだという。連歌と演劇との関係を見るために、良基が連歌を語るときに欠かせない「かかり」という概念について見る。これは、連歌の座において言葉と言葉が連なり(cf.和歌の掛詞)、さらにそれが執筆<sup>しゅひつ</sup>(当座のリーダーである宗匠<sup>そうしやう</sup>がメンバーから投句された付句<sup>つけく</sup>を採用するかどうか判断し、採用された場合に、それを連歌懐紙に書き留めて詠み上げる役の人)によって詠吟されることで生まれる叙情のことを言っている。一句と一句の間の距離感に興ずる連歌は、その主演者と鑑賞者が入れ替わり立ち替わりにかかりを生み出していくという点で、まさに演劇的といえる。付句を出した人を主演者というならば、次は鑑賞していた他のメンバーが主演者となって新たな付句を出す。三十一文字で自己完結する和歌と違って、何十、何百の五七五/七七を連ねてゆく連歌なので、人と人との、言葉と言葉との関係性が何より重要で、付句は主演者だけで完結した世界であってはならず、次の演者が入り込んで新たな景色を拓く余地を残していなければならない[複数人で即興劇をしているのに、誰か一人が独白<sup>モノローグ</sup>を始めて自分の世界に入り込んでしまったら興ざめなのと似ている気がする]。人々は繋がってゆくこと自体に感興を催し、連歌会が終わった頃には、どの歌がよかった、とかいう批評ムードではなく、「今日の連歌会は楽しかったね」という純粋な、ある意味仏教的悟りにも近いようなさっぱりとした感覚だけが残る。それゆえ中世に大流行したのである。

このかかりという概念は世阿弥の演劇論に継承される。最も、世阿弥はこれを「鬼かかきの能」などという風に用い、舞台上の役者が醸し出す風情のことを言っていると考えられる。

## 連歌と演劇-「花」「幽玄」「しほれ」

「幽玄」とはもともと中国から入ってきた概念であるが、原義としては、ほぼ、闇、である。日本に入ってから、12世紀の歌人・藤原俊成の頃に艶っぽさというニュアンスが加わった。14世紀の二条良基が「幽玄」というとき、それは優美という意味に等しい。世阿弥のいう「幽玄」もそうである。しかし、それが「深いところから立ち現れてくる優美さ」を示しているという点では、闇という原義も留めている。

「花」はどうか。世阿弥は「花とおもしろきとめづらしきは同じ」とであると語った。彼は「花」を、演劇が新鮮で面白いことを指していつている。演者と観客との出会いに焦点を当て、観客にとって新鮮なことが面白いのであり、それすなわち花ということだ。その著書には『風姿花伝』『花鏡』『却来華』など、ほぼ全てに花という言葉が付されている。そのイメージの原型も、やはり良基であると考えられる。良基も『雲井の花』『さかゆく花』のように花のタイトルのついた著書も残し、尊勝院宛ての世阿弥に対する書状の中でも何度も「花」というイメージを登場させている。そもそも義満時代そのものが、公家と武家の融合、彼の圧倒的権力による、「花の時代」だったといえることができる。

さらに世阿弥の『風姿花伝』問答条々には「しほれ」について語っている部分があり、これは「花」よりも上位にあるもので、花を自在に操れるまでに芸を極めた人間だけがその極意を知ることができるのだと定めて

いる。ニュアンスとしてはしっとりとした優艶さを意味する言葉であり、これももとは良基由来のイメージ、また中世稚児社会のイメージともいうべきである。中世における「しほれ」の用例は、ほとんど稚児の形容に使われるものである。また、そこには常に春の柳のまだ柔らかい若葉が露を含んでさらさらと揺れるイメージもくっついている。[狂言役者が一番最初に習う短い舞に「柳の下」という曲があります。「柳の下のお稚児様は 朝日に向ふてお色が黒い（中略）じゃうに吹く笛が麓に聞ゆる う それは推した うらに來いと の笛の音 うら道來いと の笛の音」柳の下に佇む若干日焼けして色黒のお稚児さんを、お師匠さんが寺の裏口で笛を吹いて呼んでいる、というほぼそれだけの内容のもの。十中八九いちゃいちゃのお誘いでしょう。柳という言葉は初めの一度しか出てきませんが、それでも稚児の隣に柳を持ち出さずにはいられなかったほど、稚児と柳は強い結びつきを持ったイメージだったと思われます]

