

能にみる「うつし」の構造

——人倫存在の重層性と時間性

急速に資本主義が浸透し「経済が国家を導いている」明治・大正の日本を批判して和辻哲郎（一八八九―一九六〇）は、その社会的原理を、維新前の「町人根性」を利己主義的に極端に徹底させた、「孤立せる個人」相互の自由競争や、無制限の営利や、所有権などを基本とする「欧米の町人精神」に見出だした^{〔1〕}。彼はこの精神が「現代日本の建設のために強い動力であったこと」を認め、それに基づき利益社会にも、旧踏的生活共同体の否定としての意義は認めながら、なおそこに「現代の危険」を見て取り、それを「自覚せる人格的共同態」へと発展させる必要を主張している。その「危険」は、社会生活における個人の孤立化・アトム化の更なる進行、科学技術の進展、経済システムの変化に伴いより一層深刻化しており、「人倫」の再構築は今なお果たされているとは言い難い。今日の社会では自己の「身体」を「私的所有物」と見做し、これを「商品」として自由に扱うことは、「自己決定権」の行使であり、「主体

下城 統子

的」行為として他人の容喙すべき事柄ではないとされ、例えばそれは売春・自殺・薬物服用等としてあらわれている若年層の道徳意識の希薄化の大きな要因となっている。そうした問題の根本が、西欧近代起源の個人主義的人間観―即ち、自己意識・自由意志を有し、人格の同一性を保持するものを「人間」と見做す―に淵源していることに鑑みるなら、「臓器移植」「代理出産」問題等々の、人間の根幹に関わる「生命」の問題、並びに環境問題、教育問題などにわたって未だ共通の倫理を持ちえていない現代社会にあってなおのこと、彼の指摘は省みられ、検討されるべきであろう。

近代個人主義的人間観の批判的克服の試みとして和辻哲郎は、西語の anthropos, homo, man, Mensch など個体的な「人」をしか意味しない語の訳語である「人間」という言葉の内に、漢訳仏典に由来する「世の中」「世間」という原義以上に、大和言葉の「ひと」の語が併せ持ってきた「自」「他」「世人」等の重層的な意味が与え

られてきたことを重視し、個体的であると同時に本来それが人と人との間柄的存在、すなわち社会的倫理存在を表しているとして「人格共同態」論を確立した。それを承けて坂部恵（一九三六）は、「主体と主語の自同性の論理の支配の下」に封じられた近代人の感覚の特殊性を批判し、人格概念発生のいわば原初の風景に立ち戻って、文化人類学、宗教、芸術、精神病理学等人間に関する様々な分野の知見を応用しつつ独自のペルソナ論（人格論）を提示している。⁽²⁾

「主語的な（ノエマ）面のかたどりと統一ではなく、より根源的な、原理的に対象化された実体としてはとらえることのできない、述語的な（ノエシス）面の統一とかたどり」（八頁）としての「おもて」（「面」、「仮面」という、今日ではほとんど忘れられ死語化している語の解釈を通じて、「わたし」とは常に、「もともと（他者）をその必然的な構造契機として含むことによってはじめて成立し、いわゆる（主体）としての人間は、構造化された場の一契機なしいしは結節点として、その奥底にいたるまで（他者）とのかかわりにおいてあるものとして、はじめてたちあらわれてくる」（一四頁）、と坂部は言う。

「（われ）と（ひと）の相互的な承認をともなつた間柄の定立」（六八頁）をもってはじめて、（ひと）としてあること、「人間が己れ自身を有つこと」、が可能であるとするその「ペルソナ論」の基

調にはまた然し、「相互人格的な関係の原型は（他者）による（わたし）の占有ないしは憑依という形象にあり」（九四頁、傍点、引用者）、（わたし）とは常に「その時代その社会を領する象徴体系の分節の場へと想像力によって超え出られ、相互的な場のなかで承認された一個の（他者）として述語的限定を受けることによって、あるいはその（役割）を引き受けることによってはじめて（わたし）として形どられ、あらわれ出、かたり出ることが可能となる」（八九頁）との規定が見られる。それが西欧近代的なソリッドな自己図式を批判する文脈上にあるとはいえ、和辻の倫理学にもみられた「他」による「自」の「占有」、あるいは「場」への偏りが否めないのも事実である。

そこで本稿は、真の「相互性」から疎外され、「人間としての自己のありか」を見いだしえない現代人が、これを回復或いは獲得していく方途の一つの模索として、その内的経験の実相を、和辻の「人間」論や坂部の「ペルソナ」論の展開に影響を与えた能の世界に遡り、これまで十分に配慮されてきたとは言いがたい謡曲における「自・他」の激しい相克・葛藤の側面、とりわけ沈湎する「自」の普遍的構造設定に注視しつつ、能の世界が体現している「自・他」概念の共軛的構造の実際と、超越的なものを彼岸に実体視せず、あくまで現世一元論的に、しかもそれが時間の内に変転するもの——「映り」「現り」「移り」「うつされてあるもの」——とする

時空構造の特質に人倫的意義を読み取ろうとするものである。

一 能にみる「自」と「他」の重層性

十四・五世紀、観阿弥（二三三一？～一三八四？）・世阿弥（一三六三？～一四四三？）父子、またその女婿禅竹（一四〇五～一四七〇？）等によって、未だ宗教儀礼の色彩を色濃く残す申楽が、教養人達の賞玩に堪える一個の独立した芸能としての領域を確立するには、様々な「工夫」が試みられた。なかでも複式夢幻能という新たな様式の確立はこの世界に著しい広がり^①と深みをもたらした。これによって古典や物語の積極的な取り込みが可能になり、とりわけ詞章の点でいえば、登場人物の内面描写に従来以上の掘り下げがみられるようになる。その内面描写のうちでも特に注目されるのが、現代にも通じる鋭敏な「自己意識」、あるいは人間の本来的欲動ともいうべきものの描出の見事さであろう。複式夢幻能の代表作の一つ『井筒』もまた、そうした作品の一つである^②。

『伊勢物語』に材を採るこの作品のあらまはは次のようである。

月の清けき秋の夜、廻国遊行中の僧が、業平とその妻の住まいの跡地、在原寺で弔いをしていくところへ、一人の「なまめける」女が現われる。古塚に花水を捧げ、仏を頼むその風情には、一見物静かな挙動の奥に、「嵐」のような「迷い」を抱えた様子が見え隠れする。古塚との縁を尋ねる僧に、女は「懐かしむ」気色で、業平と

その妻の昔語りを始める。幼馴染みの二人が長じて夫婦となり、互いに夫婦の情愛をもって暮らしているながら、男は別所に愛人をつくり、密かに通い始めることとなる。結局、男は新しい関係を断ち、妻の元へ戻ったのだが、女の妄執は鎮められずに、死後にも霊となって残り、今もこうして僧の前にあらわれてきたことが明かされ、女は一旦消える。

途中、アイによって語られるところによれば、妻に恪気の気配のないことをかえって不審に思った男が出掛けるふりをして、庭の前の影に隠れて妻の様子を窺っていたところ、男の留守にも関わらず、美しく身を整えた女が山越えをする夫の身を案ずる歌を詠むのみて心打たれ、夫婦は元の鞘に納まったという。健気で可憐な女の勝利した幸福な結末の物語のように語られながら、しかし何故に、女の妄執は残ったのであろうか。後場、再び僧の夢の中に現われた女の霊によってその内面の真実が語りだされる。

ンテ徒なりと名にこそ立てれ桜花、年に稀なる人も待ちけり、
かやうに詠みしもわれなれば、人待つ女とも言はれしなり、われ筒井筒の昔より、真弓櫂弓年を経て、今は亡き世に業平の、
形見の直衣身に触れて、恥づかしや、昔男に移り舞、地雪を廻らす花の袖、
ンテここにきて、昔ぞ帰す在原の、
地寺井に澄める、月ぞさやけき

女は自らを「人待つ女」と語る。夫はすでに自分の元に戻ってき

たというのに一体何を「待ち」、何を「恋ふ」というのか。僧の夢の中で、男の形見の直衣を身につけ、再び女は「昔」を再現してみせる。そこで特に選ばれて再現される「昔」とは、二人がまだ男女の關係になる以前の情景である。「うな子」の二人は「面を並べ、袖を掛け」てともに井戸の水に互いの姿を映しあつた。その時、二人の姿を映す水が少しの曇りもなく底まで澄み切っていたように、互いの心もまた「そこひなく」あらわであつた。いわば、自・他の区別のない絶対的合一感・一体感の中に二人はまだそのときあつたのである。女は単に男を「待つ」のではない。男は戻ってきたが、しかし取り返しよのないこの一体性——、互いの心の奥底まで見通し、見通される關係——を、女は、「恋ひ」、「待つ」、のである。

しかし、そもそもこの一体性は二人の婚姻の開始には既に失われてあつたものである。なぜならここで「昔」とは単なる過ぎ去つた時間（いにしへ）ではなく、現世と謂わば垂直に關わつてくるような超越的時間（向か—し（方向））を意味し、そのような記憶である。その意味で男の浮気は女にそのことを自覚させた一契機にすぎない。井筒のまわりで睦み合った幼き日々が過ぎ、「大人」になつた二人は既に「恥じらい」の意識を持つもの（「移る月日も重なりて、大人しく 恥ぢがはしく、互いに今はなりにけり」）であつた。内面化された世間のまなざしに捉われてある「大人」であるかぎり、直接的な一体性はすでに幻想の中にしか存在しない。それ故に、

「人待つ女」はまた、人目（「世」）を「忍ぶ」女であるといわれるのである。

全体に、能にはシテが妄執の靈となつて現われる作品が多いが、その妄執の要にこうした自らを「恥づかしき」或いは「あさましき」身と観じる意識があることが注目される。個々の妄執を生む直接の引き金となる具体的原因は、かなわぬ恋、裏切り、愛するものとの死別・生別、戦死等々実に多様であり、この世の生の実相をほとんど網羅している感がある。しかし、それら個々の事柄、事件ないし運命それ自身が苦の原因であるのか、或いは少なくとも死後に残る程に執心を肥大させる原因であるのかというと、むしろそうした対象的現実以上に、生の現実と關わる当事者の意識の有り様の方に能の関心はある。生そのものが苦であるというよりは、苦と捉える意識の有り様こそが、能の共通する主題となつており、それ故にこそ個別的な具体相を語りながら、そこに普遍的な苦しみ、妄執、生の実相が描出され、その超克が感興を引き起こすといえる。「恥づかし」とは内面化された他者の視線で自らを眺め、その有り様を認容できない、つまり自己が本来的有り様から「外づ」れてあると見做す意識である。その意味でまさに日常世界内で「相互的な承認をともなつた問柄の定立」に失敗していることの意識である。

このことの意味を考ふるために、井筒の女の妄執がより生々しく、また他者との葛藤がより凄絶に描かれている別の二つの作品を

取り上げて、理解の助けとしたい。

まず『黒塚（安達原）』。安達原に怪住まいをする中年の女が、宿を貸した山伏の一行に約束を破られて、「隠し置きたる閨の内」を「あさま」に（あらわに、あからさまに）された「恥づかしさ」に、「恨み」を抱いて、鬼女の本性を表し、一行に襲いかかる。古い民間伝承の形を色濃く残しながら、能では女の内面を語ることで、「鬼」性の意味を変質させ、作品を神話から人間のドラマへ転換させている。ここで、その女の鬼女性を引き出しているのは、山伏一行という他者から一方的に注がれる暴力的な「まなざし」である。それはまた言い換えれば、女が「浅ましく」「恥づかし」く思っている「役柄」の一方的押しつけでもある。山伏と鬼女との凄絶な戦いという最終部は、交わることなく一方的に突き付けられるまなざしと、焦点を結びえない孤独なまなざしとの剥出しの暴力のイメージに満ちている。その女の孤独なまなざしを具体的に象徴するのが、閨の内に隠されてあった死骸の山である。それは、他者をよく求め——なにかを「待ち」——ながらも、その願望の過剰さの故に安定した「関係性」「相互的承認」から疎外されて一人隠れ住む女の孤立の象徴であり、女のまなざしが生きた人間を捉ええず、決して視線を返すことのないモノ的存在へと他者を追いやってしまいう有り様の喩である。女はそのような己れの有り様を「あさましく」（奥行のなご）。「恥づかし」き生だと感じている。

井筒の女もまた、男から見つめられながらその視線を捉え得ず、「世」の目の前にすくんでは反り返る意識が「われ」を「恥づかし」と捉えながら、なおかつ「昔」の一体性という観念のうちに呪縛されてあるという意味で、黒塚の鬼女と同様の孤絶感の中に有る。

男を捕らえて喰う鬼女の姿が恋というものの——一体性への願望の——一つの象徴であるならば、観阿弥作と伝えられる「卒塔婆小町」の老女は、丁度その反転像としてある。ここでの小町は「花の色は移りにけりないたずらにわが身世に経るながめせし間に」（『古今集』巻二）の古歌に象徴されるような「ながめる女」である。男を試し、翻弄しながら、恋を拒絶する女であり、老いて零落しても難解な仏教用語を使いこなして僧をやり込めるような観念的で挑発的な人物である。現実には思いが交わることを最初から断念し、ひとり観念の中に閉じこもる。然し、それもそのような形で「世」を意識し、「ながめる」という在り様から超え出る契機としての何ものかを待つ姿勢である。この観念が「恥」の意識を呼び込み、ますます女を世の「外」に追いやり（「都は人目つましや」、人の目を逃れるべく孤独な流浪の境涯へその身をおとしめてゆく。

このような女の生が一瞬回復されるように幻視されるのが、舞台終盤、女が物に狂う場面である。老女に突然、むかし彼女に思いをかけた男の霊が取りつき、老女は物に狂ったように男が女の元へ百夜通いを試みた様子を再現する。「ながめる」ままに孤立の一生を

送った女が亡霊に「憑依」されることで仮初めの一体性を得た瞬間である。それは「煩惱というも菩提なり」「悪というも善なり」等と語られる「真理」としての存在の不二性である。

老女の姿に烏帽子をかぶり目前で舞う人物はあらゆる対立を超え、あらゆる対立を包含して女であり、男でありながら、老女であり、年若き優女であり、乞食であり、貴人である。更にそれはまた生身の人間であり、亡霊でありながら、苦しめつつ苦しむものである。日常的限定、「役柄」を超え、その対立物を包含する「存在」。和辻の言葉を借りれば「である」ではなく、より根源的な「存在」の言い表わしである「がある」としての「ある」といえよう。

この構図は『井筒』の終盤と非常に類似している。曲趣の違いはあるものの、『井筒』においても『卒塔婆小町』と同様の、人格の分裂があらわれる。『井筒』では僧の夢の中で本性を現わした女は、男の形見の直衣と烏帽子を身につけて幼き頃のように井戸の水に我が身を映し、亡夫の影を見いだす。

シテ筒井筒 地筒井筒、井筒にかけし、シテまろが丈、地生ひにけらしな、シテ生ひにけるぞや、地さながら見みえし、昔

男の、冠直衣は、女とも見えず、男なりけり、業平の面影、

シテ見れば懐かしや、地われながら懐かしや

「われながら 懐かしや」と感極まった風情のその姿はまた、男性の為手（演技者）が女性の魄霊を演じ、しかもそこに男性の面影が

宿り、また見るものと見られるものが一身の上に同時に具現するというきわめて重層的な「存在」の姿を表している。観るものにとつては、単一の「意味するもの」に幾重もの「意味されるもの」が対応するきわめて不安定な感覚の経験である。しかも単に対他的自己同定のレベルにおける固有の意味単位としての自・他の区別が泯棄されるだけでなく「意味するもの」から一切の視覚性が排除される。

地亡婦魄霊の姿は 萎める花の 色無うて 匂ひ 残りて在
(り)¹⁰

最もつよく一義的意味を志向する感覚である視覚の対象たることを逸脱して、「匂ひ」として在ること。あるいはそのような有り様における「妙」なる美しさである。

自・他の一体性の表現がこのような有り様をとることによって指し示されていることの意味を理解するために、ここで簡単に世阿弥の能芸論をみておきたい。

二、世阿弥の「花」——意識の深層の重層性

「秘すれば花なり。秘せずば花なるべからず。」（『風姿花伝』六一頁）は、世阿弥の「花」に関する表現のうち最もよく知られているものの一つである。数々の「立合勝負」の経験から直接導かれたこの戦略の意味とは、観客に対して誰よりも強い感興を与え得る者た

るには、常に手の内にまだ切ったことのないカード（「秘事」）を隠し持っておく必要がある、それを状況に応じて出してゆく駆け引きを知っておくべきである、というほどのものである。比較的若い時分に書かれた『風姿花伝』の中に見えるこの発想は、世阿弥自身というよりも、おそらくは亡父観阿弥の教えを忠実に踏襲したものであり、最初期の「花」の概念を代表するものであろう。ここで言われる「花」とはいわば「珍しさ」としての「花」である。相手の予想を外し、あるいはそれを超えた「面白さ」の提示に勝負が賭けられる。ただし、必ずしも複雑高度な技術が「珍し」とは限らず、観客の気分や、その場の雰囲気や考慮した臨機応変な対応が求められる。すなわち「花」は為手一人によって作られるのではなく、為手と見手（観客）の双方向的な働きかけによって、つまり共同作業という「場」において咲くものであるとの考えをそれは表している。

実践の場で鍛えられる中から発せられたきわめて具体的な方法論であるが、世阿弥はこの「珍しさ」「面白さ」としての「花」概念を、その後、更に先達の歌論・仏教思想等を取り込みつつ独自の美学へと深めてゆく。

「珍しさ」「面白さ」は「場」の働きを受けるもので、それ自体実体的な何ものかとしてあるのではない。観客が感覚的な華やかさや優美さを予想している時には、あえて為手は一步引いて抑制の利い

た演技をすることが効果的な場合がある。といって、単に地味であるだけならば、それは珍しくも面白くもない、ただつまらない能である。ここに世阿弥は外面的要素に捉われない「まことの花」がなければならぬと説く。

普通、美しさ（「花」）といって思い描かれるのは、若さからくる花（「時分の花」）、声の美しさ（「声の花」）、柔和で気品あるたたずまいや物腰（「幽玄の花」）という外面的な（人の目にも見えた）美しさである。それは素材そのものもつ美しさや発声・物真似という能の基本的な技能の習得によって得られる美しさである。それに対し「まことの花」とはこうした外面性や、為手の意識的な発声・所作、すなわち〈計らい〉を超えたところにうまれるものと考えられている。それは「人の心の花」のごとく「色」（視覚的対象）にならない美しさであり、例えば「薄霧の籬の花の朝じめり……」の古歌の風情の如き「萎れたる風體」であると言われる（『風姿花伝』三五―六頁）。花の「萎れたる」姿は「花よりも猶上の事」であるといわれ、それはまた別の箇所「かたちなき所、妙体也」（『花鏡』一〇一頁）という表現ともつながってくる。「無文の能」（修飾を排除した能）であるそれは、「さびさびとしたる中に何とやらん感心のある所あ」る「冷えたる」能（『花鏡』一〇三頁）であって、具体的記述の不可能な境位であるといわれる。物真似芸から出発した能が、単に通念をなぞること、すなわち表層的な役柄的ふ

るまいの模倣という次元を超えて、行為者そのものを内面の葛藤・矛盾・欲動をも含めて捉え、同時にその存在を日常世界を超えた広がりのある時空間のなかで更に鋭く凝視することで見えてくる「在ること」自体の美しさ、自・他の区別を含みつつそれを越えた存在の表現であるとそれはいえよう。

「言語道断」といわれるこの境地では、いわゆる「記号」としての「言語」の機能はすでに破綻してしまっている。通常の言語の機能をもってしては『井筒』の女の「匂ひ」は記述することはきわめて困難である。芸境を九つの段階にわけて説く『九位』には、その最上位について次のように記されている。

妙花風 新羅 夜半 日頭明なり（真夜中に皓々と輝く太陽）

妙と云ば、言語道断、心行所滅なり。夜半の日頭、是又言語の及ぶべき処か。如何然ば、当道の堪能の幽風、褒美も及ばず、無心の感、無位の位風の離見こそ、妙花にや有べき。

（二七四頁）

「夜半」（漆黒の夜の闇）と「日頭」（目も眩む昼間の太陽）という絶対に矛盾するものを同時に感じる風情の表現。或いは、絶対的対立物を己れの内に含みこんである存在の表現が最上位の芸境と考えられている。もとより、こうした説き方自体は世阿弥の独創ではなく、大乘仏教の伝統的な言語戦略を踏襲するものである。「不生亦不滅 不常亦不断 不一亦不異 不来亦不出」という龍樹『中論』

冒頭の帰敬序に遡るこの言語観とは、「分別」「ことわけ」の働きによつては捉ええぬ真理の言明を逆説的に行なおうというものである。言語は常に視点の制約を受けて成り立っており、真実在を直接的に語りえないから、むしろ通常の言語機能の破綻をもってその外部を指し示し、有限者の視点を越えた仏（無際限なるもの）の視点すなわち悟りの境地の存在を示す。¹² 龍樹以降、大乘仏教の根幹として日本でも主として天台系を中心として受け継がれてきたこの言語戦略を世阿弥も意識的に取り入れ、そうした仏教の空的世界観、存在論の実践としての能芸の位置付け、すなわち「芸道」の確立が試みられている。

「言語道断」の境地を為手の意識に即して語る時に強調されるのが「心行所滅」「無心」である。記号的表現の彼方、人間の思惟を超え、また、意志の働きの滅した境地が「妙」といわれる。意識的「工夫」、修練、駆け引きの果てに、「主体的意志」の働きを忘れ、「我見」（一方的まなざし）の主体としての「我」「己れ」という限定を超えて（「離見の見」『花鏡』八八頁）、世界と一体になることができれば、そこに妙花が咲き、真の感興が生じると考えられている。『遊楽習道風見』にはこれを次のような比喻を用いて説明している。

有無二道にとらば、有は見（外に現われる姿）、無は器（為手

の器量) なり。有をあらはず物は無也。縦ば、水晶は、清浄体にて、色文無縁の空体なれ共、火生・水生を為せり。火・水の別性を無色の空体より生ずる事、是いづれの縁生ぞや。或歌に、「桜木はくだきて見れば花もなし花こそ春の空に咲きけれ」と云り。遊樂万曲(全ての能作品)の花種をなすは、一身感力の心根也。只、水晶の空体より火・水をなし、桜木の無色性より花実を生る如く、意中の景より曲色の見風をなさん堪能の達人、是、器物なるべし。

凡、風月延年のかざり、花鳥遊景の曲(自然を題材とした能の意匠は)、種々なり。四季折々の時節により、花葉・雪月・山海・草木、有生・非生に至る迄、万物の出生をなす器は天下也。此万物を遊樂の景体として、一心を天下の器になして、廣大無風の(窮りなく、形なき)空道に安器して、是得遊樂の妙花に至ることを思うべし。(二六七頁)

為手は「水晶」の如く、己れを空しくして「万物」を容れ「万物」を映す力量(器)を備えた時「堪能の達人」となり、舞台に万物をありのままに、それ自体として——しかも自分の上に、自分と区別しながら無区別に——自在に表現することが可能になる。「無心」、すなわち我心(計らい・思惟)を離れるとは、為手(見る主体)と景物(見られる客体)が一つになることである。映すものと映されるものの不二・相即の関係の示唆である。こうした「存在」の本来

性を自性(固有の性質)を超えた有り様として捉え、個物の相互性、互具性を強調する考え方は、元来、天台思想の中で展開されてきたものであるが、ここで『三十四箇の事書』から一例だけあげておく。

譬へば、天月の体は全く三つも四つもなければども、一切の水に宿るがごとし。一体の上の三名なり。(中略)水中の月を見るは、天月を見るなり。愚人はこれを知らず。その故は、眼も清浄なり、水も清浄なり、月も清浄なり。三つながら互いに映徹して、眼の水に移り、水より伝えて月に移り眼次第に伝えて、月の位にあって月を見るなり。全く水に移る月を見るにあらざ、真に天月を見るなり。¹³⁾

古語の「かげ」には、「光」、「光によって見える物の姿」「水や鏡にうつる物の姿」とともに、「光が物に当たって、光の反対側に生じる暗い像」更に「物にさえぎられて光のあたらない所。物かげ」と、現代の感覚からすれば相互に矛盾する内容が一語の内に含まれている。存在についてのこうした本源的な感覚の取り戻しこそ、能の表現の究極的な目標であるといつてよい。

先の『遊樂習道風見』からの引用文中における、「器」としての「無」、また「空体」「空道」などは、一見すると和辻の「絶対空」を想起させる如き表現であるが、「言語道断」にして「心行所滅」

する妙境を以上のように理解するならば、世阿弥の意図としては、表層的（記号的）な自・他の区別を泯棄した「空」それ自体が日常世界の個別的具體と別に実体として措定されているわけではないことを、ここであらためて注意しておく必要がある。これは世阿弥自身、いたるところで、具体的演能論として語っている点であり、例えばそれは先の『九位』の引用文中にあった「無位の位風」の解釈の問題と関わってくる。境位に階梯をつけ、下位より上位へと稽古を積むことを求めながらも最終的に「位」という発想を廃棄する、その真意の問題である。

世阿弥は既に上手に達した名人に向け、次のように「初心を忘るべからず」という心構えとして述べている。

能に初心を忘れずして、時に応じ、所によりて、愚かなる眼にもげにもと思ふやうに能をせん事、これ寿福也。（『風姿花伝』四五頁）

初心よりこのかたの、芸能の品を忘れずして、その時々、用々に従て取り出だすべし。（同前六〇頁）

年令を重ね、芸境を高めてきた名人は、己れの到達した境位に固執してしまふことが多いが、観客との関係を顧みないでいると「悪い却」になるといふ。晩年にいたるまで融通無碍な芸風を維持した亡父観阿弥の遺風を伝えるべく書かれたものだが、世阿弥自身老境に至ると、これは「却来華」という最終的な「花」の概念として捉え

られるにいたる。

「却来華」とは、例えば却を積み「九位」の最上位まで極めた為手が、再び下位のリアルな物真似芸のレベルに立ち戻って演じる時に、ただ荒々しい即物的な芸に「和風」——和らいだ風情——が加わり、奥行のある「花」が咲くことをいう。様々なレベルの鑑識眼を持つ観客それぞれにあわせて演じても、そこに「自然に面白き一体一体のあらんをば、諸花と心得べし」（『拾玉得花』一八七頁）といわれる。禅の有名な公案を踏まえて、世阿弥はこれを「万法一に帰す。一いづれの所にか帰す、万法に帰す」（同前）と説く。

徹底して卑近なる具体物（形あるもの）に即しつつ妙理（形なきもの）を感得させることは、妙なるものをいかにも妙なるように、素材や技法を限定して演ずるよりも更に難しい境位だとされる。この、自・他の一体性の上に立つ、いわば無際限の精神の運動を生き、表現することが、「芸道」であると考えられているのである。

命には終りあり、能には果てあるべからず。（『花鏡』一〇八頁）

三 「うつし——映・現・移」としての「在る」こと

形ある「色文」の世界はまた、「無常」なる世界である。そもそも、「無常」は「苦」「無我」と並んで仏教の基本的な哲理であるが、その出発点においては、「無常」であること、すなわち生滅変

化すること（或いは、そのように見做すこと）こそが、一切の「苦」の原因であるから、これを超克して「無我」の境地を得ることが追求された。

日本の文芸の世界を眺めても、王権（中央集権国家）の確立とともに時刻制度や暦法が整備され、抽象的時間が人々の生活世界の中に強制的な力をもって浸透してゆく過程と、「無常」の自覚（過ぎ去って戻らぬ時間の観念）が深まり、己れの「老い」や「死」（未来）を恐怖する和歌が詠まれるようになる事態が対応している。また、この無常観の深まりは自己意識（自我）の先鋭化と平行して進行し、先にも引用した小野小町の和歌に代表されるように、無常なる世界から超脱するべく、自己の内面世界へ逃避し、「眺める主体」として自己を取り戻そうとする傾向が顕著になってくる。即自的生活世界を否定する意識が、「昔」という神話的・彼岸的時間に固執し、ここからある種俯瞰的に存在を観望するという態度も、この過程から生まれてきたものである⁽¹⁵⁾。

こうした趨勢の中で、古代末期から中世にかけて真理世界（理）と無常なる現実世界（事）の関係をめぐる理解に大きな転換が見られるようになる。一言で言えば、超脱されるべき無常なる始発の世界に再び立ち戻ることが、強く求められてくる。ある種の浄土思想に見られるように真理世界を实体化し、これに安住し、或いはこれのみ志向することは、真に「空」を理解したことにはならず、真

理世界は無常なる個別具体の世界を離れて存在するものではないと原理的批判が行なわれるようになるのである。個別具体に即すとは、まさに無常なる時間の内に在るものを捉えなおすことである。

世阿弥が晩年に唯一の後継者と認めた金春禅竹の代表作の一つ『芭蕉』は、夏には丈高く盛んに生い茂りながら冬にはすっかり枯れ衰えて無残な姿をさらすことで最もよく無常を象徴する植物「芭蕉」に材を採り、まさにこの存在の「無常性」と、無常なるものの成仏（「草木成仏」とを主題とした作品である。中秋の明るい月が「物凄き」（荒涼とした）景色を照らした中、僧侶と芭蕉の精女が、草木成仏をめぐって問答を交わし、成仏の実相として草木の四季の変化が描写され、やがてそれは晩秋の風に吹き乱された破れ芭蕉の姿へと収斂してゆく。草木（存在）の本質を盛りの姿においてはなく、「破れ」た姿、すなわち、無へ向かう姿、存在と非存在の境において捉えようとするところにこの能の特質がある。

芭蕉の精がこの世に現われる「執心」の因として語られるのが、「雪の芭蕉」の故事である。昔、芭蕉をこよなく愛した唐の帝は、冬に芭蕉が枯れて無くなるのを惜しみ、「冬の芭蕉」を描くように命じた。画人がやむなく芭蕉に雪の降り積もった虚構の姿を描いたところ、帝はこれを喜び、冬には常にこの絵を掛けて眺めていたという。芭蕉の精はこの「雪のうちの芭蕉」を「偽れる姿」として、「まことを見えばいかならん」との思いより僧の前に現われる。「雪

のうちの芭蕉」は「諸行無常」なる存在の現実の有り様から目をそむけたところの觀念の産物である。ここには常住不変なる真理世界と、無常なる現実世界とを截然と区別し、前者を後者より優位におく二元論的志向が前提されている。そのような考えに基づくかぎり、芭蕉に最もよく象徴されるごとき草木非情（自発的意志を欠く存在）は、成仏という真理世界には決して容れられないものとなる。ところがここでは、法華經「葉草喻品」の諸法実相を説く一乗思想（一元論的思考）¹⁶に基づき全く逆の発想が示される。草木は萎れ、枯れ、消え去る故に価値が無いのではなく、むしろ雨露や霜に傷められ、風に葉を破られて刻々と変化してゆく姿そのままに「無相真如の体」であると捉えられる。

法華經では、水が様々に姿を変えて草木の生命を育むように、真如はこの現実世界の外部にあるのではなく、この世界そのものの内に時の流れに貫かれて、そのものとしてあると説かれる。ここから、草木にかかる「雨露霜雪」は真如そのものであり、萎れた花に雨や露のかかる様、枯木や枯草に霜や雪の降りた様こそが、緑陰濃く生い茂った様よりも、むしろ存在の眞実相を表すイメージとして尊ばれるようになる。作品中繰り返し強調される中秋の澄み切った月光は、この草木にかかる「雨露霜雪」に輝きを与え、その存在を際立たしめる装置でもある。皓々と照らす白い月光の中で、芭蕉（の精）もまた「白栲の氷の衣 霜の袴」という、いわば清浄な光

そのもののイメージとなって「月ひとり」を共に「風音」を伴奏として序の舞を舞う。

シテ今宵は月も白栲の 地水の衣、霜の袴 「序の舞」
シテ霜の経、露の緯こそよわからし。 地草の袂は シテひさかたの地ひさかたの天つ少女の羽衣なれや シテこれも芭蕉の葉袖を返し 地返す袂も芭蕉の扇の、風茫茫と物凄き古寺の庭の浅茅生、女郎花、刈萱、面影移らふ露の間に、山嵐松の風、吹き払ひ吹き払ひ、花も千草も散りぢりになれば、芭蕉は破れて残りけり。

舞を舞う内に、芭蕉の（精の）みすぼらしく破れた葉袖は「ひさかたの天つ少女の羽衣」と重ねられて、無残さの極みが、無垢なる最上の崇高さと一致する。が、芭蕉の本質・本体として「天つ少女」が現われるのではない。「白栲の氷の衣、霜の袴」という姿は光（真如）を照り返すものであると同時に、丁度『井筒』における寺井の水面がそうであったように、己れの内に万象を映し出す鏡面のイメージを併せ持つ。

そこに束の間、「少女」、「女郎」、「老女」の「面影」が、また古寺の景物が次々と「映（写）り」・「現り」、また「移り」（分裂し、展開して）ゆく。この「うつされてあるもの」という存在イメージは、指示対象の自己同一的現前の次元を捨象し、記号の多元的流動性を前提とする掛詞や縁語等の伝統的な和歌の技法を踏襲した詞章

の表現法や、舞台上で詞章を謡う際にシテと地謡いの間に明確な役割分担をしないという演出上のレトリカルな次元の特質によって一層本質化されている。「在る」ことの本質は両義的、相互的（矛盾概念が相互反転可能）であるだけでなく、むしろこのように時の内で無限に「移されゆくもの」——差異化し、流動するもの——として捉えられていると考えるべきだろう。

抑、花とは、咲くによりて面白く、散るによりてめづらしき也。有人問云、「いかなるか無常心」。答、「飛花落葉」（花が散り葉が落ちること）。又問、「いかなるか常住不滅」。答、「飛花落葉」云々。面白と見る即心に定意（決まり）なし。（『拾玉得花』一八六頁）⁽¹⁾

『芭蕉』はこの故に、時の流れを俯瞰的に観望しながら、なお「芭蕉は破れて残りけり」として、現世の内に還帰して終わる。萎れた姿であるからこそ様々な形象を呼び込むように、「破れ」た姿こそが、非完結的で、開かれた、「ウツリ」ゆくものとしての存在の本質を象徴するのである。

注

(1) 和辻哲郎『続日本精神史研究』「現代日本と町人根性」（『和辻哲郎全集』第四巻 岩波書店所収）。

(2) 坂部恵『仮面の解釈学』東大出版会。以下同書からの引用は本文中にその頁数をカソコにて記す。

(3) 原理的に不断に流動して「否定の運動」を実現し続けるところに成立

するとされた和辻の「人と人の間柄」が、具体的に論じられる段になると、「全体性」の方に滞ってそこにこそ本来性があるかのように論述される傾向は、夙に指摘されてきたが、坂部はそれを充分に自覚して、和辻が否定の運動の根源に「絶対空」・「絶対的否定性」・「絶対的全体性」等の独断的な形而上学的原理を紛れ込ませてしまった点に留意を怠らず、「自己」と「他者」、「われ」と「なれ」或いは「きみ」の相互現前的・相互変換的世界において「超越的・絶対的な固定項」をおくことをことさらに排し、私達の存在の場においては「ア・プリオリに一義的に固定された質的な差別や価値の序列というものは存在しない」（前提書三二頁）ことの確認が繰り返しなされてはいる。が、起源や発生を問うという方法自体に由来する限界や、「相互性」の把握の仕方に時間性——無常性——の視点がいささか不足であることから、本来的意図を逸脱する如き印象を与える叙述があらわれるのではないかと考える。

(4) 以下、謡曲の引用は日本古典文学大系『謡曲集』（岩波書店）に拠る。必要に応じ、日本古典文学集成『謡曲集』（新潮社）および日本古典文学全集『謡曲集』（小学館）を参照し、表記は主に読み易さの点より適宜改められている。

(5) 「伊勢物語知願集」およびその系統の『伊勢物語』の古注に基づき、ここに業平を待ち続けた女が結局三年後にはなくなってしまう悲劇的なドラマを背後において読む説もあるが、ここでは能の作品を自立した一個の作品として扱う方法をとっている。

佐藤正英『井筒』をめぐって——夢幻能の構造——（季刊日本思想史第三十九号『謡曲の思想Ⅲ』ペリカン社）は能の詞章を作品世界に内在的に緻密に解釈しており示唆されることが多かった。

(6) 従来「待つ」の解釈は、「待つ」対象に具体性をもたせて井筒の女を「夫を思慕し、夫を待ち続ける女」と規定する見方（例えば相良亨『世

阿弥の宇宙』ペリかん社など」と、「待つ」とは「自己内の観念作業」(上田哲之『井筒』にみるいにしへの構造)季刊日本思想史第二十四号ペリかん社)であり、女の恋の情念は「現実世界からなかなかはみ出ている」「絶対願望」である(佐藤前掲論文)として女の意識の有り様により比重をおいて解釈する仕方大きく二つに別れるが、本論では後者の立場に立ち、さらに「待つ」姿勢というものを他の諸作品にも共通する人間存在の一つの典型的有り様として、より普遍的視点よりの解釈を目指すものである。

(7) 岩波古語辞典「むかし」の項参照。

坂部恵氏はこの項をもとに、「元来は、単なるいわゆる過去の向かう方向性ではなくていわば水平にながれる日常的時間にたいして垂直の形でかわって来る一種の神話的時間を意味することばであることがわかる。いいかえれば、それは単なる方向性を示すものというよりは、回想がそこへと向かい集斂して行く方向(今日の哲学用語でいえば「志向性」の向かうところ)を示すことばにほかならないといってもよいだろう。「むかし」とは、こうして、時間の原点、というよりは、むしろ時間と時間のうちにある自己との標定をはじめて可能ならしめる複合的な座標系ないしは座標の変換群のマトリクスの出現という原初の出来事そのものを示すことばにほかならないのである」と解釈しておられ、大変に示唆を与えられた(「過去と未来——旅の時間について」(『講座 現代の哲学』弘文堂)。

(8) 向坂寛『恥の構造』講談社参照。

(9) 馬場あき子『鬼の研究』(ちくま文庫)参照。

(10) 岩波日本古典文学大系本では「亡夫—魄霊」となっているが、本論では女の取り戻そうとしたものは現実の夫との関係にとどまらず、より原初的な「昔」との関わりであり、三節の『芭蕉』の解釈にみるように、より普遍的な地平に開かれた人間存在の本来性の回復であると考えるた

め、夫—婦関係に限定されず、また最終場面の「萎れる花」の詞章のもつ奥行と多層性がより生かされる小学館日本古典文学全集本の表記、即ち旧説を採る。この問題をめぐってはさらに(第三節で一言だけ触れてはいるが)、能の詞章についての記号論の観点からする議論を別途用意する必要があると考えている。

(11) 以下能芸論の引用は『日本思想大系 世阿弥・禅竹』(岩波書店)に拠り、書名と頁数を本文中にカッコで記す。また引用文中のカッコ内の解釈は引用者のものである。

(12) 拙稿「声・字・実相——空海修行論の基底に関する一試論」(『倫理学紀要』第8輯東京大学文学部倫理学研究室)参照。

(13) 日本思想大系『天台本覚論』岩波書店 「常同三身の事」一五三頁。

(14) 典拠は、『碧巖録』四五則「僧、趙州に問ふ。方法一に帰す、一何れの処にか帰す。州云はく、我青州に在って一領の布衫を作る。重きこと七斤なり。」(朝比奈宗源訳注岩波文庫中巻二二七頁)。

(15) 唐木順三『日本人の心の歴史』筑摩書房、真木悠介『時間の比較社会学』岩波書店等参照。

(16) 例えば以下のような箇所典型的にみられるものである。「譬えば、三千大千世界の山川・溪谷・土地に生ずるところの卉木・叢林及び諸の薬草は、種類若干にして、名・色各異り、密雲は弥く布して、遍く三千大千世界に覆い、一時に等しく漉ぎ、その沢は普く卉木・叢林及び諸の薬草の小根・小茎・小枝・小葉と、中根・中茎・中枝・中葉と、大根・大茎・大枝・大葉とを治し、諸の樹の大小は上中下に随って、各、受くる所有りて、一雲の雨らす所は、その種性に称いて、生長することを得、華・果は敷け実り、一地の生ずる所、一雨の潤す所なりと雖も、しかも諸の草木に、各差別有るが如し。」(坂本幸男他訳注『法華経』岩波文庫二六六頁)。

(17) 先にも引用した『三十四箇事書』「生死即涅槃の事」には次のように

ある。

生死即涅槃とは、常の人の思ひにては、此死生彼せず、改むるなく、堅固不動なるを、涅槃と曰ふと思へり。今云ふ、全くしからず。これは、世間相常住の法門をいまだ意得ざるなり。世間相常住と云ふは、堅固不動なるを常住と云ふにはあらず。世間とは、無常の義なり、差別の義なり。無常は無常ながら、常住にして失せず、差別は差別ながら、常住にして失せず。(前掲書 一五七頁)。

無限に差異化する時間の推移の内に在ることに即する以外に真理世界との邂逅はありえないと考えるゆえに、「草木成仏」という主題に関しても、草木という「非情」が「有情」に「転じて」成仏するのではなく、「非情ながら有情の徳を施す」「ただ非情ながら、しかも有情なり」として、天台本覚法門においては既にあえて「草木不成仏」の義が立てられることとなる。(前掲書 一六六―七頁)。