

能を作るといふこと——《弓八幡》を事例に謡曲と能作論の思想的架橋をめざして

上野 太祐

1 問題の所在と方法の吟味

世阿弥（一三六三？—一四四三？）をめぐる研究は、国文学分野における伝書・謡曲の精緻な文献学的研究が主だったものだが、焦点をその思想研究に絞ると、美学・哲学分野では芸道論を中心に伝書研究が、倫理学・日本倫理思想史分野では中世日本の倫理思想を捉える視点から謡曲研究が、各々展開されてきた^①。しかし世阿弥という一人の人間がしたためた伝書と謡曲との思想的つながりを考える研究はまだまだ十分には展開されていない。従来の伝書研究の視点には近代以降の演劇論や稽古論への関心が強く投影され、議論の主題が身体論や無心など西田幾多郎以来の日本の哲学の関心事に偏ってきたことがその理由の一つと考えうる^②。こうした視点の研究は、伝書の思想がもつ可能性をアクチュアルな形で引き出

すことに長けている一方、伝書の中に確かに流れている世阿弥の中世的感性——例えば神仏の問題——をともしれば度外視してしまう。他方、謡曲の読解を通じて、神仏や死者をめぐる倫理思想を捉えてきた倫理学・日本倫理思想史分野においては、その視点から世阿弥の伝書をあらためて読み解くといった成果には十分結びついていない。謡曲の思想研究の成果を伝書の思想といかに有機的に接続するかという点が、当該領域で世阿弥という一人の人間の思想に迫る上での課題となろう。またこのことは、世阿弥の思想を日本の倫理思想の文脈にいかに位置づけるかというより視野の広い問題にも関わる。

以上を踏まえ、本稿は、世阿弥が芸において重んじた「花」の成就の前提となるはずの能作と謡曲との連続性を取り上げること、伝書と謡曲の思想的架橋の土台を整備したい。従来、世阿弥が伝書において謡曲を如何なるものとして捉えて

いたのかということとは、相良亭『世阿弥の宇宙』（特に序章・終章）などの僅かな例を除き、積極的には問われてこなかった。だが、能の出来庭できまばが具体的には謡曲に基づく以上、世阿弥の説く「花」を捉える前提として能作は実は重要な位置を占める。

相良は同書で、倫理学・日本倫理思想史の立場から、世阿弥伝書の思想と謡曲との関係を網羅的かつ体系的に論じた。氏は「芸論の生きた理解にも欠かせないものとして謡曲の思想が問われてよい、問われなければならない」「相良1900:12」³とし、世阿弥作とされる謡曲群の味読から世阿弥の思想に迫った。序章で「危険な考察をあえて行う」「同…15」と述べつつ、自身の方法論の課題点を挙げ論じている。その論点を簡条で整理すれば、以下の通りである。

- ① 謡曲を演能から独立させて研究することはできるのか。
- ② 世阿弥作と確定できる曲がないことにどう対応するか。
- ③ いかなる謡曲の分類が行論上妥当であるか。

これら諸点への相良の結論を簡単に確認したい。①については、一曲の作成にあたっては作詞者による本説（作品の典

拠となるもの）の解釈が入り込むはずであるとの想定のもと、「作者世阿弥が本説から解釈しとって一曲を構成した思想内容の理解に謡曲研究を限定」「同…10」し、世阿弥が本説から読み取った「謂レ」「理」の解明のみに問題を絞るその思想を明らかにする方法を採用した。こうして、演能を含む能一般ではなく、あくまで詞章としての謡曲の思想内容を研究対象とする道を拓いた。②については、氏の関心は対象曲が世阿弥作か否かということにあるわけではなく、あくまで世阿弥の思想の把握にあることを強調した上で、世阿弥自身が改作を勧めているため、現在伝わるものが古態のままである保証がほぼ無いことを認めている。ただし音曲や振りに比して詞章は相対的に改変が少ないものと推測され、仮に改変が行われていたとしても「思想的な骨格を崩すようなことは容易には行われ難いもの」「同…15」と見る。こうして相良は、ほぼ全研究者が世阿弥作と認める曲を中心にそれらより深い内面へと沈潜する内在的研究へと進んだ。③については、よく知られた近世以来の五番分類（神男女狂鬼）ではなく、世阿弥伝書『五音』『五音曲条々』に基づき相良が僅かな改変を加えた「祝言・幽玄・恋慕・哀傷・闌意らんい」「同…18」という独自区分を、謡曲の思想を分類する研究視角として採用した。世阿弥はこの五種に心情・事態を分類できると考えていたと相良は想定し、世阿弥の思想を論ずるうえで妥

当な分類だと述べた。

相良が上記の方法論を採用し、世阿弥の思想を独創的かつ幅広く論じたことは、世阿弥作謡曲の総合的把握を達成した点で卓越した成果であった。本稿ではあらためて相良の方法論の再検討から始め、世阿弥伝書と「芸論の生きた理解にも欠かせないもの」とされた謡曲理解とを接続する道を探りたい。

相良は、①について、謡曲の詞章のみを演能の実態から独立させて研究対象とすることに対して丁寧な説明を試みており、それ自体は非常に重要な指摘である。ただ、世阿弥の思想という目線からすれば、むしろ問われるべきは能の立ち上がりや究極的に何に起因していたかという点ではなかったか。後述の通り、世阿弥伝書を読み込むと、能の立ち上がりは謡いに行き着くと考えられ、その意味で謡曲の詞章のみを研究対象とすることは、世阿弥の思想の観点からも首肯される。②について、「思想的な骨格を崩すようなことは容易には行われ難い」との想定や、「謂レ」「理」に注目することで世阿弥の思想に迫るという姿勢は「理」にあるが、現実には例えば後場が丸ごと取り替えられている可能性のある曲などもあり、依然慎重な姿勢が求められる。相良の指摘にもある通り「世六十以後申楽談儀」(以下、「談儀」)には「然ば、能も当世くを心得て、昔はかく成とのみ心得べからず」

「287」とあり、一曲の様相が大きく変わりうることは疑いない。その点で、②は、伝書と謡曲との思想的な関係を問題にする本稿においても深刻な課題であるが、現時点で説得的な解決策を見出せていない。たしかに「応永年中の所作、末代にもさのみ甲乙あらじ」と、三道にも言へり。然ば、此の新作の能共を、本意を失はず、当世をち、と色どり替うべし」「287」ともあり、観世内での考えが共有されていれば「本意」を失うほどの変更は成され難いものと考えられなくもないが、現実の改作状態は想像以上に激しかった可能性もある。②はなお克服すべき課題として残さざるを得ない。③について、相良も指摘した通り『五音』『五音曲条々』に掲出された「祝言・幽玄・恋慕・哀傷・闌曲」はあくまで音曲の分類であり、これらの指定が一曲全体を貫く個性に通じるとは必ずしも認められない点を、より丁寧に考えたい。相良は一曲全体の風趣を問題にしているが、後述の通り世阿弥は謡いに能の本質を見、また一曲内にむしろ多様な五音のあり方を認めていた以上、分類を先立ててしまうと還元的操作に陥る危険もある。無論、世阿弥の思想を抽出するという目的に沿って「謂レ」「理」を軸に音曲の分類を一曲全体の分類へと拡大し、その曲の力点を押さえる方法は「理」あるだろう。しかしそれは同時に、謡曲に描き込まれた多様な情念を捨象する危険性と表裏である。そのため、相良が導入した分

類は、本稿では踏襲しない。むしろ分類を前提とせず個別の謡曲がもつ内容を捉えること、伝書の思想と謡曲の思想とのつながりを考察することから始めたい。

相良は謡曲の精読により得た成果から、世阿弥晩年の伝書『夢跡一紙』『金鳥書』の分析へと進み、天地宇宙におのずからなりてある己を「自己慰撫・自己救済」する強い意志に人間世阿弥を見たのであった「相良1990: 278-279」。ただ、ここでは世阿弥伝書のうち最も注目される稽古論の問題——その先に見いだされる「花」の思想——が後景に退いていた。相良の成果を受け継ぎつつ世阿弥の思想を倫理想として総合的に捉えていくためには、伝書と謡曲とを説得的につなげる必要がある。そこで伝書研究の焦点を特に能作論に絞る。能作論は稽古論を含む射程を持つとともに、謡曲の組み立てに直接関係するため、両者を架橋する具体的な道だと考えられるからである。

2 耳の芸としての申楽——能作論から謡曲へ

世阿弥当時の能の上演は、例えば能楽堂で静かに鑑賞する現在の形態とは大きく異なつたことは周知の通りである。伝書を開けば、「貴所・山寺・田舎・遠国・諸社の祭礼」「45」、あるいは「……広座・少座、庭前・屋内、ないし、かりそめ

の座式」「185」など、庭を選ばず能を成就させるための「宛てがひ」が随所に見える。世阿弥たちは多武峰や春日興福寺で毎年催された神事猿楽への参勤義務に則り「式三番」（いわゆる翁猿楽）の後に申楽を披露したかと思えば、別の機会には、貴人の酒席へ不意に呼び出され申楽を仰せつけられることもあったらしい「70」。このように、申楽は実に多様な環境で演じられていたのである。また、「勝負の立合」「30」に関する記事が伝書に散見することから、当時の演能ではしばしばグループ（田楽能のグループも含む）間の競い合いもあったらしい。足利義満が没し、目利きの將軍足利義持が実権を握ると、「当世は、御目も弥闕て、少しきの非をも御讚談に及ぶあひだ、玉を磨き、花を摘める幽曲ならずば、上方様の御意にかなふ事あるべからず」「118」と託つ世阿弥なのであった。こうした環境にあつて世阿弥は「申楽を作らん事」こそ「此道の命」「30、47」と喝破した。その稽古論の一切は、つまるところ能本（すなわち謡曲）に拠つて成就するものであり、よく知られる「花」もその例外ではない。

では、申楽の庭において「花」の成就を目指すにあたり、その具体的な素材たる能本はどう関わるのか。能本の作成に関する世阿弥の思想を知ろうとすると、伝書「三道」が手がかりになる。能一曲を作るにあたり、世阿弥は「能の種を知る事」としてこう語る。

一、種しゅといつば、芸能の本説に、その態むねをなす人体じんたいによつて、舞歌ぶがのため大用なる事を知るべし。そもそも遊楽ゆうらく体といつば、舞歌なり。舞歌二曲の態をなさざらん人体の種ならば、いかなる古人・名匠なりとも、遊楽の見風あるべからず。この理ことわりをよくよく安得すべし。「竹本 2009：305」

一曲の中心を、舞歌を成す人体にするよう説く。それは「遊楽」の人体の本質が「舞歌」にあることを意味する。「遊楽」の語は「風姿花伝」「花鏡」には見えず、比較的後年に用いられ始めたものだが、その思想的萌芽は「風姿花伝」序に見える。

……且は天下てんか安全あんぜんのため、且は諸人しよじん快樂けつらくのため、六十六番の遊宴を成て、申楽と号せしより以来、代々たよの人、風月ふうげつの景を仮て、此遊げつびの中なかちとせり。「14、傍点引用者」

申楽は「遊び」として捉えられている。世阿弥が申楽を「遊び」と語るとき、そこには申楽の原風景である神代の「天香久山」の神楽（「御遊び」）が重ね合わされている（世阿弥はこの神楽を申楽の起源の一つと説く）。神代以来、申

楽は「代々の人」が「風月の景」を「中だち」として成り立つてきたと世阿弥は言う。われわれが日常では直接的に触れ得ない何か——天下安全・諸人快樂につながる何か——を、「風月の景」を仮りて手の届くものへと変える営み、それが世阿弥の考える申楽なのであった。彼の語った稽古論も、その核心に存する「花」も、基本的には「風月の景」の向こうにある何かへの接近を目指した語りであったと言って良い。「風月の景」とは「花鳥風月の景」、すなわち詩歌のこゝと解しうる。というのも、同じ序の中で、申楽の道を極めようとする者は非道を行ってはならないとされながら、「歌道」だけは「風月延年のかざり」で例外とされ、むしろ用いることが求められているからである。

その「風月の景」を象った「歌道」を申楽の道の「中だち」とするとは、具体的にはどういうことか。また、「歌道」が「中だち」となるのは何故か。これらの問いは、当初雑駁に語られていた能の稽古の基盤が、後年「二曲三体」に集約されていった事情と無縁でない。世阿弥はある時期から——表の指摘では「花習」執筆の後半期から——申楽の基礎を二曲三体に見出していった。二曲三体を世阿弥が初めて体系的に語ったのは『至花道』第一条である。ここでは、二曲を舞と歌、三体を物まねの人体じんたいと規定し、それらを習道の入門と位置づけている。

稽古論として読むと、舞と歌は対等に扱われているように見えるが、能作論として読むと、様相はいささか異なつて見えてくる。能本の作成にあたり、世阿弥は舞と歌との間にはつきりと先後関係を付けていた。例えば、『花伝』第六花修第一条にこうある。

たゞ、優しくて、理のすなはちに聞ゆるやうならんずる、詩歌の言葉を取るべし。優しき言葉を振りに合合わせれば、ふしぎに、をのづから、人体も幽玄の風情になる物也。〔47〕

優美で、理もすぐさま「聞ゆる」ような詩歌の言葉を用いて、「振り」にその言葉を合わせれば人体は幽玄な姿になるという。「聞ゆる」とはひとまず、詩歌の「優しき言葉」がおのずと耳に入ってくるさまを表すだろうが、より丁寧に見れば、「理」が「聞ゆる」ともあり、これは、優美な言葉により、理知を介さずともおのずと「理」のわかるさまも表示ものと読める。つまり、「振り」そのものが固有に優美さを持つというよりも、「優しき言葉」が「振り」に合うことで、物まねの人体のしぐさがおのずと幽玄な姿になることを説いている。人体を「幽玄の風情」にさせるのは「詩歌の言葉」、すなわち歌である。これを踏まえて続く第二条で、世

阿弥は能本の作者として次のような分別を語る。

音曲にてはたらく能あるべし。これ一大事也。真実面白しと感をなすは、これ也。〔49〕

音曲だけの能や舞・はたらきだけの能は、狙うところが音曲ないし舞・はたらきのどちらか一方のみのため書きやすい。だが、「音曲にてはたらく能」は両者を併せたもので作成に難儀するが、そうした能こそ「真実面白し」との感を催すという。続けて議論は為手の演能に及ぶ。

音曲よりはたらきの生ずるは、功入りたるゆへ也。音曲は聞く所、風体は見る所也。一さいの事は、謂れを道にしてこそ、よろづの風情にはなるべき理なれ。謂れをあらはすは言葉なり。さるほどに、音曲は体なり、風情は用なり。〔同〕

ここに至つて二曲の先後関係は明らかになる。経験を積んだ為手は音曲からはたらきを生ずる。「謂れ」は言葉で表わされ、その「謂れ」を土台にして人体のしぐさの情趣（「風情」が生じる——そうしたあり方を世阿弥は見ている。「生ずる」とは、「風情」が音曲からおのずと立ち現れてくるこ

とを含意している。したがって、音曲の言葉に対して、予め思案された型を外から付けるといった発想ではない点が重要である。はたらきは音曲からおのずと立ち現れねばならない。以上の議論は、「音曲よりはたらきの生ずるは、順也。はたらきにて音曲をするは、逆なり」という注意喚起を経て、「これ、音曲・はたらき一心になる稽古なり」と結ばれる。能作論は直ちに稽古論へと接続する。その意味で、稽古論でしきりに説かれる「花」も能作論と無関係ではなからう。

音曲・はたらきの先後問題は、『花鏡』第四条で「一切の物まね風体は、云事の品によりての見聞」〔85〕であるとされ、見手の側に視点を變えてこうも語られる。

まづ、諸人の耳に聞く所を先立て、さて、風情を少し後る、やうにすれば、聞く心よりやがて見ゆる、所に移る界にて、見聞成就する感あり。〔85〕

つまり世阿弥によれば、見手には先に音曲が耳に入り、その後に風情が目に入ること感催されるとする（「先聞後見」）。言葉をもつ音曲が先立つことで風情が意味を帯びるということに相違なく、この点で音曲（歌）が風情（舞）に先立つという世阿弥の考えが確かめられる。この引用はまだ演

能技術に留まる内容だが、「先聞後見」の教えは後年、それを超える内容を伴い『拾玉得花』第一問答で再論される。第一問答は、能が出で来る時と出で来ぬ時の差と理由を問うたもので、世阿弥はここで「時の調子」に注目する。座敷の環境や寒暖・昼夜など、各々の時節に即した音感があるとし、「芸人の時機音」（時節を捉えた歌）が「時の調子の五音」（時節がもつ調子、後述）に相即することで「一座成就の感」に至るといふ。世阿弥は、陰気には陽を、陽気には陰を取り合わせることで出来庭が成就すると説く。

陰陽和すると者、自然、座式の、天気陰気などにて、物さびたる気色ならば、陰気ぞと心得て、陽声・永曲を相音に休息して、音感をなすところ、是、一座成就の感也。其感応より見風に匂ふ体風、「爰、面白」と見る数人感応也。如此、曲感に和する成就をや、出来る時分と申べき。〔185〕

一部難解箇所もあるが、「音感」に基づく「一座成就の感」があり、そこから「見風に匂ふ体風」へと関心が移り行き、人びとが「感応」し能は出で来るといふ一連の構図が見える。これは「先聞後見」の教えにも適う〔185〕。世阿弥はまず声によって人びとの「心耳」をひきつけることを狙い、

この「心耳」という印象的な語で能の成就をこう描く。

……しみかねたる当庭にも、相音の高声を以て、数人の心耳に通ぜしめて、為手一人へ諸人の目・心を引き入れて、其連声より風姿に移る遠見をなして、万人一同の感応となる褒美あらば、一座成就の遊樂なるべし。〔185〕

つまるところ、世阿弥は能の出来庭の根源を声に見ている。そして「耳」が、為手の声によって広がる謡曲の世界を、見手の心へと直に通ぜしめる道として確保されている。この点を強調すれば、世阿弥にとって能とはまず耳の芸であったと言える。

それにしても「時の調子」に合わせるとは、具体的にはどういうことか。調子の音取りに関わって直ちに想起されるのは、『音曲口伝』や『花鏡』の冒頭に引かれる「一調二機三声」の教えである。為手は吹き物の調子を音取り、己の機に合せて息を吸い、声を出せば、声先が吹き物の調子に正しく合せて発される、という謡いの技術的な教えである。しかし世阿弥は同時に、はっきりと能の庭において「時の調子」を捉えることをも述べている。そのことは、吹物のみならず、能の庭（陰陽、寒暖、四季、日夜朝暮、貴賤の多少、広座少座）も「時の調子」を奏でていることを意味する。した

がって為手は己の耳により、吹き物からの音取りと同じく、庭からの音取りをもせねばならない。

よく知られている通り、能の謡は絶対音高に拠っていない。では、為手は何を根拠に謡い出せば良いのか——その始源の根拠が「時の調子」であったと考えられる。「時の調子」について世阿弥は、『花鏡』第六条で次のように説明している。

……時の調子と者、四季に分ち、又、夜・昼十二時に、をのく、双・黄・一越・平・盤の、その時々にあたり。又云、時の調子とは、天人の舞歌の時節、天の調感爰に移りて通ずる折を、時の調子とは申なり、と云々。天道は舞歌時節不定あるまじければ、両説とも、その謂れかなへりと思えたり。〔87〕

ここには「時の調子」をめぐる二つの説が引かれている。ひとつは具体的な五音の調子の充当、もうひとつはその正体への言及である。ここでは後者に注目したい。「時の調子」は「天の調感」が「爰に移りて通ずる折」をいうとある。「爰」（すなわち能の庭）は「天」の調子を移し、「天」と通じた現場であると認められている。世阿弥の眼前に広がる庭に「群集」する見手のさまは、そのまま「天」の調子の反映

なのである。したがって、「爰」において「花」を成就させることは、そのまま「天人」の世界に「花」を成就させることへと通ずる。「爰」と、「爰」を超えた「天人」の世界という、二つの並行世界が想定されており、その結節点に立ち現われるのが謡曲の世界ということになる。そして「爰」と、「爰」を超えた「天人」の世界とをつなぐ通路は、為手と見手の「耳」なのである。

3 謡曲《弓八幡》の読解と「花」の成就

能作上、音曲は謂れが土台になり、その謂われとは言葉であると考えられた。その言葉の筆頭は「たゞ、優しくて、理のすなはちに聞ゆるやうならんずる、詩歌の言葉」である。申樂の謡いは詩歌の言葉で作られる。為手は、詩歌の言葉を基に、おのずと「風情」を生じることが期待された。為手がそうして「風情」を生じた時、その身は物まねの人体を通じ、いわば詩歌を身にまとう。『風姿花伝』序で世阿弥が歌道について「風月延年のかざりなれば、尤もこれを用ふべし」[14]と述べたのは、従来指摘されてきた能作の都合だけでなく、世阿弥の重んじた「言葉卑しからずして、姿幽玄ならん」[14]「為手となる上で必要な素養の陶冶にまで、射程を広げていると考えられる。前節冒頭に挙げた『三道』の「遊

楽体といつば、舞歌なり」[竹本2009:305]における「舞歌」の本質を能作論から突き詰めれば、詩歌に行き着くのである。

ただ、実際の演能は、その詩歌をもとに舞を成す人体(三體)を通じて能本の詞章を具現化することになる。『三道』では、舞歌二曲の態をなさぬ人体を種にすると、見たところの風趣が遊楽としてふさわしくなくなるとされ、舞は歌(音曲)を基礎にもつものだから、歌に基づく舞を根本とした人体を種に能を作れば、「おのづから」申樂としての見た目の風趣が具わるとされる(具体例は「竹本2009:305」参照)。この「おのづから」は、例えば物まねで「其の物に、能く成る」[86]「ことを目指すのと同様、人体への内在による風趣の発生を含蓄する。すなわち、対象の人体に成り入れば、為手が意図せずとも「遊楽」の庭に風趣が現成するということである。したがって、前節冒頭『三道』の「種といつば、芸能の本説に、その態をなす人体によつて、舞歌のため大用なる事を知るべし」という一文の「によつて」は、選定した人体次第で曲の舞歌の趣が左右されることをわきまえよとの意味に留まらず、選定した人体の内からおのずとこみあげる舞歌の力で大きな効果もたらされることをわきまえよとの意味をも含む。

世阿弥は『三道』で風情ある複数の人名を人体として挙げ

るが、最後は老体・女体・軍体の三体に集約する。三体をよく習い極め、幼い頃から身に習い覚えた舞歌の二曲を、個々の人体に染みわたらせよと説いた『至花道』——二曲三体論を体系的に語った初の書——の世阿弥の考えを見たい。

此外の風曲の品々は、みな、この二曲三体よりをのづから出来る用風を、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、りは、女体の用風より出で、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。〔113〕

老体・女体・軍体は各々「神さび閑全なるよそをひ」「幽玄みやびたるよしか、り」「身動足踏の生曲」の源とされ、為手の意中の景がおのずとその身の表面に現れるという。では、為手の意中とはいかなる景か。これまでの検討に基づけば、風情（風体）は音曲（言葉）より立ち上がるのだから、ここで能本（謡曲）の詞章との接続を考える余地が出てくる。世阿弥は『三道』で「三体の能がかり」に応じて複数の謡曲を列挙しているが、本稿では「老体」の代表曲「八幡」（以下《弓八幡》）を扱う。世阿弥自身は『三道』で「老体」を「これ、おほかた、脇能のかかりなり」〔竹本 2009：316〕

と述べ、また「能書く様」がまとめられた『談儀』第十四条では「先、祝言の、か、り直成道より書き習ふべし。直成体は弓八幡也。曲もなく、真直成能也。当御代の初めのために書きたる能なれば、秘事もなし。」「286」と語る。《弓八幡》は「祝言」の風趣をもった「脇能」（翁猿楽の直後に行われる猿楽の一曲目）の筆頭格であることが確認できる。以上を考慮し、能作論の考察を踏まえ《弓八幡》を読み進めたい。

二月、名君とされる後宇多院（一二二六—一二三二）四（位一—二七四—一二八七）に仕えていた臣下に、陪従（近衛府の官人で東遊の歌人）として石清水の初卯の神事に参詣するよう宣旨が下り、一路八幡宮を目指すところから話は始まる。初卯の神事とは、八幡神が卯年・卯月・卯日に顕現したことに由来する神事で、例年二月と十一月に催馬楽・朗詠・今様などを含む神楽を催したらしい。「祝言」を含む代表曲とあって、冒頭より「御代も栄ゆく」「四つつ海、波静かなる時」など太平を描写する馴染み深い詞章で道行の情景が謡われ、やがて日も南に傾く頃、一行は八幡山に到着する。そこへ老人（シテ）が従者（ツレ）を伴い「のどけき春の景色かな」「君が代は、千代に八千代にさざれ石の、巖となりて苔のむす」などと御代の悠久なる太平を寿ぎつつ姿をあらわす。松の葉の色がとこしなえに緑を湛え、御代の空には雲風もなくのどかで、まさしく「君安全に民あつく」、関の戸を

閉じること無いほどの安泰の時分なのであった。¹⁵⁾

もとより君を守るとされるこの神の国において、わけても「誓ひ」が世に澄み渡り、澄み切った夜の月に照らされる石清水、その月の光のように、清水も絶えることなく末の今の世にまでも流れ続き、放生会を催す石清水の神の「大悲の光」の、まことにありがたい時代であることもまた老体のシテに謡われ、「神と君との道直に、歩みを運ぶこの山の……」と詞章はなお続く。ここで重要なことは、世に澄み渡っていないとされる「誓ひ」の内容は、この時にはまだ明らかにされないこと、および「神と君との道直に」が具体的にいかなることを含意しているのが明らかではないこと、である。先に触れた通り「直成体は弓八幡也。曲もなく、真直成能也」「286」というのが、同曲への世阿弥の評価であった。この「直」の意味が問題となってきた。従来は「曲もなく」（＝趣向をこらした見せ場がない）という表現や、「なをし鱈が有」「286」という《高砂》が《弓八幡》より低く評価されているらしき表現からの類推で、《弓八幡》評の「直」は、「すっきりした風情」「286」などと理解されてきた。¹⁶⁾これに対し相良亨は、「直」が本曲の内容にも深く関わるものと読み、「この世存在の「本風の姿」（直に正しき体・をのづからの姿）」である「武力行使の無化」の太平性——その根底として、この国土と世とが歴史的には神代から久しく継承された

ものとしてあり、また存在論的にも久しく神に守られるところのものとしてあること——を直截に伝えるさまが「直」であるとした「相良1900・30・34」。相良が「直」を、本曲の内容にまで立ち入って解釈した点は卓見だが、「直ぐ性」が神や君の「本」の姿」「相良1900・32」であることに触れて以降、論の焦点がその「本」の内実の追究に移ってしまい、結果的に《弓八幡》はこうした在り方を直截に謡ったもの、という従来「直」理解の範疇に収まってしまっているように見える。本稿は、いま世阿弥の説く「直」論そのものに深く立ち入るつもりはないが、相良の切り拓いた論点を踏まえつつこの問題をも再考することを通し、《弓八幡》それ自体の解釈を深めるとともに、能作論とのつながりを考えたい。そこでまず《弓八幡》の問答の小段以降の展開を確認し、改めてこの点に戻って考えよう。

さて、後宇多院の廷臣一行はどこからともなく参詣に訪れたこの老人（詞章では「翁」と従者とに目を奪われる。何やら錦の袋に弓を入れて持参しているように見えたからである。そのわけを廷臣が尋ねると老人は、わたくしは石清水八幡宮に長年お仕え申し、「君安全」と祈り申している者であり、こちらに携えているのは桑の弓ですが、及ばぬ身の程ゆえ君に上奏する機会にまだあずかることなく、このたび一行のご参詣をお待ち申し上げ、君への捧げものとして持って

参った次第です、などと答えた。これを受け廷臣は、そのよ
うなめでたい弓の奏上は「私に思ひ寄りけるか、もしまた当
社のご託宣か、わきて謂はれを申すべし」「梅原他2033:
442」と問いかけると、老人はこれが「神慮」であることを明
かした上で、従者とともにその「謂はれ」を語る。

ツレ その上聞けば千早振る

シテ、ツレ 神の御代には桑の弓、蓬の矢にて世を治め
しも、直なる御代のためしなれ、よくよく奏したまへと

よ

ワキ げにげにこれは泰平の、御代のしるしはあらはれ
たり「同・442-443」

「その上で聞くところでは荒々しき神の御代では、桑の弓・
蓬の矢で世を治めたというのも、「直なる御代」のためしで
あり、よくよく上奏なさりませよ」と語った老人たちに対し
て、廷臣は「まことにまことにこれは泰平の御代のしるしが
現れている」と応じるのであった。ここで重要なのは、老人
の語る「神の御代」の「ためし」であるはずのものが、この
時この場の眼前に「泰平の御代」の「しるし」として顕れて
いる点である。神代の「ためし」は、御代の「しるし」に呼
応している。

廷臣は早速袋から桑の弓を取り出し神前で拝もうと述べる
とすかさず老人は諫める。弓を袋から取り出してしまつては
何の効用があろうか。周代にも弓箭を包んで戦を治めた「た
めし」があり、「弓を袋に入れ、剣を箱に納むる」のが「泰
平の御代のしるし」【同・443】なのである。まして「扶桑」
の名をもつ本朝で桑の弓・蓬の矢を取り、世を平和に治めて
きたのは、他ならぬ八幡神の「誓ひ」によるのである——
こう語った老人は、その「ご神託」のめでたさを寿ぐので
あった。

廷臣はなおも「桑の弓蓬の矢にて世を治めし謂はれ」を尋
ねると、老人は、人皇の御代の始まりも「当社のご神力」で
あるとし、本朝と八幡神との「謂はれ」をさらに詳しく語り
始める。その昔、神功皇后が三韓を平定し、続く応神天皇の
治世においても「国富民も、ゆたかに治まる天が下」で
あったという。それは、「上雲上の月卿より、下万民に至る
まで、樂しみの声尽きもせず」という世なのであった【同・
444】。加えて、君を守る恵みの深さ故に、八幡神は欽明朝の
折に豊前国宇佐郡に顕現し、続けて京の御代を守るべく石清
水の清らな靈社にも顕れたのだ、と語られる。

地 されば神功皇后も、異国退治のおんために、九州、
四王寺の峰において、七箇日のご神拝、ためしもいまは

久方の、天の岩戸の神遊び、群れ居て謡ふや榊葉の、青
和幣しらび白和幣しろび、とりどりなりし神霊を

シテ 遷すや神代の跡直すに
地 いまも道ある祭りごと、あまねしや……〔同・44〕

神功皇后が三韓平定に際し七日間神拝に徹したという本朝の「ためし」は、今から遙か昔に、「天の岩戸の神遊び」で神々が青や白の幣をつけた榊を持って謡い戯れアマテラスを引き出そうとしたあの「ためし」を映してのものであることが、まず確認されている。その上で、九州より八幡神を遷したここ石清水の神事は、神代の「跡」が「直に」道を通じて今に言わば遷¹⁷映うつされている祭りごとであり、「神代」「神功皇后の御代」「後宇多院の御代」を「あまね」く貫く神楽であることが説かれている。

世阿弥伝書——とりわけ能作論——の思想をここに下敷きにするので、申楽（謡曲）の意義と《弓八幡》による「花」の成就の可能性とが見えてくる。まず、世阿弥の説く申楽起源説によれば、申楽は、聖徳太子が「神楽」の「神」の字の偏を除けて旁を残し「申楽」としたことに由来し、このことは「申楽」が「神楽」から分かれたものであることと、「楽しみを申」役割を負うていることを意味するといふ「39」。前者は、既に拙稿でアマテラスが岩戸を開くこと

で生じる「面白」と世阿弥の「花」の成就との関係として論じている。¹⁷ここでは後者に注目したい。申楽は神に対して「楽しみを申」役割を負っている。それは例えば、《弓八幡》の詞章を用いれば、「上雲上の月卿より、下万民に至るまで、楽しみの声尽きもせず」というさまの成就を意味し、また世阿弥伝書の文言を用いれば「……諸人の心を和らげて、上下の感をなさむ事」「45」を以て、諸人の「楽しみ」を「喜ぶ声」に乗せて神へと届けねばならないことを意味する。それを達成するものが、「優しくて、理のすなはちに聞ゆるやうならんずる、詩歌の言葉」により「中だち」された謡曲の世界——それも、「心耳」を通路として立ち現れる世界——なのである。¹⁸

以上の論点の一切は、八幡神の「誓ひ」「神慮」を寿いだ直後の、老人の次の言葉に集約されよう。

ありがたき千代のみ声を松風の、更け行く月の夜神楽を、奏して君を祈らん【梅原他 2013: 445】

千代に世の続くことを約する八幡神の「み声」を待つにあたり、松風が吹きすさぶ、更け行く月夜に神楽を奏して君を祈ろう、というのである。こう語った老人は続けて、自分は代々を経てこの年になるまで八幡神に仕える「高良の神」で

あり、今の御代を守ろうとここに來たのだ、「八幡大菩薩¹⁹」のご託宣を疑つてはならぬ、と言葉を残して姿をくらます。老人の正体は八幡神に仕える「高良の神」であったが、その神が、「神楽」を奏することで「君を祈」という構図であることに注意したい。この「神楽」は、廷臣が都に神勅を奏上しようとして急ぎ帰ろうとした折、たちどころに音楽が響き、香ばしい薫りに包まれ、「高良の神」が再び登場することにより始まる。神は、「人の国よりわが国、他の人よりもわが国」を守るとした八幡神の「誓ひ」をここで明かし、それを現実のものとするべく神楽をするのである。

地 如月の、初卯の神楽面白や

シテ 謡へや謡へ、日影さすまで

地 袖の白木綿、返す返すも、千代の声々、謡ふとかや

〔同：446-447〕

「神楽」は上位の神への奉納として成されるのがしばしばであることに留意せねばならない。それは例えば、『風姿花伝』第四神儀において「天照太神」が岩戸に籠つた時、「八百万の神達、天香具山に集り、大神の御心をとらんとて、神楽を奏し」〔38〕たこともそうであり、世阿弥作とされる《蟻通》でも、シテの蟻通明神は「謹上再拜。……神慮をす

ずしめ奉る、ご神託に任せて、なほも神忠を致さん、有難や。そもそも神慮をすずしむること、和歌よりもよろしきはなし、その中にも神楽を奏し少女の袖、返すがへすも面白やな、神の岩戸のいにしへの袖、思ひ出でられて」〔横道他1960：322-323〕などと述べて、より上位の和歌の神である玉津島明神に奉納している（その他《老松》などでも同様）。《弓八幡》の場合は、「高良の神」が「神楽」をすることで、八幡神の影向を期待しているものと考えられる。これを踏まえると、「謡へや謡へ、日影さすまで」は、単に夜が明けて陽が昇るまで謡えといふことのみならず、八幡神の光明がこの世に兆すまで謡い続けること——それは言わば謡曲の世界の外にいる神を引き出す営みである——を説いたものなのだと解される。その謡い声の趣は無論、「喜ぶ声」を神へと届ける「祝言」である。「高良の神」は、この謡いの流れの先で神舞へと移る。その舞に魅了された見手の顔つきが「面白」に照らし出されたところで、終曲へと至る。

地 げにや末世といひながら、げにや末世といひながら、神の威光はいや増しに、かくあらたなる影向、拝むぞ尊とかりける²⁰

シテ 君を守りのおん恵み、もとより定めある上に、ことにこの君の神徳、天下一統と守るなり²¹

地 げにげに神代いまの代の、標くまの箱の明らかに

シテ この山上みやいに宮居せし

地 神の昔は

シテ 久方の

地 月の桂の男山、さやけき影は所から、畜類鳥類、鳩
吹く松の風までも、みな神体と現はれ、げに頼もしき神
慮、示現大菩薩八幡の、神徳ぞゆたかなりける、神徳ぞ
ゆたかなりける〔梅原他2013:447〕

威光をいや増しにした「神」とは、「君を守」と「誓ひ」を立てた八幡神のことである。「高良の神」の神楽によって、謡曲の世界の外から「影向」したのである。それは、音曲からはたらき・舞がおのずと生ずることを見越し、能作の時点から予め期待された出来事でもあった。

ここで重要なのは、本曲中既に二度言及のあった「しるし」がここにも現れている点である。「神代いまの代の標の箱」とは神功皇后が三韓平定の折に妙文を納め宮崎八幡に埋めた箱のことを指す。本曲のこれまでの展開を押さえれば、ここには、神代の「天の岩戸の神遊び」の「ためし」に做った神功皇后の「ご神拝ごしばい」の「ためし」が重なり、それらの一切を明らかにする「しるし」が「いまの代」に現れている、ということになる。それを踏まえて謡いは、八幡山に鎮座し

た「神の昔」がはるか彼方でありながらも、そこから届く月のさやけき光によって、「畜類鳥類、鳩吹く松の風」のすべてが「みな神体」となり、八幡大菩薩の「神慮」に包まれた世界を見出すのである。

さて、ここに至って《弓八幡》がいかなる意味において「直成体は弓八幡也。曲もなく、真直成能也」「286」とされたのかの一端が見えてくる。相良の言う通り、それは単に一曲の展開がすつきりとしたものであるというだけにおそらくは留まらない。《弓八幡》は、端的に言えば、「いまの代」が既に八幡神の「神徳」によって守られていた世界であることを発見した謡い、より踏み込んで言えば、「君が代」が「神の御代」と別様ではない近さを持つこと（＝直なるさまであること）の発見の謡いと読むことができる。⁽²⁶⁾「神と君との道直に」とは、神の御代の在りようが歪みなく君の御代に重なり合っていることを指し、その神の御代と君の御代とを結ぶ「道」は、「ためし」と「しるし」の間をつなぐ「謂はれ」として一曲の内において保障されているのであった。

ただし、一曲の作りがいかに盤石であっても、八幡神の影向の実現は容易なことではない。それは、能の庭のもつ「時の調子」を音取った謡いのできる為手に依らなければ不可能なのである。「時の調子」は「天の調感」が「爰に移りて通ずる折」のことであるというのは前節で確認したが、為手は

《弓八幡》を通じて、見手を「面白」に染めることができて初めて、「神と君との道」が「直」なるものであることを、つまりは「いまの代」が「いまの代」のままにして神の「誓ひ」に守られていることを、伝え得るのである。これを見手の側から言えば、理知を介さずとも、優美な言葉によりおのずと「理」のわかるさま、すなわち「理」が「聞ゆる」体験に結実すると言ってもよいだろう。その意味では、「直成体は弓八幡也」と言うには、「時の調子」を音取り、詞章を「喜ぶ声」で神の耳へと届ける謡い手を必要とするのである。

4 伝書と謡曲のあいだ

以上、能作論と《弓八幡》の読み解きから、いかなることが見えてきたか。本稿は「花」の成就の具体的な礎である能作論の検討を行った。世阿弥の能作論に基づけば、申樂の基礎である二曲三体の二曲のうち、根源にあるのは歌である。その謡いは「風月の景」を仮った「歌道」を「中だち」としたものであった。多様な庭で演能を求められた為手は都度「時の調子」を音取って謡うことが求められた。一曲の謡いは、人体に左右されるものの、その基礎は老体・女体・軍体に還元でき、ここでは老体のうち「脇能」の筆頭格の位置を与えられた《弓八幡》を読み解いた。同曲の眼目の一つは、

「君が代」が「神の御代」と別様ではない近さを持つことの発見にあった。《弓八幡》は、「時の調子」を音取った謡いにより、為手が見手の「心耳」を通じ、「喜ぶ声」を「天人」へと届けることで、謡曲の外にいる八幡神の影向を期待した内容をもつ曲であった。これを能作論の観点から説明し直せば、「天人」の世界とわれわれの世界との「中だち」として謡曲《弓八幡》を位置付けることができるのである。

座敷の時の調子は、そのまま並行世界の天人のほほえみである。『談儀』には、「この道は礼樂にとらば樂也。人の中をつつことなすべし。」「306」と語られている。人中がにつつことし、座敷が明るくなることは天人の世界の調子の反映でもあった。天人の世界に「喜ぶ声」を届けると同時に、神が喜ぶ姿を座敷の見手の「面白」を通じて捉える、そうした往還が謡曲の世界を通じて成立している。これが能作論から導き出される「花」の顕現の一面である。

上記の全体を最も抽象的な次元で端的にまとめれば、「花」は、神・仏に出遇う出来事に映現しているところの、十全に祀られた神・仏の表象である」という佐藤正英のきわめて汎用性のある説明に恐らくは回収されてしまふであろう。だが、本稿はその具体的内実、理路をこそ問うたのである。そこから見えてきた成果は、世阿弥が老体の人体の「祝言」を用いることで「風月の景」の外にある存在者との往還を確保

しようとしていたこと、その庭として謡曲が位置づけられること、さらにその最も具体的な通路は見手と為手の耳であること、である。

他方、本稿にはなお課題も残されている。一つ目は、老体の特質をより深く考察する必要がある。老体を「祝言」一色に還元する姿勢には慎重でありたい。それはいわゆる祝言能とされる老体物に対しても同じである。世阿弥は老いの残酷な面も熟知していた。老体の曲には、しばしば老いの憂いの影が見える。ここからは、老いた人間の傷とその克服の痕跡とが見てとれるのである。²⁸ こうした問題を謡曲から丁寧に読み解き、総体としての老体論を叙述することは、伝書と謡曲とを架橋するために重要な視点となるだろう。その際、老体の一覧の中に《融》《蟻通》の二曲が入っていることをどう解するかも問題となろう。

二つ目は、歌をめぐる世阿弥の思想の問題である。「歌道」が申楽の「中だち」となるとの考えは、世阿弥作の謡曲からも捉えられる。例えば、老体の能のなかで言えば、《高砂》の「クセ」の「しかるに、長能が言葉にも、有情非情のその声、みな歌に洩るることなし、草木土砂、風声水音まで、万物の籠もる心あり、春の林の東風に動き秋の虫の、北露に鳴くも、みな和歌の姿ならずや。」「横道他1903:223」といった理解や、《蟻通》「フツト」の「……ご神託に任せて、なほ

も神忠を致さん、有難や。そもそも神慮をすずしむること、和歌よりもよろしきはなし、その中にも神楽を奏し少女の袖、返すがへすも面白やな、神の岩戸のいにしへの袖、思ひ出でられて」「同:322」などは、世阿弥の「歌道」思想に迫る重要な手がかりである。

三つ目は、物まね論と和歌との関係である。思い起こされるのは、世阿弥の奇妙な物まね論である。彼の主張によれば、為手は年齢に関係なく十体を既に持つように稽古せねばならないとされる。こうした発想が活きるのは、この歌道を「中だち」とした能作論を前提にしていることではないか。世阿弥にとって謡曲に描かれる人間のありようは結局、為手の内に一切既に内在している（いなければならぬ）。その素質の内在を「中だち」するものが「歌道」によって象られた人間のありさまであろう。若い男の為手が、実人生においては経験し得ない「女体」や「老体」を己の身にまとうには、「歌道」に依る必要があるのではないか。これらはいずれも能作論を出発点とすることで見えてきた課題であり、今後の考察に譲る。

【付記】

本論文は日本倫理学会第七十二回大会主題別討議において報告した内容に加筆・修正を加えたものである。また本研究

は、JSPS 科研費 (JP20K00038・JP23K00034) の助成を受けたものである。

【引用文献】

(世阿弥伝書)

日本思想大系『世阿弥・禅竹』(表章、加藤周一校注、岩波書店、一九七四)。

世阿弥『風姿花伝・三道』(竹本幹夫訳注、角川学芸出版、二〇〇九)。

(謡曲)

日本古典文学大系『謡曲集』上(横道萬里雄、表章校注、岩波書店、一九六〇)。

『能を読む』② 世阿弥 神と修羅と恋』(梅原猛、観世清和監修、角川学芸出版、二〇一三)。

(研究書)

相良亨『世阿弥の宇宙』(ぺりかん社、一九九〇)。

註

- (1) 主な先行研究は以下の通り。国文学分野では、能勢朝次『世阿弥十六部集評釈』(岩波書店、一九八七)、日本思想体系『世阿弥・禅竹』(表章校注、岩波書店、一

九七四) 卷末補注など。美学・哲学分野では、成川武夫『世阿弥 花の哲学』(玉川大学出版部、一九八〇)、西平直『世阿弥の稽古哲学』(東京大学出版会、二〇〇九〔増補版二〇二〇]) など。倫理学分野では、相良亨『世阿弥の宇宙』(ぺりかん社、一九九〇)、季刊『日本思想史』三十九号(ぺりかん社、一九九二) など。

(2) 横山太郎「能勢朝次の世阿弥解釈における「型」と「無心」——西田幾多郎の影響をめぐって」(『国文学解釈と教材の研究』五十七、二〇〇五) など参照。

(3) 以下、本稿で頻回に引用・言及する文献のみ「著者(ないし校注・訳注・監修者) 出版年・頁数」で表記し、末尾の引用文献一覧と対応させた。

(4) 例えば『養老』の後場は「本来は樵翁父子は中入せず(したがって、アイの段もなく)、その場に後ジテの山神が来現する一場物(単式)の能だったと思われる」(梅原他 2013: 450)との指摘がある。

(5) 以後、世阿弥伝書の引用は日本思想大系『世阿弥・禅竹』(表章他校注、岩波書店、一九七四)に依り、引用に際し適宜振仮名等を施した。また、本書からの引用は本稿で特に頻出するため、その引用に限り「頁数」のみで表記する。

(6) 本稿では詳述できないが、例えば『五音』上で、『伏

見』の指声の小段の詞章が「祝言」とされながら、同曲のクリ・サシ・クセに相当する別の詞章が「闌曲」に掲出されている。《弱法師》の詞章には「幽曲」と「闌曲」とが混ざり、「祝言」とされた《淡路》の詞章の末尾には「是ハ、祝言^{にして}メ闌曲・幽曲^{しうみ}声味有」[208]と添えられ、同じく「祝言」とされる《富士山》のクリ・クセには「是ハ、闌曲之節体ナレドモ……文言ハ祝言タルニヨテ也」[208]とある。

(7) 現在の能楽研究では「座」は参勤義務のある神事猿楽の際にのみ結成・招集される組織とされ、猿楽の為手は恒常的に座に拠って活動していたわけではないと理解されている(表章『大和猿楽史参究』Ⅱ第四節、岩波書店、二〇〇五)。

(8) 『世阿弥・禅竹』補注四九参照[455]。

(9) 反対に「たゞ、卑しく俗なる言葉、風体^{かたな}悪き能になる物也」[48]とも語られる。なお世阿弥が申樂に關わって「風」の語を使う際には、移ろいや変化のように動きを基礎にもつ内容を含むと理解できる(「風流」「風情」「風体」など)。そこで、ここに見える「風情」は、人体が動きを伴った際に感じ取られる情趣、「風体」は、動きを伴った人体、というほどの意味で捉えておく。少なくともここは直前に「振り」とあることから、動きを

伴うことは明らかで、素直に読めば舞や所作に基づく「風情」を指すと考えられる。

(10) ここは最終的に「功入りぬれば、謡ふも風情、舞ふも音曲になりて、万曲一心たる達者となるべし。これまた、作者の高名也」[50]と結ばれる。

(11) とはいえ、例えば世阿弥は『花鏡』第六条で「舞は、音声より出でずは感あるべからず。」「86」とし、続けて「舞おさむる所も、音感へおさまる位あり」「舞は音声の力足らずは感あるべからず」[87]と述べている。単なる演能技術の指摘に留まらず、風情は音曲の力に支えられているという思想が読める。

(12) 「吹物の調子」と「時の調子」との関係は明瞭な説明を持ちえず今後の課題としたい。

(13) 以下、『弓八幡』の詞章は「能を読む② 世阿弥 神と修羅と恋」(梅原猛、観世清和監修、角川学芸出版、二〇一三)に拠り、現代語訳に際しても同書を適宜参照した。

(14) 世阿弥作老体能のうち道行に見える「祝言」の文句としては、①「げに治まれる四方の国」、②「波も音なき四つの海」、③「風も静かに檣の葉の、鳴らさぬ枝ぞのどけき」、④「関の戸ささで通はん」、⑤「関の戸の秋津島」、⑥「日の本の、国豊かなる秋津洲」、⑦「治まる

や、国富民も豊かにて」、⑧「なにごとくも、心にかなふこの時」①・②・④・⑥・⑧は《老松》、③・⑤・⑦は《養老》などがある。

(15) 『五音』上には「祝言」の声の趣を「安全音卜名付」[207]とある。こうした「祝言」の謡いは「喜ぶ声」[76]で謡われたと考えられる。

(16) 現在の能楽師観世清和も次のように述べる。「世阿弥の言葉はまさにそのとおりだと思います。「弓八幡」という曲は「真直」であると。だからいま、現代人に向けて問いかける能としては辛いものがあります」「……あの曲は、そのままではないですか。純粹な八幡信仰と申しましょうか。八幡神の化現を表す象徴的な曲ですよ。それ以上のもは何もない……それで「弓八幡」は練習曲と申しますか、まだ修行段階の若い人たちに、「協能を勤めるのによいから覚えなさい」と「梅原他2013: 596-597」。「直」はさしあたりこのように受容されている。

(17) 上野太祐「世阿弥の「申楽」由来説再検討——その思想的眼目をめぐって」〔書物・出版と社会変容〕第十二号、二〇一九。

(18) ここで、先に論じた申楽の道において「歌道」を「用ふべし」とされたことの射程が再び問題となる。例

えば、《蟻通》の「上ゲ歌」には「されば和歌の言葉は、神代よりも始まり、今人倫に普し、たれかこれを褒めざらん。中にも貫之は、御書所を承りて、いにしへ今までの歌の品を撰みて、喜びを延べし、君が代の、直なる道をあらはせり。」「横道他1969: 321」とあり、和歌の言葉が神代以来いまの世に続く「直なる道」で、「歌道」ははるか遠い「いにしへ」と「今」とを「直なる」仕方と重ねるものだったとも言える。こうした解釈は、『風姿花伝』序において「申楽延年の事態」として神代に触れ、聖徳太子と秦河勝の挿話を経て、「今」へと至る一連の説明とも整合的だが、一層詳細な論証を要する。

(19) 詞章中「八幡大菩薩」はここが初出である。それまでは「男山」「名高き神」「八幡山」「八幡宮」など。

(20) 蟻通明神が、自身よりも上位の神の存在を示唆していることは、貫之の歌を受けて「われらかなはぬ耳にだに、面白しと思ふこの歌を、いかで納受なかるべき」〔同: 321〕とあることから明らかである。

(21) 上野前掲論文参照。

(22) 「如月の、初卯の神楽面白や」という謡いがそのさまを先行して表現している。

(23) 金春・金剛・喜多諸流では「神の誓ひはいや増しに、

かくあらたなるご相好、拝むぞ尊かりける」「梅原他
2013:448】。

(24) 観世以外の諸流は「御代を守りのおん誓ひ」「同】。

(25) この表現が南北朝合一を表わす句として諸書に見え
るといふ「同】。

(26) この「直」理解があくまで《弓八幡》一曲内の解釈
に留まっている点は今後の課題である。こうした個別の
謡曲側からの「直」理解を蓄積することにより、伝書の
「直」理解を更新できる可能性もある。世阿弥作謡曲全
体における「直」の性質を思想的観点から考察した成果
に折笠由樹「世阿弥「直成能」の概念と謡曲——「他者」
の観点から」(『思想史研究』第二十九号、二〇二二)が

ある。

(27) 世阿弥『風姿花伝』(佐藤正英校注・訳、筑摩書房、
二〇一九)、二五一頁。

(28) 例えば、《融》では「げにや眺むれば、月のみ満てる
塩竈の、うら淋しくも荒れ果つる、後の世までも塩染み
て、老いの波も返るやらん、あら昔恋しや。恋しや恋し
やと、慕へども嘆けども、かひも渚の浦千鳥、音をのみ
泣くばかりなり、音をのみ泣くばかりなり」「横道他
1960:299」とある。この他《高砂》「同:220-221」、《養
老》「同:227-228」のように一般に祝言能として括られ
る曲目においてさえも老いの憂いは語られる。