

していたのは、彼自身が目の前にしていた観客だけであり、それ以外の超越的存在としての〈まなざし〉は一切関係がなかった。彼が相手にしていたのは人間だけであり、現実の観客であった。そして、それゆえにこそ、〈秘スル〉ことも意味をもちえたのである。

世阿弥の求めた〈花〉は、神仏という超越的な存在との関係において成立する従来の民俗芸能とは、一線を劃して考えなければならぬ。生身の人間を相手にしていたからこそ、〈秘スル〉ことにも意味があった。たしかに、世阿弥は神仏を題材とし、舞台上で彼らを縦横に活躍させた。けれども、彼の観客は、あくまでもわがままで気むずかしい人間であり、けっして神仏ではなかった。彼の求めた〈花〉は、彼の芸を求めて集まって来た目の前の観客を相手として選ぶことによって、はじめて成立しえたからである。

世阿弥の舞台は、ゆたかな実りを祈願する民俗芸能とは別次元のものであった。彼にとっては〈花〉だけがすべてで、その結果である実はどうでもよかった。その場だけで完結する〈花〉にこだわらなくなったとき、世阿弥は従来とはまったく異なる、新たな地平に立っていたのである。

芸能は、稚拙で素朴な飾りつけや歌舞に創意工夫をこらし、神に対する共同社会の熱い祈りが形象化されている。年に一度の祭礼は、その形の中にこめられた物語が生氣を取り戻し、解放される機会である。この場合、大切なことは、形となって現われた飾り付けや歌舞の底を流れつづける共同社会の熱い祈りである。神に対するそのような熱い祈りを共有する機会として、祭礼があり、芸能があった。

だが、世阿弥が生業とした猿楽能は、そのような神を中心とした素朴な世界とは根本的に異なっていた。神への熱い祈りは姿を消し、代わりに俗界に生きる観客の楽しみが前面に現われる。儀礼的な側面よりも娯楽的な世界が優先された。そうなれば、観客の意向が大切にされ、その注文に応えた一座に人氣が集まり、脚光を浴び、そこに、競争原理が導入される。激しい他座との競争を勝ち抜くために、各座は切磋琢磨し、洗練された芸を求めるようになる。それは、素朴な世界とは反対側の、きびしい観客の「まなざし」のただ中における、練り上げられた舞台が人氣を集めるべつの世界であった。

『花伝』における世阿弥は、彼が実際に舞台上に立ったときに相手にした観客がすべてで、その背後に、あるいはそのすぐ隣に迎えられていた神の存在はまったく想定されていない。逆にいえば、「花」のメカニズムを根底で支えていた「秘スル」ことは、相手が目の前にいた観客だったからこそ意味をもちえたのである。彼が相手にしていたのは、徹頭徹尾、人間だけであった。神への捧げものとしてでは

なく、俗界の観客を相手に選んだからこそ、民俗芸能的な素朴な芸の水準を抜け出し、都会的な洗練を経たうえで、「花」という美的価値を見出すことができたのである。

「神儀云」篇で語られている、天の石屋戸や仏在所における芸能の祖型は、所詮、神話のなかの一挿話の位置にとどまるべきであろう。天の石屋戸前でなされた天宇受売命の神がかりと、八百万の神々の哄笑も、結局はそのときかぎりの、ただ一度だけのものでしかなかった。天照大御神の存在を十分に意識したうえでなされた一連の行為にみられる、神、観客、演じる者という三者からなる関係は、日本芸能の一つの原型であったにしても、その後展開されたすべての芸能の根底までも支配したわけではなかった。

世阿弥の場合は、天宇受売命とは異なり、何度となく観客の前に立ち、その都度、確実に目の前の観客に満足してもらわなければならなかった。彼には、それが唯一の現実であり職業であった。観客の前に立ったときは、何度でも、面白い舞台であったと喜んでもらわなければならなかった。それが彼の仕事であった。

民俗芸能の場合なら、一年に一度か、あるいは数年に一度の機会にすぎなかったが、猿楽芸能者世阿弥は、求められたら何日でも舞台上に立った。一日に何番でも舞台をつとめることがあった。そのようなとき、彼が民俗芸能に参加する村人たちと同じ態度で舞台上に立ったとは思えない。職業芸能者が村の芸能の参加者と同じ素朴な心情で舞台をつとめなければならぬ理由はどこにもない。世阿弥が相手に

や豊作を祝う芸能も、農民にとっては不可欠の行事であった。日本各地の民俗芸能は、その発生段階や興隆段階においては、各地の生活に密着した生産活動の一部分であった。芸能は生産物のため、実りのために存在していたのである。

このような芸能と生産との関係は、植物の花と実の関係におきかえることができる。植物の花は、種の繁栄のために実を残し、種子として次代へその生命を伝える。植物には、当然、視覚や嗅覚が存在しない。花が色あざやかに咲き誇り、さまざまなかたちをみせ、芳醇な香りを放つ理由は、虫や小鳥を招きよせるためといわれている。虫や小鳥を媒介に効率よく受精を行なうためである。それゆえ、虫や小鳥を魅きつける色彩や形態、あるいは芳香が重要な意味をもつのである。

とはいえ、その色彩がいかにあざやかで、かたちが珍奇でも、それらの花は、あくまでも種の繁栄のために実を結ぶことを最終の目的としている。花は実のために存在するのが本来のありかたである。

ところで、世阿弥の〈花〉の場合には、民俗芸能の重要な対象である神の存在が欠落している。猿楽能それ自体の舞台の完結がめざされ、神に喜んでもらえたかどうかは顧慮されていない。神の手前の人間、あるいは、神とはべつの位置にいる生身の人間だけを観客とし、その人間に喜んでもらえたかどうかだけが唯一の関心事となっていたからである。「夕ぐ、花ハ、見ル人ノ心ニメツラシキガ花ナリ」とあるように、「見ル人ノ心」すなわち見物人の心だけが相手に

されていたのである。

植物の花が美しいとか、美しくないということは、所詮、人間にとっての問題でしかなく、花にとってはどうでもよい。人間が勝手に花を美しいとしたり、いやそれほどでもない、といっているにすぎない。その花を摘みとって持ちかえったり、移植し、より気に入った色彩やかたちを求めて品種改良をし、やがては花の美しさそれ自体を追求し、その成果を競争する。

そして、花の美しさが愛でられるようになったとき、本来は実のために存在していた花は、人間によって、実のため花と、花それ自体のための花とに二分されるようになった。果実や穀物という実に重点をおく場合と、花そのものの美しさを愛でるためのものに二分され、それ以外の花は、いわゆる雑草として無視されるにいたった。

世阿弥の〈花〉は、元来、生産活動の一部分として位置づけられていた芸能が、その存在基盤を脱け出したところに成立する、従来とはまったく異なる性格をもった新しい美の基準であった。宗教的祭事から脱け出して饗宴の余興へ、あるいは、鑑賞的芸能へ変化して行ったところに成立するきわめて人間的な、そして世俗的な美論であった。彼の〈花〉は、実のために存在するのではなく、花それ自体が独立した価値をもつ世界の完結をめざした。それは、実のためではない〈花〉であった。

神に捧げられる芸能であれば、そこに職業的洗練を求めする必要はなく、素朴なものでも構わない。各地に残された

の心を相手に能を演じ、面白い舞台と喜んでもらおうとした果てに得られたものが「花」であった。そこにあるものは、徹底した現実主義者の発想である。

逆に、もし、目の前にいる観客を相手にしなくてもよいのなら、彼は目の前の観客とはべつの位置に、自分の理想とする観客を想定して演能することも可能であった。実際に「遠国・田舎」の「愚かなる輩」を目の前にしながら、「都」の「貴人」たちや「目利き」の観客を想定した舞台をつとめることもできたからである。目の前の観客の好みに合わせた舞台をつとめる必要はなく、べつの位置に理想的な観客を想定し、それに合わせた舞台に専念すればよかった。そのときは、「花」とはまったく性格の異なる、理想主義的な猿楽能の美学が誕生していたことであろう。

『花伝』における「花」は、目の前には存在しない、理想的な、非現実的な観客をきびしく排除し、目の前に存在する現実の観客だけを相手にしていたからこそ導き出されたものである。『花伝』のなかで「花」が主要な主題として考察されたことは、当時の彼が目の前の観客しか相手にしていなかったことの逆説的証明である。

世阿弥にとって大切なものは、そのときそのとき、彼が相手にしていた観客だけであった。そこにいない「目利き」を相手に舞台をつとめたところで、なんの意味もなかった。あるいは、過去に彼の舞台を喜んでくれた観客を思い出して演技をしたところで、意味のある行為とはいえなかった。同様に、神仏のような別種の「まなざし」を相手にするこ

とも彼には考えられなかった。物心のつく以前から観客の「まなざし」の前に立たされ、猿楽能の舞台一筋で生きてきた世阿弥にとって、目の前の観客だけがすべてであり、それ以外の「まなざし」を相手にする精神的余裕も習慣もなかったからである。

当時の観客は、自分たちがたのしむために猿楽能に接していた。たとえば、義満の場合、世阿弥の舞台を前にした彼が、自分以外の存在、たとえば、神仏の存在に遠慮し、それに席をゆずりながら、彼らとともに楽しんでいたとは考えられない。わがままで傲慢だった彼が、神仏の霊を身近に感じながら、おとなしく猿楽能を見るはずがなかった。目の前にいる自分以外のだれかを意識しながら舞台をつとめることを、世阿弥にも許さなかったであろうし、世阿弥自身もまた、義満以外の超越的存在までを相手に引き受けて演能する精神的余裕はありうるはずもなかった。

日本の民俗芸能は、神への捧げものである。自然の中で生産に従事する農業・林業あるいは漁業関係の人々は、自然を前にしたときの人間の力の限界を十分に知っていた。自然のいとなみに底知れぬ神秘を感じ、畏怖の念をいだきながら、それでも、その自然と折り合って、仲良く生きるしかなかった。その自然の中に、人知を超えた存在として神を想定し、神への捧げものとしてさまざまな芸能が生み出された。日本各地で季節ごとにくりかえされる芸能は、それぞれの生活に密着した、生産活動の一部分であった。

「田遊び」は、稲作作業の重要な一部分であり、虫送り

このような関係は、神事能の場合や、あるいは田遊びなどのような民俗芸能の場合にも顕著にみられ、芸能を演じる者と見物人という両者の直線的な関係以外に、第三の目ともいべき存在が色濃く影を落としていた。神事能は、寺社の祭礼における神事の一部として奉納される能であるが、基本的には天の石屋戸の場合と同様、現実には目撃できない神への捧げものである。目の前にいる観客は、たまたまその場に居合わせて相伴にあずかっていたにすぎない。田遊びという稲の豊作を祈って行なわれる芸能の場合も、いろどり鮮やかな「造り物」に神を迎え、その神に捧げるかたちをとった。

天の石屋戸、仏在所、神事能、田遊び、と、これらの諸例には、演者と見物人という二項対立的な関係とはべつに、そこには第三の存在がつねに介在し、一種の三角関係が生じていたことがわかる。演者は、目の前の観客と、実際には目撃できないが、いつも身近に感じていた神や仏の目を同時に相手にしていたのである。観客は、目の前で演じられる様子を神や仏といっしょに見物した。元来、芸能は神仏に捧げられたものであったが、具体的にいえば、演者も見物人も芸能を通して神仏の存在を身近に感じるためにその場につらなっていた。人間を超えた存在ではあったが、人間に似た存在として神を考えていたことの現われとして、人間が喜ばば神もまた喜ぶという約束を前提に神との交流を考えていたのである。

ところが、世阿弥の〈花〉の場合、観客と演能者との関

係は〈見る〉者と〈見られる〉者しか存在せず、そこから第三の〈まなざし〉ともいべき神仏の存在が完全に排除されている。〈見る〉者と〈見られる〉者との関係だけがすべてであり、それ以外の存在は介入の余地がない。「夕々、花ハ、見ル人ノ心ニメヅラシキガ花ナリ」と考えていた世阿弥にとっては、演能の場で実際に目の前にしていた観客だけがすべてで、その場に存在しない第三の〈まなざし〉を相手にする余裕はなかった。世阿弥のこの切迫感、あるいは緊張感を理解しなにかぎり、彼がその〈花〉にかけた期待は理解できないであろう。彼にとっては、目の前の観客の心に珍しいと映るかどうかすべてで、神仏の心までは付度する必要もなかった。逆にいえば、目の前の観客だけに限定されていたからこそ、珍しい舞台が提供される可能性も生まれたのである。

まして、世阿弥のいうように、「秘スレバ花、秘セネバナルベカラズ」ということであれば、その相手は人間でなければ意味がなかった。〈秘スル〉するなどという否定的な行為が通用するのは人間だけである。よく、神様を相手にトランプ遊びはできないといわれるが、神を相手に〈秘スル〉などという切札が通用するはずがなかった。

世阿弥にとって、観客は彼が目の前にしている人々だけがすべてであった。「都」の観客、「遠国・田舎」の観客、「目利き」「目利かず」、あるいは「貴人」や「愚かなる輩」等々、彼の秘伝書のなかにはさまざまな観客が登場するが、そのような多様な観客の、しかも刻々と変化しつづけるそ

は、わがままな観客に面白い舞台であったと喜んでもらった状態を、自然に咲く花にたとえて、比喩的に表現したものである。

「夕ぐ、花ハ、見ル人ノ心ニメヅラシキガ花ナリ」と、〈花〉についての考察をつづけていた世阿弥は、さらに具体的に筆をすすめ、「サルホドニ、人ノ心ニ思イモ寄ラヌ感ヲ催ス手立テ、コレ花ナリ」と記している。観客が珍しいと感じた舞台が、すなわち〈花〉の正体であるが、そのことは、演能者の側からいえば、観客の心に思いもよらぬ感じを与えることによって〈花〉の効果がひき出されることになる。そして、そのような観客の心の中に生じる反応に関する鋭い考察をふまえた末にみちびき出された結論が、「秘スレバ花、秘セネバ花ナルベカラズ」の一行であった。なるほど、観客は世阿弥の反対側に、彼の手の届かぬ位置にいた。集って来た観客の気持はさまざまで、何を求めているのか知るよしもなかった。ただ、面白い舞台を求めているのであろう、という推測を唯一の手がかりに舞台上に立つしかなかった。

だが、観客は油断のならぬ相手でもあった。なまじの舞台には満足しない、したたかな鑑賞眼の持主が、ときには混じっていたからである。それは、まさに真剣勝負であった。うっかり自分の手の内を感じられたなら、たちまち演能者側の意図を見破られ、舞台は味気ない索漠たるものになった。観客に珍しい舞台と喜んでもらえるかどうかは、すべて、新鮮な印象を与えられるかどうかにかかっていた。

「秘スレバ花、秘セネバ花ナルベカラズ」の一行が、世阿弥にとつていかに重い意味をもっていたかがわかる。

ところで、このような世阿弥の考え方をたどって行くと、彼の〈花〉と、彼自身が『花伝』の「神儀云」篇で語っていた猿樂の起源や目的の間には、かなりはっきりした差異があることがわかる。彼の念頭を離れなかった観客の性格が、両者の間で分裂し、顕著な差異を示しているからである。

たとえば、天の石屋戸の場合、天宇受売命と八百万の神々と天照大御神が三者三様の立場におかれている。神がかりして歌い舞いつづける天宇受売命を見て八百万の神々がはやしたて、その声がどよめいたことになっている。けれども、この場で天宇受売命と八百万の神々がめざしていたものは、天の石屋戸にかくれた天照大御神であった。彼女の関心をひきつけ、天の石屋戸の外の様子に不審をいだかせ、興味をもたせることであった。

あるいは、仏在所の場合にしても、舍利弗たちが六十六番のものまねをし、提婆をはじめとする一万人の外道たちを後戸へ集め、彼らをしずめたときも、その本来の目的は釈迦の説法を妨害していた外道たちをしずめ、その隙に説法を完了させることであった。後戸で舍利弗たちが行なった六十六番のものまねは、直接的には外道たちを見物人にしたものであったが、その一方では、釈迦の指示のもとに行なわれたものでもあった。ものまねを演じる者と見物する外道たち以外に、釈迦の存在が大きな意味をもっていた。

こむことを許されぬ、五感のすべてを動員させ、味わいつくさずにはいられなくなる時間を生きることである。

面白い猿楽能を、という観客の要望に応えるためには、世阿弥はつねに前とは変った舞台をつとめなければならなかった。そのことを彼は次のように語っている。

「イヅレノ花カ散ラデ残ルベキ。散ルユエニヨリテ、咲ク頃アレバメヅラシキナリ。能モ、住スル所ナキヲ、マヅ花ト知ルベシ。住セズシテ、余ノ風体ニ移レバ、メヅラシキナリ」

どんなに咲き誇った花でも、いずれは散って行く。だが、逆に、花がなぜ人々に珍しがられるのかといえば、散って行くからこそ、やがてまた季節がめぐり来れば咲くこともあるからではなかったか。散ることのない花は造花と同じで、やがては人々に飽きられ、見向きもされなくなってしまう。同様に、能の場合も同じ演技のくりかえしで変化のない舞台なら、見向かれなくなるのは必定である。そうではなく、同じことのくりかえしではないところこそ〈花〉があることを知らなければならぬ。一箇所に停滞しているのではなく、べつの風体に移って行くからこそ、観客の心にも珍しい舞台と映るのである。

「能モ、住スル所ナキヲ、マヅ花ト知ルベシ」と世阿弥は語る。「住スル所ナキ」ことにこそ〈花〉があり、そのよゆうな舞台に接したとき、観客の心にも緊張が生じ、珍しい舞台と映じる。おそらく、彼のいう「住スル所ナキ」という行動規範は、観客に面白い舞台であったと喜んでもらい、

喝采してもらおうためという直截な目的からみちびき出されたものであつたらう。だが、同時に、「住スル所ナキ」舞台を披露しようとする彼の試みを観客の側にもきちんと受けとめてもらいたい、とする熱い気持があつたこともたしかであろう。

その意味では「能モ、住スル所ナキヲ、マヅ花ト知ルベシ」という一文は、面白い能を求めつづける観客の要望に応えるためには〈花〉をめざし、「住スル所ナキ」舞台をつとめなければならぬが、そのためには、それだけのものを受けとめてくれる観客がまず存在していて欲しいという世阿弥の側からの熱い期待の言葉でもあつた、と読むべきかもしれない。『花伝』の主題である〈花〉に世阿弥の発想の根源をたどって行くと、その根底には、観客の〈まなざし〉に対する彼の側からのなみなみならぬ期待があつたことがわかる。

〈秘スル〉ことの意味

世阿弥にとって、観客はつねに彼の対極に位置した。本来、わがままな存在である観客は、猿楽能の舞台に接するときは当然のように面白い舞台を要求した。自由気ままに生きていた観客は、猿楽能を見るときは、それが珍しい舞台であり、面白かつたと存分に満足することを求めた。

それは、文字通り無理難題であつた。しかし、当時の田楽・猿楽能諸座は、その無理難題を当然のこととして受け入れ、それに応えようと先を争っていた。世阿弥の〈花〉

あった。彼だけにかぎらぬが、当時の芸能者に課せられていたのは、観客の期待に応えることであつた。「なにとしても、見物衆は、見る所も聞く所も、上手をならでは心にかげず」と述懐しているように、観客の関心を引きつけるためには、まず「上手」でなければならなかつた。能の名手としての評価を得なければならなかつたのである。

世阿弥の最初の秘伝書である『花伝』は、観阿弥・世阿弥父子が二代にわたつて追いつづけた「名人・上手」になるための模索の成果であつた。そして、そこで導き出された結論が「花」である。

『花伝』の主題である「花」は、それほど破天荒な世界というわけではない。現代の光に照らせば、世阿弥の「花」は砕け散り、飛散してしまふ運命にある。それは、南北朝という時代のただ中ではじめて光かがやくことのできた世界であつた。自分勝手にわがままな観客がまず存在し、彼らの無理難題になんとか応えようと苦心惨憺した世阿弥がいて、はじめて導き出されたものである。世阿弥の「花」とは、そのような観客との関係を直接反映するものであつた。「花」の世界が素朴なおおらかさに欠け、一種の神経症的な世界となつている原因は、彼自身が目の前の観客に律儀につきあいすぎていたことによる。

当然とはいへ、世阿弥の時代には、現代では常識となつている文明の利器も、豊富な資料も一切、存在しなかつた。彼は皮膚感覚だけを頼りに観客の反応をさぐつてそれに対処し、直観的な語彙をつづり合わせながら、観客と自分と

の関係进行分析し、一つの法則を見つけ出そうと試みたのである。

そして、そこで得られた一つの結論が「花」であつた。世阿弥はそれを自然に咲く花にたとえて、次のように語っている。

「申楽モ、人ノ心ニメヅラシキト知ル所、スナハチ面白キ心ナリ。花ト面白キト、メヅラシキト、コレ三ツハ同ジ心ナリ」

猿楽能が観客から喝采をもつて迎えられるのは、その舞台が面白かつたからである。してみれば、猿楽芸能一座の者たちがつねに求めなければならぬものは、そのような「面白キ」ことではなかつたか。それが猿楽能の原点であり、存在理由であつた。

では、猿楽能の「面白キ」という状態は、何によつてもたらされるのか。そのことを、世阿弥は「人ノ心ニメヅラシキト知ル所」が「スナハチ面白キ心ナリ」と記している。猿楽能はなぜ面白いのかといえば、「人ノ心」、すなわち観客の心にそれが「メヅラシキ」ものと映じるからである。珍しいとは、稀有な経験をいい、従来とは異なつた新しい時間を生きることである。おどろきも感激もなく過ごす手垢のついた時間とは反対の、次の瞬間に何が起こるのかすら予測不可能な、戦慄的な時間を生きることである。勝手を知つた日常的な時間を生きるのはなく、いやおうなしに緊張させられ、自分自身の目でたしかめ味わう以外にない時間を生きることである。習慣のなかで安心してねむり

世阿弥にとって問題とすべきは最初から最後まで「諸人」であり、目の前の観客であった。そのかぎりでは、彼は徹底した現実主義者であった。彼には、目の前の観客しか眼中になかった。諸国の寺社を巡業したり、都の観客や「貴人」の邸宅での演能など、彼の活躍の場は転々とした。場所ばかりではなく、季節や時間の変化につれても、あるいは、たとえ同じ観客でも、その心理状態はたえず動いていた。『花伝』のなかでは、そのような流動的な観客の姿がじつに多彩に、かつ柔軟にとらえられ、それへの誠実な対応を心がけるべきことが説かれている。

それらの行文からも明らかのように、世阿弥の念頭を離れなかったのは、彼が目前にしていた現実の観客だけであつた。「力なく、この道は見所を本にする態なれば」とあるように、猿楽能は観客を基盤として存立しているものである以上、観客を無視しては、かたときも成立しえなかつたからである。

その観客も漠然とした抽象的な存在ではなく、そのとき、彼が目前にしていた具体的な現実の観客であつた。相手にすべきは、数日前の感じのよかつた観客でもなければ、一年前のしたたかな「目利き」の観客でもなく、彼がそのとき目の前にしていた現実の観客であつた。

しかも、彼が目前にした観客は、けつして尋常ではなかつた。厳密にいえば、観客席の様子はつねに変化し、同一状態のものは二度と存在しなかつたからである。その都度、彼の目の前には新たな観客席が形成され、その場では

じめて彼はその観客と相対した。そのとき、過去の名誉や実績はほとんど役に立たなかつた。目の前の観客は、当然の権利として、自分たちがその場で、そのときに楽しめる舞台を要求したからである。自己中心の、わがままな気持の持主の集団こそが観客の実態であつた。

そのように転変かぎらない観客席ではあつたが、世阿弥はその表面的な様子にとらえられることなく、その奥に観客の正体をとらえようとした。この場合の正体とは、転変かぎらない観客の心の動きそのものである。

世阿弥は、自分が目の前にしている観客の正体をなんとかして見つけ出そうとする。秘伝書を読むかぎり、それどのような観客席であれ、目の前にした観客にはじつに誠実に接し、観客の心の動きに合わせた芸をつとめようとしていたことがわかる。たとえ酒席であれ、余興をつとめるために召し出された以上、その場をとりもつことが彼の仕事であつた。自己を空しくし、徹底的な受動性を彼は生きていた。そのときそのとき、彼が目前にした観客席が出発点であり、彼の原点であつた。

とはいえ、世阿弥にとって、観客はいつも好意的な存在とはかぎらなかつた。だれもが、猿楽の名手世阿弥の芸に接したいとねがっていたわけでもない。彼らには毎日の生活があり、あるいはむずかしい問題をかかえており、鬱屈していたり、愉快だったり、当然、さまざまな日常生活の影を引きずって、その場へ集まって来ていたからである。

世阿弥が相手にしていた観客とは、そのような人たちで

の「諸人快樂のため」は本音の部分といふべきであろう。

とはいへ、芸能の社会的意義に関しては、むしろ「奥義云」篇の次の文章のほうが具体的である。すなわち、「抑、芸能とは、諸人の心を和らげて、上下の感をなさむ事、寿福増長の基、遐齡延年の方なるべし」の一文がそれである。「天下治まり、国静かなり」とか、「国穩やかに、民静かに、寿命長遠なり」といった「天下国家」規模と建て前論とはべつに、芸能とは諸人の心をたのしませ、貴賤を問わず感動させることを目的とし、それによつてますます人々が幸福になり、寿命も延びることをめざすのだ、と直截に語っている。「天下安全」という国家規模から、「諸人の心」や貴賤という個人的水準に目的が移行しているところに、はつきりした差異がみられる。

あるいは、このあたりが、林屋氏が指摘している、中世芸能は必ずしも儀礼としてではなく愉樂としてはじめられたものであったため、宗教的な意味を脱却して人間のための娛樂的意味を帯びたものとして發展して行く方向にあった、という主張の傍証となるのかもしれない。元來が個人の心の問題としてとらえられてしかるべき仏教が、たとえば天台宗が円仁のときに、「国家鎮護」を祈り、政治権力と手を結ぶことによつて興隆したように、芸能發展のためには「天下国家」にかかわる重要な使命の一端をになわなければならぬと世阿弥が考へたとしても無理からぬことであつた。

だが、世阿弥自身も、そのような建て前にこだわらな

けるわけに行かなかつた。目の前の観客に心から喜んでもらえるかどうかが焦眉の急だつたからである。『花伝』の冒頭にもあるように「且は天下安全のため、且は諸人快樂のため」と、「天下安全」と「諸人快樂」は併存すると考えることで、彼自身もこの問題に終止符を打っている。彼の関心は、現実には彼が目の前に行つていた観客であり、その観客に、いかにして面白い舞台であつたと喜んでもらうかであつた。もともと、彼が「天下国家」を論じること自体が不似合であつた。『花伝』における彼の関心は、「且は」と並列的に語られていたもう一方の「諸人快樂のため」の猿樂能のほうに重点がおかれ、「諸人の心を和らげて、上下の感をなさむ事」という個人的問題に向けられているほうが自然である。

『花伝』の主題である「花」は、そのような世阿弥の関心の現われとして読むべきであろう。彼が氣負つて「天下安全」を云々したところで、「諸人の心」をとらえられなければ単なるひとりよがりでしかなく、その意図も空転する。「天下安全」をねがうのは聖徳太子や村上天皇のような為政者にこそふさわしく、秦河勝にせよ秦氏安にせよ、芸能を演じる者の役割は、為政者の意を受けて行動するところにあつた。そのかぎりでは、世阿弥が「諸人の心」にその方向を見定めたことは、きわめて妥当であつた。

問題は「諸人の快樂」のために猿樂能がほんとうにその役割を全うできるかどうか、「諸人の心を和らげ」「上下の感」をなさしめることができるかどうかである。

て、棧敷の本来の目的は、観客がそこからのものを見ることにあるのではなく、遠くからやって来る神を迎える場所だったのではなかったか。神がそこへ降りて来て、そこで何か物を受ける場所だったのではなかったか、と推測している。祭日に棧敷を作るのは、身分の高い人々が来て見物するためのものというよりは、貴い神がそこへ迎えられて出て来る場所であり、天上の神が見物にやって来る場所ではなかったか、と語っている。

ところで、長谷寺や清水寺の舞台の場合、見物席が特に設けられているわけではない。見たい人は見ればよいといったかたちで、少数の人だけが仏様のお相伴をして見物するだけということになる。この場合からもわかるように、芸能は普通の人間が見ることは問題にならず、特定の者、すなわち神や仏に見せればそれでよく、他の者たちは陪観することになるのだ、とも語っている。

たしかに、芸能は、その規模がいかにささやかなものであれ、あるいは、その完成度が未熟であれ、本来、社会的な性格を色濃くそなえている。芸能は、それぞれの共同社会にとってなにかの意義をもち、あるいは社会的な役割をになった出来事であり、事件であった。そのような社会的な事件が成立するためには、その場に集まった人たちだけのたのしみというだけでは成立の動機が希薄にすぎ

る。実際にはその姿を見ることはできないが、神や仏に見てもらい喜んでもらうという目的があつて、はじめて、一連

の社会的事件が成立しうるからである。神前に海の幸、山の幸を捧げたり、あるいは仏前に生花や燈明を捧げるように人々は芸能を奉納した。仏前の供花や読経は、実際にはその席につらなる僧や信徒の目に見え、耳に聞こえるだけのものかもしれない。けれども、彼らはその彼方に仏が存在し、喜んで受けとめてくれると確信していたからこそ、そのような行為を捧げ、一連の行動を通して仏と共に存在する時間を手に入れようと試みたのである。

観客の実態

『花伝』の冒頭で、世阿弥は猿楽能の歴史と目的を次のように記している。

「夫、申楽延年の事態、其源を尋るに、或は仏在所より起り或は神代より伝るといへども、時移り、代隔たりぬれば、其風を学ぶ力、及がたし。近比万人のもてあそぶ所は、垂古天皇の御宇に、聖徳太子、秦河勝に仰て、且は天下安全のため、且は諸人快樂のため、六十六番の遊宴を成て、申楽と号せしより以来、代々の人、風月の景を借て、此遊びの中だちとせり」

猿楽能の歴史を略述した前半の部分は、「神儀云」篇の内容と大差ないが、「天下安全のため」「諸人快樂のため」という猿楽能の目的に関しては、いささかの差異がある。特に「諸人快樂のため」をはっきりとうたった部分は、「神儀云」篇にはみられない一行である。神代やインドにおける猿楽能の起源説で建て前論が論じられていたとすれば、こ

すが必要があった。

「神儀云」篇の猿樂起源説の根底には、災厄を逃れるために神仏の機嫌をとりむすぼうとする姿勢がある。逆にいえば、機嫌をとり、その心を慰撫することも可能な対象として神仏が考えられていたのである。唯一絶対神の近寄りたがたい峻厳な神ではなく、たとえ、その能力は人知をはるかに超えたものであれ、なんらかのかたちで人間との共存が可能な対象として考えられていたことがわかる。

見方を変えるなら、その上演目的は神仏の心を動かし、自分たちの希望をかなえるため、ということになる。めざす相手は神仏である。猿樂能の古態である田楽は田遊びから出ているが、それは、五穀豊穡を祈って神々に捧げられたものである。神々の意をうかがい、それに従うことによつて五穀豊穡という結果を手に入れようとした。根底には真摯な祈願があったにしても、それは一種の取引である。人間の側に欠けているものを、神の意を迎えることによつて手に入れようとしたのである。

そのためには、何をおいてもまず神の心を動かす必要があった。そのための祈りであり、神前に捧げられる山海の珍味であり、芸能であった。人間の力では不可能であることを思い知っていたからこそ、神の助けを借りようとしたのである。

神にかけられた期待は多種多様である。大は「国家鎮護」や「天下泰平」を祈る国家規模のものから、小は「遐齡延年」や「寿命長遠」という個人の長寿を祈るものまである。

その中間に五穀豊穡や疫病退散を祈るものなどがある。平たくいえば、世の中が平和で、食料も十分で、健康で長生きがしたい、という今も変わらぬ人間の側からの勝手な希望であった。それらがなかなか満たされなかったから、神に求めたのである。宗教者はそれを神に祈ったが、芸能者は芸能によつて神をなぐさめ、自分たちの側に招き寄せようとした。芸能はその祈りの人間的表現である。

芸能は、芸能を捧げる者とそれを受ける者によつて成立し、純粹な意味における観客は存在しない。たとえ、芸能を直接演じない場合でも、参加者は手拍子をとったり、はやしたたりして、その場に参加しなければならなかった。芸能は、共同体における祭式的色彩をつよく帯び、原則として、他所者をもその場に入れなかった。

「天の岩戸」において、天宇受売命が神がかり状態になり、「胸乳掛き出で裳緒を番登に忍し垂れき」とあるように乳房をあらわにし、裳の紐を陰部まで押し下げてストリップまがいのことをすると、「爾に高天の原動みて、八百万の神共に笑ひき」という状態になった。この場合、天宇受売命と八百万の神々は、芸能を演じる者と観客との関係におかれるが、観客である八百万の神々がどつとどよめくことは、天照大御神の心を動かすための重要な役割を果たしている。

折口信夫は、『日本芸能史ノート』のなかで、芸能を見物する際の場所である棧敷は、本来は狩り場に作る一種の祭壇みたいなものではなかったか、と記している。したがっ

三 聖徳太子の場合——天下の乱れを治め、平穩に導くため。

村上天皇の場合には聖徳太子の著書に教えられて「天下泰平」をねがったのであるから、「三」に分類され、当代の場合には「二」と「三」の二つの目的が併立している。また、「一」の天照大御神の機嫌をとるためということは、機嫌をなおして「天の岩戸」から外へ出てもらい、暗黒の世界と化した高天の原や葦原の中つ国が光りを取りもどし、明るい世界となるように、ということであった。

してみれば、「神儀云」で世阿弥が語っている猿楽の目的は、平穩な世界の回復という一点をめぐっていたことがわかるが、その前提としては、平穩な世界が乱されている状態が存在する。その視点から「神儀云」の五例を読み返してみると、「天の岩戸」、「祇園精舎」、聖徳太子の三例は、いずれも不穩かつ異常事態が発生していたことがわかる。村上天皇の場合は聖徳太子の著書に教えられたので、聖徳太子の例の中に吸収させてよく、当代の場合も「祇園精舎」と聖徳太子の例に吸収できる。したがって、「神儀云」篇における五例は、三例に分類できることになる。

「神儀云」篇で語られている神仏、すなわち、天照大御神と釈迦は、かなり人間的な相貌をしている。その性情や能力は地上の人間のそれと大差なく、他国における唯一絶対神の相貌からはほど遠く、むしろ等身大の人間の味わいをみせている。光と闇の世界を支配しているはずの天照

大御神も、須佐之男命の悪行を予見して未然に防ぐことができず、結局「天の岩戸」へ身をかくすという無抵抗主義的行為で、間接的に自分の威力を思い知らせる方法をとるしかなかった。釈迦の場合も、提婆の妨害が発生してから弟子たちに対策を講じさせているが、それは姑息というものである。天照大御神も、釈迦も、予知能力という点ではきわめて心細く、困難な状況が発生してから律儀に対応し、一つ一つのりこえて行く。そのかぎりでは、「神儀云」篇における世阿弥は、神仏を超人的な存在というよりは、等身大のものとしてとらえていたことがわかる。

とはいえ、神仏は地上の人間と同一水準におかれていたわけでもない。その能力は人並み外れたものとして想定され、影響力は絶大であった。天照大御神が立腹すれば世界を暗黒に変えてしまった。世界を支配しているのは神仏であり、人間は、地上で、予見することもかなわぬ苛酷な運命にもてあそばされるしかなかった。その意味でも、神仏と人間との間の距離は大きく、能力の差は歴然としていた。

逆にいえば、そのような対象として、人間は神仏を位置づけて畏敬の念を表わし、彼らをおそれたのである。地上の人間以外の超越的な存在を、自分たちの感情や行動を通して感じ取ろうとした。そして、そのような感応のなかから神仏の真意が奈辺にあるかを探り、その意を迎えようとしたのである。神仏の怒りをかうことは、地上の平和が乱され、さまざまな災厄を招くことを意味する。そうした災厄を逃がれるためにも、神仏の怒りを鎮め、機嫌をとりむ

なるまい。

猿楽の目的と神仏の位置

「神儀云」で猿楽起源を語った世阿弥は、猿楽の目的と効用にも言及している。

たとえば、天の岩戸の場合、「八百万の神達、天香具山に集まり、大神の御心をとらんとて、神楽を奏し、細男を始め給ふ」とある。この場合、神楽を演奏し、滑稽な演技を行なった目的は「大神の御心をとらんとて」とあるように、天照大御神のご機嫌をとろうとしたところにあった。

猿楽インド起源説の場合は、一人の外道をひきつれて提婆が釈迦の説法を妨害したとき、阿難、舍利弗、富楼那の三名が常行堂の後戸で鼓を打ち、笛を吹き鳴らし、「六十六番の物まねをし給へば、外道、笛・鼓の音を聞きて、後戸に集り、是を見て静まりぬ」とある。「是を見て静まりぬ」とあるように、仏教を信じようとする異教徒である「外道」の妨害を鎮静させようとしたところに「六十六番の物まね」の目的があり、事実、それだけの効果があった旨が記されている。

聖徳太子が秦河勝に命じて六十六番のものまねを行なせたのは、神代やインドの吉例にならった結果であるが、それは「天下少し障りありし時」とあるように、当時、天下に争乱があり、ものまねをさせたら、「天下治まり、国静かなり」という状態になった。芸能には、乱れた天下を治め、平穏にみちびくだけの効力があつたことがわかる。

『申楽延年の記』を読んだ村上天皇は、神代やインドに起源を發し、インドからシナ・日本へと伝えられた「狂言綺語」の一種である猿楽には、「讚仏転法輪の因果を守り、魔縁を退け、福祐を招く。申楽舞を奏すれば、国穏やかに、民静かに、寿命長遠なり」という効果があることを知る。猿楽は、仏法を讚え弘めるために役立ち、悪魔を退け、幸福を招く。猿楽の舞を奏するなら、国土は平和になり、民は静かに、人間の寿命も長くなるであろう、という。そこで、村上天皇は「申楽を以て天下の御祈禱たるべきとて」河勝の子孫である秦氏安に命じて「六十六番申楽」を演じさせたのである。その場合、猿楽は天下泰平を祈る行為そのものとなつていたことがわかる。

当代における猿楽の由来は、興福寺の維摩会の際、祇園精舎の先例にもとづき、食堂で僧徒による舞延年の舞が行なわれるが、その目的は「外道を和らげ、魔縁を静む」と、すなわち、仏法に敵意をいだく異教徒の心をやわらげ、悪魔をはずめることであつた。

春日神社と興福寺の神事行ないの薪猿楽の目的は「天下太平の御祈禱也」とある。

以上の記述を整理してみると、猿楽の目的は、次の三種類に分類できる。

一 「天の岩戸」の場合——天照大御神の機嫌をとるため。

二 「祇園精舎」の場合——釈迦の説法を妨害する外道を鎮めるため。

の智恵第一の高弟の舍利弗に目くばせすると、彼は常行堂の後戸で鼓や笛の音を鳴らした。多聞第一の釈迦の高弟である阿難の学才、舍利弗の智恵、弁舌第一の富楼那の弁舌を動員して六十六番のものまねをすると、外道どもは笛や鼓の音を聞いて後戸に集まり、ものまねを見ておとなしくなった。その間に釈迦は法事をいとなむことができた。これが猿楽のインド起源説である。

さらに、日本古代における猿楽起源説が紹介される。

聖徳太子の時代に、天下が少し乱れたことがあった。そのとき、神代やインドの吉例にならない、太子が秦河勝に六十六番のものまねを命じ、河勝がそれをつとめると天下が治まり、国が静かになったという。

また、平安時代、聖徳太子の著作である『申楽延年の記』を読んだ村上天皇は、インドからシナ・日本へと伝来された「狂言綺語」の一種である猿楽によるなら、仏法を崇め、悪魔を退けて寿福を招くことができることを知り、猿楽によって天下平穏を祈ることを考え、秦河勝の子孫である秦氏安に命じて六十六番の申楽を演じさせた。おかげで、猿楽が復活したのである。

当代においては、南都興福寺の維摩会の際、講堂で法会を行なっているとき、食堂で延年があった。これは祇園精舎の例にならったものである。春日神社と興福寺の薪猿楽は二月二日と五日に大和猿楽四座がつとめるが、これは一年間の御神事参勤の最初の行事で、天下泰平を祈禱するものである。

「神儀云」篇のなかで、猿楽の起源を、神代・インド・日本古代に求めた世阿弥は、平安時代の復活、さらに当代の大和猿楽四座の神事猿楽にも言及しているが、いずれの場合も、神や仏という超越的存在が念頭におかれている。

一読して明らかのように、『花伝』の他の諸篇におけるのびやかな語り口とは異なり、猿楽能の由来を語るときの世阿弥の口調は、妙にもものしく、不自然である。

しかし、猿楽の起源を神代やインドに求め、秦河勝の場合にしても彼が実際には芸能にかかわった形跡がないにもかかわらず猿楽の祖としたり、さらに村上天皇が読んだといわれる聖徳太子著の『申楽延年の記』も架空の書であろうといわれているように、ものものしい口ぶりにもかかわらず、実態はあやしげな伝承の列挙でしかなく、偽伝の連続、デッチ上げに終始している。

猿楽能にかぎらず、さまざまな職業の由来を語るとき、神代やシナやインドに起源を求めることは珍しくない。たとえば、製鉄や鍛冶の場合、『日本書紀』の天孫降臨の段で作金者として出て来る天目一箇神という不思議な神の存在が知られている。もちろん、そのような伝承や神話がすべて荒唐無稽というわけではあるまい。少なくとも、そのようになつくり話が、それに従事する職業集団の人々にとってはなんらかの効果、たとえば、職業集団の結束、あるいは精神的支柱としての効果を上げていたことは否定しえないからである。それゆえ、猿楽の起源を神代やインドにまで求めた世阿弥の態度を一概に責めることは慎まなければ

威が次第に希薄化されて行く過程であったことを考えれば無理なく理解できるであろう。

とはいえ、中世は宗教的権威がまったく無力になっていったわけでもない。寺社の祭祀における猿樂奉納は、芸能者にとって重要な収入源の一つであった。『花伝』のなかで猿樂能の由来を語る世阿弥が、宗教的なかかわりを改めて強調せざるをえなかった理由もそこにあった。

『花伝』の第四「神儀云」は猿樂の歴史に関するもので、全七篇のなかでも特異な位置におかれ、表章氏の言にもあるように『花伝』全体のなかでもきわめて「すわりの悪い、不調和な一篇」である。明治四十二年、能楽研究会から世阿弥の秘伝書が最初に公刊された際、偽書と断定されたことがあったのも無理からぬことで、のちには「荒唐無稽な内容の申楽伝説」と評されるにいたる。結局、偽書説は否定されることになるが、その内容は「大和猿樂の中では最も由緒の古い円満井座（金春座）の伝承を主体」とするもので、「他から聞いた事を書き留めた、聞書的な一篇」にすぎないと「四卷本風姿花伝考」のなかで表氏によって位置づけられている。

また、表氏は『世阿弥 禅竹』（日本思想大系）の解説の中で、聖徳太子とその別名である上宮太子の二つのいい方が混在していることにも象徴されるように、この「神儀云」は「学識ある人の手を借りた縁起説と円満井座系の伝説とが接合されたものようである」とし、そのような縁起説が、付属的な位置を経て、のちに『花伝』の一篇としての

位置を与えられたらしい、とも語っている。

たしかに、この「神儀云」篇は「すわりの悪い、不調和な一篇」にちがいない。しかし、世阿弥があえてそれを『花伝』の一部分として書き加えたこともまた事実である。猿樂能が神聖なものであることを説き、子孫に誇りと自信をもたせようとした結果、不消化のままの一篇を付加したのかもしれない。彼が心底から信じていたかどうかはともあれ、この「神儀云」が彼の筆になるものである以上、そこに彼の考え方が現われていることも否定できない。問題は、その両者が矛盾なく共存しうるものであるかどうかである。

「神儀云」のなかで、世阿弥は猿樂能の起源を日本の神代やインドに求め、日本の古代、平安時代、当代へとその歴史をたどっている。

まず、最初は「天の岩戸」の御遊びである。八百万の神々は天香具山に集まって神楽を奏し、滑稽な演技をしたが、なかでも天の鈿女の尊が「神の技に幣を付て、声を上げ、火処焼、踏み轟かし、神懸りすと、歌ひ舞奏で給ふ」様子がきわだっていた。

次は、猿樂のインド起源説である。

釈迦に帰依した須達長者が祇園精舎を建て、その落成法要をいとなんだときのことであった。釈迦が説法をしていると、釈迦の従弟の提婆が一万人の外道をひきつけて来て妨害した。彼らは木の枝や篠の葉に幣をつけて踊り叫んだので、釈迦は法事が続行できなくなった。そこで釈迦はそ

ているのです、と答えた。

その間に天児屋命と布刀玉命が真賢木にかけた八尺鏡を天照大御神の前に差し出した。この場合の鏡は太陽の象徴である。その鏡を見た天照大御神は自分とはべつに太陽神がいるのかと不審に思い、そろそろと中から出て外をうかがいはじめると、戸の影にかくれていた天手力男神がその手を取って外へ連れ出す。その直後に、布刀玉命が後に注連縄を張りめぐらし、もう中へお入りになってはいけません、といった。天照大御神が外へ出ると、高天原も葦原の中つ国も光を取り戻した。

天の石屋戸の前における主役は、いうまでもなく、天宇受売命である。現代風にいえばストリップまがいのこの行為の目的は、一体どこにあったのか。

一説には、のちの宮廷の鎮魂祭における神楽舞に対応するものとして説明されている。天宇受売命が手にしていた小竹葉は神楽に不可欠の採物で、本来は招神の具であり、神がかりのためにはぜひとも必要であった。また、この鎮魂祭については冬至祭的な性格と関連させ、冬至の衰えた太陽を復活させる呪術として説明されることもある。また、女性器露出の呪術の意味については、天照大御神の怒りをしずめ、太陽に活力を与え、豊穰多産を祈る祭儀の一つとして説明されている。

天照大御神が天の石屋戸へ入ってしまったため、高天の原は真っ暗になり、葦原の中つ国は闇の世界となり、さまざまな災いが起こった。天照大御神を天の石屋戸から外へ

連れ出すことが急務であった。天安の河原に集まった神々が相談した結果、出された結論が天の石屋戸の前における一連の行為で、天宇受売命の神がかりの行為によって八百万の神々の笑い声を誘い、天照大御神を天の石屋戸から外へ連れ出そうとしたのである。

天照大御神は天の石屋戸の中へとじこもっているため、その前でくりひろげられるのは天宇受売命の神がかりした舞踏と、それをとりかこみ、はやし立てて洪笑する八百万の神々だけである。目撃できる様子はそれだけであるが、実際には、目の前にいない天照大御神が、神々にとつては最も気がかりな存在であり、その心を動かすことが最大の目的であったことはいうまでもない。そこに、祭事の一環としての芸能の基本構造があった。

このような神話は、古来、芸能にはそれだけの効力があると信じられていたからこそ生み出されたものであろう。また、芸能はそれだけの効力をもつべきものとして、社会的にも要求されていたのである。

日本芸能のもう一つの側面、すなわち饗宴の場の余興的性格は、天の石屋戸の中にかくれた、天照大御神の存在を最初から欠いた場合である。そのとき、芸能はその場に居合わせた人たちだけのものとなり、目に見えない、超越的な存在は一切、排除される。

林屋氏の指摘にもあるように、中世芸能が宗教的意味を脱却して娯楽的な意味を帯びたものとして発展して行ったことは、中世という時代そのものが古代における祭祀の権

瞭然であるが、神の〈まなざし〉は抽象的で、存在感が希薄である。観客に喜んでもらうことが〈花〉の目的であるのなら、世阿弥の世界にあって、日本芸能の根底を支える神は、一体いかなる役割をになっていたのであろうか。

神仏の位置

林屋辰三郎氏によれば、日本芸能史の特徴は、元来が鎮魂的呪術であったものが、やがて鑑賞的芸能へと変化して行ったことにある、とされる。特に、中世芸能の場合は、宗教的な意味を脱却して、人間のための娯楽の意味を帯びたものとして発展して行く方向にあった。その理由は、中世芸能そのものが、必ずしも儀礼としてではなく、愉楽としてはじめられたものだったからであろう、と語っている。

中世の社会全体が寺社勢力のつよい影響下にあり、神仏の影に濃くいろどられていた以上、そこでいとなまれた芸能も、当然、神仏と深いかわりをもっていた。後世の説教や歌舞伎・浄瑠璃にもみられる傾向であるが、寺社の縁起や由来を説くことは芸能の重要な任務であった。寺社そのものが、絵巻物や芸能を通じて積極的に庶民への教化活動を展開し、一方、芸能もその傘下へ入ることによって勢力を伸ばしていたからである。世阿弥の属した大和猿楽も、興福寺の勢力下に入ることによってその興行を保証されていた。

日本芸能の性格は、通常、宗教的祭事と饗宴の余興とに二分される。

祭事の一环としての芸能は、神仏という超越者に対する奉獻であり、芸能によって神仏をなぐさめることを目的とする。最も典型的なかたちは、『古事記』における天の石屋戸の前における天宇受売命の神がかりと、それを見た八百万の神々の笑い声であろう。

この場合、天照大御神は天の石屋戸の中へ入りこんでしまっている、実際の芸能の場には、天宇受売命をはじめとする八百万の神々がいるだけである。天宇受売命は天の香山の「天の日影」という「ヒカゲノカズラ」をたすきにかけ、天の真拆、すなわち「マサキ」を頭に巻いて飾りとし、天の香山の小竹葉、すなわち「ササバ」を手に持ち、「汗気」を伏せた上で足を踏みとどろかし、神がかりし、胸乳をあらわにし、裳緒を番登まで押し下げて垂らした。その様子を見守っていた神々はどっと洪笑したという。

『古事記』の記述では、この場における音楽に類するものは「汗気」を踏みとどろかさ音だけである。神がかりした天宇受売命の緊迫した声もおそらく響き、八百万の神々のはやしただてる声や洪笑もわきおこっていたことであろう。

不思議なこともあるものだと思つた天照大御神は、天の石屋戸を細目に開け、私が入ってしまったので天上も地上も暗くなっているはずなのに、なにゆえに天宇受売命は歌舞を楽しみ、八百万の神も笑っているのか、と質問した。すると天宇受売命は、こちらにはあなたさまよりも貴い神がいらっしゃるので、みんな嬉し、笑い、歌舞し

五 観客の心を意識したもの。

数万人の心、万人の心、人の心、見手の心。

六 一般的用法。

人。

観客一般を指す普通名詞がまだなかっただけに、かえって、彼の世界における観客は具体的で、多彩である。『花伝』の用語にしたがえば、観客は以下の通りに分類できる。

地域的に分けるなら「都」の観客と「遠国・田舎」の観客、身分的には「貴人」と「愚かなる輩」、鑑賞眼の有無では「目利き」と「目利かず」、演能規模の大小でいえば「大庭」と「小庭」である。

たとえば、「貴人」と「愚かなる輩」に関していえば、世阿弥の世界では、両者の間にはっきりした相違が意識されている。観能経験はもちろん、生活感覚も嗜好もすべての点で異なっていることが明確に意識され、そのような差異をふまえたうえでの対処の方法が模索されている。

同様の相違は、地域別、鑑賞眼別、演能規模別といった範疇においてもみられるが、それらは複雑に入り組み、かみ合っており、単純化はきわめて困難である。当然とはいえ、彼の世界における観客の姿は無限に拡散し、錯綜し、簡単にはとらえきれない。

舞台を前にした観客は、世阿弥もいうように「見聞く人」「見手」「見ル人」という具体的行動をとる。そのような観客を、いま仮に〈見る〉者と名づけるなら、その対極にある為手、すなわち演能者は、〈見られる〉者である。

つねに変化しつづける観客と演能者は、演能の場でぶつかり合い、一瞬の火花を散らして離れる。その瞬間、双方ともに相手に決定的な影響を与える。観客は舞台に接することで能の世界に遊び、日常的な自分を脱け出す。それが観能の醍醐味である。一方、演能者は、観客の〈まなざし〉を全身に受けることで、一瞬、登場人物を一体化し、登場人物そのものと化す。演能者もまた、その瞬間は日常的な世界から脱け出し、非現実界の一人物となっていたのである。

猿楽能の演能の場とは、いいかえれば、観客と演能者との出会いの場である。『花伝』のなかで世阿弥が求めた〈花〉は、そのような両者の出会いによってもたらされる能の効果であり、その理想的な状態を、自然に咲く花にたとえた比喩的表現である。

とはいえ、猿楽能の世界を〈見る〉者と〈見られる〉者という相対的な関係でとらえた場合、日本芸能の根底を支える神はどこに位置づければよいのか、という新たな疑問が生じる。神への捧げものとしての性格は日本芸能の重要な特質であるが、世阿弥の能芸論にみられる観客と演能者との緊張した関係のなかに、第三の存在である神は、一体、どこにその位置を求めればよいのであろうか。

そのような神の存在と、『花伝』のなかで世阿弥が想定していた観客の〈まなざし〉とは、本質的に、容認し合い、共存することが可能であるのかどうか。『花伝』の行間にみられる、生き生きとした具体的な観客像にくらべれば一目

宗教的祭事と世阿弥の〈花〉

高野敏夫

From religious ceremonies to public entertainment: the role of Ze-ami's 〈Hana〉

Toshio Takano

Abstract

Theatrical arts in Japan originally started as one of the sequences of religious ceremonies devoted to gods and Buddhas. However, they underwent a gradual change into public entertainment, beginning in the twelfth century. A famous Noh player, Ze-ami (1363-1443), first theorized this change in the concept of 〈Hana〉 [flower] in a volume named *Fuwshikaden* [A Contemplation on Noh Play], which descended only privately until 1909.

Instead of gods and Buddhas, that had already scarcely kept the central position in a performance in his time, Ze-ami advocated the importance of humans in the theater, who always showed plain reactions to the performance. *Fuwshikaden* was his strategy to face and win popularity from such audience, and his Noh performance was a real actualization of his theory, which proved a great success throughout his career as a player.

Received Apr. 21, 1993

観客の諸相

『風姿花伝』（『花伝』）で世阿弥が試みた猿楽能の考察のあとをたどって行くと、その筆の向う側にはさまざまな観客像が浮び上がって来るが、不思議なことに、当時はまだ「観客」という言葉は存在していなかった。

はるかに時代の下った明治時代でも、読みのついた資料はすべて「かんかく」と読ませたもので、辞典のなかで「かんきやく」と読みのついた項目が立てられるようになったのはつい最近のことである。現代では何の疑問もいだがずに用いている「観客」という言葉すら存在しなかった時代に、その観客を相手に複雑な問題を考察しなければならなかった世阿弥の苦労のほどがしのばれるというものである。

『花伝』のなかから観客に関する語を拾い出し、仮に分類してみると、以下の通りである。

- 一 多数の観客の意味。
見物衆、諸人、衆人、数人。
- 二 具体的行動をふまえたもの。
見聞く人、見手、見ル人。
- 三 観客席。
見所、座敷。
- 四 時代をふまえたもの。
時の人、