

テーマと身体の研究

松岡心平

私は能を専門にしておりますので、その辺りで舞踊との接点ともなる「テーマと身体の研究」について話させて頂こうと思います。先ほど鳥越先生の方から、演劇研究では舞踊的な面と歌などを含んだ言語の面と二つの側面があり、中世の狂言から舞踊史に置き換えられない言語的な側面が強く出てくるというお話がありました。私の考えを述べさせて頂きますと、能というのは言語と舞踊が高いレベルで非常に拮抗し合って総合的な何かが出てくる演劇であろうと思っています。

その能における言語の問題と身体或いは舞踊とがどういう風に関わっているのかが解きあかせないと能の本質はおそらく言えないのだろうと思います。それを言うのは非常に難しく、言おうという目標は掲げているつもりですけれども、なかなかそこへうまく論を運んで行くことが出来ません。身体自体が一番言語化しにくい部分で、更にその身体が動いて舞踊となると、それはもっと難しいことになってきます。それと言語との関わりとの関係になると、とにかくたいへん難しいわけです。

今日は一つ焦点を絞った形で、「幽玄」という院政期頃から出てきた伝統的美意識と、能における身体に関わりについて述べまして、学会より与えられました「テーマと身体の研究」の責を塞がせていただこうと思っています。

「幽玄」というのは陳腐な言葉でありまして、本当は陳腐ではないと思うのですが……。たとえば私などは“橋の会”という能のプロデュース団体を主催しております。それで能が終わった後、能楽堂の玄関でお客様に挨拶するのですが、その時によくお客様がツツと来られて、「今日のお能はたいへん幽玄でございました」とか言って帰られる方もおられるわけです。そう言われると、こちらも「あ、そうですね」と答えるしかなく、それはどのレベルで幽玄と言っておられるのか、ということが問題になってきます。たとえば雑誌の特集や新聞記事では「幽玄の能……」とするように、幽玄という言葉が世間一般では流通しているわけです。そこで、幽玄という言葉の意味を正確に捉えておく必要があります。世阿弥の能を捉える上では、幽玄が重要な概念の一つであることは確かです。その幽玄の流れを捉えた上で、中世を覆っていると言ってもいいような美意識である幽玄を、世阿弥がどの様に彼の身体の中で捉えていこうとしたのかという、その問題を考えてみた

と思います。

まず、幽玄とは何なのかを考えておきたいと思います。日本における、中世の幽玄主義の基礎をおいた人が藤原俊成です。俊成が晩年に慈円の歌をペアにして判詞（批評）を書いている『慈鎮和尚自歌合』十禅師跋の中に「幽玄」という言葉が出てきます。

……もとより詠歌といひて、たゞ読みあげたるにも、うちながめたるにも、何となく艶にも幽玄にも聞ゆる事あるなるべし。……

ここでは艶と幽玄が一緒になっていますが、幽玄というのは花だけあって幽玄ではない。花のまわりに霞のようなものがたなびいている、或いは月という美しい光を放つ天体があるだけでは駄目で月の前で鹿の声が聞こえてくるような感じです。真中に美しいものがあり、そのまわりが何かぼろっと漂っている、或いはぼろっとした中から何か美しいものが浮かび上がってくる、というのが幽玄なわけです。ぼろっとしているというのは、ある意味では物の深さの感覚があるわけです。もともと幽玄というのは「微妙で黒い」という、深さの感覚をいう中国の言葉ですから、表面的にフォルムだけがグッと出てくるようなもの、たとえば（尾形）光琳の絵みたいなのは幽玄とは言わないわけです。杜若があるにしても、杜若のまわりに何か芒洋としたものが漂っていて、ある深さを感じ、その深さの中から美が浮き上がってくる、というものが幽玄と考えていいと思います。

鴨長明の『無名抄』も幽玄の説明として読んでいただければ良いと思いますが、ここでは世阿弥と同時代の人で正徹をとりあげ、その歌論書『正徹物語』を挙げておきます。その中の、

……幽玄体を物にたとへて言はば、もろこしに襄王といふ帝おはしましき。ある時、昼寝すと言ひて昼寝をし給ふところへ、神女の天下りて、夢とも現ともなく、襄王に契りを込めたり。襄王名残を惜しみて慕ひ給ひければ、神女、「われは上界の天女になり、前世の契りありて、今ここに来て契りを込めたり、この地にとどまるべきものにあらざ」とて、飛び去らむとすれば、王あまりに慕ひかねて、「さらばせめて形見を残し給へ」とありければ、神女、「わが形見には、巫山とて宮中に近き山あり、この巫山に朝にたなびく雲、夕に降らむ雨を、眺め給へ」とて失せぬ、こ

の後、襄王、神女を恋慕し、巫山に朝にたなびく雲、夕に降る雨を、形見に眺め給ひけり、この朝の雲、暮の雨を眺めたる体を、幽玄体とは言ふべし。……

という箇所が中世の幽玄の説明ではよく引用される例です。この話は中国の『文選』の中に出てくるのですが、原典の話をもっと部分的に誤解しているのですが、誤解しながらも本質は伝えています。夢の中で神女と契った襄王が別れに際して形見を求めると、神女は形見として宮中の近くにそびえる巫山に、朝には雲となり、夕べには雨となって王の前に現れますので、それを見て私を偲んでください、と夢の中で告げて消えてなくなる。そのあと、襄王は神女を思慕し巫山を見て、朝にたなびく雲、夕べに降る雨を形見に眺めたが、この朝にたなびく雲、夕べに降る雨を眺めることが幽玄だ、というのです。

要するに、雲とか雨とかの背後に、妖艶、優美な女性を想像するという、そこが幽玄なわけです。ほとんど色のない雲とか雨とか縹渺たる世界の向こうに色っぽい女性をイメージするわけです。その全体が幽玄なのである、というふうに説明されます。これは中世の幽玄の説明としては良くあるパターンで、縹渺性と妖艶美が幽玄を構成していると理解できます。

世阿弥の場合、幽玄というのは妖艶美や優美という意味で使うことが多いのですが、やはり中世の理解として縹渺とした雰囲気の中に何か美しいものが現れてくるという、そういうことを踏まえた上で、幽玄を優美に近い意味で使っていたのだらうと思います。

二条良基は美しい稚児であった十三才の藤若（世阿弥）を見て、一目惚れしてしまいます。そして、藤若の管理者である東大寺の尊勝院に宛てて、自分は藤若に恋をしまい藤若に会いたいから、是非もう一度連れてきてくれ、という手紙を書いています。その中で、藤若の美しさをいうところに「幽玄」という言葉が出てきます。

……なによりも又、かほたちふり風情ほけほけとして、しかもけなりげに候、かゝる名童候べしともおぼえず候、おなじ人を、ものにたとへ候に、春のあけぼのの霞のまより、かばざくらのさきこぼれたると申たるも、ほげやかに、しかも花のあるかたちにて候、歌も連歌もよきと申は、かゝりおもしろく、幽玄なるを上品にはして候なり、……

藤若の美しさは、ほげほけとしたものであったようです。「ほげほげ」とは、ぼうっとしている感じですが。一方「けなりげ」は健気という言葉の語源で、シャキッとしていることなのです。世阿弥はシャキッとして目鼻立ちもくっきりしていました。

そんな凛々しい美少年でありながら、ぼうっとしたオーラの如きものを発散させていたわけです。稚児というのは、王朝の女房、つまり高貴な女性に近い存在ですので、『源氏物語』の紫の上にたとえて言っています。『源氏物語』の中には、少女の頃の紫の上は眉がくっきりしているのだが、まわりの産毛の中に眉毛が埋もれていくような描写がありまして、これもまわりがぼうっとしているという例なのです。それから、輪郭のはっきりしたのが樺桜ですが、春の曙の霞のぼうっとした中から樺桜が咲きこぼれてくる、そういう美しさが成人した紫の上の美しさで、その美しさは稚児世阿弥の美しさにも通じてくるわけです。

とにかく、ほげやかに、しかも花のある形。花という美があるのだけれども、そのまわりに何かほげやかなぼうっとしたものが漂っている感じが、紫の上や世阿弥の美しさである。たとえば、舞台にある人物が立った時に、そのまわりにオーラみたいにものが発散されてぼうっと何が漂ってくるものがあるという、稚児役者世阿弥をそういう感じで捉えて、それを二条良基が賞賛しているわけです。良基の書状では、幽玄という言葉が世阿弥そのものに使われて、ただ単なる文芸上の美の観念だけでない使われ方がされているわけです。

この幽玄という感じを文学理念だけでなく舞台に乗せてみたい、世阿弥は何とかして幽玄な身体というものを舞台に作り上げたかったのだらう、と思うわけです。世阿弥の目指した身体は、三十代と五十代では、だいぶ違っております。

三十代の世阿弥は、彼の身体的な機能をそのまま舞台に乗せていく方向で掴まえていたのだと思います。彼は足が利いてアクロバティックなことが出来る役者であったと思いますけれども、彼が五、六十代になってきますと、それを抑制しようとする思考が出てくるわけです。その身体の抑制、それと裏腹にある身体の中の集中、気を込めると言った方がいいかも知れませんが。気をぐっと身体に込めておき、けれども体の動きは抑制していくという、そういう体の動きを五十代から六十代に目指していく。その身体の掴まえ方の問題と幽玄の問題とはおそらくクロスしてくるのだらうと私は思っているわけです。具体的には『風姿花伝』の「年来稽古条々」を挙げておきます。これはまだ世阿弥が三十代でして、この段階でははっきりと内的な集中と動作を抑制する身体の掴まえ方は出てこない時期です。たとえば、「四十四、五」では、

このころよりは、さのみに細かなる物まねをばすまじきなり。大かた似合ひたる風体を、やすやすと、骨を折らで脇の為手に花を持た

せて、あひしらひ〔脇役〕のやうに、少な少
なとすべし。たとひ脇の為手なからんにつ
けても、いよいよ、細かに身を砕く能をばす
まじきなり。なにとしても、よそ目花なし。

「五十有余」になりますと、

このころよりは、大かた、せぬならでは手立
あるまじ。……亡父にて候ひし者は、五十二
と申しし五月十九日に死去せしが、その月の
四日の日、駿河の国浅間の御前にて法樂仕る。
その日の申樂、ことに花やかにて、見物の上
下、一同に褒美せしなり。およそそのころ、
物数〔演目〕をばはや初心〔世阿弥〕に譲り
て、やすき所を少な少々と色えて〔彩りを添
えて〕せしかども、花はいや増しに見えしなり。

年をとると役者として体が動かなくなってくるの
だから、なるべく細かに激しく動くことはやめ
て、少しずつ、少しずつ動きなさい。五十代を過
ぎたら、もう何もしないより手だてはない。彼は
三十八歳の時点で、このように言っているわけ
です。

ところが、彼が五十代、六十代に入ってくると、
天地ぐらい違う身体の追究がなされてきます。
それが『花鏡』の「動十分心、動七分身」です。

『花鏡』の最初は「一調二機三声」で、謡に
関する注記です。第二条がこの「動十分心、
動七分身」です。謡に関する注意が第一条に
あり、第二条が体に関する注意なのです。で
すから、「動十分心、動七分身」というのは能
のすべての動きにわたっての注意と考えてい
いわけです。そこで、
どういう風に言われているかとみますと、「心
を十分に動かして身を七分に動かせ」と言
っております。気をぐっと内に込めて十の
気を込める。ところが外に出す身体表現と
しては、その十に見合うだけの身体をその
まま釣り合うように十出してしまふのでは
なくて、七に控えるのです。その時に三
余ったのが気となって観客に逆流してイン
パクトを与える。これは少々理につきすぎ
た説明の仕方だと思いますけれども、そうい
うことを彼は『花鏡』の段階で掴まえてく
るわけです。三十代の時には、もう肉体が衰
えてくるから動かないやり方しかないのだ
という風に消極的な演技を考えていたわけ
ですが、実際に五、六十代になってくると
もっと積極的に気をぐっと込めて身体の動
きを抑制する、そうすると抑制したところ
から観客に面白さを与えてくるのだ、とい
う考え方になっています。

「万能を一心に緝ぐ事」(『花鏡』)もや
はり同じ様なことが言われるわけにして、
この場合、抑制ということは言われてい
ませんが、気の集中というのが観客に何
かを与える、ということが書かれ

ています。「せぬ所が面白き」は、世阿弥
の能楽論の中でも非常に高いレベルの身
体論だろうと思います。その中で「内心
の感、外に匂ひて面白きなり」と、彼は
掴まえています。これは内的な集中をして
演技を抑制することによって、何かぼろ
ろとした感じが外に出てくるという身体
を言っています。その身体のあり方と、お
そらく幽玄という問題がクロスしてくる
わけです。

世阿弥がやったことの一つは能を古典
文学化することにして、和歌的なレトリ
ックを取り入れてくるわけです。父の観
阿弥までは、能は対話劇で普通の言葉
で進行していくことが多かったわけだ
が、世阿弥になって和歌の修辞が中心
となり、たとえば「井筒」みたいな『伊
勢物語』に依拠した古典的な能が出て
くるわけです。そこでは和歌的な修辞
というのが能の言葉の中心を占めてい
く。そして、和歌の美意識の中心にあ
るのが幽玄で、彼が晩年にそういう戯
曲をたくさん書いていく中で、それに対
応する幽玄の美が最も良く舞台に乗る
体として、おそらく「動十分心、動七
分身」のような身体の発見があったの
ではないだろうか、と思うわけです。

実は、これはその所からだけ考えては
駄目な問題で、仮面と体の問題、ある
いは禅における精神集中の問題や、動
作を抑制することは逆に観客の想像力
を頼るようになるわけですから、観客
のレベルの問題とか、いろいろな問題
が関わってきます。あるいはもっと大
きな問題は勿論、世阿弥が老いていつ
か老いを逆手に取らなくては行かない
ということかもしれませんけれど、こ
のようないろいろな問題の混合の中で、
「動十分心、動七分身」のように体を
掴まえてくるわけです。それを私は「動
かない身体」と言っていますが、やは
り、それは和歌などの伝統的な美意識
である幽玄の問題とクロスして、つま
り幽玄の美意識を舞台で発現できる
ような身体のあり方として、「動十分心
、動七分身」が考えられていったの
ではないかと、そういうふうな気がす
るわけです。