

# 頭幽の相関相即とその接点

——日本文化の現象学的試論——

元國學院大學教授 文学博士

森 田 康之助

こゝで致へんとするところは頭幽の相関相即とその事実である。この事実とは吾人が今に達し得た体験全体の反省々察と、その知的体系のことである。徒然草に「花はさかりに月はくまなきをのみ、見るものかは」とある。美は完全なるもののみ感得されるものではない、といふのである。頭に対する幽なるものとの関連に於て、美があるとするのである。ハレとケとは聖と俗との二項対立ではあるが、聖はこれを紙の表、俗はこれ紙の裏にあてて考えることは、紙の意義乃至は紙の生命を、さらには聖と俗との意義を無みするといふことになるであらう。裏がなければもとより表はない、表がなければ裏もあり得ないといふこと、これが人の世の実相なのである。紙も裏がなければ表はなく、表と裏とが相即してはじめて紙といへるのである。生命とは生きる体験の全過程のことであり、吾人が体験するといふのはつまり、吾人が自己の生命の中に於て同時に他の生命をも体験するといふ、このことではなければならぬ。ドイツ語の体験 *erleben* とは生命を生きたるといふことである。生 *leben* を他動詞にした形なのである。他動詞であるからには目的語がなければならぬ。体験といふ語の目的語は生命 *leben* それ自体でなければならぬ。生命とは即ち体

験といふこと "Leben ist Erleben" なのである。動物は捜す suchen するが、人とは問ふ fragen する存在であるといはれる。天台止観では、正智を發し分明に諸法を照見するを觀といひ、心を一境に置き邪念を離れるを止といふ。実相の觀入これである。連歌の心敬はいふ、

昔の歌仙に、ある人の歌をばいかによむべき物ぞとたづね侍れば、かれの、す、き有明の月とこたへ侍り。是はいはぬ所に心をかけ、ひえさびたるかたをさとりしれと也。(さどめ)

連歌とは言ひのこすものであり、言はぬところに心をつけるべきものであるといふのである。言ふところとは顕であり、言はぬところはすなはち幽である。世阿弥は餘韻とも餘情ともいって、言ひのこしてあるそのところ、言はぬところに心をつけよといった。これ総じて顕に対する幽をいつてゐるのであり、幽ありて顕ははじめてその実のあるべきを言つてゐるのである。

吾人が生は幽と顕との相関相即により成り立つてゐるのである。幽とは総じて眼には見ることも、はたまた手にとることもできぬところの invisible なもの、つまり空であり無なるものこと、顕とは visible なものである。この幽顕の相即相関を致へるにあたつては、ゲーテの『色彩論』が頗る示唆に富むものをもつてゐる。

ゲーテはいふ、一切の色彩は光だけから生ずるものではなく、光と闇とが寄り添ひ寄りあつて生ずるのである。すなはち黄色は常に光をもち、青色はつねに闇をもつ。これが一切の色彩現象の根源であると。闇は光に対しゼロの意味しかもつてゐないのに対し、ゲーテはそれは実にプラスに対するマイナスの意味をもつてゐるとする。この指摘はきはめて重要なそれである。プラスに対するはゼロではなく、プラスに対するマイナスの関係にあるものであるといふことは、光と闇とはどこまでも対立の關係を保ちつゝ、しかも両者は調和をたもち、すべての色彩をそこに生み出してゐるといふのである。プラスとマイナスの二項対立は対立して一致することなきがままに、すべてがさうした対立の上に生まれてくるといふそのことを、ゲーテはいつてゐるのである。<sup>(1)</sup>

プラトンはおよそ個物とは、普遍的なイデアールにかゝる限りに於て存在するものであるといふ。されば求められるものは求めるものによつて立つのではなく、逆に、求めるものは求められるものによつて立つを得るといふのである。このことは浄土教の論理がよく考へてゐる。此土は穢土であり、佛は彼岸の浄土に在る。此土をいかに延長してみても、浄土には届くといふことはない。しかも佛はこの断絶を超えて此土に来るのである。そのために佛は名号の形をとる。断絶乃至は超絶を横超的に連続せしめるはたらきをもつてゐるのが、名号なのである。名号は佛の名号であるかぎり、どこまでも此の世のものではない。此の世のものではないのに、名号は名号であることそのこと自体により、此の世には届くのである。真宗教学では名号それ自体が動いて衆生に向ひ、此土に向つて来るといふのである。不廻向とこれをいふ。不廻向でありつゝ、しかもそこに、此土に向つてくるものがあるといふ論理なのである。通常の形式論理の次元を超えた名号それ自体のもつノエシスの論理、華嚴經にいふ「不請の友」といふのがこれに當るであらう。名号は此土にそのはたらきをつねに投げかけてゐながら、しかも自らは何ものをも喪ふといふことはない。名号は外に在りながら内により動かされ、信は内に在りながらしかも外からよび起されたもの、といふ關係に立つのである。

空海の『即身成佛義』にはかうある。

加持とは如来の大悲と衆生の信心とを表はす。佛日の影、衆生の心水に現ずるを加といひ、行者の心水よく佛日を感じずるを持と名づく。行者もしよくこの理趣を観念すれば、三密相應するが故に現身に速疾に本有の三身を顕現し証得す。かゝるが故に速疾に顕ると名づく。常の即時即日の如く、即身の義も亦是の如し。

「加」とはとりも直さず佛日の影、つまり大悲が衆生の心水につねに現じてゐるのであり、このことの体認が「持」である。持とは行者の心水がこの佛日を感じることこれである。もともと求められるものは、求めるものによりはじめて立つのではなく、この逆なのである。求められるものが求めるものをして立たしめるといふこと、この意

味に於て佛日の影は衆生の個心に往来し渉入してゐて、やむといふことがないといふ實際と実相との出会い、この出会ひをそれと心にうけとめるそのことが「持」なのである。同じ空海の『大日経開題』には、入我我入是れなりと見えてゐる。

吾人はむかしから「形見」といふ言葉をもつてゐる。

恋ひしくは形見にせよとわが夫子が 植ゑし秋芽子花咲きにけり (万葉集 一〇一三一九)

庭の片すみの植ゑこみの秋芽子は、わが思ひひとが形見にせよと植ゑていつたのである。この場面ではわが夫子は此の場に姿を見られずとも、即ち幽なる存在ではあつても、実は顯としてそこに在る、といふことが実感されてゐるのである。秋芽子の可憐なる小さな花の上にその佛は佇み、纏綿し去来してゐるのである。

秋芽子は恋ひつくさじと念へども しゑやあたらし また逢はめやも (同上 一〇一三二〇)

かくも深き愛情のいたすところ、いま眼には見ることできぬ思ひびとではあるが、これを眼前にはつきりと見るこゝとができるのである。およそ個物は普遍的なイデアールにかゝはるかぎりに於て、存在することができるといふプラトンの言が、こゝに思ひ合はされてくるであらう。「見る」といふはたらしは *to see* でもなければ、*to look at* でもない。物の存在や相違を对象的客体的に見る、といふだけの意ではないのである。

昔こそよそにも見しか吾妹子が おくつきと念へばはしき佐保山 (同上 三二四七四)

これまでは、对象的にのみしか見てこなかった佐保山ではあるが、今や吾妹子のおくつきどころとして自己の心に逼りくるものがある、といふのである。されば佐保山に棚引く霞には、吾妹子の生前の佛が去来し想ひ出されてくるものがある、わが胸に痛くも思はれてならぬものがある、といふのである。かうしたものが形見なのである。

佐保山に棚引く霞見るとは 妹を思ひ出 泣かぬ日はなし (同上 三二四七三)

人を見送る、或は見守るとか、人の最期を見届けるとか、このやうにいふそのときの「見る」といふ言葉が内的に

もちあはせてゐる意味を思へば、このことは納得できるであらう。形見とは単なる記念といふやうなものではない。記憶を回想する遺品や遺物とは別途異次元の意味構造をそれらもつてゐるのである。可視的なものとか感覚的な対象とかを超えて、人の視力には見ることできぬものを、存在を通して現実に *real* に感じるといふことこれである。それはもはやフランス語の *souvenir* でもなければ、ドイツ語の *Andenken* でもない。Andenken とはある物品につきこれを思ふといふこと、つまり *an Etwas denken* であり、*Erinnerungszeichen* にとゞまるものなのである。

一般に認識に於て優位を占めるは直観であり、直観であるが故にそれはつねに受容的なのである。もとより、直観とは主と客との合一といふことではない。むしろ主観が客観のうちに入つた状態なのである。客観が主観自身を見、対象が対象自身を映し出し、存在が存在自身を照らし出してゐるといふことそのことである。そのとき直観は特に主観として挙ぐべきものをもたない。見るものなくしてたゞ見、知るものなくしてたゞ知る、或は無にして知るといふことこれではなければならぬ。その意味に於て直観とはつねに受容的であると、このやうにいふのである。客体的対象となるものに対する自己の、対象的客体的なものとの関係に於ては、直観は触発の関係にあるといふことができるのであり、またこのやうにいへばならぬものなのである。思惟や判断といふはたらきを、こゝでいふ直観と照らしあはせることを通じて考へてみれば、私のいふ *invisibility* と *visibility* との相関相即の関係は、これを多少なりとも明らかに了知することができるであらう。思惟や判断はつねに対象的客体的なものに従属的であり、これに対する直観はそれこそ自己自身の純粹なる内よりするところの、一面に於ては対象自身は時間や空間のうち在りながらも、純粹に時間や空間を内部より映し出すところの超越の関係、純粹受容のはたらきそのものである。勿論人は一個の有限者として、何らかの意味で、また何らかの形でつねに時間に流されてゐるのであつて、時の繫縛から自由であるといふことはできない。しかし人の個性は無限に深い根柢をもつてゐる。吾人はおよそ他者とか社会とかとの関係に包摂せられ、影響を蒙つたまゝであるといふことはあり得ないし、またできるといふものでもない。であるか

らといって、さうした繋りのうちに埋没し解消されつくしてしまふものではない。人は有限なのである。人は時間的空間的な存在として在りながらも、時空を超越し、永遠に触れるといふことができるのである。人は個別をして個別たらしめるところのものを無限に超越して、いつも人の心をしてその底から衝き動かすことができるものにだけに触れあひ、接するといふことがあり、また接することのできる存在なのである。

うつそみの人にある吾や 明日よりは二上山を兄弟とわが見む

(万葉集  
二一六五)

時の政争といふおぞましいはざまに揺られ、不本意の死を賜はった大津皇子、その皇子のおくつききところをもつ二上山は、同母姉の大伯皇女にとりては、まぎれもなく他界に在る皇子と、それこそ魂の語らひをかはすことのできる、さうした場なのである。その意味に於て二上山の皇子は幽の存在であると同時に、皇女にとつてはまた頭に生き通しである。幽のい、のち、は幽でありつゝ、しかも頭、吾人が具体的体験における自我は、時空を超越することができると共に、い、のち、それ自体に触れあふことができるのである。

時間は過現末の三つの方向を包摂し、この三つの契機から構成されてゐるのであるが、この三つの方向を同時にその意味關係に於て統一し結合するものをば、時間はそのうちにもつてゐるのである。頭が幽に触れ、幽は頭に直接してゐるといふことこれである。近代史学の父といはれるレオポルド・フォン・ランケは、各時代はそれぞれ神に直接してゐる Jeder Epoche ist unmittelbar zu Gott といったに倣つて、頭は幽に、幽は頭にいつもつねに直接するものをもつてゐる、とこのやうにいつてよいのである。そこでランケはかういふ、

各時代は神に直接するものであり、その価値はそれから派生し来るものが何であるかにかゝるものではなく、それが存在そのもの、当のそのものの自体の中に存するものである、と。<sup>(2)</sup>

一般に慶事に赤小豆を炊ぎ、強飯を神饌とするのであるが、処によつては、たとへば東北地方では、葬儀に赤飯をつくるところが多いといふ。群馬県の片品村でも葬儀のとき、ヲヂ・ヲヒあたりの親戚は赤飯を炊ぎ、三本脚の櫃に

赤飯をいれて持ち寄り、親戚一同でこれ食する。<sup>(3)</sup>本来慶事にあてらるべき赤飯は、凶事にもこれを喫していざ、か  
も不思議とすることはない。これといふのも、赤は朱などと共に、その色あひが辟邪の意味をもつからのこと、吉と  
凶、慶事とまがごととは、人の世では表と裏との関係であり、相互に相関し相即しあつてゐるといふことを、問はず  
語りにあらはしてゐる習俗であるといへよう。

## 二

『歎異抄』にはこの詞章あるを以て、万世に人の魂を揺り動かしてやまぬ親鸞の語がある。いふ「善人なをもて往  
生をとく、いはむや悪人をや、しかるを世のひとのつねにいはいはく、悪人なを往生す、いかにいはむや善人をや」と。  
かうした「いはむや……をや」といふ副詞の用法は、奈良時代の反語の語法イハメヤから転じたものであり、平安中  
期からは「いはむや……をや」といふ形で表記されることが多くなつたと、『岩波古語辞典』では説いてゐる。この  
ことはドイツ語の分離複合動詞を思はせるものがある。一般的なドイツ語の文法書から文例をとるならば、*Er  
schläft oft bei der Arbeit ein. / In dieser Hinsicht stellt sich……heraus.*とある文章に眼を走らすそのとき、*schläft*と  
*ca steht*と読み進めてきたそのあと、そこにある種の緊張乃至は期待の感情が生まれ、*ein*とか*heraus*といふ語が次  
いで来るべきあるを人は予想するのである。「いはむや」といつたそのときには、次いで「をや」といふ助詞が幽と  
してあり、「いはむや」といふ頭は「をや」といふ幽の語のひきつゞきあるべきを期待するといふ緊張関係をもち、  
そこで幽としての語「をや」と続くありてはじめてここに、章句としておちつきとしまりとをもつに至るのである。  
ドイツ語の分離複合動詞のもつ関係は、またこの「いはむや……をや」と同じである。

人間の精神には各自の意識する部分と意識しない部分との両者があり、この意識しない部分を心理学で下意識とい

ふ。下意識とはある所與の瞬間に於ては、焦点の外に在るところの、それこそ稀薄にして潜在的な臨界状態にあるものことであり、もしこれに気づいたそのときには、その潜在性は潜在性をぬけ出して意識となつてゐるのである。武道家や芸術家がよく口にする「間<sup>ま</sup>」とか「間あひ」とかいふのがこれであらう。間<sup>ま</sup>とはいふまでもない、時間はいささかの截断もなく連続してゐて、事象や物との間にすこしの間隙がそこには無いにもか、はらず、現にそこには頭として、一般通常の流れとは別の存在として、厳にある時間と空間のことである。撃劍の場では間<sup>ま</sup>をはかつて相手方に踏みこみ、うちかゝる。この一瞬の間のとり方を誤るそのときは、相手方の切つさきはこれをかはずことができな。能舞台での鼓は洋楽のオーケストラのそのやうに、次から次に続く音のその一つを打つ打楽音とは全く違ふ。前にも後にもなく凝集しきり、緊張をきはめつくした一瞬の鼓の音ボンなのである。それまでの時間はすべてこれをこ、に捨てきり、そこから新しい時が生まれてくるさうした生きた時間を一瞬のうちに捉み、捉んだその瞬間をとりはづすことなきうち込み、これがボンなのである。かうした一瞬のはりつめた時間をとりあやまるそのときには、即ち間<sup>ま</sup>あひをとりあやまるといふのであつて、舞台ではそれこそ間<sup>ま</sup>がぬけ、間のびしてしまふ。この間<sup>ま</sup>あひを過不及過不足なく正しくとるがためには、稽古をかさね心身の上にその一瞬のときといふものを体得する以外に、ロゴスとしてこれを語るといふことはできない。能舞台での鼓の一瞬のボンは演者や見所の人たちの心意のすべて包みこむ、さうしたはたらきをもつてゐる。流れる時間はすべてこのボンが断ち切り切り捨て、脱落せしめ、新らしいのちをそこに生みなすさうしたボンなのである。新しい時間がそれこそ幽の裡から、幽を超えて顕なる時として生まれてくるのである。「ま<sup>ま</sup>とむ<sup>む</sup>」(纏)とはこの幽なる間<sup>ま</sup>を頭にまで、これをもたらしめるさうした心意のはたらき、すなはち間<sup>ま</sup>留<sup>り</sup>むといふことでなければならぬ。さうした間<sup>ま</sup>をとりかね、間<sup>ま</sup>に酔ふことが吾人がいふ迷<sup>まよひ</sup>であり、間のとり方を誤るそのことを間違ひといふのであり、間<sup>ま</sup>をとり迷<sup>まよひ</sup>すことをむかしから間<sup>ま</sup>抜けといつてきてゐるのである。かうした反省と直観とが人をしてみづからを完成せしめる契機となるのである。かうした対象的世界のうちに隠れてゐる真の

自己にめぐり逢ふそのことを以て、むかしから「人と成る」とこのやうに云つてきた。人として完成するといふこと  
これであり、その反対に人として完成しそこなへるものをば、「成らずもの」といつてきてゐるのである。

かうしてみづからが自らを追ひ求めてゆくそのときは、心身の内と外とでは表もなければ裏もない、それこそ表裏  
一枚となるそのとき、頭は頭のまゝにして幽に通じ、幽は幽であるがままに頭そのものとなつてゐるのである。かう  
して眞の存在とは、生きた生命いのちがそこに躍動して、生きてとゞまることを知らざる現在の純粹直観として在るといふ  
こととなるのであり、かうした純粹直観の深みに於て人は、頭の認識だけでは達することのできない幽の深みや厚み  
そのものに、自己自身の上にくぐり逢ふこととなるのである。それはもはやいはゞ、非言語的な智なのである。

能の演出では世阿弥は好んで「花」といふ言葉でこれを象徴せしめた。彼の『風姿花伝』は人のよく知るところ、  
この世阿弥には亡父観阿弥の祖述であるといふ『花鏡』がある。老後に至るまで体得した彼の芸術論であり、またそ  
の撰の『至花道』は長男元雅への伝書である。こゝで世阿弥は云ふ、「花と面白きと珍らしきと、これ三ツは同じ心  
なり」(花伝第七、別紙口傳)と。こゝにいふ花とは心であり、種とはわざでなければならぬ。世間一般では種は心、花はわざと  
領得するのであるが、花とはわざそのものではない。わざを裏づけわざを支へる心のはたらき、これを花といふので  
ある。世には鬼の真似するばかりが上手なるがある。そこでたとひよろしくそつなく鬼を演じたりとても、見所の眼  
にはこれこそ花よとはうけとられることはない。演出効果は薄いのである。

花トイフハ余ノ風体ヲ残サズシテ、幽玄至極ノ上手ト人ノ思ヒ慣レタル所ニ、思イノ外ニ鬼ヲスレバメヅラシク  
見ユル所、コレ花ナリ。

譬へていふなれば、花を咲かすことない堅固な巖の上に、花を咲かせるといふやうなことがこれなのである。揚げ  
幕から演能の場にシテが登場しての直後、サシや一セイせを出すその時節なり時分をば、的確に捉むといふこと、これ  
まことにむつかしい。早きに失しても悪く遅きにすぎても間がぬけてしまふ。そのときには、緊張した舞台と見所の

気分の高まりとは、忽ちにして崩壊を見るのである。

先楽屋より出て橋がかりに歩み止りて諸方をうかがひて、すは声を出だすよと諸人一同に待ちうくるすなはち声を出だすべし。是諸人の心を受けて声を出だす時節感当也。(花鏡)

この「すなはち」を瞬間のうちに直観して把握するそのことに、演能の、同時にまた演能者はそのいのちを、かけるのである。

この時節はたゞ見物の人の機にあり、人の機にある時節と者、為手の感より見する際なり。是万人の見心を為手ひとりの眼睛へ引き入る、際也。当日一の大事の際也。

とある。

能舞台に冴えわたる鼓の、その冴えかへった一瞬のボンがこれである。為手のサシや一声、ともにこれ流れ去り流れ行く時間の前後を截断し、新しいそれまでは幽であつた時節をば、一挙に顕にまでもたらしめるところの、鼓の響きボンなのである。歌舞伎の劇場のすみずみ、楽屋にも見所にもその隅々にまで響きわたる冴えた析がこれである。

近松半二の名作『妹背山婦女庭訓』の妹背山の段、歌舞伎ではめづらしい両花道、その中央を流れる吉野川を挟むといふ趣向、文楽でも通常は上手で語る義大夫が、この段に限って上手と下手とにそれぞれ別れ、一人が一役を語るといふ演出となる。この上手と下手との両方の花道から大和国の領主大宰家の後室と、紀伊国領主大判事清澄とが登場するそのとき、こゝで「こだまの合方」といはれる鼓が互にボンボン　ボンボン　ボン　ボン　ボン　ボン　ボン　ボンとうたれる。この鼓の音は舞台の場面はこれをそのまゝにして、観客の心をば深山へと誘ひこむのである。顕なる舞台を見つめる観客の心意はそのまゝにして、深山の幽さながらの場面に身を移し置かしめられることとなるのである。鼓の至芸の全機の現成そのものである。

歌舞伎の外座は舞台の右方、見所からすれば左手のその外座の御簾の内から太鼓の擬音で、しづかにしかも陰にこ

もった雪の音を打つあるを耳にすればこのとき、観客は霏々と降る雪の中に身を置くの思ひいっぱいにとりこめられる。雪といひ雨といひそれは目で見るものであるとともに、その音を人はそれと聞きわけて聞くのである。さみだれやしぐれ、夕立などはそれぞれ雨あしの音はみな違ふ。人は外に降るものが何であるかを、聞きわけることができるのである。垣根のほど近くに並びそめたふくよかな白梅、夜半に寝屋で耳にするところの、庭の芭蕉をバラバラと叩いて通りすぎる村雨、そこから人は言葉にならぬ何か幽趣を感じとる。頭を超えた幽の音や幽の佛をそこに見出るのである。松のことは松に習へ、竹のことは竹に習へと芭蕉は云った。門人服部土芳はその意を解して「習へ」とは物に入りてその微を頭はずことこれであり、その微が頭はれて情が動けばそのまま句となるといつてゐる。音をたてることなくして降る雪が屋根からずしりとすべり落ち、庭樹のか細い小枝に積った雪が、その枝をピシリと折るその物音は、吾人にとりては物理的な物音以上のものであり、それこそそれまでは気づくことの浅々であつた幽の音をば、こゝに耳にすることとなるのである。

邦楽にあひの手といふがある。歌声しばらく絶えてつかぬそのとき、楽器の演奏のみを以て繋ぎ、間をもたせるのである。このあひの手の進展したものとて手事がある。三絃や箏笛の音のみを以てする演奏である。しかもその多くは技巧的にいつて難曲とされてきてゐるものであるからであらう、それこそ時間的な繋ぎ以上の深さと厚みとを、この手事は頭の場にもたらさずにはゐないのである。

近世演劇の世話物が意識的にとりあげるのが所作事の道行である。それは単なる叙景ではない。たとへば近松の「曾根崎心中」、わが身を覚悟の死出の旅装束に包み、幽暗の曾根崎の森に二人はたどりつくのであるが、この二人がそのときそこで耳にする七ツの鐘は、この世の名残りであると同時に観客の同情と共感とを、心の底からよび起さずにはゐない、さうした鐘のねなのである。幽は頭に通じ頭は幽に通ふものあるを、観客一同は納得せしめられるのである。物理的な音を超えた深みをもつさうした鐘のねなのである。

万葉集には「もろむき」といふ語がある。もろともに向く、いつしよに、同じ方向に向くといふ謂であり、東歌に、  
武蔵野の草はもろむきかも　かくも君がまにまに　吾は寄りにしを  
(万葉集 一四一三七)

とある。武蔵野の草はどちらの方にも向くものであるから、武蔵野育ちの私はあなたの心のまにまに從ひ、いづこなりとも從ひ行きますといふのである。人の認識はおよそ有限であり、受容的である。それはつねに他者からの触発をうけねばならぬ。自己自身ではそれと気づくこと浅々にして、自己の内部よりするところの純粹受容 *reine Selbstrelation* ともいふべき心的なるはたらきが、こゝにいふ触発といふことである。意識の根源的なたらきと云つたらよいであらう。そこで当面問題としてゐる幽と顕としてこれを取りあげるならば、純粹受容といふことは、幽を除外しさえすれば顕に到達するといふことでもなければ、はたまた顕を排去すれば幽に直ちになるといふものでもない。もともと顕と幽とを同時に包摂したものがあつたが故に、顕は幽に時と場に應じて接することとなるのであり、同様に顕そのものの底には、底といふのが適切でなければ顕そのものの裏で、幽に接するといふことになるのである。このことは継起 *nach einander* といふ関係にあるのではなく、並在 *neben einander* といふことで考へるのが、理解しやすい。

『繪本太功記』全十三段は『真書太閤記』を通俗化したものの、その十段目は寛政十一年大坂道頓堀の豊竹座で初演されてよりこの方、別しての傑作として人の心をとらへ、「太十」の名で親しまれてきてゐる。その場面の見せ場は夕顔棚の茂みから、現はれ出でたる光秀がと一段と声をはりあげる淨瑠璃の語りに乗り、武智光秀が登場するそのところである。その直前までは舞台ではかしましく鳴く蛙、この蛙の聲がピタリとやむその瞬間の緊張のうちに、主君尾田春長を討ちとりながら、それまでは姿を見せることのなかつたこの光秀が、多分に意外性を見所の衆に思はしめながら、登場してくる。これよりさき、この武智方に追はれてゐるのが真柴久吉、久吉はこゝで光秀が母の皐月の厚意を得てその居に宿ることとなつた。光秀は追つてきたこの久吉をこゝで刺さうとして、誤つて母を刺してしまふ。

主君を討つた逆臣光秀は、はからずもこゝで実母をもその手にかけるといふことになる。すべてこれ光秀の「天人」にも許さざる行為のむくひぞや、実の母を手がけるとはこれ何事ぞや、光秀どの」と責めたてる光秀が妻操の、哀しさなげなさに身もだへし、血涙ともにくだる口説き、この口説きを聞きさしも剛愎非情の光秀であるが、その肺腑を抉る光秀が悔恨、動揺と苦悶、操の口説きとともにこれ最大深刻なる役者の見せ場であり、「太十」の最も高揚した場面である。かうした悲劇の幕あけはといへば、光秀の出となる夕顔棚での、あのやかましくも鳴きたて、ゐた蛙の、ピタリと鳴きやむその空寂異様の一瞬なのである。これこのそのときまではそれとはわからぬ幽の一瞬が、それから次ぎへと展開を見せ顕となるその垣間見せなのである。顕界のそれこそあつてはならぬ壮絶なる悲劇をもたらし、かつ促したものの、さうした接点として、それはあるのである。人の世の顕はその裏は幽、その幽の裏の顕。幽のあとに顕が、顕のあとに幽があるといふのではなくして、幽と顕とは同時にともと並存してゐるといふのが人の世なのである。この幽と顕との両者を内に包摂してゐるのが、人の世の実相なのである。斯うした峻厳な事実を眼前に展開して見せかつ語るところあるが故に、この十段目は歌舞伎の大舞台のみならず、芝居好きの村びとたちを内から促しての各地の村芝居にも、それこそいくたびとなく繰り返し上演されてきてゐるのである。

幽はそれ自体顕としては見ることはできないが、しかし幽はそれ自身ある種の力をもちつゝ、顕の世に透過し、時を同じくして並在してゐるのである。かうした透過してゐる幽の截断面、幽が自己を「幽」に眼前に見せてくれるのが「太十」の構成なのである。現実のきびしい人の世はかうした接点に始まる。大理石は彫像の基体である。それは彫像されるといふ勢能をつねに幽として内に保有してゐるのであり、さうした勢能はどこまでも幽にとゞまるものではないが、さうした幽にとゞまる大理石はみづから彫らるべきを、作家彫刻家によびかけ誘ひかけてゐるのである。その声は芸術家にとつては幽の声でありつゝ、同時に顕の声として、ハッキリとその耳に達してゐるのである。

梨園の長老市村羽左衛門丈は老け役につきかう語つてゐる。

老け役は女形と同様動きが少い。観客に目立つてはいけない。然し、することはしなければならぬ。客席には背を見せてゐながら、後ろ姿のまゝ、自分を出すのである。昔から役者は後ろ向きになつてゐて、その役にみえたなら一人前と云つたものです。

(平成一〇・二二・  
一七、毎日新聞)

かうした心得を世阿弥は「目前心後」といふ云ひ方で説いてゐる。目前心後とは「目を前に見て心を後に置き」といふこと、これすなはち「舞智風体の用心」とするところであるといふ。舞智とはことさらに手足を扱ふことなくして、つまり格別の技巧はこれをこらすといふことなく、舞姿の全体の風情をそこに見せるといふことこれであり、演能者の目は目前左右まではつねに心くばりして、見ることにあらねばならぬは勿論ながらにしても、さらにその上に後姿はこれを覚えねば、姿の俗なるところをぬけることはできない、そこで心を後に置くことができるやうになれば、おのづと自己を見つめる離見の見として、花姿玉得の幽舞に至るといふのである。羽左衛門丈の言がこゝに思ひ合はされてくる。

さきに述べたやうに世阿弥の『風姿花伝』は観阿弥の祖述、『花鏡』はその四十有餘の壮年から老後までにそれこそ習得しきり、円熟しきつたその芸術論であるだけに、その示唆は深いものがある。世阿弥はこの『花鏡』に於て「せぬひま」といひ、「せぬこゝろ」といふことを説き、見所からすれば演能は「せぬところ」こそ面白いのだといふのである。

見所の批判に云、せぬ所が面白きなど云ふことあり、是は為手の秘する所の安心なり。

およそ為手の立はたらき、物まねの色々、ことごとくみな身になす態でないものはないのであるが、せぬ所とはさうしたわざとわざとの間隙のことなのである。このせぬ隙とはわざとわざとの間にあって、油断なくわが心を以てする縮つまぎのはたらきそのことなのであるから、そのときその場では為手の全機が現成を見せることとなるのである。舞の評価はこの「せぬ隙」の表現ひとつでまゐる、といつてよいのである。

舞を止む隙、音曲を謡ひ止む所、その外言葉、物まね、あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして用心を持つ内心也。此内心の感外に匂ひて面白きなり。

といふ。しかし此の内心のはたらきがそれとよそから見え、かつそれを知れるものあつてはよろしくない。もしそれがよそから見えれば、それはつまり一つの態むまになつてしまふからである。どこまでも幽に徹するのである。幽に純一になるといふことそのことを通じて、この幽が幽であるがまゝ、に顕になるといふことでなければならぬ、とこのやうにいってゐるのである。こゝに「せぬ所」の面白さがあるとするのである。

無心の位にて我心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし、是則、万能を一心にて縮ぐ感力なり。

この「せぬこゝろ」が「するわざ」の前後に貫徹して表が即ち裏、裏が即ち表と一枚であらうとするそのところに、見からでもなく、また聞からでもなく、申楽が心より出でくるところのものとなり、世間からは無心の能とも無文の能ともいはれ、高い評価をうけることとなるといふのである。

ついで吾人が周辺の騒音はこれを「ものおと」または「ひゞき」といふ言葉で括つてしまふけれども、そのうちの美しい微妙な音はこれをむかしから「ものおと」とは云はずに「ね」とも「ねいろ」とも、或はやさしく「ねざし」といふしつとりとした言ひかたで、優にやさしい関心をその上に寄せてきてゐる。「ねになく」といへば訴へるやうに泣くことである。

思ひ出でて哭なになくともいちしろく 人の知るべく嘆かすなゆめ

(万葉集  
一一二二六〇四)

これ、わが心の悲歎のすべてを声のうちに籠めて、訴へるかのやうに泣くこと、これ正に「心緒を述ぶる」歌であるわけである。

河原に霞たなびき鶴が音の 恋しき宵は国方し念ほゆ (同上 四三九九)

家念ふと寐をねずをれば鶴が鳴く 芦辺も見えず春の霞に (同上 四四〇〇)

ともに家持の歌、鶴が音は鶴のなき声だけではなく、家郷を深くも思はしめるさうした啼き声なのである。鳥の啼き声としてむかしから人の心をうつものに水鶏あり杜鵑がある。水鶏も杜鵑も春来り、秋去るのであるが、六月の交尾期の水鶏の雄の啼き声は、あたかも戸を叩くにも似たるものあるところから、その啼き声をたゞ、くといひ、人の心の奥に連想をよび起すものもち、誰か人あり門をさしたるかとははれをさそふのである。杜鵑の啼き声は美しいものではけつてないが、人の叫び声にさも似たりといふところから、人の恋しさを誘ふものとうけとられ、冥府から魂を迎へるたまむかへどりともいひ、死出の田長ともいはれたのである。ねには、吾人が心をして、頭からは眼や耳を以てしてはうかがふことのできぬ、幽なる何ものかに触れしめるものがあるのである。『万葉集』の巻十に

大和には啼きてか来らむ霍公鳥 汝か鳴くごとに 亡き人念ほゆ (二〇一 九五六)

また式部大輔石上堅魚朝臣の歌に、

霍公鳥 来鳴きとよもす卯の花の むたにやなりしと 問はましものを (八一七 二四七)

がある。石上朝臣は大伴旅人の妻の大伴郎女が病み亡くなったので、勅使として大宰府に弔問のため下向して来たとき、府の官人たちと記夷の城に登ってあたりを望遊かしたときの歌であると詞書にある。霍公鳥は、あたりを散らす卯の花といっしょに、大伴郎女をどこかへ連れて行ってしまったのかといふのである。このときの旅人の合はせた歌、橘の花散る里の霍公鳥 片恋しつ、なく日しぞ多き (八一七 二四七) であつたといふ。霍公鳥は幽の佛を偲ばしめるものをもつてゐるのである。

和楽と洋楽との両者を一つに融合せしめんとした作曲家に武満徹氏がある。平成十年二月の三回忌にあたり、不世出ともいはれたこの人を識る人はかういふ。風は頬を撫で木の葉を揺すり音を発するが、通りすぎると同時に消えてゆく。鳥の囀りや風の音に氏は耳を傾け、深い憧憬をもって生命や宇宙の音を聴きとり、聴きわけようとしたのである。頭に対する幽の音に聴き惚れたのである。一般に絵画や彫刻、文学作品はいつまでも、誰がみても同じものが遺つてゐる。ではあるが音楽は演奏者により少しづつねが変り、同じ楽譜を手にしてもけつして同じ姿にはならない。

そして音が通りすぎると目に見えるものとしては少しも遺つてはゐるものはない。演奏のそのとき幽は頭と一枚ではあるが、演奏が終ればすべては幽に包まれてしまふのである。演奏とは幽と頭とのそれぞれをして、永遠性と無限性とを人の上に直接醸し出させる芸術なのである。これが武満氏の音楽であり作曲なのであると。(梅津時比古「武満徹の森の中」毎日新聞一九二二)

洋楽は人の世の現実から隔別の音を用ひる。人間のものであるとする無意識の意識がそこにはあるからである。和楽、たとへば歌舞伎の外座げざの演奏、ドン　ドンと軽くうちならず太鼓、これは太鼓の音ではなくて、実際に舞台上に降る雪の音そのものなのである。客席ではこれを雪の音ではないかといつてこれを斥けるやうなことはしない。雪の音とこれをうけとるのである。外座の太鼓は、ときにはよせくる波の音でもあり、川波のせらぎでもある。

ねいろねいろに焦点を置く邦楽は拍子を欠くといふことは、めづらしいことではない。民謡でも追分節は歌ひ手がその思ふがまゝにある音を長く引張り、歌ひ手のもつ美しいねいろをことさらに聞かせようとする。その間三味線や笛などは意識してその手を休めるのである。院政期に盛行した男舞の白拍子、水干を着け立烏帽子、白鞆巻を帯び今様を歌ひつゝ舞ふのであるが、こゝでいふシラとは、伴奏の楽器がなかったから素拍子もとばしの意味であらうとこれまではいはれてきた。しかし高野斑山博士は声明に於ける拍子のことであらうと申してをられた。東大寺図書館に収蔵の『普通唱

『導集』はその奥書、永仁五年釈門の良李撰とある。この巻上本二に白拍子についての記載をもつ。

唱導とは『元亨釈書』の「音藝志」に演説也と規定し、法会の席上、庶品の啓迪のために讃嘆の麗句をつらね、音韻は優婉、身首を揺すり、哀讚をこれ主となして佛法を加す無上正眞の道と評価し、流はりて俳優の伎となるとある。この『普通唱導集』では白拍子につきこれを次のやうに表出して、かうある。

於初舞出 容儀嚴而愧目

至後踏施フミズハル 音声妙而驚耳

ついで鼓打を表出して、

緩打チ急打ツ 合舞而弁首尾

左リ鼓ミ右鼓 任手ニ而存骨法（復刻、「史潮二」六三、昭和二）

つまり白拍子の所作とは踏みまはることであり、乱拍子に対するよび名そのこと、或は旋律のない拍子だけの舞でもあると、このやうにいふことができるのである。

邦楽では旋律や音色ねいろを聞かせんがため、意図的に和声の伴奏はしばしば休止する。歌詞の部分はその意味よく聴きとれぬことあつたにしてもである。上方の地唄では歌詞の間あひまに三絃が間を置いて単音的にポツンポツンと奏でられる。三絃のねいろよりも歌詞の旋律を聴かせようとしてゐるのである。近來耳にすることのなくなった歌澤であるが、歌澤では歌詞の意味がほとんどわからぬまでに語音を引き伸ばし、その語音の伸びてゐる間はまったくいつてよいほど、三味線の手を休める。歌詞を伸ばすところに唄声の音色を耽美させようとしてゐるかに思はれる。

歌謡とは旋律と拍子とが面白ければ、歌詞の意味が通じなくとも、或は全く歌詞がなくとも立派に成立するのである。『日本書紀』の齊明天皇紀六年十二月の條に百済に救援軍を送り出さうとしたこととして、その敗績を予言する童謡あり、ただ音をつらねただけのその歌詞では、その意味は的確には捉めない。書紀中第一の難解の歌とされる。

武田祐吉博士の『記紀歌謡集全講』には、承平私記の訓以下橘守部の『稜威言別』まで諸家の訓みを挙げてはゐるが、岩橋小弥太博士の、

歌謡といふものは、旋律と拍子とが面白ければ、歌詞の意味は通じなくとも、或は全く歌詞が無くとも、立派に成立するものである。

といふ記述に聴くべきであらう。<sup>(6)</sup> 一般に邦楽の楽器はその音、唄声に比すれば耳底に届く音量は乏しい。常磐津や清元、さらには笛に鼓、三味線などに合はせてはなやかにうたひあげる長唄は、その唄ひ声の音色の美しさに人は聞き惚れるのである。「今日もいそぐか早立の 旅人しげき橋げたに 聞くだに寒き冬の雨」と歌ひあげる長唄である。その歌ひおさめられようとするまさにそのとき、三味線の撥はピタリとこゝどとめられる。たゞきき惚れてゐた聴衆はその顔に、そのとき実際につめたい冬の雨が降りかゝつてくるのを実感するのである。楽器の音は幽を誘ひこみ、歌詞を唄ふその顕の音色は、そこにえもいへぬ美しい艶を發揮するのである。唄声の休止中、伴奏の楽器はそれぞれ自己の旋律を奏するのであつて、斯うした態様が洋楽とは見られぬ和楽の特色である。しかもそこには歌詞と楽器の音とのハーモニーが形成されるのである。顕と幽とがそれぞれ隔別のものでありながら、相互に相即し相関しあつて音律の美を織りなすのである。

かうした顕幽相即相関を意識的且つ意図的に営むのが琵琶歌である。「たけきものふも遂にほろびぬ」といふ語り、「それよりしてこそ平家の子孫は永く絶にけれ」と語りあげ語りおさめる平曲、その語りおさめのしるしとしてハツシとうちおろす撥の音、これは顕に在つて顕をその裡に包みこむ幽の足音なのであり、それは顕の人の上に膚接して人の上に逼りくるもののあるを、人は肌膚にひしと感じとらしめられるのである。琵琶は舞楽では用ひられなかつたが、あたかも今日の三味線のやうに人に愛用せられ、『平家物語』以前から語りものは語られてゐたのであらうが、その琵琶法師の語りものにやがて『平家物語』が成立を見ると、琵琶うたにとり入れられるやうになつたのである。

その語りは旋律に合はせて『平家』を語るのではない。『平家』を一句語り、それが終るとポロン　ポロンと琵琶をば弾きならし、弾き終るとまた『平家』を語るその語りくちは、平家の栄耀と凋落との短日月の間の落差のあまりのはげしさに、諸行の無常が今さらのごとく思ひ合はせられ、ただただ感傷をさそふこと、深いものがあつたのである。そしてポロン　ポロンと弹奏される琵琶の絃の響き、その響きをばハッシとうちおろす撥の強い音で止めるそのところに人は、世には頭と幽とが互に継起してあるといふのではなくして、並存し、ときあつては幽が頭にかけを曳き、頭の上に幽がそのかけをおとしてあるといふ事實に、ひしと思ひが致されるのである。撥の音は幽と頭との相関し相即してゐるまさにその接点の象徴なのである。

## 註

- (1) 九鬼周造博士『西洋近世哲学史稿』上巻、昭和三二
- (2) Ueber die Epochen der neueren Geschichte Einleitung (『世界史概観』岩波文庫)
- (3) 『片品の民俗』、群馬県民俗調査報告書第一集、群馬県教育委員会、昭和三五
- (4) 西山松之助博士「歌舞伎の美意識」、季刊日本思想史一〇、昭和五三
- (5) 岩橋小弥太博士「白拍子」、『芸能史叢説』所収、昭和五〇
- (6) 岩橋小弥太博士「斉明紀の童謡」、『芸能史叢説』所収

(平成十年四月三日)