

世阿弥と宣長における「言葉の問題」

岡田 勝明

本居宣長の求めたものは、「ほんとうの言葉」だった。また世阿弥にとっては、言葉（「伝書」）は演者と観客との「間（場）」をひらくものであった。「場」となる言葉の「形」が、「ほんとうの言葉」、言いかえれば「形なきものの形」でありうるのなら、それはなぜか。「形なきもの」は「形」において現われ、表われ、明らかに「生（あ）る」ところのほかにも、「形なきもの」はない、からではないか。

「ほんとうの言葉」をめぐる、宣長と世阿弥を追いながら、論考を進めて行く。

1. 小林秀雄の『本居宣長』

小林秀雄は、昭和40年（1965年）から昭和51年まで、雑誌『新潮』に50回にわたり、「本居宣長」を取り上げ続けた^{（注1）}。さらに3年後「本居宣長補記」の連載も試みた。小林は昭和58年（1983年81歳、誕生は1902年）に亡くなったので、63歳から死の3年前78歳までかかわり続けた仕事であったことになる。これほどにまでなぜ宣長を取り上げ続けたのか、あるいは、小林は宣長を通して何を明らかにしたかったのか、ということが、まず誰もがもつ問いであろう。

小林は江藤淳との対談のなかで、次のように語っている^{（注2）}。「碁、将棋で、初めに手が見える、勘で、これだなと直ぐ思う、後は、それを確かめるために読む、読むのに時間がかかる、そういう事なんだそうだね。言わば、私も、そういう事をやっていたのだね。何しろ、こっちはまるで無学で、相手は大変な博学ですからね、ひらめきを確かめるのに、苦労した」（『本居宣長』をめぐる）昭和52年12月毎日新聞）。

この証言から言えることは、『本居宣長』を書くにあたって、綿密な執筆計画があったのではなく、小林が「これだな」と直感するものが宣長の中にあって、それを確かめるために、宣長の周辺を歩いたり、宣長の懐に直に飛び込んだり

を繰り返した、ということであろう。

周到に準備して宣長の核心に迫っていくというのではなく、胸中にあるのは、「彼の演じた思想劇であって……宣長の思想の形体、或は構造を抜き出さうとは思はない。実際に存在したのは、自分はこのように考へるといふ、宣長の肉声だけである。出来るだけ、これに添って書かうと思ふ」^(注3)ということだった。江藤との対談では、「宣長研究は……出来るだけ、この人間の内部に入りこみ、入りこんだら外に出ない事なんだ。」^(注4)とも述べられる。

「書き手内部のひそやかな声」を直に聞き取るという小林流の評論の真髓を、宣長理解において果たしてみる、という真直ぐな思いが、心中深く小林にはあったはずである。河合隼男は小林秀雄全集の推薦の言葉の中で、「小林秀雄は、評論を第一義的なものとして確立することに成功した。彼は評論の対象について語ったりはしない。対象と対峙しているうちに、彼と対象との距離はほとんどゼロに接近し、そのときに彼は命をかけた言葉を書きつらねるのだ。彼の言葉が先行し、それによって対象が生きてくるとさえ感じられる」と述べている。「命をかけた言葉」が紡がれる秘密は、ここにある。

ところが橋爪大三郎は、次のように述べている。「問題は小林秀雄が、『古事記伝』を、文学の仕事だと受け止めている点である。文学だから、書き手の視点に寄り添う。それが批評の、不可欠の第一歩だ。……<『古事記伝』という仕事は>徂徠の古学に相当する方法を用い、古事記のテキストを素材に、古道を再現しようとする学術的作業だった。その作業の全体を評価するのに「書き手の視点に寄り添う」ことは、決め手にならない。……古事記伝の仕事の大きさは、それが文学の粋をはみ出す事、政治でも歴史でもない神話の分析が、そのまま、政治的効果と歴史的帰結をもたらしてしまうことにある。この仕事の「横幅」を、小林秀雄は、掴むことができない。」(注5、以下文中の<>の記号で示されるものは筆者の註である。)宣長の果たした研究を「思想劇」という「文学的な」意味合いにおいてとらえるところに、小林の真髓があるが、宣長にはそれをはみ出るものがあって、読者には、その点の取り扱いが、つかみかねる叙述となっていることは認めざるを得ないであろう。

おそらく小林の『本居宣長』についての的確で当を得た評論は、なお未だに発表されていない。宣長の中に、小林が赤裸々な宣長の声を聞き取った、という点(文学的評論)に評価を絞るのか、あるいは、小林の文学的アプローチを通してのその全体像を見てよいのか、決めかねる。あるいはどちらの道が相応なのか、手法は一貫しているつもりでも、小林自身の中でも決着がついていない、という点が、的確な評論が出ない事態を招いているように考えられる。宣

世阿弥と宣長における「言葉の問題」

長評価は、橋爪が述べているように、文学的評論のみでは、不足である。小林畢生の仕事は、そもそもそのアプローチを違えるところに、「小林の悲哀」を見ることが可能であろう。

しかしおそらく一等はじめから小林は、宣長研究において、「自己」というものの有り方にしか、本当には関心を持っていない。「自分自身の事にしか、本当には関心を持ってゐない」(注6)とは、小林が宣長について語っている言葉であるが、この小林が宣長に直感していたものは、小林自身の事でもあったはずである。

宣長から契沖が言及され中江藤樹にふれられるのも、藤樹の学問が次のように纏まえられるからであった。「<「人間第一義の道」とは>「獨」という言葉を悟得する工夫に帰する……彼の学問の本質は、己れを知るに始って、己れを知るに終るところに在った」(注7)

契沖の書簡の言葉の「彌 獨り生れて、獨死候身」のありどころは、藤樹の言う「人間第一義の道」である「学問」に処する事にある。契沖の和学の客観性と藤樹の儒学の主観性(「己れを知る」こと)とは「親近性」のもとにあつて、「獨」が、両者ともに「自力で「^{かみだ}咬出し」た心法」(注8)と小林に読み取られる。客観的学と主観的心とは、「獨(自己)」ということにおいて、密接に重なり得る。

ここで小林の『無常ということ』のつぎの言葉を思い浮かべてもよい。「芸術家と言われる者は、皆、作品を作るという行為によって、おのれを知るのであつて、自己反省などという一種の空想によって自己を知るのではない。」(注8)「作品を作る」とは、「学問をする」におきかえてもよい。また「彫刻家が、鑿の先に石の抵抗をしかと感じているように、文学者はペン先に、人間の考えしいではどう変えようもない言葉というものの目方を感じているのであります。」(注9)ここでも、「言葉というものの目方」を、宣長が見出した「言が事である」次元とおきかえてみれば、一貫した小林の視線の軌跡を見つけることができる。

次に宣長の「あはれ論」を取り上げ、小林の宣長研究には、最後にまた帰ってきたい。

2. 「物のあはれを知る」と「言／事／情意(こころ)」

宣長は、伊勢の豪商の家に生まれた。しかし自ら「商いのすじにはうとくて、ただ書を読むことをのみ」好んだと述懐しているように、まったく商いには向いておらず、京都で医師の勉強を勧めたのは母親の英断であった。幼いころか

ら「ただ書を読むこと」にのみ関心を示した宣長の、京都での読書量や、自らの写本を含む文献収集は驚くべきものであった。自身の作歌を伴う和歌研究、ことに『源氏物語』の解義には、京都時代にすでに決定的なものを手にしていた。したがって松阪に帰り医業開業の翌年から、『源氏物語』の「講釈」を始めている。

ところで、小林の『本居宣長』は、小林秀雄が折口信夫の自宅を訪ねて、帰途駅まで送られ、別れ際に「不意に、「小林さん、本居さんはね、やはり源氏ですよ、では、さようなら」と言われた」エピソードから書き始められる。宣長の学問は、和歌を論じ、『源氏物語』におよび、『古事記伝』へと大河をなしていくところにあるが、その流れをなす源は『源氏物語』にある。『源氏物語』の生まれてくる処は、「物のあはれ」と言ってよい。しかし、宣長はたんに「物のあはれ」ではなく、「物のあはれを知る」というところに「物のあはれ」の成り立つ処を見ている。宣長の研究は、賀茂真淵との出会いを契機に、『古事記』研究に向かうことになるが、そのような展開の背景にある宣長の重心は、『源氏物語』を「物のあはれを知る」ところに見た点にあった。

宣長の「物のあはれ論」を、『石上私淑言』に見てゆく。

『石上私淑言』は、「歌とはいかなる物をいふぞや」という冒頭の問いから始まる。「詞ことばのほどよくとのひ、文ありてうたはるる物は、みな歌なり」^(注10)と回答され、紀貫之による『古今和歌集』の「仮名序」が、ついで取り上げられる。「やまとうたは人の心を種たねとして、よろずの言の葉とぞなれりける。世の中に在る人、事こと、業わざ、繁きものなれば、心に思ふ事を、見るもの、聞くものに付けて言ひ出せるなり。花に鳴く鶯うぐいす、水に住む蛙かわづの声を聞けば、生きとし生きるもの、いづれか歌をよまざりける。」という仮名序の「生きとし生けるもの」をふまえて、宣長は、有情のものは「みなその声こゑに歌ある」とし、「風の音、水の響き」のような非情のものには、「歌あるべき理ことわりりなし」とされる、たとえその音に「文あや」が感じ取られても「情ありてみづから出だす声こゑにあらざる」からである。

「情」は「こころ」と訓じるが、こころは物にふれて「感うごく」。仏教の唯識では、「識」は五感（見る、聞く、匂う、味わう、触れる）と「意識」「末那識」「阿頼耶識」の八識に分類される。「意識」以降は、いわゆる「深層意識」に属する。五感の次に位置づけられる「意識」は、少なくとも次のような性質を有する。すなわち、五感が何らかの形あるものに応じて動くのに対して、それは目に見えない物にふれて心が「感（うご）く」。そのように理解してよければ、いわば「形なきもの」にふれて、「形」を生む働きをなす、と言ってよいである

世阿弥と宣長における「言葉の問題」

う。宣長に準えればそこは、「歌」を生む処、である。

宣長の言葉を聞いてみよう。「物のあはれを知るなり」といふいはれは、すべて世の中に生きとし生ける物はみな情あり。情あれば、物にふれて必ず思ふことあり。……人はことに万の物よりすぐれて、心も明らかなれば、思ふこともしげく深し……事にふるること多ければ、いよいよ思ふこと多きなり。されば人は歌なくてかなはぬ理りなり。その思ふことのしげく深きは何ゆゑぞといへば、物のあはれを知るゆゑなり。……事わざしげき物なれば、その事にふるるごとに、情は動きて静かならず。動くとは……さまざまに思ふことのある、これすなはち物のあはれを知るゆゑに動くなり。……うれしかるべき事の心をわきまえ知るゆゑにうれしきなり。……思ふことなくては、歌は出で来ぬなり。」(注11)

生けるものはすべてところを持っている、だから「物のあはれ」を感じる。しかし人のところは底深く、深く感く。その深さは、たんに「物のあはれ」に動かされるのみならず「物のあはれを知る」、すなわち「あはれ」の弁え(承知する事、つまり思ふ事、さらに言えば言葉のうちに立つこと)においてある処から生じる。歌は、そこに根ざす。「思ふことなくては、歌は出で来」ない。「人は歌なくてかなはぬ」、歌なくして人はありえないとまで言われる。(ここで「思ふ」という意味合いは、後に「考ふ」とあわせてふれる。)

そもそも「あはれ」という語は、「阿波礼」といふは、深く心に感ずる辞なり(注12)とされ、物事に心動かされ(情に深く感じて)、「あつ」と思い、声が出ることを語る詞であるとされる。

「あつ」と感く思いが深いときは、「<それを>心のうちにこめては、やみがたく忍びがたし。これを物のあはれに堪へぬとはいふなり。……あはれに堪へずして、おのづからほころび出づる詞は、必ず長く延きて文あるものなり。これがやがて歌なり。「なげく」「ながむる」などいふもこの時のことなり。」(注13)

「物のあはれを知る」心は、こころ感くこと深く、内にとどめられず、声に出で、文のある長息(「ながいき」、すなわち「なげき」となって、「情の深きも発さ」れる。光が「ピカリ」とヒカルから「ひかり」という語になり、「クルクル」まわるから「くるま」という語になったように、「初め」は、音そのまま意味を持って詞となるが、「そのいふにははれぬあはれの深きところ」が抽象的な言葉に止まらず、「底ひもなく限りなきあはれ」が響くのも、「詞に文をなす」ゆえである。

「あはれ」と堪え切れず出る詞が「文」をなして「うた」となるが、「宇多」は、「ながむる」(詠むる=声を長く引いて吟ずる)、「よむ」(詠む)、という意

味を有する大和言葉であると、宣長は『排蘆小舟』で述べている。また「宇多布留」が本義で、その俗語が「宇都多布」という説を引いて、「訴ふ」つまり人に「訴える」意と取っている。^(注14) また「本より定まりてあるところの辞を今まねびて口に言ふくそのままに口に出して言う」を、「余傘」といふ。^(注15) と解説される。

「うた」は「物のあはれを知る」ことから深くこころ感くところに生じ、その深きところは、「見るにも飽かず、聞くにもあまる」^(注16) 事柄であり、それは「心に籠めがたく」、そこから物語も展開する。「歌」も「物語」も、発生の場所は同じである。その場所である「物のあはれを知る情（こころ）」はまず、言葉を手がかりにするなら万葉集に見出される。

真淵は、「漢意」を排して、万葉集の歌にみられる「高く直き心」や「ますらを（益荒男、大丈夫）ぶり」に古の日本人の心の在り方を見出した。真淵の『万葉考』、『祝詞考』、『冠辞考』、『神楽考』等々の著作は宣長に、徂徠の古文辞学の方法に乗りながらの、源氏から古事記の古語へのシフトチェンジを促した。しかし、「宣長は源氏ですよ」と折口が語ったように、宣長は「ますらをぶり」ではなく「たをやめ（手弱女）ぶり」にこそ「大和魂」を見る。

源氏物語の「螢の巻」における物語論では、次のように話は展開している。小説（物語）は「嘘を言い馴れた人がいろんな想像をして書くものでございましょうが、けれど、どうしてもほんとうとしか思われないのでございませよ」<与謝野晶子の源氏物語訳を参照している>と言う玉鬘に源氏は、「<物語というものが>ひたぶるに虚言と言ひ果てむも」、小説の本質に当らず、「仏が正しい御心で説いてお置きになった経の中にも方便ということ」があると述べて、「よく言へば、すべて何ごとも空しからずなりぬや」、つまり「好意的に言えば小説だって何だって皆結構なものだ、たんに虚事と言う無意味なものではないということになる」と結論する。物語性の本質をこのように見た源氏に共感する宣長は、「直き心」を、質朴な実直性のみ認めるのではなく、むしろたとえば恋を歌い、物語るときの虚実を超えた想像性に見た。

「直き心」は「見るにも飽かず、聞くにもあまる」ところにあって、そこから直流する想像力とするなら、「文学的たをやめ」をこそ大和心とするのがよい、ということになり、真淵と対立することになる。真淵を受け継ぎながら、真淵を超えて「古言」の学を完成することになる『古事記伝』は、言葉の想像力に立つ。

宣長は、「心」について尋ねられて、有名なつぎの歌でそれを示した。「しき嶋のやまごゝろを人とはゝ朝日にゝほふ山ざくら花」。風に散る桜に大和心

を託したのではなく、大和心を「におふさくら」（朝日に照り輝く桜）に「あはれに感く心」とした。^(注17)

日本古代人の「あはれ」に感くころの在り様を探るには、さまざまに「アツ」と「なげい」て出る「言」の「源態」が端的に独自の手がかりとなる。言にして事である古代の大和言葉は、『古事記』に残されている。

言葉の源態は、「話し言葉」にある。たとえば「スメラミコト」の「ミコトノリ」を「宣る」独特の文体である「宣命」の言葉は、詔書ではなく、口頭でのみ宣られるものであった。神意を体現する「スメラミコト」の「のり（法）」は、「のる（宣・告）」ことよってのみ伝えられねばならない。のられることによって、言霊が働くからである。^(注18) ここで「言」は、そのまま「事」である。

表記に関して日本語は、日本語の正書法を有たない、不思議な言語である。種々の理由から、万葉仮名表記は、正書法となりえなかった。正式文書は、漢文であり、その訓読でありつづけた。漢字は表意文字^(注19)であるが、音価があるから、漢字の音のみをとって日本語を表記できる。しかし、漢字とその発音との対応は一義的ではなく、複数ある等の理由で、万葉仮名による表記は正書法とならなかった。にもかかわらず宣命をはじめ和歌、祝詞、固有名、口誦伝承等、のられることが主目的である表現は、万葉仮名で表記されたのである。

『古事記』は、日本語でよまれることを、前提としていた。宣長は豊富な実例を根拠にいわば科学的に『古事記』の、日本語のよみを確定していった。『古事記』は、「稗田阿礼の誦む所の勅語の旧辞」を「大朝臣安萬侶」が「一句の中に、音訓を交へ用ゐ、或は一事の内に、全く訓をもちて録」した文章であるから、そこから漢文を前提とした、またその訓読をふまえたよみを排除することで、日本語の源態が立ち現れて来る。『万葉集』（894）「そらみつ 倭の国は皇神の 厳しき国言霊能 佐吉播布国と語り継ぎ言ひ継がひけり」とうたわれた、「言霊」においてある大和言葉の世界が、「漢意」のヴェールを取り除かれて開けてくる。それが、『古事記伝』の達成したことであった。

そこに開かれた世界では、言を生み出す「情意（思う働き）」^(注20)のもとにあって、「言（物の形）」はそのまま「事（行為の現れ）」たりえた。言葉世界と事実世界と思う心の世界は、「ワンワールド」となる。その世界が、何らの主観性なくして客観的な実証の用例から露現してくる。まったく政治的意図をもたないそのような学が、そのゆえにかえってゆるぎない政治性の根拠となったという皮肉がここに起こる。

宣長が見た言葉の源態の取り扱い方を、つぎに、世阿弥の「伝書」というあり方を探りながら見ておきたい。

3. 世阿弥の「伝書」における「言葉の位相」

西平直著『世阿弥の稽古哲学』^(注21)は、世阿弥における「言葉」の意義を考えるうえで、豊かな示唆に満ちている。

能の歌と舞、また、「老体」「女体」「軍体」の三体、この「二曲三体」の学びが、^{いにしえ}古を稽め、^{とど}今と引き比べて稽える稽古の内容となる。謡われる「うた」は「言」の中にあるが、「舞」は言ではなく身体^{かみが}の所作であり、両者が相互に感応しあうところでは、言葉が身体化され、身体が言葉化される。身体の振る舞いと、口に出る謡の言葉とが、相互に映現し合う。もっと深いところから言えば、源態の言葉そのものが、身体的行為（「身になす態」^{わざ}）であるから、異なる表現に立ち現れた両者が応現しあうのである。能における言葉に生きる次元と、書き言葉として在る「伝書」とは、言葉の様相を異にする。言葉の表現者ではない演者世阿弥にとって、「伝書」という言葉の世界を表出することに、どのような意味があるのか。演者世阿弥が言葉の異なる様相に身をおくことは、言葉の問題にとって、どのような事柄を示すのか。しかも世阿弥の「伝書」は閉ざされた書であり、一部の演技者のみに開かれたものであった。

まず世阿弥がもつめた事はもちろん、究極の演技がいかに可能であるかだが、同時にその演技がいかに観客にうけるか、であった。その工夫を知る手がかりは、「離見の見」とか「せぬひま」ということを語っている中にある。

まず「せぬひま」について、世阿弥は、次のように語っている。「見所の批判^{いはく}に云、「せぬ所が面白き」など云事あり。是は、為手の秘する所の安心なり。まづ、二曲を初めとして、立ちはたらき・物まねの色々、ことごとくみな身になす態也。せぬ所と^{もうす}申は、その隙なり。／このせぬ隙はなにとて面白きぞと見る所、是は、油断なく心をつなぐ性根也。舞を舞い止む隙、音曲を謡ひ止む所、その外、言葉・物まね、あるゆる品々の隙々に、心を捨てずして、用心を持つ内心也。この内心の感、外に匂ひて面白きなり。／かやうなれども、此内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。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^{つた}を縮ぐべし。是則、万能を一心にて縮ぐ感力也。」^(注22)

歌舞の流れには、かならず言葉と言葉の間（すき）、所作と所作の間（ひま）が、生じる。そこは、一種の空白であるが、「用心」に充たされている。音楽のふつうの演奏でも、演奏の直前「沈黙」といういわば「せぬひま」があって、そこから音が生まれてくる。^(注23)したがってその空白は、緊張に充ちていて、目の肥えた観客は、「せぬひま」の眺めに、歌舞の生まれる処の「にほい」を感じ取り、「面白き」と思う。ところがあくまで「ひま」であるから、「内心あり

と、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になる。「せぬ」を為しているなら、「せぬ」ことにならない。観客が面白いと感じる「せぬひま」にある緊張は、「為ているが為ていない」という「無心」に包み、包まれる「安心」に差配されている。「無の心」とは、「我が心を我に隠す」ことで「為ているが為ていない」という「心」である。そこにある「安心（安は、「やす（休）んじる」とも訓じる）」の「安」は、「無（しない）という隙＝閑」の意味となる。「無心」にして「安心」は、「動じて動ぜず」という「一心」の「感かす力」となる。

西平はこの点について、次のように語っている。「[内心]の工夫が、観客に見えてしまえば、既にひとつの技芸になる。もはや「せぬ」面白さではない。／ではどうするか。「わが心を我にも隠す」……観客に対して隠すのではない。自分自身に対して隠す。／……「我心を隠す」とは、演技の重心が表層の「我心」から深層の「内心」へと転換することになる。……「われ」そのものが変容してゆくことである。／……世阿弥は「我心」を「われ」に隠すという。……世阿弥は「無心の位にて」をそのように言い換えたということである。／「油断なく心を縮ぐ」……^{わざ}技芸と^{わざ}技芸の隙間を繋ぎ止める働きであると同時に、「われ」を「内心」に繋ぎ止めておく働きでもあったことになる。……それが「無心の位」である。」^(注24)

「せぬひま」を匂わせるのが「態」ではないように見せるには、演者自身が「我が心」を「無意識」の深層領域におかねばならない。「おのずから」なる「ひま」のうちに縮がるのでなければならない。その「自ずから」の内で起こっていることは、「我の転換」である。能動的に演じていたものが（我心=I）、我を抜け出た所動的な自然さ（自己=Self）の演技となる。ギリシャ神話の女神 Mousa（複数形はMousai。英語ではMuse、musicの語源）は学芸の神であったが、のちに詩と音楽の神とされるようになる。両者とも「彼方からのインスパイヤ（inspire = 「in」 + 「spirare（息、息吹）」）」と、もっとも先鋭的にかかわるからである。息の働きは、意識的に能動的に動かすことのできるものであると同時に、寝ていても呼吸しているように内蔵系の、所動的な働きである。根本的には彼方からのインスパイヤという「自然の働き」として成り立っている。演技が自然に委ねられるとき、能動的呼吸が所動的になるように、「態」が消える。しかし「我の心」の消失点（vanishing point）が透明な焦点でありながら、一人の演技者独自の個性（Self）を浮き出させるものでなければ、「演技の世界」ではなくなる。態を超えたものが態の消えた「せぬひま」となって、態を超えた「無心の演技」という、為（す）るのだが為（し）ていない「ひま」を「匂わせ

る（無の二重化）」ところに、演技的世界の「藝」の究極がある。「藝」はセルフの自己実現でなければ、自己喪失になる。「せぬひま」とは、自己の事柄である。しかし「見所の批判」、つまり観客からの視点においてそのことは言われている。この事態は、「離見の見」においてよりはっきりする。

「妙」なる技芸とは「心しんより出る来る能」^(注25)と言われるが、その「心」は、まず世阿弥の文脈では観客の心のことであるが、観客に訴える能は「無心の能」より生じるゆえに、「心」と「無心」とは、一縮がりになる。『易経』の「咸」という卦は「感」のことであるとされるところから、「感」から「心」を取った「咸（感）」を、世阿弥は「無心の感」、つまり「無心」と語る。「眼、眼を見ぬところ」^(注26)を見る、いわば「不見の見」と、それは準えられうる。心の伴う「感」は、形を為す働きと言ってよいであろう。そのような形を為す心のないところに、「妙」が現出する。「妙とは・・形なき姿なり。形なきところ、妙体なり」^(注27)。「妙体」の「体」は、「能を忘れて為手を見よ。為手を忘れて心を見よ。心を忘れて能を知れ」^(注28)と言われる、心を忘れた「能の体」、不見の見に映る能の舞、と言いうる。それは、「飛鳥の風に従ふよそほひく飛鳥が羽を動かさずに風に乗って翻るような動き>」^(注29)である。飛ぶ働き（文）をなしている鳥でありながら、風に乗って（無文）、「せぬひま」において「飛ぶ」鳥の舞が、「妙」なる能ということになる。

「飛鳥の風に従ふ」舞を、「無手無風く手も用いず、しぐさもなくて動きを見せる>なるよそほひ」^(注30)と世阿弥は呼び、その舞を「離見」（演者から離れて見る）という観客の見から分析する。舞を「目前心後」（目を前に見て、心は後ろに置け、つまり自らの姿を見る）において見る、つまり観客のまなごしに立って、演者と観客との「見所同心の見」を得る。このような「離見の見」について、「意識の働き（我見）を弱め、我見から離れる。……そして観客と同じ心になるとき、その間身体的な「見所同心」の位相から、「受動的な運動感覚」が「おのずから」動き出す。……その体性感覚に乗る。……「飛鳥の風にしたがふよそおひ（もはや羽ばたくのをやめて、風に乗って舞う）」^(注31)、と西平は語っているが、世阿弥にとって「伝書」を書く意味は、「離見の見」が語られるこの箇所を読み取れる。

演者が観客の見と演者の見の二重の見を有つことを、西平は、次のように述べる。「伝書を書く世阿弥は言葉の側に立っている。意識の側に立っている。……意識を超えた地点で「あちら側」に触れる一瞬があるにしても、しかし「あちら側」に没入してしまわない。……限りなく一体となりつつ（意識から離れつつ）、しかし同時に意識をもって（新しく生じてきた「意識」をもって）その

世阿弥と宣長における「言葉の問題」

事態を見届けようとする。その視点に映る宇宙的秩序、それが世阿弥の語る「序破急」である。」^(注32)

二重の見を有つには、二つの見の「境（間＝場所）」が、開かれねばならない。あるいは両者の間を翻ることができなければならない。離見を得て我見を捨てながら、「境の見」の内にあるような立場を得るには、演技者にのみ向けられた「言葉」がいる。それが、「伝書」という言葉世界の意味合いであった。新しい「意識」を有つこと、いかえれば真の「言葉」の世界に立つことは、端的に「無」として言葉を切り捨てたままにするのではなく、言葉に死んでまた言葉に生きる翻りを要する。世阿弥ではそれが、「伝書」に秘められた意味であったのだろう。そこに、「諸人の面門より出入する人」が躍り出る。息の働きにまで還元された能は、「平常的な人の生」と一つに貫通する。「序破急」という能の展開過程も、言に死んで、事に生きることで、言を再生させる、言と事の二重の「こと」の間にある「生」のあり方と重なる。

4. ほんとうの言葉

小林は、『大学』の「格物致知」の「格」の古訓が「来たる」であることを受けて、「古訓に準じて、<「格物致知」を>素直に読むなら、道といふ「物」が、当方に来るのを迎え、これを取めて、わが有となすくという意味となる」^(注33)と述べて、宣長の『玉かつま』から次の文を続けて引いている。「かむがへといふ言、かながへともいふは、後の音便にて、もとは、むを牟と、たしかにいひ、下のかをも、清ていひし詞なるべし。……むかへは、かれとこれとを、比較へて思ひめぐらす意なるべき」。「かむがへ」の「かむ」は「む」、「が」は清音ととれば、「むかへ」という意味である、と宣長は述べる。

それを受けて小林は、「「かながふ」とは、あれとこれとが「相むかふ」、その関係について思ひめぐらす事だとする。「むかふ」は「身交ふ」であるから……交はり、その交はりを思ひ明らかにするといふ事にならう。」^(注34)

「物のあはれを知る」ところに、「あはれ」が出で来る。ここで「知る」とは、「思ふ」こと、立ち現れる物との出会いのなかで、物との「交はりを思ひ明らかにする」ということと言ってよい。そうであるなら、他を迎え出会うことである「考ふ」と同じ意味になる。

そもそも「歌」は、他者に「訴える」ところに起こっていた。「思ふことなくては、歌は出で来」ない。思い、考える、とは他者を迎えることであり（その他者には自己も含まれる）、他者という「物」との出会いが「表現」となったもの、それが言葉の源態である「うた」の「かたち」をなす。他者と、世界と、

の「身交ふ」に、人は人として立つ。だから人は歌わずにいられない、うたなしで人でありえない、のである。

「歌う」ことにおいて、「見てもあかぬもの」が「共のころ」になるが、その「人のころ」が生まれるのは、言葉が共にある「むかふ場」を開くことによる。

小林は、『石上私淑言』の「すべて心に深く感ずることは、ひとにいひ聞かせではやみがたきものなり。……人に聞かすところ、もつとも歌の本義にして、けりよう仮令のことにあらず。……人が聞きてあはれと思ふところが大事……聞くんあはれ人感と思へば、こなたの心も晴ることよなし。」^(注35)という言葉を引いて、次のように語る。「情ハ自然也」と言っただけでは足りない。「自然と求めずして在る」心は、そのままでは、「心散乱シテ、妄念キソヒオコ」る状態を抜けられるものではない。言葉といふ「手がかり」がなければ、心は心で、どう始末のつけようもないものだ。……「石上私淑言」では、「むねにせまるかなしさを、はらす」と、同じ意味合いで「はらす」といふ言葉が使われてゐる。悲しみを詠むとは、悲しみを晴らす事だ。悲しみが反省され、見定められなければ、悲しみは晴れまい。言葉の「手がかり」がなくて、どうしてそれが人間に出来よう。」^(注36)

生きることは苦しみに充ちている、一呼吸するのもたいへんな行為である。まして物のあはれを知る人のころは、つねに「心散乱シテ」、「物のあはれ」に身をゆだねるだけでは、「どう始末のつけようもない」。しかし「言葉の手がかり」^(注37)が、うたうことが、ころを壊すような彼方のものと此方のころとを結んで、ころを「済ませる」。それがこの世に「住む」ということであろう。

世阿弥の「伝書」の、世阿弥にとっての意味合いも、彼方の演技と此方の観客を結びながら此方に生きるために、言葉という場の開けを手にするためのものであった。しかし言葉に留まることは、彼方への手前に留まる徹底しない中途ではない。さきに宣長の思想のみを追おうとしたと小林が述べていることを指摘したが、その思想を、『本居宣長 補記』において、言い残さずにおれないかのごとく次のように書いている。

「言葉とならない心情を感じずる事は、誰にも出来はしないし、感ずる事の出来ない心情など、人生に在り得る筈もないという思想」^(注38)。

それは白洲正子の述べる、「青山二郎の信仰」と通じる。「人間でも、陶器でも、たしかに魂は見えないところにかくれているが、もしほんとうに存在するものならば、それは外側の形の上に現れずにはおかない。それが青山二郎の信

世阿弥と宣長における「言葉の問題」

仰であった。「形と色の奥に秘められた何物かを掴みたい」と夢二はいったそうだが、歌麿はいわなかった、と彼は書いている。むろん「聖衆来迎図」や「山越の弥陀」の作者たちも言わなかった。そういう意味で彼らは真のリアリストだったのである。／……精神は尊重したが、「精神的」なものは認めなかった。意味も、精神も、すべて形に現われる、現れなければそんなものは空な言葉にすぎないと信じていたからだ。」^(注39)

ほんとうに存在するものの「かたち」は、「かたちなきものかたち」である。かたちを開く「言葉」は、「かたちなきものかたち」で生（あ）るとき「ほんとうの言葉」と言いうる。そういう言葉と、物を迎え思い考える言葉の底にある心情とは、ひとつながりである。自己と他者、言と事、感心と一心の間をひらくことで、二つながら一つというところに、「ほんとうの言葉」がある。だから言葉が人を感じ、ところが言葉を生むのである。池田晶子は、次のような決定的ともいえる「こと」を残している。「人がほんとうに自分が生きるか死ぬかのクライシスになったときに求めるのは、お金でもモノでもなくて、ほんとうの言葉でしょう。言葉がなければ人は生きられない。」^(注40)

宣長も世阿弥もそのような「ほんとうの言葉」を得ようとしたところに、その軌跡が残されたと思う。

注1. 『新潮』連載は、昭和40年6月号から昭和51年12月号まで。昭和52年9月7日終章（第50回）攔筆。単行本は、昭和52年10月30日に発行された。

注2. 『小林秀雄 江藤淳 全対話』、中公文庫、2019年、174頁。以後この書からの引用は、『対話』とのみ表記し、引用ページのみ示す。

注3. 小林秀雄『本居宣長』、新潮社、昭和52年10月、20頁。以後この書からの引用は、『本居宣長』とのみ表記し、引用ページのみ示す。なお漢字のみ新漢字に改めて引用している。

注4. 『対話』、180頁。

注5. 橋爪大三郎『小林秀雄の悲哀』講談社選書メチエ、2019年2月、226～7頁。以後この書からの引用は、『小林の悲哀』とのみ表記し、引用ページのみ示す。

注6. 『本居宣長』49頁。

注7. 『本居宣長』87頁。

注8. 小林秀雄『無常という事』角川文庫、1954年、12頁。

注9. 同書、15頁。

注10. 『新潮日本古典集成 本居宣長集 日野龍夫校注』新潮社、昭和58年7月、

251頁。以後この書からの引用は、『本居宣長集』とのみ表記し、引用ページのみ示す。

注11. 『本居宣長集』281頁。

注12. 『本居宣長集』284頁。

注13. 『本居宣長集』305頁。

注14. 『本居宣長集』321頁、参照。

注15. 『本居宣長集』328頁。

注16. 『源氏物語』「螢の巻」には、光源氏と玉鬢の物語論が登場する。源氏は次のように述べている。「その人の上とて、ありのままに言ひ出づることこそなけれ、善きも悪しきも、世に経る人のありさまの、見るにも飽かず、聞くにもあまることを、後の世にも言ひ伝えさせまほしき節々を、心に籠めがたくて、言ひおき初めたるなり。」

注17. 『岩波古語辞典』には、「〔にほひ〕の「二」は丹で、赤色の土転じて赤色。ホ（秀）はぬきんでて表われているところ。赤く色が、浮き出るのが原義。転じて、ものの香りがほのぼのと立つ意」という説明がある。「にほひ」は、視覚から嗅覚へと感覚を転移してゆくことになった。

万葉集（4211）には、「春花（はるはな）の にほえ榮えて 秋の葉の にほひに照れる」（春の盛りの花のように美しく照り映えて、秋なら紅葉の輝くころのつやのある色の美しく映える）処女（おとめ）、という表現があるが、「にほゆ」は嗅覚ではなく、視覚的な美しさの意味である。

宣長のこの歌の「朝日に匂う」とは、「朝日に照り輝く」という意味である。

和歌では「声のにほひ」とか、芭蕉には「侘びたる匂」（『三冊子』）という表現もあり、「匂うがごとく麗し」という言い回しは現在でも可能である。「にほひ」には、視覚・嗅覚・聴覚等が重なりうる。感覚の原態は「ふれる」とも考えられるが、両語の比較によって、思わぬ展開を期待できそうである。

注18. 古今集の仮名序で「うたの父母」とされる歌（「難波津にさくやこの花冬ごもり今は春べと咲くやこの花」と、「安積香山影さへ見ゆる山の井の浅き心をわが思はなくに」）は、いずれも言霊がはたらいたことによって、「父母」とされた。歌われた「言（葉）」が「事（実）」となったことによる。

注19. 『小林の悲哀』341頁では、漢字の成立について、卓見が次のように示される。「漢字が成立したのは、…複数の民族、複数の言語、複数の言語共同体が併存して、それを横断する意味空間を設定する必要があったのではな

世阿弥と宣長における「言葉の問題」

いか。その意味空間は、呪術的で、非音声的であった。文字（の字形）を共通にすることで、そうした複数の集団をまたいで、共通の意味空間を設定することが、大事だったのではないか。／漢字は、意味とだけ対応する、図像（トークン）である。」

日本語では、非音声的な意味だけを示す文字から、音だけをとろうとしても、意味が音に湿潤してさまざまな詠みを発生させてゆく。音読みでも呉音と漢音と複数、訓読みではさらに多様な詠みが、生じることになってしまった。

- 注20. 「情」も「意」も「こころ」と読むが、宣長において、「情」のほうは悟性的「知」にたいする「情」の意味があり、「意」は理（ことわり）をなすはたらきが想定されているであろう。
- 注21. 西平直『世阿弥の稽古哲学』東京大学出版会、2009年11月。以後この書からの引用は、『世阿弥』とのみ表記し、引用ページのみ示す。
- 注22. 『日本思想体系24 世阿弥 禅竹』岩波書店、1974年4月、100頁。以後この書からの引用は、『日本思想体系』とのみ表記し、引用ページのみ示す。
- 注23. 「すは、声を出すよと、人の＜観客が＞、心に待ち受けて心耳をしづむる際＜こころを静め、耳を澄ます瞬間に＞より、声を出すべし」（『日本思想体系』127頁）と世阿弥も、演奏前の沈黙と、聴衆の「心耳」との息あわせが、演技のタイミングであると指摘している。
- 注24. 『日本思想体系』115～117頁。
- 注25. 『日本思想体系』150頁。
- 注26. 「眼、眼を見ぬところを覚えて、左右・前後を分明に安見せよ」、『日本思想体系』125頁、とある。
- 注27. 『日本思想体系』146頁。
- 注28. 『日本思想体系』151頁。
- 注29. 『日本思想体系』123頁。
- 注30. 『日本思想体系』123頁。
- 注31. 『世阿弥』150頁。
- 注32. 『世阿弥』224頁。
- 注33. 『本居宣長』408頁。
- 注34. 『本居宣長』409頁。
- 注35. 『本居宣長集』312～313頁。
- 注36. 『本居宣長』262頁。
- 注37. 「話す」と「放す」は、「はなす」という大和言葉である。話すことは、

握っているものを手放して、心軽くなることである。

注38. 小林秀雄『本折宣長 補記』、新潮社、昭和57年4月、95頁。

注39. 白洲正子『いまなぜ青山二郎なのか』、新潮社、1991年7月、49頁。

注40. 大峯顕・池田晶子『君自身に還れ 知と信を巡る対話』、本願寺出版社、2007年3月、43頁。

Das Problem der Sprache bei Norinaga (宣長) und Zeami (世阿弥)

Katsuaki OKADA

Motoori Norinaga hat das wahrhaftige, tatsächliche, und eigentliche Wort ausfindig gemacht. Und bei Zeami hat das Wort es bedeutet, den Spielraum zwischen Schauspieler und Zuschauer aufzumachen.

Dann wenn das Wort als dieser Spielraum das eigentliche Wort sein kann, warum ist es so? Weil das, was unsagbar ist, sich nur in dem Wort zeigen könnte.

Aber was heißt dieses Wort? Nun danach möchte ich forschen.