

神仏と能

● 鎌田東二

— 神道と仏教から見た能の信仰世界（十六） —

神秘劇としての能と

『五位』の芸境と申樂と仏教（11）

何事にも理論と実践、観念と現実（事実）、抽象と具象など、両極とも両軸とも言える対極的な対照軸がある。例えばある技術を習得しようとするれば、その技術がどのような構造やシステムを持っているか、その理（ことわり理論）を学ぶ必要があるし、実際にその運用を習得する必要がある。理論と実践との両輪がうまく回転して初めて技術の習得や習熟が可能となる。

世阿弥や能の場合、それは伝書（理論的著作）と実

作（謡曲・演舞・作品）ということになるが、伝書も大きく演技・演出論と申樂起源論と芸境（芸位・芸美）・修道（役者修行）論に分かれる。

例えば、キリスト教神学を参考にすれば、組織神学と実践神学と歴史神学の三種があり、中世には神秘劇が発達した。この神秘劇の展開が能の発生と展開を考えていく上で参考になる。組織神学の中心は、もちろん、神論、キリスト論、三位一体論、教会論、救済論、終末論など、神やイエス・キリストや聖霊の存在についての信仰的弁証と、罪を犯した人間がどのように救済されるのかという救済への道筋の提示があった。実践神学では、信徒に授ける秘跡サクラメントを含む典礼の数々、そして説教や伝道（布教・教化）が中

心課題となる。歴史神学では、キリスト教や教会や歴史把握・歴史認識が問題となる。

これを仏教に当てはめると、仏教教学・仏教布教・仏教史の三領域となり、キリスト教の神秘劇に当たるものが、説教節とか「熊野十界曼荼羅くまのじっかいまんだら図ず」や「当麻曼荼羅」「立山曼荼羅」などの各種絵解きになる。

そして、能もまた、そのような「神秘劇 (mysterion mystere, mystery plays, miracle plays)」に該当する形式と内容を含んでいる。キリスト教神秘劇は「聖史劇」とも呼ばれることもあるが、有名なバツハの「マタイ受難曲」に見られるような、『新約聖書』の「福音書」に記されたキリストの誕生や受難や復活を中心的な話材としているが、それに加えて、『旧約聖書』の天地創造やノアの箱舟などの物語やヨーロッパ各地の聖人の事績やエピソードなども含まれている。

各地の聖人伝説を元にした神秘劇などは、能における「諸国一見の回国の僧」の物語にも似て、キリスト教的靈験集である。能が、ヒーラーでもカウンセラーでも祈祷師でもある諸国一見の僧が土地の靈の語りを聴き取って成仏に導く靈験集であるとする

ならば、キリスト教神秘劇と神仏習合的能・申楽を比較宗教演劇的な観点から比較検討することには大きな意味があるだろう。『古事記』や『日本書紀』の神話などを素材とした作品、また『源氏物語』や『伊勢物語』などの物語を素材とした作品、さらには『平家物語』や『源平盛衰記』や『義経記』などの歴史的事件の記録を素材とした作品など、能の作品のバリエーションをヨーロッパの神秘劇と比較してみると、能の持つ神聖演劇ないし宗教劇としての特性を浮かび上がらせることができるだろう。

明智光秀や織田信長が活躍した時代は、日本でもっともキリスト教が広がり、勢力を持った時期であり、その時、京都や有馬のセミナリヨ（神学校）などで神秘劇が上演されていたことが知られている。その時代のキリスト教は、フランシスコ・ザビエル（一五〇六一―一五五二）を始めとするイエズス会の伴天連（神父 *padre*）が伝えた。

永祿六年（一五六三）は、後にキリスト教信徒（クリシタン）となった明智光秀の三女の細川ガラシャ（明智珠子）が生まれた年であるが、この年、『旧約聖

書』冒頭の「創世記」のアダムとエバやその子孫のノアの物語を元にした神秘劇(宗教劇)が京都や大阪河内キリシタンの拠点であった三箇や九州の有馬などで上演されたことが『イエズス会士日本通信』(村上直次郎訳、雄松堂書店、一九六八年)に記されている。それがあくまで教化布教活動の一環であり、そこに「わが聖教の驚嘆すべき秘義」が含まれていると記されている。興味深いのは、この神秘劇が能の配役や演出を使って上演されたらしいことである。林家辰三郎は『古典文化の創造』(東京大学出版会、一九六四年)の中で、シテ・ワキ・ツレによって演じられたと推測している。

ルイス・フロイスが報告した「日欧文化比較 第十三章 日本の劇、喜劇、舞踊、歌および楽器について」(『大航海時代叢書』I-11、岩波書店、一九六五年)には、「7 われわれの劇は談話によって演ぜられる。彼らのはほとんど常に歌い、または踊る。／8 われわれの間では劇の最中に騒ぐことは妨害であり、怪しからぬことであるとされている。日本では外にいる者が大きな叫び声をあげることが演技者を褒め

飾ることにされている。／9 われわれの間では仮面は顎を鬚あごひげから下まで蔽うている。日本のはきわめて小さく、婦人の役を演ずる場合でも下から鬚が見える。／10 われわれの場合、喜劇または悲劇を演ずる時は優美な音楽を伴うている。日本では盃状をした小太鼓アバリョと二本の撥バネを用いる鐘鼓アタパレ、一本の竹の横笛ヒラアロである」などと記されている。フロイスはこれを天正一三年(一五八五)に著した。

ここで、西欧神秘劇がセリフ劇であり、能が歌舞劇であること。神秘劇では沈黙が守られるが、能では上演中に大声を上げて演者を褒めることがあるという。これは今では考えられないことであるが、当時の上演状況として興味深い報告である。また、両者の音楽の違いの記述も興味深い。キリスト教のバテレンたちは、日本の能をうまく利用しながら、キリスト教神秘劇を教化活動に使ったのである。ということは、能が神秘劇に活用されるほどに神秘性や宗教性を有していたということであろう。

次に能の組織神学的な側面を見てみたい。言うまでもなく、世阿弥の「神学」のキーワードは、「花」

であり、「幽玄」であり、「妙」（あるいは妙花）である。それらが、例えば『五位』や『九位』の芸境（芸位）論では、天台教学や『詩経』（毛詩）や儒書などの引用によって説明されている。

『五位』では、次のような説明が付されている。

一、妙風「言語道断、不思議、心行所滅之処、
謂之妙」

二、感風「正得失、動天地、感鬼神。謂之感」

三、意風「意中有景、景中有意」

四、見風「視水有道、必視其瀾」

五、声風「情発於声、々成文、謂之音」

ここでは、「妙風」が第一位の上位にあり、「声風」が第五位の下位にある。これはスピリチュアルレベル（妙風・感風）から、メンタルレベル（意風）を経て、フィジカルレベル（見風・声風）へと下降していくプロセスであると解釈できる。

「妙風」は実に霊妙な段階で、「有無を離れて有無に互る」とも説明されるが、これはキリスト教で言え、グノーシス主義など神秘神学や否定神学に見られるパラドクシカルな言説である。例えば『ナグ・

ハマディ文書Ⅲ 説教集・書簡「雷・全きヌース」（荒井猷訳、岩波書店、一九九八年）には、「私は最初の者にして最後の者。私は尊敬される者にして軽蔑される者。私は娼婦にして崇敬される者。私は妻にして処女。私は（母）にして娘。私は母の一部。私は不妊にして多産。私は婚宴数多くして非婚。私は助産婦にして産み出さない者。私は私の産みの苦しみを和らげる者。私は花嫁にして花婿。そして、私を産んだのは父の夫。私は私の母にして私の夫の姉妹。そして、彼は私の子孫。私は私の子孫の支配者。（中略）私は知識にして無知。私は控えめにして大胆。私は恥知らずにして恥を知る。私は強力にして、恐れ。私は戦争にして、平和。（中略）私は下りにして、人々が私に上る。私は有罪判決にして、無罪放免。私はといえば、私は罪なき者にして、罪の根の出自」などという逆説集とも言える「反対の一致」(coincidentia oppositorum ニコラウス・クザヌス)を展開している。

世阿弥の言う最上位の芸位の「妙風」もそのような「反対の一致」の神学（教学）の範疇にあるものと

見なすことができるが、その説明として、中国天台宗中興の祖とされる第六祖の妙楽大師湛然(七一―七八二)の説いた「天台妙釈」が引かれる。表章校注の『世阿弥禅竹』(岩波書店、一九七四年)の補注には、この「妙釈」は通常湛然著の『法華文句記』か『法華玄義釈籤』を指しているのだが、その中にこれと同等の言葉はなく、これは中国天台宗第三祖(実質上は開祖)の智顛(五三八―五九七)著述の『摩訶止観』の中の「言語道断、心行所滅、故名不可思議境」と『妙法蓮華経』の「妙」をつないだ文句と注釈されている。世阿弥は「妙」や「妙風」を『五位』以外に、『遊楽習道風見』や『九位』や『六義』や『拾玉得花』という世阿弥「神学」(教学)の重要著作群で頻回使用している。

ここでの神学言語は「言語道断、心行所滅」である。それは、言葉では表現することのできない、意識を超えた境位を表している。それこそ、神秘不可思議という事態である。能が神秘劇であるとするならば、その神秘劇の神秘の精髓あるいは深遠が、この「言語道断、心行所滅」として繰り返し表現され

ることになる。まさにこれが、スピリチュアルレベルの「妙」の芸境である。

続いて、第二位の「感風」の「感」とは、「慮らざる所にして心・目を驚かす。感風は即座・即心・即目」にあり。気を転ずる所、更に離見の見感と成る」と説明される。「妙」のレベルは言葉も心もないが、この第二位の「感」のレベルになると、そこに、「心・目」のはたらきが生まれる。「即座」「即心」「即目」のはたらきであり、「離見の見感」である。この「離見の見感」という芸境や『毛詩』(詩経)の「天地を動かし、鬼神を感ぜしむ」という注釈が付されているところが、この境位もスピリチュアルレベルであることを示している。単にメンタル(心的・精神的)なレベルでもフィジカル(身体的・物質的)なレベルでも、「天地を動かし、鬼神を感ぜしむ」ことはできないであろう。そこに「靈妙」なはたらきがなければ、天地も鬼神も感ぜないのである。

それが、次の第三位の「意風」で、内外に「顕われ」出る。ここで世阿弥は、こう述べる。「意といつば、内に成す所の意風、外に顕はれ、至妙の感を成す。

浅深を顕はし、諸体の風根と成る。

これ、面白き花を見はす種也」
ここで、二種の「あらはれ」が述べられている。一つは「顕のあらはれ」、二つめが「見のあらはれ」である。心の内から外に「あらはれ」る時に「至妙の感」(この上なく妙なる感覚)が現われ、「浅深」が露わになる。要するに、「花」が見られる事態に入るのである。そこで、「意風」は「面白き花を見はす種」と説明されるのだ。これをユダヤ教神秘主義の「生命の木」の十のセフィロトの中の第六位ティファレト(Tiphereth 美)に比定することができる。上にも下にも通じる真ん中の芸位。ここが要の枢軸となる。そこで、ここは、「意中に景有り、景中に意有り」とも説明される。つまり、意識と景色、内と外とが反転内通し合う境位ということである。

続く、第四位の「見風」は「舞風に顕はれ」、「目



「五位」の構造

前に芸能の証見を顕はす」と説明する。ここでは、はつきりと視覚的で身体的なレベルで見られ、証明される。だからこそ、「水」を視る際に「波」を視ればよいという『孟子』の説明が引用されることになるのだ。

第五位の「声風」は最下位に位置してはいるが、しかし、この「風」位こそが、スピリチュアルレベルへの穴となる、最初の回路である。この聴覚レベルの感受が、「音感心耳」に通じるもので、ここから

第一位の「妙風」までその回路を辿ることができる。琵琶法師の名人の「耳なし芳一」を例に取るまでもなく、霊への道、すなわちスピリチュアルレベルへの道行は、「耳」、すなわち「声」の感受を通路とする。だからこそ、「謡」が能の根幹となるのである。これらの『五位』の構造を示せば、図のようになる。

(京都市立大学名誉教授・上智大学グリーフケア研究所特任教授)