

「幽玄」から「枯淡」へ ― 〈西行桜〉と
〈芭蕉〉の曲趣をめぐって―

周, 重雷

(出版者 / Publisher)

法政大学大学院

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

大学院紀要 = Bulletin of graduate studies / 大学院紀要 = Bulletin of
graduate studies

(巻 / Volume)

63

(開始ページ / Start Page)

228

(終了ページ / End Page)

222

(発行年 / Year)

2009-10-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00006431>

「幽玄」から「枯淡」へ ——〈西行桜〉と〈芭蕉〉の曲趣をめぐって

人文科学研究科 日本文学専攻
博士後期課程二年 周 重 雷

はじめに

〈西行桜〉と〈芭蕉〉は同じく草木の精をシテとする三番目物として現行曲に残っている作品である。二作品の間には、形式、内容、そして曲趣において密接的な関連性あるいは影響関係があると思われる一方、二曲における異なる部分、さらにいわゆる超克的関係も見られる。

〈西行桜〉の作者に関しては、世阿弥作説と禪竹作説との両説があるが、現行曲はどちらになるかは定かでない。古注では『自家伝抄』は世阿弥作としているが、『能本作者注文』、『歌謡作者考』、『いろは作者注文』、などは禪竹作としている。近年では〈西行桜〉を世阿弥の作品にした理由は主に以下の四点である。^(注1)

①世阿弥の『五音』(下)に西行歌の条に、「【指声】ソレ春ノ花ハ上求本来ノ梢ニ現ハレ、秋ノ月ハ下化冥闇ノ水ニ宿レリ。【下】タレカ知ル行水ニ三伏ノ夏モナク、潤底ノ松ノ風、一声ノ秋ヲ催スコト、草木国土オノヅカラ、見仏聞法ノ結縁タリ。」とある。この部分は現行〈西行桜〉においてワキ登場後の「サシ」の部分と同じである。

②世阿弥の芸談を子息の元能が整理したとされる『申楽談義』に、「西行・阿古屋の松、大かた似たる能なり」、「西行の能、のちはそと有。昔のかゝり也」との記述がある。

③禪竹の『歌舞髓脳記』の老体の条に、「西行桜 閑花風面影残り、物〔はかなく〕、やさしき体。」とある。自分自身の作品をほとんど芸論に取り上げないと言われる禪竹に、ここで挙げられたのは世阿弥の作品であろうとの見方が強い。

④〈西行桜〉は老体の舞物として、名所尽くしの舞グセ、待謡以後の構成などが〈阿

古屋松〉と共通しているため、右の『申楽談義』の記述に一致している。

しかし『申楽談義』に見える「西行の能」は音阿弥の〈実方〉であつたかもしれないとの見方もある。また現行〈西行桜〉は、〈阿古屋松〉の前後場の構成や序の舞の長さなど演出において異なる部分がある一方、〈高砂〉との近似性を持つ脇能の〈阿古屋松〉の曲趣にも距離が感じられる。言ってみれば両曲はさほど「大かた似たる能」でもないように見える。それ故、現行〈西行桜〉は禪竹の改作である可能性もまだ残っている以上、作者の確定まではそう簡単にはいかないと思われる。本稿では〈西行桜〉の作者考に踏み込まずに、作者に関する両説の存在を念頭に置いて、両曲の曲趣上の異同について考察したい。

一方、〈芭蕉〉が禪竹の作品であることはほぼ間違いないのである。「能本作者注文」、「能謡作者考」、「自家伝抄」などの資料はいずれも禪竹作としている。さらに『禪鳳雑談』に「芭蕉は禪竹若き時書き候ひて、観世へ遣はされ候ふ能にて候」と記している。禪竹の「若き時」については異論があるが、〈芭蕉〉が禪竹の作品であることには問題はなからう。本稿では、〈芭蕉〉を禪竹の代表作の一つとして、〈西行桜〉との関連性に注目しつつ、その独特な性格について考えてみたい。

一、〈西行桜〉と〈芭蕉〉の共通点

〈西行桜〉と〈芭蕉〉は同じ草木の精をシテとする精物であり、舞を中心とする三番目物でもある。そのため作品の形式および内容において共通点があるのは極自然なことであると思われる。現行曲の中で、草木の精物をシテとする三番目物は、右の二

曲のほか、〈西行桜〉から翻案したと言われる信光の〈遊行柳〉および禪竹の〈杜若〉くらいが挙げられるであろう。四曲に共通している点、例えば夢の中に植物の精が現われて幻惑的な舞を舞うことや、草木成仏の文句を言うことなどが見られるが、〈遊行柳〉や〈杜若〉より、同じく草庵を舞台とする〈芭蕉〉と〈西行桜〉は、より内的関連性を感じられる。以下において二曲の類似性について検討しよう。

〈西行桜〉の構成および梗概は以下の通りである。

- 1 ワキ・アイの応対、アイの触レ西行（ワキ）が能力（アイ）を呼んで庵室の花見禁制を告げ、能力はその旨を触れる。
- 2 ワキ連の登場下京辺の男（ワキ連）が、同行者（立衆）と共に西行の庵室へ花見に赴く。
- 3 ワキ連・アイの応対男は庵室の花見を乞い、能力は禁制ながらも機嫌を見計らって取次ごとく言う。
- 4 ワキの詠嘆西行の桜に寄せる見仏聞法の詠嘆。
- 5 アイ・ワキ・ワキ連の応対能力は花見の希望を取次ぎ、西行の許しを得て一行を案内する。
- 6 ワキ連・ワキの詠嘆男達は花見に興じ、西行は花によって隠棲の地も憂き世となることを詠嘆。
- 7 ワキの詠嘆西行は、人の群れ来る桜の咎を歌に詠じ、花の下に寝る。
- 8 シテの登場夢中に老桜の精（シテ）が現われ、西行の詠歌を反芻する。
- 9 ワキ・シテの応対西行は詠歌の心を陳べ、老桜の精は花に咎なきことを弁じて草木成仏を説く。
- 10 シテの語り舞洛中洛外の花の名所尽くし。
- 11 シテの舞事花の下夜の夜遊。
- 12 結末花の下の暁の目覚め。

〈芭蕉〉の構成および梗概は以下の通りである。

- 1 ワキの登場山居の僧（ワキ）が庵室を訪れる者を待つて読経。
- 2 シテの登場女（シテ）が法華経結縁を願いつつ年経たことを詠嘆。
- 3 ワキ・シテの応対女は、女人の身ながら法華経結縁のために庵の内へ入れ

てほしいと頼む。

- 4 ワキ・シテの応対薬草喻品の読誦、草木成仏の功德。
- 5 シテの中入り女は芭蕉の身をほのかして消える。
- 6 アイの物語り所の男（アイ）が僧を訪れて、芭蕉の故事を語る。
- 7 ワキの待受け僧の月下の法事。
- 8 後ジテの登場芭蕉の精（後ジテ）の出現、受法の喜び。
- 9 ワキ・シテの応対不審する僧に、芭蕉の精の女体の謂われを説く。
- 10 シテの物語り非情の草木の成仏を説いて、諸法実相を詠嘆。
- 11 シテの舞事
- 12 結末風の前の芭蕉の姿を示して、夢と消える。

まず二曲の舞台はともに草庵であり、ワキ登場の定型の一つである「旅」（旅僧や勅使が謂れのある場所に辿りつく場面）を用いないことが特徴的である。〈西行桜〉のこの部分を、シテがワキの居場所に訪れるパターンに帰することができ、正確に言えばここではシテの「旅」もワキと同様に行われていないのである。ワキやシテの旅がほとんど見られない曲は、ほかに〈経正〉、〈三輪〉、〈檜垣〉、〈身延〉といった作品くらいで、能においては異色ともいえる。しかも右の四曲ではわずかでありますが、ワキもしくはシテの空間移動が認められるため、〈西行桜〉と〈芭蕉〉における空間移動の不在は一層際立っている。それによって作品に閉鎖感と内向性が顕われ、ワキの草庵隠棲という場面設定に相応しいものとなっている。

構成の面においては、〈西行桜〉は一段構成で、〈芭蕉〉の二段構成とは異なるが、〈西行桜〉におけるワキとアイの応対、そしてワキ連の登場など、中入りのアイ狂言に似通う所がある。ただ一般的なアイ狂言より作品における重要性が大いに違ってくる。右の小段1から小段5までは、直接に作品の後半に、桜の精が出現するためのきっかけを与えている。一方〈芭蕉〉のアイ狂言においても、芭蕉の故事などを語ることによって作品の内容に補う所が特殊であると言われている。天正狂言本、貞享松井本、大蔵虎明本および和泉流狂言など諸本の間では多少の差があるけれど、芭蕉の故事を並べるのは大まかに共通している。総じて挙げれば、①王維の「雪中芭蕉図」、②奏者草との異名、③「列子」「蕉鹿の夢」、④禪林詩「芭蕉無耳聞雷開、葵花無眼隨日転」、⑤唐代錢珝「未展芭蕉詩」「冷燭無煙綠淚乾、芳心猶卷怯春寒」、⑥唐代竇鞏「訪隱者不遇」「欲題名字知相訪、復恐芭蕉不耐秋」、⑦「無門関」の芭蕉和尚、が謡

曲に典拠を提供している。二曲のこの説明的部分は、後にシテが草木成仏を説く時の伏線として用いられているであろう。

シテの造型こそ違うものの、二曲の舞における共通点も認められる。静かな舞グセの後、「ワカ」・「序の舞」・「ワカ」を展開するのは一つの定型である。「序の舞」とは、能の舞の中で最も重要視される舞であり、白拍子舞の物真似から由来する、呂中干舞を付加させた幅の広い体系を持つ舞事であると言われる。禪鳳時代において、囃子事の平調返の中で「本の序」、「真の序」と呼ばれる部分は女性舞に深いつながりがあり、実際にも三番目物に多用されていたらしい。「芭蕉」もその一例である。一方「西行桜」の「序の舞」も、大和猿樂の翁の舞の伝統を継いだものであり、脇能として演じられることもあったと思われるが、やはり脇能の「真の序の舞」とは一線を画し、むしろ「芭蕉」と同じ系統に属していると思われる。それが「西行桜」の鬘物とされる所以であろう。そういう意味でも、世阿弥時代の「西行桜」は脇能であったかもしれないが、現行「西行桜」はやはり脇能の「阿古屋松」とは、「大かた似たる能」であるとは断言できなからう。

二曲は詞章においても共に修辭に凝っている作品である。大量ともいえる和歌、漢詩（特に白居易の詩）が引用され、美しさや含蓄の深さを持つ修辭によって情趣溢れる風景描写が連ねている。夢幻能における草木の精物の双壁と言っても過言ではなからう。ただしこのような性格は言ってみれば三番目物全体の特徴でもある。「西行桜」と「芭蕉」は、ほかの作品と区別し得る共通点は、やはり作品の奥底に潜んでいる止観的態度、閑寂的美意識、そして隠者の風雅といったところではなからうか。

二、「クセ」に見る「西行桜」と「芭蕉」の曲趣における分岐

「西行桜」と「芭蕉」は多くの共通要素を持つ作品であるものの、曲趣の面では必ずしも同じような位相を示していない点は興味深い。とりわけ一曲の眼目となる「クセ」の部分において、二曲は異なる曲趣を示していると思われる。

「西行桜」の「クリ」「サシ」「クセ」は以下の通りである。

「クリ」 地それ朝に落花を踏んで相伴なつて出づ、夕べには飛鳥に随つて一時に帰る。

「サシ」 シテ九重に咲けども花の八重桜、地いく代の春を重ねらん、シテしかるに花の名高きは、地まづ初花を急ぐなる、近衛殿の糸桜。

「クセ」 地見渡せば、柳桜をこき交せて、都は春の錦、繁爛たり、千本の桜を植ゑ置き、その色を所の名に見する、千本の花盛り、雲路や雪に残らん。毘沙門堂の花盛り、四天王の栄華も、これはいかで勝るべき、上なる黒谷下河原、昔遍昭僧正の。シテ憂き世を厭ひし華頂山、地鷲の御山の花の色、枯れにし鶴の林まで、思ひ知られてあはれなり、清水寺の地主の花、松吹く風の音羽山、ここはまた嵐山、戸無瀬に落つる、滝つ波までも、花は大堰川、堰塞きに雪や掛かるらん。

いわゆる「桜尽くし」の見せ場である。「クリ」においては白居易の詩「朝踏落花相伴出、暮随飛鳥一時還」を引いている。この対句は「枕慈童」、「松虫」など多くの曲にも見え、隠棲の風雅を思わせる一方遊樂的な要素も持つ文言である。それによって「サシ」での「花の名高き」場所に触れる契機が与えられている。

「クセ」においては、あくまでも叙景的な詞章が中心となっている。「サシ」の「近衛の糸桜」から始まり、千本通り、毘沙門堂、四天王、黒谷、下河原、華頂山、双林寺、清水寺、音羽山、嵐山、戸無瀬、大堰川など数々の桜の名所を、華やかな文言でテンポ良く連ねている。その詞章には脇能によく現われる祝福的な意味も薄く、また心情描写も「憂き世を厭ひし」および「思ひ知られてあはれなり」という程度で、隠棲しているものが自然を目の当たりにしている時の心情であろう。それ故詞章における優美な部分、すなわち「幽玄」という性格だけが目立っているのである。

一方「芭蕉」の「クリ」「サシ」「クセ」は以下のように展開している。

「クリ」 地それ非情草木といつばまことは無相真如の体、一塵法界の心地の上に、雨露霜雪の形を見ず。

「サシ」 シテしかれば一枝の花を捧げ、地み法の色を現はすや、一花開けて四方の春、のどけき空の日影を得て、楊梅桃李数々の、シテ色香に染める心まで、地諸法実相隔てもなし。

「クセ」 地水に近き楼台は、まづ月を得るなり、陽に向かへる花木はまた、春に逢ふこと易きなる、その理もさまざまの、げに目の前に面白やな、春過ぎ夏開け、秋来る風の音づれば、庭の萩原まづそよぎ、そよかかる秋と知らすなり。身は古寺の軒の草、忍ぶとすれどいにしへも、花は嵐の音にのみ、芭蕉葉の、脆くも落つる露の身は、置き所なき虫の音の、蓬がもとの心の、秋とてもなどか変はらん。

シテよしや思へば定めなき、地世は芭蕉葉の夢のうちに、男鹿の鳴く音は聞きながら、驚きあへぬ人心、思ひ入るさの山はあれど、ただ月ひとり伴なひ、慣れぬる秋の風の音、憂き節繁き小笹原、しのに物思ひ立ち舞ふ、袖暫しいざや返さん。

「クリ」のところから、草木の存在という表面的現象の裏に無相真如という超越的な真理があることと、一微塵の中にも宇宙が含まれるという空間意識と雨露霜雪の形が絶えず変化するという時間意識が示されている。いきなり究理的に語り出すのはいかにも禅竹らしいと言われるかもしれないが、後の「サシ」、「クセ」はその内なる精神世界を象徴的に解釈している。

まず「サシ」では仏法の実相を「一枝の花」に喩え、それが四方の春となつて、「色香に染める心まで」世界を広げ、「諸法実相隔てなし」の理を説いているが、その自然の実相は「クセ」において一転して、無常に対する詠嘆に変わっていく。はじめに蘇軾の「近水楼台先得月、向阳花木易逢春」の引用がある。その理は目の前に見える春から夏、さらに秋への変化に現われるという。そこで荻原や軒の草や花などが芭蕉葉とともに枯れていくという描写によって、枯々の秋の情緒が醸し出され、やがってこれらの風景は「心の秋」と化し、「定めなき世は芭蕉葉の夢のうち」や「驚きあへぬ人心」など心の世界が展開されている。禅竹作と言われている作品の「クリ」「サシ」「クセ」の部分においては、水・色・心という表現形式を用いるのは共通的特徴でもある。^{注5}《芭蕉》も例外ではない。「水」、「雨露霜雪」、「露」などの水、「み法の色」、「色香に染める」などの色、「心地」、「心」、「驚きあへぬ人心」、「忍ぶ」、「憂き」、「思ひ入る」、「物思ひ」などの心、こういった表現が、掛詞、縁語、対句、比喩、連韻などのレトリックによって間断なく詞章に連ね、連続性のあるイメージが呈している。しかし「サシ」の「色香」から「クセ」に移るのに従って、色が消え、代わりに枯々の風景描写が行われている。言ってみれば《芭蕉》のこの部分は「枯淡」の極みであろう。

同じ草木の精物の作品として、《西行桜》の「幽玄」に對し、《芭蕉》は「枯淡」が強調されている。二曲の影響関係が見られる以上、その曲趣の転換は禅竹によって意識的に行われたと思われる。それもまた、隠者的なものへの関心の程度における深化でもあると言えよう。

そもそも芭蕉という植物は古くから「無常」の象徴として使われており、隠者文学

によく登場する隠遁のシンボルである。そのため桜に比べるとより多くわびや枯淡の性格を持つている。^{注6}

また、二曲は同じ隠者生活を謳歌するものであるが、隠者生活の内部構造に基づく部分においてはやはり差がある。その内部構造に関しては、以下のような説がある。^{注10}即ち隠者思想の底には、無常観と孤独と自然があり、その到達としては、閑寂の生活、さび系の美的把握、そして信仰と美との統一が成就することが挙げられる。《西行桜》も、自然観照や閑寂の生活およびさび系の美的把握という点では、隠者思想が顕著であると言える。しかし芭蕉という植物に現われる無常観、密閉的場所設定などによる秋枯れの中の孤独感、そして華麗な詞章に随所見られる和歌や漢詩と法華経讃美との融合、といったところでは、《芭蕉》のほうはより隠者生活の内部構造に沿う形を取っているであろう。

三、《芭蕉》の特殊性

《西行桜》との差異だけでなく、《芭蕉》にはほかの能作品と区別し得るいくつかの特性がある。

禅竹作品の特徴の一つとして、曲の終末が再び最初の状態に戻るという「円環構造」が挙げられる。山本ユリ氏は『荒れたる美』とその演劇的成立¹¹（『日本文学』二十六号一九七七年）の中で、《芭蕉》を「その（円環構造の）特色が露骨なまでに現れている」作品として、《芭蕉》全体の構成と詞章とを分析したうえ、次のように述べている。

かくして、禅竹は非情を「種」に選ぶことによって、世間も人間も捨て去り、すべての劇的葛藤を排除した「無相の劇」とも呼ぶべき革命的な能を創造し、彼の努力腐心した「新風」を樹立したが、そこに見出される演劇形態もまた、きわめて独自の構造を示している。それは、一曲の起点であり、美の原点である《松風》に吹かれて破れた芭蕉¹²は、終曲、僧の夢が破れ、女姿が消えた時「失せにけり」という夢幻的結末ではなく、再び松風に吹かれて破れた芭蕉が残っていることである。つまり、一曲の出口は入口と強く連結し、円環として連なっているのである。しかも、その円環の相は、禅竹においては、一曲の演劇的展開の中で主人公が長生深化し昇華するという、いわば螺旋狀の円環を取るのではなく、主人公はすでに完全な劇的理想像として入口立ちあらわれ、自己に内

蔵する「歌舞幽玄の根源」を「随縁流動」させて、自己の円鏡に「万像を治」め、己が個は絶対普遍的の個であることを証して舞い納め、再び原点に復帰して結ばれるのである。したがって劇は再びここから始まり得るという、完全であると同時に未完である円環構造とでもよばなければならない様式が確認される。

考えてみれば、このような「完全であると同時に未完である円環構造」の特性は、ほかの能作者の作品はいうまでもなく、禅竹作品の中でも、《芭蕉》以上に完成した形を示しているものはないといえる。

《芭蕉》は、山木氏が述べているように、曲趣上において原点から一周してまた原点に戻るという美的構造が特徴的である。一方曲の構成上も同じような様相を呈している。曲の始まり即ち「入口」は僧の草庵の庭で、その「出口」もまた同じ場所である。しかしその「出入口」という言葉が、《芭蕉》の「円環構造」の完全さを表わすのに相応しい表現であるかどうかはまだ考える余地があると思われる。なぜならば、《芭蕉》の舞台となる僧の草庵は完全に密閉される世界で、外部世界との関連性が遮断され、内部世界のみが存在するのである。その具体的な現象として、前にも言及したように、《芭蕉》の中に人物の空間的移動が見られないことは重要な意味を持つのである。

能においては、登場人物の空間的移動が劇の展開にとって大切な要素である。まずワキが旅の僧であることは一つの定型であろう。旅僧が旅の途中で謂れのある場所に着き、そこで靈魂と出会ってその執心を解くというのは夢幻能には多く見られる。現在能も然り、人と人との出会いから物語が生まれるのは常である。

にもかかわらず《芭蕉》においては人物の空間的移動が欠如している。隠居の僧も、芭蕉の精も、そもそもどこからやってきたのかも知れず、また草庵という固定の場所からどこにも行かない。事の始まりには「執心」というものもなければ、劇の終わりに何かの解決も見られない。芭蕉の精は恐らくこれからずっと草庵の庭にあり、またいつか理由もなく僧の前に現われるのであろう。このような設定はかなり特殊なものとして認識しなければならないと思われる。《芭蕉》に比べると、《西行桜》は近い形を持つているが、物語の発端は下京辺の人たち（ワキツレ）が花見にやってきたのにあるため、その移動は劇の展開における重要な装置であるといえよう。ほかに《三輪》、《檜垣》、《経正》、《身延》など数曲にも、何らかの空間的移動が仄めかされ、どの作品も《芭蕉》のような静止の世界、内部だけの世界を演出していない。《芭蕉》とい

う作品は、この点において、まさに「無相の劇」となるであろう。

一方、ほとんどの能作品には地名、または人名がはつきりと表記される。それについて、世阿弥は『三道』の「能作書条々」の中で作能における心得をこのように述べている。

たとえば、物まねの人体の品々、天女・神女・乙女、是、神楽の舞歌也。男体には、業平・黒主・源氏、如此遊士、女体には、伊勢・小町・祇王・祇女・静・百万、如此遊女、是はみな、其人体いづれも舞歌遊風の名望の人なれば、これらを能の根本体に作なしたらんは、をのづから遊楽の見風の大切あるべし……また、作能とて、さらに本説もなき事を新作にして、名所・旧跡の縁に作なして、一座見風の曲感をなすことあり。是は、極めたる達人の才学の（態）なり。

つまり能の創作においては、曲趣み相応しい人物設定、そして名所・旧跡の場所設定が重要である。たとえ架空の創作であっても、名所・旧跡に関係付けるべきである。実際に多くの能作品において、シテは歴史上の人物であったり、あるいは由緒のある神霊精怪の類であったりする。ワキも名僧であったり、シテと縁のある人物であったりする。人物と土地とにまつわる謂れが、一曲の話を展開させる契機となるのはものより、世阿弥が目指していた幽玄の風体の根柢にもなるわけである。

しかし《芭蕉》では、地名と人名の表記は極めて曖昧である。劇の舞台は「唐土楚国のしいうすい」という場所であるが、「楚国」中国長江中流の南方の広大な地域を指す言葉である。「しいうすい」もまた、「小水」、「瀟水」、「湘水」など諸説があり、おおよそ名所旧跡と言えるところではなからう。^(注1)人物設定も『三道』から大きく離れている。ワキは西行でも玄賓でもなく無名の僧である。他方にシテは名もなき芭蕉の精であり、同じ精物の《杜若》に見える業平と縁があった杜若の性のような、現実と深くつながりを持つものではない。つまり、《芭蕉》においては、舞台と人物の設定の現実性が極めて薄く、「物語」として人を感動させる要素はほとんど存在しない。曲全体を見れば、作品は終始、一種の臆想によって成立した非現実の世界の雰囲気漂い、いわば観念的な世界であるといえよう。とすれば、この作品の意図を探るのには、表面上の物語よりは、むしろその内部——「心」の領域でおこなわなければならないのであろう。^(注2)

禅竹の作品について、その象徴性および心象風景の多用という特徴が注目されているが、ここでの心象風景の概念は、おおよそ一般的に近代文学の分野でいう心象風景と違って、能の主人公の心情を暗示するまたは象徴する風景描写のことである。ただし《芭蕉》においては、「クセ」を中心とする風景描写は、芭蕉の精の心情を表わす部分が希薄であるように感じられる。それに大量に援用される和歌や漢詩の象徴性を、身の上の物語すら知れない非情草木の芭蕉の精に用いることは無意味であろう。《芭蕉》の主人公は心象風景が見られなく、いわば「無心」の存在である。もしあるとすれば、それはワキにおける心象風景であるというほうが良いかもしれない。ワキの人物造型は、明らかに隠遁者である。彼は山中の草庵に籠り、毎日法華経を誦誦する遁世の僧で、作中の風景は彼の目に映っているものである。それらの風景は、法華経の妙法の象徴でもあり、また和歌や漢詩に表現される閑寂的美および隠者の志向の象徴でもある。芭蕉の精は、即ちそれらの象徴の具現化として僧の前に現われている、いわば瞑想の産物なのである。それに注ぐ僧の目線は、隠者が自身の心に対する凝視であり、あるいは作者およびそれを見る観客たちの目線でもある。

無常感と寂寥感溢れる風景に潜んでいる閑寂の美そして隠者の志向は、言ってみれば、中世の文化人たちが共有していた美意識であり、また禅竹自身における美的観念であると思われる。そのような心象風景の手法は、案外近代的な概念に近く、当時としては飛躍的なものとなるかもしれない。

右のように、禅竹は《芭蕉》において、空間的移動を用いず、完全な閉鎖的且つ静止的な世界を作り上げ、人名・地名の具体性を排除し、そのうえ大量の風景描写を行いながらそれをシテの心象風景としない。詞章から言葉を借りれば、《芭蕉》の世界は、まさに「無相真如」という、外観や実在を超えた美的観念のみが存在している「心の象徴劇」である。一曲の主題は、『法華経』の説法だけでなく、絶えず自然と向き合いつづける隠者の心を表わすことである。あえて名付けることにすれば、《芭蕉》はまさに「隠者能」であるといえよう。

おわりに

前述したように、本稿は《西行桜》の作者考に踏み込もうとするものではなく、世阿弥作説と禅竹作説の並存をとりわけ問題視するつもりはない。単純にいうと、現行《西行桜》は、「西行・阿古屋の松、大かた似たる能なり」の「西行」と同一ものであるか否かはまだ結論が出ないであろうと認識している。この頃世阿弥作説は確かに有

力ではあるが、禅竹作説も考えられないでもなからう。

いずれにせよ二曲の間に緊密的な影響関係が見られるため、それは禅竹による《西行桜》に対する継承であろうと推測される。一方、曲趣の面において、《芭蕉》には明らかに《西行桜》と異なる志向が示されている。即ち本稿のいう「幽玄」と「枯淡」との作風の相違である。

そのような曲趣上における変化の理由は、日本文化が大成し繁栄した中世という時代の特性から来たものであるといえよう。室町期の文化現象として、義満時代における幽玄余情主義の北山文化と、義政時代における枯淡閑寂重視の東山文化とがあった。《西行桜》の「幽玄」から《芭蕉》の「枯淡」への移行も、その時代背景を反映する文化現象として認識されなければならないであろう。能の世界において、世阿弥が唱えた「歌舞幽玄」を継承しつつも、より内向的なものを追及しつづけるのはほかならず禅竹である。二人が活躍した時期もそれぞれに北山文化と東山文化とほぼ重なっている。しかしだからといって、《西行桜》を世阿弥作とし、禅竹作の《芭蕉》との曲趣上における影響関係を論じるのは一見筋が通るように見えるが、そのような見方はあまりにも図式的で単純であるため、本稿は敢えて構想に入れないことにしたのである。

なお、能作品の比較研究においては、作品の歴史の変遷を視野に入れなければならない。本稿で挙げた二曲に関しては、断片的な演出資料を以てそれぞれの作風の変化を検討するのは至難の業であるため、作品の詞章に現れた曲趣だけに重点を置いたわけである。今後は二曲の演出の関連性を含めて更なる検討を重ねていきたい。

註

注1 《西行桜》を世阿弥作とした理由について四種類の解釈は、①から③までは雑誌「観世」の特集（昭和四十五年三月号）に見える後藤淑氏が作品研究「西行桜」においてまとめたものである。④は同雑誌平成六年五月号の特集に見える三宅晶子氏の作品研究「西行桜」によるものである。

注2 本稿が用いた世阿弥と禅竹の伝書の引用は、岩波日本思想大系『世阿弥・禅竹』（一九九四年）を参照している。

注3 表章・伊藤正義校注『金春古伝書集成』わんや書店昭和四十四年

注4 伊藤正義氏の作品研究「芭蕉」（『観世』昭和五十七年七月号）に、「・・・世

阿弥歿年を嘉吉三年と考えると禪竹は三十九歳であるが、世阿弥と音阿弥の関係を勘案すれば、多分それ以後の作ということになるうか。」とある。

注5 二作品の構成および梗概は、新潮日本古典全集『謡曲集』に従っている。

注6 山中玲子氏「〈序ノ舞〉の祖型」(『国語国文学』昭和五十九年六月号を参照している)。

注7 二作品の詞章の引用は、岩波日本古典文学大系『謡曲集』を参照している。なお「水」、「色」、「心」関係の表現に傍線を付している。

注8 拙稿「水―色―心とのイメージの連続性―「クリ」「サシ」「クセ」に見る禪竹作の特色―」(『法政大学大学院紀要』第六十二号二〇〇九年三月)

注9 拙稿「禪竹作品における隠者思想―〈芭蕉〉、〈雨月〉を中心に―」(法政大学大学院日本文学専攻二〇〇七年度修士論文)

注10 石田吉貞氏『隠者の文学―苦悶する美』(講談社学術文庫二〇〇一年)を参考にしてある。

注11 前掲した伊藤正義氏の作品研究「芭蕉」および荒井とみよ氏「謡曲〈芭蕉〉の女をめぐる」(『観世』平成十三年十二月号)に「しようにい」に関する記述がある。

注12 三宅晶子氏『歌舞能の確立と展開』(ペリカン社二〇〇一年)を参考にしてある。

注13 西野春雄氏「金春禪竹・上 奇特の上手―金春禪竹の生涯」,「金春禪竹・中心の象徴劇―金春禪竹の作品」,「金春禪竹・下 完全なる静寂―金春禪竹の作風」(『国立能楽堂』一九八六年十・十二号)より。

注14 芳賀幸四郎氏『東山文化の研究』(思文閣昭和二十年)