

〈秘すれば花〉考 ——芸道的美意識に関する思想史的研究——

玉村 恭*

(平成25年9月30日受付；平成25年11月5日受理)

要 旨

本論は、日本の古典的な美意識を解明する作業の一環として、世阿弥の言説を分析するものである。世阿弥の有名な言葉に、「秘すれば花」がある。彼の言説を注意深く分析すると、この言葉が、ある特定の美質やそれを愛好する心性を示すものではなく、ある魅力が経験される時のその経験のありようを言うものであることが明らかとなる。世阿弥はこの言葉で、我々の美的な経験は言語の及ばない領域を含んでいること、それゆえ、高次の美的感動を生むため、演者には特別な仕方が必要であることを指摘したのである。以上の検討から、日本の伝統的な美意識においては、美的な感動は概念化とは別の位相に属するものであると考えられていたこと、このため、学校教育において伝統文化教育の充実と言語活動の充実を同時に進めていくことは、矛盾をはらむものであることが示された。

KEY WORDS

世阿弥 Zeami, 美意識／美学思想 Aesthetics, 花 Flower, 美的体験 Aesthetic Experience, 美的判断 Aesthetic Judgement, 伝統音楽 Japanese Traditional Music, 伝統芸能／古典芸能 Japanese Traditional Performing Arts, 能楽 Noh Drama／Noh Theatre

序論

小学校の音楽科では、教科の目標として「音楽を愛好する心情」と「音楽に対する感性」を育成することが掲げられている（文科省2008c：75）。学習指導要領の解説で言われるように、その目標を達成するためには、「音楽に対する興味・関心をもつようにし、音楽活動を積極的に進めようとする意欲や態度を継続的に育てていく」こと、とりわけ、「児童自らが音楽のよさや面白さ、美しさに気づき、音楽活動への興味・関心を膨らませる」ように仕向けていくことが重要である（文科省2008d：8）。また、同じく教科の目標には、「音楽活動の基礎的な能力を培う」ことも掲げられているが（文科省2008c：75）、そこで言われる「基礎的な能力」には、「音楽のよさや面白さ、美しさを感じ取りながら、想像力を働かせて聴くことができる能力」が含まれるという（文科省2008d：9）¹⁾。

このように、学習指導要領では、音楽科の授業において、児童生徒が「音楽のよさや面白さ、美しさ」に気づき、それらを感じ取ることが重視されている²⁾。だが、そもそも、「音楽のよさや面白さ、美しさ」とは何か。ある作品・楽曲があったとき、その作品・楽曲の「よさ」とは、何を言うのか。その作品・楽曲を授業で扱うことになった場合、具体的に何を「よさ」として取り上げればよいのだろうか。

特に問題が大きいのは、伝統音楽である。学校教育では、平成20年1月の中央教育審議会答申以来、我が国の伝統文化に関する教育のいっそうの充実が求められている³⁾。音楽科でも、「我が国や郷土の伝統音楽に対する理解を基盤」に据え、「我が国の音楽文化に愛着をもつとともに他国の音楽文化を尊重する態度等を養う」こと、そのために「学校や学年の段階に応じ、我が国や郷土の伝統音楽の指導が一層充実して行われるようにする」ことを方針として掲げている（文科省2008d：3）。しかし、他方で、伝統音楽の「よさや面白さ」とはどのようなものなのか、新学習指導要領が全面実施になった今もなお、十分に明らかになっているとは言い難い⁴⁾。

もとより、伝統音楽の「よさ」を一言で示せるはずもない。基本的には、それぞれの教材（作品・楽曲等）に即して、児童生徒に感じ取らせるべき「よさや面白さ、美しさ」を、その都度、教授者が考えるべきということになる⁵⁾。そうしたその都度の作業のいわば前段階ないし前提として、日本人が伝統的に培ってきた「よさ」の感覚、すなわち、日本の古典的な美意識のありようを、大づかみにでも把握しておくことは、意味があることなのではないか⁶⁾。本稿は、そのような問題意識に基づき、日本の古典的な美意識の代表として、世阿弥の言説に注目するものである。

*芸術・体育教育学系

1 問題の所在

世阿弥（1363-1443）の有名な言葉に、「秘すれば花」というものがある。教育（学）的にも示唆に富む発言が多い世阿弥の言葉の中でも、比較的よく知られている言葉である⁷⁾。

一、秘する花を知ること。「秘すれば花なり。秘せずば花なるべからず」となり。この分け目を知ること、肝要の花なり。(61)⁸⁾

世阿弥は、いくつかの著書の中で、折に触れて「花」に言及している。「花」とは「能芸の魅力の比喩」である(表1995:16)。ゆえに、そこには、日本の伝統的な美意識のありようが、そしてまた、能を含む伝統音楽の〈よさ〉が、集約的に現れているだろう。舞台の上で「花」はどのように咲くのか、役者はどのように振る舞い、観客はそれをどう受け取るのか。これらの問題について、世阿弥がどのような回答を与えたかを知ることは、日本的な美意識を解明するにあたって不可欠の作業である⁹⁾。

だが、「花」をめぐる世阿弥の議論は、とりわけ「秘すれば花」に関して、いささか奇妙である。詳細は後に原文を引きつつ検討するが、彼は「秘すれば花なり、秘せずば花なるべからず」と言っている。「花」が何らかの「魅力」であるとして、それは秘されねばならない、つまり、「よさ」は（少なくとも明示的な形では）表に現れてはならない、と彼は言うのである。魅力とは、それを発する者がいて、かつ、それを受け取る者がいた時にはじめて成り立つものだろう。世阿弥自身「たゞ、花は、見る人の心にめづらしきが花なり」(56)と言っているように、誰も感じ取っていない魅力などというものは、存在しないに等しい¹⁰⁾。そのような魅力、「よさ」が、現れないというのは、いったいどういうことなのか。さらに言うならば、世阿弥は「秘すれば花」と言っている。つまり、魅力が魅力たり得るためには、秘されることが必要である、すなわち、受容者が知覚・感受すべき「よさ」は、（少なくとも明示的な形では）知覚・感受されないことによってはじめて「よさ」となる、ということである。これはたいへん逆説的な事態である。

世阿弥は、「秘すれば花」ということで、何を言いたかったのだろうか。そこで問われている演者の魅力、演技やパフォーマンスの「よさ」とは、いかなるものであるのか。

この言葉をここで問題にする理由は、二つある。第一に、「秘すれば花」という言葉は、一般への認知度と裏腹に、その意味するところがいまひとつ精確に伝わっていないように思われる。むろん、この言葉に対しては、通俗的なものまで含めて、これまで多くの解釈が与えられてきた。だがそれらは、少なくとも発言者（世阿弥）の発言時の意図からは、離れたものとなっていることが少なくない。それらの「誤解」が何に由来するかまで含めて、この言葉の含意を改めて確認することは、伝統的な美意識の解明を目指す我々にとって、意味のあることであるだろう。

第二に、「秘すれば花」は、日本人の美意識とその構造に関して、存外に深く鋭い洞察を示す言葉である。世阿弥研究、能楽研究を行う学界においては、学術的な立場からの検討が早い時期からなされており、この言葉のより精確な解が共有されている。だが世阿弥の議論には、そこでもあまり指摘されない、しかし美意識の問題にとってはクリティカルな問題が含まれている。この問題に取り組むことで我々は、「秘すれば花」という考え方の有する、深くかつ広い理論的・思想的な射程を解明することができるように思われる。その意味で、ここでこの言葉を検討することは、研究的にも意義深いものであると言えるだろう。

2 「秘する花」とその「大用」

「秘すれば花なり。秘せずば花なるべからず」。この文言に対して、これまで様々な立場からさまざまな解釈が寄せられてきた。その一つに、目ではっきりと捉えられる美質ではなく、抑制的なそれ——簡素で静謐な、あるいは慎ましやかで滋味のある美質——を愛好する、日本的な美意識の発露である、というものがある。

例えば、有名な長谷川等伯の《松林図》。六曲一双の屏風の広大な画面には、二つの松の林が描かれているが、いずれも周囲がぼかされており、個々の樹木の輪郭がはっきりしない。木々は根元まで描かれてはおらず、また枝々も空間に溶け出しているような趣である。つまり、スペースとしては十分可能であるにもかかわらず、描かれるべき（少なくとも描かれ得る）ものがそこに描かれていないのである。あるいは、色。墨一色で塗られた画面には、濃淡のみがあって色彩がない。技術的に不可能であったとは思われないが（絢爛たる大和絵の伝統を見よ）、画家はここで、色をあえて用いないことを選んだのである。

こうした手法は、対象をおぼめかし、また覆いをかけることであり、見る者が視野の中にはっきりと像を結ぶこと、明確な形で対象を把握することを妨げる。しかしそれは欠点なのではない。そのような処置を施すことで、対象はそれまでになかった相貌を示すかも知れないし、見る我々も、いっそうの注意をもって、あるいは新たな角度から、対象を見つめるようになるかも知れない¹¹⁾。実際、日本人は、盛りを過ぎて散り始めた桜の木や、満月を過ぎて陰りゆく月を、欠如態としてではなく積極的に賞玩してきた¹²⁾。いずれにしてもこれは、形態の堅固さや色彩の豊かさといったものとは異なる、ある特異な美質を愛好する心性の存在を示すものである。日本人に特有の感じ方としてそうした心性に言及するものは、とりわけ明治以降の近代の言説において枚挙にいとまがなく、そのような美意識に連なるものとして世阿弥の発言を捉える解釈も少なくない¹³⁾。

だが、こうした理解は、我々の日常的な美的経験のある側面を捉えてはいるものの、「秘すれば花」の解釈としては不適切であると言わなければならない。

まずは世阿弥自身の文言に立ち返り、彼の論の理路を丁寧に辿ってみることにしよう。世阿弥は『風姿花伝』と通称される書物の第七篇に収められた論考「花伝第七別紙口伝」（以下「別紙口伝」と略称する）において、次のように述べている¹⁴⁾。

一、秘する花を知ること。「秘すれば花なり。秘せずば花なるべからず」となり。この分け目を知ること、肝要の花なり。

そもそも、一さいの事、諸道芸に於いて、その家々に秘事と申すは、秘するによりて大用あるがゆゑなり。しかれば、秘事といふことをあらはせば、させることにてもなきものなり。これを、「させることにてもなし」と言ふ人は、いまだ秘事といふことの大用を知らぬがゆゑなり。

まづ、この花の口伝に於きても、たゞめづらしきが花ぞと皆人知るならば、「さてはめづらしきことあるべし」と思い設けたらん見物衆の前にては、たとひめづらしきことをすとも、見手の心にめづらしき感はあるべからず。見る人のため花ぞとも知らでこそ、為手〔演者〕の花にはなるべけれ。されば、見る人は、たゞ思ひの外に面白き上手とばかり見て、これは花ぞとも知らぬが、為手の花なり。さるほどに、人の心に思ひも寄らぬ感を催す手立て、これ花なり。(61)

「別紙口伝」は九条から成るが、上はその中の第七条にあたる部分の一部である。各々の条文はそれほど長くなく、第七条は全体で800字ほどである。

まず世阿弥は、何事につけても秘することが大事だし、実際多くの人は意図して秘事というものを生活の中に作りこんできた、と言う（「そもそも、一さいの事、諸道芸に於いて、その家々に秘事」がある）。しかも、ここが大事なのだが、なぜ人々がそのようにしてきたかという点、それは、秘されるものの方ではなく、秘することそれ自体に価値があるからだ、というのである（「秘事と申すは、秘するによりて大用あるがゆゑなり」）。これは実は、たいへん強い主張である。なぜなら、この論法に従うと、舞台に咲く「花」（魅力）を問題にしているはずが、その「花」の内実が空洞化してしまう、つまり、いっさいの美質が究極的には無意味化してしまうからである。

世阿弥が、美質のレベルである一定のものを理想の風体として想定していたらしいことは確かである。そしてその美質とは、上で述べたような、目に立つものであるよりは抑制的な性質のもの、静謐、静穏、簡素なものであることも、おそらく間違いない。例えば世阿弥は、後年の著作『花鏡』の中で、次のように言っている。

「心を十分に動かして身を七分に動かせ」とは、習う所の、手を指し、足を動かす事、師の教へのまゝに動かして、その分をよくよくし極めて後、指し引く手を、ちゝと〔少しだけ〕、心ほどには動かさず、心より内に控ふる也。これは、かならず、舞・はたらきに限るべからず。立ふるまふ身づかひまでも、心よりは身を惜しみて立ちはたらけば、身は体になり、心は用になりて、面白き感もあるべし。(花鏡、84-85)

世阿弥は同書の別のところで、「舞歌の曲風面白くて〔……〕はへばへしく見え」る「見けんより出で来る能」よりも「指さし寄り〔はじめ〕しみじみとして、やがて音曲調子に合て、しとやかに面白もんい「聞もんより出で来る能」を上位に置き、さらに、「二曲〔歌と舞〕も物まねも義理〔言葉の面白さ〕もさしてな」いが「さびさびとしたる中に、なにとやらん感心のある」ような、「冷たる曲とも〔……〕、無心の能とも、又は無文の能とも」呼ばれる、「心しんより出で来る能」を、その上に置いている（102-103）。このような記述から、世阿弥が「身を惜しみて立ちはたら」くような演技や「さびさびとしたる」芸を、表現として好んでいたことがうかがえる。

だが、こうした文言は、「秘すれば花」の議論とは差し当たり関係がない。先に「秘すれば花」の条の一部を引用

したが、もう少し続く後の部分を見ても、世阿弥はそこで、秘される「花」の内実について、つまり芸の美質の如何についてはいっさい言及していない。何を秘するか、つまり秘されるものが具体的に何であるかは、ここでは問題ではないのである¹⁵⁾。実際、秘されていたものが、これが秘事だとわかってみたら、なんら特別なものではなかったということが、往々にしてあるだろう（「秘事といふことをあらはせば、させることにてもなきものなり」）。「秘する花」というのは、ある「花」があってそれを秘するというのではなく、秘するという行為それ自体が「花」である、ということなのである¹⁶⁾。

では、仮にそうだとし、秘することそれ自体がもたらす価値とは何か。秘する行為には、具体的にどのような「大用」があるのだろうか。

秘することの「大用」、それは何よりもまず、観客を感動させることにある。世阿弥によれば、何かを秘しておくと、観客は感動する。というより、秘しておかないと、何をやっても観客は感動しない。彼は次のように言っていた。「さてはめづらしきことあるべし」と思い設けたらん見物衆の前にては、たとえめづらしきことをすとも、見手の心にめづらしき感はあるべからず。では、演者はどうすればよいか。「さてはめづらしきことあるべし」と思い設けさせなければよい。これからこういう「めづらしきこと」をすぞ、という意図を隠すこと（秘すること）が必要になる。世阿弥は続く箇所、¹⁷⁾「弓矢の道」の比喩を用いてこの事態を説明する。

たとへば、弓矢の道の手立てにも、名称の案・計らいにて、思いの外なる手立てにて、強敵にも勝つことあり。
 [……] 敵方用心をせぬ時は、こなたの勝つこと、なほたやすかるべし。人に油断をさせて勝つことを得るは、めづらしき理の大用なるにてはあらずや。[……] これ、一さいの事、諸道芸に於いて、勝負に勝つ理なり。
 (61-62)

ここで「敵」になぞらえられているのは、観客である¹⁷⁾。「敵」を打ち負かすためには、何らかの「手立て」を講じなければならない。だが、こちらがどのような「手立て」でのぞむかが事前に敵方に知られてしまえば、「敵」は備えをそこに集中するだろう。逆に、こちら側の「手立て」を知らせないでおけば（秘しておけば）、「敵」を無防備にすることはできないまでも、「用心」を拡散することができる。これが、秘することの「大用」である。

舞台にのぞむ観客にとっての備えとは、これから舞台で生起することになるであろうことに対する、ある種の予期であり期待である。そのような「期待の地平」を裏切るものが演じられた時、観客はどうするか。彼らは驚き、「めづらしき感」を得るだろう。「人の心に思いも寄らぬ感を催す手立て、これ花なり」。略言すれば、「秘する」とは、芸に意外性を賦与するための、そして観客を吃驚させるための「手立て」である。

むろん、「思いも寄らぬ感を催す」ことが目的だからと言って、奇想天外なことをして耳目を驚かせさえすればそれでよいということにはなるまい。そこには、おのずと、芸として認められる範囲の限界というものがあるはずである。世阿弥も、同じ「別紙口伝」の別の箇所、次のように言っている。

めづらしきと言えばとて、世になき風体をし出だすにてはあるべからず。花伝に出だす所の条々を、ことごとく稽古し終りて、さて申樂をせん時に、その物数を、用々に従いて取り出だすべし。(55)

「花」もまた、「めづらしき感」を催す。だからといって、花の種類が無限に多くなければならないわけではない。今愛でているこの花も昨年と同じところにやはり咲いていた花であり、来年も同じところにやはり咲くであろう花である（「花と申すも、よろづの草木に於いて、いづれか四季折節に咲く花の外にめづらしき花のあるべき」、55）。また、春の花が秋に咲くことが「めづらしい」のではないし、散るのが惜しいからと言って散らない花が求められるわけでもない（「そもそも、花といふに、万木千草に於いて、四季折節に咲く物」であるが、そのいづれも、「その時を得てめづらしきゆゑに、もてあそぶなり」、55）。役者のなすべきは、習得した様々の「物数」を、「用々に従いて取り出だす」ことだけである。

以上の検討から、我々は、「秘すれば花」を次のように定義することができるだろう。「秘すれば花」とは、ある表現の「美質」のありようをさすものではない。そうではなくその言葉は、ある表現が成立する時の、その成立の仕方を言うものである。ある表現の範囲にとどまりつつ、見る者に意外性を与える手段、新鮮さ（「めづらしき感」）をもたらす「手立て」が、「秘すれば花」である¹⁸⁾。

3 観客は「敵」か？

前節で、「秘すれば花」を世阿弥の行論に即した形で解釈してみた。だが、そこで得られた結論は、矛盾とは言わないまでも、問題を含むのではないだろうか。

第一に、上のようにまとめた時、問題は最終的にレパトリー-の多さに帰着するだろう。世阿弥も、「いづれの花か散らで残るべき。散るゆゑによりて、咲く頃あればめづらしきなり」(55)としつつ、では具体的にはどうすればいいかということになると、「能も、住^{ぢう}する〔ひとところに停滞する〕所なきを、まづ花と知るべし。住せずして、余の風体に移れば、めづらしきなり」、あるいは、「能も、もと見し風体なれども、物数を極めぬれば、その数を尽くすほど久し。久しくて見れば、まためづらしきなり」(55-56)と述べるにとどまっている。要するに、演じられる役柄や演目(物数)を増やしていけば、必然的に個々の役柄・演目の上演頻度は下がるのだから、おのずと演技は「珍しく」なるだろうということである。

実際世阿弥は、著作の随所で「十^{じゅう}体を得べきこと」、なるべく多くの役、なるべく多くの演目を演じられるようにしておくよう、役者に求めている。一例を挙げよう。

一、能に十^{じゅう}体を得べきこと。十^{じゅう}体を得たらん為^{ため}手は、同じことを一廻り一廻りづつするとも、その一通りの間久しかるべければ、めづらしかるべし。十^{じゅう}体を得たらん人は、その内の故実・工夫にては、百色にもわたるべし。(59)

この議論が誤っているというのではない。だが、もしそうなら、「十^{じゅう}体を得べきこと」を言えばそれで済むのではないか。その上さらに「秘する花」を論じなければならぬ必然性が、どこにあったのか。

むしろ、増やした「物数」をただ演じればよいというわけではないだろう。「用々に従いて取り出だす」こと、「所々にわたりて、その時のあまねき好みによりて取り出だす風体」(64)を選定し按配する判断力が求められることは、言うまでもない。だが、そのことと花を「秘する」こととは、別の問題であろう。

第二に、より本質的な疑問として、秘する花の「大用」が観客を吃驚させること、「敵」を打ち倒すことであるならば、それは世阿弥自身のうちに自家撞着を引き起こすのではないか。先に、演者・観客の関係が「弓矢の道」になぞらえられていることを見た。つまり、観客は「敵」であり、上演という戦いの場において、彼らに「めづらしき感」を催させることによって「勝つ」ことが、演者の仕事とされている。もちろん、役者は観客の支えを頼りに生きている以上、負けるわけにはいかない。「めづらしき感」を催さない芸など、二度と見には来ないだろうから。だが、仮に勝ったとしても、それは必ずしも喜ぶべきことではないのではないか。

何であれ勝負に負けるとは、愉快的な経験ではあるまい。観客が敗者だとすれば、彼らはどのように感じるか。あるいは、打ちのめされ、意気消沈するかも知れない¹⁹⁾。しかし世阿弥は、そのようなことを狙ってはいなかったはずである。彼は、同じく『風姿花伝』に収められている「奥義」篇で、役者の務めを次のように規定している。

そもそも、芸能とは、諸人の心を和らげて、上下の感をなさむ事、寿福増長の基^{もとひ}、退^か齡^{れい}延年の方なるべし。極めては、諸道悉く寿福延長ならんとなり。(45)

世阿弥は、「諸人の心を和らげ」ること、「寿福増長の基」となることを目指していた。だとすれば、観客との関係を「弓矢の道」になぞらえて語ることで、世阿弥は自らの芸能規定に違反する途を自ら開いてしまったことになる²⁰⁾。

秘することの「大用」とは、ほんとうに観客を吃驚させ、負かすことだったのだろうか。「思いも寄らぬ感を催す」とは、実のところどのような事態を指すのだろうか。そしてそれを言うのに「弓矢の道」を譬えに用いたことには、どのような意図があったのだろうか。

4 謎の創造性

そもそも、「弓矢の道」において「勝つ」とは、どういうことだろうか。例えば、世阿弥も目を通したであろう中国の古典には、次のような一文が見られる²¹⁾。

善く土^た為る者は武ならず。善く戦う者は怒らず。善く戦に勝つ者は与^{とも}にせず。善く人を用いる者は之が下と為る。是れを争わざるの徳と謂う。是れを人の力を用いると謂う。是れを天に配すと謂う。古の極なり。(『老子』第68章、蜂屋2008:313)

第三文に注目したい。「善く戦に勝つ者は与にせず」。「与にする」とは、「まともに敵に向かっていくこと」だといふ(同:314)²²⁾。戦わないこと、「まともに敵に向かっていく」のを避けることが、戦いに勝つ秘訣であるといふのである²³⁾。どういうことだろうか。

決して負けることのない者、つまり無敵の将がいたとする。彼/彼女が無敵たるゆえんは何だろうか。二つの理路が考えられる。一つは、彼/彼女と利害を争い、彼/彼女の行為を妨げるあらゆる者/物をすべての面を上回っていて、いかなる敵であってもそれを意のままに圧伏し殲滅できる、ということである。これは、原理的にも現実的にも、極めて困難な道である。だが、もう一つ、無敵のありようが考えられるのではないか。それは、彼/彼女と利害を争う者/物が何もなく、彼/彼女の行為を妨げる者/物が何もない、そもそも敵なるものがはじめから存在しないということである²⁴⁾。

私にとって敵とは、私と利害を争うすべての存在である(そこには私自身も含まれる)。私があるものの利害をめぐって「戦い」「争い」の態勢に入った時に、その「戦い」の相手として敵は措定される。利害を争わないものは少なくとも敵とはカウントされないし、私が「戦い」の態勢に入らなければ、そもそも敵自体が存在しない。であれば、私が無敵であることを望むなら、どのような者/物とも「戦い」の態勢に入らないこと、利害を争わないこと、利害の生じそうな状況からあらかじめ身を遠ざけることが必要になる²⁵⁾。

例えば、私自身の欲望を考えてみよう。自分自身の欲望は、誰にとっても最も扱いにくい敵であろう。抑えがたい欲望を抑えねばならない時、ひとはどうするだろうか。もちろん、欲望と正面から向き合い、それを自力で鎮静することが正道であろうが、多くのひとはそうはしないのではないか。おそらくひとは、欲望の昂進しそうな環境に身を置かないこと、欲望の対象を身邊から遠ざけることから始めるのではないか。これは確かに、逃げの戦略である。だが、とりわけ敵を圧伏し殲滅するだけの身的・心的能力のない者には、そのような戦略こそが有効であるということ、誰もが経験的に熟知していることなのではないか²⁶⁾。

舞台の場合には、そのようにはいかない。なにしろ、いまだ「敵」ではないにしろ、観客はすでに目の前にいるのだ。その存在を無いものにはできない。では、どうするか。

たとえ自分ならざるものが眼前にいたとしても、「戦い」の態勢に入らなければそれは敵ではない。戦いの態勢に入らないとは、利害を争わない、利害を成立させないということである。利害は、ある文脈(コンテキスト)の中に置いたときにはじめて意味を持つ。コンテキストが定まらなければ、その場に居合わせる者もそこで何が生じているのかわからないし、目の前の相手が敵なのか味方なのかも判別できない。敵でもない相手には勝つことも負けることもできない。従って、観客を前にしてパフォーマンスにのぞむ演者が負けないためになすべきことは、勝負を成り立たせないこと、勝負を成り立たせてしまうような文脈を持ちこまないことである。

パフォーマンスの場合、文脈とは、良否や優劣を判定するための尺度、そのもととなる価値観である(例えば、音量はどのくらいか、音域はどれだけ広いか、いかほど高く飛べるか、どれだけ動きは俊敏か等)。観客は、提示されたものが何であるのか、どのようなものであるのかを、そうした尺度との比較によって考量する。だが、そもそもどのような尺度をあてはめてよいのかわからなければ、観客はとりあえず判断を留保する以外に何もできない。こうしておく限り、演者は少なくとも負けることはない。負けないためには、演者は、そのような文脈を持たないものを提示すること、端的に言えば「謎」をかける必要があるのである²⁷⁾。

だがそれは、観客にとって不快な経験ではないのか。見ているものが何であるかを判断できないというのは、耐え難いことなのではないか。「花」を「花」と認定する尺度がないのならば、「花」は成立しないのではないか。そうとは限らない。

通常、人間の認識は、外界からもたらされた感性的なものに、概念が与えられることによって成立する。だが、このような通常の認識判断とは、別の判断があり得るだろう。例えば、ある対象が外界からもたらされ、そこにある概念が適用されたとする。通常の認識判断であれば、概念へと到達した時点で認識のプロセスは完了するが、たまたまこの対象には、既存の概念では言い取ることのできないある種の剰余が含まれていたとする。その場合、外界からは感性的な刺激が送られ続け、そのたびにそこに適用すべき概念が模索される。しかし、そこに含まれる剰余とは、もともと概念に言い尽くされることのないものであるから、この精神の運動(刺激の知覚・感受と概念の適用)には終わりがない。このような、人間の心的運動の尽きることのない遊動状態は、それ自体が一つの美的な快であろう²⁸⁾。

今の例の場合には、十全な概念化はできないのだが、それでも外界からの刺激と概念の模索の運動とは、調和した

状態、バランスのとれた状態にある。しかし、このバランスが崩れる場合もあるだろう。例えば、天才的な芸術家の所産を前にした時などがそれである。

一般に、芸術 (fine art) も技術 (art) の一種であり、芸術家 (artist) も職人 (artisan) と同根である以上、彼／彼女の制作の所産も、概念的に規定される部分を持っている。だが、天才的な芸術家の所産は、そのような概念の規定をはるかに超える豊かさに満ちているため、見る者は、それが概念化の作用の遠く及ばないものであることを直感する。いわば、刺激が概念に対して過剰な状態にある。

このような、刺激と概念の間の不釣り合いは、認識上の不調和であり、不快を引き起こす種となり得るものである²⁹⁾。しかし、他面、そのような不釣り合いこそが、芸術作品の汲み尽くしえない豊かさの源泉となっていることも確かなのではないか。天才的な芸術家の創作の所産は、既成の概念によって規定しうる以上のものをもたすがゆえに、我々見る者は概念をいわば限界の外へと拡張することを促される³⁰⁾。我々はこの過剰によって、いわば内なる創造へと誘われる³¹⁾。我々が傑作とか天才の所産と呼び慣わしているのは、おそらくそのような過剰を伴う対象である³²⁾。

5 花ぞとも知らぬ花

上に述べた理路を世阿弥に適用するとしたら、深読みにも過ぎるだろうか。そうかも知れないが、彼の著作の中には、そのような解釈を可能にすると思わせる文言が散見する。

例えば、勝負を成り立たせないことによって勝負に勝つ (負けない) ような演者に関して、世阿弥が『花鏡』の中で次のような例を出していることが想起される。

音曲・舞・はたらき足りぬれば、上手と申す也。達者になれば、不足なる事是非なけれども、それにはよらず、上手は又別にある物也。[……] 声よく、舞・はたらき足りぬれ共、名人にならぬ為手あり。声悪く、二曲さのみ達者になれども、上手の覚え天下にあるもあり。是則ち、舞・はたらきは態也。主に成る物は心なり。(95)

ここで「主に成る」とされる「心」がどのようなものであるか、判然としないが、いずれにしても、価値の尺度、判断の文脈がはっきりした要素 (音曲・舞・はたらきといった^{わだかま}) とは別のところで、観客=敵を惹きつける役者がいたということ、世阿弥がそのような役者を「名人」と認めていたことは、確かである。

世阿弥が「名人」と認めた先人は何人かいるが、彼らの美点を言う際、世阿弥は次のような言い方をする (いずれも『申楽談儀』からの引用)。

世子十二の年、南都法雲院にて装束賜りの能有り^{たば}と聞て、罷りて、いか成ことを聞かんずらんと思ひしに、喜阿、尉^{せう}に成て、麻の付髪^{つげがみ}に直面^{ひためん}にて、「昔は京洛^{けいらく}、花やか成し身なれ共^{ひとうたひ}」の一謡、様もなく、真直に、かくかくと謡ひし、よくよく案じ解けば、後は猶面白かりし也。(261-262)

「増阿が立合は、余のにも変りたる」など申す者有り。尺八の能に、尺八一手吹き鳴らひて、かくかくと謡ひ、様もなくさと入、冷えに冷えたり。(262)

[犬王は] 天女などをも、さらりささと、飛鳥の風にしたがふがごとくに舞ひし也。金泥^{こんでい}の経を脇^しの為手にやりて、引手^{ひき}より舞ひ出だししなり。初めの段には、左へ扇取ることも、いたくはなかりし也。入はに「何の何して」とかかる時、左に取り、大輪^{おほわ}に押して廻りなどせし也。何と舞しやらんと覚えける也。かやうなれども、已上して道は有るを、皆、面白しと見て、帯を解けるばかりを似せて、結び納むることを知らず。(263)

喜阿弥、増阿弥、そして犬王。彼らの演じ方が (少なくとも世阿弥の目には) とりわけて「様もない」ものであったことに、注意すべきであろう。それを見た観客は、見たものが何であったのか (「何と舞しやらん」), 「よくよく案じ解」かなければわからなかったという。それが演者の意図的に仕組んだものであったかはわからないが、見る者は文脈を完全にわかって見ているわけではないのである。

既に引用したところであるが、「秘すれば花」を論ずる中で、世阿弥は次のように言っていた。

見る人のため花ぞとも知らでこそ、為手の花にはなるべけれ。されば、見る人は、たゞ思いの外に面白き上手とばかり見て、これは花ぞとも知らぬが、為手の花なり。さるほどに、人の心に思いも寄らぬ感を催す手立て、これ花なり。(61)

観客は、見ているものが「花」であるということに（少なくともその時点では）自分自身気がつかないし、それでよいのである。「思いも寄らぬ」とは、文字通り、人々の「思い」が「寄る」べきところ、寄る辺がないということである。

だが、「花ぞとも知ら」ないで、観客はどうして「花」を感知できるのか。それは、彼らが「たゞ思いの外に面白き上手とばかり」は見ていること、つまり、はっきりとした形ではないにせよ（概念で言い取ることはできないにせよ）、そこに「花」が立ち現れているということそれ自体は、感じ取られているからであろう。このことに関連して、世阿弥は晩年の著作『拾玉得花』の中で、次のような論を展開している。

以前申しつる、面白きと云ひ、花と云ひ、めづらしきと云ふ、此の三は一体異名也。是、妙・花・面白、三也と云へども、一色にて、又、上・中・下の差別あり。妙といっぱ、言語を絶して、心行所滅也。是を妙と見るは花也。一点付るは面白き也。(188)

ある妙なる芸が展開されたとき、ひとはそれに感動する。だが、その時のその感動それ自体を適切に言い取る言葉はない。というのも、「遊楽 [=能] の面白きと見る即心は、無心の感」であり、「無心の感、即心はたゞ歓喜のみ」である(188)。「覚えず微笑する」ことがあったとしても、その際には「言語絶して、正に一物も」ない(同)。しかしだからといって、その経験がまったくもって人間に把持不可能なものなのでもない。現に、その芸を受け取った観客はそこに何がしかの「花」がもたらされたことを、おぼろげながらに感じ取っている（「覚えずして微笑するは、うれしきのみ也」, 189）。その時点で、「花」は成立していると言ってよい（「妙なり」と得る心、妙花也, 188）。それはその気になれば、より客観的な形に（典型的には言語によって）結晶させることができる。そのようにして「妙花」の経験は「面白」という語にいわば受肉され、対自化される。しかし、それで原初の「歓喜」が失われるわけではないし、経験が別物になるのでもない。「妙・花・面白」は同じ事態の三つの違った経験の層を言うものでなく、世阿弥も言うとおりの、三者は「一色」で「一体異名」なのである³³⁾。

ともあれ重要なのは、世阿弥がここで、ある種の感動の体験に概念の及ばない領域を見て取っていること、「花」の「面白」さはそのような言表不能な層に支えられていると見ていることである。言語化が全く不可能なのではないし、してはいけないというのでもない。だが、「たゞ思いの外に面白き上手とばかり見て、これは花ぞとも知らぬ」こと、「思いも寄らぬ感を催す」ことは、単に目慣れぬ風体に驚くということではなく、「妙花」という至上の快を、いわばより原初に近い形で経験することなのである。

結び

現行学習指導要領では、「伝統や文化に関する教育の充実」とともに、「言語活動の充実」も求められている。「各学校で子どもたちの思考力・判断力・表現力等を確実に高めるために、まず各教科の指導の中で、基礎的・基本的な知識・技能の習得とともに、観察・実験やレポートの作成、論述といったそれぞれの教科の知識・技能を活用する学習活動を充実させる」（文科省2008e:24）必要があるからである。そして、「これらの学習活動の基盤となるものは、数式などを含む広い意味での言語」（同:25）である。なぜなら、「言語の能力は、[……] 子どもたちが他者や社会とかわる上でも必要な力」（同:52）だからである。

音楽科でもこれに取り組むことが望まれるわけだが、注意したいのは、音楽科においては、この「言語活動の充実」、すなわち「感じ取ったことを言葉で表すなどの活動」が、「楽曲の特徴や演奏のよさに気が付いたり理解したりする能力が高まるよう」（文科省2008d:6）な配慮として、位置づけられていることである。

もちろん、言語の能力は重要である。それが、「楽曲の特徴や演奏のよさに気が付いたり理解したりする能力」の育成に資する場合があるのを、私も否定しない。だが一方で、見てきたように、日本の古典的な美意識の中には、「楽曲のよさや面白さ」と言語的・概念的な認識とを結びつけないような考え方があったことも確かである。

このことをどう考えるかは、非常に大きな問題である。「言語活動の充実」と言っても、言葉をあたりかまわず使い散らせばよいということにはならない。むしろ、今後は、音楽において言語的なものと非言語的なものとがどう関

わるのか、感性と概念の関係をいっそう注意深く見つめていく必要があるように思われるが³⁴⁾、どうだろうか。

注

- 1) 同様のことは、中学校の学習指導要領でも言われている。中学校音楽科の教科の目標は、「表現及び鑑賞の幅広い活動を通して、音楽を愛好する心情を育てるとともに、音楽に対する感性を豊かにし、音楽活動の基礎的な能力を伸ばし、音楽文化についての理解を深め、豊かな情操を養う」（文科省2008a：74）であるが、「音楽を愛好する心情」は「音楽のよさや美しさなどを感じ取ることによって形成される」ため、「音楽が醸し出すよさや美しさなどが人々にもたらす感情などの動きを重視する必要がある」（文科省2008b：7）。また、「音楽に対する感性」は「音や音楽のよさや美しさなどの質的な世界を価値あるものとして感じ取るとき心の働きを意味している」のであるから、「音や音楽のよさや美しさなどの質的な世界を感じ取りながら思考・判断し表現する一連の過程を大切にしたい指導が必要となる」（同：7-8）。
- 2) のみならず、そのようにして感じ取ったことを「言葉で表すなどの活動」を行うことをも、学習指導要領は求めている。これは、平成20年1月の中央教育審議会答申（「幼稚園、小学校、中学校、高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善について」、文科省2008e）で示された「言語活動の充実」に、音楽科の立場から応えるものであるが、この点については本論の最後で改めて言及する。
- 3) 「国際社会で活躍する日本人の育成を図る上で、我が国や郷土の伝統や文化を受け止め、そのよさを継承・発展させるための教育を充実することが必要である。〔……〕このため、伝統や文化の理解についても、発達の段階を踏まえ、各教科等で積極的に指導がなされるよう充実することが必要である。〔……〕音楽、美術、工芸、書道など、芸術文化に親しみ、自ら表現、創作したり、鑑賞したりすることが、伝統や文化の継承・発展に重要であることは言うまでもない。特に、伝統的な文化にかかわっては、音楽科や図画工作科、美術科では、唱歌や民謡、郷土に伝わる歌、和楽器、我が国の美術文化などについての指導を充実し、これらの継承と創造への関心を高めることが重要である」（文科省2008e：57）。
- 4) 「学校で日本伝統音楽をやるといった場合、よく見られるのに箏で《さくらさくら》を演奏してみるという授業がある。そこで重要なのは、《さくらさくら》を箏で演奏することを通して、子どもが何を学ぶのかという点を明確にすることである。そこを明確にしておかないと、《さくらさくら》を箏で演奏する授業で、子どもにどのような力が育つのかといった学力がみえてこない」（小島2008：10）。逆に言えば、「子どもが何を学ぶのか」が必ずしも明確になっていないうちに、授業が行われているということである。
- 5) これは伝統音楽に限らず、あらゆる教材について言えることであろう。
- 6) むしろ、そのような基礎的な作業の積み重ねの上になら、伝統音楽の「よさ」は明らかにならないように思われる。なお、このような作業を行うことは、前提ないし前段階以上の意味も持つ。中学校学習指導要領では、「音楽の背景となる風土や文化・歴史など」に目を向けるように求めているからである。「我が国や諸外国の様々な音楽は、それぞれが生み出され、はぐくまれてきた背景と切り離すことはできない。例えば音の出し方も、それをはぐくんできた人々の感性や価値観と結び付いていると考えられる。音楽がどのような風土や文化・歴史などを背景としているかといった視点をもつことが、曲のとらえ方や表現を深めることにつながっていく」（文科省2008b：15）。
- 7) 教育（学）の観点から世阿弥の論に着目する研究も多い。代表的なものとして、生田1987、中西2008、西平2009などがある。筆者も既に、この種の研究に着手している（玉村2012）。
- 8) 世阿弥の文言の引用はすべて表1995に拠り、括弧内に引用頁を記す（他にも、参考文献表のAに掲げた諸注釈書を参照した）。「別紙口伝」は片仮名書きであるが、ここでは平仮名に改めた。そのほか、読み易さを考慮して、送り仮名を補う、難読字を開く等、適宜表記を改変してある。以下、引用文中の〔 〕は引用者による補いで、傍点、傍線等の強調はすべて引用者によるものである。
- 9) 美意識の観点から世阿弥の「花」に着目した研究としては、成川1980、倉沢1984、青木1985等がある。
- 10) Cf. 「豚小屋という閉じた空間の中でひしめき合っているこのか細い音から我々に届いてくるブーブーというこの鳴き声が、パロールであることがどうして解るのでしょうか。〔……〕豚のブーブーという鳴き声がパロールになるのは、その鳴き声が何を信じさせようとしているのだろうかという問いを、誰かが立てる時だけです。パロールは、誰かがそれをパロールとして信じる正にその程度に応じてパロールなのです。」（ラカン1991：124）
- 11) Cf. 「その時私を感じたのは、日本の漆器の美しさは、さう云ふほんやりした薄明りの中に置いてこそ、始めてほんたうに発揮されると云ふことであつた。〔……〕行燈式の電燈でも勿論暗い感じがする。が、それを一層暗い燭台に改めて、その穂のゆらゆらとまた、く蔭にある膳や椀を視詰めてみると、それらの塗り物の沼のやうな深さと厚みとを持ったつやが、全く今迄とは違つた魅力を帯び出して来るのを発見する。そしてわれわれの祖先がうるしと云ふ塗料を見出し、それを塗つた器物の色沢に愛着を覚えたことの偶然でないのを知るのである」（『陰翳礼讃』、谷崎1960：425）。
- 12) Cf. 「花は盛りに、月は隈なきをのみ、見るものかは。雨に^{わか}対ひて月を恋ひ、垂れこめて春の行衛知らぬも、なほ、あはれに情深し。咲きぬべきほどの梢、散り萎れたる庭などこそ、見所多けれ」（『徒然草』第137段、西尾他1985：231）。
- 13) E.g. 「世阿弥が『風姿花伝』に、「秘すれば花」と書いています。この言葉を僕は、「すべてを表現しないことで受け手の想像力を駆り立てる」こと、そして「受け手が表現者の創造に参加する」ことだと理解しています」（黒川2006：103）。「こ

- の〔長谷川等伯『松林図屏風』の〕手法は、描きすぎないで描くこと、全部描くより一部分を描くほうが絵画の鑑賞者の想像力を刺激して、絵画がより豊かになるということでもあり、鑑賞者が創造に参加することで、描く人と観る人の間に起こる交流が絵画の深みを増すのだという解釈もできます」(同：107)。
- 14) 『風姿花伝』を含め、世阿弥のテキストには複雑な生成過程があったことが指摘されている。表1995の補注11, 20, 24を参照。この問題については、表1981の問題提起以降、諸氏による検討が重ねられ、重田2009、尾本2010等のまとまった成果が生まれている。
- 15) 「別紙口伝」末尾で、世阿弥は次のようにさへ言う。「本来よりよき・悪しきとは、なにを以て定むべき。たゞ、時によりて、用足る物をばよき物とし、用足らぬ物を悪しき物とす。〔……〕されば、この道を極め終りて見れば、花とて別にはなきものなり」(64)。
- 16) 「「秘すれば花」の、本当の意味は〔……〕もともと備えた花を、あえて隠すこと〔……〕。世阿弥が云うのは、その人がもっている花を、そのまま見せるのではなく、むしろ内に秘めて見せないことで、その美しさを深める、ということ」(福田2006：181)。見てきたように、「もともと備えた花」を想定することには、少々問題がある。
- 17) 「他の役者、すなわち「敵」に対しては、こちらの戦術をかくし、「油断をさせて勝つ事」を考えるのが、当然である」(加藤1995：524)。このように、「敵」を立合いの相手、つまり他座の役者と見る解が多いが、そうではあるまい。「秘すれば花」の条が観客に対する手立てとして説き起こされている以上、観客と読むべきである。
- 18) 田中、山崎をはじめ、学界の先行研究の多くはこのことを正しく認識していた。「秘事の大用(優れた効用)はまさしく秘すること、そのことにあるわけで、何が秘されているか、いいかえれば隠されている事からの価値によるものではなかったといわねばならない」(田中1977：99)、「世阿弥ほど「神秘化」から縁遠い中世の理論家も少ないといえる。〔……〕べつに秘すべき特殊な花があるわけではない。いわんや表現に思わせぶりのヴェールをかぶせて、それを神秘めかそうという韜晦趣味の現われでもない」(山崎1969：43)。しかし、管見の限り、本論が次節以降で取り扱う論件については、これまで論じられていない。
- 19) 「まだ二十歳代の半ばくらいに、東京大学の法学研究科の大学院生の研究合宿に呼ばれて行ったことがある。〔……〕その合宿で目撃したことは、いまだに忘れられない。それは休憩時間の時だった。私より少し若い東大の大学院生が、突然、バッハの『無伴奏ヴァイオリン・ソナタ』を実に颯爽と弾いたのだ。まことに見事なものだった。私は上手いなと思うよりも、完全に打ちのめされた。私にとって、ヴァイオリンを弾くなどということは、まったく考えられないことであつた。〔……〕しかし、眼前で、別にプロでもなんでもないので、軽やかにバッハを弾いている人間がいる。これには負けた。これだけ弾けるには、相当の訓練があつたことは想像がつく。それだけの才能の余裕がありながら、それをただの趣味にしてしまっているその男が、ちょっと妬ましくて、うらやましかつた。世阿弥はこうしたことを指して、「秘すれば花」と言ったのだ」(土屋2013：38-41)。
- 20) 「観客は〔……〕役者の完全な制御の下におかれなければならない」「ひたすら観客を意外性の効果で制圧することを教えるこの口伝」(田中1977：100)、「なにを隠すかが問題ではなく、ただ隠すというそのことが効果を生むのだと、世阿弥はのっけから戦闘的である。〔……〕演戯者は観客に不意打ちを喰わせなければならない〔……〕観客はまさに詐術をもってしても応酬すべき敵手のような存在であつた」(山崎1969：44)。「制御」「制圧」「不意打ちを喰わせる」「詐術」「敵手」、こうした言葉遣いが適当かどうか。細部への揚げ足取りのように思われるかも知れないが、そうではない。世阿弥が演者と観客との関係に常に細心の注意を払っていたことに関しては衆目の一致するところであるが、彼の議論全般の背後にあると見られる演者・観客関係のモデルが、ここで語られる「戦い」の比喩で示されるそれと、どうあってもそぐわないように感じられるのである。これは、場合によっては、世阿弥の理論体系全体を揺るがすものになりかねない。世阿弥の演者・観客関係のモデルについてはここで十分に論ずる暇がないが、大ざっぱに言うならば、彼のモデルは演者と観客の(ひいては上演の場を共有するあらゆる者どうしの)「和合」を目指すものであつた。玉村2007を参照。
- 21) 「道の道たる、常の道にはあらず」(『老子』第1章)が『九位』に引かれるなど、世阿弥の伝書ではそここに漢籍からの引用がある。
- 22) 「与」の字は、本によっては「争」になっているという(阿部他1966：114)。
- 23) Cf. 「百戦百勝は善の善なる者に非ざるなり。戦わずして人の兵を屈するは善の善なる者なり」(『孫子』謀攻篇、金谷2000：45)。
- 24) このアイデアは、内田2007から着想を得た。
- 25) Cf. 「敵を作らざる者は、決して友を作らず」(テニス『国王牧歌』)。高名なこの詩句は、人生訓としてではなく原理論としても読むことが可能である。
- 26) Cf. 「用兵の法は、十なれば則ちこれを囲み、五なれば則ちこれを攻め〔……〕、少なれば則ち能くこれを逃れ、若かざれば則ち能くこれを避く」(『孫子』謀攻篇、金谷2000：48)。
- 27) Cf. 「兵とは詭道なり。故に、能なるもこれに不能を示し、用なるもこれに不用を示し、近くともこれに遠きを示し、遠くともこれに近きを示し〔……〕。其の無備を攻め、其の不意に出ず」(『孫子』計篇、金谷2000：31)。
- 28) Cf. 「この〔趣味判断における〕表象によって活動させられる認識諸力(構想力と悟性)は、その際〔趣味判断の際〕自由な戯れのうちにある。なぜなら、規定された概念は認識諸力を特殊な認識規則に制限することがないからである。それゆえ、この表象における心の状態は、認識一般のために、与えられた表象における表象諸力の自由な戯れの感情という心の状

- 態でなければならない」（『判断力批判』第9節，カント1999：75）。
- 29) Cf. 「心は自然の美しいものについての美感的判断のうちでは、平静な観照を保っている。ところが心は、自然における崇高なもの表象のうちでは、自分が動揺させられるのを感じる。[……] 構想力に対して超絶的なものは（構想力は直感の把握のうちでは、この超絶的なものへと駆り立てられる）、いわば深淵であり、構想力はそこで自分自身を喪失することを恐れる」（『判断力批判』第27節，カント1999：131）。
- 30) Cf. 「ある概念の根底に構想力の表象が置かれて、この表象はこの概念の描出に必要であるが、しかしこの表象は、それだけである規定された概念のうちにけっして総括されないほど多くを考えさせるきっかけを与え、したがってこの概念そのものを無際限に美的に拡張するとすれば、この場合、構想力は創造的であり、知性的諸理念の能力（理性）を活動させる。すなわち、ある表象をきっかけとして、その表象のうちで把握され判明にされうる以上のもの（これもやはり対象の概念に属する）を考えさせるのである」（『判断力批判』第49節，カント1999：209）。
- 31) このアイデアは、小田部2009から着想を得た。
- 32) どの程度の「過剰」なら許容されるか、どのような「謎」が観客の内なる創造を促すのに最適か、その判断は時により、場合によって、確かに難しい。劇作家・演出家の平田オリザは、劇作にあたっての注意点として、次のような知見を語っている。「演出家は、まず、観客の想像力の幅を見積もらなくてはなりません。これは直截に言えば、どのような観客（観客層）に見せるのか、見せたいのかということです。大衆的な作品ならば、観客の想像力の幅を、相当狭く見積もらなければなりません。初めて演劇を観るお客さん、深いテーマにはあまり興味のないお客さんにも、関心を持って観てもらうには、ある程度分かりやすい「見せ方」が必要になります。しかし、この幅を低く見積もりすぎると、説明的なお芝居になってしまっ、観客はバカにされたような気分になります。観客はわがままです。「分からない」と言っては怒り、「分かりやすすぎる」と言っては、また不満を言うのです」（平田2004：125-126）。
- 33) 「面白」は妙花の経験の言語化ではあるが、種々の美質の要素的記述と等価ではない。「心はなくて面白きとうけがうは何物ぞ。性は物をうけがはず。然れば、九位金銀性 [=妙花] は、見風の曲聞には感ずべからず」（『拾玉得花』，189）。「面白」という言葉が発せられたとしても、即座に諸々の具体的美質が析出されるわけではない。言うなればそれは、謎が謎であるということ、謎であるままに、いわば痕跡として示すものである。
- 34) 一点だけ示唆めいたことを記すならば、見てきたように、世阿弥は美的体験の言語の及ばない位相に注目しつつ、その言語化できない事態を言語化している（少なくとも、言語による記述を試みている）。そのような記述の成否を判定し評価するのはなお難しいが、このあたりに、今後の「言語活動」のありようを考えるヒントがあるようにも思われる。

参考文献

A. 世阿弥のテキスト

- Hare, Tom (trans.) [2008] *Zeami; Performance Notes*, Columbia University Press.
- 能勢朝次 [1940-1944] 『世阿弥十六部集評釈』（上下巻），岩波書店
- 表章（校訂）[1995] 『世阿弥・禅竹』（日本思想大系新装版），岩波書店
- 田中 裕（校注）[1976] 『世阿弥芸術論集』（新潮日本古典集成），新潮社
- 山崎正和（編）[1969] 『世阿弥』（日本の名著10），中央公論社

B. その他の引用文献

- 阿部吉雄他 [1966] 『老子 莊子上』（新釈漢文大系），明治書院
- 青木孝夫 [1985] 「世阿弥の能楽論に於ける〈花〉について——解明の試み」、『美学』36巻2号，36-48頁
- 福田和也 [2006] 『バカでもわかる思想入門』，新潮社
- 蜂屋邦夫（訳注）[2008] 『老子』（岩波文庫），岩波書店
- 平田オリザ [2004] 『演技と演出』（講談社現代新書），講談社
- 生田久美子 [1987] 『「わざ」から知る』，東京大学出版会
- 金谷 治（訳注）[2000] 『孫子』（岩波文庫），岩波書店
- カント，イマヌエル（Kant, Immanuel）[1999] 『判断力批判 上』（カント全集8），牧野英二訳，岩波書店（*Kritik der Urteilskraft*, 1790/1793/1799）
- 加藤周一 [1995] 「世阿弥の戦術または能楽論」，表（校訂）[1995]，515-541頁
- 小島律子（監修）[2008] 『日本伝統音楽の授業をデザインする』，暁教育図書
- 倉沢行洋 [1984] 「世阿弥の花の思想」、『日本の美学』第3号，64-83頁
- 黒川雅之 [2006] 『八つの日本の美意識』，講談社
- ラカン，ジャック（Lacan, Jacques）[1991] 『フロイトの技法論（下）』，岩波書店（*Les écrits techniques de Freud*,

1953-1954)

- 文部科学省 [2008a] 『中学校学習指導要領』(平成20年3月告示), 東山書房
- _____ [2008b] 『中学校学習指導要領解説 音楽編』(平成20年9月), 教育芸術社
- _____ [2008c] 『小学校学習指導要領』(平成20年3月告示), 東京書籍
- _____ [2008d] 『小学校学習指導要領解説 音楽編』(平成20年8月), 教育芸術社
- _____ [2008e] 「幼稚園, 小学校, 中学校, 高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善について(答申)」, http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo0/toushin/_icsFiles/afieldfile/2009/05/12/1216828_1.pdf (最終閲覧日: 2013年9月30日)
- 中西紗織 [2008] 『能における「わざ」の習得に関する研究——事例分析からの学習プログラムの開発を通して』, 東京芸術大学博士論文
- 成川武夫 [1980] 『世阿弥 花の哲学』, 玉川大学出版部
- 西平直 [2009] 『世阿弥の稽古哲学』, 東京大学出版会
- 西尾実, 安良岡康作(校注) [1985] 『新訂 徒然草』(岩波文庫), 岩波書店
- 表章 [1981] 「【花伝】から【風姿花伝】への本文改訂」, 『語文』第38輯, 49-61頁
- 尾本頼彦 [2010] 『世阿弥の能楽論——「花の論」の展開』(研究叢書412), 和泉書院
- 小田部胤久 [2009] 『西洋美学史』, 東京大学出版会
- 重田みち [2009] 『世阿弥の思想と能楽』, 慶應義塾大学博士論文
- 谷崎潤一郎 [1960] 「陰翳礼讃」(1934-1935), 『谷崎潤一郎集(二)』(現代日本文学大系31), 筑摩書房, 420-437頁
- 玉村 恭 [2007] 「天・地・人をつなぐもの——世阿弥「一調・二機・三声」をめぐって」, 『美学芸術学研究』第25号, 35-60頁
- _____ [2012] 「なぜ初心を忘れてはいけないのか」, 『教育創造』第172号, 41-49頁
- 田中 裕 [1977] 「秘すれば花——何を秘するかではなく, 秘すること」, 『国文学 解釈と鑑賞』42巻3号, 94-102頁
- 土屋恵一郎 [2013] 『世阿弥の言葉——心の糧, 創造の糧』(岩波現代文庫), 岩波書店
- 内田 樹 [2007] 「複素的身体性論——無敵の探求」, 石川准(編)『脈打つ身体』(身体をめぐるレッスン3), 岩波書店, 153-178頁(内田『私の身体は頭がいい』〔文春文庫, 2007年〕所収)
- 山崎正和 [1969] 「変身の美学——世阿弥の芸術論」, 山崎(編) [1969], 7-72頁(山崎『変身の美学』〔山崎正和著作集4, 1982年〕所収)

On “the Flower of Secrecy”

—A Study of the Aesthetics of Japanese Traditional Arts—

Kyo TAMAMURA *

ABSTRACT

In this paper, we investigated the aesthetic concept “the Flower of Secrecy.” This term, which Zeami, the founder of the Noh drama, used in his writing, has come to be known as one of the key concepts to elucidate the characteristics of the Japanese traditional aesthetics. Careful investigation showed that this concept does not tell us what aesthetic beauty people appreciated, nor whether a specific aesthetic quality suited to their taste or not; rather, Zeami wanted to realize (and theorize) how people recognize phenomena aesthetically. He said our aesthetic experience is beyond the realm of language; that is, we cannot fully express in words what we feel nor how we come to feel so. Thus, the aesthetic charm on stage (flower) should / must be kept secret. The Flower of Secrecy is, though paradoxically, an appeal that never appeals.

* Music, Fine Arts and Physical Education