

白洲正子の能楽論——日本文化へのまなざし

野村幸一郎

はじめに

白洲正子をはじめで出会った日本文化が、お能であったことはよく知られている。武家の文化を濃厚に残す樺山公爵家に生まれた正子にとって、お能は生活の一部だった。父の愛輔も母の常子も梅若實の弟子として、能楽の手ほどきを受けていた。

正子をはじめで上梓した著書も、『お能』⁽¹⁾であった。以後、生涯にわたって、正子は能に関する著作を執筆し続けることになる。『梅若實聞書』⁽²⁾、『お能の見方』⁽³⁾、『能面』⁽⁴⁾、『花と幽玄の世界—世阿弥』⁽⁵⁾、『謡曲平家物語紀行』上・下⁽⁶⁾、『世阿弥を歩く』⁽⁷⁾、『魂の叫び—能物語』⁽⁸⁾などが、それである。これ以外に、部分的に能楽に言及している著作もまたあるわけだが、ここまで範囲を広げてしまうと、ほぼすべての著書がそれに該当してしまう。巡礼や神仏習合、そして西行や明恵などなど、正子がメイン・テーマとした題材のすべてが、正子の能楽への深

い関心・造詣が母胎となっていて、と、言ってもよい。お能への興味や関心が放射状に広がっていく形で、その最終形として、白洲正子の日本文化批評が形成されていった。

さて、正子とお能との出会いは彼女が四歳の時であった。このあたりの事情は『白洲正子自伝』⁽⁹⁾に詳しい。四歳の時、幼稚園の帰りに靖国神社の奉納能を見に行ったのが、正子とお能とのはじめての出会いであった。その時の演目は「猩々」で、観ている内にその気がないのに引き入れられていき、ふわふわした気分になっていった。そして、正子はこの時の出来事をきっかけにして、お能に夢中になっていく。最初の二、三年は当時の梅若六郎の弟子であった女性に習っていたが、小学校に入り、六郎の弟子として指導を受けることになる。一二歳になると、六郎の息子、亀之^{たかし}に稽古をつけてもらうようになった。一四歳の時、それまで女人禁制であった能舞台に女性としてはじめて立ち（演目は「土蜘蛛」、昭和三五年には免許皆伝を授かっている。この時期から、演じ手としてはお能から遠ざかっていくのだが、その執筆活動

においては、その後もお能をテーマにした文章を次々と発表していくことになる。終生、正子にとって、お能は、日本文化を理解していくための導きの糸であり、その執筆活動の精神的支柱であった。

折口信夫との交差

さて、白洲正子の能楽論を通読した時、分析の方法、あるいは、アプローチの仕方として民俗学の手法が繰り返し採用されていることに気づく。それ以外の方法、たとえば、藤原定家に代表されるような宮廷文化とお能との接点が語られる場合もないわけではないが、分量や熱意、そしてその後の正子の軌跡から見ると、彼女の能楽批評は民俗学に傾斜する形でその立脚点が形成されている、と、言つてよい。

正子の能楽論の中で、民俗学への言及がはじめて確認されるのは、昭和三年六月、東京創元社より刊行された『お能の見方』である。彼女にとっては三冊目の能楽論である。刊行の時期からも、正子はかなり早い段階から、民俗学を手がかりにしてお能を理解していこうとしていたことがわかる。

同書において、民俗学を利用して分析が展開されるのは、「翁」と呼ばれるお能に言及する下りである。お能には一般的にシテとワキとよばれる二人の人物が登場する。シテは漢字では、「仕手」あるいは「為手」と表記し、主役を意味する。ワキは「脇」であり、文字通り脇役を指す。正子はこのワキが、もともと古い演目と言われる「翁」に登場しないことに注目する。

お能のなかで一番古い曲にいないということは、後に加えられたと見て差支えないでしょう。が、逆に考えれば、見えざる相手は常に存在していたに違いない。それは招かれた客としての神様だったはずだ。シテは、この対象を目あてにいつも舞っていた。そして見物も満足していたのが、次第にそれでは物足りなくなつて、そこで行われる秘密のドラマを、この目で見たいと欲するに至つた。——とまあこれは私の想像にすぎないのですが、そこであらたにシテの相手役としてのワキが工夫されたのではないかと考えます。／だからお能のワキは、芝居のいわゆる脇役と違って、後から出来上がったものとはいへ、実際にははじめから存在した「まれびと」であつた。と同時に、見物人の代表者でもある、という二重構造の役を持たされている。

(『お能の見方』)

ここで正子は最古の演目に視点を定め、もともとシテしかいなかったお能になぜワキが加えられたのか説明しようとしているのだが、その際のキーワードが「まれびと」である。よく知られているように、「まれびと」とは、折口信夫が、日本に、(広義の意味)での文学が生ずる起源を説明する際に用いられた概念である。折口の『古代研究』⁽¹⁰⁾によれば、「まれ」とは、「最小の度数の出現又は訪問」、つまり、ごくごくたまに訪れる、といったほどの意味である。そして、「ひと」とは単に人間という意味ではなく、神または神の継承者を意味しており、「まれびと」とは、来訪する神、あるいは、「古代の村村に、

海のあなたから時あつて来り臨んで、其村人どもの生活を幸福にして還る靈物」を意味している。折口は「まれびと」の概念をつかい、お能の演目「翁」を素材として、芸能発生の起源を説明しようとしている。折口によれば、シテである翁そのものが「まれびと」であった。

同書において折口は、沖繩の村芝居、「あんがまあ」の演目、「長者の大主」に、お能「翁」の原型を見ようとしているのだが、「長者の大主」とは、その村の祖先であり、舞台の上では白髪のお翁に扮していた。折口によれば、この来臨する祖霊が、お能に登場する翁の原型であり、やがて祖先であることが忘れられていき、まれびとは神や妖怪や鬼に姿を変えていくことになった。

「まれびと」の概念を援用している点、「翁」を素材にしている点で、正子が折口の論考を参照しているのは間違いない。正子自身、偶然に入った京都の古本屋で『古代研究』を購入したが、折口民俗学との出会いであったと回想している。正子は『古代研究』の読後感を、「そこには、私が無意識の中に描いていた祖国の姿があった。故郷があった。この時の感動を語るのはむづかしいが、著者の言葉を借りていえば『岬が国』の存在に目覚めたといつてもよい」と記している⁽¹¹⁾。その口吻から、『古代研究』に対して、さらには折口民俗学に対して、深く共鳴するところがあつたことがわかる。

ただし、正子の場合、シテではなくワキの起源を説明するために、「まれびと」の概念を援用しており、この点で折口とは異なっている。正子の説明によれば、シテ(人面)がは共同体に豊穡や富裕をもたらす神、「まれびと」をもてなすために「まれびと」そのものを演じており、

だから、シテの舞いを眺めるワキは、人間のもてなしを受ける「まれびと」でもありうる、ということになる。しかも、シテの舞いを眺めるワキは同時に観客の代表者としての役割も担っている。

「翁」のシテを「まれびと」と位置づける折口の解釈をなかば退けつつ、そのシテはむしろ「まれびと」≠ワキのために舞っている、と、理解する正子の解釈は、まちがいはなく、お能の演じ手の立場から発想されたものである。能役者の立場からするならば、シテは「まれびと」そのものではありえない。人としての「私」である。

また、正子と折口の接点は、当然のことながら『お能の見方』に限定されるものではない。「折口先生に私は、お会いしたことがなかった。遠くから、お姿を見かけたこともない。にも拘わらず、お弟子のはしくれみたいな気がしているのは、お書きになったものと通じてお世話になっているからで、先生の場合、そういう『お弟子』は多いのではないかと思う⁽¹²⁾」と、自ら述べているように、正子は生涯にわたって折口を愛読し、それを参照していた。範囲を能楽論だけに限ってみても、『能面』、『謡曲平家物語紀行』の他、『白洲正子の新古今集花にもの思春』⁽¹³⁾、「相生の松」⁽¹⁴⁾、前登志夫との対談「南北朝異聞」⁽¹⁵⁾、『両性具有の美』⁽¹⁶⁾などで、正子は、折口に言及している。能楽論以外も含めれば、言及の回数はさらにふくれあがる。

そして、これらを閲してみると、正子による折口への言及は、『お能の見方』と同じく「翁」に言及する下りで頻繁に登場していることが分かる。とりわけ、「まれびと」論をお能「翁」の起源に絞って分析した、「翁の発生」への言及が目立つ。

折口の「翁の発生」は昭和三年、一月から三月まで、雑誌『民俗藝術』に発表された。内容については繰り返し説明になってしまおうので省略する。基本的には、先ほど言及した『古代生活』の「まれびと」と論と同じだが、より詳しく古代の信仰や生活、風俗について語られ、そこから芸能の成立と発展の過程が語られていく内容となっている。

「翁の発生」と正子の能楽論を読み比べてみた印象を言うならば、正子はお能の起源を尋ねていくにあたって、折口の分析を手がかりにして、文字ではたどることのできない古代の民俗芸能を想像、あるいは、推理している、といった印象を受ける。

たとえば、『両性具有の美』⁽¹⁷⁾で正子は、折口の「翁の発生」を手がかりにしながら、もともと、忍者や修験者と芸能民は同じとまではいえないにしても、きわめて近い関係にあったのではないかと、語っている。

山岳信仰から出た修験道と忍術は特に密接な関係にあり(中略)その内の一人が猿楽者と縁組みをしたとすれば、忍者ではなくとも忍者に近い存在であったことはできよう。なぜなら忍術の中には武芸だけではなく、軽業、飛行術、傀儡、力技、奇術などと並んで「猿楽」も入っていたからだ。／当時の彼らの生活は知る由もないが、公けの場では認められない山伏や野臥などとともに、山の奥に住み、祭りの場合などに里に降りて来て、得意の芸をもって民衆を楽しませていたに違いない。能の「翁」の発生もそ

ういうところにあつたと思う。小波田(筆者注、観阿弥がはじめて座を立てたと言われる伊賀地方の地名に今も残る田楽田の名が示すように、田植の際に田楽や猿楽を業とするものは山から出てきて豊年を祈る舞を舞い、折口信夫のいう「まれびと」として再び山へ帰っていく。

(『両性具有の美』)

この文章で正子が参考になっているのが、「翁の発生」九章目にあたる、「山伏し」である。これによれば、山の神／まれびとに仕える山人は、山中深くに住み、「歳暮・初春其他の行事に、村里へ降つて、山のことほぎを行ひに」来た、「此が『隠れ里』の伝説の起源であつて」「隠れ里と称する人居は皆、山人としての祝言職を持つて居た」(この発想がやがて正子の代表作となる『かくれ里』に結びついていくと思われる)。そして、山人の系譜を引くのが修験者であり、修験道は、山の神／まれびととしての力を手に入れようとした山人の信仰形態に、小乗仏教の苦行の理想と肉体を解脱して神仙になろうとする道教の理想を融合したものである。お能「翁」と修験者とのかわりが、折口によつてこのように説明されている。

ここで正子は、折口の分析を援用する形で、「まれびと」と同体化したような山の民が、山から出てきては民衆を楽しませ、豊年を祈つたところに、お能「翁」の、さらには能楽そのものの成立の起源を見ようとしている。文字資料ではけつして伝わることはないような「翁」の起源、お能の起源にまでさかのぼっていく手がかりとして、

折口民俗学を利用している、と、言ってもよい。古代社会への想像、イマジネーションを飛翔させるスプリング・ボードとして、「まれびと」論を援用しているのである。

よく知られるように、お能が一応、世阿弥によって確立されたにしても、その世阿弥自身が先行するさまざまな芸能、田楽や猿楽をもとにしている。折口信夫の導きによって、世阿弥という特定の人格のさらに深部、「まれびと」信仰に象徴されるような民俗文化の原型や日本人の信仰の起源にまで、正子のまなざしは注がれていくのである。

柳田國男との交差

当然と言えば当然だが、正子は、民俗学上における折口信夫の師、柳田國男についても、繰り返し言及している。ただ、柳田への言及がはじまる時期は、折口への言及が確認される時期よりも八年ほど遅れている。ここから想像すると、柳田民俗学に本格的に関心を持つにいたったのは、折口民俗学とくらべてやや遅い時期であったような印象を受ける。

実は正子は柳田に直接、教えを受ける機会を得ている。『鶴川日記』¹⁸に記された回想から、能面への関心、さらには、その能面を顔につけて演じる場、つまり「日本の祭り」への関心を持ったことをきっかけに、正子が、柳田民俗学に関心を寄せるに至った、と、わかる。

『能面』の本を書いていたころ、私はしばしば柳田國男氏の成

城のお宅を訪問した。日本の祭りのことを教えて頂くためである。そのたびに、先生は私に、民俗学を研究するように勧められた。

特に「鶴川の周辺はだれもまだ手をつけてはいない、あなたは住んでいるのだから、ぜひやってみてほしい」といわれた。が、私は研究や考証には向かないたちだったので、申しわけないことが言を左右していた。柳田先生の周囲にただよう濃厚な雰囲気、何となく怖ろしいように感じたこともある。先生はその後しばらくたって、亡くなられたので、御恩に報いる機会もなくて終わった。

（『鶴川日記』）

正子は、結果的に柳田の学恩に報いることはできなかったと謙遜している。しかし、『かくれ里』や『近江山河抄』など民俗社会の息吹がにじみ出てくるような文体でつづられた、すぐれた日本文化論を多く残している正子は、十分に柳田の学恩に報いている。

それはともかく、正子が『能面』を出版したのが、一九六三年八月だから、その執筆中となると、一九六一年から一九六二年頃、ということになる。このあたりの時期に正子は柳田邸をしばしば訪れているわけだが、柳田が逝つたのは一九六二年八月八日であり、とすると、柳田が鬼籍に入る直前の時期に、正子はその教えを受けている、ということになる。

『能面』には直接の言及は見当たらなかったが、私が確認できただけでも、お能に関する分析に限定した場合、『謡曲平家物語紀行』の

他、『古典の細道』、『東北』⁽¹⁹⁾などで、正子は柳田民俗学を援用しつつ、自説を展開している。

これらの著書で正子は、柳田の俊寛や小野小町、和泉式部、人丸の伝承に関する論究を手がかりにして謡曲、あるいはその作り手である世阿弥らと民俗(伝承)との関わりについて解説している。折口の受容と比べた場合、正子は折口民俗学をお能の起源、日本における芸能の発生を考えるに当たっての手がかりにしているに対して、柳田民俗学の場合、ある謡曲とそれが成立した背景としての同時代の民俗文化との関係性を考えていくにあたって援用している点に特徴がある。

正子が能楽を論じていくにあたって柳田國男を援用している場面を、いくつか取り上げてみよう。たとえば、『謡曲平家物語紀行』⁽²¹⁾で、正子は謡曲「俊寛」を取り上げている。俊寛とは言うまでもなく鹿ヶ谷の陰謀で鬼(喜)界ヶ島に流された俊寛である。

謡曲「俊寛」は、高倉天皇中宮の安産祈願のため大赦令が発せられ、清盛の家臣(ワキ)が鬼界ヶ島に赦免の使いに出発するところから始まる。鬼界ヶ島では丹波少将成経(ツレ)と平判官康頼(ツレ)の二人の流人が島に建立した熊野神社に参詣している。一方、俊寛(シテ)は不信心で、流人となつてなお傲岸のままであり、配流の身を嘆いている。成経と康頼が俊寛を見つけ、三人が酒と称して水を酌み交わし昔の榮華を偲んでいるところへ、ワキが赦免状をもって登場する。しかし、その赦免状には、成経と康頼の名は記されてはいるものの、俊寛の名はない。ワキに促されて二人は船に乗るが、俊寛は何としても自分も帰ろうとワキの情に訴え、出船のとも綱に取りつくものの、容赦なく

船は出ていく。そして、ついに力つきて俊寛は浜辺にうち臥す。あまりの哀れさに、二人は、都に帰ったらかならず俊寛も帰ることができるようにするからと慰め、俊寛はその言葉だけを頼りにして、船を見送る。謡曲「俊寛」のあらすじは、おおかたこのようなものである。

実は、『平家物語』には、このような俊寛の物語に後日談が付け加えられている。有王という家来が、俊寛の娘の手紙を鬼界ヶ島に届けに来ると、「蜻蛉などの如くに瘦せ衰へたる」俊寛が現れる。主従が手を取り合つて語り合つた後、二十三日目に俊寛は死に、有王は俊寛の遺骸を荼毘に付して遺骨を拾つて娘の許に帰ってくる。娘は奈良の法華寺で尼になり、有王は高野山で剃髪して諸国行脚の旅に出る。これが『平家物語』で語られた後日談である。正子はこの後日談に関心を示し、平家物語や能楽と民俗文化との関わりにつて、柳田國男を引きつづつ次のように論じている。

柳田國男氏の説によると、有王の名は稗田の阿礼、御生れのアレなどから出たもので、俊寛に関する伝説も、「実は有王と称するよりましの都から往来した故迹であつたらしい」といわれている(稗田阿礼)。(中略)俊寛の伝説は、九州方面に多く見られるが、北陸あたりにもちらばつており、高野山近くの丹生津比売神社でも、有王の墓を見た覚えがある。おそらく高野聖との関係のある人達で、鬼界ヶ島の物語は、そのレパトリーの一つだったに相違ない。家来が主の姫君を伴つて、流島の先をおとずれる話は、謡曲「景清」にもあり、そこに有王の面影を見ることが出来る。

平家や謡曲が、どれ程彼等のお陰をこうむっているか、想像に余りあるものがあるが、俊寛の物語に、熊野信仰を持ち込んだのも、多くの有王の一人でなかったかと思う。

(『謡曲平家物語紀行』)

ここで正子が言及している柳田の「稗田阿礼」は、昭和二年一月、『早稲田文學』に発表され、後に『妹の力』⁽²²⁾に収録された論考である。

柳田は、井上頼圀らの考証に依りつつ、稗田阿礼が猿女命神楽を奏す猿女君氏に連なる人物だったこと、猿女君氏は代々、女性を以て相続する家系であり、阿礼もまた女だったことを論じている。やがて、小野妹子、小野小町を出した名族、小野氏ら有力豪族が、外孫の女性を朝廷に出仕する巫女にすべく、猿女君氏への婿入りを行うようになる。その結果、小野と融合した猿女君氏の後裔が、芸能の民として、日本全国津々浦々で小野氏口碑を伝えるようになり、小野小町伝説や小野宮惟喬親王にまつわる木地師の祖神譚が、今日でも多くの地方で伝わることになった。これが柳田の説明である。

また、正子が言及している「有王」について、柳田は、「稗田阿礼」の「阿礼」と同じく「アリオウ」も「アレイ」も音としては近い、「有又は在の行為、即ち出現であり頭はされること」を意味しており、「神懸かりの女性」を含意している、と、論じている。その語源は「ミアレ」(少女の胎に宿った神の子の誕生)に由来する。

九州地方で俊寛にまつわる伝承が多数残っているのも、「有王」と称

するよりましの、都から往来した故迹であった」と、柳田は説明している。ここから、「微々たる漂泊の婦女ですらも、ミアレの名を伝ふる限り其言は信ぜられた」ことが分かるのであり、さらに柳田は、「朝廷に於ては夙く衰微した芸術が、野に在つては行くく広漠の沃野を耕しつゝ、終に今日の花盛りを見るに至つたのも、主としては埋もれたる猿女君氏の力であつた」と、日本の文芸史上で彼女らが果たした役割を強調する。

正子は、この柳田の考証を踏まえて、謡曲「俊寛」を論じているわけだが、謡曲「景清」もまた、「有王」や「阿礼」と言われた、芸能を生業とする猿女君の末裔たちのレパートリーであつたこと、俊寛の物語に熊野信仰を持ち込んだのも、彼女らの仕業であつたことなどは、正子独自の意見であろう。柳田の「稗田阿礼」には、このような指摘は確認できない。いずれにせよ、「平家や謡曲が、どれ程彼等のお陰をこうむっているか、想像に余りあるものがある」という正子の言葉からも分かるように、官廷で衰微した口承文芸が、漂泊の芸能民を媒介にして、民俗社会に根づいていったこと、それが結果的に平家物語や様々な謡曲を生み出す母胎マドリツクスとなつていったこと。これらに関しては、正子は柳田と認識を一にしている。むしろ、柳田以上に強調している。正子による、柳田を援用した能楽論をもう一つ、紹介してみよう。「東北」という短いエッセイである。タイトルの通り、このエッセイでは、和泉式部が登場する謡曲、「東北」に関する正子の感想やら解説やらが記されている。

まずは、あらずじから説明しておく、東国の僧(ワキ、ワキヅレ)

が都現物に上り、東北院に詣でるところから物語は始まる。一人の女（前シテ）が現れ、この梅は上東門に従つて和泉式部がここに住み、寢室のかたわらに植えて眺めた梅であると、教える。やがて女は、自分はこの梅の主であると名乗つて、梅の陰に隠れる。（中入）

ワキが法華経譬喩品を軒端の梅の蔭で読経していると、式部（後シテ）が現れ、自分がかつて上東門院に仕えたころ、関白道長が、この教を誦しつつ、東北院の門前を通り過ぎるのを聞き、「門の外法の車の音聞けば我も火宅を出でにけるかな」と歌を詠んだ、と、語る。だが今は、その煩惱の世界から解脱して、歌舞の菩薩に生まれ変わったと語り、さらに和歌の徳、梅の美しさを讃えながら舞歌をかなでた後、式部の寢所があつた方丈の室に入る、というところで、僧の夢が醒める。これが、おおまかなあらすじである。

さて、正子は、謡曲「東北」について、柳田を援用しつつ次のように解説している。

和泉式部については、柳田国男氏の、興味深い考察があります。「女性と民間伝承」という題の論文で、今ここに詳細を記すわけには行きませんが、簡単にいうと、式部に関する伝説は、日本全国に行き渡っており、それらは盲人やゴゼや旅の歌い女達によって、語り伝えられたもので、彼女の遺跡と称するものの方々に残っているのも、伝えられる人と、伝える人が、しまいに同一視されるに至つたからだということです。／別の言葉で言えば、それほど和泉式部は万人に愛され、惜しまれたということ

で、伝説は真実に遠くても、式部の人間の真実は、とらえられていたのです。（中略）和泉式部は、たしかに実在の女性でしたが、また実在の人間でもなかつた。歴史というのはそうしたものです。そして、お能もまた、そうしたものだといつても過言ではないでしょう。意識的に創作したといつては、それこそ過言になりましょうが、世阿弥の偉さは、民族の半ば信仰化した習慣と常識にしたがつて、和泉式部に永遠の女性を見、劇にも文学にもなりにくい幸福な世界を創造したところにあると私は思います。

（「東北」）

このように正子は、柳田国男の『女性と民間伝承』²⁴に言及しつつ、全国に散らばる和泉式部にまつわる伝承は、女性の芸能民によって伝えられたものであること、その伝承が最終的に謡曲にも流れ込んでいたことを論じている。

『女性と民間伝承』は、和泉式部の伝承を手がかりとして、語り物文芸を担つた芸能の民について考証を展開した書である。ここで柳田は正子を取り上げた謡曲「東北」から和泉式部にまつわる伝承に関して論じ始めている。和泉式部の木造が安置される誠心院には謡曲「東北」に登場する「軒端の梅」が残っているが、式部の時代から五〇〇年以上経過した時代に、しかも東北院とは異なる場所に建立された寺に梅が移植されたとは考えられない、謡曲「誓願寺」にも式部の亡霊が登場するが、この寺にも式部の伝承が残っていたようである。では、なぜ、そこかしこに和泉式部にまつわる伝承が伝えられ、今も残つて

いるのか。これが『女性と民間伝承』における柳田の論点である。

この疑問を解くために柳田が注目したのは、千葉県の山奥に残る和泉式部とその娘、小式部の墓と伝えられる塚である。塚の起源は、木こりが古塚を清めてお供えをあげると、夢に気高い夫人が現れ、「自分分は和泉式部だと謂つて厚く礼を述べた」ことに由来する。

柳田はこの逸話に関して、「何故たつた一人などの夢に見たことが、忽ちにして弘くその地方全体に、信用せられることになつたのか」と疑問を抱き、かつて、「女の身を以て諸国を旅行し、普通には憚られて居る霊山の奥まで、自由に入つていかうとした」芸能民があつたと、論じはじめた。彼女らは神仏礼拝に託してどんな片田舎にも入り込み、旅の中で見聞した珍しい話はもとより、旅の辛苦や仏法の教え、神仏の因縁を歌言葉をもつて伝え、信心に目覚めた村人には祈禱や占いを施した。和泉式部の歌物語が全国に分布しているのも、このような女性の芸能民(時代に応じて「歌比丘尼」や「ゴゼ」と呼ばれた)の仕業であろう、というのが、柳田の見解である。彼女たちは、さまざまな歌物語を運んで歩いたが、式部がその土地に何かの因縁が残つた場合、歌物語が事実として語り伝えられていったらうし、たとえば、その土地で歌比丘尼が葬られた場合、語つた者と語られた者が混同される形で、やがてその墓が和泉式部の塚として、歌物語とともに伝承されていった、と、言うのである。

そして、以上のような柳田の考証を踏まえつつ、正子は、お能もまた口承文芸なのだ、と、論じはじめた。「和泉式部は、たしかに実在の女性でしたが、また実在の人間でもなかった。歴史というのはそう

したものです。そして、お能もまた、そうしたものだといつても過言ではない」、と、正子は語る。口碑で伝えられた文芸は、ひとりの嘘つきがでたらめを語つたわけではなく、長い年月、多くの人々によって語り伝えられたものである。虚か実かと問えば虚であるかもしれないが、真か偽かと問えば、無数の人達がその伝承を(たとえば、誠心院の「軒端の梅」を、千葉山中の式部の墓を)事実として受け止めてきた。とするならば、それは人々にとっては、もはや真実以外のなにもでもない、そのような伝承文芸はお能にも流れており、基本的に両者は、民俗文化に根を持つ形で成立している点で同じなのだ、というのである。

先ほど論じたように、折口民俗学の場合、能楽を時間軸上において考察する、かみ砕いて言えば、正子の関心が能楽の起源に向かう時に援用されていた。一方、柳田國男の場合、能楽を空間軸上で分析する時に引用される。言い換えれば、柳田民俗学への関心をきっかけにして、正子は民俗文化を芸能や文芸が成立する母胎、あるいは、交通空間と目するようになり、それとの関係性の中でお能を考えるようになっていった、ということになる。

民俗文化から能楽論へ

民俗文化との交通関係の中でお能を考える、という視点は、折口や柳田からの直接的影響にとどまらず、自立的な、あるいは主体的、個人的な問題意識として、正子の内部で成長していった、と、言つてよ

い。

たとえば、謡曲「蟬丸」について、正子が言及している下りがそれにあたる。

謡曲「蟬丸」は、幼少の頃から盲目となって育った、延喜帝の第四皇子、蟬丸の宮(ツレ)の物語である。帝は蟬丸を逢坂山に捨てて剃髪させることとし、清貴(ワキ)と従者(ワキツレ)を供につけて送り出す。逢坂山に着いてワキは悲しむが、蟬丸は剃髪させ、蓑を着せられ、笠をもらい、杖を持たされて素直に運命に従う。ただ一人、蟬丸が琵琶を抱いて泣き伏していると、そこに博雅の三位(狂言)が訪ね、藁屋を設けてその中に蟬丸を入れる。蟬丸の姉宮、逆髪(シテ)は、その名のごとく髪の毛が上に向かって逆さまに生えており、その上、時々狂気となつて都に迷い出る。何時しか逢坂の関あたりまで来てみると、藁屋の中から琵琶の音色が聞こえてくる。近づいてみると、弟宮の声なので驚いて中に入り、互いに手を取り合つて悲しい運命に嘆き悲しむやがて、逆髪は名残を惜しみつつ暇乞いし、蟬丸も嘆き悲しみつつ姉宮を見送るところで、物語は終わる。

正子はこの物語について、『近江山河抄』⁽²⁵⁾で、次のように語っている。

作者の世阿弥は、「今昔物語」と「平家物語」に題材を得ているが、蟬丸を皇子に仕立てたのは「平家物語」で、「今昔物語」では、未だ一介の琵琶法師にすぎない。中山太郎氏の『日本盲人史』によると、関所のあたりには芸人の集団がたむろしており、

蟬丸もその一人であつたらしい。一人ではなくて、一般名詞だという説もある。(中略)一方、逢坂の麓の四の宮には、仁明天皇の第四皇子、人康親王の邸があり、音楽に堪能なその皇子が、敦実親王と混同され、平曲にとり入れられた時には、貧しい琵琶法師は、延喜四の宮に生れ変つていた。四の宮河原という地名は、河原者の集う場所だつたことを示しており、想像力にとんだ芸人たちが、自由奔放になぎ合わせたのが、お能の蟬丸の原型だつた。
(『近江山河抄』)

ここで言及されている中山太郎は、民俗学の立場に立つ考証家ではあるが、文献記録を渉獵して民俗の歴史の変遷を考えると、その考証のスタイルである。東京専門学校卒業後、新聞記者、編集者などの仕事をしながら、柳田の書物に出会つたことをきっかけにして、民俗学の世界に足を踏み入れることになるのだが、柳田民俗学の本流の外にある。正子が参照している中山の『日本盲人史』は一九三四年七月、成光堂出版部から発刊されている。四五〇ページを超える大著である。同書の「第三章 平安時代 第四節 琵琶法師の祖とある蟬丸の再検討」を踏まえて、正子が『近江山河抄』で考証を展開したのはまず間違いない。

『日本盲人史』において中山は、蟬丸という名前は、「蟬歌」と呼ばれる芸能(語り)をつかさどる琵琶法師を意味している、と、説明している。「蟬」の下に「丸」という文字がついたのは、「当時の社会感情の上から、丸とは賤業卑職を営む者、又は乞食非人の屋徒を貶して

よぶやうになつた為めで、さらに、「蟬丸が関の辺りに庵を結び、街道徂徠の人々に琵琶を弾じて合力を受け、下世話に謂ふ乞食坊主であり非人生活であつたことだけは肯定しても差支あるまい」と、中山は論じている。とするならば、蟬丸が皇胤であるはずなどないわけだが、中山によれば、後世になつて、逢坂の関に立つ道祖神を祭る社（「開明神社」と言う）の祠職が、『今昔物語』に記された蟬丸の説話と開明神を習合し、蟬丸を祀る社であると語り始めたのが、事の起りであり、あつた、ということになる。ここで言う『今昔物語』の説話とは、源博雅が蟬丸に琵琶を習つたという物語を指すが、この伝承が流布していく過程で逢坂に近い山科の人康親王の故事と習合し、やがては、琵琶の巨匠であるとか、延喜帝の第四皇子であるとか、盲人にして琵琶を奏でるとか、さまざまな逸話と習合しつつ、最終的に蟬丸は、諸芸の祖神にまで昇華されることになった。また、蟬丸の姉宮、逆髪についても、もともとは逢坂の神、「坂神」（さかがみ）を意味しており、それが、「逆髪」と漢字が当てられる形で伝承に組み込まれ、最終的には謡曲「蟬丸」にも流入することになった、と、中山は説明している。

正子の説明をこれと比べてみると、蟬丸を芸能の民と規定する点では中山の考証を受け入れつつも、蟬丸伝承形成に関しては、大きく解釈が異なっている。中山の場合、逢坂に位置する神社の神主らが実利を売るために『今昔物語』に収録された蟬丸説話を利用したと理解しているのに対して、正子の場合、開明神社の視点は完全にその分析からはずされている。「想像力にとんだ芸人たちが、自由奔放につきなご合わせた」のが蟬丸の伝承である、というのが正子の理解であり、先ほ

ど言及した和泉式部伝承と同じく、芸能民による口承文芸の成立と発展の一変調として捉えられている。正子の考証を、言い換えるならば、蟬丸伝承は芸能であると同時に、逢阪付近にあつた芸能の民、多くの蟬丸らが、自分たちの祖神を皇胤とすることで、常民に対する立ち位置を賤民から選民へと昇華していく物語であつた、ということになる。いずれにせよ柳田の直接的な影響を離れた場所でも、正子は民俗文化を起点として芸能や文芸を考えようとしている。

世阿弥と民俗芸能

正子における民俗学への傾斜は、当然のことながら、彼女の世阿弥観にまで大きな影響を及ぼしている。先ほど言及した「東北」で、「世阿弥の偉さは、民族の半ば信仰化した習慣と常識にしたがつて、和泉式部に永遠の女性を見、劇にも文学にもなりにくい幸福な世界を創造したところにあると私は思います」と語っているように、正子にとって世阿弥は、「自我や個性が屹立した偉大な芸術家、というよりは、伝承文芸あるいは民俗文化が能楽に流入していく、その媒体的な役割を果たした存在として、イメージされていくことになる。

同じような世阿弥観を正子はさまざまな場面で繰り返し語っている。たとえば、「お能の誕生²⁶」で正子は、そもそも世阿弥は能楽の創始者ではない、と、述べている。世阿弥は諸国に散在するさまざまな民俗芸能を申楽に吸収して、お能を完成させた、「総括者」とも言うべき人物であり、だから、お能は総合芸術となりえている、というのであ

る。

また、正子は「能面」⁽²⁷⁾でも次のように語っている。

神社の祭りとともに、自然に発生した申楽と呼ぶ民族芸能が、平安朝に盛んになり、室町時代に至って、観阿弥・世阿弥父子を得てほぼ現在の形に完成したのですが、それは当時行われた田楽や延年、曲舞や風流、その他多くの芸能を吸収して成り立った、いわば演劇の集大成といえます。世阿弥は単なる芸の上手ではなく、そういう総合の才にたけた人物で、「花伝書」や「申楽談儀」の中には、小さな偏見にとらわれず、申楽以外のあらゆる芸能の名手から、その技をぬすんだ話が記されています。

(「能面」)

「東北」や「お能の誕生」と同じく、ここでも正子は、能楽を「田楽や延年、曲舞や風流、その他多くの芸能を吸収して成り立った」「演劇の集大成」として位置づけている。

さらに興味深いのは、この文章で正子が、民俗芸能の総括者としての世阿弥像の根拠を、「花伝書」や「申楽談儀」など、世阿弥自身の手になる能楽論に求めていることである。ちなみに、正子が根拠にした箇所を「花伝書」から探してみると、たとえば、「貴所、宮寺、田舎、遠国諸社の祭礼にいたるまで、をしなべてそしりをゑざらんを寿福達人のしてとは申すべき哉。されば、いかなる上手なりとも、衆人愛敬かけたる所あらんをば、寿福増長のしてとは申難かし。然に亡父

(著者注、観阿弥を指す)は、いかなる田舎、山里の片辺にても、その心をうけて、所の風儀を一大事にかけて、芸をせしなり」などの文章がそれに当たる。⁽²⁸⁾ 大意を述べれば、貴人の前で舞うお能や宮寺の能から、遠く離れた田舎や山里で行われる祭礼の猿楽にいたるまで、どこで演じても広く受け入れられるような役者こそが達人である、父の観阿弥は、田舎や山里で演じるときには、見物に来た人々の気持ちに寄り添うような演技を心がけることに最大の関心を払った、というほどの意味になる。⁽²⁹⁾ このような能楽論を突き詰めていけば、たしかに、正子の言うように、能楽は遠国や山里、田舎に住む人々の感性、つまり民俗文化に根を持つ、という理解も成り立つ。

また、「花伝書」と並んで正子が言及している「申楽談儀」は、世阿弥の晩年の能楽にまつわる口伝を次男の元能が聞き書きとしてまとめたものであるが、ここで世阿弥は、田楽や物真似などを芸とする他の役者に関して細かに批評を加えている。正子が「能面」で、「申楽以外のあらゆる芸能の名手から、その技をぬすんだ話が記されています」と語るのは、この辺りの記述を手がかりとしたものである。

ただし、たとえば、先ほど言及した「花伝書」の一節をそのまま理解すれば、別に世阿弥は、正子の言うように、民俗芸能のみに軸足を置いて能楽を完成させた、とも言い切ることもできない。世阿弥によれば、都で身分の高い人の前で演じる時は、やはり、見物人である貴人の感性に寄り添う形で演じるわけで、何が何でも民俗芸能の精神を貫こうとしているわけでもない。といっても、ここで私は別に、正子が世阿弥を誤解している、あるいは、「花伝書」を誤読している、と、

言いたいわけではない。そうではなくて、ここに正子の手になる能楽論の本質、彼女の美学あるいは日本文化観によって照らし出されたお能の姿が浮かび上がってくる、と、言いたいのだ。宮廷風の美意識、たとえば、幽玄の美を捨象したような場所に、正子の語るお能はある。

『世阿弥―花と幽玄の世界』⁽³⁰⁾で正子は、次のように語っている。

世阿弥の場合、宗教的雰囲気が格別濃厚とは思えないし、「一種類廢的、超越的」「補綴的・放浪的・独善的言語形態」(筆者注、岡崎義恵「日本文芸の様式」からの引用)といった形容もあてはまらない。大体それは「言語」ではなく、眼に見えるはつきりした形であり、極端なことをいえば、世阿弥の幽玄は、十六部集の中にはなく、舞台を離れて存在し得ないものでした。幽玄という、觀念があつて、その上に組み立てられた「形態」ではなく、芸術そのものが思想だったので。(中略)世阿弥の偉さは、たとえば仏教を理解したことではなく、仏の教えの中に、自分の芸がおのづから合致することに気がつくとともに、それを方便として用いたことでしょう。幽玄についても同じことで、もし××的という言葉を用いるなら、世阿弥のとも名づける他ないものです。たしかに、室町時代一般の幽玄の通念は、「一種類廢的超越的な」隠秘な美しさだったかも知れません。が、舞台の体験から生れた世阿弥の幽玄は、もつと肉体に密着したもので、私が理解した範囲では、類廢の影すらなく、むしろあかるく健康な美しさでした。

(『世阿弥―花と幽玄の世界』)

正子は、岡崎義恵が定義する「幽玄」の概念を参照しつつ、世阿弥の美意識はこれに当てはまらないと論じる。世阿弥の能楽と、藤原俊成や定家に代表されるような中世の宮廷文化との距離感が、ここでは語られている。

たとえば、正子も繰り返し言及している野上豊一郎は、『世阿弥元清』⁽³¹⁾で、「世阿弥になると、幽玄に非常に重きを置き、物真似と対立するものであるかの如くそれを強調」した、と、論じている。野上によれば、世阿弥が物真似より幽玄を優先しているところに、その芸術的特徴がもつともよく現れている、だから、世阿弥を理解するには、まずその幽玄の中味を吟味しなければならない、そして世阿弥の理想とした幽玄とは「ただ美しく柔和なる体」としてあつた、これは幽玄についての当時の一般的な理解と一致するものである、ということになる。

一方、正子に従えば、「幽玄」という觀念の中に世阿弥の能楽を押し込めること事態が、觀念と現実との認識論的転倒を意味しており、世阿弥の言う「幽玄」は、言葉は同じでも室町時代の通念とはかけ離れている、それは類廢的でも超越的でもなく、むしろ健康的で明るくさえある、その美意識は幽玄的というよりは世阿弥的というべきものである、「幽玄」という觀念＝言語ではなく、もつと肉体に根ざしたものである、ということになる。

明らかに野上の世阿弥像とは真逆の像を結んでいる。ここに正子が紡ぎ出す世阿弥像の特徴、あるいは、志向性がある。民俗文化に根を持つ芸能の総括者としての世阿弥は、俊成や定家に代表される宮廷文

化とは反対の方向に向かおうとする世阿弥でもある。

さらに一歩進んで正子は、「彼の真価はそうした所(著者注、「幽玄」を指す)にはなく、多少疑わしくとも、古代からの伝承を、深く信じた所にあるといえましよう。その起源を、神代や聖徳太子にもつて行つたのも、わが身を飾る為ではなく、はるかな時代へつながらる日本人の血を、自分の体内に感じていたのではないでしようか」と、論じはじめる。能楽の本質は、幽玄という中世の宮廷美学との接点にあるのではない、時空間を越えて偏在するような日本文化そのものに根を張るかたちで構築された、お能のありようそれ自体にある、あるいは、民俗文化の総括者である世阿弥が自らの身体感覚で捉えた、古代から連綿と続く日本文化こそが、お能の本質である。これが正子の論じる能楽のイメージである。世阿弥という天才の特別な感性で捉えられた獨創性に富んだ美に、正子は、能楽の本質を見ようとはしない。

世阿弥から小林秀雄へ

では、世阿弥がその肉体で感得しえた、日本文化そのものとはどのようなものであろうか。この問題を考えるにあたっては、『古典の細道』⁽³³⁾の次の文章が、その手がかりを与えてくれる。

世阿弥は、お能の「小鍛冶」の中に、草薙の剣にまつわる倭健伝説をたくみに取入れたが、それは世阿弥の創作ではなく、似たような物語が、歌いものとして、世上に広く流布されていたから

で、業平の「伊勢物語」、義経の都落ちなどに、将来発展して行く貴種流離の物語は、日本人がもつとも愛した文学の一形式であった。その原型とも見られるものが、倭健にはある。白鳥の行方がかめないのも、命の薄命を惜しんだからで、義経が成吉思汗に変じたのとつながりがあると思う。／記・紀にとり入れた歌謡は、殆どすべてが民謡で、だから物語もフィクションにすぎないと史家はいう。が、たとえば倭健の死の場面でも、語って行く中に身ぶりが入りその身ぶりの為に必要な歌謡、彼等がしじゆう口ずさんでいた民謡が、おのずとはとばしたとみるのは間違いないであろうか。そうしなくてはいられぬ程、彼等は命を愛していた。どうかして後世に伝えたいと願った。歴史は、そういう所から生れる。分析も必要ではあろうが、愛情のない研究ほど、歴史をゆがめ、人間を傷つけるものはない。

(『古典の細道』)

ここで正子は世阿弥の歴史意識について語っている。日本人は神代の昔から倭健を愛し、英雄の悲劇的な運命やその死を惜しみ、いとおしんできた。時代を超えて多くの民衆によつて倭健の悲劇は民謡として歌い継がれ、その民謡を母胎として、やがて貴種流離譚という物語の型が生まれ、伊勢物語の東下り、義経の都落ちなどの物語が紡ぎ出され、ついには、お能「小鍛冶」にも流れ込んでいった。これが、正子が一例として語る、日本文化(『物語の型』)の成立と伝承のプロセスである。民衆は倭健の伝承を真実と信じ、健に寄せる哀惜の念は、そ

の生涯を後世に伝えたいという情熱へと転化し、物語は語り継がれることになった。正子に言わせれば、「歴史は、そういう所から生れる」ものであって、「分析も必要ではあるが、愛情のない研究ほど、歴史をゆがめ、人間を傷つけるものはない」。

そして、興味深いのは、正子が語る、世阿弥の歴史感覚には、実は小林秀雄のそれとの接点を指摘することができることである。

小林秀雄と白洲正子は生涯にわたって、交流を持つ関係にあったが、そもその機縁は正子が小林の盟友、河上徹太郎の妻、綾子と親友であったことによる。『白洲正子自伝』⁽³⁴⁾に依ってその経緯を説明すると、河上徹太郎夫婦と知り合ったのは、昭和一〇年、正子が二五歳の時である。軽井沢に滞在している折、軽井沢の別荘の隣に住んでいた河上徹太郎を知ることになった。もともと、河上の妻、綾子の妹と正子は、古くからのゴルフ友達で、彼女に紹介されたのである。河上の妻、綾子と正子は、趣味の上でいろいろ共通点があり、やがて二人はお互いにとつての無二の親友となっていた。

その前年、昭和九年には阿部六郎との共訳でシェストフの『悲劇の哲学』を出版し、「シェストフ的不安」が流行するきっかけをつくった河上徹太郎は、すでに一流の評論家としてその名声は世に知られていた。正子は河上徹太郎さんのことを、「テツツアマ」と呼び、話題が文学に及んだ際には、河上の口から小林秀雄の名前なども、しじゅう出てきたという。その頃、正子は河上から小林の『アシルと亀の子』を借りて読んでいる。「悲しいかな解らないことだらけであった。解らないなりに小林さんの息づかいというか、リズムのようなものが

感じられ、次第にその文章にひきこまれて行った」というのが、正子の回想である。

そして、河上徹太郎と綾子は、空襲をきつかけにして正子の家に寄寓するようになった。以後、約二年間、昭和二二年四月、河上が小石川の細川護立邸内の小舎に引越すまで、河上は白洲邸にとどまることになる。正子が河上徹太郎の照会で、はじめて小林秀雄に会ったのは、終戦後、一九四六年の春のことである。ただし、小林の用件は、正子ではなく、夫である白洲次郎の方であった。その頃、白洲次郎は総理大臣、吉田茂のもとで働いていたが、その次郎に重大な話があるというので、小林は河上の照会で、白洲邸を訪ねて来たのである。

小林の用件とは、「吉田満の『戦艦大和の最後』の出版の許可が降りないので、GHQに頼んでくれ」、というものであり、次郎も小林の単刀直入の話しぶりが気に入って、「必ず通してみせると胸を叩いた」。この出来事をきっかけにして、小林や今日出海がたびたび白洲邸を訪れては、酒を飲み泊まつていくようになる。

「河上さんもふくめて彼らの談話は面白く、——でも外国語を聞いているみたいで、ほんとうの面白さの十分の一も私には理解できないのが悲しかった」、というのが、三人の文学談義に加わった正子の回想である。のちには、ここに青山二郎も加わるのだが、正子が交流を持った、四人の文学者の内、もつとも文学的影響を受けたのは、小林秀雄であった。

このような正子と小林秀雄との親密な文学上の交流を顧慮すれば、正子の語る世阿弥の歴史認識が小林のそれときわめて近いものである

ことも、決して自然なことではない。十分、ありうる話である。

小林秀雄は「歴史と文学」⁽³⁵⁾で、科学的歴史認識(＝マルクス主義史学)を批判して次のように語っている。

歴史は決して二度と繰り返しはしない。だからこそ僕等は過去を惜しむのである。歴史とは、人類の巨大な恨みに似てゐる。歴史を貫く筋金は、僕等の哀惜の念といふものであつて、決して因果の鎖といふ様なものではないと思ひます。それは、例へば、子供に死なれた母親は、子供の死といふ歴史事実に対し、どういふ風な態度をとるか、を考へてみれば、明らかかな事でせう。母親にとつて、歴史事実とは、子供の死といふ出来事が、幾時、何処で、どういふ原因で、どんな条件の下に起つたかといふ、単にそれだけのものではあるまい。

(「歴史と文学」)

歴史の流れに巻き込まれていく時、人はその生に左右され、時には命すら奪われていく。このような瞬間にのみ、人間の努力や意志によつては絶対的に抗いがたい歴史という非情を実感する。歴史が科学や法則になりえないのは、たとえば、子供を失つた母親に対して、死の原因や法則をどれだけ説明したところで、何の意味もないからである。何らかの概念によつて分析したり法則に当てはめて解釈する行為は、この母親の歴史に対する実感とは、およそほど遠いものでしかない。小林に言わせれば、科学的な歴史認識は民衆の歴史感覚から乖離

した場所に位置しており、それは、概念や法則を歴史そのものと錯覚してしまふ認識論的転倒に過ぎない。

正子は明らかに、このような小林の議論に引きつける形で、世阿弥の歴史感覚を分析している。『古典の細道』で正子は、倭健に対する民衆の深い哀惜の念を母胎に民謡が成立し、時代を超えて語り継がれ結果、人々は時空を越えて、その哀惜の念を共有していくことになつたと、論じていた。世阿弥はその物語を眞実として受け入れ、謡曲「小鍛冶」にも巧みに取り入れていったわけだが、正子に言わせれば、ここにこそ世阿弥の本質＝日本文化との接点があつた、ということになる。小林秀雄が子を失つた母親を喩えとして、歴史と文学について語つたのを、正子は、「子」を「倭健」に、「母」を「民俗社会の構成員、民俗芸能の担い手としての民衆」に置き換えて、世阿弥の歴史感覚を論じている。小林の歴史感覚を民俗学に引きつける形で捉え直していくことで、民俗芸能の総括者としての世阿弥の歴史感覚を論じている、と、言つてもよい。

正子にとつて日本文化とは、知識でも情報でも自我でもなく、身体に刻み込まれたような民衆の歴史感覚や民俗的感覚である。そのありようは、「知的であろうと実践的であろうと、外界についてのわれわれのすべての意識にとつて、その究極的な装置はわれわれの身体である」とする、マイケル・ポランニーの言う「暗黙知」⁽³⁶⁾に近い。それは、時代を超え空間を越えて人々に伝承され共有されてきたのであり、これを滋養として形成されているからこそ、お能は、日本文化の結節点に成りえた。これが正子の能楽観・世阿弥観であつた。

おわりに

正子と小林秀雄との接点について、もう一点付け加えておきたいことがある。すでに見てきたように、二人にとつて、歴史は同時に文学でもなければならなかった。それは客観的な事実でも、その対極にあるフィクションでもなく、その間にあるような曖昧なもの、科学的な事実性をそなえているわけでもないが、時間と空間を超越して、人々によつて信じられてきたものの謂いであつた。

さらに言えば、正子はお能の本質を、小林の批評で展開されたような言語や理念、認識論的布置の失効に見ようとしている、とも言える。『謡曲平家物語紀行』³⁷で正子は、「梁塵秘抄」の「仏は常に在りせども／現ならぬぞ哀れなる／人の音なき暁に／ほのかに夢に見え給う」という今様を引きながら、世阿弥が謡曲に描いた幽霊たちに関して「幽霊だから仏とはいえないが、かんじとしてはそれに近い」と、説明している。お能それ自体もまた、歴史や文学と同じく、正子にとつて、事実と虚構、此岸と彼岸の皮膜の狭間にあるような、とらえどころのなき、曖昧さを本質とする芸能であつた。

このような着想を得たきっかけを提供したのが、小林であつたことは間違いないが、さらに遡れば、能役者としてのさまざまな体験が、小林の議論に同調する素地を彼女の内部に形成していたことも、見逃してはならない。一例を挙げてみると、自らの死生観を語つたエッセイ、「なんとかなるサ」³⁸で、正子がかつて体験した臨死体験とお能を

演じている時の感覚がきわめて近い、と、語っている。危篤におち入り意識不明になつたのだから何も分からないはずなのに、聴覚は極端に鋭くなつて遠くの小声まで聞こえてくる、「体中が透明になつて、軽くなり、宙を浮いているような感じ」がした。そして、このような意識不明の状態は、お能で神や靈魂、巫女を演じる時の心理とそっくりだ、と、正子は言う。「この世は仮りの姿」という日本の歴史や文学に深く刻みつけられた思想は、「抽象的な概念ではなく、お能のすべてにわたる形式の中で、身体で表現することの出来る生きた言葉」である。若いときの臨死体験を手がかりにして、此岸と彼岸の境界にあるような世界を開示するお能のありようを発見していく様子が、ここには語られている。

また、エッセイ「神仏混淆」³⁹では、「日本の文化に大きな影響を与えている」「本地垂迹」とか神仏混淆のような思想「のあいまいさ、「わけのわからなさ」について、興味深いことを言っている。「客観的にみれば確かにそうなのだが、実際にお能を舞っていると、少しもそれが気にならない」、「神と仏がごちゃ混ぜになろうと、矛盾は一向感じない」と言うのだ。神と仏の習合がわけのわからないものに感じるのは、言葉として、あるいは、理念として、自己同一性が確保されていないからである。だから、本来的に異なる、あるいは相容れないと目される二つの概念が融合することに違和感を感じることになる。しかし、正子に言わせれば、それは頭で考える、あるいは理念的に思考するからであつて、身体で感じてみれば、つまり、神仏混淆をお能で演じてみれば、そこには何の矛盾も破綻も混乱もない。ニーチェは「私

たちが意識するすべてのものは、徹頭徹尾、まず調整され、単純化され、図式化され、解釈されている」と語り、さらに、意識された世界とは、自己同一性を暗黙の前提とするような「仮象」の世界であると、指摘した。それは持続的に生成と変化を続ける「複合体」としての世界の実相を隠蔽する⁽⁴⁰⁾。これに引きつけて言えば、正子の語る、お能の身体性とは、理念化や論理化を拒否する世界、自己同一性が溶解し、彼と此が分離と融合、生成と変化を持続する不定形な世界の喩である。個人的利害に関心的態度を母胎とする限り、言語も理念も実利性が追求される。自己同一性や明瞭性、論理性が貫かれた世界が、そこには開示される。しかし、正子にとってお能とは、あるいは、日本の文化とは、合理的、実用的な世界とは対極に位置している。

言葉や理念の明瞭性を失効して、自己同一性の解体した、ある気分、あるいは感覚や情緒として、生成と変化を持続すること。実と虚、存在と非在、この世とあの世の間にあつて両者を包摂した全体性を開示すること。これこそが、お能の検証を通じて白洲正子が発見した日本文化そのもの、日本の民俗文化に生きる民衆の身体に刻まれた美と信仰の姿だったのである。

注

- (1) 昭和刊行会 一九四三・一一
- (2) 能楽書林 一九五一・四
- (3) 東京創元社 一九五七・六
- (4) 求龍堂 一九六三・八
- (5) 宝文館出版 一九六四・二
- (6) 平凡社 一九七三・一一、一二

- (7) 共著、駸々堂出版、一九七八・二
- (8) 平凡社 一九七八・一〇
- (9) 新潮社、一九九四・一二
- (10) 大岡山書店 一九二九・四
- (11) 「志摩のはて」折口信夫全集、月報十一 中央公論社 一九六六・九
- (12) (11)と同じ
- (13) 平凡社 一九八五・九
- (14) 『老年発見』 一九九三
- (15) 『新潮』 一九九三・一〇
- (16) 新潮社 一九九七・三
- (17) (16)と同じ
- (18) 文化出版局 一九七九・一二
- (19) 新潮社 一九七〇・一二
- (20) 『現代謡曲全集』第一二巻 筑摩書房 一九六四
- (21) 創元社 一九四〇・五
- (22) (6)と同じ
- (23) (20)と同じ
- (24) 岡書院 一九三二・一二
- (25) 駸々堂出版 一九七四・二
- (26) 『世界美術全集』月報一八 角川書店 一九六七
- (27) (3)と同じ
- (28) 引用は能勢朝次『世阿弥十六部集評釈』上 岩波書店 一九四〇・八
- (29) この下りは能勢朝次『世阿弥十六部集評釈』を参照している
- (30) 宝文館書店 一九六四・二
- (31) 創元社 一九三八・七
- (32) (30)と同じ
- (33) (19)と同じ
- (34) (9)と同じ
- (35) 『改造』 一九四一、三、四
- (36) 坂井秀寿他訳『暗黙知の次元』 紀伊国屋書店 一九八〇・一

- (37) (6)と同じ
(38) 『新潮45』 一九八七・一一
(39) 『学鐘』 一九六五・一
(40) 原佑訳 『権力への意志』 下 筑摩書房 一九九三・一