

鬼から公家へ（下）

——続・大和申楽の芸質——

味 方 健

もくろく

はしがき

I 古曲「融の大臣」の復元

II 現行曲「融」の素性

III 大和の鬼と早舞

IV 「融」以外の公家（早舞）物の沿革

あとがき

以上前号

III 大和の鬼と早舞

「鬼、これ殊更大和の物なり」と記すのは、風姿花伝第二物学条条である。世阿は中年から晩年にかけて、いよいよ冷えさびた能をねらったけれども、意識・無意識は知らず、この氣組みはシテの動きに脈脈と伝わっている。忠度・清経といった、テクストや風体からは幽玄とさえいえる人間修羅、砧・檜垣といった冷えたる風体、これらの根底に伝わる骨ぶしの強さ、その「働がかり」に鬼の糸譜を見るのは、かならずしもむずかしいことではない。

三道の「一、大よそ、三体の能懸り、近來、押し出だして見え

つる世上の風体の数々」の中に、

恋の重荷 船橋 四位少将 大山府君 如此碎動風

というくだりがあり、数行後に、

恋の重荷、昔、綾の大鼓也

と見える。このうち、大（泰）山府君だけは、霊の鬼ではなく、冥途の鬼であつて、わたしは、本稿Iの項で触れるべきを、推論を進めるのに直接関係しないため、先を急ぐあまり、野守・玄象とともに割愛してしまつた。いま、やはり、一連のものとして触れるべきであつたと、反省の要を覚える。泰山府君を除いた四曲は、霊の鬼であり、素朴な鬼芸能から発しながら、むしろ、それを脱して、内面的に有情輪廻の相を追及しようとするもので、大和の芸統の正系に立つ曲どもであり、この項は、ここらあたりから出発したいと思うのだ。

談儀に四位少将のものとして二見する「月はまつ覧……」「涙の雨か」の章句は、現行通小町と同じであり、「涙の雨か」のあ

と、拍子を「ちやうどふむ」と同書に見える型（後出）も現行通小町のとおりである。談儀に「観阿作」とする四位少将は、だから、通小町の原作である。そして、談儀に拠れば、四位少将は「ことおほき能」で、「天女などを、さらりさ／＼と、ひてうの風にしがふがごとくにまひし」近江の手だれ犬王も、「えすまじき也」「一むきに成共せば、やまとはやしにてすべき」といつたほどの、大和本来の「働がかり」を基調とする物真似能であり、花伝の「鬼、これ殊更大和の物なり」を地でゆく、大和のレパトリイのうちの代表的演目であつたのだ。^①

四位少将の来歴は古い。談儀にいう。
四位少将は、こんぼん、山とにしやうだうの有しがかきて、今春こんのかみたうの嶺にてせしを、後かきなをされしと也。

「山と」は、右の事情から、わたしは「大和一」と読みたい。「山徒」すなわち北嶺延暦寺の衆徒の作ならば、かほど徹底的に大和ぶりではなく、近江の犬王が前記のような言葉を吐くこともなからうと思うからだ。

談儀のこのくだりは、次のように続く。

佐野、船ばしは、こん本でんがくの能也。然をかきなをさる。むかしもう也しを、でんがくもしければ、久能也。

三道には

佐野の船橋、古風有り。

という。その風体から見て、おそらく大和系の古体の能を、申樂者もし、田樂者のもののようになつていた時期もあつたのであろ

鬼から公家へ（下）

う。四位少将の改作通小町は、五音に「忝ナキ御タトナレ共シタ太子ハ」と現行下懸りのツレのサシ（果の段の前）を引き、とくに作曲者名を付さないゆえ、世阿作と見てよく、談儀との立体的な読みから、古作を観阿・世阿父子が改作している事情が分かるのだが、船橋も、五音に「ワウジベウバウトシテ」と現行の前シテのサシを引いて作曲者名を付さず、談儀には「さ野、舟ばし：世子作」と明記して、完成に到るまでの素性・来歴の、通小町にまことに近似することが知られるのである。また談儀にいう。

四位のせうしやうに、「涙の雨か、ちやうどふむ、をなじ事也。はやくてもわろく、遅くてもわろし。

さ野の船ばしに、「よひ／＼に、ちやうどふむ、をなじ。いと大事のひやうし也。

ここに「をなじ事也」とか「をなじ」というのは、前の息を受けて足拍子を踏む要領は「たんご物ぐるい」と同じだとの意であり、このあと、山姥の「柳はみどり」の拍子に触れているのだが、丹後物狂と山姥は謡いつづけるうちに踏む数拍子であつて、厳密には少し異なる。その点、四位少将（↓通小町）と船橋は、謡い切つてトンと一つ踏み、立ち回り（又はイロエ^②）にかかるのであつて、息づかいはいずれも二者まったく同じであり、立ち回りまた、霊の鬼がありし日の恋の通い路を倣ふ点で同じい。素性・来歴が近似し、主題が共通するゆえ、こうした舞台上の構成が共通してくるのはしぜんといえよう。主題に関しては、似我手左衛門伝書（室町末期の太鼓伝書、前出）などにも

錦木、女郎花、舟橋、恋重荷、綾鼓、此類恋慕の能也。

と、霊の鬼の恋慕曲として挙げ、その心持を説いている。ただ、現在のわれわれのイメージでは、両者、風体がかならずしも同じでない。舞芸六輪は、その識語にあるいは天正とあり、慶安ともあるが、さきに注したごとく、その内容は室町末期と見られるものだが、それに拠れば、通小町はすでに、

くろかしら 大口 水衣 玉たすきを上ル

となつており、同書の船橋は、

くろかしら はつひ 半切 小袖 うちつへ、めんハ口あき

あくなん

となつていて、両者の風体の相違は、現在どおりである。室町末期伝書の抜萃・集成である八帖本花伝書（以下「八帖本」と略称する）にも、通小町はすでに「霊の瘦男」、それも「気高きを用ゐる」とことわつてゐる。しかるに、慶長頃の成立と見られる面・装束付に、

出立 かはす 瘦男 或は平太にても はつひ 半切

（傍点筆者。以下同じ）

とあり、童舞抄には、「あまり恐しきを用ふる也」とことわつてはゐるものの、「平太」「あやかし」が見えるのが注目に価する。七太夫仕舞付は

大口 腰帶 ツホ折小袖 上ニ小袖ヲカツキ出ル 又水衣タ

スキ上テモ 黒頭 白鉢巻 面アヤカシ 平太ニテモ 云云

と、これまた興味ある演出を示している。江戸後期のものからの

書写と思われる宝生流の面・装束付には、「瘦男とあやかし、三日月、淡男ニテモ」ともある。蘊奥集は現在のとおりながら、

着附・白綾之類 大口・浅氣白之類、或大口なしにも

というのは、きめ細かな演出に赴こうとはするものの、白綾の着ながしは、いかにも亡者めかしく、かならずしも高貴な出で立ちとはいえないのではあるまいか。江戸後期には、むしろ、大口のかわりに指貫があらわれる。観世の「雨夜之伝」、喜多十一代寿山の好みなどは、白練モゴドウに指貫である。これは、貴人のやとりみだしたていの演出であらう。一方、童舞抄の船橋には「三日月」のほかに「かはす」という瘦男系の面が挙げられている。水に沈んだ亡者の相である。中村保雄氏に拠れば、瘦男・かはすの出現は室町中葉ごろ、書きものに定着するのは室町末ということであつた。通小町に瘦男系の面が現われる頃には、船橋にもそれが現われているのであつて、近世も始めの頃には、主として下懸りに、平太や怪士をかける通小町だつて行われていたのである。ちょうど、古くは、卒都婆小町も定家も砦も求塚も、一樣に瘦女で演じていたのが、それぞれ曲是が昇華し、それにふさわしく、面も細分化したのと同じ事情が汲みとれるのである。とにかく、通小町と船橋は、風体もほぼ共通した霊の鬼であつたのが、通小町は四位少将という身分から、位高き装いに昇華していつたのである。

通小町の後段を論ずると、イメージはすぐに古曲雲林院の後段につながる。本稿Ⅰに少しく触れたように、古曲雲林院の後段と

通小町の後段は、構成上あい通ずる。古曲雲林院とは、談儀に
こんがうは、何をせしもの也。ぜうのかゝり也。ろんぎそ
どろとうたひし所也。雲林院の能に、「もと常の、つねなきす
がたになりひらの」とて、たいまつふりあげ、きといなりし様、
南大もんにもうてざりし也。

と見える、それである。伊勢物語にあらわれた女、二条の后を一
口に喰つた鬼は、じつは後の兄基経であつたという当時の俗解を
採り入れ、両者を相思の男女のごとく装い、基経が武蔵野に后を
探すところを、霊の鬼と化した基経に倣はせるのであつて、大和
風の鬼物、物真似能の草創期の作のごとく受けとられる。女の
「アマノカルモニスム、シノ……」(宝山寺本) 以下のカケアイが
通小町のツレの「もとよりわれは白雲の……」以下と直接対応す
るほか、全体の、ツレをともなつての懺悔の昔語りの気味あいは
通小町に近い。ただ、四位少将の後段はいさ知らず、通小町には
太鼓がない。しかし、宝山寺本雲林院には太鼓がはいる。それだ
け素朴に、腰づよに演出するのである。ちようど、こんにちの砧
や藤戸の大小物としての演出と、太鼓物としての演出を思うがい
い。テキストを読んでみても、通小町のように舞がかりに昇華し
うるような風情がまずない。したがつて、男女の霊の鬼が昇華し
てゆく中で、雲林院の後段は、だれかの手で、小塩とほとんど同
巧に、すつかり書き替えられねばならなかつたのだ。ただ、一組
の男女が都を落ちてゆく道行きめいたところが、古曲のなごりと
いえばなごりである。前段はおそらく、「謡曲集」(上)にいう

鬼から公家へ(下)

ように、さきに改作されていたのではあるまいか。通小町、雲林
院も鬼から公家への軌跡をたどる重要な作品である。

さきの三道の砕動風のくだりにも、後に談儀の世子作の中にも
船橋と並べてあるのは、恋重荷である。談儀の別の箇所、音曲に
ついて述べたくだりに拠れば、

恋のおもにの能に、「おもひのけぶりの立われ」は、しづ
かに、渡びやうしのかゝり成べし。此のうは、色あるさくらに
柳の乱れたるやうにすべし。船ばしなどは、せめて、ふるまう
たる松の風になびきたるやうにすべし。

という。あい通うところのある曲の風趣のちがいを譬喩的にいつ
たのである。恋重荷の原曲は、三道に拠れば「綾の太鼓」である。
綾の太鼓は現行綾鼓の原作と考えてよいだろう。そして、現行
綾鼓は、主題や筋立てはもちろん、その章句のかならずしも洗練
されていない点から推して、章句も大半原作を踏襲しているのだ
はあるまいか。ちようど、現行の自然居士から観阿作の自然居士
をしのぶことが十分可能なようなものだ。恋重荷は、女御に恋を
した庭はきの老人が、女御の姿を拝みたくば、重荷を持つて庭を
めぐれといわれ、綾羅錦繡で包んだ持たれるはずもない重荷を持
とうと渾身努力するというものだが、綾鼓は月の桂の枝にかけた
鳴るべくもない綾を張つた鼓を打たさるのであつて、いわば、
同巧異曲である。いづれ老人を嘲弄する手段なのだが、能は所作
そのものに重点を置くから、綾鼓の方がずつと詩趣は深い。ただ、
綾鼓は地次第・サシのあと、世俗的でやや冗漫なクセがはいる。

恋重荷はそれがなく、構成が緊密である。後段の小段構成も共通である。しかし、二曲のもつとも大きな相違点は、キリのしめくくりかたにある。綾鼓が、

池水に身を投げて、波の藻屑と沈みし身の、程もなく死霊となつて、女御に憑き崇つて、しもとも波もうちたたく、池の水のとうとうは、風渡り雨落ちて……まことは冥途の鬼といふとも、かくやと思ひ白波の、あら恨めしや、恨めしや。恨めしの女御やとて、恋の淵にぞ入りにける。

というのに対して、恋重荷は、

恋路の闇に迷ふとも、あと弔はばその恨みは、霜か雪か霞か
つひにはあとも消えぬべしや。これまでぞ姫小松の、葉守の神
となりて千代の影を守らんや。千代の影をも守らん。

となつてゐる。通小町が「小野の小町も少将も、ともに仏道なり
にけり」と結ばれ、船橋が「真如法身の玉橋の浮かめる身とぞな
りにける」と結ばれるのと同巧である。これじたいのよしあしは
ともかく、これは権威に屈服したという単純な結果ではなく、霊
の鬼の能の志向する一方向であつた（その方向づけに鹿死院義満を中
心とする室町文化の荷い手たちを考慮することは、もちろん正しい）。さ
らに言えば、小町の授戒をさまたげる少将、後の行くえを追う基
経の魂霊は、舞台的構成としてはシテであり、冥途の鬼でも、け
つしてないけれども、遡源・沿革的には、ハシリの鬼の系譜を見
ることができるのである。

さて、船橋を論ずれば、どうしても錦木に言及せねばならない

であろう。八帖本にも、

一、鬼の霊の事、錦木、通小町、船橋、三番が頂上にて候。
その外かやうの類、之にて分別あるべし。

とある。錦木は五音によつて世阿作といつてよく、談儀の中にも、
その謡いぶりについての記載がある。錦木は船橋と風体が共通で
あるという以上に、後シテがツレをともなつてワキ僧の前に懺悔
の姿を見せ、ありし日の通い路を做ぶというくだり、その小段構
成、さらに文辞まで、酷似する（表）。

さきほど、通小町と船橋との面に触れたが、現在では、錦木は
三月月・怪土などをかけて、船橋型なのだが、八帖本では「霊の
瘦男」、元禄三年、谷口・伊勢屋刊行の下懸拾遺大成謡や、元禄
四年船戸・古藤・茨城刊行の頭註付き謡本などにも、瘦男の演出
が見えてゐる。錦木は、かく、通小町や船橋と共通するのだが、
二曲とははつきり異なる一風趣を持つてゐる。すなわち、錦木には
舞があるのだ。この舞は、こんにちでは、ほとんど男舞と区別が
なく、じじつ、男舞と呼ぶ謡本も江戸後期に出ているが、正しく
は黄鐘早舞なのである。謡の一部を異にするというに留まらず、
舞い手が異り、雰囲気も異なる。男舞は現在物のシテが舞い、その
意はだいたい祝言である。黄鐘早舞は霊の鬼の舞、魄霊舞であつ
て、ありし昔を今に返す望憶の遊舞である。前述の融は、たんに
早舞と称され、盤渉で吹かれた。盤渉の場合はゆつたりとした位、
黄鐘の場合は採みよせるていの位で、前者は太鼓入り、後者は大
小物ゆえ、おのずと、そのノリも変るのだが、本来、一つの舞を

| 船 橋 | 錦 木 | 備 考 |
|---|---|--|
| <p>〔出端〕 ツレ（カカル）「いかに行者……浮かむ身となるありがたさよ。」</p> <p>シテ「いかに行者……重き苦患を見せ申さん （一セイ）「泣く涙…… （クズシ）「帰れや帰れ……」 シテ「柱を戴く磐石の苦患 地「これ／＼見給へあさましや。 シテ「見我身者発菩提の功力を受けて言ふならく、奈落の底の…… ワキ（カカル）「いたはしやな…… ツレ「何事も…… シテ「……胡蝶の夢の戯れにいで／＼姿を見え申さん ツレ「よしや吉野の…… シテ「橋のとだえの……」</p> | <p>〔出端〕 ツレ（カカル）「いかに御僧……あらたつとの御法やな。」</p> <p>シテ「あらありがたの御弔やな…… いでいで姿を見せ申さん （二セイ）「今こそは…… 地「三年は過ぎぬ古の シテ「夢また夢に…… 地「……現れ出づるをごらんぜよ。 シテ「いふならく、奈落の底に入りぬれば…… ワキ（カカル）「ふしぎやな…… ツレ「かき昏らす心の闇に…… シテ「げにや昔に業平も…… ワキ「よし夢なりとも…… シテ「いで／＼昔を現さんと</p> | <p>ツレを先に立て、シテがその後立立つ型共通 角へノリ込、正へウケ、下ヲ見、左廻一順、 ワキへ向ク型共通</p> <p>莊子の故事、業平の歌を引く、文辞上のあそび共通</p> <p>懺悔の昔語り共通</p> |

（表一）

二調子に吹き分けるのであつて、序之舞や楽の黄鐘・盤渉の扱いのごとくであつたのだ。錦木を盤渉で吹く伝承だつて残っている^⑥。逆に盤渉の玄象が脇能之式では黄鐘、同じく海士の赤頭三段

之舞が黄鐘となつてゐる。
いま一曲、松虫が錦木と同じ扱いで黄鐘早舞である（敦盛・生田敦盛の黄鐘早舞については、いまは措く）。松虫が多少都会的風貌

を呈し、錦木が野趣を帯びるという違いは、むしろ、両曲それぞれの存在理由であつて、風趣はい通ずる。風体もまづたく同じ。蘆奥集では松虫に瘦男の演出があつて、前述錦木の元禄上梓の謡本などの記載と対応する。八帖本にも、「両座（筆者註。観世と金春）の対の能」として、「錦木と松虫」と見えるほか、

○錦木の囃、男の霊と之を云ふ……舞の事、薄（筆者註。松虫）の舞と同前なり。右二番は太鼓なき舞の中にての急なり。切はいかにも舞の位より引はへて、乗りて、軽く花やかに囃すべし。必ず舞ひ過ぎて、舞に草疲れて弛むものなり。よく心懸くべし……錦木・松虫の切抜かり候ひては太夫舞はれぬ能にて候。

○松虫の囃の事。錦木と同前なり。……舞は急の舞なり。同じく切は舞の位より弛み候はぬやうに心がくべし。沢山に花やかに打つべし。

などと記してある。ここに、関西の森田流（笛）では、松虫の舞に二段オロシを吹かない。大小鼓はオロシを打つても、笛は地ばかり吹き続けてゆくのである。オロシとは、いわば、舞の舞たるところで、地は神舞・男舞などみな同じで、オロシが特徴的なのだ。地は、龍神などの舞働にさえ吹く。しかるに、松虫は二段オロシを抜くのである。その理由を森田光風氏は「昔はカケリ（筆者註。ハタラクというとはば同義）であつたのが後世、舞となつたものである」^⑦からだと言っておられる。観世流でも、梅若系統の演出では、「鬼の舞」と称えて、位なく急調である。ただ観世

流では、松虫はいわゆる別能で、江戸時代、江戸の観世流では行われていず、したがつて観世大夫の書上には見えず、在京観世流者のもつばら行うところであつたから、伝承の断続はいかんともしがたいけれども、おそらくは初代梅若実翁あたりの、感覚的復元といえるのではなからうか。先代梅若万三郎氏に拠れば、梅若系統では、一調以外あまり出なかつたようだ。^⑧現今の一般の演出では、歛盃の遊楽遊舞であり、働がかりで舞つたり、目に泥のはいつた面をかけたたりすることは、かならずしもふさわしくない。最近、観世寿夫氏の童子系の面をかけた松虫の写真を見た。元禄十二年、小河多左衛門刊行の頭註付き謡本（前述の元禄四年刊行頭註本に対応する外組）に、「若男」と見えている。そろそろ演出の固定期にはいるこの頃に行われた処置の一つである。

花伝では、神の舞がしぜん鬼がかりになるのを、舞がかりに演じようとする努力がうかがわれたはずである。さきに、わたしは、高砂や融の現在残る急調オロシ抜き働がかりの異演出に古体をしのだ。神の舞、公家の舞は惣じて鬼の舞に発していた。ここにいる錦木・松虫は、通小町・船橋といった霊の鬼の物真似能に発し、それを歓喜・追憶の遊舞というかたちで、舞がかりに彩つたものだが、やはり、鬼がかりの古体を今に伝えているのである。

IV 「融」以外の公家（早舞）物の沿革

小論Ⅰでは、現行曲融の素性を調べたのだが、融のほかに、公家の早舞物として、玄象（絃上）と須磨源氏が挙げられる。海士・

当麻は、現在、早舞物であつても、公家物ではない。この二曲の後段は、風体上、構成上共通し、イメイジにおいて、かならずしも重なり合わないかもしれないが、まず姉妹曲といつていい。そして、いま問題にしているものと、類型をやや異にするので、いまは触れない。

近世、玄象・須磨源氏二曲はかならずしもポピュラーな曲ではなかつたようだ。したがつて統一が行われず、それがかえつて、資料的に役立つという結果になるのである。

観世流において、玄象は寛文の書上にはなく、江戸後期以来、弱法師・七騎落を加えて三曲、外組一般曲とは少し違つた扱いをして来たようである。天保十一年山本長兵衛から刊行した観世流外組以来、昭和十四年観世左近（元滋）校訂の大成版が刊行されるまで、外組五番綴り最終巻に三曲だけを収める。そのほか、型

付で、三曲を末尾に置くもの（蓋集など）、三曲を逸するもの（片山家伝の一本など）があり、おそらくは、後人加筆の型付もあるのではないかと思われる（別館二十八番の型付のくわしい関西でも玄象は遠い曲だつた。宝生流でも享保二年に演目に組み入れてい^⑩る。

須磨源氏は、五音に作曲者を付さずに「是ハツノクニスマノウラニ」と前シテのサシを挙げ（談儀にも音曲のことを述べたぐりに引いている）、世阿作らしいのだが、かなり改作を経たのではないかと思われる。江戸期では、前述の松虫と同じ別能で、観世流内において、本文や演出の異同が著しい。宝生流は天明四年組み入れ、喜多流は江戸期中断している。しかし、家元およびそれに準ずる家家の扱いはともかく、町人衆など趣味家の需要に応じて書肆が刊行した謡本群には、両曲はしばしば収められているのだ。

| 謡本 符号 | 謡 本 | | 玄 象（玄上・紋上） | 須 磨 源 氏 |
|----------|--------------|--------------|------------|---------|
| | a | b | | |
| | 天和3・山長・観・外・中 | 貞享3・六徳・外 | ハタラキ | ハタラキ |
| | | 貞享4・山長・下・小 | ハタラキ | |
| | | 貞享3・六徳・外 | ハタラキ | |
| d | 元禄12・小河・観・外 | 元禄12・小河・観・外 | ハタラキ | ハタラキ |
| c | 貞享4・山長・下・小 | 貞享4・山長・下・小 | ハタラキ | ハタラキ |
| b | 貞享3・六徳・外 | 貞享3・六徳・外 | ハタラキ | ハタラキ |
| a | 天和3・山長・観・外・中 | 天和3・山長・観・外・中 | ハタラキ | ハタラキ |
| 符号 | 謡本 | 謡本 | 玄 象（玄上・紋上） | 須 磨 源 氏 |

| | | | |
|---|----------------|--------------------------|------|
| e | 宝永2・宣風坊・下・小 | 働(早舞) | |
| f | 正徳4・谷口ら・下・外 | 働(ハヤマイ) 唐冠・法被・半切・腰帶・扇 | |
| g | 享保12・西村ら・下・囃・外 | 早舞 | |
| h | 宝暦12・松村ら・観・囃・外 | 働(ハヤマイ) | |
| i | 寛政11・山長・観・外・囃 | 舞 | ハタラキ |
| j | 享和1・越後屋ら・観・囃・外 | 早舞 | |
| k | 天保12・山長・観・囃・外 | ハタラキ | |

(表1)

- ・アラビヤ数字は年代
- ・山長は山本長兵衛
- ・六徳は西森六兵衛・吉田徳兵衛刊行のいわゆる六徳本(識語に「下懸」と記すが、金春流本家系謡本である)。
- ・観は観世流謡本、下は下懸り謡本。
- ・中は中版、小は完曲を収める小型横本、囃は囃子どころのみ収める中型横本。
- ・内は内組、外は外組。
- ・() 内は書き込み。
- ・空欄は所取しないもの。

いま、両曲の演出の変遷を見るため、古謡本の記載、ないし書き込みを一覧表にしてみた(表Ⅱ)。

これを一見して、両曲とも、本来働であり、江戸期にもなおその演出が行われていたことがわかる。融はその叙情的な性格から、

すでに童舞抄において、舞になっていた。もちろん、位は「急の急」であり、古体ははつきり残しているのだが、それを「幽玄」に、「ゆる／＼とまふ心持」を強調していたのだ。これは、融が比較的ポピュラーであつたために昇華が早かつたとも考えられる。

わたしの目に触れた範囲では、後世のもので、小書による特殊な働以外に、融の働はない。二曲は昇華が遅れているのである。玄象は、しかし、ここに表われた以前に、すでに舞の演出があつた。喜多流伝書のつぎの記載が目を書く。¹³

一 絃上 黒頭・唐冠にてサリとしたる神舞、或は舞働、ニモ阿様ナリトゾ、常憲院様（註、綱吉 依御物数奇、初冠・サ・ヌ、キ、早舞、只今ノ通可仕由被仰付候、当時ハ諸流共に中将にて致す也喜多流では常憲院綱吉と三代宗能との好みから、現在の風体による早舞物が始まつたという。黒頭・唐冠の鬼がかりを、初冠・指貫・中将の公家がかりに改めてゆこうとするところに、わたしは、能じたいの自己運動に加えて、当時の歴史社会的環境、元亀・天正を遠ざかるにつれて世を支配した泰平ムードの好みをも感ずるのだ。しかし、正徳年間にも、面は知らず、いまだ唐冠・法被・半切が残り（f）、天保に降つても、まだ働が残っているのだ（k）。元禄のものに悪尉・白垂・唐冠・狩衣とあるのも特異な観がある（d）。この風体で働なら、玉井のごとく、ずつしりとした位であらう。あるいはむしろ、案でもふさわしいではないか。ただし、この三資料とも、かならずしも、刊行の時期にその演出であつたとはいえない。当時の家元あるいは本格的な楽師の編纂にかかるものでなく、多分に書肆が資料を探索し、みだりに用いた形迹がないではない（dなどその可能性が十分である）し、kは、宝暦版の後刷りといえるからである。もちろん、根拠のない記載とはいえない。ただ年代と、各書奥付けにいうごとき素性とは、真偽の問題を残

すということである。また、玄象の働はかならずしも村上天皇が演ずるのではなかつた。c・dの記載や書き入れでは、龍神が働くか、村上天皇と龍神とが働、あるいはそれ以下を相舞したのである。cの書き入れに拠れば、龍神がシテ、村上がツレである。宝生流では、近年までそうであつた。しかし、本来、村上がシテ、龍神はツレ、そして働は発生的にはツレの龍神の役であつたと、わたしは考える。現在、観世に行われる玄象「働之伝」で、村上があの風体で働を舞うのは、おちつかない。ただ章句からいけば、前掲喜多流伝書のごとく、村上の所作である。能勢朝次博士は玄象の原曲を「興福寺東金堂細々要記抄録」貞和五年の条に見える「テンカクカタノウノシタイノ事」中、「ハシメノヲモサルカウ」に求められている。¹⁴植木行宣氏は、むしろ、「多武峯延年詞章」に見える大風流「廉承武琵琶曲事」が、玄象と発想を同じくするといつておられる。この系統の筋書きは伝説にも珍しくなく、古芸能にも採り入れられていて、どれに取材したかは、かたんにはいえないけれども、舞台上の構成、なかんずく後段のそれに関して、延年芸能の流れを汲むことは疑いを挿む余地なく、龍神はハシリモノであり、げんに、ハシリハのハヤシで発場させてよいのだ。左吉流太鼓方は「早笛（筆者註。笛の譜はハシリと同じ）一段、仕手ナレバ二段ニモ」としている。ツレならば、当然、ハシリであるべきで、これは、シテ・ツレの役柄が入れかわつたところから行われた改変である。因みに、竹生島の龍神は、現在の演出ではシテであるけれども、金剛や喜多の行う「女躰」の小書で

はツレである。この小書じたい、中興の創作といえるのだが、立てまえからは、龍神は弁財天の使いもの、ハシリであるはずだ。もし延年芸能ならば、延喜帝、現在のワキ大臣の主君が大臣たちを引きつれて登場し、弁財天や龍神からの祝福を受けるという手はずであろう。ここでは村上の風体と舞との公家化、幽玄化を指摘しておきたい。

須磨源氏はdにおいて、すでに面中将・狩衣（おそらく単狩衣であろう）・指貫でありながら、鬼がかりの黒頭をかぶるのが風体上おもしろい。後の融の白式はこのたくいである。「中より」とあるのは、太鼓の打込の中よりの意で、いわゆる「破ガカリ」であろうか。「早舞」と、舞の類型をいわずに、「早キ舞」と具体的にいつているのが目を引く。いつたい、早舞とはその名のごとく早キ舞であつて、責めかけ、揉みよせるていのものであつた。この舞を幽玄化しようとする意は、前述の八帖本の融のくだりに見られた。また八帖本にはこういう。

早舞の心持、早キ能には、万の調子甲りたがり、いとゞ能の早きに調子も甲り、鼓も競いかけて打ち候へば、立て板に水を流すが如し。能く乗り候へども位違ふ事あり。笛も調子を含ませ、謡も調子を乙らし、大小も心に陰を持ち手には陽を打ち候へば、己と善き加減に早くなり、本の位にゆくものなり。

「早キ舞」とは、この息づかいをいまだ伝えていたと見ていいのである。

金剛流のみにある松山天狗という曲は、上田秋成の雨月物語の「白峯」と同じ筋立てを持つ。この曲のシテ崇徳院の亡霊の舞うのが早舞である（ときとして楽にすることもある）。崇徳院の霊が闇浮に帰つて夜遊をなすうち、その陵に詣でるものとしてなく、荒れ果てたのを、憤り狂うところへ、天狗が二頭、早笛で現われ、叡慮を慶めるのであつて、女象と、その構成は似ている。高貴な人体が怒らんとする風情、早舞の演出となる。

また雷電は官亟相が死後いかずちとなつて内裏を襲うという筋だが、「宝生流では、徳川時代、その有力なる保護者加賀前田侯が菅公の後であるので、その祖神を雷電とすることを憚つて、後段を全く作りかへ、題名も「来殿」と書きかへた」¹⁶ものであつて、金剛流の妻戸と同じく、早舞を舞う。怒れる姿を高雅な人体に昇華しようとするとき、その風趣は、やはり、早舞を用いるのである。江戸時代のプレイヤアたちが、いみじくも鬼から公家への系譜を感覚的にとらえ、それを踏まえて手を入れているのが興味ぶかい。

あとがき

古曲融の大臣から現行曲融への変貌を契機に、古体の鬼から高貴な公家の風体まで、その軌跡をたどるのが、本稿の目的であつた。その歴史の変貌の諸相は複雑・多岐であり、記述がやや前後し、曲折したうらみがある。ただ、曲どうしが、おたがいに引つぱり合つて、それぞれの位置に、それぞれの存在理由を得ている、

その糸の脈絡はたどつたつもりである。そして、この作業をしてみて、黄鐘・盤渉を含めた早舞物は、前稿「大和申楽の芸質」に語つたものまねから幽玄への演能思潮によつて、鬼の風体が昇華した結果的産物であることが、系譜的に明らかになつたという気がする。

明日の能への裏づけとして、演出史を踏まえようとするとき、諸種の資料をして、その事実と演能意識の流れを語らせることが、その主たる作業となる。その、直接事実を語るべき資料を欠くのが、本稿の場合、古曲融である。その風体について断片的に語られた談儀の二箇所の記事に留まり、テキストも見られない。わたしは、かなり大胆な憶断を試みた。大方のご批判を待つものである。

注

- ① 本誌一四号所収、拙稿「大和申楽の芸質」(上) 参照。
- ② 現行下懸りの船橋がこれである。
- ③ 「六平太芸談」(旧版) 四四頁。
- ④ 本誌一五号所収、拙稿「大和申楽の芸質」(中) 参照。

⑤ 「ニシ木、ミチノクノシノブ」(五音)。

⑥ 「錦木の初めの語『くやし頼み』の『き』当らぬ也。直に云べし。いたはりて云所を似する程に、延ぶる也」(談儀)。

⑦ 森田光風著「要技類從」一一五頁・六一四八頁。

⑧ 森田光風著「要技類從」八一・一二二頁。

⑨ 「万三郎芸談」一二八頁。

⑩ 「觀世」昭和三十七年一月号

⑪ 「光源氏と名を呼ばる、此『と』文字、律にて突くべし。同じ声にては突くべからず。南阿弥陀仏、面白しといはれし節也」。

⑫ 表章著「鴻山文庫本の研究」謡本之部 四七七頁。

⑬ 「須磨源氏 此能は枯山様御時代流儀に有之、長寛公註、四代目長経公(註、五代目) 共御勤被成し也、其後中絶に及へり、故有て近來始る」(喜多流伝書。高林吟二著「芸道読本」第二卷に拠る)。

⑭ 高林吟二著「芸道読本」第二卷に拠る。

⑮ 「能楽源流考」三六〇・三六二・三六四頁。

⑯ 「風俗」第二卷第四号所収、植木行宣「延年芸能の展開」二六頁。

⑰ 佐成謙太郎著「謡曲大観」第五卷三三三頁。

○ 本稿に引用した面・装束付に關して、中村保雄氏にご教示を受けました。厚く御礼申しあげます。