

鬼から公家へ（上）

——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

以下つづく

はしがき

○いかれることには、とをるのをとゞの能に、鬼に成て大臣を責むると云能に、ゆらりきくとし、大になり、碎動風などには、ほろりと、ふり解きくせられし也（傍点筆者。以下同じ）（申楽談儀（以下「談儀」と略称する））。

○うかひのはじめの音曲は、殊に観阿の音曲をうつす。くちびるにてかるかといふこと、彼かゝり也——中略——後の鬼も、観阿、とをるのをとゞの能の後の鬼をうつす也。

彼鬼のむきは、むかしむまの四郎の鬼也。観阿もかれをまなぶと申されける也。さらりきくと、おふやうくと、ゆらめいたる魅也（談儀）。

鬼から公家へ（上）

談儀からうかがうと、観阿時代の融は、こうした鬼能であった。現行の融は、前段の望憶といい、後段の遊舞といい、むしろ夢幻的情趣を基調とする。融の古曲と現行曲との間には、だから、かなりの距離がある。年来、大和申楽の「ものまねから幽玄へ」という芸の流れをたどりつつあるわたしが、ことに鬼の昇華という問題に関心を持ったのは、これが契機をなす。本稿では、古曲融から現行融まで、くわしくは、古体の鬼から高貴な公家の風体まで、その間に散在する作品をたよりに、鬼物の軌跡を描き、その昇華の系譜を立ててみたい。したがって本稿は、旧稿「大和申楽の芸質」（じつは、つとに、この稿じたい、部分的修正の要を感じているのだが）の、いわば続篇であり、同じタイトルのもとに総括されるべき一章ともいえるものである。

古曲融と現行融とは、どんな関係にあるのだろうか。また古曲はどんな曲だったのだろうか。古曲の本文がぜんぜん伝わらないこんにち、その間の事情は、残念ながら明らかでない。分かる

のは、両曲に融の大臣が登場すること、風趣が両曲あい異なるということだ。これだけでは、新旧別曲か、改作・原作の關係なのか、いちがいにいえないであろう。夕顔をヒロインとする夕顔と半部とは別曲である。そして、いくつかの作者付を並べて読むと、両曲とも「夕顔（貌）」と称せられた時期がないではないらしい。同じ六条御息所を扱いながら、葵上と野宮に至つては、風趣の相違もはなはだしく、姉妹曲ともいえない。一方、世阿弥時に改作例も少くない。部分的演出に上演の都度手が加えられたということ以外に、根本的改作だつて珍しくない。嵯峨物狂↓百万、笛物狂↓丹後物狂という改作例をはじめ、静・自然居士・佐野の船橋などは、一つの名のもとに新旧両作があつたのである。

融の新旧両作を改作・原作の關係と考えるものとしては、おそらく寛文ごろに、その第一回が公儀に提出されたらしい観世大夫書上がある。同書上は、融を松風村雨などとともに「観阿弥世阿弥両作之分」に入れているのである。同書上を一覽すると、談儀・五音の記載を立体的に理解しようという態度がうかがわれるから、これは、談儀の、本稿冒頭に引いた記載と塩竈（現行融の古名。後出）を「世子作」とする記載とを立体的に理解したものと考えてよい。近く、佐成謙太郎氏も「もとは今昔物語に記されてゐるやうな融が幽鬼となつて現れる曲であつたのを、世阿弥が現行曲の如きものに改作したのでなからうか」といってお考えである。

能勢朝次博士は、書上を批判して、世阿弥作の融と「観阿弥作の『融の大臣の能』との關係の交錯から生じた誤であらう」とい

われ、小山弘志氏も「融の大臣の能」は……観阿弥作で、後シテが鬼になるものであつた。したがつて現行「融」とは別曲である」といわれる。

具体的な発言としては表章氏のもの、日本古典文学大系「謡曲集」上（以下「謡曲集」と略称する）の解説（横道万里雄氏か）が注目される。表氏は、いちおう「融の大臣の能は力動風の鬼能だらしく、現行曲の融（世阿弥 古名塩釜）とは別の佚曲のようである」といつつ、「但し、世阿弥自筆本雲林院と現行曲雲林院との相違の例の如く、融の大臣の能の後段の鬼が大臣を責める段を除き、改作して今の融ができたのかも知れない……」といわれ、^⑤「謡曲集」では、現行融と「観阿弥が好演したという鬼の能の『融の大臣』との關係はわからない」といい、「關係があれば前場の前半だろう」とつけ加える。^⑥ 新旧両曲の關係は、やはり風体・構成・演出の点から考えてみなければならぬであろう。そして、これが本稿の出発であり、終着でもあるのだ。

I 古曲「融の大臣」の復元

古曲融の大臣の類推的復元は、かならずしも易しくはない。まず、古曲融の大臣の能は鬼が登場した。今昔物語や宇治拾遺物語には、融には、大臣じしん、死後、幽鬼となつて、出現することが見えるので、鬼能といえ、失礼ながら、佐成氏や小山氏のように、「融が幽鬼となつて現れる」と早合点しかねないのだが、じつは、古曲では、融は鬼に責められているのである。談儀の記

載(本稿冒頭に引用)に拠ると、『怒れることには』と言つて融の大臣の能について述べ、続いて『砕動風には』と言つてゐるから、融の大臣の能は力動風の鬼だつたらし^⑦く読みとれるのだ。

さらに、談儀の諸記載を立体的に読んでみる。鶉飼は柏崎などとともに、もとは「ゑなみの左衛門五郎作」である。もちろん、世阿が「わろき所をばのぞき、よきことを入れ」て改作したので、現行曲は「世子の作」ともいふ。その「はじめの音曲は」「くちびるにてかるくといふ」「観阿の音曲をうつす」ものがあり、「後の鬼も、観阿とをるのをととの能の鬼をうつす」のである。もとになつた融の大臣の風体は、さきほどの同曲についての記載が「ゆらりきく」としていたのに対して、ここでは「さらりきく」としていたと記す。ここの「おふやうく」が、さきの「ゆらりきく」に対応する。「ユラリは大嵩などっしりした感じ」、力動風で骨太の風体であり、「サラリは敏捷さ、キキは鋭さを示すものであろう」。「さらり」については、近江の大王が得意とした天女が「さらりささ」としていたというのがフット・ノートとなりうらうらと思ふ。しかし、融の大臣の場合、「さらり」とあればとて、かならずしも砕動風の曲ではなかつた。「大臣を責むる」鬼として、後にいう「ハシリの鬼」のごとき「さらり」としたところがあつたのではないかということだ。談儀には「鬼の能、ことさら当流にかはれり。ひやうしも、をなじものを、よそにははらりとふむをほろりとふみ、よそにはどうどふむを、とどふむ。さいどうふうきは也」という、ことに金春あたりのか

かりに対して結崎のかかりを立てる記載があるが、「うかひの能に、『真如の月や出ぬらんく』のところは、『月や』から、きつくとひやうしにてもつて、『いでぬらん』て云て、ゆくあしをちうにもつて、どうどふむ」のである。これが一つ。つぎに、世阿は鶉飼を小ベシミの面をやつた。「小べしみは、世子きいだされしめん也。よのものきべきこと、今の世になし。彼めんにて、うかいはばしいだされしめん也。ことめんにては、うかいはほろりとせられし也」と談儀にある。融の大臣は力動風でほろりとはやらない風体のものであつた。ほろりが砕動風であること、冒頭の引用に明らかである。鶉飼を世阿は小ベシミ以外の面ではほろりとやつたのだ。小ベシミではらりとやるのが、常の鶉飼であつた。拍子を「どうど」踏み、はらりとした演じかたをする、これ力動である。融の大臣は、風体上、この鶉飼のサムブルとなつたのである。

表氏は古曲雲林院を、古曲融を考ふるよすがとされた。古曲雲林院は「これさえずでに改作かという疑い」^⑩が出るくらい、前段と後段の関係は、かならずしも緊密でない。これに、後世、さらに手が加えられたわけである。融の後段も「前段との連関はさほど密接ではない」^⑪というのだ。古曲雲林院の後段は、基経が二条の後をともなつて昔の有様を做ぶのであつて、構成は通小町と似ている。通小町は前段、姥の姿で小町が出、後段、ありし日の若い姿で小町の霊が出る。本来、小町は現在でいうシテなのだ。そこへ、

後段、深草少将が出る。雲林院は、そういう前後の一貫性がない。その点、が通小町と異り、しぜん「これさえすでに改作か」という疑問も出てくることにもなるのだが、後段は、まず共通している。

この二曲の鬼は、基経・少将の霊であつて、冥途の鬼ではない。三道に「後の出物、定めて霊鬼なるべし」という碎動風鬼（是は、形鬼心人也」と註する）である。

このほか、松山鏡・昭君・谷行の鬼、少し風貌の違うところで、談儀に見える古曲卒都婆小町の「みさき」が、この形と見ることができる。横道万里雄氏のいわれる「護法型」、わたしのいう「ハシリの鬼」（後出）である。これらは、けつして「ゆらりき〜」とはしていない。むしろ「さらりき〜」の風体なのだが、「勢形心鬼」〈三道〉、つまり冥途の鬼、地獄の鬼という点で、力道風鬼にはいるのである。昭君は、シテの老人が前段かざりて退き、ツレの姥のみ残るところへ、後段、胡韓邪单于の霊が後シテとして出るのだが、これは改作で、「シテの老人が最後まで残り、韓邪将を別人が勤めるのが本来だろう。すなわち『卒都婆小町』の古形や『護法』と同格か。後世までアイのないのを本則としたのは、そのなごりだろう」^⑩。谷行は、現行の観世流では行者は出ず、伎楽鬼神のみであるが、もとは、むしろ行者がシテ、伎楽鬼神がツレという立場であろう。観世以外の現行四流では、役柄がこれと逆になつてゐる。鶺鴒はいかがであらうか。「謡曲集」では、「前場に重点があり、前場だけで一応の完結を見てゐる。後場は世阿弥時代の増補かも知れない。『蟻通』『金札』などと合わせて考え

たい」といつつ、「またあるいは、シテは終りまで退場せぬまま、別役の鬼が出たのかもしれない。それだと、『松山鏡』型である。この能にはアイを出さぬ演出があるが、そのなごりかもしれない」^⑪として、昭君の場合と関連させて考えようとしている。

わたしは、こちらに賛成である。松山鏡・昭君・谷行・護法・鶺鴒等の鬼は、みな「早笛」で登場する。惣右衛門（金春）流の太鼓では、みな「早笛」としているが、左吉（観世）流太鼓では「早笛」と「ハシリ」とを分けている。延年に登場するハシリモノは、「素性」が異類・異形であり、「走」という芸を演ずる^⑫のだから、能の「ハシリの鬼」につながることにうたがないが、この点は、しばらくおこう。左吉流では、「早笛」はシテ、「ハシリ」はツレの登場に用い、前者は位あり二段、後者は位なく一段が原則である。松山鏡・鶺鴒は現在シテゆえ「早笛」二段であり、鶺鴒・輪藏・皇帝・舍利・大会・第六天の鬼あるいはそれに準ずる天部はハシリ一段であるのは、原則どおりとして、問題は、

谷行 ハシリ一段（仕手ナレバ二段ニモ）

昭君 ハシリ二段

護法 ハシリ一段（仕手ナレバ早笛ニモ）

檀風 ハシリ一段（二段ニモ 又頼ニ因リテ早笛ニモ）

としてゐることだ。シテの登場にハシリを打ち、またハシリに二段があるという型破りは、登場者の役柄が後世かわつたことから派生したものだと思われる。げんに、谷行の伎楽はハシリモノであり、行者のミサキであつた証拠に、「行者は……帰らせ給へば

伎楽もともに御先を払つて」という(ミサキについては後述)。沿革的に見れば、鶺鴒も松山鏡も、みなハシリの系統なのではあるまいか。惣右衛門流の前川光隆氏伝に拠れば鶺鴒は外道の早笛ゆえ、位を持たずに打てということであつた。下間少進の「童舞抄」(近世初期)に「一 出羽(筆者註。登場楽の意)早笛 急乃急」というのも、その系譜の類推に役立つであらう。

さて、出で立ちが後になつたが、いま問題にしているものを出で立ちをひとならべにして、その系譜を見よう。

昭君	胡韓邪將	小ベシミ	黒頭	唐冠	法被(狩衣)
鶺鴒	閻魔王	小ベシミ	赤頭	唐冠(輪冠)	法被(狩衣)
松山鏡	俱生神	小ベシミ	赤頭	唐冠(輪冠)	法被(狩衣)
檀風	熊野権現	小ベシミ	赤頭	唐冠	法被
護法	護法善神	シカミ	赤頭	／	法被(狩衣)
谷行	伎楽鬼神	シカミ	赤頭	／	法被
皇帝	鬼神	シカミ	赤頭	／	法被
輪藏	火天	天神	黒垂(黒頭)	輪冠(火天載)	法被(側次)
第六天	素盞鳴尊	天神	黒垂(黒頭)	走天冠	側次(法被)
大会	帝釈天	天神	黒垂	輪冠	側次(法被)
舍利	韋駄天	天神	黒垂(黒頭)	走天冠(輪冠)	側次(法被)
鶺鴒	鶺鴒	／	黒垂	／	唐織壺折

護法は「舞芸六輪」、檀風、鶺鴒は野上豊一郎著「解註謡曲全集」(それぞれ宝生・金春の演出)など、他は観世流大成版謡本の前付に拠つ

た。鶺鴒は子方ゆえ、とくに、面なく、唐織壺折にしている。また、カブリモノはなく、鶺鴒を載せた台をもつ。¹⁷⁾

右の表は、比較的右翼に現在のシテで出で立ちの立派なものを、左翼にツレで出で立ちの簡単なものを並べるように配慮した。これに拠ると、第六天・舍利のカブリモノが「走天冠」となつていゝ。登場楽の「ハシリ」と符合しておもしろい。談儀の記載に拠れば、古曲卒都婆小町の終段近くに、玉津島明神のミサキ、すなわち、御先払い、お使いものが出たことがわかる。この場合は鳥だつたようだ。現在、金春に残る鶺鴒には鶺鴒が出る。ハシリ一段である。江野島の替間「道者」では、やはり鶺鴒が出る。黒頭、鶺鴒の立てもの、鶺鴒の面、狂言の早笛で出るのが、ハシリと対応している。白髭にも「道者」を用いるが、早笛で出るのは鮎¹⁸⁾で、黒垂の上に鮎の作り物を立て、見徳の面を着ける。厚板・側次・大口(又は下袴)といふのは、両曲とも共通なのであらう。鶺鴒にも「道者」があるといふが、詳しくはわからない。後段、鶺鴒(子方)がハシリで出るゆえ、重複をことに忌む能においては、どういふ演出になるのであらうか。ほかに、山本東次郎家の古伝書に「みさきわにて言ふ也¹⁹⁾」といふのが見えるようだ。ともあれ、延年の異類のハシリから、こういうものを経て、最右翼の鶺鴒・昭君まで、ハシリの展開の系譜は、たどりうる。いまは、公家能への系譜を急ぐため、さしずめ、古曲融の復元を急ぐため、このことは、割愛せざるをえない。ただ、最右翼の鶺鴒の素性は、もう少し明らかにしておくないと、都合が悪い。

室町末期の「舞芸六輪」^②と称する装束付には

一、うかひ……後ハ常の鬼にハかはる。俱正神のてい也。すぎかふり、又ハたうかふりをきへし。うちつえを持。

とある。現在、松山鏡のシテが俱生神である。松山鏡の条を見よう。

一、まつ山かゝみ。してハおに。やかもちの心也。わき（筆者註。助演者の意、現在のツレ）ハいふれい。女いつる也。

さらに、やかもちの条には、

一、やかもち。してハ例式のおに也……おにハくしやうしん也とある。「童舞抄」には鶴飼についてこう記す。

一、後 唐冠 赤頭 鉢巻布 法被 絆切 又半切はかりにても 打杖 面小へし見

さらに、同書には、

鶴飼 松山鏡 野守 是等囃大形同事也 去なからいつれも色

ハ替れとも鶴飼は位至る能也……後の鬼常の鬼にあらず 冥途

乃鬼なり はたらき口伝也 松山鏡後冥途の鬼也 心持同前

とか、

一、此（鶴飼）きりうたひはいかにもはやくして仕舞はいかにもゆるくとする事なり 拍手につれて仕舞をはやくすれば

花うするなり 足踏はこまやかにすへし 惣別冥途の鬼と現

在の鬼と仕分様有之口伝

と見える。これらを総合して、立体的に理解すると、さきほどのハシリの系譜の理解を、いつそう明瞭にするであろう。左翼の黒垂・走天冠・側次は、右翼の黒（赤）頭・唐冠・狩衣へと動いて

行き、一曲の中でもこの運動は行われ、鶴飼では、打杖が中啓に動いているのである。因みに、世阿の二曲三鉢絵図では、力動風鬼は唐冠・狩衣エモンに描かれている。

さて鶴飼のシテを現在では閻魔王といひ、げんに、中啓を閻魔の笏に擬した型をするけれども、本来、松山鏡同様、閻魔のかたわらに侍る俱生神という鬼神なのである。テクストには、閻魔王とは見えていない。加うるに、みずからを「悪鬼」と称するのだ。松山鏡では俱生神が

いかに罪人何とて遅きぞ。片時のいとまと言ひつるに、冥官怒りをなし給へば、俱生神急ぎ苦患を見せよとの仰せを蒙り、瞋恚の燃え立つ熱鉄のしもとを振りあげて……

と責め立てる（延年のハンリ芸の佛を見ることができよう）が、これに見合う辞句が鶴飼にある。

それ地獄遠きにあらず。眼前の境界悪鬼ほかになし。そもそもかのもの、若年の昔より江河に漁つてその教おびたし。されば鉄杖教を尽し、金紙をよごすこともなく、無間の底に、墮罪すべかつしを……

である。鶴飼の俱生神は、松山鏡で閻王の片時のいとまを守らなかつた女の幽鬼を責めるように、本来、殺生戒をおかした漁夫の幽鬼を責めるのである（狂言の責めはこの系列である。政頼——鷺流では餌指十王——博奕十王などでは、鬼立衆が罪人を責めて閻魔の所へ落す。責めるのは閻魔の使であつて、能の俱生神と対応する。餓鬼十王——大蔵八右衛門派番外——朝比奈・馬口芳・八尾では閻魔自身が責

め、闇罪人・瓜盗人では、人が鬼の責めを敬ぶ。これらはみな、政頼・博奕十王の演繹である。能の歌占・生田敦盛は責められる側からの描写である。この鶺鴒は、談儀にあるように、融の大臣がサムブルをなしているのである。おそらくは殺生戒をおかす罪を重ねた漁夫の亡霊が鬼に責められなくてはならなかつたように、贅の限りをつくし、なお闇浮に執着する大臣の亡霊は、冥途の鬼に責められねばならなかつたのであろう。わたしの古曲融の類推的復元は、まずここらあたりにおちついてくるのだ。

ついでながら、古曲融の作者は、簡単に憶断できない。談儀の記載に拠つて、「観阿弥が好演したという」という程度に留まらざるを得ない。また談儀では、「観阿、とをるのをとるの能の鬼」という表現があるが、ここは鶺鴒のかかりについて述べたところで、音曲も観阿がかり、風体も観阿の鬼のかかりということであつて、観阿作という極め手にはならない。もちろん、融を、風姿花伝や談儀という静や嵯峨物狂の好演のように、観阿の自作自演曲ととれぬこともない。小山弘志氏は観阿説のようである。ただ、能勢博士が、「書上」に「観阿弥世阿弥両作」といい、「二百十番謡目録」に清次作とするのを、観阿作の可能性ありというテコにされるのは、もう、現在の研究の水準では、首肯しがたいであろう。観世元章の「二百十番謡目録」は、ほぼ「書上」に拠らうとしてゐるし、「書上」の記載に用いられた資料は、わたしどもの見うる資料以上に出るものではないと思われるから、さして、観阿の作品考察の論拠とはなりえないのである。

Ⅱ 現行曲「融」の素性

現行融は世阿作である。五音に、「トヲル ミチノクハイツク ハアレトシヲカマノ」と、とくに作者名を付さずに見えているのと、談儀に「しほがま」が「世子作」となつて見えているのから明らかである。「しほがま」は、現行融の古名、または別名である。世阿の音曲声出口伝に「しほがま」として挙げられているのが、現行融の章句である。金春禅竹の拾玉得花に「遠白鉢」として挙げられている「塩竈」には「とほるのおとど」という註記がある。横道万里雄氏は、融の後シテの「忘れて年を経しものを……」以下と、井筒(やはり五音によつて世阿作といえるもの)の後シテの「あだなりと名にこそ立てれ桜花……」以下とについて、その小段構成や節かかりの共通なものを指摘して、「世阿弥節」だといわれた。現行の謡いぶりでは、まさに別趣に聴きとれる両曲のこのくだりについて、融をヨワ吟に復元して、その同巧なものを示されるのであつて、卓見というべきである。小段構成と節かかりが共通であるから、しぜん、ハヤシの手くばりの共通性も附加されることになるのだ。

世阿のテキストを用いる現行融は情趣本意の公家能で、後段は舞の手ぶりを基調としているのだが、表氏が「融の後段は……：早舞をはじめ鬼能に通う強さを含んでいる」といつておられるように、その曲趣・曲調かならずしも雅びなばかりではない。間狂言

が、その語りで、大臣の河原院への執心、いまなお浅からぬであろうことを示唆し、加えてワキとの問答では、「今にも月の明明たる折節は。古塩を燃かせられたる様体。御沙汰ある由申し候」といつて鬼氣というに似た雰囲気を漂わせて退く。さて、後シテが出る。このシテは、月明のもと、荒れ果てた河原の院と、ありし昔の華麗・豪壮なる河原の院とをダヴルイイメージとして、「さすや桂の枝枝に、光を花と散らす粧ひ」と、やや凄愴の気味あいをさへ含みながら、かなり急迫した趣き、世阿のことはでいならば、「揉みよせる」ていの息づかいを見せる。現行雲林院や小塩と同装でありながら、このあたり公達舞というより魄靈舞である。そして、「ここにも名立つ白川の波の」という所から、「うけたりうけたり遊舞の袖」と早舞にかかるところまで、シテが曲水の宴のかたちを倣ぶ型をする。曲調のもつとも高まる箇所だが、ここに太鼓はめずらしく本頭を四つ五つ打つ。ここは古演奏でも同じであつたらしく、七太夫仕舞付にも「太大小トモニ打掛ツヨク頭タクサンニ」と記している。鶺鴒の、これに対応する箇所は「千里の外も雲晴れて真如の月や出でぬらん」であり、赤頭を把つて月を見たりする替の型があるのだが、同書を見ると、「打カケ……頭ヨリ……地頭」「太頭四ウツモヨシ」として、手くばり・氣組みは融と共通である。こうしたところに、かならずしも優雅な公家に昇華していない、魄靈の古趣を残すのだが、わたしは、融（はじめ公家の早舞物）に神能に通ずるものを感じる。ワキの待語にかけて、後シテ登場の「出端」が打ち出される。この

「出端」の氣組みは、脇能の「出端」と違い、かれが陽、これは陰であるけれども、どことなく、それと通ずる氣組みがある。また、早舞したい、現在の流麗なトーンで演奏されるが、名からして早舞であり、ハヤシの手くばりの随所に強みを残している。まず、笛のリズムが序之舞型でなく、男舞とともに神舞型である。また、太鼓では、シテが角トリの型をするときに打つ角ノ地が、短地から半刻・刻とスムーズにつづくのでなく、短地・打カケと強くいつて、一旦粒が切れ、改めて刻となる。これも神舞型である。小鼓（幸流）が常の長地でなく、早キモノ長地を打ち、初段のオロンを甲（カン・チ）でなく、頭（カシラ・タ）で打つのも、神舞型なのだ。

手くばりが共通ということは、現在、かなり曲趣が異つていても、いちおう、沿革的に見なおしてみる必要がある。急調の早笛ともつとも重厚な大ベシとが、同一系譜にのるのである（これについては、期を改めて書きたい）。天和元年上梓のいわゆる六徳本では、高砂・融ともに「舞急」であつて、記載は共通する。元禄四年上梓の船戸・古藤・茨城の連名の頭註付譜本では、融は、出端については「太鼓 越 急」舞については「舞 五段 急」と見えるのだ。融は、そのテクストからして、より幽曲風に動こうとするリリズムを蔵して、昇華は早い。「七太夫仕舞付」は「幽玄述懐、余情肝心なり」という。しかるに、「此節急の急なり」なのだ。この両面を統一するべく、「急の内にも幽玄の舞なればのひやかに舞へし、はやき舞をゆる／＼とまふ事心持有口伝 又しつ

かに心えぬればたるむ物なり 此儀肝心なり」と注意している。この曲調は今に小書演出に伝えられている。舞の舞たる部分ともいふべきオロシをすつかり抜いて急急之舞を舞う金春の「笏之舞」、終三段がやはりオロシなしの急之舞となる観世の「十三段之舞」「舞返之伝」等がそれである。かならずしも幽曲風でなかつた古演出のなごりである。脇能において、この小書演出に対応するものが、絵馬の力神の舞うオロシなしの急之舞、三日月の面をかけるオロシなしの高砂「八段之舞」(観世)、淡路「急急之舞」(金剛)等である。これらの神の舞は「舞がかり」ならぬ「働がかり」、いわば荒ぶる神であり、花伝にいう神の「鬼がかり」なるところなのだ。すれば、融も「鬼がかり」のなごりを今に留めることになるではないか。

花伝の物学条条、神のくだりを見ると、こう記されている。

およそ、この物まねは、鬼がかりなり、何となく怒れる粧ひあれば、神体じんでいによりて、鬼がかりにならんも苦しかるまじ。ただし、はたと変れる本意あり。神は、舞がかりの風情によろし。鬼には、さらに、舞がかりの便りあるまじ。神をばいかにも神体によろしきやうに出で立ちて、気高く、殊さら、出物にならでは神と云ふ事あるまじければ、衣裳を飾りてつくろひてすべし。

神は怒れる粧ひがあるから、神の種類によつては、鬼がかりになるのが、しぜんだということだ(ただ、気高く、舞がかりで演ずべき姿勢を要求する)。鬼は本来、怒れる風体のものなのだ。「鬼のシ

テの時は、いかにも強みを本と、怒れる心に謡ふべし」(八帖本花伝書)という。小寺金七氏(左吉流大鼓方)に拠れば、金剛謹之助翁は、「脇能はおこつていなければ舞えぬ」と広言したという。中村保雄氏は、男神にかける邯鄲男、女神にかける十寸髪の間際のしわが、怒れる風体のなごりだといわれた。

融の出でたちは、「童舞抄」や「七太夫仕舞付」では、「符衣」と記す。「舞芸六輪」には「きよい・かりきぬ」とある。「きよい」すなわち浄衣である。降つて「瀧奥集」では、「浄衣」が神官装束であるのに対して、「舞芸六輪」では、むしろ、放生川・道明寺・呉服・西王母等、男女両体の神の装束である。もちろん、驚の王が「きよい」なのだから、融は公家装束として使われているのだから、神からの流れは汲まないのだから。わたしは、少少、興味がある。現在、観世の、主として分家・梅若系統に行われる融の「白式・舞働之伝」(二者常に併用)の、舞働じたいは、曲水の宴をかたどるイロエ風のものだけれども、「白式」は風体上おもしろい。「舞働之伝」は文化九年の観世大夫書上に載つている。「白式」はない。しかし、船弁慶「前後之替」は、「白式」とことわってなくても白装束でやって来たのだから、同書上の「舞働之伝」は「白式」を含んでいるのだろうか。とすれば、やや古い伝承なのか、それとも、貴人筋のお好みなのか。ともあれ面 三日月・黒頭・初冠・白地着付・白地半切・白地狩衣(衣紋)・真ノ太刀

というもので(船弁慶の場合と同じ)、威厳と荒ぶる体とを合わせ用

いたのである。

次に、融のテクストの後段における小段構成法を、高砂・鶉飼と重ね合わせてみよう。もちろん、その共通点が即世阿的筆法と
いい得はする。井筒と融すら共通点があつた。フルに活用させて
もらうはずの三道じたい、世阿の手に成つている。しかし、曲は
がまつたく無関係であるならば、こんなきれいな重ならない
のではないか、という点が頼みであるのと、鶉飼の場合、談儀は
「わろき所をばのぞき、よきことを入られければ、皆世子の作成
べし」といいながら、そして、同曲の「かひもなみま」はじめ三
箇所と同じような懸詞の使われているのを指摘して、「せめて
『かひもなき身のうぶねこく』など云べし」と評しながら、現行
鶉飼は、やはり原作どおりであるから、あるいは、古体を伝える
構成でもあろうかと、これからの作業をするのである。

三道の「一、老体。是、大方、脇能の懸也」というくだりに見
える急の段（後段）の小段構成法は、

橋懸りにて、甲物・指声云ひ流して、一声上げて、後句は、
同音などにて、長々たぶたぶと上げ流して、云ひ下すべし。さ
て、責論義二つ三つづゝ謡ひて、かゝりたる音曲にて、軽々と
遣りかけて謡うべし。

というのであつて、実作として、高砂が、そのルールどおりであ
ることが知られるが、融がやはり、そのとおりの構成をなしてい
るのである。

鶉飼は、先に考察したように力動の鬼であるが、「勢形心鬼」
すなわち冥途の鬼たる「力動風鬼」は「瞋る態相の風体」であり、
「当流に不_レ得心。只碎動風鬼、以此風見風と成所」であつて、
その風体を排し、能本を書く場合の小段構成も記してないのだが、
鶉飼の後段の小段構成は、「形鬼心人」の「霊鬼」が現れる「碎
動風鬼」の書きかたに、まさに合致する。

橋懸りの指声、生き／＼と四五句云ひ掛けて、一声より舞台
際へ踏み寄りて、細かに身足を使ひて、物を云ひ掛け／＼、落
し曲あるべし。さて甲物十句斗、同音に早々軽々と歌ひて、も
しは又、責論議など三四つありてもよかるべし。急は、はせどし早曲・
切る曲せきなどを責めかけて、曲付すべし。

というのが、碎動風鬼の曲の小段構成法なのだが、同時にこれは、
さきほどの脇能の場合とほとんど同じ組み立てかたなのだ。一声
をくずしてゆくくだり、神の場合は、「同音などにて、長々たぶ
たぶと上げ流して」となつており、鬼の場合は「甲物十句斗、同
音早々軽々と歌ひて」であつて、構成は等しく、シテの風体上、
しぜん、そのかかりにおいて、品位を異にすることが読みとれる
のである。だから、実作においても、公家能融と重なつた脇能高
砂の後段の小段構成は、鬼能鶉飼と重なり合つてくるのだ。すな
わち、サンで始まり、一声を上げ、一声をしないでくずして段落
をつけ、ロンギになるのである。弓八幡は高砂と同じ真の脇能だ
が、一セイ崩シからノリ地になる。ここで舞になる。舞アトは
共通である。融と同じ公家の早舞物須磨源氏がこの弓八幡型であ

る。

小山弘志氏は、わたしがさきほど引いた三道の「老体」のくだりに、「脇の能には、尉など出でて似合ふかかりなれば、老体の風に定まるなり。この外、老体の能姿、品々によりてあるべし」と記すのに着目して、融は脇能以外の「この外」の老体の能姿に属するとし、高砂の前段のサン「たれをかも……」以下と融の「陸奥は」以下とを並べて、共通するものがあるといつておられる。^④ おそらく、音曲声出口伝の「塩竈」が「祝言」と「ばうおく（望憶）」の間に置かれているのからのご着想ではなからうか。

場合、同じ老いを叙べるのにも、高砂が長寿の喜びをいうに對して、老残を歎く哀傷性は否定し去れないけれども、秋を賞で、名勝を賞でる祝言性の流れるのは、注目に価しよう。下歌から上歌にかけては、一部、辞句の変更を試みることによつて、脇能に置き得るていものではないだろうか。この意味でも、融は神能のモジリともいえるのである。

早舞の性格を鬼の系列から把握し、公家能が規道に乗つてからの昇華は、ひきつづき考察するはずである。

註

- ① 三道や談儀に詳しい。
- ② 「謡曲大観」第四卷二二九頁。
- ③ 「観世」昭和10年11月号四八頁。「能楽源流考」一三八七頁。
- ④ 角川書店刊・日本古典鑑賞講座「謡曲・狂言・花伝書」一一八頁。
- ⑤ 岩波文庫・表章校訂「世阿弥申楽談儀」(以下「談儀」と略記)一一二五頁。

⑥ 日本古典文学大系「謡曲集」上二九五頁。

⑦ 「談儀」一一二五頁。

⑧ 「談儀」一二六頁。

⑨ 本誌二〇号所収、拙稿「大和中楽の芸質」下参照。

⑩ 「謡曲集」上一四七頁。

⑪ 野上豊一郎「大臣柱」所収、「通小町」のツレ女」「通盛」のツレ女」参照。

⑫ 「謡曲集」上一八一頁。

⑬ 「謡曲集」上一二六頁。

⑭ 「謡曲集」上一七四頁。

⑮ 「芸能史研究」11号所収、植木行宣「延年風流とその形成」。

⑯ 以下、左吉流の手は、観世元規著「観世流太鼓手附」に拠る。

⑰ 観世流でも古く(濶奥集)は、第六天のツレに狩衣があつたり、輪藏のツレが走天冠だつたりする。

⑱ 谷行および側次に替る法被はゾロでなく、肩上げである。

⑲ 「能楽全書」(旧版)第五卷三四四頁。

⑳ 森田光風著「要技類從」四一二五頁。

㉑ 山本東次郎著「間狂言の研究」四五頁。

㉒ 主に、法政大学日本文学会刊「日本文学誌要」第10号所収、片桐登翻刻、金春本に拠る。

㉓ 「無間の底に墮罪すべかつしを」でする、「扇ノ要ニテ下ヲサス」型がそれだといふ。また「空之働」では、働の中で、扇を笏に擬してかまえる。

㉔ 「観世」昭和10年11月号三〇頁。「能楽源流考」一三六〇頁。

㉕ 「観世」昭和38年6月号三九頁など。

㉖ もつとも、曲調の高まりを頭で表現することはあり得るのであつて、西行桜の舞にも、似我伝書に授れば、似我与左衛門は頭を重ねて打つ

たようであるが。

〔ことわり〕

○本稿の一部は、昨年九月十一日、立命館大学において開かれた「芸能史研究会」例会に発表したものである。

○本稿に引いた主なる伝書の本文は、次の諸本に拠つた。

凡姿花伝

岩波文庫本・西尾実校訂

三 道

日本古典文学大系「歌論集能楽論集」

申楽談儀

岩波文庫本・表章校訂