

# 鬼から公家へ（上）

——続・大和申樂の芸質——

味 方 健

もくろく

はしがき

I 古曲「融の大臣」の復元

I 現行曲「融」の素性

以下つづく

はしがき

○いかれることには、とをるのをとる能に、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）（申樂談儀（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、とをるのをとる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、ゆらめいたる跡也（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、こうした鬼能であつた。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、大和申樂の「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つたのは、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。したがつて本稿は、旧稿「大和申樂の芸質」（じつは、つとに、この稿したい、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つたのだろうか。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、風趣の相違もなほだしく、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。同書上を一覧すると、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へてよい。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」というお考えである。

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と、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ったらしく、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、「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。新旧両曲の關係は、やはり風体・構成・演出の点から考へ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は、「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』と言つているから、融の大臣の能は力動風の鬼だつたらし<sup>⑦</sup>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」ともいえる。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」ものであり、「後の鬼も、観阿とをるのをとゝの能の鬼をうつす」のである。もと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らう」<sup>⑧</sup>。「さらり」については、近江の犬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と思う。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、うどふむ。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でやつた。「小べしみは、世子きいだされしめん也。よのもののきべきこと、今の世になし。彼めんにて、うかいをばしいだされしめん也。ことめんにては、うかいを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、古曲融を考えるよすがとされた。古曲雲林院は「これさえすでに改作かという疑い」<sup>⑩</sup>が出るくらい、前段と後段の關係は、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」<sup>⑪</sup>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倣ふのであつて、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、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出来る。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」△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いる。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いないが、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 又頼二因リテ早笛ニモ）

とされていることだ。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、位を持たずに打つ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てであらう。

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。

〈曲名〉	〈役柄〉	〈面〉	〈カツラ類〉	〈カブリモノ〉	〈上衣〉
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	輪冠(火天載)	法被(側次)
第六天	素盞鳴尊	天神	黒垂	輪冠	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	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。<sup>⑦</sup>

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、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・舎利のカブリモノが「走天冠」となつてゐる。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、早笛で出るのは鯛で、黒垂の上に鯛の作り物を立て、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」といふのが見えるそうだ。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かないと、都合が悪い。



室町末期の「舞芸六輪」<sup>②</sup>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、まつ山のかゝみ。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」には鶺鴒についてこう記す。

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、

鶺鴒 松山鏡 野守 是等難大形同事也 去なからいつれも色ハ替れとも鶺鴒は位至る能也……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（鶺鴒）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にの鬼と仕分様有之口伝

と見える。これらを綜合して、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らう。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、鶺鴒では、打杖が中啓に動いているのである。因みに、世阿の二曲三駄絵図では、力動風鬼は唐冠・狩衣エモンに描かれている。

さて鶺鴒のシテを現在では閻魔大王といい、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、閻魔大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ぎぞ。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（延年のハシリ芸の佛を見ることができよう）が、これに見合う辞句が鶺鴒にある。

それ地獄遠きにあらす。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数おびたし。されば鉄札数を尽し、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。鶺鴒の俱生神は、松山鏡で閻魔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——鶺鴒では餌指十王——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いであつて、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・馬口旁・八尾では閻魔自身が責



め、闇罪人・瓜盗人では、人が鬼の責めを做ふ。これらはみな、政頼・博楽十王の演繹である。能の歌占・生田敦盛は責められる側からの描写である。この鵜飼は、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ったように、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ったのであろう。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、とをるのをとる能の鬼」という表現があるが、ここは鵜飼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」に拠ろうとしているし、「書上」の記載に用いられた資料は、わたしどもの見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」となっているのとから明らかである。「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「しほかま」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メージとして、「さすや桂の枝に、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、世阿のことはでいふならば、「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霊舞である。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」としていて、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、魄霊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。ワキの待謡にかけて、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、初段のオロシを甲（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ことがある。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いて、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う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、神体じんていによりて、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。

神は怒れる粧いがあるから、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、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眉間のしわが、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「蕙奥集」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ろうが、神からの流れは汲まないのだろうか。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 三月月・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・鶺鴒と重ね合わせてみよう。もちろん、その共通点が即世阿弥の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、世阿の手に成つてゐる。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、鶺鴒の場合、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ぐ』など云べし」と評しながら、現行鶺鴒は、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らうかと、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。

鶺鴒は、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、鶺鴒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、一声より舞台際を踏み寄りて、細かに身足を使いて、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いて、もしは又、責論議など三四つありてもよかるべし。急は、早曲・切る曲などを責めかけて、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、同音早々軽々と歌いて」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、鬼能鶺鴒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、一声をしだいに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きなりければ、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、高砂の前段のサシ「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。<sup>④</sup>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。融の場合、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」第四卷二三九頁。
- 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）一一五頁。

鬼から公家へ（上）

⑥ 日本古典文学大系「謡曲集」上二九五頁。

⑦ 「談儀」一二五頁。

⑧ 「談儀」一二六頁。

⑨ 本誌二〇号所収、拙稿「大和申楽の芸質」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（瀧奥集は、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」型がそれだという。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