

大和申樂の芸質(下)

味 方 健

もくろく

I はしがき

II 観阿系ものまね能の一類型

III 観阿から世阿へ 以上一四号

IV 世阿創作能における「大和」的性格 以上一五号

V 忠度を中心とする修羅ものの変貌

——修羅の系譜——

VI 結崎能と金春能など

VII むすび

V 忠度を中心とする修羅ものの変貌

——修羅の系譜——

はしがきにいう二十九曲のうち、いわゆる修羅ものについての記載は、つぎのとおりである。

通盛・薩摩守(筆者註、忠度)・実盛・頼政・清経・敦盛、かくの如きの軍体(能作書)

さつまのかみ さねもり よりまさ き(よ)常 あつもり……

是以上、世子作

大和申樂の芸質(下)

〈しづか〉 みちもり 〈たんご物ぐるひ〉 以上、井阿作

——〈へ〉で囲んだものは修羅ものでない—— (談儀)

世阿当時、世に好評を博し、したがって、新作のサンプルともすべき中に入れられたこれら修羅ものは、通盛を除いて、五曲すべて世阿作である。それも、松風村雨や、ひやくまんや、佐野、船はしなどのような改作(能作書・談儀に拠る)でなく、純粹に世阿の手になる作品なのである。第五奥儀の奥書きによつて、亡父観阿の遺訓をほぼ忠実に書いたとされる花伝に、「修羅」が説かれながら、観阿に、いわゆる修羅ものがないのは、「修羅」を考えるものが、だれしも、はじめにゆきあたる疑問であるが、観阿の修羅が古来の土俗芸能の「鬼」の芸統に立ち、鬼能の風体をもつて表現されるものであり、修羅かならずしも軍体(武者姿)とは直結せぬ概念であったのを、世阿が軍体に結びつけて、人間の修羅に昇華した事情が、金井・戸井田・伊藤三氏の順に、その所論を読んでゆくことによつて、あきらかにされるのである。花伝の「修羅」は、すでに世阿の昇華(おそらく、その修羅もの最低二三曲の成立を含めて)を経ての記述であり、能作書の「軍体」や二曲三鉢絵図の「軍体」とあわせ読むとき、世阿の修羅ものが具体例となつて、修羅の概念と軍

躰という風体とが、当然の形のように同時化され、そこに得られるイメージは、こんにちに伝わるそれと、質的相違は覚えない(ただ、右二書中、特定のことばづかいに、世阿より一代以前の修羅のおもかげを伝えている^④)。われわれの考える修羅ものは、世阿に始まり世阿に完成する(テキストの上で)。その世阿が「道盛、忠度、義常、三番、修羅がかりにはよき能也。此内忠度上花敷」(談儀)と語っているのは、修羅の系譜を考え、作品分析を行なうばあい、まことに象徴的なことばである。この三曲を中心に修羅の系譜と変貌を語る。

道盛は諸家が指摘されるように、世阿自身、かれから見れば低い世界を徘徊していた井阿の「ことばををき」(談儀)原作を「きりのけくして能(に)な」(同)したようで、「神の御前、はれのさるがるに、道盛したき也」(同)というくらい愛着を覚えていた曲である。井阿の原作をくわしくかがうよしもないが、軍躰の修羅の試案であり、井阿の世代からいつても、いわゆる修羅ものの濫觴であつたことはまちがいない^⑤。

世阿の修羅の作能態度はいわゆる幽玄化(叙情化・情趣化)と本説(原典)尊重とであつて、その系譜は、叙事的系列(かりにA)と叙情的系列(かりにB)とに分かれる。二系列を分かち基準は、①人物の本説における性格②テキストの構成・構想・詞章③世阿の用語なら「音曲のかかり」④舞のかかり⑤面⑥装束における相違である。①②④については、いちいち考察・分析を必要とするけれども、

③⑤⑥は、しごく明晰に系列を分かち。すなわち、③だいたい後段

に設定されるクリ・サン・クセがツヨ吟——いわゆるツヨグセ——(A)かヨワ吟(B)か、⑤平太(A)か中将(B)か(以下傍線を引くのは面の名)、⑥法被(袷)・半切(A)か長絹・大口(B)か(以下。。を付すのは装束の名)ということだ。田村・箆・兼平はAに属し、その掘り下げの極に位置するのが屋島であり、清経・俊成忠度はBに属し、その幽玄化の極に近いもの(主題ではその極)が忠度である。Aは実盛(笑劇または朝倉尉)・頼政(特殊面)という老武者を派生させた。世阿は「老・女・軍、これ三躰なり」(能作書)というが、これは老躰と軍躰との結合である。Bは経正・敦盛・生田敦盛(いずれも十六・敦盛・今若)という少年公達を生み出した。ことに敦盛は、一曲を笛の音をもつて彩り、袖を返して舞う(現行観世は中之舞)のであつて、世阿より一代前には思いもよらぬものであつた。これは、修羅の昇華というより、ミソをいえば、軍躰と女躰との結合(敦盛に小面をかける異演出までである)であつて、のちにいう忠度のばあいより、構成上、幽玄化の方法が思ひきつている。巴においては、はつきり女武者、女躰の修羅が出現する(敦盛と巴との演技上の相違は、前者は舞があり、後者はハタラキばかりであることだ)。道盛は、ツレ(小宰相局)を伴なうという古体で、サン・クセに一の谷の合戦の陣中を懐旧し、ひきつづき、合戦の前後の酒宴の描写は、項羽と虞姫とのエピソードを重ねて叙事詩的であり、愛姫との訣別を惜しむのは叙情的でもある。さればこそ、謡はツヨ吟であつて、ヒイロウは中将をかけ、だいたい単法被(長絹も)を着る。叙事的なツヨグセがあつて、中将系の面をかけ、袷法被と長絹に位置する単法被を着る(長絹も着る)ものに知章^⑥。

(敦盛・十六の類、替に童子とも)・朝長(中將)がある(朝長は前シテが別人格で、しかも女であるのが異例で、ひとつの可能性を試みたもの。その初回は、定家・野宮・井筒などの鬘ものと同じ構成でありながら、その実演に接すれば、女娃がすぐひと昔まえの戦乱の跡を歴々と描き、叙事詩的無常を实感させる)。通盛は、A・B二系列、そして、この第三系列(かりにC)の母胎的要素によつてかたちづくられている。

また、通盛の「うしろ髪ぞ引かるる」とカケリになるだんどりは特異であるが、カケリは、戦いの再現という素朴な発想に立ちながら、ありし日の懐旧・悔恨、勝利への貧婪な意志が妄執となつて、修羅の時が襲うという屋島・経政・俊成忠度などの形への発展を示唆するではないか。ここにもまた、通盛が修羅の系譜の発展的カオスであることがわかるのである。

「よし常」すなわち屋島は、A系列の極に位置し、昇華度の高い作品である。まず、漁翁が舟に浮かんでの前段のひとつだけ、わたしは、通盛の影響なしとしない。しかるに、通盛にいちじるしい、なりわいを嘆くことばが、はかなさに通じて、むしろ叙情に流れるのを避け、後段の英雄像を支えるべく、つとめて、厚みのある詩趣をねらっている。通盛の「憂きながら、心のすこし慰む」月を、こちらはあたまから「おもしろや」と賞でるが、かれにおいて、「暗濤月を埋んで清光なし」「西はと問へば月の入る、そなたも見えず」「燈暗うして、月の光にさし向かひ」と、月が彩りとなりながら、主題的景物としては、いざさかイメージが不統一なに対して、これは、

大和申楽の芸質(下)

「月も南の海原や」から「月に白むは剣の光」まで、波とともに、じつにそのイメージが鮮明で、主題的に統一されているのを見る。「もののふの、屋島に入るやつき弓の」という後の初回のばあいにして、語語あい寄つて、夜潮に浮かぶ、赤く焼けた叙事詩的な月が彷彿とされる。中入りに「しほ引く」といわず、「うしろの落つる暁ならば、修羅の時になるべし」と、叙事詩的なびびきとイメージをねらつたのは、つねづね、わかしの感服するところであるが、その逆巻く潮は、とりもなおさず「生死の海」の表象であり、その上に照るのは「真如の月」である。「生死の海に沈淪」する魂は、月影を追うが、波に千千とくだけて、把らえるすべがない。魂は月を求めて、因果律のままに、永遠に輪廻する。この苦渋を、僧に回向を乞わずに、みずからの行動性において克服せんとするところに、英雄的義経像が結ばれる。通盛にまさる屋島の構成の統一は、まだある。阿波の鳴門に一の谷の合戦を語る無理から、屋島はみごとに脱皮したのだ。「生死の海山を離れやらで、帰る屋島の恨めしや」「思ひぞ出づる昔の春、月も今宵に冴えかへり、もとの渚はここのれや……」と、執心は屋島へのみ却来し、かつての戦乱と「修羅道のありさま」との次元を同時化しているのだ。もちろん出で立ちちは、平太・法被・半切である。五音によつて世阿作とわかる鶴(ヌエ)と重ねあわせてみるがいい。ひまなき苦渋にいいよ容貌に峭刻さを加えた怪鳥鶴の亡心の影法師は、うつお舟に乗つて、波のまにまに蹠蹠とただよつてくる。そして、僧に過去の所業を懺悔すると、「夜の波に浮きぬ沈みぬ」去つてゆく。僧の向によつて一時の安息を得た魂は「涅槃に引かれて真如の月の夜潮に浮かみつ」現われ、

昔を飲んで見せる。「うつほ舟に押し入れられて淀川の、よどみつ流れつ……暗き道にぞ入りにける」と語り尽くすや、「山の端の月とともに海月も入り」、真如の月没した迷妄の苦海の夜潮に、怪鳥の魂もまた沈んでゆく。この次元の統一、イメーシの鮮明度、まさに世阿弥の性格を示す。そして、屋島と符を合するがときではないか。小西博士・草深氏は、パウンドの発見したという「イメーシの統一 (unity of image)」によつて、世阿弥の曲を分析しながら、どうして屋島・鶴にそれぞれ「浪」「夜潮」だけでなく、月も挙げられぬのであろうか。また、本稿執筆中の机辺に書肆から届けられた表・横道阿氏校注の「謡曲集」下(岩波・日本古典文学大系)に、決定的な資料のない定家を曲柄から禪竹作の可能性が強いとして、「禪竹関係の能」に配列しながら、^⑧どうして屋島を「作者を決定する確実な資料がない」として「世阿弥時代の能」にまわされた(「世阿弥の能」は「上」にある)のであろう。

こうして屋島をやや念入りに読むならば、おそらく勝修羅に祝言的効用を持たせようとして近世に設けられたらしい負修羅との区別は意味を失う。屋島の合戦において義経が勝利を得たことは、作品として見た屋島の主題になんの祝言的な意味をももたらさない。本来、祝言性を持つユウケン扇も、「あらものものしや」では、実盛の「無念はここにあり」に通ずる演戲的所作である。松に日の出の勝修羅扇より、うしおに落日のいわゆる負修羅扇を持つほうが、この曲にふさわしいとは、あまりに感覺主義であらうか。

忠度は世阿自身「上花也」と、井筒に対して用いた評語でもつて

自讃する。忠度のばあい、やはり、幽玄なるをよろこぶと見てよからう。

忠度は須磨を舞台とする。世阿はいう、「そもそもこの須磨の浦と申すは、さみしきゆゑにその名を得る」と。いくつかの先行文芸のうち、須磨にこの決定的な性格を与えたのは、行平の歌より、むしろ源氏須磨の巻である。世阿は「平家の物語の儘に書くべし」というが、屋島の構成において、その義経像の、ある再生を行なうか。これは、忠度を情趣的には源氏で彩つた。源氏の「またなくあはれなる」「かかる所の秋」を、春のあわれにアレンジするのは、新古今以来の手法である。忠度の主題的景物は花である。俊成の歿後、世を捨てたというワキは、須磨の一夜、一木の桜の木蔭に旅寝して、文字どおりの花武者(忠度の人格と桜のイメーシとが重層する)を夢想する。「花をも憂しと捨てたはずのかれが、「木の下蔭を宿」として、「花こそあるじなりけれ」と一曲が結ばれる(「修羅ものが主題歌を持つ、ほとんど唯一の例である。清経のばあいの「見るたびに……」や「世の中の……」も、ここまで一曲に喰ひこまない)。須磨の嵐は、むざんにも花の命を散らした。何びとかは知らぬが、その跡のしるしとして、一木の桜を植えおいた。きょうも、忠度の魂の影法師は、みずからへのいとおしさに、そのあたりへさすらつて来る。人は塩木にするべく「うしろの山里に柴といふもの」(源氏、須磨より曲中に引く)を採りに通う老人と思うであらうが、その柴には、みずからの魂に手向ける一枝の花が折りそえられてある。かれにとつては、須磨はことさら「余の所にや変る」はずであり、「須磨の若木の桜」をいとおしむのも道理すぎる話であ

ろう。後段、ありし日の忠度があらわれ、千載集に「行き暮れて」の歌が採られながら、「読み人しらす」とされたことに対して、「願はくは作者をつけてたびたまへ」と、執心のほどを披瀝する。それが、いつしか戦物語となり、岡部六弥太が、手にかけた公達のえびらを見れば、短冊がつけてあり、「行き暮れて」の歌がしたためられてあつたところから、ふたたび主題へ戻り、典雅な若武者は、花の蔭に消えてゆく。歌の執心を主題ともいふが、歌の執心も戦物語も、むしろ彩りのように扱われて、花と歌と公達を織りませた叙情詩篇に昇華されているのだ。

右のような事情であるから、当然、出で立ちは、中將・長絹・大口であるのだが、始めから、そう固定していたわけではない。通盛を出発点として、曲から曲へ展開・昇華していつた修羅の系譜は、忠度一曲においても、かなり変貌を遂げているのである。ちように、求塚から、定家・野宮・井筒と昇華しながら、定家一曲中において、変貌が見られた事情(拙稿「中」参照)と同じである。いま、手もとにある資料を一覧すると、つぎのようである。

イ、かつちう、ちやうけん……(花伝髓惱記)へ以下、傍点・傍線筆者)

ロ、太夫後 大口。単法。被_{右ノ肩}ヌゲ……面中將(七太夫仕舞付)

ハ、後太夫 面今若 式出若 外田村に同じ 但赤地大紋の唐織の着附に白地の法被紫地の半切 又白地大模様唐織に赤地の法被花色の半切など殊に吉 尤是は結構に少しつよく取合すべし(能楽蘊奥集)

ニ、面中將……長絹、着附・唐織、半切(大口にも)……(野上

大和申樂の芸質(下)

豊一郎「解註謡曲全集」——ただし松野奏風先生の挿絵は、半被・半切のように見うけられる——

ホ、面一中將又は今若……着附・唐織(縫箔ニモ)白大口又は色大口、模様大口 長絹又は単法被……(観世流大成版前付)

このほかに、わたしは、白平太をかけることがあるとも聞いた。右によると、忠度一曲の出で立ちは、かなり幅がある。天正

年間(十六世紀末)以前の成立とされる花伝髓惱記に、すでに長絹とあり、万治元年(一六五八)刊行の七太夫仕舞付も単法被に昇華しているかと思えば、江戸後期のものを載せるらしい蘊奥集に、「結構」とはいえ、法被・半切と見え、「少しつよく取合べし」という注意までついている。それにしても、はや、今若の演出が見えるのは、注目に値する。白平太から今若へは、やや距離がある。これらの断片的資料は、つぎにいうカケリの変遷を傍証として、古く、忠度の出で立ちは(色あいや模様はともかく、装束の種類は)、A系列と同じものを用いていたことを示すと見ていいのではなからうか。因みに、蘊奥集に拠ると、通盛・清経・五条忠度(俊成忠度)・朝長、みな法被・半切(五条忠度は着付けが唐織、通盛は繻入箔、つまり縫箔、清経・朝長はそれにならうことになっている)なのだ。実演記録として、永禄元年(一五六三)相国寺八幡の「石橋勸進能之記異本」に、朝長が「ツ・ハツキ(側次)」、正保三年(一六四六)勸進能(?)に清経が「下着唐織亀甲うろこかた段替龍ノ丸 半切赤地金龍ノ丸 法被紫地牡丹」であつたという。花伝髓惱記には、朝長は二箇所に出、一箇所は「ちやうけん」、一箇所は「はつひ(法被)・半切」となっており、清経は「ちやうけん」である。朝長に

「ソ。ハツキ。」を着たのは、こんにちの例をのみ見て、とくに、おそまつであつたとするのはあたらぬ。花伝髓悩記にはA系列の法被ものはすべて「袖なし」、つまり側次にもしうるようになっては後（各行や小鍛冶も「袖なし」であるのを見ると、法被の肩上げは後世のものかもしれない）。朝長は、だから、側次↓法被↓単法被↓長絹と動いていることになる。忠度と同種の変貌（幽文化）である。

つぎに忠度のカケリが問題となる。「皆皆船にとり乗つて海上に浮かむ」のあとに「働アリ無テモ信如常」とするするのは七太夫舞付、おなじく「カケリ」とするのが、貞享・正徳（十七世紀末—十八世紀初頭）刊行の下懸り本である。この演出は、現在、金春一流に残っている。宝生は「行き暮れて」、金剛・喜多は「木の下蔭を宿とせば」で、やはり本ガケリとなる。観世も「宿とせば」であるが、立チ廻りと称し、イロエ様のものを入れる。金春のカケリは、遠心的には戦鬪の急迫した気分を表現し、求心的には「戦鬪の中に陸に残つた忠度の焦燥を示す所作」¹⁵である。観世は大成版でカケリを立チ廻りに改めた。ただし、以前から演出には変わりなく、カケリガシラも地ガシラ（いずれも小鼓のやや激しく打つ手）もないし、緩急もなく長地（小鼓のしずかな繰り返しの手）を打つ。シテの動きも、ハタラキでなく、舞にいくぶん近く、それでいて舞わない、アユミにも似たノリである。花のもとを徘徊するのである。主題歌謡詠の間に挿入されるこの立チ廻りの主たる効用は、より情趣を助長するところにある。だからイロエといつてもいいのだ。沿革的には、金春の演出がもとである。しかるに、曲是の把らえかたが、幽文化してくるにつれ、観世の演出におもむくことになる。宝生・金剛・喜多

の不安定な形は、その過渡的段階において固定したものである。曲から曲への幽文化というならば、経正・俊成忠度・生田敦盛は、カケリではカカリが不安定であり、舞ではトメが落ちつかなくなる。だから、もし、演出の固定化が余儀なくされていなかつたら、カカリはイロエ（生田敦盛は別）、途中から修羅道の苦患のついで、カケリになくようなものになつていたはずである。敦盛も修羅なら、「御座船も兵船も遙かにのびたまふ」とカケリを入れ、「せんかた波に」となるべきを、そのまゝに、一くんだり、謡を挿入して、舞にしたのである。こうした変貌の一連の現象として、しぜん他の部分においても、ハタラキぶりが舞りぶりに動いてくるはずである。花伝（物学、修羅）にいう、「修羅の狂ひ、ややもすれば、鬼の振舞ひになるなり。または、舞の手にもなるなり。それも曲舞がかりあらば、少し、舞がかりの手使ひ、よろしかるべし……相構へて相構へて、鬼の働き、また、舞の手になる所を用心すべし」と。「鬼の振舞ひ」とは、ものまねがかりのハタラキぶりであり、A系列の屋島を極として、いかななく掘り下げられた（それは、かならずしも避けねばならぬものではなかつたのだ）。「舞の手」は幽文化なる舞ぶりであつて、B系列、ことに敦盛において成功している。そして、忠度は、一曲中に、その動きを見せているのである。

忠度において、後シテの登場楽「一セイ」を指摘してこの項を終ろう。ワキの待謡は一セイをみちびく。上懸りは「須磨の閑屋の旅寝かな」と結び、下懸りは「嵐烈しき気色かな」と結ぶ。いずれも夜嵐を叙するのであるが、上懸りのは、むしろ、花をいとおしんで、その花に対して浦風は凄きにすぎるといふのであり、下懸りのは、

嵐の烈しさそのものを、描写するのである。したがって、前者は本越シと称する正攻法の一セイ、後者は頭越シと称して、待謡にかぶせて、激しい手を打ちかけてゆく。これも、たんに流儀差というに留まらず、やはり、修羅がかりの忠度から幽玄なる忠度への動きが見せる一現象と解するほうがあたつていよう。すでに大口・単法被とするす七太夫仕舞付は、注意を与える。

間ノ謡果テソノマ、越事子細アリ 此出場常ノ修羅ニ相替テ余情アルヘシ 氣ヲハリテユルノト働ク 然間ハヤシモ太夫働ヲヨク心待テ打ヘシ

装束・型・ハヤシ、つまり忠度一曲の演出は、なべて、いわゆる幽玄に向かつて動いているのである。

VI 結崎能と金春能など

昭君という曲は、特異な構成の曲である。まず、土車・竹雪に残つているように、次第が三度返シである（上懸りの二度というのは、地取りが消えて、三度めの役謡を地がとるのである）。これはいうならば古体である。つぎに、古体というにしては、シテの人格が、前後変わり、その間、脈絡を保たないが、「謡曲集」にあるとおり、これは「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」し、「後世までアイのないの本則としたのは、そのなごりだろう」。その詞章からいつて、当然「キリは昭君が舞うのだろう」（この事情は池田弥三郎氏も指摘される）。とすれば、これまた、詞章の構成とともにまことに古風なものといわねばならぬ。

三番めに、中入りが特異なことである。シテは「散りかかる花

大和申樂の芸質（下）

や」と常座へクツロギ、後見が出し置く作り物の鏡台を両手に取りあげ、正面先に持ち出し（こんな型は例がない）、「もしも姿を見るや」と、両手で鏡台をにぎつたまま、鏡の中を見こみ、タラタラと下がつて平座、モロジホリをする。当節では天鼓や藤戸のように、アイが送りこむが、もとは走りこんだのかも知れない（アイの登場は後世である）。いつか、この曲が出たとき、小鼓が激しくつつこんで来る手で、しずめて平座、モロジホリにならぬため、けつきよく、手くばりを変えてやつたことがあつた。

四番めに、後シテが鏡に映つたいで、すべて鏡に向かつて型をする（小次郎信光は、この趣向を皇帝に採り入れた）。鏡に映つたいで、襟を左まえに合わすとも聞いた。

さて、この曲は五音に「ワウセウクン 金春曲 是はモロコシカウホノサトニ」とある。野々村戒三博士は、金春を毘沙王次郎であるうといわれたよしであり、田中允氏・小林静雄氏は、禅竹の祖父金春権守とられる。「謡曲集」には「金春系統の古い能」とある。父禅竹の歌舞髓記には、「王昭君 閑花風麗体……此風姿、殊に祖曲の一流を残す。一姿一言一踏の妙所あり」とある。「祖父曲」とは権守作ということか。ともかく、昭君は金春能なのである。金春中興の祖であり、能本をも達者に書きのこしている禅竹は、世阿弥の洗礼を受け、かれ自身、歌学・仏教・神道などをふまえたベダントイズムがあつたから、金春能を論ずる対象とはならない。禅風となると、この禅竹を介するほか、世代もくだり、おもむきもまた変わつてしまふ。とすれば、昭君は、ほとんど唯一の金春能といえる。

昭君は、前段、老夫婦が落ち葉をかきながら昭君をしのぶのも、

後段、胡韓邪單于が鏡に映つて見えるというのも、趣向を本意として立てられた構想であり、後は、ものまねがかりにハタラクのであるが、結崎系のもののように、主題の掘り下げに向かうというたちのものではない。いわば、これはわざを見せる曲である。中入りにしても、あて芸めいた匂いが、どうしても鼻につく。結崎能は観阿から世阿への系譜において、人間の業と輪廻の問題にきびしく対決するのをほとんど唯一の課題にし（求塚・卒都婆小町・通小町・定家・砧・野宮など）、元雅にいたつて、死を前にして命とぎりぎりに対決し、それを超えようとして一縷の光明をひたぶるに求めるもの（隅田川・盛久・隅田川・高野物狂・弱法師）に展開したのであるが、金春能はいかがであつたのだろう。禪竹は、はや、世阿を紹介した一世界であり、作品の系譜は、結崎能の発展のかげに、はかなく命脈を絶つてゆくのではあるまいか。

さて、金春を表望する人の芸風・風体は、いかがなものであろう。これまた、昭君の作者に擬せられる禪竹の祖父金春権守ひとりしか、資料的にあきらかにならない。だから、かれが昭君の作者であろうとなかろうと、かれの風体は、いま、必要になつてくるのだ。かれは談儀に抱れば、「いなかの風躰」ときめつけられている。「つねに出世なく」、「京中のくわんじんにも、将ぐん家御成」はなかつた。おそらく不評のゆえであらう、「京のくわんじん、二日してくだ」つてしまつたこともあつた。「たぶたぶ」とした音曲もなく、「さらりささ」と舞えもせず、「ゆらりきき」とした大ききさもなかつた。なによりも、かれが世阿に非難された理由は、幽玄なるべき「舞をばえまはざりし者」であつたことだ。世阿が舞を入れて演じ

ていた柏崎⁴⁴でも、「『なるはたきの水』と（云）て、舞さうに」して、すぐ「わがこ小二郎か」と再会のくだりとび、「さと入など」という「何共心えぬ」「くせごと」をしたブレイヤーであつた。同じ柏崎の「『さりの花さくいのうへの』とて、かさまへにあて、きとみし」に対しては金剛方から、「ちらくきりく」と、かへりなどしてとどめし」に対しては赤松氏から、それぞれ非難を受けている。海士の「『ちの下をかいきり、玉をおしこめ』などのかかりは、黒がしらにて、かるくといで立て、こばたらきの風躰」で、「女などにあは」ぬやりかたであつたという。

これらを見るのに、金春は、かならずしもヘタではなく、むしろある面には達者にすぎたため、達者負けして、能の節度をおかし、品格的におちたのであろう。ただ、舞えないという一大欠点をカバーするための苦肉の策ではあつたのだ。

観阿はものまねを基調とする大和にあつて、「幽玄無上の風体」（その幽玄がかならずしも高いものでなかつたにしろ）をも見せ、「鬼神のものまね、怒れる粧ひ漏れたる風体なかりける」（花伝）名手であつた。世阿が諸書に観阿を敬畏し、禪竹が歌舞随憶記に金春権守をほめるのは、わが流を尚び、父祖を慕う意識が混じているとともに、じじつその長所をも見たのであろうが、諸般の事情を勘案すれば、観阿と金春とを同日に論ずることができないことは、納得するに難くない。ただし、この金春の芸質は、かれ一人のものでなく、むしろ、金春系の芸質といえるのではないだろうか。そして、「先づ、物まねを取り立てて、物数を尽して、しかも幽玄の風体ならん」（花伝・奥儀）という結崎のほうは、近江に対しては、ものまねを

立てるが、同じ大和の金春に対しては、幽玄を立てていたのである。鬼能については、輕輕に論じられぬが、「殊さら大和の物なり」といい、「鬼の面白き死あらん為手は、極めたる上手とも申すべきか」といいながら、「鬼ばかりをよくせん者は、殊さら、花を知らぬ為手なるべし」といつて、「巖に花の咲かぬが如」(花伝・物学)き題体をねらうのが、そういつた事情を物語り、「そうじて、鬼といふことをばつゝに成らばず」「鬼の能、ことさら当りうにかはれり。ひうしも、をなじきものを、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」「子べしみは、世子きいだされしめん也……ことめんにては、うかい(筆者註、鬼能)をほろりとせられし也」(談儀・傍点筆者)というのも、同じ態度を示すものと解することができる。「動十分心動七分身」「強身動有足踏、強足踏有身動」(花鏡)のころえも、傍証になる。元雅歿後、だれよりも深く愛した禪竹に、世阿は佐渡から書状を送っているが、その中、ふしぶしに、女婿に対するねんごろな愛情を示しながら、おもてむきは、宛名にいう「金春太夫」に対して、「鬼ノ能……コナタノリウニワシラヌ事ニテ候」と、いちおう、筋を通して

しているのである。

さて、タイトルに「結崎能と金春能など」と掲げたのは、近江の風体との対比を行なつておきたいと思つたのであるが、さいきん、田中允氏がまとまりよく解説しておられるので、それにゆずりたい。また清田弘氏が昨秋の日本演劇学会に発表された「基について——近江能の研究——」(「金剛」五七号所収)は、さらに多くの示唆を与えるであろう。

大和申楽の芸質(下)

VII むすび

文化遺産(古典)であり、現代の舞台芸術でもある能にあつては、絶えず、遡源的ないし沿革的なもの持つ権威や底力と、発展的な意志とが奇妙に切れて、統一を求めて葛藤するのであるが、わたしは、能にたいに本質するものを流れの中に把らえることによつて、それ自身の志向性をも把らえようとする。小論のはしがきのことばでいえば、「能というジャンルのありかた」という課題である。小論はその一試案であつた。そして、附随的産物として、作品論から能本作者をみちびき出す方法、作品の系譜から、成立年次をみちびき出す方法の可能性を、ひとびとに問おうとするのである。

註① 「およそ、花伝の中、年来稽古より始めて、この条々を注す所、全く、自力より出づる才覚ならず。幼少より以来、亡父の力を得て人と成りしより二十余年が間、目に触れ、耳に聞き置きしまま、その風を承けて、道のため、家のため、これを作する所、私あらんものか」

② 金井清光「鬼能の系譜」(「国語と国文学」三十三年八月)

戸井田道三「世阿弥と修羅能——文化遺産の継承——」(「文学」第二十二卷第九号)

伊藤正義「世阿弥における能の形成」(「国語国文」(三十二年五月)

③ 現在の公達もののような絵を載せ、「これは軍体ながら、寵景の見風残らば、兒姿二曲の残花なるべし」としるす。なお、同書に「兒姿は、幽玄の本風なり」という。

④ 「修羅……よくすれども、面白き所稀なり……ややもすれば、

鬼の振舞ひになるなり」(花伝) 「軍体の風姿……急をば修羅、
懸りの早節にて入るべし」(能作書) —傍線筆者—

⑤ 戸井田道三「世阿弥と修羅能——文化遺産の継承——」(「文学」第二十二卷第九号) 表章・横道万里雄校注「謡曲集」上
(岩波・日本古典文学大系) など。

談儀「能書くやう、その一」「同、その二」の記載を綜合すればみちびき出される。

⑥ 小林静雄「能楽史研究」一二二ページ。

⑦ 「源平などの、名のある人の事を、花鳥風月に作り寄せて、能よければ、何よりもまた面白し。これ、殊に花やか(なる所)ありたし」(花伝・物学条条・修羅)

「仮令、源平の名将の人体の本説ならば、殊に殊に平家の物語の儘に書くべし」(能作書)

⑧ 現行の、なかならず上懸りのツヨ吟は古いものでないが、その称は江戸初期からある。世阿は音曲(発声)に「律呂」「横堅」という区別を立てる程度であるが、むしろ「修羅がかり」(既出)「けなげかる節懸り」(能作書)などに、ツヨ吟ふうの感じがある。

⑨ 世阿自筆本の写し現存。

⑩ 「ヌエ、指 カナシキカナヤ」

⑪ 小西甚一・草深清「世阿弥の作品と芸術論」(「文学」第三十卷第一号)

⑫ 小論「中」参照(筆者は世阿説)。

⑬ わくらはに問ふ人あらば須磨の浦に藻塩たれつつわぶと答へ

よ(古今集・雜・下)

⑭ ⑪にあげる論文に統一的イメージとして挙げられている。

⑮ 横道万里雄氏も「能・狂言はいかに上演・研究・味わうべきか」(「国文学解釈と鑑賞」三十三年十月特集増大号)や既出「謡曲集」上でふれておられる。

⑯ 野上豊一郎「解註 謡曲全集」第二巻・同「能二百四十番」。

⑰ 「実守(盛)」の項にいう「甲冑の体」の略。その前にある「八(屋)鳥」の「くんたひ(軍鉢)」と同義語。金井清光氏は「田村」論考(「国語と国文学」三十七年二月号)で、「田村」の同じ記載から、ほんものの甲冑を着たといわれるが、わたしは、そう読まない。

⑱ 堂本正樹、⑮に既出の「能・狂言は……」

⑲ 小論「上」註⑨、および八ページの卒都婆小町のカケリの記述参照。

⑳ ⑤にいうものの「下」。

㉑ 「能と先行芸能と」(「文学」二十五卷第九号)

㉒ 田中允「昭君の作者について」(「謡曲界」第四三号第四号)

小林静雄「能楽史研究」一一六ページ。

㉓ 小論「上」「中」参照。

㉔ 宝山寺蔵の世阿自筆本(写しか)には、「鳴るは滝の水」のあと、クリの前に「マイアルベシ」と注す。

㉕ 表章校註「申楽談儀」(岩波文庫)補註五七(一四〇ページ)。

㉖ 談儀の序「犬王」の項、小論「上」八ページ参照。

㉗ 「大和申楽と近江申楽との対立」(「解釈と鑑賞」三十七年六月)