

……男は、いかに見奉り給はむと思ひて、さるべき折にやありけむ、障子のかけがねのもとにあきたる穴を教へて、紛るべき几帳など引き遣りたり。

とあり、殊に「障子のかけがねのもとにあきたる穴を云々」との如く、中将は障子の穴から覗くあたりは、「このついで」の第三話の語り手の少将の君が、

たゞ人とはおぼし侍らざりしにゆかしうて、ものはかなきさうじのかみのあなかまへいでて、のぞき侍りしかば云々(このついで)と姫君を覗く場面とも頗る酷似してゐるし、特に右の場合「障子のかけがねのもとにあきたる穴を云々(手習)」と「さうじのかみのあなかまへいでて云々(このついで)」の趣向や語句は、全く一致することになる。「このついで」の語り手の少将の君が姫君の容姿について、

めのとだつ人などはなきにや、とあはれにおぼえはべりてと感慨深げに述べるのであるが、手習巻でも、浮舟自身が、親に今ひと度かうながらの様を見えずなりなむこそ人遣りならずいと悲しけれ。

と嘆くのであつて、これら同巧の間にも著述上の影響関係が推定されるのである。中将が浮舟の容貌をのぞいた後浮舟に、おほ方の世をそむきける君なれど厭ふにやせて身こそつらけれ。

大和申樂の芸質(中)

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

以上前号

IV. 世阿創作能における「大和」的性格

以下次号

V. 忠度を中心とする修羅ものの変貌

VI. 結崎能と金春能など

VII. むすび

IV. 世阿創作能における「大和」的性格

能の作品相互の関係は、じつに有機的・力動的であるから、小論も、しぜん、そういう性格を帯びてくる。この項についていえば、タイトルに掲げられることを、結果的に指摘するに留まらず、やはり、能作の流れを通して、とらえることになる。したがつて、前項のタイトル「観阿から世阿へ」の示す範囲に触れることにもなつてくるのだ。

大和申樂の芸質(中)

といふ歌を尼君から伝言させる。ところが「このついで」の方も少将の君がその女に、

おほつかなくきよ、そむくはたれとだにしらすながらぬるそでかな

と書いた歌を人に托して届けるといふやうに、この場合も又両者の描写の仕方は同筆となつてゐる。

以上の論証によつて、「このついで」の物語結構の組織は、帚木卷雨夜の品定め的手法に暗示を得、「このついで」の序曲と見るべき発端は梅枝の巻の冒頭箇所を典拠となし、「このついで」の三話見聞談中の第一話は、帚木卷の雨夜の品定めの中に見える頭中将と常夏の女との関係を典拠となし、その第二話は手習の巻で小野の庵主である尼君のところへ、婿の中将が浮舟を覗く場面から直接の影響があるし、またその第三話は手習の巻で浮舟が横川の僧都に乞うて髪をおろす場面に依拠するなど、「このついで」の著述材料は、全く源氏物語中のそれらの直接影響によつて創作されたものと臆断するのである。

昭和二十六年三月一日稿

昭和三十四年十二月三十日補

昭和三十六年一月十日再補

味方健

求塚は、五音の上に「モトメツカセ交曲サレハ人一日一夜ヲフルトタニ」と見えるから、観阿の手に成ることはあきらかである。談儀の、「拍子のつめひらき」の心得をのべた項では、「旅人の、道さまたげにつむものは……」のくだりの間(リズム)に触れている。プロットは、万葉集巻九に見える葦屋処女の伝説を骨子とする大和物語一四八段に拠つたと思われる。その点、観阿の作家的性格とあいまって、あとにとりあげる、伊勢・源氏・新古今などを踏まえる曲どもにくらべて、ずつと素材である。

求塚の後シテは、その約四分の三を作り物(塚)の中で演ずる。塚は前段、女の墓どころであつた、後段では、出でんとして出でやらず、留まろうとして、あらゆる責め苦にさいなまれる火宅の表象になる。そして、おしつづめられた、ぎりぎりの苦しみは、大きな動きを許さない。みずからの動作としては、面バカリワキヘアンツラフ(以下、カタカナ書きは、術語または型付けの抜き書き)ぐらい、あとは、「左右の手を取りて」と、かつて、彼女を争つたふたりの男の亡心に手を引かれる型、「頭をつつき髓を食ふ」と頭をおおう型があるが、これは相手からの強要による型である。舞はもろろん、はたらきごとをも挿む余裕は許されない。このような状態で、「光

は飛魄の鬼となつて、しもとを振りあげ追つたつれば、行かんとすれば前は海、後は火焰」と極限までくると、火宅の柱にとりつく型があり、じりじりと身を焼かれるままに、ついにその身はおき火となつて、作り物の中にうすくまつてしまふ。ここで、さらに、獄卒にしもとをあてられ、ひととき、火宅を漂い出て、「懺悔のありさまを見せ申さん」と地獄めぐりを見せるのである。ここに、大和本来のまなで、見せるという素朴な発想がこの象徴的方向をとる主題の中に姿を残しているのを感じる。

求塚後段は、このように、前段にかたられる人間の生の抗争の苦悩に照応して、死の安息を求めて、永劫に得られぬ苦悩を描く。ヒロインの、恋人をふたりながらあたにした罪は、永劫、浮かびきれずに責めを受けなければならない。そして、回向によつて、かりの安息を得るひとときには、「あら闇浮、恋しや」と、なお生前の妄執がよみがえつてくる。この曲を掘り下げてゆけば、このやや通俗的な因果観が昇華し、つぎにいう定家における、一切有情の輪廻の相の具象に近づこうとする。したがつて、観念として、結果的に両曲、いな、これを窮極の主題とする各曲をとらえるならば、べつだん、違はない。しかし、ステージに具象されてゆくものは、それぞれ、形象・表現における個性を持つている。これが、能本個個の存在意義である。

求塚は、テキストといい、演出といい、まことに具象的表現に満ちており、後段など、なまなましい、凄絶そのものの光景を演出する。ふたりの男の亡心、おしどり（ふたりの男が、彼女を争うて、おしどりを射る技を競つた。ふたりの矢はともにおしどりに命中し

た。そのおしどり）の化した鉄鳥、獄卒、火焰など、ある意味で、じつにリアルであり、塚のうちの魂は、これらに肉体的阿責を受けるがゆえに、豪も観念化されず、実体としての苦しみの姿をまざまざと見せる。こうした、表象界のものを感覚界へひきずりおろそうとする表現は、一曲を俗悪にしないばかりか、かえつて、象徴へおもむこうとする主題に実質的な厚みを加える。だから定家が書かれるにあつて、意識的・無意識的にこの骨ぶしは伝えずにおかれなかつたし、逆に、後世、この曲が自己運動して、定家的な意味でとらえられても、定家的世界に吸収されない個性をも持ちつづけるのだ。

定家を、ひとびとは、従来、なんというこなしに、世阿の作品として受けとつていようだ。その結論にはわたしも賛意を表すが、四座役者目録の記載が後人の付会であることはあきらかであるし、観世大夫書上（以下「書上」と略称する）と二百十番謡目録に拠つているとすれば、検討の余地があるといふべきである。

わたしは、Ⅱの項でとりあげた百万・自然居士・吉野静のばあいのように、定家の主題・構成・構想・演出などと、他の数曲のそれとの相関関係をみることによつて、世阿作を裏づけることが可能であると思うのだ（この実証は、稿が進むにつれて、おのずと行なわれるはずである）。

観阿の求塚の直後に世阿の定家を取りあげるとなると、かなりのへだたりを感じる。求塚は、詩歌・故事などを引きながら、若菜つみという野趣の横溢する前段をくりひろげる。こうした引用は、いわば菜摘み歌を飾るためのものなのだ（「妹背の橋も なか絶えし」）。
求塚と定家とは、このように、一見、対蹠的なまでの距離を見せるのであるが、この点を、やや念入りに分析することによつて、求塚から定家への系譜を読みとることが出来る。

定家は内親王のあとを追つて空しくなり、「執心の定家かづらと身はなりて、その御跡にいつとなく、離れもやらで罵・もみぢの、色こがれ、まとはり」、内親王はために、「おどろの髪もむすほはれ、露霜に消えかへる妄執」からのがれることができない。慕うほうも慕われるほうも、「たがひの苦しみ離れやらす」、いまなお、苦しめあつている——定家のこういうプロットは、求塚の、かつての日の罪（ふたりの男のまことをあたにした）の報いを、いま身にうけて苦しんでいるというものを複雑にしたもので、主題自身の深化の相をも見ることが出来る。すなわち、この、苦しみの報いをうけなければならぬ原因は、慕つたからでも、慕われたからでもない。そういう素朴な因果観を超えたものなのだ。したがつて、定家の執心がかづらとなつて内親王にまつわりつくというのも、ここまでくれば、もはや、かれの意志にとどまるものではない。宿命に奔弄されつつ、いく世にも渡つて、魂が執拗にまつわりあい、苦しめあわねばならぬ輪廻の相、その輪の外には出ることのできぬ因果の理の支配、これが、分析的にとらえた定家の主題である。そして、求塚も、すでに、ここに向かおうとする、みずからの志向を持つていることは、さきにも述べた。

つぎに、定家の後シテは、その約半分を作り物の中で演ずる。作り物は、求塚のばあいと同じく、前段はヒロインの墓しるしてあり、後段は火宅の表象となる。そして、この作り物の中で苦しみを訴え

などという主題とのひびきをねらつた句はあるが。定家は、前段、僧が時雨の亭に晴れ間を待つところからして、すでに風流のみであり、サン・クセなど、まさに和歌のつづりあわせである（もちろん、ひとびとのいうつづれ錦ではなく、ひとつの世界を現出するが）。だいいち、求塚前段の主題歌が、大和物語の「住みわびぬわが身投げてん津の国の生田の川は名のみなりけり」で、まことに直截的であり、赤裸裸な庶民の恋の物語をふまえるのに対して、定家は前段、「玉の緒よ絶えなば絶えねながらへば忍ぶることの弱りもぞする」を主題的に引いて、宮廷に秘められた忍ぶ恋をとりあげる。この歌を能本作者の感覚で敷衍すれば、まことに複雑な、むすほおれた情念が展開する。このように、テキストのなりたちとしては、両曲はかなりのへだたりを持つている。後段を演技的にとらえるならば、かれははた、らき、これは舞である。このことは装束と関係してくる。面、瘦女・鬘・鬘帯・着付、摺箔・色大口・腰帯などに、まず大差はないとしても、定家となると、求塚の白練壺折を脱して長絹を着する。前項（前号一五ページ）を読みあわせていただけならば、この意味が、いつそうはつきりとつかめるであろう。白練の袖は、上にはおる装束としては小さい。もちろん、唐織壺折でも舞は舞えるが、それは紅入り（いろいろいり。赤系統を含むこと）のばあいである。袖の小さい白装束ははたらくべきもの、袖がゆたかかで、ツユ（飾りひも）をつけた長絹は、袖を返して舞うべきものなのである。テキストについていうならば、当然、一方ははたらくべきを見せるべく、凄絶な詞章、一方は舞を見せるべく、雅趣ゆたかな詞章になつているところ、だれしもみとめうるであろう。

るくだから、作り物を出る契機、出たからの行動など、構成・構想について、多くの類似性を求めることができる。それをいま表示したのが、表Iである。

表 I

	求 塚	定 家
僧の回向	ワキ 「一夜臥す……とむらふ法の声立てて、」	ワキ 「夕べもすぐる月影……にとむらふ縁はありがたや。」
(回向文)	ワキ 「南無幽霊成等正覚、出離生死頓証菩提。」	(ナシ)
ヒロインの独白など	シテ(サシ) 「おう曠野人稀なり……電光朝露なほ以つて眼にあり。」 (一セイ) 「古憤多く少年の人、生田の名にも似ぬ命、去つて久しき故郷の人の、御法の声はありがたや。」 地 「あら闊浮、恋しや。」	シテ(サシの姿形) 「夢か……つたの細道。」 シテ(一セイがかり) 「昔は松風蘿月にことばをかはし、翠張紅閨に枕を並べ、さまざまなりし情の末、花も紅葉も散り散りに、朝の雲夕べの雨と」
苦しみの姿の現出	地上歌 「されば人、……さらば埋れも果てずして、苦しきは身を焼く、火宅の住みかごらんぜよ。」	地上歌(がかり) 「ふることも今の身も……さらばむぐらの宿ならで、外はつれなき定家かつら、これ見たまへや 御僧」

定家も、さきへのべた求塚とおなじく、後段、拍子にかかる(リズムに合う)地までは、定家かずらに身をいましめられて動くことはできない。僧の回向を受けて、「ほろほろと解けひろければ」と面をオコシ、かきあわせていた両袖を解く(「右左ノ袖ハネル心持ニアツライテ」(蘆奥集))のである。求塚は、獄卒にしもとを当てられて作り物を出、こちらは、僧の回向によつて出ることを得る。だから、求塚は、「懺悔」といつても、地獄の苦しきは現前して、こちらは、「報恩」の舞ゆえに懐旧の情さえ含んで舞うのであつて、まなんでみせるという要素は、さらに稀薄になっているが、「懺悔」「報恩」という作り物を出てからの行動の展開のしかたは共通しているといえるであらう。

定家のキリは、いわゆる大ノリで、談義的表現を借りれば、「たぶたぶと」風情よく謡つて、シテを舞わせるのであつて、求塚のいわゆる修羅ノリを、つよよと謡つてシテをはたらかせるのとは、おのずから異なるけれども、「おちぶるる涙の」「恥づかしやよしなや」など、文意どおりの型が付いている。なんといつてもキリにおける眼目は、「はひまとはるるや定家かつら」というくだけである。地謡は、「帰るはくすの葉の」とユルメ、つぎに調子ヲ改メ、底力を含んで「ものごとく」と出、「はひまとはるるや定家かつら、はひまとはるるや定家かつら」とくりかえす。シテは、「扇左ニ取造物左ノ方ヨリ内へ入 左ノ柱ヲ二返廻リ 二返目ニ右ノ手ヲ右ノ柱ハカケテ一返廻リ」(同書)という型がある。つまり、ものまね的に定家かずらのはいまつわる姿を写すのだが、比喩的、または観念的にはなく、定家の執心が内親王にいくえにもまつわりついで

	この間かなり違いが見られる。
僧の回向	ワキ 「あらいたはしの御ありさまやな。一念ひるがへせば無量の罪をも免るべし。」
(回向文)	ワキ 「種種諸悪趣地獄鬼畜生、生老病死苦以漸悉令滅。」 ワキ 「はやはや浮かみたまへ。」
ヒロインの感謝	シテ 「ありがたや この苦しみの際なきに、御法の声の耳にふれ、大焦熱の煙の内に、晴れ間の少し見ゆるぞや。ありがたや。」
懺悔・報恩の姿	「しかうして起きあがれば、獄卒はしもとをあてて、追つたつれば漂ひ出でて、八大地獄のかずかず、苦しみを尽くし御前にて、懺悔のありさまを見せ申さん。」
この報恩にいざさらば、あつりし雲居の花の袖、昔を今に返すなる、その舞姫の小忌衣。……	シテ 「ごらんぜよ 身はあだ波の立ち居だに なき跡までも苦しみの、定家葛に身を閉ぢられて、かかる苦み隙なき所に、ありがたや。」

離れぬ執拗さの具象を通して、因果の相を描こうとする。そして、かたちとしては、みずからの輪廻を含みつつ、定家のほうの執心をあらわすのにウエイトをかけたのに対して、つぎに、「形は埋もれて」と、「内ニ立 正ラミヤリ 平座 扇面ニ」(同書)当てて、その中に閉じこめられるみずからの魂の姿を描くのである。つまり、求塚とおなじく、僧の回向によつて得たのは、ほんのひとときの安らぎであつて、また苦しみの輪の中に帰つてゆかねばならない。このあたり、幽女の能(舞)に昇華されても、かかち、すなわち情趣美のみに逃げてしまわず、ものまねの能(はたらき)の精神を継承しているところに、「大和」の面目があるとわたしは考えたいのである。

さて、さきに、わたしは定家では、求塚の白練壺折を脱して長絹を着るといつた。もちろん、その他の部分、たとえは瘦女の面も、大口の色も、両曲それぞれに斟酌あつてしかるべきだが、面・装束の種類としては、それ以外は変わらないのが本来であつた。喜多などでは、かなり艶麗・高雅なおもむきをねらいながら、やはり準老女のような扱いで、瘦女をかけ、技術的には、老女の足を使つてののに対して、親世の定家は泥眼(または霊女)に緋の大口ということになつてゐる。したがつて、鬘帶・腰帯は、胴箔の紅入りを用いる。もちろん、老女の足など使わない。泥眼は葵の上の前シテなどにかける面で、怨みを含んだ表情を持ち、口は他の女面のような字でなく、逆U字で、目に泥がはいつており、女面としては、かなりなまなましい情念を表わすが、瘦女の衰えと凄さはない(定家は求塚とおなじく、その苦しみのために衰えているのであつて、年令

的には若かるべきものではある。これは、なにごとにつけても品よく、力や掘り下げをあらわにせず、内に内という観世の流是が、曲是(いつさいを含めた一曲の演出法、つかみかた)をある意味で純化させて来たのである。観世の求塚は、明和以後、いつのころからか退転していたのを、昭和二十六年、観世華雪翁によつて復曲されたもので、ある意味では新曲でもあり、また、観世分家(鏡之巫家。華雪翁は六代目鏡之巫)は、観世としては、曲の演出に、比較的つつこみがつよく、種種の点において宗家の伝承と相違する(定家を現鏡之巫氏が瘦女で演じている写真がある)から、求塚の瘦女(または霊女)という演出も、求塚が観世ですつと演じつつづけられていたら、あるいは、異なっていたかもしれないと思われる。これは興味ぶかい問題である。蘊奥集(観世流)の装束付けでは、求塚の後シテは泥眼である。金剛の求塚の後シテに霊女、腰巻、白水衣というのがある。これも、小論が問題にしている能自身の志向性が示す結果の一現象であろう。

「きぬたの能」は、能作書・談儀記載の、例の二十九番中に含まれていないし、世阿自身の手になる資料に、作者をつけたものもないけれども、談儀の記載によつて、世阿会心の作であることは、疑いない。世阿に関して、さして信の置けないいくつかの作者付けが、世阿説をかかげるのはともかく、書上が世阿作とするのは、おそらく、談儀の記載に拠つたものであろう。能勢博士・小林静雄氏・田中允氏ともに、砧を世阿作と断じておられる。また、談儀のこの書きぶりや、砧の曲がから見て、談儀にいう、大和の代表曲としての

を見せているのであるが、後段は、いかに昇華されても、亡父観阿のがつちりした筋骨をうけ継いでゆくことを、身を持つて披歴しているのである。

観阿作求塚は、この項にとりあげる諸曲への可能性を含んだカオスのごとき存在であるし、大和の骨子は以上三曲ではほぼ形づくられたといつてよい。

野宮——六条御息所は、源氏の愛情をなかばあきらめて野宮に籠もつていたところ、長月七日、源氏の訪問を受けた。彼女の魂は、その日が忘れられずに、いままなお、年ごとに、長月七日が廻りくると、野宮に立ちかえつてくる。この前段を受けて、後段は、いつそう、ひたぶるにヒロインの情念が旋律する。しかし、そのしきりなる人こいしさゆえに、彼女もまた、みずからの妄執に苦しむ人である。それに、ありし日、鴨の宮における葵上との車争いのながい経験は、いかにしても忘れることはできない。車争いの業因は、輪廻の小車となつて、彼女を責めつつけるのだ。

井筒はロマンティックな物語である。——いつも、井筒のところに寄つては、せいくらべをしたふたりの幼な子は、月日が流れて、たがいに恥じらいをおぼえるようになった。そして、いつしか人恋う年になで成長した。やがて、ふたりは、本意のごとく、ちぎりをこめた。井筒のヒロインはこの女性である。彼女の心情は、いまに変わらず、「むかしを」とこへの思慕を抱きつつけ、きょうも、恋しき人の冠・直衣をまとうて、月皎々たる寺井に水鏡を見るのだ。

定家・野宮・井筒三曲は、それぞれ踏まえる原典を異にする。原

「かの十番」のうちに、砧は当然含まれるものようである。^⑥

砧は、形而下的にいえば、一曲を通じて、夫への愛着なのだが、本質的には、もはや声屋の何某の妻としての問題ではない。夫への執着ゆえに空しくなつた彼女は、死後なお、その執心を離れられないというプロットといい、「火宅の門を出で」ぬまま、「廻れ廻れども生き死にの海」を離れぬ「因果の妄執」の描きかた(その昇華の度あい)といい、求塚と定家との中間に位するのが砧であるということになる。主として問題にしようとする後段についていうならば、砧は、女もので、かなり型が多いけれども、いつさい、舞の手ぶり・リズムは用いない。涙が砧に落ちかかる型、呵責の声に耳・頭をおおうてうずくまる型、輪廻を表象してきりぎり廻りコム型、衝動的情念を表わす膝を打つ(または打チアハセする)型、ワキ(夫)に責めよる型などをアクセントとして、たちはたらく。面は本来、瘦女、装束は、無紅(いろなし。赤系統を含まないもの)の大口に白綾壺折である。つまり、求塚のとおりである。だが、砧じたいの曲柄と、それに解釈を与える観世流の流是とは、泥眼(または霊女)、腰巻壺折という演出を生み出したのである。いま、求塚・砧・定家と、横に並べて相関性をながめ、縦に並べて流れを見るならば、そこに、多くの意味を発見するはずである。

砧は、前段、あたかも唐詩(李白の「子夜呉歌」あたり)と重層するがごときイメージを描き、蘇武の故事をふまえ、朗詠の詩句や和歌などを用いてゆたかに章句を飾りつつ、主情的に夫遠行の聞怨と慕情を昂揚させてゆくところに、世阿の貴族サロンのなよそおい典とのダヴルイメージをねらおうとするのが、能の構想の常套手段であるとすれば、三曲それぞれに、おもむきを異にするのは当然なことだ。すなわち、定家は中世(新古今)的なものぶかさがあり、

表 II

序	破		
	後	中	前
定家	クリ サン クセ ロンギ(中入り)	シテ・ワキの問答 カケアヒ 初同	引きつづき シテ・ワキの問答
野宮	クリ サン クセ ロンギ(中入り)	初同	〔次第〕でシテ登場 次第 サン 下歌 上歌
井筒	クリ サン クセ ロンギ(中入り)	初同	〔次第〕でシテ登場 次第 サン 下歌 上歌

求 塚	野 宮	定 家
<p>シテ(コトバ)「いかなう御僧、この苦しみをばなにかか消けたまふべき」</p> <p>ワキ(シ、合ハズ)「げに苦しみの時きたると、いひもあへば塚の上に、火焔ひとむら飛び覆ひて、</p> <p>シテ「光は飛魄の鬼となつて、</p> <p>ワキ「しもとをふりあげ追つたつれば、</p> <p>シテ「行かんとすれば前は海、</p> <p>ワキ「うしろは火焔、</p> <p>シテ「左も</p> <p>ワキ「右も</p> <p>シテ「水火の難につめられて、</p> <p>ワキ「せんかたなくて、</p> <p>シテ「火宅の柱に、</p>	<p>シテ(コトバ)「いかなる車と問はせたまへば、思ひ出でたりその昔、</p> <p>(シ、合ハズ)賀茂の祭の車争ひ、主はたれとも白露の、</p> <p>ワキ「どころせきまで立て並ぶる</p> <p>シテ「物見車のさまざまに、ことにときめく葵上の、</p> <p>ワキ「御車とて人をはらひ、ちさわざしたるその中に、</p> <p>シテ「身は小車のやるかたもなしと答へて立ておきたる</p> <p>ワキ「車の前後に、</p> <p>シテ「ばつと寄りて、</p>	<p>シテ(コトバ)「あらありがたやげにもげにも。これぞ妙なる法の教へ。へ。」</p> <p>ワキ(フシ、合ハズ)「あまねき露の恵みを受けて、</p> <p>シテ「二つもなく、</p> <p>ワキ「三つもなき</p> <p>ワキ「三つもなき</p>

井 筒	井	筒
<p>地(合フ、修羅ノリ)「すがりつきとりつけば、柱はすなはち火焔となつて、火の柱を抱くぞとよ。あらあつやたへがたや(五体はおき火の黒煙となりたるぞや—現行観世なし—)。</p>	<p>シテ(合ハズ)「はづかしや。昔男に移り舞、</p> <p>地「雪を廻らす、花の袖</p> <p>(序之舞)</p>	<p>地(合フ、修羅ノリ)「ひとびとなが多にとりつきつ、人だまひの奥に押しやられて、物見車の力もなき身のほどぞ思ひ知られたる。</p> <p>(平ノリ)よしや思へばこれとても、報いの罪によももれじ。身はなほ牛の小車の、めぐりめぐり来ていつまでぞ。妄執をはらしたまへや。</p> <p>(平ノリ)この報恩にいざさらば、ありし雲居の花の袖、昔を今に返すなる、その舞姫の小忌衣。</p> <p>地(合フ、なかば修羅ノリ)「一味の御法の雨のしたたり皆うるほひて、草木国土、悉皆成仏の機を得ぬれば、定家かつらもかか涙もほろほろと解けよごれば、よろよろと足弱車の火宅を出でたるありがたさよ。</p>

<p>シテ(合ハズ)「月やあらぬ……</p> <p>地(大ノリ)「ここにきて、昔ぞ返す、在原の、</p> <p>地(大ノリ)「寺井に住める、月ぞぞさやけき。月ぞさやけき、</p>	<p>シテ「野宮の、月も昔や思ふらん。</p> <p>地(大ノリ)「影さみしくも、森の下露、森の下露。</p>	<p>シテ「おもな舞の、ありさまやな。</p> <p>地「おもなや おもはゆのありさまやな。</p>
<p>シテ(合ハズ)「月やあらぬ……</p> <p>地(大ノリ)「さながら見みえし、昔男の、冠・直衣は女とも見えず男なりけり。業平のおもかけ。</p>	<p>シテ「身のおきどころも、あはれ昔の、</p> <p>地「庭のたたまひ</p> <p>シテ「よそにぞかはる。</p> <p>地「気色もかりなる</p> <p>シテ「小柴垣。</p> <p>地「露 うちはらひ、訪はれしわれもその人も、ただ夢の世と古りゆくあとなるに、たれまつ虫の音は、りんりんとして、風茫茫たる野宮の夜すがら、なつかしや。</p>	<p>シテ「もとよりこの身は、</p> <p>地「月の顔ばせも</p> <p>シテ「くもりがちに</p> <p>地「かつらもまゆずみ</p> <p>シテ「おちぶるる涙の</p> <p>地「露と消えても……</p>

世観と「あはれ」とをやどし、後者は伊勢的な素材な慕情がただよふというふうな。けれども、三番めものとしての情趣と情念の描きかたには、共通したものがある。

野宮・井筒となると、ことに上懸りでは、きれいことにすませてしまおうとする傾向がある。たしかに、曲じたい、情念の質は叙情化されてゆこうとする。しかし、その底を流れるものををつかむことこそ、能に、意味と方向を与える重要な鍵となるのである。

さて、世阿は、能作書に能本構成のルールをのべている。このルールに乗っているものは、なんといつても、脇能が多いであろう。砧は、さきについてたように、世阿会心の作と思われるが、前段、かならずしもこのルールに従っていないところがある。むしろ、砧とおなじく、クリ・サン・クセを持たないけれども、観阿の求塚の前段のほうで、これに近いといえる。定家は、シテが呼びカケで登場する点と、カタリのひとつだりが挿入されている点を除けば、ほぼこのルールに忠実な構成である。前段、面(こんにちでは、各流の本面とする女面)・装束(摺箔・唐織着流し)において定家と共通し、構成・情趣において近いのが、野宮・井筒である。いま、前段の構成を表示すると、表Ⅱのようになる。これによつて、構成において、三曲の前段が同系統であり、野宮と井筒はまったく一致することがあきらかとなる。

つぎに表Ⅲを見ていただきたい。これは、野宮の後段を中心として、求塚・定家・井筒の後段との相関関係を示したものである。

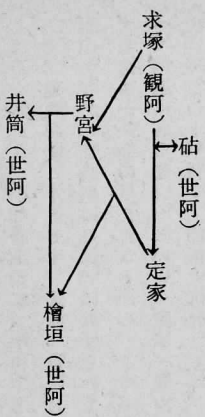
求塚と野宮とは、面・装束・情緒みな異なり、まったく独立した二種の作品のごとく理解されている。しかし、④の箇所は、ま

たく同巧である。一方は地獄の苦しみ、一方は車争いの焦燥とそれ
 にまつわる閻怨を中心に、シテ・ワキはカケアヒを語り、トーンが
 高調されてゆき、ぬきさしならぬところまで緊迫すると、俄然、堰
 が切れ、地謡が引きつく。そして、シテはそれぞれ、火宅の柱に
 とりついて身を焼かれる型、葵上がたのひとびとに、人だまの奥
 に押しやられる型を、ものまね(はたらき)的に演ずる。野宮のよう
 な雅びな曲にして、その演技を支えるべく、この箇所にかぎり、求
 塚とおなじく、修羅ノリが用いられているのである(やはり、演技
 を支えるのに、それにふさわしい詞章と節とリズムとがある)。こ
 のあたりに、大和の精神が受け継がれているのを見るべきだと、わ
 たしは思う。定家のこの箇所は、表現としては、もつとも静かで、
 すこしおもむきが違う。かりに④としておいた。

⑧の箇所は、野宮・定家に共通するものがある。両曲とも、一小
 段落を劃して、改めてつぎの演技に移るのだ。謡いぶりは両曲よく
 似ており、舞の序曲的機能をも持つ。野宮のこの箇所に、文意にあ
 わせて、大キクニツ廻リコムという型(もちろん、妄執の輪廻を表
 象する型)が付いている。車争いの再現のこととて、章句と
 もども、それとひびきあつて、因果律を具象・現前せしめるのに、
 効果をおさめる。定家では、キリでするべきしごとをここでするか
 ら、キリは、執心の種である車に乗つて「火宅の門をや出でぬらん」
 と、法の道へ解脱してゆく。ここはさきに触れた砧のキリと同巧で
 ある。

◎⑩は省略して⑨であるが、定家はしばらくおくとして、井筒
 では、主題歌「井筒のつにつにかけしまろがたけ……」の心で、正
 や野宮が格段に昇華された形であつて、いかに昇華されようと、観
 念化されず、閑寂に冷えても、主題への執心は執拗で、表現は具象
 性を失わない。これが、大和の芸術の面目なのである。

さて、この項は、定家・野宮が世阿の作品であると仮説を立てて
 出発したような感じであつたが、ここまで来て、能作の流れに立脚
 して、構成上、また構想上、そういえるということが証拠づけられ
 たと思う。求塚は観阿であり、砧は世阿である。そして井筒は、五
 音の上に、とくにだれとも名をしるさずに、「サナキダニ」と、サ
 シの冒頭の句を挙げているから、当然、世阿の作である。談儀には、
 世阿が自讃している記事が見える。定家について、信すべき資料の
 ないことはすでにのべた。野宮に世阿の名を挙げるいくつかの作者
 付けは資料的に信用しがたい。世阿に関して信の置ける資料は、野
 宮を記さない。しかし、この項ののべてきた数曲の相関関係(つぎ
 にいま一度図示する)によつて、定家・野宮も当然、世阿の手にな
 つたであろうと、わたしは考えている。



ただ、図における矢じるしの方向は、昇華され、ないしは情趣本
 位に脱脂されてゆく流れを示すもので、かならずしも成立年次を示
 大和申樂の芸術(中)

面先の作り物の井筒によりかかり、すすきを分けて水鏡を見こむ型
 がある。野宮では、おなじく正面先の作り物の鳥居へツカツカト出
 フミトメ、思ヒ入レアツテ、タラタラト下リ、シホルという型があ
 る。源氏訪問の日、榊の一枝を忌垣の内においた(「神垣はしるし
 の杉もなきものをなににまがへて折れる榊ぞ」の歌を、前段で披露
 し、木の葉をここへ置きに出る)ということのひびきあいがある
 であろう。この作り物を中心に演ぜられる両曲共通の性格の型は、
 もちろん、ものまねに発して、情趣美にかなりウエイトをかけるこ
 ころまで洗練されて来ているのであるが、いずれも、一曲のプロット
 に結びつくという意味での主題的所作である点に注目したいと思う。

主題的所作の成功と、それを中心とした全曲の統一構成的という
 点では、なんといつても、榎垣にとどめをさす。榎垣は、くだんの
 二十九曲中、「世子作」として見えている「ひがきの女」のことだ。
 もの寂びた老女曲であり、ここかしこ、老女の息のせつなさを思わ
 すかのように、短かめに、なにか、いい残したように、ぼつぼつと
 切れながら、そして、情趣をなによりも重んじながら、因果の廻る
 姿は、じつに執拗にとらえられている。それというのも、月影を浴
 びながら水を汲もうという、じつに詩的なイメージを持つているが、
 それはすなわち、「つるべの懸け繩くり返し」で「因果の水を汲む」
 相であるからだ。そして、この所作を一曲のアクセントとしつつ、
 罪を浮かべてもらうべく、僧に水を汲んで運ぶというのが、プロッ
 トの序曲であり、終焉でもあつて、全曲、僧への供養→水を汲む
 ↓輪廻という統一があるからだ。これは、とりもなおさず、井筒

さな。五音や談儀に、定家・野宮が見えず、井筒が見えているな
 ど、案外、井筒がさきに成立していたかもしれない。とすれば、父
 の死後、自身の置かれた環境と、近江の犬王道阿あたりの影響によ
 つて、急速に幽玄化した世阿が、中年以後の逆境を経て、大和の真
 の伝統をさぐりえたのであろうか。この点については、危険きわま
 る推断はさしひかえたい。ただ、資料的に、ほぼ可能性の限界を見
 せている能本作者考証や未踏査といつてよい能本成立年次の問題に
 いどむべき新しい方法がこのあたりにありはしまいかということ
 なのだ。

註

- ① 世阿弥元清……公方ノ御意ニ違、佐渡ノ国へ配流セラレ、被
 居ル中ニ、七番謡ヲ作ル。上方ヘウツツ来リ、世上ニ流布ス。
 忝モ、帝王ノ御目に掛リ、七番ノ内、取分キ、定家かつらノ謡
 ノ作り様、御感被成、佐渡ニ有ルハ不便ナルトテ、公方へ、急
 ギ呼返サレヨト、勅定ニヨリ、佐渡ヨリ帰リタル人也。
- ② 江戸幕府の命によつて、座のレパートリーを書きあげたもの。
 享保六年・天明三年等とするしたものがある。初回提出年代は
 さだかでない。
- ③ 二百十番謡目録は書上に従つたものであろうが、書上はなに
 にもとずいて、世阿作とするのであろうか。書上は、五音・談
 儀と、きわめて高い一致率を示す点、この二書について信の置
 ける資料とされるが、そういうものであればあるだけに、二書
 と一致しない点については慎重を期さねばなるまい。書上が世
 阿作とするもので、二書に作者の見えないものは難波・関寺小

町・姨捨・定家・鷺の五曲。定家は問題を含む曲である。禪竹の名を掲げるいくつかの作者付けは、資料的価値を考慮して、しばらくおこう。小林静雄氏は、昭和十八年刊の「世阿弥」では、二書の記載と矛盾せず、難波の世阿弥筆本が伝わることに、関寺小町が「音曲声出口伝」に挙げられていること、姨捨に關する記事が談儀に見えることから、この三曲を「世阿弥作」と考へて間違はあるまい」といい、定家・鷺の二曲にはならぬと、書上の資料的価値から、前記の五曲をとりあげ、難波・関寺小町・姨捨が「世阿弥の作である事は絶対確実と見てよからう」といい、定家、鷺も、「世阿弥の作と考へて先づ間違はあるまい」と、していられる。田中允氏は、「世阿弥の疑いある曲」とし、名作のマークをつけていられる。能勢博士の世阿弥説は、資料のみから論ずるには、少々論証があまりである。

④ かつらの サン角取扇 カザシ 落ぶるゝ 下ヲ見テ右へ廻リ 葛場の 左方ヘストラ／＼ト行 恥かしや 扇左ヘヨセ 心持有(蕪奥集)

⑤ 定家、檜垣、卒都婆小町、海土の後、いづれも瘦女なり。さりながら、定家は式子内親王(姫宮)にてまします間、顔ばえ氣高く瘦せたる面なり。(八帖本花伝書)——「定家の後 深井の面なり」(同書)とあるのは、他本によつて前に改められるべきであらう——

後シテ(筆者注、求塚)の瘦女にしても、瘦女だからといつてもどれもこれもおなじぢやあない。うない乙女のやうな艶麗

な女が、地獄の苛責によつて衰へ果てたといふ顔形を現はしたのだから、曲見やなんかの年とつた女の瘦女とは少しちがふ。

(六平太芸談)

⑥ これ(筆者注、定家)はもう準老女ともいふべきもので、ただ位だけのものです。……要するに、肚一つ、心持一つのもんです。後しては老女の足こそ使ひますが、心持は非常に違ひます。一言に申しますと、氣高さの中に恋慕の氣持、つまり艶がなくてほならない……。 (六平太芸談)

⑦ 蕪奥集によれば、泥眼・黒垂・白練緯坪折とある。

⑧ 静成しよ、きぬたの能のふしを聞しに、かやうの能のあぢはひは、す多(の)世に知人有まじければ、かきをくもものぐさきよし、物語せられし也。しかれば、むじやうむみのみなる所は、あぢはふべきことならず。又、かきのせんとすれ共、更に其ことばなし。位のぼ(ら)ばしぜんにさるとるべきこと、うけ給はれば、聞がきにも及ばず。」

きぬたの能、後の世には知る人有まじ。ものうき也と、云々。かの十ばん、ゆい物の為かき給ふ能なれば、殊に本成べし、能、音曲、わが一りうの本風たるべきよし申さる。

⑨ 前号にいつたように、小論中、能勢博士の能本作者論証は「謡曲作者考」(「能楽源流考」所収)、小林静雄氏のそれは、「能楽史研究」に拠っている。田中允氏のは、「世阿弥」(アテネ文庫)に拠つた。

⑩ かの十ばん、ゆい物の為かき給ふ能なれば、誠に本成べし。能、音曲、わが一りうの本風たるべきよし申さる。

「能楽十番考」(「観世」昭和二十七年二・四・五月号所収)

⑪ 観世 若女、宝生 増、金春・喜多 小面、金剛 孫次郎。

⑫ 「開くる法の花心、菩提の種となりけり」(砧)

執心の輪廻の永劫なるを暗示して終る曲と、いちおう、成仏得脱の結果を見せる曲との問題はあらためて考えてみたい。

⑬ 祝言の外には、井づゝ・道もりなど、すぐ成能也。……井づゝ、上くわ也。

⑭ 能本作者註文・古歌謡作者考・異本謡曲作者・二百十番謡目録・自家伝抄。

⑮ 作者付け資料以外によつて作者を論じようとするものとしては、「本説の取り方とその思想的背景」に拠ろうとする香西精氏の「特集部 作者と本説」(「観世」昭和三十五年七月号所収)がおもしろい。

能本成立年次については、小林静雄氏の「世阿弥の晩年の作品」(「現世」昭和十八年十月号所収)や、章句の表現法を中心に、伝書類の成立年次と並行させて考えてみようとする、河合讓氏の「謡曲著作年代の決定方法」(「解釈と鑑賞」昭和三十五年九月号所収)がおもしろい。