

大和申樂の芸質（上）

八

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

以下次号

IV. 世阿創作能における「大和」的性格

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

I. はしがき

世阿六十一才（一四二四・応永三十一年）の二月、能を書くべき心得として、次男元能に相伝された能作書に、「此能共をもて新作の本体とすべし」として、風体別に挙げられた、やはた・あひ老以下、都合二十九曲は、世阿六十八才の十一月、世阿からの聞き書きとして元能が編んだ世子六十以後申楽談儀（以後「談儀」と略称す

る）の「能書くやう」の項に、新作の模範例として、いま一度、作者別に記され、「是、新作の本にいだされたる能也。三道（筆者注、能作書）に有といへ共、作者をつく」とある。つまり、これら二十九曲は、大和申樂のもつレパートリーのうちでも、ことに、その面目を現わし伝えたもののなのだ。

いつたい、風姿花伝（世阿三十七才から四十一・二才までに、篇を逐うて成る―以下、「花伝」と略称する―）から花鏡（世阿六十二才のときに成る）へは、世阿にかなりの変貌があるとされる。花伝の奥儀篇（世阿四十才のときに成る）の

およそ、この道、和州・江州において風体変れり。江州には、

幽玄の境を取り立てて、物まねを次にして、かかりを本とす。和州には、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となり。（中略）和州の風体、物まね、儀理を本として、あるいは長のある粧、あるいは（怒れる）振舞、かくの如くの物数を、得たる所と人も心得、嗜みもこれ専らなれども、亡父（筆者注、観阿）の名を得し盛り、静が舞の能、嵯峨の大念仏の女物狂ひの物まね、殊に／＼得たりし風体なれば、天下の褒

美、名望を得し事、(世)もて隠れなし。これ、幽玄無上の風体なり。

などから理解されるように、大和申楽の風体は、本来ものまねであつた。ところが、この篇から二十年後の花鏡、ことに「幽玄之入・界事」の条を見ると、かなり芸質に相違を見せている。ひとくちにいうならば、ものまねの能が幽玄の能になつて来ているのだ。もちろん、花伝においても、さきに引いたように、ものまねの上に幽玄を具現しようとするのであり、申楽とは、元来、神楽であつて、舞歌よりおこる(舞歌とは幽玄なる風趣のものという考え)という理論づけも、花伝(序および神儀篇)から談儀(序)まで変わりはないが、ものまねこそ自家本来の面目という意識が強いのは、なんといつても世阿中期であり、幽玄じたい、「ただ言葉賤しからずして、姿幽玄ならんを、(承けたる)達人とは申すべきか」(花伝 序)の幽玄と、「殊更当芸に於いて、幽玄の風趣、第一とせり」(花鏡 幽玄之入・界事)の幽玄とは、かなり異なるものであることは、諸家の指摘されるところである。これは、世阿自身の変貌でもあらうが、花伝を亡父観阿の遺訓とするならば、むしろ、観阿から世阿への変貌なのである。これを招来した原因は、直接には、近江申楽の犬王道阿の影響、大きくは 能を支える力の質の移り変わりである。

以上は、こんにちでは、いわば、もう常識化したことがらなのでだが、ものまねの能が、具体的に、どのように幽玄の能になつていつたのか、その昇華の方法と、その後の能 幽玄化してゆくにしたがつて、もとのものまねの要素はどうなつたのか、というふうなこと

は、まだ、あまりかえりみられていないようだ。それは、明治以来の、能の理論的研究が、主として伝書の上に組み立てられて、実際の作品、なかんずく、その演出面は、いつも置きざりにされてしまつていていることにほかならない。実作に即した研究は、野上博士をもつて最初とするが、小林静雄氏あたりを除いて、それ以後、継承・発展させる人がほとんどなかつた。こんにちの能を、大成期の形に復元するのが、すこぶる困難なしごとである一方、当時の伝書類は、かなり豊富に見えていけるとなると、いきおい、こういう傾向を生ずるのは、やむをえないことかもしれないが、能が、演ぜられるものである以上、実際の舞台に即して考えるのが、いちばん正当な態度であるはずだ。世阿は、作詞・作曲・演出・実技の才能を兼備した万能選手であつたけれど、なににもましてプレイヤーであつた。かれの能理念・作能術・作曲法などは、すぐれた能を演ずるために生まれたのであり、舞台においてこそ、かれの芸術家的資質や精進は結晶したのである。ゆたかな伝書類は、かれ自身がたびたびいうとおり、その道を継ぐべきものに書き与えられたのである。これを独立した文芸理念のごとく扱うのは、当を得た方法ではあるまい。こんにちなお、当時の作品の二百余を伝え(テキストのみ伝わるものは、数百を教える)、面・装束・演出・手ぶりなどに、当時のおもかけを伝えているのだから、大和申楽の本来的な芸質や、その志向角度といったものは、いますこし具体的にとらえられるのではないだろうか。それこそ、こんにちの能・明日の能を考える重要な基礎となるのだ。

そういう意味から、わたしは、冒頭にいつた二十九曲を中心に、

大和系、なかなか結崎系の本風をとらえなおしてみよう。そして、この二十九曲中に、かねがねわたくしが、能というジャンルのあるかたを考へる上に、よりくわしく考察してみたいと思つてゐる曲どもを含んでゐるという点に、いつその興味を感ずるのだ。

Ⅱ・観阿系ものまね能の一類型

まず、純粹の大和結崎系の古いものとして、百万・自然居士・静の三曲が注目を引く。静は、現在の吉野静の旧作だとしてみると（これについては、のちほどふれる）、この三曲は、構成が奔放で、用語また平俗であり、語りアヒに固定する以前の、自由かつ重要なアシラヒアヒの面目を見ることが出来るのは、すでにあきらかであるが、いま一步、成立を再検討し、構想を考察してみたい。

百万は、能作書に「昔の嵯峨物狂の狂女、今の百万これなり」とあり、花伝に、観阿がこの曲をことさら得意とし、幽玄無上の風体を見せたことをしるすのは、小論の冒頭に引いたとおりである。談儀の序に、いま一度、「先祖観阿。しづかゞ舞の能、さがの大念仏の女ものぐるいの能など、こと（に）名をえし、ゆうげんむじやうの風脉也、と花伝にも有」とのべて、観阿を賞している。おなじく談儀の曲舞の音曲についてのべている条では、この曲のクセを「名よの曲舞共也」と評価している。談儀では「世子作」としてゐて、のちの二十番謡目録（十五代観世太夫元章の手に成る）に「清次（筆者注、観阿）作」としてゐるのは、おそらく、観阿原作という受けとりかたをしたものであらうことは、能勢博士・小林静雄氏の、つとにのべられてゐるところである。能勢博士は、五音（世阿

六十才すぎの成立と推定されている）の下や談儀に見える、南都の女曲舞百万↓賀歌（乙鶴）↓観阿という曲舞の芸系から、観阿が、みずからのたしなむ曲舞芸の源流である百万をヒロインとして嵯峨物狂を書いたであらうことを傍証しておられ、小林氏は、これに贅意を表しつつ、現行の百万でも、世阿の狂女の型にはまつていないという指摘をされている。ハッピー・エンドであるという点では、世阿の狂女ものと共通するが、かれが描くところの狂女曲は、わが子のゆくえをたずねるヒロインが、散る花にたむわれ（桜川）、月に詩を詠する（三井寺）ところが、曲の眼目であつて、狂女自身を、すでに、自然の風光中の一点描とするがごとき象徴的手法で、詩的昇華をはかつてゐるのである。もちろん、「物思ふ気色を本意に当て」（花伝 物理学条）ることにはなるのだが、忘我的風狂が、このような感をもよおしめるのだ。それにくらべると、百万はずつと素朴であり、舞い狂うことじたいを眼目とするような、いわば目的の自己運動を、いまだおこしてゐない。「恋しや、なつかしや」ということが主題ではなく、あくまでも、わが子に廻りあわんとするところに、一曲の主題が設けられてゐる。世阿がどの程度の改作をほどこしたかは、種種、異論も出ようが、たとえば、曲舞の形式にしたがつて、クリ・サシ・クセを挿入したにしても、この曲是に抵触するものでも、別の要素を加えるものでもなかつた。ヒロインは、車を引いては「弥陀の力」を頼み、笹を手にして狂つては「釈迦牟尼仏」に祈る。テキストにいうように、わが子に逢はんための「法楽の舞」なのだ。世阿の手に成る曲舞形式の部分は、序（次第）とトメに「親子あうむの袖なれや、百万が舞を見たま

へ」とあつて、さらに「わが子たべなう南無釈迦牟尼仏と、狂人ながらも子にも逢ふと、至心はなきを、南無阿弥陀仏……わが子に逢はせてたびたまへ」と、歎願するくだりに、一段の昂揚をはかっている。アヒ狂言のはやし念仏にひかれての特異な登場から、車之段・笹之段（こんにち、観流では、「法楽之舞」という演出によつて、中・之舞をも挿む）・曲舞・クセアトの狂いと、まさに芸づくしのような構成をもち（世阿の改作は、この線上において、主題との統一をさらに強固にした）、「肝胆してぞ祈りける。親子あらむの袖なれや、百万が舞を見たまへ」というように、舞い狂うことが釈迦牟尼仏（百万の舞台は嵯峨釈迦堂）の讃仰であり、つまりは、わが子に逢わんための起行となつてゐる。この芸を見せることが、そのまま主題に帰納されてゆくという構想は、観阿のものであると、わたしは考へる。花伝に見え、談儀に再録されている観阿のこの曲における面目は、じつに自作自演の強みであつたと見るべきだ。こうした点における共通性を、本曲と自然居士・吉野静に見出し、逆に、その性格を観阿的なものとして、断片的資料の裏づけにもつてゆくことも、可能であると思はれる。

自然居士は、談儀に「観阿作」とあり、五音の下に「亡父（筆者注、観阿）曲」として、「夫一代ノケウボウハ、五ジハケウヲケツリ」以下、かなり長い章句を引いている。談儀の序には、「（観阿ガ）じねんこじなどに、くろかみき、かうぎになをられし、十二三斗（はかり）に見ゆ。『それ一代のけうぼう』より、うつり／＼申されしを、ろくをんるん、世子に御むかい有て、『ちごはこまたをかかうとおもふ共、こはかなふまじき』など、御かんのあまり御りこう有しなり」と見えていて、やはり、観阿が、自作自演の本曲で、自在の変

現を見せたことがわかる。問題は、この「それ一代の教法」なる一段が、現行の同曲にないことだ。能勢博士は、能作書の「自然居士古今有り」を、観阿原作曲と、世阿改作曲であらうかと類推している。わたしは、構成上、現行の居士の端正な登場直後、「謹み敬つて曰す……」以下三行はどが、この一段の縮約であらうと思ふ。そして、さきにいつたように、三曲を同一平面上に置くことによつて、現行の本曲に、百万のばあいとおなじく、観阿の作能精神が伝わっていることを感ずる。自然居士は半僧半俗の喝食である。かれの説法の場合に來ている少女を引つたていつた人買い（さきに少女の身を買いとつた）の手から、彼女を救うにあたつて、「かれは道理、こなたはひがこと」というほどの常識派である一面、「説法は百日千日きこしめされても、善惡二つを弁へんためぞかし。今の女は善人、商人は悪人、善惡の二道ここに極まつて候ふはいかに。けふの説法はこれまでなり」と説法を中断し、「仏道修行のためなれば、身を捨て人を助けようという、倫理の実践派である。そして、その態度は「奥陸奥の国へは下るとも、舟よりは下りまじく候」・「命をとるとも、ふつつと下りまじい」というほどひたむきである。その居士が、人商人になぶられると知りつつ、中・之舞・舟の曲舞・ささら・羯鼓と、さまざまの遊興をくりひろげる。それが、けつして、主題から遊離しない。芸じたいを見せようとする興趣に、是が非でも少女を助けなくてはならぬ、この舞は、そのための「狂言綺話」なのだという、強い居士の意志が底流している。そして、百万の車を引く型を始めとして、多くの型がものまねであると同様、この曲も、ものまね芸によつて構成されている。大きく

は、ひとくたらずだが、当時、巷間に流行した雑芸のものまねであり、細かく見れば、個個、文意に即してものまね的表現をするところが少なくない。わたしは、これが、芸を見せようとする要素であり、これとドラマティックな要素との融合をはかっているところが観阿的だといふのである。

さて、静は、従来、問題のある曲である。談儀には「井阿作」とあり、五音の上には、「静亡^{父曲}次^弟花ノアト、ウ松風ハ、雪ニヤシツカナルラン」とある。「静本風あり」という能作書の記載によつて、この二者に判断が下されるわけであるが、能勢博士は、「談儀に井阿作としてあるのは、新曲ではなからうかと思ふ。観阿作曲として引用せられた前掲の次第を持つ曲は、今日は佚亡したらしく、現存のものにはないのである。二百十番謡目録に吉野静の曲を観阿作として居るが、吉野静にはこの次第はないから、誤と見るべきであらう。観世太夫書上には、静観阿弥井阿弥両作として居る」といつておられるが、わたしは、むしろ小林氏の説にしたがいたい。氏は、二人静・安達静に対して、吉野静は、たんに静に通つていた。親元日記寛正六年三月九日の祭に静とあるのは、同書に他の二曲が二人静・安達静と見えるから、当然、吉野静だ。この曲は他の二曲に比して古い。年代的にいつて、観阿原作曲を井阿が改作したのであらう、といわれる。氏の説どおり、談儀は、完成者の名を掲げ、謡目録は、原作者の名を挙げる傾向にある。談儀によれば、亀阿の汐波の改作である松風村雨（観阿の手もはいつている）も観阿の嵯峨物狂の改作であるひやくまんも、「世子作」なのである。「うかい、かしはさきなどは、多なみの左衛門五郎作也。さりながら、

いづれも、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」ということばが、その傾向を如実にものがたつてゐる。一方、謡目録は、松風・百万・自然居士・吉野静、みな「清次（筆者注、観阿）作」なのだ。これは、花伝・能作書・五音・談儀、あるいはその断簡を見、自分の判断を加え、原作者を挙げたと見るべきであらう。花伝・談儀に観阿の風体を賞讃する例として、嵯峨の大念仏の女物狂の物真似とともに、静が舞の能が挙げられているのは、さきに引いたごとくである。小林氏の、文獻のじつに柔軟な解釈は、作品の構成や章句に、作家の特色を見ようとする態度に裏づけられて、奥ゆきを感じさせる。小林氏は、吉野静のシテの登場形式やワキとアヒ狂言の對話に、観阿の特色を見ようとするのだが、わたしにいわせれば、加えて 百万・自然居士と同質の意味あいをもつシテの舞に注目すべきなのだ。すなわち、テキストにいう、「頼朝・義経ノ、御仲直りの由を申し、とかく時刻をうつし、わが君を心しづかに落し申さうずるに候」・「静かにはやせや、静が舞に、衆徒も時刻や、移すらん。神こそ納受ましますらめ。げにこの御代も、静が舞」かくしてイロエを舞ひクセとなり、舞につづく。クセは戯曲的に二つの意味を持つ。一つは、時間を引きのばすことによつて、義経を少しでも遠くまで落とそうという心、いま一つは、頼朝と不和を招く原因となつた梶原の讒言は当を得たものでないこと、神の恵みによつて、はどなく頼朝との仲は直り、洛陽の西南一帯は義経の領分となるであらうこと、よしいま追手をかけたとして、精兵どもに射られるばかりであることを挙げて、追手の勢を理屈で納得させ、とどめさせようという心である。したがつて、ヒロインの舞は、

義経を無事に落とさねばならぬという意志によつて貫ぬかれてゐる。「しづやしづしづのをだまき繰り返し」の歌は、二人静のばあいのように、昔恋しき心ばかりではない。舞の袖を返すことによつて、昔を今に返そうというウィットでもない。文字どおり、くりかえし、くりかえし、舞の手かすを尽くすことによつて、義経を無事ならしめようとするのだ。こんにち、舞をくりかえす「応返之舞」なる特殊演出が観世流に行なわれている。文化九年（一八一二）の観世太夫の伝授書上には見えていないので、よほど後世のものかもしれないが、主題との一貫性を持ったものであるといつてよい。

以上、三曲の共通性を表にまとめると、次のようにもなろうか。

用 語	構 成		構 想		考察点 曲 名
	アヒ狂言	シテの 登場形式	主 題	芸づくし ○印は、その のくだり が難芸の まね	
的平谷。雅語や和歌の引用がほとんどなく、直截	シテの演技や主題につながる重要な役割で、古い形を伝えている。	いすれも、一声、次第などの固定した登場樂がない。前シテはなにとな く出ている。後シ テはアシラヒ出シ	アヒのはやし て出る。な にとなく出 る。	○念仏の拍子 車（の）段 狂（中）舞 イロエ（中）舞 ○曲（中）舞 キリ主題へ の戯曲的帰納 わが子に廻り 逢おうとする こと。	百 万
				同 上	自然居士
				同 上	吉 野 静

Ⅲ・観阿から世阿へ

前項にとりあげた三曲に続いて考察してみなければならぬのは、談儀に「観阿作」と見える小町と四位の少将である。

小町は、同書に「小町、むかしはながき能也。『過ゆく（筆者注、現行は「漕ぎゆく」）人はたれやらん』と云て、なをくうたひし也」とあるのによつて、現行卒都婆小町の原作とされる。四位の少将は、同書に「四位のせうしやう」中のものとして、現行通小町の辭句が二見する（のちに引くことになろう）ところから、その旧作であることが知られ、五音の上に「通小町、忝ナキ御タト（へ）ナレ共シタ太子ハ」と、とくにだれとも名を示さずに見えるから、世阿の手によつて改作（おそらくそのせつに改名も）されたことがわかる。ただし、談儀に「四位の少将は、こんぼん、山としやうだうの有しがかきて……」とあるから、原作はずつとさかのぼる。

さて小町は、一般に、卒都婆問答、ないし教義問答といわれる、シテとワキ・ワキツレのやりとりで、ドラマティックなつづこみが見られ、用語における呼吸・抑揚の自在性とともに、観阿的であるとされるのであるが、わたしはここでは、後半を問題にしてみた。後半はもと、談儀にあるように、「其あたりに玉津島の御座有とて、へいはくをさづけければ、みさきと成て出現有舞」であつたが、世阿の談儀口述のころには、「当世是を略す」ということになつていたようである。この記載といい、現行、物着後の章句・風趣といい、世阿は、主として後半、ことにシテが少将百夜がよいのさまをまなぶくたりを書いたと思われる。この章句の角のなき、雅びさ

は、執心という、つつこんだ主題をもつ本曲中にあるがゆえに、いつそう世阿的なるを思わしめる。ここに注目すべきは、世阿が、けつして、がらりと書き改めてしまつたのではないということだ。世阿の方向を、貴族化・観念化として批判する人人に、このところを心得てもらいたいと思う。この曲は、リリカルな昔恋しさを描くものではない。「身は浮草を誘ふ水、なきこそ悲しかりけれ」という、いくつもの意味あいを含む次第から、卑下と驕慢のコンプレックスは、さまざまの紆余曲折を重ねる。そして、ついには、じつに切実な、食と魂の飢えに、あたかも餓鬼のごときあがきを見せ、

「小町がもとへ通はうよなう」と、あらぬことを口ばしり、「あら人恋しや」ともだえる。「人恋しいとは、さておことにはいかなる者の憑き添ひてあるぞ」と、ワキは不審する。「小町に心を懸けし人は多き中にも、ことに思ひ深草の四位の少將の、恨みの数の廻り来て、車のしちに通はん」——かくして、百夜がよいをまなぶのだ。いつたい、この「まな(倣)ぶ」というのが、大和本来の風体であるものまねなのである。そして、このように、ものまねの中に、主題の掘り下げを行なう、すなわち、このばあいは、少将自身の怨念が表現されており、そこに、「関守はありとも、留まるまじや」、

「月にも行く、闇にも行く、雨の夜も風の夜も」、「時をも愛へず」、「百夜まで」通わんとする熱情的な意志、ひいては、それを超えた宿命的執心を表現しようとする。これこそ、観阿をふまえる世阿の昇華にはかならない。

通小町で、「とてもものに車のしちに、百夜かよひしところをまなうで御見せ候へ」と、ワキに所望されたシテが、やはり百夜が

よいをまなぶのもおなじ構想で、こんにちなお、「夜も明けよ」・「笠も見くるし」・「簀をも脱ぎ捨て、花摺衣の色襲、裏紫の藤ばかりま……月の盃なりとても」など、ものまね的な型が付いている。「四位のせうしやうに、「涙の雨か」、ちやうどふむ」(談儀)などの型も、いまに変わらぬところから、当時のおもかげを、現行の型から、いさかなりともしのぼうとするのは、あながち誤りとはいえない。これも主題は宿命的執心である。

卒都婆小町・通小町の百夜がよいのくだりは、このようにものまね芸を根底とる。実技的にははたらきである。はたらきとは、こんにちの術語に用いられている、龍神ものや鬼もののそれとは限らない。そういう、動きの激しい所作も、はたらきであるが、大和が本風とする写実的所作を、本来、はたらきというのである。文学どおり、これはグイグイとはたらく動作に、まず具体的な意味を表現する。したがつて、これを演出的につつこんでゆくと、主題の掘り下げが、かなりなまなましく、また深刻に行われるのだ。はたらきに対するものが舞である。こちらは、まことにリズムミカルである。それだけに、具体的意味はなく、情趣美や舞踊美といったものを眼目とする。つまり、幽玄なる風体である。本来こちらは、近江の本風であることは、冒頭に引いた花伝の記載にも明きらかであるし、「あふみのかゝりは、立どまりてあつといはする所をばつゆ程も心にかけず、たぶ／＼と、かゝりをのみ本にせし也」(談儀)なども、両国の風体の違いを知るよすがとなるであろう。談儀にはまた、「よろづの物まねは心ね成べし。先其心ね／＼をおもひわかちての上の、風情、かゝり也」という、いま問題にしてい

る三曲を理解するうえに、はなはだ意味深長なことばで起こされた条があり、その条に、「四位のせうしやうの能、ことおはき能也。いぬわうは、え(すまじき)也と申ける也。一むきに成共せば、やまとはやしにてすべき、と申けるとかや」と見える。犬王道阿は、「上三くわにて、つゐに中上にだにおちらず。中・下をしらざりしもの」で、「天女などを、さ(ら)りき」と、ひてうの風にしたがふがごとくにまひし」(談儀)達者だつたが、かれにしてすら、なかなか、この大和風のはたらくはこなしにくかつたのである。

さて、この二曲においては、本来のはたらきに、かなり舞の手ぶりが加えられていることを知らねばならない。たとえば、卒都婆小町の「狩衣の袖をうちかついて、人目しのぶの通ひ路の」というところでは、左袖(もとは長絹でなく、水衣だつた)をかつき、扇で面をおおつて、伏せぎみにして左へ廻る。いうまでもなく、文意の写実から出た型であるが、ここに、術語を使うなかり、つまり、情趣美をねらおうとする意図を汲みとることができる。そういう点では、通小町の「花摺衣の色襲、裏紫の藤はかま」などの型もおなじことであろう。卒都婆小町は、こんにちではだいたい、百夜がよいをまなぶ前に、物着で、風折烏帽子をつけ、長絹を着ることになつてゐる。けれども、古くとも十八世紀中葉ごろ、新しくは、十九世紀末までの型が混入していると思われる能楽鑑奥集(観世流)は、まだ、「物着有時ハ出たゝんト甘……イロエ有リ」断とわつて、物着のないのを正当としている。観世では、イロエは、こんにち「彩色之伝」という習いごととに限定される。もともと、鑑奥集の記載どおり、イロエは物着と並んで行なわれるべきもの

であつた。金春・金剛では、イロエと呼ばずに、カケリという名称を用いている。カケリとは、本来はたらきごと、イロエは舞の手ぶりであつて、このへんにも、本曲の歩みをうかがうことができるのだ。本曲に用いる面に、小町老女(または老女小町)というのがあり、十八世紀には、実作(目洞水作)と、記載(大野出自家伝書)とが見え、十六世紀後半に成立したと思われる八帖本花伝書には、まだ、本曲に瘦女をかけるようにしてあるが、いつのころから用いられたはじめたものであらう。この面の骨格は、瘦女のおとりで、瘦女の衰えに、その昔「嬋娟たりし」優女であつたらしい残んの香と、品位と驕慢を加えたものにちがいない。こんにちでは、ずつと苦惱が少なくて高雅な老女などをかけたりする。おなじく通小町は、瘦男(瘦女とともに、十四世紀後半の日水打ちの名品が現存する)の曲であるが、それに品格を添えたうたかたなる銘の面が、通小町専用の特長面として伝えられている。八帖本花伝書には、「靈の瘦男」しるとし、「通小町は面の心持違ひ候。其仔細は、公家なり。深草の少将窓にやつれ死したる顔なれば面も氣高きを用ゐるなり」とある。面におけるこうした動きは、卒都婆小町の水衣から長絹へ、通小町の大口から指貫へという装束における動きと同方向のものであり、世阿弥は、たつきから舞へ、ものまねの能から幽玄の能への昇華に方向づけられるところの、時代を遂うての自己運動によつて生じた現象にはかならない。観阿の、ありかた(たとえばY軸)としてはものまね、実技上(たとえばX軸)は、たつきという位置に座標を定め、幽玄・舞という位置へ動かしてみたと思へば、それが世阿弥の方向ということであり、能は数世紀間、自

己運動として、その延長線を描きつけているということなのだ。

こういうものを世阿弥の幽玄だとすれば、嵯峨物狂の幽玄、無上の風体とは、おのずから異なることを知るであらう。百万や吉野静に相応する風情が観阿のいう幽玄であり、観阿系のもの、ね能を掘り下げていこうとした卒都婆小町や次条にのべる定家が、しだいに純化されようとするのが世阿弥の幽玄であると解したい。章句の上にもすでに変化がみられるが、かならずしも、新作・改作の出現ではなく、既成曲の継承において、舞台上の作品に具象される世界の変貌が見られたはずである。

世阿弥の幽玄は、直接には、犬王道阿の影響によつてもたらされたし、かれ自身、理念的には、「先、本風（このばあい幽玄なる舞歌二曲を意味する）より次第／＼にうつるべし」（談儀 序）というが、身についたものは、おそらく観阿にきびしく訓練されたはずの大和風のデッサンの上に積み重ねられ、昇華された幽玄だつたはずである。この点、近江の幽玄とは、そのなりたちを異にする。世阿弥は、喜阿、観阿の手を経て来た松風村雨を、しごくリリカルに、かつ前半は情趣的に書きおろしたりしたけれども、こういう大和本来の質に深く根を下ろしつつ、昇華の方向をたどつた人であるといふところに、わたしは、大和芸質の本流を見たいのである。花伝にいう舞歌二曲とは、三体（老・女・軍）のもののまねを徹底させるためのもの、つまり演技力を養う基礎訓練であり、もののまねを幽玄ならしめよう、すなわち「花」を咲かせようとするものであつたし、花伝や談儀に、申樂は神樂ゆえ、舞歌二曲、つまり、幽玄の風体が本風であるというのは、大和申樂の座の由緒づけ、格づけ的な

意味を多分に含むものであることを知らねばならぬ。また、能作書などに、すでに、しきりに幽玄第一主義を主張するがごときことばが見えるが、「貴人の賞翫」・「衆人愛敬」・「天下の名望」を得るという効用が、かなり強く支配しているのだ。極端にいえば、「この道は見所を本にする業なれば、その当世々々の風儀にて、幽玄を翫ぶ見物衆の前にては、強き方をば、「すこし物まねにはづる」とも、幽玄のかたへはやらせたまふべし」（花伝 花修）ということになるのだ。そうした一座の運営策というか、座長（太夫）意識とは、いちおう別に、花伝から能作書を経て花鏡に至る、幽玄の純粹な芸術的系譜は、この項に述べて来たようなものと、理解したい。もちろん、この方向づけの力には、その意識があつたとしても。

この稿が印刷にまわつてから、岩波古典文学大系の「謡曲集」上（横道万里雄・表章校注）が出た。小論のはしがきに、わたしは、能の実作に即した理論的（なかならず演出面の）研究の弱さを指摘したが、同書は、この不満を解消してくれるに足る労作である。小論の内容にも、直接関係する記述が少なくない。たとえば、自然居士・卒都婆小町の原作・改作の関係は、それぞれの曲の解題中に、ちゃんと記してあり、小論Ⅱにのべる観阿の芸づくしのうち、百万、自然居士、吉野静に共通して設けられているクリ前の舞いごとについては、「前奏舞」と名づけて、巻頭の解説中に、すぐれた論考がある（注⑨参照）。

—— 初稿にあがつて——

○小論に引いた伝書類のテキストは左のとおりである。

西尾実校訂「風姿花伝」岩波文庫本
川瀬一馬校訂「校注 能作書」わんや

同 「校注 花鏡 附至花道九位」わんや

能勢朝次校訂「世阿弥十六部集」所收「五音」岩波書店

表章校訂「申楽談儀」岩波文庫本

丸岡桂校訂「頭注 花伝書」(八帖本)

謡曲叢書観世流改訂本刊行会

○小論に引いた能本のテキストは、便宜上、原則として、現行観世流本文とした。

○小論に引かせていただいた能勢博士・小林静雄氏の能本作者論証は、「能楽源流考」所收「謡曲作者考 考察篇」、「能楽史研究」に拠っている。

註

①田中允「世阿弥」(アテネ文庫)中、「大王道阿の感化」。

表章校訂「申楽談儀」(岩波文庫)一二三ページ、補註一。

②野上豊一郎「能の幽玄の花」所収、「能の幽玄」「物真似・幽玄と能の鍊成」。

能勢朝次「幽玄論」所収、「位風美に於ける幽玄の深化」。

小林静雄「能楽史研究」一四七ページ(「世阿弥元清」)。

同 「世阿弥」中、「世阿弥の芸術(下)」。

川瀬一馬「校注、花鏡 附至花道九位」花鏡解題中、「観阿弥から世阿弥への進展」。

同 「校注、花伝書」解題中、「風姿花伝と花鏡」。

田中允「世阿弥」(アテネ文庫)中、「花」「幽玄」。

③川瀬一馬「校注、花伝書」(再版)所収、「風姿花伝に於ける観阿弥と世阿弥」。

④「道ノクセマイト申ハ、上道、下道、西岳、天笠、賀歌女也(乙

鶴、此流ヲ亡父ハ習道アリシ也)。賀歌ハ、南都ニ百万ト云女節曲舞ノ末ト云」(五音 下)「観世、ふしのじやうず也。をとづるがゝり也」(談儀)

⑤野上豊一郎「能 研究と発見」所収、「物狂考」が、この点を強調している。

⑥小林静雄「能楽史研究」七四ページ。

⑦丸岡桂氏の考証によれば、言継郷記・親元日記に「吉野閑」の名が出て出いるという。今回は、それに当たることができなかった。

⑧現行観世流には、この前段がない。手もとにあつた喜多流本文に拠つた。

⑨自然居士↓百万↓吉野静と見てくると、この部分のイロエは、古く、舞であつたことがわかる(イロエの成立が後世であることは、一五ページの卒都婆小町のイロエ、次号掲載予定の忠度のイロエについてのべたくだりを読んでいただくとわかる)。

⑩小林静雄「能楽史研究」七九——八〇ページ。

野上豊一郎「観世流清次」九二——九八ページ。

⑪田中允「世阿弥」(アテネ文庫)四六ページ。

⑫初代金剛巖氏は、「能と能面」の中で、「創作時代に至つて、瘦女と姥との顔から小町老女なる面を打出した」といわれる。「創作時代」とは、氏の定義では、だいたい十六世紀初頭までである。

⑬京都柏原仁兵衛氏藏のものを筆者は見ている。

⑭こんにち、観世流の「雨夜之伝」という演出では指貫をなく。