

世子能楽風情論(上)

——女能の様式的変遷について——

八 島 正 治

観阿弥から世阿弥へと引継がれる能の転換期の中で、世阿弥の行った最大の事は能に於ける抒情主体の確立と云う事であった。本論は、世阿弥作と目される女能の分析を通じて、この舞台に於ける演技主体の有り方と云う主題に逼ろうとするものである。観阿弥の能が、民俗学的分野からの分析を要する部分を多く携えて居り、形象化されたその作品も物真似的写実的要素が多いのに反し、世阿弥能の特質は、人間個人を追求する主題の明確さに存する。世阿弥のなした仕事は、単にそれだけではない。それ迄自覚されなかった、演者の抒情のあり方が、この時点で、大きく問題とされたのである。それは丁度、中世初期に俊成が歌道の上で行った仕事に適合する。俊成も又、歌う時の抒情のあり方を問題にした。それは理知的に作られて来た、平安後期の和歌の伝統の上では画期的な出来事であったと云ってよい。即ち、態度論の創始と云う事であって、詠まれた結果の客体物たる作品と、詠む主体の抒情との、密度の高い創造時点の態度が自覚されたのである。その密度の高さは、彼の場合天台思想に仮託する形に於いて語られた。作品の上で云えば、それは歌の「姿」を、歌う人間の心の側から再構成して行く事であって、結

果としては、声調の深さによって表現される所の、作品の上に漂う「心」を意味したのである。同様な事が世阿弥の時点で行われたのであって、作品を支える主体の有り方が、ここで大きく問題となったのである。演劇の場合、和歌と異なり脚本は何度も上演されるので、この思想は、脚本構成の上に成立しなければならぬ。世阿弥の場合、俊成の声調に当るものが演者の抒情性と云うものであって、作品はその抒情を最も強く打ち出すべく構成されたのである。中世の時点、その世阿弥が捕えた演劇に於ける抒情性とは、「肉体の抒情」とでも呼ぶべきものであったと考えられる。それは和歌の、単なる音楽的・文学的な抒情性とは異なり、叙事性をも肉体の抒情の中に包み込んで行く、強靱な行為の抒情性の獲得であった。そこに貫いて居る原理は、巫子が座したまま呟いて居ると、それが歌になり、やがて興奮の度の高まるまま、忍びやかに手が動き身が動いて行く、あの肉体機能の自然さに由来する。その肉体的自然さは、ただそれだけでは問題にする程の重要性はないが、問題はその抒情を貫いた際に、演者の核心にある「心」が、醸成され表出されて来ると云う関係に存在する。^{註一}世阿弥が捕えたのもこの点であって、シテの肉

体的抒情を、最も伸張し高潮させる事が、同事に観客に強力な感銘を与えると言う論理がここに成立したのである。近代戯曲のように、作品が自立し、演者は指定された通り、肉体でもって脚本を単に復元して行くだけの構造を持つ戯曲は、そのような演者自身の「心」を表現する術はない。この戯曲から独立し得る演者の「心」が、作品と相關関係を持つて追求される所に、中世に於ける日本文学の独自の構造があったのである。それは、様式性の強い作品内に、高度な感覚性と人間性を盛り込んで行こうとした日本の芸術家の宿命的な路線と云ってよからう。ここでは世阿弥に於ける、その「肉体の抒情」なる側面を、その成長過程に従って、作品の上から定着させて見ようとするものである。この主題は、作品だけからでは裏づける事が困難で、世阿弥の演技論の構造を分析する事によって、同様な形跡を辿らなければならないが、それは、別稿に譲る事にし、ここでは特に、作品を整除する事によって、この主題を裏づけて行く作業で一貫させたいと思う。

方法としては、この抒情性なるものを骨子とし、世阿弥の作品をその骨子に当て嵌めて行く方法をとりたいと思う。能の作品は、作者の不明なものが多く、作者考定には方法上問題となる点が多い。そこで、作者性としては、今日迄の研究で文献的に確実に押えられて居る曲を極め手として用いたが、^{註二}ここでは特に作品の内部徴証を軸として問題を引き出して行く方法をとる事にした。即ち、能の持つ類形性を目処として、作品の動向を探って行く訳であるが、その際女物に焦点を絞って行きたい。

それは女物に世阿弥の抒情論の最後の達成があったと見られるからで、私はその行き着いた地点を、「井筒」の中に見い出して居るのである。そこで本論は、以上の方法を貫徹する為に、次のような構成をとった。第一章には、本論の主題とも云うべき「井筒」系の曲を素材にしてその作品内に定着し得る、世阿弥能の典型的な抒情方向の抽出を。第二章ではその明確化の為に、「井筒」系の曲に対立する舞グセ型の女能の分析を。そして第三章・第四章では、以上のテーマを、女能の様式的変遷と云う、本論の副主題に沿って展開すると云う形で、この論考の前半を閉じたいと思う。

1

まず本論の骨子とも云うべき能の抒情方向（舞台上で演者が、自己の肉体張させて行）をここで押えて置きたいと思う。他の演劇がそうであるように、能も又、舞台上に於いて立体化された形を通して問題にされなければならない。その際、二つの観点がある。一はテーマであり、二は表現方法である。テーマは、場面の設定や登場人物の性格から、作者が定着しようとした戯曲の内容性に至る迄子細に点検されねばならない。世阿弥の脚本は、こうした文学性に於いても高度な神経が行き届いて居り、それは、本説撰取の方法や、古典解釈のあり方を通じて、それぞれの曲の散文的内容を分析して行く事により把握されるものである。その点、原典との本文比較などの方法を使用する別稿に譲り、ここでは

が高くなる。ノリ地の方は一拍一字、中ノリ地の方は一拍二字に、それぞれ文字がそのまま正確に拍子に当り、文章の客性は拍子の強さに払拭され、単に快的な拍子に乗って居るに過ぎぬ面持になる。こうした拍子性の頂点にあるのが囃子事であろう。ここでは意味性は全く無く、純粹な器楽のみによって、拍子性が開花し、旋律は笛によって、ある種的情趣を醸すに過ぎぬのである。以上のように、↓の方向に従って、散文性から、純粹な音曲性への変位が辿り得る。この変位が、そのままシテの演技の進行方向に組み入れられた時、シテの抒情性は最も伸張すると云う論理が成立するのである。猶、この外に、音曲性に関連して次のような事にも触れて置き度い。即ち、前述の音曲性各類型内にあつては、低音↓高音と云う旋律性、緩慢↓急調と云う拍子性が、音曲の抒情方向として指摘出来るようである。次いで、構成要素の他の一面、視覚的側面は、次のような形で進展して行くと思われる。

居ル(座したまふのもの。専ら聞かせ所である) ○○ ↓ 立ツ(構えて立つ姿勢。視覚の基本となるべきもの) ↓ 基本所作(人体そのものから抽出したような基本的な動き。その連続によって示される抽象的な舞。) ↓ 抽象舞(さされる抽象的な舞。) ↓ ○○ 写実舞(文意に見せるもの。)

この各類型が抱摂する動作単元の種類については本論(下)に触れるが、ここでも、ほぼ、前述した音曲性に対して与えたと同様の、シテの抒情方向に対する考察を与えて置きたいと思う。後述するように、本論で問題にして居る女能の基本的な体位は、立ツと云う姿勢にあると見られる。この立ツと云う基本的な体位に、上体の様式的な動きを伴った、前

進又は後退の動作を加えたものが、基本所作とここで命名した部分である。抽象舞とは、舞台上を巡回するのを原則とする舞で、基本所作が發展し、舞台上に全円を画く迄に至ったと考えられるものである。この立ツから抽象舞に至る変位には、統一した抒情方向が指摘出来るようで、恐らくそれは、次のような形で定式化出来よう。この抒情線の基底にあるのは歩行で、抒情が伸張して来るに随って歩行性が拡大して来る。従って、この一連の抒情方向は、舞台上に画く歩行線の、同心円の拡張運動として具体化出来るものである。この一連の統一した抒情方向を示す舞性に比較し、前後の類概念、居ル・写実舞の二つは、発生を異にして居る為か(前述の歩行を基本とする舞性は、当時の雑芸の集成の上に成立したものと考えられるのに対し、居ル・写実舞の系譜は、大和能の伝統である物真似の上に成立した体位であると考えられる。詳細は、)、同質な流れとは把握し難い。○○印をその間に付したのはその為で、舞性に於いて、むしろ別系に属すと見た方がよいようである。居ル・写実舞の両者に共通するのは、文章が体位に密接に関係して居る点で、居ルと云う体位は、舞台の中央に座す所であり、効果は専ら、文意と節付を聞かせる所にある。写実舞も同様で、文章に即いた型を見せる所に目的があり、文章を抜きにしては、その所作も考えられないのである。居ルと云う体位は、クセと云う小段に使われた場合特にその性格が顕著に現われる訳で、座したままその曲の本説を叙したクセを聞かせて居りながら、後半に至り、時として月を見たり、物を指し示したりする所作が入る。このような、座す体位から写実的な所作へと云った、文章の優位を示す所作の連結は、立

舞の歩行性とは性質を異にして居り、祖形を別の所に持つ事を証するものであろう。しかし世阿弥は、この系統を異にする二系の舞性をも、統一した抒情方向の中に組み入れて考えたものと思われる。即ち、居ルと云う体位は、抒情の発生源として最前部に、写真舞は、膨張して来た歩行舞の収斂要素として最後部に位置づけられたのである。そして、その根底に横たわる原理は、巫子のそれである事は序に触れた通りである。

以上述べたような、聴覚的側面と視覚的側面が綜合され、楽劇としての頂点を形成して行く。その両者の結合の性格を端的に図式化すれば、文章↓音曲↓舞と云う発展形式で表わせようと思う。これは飽く迄、シテ一人の抒情を中心とする考え方であるが、能に於いては、シテ一人の為に他の出場者が存在する。周知のようにこの考え方は、世阿弥に至りますますその必要性を深めて来た訳で、それは、恐らく、このシテの抒情性への自覚と云う事と、思考の上で軌を一にするものなのである。曩に能舞台の人的構成について触れた際、舞台の中心なるシテから舞台の外周である囃子方へと演奏手が変わって行く事によつて、抒情が外周へと拡大されて行く事を述べたが、その性格はこのシテの抒情性の伸張と云う基本的性格をそのまま背後から裏づける所のものなのである。音曲↓舞と云うシテの抒情性の移項は、音曲を外周に任せる事によつて初めて獲得せられる性格であると云つてよいのである。以上が、現行の舞台に辿り得る抒情方向であるが、それがそのまま当時の舞台情況を伝えて居るとは考えられない。表章氏の御教示によると、地謡の舞台上に占める位

置が現在と異つて居たであろう事、その職掌も又、現在のような独立性の強いものではなく、シテ乃至はツレの援用としての意味しか持たなかつたであろう事等の推定を、現在試みて居られるとの事である。従つて、今、地謡の持ち場となつて居る初同、クセの中、初同は地謡によつたであろう事は想像されるが（「さて、甲の物にて、皆同音に謡ひ出だすべし。」）、クセは、シテが謡つたものか、それに地謡が加担したものか、或は、地謡のみで謡つたものか明らかではない。しかし、ここで云う抒情方向を問題とする限り、さほど大きな径庭はないようである。むしろ、クセをシテが謡つた方が、抒情方向に適格に当て嵌つて来ると云えよう。

このような形で、舞台上に於ける抒情方向は認定出来るのであるが、こうしたシテの抒情性に則つた作劇法は、世阿弥自身、その論著で生涯に涉つて詳細に展開して居る。ここではその骨格とでも云うべき言を、世阿弥の最も早い時期の著、「風姿花伝」から抜き出す事とどめたいと思う。

さる程に、能を書く所に、又工夫あり。音曲より働きを生ぜせんがため、書く所をば、風情を本に書くべし。風情を本に書きて、さて、その言葉を謡ふ時には、風情をのづから生ずべし。しかれば、書く所をば風情を先立てゝ、しかも、謡の節かゝりよきやうに、嗜むべし。さて、当座の芸能に至る時は、又、音曲を先とすべし、かやうに嗜みて、劫入りぬれば、謡ふも風情、舞ふも音曲になりて、万曲一心

図表1 居グセ型能構成

急	破ノ急	破ノ破	破ノ序	(序)	
シテの 舞事	シテの 物語 中入前 の振	ワキと の問答	シテの 出	(ワキ の出)	
サシ 「一セイ」 ← 「序之舞」 詠「ワカ」↓ノリ地 ノリ地 平ノリ「哥」	詞 サシ「クリ」 平ノリ「クセ」 平ノリ「ロンギ」	詞「問答」 平ノリ「上哥」	平ノリ「次第」 サシ 平ノリ「下哥」 「上哥」		井筒
サシ 「一セイ」 ノリ地 ← 「神舞」 平ノリ「ロンギ」	詞 サミ「クリ」 平ノリ「クセ」 平ノリ「ロンギ」	詞「問答」 サシ「掛合」 平ノリ「上哥」	詠「一セイ」 サシ 平ノリ「下哥」 「上哥」		弓八幡
サシ 「上セイ」 ← 「神舞」 平ノリ「ロンギ」	詞 サシ「クリ」 平ノリ「クセ」 平ノリ「ロンギ」	詞「問答」 サシ「掛合」 平ノリ「上哥」	詠「一セイ」 サシ 平ノリ「下哥」 「上哥」		高砂
サシ 「掛合」 ← 「神舞」 詠「ワカ」↓ノリ地 ノリ地	詞 サシ「クリ」 平ノリ「上哥・下哥」 平ノリ「上哥」	詞「問答」 サシ「掛合」 平ノリ「上哥」	詠「一セイ」 サシ 平ノリ「下哥」 「上哥」		養老
サシ「掛合」 ← 「真之序之舞」 詠「ワカ」↓ノリ地 ノリ地	詞 サシ 平ノリ「クセ」	詞「問答」 平ノリ「哥」	詠「一セイ」 サシ 平ノリ「下哥」 「上哥」		老松
舞ガカリから抽象舞（舞事）へ 様式性の滲透した写実舞（ギリ舞）	（ワキの待謡） 中入前の基本所作	常座にて問答し、最後に地謡に乗つて舞台を一巡する。この部分を初同と称する。 シテ中央に座しての物語の段。クセは地謡による。	シテは、常座に立ったまゝの叙唱から平ノリへと云う抒情方向を示す。	（次第・名ノリ・サシ・哥と、ワキは名所迄の道行を謡う） は抒情方向が直続する性格を、 は接続しない性格を示した。猶、ワキに 関する部分は、 シテの抒情と無関係なので省略 する事とした。	舞性・音曲性の概略

こうした風情主義の、世子の論著に於ける展開過程を迎る事は別稿に譲るが、ここに提示されて居る風情論は、本論の骨子とも云うべきもので、少しばかり解説して置き度い。ここで主張されて居る論理の基底には、作者はシテの抒情を思いやり、その抒情に則つて、自然に風情が生じて来るような作劇法、即ち、作者と演者の一体化の思想が存在して居る。「その言葉を謡ふ時には、風情をのづから生ずべし。しかれば、書く所をば風情を先立てゝ、しかも、謡の節かゝりよきやうに、嗜むべし。」とある部分がそれに該当しよう。ここで云う風情とは、舞台上に於ける振の美しさを意味し、文章が匂い出し、視覚化されて来る過程そのものを示して居る。その際の、文章・音曲・舞の各関係もここに触れられて居り、「その言葉を謡ふ時には、風情をのづから生ずべし」・「当座の芸能に至る時は、又音曲を先とすべし」・「音曲より働きを生ぜざせんがため」等、明らかに、文章↓音曲↓舞と云う前後関係が指摘出来るのである。この、文章を基底に置き、音曲、そして舞を肉体的自然さによつて堀り起して来る考え方こそ、世阿弥の作能の、他あらゆる作家から峻別させる所の特質であろう。この世阿弥の発見した原理を、一曲全体の構成論に迄敷衍して論じたのが、応永三十年、前記「風姿花伝」より二十一年後に成立した「能作書」であると云い得る。そしてこの思想を、作品の上に最も純一な形で盛り得たのが「井筒」であろう。そこで今、この「井筒」型の能形体を、規範的にそれに先行すると思われる諸

「能作書」の規範例の配列が、様式性の順になって居る事は既に指摘した所であるが、ここに図示した老体型も又、規範例の順位をそのまま移したものである。よって「弓八幡」、それに「井筒」を加えて、それ等が世阿弥の求めた様式性への志向の、頂点を形成して居ると考えられる能構成である。世子はそれを、序破急論に則つて五段組織として認定して居り、五例共、その構成が同一な所から見て、彼の様式に対する結論がここに示されて居ると見てよからう。今、本論の目的に沿つてこの様式性を肉づけして行けば次のようにならう。序はワキの出で、この部分、シテの抒情とは関係のない所に設定されて居る。以下シテの抒情性は、出の詠(最も完成した形体「井筒」では平ノリに属する次第であり、シテ全体は、出の詠(体の演技の序のような役割をはたすもので、この部分のみ、抒情方向外れる)からサシ調の謡、やがて叙唱的な平ノリたる下哥、そして平ノリとして最も抒情性の高い上哥と、シテの一人謡によつて一貫した抒情方向を示すのである。この部分、常座にシテが立つたままで歌われるのが原形と見られ、視覚性に先行する聴覚性の抒情が、この破ノ序の、シテ登場の段で示されるのである。次いで常座のシテとワキとの問答、そして地謡に乗つて舞台を一巡する初同、ここ迄が破ノ破である。この舞台一巡の動作によつて、シテは初めて視覚性を獲得したと云つてよい。ここ迄で、シテの抒情性は一区切つき、シテの行為全体の序の役割をして居ると見てよいであらう。この前半の、シテの抒情方向を図示すれば次のようになる。

破ノ序

舞性	立ッ
音曲性	サシ調↓平ノリ
↓	
(音曲性の担い手)	(シテ)

破ノ破

立ッ↓基本所作	詞↓サシ調↓平ノリ
↓	
(ワキ)	(シテ↓地)

世阿弥の見通した本格的な抒情方向は、次の破ノ急と、急の部分に典型的に示されて居る。この部分後述するが、クリ・サシの叙唱、そして中央に座しての居グセ、中入前のロングの基本所作、最後の後場・急の部分の、完全な視覚性の発露に至る迄、本格的な抒情が展開して居ると見てよからう。この居グセからキリ舞へ至る抒情性は、本論(下)で再説するが、前部に倣ってその抒情方向を図示すれば次のようにならう。

破ノ急

急

居ル↓基本所作
サシ調↓平ノリ
(シテ↓地)

↓(中入)

立ッ↓抽象舞↓写実舞
サシ調↓囃子事↓ノリ地↓平ノリ
(シテ↓地 シテ↓囃子↓地 シテ↓地)

単純な抒情方向として捕えられない囃子事以降の抒情線は、本論(下)で再説する際に解明したいと思う。このようにして、能に於けるシテの抒

情の有り方の、典型的な構成が「井筒」並びに「弓八幡」によって示される訳であるが、それは同時に、「能作書」全体から帰納される、世阿弥の能様式への志向の、一つの終結点でもあったのである。^{註五}以上で、老体能及び「井筒」で示された能構成法が、世子の風情論に最も相応しい作品形体である事を証し得たと思うが、世子の女能はこの形体のみで総てが尽される訳ではない。むしろ女能としては特殊な方に属す形体であり、世阿弥の後半生に至り、その風情論に乗って、初めて出現した形体なのである。次章ではこの型に対立する、女能の他の一系を抽出してその戯曲的性格を分析し、女能に於ける二系の戯曲的差異を明確にしたいと思う。^{註二}に、世阿弥の作として、今日迄文獻的に押えられて居る作品を挙げたが、その中女能としてこの型に属するものは、確實な所「井筒」のみである。そこで以下、次章で述べる女能の他の一系、舞グセ型と区別する為に、この種の構成法による女能を、「井筒」型と通称して行き度いと思う。

2

この「井筒」型に対する型として、女能一般の中から、クセ舞十序之舞十キリ舞と云う形が広く抽出出来る。この形式は、後に推測するように、世阿弥以前から存在し、先行芸能との継続性を非常に密に持った形式と考えられるものである。今、便宜上、この系統と類似した構成を持つ軍体型・六段の段区分を標出し、この型の代表的な能を分析すると図表2のようになる。

て来た舞性は、一度鎮静し、再び同様な歩行舞に突入する。そして、同じ様な膨張性を示してキリ舞へ引き継がれるのである。こうした後場の構成法は、世阿弥の作能方向と大きく相異し、シテの横溢して来た抒情性を、押し止め重複させるものである。^{註六}この後場の特性は、「井筒」型の、シテの抒情性を軸とするものとは異った、別趣の戯曲性を發揮するものと見てよい。即ち、飽く迄その目的は、対象とした人間の実体を復元しようとする所に存在するのである。その基本的性格は、シテの抒情性とは対蹠的なシテの対象に対する描写性にある。この型は、図表の基準に用いた軍体能に見るように、その長大な後場に戯曲的特質を示して居るのである。後述するように、風情論的には軍体型と舞グセ型は同一視出来ないが、その戯曲的内容に於いて、同様な性質を携えて居ると見てよい。この型の能の具体的な姿は、「能作書」の書かれる六十歳前の創作たる、「恋の重荷」「実盛」「檜垣」等の諸曲に端的に示されて居る。舞グセ・序之舞・キリ舞と続く「檜垣」は、舞グセに於いて老衰の白拍子の感慨を、そして、序之舞は、華やかなりしその昔の思い出の舞として意味づけられ、三転してキリは、成仏を願う檜垣の女の苦患の霊となるのである。以上のように、内容的に三度の屈折を経、複眼的に、檜垣の女の実体に逼ろうとする。この性格は、「実盛」にも全く同様な形で適用出来るものである。まず語りによる首洗いの場があり、年を隠し鬢鬚を染めて出陣し、打たれて首が義仲の前で洗われる経緯を自身語り舞する。次の舞グセは、宗盛に赤地錦直垂を許された面目。最後のロンギ

は中ノリ地をふんだんに使って、合戦の中の、実盛最後の有様を勇壮に演じ切るのである。以上のように、内容的には上記の三者相俟って、年老いて戦場に死した、実盛の実体を描写しようとするのである。このように、長大な後場によって人間の实体に逼る方法は、世阿弥が六段と認定した、軍体能に、最も典型的な姿を見出す事が出来るのである。しかし、舞グセ型と軍体能とは、内容的には同一であっても、抒情方向の上では決して同一視出来ないものである。後述するように、世阿弥は軍体型を、風情論上六段と認定して居るが、この舞グセ型に対して、世阿弥の下した風情上の解釈は見当らないのである。むしろ後述するように、相反する結果が出て来ると見てよいであろう。以上で、この戯曲的特性を説明し得たと思うが、以下、前述の「井筒」型の通称に倣って、この型の女能を「檜垣」型と通称したいと思う。「檜垣」は、「井筒」同様、世阿弥作として、文獻的に確かな形で押えられて居るからである。

この型に対立する「井筒」型の曲であるが、この系統の曲の内容的特徴は、人間個性の立体的造形にあるのではない。テーマは人間にあるのではなく、イデエにあるのである。「井筒」の場合は純愛と云うものであって、至上的な愛と云うものを、井筒の女が恋を語ると云う形で歌い上げて居るのである。この曲も本説に依存する度が強く、能の根本的な作法に則って居るのであるが、ここでは、井筒の女の個性を彫琢する事を目的としては居ない。艶な女であれば何に仮託してもよいのである。それだけに和歌の本意に近い扱いになって来た訳で、和歌理念の滲透度が

窺える所である。この能の規範になつて居るのは、「弓八幡」・「高砂」等の、様式性の強い能であるが、これ等の能も個性的表現はなく、清澄さを表現するに止まるのである。世阿弥の求め続けて来た、舞台芸術の抒情的性格の典型的なあり方が、ここに形象化されて居ると見てよいであろう。ここでは微妙な対象の個性を捕える所に主眼があるのではない、舞台上立つシテの肉体的抒情が、より純一な形で発露するように仕組まれた所にその戯曲的特性が存するのである。

このように、その戯曲的性格を異にする女能の二つの構成法の、能史に於ける成立の前後関係であるが、私は「能作書」を楯として、女能「井筒」の成立を世阿弥六〇歳以後の事として居る。^{註五・八・九参照}「能作書」規範例を見れば自明の通り、ここには世阿弥作なる「檜垣」型の能が、数多く並べられて居る。それ等は、その人間彫琢の確かさに於いて、能史に比を見ない程、力強く造形されて居り、世阿弥前半生に於ける人間的苦悩の結晶と見て差し支えないであろう。「井筒」型は規範例では老体例に示されて居るが、多くの脇能がそうであるように、人間性は稀薄と云わざるを得ない。様式性のみ、この時点迄に獲得されて居たのであり、それに人間的意味が付加されて来るのは「井筒」成立迄待たねばなるまい。恐らく「井筒」に見られるようなシテの人格そのものへの傾斜は、人間諸般の苦悩を通過する事によって、初めて獲得された形象であろうと推測されるのである。

以上のように認定出来る、この二系の曲の性格的差異を、世阿弥の風

情主義の観点から彼自身の言葉の中に見出せば、次のような個所が拾い出せよう。

布留の能に、僧、女、布を洗ふ問答より、順路ならば、布留の剣の謂れを謡ふべきを、「初深雪、布留の高橋」と謡ふこと、遠見を本にするゆへ也。本木に名所のほしきは、かやうの遠見の便りのため也。又、其まゝ謂れより謡ふ共風情に成るべき本木ならば、謂れをも謡ひ出すべし。^A曲舞の序に、「抑布留とは」と云、御剣など謂れを謡へば強き也。「初御雪」と謡ひぬれば、聴て布留が出で来て能に成也。実盛に、髭洗ふより、順路ならば合戦場に成体を書くべきを、「又実盛が」など云て、入はに戦うたる体を書く、かやうの心得也。^B

又、二切れにて、入替る能は、書き易き也。其まゝする能には、目に離れたる所を書くべし。是大事也。それがなければ、ぬなりとして悪し。松風村雨などぞ、其まゝにて入替りたる能成。「憂し共思はぬ」、云捨てゝひそとして有所也。かやうの所を、能々かゝふべし。

——申楽談儀・能書く様、その二——

布留の能を範にとつて、世阿弥はここに、「井筒」型の能の抒情方向を提示して居る。Aの部分はその言であつて、本論に則して云えば図表1の破ノ破の部分にそれは該当する。図表1に表示した破ノ破部分の抒情方向を参考にすれば、立ッから基本所作の接点に世阿弥の言は集中して居るのである。即ち、「僧、女、布を洗ふ問答」から、「遠見を本にする」^{註七}「風情」への転回であつて、ここに文章↓音曲↓舞へと動く、微

妙な接点が隠されて居るのである。世阿弥はその聴覚性から視覚性への動きを、問答の散文的な詞からサシ調の叙唱、そして舞性への初の開放である初同の文章、「初深雪、布留の高橋見渡せば」と云う、上哥の音曲性の中に分析して居る。布を洗う女人とワキの僧との問答の前半の部分は、双方の人体に対する審議であるが、四方の風景の名を尋ねる後半の名所教えは恐らくサシ調であり、シテは立ったままで謡って居るのであるが、「初深雪、布留の高橋」と云う文章に始まる初同（地謡による上哥の同音と云う意味）によって、そこ迄たゆたって居た抒情性が初めて開放されるのである。問答では神前の川辺に極限されて居た場所性が名所教えによって四方の空間を獲得し、謡はシテから地謡に引き継がれて、そのまま豊かな上音で、「初深雪、布留の高橋」と謡い出されるのである。「初深雪、降る…」と謡われた時、シテの心身には、真新しい雪の、清らかに降り続く、神々しく冷たい抒情が形成される。肉体の抒情は、総てそこから出発して居るのであって、その抒情に動かされ、シテが舞い出す様を、世阿弥は、「遠見」とも「風情」とも称して居るのである。（降）
「ふる」と云う言葉に見るように、屈折点の要の文章は懸詞であり、名所に舞台を限定するのも遠見の獲得の為にありとする。抒情性の獲得と云う事を、やはりその時点迄の日本の抒情の本流である和歌に依存して行つて居るのである。このようにして、文章↓音曲↓舞への接点が形成されるのであるが、こうした部分の導入を世阿弥は『初御雪』と謡ひぬれば、聴て布留が出で来て能になる也」として、能構成の必要条件と

して説いて居るのである。破ノ急の部分以降の中入に挿まれた主要部は、それぞれ一段として独立して居るので、今、触れたような、文章を基底とした直接の音曲性から舞性への脱皮は指摘出来ない。クセは居グセとして、大きく開聞の段に、キリは全曲の急の部分として大きく開聞の段と設定されて居る。その間に抒情の途絶える時間のあるべきだし、世阿弥は「松風」を例に挙げて居るのである。それは特に観客を主体とした物の言い方で、「目に離れた所を書くべし」即ち、演技の性格の変化点をここに要めるべきだとする意見で、開聞の段から開眼の段への展開を告げるものである。その間に、中入乃至は「ひそとした所」、即ち謡が切れて静まりかえった所を持つべきだとする。聴覚から視覚への移項が、破ノ破の段のように直統的でないのは、舞が単に、その直前の居グセを引き受けて居るだけでなく、前場全体の重みをも引き受けて視覚化しようとする、その激しさにある訳で、中入も又、その間とか、呼吸とかの必要性をも兼ねて居るのである。以上のように、この「布留」に即して説明された世阿弥の抒情方向は、脇能から「井筒」へかけてもそのまま適用出来る、世子の典型的な構成論に則った風情論なのである。又、ここには、この型に対立する「檜垣」型の段組織も、風情論の側から摺えられて居る。「実盛に髭洗ふより…」とあるBの部分でそれで、ここでは後場が二段に分かれる事を指摘したものである。即ち、死後実盛の髭を洗う語りから上哥迄の抒情の高まりを一区切りとし、文章面だけから云えば、そのままキリの合戦の場に引き続いて書くべきであ

るのを、一旦、錦の直垂を着る舞グセを挿入し、新たな抒情性を展開させて、最後の一段を形造る事を述べたものである。この後場を風情論の上から二分する段区分こそ、軍体能を六段組織とする由縁であるが、世阿弥は、この後場を二段に分ける能構成をそのまま舞グセ型の女能には援用しては居なかったようである。舞グセと舞事が抒情方向の上で重複する事は曩に述べたが、こうした、抒情の重複を嫌う彼の思想は他にも見出す事が出来^{註六参照}、似た舞性を二度重ねて見せる舞グセ型の女能を、世阿弥が規範化するような要素は、全くないと云ってよいのである。即ち、後場を長大化する事によってそこに人間性を盛り得ると云う戯曲的性格に於いては、舞グセ型も軍体型も同一と云い得るが、風情論上、後場を一段とも二段とも分け得ない、舞性の重複性を示す舞グセ型は、遅かれ早かれ世阿弥が否定しなければならぬ、過去の遺物めいた構成を持つ能様式だったのである。

この、「檜垣」型、「井筒」型と云う、性格の異なる二系の戯曲性の、構成上から見た端的な差異は、クセのあり場所にかかって居る。即ち、「檜垣」型の後場を曲折させる原因たる舞グセを、居グセとして前場に移項する事によって前場に座す段を設けさせ、同時に後場を一貫した舞の抒情によって貫くのである。次章では、本論の素材である女能を、このクセを主軸として分類し、以下の論証の基としたいと思う。

3

前述したように、本論の文献的出发点を、私は、世阿弥六十歳の作な「能作書」に置いて居る。この著に記載されて居る曲が、この時点迄に達成された能の様式性の到達点を告げて居ると考えられるのである。

別稿で、この到達された様式性を調査^{以上、註四・二〇参照}して居るが、結論的に云えば、女能に関する限り、この時点では未だ「井筒」型の能様式は現われて居ない^{註八}と云えるのである。

「井筒」の曲名が現われるのは、世子六十八歳迄の聞書たる「申楽談儀」に於いてであり、私は、この間に「井筒」が成立したものと推測して居る^{註九}。本稿も、以上の文献的操作を前提として論述しているが、ここでは方法を替え、作品の内部徴証を基礎とし、類型操作によって問題を引き出して居るので、本論の対象になる作品をひとまずここで触れて置き度い。当時の能の分類法を告げるものとしては、

「能作書」の規範例が、最も詳細、且、具体的であると云える。別稿でこの規範例を基準とし、出来るだけ当時の分類に近づける形で現行能の再分類を試みたが、その分類の中、本論のテーマに関係を持つものは、一類、七類、九類であろう^{註一〇}。七類・九類は女能の事であるから当然であるが、一類老体は、「井筒」型の規範型として重要であり、その上、世

阿弥当時は、「西行桜」等に代表される男体序之舞物も、老体能の範疇に含まれて居たと考えられる点などからして、この類も又、本論の対象内の曲として扱う事にした。よって、以上の三類に含まれる、総計77曲が、本論の対象になる曲と云える。その77曲を、クセの位置^{前場(多くグセ)・後場(多く舞グセ)の相違}と性格^{舞グセ・居グセの相違}、及び、キリの構成方向^{A型・B型の相違}その詳細は

（後述）と云う二点から分類する訳であるが、本論の性質上、序之舞を含まない（又は含んでも、キリがA型にもB型にも属し得ぬ場合。例・身延）曲や、クセを持たない諸曲を除く事にする。その結果、曲数は32となり、類別すると次のような図表が出来上る。

図表3 キリの性格による序之舞曲の分類

A型 ノリ地のみをキリに持つ曲	(曲構成)	
	I型 一場物現在能	B型 ノリ地+哥の形式をキリに持つ曲
A ₋₁ 吉野静・住吉詣・鸚鵡小町	B ₋₁ 千手・関寺小町	
A ₋₂ 羽衣・楊貴妃・杜若 〔以上 一場物〕	B ₋₂ 采女・東北・江口・姨捨・榎垣・二人静・梅枝 〔序之舞の代りに入る入〕	
半部・誓願寺・芭蕉・六浦・藤・梅		
小塩・遊行柳 〔以上 男体〕	雲林院・西行桜・阿古屋松 〔以上 男体〕	
A ₋₃ 定家・夕顔・野々宮・葛城 〔前場のクセは舞グセ〕	B ₋₃ 井筒・仏原	
	居グセ形式	

この中、A₋₂ B₋₂に分類されたⅡ型が、曩に概説した舞グセ「榎垣」型に属する諸曲である。他の項に較べ量的な多さを誇って居る類と云える。

この類の前場が、実に不定な段によって成り立って居る事は前章に触れたが、本論は舞性を含めての総合的な考察を目的として居るので、「井筒」型を基準としながら、この種の能の前場に焦点を合わせて次のような類別を試みて見た。類別の基準は、シテ登場の段と物語の段の有無によった。この双方の段を共に持つて居れば、基準として用いた本格的な軍体型との類似の要素を明らかに持つと云えよう。「能作書」軍体規範例に記載された六曲は、総て、老体型の居グセに変わるべき物語の段を挿入して居るのである。このⅡ型の女能に於いては、その物語の段の特質を座すと云う所に捕え（私は正中に座して語ると云う事を、物語りの段の特徵的な体位として捕えて居る。能の基本的な体位は、立ッ体位にあり、座さなければ、そこが物語を聞かせる段として明確に意識されたとは考えられないからである。本説をシテが語る部分は、ほとんどの能に見出す事が出来るが、立つたまゝで行われる程度ならば、問答や、登場の段（シテ登場が呼び掛けではロングの中に解消して居ると見てよい）、（なく、サシ調か詠の一段を持つ）の存在と共に問題にしたいと考えて居る。この両者を持つ事は、世阿弥の様式論の滲透をある程度認定する事であり、本格的な軍体型とほぼ同一な組織を持つ事を、視覚性の上からも認定する事が出来るからである。又、後場を抜きにすれば、それは、老体型との接近をも考え得る。物語の段が居グセとなれば、それはそのまま、老体型の構成になるからである。

イ、両者共に存在するもの……（榎垣・梅枝・芭蕉・誓願寺・小塩・阿古屋松）——以上六曲

ロ、登場の段のみ持つもの……（采女・半部）——以上二曲
ハ、座す事もなく、登場は呼び掛けによるもの……（東北・江口・姨捨・

六浦・藤・梅・雲林院・遊行柳・二人静〔ツレが語りの段を持つ〕——以上九曲

ニ、一場物……（西行桜・楊貴妃・羽衣・杜若）——以上四曲

数の上では、ハの系統が、この種の系統の代表的なものと見るべきであるが、世阿弥の作能性と非常に異なる事は、曩に述べた分類基準によってわかれると思う。呼び掛けに始まり、立ったままの姿勢で、クセ舞↓序之舞↓キリ舞と続くこの種の能は、後述するように、女体雑芸夢幻能註二の原初的形態を当初から携えて居る化石の様式と思われる。即ち、クセ舞と白拍子舞たる序之舞を安易に結びつけた所にその原初形態が知られるのであるが、それがそのまま、比較的長く、全時代かけて規範として用いられた所に、この様式の気軽さを指摘出来るようだ（観阿弥・江口、信光・遊行柳、元梅）。ロ・ニは座する事なく舞台が進行すると云う意味に於いて、前者に一括出来ると思う。以上、ロ・ハ・ニ三類を合わせると、問題にして居る二十一曲中、十五曲がこのような単調な視覚性を持つと云えるようである。イは一応の形で居ル段を持つ為、世阿弥作能論との接近を知らされ、世子の軍体能規範に前場共、最も適合するものである。それ等は、問答乃至は語りによって成り立って居る所から見て、既に開聞の段に類似する部分を携えて居り、後場の舞グセが居グセとして前場に移項する直前の様相を見せて居ると云ってよい。分類イに「檜垣」があるのも当然で、この型と、前場居グセ型でありながら、後場に序之舞を持たない「夕顔」「浮舟」の型が結合した段階として、女能に於ける老体型註八参照「井筒」が編み出されて来たのであろう。以上のように、この類の最も

発展した形体として、「檜垣」に代表されるイの系列が指摘出来るのであるが、総体的に見て、この種の能は、視覚的にも又、曩にその構成を分析した際の結果と同じく、未だ確固とした形体論に迄纏めあげられて居ないと見てよからう。そして、能として最も安易な、立ったままで全場を舞い通す形が主流を占めて居る事を、ここでは指摘して置き度いと思う。以下の論証も、このA⁻²B⁻²型の中、立ったまま全場を押し通すこの形体を、女体雑芸夢幻能の祖、即ち「檜垣」型の直接の祖である事を証して行こうと思う。

ここで本分類基準の骨幹となって居る、A・B両型の相違を指摘して置き度い。今、その典型として、「江口」と「杜若」の後場を示すと次のようになる（次頁、A・B型表）。即ち、共に、クセ舞十序之舞十ノリ地と云う形を基盤として居ると考えられるが、「江口」系B型の方は、キリの後半が平ノリに変わって居るのである。

本論で問題にして居る「井筒」は、B型に属するものである。図表3にも見るように、世阿弥作と見なせるものは、皆B型に集つて居る（千手・関寺小町・采女・西行桜・娘捨・檜垣・雲林院・阿古屋松等）。これは、それ〴〵、世阿弥の論著にその明徴がある。註二参照この事實は、やはり、この様式の創始を世阿弥に結びつける以外に推測の余地がない。形式としては、A型の最尾部たる、ノリ地ロンギの後半部（こゝで云う哥に換えたものにすぎない。しかし、曲趣としては、大きな相違をきたし、A型よりも強い終止感を生み出すのである。ノリ地（謡本に大ノリ）とある部分。）とは、一字一拍を原則とした、リズム感の強い、それで居てゆるやかな

A型「杜若」

B型「江口」

備

考

○クセ舞

○序之舞

○ギリ舞

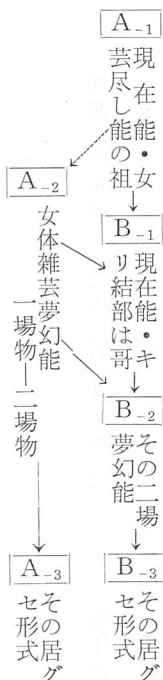
シテ下之詠 地上之詠 序之舞 シテワカ 地ノリ地返シ哥	地ワカ 序之舞 シテワカ 地ノリ地返シ哥	ワカであつたり詠であつたりするが、後述するように序之舞を白拍子舞と見ると、その伴奏詠として、和哥であつても、朗詠であつてもよい筈である。しかし、「井筒」のような一声の形式は、後のものであらう。 舞後に存在する、ノリ地の同句の繰り返し。こゝ迄を、舞事の付属物と見る。
シテ下之詠 ノリ地 ノリ地 地ノリ地 結部	シテ下之詠 ノリ地 ノリ地 シテ↓地平ノリ 結部	ノリ地の最初の一句をシテが拍子不合で歌う。 以下、シテと地のノリ地の掛け合 A型ノリ地の場合は、地詠によるノリ地ロングの結部で、ロングと一続きのものとしての性格を示すが、B型の場合、シテの一句詠が入り、音曲性の上で段落が設けられる。

〔A型・B型、双方の舞性については下に詳述する。特にA型の舞性については、本論第一章65頁に粗述した舞性を補充する意味を含めて問題にしたいと思う。〕

テンポの部分で、謡の各部分の中、最も音楽性が高い。こうしたリズム感に乗せて、長絹(或は舞衣)を着たシテが、豪華な蝶のようにゆつたりと舞う所である。このノリ地の後半が平ノリに変わったのがA型である。平ノリの部分は、同じく拍子に合うとは云え、ノリ地の部分に比べると散文性が強く、それだけに又、能全体の終止感を截然と際立たせるのである。こうした様式を持つB型の嚙矢が「江口」であると見てよい。私は、この能の様式性が、あまりにも完璧である為に、観阿弥の創作能を、世阿弥が大きく手を入れたと考へて居る。^{註二}

このように、A・B二型は、截然と区別出来るのであるが、能成立史

に於ける、発生の前後関係は明らかではない。しかし、この問題は、本論の焦点でもあり、ある程度推測もつく所なので、図表3から推定される、能の様式的変遷史をここに記して置き度い。分類された六種には、次のような系統図が引かれるのではないかと思う。^{註一三}



〔創作時点の問題に関してあるが、この類型内に含まれるもの総てが同時に創作されたとは限らない。能のように類型性への志向が甚しいものに於いて

は、その類型内の基本形が出来上る時点が問題なのであって、甚しい場合には、²B型二場物のように、長い時間を隔て、同型の曲が作られる事もあるのである。」

世阿弥に関係すると思われる系譜が、B型に属する事は既に述べた所である。B型のキリ形式は、その音楽的完結性の強さから見ても、相当地水準の高い芸術的神経によってなされて居ると見てよい。恐らく、前場居グセ形式の前段階として、世阿弥の創始した方法であったのである。猶、恣意的な推測を重ねれば、²A型の中の一場形式の方は、三曲共様式的には非常に類似して居り、世阿弥時点或はその直前の別系統の人物の手になるものと考えられる。シテも、天人・樹精・楊貴妃等、物語的・伝説的素材に寄りがかって居り人間的リアリティは薄い。²A型の二場物も、花精・樹精物が多く、その曲趣から、世阿弥と同時代乃至は幾分下る頃の様式と推測されるが、ここでは、前者同様、そのグループ性を指摘するに止めたいと思う。最後の³Aのグループであるが、このグループについては、横道氏より、^{註一四} 禅竹に關係する所が多いのではないかと云った御推察が下されて居る。

以上で、現行曲の類別から見ると、能作系統史の推測を終えたいと思う。この操作に於いても、世阿弥時点の女能の屈折点が、キリ結部の平ノリへの改変と、クセの前場への移項と云う二点にある事は、納得されたと思えるからである。次いで次章では、女能に於ける先行芸能の摂取状態と云う、前代芸能との関連の仕方を探る訳であるが、その方法を用

いても、同様な結論に到達する事を述べたいと思う。

4

前章で推測した女能の系統図を裏づける為に、ここで、「能作書」第二部の女能構成法に目を転じて見たい。註五に触れたように「能作書」本文の中、第二部各体論が最も詳細を極めるのであるが、女能に関して云えば、そこに細分化されて居る幽玄能・白拍子舞・曲舞・狂女能の中、具体的に細部の構成を知り得るのは、白拍子舞と曲舞の項のみである。この両者の音曲性と舞性を復元する為に、本論では、その行文と、この二つの曲性に關係が深いと思われる現行諸曲を重ね合わせる事によって、出来るだけ当時の音曲性と舞性に逼る方法をとりたいと思う。「能作書」に記された白拍子物の構成法を、その例曲と共に表化すると次のようになる。上段はその行文であり、下段は、シテを白拍子とする能の、その各部分に相当すると考えられる現行構成分子である。猶、ここで扱う曲は、白拍子に關係深いと思われる、次の曲を選んだ。

(人体白拍子) 道成寺(A)・檜垣(B)・船弁慶(C)・二人静(D)・吉野静(E)
(人体遊女) 千手(F)・江口(G)

その他にも、この種のものとして、狂女能の中の班女・水無月祓、定形能の中の祇女、現在能の熊野等も上るが、ここでは省略する事とする。

ここに遡源したように、ワカを前後に持つ、序之舞十ノリ地十平ノリと云う形式が、世阿弥の女能の急の部分の型なのであるが、それは多分

○「能作書」本文 此外、静、祇王、祇女などは、人体白拍子なれば、	○推定、遡源される、その原初形式	○その発展した世阿弥創始の脚本形式
和歌を上げ、……………1	詠ンテ↓地C〔謡曲本文に「ワカと有」〕	ワカを前後に持つ序之舞B・C古本）・D・E・
一声を長め、……………2	物着後の一声とイロエC	F・G
八拍子に掛りて、三重の声曲をなして、責を踏んで、……………3	乱拍子と乱拍子謡A	ノリ地と平ノリB・Cカ・D・F・G
舞ひ入る風体なるべし。……………4	ワカを前後に持つ急之舞A	ノリ地E A・
かやうなるには、切拍子の静かならん懸りを入端にせん事、似合ふべきか。……………5		

に白拍子舞の伝統を受けついで整序されたものではないか。即ち、白拍子本来の姿は、船弁慶と道成寺の各々典型的な部分を繋ぎ合わせた形であり、数え踏と急の舞を緊密に結びつけ、全体の位を高いものにし、前後にワカを移動させる事によって、女舞の典型に迄高めたものであろうと推測されるのである。^{註一六} 以上の推測過程を逆に云えば、信光の

活動期と云う、中世のまさに終らんとする時点に於いて（船弁慶・道成寺は、共に信光作と推定されて居る。又、室町時代には、白拍子は既に衰退して居り、当時としても骨重的な面影があったものと推測される〔尾形龜吉・中世芸能文化史論〕）、白拍子舞の最も特徴とする部分が意識的に、そして多分に見世物的に定着されたと見てもよい。序之舞が整えられた時点は、何時の事だか不明だが（恐らく、現存作から）、その典雅な練磨には、世阿弥が大きく寄与して居るであろう事は想像に難くない。そして、その典型的な序之舞が完成された後には、女能の専有物を離れて、神や貴紳、或は、超現実的な異霊を象徴するような性格に流用され出したのではないかと考えられるのである（真之序之舞・来序・男体序之舞・真之来序。等を持つ、共通した性格としての「序」）。

一方、舞後のキリの部分は、「能作書」の構成法に示されて居るように、白拍子舞の本来的な部分としては、所謂切拍子だけだったのではないか。切拍子とは、一字一拍の、リズム感の濃厚なもので（世阿弥の「著書」から、その用法が帰納されて居る。岩波）、特に女物に於いては、その主張通り、古典文学大系「能楽論集」57頁補註二）、「静かならん懸り」を特徴としたものである。^{註一七} しかし、世阿弥によって女能の典型的な構成に迄高められたものは、単なるノリ地だけではなく、それにキリの要素が付着したものである事は、既に述べた通りである。この、所謂狭義のキリの部分とは、能本来の拍子たる、十二字八拍に乘せて謡う平ノリの部分で、内容は後日談めいたものを特質として居る。即ち、「能作書」、放下の項、最尾部に云う所である。この二つの曲扱いが、一続きの文章の内に用いられて、「井筒」に見るような典型的なノリ地と平ノリの、キリ舞が完成されたと考えら

れるのである。

次いで、「能作書」に同じように確固たる能構成として示されて居る今一つの系譜、曲舞々の部分を辿って置きたい。この部分は次のように記されてある。

又、百万・山姥など申したるは、曲舞の芸風なれば、大方易かるべし。五段の内、序急を差し寄せて、破を体にして、曲舞を本所に置きて、曲舞二段斗を、後段をば揉み寄せて、道の曲舞懸りに、細かに書きて、次第にて舞ひ止むべし。

前半は、曲舞に由緒を持つ能の構成方法を指示したもので、中心部・破の部分に、曲舞の項を設定すべき事を述べたものである。後半、点の部分に、その挿入すべき曲舞の作製法で、この文面に、ほぼ、その詳細が伝えられて居る。これに相似する言葉は申楽談儀にも存在し、曲舞は、舞初めて、次第にて止むる也。二、現存二段グセに、その面影を見い出す段有べし。後の段は寄すべし。」

○歌占(地獄のクセ舞)・花筐(李夫人のクセ舞) 以下の二作は世阿弥作とも考えられる 山姥(山姥のクセ舞)・柏崎(善光寺のクセ舞) 古作

○杜若・千手・二人静・源氏供養 製作時不明

○百万・檜垣 世子作

以上十曲を、ここではその舞の性格によって次のように分類して置き

度い。

1類……杜若・千手・柏崎・花筐・二人静・源氏供養・百万・檜垣(次

表B・C類)

2類……歌占・山姥(次表A類)

1類・2類に於ける舞性の差異については後に触れるが、合わせて参考程度に、以上全十曲の細部構成をも示せば次のようになる(数字は、観による、各所用行数である。クセの数字は、右側が二段グセの前段、左側が後段を示す。猶、最末の◎印は次第と同一なる文章をクセ末尾にも持つ曲である。)

次 第	一 声	イ ロ エ	ク リ	サ シ	ク セ
◎2			○3	○11	◎16-17
◎2			○3	○7	◎22-19
◎3	○2	○2	○3	○9	◎16-22
	ワカ1	中ノ舞	ノリ地2	○9	○15-18
○2	○2	中ノ舞	○4	○8	○11-14
◎2	○2	○2		○9	◎16-15
◎2	○1	○1		○8	○12-21
○2	○2	○2		○6	○11-13
○3	○3			○6	下歌2 ○(5)-12-12
◎2				○5	○(4)-16

この表を参照しながら舞の性格を調査して行きたい。B類は狂女物・

雑芸物とも称すべきもので、C類との差異は一声+イエロと続く部分が、一声(ワカ)+中之舞とある所に存する。舞の性格に於いては、B・C共に同一であり、C類とどちらが原初形態か明らかではないが、恐らく、B類の方が早く成立した形体であろう。^{註一八}劇能・現在能としての組織を持ち、その眼目に様々な芸能を舞わせる曲構成・B類の方が、劇構成に寄せる作者の目は単純であり、時期的にも早く成立しやすい事は観阿弥の「自然居士」にも窺える所である。能の改変方向は、その全歴史から推察されるように、簡略化の傾向を辿って居り、夢幻能の溯源形態である、一声+イエロエ型も、中之舞を簡略化する為、イエロエと差し替えられたものと考えられる。イエロエとは舞台を一巡するだけのもので、舞とは云えぬ、単なる囃子事による色取めいたものである。その上、曲趣に於いても現在能から夢幻能と云う変化もあり、B類とC類とは早い時期に差別されたものと考えられる。「能作書」では既に、狂女物・雑芸物が同じ構成を持つものと認定され、他の女能の類型との差異が明確に指摘されて居るのである。ここでは、C類に焦点があるので、B類とは、逸早く差別されて居た事を述べる事で、B類に対する言及は止めたいと思う。^{註一九}C類とA類とは、構成も舞の性格も相違する。構成に於いては、A類は一声・イエロエを持たず、C類はこれを持つ。又、舞の性格に於いて両者の相違は、次のような形で明確化出来よう。C類は歩行舞として典型化出来るもので、徹頭徹尾、曲舞の特徴たる立舞、即ち歩行舞に終始する。A類は幾分相違し、次のような形でその特徴を掴み得る。この

「山姥」・「歌占」二曲は非常に似た舞性を持ち、次の表に示すような形で、B・C類との差異を端的に示し得るのである。

クセ		第一段		第二段	
(歌)		「文章は無常の性格を叙述す」		「文章は地獄の様な具体的に記す」	
9	12	定形舞※	床几に腰かけたまま、動かず音曲のみを聞かす	21	文章に即いた写実的な舞が続く。特に「氷に閉ぢられ鉄杖頭を砕き」と云う部分は座つて、扇で頭を指さす
(山姥)		「文章は深山と山姥の性格を叙述す」		「文章は山姥と人間の遊交を具体的に記す」	
11	7	定形舞※	床几に腰かけたまま、動かず音曲のみを聞かす	15	文章に即いた写実的な舞が続く。特に「休む重荷に肩を貸し」と云う部分は肩を肩に置くさまをして膝を突く
		「クセ全体を叙述す」		「クセ全体を叙述す」	
2		定形舞※		定形舞※	
		クセの定形舞の実際は、本論(下)に詳述の予定である。			

(数字は、観世流謡本による、各所用行数である。各部分の分量を示す為に記した。)

この二者の間には、その他にも幾つかの類似点が見い出せる。共に鬼能風な女舞の狂である事(「山姥」は、山姥と云う曲舞を舞う曲舞々の物語。「歌占」クセは憑き物としての地獄舞であり、嘗て

「百万」の中に、^一よって、その修羅風な舞は、女舞によって定義づけられるものではなく、狂いによって変身した所の人体によって生み出された風趣であると考えられるのである。その風趣を生み出して居るのは、両曲に共通する二段目の文章の具象性にある。その具象的な文章を、それに即した写實的な舞で埋めて行く為に、定形の單なる歩行、或は、上体の振を主とした歩行舞とは、性格を非常に異にするものが出来上ったと云ってよからう。この定形との離反性は、前半の舞を否定し、聴覚のみによって進行する部分にも指摘する事が出来る。このような舞性は、第一章に述べた舞性の中、居ル・写実舞の系譜に属するものである。

一方、世阿弥時点のクセ舞の性格であるが、世阿弥論著に徴しても問題は多い。その点後に論じるとして、クセ舞の舞としての性格に触れた典型的な言として、申樂談儀の次のような言葉を引用する事が出来よう。

「…曲舞は、立て、舞ふゆへに、拍子が本也。…」

A類の舞性は、ここに記された立舞と云う性格に明らかに相反するものであると云う事が出来よう。同文内にある、「拍子が本也」と云う言葉も、この二曲の、読物風な拍子当りに相反するものであると云う事が出来る。舞の性格から見ても、文章と拍子当りから見ても、この二曲のクセ舞をクセ舞としての基本的な性格を持つものと評価する事は出来ない。シテの人体から見て、一概に否定も出来まいが、謡のみがあつて、舞が世阿弥時点に付加されたと云う事も考えてよからうと思う。^{註二〇}その経路については、未解決な問題が多いが、ここでは、この種のクセ舞が、ク

セ舞として別系に属せられる事を結論として報告して置きたいと思う。

さて、クセ舞の基本的性格は、この二曲を除いた、前記八曲の性格から導き出せる。構成の上では、次第の後に、一声・イロエと云う、立舞の性格をより強度に要求する一節が入る。以下、「山姥」・「歌占」のようにクリ・サシは床几にかけずに立ったまま叙唱され、クセに入り静かな歩行舞に入ると云う舞性を示すのである。二段あるクセの中、前段はほとんど上体を動かさず、完全な歩行舞に終始する。後段も上ゲ端^{クセ}の中、^一はその中間に設定され^二、迄は同様で、上ゲ端後になつて上体に幾分写実味が加わつて来るにすぎない。それも非常に様式性の強いものであつて、文章を直接真似るような、「山姥」・「歌占」系の動きとは対蹠的な性格を持つものであると云ってよからう。即ち、第一章で触れた、舞性の立ッから抽象舞に至る迄の推移をクセの経過の中に含み持つて居るのである。この種の曲をクセ舞の祖、並びに、本論の座標に設定する理由は以上で納得戴けた事と思う。原初形態のクセ舞に必要な条件である立舞と文章の拍子性は、過不足なく満され、且、後述するような現行クセ舞からの舞性帰納と云う方法を用いても、クセ舞の基本形が以上のような性格に帰結する事は明らかである。こうした目で前記八曲のクセ舞を分析してみると、最も定形性が強いと思われるのが「杜若」・「千手」、次いで「花筐」・「柏崎」、そして最後の「一人静」・「源氏供養」となると、文章の二段組織としての性格も、舞台に於ける歩行線も、前四者程の明確さを欠き、一種のヴァリエーションと云つた性格を帯びて来る。しか

し、次章に分析するクセ舞の動線は明らかに辿って居り、立舞としての要素を崩す事もない。やはり、祖形を推定する際の資料圏内の最も外周に属すべきものと見てよからうと思う。世阿弥作の二作、「檜垣」・「百万」は、こうした1類の、歩行舞の伝統の上に開花したものののである。特に「百万」は、曩に引用した、「申楽談儀」中の「二段有べし。後の段は寄すべし。……」と云う曲舞構成法を、最も正確に反映するものである。曩の表を見て戴けば自明のように、この「百万」の文章構成は、前後に次第を持ち、前段を長く、後段を短い比率として居る。又、舞性も、漸層的な同心円的拡張運動を繰り返して居り、立舞の抒情性として、最も典型的な姿を保持して居るのである。この事は、次のような事を推測させよう。即ち、「能作書」に、曲舞の特徴として記した次のような記述は、「山姥」のクセと、現存「歌占」のクセを指しての言ではなかったのだろうか。「能作書」には、「百万・山姥……後段をば揉み寄せて、道の曲舞懸りに細かに書いて、次第にて舞い止むべし。」とあるのは、曩に触れた、この両クセの、二段目の前半を意味しようかと思う。世阿弥論著に「揉んだる風情」^{註二}「細かに、当る働」等の用法がある所から、それは文章の具体的な叙述と、それに即した写実的な舞を意味するものと考えられ、古典的なクセ舞々の、荒けずりな舞と、その狂いとしての要素の垣間見られる所であらうと思う。即ち、世阿弥が、「能作書」に、「百万・山姥……」として女曲舞々の名を挙げその芸風を説いた時、彼の脳裏にあったものは、現在の「百万」のクセではなく、「歌占」

のクセであつたのであろう。その方が両者のクセの、舞性及び音曲性の類似から見ても相応しいと考えられるし、「五音」に「百万能之内」として「歌占」のクセを挙げて居るのも、それを証するに足るものであろう。そして何よりも、世阿弥が「百万・山姥」として、曲舞々の芸風を挙げた理由は、この二曲が類似した曲趣を持つものでなければならなかった筈である。それに比較すると、B・C類に見られる一連の歩行舞の性格は、艶にして単調なものである。しかし、この型は、世阿弥の風情主義に直接の原形を提供して居ると考えられるので多少の考察を与えて置きたい。応永時点の諸記録に、曲舞の語は頻出する所であるが、私はこの1類の舞性を持つものを、当時の独立した、所謂曲舞の面影を、そのまま引くものではないかと考えて居る。私はそれを、次の三項から導き出される舞性の類似によって証し得るのではないかと思う。

(一) 謡曲と直接関係のある曲舞は、室町中期に廃滅したらしいが、その後身と見られるものに幸若舞がある。幸若舞がその直接の後身である事は、現存する幸若舞を曲舞と呼んで居る、「言継卿記」の記事によって知られよう。^{註三}その幸若舞曲の一派が筑後の大江村に余喘を保って居り、小林静雄氏によると、「その演奏を見るに、舞曲とは名ばかりで、我々の觀念にあるやうな舞は全然ない。三人の演奏者が立ち並んで謡を謡ふ。そして謡が急調になった時、中央の一人が拍子を踏みながら彼方此方と徘徊するだけである。」と云う形で報告されて居る。一方文正元年四月十六日条の後法興院記にも、幸若舞曲と思われる曲

舞の記事があり、次のように記されて居る。

「抑件女曲舞自去十日七日於千本舞勸進云々、彼女生年十九云々、容顔尤美麗、凡超過諸人、希代事也、舞拍子言語道斷奇妙之至也、

見物雑人四五千人計云々、美濃国人云々、先男舞露弘、次十五計児舞一番、次女一番舞了、児与女立合舞之、座者十余人計也、」

十五歳程の子と十九歳の女が主役であり、その上、記事の重点が、容貌と舞の拍子とに注がれて居るのを見ても、小林静雄氏の大江村の現存幸若舞の記述中の、「拍子を踏みながら彼方此方と徘徊する」と云う記事と、適格に照合するのである。これが、応永時点より四十年程後の、曲舞の舞性であったと見てよいであろう。

(二) 一方、世阿弥の伝書自体から見ると、^{註三三} 明確な事は一切不明である。小林静雄氏が伝書より六例引用し、その性格を前引大江村の舞性に近いものと結論づけたのであるが、^{註三三} 具体的な言及が、「立ちて飄ふ態なり」「曲舞は立ちて舞ふ故に拍子が本なり。」とあるのがその限界なので、このように結論づける以外に致し方ないと思われるのである。

(三) 現行曲の舞グセの部分で行われる舞性であるが、次章に記すように、現行曲から帰納すると、同一動線を辿る定形歩行舞と云う結果が導き出される。その舞台上に画く動線に、特定の意味を見出す事は困難と云ってよい。推量するに、生成当時の左右往来し、旋回する舞を、類型化・規格化する事によって定められた動線ではなかったかと

考えられるのである。

以上の三点を総合する事によって、この期のクセ舞の舞性と、謡曲に取り入れられたクセ舞を、この1類にみるような歩行舞として認定しようと思う。その舞性の原形を「杜若」や「千手」に私は見たが、「千手」は一曲全体の中にこのクセの文章が前後落ちつかない要素を持つて居り、「杜若」はクセの独立性が強く、能として組立てる際に前後を付け足した気配が窺われるのである。以上によって、この種のクセを、私は当時の文献に猿楽と共に頻出する応永時点のクセ舞の舞性であったと推測して居るのである。この種の曲の文章は非常に艶なものであり、「杜若」のクセは、伊勢物語語頭抄に則って居る。その背後に、当時民間のすざびに出入した連歌師の手を想定する事も無理ではあるまい。又、舞自体も、実になまめかしく、官能的・頹廢的なものであったろうと想像されるのである。後小松院が、与八男と云う曲舞々を三、四度召して、乱世の音があるとして以後近づけなかった話等がその事を証して居ようと思う。私はこうした、中世遊芸の底辺に、風俗とも芸能ともつかない媚を売る人物達と、連歌師との暗い出会いを想像して居るのである。

以上で、白拍子舞並びにクセ舞の原形は説明し得たと思うが、このクセ舞とキリ舞とを単純に結びつけたのがA型²、特にその一場物に代表される諸曲であろう。いつの時点か不明だが、恐らく、この型の出現は、観阿弥と世阿弥とを結ぶ中点とも云うべき時点に創造された諸曲であろうと推定されるのである。即ち、曲舞「杜若」に序之舞十ノリ地をつけ

た形が出来上り、又、世阿弥時点に至り、ノリ地を平ノリに変化させた「千手」が生れ、A型・B型双方の原型が形造られたと考えられるのである。この双方の原型である、クセ舞十序之舞十ノリ地と云う型の創始は、恐らく非常に安易な思考から生れたものと考えられる。クセ舞と白拍子舞の舞性の類似は、拍子を持つ歩行舞として見て来た通りであり、従ってこの形は、観阿弥がクセを謡曲に取り込む伝統が出来て間もなく、立鳥帽子・水干と云う、装束に依存した芸尽しと云う形ではなく、新たに、中之舞を外した形の原形が形造られたと考えられるのである。A₂型の諸曲は、その成果を告げるものと見てよからう。世阿弥時点に於いては、このA₂型に祖を持つ女体雑芸夢幻能と、曩に触れた芸尽し物・狂女物の系譜（既に、中之舞・クセ舞・序之舞と続く）とは区別されて居り、世阿弥はA₂型のキリ形式を変えたB₁型、「千手」型を創始し、一貫して抒情方向を追求したと考えられるのである。

以上、本論で追求して来た女体雑芸物の溯源形式を図3の類型図に則って結論を述べれば次のようになる。即ち、A₂類を、女体雑芸夢幻能の祖に、そしてA₁類の「吉野静」を芸尽しの現在能の祖にそれぞれ設定出来よう。「吉野静」は観阿弥の原作であるが、井阿弥を初め何度かに涉って改訂が施されて居る。その上、天正期の下村本が現在知られる最古の本文であり、そこでは既に現行本との差異がなくなつて居る。よつてその原初形体は知り得ないが、この「吉野静」こそ、A₁型からA₂型への流動性を、そのまま本文に反映して行つた能と考えられる。「静、本

風あり」と「能作書」に記されて居るのも、世阿弥時点で既に改変されて居た事を物語る。この曲のシテは白拍子の代表たる静、そして出立は、立鳥帽子長絹である。シテは芸尽しの人体に相応しい上、現在能でもある。忠信と衆徒のやりとりも、観阿弥能に多い話術芸であり、義経を追う衆徒を引止る為に舞う、静の一連の舞も、その目的に沿う為、手を変え品を変えて舞う芸尽しの舞の方が相応しかろう。観阿弥能には「江口」以外に、女体雑芸夢幻能の後場構成を持つ曲はなく、その点、「江口」は、原形のみ成立して居た能を、世阿弥時点で大きく改変したものであらうと推測されるのである。このような推定を経る事によって、この「吉野静」を、現存能から、中之舞十クセ舞十序之舞と云う芸尽し現在物の祖に設定する事が出来よう。又、A₂類の祖型であるが、この類は、以上、クセ舞、序之舞を溯源して来た結果として窺われる原型と、現行能の舞性及びキリ形式の分類とを綜合して導き出される性格とから、次のような条件を満たす曲と云つてよからう。

① 立舞としての性格を持つ、クセ舞と序之舞を連続しただけであり、全場を立ったままで舞い通したであらう事。

② 返シ歌（七三頁A₁、B₁参照）以降、一貫したノリ地で風流舞を通す事。

従つて、「杜若」の返シ歌以降を、「養老」のキリのような、一貫した地謡のノリ地で通す形に改変した型を、私は、女体雑芸夢幻能の祖と見て居る。現在、この形式を完全な形で残す曲は見当たらないが、以上、縷説したような、舞性の分類と、復元操作と云う方法を用いて、この型

を仮想的に、世阿弥時点直前の能形式、そして、世子の風情論を盛るべき能形態の直接の原形と推定して居るのである。B₂型に属する曲の中、呼び掛けで登場し、全場を立舞の性格で一貫させて居る、観阿弥能の「江口」や、作者不明の「東北」は、キリを改変する以前の原形は既に出来上って居たと思われ、世阿弥時点以前に、この種の能の輪郭が定まって居た事実は争えないと云えよう。以上で、第三章から展開して来た、本論の副主題、女体雑芸夢幻能の様式的変遷についての結論は述べ終えた事と思う。即ち、前章にその様式的類似から推測した、能様式の系統図が、本章の溯源操作による復元と云う方法を用いても、同様に辿り得るのである。(未完)

註一 本論の方法の基盤には、世阿弥の作品と彼の能楽論との同一性を指摘したいと云う意向がある。当然、能楽論の進展と共に、その作品傾向も異なってくる訳で、本論の目的は、彼の中期の最末に「井筒」を位置せしめようとする所にある。中期の特質は、「個別性」から「一般性」へ、即ち、前期の九体論から、老体・女体・単体の三体論への展開、そして、わざの多様性から幽玄一色への移項が指摘出来、本論の主題に沿って云えば、それは舞グセ型の個性的人物造形から、居グセ型の普遍的な理念造形と云う形で辿り得るものである。「井筒」は、その普遍的なテーマと形態、一貫して流れる幽玄な色彩によって、中期の典型的な所産と云ってもよいものである。従って世子の風情論も、この期に全的な開花が行われ、能の形能論に迄敷衍されたと考えられるのである。

この世阿弥能楽論中期に於ける「心」であるが、前期の、「花は心、種はわざ」と云った際の、「わざ」を「心」で操る、表現意識としての「心」以外に、「わざ」のない「心」、即ち、「心」そのものを無為な形で表現する自覚が生れて来る。この事を演者に即して云えば、離見の見、他者であると同

時に自己であると云う、演者の主体と客体との合一性が指摘出来るのである。具体的に云えば、それは今日でも云われる「ノリ」と云う事であって、演者は、意識と無意識の高次な緊張感の中にさまようのである。その為には、作品構成の上にも、演者が完全な形で乗りきれよう自然さがなければならぬ。「井筒」はその要求を満たすもので、居グセの部分に「聞の能」としての要素を、キリ舞の半ば、井筒を覗き込む部分に「心の能」としての要素を指摘する事が出来るのである(世阿弥能楽論の中期の特徴は、小西盛一博士著「能楽素を指摘する事が出来るのである(論研究)」の記述による。狭、世阿弥論者に現われる「聞の能」「心の能」については、同著を参照のこと)。

註二 文献的な意味に於いて、今日迄の所、最も実証的な形で世阿弥の作能を押えて居るのは、雑誌「観世」昭和三十五年八月号所載の、表章氏の手になる「世阿弥作能考」である。氏は従来の、「能本作者註文」を筆頭とする後世の作者付を使用する方法を排し、世阿弥時点の確実な資料と云える、「申楽談儀」「能作書」「五音」、それに「世手跡能本卅五番」、現存する世阿弥自筆能本の諸篇に資料を限定する事によって、従来の推測的な諸事実を、一挙に文献的な正確さに迄飛躍させたものである。本論に於いても、世阿弥作能の確実さを云々する時、この、表氏の論考に依存して居る。本論で対象とする女能は第三章に触れるが、その範囲内で世阿弥作能の確実な曲を挙げれば次の諸篇である。こゝでは改作も含めて問題にし、又、各曲に表氏の結論を記号化して、確実性の高いものからA・B・Cの符号を付し、世阿弥作能の信憑度を一覧出来るようにした。

1 現在能一場物

○「関寺小町」…B ○「千手」…A

2 舞グセ型

○「檜垣」…A ○「姥捨」…C ○「采女」…B

次の三曲は、男体序之舞物であるが、この種のものも本論は対象として居るので以下に触れて置く事とする。

○「雲林院」…改作 ○「阿古屋松」…A ○「西行桜」…B
3 居グセ型

○「井筒」………A

註三 謡曲本文の上では、世阿弥自筆本と現行本文とは、改作された特殊な曲を除けば殆んど変つて居ない。又、音曲性や舞性も、中絶でもない限り、基本的性格に於いては変化して居ないと想定されて居る（後世に行くに従つて、規格化精密化されて来るが）。従つて、本論の主題たる、抒情方向と云つたような方向性を問題とする限り、さほど大きな差異はないと考えてよからう。

註四 拙論『井筒』への道（『文芸と批評』第六）。こゝで、本論の作品操作の基礎になつて居る、「能作書」規範例の本文を挙げて置き度い。

一、大よそ、三体の能懸り、近來、押し出だして見多つる世上の風体の数々。

八幡（弓八幡、相生（高砂）、養老、老松、塩釜（懸）、蟻通 如レ此老体の数々）

箱崎 鷄羽 盲打 静（吉野静） 松風 百万 浮船 檜垣 小町（卒都婆） 如レ此女体

道盛 薩摩守（忠度） 実盛 頼政 清経 敦盛 如レ此車体
丹後物狂 自然居士 高野（高野） 逢坂（逢坂） 如レ此遊狂
恋の重荷 船橋 四位少将 大山府君 如レ此碎動風

此能共を以、新作の本体とすべし。

註五 本論は「能作書」に依存する度が強く、「井筒」系を典型的な様式と見る考え方も「能作書」から引き出して居る。「能作書」はその内容上三部に分かれ、第一部は、種・作・書と云う、本説・構成・作書の各關係を説く。第二部は、世阿弥が三体と認定した、老・女・軍の各能構成法であり、付して放下、碎動風鬼の構成法が記されている。第三部は、注意事項と註四に挙げた規範例であり、本論（下）に記す、開聞・開眼の段に關する作者の心算えも、この部分に記されて居る。

世阿弥の云う序破急論は、作、即ち構成論であり、第一部にその詳細が述べられて居る。この第一部は、「能作書」全体に対する位置から、恐らくその触れる所、能一般の普遍的な構成法であらうと考えられるのである。第二

部は三体及びそれに付随する二体への言及であり、ほぼその記述は構成論として把握出来るが、記述上純然たる統一性は示して居ない。しかし、その中、老体のみは、委曲を尽した構成論に終始し、細部に至る迄現行「高砂」の本文と一致する。そして、その老体能の構成法は、第一部・作の部分、即ち普遍的な構成論と全く同一であり、よつてこの老体能構成法、並に第一部構成論で示される、「高砂」・「井筒」系の能構成法が、世阿弥の求めた究極的な表現様式であらうと判断されるのである。その典型に近い姿は、「高砂」に於いても迎れるが、やはり規範例の順位通り「弓八幡」を挙げるべきであらう。申楽談儀には次のように書かれて居る。

「先、祝言の、かゝり直成道より書き習ふべし。直成体は弓八幡也。曲もなく、真直成能也。……相生（高砂）も、なをし鮎が有也。」

「高砂」でも猶粉飾があるとするのは、やはり舞台上の演技を含めての言であるかららしい。「弓八幡」との相違点として挙げられるものは、クセの後半を舞う事と、中入前の振が基本所作を越える迄に發展して居る事である。

「井筒」は、このクセから中入前迄も含めて、「弓八幡」と同系であり、やはり「弓八幡」同様、様式性の頂点に位置するものと見てよいであらう。同じく「申楽談儀」に次のように云う。

「祝言の外には、井筒・道盛など、直成能也。……」と。

註六 又、曲舞果てて、謡論議にかかる所、繁ければ、引替へて、言葉よりかゝる風体を書くべし。
——申楽談儀・能書く様、その二——

こゝで世阿弥は、破ノ急の部分、中入前の振を例にとつて、次のような事を述べて居るのである。即ち、図表1の破ノ急の部分の最終箇所、平ノリ「クセ」から平ノリ「ロンギ」への重複性の事で、この平ノリから平ノリへと続く部分があまりに繁ければ、新たな風情を展開すべく、別段を設定すべき事を述べたものなのである。

註七 世阿弥論著に於ける「遠見」の用法は、岩波日本古典文学大系「能楽論集」に帰納されて居るが、「風情」と極めて近い意味内容である事が知られる（同書33頁、補注）。

註八 この「能作書」の時点迄に達成された女能の様式的到達点は、「能作書」

の女体作能法の記述と、規範例の女能を照合する事によって明確化される。

その詳細は別稿(『井筒』への道(中)文芸)に記すが、結論的に云えば、未だ

「井筒」型の女能は生れて居ない。この時点に達成された様式を整理すると、次の三類である。

1、女神物。老体能の様式をそのまま援用したもの。

「鵜羽」 「箱崎」

その他、世阿弥の手になると推測されるこの種の能に「右近」がある

(前掲表氏の論文によろと信憑度はB)。

2、妄執物。前場に居グセを持つ様式で、世阿弥自身この時点では、最も幽

女な曲と認定して居たらしい妄執カケリ物。

「浮舟」 「夕顔」(「夕顔」をこの類に入れるのは抵抗があろが、その理由は、前掲別稿に記す。)

共に素人の作に、世阿弥が作曲乃至は改作の手を入れたもの。

3、舞グセ物。本論に詳述した所であるが、この時点迄では、その限界内に

於いて、「檜垣」が最も進展した様相を示して居る。

以上の三類であり、様式上「井筒」に類似した曲はあっても、女神物であり、

「井筒」のような人間性は未だ獲得されて居ない。恐らく「井筒」は、この

三類を綜合した地点で生み出されたものと考えられるのである。

猶、以上の結論には、資料と推論過程が必要であるが、紙数の関係で別稿

(『井筒』)へ譲る。

註九 「井筒」の初出は「五音」で、「さなきだに」と云うシテ登場の段のサ

シの文章が一句引用されて居る。「五音」の成立年次は不明であるが、小西

甚一博士は「拾曲得花」成立から、「申楽談儀」成立迄の期間として居る

(能楽論)。他に、「申楽談儀」以降とする、伊藤正義氏の所論がある(昭三四・

一〇)。前者と見ても、「能作書」より五年後の成立と推定される。

註一〇 現行能を、出来るだけ世阿弥時点の分類に復元する為に、註四に挙げ

た規範例を基準として再分類を試みると本論の対象とすべき作品は次の77曲

である(前掲論)。

一類 老体

1 弓八幡・高砂・養老・淡路・志賀・代主・難波

2 老松・放生川・白楽天・雨月・阿古屋松

3 融・須磨源氏・玄象・小塩・雲林院・西行桜・遊行柳

4 蟻通

七・九類 女体

1 箱崎・鵜羽・西王母・右近・呉服・絵馬・竜田・三輪・巻絹

2 盲打・葵上・鉄輪・砧・求塚・道成寺

3 吉野静・千手・関寺小町・鸚鵡小町・住吉詣・熊野・草子洗小町

4 百万・山姥

5 松風・浮舟・玉鬘

6 檜垣・井筒・野々宮・采女・仏原・楊貴妃・夕顔・二人静・梅・東北・

半部・江口・定家・芭蕉・杜若・藤・六浦・羽衣・誓願寺・梅枝・葛城・

姨捨・吉野天人・胡蝶

7 卒都婆小町

(その他)

大原御幸・源氏供養・身延・初雪・富士太鼓

右側に一線を引いたものが、クセ並びに序之舞を持つ曲で本論の対象とした

所のものである。曲数は総計32曲となる。猶、女体としては、他に狂女物が

あり、以上合わせて女能の総てが尽せる訳である。その曲は次の諸曲であ

る。

花筐・班女・三井寺・桜川・水無月祓・籠太鼓・柏崎・雲雀山・蟬丸・隅

田川・鳥追舟

本論は、狂女物を対象として居ないので、この類に対する考察は省くが、必

要な限りで註一九に略述する。同註参照の事。

註一一 曩に掲げた本論の対象たる32曲を、一括して女体雑芸能と云う名称を

与えたいが、A B A B の諸類は、当場人物が、霊乃至は樹精・花精・天人で

あり、¹ A B の類型が現在能であるのと比較して、この四類を一括し、女体雑芸夢幻能と呼びたいと思う。曲の内容を点検すると、これ等の能は、必ずしも夢中の出来事とはして居らず、当時の人々は異体の直接の霊現も見たようであるが、こゝでは従来の貫習に従って置く。本質的な夢幻能としては、確實にワキの夢中の出来事とする「井筒」・「融」等、世阿弥の詩的な作品に限るべきであり、従って夢幻能と云う名称も、根本的に考え直す必要がある（金井清光氏著『布留』と複式的能の形成（国語と国文学、昭三六年五月））。

註一二 この点、曲の内容性から同様の見解を示した、戸井田道三氏の所論がある（岩波講座・日本文学史所収「中世の演劇」能）。

註一三 各類型の成立年代の前後関係を見る意味で、文献的な初出時点を押えて置き度いと思う。

A₁型は「吉野静」が最も早く、観阿弥の原作になるもの。

A₂型は、女体雑芸夢幻能の祖形と見られるものであるが、この型は、B₂型も含めて問題にすべきで、両者の骨格は変わらず、キリ結部の形式がB₂型の方が平ノリであるに過ぎない。従って、クセ舞十序之舞＋キリ舞と云う構成のみを問題とする限り、初出は観阿弥原作の「江口」であると云える。

A₃型は、禪竹作の「定家」、世阿弥作乃至は世阿弥改作の「夕顔」、作者不明の「野々宮」、それに、前場に舞グセ（前掲の舞グセは、居グセとなるべきで、舞うのは後世的工夫と考えられる。）を持つ「葛城」がある。横道氏は、「夕顔」「葛城」の成立を、共に禪竹作と推定して居るが、私は横道氏が云われるような禪竹作能の特質を、必ずしもこの類に結びつける必要はないと考えて居る。

註一四 座談会「世阿弥の能3」（雑誌「観世」昭三八年八月18頁上段）。

註一五 「能作書」本文と現行曲を重ね合わせて当時の実体に通る方法は、本論独自のものであるが、序之舞の原形を白拍子舞に見る考え方は、既に横道万里雄氏によって指摘されて居る（岩波日本古典文学大系「謡曲集上」24頁）。

註一六 白拍子の祖を何に置くかについては、現在大きく二系の説が行われて居る。一系は、志田義秀博士・高野辰之博士の説で、その祖を延年に見るか声明道に見るかで多少の差はあるが、白拍子と云う名を節調名とする事によ

って一致する。第二系は、この節調名とする説と対立するもので、白拍子舞の名と見るものである。この説は能勢朝次博士に出発するもので、その最も発展した段階を尾形龜吉博士の「中世芸能文化史論」の中に見出す事が出来る。私も、本論に述べたように、白拍子舞を現在の序之舞と見る横道万里雄氏の論に従って居るので、以下、この説の概略を、本論に必要な限り辿ると次のようになる。

①「教訓抄」・「徒然草」に、信西が妓女に舞楽中の舞曲を授けた事が触れられて居る事。その曲は、五常楽や万秋楽のように、童舞に属する舞で、その単純さから妓女の舞に転じやすかった事が吉野吉水院楽書より知られる事。

②その舞の内容は、「白拍子」と云う名が「只の拍子」と云う意味であろう（声明道・雅楽に由来を見出す説や、「白」を「只」所から、舞も又、単に拍子に合わせようという性格を持つものであったろうと推測されて居る。こうした舞を推測し得る論拠は二つあり、一は、その所作を「かぞえる」と云う動詞で呼んで居た事（博士著四八〇頁）。二は、つづみを主要（唯一とも）な楽器として舞って居た事が、静御前の頼朝の前に於ける舞によって知られる事（東鑑記）の二点である。この事によっても如何に、現在の乱拍子に、その舞性が近いかがわかる。

③白拍子と云う名の記録に於ける初見は兵範記（仁安二年十一月十五日条）であり、明月記では明らかに舞を意味して居る事。

④白拍子に纏る諸論拠の中、最も重要なのはこゝに記す「白拍子」と明記する曲名との関係である。白拍子を舞と見るか節調名と見るかと云う事も、ほどこの点にかゝって居ると見てよい。白拍子の発生当時は、その舞を埋める音曲として、当時流行の和歌・朗詠・神歌・法文歌を用いて居たが、特有の文章による専用の曲が作られ出したのは、妙音院師長が白拍子を評した頃からとする（統古事）。従って、独立した曲「水白拍子」（鳥羽院前後）や、延年・神楽に入って作られた、「興福寺延年舞式」（徳川中葉、元）内の曲、及び「春日社神楽歌」（元和二）内の曲は、舞の独立後、その音曲的側面の需要を満す為であるとす。

粗雑にしか辿り得なかったのであるが、以上が尾形博士の至りついた輪郭であろうと思う。対する「節調名」を白拍子の基底的な意味内容とする説は、④の楽譜類からその推論を出発させて居ると見られるものである。従って、その節調で舞った舞をも包括し、その祖を、舞を含めて白拍子系の痕跡を最も色濃く残す延年に見出し居る説と見られる。その信憑性如何は延年や神楽譜と白拍子の存在との前後関係に懸けられて居ると云ってよからう。

白拍子舞の歴史的な考察は以上で終えるが、因みにこゝで、現行乱拍子について簡単な考察を与えて置き度い。本論で推察したように、当時の白拍子舞の原型を遡源し得るものとして、現在の乱拍子を残す曲に、観世の「檜垣」、宝生の「草子洗小町」、金剛の「住吉詣」がある。この各曲は、これ迄推察して来た、白拍子Ⅱ白拍子舞Ⅱ乱拍子という図式を現行曲の側から裏づけるものである。「檜垣」は、著名な白拍子で、その舞は往古を思い出している舞であり、白拍子の舞が乱拍子であった事を物語る。「住吉詣」は、「皆これ他生の縁といふ、白拍子を奏でける」と云う形で乱拍子へ入って行く。「草子洗小町」は、人体も、前後の文章も白拍子とは関係はないが、「小町に舞を奏せよと、おのおの立ち寄り花の薄衣、風折烏帽子を着せ申し、笏拍子を打ち座敷きを静め」と云う形で乱拍子へ入って行く。小町が白拍子舞を舞う体で乱拍子を踏むのである。その舞が拍子に依存する要素の強い事がこの、点の部分によつても証されよう。最近(昭和30年5月30日東京五流能)宝生九郎氏によつて、この「草紙洗乱拍子」の上演が行われた。小鼓の一調によつて乱拍子を踏む所は「道成寺」の乱拍子と変りはないが彼の曲のように鱗形に舞台を廻る事なく、舞台中央で正面を向いたまゝ、前後するのみで行う。その点、「道成寺」のように見世物的にならず、想像される乱拍子の古い面影を伝えて居るように見受けられた。

註一七 岩波日本古典文学大系「歌論集・能楽論集」「三道(能作書)」補註二(67頁)。従つて、序之舞舞上げてのワカの後、すぐノリ地に入つて行く「吉野静」の形が最も古い形であると云える。このノリ地の部分を、シテとのロ

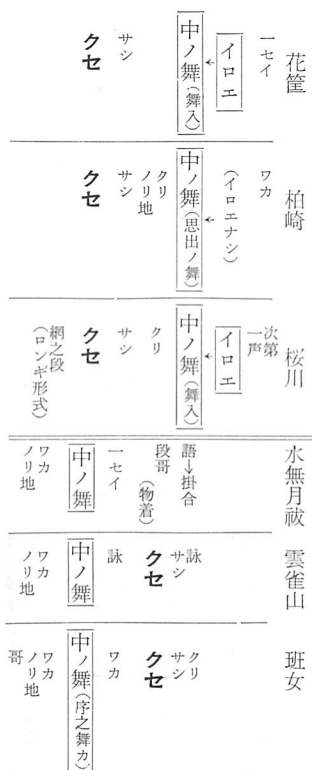
ンギ形式にするのはその後の形式と考えられ、よつて、本論でA型の典型として挙げた「杜若」等は、この型に続いて現われる形式であると云えよう。そして、このノリ地の原型は、風流的な舞を舞う小段として帰納出来るようである(「観世」誌前掲座談会1。の横道氏の発言34頁中段)。

又、切拍子は、舞とはたらしきを見せん為也。

―申楽談儀・能書く様、その二―

註一八 この考え方は、横道万里雄氏の御言及を、私なりの方法によつて祖述したものに過ぎない(岩波日本古典文学大系「謡曲集上」24頁)。

註一九 註九に掲げた狂女物一曲の中、「籠太鼓」・「蟬丸」・「隅田川」・「鳥追舟」・「三井寺」の五曲が類型的に律し切れない多様な構成を持つ。問題はその他の六曲であるが、その中、「花筐」・「柏崎」・「桜川」の諸曲は、中ノ舞をクセの前に持つ形が古形らしい。これに対するのが、「水無月祓」・「雲雀山」・「班女」の諸篇であり、これ等の曲は、狂女物の劇的頂点を形造る芸尽しの部分を崩して、世阿弥的な幽玄性を志向したものと見られる。その両類型の構成を分析すると次のようになる。



この「花筐」形が本論で云う型に適合するものである。現在では、イロエを中ノ舞にする形は特殊演出であるが、能の演出の歴史は、類型化の方向を辿っており、小書演出として残された中ノ舞の形が古体を保つものと考えられる。

註二〇 クセには、謡物のとしてのクセと、立舞としてのクセと双方あり(曲舞の用法を

世阿弥論著から帰納すると「立舞ふ」と、立舞としてのクセは本論の辿る所であるが、謡物としてのクセも、観阿弥時点から存在する事が世阿弥の論著に散見する。能の中に取入れられた謡物としてのクセ・居グセなるものも、古い能の中に既に存在し（小鍛冶・蟬丸）、世阿弥の創始したものではない。世阿弥の功績はそれを序破急論の中に組み入れた所に存する。

註二一 この部分、能勢博士は、世阿弥十六部集評釈で、次のように解釈して居られる。

「こまかに書いて」——何を細かに書くのか明らかでない。が、大体、音曲をこまかく書いての意であろうと察せられる。

「もみよせて」——調子を早め、動きを速め、華やかにはげしく演ずることをいふ。

同じ「能作書」放下の項に、「もみ／＼とあるべし」と云う用法があるが、この部分は、「身を碎く演じ方で、進めるべきだといふ意と思ふ」と解釈して居られる。従って、「もみよせて」の語義も、クセ後半を短かくと云う意味以外に、その舞性の、写実的で急調な様子をも含めての言であると私は解釈して居る。

註二二 高野辰之著「幸若曲舞研究」

註二三 小林静雄著「謡曲作者の研究」

註二四 雑芸者は記録に於いては「立烏帽子・水干」（濟済准后日記。七。十一番職人歌合）。現行能に於いても、曲舞々（百万、源）、白拍子（道成寺、仏原、船弁慶）、喝食（自然居士、東、無月殿、水）、皆然りである。

註二五 「吉野静」の原形推定は、前掲「謡曲集上」同曲解題（頁）と補註四七による。

註二六 観阿弥の創作、乃至は、彼が大きく手を入れた女能としては、「吉野静」「松風」「布留」「盲打」「江口」「卒都婆小町」の諸篇があり、その中、「布留」が世阿弥の定形能に近く、観阿弥の原作を、世阿弥が改作したのではないかと推定されて居る。本論で述べたように、私は「江口」も又、世阿弥の改作になるものと考えて居る。猶、「布留」については、金井清光

氏の勝れた御論考があり、従来の定説を覆えし、「井筒」型の定形夢幻能を観阿弥時点に迄引き上げようとするものであるが、私は、シテの風体（女神が持つ）と、世阿弥自筆本の残存と云う事実及び、次に記すような、「申楽談儀」の「布留」への言及記事と相俟って、構成的には、世阿弥の改作と判断して居る。恐らくこの能は、夢幻能としての自覚もなく、布留社に纏る霊現能として創作されたものであらう（金井清光氏著「布留」と夢幻能の形成）。

「申楽談儀」で構成論上「留布」に触れた部分は68頁下段の引用に尽きるが、他にも註七で引用した部分が関係する。思うに次の二点が、この能の世阿弥構成説を証するようである。

①「曲舞の序に、『抑布留とは』と云、御剣など謂れを謡へば強き也。『初御雪』と謡ひぬれば、臆布留が出来て能に成也」（申楽談儀一能書）。文意は、問答の後、直ぐクリに移り、『抑布留とは』と布留の剣の謂れを云えば、本説

のみを説いた線の太い能になってしまふので、『初深雪』と謡い出す初同の段を設け、世阿弥説く所の、風情のある能らしい能にせよと云う事を述べたものである。しかし、この文意の前提になって居る、クリの文章「抑布留とは」と云う文句は現存自筆本になく、「抑この御剣と申し奉るは」と改まって居る。この事は次のような事を意味して居ると見られる。「申楽談儀」中に「抑布留とは」と云う文句が引用されて居る所から、恐らく、現在の自筆本形体になる以前、その本文を持って居たのではないか。何か根拠がなければ、文中に文句迄引用して、その構成論的改変を説く謂がないからである。

②「又、曲舞果てて、謡論議にかゝる所、繁ければ、引替へて、言葉よりかゝる風体を書くべし、神など化したる事には、言葉にてかゝるがよき也」（申楽談儀一能書）。図表3に見るように、これ迄触れて来た本格的脇能がシテ中入の段を独立して持たないのに反し、この能は前引文章の、点の部分に指示された通り、言葉にて始まる独立した一段を持つものである。このような細部の構成迄世阿弥の作能論に適合する以上、この能の骨格は世阿弥が与えたと判断する外に手がなからうと思う。初同と云い、中入の段と云い、共に世阿弥の風情論の、戯曲構成上最も開花しやすい部分を示して居るのである。