

世子能楽風情論 (下)

八 鳥 正 治

本論は、前稿に引続き世阿弥作能脚本の抒情的性格を、「井筒」を中心とした女能の分析によつて導き出そうとするものである。本論のモチーフは、既に(上)序論に略述した所であるが、本稿に於いても問題設定の上で変る所はない。たゞ、本稿に於いては方法を換え、前半は世阿弥能楽論を使つて「井筒」形体の発生して来る道筋を、又、後半は、現行脚本の舞性を使つて、「井筒」の演者に於ける抒情的性格を追求して見たいと思う。従つて、(上)で推定した女能の溯源形態を、こゝでは前半の能楽論、後半の演技論の下敷きにそれ／＼使い、「井筒」形態の生れて来る道程とその意味を明らかにしたいと思う。

1

まず、本論に脚本論としての骨格を与える関係上、世阿弥中期の論著「能作書」から次の三点を抜き出し、順次整理して拙論の核心に近づいて行く方法をとりたいと思う。能脚本の作られて来る手順は、「能作書」に詳しく、それによると、種・作・書の順に書かれて行く。その説明よりは実に明快で、当時の、と云うより世阿弥自身の創作方法を判然と知

らせてくれるのである。種は本説、作は構成、書は文章であるが、世阿弥能が何よりも詩であると言ふ証は、この「書」、文章の部分にある。まず「作」、構成であるが、世阿弥は次のように云う。

①此五段(破・破ノ序・破ノ)を作り定めて、序に、いか程の音曲あるべし。破三段に、三色の音曲いか程、急に似合ひたる曲風いか程と、音曲の句数を定めて、一番を建立するを、能作るとは申す也。能の品・懸りによりて、音曲の序破急、各々曲付変るべし。

こゝに能脚本の特異な製作過程が明らかにされて居る。能はまず、空白な箱のように、構成の各側面／＼の大きさがきめられ、その長さや音曲性が定められる。然る後に、色彩を塗るように、文章が書かれて行くのである。従つて世阿弥に於いて構成とは、曲付(平ノリや大ノリやの意識)の種類と句数迄の段階であつて、文章や言葉の領域迄は指さなかつたのである。今日、表章・横道万里雄両氏によつて試みられ、本論(上)に援用した、能構成を各ブロックに分析して行く方法は、この段階迄の能作法を見事に処理し得るものと考えられるのである。世阿弥は又、同書で「書」について次のように云う。

②書者、其能の開口より、出物の品々によりて、此人体にては、いかやうなる言葉を書きてよかるべしと、案得すべし、祝言・幽玄・恋・述懐・望憶、色々の縁によるべき詩歌の言葉を、能の風体によりて、取りあてがひて書くべし。

「取りあてがひて書くべし。」と云う説明の中に、能脚本の特徴が明確に捕えられて居る。「作」の段階で、精密な見取図のように、長さまできまつた各ブロックに、言葉をあてがひて行くのである。そして、それは飽く迄文章ではなく、縁のある詩歌の言葉である事には注意してよい。この、文章よりも言葉に注意を集中して行く方法こそ、能脚本が詩である事の、何よりの証左なのである。又、同書の末尾近く、世阿弥は、書作に対する注意として次のようにも云う。

③爰に又、開開開眼として、能一番の内、破急の間にはあり。開開と云つば、二聞一感をなす際也。其能一番の本説の理を書き現して、数人の心耳を開く一聞に、又、其理を現す文言、曲声に叶ひて、理曲一音の聞感をなして、即座に一同の褒美を得る感所也。理曲二聞を一音の感に現す境を、開開と名付く。

又、開眼者、其能一番の内に、見風感応の成就の眼を現す在所あるべし。舞ひ動く風体の間に、即座一同の妙感をなす所也。是は、為手の感力の出風也。筆者の作書には有るまじきかなれども、かやうの眼曲も、其風をなすべき在所なくはあるべからず。しかれば、舞曲をなすべき態所を、よく／＼案得して、書作すべき也。一番の眼を開く妙

所なれば、開眼と名付く。

仍開開は筆者の作、開眼は為手の態成るべし。兩条一作の達人に於いては、是非あるべからず。又、開眼一開之妙所可有。可尋。口伝。こゝでは、能作には、二つの感所がある事が告げられ、その一つは開開の段、今一つは開眼の段として設定されて居る。そして、開開の段は、作者の功績であるが、開眼の段は作者の功績であると同時に、より仕手の技倆に依存するものである事が述べられて居るのである。この事は、世阿弥の風情論を展開する場合に、作者性と共に演者性も問題にしなければならぬ事を告げるものであつて、本論も主軸は脚本論として論述すべきものであるが、当然、演者の問題も、そこに介入して来なければならぬのである。このように世阿弥能は作者と演者とが合体してシテ一人称形式の中に作品を完成させて行く訳で、その点、演者と作者との分離が当然の前提とされ、作中キャラクター間の葛藤がある、近世以降の演劇と著しく性格を異にするのである。作者は演技の空白を当然予想して脚本を書いて居り、その余白が世阿弥の場合「風情」に当る。そして、脚本の立体化が作者自身で行われる時、最も完全な形で脚本が具体化されると云う主張は、世阿弥自身によつてなされて居るのである。^{註一}ここに、能の場合、演技論が作品構成の要素として組み入れられなければならない理由が存在するのである。

以上、引用した①②③の「能作書」内の文章に、本論で展開すべき因子は総て含まれて居る。第一は構成論の問題、第二は、「祝言・幽曲……」

等の五音内に於ける、「井筒」性格規定の問題、そして第三は、総合的に、構成論と演技論と云う形で整理出来るので、以下、能楽論・能脚本のそれ／＼の角度から、「井筒」へ到る脚本過程を論述して行き度いと思う。その中、①のみは(上)第一章で述べた所なので、本論では②③から問題を設定し、総合的に、世阿弥能楽論、世阿弥能脚本に貫く詩的性格を、「風情」と云う具体的な脚本形象の上に探りたいと思う。

2

能「井筒」の性格を定める様々の要素の中、まず五音分類のどのような曲趣にこの曲が属するかの問題に触れて置き度い。五音分類の祖形を、②の「祝言・幽玄・恋・述懐・望憶」と云う個所に見出だす事が出来るが、次の時点の著作「五音曲条々」に到ると、この分類はより判然として来る。音曲は、まず祝言と望憶に分けられ、更に望憶を三種に分け、幽曲・恋慕・哀傷とし、他に闇曲を別立すると云う形をとるのである。この祝言・幽曲・恋慕・哀傷・闇曲の中、「井筒」はどこに所属するかは、この曲名の初出する「五音」の曲名配列意識から判断する以外に方法はない。しかし、周知のごとく、「五音上」は略本であつて、曲趣の区分標出は、祝言と哀傷のみであり、他は如何なる理由によるものか、明記されて居ないのである。従つて、羅列されて居る曲名が、どこから幽曲であり、どこから恋慕の曲であるか明らかなではないが、その推定を助けるものに同時期に書かれた「五音曲条々」がある。その、幽曲と

恋慕の曲の説明は次のように記述されて居るのである。

一、幽曲音曲の本声の姿、幽曲は五音通曲風也

「ひをりせし、右近の馬場の、木の間より」の謡ひの懸り、是みな幽曲也。凡、応、永、年、内、より、以、来、の、謡、い、物、節、曲、舞、な、ど、み、な、く、幽曲なり。こと／＼くは、記すに不_レ及。(、点の意味については、本章末尾に触れる所である)

一、恋慕音曲の本声の姿

「忍ぶれど、色に出にけり我が恋は」の謡い、恋慕の本懸也。松風村雨の後段・班女・祓川、是等は皆恋慕の専也。

引用の「五音曲条々」の幽曲の例に「右近」が挙つて居るのであるが、この曲が女神物である事を目処に、「五音」の配列を見て行くと、「井筒」の後に「箱崎」があり、こゝ迄が幽曲の例であると推定されるのである。恋慕の曲と規定されて居る、「松風後ノ段」・「班女」・「祓川」の三曲は、「花筐」を挟んで一括して記載されて居り、幽曲の例の次に恋慕の曲の例が挙つて居る事は明らかであると云つてよい。又、幽曲の上限は、「五音拔書」によつて確定出来、「井筒」が幽曲に属するものである事が、以上で結論づけられようと思う。従つてこの能は、典型的な五段組織の構成を組み立てた後に、幽曲に縁のある言葉を当てがつて作書されたものである。

では、この曲を価値基準の上で世阿弥はどのように見て居たか。別稿に、曲付の上の工夫では、恋慕の曲の方に、より力を注いで居たのでは

ないかと云つた推定を行つたが、^{註二}曲趣を複雑化する事と曲の価値観とは自ら別で、「班女」ら狂女物に高い価値を置いて居る証は見出だし得ないのである。それに引換え、「申楽談儀」に於いて、「井筒」は「上花」と云う評価を与えられて居る。この部分の記述は次のようになって居る。

① ……井筒、上花也。松風村雨、寵深花風の位歟。蟻通、閑花風斗歟。

この記述は、九位の上三花の中の、寵深花風と閑花風が順に記されて居る關係上、冒頭の「上花」が、最高位の妙花風を示して居る可能性があるので、この「上花」と云う語をこゝで問題にして置き度い。「上花」は「上果」と世阿弥能楽論に混同して使われ、その差について、従来、

一応の解釈が施されて居るが、^{註三}諸例を調べて見ると、表記上の「花」「果」の差に意味上の差を重ね合わせるのは無理で、表記上の差を無視し、新たに広義と狭義の用法として定義づけた方が、この用語の解釈に無理をきたさない。世阿弥能楽論に現われる「上花(果)」の語は27例、そのほとんどが広義の意で用いられて居る。諸例から帰納する所、広義の方は、甚だ漠然として居り、「能の上る果也」「幽玄なるを以て上果とせり」「上三位を得たらん為手は……既に上果なるべし」とある三例等がその代表的なものとしてよいであろう。それらはそれ／＼「上々の結果を得て居る境地」「理想的芸位」「上三花」等の意を示すと思われ、当初単なる「よき境地」「よき芸」等の上々と云つた意味が、九位思想形成過程の上で、「上三花」全体の意に固定して行つたと見るのが適格のようである。一

方、狭義の「上果(花)」は上三花中の最上位「妙花」を指すものと考えられ、全6例世阿弥論著から拾い出す事が出来、風曲集に二例、この意と考えられる「上果」の表記がある個所^{註四}以外、総て「申楽談儀」にその用法が見い出せる。又、^{註五}「申楽談儀」に於いては、「上花」と「上果」の表記上の差が、意味上の差に重なつて居ると考えられ、「上花」がこのように厳密に使われ出したのは、九位思想を通過した後にこの著が成立したためであると考えられる。「申楽談儀」に於ける「上花」の用例は、曩の一例以外、次の個所に見い出す事が出来る。

② 九位には、寵深花風に上りたる者也。妙の位は、そうじてえいはぬ重也。上花に上りたらば妙は有べき歟。

③ 上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し、又、下三位に下り、塵にも交はりしこと、たゞ観阿一人のみ也。

この三者の記述の背後には、明らかに九位の上三花、妙花風、寵深花風、閑花風の意識が横たわつて居る。従つて、「申楽談儀」に於いては、「上果」は広義、「上花」は狭義の意に解せられ、「井筒、上花也。」と云う時、この曲が妙花風に属するものと意識されて居た事が結論づけられるのである。

この「上果(花)」と云う語は世阿弥能楽論の中期から現われる語であり、前期の著「風姿花伝」には存在しない。これとほぼ同様な現象が、妙花風の、この「妙」と云う言葉にも当て嵌るのである。この言葉も花伝にはなく、中期から使われ出した言葉で前者と同様の推移を辿るのであ

る。この語は、世阿弥能楽論の用法から帰納しても、「妙」「妙花」「妙所」「妙風」等、種々に使われ、前者のような明確な定義は下せないものであるが、そのかわり前者に引かれ、「花鏡(妙所之事)」「五位」「六義」「九位」「拾玉得花(安き位ノ条)」等に世阿弥自身の詳細な説明を見る事が出来るのである。しかし、いづれも思念性の強いものであり、その解釈をめぐって諸家の理論も百出して居る観があるが、こゝでは成可く能作の具体的な姿に沿って論旨を展開して居るので次のような解釈を施して置き度い。世阿弥の演技乃至は脚本の具体的な姿を迎えるのは、中期では「二曲三体絵図」と「能作書」であるが、その二著に於いて「妙」は女能の説明の部分のみに現れる。即ち、「能作書」には、「たけたる懸りの、美しくて、幽玄、無上の位、曲も妙、声、振・風情も此上はあるべからず。」と云う上果風の部分に、又、「二曲三体絵図」に於いては、天女の舞と女舞の部分にのみ現われるのである。この事は、この「妙」と云う表現に附随する美的性格が、中期に於いては女能の属性であつたと考えてよからうと思う。以後、この「妙」なる言葉は、言語絶として増々哲学的な面持を持ち始め、語義も狭められ、九位最上位妙花風の心的内容を示すようになる。^{註六}この女能に於ける「妙」の部位は、「井筒」の脚本内容に比定した場合、急の場のいづれかの部分を示すものと考えられる。第一章③引用の開聞開眼の段の説明の中、「舞ひ動く風体の間に、即座一同の妙、感をなす所也」「一番の眼を開く妙、所なれば、開眼と名付く」とあり、又、同じ中期の著、「花鏡」妙所之事には、「なすところのわざに少しもかゝ

わらで、無心、無風の位に至る見風、妙所に近き所にてやあるべき」とあり、「井筒」後場の中、どことも定かには指摘出来ないが、井筒を覗き見る部位等がそれに当るのではないかと云つた推定が上記三つの引用から行い得るのである。^{註七}以下、この問題に付随して、高次の無文・心の能・せぬ所の面白さ等、一連の非演技の演技とも云うべき、水準の高い演技論が展開されるのであるが、^{註八}論文形体に於いては、いたずらに恣意的論理を重ねる事になるので省略し、最後に世阿弥に於ける「幽玄」の語義について触れて置き度い。

私は「井筒」を、世阿弥中期に於ける代表的作風と見て居る訳であるが、その位置は世阿弥能楽論に於ける「幽玄」の用法を調査する事によつても納得出来る。今、この「幽玄」に係のある語、「幽曲」「幽姿」「幽舞」をも含めて、世阿弥論者の各期の用法を探つて行くと、前期の「風姿花伝」には37例あるが、「幽玄」なる言葉への対処の仕方は物真似的要素が強い。全期一貫してその内包を「優雅な美しさ」と解するのが、世阿弥能楽論に於ける基本的な「幽玄」の解釈法である事は間違いないが、外延性(同一概念の文章内に於ける用法上の相違)^{註九}に関しては、前期・中期・後期それぞれ異つて居るようである。前期で最も集中的に「幽玄」を論じて居る、「一、能に、強き・幽玄・弱き・荒きを知る事、…」に於いても、物真似と不可分なものとて説いて居り、近江能や高位の人の前での能に於ける「幽玄」を非物真似的な幽玄と見、決してそうした要素に讃同はして居ないのである。その最も典型的な個所は、「亡父の名を得し盛り、静が舞の能、嵯

峨の大念仏の女物狂の物まね、……是幽玄無上の風体なり。」とある、「幽玄」の語義であらう。世阿弥中期の「幽玄」の用法から見れば全く異例の語義がそこに存在して居るのである。「幽玄」の語義が、我々の今日の常識に近くなつたのは中期からである。この期に於いて「幽玄」は思想的骨格を得ると共に抒情的性格をも帯びるようになる。舞歌二曲を幽玄の骨幹と見る考え方、幽玄を独立した美と見、鬼能に迄、そうした外皮をかける事を要求したのである。「妙」が女舞と天女ノ舞にのみ使われたのと同様、「幽玄」も又、「二曲三体絵図」に於いて、女体・女舞・天女ノ舞のみに現われ、特に女体に於いては、「心を体にして、力を捨つるあてがひ、能々心得すべし。物真似の第一大事是にあり。幽玄の根本風とも可_(心体力)申也。返々身体を不_(心体力)可_(心体力)忘。」とあり、これを根本的な「幽玄」とするならば、皮としての幽玄をも兼ね備えた女舞こそ、この期の極所と見られるものなのである。^{註一〇}この期の「幽玄」に対する集中的な説明は、「花鏡」の幽玄之入_(入)際事にあるが、その部分に「幽玄の風体の事、諸道・諸事に於いて、幽玄なるを以て上果とせり。ことさら、当芸において、幽玄の風体、第一とせり」「此上果と申は、姿かゝりの美しき也……おしなめて美しからんを以て、幽玄と知るべし」とあり、上三花の意の広義の上果が、幽玄を基底条件として居る事がわかろうと思う。前期の物真似的と非物真似的の二つの幽玄が統一され、すべて幽玄へ志向したのが中期なのである。後期に於いては新たな展開はなされて居ない。「九位」に一例、「拾玉得花」に一例、「習道書」に一例、それに「申楽談儀」に五例あるが、総て

前期・中期の用法をそのまゝ用いて居るに過ぎないのである。^{註一}後期に於いて注目してよいのは、「幽曲」なる言葉である。この語は、五音曲の一つの名称として後期の著作、「五音」「五音曲条々」に頻出し、全部で13例見出す事が出来る。中期が幽玄一色を特色とする時期である事は既に述べたが、その時期に於いては、曲舞迄も、幽玄のかゝりにて曲附されたのである。

但、当世小歌節曲舞とて、只謡いの懸りにて、曲舞になる事多く聞ゆる也。これは靡やかに幽玄の懸り也。かやうなるは、曲舞なれ共、節曲舞の曲とは申がたし。さるほどに、曲次第相応せね共、文字移り・句移りの懸り善くて、曲聞面白ければ、当世この風体に従ひて曲附すべし。

―曲附書・曲舞の曲附―

この文は、そのまゝ、本章冒頭に引いた幽曲の説明文「凡応永年内より以来の謡い物、節曲舞など、みなく幽曲なり。ことごとくは、記すに不_(不)及。」の意味を裏書きするものである。後期は著作の量が相対的に少ない為もあるが、「幽玄」なる語が僅かしか現われないのは注意してよいし、その上、その半分は、前・中期の引用文に過ぎない。恐らく、蘭曲意識や五音曲意識、又、九位思想による下三位の取り扱い方等によつて、「幽玄」への志向は、中期の絶対的なものから後期の相対的なものへと変化したと考えてよいであらう。「幽曲」の説明は中期に於ける幽玄思想の普遍性と共に、「井筒」のその中に於ける重要性をも示唆するものである。以上で、総合的に「井筒」の曲性をかためて行つた論述を終

えたいと思う。上果・幽曲等の概念は九位思想の成立と表裏の関係で形成されて居るものなのである。即ち、女能・幽曲・広義の上果・妙等は、中期に於いて一体化したものであり、同一内容をそれ／＼別のカテゴリーで捕えたものなのである。後期に至り、上果Ⅱ妙花となり、上三花の最上位にこれ等の語は定義づけられ、中期幽曲の代表作として、「井筒」は妙花風の曲に位置づけられたのである。

3

世阿弥能楽論の理念的用語をもつて固めて行つた前章の不備を補い、本章では中期に於ける世阿弥の志向した具体的な能構成を、前章と同様な方法を用いて論じて見たいと思う。素材としては「能作書」に於ける構成論、能組番立に於ける三番目物の位置、能の性格論と価値観の三者を用い、「井筒」形体が生れて来る道筋を明らかにして行き度いと思う。

能構成の具体的な形象を探るに資料として使えるものは数ある世阿弥論著の中、「能作書」一著のみである。この著は構成論を主に書かれて居り、その末尾の規範例冒頭の曲は、世阿弥作能観の応永三十年迄に於ける様式上の頂点に立つ能であると推定されるのである。時流意識の強い能形体であるから、その規範形態は年々変化したであろうが、少くとも^{註一}応永世年時点に於いては、各体冒頭の「弓八幡」「通盛」「鵜羽」「丹後物狂」「恋重荷」等が規範的な構成であつたと云えるのである。この中、「通盛」「丹後物狂」は井阿弥の原作であり、他人の作である事が氣にな

るが、「通盛」は冗長な能を切りつめたらしく、構成面に関する限り世阿弥作と見ても差し支えないものだと考えられる。又、「丹後物狂」も、演出面に於いては世阿弥の手が入つて居り、構成も原作通りであるかどうかは疑問である。^{註二} 微細な点は不明だが、恐らく、本論で追求して居る細かな風情のようなものはこの意識の中に介入して居ないであろうが、大きな骨格(舞性をも含めて)に関する限り、これ等の曲が規範性を担つて居たと見て誤りはあるまい。そこで女舞の冒頭の曲、「鵜羽」「箱崎」等女神能の構成が、この時点迄の世阿弥女能の典型的構成だつたと見る事が出来る。これ等は居グセと舞事を持つ意味に於いても、当然、「井筒」を導き出して来る直接の契機を持つ能形態であるとして差し支えないのである。又、「能作書」全体からもそのような事は云えるのである。能構成全体の典型が老体型であつた事は、同著前部を占める、種・作・書の概説中、作が老体能そのまゝである事によつてもわかるし、第一章③に引用した、開聞・開眼の段の設定も、老体型の居グセや、その後場に則つて考える以外、今日に残されて居る能形体の中で、このような個所を乗すべき構成は存在しないのである。この点別稿で詳細に論じて居るが、^{註三} 女能構成の上で、当然「能作書」の次の時点で「井筒」形態の現われる必然性はあると云えよう。

「井筒」形態発生に関する考察の第二に、能の番立てから三番目形態の理想的構成を探つて行く方法をとりたいと思う。三番目に関する諸書の見解は次のごとくである。

…二番・三番になりては、得たる風体の、よき能をすべし。

—風姿花伝・第三—

…番数に至りぬれば、いかにも、言葉・風体を尽して、細かに書くべし。

—風姿花伝・第六—

この花伝に於ける漠然たる言い方が、第二期の、「花習」・「花鏡」になると余程明確になる。

三番目より破にはなるべし。破と申すは、破ると書けり。これは、序の本風にて直に正しき体を、こまかなる重へ移し現はす義なり。序と申すは、自らの姿。破はそれを和して注する積の義なり。さる程に、三番目の能をば、細に手のいりて、物真似のあらん風体なるべし。その目の肝要の能なるべし。

—花習—

「花鏡」もほぼ同文であるが、の部分^一が今日の三番目物を示唆して居ようと思う。三番目物は、序の形体に和して細にしたものであると解すると、当然、「井筒」形体が、この三番目もの理想的形態として想起されるのである。しかし、まだ「花鏡」の時点では、脚本形式としてどの程度具体的な姿をとり得て居たのか明らかではない。後期になるとこの三番目に関係すると思われる言説が「幽曲」の説明内に存在する。

一、幽曲者、前の祝言に懸りを添えたり。声位を靡やかに遣りて、曲を埋みて、上を美しくして、しかも正しき曲流也。……

—五音曲条々—

これは飽く迄謡ひ方に関するものであり構成論と無関係であるが、「前

の祝言に懸りを添えたり」と云う時、祝言の典型が、「弓八幡」や「高砂」にあれば、当然、それに懸りの付随した女能「井筒」は考えられるべきなのである。

次いで世阿弥の能脚本に對する価値観から、「井筒」形体の発生を探つてみたい。世阿弥は「井筒」形体を価値あるものと見、その形体へ志向する様は既に「花伝書」から存在して居るのである。^{註一五}これは次のような類別観に基いて居る考え方ではないかと推定される。

一、作者の思ひ分くべき事あり。ひたすら静なる本木の、音曲ばかりなると、又、舞・働きのみなるとは、一向きなれば、書きよき物なり。音曲にて働く能あるべし。これ一大事也。真実面白しと、感ぜなすは、これ也。聞く所は、耳近に、面白き言葉にて、節の懸りよくて、文字移りの美しく続きたらんが、殊更、風情を持ちたる詰めを、嗜みて書くべし。この数々相応する所にて、諸人一同に感をなす也。

—風姿花伝—

音曲ばかりの能、舞働きばかりの能であつてはならないと云う事なのである。その上、言葉を起点とする「風情」を持たねばならぬとする点迄、^{註一六}実に後年の「井筒」の出現を予想して居るような言説なのである。又、世阿弥は能の種類について次のように云う。

又、能によりて、さして細かに、言葉・儀理に抱らで、大様にすべき能あるべし。さやうの能をば、直に舞ひ謡ひ、振りをものするくとなだらかにすべし。かやうなる能を、又細かにするは、下手の態な

り。これ又、能の下がる所と知るべし。しかれば、よき言葉・余情を求むるも、儀理・詰め所のなくては叶はぬ能に至りての事也。直なる能には、たとひ、幽玄の人体にて硬き言葉を謡ふとも、音曲の懸りだに確やかならば、これよかるべし。これ即ち、能の本様と心得べき事なり。たゞ、返々、かやうの条々を極め尽して、さて大様にするならでは、能の庭訓あるべからず。

―風姿花伝・第六―

こゝには能に対する二様の見解が示されて居る。一は、「大様にすべき能」で、「直に舞ひ謡ひ、振りをもする／＼となだらかにすべし。……直なる能には、たとひ、幽玄の人体にて硬き言葉を謡ふとも、音曲の懸りだに確やかならば、これよかるべし。これ即ち、能の本様と心得べき事なり」とあるものである。一は「細かに、言葉・儀理に抱る能」であり、この種の能は、儀理・詰め所あり、よき言葉・余情を求めるものであるとするのである。この両者は、世阿弥の能作の上で、最も大きな対比關係を示して居ると見られる。^{註一七}大様な能とは、その説明から、する／＼と謡い舞い、言葉の余情や匂いと關係のないものとする。従つて、この能は、音曲の構成、即ち「作」迄の段階を留意したものであつて、それ以上の所迄発展して居ないものと云つてよいであろう。言葉から音曲・舞へと移り行く、幽玄や風情の微妙な要素とは縁のない所で作られた能であつて、本章冒頭に論じた「能作書」に於いて問題にされて居る規範例も、単に、この音曲性と舞性との無機的な結合である構成論を軸に問題にされて居るのである。従つて前出論文の論証の一半として用いた、「弓八

幡」「通盛」「井筒」に対する申楽談儀の評語も「直成能」とあり、それがそのまゝこゝで論じて居る大様な能に当るものと考えられるのである。又それは同時に、この規範例の性格が構成論の上での規範性である事の証であつて、この事がそのまゝ第一等の価値を告げるものにはならないのである。第一等の能とは、既に花伝にその志向が記されて居るやうに、直成体に幽玄性や風情性の細かな味が附加したものであつて、上果の曲「井筒」に見るやうな曲趣への志向は、曩に見たやうに、すでに花伝に知らされて居る所だつたのである。

4

世阿弥の論著を主とする方法の最後に、本論の主題とも云うべき「風情」の用語に焦点をあて世阿弥がこの言葉でどのような事を云おうとして居たのかを探つて行き度いと思う。方法としては「風情」の全例を挙げ用法を整理して骨格に近づく形をとりたいと思う。

「風情」とは、能の場合、総て立体的な美的様相を示す語として使われて居る。それは流れて行く一曲内の起伏として、一句の振りとして、恰も実用的な言語が和歌として詠ぜられた時、幽かに面影を持つやうに生起するイメージとして捕えられて居る。能の場合、それは演者の力によつて舞台上に表現されるものであつて、世阿弥の場合、煮つめられ、演技が詩的様相を帯びるのは、如何なる局面に於いて、如何なる複合要素の上に具現されるものであるかを追求して居るのである。「風情」と云う

語は、何も能楽論のみに現われるものではなく、一般用語として、又歌論用語として古くから用いられて居る。だが能の場合、立体的、演技的側面を必ずその属性として持たなければならない事の特徴として居るのである。言葉だけ、或は音曲だけの場合、「風情」と云う語は使われて居ないのである。能のような舞台芸術である限り、「風情」が舞台上の演技を主軸とした立体的な局面で使われるのは当然の事であると云えよう。

世阿弥能楽論に於ける「風情」の用語を本論の目的に沿つて整理すると、語彙の内包上の差異はないが、用法の上で大きく二つに分けた方がよいのではないかと思う。一は、具体例を示さずに現われる「風情」であるが、これは、「動作」「様子・姿形」「情趣ある様子・姿形」とでも訳し得るものである。この用法は、世阿弥能楽論から26例拾ひ出す事が出来るが、本論と直接関係のないもので省略し、たゞその用法を明確にする為補註一八に於いて具体例を示して置き度いと思う。本論で問題とななければならないのは、具体性を伴つて示される「風情」の次の用法である。この用法は、その依存する性格によつて、大きく二つに分かれるのではないかと思う。まず、種・作・書の中の「書」の段階として現われる「風情」である。この例は「花伝書」と「申楽談儀」に現われ、「風情」が、言葉に起因するものである事を明確に告げるものなのである。その代表的用例は、本論(上)四八頁下段に四例引用した所であるが、次のような文例をも示し、その観点を明確化して置きたい。^{註一九}

たゞ、優しくて、理の即ちに聞ゆるやうならんずる詩歌の言葉を、

採るべし。優しき言葉を振りに合はすれば、不思議に、おのづから、人体も幽玄の風情になる物也。こほりたる言葉は、振りに応ぜず

―風姿花伝・第六―

能を書くに、序破急を書くとして、筆斗に書くは悪き也。風情の序破急を書くべし。さてこそ、序を破りたるにて有べけれ。筆のみの序破急は、聞所は面白けれ共、風情なし。筆と風情とあひかなひたらんは、是非なし。「玉水に立むかへば」など書き、「東にむかひ、又西に」など、風情に成体を心得て書くべし。

―申楽談儀―

「情趣ある様子・姿形」と云う語意が、この場合最も適格に当て嵌るうが、それが文章と不可分なものとして意識されて居る所に、世阿弥に於ける「風情」の語義の特色が存在する。即ち、こゝでは優しき言葉を書いて振りに合はし、又逆に「情趣ある様子・姿形」を想定して言葉を書けと云つてゐるのである。そしてこの語は、筆者側からではなく、演者側から見た場合、純粹の演技論として自覚されるのである。花伝にもシテの演技に対するこの種の注意があるが、^{註二〇}この演技論の発展として、「花鏡」の次の言などが挙げられる。

一切の物まね風体は、云事の品によりての見聞也。是を、云事のすなはちにし、あまさへ、言葉よりすゝみて風情の見ゆるゝ事あり。聞く所と見る所と、前後する也。まづ、諸人の耳に、聞く所を先立て、さて、風情を少し後るゝやうにすれば、聞く心よりやがて見ゆるゝ所に移る堺にて、見聞成就する感あり。

たとへば、……

註二〇参照

以下、その具体例の記述となるのであるが、この二例の引用によつても、「風情」なるものが、筆者と演者の合体によつて成立するものである事が領かれようと思う。他にこの種の具体例として、補註二一に引用した「松風」キリの部分があるが、演技論として云わんとする所は、文章を聞かせて、演技を「少し後るゝように」せよと云う事なのである。この事は、曩の「書」の段階に於ける風情論的な注意と同一の事を表裏の関係で云つて居る訳で文章と演技との関係が、こゝに明確に語られて居るのである。

次いで、前引のような風情論的個所が、脚本上どのような部分に、主に開花するものであるかを探つて見たいと思う。そこで「申楽談儀」を用い、如何ようなる部分にその言が集中して居るかを見てみたいと思う。「申楽談儀」の「万事かゝり也」と云う一文の具体例には、補註二一に引用した「松風」キリの部分以外に、「丹後物狂」のクルイの部分で、この「風情」の語を用いて説明されて居る。その当該部分は次のようになって居る。

丹後物狂、「思ふこと、／＼、なくてや見まし与謝の海の」、かやうの所、音曲が悠々と有て、音曲にて風情をする所也。其を、早く言ふによりて、為手の風情もなし。いかにもかゝりたる音曲なるべし。

この部分は、後場、シテが狂いとして華やかに登場した後一度音曲は鎮静し、文殊堂の場に於ける問答となる。そして地謡による、このクルイの部分に入つて行くのである。この部分、大系によると、例の舞台一巡

の所作を示す部分として推定されて居るが、舞性に於いてこゝも又、本論(上)54頁下段で触れた、「布留ノ能」の初同と同様な部分と推定し得る。即ち集中して来た場所性が、叙景文によつて大きく解放され、豊かな空間を示す部分なのである。世阿弥はこのような部分を、「音曲が悠々と有て、音曲にて風情をする所也」と述べて居るのである。「風情」が「遠見」と極めて近い意味内容を持つ事は既に(上)に触れたが、この「丹後物狂」の引用された「万事かかり也」と称される文章に始まる一文の中にも、「遠見」と云う語を用いての、同じような引用文を見出す事が出来る。

姨捨の能に、「月に見ゆるものはづかしや」、此時、路中に金を拾ふ姿有。申楽は、遠見を本にし、て、ゆくやかに、たぶ／＼と有べし。然を、「月に見ゆるものはづかしや」とて、むかへる人に扇をかざして、月をば少も目にかけで、かいかゞみたる体に有ゆゑに、見苦しき也。「月に見ゆるも」とて、扇を高く上げて、月を本にし、人をば少目にかけて、をば／＼とし、し納めたらば、面白き風成べし。

この部分は、後場であるが、「姨捨」は舞グセ型であるので、前場の初同と極めて似た構成をとつて居る。前場に比定すると丁度この部分は初同に当る訳で、^{註二四}地の上哥によつてシテが舞台を一巡し、音曲をゆくやかにたぶ／＼と流しながら、そこに姨捨山の広大な空間と、一人居る老女の光景を点出するのである。「月を本にし」と云うのもその事を意味するのであつて、月のある事を示す事によつて、舞台全体を大きな空間と化し、白い寒々とした老婆の姿を小さく位置づける。この事を世阿弥は「遠見」

と称して居るのである。以上、(上)に引用した「布留ノ能」の初同、それに「丹後物狂」のクルイ、「姨捨」の上歌の三者によつて、世阿弥の風情の最も開花しやすい地点を指摘出来た事と思う。「井筒」に比えれば、その部分は、初同以外に見当らないのである。

しかし、世阿弥に於ける「風情」の開花地点は決して、この部分のみではない。舞事を囲む部分にもこの種の指摘があり、後場に於いては舞ガカリこそ、風情論の発露する部分であつたと考えられるのである。

高野の能に、「文こそ君の形見なれ、あらおぼつかなの御行方やな。

呼子鳥」と狂い出して、あまりに久狂ひて、「誘はれし」と一声になす、悪し。「呼子鳥」と云う心根を、いまだ見物衆に持たせて、其句ひを少し風情にこめて、「誘はれし」と一声に移るべし。

こゝは、心根(文章の意味性)をその姿形に残して、それが消え去らない前に、「誘はれし」と云う一声にうつれと云う事を述べたものである。この、舞事が言葉から発し、言葉へ又帰着すると云う風情論の骨幹をなす考え方は、「井筒」とほぼ同時点の成立と考えられる「花鏡」の中にも見出し出す事が出来る。世阿弥は次のように云う。

舞は音声より出でずは、感あるべからず。一声の句ひより、舞へ移る界にて、妙力あるべし。又、舞ひをさむる所も、音感へをさまる位あり。

こゝは独立した舞事を中心に、文章↓音曲↓舞と風情論的に展開して行く様を記述したものであるが、この部分によつても、舞のカ、リが、如

何に世阿弥にとつて重要だつたかが明らかになるのである。舞ガカリとは、「一声の句ひより、舞へ移る界」であつて、その微妙な接点に世阿弥能作の風情論的見解が潜んで居るのである。以上、世阿弥の風情論の開化すべき特徴的な地点として、初同と舞ガカリを挙げたのであるが、共に文章と音曲に引かれて舞い出して来る自然な動きを、文章の句ひの視覚化として捕えて居る様を窺えるのである。

以上で、能楽論を用いての、風情論の定着作業を終えようと思う。ほゞ、「風情」の具体的な用例として、言葉と動作とが密接に係る微細な型所、及び構成論の上での初同と舞ガカリの、以上、三つの部分を挙げることが出来るのである。以下、この初同と舞ガカリに現われた風情を、「構成論上の風情」と称し、微細な言葉の上での風情を「細かなる風情」と云う形で二分し、本論を論述して行き度いと思う。そして、前章に二分した、「大様な能」と「細かなる能」とは、それ／＼この二つの風情のあり方と密接に係るものである。「大様な能」とは構成論上、風情の貫徹したものであり、協能をその典型とする。「細かなる能」とは、言葉と儀理にかゝわるものであり、この両者が兼ね備つた所で、「井筒」は成立して居るのである。^{註二五}猶、「風情」の他にも、世阿弥能楽論と脚本論との結合を示す言葉として、「句ひ」「遠見」「余情」等の用法を帰納・演繹し、本論へ当て嵌めて行かなければならないが、^{註二六}あまりに煩瑣であるし、本論の骨格は一応説明しおゝせたので他の機会に譲り、次章からは、(上)の舞性分類を引き続いて問題にし、最も曲折を尽す第二の風情所、後場キリ

の「細かなる風情」を作品の上から追求して見たいと思う。

5

こゝで舞性を扱うに際し、前稿で展開した、居舞と立舞の差について詳述して置き度い。この分類に参考になる言説として、「花鏡」の次のような文章を引用する事が出来る。

舞に五智あり。一、手智。二、舞智。三、相曲智。四、身体智。

五、舞体智也。

一、手智者、合掌の手より、五体を動かし、手を指し引き、舞一番を序破急へ舞をさむる、曲道を習得する事也。是を手智と云。

二、舞智者、手と云も舞なれども、手足をあつかはずして、たゞ、姿かゝりを体にして、無手無風なるよそほひをなす道あり。縦は、飛鳥の風にしたがふよそほひなるべし。是を舞と云。

三、相曲智者、以前の手智序破急の間に舞を添へたり。手をなすは有文風、舞をなすは無文風なり。有無風を相曲に和合する所、既に見風成就也。是、面白しと見る堺曲也。此二道を心得て舞曲をなすを、相曲智と名付。

四、身体風智者、此相曲に於いて、有無和合風の内に、手を体にして、舞を用にする体風あるべし。如此心得るを、身体風智と名付。

五に舞体風智者、舞を体にして、手を用にする体風なり。これ無姿也。

凡、三体の風姿にあてゝ見るに、男体には、身体風智相応なるべき

歟。女体には、舞体風智よろしかるべき歟也。よくよく、物まねの人体によりて、風曲をなすべき也。

世阿弥時代の演技・演出を世阿弥能楽論(本稿第一(章引用③))によつて見ると、その場／＼で考えられたものらしく、大系的な演技・演出論を組み立てる事は無理なようである。しかし、この「花鏡」の引用文に見るように、私が居舞と立舞として分類したような舞の類別は世阿弥時代に於いても可成分化して居たと考えられるのである。この引用文によると、一は姿のみで見せる舞であり、二は手足を用い、五体を動かしての舞である。姿かゝりのみで見せる舞は、本論で立舞と名づけたものであつて、姿かゝりを舞の軸としたものであつて、舞踏要素としては歩行のみであり、五体の動きは従として添えるものなのである。居舞は写実性の強い性格を持ち、上体の動きを主としたものであつて、そこでは面や手の上体の動きが重要視され、単なる歩行があつても、狂言のそのように距離や場面転換を意味するものであり、立舞に見るような、無意味で抽象的な舞ではないのである。これら二系の舞性は、それ／＼たゞ一方の形体のみの純一な形では存在しない。体と用と云う形でその混合状態を説明して居るように、どちらか一方が軸になり、一方が用として装飾を添えると云う形で舞が造形されて居るのである。立舞が軸となる方は、その引用文に見るように女舞の典型となるべきものであり、居舞の方は軍体能の舞性の特質とされるべきものである。世阿弥自身がこのように類別した二種の舞性は、長い年月を挟んで現代に至つていたので、種々な整理・改変を経

たであろうが、本質的な性格そのものに於いて変化して居ない事は、軍体(放下・碎動風)・女体両舞性を抽出して見る事によつても頷かれるのである。本論ではこのような舞性を問題とする場合、観世流現行曲の型

付を資料として問題を展開して行く。観世流に現行曲として存在しない曲は他流の型付による事とした。舞性は、当初写実的であつたと思われるもの迄、様式的な整理を受け、現在、微細な点に至る迄、画一化・規格化されて居る。型の類型とされるものは、そうした画一化されたものゝ連続から一区切として独立し得る最小単元を意味する。現在、横道万里雄氏によつて、その一区切／＼を動作単元と名付け、分類を試みられて居るが、その結果を本論に当て嵌めて行けば次のようになる。

。立舞：①純舞蹈的な単元（上ダ扇・大左右等…）

②時により様々に用いる単元（角トリ・開キ等…）。

。居舞：③叙景的な単元（面ヲ使ウ・月ノ扇等…）

④具体的動作の単元（合掌・枕ノ扇等…）

横道万里雄氏 共著「能と狂言」二六三頁—
増田正造氏 共著「二六五頁」

立舞の側に属させられる二種の動作単元は、純粹の歩行のみによつて成立するもの①か、サシ込・開キ等、無意味で抽象的な動作単元②を本質的なものとする。居舞の側は、様式性が滲透して居ながら文章との類似が指摘出来る所作③か、文意に即して作られたと考えられる、物真似的要素が濃厚なその曲独自の型④を包摂する。

以下、この二つの舞性の相違を基礎としてクセ舞・キリ舞の両性格を調

査して行き度いと思う。能の型所は、脚本の上で幾つか集中的に現われ

る個所があり、その個所以外はほとんど型は省略され、体位も最低限の動作で暗示される。従つて、クセ・キリ・中入前・段物等著名な型所を

調査する事によつて、能の舞性はほゞ捕えられると云つてよいのであ

り、中入前・段物等がキリ舞と類似する所から、能の型所は、ほゞクセ

舞とキリ舞とに性格的に二分出来ると見て差し支えない。^{註二七}さて、この型

所を扱う前にまずこゝで取り上げなければならない曲名を探つて置き度

い。本論の対象とする曲は123曲である。禅竹能と推定されて居る曲と寛

正年間迄に上演のある曲を限界として、世阿弥時代能を選定した訳であ

るが、その中、本論論旨に直接関係のある、老体能・軍体能を補註二八で

列挙・考察し、以下は省略する事とする。その123曲から、各舞所の基本

的な形態を帰納抽出すると、クセ舞は同一歩行線を辿る立舞として定形

化出来、キリ舞・中入前・段物等は、多様な性格を持つ居舞と、舞台一

巡と云う性格を示す抽象舞との混合した舞性を示すのである。^{註二九}クセ舞の

基本的な動線は第1図のような形で定着し得、その最も典型的な形は、

（上）引用の10曲の歩行線によつて示される。写実舞は風情を添えるものと

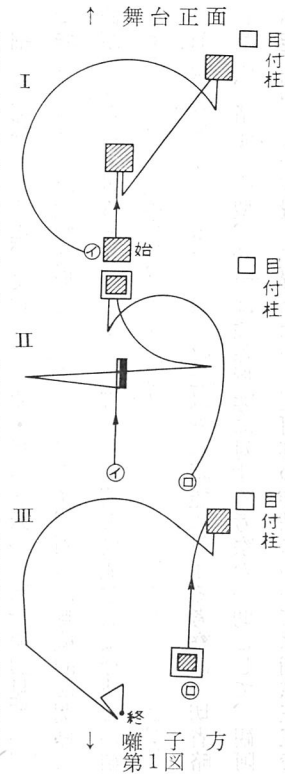
して、この歩行舞のそこゝに添加されて居るのである。

舞は、I—IIと連続し、①は次の①の個所、②は次の②の個所に、そ

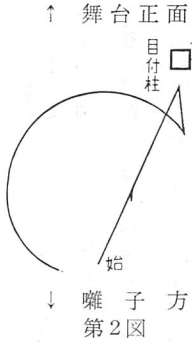
れ／＼接続する。図中の□印は目付柱を示し、舞台方向は上方を舞台正

面、下方を囃子方とする。

図中の太線—の部分がクセ中心の上ダ端でシテの一句謡が入り、前半



と後半に分かれるのである。■・●印は、この一連の歩行舞上に添加される写真舞の要素で、■は③(本稿56頁上段参照)を、●は④(同上)を示して居るのである。これ等の型所が、クセの後半にのみ現われる事は注意して置いて戴き度い。世阿弥のクセ舞は、必ずしもこのような舞性を持つて居らず、むしろ逆の場合が典型的とも云えるのである。キリ舞は、写真舞として統一されて居るもので、その基本的性格に抽象舞的要素は、時として挿入されると云う形をとる。挿入される抽象舞の性格は、やはり歩行舞で、それは第2図のような動線を辿



る。単に、舞台を一巡するだけの事であるが、文章と全く無関係に成立するこのような舞の性格は、やはり抽象舞、そしてクセの立舞と同様に規格的である点、そこに様式への意識が存在して居ると見てよいであろう。このような形は、何もキリの写真舞の中に挿入されるだけではない。能に於ける最も普遍的な歩行様式であつて、前

場の風情所、初同の歩行線も、ほどこのような形で舞台を一巡する事を典型として居るのである。以下、この舞台一巡の歩行舞を便宜上、角(目付柱)へ行く所から「進角性」と仮称して置きたい。私はこのような様式性がキリ舞の中に挿入されて、意味あるものと扱われるのは、やはり世阿弥迄待たなければならなかつたと考えて居る。^{註三〇}

世阿弥時代能123曲の中、本論で扱わねばならないのは(上)で触れた、「弓八幡」「高砂」等の様式的な脇能であろう。これら、老体能1類は(註二八)、「井筒」の直接の原形を提供して居り、第六章で「井筒」の風情開花部分を扱う際に役立つので一応その舞性を中心に概説して置き度い。

「能作書」の時点で、脇能の形体は既に確固として成立して居る事は述べた所であるが、私はこの種の能を「正花風」の能、祝言謡の能、そして、大様な能の規範的なものと見て居る。この第1類(以下、脇能と通称)は、先行芸能と直接の継続関係もなく、世阿弥時点で創始された形体と考えられるのである。その他にもこの形体と類似的構成を持つものとして、「融」

「須磨源氏」が挙げられる。「融」は世阿弥作で既に「能作書」に現われて居り、老体の代表的な一系と見てよからうと思う。この能の後場はロソギであり、「能作書」規範例冒頭曲、「弓八幡」「高砂」と同一であるが、一種の詩性を狙つて居り、細かな味も見せるものであつて、成立の前後関係は不明だが、脇能のヴァリエーションとでも云うべきものである。この世阿弥作の「弓八幡」「高砂」(「淡路」「松尾」「御裳濯」の初同・中入前・後場を調査すると次のようになる。曲性の上には共に今日強

吟になつて居り、祝言の謡い方として、当時としてもあまり曲折を見せぬものであつた事は想像に難くない。^{註三二}舞性に於いては、初同では舞台一

巡、次いで正中に座しての居グセ、そして中入前では一風情（「サシ込」^{サシ込}程度^{サシ込}のものを原^{サシ込}）を示すのである。後場は立つたまゝのサシ謡い、そして舞ガカリから神舞へと入つて行く。舞ガカリは舞へ突進んで行く勢いを示す

文章で、舞を文章の余波とする為に造形されるものである事は既に触れた通りである。^{註三三}進展の様は、一セイ十ノリ地（弓八幡）、一セイの崩シ（高砂）、と云う形で入つて行く。この中、一セイ十ノリ地の方が古形であ

ると考えられる。^{註三四}そして神舞となりやがてロンギへと云う形で終結して行くのであるが、そのロンギの舞性は、前半の、「進角性」を示す舞台一巡の歩行舞から、後半の留の地謡に乗つての写実舞へと進展して行くの

である。この両者、曲性を基盤とした全曲の構成法と、それに対応する舞性とが直接的に結びつけられて居り、そこに本論（第一章）に触れたよう

な、構成論的な抒情性が貫いて居るのである。このように、構成論の上で抒情が示されるのを、構成論的「風情」と称して置き度いと思う。しか

し細かな部分に至る迄、文章から音曲・舞へと云つた風情論的見解が、女能に見るような微妙な形ではひそんで居らず、両者は無機的な関係で結びつけられて居ると云つてよい。細かな風情と構成論的な抒情とが結

合するのは、妙花風の曲、「井筒」迄待たなければならなかつたのである。前述したように、本論対象の脇能以外の諸能に対する考察は一切省略したが、諸能の原型、乃至は溯源形態に対する考察の一助として、観阿弥能に関して一言費して置きたい。観阿弥の作品については補註三五で

整理したので、同註を参照して戴きながら、こゝでは要素別に結論を下して置こうと思う。

一、序ノ舞に関して……「井筒」に使われて居るような形で、序ノ舞が優雅な女物の舞に使われ出したのは世阿弥時点だと考えられる。観阿弥の能には、序ノ舞曲はたゞ一つ、「吉野静」のみである。この曲は周知のご

とく、雑芸物と云えるものであつて、序ノ舞は優雅な風情を生み出すものと位置づけられて居るのではなく、中ノ舞十クセ舞十序ノ舞と云う、一連の芸尽しの一環として設定されて居るのである（参照本論上）。

二、クセ舞に関して……謡曲に取り入れられたクセ舞を、立舞としてのクセではないかと（上）で推定したのであるが、この類は既に「吉野静」に定形舞として存在する。又、舞のない居グセ（白鬚^{クセ}）、これに型付けた

と思われる居舞グセ（松風の^{クセ}）も観阿弥時点で現われて居るが、居舞グセの方は舞と云う所迄進展して居らず、振り（所作）^{註三六}に近いものである。次

章でも触れるように、クセの舞性に関する限り、立舞を唯一の原初形体と見てよからうと思う。写実舞は本来キリ舞のものだつたのである。

三、キリ舞に関して……キリは、早節（中^{ノリ}）、切拍子（地^{ノリ}）、平ノリ等種々使われるが、観阿弥能に関する限り、早節と切拍子とが使われて居ると云つてよい。早節は、「求塚」後場に使われて居り、修羅物が総て

そうであるように、居舞の祖と見なしてよいものである。切拍子の方は、「申楽談儀」に「一切拍子は、舞とはた^{らきを見せん為也}とあるように二系に別れ、一は舞の方で、女舞のキリに現われる、立つたまゝ徘徊しながら雅びな振りを見せるもので、「吉野静」にその祖形を辿り得る。二は働きの方

で、「風姿花伝」に問、文字に当たる風情とは、何事ぞや。……客。これ、細かなる稽古也。能に、もろくの働きとは、これ也。

とあつて、早節での舞同様、居舞の系統であると推察される。私はその祖を、「松風」と「通小町」に見て居る。共に、世阿弥の手が加わつて居る事は文献上明らかであるが、原形の曲性や舞性は観阿弥の創造になるものと考えられる。今一つの曲性、キリに於ける平ノリの観阿弥能に於けるあり方は明らかではない。たゞ明確な事は、観阿弥に於いての型所は、総て大ノリか中ノリかであつたと云う事である。古能のキリに於ける平ノリの用法を見るに、物狂能に於ける再会の場面のロング(入端の段)を謡論議にて、親子・兄弟などの逢い場ならば、少し泣き能の意風の気色にて、結びて入るべし。「能作書」か、あらゆる能の末尾に後日談として附加される短い所謂「キリ」かに限られる。共に舞とは関係が薄く、ノリ地十平ノリと云う「井筒」型の最後の平ノリの部分に舞われるような写実舞は、まだ観阿弥の時点ではノリ地の曲性で舞われて居たのであり、世阿弥に至つて平ノリに於ける写実舞が完成されたと見られるのである(以上は「通盛」「葵ノ上」「卒都婆小町」「昭君」「鶯飼」と見られるのである(「百万」「丹後物狂」等にあるキリを、シテが退場して後謡われたものと解釈しての推論である。猶、私は平ノリで構成された)。以上、「鶯飼」「雲林院」両曲の後場を、世阿弥時代の増補改変と見て居る。以上、観阿弥能のキリの性格を見て来た訳であるが、これ等は大きく、長大な大ノリ乃至中ノリの働物と、短形な大ノリの風流舞とに二分される。「井筒」に見るような大ノリロング十平ノリのキリは、女能風流舞の系統に立つものであるが、直接的には、世阿弥創始の「高砂」「弓八幡」のロング形体を引き継いで完成された舞性である事は、本論結部で論述したいと思う。

6

能の舞所の中、本章ではまずクセ舞を問題にしたい。居グセ物「井筒」には直接関係がないが、クセ舞の性格については本論(上)でも触れた所であり、その祖形を辿ると云う意味で、上記123曲の中、クセ舞を持つものをその性格を中心として再分類して見ると次のようになる。

半舞グセ・蟻通・船橋・八嶋・知章・春永・俊寛・班女・三井寺・蟬丸・弱法師・天鼓

立舞グセ・雨月・西行桜・小塩・清経・敦盛・実盛・花月・芦刈・放

下僧・高野物狂・自然居士・東岸居士・土車・芦刈・木賊・花筐・

桜川・雲雀山・柏崎・錦木・松虫・竜田・三輪

居舞グセ・頼政・通盛・兼平・松風・善知鳥

それ以外は居グセであり、全くシテは正中に座したまゝ動かない姿勢をとるのである。この分類を通して自明な事は、立舞のクセが如何にある曲趣に集中的に現われて居るかと云う事である。これ等一連の立舞のクセは、分類すると、大きく、女物、放下物、狂女物の三つのグループに分かれる。その他、雑多な性格を持つ類として、「錦木」・「松虫」・「竜田」・「三輪」のグループと、「雨月」・「小塩」の禅竹能と推定されて居るもの、及び「西行桜」・「敦盛」・「実盛」・「清経」等世阿弥作になるものと三グループが指摘し得る。世阿弥作、禅竹作なるものは、クセ舞と云うものゝ本来的なあり方を問題とする際には省略しても差支えない類

と考えられる。残る第一のグループの中、世阿弥論著に現われるのは「錦木」のみであるが、この曲は舞グセを持つとは云え、上体の動きも活発で居舞との中間的性格を担うものと云つてよいであろう。従つて、立舞のクセに関する限り、上記の三種の類に集約的に現われるものと結論づけてよい。居グセや居舞のクセも古くから意識されて居た事は確かであるが、当初は単なる謡い物であつた可能性が強い。それに型付されたと見るのが、現行居舞グセの雑然たる所在性から見て当然な所であろう。

クセで居舞に属するものは非常に数も少く、軍体の一部や観阿弥能に限られる。立舞の方は、曩に見たように雑芸物・狂女物、それに女物に集中的に現われる訳であり、女物を除けば一連の雑芸の一つとして位置づけられるのである。従つてこの立舞の舞性を持つものが雑芸としてのクセ舞である事は明らかであろう。以上のように考える事によつて、この系統の舞性の原初形態は(上)に推定したように、二段グセを簡略化して二分した女物の立舞の形に落ち着く。従つて能のクセ舞と云うものに関する限り、立舞の定形舞を唯一の原初形態と考える事が出来るのである。

こゝで前稿本論(上)に触れた、この種のクセ舞の祖形、二段グセを特に問題にして置きたい。以上の帰納過程から抽出出来た動線の、その最も典型的な原初形態が、前稿で問題にした、二段グセの諸曲、「山姥」・「歌占」・A、「百万」・「柏崎」・「花筐」・B、「杜若」・「源氏供養」・「千手」・「二人静」・「檜垣」・Cの諸曲である。A類が定形動線を辿りながら、居舞の系統に属するものである事には既に触れたが、私はこの二曲を古典

的な曲舞を象つたものではないかと推定して居る。特に現在「歌占」所収の「地獄の曲舞」は古くから舞も付随して居たものらしく、「申楽談儀」定まれる事」の一節中、比較的詳細にその舞性に触れた部分が存するのである。「曲舞の序にも、揉む所有。永めて云下す時、えい／＼と揉む也。

序をば序と舞、責めをば責めと、責めつ含めつすること、定れる也。」に始まる一文で、同曲舞の引用文と共に現行の舞性とあまり変らぬ形で説明されて居る。「…かやうに、道を守り得て、すべき時節、有を、たと面白しと斗見て、いまだ手も尽きぬに、くるりと廻り／＼などする、あさましき事也」と云つた注意事項や、この文が、何よりも「定まれる事」と云う一節の中で説明されて居る事実こそ、地獄の曲舞が故実を持つた、古典的なクセ舞である事の証左なのではなからうかと思う。又、

「歌占」のクセと同種の舞性を持つ、「山姥」のクセは、現在迄の所、この地獄のクセ舞をまねて世阿弥が作つた、擬古典的なクセ舞ではなかつたかと考えて居るのである。「申楽談儀」曲舞の条に、「山姥、百万(現在の、「百万」の曲舞)、是等は皆名譽の曲舞共也」とある言を私は世阿弥自讃の言葉と取り、この二者を世子作に帰したいと思う。このように解釈すると、「能作書」の時点ではまだ「百万」の中に「歌占」のクセが入つて居たと考えられる。従つて、今の「百万」内にあるクセ舞が作られたのは、比較的晩年に属するのではないかと推定されるのである。曩に示した10曲の中、世阿弥作と推定されて居るのは、「千手」・「檜垣」・「柏崎」のクセであるが、「千手」は幾分疑問を存し、「柏崎」のクセを独立した曲舞として(善光寺の曲舞)、

それが「土車」や「柏崎」等に移動したとなると世子作としても相当早い頃の作と云う事になる。とすると、「一段グセの」檜垣「百万」、それに長大な舞グセ「清経」と云う所が、世阿弥能の行きついた所と考えられるのである。今日に残る世阿弥作の舞グセ物は、その代表的な曲が既に「能作書」に現われて居り、^{註三七}応永卅年以後の作となると、「百万」のグセが、世阿弥能に於ける舞グセの達成点と考えられるのである。この一連の世阿弥能の舞グセは、決して「歌占」「山姥」に典型づけられる舞性によつて成り立つて居るのではなく、立舞の系譜の上に成り立つて居る事は、その舞性を解きほぐして見れば明らかになる所である。このクセ舞に於ける立舞の効果は、文章の性格と舞の性格を重ね合わせる事によつてより明確化されるのである。これ等、世阿弥の完成された立舞は、定形立舞のクセと云い条、文章の様々の性格と相俟つて、曩に抽出した定形クセ舞の動線や舞性とは異つた、独自の序破急の進展様相を見せて居り、既に指摘した舞ガカリの性格などと同様、世阿弥的な特質と考えてよいものである。^{註三八}

7

最後に女能の問題に触れ、「井筒」の性格を見定めて本論を終えようと思う。現行の世阿弥時代女能は38曲、それ等は大きく、類型能と非類型能に分ける事が出来るのである。^{註三九}その中、類型能の序之舞曲は既に前稿で分類した所であるが、他の中之舞曲、神楽ノ曲を含めた27曲が本論の

直接の対象となる。それ以外の非典型的な作品は、本論の性質上、対象から除外するが、能全体の祖形を形造つて居るものと思われるので、極く簡単に補註四〇で触れて置き度いと思う。又、類型能の中の、中ノ舞物と神楽物であるが、神楽は一連の舞事とは性格を異にして居り、大和能の中に、こうした舞の存在を推定する以外、その起源を尋ねようがない。中ノ舞は、当初殆んどイロエと区別つかなかつたのではないかと思う。「能野」にしろ「松風」にしろ、「忠度」のキリ中ばにある上ノ詠の和歌中間に挿入された立回りのように、和歌の情緒として舞うのであつて、謡曲本文中に舞を舞う意が明記されては居ないのである。それは古写本に於ける、イロエ、立回りの類と舞との注記上の混合によつても、この両者の差異が定かでなかつた事を証し得るのである。残る「右近」「佐保山」は女神物の原形と見てよいものであつて、特に「右近」の方は、信光の改変度が著るしいが、当初協能同様の構成を持つて居たと考えられるのである。^{註四一}

現行序ノ舞曲の中、本論(上)27頁上段所載の、序ノ舞曲分類表から除外されるのは、寛正年間迄に文献上の記録の見えない、「住吉詣」「鸚鵡小町」「羽衣」「藤」「梅」「遊行柳」「梅枝」の七曲のみである。今次のような形でこの類の再分類を企て、置き度い。第四章に協能を、世阿弥定形能の祖形と推定した訳であるが、それは舞後のロンギの前半に、舞台一巡の「進角性」を持つ事で、シテの抒情性が貫徹すると云う演繹の見解によるものである。従つて女能の分類にも、この協能の基本的な舞性を基

準に用い、(上)所載の基準の上に再分類を試みると次のようになる。

A-1		B-1	
吉野静(風流舞)		千手(劇性結部)	
関寺小町(〃)		〃	
A-2		B-2	
杜若(風流舞)		西行桜(風流舞)	
半部(〃)		東北(〃)	
六浦(〃)		〃	
小塩(〃)		二人静(劇性結部)	
楊貴妃(劇性結部)		檜垣(〃)	
〇誓願寺(前に「進角」性「アリ」)		〇江口(前に「進角」性「アリ」)	
〇芭蕉(〃)		〇采女(後に「進角」性「アリ」)	
A-3		B-3	
葛城(風流舞)		〇井筒(前に「進角」性「アリ」)	
夕顔(〃)		〇仏原(〃)	
〇定家(前に「進角」性「アリ」)		〃	
〇野々宮(〃)		〃	

()内にその舞性を示した。
 劇性結部とは、舞とは称し得ぬ、物狂能のキリのロンギなどに代表されるもので、親子の会い場などに見るように、単なる振り(所作)に過ぎぬものである。
 風流舞とは立舞に属しながら「進角性」を持たぬ舞性である事を原則とするがトメに角へ行き、角トリをせずに左廻りする形式は、「進角性」の自覚がないものと推定されるので、この類に扱った。
 「進角性」を持つものではないが、前半に現われるものと、後半に現われるものとで二分した。後半に現われるものは「采女」のみであり、前半に現われるものは、
 〇印を附したものである。〇印の後半の「進角性」も、〇印の曲同様、自覚して型付されたと考えられ、その部分は、「石根に雲起つて雨は窓を打つなり」と云った文章に乗つて「風情」が示されるのである。

以上のような形で、最も完成度の高いものを、定形の舞性を持つ、「江口」「誓願寺」「芭蕉」「定家」「野ノ宮」「井筒」「仏原」の七曲に見たいと思う。この中、「定家」「野ノ宮」「誓願寺」「仏原」は作者不明であり、「江口」は観阿弥作、「井筒」は世阿弥作、「芭蕉」は禅竹の若い頃の作とされて居る。当時に於いて「風情」とはどのような所を意識して居たのか不明だが、こゝでは以下の勝れた諸作品の文章と舞の性格の照合を試みて本論を終えようと思う。これ等の曲のキリ前半が「進角性」を持つ舞台一

巡の抽象舞、後半が写実舞の系譜に属する舞性を持つ事は既に触れたが、その前半の抽象舞の「角」に於いて、こゝで対象とした七曲は、総て文章との結合を示す「風情」が示されるのである。「井筒」を例にとれば、「昔男の、冠直衣は」と角トリ(角で歩行を止め)ながら扇を頭にかざすのである。「野ノ宮」を例にとれば「誰松虫の音は、りん／＼として」と、同じく角トリながら聞く心を示すのである。以上の七曲は総て「進角性」を持つ抽象舞のポイントとも云うべき地点にこのような風情の個所を持つて居るのである。このように「角」での風情と云う事が、文章のある個所と明確に照合する場合、やはり、この舞性が当時に於いても自覚されて居たと見る外はない。それは脇能の「進角性」が単に直線的に歩行し、鋭角的に角トリして、単なる様式性で終つてしまふのと著しく性格を異にして居るのである。次いでキリ舞の後半に於ける舞性を確かめて置きたいと思う。上記の諸曲は総て後半は写実舞の系譜に立つて居る。「江口」の白象に乗る型所、「定家」の蔓のはいまつわる所作……これ等は総て文章に附いた写実的な型を見せるのである。だが、上記七曲は、表の上段と下段に分れて居る事でわかるように、この同様な型所が、「井筒」系と「野ノ宮」系の二つの音曲性の差に乗つて演じられる。「野ノ宮」系はキリがノリ地のみによつて行われ、「井筒」系はノリ地十平ノリと云う形で作られて居る。私はこの両者の相異を見、やはり、「井筒」系の音曲性に乘せて舞われる方が、抒情性の展開の上から見て勝るのではないかと考えて居る。それは世阿弥系の曲が、総てこのような屈折した曲性を持つて居る。

る事にもよるが、終結部はシメた方が世阿弥の作劇方法から見て相応しいと考えられるからである。曩に引用した、「……又、舞ひをさむる所も、音感へをさまる位あり。」と云う終結感を、一曲全体の終結感にも援用出来得るのではないかと思う。世阿弥作品のキリの持つ類同性と、上記の能楽論の引用文によつて、私はこの女物独自の音曲性と、協能から援用しそれに風情を添えた舞性との創始を世阿弥に帰したいと思うのである。

こゝで、以上の論証結果を用いて女能キリの典型的な舞性を辿つておきたい。まず大ノリで舞台一巡の抽象舞を行う。それは、やはり歩行による動線の拡張運動と名付けられるものであつて、直前にあつた舞事の余波を伝えるものと見てよいであらう。ノリ地と舞事の囃子は、同一の拍子性を持つものであつて、ノリ地ロングの舞性が歩行舞であるのは、舞事の性格が歩行舞であるのと同様で、その余波を担うものであり、協能のロングが平ノリである事と比較すれば、抒情性ははるかに進展して居ると云えるのである。次いで、写実舞に入つて行く訳であるが、その間に深い呼吸所がある事は既に触れた所である。「井筒」に託して云えば、それは井筒を覗き見る部分であり、後世習ノ手が入つて来て、演者自身によつて任意に位をとつて居たものが規格化されて来る。この習ノ手が入つて来る所は、曲によつて様々であるが、^{註四五}全体の抒情的な流れが淀んで来て深い意味を持つ空白な部分が出来ることが必要で、本稿第一章で触れた「妙所」は、恐らくこゝに当るのではないかと想像されるのである。

世阿弥系の曲に於いては、それが文章の性格に依存するよりも、構成上の大ノリから平ノリへと云う、音曲性の変調の上に成立し、より自然な形で「妙所」の実現がはかれるのである。そしてこのような肉体的抒情の自然さによつてこそ、演者の「心」を作品の上に表出する事が可能だつたと考えられるのである。最後の写実舞は、居グセに起因する歩行舞の拡張運動の最終に位置するものである。それは、拡張から収斂へと云う舞性を示すものであつて、たゆたい開花した抒情性が、再び帰結を求めて中心部に固定し鎮まつて行く姿であると云つてよい。その性格にはノリ地よりも平ノリの方が相応しい事は、平ノリの方がより音曲性が低く、文章の内容的意味がじかに伝わつて来る性格によつて妥当であると云つてよいであらう。このような曲性に乗つて作られたのが「井筒」であり、「仏原」なのであるが、後者の方の作者は明らかにし得ない。享徳元年二月十三日、観世大夫薪社頭能に演じられた記録があり、「井筒」に次いで「井筒」を真似て作られたものと考えられる。文章の出来や主題の設定方法と云う、能脚本の価値基準の今一つの側面は、又改めて調査しなければならないが、本論のテーマとした、構成論・形態論と云う側面から見た場合、極めて類似な構成をとつて居るのである。このように、全体が世阿弥の能楽論に見合う高度な作劇法は、極めて短期間行われ終つてしまつたようだ。現行曲の中、このような構成と舞性を示す曲が二曲しかない事は特記して置いてよい事だと思われる。

以上、本論は、大様な能と細かなる能との対比・総合と云う形で、「井

「簡」を中心に論述して来た。大様な能の抒情方向は、既に(上)第一章に示した所であり、文章↓音曲↓舞と云う抒情的性格を構成の上で形造つたものである(本論では専ら「風情」を「音曲↓舞」と云う具体例で示したので、触れ得なかつた「文章↓音曲」の習道上の具体例を補註四六で示して置きたい)。それに本論で新たに詳述した、舞ガカリとキリ舞のロンギ性とその舞性によつて具体的には示されるのである。「井筒」は、このような大様な能の抒情方向とは別に細かな風情を尽す抒情味をも併せ持つものなのである。構成論的な風情所、初とも脇能に較べ潤いを持ち抒情的な匂いの強い叙景文であり舞ガカリも複雑化したものであるが(註三八、前記の三ヶ所こそその特質と見てよいのではないかと思う。即ち、鋭角的な進角性とロンギのまゝで終るのが脇能であり、風情を尽す角トリと、「妙所」に於ける深い「心」の表出、そして、纏綿とした平ノリの中に埋没して終結するのが「井筒」なのである。

(上下)に涉つた本論は、世阿弥が中世の詩の歴史の上でなした仕事の意味を、私なりの方法を用いて論述したものである。能脚本研究に於ける作者性の問題は、新たな文献でも発見されない限り限界に来て居ると云えよう。「井筒」でさえ、世阿弥自身の作であるという確証は、文献上何ら存在しないのである。従つて薄氷を踏むような思いであるが、世阿弥能楽論と世阿弥作としての信憑度の高い作品の分析を通して、「井筒」を世阿弥作として確認し、中期の思想を作品化した幽曲の代表曲、妙花風の曲として、彼の作品性の頂点に設定した。反証すべき論拠も見当らないので、そこに盛り得る作劇論と演技論に、世阿弥の中世詩上の意義を

見出したのである。それは、本論(上)序で述べたように、中世初頭、俊成が行つた仕事と極めて近い関係にある事が知らされる。建久期に於いては、「歌合歌」「秀歌」として、姿のすつきりした調べの通つた歌が求められたが、同時にそれに「景気」や「面影」が添う事が求められたのである。端正な形体と深い内容と云う事が、作品の重層性を形造ると云う事に於いて達成されたのである。舞台芸術に於いて添うべき「面影」は、和歌のように詠じた時に漂うのではなく、演者の力によつて舞台上に実現される。それは「風情」や「匂い」として文章と音曲と舞との微妙な複合点に成立するものである。本論に於いて、世阿弥に於けるそれとして示した、大様な能、即ち構成論に於ける抒情方向と、細かなる能、即ち、文章と演技による風情の表出、この両者の結合から生まれた「井筒」の性格こそ、俊成同様、中世に於ける詩の認識過程の中の頂点を占めるものと位置づける事が可能なのである。(昭41・7・10完)

註一 岩波日本古「歌論集・能楽論集」三五九頁—三六〇頁。

註二 「井筒」への道(中)承前「能作書」規範例の性格について—(「文芸と批評」)。

註三 岩波日本古「歌論集・能楽論集」至花道補註一四九頁。

註四 ①先無文にて、しかも面白き位は、上果也。②又、無文とは聞て、音感弥闕て、しかも面白さ尽せずば、是有文を究め過たる無文よと知るべし。是上果妙音の位也。

中期に於ける、この無文意識は、価値論としてではなく演技論として解釈されるべき性質のものと思われる。従つて無文は幽玄内のもので、広義「上果」を生出す一具体例とも定義づけられ、その範疇を越えるものではないのである。参照註八(小西説)。

註五 「申楽談儀」に於いて「上果(花)」の語は次の個所に現われる(使用テキストは、岩波日本古典文学大系本)。

上果(広義) 四八八頁・四九〇頁・五二七頁・同三。 上花(狭義) 四八七頁・四九〇頁・五二五頁・同三。 二行目・行目三。

註六 「妙」と「上果」の語義は、次に触れる「幽玄」の語法の変化と密接に關係する。「幽玄」の語法の中期的特徴を示す本質的な説明句中に「妙」「上果」の語と併用して使用する場合が多いのである(真の幽玄本風の上果の位は……能作書・幽玄なるを以て上果とせり。此上果と申は、姿かかりの美しき也。……おしなめて美しからんを以て、幽玄と知るべし。……花鏡)。

「上果」「幽玄」等は同一内容を示し、後期の九位思想の出現によつて、より微細な側面を呈するようになると云つてよい(安得・上果)。「幽玄・見風」。「言語絶・意景」。

九位。参照註八(小西甚一)。

註七 妙所(舞を舞ひやむひま、音曲を謡ひやむ所、そのほか、言葉・物まね、あらゆる品々のひり。……せぬにはあるべからず。無心の位にて、我心を……)とは一つのひまであつて、能脚本に於ける定着状態は、これも類似の現象を辿つて想定する以外に方法はない。本文で触れたキリ中間の型所は、音曲が一度鎮まる深い呼吸を持つ部分で、世阿弥上果の能の特質と見られるものである。後に触れるように、脇能の一部・軍体能・女体能それぞれにこのような部分を持ち、上果・幽玄及び「妙」と具体的な能構成との照合は、この部位以外に見当たらないのである。

註八 この妙所・高次の無文・心の能・せぬ所の面白さ等は一連のものであるが、この中、妙所(註七、せぬ所の面白さ(註一六)等を別にして、無文有文・見聞心の能・骨肉皮、三者の結合の中核は演技論にあると考えられる。小西甚一博士は、次のような図式を当て嵌められたが(見皮・幽玄なるわざ「有文風」、心・骨肉・幽玄の内面化「無文風」)、この三者は他をそれぞれ排除し合うものではなく、高次のものが低次のものを抱擁して行く關係にある訳で(肉・骨・皮・事)、その総てが具備する時、演技者として完全な形をとる。従つて註一六に触れるように、「心の能」「聞の能」「見の能」をそれぞれ具体的な能の姿と見、そこに段階を設ける事は無

理で、各演技性格の具体的な姿として譬喩的に語られたものと考えた方がよい。後期に至ればともかく、能形体の上で、「心の能(二曲も物まねも保理もさしてとも云、無心の能とも)」「を最上のものとした見解は世阿弥論著のどこにも見出し得ないのである。従つて、一曲の能の中に、そのさまざまな局面が演技的に表われると云う事になる。本論(註一)にも触れたように、「井筒」の中にも風情所は見ノ能、居グセを持つ全体的な構成は聞ノ能、井筒を覗き見る妙所に心ノ能として、それぞれの要素を指摘する事が出来るのである(註一六)。

註九 前期の幽玄の基本的な用語法は、物真似であり、「強き幽玄」と云う語が示すように美的要素は薄い。中期に融合されて来る裝飾的要素は「幽玄を翫ぶ見物衆の前には、強き方をば、少し物まねに外るゝとも、幽玄の方へは遣らせ給ふべし」(江州には、幽玄の境を取り立てゝ、物まねを次にして、懸りを本とす。和州には、先物まねを取り立てゝ、物数を尽して、しかも幽玄の風体ならんと也)等に明記されて居るそれで、かかりとしての幽玄は、中期に至らなければ本質的部分に關与しない。前期は観阿弥の思想をそのまま引き継いで居ると云つてよく(なげかり也。昔の大和音曲は、さしてかり、中期に至つて世阿弥の特徴的な幽玄観が開花するのである(「かゝり」については、能の性格「難聴幽玄」二四四)。

註一〇 二曲三体絵図に於ける、女体・天女舞の幽玄への言及は次のごとくである。「女体の舞、殊に上風に、幽玄妙体の遠見たり(二曲三体絵図)」。妙風幽曲の遠見を成て、皮肉骨を、一力体に風合連曲すべし(二曲三体絵図)。皮・肉・骨三者揃う事が上果の仕手とされたのであるが(岩波日本古典文学大系四〇五頁・四〇四頁、四行目、その具体的な現れを女能と幽曲の上に見得るのである(註八)。

註一一 後期に於ける幽玄の記載箇所は次に示す部分であるが、前期・中期の引用文が多い。岩波日本古典文学大系所収「九位」九行目「拾玉得花」四六五頁「申楽談儀」四八五頁・同九・四九〇頁・五〇三頁・五一九頁。世阿弥十三「習道書」三行目。七行目・七行目。三行目。四行目。部集下所収「習道書」三行目。

註一二 当世(く)によりて、少し言葉を変え、曲を改めて、年々去来の花種をなせり。——能作書——

註一三 通盛、言葉多きを、切り除けくして能になす。丹後物狂、夫婦出で

ひ「余情」のある、大和言葉が求められたのである。従つて、上果の曲、幽曲である為には、このような形象法が必須のものであつた事が明らかである。参照 岩波日本古 三八四頁・五一九頁。

ただ、「風情」の過剰をいましめる言葉や、見ノ能（為手も、心はやりして風情を為手の心、ひまなく成て、よき所の堺まぎれて、能）を皮と見る立場があり、能構成の上で開花する箇所はある程度一定して居たようである。参照註八。

註二六 「匂ひ」 岩波日本古 五一八頁・五一九頁、「余情」 同 三八三頁・三八四頁等に、それぞれ代表的な用例を見る事が出来るが、これ等の語は言葉の属性として意味づけられる事が多い。

註二七 今日、段物と呼ばれる部分を持つ「鵜飼」「海士」等の曲は、当初、前場独立の一場物であつたと考えられ、従つて中入前はキリの舞性と考へて差し支えないものである（同じ能に、「乳の下を掻い切り、玉を押し込み」などのかゝりは、はずし申す。猶、長大な中入前の型所を持つ鬼能等の曲構成は、これ等の曲に後場をつけた後、その構成を真似て作られたものと考えられる。

註二八

一、老体能

1 弓八幡・高砂・淡路・松尾・御裳瀧・放生川・融・須磨源氏

2 白鬚・難波・源太夫・富士山

3 老松・養老・小塩・白楽天・雨月

4 蟻通・西行桜

二、軍体能

八嶋・忠度・敦盛・清経・実盛・頼政・通盛・兼平・朝長・知章・田村・俊成忠度・鶴

まず老体能を一括して概説する。この類はキリの音曲性の上から見て、大きく三種に分けられるようである。第一種はノリ地形体、第二種はロング形體、第三種は本論(上)に詳述したノリ地・哥と云う世阿弥形式（この類では「西行桜」(蟻通)がこの形式に当る）である。後場にノリ地のあるのは、「白鬚」「富士山」「源太夫」・「養老」「老松」「小塩」であるが、「小塩」のみ世阿弥論著に現われず（「類全般の中、この能論著に現われず、共に禪」）、他は総て世阿弥論者所見である。これに「難波」を含めて前三者は天女が出、シテが楽を舞うものであり、「老松」も、小書「紅梅殿」が古い形式と思われ（謡曲本文にその由あるし「童舞抄」）、当初は前記四曲同様、天女も出場したもののである。構成に関しても、「白楽天」「養老」等待謡がなく来序を持つものは、当初中入がなかつた可能性が強いのである。このように、構成、天女の出場の有無、ノリ地の存在性の三点から、2・3の類を一括し、老体能の古体と推定して置き度いと思う。ノリ地の風流舞的要素、天女等が出現する後場の風流性、前シテが居残つたままの霊現能的構成は、脇能の溯源形體と何らかの関連があり、世阿弥定形能以前に存在した形體と考えられる。従つて世阿弥が生み出して行つたのは今一つの系譜（「弓八幡」「高砂」「淡路」「融」「鵜飼」の、ロング形式の方だつたのである。残る脇能の系統、「蟻通」「西行桜」は、女能同様ノリ地から哥への屈折点に妙所を持ち、老体能の中では最も「細かなる能」と推定されるものである。）

軍体能も世阿弥作とされて居る曲は、キリ中間の同様な個所にこのような妙所を持つ。既に横道万里雄氏によつて指摘されて居るように（岩波日本古典文学大系「謡曲集」五七頁）、「忠度」「清経」「鶴」「頼政」等に存在する終末部の上ノ詠がそれで、このようなキリに於ける詠嘆の挿入は、女能の妙所にも比定し得るものである。残る軍体能「敦盛」「実盛」の中、「敦盛」にもこのような箇所は指摘出来（リ地・キリ・詠・中）、世阿弥的な特質と見てよいものである。「実盛」の後場については既に本論(上)五四頁で触れた所であり、他は世手跡卅五番（兼平「朝」・禪竹論著「田村」に現われるが、世子との関係については明らかにし得ない。）「俊成忠度」については、キリの複雑化した舞性によつて、この時期の最末に属するものである事が推定出来得るのである。同様な事は同一人の作（作者付により）とされる「半薔」にも云う事が出来る。この曲のクセの舞性は、定形から最も遠く、キリ舞に近い複雑化した姿を呈して居るのである。註二九 本論対象の舞グセを持つ曲総ての動線を書き透視図のように重ね合わせてクセ舞の基本的な動線を抽出すればよいのだが、紙面や技法上の都合で省略した。猶、本文に示した動線は飽く迄基本形であつて、短いものはIIの

部分から始まるものもあるし、又、長大なクセは、その余白部分に大小前からサシ込を原型とした類似の型の繰り返し(行ガカリ・胸指サシ回シ・サシ分などの前進と後退の運動)を補入すると云う形をとる。従つてクセ舞は、縦と横の往復運動と、左右からの巡回運動によつて成立して居ると云つてよい。

註三〇 私は居舞として最も純一なものを、キリの舞性帰納から、一つの「進角性」も持たない写実舞、「通小町」「松風」等、観阿弥能の舞性の中に見出して居るのである。

註三一 前掲拙論『井筒』への道中承前「能作書に於ける女」(文芸と批評第 一 章補註 7・9)能の達成点について(二巻第一号)。第一

註三二 「五音」「五音曲条々」祝言謡の条参照。本稿第三章に引用したように(「直に舞ひ語り、振りをしする」となだらかにすべし)「幽玄の人体に、漢語を用いても音曲の流れさえ確かならばそれでよいとするのである。これは大和言葉専ら用い、言葉を起点として風情しようとする「細かなる能」とは対蹠的な性格であると云つてよい。

註三三 本稿第三章、舞ガカリの条参照。猶、世阿弥能に於ける舞ガカリの具體的な姿を推察した横道万里雄氏の発言がある(世阿弥の能 3. 雑談観。世阿弥 38 年 8 月 14 頁上段)。

註三四 ノリ地の曲性は風流舞を持つのが原形と推定され、世阿弥好みと推定される作曲にはこの曲性はない(「高砂」「應」)。

註三五 本文に於いては、要素別に整理したので、ここで各曲別に観阿弥能に触れ、能の古形に対する結論を述べて置きたい。能の古形は、何も観阿弥能に限らないのであるが、観阿弥に限つても、何ら抵触する所はないのである。彼の能については、世阿弥時代の改変度が問題であるので、次の四種に分けて考察するのが便宜的であると考えられる。

①「淡路」「布留」。前者は世阿弥の全くの改作。後者は前場世阿弥改作である事は既に述べた通りである。

②「通小町」「松風」。この両曲のキリは、写実舞でありながら、大ノリ十平ノリと云う曲性を持つが、この部分世阿弥の作曲ではないかと考えて居る(「五音」では、「松風後ノ段」「通小町」共に作曲者名なし。又、別の所に「松風 亡父曲」とある。「申楽談儀」では「松風村雨 世子作」「四位の少将 観阿作」とあり、共に観阿弥が原形を作り、世子が整除したものと考えられる。)

世子が整除したものと考えられる。

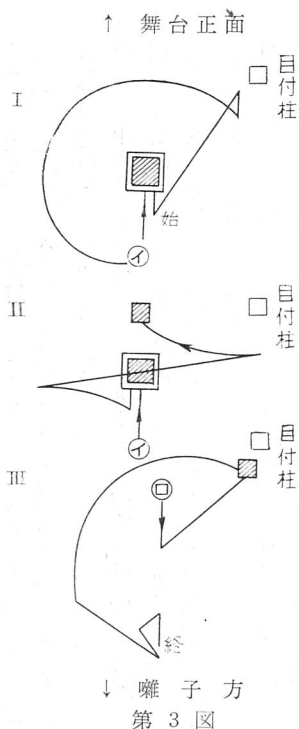
③「吉野静」「卒都婆小町」「江口」は最も改変度の甚だしいもので、「吉野静」の改変度は本論上最も触れた所であり、「江口」も上に触れたが別稿で細述する。又、「卒都婆小町」の観阿弥原作は、後半に玉津島明神の使者の鳥出現の条があつたと考えられ(「申楽談儀」)、この前半に秀句芸を持つ三篇は、余程現在の形と違つたものであつたらしいのである。

④従つて殆んど観阿弥の原作通りと考えられるのは、キリがノリ地の「金札」、中ノリ地の「求塚」、それに雑芸物の「自然居士」である。

註三六 舞性の種類に最も細かく触れた世阿弥の言(音曲、舞、振、風情これまた同じ心なり。風姿花伝一)の中、「振」は言葉についた単なる所作。「風情」は、本論で述べたごとく複合的要素の上に成立するものであると考えられる。

註三七 世阿弥作と確認し得る曲(上補註二で扱つた表氏(認定曲の中、A・Bの類)の中、「能作書」時点以降の現行舞グセ物は、「千寿」「花筐」「班女」「八嶋」「采女」「西行桜」「錦木」であるが、それぞれ省略して然るべき根拠を持つ(「班女」「八嶋」は半舞グセ。「千寿」「花筐」は古い舞グセを援用。采女・西行桜は曲判定に疑義があり。錦木は居舞グセに近い。)

註三八 「百万」クセの舞性は次頁の図表のような形で構成されて居る。基本所作とは、サシ込・開キを原形とする所作であるが、世阿弥舞グセの特徴的な箇所は、〇〇印を付した前半の居舞的性格にある。同じく、世阿弥の舞グセの中、このクセ同様の高い完成度を示す作品「檜垣」クセの舞性を、本論に用いた歩行図の方法をもつて示せば次頁の第 3 図のようになる。図の見方は、本文 57 頁の図表解説を御参照願いたい。本文の歩行図と比較して見れば自明の通り、「百万」のクセ同様、写実舞の要素がクセ前半に現われる所に、世阿弥の舞グセの特徴が存するのである。「清経」も前半が停滞気味であり、同様の舞性を持つて居るのである。世阿弥には、クセ舞も舞事も同様であると云う意識が有り(岩波日本書「花鏡」四三頁・同六一、舞事の初めに手の込んだカ、リを行い、やがて同心円的拡張運動へ進んで行く様は全く同一であると云つてよい。これ等の舞は、上体の動きから単純な歩行舞へ、緩慢から急調へ、中央の停滞性から、周辺の歩行性への拡大と云う推移を持つ。従つ



音曲性	文章の性格	舞	性
(サシ調) 次第	シテ 地	基本所作	
一セイ イロエ	シテ 囃子事	基本所作 抽象舞(舞台一巡)	
クリ サシ	シテ シテと地との掛け合 叙事	立ッ 立ッ	
二段グセ	(前段) 序 内容は巡国 (一段) 叙事 子供を失った情況 道行 (二段) 叙事 子供を尋ねての奈良からの道中 (三段) 叙事 嵯峨の景色と清涼寺の有様 (後段) 内容 (四段) 叙事 清涼寺縁起 (五段) 抒情 母の子への愛	○基本所作 ◎写実舞 I II IIIのクセ定形舞	
		Iの変形 II IIIのクセ定形舞	

てこのような舞のカ、リや、序の舞の複雑な舞性等、舞の冒頭の停滞性の自覚は、世阿弥能の舞ガカリの自覚性と相俟つて世阿弥発見になるものではないかと推定して居るのである。このように、世阿弥に於ける「序」の意味は、「破」から「急」への単なる音楽的な歩行舞の効果とは別の性格を持つて居ると考えられ、「序」の居舞の立体構造は、今後充分に分析したいと考えて居る。猶、「百万」のクセに見るように、文章の性格と抒情の発露とは有機的な関連を持ち、叙事↓叙景↓抒情と云う推移を辿つて、クセ舞の舞性の上での頂点を形造る。従つて、舞事に於いては、舞周辺の和歌が最も抒情味の高いものとなる。本論はこのような文章の性格とは無関係に、専ら構成論を軸に論旨を展開させて来たが、「細かなる風情」や抒情の発展性と云う意味で、この文章の性格も重要な意味を持ち、別稿に論述の予定である。

註三九 世阿弥時代の女能 本論で既述したように、選定の限界は、神竹(能と寛正年間迄上演記録のあるものとする)は次の諸曲である。

。非類型能

葵上・砦・求塚・百万・山姥・浮舟・卒都婆小町・三山・玉簾

。類型能

序ノ舞物・檜垣・井筒・采女・姥捨・夕顔・江口・千手・関寺小町・吉

野静・東北・野ノ宮・仏原・二人静・杜若・誓願寺・葛城・楊貴妃・

芭蕉・六浦・定家・半菰

中ノ舞物・熊野・右近・松風・佐保山(たづし神舞)

神楽物・竜田・三輪

。その他

大原御幸・源氏供養

註四〇 非類型能とは、構成論上の類型性から外れる作品群で、能全体に、テマの上で原形を提出して居ると考えられるものである。「砦」(嵯峨興鬼の世阿弥への)「浮舟」(素人の作で、以下の二作の)「三山」「玉簾」「山姥」(世阿弥の二段グセ)は、それぞれ世阿弥時代以降と考えられるが、「求塚」「葵上」「卒都婆小町」(観阿弥原作の後)等は、転身と化身と云う形で能のテマ上の祖源性を形成し

て居る。「大原御幸」「源氏供養」はそれぞれ初出時点も遅く、前者は音曲能（この種の能は、世阿弥時代からあつたと思えるが、世阿弥は作劇法上濃くして居、後者は二（ない。参照）岩波日本古典文学大系「風姿花伝」三八〇頁一四行目一五行目）。

段舞グセ物（舞性の上からは最）で共に作者不明である。

註四一 田中允氏『右近』についての一考察（『謡曲界』昭和12年4月。国語国文。学研究史大成「謡曲・狂言」に収録）。

註四二 「江口」…別れ路も風吹く（願カザシ）…。「誓願寺」…花降る雪の（願下ヨリ見）…。「定家」…落ちぶるゝ涙の（見）…。「仏原」…鐘も響き（心）…。「芭蕉」…これも芭蕉の葉袖を返し（袖ヲカ）…。

註四三 「芭蕉」…風茫々と。「誓願寺」…御堂に打てる。「野宮」…風茫々たるゝま特に「鳥居に出で入る」は独特の型所である。「仏原」…何とか返す舞の袖、一。「井筒」…亡婦幽霊の姿は夢、特に「亡婦幽霊の姿は濁める花の」は、この曲独特の写実舞である。

註四四 一貫したノリ地ロソギでキリを通し、前半に「進角性」を示す四篇の中、一篇のみ（芭）が、禪竹作とされ、他の三篇は作者不明だが、これ等の諸曲は、①居グセ物（定家）であつてさえ、後場で「井筒」に示したような一貫した抒情の貫徹を示し得ない点、②全体に思念性の強い点、③世阿弥作劇論の一つのポイントであるクセ中間のシテ上が端謡が著名な詩歌でない点など、非世阿弥風な箇所を多く見出し得、「芭蕉」の存在等も考慮に入れて、この四篇に限り、禪竹に結びつけるのが可能かと考えられるが、別の機会に詳細な分析を施したい。

註四五 「井筒」の後場に沿つて、この習ノ手が入つて行くべき箇所を示す次のようになる。

「井筒」後場

本文

1 サシ…シテ 徒なりと名にこそ立てれ桜花、……形見の直衣身にふれて

2 一セイ…シテ 恥かしや青男に移り舞雪を廻らす花の袖

3 「序之舞」

4 ワカ…シテ 此処に来て昔ぞ返すありはらの

5 ノリ地 返シ哥…地 寺井に澄める月さきやけき、月さきやけき

位が重くなると、この間に休息があり囃子の手が入る。

（例）鸚鵡小町

榎垣 定家

6 詠…シテ 月やあらめ春や昔と詠めしも何時の頃ぞや

7 ノリ地 ロソギ…シテと地の掛け合3度 簡井筒、つゝみけし、まろがたけ、生心にけらしな、老いにけるぞや、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面影

「業平の面影」の後、次の句迄の間ヤヲハの間をとり、句尾は引かない。従つて比較的長い休止をその間に持つ。

8 平ノリ…シテの一句詠と地 見ればなつかしや、我ながらなつかしや…

習ノ手は舞事の前の舞ガカリの部分か、舞事の後の大ノリと平ノリとの屈折点に設けられて居る。舞ガカリについては既に触れた通りであるが、次いで「妙所」が「井筒」にその嚆矢が認められるように、主要な風情所になるのではないかと考えられる所以である。

註四六 音曲のみに於ける「風情論」は、専ら、作曲論、習道論と云う形でしか展開出来ない。本文で触れたように、「風情」は専ら、曲の立体的側面・演技的側面に關わるものだからである。

又、音曲を習ふ次第、先文字を覚ゆる事、其後節を極むる事、その後曲を色どる事、其後文字の正を分つ事、其後心根を持つ事。 — 花鏡 —

文字に因りて、懸りに成りて、五音正しく、句移りの文字鎖りのすへやうに聞き良くて、靡々と有様に節をば付るなり。……又音曲を習条々、先文字を覚ゆる事、其後曲を色どる事、其後声の位を知る事、その後心根を持つ事、拍子は初中後へ渡るべし。 — 音曲声出口伝 —

作曲法に於いては、文字↓懸り↓節付けと進展し、この節付けが、正しく聞きよく靡々とあらんようにせよと云つて居るのである。習道の上でも同様で、文字↓曲の色どり↓音の高低↓意味性（根）と進展し、やがて心根（意味性）の匂いを込めた風情へと立体化して行くのである。

位が重くなると、この間に休息があり囃子の手が入る

（例）鸚鵡小町 娘捨