

世阿弥時代の歌舞能：「謡舞の形成」続考

竹本, 幹夫

(出版者 / Publisher)

法政大学能楽研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

能楽研究：能楽研究所紀要

(巻 / Volume)

22

(開始ページ / Start Page)

99

(終了ページ / End Page)

123

(発行年 / Year)

1998-05-25

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00020506>

世阿弥時代の歌舞能 — 「謡舞の形成」続考 —

竹本幹夫

はじめに

世阿弥による能の幽玄化とは、実質的に能の歌舞劇化であったことは周知のことながら、それがどのように進行したかについては、未解明の点が少なくない。かつて拙稿「花鏡—舞は声を根と為す—」（『国文学』昭和55年1月）で、天女舞の導入以前に、まず謡に合わせた舞という形で世阿弥の能の歌舞劇化が進行したであろうことを論じ、同じく「謡舞の形成(上)」（『実践国文学』18、昭和55年10月）でそれを再論したが、結論を見出せぬまま現在に至っている。右の両考で示したのは、以下の諸点である。

一、『問答条々』第七問答に見える「文字に当たる風情」は、謡と所作との関連に関するもっとも基本的な説であり、詞章と密接に結びついた説明的な演技として、大和猿楽の物まねの演技の出発点であったろうこと。

二、「文字に当たる風情」は、「よき言葉」や節付上の情趣などに合わせた、より抽象的で舞踊的な所作へと展開し、能の歌舞劇化がこの方法によって進行したこと。

三、その後、天女舞が導入され、歌舞劇化がさらに推進されたが、謡舞から天女舞への展開の事情は、世阿弥の『問答条々』『花修』『別紙口伝』『花鏡』などのいくつかの条の理論的な変遷に反映されていること。

四、世阿弥時代前期の観世座においては、「鬼がかり」と「舞がかり」という二大演技形式が並立しており、その両者を一貫する演技の原理が「文字に当たる風情」という物まね論であったろうこと。

五、「物まね」とともに大和猿楽の演技要素の特質とされる「義理」とは、「文句やその意味の面白さ」と捉えられる言葉であったが、とくに「問答部分における文句やその意味の面白さ」と限定でき、それが猿楽の古い芸質と一体のものであったこと。

六、筋書き重視の能を「義理」能と考えるのは誤りで、筋立ての起伏に富む能は、大和猿楽にのみ存在するものではないこと。

右の拙稿の立場を踏まえつつ、謡舞の展開過程を具体的に指し示した論に、三宅晶子氏「世阿弥の物まね論——舞曲舞の成立——」（『中世文学』42・平成9年6月）がある。三宅氏考は、謡舞の形成を舞曲舞における定型的な舞の型の獲得の問題と絡めて捉え直し、謡の文句に合わせた説明的な物まねという、〈海士〉玉之段に見られるような素朴な演技から、抽象性の勝った定型的な舞を「よき言葉」にあわせて舞うという舞曲舞の表現が獲得された過程を論じられた。すなわち詞章中の動作語、心情表現、情景描写から所作が生み出されるとし、それらの用い方の分析を通じて、「表意という面からは、邪魔な言葉遊びにも見える和歌的な修辞や比喻表現が、抽象的な動きに暗示や象徴的意味を付加し」、「余情のある表現を生み出す」という、世阿弥の作詞法の特質を明らかにされたのであった。

この三宅氏考によって、さらに新たな問題が提起されたように思われる。すなわち世阿弥時代の能全体の中での謡舞のある能の厳密な位置付け、謡舞だけの能・器楽舞だけの能・両方を備えた能・両方を欠く能の、それぞれの持つ意味、歌舞劇化進行以前の大和猿楽の演技の実態についての想定、等々である。以下、これらの問題について、検討を進めたい。なおとくに断らぬ限り、世阿弥能楽論は『世阿弥・禅竹』に、謡曲本文は岩波古典大系本による。

世阿弥時代の能の謡舞と舞事・働キ事一覧

| 初出 | 曲名 | 前場 | 登場の段 | 対応の段 | 仕事 | 終曲部 | 器楽の有無 |
|------|-------|--------------|---------------|-------|----|--------------------|-------------|
| 能本 | 難波梅 | | | | | [ロンギ] | 梅の精の舞・王仁の舞楽 |
| 音曲口伝 | 小町問等 | × | | | | [ノリ地・ノリ地・哥] | 童舞・小町の舞 |
| 音曲口伝 | 塩蘆 | [哥・上ゲ哥] | | | | [ロンギ] | 融の遊舞 |
| 三道 | 糺羽 | [上ゲ哥・クセ・ロンギ] | | | | [ノリ地・ノリ地] | 天女舞・後の舞 |
| 三道 | 箱崎 | [上ゲ哥・クセ・ロンギ] | | | | [ノリ地] | 天女舞 |
| 三道 | 相生 | [上ゲ哥・クセ・ロンギ] | | | | [ロンギ] | 神体舞 |
| 三道 | 老松 | | | | | [ノリ地・□・ノリ地] | 紅梅殿の舞・老松の舞 |
| 三道 | 八幡 | | | | | [ロンギ] | 神体舞 |
| 三道 | 養老 | | | | | [ノリ地] | 神体舞 |
| 三道 | 通盛 | | | | | [掛ケ合・哥・キリ] | クセ後のカケリ |
| 三道 | 敦盛 | | | | | [□・ノリ地・□・中ノリ地] | クセ後の舞 |
| 三道 | 清経 | | | | | [中ノリ地] | |
| 三道 | 実盛 | | | | | [ロンギ・中ノリ地] | |
| 三道 | 忠度 | | [ノリ地] | | | [(語り)・哥・上ノ詠] [哥・哥] | 終曲部の立回り |
| 三道 | 頼政 | | | | | [中ノリ地・(ロンギ)・上ノ詠・哥] | |
| 三道 | 綾大鼓 | [クセ・ロンギ] | | | | [中ノリ地] | 後場の立回り |
| 三道 | 恋重荷 | [クセ・ロンギ] | | | | [ノリ地・哥] | 後場の立回り |
| 三道 | 佐野船橋 | [サシ・下ゲ哥・ロンギ] | | | | [ノリ地・ノリ地・上ノ詠・中ノリ地] | 後場の立回り |
| 三道 | 四位少将 | | | | | [□・(セイ)・ノリ地・哥] | 終曲部のイロエ |
| 三道 | 卒都婆小町 | × | | | | [哥・□・哥・キリ] | 終曲部の掲鼓 |
| 三道 | 自然居士 | × | | [ロンギ] | | [問答] [ノリ地・哥] | 終曲部の掲鼓 |
| 三道 | 笛物狂 | | | [クセ] | | [掛ケ合・上ゲ哥・キリ] | カケリ? 笛の独奏 |
| 三道 | 丹後物狂 | | | | | [ロンギ・キリ] | カケリ |
| 三道 | 泰山もく | | | | | [ノリ地] [ノリ地] | 天女の舞・鬼神の働き |
| 三道 | 逢坂 | | | 鯨と鼓の謡 | | [ノリ地・掛ケ合・上ゲ哥] | クセ後の舞 |
| 三道 | 高野 | | | | | [哥・キリ] | カケリ・クセ後の舞 |
| 三道 | 百万 | × | 車の段・笹の段 | | | [哥・キリ] | イロエ・立回り |
| 三道 | 静哥 | | | | | [ノリ地] | クセ後の舞 |
| 三道 | 蟻通 | × | | | | [ノット・□] [ノリ地・哥] | 立回り |
| 三道 | 浮舟 | | | | | [中ノリ地] | カケリ |
| 三道 | 檜垣の女 | | | | | [□・哥] | クセ後の舞 |
| 三道 | 松風村雨 | × | [上ゲ哥・下ゲ哥・ロンギ] | | | [ノリ地] [ノリ地・哥] | クセ後の舞・後の舞 |

一 世阿弥時代の能の舞

世阿弥時代の能でその作品が現存するものは、若干の存疑曲も含め、九十九曲になる。その一覧を別表に示した。この一覧中では、〈花月〉と〈伏見〉は、世阿弥時代にすでにあったという確証がないため、一応除いてある。また「静」や「竜田姫」は一応〈吉野静〉と〈竜田〉の内容を記したが、現存の両曲に比定することにはなお存疑。「綾大鼓・一ノ谷先陣・秦始皇・フセヤ・ウシヒキ・竿ノ歌」は、〈綾鼓・二度掛・咸陽宮・木賊・唐船・室君〉の内容を記したが、世阿弥当時のままとは断言できない作品もある。これらは『五音』初出〈禿高野〉〈王昭君〉を別として世阿弥伝書の初出順に配列し、典拠中では、神能・修羅能・物狂能・碎動能・その他の順とした。典拠中、「馬場立合」とあるのは、『建内記』所引の永享元年室町第笠懸馬場での、観世両座と宝生・十二五郎座との立合猿楽の番組である。前場・後シテ登場の段・後シテとワキの応対の段・後シテ仕事の段のそれぞれにおける謡舞のある小段名や段物の名称を記し、前場のない曲は前場の項目に×を付した。舞曲舞のある場合は、小段名ではなく、「舞曲舞」と記した。終曲部については、謡舞になっていることが多く、その場合は「ノリ地」か「中ノリ地」もしくは「ロンギ」になることが普通であるので、そのいずれかを知るために当該部分の小段名を示したが、仕事の段か結末部かの境目が認定困難な場合もかなり含んでいる。「四位少将」や「当麻」で「〜」とあるのは、連続する「ノリ地」を略記したものである。

【前場の謡舞】

前場で謡に合わせた所作のあるものうち、例えば夢幻能の初回でシテが舞台を一巡するなどの演技や、「クセ」の後半に立って舞う〈高砂〉等の居グセの例も甚だ多いが、これらは本来的にそのような演出であったかどうか不確実な

上に、後述のように謡舞として見せ場を構成する意図のもとになされた演出ではない可能性もあるので、今回の考察対象からは外し、何らかのまとまった仕事をする例ばかりを別表に収めた。また便宜上、謡舞の直前の小段も掲げた場合がある。これらは、①二段構えの前シテ登場の段の二段目に相当する部分に仕事や道行のあるもの〔求塚若菜摘みの段・王昭君シテ・ツレ庭掃きの段〕、②前場の中心部分に道行や仕事の段があるもの〔塩竈懐旧の段・鶉羽茸くもの尽しの仕事・箱崎仕事歌・綾大鼓綾鼓を打つ段・恋重荷重荷の段・阿古屋松道行・芦刈笠之段・葵上枕之段・鶉飼鶉之段・錦木道行の中入・野守野守の鏡の故事・右近花見の段・八島鉦引き・玉水汲むもの尽し中入のロンギ・海土玉之段・砧砧之段・田村前のクセ・竿ノ哥 巫女の竿の歌〕、③通常は舞を舞わないような定型的な小段で所作を伴うもの〔放生川魚放つ所〕、の三つに分かれる。これらの謡舞は、後場の登場の段や仕事の段にあるものと基本的には変わらない、ほとんどが「哥」系統の平ノリ小段である。舞曲舞も稀にあるが、〈田村〉〈錦木〉〈砧〉など、世阿弥晩年期のものに多い。複式能の前場の「クセ」を舞曲舞にする発想はもともとなかったであろう。上ゲ端以降で立つ「クセ」は少なくないが、積極的に見せ場を作るといふよりは、その後が続く中入の段に備えるという舞台展開上の要請により、「クセ」の後半から立つ演出になった可能性があり、舞曲舞と意図されているわけではないのであろう。また〈布留〉のシテ登場の段の謡や、〈盛久〉の道行の「ロング」など、立って歌う情景描写の謡ながら、謡舞ではなく、ほとんど何の所作も伴わない例も甚だ多い。これは物尽くしの謡などの場合で古くからあった形式である。こうした謡に美的な所作を伴うようにしたのが、〈鶉羽〉や〈箱崎〉などの仕事の段なのであろう。物尽くしの仕事歌と、〈芦刈〉の笠之段、〈鶉飼〉の鶉之段、〈海土〉の玉之段などは、明らかに作詞のあり方から演技内容までが相違するように思われる。物尽くしの謡が音曲中心なのに対し、後者の場合は所作と音曲が一体であり、所作の内容は具体的な物まねである。いわゆる「音曲・はたらき一心」として「文字にあたる風情」の理想とされた演技が、世阿弥以前から物まねの重要な演技形式として存在したことが想像可

能である。また〈葵上〉の枕之段などはシテの激情の表出で、表現の方向としては独立的な物まねとは相違している。世阿弥の物狂能で用いられる「クルイ」に近い構想と役割を持ち、謡の文句と動作とが対応しないという点で、〈砧〉後場の「段哥」や、〈求塚〉後場の「中ノリ地」などにも類似する。シテの感情を説明する詞章とそれに付属した旋律に合わせたの演技とでもいふべきであろうか。「文字に当たる風情」を主体とする物まね的な謡舞という表現形式とは異質の演技のようであるが、後には物狂以外の世阿弥の能にも取り入れられるようになったものなのである。

【後場のシテ登場の段と応対の段の謡舞】

この両段にある謡舞は、登場の段では、①物狂能またはその作風の影響下にある能〔高野・百万・柏崎・多度津・桜川・花筐・水無月祓・鐘の能・逆髪・フセヤ・ウシヒキ〕が中心であり、②その他の能〔実盛念仏にあわせて登場・松風村雨汐波の段〕は、わずかである。〈草刈〉（横山）の後シテ登場の段で歌う草刈りの仕事歌は、謡のみで所作を伴っていなかった可能性が強い。〈松風村雨〉の場合は、前場の仕事の段と同一視した方が合理的かもしれない。ただし所作は比較的少なく、謡舞というよりは謡のみの段とみなした方が実際に近い。〈実盛〉は「ノリ地」で舞うが、詞章は短く、謡舞と言えるほどの実質はない。以上をまとめると、後シテ登場の段で謡に合わせて所作があるのは、物狂能の特色と断じてよい。これは狂乱の演技や道行があるためで、『申楽談儀』第二十一条で金春権守の〈柏崎〉につき、

「桐の花咲く井上の」とて、笠前に「当て」、きと見し、さやうの所を心にかけてせし為手也。金剛が方より、あまりの事とて難ぜし也。

とあることから逆にわかるように、本来は何らかの所作を伴うことが期待された部分なのである。

また応対の段でも、①物狂能の場合〔丹後物狂・逢坂・柏崎・多度津・弱法師・花筐・水無月祓・隅田川・土車・雲雀山・住吉物狂〕、②古作の能〔四位少将百夜通い・卒都婆小町物乞い〕で、やはり物狂能に多く見られ、①の場合は

「クルイ」もしくはそれに準じた「哥」の類により、狂乱や芸能の様を演じる場面で用いられる。②の〈四位少将〉の場合は小町と少将の争いを描く「ロンギ」、〈卒都婆小町〉の場合は乞食についての問答から物乞いへ、さらに憑物の狂乱へと展開する場面の境目の「ロンギ」後半に、謡に合わせた所作があるという部分的なものである。対応の段では、舞踊的な演技というよりは、物まね的な演技として、謡に合わせた所作が演じられていることに気付く。物狂能の場合はシテの見せ場としての「仕事」の一つとして、その他の能の場合は説明的な演技として、謡に合わせた物まねが行われている。また物狂登場の段の場合は、心情の描写に合わせての演技ということになる。〈葵上〉の枕之段などは異なり、表意の所作を交えつつ狂乱の様を演じる場面であるから、やはり物まね的な演技といえよう。

【仕事の段の謡舞】

ここでは①舞曲舞になるものが圧倒的に多い〔敦盛・清経・実盛・自然居士・丹後物狂・逢坂・高野・百万・静・檜垣・柏崎・多度津・江口・阿古屋松・桜川・花筐・班女・歌占・采女・西行・錦木・草刈・雲雀山・姨捨・山姥・維盛・東岸居士・住吉物狂・竜田姫・軒端梅〕。後場に「クセ」のある能でも前後の関係や内容によって舞曲舞にならないものも多く、「クセ」の途中から立つ修羅能の〈通盛・頼政〉、物狂能の〈菅刈〉、恋慕能の〈松風〉なども、曲の流れから見て舞曲舞とはしなかった。②舞曲舞以外の謡舞を含む能は、「クセ」が後場にならないものが大半であり、また居グセの後に謡舞になるものや、舞曲舞の他にさらに謡舞のあるものもある〔忠度・四位少将・卒都婆小町・自然居士・高野・雲林院・弱法師・松浦・桜川・班女・当麻・綾織・鐘の能・姨捨・砧・住吉物狂・ウシヒキ〕（傍線は①との重複分）。またこれらの場合は、終曲部のハタラクや舞と区別のつかないものもある。舞曲舞のある能では、やはり放下物を含む物狂能が圧倒的に多く、修羅能がそれに続く。それ以外では、〈静・江口・阿古屋松・采女・西行・錦木・草刈・姨捨・山姥・竜田姫・軒端梅〉で、〈静〉以下はすべて曲舞の後に何らかの舞事が続く。男舞の〈草刈〉を除

き、すべてが序のある舞を舞う。〈山姥〉はハタラクキであるが、序を備えた本格的な舞に準じた構成の働き事が古型である。旅芸人であることを強調する場合の多い物狂の方に、かえって曲舞後の器楽舞のない例があるのは、注目される〔丹後物狂・柏崎・多度津・桜川・花筐・住吉物狂〕。ただしこれらの中には曲舞直前にイロエなどがあり、また仕事の段が舞曲舞以外の謡舞である能では、「ノリ地」で天女舞を舞う〈当麻・綾織〉以外は、終曲部に舞事を舞う能はない。修羅能でも舞曲舞の後に舞事があるのは〈敦盛〉以外にはない。要するに後場の仕事の段での謡舞は舞曲舞となる例が多いのであり、舞曲舞を持つ能の場合は、曲舞が中心(主舞)で「クセ」後の舞は付け足しであったのだろう。こうした舞は『三道』女体の絵図からは芸人の舞という意味付けが行われていたと指摘されているが、事実上は曲舞舞の芸風の物まねから出発した構想であったのではなからうか。

【終曲部】

終曲部は、①「ノリ地」もしくは「中ノリ地」を中心とするもの61曲〔関寺小町・鶺羽・箱崎・老松・養老・敦盛・清経・実盛・頼政・綾大鼓・恋重荷・佐野船橋・四位少将・自然居士・泰山もく・逢坂・静・蟻通・浮舟・松風村雨・布留・江口・松浦・阿古屋松・知章・富士山・芦刈・葵上・井筒・歌占・采女・西行・春永・当麻・錦木・鶴・野守・求塚・吉野山・綾織・一ノ谷先陣・秦始皇・右近馬場・重衡・八島・玉水・守屋・海士・王昭君・姨捨・笠間・山姥・融通鞍馬・御裳濯川・維盛・田村・東岸居士・竜田姫・ウシヒキ・軒端梅・竿ノ哥〕、②「ロンギ」を中心とするもの21曲〔難波梅・塩竈・相生・八幡・丹後物狂・雲林院・柏崎・弱法師・桜川・班女・水無月祓・鶺飼・放生川・鐘の能・逆髪・常盛・松尾・朝長・フセヤ・住吉物狂・光源氏〕、③その他の「哥」の類を中心とするもの17曲〔通盛・忠度・卒都婆小町・笛物狂・高野・百万・檜垣の女・多度津・盛久・花筐・隅田川・土車・禿高野・草刈・雲雀山・砧・空也上人〕、の三類に分かれるが、それぞれを混用している例もあり、判然としないものも少なくない。③

については、「ロンギ」や「ノリ地」等を混用しないもののみを掲げ、混用するものは便宜上①か②に分類してある。ただし混用するものの中には舞アトの「ノリ地」の後に「哥」の続く例が少なくない。これについては後述する。①で「ノリ地」と「中ノリ地」とを一括したのは、音数律が類似するためである。「中ノリ地」の分は「ノリ地」と混用する例を含めて19曲であり、圧倒的に「ノリ地」が多い。

終曲部では必ず謡舞を舞うと決まっているわけではない。②では物狂能の再会の「ロンギ」などで終わる例もあるし、③でもまったく動きのない能がある。これらに対して①の分は必ず謡舞になる。『申楽談儀』第十五条に、

又、切拍子は、舞とはたらきを見せん為也。書手も為手も心得べきこと也。今ほどの書手、有まじきことを書き入る也。

とあるように、まさに謡舞のためにある小段が「ノリ地」であり、「中ノリ地」もそれに準じた機能を果たしている。ただし「舞とはたらき」とあるように、厳密には舞にはならぬ例もあり、とくに「中ノリ地」の多くは謡に合わせてハタラキを見せる例が多いが、概ねは謡舞と定義して差し支えないのが、①に掲げた諸曲の終曲部である。①の諸曲の数から考えても、まさに謡舞のもっとも基本的な例が「切拍子」の舞であったことになろう。

ここで注意すべきは、「文字に当たる風情」とか「音曲・はたらき一心」という場合の故実と、『申楽談儀』の「切拍子」の故実とは、必ずしも一体でないということである。要するに、前者は「物まね」に関する故実であり、後者はそうでないのである。この位相の違いはどこから生じたものであろうか。恐らくは所作を生み出す対象が相違するのであろう。つまり「文字に当たる風情」「音曲・はたらき一心」というのは、本来は言葉の「意味」に対応した所作なのであるが、それに対して「切拍子」の故実は、謡の音数律もしくはリズムに対応した、古くは足踏みを伴ってなされた所作を前提とするのではなからうか。例えば『別紙口伝』第二条において「ソモく、舞・ハタラキト申ス

ハ、ヨロヅニ、楽ノ拍子ニ合ハセテ、足ヲ踏ミ、手ヲ指シ引キ、振り・風情ヲ拍子ニ当テ、スルモノナリ」と言い、また『花鏡』舞声為根で「たゞ、舞は音声の力足らずば感あるべからずと心得べきまで也。まづ、常の舞にも、節曲舞などの音曲にて舞へば、便りありて舞いよきなり。又、笛・鼓の拍子なくては舞はるまじきなり。是、音力にて舞ふにてあらずや」と述べる傍線部は、器楽伴奏の舞やハタラクキのことと考えられるが、「節曲舞などの音曲」の「便り」が常に言葉の意味のみではなかったことはすでに論じられているとおりであり(三宅氏考)、「ノリ地」や「中ノリ地」の内容が、所作とは全く無関係に歌われる例は少なくない。また文句に合わせたの所作を含むことの多い「中ノリ地」の中でも、〈葵上〉の「中ノリ地」は五大明王の名号と偈文そのままであるが、六条御息所の生霊はそれにあわせてハタラクキを見せ、〈海士〉の「ノリ地」も法華経賛嘆と志度寺繁昌の説明のみで動作語は含まないが、その謡に合わせて龍女は舞うのである。これは世阿弥作であることが確実な〈老松〉などの場合でもほぼ同様である。

「ノリ地」^{シテ} さす枝の、^地 さす枝の、梢は若木の、花の袖、^{シテ} これは老木の、神松の、^地 これは老木の、神松の、千代に八千代に、細石の、巖となりて、苔のむすまで

□□^{シテ} 苔のむすまで松竹、鶴亀の。

「ノリ地」^地 齢を授くる、この君の、行く末守れと、わが神託の、告げを知らする、松風も梅も、久しき春こそ、めでたけれ、久しき春こそ、めでたけれ。

右の謡の「さす枝の」は、紅梅殿の舞の差す手に比喻された梅の枝の形容で、シテ老松の精の動作説明というわけではない。「これは老木の」と老木を指し、「巖となりて」と巖を見上げるのが、型所と言えぬこともないが、そのような演技はこの詞章に不可欠の所作ではない。言葉の意味内容を見る限り、動作を生むような文句はないのである。しかしながらこの詞章でシテは舞うのである。謡のリズムと旋律によって舞うという約束が、「切拍子」やそれ

に類する「中ノリ地」にはあったと考えてよからう。このような性格の謡舞を「風流的な謡舞」と名付けるとすると、その実例は平ノリ謡で舞う謡舞を数の上で凌駕し、しかも平ノリ謡に合わせた所作が物まね的な次元にとどまっていた頃からすでに広汎に存在していた可能性が強い。このような風流的な舞は、器楽舞とほぼ同じ原則によって舞っていたはずであるから、器楽舞が未発達な段階でも、それと同じ役割を一曲中で果たしていたわけである。

切拍子の謡の風流性をもっともよく表しているのが、「哥」と組み合わせられて用いられる場合である。例えば終曲部が「ノリ地」や「中ノリ地」のみで終結する能の場合、該部分が風流的であることは、前述の〈葵上〉や〈海士〉の例を見れば十分納得されるであろう。とくに「ノリ地」で終結する能は、〈鶴羽・箱崎・老松・養老・泰山もく・吉野静・富士山・芦刈・春永・当麻・錦木・野守・綾織・一ノ谷先陣・右近馬場・玉水・海士・山姥・融通鞍馬・御裳濯・竜田姫・ウシヒキ・竿ノ哥〉と、多くが神能もしくはそれに準じた能で、鬼神系・碎動系の能の場合は、幽玄化の工夫の一つとして「ノリ地」を用いているらしいのである。ところが①の61曲中の〈関寺小町・恋重荷・四位少将・自然居士・蟻通・松風村雨・江口・阿古屋松・井筒・歌占・采女・吉野山・守屋・王昭君・姨捨・東岸居士・軒端梅〉は終曲部で「ノリ地」の直後に「哥」が続く形で終わっている。これらの詞章を見ると、「ノリ地」部分と「哥」部分とで、機能が分かれている場合があるようである。

「ノリ地」^{シテ} 今貫之が、言葉の末の、^地 今貫之が、言葉の末の、妙なる心を、感ずるゆゑに、仮に姿を、見ゆるぞとて

「哥」^地 鳥居の―笠木に立ち隠れ、あれはそれかと思しきままにて、かき消すやうに失せにけり、貫之もこれを喜びの、名残の神楽夜は明けて、旅立つ空に立ち帰る、旅立つ空に立ち帰る。 〈蟻通〉

「ノリ地」^{シテ} 待て暫し待て暫し、夜はまだ深きぞ、^地 白むは花の、影なりけり、よそはまだ小倉の、山陰に残る

夜桜の、花の枕の

「哥」^{シテ} 夢は覚めにけり、^地 夢は覚めにけり、嵐も雪も散り敷くや、花を踏んでは、同じく惜しむ少年の、春の夜は明けにけりや、翁さびて跡もなし、翁さびて跡もなし。

〈西行桜〉

傍線で示したように、動作語は「哥」の部分に集中し、「ノリ地」ではそうした説明的な部分がない。ただし全体としては動作語の数は多くなく、抽象的な描写が主体である。終曲部だからというのではなく、例えば次の〈班女〉の曲舞後の第九段でも同様と思われる。

「ノリ地」^地 取る袖も三重襲ね、^{シテ} その色衣の、^地 夫の豫言、^{シテ} 必ずと夕暮れの、月日も重なり、^地 秋風は吹けども、^{シテ} 荻の葉のそよとの、便りも聞かで、^地 鹿の音虫の音も、離れがれの契り、あら由なや

「哥」^{シテ} 形見の扇より、^地 形見の扇より、なほ裏表あるものは、人心なりけるぞや、扇とは虚言や、逢はでぞ恋は添ふものを、逢はでぞ恋は添ふものを。

〈班女〉の右の詞章は、「ノリ地」にも「哥」にも動作語をほとんど含まないが、立って舞う部分である。「哥」の傍線部にシテの心理状態を説明する文句があり、全体として恋に悩むシテの気分が描かれているが、「ノリ地」の方はシテの内面描写であるのに対し、「哥」は扇を媒介として内面の悩みを表出させたシテの姿を描こうとする。むしろ詞章の意味内容よりは、音楽的な拍律の変化で、激しく動揺するシテの気分を描くものと考えるべきであろうか。

ところが、観阿弥作の〈四位少将〉などでは、このようではないのである。

「ノリ地」^{シテ} かやうに心を、尽くし尽くして、^地 かやうに心を、尽くし尽くして、榻の数々、算みて見たれば、九十九夜なり、今はひと夜よ、嬉やとて、待つ日になりぬ、^{シテ} 急ぎて行かん、^地 姿はいかに、^{シテ} 笠も見苦し、^地 風折烏帽子、^{シテ} 蓑をも脱ぎ捨て、^地 花摺り衣の、^{シテ} 色襲ね、^地 裏紫の、^{シテ} 藤袴、^地 待つらんものを

「哥」^{シテ} あら急がしや、すは早けふも、^地 紅の狩衣の、衣文一気高く引き繕ひ。飲酒はいかに、月の一さかづきなりとても、戒めならば保たんと、ただ一念の悟りにて、多くの罪を滅して、小野小町も少将も、ともに仏道成りにけり、ともに仏道なりにけり。

と、「ノリ地」も「哥」も區別なく、傍線部に動作語を含んだ詞章になっている。これに対し〈自然居士〉では、

「ノリ地」^{シテ} もとより鼓は、波の音、〔羯鼓〕^地 もとより鼓は、波の音、寄せては岸を、どうどは打ち、雨雲迷ふ、鳴る神の、とどろとどろと、鳴るときは、降り来る雨は、はらはらはらと、小笹の竹の、箆を摩り、池の凍の、とうとうと、鼓をまた打ち、箆をなほ摩り、狂言ながらも、法の道、今は菩提の、岸に寄せ来る

「哥」^地 舟の内より、ていとうど、うち連れて、共に都に上りけり、共に都に上りけり。

とある傍線部は、動作語と、直接の動作語ではないが力強い響きの言葉とが入り交じり、世阿弥が『花修』第三条で述べたような、「言葉の響き」により「身の振舞」を案配する演出が可能なところである。しかも平ノリに移る「哥」の部分では、短い詞章ではあるが、説明的な動作語のみしかない。世阿弥の作法と同様の対照を示しているわけで、切拍子の謡がはやくから謡舞に対応すべく、作詞技法の面でも進化していたらしい状況を想像させるのである。

歌舞の要素をふんだんに取り入れた〈自然居士〉と鬼がかりの〈四位少将〉という風体の違いが大きいのであろうが、同じ観阿弥の作品でも、演技との対応という面で、詞章の細部にかなりの相違が認められるわけである。世阿弥時代の能では「ノリ地」には動作語を含まない場合が多いようである。例えば〈野守〉の「ノリ地」は、鏡に地獄を映すという場面であるために、詞章はいきおい説明的に、方角と鏡の角度を変えらることを示す言葉と地獄の有様とが描かれることになるが、多くの場合は動作語よりは抽象的な形容語がまさった作詞になっており、舞曲舞につき三宅氏が指摘された、抽象的な表現で余情を生み出そうとする作詞法が、切拍子の謡舞でも一貫していたことが看取される。「ノリ

地」におけるこうした作詞法は、観阿弥時代からある程度存在したのかもしれないが、その音楽的な効果を念頭において非動作語主体の作詞を意識的に行ったのは、世阿弥時代になってからのことかと思われる。

切拍子の謡舞は、曲舞の舞の場合とは自ずから異なるものであったろう。言葉の意味よりは、謡の旋律や拍子に合わせて舞うという演技形式は、主にこの切拍子の舞を通じて獲得されたものと考えられる。これに対し、動作説明的な詞章は、初めはもっぱら平ノリ系の「哥」の類や「中ノリ地」において、ハタラキを伴う謡として作詞されたのではなからうか。「文字に当たる風情」から「音曲・はたらき一心」という演技へと展開する過程で、言葉の響きや節付によって「身の振舞を料簡」するという謡舞の技法が生み出されたのであるが、そこには定型的な舞曲舞の所作ばかりでなく、切拍子の舞も大きく投影していた可能性が強い。このように考えれば、動作語を含まない詞章に合わせて舞を舞う場合の故実が、どのように形成されたのが説明しやすくなる。切拍子に合わせた謡舞と「文字に当たる風情」との混交も、世阿弥が能の歌舞劇化を意図したかなり早い段階で生じていたのではなからうか。

二 舞とハタラキ

別掲の曲目一覧の九十九曲を舞事の有無という観点から眺めてみると、大半の曲には舞事もしくは働キ事があり、また謡舞との関連を見ると、ほとんどの曲には何らかの舞かハタラキがあったことになる。謡舞と舞事・働キ事の方を備える曲も少なくない。またごく少数であるが、謡舞も舞事も働キ事もないものがある。これらをまとめれば、

- ① 舞事のみあって謡舞や働キ事のない曲〔該当なし〕
- ② 働キ事のみあって謡舞や舞事のないもの1曲〔笛物狂〕

③ 謡舞のみあって舞事や働キ事のないもの12曲〔清経・実盛・綾大鼓・雲林院・鶺鴒・鶺鴒・求塚・玉水・土車・砧・融通鞍馬・維盛〕

④ 右と同じながら謡舞が終曲部のみに限られるもの7曲〔頼政・知章・一ノ谷先陣・秦始皇・守屋・朝長〕

⑤ 謡舞も舞事もあるもの27曲〔塩竈・鶺鴒・箱崎・敦盛・自然居士・逢坂・静・檜垣の女・松風村雨・江口・阿古屋松・水無月祓・采女・西行・錦木・右近馬場・放生川・草刈・雲雀山・海士・姨捨・フセヤ・東岸居士・竜田姫・ウシヒキ・軒端梅・竿ノ歌〕

⑥ 右と同じながら、謡舞が終曲部のみに限られるもの16曲〔難波梅・関寺小町・相生・老松・八幡・養老・布留・盛久・富士山・井筒・春永・当麻・吉野山・綾織・御裳濯川・松尾・光源氏〕

⑦ 謡舞も働キ事もあるもの20曲〔忠度・恋重荷・四位少将・卒都婆小町・丹後物狂・百万・多度津・弱法師・松浦・桜川・花筐・葵上・歌占・野守・八島・鐘の能・王昭君・山姥・田村・住吉物狂〕

⑧ 右と同じながら謡舞が限定的か終曲部のみに限られるもの8曲〔通盛・佐野船橋・蟻通・浮舟・隅田川・重衡・逆髪・笠間〕

⑨ 謡舞も舞事も働キ事もあるもの5曲〔泰山もく・高野・柏崎・芦刈・班女〕

⑩ 謡舞も舞事も働キ事もないもの3曲〔禿高野・空也上人・常盛〕

の十種になる。これによれば、世阿弥が『花伝第六花修』で、

ひたすら静かなる本木の音曲ばかりなると、又、舞・はたらきのみなるとは、一向きなれば、書きよき物なり。

と述べたような実例のうち、前者は⑩の3曲、後者は②の1曲のみで、甚だ珍しいものであることになる。ただし⑥の16曲は、歌舞能とはいいいながら謡舞の部分があまりなく、器楽舞中心であるという意味で、後者の類例と呼べるか

もしれない。ただし⑥には古作に属するものが全くなく、『花修』に言う「舞・はたらきのみなる」能がこれらであったとは考えがたい。むしろ「音曲にてはたらき能」の完成以後に、それとはまったく異なる発想のもとに作られた幽玄能の可能性が強い。

⑧も謡舞が限定的にしか用いられない点で同様ながら、こちらはむしろ古風な作りの能が多い。これに⑦や⑨に見える働き事も含む能を加えてみると、さらに明確になる。すなわち舞事・働き事という視点から右を見直してみると、全体としては働き事を演じる作品の方に古風なものが多く、舞事のある能には世阿弥以後の作品が多いのである。これは世阿弥系統においては、古くは働き事のある能が多く作られていたが、次第に舞事のある能が作られるようになり、やがてその数が逆転して、舞事中心の能作がなされるようになったという、おおよその流れを反映しているように思われる。右の舞事のほとんどが天女舞系と思われる呂中干形式の舞を舞うものばかりなので、当然なのであるが、明らかに働き事は舞事に先行するといえそうである。加えて謡舞のみの曲も、舞事主体の曲に先行するようであり、働き事主体の能↓謡舞主体の能↓舞事主体の能という順番で、大きく展開してきたのが世阿弥時代の能のあり方であったと概括してよい。大和猿楽は、古くは舞よりはハタラキを演技の主体とするものだったわけである。

ところで天女舞導入以前の働き事の典型としてまず第一に掲げられるのは、『二曲三体人形図』末尾に付載される「碎動一動」であろう。すなわち同書碎動風の条に、

惣じて、はたらきと申は、此碎動之風を根体として、老若・童男・狂女などにも、事によりて碎動之心根可有。

花鏡云、「身強動足宥踏、足強踏身宥動」云。

といい、また天女舞の後に、

当流之碎動一動之足数之分

カケリのそれに極めて近いといえよう。

こうした働き事と並ぶ舞事としては、どのようなものがあつたのであろうか。掲出した九十九曲中の古作とおぼしき能の中には、〈草刈〉の座興の舞(後代は男舞)、〈自然居士〉の羯鼓の物まね(現代では羯鼓)がある程度で、まとまつた舞事を演じた形跡のある能が極めて少ない。物まねとしての舞事はあつたのであろうが、大したものではなかつたと考えてよいのではあるまいか。天女舞導入以前に、すでに神能には定型的な舞事があつたとの説もあるが、一覽中の神能の舞事を見る限り、配置・謡舞との関連・一曲中でのあり方などが、天女舞物の能とまったく同じであり、むしろ(鶺鴒・箱崎)等の比較的初期の天女舞作品と思われるものよりは、より洗練された舞事中心の構想のもとに配置されてゐる世阿弥の神能の舞は、天女舞導入後にその影響下に成立したと考える方が合理的である。『三道』の老体作書条々で、後場の舞の段につき「天女・男体いづれにてもあれ」と、「出物の舞楽」の人体を同列視し、「女体の祝言、五段の風体、是同」と結論するのも、このことと一体の論と考えるべきであらう。『花伝』の段階で天女舞への言及が無いにも関わらず神の舞への言及のあることや、神体舞の多くが「神楽」や「舞楽」の物まねという設定を持つてゐることから、そうした物まね舞として天女舞導入以前から神体舞があり得たとの想定(三宅氏『三道』期の世阿弥と〈松風〉の舞)『中世文学』35号)については、天女舞の能と思われる自筆能本(布留)に「舞楽ノ体ナルベシ」の注記があり、「神楽」と言えば禅竹時代までは天の岩戸の神神楽のことで舞事名ではなかつたことなど、現行の「神楽」や「楽」という舞事と世阿弥時代の「神神楽」「舞楽」との隔たりが大きすぎることに、『花伝』の神舞の記述がすでに能の歌舞劇化を前提として鬼能との対比の上で語られている可能性が強いこと、また『花伝』期の神体にふさわしい舞といふのが必ずしも器楽舞とは限定できぬ可能性もあることなどから、さらなる検証が必要かと思われる。

恐らく世阿弥は、天女舞をその導入時点においても、風流的な物まねの分類として捉えていたのではなからうか。

〈鶺鴒・箱崎〉など多くの天女の能の前場に謡舞の段があり、謡舞と天女舞とが共に見せ場として配置されていることや、それらの舞が、〈鶺鴒〉では満干の珠の奇瑞の物まねという要素を持ち、〈綾織〉では機織りの物まねの要素を持つなどの意味付けが行われている場合があることからの想像である。当初は「曲舞舞の物まね」として作品中に取り込まれたのであろう曲舞の段が、やがて一曲の説話的構想の中心へと位置付けられるに至ったのと同様に、天女舞も舞事の代表として敷衍されるに至ったのではなからうか。部分的な趣向として導入された物まね芸が、結果的に作品の基本要素へと変貌するのは、曲舞の場合はその分量と新しい音楽性の故であつたらうし、天女舞の場合も舞としての長さと同様音楽構造の故であつたに相違あるまい。この時恐らく夢幻能が成立し、充実した呂中干形式の舞事が完成されたのであろう。すなわち〈高砂〉型神能の祖型が成立したわけである。

働キ事の多くが短小であり、現在は舞を舞う能も、古くは働キ事を舞っていた可能性については、前掲三宅説に従いたい。例えば『申楽談儀』第三条で物まねが謡の意味内容と密接に関わることを説くのに続けて〈高野物狂〉につき、

一、よろづの物まねは心根成べし。先、其心根くを思ひ分かちての上の、風情・かゝり也。……高野の能に、

「文こそ君の形見なれ、あらおぼつかなの御ゆくゑやな。呼子鳥」と狂い出して、あまりに久狂いて、「誘はれし」と一声になす、悪し。「呼子鳥」と云心根を、いまだ見物衆に持たせて、其匂ひを少し風情に籠めて、
「誘はれし」と一声に移るべし。

とあるのを見ても、ハタラキ前後の詞章のイメージの中断を世阿弥が嫌ったことは明らかであり、舞事・働キ事を挟む詞章の意味的な連続性に注目する方法の正しさが理解されるのである。ただし応永三十一年奥書の世阿弥自筆本〈江口〉が、「面白や」で舞になり(舞アルベシ)、「面白や実相無漏の大海に」と「ワカ」で受ける形式であることや、〈弱法師〉の立回りの部分で自筆能本転写本では「舞フ風情ナルベシ」と舞とは微妙な言葉の使い分けをしており、

〈江口〉の舞は、文意が中断される形ながらかなり本格的な舞を舞っていたらしいことを参照すると、そのような働き事として曲舞の後の舞などを位置付けうるのは、世阿弥時代の初期のことであり、『三道』前後にはすでに天女舞系の舞との習合が行われて、古作の能の働き事自体を舞事化する方向が確定していた可能性が強いように思われる。

三 謡舞のみの能

切拍子(のリズム)に合わせての舞、定型的な曲舞の舞、文字に当たる風情の三者が融合して、現在見るような謡舞が形成されたのであろう。文字に当たる風情が定型的な曲舞の舞と融合しつつ、舞曲舞が文芸的にも完成されていった過程は、三宅氏考(前掲)に詳しいが、実はそこで指摘されたような現象が、切拍子の謡の中でもかなり早い時期から行われていたらしいことは、すでに見たところである。

それでは、謡舞だけで器楽伴奏の舞事や働き事を伴わない能が目指したものは、何であろうか。実は歌舞的な要素の強い能の多くは、謡舞と器楽舞もしくは働き事を併用しているのであり、謡舞のみの能というのは、鬼がかりか修羅がかりのものが大半なのである。すなわち仕事の段が謡舞のみで構成され器楽舞やハタラキのない〈清経・実盛・綾大鼓・雲林院・鶴飼・鶴・求塚・玉水・土車・砧・融通鞍馬・維盛〉、器楽舞やハタラキがないばかりか謡舞が終曲部にあるのみの〈頼政・知章・一ノ谷先陣・秦始皇・守屋・朝長〉など、それぞれは個性的な作風ながら、自ずから一定の傾向を持った作品ばかりなのである。実はこれにハタラキのある能で、謡舞が終曲部にしかない作品群〈通盛・佐野船橋・蟻通・浮舟・隅田川・重衡・逆髪・笠間〉を加えてみても、〈浮舟〉の異風さが目立つのみで、状況にあまり大きな変化はない。これらの作品の多くは、非歌舞的な題材・人体を歌舞的に表現しようとの意図のもとに

制作されたものであろう。したがってこれらの詞章に合わせて舞う部分は、見せ場としての舞踊を前提として作詞されたとは限らない。むしろそうした趣向を含む曲は少数であり、状況説明を散文的なセリフではなく、幽玄な音曲で行おうとしたものであって、厳密には歌劇化であって歌舞劇化というのとは異なるのかも知れない。舞曲舞以外のこうした謡に伴う演技を謡舞と呼ぶことも問題かも知れない。作者が舞踊的演技を目指した形跡がないからである。ハタラキ系の演技は、働キ事に限定的に存在していたわけではあるまい。「文字に当たる風情」というのも、本来は、そのようなハタラキ系の演技に対応する所作であったと考えられよう。謡舞のみの能と概括した③や④で、例えば『申楽談儀』第二十一条では、〈海士〉の玉之段について、

同じ能に、「乳の下を搔い切り、玉を押し込め」などのかゝりは、黒頭にて、軽々と出で立て、こばたらきの風体也。女などに似合はず。

とあるが、これについても三宅氏の指摘があるように、玉之段は、舞というよりはハタラキなのである。これが「こばたらき」と呼ばれるのは、表意の型を多く含み、しかも躍動的で写実的な所作が特徴的であったためであろう。「こばたらき」とは「細かなる働き」に相当する演技かと思われる。まさに「文字に当たる風情」の連続なのであり、この演技形式が大和猿楽における「物まね」を規定していたわけである。

例えば〈求塚〉は前シテ登場の段が二段構えで、その後半にはいわゆる菜摘の段の謡舞を見せる部分がある。一方後場の仕事の段から結末にかけては、シテの独白体のセリフとワキとの「掛ケ合」による地獄の説明から、「中ノリ地」となって終わる。「中ノリ地」の内容は、火宅の柱に縋り付いて焼かれる苦患と幾度も繰り返される地獄の苦しみの数々を説明するもので、「縋り付き取り付けば」「あら熱や耐へがたや」「而じて起き上がれば」「足上頭下と落つる」「漂ひ出でて」「あなたを尋ね、こなたを求塚」「求め求めたどり行けば」など、シテ自身の動作を説明する言葉も多いが、

それ自体は具体的な所作を通じて地獄の苦患を表現しようとする意図したものではない。前世の妄執の絆である二人の男や、獄卒が登場して責めたてるような、古風な演技を想定してそれと比べれば、言葉によって地獄の苦患を説明しているに過ぎず、その分表現としては和らげられていることになる。陰惨な内容なので、当然のことながら、それに合わせた具体的な所作はあまりないのである。

〈砧〉の「キリ」の前の「段哥」も、「巡り巡れども」「帰りかねて」「恥づかしや」「夜寒の衣うつ」などの動作語は少数で、むしろ序や喩え引きなどによって、ワキに向かってシテの心情を直截的に述べるもので、動作の説明ではなく、また物まね的な舞踊でもなく、むしろ舞踊的な演技とでもいうものとなっている。こうした場面で見せ場としての謡舞を見せようという意識が作者である世阿弥にはなかったのであろう。それは例えば後代の能である〈善知鳥〉の地獄の描写と比較すれば、明らかといえよう。〈善知鳥〉の終曲部には動作語がふんだんに用いられており、それらがすべて型所になる。これに対して世阿弥時代には、あらゆる演技を舞踊化するという所までは行っていないのである。

この方向をより徹底したのが、本来歌舞的であるべき題材の〈隅田川・逆髪〉など、舞事のない物狂系の作品である。また修羅能の〈朝長〉や〈成章〉もこれに近い。これらを単なる遊狂能や幽玄な修羅能としてではなく構想しようとした、作者の意図が込められていると見るべきであろう。

これと関連するのが、謡舞も器楽伴奏の所作もない作品である。〈禿高野・空也上人・常盛〉の三曲がそれで、いずれも問答中心で「哥」の類も極端に少ない劇能なのである。〈禿高野〉は田楽系の能の可能性が考えられるので別格として、〈常盛〉は世阿弥周辺の能とされているのは周知のことである。実は〈空也上人〉も、詞章の中に『花伝・問答条々』の言葉の一部を含んでいること、盲目を装っての仇討ちが恐らくは〈盲打〉の構想の踏襲であろうこと、目指す敵の死去の知らせをワキ空也上人の読み上げる文を聞いて知ることが〈隅田川〉で母が尋ねる我が子の死を船頭の

物語から知る構想と類似することなどから、やはり世阿弥周辺の作品と考えることが出来る。〈空也上人〉の作者は恐らくは元雅か、その亜流なのであろう。これらの能は世阿弥時代にはいまだに数は多くないのであるが、やがて〈俊寛〉のような作品を生み出すことになる点で、注目すべきものがある。これらもやはり能の「歌劇化」の一貫として評価すべきものかと思われる。世阿弥の最晩年に出てきた方向は、このように非歌舞劇化・歌劇化という側面をも持っていたのである。

おわりに

世阿弥による能の歌舞劇化は、観阿弥時代以来の伝統である「物まね」「義理」と一体で進行したという点で、大きな特色を持っていた。謡に合わせて舞うという演技の多くが、歌舞と物まねを巧みに融合しているのは、そのためである。『二曲三体人形図』女舞の項に、「舞歌一心妙得之感風、此幽風に有り」とあるのによれば、この頃には「音曲・働き一心」は「舞歌一心」へと昇華されていた。この「舞」とは謡舞なのであろう。謡のリズムに合わせて舞うことと、謡の意味に合わせて働くことを両立させようとする試みが、謡舞の形成を促したのである。観阿弥・世阿弥時代の能は、ハタラクという狂乱の演技に出発し、種々の物まね的な趣向を取り込みつつ発展したが、やがて歌舞能化の方向を目指さざるをえなくなった。天女舞導入に先行して能の歌舞劇化・歌劇化が進行したことは、舞事中心の幽玄能や歌劇的な能、対話劇的な側面を強調した能をも生み出す素地となり、能の表現領域を拡大するという成果がもたらされたわけである。