慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	翁と脇能 : 先行要素とその変容
Sub Title	Okina and Waki-Noh : The foregoing element its transfiguration
Author	三村, 昌義(Mimura, Masayoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1981
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.42, (1981. 12) ,p.1- 22
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00420001-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

翁と脇能

――先行要素とその変容――

三村昌義

はじめに

能が中世芸能の中で一歩抽んでて開花したのは、呪師・今様・白拍子・延年などの先行諸芸能の影響を受けつつ、さらに曲舞・早歌・平曲・田楽などの他芸能をたくましく摂取し得たからで、ことにその点に積極的であった観阿弥・世阿弥父子を生んだ大和猿楽が他の猿楽座をも吸収して、今日に伝えられているのはいうまでもない。

本稿は、能に取り込まれた先行的な要素を、能の原点とされる『翁』、及び脇能の舞を中心にさぐり、それがいかに定着、発展していったかを考察したものである。

一、水の神としての翁

『申楽談儀』の冒頭に次のような一節がある。

さて、申楽の舞とは、いづれを取り立てゝ、申べきならば、此道の根本なるがゆへに、翁の舞を申べきか。

同様な記載は『却来華』にも見え、禅竹以降の伝書には一層強くこの傾向がみられる。したがって猿楽の徒は、翁の

舞をもっとも大切にしていたことがうかがわれ、大和猿楽に於ては原則として旧暦二月五日の夜、奈良春日大社の大宮拝殿で行なわれた呪師走りの翁の舞がその根本とされていたものと思われる。

『翁』は現在でも、その謡を「神歌」と称したり、これを演ずる場合には別火を守ったりして神聖視されているが、世阿弥の頃には『式三番』と呼ばれていたようで、世阿弥が「翁」と言う場合、翁面、或いは『翁』の主役たる老翁のことを意味しており、一曲の総称としては常に『式三番』と書いている。これは露払・翁・三番猿楽の順に三人が舞う形であったことに由来しているようだが、鎌倉から南北朝時代前半にかけては、

冠者・父尉―翁―三番

児―翁―三番―冠者・父尉

露払―翁―三番―冠者・父尉

など種々の形で行なわれていたことが明らかで、その頃からすでに『式三番』と称されていたか否かは明らかではない。しかし、室町初期には父尉が省略されて千歳が加わり、これをシテ方が舞ったり（上懸系）、狂言方が舞ったり（下懸系）、というような流動性を残しつつも、ほぼ現行のような形に定着していたらしい。[1] そして『翁』がもて囃されたのは世阿弥以前のことで、当時は

当世、京中、御前などにては、式三番、ことごとくは無し。今は、神事の外はことごとく無し。　（『申楽談儀』）

といった状態であった。これは猿楽が神事から衆人愛敬の芸能へと変貌していったことを示すもので、『翁』の変遷にはこういう理由も大きいのであろう。

さて『翁』については多くの論考がなされている中で、もっともその発生を古代に遡らせているのは折口信夫の説で

あろう。その『翁の発生』等の論考を跡付けつつ、現行の『翁』四日之式（通常これが用いられる）の詞章及び演出をみながら私見を加えてみたい。

『翁』は次のように整理できよう。（シテ方、観世流・狂言方、和泉流による。）

役、面箱持・アド（狂言方、一人兼役）

千歳（シテ方）

太夫・白式尉（シテ方、一人兼役）

揉の役・黒式尉（狂言方、一人兼役）

第一段

㈠　祭列の参入、面箱持、太夫、三番叟役以下順に登場。太夫は正先に膝まづいて一礼の後着座。

㈡　座着きの歌

(1)前奏　笛―座着きの譜　小鼓―二ッ頭の譜、一ッ頭の譜

(2)呪唱　太夫(A)とう〳〵たらりたらりら、たらりあがりらゝりとう　地ちりやたらりたらりら、たらりあがりらゝりとう

(3)祝い歌　太夫(B)所千代までおはしませ　地我等も千秋さむらはう　太夫鶴と亀との齢にて　地幸ひ心にまかせたり

(4)呪唱の繰返し　太夫(A)′とう〳〵たらりたらりら　地ちりやたらりたらりら、たらりあがりらゝりとう

笛―ヒシギにて終る。

第二段

㈠　露払いの舞

(1)序歌　小鼓―三拍子の譜

千歳(C)鳴るは滝の水、鳴るは滝の水、日は照るとも 地 絶えずとうたりありうとう〳〵〳〵 千歳 絶えずとうたり、常にとうたり

(2)千歳一之舞　笛・小鼓―三拍子、トメに足拍子三つ

(3)中の歌　千歳 君の千歳を経ん事も、天つ乙女の羽衣よ

(4)序歌の繰返し　小鼓―ツメテ打ツ地　千歳(C)′鳴るは滝の水日は照るとも 地 絶えずとうたりありうとう〳〵〳〵

(5)千歳二之舞　笛　小鼓―ツメテ打ツ地、七ツ拍子を踏み、一之舞よりも早く扇を広げて舞う。トメ笛にのヒシギ。拍子一つ踏み着座。

第三段

(一)　白式尉の出現

(1)前奏　小鼓―カシラ長地

(2)出の歌　翁(D)総角やとんどや 地 尋ばかりやとんどや シテ 坐して居たれども 地 参らうれんげりやとんどや

この謡に合わせて翁は囃子座前に立ち出る。この時、三番叟役も立ち出て二人向き合う。翁は謡いっぱいに正面へ向き、両手を合わせて拝をし、三番叟役は後見座へ退く。

(二)　白式尉の祝言

(1)前歌　翁 ちはやぶる、神のひこさの昔より、久しかれとぞ祝ひ 地 そよやりちや

(2)祝言　この部分無伴奏

翁およそ千年の鶴は、万歳楽と謳うたり、また万代の池の亀は、甲に三極を備へたり、(E)渚の砂さく〳〵として朝の日の色を瓏じ、滝の水、玲々として夜の月あざやかに浮かんだり、(F)天下泰平国土安穏、今日の御祈祷なり

(三) 白式尉の舞

(1)序唱　翁(G)ありはらや、なぞの翁ども　地あれはなぞの翁ども、そやいづくの翁とう〳〵　翁そよや

(2)翁の舞　小鼓―二ッ頭、一ッ頭。翁は目付柱へ出る。テンポ早まり左へ廻り、袖をかつぎ扇で顔を隠す型、天地人の拍子などがある。

(3)終唱　翁千秋万歳の、喜びの舞なれば、一舞舞はう万歳楽　地万歳楽　翁万歳楽　地万歳楽

(四) 白式尉の退去（翁還り）

小鼓―七拍子の譜、翁は面箱の前で面で面を脱ぎ、礼をして退去、橋掛りへかかると小鼓がシラコエという声をかける。

第四段　黒式尉の祝福

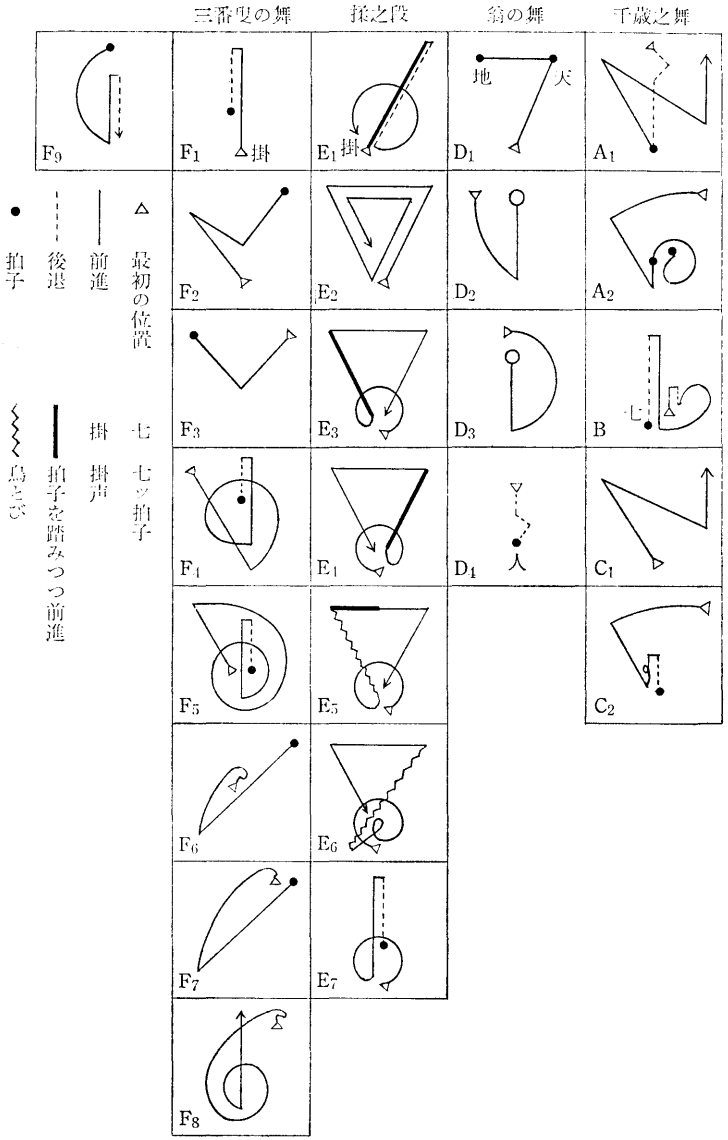
(一) 踏みしずめの舞

(1)揉出し　小鼓―ツメテ打ッ地　大鼓―揉出シの譜

(2)序唱　烏帽子を剣先烏帽子に変えた舞手が走り出る。

舞(H)おおさえおおさえおおお、喜びありや喜びありや、わがこの所よりほかへはやらじとぞ思ふ

(3)揉之段　足拍子多く、烏とびなどの型


三番叟の舞
揉之段
翁の舞
千歳之舞
F9
F1
掛
E1
掛
D1
地
天
A1
F2
E2
D2
A2
F3
E3
D3
七
B
F4
E1
D4
人
C1
F5
E5
C2
F6
E6
F7
E7
F8
最初の位置
七
七ッ拍子
前進
掛
掛声
後退
拍子を踏みつつ前進
拍子
鳥とび

㈡　黒式尉の祝言　後見座で面をつけた尉がシテ柱へ出、脇座のアドと問答。（詞章略）

㈢　黒式尉の舞

(1)序奏　小鼓が打ち出すと笛はカグラの序を吹く。尉は扇を左に鈴を右に持って拝。

(2)黒式尉の舞　種蒔の型など、拍子多くテンポ急、終って面を脱ぎ退場。

『翁』冒頭の(A)の詞章は、呪文説、声歌説、チベット語説等々あるが、注意したいのは、これがまだ面をつけていない太夫、すなわち翁を迎えるべき司祭役によって謡われていることである。続いて(B)では翁の招来を願って「ここに永久にいて下さい。私どもも末代までお仕えしましょう。」と謡い、再び(A′)の呪唱が繰り返されている。この構成をみると、明らかにこの一段が翁を招来するためにあることが分るだろう。そして(A)(A′)が翁の招来にもっとも効果的な呪唱と考えられているわけである。

それでは(A)(A′)は一体何なのか。私はこの呪唱は、『猩々』の「波の鼓どうとうち」等の用例からみて、これは鼓の音の形容であろうとされる表章氏の説[2]を支持したいと思う。ここの個所は、三丁の小鼓が囃すという他にみられぬ演奏がなされることからしても、翁の招来には、鼓という楽器が大切だったことが考えられる。田楽の翁を囃すのにも鼓を打っていたことが『栄華物語』にみえるが、猿楽が田楽のもどきとして発達してきたことを考えると、『翁』と鼓のつながりはこのあたりに由来していよう。

第二段は千歳の舞を中心にした部分である。これはいわゆる露払いの舞で、位の取り方は神舞に同じとされている。詞章のほうは(C)の如く、滝の水音の悠久――それは生命の悠久にも通じよう――を讃える謡にはじまり、この後にも「とうとう」をちりばめ、流儀によっては(B)をさらにここで繰り返し、第一段と似た構成をなしており、やはり第二段

も翁招来の繰り返しであることが分る。

(Cは『梁塵秘抄』にも

鳴る滝の水　日は照るとも絶えでとうたへ　やれつことう

という二句神歌があり、その他『明月記』『弁内侍日記』『平家物語』にも類句がみえ、『安宅』にも延年の舞の上手だった弁慶が舞う個所に同様の詞章がある。いずれこの部分は延年の稚児舞あたりから、衆人愛敬の芸能へと変貌しつつあった『翁』に取り込まれたもので、『申楽談儀』が、千歳の舞について、

二番続けて舞こと有。浅しき田舎事也。

と記しているように、順の舞のような形であったのだろう。

さて『翁』の(Cの部分は、他の文献にみえるよりも一層はっきりと「とう」なる語を滝の水音に聞きなして定着させているように思われる。前述の如く「とうとうたらり」は鼓の音で、翁を招来するための呪唱であった。それをなぜ滝の音に聞きなして、千歳に再び謡わせるのか。それは翁の性格として、翁が水の神、ひいては農耕神という一面があるからではないだろうか。鼓の音と滝の音とを同音に扱う例は『綾鼓』『天鼓』『自然居士』などにもあるが、『翁』では単に同音以上に「とうとう」なる音に水が湧き流れて来るような呪力を感じているように思われる。

というのは、太夫は千歳の(Cの謡の間に面をつけて翁に変身し、それを確認する如く千歳が(C′)の謡に合わせて秘伝とされる七ツ拍子を滝音を表現するかのように踏むからである。これは祭儀の進行からみれば、鼓の音＝滝の音によって翁が招来されたことを意味しよう。そして翁は(Eの如く、やはり水に関連した祝言を述べる。室町中期以降の伝書類には翁は種々に付会されて来るが、『申楽聞書』(細川妙奄玄又)には

此翁の竜神にてましませば、水のふち也。

という説が出て来るのも、述べて来たようなことを考えると、あながち突拍子でもあるまい。

翁がこのように水の神としての性格を有することは、翁芸が農耕の儀礼から発達してきた一面を残しているといえるだろう。現行の『翁』の詞章には直接農耕に関する語はないが、『風姿花伝』神儀にみえる「稲経(いなつみ)の翁」「代経(よなつみ)の翁」といった名称や、三番叟の「種蒔き」などという型は、明らかに稲作農耕と関連するし、招来された翁の第一声(D)に『催馬楽』の「総角」が引かれていることも、田遊びのかまけわざの系統から来ていることは明確である。

すでに述べたように、この個所の翁と三番叟が一瞬向き合うという型は、諸説あるが[3]私は田遊び等ではもっと露骨に抱き合うような形の名残と考えたい。『申楽談儀』に

三番猿楽、ヲカシニハスマジキコトナリ。近年人ヲ笑ハスル、アルマジキコト也。

とあるのは、村落の祭に昔ながらの奉仕をしていた群小の座ではともかく、すでに貴人をパトロンとして京に進出していた観世座では卑猥なことは演じられなくなっていたことを示すもので、そう考えると「総角」の最も肝要な部分と思われる「総角やとんどや」以下の文句が脱落しているのも何か配慮があったとみるべきであろう。

以上、翁の水の神としての性格の一端を述べたが、実はみかけほど高級な神でないことは(D)によって明らかで、続く(F)の「今日の御祈祷なり」というのは、翁が祝福にやって来る精霊そのものであることを示している。ゆえに今日の白式尉は、猥雑な黒式尉から純化して来たものとする折口の考え方は卓見であろう。そして「舞の根本」とされる白式尉の舞は、図の如くいたって短かく整えられていて、いわゆる舞というイメージからは遠い。これは猿楽の地位の向上に伴なって後に整えられた形であって、むしろ今日は狂言方が受け持っている黒式尉の舞のほうが猿楽本来のものではな

かったのか、という考えが浮ぶのである。が、後にもふれる如く、天地人の拍子など、踏むという動作を大切に扱っているということは注意しておきたい。

二、呪師芸と黒式尉

次に第四段の黒式尉の舞について考えてみたい。先学の多くの指摘があるように、猿楽には呪師芸からの影響が多くみられる。それは大和猿楽がもっとも大切にして来た春日大社での『翁』が、呪師芸一般に対する呼称の如き「呪師走り」なる呼び方をされることなどをみても明らかだが、『兵範記』保元三年正月八日条

導師昇降楽幷三十二相楽等被二停止一。呪師散楽雖レ参候二後戸一不勤仕。

『弁内侍日記』建長三年正月十二日条

法勝寺の修正の御幸、院の御方いだし車に参りたりしかば、月あかくていとおもしろきに、うしろとのさるかう、けう有てぞみえ侍りし。すし(呪師)のすがた、す丶(鈴)の声、すごく聞ゆる折から

などのよく知られた史料は、呪師による猿楽の存在を示すもので、一層猿楽と呪師芸の近縁をうかがわせるものである。能の伝書中にも『幸正能口伝書』には『翁』の特殊演式である「法会の舞」について

多武峯にては鳥甲をき候。奈良にては翁の出立にて候。

とあり、多武峯での『翁』上演の際には鳥甲が着用されたことが分り、これは呪師の装束の名残であろうことは容易に想像できるだろう。(4)

このような呪師芸の系譜は、現行の『翁』の中では黒式尉の舞のほうに色濃く残っているように思われる。奈良・薬

師寺の修二会である花会式には『翁』と同じ「呪師走り」と称されるものが伝わり、これは、呪師が法会の主旨を述べ、道場を結界し、本尊を迎え護法の神々を勧請した後、呪師帽をかぶって両手に剣を持って身をかがめ天地を指して印を結んだり、とんぼ返りをしながら鈴を持って烏足で走り廻る、といった芸態を残している。これと黒式尉の舞をすぐに結びつけるのは心しなければならぬが、黒式尉の舞が老翁の舞とは思えぬ「狂う」に近い激しさ（図参照）をもって鈴を手に舞うことや、秘事とされる「烏とび」の型などには、確かに関連するものがあろう。「烏とび」は『花祭』の舞の所作の中にも同様の呼称を持つものがあり、又、各地の田楽踊の中に「鳥ばみ」という所作の残っているところも多い。これらはいずれも鳥がものを食う動作を表現していると伝えられているが、呪師の芸にもこれが存していたらしく、『賀茂社古記』には

すしの一、とし八十四にて、とりはみとかや、はるかに久しく舞

という一節がある。(5) したがって「烏とび」の型は、その表出しようとする意味は定かではないが、呪師芸・田楽芸から取り込まれていることは明らかである。

一体、呪師が登場する修正会、修二会は、たてまえとしては仏教儀礼であるが、その行なわれる内容は多分に仏教とは関係のうすい年頭に当ってその年の豊作を予祝するような民俗行事を取り込んでいるように思われる。例えば、薬師寺の花会式の造花も、もとは祖霊を迎えるための依代だったものがしだいに派手になって、仏への荘厳へと変化したものであろう。

このような仏教的な年頭の予祝行事は、民間では「オコナイ」と呼ばれて、多く近畿地方を中心に分布しており、それらの特徴は、いずれも法会の最中に乱声、鬼踊といった形で、大勢が床板を踏みならし、杖で羽目板を叩いたりする

ことにある。「踏む」「叩く」ことの呪的効果は、乱舞の騒音によって田の害獣である猪を追い払うのだと説明しているところもある如く、邪悪のものを追い払うという意味が考えられるが、その他に服部幸雄氏や高取正男氏が、頼朝が観音堂の背後を叩いて神威を身につけたという幸若『文覚』の話や、大阪・今宮戎神社、出雲八重垣神社の御利益の倍増を願って堂の背後を叩く風習などの例によって指摘された通り、こもっている霊力をより発動させるための効果も見逃してはならぬであろう。(6)

黒式尉の舞は、揉之段と黒式尉じしんの舞との二つの部分から成るが、最初(H)のような唱えごとをして舞手が走り出る。何を他へやるまいという意味なのかは、演者の間では不明になっているが、太夫の(B)の詞章と呼応して、従来言われているように、招来された翁を他へやるまいというのか、或いは穀霊の如きものを考えていて、それを他の田へはやるまいという意だととるのも、一歩一歩拍子を踏みつつ歩く型から見て自然な考え方であろう。「踏む」という動作は踏みしずめる——土地の精霊を圧伏するという意味も、反閇などの例からしてたしかに考えられる。が、黒式尉の舞の足拍子を単にその意味だけで解釈してよいのだろうか。

人間の動作に名称が付されるのは、その動作に特別の意味が感ぜられるようになったからであるが、その意味する内容はつねに同じとは限らない。見来たったように『翁』の舞には呪師の芸、さらにそのもとになった民俗行事の系統のものが流入していることは明らかで、それらには「踏む」「叩く」という動作を、踏みしずめることよりもむしろ霊力を呼び覚ますための効果として考えているものがあった。又記紀の天岩屋戸の前で天鈿女が槽を伏せて踏みとどろかしたという伝承も、鎮魂を施したには違いないが、踏みしずめたのでは天照大神の霊魂を呼び返す効果は期待できず、むしろ発動を促すべき行動と考えねばなるまい。同様に、「三番を踏む」という言葉通り、黒式尉の舞はやたらと足拍子が多

く、テンポも急調だが、その期待される効果は、むしろ霊魂の発動をうながすことにあったに違いない。それは『翁』が修正会、修二会という寺方の春の行事――春になって霊魂を呼び覚す――として行なわれてきたことからも考えられよう。『明月記』建仁二年正月十三日条に、

今朝猿楽面長、給二検非違使季国一。夜前不レ入レ興、不二叫喚一奇怪之由有二仰事一云々。

なる記事があり、面長という猿楽者が法勝寺の修正会に禄物を賜わったが、その後に叫喚しなかったために不興を蒙り、検非違使に身柄を預けられたという内容のものだが、これは面長の芸の上手下手というのではなく、重大な法会に際して叫喚して音響をたてないで、雲魂の発動をうながさなかった責任をとらされたとみるべきであろう。(7)

一般に呪師は結界作法をつかさどるとされるが、それは仏教的解釈で、薬師寺の花会式の芸態をみても必ずしも全てが結界作法とは限らず、鈴をもって烏足で行道するあたりには、霊魂の発動をうながし、そうすることによって本尊に対する行法をより効果的ならしめるという考え方が潜んでいそうだ。「はしる」という語は、「踏む」が六法を踏む、三番を踏む、というような芸能用語になったのに対し、そこまではなりそこねたところがある。が、「踏歌」を大和言葉でいうと「あらればしり」となるように「踏」に「はしる」という意味を感じていることはまちがいないであろう。すなわち、すでに述べた「オコナイ」の習俗などにみられる「踏む」という動作を急速に行なうことが「はしる」の意味するところとみてよいと思われる。(8) とすると、一般に呪師芸が走りと呼ばれるのは、その中に毘沙門が走り出て鬼を調伏するような芸があったからではなく、ランニングの意味でない呪術的な「はしり」の芸がその本来であったからで、それは前述の如く踏みしずめるよりも発動をうながす所作で、その流れが猿楽にも入り、黒式尉の三番を踏むといわれる急速な舞に名残をとどめているとみてよいだろう。その黒式尉の舞がしだいに純化して白式尉となると、その舞は非

常に単純化して整備されたものになった。が、やはり天地人の拍子といったものが秘伝化されているのをみても、「踏む」ことに『翁』の舞のいちばんの意味があったとみてよいだろう。

猿楽は田楽のもどきとして発達してきたことは折口信夫の説くところで、『栄華物語』や『長秋記』などにみえる田楽の滑稽な翁の役は、なるほど猿楽が受け持っていたのであろう。それが白式尉と純化すると、滑稽役は狂言方の演じるところとなって来た。ゆえに猿楽芸本来の伝統は、呪師芸の系譜からみても現在狂言方の演じる黒式尉に残っていると考えられる。『翁』が『式三番』と呼ばれるのは三人が順に舞う形であったからにせよ、三番叟の舞が『翁』の本筋という印象もあったに違いないし、その三番叟を舞うのが狂言方で、面箱持を勤めたり、下懸系では千歳をも兼役するのは、狂言方が猿楽の本芸の伝統を受けついでいるからに違いない。

したがって猿楽本来の舞ごとの一つは、黒式尉のそれで、テンポも相当に早く「くるう」に近いもので、現行の能の舞ごととしてポピュラーな呂中干形式のものとは別系統のものであったことが考えられる。

三、翁の改作

『翁』の眼目は、翁があらわれて舞をまうことにあった。言い換えれば翁が祝福にやって来るということになろう。翁の素姓がむしろ精霊に近いことは前にふれたが、室町後期から観世太夫、宝生太夫は『翁』の伝授を吉田神道によって受け、翁は海の彼方からあらわれるという口伝があった由で、一方で翁は「まれびと」という印象も残している。いずれにせよ、来臨した神は、その素姓を明確にしてはじめてその出現の目的に沿い、目的が遂行されてまつりが完成されるということになるのだが、『翁』では白式尉も黒式尉もついにその素姓を明らかにすることがない。(9)

ところが、多くの民俗芸能の『翁』は、「花祭」や「西浦田楽」のものなど、問われるままに自分の来歴を語り素姓を明らかにしている。猿楽の『翁』も、もとは同様に素姓明かしをする段が存在していたであろうことを推測させるのは、その使用面「白式尉」「黒式尉」が、他の能面には見られない切顎の形式になっていることで、これは翁が言葉を発するための細工であるに違いなく、もしも沈黙を守るつもりならば、翁面も「癒見」に近い表情のものになっていただろう。

又、本田安次氏も「あれはいづくの翁ども」に類した詞章が、多くの民俗芸能の場合、翁の語りを引き出すための囃し詞であることから考えて、『翁』のGもその系譜に立つ詞章だとして猿楽の『翁』の素姓明かしの存在を考えておられる。[10]

なぜ猿楽の『翁』に素姓明かしが脱落してしまったのかは難しい問題だが、最近、猿楽の『翁』は寺堂の後戸に祀られた神に奉納する形で演じられ、その神が芸能神として信仰されて来たことが論じられていることに注意したい。[11]後戸というのは寺堂に続いて建てられた建物で、多くここにその寺院の地主神が祀られたらしいが、単に後方の出入口といった程度のものではなく、修正会、修二会などの大法会が行なわれる際は、ここに後戸奉行なるものが置かれるほど神秘な場所とされていた。ここで猿楽が行なわれていたことは、先にも引用した『兵範記』『弁内侍日記』などの記事からも明らかで、能の伝書にも『風姿花伝』には、天竺の祇園精舎で釈迦が説法をした折に外道が邪魔をしようとしたので、後戸で物真似を演じて外道をそちらへおびき寄せ、その間に釈迦は説法を終えることができ、こういう機縁によって猿楽は天竺にはじまったという伝承や、『明宿集』には多武峯で後戸に祀られた摩多羅神に奉納するために『翁』が演じられたという記事がある。

後戸という場所がなぜそんなに神秘の場所であったのかは又別に論じなければならないが、ともかく、そこが芸能を行なわねばならぬ場所であったゆえに、そこに祀られた神が芸能神として猿楽の徒に信仰されるようになり、『翁』がそれに奉納されるような形になっていったものであろう。とすると、時あって村を祝福にやって来るものを村の血筋で考えて来ると老翁という形をとって来た結果である多くの民俗芸能の『翁』[12]と、猿楽の『翁』とはおのずと違いがあらわれて来よう。つまり後戸に奉納するという形で演ぜられる『翁』の素姓は、即、奉納される後戸の神自身という形をとって来るから、この形で伝えられて来た猿楽の『翁』はその素姓明かしを必要としなくなり、今日見るような形になってしまったのではないだろうか。

奈良、春日大社は興福寺からみると後戸に当るとも考えられ、ここに奉納される「呪師走り」の『翁』が大和猿楽の舞の根本とされてきたことは最初にもふれたが、この場合も翁は春日の神という形で演じられたに相違なく、『明宿集』に翁と春日が一体と説くのも、単なる付会と決めつけるよりはこういう背景があったとみるべきであろう。

しかし、後戸への奉納という形が猿楽の『翁』の本来の形とはやはり考え難いように思われる。後戸の神は何であるにせよ地主神である以上、もとは精霊が仏を讃美するために寺院を祝福に来る形であったに違いなく、それが芸能神として昇格するにつれて、それに奉納するという形に変化して行ったものと思われる。

四、古態の脇能

『翁』と脇能とが一続きであることは、『翁』を勤めた太夫・地謡・囃子方がそのまま脇能をも演奏することをみても明らかで、脇能の「ワキ」とは『翁』に対する脇の意で、『翁』は脇能の上演を待ってはじめてまつりということが

完了しているといえよう。つまり、脇能は『翁』の老翁の素姓を明らかにして来ることにその発生があった――『翁』をもう一度もどくことに意味があったといえよう。(13)

このような目的に適う脇能の形はごく素朴なもので、白式尉の太夫が三番叟の舞われる間に装束を替え、再び素姓をあらわしに登場するというような形が想像でき、例えば『花祭』の榊鬼が禰宜の問いのままに素姓を名のり、悪魔払いの反閇を踏んで帰るというような形をとって来よう。類似した形は狂言に多く残っていて、『大黒連歌』を例にとると、

アド　これに出現なされたはどなたで御座る

シテ　これは汝等が信仰する大黒天にてあるぞとよ、目出度う相変らず子祭して連歌をするによって、悦びの余りこれ迄出現してあるぞとよ

というふうに出現し、祝福の舞をまって帰ってゆく。能は、後になって複式能の形に改作されたものが多いので、右の形を残したものは少ないが、『養老』――前シテ、後シテ（山神）は別人格――などにその面影は残っている。

このような古態の脇能というべきものに出現する神がどんな舞をまっていたかは、おのずとその神がどんな風体をしていたか、ということに結びつく。猿楽本来の舞が、前述の如く黒式尉のそれであるならば、そのもどきである脇能の舞は、一層の速さ、激しさをもっていたのではないかと推測されるが、それを裏付けるように『風姿花伝』物学条々には、神は「鬼がかり」と規定されている。同書の老人の条には、高貴な老人の姿や舞は重視されてはいるが、神と老人の関係については両者がともに舞がかりによいという共通点が見出されるほかは言及がなく、古態の脇能は鬼神風の神が出現して舞うもので、必ずしも老翁が舞ったものではなさそうである。

鬼の物真似が古来大和猿楽の得意芸であったことは『風姿花伝』のいうところで、同書神儀には聖徳太子御作の鬼面

が金春家に伝来すると述べ、禅竹は『明宿集』でその面について、

一、面ノ段ニ可レ有儀。翁ニ対シタテマツテ、鬼面ヲ当座ニ安置シタテマツルコト、コレワ聖徳太子御作ノ面也。秦河勝ニ猿楽ノ業ヲ被二仰付一シ時、河勝ニ給イケル也。是則、翁一体ノ御面ナリ。

と述べている。

鬼の観念は、早くに仏教の影響で邪悪なものへと変化し、世阿弥も『風姿花伝』物学条々では怨霊・憑物・冥土の鬼を鬼と規定しているが、聖徳太子作という由緒があり、「翁と一体」という鬼面が伝わる大和猿楽の得意芸が、古くから憑物、怨霊であったとは考え難い。むしろ「翁と一体」というほど神聖な面を使用した能は、翁のもつ除災招福の役割を担った鬼が登場するもの、つまり「鬼がかり」の神能ではなかったかと思われる。すなわち翁面と鬼面とが一体という伝承は、『翁』の素姓を明らかにするための脇能の神が本来は鬼神風のものであったという推測を裏付けているように思われる。

右のような脇能は、現行曲では『加茂』『嵐山』などがあげられ年代的には世阿弥より新しいが、今日脇能の代表とされる世阿弥作『高砂』『弓八幡』などが聖代を寿ぐといった抽象的な祝福をテーマとしているのに対し、『加茂』は風雨随時に稲妻を発して豊穣を守り、『嵐山』は桜の花盛りの久しいことを守るというふうに具体的で、農耕の信仰に深くかかわることをもって祝福するというのはより古い観念を残していると考えられ、ことに『加茂』は『翁』の踏む動作を雷の鳴り狂うさまを表現するのに転化して来たところに作者のねらいがあったのだろう。

これらはいずれも舞としては「働キ」を舞う。数拍子を踏み、飛上るなど型は激しいが舞としては短い。しかし笛の譜としては自由がきくから、古くは太夫次第でどのようにも舞われたかもしれず、舞ごととして整った形式をもってい

たものではなかったようで、『翁』の舞と同様、非呂中干形式であるのも注意される。

五、世阿弥の脇能

さて、世阿弥の神、及び脇能についての考え方は、『風姿花伝』成立後約二〇年たって『至花道』『二曲三体人形図』『三道』にいたると、

神さび閑全なるよそほひは、老体の用風より出で　　（『至花道』）

の如く、神は老体とされ

老体、閑心遠目

老舞、此風ことに大事也。体者閑全にて遊風をなす所、老木花之開如。閑心を舞風に連続可レ為。（『二曲三体人形図』）

と説明されるようになり、鬼のほうは軍体に連なるものとされ、神は鬼がかりではなくなってしまう。そしてこれを裏付けるように『三道』三体作書条々には

一、老体、是、大方脇能の懸也。（中略）脇の能には、助など出て似合かゝりなれば、老体の風に定まる也。

と述べられ、脇能が老体を代表し、老人が脇能に似合うので脇能は老体に属するといった二重の関係で老体と脇能が結びつけられ、例曲として『弓八幡』『高砂』『養老』『老松』[14]などが挙げられている。これらは前シテが尉であるばかりでなく、後シテも当時は老体の神として演出されたらしく、世阿弥はこれらを「新作の本体とすべ」きものと自負している。それは

近来押し出だして見えつる世上の風体の数々

というような見所の好評から生じたものであろう。そしてその好評のもとは、当時すでに敬遠されていた『翁』に代るものとして、脇能のシテに鬼神にはみられぬ白式尉の如き風格を与え、それを定着せしめたこと、さらにその老体の神にまとまりのある舞をまわせるように工夫して来たことなどによるものであろう。世阿弥作の脇能は、今日いずれも呂中干形式と呼ばれる舞それ自体だけでも十分見せ場になり得るものを有し、鬼神風の脇能の舞が「働キ」程度であったのとは大いに異なる点があるのだが、おそらく世阿弥は今日のそれらの舞の基本となった舞ごとを自作の脇能に定着させていたに違いない。

大和猿楽は古来物真似を第一とし、舞自体もその一つと考えられていたようで『風姿花伝』別紙口伝には

ソモ〳〵、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、振リ、風情ヲ拍子ニ当テヽスルモノナリ。

とあるので、確かにその舞は笛、鼓の伴奏に伴うものではあったが、それ自体で体系をなしているようなものではなく、個々の作品の構想に応じて異なるような写実的な物真似の域を出ていなかったようで、世阿弥は「舞」という語を必ずしも舞ごとを意味しない使い方もしている。

しかるに『花鏡』『至花道』『二曲三体人形図』になると世阿弥の舞理論は非常に展開し、『花鏡』舞声為レ根には

舞に五智あり。一、手智、二、舞智、三、相曲智、四、手体智、五、舞体智也。

というふうに『風姿花伝』にみられたような記述とは全く異なって、舞の演技を抽象化して物真似の風体と舞自体とを切り離した論じ方をしている。このような背景には、今日みられるような舞ごととしてかなり完成されたものを考え

ぬわけにはいかない。

「舞の五智」というのは世阿弥伝書にはここにしか見えぬ表現だが、ここにいう舞の諸相は世阿弥の舞の理論化のもとになっていたものに違いない。そこでその一つ「舞智」の条をみてみると、

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。縦ば飛鳥の風にしたがふよそほひなるべし。（傍線筆者）

と述べられている。すると面白いことに傍線部の表現は、『二曲三体人形図』天女之舞の

曲風を大かうに宛てがひて、五体に心力を入満して、舞を舞い、舞に舞はれて、浅深をあらはし、花鳥之春風に飛随するがごとく、妙風幽曲之遠見を成て、皮肉骨を万体に風合連曲可レ為。（傍線筆者）

或いは『申楽談儀』犬王の条の

天女などをも、さらりささと、飛鳥の風にしたがふごとくに舞ひし也。

などと類似していることがわかる。天女舞は近江猿楽の犬王の得意芸で、舞としてかなり整備されたもので観阿弥時代から評判だったらしいことは『申楽談儀』別本聞書に

観阿ハ天女ヲバセズ。シカレドモ、元清ニハ舞フベキ由、遺言セラレシニヨツテ、世子、山トニ於キテ舞ヰ初メラル。（傍線筆者）

とあることなどからうかがえる。そして傍線部の如き言訳めいた表現やさきに見た表現の類似から考えると、世阿弥の「舞智」なる舞の演技は犬王のそれを反映し、取り込んでいることが考えられよう。つまり世阿弥の舞及びその理論は、犬王の天女舞を導入している――それを母胎として展開されている、とみてよいだろう。(15)

脇能の神の風体が鬼神から老体へと変化していったのは、実に導入された舞を生かすために、舞をまうのにふさわし

い風体のものに老体が神の姿として選ばれたからであろう。そしてそれをもとにして世阿弥は前述の『弓八幡』『高砂』『養老』『老松』等を新作していった。

近江の犬王の天女舞の導入は、単に大和猿楽の舞が『翁』及び古態の脇能のそれから変化したというだけでなく、その風体をも変貌せしめる結果となった。が、舞自体が見せ場となり得る整ったものを取り入れたことによって大和猿楽は一段と人気を集め、他を圧倒し、今日の能の幽玄な舞へと一歩を進めたことはいうまでもないことである。

註

(1) 日本思想大系『世阿弥・禅竹』補注一六九。
(2) 「翁猿楽異説」『国語』教育大国語国文会編、昭三三。
(3) 戸井田道三『能、神と乞食の芸術』四五頁、徳江元正『芸能、能芸』九六頁など。
(4) 西野春雄「成立期の能と狂言」『国文学』昭五三、六で小田幸子氏の説として紹介。
(5) 後藤淑「田楽に関する二三の問題」『芸能』昭五四、一〇。
(6) 『日本芸能史』I、芸能史研究会編一二九頁以下。
(7) 同右、一二三頁。
(8) 池田弥三郎『日本芸能伝承論』一六九頁。
(9) 同右、一九八頁。
(10) 『能及び狂言考』一九頁以下。
(11) 服部幸雄「後戸の神—芸能神仰に関する一考察」『文学』昭四八、七。
(12) 「翁の発生」『折口信夫全集』第二巻四〇四頁。
(13) 池田弥三郎『日本芸能伝承論』一九八頁。
(14) 横道万里雄「世阿弥の能」『観世』昭三八、六。
(15) 竹本幹夫「天女舞の研究」『能楽研究』四号、昭五三。