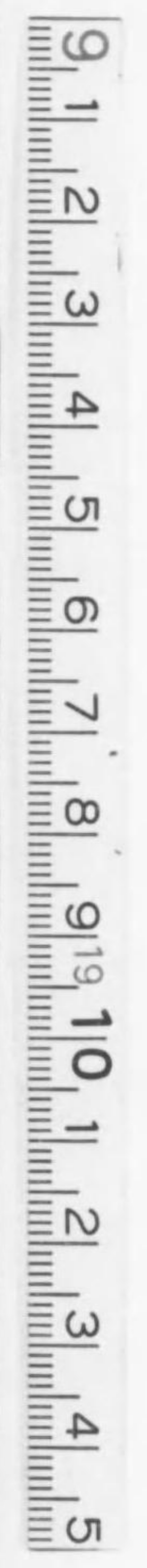


E773. 6-N937



1200500761374

3.6
23



始



E772.6
N93

野上豊一郎著



能
面
解
說

岩波書店刊行



能
面
解
說

はしがき

『能面』は豫定通り十箇月の豫約配布を終り、此處に此の解説を脱稿するまでの運びとなつた。

能面はすべての民族の製作した假面藝術の中でも最も特殊の存在であり、之を造形美術として見れば、その技巧の洗煉に於いて、古代ギリシア・ローマの古典劇の假面もしくは伎樂・舞樂の假面と比較して毫も遜色なきものであり、之を舞臺上の演出用具として見れば、その意向の透徹に於いて更に遙かなる到達を示したものである。實際、假面がその製作された本來の目的を忘れないで、しかもそれ自身最も優秀な藝術品として成功してゐる點に於いて、古今東西を通じて能面の右に出るものはないと言つても過言ではない。それを實證するために、此の『能面』は編纂されたのである。

『能面』編纂の目的を達成するには、能面製作の歴史を仔細に研究して、その最上の時代の最上の作品を選択しなければならなかつた。能面製作の最上の時代といへば、室町・東山時代を下つてはならない。しかし、室町・東山時代の信用すべき作品がそんなにたくさん保存されてあるとは考へられない。江戸時代になつて能面の需用は激増し、能面製作の専門家は多くの製作をしたが、その大部分は前時代の作品の平凡な複製品に過ぎず、その中でもやや優秀なものは前時代の作品の如く装はれて諸家の收藏中にまぎれ込み、今日に於いてその判別には多少の困難を感じるほどになつて居る。さういつた状態の下で、比較的安全に信頼してかかれるものは、室町以來の傳統を持続する猿樂の四座——観世・金春・寶生・金剛の四流の宗家——に於いて昔から本面として保管されて來た能面と、それ等に次ぐ二三の古い傳統保持者の所蔵する能面である。

けれども、能の家では、能面は能の精神ともいふべき大事なものとして、殊に室町・東山時代までの古作面の如きはいづれも掛け換へのない貴重品として、時としては生命以上に大切に保存されて來ただけに、日常みだりに使用することのないのは言ふまでもなく、昔からの慣例として容易に人に見せることさへしなかつたほどであるから、それ等を自由に手に取つて調査したり、必要に應じて寫眞

に撮つたりするのは、なみなみならぬ骨折であつた。しかし、その點については、各所蔵者が編纂者に最大の厚意を興へられたことをまづ感謝しなければならぬ。

また、それ等を寫眞に撮るにしても、一つ一つの作品をその最も効果的な位相に置いて鑑賞し得べき角度を發見するには細心の注意を要することであり、それも或る作品と他の作品を比較對照する場合を豫想して、できるだけ相似の位相を選ぶといふことも必要であつた。その點については、大塚巧藝社の技師がよく編纂者の意圖を理解して助けてくれたことを徳としなければならず、また製版に關しては半七製版所の田中松太郎翁が絶大の熱情を以つてあらゆる技術的努力を惜まれなかつたことを特筆せねばならぬ。

さうやつて編纂者の手もとに集められた能面の寫眞は約二百五十であつた。それは編纂者が過去二十年間に手に取つて見ることを得た能面約三千の中の最も優秀なものであり、また、恐らく今日まで日本に保存されてあるすべての能面の中の最も優秀なものであるとも言へるであらう。その外にも、若干の能面は海外に流出して博物館または個人の收藏に歸して居るものもあるやうであるが、それ等の大部分は謂はゆる大名物であつて、明治維新後の能界の一時の崩壊の混亂の際流出したものと推定されるが、舊大名の中でも、殊に江戸幕府成立後に取り立てられた大名の家には、古作能面などの所蔵があつたと考へられない。明和八年三月二日の日附を持つ觀世左近大夫元章の調書『諸家面目録』の記載に據れば、將軍家所蔵の能面でさへもその主體を成すものは是閑以後の新面で、謂はゆる古作面と稱する收藏中には眞偽のいかがはしいものが少からずあつたやうである。將軍家でさへさうであつたから、況んや江戸開府以後大名に取り立てられた家に古作面などのさうさうあつたであらうとは、考へられないことである。何と言つても、室町・東山時代までの由緒正しい古作面の所蔵者は、前記猿樂四座の宗家及びそれに次ぐ二三の傳統者に限られてあつた。その内、觀世・寶生・金剛の三家は先祖傳來の古作面を殆どそのままに保存し、金春宗家は明治初年に手放したが、その行方は奈良帝室博物館寄託品(謡樂社所藏)となり、その他大體行方が知られてあり、また喜多流にも相當の收藏はあつたが之は大正十二年の大震災の際烏有に歸し、梅若流には在來の所藏品の外に明治維新以來先代實の收料を加へたものがある。さうして、これ等が比較的安全に信頼の置ける古作の能面であり、『能面』收輯の九十面はこれ等の中から更に嚴選された代表的最上品である。

次に來るものは整理の問題であつた。整理は同時に種別を意味する。從來の整理法は主として用途の上からのみなされて來たが、能面は單なる演出の用具であるのみでなく、われわれはそれを造形美術として認識するの自由をも持つ。また、さういつた意味に於いても能面は高い存在價値を要求して居る。故に、われわれは能面の整理にあつては、その用途のことも考慮に入れなければならなかつたと共に、またその製作の主題的動機についても十分の考察を費さなければならなかつた。

最後に、此の仕事の完成に對して初めから激勵を寄せられた元文部省宗教局長下村壽一君の厚意に敬意を表し、また、國寶調査會長侯爵細川護立氏及び前重要美術品審査委員長瀧精一博士の厚意を感謝し、併せて、此の出版について最善の努力を惜まれなかつた友人岩波茂雄君の厚意を感謝せねばならぬ。

なほ『能面』の標題は幸田露伴先生に命名していただき、その題簽は狩野亨吉先生に揮毫していただいたことは、編纂者にとつても、編纂された此の『能面』にとつても、最も名譽とするところである。

昭和十二年六月

野上豊一郎

目次

はしがき……………一

第一章 能面以前……………一

一 伎樂面……………一

二 舞樂面……………四

三 宗教面・民踊面……………八

第二章 「翁」面作者……………一五

第三章 能面作者……………二一

一 創作期の能面作者……………二一

二 過渡期の能面作者……………三七

三 模倣期の能面作者……………四一

第四章 能面の種類……………四七

一 「翁」の類……………五〇

二 「尉」の第一類……………五三

三 「尉」の第二類……………五七

四 「悪尉」……………五九

五 「惣見」……………六五

六 「飛出」……………六九

目次

七「黒髪」..... 七五
 八「不動」..... 七三
 九「神體」..... 七五
 一〇「天神」..... 七六
 一一「靈の男」の第一類..... 七九
 一二「靈の男」の第二類..... 八一
 一三「瘦男」の類..... 八四
 一四「細政」..... 八六
 一五「俊寛」..... 八七
 一六「景清」..... 八八
 一七「平太」..... 九〇
 一八「若い男」..... 九一
 一九「少年の男」..... 九五
 二〇「喝食」..... 九六
 二一「弱法師」..... 九八
 二二「童子」と「慈童」..... 九九
 二三「猩猩」..... 一〇一
 二四「若い女」の第一類..... 一〇三
 二五「若い女」の第二類..... 一〇七
 二六「若い女」の第三類..... 一一一

二七「中年の女」..... 一一二
 二八「老年の女」の第一類..... 一一四
 二九「老年の女」の第二類..... 一二六
 三〇「十寸髪」..... 一二八
 三一「靈の女」の第一類..... 一二〇
 三二「靈の女」の第二類..... 一二一
 三三「瘦女」..... 一二三
 三四「橋姫」..... 一二四
 三五「般若」..... 一二五
 三六「蛇」..... 一二八
 三七「山姥」..... 一三〇
 三八「翠」..... 一三二
 三九「獅子口」..... 一三四
 第五章 『能面』收輯面一覽..... 一三六

附録 伎楽面・舞楽面及び能面(側面・裏面)圖版

第一章 能面以前

一 伎樂面

能面以前にわれわれは伎樂面と舞樂面を持つてゐた。

伎樂面は、伎樂と共に、推古天皇の二十年（西暦六一二年）に、半島からの歸化人味摩之が將來したものと云はれてゐる。伎樂はクレノマヒと訓まれてゐた。吳は當時支那大陸の南方を呼んだ俗稱で、伎樂が隋樂の一部であつたことを意味する。隋樂は九部に分れ、そのうち、清樂（雅樂）を除く外の八部は皆異邦のものであつた。わが國に將來された伎樂はその八部の中の一部で、支那に於いても異邦的とされてゐたもので、恐らくその本源は、西域以西、多分、印度系統に屬する演戲であつただらう。此の推定の根據となるものは、伎樂に使用された樂器と假面である。



伎樂の樂器は、横笛・銅鈸子・腰鼓の三種で、これは隋の九部樂のうち、西涼樂・龜茲樂に於いても、他の樂器と共に用ひられてゐたものであつた。内、横笛は三韓樂にもあり、三韓樂の傳はつたのは、欽明天皇の十五年（五五四年）のことと、それ以前にも、允恭天皇の大葬（四五三年）に新羅王が樂人八十人を參列せしめたといひ、更にそれ以前にも、恐らく半島の音樂は日本に於いて聞かれてゐたであらうから、必ずしも味摩之渡來の時に初めて新奇の感を與へたものではなからうが、銅鈸子・腰鼓の二つの打樂器は三韓樂にはなかつたもので、印度あたりから支那に入つてゐたものであらう。

次に伎樂の假面は、今日われわれが實物について見ることを得るやうに、その輪廓が著しく印度ヨーロッパ人種の

骨格的特徴を持つてゐるのを以つて見ても、その製作の本源地は、西域以西、多分印度地方であつたらうと想定される。

伎樂は聖德太子に依つて取り上げられ、主として佛寺の法會の際に催され、また後には宮廷の饗宴の席でも演じられてゐたが、半世紀ほど後れて次第に傳來された唐の舞樂の一層醇雅な様式に次第に壓倒せられて衰微に赴き、平安朝の初葉（八世紀末）には僅かに形骸の一部だけが舞樂の上演曲目の中に編入されて残つてゐたのみで、實質的にはすでに消滅してゐた。

しかし、幸ひにも、伎樂面だけは、千二三百年の星霜を經過したものであるとして、殆ど期待され得る限りの完全さを以つて今日なほ保存されてゐる。即ち、正倉院御物としての百六十四箇、東京帝室博物館保管の御物三十一箇、及び東大寺所藏の國寶二十三箇がそれである。そのうち、東京帝室博物館保管の御物は味摩之將來の什寶として昔から長い間法隆寺に傳へられたもので、近年法隆寺から帝室に獻納して御物となつたのである。中にはわが國での複製品ではないかと思はれるものもあるが、大體に於いて隋からの將來品として認められてゐる。塗料などは全部剝落して木目が露出し、朽腐缺損の甚しいものが多い。保存の最も完全なものは正倉院御物の中に見出される。その中の或る物には、裏面に天平勝寶四年（七五二年）四月九日の日附が記入されてゐるから、此の一聯の伎樂面は東大寺大佛開眼の法會に使用されたものであらうと推定される。また製作者の名前の記入されたものも若干あつて、それに依り當時東大寺に附屬する面工があつたことも推定される。彼等は味摩之將來の假面を模倣したり、多少の改變を加へて新面を作製したりしてゐたものと思はれる。東大寺の什寶として保存されてゐる二十三面の組（國寶）は、中でも年代が一番新しいやうであるが、それとても奈良朝を下らぬ製作であることは言ふまでもない。何となれば、平安朝に入つてはもはや正式の伎樂は行はれなくなつてゐたのであるから。

伎樂面の特長の一つは、その形が大きくて頭部の殆ど全體を包むやうになつて居ることである。材料は桐・楠が多いが、中には乾漆の物も幾らかある。大きさは、大きいものになると堅五〇センチメートル程にも及び、小さいものでも堅三〇センチメートル程を下るものは少い。これは能面が堅二三種を標準とするのに對して非常な相違である。それ等の一一の名稱については例へば、「吳公」（「吳王」とか、「吳女」とか、「冶道」とか、「金剛」とか、「力士」とか、「婆羅門」とか、「崑崙」とか、「太孤父」とか、「太孤兒」とか、「孤兒」とか、「醉胡王」とか、「醉胡從」とか、或ひは「用論」とか、「隨群」とか、或ひは「迦樓羅」とか、「師子」とか、「師子子」とか、さういつた呼稱のあつたことが、二三の古記録に依つて知られ、また、そのうちの或る物は實物と對照して同一化することができなくはないと思はれるけれども、獨斷を避けてしばらくそのままにして置くことにする。假面の名稱だけでなく、伎樂に於いていかなる曲目が演じられてゐたかさへも判然しないのである。唯一の手がかりは、天福元年（一一三三年）に伯近眞の撰述した「教訓抄」の中に伎樂十曲の名稱の記載があるきりである。併し、それは伎樂がすでに舞樂化されて後の記述であるから、すべてを網羅したものであるかどうか、疑なきを得ない。

特長の第二は、その相貌の輪廓が、前にも述べた如く、蒙古人種のそれを思はせるものでなく、印度ヨーロッパ人種の骨格をモデルとしたものと認められることである。即ち、その假面を側面から測ると、横面角が完全に九〇度の角度を成して居ること、また、平面的に測ると、頭蓋の前後を結びつける線の長さとその左右を結びつける線の長さの比率が、印度ヨーロッパ人種の頭蓋の標準に達して居ること、等に依つてもそれは言はれ得る。

特長の第三は、工作が寫實的であつて、且つ、感情の激越の極度を表はしたものが多いことである。即ち、極度の忿怒とか、極度の歡喜とか、極度の哄笑とかを、著しく寫實的に表現したものが目だつことである。中には、二三の平靜な表情も見られなくはないが、伎樂面の特色とすべきものは激情の表現の上に認めねばならぬ。それは一つの演

戯が短時間で行はれてゐたであらうと推定される有力な證據となるもので、演戯が若し長時間の繼續を必要としたものであるならば、さういつた一つきりの極端な表情の假面では感情の推移を表現し得なかつた筈である。事實、不完全ながら今日現存してゐる資料に依つて推定しても、伎樂の演戯の主題としては、婆羅門のむつき洗ひとか、崑崙の懸想とか、力士の魔羅振とか、太孤の織子委とか、醉胡のはらめきとか、迦樓羅の螻蛄はみとか、或ひは獅子の舞とか、いづれも短い畫面的演戯であつたらしく、しかもその演出は諧謔的で諷刺的であつたことが特長で、もとよりそれ等の演戯の提示された佛寺には佛像禮讃の莊嚴な空氣が漂つてゐたに相違ないとは思はれるが、その佛寺の庭上で餘興的に演じられた伎樂その物を、寺院の内部で演奏される伶樂や迦陀の合唱と同一視することはどうかと思ふ。伎樂その物が一種の喜劇的演戯であつたことを考へれば、伎樂面の工作に誇張的な怪奇的特長のあることも容易に首肯されるであらう。

(伎樂及び伎樂面については、なほ私の『能・研究と發見』の中の『伎舞面・舞樂面及び能面』の敘述を参照していただきたい。また、それ以上の考察については、他日を期して識者の批判を乞ふつもりである。)

二 舞樂面

舞樂の傳來は、伎樂の傳來から約半世紀後れて、大化の改新(六四六年)の頃から平安朝の初期(九世紀の初葉)へかけて幾回にも分れて傳來し、嵯峨天皇・仁明天皇の時代には大體の整理も出來、その影響としてわが國在來の固有樂までも唐樂化されるところが多かつた。一言にしていへば、舞樂は唐樂であるが、細別すれば、唐の十部樂の中には純粹の唐樂の外に異邦的の樂舞が多分に包容されてあつた。それ等がわが國では、天竺・林邑樂(印度・安南の樂舞)・高麗樂(朝鮮の樂舞)・度羅樂(濟州島の樂舞)・渤海樂(沿海州の樂舞)等の名で呼ばれてゐた。しかし、度

羅樂は早く廢れ、渤海樂は高麗樂に編入されて、結局、唐樂と天竺・林邑樂(左方)及び高麗樂(右方)の二組に整理され、その外わが國で新作された曲は唐樂に倣つて左方の中に編入され、左方の舞一曲・右方の舞一曲を組み合せて番舞ばんまと稱し、これをプログラムの單位として上演することになつた。

此の整理は仁明天皇の時代(八三三年—五〇年)よりも後れて完成されたものかと思はれるが、左方・右方を特長づける主要なものは、その樂器であつた。左方の樂器は、横笛・篳篥・笙・琵琶・箏・太鼓・鉦鼓・鞆鼓で、右方の樂器は、拍笛・篳篥・太鼓・鉦鼓・三ノ鼓であつた。即ち、左方は管樂器三種・絃樂器二種・打樂器三種があつたが、右方は管樂器二種・打樂器三種のみで、絃樂器を缺いた。管樂器は旋律をつかさどり、打樂器は拍子を刻み、絃樂器は兩者を調和する役目を持つ。その點から見て、左方の樂舞の方が音樂に主點を置いて複雑な組織を持つてゐたことが理解されると同時に、右方の樂舞ではむしろ舞踏の方に重きを置かれてゐたことが理解される。そのことは、また左方の舞は原則的に集團的で均勢的なものであることに依つても立證される。左方の中でも、天平八年(七三六年)に林邑の僧佛徹・天竺の僧菩提仙那(婆羅門僧正)に依つて傳へられた謂はゆる林邑八樂の如きは例外としなければならぬが、純粹の唐樂と日本で作られた樂舞は、いづれも音樂を主體とする集團的舞踏であつた。

舞樂には、假面を使用するものと使用しないものがある。概括的にいへば、唐樂と日本樂(左方)には假面がなく、假面を使用するのは天竺・林邑樂(左方)と高麗樂(右方)の内に限られてゐた。

舞樂は近世まで上演されてゐたために、否、今日でも尙ほ廢絶してゐないために、その假面の保存されてゐる數も比較的多いが、古作面の保存は、東大寺・法隆寺・四天王寺・觀世音寺・春日神社・手向山神社・氷室神社・嚴島神社・熱田神宮・眞清田神社・鶴岡八幡宮等が主要な場所である。

舞樂面の特長は、第一に、伎樂面に較べて大ききすつと縮小したものが多く、形狀も伎樂面の如く頭部全體を包

むのではなく、むしろ能面に似て顔面を蔽ふに止まつてゐることである。尤も、大きさは、大きいものになると（例へば「陵王」「納曾利」「抜頭」「笑面」「腫面」などは）、堅三〇種から四〇種以上のものもあるが、その他の大部分は能面の堅二三種を標準として大差なく、特に小さいのになると（例へば「新鳥蘇」「崑崙八仙」「退宿徳」の如きは）、堅二〇種程度のものさへもある。此の大きさの縮小は、舞樂面はその中に頭部をすべて嵌め込むのでなく、それで顔面を蔽ふやうにできてゐるために、人間の顔面の大きさを標準にして作られたといふことが一つの理由であらうと思はれる。形状は、顔面だけを蔽ふやうになつたことに於いて後の能面に接近して來たけれども、その深さを實測して見ると、概して能面よりも深く、或る種のもの（「陵王」「笑面」「腫面」等）は耳の後部までも蔽ふやうに出來て居る。これは能面が殆ど板に近い感じを持つほど深さが少いのに対して、能面と伎樂面の中間にあるとも言へる。

特長の第二は、舞樂面の相貌には蒙古人種を原型としたかと思はれるものが多いことである。假面の製作がすべて斷頂部・後頭部を持たないので、頭蓋の前後の長さ左右の長さの比率を實測することはできないけれども、横面角だけについて測定して見ても、伎樂面の如く印度ヨーロッパ人種の條件に適合したものは少く、殆どすべて蒙古人種の角度であり、殊にその代表的とも見るべき「胡飲酒」「貴徳」「退宿徳」「皇仁庭」「地久」「散手」「探桑老」の如きに至つては、目と眉の間隔の大きさといひ、目の外眦の上乗（地久）「探桑老」は反對に下乗の著しさいひ、アジア以外に於いて容易に見られないものである。

特長の第三は、伎樂面の寫實的な行き方に對する舞樂面の圖案化である。伎樂面が寫實的な行き方をしたのは、感情の激越を強調して表現する必要からであつた。舞樂面に於いてもさういつた行き方をしたものはある（「抜頭」「散手」等）けれども、概して感情は露出的でなく、むしろ内に深く匿されてあるものも多く、それだけ外面的整頓といふことに重きが置かれ、その傾向が進んで面貌の圖案化にまでなつたものと思はれる。圖案化の極度に達したものに、

特長の第四として、舞樂面に見落してならないものは、その中の或る物には極端な喜劇的表現が取り上げられてあつたことである。これは均勢を破り調和を亂すことから出發して、圖案化の精神と逆行するものであるが、さういふものも舞樂面の中の一つの特殊な種類として存在してゐる。「胡徳樂」の「胡徳」がそれであり、「二ノ舞」の「腫面」がそれである。「胡徳」は一名を「遍鼻胡徳」とも呼ばれ、長大な鼻が眉間から顎の先まで垂れ下り、その面を掛けた四人の舞人が勸杯と瓶子取に酒を強ひられて、その鼻をうごめかしながら飲むのであるが、その鼻は四つの面のうち一つを除く外は、別に紐で結びつけられてあり、しかもその動く鼻が三つともそれぞれ形を異にして居り、唇も歪めたり、尖らしたりして一樣でない。「腫面」はグロテスクその物ともいふべき泣き腫らした醜怪な女の面で、堅三六種もある褐色の肉塊をいびつに曲げ、一方は高く一方は低い目を鉤なりに伏せ、だらりと開いた唇の間から部厚な舌をべろんと出してゐる。此の面は「笑面」と一對になつて、二人で「按摩」の「パロディ」を演ずるのが「二ノ舞」の主題である。舞樂面の押しなべて均勢の正しい行き方の中に、かうした變態的の物の交つて居るのを見ても、その發生の様でなかつたことが推定される。日本では舞樂の名の下に統一されてあるものが、もとは多くの地方の、さうして恐らくは多くの時代の演戲であつて、それ等が幾度にも輸入されて複雑な蓄積となつたものであり、随つてその假面も雑多な起源を持つものに相違ないことが考へさせられる。

（舞樂及び舞樂面については、なほ私の『能・研究と發見』の『伎樂面・舞樂面及び能面』の敘述を参照していただきたい。また、

それ以上の考察については他日を期して識者の批判を乞ふつもりである。

三 宗教面・民踊面

伎楽面・舞樂面の傳來から能面の發生までには、少くとも六世紀乃至七世紀の経過があつた。その間に假面の歴史はどういふ状態にあつたか。残念なことに、われわれはその間の事情を系統的に敘述のできるほど十分な資料を持たない。けれども多少の記録に依つて或る程度までの状態を想像することはできる。

伎楽面・舞樂面の傳來以前に、われわれの民族の間に假面が果してあつたか否かは明かでないが、世界のいかなる原始民族の間にも假面を持たないものは殆どないのを以つて見れば、われわれの祖先も古代に於いてはその時の文化相應の假面を持つてゐたであらうと推定することはできる。しかし、われわれの祖先の文化が、佛教傳來と共に半島及び大陸の文化に壓倒された如く、假にわれわれの祖先が固有の假面を持つてゐたとしても、佛教につづいて傳來した伎楽面に依つて壓倒され、更にそれにつづいて傳來した舞樂面に依つて一層強く壓倒されたであらうことは容易に想像される。さうして、それ以前のことは實はわからないのであるから、日本に於ける假面史は伎楽面・舞樂面から始まると言つてよいわけである。

伎楽面にしても、舞樂面にしても、大陸から渡された實物は數に限りがあつたので、必要に應じて複製品が造られた。現存伎楽面の中でも、法隆寺に傳へられた三十一箇の御物だけが、前にも述べた如く、味摩之將來の實物だと言はれてゐたからで、(それとても全部が果してさうであるかは問題であるが)、他の百八十七面(正倉院御物と東大寺什寶)は明かに日本での複製品である。その複製品の裏面に記された作者の名と思はれる文字を讀んで見ると、大田倭麿・荒坂富貴・將李魚成・捨目師・基永師・延均師・大日師・財福師などである。それ等の者は皆東大寺所屬の

面工(必ずしも職業的面工ではないにしても)であつたらしい。その伎楽面の作製された大佛開眼の法會(七五二年)と伎楽面の傳來の間には約一世紀半の歳月が横たはつて居り、さうして大佛開眼の頃は恐らく伎楽全盛の時代であつたから、伎楽面の製作者は東大寺のみならず他の大寺院の管下にも相當にあつたものと思はれる。またその技術もその頃はすでに十分に進歩してゐたと推定してよい根據がある。何となれば、現存百八十七箇の複製品を大陸傳來の原物と言はれてゐる三十一箇の御物と比較して見ても、決して見劣りがしないばかりでなく、中には却つて優越してゐるかと思はれるものさへもあるから。それ故に、天平時代にはすでに日本人の手に依つて伎楽面製作の技法は遺憾なく習得されてゐたと認めることができる。

同じやうなことは舞樂面についても言ひ得る。舞樂面も初めは大陸・半島から傳來したものを原型として複製してゐたに相違ないが、すでに伎楽面の作製に依つて鍛錬された技法を舞樂面の作製に適用することではあり、元來小手先の利いた日本人のことであるから、原型に比して遜色のない複製品を作つてゐたのではあるまいかと想像される。しかし、今日、原型と認められる舞樂面は保存されてないので、斷定的なことは言へない。現存舞樂面の大部分は院政時代(一一二九年—六五年)・平家時代(一一六五年—九一年)・鎌倉時代(一一九二年—一三三三年)の製作であつて、明瞭に王朝時代の製作と認め得るものは東大寺所藏の長久三年(一〇三〇年)の日附を持つ「地久」ぐらゐなものである。さうして國寶指定の舞樂面の最も若いものには觀世音寺所藏の「陵王」「納曾利」の如き應永十年(一四〇三年)の製作さへも交つてゐる。應永十年といへば、すでに能の完成された後で、能面の優秀なものは數多く作られてゐた後である。

舞樂は早く伎楽の地位を奪つて、その張行は宮廷を始めとして大寺院・大神社に及び、隆盛の期間も長かつただけに、その假面も優秀なものが數多くあつたと思はれるが、伎楽面に匹敵し得べき初期・全盛期のものが廢滅して、そ

の中期以後の製作と認められるもののみが保存されてゐるのは遺憾である。しかし、舞樂そのもの（音楽・舞踊）は逸早く日本化されたけれども、舞樂面の工作には日本化の形跡は少く、殆ど原型のままの製作が踏襲されて來たと思はれるのは、假面發達史の資料として興味ある事項である。これは傳統尊重の精神が舞樂關係者を支配してゐたからで、一方では音楽・舞踊の方面に於いてその精神がいかほど旺盛であつても、音楽・舞踊そのものは本質的に流動的なものであるから、時代の影響に依つて知らず識らずの間に斷えず改變されてゐたにもかかはらず、一方ではそれが造形品をば改變させることは困難であつたので、傳統尊重の精神は假面の上に強く働きかけてゐたものと思はれる。しかし、假面製作者の側に立つて考へて見ると、いつまでも模造品ばかりを作製してゐるのは物足りないことであつたに相違ない。さればといつて、舞樂面に對して思ひきつた改變を加へることは傳統精神が許さなかつた。また舞樂面その物の技法的約束が許さなかつた。そこで、彼等は彼等の藝術的衝動の捌け口を他に求めなければならなかつた。それを歴史的に見ると、諸種の宗教的演戲や民間演戲が假面を要求してゐたといふことになる。

宗教的演戲といへば、昔の伎樂も初めは一種の宗教的演戲ではあつたが、しかし、伎樂は宗教的屬性はそれほど濃厚でなく、むしろ娛樂的演戲としての特質を持つたもので、さういふものとして次第に儀禮化され、寺院から宮廷に移り、廢滅前は宮廷の雅樂部に支配されてゐた。しかし、ここに言ふところの王朝時代末期以後の宗教的演戲なるものは、反對に宗教的色彩の強いものであつて、その代り、演戲としては甚だ單純なものであり、寺院で成長して寺院を出なかつたものである。例へば假面行道の如きがそれである。

行道は旋道行道といつて佛を敬禮する儀式として、僧侶が本尊の周圍を右周りに三匝すること、法會には必ず行はれてゐた。假面行道はそれから出たもので、十二天とか、四天王とか、八部衆とか、さういつた佛教傳説中の諸神がそれぞれの扮装をして、それぞれの假面を掛け、行列を作つて練り歩いたものらしく、法隆寺・教王護國寺・帝室

博物館等に保存されてゐるそれ等の假面には應徳三年（一〇八六年）とか保延四年（一一三八年）とかの日附のあるものがある。

ここで考へて見なければならぬことは、さういつた假面行道は僧侶のためではなく、一般の善男善女に佛天の莊嚴を實感させようといふ啓蒙的意圖に出たものでなければならぬといふことである。だから、假に假面行道といふ言葉は用ひても、僧侶が信仰敬禮の旋回をする行道とは本質的にちがつた動機から出發して、その形式には一種のパゼメントともいふべき見せ物的要素が多分に含まれてあつた。さうして佛に働きかけるのではなく、民衆に働きかけるのであるから、寺院の内部を行道するのではなく、庭上とか街上とかを練り歩いたものであらうと想像される。行道面の中に「輿昇」と呼ばれる假面が幾つもあつて、その中には目を二對持つた奇怪な相貌などもある。輿には何者が乗せられたか明瞭でないが、假に天部とか八部衆とかを乗せたとすれば、さういつた大がかりな行列が寺院の内陣を行道したと考へるのは不自然であり、その點からも、屋外のパゼメントとして想像するより外に考へ方はない。

その種の假面を仔細に點檢すると、その工作には伎樂面・舞樂面の手法が基礎となつてありながら、全體の印象は著しく佛像製作の技法に類似したものである。主題の性質上當然のことではあるけれども、假面製作の技法としてはすでに伎樂面・舞樂面の技法を習得した後のものとして、別に傑出した何等の特色を示し得ず、甚だ飽き足りないものである。

寺院の行事に關する假面としては、また追儼面があつた。追儼は鬼やらひの式で、支那の風習の移入と言はれる。昔は十二月晦日の夜、鬼に扮装した者を追放する演戲として寺院から起つて民間に流布した。その場合、鬼は疫癘の人格化で、追儼面は即ち「鬼」の面である。追儼面の古いものとしては法隆寺什寶の三箇（青鬼・赤鬼・黒鬼）、教王護國寺什寶の三箇（赤鬼・青鬼・赤鬼）等が見られるが、觀世流宗家に春日作として昔から能面と共に保存してある

「赤鬼」「黒鬼」も此の種の物ではなかつたかと思はれる。また帝室博物館保管の御物假面中にも「鬼」があり、永仁四年（二二九六年）の識語が裏面に刻まれてある。上記、法隆寺什寶の鬼面には伎楽面の技法が目だち、教王護國寺の什寶と御物の鬼面には舞樂面の技法が目だち、春日作の鬼面には後の能面への方向を暗示したやうな技法が目だつて居る。

また、佛寺の行事と竝んで、神社の行事にも、假面の用ひられたものがあつただらうことは想像される。例へば、雜藝の中でも田樂・猿樂は早くから佛寺と結合した如く、また神社とも結合して、平安朝時代の盛時には祭禮の時に演戲してゐたことは古い記録に依つて明かであるが、假面がいつ頃からそれに用ひられてゐたかはよくわからない。村上天皇の康保二年（九六五年）には清涼殿の前に猿樂を召して御覧になつたといふことや、一條天皇の長保元年（九九九年）には山崎の津の田樂が松尾神社の祭禮で演戲したといふことが『日本紀略』に出て居り、また、同じ長保元年には祇園天神會で无骨と呼ばれた雜藝者（猿樂法師）が演戲したといふことが『本朝世紀』に出て居る。その頃の田樂法師は一種の曲藝師であり、猿樂法師は一種の滑稽演戲者であつたことは、その頃書かれた藤原明衡の『新猿樂記』に依つても推定されるが、その中に記された猿樂の曲目——目・舞之翁・體・巫遊之氣裝貌・京童之虛左禮・東人之初・京上など——から判断して、老翁とか、巫女とか、童子とか、田舎者とかの假面が用ひられてゐたのではないかと考へられる。しかし、それ等は、また反對に假面を用ひないで、直面でさういふ性格のをかしまを出す所に滑稽の要點があつたのかも考へられなくはない。けれども、『源氏物語』（若菜・下）の、住吉の神樂の庭で源氏が一夜を遊び明かした時の敘述に、「はのぼのと明けゆくに霜はいよいよ深くて本末もたどしきまで酔ひすぎにたる神樂おもてどものおのが顔をば知らでをもしろきことに心はしみて庭燎もかげしめりたるに」云云とある、その神樂おもてを神樂の餘興の假面と解してよいかどうかについては考究の餘地はあるとしても、おのが顔をば知らでといふ句か

ら判断して假面を掛けたものと取ることは必ずしも不合理ではないと思ふ。

それが不合理でないとすれば、『源氏物語』の書かれた時代（恐らく一條天皇の長保・寛弘の頃）には神社の神樂の庭で才男か何かが假面を掛けて演戲するといふことはすでに有り得べきことであつたとも考へられる。神樂には、内侍所の御神樂に於いてさへ滑稽な餘興が取り入れられてあつたことは、それより三四十年溯つて村上天皇の散樂の對冊に、秦氏安が辨答した文章の末に、「神樂之雪夜、雖怪短男之輕身、踏歌之春天、偷恨高冠之吞舌」といふ句を添へてあることに依つても知ることが出来る。また下つて『宇治拾遺物語』（五）に、堀河院の頃内侍所の御神樂の餘興に職事家綱の弟行綱が卑猥な滑稽事を演じて竝み居る人人を喜ばしたといふ記載の如きも這般の消息を物語つてゐる。一條天皇の時代にすでに恆例・臨時のおごそかなるべき作法の制定された内侍所の御神樂に於いてさへさうであつたとすれば、況んや他の神社——加茂・住吉・石清水・春日等——の神樂の餘興がいかに愉快な滑稽な演戲であつたかは容易に想像されねばならぬ。さうしてそれ等の演戲の本質的なものは物真似であり、物真似の扮装の要具として、老翁・女・童子等の假面が早くから作られてあつたことは不安なしに考へられる。

これは後で述べることであるが、今日能の中に編入されて保存されてある『翁』の演戲なども、すでに平安朝には早くその成立を見たもので、崇徳天皇の大治年間（一一二六年——三二年）には「翁」「三番叟」等の假面の原型はすでに作製されてあつた。小中村清矩の『歌舞音楽略史』に挿入してある薬師堂縁起繪の猿樂古圖なるものを見ると、年代は不明であるが（一説には越前守長章の筆といふ）、神樂の庭に簾を敷いて、その上で、立烏帽子・狩衣・指貫の翁姿の男が、老翁の面を掛けて扇を開いて演戲してゐるところが描いてある。王朝時代に神樂と一所に演じられてゐた猿樂（散更・散樂）はかうもあつたらうかと思はれるものである。

神樂はもとより神に對する鎮魂の精神から起つたものではあるが、それと共に演じられてゐた猿樂には宗教的の意

味はなく、随つてさういつた初期の猿樂で用ひられてゐた假面に宗教的の結びつきを求めようとするのは無理なことである。猿樂はもともと民間俚俗の舞踊で、謂はゆる斷腸解頤の鳴瀆の演戯で人氣を博し、遂に神樂の庭にまで取り上げられたのである。

われわれはさういつた種類の民間舞踊面が平安朝時代にすでに作製されてあつたことを想像し得る。能の面打の家で「翁」面の作者として、春日・日光・彌勒の名を傳へてあり、そのうち春日は特に古く、時代の推定にも異説が多いが、日光・彌勒は朱雀天皇・村上天皇の時代（十世紀の中葉）の人だとなつて居るのを、根據なき附會説として斥けようとする者もあるけれども、さればといつて一概にその傳説を否定すべき謂はれない。何となれば、村上天皇親ら物された散樂の對冊に依つて當時猿樂（散樂）の存在してゐたことは明白であり、それに假面が用ひられてあつたといふ想像が許されるならば、その傳説は相當に信頼することができるとは明かであるから。ただ當時の假面は製作の技術に於いて甚だ幼稚なものではなかつたらうかといふ想像が行はれるかも知れないが、その點に關しても、私は必ずしもそれほど未熟なものだつたとは思はない。何となれば、その舞踊は民間に發達したものであつても、すでに宮廷で演じられたり、大きな神社・寺院で演じられたりしてゐたので、それ等に用ひられる假面も十分に技量のある佛師とか面工とかの手に依つて製作されたに相違ないと思はれるから。さうして、彼等の間にはすでに伎樂面・舞樂面製作の技法は、恐らく常識として傳統されてゐたに相違ないから。

さういつた民間舞踊面は初期能面とも考へられるもので、その特色は民族的特長の表現が著しく出て居ることである。その點、行道面・追儼面などの宗教面よりも遙かに創意に富んだものであり、伎樂面・舞樂面の外國的影響から初めて自由になつたといふ意味に於いて特筆すべき進境を示したものであらねばならぬ。

第二章 「翁」面作者

能と一所に「翁」は演じられ、能面と共に「翁」面の種類は保存されてあるけれども、元來「翁」は能とは本質を異にした演戯であるから、「翁」面は能面から引き離して別別に考へられねばならぬ。

「翁」の演戯はいつ頃からあつたかについては、世阿彌が『花傳書』（第四・神祇）の中で秦氏安が「式三番」の形を作り出したことを記してある。これは前に舉げた『日本紀略』記載の村上天皇の康保二年（九六五年）より後のことである。その年秦氏安は妹婿の紀權守を伴つて宮廷に伺候し、清涼殿の前庭で古來傳はる所の猿樂六十六番を演じたが、六十六番もあつては一日に演じきれないといふので、猿樂を整理した。さうして最も重要なもの三番を選択して、一聯の式樂的のものに作り上げたのが「式三番」であつた。秦氏安は近衛府の散樂得業生で、正六位上行兼藤原吉上の地位にあつて、村上天皇の散樂に關する御下問に答申したことのあるのは前に述べた。能の金春流の家は氏安の子孫である。氏安の改修した「式三番」といふのは後代の呼稱で、世阿彌に従へば、初めは「父助・稻積の翁・代繼の翁」と呼ばれてゐた。稻積の翁は今日の「翁」のシテに當り、代繼の翁は今日の三番叟に當る。初めに父助（父尉）の舞があつて、それから主體の翁の舞があつて、その次に三番目に舞ふ翁であるから三番猿樂とも後に三番叟とも呼ばれた。能の役者と狂言の役者と分擔が分れるやうになつてからは、三番叟は狂言の役者の擔當となつた。父尉は後代になつて若い直面男の千歳に代られ、老翁の姿の父尉は「翁」の特殊演出の一つなる「父尉延命冠者」の時だけ今でも登場する。

初めの形の「式三番」は神社でも寺院でも演じられてゐたが、それは能以前の猿樂の演戯の中でも最も重要視され

た代表的なもので、世阿彌がそれを猿樂の舞の根本だと言った（『申樂談義』）のは、氏安以来の古い傳統を持つてゐたからで、それだけまた諸種の附會説も行はれ、佛家では、父尉は佛・翁は文珠・三番猿樂（三番叟）は彌勒に形どつたものだといふやうな解釋を下してゐた。そのことは叡山の忠尋僧正の大治元年（一一二六年）に書いた『法華五部九卷書』に記載されてゐる。それに依つて『式三番』は平安朝もその頃はすでに舞はれてゐたと考へられる。随つて「翁」の種類は「父尉」「翁」「三番叟」——もすでに平安朝時代には作製されてあつたことが知られる。

昔から「翁」の面の作者としては、春日・日光・彌勒などの名が傳へられ、そのうち、春日は最も古く、日光・彌勒でさへも平安朝時代の人であつたと言はれてゐる。その言ひ傳へをあまりに古代へ持つて行き過ぎるとして否定したがる人たちの理由とする所は、平安朝時代には『式三番』はまだ行はれてゐなかつたらうから、といふ假定である。しかし、その假定は前記大治元年の『法華五部九卷書』の記載に依つて打ち破られる。否、『日本紀略』記載の康保二年猿樂天覽の直後、『式三番』が秦氏安に依つて完成されたといふ『花傳書』の記載をもわれわれは信用してよいと思ふ。だから、日光・彌勒の年代をその頃を持つて行くことになつて居る從來の言ひ傳へを理由なしに否定してかからうとするのはよくない。

(1) 春日については、從來二た通りの言ひ傳へが行はれてゐた。一つは、推古天皇の時（七世紀初葉）百濟から渡來して大和春日の里に居住してゐた佛師鞍部の止利（鳥佛師）のこととする説で、これにはかに承認することはできない。今一つの説は、元正天皇の時（八世紀初葉）河内春日部に居住してゐた佛師稽文會・稽主動兄弟のこととする。前の説は喜多古能の『假面譜』（寛政九年刊）や金剛流宗家（故金剛右京）舊藏の『假面譜』や出目系統（殊に越前出目）の傳書の説で、後の説は觀世左近元章の『諸家面目録』（明和八年著）の説である。どちらも春日といふのは地名で、

春日の面工の意味に解してある。年代は前説よりも後説の方が確實性が多いやうに思はれるが、謂はゆる春日なる者を果して稽文會・稽主動兄弟のことにきめてよいかどうかはわからない。稽文會・稽主動は長谷寺の十一面觀音の製作者と言はれてゐるが、想像が許されるならば、その系統に屬する河内春日部の工人の作品をば、もつと後代のものまでも單に春日と呼ぶやうな習慣があつたのではないかと考へられる。

いづれにしても、謂はゆる春日なる「翁」面製作者が日光・彌勒よりもずっと古い時代の人であつたことだけは考へられる。一つはその作品の技法から見ても（その事は後で述べる）、また一つは年代推定に關する昔からの言ひ傳へを參考にして。といふのは、古來面打の家に傳はつた言説（『假面譜』もそれに據つたものである）に據れば、能面製作者の最も古い傑出者十人を選択してそれを十作と稱し、日光・彌勒の二人はその筆頭に置かれてあつたが、春日だけは別格的に十作以上に神聖視して神作と稱し、聖德太子・淡海公・弘法大師の組に編入されてあつた。（聖德太子御作「翁」「三番叟」及び弘法大師作「翁」は金春流宗家に傳來してゐたと言はれるが、今日所在を明かにしない。また、淡海公作と稱する「翁」は寶生流宗家に傳來してゐたが大正十二年の關東大震火災に燒失して見ることができなくなつた。だからそれ等については今問題としない。）

春日は今日問題として取り上げ得る「翁」面製作者の最古のものであるが、世に春日作と言はれた「翁」面の數は甚だ稀であつて、信用すべき記録に據ると次の三面である。

- 「翁」（肉色）（金剛流宗家本面）——『能面』圖版第一
- 「翁」（白色？）（寶生流宗家本面）（俗稱「きつかけの翁」）
- 「三番叟」（黒色）（金剛流宗家本面）——圖版第四

右の内、寶生流の「翁」は大正十二年の大震火災に燒失して、現存品は金剛流の「翁」「三番叟」の二面だけである。

また「翁」とは別種であるが、同じく春日作として昔から観世流宗家に保存された「赤鬼」「黒鬼」の二面が現存する。これは前にも述べた如く追儼面の種類に属するものではないかと思はれる。

(2)(3) 日光・彌勒については、前者は三井寺の住僧、後者は佛師で、どちらも平安朝時代に製作したと言はれてゐる。例へば『假面譜』の著者は、日光・彌勒の製作年代を凡八百七十年前としてゐる。それを『假面譜』出版の寛政九年から逆算すると、醍醐天皇の延長五年(九二七年)といふことになる。即ち秦氏安が村上天皇の宮廷で猿樂を舞つた時より三十八年前で、前出『日本紀略』の記載を信すれば、その頃「翁」面の存在してゐたことは必ずしも在り得べからざることではないけれども、『假面譜』著者の算定の根拠は不明である。

とにかく日光・彌勒の年代については、春日の年代と同様、決定的資料がないのであるから、假に古來の言ひ傳へをおほまかに取り上げて、およそ秦氏安が『式三番』の演出様式を完成した前後として置いてもよいかと思ふ。何となれば、確信を以つてそれを肯定することもできないのであるが、さればといつて、また確信を以つてそれを否定することもできないのであるから。ただ何となしにそれでは少し古く持つて行き過ぎるといふ感じはしなくもないが、すでに伎樂面を作り、舞樂面を作り、また多くの佛像を作ること慣れてゐた佛師たちが、「翁」面を作ることにあれくらゐの技術を示したからといつて、それが特に不自然だといふこともなさうである。

日光作と稱する「翁」面は割合に数多くあるが、それは日光が「翁」面の作者として代表者の如く認められてあつたことを物語るもので、後世少し出来のよい複製品は皆日光の名を冠する悪い習慣があり、その結果として日光作が天下に横溢するやうな奇觀を呈したのである。しかし眞實の日光作がそれほど数多く存在してゐようとは考へられない。丁度、同時代の彌勒作が甚だ数少いのと同じやうに。

観世元章の能面調書『諸家面目録』(明和八年)に據れば、日光作として認められてゐた「翁」の種類は次の六面に過

ぎないとされてゐる。

「翁」(白色) (金剛流宗家本面) —— 圖版第二

「翁」(白色) (寶生流宗家本面)

「翁」(白色?) (徳川將軍家舊藏)

「三番叟」(黒色) (観世流宗家本面) —— 圖版第五

「三番叟」(黒色) (金剛流宗家本面)

「父尉」 (寶生流宗家本面)

右の内、將軍家の「翁」は江戸城火災の時に焼失したといはれ、寶生の「父尉」は大正十二年の大震災火災の時に焼失した。

次に彌勒の作品は昔から観世特有のものとしてされてゐたが左の三面が現存してゐる。

「翁」(肉色) (観世流宗家本面) —— 圖版第三

「翁」(白色) (観世流宗家本面)

「父尉」 (観世流宗家本面) —— 圖版第六

世阿彌の談話筆記『申樂談義』の第二二項「面のこと」に、「翁は日光打・彌勒打也。此座の翁はみろく打也。伊賀をばたにて座を建てそめられし時、伊賀にて尋ねいだし、たてまつりし面也」とある。此座とあるのは結崎(観世)の座で、結崎の座の先祖は、もと伊賀の國服部の杉の木といふ人の子息が太田の中といふ人の養子となり、京都で妾腹の子を儲け、その子が山田小美濃大夫の養子となつて三人の子供が生れ、長男が寶生大夫、二男が生一、三男が観世(観阿彌)であつたから、伊賀で彌勒の「翁」を手に入れたといふのは、観世即ち観阿彌(結崎三郎清次)から三代前の

時のことであらう。観世流宗家では昔から彌勒作「翁」を白色と肉色と二面所藏してあるが、世阿彌が「此座の翁はみろく打也」と言つたのは、そのどちらを意味したものであるか、或ひは兩方を意味したものであるか、それはわかりかねるが、白色の素樸、肉色の圓熟、いづれも特色があつて古雅掬すべきものである。

以上、「翁」の種類の面は、春日・日光・彌勒とも幸ひに古來傳承の信用すべき實物が現存して居り、それ等を親しく手に取つて比較研究して見た結果、三人はそれぞれ特色のある典型——春日型・日光型・彌勒型——を作り出してあることを發見する。それ等についての工作的特色は後章の敘述にゆづる。

第三章 能面作者

一 創作期の能面作者

能面製作の歴史は、大別して、創作期・過渡期・模倣期の三期に分つことができる。

創作期は、鎌倉時代から室町・東山時代までを包含し、その間に作られた能面は創意に富み、おしなべて優秀のものであるが、今日保存されてある作品の数はあまり多くはない。それから江戸時代に入つて能面製作は模倣をのみ事とするやうになつたが、その風習へ移るまでの過渡期として、戦國時代から桃山時代・江戸時代初期へかけて、まだ多少の創意は見られながらも、もはや前期の如き盛んな製作はなくなつたといふ状態がしばらく繼續し、それが次第に萎靡して、江戸時代の中期以後になると、面工の素質は低下するばかりで、ひたすら模倣蹈襲を事とするのみで、枝葉末節の技巧に細緻を凝らすこと以外働きがなくなつた。

その傾向は、大體に於いて、能その物の傾向と平行するものであつた。能が若若しさと花やかさを誇つたのは何といつても完成期の室町時代で、それから東山時代まではなほ恐らくは絢爛の美と潑刺の氣を示し得たであらうと思はれるが、戦國時代の混亂を経て、江戸時代に入つてからは、形式の整備を保つことに専ら努力が向けられ、當初の自由濶達な精神は次第に凝固するやうになつたのとよく似て居る。それは江戸時代文化の基底となつてゐた保守主義思想の一つの現はれと見ることもできるもので、その爲に能も能面も保存されるには都合がよかつたが、作り出されるといふことについては望めなくなつた。

話をもとに戻して、能面創作期について述べると、江戸時代に入つて能面の整理が問題になつてから、十作・六作

といふことが言はれるやうになつた。十作とは、すでに述べた如く、能面創作期の最初の最大の十作家のことで、六作とはそれに次ぐ六作家のことである。此の分類は初め面打の家で行はれてゐたのが、能の家でも採用されるやうになつたもので、その人名は傳承によつて多少の出入はあるけれども、大體に於いて一致して、妥當を得たものであつた。但し、「翁」面製作時代の日光・彌勒を能面十作の中に加へることは賛成がでかぬ。「翁」面と普通の能面とは、創作の年代からいつても、作品の性質からいつても、混同することのできないものである。だから、われわれは十作・六作の分類法を先づ止揚して、根本的に整理してかかる必要がある。

能面に關する記録の信頼すべき最も古いものは世阿彌の『申樂談義』である。『申樂談義』は世阿彌六十歳以後の口述といふことになつて居るが、その内容として正長元年の追懷談があり、筆記者の奥書に永享二年十一月十一日の附があるから、少くともその口述は正長元年（一四二八年）から永享二年（一四三〇年）まで繼續してゐたことは確かである。その第二二項『面のこと』の前掲「翁」面の敘述の次に左の如く書かれてある。

「近江にはしやくづる、〔さるがく也〕、鬼の面の上手也。近頃系ち打とて、させんゐんの打、うちのもの也。女の面上手也。越前にはいしわうびやうる。其後たつゑもん。其後やしや。其後ぶんざう。其後小牛。其後徳若也。……男面、近頃よき面と沙汰ありし、ちぐさ打也。」

即ち、赤鶴・越智・石王兵衛・龍右衛門・夜叉・文藏・小牛・徳若及び千種。これだけが世阿彌の擧げた面打の名で、列擧の間に其後の文字があるから年代順に列べたものかと思はれるが、諸家の傳書の記載は必ずしも之と一致しない。謂はゆる十作・六作なるものは、その外に、日水・増阿彌・春若・寶來・三光坊を加へ、それに昔の日光・彌勒を持つて來て十作の筆頭に添へたものである。

これ等のうち、最も古い作家は赤鶴であるから、赤鶴から始めよう。

(1) 赤鶴古成、また「透齋（一刀・一トウ）」ともいふ。越前大野の人で、製作の年代は、文永年間（一二六四年—七四年）とも弘安年間（一二七八年—八七年）とも言はれる。前者ならば北條政村の、後者ならば北條時宗の執權の時にあたる。その頃、能はすでに猿樂の座でも田樂の座でも演じられてゐた。赤鶴自らも或る期間猿樂の役者であつた。世阿彌が「近江にはしやくづる」として、註記に「さるがく也」とあるのは、赤鶴が近江猿樂の或る座に加はつてゐたことを語るものであらう。猿樂役者としての赤鶴の名は神大夫と呼ばれたと傳へられる。（金剛流宗家藏『假面譜』）。一透とか一刀とかいふのは晩年を佐渡で送つてゐた頃の名で、佐渡には罪を得て流されたといふが、いかなる罪を犯したのか明かでない。

赤鶴の作風は、世阿彌が「鬼の面の上手」と言つたやうに、強い恐ろしい超人間的の激しい表情の面が得意であつた。種類でいへば、「惡尉」「惡見」「飛出」「黒鬚」「天神」「般若」「蛇」「鬚」「獅子口」の類である。その技法には伎樂面・舞樂面の影響が部分的に認められるが、全體として彼自らの表現を作り出して居るところはえらい。

赤鶴の作品と呼ばれるものは今日夥しい數であるが、その大部分は模造品で、眞實の赤鶴の作品がそれほど多數に残つてゐようとは考へられない。

私の『能面』には傳承の正しいと思はれる左の十三面を收輯した。

- 「大惡尉」 （觀世流宗家本面）—— 圖版第一六
- 「惡見惡尉」 （寶生流宗家本面）—— 圖版第二一
- 「大惡見」 （觀世流宗家本面）—— 圖版第二二
- 「牙惡見」 （金剛流宗家本面）—— 圖版第二三
- 「猿惡見」 （寶生流宗家本面）—— 圖版第二五

- 「小鷲見」(觀世流宗家本面)——圖版第二六
- 「大飛出」(金剛流宗家本面)——圖版第二七
- 「小飛出」(金剛流宗家本面)——圖版第二八
- 「黒鬚」(金春流宗家本面)——圖版第三一
- 「天神」(觀世流宗家本面)——圖版第三四
- 「眞蛇」(寶生流宗家本面)——圖版第三五
- 「蛇」(金剛流宗家本面)——圖版第三六
- 「鰻」(金剛流宗家本面)——圖版第三八
- 「獅子口」(寶生流宗家本面)——圖版第三九

以上の種類の能面は殆どすべて赤鶴の創始したものと云ひ得るもので、その後これ等の能面を製作した者で赤鶴の型を破り得た者は一人もなかった。その點に於いて赤鶴は能面の主要なる創作者であつたといふことができる。昔から能面といへば、赤鶴・龍右衛門と二人を並べて併稱する習慣があつたが、それほどに赤鶴の強い躍動した表現は龍右衛門などの静かな柔かい表現に對して反對の代表的特長と見なされてある。

(2) 越智、名は吉舟、また吉丹とした記録もあるが、丹は舟の誤記ではないかとも思はれる。和泉貝塚の人で、越前越智山の住僧であつたともいふ。年代は諸説まちまちであるが、世阿彌が『申樂談義』に「近頃越智打とて」云々と述べてある言葉を信用すれば、その書の奥附の永享二年(一四三〇年)を距ることあまり遠くない頃に製作してゐたと認めるのが至當であらう。さうすると喜多古能の「假面譜」の永和年間(一三七五年——七八年)説は生きて来る。越智は「女」面の作家として通つて居るが、「男」面も打たなくてはなかつた。(「喝食」「神體」「淡男」など。)しかし代表的

のものは「女」面であつて、「女」の中でも中年のやや瘦形の淋しい表情の女が越智的なものと見なされてある。

越智の作品は多くは傳はらない。「能面」に收輯したのは左の二面である。

- 「神體」(寶生流宗家本面)——圖版第三三
- 「深井」(觀世流宗家本面)——圖版第六八

右「深井」は觀世に古くからあるもので、『申樂談義』に「此座のちと年より肉ある女面、越智打也。世子、女能にはこれを被られし也」とある名譽の面であらうと推定される。

(3) 福來石王兵衛、名は正友、また石翁と書いてセキオウとも訓ませる。越前一條の人で、朝倉家に仕へてゐたといはれる。製作の時代は應永年間(一三九四年——一四二八年)といふことに諸説一致してゐる。しかし世阿彌は越智の次に條項を改めるやうな言ひ方で「越前には石王兵衛」と述べ、それから先は「其後龍右衛門、其後夜叉、其後……」として、「其後」が年代的順位を示すものと受け取れるやうに列挙してあるが、石王兵衛だけは越智の次と限定する理由は十分でない。けれども福來石王兵衛が應永の頃の人であつたとすれば、「近頃」といはれた越智と、いづれにしても、あまり隔つてない時代の人であつたことだけは言へさうである。

次に、福來石王兵衛の名を二つに分けて、福來と石王兵衛と別人にする説がある。(『大野出目傳書』『出目元休傳書』等)。その理由とする所は明示されていないからわからないが、福來は越前の朝倉家に仕へて「朝倉尉」を打つた人であり、石王兵衛も越前の人であつたことは世阿彌も述べて居る。世阿彌は石王兵衛の名は出してゐるけれども福來の名は出してゐないから、福來は世阿彌以後の人であらうといふのならば、その説は根據が薄弱である。何となれば、世阿彌がしばしば面打のことに觸れて居るのならばさういふことも言へるであらうが、彼の述作の中では一度も面打のことには觸れず、老後の談話筆記の中で前記の一箇所だけ述べたに過ぎないのであつて、例へば赤鶴についても一透の別

名をば出さず、その他、龍右衛門・夜叉・文藏・小牛・徳若等、皆通稱を以つて唯一度きりその名を擧げてある中に、福來石王兵衛も通稱(石王兵衛)が用ひてあるからといつて、それで福來と石王兵衛と別人であるといふ理由にはならないであらう。思ふに、さういふ異説の生じた一つの原因は、彼の作品の或る物(「朝倉尉」がその代表的なもの)は福來の名で傳へられ、また或る物(「石王尉」がその代表的なもの)は石王兵衛の名で傳へられたからではなからうか。しかし、その問題ならば、兩種の最も信用のできる作品若干を集めて、その刀法・彩色法・毛描・署名(若しあるならば)等を技術的に比較研究することに依つて解決ができるかも知れない。それは興味ある問題ではあるけれども、今はそれだけの餘裕を持たないから他日にゆづり、しばらく喜多古能の「假面譜」・金剛流宗家舊藏「假面譜」・「兒玉近江傳書」等の記載と共に、福來石王兵衛をば一人とすることにきめて置きたい。

福來石王兵衛の作品は「尉」面と「悪尉」面と「男」面に多いが、「尉」面には前ジテの「尉」面(「朝倉尉」「笑尉」等)も、後ジテの「尉」面(「石王尉」「敏尉」「舞尉」「木賊尉」「靈尉」等)もあり、「悪尉」には「鼻瘤悪尉」「重荷悪尉」等があり、いづれも彼の創意に依つて作られた原型で、その外、「男」面には「三日月」の如き獨創的なものがあり、「女」面にも特色のある「姥」があり、更に「山姥」「般若」などにも創意を見せた。多能な面工であつたことがわかる。

『能面』所載の彼の作品は左の七面である。

- 「朝倉尉」(觀世流宗家本面)——圖版第九
- 「敏尉」(觀世流宗家本面)——圖版第一三
- 「舞尉」(寶生流宗家本面)——圖版第一四
- 「石王尉」(金剛流宗家本面)——圖版第一五

「鼻瘤悪尉」(觀世流宗家本面)——圖版第一七

「小悪尉」(寶生流宗家本面)——圖版第二〇

「三日月」(觀世流宗家本面)——圖版第三六

(4) 龍右衛門、また辰右衛門にも作る。姓は石川、名は重政。京都四條の人で、時代は赤鶴と同時代とする説が多いが、世阿彌は石王兵衛の次、夜叉の前に入れてある。世阿彌に従ふのが妥當だと思ふ。龍右衛門の作品は「女」面と若い「男」面が多く、種類でいふと、「中將」「邯鄲男」「喝食」「慈童」「童子」「弱法師」「猩猩」「小面」「曲見」「十寸髪」「泥眼」「靈女」等で、その外にも「般若」「真蛇」「延命冠者」「尉」などもあつたが、概して謂はゆる無表情に近い静かな美しい面を得意とした。之は龍右衛門一人の功績に歸すべきではないであらうが、龍右衛門がさういつた種類に多くのすぐれた作品を寄與したことは、能面製作史上に於いて特筆すべき貢獻であつた。何となれば、能面が赤鶴の作品の如き強い烈しい瞬間的激情のものばかりであつたら、能は事件の長い演出に持ち切れなくなつたであらうが、一見無表情に似た假面を用ひて、必要に応じてそれを喜悅の表情にも、また悲哀の表情にも轉用し得ることを考へ出したのは、假面としての一大進歩で、能面が伎樂面よりも舞樂面よりも遙かに含蓄の多いものになつて發展したのもその意圖からであつた。その點では、龍右衛門以前にもさういつた種類の面を作つた人がもちろん数多くあつたであらうことは考へられるが、龍右衛門が抜群の才能を以つてその種類の卓越した作品を残したことは、赤鶴の強い激情の溢れた作品を残した以上に尊敬しなければならぬ功績である。

『能面』に收輯した龍右衛門の作品は左の十二面である。

- 「十六」(寶生流宗家本面)——圖版第五三
- 「喝食」(觀世流宗家本面)——圖版第五五

- 「大鳴食」(寶生流宗家本面)——圖版第五六
- 「慈童」(觀世流宗家本面)——圖版第五九
- 「狸狸」(觀世流宗家本面)——圖版第六〇
- 「小面」(金春流宗家本面)——圖版第六一
- 「近江女」(寶生流宗家本面)——圖版第六七
- 「曲見」(金剛流宗家本面)——圖版第七〇
- 「小町」(寶生流宗家本面)——圖版第七四
- 「泥眼」(金剛流宗家本面)——圖版第七七
- 「鐵輪女」(寶生流宗家本面)——圖版第七八
- 「山姥」(寶生流宗家本面)——圖版第八八

(5) 夜叉、實名は千秋丹波守頼定といひ、幼名の夜叉丸から此の名は呼ばれ、足利義滿の幕下に屬し、能面は餘技として打つたといふ説がある。(金剛流宗家舊藏「假面譜」、出目滿志「假面譜」)。また、一方では夜叉を日光・彌勒の同時代人とする説もある。(喜多古能「假面譜」、大野出目傳書)。前説を正確なものと断定してよいかどうかは問題としても、後説が信用のできないことは説明するまでもない。假に前説を採用すれば、夜叉はほぼ世阿彌と同時代人といふことになる。しかし夜叉の製作期は永和年間(一三七五年—七八年)を主とするやうに言はれてあるから、その頃まだ藤若の幼名で呼ばれて義滿の同朋の中に加へられたばかりの世阿彌に較べて、一まはりも二まはりも年長者であつたらうことは考へられる。

夜叉は「慰みに面を打つ」(金剛流宗家舊藏「假面譜」といはれたことが理由となつて居るのか、その作品は甚だしく、

「夜叉五面」といふ諺があつたほどである。その五面とは、觀世の「今若」「橋姫」「十寸髪」、金剛の「鳴食」「顰」のことである。(大野出目傳書)とされてゐた。享保六年(一七二一年)の江戸幕府の能樂調査に對して四座一流から答申した「書上」の中にも、夜叉の作品としてはその五面より外に記載がない。けれども明和八年(一七七一年)の觀世左近元章の能面の調書「諸家面目録」には寶生の夜叉作「橋姫」(毛描雪舟筆)をも認めてある。世阿彌の時代には「戀重荷」の前ジテに被せる夜叉の「笑劇」があつたといふ記録もある。「夜叉五面」といふのは夜叉が五面きり打たなかつたといふ意味ではなく、その諺の出來た頃に信用すべき夜叉の作品は五面きり傳はつてなかつたといふ意味であらう。夜叉の作風の特色は一種の凄味にあつた。若い「男」面でも「女」面でもその美しさは妖氣の美しさで、隨つて、「橋姫」「顰」などには妖氣が極度に漂つてゐる。

「能面」に收めた夜叉の作品は左の三面である。

- 「今若」(觀世流宗家本面)——圖版第五〇
- 「十寸髪」(觀世流宗家本面)——圖版第七六
- 「橋姫」(寶生流宗家本面)——圖版第八二

なほ、世阿彌は夜叉について重要な言葉を殘して居る。「申樂談義」に、「石王兵衛・龍右衛門までは誰も被るに仔細なし。夜叉より後のはきてをきらふ也。」此の夜叉以後の作品が被る人をきらふといふのは、新面だから使用しにくいといふ意味に解してよからうかと思ふが、さうすると、世阿彌の時代に於いては、夜叉・文藏・小牛・徳若は皆新しい作家であつたことが推定されるのである。

夜叉については、更に一つの重要な傳説が言はれてある。それは謂はゆる六作の最後に置かれる三光坊を夜叉の子孫とする説である。その説が事實であるとすれば、三光坊からは後の出目の諸流派が出たのであるから、能面製作を

餘技としてやつてゐた夜叉の家から能面製作を職業とする世襲面工が出たといふことになる。そのことはなほ後で述べる。

(6) 文藏、また文三とも書く。姓は福原、また永原とする説もある。文藏主と呼ばれた出家だとする傳説もある。年代についても異説が多いが、世阿彌に従へば夜叉と小牛の間といふことになる。保存された作品は夜叉よりも少く、種類は「徳見」「悪尉」「男」面に限られてゐたやうであるが、享保の『書上』及び觀世元章の『諸家面目録』に據ると、當時觀世以外にその作品は傳はつてなかつたことが知られる。しかし『申樂談義』には「金剛權守が被し尉、文さう打の本打也」とあるから、室町時代には他にもあつたものであらう。作風は概して強さのよく出たものである。

『能面』には左の四面を収めた。

「延命冠者」(觀世流宗家本面)——圖版第七

「茗荷惡尉」(觀世流宗家本面)——圖版第一九

「熊坂」(觀世流宗家本面)——圖版第二四

「阿波男」(觀世流宗家本面)——圖版第三五

(7) 小牛、名は清光、大和竹田の人で、小牛は家の號である。時代は世阿彌と同時代で、當時すでに大和名人と呼ばれてゐたことが『申樂談義』に出て居る。小牛が越智の面の複製を作つて近江猿樂の或る座に贈物にしたのを、大和の名人の打つたものだからといつて、近江から大和猿樂の世阿彌の所へ贈つて來た。今寶生大夫の所にある女の面と顔の細い尉の面がそれである。と、さういふ記事である。世阿彌が贈られたのを更に寶生へ譲つたものと思はれる。その敘述によると、越智は小牛から見れば敬意を拂つてゐた先輩であつたことが推知される。またその顔の細い尉の面といふのは何を指すものか明瞭を缺くが、それに時時彩色を代へて『源三位』(「頼政」)の能に使つてゐたといふこと

とも見えるから、當時は割合に自由に面の融通をしてゐたことが想像される。

小牛の作品は「尉」面に限られてゐる。殊に「尉」面の中でも最も品位に富んだ「小牛尉」(觀世以外では「小尉」と呼ばれる型を創始したことに依つて彼の名譽は後代まで保たれてゐる。その外にも「尉」面の多くの種類が彼に依つて作り出された。「尉」面以外にも彼の製作はあつたことが想像されるけれども、「尉面」があまりにも有名になつてそれ等のみ傳はつたものと思はれる。

『能面』に收輯した彼の作品は左の三面である。

「小牛尉」(觀世流宗家本面)——圖版第八

「笑尉」(觀世流宗家本面)——圖版第一一

「阿古父尉」(觀世流宗家本面)——圖版第一二

(8) 徳若、名は忠政、一に徳若大夫と呼ばれたといふ説がある。萬歳大夫であつたからだと出目元休は記してゐる。萬歳は大和のもので、大和萬歳ともいはれた。(『出目元休傳書』)。そのことを根據にして元休は徳若を大和の住人としてゐるが、他の多くの記録(喜多古能の『假面譜』、『見玉近江家傳書』等)は鎌倉の住人としてゐる。時代についても異説が多いが、世阿彌が小牛の次に置いてあるところを以て見ると、世阿彌の同時代人の一人であつたと思はれる。

作品の種類は「徳見」「飛出」「黒鬚」「天神」等から幾多の「男」面、少數の「女」面、「山姥」「般若」などに至るまで廣汎に互つて居るが、代表的と認められるのは「男」面である。「男」面の中でも、人間的な若い男の面と超人間的な中年の男(謂はゆる靈の男)とあるが、徳若を最も有名にしたのは後者の部類である。殊に「怪士」には特色を示し、また「鷹」も彼の創意に成るものといはれてゐる。

『能面』に收めた彼の作品は左の九面である。

- 「鷹」 (觀世流宗家本面) —— 圖版第三七
- 「怪士」 (寶生流宗家本面) —— 圖版第三九 (通稱「木汁怪士」)
- 「景清」 (觀世流宗家本面) —— 圖版第四六
- 「邯鄲男」 (觀世流宗家本面) —— 圖版第四九
- 「若男」 (金剛流宗家本面) —— 圖版第五二
- 「弱法師」 (觀世流宗家本面) —— 圖版第五七
- 「深井」 (梅若流宗家本面) —— 圖版第六九
- 「般若」 (觀世流宗家本面) —— 圖版第八三
- 「山姥」 (金剛流宗家本面) —— 圖版第八七

(9) 千種、大和の人で、鼓筒の製作を本業とした。その家では代代千種を名乗つたので、面打として名を得た千種は何代目であつたか明かでない。しかし、筒工として有名な千種(大千種)は東山時代の人といはれてあるから、世阿彌が「男面、近頃よき面と沙汰ありし、千種打也」(『申樂談義』)と述べた千種はそれよりも一代か二代か前の千種であつただらう。

世阿彌も折紙を附けた如く、千種は「男」面、殊に謂はゆる「靈の男」の面で名を得たことに於いて、能面製作史上、徳若と對立的地位に立つ。徳若に「木汁怪士」がある如く、千種には「千種怪士」がある。その外、「靈怪士」「錦木男」、また「童子」などもあるが、作品の現存してゐるものは至つて少い。「童子」などは物が物だけに別であるけれども、作風は概して力強い表現で、多少怪奇の偏向を示してゐる。

『能面』には左の二面を収めた。

- 「怪士」 (金剛流宗家本面) —— 圖版第三八 (通稱「千種怪士」)
- 「童子」 (金剛流宗家本面) —— 圖版第五八

能面創作期の工人を俗に十作・六作として區分する場合には、千種以下は六作の部類に編入されるのであるが、此の區分法は合理的でないから採用しないことにしたのは、すでに述べた通りである。

(10) 増阿彌、名は久次、幼少の頃は世阿彌と同じやうに將軍義滿の同朋であつて、將軍の前で「獅子」を舞つたこともあつた。(『申樂談義』)。成人して田樂法師(新座)となつたが、舞踊も聲樂も非常にすぐれ、一忠・喜阿彌以來の名人といはれた。世阿彌もしばしば増阿彌の能を見に行き、行く所として可ならざるなきその多藝に敬意を表し、「かの増阿彌は打ち向きたる田樂にてはなし、何をもうする也」と評し、藝格は九位中の上三花の下(閑花風)として品等づけて居る。その他、『申樂談義』には増阿彌の名が度度引かれるが、但しそれ等は皆舞臺人としての増阿彌で、面工としての増阿彌については一も言及したところがない。増阿彌の舞臺人としての活動は應永二十年から三十年へかけて(二四一三年——二四三年)を絶頂とするが、それは世阿彌が五十一歳から六十一歳へかけてのことで、増阿彌は恐らく世阿彌とほぼ同年輩であつたと思はれるから、増阿彌の作面もその時代を多く下るものではあるまいと推定される。しかし、世阿彌が増阿彌の作面について觸れてない所を以つて見ると、彼はその後舞臺を引退してから面を打つたものでもあらうか、その邊の消息はわからない。

増阿彌は「女」面を以つて知られてゐるが、その種類は甚だ少く、彼の名を冠して傳へられてゐる「増女」(略して「増」ともいふ)と、その一層嚴肅な表情を持つ「泣増」ぐらゐきりない。「増女」は後世「女」面の種類が數多くなつてからは主として神性を持つ女にのみ用ひられるやうになつたほど品格の高い性的感情の少い面である。『能面』には彼の作品として左の三面が収められてある。

- 「増女」(寶生流宗家本面)——圖版第六四(通稱「節木増」)
- 「増女」(觀世流宗家本面)——圖版第六五
- 「泣増」(寶生流宗家本面)——圖版第六七

(11) 日水、また氷見とも書く。名は宗忠。越中日水(氷見)の朝日觀音の堂守の出家であつたといはれるが、一説には法華僧であつたともいふ。經歷・傳統はよくわからない。以上、増阿彌までは世阿彌もその名を引いてあるが、日水以下の名前は世阿彌の述作に出てゐない。日水ほどの技術を持つて、しかも日水ほどの特色ある面を打つて、世阿彌がそれを問題にしてゐないところを以つて見ると、日水は世阿彌以後の、少くとも『申樂談義』(永享二年・一四三〇年)以後の人であつたと思はれる。寶生流宗家の「姥」の本面は昔から日水作として認められたもので、享保六年の『書上』にも觀世元章の『諸家面目録』にも日水作としてあるが、その面の裏面に「文龜四年二月吉日田作」の文字が彫られてある。それが日水の自署だとすれば、彼は文龜四年即ち永正元年(一五〇四年)に製作してゐた人であつたといふことになる。それは將軍足利義澄の時代で、世阿彌歿後六十一年であつた。

日水のえらさは、能面始まつて以來未だ何びとに依つても案出されなかつた獨特の典型を作り出したところにあるが、しかもその技術の卓越は後世の能面整理者をして彼の名を一躍して十作の中に列せしめないでは措かしめなかつたほどであつた。謂はゆる十作・六作の排列が年代の順位でない限り、當然日水は十作中の高い地位を要求してよい製作者である。その作風は悉く悲痛と哀愁を主題とするもので、赤鶴の烈しさ、龍右衛門の美しさ、小牛の朗らかさ、徳若の強さ、さういつたものから全く懸け離れた淋しさと哀れさと弱さの表情である。種類でいへば、「男」の面も「女」の面もあるが、「男」ならば殺された男の哀れな幽霊の姿、「女」ならば怨み死にに死んだ哀れな女の幽霊の姿が、その代表的なものである。「瘦男」と「瘦女」がそれである。此の二つのタイプを創作しただけでも日水の功績

は顯著なものであるが、その外にも類面として「蛙」「二十あまり」を作り、「靈女」「檜垣女」を作り、更にその外にも「姥」「老女」を作り、また「俊寛」にも特殊の表現を示し、「尉」の面では「腰卷尉」などをも遺した。しかしさういつた哀愁のこもつた特色の多い製作であるだけに、模倣者が非常に多く、今日「瘦男」「瘦女」で日水の名を冠しない面はないくらいに複製品が天下に充滿してゐる。けれども日水の眞作がそんなに數多くあつたとは考へられないことである。

『能面』收輯の日水の作品は傳承の正しい信用すべき物の中から左の十面を選んだ。

- 「瘦男」(觀世流宗家本面)——圖版第四一
- 「蛙」(觀世流宗家本面)——圖版第四二
- 「二十あまり」(寶生流宗家本面)——圖版第四三
- 「俊寛」(觀世流宗家本面)——圖版第四五
- 「姥」(寶生流宗家本面)——圖版第七一
- 「老女」(梅若流宗家本面)——圖版第七三
- 「檜垣女」(觀世流宗家本面)——圖版第七五
- 「靈女」(觀世流宗家本面)——圖版第七九
- 「檜垣女」(寶生流宗家本面)——圖版第八〇
- 「瘦女」(金剛流宗家本面)——圖版第八一

右の内、「檜垣女」が二つあるけれども、名稱が同じで、實質は別物である。そのことは更に後章に於いて詳しく述べるつもりである。

(12) 春若、名は忠次、徳若の甥であつたといはれる。春若大夫とも呼ばれたといふ説がある。その他身分については異説が多く、よくわからない。時代は徳若より一時代後れてゐたと推定されるが、文龜元年（一五〇一年）に歿したといふ説（『柳庵雜筆』）もある。技法は徳若のそれを繼承して、「男」面をおもに製作したらしく、但し、作品の現存してゐるものは多くない。「能面」への收輯は左の一面に過ぎない。

「喝食」(金剛流宗家本面)——圖版第五

(13) 寶來、福來の子で、春若の同時代人であつたといはれる。茶道にくはしく、筥を作つたともいふ。作面は福來に似て多くの種類に互つてゐたやうであるが、福來の「鼻縮惡尉」に對して「鷲鼻惡尉」を作つたり、徳若の鬚のない「景清」に對して鬚のある「景清」を作つたり、また若い「女」面の一つとして「寶來女」(金剛流宗家本面)と呼ばれる型を作つたりしたところを以つて見ても、努めて何等かの獨創性を發揮しようとしてゐた作者であつたことが想見される。一部の人のいふやうな單なる模倣家でなかつたことは考へられる。

「能面」に收輯した彼の作品は左の四面である。

「鷲鼻惡尉」(寶生流宗家本面)——圖版第一八

「筋怪士」(寶生流宗家本面)——圖版第四〇

「景清」(寶生流宗家本面)——圖版第四七

「平太」(梅若流宗家本面)——圖版第四八

以上を以つて能面創作期の代表者は盡くしたと言つてよい。時代でいふと、鎌倉・室町・東山時代である。その間には、以上列記の外、なほ多くの面工のあつたであらうことは考へられるけれども、最も傑出した代表者のみが残されて、他は時の飾にかけられて篩ひ落されてしまつたのであらう。此の時代の製作的特長は、すでに述べた如く自由

と創造で、能面の基本的典型はあらかた此の時代に作り出されたと言つてよいのである。

二 過渡期の能面作者

能面はすでに基本的な種類が作り出され、後から出た技術家は次第にその原型を模造することを本分とするやうな傾向になつて行つたのであるが、その間に準創作期ともいふべき時代がしばらく続いた。年代的にいふと、足利末期の戦國時代から江戸時代の初期へかけてで、まだ能面に對する創造精神は全く消失しはしないが、技術は創作期に比して遙かに低下を示し、次の模倣期に移つて行くべき過渡期を形づくつてゐる。

此の時代のおもな作家は左の人たちであつた。

(1) 三光坊、姓は千秋、名は滿廣、昔の夜叉の血統を引く家に生れ、出家して越前の平泉寺にゐて、後叡山に移り、最後には醍醐の最勝院に住してゐたといはれる。年代については異説が多いが、三光坊の藝統を繼いだ越前出目の傳承に據れば、三光坊は天文元年（一五三二年）十月に歿したといふことになつて居る。さうすれば、その製作期は足利末期といふことになり、三光坊の弟子に大幸坊があり、大幸坊の弟子に是閑があつて、是閑は桃山時代に製作したといふのと大體辻褄が合ふ。製作は「尉」面や「徳見」面を主としたが、「尉」面の中でも「三光尉」は特に彼の創意の記念として尊重されてゐる。その外「三光飛出」(觀世流分家本面)と稱する創作などもある。

「能面」には左の一面を収めることにした。

「三光尉」(金春流宗家本面)——圖版第一〇

三光坊は謂はゆる十作・六作に次ぐ準古典的地位を興へられて居るが、喜多古能の『假面譜』では彼を六作の中に加へてゐる。彼が能面製作史上に於いて重要視されるのは、後日の世襲面打家の先祖として認められるからである。

即ち、彼の弟子としては上總介親信（井闌家）と是閑（大野出目家）の師匠なる大光坊があり、また越前出目家の開祖なる二郎左衛門満照は彼の甥であつたからである。言ひ換へれば、江戸時代のすべての面打の系統は三光坊から出たとも言へるのである。

(2) 般若坊、奈良般若坊の住僧であつたといふだけで、年代・経歴が傳はらない。一説には、般若坊は三光坊と同一人であるともいふ（金剛流宗家『假面譜』）が、速かに信じられない。ただ三光坊とあまり隔たらない時代に製作した人であつたかと推定されるだけである。その製作も僅かに「般若」（元金春流宗家本面）の一面を遺すのみである。古くから「般若」の面は般若坊の創意に成るものだとする説があるが、「般若」の型は能面創作期の初めからあるもので、足利末期の人と推定される般若坊の創始したものとするのは當らない。そのことは更に後章で述べる。

「能面」には左の一面を収めた。

「般若」（金春流宗家本面）——圖版第八四

(3) 眞角、身分は出家とだけで、経歴は判明しないが、般若坊の同時代人とされてある。「怪士」の一種に「眞角」と呼ばれる型を作り出した人で、その本面は昔金春流宗家に傳はつてゐたが、今その所在を明かにすることができない。

(4) 東江、また外江・渡江・東郷などの字を當てて皆トゴウと訓ませる。これも出家で、時代は眞角と同時代とされてある。「怪士」の一種に「東江」と呼ばれる面があつたといはれるが、早くその所在を失した。享保六年の幕府への「書上」を見ると、喜多流には當時徳若作「東江」なるものが傳はつてゐたやうであるが、徳若作では時代錯誤で受け取れない。東江作が徳若作と誤られたものか、或ひは徳若作の「怪士」を「東江」と改稱したものか、實物が傳はらないのでどちらとも判定することは困難である。

(5) 千代若、千世若とも書く。名は七郎。大和の住人とだけで、くはしいことはわからない。時代は上記の人人と大體同時代とされて居る。「姥」に一つの型を作り出して、その面は現存して居る。それを「能面」に収めた。

「姥」（金剛流宗家本面）——圖版第七二

(6) ヒコイシ、彦石とも書く。「怪士」の一種として新しい型を作つたのが金春流宗家の本面として傳はつてゐた筈であるが、今所在を明かにすることができない。

(7) 長霊、出家とだけで経歴はわからない。「大徳見」の一種に「長霊徳見」と呼ばれる面を作つて、昔から金春流宗家の本面となつてゐたが、同名の作が今日では金剛流宗家の本面の中に見出される。

(8) 心能。

(9) 虎明、またトラアキラとも訓ませる。狂言大藏流の彌右衛門虎明（寛文二年歿）と同一視しようとする説もある。

(10) 等月。

以上は準古典作家として取り扱はれて來たが、最後の三人の如きは昔から作品の傳はるものがなく、名ばかりが傳へられてあるので問題にならない。

更に次の一群も名ばかりで殆ど作品は傳はらないが、後世の假面整理者は中作・中作以後と稱して前記の面工より一段下位に置く習慣がある。

(11) 愛若、春若の子。

(12) 慈雲院、伊豫の人。また一説には下間少進法印（元和二年歿）のことだともいふ。寶生流宗家本面「中將」（龍右衛門作）は慈雲院が彩色し直したものと傳へられる。

(13) 宮野、奈良若宮の社人。

(14) 財連、また西連とも書く。越前平泉寺の僧で、熊大夫と呼ばれた。梅若家に文明十三年辛丑(一四八一年)五月日の日附を持つ熊大夫署名の「阿古父尉」があり、金春流宗家には「若曲見」と稱する作品があつた。

(15) 吉祥院、興福寺の僧。

(16) 智恩坊、興福寺の僧。

(17) 大光坊、名は幸賢、越前平泉寺の僧で、三光坊の弟子。此の人の弟子に後に大野出目と呼ばれた是閑があつた。是閑のことは後で述べる。

(18) 角ノ坊、光盛法印といふ。若狭守と呼ばれたが、出家して醍醐角ノ坊に住した。文祿年間(一五九二年—一六〇〇年)朝鮮征伐の時、秀吉の召に應じて名護屋城に赴き、金春・観世兩家の古作面の内數面の複製を命ぜられ、その功に依つて天下一の稱號を許され、以後その作面には天下一若狭の名を用ひたと言はれる。『太閤記』卷第十四)。しかし、角ノ坊の作品で優秀なものは殆ど傳はらない。といふのは、彼は複製の名人で、優秀の複製品は古作の中にまぎれ込んだからだと喜多古能は説明して居る。観世元章も、角ノ坊から古作の寫しといふことが始まつたと言つて居る。それは謂はゆる切形を用ひ、古びをつけることの技法を彼が組織的に考案したことをいふものである。その意味に於いて角ノ坊は能面模作の道を開き、同時に能面創作の精神を破壊した人といへる。

(19) ダンマツマ、また檀松間とも書く。長命徳右衛門の伯父とのみで、本名は知られてないが、主として狂言面を打つたところから推すと、狂言の長命家の一族であつたかと思はれる。観世元章の『諸家面目録』にダンマツマ作面としては「祖父」(大藏彌太郎所藏)・「武悪」(名女川辰三郎所藏)の二面が記載されており、また長命勘右衛門作面として「猿」二面、「鼻引」(鶯傳右衛門所藏)・「祖父」(名女川辰三郎所藏)の四面の記載がある。但し、ダンマツマと長命勘右衛門が同一人であるか否かは不明である。能面としては梅若に「小喝食」がダンマツマの作として保存されてある。

(20) 山田嘉右衛門、長命徳右衛門の猶子、ダンマツマの弟子で、狂言面を打つたが、能面の作もあるといはれる。

(21) 野田新助、狂言面を打つたが、能面をも打つたといはれる。秀能井と署名したといふことである。

(22) 棒屋孫十郎。

以上の内、愛若から大幸坊までを中作とし、角ノ坊から孫十郎までを中作以後として區別する習慣がある。時代は大方足利末期から桃山時代へかけてである。

その他、なほ一二の知名の作家を、時代は多少前後するけれども左に追記する。

(23) 孫次郎。金剛流宗家の本面に「孫次郎」と呼ばれる若い女の面がある。その作者は金剛右京久次、幼名新太郎、後孫次郎と改めた人であると金剛家では傳へてある。俗に鼻金剛と呼ばれた金剛新六氏正の子で、天文七年(一五三八)年に生れ、永祿七年(一五六四年)に歿した人である。しかし、観世元章の手記に據れば「孫次郎」は一説に増阿彌の作だともいはれてゐたやうである。また前記棒屋孫十郎が「孫次郎」の作者ではあるまいかとの説もあるが、根據は不十分である。「能面」には左の本面を収めた。

「孫次郎」(金剛流宗家本面)——圖版第六三

(24) 下間少進、名は仲孝、西本願寺の坊官で法印となり、顯如上人に従つて石山合戦で奮闘したことなどもあつた。能は金春爰運(牛運)に就いて蘊奥を極め、豊臣秀次を指導した。能面をも打つたが、殊に彩色に新工夫を發明し、出目古源助が初めて「万姫」を創作した時、その彩色に古びを附けることを助けたと云はれてゐる。天文二十年(一五五一年)に生れ、元和二年(一六一六年)に歿した。

三 模倣期の能面作者

上に三光坊のことを述べた時、三光坊は昔の夜叉の血統を引いた家に生れて、後の世襲面打家の開祖となつた人であることを言つた。即ち、三光坊の藝系が三つに分れ、一は近江井關家となり、二は大野出目家となり、三は越前出目家となつた。越前出目家を開いた二郎左衛門滿照は三光坊の血族(甥)であつたので、その後は出目本家を名乗り、その四代目元休(古元休)の時、更に弟子出目家と兒玉家が分派し、遂に江戸時代を通じてあらゆる面打の家は悉く源を三光坊に發したことになつたのである。圖表すると左の如くである。



能面製作は江戸時代に入つて職業的に傳習されるやうになり、大體の傾向は古作の模倣を旨とするやうになつたが、しかし、中には例外として相當に個性を發揮したのもあり、また技術的に見て必ずしも古作に劣らぬものもあつた。以下、主としてさういつた特色のある面工のみを列記することにしたいと思ふ。

I 近江井關家

井關家は近江海津の出身であるから、上總介親信もその子孫も、近江井關を名乗り、また作品の署名を片假名でイセキと彫つたので、片假名井關とも呼ばれた。初代・上總介親信、二代目・次郎左衛門、三代目・備中椽、これまで近江の海津に居住し、四代目・河内大椽家重の時江戸に移住し、面工としての井關家の系統はここで絶えた。

- (1) 上總介親信、三光坊の弟子で、三光坊は天文元年(一九三二年)に歿したから、親信の修業はそれよりずっと以前

でなければならず、製作の時期もおよそ天文前後と見てよからうと思はれる。彼の作品の優秀なものは大概古作面の中に混入されたといはれるが、古作面として通つたことは彼の技能のすぐれたことを證據立てるものであり、また、彼が古作面を目標として製作したことを語るものである。

(2) 河内、くはしくいへば河内大椽家重、井關家の四代目で、近江から江戸に移住し、正保二年(一六四五年)に歿した。主として江戸時代の初期に製作したと推定される。江戸時代第一の技巧家で、殊に彩色の巧緻は比類なきほどの域に達し、天下一の稱號に反かなかつた。しかし、それほど優れた技術も、多くは古作の複製のために費されたのは惜しむべきである。

(3) 大和、くはしくいへば大宮大和眞盛、もと奈良の社家の者で、河内の弟子となつて江戸に居住した。技術は河内に似て更に柔軟性を有し、後、天下一を稱し、寛文十二年(一六七二年)に歿した。複製を多く作つた。

II 大野出目家

出目に大野出目と越前出目とあつて、越前出目は元祖三光坊の血縁であるために本家を稱して幕府の扶持を受けたが、大野出目は三光坊の弟子筋であるために傍系としての取扱をされた。しかし技術の點に於いては、大野出目の家に多くの優秀の者が輩出した。是閑の出身が越前の大野であつたので大野出目の名を冠して呼ばれたのである。傳統は初代吉滿(是閑)・二代目滿庸(友閑)・三代目助左衛門・四代目滿喬(洞白)・五代目滿矩(洞水)・六代目滿猶(甫閑)・七代目庸久(友水)・八代目庸吉(長雲)・九代目庸隆(洞雲)・十代目助左衛門。以上で面工としての傳統は絶えた。四代目滿喬の弟子に兼子儀右衛門といふ弟子があり、六代目滿猶に石井三右衛門といふ弟子があつた。

大野出目の系統では左の五人を摘記することができる。

- (4) 是閑、名は吉滿、大幸坊に師事して面工となり、後京都に出た。その製作はおもに桃山時代で、元和二年(一六一

六年)に歿した。技術は河内に優るとも劣らぬものであつたが、河内の柔軟に對して、是閑は堅實を誇とした。製作には複製が多く、複製品のすぐれたものは古作にまされ込んだため、今日、是閑の名で保存されてあるものには比較的優秀なものが多い。

(5) 友閑、名は満庸、是閑の後を繼いで複製品を多く作つた。承應元年(一六五二年)歿。

(6) 洞白、名は満喬、俗稱加兵衛、備後椽とも、後また淡路椽とも名のつた。初め古元休の弟子であつたが、古元休を見棄てて兒玉近江に就いて技を練り、近江と共に京都に上り、後江戸に下り、大野出目三代目助左衛門の養子となつて、天下一を稱した。製作は貞享・元祿(二六八四年—一七〇四年)を中心として、正徳五年(一七二五年)に歿した。河内・大和を目ざして相當の技術家であつたが、要するに模倣家の域を脱しなかつた。彼は喜多家と密接な關係を結んだ。

(7) 洞水、名は満矩、また満毘、洞白の息子で、洞白よりも弱い面工であつた。享保十四年(一七二九年)歿。

(8) 友水、名は庸久、大野出目七代目で、洞白以來の上手といはれた。是閑を目ざして製作したといはれる。喜多家と親交があり、また觀世元章とも交渉があつた。明和三年(一七六六年)歿。

III 越前出目家(出目家)

出目といふ家名は初代二郎左衛門満照が越前府中出目の出身であつたところから來たといはれる。満照はすでに述べた如く三光坊の甥で、その血縁が物を言つて出目の本流として威張つてゐたが、一つは幕府に扶持されて身分の保證がついてゐた爲か、技術家として優秀なものを多く出さなかつた。初代満照・二代目則満・三代目秀満(古源助)・四代目滿永(古元休)・五代目滿茂・六代目滿總・七代目滿眞・八代目滿志・九代目滿光・十代目滿守。これで面工としての傳統は中止した。四代目滿永には兒玉近江・洞白満喬・元利榮滿などの弟子があつたが、近江は初め滿永の養子となり、後離籍して兒玉家を起し、満喬は大野出目に入つてその四代目となり、榮滿は一家を開いて弟子出目を稱した。

越前出目家は三代目まで越前に居住してゐたが、四代目以後江戸に出て出目家(出目本家)を稱した。

(9) 満照、出目家初代、本名は千秋光廣、通稱は二郎左衛門、年代は三光坊の甥だから、天文(一五三二年—一五五年)前後には初期の製作をしてゐたものと思はれる。

(10) 古源助、名は秀満、初名源次郎、後源助と稱した。次の滿水も源助を稱したので、秀満のことを俗に古源助と呼ぶやうになつた。晩年は府中の安祥寺に住して常心坊または常慶と呼んだ。時代は下間少進(天文二十年生・元和二年歿)と彩色に關する共同工作をしたといはれるから、江戸時代初期の人と見てよからう。若い女面「万嬬」は源助の創作とされてゐる。技術は刀法も彩色も近代的優秀を示した。

(11) 古元休、名は滿永、また滿長とも書く。出目家四代目、初名源助、後元休と改めた。以後出目家は歴代元休を稱したから滿永のことを特に古元休と呼ぶやうになつた。初め京都に出たが、後江戸に轉住し、寛文二年(一六六二年)に歿した。技術は古源助に及ばなかつた。彼は實生家と密接の關係があつたといはれる。

IV 兒玉家

兒玉家は藝統からいへば出目の分派であるけれども、分派したことには反抗的の理由があつた。といふのは、初代兒玉近江は、元來出目滿永(古元休)の弟子であり、その養子となつて滿昌を名のつてゐたが、滿永は技術が十分でなく、師とするに足りず、それに滿永には實子源兵衛(滿茂)が生れたので、遂に出目家を去つて一家を起したのである。初代近江滿昌・二代目長右衛門朋滿・三代目長右衛門能滿。以上三代續いて絶えた。

(12) 近江、名は滿昌、初名左源太、出目家を出て兒玉家を開いた。技術は相當の境地に達し、殊に彩色に巧みで、河

内を思はせるものがある。天下一を稱してゐた。寶永元年（一七〇四年）歿。洞白も、宮田筑後も彼に師事したことがあつた。

(13) 宮田筑後、京都の人で、近江の弟子であつたが、後天下一の稱號を得た。

V 弟子出目家（元利家）

古元休を見棄てた人の一人なる元利榮滿の開いた家系がある。榮滿は古元休の甥であつたが、出目家を離れて一家を立て、出目家が元休を稱したのに倣つて元利を稱した。また出目の弟子筋であつたので、俗に弟子出目とも呼ばれた。初代榮滿・二代目壽滿・三代目右滿まで續いて絶えた。壽滿の弟上滿は源助を稱した。

(14) 古元利、名は榮滿、歴代元利を稱したので彼を古元利といふ。彩色に工夫を凝らしたが、要するに模倣家の域を脱しなかつた。寶永二年（一七〇五年）歿。

第四章 能面の種類

能面の製作は上述の如き沿革を以つて約七世紀間に亘つて断えず繼續されたため、江戸時代の末期に於いてその技術は實質的に廢滅に歸したけれども、それまでに製作された數は無數であり、今日まで保存されてあるものだけでも夥しい數である。随つてその種類も非常なもので、もし一一の名稱を悉く拾ひ上げて行つたならば、その名表は際限もないものになるであらう。

けれども一一の名稱は必ずしも一一の種類を示すものではない。後世になつて、能面の製作が古作の模倣を理想とするやうになつても、なほ一面に於いては新奇を喜ぶ風があり、さればといつて、もはや面打たちは本質的に新しい典型を創作する才能はないので、僅かに細部に於いて末梢的變化を求め、それを以つて新様式を作り出したかの如く心得て別種の名稱を與へたものもあれば、或ひは、技法的に見て何等の末梢的變化をさへ加へてないにもかかはらず名稱だけを故事つきの若しくは即興的に新しく附加したやうなものもあつた。前者の例としては、たとへば、前ジテの「尉」面の中に、「無髮尉」があり、「鬚小尉」があり、「右衛門尉」があり、「千年小尉」があり、「住吉尉」があり、「妙作尉」があるけれども、要するにそれ等はいづれも「小尉」（或ひは「小牛尉」）の類型であるに過ぎず、また、後者の例としては、若い「女」面の中に、「小夜姫」「小姫」「忍女」「若草女」「蟬の羽」「彌生女」「清瀧川」「淺香山」「なつみ女」「となせ」「卵の花女」「八橋」「度會」「美豆野」「山田女」「まゆがき」「いなめ」「まさかり」「棹さし」等等、さういつた名稱の附いたものは幾らもあるけれども、要するにすべて「小面」またはその類型であるに過ぎない。

だから、さういつた名稱の難多に惑はされて際限のない煩瑣な名表の蒐集に浮身をやつすことは無意義な仕事であり、殆ど道楽以外の何物でもない。反對に、われわれの仕事は、多くの能面の中からさういつた第二義的・第三義的のものを一先づ篩ひ落して、最も本質的な基本的なものを取り残し、それ等を合理的に整理することから始めねばならぬ。

さうやつて見ると、能面の主要な基本的な種類は室町・東山時代の創作期に大概はすでに作製されてあつたことを知り得るのである。もちろん、その後には於いても多少の注目に値する派生的創作はあつたけれども、大局に於いて、年代の降下すると共に能面製作の創造精神は消耗して、遂に江戸時代の憐むべき凝固状態に陥つたのであつた。

それで、われわれの仕事の性質上、江戸時代の作面は重要な意味を持たなくなるのであるが、しかし、能面整理の仕事の端緒を開いたのは江戸時代で、同時に、能面の名稱もその時代に固定したものが多いためである。それまでは、能面は必要に応じて製作され、それ等が能の演出者に依つて極めて自由に使用されてゐたもので、名稱と用途の規定されるまでにはかなり長い時期があつた。例へば、「尉」面についても、世阿彌の時代にはまだ特定の名稱はなかつたと見えて、「顔細き尉」とか「年寄りたる尉」とかいつたやうな説明的な呼び方をしてゐただけで、今日用ひられてゐる名稱で世阿彌の物に見えてゐるのは「笑尉」だけである。しかるに、降つて『八帖本花傳書』（寛文五年刊）の頃になると、すでに「小尉」「阿古父尉」「笑尉」「石王兵衛」の名稱が見えてゐる。また「朝倉尉」「三光尉」「銀尉」「舞尉」などの名稱も、記載には發見されないが、或ひはすでに用ひられてゐたのかも知れない。とにかく、實物が難多に出來てゐた割に、名稱はまだ難多には與へられてなかつたやうである。

その證據には、例へば年とつた「女」の面についても、「姥」の外には「瘦女」ぐらゐしかまだ名稱がなく、しかもその「瘦女」の名稱の下に、今日謂ふ所の「瘦女」の外に、「老女」「楡垣女」「小町」などをも包括してゐたやうであ

る。即ち『定家』『楡垣』『卒都婆小町』などの後ジテには「瘦女」を用ひるべきだと規定して、但し、『定家』の女主人公は式子内親王だから「顔ばえ氣高く瘦せたる面」がよいが、しかし『楡垣』の女主人公は白拍子で年とつて居る女であり、『卒都婆小町』の女主人公は初めは宮廷婦人であつたけれども今は年とつて狂亂してゐる乞食であるから、いづれも「少し賤しく瘦せたる面」がよい、と區別し、また『娘捨』の女主人公には「老女の瘦女」がよい、と斷つてある。それを今日の名稱に適應して考へて見ると、『定家』の場合には「瘦女」の中でも品位のあるのを用ひ、『楡垣』の場合には「楡垣女」とか「老女」とかを、『卒都婆小町』の場合には「小町」とか「老女」とかを、また『娘捨』の場合には「老女」をでも用ひた方がよいといふ意味であらう。さうして、それ等はすべて瘦せ衰へた女の顔を描いた面であるから、その頃は概括的に「瘦女」と呼んでゐたものではなからうかと推定される。また『海人』の後ジテも原則としては「瘦女」であるべきだが、但し龍戴を付けて登場するので「常の瘦女」では似合はしくないから、これだけは特に「いかに物凄まじく目に黄金入りたる女」の面を掛けるのがよからうと言つてゐる。それは今日の常識を以つて判断すれば「泥眼」を意味したものと思はれる。「龍女」の方が一層適切であるが一般的には「泥眼」を用ひたかと思はれる。『八帖本花傳書』の編者の理解では、「泥眼」は菩薩の面で、『當麻』『鶴羽』の後ジテにふさはしいと思つてゐるから、わが子の追善供養を受けて龍女として成佛した『海人』の母親の幽霊も「泥眼」を掛ければよいと思つたものであらう。しかるに近代の理解では、「泥眼」の用途が押し擴げられて、成佛した女だけでなく、超人間的の怨霊——例へば『葵上』の前ジテの靈——にもそれが適當すると考へられてゐる。（寶生九郎『謡曲口傳』）

それ等は一例に過ぎないが、さういつた風に能面に對する理解は時代に依つて著しく變化してゐる點も多いから、能面の種類を整理して合理的な分類をするためには、現在の名稱とか用途とかだけを標準にしないで、能面の創作された主題的意向をも考慮に入れて、時としては或る特定の流派の一時的使用などをば否定しなければならぬことがあ

るかも知れない。例へば「増女」の面は昔から若い女の面の中でも最も品位に富んだ相貌をしてゐるために、神性を備へた若い女の面として取り扱はれて来たが、實生流ではそれを普通の三番目物の若い女に用ひる習慣がある。といふのは、江戸時代中期以後に於いて、各流派がそれぞれ特有の表現を主張するやうになつてから、三番目物の若い女の面として、觀世は「若女」、金春は「小面」、金剛は「孫次郎」、喜多は「小面」といつたやうに、特に異を立てて流派の主張を假面の用途の上にて現はさうとするやうになつた時、實生はそれに「増女」を適用したのである。

また「定家」の後ジテは、前にも述べた如く、昔から「瘦女」を掛けるのが妥當であるとされてゐたが、觀世流では近世「深井」の面を掛ける。(梅若も觀世の分派であるから同じく「深井」を掛ける。)これは「定家」の女主人公は内親王の幽霊であるから品よく表現しなければならぬといふことにこだはつての改變であらうが、「定家」の曲是から考へて「瘦女」であるべきものとされてゐた解釋を曲垂したといふ謗は免れない。

さういつたことは實は各流派とも多少なりに皆持つてゐる偏見である。今われわれが、われわれ独自の藝術批判の立場に立つて整理に臨む時、さういつた偏見はこれを訂正しなければならぬ。何となれば、われわれの目的は能面本來の製作の意向を發見して、それがいかに使用されれば妥當であるかを知ることにあるのだから。

此處に提示する能面の種別は、さういつた考察と検討の結論として到達したものであるが、なにしろ從來なにびとに依つても試みられなかつた整理法のことであるから、私一箇の貧弱な微力で果して十分に決定的なものとなつて居るかどうかを恐れる。しかし、或る程度までの妥當性のあるものとなつて居ることはひそかに期待したいと思ふのであるが、ひとへに識者の高教を待つ次第である。

一 「翁」の類

- (1) 「翁」 (肉色尉) (春日型)
- (2) 「翁」 (白色尉) (日光型)
- (3) 「翁」 (肉色尉) (彌勒型)
- (4) 「三番叟」 (黒色尉) (春日型)
- (5) 「三番叟」 (黒色尉) (日光型)
- (6) 「父尉」

「翁」「三番叟」「父尉」の三種は、製作の技法からいつても、用途からいつても、普通の能面とは種類を異にするものである。技法に於いては、切顎と稱して、口裂線を限界として顔面を上下二つの部分に切り放し、それを飾紐で口角の部分に於いて結び合はせてある。「翁」が舞樂面「探桑老」に類似してゐるといはれるのは、その切顎の工作についてののみ言ひ得ること、その他の表現の本質的な部分については、「翁」には「翁」の特色が作り出されてあり、決して「探桑老」の模倣面ではない。それから「翁」の今一つの技法的特色はその眉の工作である。「翁」と「父尉」は俗にボウボウ眉と呼ばれる綿を貼りつけた飾眉で、これは普通の能面には見られない工作である。但し、「三番叟」だけは植毛の眉を持つ。これも普通の能面には見られない工作である。次に、用途についても、「翁」の類は「翁」の演戲にのみ用ひられるもので、普通の能には決して用ひられない。だから「翁」の演戲が嚴密にいへば能ではない如く、「翁」の類の面も嚴密にいへば能面ではない。けれども、「翁」の演戲が能と共に演じられ、「翁」の類の面が能面と共に保存されてゐるので、便宜上、しばらく「翁」の類の面をも能面と一所に取り扱ふのである。

「翁」の類の作製されたのは、すでに述べた如く多分平安朝時代から鎌倉時代へかけてで、室町・東山時代にも、降つて江戸時代にも作製されたが、それ等はすべて複製品を作製したまでのことであつた。

「翁」にはその彩色に依つて「肉色尉」「肉式尉」と「白色尉」「白式尉」の別名がある。それは「三番叟」が「黒色尉」「黒式尉」であることに對する呼稱であつて、正式には「翁」の面・「三番叟」の面と呼ぶべきである。

「翁」の型には、上記の如く、三人の代表的作者の名に依つて、春日の型・日光の型・彌勒の型の三種がある。「三番叟」にも同様に三つの型があるべき筈であるが、彌勒作の「三番叟」は傳はらないから、春日の型・日光の型の二つきり區別することはできない。

「父尉」は傳承の信用できるものは彌勒の作品きりないので多くの型を比較することはできない。扮装についていへば、「翁」の面は「翁」のシテが舞の間だけ掛けるもので、「翁」のシテは翁烏帽子をかぶり、着附白練・翁狩衣・指貫を被る。「三番叟」の面も三番叟(狂言役者)が舞の後半(鈴の段)だけ掛けるのであるが、扮装は折烏帽子・着附厚板・直垂上下である。但し、舞になると折烏帽子は劍先烏帽子に替へられる。

「父尉」の面は、昔は「翁」が「式三番」と呼ばれて父尉・翁・三番猿樂(三番叟)の三老翁の聯舞として演じられてゐた時に、後世の千歳(直面)の代りに、父尉が最初の舞を舞つた、その時に掛けられたもののやうであるが、今日の「翁」は千歳・翁・三番叟の聯舞であるから、「父尉」の面は用ひられない。ただ「翁」の特殊演出の一つとして「父尉延命冠者」といふ小書附で演じられる時だけ、父尉が延命冠者と連れ立つて登場する。

次に技法的に見て「翁」の類とはいへないけれども、用途の上から見て「翁」の類と共に擧げ得るものに、(7)「延命冠者」

がある。此の面は切頸でもなければ、ボウボウ眉も植毛の眉もないから、その創作は「翁」の類よりもずつと後代であり、多分、父尉が「式三番」から追ひ出されて、延命冠者と組んで、親子して登場するやうになつた時に作られたものであらう。工作は普通の能面の「男」面の一種で、製作者としても文藏以上に古い者を持たない所を以つて見る

と、或ひは室町時代初期からのものではないかと考へられる。彩色は全面白色の中に口唇の赤が際だつてゐる。

「延命冠者」の用途は、その外に「鷲」のシテにも掛けられる。「鷲」は少年または老年が舞ふ時は直面を原則とするが、青年・中年の舞ふ時は(時として老年も)「延命冠者」を掛けたり「邯鄲男」「若男」などを掛けたりする。

二 「尉」の第一類

「尉」は老人の面である。これを二つの部類に分けることができる。第一類は前シテの「尉」面、第二類は後シテの「尉」面である。前シテは訪問者(ワキ)と對話するために登場する化生の老體であり、後シテは神または超人的の老體の本體で、多くの場合訪問者をねぎらつて舞を舞つて見せる。

第一類の前シテの「尉」面の主要な種類は左の如くである。

- (8) 「小牛尉」(「小尉」)
- (9) 「朝倉尉」
- (10) 「三光尉」
- (11) 「笑尉」
- (12) 「阿古父尉」(「阿瘤尉」)

名稱は、「小牛尉」(「小尉」)は作者小牛の名から來たもの、「朝倉尉」は作者福來が仕へてゐた朝倉侯にその面を獻納した記念として起つたもの、「三光尉」は作者三光坊の名から來たもの、「笑尉」は「笑つてゐる尉」の意味で工作から來たものとして理解されてゐる。「阿古父尉」(「阿瘤尉」)の名稱の由來はよくわからないが、前頭部の突起の瘤状をなして居るものがある(その最も著しい例は梅若流に傳はつてゐる財運作の「阿瘤尉」である)からではないか

とも推定されるが、その點については疑を殘して置く。

工作上の特長に依つて區別すると、「小牛尉」（小尉）は、顴骨の突起も甚しくなく、筋肉の瘦せ細りを最も多く見せ、それだけ清高の感じが一番多く、齒列は上唇だけにあつて下唇にはなく、鬚は下唇と顎だけが植毛で、上唇の鬚は毛描であるから柔和さも十分にある。次に「朝倉尉」と「三光尉」は、顴骨の突起が一層著しく、筋肉も厚みを見せ、それだけ庶民的な粗野の感じが強く、齒列は上下共にあつて、鬚は上唇・下唇・顎の三箇所とも植毛であるから、親しみ易さはあるが、柔和さは十分でない。また「笑尉」は、顴骨の突起も肉の厚みも最も顯著であり、名稱の示す如く微笑の度合が際だつて多く、それだけ親しみ易さを強く感せしめるのが特長で、齒列は上下共にあつて、鬚も三箇所とも植毛である。しかるに、「阿古父尉」（阿瘤尉）になると、工作は「小牛尉」（小尉）に最も接近して、齒列は上唇のみであり、鬚は顎だけが植毛で、上唇も下唇も毛描で、柔和さに於いては「小牛尉」（小尉）以上ともいへるが、品位に於いては遙かに劣つて居る。

「尉」面の品位は柔和さの多量と笑の少量に比例するから、「小牛尉」（小尉）が最も品位が高く、「朝倉尉」と「三光尉」がそれに次ぎ、「笑尉」が最も品位に乏しい。しかし「阿古父尉」（阿瘤尉）はその等級から離れて、柔和さに於いては「小牛尉」（小尉）にまさるとも劣らないが、笑に於いては「笑尉」に接近して居るので、用途も下に述べる如く例外的となる。

「小牛尉」（小尉）の用途は、品位を第一の特長とするから、神體の化生の老人に最もふさはしく、即ち、脇能物の前ジテに最もふさはしく、その場合は「高砂」「弓八幡」などの如く後ジテが「郡野男」を掛けて神舞を舞つたり、また「逆矛」「氷室」などの如く後ジテが「小徳見」を掛けて働を舞つたり、また「難波」「觀世・梅若以外の」「道明寺」などの如く後ジテが「悪尉」を掛けて樂を舞つたり、また「老松」「放生川」などの如く後ジテ

が「敏尉」「舞尉」「石王尉」を掛けて眞の序の舞を舞つたりする。しかし、脇能物の前ジテでも「小牛尉」（小尉）を用ひないものもあれば、脇能物以外のもの（例へば「雨月」「皇帝」など）でも「小牛尉」（小尉）を用ひるものもある。

次に「朝倉尉」（上掛）と「三光尉」（下掛）の用途は、品位の少し乏しい老人の面として、修羅物の前ジテの老人または四番目物の前ジテの老人にふさはしく、時としては切能物・脇能物の或る物の前ジテの老人にも用ひられる。その範圍は廣汎であるが、原則として後ジテが神でなく人間である場合が多い。修羅物ならば「八島」「忠度」など、四番目物ならば「女郎花」「阿漕」など。また、人間でなくて、神とか鬼とか、即ち、切能物の「國柄」「野守」などの如き、また脇能物の「志賀」「白鬚」などの如きもこれを用ひる。但し、「朝倉尉」「三光尉」と「笑尉」の用途の區別はあまりはつきりしてゐないで、しばしば混用される。

「笑尉」の用途は原則として切能物の前ジテの老人で、即ち、後ジテが人間でない怪異のもの（「鶴飼」の鬼とか「飛雲」の鬼神とか）、また人間ならば早舞を舞ふ高貴の人（「融」の大臣とか「須磨源氏」の源氏とか）の化現の老人にふさはしいとされてゐる。しかし脇能物でも、後ジテが龍神である場合（「竹生島」「和布刈」など）には此の面がよく用ひられる。

「阿古父尉」（阿瘤尉）の用途は、後で遊舞する物の前ジテの老人に掛けるのが原則で、その點「小牛尉」（小尉）に似て居るけれども、「小牛尉」（小尉）は神體の化現に用ひられるのに對して、「阿古父尉」（阿瘤尉）は人間の老體の面であることが特長である。四番目物で序の舞を舞ふ「木賊」とか、樂を舞ふ「三笑」「唐船」とかがその適例である。これ等は中人のない能であるが、中人のある能では四番目物の「天鼓」後は「慈童」を掛けて樂を舞ふの前ジテとか、三番目物の「雲林院」後は「中將」を掛けて太鼓の序の舞を舞ふの前ジテとか、また本體は人間ではないが植

物の人格化である『遊行柳』(後は「皴尉」の類の面を掛けて序の舞を舞ふ)の前ジテとかにも此の面が用ひられる。その他、さういつた原則から少し外れるけれども、唐物の二三の物または神物の或る物で、「小牛尉」「小尉」では品位が勝ちすぎると思はれる場合にも此の面が用ひられることがある。

上述の用途に適應して、扮装にも自然と等級ができて居る。即ち、前ジテの尉は尉髪を付け、水衣(鞋)を被て腰帯を結ぶことだけは共通であるが、その面の種類に依つて、着附が小格子になるか無地熨斗目になるか、また大口(白)を穿くか穿かないかの區別がある。面が「小牛尉」「小尉」の時は、最も品位があるべきわけで、小格子に大口を穿き、「朝倉尉」「三光尉」の時は、品位が低下して、無地熨斗目を着流にして大口を穿かない。「笑尉」の時もそれに準じる。「阿古父尉」「阿瘤尉」の時は、小格子を着流にして大口を穿かないのは、「小牛尉」「小尉」ほどに品位を必要としないからである。また、此の面が唐物(「三笑」「唐船」「天鼓」など)に用ひられる時は、尉髪に代りに白垂(唐帽子)となる。また「小牛尉」「小尉」でも四番目物・切能物(「雨月」「皇帝」など)に用ひられる時は、着附は小格子でも着流にするのがきまりである。

なほ「尉」の第一類の類型としては、

・「無髮尉」「稻尉」

「鬚小尉」

「右衛門尉」

「千年小尉」

「住吉尉」

「妙作尉」

「鬚阿古父尉」「鬚阿瘤尉」

等がある。「無髮尉」は一名「稻尉」とも呼ばれ、作者は不明であるが、古作として金剛流宗家に昔から傳はつたもので、頭部に全然植毛のないのが名稱の由つて起つたところであるが、その他の工作は「小牛尉」「小尉」に似て、顎だけに植毛の鬚があるが、上唇・下唇の鬚は毛描である。その他にも一二古作と稱するものはあるけれども傳承が正確でなく、多くは江戸時代に新奇を求めて作製されたもので、「鬚阿古父尉」「鬚阿瘤尉」以外「小牛尉」「小尉」の類面であるに過ぎず、典型とするに足りるものはない。(星章を附したのは典型となし得るものである。)

三 「尉」の第二類

「尉」の第二類は舞を舞ふ尉の面で、主として眞の序の舞物の後、ジテに用ひられる。その主要な種類は左の三種である。

(13) 「皴尉」

(14) 「舞尉」

(15) 「石王尉」

名稱は、「皴尉」は皴の彫刻に特殊の工作が施されてあるからで、「舞尉」は用途の上からの命名で、「石王尉」は作者石王兵衛(福來)の創意を記念するものである。くはしくはいへば、「皴尉」は「皴を特長とする舞尉」、「石王尉」は「石王兵衛の創意に成る舞尉」の意味である。要するに三者とも「舞尉」であることに於いては同一である。さうして、その舞とは眞の序の舞または序の舞を意味するのである。此の種の面の代表的作者はすべて福來(石王兵衛)とされてある。

工作的に三面の特長を比較すると、いづれも静穏柔和な表情で、鬚はいづれも顎だけが植毛で、上唇・下唇の鬚は毛描であり、それだけは共通であるが、「皴尉」は目の外眦から咬筋へかけての特殊の皴の様式を持ち、齒列は上唇のみにあり、表情は静穏の中にも端正さが目立ち、「舞尉」は微笑した口唇部の工作が女面のその如き柔軟を示して、そのくせ齒列は（黒く染められてはあるが）上下ともに備へて居り、「石王尉」は陥没した眼窩の底に鈍豆状に反を打つた特殊な目の工作と口角を後方に引いた口形に依つて、静穏な微笑の中にも相當の苦味を見せ、齒列は（軽く汚されて）上下ともにある。彩色は「皴尉」の特に白いのが際だつてゐる。

用途は脇能の眞の序の舞物（「老松」「放生川」「白樂天」）の後ジテの老體に掛けるのを原則として、その外、「雨月」の後ジテ（眞の序の舞）にも、「輪藏」のシテ（樂）にも、「西行櫻」のシテや「遊行柳」の後ジテ（共に序の舞）などにも用ひられる。

また此の三種の面の用途は流派によつて専用のになつて居り、「皴尉」は觀世の、「舞尉」は實生の、「石王尉」は下掛三流（金春・金剛・喜多）の面とされてゐる。梅若は觀世の分派であるから「皴尉」を用ひる。この専用の傾向は、近世になつて各流派がそれぞれ異を立てて表現の特有性を主張するやうになつてからのことと思はれる。

扮装は、脇能・眞の序の舞物の場合は、白垂に初冠をかぶり、着附・小格子に色大口を穿き、腰帶を結び、袴狩衣を被る。薨たけた神體の姿である。三番目物（「遊行柳」「西行櫻」）の時は、初冠が風折烏帽子となり、狩衣の袴が單となる。花木の精の薨たけた人格化の姿である。四番目物の「雨月」では、後ジテは神が乗り憑るけれども、もともと社人であるから白垂・翁烏帽子に、大口は白である。「輪藏」の場合は、脇能物でも樂物であり、シテは唐土の傳大士であるから、白垂に唐帽子または輪藏帽子をかぶり、着附厚板に半切、袴狩衣に掛絡を掛け、唐團扇を持ち、鹿脊杖をつく。

此の「尉」面第二類のおもな類型には左の如きものがある。

- * 「腰卷尉」
- * 「舞小尉」
- * 「木賊尉」
- * 「靈尉」
- * 「冠尉」

右の内、「腰卷尉」は日本作の本面が觀世流宗家にある。「皴尉」の類型で、唐物または花木の精などに用ひられる。「舞小尉」は「小尉」（「小牛尉」）に「舞尉」の成分を加味したやうな製作で、福來作の本面が實生流宗家にある。「雨月」「遊行柳」の後ジテにふさはしいものである。「木賊尉」は四番目・序の舞物「木賊」のシテ（普通は「阿古父尉」が用ひられる）に限り用ひられる。實生流宗家に福來作の本面がある。「靈尉」は「石王尉」に植毛を三段（上唇・下唇・顎）に植えたやうな面で、福來作の本面が實生流宗家にある。唐帽子物にふさはしく思はれる。「冠尉」は後世の派生的作面で「皴尉」の類型である。

四 「惡尉」

「惡尉」の惡は惡源太・惡七兵衛などの惡と同じく、強さと恐ろしさを意味する。「惡尉」は「恐ろしげな老體」の意味に解するのが妥當である。尉の字は使つてあるけれども、上述のどの「尉」面とも共通するところのない工作の面である。

普通の「尉」面はすべて日本人の骨相をモデルにしたものであるが、「惡尉」の相貌は——殊に「大惡尉」の類の相

貌は、尋常の日本人の顔の道具をいくらいぢりまはしても出来上りさうもないつらまへである。即ち、目と眉が接近し、鼻梁が異常に隆起し、口裂が超人間的の凄まじさを示して、その結果異邦的魁偉を構成して居る。その工作を技術的に説明すると、「悪尉」は目と齒に金屬を用ひ、鬚は上唇・下唇・顎とも兪い植毛で、口が廣く開かれてある場合は赤い舌を吐いてあるところを見せてある。「悪尉」の中でも「小悪尉」だけは工作がちがふが、そのことは後述べる。

「悪尉」の面を大別すると「大悪尉」と「小悪尉」になる。「鼻瘤悪尉」「茗荷悪尉」「大悪尉」の部類に屬する。まづ「大悪尉」の類について述べよう。

(16) 「大悪尉」

(17) 「鼻瘤悪尉」

(18) 「茗荷悪尉」

(19) 「茗荷悪尉」

名稱は、「大悪尉」は初めは單に「悪尉」と呼ばれてゐた。「悪尉」の原型である。後に種種の「悪尉」が作られてから大の字が加へられた。創作者は赤鶴で、その工作には伎樂面・舞樂面の影響が顯著に残つて居る。「鼻瘤悪尉」は鼻梁の隆起から來た名稱で「鼻に瘤のある大悪尉」の意味である。創作者は福來で、赤鶴よりもすつと後代になるだけ、工作に能面らしきが出てゐる。「茗荷悪尉」も福來の創作で、「茗荷を持つ大悪尉」の意味で、鼻梁の鋭く尖つた形が特長である。「茗荷悪尉」は「茗荷の形をした目を持つ大悪尉」の意味で、創作者は文藏である。

工作の技法を比較すると、「大悪尉」の目は眼球のみで出來て居り、われわれの目の鞏膜に當る部分が省略され、その眼球も、虹彩膜に該當する部分が鍍金された大きな球體で、その中央上部に、瞳孔に該當する部分が穿たれてある。

「鼻瘤悪尉」も「茗荷悪尉」も同様であるが、後者には、鞏膜が内眦と外眦に少しばかり朱色に彩られて見えてゐる。「茗荷悪尉」になると、その朱色の鞏膜の面積が大きくなり、それだけ眼球が縮小されてある。鼻の形も、「大悪尉」ではそれが中心となつて大きく鼻翼を擴げて蟠踞してゐるが、「鼻瘤悪尉」「茗荷悪尉」では左右に擴がるよりも前方に隆起してゐることが特長となつて居る。その隆起の仕方両者名稱の異なるが如く相違がある。「茗荷悪尉」に至つてはその鼻はむしろ間伸びのしたほどに長くなつて居るところに特長があるが、これは内眦を高く吊上げたその目の形と釣合を保つための工作であらう。口腔は「大悪尉」は廣く大きく開いて舌を見せ、齒列は下列を缺ぐが、その代り、下顎に二本の牙が見える。その點「茗荷悪尉」は齒列を上下とも備へて大きく開いた口腔の奥に舌を見せて居るけれども、「鼻瘤悪尉」は金屬性の齒列も上列のみで、舌も見せず、それだけ口の開け方が大きくないのである。「茗荷悪尉」は、金屬の齒列が上下ともにあるけれども、口の開け方はやはり大きくないために舌を見せない。「悪尉」の類はすべて原則として大きな耳を持つけれども「茗荷悪尉」にはどうしてか耳が附けてない。彩色は普通肉色に近い黄土で塗られてあるが、中には黝色に近いものもある。

用途は、原則として「大悪尉」の類は恐ろしげな神の面として取り扱はれ、脇能・樂物の後ジテに掛けさせる。樂は舞樂を意味し、舞樂といつても、能では能化された様式を持ち、實際の舞樂とは全然別種の構成の舞に過ぎない。異邦的表现に依つて演じられるので、假面も異邦的な「悪尉」が掛けられるのであるが、「悪尉」にも種類がいろいろ出來てからは、用途も隨つて限定されるやうになつた。「悪尉」の中でも「大悪尉」はあまりに怪異なので自然に流行から遠ざかり、今でも用ひられるのは「玉井」ぐらゐなものである。「玉井」の後ジテは大龍を白頭の上に戴いた龍神で、樂ではなく舞を舞ふのであるから、樂物の約束からは離れてしまつたのである。それで樂物の脇能（觀世・梅若以外の「難波」とか、「白鬚」とか、「東方朔」とか）には「鼻瘤悪尉」「茗荷悪尉」が用ひられる。「茗荷悪尉」は

脇能では『道明寺』などに用ひられ、また切能『張良』の後ジテ(黄石公)にも用ひられる。

扮装は、脇能・樂物は白垂に烏兜をかぶり、着附厚板・狩衣・半切であるが、『玉井』の場合は、樂物でないから烏兜をかぶらず、龍戴となり、『張良』の場合は唐帽子に唐團扇を持つ。

「大悪尉」の類面のおもなものには左の如き種類がある。

* 「甘柘榴悪尉」

* 「三光悪尉」

* 「重荷悪尉」

* 「生薑悪尉」

「冠形悪尉」

「要石悪尉」

「正尊悪尉」

右の内、「甘柘榴悪尉」は金春流の本面として赤鶴の作品があつたが、工作は「大悪尉」に類して全體を白と赤の色彩で調へ、華麗なものである。「三光悪尉」は三光坊の創意を加味した「大悪尉」の類面。「重荷悪尉」は「戀重荷」の後ジテに専用の觀世流の本面で、石王兵衛の作。相貌は「甘柘榴悪尉」に似て、鬚は顎だけが植毛である。その他は古面とはいへない。「要石悪尉」はもと喜多流の特有曲「要石」の後ジテの面。「正尊悪尉」は普通は直面に袈裟頭巾をかぶる「正尊」の後ジテに面を掛けさせる時の面で、金春流に限り用ひられてゐた。

次に「悪尉」の一種であつて「大悪尉」と全く工作を異にしたものに、

(20) 「小悪尉」

がある。「大悪尉」とその類面は恐ろしげな神またはそれに類する面であるが、「小悪尉」は恐ろしげな人間の面である。さうして「悪尉」ではあるけれども、異邦的成分はあまり取り入れられてない。名稱の小は「大悪尉」に對して顔の道具立の小さく——人間並に——出來て居る所から來たものであらうが、同時に神に對する人間の力量の小さいことをも含めてあるかと思はれる。

工作については、目も鼻も口もすべて人間のそれ等を標準にして、ただその綜合の結果がいかにいかつく險峻である。それは主として目の工作と皺と筋(靜脈)の工作の結果である。目は大きさは人間並であるが、眼球の虹彩膜の部分は金屬を嵌入して、鞏膜の部分には朱を入れてある。齒列は上下とも鍍金されており、鬚は上唇・下唇・顎とも植毛で、珍らしいことには、普通の「尉」面の如く植毛の髪が結はれてある。彩色は肉色で、目と齒の金と鬚と髪の白が際だつてゐる。

用途は「茗荷悪尉」または「甘柘榴悪尉」に準じて主として『張良』の後ジテ(黄石公)に用ひられる。但し、此の面は殆ど寶生流の専用の如き慣例となつて居り、他流では用ひられることを聞かない。寶生流に福來作「小悪尉」の本面がある。

扮装は唐帽子・白垂・着附厚板・狩衣・半切で、唐團扇を持つ。「豐干」が廢曲にならなかつた頃は、その後ジテ(豐干禪師)にも用ひられてゐた。

次に「悪尉」と「惡見」の中間の面として、

(21) 「惡見悪尉」

がある。「悪尉」は唇を開けた面であり、「惡見」は唇を喰ひ締めた面であるから、その點からいへば、「惡見悪尉」は「惡見」の一種のやうでもあるが、しかし「惡見」の鬚は毛描がきまりであり、「悪尉」の鬚は植毛がきまりである

から、その點からいへば、「癒見悪尉」は「悪尉」の一種ともいへる。

また「悪尉癒見」と呼ばれる面がある。「癒見悪尉」と「悪尉癒見」を比較して見ても、前者は「癒見的悪尉」で後者は「悪尉的癒見」であるといふ特長が存在するのではなく、兩者とも、工作は殆ど區別が立てられないものであり、ただ流派に依つて呼稱を別にしてゐるに過ぎない。

その工作について仔細に比較研究して見ると、「癒見悪尉」も「悪尉癒見」も要するに「癒見であつて且つ悪尉」であることを發見する。だから分類に於いては「悪尉」の類と見てもよく、また「癒見」の類と見てもよい。

しかし、用途に於いては「癒見」的で、天狗の特に劫を経たものに用ひられる。即ち、切能「鞍馬天狗」「是界」の白頭の場合に用ひられる。脇能では、「氷室」(働物)の白頭の場合にも用ひられてよい。「氷室」は普通の赤頭の時は「小癒見」を用ひるが、白頭になると「小癒見」が「癒見悪尉」になる。また「鞍馬天狗」も「是界」も働物で、普通の赤頭の時は「大癒見」を用ひるが、赤頭が白頭になると「大癒見」が「癒見悪尉」になる。だから「癒見悪尉」は特殊の働物の面と解することができる。

扮装は、「悪尉」も「癒見」も(「小悪尉」「小癒見」は別として)厚板・狩衣・半切は共通で、前者は白垂・烏兜であるに對し、後者は赤頭・大兜巾であるが、その赤頭が白頭となると、狩衣(普通は袷)は時として單となる。その點「癒見悪尉」も同じである。

だから「癒見悪尉」は假面としては「癒見であつて且つ悪尉」であるが、用途・扮装の上からは「癒見」的に取り扱はれて居ることを知るべきである。

「癒見悪尉」の創作者は赤鶴とされてゐる。上に述べた「悪尉癒見」は同物異稱であるけれども、特に異を立てて上唇・下唇の鬚を毛描にして、顎鬚だけを植毛にしたものもある。それをも別物とすれば、「癒見悪尉」の類型には、

「悪尉癒見」

「鬚癒見」

があるといふことになる。後者は「癒見」に上唇・下唇・顎の植毛を持たせたものではあるけれども、その相貌に於いて「悪尉」的なものが認められるので、やはり「癒見悪尉」の一種と見ることが出来る。

五 「癒見」

「癒見」の名稱はヘシムの轉訛で、兩唇を咬合した形をヘシ口といひ、さうする動作をヘシマスとかヘシムとかいふ。ヘシムはヘシムの名詞形變化である。

「癒見」の特長は兩唇を強く咬合してゐる事と、その生理的反應として、兩眼を大きく見開き、鼻を怒らしてゐることである。

「癒見」の種類を大別して「大癒見」と「小癒見」とする。それは形貌の大小だけの差別ではなく、工作的強調の大小の差別でもある。その差が「大癒見」を天狗魔類の面となし、「小癒見」を鬼神の面となしてゐる。だから、此の大小の差別は、量的の差別でもあり、同時に質的の差別でもある。

扮装は、天狗物の場合、赤頭に大兜巾を戴き、着附厚板・狩衣・半切に、羽團扇を持つ。大天狗のいでたちである。特殊演出には赤頭の代りに白頭が用ひられ、狩衣がしばしば單に代へられる。熊坂の長範の場合は、長範頭巾に色鉢巻を締め、狩衣が法被となる。武装のいでたちである。武器は薙刀または大太刀である。鶴の場合は、赤頭に着附厚板・法被・半切で、打杖を持つ。怪物のいでたちである。

「大癒見」の類面の主要なものは、

- (22) 「大徳見」
- (23) 「牙徳見」
- (24) 「熊坂」
- (25) 「猿徳見」

等である。「大徳見」は「徳見」の中でも最も典型的なもので、赤鶴しやくかくの創作とされてある。大は「小徳見」の小に對する呼稱で、此の大小の呼稱は世阿彌せあみの時からすでに用ひられてゐた。「牙徳見」は「大徳見」の特長の極度に強調されたもので、咬合された口唇の間から上顎の二本の犬歯が牙状をなして露出してゐるからの名稱である。これも赤鶴の創意である。「熊坂」は「大徳見」の類型であるが、「大徳見」が天狗魔類の面として作られたものであるに對し、「熊坂」は怪盜熊坂の長範の専用面として作られたものである。作者は文藏ぶんざうである。「猿徳見」は猿の「徳見」化されたもので、「大徳見」の類型ではあるけれども、工作はかなり變化を見せて居る。赤鶴の創作である。

工作の要點を比較すれば、「大徳見」は原則として、下顎を前方に突き出し、口唇咬合線が左右の口角部に於いて上後方に牽擧されてあり、「牙徳見」「熊坂」も同様であるが、「猿徳見」だけは、一たび上後方に牽擧された口角部の咬合線が弧を描いて再び下方に彎曲してゐる。また「大徳見」の特長の一つは、その口唇咬合線の上に兩翼を張つて安坐した鼻の物物しい大きさにあるが、殊に「牙徳見」に於いてそれは顯著であり、「熊坂」も相當にその特長を持つて居るが、「猿徳見」にはその特長が殆ど消えてある。今一つの特長は、その目の偉大な眼球(虹彩膜)がむしろ横に長く擴がつて、中でも「牙徳見」の如きは大きな瞳孔の殆ど上半が目尻の中に隠れて居るほどであるが、「熊坂」に於いては眼球は圓形に近くなつて居り、「猿徳見」に於いては同じ形で大きさが一層縮められてある。頭部の冠形かんけいも「大徳見」「牙徳見」は臺座形であるが、「熊坂」は曲線の頭形の頂上を黒く塗つたに過ぎず、「猿徳見」に至つてはそれが更

に形式的に名残を留めてゐるに過ぎない。

「大徳見」の工作の目的は、自負尊大の態度ですべてのものを威嚇してかかる天狗の増上慢を表現するところにあるので、誇張された表現の中に一味の滑稽感が惹起されるやうな意向が働いてゐる。それが「熊坂」までは見出されるが、「猿徳見」に於いてはもはや見出されない。「猿徳見」は「猿飛出」と共に神通力を持った一種の鬼神として「徳見」の特長演出の場合の後ジテに用ひられる面で、本來「小飛出」の主題から思ひついたものと推定されるが、ただ「飛出」にしないで「徳見」にしたところに一つの皮肉な表現法が窺はれる。

彩色は「大徳見」は全面を淡靱色に塗り、すべての皺溝と鼻腔に朱を流すのを原則とするが、「熊坂」は人間の面であるから代赭に塗り、全面に痘痕の如き斑點を散らしたりしてある。「猿徳見」は猿を原型として考へただけに全面を赤く塗つて、唇をヘシマした「猿飛出」とでもいつたやうな相貌にしてある。

用途はすでに知つた如く、「大徳見」は天狗物(鞍馬天狗)「是界」「大會」「車僧」「第六天」等の後ジテに用ひられ、「牙徳見」はその最も特殊な場合(鞍馬天狗)の白頭などに用ひられ、「熊坂」は「熊坂」と「烏帽子折」の後ジテに用ひられ、「猿徳見」は「徳」の特長演出の後ジテに用ひられる。

「大徳見」の類型としては左の如き面がある。

- * 「白徳見」
- 「魔王」
- 「釋迦下」
- * 「黒徳見」
- 「中徳見」

〔長靈徳見〕

〔六十三〕

〔蜘蛛徳見〕

右の内、初めの三種は「大徳見」の類面である。「白徳見」は三光坊の創意といはれ、彩色からの名稱であり、「魔王」は、天狗は一種の魔神で、その首魁は即ち魔王であるからの名稱である。「釋迦下」は「大會」に限り用ひられる小型「大徳見」で、下掛諸流で用ひられてゐた。「大會」の後ジテは、天狗が釋迦に化けて出るので、初めから「釋迦」の面の下に此の小型の「大徳見」を掛けて居り、適當な時に上の「釋迦」の面をはずすので、かういつた呼稱ができたのである。「黒徳見」以下四種は「熊坂」の類面で、「黒徳見」は徳若の創作で、名稱は彩色から來たもの。觀世流の特有面である。「中徳見」は大きさからの名稱で、近代の製作。「長靈徳見」は長靈の創作で、金春流の特有面。「六十三」は「熊坂」の本文に「熊坂の長範六十三」といふ文句があるのから附けた名稱で、近代の製作。最後の「蜘蛛徳見」は「大徳見」の變型で、上から厭し潰したやうな相貌を持ち、植毛などはなく、切能「土蜘蛛」の特殊演出の場合を豫想して作られたものと思はれるが、近代の製作である。

次に「徳見」の中に上述の「大徳見」の系統とは全然工作を異にするものに、

(26)「小徳見」

があることはすでに述べた。「大徳見」が天狗魔神の面であるに對し、「小徳見」は鬼神の面であり、鬼神だからその相貌には眞の恐ろしさがなければならぬ。「大徳見」の相貌の怪異は恐ろしさの見せかけであるが、「小徳見」の方は道具立は小柄ながらも引き締まつてゐて、人に油斷のならぬ警戒の念を起させる。緊張した意力の現はれがその工作的主題である。

随つて「小徳見」は、目も鼻も口も特別に誇張されたものでなく、人間並の尋常の大きさであつて、ただそれが異常に緊張されてあるだけである。その緊張を最もよく表現してゐるのはその咬合された口唇である。「大徳見」では咬合線が左右の兩端を上の方に反らしてゐるが、「小徳見」の咬合線は反對に左右の兩端を下の方へ折り曲げて、下顎部を前方へ突き出してゐて、その突き出し方も「大徳見」ほど甚しくはない。鼻の形も、尋常ながら強くいきんで居り、眉根の險峻な迫力も、目の小さいくせに鋭く見開いた形と相俟つて、危険の豫想を起させる。目はもちろん「徳見」の約束に従つて鍍金された金屬の眼球(虹彩膜)が朱の鞏膜の中から光つてゐる。頭部の冠形も「徳見」の約束に依るものである。彩色は全面淡赭で、眉も鬚も毛描である。創作者は赤鶴。

用途は地獄の鬼またはその類似のもの(「鶉飼」「松山鏡」「昭君」「野守」「皇帝」「鐘馗」等の後ジテ)の外に威力の凄まじい神(「氷室」「増風」「谷行」等の後ジテ)にも用ひられる。世阿彌が「小徳見」を初めて「鶉飼」の鬼に用ひた話は「申樂談義」に出て居るが、それまでは此の面は「氷室」の類だけに用ひられてゐたのかも知れない。扮装は、鬼の場合は、赤頭に唐冠(「松山鏡」だけは輪冠)、着附厚板・狩衣・半切で、「皇帝」「鐘馗」の時は劔を持つ。普通の鬼でなく鍾馗大臣の靈だからである。また、神の場合は、狩衣が法被(「氷室」は狩衣)となるだけで、あとは同じである。小道具は「谷行」では斧、「氷室」では氷を持つ。

六 「飛出」

「飛出」は突出を意味し、殊に眼球の突出を特長とする假面である。眼球の突出と共に、眉が吊り上がり、口が廣く開かれる。開かれた口の中から舌が吐き出されてゐるのも「飛出」の特長である。

「飛出」の主なる種類としては、

- (27) 「大飛出」
 (28) 「小飛出」
 (29) 「泥小飛出」
 (30) 「猿飛出」

がある。「飛出」は「飛天」^{とびてん}とも書くが、當字である。名稱の大小は工作上の大小から來たもので、それが同時に用途を区分して、「大飛出」は神威のたけだけしさを、「小飛出」は神威のはしつこさを表はし、前者は主として天上の雷神の面として、後者は主として地上を飛翔する神の面として用ひられる。前者の例としては、脇能・働物の「加茂」^{かもち}、「嵐山」^{あらしやま}、切能・準働物の「國栖」^{くにすま}があり、後者の例としては、切能・働物の「小鍛冶」^{せうたがひ}、「殺生石」^{せつしょうせき}、「合浦」^{あつぽ}がある。前者は雷神または藏王権現であり、後者は狐神または妖精である。「大飛出」は、世阿彌に従へば、初め菅丞相の雷神となつた時の忿怒を描いたものである。(そのことは「天神」の條下で述べる。)また「猿飛出」は、佛法定法の障碍を企てた惡心外道の變怪として「鶴」^{つる}の主人公に用ひられるもので、その形、頭は猿、尾は蛇、足手は虎に似て、鳴く聲が鶴(鳥)に似てゐるといはれるので、猿に型どつて工作された面である。「猿徳見」はその特殊演出の場合に用ひられることは上述の如くである。)

工作については、「大飛出」と「小飛出」は道具立の大小だけの差で、目は鍍金された金屬の眼球(虹彩膜)が眼窩を一ばいに充たして突出し、「小飛出」の方はそれが小さいだけ鞏膜に餘地があり、その部分には朱が入れられてある)、眉は毛描で高く描かれ、口腔は大きく開かれて、上下の齒列(「大飛出」は鍍金、また下列を缺ぐものもある)の間から赤い舌を長く見せ、舌の先がはねあがつて居る。鬚は毛描であり、頭部の頂上に黒色の冠形のあることも「飛出」の約束であるが、相違の點を挙げれば、「大飛出」には耳があるけれども「小飛出」にはなく、「大飛出」の彩色は全面

金泥で輝いて居るけれども「小飛出」の彩色は淡赭である。しかし「小飛出」の變型としての「泥小飛出」は、名稱の示す如く全面に金泥を施し、耳を付け、頭部の冠形の代りに毛描で亂髪を描き、口も大きく開いて舌を長く見せ、普通の「小飛出」よりもすつと「大飛出」に接近したもので、用途は「小鍛冶」の特殊演出の場合、または「黒鬚」の代用となる。更に「猿飛出」に至つては、彩色の赤が第一の特長で、工作は「大飛出」に類似して、耳がなく、また頭部の冠形がなく、その代り毛描で頭髪が亂してある。赤く塗られて、いかにも猿を思はせるものがある。

作者は「大飛出」「小飛出」ともに赤鶴が創作者と認められてあり、「猿飛出」も最初の原型は赤鶴とされてある。扮装は、「大飛出」は赤頭・唐冠・着附厚板・狩衣・半切で、「加茂」では幣を持ち、「國栖」では無地製斗目を被いて登場する。「小飛出」の時は、赤頭で唐冠がなく、その代り「小鍛冶」では狐戴を付けて手に槌を持ち、上は狩衣でなく法被となる。「合浦」は妖精的の鮫人を主人公とするから、赤頭でなく白頭で、手に寶珠を載せた玉盤を捧げる。「猿飛出」の時は、「小飛出」に準じて、赤頭・着附厚板・法被・半切で、手に打杖を持つ。

「飛出」の類型の主なるものは左の如くである。

- * 「三光飛出」
 * 「牙飛出」
 * 「青飛出」

右の内、「三光飛出」は三光坊の工作に係る「大飛出」の類面で、眉間に著しい宥縮を見せて、ひどく「大飛出」の約束を破つたものである。「牙飛出」は徳若の變型したものといはれるが、齒列の上下に二對の犬齒が突出し、頭部に冠形を失ひ、その代りに鬢に亂髪があり、また耳を持つてゐない。これは「小鍛冶」の特殊演出(黒頭)の時などに用ひられる。「青飛出」は、「三光飛出」と「牙飛出」の混合の如きもので、眉間を宥縮し、齒列の上下にそれぞれ

一對の尖歯を尖らし、全面を青く塗つてあるので、「黒鬚」の代用として「大蛇」「九世戸」などに用ひられる。但し此の面は古元休の考案といはれ、上作でない。

「飛出」の類型とも言はれなくはないが、「飛出」と「黒鬚」の中間に置かれるべき面に、

*「釣眼」

がある。「吊眼」の意味であらう。「大飛出」と共通の點は、全面金泥で塗られて、頭部に冠形があり、鍍金された金屬の眼球(虹彩膜)を持つた所にあるが、共通しない點は、その眼球が深く眼窩の底に陥没して、眉がそれに著しく接近し、口腔は奥深く開かれないで、横に長く楕形に開かれ、齒列は上下ともあるけれども、舌がなく、また耳がないことである。此の面は赤鶴の創作といはれ、金春流宗家にその本面が舊藏されてあつた。用途は「大飛出」に準じて雷神の出る物(「加茂」「雷電」)を主としてまた「國栖」などの特殊演出に用ひられたが、相貌の怪異なためか近代あまり用ひられるのを見ない。

七 「黒鬚」

(31) 「黒鬚」

これは龍神の面である。工作を部分的に比較すると「大飛出」の類と似たところは少くないが、全體の形貌からいへば、「黒鬚」は「大飛出」を壓し潰したやうな感じで、その點「釣眼」を思はせるが、しかし「黒鬚」の特長は、その形が弓なりにしやくれて、殊にその顎が著しく前方に突き出して居ることである。(その點、女性的のものではあるが「蛇」の顎とよく似てゐる。)目と眉の關係は、「大飛出」の遠く離れ合つてゐるのと反對に、「黒鬚」では互ひに接觸して、強く縮縮の印象を與へてゐる。鼻や口は「大飛出」と大同小異で、口の中から赤い舌が吐き出されてある

ところまで似て居り、頭部の冠形も同じであるが、「黒鬚」には耳がなく、名稱の鬚の毛描は、黒黒とはして居るけれども、但し、「大飛出」「大徳見」などに較べて「黒鬚」の毛描に特に黒の強調されるやうな描法が施されてあるわけではなく、さうすると名稱の由來がわからなくなるのであるが、私見に依れば、「黒鬚」の特長の一つはその彩色にあるので、即ち、全面暗色に塗られ、いかにも暗い海底からもぐり出たといつたやうな感じがある。鬚の毛描は約東通りの描法であるけれども、鬚の黒さと面の黒さが融合して一つの薄黒い面ができてゐる。それを黒鬚と印象的に呼んだものではなからうかと思はれる。創作者は赤鶴と推定される。昔から觀世・金春・金剛の本面は赤鶴作とされてゐた。

用途は、脇能・働物で「竹生島」「九世戸」「和布刈」などの後ジテ、脇能・樂物で「白鬚」「大社」「寢覺」などの後ヅレ、また切能・働物で「春日龍神」「大蛇」などの後ジテ、同じく「張良」の後ヅレ、切能・早舞物で「枝上」の後ヅレ、これ等は皆龍神であるから原則として「黒鬚」を掛ける。扮装は、着附厚板・法被・半切に赤頭・龍戴で打杖を持つのがきまりである。

「黒鬚」の類型としては、

*「泥黒鬚」

がある。大體の工作は「黒鬚」と同じく、彩色が全面金泥となるだけのちがひである。しかし、海底の神に天上の神の屬性を附與したやうなもので、それだけ本質的の變化は顯著である。寶生流宗家に徳著作の本面がある。

八 「不動」

(32) 「不動」

能面の種類

これは不動明王の面である。現行曲で不動明王の出るのは「調伏曾我」一番である。だから「不動」の面は「頼政」「俊寛」「景清」などと同じく一面一曲の特殊面である。

「不動」の最も代表的な作品は、金剛流宗家の本面だったものである。近頃は金剛家で作者不明としてあつたが、享保六年に時の金剛大夫から幕府への書上には春日作として届けてあつたし、觀世元章の『諸家面目録』（明和八年）もそれを認めて居る。俗説では、昔奈良の或る寺院が焼けた時に半焼となつた不動尊像の顔面を截断してそれを假面に仕立て直したものと云ふことになつて居り、裏面に截断の刀痕が残してあるといふ。それを鼻金剛と渾名された金剛新六氏正が、文祿三年四月十一日、禁裏の御能で「調伏曾我」を勤めた時に使用する、鼻の肉が面の裏に附いて血染となつたので、此の面は「肉附の不動」とも呼ばれたといふ。實際、此の面の裏面には血痕らしいものが黄褐色に残つて居り、工作も截断のままの如き形にはなつて居るが、しかし果して佛像から切り取つたものであるかどうかは問題である。何となれば、此の面が不動尊像の首であつたとすれば、その相貌は佛像不動尊の相貌として承認せられるものでなければならぬ。ところが、顔面青色・頭髮黄色だけは經軌所説の形像と一致するが、一目諦觀とか閉唇とか下齒嚙上唇とか頂上七髻とか、さういつたやうな不動尊像の條件とは一致しない。即ち、頂髻は八つと二つと合せて十に渦巻き、目は兩方とも見開き、口唇は大きく開かれて二對の牙齒の奥に舌を見せ、而かもどの部分も左右相稱的で、假面以外の工作としては受け取れないものである。殊にその目が左右均勢の金屬の嵌入で、瞳孔の部分を打ち抜いてあるのを以つても、假面としての用途は初めから意圖されたものでなければならぬ。寶生流にも同じく佛像から切り取つたと稱する「不動」の面があつたが、大正十二年の大震火災に烏有に歸した。

不動は密教で謂ふ所の五大明王の主尊で、惡魔降伏の威力を示し、右手の利劍・左手の絹索を威力の標幟とする。だから、能でも「不動」の面が掛けられる時は、赤頭に白蓮華を挿した輪冠を戴き、着附厚板に狩衣・半切で、その

上から舞衣を色鉢巻で纏どり、右手に劍、左手に索を持つ。その索で祐經が形代を巻き縛り、その劍で形代を刺し通して、子方の箱王に調伏を約束する後ジテである。

「不動」の類面としては、

「青不動」

「牙不動」

などがあるが、近世の模造である。能面としての「不動」は彩色は群青にきまつて居るから、皆青不動であるが、その群青をことさらに濃くしたり、また「不動」である以上はすべて牙齒を持つから牙不動でないものはないけれども、謂はゆる「牙不動」は上顎の齒列で下顎の唇を喰ひ締め、牙齒が二本、一本は下向に一本は上向に尖つてゐる。

その外、なほ

「護法」〔「護王」〕

「藏王」

なども類似の面とすることができ。用途は「調伏曾我」「谷行」「壇風」「嵐山」「國栖」等の後ジテで、もはや不動明王とか護法善神とか藏王權現とかの區別なく、單に威力を示す神の面として作られたものと見ればよい。その内、「護法」は口唇を咬合して「總見」的表現を持つのが特長である。これ等も皆近世の製作である。

九 「神體」

(33) 「神體」

名稱は神といふに同じである。昔は老人を老體、女を女體、軍將を軍體と呼んでゐたと同様に、神のことを神體と

呼んだ。「神體」は「神體の面」の意味である。

「神體」は次の「天神」に比較してその相貌の端正なのが特長である。「天神」は忿怒を主題とするが、「神體」はむしろ無表情に近い冷静を特長とする。工作は全面を淡黄色に塗り、目は虹彩膜の部分に金属で嵌入してあつて、鞏膜の部分には朱を注がないで胡粉で白く塗り、内眦と外眦には墨を入れてあるのは、品位を高く保たせようとの意向からであらう。齒列も上下ともにあるが、黒く塗りてあるのは、やはり同じ意向からに相違ない。頭部には冠形があり、毛描は、鬚も、眉も、鬚も、すべて端正を旨としてある。原型の創作者は誰であつたかわからないが、現存面については越智の作品より古いものはない。

用途は、脇能・神舞物（「高砂」「弓八幡」等）の後ジテに、「三日月」などと共に用ひられてゐた時代があつたやうである。主として金春流・寶生流に於いて用ひられてゐた。

一〇「天神」

(34) 「天神」(「大天神」)

名稱は天満大自在天神の略稱で、即ち菅丞相の神に祀られる以前の相貌を描き出したものとして理解されてある。

能の菅丞相は詩歌風月の精神でもなければ、文道の大祖でもなく、曠志のはむらに胸を焦がす忿怒の悪鬼である。彼は筑紫の謫所で歿すると間もなく、比叡山延暦寺の座主尊意大僧都の仁王會を修してゐる所に現れて、雷神となつて内裏を荒さうとする計畫を述べて同意を求め、大僧都が聴かないのを見ると、忽ち悪鬼の如くなつて、本尊に供へてあつた柘榴をつかんで噛み碎き、それを妻戸に向つて吐き出した。柘榴は火焰となつて燃え上つた。大僧都は洒水の印を結んで火焰を消した。さういつた傳説が「太平記」その他の記載から能に取り入れられた。

その時の菅丞相の忿怒の形相を描き出した假面の一つは、世阿彌に従へば、「大飛出」である。「飛出は菅丞相の柘榴(を)くわつと吐き給へる所を打つ」(「申樂談義」)とある。併し、「天神」の面も菅丞相の面である。「天神の面、天神の能に被しよりの名なり」(「申樂談義」)と世阿彌は云つて居る。

之は、天神の能には初め「大飛出」を用ひてゐたのが後で「天神」を用ひるやうになつたといふことを述べたものの如くにも讀めるけれども、さういふ意味ではあるまい。天神の能といふのが先づ問題であるが、今日の「雷電」のことであるか、廢曲となつた「菅丞相」のことであるか、それともまだ他に菅丞相を主人公とする能があつたものか、その邊のことははっきりしないけれども、いづれにしても、菅丞相の忿怒を主題とした能があつたに相違ない。さうして若し想像がゆるされるならば、——今日の「雷電」などを標準にして考へると——「大飛出」は後ジテに、「天神」は前ジテに用ひられてゐたものではなからうか。

此の推定を裏づけるものは「大飛出」と「天神」の工作的意圖である。「大飛出」はすでに見た如く、全面金泥を施して、金属嵌入の目と大きく開裂した口と、どこまでも超自然的威力を主題とする神の面であるに對して、「天神」の面は目の金属嵌入だけは超自然的であるが、その他の工作は人間的であると云へる。即ち、目だけは棗實形の虹彩膜部全部が金属で光つてゐるけれども、それを除けば、他は鼻の形も、口の形も、齒列も(觀世流の本面には齒列は下顎に缺けてゐるので、その點柔和な男面と共通である)、すべて人間的で、ただ激情を表はすために、眉を張り髭を撥ね上げて、全面を丹砂で赤赤と塗りてあるのが、見方に依つては半神的忿怒とも取れる。

此の面を前ジテに用ひることは、能の演出の近代的解釋によれば些か無理で、即ち菅丞相の忿怒は大僧都の拒絶以後のことではなければならぬのを、拒絶前から此の假面を掛けて出ることには理窟に合はないわけであるが、初期演出に於いては、菅丞相の登場は忿怒を豫想しての登場であるとも解されてゐたであらうから、初めから此の面で押し通し

てよいとされてゐたのかも知れない。(現に今日でも観世流ではその行き方で前ジテに「天神」を掛けさせる。但し後ジテは「髻」である。)

「天神」は赤鶴の創作と認められるが、その用途は、今日に於いては、「藍染川」の後ジテ、「雷電」の前ジテ(観世流・梅若流)の外に、威風凛爽たる神の面として広く用ひられる。即ち、脇能・働物(また祝言物)としての「金札」とか、脇能・神舞物の「高砂」「松尾」「淡路」等の特殊演出とか、さういつた物の後ジテや、脇能・樂物の「輪藏」とか、切能・働物の「舍利」「大會」「第六天」とか、さういつた物の後ズレなどにも用ひ、また修羅物では「田村」の特殊演出の場合の後ジテなどにも適用される。その場合の用途は「阿波男」「三日月」などのそれに接近したものである。

「天神」を掛ける時の扮装は、「藍染川」の後ジテの場合は、黒垂に初冠、着附厚板・狩衣・指貫であり、「雷電」の前ジテの場合は、黒頭に水衣・無地髮斗目(着流)であり、脇能の特殊演出の後ジテの場合は、狩衣が白地になつたり、「淡路」ならば頭に曲玉を懸けたりするやうな變化が求められ、また、切能の後ズレの場合は、黒垂・輪藏に着附厚板に側次・大口がきまりであるが、脇能「輪藏」の後ズレは黒垂・火焰藏に着附厚板・法被・半切となる。

「天神」の面は、その類面の「小天神」に對して「大天神」と呼ばれることがある。類面のおもものは左の如くである。

「小天神」
「白天神」
「白小天神」

右の内、「小天神」は「天神」(「大天神」)の稍小型なものであり、「白天神」は普通は赤味の勝つた肉色であるのを、

白く彩色したものであり、「白小天神」はその小型なものである。いづれも近世の派生的製作である。

一 「靈の男」の第一類

靈は精靈の靈で、現世的でない・地上的でない・人間的でないものを意味する。能面の「男」の類は、靈的の「男」と人間的の「男」とに先づ區別されねばならぬ。それを「靈の男」とただの「男」と呼ぶことにする。

「靈の男」を更に二つに分類する。第一類の「靈の男」はより多く神に接近した面であり、第二類の「靈の男」はより多く人間に接近した面である。

第一類の「靈の男」には左の如き種類がある。

(35) 「阿波男」
(36) 「三日月」

名稱は、「阿波男」は「淡男」とも昔は書いた。文藏作の本面が観世流宗家にある。しかし他流で「淡男」と呼ばれるのは「瘦男」の一種であつて、本質的に別種のものであるので、それと區別するために、後世「阿波男」と書くやうになつたものらしい。また「三日月」は、なせさう呼ばれるやうになつたかといふと、その面の持つ爽儻の感じが新月の尖鋭を聯想させるところから來たのではあるまいかといふやうな臆測も行はれるやうであるが、事實はそんな詩的な理由からではなく、もつと實際的な便宜的な理由からであるらしく思はれる。此の面の最も古い代表的な福來の作品が昔から観世流宗家の本面となつて居るが、その面の裏面の前額部に「ふくらい□い」(二字不讀)と平假名で二行に彫つた署名があり、その下に大きく三日月形の弧線が下向に彫られてある。それが此の名稱の起源を示す記號であると推定される。尤も、想像を自由にすれば、その當時すでに此の種の面が出來てゐて「三日月」と呼ばれてゐ

たので、福來が「三日月」と書く代りに三日月形の記號を彫りつけたものとも一應は考へられないこともないが、しかし、面にその名稱を彫りつけた例は古作に決してなく、且つ、昔は面の細別的な名稱は用ひられてなく、寛文年間刊行の『花傳書』(八帖本)を見ても、「目に黄金入りたる早き男の面」とか「筋の男の面」とか「目に黄金なき面」とかいつたやうな説明的な文句に依つてその當時に於いてさへまだ呼ばれてゐたからであるから、況んや福來の時代に「三日月」などといふ細別的な名稱が行はれてゐたとは考へられない。だから、此の面に對しても、初めは「裏に三日月の記號のある男の面」といつたやうな呼び方で呼ばれてゐたのが、自然にいつしか特定の名稱となつたものではなからうかと思はれる。

「阿波男」と「三日月」の工作上の特長は、謂はゆる目に黄金の入つてゐることが第一である。眼球を金屬の嵌入することは、すでに見た如く、「悪尉」「鯨見」「飛出」「黒鬚」等も皆さうであるが、人間以上の恐ろしい存在物に對する一つの表現法である。「阿波男」も「三日月」も神の威風を主題としたものであるから、さういつた目の工作が必要であつた。その他の點も、「阿波男」「三日月」とも大同小異で、目の鞏膜の部分には朱を入れ、齒は墨でよごして上下とも備はり、眉・鬚の毛描の様式も似て居り、耳も「神體」と同じくもはや無くなつて居るが、頭部の冠形は「阿波男」にはあるけれども「三日月」にはなくなつてゐる。その代り、「三日月」には鬢に亂髪が毛描で描かれてゐる。全體からいつて、「阿波男」は靜的な表情であるが、「三日月」は目に稜が立ち、顴骨の突起もあらはで、それだけ頬筋の殺ぎ落されも著しく、随つて鋭さと烈しさが際だつて居る。彩色も「阿波男」は淡紅色に近い肉色、「三日月」は淡い黄褐色である。

用途は、「阿波男」は近頃殆ど掛けられないが、「三日月」は初めは脇能・神舞物(「高砂」「弓八幡」等)の後ジテに主として用ひられたものであつたが、近世になつて「郡郡男」がその代りに用ひられるやうになつては、特殊演出

の時だけに用ひられるやうになつた。また修羅物で「田村」の後ジテ(普通は「平太」)にも特殊演出の時には用ひられる。坂上田村丸を單なる武將と見ないで、神性に近い威力を持つ者として取り扱ふからである。また切能で「船辨慶」「礎潜」などの後ジテは「怪士」を普通に掛けるが、流派に依つては「三日月」を用ひる。平知盛の幽霊に威儀を持たせようとする意向からである。「三日月」の額に鉢巻留の釘が打つてゐるのは、初めから武將に用ひることが期待されてあつた證據である。

扮装は、神の場合は、黒垂・透冠、着附厚板・狩衣・大口であり、武將の場合は、黒垂・梨子打烏帽子・白鉢巻、着附厚板・法被・半切であるが、特殊演出の時は物に依つて變更がある。特殊演出として「三日月」を掛ける時は、原則として舞働が急になる。その面の表情の烈しさに伴ふ自然の調和からである。

「阿波男」「三日月」の類型としては、

「隼男」

といふのがあつたが、近代の製作である。「隼男」とは別種のもので「早男」と稱するのがあるが、それは「瘦男」の類面である。

二 「靈の男」の第二類

第二類の「靈の男」は第一類に比して人間的で、且つ品位も落ち、敵意・惡意を抱き、多く怨靈の面として用ひられる。その主なる種類は左の如くである。

(37) 「鷹」

(38) 「怪士」(千種型)

能面の種類

- (39) 「怪士」(德若型)
- (40) 「筋怪士」

名稱は、「鷹」は表現の尙銳が猛準の勁悍を思はしめるものがあるからの命名であらう。「多賀」「鬼神」は當字である。「怪士」は海上の妖怪を意味する。「船辨慶」の後ジテの登場の前で、ワキヅレの言葉に「此の御船にはアヤカシが憑きて候」といふ文句がある。「怪士」「閻像」は當字である。「筋怪士」は「筋のある怪士」の意味である。能面で筋と稱するのは前頸部に努張した静脈のことで、そのある「男」面を「筋の男」とも呼ぶ。作者は、此の種類面の面については徳若が代表者とされてあるが、千種・寶來等にも作品がある。

工作については、「鷹」は目の上眼線が上眼線筋の激しい收斂のために撃き吊られて三角形を形づくつてゐると、皺眉筋の容縮と、口腔を廣く開いて舌を見せて居る(下頸の齒列は舌に隠されて見えない)のと、彩色の赭褐が特長である。毛描は鬢の毛を亂して、頭部と冠形を缺ぐ。「鷹」の最も古い作品は徳若作である。「怪士」は「三日月」に似て、一層人間的であり、額骨が突起して、目に尖銳の角度がある。「怪士」の代表的作者としては、徳若と千種がある。寶生流宗家の本面「怪士」(通稱「木汁怪士」)は徳若作で、金剛流宗家の本面「怪士」(「千種怪士」)は千種作である。後者は「怪士」の中でも異色のある作品である。どちらも頭部には冠形があり、彩色は淡赭で、千種作には頬に紅を潮していかにも壯健を思はせるものがある。額には鉢巻留の釘が打つてある。「筋怪士」は額の兩側に這つてゐる静脈の工作を特長とし、その他の點は「怪士」と大同小異である。寶生流宗家に古くからある「筋怪士」は徳若作とも寶來作ともいはれる。所持者の側では寶來作としてある。彩色は赭色で、頭部には冠形の名残がある。用途は、「鷹」だけは近代は特殊演出でないといふ掛けられないが、「怪士」は武將の幽霊として「船辨慶」「碓氷」等の後ジテに用ひられる。「怪士」を用ひない流派——觀世・梅若——ではその代りに「三日月」を常用する。江戸時代

の恐らく中期から、觀世は「三日月」、金春・寶生・金剛は「怪士」、喜多は「東江」を用ひる習慣があつた。金春では「怪士」の外に「眞角」をも用ひた。「怪士」はその外、切能・働物の「項羽」の後ジテにも、また時としては「千種男」「錦木男」「正木男」と同じ用法をされることがある。「筋怪士」の用途も「怪士」に準じる。扮装は、切能・働物の武將が主であるから、黒頭に鐵形を附け、着附厚板・法被・半切を原則とする。

- * 「眞角」
- * 「東江」(「外江」「東郷」)
- * 「小鷹」
- * 「筋男」
- * 「眞怪士」
- * 「靈怪士」
- * 「千種男」
- * 「錦木男」
- * 「正木男」(「榎男」)
- * 「男十寸髪」(「十寸髪男」)

右の内、「眞角」は眞角の作(金春流宗家本面)が、「東江」は徳若の作(喜多流宗家本面)が、いづれも今日は傳はらない。「小鷹」は「鷹」を小型にしたもので、これに對して「鷹」を特に「大鷹」と呼ぶこともある。「筋男」は古作の目録にその名稱を發見しない。額に筋のある「怪士」の類面をば一般に「筋の男」と呼んでゐた。「筋怪士」

と異名同工と認められる。東京帝室博物館には前頭部正面に筋のある「筋男」（作者不明）があるけれども古作とは思へない。「真怪士」は寶生流宗家に徳若の作品があるが、前頭部両側に筋を持つ「怪士」である。「靈怪士」は寶生流宗家に千種の作品がある。怪異を極めた工作である。「千種男」「錦木男」「正木男」皆「怪士」の種類で、相貌は更に人間味を多くしたものである。「男十寸髪」は寶生流宗家に越智の作品がある。額に毛描の髪が濃く垂れて、目は菱形で、顴骨が最も甚しく突起し、齒列は上下とも鍍金された亂枝齒である。これ等は、主として四番目・執念物（船橋）「通小町」、同じく執心の遊樂物（松島）「錦木」などの後ジテに用ひられ、また切能・働物（鶴）「舍利」「鍾馗」等の前ジテにも用ひられる。

更に今一つ「靈の男」の一種として附加すべきは、

・「一角仙人」

である。工作は「怪士」の系統に属するが、前額に一本の角が突起し、その先が二つに分れて居る。用途は四番目・樂物「一角仙人」のシテに掛けられる。彼は天竺の仙人で、鹿の胎内から生れたので角がある。美人に誘惑されて神通力を失つたが、それ以前には龍神を岩窟に封じ込めるほどの神通力を持つてゐただけに、靈氣のある相貌である。

一三「瘦男」の類

「瘦男」も或る意味に於いて一種の「靈の男」といへるが、「靈の男」から區別した方がよいと思ふ理由は、「靈の男」はすで見たとく神とか英雄とかの靈の面として作られたものであるのに對して、「瘦男」の類はどこまでも人間の幽靈の面であり、人間以外の何者でもないといふことである。「瘦男」の主なる種類は左の如くである。

(41)「瘦男」

(42)「蛙」

(43)「二十あまり」

名稱は、「瘦男」は形容枯槁の男の意味で、地獄の苛責に苦しんで憔悴した相貌を示す。「蛙」はその憔悴した相貌の今一つのタイプで、目と目の間が開いて、蛙を聯想させるからの命名である。「川途」「河津」は當字である。「二十あまり」は「藤戸」の本文に、殺された息子の年を「二十あまりの年波」云云とある所から來た名稱で、その面は「藤戸」の後ジテに限り用ひられる。创作者は、此の類はすべて日米とされてゐる。後代の模作までも悉く日米の名を附けてゐるのは、日米以外に此の種の創作をした者がなかつたことを語るものであらう。

工作については、「瘦男」が此の種の原型であるが、冥界の居住者の相貌として、まづ筋肉の貧乏を特長とする。眼窩の陥没、頬筋の喪失、顴骨の聳立、殆ど骸骨そのものともいふべき死相である。彩色は全面を黄土で塗り、毛描は眉も鬚も弱弱しげながらそそげだちを見せ、鬚の毛にも亂れを見せ、唇は力なく開いて下顎に齒列を缺ぐのは、憐むべき地獄の罪人の無力を示すのである。それにもかかはらず、目に金屬を嵌入して、眼眦に朱を入れてゐるのは、すでに人間の境涯を脱した幽鬼としての表現として取られる。その目の小さくて左右に遠く離れてゐるのも此の面の特長の一つである。「蛙」は「瘦男」の變型でその目を更に遠く左右に引き離し、二つの眉を一つに繋ぎ合はせて弓なりに額を仕切り、その下に二つの圓を作つてゐる眼窩について見ると、上眼瞼の面積が下眼瞼のそれに對して比例を失するほどに大きく、その前縁が眼球を蔽ふやうになつて居る。その他、顴骨の突起といひ、頬筋の削落といひ、口唇の力なき開き方といひ、齒列の下顎に缺けてゐることといひ、大體に於いて「瘦男」の行き方を踏襲してあつて更に一層強調され、毛描は眉も鬚もなよなよとして、前額に海藻の如く亂れてゐる頭髮とよく調和し、彩色は全面黄土で、窪みの部分を淡紅に塗り、目は虹彩膜の部分に金屬を嵌入して、鞏膜の部分に朱を入れてゐることなど、すべて

「瘦男」に準じてそれよりもおもしろく、能面としては思ひ切つた工作である。信用すべき文献に據ると、日水作の「蛙」の本面は古來觀世・金春の兩家のみであり、實生には慈雲院の作品があつたやうである。他には「蛙」の本面があつたことを聞かない。「二十あまり」は「瘦男」「蛙」とは全然別種の工作で、目には金屬の嵌入もなく、朱も入れてなく、あはれに瘦せ衰へた相貌ではあるが、冥界の苛責に苦しんだ姿といふよりは、二十あまりで命を奪はれた青年の此の世の姿と見るべきであらう。技法的にいへば、「瘦男」よりはむしろ「瘦女」の行き方である。

用途は、「瘦男」「蛙」は「阿漕」「善知鳥」「鳥頭」「藤戸」の後ジテに掛けられ、扮装は、黒頭に水衣を被て無地鬘斗目を着流にして、『阿漕』『藤戸』は腰裳を、『善知鳥』は羽裳を着けるのがきまりであるが、『通小町』に用ひられる時は、四位の少將の幽霊であるから、黒頭・水衣に着附厚板または摺箔に大口を穿く。「二十あまり」は「藤戸」の後ジテの専用である。

類面としては左の如きものがある。

- 「早男」
- 「少將」
- 「深草男」

右の内、「早男」は「瘦男」の類面として用ひられるが、目には金屬を嵌入し、齒(上列のみ)をも金屬にしてあるのが、「瘦男」の類面としては強過ぎる。「少將」と「深草男」は『通小町』のために作られた「瘦男」の類面で、それだけ品位を興へるやうに工作されてあるが、いづれも後代の製作で、作品としてすぐれたものはない。

一四 「頼政」

- (44) 「頼政」

源三位入道頼政が宇治川の合戦に敗衄した時の憤懣の相貌を描いたもので、修羅物「頼政」の後ジテの専用面である。

工作は、「怪士」に類似して目に金屬を嵌入して朱を流してあるけれども、本文に老武者とある如く、前額に皺波を寄せ、鼻唇溝を深くし、眉の毛描にも胡粉が交へてある。齒列は上下ともあつて墨でよこし、口は稍、開きめに口角を大きく後方に曲げてあるところも「怪士」的である。鬚の毛描がないのは、入道して剃り落してあるからである。彩色は黄褐色で塗られ、目の金と朱と眉の白が際だつて居る。額の釘は頭巾留である。扮装は頼政頭巾をかぶり、着附厚板に法被・半切は戦陣の姿を表はす。

「頼政」の古作は觀世に徳若作、大藏に福來作、實生に作者不明の作があつた。

類面としては、

- 「入道」
- 「源三位」

などがある。

一五 「俊寛」

- (45) 「俊寛」

僧都俊寛が孤島に流謫されてある時の憔悴と悲歎を主題としたもので、四番目「俊寛」の専用面である。

工作の特長は、「頼政」などの如く靈の面としてでなく、現實の人間として俊寛を描いたところにある。だから、目

には朱を流したり金属を嵌入したりしてない。また平家倒覆の陰謀を企てた時の俊寛ではなく、謫所に希望のない月日を送つてゐる俊寛であるから、昔の剛愎の氣はどこかにまだ宿つてはゐながらも、今は孤影悄然たる中に悲痛の感懐を見せて居る。それを表はすために、作者は鈍豆形の目を陥没した眼窩の中に傾斜させ、それに並行して眉をも傾斜させて、皺眉筋の縮縮を示し、顴骨をば險しく寒立させて、頬筋を殺ぎ落し、齒列は下顎にそれを缺いで一味の衰弱を見せ、僧形だから髪と鬚の毛描は作らず、彩色は淡黄褐色で、齒を薄くよこしてある。額には帽子留の釘が打つてある。

扮装は、沙門帽子に水衣を被て、無地製斗目の着流の上に荒和布の腰蓑を附ける。また流派に依つては沙門帽子でなく黒頭にもする。

作は日水が此の面の代表作者とされてあるが、日水の「俊寛」は記録に據れば觀世に一面あつたきりで、それも昔は日吉權守の手にあつたものらしい。

一六 「景清」

「景清」は四番目物「景清」のみに用ひられる特殊面である。但し、零落して盲目の乞食法師となつて樂しからざる月日を日向の謫所に送つて居る景清の相貌である。

「景清」の面は流派に依つてそれぞれ特色のあるものを用ひる習慣がある。觀世流では徳若作の鬚のない柔和な面を用ひ、寶生流では寶來作の鬚のあるいかつい面を用ひ、金剛流では鬚がなく筋のある面(出目滿照作)を用ひ、喜多流では鬚はあるがいかつくない面(出目洞水作)を用ひる。(金春流では近來「景清」を上演するが昔は長い間盲目物を演じなかつた。)

以上四面の内、後の二つは後代の派生的製作であるからしばらく取り上げないことにして、「景清」の面は古作の中で左の二種を對立させることができる。

(46) 「景清」(徳若型)

(47) 「景清」(寶來型)

即ち、前者は鬚のない盲目の面であり、後者は鬚のある盲目の面である。鬚は工作の一部に過ぎないが、前者は鬚のないことがふさはしく思はれるほどに、いかつさが表面にあらはれてなく、後者は粗い植毛の三段の鬚がふさはしく思はれるほどに武張つたところのあるのが特長である。景清は昔は悪七兵衛と呼ばれ、平家の侍大將としては屋島の浦で三保の谷を相手に剛勇をあらはし、また大佛供養の庭では頼朝を規つて脅威を示したほどの勇士であつたが、今は流泊の盲人として人の情けに露命をつないでゐる。その哀れさを主題としたのが徳若の「景清」で、乞食の境涯に落ちても武弁一徹の氣は失はれてない、その一徹の氣を主題としたのが寶來の「景清」である。前者に於いては、皺眉筋の縮縮と顴骨の突起に剛愎の氣性はほの見えてはゐても、それはむしろ内に深く匿されて、今では言ひ過ぎた言葉の非禮をもすぐ取り消して里人にさへ頭を下げるほどに厭し潰されたみじめさを見せ、後者に於いては、抑へても抑へきれない昔の氣性を示すために、前額にも咬筋にも退まらぬ皺を深く刻み、兩頬には血の氣の失せないしるしに紅色を浮かせ、殊に植毛を濃くして軍物語をするにふさはしく作り上げてある。彩色はどちらも黄土を塗つて肉の衰顔を見せてあるが、徳若の「景清」の下唇に齒列を缺ぐ弱弱しさに對して、寶來の「景清」は齒列は上下とも揃つて元氣の旺盛を感せしめる。

扮装もそれに應じて、徳若の「景清」を用ひる場合(觀世)は、角帽子に水衣、着附無地製斗目の着流であるが、寶來の「景清」を用ひる場合(寶生)は、着附が小格子に代つて大口を穿き、床几に掛ける。

「景清」の類面としては左の二面を挙げることができる。

「景清」(満照型)

「景清」(洞水型)

右の内、前者は金剛の型で、後者は喜多の型であることはすでに述べた如くである。

一七 「平太」

(48) 「平太」

「男」面の一種であるが、「霊の男」の類とちがつて目に金属の嵌入がない。それだけ人間的な「男」面である。

「男」面の中でも「平太」は中年の「男」面である。さうして階級的にいへば武將の顔である。同じ武將の顔でも「怪士」の類は怨霊であるから、目に金属の嵌入が施されてあるけれども、「平太」にはそれが無いのは、怨霊として出現するのではないからである。

用途は修羅物のうち「田村」「八島」「籠」「兼平」の後ジテに掛けさせるのを原則とする。本来修羅物は修羅道の苦患を訴へて往來の僧に向向を頼むことを出現の理由としてあるが、上記の四番ではさういつた理由があまり強くなく、むしろ壯烈な戦場の光景を描き出すことを主意としてある。そのうち初めの三番は江戸時代には勝修羅として武人階級に喜ばれたもので、「兼平」だけは勝修羅ではないが、壯烈な最期が勝修羅にも劣らぬ興奮を興へたものであらう。それで「平太」は勝修羅の面といふ印象を興へる。年齢は中年者の顔を表はしたものといつたが、「籠」の主人公だけは「その様いまだ若武者の」と本文にもある如く、史實的にいへば當年二十三の青年であるけれども、勇壯の武動を見せることが主眼であるから「平太」の面でも不適當でないといふべきものらしい。丁度「忠度」の主人公が史實

的には四十男であるべき筈にもかかわらず、能では若い公達の如き暗示がしてあるので「中將」の面を掛けるやうなものである。

「平太」の彩色は淡赭に塗られ、齒列は上下ともあつて、軽く墨でよごし、鬚は毛描で上唇と下唇にある。額には鉢巻留の釘が打つてある。

扮装は、黒垂・梨打烏帽子に白鉢巻をして、着附厚板・法被・半切がきまりである。

「平太」の類面としては、彩色によつて、

「赤平太」

「白平太」

とも俗に言はれる區別が同じ徳若作(寶生流宗家本面)にも出来て居る。前者は普通の「平太」で、後者は特に品位を持たせようとする場合に用ひられる。また「初花平太」「卯花平太」とか「一ノ平太」「二ノ平太」「三ノ平太」とかの名稱を附けたものがあつたと言はれるが、その内の或る物は「三日月」に似て居り、或る物は「怪士」に似て居るといふ風に多少の工作を異にしたものであつたらしい。いづれも後世の製作である。

一八 若い「男」

若い「男」面即ち青年の面にはその主要な典型が四つある。

(49) 「邯鄲男」

(50) 「今若」

(51) 「中將」

(52) 「若男」

名稱は、「邯鄲男」は「邯鄲」の主人公(盧生)を目ざして作られたものであらう。「今若」は貴公子の名前らしい名稱である。「中將」は三位中將の略稱で、殊に平家の公達を意味する。「若男」は讀んで字の如く若い男である。工作もそれに應じて「邯鄲男」は人生の歸趨に迷つた哲學青年らしく一味の憂鬱な印象を興へるやうに作られてある。しかし彼は求道の旅に出て、夢中に現世の生活を體驗して、覺後永遠の生活に悟入したことを『邯鄲』は主題として取り扱つてあるので、その面は憂鬱でもあるが、同時に明朗でもなければならぬ。一つの固定した木製の假面にさういつた複雑な變化を表現させるために、作者は一種の中間的表現なるものを考案した。若い「男」面と若い「女」面には殊にその工作が顯著である。「邯鄲男」についていへば、目も口も表情が固定しないで、どつちへでも動き得るやうな謂はゆる中間的の形が取られてあり、稍、高い二つの眉の間に、皺眉筋の溝が浅く彫られてあるのは、面を曇らした時にそれが一層深く見えて憂愁の陰影を強くし、面を照らした時に一層浅くなつて快活な光が輝くためであり、頬筋に浅い鬚窩が作られてあるのは、面を照らした時により多くの朗らかさを漂はせ、面を曇らした時に暗さがやどるためである。だから此の面は近代になつて脇能・神舞物(「高砂」「弓八幡」等)の後シテの明朗な性格者であるべき若い神にも用ひられる。

同じ工作は他の同種の面についても見出され得る。「今若」では皺眉筋の位置と形状が特長となつて居るが、それは鼻根の邊骨面から起つて外上方に走り(眼輪筋・前頭筋の筋束と交錯して)中央部の皮膚に附着するものであるが、年少圓滑の顔面に於いては、(眼輪筋・前頭筋との接觸はそれほど顯著には見えなから)、例へば「中將」に於いてもさうである如く、主として眉根上部での上眼輪筋との結合に依つて作られる皺壁の曲線が目だつ。それが「今若」に於いては「中將」の場合よりも遙かに高い位置にあり、その線に依つて取り囲まれた前頭部の左右兩側に拳

で壓したほどの大きな窪みを作つて居る。さうしてまた眉墨も、従つて一層高く、殆ど頂上の冠形に接するほどに描かれてある。これは「今若」が「中將」と共に身分の高い青年の面として作られた一つの特長である。

「中將」は、同種の「今若」と共に、表現が殊に優雅を主とするために、その工作は若い「女」面のそれに類似した所が多い。目・鼻・口の刀法がいづれも女性的である。併し、實際に對照して見ると必ずしも同一でないことは言ふまでもない。目については、その臉裂の幅は若い「女」面と大體に於いて似て居るけれども、「女」面は概して下臉が殆ど直線であるのに、「中將」では下臉は上臉以上に彎曲して居る。鼻については、「中將」のは男だけに鼻梁の長さも大きく鼻翼間幅も大きい。口については、口角間幅が鼻翼間幅とほぼ同長であることも、下顎に齒列を缺ぐことをなしてゐることも、口角部に鼻形の小窩が添へられてあることも、それ等の點は「女」面に似て居るが、「中將」には初毛の如き毛描の口髭があるのと、眉黛の描き方が「女」面のそれとは變つてゐるのが目だつ。さうして「女」面の髪の代りに「中將」では前頭部が冠形になつて鬢髪の毛描がある。併し、何よりの特長は、皺眉筋が眼輪筋と連結して大きく目の上方を包圍し、それが秀麗な相貌に哀愁の陰影をかげらしてゐる。思ふに、平家の公子たちは修羅道に墮ちて鬪争の苦患を永久に嘗めなければならぬ運命を持つて居るといふことを製作の主題とした假面だからであらう。

「今若」「中將」の貴公子的なのに對して、「若男」は、必ずしも庶民的ではないが、別に貴公子的表現の工作はしてゐない。しかし、事實は庶民的でないだけでなく、秀麗な上流青年であり、皺眉筋の容縮や、鼻梁の眞直さや、齒列の上下とも鐵漿を附けたことなどは、他の青年の面と同じであるけれども、目の外眦が幾分か吊り上つてゐて、頬筋に多少の陰しさの見える所が特長である。彩色は皆いづれも白く塗られてある。

用途は、「邯鄲男」は四番目・遊樂物「邯鄲」のシテを主とするが、四番目・執念物「女郎花」の後ジテにも用ひられる。併し近代は脇能・神舞物の後ジテに用ひるのが原則の如くなつて居る。「今若」は「中將」と同格であるが、「中將」が主として修羅物の公達物に用ひられるので、「今若」はそれを避けて三番目・序の舞物（「小鹽」「雲林院」）、四番目物・執念物「女郎花」、または切能・早舞物（「絃上」「須磨源氏」）の後ジテに用ひられることがある。但し、此の面はおもに上掛で用ひられる。「中將」は修羅物の公達物（「忠度」「清經」「通盛」等）の外に三番目・序の舞物にも切能・早舞物にも多く用ひられる。「若男」は上記の用途を避けて四番目・狂亂物「歌占」などに最もふさはしいが、同じく執念物「女郎花」などにも用ひられる。

扮装は曲に依つて一定しないが、大體に於いて黒垂物として適合する。脇能・神舞物の後ジテ（「邯鄲男」）の場合は、黒垂・透冠に狩衣・大口が原則で、修羅物・公達物（「中將」）の場合は、黒垂・梨子打鳥帽子・白鉢巻に長絹・大口が原則で、三番目・序の舞物（「今若」「中將」）の場合は、初冠・追懸・巻纓・色鉢巻に單狩衣・指貫が原則であり、四番目・狂亂物（「若男」）の場合は、特に白垂・翁鳥帽子・纒狩衣・大口となり、同じく執念物（「今若」「若男」）の場合は、黒垂・風折鳥帽子・單狩衣・大口となる。また切能・早舞物（「今若」「中將」）の場合は、初冠・色鉢巻・單狩衣・指貫となる。

此の種の類面としては、おもな物に左の如きがある。

「住吉男」

「源氏」

「業平」

右の内、「住吉男」は「邯鄲」を貴公子的にしたやうなもので、脇能・神舞物の後ジテに用ひられ、「源氏」はむしろ

「敦盛」などに近く、恐らく切能・早舞物の「須磨源氏」などを目ざしたかと思はれる。「業平」は「源氏」に一抹の憂愁を加へたもので、三番目・序の舞物の「小鹽」「雲林院」あたりをねらつたものかと思はれる。但し、後の二つは後代の製作であり、「住吉男」は龍右衛門の作があると言はれるが一見しないから何とも言へない。

一九 少年の「男」

(53) 「十六」

十六歳で須磨の浦曲の露と消えた少年敦盛の相貌を描き出した面である。「平家物語」では十七歳となつて居るが、能では十六歳説を取つてある。十六の可憐な少年には「今若」や「中將」では少しふけすぎる。それで眉毛も生毛のままの紅顔の小童の顔を作り、唇は「女」面のその如く、齒は上列のみで黒く鐵漿を塗り、全體の大きさも二・五程といふ小型である。

用途は修羅物「敦盛」「生田敦盛」に主として用ひられる。此の二曲は修羅物の中で二つきりの中の舞物である。修羅物は原則としてカケリ物で、中にはカケリさへも舞はないものがある。中の舞物といへば脇物に接近したものであることをすぐ思ひ起すであらう。その構成は、敦盛のいたいたしい最期の物語は幽玄の情趣を以つて表現するのによさはしいと考へられた結果に相違ない。その外にも、「知章」「經政」「朝長」の主人公たちはいづれも同年輩であるので「十六」が用ひられる。扮装は、黒垂・梨子打鳥帽子・白鉢巻に長絹・大口を原則とするが、また長絹を單法被に代へてもよい。

* 「敦盛」

「十六」の本面（寶生流宗家）は龍右衛門の作である。類面としては、

が観世流宗家にある。河内の作である。

二〇「喝食」

これも少年の「男」面であるが、特殊の様式を持つので別項として述べる。

(54) 「喝食」(龍右衛門型)

(55) 「喝食」(春若型)

(56) 「大喝食」

喝食とは禪家の職名で、大衆齋粥の時、食堂の一面に立つて、就食を喝したり黙立の名目を喝したりするもので、少年の役である。それを能ではカッシキと呼んで、若い居士(「自然居士」「東岸居士」)または修業者(「花月」)をこれに仕立ててある。半僧半俗の少年で、禪僧の候補生の如きものである。「喝食」を掛ける人物の年齢については、「申樂談義」で世阿彌が父観阿彌の演能を回想して、「大男にてゐられしが、女能などにはほそそとなり、自然居士などに黒髪着(て)高座に直られし、十二三ばかりに見ゆ」と言つて居るのを見ると、その若さを十二三歳と推定したのは、たとひ観阿彌の仕立ての巧妙さを形容する強調の言葉としても、その能の作者が、またその假面の作者が、およそどの位の若さを想像して作つたものであらうかといふ見當はつけられる。それは何よりも「喝食」の面その物がよく語つて居る。

「喝食」の面は第一の特長として毛描の前髪を持つてゐる。さうして美しい滑らかな皮膚には、左右の口角に近く可憐な顰窩が残つてゐる。顰窩のある少年の面は、「喝食」と「慈童」と「猩猩」ぐらゐなものである。「今若」「若男」などになると、顰窩の痕跡はあつても、もはや顰窩とはいへないほどに崩れてゐる。年齢がさうしたのである。だからその點に於いて、「喝食」は工作として「今若」「若男」などよりも若く、「慈童」などに類する若さと見てよい。「喝食」の今一つの特長は、その口もとの美しさである。それは女面に類するもので、全體が花の蕾の如き形を成して、口角の切込が深く、下唇は多少垂れかげんで、齒列は上列のみのものが多い。

「喝食」の前髪は、銀杏型とお河童型と二種がある。銀杏型にも大小の區別があつて、小さい銀杏型は比較的近代の作品に多く見るが、それをも加へて、(一)お河童型・(二)大型の銀杏型・(三)小型の銀杏型の三種に分け、(一)を「大喝食」・(二)を「中喝食」・(三)を「小喝食」とする呼び方も行はれて居る。しかし、その大・中・小を年齢の大・中・小に準じるものの如く取る解釋の仕方は必ずしも正しいとは言へない。昔は「喝食」の稱呼には大小の區別は立てなかつたものである。

此處に擧げた「喝食」の龍右衛門型と春若型は、いづれも「喝食」の普通の型(俗に謂ふ「中喝食」)の中の稍、對立し得べき二つを取つたもので、龍右衛門作の本面(観世流宗家)には、皺眉筋が八字形に刻まれて、鬢に一束の亂髪が這ひ、彩色は淡赭で、表情も躍動的であるが、春若作の本面(金剛流宗家)は表情が固定して、工作の様式化が特長となつて居る。彩色は白である。今一つそれに類するもので夜叉作の本面(金剛流宗家)は様式化の中にも情味の濃厚に出て居るところが特長である。「大喝食」は龍右衛門作の本面(寶生流宗家)が最も基本的なものである。彩色は白で、毛描の黒と口唇の紅が際だつてゐる。金春流には越智作の「喝食」の本面が昔は保存されてあつた。

用途はすでに述べた如く四番目・遊狂物の「自然居士」「東岸居士」「花月」のみで、それ等では必ず羯鼓の舞が舞はれるから、喝食物とも羯鼓物ともいふ呼稱が用ひられてゐる。扮装は、喝食盤に後折烏帽子、水衣・大口で、「花月」以外は初めは掛絡を掛ける。

類面としては、

*「喝食」(夜叉型)

「小喝食」

「銀杏型喝食」

などがある。「小喝食」と俗に呼ばれるものは、額の結髪が小さくて銀杏型になりきれないので、「銀杏型喝食」は特にその銀杏型の大きく先が開いたものである。

二 「弱法師」

(57) 「弱法師」 これも一種の少年の「男」面であるが、特に盲目の少年であることが項目を別にするに値する。

能面の中で盲目なるものは「景清」と「弱法師」と「蟬丸」である。

「弱法師」は四番目・狂亂物「弱法師」の主人公に掛けさせるからの名稱で、本文にも「げにも此の身は盲目の、足弱車の片輪ながら、よろめき歩けば弱法師と、名づけたまふはことわりや」とある如く、栗弱の少年を意味する。彼は河内・高安の里に左衛門尉通俊と呼ばれた人の一子であつたが、無實の罪で家を追はれ、悲しみのあまり盲目となつて天王寺のあたりで人の憐れみを乞うて生きてゐた。さういつた悲劇的な境遇に置かれてあつた爲に、少年ながらも憂鬱、暗愁の表情をして、皺眉筋から上眼瞼挙筋へつづく溝と上唇方形筋の上掣に依つて作られた鼻唇溝が殊にそれをよく表はしてゐる。問題の目はやや俯瞰的に細く穿たれ、口は上唇にのみ齒列を見せて、少年だから鬚は生毛さへも描かれてなく、左右の前頭筋に拳で壓したやうな大きな鬚窩を見せて居るのは、可憐の印象を強めるに役立つて居る。彩色の特長は皺眉筋の溝を淡紅色に塗つたのが、他の部分の白さを浮き立たせて効果的である。尤も、これは

徳若の「弱法師」の特色で、他の作品(龍右衛門・日水等)は多少の相違がある。

弱法師は天王寺で父に名乗られる前に、石段の上に立つて日想觀を拜む時に、盲目とならない前の記憶が心によみがへつて、難波の浦の春の日没の壯觀の前に歡喜の狂亂を見せるのであるが、永久に開かない目の憂鬱な形相が内なる心の波立ちを却つて複雑に感せしめもする。

扮装は黒頭(または鬘)を付け、縫箔の着流に水衣を被て杖をつく。

類面としては——嚴密にいへば別種であるが、同じく少年の盲目の面といふ意味に於いて類面とすれば——

* 「蟬丸」

がある。「蟬丸」は、四番目・狂亂物「蟬丸」のツレに掛けさせる面で、高貴の身分だから、工作も變はり、「弱法師」の如く前額に亂髪の毛描はなく、鬘の毛描をわづかばかり亂してあるきりで、頭部に冠形を付け、すべて高貴の品格を持たせようと工夫してある。しかし、その面は古作の中に一つも名目を發見しないから、後世になつてその面の製作された以前はどうしてゐたものか。或ひは「弱法師」を以つて代用してゐたものではなからうかとも思はれる。

「蟬丸」(古名「逆髮」)は世阿彌の作である。

三 「童子」と「慈童」

(58) 「童子」

(59) 「慈童」

此の二つも少年の面であるが、上掲の少年の面とは本質的にも様式的にも異なつた工作を持つてゐる。どちらも一應は小童の相貌であるが、主題として超人間的の或ひは妖精的の表現を持つ、工作についてそれをいへ

ば、第一に、目と眉の關係である。目は美しい形を持つけれども外眦をやや上方に切れ上るやうにして、細い薄い眉の毛描が半月形に彎曲して、非常に高い位置でそれを蔽うてゐる。そのために鋭い目の切れ方が緩やかされて、却つて縹渺たる印象を與へるやうになつて居る。それをば口唇部の柔軟さがまたよく助けて居る。これが第二の特長である。口唇部の形状は若い「女」面のそれと殆ど同様で、上唇結節のくびれも口角の折り抜きも、下唇に齒列を缺ぐことも、すべて女性的表現の工作である。また頭髪の毛描が前額部から眉毛を越して細く一面に下つてゐるのは、黒頭の延長と見られる。

上述の諸點を他の種類の少年の面即ち「十六二喝食」などに比較する時は、「童子」「慈童」がいかに妖精的成分を持つつかを一層強く認め得るであらう。更に「童子」と「慈童」の二つを比較して見る時は、後者の方が前者よりも一層妖精的成分を多く持つことを發見するであらう。それは、まづ、大きさの差である。即ち「童子」の面（千種作）は堅二二種であるのに、「慈童」の面（龍右衛門作）は堅一八種しかないことである。次に、「慈童」は顔の道具もそれだけ小さく、詰まつて居り、小さいのみならず中央に寄り集まつてゐるために特に可憐の印象を與へることである。さうして、最後に、彩色が「慈童」に於いては特別に白く塗られて、口唇部の赤と毛描の黒と甚だ麗美な對照を作つてゐることである。

用途は、本來は、「童子」は後に神靈・怪異となつて本體を現はすべき童子（脇能「岩船」・修羅物「田村」・切能「小鍛冶」「大江山」「大瓶」「猩猩」）の面として作られ、「慈童」は永遠の少年の形を持つ神仙（四番目・遊樂物「菊慈童」「枕慈童」）の面として作られたものと思はれるが、近代は用途の上にならば流派的對立を示して、「慈童」は觀世の面、「童子」はその他の流派の面といふが如き傾向が生じ、一方では當然「童子」を用ふべき場合にも「慈童」を用ふれば、他方では當然「慈童」を用ひねばならぬ場合にも「童子」で間に合はせて置くといふやうなことさへある。

扮装は、頭は常に黒頭であるが、前ジテの童子としては着附縫箔の着流に水衣を被る。但し、「大江山」では、鬼の化身が山伏たちを款待して且つ飲み且つ舞ふのであるから、盛装して出る。即ち、着附厚板に半切を穿き、上は唐織を壺折にして、唐團扇を持つ。また樂を舞ふ慈童も、着附厚板に半切を穿き、上は唐織を壺折にして唐團扇を持つ。類面としては左の如きものがある。

- 「冠形童子」
- 「舌出慈童」
- 「大童子」
- 「十六童子」

右の内、「冠形童子」は龍右衛門作の本面が金春流にあつた。頭部が冠形になつて居るので修羅物の少年（「敦盛」「知章」「朝長」等）にも用ひられた。「舌出慈童」も金春流のものであつたが、一透（赤鶴）作といはれ、今觀世流宗家に所藏されてある。彩色は肉色で、頬に紅を潮し、唇の間から舌の先が小さくのぞいてゐる。「大童子」は「大江山」の前ジテの専用として作られたもので、後代の製作であり、種種の様式がある。「十六童子」は「冠形童子」の變形で、「十六」と「童子」を折衷したやうな形で、「敦盛」などに用ひられる。これも後世の製作である。

III 「猩猩」

(60) 「猩猩」

これも一種の少年の面である。能の猩猩は、江に棲んで、酒を嗜み、酔つて舞ひ戯れる妖精である。（動物學で謂ふ所の類人猿を聯想しないでもらひたい。）

「猩猩」の面は、「童子」「慈童」を赤くして、更に明るく朗らかに微笑させたやうなものである。工作について見ると、眉(毛描)を高く開き、目を彎曲させ、下唇に齒列のない口を半開にして、口角の附近に「慈童」の如き鬚窩を作つてゐる。さうして、頭髮(毛描)は前額に亂れ、彩色は全面赤く塗られてゐることは上に述べた如くである。用途は切能「猩猩」のシテと「大瓶 猩猩」の後シテのみに用ひられる。特殊演出の時は、ツレが(多い時は六人も)出るが、その時も此の面が用ひられる。扮装は、すべて赤づくめで、頭は赤頭、着附は赤地の箔、それに緋の大口を穿き、赤地腰帯に、赤地唐織を壺折にして、赤地の亂扇(亂の時)を持つ。「大瓶猩猩」では法被・半切となるが、赤地であることは同じである。

「猩猩」の面の古作は甚だ少く、少年の面にすぐれた技術を示した龍右衛門が原型創始者と認められてゐるが、明和の調書に據ると、龍右衛門の「猩猩」は觀世流の本面にあつたきりで、そのほか之に次ぐものとしては、寶來作の「猩猩」が大藏經春の家にあつたと云はれるけれども、今その所在を明かにしない。四座の他家にもないほどであつたから、もちろん將軍家・諸侯も持たず、ただ薩摩侯の家に越智作と稱するものがあり、阿部伊勢守の家に龍右衛門作・寶來作と稱する二面があつたが、觀世元章の鑑定によれば、阿部家の龍右衛門と稱するものは實は越前出目の作であり、寶來と稱するものは河内・近江あたりの模造品であつたと推定されてゐる。

類面としては、

「舌出 猩猩」

「薩摩型 猩猩」

などがある。前者は「舌出慈童」の行き方を「猩猩」に適用したもので、後者は前記越智作の模造かと思はれる。いづれも時代の後れた製作である。

二四 若い「女」の第一類

若い「女」の面を主として工作の上から三つの部類に分けて考へて見る。第一類は最も典型的な若くて美しい「女」面、第二類はそれに品位を持たせるやうに工作された「女」面、第三類は若いうちにも稍、年たけたところの見える「女」面である。

第一類の若い「女」の面に左の三種がある。

(61) 「小 面」

(62) 「若 女」

(63) 「孫次郎」

名稱は、「小面」は「可憐な優しい若い面」といふほどの意味で、小は可憐・優美・年弱等を意味する一種の愛稱である。「若女」は讀んで字の如く「若い女」の意味である。「孫次郎」は作者の名を冠して、「孫次郎型の若い女」の意味である。作者は、「小面」は龍右衛門が創作者だとされてあり、「若女」は創作の時代は後れるものらしいが、創作者はつまびらかでない。「孫次郎」は上述の如く孫次郎の創作である。孫次郎については、第三章「能面作者」(四一頁)に於いて述べた如く金剛右京久次の事として普通は解されてゐる。

以上三面のうちでは「小面」が最も古く、恐らく昔は「小面」もしくはその類似の面が流派に關係なく用ひられてゐたものであらうと思はれるが、時代が経過するに隨つて、「小面」は龍右衛門作の最上の本面を所有する金春流宗家のものであるといふ意識が自他共に強くなつて行き、他の流派でもそれぞれ自家特有の若い「女」面を持ち出すことの必要が感じられて來たと見えて、觀世では「若女」を、寶生では「増女」を、金剛では「孫次郎」を、さうして喜

多では金春に準じて「小面」を、それぞれ特有の「女」面とする習慣ができた。それは多分江戸時代も大分年代を経てからではないかと思はれるが、その習慣は今日まで繼續してゐる。梅若は近年に及んで觀世から分離した流派であるから、「女」面については、觀世に準じて「若女」を立ててゐる。

工作について見ると、「小面」は肉附が一番ゆたかで、額が広く、顎が長く、目は長さの割合に幅が小さくなく、全體として豊麗の印象を與へるが、「若女」はそれに較べて、額の造作がすつと下の方へ落ちて、寸の詰まつた感じがあり、それだけ額は長く、顎は短く、目は長さの割合に幅が小さく、肉附も幾らか引き締まつて、全體として端麗の印象を與へる。「孫次郎」はその中間を取つて、全體としてよく均勢が取れて居り、肉附も中庸で、道具立も花やかに整ひ、甚だ華麗の印象を與へる。

それを更に數字的に説明するために、まづ「女」面の工作的特長となる目の位置と口の位置の計算の方法として、額の長さ、顎の長さを測る。額の長さは頂上から目の内眦の尖端までとし、顎の長さは下唇の唇紅部の下端から顎の下端までとし、それを三面それぞれについて測ると左の如き數字を得る。

	全長	額の長さ (割合)	顎の長さ (割合)
「小面」	二二・四種	一〇・七種 (45%)	四・三種 (19%)
「若女」	二二・四種	一一・一種 (50%)	三・三種 (15%)
「孫次郎」	二三・一種	一〇・九種 (47%)	三・八種 (16%)

右「小面」は金春流本面・龍右衛門作(圖版第六一)、「若女」は梅若流本面・作者不明(圖版第六二)、「孫次郎」は金剛流本面・孫次郎作(圖版第六三)を標準としたものである。實測の結果は、額の長さは「若女」が最も長く、即ち目の内眦の尖端(涙阜)が面の全長の二分の一の箇所であり、「小面」のはそれより上部にあり、「孫次郎」のはその

中間にある。また、顎の長さは「小面」が最も長く、即ち下唇の唇紅部の下端が面の全長の二割九分の長さの所(下から)に位置して居り、「若女」のはそれより四分下にあり、「孫次郎」のはそれより少し上にあつて、「若女」と「小面」の中間にあるといふことになる。

「小面」「若女」「孫次郎」の表情の差違を作り出して居るのは、必ずしも、上述の工作のみに依るものではないが、少くとも上述の工作がその基礎となつて居ることは事實である。その外にも、細部についていへば、目の形とか、目の孔の穿ち方とか、鼻の形とか、唇の形とか、殊に全面の肉附を表はす彫り方とか、さういつた刀法の問題に論及しなければならぬのであるが、今はそれ等の點にまで及んで敘述する餘裕はないから、他の機會にゆづつて、工作の仕上げについて瞥見すると、彩色は、原則として、若い「女」の面は全面を白く塗つて光澤を出し、唇紅部の赤と毛描の黒を對照させてあるが、齒列は上唇のみに小さく附いて黒く塗られ、眉は剃り落された形を見せて毛描を施さず、その代り前額部に高く眉墨を二つの夕立雲の如くにはかして現はし、頭髮は頭部正中線の頂上から規則正しく二つに分けられて左右額部までなだらかな線を作つて幅廣く描かれてある。これは鬘と聯絡してその一部と見えるやうに描かれたものであるが、「小面」に於いては毛描の端を素樸な二筋の線が走り下つて居る。「孫次郎」に於いてもさうであるが、これは途中から新たにまた二筋の線が加はり、下の方では四筋になつて居る。「若女」では大分複雑で、額の方では二筋であつたのが一度髪束の束の中に消えてしまひ、鬘から下の方へかけては新たに四筋(内三筋は細く)になつて走り、その途中をつなぐために別に細い線が四筋橋渡しに現はれて居る。その行き方は「増女」の毛描に多く見るもので、「若女」ではそれを一層技巧的にしてあるのが目立つ。

用途は、三番目の靈物(序の舞物・中の舞物)の若い女主人公(「東北」「井筒」「熊野」「松風」等のシテ)に掛けさせるのが原則であるが、その他の種類の物でも若い女(「浮舟」「玉葛」のシテ、「紅葉狩」「船辨慶」等の前シテ)

ならば掛けさせることがある。またツレの女にも連面と稱してその種類のやや品の下るのを掛けさせる。扮装は鬘かみかみをして鬘帯かみかみで締め、その上からこれ等の面を（原則としては前ジテ・後ジテとも共通に）掛け、着附は摺箔すりばくで、前ジテは多く里女の姿で、唐織からかみを着流しに着るが、後ジテは、縫箔ぬいばくを腰巻にして上に長絹ながきんとか舞衣まひえとかを被たり、緋ひの大口おほくちを穿いて上に唐織を壺折かぶにして被たり、曲柄まがつかによつていろいろになる。

類面は数多くあるが、おもなものは左の如くである。

* 「花の小面」

* 「雪の小面」

* 「小夜姫」

* 「万媚」

右の内、「花の小面」「雪の小面」は龍右衛門の作といはれ、今一つの同じ作者の「月の小面」と合せて三面を太閤秀吉が「月雪花の小面」と呼んで愛蔵してゐたといふので有名である。その後、「月」は家康に贈られ、「雪」は金春大夫に、「花」は金剛大夫に與へられたが、「月」は江戸城の炎上の時に烏有に歸し、「雪」は金春の手を離れて京都の金剛に、「花」は最近まで金剛宗家（故右京氏）に保管されてあつた。非常な上作といふのではないけれども、金春流傳來の「小面」の本面と合せて、龍右衛門の作風を研究する上に於いて参考資料となるものである。「小夜姫」（觀世宗家藏）も龍右衛門の作といはれ、工作は「小面」の系統といへるが、肉附はむしろ「増女」に接近した引き締まりを見せてゐる。「万媚」は古源助・下間少進の合作で、時代は下つて戦國時代から江戸時代初期へかけての間と認められるが、若い「女」面に濃艶な一つの型を創作したといふ點に於いて取り上げ得べきものである。その他、「一面ごと」に特殊の名稱を與へた多くの「女」面のあることは此の章の冒頭に於いて述べたが、それ等はそ

れぞれのタイプを形成するものではなく、大部分は連面としての用途を持つものに過ぎない。

二五 若い「女」の第二類

第二類の若い「女」面は一層品位を備へた「女」面で、主として神性の女の役に用ひられる。

(64) 「増女」(「節木増」)

(65) 「増女」

(66) 「泣増」

名稱は、増阿彌あまの創意を記念するもので、「増女」は「増阿彌型の若い女」の意味、略して「増」ともいふ。「泣増」は「増阿彌型の泣いてゐるやうな若い女」の意味で、泣くことは笑ふことに對して嚴肅を意味する。

「増女」を此處に二面並べたのは、前者は實生流宗家の本面となつて居る俗に「節木増」と呼ばれる「増女」であり、後者は觀世流宗家の本面となつて居る「増女」であり、兩方とも増阿彌の本面として傳承されたものであるが、同一の手に依つて作られた同一種類の假面でも、而かも工作の技法的條件が殆ど同様でありながら、その仕上げの結果としては此の程度の印象の相違を生じ得るものであることを知るための参考としてである。

「節木増」の名は製作の材料に節木を用ひたところから來て居る。もとより好んで節のある木材を選ぶ筈はないけれども、上から胡粉を掛けて彩色すれば節は當然隠れるものと思はれたに相違ない。しかるにそれが生木であつた爲か、増阿彌の彩色が薄いためか、程經てその節の部分から謂はゆる木汁がにじみ出して、寫真で見ると、鼻根に近く鼻梁の左側面にほくろのやうな淡青色のよこれができた。(同じ實生流の徳若作「木汁怪士」も同様である。)ところが、作がよいので、それが却つて有名になると、後世この面の寫しを取る場合にわざわざ節木のある材料を選んで

美人の整みに倣ふといふやうな滑稽な真似をした者さへもある。

その「節木増」と今一つの「増女」を比較すると、前にも言つた如く、工作は殆ど同じであるが、ちがふのは口唇部で、後者は上唇結節部に鋭い切込があつて、口角部はただ上下二つの単純な唇紅線の彎曲をそこで圓味をつけて結び合せてあるに過ぎないが、前者の唇紅線はもつと複雑で、上唇結節部に於いては切込はなく、その線が口角部に向つてなだらかに下降して行くかと思はれ、そのまま下降しないで、却つて後方に上昇するが如き氣配を見せつつ奥深く進んで行き、そこにいとと思慮ふかい括れを作つて下唇の唇紅部につながつて居る。そのために口角は愛嬌の貯蔵所の如き形を取つて居るのである。此の「節木増」の口唇部の工作は「小面」「若女」「孫次郎」などのそれと共通するもので、「増女」本来の口唇部の工作の行き方ではない。「増女」本来の行き方は、觀世の「増女」または寶生の「泣増」に於いて見るが如く辛氣ない工作であるのに、「節木増」には第一類の若い「女」面の行き方を此の點に見せてあるため、もともと愛嬌の少かるべきその面が割合に愛嬌あるものとなつて居るのである。寶生流に於いて此の面を他流の第一類の若い「女」面を用ひる場合に用ひることになつて居るのも、その點から是認することができると思ふ。

しかし、それ以外の點に於いては、「節木増」も普通の「増女」と變る所はないから、以下「増女」の一般的特長を吟味するに當つては兩者を一緒にして取り扱ふことにする。

まづ「増女」の目の位置（内眦の尖端）は面の正中線の中央にあつて、即ち、額の長さが面の全長の二分の一に達して居り、また、下唇の唇紅部の下線から顎の下端までの長さは面の全長の約七分の一である。此の構成を前記第一類の若い「女」面と比較して見ると、「若女」が（全長に於いて〇・七程ほど小さいが）「増女」と殆ど同一の構成を持つことを發見する。「若女」の特長は端麗の印象を興へるところにあると言つた。しかるに「増女」は端麗を通り越

して寧ろ端正そのものである。逆にいへば、「増女」の端正に女らしい美しさと柔かさを加味したものが「若女」になつたのである。「若女」は若い女であり、「増女」は若い女神である。

何が「増女」を端正にして居るかについてもつと立ち入つて吟味して見ると、まづ目の工作については「増女」は「若女」と殆ど同一であり、口唇部の工作もほぼ同一であるが、違ふのは鼻が「若女」はやや部厚で圓味を持つてゐるけれども、「増女」の方はそれほど部厚でなく、鼻梁が殊に直線的である。それが細型の目と垂直に聳えて清高の感じを興へるのが特長の一つであるが、次に、これは最も重要な點であるが、「増女」の肉附は決してゆたかでなく、今一步進めば瘦せた顔といはれる所まで引き締まつて居り、殊に上眼瞼溝が著しく窪んで、其處に作られてある陰影が此の面を相當に憂愁なものにする。これは觀世の「増女」についても、寶生の「節木増」についても、同一に言へることとて、そのために氣高さが一段と強められ、もはや「若女」とは別種のものになつて居るのである。

それ等の特長が「泣増」に於いては一層強調されて、目の位置は全長の二分の一よりやや下に落ちて、それだけ額の長さが著しく感じられ、鼻の細さも一層際立つて居り、殊に全體の肉附が極度に引き締まつて居る。「泣増」が「増女」よりも普通の女らしさから更に遠ざかつて居るとされるのはそのためである。先例に倣つて「増女」と「泣増」の工作の要點を數字的に示すと左の如くである。（觀世と寶生の「増女」は同一寸法であるから別記しない。）

全長		額の長さ (割合)	
「増女」	二三・一程	一一・六程 (50%)	三・三程 (14%)
「泣増」	二三・一程	一一・八程 (51%)	三・三程 (14%)

次に用途については、「増女」は一名を「天冠下」とも呼ばれたほどに高貴な品格のある女性にふさはしいとされてある。天冠を戴く女は、女神・天女・神仙女の類で、實例を挙げれば、脇能神舞物の「繪馬」、同じく樂物の「鶉祭」、

同じく眞の序の舞物の「佐保山」、同じく中の舞物の「吳服」「西王母」「右近」、鬘物・序の舞物の「葛城」「吉野天人」「羽衣」、四番目・神樂物の「三輪」「龍田」、同じく中の舞物の「室君」、切能・早舞物の「當麻」等である。また時としては、「十寸髪」を掛けるべきもの（「巴」「玉葛」等）に「増女」を掛けさせることがある。愛嬌よりも鋭さを表現するのに都合がよい點に於いて一致するからであらう。また「十寸髪」の代用といふではなく、一種の凄味を持つ美女として仕立てる場合に「増女」を用ひることがある。切能「殺生石」「紅葉狩」等の前ジテの場合である。扮装は、「増女」には天冠が附き物で、天冠を戴く時は髪は黒垂にするのがきまりで、着附摺箔に、色大口を穿き、上は舞衣または長絹が原則である。但し、多少の例外はある。たとへば、「羽衣」では鬘・女飾・縫箔腰巻で、舞の時に長絹を着る。また「三輪」では、鬘に風折烏帽子を被て、着附摺箔・緋大口・長絹となり、「龍田」では黒垂で長絹または舞衣となる。また「殺生石」「紅葉狩」等の前ジテの時は、普通の鬘物の場合の如く、髪は鬘で、着附摺箔・唐織で、前者は着流、後者は緋大口を着ける。ところが、寶生流では、すでに述べた如く、「増女」を普通の三番目の鬘物に用ひることになつて居るので、他流で「増女」を用ひる場合に寶生流では「泣増」を用ひる。「泣増」はさういふわけで今日に於いては寶生流だけの専用である。

「増女」の類面として特記すべきものに、

＊「寶來女」

がある。これは金剛流宗家の本面で、「増女」に寶來の創意を加へたものである。但し、その創意といふのは、大きさを少し小型（堅二二・九種）にして、目をやや廣く開かせてあるが、上眼瞼溝の陰影が強いために、此の種の面の中では最も陰性の印象を與へるものである。寶生の「泣増」に類して、更に明らかな少いものである。

二六 若い「女」の第三類

(67) 「近江女」

此の面を若い「女」とすることには多少躊躇を感じるが、さればといつて此の面を中年の「女」とするには工作的條件が具備してゐない。工作の上と用途の上から判断して、他の若い「女」面に較べやや年は進んでゐるけれども、若さは十分に持つてゐるので、年若い「女」面に準じて、その第三類とするのが妥當である。

名稱は、「近江猿樂風の女面」の意味ではなからうかと思はれる。近江猿樂は室町時代の初期に於いては大和猿樂（觀世・金春・寶生・金剛）と對立して、後者の寫實主義に對して情緒主義をその行き方としてゐた。尤も、大和猿樂殊に觀阿彌父子の觀世座は、本來の寫實主義の上に近江の情緒主義を巧みに取り入れて、今日の能の基礎となるべき新しい演出法を完成したのであつたけれども、その情緒主義的表現に適合した女面の一つとして「近江女」を理解することは、必ずしも不合理ではあるまい。

「近江女」の古作として現存するものは越智作（觀世流本面）・龍右衛門作（寶生流本面）である。

工作は、目・鼻・口すべて「小面」よりは「増女」に類する刀法であるが、眼輪筋筋の上部即ち眼窩内縁の骨面を蔽ふ筋肉が多少の脹らみを見せて、其處を淡紅色に彩り、また下眼窩頭から額骨筋へかけても脹らみを見せて、其處をも淡紅色に彩り、その他の部分は却つて筋肉の引き締まりを見せ、前頭部はおでこもいつてよいほどにまた脹らみを見せ、全體として勾配の多い顔で、しかも目の外眦はややさがり氣味でさへあるので、全體として情の深い性格を思はせるやうな相貌となつて居る。此の面が主として「道成寺」の前ジテに用ひられるのは、その意味に於いてふさはしい。「道成寺」の女主人公は白拍子の姿で、着附摺箔・腰巻縫紋・唐織壺折で、舞の時は前折烏帽子をかぶる

が、どこまでも性的執念を棄てないで、最後に悪蛇となつて本心を現はすので、その前ジテには他のいかなる「女」面も近江女ほどに適當したものはない。

『道成寺』は「深井」「曲見」でも演じられるが、それは恐らく女主人公を中年の女としていたたせようとする事が目的ではなく、うら若い女としては執拗な情痴の表現が却つて困難であるからで、その點からも「近江女」は打つてつけの面である。

二七 中年の「女」

中年の「女」面の主要な典型は「深井」と「曲見」である。「深井」には更に老型と若型とある。

(68) 「深井」(老型)

(69) 「深井」(若型)

(70) 「曲見」

名稱は、「深井」は「深女」と書いてフカイヲシメと訓ませ、それを「深井女」と當てたり、略して「深」と書いてフカイと讀ませたりしてゐた。觀世元章は甚深の意味にそれを解してゐる。深いといふのは年齢の深さだけでなく、心情の深さ、もしくは生活體驗の深さにも解される。美しさだけの若い「女」と比較しての命名であらう。また「曲見」も當字で、シャクムといふ動詞は中のくばまることを意味する。「曲見」の面は額が出て、頭が出て、顔の中央部が窪んだ印象を與へるので、シャクムを名詞形にしてシャクミと呼んだものであらう。

工作は、「深井」も「曲見」も同じ中年の女の顔を寫したものであるが、その寫し方には、それぞれ特長を持つ。目は「深井」に於いては下眼瞼縁が殆ど直線をなして水平に長く切れて居るに對して、「曲見」に於いては下眼瞼縁も上

眼瞼縁に近い彎曲を見せて居る。鼻は「深井」に於いては尋常の厚みを持つて、鼻梁が殆ど直線であるが、「曲見」に於いては肉附が薄く、鼻梁はやや反を打つて居る。口は「深井」に於いては上唇結節に於いて相當の切込を見せて居るけれども、それは「曲見」の切込ほど鋭くはない。さうして「深井」に於いては下唇にも僅かながら齒列を持つて居るが、「曲見」に於いてはそれは見られない。齒列はいづれも黒く鐵漿を塗つてあることはいふまでもない。次に兩者共通の特長としては、額が突出して目の周圍が窪んで居ることであるが、その點は「曲見」の方が特長が著しく、また額の突出も「曲見」に於いては顯著である。さういつたそれぞれの特長を以つて中年の「女」面の二種は作られてあるが、中年の「女」面は多くの場合、母親に掛けられるので、「深井」にも「曲見」にも母親の慈愛を表はすのに都合のよい工作がしてある。たとへば、目の鞏膜部に墨を入れて情味のこもつた感じを出すやうにしてある。それが「曲見」の方は殊に際だつてゐる。子供の行方を思うて泣き悲しむ場合などには甚だ都合のよい工作である。しかし、それだけ朗らかさに於いては「曲見」は「深井」に及ばない點もある。

「深井」の中に、やや年の老けた型とやや年の若い型とあるが、老けた方は「老女」の類に接近し、若い方は「若女」の類に接近して居る。だから、若い「深井」は時として紅入の唐織の場合にも掛けられる。

用途は、四番目・狂女物(『櫻川』)「三井寺」『百万』『隅田川』等)が主であるが、その他、修羅物『朝長』の前ジテ、鬘物『芭蕉』『定家』等、切能『黒塚』(『安達原』)の前ジテなどにも用ひられる。流派的にいへば、上掛では「深井」を、下掛では「曲見」を使ふのが近代の習慣である。

扮装は、前ジテの場合は唐織着流、後ジテの場合は、狂女物ならば、それを脱掛にするか、唐織を棄てて縫箔を腰巻にして水衣を被るか、鬘物ならば、長絹・色大口にするか、いづれにしても紅なしを原則とする。中年の女だからである。

「深井」の古作としては観世に越智打の本面があるが、實生と梅若には徳若のがある。梅若のは若型の一つの見本である。「曲見」は龍右衛門を原作者とする。金春と金剛に一面づつ本面があつたが、金春の本面は所在を明かにしない。

類面としては左の如きものがある。

*「浅井」

*「若曲見」

「深曲」

「白曲見」

右の内、「浅井」(龍右衛門作・實生)は「深井」の若いもので、即ち「増女」への接近を示し、「若曲見」(財蓮作・金春)は「曲見」の若いもので、同じく「増女」への接近を示し、「深曲」は「曲見」の一層老けたもの、「白曲見」は彩色からの名稱で、「曲見」の普通より若いもの。後の二つは後世の製作である。

二八 老年の「女」の第一類

老年の「女」面を二種類に分ける。第一類は謂はゆる「姥」の面で、第二類は「老女」の類である。「姥」の面では工作の上から左の二つの型が區別される。

(71)「姥」(日水型)

(72)「姥」(千代若型)

名稱の「姥」は習慣的に「尉」と對立するものとなつて居り、「尉」(第一類)が前ジテ(化身の老翁)の面である如

く、「姥」は前ヅレ(化身の老嫗)の面である場合が多い。例へば、脇能では「高砂」の如く、四番目物では「雨月」の如く、切能物では「國栖」の如く、尉と姥と初めに夫婦の形で登場する。その場合に姥(ツレ)の掛ける面が「姥」である。

けれども「姥」の面は時としてシテに依つても掛けられる。例へば、靈物の「身延」のシテ、四番目物の「接待」のシテ、切能物の「當麻」の前ジテの如きである。また、謂はゆる老女物の中でも、「姨捨」の前ジテに「姥」(後ジテは「老女」の類)を用ひることもあり、前後の區別のない「關寺小町」のシテまたは「卒都婆小町」のシテにも、「姥」を用ひることがある。

工作の上から、第一類の「姥」と第二類の「老女」の類を比較すると、最も顯著な相違は目の工作である。「老女」の類の目は他の「女」面のそれと同様に、浮彫を逆にしたやうに目の形を彫り出して、鞏膜の部分に墨を入れ、虹彩膜(眼球)の部分だけを抉り抜いて其處から掛けた人が物を見ることのできるやうになつて居るのに、「姥」の目はそれとちがひ、盲目の面(景清)「弱法師」の如く、目の形全體を俯瞰的に抉り抜いてある。その抉り抜き方が、日米の型と千代の型ではまた非常にちがつて居る。

日米の「姥」の目は、内眦を上にして目の中央部へかけて殆ど二〇度の傾斜を以つて下向し、中央部から外眦へかけては水平を保ちかけてまた幾らか跳ね上り氣味を見せて居るが、千代若の「姥」の目は、傾斜がそれほど甚しくなく、むしろ外眦が却つて下向の氣配を見せて居るのが特長である。次に目の位置については、日米の「姥」は面の全長の半分より上に目があるけれども、千代若の「姥」は半分より下にある。それだけ後者に於いては額が長くなつて居る。次に眼窩部はどちらも窪みを見せて居るが、日米の「姥」はその窪みが淺くて廣く、千代若の「姥」は深く狭い。全體として千代若の「姥」の方が肉附に厚みがあり、それだけ鼻唇溝なども深くなつて居る。その他、額に三

本の皺溝があること、齒列が上唇のみにあること、毛描に白髪（胡粉）を交へてあること、等は大同小異である。由來「姥」の面には上作が少いが、實生の日水の本面と觀世の石王兵衛（福來）の本面と金剛の千代若の本面は傑出した作品といへる。

彩色は全面淡黄、唇は淡紅、毛描の髪には上述の如く白が交へてある。

扮装は、髪は姥髪で、シテヅレの姥の場合は、唐織（紅なし）着流で水衣を被るが、シテの場合は、唐織（紅なし）着流に花の帽子を被るのが常である。（老女物は第二類の「老女」を掛けるのが當然であるから、その扮装については「老女」の類の所で述べる。）

類面としては、上記觀世流本面の

・「姥」（石王型）

を逸するわけに行かない。日水の「姥」を壓縮して、もつと強壯らしくした面である。

二九 老年の「女」の第二類

(73) 「老女」

(74) 「小町」

(75) 「檜垣女」

名稱は、「老女」は讀んで字の如く老女の顔であるが、能で老女といふ時は主として老いたる小町を意味する。若かりし昔は才色並びなかりし小町も、今は百歳の老に訪れられ、形容枯槁して見るかげもなく、都を離れて關寺のほとりに草庵を結び、往來の人に憐みを乞うて生きてゐる。その時の相貌を寫したものである。「小町」といふのもその

意味で、實生では「關寺小町」のみに用ひる。能で小町を女主人公にしたものは、現行曲の中では「關寺小町」「鸚鵡小町」「卒都婆小町」「草子洗」の四番で、外に小町をツレにしたものに「通小町」がある。初めの三番は老いたる小町で、あとの二番は若き小町である。「檜垣女」の名稱は、老女物の一つなる「檜垣」の女主人公にふさはしく考へて作られたものだからであらう。老女物の中でも特に三老女と稱して「關寺小町」「檜垣」「嫉捨」を尊重する習慣があり、それ等に對する面の用途についていふと、例へば觀世では、「檜垣（後シテ）には「檜垣女」を用ひるが、他の曲には「姥」を用ひるのが規定である。また場合に依つては「老女」を用ひてもよく、流派に依つては「老女」の代りに「小町」を用ひることもある。さういつた用途の規定は必ずしもその曲是と面の一致を藝術的に考へてきめたものとは限らず、しばしば便宜上から——例へば「檜垣女」を用ひた方がよいとは知つてゐてもその面の持合せがないために「老女」で間に合せるといつたやうなこともあり、或ひは流派的對立意識から——例へば「老女」を用ひた方が適當でありながらも殊更に異を立てて「姥」にするといふやうなこともあつたらしい。

だから、さういつた第二義的問題を離れて、面の用途を根本的にその工作の上から判斷して見ると、第一の「姥」は「尉」に對する女ツレの面として、または花の帽子を被る老女の姿にふさはしい面として存在する如く、第二類の「老女」「小町」「檜垣女」は舞を舞ふ老女物（三老女と「鸚鵡小町」と狂亂の老女物（卒都婆小町）にふさはしい面として考へられる。その内、「檜垣女」は特に「檜垣」の専用として作られたものと解すべきである。

工作については、「老女」と「檜垣女」はただ筋肉の貧寒を見せたのみで、皺を一筋も描いてなく、年は取つても昔の美しさをどこかに留めてあるやうな相貌である。それには小さくなつてゐるけれども目に一種の整ひのあるのが助けてゐる。それに對して「小町」は全面いたづらに皺が多く、いかにも衰頹を思はせる相貌で、嬢嬢のおもかげなどはどこにも見られない。更に「老女」に「檜垣女」を比較すると、後者は首に聞こえた白拍子の老體として現はれる

のであるだけ、過ぎし日の明眸を思はせるやうな名残を留めて、もし眼窩の陥没と頬筋の瘦落さへなかつたならば、もつと若若しく見えたであらうほどの匂やかさがある。さうして額には薄れながらも眉墨さへ描かれてある。

彩色は、一味の淡黄を加へながらも浅い蒼白を見せ、唇は淡紅、齒列(上唇のみ)は薄く墨でよごされ、毛描の髪には白(胡粉)が交せてある。

扮装は、小町の時は、髪は老女鬘に、着附摺箔、縫箔を腰巻にして、唐織(紅なし)を壹折にする。但し、「檜垣」と「城捨」の時は、唐織を用ひないで、白の長絹に色大口となる。また「卒都婆小町」の時は、縫箔腰巻に水衣を被て、後で長絹・風折烏帽子の姿となる。狂女物だからである。

作者は「老女」は日米、「小町」は龍右衛門、「檜垣女」は日米が、いずれも創作者と認められてある。

「檜垣女」の名を持つ別種(靈の「女」面の類)がある。それは別項で述べる。

三〇 「十寸髪」

これからは年齢順で排列されない「女」面である。狂亂の「女」面と靈の「女」面である。まづ狂亂の「女」面から挙げる。

(76) 「十寸髪」

これは若い「女」面であるが、狂亂の若い「女」面であつて、特殊のタイプをなして居る。

名稱は、はつきりしない所があるが、マスをマスホ(マッホ)の省略語の如く解して、まずはの薄とか、まずはの絲とか、さういつた成句からの聯想で、亂れて長い髪を意味するつもりでマスカミと言つたのではあるまいかといふ説もあり、また、マスカミをばマスカガミの轉訛と解して、なほも思ひはますかがみ、といつたやうな文句もあり、

思ひ亂れての狂亂の女にふさはしいものとしての命名ではあるまいかと考へられる。また、此の面を掛ける狂亂の女(「蟬丸」の逆髪とか「玉葛」の玉葛の内侍とか)は鬘に附髪をするので、それも名稱の上に何等かの關係がありはしないかとも考へられる。字は「十寸髪」「増髪」「十寸神」などと當てる。

最も典型的な「十寸髪」は觀世流本面の夜叉の作品である。工作の特長は、皺眉筋の美しい縮で、その上に更に指頭で押したやうな二つの鬘状の小窩があり、口角の兩側にもそれが見られる。目も普通の「女」面とちがひ下眼縁が舟底の如く彎曲して居り、毛髪の毛描も亂れてゐる。普通の若い「女」面から「靈の女」へ移る中間にあるやうな面で、俗界を離れた一種の高貴な狂相の描き出された面である。金剛流本面の「十寸髪」は龍右衛門の作である。

用途は、四番目・狂亂物の「蟬丸」「玉葛」を標準とする。その外にも能には多くの狂女が出るけれども「十寸髪」は用ひない。狂女の中には母親もあり、若い女もある。狂亂の母親は普通の中年の「女」面(「深井」「曲見」)を掛け、狂亂の若い愛人は普通の若い「女」面(「小面」「若女」「孫次郎」「増女」)を掛ける。何となれば、それ等の狂亂は、尋ねる人にめぐり逢へばすぐに正氣に戻る一時的の狂亂だからである。けれども「十寸髪」を掛ける狂女たちの狂亂は、それ等とはちがひ、何物かに呪はれた宿命的な永続的な狂亂である。

また「十寸髪」は、その外にも、脇能・神舞物の「繪馬」や修羅物の「巴」の後ジテにも用ひられる。此の面の持つ狂氣じみた高貴さから、前者に用ひられる意味はよくわかるが、後者に用ひられるのはどういふ解釋からであらうか。その緊張した相貌が女武者の颯爽たる風姿にふさはしく感じられるためかとも思はれる。

扮装は、狂女の時は、前は唐織の着流で、後は唐織の片袖を脱掛にして、鬘に附髪をする。また「繪馬」の時は、流派によつて多少の相違はあるが、金剛流などでは鬘をスベラカシにして、着附白綾・緋大口に、白地狩衣を被て、頸に曲玉を掛ける。また「巴」の時は、黒垂・梨子打烏帽子・白鉢巻に、着附摺箔・白大口(または色大口)・唐織壺

折で、薙刀を持つ。

三二 「霊の女」の第一類

「霊の女」は生霊・死霊の「女」の面である。生霊とは生きながらその霊魂が肉體から遊離して女の姿を取って現はれるもの、死霊とは死んだ女の霊魂が生きた女の姿を取って現はれるもの。いづれも怨霊として復讐を企てる場合が多いが、時としては浮かびきれぬ執心の苦患を訴へて成佛の機縁を求めるところもある。

生霊を第一類とし、死霊を第二類とする。生霊の「女」の面として用ひられるものには左の二つがある。

(77) 「泥眼」

(78) 「鐵輪女」

名稱は、前者は工作上からの命名で、目に金泥が施してあるので、後者は用途からの命名で、「鐵輪」の女主人公に限り用ひられるからである。

工作は兩者甚しく趣を異にして、「鐵輪女」は第二類の「霊の女」とも類似したところがあるが、「泥眼」の方は特殊である。といふのは、「泥眼」は元來「霊の女」として作られたものでなく、菩薩の面として作られたもので、目に金泥を施してあるのも超人間的表現としての表象で、「當麻」の後ジテとか「海人」の後ジテとか、即ち女人が成佛して菩薩となつた相貌を描いものである。しかるに、近代に及んで此の面に對する新しい解釋が加へられ、美女の生霊としての適用が発見され、「葵上」の前ジテとか「鐵輪」の前ジテとかに掛けられるのが極まりの如くなつた。その工作は若い「女」面に類して、目を大きめに見開き、その鞏膜の部分に金泥を塗り、唇もやや後方に引いた形で、齒列は上下ともにあり、毛描の髪も亂れてあるところは、相當の凄まじさであるので、女の生霊の面として十分に通用

するが、美しさと品よさが失はれてないから「鐵輪」の女主人公にはふさはしくないとも考へられる。そこで「泥眼」から離れて別種の工作が試みられたのが「鐵輪女」である。この方は年もすつとふけて、「近江女」をやつれさせたやうな所があり、顴骨が突起して、目も外眦をはねあげ、みめ形に多少の賤しさをも見せて居る。但し、筋肉の喪失といふことを除けば、普通の「女」面——中年に近い「女」面——としても受け取れる面である。「鐵輪」の女主人公は前場に於いては男を呪ふために登場するのであるけれども、その時はまだ生霊の恐ろしさを見せるのではなく、最後の瞬間に初めてその恐ろしさを現はするのであるから、初めから生霊として登場する「葵上」の女主人公とはちがつた面を必要とするわけである。

扮装は、どちらも縫箔を腰巻にして唐織を壺折にして出る。但し、「泥眼」を「當麻」「海人」の後ジテに掛けさせる時は、その扮装は黒垂・色大口・舞衣となる。早舞を舞ふからである。さうして前者は天冠を、後者は龍戴を付ける。

「泥眼」の作者は龍右衛門が有名で、「鐵輪女」も龍右衛門が創作者とされてある。

「泥眼」の類面としては、

* 「龍女」

がある。「泥眼」を一層險峻にして、鋭く皺眉筋を宥縮し、毛描にも亂髪を著しく多くしたものである。「海人」の赤頭の場合に用ひられる。

三三 「霊の女」の第二類

これは死霊の「女」面であるが、おもなものは左の二種である。(外に「瘦女」も死霊の面であるけれども、それは

別項目とする。

- (79) 「靈女」
- (80) 「檜垣女」

名稱は、「靈女」については説明を要しない。「檜垣女」は特に「檜垣」の女主人公(後ジテ)に當てて作られたための命名であらうが、今日では他のものにも用ひられる。

工作は「瘦女」の系統であることに於いて兩者相似た所が多い。まづ筋肉の喪失の甚しいことである。(それが極度に達すると「瘦女」になる。)目が陥没した眼窩の中で俯瞰的に小さく見開かれてあること、口がどちらも下唇に齒列を缺いて、瘦せすばんだ頬筋の間に力なく開いてゐること、それ等も共通であるが、「檜垣女」の方には目に金泥が施してある。これは「泥眼」などからの思ひつきで、「靈の男」の行き方を持つて來たものであらう。それだけ妖氣といつたやうな印象を興へる。毛描も兩者大同小異で、眉墨は「靈女」の方には珍らしい八字形の描き方がしてある。

用途は、「定家」「碓」などの後ジテを目安にしたものと思はれるが、「檜垣女」は初めは「檜垣」の後ジテを目ざしたものに相違ない。しかし近代は「求塚」の後ジテに最も多く用ひられる。扮装は、「定家」の後ジテは長絹・色大口、「碓」の後ジテは縫箔腰巻・白綾壺折で色大口、また「求塚」の後ジテは白練壺折・色大口が普通である。

作者はいづれも日水が代表作者とされてある。しかし「靈女」には龍右衛門といはれる作もある。

類面としては、

「靈老女」

などの名を持つたものが一二あるけれども、タイプとするに足りないものである。

III 「瘦女」

「瘦女」も一種の「靈の女」であるけれども、「瘦男」が一種の「靈の男」でありながら特殊の典型を成して居る如く、これも一つの特種の典型として取り扱ふべきである。即ち「瘦女」は狭義でいふところの幽霊の女の面である。

- (81) 「瘦女」

名稱は、工作の上から瘦せ衰へた相貌に仕上げてあるからで、その瘦せ衰へは冥途の苛責に堪へない哀れさを示してゐる。

用途は「定家」「求塚」「碓」「水無瀬」のシテ(後ジテ)と「松山鏡」のツレを主とする。いづれも愛着の心で浮かびきれない憐むべき幽霊たちである。「定家」の後ジテに觀世・梅若では「瘦女」を避ける習慣があるのは、女主人公の身分を顧慮して、品よく表現しようとする意向からであるが、それは却つて作の主題に忠實でないことになる。工作の特長は、何よりも筋肉の喪失の極度に達して居るところにある。それを表はすために顴骨を尖らして頬筋を殺ぎ取り、古沼の如く陥没した眼窩の底にいかにも力なさうな目を細めに俯瞰させ、全面を淡く黄褐色に彩色し、殆ど生氣といふものが認められない。同じ死人でも「瘦男」の方には、目に金屬の嵌入が施され、鞏膜の部分が赤く塗られてあるのは、謂はゆる靈としての表現であるが、「瘦女」の目は普通の「女」面の目の如く、鞏膜の部分に胡粉の上から墨をさしたきりで金屬の嵌入の施されてないのは、ただ弱さ・哀れさを表はすのが目的だと解される。扮装は、その女の生前の身分によつて必ずしも一定しないが、摺箔の着附に縫箔を腰巻にして、白水衣(または白綾)を被て、杖をつくのが多い。冥途から來た姿としてである。「定家」「求塚」の女主人公は塚の中の姿を見せるのだから杖をつかない。また身分があるので色大口を穿く。

「瘦女」は日米の創作とされてある。

三四 「橋姫」

「橋姫」は女の怨霊の面の一種である。怨霊であるから復讐の敵意を抱いてゐる。復讐は愛慾の報いられなかつた者に向つて働きかけられる。だから女の嫉妬の表現である。その點に於いて、「般若」「蛇」「真蛇」の類も同様であるべきだが、工作が別途であるから別項目とする。

(82) 「橋姫」

名稱は、宇治の橋姫の説話(『平家物語』劔の巻)から出たもので、一人の嫉妬ぶかい女が貴船の明神に援助され、生きながら鬼となつて怨むる女を取り殺すため、三七日宇治の川瀬に身を漬けた。その相貌を形容して、眉太く、鐵漿黒にて、面赤く、身も赤ければ、さながら鬼形に異ならず、としてある。それは顔に朱を塗り、身體に丹を塗つてあるからで、さうして頭には鐵輪を戴き、鐵輪の三つの足に松明を付け、口にも松明をくはへて居るので、赤い火が赤い塗料を一層物凄く見せたのである。世阿彌の作品にも『橋姫』と題するのがあつたから、面の名稱はそれから来たものであらう。今日では「橋姫」は傳はらないで、『鐵輪』(世阿彌作とも作者不明とも云はれる)の後ジテだけに此の面は用ひられる。『鐵輪』では、嫉妬する女主人公が男を呪つて命を奪はうとするのである。

工作は、目と眉の接近が一つの特長である。その目は尖銳的に彫られ、外眦が強く反ね上つてゐる。さうして眼球の周圍に金屬を嵌入し、鞏膜の部分は朱で塗られてある。鼻はやや平たい方で、鼻翼が左右に張つて、執拗にあぐらをかき、口はやや廣く開いて、女面には(般若「蛇」は別として)他に類例のない上下とも逞しく揃つた齒列に金泥が施されてある。彩色は全面を代赭で塗り、皺眉筋の溝と鼻翼の溝と鼻唇溝に朱を流し込み、額にも頬にも亂髪が

描かれてある。

用途は「鐵輪」の後ジテのみで、扮装は、鬘に平元結を結び付け、着附摺箔、腰巻縫箔(丸づくし)のいでたちで、頭に鐵輪を戴き、手に打杖を持つ。

「橋姫」の创作者は夜叉とされてある。夜叉の本面は昔から觀世・寶生の兩流宗家に一面づつ保存されてある。寶生のは毛描が雪舟の筆と稱せられて特に有名である。寫真について見られる如く、此の毛描は能面の普通の毛描と行き方を異にし、恐らく後から描いたものと見えて、墨色もちがひ、筆觸も獨得のものである。(雪舟は應永二十七年に生れて永正三年まで生存してゐたから、世阿彌の晩年と同時代に生きてゐたことになる。夜叉は世阿彌の前時代の人であつたから、此の毛描は雪舟だとすれば、あとから描き添へたものでなければならぬ。)

能では「橋姫」の代りに「生成」を用ひることがある。そのことは次の項で述べる。

三五 「般若」

「般若」も女の怨霊の面で、「橋姫」よりは一層強く復讐の敵意を見せて居り、嫉妬の害意の藝術化を極度に表現したものである。

「般若」は、その類型として「生成」「蛇」を持つが、「般若」の中にも、作者に依つて多少の相違を見せて居る。「般若」の作者としては、赤鶴・福來・龍右衛門・夜叉・徳若・般若坊があり、その本面として認むべきものが今日まで皆保存されてある。此處にはその最も完成された様式を持つものとして左の二面を取る。

(83) 「般若」(徳若作)

(84) 「般若」(般若坊作)

名稱の「般若」は、作者般若坊の名から来たものだといふ説があるけれども、般若坊は謂はゆる十作・六作に次ぐ時代の工人で、奈良般若坊の住僧であつたと云はれ、「般若」の面はそれ以前の十作時代からすでに製作されてゐたのであるから、その説は時代錯誤である。赤鶴・福來・龍右衛門・夜叉・徳若、いづれも十作の工人でありながら、皆「般若」を作つてゐる。だから、「般若」を般若坊の創意に成つたものとする説の成立は困難である。今一つの解釋は、此の面の用ひられる『葵上』の曲で、後ジテの怨霊は横川のこやし小聖(ツキ)に攝伏される時、「やらやら恐ろしうの般若はんにや聲や」と歎息して悪心を翻す大事の轉機があり、般若聲とは『般若心經』讀誦の聲の意味で、その聲によつて心機一轉する怨霊の假面であるから「般若」と呼ばれるやうになつたのではあるまいかといふのである。この解釋には多少の無理もなくはないが、さういつたいきさつの可能も考へられないことはない。また、般若坊説を生かして解釋すれば、「般若」の面は般若坊以前から存在してゐたとしても、初めは「女の鬼」の面とでもいつたやうな一般的名稱で呼ばれてゐたのが、般若坊が一たび出て劃期的優秀の作品を示して以來、彼の名でその型の面が呼ばれるやうになつたのではないかと考へられなくもない。いづれにしても、般若坊が「般若」の面で有名になつたことは事實である。

工作は、前額部から突起した二本の角と、著しく緊縮された上眼瞼鼻筋の廂の下から輝く大きな金屬製の目と、上下の齒列が全部露出するやうに廣く開かれた口裂と、齒列の中に突起する上下二對の牙と、鼻唇溝の下垂延長をその特長とする。さうして大きな耳を持つことがまた一つの特長である。女らしさの表現は、僅かに前額に「靈女」に見るやうな眉墨と亂れた毛描があるのみに過ぎない。彩色は淡い肉色・濃い肉色・白色等があるが、徳若の作品は淡い肉色で、般若坊の作品は稍、濃い肉色である。

用途は、四番目・執念物『葵上』『道成寺』、切能・祈物『黒塚』(『安達原』)の後ジテである。それ等の女主人公の人物によつて、即ち、宮廷婦人・白拍子・鬼女といふ人物によつて、面の色の區別を立てる習慣がある。『葵上』に

は白を、『道成寺』には肉色を、『黒塚』には濃い肉色を使ひ分ける。但し、さういつた都合のよい種類を持ち合せない時は、普通の「般若」(肉色)で行くのがきまりである。もちろん彩色だけの問題でなく、それ以上に面の表情のことが選擇の理由とならねばならぬのであるが、表情の執拗の度合は彩色の濃淡に比例するのが原則であるから、便宜上彩色だけで區別されるのである。

「般若」の今一つの用途は切能・準働物『現在七面』である。七面山の池に棲む老蛇が女の姿で現はれて、身延山に籠居の法華修行者の説法を聴き、『法華經』の功德に依つて成佛得脱して龍女となるといふので、此の曲では能に唯一つの例外としてシテは面を三度替へる。前ジテの里女は「深井」を掛け、後ジテは初めは蛇體として「般若」を掛け、最後に女人成佛の姿として「増女」を掛ける。

扮装は、『葵上』『道成寺』では鬘(長鬘)に平元結(翼元結)を付け、鱗箔うろはくの着附に縫箔(丸づくし)を腰巻にして、打杖を持つ。『黒塚』では、赤頭・着附厚板・法被・半切に打杖を腰に挿し、負柴かひばを出る。(特殊演出の時は扮装もいろいろに變る。)また『現在七面』では、白頭・大龍戴だいりゆうがい・法被・色大口いろおほくちに打杖を持つ。

「般若」の古作として傳承の信用すべきものには、赤鶴作(平型)と福來作が實生の本面として、龍右衛門作が金剛の本面として、夜叉作と徳若作が觀世の本面として、般若坊の作が金春の本面として現存してあるが、内、金剛の本面は三井男爵の、金春の本面は細川侯爵の所藏となつて居る。

「般若」の類面としては、

●「生成」

がある。「般若」の特長なる二本の角はまだ生え立ての春の筍の如く小さく出て居るに過ぎないけれども、とにかく角がある以上、「般若」の系統で、「橋姫」とは別種である。これを「橋姫」の同種の如く取扱ふ人があるけれども、

それは用途の上からの混同で、假面工作の技術の點からは、「般若」の候補生として取扱ふべきである。ただ「生成」は後代の製作であるから、「能面」に収むべきほどの作品がないのは遺憾である。「生成」は「鐵輪」の後ジテに掛けさせるだけの用途である。つまり、本來は「橋姫」にすべきものを、「般若」的に表現する必要からの代用である。

「般若」の類としては、

「安達女」

「鬼女」

などがあるが、前者は「般若」の凄味を失つて女性らしさがより多く出たもので、角は短く、後者は「生成」に類して角は更に短く、口に舌を見せたもので、いづれも後代の製作で、技巧は拙劣である。

三六 「蛇」

「蛇」も女の怨霊の面で、復讐の害意を更に「般若」よりも一層強くあらはし、嫉妬の表現を最極度まで持つて行つたものである。

角を標準にしていふと、前記「生成」は角が芽生えしたばかりで、「般若」になるとそれが立派に成長して居り、「蛇」になると更に左右に鋭く尖つて居るので、「生成」に對して「般若」を「中成」、「蛇」を「本成」と呼ぶ言ひ方がある。もちろんそれは「生成」の作製された江戸時代以後の俗稱ではあるが、「般若」から「蛇」への害悪心成長の度合をうまく言ひ表はした言葉である。但し、製作史的に考へて見ると、徑路はむしろその反對で、最初に「蛇」が作られ、それを一層女性化して「般若」が作られ、最後に近世に至つて「生成」が作られたものと思はれる。「蛇」の本面の作者としては赤鶴以外に一人も名を留めて居るものがなく、「生成」はまた古作中に一面も存在しなかつた

ことに依つてもそれは明白である。「蛇」については左の二面を取る。

(85) 「真蛇」

(86) 「蛇」

名稱は、「真蛇」といひ「蛇」といひ、必ずしも「蛇」的なることの程度を合理的に言ひ表はしたのではなく、各流派に於いてそれぞれ勝手に附けた名稱が多い。字義からいへば、「真蛇」は「蛇」の一層「蛇」的なるものでなければならぬが、初めにはただ「蛇」の名稱があつただけで、それが「般若」に對して言はれてゐたのが、「蛇」の中にも工作を異にする種類の作品があるので、普通の「蛇」より一層兇惡な相貌を持つたものを「真蛇」と特に呼んだ理由はよくわかるが、しかし、それはすべての「蛇」の面を比較對照しての結果ではなく、かなり局部的な範囲内の便宜的な呼稱であつたに相違ない。その證據には、甲の流派で「真蛇」と呼んでゐるものよりも乙の流派で昔のまま單に「蛇」と呼んでゐる物の方がより多く「蛇」的な表現を持つて居るのを發見することがあるから。それ故に、われわれは「蛇」と「真蛇」の呼稱にあまり拘泥しないで考察を進めて行く必要を感じる。

工作については、「蛇」(「真蛇」をも含めて)と「般若」の區別を主として見るべきである。「般若」に比較して「蛇」の特長となつてゐるものは、第一に、角の鋭さである。即ち、角が一層直線的になつて、左右への開き方が大きくなつて居ることであり、次に皺眉筋の窪縮が最も險峻を極め、隨つて鼻翼の上牽が目立つて居ることであり、次に、これは最も著しい特長であるが、下顎の突出が甚しく、いかにも蛇體の形態を思はしめるもののあることで、更に、その口腔の中には赤い舌がのぞいて居り、また耳を持たぬことである。彩色も「般若」に比して強裂な色調が用ひられ、殊に金剛流本面の「蛇」の如きは、彩色を三段に區分して、前頭部は乳白色、頬と鼻は肉色、それ以下の部分は赤色で、その中に口腔の真紅が色調を支配して居り、歯牙と目と角の金色が燦爛として輝いて居る。

用途は、「蛇」は（「真蛇」も）『道成寺』の特殊演出の後ジテに用ひられるのがきまりとなつて居る。その場合、扮装も普通の演出とはちがつて、鬘が赤頭に替はる。また耕の長袴を穿くこともある。

「蛇」「真蛇」はすべて赤鶴を原作者とするが、本面としては、金剛の「蛇」、寶生の「真蛇」、梅若の「般蛇」等がある。「般蛇」といふのはをかきな名で「般若的蛇」のつもりかも知れぬが、工作は純然たる「蛇」である。金剛の「蛇」は最近に三井男爵の所藏となつた。

「蛇」の類面としては左の如きものがある。

* 「泥蛇」

「狐蛇」

「男蛇」

「女蛇」

「白蛇」

「青蛇」

右の内、「泥蛇」と稱するのは觀世の本面となつて居る赤鶴の作品であるが、破損して角を失ひ、彩色を替へて全部金泥を施したために「蛇」としては異様なものとなつて居る。更に珍らしいのは、此の面は木製でなく、紙を貼り重ねた一種の乾漆であることである。「狐蛇」以下は近代の製作である。「狐蛇」と「男蛇」には「泥蛇」の如く角がない。また「白蛇」は『葵上』に用ひられ、「青蛇」は『土蜘蛛』にも用ひられる。

三七 「山姥」

「山姥」は一種の鬼女の面である。山に棲む女で、而かも年開けた女であるが、人間の老女とちがひ、靈氣といつたやうなものを負ひて、強さと凄さを持つて居るので、能面の中でも特殊の種類を成してゐる。

「山姥」の典型は三種類あるが、此處に挙げる徳若作（金剛流本面・圖版第八七）は最も一般に用ひられる典型である。その特長は靈氣に富む強健な相貌を持つ所にある。赤鶴作（觀世流本面）も同じ典型で、恐らく徳若作の原型であらう。今一つの典型は龍右衛門作（寶生流本面・圖版第八八）で、一層人間化されて、より多く女性的に工作されたものである。その外に、甚しく邪惡の相貌を示した怪奇の典型がある。梅若家に昔から保存されてあるもので、作者は夜叉とも赤鶴ともいはれる。所藏者は赤鶴作と稱してゐる。

(87) 「山姥」(赤鶴・徳若型)

(88) 「山姥」(龍右衛門型)

工作についていへば、第一種の赤鶴・徳若型の特長の一つはその目に金屬の填入があつて、鞏膜の部分が朱で塗られ、眉の毛描が墨と胡粉で豪猪の剛毛の如く粗く立つてゐることである。特長の今一つは強壯な皮膚を思はせるその彩色の中で、特に頬筋の部分が赤く熟した林檎の如く光つてゐることである。特長の第三はやや廣く開かれた口腔の中に齒列が上下とも揃つてゐることである。さうして、毛描の髪が白髪として、胡粉に墨の線を列べて描かれてゐることである。(但し「山姥」の面は耳を持たない。)それ等の工作の結果として、われわれの受け取る印象は、老いながらも強健に見えることである。而かも殆ど性を超越しての一種の靈氣を持つ。金剛流では此の面を「頼政」の後ジテにも用ひることがあると故右京氏は語つてゐた。前額の中央に頭巾留を打つてゐるのもその爲である。なるほどその前額部と毛描の髪が頼政頭巾で深く隠された場合を想像すれば、その流用は必ずしも不合理でなく考へられる。それに對して第二種の龍右衛門型はより多く女性的であることを特長とする。第一は彩色が白く、しかも氣味のわ

るいほどに白く、その中に目の金と朱が凄い対照を成してゐる。第二に、女性的だから道具立が尋常の大きさで、齒列は下唇になく、額には皺波が三條竝んでゐる。第三に、毛描が彫り込みにされて、墨と胡粉を交へ、それだけは前者に劣らぬ恐ろしさを見せて居る。

用途は『山姥』の後ジテの専用で、扮装は、姥鬘に唐織・半切で、鹿脊杖をつく。頭はしばしば白頭にされる。類面としては、

*「山姥」(赤鶴型)

がある。前記梅若流の型である。その外にも、福來・氷見などの名を冠するものがあるが、大概前記いづれかに屬するものである。

三八 「顰」

(89) 「顰」(赤鶴型)

これは一種の鬼神の面で、名稱のシカミはシカムの名詞形で、容縮を意味する。顔面筋肉のあらゆる部分を容縮して極度の奮激を示した表情の面である。

創作者は赤鶴とされてゐる。赤鶴の力強い刀法は此の種のものに最もふさはしく、工作の特長は鼻翼を怒らした鼻を中心として、そこに顔面のすべての道具を集中した所にあつて、そのために皺眉筋と眉根と險しく接觸して、目庇の下から大きな金屬製の眼球が輝いて居り、盪形に廣く開かれた口裂の中に齒列が上下共に剃き出されて、二對の牙がその間に突起してあり、口角はひどく後方に引かれてゐる。前額にはV形の皺が深く刻まれ、耳はやや大きく、毛描は眉も鬚も黒黒と逆立つてゐる。彩色は強烈な肉色で、害意の執拗さによく調和してゐる。

用途は、切能・働物の鬼神(舍利)「雷電」「大江山」「羅生門」「土蜘蛛」「飛雲」「紅葉狩」等の後ジテであるが、その内、「紅葉狩」の鬼神は女性として解釋される時は「顰」の代りに「般若」が用ひられ、また「土蜘蛛」にはしばしば他の特殊面(「大顰」「蜘蛛顰」「蜘蛛總見」等)が用ひられる。しかし、原則としては、すべて「顰」が用ひられる。

扮装は、赤頭・法被・半切に打杖を持つのがきまりである。

類面には左の如きものがある。

*「顰」(夜叉型)

「大顰」

「蜘蛛顰」

「蟹」

「雷」

「神鳴」

「青鬼」

右の内、夜叉作の「顰」は乾漆製で、彩色は肉色、冠形があり、口裂の中に舌を見せ、赤鶴の型とはちがつた手法で妖味を出して居る。金剛流の本面であつた。「大顰」以下は後代の製作である。

また「顰」と用途は異にするが、工作の上で類面と言ひ得るものに左の如きがある。

「狒狒」

「鶴」

これ等はいづれも『鶴』の後シテに（『猿飛出』『猿見』の代用として）用ひられるものである。但し、近代の製作である。

更に多少の工作上的変化はあるけれども、左の二面も便宜上此處に追記して置く。

「野干」

「泥野干」

これ等は『殺生石』の後シテに（『小飛出』の代用として）用ひられ得る。耳の外に角があるのが特色である。いづれも近代の製作である。

三九 「獅子口」

(90) 「獅子口」(實生型)

これは獅子の面である。

獅子舞は伎樂と共に大陸から傳來したもので、初めは獅子頭を附けた布帛の胴體の中に人間が二人以上はひつて舞つたものであつた。その形は神社の祭禮の餘興などに遺つてゐる。能の獅子舞はそれとはちがひ、獅子の人格化の假面を掛けて、赤頭(特別の場合には白頭)を附けて立つて舞ふのである。立つて舞ふやうになつて以來の獅子は全然日本のものである。随つてその假面も怪異を極めたものではあるけれども、工作の技法は日本のものである。

「獅子口」はその名の示す如く、口腔の極度に大きく開かれたところを特長とする。口腔の中は赤い舌で塞がれ、上下の齒列がそれを護つて居り、齒列には上下とも一對づつの牙が突起してゐる。目は鍍金された金屬で出来て、半ば上眼瞼に蔽はれ、鼻は縮して目と口を接近させてゐる。彩色は肉色と金泥と二様になつて居り、後者をば特に「泥

獅子口」とも呼ぶ。

用途は切能「石橋」の後シテのみである。能では獅子は文珠の屬者として理解され、文珠出現の靈地なる清涼山を背景として、其處へ天台山に在るべき石橋を配して、入唐の僧寂昭法師の幻覺の中で、咲き亂れた牡丹の花に戯れ舞ふのであるから、それは恐るべき猛獸といふよりは畏敬すべき妖精の如く取扱はれてゐる。

扮装は赤頭に法被・半切であるが、特殊演出(大獅子・迷獅子・和合・師資十二段之式等)の時、獅子が二人以上出る場合は、シテは白頭を附け、ツレは赤頭を附ける。

「獅子口」の創作者は赤鶴であるが、赤鶴作の本面は觀世・實生・金剛に一面づつ傳へられてゐる。「能面」に收めたのは最も典型的といふべき實生の型であるが、他の二面もそれぞれ特殊の様式を持つて居るから、類型として特記に値するものである。

類型としては左の如きがある。

* 「獅子口」(觀世型)

* 「獅子口」(金剛型)

* 「小獅子」

「小獅子」はツレ面である。『石橋』の特殊演出の時、シテの大獅子(俗に觀獅子)に對して、ツレの小獅子(俗に子獅子)に用ひる面である。工作は大同小異で形がやや小さい。

第五章 『能面』收輯面一覧

『能面』に收輯した作品については、以上章を追って敘述したところに依つて、大體は説明したつもりであるが、なほ最後に要約的に各作品の、名稱・作者・傳來・種類・大きさ・作者署名の有無・現所有者等を列記する。
大きさは、豎（頭部の頂上から頸部の下端までを裏面に於いて測つた寸法）・横（紐穴の間の距離を裏面に於いて測つた寸法）を種（センチメートル）の單位で示す。

- (1) 「翁」
〔肉色尉〕 春日作 元金剛流本面（重要美術品）
〔翁〕面。 豎二三・一×横一六・三。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (2) 「翁」
〔白色尉〕 日光作 元金剛流本面（重要美術品）
〔翁〕面。 豎二一・三×横一七・四。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (3) 「翁」
〔肉色尉〕 彌勒作 觀世流本面（重要美術品）
〔翁〕面。 豎一七・五×横一六・五。 觀世左近氏藏。
- (4) 「三番叟」
〔黑色尉〕 春日作 元金剛流本面（重要美術品）
〔翁〕面の一種。 豎一九・八×横一六・五。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (5) 「三番叟」
〔黑色尉〕 日光作 觀世流本面（重要美術品）
〔翁〕面の一種。 豎一七・四×横一四・〇。 觀世左近氏藏。

- (6) 「父尉」
彌勒作 觀世流本面（重要美術品）
〔翁〕面の一種。 豎一七・〇×横一五・〇。 觀世左近氏藏。
- (7) 「延命冠者」
文藏作 觀世流本面（重要美術品）
〔男〕面の一種。 豎一八・二×横一四・〇。 觀世左近氏藏。
- (8) 「小牛尉」
小牛作 觀世流本面（重要美術品）
〔尉〕面の一種。 豎二〇・四×横一五・七。 觀世左近氏藏。
- (9) 「朝倉尉」
福來作 觀世流本面（重要美術品）
〔尉〕面第一類。 豎二〇・〇×横一五・〇。 裏に「上」の彫銘。 觀世左近氏藏。
- (10) 「三光尉」
三光坊作 元金春流本面
〔尉〕面第一類。 豎二一・八×横一七・七。 諦樂社藏。（奈良帝室博物館寄託）。
- (11) 「笑尉」
小牛作 觀世流本面（重要美術品）
〔尉〕面第一類。 豎二一・〇×横一四・〇。 觀世左近氏藏。
- (12) 「阿古父尉」
小牛作 觀世流本面（重要美術品）
〔尉〕面第一類。 豎二一・八×横一六・五。 觀世左近氏藏。
- (13) 「皺尉」
福來作 觀世流本面（重要美術品）
〔尉〕面第二類。 豎二〇・五×横一五・七。 裏に「ふくらい」の刻銘。 觀世左近氏藏。
- (14) 「舞尉」
福來作 寶生流本面（重要美術品）
〔尉〕面第二類。 豎二一・八×横一六・五。 寶生重英氏藏。

『能面』收輯面一覧

- (15) 「石王尉」
「尉」面第二類。 福來作 元金剛流本面（重要美術品）
「尉」面第二類。 堅二二・六×横一六・五。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (16) 「大惡尉」
「惡尉」。 赤鶴作 觀世流本面（重要美術品）
「惡尉」。 堅二三・一×横一九・八。 裏に花押刻銘。 觀世左近氏藏。
- (17) 「鼻瘤惡尉」
「惡尉」。 福來作 觀世流本面（重要美術品）
「惡尉」。 堅二〇・五×横一六・五。 觀世左近氏藏。
- (18) 「驚鼻惡尉」
「驚鼻惡尉」〔ハシバミ惡尉〕 福來作 寶生流本面（重要美術品）
「惡尉」。 堅二一・五×横一六・八。 寶生重英氏藏。
- (19) 「茗荷惡尉」
「惡尉」。 文藏作 觀世流本面（重要美術品）
「惡尉」。 堅二〇・〇×横一五・六。 觀世左近氏藏。
- (20) 「小惡尉」
「惡尉」の一種。 福來作 寶生流本面（重要美術品）
「惡尉」。 堅一九・八×横一八・五。 寶生重英氏藏。
- (21) 「總見惡尉」
「惡尉」の一種、また「總見」の一種。 赤鶴作 寶生流本面（重要美術品）
「惡尉」。 堅二〇・五×横一九・五。 寶生重英氏藏。
- (22) 「大總見」
「總見」。 赤鶴作 觀世流本面（重要美術品）
「總見」。 堅二五・四×横一八・五。 裏に花押刻銘。 觀世左近氏藏。
- (23) 「牙總見」
「總見」の一種。 赤鶴作 元金剛流本面（重要美術品）
「總見」。 堅二四・四×横二〇・三。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。

- (24) 「熊坂」
「總見」の一種。 文藏作 觀世流本面（重要美術品）
「總見」。 堅二三・一×横一八・二。 觀世左近氏藏。
- (25) 「猿總見」
「總見」の一種。 赤鶴作 寶生流本面（重要美術品）
「總見」。 堅二三・一×横一六・五。 寶生重英氏藏。
- (26) 「小總見」
「總見」の一種。 赤鶴作 觀世流本面（重要美術品）
「總見」。 堅二二・四×横一六・五。 裏に花押刻銘。 觀世左近氏藏。
- (27) 「大飛出」
「飛出」。 赤鶴作 元金剛流本面（重要美術品）
「飛出」。 堅二三・一×横一六・五。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (28) 「小飛出」
「飛出」の一種。 赤鶴作 寶生流本面（重要美術品）
「飛出」。 堅一九・八×横一五・八。 寶生重英氏藏。
- (29) 「泥小飛出」
「飛出」の一種。 作者不明 寶生流本面（重要美術品）
「飛出」。 堅二三・四×横一七・四。 寶生重英氏藏。
- (30) 「猿飛出」
「飛出」の一種。 作者不明（治部法眼康吉作ともいふ） 寶生流本面（重要美術品）
「飛出」。 堅二二・四×横一五・二。 寶生重英氏藏。
- (31) 「黒鬚」
「黒鬚」。 赤鶴作 元金春流本面
「黒鬚」。 堅二〇・五×横一四・九。 諦樂社藏。（奈良帝室博物館寄託）。
- (32) 「不動」
「不動」。 春日作 元金剛流本面（重要美術品）
「不動」。 堅二三・一×横一八・五。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。

「龍面」收録面一覧

- (33) 「神體」 越智作 寶生流本面(重要美術品)
「神體」。 竪二一・五×横一五・五。 寶生重英氏藏。
- (34) 「天神」 赤鶴作 觀世流本面(重要美術品)
「天神」。 竪二三・四×横一七・八。 觀世左近氏藏。
- (35) 「阿波男」 文藏作 觀世流本面(重要美術品)
「靈の男」第一類。 竪二二・八×横一五・八。 觀世左近氏藏。
- (36) 「三日月」 福來作 觀世流本面(重要美術品)
「靈の男」第一類。 竪二一・〇×横一四・六。 裏に「ふくらしい」として三日月形の刻銘。 觀世左近氏藏。
- (37) 「鷹」 德若作 觀世流本面(重要美術品)
「靈の男」第二類。 竪二一・五×横一七・四。 裏に「竹田金春泰元安・花押」の識語。 觀世左近氏藏。
- (38) 「怪士」 千種作 元金剛流本面(重要美術品)
「靈の男」第二類。 竪二三・六×横一五・二。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (39) 「怪士」 德若作 寶生流本面(重要美術品)
「木汁怪士」
「靈の男」第二類。 竪二二・四×横一五・八。 裏に銘文。 寶生重英氏藏。
- (40) 「筋怪士」 寶來作 寶生流本面(重要美術品)
「靈の男」第二類。 竪二二・四×横一五・八。 寶生重英氏藏。
- (41) 「瘦男」 日水作 觀世流本面(重要美術品)
「瘦男」。 竪二一・一×横一六・二。 觀世左近氏藏。

- (42) 「蛙」 日水作 觀世流本面(重要美術品)
「瘦男」の一種。 竪二三・一×横一七・二。 觀世左近氏藏。
- (43) 「二十あまり」 日水作 寶生流本面(重要美術品)
「瘦男」の一種。 竪二一・八×横一四・九。 裏に「次」の字の刻銘。 寶生重英氏藏。
- (44) 「頼政」 作者不明 寶生流本面(重要美術品)
「頼政」。 竪二二・一×横一五・五。 寶生重英氏藏。
- (45) 「俊寛」 日水作 觀世流本面(重要美術品)
「俊寛」。 竪一九・八×横一六・二。 裏に「慶長十一年八月日・日吉權頭・清□・花押」の識語。 觀世左近氏藏。
- (46) 「景清」 德若作 觀世流本面(重要美術品)
「景清」。 竪二一・五×横一五・八。 裏に「德若」の刻銘。 觀世左近氏藏。
- (47) 「景清」 寶來作 寶生流本面(重要美術品)
「景清」。 竪二一・八×横一五・五。 寶生重英氏藏。
- (48) 「平太」 寶來作 梅若流本面(重要美術品)
「男」面。 竪二二・一×横一五・二。 梅若六郎氏藏。
- (49) 「邯鄲男」 德若作 觀世流本面(重要美術品)
若い「男」面。 竪二一・三×横一五・七。 觀世左近氏藏。
- (50) 「今若」 夜叉作 觀世流本面(重要美術品)
「龍面」 牧師面一尊

- (51) 「中將」(「鼻曲中將」) 福來作 元金剛流本面(重要美術品) 若い「男」面。 竪二一・五×横一五・八。 觀世左近氏藏。
- (52) 「若男」 徳若作 元金剛流本面(重要美術品) 男爵三井高公氏藏。 若い「男」面。 竪二一・五×横一五・三。 故金剛右京舊藏。
- (53) 「十六」 龍右衛門作 寶生流本面(重要美術品) 少年の「男」面。 竪二一・五×横一五・五。 裏に花押の刻銘、別に「廿五之内」の識語。 寶生重英氏藏。
- (54) 「喝食」 龍右衛門作 觀世流本面(重要美術品) 少年の「男」面。 竪二〇・五×横一三・五。 觀世左近氏藏。
- (55) 「喝食」 春若作 元金剛流本面(重要美術品) 少年の「男」面。 竪二三・一×横一五・〇。 裏に花押刻銘、外に出目滿茂の識語。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (56) 「大喝食」 龍右衛門作 寶生流本面(重要美術品) 少年の「男」面。 竪一九・八×横一五・二。 寶生重英氏藏。
- (57) 「弱法師」 徳若作 觀世流本面(重要美術品) 少年の「男」面。 竪二一・五×横一五・五。 觀世左近氏藏。
- (58) 「童子」 千種作 元金剛流本面(重要美術品) 少年の「男」面。 竪二二・一×横一五・〇。 裏に出目滿茂の識語。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。

公氏藏。

- (59) 「慈童」 龍右衛門作 觀世流本面(重要美術品) 少年の「男」面。 竪一七・〇×横一三・九。 裏に「竜右衛門」の刻銘。 觀世左近氏藏。
- (60) 「狸狸」 龍右衛門作 觀世流本面(重要美術品) 少年の「男」面。 竪二二・四×横一五・二。 觀世左近氏藏。
- (61) 「小面」 龍右衛門作 元金春流本面 若い「女」面。 竪二二・四×横一五・二。 詠樂社藏。(奈良帝室博物館寄託)。
- (62) 「若女」 作者不明 梅若流本面(重要美術品) 若い「女」面。 竪二二・四×横一四・五。 梅若六郎氏藏。
- (63) 「孫次郎」 孫次郎作 元金剛流本面(重要美術品) 若い「女」面。 竪二一・九×横一四・九。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (64) 「増女」(「節木増」) 増阿彌作 寶生流本面(重要美術品) 若い「女」面。 竪二三・一×横一四・九。 寶生重英氏藏。
- (65) 「増女」 増阿彌作 觀世流本面(重要美術品) 若い「女」面。 竪二〇・九×横一三・三。 觀世左近氏藏。
- (66) 「泣増」 増阿彌作 寶生流本面(重要美術品) 若い「女」面。 竪二三・一×横一四・五。 裏に花押刻銘。 寶生重英氏藏。
- (67) 「近江女」 龍右衛門作 寶生流本面(重要美術品)

「龍面」数解面一覧

- (68) 「深井」 若い「女」面。 竪二三・一×横一四・九。 寶生重英氏藏。
- (69) 「深井」 中年の「女」面。 竪二〇・五×横一三・四。 觀世左近氏藏。
- (70) 「曲見」 中年の「女」面。 竪二二・四×横一五・二。 梅若六郎氏藏。
- (71) 「姥」 龍右衛門作 元金剛流本面(重要美術品)
- (72) 「姥」 中年の「女」面。 竪二三・一×横一五・二。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (73) 「老女」 老年の「女」面第一類。 竪二二・四×横一五・二。 裏に「文龜四年二月吉日田作」の彫銘。 寶生重英氏藏。
- (74) 「小町」 老年の「女」面第一類。 竪二三・四×横一六・二。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
- (75) 「檜垣女」 老年の「女」面第二類。 竪二二・八×横一五・五。 梅若六郎氏藏。
- (76) 「十寸髮」 老年の「女」面第二類。 竪一九・八×横一四・二。 寶生重英氏藏。

- (77) 「泥眼」 狂亂の「女」面。 竪二一・〇×横一四・〇。 觀世左近氏藏。
 - (78) 「鐵輪女」 龍右衛門作 元金剛流本面(重要美術品)
 - (79) 「靈女」 龍右衛門作 寶生流本面(重要美術品)
 - (80) 「檜垣女」 「靈の女」第一類の一種。 竪一九・八×横一四・九。 寶生重英氏藏。
 - (81) 「瘦女」 「靈の女」第二類。 竪二三・一×横一五・八。 觀世左近氏藏。
 - (82) 「橋姫」 「靈の女」第二類。 竪二二・五×横一四・九。 裏に花押刻銘。 寶生重英氏藏。
 - (83) 「般若」 「瘦女」。 竪二二・三×横一五・七。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。
 - (84) 「般若」 「橋姫」。 竪二二・四×横一五・二。 毛描雪舟筆。 寶生重英氏藏。
 - (85) 「眞蛇」 「般若」。 竪二三・一×横一八・八。 觀世左近氏藏。
- 「般若」 竪二二・四×横一八・五。 侯爵細川護立氏藏。

「赤鶴」 寶生流本面(重要美術品)

(86) 「蛇」

「蛇」の一種。 竪二三・一×横一六・五。 裏に花押刻銘。 寶生重英氏藏。

赤鶴作 元金剛流本面（重要美術品）

(87) 「山姥」

「蛇」。 竪二二・一×横一六・三。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。

徳若作 元金剛流本面（重要美術品）

「山姥」。 竪二二・三×横一五・二。 裏に「トクワカ作（花押）秦就氏」の識語。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。

(88) 「山姥」

龍右衛門作 寶生流本面（重要美術品）

「山姥」。 竪二二・四×横一五・二。 寶生重英氏藏。

(89) 「鰐」

「鰐」。 竪二三・一×横一七・三。 故金剛右京舊藏。 男爵三井高公氏藏。

(90) 「獅子口」

赤鶴作 寶生流本面（重要美術品）

「獅子口」。 竪一九・八×横一八・二。 寶生重英氏藏。

附録 伎樂面・舞樂面及び能面（側面・裏面）圖版

附錄圖版目次

1	伎樂面	一
2	伎樂面	一
3	伎樂面	二
4	伎樂面	二
5	舞樂面「蘭陵王」	三
6	舞樂面「納曾利」	三
7	舞樂面「散手」	四
8	舞樂面「胡飲酒」	四
9	舞樂面「採桑老」	五
10	舞樂面「皇仁庭」	五
11	舞樂面「笑面」	六
12	舞樂面「腫面」	六
13	能面「蛇」(側面)	七
14	能面「般若」(側面)	七
15	能面「三日月」(裏面)	八
16	能面「阿古父尉」(裏面)	八



面樂伎 (2)

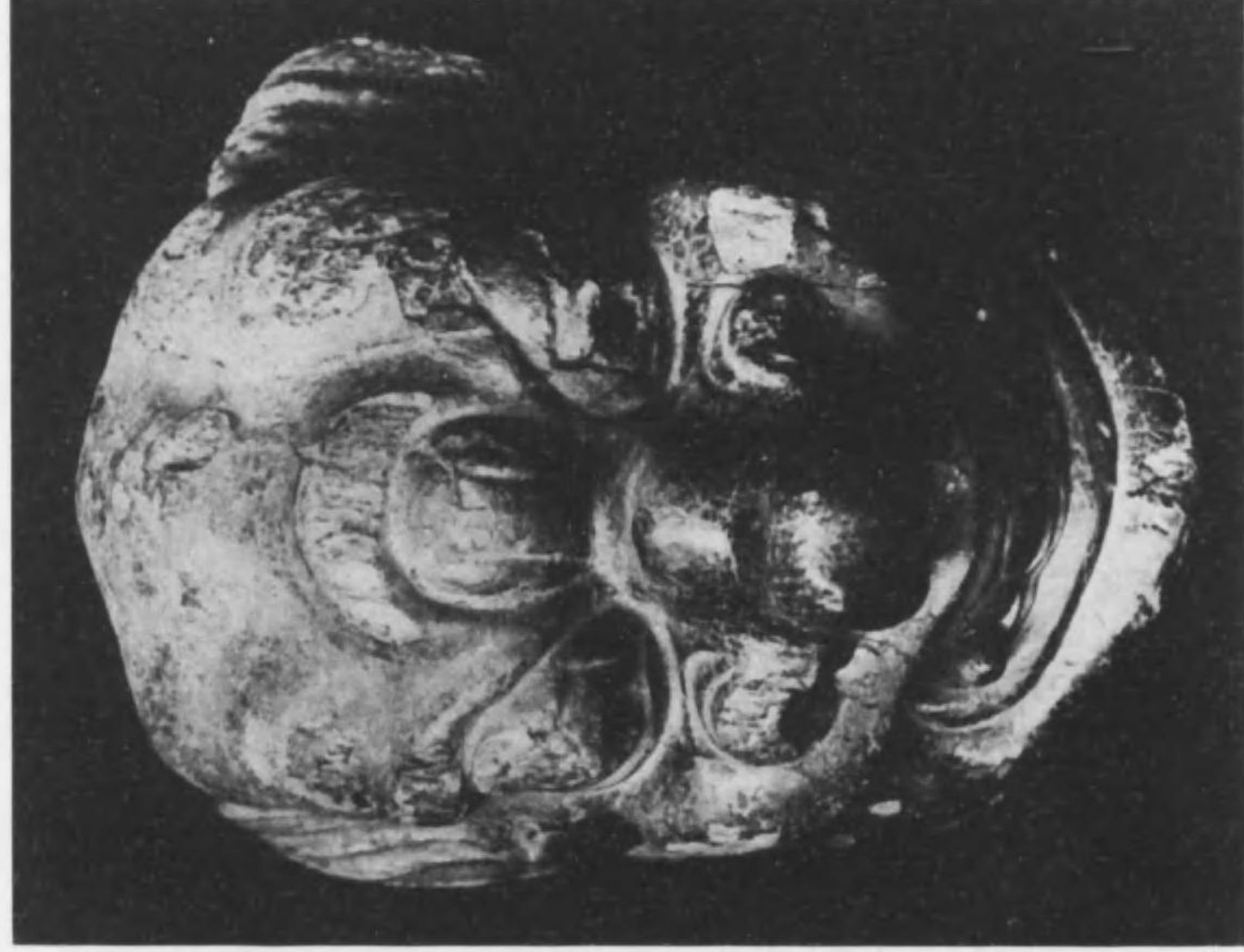
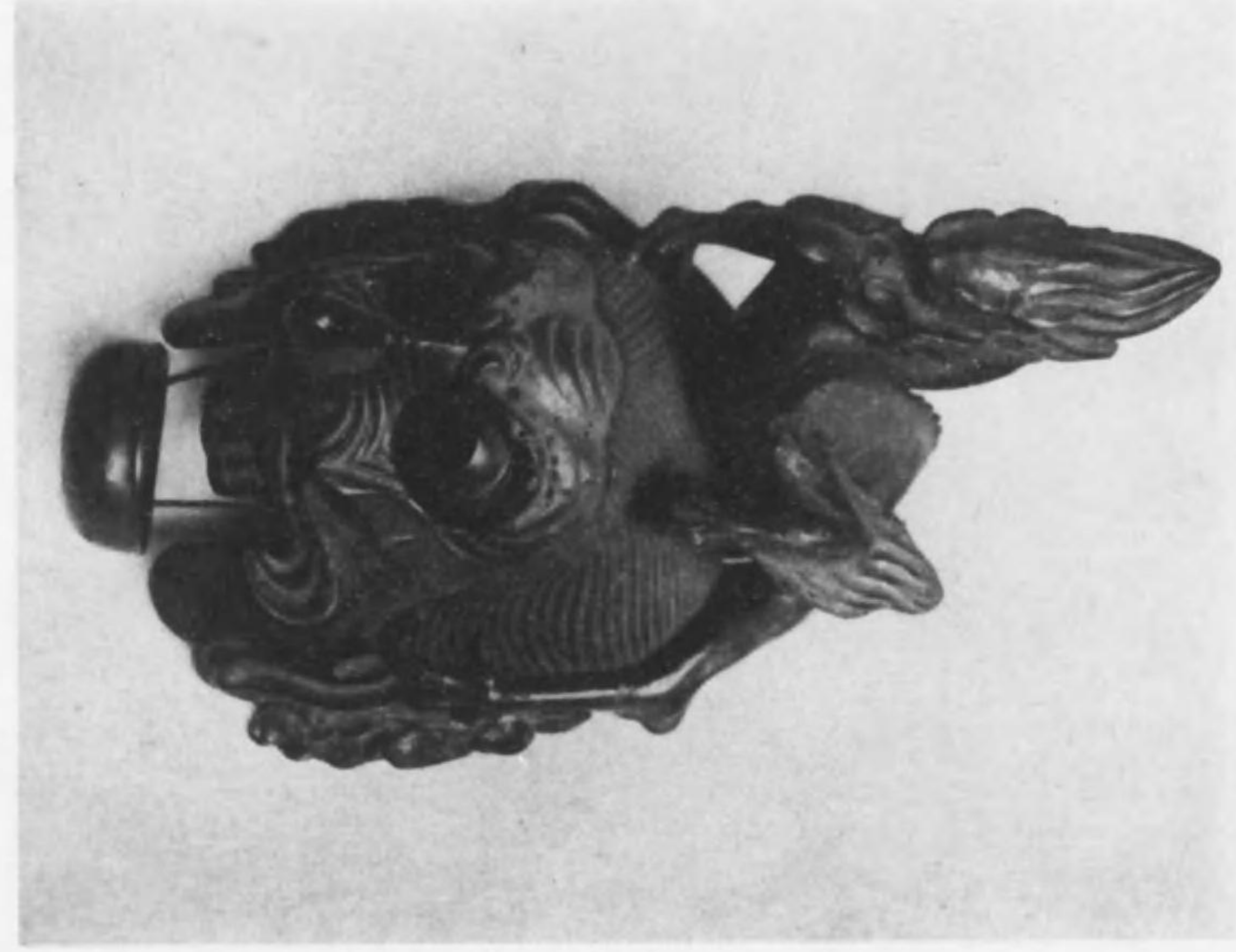


面樂伎 (1)

「利會神」面樂舞 (6)



「王陵園」面樂舞 (5)

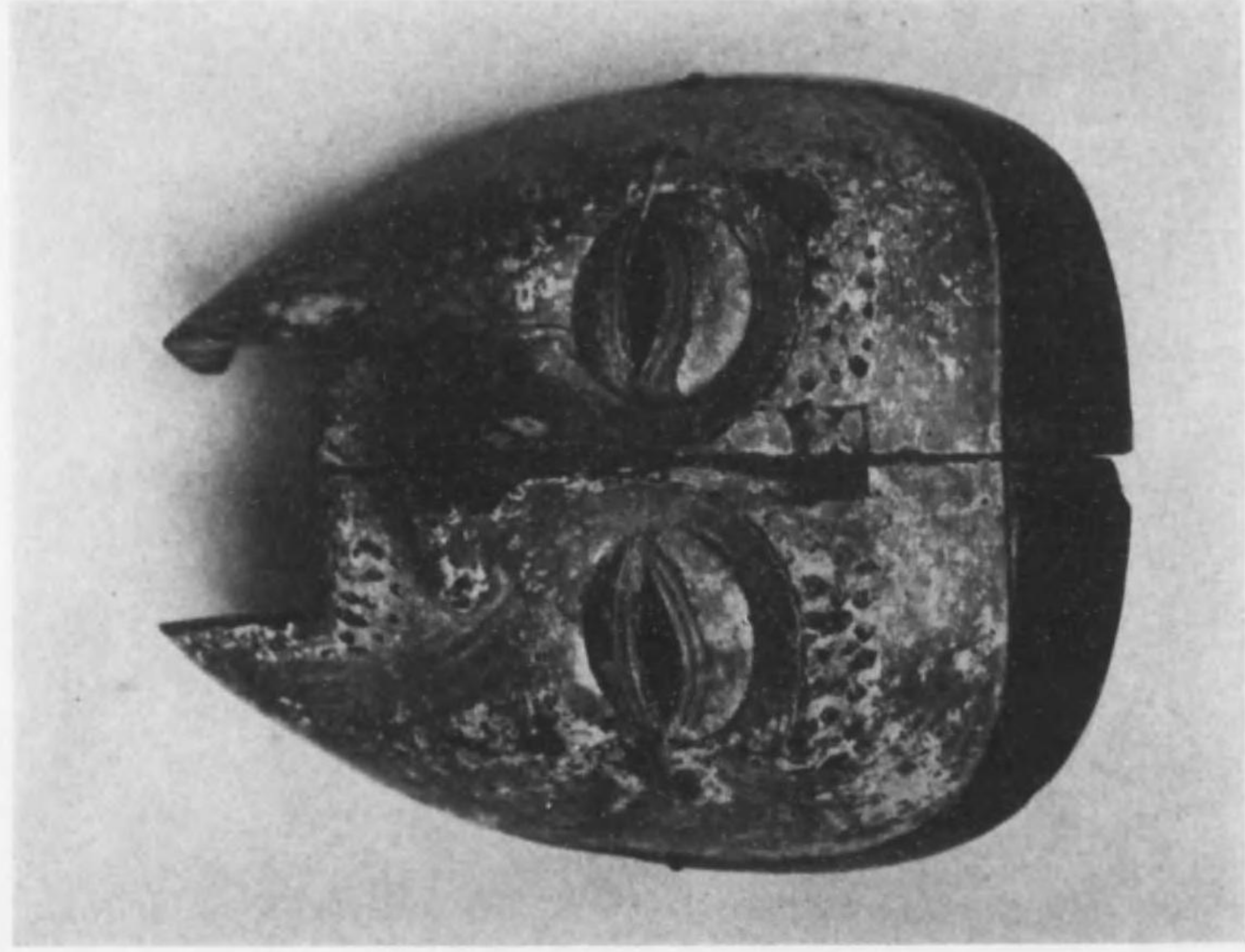


面樂伎 (3)

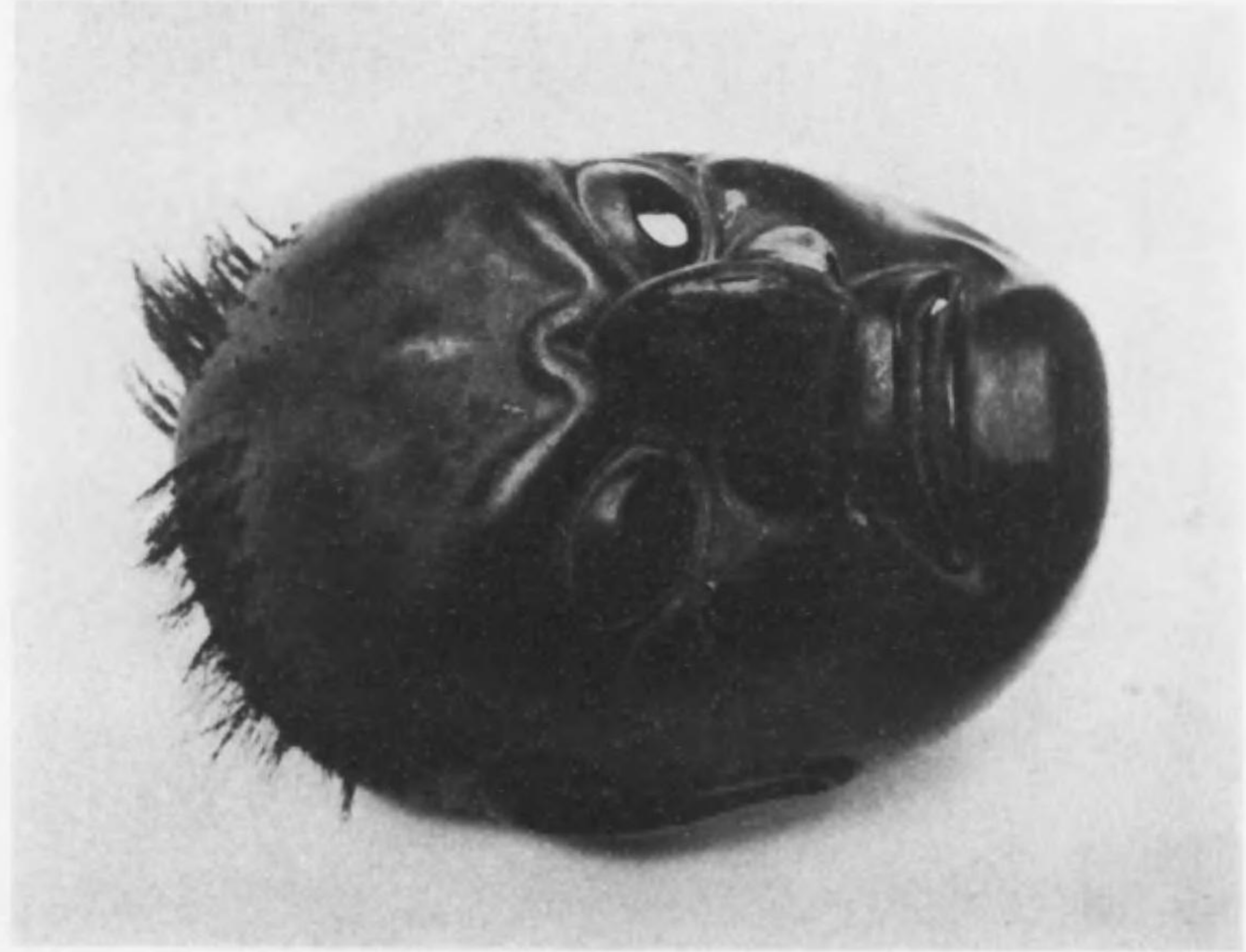
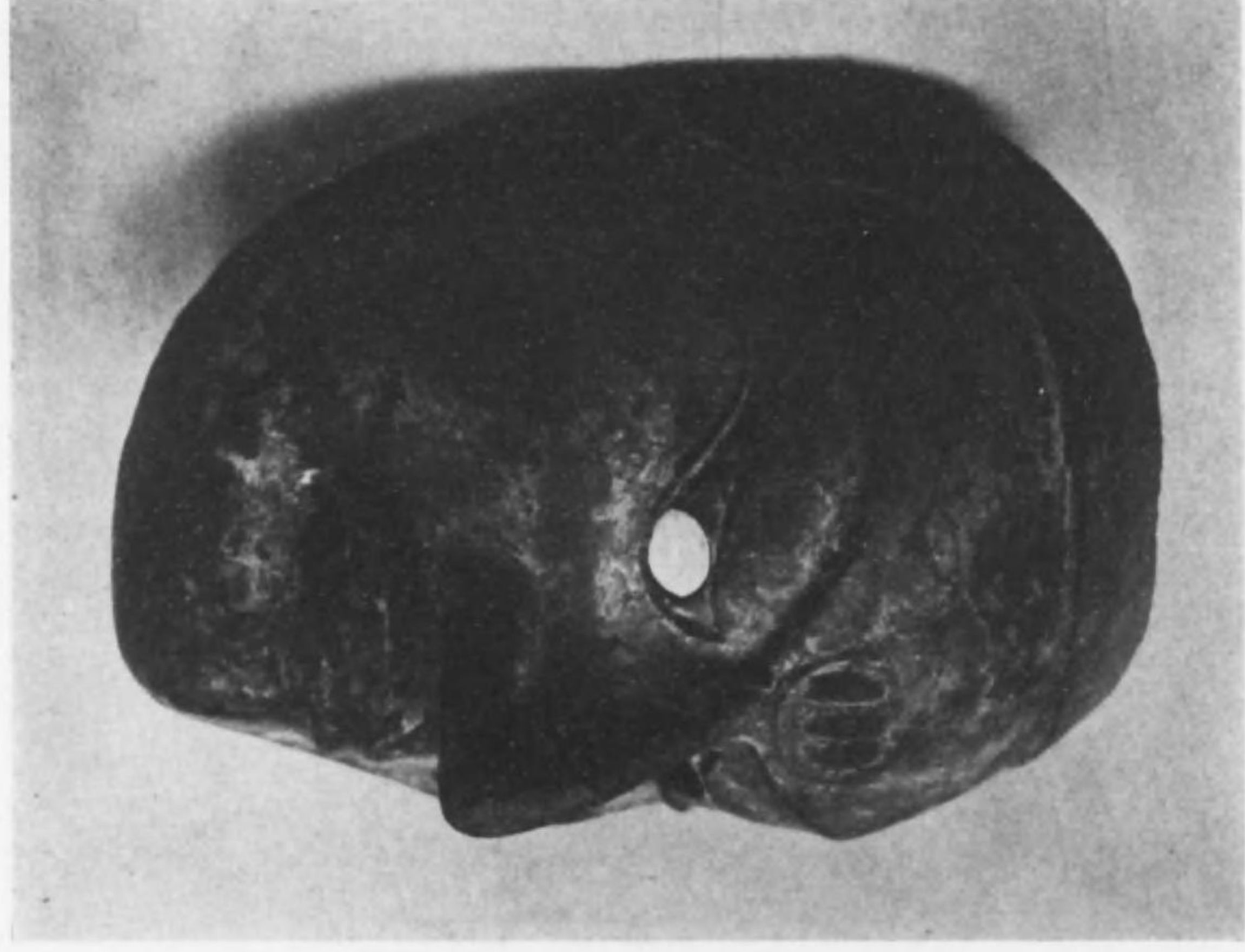


面樂伎 (4)

「老桑採」面樂舞 (9)



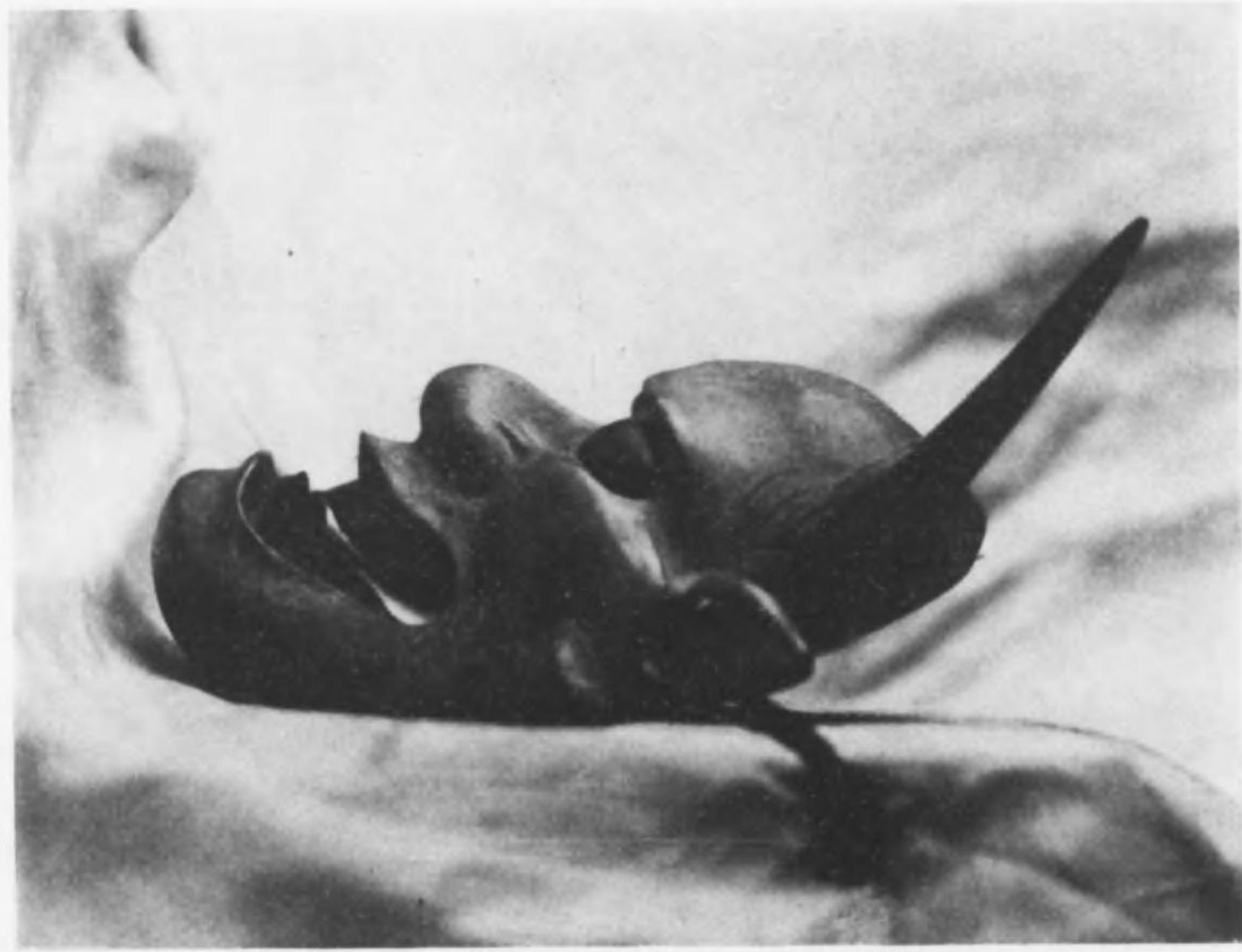
「鹿仁皇」面樂舞 (10)



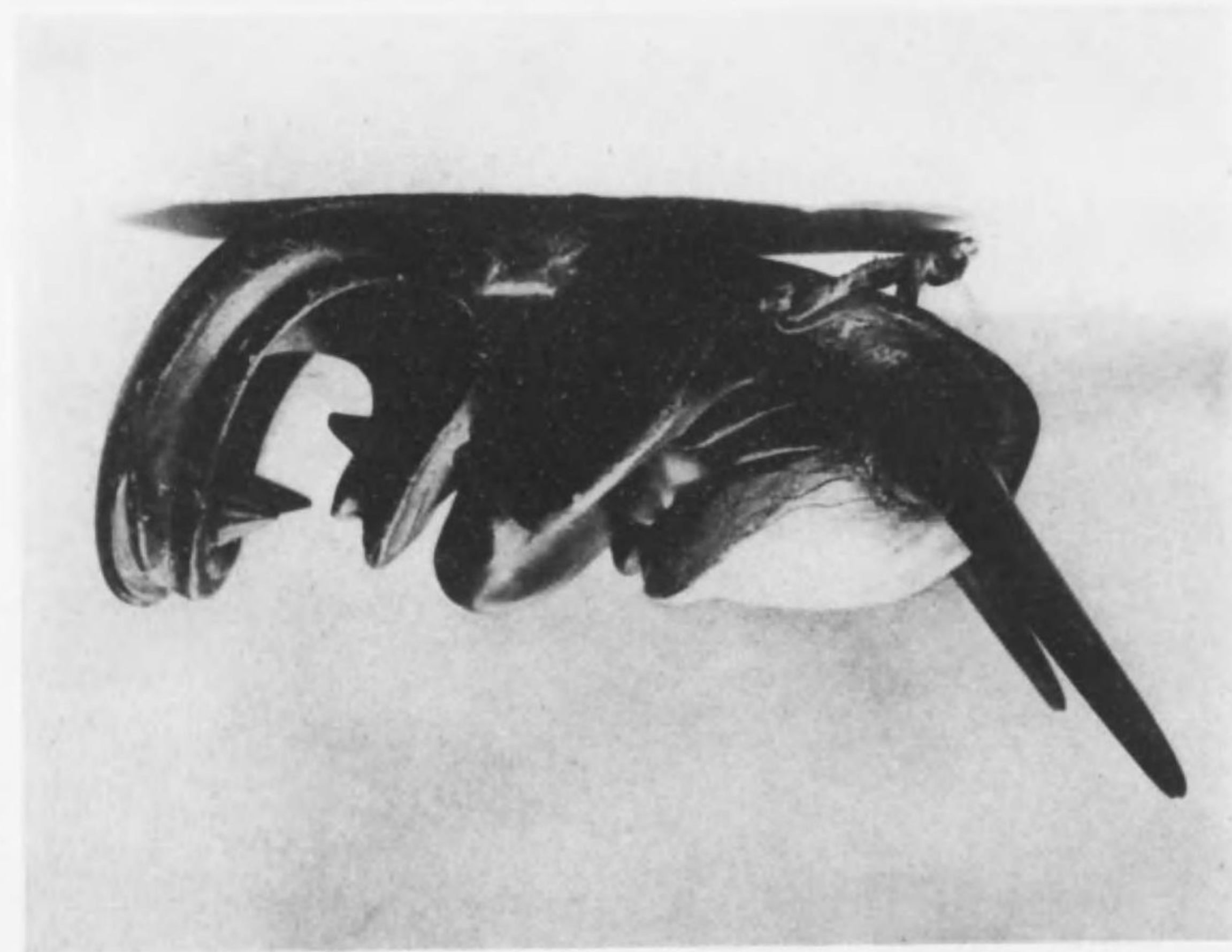
「酒飲胡」面樂舞 (8)



「手散」面樂舞 (7)



面側「若蛟」面能 (14)



面側「蛇」面能 (13)

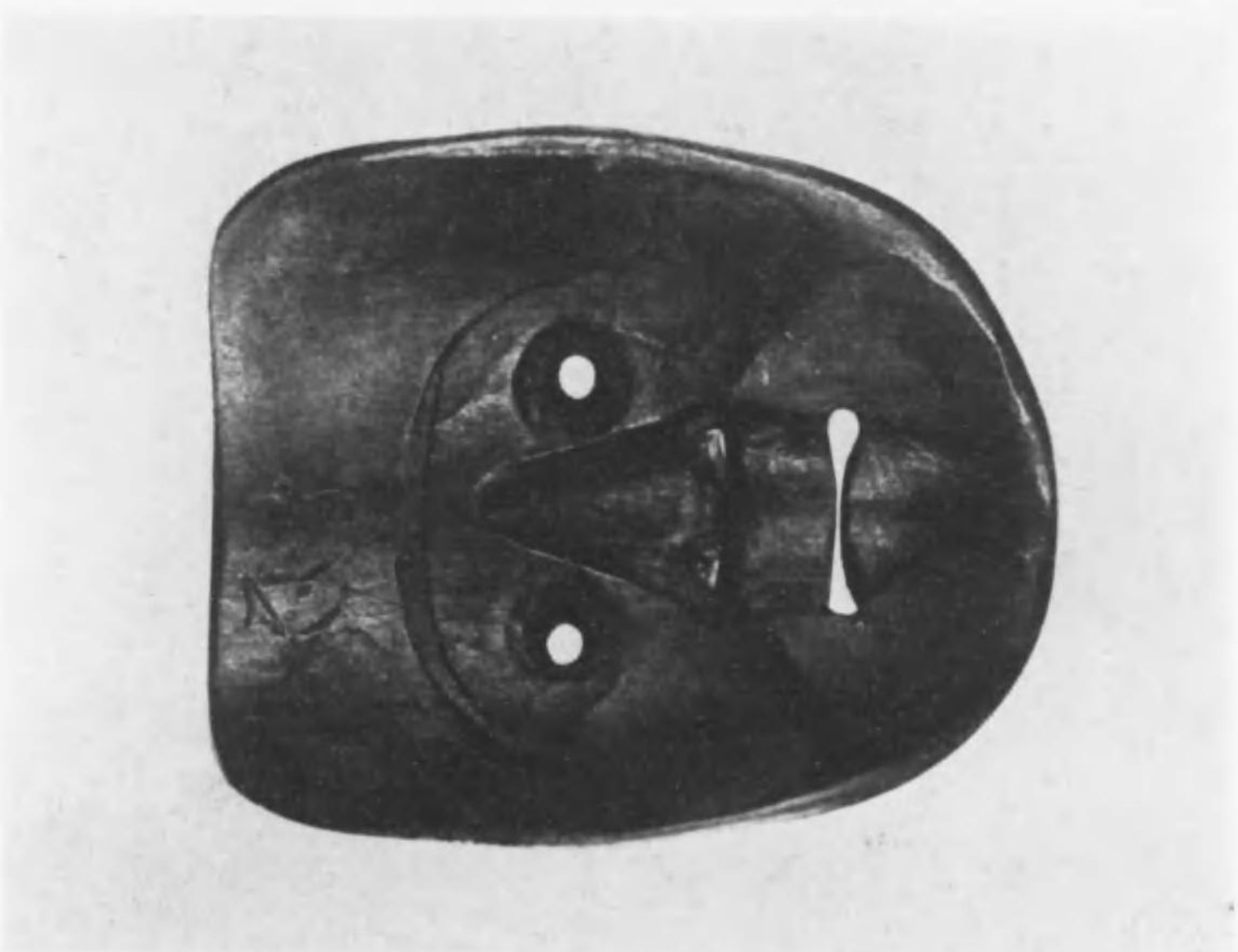


「面笑」面樂舞 (11)

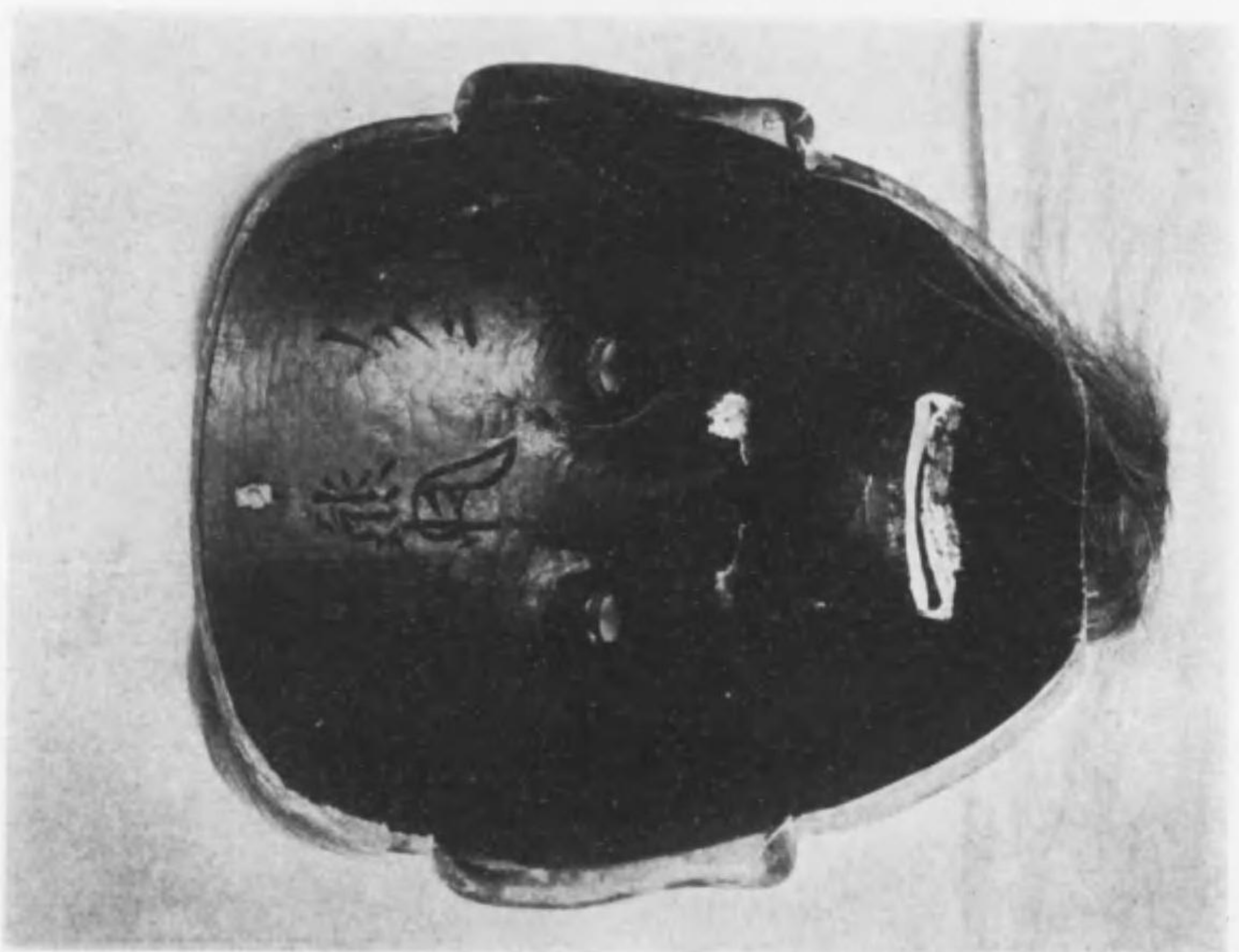


「面腫」面樂舞 (12)

面裏「月日三」面能 (15)



面裏「尉父古阿」面能 (16)



附録 圖版解説

- 1 伎樂面 帝室御物(傳味摩之將來品) 東京帝室博物館保管
- 2 伎樂面 正倉院御物
- 3 伎樂面 國寶 東大寺藏
- 4 伎樂面 國寶 東大寺藏

以上四面の内、(1)は推古天皇の二十年に味摩之が初めて伎樂を輸入した時に持つて來たものとして長く法隆寺に傳へてあつた内の一つで、今は帝室御物となつて居る。(2)は正倉院御物伎樂面の一つで、天平勝寶四年の東大寺大佛開眼の法會に使用されたものと推定される。(3)(4)はそれよりも後代の製作(複製)である。——第一章(一)『伎樂面』参照。

- 5 舞樂面「蘭陵王」 國寶 東大寺藏
 - 6 舞樂面「納曾利」 國寶 東大寺藏
- 以上四面の内、(5)「蘭陵王」は所謂林邑八樂の一なる『蘭陵王』(左舞)の面で、竪二九・七糎×横二二・四糎。(6)「納曾利」は高麗樂『納曾利』(右舞)の面で、竪二七・四糎×横二〇・一糎。彩色は前者は金泥、後者は黒色。前者は目と額を動かし得るやうに、後者は目を動かし得るやうに出來て居り、額は吊額である。共に表現の圖案化を特長とする。——第一章(二)『舞樂面』参照。

- 7 舞樂面「散手」 國寶 手向山神社藏
- 天竺の樂『散手破陣樂』(左舞)の面で、竪二四・八糎×横一七・八糎。彩色は赤味の勝つた褐色。眉に毛皮を貼りつけてある。表情は能面の「怪士」「三日月」などを聯想させる強い興奮を示す。——第一章(二)『舞樂面』参照。

8 舞樂面「胡飲酒」 國寶 手向山神社藏

林邑八樂の一なる「胡飲酒」(左舞)の面で、 $29 \cdot 0$ 縦 \times $21 \cdot 1$ 横。彩色は黝褐色に黒色の斑點があり、目は鞏膜の部分が銀色。頭部に一面の植毛を持つ。表情は極度の興奮を示す。——第一章(二)「舞樂面」参照。

9 舞樂面「採桑老」 國寶 手向山神社藏

「採桑老」は唐樂(左舞)の中に編入されてあるが、一説には百濟に起源を持つともいふ。此の面は $21 \cdot 1$ 縦 \times $17 \cdot 7$ 横。彩色は白。工作は吊眼・切額を特長とするが、切額の部分は缺損して居る。「翁」面に影響を興へたといはれるのは切額であることに因るが、表情は「翁」とはかなり隔たりがある。——第一章(二)「舞樂面」参照。

10 舞樂面「皇仁庭」 國寶 手向山神社藏

高麗樂(右舞)「皇仁庭」(「皇仁」)の面で、 $23 \cdot 1$ 縦 \times $15 \cdot 6$ 横。能面の標準寸法と一致してゐる。彩色は青。吊眼でも切額でもなく、尋常の假面工作であるが、表情は相當の興奮を示す。——第一章(二)「舞樂面」参照。

11 舞樂面「笑面」 國寶 手向山神社藏

12 舞樂面「腫面」 國寶 手向山神社藏

此の二面は舞樂面の中でも例外的のものである。「笑面」(「咲面」)も「腫面」も林邑八樂の一なる「二ノ舞」に用ひられる。「二ノ舞」は「安摩」(左舞)のパロディとして、その番舞として舞はれるので、特に右舞とする。「笑面」は上蕩、「腫面」は下蕩とも解され、また前者は夫、後者は婦とも解される。大きさは「笑面」は $31 \cdot 0$ 縦 \times $21 \cdot 5$ 横、「腫面」は $36 \cdot 0$ 縦 \times $26 \cdot 1$ 横。殆ど伎樂面の大なるものに匹敵する。彩色は「笑面」は暗褐色、「腫面」は褐色。また「笑面」は「胡德樂」の瓶子取にも用ひられる。——第一章(二)「舞樂面」参照。

13 能面「蛇」 側面 (圖版86の側面)

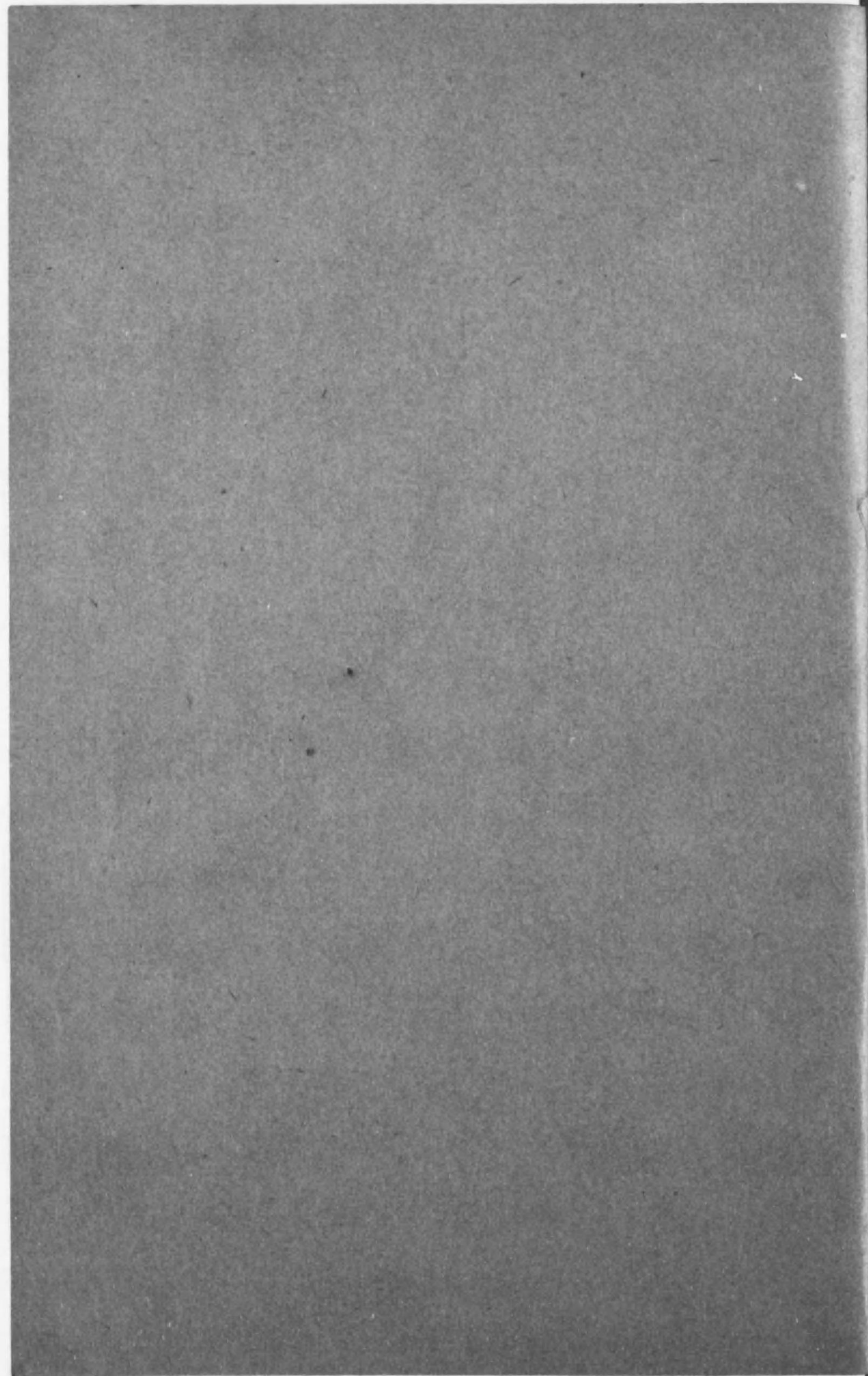
14 能面「般若」 側面 (圖版84の側面)

此の二圖は「般若」と「蛇」の工作上の特長を側面の比較に依つて理解するために示したもので、殊にその下顎の突出を注意してもらひたい。——第四章「能面の種類」(三五)(三六)参照。

15 能面「三日月」裏面 (圖版36裏面)

16 能面「阿古父尉」裏面

前者は福來作「三日月」の本面で、裏面の署名は「ふくらい□い」と三日月形の彫銘。また後者は財蓮(熊太夫)作「阿古父尉」(梅若六郎氏藏)で、裏面の署名は「エチセンノクニ熊太夫(花押)文明十三^辛五月日」とある。製作の時代はやや下るが、署名の完全なものの一例として出す。尙ほ、裏面の謂はゆるカンナ目の技法などについても言及したいが、他日を期することにする。





E7736
N 93

終