

773-Ko12-2ウ
1200500752550

小林静雄著

世阿彌

檜書店



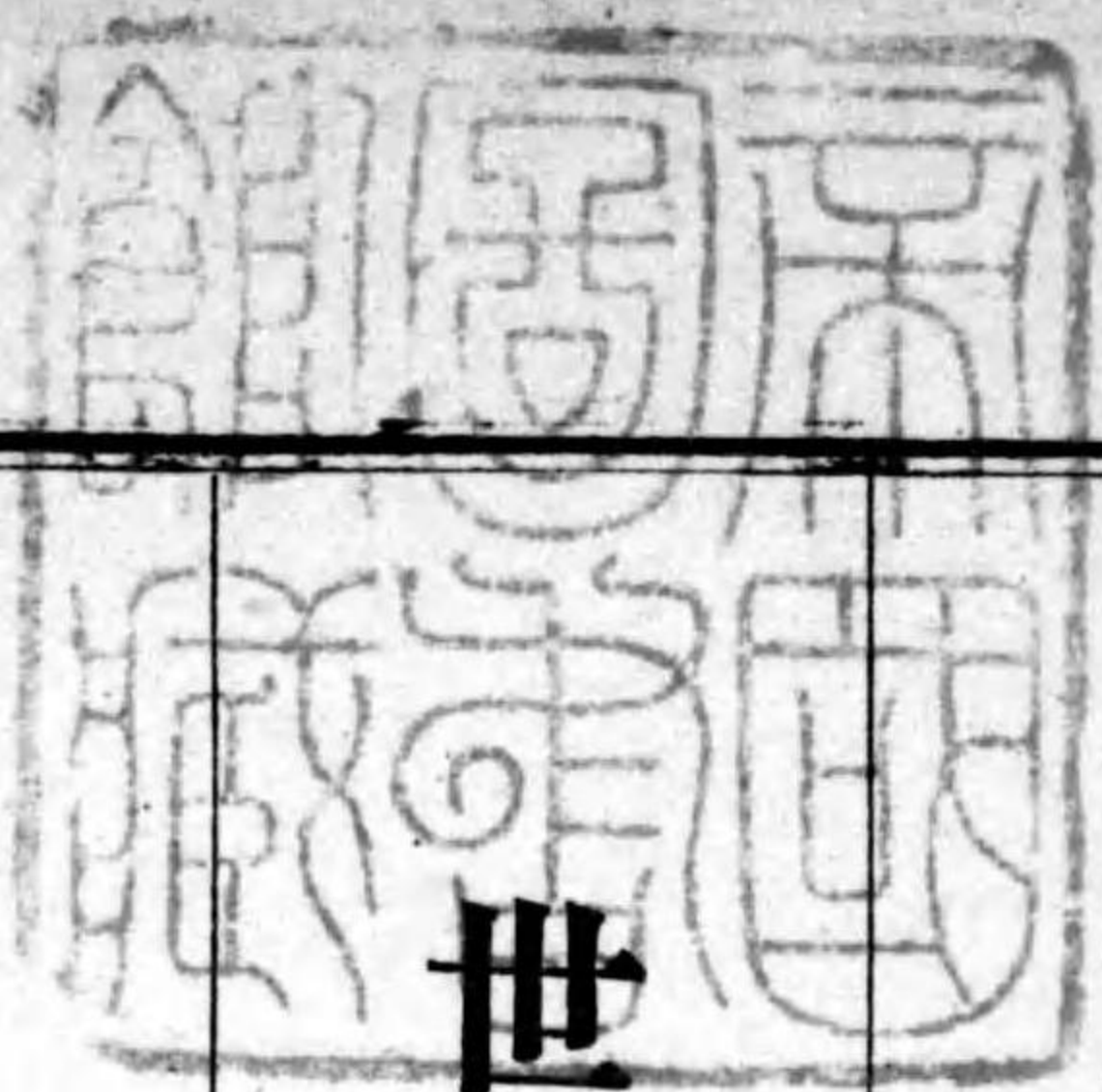
X
複写

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 30 1 2 3 4 5

始



773
K012.
2



小林靜雄著

世
阿
彌

東京
京都
大阪

檜
書
店



968
90

目次

第一部 世阿彌の全貌……………(1)

第一章 世阿彌の生涯……………(三)

第二章 世阿彌の藝術……………(101)

第二部 世阿彌の業績……………(179)

第一章 世阿彌の遺著……………(181)

第二章 世阿彌の作品……………(277)

目次

一

出
之
月
進

188
189

第一部 世阿彌の全貌

はしがき

世阿彌は單に藝術家として偉かつたばかりでなく、一個の人間として見ても、相當な人物である。この世阿彌の偉さを一人でも多くの人に理解して貰ひたいのが筆者の念願である。そのために先づ「世阿彌の生涯」に就いて語り、次に「世阿彌の藝術」に就いて論じ、人として、また藝術家として、世阿彌が如何に偉大な存在であつたかを明かにしたい。これが第一部「世阿彌の全貌」の目的である。

第一章 世阿彌の生涯

本章に於いては、主として世阿彌の一生の閱歷に就いて述べたい。世阿彌の一生は實に波瀾重疊、榮光と苦難とが宛らあざなへる繩の如く絡みあつて居る。斯様な多事多端な人生に直面しながら、有頂天にもならず、また自棄にも陥らず、八十一歳の天壽を全うし、爲すべき事を充分に爲し遂げたといふ點に、世阿彌といふ人間の偉大さがあるのである。この點に留意して讀んで行つて頂きたい。

一、世阿彌の父

世阿彌に就いて語るためには、先づ其の父觀阿彌に就いて語らねばならない。觀阿彌は元弘三年（一九九三）に伊賀國で生れた。元弘三年といふと、後醍醐天皇が隱岐の島から京都へ還幸あらせられた年、そして北條高時が誅に伏して鎌倉幕府が崩壊した年である。觀阿彌の祖先に就いては詳しいことは判らないが、世阿彌の談話を筆記した『世子六十以後申樂談儀』といふ書物には次のやうに記されて居る。

伊賀の國、平氏也(原註)服部の杉の木と云ふ人の子息、太田備中と申す人、養子にしてありしが、京にて落胤腹に子を儲く。その子を山田小美濃大夫と云ふ人、養子にしてありしが、三人の子を儲く。寶生大夫嫡子、生一中、觀世おと、三人この人の流れなり。かの山田の大夫は早世ありしなり。

また相國寺の僧宜竹（周麟）の撰じた觀世小次郎信光（觀阿彌の曾孫）の畫像銘にも「信光其ノ先ハ服部氏ヨリ出ヅ。乃チ伊賀州之甲族ナリ。」（原文漢文體）と見えて居る。これらを併せ勘ふるに、觀阿彌が伊賀國の豪族服部氏の末流であること

は先づ動かぬ所と思はれる。伊賀の服部氏といふのは平氏の一族で、かの壇ノ浦の合戦に新中納言知盛と相擁して入水した伊賀平内左衛門尉家長といふ人の流れである。この人が伊賀國の服部村に住んで、氏を服部と稱したのが伊賀服部氏の濫觴であると云ふ。藤堂元甫の『三國地誌』の伊賀阿拜郡氏族の項を見ると、家長には五人の男子があり、その四男が同村湯舟に住んで杉本某と名のつたとある。前に掲げた『申樂談儀』に伊賀國服部の杉の木とあるのは恐らく杉の本の誤寫であらうと考へられる。それはともかく、『申樂談儀』の記す所に據れば、その杉の木といふ人の子息が太田備中といふ人の養子になつたが、京都へ上つて或る女と契り、一人の子を儲けた。その子を同國山田村の猿樂者であつた山田小美濃大夫といふ人が養子にした、この養子に三人の子があり、長男を寶生、次男を生一、三男を觀世と云つたが、何れも山田小美濃大夫の藝統を繼いで猿樂者として立つた、この三男の觀世が後の觀阿彌である。

觀阿彌は幼名を觀世丸と云ひ、長じて三郎清次と稱した。この觀世丸といふ幼名に就いては一つのエピソードがある。これを記録した最古の文獻は宜竹の『觀世小次郎畫像銘』であらうが、それには次のやうに記されて居る。

服部、三好男アリ。春日大明神、其ノ長男ニ託シテ曰ク、神ニ事ヘ樂ヲ掌レト。父可カズ。而ウシテ疾ク卒ス。次男亦爾リ。是ニ於イテ父母季子ヲ携ヘテ大和州ニ入り、長谷寺ノ觀音ヲ禮ス。路ニ一僧ニ逢フ。季子ノ爲ニ名ヲ求ムルニ名ヅケテ觀世ト曰フ。遂ニ春日ノ厩ニ詣テ、季子ヲ獻ジテ神ノ託ニ報ユ。因リテ留マリテ和州ニ居リ、姓氏ヲ更メテ結崎氏ト爲シ、以ツテ神樂ヲ掌レリ。

(原文漢文體)

この話は『四座役者目録』や『觀氏家譜』にも載つて居るが、時代を経るに従つて神秘的な色彩が濃くなり、また話の筋が詳しくなつて居る。この話に依ると、觀阿彌の兄二人が夭折したことになつて居るが、これは誤りで、『申樂談儀』の記事に

依つて知られるやうに、三人とも健やかに成長し、猿樂者として立つたのである。またこの話では觀阿彌が幼少の頃から大和へ移住したことになつて居るが、これも誤傳であつて、後に述べるやうに觀阿彌は伊賀で成長したのである。斯様な次第であつて、この話はソツクリ信用するわけには行かないが、伊賀地方は長谷觀音の信仰の盛んな土地であつて、今なほ月詣でを怠らぬ家が少くないといふ位であるから、觀阿彌が幼時に父母に伴はれて長谷寺へ詣でたことは幾度かあつたらうと想像されるし、また信仰の篤い父母が途中で逢つた旅僧に我が子の名を求めたといふことも極めてありさうなことである。これを荒唐無稽の傳説として一蹴してしまふのは少し亂暴であらう。それはともかく、觀阿彌の幼名觀世丸は彼の兩親の觀音信仰の反映であることだけは確かである。

さて觀阿彌が伊賀國の何處で生れ、何處で育つたかは明らかでないが、恐らく山田村で生れ、山田村で育つたものと思はれる。山田村は山田郡の首邑で、此處に鎮

坐する植木神社の古記録に依れば、既に寛弘年間から猿樂や田樂が神事に勤仕して居たと云ふことである。その年代は俄かに信じ難いとしても、この地に古くから猿樂者の住んで居たことは充分想像される。

観阿彌は長ずるに及んで伊賀國小波多に於いて一座を組織した。この事は『申樂談儀』の中に「この座の翁は彌勒打なり。伊賀小波多にて座を立て初められし時、伊賀にて尋ね出し奉りし面なり。」とあるから確實である。斯様に先づ伊賀で一座の基礎を固め、それから大和へ進出した。そして結崎村ゆふまきに本據を置いて、姓を結崎と稱し、また座名をも結崎座と稱したのであるが、世人は彼を呼ぶのに、少年時代の呼稱を其の儘に、観世々々と云つたので、何時しか其れが彼の藝名になつてしまひ、遂には其れが彼の姓にまでなつてしまつたのである。従つて結崎座と云ふよりは観世座と云ふ方が通りがよくなり、結崎座といふ稱呼は何時となく廢滅してしまつたのである。なほ彼が観阿彌と號したのはズツと後のことで、恐らく將軍足利義滿に

見出され、同朋衆の格に列せられた以後のことであらうと想像される。

さて大和へ進出した観阿彌は、興福寺の庇護の下に、主として春日神社の神事に奉仕したのであるが、時には一座を率ゐて諸國を巡業することもあつたやうである。その活動範圍は『申樂談儀』に收載されて居る「定、魚崎座（結）之御事」の内容から推して伊賀・伊勢・山城・近江・和泉・河内・紀伊・攝津などが主なものであつたらうと思はれるが、時には更に遠國へ足を伸ばしたこともあつたらしい。現に観阿彌は五十二歳の時に駿河へ下つて演能し、遂にその地で歿して居るのであつて、時には随分僻遠の地にまで出かけて行つたものと見える。然し、観阿彌は何處へ行つても土地の人の氣風や嗜好を念頭に置いて演能したので、到る處で好評を博した。この臨機應變の機略に對しては、世阿彌も『花傳書』の中で讚歎して居るが、これが観阿彌の藝の特徴であり、また強味であつたと思はれる。

當時は猿樂の勃興期であつて、諸國に相當多くの座があつた。先づ大和には、観

阿彌の率ゐる結崎座(觀世座)の外に、圓満井(金春)・外山(寶生)・坂戸(金剛)の三座があり、何れも春日神社の神事に従つて居た。この四つを總稱して大和猿樂の四座と云つた。また近江には山階・下坂・比叡・未滿寺・大森・酒人の六座があつた。この内、山階・下坂・比叡の三つを上三座と云つて、これは日吉神社の神事に従つて居た。これに對して未滿寺・大森・酒人の三つを下三座と云つて、これは多賀神社の神事に従つて居た。また山城の宇治には守菊・藤松・梅松・幸の諸座があり、平等院の鎮守離宮明神の神事に従つて居た。また伊勢には和屋・勝田・青芋の諸座があり、伊勢大神宮の神事に従つて居た。また丹波には矢田、攝津には榎並・宿(法成寺)の兩座があり、この三座は賀茂・住吉兩社の神事に従つて居た。その外、各地に散在して居た手猿樂の徒に至つては、殆ど枚擧に勝へない。斯様に夥しい猿樂の座があつたのであるが、その中で技藝の傑れて居たのは何と云つても大和猿樂の四座と近江猿樂の上三座とであつた。而して大和猿樂を代表して立つ者は結

崎座の觀阿彌であり、近江猿樂を代表して立つ者は比叡座の大王であつた。この二人が間もなく京洛に於いて互に妍を競ふことになつたのである。

その頃、觀阿彌は醍醐寺に於いて七ヶ日の猿樂を興行した。この事は義演准後の纂輯した『醍醐寺新要録』の清瀧宮篇に引用されて居る隆元僧正の日記に記されて居るのであつて、その年代は明かでないが、この猿樂には觀阿彌の一子藤若丸、即ち後の世阿彌が子方として出演して居るのであるから、その點から推して、觀阿彌の四十歳前後の事と考へられる。この七ヶ日の猿樂が非常な好評を博して、觀阿彌の名聲は頓に揚つた。そしてこの風評は遂に將軍足利義滿の耳にまで達した。若年ながら藝術に對しては異常な熱意を持つて居た義滿は是非一度觀阿彌の演能を見たいと思ひ、その機會を待つて居た時、觀阿彌が洛東今熊野の社地に於いて猿樂を張行することになつたので、義滿は早速見物に出かけて來た。そして觀阿彌の演能を一目見るなり、其の至藝にスツカリ惚れ込んでしまひ、それからは觀阿彌のバ

トロンとして凡ゆる援助を惜しまぬやうになつたのである。時に文中三年（二〇三四）應安七年、觀阿彌は四十二歳、その技藝は漸く圓熟の境地に入らうとしつゝあつた時であつた。なほ觀阿彌が義滿の知遇を得るに至つたに就いては、義滿の側近に在つた海老名南阿彌なる人物の推讃が與つて力あつたらしい。南阿彌といふ人は曲舞の作曲に秀で、居り、其の藝術に對する鑑賞眼は非常に卓越して居たらしく、この後も觀阿彌父子に對して種々有益な忠言を與へたやうである。その事は『申樂談儀』の斷片的な記事に依つても充分に窺ふことが出来る。

かくて觀阿彌は生活の保證を得、これからは何の心配もなく只管に自己の藝術の完成に努力することが出来るやうになつたのであるが、彼は自分の好敵手である犬王を義滿に推薦することを忘れなかつた。この事は觀阿彌といふ人が決してエゴイステックな性格の所有者でなかつたことを充分に物語つて居る。犬王も觀阿彌の好意は終生忘れず、觀阿彌の歿後は毎月その命日に僧を二人供養して亡友の冥福を祈

つたといふことが『申樂談儀』に見えて居るが、共に千載の佳話として傳ふるに足りると思ふ。

かうして當時の能樂界の双璧であつた觀阿彌と犬王とは共に義滿の庇護の下に藝道に精進することが出来るやうになり、こゝに猿樂能の黄金時代が現出することになつたのである。

觀阿彌は元中元年（二〇四四）至徳元年）五月十九日に五十二歳で歿した。即ち、義滿に見出されてから丁度十年目であるが、この最後の十年間こそは彼の一生を通じて最も充實した期間であつたに相違ない。彼の藝術が最後の完成を遂げたのも此の期間に於いてであつたであらうし、また彼が後世に遺した業績も概ねこの期間に成就せられたものであらうと想像される。

觀阿彌が後世へ遺した業績の中で最も光輝あるものは大和猿樂音曲の完成である。即ち、大和猿樂の音曲（謠）を改良して他の音曲（即ち近江猿樂や田樂の謠）の追隨

を許さない立派なものに仕上げたことである。その當時に於ける猿樂や田樂の音曲は謂はゆる小歌が、りの曲節で終始したものであつたが、観阿彌は之れに曲舞くせまひの音曲の長所を取り入れて、兩者の渾然たる融合を計つたのである。その結果、大和猿樂の音曲は近江猿樂や田樂の音曲には見られない複雑な味はひを持つことになり、それが時人の嗜好に叶つて非常な流行を來した。そして大和猿樂の音曲が斷然他の音曲を壓倒してしまつたのである。

在來の猿樂の音曲(即ち小歌が、りの音曲)は旋律メロディーの美しさを主眼にしたもので、従つて其の速度テンポも緩慢であつた。これに對して曲舞の音曲は節奏リズムの面白さを主眼にしたもので従つて其の速度テンポも輕快であつた。つまり曲舞の音曲といふものは其の當時に於けるジャズソングであつたと考へて宜いやうである。それだけに小歌が、りの音曲のやうな軟かみの缺けて居るのが缺點であつたのであるが、その曲舞の音曲を観阿彌は小歌風に和らげて猿樂能の中に取り入れたのである。この小歌化せられ

た曲舞、即ち謂はゆる小歌節曲舞であるが、これが非常に持て囃されて、大流行を來したのである。

観阿彌は斯様に曲舞の音曲を小歌化して猿樂能の中に取り入れることに成功したばかりでなく、在來の小歌が、りの部分へ曲舞の音曲の節を取り入れることにも成功し、かくしてこの二つの音曲を完全に同化せしめたのである。この結果、大和猿樂の音曲は小歌が、りの音曲の長所である旋律の美しさと曲舞の音曲の長所である節奏の面白さとを兼備し、こゝに他の音曲には見ることの出来ない複雑性を獲得して、斯界に雄飛することを得たのである。

観阿彌は斯の様に作曲家として大きな業績を遺したばかりでなく、猿樂能の臺本プレイブック(謠曲)の作者としても、相當の技倆を持つて居た。彼の作つた謠曲には「布留」・「金札」・「嗟峨物狂」(「百萬」の原作)・「靜が舞の能」(「吉野靜」の原作)・「四位の少將」(「通小町」の原作)・「卒都婆小町」・「自然居士」などがあるが、何れも相當の

佳作であつて、観阿彌の謠曲作者として技倆の凡庸でなかつたことを物語つて居る。その作風は、一言にして云へば、現實的であり、また平民的である。この點に於いて観阿彌の作品は世阿彌の作品と著しく趣を異にして居る。世阿彌の作風に就いては後に詳しく述べねばならないから、單に其の結論のみを言ふに止めるが、世阿彌の作品は何處までも古典的であり、また貴族的である。観阿彌と世阿彌とは親子でありながら、その作風は正に對蹠的である。従つて観阿彌の作品には世阿彌の作品に見られるやうな氣高さはない。然し、その代りには、どの作品にも潑刺たる生氣が漲つて居る。そこに観阿彌の作品の特徴があり、また價值があるのである。

同じことが観阿彌の藝風に就いても言へるやうに思ふ。観阿彌は非常に多面的な藝風の持主で、行くとして可ならざるはなかつたやうであるが、中でも女物の演出に於いて傑出して居たらしい。彼の出世藝は「嗟哦物狂」と「靜が舞の能」であつたと傳へられて居るが、かういふ曲の演出に特に秀で、居たといふならば、その藝

風も略々想像出來よう。恐らく観阿彌の藝風は華麗絢爛、何人をも魅惑せずには置かぬ豊艷な趣を具備し、同時に誰にも理解出來る平明さを持つて居たに相違ない。それだから観阿彌の藝は貴族の絶讃を恣にすると共に、田夫野人の眼にも面白しと映じたのである。世阿彌は自分の父を評して「上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し、また下三位に下り座に交はりしこと、たゞ観阿一人のみなり」と云つて居るが、この評語を見ても、観阿彌の藝が大衆的な興味と藝術的な滋味とを兼備したものであつたことが想像せられるであらう。

二、世阿彌の生年及び歿年

凡そ如何なる人の傳記を研究するに當つても、先づ第一に考定せねばならないのは其の人の生年と歿年とである。其の人が何時の時代に活躍した人であるかは其の

人の生年及び歿年が明らかになつて始めて知られるのであつて、生年及び歿年の考定が傳記研究の根柢をなすものであることは言ふまでもない。

『觀世累葉履歷』・『二百十番謠目錄』・『觀氏家譜』などの諸書には世阿彌は康正元年七月二十二日に八十一歳で歿したとある。これに據つて逆算すると、世阿彌の生年は天授元年（二〇三五〥永和元年）となる。然し、世阿彌が天授元年に生れたとすると、色々な矛盾が起きて來るのである。

觀阿彌が足利義滿に見出された時、世阿彌が十二歳であつたことは『申樂談儀』に明記せられて居る所であつて、疑ひを入れる餘地はないが、世阿彌の生年を天授元年とすると、その十二歳の年は元中三年（二〇四六〥至徳三年）といふことになる。所が、その觀阿彌は其の二年前に歿して居るのである。かういふ矛盾を生ずるのである。

また天授四年（二〇三八〥永和四年）の六月七日、義滿が四條東洞院に棧敷を構

へて祇園會の鉢を見物した時、世阿彌が義滿の側近に侍して居た由が『後愚昧記』に記されて居るが、世阿彌の生年を天授元年とすると、この時は四歳でなければならぬ。然し、『申樂談儀』に記す所に據れば、觀阿彌が義滿に見出された時、世阿彌は十二歳であつたのであるから、この時は勿論十二歳以上であつた筈である。かういふ色々な矛盾が起きて來るのである。

これは言ふまでもなく世阿彌の歿年を康正元年とした爲に生じた矛盾であつて、世阿彌が康正元年に歿したとする説が誤謬であることは事々しく論ずるまでもない。然し、幸ひにも世阿彌の正しい生年及び歿年を算出する手懸りがあるのである。

それは世阿彌自身が書いた『夢跡一紙』と題する一文である。これは永享四年九月に書かれたものであるが、その中に「昔亡父この道の家名を受けしより至翁また私なく當道を相續して今七秩に至れり」といふ一節がある。この文章に依つて世阿彌が永享四年に七十歳であつたことが知られる。従つて其の生年は正平十八年（二〇

二三(貞治二年)と推定せられるのである。即ち、世阿彌は觀阿彌の三十一歳の時に生れたわけである。また其の歿年は嘉吉三年(一二〇三)といふことになり、本年が丁度五百年といふ勘定になるのである。

三、幼年時代

世阿彌は幼名を藤若丸と云つた。其の幼年時代の動靜は殆ど判らないが、『花傳書』の年來稽古條々に「この藝に於いて大方七歳を以て始めとす」とある所から推して、彼も大體七歳頃から稽古を始めたものと想像される。その行動の文獻に現れる最初は、前に述べた觀阿彌の醍醐寺に於ける七ケ日の猿樂に關する『隆元僧正日記』の記載である。

これは何れ後に詳しく述べるが、應永三十一年(二〇八四)の四月、世阿彌の嫡

男元雅が醍醐寺清瀧宮の神事猿樂の樂頭職に任せられた。そして同月二十日、樂頭始の猿樂が催され、世阿彌も出演したらしい。この事を傳へ聞いた隆元僧正は、昔この寺で觀阿彌が七ケ日の猿樂を興行した事を思ひ出して、懷舊の情に堪へずして、その事を日記に書き留めて居る。それが義演准后の『醍醐寺新要録』の中に記載されて居るのであるが、その記事といふのは左の如きものである。

傳へ聞ク、今日樂頭始ノ猿樂コレ有ルベシト云々。此ノ觀世入道ノ親ノ觀世、
光濟僧正ノ時、當寺ニ於イテ七ケ日猿樂。其ノ以後名譽シテ京邊ニ常(實)翫セラレ
了ンヌ。今ノ觀世入道、其ノ時小兒ニテ藝能ヲ盡シ了ンヌ。是レ又親ニ劣ラヌ
上手、名譽ノ者ナリ。(原文漢文體)

文中に「觀世入道」とあるのが世阿彌、また「觀世入道ノ親ノ觀世」とあるのが觀阿彌のことである。この七ケ日の猿樂の行はれたのが何時であるか、その詳しい年月の判らないのが残念であるが、前にも述べた如く、觀阿彌の四十歳前後、藤若

丸の十歳前後の事と推測される。その頃の藤若丸の藝が何ういふ風であつたかは勿論判らないが、とにかく隆元僧正の記憶に永く残つた程であるから、かなり印象的なものであつたに相違ない。その可憐な容姿と達者な技藝が満山の僧徒を惱殺したものであらう。

この七ヶ日の猿樂が非常な好評を博したので、観阿彌の名聲が頓に揚がり、遂に將軍足利義滿の知遇を得るに至つたことは前に述べた通りである。即ち、文中三年（應安七年）、観阿彌が今熊野の社地で猿樂を興行して居た時、義滿が見物に來たのである。當時の習慣に依れば、「翁」は一座の最年長者が勤めることになつて居たのであるが、海老名南阿彌の忠告に依つて、この日は特に観阿彌が勤めたのであつた。この時、藤若丸は十二歳、「翁」の露拂ひ（今の千歳）は恐らく彼の役であつたらうと云はれて居る。この今熊野の猿樂に就いては『申樂談儀』に次のやうな記事がある。

○翁をば昔は宿老次第に舞ひけるを、今熊野の猿樂の時、將軍家鹿苑院初めて御成なれば、「一番に出づべき者を御訊ねあるべきに太夫にてなくては」とて、南阿彌陀佛一言に因りて、清次出仕し、せられしより、これを初めとす。

○観阿、今熊野の能の時、猿樂といふ事をば、將軍鹿苑院御覽じ始めらるなり。世子十二の年なり。

この今熊野の猿樂が機縁となつて、観阿彌父子は義滿の知遇を得、後顧の憂ひなく藝道に精進することが出来るやうになつたのであるが、これに對して或る人は説をなして、義滿が観阿彌父子に庇護を加へるに至つたのは観阿彌の技藝に惚れ込んだからではなくて、藤若丸の容色に惚れ込んだのだらうと云ふ。義滿と藤若丸との間に男色關係のあつたことは恐らく事實であらうと思はれるから、右の憶測も半面の眞を穿つものではあらうが、それは飽くまでも半面の眞に止まるものであることを銘記する必要がある。

この年の冬、藤若丸は父に伴はれて、奈良の若宮祭の神事に参勤した。そして祭禮の前日、田樂の頭の屋であつた法雲院で行はれた装束賜りの能を見た。彼はこの日初めて田樂能の巨匠喜阿彌の能に接し、異常な感銘を受けた。この日の印象を彼は後年次のやうに物語つて居る。

世子十二年、南都法雲院にて装束賜りの能ありと聞きて、罷りて如何なることを聞かんずらんと思ひしに、喜阿、尉になりて、芋の附髪に直面にて、「昔は京洛の華やかなりし身なれども」の一うたひ、様もなく、眞直に、かくく」と謠ひし、よくく案じほどけば、後は猶おもしろかりしなり。

これは『申樂談儀』の一節であるが、この文章を読んでも判るやうに、喜阿彌の藝は既に大成して漸く枯淡の域に入りつゝあつたやうである。さういふ高級な藝に對して十二歳の少年が興味を感じたといふことは誠に驚異に價すること、云はねばならない。流石に後年稀代の名人となつた人だけに、少年時代から藝術に對する心構へが格別であつたものと見える。

四、少年時代

今熊野の猿樂を契機として觀阿彌父子の生活状態のガラリと變つたであらうことは想像に難くない。觀阿彌は恐らく同朋衆の格に列せられたものと思はれる。この事は確實な資料には見えないが、寶生家の系圖の中に「觀阿彌 白石大輔ノ弟、觀世家ヲ繼ギ、和州結崎ニ於イテ千石ヲ領ス。足利ノ同朋ナリ」(原文漢文體)と記されて居る。同朋衆といふのは將軍家に扈從する法體の侍臣で、一藝に秀でた者が選ばれることになつて居た。繪畫史の方で有名な能阿彌・藝阿彌・相阿彌など、いふ人々は何れも同朋衆であつたのである。そして同朋衆は何れも何阿彌といふやうに阿彌號を以つて呼ばれることになつて居た。觀阿彌を義滿に推薦した海老名南阿彌

なども無論同朋衆の一人であつたと思はれる。觀阿彌も其の法號から推して同朋衆の格に列せられたものと想像されるのである。但し、猿樂者は剃髪してしまつては工合の悪い場合があるから、恐らく俗體のまゝで仕へて居たものであらうと思ふ。従つて今熊野の猿樂から後は觀阿彌父子は京都に住んだものであらう。殊に藤若丸は義滿の寵童であるから、恐らくは日夜義滿の側近に侍して居たに相違ない。諸大名は義滿の機嫌を取る爲に藤若丸に色々な贈物をする、その費えが莫大な額に上つたといふことである。

尤も、その半面には義滿の藤若丸に對する寵愛が餘りに度を過して居るのを苦々しく思ひ、白眼を以つて觀阿彌父子を視る者もないではなかつた。後押小路内大臣公忠の如きは其の方面の代表的な人物であつた。

天授四年（二〇三八―永和四年）六月七日、義滿は藤若丸（當時十六歳）を伴つて祇園祭を見物に出かけた。この日は四條東洞院に棧敷を構へ、藤若丸を傍に侍ら

しめて、酒宴を催しながら、鋒の渡るのを見たのであるが、この事を聞いた公忠は非常に憤慨した。その餘瀝は彼の日記（『後愚昧記』）の中に次のやうな記事になつて現れて居る。

七日 雨下、晚ニ及ンデ聊カ晴ル。今日、祇園御輿迎ナリ。而シテ神輿ノ造替、未ダ事終ラザルノ間、彼ノ社（祇園）ノ神輿モ同ジク出來セズ。仍テ此ノ間ハ年々御輿迎ナシ。然シテ鋒ニ於テハ之レヲ結構ス。大樹棧舗ヲ構へ（四條東洞院）之レヲ見物ス。件ノ棧舗ハ賀州ノ守護富樫介經營ス。大樹ノ命ニ依ルナリト云々。大和猿樂ノ兒童（觀世ノ猿樂法師ト稱スルナリ）召シ加ヘラレ、大樹ノ棧舗ニ於テ見物ナリ。大和猿樂ノ兒童、去ル比ヨリ大樹之レヲ寵愛シ、席ヲ同ジウシテ器ヲ傳フ。此クノ如キ散樂ノ者ハ乞食ノ所行ナリ。而ルニ賞翫近仕ノ條、世以テ傾キ寄ルノ由。錢産ヲ出賜シ、物ヲ此ノ兒ニ與フルノ人ハ、大樹ノ所存ニ叶フ。仍テ大名等競ヒテ之レヲ賞賜ス。費巨萬ニ及ブト云々。比輿ノ

事ナリ。(原文漢文體)

いかにも義滿の行爲は保守的な公家の眼からは怪しからぬ亂行と見たことであらう。この記事を見ても、義滿の藤若丸に對する寵愛が如何に厚かつたか、想像出來よう。然し斯ういふ度外れな寵愛は若い藝術家に取つて決して幸福とは言ひ得ない。何故ならば斯ういふ場合には恐らく十人が九人まで其の寵遇に狎れて自己の藝術を疎かにするからである。然し流石に藤若丸は義滿の寵遇に酔ひ痴れて自己の天職を忘れるやうな凡庸の人物ではなかつた。些かも義滿の寵遇に狎れず、絶えず藝道に精勵したのであつて、斯ういふ處に彼の人間としての偉大さがあるのである。

これも其の當時のこと、思はれるが、義滿の侍臣の中に琳阿彌といふ連歌師があつた。これも同朋衆の一人であつたらしいが、義滿の侍臣の中に、今一人リンアミと號する者があつたと見えて、兩人の混同を避ける爲に、彼は玉林たまりんと異名せられて居た。この玉林が、何が原因であつたか判らないが、義滿の勘氣に觸れて追放され、

東國を流浪して居た時、自分の遣瀨ない心境を主馬判官盛久の故事に託して一篇の歌曲を作り、それを以前に傍輩であつた海老名南阿彌の許へ送つた。南阿彌は早速これに節を付け、義滿の御前で藤若丸に謠はせた。義滿は作詞の巧妙なのに感服して、何者の作詞であるかを詮索した所が、それは意外にも以前自分の側近に居た玉林の作詞であつた。これが契機となつて玉林が再び都へ召し上せられたことは言ふまでもない。この歌曲こそ今なほ三曲の一として重んぜられて居る「東國下り」(一名「海道下り」)の曲舞である。この曲に就いては『申樂談儀』に

東國下りの曲舞、「蓬萊宮は名のみして刑戮に近き」この段名譽の所なり。「南無や三島の明神」より面白き所なり。節は南阿彌陀佛附く。西國下りは觀阿節を附く。みな作者は玉林なり。鹿苑院の御意に違ひて、東國に下りて、程經てこの曲舞を書きて、世子藤若と申しける時、謠はせられけるに、將軍家作者を御尋ねありて、召し出されけるなり。

と見えて居る。「東國下り」の曲舞は文辭曲節に共に秀拔、義滿が感服したのも當然であるが、若しこれが藤若丸に依つて披露されたのでなかつたならば、玉林もさう易々と勘氣御免にならなかつたかも知れない。なほ「東國下り」の姉妹篇とも云ふべき「西國下り」は玉林の歸參後の作であつて、これは觀阿彌が節を附けた。これは平家一門の都落を題材にしたものであるが、「東國下り」に劣らぬ傑作である。これも同じく三曲の一つに加へられて居る。

五、青年時代

やがて藤若丸は元服して三郎元清と名のつた。この頃からソロ／＼冷い浮世の風が彼の身邊を吹き荒み始めた。その一つは海老名南阿彌の死である。

海老名南阿彌は觀阿彌父子に取つて出世の恩人であつたばかりでなく、また親切

な批評家であつたことは『申樂談儀』に散見する断片的な記事に依つても充分推察出来る。殊に元清に取つては良き輔導者であつたらしいが、弘和元年（二〇四一）永徳元年）三月、遂に黄泉の客となつた。この事は、當時に於ける知名の人々の死亡を編年的に記録した『常樂記』といふ書物の永徳元年辛酉の項に、

三月。海老名南阿彌他界。

と記されて居る。元清は、この南阿彌や京極道譽（江州坂田城主）から色々と教へられる所があつたらしい。因みに南阿彌の死は元清の十九歳の春であつた。

所が、それから三年目には更に大きな不幸が元清の頭上を蓋うたのである。それは元清が杖とも柱とも頼んで居た父觀阿彌の他界である。

觀阿彌は、元中元年（二〇四四）至徳元年）の首夏、一座を率ゐて東國に下つた。そして五月の四日には、駿河國淺間神社の寶前で法樂の能を行つたが、それから間もなく病みついて、同月十九日、遂に不歸の客となつた。『常樂記』の至徳元年甲子

の項には、

五月十九日。今河五郎入道。

同月同日。大和猿樂觀世大夫於駿河死去。

と見えて居る。また『花傳書』の年來稽古條々には、

亡父にて候ひし者は、五十二と申し、五月十九日に死去せしが、その月の四日の日、駿河の國淺間の御前にて法樂仕り、その日の猿樂、殊に花やかにて、見物の上下、一同に褒美せしなり。

と記されて居る。この時、元清は二十二歳、未だ若年ではあり、殊に旅先のことであるから、さぞかし途方にくれたことであつたらう。

なほ『觀世累葉履歷』・『二百十番諸目錄』・『觀氏家譜』などには觀阿彌の歿年月日が應永十三年五月十九日となつた居るが、その誤傳であることは應永七年四月以前に成立して居た『花傳書』の年來稽古條々に觀阿彌のことが亡父と記されて居る

のを見ても明かである。

前に南阿彌を失ひ、今また父の觀阿彌に別れた元清の悲歎當惑は如何ばかりであつたらう。しかも其の時期が悪い。『花傳書』の年來稽古條々を見ると、十七八歳から二十二三歳までが藝術修行の道程に於ける最も苦しい時代であつて、大抵の者が此處で挫折するとある。この最大難關とも云ふべき時代に指導者を失つたのであるから、元清の苦惱は實に深刻なものがあつたに相違ない。斯様な惡條件の下に、元清は奮然として立ち上つたのである。その難行苦行は全く言語に絶するものがあつたであらう。『花傳書』の年來稽古條々の「十七八より」の項に、

この頃の稽古には、たゞ指をさして笑はるゝとも其れをば顧みず、内にて、聲の届かん調子にて宵曉に聲を使ひ、心中に願力を起して、一期の堺こゝなりと、生涯にかけて能を捨てぬより外は稽古あるべからず。

とあるが、これは元清が自己の體驗を語つて居るものと解釋して宜いと思ふ。「一期

の堺こゝなりと生涯にかけて能を捨てぬより外は稽古あるべからず——たゞ何でもかんでも能に獅噛みついて離れぬより外には稽古の方法がない——と云ふ此の言葉の裡に、若かりし日の元清の獻身的な苦闘の状態を想見することが出来よう。更に『花傳書』の年來稽古條々を見ると、二十四五歳から漸くスランプを脱して平坦な路へ出る、人氣も次第に出て來るが、此處で安心したり、慢心したりするところが何より恐ろしいことであると云つて、それを堅く戒めて居るが、これも恐らく自己の體驗から割り出した教訓であらう。多分、元清も二十四五歳から次第に世間に認められるやうになり、上手々々と賞めそやされ、先輩との競演にも首尾よく勝を得るやうなことが屢々あつたのであらう。然し、少しも驕らず、安んぜず、孜孜として精進を續けて行つたに違ひない。これが後年に至つて大を成す所以であつたのである。

六、壯年時代

「三十四五、この頃の能、盛りの極めなり」と『花傳書』の年來稽古條々にあるが、元清の藝も三十四五歳に至つて一先づ完成したものと思はれる。それと同時に、彼の藝に對する世人の評價も安定し、彼の藝術家としての地位も愈々貧乏ゆるぎも少ないものになつたに違ひない。この當時の記録を見ても、それを裏書するやうな記事が散見する。

應永元年（二〇五四）三月十三日、義滿は興福寺の常樂會を見物する爲に南都へ下り、その夜は一乘院に宿つた。翌十四日、同所に於いて官符衆徒主催の猿樂があつたが、その演者は元清であつた。この事は『兼宣卿記』の同日の條に、

一乘院ニ於イテ猿樂アリ。家君御參リナリ。（原文漢文體）

と見え、また『春日御詣記』には、

例日タルニ依ツテ何事モ無シ。但シ官符衆徒ノ沙汰トシテ、猿樂 觀世三郎之レ
有リ。(原文漢文體)

と見えて居る。南都は大和猿樂發祥の地であるから、名手も少くなかつたであらうに、その中から元清が選ばれたのは、彼が義滿の寵遇を受けて居たからでもあらうが、彼の藝に對する世人の評價が漸く定まりつゝ、あつた證據と見ることが出來よう。この時、元清は三十一歳であつた。

義滿は、この年の十二月、將軍職を嫡子義持(九歳)に譲つて、自分は太政大臣に任せられたが、翌年の六月、それをも辭し、薙髮して道義と號し、悠々自適の生活に入つた。尤も、政治上の實權は依然として彼の手にあつたのであるから、元清の地位には何等の變動もなかつたわけである。

さて應永六年(一〇五九)の五月、元清は一條竹鼻に於いて三日に亙る勸進猿樂

を興行した。新將軍義持は三日とも臨場し、また青蓮院・聖護院の兩門主も同じく參會し、非常な盛況であつた。その模様には『迎陽記』に左の如く記されて居る。

二十日 今日一條竹鼻ニ於イテ勸進猿樂アリ。觀世。御棧敷ハ赤松總州禪門用意
スト云々。青蓮院・聖護院等入御ト云々。

廿五日 今日勸進猿樂。御棧敷ハ管領奉行スト云々。青蓮院・聖護院等同ジク御
見物ト云々。御大飲。狂言猿樂數反能ヲ盡シ了ンヌ。

廿八日 今日勸進猿樂ト云々。右京大夫申沙汰スト云々。兩門主又御參會ト云々。
(原文漢文體)

この時、元清は三十七歳であつた。もはや彼は名實共に斯界の第一人者であつたのである。

元清も此の頃に至つて漸く一息ついたらしい。もとより懈怠の心は微塵もなかつ

たであらうが、若干の精神的餘裕が出来て来たであらうことは想像に難くない。元清は此の餘裕を利用して傳書の編纂に取りかゝつた。有名な『花傳書』の編纂は大體この頃から始められたものと想像される。

七、花傳書の編纂

『花傳書』は年來稽古條々・物學條々・問答條々・神儀・奥儀・花修・別紙口傳の七篇から成り立つて居るが、第三篇の問答條々の卷末に次のやうな奥書がある。

風姿花傳條々 以上

于時應永七年卯月十三日

左衛門大夫 秦元清 書

これに依つて年來稽古條々・物學條々・問答條々の三篇は應永七年(二〇六〇)

四月以前に出来上つたものであることが明かである。

また第五篇の奥儀の卷末には次のやうな奥書がある。

于時應永第九之曆暮春二日馳筆畢

世阿 判

これに依つて神儀・奥儀の二篇が應永九年(二〇六二)三月以前に出来上つたものであることも明かである。

所が、第六篇の花修の奥書には撰述年月日の記入がなく、第七篇の別紙口傳の奥書は次のやうなものである。

此別紙ノ條々、先年弟四郎相傳スルト云ヘドモ、元次藝能感人タルニヨテ、是ヲ又傳所也。祕傳之。

應永廿五年六月一日

世阿 花押

卒然としてこの奥書に對すると、別紙口傳が應永二十五年に出来上つたものであるかの如く誤解され易いが、これは別紙口傳を元次なる人物に付與した時の識語であつて、その以前に弟の四郎に相傳したといふのであるから、其の成立はもつと前

でなければならぬわけである。こゝに注意すべきことは第三篇の問答條々の中に「たゞ眞の花は、咲く道理も、散る道理も、人のまゝなるべし。されば久しかるべし。この理を知らん事いかゞすべき。若し別紙の口傳にあるべきか。」とあることである。これに依つて問答條々の書かれた應永七年には既に別紙口傳の腹案が出来て居たことが知られるのである。従つて花修・別紙口傳の二篇も奥儀の成立後、間もなく出来上つたものであらうと推測せられるのである。故に『花傳書』全卷の完成は先づ應永十年（二〇六三）前後と推定して大過あるまい。即ち、世阿彌の三十七歳から四十二三歳までの間に出来上つたものであらうと思はれるのである。

『花傳書』は世阿彌の遺著の中で一番の長篇であり、また力作でもある。従つて世人が世阿彌と言へば直ちに『花傳書』を思ふのも一應は尤もであるが、『花傳書』は世阿彌の遺著の中でも最も初期のものである。しかも、この書は世阿彌が自分の意見を述べたものと云ふよりは亡父觀阿彌の遺訓を忠實に祖述したものである。そ

れは彼自身が「凡そ家を守り、藝を重んずるに依つて、亡父の申し置きし事どもを心底に留めて、大概を録す。所詮他人の才覺に及ぼさんとはあらず。たゞ子孫の庭訓を遺すのみなり。」（問答條々）と言ひ、また「凡そ花傳の中、年來稽古より始めて、この條々を注す所、全く自力より出づる才覺ならず。幼少以來、亡父の力を得て、人と成りしより二十餘年が間、目に觸れ、耳に聞き置きしまゝ、その風を受けて、道の爲、家の爲、これを作する所、私にあらんものか。（奥儀）と言つて居るのを見ても明かである。勿論、さうは言ふものゝ、『花傳書』の内容は悉く世阿彌自身に依つて咀嚼せられ、また體驗せられた所のものであるから、これを世阿彌の説と考へて一向差支へはないが、とにかく世阿彌が只管觀阿彌の説を踏襲して居た時代の著述であることは否まれない。何故こんな事を管々しく述べるかと言ふに、それは世阿彌が何時までも『花傳書』の域に止まつては居なかつたからである。彼は更に高い所を追求して進んで行つたからである。それであるから、『花傳書』を世阿

彌の代表的著述と考へ、その内容を彼の藝術論の精髓であるかの如く考へることは甚だ當を失するものと言はねばならない。「花傳書」を繕く人は此の書が世阿彌の藝術論の出発點であつたことを絶えず念頭に置く必要があらうと思ふ。

八、世阿彌の稱號

こゝで世阿彌といふ稱號に就いて一言觸れて置きたい。それは此の稱號の用ゐられ始めた時期が『花傳書』編纂の期間中であつたと推定されるからである。即ち、應永七年四月に成立した問答條々の奥書には左衛門大夫秦元清と署名されて居るが、應永九年四月に成立した奥儀の奥書には世阿と署名されて居る。これが世阿といふ署名の用ゐられた最初である所から見て、この稱號は大體應永八年前後から用ゐられ始めたものと推定せられるのである。

なほ世阿彌といふ稱號が義滿の命名する所であつたことは『申樂談儀』の中の次のやうな記事のあるのに依つて明かである。

世阿は、鹿苑院、觀世の時は、世に超えたる聲あり、爰を規模とて、世阿と召さる。

どうも文意が明瞭でないが、世阿彌の稱號が義滿の命名に依るものであることは確かである。恐らくこの稱號を賜はると共に同朋衆の列に加へられたものであらう。但し、それと同時に薙髪したのでないことは前に述べた通りである。

なほ世阿彌は普通セアミと清んで發音して居るが、『滿濟准后日記』や『大内問答』などに世阿彌のことを是阿彌と書いて居るのを見ると、これはセアミと濁つて發音するのが本當らしい。この事を自分は雑誌「觀世」の第二卷第六號(昭和六年六月)に發表して置いたが、その後、野々村戒三、野上豊一郎の兩氏も同様の説を發表せられたので、近來はゼアミと濁つて發音する人も次第に殖えて來たやうである。但

し、能樂界では依然としてセアミといふ發音が行はれて居る。

九、四十以後

前に述べた如く、世阿彌の藝は四十以前に一先づ完成したものと想像される。斯う言ふと、讀者の中には、たとへ一先づにもせよ、その完成が餘りに早過ぎることを不審に思はれる方もあらう。然し、今日とは比較にならない程、人間が早熟早老であつた當時としては、これは別に異とするに足りない。現に世阿彌自身が「三十四五、この比の能、盛りの極めなり。こゝにて、この條々を究め悟りて、堪能になれば、定めて天下の免され、名望を得つべし。若し、この時分に、天下の免されも不足に、名望も思ふ程もなくば、如何なる上手なりとも、未だ眞の花を究めぬ爲手と知るべし。若し究めずば、四十より能は下るべし。」と言つて居るのを見ても明か

であらう。然し、この一先づの完成に安住してしまふやうな世阿彌ではなかつた。彼の藝風は四十を超えたと共に次第に變化し始めたものゝやうである。さう考へなければ、『花傳書』と其の後の著書との内容の距たりを解釋することが出来ないのである。

それでは世阿彌の藝風が何う變化して行つたか、それは第二章に詳しく述べなければならぬから、此處では其の要點を記すに止めるが、それは要するに斯ういふことである。世阿彌の四十までの歩みは、一言にして言へば、觀阿彌の足跡を忠實に追つたものであつた。所が、四十以後は必ずしもさうでなくなつて行つたやうである。この方向轉換は勿論世阿彌自身の内的欲求に基づくものではあるが、それは近江猿樂の名手犬王の影響が強く加はつて居たやうに推測される。

犬王は、前にも述べた如く、觀阿彌と並び稱せられた名人であるが、その藝風はかなり違つて居たやうである。觀阿彌の藝は大衆的な興味と藝術的な滋味とを兼備

したもので、藝術的な教養を積んだ貴族にも、さうした教養の乏しい田夫野人にも迎へられると云つた傾向のものであつたが、犬王の藝風はさうではなかつた。彼は「大象は兔蹊に遊ばず」の見識を堅く持して、常に高踏的な藝風を以て斯界に重きをなして居たのである。彼は應永二十年（二〇七八）、世阿彌が五十一歳の時に世を去つた。その享年は明かでないが、とまかく観阿彌と並び稱せられた人であるから、相當の高齡だつたに違ひない。従つて應永十年代の犬王の藝は恐らく神品と稱すべきものであつたらう。その至藝が轉換期にあつた世阿彌の心境に大きな影響を與へたであらうことは想像に難くない。

しかも世阿彌と犬王との間は非常に親密であり、また屢々接觸する機會があつたらうと思はれるのである。前にも述べた如く、犬王は観阿彌の推奨に依つて義滿の知遇を得たことを深く徳とし、その恩義を終生忘れなかつたといふことであるから、世阿彌と犬王との間が非常に親密であつたらうことは充分想像される。その上、犬

王が義滿の法號道義の一字を賜はつて道阿彌と稱して居た所を見ると、彼も同朋衆の列に加へられ、世阿彌と共に義滿の側近に在つたものと推測される。然りとすれば、兩者の接觸の機會は極めて頻繁にあつたに相違ない。従つて世阿彌が犬王の感化を受けることの多かつたであらうことは火を睹るより明かである。

斯うして世阿彌は観阿彌と犬王の二名手の長所を取つて其處に自己の行くべき道を見出して行つたのである。従つて世阿彌の四十歳から五十歳までの間といふものは彼の一生の中でも特に重要な期間であつたと思はれる。

十、天覽能の光榮

應永十五年（二〇六八）三月八日、後小松天皇は義滿の別邸北山殿に行幸あらせられた。そして十五日の夜、北山殿の南隣にあつた崇賢門院（御父後圓融院の御生母）

の御所へ入御あらせられた。義滿も御供申し上げ、同所に於いて猿樂を催して観覽に供し奉つた。その模様は成恩寺經嗣の『北山行幸記』に次の如く記されて居る。あしたの程雨ふりて、夕の空より晴わたりて、いとえむなるおりなり。夜に入りて崇賢門院へうち／＼行幸なる。この御あるじ御ともにまいらせ給て、はへ／＼しくうちみだれたる御あそびどもありて、さるがくをもわざとせさせられて、ゑいらんあれば、みちのものども、こゝはとをのがのうのあるかぎりをつくしたるも、げにことはりとおぼえて、こよなき見物にぞありける。

この『北山行幸記』には、この日の能の演者を誰とも記してないが、これは無論世阿彌が中心になつて演奏したものである。その事は『申樂談儀』の中に掲載されて居る十二權頭康次の書翰に依つて確實に推定される。これは正長元年(二〇八八)八月四日、康次から世阿彌へ宛てたもので、その前月の十七日、室町殿中に召されて演能し、幸ひに好評を博したことを報じ、これも偏へに世阿彌の指南の賜物であ

ると言つて謝意を表した書状であるが、その中に次のやうな一節がある。

斯様に年寄り候までも子細なき御意に預かり候事、一向御扶持にて候。先年身の能の事、御指南を頼み入り候ひしに、承り候ひし、北山の時分、御懇に承り候ひし事、今に忘れず候て、その心にて仕りて候。云々。

文中に「北山の時分」とあるのは言ふまでもなく北山に於ける能の時分といふ意味で、崇賢門院の御所に於ける天覽能の催された時を指すものと思はれる。故に右の一節から天覽能の主演者が世阿彌であつた事、また其の推挽に依つて十二康次が天覽の光榮に浴するを得た事、また世阿彌が其の機會に康次に對して種々教示する所があつた事などが知られるのである。時に世阿彌は四十六歳であつた。

なほ後小松天皇は二十二日の夜にも重ねて崇賢門院の御所へ渡御あらせられた。この時も義滿は慈子義嗣を伴つて御供申し上げ、また猿樂を催して観覽に供し奉つた。その事は『教旨卿記』の同日の條に、

今夜崇賢門院ノ御所へ行幸。筵道御歩ノ儀ハ堅固ノ物ノ儀ナリ。御劍ノ役ハ倉部之ヲ勤仕ス。則チ准后様・若御方御同道ト云々。亥ノ刻ヨリ猿樂。犬王道阿。七番藝能ヲ盡スト云々。(原文漢文體)

と見えて居る。これに依つて、この夜の能の主演者は近江猿樂の犬王であつたことが知られる。

十一、義滿の逝去

盈つれば缺くるといふ諺があるが、世阿彌の運勢も崇賢門院の御所に於ける天覽能の光榮が一代の絶頂であつて、これからは次第に下り坂に向ひ始めた。その兆候は早くも天覽能の翌月に顯れて來たのである。それは外でもない。世阿彌に取つては無二の後援者であつた義滿が病床に臥し、間もなく黄泉の客となつたことである。

義滿が患ひついたのは四月二十七日であつたが、その病勢は五月に入るや頓に惡化し、極めて憂慮すべき状態に立ち至つた。それが不思議にも五日の朝に至り小康を得、看護の人々も少しく愁眉を開いたが、午後になるや再び重態に陥り、翌六日の夜、遂に永眠したのである。

義滿は資性寛濶、爲政者としては色々缺點もあつたが、藝術に對しては隻眼を有して居た。殊に能樂に對する後援は誠に寛嚴宜しきを得て居たやうで、世阿彌の女婿金春禪竹は「花をかざし玉をみがく風流に至りては、鹿苑院殿の御代より殊に盛りにして、和州江州の藝人、遍く御覽じ別ち、強俗を斥け、幽玄をば請じ、諸家の名匠善惡の御批判、分明仰せ出されしより、道の筋目品々位々を辨へ、故きを尋ね、新しきを知り、選り定め置かれしかば、藝道に於いては更に私なきものなり。」(「歌舞髓腦記」と述べ、義滿の識見を讃へて居るが、全く義滿の理解ある後援は能樂の正しい發展に資する所が少くなかつた。若し義滿といふ人物が居なかつたならば、

猿樂は一個の民俗藝術として花々しい發展を見せず終つたかも知れないし、よし又さなくとも今日見るが如き高級な舞臺藝術として大成されるには至らなかつたであらう。斯う考へると、義滿といふ人物は日本の演劇文化の發展の上には相當大きな功績を残したものと云はねばならない。

義滿を失つた世阿彌の失望落膽は察するに餘りある。この後は世阿彌も今までのやうに何の惱みもなく藝術に精進するといふわけに行かなくなつた。

十一、義持と世阿彌

義滿の逝去に依り、天下の實權は嫡子義持の手に歸した。然るに義持は増阿彌といふ田樂法師を寵愛して、世阿彌に對しては殆ど目をもくれなかつたやうである。

増阿彌といふ人が相當の技倆を持つた藝術家であつたことは『申樂談儀』に

増阿は能も音曲も閑花風に入るべきか。能が持ちたる音曲、音曲持ちたる能なり。南都東北院にて、立合に實の方より、西に立ち廻りて、扇の先ばかりにて、そとあしらひて、とゞめしを、感涙も流るゝばかりに思ゆる。斯様の所、見る者もなければ、道も物憂くと語られしなり。然れども、賞玩所は諸人の目にも見え、耳にも及ぶやらん、増阿が立合は、餘のにも變りたるなど、申す者あり。尺八の能に、尺八一手吹き鳴らいてかゝと謠ひ、様もなくさと入る。冷えに冷えたり。かの増阿は打ち向きたる田樂にてはなし。何をもするなり。並び居て謠ふ體、「炭焼」に新負ひたる様は田樂なり。

とあるのを見ても充分肯ける。世阿彌がこれだけ褒めて居るのであるから、相當の名手であつたに相違なく、義持が増阿彌を後援したのも理由のないことではなかつたと思はれるが、それによつても増阿彌ばかりを後援して、世阿彌に對しては極めて冷淡であつたのは一體何ういふ譯であらうか。これには何かの理由がなくてはなら

ない。

これに對して野々村戒三氏は次の如き推測を下して居られる。義持には義嗣といふ異母弟があつた。この人は容姿秀麗にして才學兼備、殊に音樂的な天分を豊かに具へた才子肌の人物であつたから、父義滿の寵愛は嫡子の義持よりも義嗣の上にあつた。世人も義嗣を新御所と稱して尊崇し、やがては天下の實權が義嗣の手に歸するものと信じて疑はなかつた。斯ういふ次第であつたから、義持と義嗣との間は、表面はともかく、衷心に於いて面白からぬもの、あつたことは想像に難くない。それが義滿の死後に至つて表面に現れて來たのである。即ち、義嗣は兄の義持に代つて將軍たらんとし、或は吉野方の北畠氏と氣脈を通じ、或は鎌倉の上杉禪秀と通謀したりして、頻りに畫策する所があつた。義持も遂に堪りかねて、應永二十二年二月晦日、遂に義嗣を捉へて相國寺の塔頭林光院に幽屏した。義嗣は薙髮して道純と號したが、屈辱的な生活に堪へ得ず、應永二十五年一月二十四日、自刃して果てた

のである。思ふに、世阿彌は義滿の寵愛を受けると共に、義嗣にも眷顧せられて居たものと想像されるが、これが災ひして義持に疎んせられることになつたものであらう、といふのが野々村氏の推測であるが、流石に史學界の耆宿の言だけあつて、眼光紙背に徹するものがある。世阿彌に對して、義持が甚だ冷淡であつたのは確かに斯うした事情に據るものと思はれる。

十二、五十以後

世阿彌の五十一歳から六十歳までの間、言ひ換へると、應永二十年（二〇七三）から應永二十九年（二〇八二）までの間は増阿彌の全盛期であつて、少くも京都に於いては、田樂能が猿樂能を壓して居た。この十年の間に京都で興行された勸進田樂は、記録に残つて居るだけでも、十回に及んで居る。即ち、左の通りである。

應永二十年四月九日

大炊御門河原ニテ田樂アリ。御棧敷ハ管領奉行ス。田樂ハ新座。

(滿濟准后日記)

應永二十一年三月十日

田樂アリ。御棧敷ハ管領奉行ス。(滿濟准后日記)

應永二十二年三月二十九日

河原ニテ田樂之レ在リ。(滿濟准后日記)

應永二十三年二月二十一日

田樂アリ。第三度ナリ。見物ス。(滿濟准后日記)

應永二十四年三月二十二日

田樂之レ在リ。見物ス。公方様御棧敷ハ管領奉行スト云々。(滿濟准后日記)

應永二十五年三月九日

法勝寺五大堂勸進ノ田樂有リ。室町殿御見物アリ。(看聞御記)

應永二十六年三月十七日

今日田樂之レ在リ。六角堂ノ勸進ト云々。新座増阿ノ沙汰ナリ。御棧敷ハ管領奉行ス。(滿濟准后日記)

應永二十七年三月二十二日

今日河原院ニテ勸進田樂有リト云々。(看聞御記)

應永二十八年十二月二日

祇園御旅所ニテ大政所勸進ノ田樂有リ。増阿彌。御棧敷七間ナリ。

(花營三代記)

應永二十九年十月二十日

勸進田樂有リ。増阿彌。御棧敷七間ノ内、三間ハ御臺ナリ。(花營三代記)
この十回の勸進田樂は恐らく何れも増阿彌を棟梁とする新座の興行であつたと推

測される。それはともかく、勸進田樂は斯様に屢々興行せられて居るのに、勸進猿樂の興行は殆どなかつたらしい。少くも記録には現れて來ない。まるで火の消えたやうな淋しい状態である。これを見ても、猿樂が田樂に徹底的に壓倒されて居たことが知られよう。流石の世阿彌も、この大勢を如何ともすることが出來ず、雌伏して時節の到來を待つて居たものと見える。

然し、世阿彌は此の十年間を決して徒らに過しはしなかつた。彼の藝術に對する情熱は前よりも一層強く燃え上つたのである。その證據には、この期間に多くの著書が完成せられて居り、その何れもが彼の藝術に對する飽くなき精進を物語つて居る。彼が此の期間に完成した主な著書は左の如きものである。

花習（花鏡草稿）

（應永二十五年二月）

音曲聲出口傳

（應永二十六年六月）

至花道書

（應永二十七年六月）

二曲三體繪圖

（應永二十八年八月）

能作書

（應永三十年二月）

花鏡

（應永三十一年六月）

これらは何れも此の雌伏時代の思索と體驗との結晶したものであると考へてよからう。これらの書物を読んで先づ感じられることは世阿彌の考へが『花傳書』を書いた時代よりも遙かに深みを持つて來たことである。そして其處に世阿彌の藝術觀の成長を明かに看取し得るのである。

『花傳書』は其の題名の示すが如く花を傳ふる書である。それでは花とは何か。それは藝術の生命とも言ふべきものであつて、これあるが爲に、その藝術が輝かしいものになるといふ、さういつたものである。言葉を換へて言ふならば、藝術の鑑賞者を魅了する所以のものである。その花は何うすれば咲かせることが出来るか、それを解説したのが『花傳書』である。『花傳書』に説く所に依れば、藝術の生命で

ある「花」と「面白さ」と「珍らしさ」とは三位一體であつて、藝術は常に「珍らしさ」を失はぬことが肝要であると云ふ。常に珍らしい藝術は常に面白い藝術であり、また常に花を具備した藝術である。斯ういふ藝術を身に著ひた藝術家は必ず天下の名望を獲得し、また其れを永く保持することが出来る。それであるから、藝術家は先づ己れの藝が常に珍らしさを失はぬやうに工夫せねばならないと説いて、如何にすれば常に珍らしさを保ち得るかを教へて居る。つまり『花傳書』は、如何にして天下の名望を得るか、また如何にして其れを保つか、この問題に就いて縦横の機略を説いたものであると云つて宜からう。要するに『花傳書』は藝術の「流行」の面を研究したものであつて、「不易」の面を研究したものではないのである。所が、世阿彌の五十以後の著書は大いに趣を異にし、藝術に於ける不易なもの、探求に努力した點が隨所に見られる。ここに大きな進歩があるのである。

かうした探求の結果、世阿彌は何といふ考へに到達したかと云ふと、それは要す

るに、猿樂能は舞歌幽玄を本風とせねばならないといふことである。言葉を換へて言ふと、舞歌幽玄こそ流行を超越した不易なものであるといふことである。ここに至つて世阿彌は始めて自己の行くべき道を充分に見究めたものと言へる。従つて五十以後の約十年間こそ彼の一生で最も重要な時期であつたと言はねばならない。

十三、出家入道

應永二十九年（二〇八二）、世阿彌は六十歳に達したのを機として出家入道し、第一線を退いたやうである。『蒲津准后日記』の應永二十九年四月十八日の條に

猿樂ハ觀世五郎同兵郎勤仕ヌ。神妙ニ其ノ沙汰致シ了ヌ。觀世入道・牛入道等相副ヒテ諷諫スト云々。（原文漢文體）

とある、この「觀世入道」が世阿彌であることは、『申樂談儀』の中に、

應永二十九年霜月十九日、相國寺の邊、檜皮大工の娘、病重かりし時、北野聖廟より靈夢ありて、「東風吹かば」の歌を頭に置きて歌を詠みて（勸め歌なり）觀世に點取りて、神前に籠むべきと、あらたに見しかば、歌を勸めて、縁を取つて、世子に點を取る。香み難くて、行水し、合點せしなり。その頃ははや出家ありし程に、夢心は、「觀世とは何れやらん」と思ひしに、「世阿なり」と仰せけると見てありけると云々。

といふ記事のあることを思ひ合せて、確實に推定することが出来る。従つて世阿彌が應永二十九年の四月以前に出家入道したことは間違ない。多分この年の春に家督を嫡子元雅に譲つて出家したものと想像される。元雅は應永初年の出生と推定されるから、應永二十九年には二十八九歳になつて居た筈であるし、また前掲の『申樂談儀』の記事の中に「觀世とは何れやらんと思ひしに」とあるのを見ても判るやうに、世間からも既に一人前の藝術家として認められて居たのであるから、恐らくこ

の年の春に父の名跡を襲いで三代目の觀世大夫となつたものであらう。この元雅といふ人は非常に豊かな藝術的天分を具へて居たやうである。

世阿彌には元雅の外に元能といふ子があつた。この人も相當の技倆を持つて居たらしいから、世阿彌も此の二人の將來には相當大きな期待をかけて居たに相違ない。そして應永三十年（二〇八三）の二月には先づ『能作書』を書いて元雅に與へ、翌三十一年（二〇八四）の六月には『花鏡』を書いて元能に與へた。これは二人の獨立を記念して、其の前途を祝福したものである。世阿彌は斯うして元雅と元能とが藝術家として健やかに生長して行くのを頼もしげに眺めて居たのである。

應永三十一年（二〇八四）の四月、元雅は醍醐寺清瀧宮の樂頭職に任せられた。この事は『滿濟准后日記』の同月十七日の條に、

當年ヨリ觀世大夫ニ樂頭職ノ事申シ付ケ了シヌ。以前ノ樂頭ハ去年不儀ノ間、突鼻セシメシ處、即時ニ死去、件ノ男死去ノ刻ニ弟ニ與奪セシ處、彼ノ弟モ又

死去ノ間、旁々神慮ニ違マカノ間、觀世大夫八年來當寺ノ法樂ヲ樂頭ノ語ニ依リテ勤仕ノ間、勞功タルニ依リテ申シ付ケ了シヌ。(原文漢文體)
と記されて居る。元雅の技藝が次第に世間に認められて行つたことが、これを見ても、よく判る。

所が、此處に問題が一つある。それは右の事實が『隆元僧正日記』(『醍醐寺新要録』收載)の同月十八日の條に次のやうに記されて居ることである。

夜前猿樂之レ在リ、今年根本樂頭ノ部類盡ク死去シ跡無シト云々。仍テ大和猿樂ノ觀世三郎新樂頭ト爲ル。子供三人親ニ劣ラヌ上手ト云々。親觀世入道世阿彌猶ホ相隨ヒテ教訓スト云々。(原文漢文體)

問題は文中の「觀世三郎」を何人と解釋するかにある。觀世家に於いて通稱を三郎と云つた者は少くない。觀阿彌も世阿彌も通稱を三郎と云つた。然し、この當時、三郎と稱して居たのは世阿彌の甥の元重(後の音阿彌)だけであるが、彼は未だ二

十七歳の青年であるから、右の文中に記されて居る如く、親に劣らぬ上手の子供を三人も持つて居たとは思はれない。その點は元雅とても同様である。それに元雅の通稱は十郎であつて、三郎と稱したことはなかつたらしいから、この「觀世三郎」を元雅のこと、は考へ難い。結局、これは世阿彌のこと、考へざるを得ない。單に右の文面だけに就いて見ても、「觀世三郎」と次に出て来る「觀世入道」とは同人と考へるべきもの、やうに思はれる。そこで應永三十一年に清瀧宮の樂頭職に任せられたのは元雅ではなくて世阿彌であり、また世阿彌が法體ながらも觀世大夫として第一線に立つて居たのではなからうかと疑ふ人があるが、私はさうは思はない。世阿彌が既に第一線を退いて居たことは前に掲げた『滿濟准后日記』の應永二十九年四月十八日の記事や『申樂談儀』の北野聖廟の靈夢に關する記事を見ても充分想像することが出来るし、現に今問題になつてゐる『隆元僧正日記』に「親ノ觀世入道猶ホ相隨ヒテ教訓スト云々」とあるのを見ても判るやうに、この時の能の主演者は

子供三人であつて、世阿彌は其の後見乃至監督者の地位にあつたものと想像される。且つまた『花傳書』の年來稽古條々を見ても知れるやうに、五十有餘に及んで「せぬならで手立あるまじ」と極言し、亡父觀阿彌が五十二歳まで舞臺に立つて好評を博したことを希蹟のやうに賞讃して居る世阿彌が、六十有餘に及んで、しかも法體の身を以つて、第一線に立つて居たとは何うしても考へられない。それも然るべき後継者がなかつたのならば兎も角も、元雅といふ立派な後継者が居るのに、何時までも之れに家督を譲らずに居るわけがない。『隆元僧正日記』の記事は、其の文體からも察せられるやうに、他人から傳聞した所を記したものであるから、多少の誤聞がないとは保證出来ない。以上の理由から、私は此の時の觀世大夫が元雅であり、元雅が清瀧宮の樂頭職に任せられたものであることを信じて疑はない。

なほ子供三人とは誰々かといふ疑問が残るが、これも隆元僧正の誤聞であつて、元雅と元能、それに世阿彌の甥の元重を世阿彌の子と間違へて、子供三人と書いたものであらうと思はれる。

十四、元重の擡頭

斯うして元雅の技藝も次第に世人に認められるやうになり、觀世座も再び昔の隆盛を取り戻すかに見えた。所が、こゝに意外な大敵が現はれて來た。それは世阿彌の甥の元重の擡頭である。

元重は世阿彌の弟で通稱を四郎と云つた人の子であつて、通稱を三郎と云つた。その出生は應永七年（二〇六〇）と推定されて居る。

父の四郎といふ人に就いては餘り知られて居ないが、『滿濟准后日記』の應永二十二年（二〇七五）の四月十八日の條に、

清瀧宮拜殿猿樂常ノ如シ。觀世四郎。

とある所を見ると、とにかく一座の棟梁であつたことは確かである。然しその座が極めて微々たる勢力のものであつたことも想像に難くない。従つて元重も父の座にのみ屬して居たのでは世に出る事も難しかつたに違ひないが、伯父の世阿彌の座に加入して諸所方々へ出勤するやうになつたので、次第に世間も廣くなり、また技藝も大いに進歩したらしい。それに世阿彌は元重を相當に愛して居たやうで、それは元重に自分の通稱であつた三郎といふ名を名のらせて居るのを見ても充分肯ける。

元重の名が記録に現れて来る最初は應永二十九年(二〇八二)、即ち彼が二十五歳の年である。この年の四月十八日、元重は世阿彌の座に加入して醍醐寺清瀧宮の神事猿樂に出演した。この事は『滿濟准后日記』に

猿樂ハ觀世五郎・同三郎勤仕ヌ。神妙ニ其ノ沙汰致シ了ンヌ。觀世入道・牛入道等相副ヒテ諷諫スト云々。(原文漢文體)

と記されて居る。文中に觀世五郎とあるのは誰のことであるか、これがハッキリし

ないのであるが、私は恐らく世阿彌の次男の元能のことであらうと考へて居る。同三郎とあるのが元重であることは言ふまでもない。觀世入道は前節に於いて述べた如く世阿彌である。牛入道とあるのは觀世座の笛方で名手と云はれた牛大夫のことであらう。この人に就いては、似我與左衛門國廣の『四座之役者録』に「牛大夫、法名牛阿ト號、世阿時ノ者也」と見えて居る。思ふに、この日の猿樂は元能と元重の二人を中心にして觀世座の新進樂師を以つて組織した一座に依つて演せられたものであつて、同座の元老だつた世阿彌と牛阿彌とが其の監督と輔導に當つて居たものであらうと想像される。

應永三十一年(二〇八四)の四月、元雅は醍醐寺清瀧宮の樂頭職に任せられ、十七・十八兩日の神事猿樂に勤仕したが、この猿樂に元能・元重の二人が加はつて居たらしい事は、前に述べたやうに『隆元僧正日記』に「子供三人親ニ劣ラヌ上手ト云々」と記されて居るので、大體想像がつく。

また應永三十四年（二〇八七）の二月、元雅が南都興福寺の薪能に勤仕した折にも、元重は元雅の一座に加入して奈良へ下つた。この事は『大乘院日記目録』の同年二月の條に、

九日 別當ノ坊ニテ薪猿樂之レ在リ。大藏。

十日 觀世十郎・三郎・十二次郎。

とあるので明らかである。

元重は斯様に世阿彌や元雅の援護に依つて一人前の藝術家になつたのである。それであるから、この頃までは元重も世阿彌や元雅と極めて親密であつたと思はれる。隆元僧正が元重を世阿彌の實子と思ひ誤つたのを見ても、元重が元雅や元能と實の兄弟の如く親しんで居た様子が想像出来る。それが妙な事情から次第に疎遠になつて行つたのである。

元重が獨立して演能するやうになつたのは何時頃からであつたかと云ふに、記録

に現れた所では、應永三十四年（二〇八七）の四月下旬、稻荷邊に於いて興行した京一言觀音堂造營の勸進能が最初である。即ち、元重の三十歳の時である。この勸進能に就いては、『滿濟准后日記』の同月二十三日の條に、

觀世三郎稻荷邊ニ於イテ勸進猿樂之レ沙汰スト云々。青蓮院内々ニテ御結構ト

云々。京一言觀音堂ノ造營ト云々。（原文漢文體）

と記されて居る。この記事を見ても判るやうに、元重をして此の勸進能を興行せしめた者は青蓮院門跡の義圓准后である。そして此の勸進能が機縁になつて義圓准后は元重の後援に乗り出すやうになつた。これは元重に取つては望外の幸福であつたが、世阿彌や元雅に取つては、これが飛んでもない不幸の原因となつたのである。

十五、義教の壓制

正長元年（二〇八八）正月十八日、將軍義持が四十三歳で歿した。義持には義量といふ子があつて、一時は將軍職に就いたが、幾ばくもなくして早世したので、義持が再び政務を執つて居たものであつて、その後継者がなかつた。そこで義持の弟である青蓮院の義圓准后が還俗して將軍職に就いた。これが義教であるが、この人も義持と同じく義嗣と仲の悪かつた人であるから、世阿彌に對しては以前から好感を持つて居なかつたらしい。従つて其の後継者である元雅に對しても決して好い感情を持つて居なかつたことは言ふまでもない。その上、悪いことには、青蓮院の門主であつた時代から元重の後援に盡力して居た。何とかして元重を世に出してやうとして見ても、元雅といふ人物が居るので、思ふやうに行かない。そこで元雅や其の背後に在つた世阿彌を目的にして、種々の彈壓を加へるやうになつたのである。

正長元年七月十七日、義教は元重と十二康次とを召して、室町殿中で演能せしめ

た。この時、元重は三十一歳、これが武家に於ける最初の演能であつたらう。この日の模様には『滿濟准后日記』の同日の條に

今日室町殿ニ於イテ申樂之レ在リ。觀世三郎并ニ二十五郎一手ニ成リテ藝能ヲ施ス。十二五郎ハ七十六歳ト云々。此ノ老者、若者ノ如ク種々クROI能共之レ沙汰ス。目ヲ驚カシ了ンヌ。聖護院准后・關白・如意寺准后・予、一所ニ於イテ見物ス。萬里少路大納言時房卿・勸修寺中納言經成卿、此ノ棧敷ヘ召ス可キノ由仰セラル、ノ間、即チ參リ申シ了ンヌ。終日活計申ス計リ無シ。中門ノ廊ヲ爲^以テ棧敷ト爲スナリ。室町殿様ノ御棧敷ハ宸殿ナリ。舞臺ハ南庭ニ之レ構ヘラル。聖護院以下相談ラヒテ此ノ棧敷ヨリ祿物萬千疋之レ進ジ了ンヌ。（原文漢文體）と記されて居る。當日の盛觀を想像することが出來よう。この日の能には元雅も世阿彌も召されなかつた。それは何も元重の興り知る所ではなかつたに違ひないが、元雅や世阿彌の立場になつて見れば、元重に對して餘り好い感情は持ち得なかつた

に違ひない。

翌永享元年(二〇八九)五月三日、室町殿御所の笠懸馬場で盛大な演能が催された。この時は元雅と元重とが合同して一手になり、また寶生大夫と十二康次とが合同して一手になり、兩派の競演といふ趣向であつた。この日の能は謂はゆる多武峰様の猿樂であつて、寶馬實甲冑を用るといふ珍しいものであつた。その模様は『滿濟准后日記』の同日の條に、

室町殿御所ノ笠懸馬場ニ於イテ、觀世大夫兩座一手、寶生大夫・十二五郎一手ニテ出合猿樂之レ在リ。多武峰ノ藝能ノ如ク其ノ沙汰致シ了ンヌ。乘馬甲冑等悉ク寶馬實甲冑ヲ用キ了ンヌ。耳目ヲ驚カシ了ンヌ。二條攝政・聖護院准后・實相院・寶池院・青蓮院・徳大寺・小生等、同ジ棧敷ニ於イテ見物ス。一獻等ハ公方ト爲テ仰セ付ケラル、也。終日活計。猿樂十五番仕り候ヒ了ンヌ。此ノ棧敷ヨリ寄合ニテ萬疋之レ進ジ了ンヌ。(原文漢文體)

と記されて居る。前年に劣らぬ盛觀であつたことが想像される。なほ京都帝國大學圖書館所藏の『建内記』(滋野井舊藏本)に依れば、この日、元雅と元重の二人は『一谷先陣』といふ能を演じ、元雅が義經に、元重が梶原に扮したといふことである。『一谷先陣』といふのは恐らく『梶原二度駈』のことであらう。さうだとすれば、義經は前ツレ、梶原は後シテである。事に依つたら、前シテの尉を世阿彌、その尉に伴はれて登場する子方を元雅の嫡子が演じたものではないかと想像される。所が、この能があつてから丁度十日目に、元雅と世阿彌とは突如義教から仙洞御所への參入を禁じられた。この間の消息に就いては『滿濟准后日記』に次のやうに見えて居る。

十二日 仙洞ニ於イテ申樂ノ事、何時タリト雖モ召シ進ラセラル可キノ由、大館ヲ以ツテ仰セラル、間、則チ彼ノ狀ヲ中御門宰相ノ方ヘ申シ遣シ了ンヌ。

十三日 仙洞申樂ノ事ニ就キ、觀世十郎并ニ世阿ノ兩人ハ召サル可カラザルノ由、

仙洞へ申スベキ旨ヲ仰セラル、間、一往不便ノ次第ヲ申シ入レ了シヌ。

(原文漢文體)

この簡単な記事だけでは、どうも事件の真相を看破することが難しいが、想像を逞しうすれば、恐らく次のやうな事情があつたのではないかと思はれる。

これまで仙洞(後小松法皇)の御所に於ける御能には、主として丹波猿樂の梅若大夫が召されて居たのであるが、後小松法皇は近來好評を博して居る觀世の藝能を御覽ありたく思し召して、義教に其の旨を仰せ下された。義教は觀世といふのは無論自分が後援して居る元重のこと、ばかり思ひ込んで、何時たりとも召し進らせ上ぐべき旨を奏上した。所が、法皇の御意は元重にあらすして、元雅及び世阿彌にあることを知つて、右兩人は召さるべからざる旨を重ねて奏上したものであらうと想像される。これは元より想像ではあるが、この翌年から毎年正月の十一日に元重が仙洞御所へ召されることになつた點から見ても、右の推測が當らずと雖も遠からぬ

ものがあることが了解出来るであらう。(なほ元重が仙洞御所に召されるやうになつたのが後小松法皇の御意に依るものでなく、義教の推舉に依るものであることは、『滿濟准后日記』の永享二年正月十日の條に「次ニ猿樂ハ觀世三郎ナリ。仙洞御賞翫ノ猿樂ニ非ズ。云々。」とあるのを見ても明かである。)

なほ野々村戒三氏は元雅が仙洞御所への參入を差し止められたのは彼が吉野方のスパイと目されて居た、めではなかつたらうかと云つて居られる。この推測の根據は元雅が其の晩年を和州越智に隠棲して過したこと、北畠氏の領國である伊勢で客死したことにある。越智氏も北畠氏も吉野方の領袖で、京都方に取つては正に目の上の瘤の如き存在であつたばかりでなく、當時は小倉宮の動亂の最中であつて、京都方は越智氏や北畠氏に色々と惱まされて居た。それであるから、元雅が假令さうした政治的策動に加はつて居なかつたにしても、越智氏や北畠氏と親しい關係を持つて居たとすれば、神經過敏になつて居た京都方の人々から、疑惑の眼を以つて視

あれるのは當然であつて、さうした事が仙洞參入禁止の原因でなかつたとは限らない。故に野々村氏の考説を無稽の空想として一蹴してしまふのは早計であらう。

それはともかくも、かうした出來事が度重なるに従つて、元重と元雅及び世阿彌の間が次第に疎遠になつて行つたであらうことは想像に難くない。

所が、翌永享三年（二〇九〇）には更に酷い彈壓が元雅の頭上に加へられた。即ち、この年の四月、元雅は突然に醍醐寺清瀧宮の樂頭職を罷免された。しかも新たに樂頭職に任せられた者は誰あらう、元重であつたのである。この異動が義教の指令に基づいて行はれたものであることは言ふまでもない。この間の事情は『滿濟准后日記』の同月十七日の條に次のやうに記されて居る。

今夜申樂常ノ如シ。拜殿ノ前ニ於イテ之レ沙汰ス。當年ハ觀世三郎勤仕ス。室町殿ヨリ内々ニ舉ゲ仰セラル、ニ依ツテナリ。六番沙汰セシム。目ヲ驚カシ了ンヌ。申樂終リテ幾バクナラズシテ降雨。神事祿物三千疋賜ビ了ンヌ。觀世三

郎ニ別シテ二千疋之レ賜フ。公方ヨリ沙汰ナリ。（原文漢文體）

この理不盡な處置に對して元雅の憤激は其の極に達したに違ひない。野々村戒三氏は元雅の越智退隱は此の事件の直後であらうと言つて居られるが、私もさう思ふ。恐らく元雅は斯かる暴虐なる爲政者の下に在つては到底安定した生活はなし得ないことを悟つて、淋しくも安らかな生活を求めて越智へ退隱したものであらう。

なほ此の年の十一月には元能が出家した。それは彼が後代の形見として世に遺した父の藝談筆記録『申樂談儀』の奥書に依つて知られる。元能も元雅と同じく前途を悲觀してこの舉に出たものと思はれる。

十六、元雅の早世

元雅の隱棲、元能の出家、世阿彌の心を暗くするやうな事件が相次いで發生し、

いやが上にも老藝術家を苛んだことであらう。しかも不幸はこれに止まらなかつた。即ち、永享四年（二〇九二）八月一日、元雅が勢州安濃の津で客死したのである。これには流石の世阿彌も茫然自失したらしい。元能は既に出家して藝事を捨て、しまつて居たから、元雅は眞に唯一人の後継者であつたわけである。その元雅が突然に早世してしまつたのである。別離の嘆きもさることながら、観阿彌以來の光輝ある藝統の斷絶を思ふ時、世阿彌の心は千々に碎けたことであらう。元雅が死んで約一ヶ月の後、涙ながらに認めた『夢跡一紙』と題する元雅追悼の文章が残つて居るが、全く一掬の涙なしには讀過し得ない名文である。その全文を掲げて、老藝術家の心事を偲ぶよすがにしよう。

根に歸り古巢を急ぐ花鳥の同じ道にや春も行くらん。げにや花に愛で鳥を羨む情、それは心ある詠めにやあらん。これは親子恩愛の別れの思ひ遣る方もなき餘りに、心なき花鳥を羨み、色音に感ふ哀れさも、思へば同じ道なるべし。さ

ても去んぬる八月一日の日、息男善春勢州安濃の津にて身まかりぬ。老少不定の習ひ、今さら驚くには似たれども、餘りに思ひの外なる心地して、老心身を屈し、愁涙袖をくたす。さるにても善春子ながらも類ひなき達人として、昔亡父この道の家名を受けしより、至翁また私なく當道を相續して、今七秩に至れり。善春また祖父にも超えたる堪能と見えし程に、共に言ふべくして言はざるは人を失ふといふ本文に任せて、道の祕傳奥儀悉く記し傳へつる數々、一炊の夢となりて、無主無益の塵煙となさんのみなり。今は遺しても誰が爲の益かあらん。君ならで誰にか見せん梅の花と詠せし心、眞なるかな。然れども道の破滅の時節到來し、由なき老命残つて、目前に斯かる折節を見る事、悲しむに堪えず。哀れなるかな、孔子は里魚に別れて思火を胸に焚き、白居易は子を先だて、枕間に残る藥を怨むと言へり。善春幻に來つて、假の親子の離別の思ひに、枝葉の亂墨を附くる事、眞に思ひの餘りなるべし。

思ひきや身は埋木の残る世に

盛りの花の跡を見んとは

永享四年九月日

至翁書

生く程と思はざりせば老の身の

涙の果をいかで知らまし

また翌永享五年(二〇九三)の三月に書いた『七十以後口傳』(『却來華』)には、當道の藝跡の條々、亡父の庭訓を受けしより以來、今老後に及んで、息男元雅に至るまで、道の奥儀残りなく相傳終りて、世阿は一身の一大事のみを待ちつる處に、思はざる外、元雅早世するに依つて、當流の道絶えて、一座既に破滅しぬ。さるほどに嫡孫未だ幼少なり。遣る方なき二跡の藝道、餘りに一老心の妄執、一大事の障りともなるばかりなり。たとひ他人なりとも、其の人あらば、此の一跡を預け置くべけれども、然るべき藝人もなし。

と慨嘆して居る。

世阿彌には元雅・元能の二男の外に一女があつて、金春禪竹の室となつて居た。禪竹は資性温順、その藝風も正しく、將來を囑望されては居たが、元雅の死んだ時は未だ二十八歳の若年で、觀阿彌以來の光輝ある藝道の後繼者として充分の資格ありや否やを世阿彌が疑問視して居たのは無理のない事であらう。即ち、『七十以後口傳』の中に、

爰に金春大夫藝風の性位も正しく道をも守るべき人なれども、未だ向上の大祖とは見えず。藝力の劫積り、年來の時節到りなば、定めて異中の異曲の人となるべき。それまではまた世阿が世命あるまじければ、恐らく當道に誰あつて印可の證見をも顯すべきや。

と云つて、我が身の餘命少くして、禪竹を充分に輔導することの難いのを嘆いて居るのである。

所で、元雅が幾歳で世を去つたかは明かでないが、『七十以後口傳』に抑も元雅道の奥儀を究め盡すと雖も、ある祕曲一个條をば、四十以前は外見あるまじき祕曲にて、口傳ばかりにて、その曲風を顯さざりしなり。これは却來風とて四十以後一期に一度なす曲風なり。

とある所から見て、四十に達せずして早世したことが知られる。恐らく三十八九歳で世を去つたものと思はれる。従つて其の出生は應永の初年と推定されるのである。『觀世累葉履歷』・『二百十番謠目錄』・『觀氏家譜』などには、元雅は長祿三年に六十五歳で歿したと記して居る。これは無論間違であるが、これに據つて逆算すると、元雅の出生は應永二年になる。これは案外正しいのではないかと思はれる。然りとすれば、元雅は三十八歳で歿したことになる。

なほ『夢跡一紙』に善春とあるのは恐らく元雅の法名であらうと思はれる。

十七、元雅の遺作

元雅が舞臺藝術家として傑れた天分を持つて居たことは『夢跡一紙』や『七十以後口傳』の記載に依つて明かであるが、彼はまた豊富な文學的才能にも恵まれ、謠曲の作者としても相當の業績を残してゐる。彼の作と斷定し得る謠曲は「松ヶ崎」・「吉野山」・「盛久」・「歌占」・「弱法師」・「隅田川」の六番である。この内、「松ヶ崎」と「吉野山」を除いた四番は今なほ舞臺上の生命を保つて居る。なほ以上の外に「高野山」の曲舞が元雅の作であると傳へられて居る。これは「高野物狂」のクセとして残つて居る。

今なほ行はれて居る彼の遺作、即ち「盛久」「歌占」「弱法師」「隅田川」の四番を通觀して見ると、其處に作者元雅の個性がハッキリと認められる。この四番は其

の内容形式に於いて各々特徴を持つて居るが、どの曲にも一沫の寂寥感と宗教的な情緒が浸潤して居る。これは恐らく元雅といふ人の性格が露呈したものである。なほ注意すべきことは、この四番の内、三番までが親子恩愛の別離を主題にしたものであるといふことである。尤も、その中の二番（「歌占」と「弱法師」）は終末に於いて親子が再會し、明るい空氣の裡に終るのであるが、残りの一番（「隅田川」）は終に親子が相逢ふことなくして終るのである。かういふ構想を持つた謠曲は誠に稀である。

「隅田川」は其のシテが狂女である所から謂はゆる狂女物の一つに數へられて居るが、その本質に於いて他の狂女物とは全く異なつて居る。「隅田川」を除く凡ての狂女物は其の結末に於いて狂女が尋ぬる子、又は夫に廻り逢ふ事になつて居り、従つて全曲に漲る情緒は何となく明るさと花やかさを持つて居る。所が、「隅田川」にはさういふものは微塵もない。始めから終りまで暗い雰圍氣に鎖されて居るのである。

残りても、かひあるべきは空しくて、あるはかひなき帚木の、見えつ隠れつ面影の、定めなき世の習ひ、人間愁ひの花ざかり、無常の嵐音そひ、生死長夜の月の影、不定の雲おほへり、げに目の前の浮世かな、げに目の前の浮世かな。

これは「隅田川」の一節であるが、この一節を誦する度に、私は妙な氣持になる。死んだ我が子の塚の前にひれ伏して慟哭する狂女の感慨こそ、取りも直さず、元雅に先だゝれた世阿彌の感慨ではないか。元雅は自分の斯うした運命を豫知して居て、斯ういふ曲を作書したのではなからうか。まさかさうでもあるまい。然し、元雅がさういふ儂い運命を背負つて居たればこそ、「隅田川」のやうな作品が産み出されたのであらう。それはともかく、この一曲の存する限り、元雅は謠曲作者として不滅の光りを放つものと言へよう。

十八、元重の家督相續

元雅の急逝に依つて、誰が其の後を襲いで四代目の觀世大夫になるかといふことが早速問題になつて來た。然し、元雅の嗣子は未だ幼少で其の任に堪へず、元能は既に遁世してしまつて居たから、觀世大夫たるの資格を具へて居るのは元重の外にはない。然し、世阿彌とすれば、今までの行きが、りから、元重に對して好感を持ち得なかつたことは勿論である。元重に家督を相續せしめる位ならば、むしろ絶家することが望ましかつたであらうが、元重の背後には將軍義教が控へて居る。世阿彌と雖も將軍の勢威に逆らふことは出來ない。不本意ながらも元重の家督相續を承認せざるを得なかつたのであらう。かくて遂に元重が四代目の觀世大夫となつたのである。『觀世累葉履歷』に

元重 觀世大夫 音阿彌ト號ス。

四郎左衛門實子、世阿ノ甥ナリ。上意ニ依リテ之レヲ養ヒ家ヲ繼ガシム。(下略)

とあるのは這般の消息を物語るものと考へられる。

然るに『秦曲正名闕言』や『觀氏家譜』には、世阿彌が元雅の用ふるに足らぬ事を看破して廢嫡し、元重を養子にして家を繼がせようとした。元重は世阿彌に對して醇々と其の不可なることを説いたが、遂に容れられず、止むを得ず觀世大夫を襲いだやうに記されて居る。それは何うやら『秦曲正名闕言』の著者の創作であるらしく、それを『觀氏家譜』の著者が無批判に繼承したが爲に、定説となつて世間に流布したもの、やうである。尤も、世阿彌と元雅が不和であつたといふ傳承は其の以前から行はれて居たやうで、觀世勝右衛門元信の『四座役者目録』の「おち觀世方太鼓」の項に「此時ノ大夫、十郎ト云。世阿の子也。大和ノおちト云所ニ居ル故ニ

云也。亦關東へ世阿ト不和ニテ、落下ル故トモ云。」といふ記載がある。思ふに、元雅の越智退隱が世阿彌父子の不和に因るもの、如く誤り傳へられ、其處から種々の附會説を生じたものらしい。その虚妄たることは改めて論ずるにも及ぶまい。「夢跡一紙」や「七十以後口傳」を一讀すれば、事實は自ら明かになるであらう。

さて元重が觀世大夫になつたのは何時であつたか、委しいことは判らないが、とにかく永享五年（二〇九三）の四月以前であつたことは確實である。この月の十七日、元重は觀世大夫として始めて醍醐寺清瀧宮の神事猿樂に勤仕した。その事は『滿濟准后日記』の同日の條に「申樂戌初觀世大夫藝能神妙々々」と記されて居る。これが元重を觀世大夫と記した最初の文獻である。

なほこの月の二十一日から三日間に亘つて洛東糺河原に於いて盛大な勸進能が元重に依つて興行された。これは祇園の塔の修繕の爲の勸進といふことであつたが、實は元重が觀世大夫になつたことを天下に披露せしめようとする將軍義教の意圖に

基づいて行はれたものである。その盛況は『看聞御記』・『滿濟准后日記』・『大乘院日記目録』などに詳しく見えて居る。「看聞御記」の二十一日の條を左に抄録して其の景況の一端を示さう。

今日た、す河原ニ於イテ勸進申樂有リ。觀世仕ル。室町殿御見物ナリ。關白・前攝政・日野・三條・門跡・大乘院等、大名ノ然ル可キ人々見物ナリ。猿樂ノ結構ハ此ノ間ヨリ經營ナリ。祇園ノ塔ノ勸進ナリ。三ケ日有ル可シト云々。諸人ノ棧敷入りハ行粧ヲ整ヘ言語道斷ノ見物ナリト云々。（原文漢文體）

かゝる元重の繁榮を見聞きする度に、世阿彌は我が身の不運を痛感せずには居られなかつたであらう。然し、暴虐な義教は、この憐むべき老藝術家に對して、なほも苛責の鞭を緩めなかつた。即ち、永享六年（二〇九四）の五月、世阿彌を佐渡へ配流せしめたのである。この時、世阿彌は七十三歳であつた。

十九、佐渡配流

世阿彌が都を出て配所へ向つたのは永享六年の五月三日であつた。翌四日、若狭の小濱に着き、此處から海路を経て佐渡へ向つた。船は佐渡の太田（羽茂郡）に着き、それから山を越えて新保（雑太郡）に到り、其處の滿福寺といふ寺に住まつた。暫くこの寺に居たが、やがて戦亂が起り、配所も戦禍を蒙るに至つたので、難を避けて泉に移つた。此處は往古順徳天皇の御配所のあつた所である。この土地の口碑に依れば、世阿彌の居たのは正法寺といふ寺ださうで、今なほ世阿彌遺愛の能面と稱するものが同寺に傳はつて居るといふことである。世阿彌は此處で越年し、翌永享七年（二〇九五）の春まで此處に居たことは知られるが、その後の動靜は明かでない。

世阿彌の佐渡配流が將軍義教の世阿彌に對する暴虐な弾壓の結末であつたことは言ふまでもないが、何が直接の原因であつたかは明かでない。「秦曲正名闕言」や「觀氏家譜」には、世阿彌が女婿の金春禪竹を偏愛して元雅を疎んじたので、元雅は父を怨んで和州越智に隠棲した、この事實に尾緒を附けて世阿彌を將軍に讒誣した者があり、その爲に世阿彌が佐渡へ流されたのであると記してあるが、これも何うやら「秦曲正名闕言」の創作であつて、それを「觀氏家譜」が無批判に繼承したものである。世阿彌と元雅とが不和であつたといふ説の虚妄であることは前にも述べた通りであるし、また元雅が世阿彌の禪竹偏愛を怨んで退隱したなど、いふことも事實とは思はれない。その證據には元雅と禪竹とが極めて親密であつた。元雅は禪竹を實の弟の如く愛して居たらしく、「七十以後口傳」の記す所に依れば、元雅が世阿彌には内密で一大事の祕書を禪竹に一見せしめたといふやうな事實さへもあつた。それに世阿彌の佐渡配流は元雅の歿後約二年を経てからの事だ、「秦曲正名闕

言』や『觀氏家譜』の説の當らざることは言ふまでもない。然し、『秦曲正名闕言』の創作にも全く根がなかつたわけではない。一寸したタネがあつたのである。それは『四座役者目録』の「世阿ノ聲禪竹ヲ我子ヨリモ崇敬シラル、ニヨリ公方ノ御意ニ違、佐渡ノ國ニ流サレ居ラレシ時ニ云々」といふ記事である。然し、これを『秦曲正名闕言』のやうに解釋するのは何ういふものであらうか。『四座役者目録』には單に「聲禪竹ヲ我子ヨリモ」と記して居るのであつて、決して「我子元雅ヨリモ」とは記してないのである。従つて元雅が世阿彌の佐渡配流以前に歿した事實を知つて居る者が此の記事を讀むならば、我子とあるのは義子元重のこと、解釋するであらう。『秦曲正名闕言』の著者は元雅早世の事實を知らなかつたので、我子とあるのを元雅と誤解し、それを更に敷衍潤色して、前記の如き小説的な筋書を作つてしまつたものであらう。

『四座役者目録』の簡単な記事に依つて想像するに、元重に對して好感を持ち得なかつた世阿彌は祕事口傳を元重に傳ふことなく、専ら禪竹に傳へたことが將軍義教の怒りに觸れ、佐渡配流の憂き目を見たものであらうと思はれる。

それであるから、禪竹は、世阿彌の流寓中、世阿彌の老妻壽椿尼の世話をしたり、また世阿彌に種々の物を贈つたり、あらゆる盡力を惜しまなかつた。這般の消息は最近發見された世阿彌から禪竹へ宛てた書翰に依つて充分に窺はれる。これは貴重な資料であるから、その全文を原文のまゝ掲げることになしよう。

御文クワシク拜見申候。兼又、此間壽椿ヲ御フチ候ツル事ヲコソ申テ候ヘバ、コレマデノ御心ザシ、當國ノ人目じちせひなく候。御新足十貫文ウケトリ申候。又フシギニマカリノボリ申シ候ワバ、御目ニカ、リクワシク申承候べく候。又狀ニ鬼ノ能ノ事ウケ給候。コレハコナタノリウニワシラヌ事ニテ候。ケリヤウ三體ノ外ハサイトウマデノ分ニテ候。タマヤニテ候シモノ、トキノ鬼ヲシ候シニ、音聲ノイキライマデニテ候シ間、ソレヲワレラモマナブニテ候。ソレ

モ身ガシユツケノノチニコソ仕テ候へ。タレ〜モコノ能ノミチヲサマリ候テ
 老後ニネンライノコウヲモテ鬼ヲセサセ給ハン事御心タルベク候。マタコノホ
 ド申候ツル事共タイガイシルシマイラセ候。ヨク〜御ラン候ベク候。フシギ
 ノ中ニテ候間、レウシナンドダニモ候ワデ、レウジナルヤウニカヲボシメサ
 レ候ラン。サリナガラ、ミチノ心ハメウホウシヨギヤウノ御法ダニワラフデニ
 テモカクト申候へバ、道ノ妙文ヲ金紙トヲボシメサレ候ベク候。ナヲ〜ホウ
 ヲヨク〜守セ給ベク候。

恐々謹言。

六月八日

至翁

金春大夫殿

世阿彌も禪竹の好意に對しては心から感謝して居たやうで、斯道の奥儀を粗末な
 紙に書きつけては禪竹の許へ送つて居たものと見える。かうして世阿彌と禪竹との

間は一層親密の度を加へて行つたものと思はれる。

なほ右の文中に禪竹の鬼の能に關する質問に答へた記事が存するが、舞歌幽玄を
 本風とすることを主張した世阿彌の立場から見れば、鬼の能の習道などは何うでも
 よいことであるから、未だ禪竹に何も傳へて居なかつたものと見える。それに對し
 て藝に熱心な禪竹は書を寄せて種々と質問したものでらしいが、世阿彌は依然として
 物真似は三體、即ち老體と女體と軍體の三つを究めれば充分であるとの見解を表示
 し、鬼の能を演ずるならば、功成り名遂げた後にせよと教へて居る。この書翰は世
 阿彌の晩年の主張を窺ふ資料としても重要なものである。

なほ世阿彌は佐渡に流寓せしめられて居た間に、『金鳥集』一卷を編んだ。これは
 自己の境遇を題材にした七章の小謠を集めたものであつて、卷末に薪神事の由來を
 書いた一章の小謠が附加されて居る。これは附祝言のやうな意味で添へられたもの
 である。これに依つて佐渡に於ける世阿彌の生活の一端が窺はれる。世阿彌は時に

望郷の嘆きを表白して居ることもあるが、その心事はむしろ平靜であつて、悠々と自らの境遇に安住して居たかの觀がある。都にあつて不愉快な事件を見聞きするよりも却つて氣樂であつたのかも知れない。『金島集』に收められた七章の小謠の最後の一つである「北山」は「あら面白や佐渡の海、満目青山なほ自づから、その名を聞へば佐渡といふ、黄金の島ぞ妙なる」といふ文句で結ばれて居るが、これを見ても世阿彌の悠然たる心境が偲ばれる。

なほ世阿彌が流寓中に七番（又は十番）の謠曲を作書したといふことが『四座役者目録』・『秦曲正名闕言』・『觀氏家譜』などに記されて居るが、これは前記の七章の小謠を作つたことが誤り傳へられたものらしい。

二十、晩年

この後の世阿彌の消息は杳として判らない。『四座役者目録』に依ると、世阿彌が佐渡で作つた七番の謠曲を一休和尚が後花園天皇の勅覽に供へた所、天皇は七番の中で特に「定家」の一曲に深く叡感あらせられ、世阿彌の不遇を憐れませ給ひ、將軍義教に勅して、都へ召し歸さしめられたといふことである。世阿彌が佐渡で「定家」を作つたといふことは何うも信用出来ないが、一休禪師の斡旋で再び都に召し歸されたといふのは或は事實かも知れない。ともかく佐渡から歸つて後は金春禪竹の許で餘生を送つたものと思はれる。もうこの頃には、禪竹も立派な藝術家になつて居たので、世阿彌も後顧の憂ひなく祕事日傳を残さず傳へ、安らかに八十一歳の天壽を保つて永眠した。『秦曲正名闕言』には八十三歳で歿したとあるが、宜竹の『觀世小次郎畫像銘』に「世阿年八十一」とあるから、八十一歳が正しいと思はれる。世阿彌の一生は實に波瀾重疊たるものがあつたが、其の間に處して挫折することなく、よく天壽を全うして最後まで藝道に執心した。その生活力の旺盛さと不斷の

努力とは自ら頭の下る思ひがある。彼は其の意味に於いても百世稀に見る偉人であつたと言はねばならない。

第二章 世阿彌の藝術

一、舞歌幽玄

世阿彌が書き遺した藝事に関する書物は十數部の多きに上つて居り、従つて其の所説は複雑多岐に互つて居る。そればかりでなく、其の内容が年月を経るに従つて少しづつ變化して居るから、彼の藝術論の中核をなすものが何であるか一寸把握し難い。世阿彌の研究者と言はれる人々の中にさへ其れを充分に把握して居ない人が往々にあるのは、概かほしい次第である。大體、偉大な人間の思想の中核を把握するには、たゞ歸納的な推理の力だけでは何うも難しい。是非とも傑れた直觀の力

が要るやうに思はれる。

それはともかくも、世阿彌の藝術論の中核は何であらうか。私は舞歌幽玄を本風とするといふことであると思ふ。たゞ斯ういふと、いかにも獨斷的に聞えるが、決してさうではない。そのことを先づ世阿彌自身の言葉に依つてハッキリさせて置かう。

世阿彌の遺著の中に『能作書』といふ書物がある。これは、其の書名が示す如く、能の作り方を解説した書物であるが、この書物の卷末には「應永卅年二月六日 世阿（花押）」といふ奥書があつて、世阿彌の六十一歳の時に出来上つたものであることが明示されて居る。なほこの年の六月には世阿彌の老年期の代表的著述として壯年期の著述でゐる『花傳書』と對比せられる『花鏡』が完成した。この事實に依つても充分想像されるであらうやうに、應永三十年と言へば世阿彌の藝術論が既に充分な展開を遂げた時期であるが、その年に出来上つた『能作書』の中に次のやうな

ことが述べられて居る。

大方、能の是非分別の事、私ならず。都鄙遠近に名望を得る藝風なれば、世以て隠れあるべからず。然れば能の風曲、古體當世、時々變るべきかなれども、昔より天下に名望他に異る達人は、その風體、いづれも、幽玄の、かゝりを得たり。古風には田樂の一忠、中比當流の先士觀世、日吉の大王、これはみな舞歌幽玄を本風として三體相應の達人なり。その外、軍體・碎動の藝人、一旦名を得ると雖も、世上に堪へたる名聞なし。さるほどに、誠に幽玄本風の上果の位は、時々當世に依りても、見風變るまじきかと思えたり。

この文章の大意を絞れば次のやうなことになる。

大體、能の善し惡しの決定は一二の人の獨斷に依つてなされるものではない。能といふ藝術は都鄙遠近の凡ゆる階級の人々に依つて鑑賞され、また批判されてその善きものが名望を得るといふ性質のものであるから、その善し惡しの決定

といふものは一に觀衆の嗜好に依るわけである。従つて、能の風體は、時々刻々に變化してやまない世間の風潮につれて、絶えず變化して行くべき性質のものであるかの如く一應は考へられるけれども、昔から名人上手と言はれた人々は何れも幽玄の風趣かぶりを具備した藝術家ばかりである。先づ古い所では田樂の忠、やゝ下つては我が觀世座（大和猿樂）の先士である觀阿彌、それから日吉座（近江猿樂）の大王、これらの人々の何れも舞歌幽玄を本風として三體相應の達人であつた。これらの人々の外にも、或は軍體の達者として、或は碎動（鬼）の上手として一時世間に喧傳された者がなかつたわけではないのであるが、結局その人氣は永續しなかつたのである。かういふ事實から推して考へるに、幽玄を本風として其の上果に到り得た藝術家は、たとへ時代が如何に移り變つても、その人氣を失ふやうなことはないかと思はれる。

マアざつと斯ういふ意味であらう。世阿彌は、斯う言つて置いてから、能を作るならば舞歌幽玄を本風とした能を作らねばならぬと説いて居るのである。

この文章を一讀すれば判るやうに、世阿彌は名人たるの資格として舞歌幽玄と三體相應の二つを數へて居る。舞歌幽玄に就いては、後に委しく述べる心算であるが、要するに舞歌の奥儀を究め、幽玄なる風格を體得することである。それでは三體相應といふのは何ういふ意味かと言ふに、これは老體・女體・軍體の三種を何れも充分に演じこなす事である。世阿彌は以上の二つを名人たるの必須條件と考へて居たのである。然し、考へて見ると、老體・女體・軍體の三種が充分に演じこなせないやうなことでは、名人はおろか、一人前の舞臺藝術家とは言へないわけであつて、三體相應などいふことを名人の資格として事新しく言ひ出す必要はないやうに思はれる。恐らく世阿彌も筆ついでに三體相應云々と書いたまでのことであつて、その言はんとする所の重點が舞歌幽玄に存することは言ふまでもない。一體、この文章は「誠に幽玄本風の上果の位は時々當世によりても見風變るまじきかと思へたり」

といふ結論を導き出すことが目的なのであつて、その例證として一忠・觀阿・犬王の三巨匠が何れも舞歌幽玄の上果に達した藝術家であつたことを強調して居るのであるから、その點から見ても、三體相應云々は全くの筆ついでであつたことが明かであらう。斯様に世阿彌は舞歌幽玄といふことを重要視して居るのである。舞歌幽玄を本風として其上果に到り得た藝術家は時勢が如何に推移しようとも天下の名望を失ふことがないであらうと言つて居るのを見ても判るやうに、世阿彌は舞歌幽玄を以つて流行を超越した不易なものと確信して居たやうである。

さて此處で問題になるのは舞歌と幽玄との關係であるが、この二つは元來別個のものではない。一つのものゝ表と裏とである。そのことを解明するには、能樂の藝術的構成から説き起さねばならない。

一、舞歌と幽玄との關係

能は演劇であるか否か、これは若い能樂研究者の間で屢々議論の種になる問題である。然し、この問題に限つて一つの結論に到達し得た例がない。お互に例證を擧げて、能も一種の演劇である、いや演劇ではない、と口角泡を飛ばして議論をして見ても、結局は水掛論に終るのが常である。そして能といふ藝術はトテモ一筋縄では捉へ得ない厄介な代物しろものであるといふことを論者の双方が痛感する、それが唯一の所得である。斯う言ふと、いかにも無益な討論が屢々繰り返されて居るやうに聞えるが、必ずしもさういふわけではない。能といふものが舶來の演劇論では到底律し得ない特殊な舞臺藝術であるといふことが充分に飲み込めたとすれば、それは正にこの議論の大きな收穫でなければならぬ。

自分なども以前はよくこの問題に就いて議論したり、思索したりしたものであつたが、年を取ると共に、そんなことは何方でもよいやうな気がして来て、この頃は若い人がこの問題を提げて議論を吹つけて来て、以前のやうな熱意を以つて相手になることが出来なくなつてしまつた。

能が何故舶來の演劇論で律し得ないかと言ふと、要するに、能といふ舞臺藝術を構成して居る所の要素には演劇的なものと非演劇的なものがあるからである。そして或る種の作品に於いては演劇的な要素が其の主體を成して居り、また或る種の作品に於いては非演劇的な要素が其の主體を成して居るのである。それであるから、能は演劇であるか否かといふやうな漠然たる命題に就いて討論して見た所で、結論の出て來ないのは當然である。

そこで問題になるのは謂はゆる非演劇的な要素といふのは一體何であるかといふことである。それは言ふまでもなく歌舞的な要素である。然し、能は他の多くの舞

臺藝術と同様に演技的な面と文學的な面とを持つて居る。其の演技的な面に就いて言ふならば、謂はゆる非演劇的な要素とは正しく歌舞的な要素に相違ないが、文學的な面に就いて言ふならば、非演劇的な要素とは一體何であるか。それは抒情詩的要素である。故に能に於ける歌舞的要素と抒情詩的要素とは決して別個のものではない。同一のものゝ異つた二つの面に外ならないのである。

このことは能の實際に就いて見れば容易に首肯出来るであらう。能は極めて豊富な歌舞的要素を含んで居るが、それが歌を聞かせ舞を見せること其れ自體を目的として居る場合は極めて稀である。多くの場合、それは舞臺に抒情詩的な雰圍氣を醸し出すことを目的として居る。この抒情詩的な雰圍氣を世阿彌は幽玄と名づけたのである。それであるから、舞歌と幽玄とは決して別個のものではない。幽玄の上果に到らんとするには舞歌の二道に精進するより外に方法がない。その代りには舞歌の奥儀を究めさへすれば期せずして幽玄の上果に到り得るのである。世阿彌が舞歌

と幽玄とを一括して舞歌幽玄といふ成語を作つたのには、これだけの根拠があるのである。

三、幽玄といふ言葉の意味

前節に於いては舞歌と幽玄との関係を明かにして舞歌幽玄といふ成語の作られた理由を解説したが、未だ幽玄といふ言葉の意味に就いては觸れる所がなかつた。本節に於いては幽玄といふ言葉の意味に就いて述べよう。

世阿彌の用ゐて居る幽玄といふ言葉の意味は一口に言へば優雅艶麗とでも言つたら宜からう。『花傳書』には「何と見るも花やかなる爲手、これ幽玄なり。」と見え居り、『花鏡』には「たゞ美しく柔和なる體、幽玄の本體なり。」と見えて居る。これらの用例に依つて幽玄といふ言葉の内容は充分に了解出来るであらう。

そこで問題になるのは世阿彌の謂はゆる幽玄といふ言葉と歌道の方面で用ゐて居た幽玄といふ言葉とが何ういふ關係を持つて居るかといふことである。

世阿彌の遺著が発見せられてから當分の間は、世阿彌の謂はゆる幽玄は歌道の幽玄とは全く無關係のものであると信せられて居た。そして幽玄は優娟の借字であらうといふ五十嵐博士の説が一時は定説になつて居た觀がある。能樂美を論ずるのに幽玄といふ文字を使はずに優娟といふ文字を用ゐた評論家さへあつた位である。

これに對して最初に異見を立てたのは佐成謙太郎氏であつた。佐成氏の説は垣内松三氏編纂の『國文學體系』といふ書物の中に詳しく述べられて居る。その重要な部分を抄録して佐成氏の説を紹介しよう。

世阿彌は彼の藝術を表現するに當つて、最も深く時代の好尚に適應するやうに考慮したのである。換言すれば、彼の藝術は即ち時代の反映である。従つて、彼の主張しようとする藝術美、彼の所謂幽玄も亦時代の思想を基調としたもの

であることが想察されるのである。

佐成氏は先づ斯う前提し、それから世阿彌の用語例に依つて彼の謂はゆる幽玄が貴族的な典雅・優麗・靜肅を意味するものである旨を詳説し、更に筆を進めて次のやうに論じて居られる。

幽玄の内容が典雅・優麗・靜肅といふことであるとすれば、五十嵐博士が幽玄とは花やか・優美・雅致等の意味であるといはれたのも、御尤もなお説であると思はれるのである。たゞしかし、博士が一步進めて、幽玄はほんの借字で、本來は優娟などといふ語であつたでもあらうかと言つて居られるのは、如何なものであらう。私はやはり歌道の幽玄から來たもので、従つて閑寂といふことを本義として居るのではなからうかと思ふのである。世阿彌は、申樂のやうな舞臺藝術に於いても、ほんとの藝術美は、歌道に於けると同様、閑寂といふ詩趣にあると考へて居た。しかし、申樂は多數の觀衆の興味を本位としなければ

ならない。和歌のやうに教養のある人に對して、獨りしみぐと味はせるものではない。従つて申樂は和歌のやうに直に藝術美の極致を表現することが出来ない。そこで一步退いて、閑寂な情趣を多分に持ち合せて居る、多くの觀衆が思慕して居る、貴族的公家風を第一段の目標とし、公家風な典雅・優麗・靜肅を藝術的美的表現の最初の内容としたためではなからうか。幽玄といふ言葉の内容を低下して通俗的に用ゐたのではなからうかと思ふのである。

佐成氏が當時定説のやうになつて居た五十嵐博士の優娟借字説を否定して、世阿彌の幽玄が歌道の幽玄から來たものであらうと主張されたことは卓見と言つてよい。然し、佐成氏が歌道の幽玄と呼んで居られる所のものは俊成の幽玄である。俊成以後の歌道に於ける幽玄思想の展開を全く考慮に入れずに、俊成の幽玄と世阿彌の幽玄とを直接に結びつけようとされたので、色々な無理が生じ、勢ひ牽強な説を立てねばならなくなつたのである。世阿彌が觀衆の教養の程度を慮つて、俊成の幽玄の

内容を故意に低下せしめて、自家の藥籠中に取り入れたのであらうといふ推測は餘りに獨斷的であり、また附會に過ぎる。

世阿彌は自ら「歌道は不知の事」と告白して居る位であつて、歌學に對しては餘り専門的な知識は持つて居なかつたに違ひない。勿論一通りのことは知つて居たらうが、先づ常識の程度を出なかつたらうと思はれる。従つて世阿彌の幽玄思想が歌道の其れから流れ出たものであるとしても、俊成の幽玄思想から直接に脈を引くものとは思はれない。何となれば、世阿彌の時代には、俊成の幽玄思想を正しく理解して居た人は歌學の専門家の中にさへ殆どなかつたのである。故に世阿彌の幽玄思想が歌道の幽玄思想から流れ出たものだと思へば、それは室町時代の歌學の幽玄思想からでなければならぬ。従つて世阿彌の幽玄と歌道の幽玄との關係の有無を究めようとするには俊成以後の歌學に於ける幽玄思想の展開を子細に觀察しなければならぬ。

抑も歌道に於いて幽玄といふ言葉の用ゐられたのは、『古今和歌集』の漢文の序に「或ハ事神異ニ關シ、或ハ興幽玄ニ入ル。」とあるのが最初であると言はれて居るが、この言葉が和歌の評語として頻繁に用ゐられるやうになつたのは平安朝時代の後期からである。それらは主に良い歌を褒める言葉として用ゐられて居るのであつて、幽玄と言ふ代りに神妙と言つても別に差支へのないやうな例が多い。この幽玄に特殊な意味を持たせて、和歌の理想とすべき境地を示した人が俊成である。

俊成には『古來風體抄』を始めとして二三の著書があるが、彼の歌論を研究するには、むしろ歌合の判詞が重要な資料となる。それに依つて俊成が何ういふ種類の歌に對して幽玄といふ評語を與へて居るかを調べて見れば、彼の謂はゆる幽玄といふ言葉の内容を推知することが出来る。俊成が幽玄といふ言葉で評したのは次のやうな歌である。

うちしぐれ物さびしかる蘆の屋の小屋の寢覺に都こひしも

藤原實定

風吹けば花の白雲や、消えて夜な夜な晴る、三吉野の月

後鳥羽院

心なき身にもあはれは知られけり鳴立つ澤の秋の夕ぐれ

西行法師

津の國の難波の春は夢なれや蘆の枯葉に風わたるなり

西行法師

これらの實例から推して考へるに、俊成はシンミリとした物さびしい詩趣をさして幽玄と言つたものゝやうに思はれる。一口に言へば閑寂の美である。

俊成の歌には斯ういふ暗い寂かな詩境を詠じたものが頗る多い。彼の名歌として世間に喧傳されて居る歌は概ね此の風體に屬するものである。例へば『桐火桶』に亡父卿名歌として擧げられた數首――

世の中よ道こそなけれ思ひ入る山の奥にも鹿ぞ鳴くなる

住み侘びて身を隠すべき山里に餘り限なき月の影かな

荒れわたる秋の庭こそあはれなれなれなれ消えなん露の夕ぐれ

しめおきて今はと思ふ秋山の蓬がもとに松虫の鳴く

また『愚秘抄』に俊成の代表的名歌として（俊頼の「鶉鳴く眞野の入江の濱風に尾花波よる秋の夕ぐれ」といふ名歌と并べて）擧げられて居る、

夕されば野邊の秋風身にしみて鶉鳴くなる深草の里

これらの歌は何れも閑寂な詩趣の横溢したものであつて、俊成の理想として居た風體が如何なるものであつたかを明示して居る。

詳しく言へば、俊成の理想として居た所の藝術美――即ち彼の謂はゆる幽玄は平安朝時代の一般の人々が理想として居た優艶とか華麗とかいふやうな明るさに充ちた陽性の美とは全く正反對な――言ひかへれば暗い翳を持つた陰性の美であつたのである。尤も、俊成は優艶華麗な美を排撃したわけでは決してない。たゞ斯ういふ陽性の美の外に陰性の美のあることを世人に教へ、また其れを自分の藝術の理想としたゞけである。

然るに、年代の經つに従つて、この幽玄といふ言葉の内容が次第に變化して、あ

らぬ方向へ轉訛して行つた。何時頃から斯ういふ變化が起り出したかは委しく判りかねるが、恐らく鎌倉時代の中期、若しくは其れ以後であつたらうと思はれる。少くも定家の時代には未だ斯様な變化は起つて居なかつた。彼の著した『近代秀歌』を見ると、

鶉鳴く眞野の入江の濱風に尾花波よる秋の夕ぐれ

故里は散るもみち葉に埋もれて軒のしのぶに秋風ぞ吹く

この二首の歌をあげて、「これは幽玄に、おもかげかすかに、さびしきやうなり。」と評して居る。これを見ても、當時は未だ幽玄といふ言葉の内容が變化して居なかつたことが知られる。

所が、『三五記』とか『愚秘抄』とかいふやうな書物になると、幽玄といふ言葉の意味がマルで變つてしまつて居る。この二つの書物は、其の奥書に依れば、共に建保五年定家の著す所となつて居るが、これは何れも後人の假托であつて、信ずる

に足りない。思ふに、この二書は二條・京極・冷泉の三家が歌道をめぐつて激しい抗争をなして居た時代の産物で、其の成立は先づ鎌倉時代の末期と推定されるが、これらの書物に記されて居る所の幽玄體なるもの、實質は俊成の提唱した所のものとは全く別個のものとなつて居る。例へば『愚秘抄』には、

幽玄體も一途ならず。幽玄の歌とて集めたる中に、行雲廻雪の姿あるべし。幽玄は惣名なり。行雲廻雪は別體なるべし。いはゆる行雲廻雪は艶女の譬名なり。それに取りても又やさしく氣高くして、薄雲の月を帯ひたらん心地せん歌を行雲と申すべし。又やさしく氣色ばみてたゞならぬが、しかも濃やかに、飛雪のいたく強からぬ風に迷ひ散る心地せん歌を廻雪とは申し侍るべきにや。

と記されて居る。また『三五記』には、

凡そ今の體に幽玄と申すは惣じて歌の心詞幽かにたゞならぬ様なり。行雲廻雪の兩體と申すもたゞ幽玄の中の餘情なり。但し心あるべきにや。幽玄は惣稱、

行雲廻雪は別名なるべし。所詮幽玄と言はるゝ歌の中に、なほ勝れて、薄雲の月を覆ひたるよそほひ、飛雪の風に漂ふ氣色の心地して、心詞の外に影の浮かひ添へらん歌を行雲廻雪と申すべきとぞ亡父卿も申されし。

と記されて居る。即ち、此處に至つて幽玄は支那の優女の名に類へて艶めかしい美しさを示す言葉と化してしまつたのである。定家の謂はゆる有心體の内容——餘情妖艶の美が幽玄體の上に移されたかの觀がある。

更に下つて室町時代に入ると、幽玄といふ言葉の内容は愈々通俗的な平明なものに化して行つた。今川了俊の『落書露顯』の中に

就中さしも貫之もたゞやさしく幽玄の姿をのみ詠みて、長高くよせいの歌を詠まずとぞ申しためる。

といふ一節がある。貫之の歌を幽玄と評して居るのを見ても、其の内容は略々推察出来るであらう。また正徹の『清巖茶話』を見ると、

南殿の花の咲きみだれたるに、衣袴着たる女房四五人ながめたらん風情を幽玄體と言ふべきか。

といふ一節がある。正徹の胸裏にあつた幽玄の内容と世阿彌の謂はゆる幽玄の内容とは果して如何程の相違があるであらうか。自分は兩者の間に殆ど差違を認め得ない。

従つて、世阿彌の幽玄思想が室町時代の歌道の思想から脈を引くものであるといふ考へは何ぞやら間違ではなさうに思はれるが、なほ吟味すべき餘地が残つて居る。何故ならば幽玄といふ言葉は必ずしも歌道専用の言葉ではなく、一般の人々の間にも相當に廣く用ゐられて居たからである。

前に述べたやうに、平安朝の後期から幽玄といふ言葉が和歌の評語として屢々用ゐられるやうになつた。それと同時に、一般の社會に於いても、この言葉が流行し始めた。それは美しいもの、雅びやかなもの、風流なものに對する讚辭として用ゐ

られたのであるが、當時の人々の趣味嗜好は何と言つても優艶華麗なもの、上にあつたから、幽玄といふ言葉の内容も勢ひ其の範囲に限定されることゝなつたのは當然である。歌道の方面には俊成といふ巨匠が現れて、幽玄といふ言葉に特殊な意味を付與したが、一般社會に於いては依然として優艶華麗なものを幽玄と言つて居た。例へば『梁塵秘抄口傳集』の中に次のやうな用例がある。

雙調、秋草の花咲きたる中に、幽玄なる男の腰の劍に手をうちかけて立てるが如く吹くべく、黄鐘、銚子に澄みたる酒を入れたる如くに吹くべくとなん。

この「幽玄なる男」は言ふまでもなく女にして見たいやうな優雅な男の意味である。また『東鑑』の文治三年四月七日の條に鶴ヶ岡八幡宮に於ける靜御前の法樂の舞の事を敘べて、

如シ今靜ノ心、豫州多年ノ好ミヲ忘レ、戀慕セズンバ、貞女ノ姿ニ非ズ。外ニ形ル、ノ風情ニ寄セ、中ニ動クノ露膽ヲ謝ス。尤モ幽玄ト謂フベク、枉ゲテ賞

玩スベシ。(原文漢文體)

と記して居る。これは靜の優しき心を褒め讃へたものである。また同書の建久元年九月二十二日の條には

猷鞠ハ幽玄ノ藝ナリ。

と見えて居るが、これも優雅の意である。また弘安六年の『春日臨時祭記』には

童舞廻雪ノ袖ヲ翻シ、面天人來下ノ庭ヲ見ルガ如シ。(中略)青蛾行黛ノ容貌、幽玄ナリ。(原文漢文體)

といふ記事がある。これは童舞の兒の容貌が艶めかしく美しいのを讃へたものである。また山名氏清の反亂の顛末を記した『明德記』の中に次のやうな一節がある。

されば奥州(兵部)の馬廻五十騎ばかりならせはなかりける其中に、山名小次郎氏義とて生年十七歳に成り給ひけるは、先年和泉國土丸城にて討死し給ひし山名右馬頭の子息なり。母儀は御後見と申し、思人の腹に出來給ひたりしかば、甲斐

くしく取立申す人もなくて、母儀ばかりの養育にて、但馬國に在國して御し坐しけるを、近年奥州呼び寄せて見給ひけるに、仁體心さま幽玄にましくければ、氏清是を猶子にして深く鍾愛し給ひて、今度の軍にも伴れ給ひけるとぞ聞えし。

山名小次郎氏義は花も羞ふやうな若武者である。その若武者の人品骨柄を『明德記』の筆者は「仁體心さま幽玄にましくければ」と敘して居るのである。これも優雅艶麗の意であると言ふまでもない。

以上の諸例に依つて、日常用語としての幽玄は常に優雅乃至艶麗の意に用ゐられて居たこと、そして其の意味が平安朝時代の末期から鎌倉時代を経て室町時代に至るまで殆ど變化しなかつたことが明らかになつたと思ふ。

斯様な事情が明らかになつて見ると、俊成の提唱した幽玄體の正しい意味が年代を経ると共に忘れ去られて優雅華麗の意味に轉じて行つた理由も略々想像がつくで

あらう。それは正しく日常用語の幽玄の意味に引きづられて行つたものに相違ない。

さて斯うなつて見ると、世阿彌の幽玄思想が果して歌道から流れ出たものか何うかと再び問題になつて来る。これは慎重に考へねばならぬ問題であると思ふ。

世阿彌は『花鏡』の中で「諸道諸事に於いて幽玄なるを以つて上果とせり。殊更當藝に於いて幽玄の風體第一とせり。」と言つて居る。この言葉から推測するに、當時は單に歌道に限らず、諸々の藝道に於いて究極的な境地を顯すのに幽玄なる語を以つてして居たものと見える。これは言ふまでもなく歌道の影響である。世阿彌が自己の藝道の理想を顯すのに幽玄といふ言葉を用ゐたのは諸々の藝道の風習に倣つたものに相違ない。従つて歌道と全く無關係であると言ひ切つてしまふことは穩やかでないと思ふ。また世阿彌は自ら「歌道は不知の事」と謙遜しては居るが、幽玄といふ言葉が元來歌道の用語であつたことぐらゐは無論承知して居たに違ひない。さうと知つて用ゐたものとすれば、愈々無關係とは言へない譯である。

然し、幽玄といふ言葉の意味を歌道から學んで來たかといふ問題になると、これは大分疑はしい。私はむしろ日常の用語例から歸納して來たものではないかと考へて居る。私をしてさう考へさせる所以のものは『花鏡』の中にある「幽玄之入堺事」の記事である。これは世阿彌の幽玄に關する解説の中で最も纏まつたものである。やゝ長文であるが、その前半を抄録して置かう。なほ解説の便宜のために段落を附して置く。

「幽玄の風體の事。諸道諸事に於いて幽玄なるを以つて上果とせり。殊更當藝に於いて幽玄の風體第一とせり。

「先づ大方は幽玄の風體目前に現れて、これをのみ見所の人も賞翫すれども、幽玄なる爲手さうなく無し。これ誠に幽玄の味を知らざる故なり。さるほどに其の境に入る爲手なし。

「抑も幽玄の境とは、眞には、如何なる所にてあるべきやらん。先づ世上の有様

を以つて、人の品々を見るに、公家の御たゝすまひの位高く人貌世に變れる御有様、これ幽玄の位と申すべきやらん。然らばたゞ美しく柔和なる體、幽玄の本體なり。

「人體のどかなるよそほひ、人體の幽玄なり。また言葉優しくして、貴人上人の御ならはしの言葉遣ひをよくし習ひ窺ひて、假初なりとも口より出さんする言葉の優しからん、これ言葉の幽玄なるべし。

「また音曲に於いて、節かゝり美しく下りて、なび／＼と聞えたらんには、これ音曲の幽玄なるべし。舞は、よく／＼習ひて、人體のかゝり美しくて、閑かなるよそほひにて見所面白くば、これ舞の幽玄にてあるべし。また物眞似には、三體の姿かゝり美しくば、これ幽玄にてあるべし。(下略)

この文章を精讀すれば世阿彌の幽玄思想の因つて來る所が自ら明かになるやうに思はれる。

先づ第一段に於いては、諸々の藝道に於いて幽玄なるを以つて上果として居るが、殊に我が能樂に於いては幽玄の風體を至上最高のものとして居る旨を述べて居る。

これは全文の總序とも言ふべき部分である。

さて第二段に於いては、演者も觀衆も幽玄々々と口には言つて居るが、眞に幽玄の風體を體得して居る演者は矢鱈に居るものではない。それは幽玄の本義を辨へて居ないからであると述べて居る。

斯う前置きをして置いて、第三段から幽玄の本義を説き始めるのである。即ち、「抑も幽玄の境とは、眞には、如何なる所にてあるべきやらん」と自分自身に問ひかけて、醇々として説き出すのである。その爲に先づ幽玄の典型を實生活の上に究めた。そして究め得た所のものは公家の姿態舉動であつた。公家の姿態舉動こそ幽玄の本義に叶つたものであると考へ、これから幽玄の本體を把握しようとした。斯うして把握し得た幽玄の本體は何であつたかと言ふに、それは「たゞ美しく柔和なる體」であつた。

これで幽玄の定義は確立した。そこで世阿彌は此の定義を個々の事實に當て嵌めて實地に説明して居る。即ち、第四段に於いては日常生活に實例を取つて人體の幽玄と言葉の幽玄とを説き、第五段に至つて説明を自己の藝道に及ぼし、音曲の幽玄・舞の幽玄・物真似の幽玄を説いて居るのである。

これは言ふまでもなく後進を指導して幽玄の本義を理解せしむる爲の説明であるが、其の順序は取りも直さず世阿彌の思索の徑路ではなかつたかと思はれる。少くも世阿彌が幽玄の意義を歌書から學んだのであつたなら、斯ういふ説明方法は取らなかつたであらうと思はれる。

以上の説明に依つて、世阿彌の謂はゆる幽玄の意味及び其の因つて來る所が略々明らかになつたことと思ふ。

四、物真似とかゝり

前に述べたやうに、能は演劇的要素と非演劇的要素の複合に依つて出来上つて居るのであるが、流石に世阿彌は此の事實をハッキリと認識して居た。そして前者を物真似といふ言葉で言ひ現し、後者をかゝりといふ言葉で言ひ現して居た。

物真似といふ言葉はアリストテレスの模倣といふ言葉を聯想させるが、この二つの言葉は偶然にも相似た内容を持つて居る。物真似も模倣も、原始的な言ひ現し方ではあるが、どちらも演劇的表現を意味して居る。素朴なものの言ひ現し方といふものは、時を距て所を隔て、も、案外一致するものであることを痛感させられる。

この物真似と對立的な意味を持つかゝりといふ言葉は現代の人々に取つては大分耳遠い言葉になつて居り、この言葉が元來何ういふ意味を持つて居たものかは一寸

見當がつかないであらうと思はれるから、其の語義及び語源に就いて少し詳しく説明しよう。

若し讀者の中にかゝりといふ言葉を知つて居られる方があるとすれば、それは恐らく建築の方面の用語としてあらう。その意味は建築物の様式、それも主として正面から見た様式、即ち俗に言ふ構へのことである。近松門左衛門の『女殺油地獄』の下之巻に「そんじよ其處とは教へしかど何れも同じ局のかゝり」といふ文句がある。これは妓樓の構へがみな一樣であつて識別のつかないことを言つたものである。斯様にかゝりといふ言葉は、建築關係の用語としては、近世まで生命を保つて居たが、其の外の意味は殆ど廢滅してしまつたのである。然し、古くは建築のみならず、音楽・舞踊・文藝などの諸方面に於いて其の藝術様式を意味する言葉として盛んに用ゐられて居た。また日常用語としてはすがた・かたちなど、同じ意味を持つた言葉として廣く使はれて居たのである。

このかゝりといふ言葉の用例を究めて時代的に遡つて行くと、平安朝時代の中期まで上つて行くことが出来る。「源氏物語」の末摘花の巻に「頭つき髪のかゝりはしも美しげにて」といふ文句がある。これは謂はゆる髪かたちを言つたものである。當時の物語文學を踏躑して行くと、同じやうな用例をなほ幾つも拾ふことが出来るが、いづれも「髪のかゝり」と連ねて用ゐられたものばかりであつて、頭髮以外のものに關係した用例は遂に發見することが出来ない。そこでかゝりといふ言葉の語源は、頭髮が顔面又は背に垂れかゝる、その形態を言つたものかと思はれる。それが時代を経るに従つて意味が廣くなり、姿とか形とかいふ言葉と同じ意味に使用されるやうになり、更に音楽・舞踊・建築・文藝など諸々の藝術の様式を示す術語として用ゐられるに至つたもの、やうである。

音楽や舞踊の術語としての用例は、世阿彌の著書を繙けば、到る所に發見されるから、此處に其の用例を列擧するにも及ぶまい。此處には文藝の術語としての用例

を一つ二つ擧げて置かう。「今川了俊和歌所へ不審の條々」を披いて見ると、このかゝりといふ言葉が頻々と出て来る。例へば「六帖のかゝり」だとか「三代のかゝり」だとかいふやうな文句が此處彼處に見受けられる。これらは何れも様式の意味に解してよいものと思ふ。即ち、六帖のかゝりといふのは古今六帖の歌の風體を言つたものであり、三代のかゝりといふのは三代集（古今・後撰・拾遺）の歌の風體を言つたものである。また同書の中には「器用の人は我が能の是非を知りて、よきすがたを用ひ、あしきかゝりをおそれ候なり」といふやうな記述もある。この文章を見ても判るやうに、すがたとかゝりとは全く同義語として用ゐられて居るのである。即ち、歌の内容を現す所のこゝろといふ術語に對して、その様式を現す術語として用ゐられて居るのである。

世阿彌の著書の中には、前にも述べたやうに、このかゝりといふ言葉が非常に多く用ゐられて居るが、それらの中には、單に様式といふよりは今少し複雑な意味を

持つたもの、例へば様式的技巧とか様式的美感とかいふやうな意味を持つたものも少くない。然し、物真似と相對して用ゐられて居る所のかゝりは單に様式の意に解して置いてよいと思ふ。即ち、この場合のかゝりといふ言葉は、具體的に言へば世阿彌の謂はゆる舞歌二曲、即ち舞踊と歌謠とを指すものと考へられる。

このかゝりと物真似とが能の演技を構成する二大要素であることを世阿彌はハッキリと認識して居た。それは世阿彌が屢々二曲三體といふことを説いて居るのを見ても明らかである。

この二曲三體といふ言葉は應永二十七年の四月に出来上つた『至花道書』に於いて始めて用ゐられたものゝやうである。この書の冒頭に於いて、世阿彌は「當藝の稽古の條々、其の風體多しと雖も、習道の入門は二曲三體を過ぐべからず」と宣言して居る。この世阿彌の言葉に依つて明らかである如く、二曲三體といふのは能樂習道の基本的な科目である。それでは二曲とは何か、また三體とは何かと言ふに、

『至花道書』には「二曲と申すは舞歌、三體と申すは物真似の人體なり。」と言つて居る。即ち、二曲といふのは舞踊と歌謠の二つをさすものであり、三體といふのは物真似の基礎を成す所の老體・女體・軍體の三つをさすものである。この二曲と三體とを充分に稽古することが能樂習道の第一課であつて、これを疎かにしては、一人前の舞臺藝術家となることは出来ない。世阿彌は主張して居るのである。これを見ても、世阿彌がかゝりと物真似とを能の演技を構成する二大要素として重要視し、習道の最初から兩方面の技術を平行的に習得せしめようとして居たことが判るであらう。

四、能の二つの行き方

能の演技を構成する二つの要素、即ち演劇的な物真似と非演劇的なかゝり(舞歌)

とは車の兩輪の如きものであり、また常にさうあるべき筈のものであるが、この二つの構成要素の均衡を保つことは、實際に於いては、却々難しいことである。そこで演劇的な物真似の要素を主とするか、非演劇的な舞歌の要素を主とするかに依つて、二つの異つた行き方を生ずるわけである。この二つの異つた行き方を生ずる所には何處にあるか。それは能の抒情詩性、即ち幽玄といふものを絶對的なものと考へるか否かにある。委しく言へば、幽玄といふものを絶對的なものと考へる側の人は舞歌を絶對的なものと考へるであらうし、幽玄といふものを絶對的なものと考へない側の人は舞歌を絶對的なものとは考へないであらう。此處から二つの異つた行き方を生ずる。つまり物真似派と舞歌幽玄派とが分れることになるのである。一口に言へば、能の演劇性を重く視るか、抒情詩性を重く視るかに依つて、この二派が生ずるといふわけである。

この二派は能樂の搖籃時代から對立して居た。即ち、大和猿樂は物真似派であり、近江猿樂は舞歌幽玄派であつたのである。大和猿樂が物真似派であつたことは『花傳書』の第五奥儀の篇に「されば和州の風體、物真似・義理を本として或ひは威たあるよそほひ、或ひは怒れるふるまひ、かくの如くの物敷を得たる所と人も心得、嗜みもこれ専らなれども云々」とあるのを見ても充分首肯出来るであらう。「威たあるよそほひ」といふのは威丈高になること、「怒れるふるまひ」は怒つて暴れ廻ることである。例に依つて素朴な言ひ現じ方であるが、その言はんとする所は演劇的な對立乃至争鬭にあつたものと解釋される。従つて其の上演臺本も相當に戯曲的な要素の多いものであつたと想像されるのである。

それであるから、大和猿樂の元來の藝風といふものは思ひ切つて舞歌二曲を輕視したものであつたらしい。金春禪竹の祖父に金春權頭ごんのかみと言はれた人があつたが、この人は舞が舞へなかつたといふことである。この人の藝風は、世阿彌に言はせると、テンで問題にならない田舎藝であつたと言ふが、とにかく京都まで上つて來て勸進

能を興行したといふのであるから、まんざらの下手でもなかつたらうと思はれる。禪竹は、自分の祖父だからでもあらうが、この人の藝を相當に認めて居る。然し、とにかくこの人は舞は舞へなかつたといふのである。『申樂談儀』には、

金春は舞をばえ舞はざりし者なり。曲事をせし爲手なり。扇叩かせ鳴るは瀧の水」と言ひて舞ひさうにて、「我が子の小二郎が」と言ひて、さと入りなどせし、何とも心得ぬ由、其の頃沙汰す。

とある。「舞をばえ舞はざりし者なり」とはあるが、全く舞へなかつたわけでもない。死んだ市川中車が「踊れない」と言はれて居たが、それでも『一條大藏卿』ぐらゐは演つて居た。「舞をばえ舞はざりし者なり」といふ記述もマアその程度に解釋すべきものであらうと思ふが、とにかく下手だつたには相違ない。それを自分でも知つて居たから、當然舞を舞ふべき所でも、舞を省いてしまふ。それが鑑賞眼の高い京都の觀客の眼に怪しからぬことのやうに映つたのは無理もない。然し、か

ういふ眞似をしながらも、金春座の重鎮として一方に重きをなして居た所を見ると、少くも大和の觀客は舞の上手下手などは大して問題にして居なかつたものと見える。言ひ換へると、大和猿樂は傳統的に舞歌を輕視して居たことが知られるのである。然し、その代りには、物眞似の方面が大いに發達して居たに相違ない。金春權頭なども其の方面の技倆は傑出して居たのであらうと思はれる。斯かる物眞似偏重の傾向も觀阿彌の出現に依つて大いに緩和されたもの、やうである。そのことに就いては次節に詳説する。

五、觀阿彌の藝術

第一章に於いて述べた如く、觀阿彌といふ人は『靜が舞の能』とか『嵯峨物狂』とかいふやうな種類の曲を得意とし、さういふ曲で賣り出した人である。この事實

から見ても、彼が舞歌に秀で、居り、また其れを賣物にして居たことが知られよう。それであるから、彼は和猿樂の儕輩の中に在つては特異な存在であつたらしい。それは『花傳書』の第五奥儀の篇に、

されば和州の風體、物眞似・義理を本として、或は威たけのあるよそほひ、或ひは怒れるふるまひ、かくの如くの物敷を得たる所と人も心得、嗜みもこれ専らなれども、亡父の名を得し盛り、靜が舞の能、嗟哦の大念佛の女物狂の物眞似、殊にとり得たりし風體なれば、天下の褒美・名望を得し事、世以つて隠れなし。これ幽玄無上の風體なり。

とあるのを見ても想像出来るであらう。

然し、觀阿彌の藝風は大和猿樂の傳統と背馳するものでは決してなかつた。何故かと言ふに、觀阿彌の藝の根本を成すものは矢張り物眞似であつたからである。物眞似を中心しながら幽玄の風趣を得ようとするのが觀阿彌の理想であつたやうで

ある。『花傳書』の第五奥儀の篇に、大和猿樂と近江猿樂の藝風の相違を説いて、

凡そ此の道、和州・江州に於いて、風體變れり。江州には、幽玄の境を取り立て、物眞似を次にしてかゝりを本とす。和州には、先づ物眞似を取り立て、物敷を盡して、しかも幽玄の風體ならんとなり。

と言つて居るが、『花傳書』は前にも述べたやうに、觀阿彌の遺訓を祖述したものであるから、先づ物眞似を取り立て、しかも幽玄の風體ならんと主張は觀阿彌の理想と考へてよいと思ふ。勿論、世阿彌も若い頃は矢張り其れを理想にして精進して居たに相違なく、世阿彌の藝術が其處から出發したものであることは言ふまでもないが、とにかくこれは觀阿彌の理想であつたと考へられる。

然し、觀阿彌の理想は果して實現が可能であらうか。前にも述べたやうに、舞歌と幽玄とは謂はゞ實體と映像の如き關係にあるのであつて、幽玄の風體を得る爲には、何處までも舞歌を主としなければならぬ。然るに、物眞似を主としながら幽

玄の風體を得ようとするといふことは木に縁つて魚を求めるやうなものではなからうか。この難問題を觀阿彌は何う解決したであらうか。觀阿彌は二つの解決方法を用意して居たやうである。

その方法の第一は物真似を主とはしながらも出来るだけ舞歌の要素を豊富に取り入れることである。觀阿彌は常にこの方針を以つて能を作書して行つたやうである。それは彼の作品を仔細に觀察すれば自ら明かになる。その一例として、觀阿彌の壯年時代の當り役であつた『靜が舞の能』を俎上に置かう。

『靜が舞の能』は觀阿彌の作であるが、それは傳はつて居ない。然しこの曲を井河彌といふ人が改作した『吉野靜』といふ曲が残つて居るので、それに依つて原作の面影を偲ぶことが出来る。

この『吉野靜』には曲舞（クリ・サシ・クセ）が入つて居るが、原作の『靜が舞の能』は觀阿彌の壯年時代の作であるから、これには曲舞は入つて居なかつたもの

と思はれる。（世阿彌の遺著『五音』の記載に依つて、觀阿彌が曲舞を取り入れ始めたのは應安以後であつたことが知られる。）従つて、クリ・サシ・クセの一段は井阿彌の作と認定されるが、全曲の構想を見るに、觀阿彌らしい匂ひが相當に濃厚である。思ふに、井阿彌の改作は曲舞の挿入と詞章の改變に止まつたもので、全曲の構想には及ばなかつたものと推定される。従つて、現行の『吉野靜』に依つて原作の『靜が舞の能』を想像することは決して不當ではないと思はれる。

『吉野靜』といふ曲は前後二段から成つて居り、前場は義經主従と別れて獨り吉野山に留まつた佐藤忠信（ワキ）が山中に於いて靜御前（シテ）と邂逅し、義經主従を無事に落すべく畫策して別れるといふ場面、後場は更に二部に別れて居り、前半は都道者に變装した忠信が大講堂に於ける集會の席へ乗り込んで、辯舌を以つて衆徒を説き伏せ、義經追討の決意を鈍らせるといふ場面、後半は靜御前が勝手の明神の寶前に於いて法樂の舞を奏し、衆徒の心魂を奪つて、その動員を遅延せしめると

いふ場面である。この筋書を見ても判るやうに、極めて甘い筋であつて、決して佳作とは云へない。しかも三つの場面の間に有機的な脈絡がない。殊に前場は筋の説明に墮して居て、一向に面白くない。金春流以外の四流が此れを省いてしまつたのも無理はないけれども、これでは後場の二つの場面が愈々無關係なものになつてしまふ。マアそれはともかく、この曲の重點が後場の二つの場面にあることは言ふまでもない。その二つの場面の内、前半はワキ（忠信）と狂言（衆徒）との對話が興味を中心であつて、此處は演劇的效果を覘つたものである。これに對して後半はシテ（靜）の法樂の舞が興味を中心を成して居り、此處は歌舞的效果を覘つたものである。現在の我々の自から見れば、演劇的な前半と歌舞的な後半との繼ぎ合せ方が拙劣で、その逆繪的企劃のあざとさが見え透いて居るので、どうも感服しかねるのであるが、當時の観客には演劇的要素と歌舞的要素の複合に依る多様性が迎へられたのであらう。つまり「物眞似を取り立て、……しかも幽玄の風體ならん」とする

二面作戦が成功したものと思はれる。

この『靜が舞の能』と同様の企劃の下に作られたと思はれるものに『自然居士』がある。これは觀阿彌の晩年の當り藝であつたと言はれて居る。この曲は謂はゆる單式能であつて、シテの中入はないが、その内容は自ら二場に分れて居る。前場は洛東雲居寺の境内、後場は江州大津附近の湖岸である。この後場が更に二段に分れて居ることも『靜が舞の能』と軌を一にして居る。前場は謂はゞ事件の發端であるが、それは『靜が舞の能』の前場のやうな藝術的價値の乏しいものではない。雲居寺に於ける自然居士（シテ）の説法の間から一人の幼い女兒（子方）を人商人（ワキ及びワキツレ）が引つ立て、行かうとする、それを引き留めようとする自然居士の従者（狂言）と人商人の息づまるやうな對話、また人商人の後を追つて走り出ようとする従者と其れを押し止めて自ら人商人と交渉しようとする自然居士との對話は觀客をして演劇的な緊張の裡に引き入れずには置かない。さて後場の前半は此の

曲の最も重要な部分であつて、才智縦横の自然居士が破戒無慙な人商人を向うに廻して懸河の辯を振り、捨身の戦法で相手を屈伏させると云ふ演劇的興味の豊かな場面である。後場の後半は止むを得ず女兒の返還を承認した人商人が其の交換條件として自然居士に舞を舞つて見せろと強要する、自然居士も仕方なく、人商人の言ふまゝに色々な舞を舞つて見せ、人商人の心を和けて女兒を連れ戻るといふ筋であつて、此處は中之舞・曲舞（クリ・サシ・クセ）・籠之段・羯鼓及びキリの五つの部分から成り立つて居り、歌舞が興味の中心になつて居ることは言ふまでもない。以上の解説に依つて明かであるやうに、この曲も演劇的要素と歌舞的要素の複合といふことを根本的な企劃として作書されたものであると考へられる。この曲が觀阿彌の當り藝の一つとして大いに持て囃されたのも、この二面作戦的企劃が圖に當つたためであらう。然し、現在の我々の眼から見ると、其の演劇的な部分と歌舞的な部分とが宛ら水と油のやうに遊離して居て、有機的な統一が缺けて居る。言葉を換へ

て言へば、この曲は二頭の蛇のやうなもので、やゝ畸形的である。それは歌舞的な部分の重要性が勝ち過ぎて、演劇的な部分と殆ど對等の價值を持つがためである。従つて、この畸形を正すには、歌舞的な部分に思ひ切つた削減を加へることが必要である。例へば、中之舞とクリ・サシ・クセとを削除して、籠之段と羯鼓とキリとを残せば、歌舞的な部分は著しく重要性を減じて、演劇的な部分に従屬してしまふから、二頭の蛇の如き畸形は矯正される。尤も、これは純粹な演劇學の立場に立つての議論であつて、この曲は二頭の蛇の如き畸形を持つて居ればこそ、當時の觀衆を堪能せしめたに相違ない。

大分話が横道に外れたが、この件に就いて今少し敍べて置きたい。觀阿彌の代表作の一つに『卒都婆小町』といふ曲がある。これは百歳の姥となつた小町をシテとしたものであつて、非常な傑作である。高野山から出た二人の僧（ワキ及びワキツレ）が都へ上る途次、津の國阿倍野の松原で休らうて居ると、一人の老いさらばう

た乞食女（シテ）がやつて来て、路傍に轉がつて居た卒都婆の上に腰を下して休息する。これを見た二人の僧は老女に向つて餘の所へ行つて休めと忠告するが、老女は何のかのと理窟を言つて退かうとしない。そこで二人の僧と老女との間に激烈な論争が展開されるが、僧の小乗的・形式的な議論は老女の大乗的・本質的な議論に到底敵し得ず、遂に僧は頭を地につけて畏服する。勝ち誇つた老女が「極樂の内ならばこそ悪しからめ外は（卒都婆）何かは苦しがるべき」といふ一首の狂歌を連ねて立ち去らうとするのを呼び止めて名を尋ねると、この老女こそ餘人にあらず、往年才色兼備の官女として謳はれた小野小町の成れる果であつた。小町は昔の榮華を偲びつゝ、今の有様を語るが、その内に急に容子が變つて狂亂の態になる。小町を戀うて死んだ深草の少將の怨念が、今に憑き添うて離れやらず、そのために小町は折折狂氣するのである。狂氣した小町は深草の少將が小町の許へ百夜通つた其の有様を擬ぶが、やがて狂ひは覺め、一念發起して悟りの道に志すといふのが此の曲の梗

概である。この梗概を讀まれても判るやうに、この曲は卒都婆問答と狂亂の二つが主要な部分をなして居るが、これは何方も演劇的な興味が中心になつて居る。然し、この曲が現在見るやうな形に整へられたのは世阿彌に依つてであつて、その以前は相當に冗長な作品であつたらしい。そのことは『申樂談儀』の中に「小町、昔は長き能なり。漕ぎ行く人は誰やらんと云ひて、なほ^{あたり}／＼謠ひしなり。後は、その邊に玉津島の御座ありとて、幣帛を捧げければ、みさきとなりて出現ある體なり。これを能くせしとて、日吉の烏大夫と言はれしなり。當世これを略す。」とあるのに據つて想像出来る。即ち、現行曲ではシテの道行が「鳥羽の戀塚秋の山、月の桂の川瀬舟、漕ぎ行く人は誰やらん」で終つて居るが、原作には、この後にまだ相當に長い文句があつたらしい。それを世阿彌が思ひ切つてカットしてしまつたのである。それからまた狂亂の後に小町が其の附近に勸請されてある玉津島明神の社に詣で、幣帛を捧げるといふ一段があつた。幣帛を捧げるといふからには、和歌を詠じて法樂

の舞を奏したものであらう事は充分に想像出来るが、世阿彌は此の一段をも思ひ切つてカットしてしまつたのである。この世阿彌の處置は誠に適切なもので、この英斷がなければ、この作も同じく二頭の蛇の畸形に墮して居たに相違ない。それはともかく、その原作は演劇的要素と歌舞的要素の複合に依る多様性を覘つたものであつて、その意味では『靜が舞の能』『自然居士』など、同じ傾向の作品と考へてよい。觀阿彌は、斯ういふ工合に、先づ自分の演ずる所の臺本に演劇的要素と歌舞的要素とを兼備せしめて、そして「物真似を取り立て、しかも幽玄の風體ならん」との理想を實現しようとしたのである。

さて觀阿彌がこの理想を實現する爲に工夫した今一つの方法は一言にして言へば物真似の幽玄化である。即ち、物真似それ自體を幽玄なものにしようとするのである。これも随分無理な註文であるが、觀阿彌はこの無理な希望をよく達成したのである。如何にして達成したかといふに、理論は極めて簡單であつて、先づ舞歌二曲

の修練を徹底的に行ふ、そして其の基礎の上に物真似を育成して行くといふだけのことである。つまり舞歌二曲を徹底的に修練した俳優は其の一舉手一投足が自づから舞の理法に叶つて居て繪畫的な美しさを現すであらうし、また其の一言一句が自づから歌の理法に叶つて居て音樂的な快さを感じしめるであらう。この境地に到達し得れば、物真似の幽玄化は成つたものと言つてよい。その爲には先づ何を措いても舞歌の修練に全力を注がねばならない。『花傳書』の年來稽古條々に、幼少時代は物真似を教へず、舞歌の修練を専らとせよと教へて居るのは、觀阿彌の遺訓を傳へたものと推定される。

以上述べ來つた所を要約すれば、觀阿彌は作品に於いては物真似の要素と舞歌の要素を兼備せしめ、演技に於いては物真似それ自體を幽玄化せしめることに依つて、「物真似を取り立て、しかも幽玄の風體ならん」との理想を實現しようとしたものであると言ふことが出来る。

この様に観阿彌が幽玄といふことを重要視しながらも物真似第一主義を堅持して動かなかつたのは、言ふまでもなく大和猿樂の傳統的な藝風を捨て去るに忍びなかつたからには違ひないが、一つには観阿彌が常に大衆といふものを念頭に置いて居た、めでもある。何となれば、舞歌幽玄を理想とした藝術は何人にも理解出来るといふわけには行かない。これを理解するためには相當の藝術的教養が必要である。さりとして、その教養を田夫野人にまで強ひることは不可能である。それに引きかへて物真似を第一にした藝術ならば、ともかくも筋の興味で大衆を釣つて行くことが出来る。しかも特別な教養はなくとも充分に其の面白さが判る。常に大衆といふことが念頭にあつた観阿彌が物真似第一主義を堅持して居たのは、單に大和猿樂の傳統に捉はれて居たからばかりではなかつたのである。

六、犬王の藝術

近江猿樂の棟梁犬王（道阿彌）が偉大な藝術家であつたことは既に前章に於いて述べた通りである。彼は大和猿樂の總帥であつた観阿彌と並び稱せられた巨匠であつて、この二人の對立こそ猿樂能の大成期に於ける一大偉觀であつた。従つて犬王の世阿彌に與へた影響は相當に大きなものがあつたらうと考へられるのである。

世阿彌は當道の先祖として一忠・喜阿彌・犬王・観阿彌の四人を擧げて居るが、一忠や喜阿彌は世阿彌に對して餘り大きな影響を與へはしなかつたらうと思はれる。一忠は田樂能の巨匠であつたが、『申樂談儀』に「一忠をば世子は見ず。京極の道譽、海老名の南阿彌陀佛など物語せられしにて推量す。」とある所を見ると、世阿彌の生れる以前、若しくは其の幼年時代に既に世を去つたものらしい。とにかく非常な

名手であつて、其の技藝に對しては觀阿彌や犬王も心から推服して居たらしく、『申樂談儀』に「かの一忠を觀阿は我が風體の師なりと申されけるなり。道阿また一忠が弟子なり。」と記されて居る。従つて一忠の長所が觀阿彌や犬王を通して世阿彌に傳はつたといふやうなことも或はあつたかも知れないが、直接の影響はなかつた譯である。喜阿彌は一忠に次ぐ田樂能の巨匠であつて、特に音曲に秀で、居た。其の優艶華麗な曲風は喜阿が、りと稱せられて一世を風靡し、猿樂能の音曲にも少からぬ影響を與へたらしいことは『申樂談儀』の中に散見する相當多くの斷片的記事に據つて推知せられる。世阿彌は十二歳の冬に南都法雲院に於いて始めて喜阿彌の能を見て異常な感銘を受けたらしい。そのことは『申樂談儀』に見えて居るが、その記事に依つて推量するに、これは喜阿彌の晩年であつたらしく、名代の美聲もや、損じ始め、其の技藝は漸く枯淡の域に入りつゝあつたやうである。従つて世阿彌は喜阿彌の能をさう幾度も見たのではなかつたらうと思はれる。それに當時は觀

阿彌の膝下に在つて其の鉗槌を受けつゝあつたのであるから、喜阿彌の藝風が世阿彌に對して大きな影響を與へたとは考へられない。結局、世阿彌の藝術に對して大きな影響を與へたのは觀阿彌と犬王の二人であつたといふことになる。

犬王は、前章に於いて述べた如く、觀阿彌の推挽に依つて足利義滿の知遇を受けたのである。犬王は觀阿彌の好意を終生忘れず、觀阿彌の歿後は毎月その命日に僧を二人供養して亡友の冥福を祈つたといふ佳話が傳へられて居るが、その位であるから、亡友の後繼者である世阿彌に對して種々教導する所が少くなかつたらうと想像される。しかも世阿彌も犬王も共に義滿の知遇を受けて一年の大半を室町殿中で過して居たのであるから、さうした機會は、かなり屢々あつたに相違ない。のみならず、觀阿彌は世阿彌の二十二歳の時に世を去つてしまつたが、犬王は非常に長命で、世阿彌の五十一歳の年まで存へて居た。従つて犬王の世阿彌に與へた影響は非常に大きなものがあつたに相違ない。それであるから、世阿彌の藝術を考究する場合に

は、犬王といふ人物の存在を決して軽々しく見過すわけには行かないのである。

観阿彌と犬王とは非常に親密であつたが、二人の藝術に對する主張は大變違つて居た。観阿彌は、今まで屢々述べた如く、藝術的な滋味と大衆的な興味とを兼備する事を理想として居た。『花傳書』の第五奥儀の篇に「得たる上手にて工夫あらん爲手ならば、また目利かすの眼にも面白しと見る様に能をすべし。」(本當の上手で、しかも工夫のある藝術家ならば、鑑賞眼の高い観客のみならず、鑑賞眼の低い観客の眼にも、面白く映ずるやうに能をすであらう。)とあるが、この「目利かすの眼にも面白しと見る様に能をすること」が観阿彌の主張であり、また理想であつた。然し、犬王に取つては、鑑賞眼の低い大衆などは問題でなかつた。かういふと、犬王といふ人間が如何にも狷介不羈な性格の所有者であつたやうに聞えるが、事實はさうではなかつたらしい。犬王はたゞ自己の藝術の高きが上にも高からんことを望むばかりで、餘事を顧る暇がなかつたのであらうと思はれる。世阿彌は犬王の藝位

を評して「犬王は上三花ばかりにて終に中上にだに落ちず、中下を知らざりし者なり。」(『申樂談儀』)と言つて居るが、これを見ても、犬王の藝術が如何に高級なものであつたか知られるであらう。

前に掲げた『花傳書』の和州・江州の藝風の相違に關する記述を見ても判るやうに、近江猿樂は幽玄の境を取り立て、かゝりを本にし、物真似を次にして居た。即ち、舞歌二曲を重んじて幽玄の上果に到達せんことを期するのが近江猿樂の傳統的な主張であつた。この主張は犬王の出現に依つて愈々明確なものとなり、また愈々徹底したものとなつたのであらうと思はれる。何となれば、舞歌幽玄の底に徹することは、犬王のやうに大衆を眼中に置かず、只管おのれの藝道に邁進し得る藝術家にして始めて可能なことであるからであり、また大衆を眼中に置かず、只管おのれの藝道に邁進することは、犬王のやうな卓抜なる技藝の所有者にして始めて可能なことであるからである。

金春禪竹は『歌舞髓腦記』の中で犬王の藝風に就いて次のやうに述べて居る。

犬王大夫、これは江州ものなれども、その物の位は易るべからず。然れば其の詞にも「幽にやさしくして更に俗を知らざりしものなり」と言へり。殊にさゞめきかけて物はかなく、とちめなく大いに、匂ひ影ありけるなり。この位やかなふべき。

見わたせば柳櫻をこきませて都は春の錦なりけり

此の如く申し置きける。

犬王は禪竹の九歳の時に世を去つた。しかも禪竹は大和で育つたのであらうから、犬王の藝に親しく接する機會はなかつたに違ひない。『歌舞髓腦記』の犬王に對する評言は悉く世阿彌の受賣であらう。なまじ禪竹の考へが交つて居ないだけに、この評言は犬王の藝風を推知する上には絶好の資料であると思はれるが、これに依れば、犬王の藝は「幽にやさしくて更に俗を知らざりしもの」であつたといふ。この

評言に依つても、犬王の藝術が幽玄無上の風體を得て居たことが充分に推知し得らるゝであらう。

犬王は應永二十年（二〇七三）の五月九日に永逝した。享年は明かでないが、餘程の高齡であつたらうと思はれる。彼が最期の息を引き取つた刻には、紫雲が立ち上り、天から華が降り下つたと傳へられて居る。當時の知名人士の過去帳とも言ふべき『常樂記』の應永廿年癸巳の條には、

五月九日。道阿彌往生。於京都死去。

紫雲華。尤雨云々。
近江申樂犬王入道。

と記されて居る。此處に往生といふ言葉の使つてあることに注意しなくてはならぬ。この『常樂記』といふ書物を通覽しても、この往生といふ言葉はさう澤山は出て來ない。俗人ならば大抵が死去とか他界とかいふ言葉で片づけてある。僧侶でも入滅とか圓寂とか記するのが普通であつて、往生といふ言葉は滅多に用ゐて居ない。その滅多に用ゐない言葉を以つて犬王の永逝が記されて居るのを見て、犬王とい

ふ人物が圓満な人格の持主であり、また篤信の人であつたことが想像されるのである。割註に「紫雲聳尤雨云々」とあるが、尤は恐らく花の誤寫であつて、「紫雲聳エ花雨ルト云々」と訓むべきものであらうと思ふ。『滿濟准后日記』の同日の條には、

犬王道阿彌圓寂往生ナリ。天華下リ紫雲聳ユ。(原文漢文體)

と記されて居る。してみると、紫雲が立ち上り、天から花が降り下つたといふのは何うも事實らしい。紫雲はともかく、天から花が降るなどいふことは信じ難いが、とにかく犬王永逝の刻に何かの天變現象があつたに相違ない。そしてそれが犬王が往生したことに依つて生じた奇瑞として喧傳されたものであらう。斯様な風説を生じたのは、前にも述べたやうに、犬王が人格圓満にして篤信なる人物であつたがためでもあるが、一つには彼が舞臺に於いて示した所の演技が幽玄無上の至藝であつて、些かの俗臭をも帯びぬ崇高なものであつたことに起因するものと思はれる。

犬王も無論何番かの謠曲を作書したに相違ないが、犬王の作と傳へられるものは

殆どない。纔かに『禪風能謳音曲雜談開書』(禪竹の孫に當る禪風といふ人の藝談を山田藤右衛門といふ人が筆録したもの)の中に「若の能は道阿彌作り候。宗篤、多武峰にて、空蟬、唐織ものにて、花の帽子にて出でられ候。誠の空蟬もかくやと思ひやられて候。」と記されて居るので、「若」が犬王の作であることが知られるのみである。この曲は一名を「若空蟬」とも言ひ、『源氏物語』の中に出て来る空蟬の女をシテにした本三番目の變物である。今では廢曲になつてしまつて居り、その謠本も極めて稀であるが、大和田建樹氏の『謠曲評釋』の中に収録されて居るから、その詞章を読むだけならば世話はない。無論、廢曲になる位の作品であるから、その藝術的價值はさまで高いものではないが、犬王の藝風を窺ふ上には好個の資料であると思ふ。

謠曲には脇能物・二番目物・三番目物・四番目物・五番目物の五種類があるが、その中で最も重んぜられて居るのは言ふまでもなく三番目物である。三番目物とは

何ういふ種類の曲であるかと云ふと、その典型的なものはツチが史上で有名な美女又は才媛、若しくは古典文學に現れて来る著名なる女性の幽魂であり、ワキは諸國一見の旅僧であるのが定則である。その筋は優女の亡霊が現れて旅僧に往事を語り回向を求めるといふのが定跡であつて、優艶な舞を見せるのが眼目になつて居る。その舞は太鼓ナシの序之舞であるのが本格である。つまり世阿彌の謂はゆる幽玄無上の曲である。斯ういふ典型的な三番目物が一體何時から作られ始めたかと云ふにそれは餘り古いことではないらしい。現在詞章の傳はつて居る本三番目物の大部分は世阿彌、又は世阿彌以後の作者の手に成つたものであり、世阿彌以前の作者の手に成つたものは皆無と云つてよい。纔かに大王の作である「碁」があるのみである。思ふに本三番目物の典型を完成したのは世阿彌であつて、大王の「碁」は其の先驅を成すものと言つてよからう。勿論、大王には「碁」の外にも同種類の作品が幾番かあつたこと、思はれるが、それを實證する資料はない。それはともかくも、この

「碁」といふ曲はさういふ意味で注目さるべき作品であるのである。
「碁」といふ曲を讀んで見ると、或る部分は世阿彌の代表作品に比して遜色のないまでに洗練されて居るが、また或る部分はやゝ冗漫に過ぎて緊密感を缺いて居る。本三番目の曲としては、まだ苺り取られねばならない多くの雜草があることは否定出来ない。然し、能の眞髓とも言ふべき本三番目物の實質及び形態が不完全ながらも既に出来上つて居たことは認めざるを得ない。そして大王の藝術の本領が斯ういふ種類の曲の演出にあつたことも想像に難くない。

七、世阿彌の藝術(上)

世阿彌の藝術の出發點が觀阿彌の藝術であることは改めて言ふまでもない。世阿彌は父の遺訓を體して、先づ物眞似を取り立て、しかも幽玄の風體を得ようとして

精進した。この方針は彼が『花傳書』七卷を書き上げてしまふまでは少しも變らなかつたと見てよい。思ふに、世阿彌は「物真似を取り立て、しかも幽玄の風體ならん」とする觀阿彌の主張を忠實に繼承して、この理想の實現を期して努力した。この努力は一期の能の盛りの極めである三十四五歳に至つて略々結實したものと思はれる。觀阿彌の遺訓を悉く咀嚼し得、悉く體得し得たのは先づこの頃と見てよからう。こゝで世阿彌は確固たる自信を得た。その自信が結晶して『花傳書』七卷となつたわけである。『花傳書』の内容は觀阿彌の思想であると同時に、當時に於ける世阿彌の思想でもあつたのである。即ち、此處に至つて世阿彌は觀阿彌から課せられた教程の全部を完全に習得し了つたのである。『花傳書』は、この全教程を終了した世阿彌の卒業論文である、と言つて差支へあるまい。この卒業論文とも言ふべき『花傳書』を書き終つた世阿彌は重荷を下したやうな氣輕さを感じると共に、何か物足りない不滿を感じたに相違ない。これから自分は何ういふ道を歩んで生きて行

かうか、これが世阿彌の胸中に湧き出た悩みであつたらうと思ふ。『花傳書』全卷の完成したのは世阿彌の四十二三歳の頃と推測せられるが、觀阿彌の遺訓に従へば、そろ／＼能の手立を變へねばならない年齢である。「大方似合ひたる風體を、安々と骨を折らで、脇の爲手に花を持たせて、會釋あひしらひのやうに、少な／＼とすべし。」即ち、自分の得意な曲を餘り骨を折らずに樂々と演せよ、若い共演者のおつきあひをして居る心算で彼等に花を持たせて消極的な演出をなせ、といふのが觀阿彌の主張の要點である。斯うしてさへ居れば、四十以前に得た所の名望は一失はれないであらう、これが老後に花を残す工夫である、といふのであるが、斯かる消極的な生き方に徹底することは世阿彌には堪へ難い苦痛であつたらうと思はれる。これは五十二歳で死んだ觀阿彌と八十一歳の長壽を保つた世阿彌の精力の相違であると思はれる。それはともかく、世阿彌には老後に花を残す工夫に専念して死期を待つといふやうな消極的な生き方は到底出来なかつた。もつと有意義な張りのある生き方

が望ましかつたのである。この時、世阿彌の目に映じたのは、老いて益々壯んな犬王の姿であつた。彼は舞歌幽玄なる久遠の理想に向つて向上の一路を辿つて居た。この輝かしい犬王の姿が世阿彌を激励し、また世阿彌をして考へさせたに違ひない。その結果、物真似を取り立て、しかも幽玄の風體ならんとする従來の行き方を揚棄して、舞歌幽玄の大道を邁進しようと思はれたものと思はれる。以上の敘述には多分に筆者の想像が交つてゐるが、少くも斯う考へなければ、壯年期の代表的著述である『花傳書』と老年期の著述との間に存する思想的逕庭を解釋することが出来ないのであつて、右の推測は當らずと雖も遠からぬものゝあることを自信するものである。

世阿彌は『申樂談儀』の冒頭に於いて次のやうに宣言して居る。

遊樂の道は一切物真似なりといへども、申樂とは神樂なれば、舞歌二曲を以つて本風と申しぬべし。

これは老年期の世阿彌の思想を端的に表明したものである。即ち、舞歌を重んじ、物真似を輕んずる世阿彌の主張は右の一文に縮約せられて居る。『花傳書』時代の世阿彌の思想から正に百八十度の轉向を遂げたものと言はねばならない。

老年期の世阿彌が如何に物真似を輕く視て居たかに就いて少し述べて置かう。三體といふ言葉は、前にも述べたやうに、元來は物真似の基本的種目を現した言葉であつた。即ち、物真似を習道するには先づ老・女・軍の三體から始めて、次第に其他の種目に及ぶべしといふのが壯年期の世阿彌の主張であつたのである。決して三體を習得すれば充分であるといふ主張ではなかつたのである。三體といふ言葉は既に『花傳書』の中に用ゐられて居るから、老・女・軍の三體を物真似の基本と考へ、其の最も重要なものとする考へ方は随分古くから存したことが知られるが、それは「二十四五、この頃、一期の藝能の定まる初めなり。さる程に稽古の堺なり。こゝを三體の初めとす。」といふやうな記述のある所を見ても判るやうに、初心者

の爲に設けられた基礎科目であつたのである。それであるから、『花傳書』の物學條々には女・老人・直面・物狂・法師・修羅・神・鬼・唐事などの諸體に就いて相當に委しく解説した上、「この外、細かなる事、紙上に書き載せ難し。さりながら凡そ此の條々を能く／＼究めたらん人は、おのづから細かなる事をも心得べし。」と附記して居るのである。それが何時の間にか物眞似は三體を習得すれば足りるといふやうに變つて行くのである。つまり三體を充分に習得すれば、其の他の物眞似は自然に出来るといふ主張である。それが更に嵩じて、三體以外の物眞似をなすのは邪道であるかの如き口吻をさへ洩らすやうになつて行つたのである。第一章に佐渡流寓中の世阿彌が金春禪竹に宛て、書いた書翰を掲げて置いたが、これを見ると、世阿彌のさうした氣持がよく窺はれると思ふ。これも畢竟するに物眞似に對する關心が年と共に薄くなつて行つた、ゆゑである。そしてそれに反比例して舞歌に對する關心が強まつて行つたのは言ふまでもない。

世阿彌は何故斯様に舞歌を重んじて物眞似を輕んじたか、それは幽玄を絶對的なものとして重んじたからである。幽玄こそは流行を超越した不易なものであると確信し、幽玄に到達する道は舞歌を本風として精進するより外にはないことを悟つて居たからである。つまり世阿彌の藝術は犬王の藝術を繼承し、其れを更に深く掘り下げたものであると言つてよからう。

八、世阿彌の藝術(下)

世阿彌は自己の藝術の最高理念である幽玄の本質を定義して「たゞ美しく柔和なる體、幽玄の本體なり。」(花鏡)と言ひ、また「何と見るも花やかなる爲手、これ幽玄なり。」(花傳書)と言つて居るが、世阿彌の理想とした所の幽玄が自ら言ふが如き程度のものであり、たゞそれだけのものであるならば、何も事々しく問題にす

る程の價値はないと思ふ。それは平安朝の貴族の理想とした所であり、また當時の知識階級の人々の齊しく庶幾した所であつて、決して世阿彌に依つて發見された新しい美でも何でもなし。また大して高い藝術美であるとも言ひ得ない。然し、世阿彌が實際に於いて到達し得た所は決してそんな淺はかな境地ではなかつた。それは世阿彌の作品に接すれば直ちに了解出来ることである。世阿彌は自分の著書に於いて己が藝道の最高理想として誇示した所よりも遙かに高い境地にまで到達して居るのである。この事實を見ても判るやうに、世阿彌は思索よりも實踐の人であつたのである。

世阿彌の作品は非常に多いが、その代表的作品は舞歌幽玄の理想を端的に表現した本三番目物であると見てよからう。現在行はれて居る本三番目物は少くないが、その中で最も重んぜられて居るのは「井筒」「野宮」の二曲であらう。この二曲は何れも世阿彌の作であるから、この二曲を以て世阿彌の作品の最高水準を示すもの

と考へることは何人にも異存のない所であらうと思ふ。この二曲の内容をなして居る藝術美が如何に高いものであるかを知る爲には、この二曲の演奏を親しく見聞するに如くはない。勿論、シテ・ワキ・囃子方・地謠方に至るまで、一流の人々を揃へての演奏であることが必要である。然し、さういふ機會に恵まれない人々は、舞臺に於ける演奏の模様を想像しながら、この二曲の詞章を熟讀して鑑賞するより外に仕方がないが、鑑賞者の感受性が卓越して居るならば、それでも世阿彌の作品の持つ獨特の香氣は充分に感得出来るであらう。

世阿彌の作品が如何に高いものであるかは其れを觀阿彌の作品と比較して見るとよく判る。世阿彌は『花傳書』の第五篇に於いて「亡父名を得し盛り、靜が舞の能、嗟峨の大念佛の女物狂の物真似、殊に〜得たりし風體なれば、天下の褒美・名望を得し事、世以つて隠れなし。これ幽玄無上の風體なり。」と言つて居るが、いかさま舞歌に傑れて居た觀阿彌の演じた「靜が舞の能」や「嗟峨物狂」は「何と見るも

花やかなる」ものだったであらうし、また「美しく柔和なる」ものでもあつたであらうから、これを目して幽玄の風體とする事には何人も異議はあるまいが、果して無上の名に價するものであらうか。餘人は知らず、私にはさうは思へない。勿論、観阿彌の作書した「靜が舞の能」や「嵯峨物狂」は傳はつて居ないが、其れを改作した「吉野靜」や「百萬」は今なほ舞臺の上に生命を保つて居る。この改作に依つて原作の面影を偲ぶ事は充分出來ると思ふが、「靜が舞の能」や「嵯峨物狂」の實質は「井筒」や「野宮」の其れに比すれば遙かに淺薄なものである。なるほど「靜が舞の能」も「嵯峨物狂」も華麗であり、優艶であつたらうが、それは要するに現實的な美しさであり、人情的な美しさであつて、何も能樂に特有の美ではない。かういふ美ならば、歌舞伎にもあり、人形淨瑠璃にもある。極端なことを言へば寶塚の少女歌劇にだつてあるであらう。然し、「井筒」や「野宮」の美しさはさういふ現實的・人情的なものではなく、非現實的・非人情的な美しさである。前者は浮世

の中の美しさであり、後者は浮世を離れた美しさである。彼は地上の美、此は正に天上の美であつて、齊しく幽玄とは言ふもの、其の間には雲泥萬里の差があると云つても過言ではあるまい。

「井筒」のシテである井筒の女も「野宮」のシテである六條御息所も共に戀慕愛執の惱みを懷く女性である。それにも拘らず、「井筒」や「野宮」の能を見て受ける印象は名月の光りの如く清らかであり、冷やかであつて、一點の汚濁もない。實に玲瓏たる美しさである。この美しさは能にしかない。「井筒」や「野宮」の原據である『伊勢物語』や『源氏物語』を読んで見ても、こんな清らかな氣高い美しさは感じ得られない。能が藝術として世界に誇り得る所以は斯かる清淨崇高な優艶美を持つが故である。而してこの清淨崇高なる優艶美こそは世阿彌に依つて發見せられ、世阿彌に依つて完成せられたものである。世阿彌の偉大なる所以は斯かる新しき美の發見者であり、また其の完成者である點に存する。その意味に於いて、世阿

彌は俊成や芭蕉と比肩し得るのであるが、謂はゆる世阿彌研究者の中には、餘りに廣大な世阿彌の業績に眩惑されて、肝腎かなめな此の一點を見失つて居る人の少くないのは實に慨かほしい次第である。

世阿彌が斯かる清淨崇高なる優艶美を發見し、完成したに就いては、犬玉の示唆が與つて力あつたらしいことは前に述べた通りであるが、果して然らば斯の新しき美の發見者は犬玉であると言はねばならないのではないかと疑ふ人もあるであらう。これは尤もなことである。若し犬玉といふ人物が居なかつたならば、世阿彌の歩んだ道は餘程違つた方向に向いて居たに違ひない。然し犬玉が後世に遺した作品と云つては僅かに「碁」の一曲があるのみである。その外にも無論幾つかの作品があつたに違ひないが、みな佚亡してしまつた。佚亡したのは佚亡するだけの理由があつたからであらう。僅かに残つた「碁」でさへも其の舞臺上の生命は夙に失はれてしまつたのである。「碁」の廢曲になつたのは餘程古いことであつたらしく、江戸初

期には既に其の存在をさへ忘れられて居たのである。それは、貞享から元祿へかけて番外諸本の刊行が三回に亘つて行はれたにも拘らず、「碁」は遂に上梓せられなかつた、この事實に依つても明かである。然し、それには矢張りそれだけの理由があつたのである。その理由は「碁」の詞章を讀めば直ちに了解出來よう。「井筒」や「野宮」のやうな作品の發表される以前はともかく、その以後に至つては、所詮「碁」は水準以下の作品である。なか／＼佳い所もあるにはあるが、とにかく餘りに夾雜物が多すぎる。この夾雜物の混在の故に、「碁」は「井筒」や「野宮」の如き美しき結晶を成し得ないのである。別の言葉で言へば、情趣の凝結がないのである。これは舞歌幽玄を理想とする本三番目物にあつては致命的な缺陷である。「碁」が夙に廢曲になつた理由は此處に存する。これらの事情から推して、犬玉は斯の新しき美に對して未だ本當に眼を開いて居なかつたものと思はれる。世阿彌を目して新しき美の發見者であり、且つ完成者であるとするのは此の故である。

なほ一言附け加へて置かねばならないことがある。それは外でもないが、この論述を讀まれて、世阿彌が觀阿彌から受け継いだ藝術的遺産を弊履の如く捨て去つて顧みなかつたかの如く思ひ込まれる方がないとも限らぬ。若しさういふ方があつたとすれば、それは私の論説が最も重要な一面を強調し過ぎた結果であつて、世阿彌は決してそんな偏狹な藝術家ではなかつたのである。彼の老年期の著書の一つである『九位次第』を見ても判るやうに、彼は上求菩提を目ざすと共に下化衆生をも心がけて居たのである。不易なものは飽くまでも追求するが、同時に流行の重要性を充分に辨へて居たのであつて、その意味では矢張り觀阿彌の後繼者であつたと言はねばならない。

それは世阿彌の作品の多種多様であるのを見ても判る。世阿彌が全力を傾注して作書したのは言ふまでもなく舞歌幽玄の理想を具現した本三番目物であつたらうが、本三番目物の外は作書しなかつたわけでは決してない。脇能物も二番目物も四番目

物も五番目物も書いて居る。必要に應じては、彼の理想と氷炭相容れぬ筈の多武峰様猿樂の臺本さへも書いたらしい。また十二康次のやうな自分とは全く藝風を異にした人々の爲に筆を執つたこともあつたやうである。それであるから、彼の作書した謠曲の種類は非常に多く、恐らく凡ての分野に互つて居ると言つてよからう。尤も、考へて見れば、それは當然のことであつて、たとへ舞歌幽玄の曲が能の最高のものであるにもせよ、そればかりを續けて演じ得るものではない。そんな眞似をされては、どんな觀客でも閉口してしまふ。結局、舞歌幽玄を本風とした曲を充分に光彩あらしめるためには、その前後に異つた種類の曲を配置する必要があるのである。それであるから、世阿彌も一見自分の理想と背馳して居るかの如き種類の曲を相當に多く作書して居るのであつて、この事は敢て不審とするに及ばないことである。こゝらが舞臺藝術と一般文藝との相違であるのである。この事は、世阿彌の藝術を鑑賞、又は研究する場合、絶えず頭腦に置いて居なければならぬと思ふ。

第二部 世阿彌の業績

はしがき

第一部の「世阿彌の全貌」を読んで、人としての世阿彌、又は藝術家としての世阿彌に就いて、もつと詳しく、又はもつと確かに知りたいたいと思はれる方が少くないであらう。さういふ方の爲に、この第二部「世阿彌の業績」を執筆する。これを手引として、世阿彌の書き遺した著書や作品に直接にぶつかつて見られることを希望する。五百年の歳月を超えて讀者の胸を打つものが必ずあると信ずる。

第一章 世阿彌の遺著

一、世阿彌十六部集の發見

明治四十一年の七月、世阿彌の遺著十六部が發見せられ、『世阿彌十六部集』といふ名で江湖に發表せられた。その十六部の書名は左の通りである。

- (1) 花傳書
- (2) 花傳書別紙口傳
- (3) 五音曲條々
- (4) 覺習條々

世阿彌の遺著

- (5) 九位次第
- (6) 遊樂習道見風書
- (7) 至花道書
- (8) 二曲三體繪圖
- (9) 能作書
- (10) 曲附書
- (11) 風曲集
- (12) 習道書
- (13) 世子六十以後申樂談儀
- (14) 夢跡一紙
- (15) 世子七十以後口傳
- (16) 金島集

この十六部の内、(2)の『花傳書別紙口傳』は『花傳書』の中の一編であるから、正しくは十五部であるが、とにかくこれだけの部数が一度に発見され、また公刊せられたのであるから、學界の耳目を聳動させたことは言ふまでもない。この発見に依つて世阿彌の偉大さが初めてハッキリと認識せられたのであつて、それまでは世阿彌も單に能の名手として其の存在を認められて居たのみであつた。世阿彌が多く、の謠曲を作つたことは古書に明記せられて居るにも拘らず、當時の學者は其れをさへ疑つて、謠曲の作詞は概ね僧徒の手に成つたものと思惟し、世阿彌は單に其の作曲を擔當したに過ぎないと推斷して居たのである。所が、この遺著発見に依り、從來の説は忽ち崩壊し、猿樂能大成者としての世阿彌の全貌が明かになり、世阿彌研究の氣運は澎湃として興つたのである。若しこの時に世阿彌の遺著が発見せられなかつたならば、そして關東大震災火災の折に其のまゝ、灰燼に歸してしまつたならば、恐らく我々は世阿彌の偉大さを知らずに終つたであらうし、また室町時代は今もつ

て日本文學史上の暗黒時代と信せられて居たに相違ない。これを思ふ時、我々はこの遺著發見を心から喜ぶと共に、發見者である岡田紫男氏と之れを世阿彌の遺著に相違なしと鑑定して學界に紹介した吉田東伍氏の二人に對して滿腔の謝意を表さずには居られないのである。爰に世阿彌の遺著の發見から公刊に至るまでの経緯を略述し、兩先覺の功績を顯彰することも決して徒事ではないと思ふ。

明治四十一年四月二十日、能樂文學研究會の席上に於いて吉田東伍氏は一場の講演を行つた。それは『世子六十以後申樂談儀』の資料的價値を學界に紹介したものであつた。この講演が機縁となつて、『申樂談儀』が能樂會から發兌されることになつた。その原本は小杉楳邨氏の『徵古雜抄』の中に収録されて居たのであるが、これを吉田氏が借覽し、能樂研究の根本的資料であることを知り、學界に紹介せられたのである。所が、岡田紫男氏に依つて、同書の寫本が安田善之助氏の藏架中にも在ることが報告せられ、こゝに兩本を對校して公刊せられる運びとなつた。但し、

遺憾なことには兩本とも其の末尾が缺けて居て、完本ではなかつたのである。然るに偶々舊藩華族某家から古書數十部が賣り拂はれ、それが商人の手を経て安田氏の藏架に歸した。この中に『申樂談儀』の完本があつたのである。そればかりではない、世阿彌の遺著と覺しきものが十數部あつたのである。この事は岡田氏に依つて吉田氏に報告せられた。吉田氏も欣喜雀躍して之れを繙讀して見ると、果して世阿彌の遺著であつた。かくして發見せられたのが謂はゆる『世阿彌十六部集』なのである。これは翌四十二年の二月に同じく能樂會の幹旋に依つて公刊せらるゝに至つた。この本は俗に吉田本と稱せられて居るが、現在では稀覯本に屬する。また安田家所藏の原本は關東大震災火災の際に烏有に歸してしまつた。然しこの書の公刊に依つて世阿彌に對する世人の關心が高まり、その結果、各方面から世阿彌の遺著發見が報告せられるやうになり、世阿彌の研究は頓に進んだのである。

二、その後の遺著発見

『世阿彌十六部集』が公刊せられてからも、世阿彌の遺著は數種発見せられた。その主なものは左の四種である。

- (1) 音曲聲出口傳
- (2) 花修
- (3) 五音
- (4) 花鏡

この外にも短いものが數種あるが、重要なものは以上の四種である。これらの遺著の発見せられた経緯に就いても簡単に述べて置かう。

『世阿彌十六部集』の中に収録せられて居る『花傳書』は第一篇から第五篇まで

の五篇と第七篇に當る『花傳書別紙口傳』とであつて、第六篇が缺けて居た。校註者片田東伍氏もこれを遺憾として、『八帖本花傳書』（世阿彌の『花傳書』に後人が色々と手を加へて作つた偽書）の中から、世阿彌の手に成つたと思はれる文章で『花傳書』の第一・第二・第三・第四・第五及び第七の諸篇に含まれて居ないものを抄録し、これを『花傳書逸文』と號して『花傳書』の第六篇に擬せられたが、學界は勿論これに満足せず、何とかして『花傳書』の完本を得ようとして努力を怠らなかつたのである。

この努力は空しからずして、京都片山家の藏書の中に觀世宗節自筆の『花傳書』のあることが藤代禎輔氏に依つて発見せられた。この宗節本『花傳書』には安田本にない『音曲聲出口傳』と題する一篇が含まれて居た。藤代氏は之れを『花傳書』の第六篇に相當するものと推定せられ、その全文を雑誌『藝文』の大正二年八月號に發表せられた。これを讀んで見ると、吉田氏が『花傳書逸文』と題して『世阿彌

十六部集』に附録せられたものと略々一致するので、學界の人々は今さらながら吉田氏の炯眼に推服すると共に、『音曲聲出口傳』を以つて『花傳書』の第六篇に相違ないものとして認められたのであつた。尤も、『音曲聲出口傳』の第六篇と見ることには、なほ若干の疑問があつたのである。『音曲聲出口傳』は其の奥書に依つて應永二十六年六月に成立したものであることが知られるが、『花傳書』の第五篇である「奥儀」の成立は應永九年三月であつて、兩篇の成立年月が餘りに距たり過ぎて居るといふのが疑問の第一である。また宗節本『花傳書』には、第三篇の「問答條々」の文字に當る風情を論じた項の終りに「つよき・幽玄・よわき・あらしき事、六卷に委見えたり」とあるにも拘らず、『音曲聲出口傳』には其れに當る記事がないといふのが疑問の第二である。この二點に疑念を懷いて、『音曲聲出口傳』を『花傳書』の第六篇と見ることが躊躇した人もなかつたのではなかつたが、それは極めて少數であつた。

所が、昭和五年に至つて、觀世宗家の藏書の中に『花傳第六花修』と題する一冊のあることが小澤健雄氏に依つて發見せられ、其の全文が雑誌『觀世』の昭和六年五月號に發表せられた。これには、強き・幽玄・弱き・荒きの區別が詳細に論せられて居り、『花傳書』の第六篇であることは毫も疑ふ餘地のないものであつた。

この『花修』の發見に依つて、藤代氏の推定は崩壊したわけであるが、『音曲聲出口傳』の發見者としての藤代氏の功績は、謂はゞコロンブスのアメリカ大陸發見の如きものであつて、やはり之れを没することは出来ない。

なほ『花修』と共に『花習内拔書』が發見された。これは雑誌『觀世』の昭和六年六月號に其の全文が發表せられて居る。これは能の序破急に關して詳説したもので、『覺習條々』の中の「序破急の事」と略々同文であるが、卷末に「應永廿五年二月十七日 世阿彌」といふ奥書のあるのが注意せられる。

なほ『花修』は能樂資料の第一編として寫眞コロタイプ印刷に附して公刊せられ

た。

この『花修』に次いで觀世宗家の書庫から発見せられたものに『五音』がある。これは謂はゆる五音曲（祝言・幽曲・戀慕・哀傷・闌曲）を實例を擧げて解説したものであるが、實例として擧げられた曲名の下に作曲者名を註記があるので、謠曲作者考定の資料として貴重なものである。これも其の内容から見て世阿彌の著述と考へてよいものである。この書は上下二巻から成り立つて居るが、現存の寫本は兩巻同筆と思はれない。即ち、上巻は下巻に比して幾分時代が下るらしい。のみならず、上巻は冒頭の一部を除いては其の記事が著しく簡略であつて、原本を忠實に筆寫したものと認め難い。これは甚だ遺憾な事であるが、この書と同時に発見せられた『五音拔書』と比較することに依つて、原本の上巻が如何なる體裁をなして居たかは略々推測することが出来る。この『五音』と『五音拔書』とは能樂資料の第二編として同じく寫眞コロタイプ印刷に附して公刊せられた。なほ第二編には同じ

く觀世宗家の書庫に在つた『音曲之内に六の大事』が附録せられて居る。

斯様に世阿彌の遺著は續々と発見せられて行つたが、此處に特筆しなければならぬことは、昭和十三年に至つて世阿彌の老年期の代表的著述である『花鏡』の全文が發表せられたことである。この書は『世阿彌十六部集』の中にある『覺習條々』の完本であつて、卷末に「應永卅一年六月一日 世阿」の奥書がある。この書は齋藤香村氏に依つて発見せられたもので、同氏に依つて雑誌『文學』の昭和九年十二月號に「世阿彌の遺著花鏡の発見」と題して報告せられたが、その全文は發表せられなかつた。昭和十三年に至り、この書は安田文庫の所有に歸し、その全文が『椎園』の誌上に發表せられた。この書の發表に依つて世阿彌研究は一段の進展を見せたことは言ふまでもない。

以上で大體『世阿彌十六部集』公刊後の遺著発見の經緯に就いて略述し了つた。なほ最近川瀬一馬氏に依つて発見された金春宗家相傳の祕書の中には世阿彌自筆の