

773-Ko12ウ



1200500752551

773  
12



始





773  
1612



能  
樂  
史  
研  
究

小  
林  
靜  
雄  
著

雄  
山  
閣  
版





## 自序

昭和十八年の暮、雄山閣から藝能叢書の一として、能樂史の執筆を依頼せられた時、私は非常に大きな希望を抱いて之れを快諾したのであつた。そして十九年の正月三日から殆ど毎日のやうに筆を運んだのであるが、性來遲筆の私の事として、二ヶ月半を経て僅かに、第二章の吉野朝時代の能樂と第三章の室町時代初期の能樂の中の二節（世阿彌元清の項まで）を書き了へたのみであつた。

そこへ教育召集の令狀が到來した。決戦態勢の下であるから、教育召集と雖も、臨時召集と同様と心得ねばならない。再び書齋に戻つて筆を取る日が果してあるか否かは判らない。そこで當初から執筆をお勧め下さつた河竹繁俊先生に御相談申し上げ、ともかくも書き上げた原稿の保管をお願い申し上げた處、先生は何とかして世に出るやうにしたら何うだとの御意見であつた。考へて見れば、能の歴史は世阿彌までが上り坂である。世阿彌の事蹟まで書いてあれば、まあ半分は書いてゐるわけである。そこで、三月の初旬以來本稿と併行して執筆しつつあつた「猿樂能の發生」なる一文を至急完結せしめて、巻頭に据ゑ、これを第一章とし、舊稿「觀世元雅の生涯と作品」を「觀世元雅」と改題して第二章の第三節とし、先年「能樂全書」の第二編に執筆した「室町以後各時代の能」の「音阿彌と禪竹」から「江戸幕府と能樂」までを添へて、體裁を整へる事とし、校正萬端は築瀨一雄、小山弘志の兩君に依頼して、心



置きなく入隊する事となつた。

舊稿を附加して刊行する事は、讀者諸子には相すまぬやうにも思ふが、然し考へて見れば、尻切れ蜻蛉のものを讀者の机上に贈るよりは、龍頭蛇尾でも、とにかく首尾のあるものを贈る方が幾分かマシかとも思ふ。まあ右の事情であるから、これで御諒恕を願ふ事にする。

まことに熾烈なる大東亞戦下、藝能の事はとすれば等閑視されやすいが、日本の藝道精神を最もよく發揮したと思惟さるる能樂を、特に舞臺藝術としての發達面を主眼として述べることは、また文化財の闡明、保存に裨益し、延いては將來の大東亞的性格の藝能創建に有力なる示唆を與へんとするものなる事を確信するからである。

昭和十九年三月十五日夜半

著 者

## 能樂史研究 目次

|     |           |    |
|-----|-----------|----|
| 第一章 | 猿樂能の發生    | 一  |
| 第二章 | 吉野時代の能樂   | 元  |
| 第一節 | 時代概観      | 元  |
| 第二節 | 一忠と龜阿彌    | 元  |
| 第三節 | 観阿彌清次     | 五〇 |
| 第四節 | 道阿彌       | 九  |
| 第五節 | その他の人々    | 二〇 |
| 第三章 | 室町時代初期の能樂 | 二三 |
| 第一節 | 時代概観      | 二三 |
| 第二節 | 世阿彌元清     | 三五 |
| 第三節 | 観世元雅      | 六  |
| 第四節 | 音阿彌と禪竹    | 二六 |
| 第四章 | 室町時代中期の能樂 | 二七 |



|               |                     |     |
|---------------|---------------------|-----|
| 第一節           | 觀世政盛と金春宗筠           | 一九二 |
| 第二節           | 觀世祐賢と金春禪鳳           | 一九三 |
|               | 附、觀世小次郎信光の活躍        |     |
| 第五章 室町時代末期の能樂 |                     |     |
| 第一節           | 觀世道見と金春宗瑞           | 二〇一 |
| 第二節           | 觀世宗節・寶生重勝・金春友蓮と金剛氏正 | 二〇六 |
|               | 附、觀世彌次郎長俊の功勞        |     |
| 第三節           | 觀世元尙と金剛久次           | 二一三 |
| 第六章 安土桃山時代の能樂 |                     |     |
| 第一節           | 金春禪曲と下間法印           | 二二七 |
| 第二節           | 觀世黑雪                | 二二〇 |
| 第七章 江戸時代の能樂   |                     |     |
| 第一節           | 江戸草創期の能樂界           | 二三三 |
| 第二節           | 觀世黑雪と今春禪曲           | 二三四 |
|               | 附、梅若玄祥の擡頭           |     |
| 第三節           | 喜多七太夫の活躍            | 二三六 |
| 第四節           | 江戸幕府と能樂             | 二三七 |

## 第一章 猿樂能の發生

(一)

猿樂能の發生したのが鎌倉時代である事は確かであるが、それが如何なる徑路を取つて發達して來たかといふやうな少し細かい問題になると、全く判つて居ないのである。尤もこの問題に就いて從來一つの通念があつた。それは、猿樂能の中で最も古いものは脇能物であつて、これが先づ最初に發生し、次に脇能の形式に倣つて二番目物(修羅物)と三番目物(鬘物)が發生し、最後に二番目物や三番目物の内容を目前に見るが如く演出しようといふ意圖の下に四・五番目の劇能が發生したといふ説である。誰が言ひ出したものか、よく判らないが、如何にも尤もらしい説であつて、多くの人々に信ぜられて居た。尤もらしいといふのは要するに合理的であるといふ事である。この説が如何に合理的であるかといふと、先づ第一に脇能が凡ての猿樂能の中で、最初に發生したといふ考へ方が如何にも自然である。猿樂能といふものは神社を中心とし、神事と密接な關係を持ちつゝ發達して來たものであつて、この經歷から見て、先づ神事を主題とした脇能が最初に發達したであらうといふ想像は萬人を首肯せしむるに足る合理性を持つて居る。また脇能の形式を模して二番目物や三番目物が出來たとする見解も極めて合理的である。また斯くして謂はゆる夢幻能が發達した後に劇能が發生したといふ説も如何にも尤もらしい。何となれば、劇能が幼稚ながらも演劇の實質



と形態を具備して居るに對し、夢幻能は多分に演劇以前の性格を有するものである。従つて夢幻能が劇能に先行するものであらうと考へる事は、進化論的な立場から見ても、如何にも穩當である。かやうに理論的には完璧と言つてもよい程の合理性を具へて居るのであるが、この説の大きな缺點は初めから終りまで想像に想像を重ねたものであつて、事實を全く無視して居るといふ點にある。文化科學の範圍に屬する事象は、自然科學の範圍に屬する事象とは違つて、必ずしも理論の通りには行かないものである。従つて事實を無視した想像は、それが如何に合理的なものであつても、絶對的に正確である事は至難である。この説なども、事實と照し合せて見ると、色々な缺點が出て來るのである。

現在残つて居る猿樂能の臺本（即ち謡曲）は大部分が世阿彌以後の作者の手に成つたものであるが、其の以前に出來た古曲、即ち觀阿彌・道阿彌・井阿彌・金春權守などといふ人々の手に成つた作品が若干残つて居る。其等の作品は如何なる種類のものが多いかと言ふに、大部分は四・五番目に屬する雜能である。試みに一覽表を作つて見よう。

協能物

布留（觀阿彌） 金札（同） 淡路（同節附） 松尾（同節附）

二番目物

通盛（井阿彌）

三番目物

碁（道阿彌） 松風（觀阿彌） 靜が舞の能（同）

四番目物

卒都婆小町（觀阿彌） 自然居士（同） 四位少將（同） 高野卷（同） 嵯峨物狂（同） 盲打（同） 丹後物狂

（井阿彌） 守屋（同？）

五番目物

融の大臣の能（觀阿彌） たうらう（同） 昭君（金春權守）

但し、☆印を附したものは其の詞章の傳はらぬものであるが、それを改作した曲が現存するとか、それに關する記事が『申樂談儀』に見えるので内容が想像されるとか、その詞章の一節が『五音』に見えるので内容が想像されるとか言つた類である。例へば「靜が舞の能」は「吉野靜」の原作であるから、三番目物である事は言ふまでもない。但しこれは夢幻能ではなくて劇能であるから、その意味では四番目物に准すべきものである。また「嵯峨物狂」は「百萬」の原作であつて、四番目物である事は議論の餘地がない。「盲打」は「能作書」の記載に依つて女體の能である事が知られ、従つて三番目物ではないかとも考へられるが、「五音」を見ると、「アツサノ弓ノ」といふクドキの文句が掲げてあるので、四番目物と考へる事が妥當であると考へられる。また「融の大臣の能」と「たうらう」とは「申樂談儀」の記事に依つて鬼の能である事が判るから、五番目物である事は論ずるまでもない。

右の一覽表を見ても判るやうに、觀阿彌や觀阿彌と同時代の作者の作品は大部分が四・五番目に屬する雜能であつて、協能物・二番目物・三番目物は纔かに其の萌芽を示すのみである。この事實から見ても、吉野朝時代の猿樂能の主流が四・五番目物にあつた事が想察し得られるであらう。また四・五番目物が協能や二番目物・三番目物よりも夙く發生したものである事も略々推量し得られるであらう。

然るに、此處に今一つ吉野朝時代の猿樂能の状態を推知せしめる資料がある。それは能勢朝次氏の發見にかゝるも







廉承武 三曲傳 歸朝時 龍王 龍神出來  
 ナル。レンセウブニハ春忠ナル。コノサンキョクヲツタエテ、キテウスルトキ、リウワウ・リウジンイデキ、コ  
 ノサンキョクヲトル。ソノリウジンニハ神利・春民・コレハ龍神、リウワウニハ清有ナル。コノ三人ハラモテヲキ  
 ル。清有、王ノスガタ。  
 後猿樂 間 白拍子  
 一ノチサルガクノアイニ、シラビヤウシマウ。清吉チゴノマイラ  
 後猿樂 斑足太子 普明王 取 在事 普明王  
 一ノチノサルガウニ、ハンゾクタイシノサルガウニ、フミヤウワウヲトリテアルコト。フミヤウワウニ春康、大ジ  
 ンニ清種ナル。タイジンニ春民ナル。ハンゾクノタイシニ春忠ナル。ソウニ春政ナル。五大リキ二人内久春・  
 春禰ナル。

右の記事に依つて、田樂方の演奏曲目が立合と能二番であつた事が知られる。(猿樂とあるのは能の事である。能  
 が猿樂の創始したものである事は、これを見ても、明らかである。)

立合といふのは田樂の傳統的な藝能の一つであつて、これは二人、又は四人、又は八人で相舞するものである。例  
 の四條河原の勸進田樂(貞和五年)に、本座の一忠と新座の花夜叉とが各々座衆三名を率ゐて四人づゝ八人で「戀の  
 立合」を舞つた事が『申樂談儀』に見えて居る。田樂の代表的な藝能であつて、その意味では猿樂の「翁」に相當す  
 るものと言へるであらう。先づこの立合が演ぜられた。それは「たけの猿樂」と稱せられるものであつた。勿論、そ  
 の詞章は傳はつて居らぬ。

二番の能の内、最初に演ぜられたものは、掃部頭貞敏が勅を受けて渡唐し、大唐の琵琶の博士廉承武に會つて秘曲  
 を習得し、玄象・青山・獅子丸の三面の琵琶を携へて歸朝する時、龍神が現れて獅子丸を奪ひ取るといふ筋の能であ  
 ると想像せられる。恐らく『平家物語』の卷七に見える「青山の沙汰」を典據として想を構へたものであらう。貞敏

の渡唐は仁明天皇の嘉祥三年であるから、これを村上天皇の臣下とする事は、時代錯誤も甚しいと言はねばならない  
 が、能には必ずしも珍しからぬ事である。また三曲といふのも秘曲の名稱ではなく、三面の琵琶を指すものらしい。  
 恐らく貞敏が廉承武から秘曲の相傳を受け、三面の琵琶を付與せられる所が其の前場であり、歸朝の折に龍神が現れ  
 て波浪を起し、獅子丸を奪ひ取る所が後場であつて、前後二場から成るものと思はれる。登場人物は村上天皇・貞  
 敏・廉承武・龍王及び龍神(二人)、以上の六名であつたらしく、これまた劇能であつた事は言ふまでもない。

後に演ぜられたものは、『仁王經』の護國品に見ゆる斑足王發心の故事を脚色したものと覺しく、その登場人物は  
 斑足太子・大臣(二人)・普明王・僧・五大力菩薩などであつた。その構想は恐らく斑足太子が外道に勸められて千人  
 の王を殺戮せんとするの悲願を立て、既に九百九十九王を取り、最後に普明王を捉へ、之を斬るべく面前に引き据える、  
 普明王は太子に乞うて僧を請じ、その説法を聽聞する事に依つて正覺を得る、時に五大力菩薩が現れて奇瑞を見せ、  
 普明王を救ふ、之を見て斑足太子も道心を發するといふやうな筋であらう。これも劇能である事は言ふまでもない。

この文書に依つて、猿樂・田樂を通じて四番の能の内容を知る事が出来るが、それは何れも劇能であつて、五人乃  
 至六人の登場人物を有する。夢幻能と見るべきものゝ一番もない事は注意すべきであらう。尤も、この能は巫女や禰  
 宜などの素人が演じたものであつて、演奏曲數も各二番に過ぎないから、猿樂能・田樂能の凡ゆる種類を網羅したも  
 のではなかつたかも知れないが、ともかく猿樂能も田樂能も共に劇能が主流をなして居た事が知られるであらう。

然らば、この劇能は如何にして發生し、如何にして發達し來つたものであらうか。人に依つて色々な説もあらう  
 が、ともかくも平安朝末期に盛んに行はれた賤民猿樂の物眞似態の脈を引くものであるといふ事だけは動かぬ所であ  
 らうと思はれる。



平安朝末期の賤民猿樂の藝態に就いては、藤原明衡の『新猿樂記』に相當詳しく記されて居るが、その中から明かに物真似態の名稱と思はれるものを拾ひ出して見れば、福廣聖之袈裟求・妙高尼之襪襪乞・目舞之翁體・巫遊之氣裝貌・京童之虛左禮・東人之初京上などいふものがある。その名稱を見たゞけでも、其の内容が滑稽解頤を旨としたものである事が想像せられるであらう。福廣聖之袈裟求といふのは福廣と云ふ聖が袈裟を見失つて捜し廻る滑稽な動作を見せるもの、妙高尼之襪襪乞といふのは妙高といふ尼が不姪戒を破つて懷妊し、出産の用意に襪襪を貰つて歩く態を見せたものであらう。目舞之翁體といふのは下級の老官吏が上役の御機嫌を取る爲に拙劣な舞を演ずるといふ構想のものらしく、いづれ躓いたり踏跟けたりしながら舞ふ姿の滑稽さが見せ所になつて居るのであらう。巫遊之氣裝貌は読んで字の如く神に奉仕する巫女が神樂を奏しながら參詣人に色目を使ふといつたやうな筋のものに違ひない。京童之虛左禮といふのは都會の若い男が異性をからかつたり、悪巫山戯をしたりする態を模倣するもの、東人之初京上は田舎者が初めて京都へ上つて色々な失敗を演ずる態を擬ぶものであらう。これらの中には當時の世相の單なる寫生もあらうし、また一步進んで痛烈な諷刺を含むものもあらうが、とにかく其の目的とする所が觀客をして抱腹絶倒せしめる事に存した事は言ふまでもない。

こゝで問題となるのは、如上の物真似態を演ずるのに一人でやつたものか、二人若しくは其れ以上の人間がやつたものかといふ事であるが、自分の考へる所では、多くは狂言の「見物左衛門」や「深草祭」の如く一人で演じたものであらうと思ふ。尤も、當時の物真似態に二人で演ずるものがなかつたといふ譯ではなく、それは「明衡往來」の中に次の如き記事の存するのを見て明かである。

又有散樂之態、假成夫婦之體、學衰翁爲夫、模媼女爲婦。始發艷言、後及交接。都人士女之見者、莫

不解頤斷腸。輕々之甚也。

従つて一人で演ずるものと二人で演ずるものがあつたと考へてよいであらう。それはともかく、此等の物真似態は低級ながらも演劇の萌芽と見て差支へないと思ふ。然し、これを以つて直ちに猿樂に於ける能の發生と見るのは少しく早計であらう。この滑稽な物真似態が其の卑猥なる要素を清算しつゝ次第に複雑な構想を持つやうになれば、やがて其處に狂言の祖型を生ずるであらう。それが更に其の滑稽なる要素を減盡して、題材を故事や傳説に取るに至つた時、始めて能が發生したと言つていゝであらう。勿論、それは劇能の形態を成すものであつて、夢幻能でない事は言ふまでもない。思ふに、夢幻能は劇能とは全く別の源泉から發生したものであるやうである。然らば其の源泉とは何であるか。この問題に就いて愚見を述べ、大方の批判を乞ひたいと思ふ。

先づ第一に問題になるのは、夢幻能の中で何が最初に出來たかといふ事であるが、これは脇能物が二番目物・三番目物に先行するといふ從來の通念を其のまま認めて宜からうかと思ふ。何となれば、前に述べた如く、猿樂能といふものが神社を中心として發達し來つたといふ經歷から見ても、それが最も合理的な想像であるばかりでなく、世阿彌以前の作者の手に成つたと確認せられる二番目物は僅かに井阿彌作の「通盛」があるのみであり、三番目物（但し劇能を除く）は觀阿彌作の「松風」と道阿彌作の「碁」があるのみであるのに對して、脇能物は「布留」・「金札」・「淡路」・「松尾」の四番があり、なほ以上の外に、龜阿彌作曲の「熱田」（田樂能）があり（註）、通計五番に及ぶといふ事實が其れを裏書する。如上の理由に依つて、夢幻能の中では先づ神祇物（脇能物）が成立し、其の形式に倣つて幽靈物（二番目物・三番目物）が出來たと見て宜からうと思ふ。

（註）田樂能の「熱田」と就ては、『五音』の下卷に「アツタ龜阿曲」として「抑當社ト申ハ・ケイカウ第三ノ王子・御名ハ



ヤマトタケノミコト・地神五代ニハ……」といふ詞章を掲げて居る。この文句は猿樂能の「源太夫」の其れと略々一致する。多分「源太夫」は「熱田」を改作したものであらう。さうでないとしても、同一の主題を脚色したものである事は確實に云へよう。

然らば脇能物は如何にして發生し、如何なる徑路を辿つて發達したかといふ事が問題になるが、私は脇能物の發生を「翁」と切り離して考へるべきではないと考へる。その理由は色々あるが、その最も大きなものは「翁」と脇能とが同一の囃子方・地謡方に依つて演奏せられるといふ事實である。囃子方・地謡方が交替せぬ以上は、「翁」と脇能とは一つのものであると考へられぬ事もない譯である。斯様な次第であつて、「翁」と脇能とは切つても切れぬ密接な關係を持つて居るのである。従つて、脇能が「翁」と別個に發生し、後に兩者が結合したものと到底考へられぬ。言葉を換へて言へば、脇能は「翁」を母胎として生れ出て來たものであると考へざるを得ないのである。

然らば如何にして「翁」から脇能が生れ出たかといふ事が問題になるが、私の見解では、「翁」から先づ風流が派生し、その風流が發達して脇能となつたものであらうと思ふ。斯う言ふと、いかにも獨斷的に聞えるが、これには相當の理由があるのである。その理由に就いては、これから順々に述べて行かうと思ふ。

## (II)

本論に入るに先だつて、敘述の混亂を避ける爲に、用語を規定して置きたい。先づ風流といふ言葉であるが、これは最近の學界では狂言風流といふ名稱で呼ばれて居る。然し、この新しい名稱は色々の意味に於いて不都合である。何となれば、風流は狂言の範疇に入るものではないからである。改めて言ふまでもなく、風流は「翁」の一部分とし

て演ぜられるものであつて、決して狂言ではない。それでは能かと言ふに、能でもない。何となれば「翁」それ自身が嚴密な意味に於いては能と言ひ得ないものであるからである。「翁」は能にして能にあらずといふ事が古くから能樂者の間に傳承されて居るが、これは誠に故ある事である。その能にして能にあらざる「翁」の一部分として演ぜられる風流であるから、勿論能であるべき筈はなく、また狂言でもない譯である。結局、風流は單に風流と稱するのが最も穩かであると思ふ。

風流を狂言風流と稱するに至つたのは、言ふまでもなく、それが狂言方に依つて演ぜられるからであるが、風流なるものが發生した當時から果して狂言方に依つて演ぜられたものであつたか何うかは甚だ疑問である。この事に就いては後に詳しく述べるが、私の見る所では、風流は發生の當初に於いては狂言方の演ずるものではなかつたやうである。従つて、その意味に於いても、狂言風流といふ名稱は不都合であると言はねばならない。風流は矢張り單に風流と稱するのがよいといふ事になるのである。

然らば何故に風流を狂言風流と特稱し來つたかと言ふに、それは他の藝能の風流、別しては、延年風流との混同を避ける爲であつた。「風流」といふ語は元來は風雅などいふ語と同義であつたが、轉じて華美・華奢の義となり、更に轉じて美々しく裝飾したものを風流と稱するに至つた。従つて器物であれ、作物であれ、人形であれ、はたまた人間であれ、美々しく裝飾したものは悉く風流の名で呼ばれるやうになつた。故に、華美な衣裳を着飾つた人間は、假裝行列の如き簡單なものであれ、伴奏につれて歌舞をなすものであれ、乃至は劇的な演技をなすものであれ、悉く風流と稱せられたのである。『下學集』の下卷・能藝門に「風流。風情義也。日本俗呼<sub>ニ</sub>拍子物<sub>ニ</sub>曰<sub>ニ</sub>風流<sub>一</sub>。」とあるのは其の一斑を示したものと云ふべきであらう。斯様な風流は鎌倉時代の初期から室町時代にかけて非常な勢ひで



流行した。例へば、正月には松拍の風流があり、孟蘭盆には念佛の風流があり、祭禮や法會の折にも風流のない事は珍しい位であつた。それらの中で最も發達したものは延年の風流であつたと言つてよからう。これは非常に豪華なものであり、しかも演劇的な構想を持つて居た。これに次ぐものは「翁」の一部分として演ぜられる所の風流であらう。これを他の多くの風流と區別する爲に、狂言風流といふ名稱が用ゐられて居たのであるが、この名稱は前述の如く穩當でない。従つて本稿に於いては狂言風流といふ名稱を用ゐず、單に風流とのみ稱する事にしたい。而して、これを他の風流、例へば延年の風流と區別する事が必要である場合には、猿樂風流といふ名稱を用ゐようと思ふ。また松拍の風流や念佛の風流は之を一括して雜藝風流と呼ぶ心算である。つまり風流を大別して延年風流・猿樂風流・雜藝風流の三種とする譯である。

さて其處でこの猿樂風流は何時頃發生したものであらうかといふ事が問題になる。これに就いては、鎌倉時代とする説と室町時代とする説とがある。前説を取る人に鈴木暢幸氏があり、後説を取る人に能勢朝次氏がある。自分は猿樂風流の發生を鎌倉時代の中期まで遡らせて考へるものであるが、現存の風流の悉くを鎌倉時代の所産であると主張するものでは決してない。現存の風流は、能勢朝次氏の説の如く、大部分が室町時代の中期以後に作られたものであらうと思ふが、その中には鎌倉時代に作られたものが若干存すると考へるものである。その理由に就いては、後に詳述する。敘述を簡明ならしめる爲に、此處で結論を述べてしまふが、私の見解に依れば、猿樂風流は遅くも鎌倉時代の中期に發生し、これが次第に藝術的に向上して、協能を形成するに至る。而して協能が發生し、それが次第に發達して行くと共に、風流は次第に影の薄い存在と化し去り、終には自己の地位を協能に讓つて第一線を退く、それが室町時代の中期に至つて狂言方に依つて再興せられたのであるが、この際、鎌倉時代に作られた古作の風流にして再生

の恵みに浴したものは極めて少數であつたらしく（その少數の古作も決して原型のまゝで再生せしめられたものではなく、種々の改竄が加へられたらしい）その大部分は新たに創作せられたものゝ如くである。つまり猿樂風流には二次の流行があつたと考へられるのである。而して第一次（鎌倉時代）に行はれたものと第二次（室町時代）に行はれたものとは、その實質に於いて異なるものではないが、その形式に於いては相違する點がある。この事も後に詳しく述べる心算であるが、それであるから、この二つを區別せずに論ずる事は、讀者の頭腦を徒らに混亂せしめ、理解を妨げる怖れがある。新しい術語を作り出す事は餘り好ましい事ではないが、前者を古風流と呼び、後者を新風流と呼ぶ事にしたい。これだけの事を豫め斷つて置いて本論に入る事にする。

(三)

先づ猿樂風流に關する先賢の研究に就いて述べようと思ふ。この方面の研究の中で最も注目すべきものは能勢朝次氏の「鎌倉時代猿樂能想定資料としての狂言風流」（『能樂源流考』收載）であらう。これに先行するものに鈴木暢幸氏の「狂言概論」（『謡曲講座』收載）と笹野堅氏の「風流の變遷」（雑誌「文學」昭和九年四月號）がある。前者は猿樂風流を鎌倉時代の所産とし、これを能と狂言との未だ分化せざる状態なりと見る點に特徴があり、後者は猿樂風流と延年風流の相關々係を論じた點に聞くべきものがあるやうに思はれる。この二つの説の長所を取り入れつゝ、獨自の見解を示されたものが能勢朝次氏の「鎌倉時代猿樂能想定資料としての狂言風流」である。其の論旨の要點を述べれば、現在傳存せる猿樂風流は室町時代の所産であつて、延年風流の影響を受けて發生したものであるが、延年風流は鎌倉時代の猿樂能を模して作られたものであるから、其の影響の下に生じた猿樂風流も多分に鎌倉時代の猿樂能



の様相を留めるものと思はれる。従つて鎌倉時代の猿樂能を想定する上に絶好の資料であるといふにある。例の如き緻密な推論であつて、傾聴すべき點が少くない。

つまり能勢朝次氏は、鎌倉時代の猿樂能は現在傳存せる猿樂風流（即ち私の謂ふ新風流）のやうなものであつたとされるのである。これは猿樂に於ける風流の發生を室町時代と考へられる爲であるが、私は猿樂に於ける風流の發生を鎌倉時代中期まで遡り得るものと考へ、現在傳存せる風流の前身である古風流が發達して脇能となり、脇能から二番目・三番目の夢幻能が派生したと見るのであつて、この點に重大な相違があるのである。

兩説の當否は一に猿樂風流の發生時期に對する見解の當否に懸つて居る譯であるから、先づこの問題に就いて充分に検討する事が必要である。それでは能勢朝次氏の室町時代發生説の根據を一つ／＼吟味して見よう。

能勢朝次氏は、猿樂風流の發生が室町時代中期以前に遡つて考へられぬ理由として、四つの事實を擧げて居られる。第一の理由といふのは、現在傳存せる風流の中で最も古いものは「三社の風流」であり、これが宇治彌太郎の作であるといふ點にある。宇治彌太郎といふのは金春四郎次郎の子であり、四郎次郎は金春禪竹の子であると傳へられて居る。この事は大藏虎明の『狂言昔語抄』に見えて居るが、それ以前の文献には所見がなく、この傳承を其のまゝ信ずる事には少からぬ危懼を感じるものであるが、その事は敢て言はぬ事とする。即ち、金春禪竹の孫に宇治彌太郎なる者があつて、「三社の風流」を作つた事は事實と認めてかゝるとしても、「三社の風流」が現在傳存せる風流の中で果して最古なりや否やが問題である。能勢氏の此の説は、自ら言明して居られる如く、笹野堅氏の「風流の變遷」の一節を根據とせられるものであるが、當の笹野氏は必ずしも「三社の風流」を最古のものと斷定しては居られないやうである。即ち、笹野氏は「わたくしの知つて居る最も古い證據の認められるものは、大藏虎明によつて『右此風

流は宇治彌太郎多武峰にて作ると古本に有」と註せられて居る三社の風流で、云々と書いて居られるのであるが、能勢氏は「わたくしの知つて居る」といふ一句を全く無視して居られるのである。現在傳存せる風流は大部分が作者不明であり、従つて其の成立年代も明かでないが、稀に其の作者の名の傳へられて居るものがある。その中では宇治彌太郎作の「三社の風流」が最古のものであるが、作者の明かならぬ多くの風流の中に「三社の風流」より古いものがないと誰が斷言し得ようか。むしろ作者不明のものこそ古作と考ふべきであらう。従つて、この第一の理由なるものは理由にならぬと言へよう。

第二の理由といふのは、風流には千歳の風流と三番叟の風流とがあるが、「翁」に千歳といふ役の出來たのは室町時代の中期以後の事であるから、少くとも千歳の風流の成立は室町時代中期以後であるといふ事になり、これと關聯して考へるならば、三番叟の風流も鎌倉時代までは遡り得ないであらうといふのである。これも一應尤もな説である。いかにも千歳といふ役名は古い文献には之れを發見する事は出來ない。『申樂談儀』の「翁」に關する記事を見ても、千歳といふ名稱は見當らぬ。然し、今の千歳に相當する役がなかつた譯では決してなく、それは露拂といふ名で呼ばれて居たのである。露拂といふのは翁（シテ）に先立つて演技する者といふ意味である事は言ふまでもない。のみならず、『申樂談儀』に依れば、それは狂言方の持役であり、また時にはワキ（ツレを含む）が代つて舞ふ事もあつたと言ふ事である。これらの事實から推して、露拂が今の千歳である事は充分に首肯出來ると思ふ。（現在では、千歳は觀世・實生ではツレの役、金春・金剛・喜多では狂言方の役になつて居る。）この露拂を何故千歳と言ふやうになつたかと言ふに、それは露拂の謠に「鶴は千歳ふる、君はいかゞふる。」といふ謠があるからであつて、この爲に露拂を千歳經せんざいぎやうと稱するやうになり（千歳經の名稱は江戸の初期まで行はれた）後にこれを略して千歳と云ふやうにな



つたのである。従つて、千歳の風流といふ名稱が室町時代の初期までは遡り得ないとは言ふまでもない。然し、露拂なる役が吉野朝時代の初期に存した事は、前に掲げた『貞和五年二月十日拜殿臨時祭次第』の記載に依つて、確認せられるから、謂はゆる千歳の風流（風流の出物でぶつに對して露拂が會釋の詞を述べる形式のもの）の發生も亦其處まで遡らせて考へる事が可能である。のみならず、『弘安六年春日臨時祭記』の「翁」に關する記事を見ると、兒・翁面・三番猿樂・冠者・父允の五役が併記されて居る。冒頭の兒なる役が即ち露拂である事は言ふまでもない。現今でも千歳を少年に勤めさせる事は屢々ある位であるから、美少年を寵愛する風習の盛んであつた鎌倉時代にあつては、兒をして露拂の役を勤めさせる事は必ずしも珍しくなかつたに違ひない。この想像に誤りがなければ、露拂なる役の發生は鎌倉中期まで遡つて考へる事が可能であり、同時に謂はゆる千歳の風流も其處まで遡らせ得る譯である。勿論かう言へばとて現在傳存せる千歳の風流の大部分が鎌倉中期の所産なりと主張するものではない。たゞ千歳の風流であるからと言つて一概に後世の所産なりと斷定する事は不合理であると言ふだけである。この點は誤解しないで貰ひたい。更に考へねばならない事は、風流を千歳の風流と三番叟の風流に別けるのは極めて便宜的な處置であつて、この區分は必ずしも確固不動のものではないといふ事である。それは大藏家累代の書上（山本東次郎氏舊藏）を見れば直に合點の行く事であつて、或る時代に千歳の風流として申告されたものが次の時代に三番叟の風流として申告されて居るやうな事は決して珍しくないといふ事である。従つて三番叟の風流は千歳の風流よりは古いものであるといふやうな十把一からの斷定は差し控へねばならない。謂はゆる千歳の風流なるものゝ中にも古いものが相當あるに違ひないと思ふ。これは後に詳しく説くが、私が最古の風流と目するものは後代に千歳の風流として演奏されて居るものである。

以上述べ來つた所に依つて、能勢氏の言はれる第二の理由なるものも結局理由にならないものである事が了解せられるであらう。

さて能勢氏が第三の理由とせられる所のものは、弘安六年及び貞和五年の春日臨時祭に行はれた猿樂能の記録を検しても、「翁」に風流の介入した形跡がないといふ事であるが、この點に於いて私は能勢氏と全面的に見解を異にするものである。即ち、私は前記兩度の春日臨時祭の記録を資料として其の當時既に風流なるものが存した事を論證せんとするものである。この兩度の記録は、前記の如く、何れも「翁」に露拂（兒）・翁・三番猿樂・冠者・父尉の五人が登場して演技した旨を傳へて居る。即ち、後代に謂ふ式三番（千歳・翁・三番叟）の後に、父尉と延命冠者とが現れて演技した事が知られるのであるが、この父尉と延命冠者の演技こそ謂はゆる風流の最古の形態であるといふのが私の見解である。斯ういふと、大變突飛な事を言つて居るやうに聞えるかも知れないが、決してさうではなく、大藏流の風流の中には「父の丞の風流」と稱するものがあり、また和泉流の風流の中にも「千々尉の風流」と稱するものがあるのである。何れも父尉と延命冠者とが登場して演技するものであつて、それが鎌倉時代に於ける「翁」の演奏様式の名残を留めたものである事は言ふまでもない。こゝでも一言斷つて置くが、現在傳存せる「父尉の風流」（斯う書くのが正しい）が鎌倉時代中期から吉野朝時代に演奏されたといふのではない。現在傳存して居るものは其の後幾多の變改を加へられつゝ江戸時代の初期に至り、此處で凝固したものであるが、これに依つて鎌倉時代及び吉野朝時代に行はれた父尉と延命冠者の古風流の形態を想像する事は必ずしも不可能ではないと思ふ。その事は次章に於いて詳しく論ずる心算である。

なほ一言附け加へて置きたいのは、能勢氏が「貞和のものには、翁猿樂の後に普通の猿樂能が演ぜられて居るので



あるが、その中間の時間ふさぎには、翁面をつけたまゝで亂拍子を舞つたとある。若し狂言風流がこの時代に既に存して居たならば、かやうな際には當然それが演ぜられるであらうと思はれるのに、さうした形迹がないのである。」と言つて居られる事に就いてある。成程『貞和五年二月十日拜殿臨時祭次第』には、翁を演じた乙鶴御前といふ巫女が「翁面の姿にて」亂拍子を舞つたとある。「翁面」といふのは役名であるから、「翁面の姿にて」とは翁の装束を着けた儘でといふ意味に解すべきであつて、翁の面を着けてといふ意味ではなからう。それはともかく、乙鶴御前の亂拍子は翁猿樂と次の能の中間に演ぜられたものではなく、始めの猿樂（憲清鳥羽殿にて十首の歌を詠みたる事）と後の猿樂（紫式部の和泉式部の病を訪ひたる事）との中間に演ぜられたものであつて、それは件の文書をよく讀んで見れば明かになるであらう。即ち、始めの猿樂に関する記事が終つた其の後に「コノ猿樂ノ間ガ延ビテアル程ニ乙鶴御前、翁面ノ姿ニテ亂拍子ヲ舞ヘル。」とあるのである。「コノ猿樂ノ間」といふ言葉が明瞭を缺くので、誤解を生ずるのであるが、「コノ」は「猿樂ノ間」に係るものであつて、始めの猿樂と後の猿樂の間と解すべきものであらう。それは此の記事の挿入されて居る場所から見ても然う解釋せられるし、また同日に行はれた禰宜の田樂能の記事と比較して見ても然う解釋すべきものである事が判らう。田樂の方も始めの能と後の能の間が延びたので、清吉といふ禰宜が白拍子を舞つたとあるが、その記事は矢張り始めの猿樂に関する記事と後の猿樂に関する記事の中間に存する。但しこの方は「後猿樂ノ間ニ白拍子ヲ舞ウ。清吉。」とあるから、始めの猿樂と後の猿樂の中間に演ぜられたものである事は歴然として居る。これと對比して見ても、乙鶴御前の亂拍子が始めの猿樂と後の猿樂の中間に演ぜられたものである事が了解出来るであらう。従つて、この能勢氏の説は成立しない譯である。

さて能勢氏が第四の理由として挙げられたのは、『申樂談儀』の「翁」に関する記事の中に露拂や三番猿樂に関する

る記事はあるが、風流に関する記事がないといふ事である。成程これは世阿彌の時代には風流なるものが行はれて居なかつた證據になる。然し、これは風流が自らの後継者である脇能に其の地位を譲つて第一線を退いた爲であらうと私は考へる。この私の推測が當つて居るか否かは大方の批判に任せるとして、とにかくこの第四の理由だけで風流を室町時代中期以後の所産と断定する事は不可能であらう。

斯様の次第であつて、能勢氏の挙げられた四つの理由の中、第一・第二・第三は成立不能であり、第四の理由はやゝ薄弱であると言はねばならない。

先賢の研究に關する批判は以上に止めて、今度は自分の説を述べようと思ふ。

(四)

前に述べたやうに、現在傳存せる風流の中に「父尉の風流」と稱するものがある。これは父尉と延命冠者とが出て演技するものであつて、鎌倉時代の中期から吉野朝時代の初期にかけて行はれた「翁」の古い演奏形式の面影を残すものである事は言ふまでもない。此處で順序として「翁」の演奏形式の變遷に就いて述べねばならないが、この問題に就いては既に能勢朝次氏が「翁猿樂考」(『能樂源流考』收載)の中で委曲を盡して述べて居られ、もはや我等の附加すべき何物もないから、同氏の説を簡單に紹介するに止める。

抑もこの「翁」なるものは呪師猿樂の藝能であつて、其の淵源は遠く平安朝の末期にまで遡る事が出来る。その最も古い形態は三人の老翁が登場して演技するものであつた。それは『法華五部九卷書』に明記せられて居るのみならず、『花傳書』の神儀に記す所もまた同様である。三人の老翁といふのは翁と三番叟と父尉とであつて、この三人は



何れも切願の面を着けて演技した。その演奏順序は父尉・翁・三番叟といふ順であつたらしい。「花傳書」は稻積翁(翁面)・代繼翁(三番猿樂)・父助といふ順に記されて居るが、「法華五部九卷書」の記載に依れば「翁は『法華經』の序品の内容を象徴的に表現したものであつて、その次第と云つば、父尉は釋迦を象り、翁は文殊を象り、三番は彌勒を象るものであると云ふ。即ち、先づ釋迦である父尉が法の深義を述べ、文殊である翁と彌勒である三番叟とが其れを讚嘆すると云つた形式のものであつたらしいが、やがて此處に延命冠者なる一役が父尉の對手役として登場するに至つた。その結果、演奏順序が變更され、翁・三番叟の演技が終つて後に父尉と延命冠者とが演技する事になつたらしい。然るに、翁の前觸を勤める者として露拂なる一役が更に登場する事となり、結局は露拂・翁・三番叟・延命冠者・父尉といふ順序に落ちついた。これが大體鎌倉時代の中期である。そこで延命冠者の發生が何時頃であつたかといふ事が問題になるが、右に對して能勢氏は、延命冠者が自ら釋迦牟尼佛の小冠者と名のる所から推して、父尉が釋迦である事の未だ忘却せられなかつた時代、即ち平安朝時代の末か、遅くも鎌倉時代の初めに發生したものであらうと云つて居られる。至極尤もな説であると思ふ。

然し、能勢氏は父尉といふ役名の意味に就いては考へられなかつた。「法華五部九卷書」には之れを父叟と書いてある。従つて父なる叟と解すべきものである事は論を俟たない。然らば何人の父であるか。翁と三番叟との父であるとも考へられない事はないが、父叟が釋迦を象るものであるといふからは、これは「衆生の爲の父」と解するのが穩かであらう。釋迦を目して衆生の爲の父とするのは、言ふまでもなく『法華經』の化城喻品に「今佛出於世乃至爲衆生之父」とある所から發したものである。法華經講讀の盛んに行はれた平安朝時代には、それが恐らく常識にまでなつて居たらうと思はれる。つて其の時代には何人も父尉なる役名に對して不審の念を懷かなかつたに違ひない。そ

れが時代を経ると共に、衆生の爲の父といふ意味が忘れられ、父尉(叟)があつて其の子のない事が不審に思はれるやうになり、かくして延命冠者なる一役が誕生したものであらう。従つて、延命冠者なる役は父尉(叟)が釋迦の象徴である事の未だ忘れられなかつた時代、而して父尉(叟)なる名稱の意義が、既に忘れ去られた時代に發生したものであると考へられる。結局、私は延命冠者の發生を鎌倉時代の初期と推測するものである。

それはともかく、「翁」の内容が露拂・翁・三番叟・延命冠者・父尉の五番となつた時、「翁」は二つに分裂しようとする傾向を生じたい。即ち、翁を中心とする前半と父尉を中心とする後半とに分れようとする傾向を生じたのである。この傾向が次第に昂じ、「翁」といふ藝能の主要部分は翁を中心とする前半であつて、父尉を中心とする後半は其の附屬部分であるかの如く思惟せられるに至つた。附屬部分である以上、父尉と延命冠者とが必ず登場せねばならぬ理由はなくなり、この二人に代つて松竹の精が出現したり、鶴龜の精が登場したりするやうになり、後世の風流に相當する藝能、即ち私の謂はゆる古風流が發生したのである。

(五)

然らば、謂はゆる古風流とは如何なるものであつたかと云ふに、本質に於いては決して新風流と異なるものではないが、演奏の形式に於いて少しく異なる所があつたやうである。即ち、新風流は悉く狂言方の手に依つて演ぜられるものであるのに對し、古風流は何うやらシテ方の演技であつたらしい。それは古風流の中でも一番古い父尉と延命冠者の演技がシテ方にも傳へられて居るといふ事實に依つて證する事が出來よう。即ち、「翁」の小書の一つである父尉延命冠者之式なるものが其れである。勿論、前述の如く、父尉と延命冠者との演技は父尉之風流として狂言方にも傳は



つて居るのであるから、これだけでは五分々々であつて、何れにも軍配を上げられない譯であるが、争ひ難いのは父尉と延命冠者の假面に現れて居る表情である。それは何う見ても狂言面の表情ではなく、能面の表情である。詳しく言へば、父尉の面は三番叟の面よりも翁の面に遙かに近い表情を持つて居る。それは嚴肅な或るものを含んで居るから、翁の面の代用とする事は可能であるが、三番叟の面の代用とする事は絶対に不可能である。また延命冠者の面にしても同様であつて、これを狂言面として使用する事は不可能であるが、能面としてならば充分使用出来る。現に「鷲」(觀世流)のシテは延命冠者を掛けて演技するが少しも不調和感はない。これを見ても、父尉と延命冠者の演技は元來はシテ方の演技であつたらうと思はれる。それから古風流と新風流の今一つの相違は、新風流が式三番の中に紹介して演ぜられるのに對し、古風流が式三番の後に演ぜられたらしいといふ事である。古風流の原型たる父尉と延命冠者の演技が、三番叟の退場した後に演ぜられたらしい事は、弘安六年・貞和五年の演記能録からも想像し得るし、狂言方に傳はつて居る「父尉之風流」に依つても立證する事が出来る。この父尉と延命冠者の演技の代用品として作られた古風流が三番叟の退場後に演奏されるものであつたらう事は言ふまでもないであらう。

然らば、さやうな古風流の面影を留めるものが現在傳存せる風流の中にあるかと言ふに、極めて少數ではあるが、存するのである。一番は言ふまでもなく「父尉之風流」である。その外には「鶴龜之風流」が唯一番あるのみであるが、ともかくも斯ういふ異様な形式を有する風流が二番あるといふ事は注意せねばならない事實である。然るに、從來の猿樂風流の研究者にして此の事實に注意した人は一人もなかつた。これは實に不思議な事と言はねばならない。自分は『小昌文書』(山崎樂堂氏藏)の中に「風流、翁歸りの後、揉出シの前にあるも、揉之段過ぎにあるも、また揉之段・鈴之段仕廻うて後、此所にて有之も候と市右衛門申され候。」とあるのに注意を喚起せられて調査した所、大藏

流所傳の風流三十三番の中に、三番叟の退場後に演ぜられるものが二番ある事を知つたのである。而して其の中の一  
番である「父尉之風流」が鎌倉時代の猿樂藝能(即ち古風流)の面影を残すものである事は論を俟たない。然りとす  
れば、今一番の「鶴龜之風流」もまた同じく鎌倉時代の古風流の面影を留めるものと考へざるを得ない。  
そこで我々の爲すべき事は、現在傳存して居る「父尉之風流」及びシテ方に傳存して居る「父尉延命冠者之式」を  
資料として、鎌倉時代に於ける父尉延命冠者の演技を想定し、古風流の典型的形式を推測する事である。勿論、それ  
は至難の事であらうが、必ずしも不可能な事ではないと思ふ。

## (六)

現在觀世流に傳存して居る父尉延命冠者之式の詞章は左の如きものである。

シテ「あれはなぞの小冠者ぞや。」

地「釋迦牟尼佛の小冠者ぞや。生れし所は切利天。」

シテ「育つ所は花が

地「園ましまさば。とくしてましませ父の尉。親子共につれて御祈禱申さん。」

シテ「一天雲收まつて。日月の影明し。雨潤し風穩かに吹いて。時に隨つて早魃水損の恐れ更になし。人は家々に  
楽しみの聲絶ゆる事なく。徳は四海に餘り。喜びは日々に増し。上は五徳の歌を謡ひ舞ひ遊ぶ。そよ喜びに  
また喜びを重ねれば。共に嬉しく。

地「物見ざりけりありうとうく。」



それでは右の演奏経過を述べよう。先づ常の如く面箱（狂言方）を先頭にシテ・ツレ・三番叟以下諸役登場し、所定の座に着けば、シテは「とう／＼たり／＼ら」と謡ひ出す。以下の文句は十二月往來の場合のものを用ゐる。ツレは翁の左側へ行き、延命冠者の面を掛け、角かけて坐し、「鳴るは瀧の水」と謡ひながら立つて舞ふ。型は常の千歳の型の通り。この舞の間にシテは父尉の面を掛け、「あれはなぞの小冠者ぞや」と謡ひ出し、地の「釋迦牟尼佛の小冠者ぞや」で立ち上り、常の如く三番叟と向ひ合ひ、三番叟は後見座へくつろぎ、シテは正面へ向く。ツレはシテの横へ行つて立並び、「一天雲收まつて云々」と連吟に謡ひ、地の「物見ざりけりありうとう／＼」で元の座へ歸り、面を脱ぐ。シテは「そよや」と謡つて舞にかゝる。型は常の翁の通り。舞の後の文句も十二月往來の其れと異なる所がない。かくして翁歸りの後は常の如く揉出しになり、三番叟の演技となるのである。

この演奏形式が鎌倉時代の面影を残すものでない事は改めて言ふまでもなからう。これは常の翁に父尉の面を掛けさせ、千歳に延命冠者の面を掛けさせ、父尉延命冠者之式の文句を謡はせるのみであつて、演技は常の「翁」と毫も異なる所がない。これは恐らく父尉・延命冠者の面が傳存して居り、また父尉延命冠者之式の詞章が残つて居たので、それを用ゐるべく近世に再興したものであらう。この小書の型附が宗家になく、分家の鐵之丞家のみ存したといふ事實もこの想像を助けるものである。とにかく鎌倉時代の演奏形式とは全く無關係のものである。鎌倉時代の其れは露拂（今の千歳）・翁・三番叟の外に父尉と延命冠者が出たのであつて、決して翁が父尉になり、千歳が延命冠者になるのではない。従つて父尉延命冠者之式から鎌倉時代に於ける父尉と延命冠者の演技を想定しようとするならば、飛んでもない誤謬に陥るであらう。その點に於いては、狂言方に傳つた「父尉之風流」の方が遙かに古い形式を残して居る。

「父尉之風流」の演奏形式に就いては、山本東次郎氏の「間狂言之研究」に詳しく見えて居るが、右に依れば、この風流は、翁歸りの後に演ずる事もあるが、三番叟が鈴之段を舞ひ了つて退場した後演ずるのが本則であつて、この場合には千歳が居残つて會釋をするのであると言ふ。即ち、千歳の風流である。先づ其の詞章を左に掲げる。

冠者「斯様に候者は。此の所に住居する者にて候。さる程に某齡久しき親を持つて候が。名をば父の尉と申し候。

一段と目出度い人なれば。祝言の所へは。あなたこなたへ召され。寸のひまもなく候。只今も此の所に。目出

度きお能のある由申し候間。御伴申し参らばやと存する。いかに父の尉殿御入り候へ。目出度きお能の御入り

候間。急いで御出で候へ。御伴申さうするにて候。

父尉「斟酌には存すれども参らうするにて候。

冠者「此方へ御出で候へ。

父尉「心得て候。

冠者「いかに申し候。父の尉殿を御供申し参りて候。

千歳「近頃辱う存じ候。此方へ入れ御申し候へ。

父尉「今日目出度きお能のある由申し候間参りて候。

千歳「誠に御出忝う候。目出度う舞を舞うて給はり候へ。

父尉「心得申して候。某舞ひ申すならば。目出度うあらうする間。急いで舞を始めうするにて候。

冠者「生れし所は切利天。育つ所は花の園。ましまさばとくしてまませ父の尉。親子と並びつれて御祈禱申さん。

父尉「一天風治まつて民古今の楽しみに誇り。されば天地開き始めしより。早魃水損の恐れ更になし。然れば生々



世々喜びのみあつて。誠に目出度き翁なり。そよや齡にはく松を根ながらこそ。枝をこそふれありうどうとう。  
う。(父尉舞)

父尉「とひきかうひき、ひかれて目出度うこそ候へ。」

「セイ」言の葉に引かるゝ石や皆人の。かしらも固く守るなり。

父尉「あら不思議や。大石の浮み出でたるは。如何様な仔細にて候ぞ。」

砥精「さん候父の尉のお言葉に。とひきかうひきひかるゝと御申し候間。我等を召さるゝと存じて。とりの山の

砥の精出で候よ。

父尉「あら面白や。とひきかうひき申す縁により。砥の精出でたと申すか。」

砥精「中々の事。」

父尉「あら目出度や。これと申すも所繁昌の瑞相なり。誠に物言はぬ石までも出る事奇特にて候。さあらば迎もの  
事に。姿を現し見物申し候へ。」

地「俄かに大石動くと見えて。砥石の精こそ現れたれ。」

砥精「いかに父の尉殿へ申し候。誠の姿を現す上は。我等も舞ひ申し度く候。」

父尉「やさしき事を申すものかな。さあらば相舞に舞はうするにて候。」

「セイ」都をば後に南の空かけて。さし急ぐなり八夜又の。利生を誰か受けざらん。

父尉「これへ出で給ひたるは。いかやうなる御方にて候ぞ。」

夜又「その事にて候。今日此の所に。目出度き御能ある由承り。見物申し度きと存する所に。父の尉の言葉にひか

れ。砥の精出で候事よき縁なり。それをいかにと云ふに。或歌に。高雄なるとりの山のほとゝぎす。おの  
が姿をとぎすとぞ鳴くと詠めり。さればその縁により。高雄の八夜又現れて出で候。

父尉「近頃本歌の縁により。高雄の八夜又御來臨ありがたく候。我等も舞ひさして候程に。八夜又も御舞ひ候へ。」

砥石の精にも舞はせ。所の祈禱を。三神相應に舞はうするにて候。

夜又「さあらば相舞に舞ひ候べし。」

地「やうく目出度やうな。白玉椿の八千代も變らぬ袂をかざし舞ひ遊べば。其の時八夜又進み出で。持ち

たる劍をおつ取りのべて。東西南北十方世界を拂ひ給へば。悪魔は忽ち退きつゝ。悦びは日々重なりけり。

五穀成就し樂しみ盡きせぬ折からなれば。これまでなりとて高雄の八夜又砥石を引きつれ歸らせ給へば。悦び

勇み父の尉は。この所にこそ納まりけれ。

以上の如きものであるが、砥石の精や高雄の八夜又が登場するのは無論後世の附加であらう。少くも鎌倉時代には  
斯ういふ事はなかつたに違ひない。然し、總體に於いて、シテ方に傳はつて居る父尉延命冠者の演奏形式よりも古い  
形を残して居ると言へよう。即ち、三番叟の退場した後演ぜられるといふ點に於いて、また延命冠者が先に登場  
し、次いで父尉が登場するといふ點に於いて、弘安・貞和の兩度の記録と合致して居る。たゞ砥石の精や八夜又の登  
場が甚だしく古い形を損ねて居る。

『間狂言の研究』には、この風流の今一つの演奏形式が紹介されて居る。これは前記のものより古い形であるとの  
事であるが、それは如何なるものかと言ふに、三番叟が退場すると、千歳が立つて面箱の所へ行き、延命冠者の面を  
かけ、立つて正面へ向き、「生れし所は切利天、育つ所は花が園、ましまさばとくしてましませ父の尉、親子と並び



連れて御祈禱申さん」と語り、そこへ太夫が父尉の面をかけて立ち並び、「一天に風治まつて云々」と語り、終つて舞になるといふ形式のものである。これには砥石の精や八夜又は登場しないらしい。その點は確かに古い形を残すものと言へようが、これは露拂(千歳)・大夫(翁)・三番叟・延命冠者・父尉の五人が登場して演奏すべきものを、千歳に延命冠者を兼ねさせ、大夫に父尉を兼ねさせて、三人で演奏する略式の演奏法であつて、その點は却つて前記の新しい演奏形式の方が古格を守つて居ると言へよう。

結局、最初に掲げた演奏形式の後半を省略したもの(砥石の精や八夜又は登場する部分をカットしたもの)が本来の形式であつたと考へられる。然し、これとても鎌倉時代の演奏形式を忠實に傳へたものとは思はれない。何故ならば、最も肝腎な「あれはなぞの小冠者ぞや、釋迦牟尼佛の小冠者ぞや」といふ文句が省略されて居る。この文句がなくては、父尉が釋迦を象つたものである事が全く判らなくなつてしまふ。従つて、單にその詞章だけを問題にするならば、シテ方に傳はつた父尉延命冠者之式の其れの方は古いといふ事になる。故に鎌倉時代に於ける父尉と延命冠者の演技を想定するには、シテ方に傳はつた父尉延命冠者の詞章と狂言方に傳はつた父尉之風流の演奏形式とを結びつけて考へる事が必要であらうと思はれる。

「父尉延命冠者之式の詞章の冒頭の一節、即ち「あれはなぞの小冠者ぞや、釋迦牟尼佛の小冠者ぞや云々。」の一段は現在ではシテと地との掛合になつて居るが、それはこの文句を無理に「翁」の形式の中へ押し込めた爲にさうなつたものであらうと考へられる。詳しく言ふならば、この一節を「總角やとんどや、尋ばかりやとんどや、云々。」の一段に宛てがひ、「一天雲收まつて日月明し云々。」の一節を「およそ千年の鶴は、萬歳樂を謳うたり、云々。」の一段に宛てがひ、「あれはなぞの小冠者ぞや、釋迦牟尼佛の小冠者ぞや、云々。」の一節がシテと地との掛合にな

つてしまつたのであつて、先入觀念を去つて冷靜にこの文句を読んで見るならば、何人もこの文句が二人の人物の間答體を成して居る事に気がつくであらう。即ち、左の通りである。

A「あれはなぞの小冠者ぞや。」

B「釋迦牟尼佛の小冠者ぞや。」

A「生れし所は。」

B「切利天。」

A「育つ所は。」

B「花の園。ましまさばとくしてまませ父の尉。親子共につれて御祈禱申さん。」

然らば、このAとBとは誰々であらうか。Bは「釋迦牟尼佛の小冠者ぞや」と答へる所から見て延命冠者であるに相違ない。それでは「あれはなぞの小冠者ぞや」と問ひかけるのは誰かといふ事が問題になる。これを父尉であると考へる人があるかも知れないが、それは當らない。何故ならば、弘安・貞和の兩度の記録を見ても、父尉は延命冠者より後から出る事になつて居る。狂言方の傳へる風流の演奏形式も亦さうである。然らばAは果して何人であらうか。私はこれを露拂(千歳)であると考へる。即ち、千歳が三番叟の退場した後に残つて、延命冠者と言葉を交す新風流の形式は、鎌倉時代の古風流の其れを傳へたものであらうと推量するものである。

詳しく言ふならば、三番叟が退場すると、入れ違ひに延命冠者が登場する、これを見て露拂が「あれはなぞの小冠者ぞや」と問ひかける。延命冠者は「釋迦牟尼佛の小冠者ぞや」と答へる。それから「生れし所は」「切利天」「育つ所は」「花の園」といふ問答があり、終つて延命冠者は樂屋に向ひ、「ましまさばとくしてまませ父の尉、親子共に



つれて御祈禱申さん。」(居られるならば早々お出でなされ父の尉よ、親子一緒に天下太平の御祈禱を申しませう)と父尉に呼びかける、これを聞いて父尉が登場し、延命冠者と共に「一天雲收まつて日月明し云々」の祈禱の文句を同吟し、やがて舞になる、これが鎌倉時代に行はれた父尉・延命冠者の演技(私の謂ふ古風流)の形式であつたらうと思ふ。この想定の當否は讀者の批判に任せるが、私は右の如くであつたと信じて疑はぬものである。

(七)

以上で「父尉之風流」の原型——鎌倉時代に於ける演奏形式に對する想定を略々終つた。次に「鶴龜之風流」に就いて考へて見ようと思ふ。この風流も「父尉之風流」と同じく三番叟の退場した後、演ぜられるものであり、やはり千歳が後に残つて鶴龜の對手をする。即ち謂はゆる千歳の風流であるが、かくの如く三番叟の退場後に演ぜられる風流は極めて珍しく、「父尉之風流」の外には、この「鶴龜之風流」があるのみである。而して「父尉之風流」なるものが鎌倉時代の所産である事が立證せられた以上、それと形式を同じくする「鶴龜之風流」も亦同じく鎌倉時代の所産であると考へざるを得ない。私の見る所では、父尉と延命冠者の二人に依つてなされる演技が「翁」の附屬的な部分と見られるやうになつた結果、露拂・翁・三番叟の三人の演技——謂はゆる式三番の後に父尉と延命冠者とが登場して演技する事の必然性が失はれ、父尉と延命冠者の代りに種々の人物が登場して演技する習慣を生ずるに至り、ここに私の謂はゆる古風流が出来上つたのであつて、この「鶴龜之風流」も其の中の一つであつたと考へられる。約言すれば、「鶴龜之風流」は父尉と延命冠者の演技の代用品として作られた幾番かの古風流の中の一番であつて、同時に作られた幾番かの古風流が或は亡び、或は其の原型を失つてしまつた中に、奇しくも發生當時の演奏形式を保つ

て後世まで生き延びたものであると推定せられるのである。

勿論、發生當時の演奏形式を保つて後世に及んだとは言ふものゝ、それは大體に於いての話であつて、細部に就いて言へば、種々の變改が加へられたに相違ない。這般の消息は今となつては全く判らないと言つてよいが、ともかく現在傳存せる詞章を子細に検討して見よう。先づ其の詞章を左に掲げらる。

鶴龜の風流 千歳の風流。鶴は千歳

ふるの次第也。二人。

翁も三番三鈴の段も過ぎて樂屋に入る。又翁入り候て、そのまゝ、千歳舞ひたる者、鈴を渡し、後に残り、元の座に居る。

一セイ「龜は萬年の劫を経て、鶴も千歳や重ぬらん。

千歳「これへ鶴龜の出でたるはいかやうなる事ぞ。

鶴「その事にて候。目出度き御能を見物申し度きと存じ候へども、縁なきによりたゝすみ候處に、只今千歳經の御言葉に、鶴は千歳ふると仰せられ候間、扱は好き縁と存じ、丹頂の鶴罷り出で候。

千歳「それは近比目出度き事を申し候。さて龜はいかに。

龜「惣じて龜は萬年の齡を保つ者なり。乃ち御壽命を君に捧げ、御能見物申したきと存する處に、只今千歳經の次第に、龜や棲むなりと承る間、扱は好き縁と存じ罷り出で候。

千歳「近比鶴龜の出でたる事、猶以つて目出度き事なり。さあらば彌々千秋萬歲に齡を捧げ、三神相應に、鶴龜も相舞に仕り候へ。

鶴龜「なか／＼相舞に舞はうするにて候。

千歳「さらばこれへ出でられ候へ。



鶴龜「心得申して候。

三人「目出度度かりける時とかや。

舞あり。舞過ぎて太鼓打ち出す。  
千歳と三人相舞なり。

地「千歳ふるの縁に引かれ、く、緑の龜も舞ひ遊べば、丹頂の鶴も飛びまはり、我が此の所に一千年の、齡を

授け奉り、これまでなりとて鶴龜は、千歳經に御禮を申し、千歳經に御禮を申して、この所にこそ治まりけれ。右は大藏流の本文であるが、「狂言三百番集」收載の驚流の本文も右と大差がない。冒頭の註記に依つても明かである如く、この風流を翁歸りの直後に演奏する事もあるが、それは異式であつて、三番叟の退場した後に演ずるのが本式である。この風流は「父尉の風流」に比べて其の形式が非常に簡潔であつて、後世に附加されたと思はれるやうな部分がない。たゞ千歳が鶴龜と共に舞ふといふのが後世の形式のやうに思はれる。これは鶴龜が二人で舞ふのが古い形式であらう。驚流では鶴と龜の二人の相舞になつて居るが、恐らくこれが原型であらう。

また詞章に就いて言ふならば、鎌倉時代には露拂を千歳經と稱する事はなかつたらしいから、「千歳經の御言葉」とか「千歳經に御禮を申し」とか言ふやうな文句はなかつたに違ひないが、さうした點を除けば、先づ大體に於て古い形態を留めて居るやうに思はれる。それ程に素朴な文體である。

なほ鶴と龜は狂言方の役になつて居るが、これも鎌倉時代にはシテ方の役であつたのではないかと思はれる。何故ならば、古風流なるものは父尉と延命冠者の演技の代用品として成立したものであり、而して父尉も延命冠者も前記の如く本來はシテ方の役であつたと推定せられるからである。

以上で「鶴龜の風流」に對する考察を終つたが、此處で問題になるのは古風流の「鶴龜」と能の「鶴龜」の関係である。この二つのものゝ關係を充分に見究めたならば、廣く古風流と協能との關係を考察する上に重要な手掛りが得られはしまいかと思はれる。

そこで先づ古風流の「鶴龜」と能の「鶴龜」とが果して關係があるか否かゞ問題になるが、それは現在傳存せる風流の詞章と謡曲の詞章とを比較して見れば自ら明かになるであらうと思ふ。左に兩者を對照して掲げる。

風流

龜は萬年の劫を経て鶴も千歳や重ぬらん(中略)  
千歳ふるの縁に引かれ、く、緑の龜も舞ひ遊べば、丹頂の鶴も飛びまはり、我が此の所に一千年の、齡を授け奉り、これまでなりとて鶴龜は、千歳經に御禮を申し、千歳經に御禮を申して、此の所にこそ治まりけれ。

謡曲

龜は萬年の齡を經、鶴も千代をや重ぬらん。  
千代の例の数々に、く、何を引かまし姫小松の、緑の龜も舞ひ遊べば、丹頂の鶴も一千年の、齡を君に授け奉り、庭上に參向申しければ、君も御感の餘りにや、舞樂を奏して舞ひ給ふ。

右の對照表を一見すれば明かである如く、兩者の關係を否定する事は不可能である。そこで其の前後が問題になつて来るが、これは兩者の構想を比較して見れば自ら明かになるであらう。即ち、能の「鶴龜」は風流の「鶴龜」に比して其の構想が複雑であり、また整つても居る。舞臺上の效果といふ點から見ても、能の「鶴龜」は風流の「鶴龜」を遙かに凌駕して居る。従つて能の「鶴龜」が風流の「鶴龜」を母胎として發生したといふ事は極めて自然に考へる事が出来るが、その逆は到底考へる事が出来ない。



風流の發生を室町時代の中期を下るものと考へる人々は風流の「鶴龜」が能の「鶴龜」を粉本として作られたものであると主張せられるかもしれないが、それは甚だ以つて不合理である。既に翁附の協能として「鶴龜」といふ完成品があるのに、何の必要があつて「鶴龜の風流」の如き未成品を作り出す者があらうか。それこそ屋上に屋を架するものと云はねばならない。この一事を捉へて見ても、風流の發生を室町時代以後とする事の誤謬である事が知られると思ふ。

以上の説明に依つて、能の「鶴龜」が風流の「鶴龜」から出たものである事は明かになつたであらう。考へて見れば、風流の「鶴龜」と能の「鶴龜」の距離はさう大したものではない。風流に於いては鶴龜の精の對手役として千歳が居残る事になつて居るが、これを常の如く鈴之段の前に退場せしめ、その代りに皇帝と其の臣下を登場せしめさへすれば、やがて能の「鶴龜」は出来上ると云つて宜い。私は、斯うして協能といふものが出来上つたのであると考へる。この點を今少し詳しく言ふならば、最初に作られた協能は凡べて現行曲の「鶴龜」の如き構想と形式とを具へたものであつて、それらの協能の大部分は亡びてしまつたのであるが、たゞ「鶴龜」のみが昔ながらの形態を留めて傳はつて居るのであるといふ事になるのである。つまり「鶴龜」は現在残つて居る所の協能の中で最も古いものであると云ふのが私の見解である。斯ういふと、いかにも獨斷的に聞えるが、これには相應の理由があるのである。先づその理由なるものを聞いて頂かう。

(九)

この中には、一曲の最初に官人(間狂言)の口開があり、終つて眞ノ來序の囃子になり、帝王が大臣を従へて登

場するといふ形式のものが何番かある。現行曲では「鶴龜」「西王母」「東方朔」の三番があるのみであるが、番外曲を遍く搜索すれば、相當の數になるであらうと思はれる。その帝王は何れも特定の人物であつて、誰でもいふと云ふわけではない。周の穆王であるとか、魏の文帝であるとかいふ工合に定まつて居て、これを勝手に換へる譯には行かない。所が、「鶴龜」の帝王だけは必ずしもさういふ特定の人物である事を必要としない。たゞ帝王でありさへすれば宜いのである。謡曲の本文を見ても、この帝王が何人であるかは明かでない。たゞ口開をする間狂言(官人)の口から帝王が何人であるか語られるのみである。それも大藏流と鸞流では唐の玄宗皇帝、和泉流では夏の禹帝王といふ事になつて居て、一定して居ない、と云ふのは結局何人であつても差支へないからである。かういふ例は他にはない。何故斯ういふ事になつて居るかと言へば、それは要するにこの帝王は風流に於ける千歳の代役を勤めて居るに過ぎないからである。つまり他の類曲の帝王とは本質的に異つて居るのであつて、この點から見ても、「鶴龜」といふ曲は普通の謡曲よりは一時代古い作品である事が知られるであらう。

また其の本文に就いて見ても、一般の謡曲よりは確かに一時代古いと感ぜられる個所がある。それは樂にかゝる前の文句であつて、これは觀實剛喜の諸流では「君も御感の餘りにや舞樂を奏して舞ひ給ふ」となつて居るが、金春流では此處の文句が「帝は笑盡イ帝に入らせ給ひ舞樂を奏して舞ひ給ふ」となつて居る。これは無論金春の本文が古いのであつて、他の諸流は其の文句が餘り俗に碎けて居るのを嫌つて改訂したものと推量せられるが、この原形と見られる所の文句は確かに謡曲以前といつた句ひを帯びて居る。少くも室町以後の協能には絶対に見られない通俗味を宿して居ると云へよう。

如上の理由から私は「鶴龜」を現行の協能の中で最古の作品と見なし、風流から協能への過渡的な作品と考定する





のである。この過渡的などいふ意味に就いては後に今少しく詳述したいと思ふが、その事は暫く保留し、論點を換へて考へて見たいと思ふ。

(十)

現在我々は「翁」に次いで演ぜられる初番の能を脇能と呼んで居る。これは二番目物・三番目物など、相對する術語であるが、二番目物・三番目物などいふ名稱よりも一段古い歴史を持つて居る。何となれば、二番目物・三番目物などいふ名稱は之れを世阿彌の遺著の中に發見する事が出来ないが、脇能といふ名稱に相當するものは之れを發見する事が出来る。即ち、脇の猿樂といふ言葉が其れである。然らば、この脇の猿樂とは如何なる意味を持つた言葉であらうか。これは何う考へても脇の主演する能といふ意味に解釋せざるを得ない。然し、現行の脇能を見渡して見ても、ワキが主演する能などは一曲もない。現在では、極めて特殊な場合を除いて、ワキに左様な權限は與へられて居ない。然し、猿樂能の搖籃時代には必ずしもさうでなかつた。その證據には、『花傳書』第一年來稽古條々の四十四五の項を見ると、この頃からは自分に似合つた風體を樂々と演じ、脇の爲手に花を持たせて會釋あひしやくのやうに演ずべしと教へて居る。脇の爲手とは今の言葉で言へば即ちワキであるが、この教訓の言葉からも察せられるやうに、當時のワキなるものは現在のやうに脇柱の蔭に坐つてシテの演技を注視してばかり居るやうな役ではなかつたのである。當時のワキは大夫に次ぐ所の演者であつて、相當に活躍するものであつたらしい。さうでなければ、ワキに花を持たせるも絲瓜しきわもありはしない譯である。さういふワキが主演する所の能が謂はゆる脇の猿樂であつたのであるから、發生當初の脇能なるものが決して現行の本格的な脇能の如きものでなかつた事は言ふまでもない。然らば如何なるものであつたかと云ふに、それは恐らく「鶴龜」の如きものであつたらうと思はれる。然し「鶴龜」のワキは少しも活躍しないではないかと不審に思はれるであらうが、この曲のワキ(大臣)は元來はワキツレであつて、シテ(帝王)がワキであつたと見るのが私の意見である。官人の間に口開をさせ、眞ノ來序で登場する脇能の帝王は悉くワキであつて、たゞ「鶴龜」のみがシテであるのであるが、これも恐らく元來はワキであつたのであつて、それをシテ方が奪取してしまつたものと思はれる。儲け役のワキをシテ方が奪取した例は決して少くない。金剛流では「正尊」のワキ(辨慶)をシテにして居るし、梅若派では「張良」のワキ(張良)をツレにしてシテ方の幹部が演じて居る。かういふ例は珍しくないものであつて、「鶴龜」の帝王などもワキ方からシテ方へ奪取せられたものであらうと推定される。この推定を裏書するものは金春流の演奏形式である。觀寶剛喜の四流では官殿の作り物、謂はゆる引立大官を大

小前に置き、この中で帝王が床几に掛ける事になつて居る。これでは何うしてもワキとは見えないが、金春流では作り物を脇座に出し、帝王は其の中で脇正面を向いて安坐するのである。つまり「西王母」や「東方朔」のワキと全く同じ事になる譯であつて、これは何うしてもシテとは見えない。一體、引立大官を大小前に出すといふ事は他に例がなく、「邯鄲」のやうな大小前へ出しても宜さうなもの、その方が効果のありさうなものでさへも脇座へ出す事になつて居る。従つて「鶴龜」も脇座へ作り物を出すのが古い形式であつたと考へられる。また引立大官の中で床几に掛けるといふ事も破格であつて、これも安坐するのが原型であらう。つまり凡べての點で金春の演奏形式が古來の式法を守つて居るものと考へられ、帝王の役は本來ワキ方のものであつた事が想察されるのである。それにしてもワキが樂を舞ふ法はないと云ふ人があらうが、それは捉はれた考へ方であつて、猿樂能の搖籃時代には、ワキは今のやうな權限のないものではなかつた筈である。然らば「鶴龜」のシテは誰か。それは鶴と龜とが兩シテであつたと見てよ



いと思ふ。これも金春流の演奏を見れば判る事だが、帝王が脇座に居り、鶴と龜とが正面に向つて竝んで坐るのだから、鶴と龜とは非常に引き立つて見える。これをシテと見ても差支へないまでの貫祿を具へて居る。また斯くあつてこそ、「鶴龜」といふ曲名に適はしいのである。如上の理由から、私は「鶴龜」の帝王を元來はワキであつたと考へ、

「鶴龜」を脇能、即ち脇の主演する能の典型であり、また原型であると考へるのである。

かゝる脇能の原型から「高砂」や「老松」のやうな謂はゆる本格的な脇能が何うして生じたかと云ふに、それは次の如き徑路を辿つたものと推測される。先づ「鶴龜」の如き能の次に「西王母」の如き帝王（ワキ）の動かぬ能が出来上り、次に「政徳西王母」の如きワキが帝王の臣下である能が出来上つた。これまではワキは凡べて漢土の人間であり、シテは天仙精靈の類であつたがそれが、今一步進むと、ワキが本邦の人間になり、大臣（又は神職）となり、シテはやはり日本の天神地祇となる。これが謂はゆる本格的な脇能である譯である。かくして「高砂」や「弓八幡」の如き能が出来たのであつて、その淵源を尋ねれば、鎌倉時代から吉野朝時代にかけて行はれたであらうと推定される古風流に端を發するものであつたと想像せられるのである。私が前に「鶴龜」を風流から脇能への過渡的な時代の作品であると言つたのはこの意味である。かくして發生し大成した脇能の形式を模して二番目・三番目の幽靈物の出来た事は最初に述べた通りである。つまり猿樂能には二つのオリジンがある。一つは呪師の翁猿樂であつて、これから脇能・二番目・三番目の夢幻能が發生した。今一つは平安朝時代の末期に盛行した賤民猿樂の物真似態であつて、これから四五番目の劇能を生じたといふのが私の見解である。

## 第二章 吉野朝時代の能樂

### 第一節 時代概観

世阿彌は『世子六十以後申樂談儀』の序章に於いて、

一忠、清次法名 觀阿 大王法名 道阿 龜阿、これ當道の先祖といふべし。

と言つて居る。この四人は何れも吉野朝時代に活躍した巨匠であるが、能が無臺藝術として其の水準に達したのは、世阿彌の言ふやうに、この四人の努力に依るものである。

この四人の内、一忠と龜阿彌（喜阿彌とも書く）とは田樂能の名手であり、觀阿彌と道阿彌とは猿樂能の達者である。また時代から言ふと、一忠が最も早く、龜阿彌がこれに次ぎ、觀阿彌と大王とは更に下るやうである。思ふに、この時代の前期に於いては田樂能が壓倒的な隆盛を極めたらしいが、後期に至つて猿樂能が次第に擡頭し、終には田樂能を逆に壓倒するに至つたものゝやうである。

### 第二節 一忠と龜阿彌

一忠といふ人は餘程傑れた技術の所有者であつたらしく、この人に對しては觀阿彌も道阿彌も心から推服して居たやうである。その事は『世子六十以後申樂談儀』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。道阿もまた一忠が弟子なり。

とあるのを見ても充分肯けるであらう。また同じく世阿彌の『花傳書』には、

また田樂の風體、殊に格別の事にて、見所も、申樂の風體には批判にも及ばぬと皆々思ひなれたれども、近代にこの道の聖と聞えし本座の一忠、殊に物敷を盡しける中にも、鬼神の物眞似、怒れるよそほひ、洩れたる風體なかりけるとこそ承りしか。然れば亡父はつね一忠が事を我が風體の師なりと正しく申しなり。

(第五奥儀)

と記されて居る。これを見ても、一忠の技藝が田樂能とか猿樂能とかいふやうな低次の區分を超越した偉大なものであつた事が知られるであらう。従つて一忠の藝風が觀阿彌・道阿彌の二人に與へた影響は極めて大きなものがあつたに相違ない。觀阿彌は大和猿樂の棟梁であり、道阿彌は近江猿樂の總帥である。猿樂能はこの二人の力に依つて大成せられたと言つても過言ではない。その二人に斯くまで私淑せられて居たのであるから、全く一忠は斯道の開山と言つてよからう。世阿彌が當道の先祖として先づ第一指を一忠に屈したのは正に當然の事である。

一忠の生年及び歿年は全く不明であるが、正平四年(二〇〇六)貞和五年(二〇〇六)の六月、京都四條河原に於いて興行せられた勸進田樂に、彼が本座の棟梁として出演して居る事實から見て、彼が當時既に斯界の元老であつた事が推知せられるであらう。觀阿彌は當時僅かに十七歳の若年であるのを見て、兩者の年齢が相當に距たつて居る事が知られる。また世阿彌が一忠の藝を見て居ない點から見て、一忠は世阿彌の生れる以前、若しくは極めて幼少の時代に永逝したものであらうと思はれる。その歿年は恐らく正平の末頃であらう。

さて一忠の藝風が如何なるものであつたかといふ事は誠に興味の深い問題であるが、何分にも資料が不足な爲に、

これを明かにする事の出来ないのは残念である。『世子六十以後申樂談儀』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。しやくめいたる爲手なり。田樂能の故なり。

とあるのが一忠の藝風に關する殆ど唯一の記述であるが、肝腎な「しやくめいたる」といふ言葉の意味が明瞭でない爲に、一忠が如何なる藝風の所有者であつたのか、全く見當がつかない。「しやくめいたる」といふのは何ういふ意味であらうか。吉田東伍氏は「しやく」を「しよく」の轉訛と解して、「職めいたる」と字を宛て居られるが、それは一體何ういふ意味なのであらうか。野々村戒三氏も吉田氏と同じく「しやく」を「しよく」の轉訛と考へて、「俗めいたる」と字を宛て居られるが、これは如何なるものであらうか。世阿彌の『能作書』の中に、

古風には田樂の一忠、中頃當流の先士觀世、日吉の大王、これは皆舞歌幽玄を本風とし、三體相應の達人なり。

といふ記事があるが、これを見ても、一忠の藝風が卑俗なものであつたとは考へ難い。尤もこの『能作書』の記事は舞歌幽玄の思想を鼓吹すべく執筆せられたものであるから、其處には多少の文飾があるかも知れないが、常識的に考へても、一忠の藝が卑俗なものであつたなら、觀阿彌や道阿彌が我が風體の師として推服する筈はない。とにかく一忠の藝風が幽玄の風體と背馳するものではなかつた事だけは斷定しても間違はあるまい。さうとすれば「俗めいたる」と解する事は穩かであるまい。自分は「釋めいたる」であつて、一忠の藝風に何か抹香くさい感じがあつたのであるまいかと考へて居る。これは能勢朝次氏も言つて居られる事であるが、同じく藝能を事としては居ても、猿樂者と田樂者とは少しく趣が違ふ。猿樂者は自ら神職を以つて任じて居るのに對し、田樂者の方は僧侶の末流と云つ



た感じが濃い。従つて「しやくめいたる」を釋め、いたると解する事もさして無理ではないやうに思はれる。そして次の「田樂能の故なり」といふ文句とも能く照應する。然し、この解釋が當つて居たとしても、それは田樂能の一般的傾向を言つて居るだけの事であつて、一忠の藝にのみ見られる特徴であるとは考へられない。結局、前掲の『申樂談儀』の記事から、一忠の藝風を推測する事は出来ないが、とにかく猿樂能の立場から見ると、一寸風變りな藝であつた事は感知出来る。それにも拘らず、觀阿彌や道阿彌が其の風體を模したといふ事は、一忠の藝が如何に偉大なものであつたかを物語るものである。

一忠が一代の晴れの舞臺は恐らく前に一寸觸れた正平四年の四條河原の勸進田樂であつたらう。この日の盛況は『太平記』の卷第二十七「田樂の事附長講見物の事」の中に詳しく記されて居るが、とにかく非常な大入で、その爲に棧敷が倒壊し、多數の死傷者を出したといふから、當日の盛況と觀衆の熱狂りぶが想像出来るであらう。この時、

「一忠は新座の花夜叉と共に「戀の立合」を舞つた。その模様は『申樂談儀』の中に次のやうに記されて居る。

また河原の勸進棧敷崩れの時、本座の一忠、新座の花夜叉、かれこれ四人づゝ、八人にて、戀の立合をせしに、「恨みの末も通らねば」と上げて云ひ納むる聲、つまりしかば、一忠咳をして、扇の要取り直し、汗を拭ひけるに、花夜叉「末も通らねば」とふと、ぎりに云ひ納めて笑はれけり。一忠花夜叉に恥を與へけりと當座申しき。

この記事に依つて判斷するに、一忠は本座の棟梁、花夜叉は新座の棟梁であつて、この二人がこの勸進田樂の主演者であつたのだらうと思はれる。その二人が各々選り抜きの座衆を三名づゝ従へて登場し、「戀の立合」を舞つたものであらう。この時、「恨みの末も通らねば」と一調子高く張り上げて諷刺をさめる所で聲がつまつた、と云ふのは、

恐らく前からの調子が高すぎて、諷ひづらかつたのであらう、一忠は「この調子ではトテモ諷ひきれない」と悟つて、咳をして諷ひとめ、扇を取り直して汗を拭いて居た。所が、相手の花夜叉は無理と知りつゝ強引に諷つたのはよいが、結局諷ひ切れないで、ふとぎりに言ひ納めたので、識者の笑ひを招いたといふ。その棟梁らしからぬ輕率な態度が非難されたものであらう。この逸話を見ても判るやうに、一忠は花夜叉よりも數等上手の役者であつて、文字通り斯界の王座を占めて居た事が想察せられる。

龜阿彌は一忠に次いで現れた田樂能の巨匠であつて、この人は特に音曲に秀でて居た。その藝名に就いては『申樂談儀』に「龜阿は龜夜叉と云ひしに依りて喜阿となり。」とある。即ち、始め龜夜叉と云ひ、後に其の頭字を取つて龜阿彌と號し、また喜阿彌とも書いたものである事が知られる。『申樂談儀』には龜阿とも喜阿とも書いて居る。世阿とは阿、禪竹と善竹の如く兩様に書かれたものであらう。

世阿彌は『申樂談儀』に於いて龜阿彌の藝を次のやうに評して居る。

喜阿、音曲の先祖なり。日吉の牛熊が音曲を似すると申しけるなり。音曲能ばかりせしなり。(中略)かの喜阿、五位の聲風眞中の位なり。九位には籠深花風に上りたる者なり。(中略)天性奇特の所は、昔の名人の中にも秀でける者なり。

この評言の中には世阿彌獨特の用語があるので、それを知らないと、何の事やら判らない。「五位の聲風」といふのは、最近發見せられた世阿彌の遺著『遊樂藝風五位』の中に詳しく説かれて居る妙風・感風・意風・見風・聲風の五つを指すものと思はれる。龜阿彌の藝風は五位の聲風の中の眞中の位であると云ふのであるから、それは言ふまでもなく意風であらう。意風といふのは如何なる風であらうか。『遊樂藝風五位』には、



意風

意者、所成内意風顯外至妙成。感顯淺深成諸體之風根、是見面白花種也。玉屑評詩曰、意中有景、景中有意云。

と解説してある。内心の意が自ら外に顯るゝ境地を云つたものであらう。即ち、音曲に依つて感を催さしめる聲風、舞に依つて感を催さしめる見風、この二つを超越した一段高い藝位である。龜阿彌は音曲の上手ではあつたが、音曲を聞かせる事を最後の目的としては居なかつた事が想察せられるであらう。また「九位には寵深花風に上りたる者なり。」とあるが、この「九位」に就いては同じく世阿彌の「九位次第」といふ書物に詳細な説明がある。世阿彌は藝の位風を上・中・下の三つに分け、その各々を更に三つに分けて、併せて九つの位を立てたのである。即ち、妙花風・寵深花風・閑花風（以上上三花）、正花風・廣精風・淺文風（以上中三位）、強細風・強鹿風・鹿鈴風（以上下三位）の九位である。「寵深花風」といふのは九位の中の第二位であつて、これは「いたりて深き花の風」といふ意味であらうと言はれて居る。「九位次第」には、

寵深花風 雪千山を蓋ひて孤峰如何か白からざる。古人云く、「富士山高うして雪消せず。」と云へり。是を唐人難じて云く「富士山深うして」云々。至りて高きは深き也。高は限りあり。深は測るべからず。然らば千山の雪、一峰白からざる深景、寵深花風に當る歟。

と解説せられて居る。藝に對しては非常に嚴格であつた世阿彌が龜阿彌を評して寵深花風に上つた名手であるとして居るのを見ても、龜阿彌の藝位の高さが知られるであらう。

龜阿彌は音曲の上手であり、また美聲でもあつたやうであるが、音吐朗々たる名調ではなかつたらしく、「申樂談

儀」の中に次のやうな記事がある。

勸進の棧敷數、凡そ六十二三間なり。間の廣きこと五尺なり。然れども近代七十間餘に之を打つ。これは見聞の人數を過く寄せんが爲なり。田樂喜阿は五十四間より外は打たせざりしなり。これは聲叶はぬものなれば、音曲を能く聞かせんが爲なり。

音曲を生命とする龜阿彌が勸進能の棧敷數を制限したのは當然ではあるが、かうした所にも彼の細心なる用意と繊細な神経が表れて居る。想ふに、龜阿彌の藝は一忠などに比べて幾分そのスケールが小さかつたかも知れないが、その代りには肌理の細かい彫琢の行き届いたものであつたらうと思はれる。従つて其の音曲も纖巧華麗の極を盡したものであつたらしく、其の曲風は猿樂能の音曲にも多大の影響を與へたものと見え、「申樂談儀」には龜阿彌の曲風に關する記載が隨所に存する。その主なものを左に摘録して見よう。

○喜阿は曲舞は舞はざりしなり。小歌のかよりのみなり。

○祝言は直に正しくて、面白き曲はあるべからず。喜阿が言ひ出しける體、脇の能祝言にあるまじき曲なり。女がよりにには似合ふべきか。

○かよりにだに良ければ訛りは隠るゝなり。「かやうに徒なる夢の世に、我等も終に残つて、何一時をくねるらん」、何れも訛りたれども、かよりありて訛り隠るゝなり。南阿彌陀佛日本一の謠と云はれし謠なり。喜阿が曲なり。

○「歎冬過つて」、訛らかすことあるまじ。喜阿音曲の上手にて時々申す眞似をばすべからず。

○松風に「寄せては返るかたをなみ、蘆邊の田鶴こそは立ち騒げ、四方の嵐も音そへて、夜寒何と過さん」な



ど、面白し。なれどもはや第二に落つ。この「四方の嵐も音そへて」寄すべし。聲硬き位あり。上より言ひ

て落すなり。喜阿がよりなり。この節、喜阿がより諷ふ人は、なほ好むべきか。

これらの記載に依つて、龜阿彌の曲風を察するに、その音曲は繊細な技巧を凝したものであつて、莊重雄渾の韻きは欠けて居たが、その代りには優艶華麗を極めたものであつたやうである。それがまた時好に投じて、謂はゆる喜阿がよりの音曲は一世を風靡したものでらしく、従つて猿樂能の音曲にも影響する所が少くなかつたやうである。然し、

彼の音曲は小歌がよりで終始し、曲舞がよりの曲節は含まなかつたといふことである。

龜阿彌の生年及び歿年も明かでないが、とにかく其の活躍時期が一忠より大分下る事は確かである。それは世阿彌が彼の藝を親しく見聞して居る事實に依つても充分推察する事が出来る。世阿彌が始めて龜阿彌の藝を見たのは十

二歳の時であつたが、餘程大きな感銘を受けたらしく、その折の印象を後年次の如くに物語つて居る。

世子十二の年、南都法雲院にて装束給の能ありと聞きて、罷りて、如何なる事を聞かんすらむと思ひしに、喜阿尉になりて、苧の附髪に直面にて、「昔は京洛の花やかなりし身なれども」のうたひ、様もなく眞直にかくく〜と諷ひし、よく〜案じほどけば、後もなほ面白かりしなり。炭焼の能に、苧の附髪を頂に折り返して結びて、今増阿着る尉の面を一色にさいすき、練貫に水衣、玉褌あけ、薪負ひ、杖ついて、橋中にて咳一つし、「あれなる山人は荷軽きか、家路を急ぐか嵐の寒さに疾く行くか、同じ山に住まば、同じかざしの木を伐れとこそ云ふに疾く行くか。重なる山の梢より」と一聲に移りし曲者なり。古董の物を見る様なりしなり。それとこそ云ふに疾く行くか。重なる山の梢より」と一聲に移りし曲者なり。古董の物を見る様なりしなり。その南都の装束給の頃より聲損じ始むると申すなり。云々。〔申樂談儀〕

世阿彌の十二歳の時と云へば、それは文中三年（二〇三四＝應安七年）であるが、右の記事に依つて判断するに、

龜阿彌は既に相當の年輩であつたらしく、その藝も漸く枯淡の域に入りつゝあつた事が想察せられる。名代の美聲も此の頃から損じ始めたところがあるが、それにも拘らず、その藝は益々深味を加へ、後に至つて追懐する度に愈々興趣を増すといふやうな滋味の豊かなものになりつゝあつた事が推知せられる。世阿彌は古董の物（古美術品）を見るやうだつたと言つて居るが、恐らく壯年時代の艶麗な藝風が次第に寂びを生じて、澁い味はひのものに變じて行つたものと思はれる。「女がよりには似合ふべきか」といふ評言に依つても推知せられる如く、龜阿彌といふ人は元來女物が得意であつたらしいが、晩年には尉物に於いて獨特の巧味を見せたやうである。それは前掲の記事でも充分窺ふ事が出来るが、なほ『申樂談儀』に左の如き記事が見える。

蟻通の「思ふべきかはとは、あら面白の御歌や」など、「これ六道の、巷に定め置いて六つの色を見すなり」などやうなる所、みな喜阿がよりなり。

また増阿彌が世阿彌の藝を評して「ありがたや和光守護の日光、豊かに照す天が下など、たふやかに云ひ流す所は犬王、蟻通の始めより終りまで喜阿、かひつくりろひ〜曲舞働は觀阿なり。」と言つた由も見える。これらに依つて推量するに、「蟻通」の節附は龜阿彌の晩年の曲風をうつしたものであることが知られるが、この推量に誤りがな

いとすれば、龜阿彌の晩年の曲風も略々想像がつくやうに思はれる。龜阿彌が何時頃まで健在であつたかは明かでないが、こゝに注意すべきは『申樂談儀』の中に次の如き記事の存する事である。

祇園會の時、若し御前にや參るべき、内々用意の時、喜阿來りて談合せられしは、異役人なからんには、祝言一語過ぎて、さしことの序より諷ふべし。曲舞ある上に、餘の猿樂あらんには、祝言一語過ぎて、やがて一人



皇五十代」と曲舞より諷ふべしと談ぜられしなり。

この「祇園會の時」といふのは恐らく天授四年（二〇三八＝永和四年）の六月七日の事であらうと思はれる。この日、將軍足利義滿は四條東洞院に棧敷を構へ、酒宴を催しながら銚子の渡るのを見物した。この時、世阿彌は十六歳の少年であつたが、義滿の側近に侍して、大いに人目を引いたらしい。「祇園會の時」とはこれを指すものかと思はれるが、果して然りとすれば、龜阿彌は天授四年には未だ健在であつたわけである。それはともかく、右の記事に依つて、龜阿彌も義滿の寵遇を受けて居た事、龜阿彌と少年時代の世阿彌の間、かなり親密な交際のあつた事などが窺はれる。従つて龜阿彌の藝が世阿彌に對して相當の影響を及ぼして居るものと考へねばならない。

なほ『五音』を見ると、龜阿彌と註したものが五音ある。「女郎花」「汐汲」「禿高野」「熱田」「竹取歌」の五曲が其れである。これらは何れも田樂能の謡であるが、其の詞章の傳はつて居るものは一つもない。

「女郎花」といふ曲は現行曲の中にある同名の曲とは別の曲である。「五音」には「ヲミナヘシハ女郎花トカキタレバ」といふ詞章を掲げて居るが、こんな文句は現行の「女郎花」にはない。現行の「女郎花」は龜阿彌の作曲した「女郎花」を世阿彌が改作したものであらう。

「汐汲」といふのは現行曲「松風」の原作である。その事は『能作書』に「松風村雨、昔汐汲なり。」と記されて居るから確かである。龜阿彌の「汐汲」が觀阿彌に依つて改作せられて「松風」となり、更に世阿彌に依つて其の後半が改作せられて現行の「松風」となつたのである。「五音」には「汐汲」の一節として「ソレシヲ、ロウスル身ニアラスハ」といふ詞章を掲げて居るが、現行の「松風」には斯ういふ文句はない。龜阿彌作曲の原作は殆ど其の面影を留めて居ないであらうと思はれる。

「禿高野」といふ曲も其の詞章は残つて居ない。「五音」には其の一節として「花はチツテネニアレド」といふ詞章を掲げて居る。こゝに思ひ合せられるのは、廢曲の「刈萱」に「花は散りて根にあれば、又來ん春も頼みあり。」といふ文句のあることである。「刈萱」といふ曲は江戸時代に入つて大きな展開を見せる刈萱道心と石童丸の極めて原始的なものを素材として脚色したものであるが、その原據をなすものが龜阿彌作曲の「禿高野」であらうと思はれる。「禿高野」といふ曲名は言ふまでもなく禿（少童）の登場する高野山を背景とした曲といふ意味であつて、その名が既に實を表明して居る。

「熱田」といふ曲も其の詞章は残つて居ないが、その題名より推して神能であらうと想像される。「五音」には其の一節として「抑當社ト申ハ、ケイカウ第三ノ王子、御名ハマトタケノミコト、地神五代ニハ」といふやゝ長い詞章を掲げて居るが、これと似寄つた文句は現行曲の「源太夫」に見出される。それはクセ前のサシの文句であつて、「然れば景行第三の皇子、御名は日本武の尊、地神五代には天照大神の兄、素盞鳴の尊、出雲の國に跡を垂れ、云々」といふのである。「源太夫」といふ曲も熱田の官を背景にした神能であるから、兩者の間に密接な關係のある事は明かである。尤も「熱田」は田樂能の謡であるから、曲舞（クセ）はなかつたに相違なく、従つて兩者を同曲と見る事は許されないが、「熱田」が「源太夫」の原據をなすものである事は先づ間違のない所であらう。

「竹取歌」といふのは何ういふ曲であるか、全く判らない。「五音」には「アルニカイナキ世中ヲフルハタウツスカナシキ」といふ次第と覺しき文句を其の一節として掲げて居るが、現存の謡曲の中に斯ういふ文句を含んだものはないやうである。その曲名から推して或は敘事的な謡ひもの詞章ではないかとも思はれるが明かでない。

とにかく以上の五音が龜阿彌の作曲といふことになつて居るのであるが、こゝで問題になるのはこの五音の作詞作



曲が共に龜阿彌に依つてなされたものか、それとも單に其の作曲のみがなされたものかといふ事である。一體、謠曲に於いては、作詞者と作曲者とは同一人であるのが原則であるが、それは世阿彌以後の事であつて、以前は必ずしもさうとばかりは限らなかつたやうであるし、殊にこの龜阿彌といふ人は『申樂談儀』に依れば文盲の者であつたといふから、果して作詞をする能力があつたか何うかは疑はしい。勿論、文盲の者であつたといふのは無學な者であつたといふ程の意味であつて、目に一丁字なき者といふ意味ではなからうが、それにしても能の詞章を書き卸すだけの力があつたか何うかは頗る疑はしい。先づ作曲だけをなしたものと考へる方が穩かであらう。

### 第三節 觀阿彌 清次

龜阿彌に次いで現れたのが觀阿彌と道阿彌である。この二人の登場に依つて斯界の氣勢はガラリと變つた。それまでは田樂能が斯界の人氣を獨占して居たかの觀があつたが、今度は逆に猿樂能が田樂能を壓倒する事になつたのである。

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壞した年である。こゝで一言斷つて置くが、從來の説では觀阿彌の出生は正平十年（二〇一五）文和四年）といふ事になつて居た。これは觀阿彌が應永十三年五月十九日に五十二歳で歿したとする觀世家の傳承に據つて逆算したものであるが、この傳承が間違つて居るのである。其の誤傳である事は、應永七年四月以前に成立した『花傳書』の年來稽古條々に觀阿彌の事を亡父と記して居るのを見ても明かである。觀阿彌の歿年に就いては『常樂記』の至徳元年の條に、

五月十九日。今川五郎入道。

同月同日。大和猿樂觀世大夫於駿河死去。

とあるのに従ふべきであらう。觀世大夫とあるのが觀阿彌であることは言ふまでもあるまい。この『常樂記』といふ書物は當時に於ける知名人士の忌辰録であつて、史料として充分信憑出来るものである。また其の享年に就いては『花傳書』の年來稽古條々に、

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云々。

とあるから、これは議論の餘地がない。そこでこの正しい歿年及び享年に依つて逆算すると、觀阿彌の出生は前記の如く元弘三年といふことになるのである。

觀阿彌の血統に就いては詳しい事は判らないが、『申樂談儀』の中に次のやうな記事が存する。

伊賀の國、服部（平氏也原註）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。

文中に觀世とあるのが即ち觀阿彌である。觀阿彌が伊賀國の豪族服部氏の末流である事は相國寺の僧宜竹（周麟）が撰じた觀世小次郎信光（觀阿彌の曾孫）の畫像銘にも「信光其先出自服部氏。乃伊賀州之甲族也。」と見えて居るから、先づ動かぬ所であらう。伊賀の服部氏といふのは平氏の一族であつて、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末流である。この家長が伊賀國服部村に住して家名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』に據れば、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』の記事に「杉の木と云ふ人」とあるのは恐らく杉の本の誤寫で、家長の四男杉本某の末裔であらうと思はれる。それはともかくとして、『申樂談儀』の記す所に據れば、その杉の木といふ人の息子が太田備中と云ふ人の養子になつて居たが、京に上つて或る女と契り、一人の子を儲けた、その子を山田小美濃大夫といふ人が養子にした所が、この養子が三人の子を儲けた、それが寶生・生一・觀世である云ふ。この三男の觀世が後の觀阿彌である事は前に述べた通りである。山田小美濃大夫といふのは恐らく同村山田村に住んで居た猿樂者であつて、寶生・生一・觀世の三人は何れもこの人の藝統を受けて猿樂者となつたものであらう。

觀阿彌が伊賀國の何處で生れ、何處で育つたかは明かでないが、恐らく山田村で生れ、山田村で育つたものであらうと思はれる。山田村は山田郡の首邑であつて、同村にあ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いふ事である。その年代は其のまゝ信じ難いとしても、この土地に古くから猿樂者の住んで居たであらう事は充分想像される。觀阿彌の祖父に當る山田小美濃大夫も恐らくさうした猿樂者の一人であつたのであらう。

觀阿彌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挿話がある。これを記録した最古の文獻は宜竹の『觀世小次郎信光畫像銘』であらうと思はれるが、それには次のやうに記してある。  
服部有ニ三好男。春日大明神託シ其長男ニ告曰。事レ神掌レ樂。父レ不可レ而疾卒。次男亦爾。於是父母携ニ季子ニ入ニ大和州ニ禮ニ長谷寺ニ觀音ニ。路逢ニ一僧ニ。爲ニ季子ニ求レ名ニ曰ニ觀世ニ。遂詣ニ春日之唐ニ季子ニ報ニ神之託ニ也。  
因留居ニ和州ニ。更ニ姓氏ニ爲ニ結崎氏ニ。以掌ニ神樂ニ矣。

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話の筋が複雑になり、同時に神秘的な色彩が濃くなつて居る。この話に依ると、觀阿彌の兄二人が夭折した事になつて居るが、これは誤りで、『申樂談儀』に記されて居るやうに、三人とも健かに成長し、祖父の藝統を受けて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事になつて居るが、これも誤傳であつて、後に述べる如く觀阿彌は伊賀で成長したのである。斯様な次第であつて、この話を其のまゝ受け入れる譯には行かないが、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事は幾度かあつたらうと思はれるし、また其の折に信仰心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事も極めてありさうな事である。それであるから、この話を荒唐無稽の傳説として一蹴してしまふ事は少し亂暴であらうと思ふ。それはともかく、觀阿彌の幼名の觀世丸が彼の父母の觀音信仰の反映である事だけは確かである。

觀阿彌は長ずるに及んで伊賀國小波多で一座を組織した。この事は『申樂談儀』にある。

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。といふ記事に依つて確實に推定し得る。斯様に先づ伊賀に於いて一座の基礎を固め、それから猿樂能の本場である大和へ進出したのである。そして本據を結崎村（つづま）に置いて、名字を結崎と改め、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まゝに、觀世々々と云つたものらしく、その爲に何時しか其れが彼の藝名になつてしまひ、また遂には其れが彼の名字にまでなつてしまつたのである。従つて其の座名も結崎座といふよりは觀世座といふ方が通りがよいので、結崎座といふ名稱は何時とはなしに廢滅してしまつたのである。なほ彼が



観阿彌と稱したのはズツと後の事であつて、それは彼が將軍足利義滿に見出されて同朋の列に加へられた以後の事であらうと思はれる。

さて大和に進出した観阿彌は、興福寺の庇護を受けて、主として春日神社の神事に従つたのであるが、時には一座を率ゐて諸國を巡業した事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、魚崎座之事」の内容から推して伊賀・伊勢・山城・近江・和泉・河内・紀伊・攝津の諸國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延ばした事もあつたであらう。現に観阿彌は五十二歳の時に駿河へ下つて演能し遂に其の地で歿して居るのであつて、折には随分僻遠の地にまで出かけて行つたものらしい。然し、観阿彌は何處へ行つても其の土地の人の氣風や嗜好を念頭に置いて演能したので、何處へ行つても好評を博した。その臨機應變の機略に對しては世阿彌も深く感服して居たと見えて、『花傳書』の中に次のやうな記述がある。

よくよくこの風俗を究め見るに、貴所、宮寺、田舎・遠國諸社の祭禮に至るまで、おしなべて譏りを得ざらんを、壽福増長の爲手とは申すべきか。されば如何なる上手なりとも、衆人愛敬かけたる所あらんをば、壽福増長の爲手とは申し難し。然るに亡父は、いかなる田舎山里の片邊にても、その心を受けて、所の風儀を一大事にかけて藝をせしなり。

この様に鑑賞眼の高い特殊な階級の人々の眼にも、鑑賞眼の低い大衆の眼にも面白く映するやうに能を演ずるといふ事は誠に至難の業であるが、観阿彌はこの難事をよく成し遂げたのである。『申樂談儀』の序章に、  
上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し、また下三位に下り塵にも交はりし事、たゞ観阿一人のみなり。

とあるが、全く観阿彌ならでは出来ぬ藝當であつたらう。これが観阿彌の藝の著しい特徴であり、また大きな強味でもあつたのである。

それはさて置き、當時は猿樂能の勃興期であつて、諸國に相當多くの座があつた。先づ大和には観阿彌を棟梁とする結崎座（觀世座）の外に、圓滿井（金春）・戸山（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て居た。また近江には山階・下坂・日吉・未滿寺・大森・酒人の六座があつた。この内、山階・下坂・日吉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・青葙の諸座があり、伊勢大神宮の神事に従つて居た。また丹波には矢田（本座）、攝津には榎並（新座）及び宿（法成寺）の二座があり、この三座が賀茂・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程の夥しい數であつた。斯様に澤山な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、大和猿樂の四座と近江猿樂の上三座とであつた。而うして大和猿樂四座を代表して立つ者が結崎座の観阿彌であり、近江猿樂上三座を代表して立つ者が日吉座の犬王、即ち後の道阿彌であつた。この二人が間もなく京洛に於いて互に妍を競ふ事になるのである。

その頃、観阿彌は醍醐寺の境内に於いて七ヶ日の猿樂能を興行した。この事は義演准後の纂輯した『醍醐寺新要録』の清瀧官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、この能に観阿彌の一子藤若丸、即ち後の世阿彌が子方として出演して居る所から推して、先づ観阿彌の四十歳前後の事であらう



と思はれる。この七ヶ日の猿樂能が非常な好評を博して、観阿彌の名聲は頓に揚り、その結果、彼の技藝が都人士に注目されるやうになつた由が、同じく隆元僧正の日記に見えて居る。

かうした風評が何時しか將軍義滿の耳にも達したと見える。年こそ若けれ、藝術に對しては異常な興味と熱意とを持つて居た義滿は、是非一度観阿彌の演能を見たいものであると思つて居たらしい。折も折、観阿彌が洛東今熊野の社地に於いて猿樂能を興行したので、義滿は早速見物に出かけて來た。そして観阿彌の技藝に對して異常な感激を覺えたものらしく、これからは観阿彌の援護者として凡ゆる助力をなすに至つたのである。時に文中三年（二〇三四＝應安七年）、観阿彌は四十二歳であつた。恐らく彼の技藝の漸く圓熟の境に入らんとしつゝあつた時であつたらうと思はれる。この今熊野の能に就いては『申樂談儀』の中に次の如く記されて居る。

○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ゝなり。世子十二の年なり。

○翁をば、昔は宿老次第に舞ひけるを、今熊野の猿樂の時、將軍家鹿苑院始めて御成なれば、「一番に出づべき者を御訊ねあるべきに、大夫にてなくては」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。

當時の習慣に依れば、「翁」は一座の最年長者が勤める事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事が前掲の記事に依つて知られるのである。この南阿彌といふ人は將軍家の同朋の一人であつたらしく、常に義滿の側近に侍して居たやうである。観阿彌が義滿の知遇を得るに至つたに就いては、この南阿彌の推譲が與つて力あつたものと思はれる。南阿彌といふ人は舞臺藝術に對して非常に卓越した批評眼を持つて居た人らしく、また曲舞の作曲にも傑れた技術を持つて居た。この人が観阿彌及び其の子の世阿彌に對して並々ならぬ

好意を持つて居り、常に其の良き忠告者であつた事は、『申樂談儀』の中に散見する幾多の断片的記事に依つて充分に推察出来る。

この今熊野の能を契機として、観阿彌の生活状態はガラリと變つたであらうと考へられる。観阿彌は多分將軍家の同朋に列せられたのであらうと思ふ。この事は確實な記録には見えないが、寶生家の系圖には「観阿彌 白石大輔之弟、繼観世家、於和州結崎領千石、足利之同朋也。」と記されて居る。同朋といふのは將軍家に扈從する法體の侍臣であつて、一藝に秀でた者が選ばれる事になつて居た。そして同朋は何れも何阿彌といふやうに阿彌號を以つて呼ばれて居た。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であつたのである。観阿彌も其の法號から推して同朋に取り立てられたものであらうと考へられる。但し、それと同時に剃髪したものか何うかは甚だ疑問である。猿樂者は法體では不都合な場合が少くないから、或は俗體のまま同朋の格に列せられたものかも知れない。然し、『申樂談儀』の中に「観阿彌還俗後早世あり。」といふ記載のある所を見ると、或は同朋に取り立てられると同時に剃髪したが、法體では色々不都合な場合があるので、後に再び俗體に復したのかも知れない。それはともかくも、義滿に見出されて後は、充分な生活の保證を得、後顧の憂ひなく只管に自己の藝道に精進し得るやうになつたに相違ない。然るに、観阿彌はこの幸運を獨占しようとはせず、自分に取つては無二の好敵手であつた犬王を義滿に推舉する事を忘れなかつた。この一事は観阿彌といふ人が如何に度量の大きな人物であつたかを物語つて居ると思ふ。犬王も観阿彌の好意を終生忘るゝ事なく、観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事が『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。

かうして斯界の雙璧であつた観阿彌と犬王とは共に義滿の庇護を受け、相並んで藝道に精進する事が出来るやうに



なり、こゝに猿樂能の黄金時代が現出する事になつたのである。

観阿彌は、前に述べた如く、元中元年五月十九日、五十二歳で永逝した。即ち、義滿に見出されてから丁度十年目に歿したのであるが、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らうし、また彼が後世に遺した業績も概ねこの期間に成し遂げられたものであらうと想像される。

観阿彌が後世へ遺した業績の中で最も輝かしいものは猿樂能の音曲（即ち謡曲）の完成である。言葉を換へて言へば、大和猿樂の謡を改良して他の音曲（即ち近江猿樂や田樂の謡）の追隨を許さない立派なものに仕上げた事である。その當時に於ける猿樂や田樂の謡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の曲節を取り入れて、兩者の渾然たる融合を計つたのである。その結果、大和猿樂の謡は近江猿樂や田樂の謡には見られない複雑な味はひを持つ事になり、それが時人の嗜好に適つて非常な流行を來した。そして大和猿樂の謡が斷然他の音曲を壓倒してしまつたのである。

この大事業の成し遂げられたのは何時かと云ふに、世阿彌の『五音』に記す所に依れば、それは大體應安以降、即ち観阿彌の四十歳以後であつたやうである。彼がこの大事業を成就するまでの経過は詳しくは判らないが、どうも最初から猿樂能の音曲を改良すべく計畫したものではなかつたらしい。最初は獨吟用の音曲として曲舞を採用したもののやうである。言ふまでもなく、猿樂者は公衆の前で能を演ずる事を本務とするものであるが、貴人の前に伺候して謡を獨吟する事も屢々あつたやうである。さういふ場合には、自分等が平生演じて居る所の能の音曲の一節を獨吟するのが普通であつたらうと思はれるが、そればかりでは聴者に充分な満足を與へる事が出来なかつたであらう。そこ

で観阿彌が當時の流行音曲の一つであつた曲舞に目を着けたものであらうと思はれる。

『五音』の記載に依れば、曲舞には上道・下道・西岳・天竺・賀歌女などいふ諸流派があつた。賀歌女は乙鶴とも云ひ、これは南都の百萬といふ女曲舞の末流であつた。観阿彌はこの賀歌女に就いて曲舞を稽古したのである。かういふ所を見ても、観阿彌といふ人は中々傑かつたと思ふ。一派の棟梁たる者が、たとひ自分の藝道に新機軸を出さんが爲にもせよ、婦女子に膝を屈して教へを乞ふといふ事は常人には出来ない業であらうと思ふ。彼とても音曲の達人であるから、曲舞の曲節を模倣するだけならば、必ずしも其の道の専門家に就いて學ぶ必要はなかつたらうと思はれるが、わざわざ賀歌女に就いて教へを乞うたのは恐らく曲舞音曲の蘊奥を究めんとする熱意に依るものであつて、観阿彌の藝道に對する眞摯な態度が窺はれる。

それはともかく、観阿彌が特に賀歌女を師として選んだのは何ういふ理由からであらうか。それに就いて自分は次のやうに考へて居る。これは後に今少し詳しく述べる心算であるが、曲舞音曲は拍子を體にするものである爲に小歌がりの音曲に比して非常に固い感じがする。それを小歌がりの音曲と調和するやうに和らげる事が観阿彌の畢生の事業であつたのである。そこで想像を廻らすに、同じ曲舞の中でも女曲舞が幾分和らかな味を持つて居たのではなからうか。そして観阿彌が其の點に着目して特に賀歌女に教へを乞うたものではなからうか。これは全く自分の想像であるが、恐らく的を外れた空想ではないと信ずる。

さて賀歌女に就いて曲舞音曲の蘊奥を究めた観阿彌は自ら一篇の曲舞を創作して發表した。それが有名な「白髭の曲舞」である。この事は『申樂談儀』に、

猿樂は小歌がりのみにて、曲舞は格別なり。然れども、観阿白髭の曲舞を謡ひしより、いづれをも謡ふな



と見え、また『五音』には、

昔、白髭ノ曲舞ヲ、亡父、申樂ニ舞ヒ出シタリシヨリ、當道ノ音曲トモナレリ。

と記されて居る。また『五音』には、

白髭曲舞 亡父曲付・關曲ナリ・亡父作書

上 夫此國ノヲコリ家々ニツタウル所

ともあつて、この曲舞が作詞作曲共に觀阿彌の手に成つた事が確認される。

こゝで一言して置きたい事は、『五音』に「白髭ノ曲舞ヲ亡父申樂ニ舞ヒ出シタリシヨリ」とあるのを解釋して「亡父が白髭の曲舞を猿樂能の一部に取り入れて舞ひ始めてから」といふ意味に取り、觀阿彌が謡曲「白髭」を創作して其の中へ曲舞を挿入したものとする論者もあるが、それは誤解である。何故さういふ誤解を生じたかと言ふと、それは「舞ヒ出シタリシヨリ」とあるからであつて、これが「謡ヒ出シタリシヨリ」とあつたならば、さういふ誤解は生じなかつたであらうと思はれるが、「曲舞を舞ふ」といふのは「曲舞を謡ふ」といふのと同じ意味である。かう言ふと、いかにも附會がましく聞えるが、決してさうでない。それは、全く同じ事實が『申樂談儀』には「觀阿彌の曲舞を見諭ひしより」と記されて居り、『五音』には「白髭ノ曲舞ヲ亡父申樂ニ舞ヒ出シタリシヨリ」と記されて居るのを見ても、明瞭であるが、なほ同様の例證を今一つ附加して置かうと思ふ。それは同じく世阿彌遺著の一つである『音曲聲出口傳』と『申樂談儀』の間に存する同様の事例であつて、これは曲舞音曲の特徴に關するものである。即ち、『音曲聲出口傳』には、

(前略) 拍子が體を持つ故に、舞といふ文字を曲に添へたり。さる程に曲舞と云へり。立ち、謡ふ態なり。

とあるが、これと全く同じ事が『申樂談儀』には、

曲舞は立ち、舞ふ故に、拍子が本なり。

と記されて居る。これを見ても、曲舞に關する限り、「謡ふ」と「舞ふ」とは全く同じ意味である事が判らう。なほ龜阿彌の音曲が小歌がよりの曲節で終始し、曲舞の曲節を交へなかつた事實が『申樂談儀』に「喜阿は曲舞は舞はざりしなり。小歌のかよりのみなり。」と記されて居る事も一證とするに足りるであらう。故に前に掲げた『五音』の記事の「申樂ニ舞ヒ出シタリシヨリ」は「申樂ニ謡ヒ出シタリシヨリ」の意に解すべきであらう。加之、この『五音』の記事を解して、觀阿彌が謡曲「白髭」を作書して其の中へ曲舞を取り入れたとする事は、更に大きな矛盾に逢著する。何となれば、「白髭」のクセ(曲舞)は謂はゆる居グセであつて、シテは舞臺に端坐して居るのみである。舞といふべきものは全くないのであるから、『五音』の「申樂ニ舞ヒ出シタリシヨリ」といふ記事を「猿樂能の一部として舞つてから」と解釋する事は當を得ない。そのみならず、『申樂談儀』に「觀阿彌の曲舞を謡ひしより」とある以上、これは觀阿彌が自ら謡つたものと解釋しなければならぬが、若しこの曲舞が當初から能の一部として作られ、一部分として發表せられたものとすれば、その大部分は地謡であつて、シテ(即ち觀阿彌)の謡つた所はサシの中の三句とクセの中の一句(アゲハ)のみであつた筈であるから、こゝにも大きな矛盾を生ずるわけである。斯様に何れの方面から考へて見ても、「白髭の曲舞」は獨吟用に作られ、觀阿彌の獨吟に依つて公表せられたものとして考へざるを得ないのである。従つて「白髭の曲舞」が當初から謡曲「白髭」の一部として作られ、それが能として公表された如く考へる事は甚だしき誤解と言はねばならぬ。この事は能樂史上の重大問題であるので、敢て贅言を費し



た次第である。

さて斯うして作られた「白髭の曲舞」は幸ひにして好評を博したらしい。そこで観阿彌は引き續いて第二作を公表した。これが今なほ亂曲の一つとして残つて居る「由良物狂」、當時の名稱を以つて言へば、「由良の湊の曲舞」である。この曲舞は謂はゆる小歌節曲舞の嚆矢として注目せらるべきものである。即ち、「白髭の曲舞」は純粹の曲舞であつたが、この「由良の湊の曲舞」には小歌がよりの曲節が多分に取り入れられて居るのである。その事は「五音」の中に、

由良湊節曲舞 同曲付・幽曲凡節曲舞ノ幽曲ノ類  
是初ナリ亡父作書

凡人間ノ八クノ中ニアイベツリクノ

とあるので明かである。これが曲舞を小歌風に和らげた作品の最初のものであつたのである。

観阿彌はこれを手初めとして更に數篇の曲舞を作つたが、その内に彼は曲舞を猿樂能の一部に取り入れる事を考へついたらしい。これは特筆大書すべき重大な事實である。現在残つて居る謡曲の大部分はクセと題する一章を含んで居り、それが一曲の中の最も重要な部分を成して居るが、このクセが曲舞の略稱である事は改めて言ふまでもあるまい。そして斯の様に一番の謡曲の中にクセを挿入する事は観阿彌の創案に依つて始められたものなのである。

斯様に曲舞を一番の謡曲の中に取り入れるとなると、それは他の部分と不調和なものであつてはならないから、小歌がよりの音曲と曲舞音曲の融合は其れまでよりも一層強く要望される事になつたに違ひない。これは随分難しい事であつたらうと思ふが、観阿彌はこの難事業をやつてのけ、大和猿樂音曲の特殊性を此處に打ち立てたのである。これは誠に大きな仕事であつたと言はねばならない。

それでは小歌がよりの音曲と曲舞音曲とは一體何ういふ風に違つて居たのであらうか。それは、この二種の音曲が完全に融合してしまつた今日では、『音曲聲出口傳』及び其の他の世阿彌の遺著に依つて推測するより外に方法がない。先づ『音曲聲出口傳』を見ると、次のやうな記載がある。

曲舞と申すは、一道より出でたる故に、たゞ音曲には黑白の變り目あり。然れば文字にも曲に舞を添へたり。惣名音曲と云ふに、曲舞と書きたるを以て、別曲ありとは知るべし。この變り目とは云ふは、曲舞は拍子が體を持つなり。たゞ謡は聲が體を持つて、拍子をば用に添へたり。然れば曲舞は拍子が體を持つ故に、舞といふ字を曲に添へたり。さる程に曲舞と云へり。立ちて謡ふ態なり。

文中に「たゞ音曲」「たゞ謡」とあるのは能に於ける普通の音曲といふ意味で、取りも直さず小歌がよりの音曲である。この記載に依つて曲舞音曲と小歌がよりの音曲の相違は臆氣ながら推測する事が出来よう。なほ同書には次のやうな記載もある。

抑も曲舞・たゞ音曲の分目と云ふは、曲舞は拍子を體に謡ふ曲なれば、文字を拍子が持つに因りて、文字も句移りも輕し。また拍子に引かるゝに因つて、所々に訛る性あり。訛れども一風ひとかぜに聞えて面白き聞風あり。これ拍子の面白き性根の交るに因りて、少し訛る所も一體のかゝりに聞ゆるなり。これを曲舞がよりの聞風とす。たゞ謡と申すは、拍子にて飾る事もなく、たゞありのまゝに謡ふ故に、文字の性紛れず。さる程に音曲の髓腦現れて、さしこと・たゞ詞よりして一句一曲に至るまで、耳を澄し心を靜めて、謡ふ人も聞く人も、同心一曲の感に應ずる、即ちこれ正しき感なり。

また『曲附書』には次のやうな記載がある。



曲舞、これは世の常の音曲には變りたる曲流なり。先づ拍子を體にいて、拍子にかゝりて、輕々と行くべし。

また『申樂談儀』には次のやうな記載がある。

曲舞と小歌の變り目、曲舞は立つて舞ふ故に、拍子が本なり。曲舞には横堅と分けて謠ふと心得べし。たゞ謠は節を本とす。

以上の諸書の記載を綜合して推測するに、在來の能の音曲（即ち小歌がよりの音曲）は旋律の美しさを主眼にしたもので、従つて其の速度も緩慢であつたが、曲舞音曲は節奏の面白さを主眼にしたもので、従つて速度も輕快であつたやうである。つまり曲舞は當時に於けるジャズソングであつたと考へてよいやうである。それだけに小歌がよりの音曲のやうな軟かな味はひや靡びやかな美しさはなく、しみぐとした情感を盛るには適しなかつたやうである。それを觀阿彌は小歌風に和らけて謂はゆる小歌節曲舞を完成し、更に其れを能の一部分に取り入れる事に成功したのである。かくして年月を経る内に、この二種の音曲は完全に同化し、在來の小歌がよりの部分にも曲舞の曲節が交つて來るやうになつた。『申樂談儀』の中に、

舞にも小歌の曲交り、小歌にも曲舞がよりあり。然れども面白きこと肝要なれば、辭事と申さぬなり。

といふ記事のあるのは這般の消息を物語るものである。この結果、大和猿樂の音曲は小歌がよりの音曲の長所である旋律の美しさと曲舞音曲の長所である節奏の面白さを兼備した爲に、他の音曲に見る事の出來ない複雑性を確得して斯界に雄飛する事を得たのである。近江猿樂や田樂は室町時代に入ると共に漸く衰微の色を現し、遂には其の跡を絶つに至るが、大和猿樂のみは益々隆盛に赴き、連綿として今日に及ぶ事を得たのも、一つは其の音曲が前記の如き優秀性を具備して居た爲であらうと思はれる。これを思ふと、觀阿彌の音樂上の業績は愈々重大なものであつたと言

はざるを得なくなる。

斯様に觀阿彌は作曲家として偉大な業績を遺したが、猿樂能の臺本（即ち謠曲）の作者としても相當な業績を遺して居る。『申樂談儀』及び『五音』の記載を基とし、『觀世大夫書上』及び其の他の書物の記載を參考として、觀阿彌の謠曲を考定するに、觀阿彌の作品として略々確實に斷定し得るものは次の十七曲である。

卒都婆小町 自然居士 四位の少將 たうらう 布留 葛の袴 白髭曲舞 由良湊曲舞 李夫人  
伏見（金札） 須磨源氏 高野卷 盲打 融の大臣 松風 靜 嵯峨物狂

右に就いて少しく言葉を加へて置きたいと思ふ。

卒都婆小町 『申樂談儀』に觀阿彌として擧げられた中に「小町」といふ曲名がある。世阿彌の遺著を閲するに、「小町」と呼ばれる曲は二種ある。即ち、一は「卒都婆小町」であり、一は「關寺小町」である。觀阿彌作の「小町」が其の何れであるかは一應問題になるが、これは「卒都婆小町」と考ふべきものゝやうである。その傍證となるのが「觀世大夫書上」の記載である。即ち、この書は「卒都婆小町」を觀阿彌作とし、「關寺小町」を世阿彌作として居るが、この書は觀世大夫家の傳承を記録したもので、信憑するに足る資料であるから、これに據つて「卒都婆小町」を觀阿彌の作と斷定して先づ間違ないと思ふ。「關寺小町」は『觀世大夫書上』のみならず『能本作者註文』『歌謠作者考』『自家傳抄』の三書にも世阿彌作とあつて、他に異説がないから、これは世阿彌の作と斷定してよいものと思はれるから、觀阿彌の「小町」は「卒都婆小町」と考ふべきであらう。但し、現行の「卒都婆小町」は觀阿彌の原作のまゝではなく、世阿彌に依つて思ひ切つたカットが施されて居る事が『申樂談儀』の記事に依つて知られる。



自然居士「申樂談儀」に觀阿作として擧げられた中に「自然居士」といふ曲名があるのみならず、「五音」にも亡父曲と記されて居るから、觀阿彌の作と斷定して間違ない。但し「五音」に其の一節として掲げられて居る「それ一代の教法は五時八教をけつり云々」の長文の詞章は現行曲にはない。觀阿彌の時代には此處が重要な部分を成して居た事は「申樂談儀」の記事に依つても充分推測し得るが、これも世阿彌が思ひ切つてカットしてしまつたものらしい。四位の少將。これは現行の「通小町」の原作であらう。「申樂談儀」に觀阿作として擧げられた中に「四位の少將」といふ曲名がある。伯し、同書に「四位の少將は根本大和に聖道のありしが書きて、今春權頭多武嶺にてせしを、後書き直されしなり。」とある所を見ると、觀阿彌の創作ではなく、他人の作の改作である事が知られる。またこの曲の改作と思はれる「通小町」に就いては「五音」に次のやうに記されて居る。

通 小 町

指 忝ナキ御タトナレ共シチタ太子ハ

斯様に曲名の下に作曲者の名前の註記してないものは世阿彌自身の作曲と考ふるべきものである。従つて「四位の少將」を改作して通小町とした者は世阿彌であらうと思はれる。觀世彌次郎長俊の談話を基として編纂したと云ふ「能本作者註文」は通小町を世阿彌作の中に數へながら、「觀阿彌作ト云説アリ」と註して居るのは、如上の理由に據るものであらう。

たうらう 「申樂談儀」の觀阿彌に関する記述の中に「たうらうの能を書きて、觀阿彌になりて世子せられしに、失せて出で來る風情をせしを、光太郎が面影ありと語られけるなり。」といふ一節がある。この記事に依つて觀阿彌の作に「たうらうの能」と稱するものゝあつた事が知られるが、何ういふ内容の曲か全く判らない。

布留 この曲は「五音」に「亡父作書」と明記されて居るから、觀阿彌の作と斷定して間違あるまい。伯し、「觀世大夫書上」には觀阿彌世阿彌兩人之作として居る所を見ると、現存の詞章を觀阿彌の原作のまゝと考へる事は少し危険であらうと思ふ。事實、その詞章を読んで見るに、一曲の構成が世阿彌の主張する序破急五段の形式にピッタリと合致し、甚だよく整つて居る。こゝらを見ても、世阿彌の手が餘程加はつて居ると考へねばならないのではないかと思はれる。

葛の袴 この曲も「五音」に「亡父作書」と明記されて居るから、觀阿彌の作と斷定してよからう。但し、これは能の臺本ではなく、獨吟用の詞曲であるらしい。「五音」には非常に長い詞章が掲げられて居るが、恐らくこれがこの曲の全文であらうと思はれる。それはその詞章を注意して讀んで見れば判ると思ふ。尤も、「申樂談儀」の記事に依れば、この曲を一番の謡曲(即ち能の臺本)に仕立て直した住吉遷宮の能と稱するものゝ存した事が推測せられる。白髭曲舞 前に述べたやうに、これは觀阿彌の曲舞の第一作である。「五音」に亡父作書とあるから、作詞も觀阿彌と考へてよい。但し、その詞章は「太平記」の「比叡山開闢之事」をソツクリ借用して、ホンの少しばかり手を入れたものであるから、創作とは言ひ難い。

由良湊曲舞 これも前に述べたやうに、白髭曲舞に次ぐ第二作である。同じく「五音」に亡父作書とあるから、作詞作曲共に觀阿彌と考へてよい。

李夫人 この曲に關しては、「五音」に次のやうな記載がある。

夫 人 亡父曲

指 摩 カタジケナキ御タトエナレドモイカナレバカンワウハ



この詞章は現行の「花筐」のサシ（曲舞の序）の文句と一致する。恐らく花筐のサシ・クセは元はあれだけで獨立した作品（曲舞）であつたのであつて、それが即ち觀阿彌作曲の「李夫人」であつたと考へてよからう。これを一番の謡曲のやうに考へて居る人もあるが、李夫人を主人公にした謡曲の中に「忝き御喩へなれども如何なれば漢王は云々」といふ文句のあらう道理はない。これは曲舞の詞曲と考ふべきものである。「觀世大夫書上」には「花筐」が觀阿彌作となつて居るが、これは「花筐」のサシ・クセ（即ち李夫人の曲舞）が觀阿彌の作であるといふ傳承を誤り傳へたものであらう。「花筐」は世阿彌の作である。

伏見 「伏見」といふ曲には二種あり、『五音』にも二ヶ所に記載がある。即ち、上卷には、

伏 見 亡父曲

指 摩 夫久方ノ神代ヨリ天地ヒラケシ國ノハシメ

とあり、また下卷には、

伏 見

抑伏見ノ翁ノ事

とある。前者は現行曲の「金札」であり、後者は廢曲の「伏見」である。前者には亡父曲付とあるから觀阿彌の作曲であり、後者には作曲者名を欠いて居るから世阿彌の作曲であると考へねばならない。「觀世大夫書上」に「伏見」を觀阿彌世阿彌兩人之作として居るのは斯の意味であらう。従つて現行曲の「金札」は觀阿彌の作と考へてよいと思ふ。須磨源氏 「觀世大夫書上」には「須磨源氏」を觀阿彌世阿彌兩人之作として居る。これは何と解釋すべきものであらうか。「五音」には、

### 須磨源氏

指 是ハツノクニスマノウラニ リヤク

とあつて、曲名の下に作曲者名を欠いて居るから、これは世阿彌作と考ふべきものやうであるが、こゝに注意すべきは「申樂談儀」に次の如き記載のある事である。

「光源氏と名を呼ばる」、「この」と「文字、律にて附くべし。同じ聲にては附くべからず。南阿彌陀佛、面白し」と云はれし節なり。

文中に引かれて居る文句は「須磨源氏」のクセ（冒頭は上歌であつて、純粹の曲舞の形態を具へては居ないが、クセと云つても宜からう）の一節である。南阿彌陀佛といふのは觀阿彌父子の良き批評家であつた海老名南阿彌であつて、弘和元年（二〇四一＝永徳元年）に歿した人である。従つて「須磨源氏」の全曲が世阿彌の作であるとすれば、それは世阿彌の十九歳以前の作でなければならぬが、どうもさうは考へ難い。思ふに、「須磨源氏」のクリ・サシ・クセの一段は獨吟用の詞曲として觀阿彌に依つて作られたものであり、後に世阿彌が其れに前後を付けて一番の謡曲（能の臺本）に作り上げたものであつて、「觀世大夫書上」の觀阿彌世阿彌兩人之作といふ記載は這般の事情を反映して居るものと解釋される。

高野卷 これは最近田中允氏に依つて發見せられた番外曲であつて、同氏所藏の寛文四年寫本の中に収録されて居るものである。觀阿彌の作に「高野」と題する曲のあつた事は『五音』の上卷に、

高 野 亡父曲

キ、シニコエテ



とあるのに依つて以前から知られて居たが、この文句は現行曲の「高野物狂」にはないので、果して如何なる曲であるか問題になつて居たが、田中氏の研究に依つて其れが高野卷である事が判明したのは観阿彌の作品研究の途上に一燈を増した感がある。因みに世阿彌にも、その子の元雅にも「高野」と題する作があつて、従来は甚だ紛らはしかつたが、これも最近川瀬一馬氏に依つて世阿彌自筆のタ、ツノサエモン（一名カウヤノモノクスイ）なる謄本が発見され、世阿彌作の「高野」はこれである事が明瞭になり、従つて元雅作の「高野」が現行の「高野物狂」である事も判明した。

言打 この曲は其の詞章が傳はつて居ないので何ういふ内容のものかさへ判らないのであるが、「五音」の上巻に、

メクラウチ 亡父曲

クドキ

アツサノ弓ノ

とあるので、それが観阿彌の作である事が知られるのである。然るに、奇怪な事には、この曲が「申樂談儀」には世子作となつて居る。しかも「五音」に掲げられて居る詞章はクドキであるから、獨吟用の詞曲の一節とは考へられない。何とも合點が行かないが、恐らくこれは観阿彌の原作を世阿彌が改作したものであらう。

融の大臣 これは現行曲の「融」ではない。現行曲の「融」は元來は「鹽竈」といふ名で呼ばれて居たらしく、「申樂談儀」に依れば、それは世阿彌の作である。同書に「融の大臣」とあるのは全く別曲であつて、これは鬼物であつたやうである。「申樂談儀」の観阿彌の藝風に関する記述の中に、

又いかれる事には、融の大臣の能に、鬼になりて、大臣を責むると云ふ能に、ゆうりきくとし大になり、とある。終りの一句は明解を得ないが、とにかくこれが観阿彌の當り藝の一つであつた事は確かである。また同書の

鶉飼に関する記述の中に、

かの鬼も、観阿彌の大臣の能の後を寫すなり。

とある。「観阿彌の大臣の能」とあるから、或は「融の大臣」は観阿彌の作ではないかと思はれる。尤も、右の文句は観阿彌作所の融の大臣の能と解釋せず、観阿彌演ずる所の融の大臣の能と解する事も可能であり、またその方が自然でもあるやうであるが、「申樂談儀」の記述を見ると、観阿彌はこの能に依つて鬼物の演出に新機軸を出したもので、やうにも取れるので、これを観阿彌の作と考へる事は必ずしも空想とのみ言へまいと思ふ。そのみならず、「観世大夫書上」に「融」を観阿彌世阿彌兩人之作として居る所を見ると、古作の「融」、即ち「融の大臣の能」は観阿彌作と考へてよいのではないかと思はれる。

松風 この曲が「汐汲」といふ古曲の改作である事は既に龜阿彌の項で述べた通りである。この曲に關しては、「五音」に二ヶ所の記載がある。即ち、上巻の四丁表には、

松 風 亡父曲

心ツクシノ秋風ニ

とあり、同じく上巻の六丁裏には、

松 風 後ノ段

ケニヤ思ヒウチニアレバ

とある。恐らく前者は曲の範例として、また後者は戀慕の範例として掲げられたものであらう。而して前者には亡父曲とあり、後者には作曲者名の註記がない。前者はシテの登場歌の一節、後者はクドキの序歌の一節であるから、



この曲の前半である「汐波」の段は略々観阿彌の改作したまゝであり、後半である戀慕狂亂の件は世阿彌が更に改作したものと考えよう。「観世大夫書上」に「松風」を観阿彌世阿彌兩人之作として居るのは恐らく其の意味であらう。また『申樂談儀』に「松風村雨」を世子作として居るのは、世阿彌が最後の完成者であるといふ意味であらう。靜・靜御前をシテにした曲には「吉野靜」・「二人靜」・「安達靜」などがあるが、その中で最も古いと思はれるのは「吉野靜」である。その證據には、他の二曲が夫々「二人靜」・「安達靜」と呼ばれて居た時代にも、「吉野靜」は單に「靜」で通つて居た。即ち、『親元日記』の寛正六年三月九日の條に「靜」なる曲名が見えるが、同書の別の箇所にも「二人靜」及び「安達靜」の曲名が見えるから、單に「靜」とあるのは「吉野靜」を指すものと解釋せねばならぬ。またこの事實に依つて「吉野靜」が室町中期まで單に「靜」と呼ばれて居た事が知られるのである。これは「吉野靜」が靜御前をシテにした曲の中で最古のものである事を暗示するものである。即ち、「二人靜」及び「安達靜」といふ曲名は此の二曲を古くからあつた「靜」といふ曲（即ち「吉野靜」）から區別する爲に考案せられたものであらうと思はれる。所で、この「靜」といふ曲の作者には二説ある。即ち、『五音』の上巻には、

次第 靜 亡父曲

花ノアト、ウ松風へく雪ニヤシツカナルラジ

とあつて、観阿彌の作である事を示して居るのに對し、『申樂談儀』には之れを井阿作として居る。然し、『申樂談儀』の作者に關する記述は最後の完成者を作者とする方針のやうであるし、また井阿彌といふ人は観阿彌より幾分後の時代に活躍した人のやうであるから、これは観阿彌の原作を井阿彌が改作したものと解釋すべきであらうと思ふ。『五音』に掲げられた次第の文句が現行の「吉野靜」に發見されないのも其の爲であらう。かう解釋すれば、『観世大夫

書上』に「靜」を觀阿彌井阿彌 兩作として居る意味も首肯出来る。因みに、この曲が観阿彌の當り藝の一つであつたと見え、『花傳書』の第五奥儀の篇に、

亡父名を得し盛り、靜が舞の能、嵯峨の大念佛の女物狂の物真似、殊にこゝ得たりし風體なれば、天下の褒美・名望を得し事、世以て隠れなし。これ幽玄無上の風體なり。

と記されて居る。

嵯峨物狂 世阿彌の『能作書』に「昔の嵯峨物狂の狂女、今の百萬これなり。」とあつて、現行曲の「百萬」が「嵯峨物狂」を改作したものである事を表明して居る。この「嵯峨物狂」といふ曲が『花傳書』に観阿彌の當り藝の一つとして擧げられた「嵯峨の大念佛の女物狂」と同じものである事は言ふまでもない。所で、「百萬」は誰の作かと云ふに、『申樂談儀』には世子作とあるから、世阿彌の作と斷定してよい。然るに、観世元章の『二百十番謡目録』は、何に據つたか判らないが、これを清次（観阿彌）作として居る。こゝで注意しなければならぬ事は、前記の如く『申樂談儀』が一曲の最後の完成者を其の曲の作者とする方針を取つて居るのに對して、『二百十番謡目録』は原作者を作者として立てる傾向があるといふ事實である。故に、『二百十番謡目録』が「百萬」を清次作として居るのは「百萬」の原作である「嵯峨物狂」が観阿彌の作である事を表明するものと解すべきものであらうと思ふ。恐らくさういふ傳承が観世大夫家にあつたものであらう。能勢朝次氏は、「嵯峨物狂」のシテである百萬が観阿彌が師事した賀歌女の師匠であるといふ所から、観阿彌が自分の藝統の先祖に當る百萬といふ人物の行狀を舞臺化したといふ氣持から、この曲を書いたものであらうといふ意味のことを延べて居られるが、これもまた尤もな意見であると思ふ。かれこれ考へ合せるに、この曲は観阿彌の作品と考ふべきものゝやうである。そこで世阿彌改作の「百萬」に觀



阿彌原作の「嵯峨物狂」の面影が果してどの程度に残つて居るであらうかといふ事が問題になるが、自分ばかりの程度にまで原作の面影が残つて居るに相違ないと考へて居る。何故なれば、世阿彌の狂女物には一つの型があるが、「百萬」はテンで其の型に倣つて居ない。これは原作の面影が多分に残つて居る證據であり、従つて「百萬」に依つて「嵯峨物狂」の内容及び形式を想像する事は必ずしも不可能ではないと考へられる。思ふに、世阿彌の改作の要點は此の曲に曲舞（クリ・サシ・クセ）を挿入した事にあり、無論その外にも多少の添削はあつたらうが、全曲の構想は略々原作のまゝであると思はれる。「百萬」の曲舞が世阿彌の作である事は「五音」に明記せられて居る。これと同様の事は觀阿彌原作の「醉」と井阿彌改作の「醉」との間にも言へるやうに思はれる。それはともかく、この「嵯峨物狂」といふ曲は、單に能樂史のみならず、日本の藝能史の上に於いて甚だ注目すべき存在ではないかと思ふ。何故ならば、物狂といふ藝能種目は能から始まつて遠く人形淨瑠璃に歌舞伎にまで及ぶ極めて廣汎なものであるが、その物狂物の中で最も古い作品はと云へば、それはこの「嵯峨物狂」である。勿論、この曲以前に物狂物がなかつたとは斷言出来ない。何分にも徴すべき文献がないから、何とも云へぬが、先づなかつたらうと思ふ。よしあつたとしても、この「嵯峨物狂」が觀阿彌に依つて演ぜられて大好評を博したればこそ、これに倣つて幾多の物狂物が作られたのであつて、この曲が物狂物の草分であるといふ事實は動かかない。その「嵯峨物狂」の原作は亡びてしまつたけれども、其の改作である「百萬」は今も舞臺上に生命を保つて居り、それに依つて原作の面影を偲ぶ事が出来るといふ事は誠に喜ばしい事であると言はねばならない。

大分餘談に互つたが、以上で觀阿彌の遺作と思はれる曲の全部に就いて一通りの考證を了つた。その結果、前掲十七曲の内、「葛の袴」・「白髭曲舞」・「由良湊曲舞」・「李夫人」・「須磨源氏」の五曲は獨吟用の詞曲である事が判明し

たから、猿樂能の臺本、即ち謡曲の作者としての觀阿彌を研究する資料にはならない。また残りの十二曲の内、「たうらう」・「盲打」・「融の大臣」の三曲は其の詞章が傳はらぬのみならず、其の内容さへも明かでないから、やはり研究の資料にはならない。結局、「卒都婆小町」・「自然居士」・「四位の少將」・「布留」・「金札」・「高野卷」・「松風」・「醉」・「嵯峨物狂」の九曲が謡曲作者觀阿彌の研究に役立つのみである。この九曲とても、觀阿彌の原作のまゝで傳はつて居るものは恐らく一二に止まり、他は悉く世阿彌及び其の他の作者の手が加はつて居ると思はねばならない。従つて謡曲作者としての觀阿彌の個性を明らむ事は誠に容易ならぬ事である。綿密な考證の基礎の上に、鋭利な直觀の力を働かすのでなければ、とても觀阿彌の作者としての個性を明かにする事は出来まいと思ふ。

たゞ現在の自分にもハッキリと斷言し得るのは、觀阿彌の作品には平民的な空氣が非常に濃厚であるといふ事である。それは世阿彌及び其の衣鉢をつぐ人々の作品が概ね貴族的であるのと極めて鮮やかな對照をなして居る。それは作品の素材の上に於いて言ひ得るのみならず、表現の上に於いても充分に言ひ得る事である。簡單に言へば、世阿彌以下の人々の作品は、能としての品位を落すまいとして、みな袴を着けて居る。少くも羽織袴ぐらゐは着用して居る。然るに、觀阿彌の作品は大抵が着流しである。中には浴衣がけのものさへある。尤も、たゞ斯う大雑把に言つたのでは充分に得心が行かぬかも知れないから、この點に就いて今少し詳しく述べる事にしよう。

順序として先づ素材の點から述べて行く事にしよう。觀阿彌の作品には色々な人物が出て来るが、神能物のシテを除けば、他は悉く當時の民衆に取つて極めて親しみの深い人物ばかりである。例へば、「自然居士」のシテである自然居士、これは南禪寺を草創した大明國師（正應四年寂）の弟子であつて、鎌倉末期に民衆教化に努力した説經者である。その衣鉢を受けた東岸居士や西岸居士は恐らく觀阿彌と略々同時代の人物に相違なく、當時街頭に立つて民間



布教に努めて居たものと思はれる。従つて自然居士といふ人物は當時の民衆に取つては極めて親しみの深い人間であつたに相違ない。それから「嵯峨物狂」のシテの百萬、これは當時の流行藝能の隨一であつた女曲舞の元祖とも云ふべき人物である。その流れを汲んだ賀歌女は觀阿彌の師匠であつたと云ふから、これも時代はさう離れては居ないと思はれる。無論、彼女に對する民衆の傾倒は一方ならぬものがあつたに違ひない。それから「靜」のシテとワキである靜御前と佐藤忠信、これは歴史上の人物ではあるが、判官最良の風潮の盛んであつた當時に於いては、この二人の名前は自然居士や百萬よりも一層親しみの深いものであつたかも知れない。これらの人々に比較すると「卒都婆小町」のシテである小野小町や「四位の少將」のシテである深草少將は大分影の薄い存在ではあるが、この二人だとも決して時て當の民衆に取つて馴染の薄い人物ではなかつたらうと思はれる。當時の人々に取つて稍々縁の遠い存在であつたかと思はれるのは「高野卷」のシテの平維盛であるが、これとても平曲の盛んであつた當時に於いては存外民衆に人氣のあつた人物かも知れない。斯様に觀阿彌の作品に現れて來る人物は何れを見ても民衆の思慕を一身に集めたかののある人ばかりであつて、この點からのみ言つても、觀阿彌の作品が平民的であるといふ決論は充分首肯出來るであらう。

然し、前にも言つたやうに、觀阿彌の作品が平民的であるといふ事は、單に素材の上からばかりでなく、表現の上にも言ひ得るのである。私は前に觀阿彌の作品は袴を着けて居ないと言つたが、それは人物の登場形式を見るに能く判る。能に於ける人物の登場形式といふものは實に面倒なものであつて、歌舞伎などは比較にならない。即ち、人物の登場に先立つて種々の前奏曲が奏でられる。次第であるとか一聲であるとか出端であるとか早笛であるとか大憲であるとか様々の種類があつて、それが登場人物の品位や性格に應じて奏せられる。かくして登場した人物

は、次第の場合ならば次第・サシ・下歌・上歌（又は次第・名宣・道行・着白）、一聲の場合ならば、一セイ・二句・サシ・下歌・上歌といふ工合に長々と謡ひつゞけるのが普通である。然し、觀阿彌の作品には、さういふ面倒な手順を履まないものが澤山ある。その代表的な一例として「金札」を擧げる事が出来る。これは神體をシテとしたもので、謂はゆる脇能物である。脇能物は凡ての能の中で最も形式を尊重する。その前シテの登場形式は眞ノ一聲といふ事にきまつて居ると云つてよい。この囃子でシテとツレとが登場し、一セイ・二句・サシ・下歌・上歌を連吟するのが典型的形式であつて、脇能物の殆ど凡てがこの形式を取つて居る。然るに、「金札」の前シテは會釋の囃子で出て、サシ調の數句から成る謡を獨吟するばかりである。會釋といふのは大鼓と小鼓とがコイ合と三ツ地といふ最も簡単な手を繰り返して打ち、最後にオキといふ手を打つて結末をつけるもので、シテの登場に奏せられる囃子の中で最も簡単であり、また時間を要しないものである。脇能物のシテが斯ういふ簡単な形式で登場するといふ事は他に全く例のない事である。なほ「吉野靜」の後シテが會釋で登場するが、これも恐らく觀阿彌の原作の形式を踏襲したものと思はれる。然し、觀阿彌の作品にはモット簡単な形式でシテの登場するものがある。例へば「嵯峨物狂」がさうである。この曲の詞章は傳はらないが、これを改作した「百萬」に依つて原作の面影を見る事が可能である。この曲のシテは間狂言の羅念佛の間に音もなく登場し、いきなり右手に持った笹で間狂言の横面を打つ、さうして直ちに間狂言との對話になるのである。世阿彌以下の作者の書いた狂女物は夥しい數に上るが、かういふ簡単な登場形式を取つたものは一つもない。大抵は一聲の囃子で登場、橋懸の一ノ松でサシを謡ひ、一セイで舞臺へ入り、カケリと稱する短かい舞踊があつて、その後二句風の謡があつて一段落になるが、シテは更にサシを謡ひ、地の下歌上歌につれて所作があり、これが終つて對話になる。「百萬」のやうに、シテが音もなく登場し、直ちに對話になるといふやうな例は他



に全く類例がない。これは正しく観阿彌の原作の姿が其のまゝ残つて居るものと解釋せねばならない。「自然居士」シテの登場形式も之れに類するものと云へよう。この曲のシテも何の前奏曲もなしに登場する。そして一ノ松で觀衆の方を見渡し、「雲居寺造營の札召され候へ。」と云ふ。そして其のまゝ舞臺に入り、直ちに説法に取りかゝるのである。これも「嵯峨物狂」に劣らぬ簡單な形式である。

勿論、観阿彌の作品にも例外はある。例へば「松風」の如きが其れである。この曲の前半は観阿彌の手に成つたものと考へられるのであるが、シテとツレの登場形式が眞ノ一聲といふのだから、一寸吃驚させられる。前述の如く、眞ノ一聲といふのは協能物の前シテの登場に用ゐられる囃子であつて、その外には絶対に用ゐない。たゞこの「松風」だけが例外になつて居る。尤も、これは「松風」に本三番目物としての貫祿をつけんが爲に後に改められたものであつて、観阿彌の時代には普通の一聲で登場したものであらうと思はれる。然し、その語は一セイ・二句・次第・サシ・下歌・上歌といふ物々しいものであつて、その點は矢張り例外と云はねばならない。たゞ此處で考へねばならぬのは、この「松風」といふ曲は龜阿彌の「汐汲」を改作したものであるといふ事、そして龜阿彌といふ人が音曲の上手であつて、音曲能ばかりを演じたといふ事である。「松風」のシテとツレとが登場してから長々と語ふのは龜阿彌の「汐汲」といふ音曲能の形式を踏襲するものであらうと思はれる。

かういふ例外もあるが、とにかく観阿彌の作に前述の如き特殊な形式を持つたものゝある事は注意せねばならぬ。そして彼の本領が何れにあるかといふ事になれば、それは云ふまでもなく前掲の諸例にあると云はねばなるまい。また観阿彌の作品が特を着けて居ないといふ事は其の作中に屢々俗語が出て來る事に依つても證せられよう。前に述べたやうに、世阿彌以下の作者は能としての品位の下る事を何より怖れるから、その作品の中には俗語などは藥に

したくもない。然るに、観阿彌は平氣で俗語を使用し、それに依つて大きな効果を擧げて居る。その最も好い例は、

「自然居士」であらう。この曲の前場に於けるワキ（人買）と間狂言（自然居士從者）の對話——

狂言「やるまいぞ〜。」

ワキ「用がある。」

狂言「用があるともやるまいぞ。」

ワキ「用がある。」

狂言「用があらはつれて行かうまでよ。」

また同曲の後場に於けるシテ（自然居士）とワキ（人買）との對話。

ワキ「船より御下りなくは拷訴を致さう。」

シテ「拷訴と云つば捨身の行。」

ワキ「命を取らう。」

シテ「命を取るともふつつと下りまじい。」

ワキ「いやこの自然居士にもてあつかうて候よ。」

斯様に思ひ切つて俗語を驅使した例は甚だ珍しい。世阿彌以下の人々の作品は如何なる場合の對話でも候口調か雅文體で終始して居るから、かういふ潑刺たる生氣がない。こゝらは全く観阿彌の獨壇場である。

斯様な例は「自然居士」に限らない。有名な「卒都婆小町」のシテとワキの問答、これは哲學的な論争であるからシテもワキも雅文體で應酬して居るが、その最高頂に於けるシテの言葉は思ひ切つた俗語である。即ち、シテが



卒都婆に腰を掛けながら「佛體と知ればこそ卒都婆には近づきたれ」と餘りに人を食つた事を言ふので、ワキが憤然として「さらばなど禮をばなさで敷きたるぞ」と突ツ込む、その時シテは「とても伏したるこの卒都婆、我もやすむは苦しいか」と平然として答へるのである。この一句が謂はゞ止めの一刀で、さしものワキもシテの氣魄に壓倒されて遂に屈服するに至るのである。誠に巧みに俗語を使ひこなしたものと云はねばならない。

現行曲の「百萬」は觀阿彌の「嵯峨物狂」を改作したものであるが、これにも相當に俗語が使はれて居る。例へば、「重くとも引けやえいさらえいさ」とか「阿彌陀佛やなまうだ」とか「我が子たべなう、南無釋迦牟尼佛」とか云つた類である。また金春流の本文には「なう法樂の舞まはうに、唯いてたべなう」といふ白がある。これらは何れも觀阿彌の原作の面影を止めたものに相違ない。世阿彌の創作した曲には斯ういふ俗語は絶對に見出されない。

次に觀阿彌の作品には間狂言を巧みに活用したものが少くない。これは世阿彌以下の作者が間狂言の持つ性能を殆ど無視して居るかの觀があるのと好個の對照をなすものである。前に擧げた「自然居士」などは最もいゝ例であつて、ワキに一喝された間狂言が始めの勢ひは何處へやら「用があらばつれて行かうまでよ」と云つて引つ込む所なぞは思はず失笑を禁じ得ない。同じやうな例は「吉野靜」にも見出される。この曲は前にも述べたやうに觀阿彌の作を改作したものであるが、そのワキと間狂言の間答などは原作の面影を多分に殘して居るものと推測される。このワキは都道者に扮した佐藤忠信、間狂言(二人)は吉野山の衆徒である。ワキから義經の一行が僅か十二人であると聞かされた間狂言は急に氣が強くなり、「十二騎ならば追つかけ申さう」と立ち上るが、ワキから其の十二騎がみな一人當千の強者だから油断はならぬと云はれて急に怖氣つき、ワキが「判官の後の咎めも恐しや御暇申し候はん」と退場した後から、「いやたごちも、御暇申し候はん」とスゴく引き上げる所は、「自然居士」の間狂言と好一對である。

尤も、作品の中に適度のユーモアを交へる事は間狂言の手にのみ委ねられて居る譯ではなく、シテやワキの言動にも其れが認められる。例へば、「卒都婆小町」のシテがワキを散々にやり込めた上に「極樂の内ならばこそ悪しからめ、外は何かは苦しかるべき」といふ一首の狂歌を連ね、「むつかしの僧の教化や」とワキを尻目にかけて立ち去る所などは誠に痛快な場面である。この曲は現在では重習物といふので極めて慎重に演ぜられる爲に、かういふ場面のユーモアが全く殺されてしまつて居るが、創作當時には觀客をしてニヤリとさせる程度のユーモアはあつたに違ひない。これよりも面白いのは「自然居士」である。これもワキが散々にシテに翻弄されて遂にシテの要求通り一度貰ひ取つた幼児を返さざるを得ない破目になる。そこでワキはワキツレと相談して、たゞ返すのも業腹だからシテに色々藝盡しをさせた上で返さうといふ事になり、シテに向つて舟から下りろと言ふ。無論シテも直に下りようとは言はなぬが、ワキがママとにかく下りろと言ふので、立ち上る。シテにはワキの肚裏はよく判つて居るのだが、何も氣づかぬ態で立ち上り、ワキの顔を見て、「あゝ船頭殿のお顔の色こそ直つて候へ」と云ふ隨分人を小馬鹿にした言ひ草である。ワキは内兜を見すかされまいとして、「いやちつとも直らず候」と云ふ。苦笑を噛みつぶした態である。この應酬は現在の演出を見ても一寸失笑を禁じ得ない所である。創作當時には觀客の間に笑聲が聞えたに違ひないと思ふ。この應酬に依つて、それまでの息づまるやうな緊張感が一時にほぐれ、後半の藝盡しの場面へ移る準備が整ふと



いふ譯であつて、斯ういふ所には全く心憎いまでの技倆が見える。それも観阿彌といふ人の平民的な作風が然らしむるのであつて、後代の作者にはとても眞似の出来ない藝當である。

最後に観阿彌の作品の文體に就いて一言する。謡曲の文章といふものは、世阿彌の言に従へば、「詞を集め曲を附けて書き連ぬる」ものである。「詞を集め」といふのは有名な和歌や漢詩を蒐集して來る事を意味するものであるが、観阿彌の作品には漢詩の引用は殆ど見當らず、和歌もまた極めて稀である。その極端な例は「自然居士」であつて、シテの詞の中に「月待つ程の」といふ歌語が用ゐられて居るのみで、古歌を引用したと思はれる箇所は一つもない。「布留」も初同に「見渡せば誓かけてや神の名の布留野に立てる三輪の神杉」の一首を引くのみであり、観阿彌原作・井阿彌改作の「吉野靜」も「しづやしづ賤の葎環くりかへし昔を今になす由もがな」の一首を引くのみである。この「しづやしづ」の如きは鎌倉時代に流行した白拍子歌謡の一つであつて、嚴密な意味では古歌と言ひ得ないものであらう。また観阿彌原作・世阿彌改作の「吉野靜」にしても、世阿彌創作のクリ・サシ・クセの一段を除けば、「玉葉集」に見ゆる西行の「彌陀頼む人は雨夜の月なれや雲晴れねども西へこそ行け」、「萬葉集」卷四に見ゆる「戀草を力車に七車積みて戀ふらく我が心から」の二首が引用せられて居るのみである。「金札」の如きもロンギの中に「古今集」卷四に見ゆる「木の間より洩り來る月の影見れば心づくしの秋は來にけり」を踏まへたと思はれる箇所が一ヶ所、それからキリのノリ地の中に「拾遺集」卷二に見ゆる藤原長能の「さばへなす荒ぶる神もおしなべて今日は夏越の祓なりけり」を典據としたと思はれる箇所が一ヶ所あるのみである。「卒都婆小町」の如きは一世の歌人小町をシテとしたものであるから、普通ならば引歌の數も相當に多かるべきであるが、シテの次第に「古今集」卷十八に見ゆる小町の「佗びぬれば身を浮草の根を絶えて誘ふ水あらばいなむとぞ思ふ」といふ歌が引かれて居る事、同じく上歌に

「千載集」卷十六に見ゆる源頼政の「人知れぬ大内山の山守は木隠れてのみ月を見るかな」といふ歌が引かれて居る事、初同に「伊勢物語」に見ゆる「百年に一年足らぬ九十九髪我や戀ふらし面影に立つ」といふ歌が引かれて居る事、キリに「千載集」卷十二に見ゆる藤原俊成の「思ひきや榻のはしがきかきつめて百夜も同じまる寝せんとは」といふ歌引かれて居る事などが目につくのみで、この種の曲としては決して多い方ではない。観阿彌原作・世阿彌改作の「通小町」にしても同様であつて、「心の月」とか「涙の雨」とかいふやうな歌語の使用を別とすれば、初同の「メの文句が『古今集』卷三に見ゆる「五月待つ花橋の香をかけば昔の人の袖の香ぞする」といふ歌を踏まへて居る事、シテの出の謡に「新古今集」卷二十に見ゆる寂然法師の「さらぬだに重きが上の小夜衣我が妻ならぬ妻な重むそ」といふ歌、「後撰集」卷六に見ゆる伊勢の「宿もせに植ゑなべつゝぞ我は見る招く尾花に人やとまると」といふ歌の二首が引かれて居る事、キリに「拾遺集」卷十九に見ゆる柿本人麿の「山城の木幡の里に馬はあれど徒よりぞ行く君を思へば」といふ歌を引用して居る事などが目につくのみで、これまたこの種の曲としては決して多いとは云へない。斯様に観阿彌の作品に於ける古歌の引用は多きも四五首を超えず、少きは一首か二首である。これは謡曲としては一寸珍しい事であるが、これも観阿彌の作風の平民的である事の一證となるであらう。古歌の引用といふ事は云ふまでもなく貴族的な趣味である。それに對して観阿彌が反動的な氣持を持つて居たとは勿論考へられないが、次代の作者の如き熱意を持つて居なかつた事だけは確かである。

以上で観阿彌の生涯及び業績に就いて一通り述べて了つた。最後に観阿彌の藝風及び能に對する主張に就いて述べようと思ふ。

観阿彌の藝風を窺ふ上に最も好い資料は矢張り「申樂談儀」の序章の記事である。やゝ長文であるが、その全文を



掲げて置かう。

先祖觀阿、靜が舞の能、嵯峨の大念佛の女物狂の能など、殊に名を得し幽玄無上の風體なりと花傳にもあり。上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し、また下三位に下り塵にも交はりし事、たゞ觀阿一人のみなり。住吉の遷官の能などに悪尉（あつ）に立烏帽子着、鹿背杖に縋り、幕うち揚げ出で、橋掛にて物言はれし勢より、論議言ひかけ、また「紀の有常が娘と顯すは、尉が僻事」など、締めつくめつせられし、更に及び難し。大男にてゐられしが、女能などには細々となり、自然居士などに黒髮着、高座に直られし、十二三ばかり見ゆ。「それ一代の教法」より移り／＼申されしを、鹿苑院世子に御向ひあつて、「兒は小股をかゝうと思ふも、こゝは叶ふまじき」など、御感の餘り御利口ありしなり。何にもなれ、音曲としかへられし事、神變なり。また怒る事には、融の大臣の能に、鬼になりて大臣を責むると云ふ能に、ゆうりき／＼とし大になり、碎動風などには、ほろりと振りほどき／＼せられしなり。草刈の能に「この馬は只今餓死に候べきや」より警引きし、「雕行かす／＼」など云ひ下して、「こゝは忍ぶの草枕」と諷ひ出し、目つかひし、さと入りし體、この道に於いては、天降りたる者なりとも、及び難く見えしなり。

難解の點も少くないが、これに依つて觀阿彌の藝風を略々推察する事が出來よう。また金春禪竹の『歌舞體腦記』の中に次のやうな記事のある事も注意を要する。

觀世入道世阿彌陀佛、いにしへ名を得る類ひ、幽にやさしかりし人體の眞曲を喩へ置く詞に云、  
大觀世（世阿彌が父）を云ふ。藝能の位、山河を崩す勢ひありしなり。荒く硬きにあらず、たゞ和用を施しけるなり。また夏の日の照れるが如しと云へり。この位、もしこの歌にやかなふべき。

行きなやむ牛の歩みに立つ塵の風さへ熱き夏の小車

また花に取れば、名木の花の盛りを見るが如しと云へり。またこの位、

花ざかり霞の衣ほころびて峯白妙の天の香具山

これまた觀阿彌の藝風を窺ふ上の好資料であると云へよう。

この二書の記述から想像するに、觀阿彌の藝は華やかな明るい感じのものであつたに違ひない。それは「靜が舞の能」や「嵯峨物狂」が隨一の當り藝であつた事からも想像する事が出来るし、また『歌舞體腦記』の「名木の花の盛りを見る如し」といふ譬喩からも想像する事が出来る。それと同時に、觀阿彌の藝には素晴らしい迫力があつたらしい。「申樂談儀」の「上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し」といふ表現も、『歌舞體腦記』の「山河を崩す勢ひありしなり」といふ記述も、共に觀阿彌の藝の迫力の素晴らしさを表さうとしたものであらうと思はれる。かういふ藝であつたから、觀阿彌の藝があらゆる階級の人々に賞翫せられたのであらう。勿論その折々の觀客層の如何に應じて藝を幾通りにもしかへて見せるといふ臨機應變の機略が大きな効果を挙げたのには相違ないが、そればかりでなく、觀阿彌の地藝が既に萬人に好まれる性質を持つて居たのである。一言にして言ふならば、觀阿彌の藝は藝術的な滋味と大衆的な興味とを兼ね備へたものであつたと言ふ事が出來よう。

『申樂談儀』に觀阿彌の當り藝として擧げられて居るのは「靜が舞の能」・「嵯峨の大念佛の女物狂の能」・「住吉の遷官の能」・「自然居士」・「融の大臣の能」・「草刈の能」(横山)の八種であるが、この八種は夫々別種のものである。即ち、「靜が舞の能」は女、「嵯峨の大念佛の女物狂の能」は物狂、「住吉の遷官の能」は老人、「自然居士」は喝（あ）、「融の大臣の能」は鬼、「草刈の能」は直、面、男である。これを見ても、觀阿彌の藝が非常に範圍の廣いものであつた



事が知られよう。斯様に多くの持駒を擁して居るといふ事は勿論大きな強味である。持駒が少くは、臨機應變の機略も思ふやうに施せない譯である。世阿彌が『花傳書』に於いて能に十體を得る事の必要を強調して居るのも亡父觀阿彌の遺訓を祖述して居るものと思はれる。

觀阿彌の藝風に對する考察は以上に止め、次に能といふ藝術に對する觀阿彌の主張に就いて考へて見たい。この場合、考察の資料となるものは『花傳書』の記述より外にはない。『花傳書』は世阿彌の壯年時代の著述であるが、その内容は亡父觀阿彌の主張を忠實に祖述したものであるらしい。それは世阿彌自身が此の書の中で「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、人の爲、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明かである。従つて『花傳書』の内容を觀阿彌の持論であると考へても大過ないものと思はれる。

この『花傳書』の第五篇である奥儀の冒頭に大和猿樂と近江猿樂の藝術的主張の相違に就いての記述がある。これは注意すべき文字である。先づその原文を掲録する。

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。

この「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」とする大和猿樂の藝術的主張は觀阿彌に依つて確立せられたものらしく、それは大和猿樂の傳統的な行き方とは少しく趣を異にするものゝやうである。

の事は後に詳しく述べる事として、先づ右の文章を正しく理解する事が必要であるが、それには先づ能といふ藝術の構成を充分に知悉してかゝらねばならない。

能といふ藝術が他の演劇と著しく異なる點は、其れを構成する要素に演劇的なものと非演劇的なものがあるといふ事である。そして或る種の作品に於いては演劇的な要素が主體をなして居り、また或る種の作品に於いては非演劇的な要素が主體をなして居るのであつて、これが一般の演劇と著しく異なる點である。

能の構成要素の一つである演劇的要素——それに就いては特に説明を要しないが、もう一つの非演劇的要素とは何であるか、その本質を究明して置く必要がある。それでは能の非演劇的要素とは一體何であらうか。それは事々しく論議する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じく演技的な面と文學的な面を持つて居る。其の演技的な面に就いて言へば、謂はゆる非演劇的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、非演劇的要素とは一體何であらうか。それは抒情詩的な要素である。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く、同一のものゝ異つた二つの面に外ならないのである。

この事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事其れ自體を目的として居る場合は極めて稀であつて、多くの場合、それは舞臺に抒情詩的な景圍氣を醸し出す事を目的として居る。これを見れば、歌舞的要素と抒情詩的要素とが其の本質に於いて同一のものである事が了解出来るであらう。

この歌舞的要素を世阿彌は舞歌二曲といふ言葉で表し、抒情詩的要素を幽玄といふ言葉で表して居るが、その世阿彌が舞歌、幽玄といふ成語を屢々用ゐて居るの　　が舞歌二曲と幽玄とを本質に於いて同一のものと認識して居た證



據と言へよう。

それはさて置き、能が演劇的要素と非演劇的要素の二種に依つて構成せられて居る事實を流石に世阿彌はよく見究めて居た。そして彼は演劇的要素を物真似といふ言葉で表し、非演劇的要素をかゝりといふ言葉で表して居る。従つて物真似とかゝりとは能の二大構成要素であるわけである。

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。それは何方も原始的な言ひ現し方ではあるが、共に演劇的表現を意味して居る。素朴な物の言ひ現し方と云ふものは、時を距て所を隔ても、存外一致するものである事が痛感せられる。

さてこの物真似といふ言葉に對して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しまつて居り、この言葉が元來何ういふ意味を持つて居た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て置かう。

このかゝりといふ言葉は、現代では全くの廢語になつてしまつたが、建築方面の術語としては近世まで其の生命を保持して居た。それは建築物の構式、それも主として正面から見た様式、即ち俗に言ふ構へを意味する言葉であるが、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ものであり、また日常用語としては、すがた・かたちなどと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覓めて時代的に遡つて行くと、平安朝時代の中期にまで上つて行く事が出来る。「源氏物語」の末摘花の卷に「頭つき髪のかゝりはしも美しけにて云々」といふ文章がある。末摘花の髪かたちの美しさを敘べたものである。當時の物語文學の中から同じやうな用例をなほ幾つか拾ふ事が出来るが、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見當らない。そこでかゝりといふ言葉は元來は頭髮の顔面又は背に垂れかゝる形狀を言つたものではなかつたかと想像される。それが時代を経るに従つて意味が廣くなり、姿とか形とか云ふ言葉と同じ意味に使用されるやうになり、更に其れが音楽・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であらう。

音楽や舞踊の術語としての用例は、世阿彌の遺著を繙けば、到る所に發見される。その用例を掲げるにも及ぶまい。それは省略して、此處には文藝の術語としての用例を二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」であるとか「三代のかゝり」であるとか云ふやうな文句が盛んに用ゐられて居るが、これらは何れも様式の意味に解してよいものである。即ち「六帖のかゝり」は古今六帖の和歌の風體といふ意味であり、「三代のかゝり」は三代集の和歌の風體といふ意味である。また同書の中に「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」といふ記述がある。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。即ち、歌の内容を現す所のこゝろといふ術語に對して其の様式を現す所の術語として用ゐられて居るのである。

世阿彌の著書には、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が少くない。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すべきものである。即ち、この場合に於けるかゝりは能の形式的要素、具體的に言へば舞歌二曲（即ち舞踊と歌謡）を指すものと



考ふべきものである。

敘述が著しく多岐に互つたが、これで能の藝術的構成が明かになり、物真似・かゝり・幽玄などいふ言葉の意味及び其の相互關係が明かになつたと思ふ。こゝで前の『花傳書』の文章を今一度読み直して見れば、その意味は自ら明かになり、近江猿樂と大和猿樂の藝術的主張の相違を了解する事が出来よう。

能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、またさうなくてはならぬものであるが、この二つの構成要素の均衡を保つといふ事は、實際に於いては、却々難しい事であつて、とかく其の一方を偏重する事になり勝ちである。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以は何處にあるかと云ふに、それは能の抒情詩性、即ち幽玄といふものを絶対的なものとして尊重するか否かにある。委しく言へば、幽玄といふものを絶対的なものとして尊重する側の人は舞歌をも絶対的なものとして尊重するであらう。前にも述べたやうに、幽玄と舞歌とは決して別個のものではなく、一つのものゝ兩面である。幽玄の上果に到らんと欲するならば、舞歌二曲に精進するより外に方法はなく、また舞歌二曲に對する精進を怠りさへしなければ、自ら幽玄の上果に近づく事が出来るのである。従つて幽玄を絶対的なものと考へる人が舞歌をも絶対的なものと考へるのは當然であらう。これに反して幽玄を絶対的なものと考へない人は舞歌をも絶対的なものとは考へ得ないわけである。此處から二つの異つた行き方が生ずる。つまり物真似派と舞歌幽玄派とが分れて來るのである。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。

この二派は既に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事は『花傳書』の第五篇である奥儀の中に「されば和州の風體、物真似・義理を本として、或ひは威(おど)のあるよそほひ、或ひは怒れるふるまひ、かく(の)の如く物敷(の)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。「威のあるよそほひ」といふのは威丈高になること、「怒れるふるまひ」といふのは怒つて暴れ廻ることである。例に依つて素朴な言ひ現し方ではあるが、その言はんと欲する所は演劇的な對立乃至爭鬪にあると解釋される。従つて其の上演臺本の如きも相當に戲曲的な要素の多いものであつたらう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。丁度その頃大和に金春權守(こんのりかみ)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。この人は世阿彌の婿の金春禪竹の祖父であるから、先づ觀阿彌と同時代の人であらうと思はれる。世阿彌に言はせると、この人の藝は本當の田舎藝で、テンで問題にならないものであつたやうに言ふが、とにかく京都まで上つて來て勸進能を興行したといふ事であるから、まんざらの下手でもなかつたらうと思はれる。然るにこの人は舞が舞へなかつたと言ふのである。

『申樂談儀』には、

金春は舞をばえ舞はざりしものなり。曲事(くせ)をせし爲手(ため)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、その頃沙汰す。

と記されて居る。「舞をばえ舞はざりし者なり。」とはあるが、まさか全く舞へなかつたのではあるまい。然し、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も、その舞を省いてしまふ。それが觀賞眼の高い京都の觀客の眼に怪しからぬ事のやうに映つたのは無理もない。然し、かういふ亂暴な真似をしながらも、



圓満井座の重鎮として一方に重きをなして居た所を見ると、少くも當時の大和の観客に取つては、舞の上手下手などは何うでもよかつたものと思はれる。言ひ換へると、大和猿樂は傳統的に舞歌を輕視して居たものであらうと想像される。然し、その代りには、物真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。

然るに、觀阿彌は前にも述べたやうに「靜が舞の能」とか「嵯峨物狂」とか云ふやうな舞歌の要素に富んだ幽玄な曲を十八番にし、さういふ曲で賣り出した人である。餘程舞歌の方面には秀でて居たに相違ない。それであるから、觀阿彌は大和猿樂の儕輩の中に在つてはかなり特異な存在であつたに相違ない。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。何故ならば、觀阿彌の藝の根本をなすものは矢張り物真似であつたからである。即ち、物真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に思はれる。そして彼の理想はかなりの程度まで實現され、大和猿樂の物真似偏重の弊風を是正したもののやうである。前に述べた如く、『花傳書』の第五篇である奥儀の卷に「和州には、先づ物真似を取り立て、物敷を盡して、しかも幽玄の風體ならんとなり。」とあるが、これは觀阿彌の理想であると同時に、觀阿彌の出現に依つて中道に復した大和猿樂の目的とする所でもあつたらうと思ふ。

然し「物真似を取り立て……しかも幽玄の風體ならん」との理想は言ふに易くして、容易に實現し得ない事である。何故ならば、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ものであるから、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ない。故に、物真似を主としながら幽玄の風體を得ようとする事は木に縁つて魚を求めらうやうなものであると言はねばならない。この難問題を觀阿彌は何う解決したであらうか。彼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しながらも出来るだけ舞歌の要素を豊富に取り入れる事である。觀阿彌は常にこの方針で自己の上演臺本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して行けば自ら明らかになる。その一例として觀阿彌の當り藝の一つであつた「靜が舞の能」を祖上に置かう。

「靜が舞の能」は其の詞章が傳はつて居ないが、この曲を井阿彌が改作した「吉野靜」といふ曲が残つて居り、これに依つて原作の面影を偲ぶ事が出来るかと思ふ。この「吉野靜」といふ曲には曲舞(クリ・サシ・クセ)があるが、原作の「靜が舞の能」は觀阿彌の壯年時代の作であるから、これには曲舞はなかつたものと思はれる。(従つてクリ・サシ・クセの一段は恐らく井阿彌の手になつたものであらうと考へられるが、全曲の構想を見るに、觀阿彌の他の作品と通ずる點が極めて多いので、井阿彌の改作は曲舞の挿入と其れに伴ふ詞章の改變に重點を置いたものであつて、全曲の構想には及ばなかつたものと推測される。故に現行の「吉野靜」に依つて原作の「靜が舞の能」を想像する事は必ずしも當を失するものではないと思ふ。

「吉野靜」といふ曲は前後二場より成つて居り、前場は義經主従と別れて獨り吉野山に踏み留まつた佐藤忠信(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み、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。この簡単な筋書を見ても判るやうに、極めて甘い筋のものであつて、決して佳作とは言へない。第一、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終つて居て、一向に



面白くない。金春流を除く他の四流が此れを省略してしまつたのも無理はないが、それでは後場の二つの場面が愈々無関係なものになつてしまふ。それはともかく、この曲の重點が後場の二つの場面に存する事は如上の説明で明かになつたであらうと思ふが、その二つの場面の内、前半はワキ（忠信）と間狂言（衆徒）との對話が興味を中心になつて居り、此處は幼稚ながらも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（靜御前）の法樂の舞が興味を中心になつて居り、此處は歌舞的效果を覘つたものである。今日の我々の目から見れば、演劇的效果を覘つた前半と歌舞的效果を覘つた後半との継ぎ合せ方が拙劣であつて、その逆鱗的な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ものであらう。つまり觀阿彌の「物真似を取り立て……しかも幽玄の風體ならん」とする二面作戦がうまく成功したわけである。

この「靜が舞の能」と同じ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云はれて居る。この曲は謂はゆる單式能であつて、シテの中入はないけれども、その内容は自ら二場に分れて居る。即ち、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。そしてこの後場が更に二段に分れて居る事まで「靜が舞の能」と軌を一にして居る。前場は要するに事件の發端であるが、それは「靜が舞の能」の前場のやうな興味索然たるものではない。雲居寺に於ける自然居士（シテ）の説法の間から一人の幼兒（子方）を引立てて去らうとする人買（ワキ）と其れを引き留めようとする自然居士の從者（間狂言）との緊迫した對話、また人買の後を追つて駆け出さうとする從者と其れを押し止めて自ら交渉に當らうとする自然居士との對話、これら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、機智縦横

の自然居士が破戒無慙の人買を對手に懸河の辯を振ひ、捨身の戦法で遂に對手を屈伏させると云ふ演劇的興味の豊かな場面である。また其の後半は止むを得ず幼兒の返還を承認した人買が其の交換條件として自然居士に舞を舞つて見せろと要求する、自然居士も止むを得ず人買の言ふまゝに色々の舞を舞つて見せ、人買の心を和らけて幼兒を連れ戻ると云ふ筋であつて、此處は中之舞・曲舞（クリ・サシ・クセ）・鼈之段・羯鼓・キリの五つの部分から成り立つて居り、歌舞が興味を中心になつて居る事は言ふまでもない。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事を根本的な企劃として作書せられたものであると云ひ得よう。この曲が觀阿彌の當り藝の一つとして持て囃されたのも、この二面作戦的企劃が圖に當つたものであらうが、現在の我々の目から見ると、其の演劇的な部分と歌舞的な部分とが水と油のやうに遊離して居て、全曲に有機的な統一がない。謂はゞ二頭の蛇の如きものであつて、やゝ畸形的である事は否定し得ない。それは歌舞的な部分の重味が勝ち過ぎて、演劇的な部分と殆ど對等の價值を持つて居るが爲である。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事が必要である。例へば、中之舞とクリ・サシ・クセとを削除して、鼈之段と羯鼓とキリとを残すやうな事にもすれば、歌舞的な部分は著しく其の重要性を減じ、演劇的な部分に從屬してしまふから、二頭の蛇の如き畸形は矯正されよう。尤も、これは純粹な演劇學の立場に立つての批判であつて、この曲は二頭の蛇の如き畸形をなして居ればこそ、當時の觀衆を堪能せしめたに相違ない。

大分長談義になつてしまつたが、この件に就いて今少し絞べて置きたい。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野小町をシテにしたものであつて、非常な傑作である。その梗概を述べれば、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、其處



へ老いさらばうた一人の乞食女（シテ）がやつて来て、路傍に轉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、それは尊い卒都婆であるから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立ち退かうとしない。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）な議論は遂に老女の大乗的（本質的）な議論に敵し得ずして、僧は頭を地につけて長服する、勝ち誇つた老女は「極樂の内ならばこそ悪しからめ外は（卒都婆）何かは苦しかるべき」と云ふ一首の狂歌を連ねて去らうとする、僧が老女を呼びとめて其の名を尋ねると、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。小野小町の成れの果であつた。小町は昔の榮華を偲びつゝ、衰へ果てた今の有様を歎く、その内に急に容子が變つて現ない態になる。小町を戀ひ焦れて死んだ深草少將の怨念が今に憑き添うて離れやらず、その爲に小町は折々狂亂するのである。狂氣した小町は深草少將の百夜通ひの有様を擬ぶが、やがて狂ひがさめ、一念發起して菩提の道に入るといふ筋である。この筋書を読んでも判るやうに、この曲は卒都婆問答と狂亂とが主要な部分を成して居るが、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、その前は相當に冗長な作品であつたらしい。その事は『申樂談儀』に「小町、昔は長き能なり。漕ぎ行く人は誰やらんと云ひて、なほく語りひなり。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、日吉の鳥大夫と言はれしなり。當世これを略す。」とあるのに依つて明かである。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、原作にはまだ其の後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してあつた玉津島の明神の社に詣で、幣帛を捧けるといふ一段があつた。幣帛を捧

けるといふからには、和歌を詠じて法樂の舞を奏したに相違ないが、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あつて、この英斷がなかつたならばこの曲も矢張り二頭の蛇の畸形に墮して居たに相違ない。それはともあれ、この曲の原作は「醉が舞の能」や「自然居士」などと同じく演劇的要素と歌舞的要素の複合に依る多様性を現した作品であつた事が想像されよう。

観阿彌は、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、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。

さて観阿彌がこの理想を達成する爲に用意した今一つの方法といふのは何であつたか、それは一言にして言へば物真似の幽玄化といふ事である。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。これもかなり無理な注文であるが、この無理な希望を観阿彌はよく達成したのである。如何にして達成したかといふに、その理論は極めて簡單であつて、先づ舞歌二曲の修練を行ひ、其の基礎の上に物真似を育成して行くといふだけの事である。つまり舞歌二曲を徹底的に修練した俳優の演技は其の一舉手一投足が自づから舞の理法に叶つて舞踊的な美感を露呈するであらうし、また其の一言一句が自づから歌の理法に叶つて音楽的な快感を感じしめるであらう。この境地に到達し得れば、物真似の幽玄化は既に成つたと言つてよい譯である。その爲には先づ何を措いても舞歌の徹底的修練に努めねばならない。『花傳書』の年來稽古條々に、幼少時代には物真似を教へず、舞歌の修練に専念せしむべき事を説いて居るのは、この爲であつて、これは観阿彌の遺訓を忠實に傳へたものと推測せられる。

以上述べ來つた所を要約すれば、観阿彌は作品に於いては物真似の要素と舞歌の要素とを兼備せしめる事に依つて、また演技に於いては物真似それ自體を幽玄化せしめる事に依つて、物真似を主としながら幽玄の風體を得ようと



努力し、しかもこの無理な希望をよく達成し得たと言ふ事が出来よう。またこれに依つて大和猿樂の物真似偏重の弊風を是正し、中道に復せしめた事も前記の通りである。これは誠に大きな業績であつたと言はねばならない。次の時代に至つて世阿彌といふ傑物が現れ、猿樂能を醇化し大成するが、これは全く観阿彌の切り拓いた土地の上に種子を下し花を咲かせたものであつて、観阿彌の努力がなかつたならば、世阿彌の鴻業も果して成就し得たか何うか疑はれるのである。つまり猿樂能の大成といふ大事業は観阿彌と世阿彌の父子二代に互る努力に依つて達成せられたものと言はねばなるまい。

以上で観阿彌の藝術に對する理想と其の達成方法に就いて述べたが、観阿彌が上述の如く幽玄なるもの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、一つには観阿彌といふ人が常に大衆といふものを念頭に置いて居た爲でもあると思はれる。何となれば、舞歌幽玄の理想を具現した藝術は何人にも理解出来るといふ譯には行かない。それを理解する爲には相當の藝術的教養が必要である。然し、その教養を大衆の凡てに強要する事は所詮不可能である。それに引きかへて物真似を主にした藝術ならば、ともかく筋の興味で大衆を釣つて行く事が出来るし、また特別な教養はなくても十分に其の面白さが判る。常に大衆の嗜好といふものを念頭に置き、田夫野人の眼にも面白しと見ゆるやうに能を演ずる事を建前にして居た観阿彌が物真似第一主義を堅持して動かなかつたのは當然の事であつて、たゞ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らうと思はれる。

#### 第四節 道阿彌

観阿彌と並び稱せられた猿樂能の名手に道阿彌といふ人があつた。この人は近江猿樂の上三座の一つである日吉座ひよぎざ（比叡座とも書く）の棟梁であつて、藝名を大王と云つた。これも恐らく幼名が藝名になつたものであらう。道阿彌といふのは其の法號である。

この人も將軍足利義滿の知遇を得て、その庇護の下に藝道に精進した。「申樂談儀」に依れば、道阿彌といふ法號は義滿の命名したものであつて、それは義滿の法號道義の一字を賜はつたのであると云ふ。これを見ても、彼に對する義滿の寵愛が如何に深かつたか判るであらう。

道阿彌が斯様に義滿の知遇を得たのは前に記したやうに観阿彌の推挽に依るものであつたらしい。道阿彌は其の厚恩を終生忘れず、観阿彌の歿後は毎月その命日に供養を怠らなかつたと云ふ。この事は「申樂談儀」に「大王は、毎月十九日、観阿彌の日、出世の恩なりとて、僧を二人供養しけるなり。」と記されて居る。この逸話に依つて道阿彌といふ人の性格が判るやうに思ふ。

道阿彌は非常に長命であつたらしく、観阿彌が歿してから約三十年も生き存へ、應永二十年五月九日、大往生を遂げた。彼の死去の刻には種々の奇瑞が現れたといふ噂が傳へられて居り、「常樂記」の應永廿年の條に、

五月九日。道阿彌往生。於京都死去。紫雲聲。尤雨云々。近江猿樂大王入道。

と見え、また『滿濟准后日記』には、

九日。丁亥。天晴。實相院讖法。大王道阿彌圓寂往生也。天華下紫雲聲。



と見えて居る。兩書とも彼の死を記すのに往生といふ語を用ゐて居るが、これは一寸注意すべき事ではなからうかと思ふ。「常樂記」は當時に於ける知名人士の過去帳とでも云ふべき書物であるが、この書を通覽して見ても、往生といふ語はさう滅多には使つて居ない。俗人ならば大抵が死去とか他界とかいふやうな言葉で片づけてある。僧侶でも入滅とか圓寂とか記すのが普通であつて、往生といふ語を用ゐた例は極めて稀である。その滅多に用ゐない往生といふ語を以つて道阿彌の死が記されて居るのは何故であらうか。先づ道阿彌が相當の高齢者であつた事が想像される。それと同時に、彼が人格圓滿にして信仰の篤い人であつた事が想像される。なほ「常樂記」の細註に「紫雲聲尤雨云々」とあるのは何と訓むべきか問題になると思ふが、私は尤は花の誤寫であつて、「紫雲聲エ花雨ルト云々」と訓むべきものであらうと考へる。尤も法華經に「天雨」といふ語がある所を見ると、尤は天の誤寫であるかも知れないが、とにかく「尤雨」は「滿濟准后日記」の「天華下」に相當する文句である事は間違ない。つまり道阿彌の死んだ時刻に紫雲が立ち上り天から花が降り下つたといふのである。この不可思議な話が二書に記され、しかも符節を合する如くであるのは實に奇妙であると言はねばならない。紫雲はともかくとして、天から花が降り下るなどいふ事は到底信じ得ないが、このやうに二種の書物が、まるで言ひ合せたかの如く、かう書いて居る所を見ると、何か奇異な天變現象があつたに相違ない。然し、それが道阿彌の死と結びつけて考へられるに至つたのは、前にも記した如く、彼が相當の高齢者であり、また信仰心の篤い人であつたからに相違ないが、また一つには彼が舞臺の上で示した所の演技が如何にも崇高なものであつて、些かの俗臭をも帯びて居なかつた爲ではなからうかと思はれる。それはともかくとして、この二書の記載に依つて道阿彌の歿年月日は明白であるが、残念な事には兩書とも彼の享年に就いて記す所がない。従つて其の生年を明かにする事が出来ないのであるが、觀阿彌よりは幾つか年少ではなかつたかと思ふ。假に觀阿彌が應永二十年まで生き存へて居たとすると、八十一歳の高齡である。そして道阿彌が觀阿彌と同年であつたとすると、應永十五年五月廿二日の北山に於ける天覽能の時には七十五歳であつた勘定になる。七十五歳の老人が舞臺に立つといふ事は現在でこそ珍しからぬ事であるが、當時としては滅多になかつた事である。尤も十二權頭康次は七十六歳の時に室町殿御所で狂能を演じ（應永三十五年七月十七日）、その子の十二次郎は八十三歳の時に同じく室町殿の松雛子に出演し（寛正七年正月十四日）、共に壯者を凌ぐ潑刺たる意氣を示して好評を博した由が當時の記録に見えるが、これは全く異數の事である。七十歳以上の老人が一座の棟梁として第一線に立つといふやうな事は當時は先づなかつたやうである。八十一歳の長壽を保つた世阿彌でさへも六十歳を期として第一線を退き、その後は特殊な場合の外は舞臺に立たなかつたやうであるし、金春禪竹もまた同様であつたやうである。音阿彌も矢張り六十歳を期として家督を嫡男政盛に譲つたらしいが、この人は其の後も盛んに活躍し、有名な糸河原の勸進能を始めとして、數々の輝かしい演能記録を残して居る。然し、その音阿彌でさへも舞臺に立つたのは六十九歳の春までであつた。これらの實例から推して、應永十五年の天覽能の時に道阿彌が七十五歳であつたとは一寸考へ難い。マア七十歳以上ではなかつたらうと思はれる。然りとすれば觀阿彌よりは少くも五六歳は年少であつた譯である。それはともあれ、觀阿彌の方が道阿彌より一足早く世間に出で、社會的な名聲を得た事は、前に掲げた逸話に依つても推察する事が出来よう。

道阿彌の藝風は色々な意味で觀阿彌の其れと對照をなすものであつた。觀阿彌の藝は、一言で言へば、藝術的な滋味と大衆的な興味とを兼ね備へたものであつた。世阿彌をして評せしむれば、「上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し、また下三位に下り塵にも交はりし」藝であつた。然るに、道阿彌の藝にはさういふ大衆性が全くな



かつたやうである。世阿彌は道阿彌を評して「大王は上三花にて終に中上にだに落ちず、中下を知らざりし者なり。」  
と言つて居る。彼の藝が如何に高級なものであつたか、想像せられよう。恐らく彼は「大象は兎蹊に遊ばず」の見識  
を持して、たゞ向上の一路を邁進して行つたものであらう。

道阿彌は斯ういふ藝風の人であつたから、思ひ切つて舞歌幽玄の底に徹する事が出来たのである。前にも述べたや  
うに、舞歌幽玄を本風とした藝は何人にも理解せられるといふ譯には行かない。従つて、舞歌幽玄の底に徹する事  
は、道阿彌のやうに大衆の好悪などは眼中に置かず、たゞ只管に向上の一路を邁進し得る藝術家にして始めて可能な  
事であると言へよう。また大衆の好悪を眼中に置かず向上の一路を邁進する事も、道阿彌のやうな卓抜な技倆の所有  
者にして始めて可能な事であると言へよう。

『花傳書』の記す所に依れば、近江猿樂の藝術的主張は「幽玄の境を取り立て、物真似を次にしか、いり、(即ち舞  
歌)を本とす」といふ事にあつたと云ふが、これは恐らく道阿彌の藝風が近江猿樂の全般に浸潤した結果、さうな  
つたものであらうと思はれる。尤も近江猿樂は道阿彌の現れる以前からさうした傾向を持つて居たのかも知れない。  
さうであつたとすれば、その傾向が道阿彌の出現に依つて愈々ハッキリしたものになり、また益々徹底したものに  
なり、遂にそれが明確な藝術的主張となつたものであらうと思はれる。何れにしても、道阿彌の出現に依つて、近江  
猿樂の旗幟が鮮明になつた譯であつて、この點に於いても、道阿彌の藝風は觀阿彌の其れと鮮やかな對照をなすもの  
と言へよう。觀阿彌は舞歌二曲の重要性をよく認識しては居たが、やはり大和猿樂の傳統精神である物真似通一主義  
を堅持して居たのであつて、道阿彌のやうな舞歌幽玄第一主義ではなかつた。

金春禪竹は『歌舞髓腦記』の中で道阿彌の藝風に就いて次のやうに述べて居る。

大王大夫、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  
俗を知らざりし者なり」と言へり。殊にさゞめきかけて物はかなく、とぢめなく大いに、匂ひ影ありけるな  
り。この位やかなふべき。

見たせば柳櫻をこきまぜて都は春の錦なりけり

此の如く申し置きける。

道阿彌は禪竹が九歳の時に歿したのであるから、禪竹は恐らく道阿彌の藝を親しく見る機會はなかつたであらう。  
従つて右の評言は悉く世阿彌の言の受賣であらうが、それに依れば、道阿彌の藝は「幽にやさしくして更に俗を知ら  
ざりしもの」であつたと云ふ。この評語を見ても、道阿彌の藝が幽玄無上の風體を得たものであつた事が充分に推知  
し得られるであらう。

『申樂談儀』の序章の記載に依れば、道阿彌は殊に舞に秀で、居たやうである。同書には彼の天女の演出に關する  
稍々詳しい記事があるが、これを讀むと、道阿彌の藝風が大體想像せられる。先づ其の原文を掲げて置かう。

天女などを、さらりさゝと、飛鳥の風に從ふが如くに舞ひしなり。金泥の經を脇の爲手にやりて、引いて  
より、舞ひ出しなり。初の段には、左へ扇取る事もいたくはなかりしなり。入端に、何の何してとか、  
時、左に取り、大輪に押し廻りなどもせしなり。何と舞ひしやらんと覺えけるなり。かやうなれども、意匠  
して道はあるを、みな面白しと見て、帯を解けるばかりを似せて、結び納むる事を知らず。

此處に天女とあるのは「當麻」の後シテの如きものであるらしく、その舞は「さらりさゝと飛鳥の風に從ふが如  
くに」といふ表現から推して現在の早舞の如きものと解釋してよからうと思はれる。この文章を讀んで見ても判るや



うに、道阿彌の舞ひぶりは極めて鷹揚なものであつて、細かな技巧を弄するやうな事はなかつたやうである。従つて観客の腦裏に部分的な印象が鮮明に残るやうな藝ではなかつたらしく、後になつて其の演技を追懐して見ても、何處が何うであつたのか容易に思ひ出せないといふやうな傾向の藝であつたやうである。観客はたゞ忘我の境に引き入れられて恍惚として其の舞姿に見とれて居たに違ひない。「何と舞ひしやらんと覺えけるなり」といふのは斯ういふ心的状態を表現したものであらう。具體的に言へば、緩急で見せる藝ではなくてノリで見せる藝であつたと想像してよからう。人に依つて色々意見もあるであらうが、私はこれが能の正道であると思ふ。それはともかく、道阿彌の藝風は斯様な性質のものであつたから、観客の眼には全く天衣無縫のものとして映じたのであるが、道阿彌自身の肚裏には、やはり色々工夫もあり、意匠もあつたのである。たゞそれが一般の人の眼には殆ど映らなかつたまでである。それに氣が附かずに、たゞ道阿彌の皮相を模して得々たる末流の藝に至つては、全く緊まりのない退屈なものであつたに相違ない。それに對して世阿彌は「帯を解けるばかりを似せて結び納むる事を知らず」と痛烈な批評を浴せて居る。近江猿樂が、道阿彌の歿後、次第に衰頹して行つたのは、此處に一つの原因があつたと思はれる。それはともかく、この文章に依つて道阿彌の藝風が略々明かに判るやうに思ふ。

道阿彌の語は其の舞に比して稍々遜色があつたらしい。「申樂談儀」の序章にも「音曲は中上ばかり歟。」と評してある。然し、この批評は少しく嚴格に過ぎるのではなからうか。何故ならば、同じく「申樂談儀」の中に次のやうな記事が存するからである。

道阿、「やらくはかなやなどさらば、釋尊の出世には生ぜざるらん、拙き我等が果報かなや。」「これはいづれも穢き音曲なれども、かゝり面白くあれば、道譽も日本一と譽められしなり。道阿語とつはしものなり。

文中に道譽とあるのは江州坂田の城主佐々木佐渡大夫判官入道道譽の事である。この人は中々藝事に明るかつたらしく、世阿彌も、この人の評語には相當の敬意を拂つて居る。その意味では、海老名の南阿彌陀佛と並び稱せらるべき人物である。その道譽が道阿彌の語を日本一と稱讚したといふのであるから、道阿彌の語は相當なものであつたに相違ない。思ふに、道阿彌の語は龜阿彌の語の如き華麗絢爛なものではなかつたのであらうが、節扱の巧い滋味の豊かなものであつたのだらうと思はれる。龜阿彌の語が、美聲家の常として、やゝもすれば聲で聞かせる語になる傾向があつたのに對して、道阿彌の語は何處までも節扱で聞かせる語であつたやうである。道譽の稱讚も其のかゝりの面白さ、即ち節扱の妙に對するものであつた事は前掲の文章を読めば明かである。これも道阿彌の行き方が音曲の正道である事は言ふまでもない。龜阿彌の語のやうに一般受けはしなかつたかも知れないが、識者は其の眞價を認めて居たものと思はれる。

『申樂談儀』の序章には、道阿彌の當り藝として前記の天女の他に「葵上」・「念佛の猿樂」・「もりかたの猿樂」・「こは子にてなきといふ猿樂」などを擧げて居るが、道阿彌といふ人は身體に氣品のあつた人らしいから、「葵上」のやうな曲の演出にも獨特の持味があつたであらう。『申樂談儀』には斯う書いてある。

葵の上の能に、「車に乗り、柳裏の衣ふみくみ、車副の女人は、先づ車の轆にすぎり、橋掛にて、「三つの車に法の道、火宅の門をや出でぬらん。夕顔の宿の破れ車、やる方な」と一聲にやりかけて、たふくと言ひ流し、「浮世は牛の小車のく、廻るや」などやうの次第を、「車の」の「まの」を張りて言ふて、言ひ納めにひたと拍子踏みしなり。後の靈などにも、山伏に祈られて、山伏はとよ、それをば願みづかひ、小袖扱ひ、えも言はぬ風體なり。



これを讀んで見ると、その當時の演出は現在の其れとは随分違つたものである事が知られよう。先づ第一に、前場に車の作物が出、またツレ女が出たらしい。次第の返句の終りに拍子を踏んだとあるが、これも現在としては一寸思ひ寄らぬ演出である。右の文章は單に其の演出経過を述べて居るのみであつて、何處が傑れて居たのかを明示して居ないが、恐らく道阿彌の演出が凄まじい趣の中にも品位をたゞへて居たのを世阿彌が感心したものであらう。後シテのワキに對する面の遣ひ方や小袖の扱ひ方が「えも言はぬ風體」だつたとあるが、これも凄味一點張りにならぬ上品な行き方を讀へたものに違ひない。道阿彌といふ人は斯ういふ怨靈物を演じてさへ、品位が充ち溢れて居たのである。また「念佛の猿樂」に就いては斯う書いてある。

念佛の申樂に、練貫を一襲、同前に着て、墨染の絹の衣に、長々たる帽子を深々と引き入れて着し、面白かりしなり。幕屋より申して來たるやうに、人中より常住に一心不亂に南無阿彌陀佛と申して、鉦鼓を叩きて出で、りやうくと二三遍拍子にもかゝらず打ち出して、雙の袖を合せ古體に拜みしなり。言葉の端に南無阿彌陀佛と一心不亂に誠に常のやうに申して、彼方へゆらり、此方へゆらりと立ちありきてし面影、今も見るやうなりと云々。

道阿彌の「念佛の猿樂」には世阿彌も餘程深い感銘を受けたらしい。道阿彌といふ人は元來が信仰心の篤い人であつたらしいし、また俗氣を帯びぬ藝の所有者であつたから、斯ういふ曲には獨特の妙味があつたに相違ない。

また「もりかたの猿樂」・「こは子にてなきといふ猿樂」に就いては斯う書いてある。

もりかたの猿樂に、物に腰かけ、經を讀む所へ、妻母來りて、二人「いかに」と申す時、母の方つくくと暫し見て、顔引く尻目にて妻の方をそと見て俯きし、面白き心根なりと其の頃沙汰ありしなり。こは子にてなき

といふ猿樂に、「あれ疾く去ね」と申すとて、目にて心根をせし、同じく沙汰ありしなり。

これは兩方とも直面物であつて、かなり人情味の勝つた曲らしい。斯ういふ曲の演出は餘程氣をつけないと嫌味になるものであるが、流石に道阿彌の演出は上品な而も行き届いたものであつたやうである。道阿彌といふ人は、舞歌・二曲のみならず、斯うした物真似の方面にも卓越した技倆を持つて居た事が右の記事に依つて推知せられる。然し、彼の本領は何と言つても天女のやうな舞歌を主にした上品な曲にあつたに違ひなく、この方面に於いて彼の長所が最も顯著に露れたであらう事は想像に難くない。

道阿彌といふ人は斯様に卓抜な技倆を持つて居た藝術家であるから、その生涯も嘸かし輝かしいものであつたらうと想像されるが、その一代の榮譽ある演能は、前にも一寸觸れたが、應永十五年三月廿二日の北山に於ける天覽能であつた。この事に就いては、文章の彌阿世の項で詳しく述べる事にしたいと思ふが、その概略を申せば、この年の三月九日、後小松天皇が足利義滿の別邸北山殿に行幸あらせられ、旬餘に亙つて御滞留あらせられたが、その間、十五日・二十二日の兩夜、北山殿の南隣にあつた崇賢門院（御祖母君）の御所へ成らせられ、此處で猿樂能を觀覽あらせられたのである。その第二度、即ち二十二日の能は道阿彌を主演者とするものであつた。これに就いては、「教言卿記」の同日の條に次のやうに記されて居る。

廿二日 辛未 晴 今夜行幸崇賢門院、筵道御歩儀堅固物之儀也。御劍役倉部勤仕之。則准后様若御方御同道云々。亥刻猿樂犬玉七番盡藝能云々。

文中に准后様とあるのは足利義滿、若御方とあるのは義滿の慈子義嗣である。この天覽能こそ道阿彌の晩年を飾る最大の光榮であつたに相違ない。道阿彌は、この天覽能の後、六年を経て、應永二十年五月九日に歿した事は前に述



へた通りである。

道阿彌は不幸にして良き後継者を持たなかつたらしい。彼が晩年に至るまで一座の棟梁として第一線に立つて居たのも其の爲であつたらうと思はれる。道阿彌の歿後、彼に代つて近江猿樂の代表者となつた者は下坂座の岩重大夫であつた。日吉座には道阿彌の跡を承けて第一線に立つ程の人物がなかつたものと見える。そこで叡山の僧徒は光輝ある日吉座の名跡の絶える事を惜んで、岩重大夫をして日吉を名のらしめた。然し、この岩重大夫も道阿彌の藝統を繼ぐに足る力備は持つて居なかつたらしく、近江猿樂は次第に衰頹の一路を辿つて行つたのである。

然し、道阿彌の長所を受け繼ぐ人物がなかつた譯ではない。彼の長所を吸収して己れの血となし肉となし、以つて自分の藝術の完成に資した人物はあつた。それは餘人ではない、猿樂能の大成者世阿彌その人であつたのである。この事は次章の世阿彌の項に於いて詳しく述べる心算であるが、世阿彌は四十歳以前は觀阿彌の藝術的主張を忠實に踏襲し、物真似を取り立て、しかも幽玄の風體ならん事を期して居た。然るに四十歳を越ゆるに及んで彼の主張は次第に變化し、舞歌二曲を物真似よりも重要視するやうになり、遂には徹底的な舞歌幽玄主義を取るに至つた。そして其の主義の上に立つて猿樂能大成の大事業を完遂したのであるが、これは道阿彌の晩年の至藝が世阿彌に多大の感銘を與へ、世阿彌をして能の眞諦を悟らしめたものと考へてよいやうである。世阿彌は『申樂談儀』の中で岩重の藝に對してかなり痛烈な批判を加へて居るが、それは世阿彌が自分こそ道阿彌の藝術の眞髓を傳ふる者であるといふ自信を抱いて居た爲であらうと思はれる。それはともあれ、世阿彌の藝術の本質を究めようとする者は道阿彌といふ人物の存在を軽々しく見過してはならないと思ふ。

最後に曲 者としての道阿彌の業績に就いて述べようと思ふ。『五音』の冒頭に、「先ツ和州ニ於イテ猿樂ノ藝人

多シト雖モ、亡父觀世節ヲ以テ當流庭訓トセリ。江州ハ大王ガ曲ナリ。田樂ハ龜阿彌、是又一流也。(中略)其後、堪能其物絶エテ、師家ナクナリシヨリ、江州ニモ田樂ニモ能ヲ作書スル者絶エテ、形ノ如ク當流ニ亡父ノ一流ヲ相具シテ三道ヲ傳へ、云々。」とある所を見ると、田樂に於いては龜阿彌、近江猿樂に於いては道阿彌の時代までは謡曲の新作が行はれたものと見える。従つて道阿彌も無論何番かの謡曲を作書したに相違ないが、道阿彌の作と傳へられるものは殆どない。纔かに『禪風能謳音曲雜談聞書』(金春禪竹の孫禪風の藝談を筆録したもの)の中に「碁の能は道阿彌作り候。宗筠、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候。」と記されて居るので、「碁」が道阿彌の作である事が知られるのみである。

この「碁」といふ曲は一名を「碁空蟬」とも言ひ、『源氏物語』の空蟬の女をシテにした本三番目の愛物である。元祿の外百番には入つて居るが、その後には廢曲となつた。然しその本文は『謡曲叢書』や『謡曲評釋』に收載せられて居るから、その詞章を讀むだけならば世話はない。勿論、廢曲になる位の作品であるから、その藝術的價値はさまざま高いものではないが、道阿彌の藝風を窺ふ上には好個の資料であると思ふ。

謡曲には脇能物・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三番目物である。然らば三番目物といふのは何ういふ種類の曲であるかと言ふに、その典型的なものは、シテ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女性であり、ワキが諸國一見の旅僧であるのが定則になつて居る。その構想は優女の亡靈が現れて往事を語り回向を求めるといふのが定跡であつて、シテの優艶な舞を見せるのが眼目になつて居る。そしてその舞は太鼓ナシの序之舞であるのが本格である。斯ういふ典型的な三番目物——謂はゆる本三番目物が一體何時頃から作られ始めたかと云ふに、それは餘り古い時代からではないらしい。その



證據には、現在詞章の残つて居る本三番目物の大部分が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言つてよい。纔かに道阿彌の作である「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り、道阿彌の碁は其の先驅を成した作品であると云つてよからう。勿論、道阿彌には「碁」の外にも同種類の作品が何番かのつたに相違ないと思はれるが、現在それを實證する資料がない。

それはともかく、この「碁」といふ曲はさういふ意味で注目されるべき作品である。この「碁」といふ曲を味讀して見るに、其の或る部分は世阿彌の代表的な作品に比して毫も遜色のないまでに洗煉されて居るが、また其の或る部分はやゝ冗漫に流れて緊密感を欠いて居る。そして本三番目物としては當然除去せらるべき多くの夾雜物を含んで居る事を否定し得ない。かゝる夾雜物を含んで居る爲に、この曲は世阿彌作の本三番目物のやうに美しい結晶體を成し得ないのであつて、これは本三番目物としては致命的な缺陷であると言はねばならぬが、とにかく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る事は否定し得ない。故にこの曲の歴史的價値は極めて大なりと言ふべく、また道阿彌の謡曲作者としての地位も輕視し得ない譯である。

### 第五節 その他の人々

以上で吉野朝時代に活躍した主要な人物に就いて述べたが、その外にも觸れて置かねばならない數名の人物がある。即ち、圓滿井座の毘沙王權守、その子の光太郎及び金春權守、坂戸座の金剛權守、外山座の寶生大夫などである。なほ謡曲作者の井阿彌に就いても一言して置きたいと思ふ。

圓滿井座（金春座）は大和猿樂の四座の中で最も古い傳統を持つた座であると言はれて居る。傳説に依れば、金春家は秦河勝の遠孫であつて、代々猿樂を業として來たものであると云ふ。即ち、村上天皇の御宇に猿樂の名手として聞えた秦氏安は河勝の末裔であり、金春禪竹の曾祖父毘沙王權守は氏安二十六代の末孫であると傳へられて居るが、これは傳説であつて、眞偽の程は明かでない。秦氏安といふ人は實在の人物ではあるが、果して河勝の末孫なりや否やは明かでない、また金春家の遠祖なりや否やも測り難い。結局、金春家の血統は前記の毘沙王權守までは明かであるが、それより上へは學問的には遡り得ないと言ふべきであらう。毘沙王權守から下は金春禪竹の「申樂縁起」の記載に徴して明かに知る事が出来る。即ち、同書には次のやうに記してある。

（前略）先祖秦河勝、其子孫へ村上御宇ニ秦氏安、其ヨリ廿六代ノ遠孫、圓滿井ノ座、竹田ノ毘沙王權守。  
長子光太郎、次男千徳、三男金春權守。光太郎嫡子毘沙王次郎、宗棟トシテ、金春權守嫡子ノ廿七代彌三郎ニ家ヲユヅル。仍テ、金春氏信、七郎元氏ニ傳ル所、分明也。道ノ冥加、家内安穩、一門長久シテ、可レ成ニ子孫幸甚。

應仁二年三月廿日

山城新山居 多福庵賢翁  
禪竹（花押）  
六十四歳

右の記載に依つて、毘沙王權守から元氏に至る家系を按ずるに、左表の如くなるものと推測される。





而して家督相續の序次は毘沙王權守—光太郎—毘沙王次郎—彌三郎—氏信—元氏といふ順になる。然らば何故に毘沙王次郎が家督を彌三郎に譲つたのか、この問題に就いては後に觸れる事にする。

右表の中の光太郎といふ人は觀阿彌と略々同時代の人と推定されるから、その父の毘沙王權守は鎌倉時代の末期から吉野朝時代の前期にかけて活躍した人であらうと思はれる。金春家の系圖に喜氏とあるのが即ちこの人である。竹田權兵衛廣貞の『秦宿禰竹田金春家略系』には次の如く記されて居る。

秦宿禰喜氏

自<sub>三</sub>大藏大夫氏安二十六代。大和權守。位階不知。童名金春。又號<sub>三</sub>毘沙王。時人稱<sub>三</sub>毘沙王權守。

相當の人物であつたらしいが、詳しい事は全く判らない。『竹田金春家略系』には童名を金春と云つたとあるが、眞偽は明かでない。よしそれが眞實であつたとしても、それは單なる幼名であつて、藝名を金春と稱した譯ではなかつたと思はれる。藝名を金春と稱したはこの人の三男である金春權守を以つて嚆矢とするらしい。金春の名が記録に現れるのは至徳以後であるが、これは<sub>二</sub>の推測を裏書するものと思はれる。

この人の嫡子光太郎は金春家の系圖に清實とある人であつて、『竹田金春家略系』には、

秦宿禰清實

號<sub>三</sub>光太郎。

と記されて居る。この人は鬼の物真似に秀で居たらしく、『申樂談儀』に次のやうな記事がある。

光太郎の鬼は終に見ず。古き人の物語の様、失せて出で來、細かに働ける也。たうらうの能を書きて、觀

阿、脇になりて、世子せられしに、失せて出で來る風情をせしを、光太郎が面影ありと語られける也。

右の記事に依つて推測するに、その演技は謂はゆる碎動風であつたと思はれる。とにかく鬼物の演出には餘程傑れた技術を持つて居り、「光太郎の鬼は終に見ず」といふ世阿彌の言葉の裏には、光太郎の鬼の演出を一度見て置きたいと思ひながら遂に其の機會を逸した事の残念さが窺はれる。また右の記事に依つて、世阿彌が青年期に達した頃は光太郎が既に歿して居た事が想像される。餘り長生の方ではなかつたらうと思はれる。恐らく光太郎が早世した爲に、弟の金春權守が圓滿井座の重要な地位を占むるに至り、終には其の子の彌三郎が圓滿井座の大夫を襲ぐ事になつたのであらうと思ふ。

光太郎の嫡子毘沙王次郎は金春家の系圖に勝清とある人である。『竹田金春家略系』には、

秦宿禰勝清

大和權守。位階不知。幼名毘沙王次郎。

と見えて居る。毘沙王次郎が毘沙王權守の嫡孫でありながら、何故家督を從弟の彌三郎に譲らなければならなかつたか、その詳しい事は判らないが、前にも述べたやうに、光太郎の死後、金春權守が圓滿井座の内部に於いて壓倒的な勢力を持つに至つた結果、その子の彌三郎に家督を相續せしむるの止むなきに至つたものと思はれる。然らば、毘沙王次郎は其の後如何なる生活を送つたか、これも勿論判然した事は判らないが、どうも江州へ走つて近江猿樂の仲間に入り、日吉姓を名のつた形跡がある。それは大森彦介の『申樂聞書』・下間少進傳本の『風姿花傳書』・大藏彌太郎虎明の『狂言昔語抄』などに見ゆる官王大夫の祖先に關する傳説に依つて暗示せられて居る。詳しくは後に述べる機會があると思ふ。

さて光太郎の次弟千徳に就いては全く不明であるが、末弟の金春權守に就いては稍々詳しい事が判つて居る。彼が



圓満井座の重鎮として斯界に重きをなすに至つたのは、前にも述べた如く、長兄光太郎の歿後であつたらしく、至徳以後は其の名が記録に散見する。その中で注意すべきは『至徳三年記』(大乘院文書)の二月十三日の條に見ゆる次の記事である。

十三日 猿樂見物了。金晴。十二五郎。以上五番仕了。金晴之小男被<sub>レ</sub>成<sub>レ</sub>大輔了。

右は興福寺の薪能に関する記事であるが、この記事に依つて按ずるに、金春權守は薪能參勤の機會を利用して興福寺の内部へ運動し、自分の子息を圓満井座の大夫にする事に成功したものとやうである。これを見ても、金春權守といふ人物は中々政治的な手腕に於いて傑れて居た事が想像される。この時に大夫になつたのが禪竹の父の彌三郎であらう。これは禪竹の生れる十九年前の事件であるから、彌三郎は未だ十歳前後の少年であつたに相違ない。流石に自分が大夫になるのは氣が咎めたものと見える。因みに圓満井座が金春座と稱せられるに至つたのは此の後であらうと思はれる。

金春權守の藝風に就いては、『申樂談儀』に稍々詳しい記載がある。これは京田舎の藝風の相違を知らしめんが爲に書かれたものであるから、その缺點を擧げるのが主になつて居り、必ずしも公平な批評とは考へ難い節もあるが、とにかく其の原文を掲げて置かう。

田舎の風體、金春權守・金剛權守、遂に出世なし。京中の勸進にも將軍家御成なし。金春京の勸進二日して下る。金剛などには、立合の時も二番にてさて置かる。(中略)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」と云ひて舞ひさうにて、「我が子の小二郎が」と云ひて、さと入りなどせし、何とも心得ぬ由、その後沙汰す。「桐の花咲く井上の」とて笠前に當て屹と見し。さやうの所を心にか

けてせし爲手なり。金剛の方より、餘りの事とて難せしなり。内の舞なども、ちらくきくりくと返りなどして留めし。「そもかやうに曲すべき座敷か」と赤松ばらなど申されしなり。「あら懐かしの海士人やと、御涙を流し給へば」、「この「御涙」の節、金春が節なり。餘りにくだくしき事をば長々書き載せず。同じ能に「乳の下をかい切り、玉を押し込め」などのかよりは、黒頭にて輕々と出で立ちて、小働の風體なり。女などに似合はず。

右の記事に依つて金春權守の藝風は略々窺はれようかと思ふ。世阿彌は金春權守の藝を田舎藝として排斥して居るのであるが、いかさま舞歌幽玄を理想として居た世阿彌の眼には、金春權守の藝が卑俗なものに見えたであらう。然し、それにしても、この批判は少し峻烈に過ぎるやうに思はれる。金春權守の藝は物眞似を主とする大和猿樂の傳統を墨守したものであつたらしいから、幽玄な趣はなかつたかも知れないが、古朴な面白さを持つた藝であつたのではなからうか。金春禪竹の『歌舞體腦記』には、

祖父長權守は狂へる松の苔むす枝に霜の置けるが如しといへり。此位、

沖つ風吹きにけらしな住吉の松の下枝を洗ふ白波

此歌の喩へに記し置かるゝ詞に「昔唐人の由ある松の下、唐皮敷き、帽子引き被き、押し遣りつゝ、杖つき、嘯き居たる」由、和歌の祕書に見えたり。又花に喩へば、八重紅梅の盛りを見るが如しと云へり。

君ならで誰にか見せん梅の花色をも香をも知る人ぞ知る

と評してある。また同書には次の如き記載がある。

王昭君 閑花風 麗體



山人の折る袖匂ふ菊の露うち拂ふにも千代は經ぬべし

又この心

ぬれてほす玉くしの葉の露霜に天照る光り幾代經ぬらん

此風姿、殊に祖父曲の一流を残す。一姿一言一蹈の妙所あり。

いかにも「昭君」のやうな曲を演ずる時には金春權守も獨特の妙を發揮した事であらうと想像される。なほ「五音」に

ワウセウクン 金春曲

是ハモロコシカウホノサトニ

とある所を見ると、この曲は金春權守の作と考へるべきものであらう。ともかくも相當の人物であつたと言つてよからう。

「申樂談儀」に金春權守と并記されて居る金剛權守といふ人は金剛家の系圖に氏勝とある人であらうと思はれるが、この人の事跡に就いては全く不明である。その藝風に就いては「申樂談儀」に次のやうに見えて居る。

金剛、嵩ありし爲手なり。餘りに嵩過ぎて、過重なる所ありし者なり。

金剛は何をもせし者なり。尉のかゝりなり。雲林院の能に「基經の常なき姿に業平の」とて、松明振り上げ吃といなりし様、南大門にもうてざりしなり。近江の別當が舞を似せけるなり。舞、きりくたふくと捻ぢつて舞ひしなり。

この記事に依つて想像するに、金剛權守の藝は非常に量感の豊かなものであつたやうである。世阿彌も金春權守の

藝よりはこの人の藝を幾分か高く評價して居た様に思はれる。因みに右の文中に見ゆる雲林院の能は現行曲の「雲林院」の原作と覺しきものであつて、最近世阿彌自筆の本文が發見せられた。

これらの人々と略々同じ時代に活躍した人に外山座の寶生大夫がある。この人は伊賀の山田小美濃大夫の嫡孫であつて、觀阿彌の長兄に當る人である。寶生といふのは、觀世と同じく、この人の幼名であつて、それが後に藝名となつたものであらうと思はれる。寶生大夫の經歷に就いては全く判らないが、とにかく伊賀の山田村で生れ、其處で成長したものであらう。長ずるに及んで、寶生は大和へ進出し、同國磯城郡外山に於いて一座を結成した。彼が外山に本據を置いたのは、同じく山田猿樂の一派が外山に程近い出合に於いて一座を結成して居たからではなからうかと思ふ。それはともかく、外山に進出した寶生は竹田の圓満井座や出合の座と親交を結んで活躍したらしく、その事は「申樂談儀」の中の「大和竹田の座、出合の座・寶生の座と打ち入りあり」といふ記載に依つて略々推察出来る。寶生が大和へ進出した時期は元より明かでないが、觀阿彌の大和進出よりも大分早かつたやうである。觀阿彌は寶生の末弟であるから、一人前になつたのも長兄の寶生より少くも四五年は遅かつたであらうし、そればかりでなく、先づ伊賀の小波多で座を結成した關係上、その大和進出は餘程遅れたものと思はれる。右の「申樂談儀」の記載に觀世の名の見えないのも其の爲であらう。

以上は大體「申樂談儀」の記載を合理的に解釋して組み立てた説であるが、右は方今學界の定説となつて居る能勢朝次氏の説と大分相違するので、その主要な相違点を列記し、それに對して卑見を述べて置く。言ふまでもなく、これは觀阿彌の履歴にも關係のある事であつて、相當重大な問題である。

先づ能勢朝次氏は山田小美濃大夫を伊賀國山田村に在住した猿樂者と考へられない點に於いて自分とは根本的に意



が異なる。即ち、能勢氏は山田小美濃大夫を大和國磯城郡阿部村山田に在住した猿樂者であるとせられる。その理由は生一家に於いて其の祖先が大和國山田村の出生である旨を傳承して居るといふ事にあるのであるが、數度に互つて斷絶したらしい生一家の傳承をそんなにまで重く考へるのは如何なる緣故で寶生・生一・觀世の三子の父親を自分の養子にし大和の人であると考へたのでは、山田小美濃大夫が如何なる緣故で寶生・生一・觀世の三子の父親を自分の養子にしたのかと判らなくなる。「申樂談儀」の記す所に依れば、伊賀國服部村の杉木某の子息が太田某の養子になつたが、京都で落胤腹に一人の子を儲けた、それを山田小美濃大夫が自分の養子にして扶養した、とある。これは杉木某の子息が落胤腹に儲けた子供の處置に窮して居たのを、山田小美濃大夫が同郷の誼みから引き取つて世話をしたと解釋すべきものであらう。山田小美濃大夫が大和の人であつたとすれば、何の緣故があつて杉木某の子供を引き取つて世話をしたのかと判らなくなる。そこで自分は從來の説の如く山田小美濃大夫を伊賀國山田村在住の猿樂者と考へる方が穩當であると思ふ。なほ山田小美濃大夫が大和の人であつたとすれば、寶生・生一・觀世の三子も大和で生れたものと考へねばならないが、それでは觀阿彌が伊賀で生れたといふ觀世家の傳承と咀唔するのみならず、猿樂の本場である大和で人と成つた觀阿彌が、何故に伊賀の小波多などへ出かけて行つて座を立てたのであらうかといふ疑問を生ずる。彼是を考へ合せるに、山田小美濃大夫は伊賀の人であつたと考へるべきものであらうと思はれる。

次に能勢朝次氏は出合の座の創立者を山田小美濃大夫の養子であると考へて居られる。これは「申樂談儀」に「出合の座は先は山田申樂なり。」とあるので、出合の座の創立者は山田小美濃大夫の系統を引く人間でなければならぬといふ考へられたものであらうが、山田申樂といふのは言ふまでもなく山田に住んで居た猿樂といふだけの意味であるから、必ずしも山田小美濃大夫に始まるものと考へる必要はない。勿論、小美濃大夫以前にも山田申樂は存在した

のと思はれるから、その一分派が出合に於いて一座を結成し、出合の座と稱したと考へればよいわけであつて、必ずしも小美濃大夫の養子を出合の座の創立者と考へる必要はない。従つて出合の座の創立は小美濃大夫の養子の時代であつたか、小美濃大夫の時代であつたか、或は其の以前であつたか、全く判らないが、とにかく寶生座の創立よりは以前と考へてよからう。また小美濃大夫の養子は養父の跡を承けて伊賀の山田村を本據として活動し、寶生・生一・觀世の三子は其處で生れたものと考へるべきものと思ふ。さう考へなければ、前述の如く、觀阿彌が伊賀で生れたといふ觀世家の傳承と咀唔するのみならず、觀阿彌が何を好き好んで伊賀の小波多まで出かけて行つて座を立てたのかといふ疑問が生じ、その解釋に窮する結果になる。

次に能勢朝次氏は觀阿彌の兄の寶生大夫を寶生座の創立者とせられず、その前から寶生座が存在したと解釋して居られる。これは、「申樂談儀」に「大和竹田の座、出合の座・寶生座と打ち入りあり。」とあつて、觀世座の名が見えぬので、竹田(圓満井)・出合・寶生の三座が鼎立して居たのは觀阿彌の時代より一時代前の事であると考へられたものであるが、既記の如く、大和進出は寶生よりも大分遅れた筈であるから、必ずしもさう考へる必要はないと思ふ。寶生座がそんなに古い座であるならば、今少し早くから其の名が記録の上に現れて來さうなものであるが、應永以前の記録には寶生の名は全く見えない。この事實から見ても、寶生座をさう古くから存した座とは考へ難いと思ふ。

以上で此の問題に對する私見は一通り述べ了つた。寶生大夫といふ人は果してどの程度の技倆の所有者であつたか判らないが、彼の大和進出は觀阿彌の大和進出の先驅をなすものであつて、その意味に於いて彼の存在は没すべからざるものと考へる。



さて最後に謡曲作者の井阿彌に就いて一言し、この項を終りたいと思ふ。この井阿彌といふ人の履歴に就いては全く判つて居ない。たゞ其の業績から推して、観阿彌より年少、世阿彌よりは年長であつたらうと想像せられるのみである。猿樂者として舞臺に立つた人であるか否かさへ判つて居ない。然し、猿樂者であつたのであつたので「申樂談儀」の中に何かさうした記事がありさうなものであるが、それが全くない所を見ると、連歌師か何かであつたのではないかと思はれる。けれども、其の作品を見ると、素人が道樂に作つたものとは何うも思はれず、やはり猿樂者であつたのではないかと思はれる。とにかく不思議な人物である。

「申樂談儀」には井阿作として「靜」・「通盛」・「丹後物狂」の三番を擧げて居るが、なほ同書に「守屋の能に、守屋の首を斬ると云ふ所、こゝをば節にて首を斬るべき所なり。井阿彌生れ變りても知るまじきなり。」とある所を見ると、「守屋」は井阿彌の原作を世阿彌が改作したものではなからうかと思はれるが、断定は差し控へて置く。

たゞ此處で注意すべき事は、「能作書」の中の「大よそ三體の能、近來押し出して見えつる世上の風體の數々」の條に井阿彌作と傳へられる「靜」・「通盛」・「丹後物狂」の三番の名が擧げられて居る事である。これを見ても、右の三番が當時に於いては相當に人氣のあつた曲である事が知られるし、また世阿彌も右の三番を相當の佳作と認めて居た事も充分考へられる譯である。井阿彌の作品と傳へられる曲は僅か三番に過ぎないが、その三番がみな相當の作品であるといふ事實は井阿彌といふ人物の能樂史上の地位を相當に高く位置づけるものと言へよう。

右の三番の中、「靜」は井阿彌の創作ではなくて、前述の如く、観阿彌の原作を改修したものであり、また大した佳作でもないから、この曲の存在は井阿彌の謡曲作者としての地位を格別に引き上げるものではない。

「丹後物狂」も「能作書」に「丹後物狂、昔笛物狂なり。」とある所を見ると、純粹の創作ではなくて、「笛物狂」

の改作であるが知られる。然し、「笛物狂」と「丹後物狂」とを比較して見るに、たゞ事件の筋道が似寄つて居るといふだけであつて、詞章は全く異つて居り、一曲の構成も大分違つて居る。「丹後物狂」といふ作品が出来るに就いては「笛物狂」が其の根柢を成して居るにしても、それだけの理由から「丹後物狂」を改作物として扱ふ事は穩當でないやうに思はれる。兩者の實演効果を想像して見ても、「丹後物狂」の方が格段に傑れて居る。但し、「丹後物狂」の現存の形態には世阿彌の手が加はつて居るのであつて、その事は「申樂談儀」に「丹後物狂、夫婦出で、物に狂ふ能なりしなり。幕屋にて俄かにふと今の様にはせしより、名ある能となれり。」とあるのに依つて知られる。この曲は現在では廢曲になつて居るが、江戸時代の中期までは現行曲の中に入つて居たもので、「靜」などから見れば大分立ち優つた曲である。然るに「靜」の方は「吉野靜」の名で舞臺上に生命を保つて居るのに、「丹後物狂」の方は其の生命が絶えてしまつて居る。作品の上にも運不運はあるものである。

「通盛」は三番の中で隨一の傑作である。世阿彌も「申樂談儀」の中で「通盛・忠度・義經、三番修羅がよりには良き能なり。」と讃へ、また「祝言の外には、井筒・通盛など、直なる能なり。實盛・山姥も側へ行きたる所あり。殊に神の御前、晴の申樂に通盛したきなり。」とも言つて居る。當然の賞讃であると言へよう。この曲は誠に情趣の豊かな作品であり、また無駄がなくて、よく引き緊まつて居る。尤も、この曲にも世阿彌の手が加はつて居るのであつて、「申樂談儀」には「通盛、詞多きを切り除けく能うなす。」と見えて居るが、それにしても原作者である井阿彌の功を没すべきではないと思ふ。

それから今一つ注意せねばならない事は、この曲が現在残つて居る二番目物の中で最も古いものであるといふ事である。現在行はれて居る二番目物は脇能物や三番目物に比して其の數が遙かに少く、總數十六番に過ぎない。其の内



「田村」・「屋島」・「箴」・「忠度」・「經正」・「頼政」・「實盛」・「兼平」・「知章」・「朝長」・「清經」・「教盛」の十二番は世阿彌の作である。残りの四番といふのは「通盛」・「俊成忠度」・「巴」・「生田教盛」で、この内、「通盛」は井阿彌の作であり、「俊成忠度」は内藤河内守の作とも世阿彌の作とも云ひ、「巴」は彌世小次郎信光の作とも世阿彌の作とも云ひ、「生田教盛」は金春禪鳳元安の作である。即ち、世阿彌以前の作者の手に成つた二番目物と云つては、僅かに井阿彌作の「通盛」があるのみである。然らば廢曲の方は何ういふ事になつて居るか云ふに、これも大部分は世阿彌以後の作である。廢曲の二番目物で永享以前の古作と認め得るもの（世阿彌の遺著に其の名の見えるもの）は僅かに「重衡」が存するのみである。「重衡」といふのは「笠卒都婆」の古名であつて、これは確かに世阿彌の時代か若しくは其の以前の作と認め得るが、作者は判らない。世阿彌の作ではないかとも考へられるのであるが、確證はない。そこで「通盛」と「笠卒都婆」との前後が問題になつて來る譯であるが、この問題を解決する事は現在では不可能である。従つて「通盛」を最古の二番目物であると断定するには一抹の不安がある譯であるが、明かに世阿彌以前の作と断定し得るのは「通盛」だけであるから、先づこれを最古の二番目物と見てよからうかと思ふ。然りとすれば、源平の武將の亡靈をシテとする二番目物——謂はゆる修羅物の構想は井阿彌に依つて形成せられた譯であつて、謡曲作者としての井阿彌の存在は一段と重要なものとなるのである。それはともかくも、この一曲の存在に依つて井阿彌の名は永代に没すべからざるものとなつて居るのである。

### 第三章 室町時代初期の能樂

#### 第一節 時代概観

吉野朝と京都方の和議が成立した元中九年（二〇五二＝明德三年）から應仁の大亂の勃發した應仁元年（二二二八）までの七十餘年間を假に室町時代初期と名づける事にする。應仁の亂の勃發に依つて社會の狀勢は凡ゆる點に於いて一變したのであつて、こゝで一區劃を附ける事は社會史の立場から考へても至當であると思ふが、能樂史の立場から考へても、やはり穩當であると思はれる。何故ならば、この期の初頭に生れ、この期の後半に活動した二人の大立物——即ち音阿彌元重と金春禪竹とが應仁の亂の勃發と相前後して永逝し、これに依つて斯界の狀勢がガラリと一變したからである。

然し、この七十餘年間を連觀して見ると、自ら二つの時期に分れて居る事が看取せられる。即ち、世阿彌元清と其の子の十郎元雅を中心とする前半期と音阿彌元重・金春禪竹の二人を中心とする後半期とに分れて居るのである。それでは前半期と後半期の區劃を何處に置くべきであらうか。私は十郎元雅の歿年である永享四年（二〇九二）を以つて一線を劃する事が至當であると考へる。即ち、元中九年から永享四年に至る約四十年間を前半期とし、音阿彌元重が觀世大夫になつた永享五年から應仁元年に至る三十餘年間を後半期とするのが最も穩かであらうと思ふ。

それでは右の區劃に従つて斯界の狀勢を概觀して見よう。吉野朝時代は、前述の如く、大和猿樂と近江猿樂と田樂



の三派が鼎立して居た時代であるが、この三派鼎立の状況は、室町時代初期に入つても、なほ當分の間は持續して居た。勿論、吉野朝時代に於ける如く、この三派が略々均等の勢力を持つて對立して居た譯ではなく、世阿彌を中心とする大和猿樂が壓倒的な勢力を持つて居たのではあるが、近江猿樂には前代の大立物である道阿彌が長壽を保つて應永二十年まで活動して居たし、田樂には増阿彌といふ名手があつて侮り難い勢力を保持して居た。應永二十年に道阿彌が歿し、この三派鼎立の状況は實質的には崩壊したと言つてよい。何故ならば、道阿彌の歿後、其の跡を承けて近江猿樂の代表的地位に坐つた下坂座の岩重大夫はさしたる名手ではなく、とても世阿彌や増阿彌に拮抗し得る力備は持つて居なかつたからである。然し、それまでの情勢に依つて社會的には相當の勢力を保持して居たらしく、當分は三派鼎立の狀態が續いたものゝやうである。本來ならば、應永二十年以後は世阿彌と増阿彌との對立時期となるべき筈であつたのであるが、或る事情から世阿彌が社會的に失脚した爲に、増阿彌が天下の人氣を獨占する事になり、田樂が完全に猿樂を壓倒するといふ意外な現象を呈したのであつた。然し、この田樂隆昌の状況も餘り永くは續かず、應永三十年代になると、再び大和猿樂が擡頭して來た。その原因は、恐らく増阿彌が老境に入つて第一線を退き、跡を承けて立つ程の人物が居なかつた爲であらうと思はれる。それと同時に大和猿樂の方には觀世十郎元雅・同三郎元重(後の音阿彌)・金春彌三郎氏信(後の禪竹)などといふ年少氣鋭な青年樂師が續々と輩出した爲に、田樂は次第に影の薄い存在となつて行つたものであらう。またこの頃になると、近江猿樂の方も段々と衰微して來て、結局は大和猿樂が覇を唱へる事になつたのであるが、その代りに大和猿樂の中で勢力争ひが始まつた。即ち、觀世十郎元雅と同三郎元重(音阿彌)の對立時代が來たのである。金春彌三郎氏信(禪竹)はこの二人よりはる大分年少であつたし、また立場も違ふので、この紛争の渦中には入らなかつた譯である。

この元雅・元重の對立も元雅の急逝に依つて忽ちに解消してしまつたが、この頃になると、金春氏信が既に一家をなして次第に社會的な勢力を持つやうになつて來たから、今度はこの二人が對立する事になつた。かくして室町時代初期の後半は元重と氏信、即ち音阿彌と禪竹の對立時代となつたのである。尤も、禪竹といふ人は温和な性質の人であつたらしく、一生大和に本據を置いて活動し、敢て京都へ進出しようとしなかつたので、兩者の間に火花の散るやうな事件は起らなかつた。音阿彌が京都に在つて足利將軍家を背景にして花々しい活躍を續けたのに對し、禪竹は大和に在つて興福寺の勢力を背景にして隱然たる勢力を保持して相對立したのみであつた。然し、音阿彌が奈良に下つて禪竹と共に演能するやうな場合には、舞臺の上で兩人が互に力を盡して妍を競うた事であらう。寛正六年九月二十五日の一乗院に於ける將軍上覽の四座立合能の如きは其の尤なるものであつたらうと思はれる。これが兩人の最後の競演であつて、これより數年を出でずして音阿彌も禪竹も永逝し、かくてさばかり花やかであつた室町初期の能界も一先づ幕を閉ぢたのである。

## 第二節 世阿彌元清

世阿彌の名は餘り有名である。彼が觀阿彌の嫡子である事、足利義滿の庇護の下に猿樂能大成の鴻業を成就した事、百番以上の謡曲を作書した事、二十部に餘る著述を遺した事などは、苟くも日本の演劇史に興味を持つ人々に取つては、既に常識になつて居る。全く彼は日本演劇史上の巨星であつて、その業績の偉大さは大近松の其れに比して勝るとも劣らぬものがあると言へよう。

世阿彌は正平は八年(二〇二三)貞治二年(二一〇三)に生れ、嘉吉三年(二一〇三)に八十一歳で歿したと推定せられて留







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とが一山の僧徒を悩殺したであらう事は想像に難くない。

この猿樂が非常な好評を博し、爲に觀阿彌の名聲が頗に揚り、遂に將軍足利義滿の知遇を得るに至つた事は前述の通りである。即ち、文中三年(二〇三四)應安七年、觀阿彌が今熊野の社地で猿樂を興行した時、義滿が見物に出かけて來たのである。當時の習慣に依れば、「翁」は一座の最年長者が勤める事になつて居たのであるが、南阿彌の忠告に依つて、この日は特に觀阿彌が勤めたのであつた。この時、世阿彌は十二歳、「翁」の露拂ひ(今の千歳)は恐らく彼の役であつたらうと想像される。

この今熊野の猿樂が機縁となつて、觀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事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、義滿が觀阿彌父子に保護を加へるに至つたのは觀阿彌の技藝に惚れ込んだからではなくて、藤若丸(世阿彌)の容色に惚れ込んだのであらうと云ふ。義滿と藤若丸との間に男色關係のあつた事は事實らしいから、右の臆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である事を銘記する必要があらう。

この年の冬、世阿彌は父と共に奈良の若宮祭の神事に參勤し、祭禮の前日、法雲院で行はれた裝束賜りの能に於いて田樂能の巨匠龜阿彌の能を初めて見る事を得た。この日の印象を彼は後年次のやうに物語つて居る。

世子十二の年、南都法雲院にて裝束賜りの能ありと聞きて、罷りて、如何なる事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」のうたひ、様もなく、眞直に、かくくと謠ひし、よくと案じほどけば、後は猶おもしろかりしなり。(申樂談儀)

この文章を讀んでも判るやうに、龜阿彌の藝は既に圓熟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異常な興味を感じたといふ事は誠に驚異に價する事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あつて、少年時代から藝に對する心構へが格別であつたものと見える。

それはともかく、觀阿彌父子の生活状態はこの年を境にしてガラリと變つたであらうと想像される。前に述べた如く、觀阿彌は將軍家の同朋の格に列せられたものらしいから、觀阿彌父子は京都に移住したに相違ない。殊に世阿彌は義滿の寵重であつたから、恐らく將軍家の殿中に起臥し、日夜義滿の側近に侍して居たものと思はれる。諸大名は義滿の機嫌を取る爲に世阿彌に對して色々の贈り物をする。その費えが莫大な額に上つたといふ事である。尤も、その半面には義滿の世阿彌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、義滿は世阿彌(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、世阿彌を傍に侍らしめて酒宴を催しながら、鉾の渡るのを見たのであるが、この態を見た公忠は非常に憤慨した。其の餘瀝は彼の日記(『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。及レ晩聊晴。今日祇園御興迎也。而神興造替未ニ事終ニ之間。彼社神興同不ニ出來。仍此間年々無ニ御興迎。今年又同前也。然而於レ鉾者結ニ構之。大樹構ニ棧輔ニ四條東洞院。見ニ物之。件棧輔賀州守護富樫介經營。依ニ大樹命ニ也云々。大和猿樂兒童稱觀世之猿樂法師也。被ニ召加ニ大樹棧輔ニ見物也。大和猿樂兒童自ニ去頃ニ大樹籠ニ愛之。同レ席傳レ器。如レ此散樂者乞食所行也。而賞翫近仕之條。世以傾寄之由。出ニ賜財產ニ與ニ於此兒ニ之人。叶ニ大樹之所存。仍大名等競而賞賜之。費及ニ巨萬ニ云々。比興事也。



いかさま義滿の行爲は保守的な公家の眼には怪しからぬ亂行と見た事であらう。この記事を見ても、義滿の世阿彌に對する寵愛が如何に厚かつたか、想像出来るであらう。然し、斯ういふ度外な寵愛は若い藝術家に取つて決して幸福であるとは言ひ得ない。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、流石に世阿彌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。些かも其の寵遇に狎るゝ事なく、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。

これも其の當時の事と思はれるが、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、彼は玉林タケキ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。その途中で玉林は自分の遺瀨ない心境を主馬判官盛久の故事に托して一篇の歌曲を作り、それを以前の傍輩であつた南阿彌の許へ送つた。南阿彌は早速これに節を付け、義滿の御前で世阿彌に誦はせた。義滿は其の作詞の巧妙なのに感服し、その作詞者を詮索した所が、それは意外にも以前自分の側近に在つた玉林であつたので、その心中を哀れんで召し歸したと云ふ事である。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』の曲舞である。この曲に就いては『申樂談儀』に次のやうに記されて居る。

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、誦はせられけるに、將軍家作者を御尋ねあり

て、召し出されけるなり。

『東國下』の曲舞は文辭曲節共に秀拔、義滿が感服したのも當然であるが、これがお氣に入りの世阿彌に依つて披露されたのでなかつたら、さう易々と勘氣御免にはならなかつたかも知れない。なほ『東國下』の姉妹篇である『西國下』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、これまた『東國下』に劣らぬ名作であつて、同じく三曲の一つになつて居る。

やがて世阿彌は元服し、幼名の藤若丸を改めて三郎元清と名のつた。この頃から追々と冷たい浮世の風が彼の身邊を吹き始めた。その最初の不幸は南阿彌の永逝である。

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もあつた事は前に述べた通りである。殊に世阿彌の爲には良き輔導者であつたらしいが、弘和元年（二〇四一）永徳三年（二〇四二）三月、遂に黄泉の客となつた。この事は『常樂記』の永徳三年辛酉の項に、

三月。海老名南阿彌他界。

と記されて居る。これは世阿彌の十九歳の年の出來事である。

所が、それから三年目には更に大きな不幸が世阿彌の頭上を蓋うたのである。それは彼が杖とも柱とも頼んで居たであらう父觀阿彌の急逝である。

觀阿彌は、元中元年（二〇四四）至徳元年の首夏、一座の者を率ゝて東國に下り、五月四日、駿河の淺間神社で法樂の能を興行したが、それから間もなく病みついで、その月の十九日に遂に不歸の人となつた。彼の死も同じく『常樂記』の至徳元年甲子の項に記されて居る。その記載は前に掲げたから、此處には省略する。なほ彼の最後の舞



臺の様様に就いては、『花傳書』の年來稽古條々に、

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、世阿彌は二十二歳、未だ若年の事ではあり、殊には旅先の事ではあり、さぞかし途方にくれた事であらう。

前に南阿彌を失ひ、今また父を失つた世阿彌の悲歎當惑は如何ばかりであつたらう。しかも其の時期が甚だ良くない。『花傳書』の年來稽古條々に依れば、十七八歳から二十三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世阿彌の苦惱は實に深刻なものがあつたに相違ない。斯様な悪條件の下に彼は奮然として獨立の第一歩を踏み出したのである。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」の項を見ると、

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、これは世阿彌が自己の體驗を語つて居るものと解釋してよからう。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——と云ふ言葉の裡に、若かりし日の世阿彌の獻身的苦闘を想望する事が出来よう。

に『花傳書』の年來稽古條々を見ると、二十四五歳からは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事が何より恐い事であると云つて、それを堅く戒めて居る。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、世阿彌も二十四五歳から次第に世間に認められるやうになり、先輩との競演にも首尾よく勝つやうな事が度重なり、若手の花形役者として多くの觀客の人氣を得るに至つたものと想像される。然し、少しも驕らず、また安んぜず、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。

「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、世阿彌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、彼の藝に對する世間の評價も安定し、彼の藝術家としての地位も愈々確固たるものとなつたに違ひない。その當時の記録の中にも、それを裏書するやうな記事が幾つかある。その主なものを一二擧げて置かう。

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向し、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り、世阿彌がこれを勤めた。その事は『兼宣卿記』の同日の條には、

於一乘院殿有猿樂。家君御參也。

と見え、『春日御詣記』には、

依爲例日無何事。但爲官符衆徒沙汰猿樂觀世三郎有之。

と見えて居る。南都は大和猿樂の發祥地であるから、名手古老も少くなかつたであらうと思はれるが、その中から特に世阿彌が選ばれたのは、彼が義滿の寵遇を受けて居たからであらうが、彼の藝に對する世間の評價が漸く定まりつゝあつた事の證據と見る事が出来よう。時に世阿彌は三十一歳であつた。なほ義滿は同年十二月に將軍職を嫡子義持（九歳）に譲り、同時に太政大臣に任ぜられたが、翌年六月、それをも辭し、薙髮して道義と號し、悠々自適の生



活に入った。然し、政治上の實權は依然として彼の手にあつたのであつて、世阿彌の地位に些かの變動もなかつた事は言ふまでもない。

踰えて應永六年（二〇五九）五月、世阿彌は京都一條竹鼻に於いて三日に亙る勸進猿樂を催した。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合して、非常な盛況であつた。その模様は『迎陽記』に次のやうに記されて居る。

二十日 今日於一條竹鼻有勸進猿樂。觀世。御棧敷赤松總州禪門用意云々。御大飲。青蓮院・聖護院等入御云々。

廿五日 今日勸進猿樂。御棧敷管領奉行云々。青蓮院・聖護院等同御見物云々。御大飲。狂言猿樂數返盡了能了。

廿八日 今日勸進猿樂云々。右京大夫申沙汰云々。兩門主又御參會云々。

時に世阿彌は三十七歳、もはや彼は名實共に斯界の第一人者であつたのである。

世阿彌も此の頃に至つて漸く一息ついたものゝやうである。もとより懈怠の心は微塵もなかつたであらうが、若干の精神的餘裕を得たらしく、その餘裕が『花傳書』の編纂といふ形で現れて來た。

『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、その第三篇である問答條々の卷末には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）、即ち世阿彌三十八歳の年の四月以前に出來上つたものである事が知られる。

また第五篇である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）、即ち世阿彌四十歳の年の三月以前に出來上つた事が知られる。

なほ此處で注意すべき事は問答條々の奥書には「秦元清 書」とあり、奥儀の奥書には「世阿 判」とある事である。これに依つて、彼が世阿彌と號したのは應永七年四月以後であり、而して應永九年三月以前であつた事が推測せられるのである。『申樂談儀』に「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。」とある所を見ると、世阿彌といふ法號は義滿の命名する所であつたらしく、恐らくこの法號を賜はると共に同朋の列に加へられたものと思はれる。但し、それと同時に薙髪したものではない。彼の薙髪はこれよりズツと後の事である。なほ世阿彌はゼアミと濁つて讀むのが正しいやうである。

それはさておき、『花傳書』の第六篇である花修の卷末には奥書がなく、従つて其の撰述年月が明かでない。第七篇である別紙口傳の卷末には次のやうな奥書がある。

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。秘傳之。

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、別紙口傳は應永二十五年に出來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附與した折の識語であつて、その以前に弟の四郎に相傳したといふのであるから、その成立は更に以前でなければならぬ譯である。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。この理ことばを知らん事いかゞすべき。若し別紙の口傳にあるべきか。」とある所を見ると、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上つて居た事が知られる。従つて花修別紙口傳の二篇も奥儀に引き續いて執筆されたものと考へられ、『花傳書』一部七卷の完成は應永十年（二〇六三）か十一年（二〇六四）頃であつたと推定される。即ち、この書は世阿彌の三十六七歳から四十一二歳までの間に書かれたものであると考へてよからう。

『花傳書』は其の題名の示す如く花を傳ふる書である。然らば花とは何であるかと云ふに、それは藝術の生命とも言ふべきものであつて、これある爲に其の藝術が輝かしいものになるといふ、さう云つたものである。言葉を換へて言ふならば、鑑賞者を魅了する所以のものである。然らばその花は何うすれば咲かせる事が出来るか、それを解説したのが『花傳書』である。其の説く所に依れば、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」を失はぬ事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、また常に花を備へた藝術である。斯ういふ藝術を身に著け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事が出来る。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教へ、何うすれば常に珍らしさを保ち得るかを説いて居る。つまり『花傳書』といふ書物は、何うすれば天下の名望を獲得し得るか、また何うすれば其れを保持し得るか、この問題に對して縦横の機略を説いたものであると言つてよからう。即ち、『花傳書』は藝術の「不易」の面を説いたものではなく、「流行」の面を説いたものであるのである。

『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の著述と言へば先づ『花傳書』を思ふのは無理もないが、『花傳書』は世阿彌の遺著の中で最も初期のものである。加之、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。その事は前章の觀阿彌の項に於いて詳述して置いた通りである。尤も、『花傳書』の内容は悉く世阿彌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も一向差支へはないが、とにかく世阿彌が只管に觀阿彌の足跡を踏襲して居た時代の著述である事は否み得ない。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。彼は更に高い所を自ざ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事は甚だ當を失するものと言はねばならない。『花傳書』を編く人は此の書が世阿彌の藝術論の出発点であつた事を絶えず念頭に置く必要があらうと思ふ。

前に述べた如く、『花傳書』全七卷は應永十年か十一年頃には完成して居たと思はれるのであるが、それから約十四五年の間、世阿彌は全く著述の筆を執つて居ない。それが應永二十五年（二〇七八）頃になると、立派な著述が續々と出て來るのである。これは何と解釋すべきであらうか。私は、この期間に世阿彌の藝術が大きな方向轉換をなした爲であらうと考へて居る。世阿彌の藝術は、前にも述べたやうに、三十四五歳から四十歳ぐらゐまでの間に一先づ完成したものと推測せられる。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事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に於いては、これは別に異とするに足りない事實である。現に『花傳書』の中に、「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。」とあるのが何よりの證據である。然し、世阿彌はこの一先づの完成に安住してしまふやうな人物ではなかつた。彼は更に一段高い完成を目ざして新たな努力を始めたのである。「花傳書」を執筆してから約十四五年の間は其の努力の期間であつたらうと自分は考へて居る。少くもさう考へなければ、壯年期の著述である『花傳書』と老年期の著述である『花鏡』や『能作書』などの間に存する内容の距たりを解釋する事が出来ないであらう。それであるから、世阿彌の藝風は四十歳を踰えると共に次第に變化して行つたに相違ない。何う變化して行つたかは後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留めるが、それは要するに斯う言ふ事である。世阿彌の四十歳までの歩みは、一言で言へば、觀阿彌の足跡を忠實に追ふものであつた。即ち、觀阿彌の遺訓を身がつて體驗する事にあつたのである。そして其の體驗記録が『花傳書』である事は既に述べた通りである。然し、四十以後の世阿彌の歩みは必ずしも亡父の遺訓を墨守するものではなかつたやうである。觀阿彌の考へ方に依れば、舞臺藝術家が積極的な努力をなすのは四十前後までであつて、それからは手立を變へなければならぬ。即ち、『花傳書』にも記されて居るやうに、「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、會釋おとどのやうに、少なくとすべきであると言ふのである。つまり、自分の得意な曲を、餘り骨を折らずに樂々と演じ、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すべきであると言ふのであるが、世阿彌は果してこの遺訓を忠實に遵奉したであらうか。どうもさうは考へられないのである。世阿彌は四十以後と雖も矢張り積極的な精進をなし、藝道の蘊奥を極むべく不退轉の努力を續けて行つたと思はれない。さうでなかつたなら

ば、五十を踰えてから、十數部の著述を完成する事は不可能であつたらう。いかにも觀阿彌の言を遵奉してさへ居たならば、四十以前に得た名望を失墜する事なく、老後に花を残す事は可能であらう。然しさういふ消極的な生き方に徹する事は世阿彌に取つては堪え難い苦痛であつたに相違ない。そ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との精力の相違であつて、如何ともなし得ない事であつたと思はれる。この時、世阿彌の目に映じたのは、老いて益々壯んな道阿彌の姿であつたらう。道阿彌は舞歌幽玄なる久遠の理想に向つて向上の一路を邁進して居た。この輝かしい姿を見て、世阿彌は深く考へさせられたに違ひない。應永十年から二十年までの約十年間は道阿彌の最晩年であつて、其の技藝が圓熟の極に達した時期であるから、道阿彌の演技は世阿彌を感服せしめるに充分なものであつたに違ひなく、しかも道阿彌も世阿彌と同じく義滿の寵遇を受けて其の側近に在つたのであるから、世阿彌が道阿彌の演技に接する機會は頻繁にあつたに相違ない。加之、道阿彌は觀阿彌の推挽に依つて義滿の知遇を得た人であつて、終生觀阿彌の友情を忘れず、亡友の供養を怠らなかつたといふ位であるから、無論世阿彌に對しても淺からぬ好意を持つて居たであらうし、世阿彌も道阿彌の敦厚な性格には深く私淑して居たらしいから、兩人の間に極めて親密な關係の存した事は殊更に言ふまでもない。従つて世阿彌が道阿彌から少からぬ影響を受けたであらう事は充分想像される所であつて、道阿彌の晩年の藝風が世阿彌をして豁然大悟せしむる機縁となつたであらうと考へる事は決して無稽の空想ではないのである。それはともかく、世阿彌の四十歳から五千歳までの間は彼の藝術の一大轉換期であつて、極めて重要な意義を持つものと思ふ。

のみならず、世阿彌の生涯に於ける最大の光榮と言ふべき北山の天覽能の行はれたのも亦この期間であつて、その意味に於いても、極めて重要な時期であつたと言はねばならない。それは應永十五年（二〇六八）、世阿彌の四十六



歳の年であつた。後小松天皇には同年三月八日、義滿の別邸北山殿に行幸あらせられたのである。そして十五日の夜には北山殿の南隣なる崇賢門院（御父圓融院の御生母）の御所へ入御あらせられ、久々の御對面をなされたのである。この時、義滿も御供申し上げ、同所に於いて猿樂を催して叡覽に供へ奉つたのであるが、その模様は成恩寺經嗣の書いた『北山行幸記』に次のやうに見えて居る。

十五日 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うち行幸なる。この御あるじ御供にまいらせ給て、はへく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、けにことほりとおほえて、こよなき見物にぞありける。

この『北山行幸記』には、この日の能の演者が誰であつたかは記してないが、これは言ふまでもなく世阿彌が中心になつて演奏したものに相違なく、それは『申樂談儀』の中に掲載されて居る十二權守康次の書翰に依つて確實に推定する事が出来る。この書翰は正長元年（二〇八八）八月四日、康次から世阿彌へ宛てたものであつて、その前月の十七日、室町殿へ召されて演能し、好評を博した旨を報じ、これ偏へに世阿彌が指南の賜物であると厚く謝意を表したものであるが、その中に、

斯様に年寄り候までも仔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。  
と云ふ一節がある。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言ふ意味であつて、崇賢門院の御所に於ける天覽能の折を指すものと考へられる。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康次が天覽の光榮に浴した事、また世阿彌が此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推知せられるのである。

なほ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、同所に於いて能を叡覽あらせられた。其の夜の能の主演者が道阿彌であつた事は既に「道阿彌」の項に於いて述べた通りである。

嘗ては乞食の所行と卑しめられて居た能が遂に天覽の光榮に浴するに至つた事は、勿論將軍義滿の後援の賜物であるが、また觀阿彌・世阿彌・道阿彌などの努力の結果でもあつた譯であつて、世阿彌も嘸かし感慨無量なものがあつたであらう。

然し、盈つれば缺くるといふ諺の如く、世阿彌の運勢もこれが一代の絶頂であつて、これからは次第に下り坂に向ひ初めたのである。その兆候は早くも天覽能の翌月に顯れ來つたのである。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の人となり、幾ばくもなくして永逝した事である。

義滿が患ひついたのは四月の二十七日であつたが、その病状は五月に入るや頓に悪化し、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つて小康を得、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、遂に黄泉の客となつたのである。

義滿は資性寛潤、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。殊に彼の 識見を讃へて次のやうに述べて居る。

上代は、たゞ神樂の古風をもて道とすといへども、六十〔六〕番の用風を模し和らけしよりこのかた、花鳥



風月の翫びとなり、花をかざし玉をみかく風流に至りては、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、諸家の名匠善悪の御批判、分明仰せ出されしより、道の筋目、品々位々を辨へ、古きを尋ね、新しきを知り、選り定め置かれしかば、藝道に於いて更に私なきものなり。

全く義満の理解ある後援は能の正しい発展に資する所が少くなかつた。若し義満といふ人物が居なかつたならば、能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。これを思ふと、義満といふ人物は我が國の演劇文化の發展の上には相當大きな寄與をなしたものと云はねばならない譯である。その義満を失つた世阿彌の落膽は察するに餘りある。もはやこれからは世阿彌も今までのやうに後顧の憂ひなく藝道に精進する譯には行かなくなつてしまつたのである。

義満の急逝に依つて天下の實權が嫡子義持の手に歸した事は言ふまでもない。所がこの義持といふ人は田樂の名手増阿彌の後援に熱中し、世阿彌に對しては殆ど目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り、世阿彌も彼の技倆を認めて居た事は『申樂談儀』の記載に徴しても明かであつて、義持が増阿彌の技藝に心酔したのも無理ではなかつたと思はれるが、それにし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つたのであらうか。これには何か理由がなくしてはならないと思はれるのであるが、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。即ち、義持には義嗣といふ異母弟があつたが、この人は容姿秀麗にして才學兼備、殊に音樂の天分を豊かに具へた才子肌の人

物であつたから、父義満の寵愛は嫡子義持よりも義嗣に厚く、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であらうといふやうな風聞さへあつたのである。斯ういふ次第であつたから、義持と義嗣との間には、表面はともかく、衷心に於いて面白からぬ感情があつた事は想像に難くない。それが義満の死後に至つて次第に表面化して來たのである。それは父の急逝に依つて天下の實權を掌握する機會を失つた義嗣が自力を以つてこの野望を遂げんとした爲である。即ち、義嗣は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、頻りに畫策する所があつたので、義持も遂に堪りかねて、應永二十二年二月晦日、義嗣を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、その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、世阿彌は義満に寵遇せられると共に、義嗣からも眷顧せられて居つたものと想像されるが、これが災ひして、義持に疎んぜられる事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。義持が世阿彌に對して極めて冷淡であつたのは確かに斯うした事情に據るものと考へられる。

それはともかく、世阿彌の五十一歳から六十歳までの間、言ひ換へれば應永二十年（二〇七三）から同二十九年（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完全に猿樂能を壓して居た。この期間に於ける増阿彌の活躍に就いては後に詳しく述べねばならないから、此處では省略して置くが、一例を擧ぐれば、この十年間に京都で興行された勸進田樂は、記録に残つて居るものだけでも、十回に及んで居る。然るに、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さである。この一事を見ても、猿樂能が田樂能に完全に壓倒されて居た事が知られるであらう。流石の世阿彌も斯かる大勢を如何とす



る事が出来ず、隠忍自重して時節の到来を待つて居たものゝやうである。

こゝで一言断つて置かねばならない事がある。能勢朝次氏の『能楽源流考』を見ると、應永二十年七月、幕府の命を受けて、世阿彌が北野で七ヶ日の能を興行した由の記載があるが、これに對して自分は多分の疑念を懐いて居る。

能勢氏の説の所據は『後鑑』に載する所の布告狀であつて、それは左の如きものである。

來十日ヨリ於北野七日間觀世大夫□能ヲセラレ畢。望之人ハ貴賤ヲ論ゼズ老若ヲイハズ見物有ベシ。猶以喧

嘩口論御停止之處也。仍如件。

應永廿年七月 日

豐後守

果して斯様な布告狀が發せられたか否かは別として、かゝる能が興行せられなかつた事だけは確實である。何故ならば、この月の初旬から義持の祖母に當る一品禪定尼小川殿が病床に臥し、十三日には遂に冥界の人となつたのであつて、とても能どころの騒ぎではなかつたからである。『滿濟准后日記』の記載に依れば、義持は七日から連日のやうに小川殿へ見舞に行つて居るし、また逆修の爲の大施餓鬼を行つたり、寺院に詣で、平癒を祈つたりして居る。斯ういふ状態であつたから、能の興行は到底不可能であつたらうと想像される。そればかりでなく、前掲の如き布告狀が本當に發せられたか何うかさへ疑はれるのであるが、これは小川殿の病狀が未だ重態にならぬ以前に發せられたものと考へれば考へられぬ事もない。然し、能は勿論中止せられたに相違ない。また能勢氏は、この能が幕府の命令に依つて計畫せられたものであるかの如く考へて居られるが、その點に就いても自分は甚だ懷疑的である。若しこの能が幕府の命令（又は將軍の内命）に依つて計畫せられ、それが前記の如き事情の爲に中止の止むなきに至つたものであるならば、『滿濟准后日記』や其の他の記録に這般の消息が見えねばならぬ筈であるが、さうした記事が全く見え

ない所を見ると、これは世阿彌が自分で思ひ立ち、幕府に其の許可を申請したものと考へざるを得ない。幸ひに許可は下りたが、不慮の事故に依つて中止したものと解すべきであらう。

この推測の當否はともかく、應永二十年代は全く世阿彌の雌伏時代であつた事だけは間違ない。この期間に於ける世阿彌の活動の記録に残つて居るものは殆どなく、僅かに應永二十四年八月二十五日の一乘院の四座立合能に出演したであらう事が『滿濟准后日記』の記事に依つて推測せられるのみである。これは春日社參の爲に南都に下つた將軍義持に對する響應の能であるが、斯様な場合の慣例として興福寺の支配下にある大和猿樂四座が召集せられたものであつて、特に世阿彌が召し出されたものでない事は言ふまでもない。『滿濟准后日記』の記事といふのは左の如きものである。

廿五日。戊申。天晴。參御所御宿坊。御對面。四座出合猿樂在之。在所如去夜。實相院・寶池院・寶蓮院等同道。

因みに翌二十六日には増阿彌が單獨に召し出されて演能して居るが、これが將軍の賞翫に依るものである事は云ふまでもあるまい。

なほ『滿濟准后日記』の同年四月の條に次の如き記事がある。

二日。戊午。天陰。清瀧講如昨日。觀世猿樂。云々。所

虫食が酷いので、何の記事か明察し得ないが、これは恐らくこの月の十七・十八の兩日に行はれる醍醐寺清瀧宮の神事猿樂に觀世座が參勤する豫定である旨を記したものであらうと推測される。十七・十八の兩日の條も虫食が酷くて、果して觀世座が參勤したか何うかは明かでないが、翌十九日に同寺長尾宮に於いて寶生座の法樂能のあつた所を見ると、十七・十八の兩日も寶生座が勤仕したものと考ふべきであらう。



この外には觀世座の活動を窺ふに足る記録は全くない。誠にすさまじい限りであつたと言はねばならない。然し、世阿彌はこの十年間を徒らに空費した譯では決してない。否、むしろこの雌伏期間を活用して大いに藝道に精進したらしい。少くも彼の藝術に對する情熱が以前にも増して強烈に燃え上つて居た事は確かである。その證據には、この期間に多くの傑れた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追求を物語つて居る。彼がこの期間に完成した主な著書は左の如きものである。

花習(花鏡稿本)

應永二十五年二月以前

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

以上は卷末の識語に依つて成立年月の明かなものばかりであつて、この外にも、これらと相前後して書かれたと推定されるものが二三ある。また應永三十一年六月完成の『花鏡』を此處に擧げるのは些か穩當を缺くものではないかと反問される人があるかも知れないが、この書の稿本である『花習』は既に應永二十五年二月以前に成立して居るのであるし、また應永二十八年八月に成立した『二曲三體繪圖』の中に『花鏡云』として其の文章を抄出した個所もあるから、これを此處に擧げるのは、寧ろ當然であると言はねばならない。これらの著書は何れも彼の雌伏時代の思索と體驗とが結晶したものである。

これらの書物を読んで先づ感じられる事は世阿彌の思想が『花傳書』を書いた時代よりも一段と深みを持つて來たといふ事である。そして其處に世阿彌の藝術觀の成長をハッキリと看取する事が出来るのである。

『花傳書』は、前に述べた如く、藝術の流行の面を追求したものであつて、不易の面を究明しようとしたものではなかつたが、この期の著書は大いに趣を異にして居り、藝術に於ける不易なものを探求せんとした意圖が明かに見られ、この點に大きな進歩のある事を見のがす事が出来ない。

かうした探求の結果、世阿彌が何ういふ考へに到達したかと言ふに、一言で云へば、猿樂は何處までも舞歌幽玄を本風として行かねばならないと言ふ事である。言葉を変へて言へば、舞歌幽玄こそ流行を超越した不易なるものであると言ふ事である。こゝに至つて、世阿彌は自己の行くべき道を始めて充分に見究めたと言へよう。かく考へ來る時、五十以後の約十年間こそ彼の一生に於いて最も重要な時期であつたと言はねばならなくなるのである。

さて世阿彌は應永二十九年(二〇八二)に六十歳に達したのを期として薙髮入道し、斯界の第一線を退いたものやうである。即ち、『滿濟准后日記』の同年四月十八日の條に、

猿樂觀世五郎同三郎勤仕。神妙致其沙汰了。觀世入道牛入道等相副諷諫云々。

とあるが、文中に觀世入道とあるのが世阿彌である事は、『申樂談儀』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」の歌を頭に置いて歌を詠みて(勸め歌なり)觀世に點取りて神前に籠むべきと顯然に見しかば、歌を勸めて、縁を取つて、世子に點を取る。否み難くて、行水し、合點せしなり。その頃は、出家ありし程に、夢心に、「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。



と云ふ記事のある事を思ひ合せて、略々確實に推定する事が出来る。従つて世阿彌が應永二十九年の四月以前に出家した事は先づ動かぬ所であらう。恐らくこの年の春に家督を嫡子十郎元雅に譲つて入道したものであらうと思はれる。元雅は應永初年の出生と推定されるから、應永二十九年には既に二十八歳に達して居た筈であるし、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やうであるから、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と考へてよからう。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らしく、世阿彌も其の前途には相當大きな期待をかけて居たやうである。

世阿彌には、この元雅の外に、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、この二人が一人前になると共に觀世座の内容が頓に充實した事は云ふまでもない。世阿彌は應永三十年（二〇八三）の二月に『能作書』を書いて元雅に與へ、翌三十一年（二〇八四）には『花鏡』を書いて元能に與へたが、これは二人の獨立を記念し、その前途を祝福したものであらうと思はれる。世阿彌は斯うして元雅と元能の二人が藝術家として健やかに成長して行くのを頼もしく眺めて居たに違ひない。

尤も、世阿彌といふ人は八十一歳の長壽を保つた程であつて、異常なる健康體の所有者であつたやうであるから、出家して第一線を退いたとは言つても、舞臺生活と絶縁した譯ではなく、この後も折々は舞臺に立つた事と思はれる。現に永享四年正月二十四日に室町殿で催された細川家若黨の素人能の番外に元雅と共に演能した由が『滿濟准后日記』に見えて居る。これは世阿彌の七十歳の新春の事であるから、出家した後も約十年間は舞臺生活が続いたものと見てよからう。著述の方面も益々盛んであつて、『九位次第』を始めとして、『六義』・『遊樂習道風見』・『習道書』

『五音』・『五音曲條々』などの諸書は概ねこの期間に撰述せられたものと推定せられて居る。

さて父の名跡を襲いで三代目の觀世大夫となつた元雅の活躍に就いては次節に詳説する心算であるから、此處には其の要項を記すに留めるが、彼は應永三十一年（二〇八五）の四月に醍醐寺清瀧宮の神事猿樂の樂頭職に任ぜられた。これは同寺の座主であつた滿濟准后の發意に依つて登用せられたものらしいが、これを見ても、元雅の技倆が漸次世間に認められつゝあつた事が知られる。

かくて觀世座も遠からず昔日の隆昌に復するかと見えた折も折、意外な大敵が現れて來た。それは世阿彌には甥、元雅には従兄弟に當る元重（音阿彌）の擡頭である。

元重の生立その他に就いては後に詳述せねばならないから、こゝには省略するが、とにかく青蓮院門跡義圓准后（義持の弟）の後援を得て、應永三十四年（二〇八七）には單獨で勸進能を興行するまでになつて居た。然るに、翌正長元年（二〇八八）正月十八日、將軍義持が薨じ、義圓准后が還俗して義宣（後に義教）と稱し、將軍職に就いた。この義教といふ人も義嗣とは仲の悪かつた人であるから、世阿彌や其の後繼者である元雅に對して以前から好感を持つて居なかつたであらう事は充分想像出来るが、そればかりでなく、近來は元重の後援に力を注いで來た關係上、愈々世阿彌や元雅を邪魔にして、色々な彈壓を加へるに至つたのである。

先づ永享元年（二〇八九）五月、後小松法皇が元雅及び世阿彌の兩人を召して演能せしめようとなされた處、義教はこれを阻止し、元重を推舉し進らせた。また翌二年（二〇九〇）の四月には滿濟准后に命じて、清瀧宮の樂頭であつた元雅を罷免せしめ、元重を樂頭たらしめた。

斯様な彈壓が相次いで加へられたので、元雅は失望して大和の越智へ退隱した。それと前後して、元能が出家した



が、これも恐らく觀世座の前途を悲觀してこの擧に出たものであらうと思はれる。

元雅の隱棲、元能の出家、何れも世阿彌を深く失望させたに相違ない。然るに、運命の神はなほこの老藝術家に手酷い苛責の鞭を加へたのである。それは他事ではない、元雅の急逝である。

元雅は永享四年（二〇八二）の八月一日に伊勢國安濃の津で客死した。これには流石の世阿彌も茫然自失したらしい。前にも述べた如く、元能は既に出家して藝事を捨てしまつて居たから、元雅は文字通り唯一人の後繼者であつた譯である。その元雅が突然に旅先で病歿したのであるから、恐らく世阿彌も夢に夢見る心地であつたらう。別離の嘆きもさる事ながら、觀阿彌以來の光輝ある藝統が遂に廢滅に歸するであらう事を思ふ度毎に、胸も張り裂ける思ひであつたに違ひない。元雅が死んでから約一ヶ月の後、彼が涙ながらに認めた『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。此處に其の全文を掲げて、この老藝術家の心事を偲ぶよすがとしたい。

根に歸り古巢に急ぐ花鳥の、同じ道にや春も行くらん。け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、やる方もなき餘りに、心なき花鳥を羨み、色音に惑ふ哀れさも、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云ふ本文に任せて、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花の花と詠ぜし心、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、枕間に残る藥を恨むと言へり。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

右の文中に善春とあるのは恐らく元雅の法號であらう。世阿彌が薙髮後、善芳と號して居たので、元雅も父に倣つて善春と號したものであらう。因みに世阿彌の女婿金春氏信が善竹（後に禪竹と改む）と號したのも、岳父の法號に倣つたものと思はれる。

また元雅急逝の翌年、即ち永享五年（二〇九三）の三月に書いた『却來華』（『七十以後口傳』）に於いては、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、世阿彌は一身の一大事のみを待ち居る處に、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、餘りにく老心の妄執、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、こ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。「たとひ他人なりとも其の人あらば、この一跡を預け置くべけれども、然るべき藝人もなし。」とい



ふ彼の嘆聲は實に悲痛な響きを持つて居るではないか。

世阿彌には元雅・元能の二男の外に一女があつて、金春氏信（後の禪竹）の室となつて居た。氏信は資性温順、その藝風も正しく、將來を囑望されては居たが、元雅の死んだ時には未だ二十八歳の若年であつたから、觀阿彌以來の光輝ある藝統の後継者として果して充分の資格があるか何うかを世阿彌は疑問視して居たやうである。即ち、『却來華』の中で、

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す。藝力の却積り、年來の時節到りなば、異中の異曲の人とやなるべき。それまでは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。

と云つて居る。これを讀んでも判るやうに、氏信の前途には相當の望みを囑しながらも、我が身の餘命少くして、氏信を充分に教導する事の出来ないのを慨いて居るのであるが蓋し無理のない事であらう。

さて元雅の急逝に依つて早速問題になつて來たのは、誰が其の跡を襲いで四代目の觀世大夫となるかといふ事であるが、元雅の嗣子は未だ幼少であつて其の重任に堪へず、元能は既に遁世して藝事を捨てしまつて居たから、觀世大夫たるの資格を具へて居る者は元重より外にはない。然し、それまでの行きがよりから、世阿彌が元重に對して好感を持つて居なかつた事は言ふまでもない。世阿彌とすれば、元重に家督を相續せしめるよりは、むしろ潔く絶家する事が望ましかつたであらう。然し、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事は出來ない。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。觀世宗家に傳はる古文書の中に觀世宗節の書いた「むかし名を得し者」と題する小冊子があり、

その中に、

觀世大夫元重音阿彌

世阿ヲイ也。爲ニ上意ニソウリヤウニナサル、云々。

と云ふ記載があるが、これは這般の消息を物語るものと考へられる。なほ『觀世累葉履歷』（結崎玄入）にも、

元重 觀世大夫 後號ニ音阿彌

四郎左衛門實子。世阿彌也。依ニ上意ニ養レ之續レ家。益精レ藝而大興。（下略）

と記されて居る。元重が將軍義教の支援に依つて家督を相續し、觀世大夫となつた事は、先づ疑ひを入れる餘地のない事實であると考へられる。

然るに、江戸中期以後に出た『秦曲正名闕言』（北門子）や『觀氏家譜』（淺野橋園）などいふ書物には、世阿彌が元雅の用ふるに足りない事を看破して、之を廢嫡し、強ひて元重に家を繼がせたと記して居る。しかも當の元重は世阿彌に對して醇々と其の不可なる事を説いたが、何うしても容れられず、止むを得ず觀世大夫となつたかの如くに記してあるが、これは何うやら『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爲に、定説となつて世間に流布したものゝやうである。尤も、世阿彌と元雅とが不和であつたといふ傳承は其の以前から存したらしく、觀世勝右衛門元信の書いた『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ゝ如く誤り傳へられ、其處から種々の附會説を生じたものらしい。その虚妄である事は改めて論ずるにも及ばないであらう。『夢跡一紙』や『却來華』を一讀すれ



は、事實は自ら明かになるであらう。

元重の觀世大夫になつた時期は詳しく判らないが、記録に現れた所では、永享五年四月十七日の醍醐寺清瀧宮神事猿樂が元重の觀世大夫としての最初の演能である。恐らくこの少し前に觀世大夫を襲いだものであらう。この清瀧宮の神事猿樂に引き續いて、同月二十一日から三日間に亘つて洛東糺河原に於いて元重を主演者とする盛大な勸進能が興行せられた。これは八坂の塔の修繕の爲の勸進といふ事であつたが、實は將軍義教が元重の觀世大夫になつた事を天下に披露せしめんとして興行せしめたものである。その盛大なる景況は『滿濟准后日記』・『看聞御記』・『大乘院日記目録』などに詳しく見えて居る。かゝる元重の繁榮を見るに就けても、世阿彌は我が身の不遇を歎せずには居られなかつたであらうと思はれるが、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。世阿彌が都を出て配所に向つたのは永享六年の五月三日であつた。翌四日、若狹の小濱に着き、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（雜太郡）に到り、其處の滿福寺といふ寺に住まつた。そして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事である。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事は知られるが、その後の動靜は全く不明である。

世阿彌の佐渡配流が將軍義教の暴虐な彈壓の結末であつた事は言ふまでもないが、何が其の直接の原因であつたかは明かでない。例の『秦曲正名隱言』や『觀氏家譜』には、世阿彌が金春氏信（禪竹）を偏愛して元雅を疎んじた

で、元雅は父を怨んで越智に退隱したが、この事實に尾緒を附けて將軍に世阿彌を譏奏した者があり、その爲に世阿彌が佐渡へ流されたのであると記して居るが、これも何うやら『秦曲正名隱言』の創作であるらしく、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が虚妄である事は前に述べた通りであるし、また元雅が世阿彌の偏愛を怨んで退隱したなどいふ事も事實とは思はれない。その證據には元雅と氏信とが極めて親密であつた。元雅は氏信を實の弟の如く愛して居たらしく、『却來華』の記す所に依れば、元雅が世阿彌には内密で一大事の秘書を氏信に一見せしめたといふやうな事實さへあつたのである。それにまた世阿彌の佐渡配流は元雅が死んでから約二年を経た後の事であるから、『秦曲正名隱言』や『觀氏家譜』の説の當らざる事は言ふまでもない。然し、『秦曲正名隱言』の言ふ所も全く根のない事ではなかつたのであつて、一寸した種があつたのである。それは『四座役者目録』の「世阿の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『秦曲正名隱言』の如く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「聲禪竹ヲ我子ヨリモ」とあるのみであつて、決して「我子元雅ヨリモ」とは書いてないのである。従つて元雅が世阿彌の佐渡配流より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の元重の事と解釋するに違ひない。それが正しいであると思ふ。『秦曲正名隱言』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の事と誤解し、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を廻らすに、元重に對して好感を持ち得なかつた世阿彌は祕事口傳の類を元重に傳ふる事なく、専ら氏信にのみ傳へた事が將軍義教の怒りに觸れ、その爲に佐渡配流の憂き目を見たもの



ではあるまいかと思はれる。

それであるから、氏信も世阿彌の流寓中は世阿彌の老妻壽椿尼の世話をしたり世阿彌に金品を贈つたり、出来るだけの面倒を見たらしく、這般の消息は最近発見された世阿彌から氏信へ宛てた書翰に依つて充分に窺ふ事が出来る。

世阿彌は佐渡に居る間に『金島集』一卷を編んだ。これは自己の境遇を題材にして作つた小謡七章を集めたものであつて、巻末に薪能の由來を敍べた一章の小謡が附加せられて居る。これは恐らく附祝言のやうな意味で添へられたものであらう。この『金島集』に依つて世阿彌の佐渡に於ける生活の一面を窺ふ事が出来る。世阿彌は時に望郷の嘆きを表白して居る事もあるが、その心事は寧ろ平靜であつたらしく、悠々と自らの境遇に安住して居たかの觀がある。七章の小謡の中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、その名を問へば佐渡と云ふ、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、世阿彌の悠々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）の謡曲を書いたといふ事が『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『金島集』に收められて居る七章の小謡を作つた事が誤り傳へられたものであらうと思はれる。

世阿彌の佐渡に於ける消息は纔かにこの『金島集』に依つて窺ふ事が出来るのみであつて、これに依つて、前記の如く、彼が永享七年の春まで同地に在つた事が知られるが、その後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謡曲を一休禪師が後花園天皇の勅覽に供へ奉つた處が、天皇は七番の謡曲の中で特に「定家」の一曲に深く勸感あらせられ、長くも世阿彌の境遇を憐ませ給ひ、將軍義教に勅して世阿彌を都へ召し歸さしめられたといふ事である。世阿彌が佐渡で「定家」を作つたといふ事は何うも信用しかねるが、一休禪師の

欠



# 欠

遊樂の道は一切物真似なりと雖も、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。さて申樂の舞とは何れと取り立て、申すべきならば、この道の根本なるが故に、翁の舞と申すべきか。また謡の根本を申さば、翁の神樂歌と申すべきか。志を述ぶるを歌と云ふと古くも言へり。これ萬曲の源なるべし。然れば舞歌二曲を成さざらんものをば麗はしき爲手とはいかて申すべき。

『花傳書』を書いた時代の世阿彌の主張に比べると、正に百八十度の轉向をなして居ると言つてよからう。この『申樂談儀』の冒頭の宣言はかなり重要な意義を持つものと思はれるから、これを仔細に分析して見よう。先づこの宣言は四つの部分から成り立つて居る。即ち「遊樂の道は一切物真似なりと雖も、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。」といふのが其の第一段であつて、これはこの宣言の骨髄である。次の「さて申樂の舞とは何れと取り立て、申すべきならば、この道の根本なる故に、翁の舞と申すべきか。また謡の根本と申さば、翁の神樂歌と申すべきか。」といふのが其の第二段であつて、これは猿樂能の舞歌の根源が翁にある事を述べて、猿樂能が神樂である所以を明かにしたものであつて、第一段の「申樂とは神樂なれば」といふ句に註釋を加へたものと考へられる。さて次の「志を述ぶるを歌と云ふと古くも云へり。これ萬曲の源なるべし。」といふのが其の第三段であつて、これは詩經の大序の精神を承けて、凡ての舞臺藝術の根源をなすものは歌である事を言ひ、舞歌の尊重すべき所以を明かにしたものである。而して「然れば舞歌二曲を成さざらん者をば麗はしき爲手とはいかて申すべき。」といふのが其の第四段であつて、これは第一段の主張を別の方面から繰り返して強調したものと考へられる。先づ大體斯様な構成をなして居るのである。それでは以上の各段に就いて今少し詳しく説明したい。

第一段は前記の如く此の宣言の骨髄と云ふべき部分であつて、猿樂能は舞歌二曲を本風としなければならぬ旨を



強調したものである。斯様に先づ結論を明示して置いて、それから詳しい説明をするのは、世阿彌の屢々用ゐる筆法である。さて「遊樂の道」といふのは、當時の社會に行はれて居た、凡ての劇藝術を指して言つたものであつて、猿樂・田樂の能は勿論、延年の風流・連事の類をも含むものと解釋される。それらの藝能は、世阿彌の見解に依れば、悉く「物真似」の範疇に入るものであると云ふのである。これは至極尤もな事であつて、例へば「東北」のやうな最も演劇的の要素の少い能であつても、シテが鬘を着け、年若き女の面を掛け、長絹や緋の大口を身に着けて、和泉式部といふ特定の人物に扮して現れる以上は、廣い意味の「物真似」に屬する譯である。即ち、遊樂の道は一切「物真似」であるが、猿樂能は神樂であるから、「舞歌」の二曲を本風とせねばならない、と言ふのが世阿彌の主張である。

第二段は前記の如く猿樂能が神樂である事を明かにしようとしたものであるが、此處で斯うした説明をせねばならなかつたのは、當時の人々が既に猿樂能が神樂である事を忘れんとしつゝあつたからであらう。事實、猿樂能は神前に於いて演奏し、神慮をすゞしめる爲の藝能として發達して來たのであるが、この頃になると、もはや神のための藝術でなく、人のための藝術となつて居た。それは、衆人愛敬とか諸人快樂とかいふ事が猿樂能の第一義であると考へられて居た事實から見ても、自ら明かであつて、世阿彌が此處で斯ういふ説明をしなければならなかつたのも當然であると考えられる。斯様に猿樂能が人のための藝術となつてしまつたとは言ふものゝ、翁だけは依然として神のための藝術であつた。そして此の事は當時の一般人の認める所であつた。世阿彌は此の事實に着眼して、其處から猿樂能の神樂である所以を説明しようとしたものと思はれる。即ち、猿樂能の舞は翁の舞から出たものであり、また猿樂能の歌は翁の神樂歌から出たものである事を言つて、猿樂能が元來神樂であつた事を諸人に了解せしめようとしたもの

である。この世阿彌の議論は強ち我田引水の説とは言へない。何故ならば、第一章に於いて詳述した如く、翁から風流が發生し、風流が進化して脇能となり、脇能の形式に倣つて二番目物や三番目物が出來たと考へられるからである。従つて猿樂能の舞歌が翁の舞歌から出たものであるといふ説は、決して牽強附會の説とは言へない譯である。

これで猿樂能が元來神樂であつた事は明かになつた譯であり、従つて舞歌二曲を本風とする事が猿樂能の正道である事も一應は立證せられた譯であるが、この説明に對して、成程猿樂能は元來は神樂であつたかも知れないが、今は必ずしもさうではないではないか、さすれば舞歌二曲を絶對的なものとして尊重せねばならないといふ理由はないか、と反問して來る者がなくとも限らない。さういふ反對者の爲に第三段が用意せられてあるのである。即ち、世阿彌は「志を述ぶるを歌と云ふ」といふ古言を引いて、歌が萬の藝能の根源であると説いて居る。「志を述ぶるを歌と云ふ」といふ言葉は何處から引いて來たものか明かでないが、とにかく斯ういふ思想の根源をなすものが詩經の次序である事は言ふまでもない。即ち、嗟嘆して足らざる場合には詠歌となり、詠歌して足らざる場合には手の舞ひ足の踏む所を知らずといふ事になるのであつて、これが凡ての藝術の根源であるといふ思想である。これは近代藝術論の説く所とも通ずる思想であつて、何人も異論なき所と思はれるが、殊に詩經が神聖視せられて居た當時に於いては、絶對的な眞理であつたに相違ない。其の説く所を近代的な言葉で言ひ現せば、歌と舞とは人間の感情が最も自然に流露したものであつて、兩者は本質的には同一のものである。即ち、詞なき歌が舞であり、形なき舞が歌であるといふ譯である。共に人間感情の自然に流露したものであるから、最も純粹なものであり、また神聖なものである。そしてこの二つのものから凡ての藝術が發生するのである。マア大體斯ういふやうな思想である。つまり凡ての文學の中で詩が最も純粹であり、神聖である如く、凡ての藝能の中で歌と舞とが最も純粹であり、また神聖であるといふ事



を世阿彌は主張したかつたのであらう。この手で來られたのでは一寸反對出來ない。世阿彌も中々議論が上手である。斯うして相手を充分に推服せしめて置いてから、また「然れば、舞歌二曲を成さざらん者をば麗しき爲手とはいか  
で申すべき。」と別の方面から舞歌二曲の絶對的な價値を強調して居るのである。

世阿彌は何故こんなまで舞歌二曲を重要視したのであらうか。上述の如く、世阿彌は二つの理由を擧げて舞歌の尊重すべき所以を解説して居るが、それは何れも後から附けた理窟であつて、猿樂能が元來神樂であつたといふ歴史的事實に依つて舞歌の尊重すべき事を教へられた譯でもなかつたらうし、また詩經の序に依つて啓發され、始めて舞歌の重要性を悟つた譯でもなかつたらう。彼が舞歌を斯くまで重要視したのは、彼が幽玄、即ち能の抒情詩性を絶對的なものと考へて居たからに外ならない。第二章の觀阿彌清次の項に於いて詳述した如く、舞歌と幽玄とは決して別個のものではなくて、一つのものゝ二面、喩へて言はゞ形と影の如きものであり、従つて幽玄の上果に到らんとすれば勢ひ舞歌を絶對的なものとして尊重せざるを得ない事になるのである。それであるから、世阿彌は舞歌幽玄といふ成語を作つて、これを以つて藝道の理想を現す標語として居たのである。

前に掲げた『申樂談儀』の冒頭の文章の次に左の如き文章がある。

三道に云く、上果の位は舞歌幽玄を本風として三體相應たるべし。上代末代の藝人の得手々々様々なりと雖も、至上長久の天下に名を得る爲手に於いては幽玄の花風を離るべからず。軍體・碎動の藝人は一旦名を得ると雖も、世上に堪へたる名聞なしと云々。

「三道」といふのは『能作書』の別名であつて、以下の文章は『能作書』の文章を縮約したものである。これを讀んでも、世阿彌の藝術觀は略々窺はれるが、『能作書』の原文の方が委曲を盡して居て、了解に便利であるから、そ

れを掲録して、それに即して解説して行かうと思ふ。先づ其の原文を掲げる。

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なる達人は、その風體、いづれもく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、これは皆舞歌幽玄を本風として三體相應の達者たり。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、さる程に、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見えたり。(以上第一段) 仍て幽玄の花種を本種として能を作書すべし。(以上第二段) 返すく上代末代、古今年々去來に、藝人の得手々々様々なりと雖も、至上長久に天下の名望を得る爲手に於いては幽玄風のみなるべし。古名をば聞き及び、當代をば見分して、都鄙一同の名を得たらん藝人に、得手の證見、幽玄の花風を離るべからず。(以上第三段)

この文章は、文中に註記して示した如く、三段から成つて居る。その中で最も重要なのは第一段であつて、第三段は第一段の結論を繰り返して強調したものに過ぎず、世阿彌の言はんと欲する所は第一段で盡きて居ると言つてよい。それでは先づ第一段の大意を解説して置かう。それは次の如き意味である。

大體、能の良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。能といふ藝術は郷鄙遠近の凡ゆる階級の人々に依つて鑑賞され、批判されて、その良きものが名望を得るといふ性質のものであるから、その良し惡しの判定は一に觀衆の嗜好に依る譯である。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が、昔から名人上手と



言はれた人々は何れも幽玄の風趣を具備した人ばかりである。先づ古い所では田樂の一忠、やゝ下つては我が觀世座の先士である觀阿彌、日吉座の犬王などいふ人々は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譯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、幽玄風を本風として其の上果に到り得た藝術家は、たとひ時世が如何に移り變つても、その人氣を失ふやうな事はないのではないかと思はれる。

第一段の大意は大體以上の如きものである。世阿彌は斯く結論して置いてから、第二段に於いて、能を作書するならば、舞歌幽玄の理想に叶つた能を作書すべきであると主張し、更に第三段に於いては、第一段に於いて結論した所を繰り返して、天下に至上長久の名望を得る者は幽玄風を體得した藝術家に限る、といふ風に、前よりは一層力強く主張して居るのである。

この『能作書』といふ書物は、前に述べた如く、應永三十年の二月、即ち世阿彌六十歳の春に撰述せられたものであつて、世阿彌の藝術論が既に充分なる展開を遂げた時代の述作であるから、この書に説く所は世阿彌の到達し得た最高の心境を反映するものと解釋してよからうと思ふ。

前に掲げた文章の第一段を讀めば判るやうに、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。舞歌幽玄といふのは舞歌二曲を本風として幽玄の上果を體得する事であり、三體相應といふのは老體・女體・軍體の三種を何れも充分に演じこなす事である。この二つを世阿彌は名人たるの條件と考へて居たのであるが、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事では、名人はおろか、一人前の舞臺藝術家とは

言へない譯であつて、三體相應などいふ事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。世阿彌も恐らく筆ついでに三體相應云々と書いたものであつて、彼の言はんとする所の重點が舞歌幽玄に存する事は言ふまでもない。大體この文章は「誠に幽玄本風の上果の位は時々當世に依りても見聞變るまじきかと思へたり。」と言ふ結論を導き出す事を目的とするものであつて、その例證として一忠・觀阿彌・犬王の三巨匠が何れも舞歌幽玄を本風とした達者であつた事を強調して居るのであるから、その點から見ても、三體相應云々が單なる筆ついでに過ぎない事は自ら明瞭であらう。斯様に世阿彌は舞歌幽玄といふ事を重要視して居るのである。舞歌幽玄を本風として其の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事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のである。

斯様に舞歌を尊重する事は取りも直さず物真似を輕視する事である。世阿彌も若い頃は亡父觀阿彌の遺訓を體して物真似の重要性を固く信じて居た。それは、『花傳書』七編の中に「物學條々」と題する一編の存するのを見ても、了解出来るであらう。「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に、「この外、細かなる事、紙上に書き載せ難し。さりながら凡そこの條々を能く／＼究めたらん人は、おのづから細かなる事を心得べし。」と附記して居る。これを見ても判るやうに、成るべく多くの種類の物真似に通ずるといふ事、世阿彌の謂はゆる物數を究め盡すといふ事が傑れた舞臺藝術家となる爲の不可缺の條件と考へられて居たのである。現に『花傳書』の「別紙口傳」には「物數を究め盡したらん爲手は、初春の梅より秋の菊の花の咲きはつるまで、一年中の花の種を持ちたらんが如し。何れの花なりとも、人の望・時に依りて取り出すべし。物數を究めずば、時に依りて花を失ふ事あるべし。」とある。即ち、物數を究め盡す事が「花」を得る最上の手立て



あると説かれて居るのである。それが後には老體・女體・軍體の三つが演じこなせれば充分であるといふやうに變つてしまつたのである。

老體・女體・軍體の三つを特に三體と稱するのは、この三つが物真似の基本的種目であるからである。初心者には先づこの三體を充分に稽古させて、それから他の物真似の習道に移らせるといふのが觀阿彌以來の傳統的な稽古法であつたのである。それは、『花傳書』の「年來稽古條々」に「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。こゝを三體の始めとす。」とあるのを見ても、明かであらう。決して三體を究めれば充分であると言ふ意味ではなかつたのであつて、たゞ三體を充分に習得せずして他の風體を學ぶ事を戒めたものなのである。

それが段々と變つて、三體を究めれば他の風體は自然に出來て來るから特に稽古するに及ばぬといふやうになり、更に物真似は三體を演じこなす事が出來れば充分であるといふ風に變化し、終には三體以外の物真似をなす事は邪道であるかの如き口吻を洩らすに至るのである。そればかりでなく、三體の中でも軍體は老體や女體に比べると遙かに輕ぜられ卑しめられて居た。それは、前に掲げた『能作書』の一節に「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。」とあるのを見ても、充分了解出来るであらう。何故この様に軍體だけが輕ぜられ卑しめられるかと言へば、それは軍體の能が老體や女體の能に比して抒情詩性が乏しく、幽玄な味はひが欠けて居るからである。

さういふ意味に於いては、軍體の能は碎動(鬼)の能と多分の共通性を持つものである。世阿彌がやゝもすると軍體・碎動と一口に言ふのは其の爲である。世阿彌は口でこそ三體相應でなければならぬと言つて居るが、腹の中では老體と女體が演じこなせればマアそれでよいと考へて居たに違ひない。かういふ考へは江戸時代にもあつて、大夫は高砂(老體)と東北(女體)が充分に舞ひこなせれば充分だと言はれて居た。これは餘談であるが、老年期の世阿彌は

これ程までに物真似を軽く見て居たのである。そして、たゞ舞歌二曲の重要性を強調したのである。それは彼が幽玄を絶對的なものと考へて居たからに外ならない。

幽玄といふ言葉は元來は歌道の専門語であつたが、既に平安朝の末期から日常用語となり、かなり廣く用ゐられて居たやうである。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「或事關<sub>ニ</sub>神異<sub>ニ</sub>或興入<sub>ニ</sub>幽玄<sub>ニ</sub>。」とあるのが最初であるが、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。それは主として良い歌を褒める言葉として用ゐられて居るのであつて、幽玄といふ言葉を神妙といふ言葉に置き換へて見ても別に差支へのないやうな用例が多い。この幽玄といふ言葉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事が出来る譯である。それでは俊成が幽玄といふ言葉で評したのは如何なる歌であつたかと言ふに、それは次の如き歌である。

うちしぐれ物さびしが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く晴るゝ三吉野の月  
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、俊成はシンシ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。

俊成の歌に斯ういふ暗い寂かな詩境を詠じたものが頗る多い事は言ふまでもない。彼の名歌として世に喧傳されて居る歌は概ねこの風體に屬するものである。

世の中よ道こそなけれ思ひ入る山の奥にも鹿ぞなくなる  
住み侘びて身を隠すべき山里にあまり隅なき月の影かな  
荒れ渡る秋の庭こそあはれなれまして消えなん露の夕暮  
しめおきて今はと思ふ秋山の蓬がもとに松虫の鳴く  
夕されば野邊の秋風身にしみて鶉なくなり深草の里

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、彼の理想として居た幽玄體なるものが如何なるものであつたかを明示して居る。即ち、俊成の理想として居た所の藝術美は、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い陽性の美とは全く對蹠的な——暗い陰翳を持つた陰性の美であつたのである。勿論、俊成とても優艶華麗なる陽性の美を排撃した譯では決してない。たゞさういふ陽性の美の外に陰性の美のある事を世人に教へ、そ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、あらぬ方へ移つて行つた。さういふ變化が何時頃から起つたものかといふに、大體俊成の孫の爲家の晩年であつたと推定される。俊成の子の定家の時代には未ださういふ變化を生じて居なかつた事は、彼の著した『近代秀歌』に「鶉なく眞野の入江の濱風に尾花波よる秋の夕暮」「故里は散るもみぢ葉に埋もれて軒のしのぶに秋風ぞ吹く」の二首を擧げて、「これは幽玄に、おもかけか

すかに、さびしき様なり。」と言つて居るのを見ても明かである。然るに『文永二年龜山殿五首御歌合』の爲家の評語を見ると、幽玄といふ言葉が優・艶・妖艶などいふ評語の同義語として用ゐられて居る。それが鎌倉時代の後期に定家の遺著として偽作せられた『三五記』や『愚秘抄』になると一段と進んで、幽玄體を更に二つに分けて、行雲體と廻雪體にして居るが、行雲・廻雪は巫山・洛水の神女の譬名である。此處に至つて幽玄は支那の神女の名に類へて浪漫的な艶かしさを示す言葉と化してしまつたのである。更に下つて室町時代になると、幽玄といふ語の内容は愈々通俗的な平明なものに變化して行つた。例へば、今川了俊は貫之の歌を評して、「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る。」（『落書露顯』）と言つて居り、また正徹は「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。」（『清巖茶話』）と言つて居る。此處まで來ると、幽玄といふ語も優艶とか華麗とかいふ言葉と毫も違はぬものになつてしまつた譯である。

何故この様な意義變化を生じたかと言ふに、それは恐らく日常用語の幽玄の意義に引きつられたものであらうと思はれる。前に述べた如く、幽玄といふ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が、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圍に限定される事と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「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云々。」とあるが、「幽玄なる男」は言ふまでもなく女かと思ふやうな美男を云つたものである。また『東鑑』の文治二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述べて「如今靜之心、忘<sub>レ</sub>豫州多年之好<sub>ハ</sub>、不<sub>レ</sub>戀慕<sub>セ</sub>者、非<sub>ズ</sub>貞女之姿。寄<sub>セ</sub>形<sub>ハ</sub>外<sub>ニ</sub>之風情、謝<sub>ス</sub>動<sub>ハ</sub>中<sub>ニ</sub>之露膽。尤<sub>モ</sub>可<sub>レ</sub>謂<sub>フ</sub>幽玄。」と記して居るが、これは義經を戀ひ慕つゝ花の袖を離して舞つた靜御前の優しい心を褒め讃へたものである。また弘安六年の『春日臨時祭記』に童舞の有様を敘して「童舞飄<sub>ス</sub>廻<sub>ル</sub>雪之袖、面<sub>ハ</sub>如<sub>ク</sub>天人來下<sub>ル</sub>之庭。(中略)青蛾行黛之容貌幽玄也。」とあるが、これは兒の容貌の艶めかしく美しいのを讃へたものである。また『明德記』の山名小次郎討死の件に「仁體心ざま幽玄にましましければ、氏清是を猶子にして深く鍾愛し給ひて、云々。」とあるが、これは山名小次郎氏義といふ生年十七歳の若武者の花も羞ふやうな容貌行儀を敘したものである。これらの用例から見ても明かである如く、日常用語の幽玄の内容は單に優艶華麗といふ事にあつたのである。そして其の内容は平安朝末期から室町初期に至るまで殆ど變化がなかつた事が知られる。この日常用語の幽玄の意義が歌道の幽玄の意義を變化せしめたものと思はれる。

世阿彌の謂はゆる幽玄の内容も矢張り優艶華麗といふ事にあつた。『花傳書』には「何と見るも花やかなる爲手、これ幽玄なり。」と見えて居り、『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。これを見れば、世阿彌の謂はゆる幽玄の内容は自づから明かであり、また壯年期から老年期に至るまで全く同じ意味に此の言葉を用ゐて居た事も判るであらう。従つて、若し世阿彌の理想として居た所の幽玄の内容が自ら定義して居る通りのものであり、其れ以上の何物でもないものであるならば、それは何も事々しく論ずるに足りないものである。何故ならば、それは平安朝時代の貴族の庶幾した所であり、また當時の知識階級の人々が理想として居た所であつて、世阿彌

# 欠



# 欠

観阿彌の作品に見られる如き現實的・人情的・演劇的な美——そしてかなり多くの夾雜物を含んだ所の美とは本質的に異なつたものであると言つてよからう。世阿彌はさういふ純粹な美を何處までも追求して已まなかつたのである。

彼は至上至高の美を把握する爲には凡ゆるものを犠牲にして惜しまなかつた。彼は眞に徹底した唯美主義者であつたと言へよう。

以上で大體世阿彌の庶幾した幽玄の内容に就いて述べ了つた心算であるが、なほ二三の點に就いて補説して置きたいと思ふ。

私は前に「井筒」・「野宮」の二曲を世阿彌の代表的作品であると言ひ、また世阿彌の作品の最高水準を示すものであると言つた。然し、實を言ふと、世阿彌の作品には此の二曲よりも更に一段と高い所を覘つたものがあるのである。例へば、「定家」のやうな作品がある。「檜垣」のやうな作品がある。「姨捨」のやうな作品がある。これらの作品の内容は必ずしも一樣ではないが、何れも「井筒」や「野宮」よりも一段と高い美の具象化を意圖した作品であるといふ點に於いては一致する。若し「井筒」や「野宮」を咲き匂ふ花の美しさに比するならば、「定家」や「檜垣」や「姨捨」は凋める花の色なくして匂ひ残れるあはれさにも比すべきであらうか。とにかく謂はゆる幽玄の域を超越した美である。然し、世阿彌に言はせたら、これらも矢張り幽玄の異態であると言ふかも知れない。否、恐らくさういふに違ひないと思はれるが、それは必ずしも詭辯とのみ言ひ得ない。何故なら、「定家」や「檜垣」や「姨捨」の内容をなす所の美も、古典的であるといふ點に於いて、非人情的であるといふ點に於いて、また抒情詩的であるといふ點に於いて、謂はゆる幽玄と毫も異なるものではないからである。言葉を換へて言へば、本質的には幽玄と別個のものではないからである。然し、さういふ事になれば、幽玄の定義を擴張せねばならないのは言ふまでもない。それ



はともかく、世阿彌の作品には、さういふ高い處に到達したものとさへあるのである。

次に、最初には物真似を非常に重要視して居た世阿彌が後年に至つて物真似を軽んじ、舞歌を偏重するやうになつたのは何故であらうか、この問題に就いて考へて見たい。私はこれには内外二つの原因があつたと考へて居る。前にも述べた如く、壯年時代の世阿彌は亡父觀阿彌の主張の忠實なる繼承者であつたのであるが、觀阿彌の主張は「物真似を取り立て、物敷を盡してしかも幽玄の風體ならん」とするものであつて、決して物真似をのみ偏重するものではなかつた。従つて世阿彌も、『花傳書』の年來稽古條々に見ゆる如く、幼少の頃から舞歌二曲を充分に教へ込まれた事であらうし、また幽玄の風體の上果である事を絶えず聞かされて居たであらう。そこで世阿彌は觀阿彌の歿後も其の遺訓に従つて幽玄の上果に到らん事を期して精進を續けたに相違ない。さうして居る内に、世阿彌は舞歌と幽玄との別個のものではなく、實體と映像の如き關係にある事を悟り、幽玄の上果に到るには舞歌二曲を本風として精進せねば駄目であると考へるに至つたものであらうと考へられる。即ち、物真似を取り立て、しかも幽玄の風體を得ようといふやうな虫のいゝ態度では所詮幽玄の底には徹し得ない事を悟つて、翻然として轉向したものであらうと思はれる。而してこの場合には世阿彌に大悟の契機を與へたものは、前にも一寸言つたやうに、道阿彌の晩年の藝風であつたと考へられる。恐らく世阿彌は道阿彌の入神の技藝に心酔すると共に決然從來の不徹底な態度を一擲し、爾來は舞歌幽玄の大道を傍目もふらずに邁進して行つたものであらう。その時期は多分世阿彌の四十歳から五十歳に至る間であつたらうと推測せられる。

世阿彌の斯かる轉向に對しては定めて毀譽褒貶があらうと思ふ。或る人は其の徹底を賞讃するであらうし、また或る人は其の偏狹を誹謗するであらう。これは何れにも一理あるが、觀阿彌のやうな態度を取つて居たのでは世阿彌の

作品に見られるやうな玲瓏たる優艶美を發見する事は出来なかつたであらう。而して斯かるユニークな美が發見されなかつたならば、能は單に我が國に於ける最古の演劇であるといふに止まり、世界に誇り得る舞臺藝術とはなり得なかつた譯である。この意味に於いて、世阿彌の中年に於ける轉向は極めて重大な意義を持つものと言はねばならず、また其の先驅をなした道阿彌の功績も亦銘記せられねばならない。

以上で世阿彌の生涯及び藝術上の主張に就いて概説し了つた。最後に彼の作品に就いて略述し、この項を終りたいと思ふ。

世阿彌の作と傳ふる謡曲は極めて多いが、勿論その凡てを世阿彌の作品と認定する事は危険であつて、世阿彌の作品研究に志す者は其の眞偽を充分に吟味してかゝらなければならぬ。先づ謡曲作者考定の根本資料である『五音』と『申樂談儀』に依つて確實に世阿彌の作品と認定し得るものが何番あるかと言ふに、それは左の五十四番である。

高砂 弓八幡 養老 老松 放生川 箱崎 鶉羽 富士山 伏見 阿古屋松 忠度 實盛 頼政 清經  
敦盛 井筒 檜垣 千手 班女 花筐 櫻川 高野 水無月祓 逢坂物狂 砧 蘆刈 土車 春榮  
錦木 戀重荷、西行櫻 蟻通 融 須磨源氏 實方 當麻 泰山府君 野守 鐘馗 鶴、葵上 松風  
百萬 船橋 通小町 丹後物狂 鶉飼 盲打 足引山 蘇武、飛火 雪山 敷島

但し、△印を附したものは先人の作を改作したもの、※印を附したものは全曲の詞章の傳はつて居ないものである。従つて世阿彌の作品研究の資料となり得るものは其等を除外した四十二番である。

さて、世阿彌の作品を考定する場合に、『五音』・『申樂談儀』に次いで重要な資料は「觀世大夫書上」である。これは江戸幕府の諮訊に應じて觀世宗家から呈出したものであるが、中々筋のいゝ書物で、その内容の信憑するに足る



ものである事は其れが『五音』・『申樂談儀』と極めて多き一致率を示す事に依つて立證せられる。所で、『五音』・『申樂談儀』に記載がなく、『觀世大夫書上』に世阿彌作とあるものが何番あるかと言ふに、それは左の五番である。

難波・關寺小町・姨捨・定家・鸞

この五番は、前記の如き理由に依つて、先づ世阿彌の作と考へてよいものと思はれる。殊に「難波」は世阿彌の自筆謄本が觀世宗家に傳はつて居るし、「關寺小町」と「姨捨」とは世阿彌の遺著の中に其れに關する記事があるから、この三番が世阿彌の作である事は絶對確實と見てよからう。「定家」と「鸞」も世阿彌の作と考へて先づ間違はあるまい。

さて、以上の三書に次ぐ所の資料としては『能本作者註文』・『歌謠作者考』・『自家傳抄』の三書がある。觀世元章の『二百十番謠目錄』は右の三書と『觀世大夫書上』・『金春八左衛門書上』の二書を主要な資料として其等の記載を取捨して編纂したものであるから、これは除外して置く方が混亂を來さないと思ふ。所で、右の三書が一致して世阿彌作として居るものが何番あるかと言ふに、それは左の五十三番である。

御裳濯 佐保山 白樂天 志賀 鼓瀧 道明寺 源大夫 吳服 屋島 田村 籠 兼平 貞任 經正  
知章 屋島 野宮 東北 采女 佛原 葛城 羽衣 誓願寺 熊野 二人靜 三輪 三山 橋姫 七夕  
三井寺 雲雀山 竹雪 木賊 横山 反魂香 俊寛 善知鳥 阿漕 藤戸 綾鼓 東岸居士 海士 檀風  
春日龍神 常陸帶 天鼓 車僧 舍利 山姥 泣不動 融通鞍馬 玉水 長柄

但し、※印を附したものは全曲の詞章の傳はつて居ないものである。この五十三番の中には、果して世阿彌の作であるか否かの疑はしいものも若干あるが、これを否定すべき徵證もないから、先づ大部分を世阿彌の作と見てよからう。

さて、以上の諸曲を通計すると、百十二番になる。勿論この外にも世阿彌の作と傳へられるものは相當に多くあり、その中には定めし若干の眞作が含まれて居るに違ひないが、それを立證する資料がないから、先づ前掲の百十二番を世阿彌の作品と考へて、研究を進める事が穩當であらう。但し、その中には、他人の作を改作したもの、詞章不明のものが合せて十四番あるから、世阿彌の作品研究は殘餘の九十八番を基礎にして進められねばならない譯である。この九十八番を通觀するに、その内容形式共に多種多様を極めて居る。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、三番目物の外は作書しなかつたといふ譯では決してない。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ない筈の多武峰様猿樂(實馬實甲冑を用ゐて野外で演ずる能)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事もあつたやうである。それで、彼の作書した謠曲の種類が極めて多く、凡ての分野に互つて居るのである。然し、考へて見れば、それは當然の事であつて、たとへ舞歌・幽玄の曲が能として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。そんな眞似をされたのでは、どんな觀客でも閉口してしまふであらう。結局、舞歌・幽玄を本風とした曲を充分に光彩あらしめる爲には、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、これは敢て不審とするに及ばない事である。こゝらが舞臺藝術と一般文藝との相違であると云へよう。



### 第三節 觀世元雅

觀世十郎元雅は世阿彌の嫡男で、世阿彌の隱退後、其の跡を繼いで三世觀世大夫となつた人である。然し、父世阿彌に先立つて卒した爲、大夫の職に在つたのは僅かに十年餘りに過ぎなかつた。従つて元雅が能樂史の上に印した足跡はさして大きなものではなかつた。觀世家の系譜には、元雅を世代に數へず、元雅の死後、其の後を承けて觀世大夫となつた元重（音阿彌）を三世（實は四世）として居る。かういふ甚だ影の薄い存在ではあつたが、謡曲作者としては相當の業績を残して居り、謡曲文學の研究者に取つては輕視し得ない人物の一人である。

元雅の歿年に就いては、淺野榮足（註一）の『觀世家譜』に「十郎元雅は長祿三己卯年十月九日卒。年六十五。法名大圓と云へり」とあるが、これは誤傳である。世阿彌の遺著『七十以後口傳』（一名『却來華』）の奥書に、

此一巻、これは元雅口傳の祕傳なり。然れども、早世なるに依つて、後世に此の題目をだに知る人あるまじけ  
ば、紙墨に顯すなり。若し、其の人出で來ば、世阿が後代の形見なるべし。深祕々々。

世阿（花押）

永享五年春三月 日

とあるから、元雅が永享五年三月以前に物故したことは明かである。こゝに併せ考ふべきことは、この前年、即ち永享四年の九月に世阿彌の書いた『夢跡一紙』と題する一文の冒頭に、

さても八月一日の日、息男善春勢州安濃の津にて身まかりぬ。老少不定の習、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、愁涙袖を朽す。

とあることである。文中に見える善春が元雅の別名ではなからうかといふ想像は誰もが抱く所であらう。右に就いて故吉田東伍博士は善春と元雅とは同一人であると斷ぜられ、野々村戒三氏も吉田博士の説に賛成して居られる。自分も嘗て「觀世十郎元雅事蹟考」（拙著『室町能樂記』所收）の中で此の問題に觸れ、「滿濟准后日記」の記載に據り、元雅が永享四年正月まで健在であつた事を證し、其の死去が永享四年正月より翌五年三月に至る約一ケ年の間の事である旨を明かにし、此の故に善春と元雅とが同一人であるに相違ないと論斷した。篤志の方は右の一文を讀んで頂きたい。右の論證に依つて元雅の死去が永享四年八月一日であることは動かない。然らば時に元雅が何歳であつたかといふ問題が擡頭して來る。

元雅が長祿三年に六十五歳で死去したとする『觀世家譜』の説に依つて逆算すると、元雅の出生は應永二年といふことになる。『觀世家譜』の歿年に關する説が誤謬であることは既述の通りであるが、この誤つた説に依つて逆算して得た生年は案外に正しいのではないかと思はれる節がある。何となれば、元雅の出生を應永二年と假定すると、永享四年に歿した時、元雅は三十八歳であつたことになる。所が世阿彌の『七十以後口傳』に「抑元雅道の奥義を究め盡すといへども、ある祕曲一個條をば、四十以前は外見あるまじき祕曲にて、口傳ばかりにて、その曲風をば現さざりしなり。これは却來風とて四十以後に一度なす曲風なり云々」といふ記事がある。これに依つて元雅が四十歳に達せずして夭折したことが知られるのである。従つて元雅が應永二年に生れたとの假定は當らずといへども遠からざるものであると云はねばならない。仍つて以下の記述は凡べて此の假定に依つて進めて行かうと思ふ。

さて次に問題になるのは、元雅が斯界の第一線に立つたのは何歳の頃かといふことである。これは換言すれば世阿



彌が第一線を退いたのは何時頃だったかといふことになるが、幸ひに此れを推定するに役立つ事實がある。即ち『世子六十以後申樂談儀』の中に次の如き逸話が載せられて居る。

また應永廿九年霜月十九日、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、歌を詠みて（勸め歌なり）、觀世に點取りて神前に籠むべきこと、あらたに見しかば、歌を勸めて、縁を取りて、世子に點を取る。否み難くて、行水し、合點せしなり。その頃は早出家ありし程に、夢心に觀世とは何れやらんと思ひしを、世阿彌なりと仰せけると、見てありけると云々。

この文章を見ても判るやうに、應永廿九年には世阿彌は既に出家して第一線を退いて居たものと思はれる。殊に「觀世とは何れやらんと思ひしを云々」の文章は、元雅が既に一家をなして第一線に活躍して居たことを物語るものである。想像を逞しうすれば、世阿彌は恐らく應永廿九年に六十歳を期として出家し、家督を元雅に譲つたのでないからうかと思はれる。以上の推測に誤りがないとすれば、元雅は二十八歳にして觀世大夫となつたもので、これから三十八歳で世を去るまでの十一年間が其の活躍期間であつたと推定される。

こゝで元雅が大夫となつた當時の觀世座の狀勢を略説して置く必要があらうと思ふ。後世の書物には、世阿彌が義滿・義持・義教の三代に歴仕して其の寵を恣にしたやうに記してあるが、これは間違で、世阿彌が世に時めいて居たのは應永十五年までであつた。この年の三月には後小松天皇が義滿の別邸である北山殿に行幸あらせられた。その際、世阿彌は長くも天覽の光榮に浴したが、これが世阿彌の運勢の絶頂だつた。即ち、同年五月六日、義滿は五十一歳を一期として永逝し、天下の實權は義持の手に歸したのであるが、義持は田樂能の名手増阿彌を寵愛して、世阿彌を疎んじたやうである。その證據には應永廿年から同廿九年までの間に無慮十回の勸進田樂が張行され、義持は其の

都度見物に出かけて居るが、これらの勸進田樂は悉く新座の所演で、増阿彌を中心としたものと推測される。それのみならず、義持が南都へ下れば増阿彌も供奉して下向し、其の宿坊に於いて演能する、また義持が北野へ參籠する場合には、増阿彌も共に參籠し、神前で演能する、と云つたやうな状態であつたが、それに引きかへ、世阿彌を中心とした催能は殆ど行はれなかつたらしく、記録の上には一回も現れて來ない。かういふ狀勢の時代に、元雅は觀世大夫となつたのである。

元雅が大夫になつてからは、觀世座も幾分その勢力を盛り返しはじめたやうである。應永卅一年四月、元雅が醍醐清瀧宮の神事猿樂の樂頭職に任ぜられたが（註二）、これなども這般の消息を物語るものと思はれる。

所が、こゝに意外な競争者が現れて來た。それは世阿彌の甥、元雅の爲には從弟に當る元重（音阿彌）の一座である。これが青蓮院の義圓准後の後援に依つて次第に擡頭し來り、應永卅四年には、京都一言觀音堂造營の爲の勸進猿樂を催すまでになつた。（註三）折も折、將軍義持が病歿し、弟の義圓准后が還俗して義教と稱し、將軍職に就くことになつた。爾來、元重一座の勢力は頓に伸張し、次第に元雅一座を壓するに至つた。のみならず、將軍義教が元雅一座に對して色々の彈壓を加へ、元重一座の隆盛の爲に種々計らふ所があつた。

永享元年五月、後小松法皇は元雅の聲譽を聞き召され、その藝を御覽ありたく思し召し、その旨を院御所の執事であつた將軍義教に仰せられた。義教は自分の後援して居る元重のことゝ早合點したらしく、何時たりとも召し進ずべき旨を奏上したが、その後に至つて元雅のことゝ知つて、翌日三寶院の滿濟准后をして元雅及び世阿彌の兩人は召さるべからざる旨を申し入れさせた。そして自分の後援して居る元重を推舉し、翌永享二年の正月には元重をして院御所に於いて演能せしめた。這般の事情は『滿濟准后日記』の記載に依つて略々これを推測することが出来る。（註四）



永享二年四月、元雅は突如に清瀧宮の樂頭職を罷免された。そして元重が新たに樂頭職に任ぜられた。言ふまでもなくこれも義教の計らひである。(註五)元雅の失意は察するに餘りある。元雅は其の晩年を和州越智に於いて送つた由が傳へられて居るが、恐らく此の直後に越智へ退隱したものであらう。義教の如き理不盡な爲政者の下に在つては到底安定した生活を續け得ないことを悟つて、淋しくとも安らかな生活を求めて此の舉に出たものであらう。

永享四年正月廿四日、室町殿に於いて細川家の家臣の素人能があつた。その後で元雅と世阿彌とが上意に依つて各一番の能を演じたことが『滿濟准后日記』に見えて居るが(註六)、これが元雅の中央に於ける最後の演能であつた。元雅は此の年の八月一日に勢州安濃の津に於いて客死した。そして觀世座の大夫職は元重の繼承する所となつたのである。

老後に及んで壯年の子を失つた世阿彌の失望悲嘆は言語に絶した。元雅の死を悼んで書いた『夢跡一紙』は五號活字で組んでも菊判二頁には充たないであらうと思はれる程度の短篇ではあるが、涙なしには讀過し得ない名文である。「根に歸り古巢を急ぐ花鳥の、同じ道にや春も行くらん。けにや花にめで鳥を羨む情、それは心ある詠めにやあらん。これは親子恩愛の別を慕ふ思、やる方もなき餘りに、心なき花鳥を羨み色音に惑ふ哀れさも、思へば同じ道なるべし。」と筆を起し、去る八月一日、元雅が勢州安濃の津で客死した旨を述べ、老少不定の習とは云ひながら餘りに思ひの外なるを歎き、元雅の稟質の凡ならざりしことを叙し、家藝の傳統の爰に斷絶したるを憾み、「思ひきや身は埋木の残る世に、盛りの花の跡を見んとは」の一首を以つて結んで居る。

世阿彌には元雅の外に元能といふ子があつたが、これは元雅の生前に出家してしまつた。従つて元雅は文字通り唯一人の後繼者であつたのである。世阿彌の胸中は察するに餘りある。

註一、淺野榮足は京觀世五軒家の一である淺野太左衛門家の八代目の當主で、橋園と號した。「觀氏家譜」の外にも「能樂餘錄」「秦曲年表」「優者年表」などの著作がある。

註二、應永卅一年四月十七日、自當年觀世大夫樂頭職事申付了。以前樂頭去年不儀間、令突鼻處ニ即時死去。件男死去刻ニ弟ニ與奪處、彼弟又死去之間、旁邊神應敷間、觀世大夫年來當寺法樂依樂頭語勤仕之間、依爲勞功申付了。(滿濟准后日記)

註三、應永卅四年四月廿三日、觀世三郎於稻荷邊勸進猿樂沙汰之云々。青蓮院内々御結構云々。京一言觀音堂造營云々。(滿濟准后日記)

註四、永享元年五月十二日、於仙洞申樂事、雖何時可被召進之由、以大館狀被仰間、則彼狀申遣中御門宰相方了。(滿濟准后日記)

同年同月十三日、就仙洞申樂事、觀世十郎并世阿兩人不可被召之由、可申仙洞旨被仰間、一往不便次第申入候了。(同)

註五、永享二年四月十七日、今夜猿樂如常、於拜殿前沙汰之。當年觀世三郎勤仕。自室町殿内々依被舉仰也。(滿濟准后日記)

註六、永享四年四月廿四日、細河奥州若黨共、於將軍御所申樂仕之。藝能五番驚目了。於同舞臺觀世大夫藝能一番沙汰之。次觀世入道(號是阿)藝能依仰仕之。(滿濟准后日記)

二

現在、觀世十郎元雅の作と明かに斷定し得る謡曲は「松ヶ崎」「吉野山」「盛久」「歌占」「弱法師」「隅田川」「高野物狂」の七番である。右の内、「松ヶ崎」は傳はつて居ないので、いま我々の目に觸れ得るのは残りの六番だけである。「吉野山」は一名「吉野琴」とも云ひ、ワキが紀貫之、シテが天女、花の吉野を背景とした優艶な夢幻能である。元雅といふ人は斯ういふ曲の演出には特に秀でて居たらしく、義弟の金春禪竹は元雅の藝風を評して、「觀世十郎、



遠山に霞める花の如しと云へり。足引の山の端ごとに咲く花の、匂ひに霞む春の曙(『歌舞髓腦記』)と云つて居る。

此の曲は構想も詞章も素直で、廢曲にして置くのは少々惜しい佳作である。但し、斯様な夢幻能は此の「吉野山」だけで、他の五番は悉く劇能である。しかも其の五番が何れも一風變つた曲柄のものであることは注意を要する。恐らく元雅は、父世阿彌に依つて完成された猿樂能の典型を脱して、獨自なものを作り出さうと努力して居たものと思はれる。

更に仔細に觀察して見るに、この五番の能、即ち「盛久」「歌占」「弱法師」「隅田川」「高野物狂」の五曲が、その曲柄に於いて夫々異つて居るにも拘らず、宗教的色彩が濃厚であるといふ點に於いて一致して居る。これは元雅の作風の一特徴と云つてよさうである。想ふに元雅といふ人は三十代で死ぬ位であるから、身體も強健ではなかつたらうし、性格も神經質で、弱々しい所があつたに違ひない。その上、前にも述べたやうに社會的には甚だ不遇であつた。さういふことが原因になつて、次第に宗教的な救ひを求め氣持が強くなつて行つたものであらうと思はれる。

元雅の作品に宗教的色彩の濃厚なのは、恐らく彼自身の精神生活の反映であらうと思ふ。次に注意すべきは、この五曲の内、「盛久」を除く他の四曲が孰れも愛別離苦の悲しみを主題として居ることである。しかも其の四曲の内、「高野物狂」を除く三曲は其の親子恩愛の別離を取り扱つた作である。尤も、この内、「歌占」と「弱法師」とは其の結末に於いて親子が再會の喜びを味はふことになつて居るが、「隅田川」は遂に親子が相逢ふことを得ないのである。尋ねる子は既に世を去り、今は春草離々たる古墳の下に眠つて居る。母親は我が子の塚の前にひれふして慟哭する。かういふ悲惨な主題を脚色した曲は非常に珍しい。

この「隅田川」といふ曲は、謂はゆる狂女物の一つに數へられて居るが、この點に於いて普通の狂女物とは著しく

趣を異にして居る。狂女物の數は少くない。然し、それはハッピー・エンドに終るのが定則である。「隅田川」の如くアンハッピー・エンドに終るものは他に一曲もない。

残りても、かひあるべきは空しくて、あるはかひなき帯木の、見えつ隠れつ面影の、定めなき世の習ひ、人間うれひの花盛り、無常の嵐音添ひ、生死長夜の月の影、不定の雲覆へり、けに目の前の浮世かな、けに目の前の浮世かな。

これは「隅田川」の一節である。私は此一節を誦する度に妙な氣持になる。この「隅田川」のシテ(狂女)の感慨こそ、取りも直さず元雅を失つた世阿彌の感慨ではないか。元雅は自分の運命を豫知して居て、かういふ曲を書いたのであらうか。まさかさうではあるまい。然し、元雅がさういふ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ると思ふ。讀者は筆者の迷信を笑はれるかも知らぬ。然し私にはさうとしか考へられないのである。最後に此の「隅田川」に關する逸話を一つ紹介して此の稿を結ばう。『世子六十以後申樂談儀』の中に次の如き一節がある。

隅田川の能に「内にて兒もなくて殊更面白かるべし、これは現はれたる子にてはなし、亡者なり、殊更その本意を便りにすべし」と世子申されけるに、元雅はえすまじき由を申さる。斯様の事は、して見て良きにつくべし。せずば善惡定め難きなり云々。

即ち、世阿彌が或時「隅田川」は子方を出さずに演つたら一層面白だらう」と云つた。所が、その座に居た元雅が「イヤ子方なしでは出来ません」と斷乎として反對した。結局、世阿彌も「マアかういふ事は實演して見た上で、効果の多い形式を採用するべきだ、演つて見なくては判らん」といふ妥協案を提出したのである。これは恐らく「隅田



川」の曲が出来上つて、未だ上演に至らなかつた時の話であらうと思ふ。この一節を讀むと、元雅といふ人間の横顔が目の前に浮び上つて来る。たとへ父の意見であつても、賛成し得ないことに對しては、斷乎として反對する元雅は斯ういふ潔癖な神経質の人間であつたのである。彼の作品には一つとして粗放なものがない。みな彫琢の行き届いた巧緻なものばかりである。これは確かに元雅の神経質な性格の現れであると思ふ。

#### 第四節 音阿彌と禪竹

觀世十郎元雅の死後、能樂界の第一線に立つた者は觀世三郎元重（音阿彌）と金春彌三郎氏信（禪竹）とであつた。元重は應永五年生、氏信は應永十二年生で、元雅の死んだ永享四年には元重が三十五歳、氏信が二十八歳であつた。これから三十有餘年の間は、この二人の天下であつた。

元重は世阿彌の弟である四郎太夫といふ人の子で、始めは極めて微弱な勢力しか持つて居なかつたのであるが、將軍義教の後援を得て次第に勢力を得、遂に元雅の跡を承けて觀世大夫となつた。

氏信は謡曲「昭君」の作者として知られて居る金春權守の孫である。氏信の父に就いては殆ど知られて居ない。どうも早世したものらしい。従つて氏信が一人前の藝術家になり得たのは岳父世阿彌の庇護に依る所が少くなかつたものと推測される。

この二人が永享から文正に至る約三十年の間、互に妍を競つたのである。但し、元重の活躍は京都を中心として行はれ、氏信の活躍は奈良を中心として行はれた。所が、この時代の記録は京都方面のものが多く、奈良方面のものが乏しいので、元重の經歷は略々明かになるが、氏信の經歷は餘り明かでない。尤も、一つには元重といふ人が世才に

長けた積極的な人であつたのに

といふ人は野心のない消極的な人であつた爲かとも思はれる。

將軍義教の後援と元雅の急逝に依つて觀世大夫になつた元重は確かに幸運な人であつた。然し、この幸運兒にも苦難の時代が全くなかつたわけではない。

嘉吉元年六月二十四日、將軍義教が赤松滿祐の邸で逆賊の兇刃に仆れた。この事件は謂はゆる嘉吉の亂の發端で、史上に有名な事件であるから、こゝに詳述する必要はないと思ふが、この事件に依つて觀世座の經濟的基礎は根柢から崩れてしまつたのである。

將軍義教の死後、その跡を繼いだのは當時僅かに八歳の嫡子義勝で、これが七代將軍となつたのであるが、その義勝も嘉吉三年七月二十一日、落馬して死んだ。幕議によつて義勝の弟義久が家督を相續したが、これがまた八歳の幼年であつた。義久は後に名を義政と改め、寶徳元年四月、將軍宣下を蒙つて、八代將軍となつた。

この間に於ける觀世座の動靜は何等徴すべき史料がなく、全く不明であるが、その經濟的窮迫は相當に酷かつたらしい。何しろ義教といふ無二の後援者を失つたことさへ大變な打撃であつたのに、その跡を承けて相次いで立つた將軍が孰れも幼少であつて、藝術に對して深い理解を持つて居よう道理がない。従つて催能も極めて稀であつたに相違ない。かういふ時世に一座を統率して行かねばならなかつた元重の勞苦は如何ばかりであつたらうか、思ひやるさへ氣の毒なことである。

然し、將軍義政は後年東山に閑居して風流韻事を事として數寄な生涯を送つた程の人であるから、長ずると共に能に興味を持ちはじめ、やがて窮迫の底にあつた觀世座に對して救援の手を延べるやうになつた。『宗五大双紙』の中に、義政が觀世座の窮迫を救ふ爲に、諸大名に出費せしめて、畠山徳本入道の邸で能を張行し、庭面の座敷に千貫の



錢を積み、能の終了後、これを觀世に興へた、といふ記事があるが、畠山徳本入道は享徳三年八月、猶子畠山政長及び細川勝元、山名宗全の軍兵に襲撃せられ、徳本は身を以つて逃れたが、その邸宅は灰塵に歸したから、前記の催能は其の以前でなければならぬ。思ふに觀世座は享徳前後から再び將軍家の經濟的援助を受けるやうになつたものと思はれる。

これから以後は格別の苦難もなく、將軍家の庇護の下に藝道に精進することが出来た模様であるが、これまでの辛勞は一方でなかつたらうと思はれる。

元重が薙髮して音阿彌と號したのは、當時の記録に依つて推測するに、長祿元年か二年らしい。元重は長祿元年に丁度六十歳になるから、恐らくこれを期として薙髮したものであらう。嫡子又三郎は既に二十九歳になつて居るから、この機會に父の跡を承けて四代目（實は五代目）の觀世大夫となつたものと思はれる。

かくて元重は形式的には第一線を退いた譯であるが、事實は決してさうではなく、相變らず舞臺へ出て盛んに活躍して居る。これから約十年の間が彼の一生を通じて最も花やかな時代であつたのである。其の技藝は愈々圓熟の境に入り、音阿彌の名は天下に喧傳せられ、將軍義政の寵遇は益々厚くなつた。『藝涼軒日録』の寛正三年正月二十八日の條に將軍義政が龍雲寺に詣でた折、同寺の方丈に於いて義政が音阿彌は當代の名人であると語つた由が記されて居るが、これを以つて見ても、音阿彌の名聲が如何に素晴らしいものであつたか知られるであらう。

寛正五年四月、將軍義政の命を受けて、音阿彌は息男又三郎政盛と共に洛東糺河原に於いて盛大な勸進能を興行した。これは音阿彌の晩年を飾る最も花やかな事件であつた。能は五日・七日・十日の三日に互つて行はれ、將軍義政を始めとし、朝野の名士が悉く臨場し、非常な盛況であつた。

同年十一月九日、義政が仙洞（後花園院）へ參向した折、音阿彌父子が召されて演能したが、これも音阿彌の晩年を飾る花やかな事件であつた。

なほ音阿彌父子は、この後も寛正六年二月二十八日、同年三月九日、文正元年二月三日の數回に互り仙洞御所へ召され、御前演能の光榮に浴して居る。

寛正六年九月二十一日、將軍義政は春日社參の爲、南都に下向した。同二十五日、宿坊一乘院に於いて四座の立合猿樂が行はれたが、音阿彌も此の能に加つて「實盛」・「鶉飼」の二番を演じて居る。

文正元年二月二十五日、義政は飯尾肥前守の種の私宅を訪れた。この時も音阿彌父子が召されて演能した。音阿彌は既に六十九歳の老齡であつたが、「岩船」・「實方」の二番を勤めて居る。

この年の初夏から音阿彌の健康が次第に衰へ始めたらしく、『藝涼軒日録』の四月八日の條に其の旨の記述がある。そして翌應仁元年正月二日、七十歳を一期として永逝した。一生の中には色々な苦難もあつたが、世阿彌に比すれば、誠に幸福な生涯であつた。彼は技藝一方の人で、謡曲も作書せず、著書をも残さなかつた。

「音阿彌に對抗した禪竹の經歷に就いては殆ど何も知られて居ないと言つて宜い。思ふに禪竹は温厚篤實な人であつたらしく、岳父世阿彌に對しても、よく孝養を盡したやうである。最近發見された世阿彌の書翰を見ても、それがよく察せられる。かういふ消極的な性格の人であつて、殆ど一生を大和で送つたらしく、音阿彌のやうな花々しい演能

は一つも持つて居ない。前に述べた寛正六年九月二十五日の四座立合猿樂の時には、彼は既に第一線を退いて居たが、特に召し出されて「小原野花見」「小鹽」を舞つた。恐らくこれが彼の生涯を飾る唯一の輝かしい演能であつたらしい。



かういふ消極的な人で、音阿彌の花々しい活躍ぶりに比較すると、甚だ影の薄い存在であつた。然し、禪竹の後世へ遺した業績は、その一生の地味であつたのと正反對に、實に赫々たるものがあつた。禪竹の作書した謡曲は數こそ多くはないが、優秀な作品が相當にあつて、彼が世阿彌に次ぐ一流の作者であることは何人も異論のない所であらう。「雨月」・「芭蕉」・「楊貴妃」・「玉鬘」などは其の代表作と云ふべきもので、これらは世阿彌の傑作と比肩して毫も遜色のない立派な作品である。その上、禪竹は數多くの著書を遺して居る。有名な「六輪一露」を始めとし、「五音次第」・「歌舞髓腦記」・「拾玉得花」・「五三曲集」・「至道要抄」などの藝術論に關する著述は何れも注目に價するものである。なほ以上の外にも「圓滿井座法式」・「申樂緣起」・「淨土教他力自力批判」などの遺著がある。

禪竹の藝術論は世阿彌の舞歌幽玄尊重の精神から出發して其れを更に奥深く突き進めたものと言つて宜からう。禪竹は其の當時の知識階級を代表して居た一條兼良とか大徳寺の二休とか東大寺の志玉とかいふやうな人々と親交を結んで居たので、その藝術論も哲學的な色彩が濃く、また歌學の影響を受けた點も少くない。彼の藝術論の根柢をなすものは歌舞一心の思想であるが、これは要するに和歌と能樂とを本質に於いて同一であるとする思想である。即ち、歌は和歌、舞は能樂で、この二つは同じく人の心を種として發生したものであるから、本質に於いて同一である、といふのであつて、これが禪竹の持論であつたのである。言ふまでもなく其の當時に於いては和歌は最高の藝術として尊重されて居たのであるが、禪竹は、その和歌と能樂とが本質的には同一のものであり、同等の價値を持つものであることを強調し、新興藝術の能樂の爲に萬丈の氣を吐いたのである。禪竹は能を演ずることは、和歌を詠むのと同じく、一種の創造であるとして居た。即ち、演者が「熊野」なら「熊野」、「松風」なら「松風」といふ曲に對した場合、其の胸中には夫々の曲に應じて夫々特殊の藝術的感情が發生する、その感情が演能の際に自ら表面に流露して

來る、それが能樂の藝なのであり、謂はゆる「心詞にあらはるゝ」ものなのであるから、能樂師たる者は、技術的な練磨もさることながら、まづ謡曲に對して充分な文學的理解を持つことが肝要であると考へて居たやうである。その證據には、彼が後進の爲に書き遺した書物の大部分が謡曲の内容情趣を充分に理解させようとする意圖の下に書かれたものである。尤も、その解説の方法が一風變つて居て、謡曲を其の内容情趣に依つて分類し、その各々に適はしい古歌を掲げ、この類の曲を演ずるには此の歌の心を以つて演ぜよといふ風に教へて居る。この演能を一種の創造と見る禪竹の考へ方は流石に卓見で、現代の人々をも充分に背かせるに足るものと思ふ。

金春禪竹の歿年は確かには判らないが、大體文明の初年と推定される。「一休和尚年譜」に依れば、應仁二年の秋一休が禪竹に對して法語一通を付與したとあるから、その年まで健在であつたことは判るのであるが、その後の消息は杳として判らない。然し、文明三年六月、一條兼良が禪竹の子宗筠に書き與へた「桃華老人申樂後證記」に「故金春大夫禪竹は近代の達者たりき」とあるから、その以前に物故したことは確かである。恐らく文明の初年に六十五六歳で歿したものと考へられる。

かくして能界の二元老は相次いで世を去り、その後は音阿彌の嫡子政盛と禪竹の嫡子宗筠の對立となつたのである。