

能作における舞歌の問題

石井 邵

(昭和五十一年十月三十日受理)

世阿弥の「能作書(三道)」の骨子をなす部分は「能作書条々」と「三体作書条々」である。「能作書条々」は能作全般にわたる素材(種)・構成(作)・詞章(書)の方法、「三体作書条々」は素材(種)たる三体(老体・女体・軍体)及びその末風への応用編である。本稿は「能作書条々」中「種」の段にみられる三体及びその末風と「三体作書条々」における三体との関係を論じ、あわせて両者にわたる「舞歌」の問題を考察しようとするものである。

一

「能作書条々」の前文は能作の種・作・書三道の次第を簡潔に説明している。

本説の種をよくよく案得して(種)、序・破・急の三体を五段に作りなし
て(作)、さて、言葉を集め、節を付けて、書き連ぬるなり(書)。

種道については統いて、

種とは、芸能の本説に、その態をなす人体にして、舞歌のため大用なる
ことを知るべし。そもそも、遊楽体とは、舞歌なり。舞歌一曲の態をな
さざらん人体の種ならば、いかなる古人・名将なりとも、遊楽の見風あ
るべからず。

とあり、登場人物が本説に求められるべきこと、舞歌をなす人物であるべき
ことが強調されている。この様な人物にふさわしいものとして同じ種道の段
では次の如く例示されている。

神楽の舞歌——天女・神女・少女

男体——業平・黒主・源氏、如し此優士

女体——伊勢・小町・祇王・祇女・静・百万如し此優女

放下——自然居士・花月・東岸居士・西岸居士などの遊狂

これらが舞歌をなすにふさわしい人物であることは言うまでもない。これら

四体の分類は「至花道」によって整理された老体・軍体・女体の三体を思わ
せる。神楽の舞歌・男体・女体はそれぞれ「至花道」の老体・軍体・女体に
対応し、放下は軍体の末風とみることも可能である。

「能作書条々」の神楽の舞歌・男体・女体の三体の分類は、「三体作書条
々」における老・軍・女三体の能作という形で受け継がれるかの如くであ
る。しかしながら両者の名称の類似にもかかわらずその内容にかなりの隔た
りの認められることは注目してよい。「能作書」巻末の体別に分類された例
曲は次のとおりである。

老体——八幡・相生・養老・老松・塩竈・蟻通

女体——箱崎・鶴羽・盲打・静・松風・百万・浮舟・檜垣・小町

軍体——通盛・薩摩守・実盛・頼政・清経・敦盛

右のうち特に老体と軍体の内容に注目したい。「能作書条々」で例示された
男体とこの軍体とは明らかな違いが認められる。舞歌をなす男体である業
平・黒主・源氏と軍体としての源平の名将とは相通じるところがない。「風
姿花伝」においては前者が「幽女の物」後者は「強き体」としてはっきり区
別されていた。従って業平・黒主・源氏等が仕手であるような曲(例)は二番
目物(軍体)ではなく、いずれも三・四番目物とされる。同様に遊士を仕手と
する「融」も二番目物ではない。老体と神楽の舞歌についても同じことが
言える。天女・神女・乙女等の脇能物は少からずある。しかしそれらは同
じ神女を仕手としながら三番目物に属する「葛城」などの如く鬚物的色彩が
濃い。老体の代表的なものは「高砂」「老松」の如き男体の神が仕手となる
ものが主である。されば「能作書」でも「老体作書」の段で男体の神の記述
が半ばを占め、女体の脇能については、「又、女体の祝言、五段の風体、是
に同じ。」とあるのみである。

「男体」の語は、老体・女体に対する男体として用いられるのが普通であ
るが、

さて、元服して男体になりたらんよりは、すでに面を懸け……(至花道 二曲三体事)

のように成人男子を意味する場合や、およそ、三体の風姿に宛てて見るに、男体には手体風智相応なるべきか。女体には舞体風智よろしかるべきかなり。よくよく物まねの人体によりて風曲をなすべきなり。

(花鏡 舞声為根)

の用例がある。後者の場合は三体を男体と女体に分けたもので、従って男体は軍体と老体の二体を含んだ意味になる。「能作書条々」の男体もこれと同じと考えると、男体は軍体と老体(男性の神)であり、神楽の舞歌というのは女体(男体とに分けた場合の女体)の一分類をなすと理解できる。ところで「能作書条々」では舞歌をなす人体ではない、軍体は種(素材)の対象とならなかったのに反して、「三体作書条々」では軍体がとりあげられ、しかもそれが舞歌をするよう脚色されるための記述を欠いている。老体(男体の神)も同様である。軍体や老体の如き舞歌をしない人体を舞歌によって表現しようとする世阿弥の能作態度は、幽玄ならざる人体を物まねして幽玄美を求めようとする演能の姿勢につながる。この二つの相似する矛盾は後者の方により解決の糸口が見出だせるように思われる。

種(素材)の対象になるとして「能作書条々」に数えられた舞歌をなす人体と「風姿花伝」中幽玄の体であるとして列挙された人体とは酷似している。

たとへば、人においては、女御・更衣、または優女・好色、美男、草木には花の類、かやうの数々は、その形幽玄の物なり。

(風姿花伝 第六花修云)

幽玄と舞歌はもちろん全く無関係ではない。

これはみな舞歌幽玄を本風として、三体相応の達人なり。

(能作書)

これ(童形の間は舞歌二曲を専らにすること)すなはち、後々までの芸態に幽玄を残すべき風根なり。

(至花道 二曲三体事)

後者は幼少からの稽古で舞歌二曲を尽すことによって後年能芸美としての幽玄が生ずるといふ舞歌と幽玄の深いかかわりを示している。世阿弥の論書は中期になるに従って「強き」よりも「幽玄」を重視するようになったこと(6)ことは明らかで、そのため舞歌を重視することになったのであるが、同時に舞歌

は本来能の態であり、物まねと並ぶ能の二大構成要素であるという点をも考慮にいれなければならない。

二

能における態の内容は「強き」と「幽玄」という二つの能芸美に大別される。そして前述の如く中期以後は幽玄一色に統一化されてゆくが、それと同時に「強き体」から「幽玄美」を引き出すための演技上の工夫も変化してゆく。

前期においては幽玄美を体した実在の人物を物真似によって能芸美としての幽玄へ転換せしめた。これは一方では「強き」を認めることによって可能であった。中期における幽玄重視は従ってこの強き体の扱いが新しい問題になるが、同時に物真似の限界の問題も浮び上ってくる。世阿弥はこの点に対して二つの解決策を試みる。第一は役者自身が幽玄の風を身につけることによって、強き体の役割を演じながら幽玄へ接近しようとする。第二は幽玄の種(素材)をまるごと物真似するのではなく、それらを細分化・要素化したから強き人体の中に取り込もうとする。

第一の考えは前期の「風姿花伝」にその萌芽を見ることが出来る。

たとへば、生得幽玄なる所あり。これ、位なり。しかれども、さらに幽玄にはなき為手の、長のあるもあり。これは幽玄ならぬ長なり。

(風姿花伝 第三問答条々)

何と見るも見弱りのせぬ為手あるべし。これ「強き」なり。何と見るも花やかなる為手、これ「幽玄」なり。

(同)

役柄の幽玄・強きにかかわりなく演技者自身の生得の芸風の中に幽玄があるとしている。

至花道に云ふ、「最初の児姿の幽風は、三体に残り、三体の曲風は、万曲の成る生景」と云ふ。児姿は、幽玄の本風なり。その態は舞歌なり。

この二曲、よくよく学得しぬれば、舞歌一心一風になりて、安久長曲の達人となるべし。そののち、児姿を三体に写して二曲をなせば、おのづから幽玄の見風、三体に現はるべし。

(二曲三体絵図 二曲之人形)

ここでも「風姿花伝第三問答条々」における幽玄と同様、役柄の体とは無関係に仕手自身の芸風の内容として幽玄があるとされているが、更に舞歌一曲の稽古によって幽玄の芸風を身につけようとする積極的な姿勢に変化している。

舞歌二曲の稽古錬成によつて身についた「二曲三体絵図」の幽玄と「風姿花伝第三問答条々」の生得の幽玄を直ちに結びわけにはいれないが、それはおそらく後者の解釈にある。即ち「生得幽玄なる」とあるのは時分の花としての幽玄ではなく、一定の素質（生得のもの）を稽古によつて水準以上のものまで高めて幽玄が身についたときにそれを幽玄であるとしているようである(7)。そう考えると両者は必ずしも矛盾しない。

以上の如く仕手自身の幽玄なる芸風が、演ずる役柄とは関係なく能芸美となつて現れるというのが「問答条々」であり、更に積極的に稽古によつて芸風に幽玄さを加えようとするのが「二曲三体絵図」であつた。そしてその稽古の対象が舞歌二曲であるということが出来る。

三

そもそも、遊楽体(8)とは、舞歌なり。(能作書 能作書条々)

遊樂の道は一切物まね也といへ共、申樂とは神樂なれば、舞歌一曲を以て本風と申すべし。(申樂談儀)

舞歌二曲が物真似と並んで能を構成する二大要素であることは言うまでもない。さればこそ「能作書」で種(素材)は舞歌をなす人体に限ることも、稽古に舞歌を基本とすることも理解できるのであるが、舞歌が何故幽玄風を三体に残す所以であるのかは明確ではない。考えられることは幽玄なる人体が舞歌をするにふさわしいということ、更に推測を加えるならば幽玄なるものの幽玄さを支えているものが舞歌にはかならないためであつて、従つて舞歌をあらゆる体に移すことによつて、本来幽玄ならざる体も幽玄になるのだという考えである。例えば「幽玄の根本風とも可申なり(二曲三体絵図)。」とみなされる女体が、一方では「是、殊に、舞歌の本風たり(能作書)。」とされているのなどはその例である。従つて舞歌があらゆる人体を幽玄に統一する手立てとなるのであるが、このことがかならずしも問題を残さないわけではない。前述「二曲三体絵図」では、老体に対して老舞、女体に対して女舞のような項目を設けそれぞれ絵図を載せているのに対して、軍体には「軍舞」とも称すべき項を置いてはいない。このことは少くとも軍体が舞歌によつて表現されることが不可能であることを示しているようである。同様のことは前に述べた「能作書条々」で種(素材)とはなりえなかつた男体と「二体作書条々」の軍・老体が一致しなかつたということについてもいえるので

あるが、こうした矛盾は「花鏡」「拾玉得花」では一応の解決をみるようである。

「花鏡」においては「風姿花伝第六花修云」の「幽玄美を体した実在の人物」を出発点とする考えを継承しながらも、まると物真似によつて再現するのではなくもとの体から幽玄の要素を抽出して他の体にも応用するという方法で、しかも舞歌二曲に限定しないというところに特色がある。

そもそも、幽玄の境と云つば、真にはいかなる所にてあるべきやらん。まづ、世上の有様を以て、人の品々を見るに、公家の御たたまひの位高く、人望余に変わる御有様、これ、幽玄なる位と申すべきやらん。しかば、ただ美しく、柔和なる体、幽玄の本体なり。人体のどかなる粧ひ、人ないの幽玄なり。また、言葉やさしくして、貴人・上人の御慣らはしの言葉づかひをよくよく習ひうかがひて、かりそめなりとも口より出ださんずる言葉のやさしからん、これ、言葉の幽玄なるべし。また、音曲において、節懸り美しく下りて、靡靡と聞えたらんは、これ、音曲の幽玄なるべし。舞はよくよく習ひて、人ないの懸り美しく、静かなる粧ひにて、見所面白くは、これ、舞の幽玄にてあるべし。また、物まねには、三体の姿懸り美しくは、これ、幽玄にてあるべし。また、怒れる粧ひ、鬼人などになりて、身形をば少し力動に持つとも、また美しき懸りを忘れずして、動十分心、また、強身動有足踏を心に懸けて、人ない美しくは、これ、鬼の幽玄にてあるべし。(花鏡 幽玄之入境事)

前期においては幽玄なるものにまると似せなければ能芸美としての幽玄はないとされているのに対して、ここでは幽玄体を幽玄たらしめている所以のものを探り、それらを役柄の中に移入しようとしている。「人ないの幽玄」「詞の幽玄」「音曲の幽玄」「舞の幽玄」などはそうした意味であろう。同時に、「二曲三体絵図」では老体・女体が老舞・女舞に置き換えることで直ちに老体・女体の幽玄がうまれるとされていたのが、ここでは、舞がそのまま幽玄に変わるのではなくあくまで幽玄なるものに照らし合わせてするのでなければ舞の幽玄は生じないのである。鬼の幽玄の如きものもそうで、単に兎期に習得した舞歌を鬼の体に移すだけでなく、舞歌以外の「動十分心」「強身動有足踏」によつて幽玄が生ずる。三体の場合については「三体の姿懸り美しくは、これ、幽玄にてあるべし。」とあるだけで、特に問題のある軍体の如きには満足な説明はないが、「拾玉得花」の記事から察するに鬼の幽玄と同

様のことであるらしい。女体・老体の我意分について述べたあとで軍体の我意分にふれて、

また、軍体、「体力砕心」と名付く。へ力を体にする。その心を砕かんと、大事なり。へ力を体にして心を砕く所を、よくよく心身に宛てがひて、さてその態をなさんこと、これ、軍体の涯分なるべし。軍体は、およそ修羅の風体なれば、働きと云つば、弓箭を帯し、打つ手・引く手、受けつ反けつ、身を使ひて、足踏みも早足を使ふ心根を持ちて、さて、人ないをばなだらかにして事をばなして、さて、あたるまじき境をよくよく心得て働くべし。これ、軍体の涯分なるべし。

(拾玉得花)

とある。老体の我意分(涯分)では「閑心遠目」「体心捨力」の風体に「身形をも心をもなして、さて二曲を出だし」「真になりかへりて、さて二曲をいたさば」のように舞歌二曲を加えるのに対して、軍体では「体力砕心」に身をなしても舞歌二曲が加わることがないのは、前述のように舞歌がすべての体に当てはまらないがためである。「人ないをばなだらかにして事をばなして」は「花鏡」の「強足踏有身動」の心構えで、鬼の幽玄が「強身動有足踏」であったことを考えると軍体の幽玄もこういう点に認められることが可能であろう。「強身動有足踏」「強足踏有身動」は本来は幽玄や強きには「荒き」を防ぐ心得であった。

身と足と同じやうに動けば、荒く見ゆるなり。身を使ふ時、足を盗めば、狂ふとは見ゆれども荒からず。足を強く踏む時、身を静かに動かせば、足音は高けれども、身の静かなるによりて荒くは見えぬなり。

(花鏡)

強身動有足踏、強足踏有身動

このように本来「荒き」芸を防ぐための工夫であって、強き体にこの工夫を加えたとき幽玄になるのだとする「花鏡 幽玄之入唄事」の説明とは隔たりがある。「荒き」というのは、幽玄を強く演じた場合にも、強きをより一層強く演じた場合にも現れるものであるから、強身動有足踏、強足踏有身動の配慮で荒さを除去しても、その結果すべて幽玄になるとはかぎらない。しかしながら「強身動」「強足踏」と対照される「有足踏」「有身動」が却って静けさを印象づけることにあるいは幽玄と認めたのであろうか。鬼の幽玄が「動十分心」とあるのも同様で、動作、舞など一切の身使いを控え目にするのが「たゞ、美しく柔和なる体、幽玄の本体なり」に近づくことになるわけである。

世阿弥の舞歌による幽玄への一元化、三体の統一の実際は以上の如くであるが、こうした彼の論を支えるものは、彼自身勝れた能の先達の芸に接しての深い感動にあった。

古風には田楽の一忠、中頃、当流の先師観世、日吉の大王、これはみな舞歌幽玄を本風として、三体相応の達人なり。

(能作書)

幽玄と強きを統一し、舞歌によって三体を表現しようとする試み完成したのは彼以前の達人であった。世阿弥の仕事はこのような諸先達の到達した芸風を念頭に置いて、それに到る稽古の工夫を理論的に整理しようとした努力にはかならない。

四

これまで述べたように、世阿弥は前期では、幽玄なる素材があってそれをまるごとまねることによって能芸美としての幽玄が生まれると考えた。従って当然強き体をそのまま物真似するとき、もう一つの能芸美としての強きが生じ、この二つがともに認められてきた。もちろん前期に於いても幾分かには幽玄を重視していたようで、「少し物まねに外れる」とも、幽玄の方へ遣らせ給ふべし(風姿花伝第六花修云)「や」ただし、源平などの名のある人のことを、花鳥風目に作り寄せて……(同 第二物学条々)のような工夫はみられる。一方、これとは全く別に、仕手自身の芸風が幽玄であるものがあり、このような仕手ならばいかなる体を真似ても幽玄な能になるとの考えも持っていた。後者の考えが中期においては、「至花道」「二曲三体絵図」にみられる如く、仕手の幽玄の芸風を習道上の結果と考え、舞歌二曲の稽古によって達成されると考えた。従って舞歌二曲を十全に修得した仕手は演じる役柄に関係なく三体に幽玄を移すことが可能であった。「能作書」もまたこの考えに立脚したもので、登場人物が幽玄の体でなくとも、舞歌をする者であるべきこと、あるいは舞歌をするように脚色すべきであり、その結果必ず能は幽玄になるという考えであった。しかし、あらゆる体を舞歌に移すことは不可能であったし、なによりも舞歌それ自身が幽玄なのではなく、幽玄になるような特別の工夫(人ないのかかり美しく、静かなるよそほひ)が舞歌に加えられるなければならなかった。従って「花鏡」では舞歌二曲に限定せず「人ないの幽玄」「詞の幽玄」「音曲の幽玄」「舞の幽玄」のように細分化しそれらを強き体の演技に注意深く取り入れてゆくことによって強きの幽玄化を

進めて行ったのである。

右のような幽玄論の変遷の中で、「能作書」で言及される舞歌がいかなる意味を持つかを最後に考えなければならぬ。すでにみてきたように舞歌が三体すべてに当てはまらぬこと、即ち「三体作書条々」の老体・軍体と「能作書条々」の神楽の舞歌・男体との違いは、「能作書条々」の種道で幽玄を舞歌によって現わそうとしたところにある。しかも、舞歌というものが、女御・更衣などの幽玄なるものの行為と完全に一致するとは限らない。女御・更衣と舞歌が必ずしも結びつかないということについては「拾玉得花」にみられるところであるが、当の「能作書」でも同じ指摘がある。幽玄の女体にして舞歌をなす人体はきわめて特殊である。

また、物狂ひなんどのことは、恥をさらし、人目を知らぬことなれば、これを当道の賦物に入るときにはなけれども、散楽事とはこれなり。

女などは、しとやかに、人目を忍ぶものなれば、見風にさのみ見所なきに、物狂ひになぞらへて、舞をまひ、歌をうたひて狂言すれば、もとより雅びたる女姿に、花を散らし、色香を施す見風、これまた何よりも面白き風姿なり。

（拾玉得花）
ここでは、雅びたる女体の姿（幽玄のもの）が「見風にさのみ見所なき」とされている。これに花を咲かせるには「物狂ひになぞらへて、舞をま」わせるというのである。もう一つ「能作書」の例を示すと次のようである。これまた「拾玉得花」の指摘と本質的に同様である。

かやうなる人体（女御・更衣・葵・夕顔・浮舟等）の種風に、玉の中の玉を得たるが如くなることあり。如し此貴人妙体の見風の上に、あるいは六条の御息所の、葵の上に憑き崇り、夕顔の上の、物の怪に取られ、浮舟の憑き物などとして、見風の便りある幽花の種、逢ひ難き風得なり。「梅が香を桜の花に匂はせて柳が枝に咲かせん」より、なほ有難き花種なるべし。

（能作書 三体作書条々）
憑き物、物の怪が「拾玉得花」における物狂と同様仕手に舞歌をさせる一つの契機であるとすれば、幽玄の体にして舞歌をするということで、これは幽玄と舞歌が全く一つになった場合といえる。ところで「能作書」ではそれとは別に幽玄の者が仕手になる場合、舞歌をするものが仕手になる場合、いずれも能の種（素材）となっている。

女体の能姿、風体を飾りて書くべし。これ、ことに舞歌の本風たり。そ

の内に於て、上々の風体あるべし。あるいは、女御・更衣・葵・夕顔・浮舟などと申したる貴人の女体、気高き風姿の、世の常ならぬ懸り・装ひを心得て書くべし。

（能作書 三体作書条々）
単なる貴人ならば、「拾玉得花」の記述のように「見風にさのみ見所なき」ということになるのであるが、ここでは幽玄の物として女体の最初に位置している。これらは本来舞や歌を専らにするものではないが、一方舞歌を事とする人体、「静」「祇王」「祇女」等の白子拍や、「百万」「山姥」の様な曲舞まいを仕手とする場合については、たとえば白拍子の場合ならば、「和歌を上げ、一声を詠め、八拍子に懸りて、三重の声曲をなして……」の如く白拍子風に、あるいはまた曲舞ならば、「五段の内、序・急を指し寄せて、破を体にして、曲舞を本所に置きて、曲舞二段ばかりを、後段をばもみよせて、道の曲舞懸りに細かに書きて……」のように曲舞風に書くことで、素材としては取り扱い易いということと言えるが、反面貴人に比べて幽玄さでは劣ることは明らかである。

「至花道」では、舞歌そのものが幽玄を生む所以であると考えられ、そのために能の素材も舞歌をなす人体に限定したり、舞歌をなすように脚色すべきであるということが強調されたが、実際にはこれまでみてきたように軍体はもとより女体においてさえ、舞歌をする者・幽玄なる者・舞歌をなす者にして幽玄なる者の如く雑然としていて、必ずしも舞歌と幽玄が全面的に結びつかないということを示している。結局、舞歌が三体に幽玄を移すためのものであるよりは、むしろ物真似と並ぶ能本来の構成要素として意義をもつものであり、「舞歌一曲を本風とすべし」のように単なる物真似とは別のものであると思われる。そしてこれがために舞歌が素材の中にも重視されたのだと考えられる。従って幽玄美を表現するために、まねる素材として幽玄の体を選択すること、舞歌を見せ聞かせるために素材を舞い歌う人体から選択することは一応区別して考える必要がある。

注

1 「風姿花伝第六花修云」では、好色・美男（業平・黒主・源氏に相当）が幽玄の体であり、物のふ（軍体の道盛以下に相当）が強き体である。

2 現行曲では「雲林院」「草子洗小町」「志賀」「須磨源氏」などに相

当する。

3 世阿弥によると老体。前述「塩竈」がこの古名。なお「融」は現在では五番目物。

4 天女——「賀茂」など。

神女——「鱗形」「右近」など。

5 この場合の老体は黒主を仕手とする脇能物「志賀」などを考えればよい。

6 小西甚一氏「能楽論研究」参照。

7 能勢朝次氏「世阿弥十六部集評釋 上」参照

8 世阿弥は「遊楽」を「猿楽能」と同じ意味に使用している。「歌論集能楽論集（日本古典文学大系）」補注参照。

なお「申楽談儀」本文は「歌論集能楽論集（日本古典文学大系）」に、その他は「世阿弥集（日本の思想）」によった。