

日本古典文学全集

謡曲集一

校注・訳

小山弘志
佐藤喜久雄
佐藤健一郎

小学館・刊

謡曲集 一

日本古典文学全集 33

昭和48年5月31日
昭和53年7月10日

初版発行
第五版発行

校注・訳者
小 山 弘 志
さ と う き く お
佐 藤 喜 久 雄
さ と う けん いち ろう
佐 藤 健 一 郎

発行者
相 賀 徹 夫
東京都千代田区一ツ橋2-3-1
印刷所
凸版印刷株式会社
東京都台東区台東1-5

発行所
株式会社
小 学 館
東京都千代田区一ツ橋2-3-1
〔郵便番号〕101〔振替〕東京8-200
〔電話番号〕編集 東京 03-264-8571
製作 東京 03-230-5333
販売 東京 03-230-5739

© H. Koyama K. Satō
K. Satō 1973
Printed in Japan
(著者検印は省略いたしました)
造本には十分注意しておりますが、
万一落丁、乱丁などの不良品の場
合はおとりかえいたします。

本書の一部あるいは全部を無断で複写複製(コピー)することは、法律で認められた
場合を除き、著作者および出版社の権利の侵害となります。あらかじめ小社あて許
諾を求めて下さい。

[illegible]

高砂	 三
養老	 一〇五
賀茂	 二四
竹生島	 二三 鶴龜
老松	 九
嵐山	 二〇五
東方朔	 二四
鶴龜	 二三

八	田
島	村
.....	
四〇	二九
頼	忠
政	度
.....	
一六	一五

鬘物

実盛……………一三
清経……………一九
朝長……………二〇
敦盛……………二三

東北……………三七
采女……………四六
江口……………五〇
井筒……………五七
野宮……………六〇
芭蕉……………六一
定家……………六二
二人静……………六四
半部……………六四
杜若……………三三
葛城……………四二
羽衣……………五二
松風……………六一
熊野……………六六
大原御幸……………六九
檜垣……………七〇
姨捨……………七五
関寺小町……………七五

四番目物 (一)

雲林院……………四一

西行桜……………五一

三輪	四三
百万	四四
隅田川	五〇二
三井寺	四六

舞台写真の曲目・演者・催会一覧……………五七

口絵目次

西本願寺北能舞台	1
「翁」の面	5
能面（小尉、邯鄲男、中将、小面）	6
ワキの大臣、囃子方	6
舞台（老松「田村」）	8
ワキの僧	8
舞台（半部「檜垣」「雲林院」「百万」）	10
底本（寛永卯月本）と光悦謄本	12

解説

一 はじめに

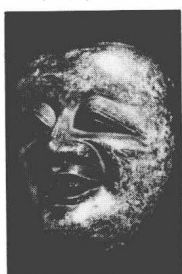
翁

現在、能役者(狂言の役者・囃子の役者などを含む)によって、能舞台及びそれに準ずる舞台上演されるのは、「翁」と能と狂言とである。現存する能・狂言の形成は鎌倉時代末期より室町時代初期にかけて(十四世紀より十五世紀初めにかけて)のころであり、室町末期(十六世紀末)まで新しい作品が作られた。「翁」は能・狂言よりもさらに古く成立したことが確かめられている。

そしてこれらを、能役者は各時代時代の情勢に対応させつつ整備の手を加え、今日まで伝えてきた。まず「翁」について略述しよう。



「父尉」の面



「延命冠者」の面

「翁」は、能にして能にあらずといわれ、狭義の能には入れられない。これは「式三番」(または「しきさんぱん」)とも呼ばれる祝禱の歌舞である。平安時代末期(十二世紀)は、父尉・翁面・三番猿楽という三老人の舞を連ねたものであったが、やがて父尉に延命冠者という役がつけ加えられ、さらに順序も、翁面・三番猿楽・父尉(延命冠者をも含む)と変わる。そして鎌倉時代末期(十四世紀初め)のころには、父尉が「式三番」から脱落するようになり、これとちょうど入れ替わるような形に、露払(面をつけない)という先導の役が役となり、その舞が老人の歌舞に並ぶものとなる。この形式、すなわち露払・翁面・三番猿楽の連舞という形が世阿弥の時代の「式三番」の姿である。現在の千歳(古くは千歳経といった)・翁・三番叟(三番三とも書く)はこれをほぼ踏襲した結果と考えられる。



翁と千歳(その中間に座しているのは面箱持)

翁の面(白式尉ともいう)・三番叟の面(黒式尉ともいう)・父尉の面に共通しているのは切顎である。口の両端を延長した下顎の部分が切り離されて、上部と飾紐で結びつけられている。これは他の能・狂言の面には見られない特徴であって、しかもこれらの面の鎌倉初期作と確かめ得るような古作の伝存は、「式三番」の伝来の古さを示す。延命冠者の面は切顎ではない。ただ、その目が「へ」の字の形にくりぬかれていることは、翁・三番叟と共通である。

祝禱の歌舞である「翁」は、世阿弥のころにおいてすでに神聖視されていた。現在では正月の初会や舞台抜きなどに上演され、まことに莊重に演ぜられる。面箱持を先頭に、翁・千歳・三番叟、そして囃子方・後見・地謡方の諸役が、礼装に威儀を正して橋がかりより登場し、翁の役者は正面先で観客席の方向に膝をついて深々と拝礼し、所定の位置(笛座の前方)で、目付柱のほうを向いて着座する。面箱が翁の役者の前に据えられ、面は取り出されて面箱の蓋の上に置かれる。その間に囃子方・地謡方が所定の位置につき、「どうどうたらりたらり」と謡い出された後、やがて千歳の舞となる。ここで翁の役者は面を取りあげ、これに礼して着用する。千歳の舞の後、翁の役者は立って舞い、終わって面をもとのように面箱の蓋の上に置き、ふたたび正面先で深々と礼を行なった後、退場する。千歳もあとに従って退場する。続いて三番叟の場となる。これは二つに分けられる形で、はじめは面をつけずに舞い(揉ノ段という)、次に後見座で面をつけて出て、面箱持と対話をした後、鈴を手にして舞う(鈴ノ段という)。三番叟もまた翁と同様に、舞が終わると、面を取って面箱の蓋の上に鈴とともに置き、退場する。面箱持も退場する。囃子方・地謡方は残って、次の協能(たとえば「高砂」など)を勤める。

以上が現行の「翁」(観世・宝生両流の場合)の概略である。「翁」において特異なのは、役者が舞台上で面をつけることである。能に



三調の小鼓(左に大鼓、右に笛の役者がいる)

おいてはそのようなことはない。狂言においては、まれに太郎冠者が鬼になって主人をおどそうとする場合に後見座で面をつけるようなことがあるが、「翁」のように観客に注視された状態で行なうのではない。能ならば鏡ノ間で面をつけた後に登場し、また、作リ物の中で面をつけ替えた後に姿をあらわす。一曲が終わればそのまま退場する。すなわち、すでにそのものになって観客の前にあらわれ、そのままの姿で退くのである。「翁」の場合は、役者はまず役者として登場し、面をつけて翁となり、また面を取って役者にもどる。そしてこの翁の面は、三番叟の面とともに、「翁」の開演前、鏡ノ間において壇上に神体として祭られる(これを翁飾という)。面そのものが神なのであり、それをつけたとき、役者は神になるのであった。このような神事の性格は、能一般にあるいは濃

くあるいは淡くゆきわたっている。能役者が「翁」を尊崇して伝承して来ている以上、それは当然のことといわねばならない。もとより祭式性のまったく感ぜられないような内容の能も多く存するが、囃子方の登場に始まる儀式のような能一般の開幕の方法やその秩序だった進行は、神事性を今に残しているものといえよう。

「翁」では小鼓方が三人登場する。そして千歳・翁の舞までは笛と三調の小鼓とが囃し、三番叟となって、これに大鼓が加わる。太鼓の役者は、登場するがまったく関与しない(「翁」が終わると、二人の小鼓方だけが退場して、他の囃子方は残って協能の役を勤める。太鼓方は協能になってはじめて演奏する機会を得る)。笛と小鼓とだけで舞を囃すのは「道成寺」の乱拍子という特例があるが、小鼓三調というのは「翁」だけである。あるいは能が現在の形式に整えられる前には、このような演奏形式が他にもあったのかもしれない。「翁」にかぎって、地謡方は囃子方の後方に居並ぶ。これはかつて能舞台が地謡座を持っていなかった時代の習慣の残存であろう。方形の舞台の向かって右側に三尺幅で張り出されている部分(地謡座および協座と

なっている)は、古くはなかったと考えられ(現存最古の舞台の一つである厳島神社の能舞台は、この部分を有するが、本屋根ではなく庇^{ひさし}が出されている)、そのときには、地謡^{かた}方は一般に囃子^{はしこ}方の後方に着座するのが自然だからである。「翁^{おきな}」は特別扱いにして伝存されてきたために、能一般の古形を保存している面もあると思われる。

「翁」の翁の役はシテ方の役者が、三番叟^{さんばそう}の役は狂言方の役者が勤める。面箱持は狂言方、千歳^{せんざい}はシテ方である。以上は上掛^{かみかけ}(観世・宝生両流)の場合であって、下掛^{しもかけ}(金春・金剛・喜多の三流)では、面箱持の役者が千歳の役をも兼ねる。すなわち、狂言方の役者が面箱を持って出て、千歳の舞をも演ずる。このように上掛・下掛で多少の差違は存するが、能のシテ方の役者と狂言方の役者とは、一部二部のような形ではあるものの、ほぼ同格に「翁」において共演している。このことは、「翁」が能・狂言のどちらともいい切れないものであることを示し、またこれが世阿弥の時代に遡^{さかのぼ}り得る点から、能・狂言両者の結びつきの古さを示すものともなっている。

能の前身は猿楽^{さるがく}である。より正確にいえば、猿楽の役者が能を演ずるようになってそれを猿楽の能と呼んだのが、後にただ能と呼んで猿楽の能を意味するようになったのである。三番叟の古名は前記の如く三番猿楽^{さんばんさるがく}であった。これは、「翁」の三番目の老人の役のみが猿楽の役者で、他はそうではなかった時代がかつてあったことを示すのであろう。猿楽の役者が能を演じ、また「翁」の諸役をも演ずるようになった後において、三番猿楽は狂言方の役とされて現在に至っている。これは能・狂言の役者がもともととは同じ猿楽の役者であったからなのであろう。「申楽談儀^{まうがくだんぎ}」に「露払^{つゆはらひ}は、そのころ、榎大夫^{えだいたいふ}(狂言方の役者)舞ひしなり。上手なれば、脇のして(現在の、大夫に次ぐシテ方の役者に相当する)のうちにも舞ふとやらん、承りしなり」とあり、前述の上掛・下掛における千歳の役の分担の相違も、世阿弥のころにおいて両様に行なわれていたものがそれぞれ固定して伝存したものと考えられる。このような点を重視するならば、能・狂言はもともと同源のものからの分立とみるのが妥当であらう。

能と狂言

このように祝禱^{しゅくたう}の歌舞である「翁」を共演している役者たちが、能・狂言を演ずる。能と狂言とは、現在、同じ舞台で並演されるのが例であるが、この上演形式は十五世紀の世阿弥のころまで遡り得る。そのころにおいて、能と狂言とは別の

ものとなっていた。以後両者は互いに他を意識しつつ自らの道を歩む。ただ両者の関係はきわめて密接で、狂言の役者は狂言を演ずるとともに能の中で一役を担当しており、その状態は今日も同様である。能の役者と狂言の役者とはそれぞれの役を専門とするようになって久しいが、能・狂言の共存状態もまた久しいのである。

ほとんどの狂言は狂言の役者のみで演じ得る。若干の狂言が必要とするのは、能のシテ方やワキ方ではなく囃子方であり、それも可能なかぎり省略する方向に向かってきた。これに対して能は、多くの場合、狂言の役者の参加を必要としている。能においては、シテ方・ワキ方・地謡方・囃子方の役者とともに狂言の役者が不可欠である。この点だけでいえば、狂言のほうが自立性が強く、能は狂言に依存するところ大きい。しかしこのことは、能が狂言を包み込んでいるのだとみることも可能である。狂言が能と能との間にはさまれて上演されて来た歴史は、狂言の役者のみで演ずる狂言自体が能に含み込まれている存在であることを示す。その意味では、狂言は能から完全には分立し得ない状態で現在に至っている。今日、狂言のみを上演する会もしばしば催されている。それはそれなりに楽しい催しであるが、長く能に対するものとして形成されてきた狂言は、それだけが並べられると、やはり単調であることは否み得ない。狂言は能あつての狂言であり、能は狂言あつての能なのである。

能は歌舞劇である。したがって笛・小鼓・大鼓・太鼓の囃子方を必要とし、舞台上演技する役者は謡うことが多い。地謡というもっぱら謡うのみの役も必須である。主役を演ずる役者は面を用いるのがふつうであり、演技も広い意味での舞の形で行なわれる。これに対して狂言は、役者の独白・対話で進行するのがふつうであつて、神・鬼・動物などに扮する以外は原則として役者は面を用いない。

狂言については別に一冊『狂言集』が設けられているので、それに譲ることにし、以下、能について一通り述べることにする。ただ前言したような能と狂言との関係があるので、必要に応じ狂言にも言及することになろう。



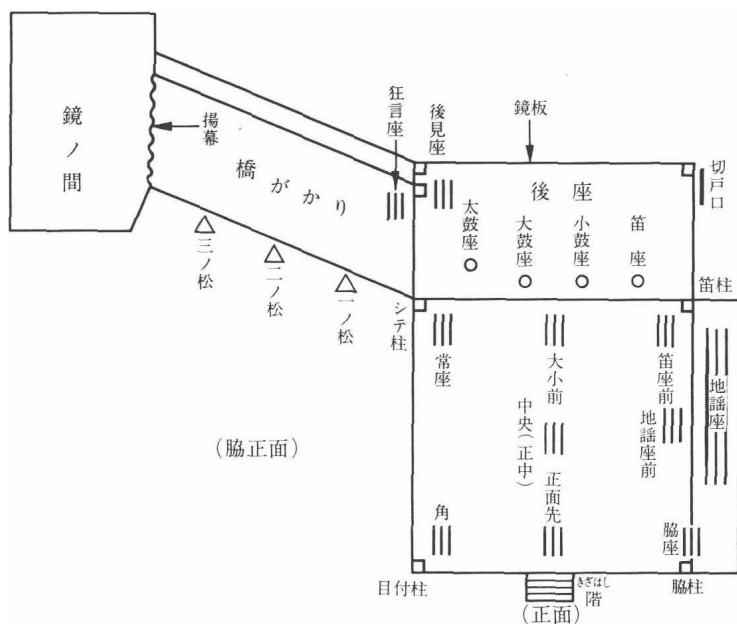
水道橋能楽堂(東京)舞台

二 能の演出

この章においては、舞台・役者・謡・舞・型・囃子・面・扮装・作
物など・諸役(シテ・ワキ・地謡・アイなど)・小書こがきの各項を設けて、なる
べく能の全体像と関連させつつ述べてゆくことにする。

舞 台

能は三間四方の舞台の上で演ぜられる。その四隅の四本の柱
が屋根を支える。舞台の正面奥には奥行約一間半の後座あとざがつ
け足され、その上は庇ひさしである。正面から見て右側に幅約三尺の張り出さ
れた部分があり、脇座・地謡座とされている。この上にも、昔は庇があ
った。後座のうしろは、老松おいまつを描いた羽目板かぎめいた(鏡板かがいたという)によって閉ざ
されているが、他の三方は開放されている。古くはこの鏡板はなく、四
方吹きぬけであったと考えられる。鏡板に描かれた松は、各地にみられ
る影向えいこうの松を示すものであろう。正面から見て左側、後座に接続して、
斜め奥へと幅約一間半の廊下(橋がかりという)が延びており、その奥が鏡
ノ間かみまで、橋がかりとは揚幕あげまくによって隔てられている。橋がかりは舞台へ
登場する役者の通路であり、また演技の場としても用いられ、やはり屋
根がある。



能舞台平面略図

能舞台の各部につけられた名称は上に掲げた略図のとおりである。その二三について説明を加えておく。常座とはシテの常座の意で、シテがここに立つことが多い。大小前は太鼓・小鼓の前の意。切戸口は片引きの板戸のはめてあるくぐり戸で、ふつう地謡・後見の出入に用いられる。鏡ノ間というのは、現在のいわゆる楽屋ではない。古くから代表的な神の依代(よりしろ)の一つとして鏡が考えられてきているように、そこは神の間であり、人間とは次元を異にする世界なのである。鏡板も神の板の意であろう。また、舞台は白州(しろす)によってかこまれている。この白い砂も舞台が神聖なものであることを示しているにちがいない。橋がかりに添って白州に若松が植えられている。舞台のほうから、一ノ松・二ノ松・三ノ松という。これらの若松は上演のたびごとに新しく植えられるものであった。正月の神を迎えるための門松のように、神、すなわち異次元のものを迎えるときの用意だったのである。

能舞台の変遷について、いま詳しく述べるゆとりはないが、神社の拝殿を用いたこともあろうし、影向(ようこう)の松の前に仮設舞台を建てたこともあろう。また土壇(どだん)で上演されたこともあった。春日若宮(かすみがらみ)の御祭(みまつり)のお旅所祭(たびしよまつり)の際の能は、現在も芝舞台で演ぜられている。室町時代の記録(たとえば、『満濟准后日記』、『建内記』の永享元年五月三日の条)には、異例なこととして



春日若宮(奈良県)のお旅所祭の能

ではあるが、実馬実甲冑かつあやうを用いて、すなわち、甲冑を身につけ馬に乗って能を演じたことが記されている。もとより三間四方の板敷の舞台では考えられないことである。このようなさまざまな形態の場で演ぜられ得た能が、原則としては現行のような舞台を用いるようになったのは、大体、室町末期(十六世紀末)と考えられる。京都西本願寺の白書院前の北能舞台や広島県厳島神社いつくしまの能舞台は、現存する最古のものである。口絵の写真でおわかりのように、観客席は野天のてんであった。芝居ということばは、芝にすわって見るといことから、その対象となる芸能をさすようになったものである。また、貴人の観覧は白州を隔てた別の建物からであったり、芝居席いの後方に棧敷さじきを設けてその席にしたりした。なお、現在の能楽堂は、これら舞台・橋がかり・観客席の全体を屋根でおおった形である。観客席にすわると舞台・橋がかりのそれぞれに屋根のあるのが見え、ときには、棧敷の痕跡として、後方の観客席の上部に、屋根の底ひだしの形のものを取りつけてあったりするのはそのためである。

の世に出現してくる能である。舞台の斜め奥、橋がかりのかなたから神や亡霊たちはこちらにやってくる。そしてまた彼らは幽暗の世界へ去って行くのである。橋がかりと舞台との角度は必ずしも一定していなかったようであるが、鈍角の形に定められ踏襲されてきたのは十分理由がある。駐日大使であったフランスの詩人ポール・クロードルが「劇とは何事かが起こるものであり、能とは何者かがやってくるものである」と述べたのは、この種の能を頭においてのことであろうし、それはこの舞台によって最も効果を挙げるあもとより能にはさまざまな種類がある。たとえば「実馬実甲冑」でも演出され得るような内容の能にとっては、必ずしもこの舞台は適当ではない。この舞台形式が能舞台として定立したのは、神その他異次元のものの登場する能が能の主流と意識された結果ともい



歌舞伎の花道(「芝居顔見勢狂言之図＝中村座」)

えよう。橋がかりと同様に役者の登場の通路として用いられる歌舞伎の花道は、観客席を貫いている。これは観客と同次元のものの出現にふさわしい。江戸時代の町人にとって英雄であった花川戸の助六のような人物の登場には、花道がまことに効果を發揮する。橋がかりと花道との相違は、能と歌舞伎と、中世と近世との相違を示すものと考えてよいと思う。その点だけでいえば、「このあたりの者でござる」と名のるような人物が主役となることの多い狂言は、花道を用いることも可能であり、能に比べれば近世的性格をもっているといえるであろう。

能は三方から見るができるが、一般には、鏡板かがみいたに対する正面席と、向かって左側の側面から見る脇正面席との二方に席が設けられている。まれに地謡座の後方を席に用いることがある(これを地裏せうらという)。このような舞台においては、役者は、正面を向いて演技しているときに側面からも眺められていることを覚悟しなければならない。脇正面の橋がかり寄りの席からは登場の際のうしろ姿を、退場の際には多くの観客からそのうしろ姿を熟視される。これは能の演技を厚味のあるものにした。二人の役者の応対はしばしば常座と脇座との間、すなわち舞台の対角線上で行なわれる。橋がかりから脇座にいる者に向かって呼びかけて登場してくるときには、その距離感は著しい。これらは能舞台のもつ特色である。

能舞台は観客席との間に隔ての幕をもたず、常に開放されている。背景はどの曲でも「羽目板に描かれた松」である。このような舞台はおのずから脚本の形式を規定する。すなわち、役者は一度にはなく次々に登場して、しだいに「劇」を形づくってゆくことになる。最初に登場する役者は自ら名なのるのが常であり、役者のせりふ・謡や地謡によって「場面」は描き出される。役者はしばしば、ふつうの劇なら口に出さないような内容、すなわち心中の思

いや自らの行動について、述べたり謡ったりする。いわば舞台背景その他役者が説明しつつ、「劇」が進行するのである。このような脚本の形式は、この能舞台形式に密着したものであり、たとえば、いわゆる額縁舞台は能の上演に適當であるとはいえない。歌舞伎が能舞台の襲用から始まり、観客席との間の引幕を考案し、背景を用い、廻り舞台やせりあげなどを工夫してきたのに対し、能がこの能舞台を保持し続けてきたのは、その脚本形式がすでに固定していたためである。

役者

能の役者はシテ方・ワキ方・狂言方・囃子方の四つに分けられ、それぞれ自分の専門とする分野のみを演ずることになっている。本書で、シテ・ツレ・子方・地謡と記した役を演ずるのがシテ方であり、ワキ・ワキツレと記した役を演ずるのがワキ方、アイと記した役を演ずるのが狂言方である。囃子方は笛・小鼓・大鼓・太鼓の四役に分かれ、この四役も分業になっていて他の役を兼ねない（これらのうち、囃子の役と地謡の役とは紋付・袴の姿で登場する）。

これら各役の分業は、江戸時代に能役者の身分制度が確立するとともにいよいよ確固たるものとなったのであるが、それ以前にもいちおうは分業になっていたようである。世阿弥の伝書の一つである『習道書』は、棟梁の為手・脇の為手・鼓の役人・笛の役者・狂言の役人と分けてその心得について記しており、「名生と申す笛の上手」や、狂言の名手「昔の槌大夫」について言及している。しかし、一方では、世阿弥のシテ・観阿弥のワキで「たうらうの能」が上演されており（『申楽談儀』）、また観世小次郎信光は大鼓の名手でありながらワキ方としても活躍したと伝えられているのであって、室町時代、さらには観阿弥・世阿弥の時代にまで遡れば、他の役を兼ねることはかなり自由であったことがわかる。

さてこれらの役者は、それぞれ分業であるとともに、そのシテ方・ワキ方・狂言方・囃子方（四役）がまた流儀に分かれている。シテ方の流儀は、江戸初期の元和年間に一流として認められた喜多流のほかは古く室町時代初期からの流れを伝え、ワキ方以下の流儀の確立は主として江戸時代初期のころからである。現存の各流派名を示せば左のとおりである。

シテ方 観世・宝生・金春・金剛・喜多（前二者を上掛、後三者を下掛という）