

大曾根章介 堀内秀晃
久保田 淳 三木紀人
檜谷昭彦 山口明穂
編集

劇文学

第十卷

明治書院

編 者

大曾根 章 介

久保田 淳

檜 谷 昭 彦

堀 内 秀 晃

三 木 紀 人

山 口 明 穂

研究資料日本古典文学

第十卷 劇文学

定価 3,900 円

昭和 58 年 12 月 25 日 初版発行

東京都千代田区神田錦町 1-16

発 行 者 株式会社 明 治 書 院

代 表 者 三樹 彰

長野県長野市中御所町 2-30

印 刷 者 大日本法令印刷株式会社

代 表 者 田中 忠

発 行 所 株式会社 明 治 書 院

〒101 東京都千代田区神田錦町1-16

電 話 東 京 (292) 3 7 4 1 (代)

振 替 口 座 東 京 3—4 9 9 1

© J. kubota 1983 3391-26110-8305 製本 星共社

刊行の言葉

聖徳太子が摂政となり、十七条憲法の制定を初めとして種々の文化政策を打ち出した七世紀初頭から数えても、ほぼ十四世紀近くの歴史を有する日本文学の流れを一望の下に収めることは至難のわざである。しかも、多極化する国際社会にあって日本が文化国家としての役割を全うするに際して、まず自国の文化伝統への認識と省察を深めることは、今日における急務であろう。「汝自身を知れ」という言葉は常に真理である。自らの由って来た文化・文学に対する無関心さが進行しつつある現代において、特にこのことを痛感せざるをえない。

このような問題意識のもと、蒼古の歴史を有する日本古典文学と技術社会の先端にあるわれわれ現代人との架橋ともなるべき、平易でしかも正確な古典文学解題書を目指して、ここに本書を編んだ。既刊の姉妹編としての「研究資料現代日本文学」にならない、ジャンル別の編成とし、主要古典文学作品並びに作家の詳細な解題とともに、主要作品については原文を豊富に引用し、注解をも加えることによって、文学事典類では期待しがたい、文学鑑賞講座的側面をも具備するように努めた。さらに直接それら古典に触れようとする人々のために、参考文献、翻刻、最近の研究動向など、最新の情報を提供しようとした。

編者達のおおけない望みは、実際の教育の場に立つ方々の教材研究資料として活用して頂くことによって、学生・生徒が日本古典文学の豊かな流れの具体的な姿に触れ、その一部をなりとも味わう機縁となること、そしてまた、国文学・国語学研究者にとっては、各領域における今後のより深められた研究のための、ささやかながらも確乎たる足場を提供することにある。その意図に比して達成は必ずしも十全であるとは言いがたいであろうが、読者諸氏の御理解を得て、本書が末長く活用されることを願ってやまない。

昭和五十八年三月

凡 例

一、本巻は、『研究資料日本古典文学』の第十巻、劇文学である。本巻では中世・近世の劇文学及び演劇論に属する作品を対象とした。全体は、謡曲・狂言・能楽論・幸若舞曲・説経節・浄瑠璃・歌舞伎・近世演劇論の各部から成る。

一、作品の配列は、謡曲・狂言の場合はほぼそれぞれのジャンルにおける一般的な分類に従っての配列、幸若の場合は作品世界の時代順、説経節は新潮日本古典集成「説経集」の順、浄瑠璃・歌舞伎・演劇論の場合は成立年代順を原則とした。

一、各作品についての解説は、〈概括〉〈成立および概観〉〈内容〉〈参考文献〉を柱とし、主要作品については、その〈本文〉を掲げ、通釈・語釈・解説を施した。それらの作品については、〈研究の動向〉をも加えた。

一、原典の引用はそれぞれ所拠の資料の表記に従い、必ずしも統一しなかった。

一、原則として、謡曲・狂言・幸若・説経・劇場音楽の曲目は「」、浄瑠璃・歌舞伎の作品名(曲目)は『』で示した。また、雑誌・単行本名は『』で示し、頻出する全集・叢書・文庫の場合は『』『』の類を省き、当該集名を「」で示した。

一、劇文学の理解・鑑賞の一助に供するために、適宜コラムを設け、関連項目に付した。

目次

刊行の言葉
凡例

総説

能と謡曲

翁

高砂

老松

嵐山

鶴亀

田村

八島

忠度

頼政

実盛

敦盛

江口

井筒

野宮

定家

杜若

羽衣

松風

熊野

姨捨

雲林院

三井寺

隅田川

自然居士

恋重荷

砧

葵上

道成寺

小袖曾我

夜討曾我

鉢木

安宅

黒塚

紅葉狩

舟弁慶

海人	三	音曲聲	一七
山姥	八	二人袴	一八
石橋	八	八幡前	一九
猩猩	六	猿筆	二〇
狂言	七	箕被	二一
末広がり	九	石神	二二
福の神	九	右近左近	二三
餅酒	九	因幡堂	二四
佐渡狐	九	釣針	二五
牛馬	一〇	伯母ケ酒	二六
唐相撲	一〇	節分	二七
栗田口	一〇	清水	二八
蚊相撲	一〇	犬山伏	二九
靱猿	一〇	蝸牛	三〇
鬼瓦	一〇	枕物狂	三一
萩大名	一〇	髭櫓	三二
武悪	一〇	通円	三三
栗焼	一一	薩摩守	三四
縄綯	一一	宗論	三五
千鳥	一二	魚説経	三六
附子	一二	お茶の水	三七
素袍落	一二	猿座頭	三八
文荷	一三	月見座頭	三九
居杭	一四	瓜盗人	四〇
	一五	茶壺	四一

磁石	一六	說経節	三〇
仏師	一七	荊 萱	三五
文山立	一八	山椒大夫	三六
以呂波	一九	信徳丸	三七
花 子	二〇	小栗判官	三八
釣 狐	二一	愛護若	三九
能楽論	二九	浄瑠璃	三二
風姿花伝	二〇	十二段草子	三三
花 鏡	二〇	頼光跡目論	三四
拾玉得花	二四	世継曾我	三六
世子六十以後申楽談儀	二六	出世景清	三九
六輪一露之記	二五	曾根崎心中	四一
わらんべ草	二六	用明天皇職人鑑	四〇
幸若舞曲	二八	堀川波鼓	四二
大織冠	二九	五十年忌歌念仏	四四
百合若大臣	三一	丹波与作待夜の小屋節	四六
鎌 田	三三	傾城反魂香	四八
伏見常盤	三五	冥途の飛脚	五〇
烏帽子折	三六	夕霧阿波鳴渡	五一
敦 盛	三八	大経師昔暦	五三
那須与一	三九	国性爺合戦	五五
和田酒盛	四〇	平家女護島	五七
説教（説経）	三二	心中天の網島	五九
		女殺油地獄	六三

八百やお七	三六七	三十石燈始	三六八
心中二ッ腹帯	三六九	金門五山桐	三八
夏祭浪花鑑	三七一	五大力恋緘	三四〇
菅原伝授手習鑑	三九三	伊勢音頭恋寝刃	三四二
義経千本桜	三九七	名歌徳三舛玉垣	三四四
仮名手本忠臣蔵	三〇二	お染久松色読販	三四六
一谷嫩軍記	三〇九	東海道四谷怪談	三四八
本朝廿四孝	三一	勸進帳	三五三
近江源氏光陣館	三四	与話情浮名横櫛	三五五
妹背山婦女庭訓	三六	小袖曾我薊色縫	三五七
新版歌祭文	三〇	三人吉三廓初買	三五九
鎌倉三代記	三三	青砥稿花彩画	三六一
伽羅先代萩	三四		
歌舞伎	三六	近世演劇論	三六三
参会名護屋	三九	難波土産	三六四
けいせい仏の原	三三一	役者論語	三七二
傾城壬生大念仏	三三三	戯財録	三七六
		役者評判記	三七七

国別謡曲名寄	畿内―山城・大和国：五 河内国：八 和泉国：八 摂津国：二 東海道―伊勢・尾張・三河国：二 駿河・甲斐・伊豆・相模・武蔵・常陸国：六 東山道―近江国：三 信濃・上野・下野・磐城・岩代・陸奥国：三 北陸道―若狹・加賀・能登国：六 越中・越後・佐渡国：六 山陰道―丹波・丹後・出雲国：六 山陽道―播磨・備前・長門国：六 南海道―紀伊・淡路・讃岐国：六 西海道―筑前・肥後・日向・薩摩国：二三 能面のさまさま 翁・大飛出・大摺見・小面：三 孫次郎・童子・曲見・喝食：三 瘦女・泥眼：六 般若・山姥：六 中将・怪士：六 浄瑠璃あれこれ 文弥節・肥前節：三 外記節・大薩摩節：三 半太夫節：三 河東節・一中節・豊後節・常磐津・富本節：二三 新内節：三 清元節：二 蘭八節：一六 萩江節：六 うた沢節：六 世阿弥の伝書：二 能の囃子：三 長唄とその周辺 長唄・めりやす・唄浄瑠璃：三 歌舞伎
--------	---

の役柄	女形・加役……三三
立役……三六	敵役……三九
佐渡に遺る説経節……三〇	近世演劇豆辞典
絵入狂言本・台帳・絵入根本……三三	サハリ（さはり）……三三
殺し場・早変わり・たて（殺陣）・ぶつ返り……三八	歌舞伎十八
番……三〇	愛想つかし・鸚鵡・宙乗り……三五
だんまり……三三	下座音楽……三四
余所事浄瑠璃……三六	厄払い……三六
人形振り・	引抜き・屋台崩し……三七

日本演劇の流れと劇文学

おそらく世界のどの地域においても、演劇の萌芽ともいえるべきものは、その地域における人間社会の成立とほとんど時を同じくして生じたのであろう。そして、社会が発達するにつれて、それは即興的なものではなく、一定の形式を有して反復される体系的な演技となり、それを演ずる特定の人々として、俳優のごときものが発生したのであろう。日本神話にも俳優の祖ともいえるべき神を探ることは不可能ではない。

しかしながら、大陸から伎楽や舞楽が移入される以前の日本の古代演劇の実態はほとんどわからない。神楽などによって僅かに想像されるにすぎない。伎楽は仏教の法会でのアトラクションとして演じられた仮面舞踊劇である。その仮面はアールアン系の風貌をしており、その起源の遠く遙かなものであることを想像させる。『日本書紀』推古天皇二十(六三三年)「百濟人味摩之帰化^{くわらびとまのきけ}」曰^レ、学^{ビテ}于^ニ吳^ニ、得^テ伎^キ楽^ヲ舞^ヲ。則^レ安^ニ置^ニ。桜井^{サクライ}、而集^ニ少年^ニ、令^レ習^ス伎^キ楽^ヲ舞^ヲと記されているのが初見である。インドやチベットで行われたものが、中国・朝鮮を経て伝来したのであろう。その演技も詳しくはわかっていないが、後世の演劇類に見出される獅子舞の源流なども含まれ、必ずしも真面目なものでもなかったらしい。舞楽は伎楽よりも約半世紀遅れて渡来したかといわれる。これも起源や伝来経路は伎楽と同様と考えられる。伎楽が寺院での法会の際に演じられたのに対して、舞楽は朝廷の式楽として、その

保護の下に行われた。「大宝令」では治部省の下に雅楽寮を設置している。その結果、舞楽は伎楽のように滅びることもなく、雅楽として今日までも伝承されている。唐楽・天竺楽・林邑楽などの左舞と、高麗楽・渤海楽などの右舞とから成り、左右一ずつづつ番舞として舞われる。たとえば、「蘭陵王」と「納曾利」、「拔頭」と「還城楽」、「青海波」と「敷手」のごとくである。雅楽について一通りの知識を持つことは、おそらく王朝貴族文学を学ぶ者の必須条件であらう。

以上の伎楽や舞楽(雅楽)とともに、やはり西域あたりに源を発し、大陸を経て日本に入ってきた芸能に散楽がある。文献の上では、『続日本紀』天平七(七三五年)五月五日の条に「天皇御北松林^{キナノ}、覧^ミ騎射^{キセツ}。入唐^{ニッポン}廻使^{キョウシ}及唐人奏^{シテ}唐国新羅楽^{シラキ}一^{ハツ}持^テ槍^{ササギ}」と見えて、この槍の芸は散楽と考えられる。散楽は嚴肅莊重な雅楽に対して、滑稽卑俗な内容で、歌舞的、曲芸軽業的な要素に富むものであった。そこでは奇術や人形廻しなども演じられた。この散楽は早く朝廷の庇護を離れて、民衆の世界で行われるようになった。傀儡子と呼ばれる漂泊の民がそれに携っていた。この散楽がいつしか猿楽と呼ばれるようになり、日本演劇の大きな温床となるに至る。藤原明衡の『新猿楽記』、大江匡房の『傀儡子記』、藤原通憲の『信西古楽図』はこの時代における演劇的な問題を考える際、必ず顧みられるべき資料である。

日本は農業国である。農民は田植に際して豊作を神に祈り、また収穫を神に謝するために種々の年中行事を行う。それらの行事は芸能的なものを伴っている。それは古く田舞と呼ばれていたが、おそらくその田舞と何等かの関係を有し、それが著しくショー的

な要素を中心として発達したのであらうと想像される芸能が田楽である。大江匡房の『洛陽田楽記』には、この田楽の王城における爆発的流行が活写されている。

古代の寺院では伎楽が演ぜられたが、中世の寺院では延年という舞踊劇的な芸能が行われた。延年の舞の片鱗は能の「安宅」、歌舞伎の『勸進帳』における弁慶の舞に見出される。

これらさまざまな芸能、すなわち、田楽・延年などを摂取して、演劇として急速な発展を遂げたものが猿楽（申楽）の能、能楽である。また、平安時代の雑芸的なものの血脈を濃く感じさせるものが能狂言（狂言）である。そして、申楽の大成とともに、能狂言は能に伴って演ぜられるに至る。

舞いながら語り物を語る演劇として、中世には幸若（幸若舞曲）が武士を中心とする階層にもてはやされた。また、説教の芸能化とも見られる説経節が中世から近世にかけて民衆に迎えられた。

浄瑠璃は中世末からすでに語り物として行われていたが、古代の散楽に遡りうる操り人形と結び付き、さらに、三味線の渡来によって音楽的にも洗練されて、古浄瑠璃・金平浄瑠璃を経て、義太夫節が確立するに至って、都市庶民の芸能として高度な発展を遂げた。前述の説経節が三味線や人形と提携したのは浄瑠璃よりも早かったかともいわれるが、浄瑠璃は内容・曲節ともに時代感覚を盛り込んで、いつまでも中世的色彩の濃厚だった説経節を圧倒していったのである。

歌舞伎は舞踊劇的なものに始まって、狂言、さらに操浄瑠璃の影響を受けて、民衆演劇として成熟してゆく。歌舞伎は発生当初

から幕藩体制にとっては好ましからざる存在で、為政者は風俗壞乱などの理由でしばしば干渉し、禁圧しようとしたが、そのエネルギーを封ずることはできなかった。しかしながら、その演劇精神も体制そのものを覆すほどの激烈なものではなく、たとえば『助六』における花川戸の助六が実は曾我五郎であるというように、その演劇的表現は屈折したものとなっている。

近世までに限っても、日本の演劇はこのように長い歴史を有するが、その文学的な側面は太古から存するわけではない。神楽は歌謡と見なされる。伎楽や雅楽は詞章を持たない。田楽も文学的表現はほとんど伴わなかったであらう。それゆえ、日本古典における劇文学と見なされるものは、主として中世における能・狂言・幸若、中世から近世にかけての説経、近世における浄瑠璃・歌舞伎など、台本（脚本）を備えている演劇での文学的部門ということになる。

文学研究の一分野である以上、当然それらの台本を解釈し、その思想内容や文学表現を評価することが中心となる。けれども、演劇とは役者が肉声、表情や身振り手振りを通して演ずるものであり、劇文学の対象である台本はそのための一素材でもある以上、劇文学の研究に際しては、常に実演の問題を併せて考察しなければならない。それは現在上演されることない廃曲、演出についての記録を欠く脚本の場合でも同様である。また、歌謡芸能に関する幅広い知識を必要とするであらう。要するに文字の上だけではすまないであって、研究者も観、聴かねばならないのである。劇文学研究の難しさとして面白さも、そこにあるといつてよいであらう。

（久保田淳）

能と謡曲

能 能とは、狹義には猿楽の能をさすが、広義には中世の代表的な演劇のかたちの総称である。延年の能や田楽の能がい

ち早く退転し、僅かに社寺の神事か法会に付属したまつりにそのおもかげを偲ぶか、あるいは民俗芸能の中に遺されているかのいずれかであるのに対し、猿楽の能は周辺のものもろの芸能の長所を巧みに摂取した故か、徳川期に入って幕府の式楽として固定化してしまったが、現在、中世文学・芸能のいぶきを遺し留める極めて少ない例として、連歌の張行（例えば、藤沢遊行寺の歳末別時念仏における御連歌の式のごとき）などとは別のかたちで、古典芸能として生命を保っているのである。その意味で、能楽堂へ出かけて行って能や狂言を鑑賞し、その場で得た直観をもとに、能の詞章である謡曲やまた狂言を文学作品として扱ってみる場合に柔軟な態度で臨むことは、劇文学諸作品研究の上で有効であると思われる。

能とは何か？ 著名な説話を立体化・視覚化・音楽化し、さらに風流の要素を加味したもの、と言ってよからう。謡曲は、そのように総合された芸能の一要素であり、舞台にかけることを前提として作詞・作曲するのが本来の行き方である。

謡曲の研究とは何か？ やはり、個人の力で、注釈を試みることに尽きるであろう。しかし、そのことに熱心なあまり、文学作品にばかり頼っているのは、能の醍醐味を摂取し咀嚼することはで

きないであろう。

様式化する前の、古典化する前の、庶民の日常生活と密着していた、生命力に富む能、つまり発生当初の能のいぶきに接するには、どうしたらよいであろうか。

それには、まづ、りの場^{にちば}に赴いて、祝禱性、宗教性を豊かに遺し留めているすがたを見学するに越したことはない。日本の芸能のふるさとと言われている三信遠地方（三河・信濃・遠江）の山間部に数多く遺されている雪祭・花祭とか、岩手県中尊寺の延年とか毛越寺の延年、宮城県の小迫祭、山形県の黒川能とか、青森・岩手・秋田県下一帯の山伏神楽・番楽・能舞などと呼ばれる大成以前の能のおもかげを遺す数々や、福井県の水海の田楽や、岐阜県長滝の延年や能郷の能や、宮崎県の高千穂神楽、中国山地一帯の荒神神楽、兵庫県上鴨川の住吉神社の秋祭、高知県吉良川八幡の御田祭や、静岡県西浦観音堂の祭や、愛知県鳳来寺の田楽や、大和猿楽の本質とも言うべき東大寺二月堂の修二会^{しうにえ}（いわゆるお水取り・オタイマツのこと）など、猿楽の能や延年・田楽と限らず、風流系や修験系や神楽系やその他いろいろの古代以来の芸能の数々に、実際に触れてみることである。民俗学の研究や芸能史の研究にあつては、なによりも実感を尊重し具体性を重んじるが、中世の劇文学の研究に際しても、当然このことは当てはまる。例えば、二月堂のお水取りの中でも特に秘儀とされる本堂内陣でのダツタンの行法は、まことに厳肅なものではあるが、部分的には、なにをしているのかその意味は不明ながら、見ていて滑稽な所作がないわけではない。猿楽の能の起源に法会の余行^{よぎょう}というものを考えてみるなら、呪師猿楽の一演目としてダツタンの行法を捉え

てみることもできよう。

能のふるさとである春日社・興福寺の春の新能や冬の春日若宮おんまつりは、やはり、復活された部分はあるにしても、貴重な生きている中世の祭であろう。般若の芝で行われる新能はもとより、その翌日若宮の拝舎で奉納される御社上りの能、これはまさに室町期における法楽の能の一典型を見る思いがするのであるが、春日若宮おんまつりで御旅所における舞楽・細男・大和舞・田楽・猿楽といった日本古典芸能の数々の奉納、翌日同じ所に舞台をしつらえ、今度は神殿を背にして行う後宴の能など、能・謡曲の研究を志すものは、是非とも一見すべきであろう。(徳江元正)

謡曲

能の詞章の総称。中世の謡い物には、宴曲のほか今様・白拍子・小歌などが挙げられるが、最も長い生命を保ったものは謡曲である。能大成期には「能の本」「能本」と呼ばれていた。

現行曲は約二百四十ほどであり、そのほとんどすべてが室町時代に作られた。江戸時代以降、五番立の演能順に基づく脇能・修羅能・鬘能・四番目能・切能(鬼物)という五分類が一般的である。

謡曲の詞章は世阿弥自筆本が九曲伝存している。そのうち「雲林院」以外は現行曲と大きな違いがない。現行曲の大部分は室町時代の詞章をほぼそのまま伝えていると見られる。

主な作者としては、観阿弥・世阿弥・観世元雅・金春禪竹・宮増・金剛・観世信光・金春禪鳳・観世長俊などがあるが、文学的に最もすぐれた作品の多くは世阿弥の作である。特に、幽玄美の醸成に適した夢幻能形式は世阿弥によって完成されたものである。

ある旅人(ワキ)が名所・旧跡を通りかかり、里人(前シテ)に所の由来を問う。実はこの里人こそその土地に関わりの深い人物・鬼神・草木の化身である。里人は語り終えると、どこへともなく消え失せる(前場)。その夜の旅人の夢に、いにしえの物語の主人公(後シテ)が往時の姿で出現、恋慕や怨恨・悲嘆の情を切々と訴えるが、夜明けとともに薄明の中に消えていく(後場)。世阿弥の「頼政」「忠度」「融」「井筒」、金春禪竹の「定家」「芭蕉」などがこの形式を持ち、今日に至るまで能の典型と見なされている。世阿弥の作品のうち狂女物・修羅物は数多く名作とされているが、現行十指に近い修羅能を見ても、同じような形式でありながら各曲がそれぞれ特徴を持ち、趣を異にしていることが知られる。しかし、世阿弥系の幽玄美を旨とする夢幻能のみが能のすべてであるわけではない。形式も主題も多様である。世阿弥の父観阿弥の「自然居士」は芸づくしの現在能である。宮増はいわゆる曾我物や判官物を中心として忠義や孝行を主題とする曲を作り、観世信光(舟弁慶)「紅葉狩」「安宅」・禪鳳(一角仙人)・長俊(正尊)はそれぞれ華やかさ賑やかさを眼目とする大衆的な曲を作った。

謡曲の文体の特色をとらえて、俗に「纏の錦」という。これは褒めた言い方とも貶した言い方ともとれるが、和歌・連歌以来使われてきた和語を連鎖・断続の方法で連ねて行くもので、当然、縁語や掛詞による修辭をふんだんに用いている。能は主として歌舞と音曲から成る舞台芸能であるから、その詞章である謡曲は読むものではなく、謡うものであり、なおかつ多くの演劇的效果が期待されている。七五調を基調とする「一セイ」「次第」「ロンギ」(クセ)といった小段が適宜配置され、全体が一定の形式に

従うのはそのためでもある。おのずから謡曲は文学性よりも音楽性が先行するとさえ言われる。その曲節の源流は、平曲などと同じく、声明にみる事ができよう。「ロンギ」がことばのみならずその機能まで、大寺の法会における論義と軌を一にしているのは偶合ではない。

文学としての謡曲研究の第一歩は、謡曲作者たちが作能にあたってどのような「本説」に着目し周辺の芸能を活用したかという問題であり、そこから逆に謡曲作者たちの文学的環境や素養を明らかにしてゆくことができる。特に世阿弥は「本説正しき」「風姿花伝」能を強調したが、その本説とは『古今和歌集』や『伊勢物語』といった古典そのものではなく、実は古典特に歌字の伝授を中心として広く流布した註釈書の類に見られる説であることが、次第に明らかにされ、中世における古典文学享受の様態が改めて問い直されている。

国別謡曲名寄

畿内

山城国「弓八幡」「松尾」「放生川」「輪藏」「嵐山」「金札」「右近」
 「田村」「俊成忠度」「経正」「頼政」「清経」「野宮」「東北」「墨染」
 桜「半部」「夕顔」「定家」「小塩」「雲林院」「誓願寺」「落葉」
 「西行桜」「住吉詣」「熊野」「草子洗」「祇王」「胡蝶」「鶯」「大原御幸」
 「百万」「浮舟」「蟬丸」「賀茂物狂」「水無月祓」「花軍」「富士太鼓」
 「水無瀬」「卒都婆小町」「女郎花」「通小町」「恋重荷」
 「鉄輪」「葵上」「小督」「重盛」「東岸居士」「花月」「橋弁慶」「笛

〈テキスト〉野々村戒三校訂、日本名著全集「謡曲三百五十番集」(興文社、昭3)、佐成謙太郎著「謡曲大観」全七卷(明治書院、昭5)6、影印版、昭57)、野上豊一郎編「解註・謡曲全集」(中央公論社、昭10・11)、川瀬一馬編新註国文学叢書「謡曲名作集」上・中・下(講談社、昭25・26)、野上豊一郎・田中允校註日本古典全書「謡曲集」上・中・下(朝日新聞社、昭32)、表章・横道万里雄校註日本古典文学大系「謡曲集」上・下(岩波書店、昭35・38)、小山弘志・佐藤喜久雄・佐藤健一郎校註・訳日本古典文学全集「謡曲集」(1)・(2)(小学館、昭48・50、伊藤正義校註新潮日本古典集成「謡曲集」上(新潮社、昭58)。

〈参考文献〉川瀬一馬編「世阿弥真蹟能本七番」(昭19)、野上豊一郎『能二百四十番』(能楽書林、昭26、後藤淑他編『元和卯月本謡曲百番』(笠間書院、昭52)。(宮田和美)

の巻」「湛海」「正尊」「車僧」「大会」「舍利」「小鍛冶」「雷電」「愛宕空也」「羅生門」「土蜘蛛」「現在鶴」「融」「米殿」
 大和国「代主」「佐保山」「逆鉾」「井筒」「采女」「二人静」「葛城」
 「竜田」「三輪」「吉野静」「吉野天人」「玉葛」「三山」「花筐」「雲雀山」「飛鳥川」「初雪」「梅枝」「正行」「大仏供養」「忠信」「野守」「鞍馬天狗」「善界」「葛城天狗」「谷行」「国栖」「春日竜神」
 「当麻」

翁おきな

〔概括〕 翁・三番叟・千歳の舞から成る儀式曲。古名「式三番」。

〔成立および概観〕 呪師の芸統を引く祝禱的な曲として、能成立以前に存在していたが、その成立時期は明確ではない。最古の記録は、『弘安六年春日臨時祭祀記』である。これは、弘安六（一八三三）年に興福寺の僧徒が催したもので、「猿楽」として、「児・翁面・三番猿楽・冠者・父・允」の五役編成になっている。其の後構成上数次的変化を経た。演者も、観阿弥時代には、翁を専業とする猿楽座のグループから演能を専門とする猿楽役者の手に渡った。

『風姿花伝』第四神儀には、「式三番」と呼称する由来が述べられている。当時既に、露弘・翁・三番叟の順で三人が舞ったようで、現在の「翁」の演出形態は世阿弥時代にはほぼ成立していたらしい。詞章上からいえば、当時その保存に留意しているものの、全文は、室町後期の伝書を編集し、慶長頃出版された『八帖花伝書』（別項）が初出。本書では「露弘」は「千歳」と記され、詞章も演出も現在とほとんど変わらない。現在では翁はシテ方、三番叟は狂言方、千歳は流儀によりシテ方又は狂言方が演じる。異式の翁も数種あり、流動変化の面影に加えて、上演の場合が広かった名残を留めている。式能の際に限り演じられ、演じるにあたり物忌の行事が行われる。〔梗概〕 「どうどうたらり」（観世流は清んで「とう」と改めた。古形は「どう」の一段を総序とし、翁の祈禱が展開する前場二段、それを受けて三番叟が祝う後場二段、都合五段より成る。

第一段 「どうどうたらり」という一連の擬音的呪唱を、面をつけない翁役が、地謡と交互に謡う。続いて、所に請じ、奉仕を誓い、寿福を予祝する。再び「どうどうたらり」の一連を謡う。

第二段 「鳴るは滝の水」と千歳が謡って滝の音の永久を祝い、爽やかに舞う。君の寿福を予祝し、再び滝の音を祝いそして舞う。

第三段 白色尉はくしきようの面をかけた翁が、鶴に瑞声を聞き、亀に瑞相を見、渚の砂と滝の水に宿る日月を取り上げて、天下泰平国土安穩を祈禱する。「なぞの翁」に謡いかけた後、神楽かぐらを舞う。祈禱がすみ、千秋万歳の喜びを「万歳楽」と祝う。面を脱いで退場する。

第四段 「この所にある喜び」を「外へはやるまい」と呼ばわりながら面をつけない三番叟役が踊り出、躍動的な採もの段を舞う。

第五段 黒色尉の面をかけた三番叟が、面箱持と問答をした後、今日の祝儀の永続を祝って鈴の段を舞う。面を脱いで退場する。

〔意義〕 世阿弥は能の源流をなすものとし、当時既に、神聖な曲として別格に扱われていた。神事性を内蔵した特異な様式を持ち、能の歴史・演劇性を究明する上に根源的な問題を提起している。

〔評価〕 「どうどうたらり」の一連は、能勢朝次『能楽源流考』において、「翁」の呪文的文句「チリヤタラリ」の一連を編成し直したものであることが記述されている。この作り換えによって、滔々たる律動音が創造され、「翁」に悠遠な響きをもたらし得た。さらにそれを滝の水音に応じさせるなど、創造的視点を据えて美的統一を図りつつ、祈禱の進行を運び、生命観に満ちた式典曲にしている。

〔翻刻〕 謡曲大観第一巻、日本名著全集「謡曲三百五十番集」。

〔参考文献〕 表章「大和申楽の『長』の性格の変遷」(山仲)(F)『能楽研究』第2・第3・第4号、昭51・52・53。(山木ユリ)

高^{たか}砂^{さこ}

世阿弥作

〔概括〕 相生の松を歌道の繁栄の象徴として顕彰し、御代を祝福する脇能。古名「相生」。

〔成立および概観〕 成立年代は応永三十（一四三三）年二月六日以前。世阿弥の能作書『三道』に「相生」の曲名であげられており、その奥書に右の年月日が記されている。作者は世阿弥。『申楽談儀』に「相生」は「世子作」とある。応永年間の人気曲として『三道』に取りあげられているが、演能記録としては寛正五（一四六四）年四月四日の『糺河原勸進猿楽日記』が初出である。能勢朝次『能楽源流考』の「演能曲目考」によれば「高砂」の演能頻度数は高く、他曲を引き離して筆頭である。江戸時代には徳川氏の松平姓に因んだ松の能として尊重された。脇能の需要が減じた現代でも祝言曲中随一の名曲として上演の機会も多く、祝言小謡としても用いられている。

〔梗概〕 松への賛美が序破急五段に展開されている。序では、九州阿蘇の神主友成（ワキ）が、都へ上る船旅の途中、名所の松を見ようと、播州高砂の浦に立ち寄る。

破一段では、シテ尉とツレ姥が現れる。松風の音に歌を詠み、松の木陰を掃き清め、松と相生の心境を吐露し松の生命をたたえる。

破二段では、所をも時をも超えて具現する「相生」の意味が披露される。尉と姥とは、高砂と住吉とに離れて住むけれども、「相生の夫婦」であると示した上、高砂・住吉の二本の松が、「相生の松」であるいわれを説く。即ち、〈高砂とは上代、『万葉集』の昔。住吉

とは醍醐天皇の当代、『古今集』の代をいう。松とは永遠不変を意味し、『古今集』の和歌の道は、万葉集時代と変わりなく栄えている）——そういう御代を尊ぶ比喩なのだ、和歌の徳をたたえる。

破三段では、歌の種となる松のめでたい故事の数々をあげ、散り失せない松の落葉をかけた末、夫婦は高砂・住吉の松の精（流派によつては神）であるとあかし、神主に住吉での再会を約し舟で去る。

急では、住吉明神が、住吉の松の和歌を詠じつつ来現し、清らかな神舞を奏し、神と君と民との千秋万歳の相生を祝福する。

〔意義〕（一）世阿弥は新作の二本としているが、序破急五段の整然かつ堅固な構成組織は、作能法の規範となり、様式創造上の典型となった。（二）和歌の神とされる住吉明神に、松の神としての属性を付与して、松風の表象ともいうべき颯々たる神舞を舞わせ、神舞物創造の好例を作り、鬼がかりの神能と一線を画した。（三）尉に悠久の生命を、若い神の舞にその活力を具現した上で、松に収斂していく手法は、主題に普遍性と象徴性を与えた。

〔評価〕『申楽談儀』で尾ひれがあると述べているが、素材とした『古今集』仮名序の「高砂・住吉の松も相生のやうに覚え」という叙述の意味を重層的に増幅させている。早春の季節感の中に展開される清爽雄健な旋律と相まって、祝言性の形象をすがすがしく豊かなものにした。世阿弥の代表曲であるとともに、能をも代表する。

〔諸本〕 伝観世信光自筆本が法政大学能楽研究所にある。〔翻刻〕 謡曲大観第三卷、日本古典全書「謡曲集」上、日本古典文学大系「謡曲集」上、日本古典文学全集「謡曲集」（1）。

〔参考文献〕 伊藤正義「謡曲高砂雑考」、『文林』第6号、昭47・3。

（山木ユリ）