

目次

一序 説	21
二 第一章 我が国の楽劇又は舞歌劇發展過程の概観	21
三 第二章 先行芸能としての田楽能	23
四 第三章 舞歌、幽玄を本風とする猿楽能の大成	23
五 第四章 能芸の地方芸界への影響と伝播	25
一、琉球の組踊について	25
二、北國に遺存する黒川能について	27
三、現行能との比較	28
六 結 語	29

中世における舞歌劇芸能の 成立と地方伝播について

宮崎女子短期大学助教授 石 川 菊 雄

序 説

我が国における楽劇、又は舞歌劇的芸能の原始社会よりの発展過程については、河竹繁俊、能勢朝次等をはじめ、民俗芸能については、大正年間から折口信夫、小寺融吉ら多くの学者によって研究が進められて来た。これらの研究については、その実態の把握はもとよりその変遷、伝播の経過を明らかにすることは極めて困難であり、更に山内登喜夫の指摘する如く、関係の資料が神体として公開を許さぬものもあって、その追跡の困難さを倍加する。従って可能の限りの類推によらねばならない。これらの条件の下において、先人の開発した業績を基盤としつゝ我が国の舞歌劇的芸能の発展過程を概観し、中世に高次の芸能として成立した猿楽能の原初的芸能を探ると共に、その地方への伝播、影響について私見を述べてみたいと思う。

第一章我が国の楽劇又は舞歌劇発展過程の概観

日本における舞踊劇の原初的芸能は、神話に取材する神楽に始まり、さらに、日本書紀によれば推古二十年（六一二）百濟人味摩之によつて、「伎楽舞」が伝えられたという。これは後世神楽や散楽等と混成して現代に種々の変形したものを遺している。次に大陸より輸入し

たのが舞楽であり、唐楽、高麗楽を含め中国の俗楽であったものを我國ではかく称したので、「奏五帝大平楽極歎而罷」（『続日本紀』文武天皇大宝二年、一七〇二年正月の条）が初見である。即ち伎楽輸入後九〇年の事である。

嵯峨、淳和、仁明時代にこれらの文化を日本的に消化、止揚して、舞楽を宮廷の宴楽としてその形式を整えたので、この時代は日本の音楽史上において画期的な時代といえる。しかし、この舞楽もやがて平安時代前半期を最後として、後世、発生する舞踊劇に吸収され、それは様式化し、形骸化し、劇的構成内容を失ない、大衆から離れ朝典楽と呼ばれる宮廷の式楽として僅かに遺存するに至つたのである。

しかし、これが後の舞踊音楽劇の發生に新しい生命力と内容とを与え、その發達に多大の貢獻をした事を認めなければならぬ。

この舞楽と同時代か、又は引つづいて大陸から輸入した樂舞が散楽である。その輸入の時期は、『続日本紀』の天平七年（七三五）五月の条に「柝槍」が初見であるからこれより少し遡るものと考えてよいであろう。

この散楽は舞楽と異なり、大衆に根をおろし、後世に完成する能楽、能狂言、人形浄瑠璃、歌舞伎等の母胎となつたことである。散楽のもつ卑俗な物まね演技の特性は民衆に密着、融合させていった。

「散楽」は後に「猿楽」、「申楽」と文字を更改していくが、「猿楽」の文字をあてるようになったのは平安中期からで、村上天皇の条「弁散楽策問」（本朝文粹所収）の中に「宜学映猿之奇態。莫泥水鳥之陸歩」（応和三年 九六三）とあり、猿の滑稽な人真似との連想によつたものか、又は音韻学上より説くものもある。いずれにしても

「猿樂」の文字の初見は尾形龜吉によれば村上天皇、康保二年（九六五）の「召猿樂御覽之」であるとされている。

散樂の起源について河竹繁俊は遠く西域、ローマ方面に求め、漢の六朝時代（約二千年前）中国に入ったと説く。正倉院藏散樂圖（彈弓）に見られる楽人の楽器が、遠くはイランやインド系のものもあり、また空篳の如くアッシリヤに遺存するものと類型であるところよりしても肯定できる。

散樂はその初期においては、物真似芸、舞を伴う歌舞、曲芸的要素、奇術、催眠術的要素をもつ幻術、人形舞わし等の要素をもつ滑稽、卑俗な庶民的内容をもつもので、これらの要素が合成、洗練されて後世の新しい演芸を育成していくのである。

散樂は民衆との接触が強かったので、特に寺の奴婢となり、猿樂法師として生活することが最良の生活方法でもあったから能楽の始祖たちもこの道を選んだ。猿樂史の貴重な資料である『新猿樂記』や『信西古楽図』は、十一世紀の猿樂の状態を詳細に記している。さらに平安末期までにその他の呪師、踏歌、又は雑芸と総称されていた今様、催馬楽、白拍子の如きものも同様、中心的存在となっていたようである。

呪師については能勢朝次の『能楽源流考』に詳しいが、一部の杜寺奉仕のものは室町時代まで続くが、大部分は平安初期には衰滅したと考えられる。特にこの芸能の注目すべき事は舞楽と能楽との連絡、能の大成に対する貢献であろう。この呪師は猿樂と併存し、真言秘密の法を修し、後独自の芸域を形成したようである。

平安末期に盛行した雑芸（広義の猿樂、田楽、催馬楽、宴曲、風俗、朗詠、今様、白拍子等）は中世芸能の完成に大きな役割を果たした。特に平安末期の白拍子は歌舞伎の舞踊等にも再成され中世を通じ

て行われた。

鎌倉末期の主流芸能となったのが「女曲舞」で、やがて能楽完成の暁にその中心的存在となるので、一曲の中心の章句「クセ」はその面影をとどめたものといえる。

前記雑芸のそれぞれが、能楽楽台本中にある「曲舞に作って御謡ひあるにより」（山姥）、「白拍子、今様を謡ひつゝ」（正尊）、等中世初期への移行形態を知る資料でもある。

曲舞はさらに近世に発生する念仏踊り、女歌舞伎の基盤ともなり、我が国の芸能発展への重要な貢献をするのである。

十二世紀末公家文化に代って武家文化が起るが、室町末期にはこの両文化を融合した革新的な文化を生成した。即ち戯曲をもつ演劇でその代表的なものが延年舞曲、田楽と猿樂能である。

延年舞曲は平安末期から室町初期にかけ諸大寺に張行された。「三塔の遊僧舞延年の時の若」（安宅）の如く芸能僧として活躍したが次第に能楽の素材として吸収されていった。この起源を能勢朝次は平安末期、堀河天皇の康和二年（一一〇〇）に求め、鎌倉中期を最盛期とし、室町中期以後衰退したものとしている。猿樂その他の雑芸も取入れられて居り、地謡の発生もこの時期であろう。能の発生起源をこの「延年舞曲」に求める説もあるが、その構成要素や劇的表現の様式から見て猿樂に求めるのが妥当であろう。今日に遺存する庶民的な踊である「風流」はこれに起源を發したものであり、さらに「太鼓踊」「小歌踊」「念仏踊」「盆踊」「祭礼囃子」等この変形遺存したものに外ならぬ。特に貴族的な舞樂と、庶民的な猿樂とを融合、洗練して典雅な大衆芸能としたことは当に画期的な事であり、その豪華な装束も後に完成する田楽能、猿樂に大きな影響を与えたといつてよい。

第二章 先行芸能としての田楽能

現代になお大きな関連を持つ田楽は、狹義の猿楽能の完成に直接的な基盤ともなった先行芸能であるといつてよい。今も各地方の神社祭礼における神事舞、郷土舞踊などに田楽系の芸能が多くみられる。びんざさら、ささら、太鼓、笛、鉦などの囃子により田の神を迎え、五穀豊穣祈願の行事で田植神事、田遊び、田ばやし等として遺存している(本県の西諸郡高野神社の田之神舞(東諸郡綾町の田の神様等この類である))

この起源について河竹繁俊は『日本書紀』(六十七年天智天皇条)の「田儺」に求めているが、民衆芸能として盛行したのは十一世紀初頭から十四世紀後半にかけてであろう。この期における文献の初出は『栄花物語』の一〇二三年(治安三年)後一条天皇の条に藤原道長が上東門院の御慰みに「でむがく」を奏した記事であり、その他『今昔物語』(一一一〇年頃)天永元年の記事に「近江国矢馳郡司、堂供養田楽語」があり、また『太平記』(一三七〇年応安三年ごろ完成)、『建武年間記』二条河原落書等に散見する記事によってその状況が察知される。

その芸風は当初は卑俗なものであったろうが、鎌倉時代末期から南北朝にかけて、曲芸的、物似的滑稽演芸を洗練してその芸風を高めた。

その主役を演じたのは田楽法師たちで、室町初期に至る二百年間は、猿楽派を制圧して隆昌を極めたのである。

これらの田楽の同業者の増加によってこれらの経済的安定を目的とする座が猿楽のそれよりも早く平安末期(一一三五年頃)には結成されつゝあったと考えられる。この芸風は鎌倉期には武家、大衆より支持をうけ、猿楽の芸風を摂取しつゝ、次第に舞歌を主要芸風とするようになっていった。

しかし、室町期に入り四代將軍義持の頃から猿楽にとって代われ、僅かに寺社に奉仕して遺存することになった。だが田楽の演技者に一忠という名優が出て、世阿弥をして「この道の聖」(花伝書)、又父親阿弥をして「我風体の師」といわしめた程で、猿楽の大成へ大きく貢献したことは注目すべき事である。

第三章 舞歌、幽玄を本風とする猿楽能の大成

親阿弥、世阿弥父子によって時の政治経済上の実力者足利義満の庇護の下に、先行芸能を止揚して舞歌、幽玄を本風とする猿楽能が大成された。親世父子が芸能人として將軍義満に認められたのは応安七年(一三七四)京都の今熊野神社の猿楽能であったことは周知の事実である。時に親阿弥四十二才で必ずしも当時の芸界の長老とは言えない。彼がこの幸運を掴んだ蔭には、義満の同朋南阿弥の推挙があったことは見逃せぬ事実である。又彼の芸能人としての優れた才能を高く評価した義満並びに南阿弥の評価力の高さは注目すべきであろう。

これより以前、即ち吉野朝時代は既に猿楽の勃興期であり、多くの猿楽の座が活躍していたが、中でも大和猿楽と近江猿楽が優れたもので、その中で親阿弥と犬王(後の道阿弥)がその中心人物であった。この兩人は、芸風上は対蹠的な存在であったにも拘らず互いに尊敬し合い、物真似中心の大和猿楽に、犬玉の舞歌幽玄の芸風を交流し合ったことは猿楽の芸術的発展と社会的地位の向上に大きく影響を与えたのである。

しかし、親阿弥の芸界における幸福な地位も間もなく訪れた南阿弥の死(永徳元年、一三八一)、親阿弥の死(元中元年、一三八四)、將軍義満の死(応永十五年、一四〇八)等によってくずれ嫡子世阿弥にも不運が訪れることになった。更に次代の將軍義持と父義満の確執

世阿弥は父の死後約十年近くは観阿弥の芸風を踏襲したが、この後更に高い芸風の創造をめざして努力し、当時舞歌幽玄を本風とする近江申楽の名優犬玉の芸風に着眼した。この抒情的で、象徴的、内面的に表現しようとする芸風は、当時の一般民衆に対し密着しない面もあったが、既に室町文化も成熟し、貴族的文化が形成されつゝあり、この芸風が大衆に必らず理解され得るであろうことを察知した世阿弥の芸事上の感の鋭さは高く評価してよいであろう。

ここに彼は女性を主役とし、歌舞を中心とする本三番目の曲柄を重視し、この故に本三番目物の大部分は彼の作か、それ以後に作られたのである。「態は舞歌ばかりなるべし。舞歌は此道の本風也」（花伝書序破急の事）とは彼の芸風の基本的態度でもあった。

かくして、彼の優れた芸術的才能と、求めてやまぬ求道の情熱感に加えて、その社会的環境や助言者としての師父に恵まれて、舞歌幽玄を本風とする高次の品格をもつ猿楽能を大成せしめるに至ったのである。

世阿弥以降、能楽史上特に注目すべき事項は、能芸術に対し特に哲學的、宗教的説明による理論的研究において、世阿弥につぐ業績を残した世阿弥の女婿金春禅竹（弥三郎氏信、一四〇五—一七〇？）の出したことである。彼は雨月、芭蕉、揚貴妃、玉鬘等の名曲を残した外「六輪一露」「五音次第」等の芸術論を著述し、歌舞一心の思想を提唱し、演能は一種の芸術的創造たることを主張して、能芸術に確固たる理論的根拠を与えたことである。

又観世信光（一四三五—一五一六）、長俊（一四八八—一五四二）父子の芸風転換に対する革命的業績も注目すべき事柄であった。

この二人の作品に共通する性格は、従来シテ中心であった演出がワキ役に重要な地位を与え、シテと対等又はそれ以上の役柄に引き上げ

られた事である。（羅生門、張良の如き）。この意図の理由と考えられることは抒情的舞歌幽玄を本風とする曲柄に対し、劇的構成をもつ写実的曲柄を当代社会が要望した事もあるが、他面大衆の鑑賞眼の低下、能大夫の芸力の低下、幽玄物演奏の困難さがあげられよう。特に注目すべきことは信光父子がワキ役を勤めていたことである。この故に彼等がワキ役の向上に対する芸事上の要求が考えられると共に、当時叙事的で活潑な幸若舞曲が武家社会に盛行した事も劇能への転換の要因となったことと考えられる。

このような劇能となればその登場人物は多数を必要とし（主要演技者だけでも安宅十四名、夜討曾我十番斬では十七名）、現行の舞台（三間四方）では狭隘であり、橋懸、後座を考慮に入れても充分ではない。十七世紀末から十七世紀初にかけて、エークスピアによる歌劇、又はわが国の歌舞伎芝居が発生するが、これらの舞台構造の自由さに比し、能における舞歌劇、劇能の演出は舞台面の制約によってこれ以上の変改、発展が見られなかったともいえる。

これより三百有余年、十九世紀半ばに至るまで部分的改変はあっても、幽玄を本位とする夢幻能と、写実性を中心とする劇能との併用によりその技能は洗練されて来たが、その形式は固定化して今日に至っている。

第四章 能芸の地方芸界への影響と伝播

能楽が我國の芸能に及ぼした影響は極めて大きいが、ここには特殊な芸態をもって伝播した二例について私見を述べてみたい。

一、琉球組踊について

その一例は能に取材し、地方的芸能を基盤として独自の風格を持つ民俗芸能琉球組踊である。

琉球はその地理的位置ならびに歴史的、政治的関係より中国とわが本土との間に密接な文化的交流が行われた地域であることは疑いないところである。従つてその社会文化の各方面に中国、日本、南方諸島の文化を摂取していることは確かである。特に察度王統（一三五〇—九五在位）の頃は、明へ朝貢しその文化史的意義は大きかつたし、首里に王統を樹立した舜天（仁安元年—一六六生）からおおよそ三世の間、宮古、八重山、久米島はもちろん、奄美大島も来貢し、明との貿易も開け、特に三十六姓の明人來つて那覇に定住するに及んで王府の内外にその文化を伝え、日本はもちろん、ジャム、ジヤマ、スマトラ、パレンバン、安南島などの往來も盛んであつたから、南島踊りや、弥勒、赤また、黒またの如き南方系の民俗芸能の影響とみられるものも多くみられる。

ここでは特に日本の能楽の影響を多分にうけている組踊について私見を述べてみたい。組踊の歴史と、その芸術的価値については、池宮喜輝、畠中敏郎その他の人々によって高く評価されている。

沖繩の宮廷には十八世紀以降、優雅な舞踊が行なわれているが、この起源については第二尚氏王統、十三代尚敬王（一七一三—一五一在位）の時代は、三代尚真王時代に次ぐ黄金時代といわれているが、このとき、正徳五（一七一五）年に躍奉行に任ぜられた玉城朝薫（一六八四—一七三四）が当時の舞踊を集大成したのがその起源をなしていると考えられる。また、察度王統武寧（一三九六—一四〇五在位）の時から王が位につくごとに、その王たることを認める式、すなわち冊封式を行なうために、中国から冊封使が派遣されるが、この使者をもてなすために玉城朝薫が、享保三（一七一八）年に作劇を命ぜられたのである。

玉城朝薫は総地頭家という当時の上流階級の家に生まれ、王家に仕

えて御書院勤務、躍奉行、脇奉行等をつとめた知識人であり、英才の聞こえ高く、早くから日本の文学に親しみ、日本語も達者で、仕舞もできる人であるが、元禄十六（一七〇三）年から正徳四（一七一四）年までに、將軍家の代替を賀する慶賀使、また王の襲封を謝する謝恩使に従つて江戸に五回ほど上つて能、狂言、歌舞伎など本土の諸芸能に接している。

朝薫は能楽に対する深い関心と理解の上にこれら本土の諸芸能を参考とし、沖繩の諸芸能をもとに、沖繩の史実や伝説を題材として楽劇形式の組踊五番を創作したのである。これらは冊封ごとに演ぜられ慶応二年に及んでいる。筆者は一九六七年三月、琉球組踊保存会による組踊技能保持者真境名由康、島袋光裕外数氏による演技を鑑賞する機会を得たが彼の作品を通じて見られることは、観世父子によって大成された能に着眼し、これに取材しつゝ彼独自の見地により新しい形式の楽劇を創作したことは明らかである彼の書き上げた脚本は「二重敵討」、「執心鐘入」、「銘菊子」、「孝行の巻」、「女物狂」の五番で、彼が冊封使接待のため第二回の躍奉行に任命され城内でこれらの創作組踊を上演したのは彼が三十四才の若さの時であつた。多忙な役人生活の中で、この優れた楽劇を創作した彼の深い芸力と熱意を高く評価してよいであらう。

組踊の脚本と、その演出について見られる特色は、能のもつ簡素化、幽玄化、抒情化の芸術的特性を採り入れていることであり、特に用語についても緊張語、古語、現代語、輸入語、狂言用語等を巧みに駆使して独自の組踊文学を創作した彼は、当代における優れた作者であると共に演出家でもあつた。源武雄はその作品の内容について「人間心理をとらえ、人間性の機微をうがったものとして不滅の作品」として高く評価している。

組踊の所作にみられる行動の簡素化、象徴化は当の能の芸風と共通するものであり、例えば「二童敵討」における敵討の場面で目付の變化のみで感情の變化を内にこめ表現しようとする所作の如き、「花売の縁」において、父娘の再会の喜びを感覚的理解よりも、心的内面的な理解に訴えようとするが如きであろう。一般演劇が、事実の世界を具像化して、リアルな感覚に訴えようとするための行動の誇張とは反対に、外面的行動の極端な抑制の中に、内にこめた内面的表現として演出し、その劇的效果を強めようとする。「道成寺」における恐ろしき女の執念、憤怒の感情も丑拍子うひょうしという驚くべき無表現の行動の停滞は、一方囃子方の極端な間の抑制の中から静寂を破る打声は外面的表現の及びもつかぬ演出効果を生むのである。

組踊の劇的内容、表現形式、歌詞、囃子、及び演技等は能楽に比し、一面變化性の乏しさが見られるが、狂言的演技の特性を取り入れている点は注目される。朝薫が能楽を愛好した人だけに、よくその芸術的特性を消化し、郷土芸能の個性と融合せしめつゝ完成した組踊は高く評価してよい。特に能の原初的芸態を遺存する後述の黒川能との間に、多くの共通要素を見出すことも興味あることである。

組踊の内容について多少の改変が加えられているが「銘苅子」、「二童敵討」、「執心鐘入」、「女物狂」が、それぞれ能の「羽衣」、「夜討曾我」、「道成寺」、「隅田川」にヒントを得ていることは明らかで、「花売の縁」は能の「芦刈」、「桜川」、「雲雀山」を綜合したものと考えられる。

琉球の南の県に本土の芸風が伝播し、この地方独自の芸能を誕生させたことは文化史研究の上からも興味あることである。

二、北国に遺存する黒川能について

日本の遙か南の果、琉球の地に、能芸風の影響をうけた組踊の存在

とは凡そ対蹠的に、東北地方の鄙地、山形県黒川村に、能の原初的芸態として遺存する黒川能がある。これは十四世紀末期に大成された当初に近い芸態を知る上に貴重な文化財であり、九州では福岡県三池郡高田町に三百年前より土地の宝満神社へ奉納の古式能を遺存する例もあるが、その起源も新しく、演技形式も後世のものである。

黒川能の遺存地は山形県東田川郡櫛引村の赤川以東の地の旧黒川村である。氏神春日神社を中心に、上座一三四戸、下座一六二戸がそれぞれ世襲制の能太夫を中心として古式の能を継承して今日に至っている。

黒川能については既に多くの人々によって研究が進められているが、特に現行芸態との比較等を中心として私見を述べてみたい。

農業を主とする部落民によって催される黒川能は年六回行われるが、この中でも二月一、二、日夜を徹して舞われる王祇祭は最大の行事である。またこれは一月三日の興行に始まり、二月四日の解行まで一ヶ月間の神事であり、この間上下両座が各々その年の当屋（頭座）に集まり、春日神社の準神体である王祇様を迎えて、歌舞饗宴が開かれ、古代の祭と、物忌の方式を守る格調高い王祇祭と、五百年前に朔る古格の能が展開されるのである。

この黒川能の起源について考えるに、この地に金春禪鳳の伝書が伝っているところからみて十六世紀初期を余り下つてはいないであろう。禪鳳の歿年は明らかでないが、「禪鳳能謡音曲雜談聞書」によれば、永正十四、五（一五一七、一五一八）年までは健在であり、又彼の京都方面の演能記が絶えるのは、永正十（一五一三）年で彼の六十才にあたる年である。またこの伝書は、京都今町に住み今町大夫と呼ばれた手猿楽（正規の座組織に属しない能楽師）の名優岩太夫が、天文元（一五三二）年に村井新五郎へあてたものである。岩太夫は延徳

三(一四八九)年ごろから宮中にて能を舞っており、金春禪鳳について修業したものと考えられる。黒川能を伝えた人について確証はないが、黒川村の春日神社初代官司剣持勘解由は藤原房前の三男進藤房親の末孫で、長享元(一四八七)年三月黒川に居を定めたとあり、この芸能伝承に関係があるとも考えられる。特にこの年は世阿弥歿後四十四年目にあたっており、貴族階層にあつた剣持氏が中央文化の洗練をうけていない筈はないであろう。

この後源頼朝の奥羽征討があつたが、大泉の庄(庄内平野)は、同じく藤原氏の系累であつた武藤出羽守が地頭として領知したので春日神社を氏神として奉仕し祭行事の維持、推進を計つたであろうことも考えられる。

いずれにしても現在黒川に保存されている多数の能面、装束や、優れた能芸に関する技能等よりみて、相当多数の専門家によつて移入、指導されたであろうことは疑いない。更に古典をも含む夥しい数の曲目には、世阿弥、金春禪竹、金春禪鳳以後の作能もとり入れており、上座二七五番、下座二五八番、あわせて五三三番に上つてゐる。現行五流の二五〇曲に比し驚くべき数である。特に黒川に残る能面中に、室町時代作のもの十数面存在することは、黒川能発生の起源の古きを裏づけると共に、古式能の現存との関係も考えられ注目すべき事である。

現行能との比較

黒川能は猿楽能大成後遠からぬ時代の古式能を基本とし、その後の作曲を取り入れているところから、やゝ後世の型を混入していると考えられるが、原初的芸態に近きものを遺存していると見て差支えないであろう。従つて今日まで数百年に亘り中央芸界において、洗練され発達の頂点に達したと考えられる現行五流能に比し、あらゆる面にお

いて著るしい相違が見られ、原初的芸態を知る上に貴重な文化的資料でもある。

黒川には世阿弥の「音曲声出口伝」の写本が残っているので、観世系統の芸風をもとり入れていたと考えるが、「翁」の演奏形式からみて、下掛り金春流の芸風を基本としていることは疑いない。(下掛り三流の能において翁の面箱持を千歳がかねる)

先づ現行能との間の著しい相違点について挙げてみれば、第一に謡法が挙げられる。黒川能の場合、旋律、抑揚に乏しく、句末の二字分に多少の変化をつける極めて素朴な謡法である。前述した通り、琉球組踊の謡法と一連の共通性を持ち、原初的芸能を感じさせる。特に発声上、一字毎に産字母音を大きく伴わせる波動的発声は印象的である。現行能がこれに比して旋律上の置かさを持つことは、長期に亘る音楽的洗練の結果であろうが、この素朴単調な野性的謡法も、一面悠容せまらざる趣きを持ち、神霊の共感を呼ぶにふさわしいものではなかつたらうか。

この謡法に弱味の外に、強吟つよびんを併用するところから、幕末以後の吟法を取り入れたとする説をなすものもあるが賛成し難い。

柔、剛の吟法が明確に、対立的に表現されるに至つたのは鎌倉時代に入つてからであるが、既に世阿弥がその著「音曲声出口伝」(一四)において「祝言の声」と「望憶の声」を区別し、前者を「つよき音声也」後者を「やはらかによはき心なり」として、現代の強弱吟法源流ともいふべき発声法について詳説しているから実質的に当初より実施されていたとみて差支えないであろう。又、能音楽の本質からしても、勇壯、明朗な性格をもつ神事能、修羅能、切能と、優艶、哀切、幽玄を本風とする鬘物は必然的にこの強弱吟法を無視しては成立し難いのである。

第二に、演奏上の型、所作、面のつけ方、装束の着方についても著しい相違が見られる。

地謡方、囃子方の着座後の作法、地謡方が小刀をさし、笛方が笛を袋に入れ、ふところに入れて両手を腰にあてる所作、小鼓方が高く捧げ持ち、太鼓方が台にかけたまゝ、舞台に入る所作など現行能に見られぬ型である。特にシテ方の手は、持ち物のない場合、常に人指し指を一本つき出し、あとの指は軽く握った形で左右に張り出した姿勢など印象的である。

演出上の型においても著しい相違が見られる。例えば「道成寺」の「人々眠れば好き隙ぞと」と、いわゆる鐘入の直前、ワキ僧たちが横向きに寝てしまうなど、猿楽発生当初の物真似、諧謔的性格を遺存するものとみてよいであろう。

又、装束付においては、現行能とは反対に髷帯は面の上からしめ（現行能は面の下につける。）、鬘は後に長く垂れ下げる（現行能では特別の場合、長髷と称して垂れ下げるが、基本的には両耳のところにとくり上げる）。着付、唐織、石帯等のつけ方にしても、素朴で古風な型が見られる。

すべての面に洗練されていない野性的な素朴さが溢れているといつてよいであろう。

結 語

ここに我国の中世における代表的芸能である能芸術の成立過程とその特性について概観し、その伝播の代表的事例について私見を述べた。文化史、特に芸能面における史料の発掘は史学研究の上に最も困難を伴うものの一つであるが、その伝播の芸能や、原初的芸能を現代において、捉え得ることは、文化史研究の上に、稀有のことといわねばならない。特に職業的でない関係の大衆によって五百年余に亘つて

継承、遺存し来たったことは貴重な事例といわねばならない。従つてこれらの保存、継承については国家、社会あげて最善の努力を払わねばならないと思う。

特にこの芸能の修業は厳しさを伴うと共に、多くの関係者の協力が必要であるだけに容易ならぬ努力が要請されねばならない。

更に現代の複雑な世相の影響によって、その継承、保存が妨げられたり、あるいは異質のもの混入によってこの原初的芸能を失うことのないよう祈念するものである。私も先人の文化的足跡を更に深く発掘し、文化の流動的一面を明にしたいと考えている。

稿を終るにあたって、琉球組踊、黒川能の調査に御協力をいただいた宮崎女子短期大学教授篠原勇氏、山形大学教授川島次夫氏に深甚なる謝意を表す次第である。

