

曲 舞

KUSEMAI

Patrick G. O'NEILL*

The type of musical entertainment known as Kusemai, which flourished in the 14th and 15th centuries mainly around Kyoto and Nara, is interesting in itself as representative of many such entertainments and, even more, for the influence it had on the developing art of Nō.

Kusemai arose in about the second decade of the 14th century, but a number of similarities with Shirabyōshi show that it was closely connected with this earlier form. This and contemporary references in diaries and the like, mentions in the writings of Zeami, and the forms of Kusemai preserved in Nō plays, provide the main sources of information on the subject.

It is clear from these that the main characteristic of Kusemai as an entertainment was its music rather than the dance, the function of which seems to have been primarily to accentuate the beat; and that the very strong beat dominated the music at the expense of the melody. Kusemai entertainments were given by men, women and boys, organized into small companies of players, but there was an added attraction in those given by

* ロンドン大学名誉教授

women since, like Shirabyōshi, they always performed in male costume.

Between 1368 and 1374, Kanami learned the Kusemai style of music from a woman player and introduced it into Sarugaku performances as a separate musical item. This was a revolutionary development, as the traditional style of music in Sarugaku was that of the Kouta, a very melodic, soft and gentle type in comparison with Kusemai. His introduction of Kusemai pices soon led to a continual blending of the two musical styles within Sarugaku, and to the use of both original and specially written Kusemai as the musical and literary hearts of most Nō plays, where they have come to be known simply as *kuse*. These and the mentions by Zeami provide a good picture of the structure of the independent pieces.

Professional Kusemai groups seem to have largely disappeared from the area around the capital by about 1430, but a form of Kusemai itself has survived to the present day by its preservation within Nō plays.

日本芸能史の上に、曲舞は広い範囲のものですが、ここでいう曲舞は主として京都や奈良の近辺で十四世紀、十五世紀の前半に流行した芸能であります。これは、中世に見られる多くの種類の芸能の一つに過ぎませんが、それ自体、それらの芸能の典型的なものとして興味があり、また能の形成期に能の中に取り入れられたので、その成立過程を明らかにする上にも、また謡曲や能楽の上に多大の影響を及ぼした点においても重要であります。

このような理由で、本日お招きにあずかった講演の題に「曲舞」を選んだような次第です。

曲舞に関する資料は割合に限られております。十五世紀半ばから流行っていた幸若舞と関係があるとしても、その前の独立の芸能としての跡は無くなっており、現在では詳しい記録はほとんど残っておりません。曲舞について

はおよそ次の資料から総合的に判断しなくてはなりません。(1)世阿弥が伝書のあちこちで述べているもの、(2)僅かの日記その他でたまたま曲舞に言及している箇所、(3)曲舞が密接に関係していた白拍子について今日知られていることとの比較、(4)能に残っている曲舞の形態。

曲舞がいつ起ったかは正確には知られておりません。しかし、十四世紀半ばに編集された『峯相記』^①の記述の一項に、1318年に伝事に曲舞が猿楽や田楽等の余興と共に行われた、とあります。このことは、この記述がなされた時には、すでに曲舞がごく最近に出来た芸能であるとの斬新な感じが無くなっており、少なくともその十年前頃に出来たものではないことを示しております。この記述や他の資料によって、曲舞が十四世紀の前半か最初の25年の間に出来たといつてよいでしょう。特に十四世紀の後半に曲舞がはやり、京都や奈良では少なくとも五つの流派がその芸を競っておりましたが、その人気は長続きせず、本格的な曲舞の芸人は十五世紀の半ばまで多くは残らなかったようです。つまり、世阿弥が『五音』^②で五つの流派のうち一つしか残っていないと述べていることは、1430年までに伝統的な曲舞芸人は、都の近辺からほとんど姿を消してしまったことを示しております。

「曲舞」という言葉は普通とは違った「くせ」(曲)がある「まい」(舞)の意味でしたが、演技の特徴は舞よりもむしろ音曲にありました。曲舞は音曲の調子を犠牲にしてまでも鼓を非常に強調し、変わった効果を生みだしたので、「曲舞」というやや批判的な名前を得るに至ったようであります。例えば、世阿弥は『音曲口伝』で、「惣名音曲と云うに、曲舞と書たるを以て、別曲ありとは知るべし」と言っています。舞そのものはあまり重要でなく、多分、演技者が音楽に合わせて向きを変えたり、足を踏みならす程度であったようです。また曲舞では歌が舞よりも大事で、さらに、歌の曲が歌の文句そのものより重要でした。

世阿弥はまた『曲付次第』^③で、曲舞は「世の常の音曲には変りたる曲^{キョクリウ}流なり」とやわらかな調子で述べており、『後法興院記』^④では、「舞拍子言語道断

奇妙之至也」と言っております。しかし皇室が曲舞を好まれなかった様子が次のような言葉で示されております。

「後小松院、興八と申す久世舞をめされて、御前にてまはせられけり。三度聞召されて、乱世の声ありとて、後終に御前へめされず。其後仰のごとく、赤松が乱ありけり。」^⑤

曲舞の楽が始めて興った当初、「変わったもの」であると考えられたとすると、当時最も一般にうけた歌舞の一つは白拍子というものでした。しかし、白拍子と曲舞との間の類似性と、室町時代の書き物の中にこの両者がしばしば一緒に述べられていることから考えて、一方から直接に他方が出たことは、疑う余地がないと思われます。この両者が密接に関連していることから、白拍子について知られていることが、後世の曲舞についての詳しい叙述を解明する上に大事な資料を提供しております。

白拍子と比べて曲舞の持つ風変りな性格を考えてみる時に、面白いことには、初期においては白拍子も全く同様の非難を蒙りました。例えば、十二世紀の貴族、藤原師長はこの新しい型のものを非常に嫌ったということが記録されています^⑥。しかし、年月が経つにつれて、白拍子は社会に立派に受け入れられ、師長の非難のようなものは白拍子の長い歴史の初期のことにとどまりました。

師長は十二世紀の後半の人でしたが、別の記録によると、白拍子が同じ十二世紀の中ごろに興ったのは間違いありません。

白拍子という名前は、舞う人と舞そのものをいうのに同じように使われるようになりましたが、その由来は多分、舞に伴った音曲が仏教の声明で言われる白拍子や、舞楽での「ただ拍子」のような「ただ普通の打ち鳴らし」であったからだと思います。しかし初期の頃の名前の説明は、演技者の特有な白い衣裳に影響されていました。舞伎は大抵の場合女であり、また白拍子の名前が女の舞子を意味するようになって、いつも男の衣裳をつけて現れ、主な装束は白い水干でした。ある時代には、大口や烏帽子や短刀を着けたこ

ともあります。十六世紀の『七十一番歌合』^⑦に出る白拍子の図を見ると、手に扇を持ち、そばに太鼓を置いています。別の記録では、この図から当然推測されることを十分に説明しています。つまり、舞子が舞っているあいだ扇を持っており、鼓が主な楽器となっていました。また鼓の重要性は、曲よりむしろ鼓を打ち鳴らしたり、リズムをとることが舞に付随した重要な要素であることを示しています。このことは、舞の間に白拍子が足を踏みならすという記述があることから立証され、また、この舞が「舞われる」というかわりに、しばしば「数えられる」と述べられていることから証明されます。さらに、鼓と同様、銅拍子も少なくとも十三世紀の終わり頃から使用されましたが、笛が曲を奏するのに使われるようになったのは、ずっと後のことで、多分十五世紀半ばより前に遡ることは出来ないと思われます。白拍子の演技は四百年程の歴史の間に当然ながら色々変化しましたが、その基本的な構成は変わらなかったようです。大体、始めに序曲的な歌があり、次に今様や朗詠のような色々な型の歌が舞いと一緒に歌われました。この部分は時としては一時間も続く長いもので、二部に分かれ、第二部は足踏みを伴った早いテンポのものでした。世阿弥が『三道』^⑧で簡単ながら白拍子の演技について述べているところでは、能で使ってもよいと彼が勧めている白拍子の型は、かなり完成されたものであります。すなわち、白拍子に扮する能の役者は違ったタイプの歌を二つ三つ歌い、そして舞台を降りる前に、鼓に合わせて早い急テンポの舞をするようにと述べています。

白拍子は一般向けの興行師でしたが、しばしば貴族の前でも演技を行い、そのひいきにあずかりました。特に十二世紀の終わりと十三世紀の始めには、或るものは身分の高い人の妃にまでなりました。たとえば、後鳥羽上皇はもと白拍子の女と結婚し、別の白拍子に広い土地を与えたことが、1221年の承久の乱の一因になったといわれております。また同様に、藤原家のあるものは白拍子を妃や妾にしました。白拍子の女と勢力のある武家との間の交渉で最も有名なのは、静御前と源義経です。要するに、白拍子は興行師であると

ともに遊女であり、いわば当時の芸者でした。

白拍子の人気が鎌倉時代の初期に絶頂に達してから衰え、また貴族の引立でもぐんと減りました。そして再びただの一般向けの興行師の一つになり下がり、上層階級の者からは猿楽や田楽の川原者と同じレベルのものと見下げられるようになりました。曲舞の舞子も大体同じ様な低い社会的地位を保っていたことがいろいろな理由から推定されます。十五世紀には、全部ではないとしても、幾人かの曲舞芸人は声聞師の権力下に入ることになりました。声聞師というのは下級の俗人僧侶で、伝統的な職業としては占いをしていますが、お祭りの読経をするといった半宗教的な行事を行い、1400年代初期からは曲舞の興行も行っていました。声聞師は寺院での低い身分の下僕に過ぎなかったのですが、仕事の関係から得た権力で、同じ地域に住む各種の興行師にもある種の支配力を持っていたようです。しかし、特定の寺院に従属している「座」には普通入っていない白拍子や曲舞に対しては、声聞師の支配力は薄く、身分の高い人のひいきがあると、簡単にそのような興行師が声聞師の手を離れることが出来たようです。曲舞は貴族の前で演じ、白拍子の最盛期ほどではありませんが、時として彼らの愛顧を勝ち得ました。たとえば、1409年に將軍義満の親戚にあたる日野重光は鞍馬寺参詣に友人と加賀派の曲舞の舞子二人を同道し、その舞子に衣裳とお金を与えたといわれます。^⑨しかし、曲舞と白拍子は明確に現定された地位を占めることはなかったようです。専門的な興行師として彼らは大体普通の社会階層の外にありました。仕事によって特別のひいきを得る機会があったことは、彼女らの生活が、下は最も卑しい身分から、上は安楽と富の暮らしに至るまで、様々な状態にあったことを示しております。後者の恵まれた状態の場合は、最も高い身分の人と平等とまではいかなくとも、なれなれしい状態で接触していました。

声聞師の曲舞は別として、玄人の曲舞は芸人の系統のものによって代々引き継がれましたが、白拍子や猿楽などから察すると、彼らは大体その家系であったことは疑う余地がありません。『五音』^⑩で世阿弥は次のように述べて

います。「道ノ曲舞ト申ハ、上道・下道・西岳・天竺・賀歌女也。(乙鶴、此流ヲ亡父ハ習道アリシ也。)(中略)今ハ、皆々、曲舞ノ舞手絶エテ、女曲舞ノ賀歌ガ末流ナラデハ不残。祇園ノ会ノ車ノ上曲舞、コノ家ナリ。」

しかし、もし1430年頃までに世阿弥が知っていた伝統的な曲舞の五つのグループが衰えて一つだけになったとしても、曲舞やその変形したものが猿楽や声聞師によって続けられ、また都を離れ、他の興行師との競争が少ない地方で、本当の曲舞師によって持続されました。たとえば、1427年に摂津出身の声聞師と男の子が京都で曲舞を演じ、さらに後の1466年になってすら、美濃の国出身の曲舞芸人が京都で見事な演技をしたと伝えられています^⑫。この十二、三人のグループは大人の男女と男の子からなっており、世阿弥が名を挙げている五つのグループの一つを「女の曲舞」と言っていることは、本当の曲舞師は、白拍子の場合と違って、女子が絶対多数を占めていなかったことを示しています。さらに、『七十一番歌合』は男の図で曲舞の代表芸人を表しています。『百万』や『山姥』の能で女性の人物が曲舞を舞い、また観阿弥の師匠が曲舞の女舞子であった理由からかと思われますが、今日では女性の舞子の存在の方が男性より幾らかよく知られています。しかし百万と乙鶴が属していた賀歌派は女性のみからなっていたという点で特異なものでした。この特異性が賀歌派の存続の一因となったようです。というのは、女性の演技の方が男性の演技よりよくうけたからだと思われます。女舞子のうけがよいということが、確かに、美濃出身のグループについても言えるようです。その理由は、彼らが京都で興行した時、女舞子と男の子が主な出し物をやり、男はただ始めのものをしただけだったからです。

男の人氣があまりよくなかった理由の一つとして、曲舞の独特の衣裳を男が着けた場合、女か男の子が着けた時ほどの斬新さと魅力がなかったに違いありません。つまり、その衣裳は元来男が着るもので、年齢や男女の別を問わず、本質的には同じ衣裳をみな着けたものです。主として白拍子の衣裳と同じで、水干、大口とそれに普通立烏帽子でした。上記の『歌合わせ』の図

では、曲舞が白拍子と同じ扇を持っているように描かれています。曲舞で鼓が引き続いて重要であったことは、音曲として知られているものから察して容易に理解でき、扇を曲舞が必ず使用した事実は今でも能楽ではっきり表れています。というのは、能では曲舞から来た「クセ」の場を舞う時は、扇を持ち、他の持ち物を持つ場合でも、クセのところになると、扇に持ち代えて舞うからです。

曲舞興行は適当な観客がおりさえすれば、いろいろな機会に小さい公演をしました。曲舞は定期的に京都の祇園祭りやその他の行列の一部をなす山車の上で演じましたが、興行の場では特別に重要なものとは考えられず、むしろ当然あるべきものとされていたので、滅多に記録に残されることはありませんでした。猿楽や田楽のように、曲舞はまた貴族の私邸で行われたり、また入場料を取って一般の人に見せる大きな勧進興行でも行われました。時として、曲舞勧進興行は猿楽や田楽の興行に匹敵する規模で催されました。1466年の興行の記録^⑩によると4、5千人の観衆の前で7日間毎日行われました。しかしこの種の興行の記録は稀で、あまり記録されなかった理由は、曲舞の規模が余りにも限られ、また出し物が十分でなく、多様性にも欠けていたからであると思われます。この欠点のある程度補うためと思われますが、相舞の曲舞が時として二人またはそれ以上の芸人によって演ぜられました。能と幸若舞などにおけるこのような相舞から推察すると、これらの演技は出演するものの間で歌と舞の分離を生じたものではなく、同じ出し物を一緒になって謡ったり舞ったりしたと思われます。また、このことは能の「舞車」の話が示唆するところでもあります。この能では両親に仲を裂かれた男女が、遠江の国の祇園祭りで曲舞の相舞を演ずる時に、たまたま再会します。

白拍子に見られる歌と舞の組合せは曲舞でも同じようにありました。曲舞では両者の結合がもっと完全で、舞の要素は歌ほど重要ではありませんでした。音曲は曲舞では確かに最も顕著な要素でした。曲舞の新しい音曲の型についてはすでに述べましたが、世阿弥は猿楽の伝統的な音曲とは全く異なっ

ていると強調しています。猿楽の音曲とは「小歌節」として知られ、この名は「小歌」、すなわちもっと具体的には「只謡」や「只音曲」として知られている歌に基づいています。『音曲口伝』^⑭には曲舞の音曲の特質と猿楽との相違をよく表現している箇所があります。すなわち、

「曲舞・只音曲の分目と云は、曲舞は拍子を^{タイ}体^{タイ}に謡ふ曲なれば、文字を拍子を持つによりて、文字も句移りも軽し。又、拍子に引かるゝによって、所々訛る声あり。訛れども、一かゝりに聞えて、面白（き）風聞あり。是、拍子の面白き性根^{ショウネ}の交るによりて、少し訛る所も、一^{タイ}体^{タイ}のかゝりに聞ゆるなり。是を曲舞がかりの風聞とす。

只謡と申すは、拍子にて飾る事もなく、たゞありのまゝに謡ふゆへに、文字の声粉れず。去程に、音曲の髓脳あらはれて、さしごと・たゞ言葉よりして、一句・一曲に至るまでも、耳を澄まし、心を静めて、謡ふ人も聞く人も同心一曲の感に応ずる、すなはち是、正しき感也。」

同じように、『申楽談儀』^⑮に「只謡は、節を本にす」といわれていますが、曲舞は音曲を言葉に合わせるのではなく、鼓打ちで仕切られた音楽の枠に言葉を無理に押し込めている感じです。曲の調子を犠牲にしてリズムを強調するという斬新な形式であるので、曲舞は当時のジャズであった、という表現が適切かもしれません。またメロディーがないということで、「謡うこと」が自然と朗詠的になってしまいました。

初期の曲舞の多くは宗教的なテーマを持っているようです。例えば、「太子」は聖徳太子を取り扱うもので、太子に関して他に曲舞の作品があることが、世阿弥の言葉から分かります。^⑯「地獄」も初期の曲舞で、内容は仏教的であり、観阿弥作詩作曲の最初の曲舞である「白鬚」は白鬚神社の話を語っています^⑰。しかし宗教的な題材が多かった状態は、猿楽との関係が出来たあと長くは続きませんでした。白拍子の歌は神社仏閣や神などをテーマにした長い散文的な文章を含んでいたことが知られますが、これらは当然初期の曲舞に影響を及ぼしたと考えられます。

曲舞という名前から当然と思われるのは、この演技がある種の舞を含んでいたことですが、実際は演ぜられる舞についてはほとんど何も知られていません。曲舞の説明で世阿弥は音曲の面だけを扱ったと言ってもよいほどで、舞そのものの詳細な説明はしていません。世阿弥が舞のことを言う時は、いつも音曲、特に鼓打ちとの関連においてでありました。最初は、曲舞という名をこの種の演芸にあたえる程、舞が重要であったことは推察できますが、世阿弥にとっては、舞は音曲に比べると小さな要素に過ぎなかったようです。世阿弥の伝書で曲舞と共に使用される動詞は「舞ふ」であったことは事実ですが、これは舞の部分が主要な要素であったということを意味するものではありません。曲舞という名がつけられると、それに関して使われるべき最も普通の動詞は「舞ふ」であったことは当然です。ここで意味深長なのは、「舞ふ」の代わりにわざわざ「謡ふ」という言葉を使用していることです。例えば、『音曲口伝』^⑩で次のように言っています。

「曲舞は拍子^{タイ}が体を持つゆへに、「舞」と云文字を「曲」に添へたり。さる程に、曲舞と言へり。立ちて謡ふ態なり。風体より出づる音曲なり。」

このような世阿弥の言葉と、同時代の他の書物での舞の説明は、演技をする人の動作が「舞ひ」という言葉で一番よく表現できるということを明確に示しています。しかし、伝書で詳しい説明がないので、舞は余り複雑なものではなかったと思われます。多分、それは白拍子で行われる急テンポの舞に似たものであったようです。そして音曲に合わせて足踏みをしたり向きをかえたりして舞うので、舞の主な機能はリズムを強調することであり、それが興行の主な魅力ともなっていたようです。

曲舞独自のもう一つの特徴を申し上げたいと思いますが、それは出し物の構成です。これについての資料のほとんどが能の中にあるので、曲舞と能の関係を考えた上で論ずるのが最善と思います。

猿楽の観世流の祖であり世阿弥の父である観阿弥は曲舞の音曲を学び、曲舞の出し物と音曲を能の中に取り入れました。世阿弥は次のように語ってい

ます。

「曲舞と申は、一道より出たるゆへに、只音曲には黒白のvarietyあり。(中略)昔は各別の事にて、曲舞は曲舞の当道にて、あまねく謡ふ事はなかりしを、近代、曲舞を和らげて、小歌節を交へて謡へば、ことにことに面白き也。面白く聞ゆるゆゑに、当時は、ことさら、小曲舞のかゝり第一のもてあそびとなれり。これは、亡父、申樂の能に曲舞を謡ひ出したりしによりて、この曲、あまねくもてあそびし也。白鬚の曲舞の曲、最初なり。」^⑩

世阿弥の父が奈良の賀歌流の女舞子のグループの一人である乙鶴から曲舞を学んだ、と世阿弥が言っていることはすでに述べました。この叙述は『申樂談儀』^⑪で「観阿、節の上手也。乙鶴がかり也。」と述べていることが、傍証となります。観阿弥がこの師匠を選んだ理由は色々考えられますが、単純な理由は、賀歌グループが奈良にあったので、乙鶴が観阿弥にとって一番便利であったことと、彼女が1349年の春日臨時祭の猿樂興行に出た「ヲトツル御前」と同じ人だとすれば、彼女は観阿弥が個人的にも多分よく知っていた人であった、ということかもしれません。

観阿弥が曲舞を習いそれを能に取り入れた時期はかなり正確に分かっています。『五音』のなかで世阿弥は猿樂で演ぜられる五つの曲舞を挙げ、それに引き続いて、「応安ノ比ヨリ至徳年内ノ曲舞、己上」^⑫と述べています。「白鬚」は猿樂に出る最も古い曲舞であり、五つ挙げるうちの一番目ですので、曲舞を取り入れたのは応安年間、つまり1368年から1374年の間ということは明かです。

曲舞の舞を修得してから、観阿弥は「白鬚」の台詞とその音曲を作り、それを猿樂興行中に演出しました。これは、猿樂の演技者が能や狂言の主な出し物と同じ様に、短い歌や舞いを入れて、その演技に変化を与えることは、今日同様当時でも普通のことだったからです。これが観阿弥が当時曲舞を演じた唯一の目的だったことは疑う余地もありません。

彼が曲舞を学んだのは、その素材を能に取り入れるとか、二種の音曲の融

合をみるというような遠大な計画が動機をなしていたと考えるべき理由はありません。

しかし実際には、曲舞の重要性は、能の中にあるその位置と機能、及びそれが能の音曲に及ぼした影響を考えることによって、最もよく理解することが出来ます。

世阿弥がその伝書に示しているように、能は殆ど例外なく三つの主要部分、序・破・急から構成され、序一段、破三段、急一段、合わせて五段から成っています。曲舞は能の曲に取り入れられて単にクセと呼ばれるようになりしました。一般にクセは一曲の能の主題をなす物語を叙述し、その曲の最主要部分、即ち破の三段に置かれます。これもまた、クセは眼目のところに置くべきであると、『三道』^②において世阿弥が説く所と一致し、当初から曲舞、または書き下しのクセが能の中に用いられる時は、それは普通一曲の核心とされて来ました。それに、クセは現行能の大多数にある程多く使われています。

世阿弥はさらに同じ『三道』^②において、『百万』や『山姥』のように曲舞の芸風の能の場合は序・急の部分を詰めて書き、主要なものは専門の曲舞を演じる場所と目する破の段に集中するように説きました。このことを最も簡単に言えば、ただ単に曲舞を適切な序・急二つの部分で囲むことによって一曲の能ができ上るのです。

独立した曲舞についての世阿弥伝書の中の記述は、必ずしも常に正確には一致せず、その正確な形を確認することは困難ですが、伝書や謡曲に基づいて、そのおよその構造を知することは出来ます。

『三道』^②は老体の能の作書について、曲舞が破の三段に置かれる場合、現在クリ・サシと呼ばれている箇所には謡の部分があること、サシは二つの部分から成ること、次にサシの約二倍の長さを持ち、これも二部分から成る曲舞の本体の部分が来ること、次に謡論議と呼ばれる短い謡のやりとりがあって破の三段が終わると述べています。

女体の能の項で、曲舞舞の芸風の曲では、曲舞を二段にし、後の段のテン

ポを早め、その専門の曲舞風に次第という短い謡で終わるようにと述べています。同様に『申楽談儀』^⑧も曲舞には二つの次第を入れるようにと説いていますが、さらに、次第で始まり次第で終わるようにとも述べています。最後に世阿弥は『五音』^⑨で、独立曲として書かれ、専門の曲舞舞が演じた三篇の曲舞を挙げていますが、それらはクリ・サシ・二段グセから成り、後に続く短い一段で終わる。

このように、この構造が独立した曲舞の標準形であったように思われますが、クセは次第を持つことが構成的に望ましい、とする意味の伝書の中の言葉にはちょっと問題があります。曲舞、又は独立した曲舞に密接な関係のある五曲の現行能には次第で始まり、これと全く、または殆ど、同一の言葉の第二の次第で終わるクセがあります。これと能の次第がいつも地(コーラス)の謡う部分である事によって考えれば、クセの前後に地謡の次第を置いたことは、一曲の能の中で曲舞の演技を演出する場合、クセを目立たせ、統一させるための、単なる世阿弥の手段であったのかも知れません。

能の音曲に関する限り、曲舞の重要性を過大視することは出来ません。観阿弥が猿楽の舞台上で曲舞を舞ったことは、当時大胆な試みであったに違いありません。なぜならば、荒っぽく、粗野とも言える、力強いそのリズムは、猿楽の見物衆が聞き慣れていた、やわらかで、うつくしい節回しの小歌とは極めて異質のものであったからです。それゆえ、最初は二種類の歌が別個のものとして扱われていたことも理解できます。『五音』^⑨の中で世阿弥は次のように述べています。「白鬚、由良湊、地獄、是は、申楽ノ内ナガラ、押シ出シタル道ノ曲舞ノゴトクナル也。」また、『申楽談儀』^⑧は次のように説明しています。「申楽は小歌がかりのみにて、曲舞は格別也。然共、観阿、白鬚の曲舞を謡ひしより、いづれをも謡ふ也。然共、ただ上げ下げ斗にてうち成りたる曲舞道の音曲にてはなし。かれを和らげたる也。」

猿楽で曲舞を演じる試みは明らかに成功しました。しかし、上の引用文が示しているように、猿楽の見物人、というよりはむしろ見物衆の中の潜在的

なひいき筋、観阿弥、世阿弥がその心を得ようと狙っていた客筋にとっては、曲舞そのものを少し和らげた形にしたものの方が受け入れ易いであろうということが、間もなく感じられて来ました。曲舞音曲を用いることは、猿楽の演技に歓迎すべき活力と変化を与えましたが、彼らが、目指していた能の芸術的水準の高揚は、曲舞音曲の極端な特徴を除くことによって、よりよく達成されることが感じられていたに違いありません。上の引用文が言及している変形は早くから行われていたようですが、初期の作品は、当然予想されることですが、後に書かれたものに比較して、その形式が元来の曲舞により近いものでありました。上の『五音』の引用文に挙げている順位から見て、観阿弥が曲舞を書き始めて早々の第二作と考えられる『由良湊』に世阿弥は、曲舞の音曲に幽曲の風情を加えた初めの試みであることを付記しています。猿楽にある曲舞音曲の変形はさらに続けられ、琳阿弥作書、南阿弥作曲の『海道下り』と琳阿弥作書、観阿弥作曲の『西国下り』は道の曲舞よりは音楽的にやわらかな様式であることがはっきりと述べられています。世阿弥の子息元雅は1432年になくなりましたので、元雅による作曲に関する伝書の記述から見て、^⑧独立した曲としての曲舞は十五世紀に入っても相当長い間、猿楽師によって書き続けられていたことは明かです。後期に及ぶに従って、初期の専門の曲舞とはますます音曲的に異なるものが作られるようになったことは疑いありません。世阿弥がこのような変形を是認したことは当然考えられます。例えば、「当世、小歌節曲舞とて、只謡のかかりにて曲舞になる事、多く聞ゆる也。これはなびやかに、幽玄のかかりなり。」と『曲付次第』^⑨に書いています。

しかし、いささか彼の意に反して、変形は二つの方向を辿り始めました。『音曲口伝』^⑩において彼は次のように述べています。「かかる程に、曲舞節の硬きを和らげて、小歌節になりゆく所に、曲の道少しづつ違うことを、人不知。曲舞にも小歌の曲まじり、小歌にも曲舞がかかりあり。」彼自身は常に二者をそれぞれ別個の音楽的特質を持つものと見ていました。『申楽談儀』^⑪に

は「曲舞は曲舞と謡ひ、小歌にも品々の体有^{チイ}ことを分けて、又近江、田楽にもちちと変れることを心得、能をも書き、節をも付くべし」という注意があります。また世阿弥は『五音』^③で「音曲ヲ万人モテアソブバカリニテ、曲舞、只謡ノ音声ノ性位ノ分目ヲ知ル人ナ（シ）…」と嘆じています。

このようにして猿楽の中において、新しい要素を一部取り入れることによって、一方では曲舞的、一方では小歌的の二つの型の音曲が変化し続けました。その結果、二者のいずれかにどれだけの重点を置くかによって種々の異なる形が生まれ、二種の本来の様式は次第にその区別を失うに至りました。目に見えぬ同化の過程は絶え間なく続けられ、今日見られるような、小歌と曲舞の要素を判別し難いような能音曲を作り出しました。曲舞という新しい要素は、猿楽に取り入れられて非常な好評を博し、ひいき筋の取立てと、優れた演芸者が相継いだことと相待って、大和猿楽に他の諸座を遙かに凌ぐ有利な地位を与えました。大和四座以外の能楽師達は、観阿弥の例にならって、曲舞音曲を大々的に取り入れることはしなかったようです。こうして曲舞様式はこれら四座の特色と見られるに至った結果、大和音曲と呼ばれるようになりました^④。世阿弥は音曲を能の根本と考えました。それほど音曲は能にとって重要なものでしたが、観阿弥が曲舞を利用して以来の新しい様式の流行は、十五、六世紀の田楽、猿楽諸座との競争に大和猿楽が勝利を占め、なお今日まで存続していることの大きな要因の一つに違いありません。

自分達の芸をこのように大きく利用されたことに対する曲舞舞達の反応はどうであつたのでしょうか。最初は彼らは猿楽師達の書いたものを自分達のために利用しようとしたらしいです。世阿弥は『五音』^⑤の中で、三篇の初期の曲舞のすぐ後に琳阿弥の『海道下り』と『西国下り』を挙げ、これらの二曲は専門の曲舞舞によっては演じられていない、と言っています。この言葉は他の三篇は演じられていたという意味を含んでいます。確かに、演じられなかったと想像する理由はありません。なぜなら、小芸能の演芸者がもっと有力なグループで人気を博している芸能を見て、これを利用するのは自然のこ

とであるからです。その芸能の音曲が彼らの伝統的な様式である場合は尚更です。琳阿弥の二つの作品のようにそうでない場合には³⁶、完全な絶滅を回避できる唯一の手段として妥協を予議なくされるまで彼らは静観したのです。少なくとも、これが伝書にある次のような矛盾から察する一つの結論です。即ち、上記のように「五音」は、『海道下り』と『西国下り』は専門の曲舞舞達に演じられなかったと言っていますが、『申楽談儀』³⁷は『西国下り』は彼らによって受け入れられ演じられたと述べています。これによって見れば、世阿弥が述べているような多くの曲舞舞の集団の非妥協的な態度はこれらが除々に消滅の道を辿ることに一役を演じ、やがて、1430年頃になって、その生き残りの者達は、猿楽で非常に人気を得ている、よりやわらげた様式の音曲をその見物人に提供せざるを得なかったと思われます。それでさえも衰退を回復することは出来ませんでした。しかしながら、彼らには全く知られずして、その芸能は猿楽に吸収されることによって、独立の形を保った場合よりも遙かに深い、恒久的な影響を残すことに成りました。その音曲の変形された形と、その演技が能の中で六百年以上も生き続けようとは彼らは夢想だにしなかったに違いないでしょう。

註

1. 能勢、『能楽源流考』、P.705
2. 『世阿弥・禅竹』、日本思想大系、P.223
3. 同上、P.150
4. 小林、『能楽史料』、P.289
5. 『東野聞書』、(戸田、「曲舞研究」、『演劇研究』II P.32参照)
6. 岩橋、『日本芸能史』P.42参照
7. 戸田、同書、P.24参照
8. 『世阿弥・禅竹』、P.138
9. 『教言郷記』、(岩橋、同書、P.54参照)
10. 『世阿弥・禅竹』、P.223
11. 『満濟准后日記』、(小林、同書、P.70参照)

12. 『後法興院記』、(同上、p.289—90参照)
13. 同上
14. 『世阿弥・禅竹』、p.78
15. 同上 p.276
16. 同上 p.220
17. 同上 p.223—6
18. 同上 p.77
19. 同上
20. 同上 p.277
21. 同上 p.230
22. 同上 p.138
23. 同上
24. 同上 p.136
25. 同上 p.276
26. 同上 p.223-30
27. 同上 p.223
28. 同上 p.274-5
29. 同上 p.216
30. 同上 p.150
31. 同上 p.77
32. 同上 p.275
33. 同上 p.206
34. 同上 p.77
35. 同上 p.226-9
36. 同上 p.230
37. 同上 p.277