



Title	世阿弥の「鬼」再検：「砕動風」「力動風」の位相の変遷
Author(s)	澤野, 加奈
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2002, 36, p. 53-75
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48208">https://hdl.handle.net/11094/48208</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## 世阿弥の「鬼」再検

—「碎動風」「力動風」の位相の変遷—

澤 野 加 奈

はじめに

世阿弥の伝書である『二曲三体人形図』（応永二十八年〔一四二二〕奥書）には、「碎動風」「力動風」の項に二つの鬼の絵姿が載せられている。<sup>(1)</sup>「碎動風」の項には、黒頭をかぶり、口を開いた面をつけ、法被・半切に、笥を腰にさし、扇を手に持った絵姿が描かれており、そこには「形鬼心人」という標語が付されている。そのような姿のシテが登場する曲を、室町末期ころの装束付のなかに求めれば、〈船橋〉〈錦木〉〈通小町〉などが挙げられる。<sup>(2)</sup>これらのシテは妄執を抱えて現れ、ワキの前で過去の罪業を懺悔する。そうしたことから、「碎動風」の絵図を、執心をもった人間の霊をかたどったものとして想定することができよう。一方の「力動風」の項には、唐冠をかぶり、狩衣に大口を着て、口を強く結んだ面をつけ、笥を持ち、毛狩羽を履いた姿が描かれており、そこには「勢形心鬼」という標語が付されている。「碎動風」の場合と同様に、室町末期ころの装束付から、この絵に適合するシテ

の登場する曲を拾えば、〈野守〉〈鵜飼〉〈昭君〉などがある<sup>(3)</sup>。それらは地獄に帰属する鬼であり、また冥官としての役割を担うものでもあった。

このように『二曲三体人形図』には、「碎動風」「力動風」の代表として、それぞれ鬼の絵姿が提示されている。しかし、そうした鬼の種類（風体）をもとに「碎動風」「力動風」を理解するだけでは、世阿弥の「鬼」観——あるいは世阿弥時代の「鬼」の能の実態——の全貌を把握することはできないように思われる。

たとえば、『申楽談儀』（永享二年〔一四三〇〕奥書）には観阿弥の風体を述べた条に、次のような箇所がある。

怒れることには、融の大臣の能に、鬼に成て大臣を責むると云能に、ゆらりききとし、大になり、碎動風などには、ほろりと、ふり解きくせられし也。

ここでは、「鬼に成て大臣を責むると云能」が、「ゆらりききとし、大になり」（これについては後述する）に対応する形で、「碎動風」にほろりと演じられたとされている。また、『申楽談儀』第二十二条には、

小癪見は、世子着出だされし面也。余の者着べきこと、今の世になし。彼面にて、鵜飼をばし出だされし面也。異面にては、鵜飼をほろりとせられし也。

とあり、ここでも「冥途の鬼」をシテとする「鵜飼」が、「ほろり」と「碎動風」にも演じ分けられていたことになっている。このように、演じ分けが一つの曲においてなされていることから、「碎動風」に演じられるか否かは、鬼の種類（風体）によって決まるものではなかったことが知られる。

こうした『申楽談儀』の記事に接すると、すくなくとも『二曲三体人形図』以降においては、「碎動風」「力動風」は、鬼の種類（風体）に拠らない演じ方についての概念として、用いられていたことになるのではないだろう。

か。

本稿では、世阿弥の伝書や当時の能の上演状況などをもとに、時期や状況によって異なることのあったらしい「碎動風」「力動風」の位相を検討し、世阿弥が最終的に構想していた鬼の演技についての理論を見定めてみたい。

# 一 「力動風」に演じられなかった冥途の鬼——上演の場から——

『三曲三体人形図』には、「力動風」の項に、「冥途の鬼」の風体が掲げられている。それによれば、「冥途の鬼」は「力動風」に演じられるべきもののようにみえる。しかし、演能の状況的な制約によって、「冥途の鬼」が「力動風」にはたらかない場面があった。ここでは、そうした鬼の上演例をみておくことにする。

まず、『三曲三体人形図』に示された、「力動風」についての説明を次に掲げる。

是は、力を体にしてはたらく風なれば、品あるべからず。心も鬼なれば、いづれもいかつの見風にて、面白きよそほひ  
 少なし。然共、曲風を重ね、風体を尽くしたる急風に一見すれば、目を驚かし、心を動かす一興あり。さるほどに、再  
 風はあるべからず。可二心得一。

「力動風」とは、このように力強い演じ方のことであつた。そして、その風体と心が同時にいかめしく恐ろしい  
 であるため、「面白きよそほひ少なし」とされている。しかし、多くの曲を演じた後の「急」の段階では、その恐  
 ろしい鬼の能も「一興あり」として、演じることが許容されていた。その「急」に関連する序破急の説明が、応永  
 二十五年（二四一八）の奥書をもつ『花習内拔書』（能序破急事）にある（へ内は傍注）。

急ト申ハ、挙句ノ義ナリ。コレワ、ソノ日ノ名残ナレバ、限りノ風体ナリ。破ト申ハ、序ヲ破リテ、細カニ色々尽ク

シテ、クワシク事ヲアラワス姿ナリ。急ト申ハ、マタソノ破ヲ尽クストコロノ、名残ノ一体ナリ。サルホドニ、急ワ、揉ミ寄セテ、乱舞マタワハタラキノ風体、目ヲ驚カス気色ナルベシ。揉ムト申ハ、コノ時分ノ体ナリ。ヲヨソ、昔ワ、能数、四五番ニワ過ギズ。サルホドニ、五番目ワカナラズ急ナリシカドモ、当時ワ、ケシカラズ能数多ケレバ、早く急ニナリテワ、急ガ久シクテ、能悪カルベシ。能ワ、破ニテ久シカルベシ。破ニテ色々尽クシテ、急ワ、イカニモタゞ一キリナルベシ。タゞシ、貴人ノ御意ニヨリテ仕ル能ワ、次第不同ナレバ、カネテノ宛テガイニワ変ルベシ。ソレニツケテモ、能ヲ心得テ、イマダ末アルベキ能ニワ、タトイ、急ナル能ヲ御意ニヨリテスルトモ、心中ニ控エテ、身七分動ニハ心十分動、身七分動云事アリ。心得テ、ナヲ奥ヲ残スヤウニスベシ。

『二曲三体人形図』の「力動風」の説明に見える、「急風に一見すれば、目を驚かし、心を動かす一興あり」という内容と、右に見てきた「急」の能の様子とを重ねて見ることができるだろう。すなわち、能数が多い日などには、「乱舞マタワハタラキノ風体、目ヲ驚カス気色」として、「イカニモタゞ一キリ」急として演じるのに、「力動風」は適していたのかもしれない。

しかし、この『花習内拔書』には貴人の所望によってその演能の配列が変わり、はじめに企図していた序破急の効果に、支障の生じることがあったと記されている。そして、「急」に至る以前の段階においては、「急ナル能」を「身七分動」に演じるものとしている。それは、一日の能の最後に用意しておいた「急ナル能」を、繰り上げて演じる場面の対応の仕方であったと言える。このとき、「急ナル能」の該当箇所には、「力動風」に演じられる鬼の能をあてはめてみることは許されるだろう。つまり、このような演能の指示は、「冥途の鬼」をシテとする能が、演目数の増加や貴人の都合によって、「力動風」として効果的に演じられる「急」の時期をはずして演じられるよう

なとき、それが「身七分動」として演じられたことを示唆するものとなる。「力動風」とは、「力を体にしてはたらく」(『二曲三体人形図』)ものであった。それに対し、「心十分動、身七分動」とは、身を控えめにはたらかせる所作のことである。このように、「急ナル能」が「身七分動」として演じられた事態は、「力動風」にはたらかない「冥途の鬼」の存在を窺わせるものとなる。また、右のような記事からは、見所の要請によって「急」以外の時分に演じられる「冥途の鬼」が、当時めずらしくなかった状況を知ることができよう。

## 二 冥途の鬼が「砕動風」に演じられたこと——『風姿花伝』『花鏡』などの記述から——

さて、その原形が応永七年(一四〇〇)に成立していた『風姿花伝』『第二物学条々』には、次のように鬼の能についての、世阿弥の初期の見解が記されている。

是、ことさら大和の物也。一大事也。

凡、怨霊・憑物などの鬼は、面白き便りあれば、易し。あひしらひを目かけて、細かに足・手をつかひて、物頭を本にしてはたれば、面白き便りあり。まことの冥途の鬼、よく学べば恐ろしきあひだ、面白き所更になし。まことは、あまりの大事の態なれば、これを面白くする物、稀なるか。

よく知られているように、ここには「怨霊・憑物などの鬼」と「冥途の鬼」という二種の鬼が提示されている。「怨霊・憑物などの鬼」は細かくはたらくものとし、「まことの冥途の鬼」は強く恐ろしいものとして、種類ごとにその性質や演じ方が記されている。そのことは、「物学条々」が、物まねに対する心構えを「およそ、なに事をも残さず、よく似せんが本意なり」とし、その物に似せることを求めた姿勢と呼応する。ここでは、物まねの対象の

本質によって、演技が決定されており、この時期の鬼の種類（風体）とその演じ方の関係は、固定的なものであったと言えよう。

ところが、『風姿花伝』以降になると、物まねの本質と演じ方の関係が崩れはじめてゆく兆候がしだいに認められるようになる。たとえば、『花伝第六花修』の次の箇所は、偽りなくその物に似せることを求める前後の文脈の中にあつて、異質な内容となつていた。

たゞし、心得べき事あり。力なく、この道は見所を本にする態なれば、その当世当世の風儀にて、幽玄をもてあそぶ見物衆の前にては、強き方をば、少し物まねにはづる、とも、幽玄の方へは遣らせ給へし。

すなわち、幽玄を求める観客の前では、その物まねから離れたとしても、強い能を幽玄に演じるべきだとしている。このような記述から、「冥途の鬼」などが、「そのものになり入」ることからはずれて演じられていた様子が窺えるのではないだろうか。

さて、そうした幽玄を尊重する姿勢を踏まえて、『花鏡』の「幽玄之入堺事」（この条は『花鏡』の前身となる二十五年成立の『花習』に含まれている）をみてみる。世阿弥はそこで、「幽玄」についての見解を次のように述べていた。

此上果と申は、姿かゝりの美しき也。たゞ返々、身なりを心得てたしなむべし。しかれば、極めく／＼ては、二曲を初めて、品々の物まねに至るまで、姿美しくば、いづれも上果なるべし。姿悪くば、いづれも俗なるべし。見る姿の数々、聞く姿の数々の、おしなめて美しからんを以て、幽玄と知るべし。

このように、世阿弥は姿やかかりの美しさによって、幽玄が保障されることを強調している。先に紹介した『風

姿花伝』『物学条々』においては、物まねの対象の本質が、その演技へと直結していたと言える。しかし、『花鏡』では「それに身をよくなして、何の物まねに品を変へてなる共、幽玄をば離るべからず」（「幽玄之入堺事」）とし、上臈・下臈、男・女、僧・俗、田夫・野人、乞食・非人に至るまでの、どのような対象においても幽玄を以て演じることが必要であると説いている。ここでは、幽玄という理念が最優先されたことに伴い、物まねの対象の本質という制約から、演技がある程度自立することとなったとしてよいだろう。

同じ『花鏡』『幽玄之入堺事』では、「鬼の幽玄」についての記事を次のように載せている。

又、物まねには、三体の姿かゝり美しくば、是、幽玄にてあるべし。又、怒れるよそほひ、鬼人などになりて、身なりをば少し力動に持つとも、又美しきかゝりを忘れずして、動十分心、又、強身動有足踏を心にかけて、人ない美しくば、是、鬼の幽玄にてあるべし。

ここでは、「冥途の鬼」であってもその姿が美しく、「動十分心、又、強身動有足踏」にはたらけば、それは「鬼の幽玄」であるとされている。『花鏡』『動十分心、動七分身』の条には、「心を十分に動かして身を七分に動かせ」とあり、心よりも身を控えめにはたらかせることを説いている。また、同じ『花鏡』『強身動有足踏、強足踏有身動』の条では、「是も、大かた、先の心十分の心也」とし、その心遣いが「動十分心、動七分身」と同じであるとしている。そこでは、足と身を同じように動かせば荒く見えるが、身と足のどちらか一方を控えれば荒くみえないとするもので、その「見聞同心ならぬ所」を「面白き感」としている。

さて、『二曲三体人形図』のなかで、「碎動風」の絵図を説明する記述のなかにも、

此碎動風、形は鬼なれ共、心は人なるがゆへに、身に力をさのみ持たずして立ふるまへば、はたらき細やかに碎くる也。



心身に力を入らずして、身の軽くなる所、則碎動之人体也。惣じて、はたらきと申は、此碎動之風を根体として、老若・童男・狂女などにも、事によりて碎動之心根可有。花鏡云、「身強動足有踏、足強踏身有動」云。

とあり、そこには『花鏡』『強身動有足踏、強足踏有身動』の題目が引用されていた。つまり、『花鏡』『幽玄之入堺事』にいう「強身動有足踏」にはたらく「冥途の鬼」とは、「碎動風」に演じられた鬼の能ということになるだろう。そして、「鬼の幽玄」という事象が成立していた応永二十年代前半ころには、「冥途の鬼」が「碎動風」にも演じられていたことになる。

幽玄な能が、外部から希求されたことにより、恐ろしいはずであった「冥途の鬼」の姿にかわつて、そこに幽玄な鬼が現出した。物まねの対象の本質に拘束されていた演じ方が、幽玄を梃子として、鬼の種類に捉われない演じ方へと推移していったことが窺えるのである。

また、「冥途の鬼」が「碎動風」に演じられるに至る過程を辿るにあたり、参考となる記事が『花伝第七別紙口伝』のなかにみられる。

一、能ニ、ヨロツ用心ヲ持ツベキコト。仮令、怒レル風体ニセン時ハ、柔カナル心ヲ忘ルベカラズ。コレ、イカニ怒ルトモ、荒カルマジキ手立ナリ。怒レルニ柔カナル心ヲ持ツコト、メヅラシキ理ナリ。マタ、幽玄ノ物マネニ、強キ理ヲ忘ルベカラズ。コレ、一サイ、舞・ハタラキ・物マネ、アラユルコトニ住セヌ理ナリ。

マタ、身ヲツカウ内ニモ心根アルベシ。身ヲ強ク動カス時ハ、足踏ヲ盗ムベシ。足ヲ強ク踏ム時ハ、身ヲバ静カニ持ツベシ。

ここでは、「怒レル風体」のなかに、「柔カナル心」という相反する作用を取り入れることで、そこにめずらしさ

が見いだされるという。そして、そのことが演技を荒くみせないための手立になるというのである。たとえば、『花伝第六花修』においては、「たゞ物まねにまかせて、その物になり入て、偽りなくば、荒くも弱くもあるまじきなり」とされていた。それにくらべると、ここには全く別種の「荒かるまじき手立」が示されていることになる。

また、ここには『二曲三体人形図』の「碎動風」のはたらしきへと連繋してゆく、「身強動足有踏、足強踏身有動」の趣向が付記されている。これも演技を荒くみせないための手立であり、相反する作用が「面白き感」を生みだす演じ方であった。こうした、二つの異なる作用が生みだす効果というものが評価されてゆく、新たな状態のなかに、「碎動風」に演じられる鬼の能というものを据えてみることできよう。それは、「その物になり入」ることから、距離を置いたところで展開されている演技論となる。そして、物まねの対象を忠実に演じることから離れることは、「鬼の幽玄」という発想に通底するものでもある。

### 三 『三道』における鬼能観の転換

『風姿花伝』では、鬼を「怨霊・憑物などの鬼」と「冥途の鬼」に分類した。そうした分類形態は『二曲三体人形図』にみえる「碎動風鬼」「力動風鬼」へと基本的に継承されたとみてよいだろう。ここで、「碎動風鬼」「力動風鬼」の用語内容をもておく。「碎動風」は、「身動足踏生曲」(『二曲三体人形図』)であり、『至花道』(応永二十七年(一四二〇)奥書)には、「身動足踏の生曲は、軍体の用風より出でて」とある。つまり、軍体という人体から派生した用風である「碎動風」として演じられる鬼が「碎動風鬼」であり、また「碎動風」から外れた異風として演じられる鬼が「力動風鬼」ということになる。さて、そうしたなか『三道』(応永三十年(一四二三)奥書)

において、鬼の能の構想は大きな転換を迎える。

『三道』では、老体・女体・軍体の三体に加え、放下と碎動風鬼の能作法が記されており、その「碎動風鬼の能作」のなかで、「又、此外、力動風鬼有。力動風鬼ハ、勢形心鬼也。其人体、曠ル態相ノ異風也。此風形、当流ニ不レ得レ心。只、碎動風鬼、以レ此見風ト成所也」とされ、「力動風鬼」は完全に否定された。

その『三道』では、近年世間で好評を博した能として、

恋の重荷 佐野の船橋 四位の少将 泰山もく 如レ此碎動風。

とする。ここで注目されるのは、「碎動風」の曲名として、〈泰山もく〉（〈泰山府君〉）が、含まれていることである。〈泰山府君〉の詞章には、「五道の冥官、泰山府君なり」とあるように、そのシテは「冥途の鬼」という位置づけとなろう。従来、「冥途の鬼」の登場する〈泰山府君〉が「碎動風」とされている理由については、「遊狂性・祝言性」といった曲の内容面からの指摘がされてきた。<sup>(4)</sup>しかし、『三道』で〈泰山府君〉が「碎動風」とされているのは、「力動風」というカテゴリーがここで否定された結果として捉えることができる。『三道』の段階では、「力動風」という選択自体がなかったのだ。世阿弥は、「力動風」の演技を禁じるという方針を打ち出し、「碎動風」を志向することを標榜した。それ以降、「鬼」の能とは、「碎動風」に演じられるべきものとなる。そのため、「冥途の鬼」の登場する〈泰山府君〉も、この時点では曲の内容とは関係なく、自動的に「碎動風」として演じられる曲になったものと思われる。

このように、『三道』において「力動風鬼」が否定されて以降、すべての鬼は「碎動風」という演じ方の中に包括されたことになる。たとえば、禅竹に相伝された『拾玉得花』（正長元年（一四二八）奥書）には、

又、三体の外、鬼人体などは、是又、申樂事の似事也。誠の鬼をば見事あるまじき也。仮令、絵に書ける鬼人体なども、似すべき形はなし。さるほどに、大かたを宛てがいて、荒かるべき道理をはづして、そのはたらきを細かに和て、人目を化かす故実の分力、鬼人体の我意分也。是を碎動風〈見風体〉と名付、又「形鬼心人」〈心行体〉とも云。〈此外、力動風鬼有。但、当流不<sub>レ</sub>可<sub>レ</sub>然。〉

とある。「荒かるべき道理」とは、恐ろしい鬼が、力強く演じられる様子を指したものとされるが、そうした道理を外して、そのはたらきを細かに和らげたものを「碎動風」としている。「誠の鬼」も強く演じずに細かにはたらくことで、それは「碎動風鬼」となる。このように、ここでは力強く演じられる「力動風鬼」が否定されて以降の「冥途の鬼」を、「はたらき細やかに碎くる」という「碎動風」として演じることが指示されていた。

#### 四 永享元年の「馬場の能」にみる〈鵜飼〉の拍子

さて、この節以降では、『三道』において「力動風鬼」が否定されてからの、鬼に関する世阿弥の発言を取り上げ、その内容を確認しておくことにする。たとえば、『申樂談儀』第三条には、次のような記事がある。

鬼の能、ことさら当流に変わり。拍子も、同じものを、よそにははらりと踏むを、ほろりと踏み、よそにはどうど踏むを、とど踏む。碎動風鬼、是也。拍子につきて味わうべきこと有。

このように、ここでは「鬼の能、ことさら当流に変わり」と強調されている。他流では「はらり」と演じられるところを、当流では「ほろり」と碎動風に演じるものとしていた。そして、「よそにはどうど踏むを、とど踏む。碎動風鬼、是也」と続ける。当流において「とど」と清音に踏む場合は、碎動風鬼を表わしたものとなる。その

一方で他流を「どうど」と濁音にして區別し、力動風鬼であることを表現したようだ。

これに関連した箇所が、やはり『申楽談儀』第十一条のなかにある。

鶺鴒の能に、「真如の月や出ぬらん、くく」、今の御所、馬場の能の時、下に早く言ひて、真中の坪に入ざりし也。「月や」から、きつくと拍子にて持つて、「出でぬらん」と云て、行く足を宙に持つて、どうど踏む所也。かやうの所、下の拍子也。其能、入組の座並にてせしゆへ也。拍子大切のこと、大物の時見ゆ。ゑひといふ拍子にて、衆人の心一力にて押して行く、是、拍子の大切也。

これは、永享元年に室町御所の「馬場の能」で演じられた、〈鶺鴒〉の拍子についての記事である。右の日本思想大系「世阿弥・禅竹」では、〈鶺鴒〉の足拍子を「どうど」と濁音に読んでいる。その「どうど」の頭注には、「力動風の鬼の足拍子と解して濁音に読んだ」とあり、そこには校訂者の見解が加わっていることが知られる。

さて、この箇所を濁音で読むことをはじめに提案したのは、昭和三十四年に『金剛』に発表された香西精氏の「碎動と力動<sup>(5)</sup>」であり、「世阿弥・禅竹」はこの所説を踏襲したものだと思われる。同稿では、右の〈鶺鴒〉の拍子についてとりあげ、「(世阿弥)初演の力動風鬼、その意味で、ここの本文を特に『どうど踏む』と力動風に濁って読んで見た(従来諸家すべて清音に、碎動風に読んでいる)」とされていた。しかし、はたしてここをそのように読んでよいのだろうか。

ここで、あらためて『申楽談儀』のテキストをみると、吉田東伍氏校訂『世子六十以降申楽談儀』(明治四十一年七月。小杉本)では、「とうと」であり、同じ種彦本系の塙本・細川本・宗節本・春村本でも「とうと」である。松井本のみ「どうと」であるが、種彦本を校合に用いて朱筆を入れているという春村本が、やはり「とうと」

としてゐることから、種彦本の表記は「とうと」であつたと考えられる。一方、堀家本との校異を載せてゐる『世子六十以降申楽談儀校異並補闕』（明治四十一年十月）において、当該箇所は上げられていないことから、堀家本でも「とうと」であつたと思われる。

ちなみに、先の『申楽談儀』第三条にみる「よそにはどうど踏む」の「どうど」は、種彦本系の塙本・宗節本・春村本・松井本はすべて「どうと」であり、堀家本も異同はなかつたようである。そうしたことから、『申楽談儀』では、「どうと」と「とうと」の区別は明確にされていたと言えよう。<sup>(6)</sup>

このようなテキスト上の現象をふまえ、なおかつこの演能が「力動風鬼」を否定した『三道』以降に催されたものであることを勘案すれば、第十一条の「とうと」を、あえて「どうど」と読み換えることは躊躇される。つまり、ここは「力動風」の「どうど」ではなく、「碎動風」の「とうと」とすべきではないかと思うのである。そこで、この第十一条にみる「鶴飼」の拍子を「とうと」と読んだうで、あらためてこの日の能の様子を、本文にたち戻つてみておこう。

「今の御所、馬場の能の時」とは、『満濟准后日記』などにみえる永享元年（一四二九）五月三日に室町殿御所笠懸馬場で行われた、観世両座と宝生・十二座との立合能であつたとされている。観世両座とあるが、それは世阿弥・元雅父子の座と、元重の座の「入組みの座」ということである。『申楽談儀』によれば、この日の「鶴飼」の能は、「下に早く言ひて、真中の坪に入ざりし也」とされていた。つまり、地謡を受けもつた者が早く謡いすぎて、そのせいで思うようにいかなかったということになるようだ。またこれに続いて、「かやうの所、下の拍子也。其能、入組の座並にてせしゆへ也」とし、足を踏むタイミングと、地謡が合わなかつたのは、それが他座のつまり元

重の座との混合であつたためとされている。こうした世阿弥の口吻から、シテを演じたのは世阿弥であつたと思われる。

ここで、この能が催された当時の世阿弥と元重の關係を確認しておく、元重が新將軍足利義教にひきたてられてゆくその一方で、世阿弥・元雅の座は零落の一途を辿っている。同年、仙洞御所で予定されていた世阿弥・元雅の演能が、義教によつて中止されており、また翌年、清滝宮樂頭職が世阿弥から元重へ移されたのも、義教が醍醐寺に圧力をかけた結果のようであり、両者の關係は必ずしも良好なものではなかつたよう<sup>(7)</sup>だ。

こうした、世阿弥と元重との確執を考え合わせたとき、世阿弥が非難している「下の拍子」(地謡)を担当したのは、元重の座であつたということになるだろう。「下の拍子」を元重の座が受けもつたため、「行く足を宙に持つて」踏むところが、「真中の坪」に入らなかつたのだと、世阿弥がこぼしたことになる。

この日の〈鶴飼〉の能を、世阿弥が「とうと」と演じることは、「三道」以降に力動風鬼を禁じた、「当流」としての理念にかかわる問題でもあつたと言えよう。

## 五 佐渡書状の「鬼」について

世阿弥が禅竹に宛てた佐渡書状のなかでも、鬼についての見解が示されていた。

又、状に鬼の能ノ事ウケ給候。仮令、三体ノ外ハ碎動マデノ分ニテ候。力動ナンドワ他流ノ事ニテ候。タゞ、親ニテ候シ者ノ、時々鬼ヲシ候シニ、音声ノ勢マデニテ候シ間、ソレヲ我等モ学ブニテ候。ソレモ、身ガ出家ノ後ニコソ仕テ候へ。メン／＼モ、コノ能ノ道ヲサマリ候テ、老後二年來ノ功ヲ以テ鬼ヲセサセ給候ワン事、御心タルベク候。

ここで世阿弥は、禅竹からの質問に対して、鬼の能は「碎動風」までしか認められないとし、また「力動風」の鬼は他流のことだと答えている。

さて、この書状の記事は、香西氏が「碎動と力動」において、「馬場の能」で演じられた〈鶴飼〉を世阿弥の力動風鬼初演と解した論拠となったものである。香西氏は、「タゞ、親ニテ候シ者ノ、時々鬼ヲシ候シニ」とあることから、観阿弥が演じた鬼は力動風であつたとされ、そこから、世阿弥が出家以降に観阿弥にならつてした鬼も、力動風の鬼であつたとされたのである。しかし、そのように考えると、世阿弥が『三道』で打ちだし、この書状でも説いている力動風鬼の否定と矛盾が生じることになる。この点に関しては従来、その相伝対象となる禅竹（佐渡書状）や元雅（『三道』）に応じた階梯上の配慮として「力動風」が否定されたものであり、世阿弥自身は晩年に「力動風」を演じていたと理解されてきた。<sup>(9)</sup>

しかし、ここで注意されるのは、世阿弥が観阿弥のした鬼の能を「音声ノ勢マデ」であつたという限定条件を付していることである。ここで、観阿弥のした鬼の能が、「音曲で鬼らしい威勢を表現するだけ」であつたということとをふまえると、観阿弥の鬼をまねたという世阿弥の鬼の能についても、香西氏とは異なる解釈が可能となるのではないだろうか。そこで以下、世阿弥がこの時点で記している観阿弥の鬼の能について、少し考察を加えてみたい。それは、世阿弥晩年の思想である「却来」とかわる内容となる。

そもそも観阿弥は、世阿弥から「上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し、又、下三位に下り、塵にも交はりしこと、たゞ観阿一人のみ也」（『申楽談儀』序）と称賛されていた。また、『九位』でもやはり、「中初・上中・下後までを悉成し事、亡父の芸風にならでは見えざりしなり」とあり、下位の芸をもあえて演じたとされて



いる。その、『九位』の〈下三位〉には、「強細風」「強龜風」「龜鉛風」とある。たとえば「強龜風」などの説明には、「虎生れて三日、牛を食ふ氣あり」として力強さと勢いが示されており、それは「力動風」の演技そのものであった。しかし、下三位に下り塵にも交わったという観阿弥の芸を、世阿弥は「力動風」として考えていたわけではないようだ。たとえば、『九位』には次のようにある。

但、此中三位より上三花に至りて、安位妙花を得て、さて却来して、下三位の風にも遊通して、其態をなせば、和風の曲体ともなるべし。

つまり、ここではひとたび上三位にのぼったのちに、下三位の芸に立ちもどれば、荒さの和らいだ「和風の曲体」となるとしている。また、「上中・下後と習道したる堪能の達風にては、下三位にても、上類の見風をなすべし」（『九位』）とし、やはりひとたび上位にのぼった者は、下三位においても「上類の見風」をみせるものとされている。それに対して、『九位』には、「中位広精風より出て下三位に入たるは、強細・強龜の分力なるべし」とあり、中位から上位にのぼらずに、そのまま下三位にくだる役者もあつたとしている。

このように、中位から下三位にくだった芸人の演じる強細・強龜の芸と、ひとたび上位にのぼり妙花を得た観阿弥が、下三位にくだつてみせる「上類の見風」とは、自ずから違った芸風ということになるだろう。つまり、中三位からくだった者が演じる鬼は「力動風」となるが、上位にのぼってから下三位にくだり、和風の曲体をもって演じられる鬼は、「力動風」にはあたらないうことにはなるのではないだろうか。

さらに、観阿弥の風体が記されている『申楽談儀』（序）の記事を引用したが、そこでは「融の大臣の能」を、「ゆらりききとし、大になり」と演じたとされている。「碎動風」と対応する形で記されている「ゆらりききとし、

大になり」とは、観阿弥が下三位に遊通したときの表記として受けとめることができるかもしれない。観阿弥が却来して演じた下三位の芸が、「力動風」と等価なものではなかったとすると、この「ゆらりききとし、大になり」も、「力動風」とは別種の演技としての位置づけとなろう。

また、『申楽談儀』（序）では、世阿弥の芸風に関する記事を書いており、そこでは〈鶺鴒〉の能を「後の鬼も、観阿、融の大臣の能の後の鬼を移す也」としている。観阿弥が「融の大臣の能」を「ゆらりききとし、大になり」と演じた芸風を、世阿弥は小唄見で演じた〈鶺鴒〉の能（『申楽談儀』第二十二条）に、取り入れていたのかもしれない。このようにみてくると、観阿弥の芸に学んだ世阿弥も、「中初・上中・下後までを悉成し事、亡父の芸風にならでは見えざりしなり」とされた観阿弥の芸風に、近い位階にあったということになるだろう。

さて、これも世阿弥の鬼についての発言としてよく知られている記事であるが、『申楽談儀』（序）には、

先、本風より次第くに移るべし。そうして、鬼といふことをばつるに習はず。二曲三体の功入て、戒臘を経て、其面影くを今する也。名を得しよりこのかたとても、狂る能をばせざりしと也。

とあり、世阿弥は年功をつんでから鬼の面影を演じているのだとしている。つまり、世阿弥が出家以降に観阿弥の芸に学んで演じたという鬼の能は「力動風」ではなく、「力動風」の雰囲気をもった鬼であったということになる。そしてそのことは、「音曲で鬼らしい威勢を表現するだけであつた」とされる観阿弥の芸風内容と符合する。

また、世阿弥はここで、「鬼といふことをばつるに習はず」としているが、たとえば、「力動風鬼」を禁止した『二道』や、却来思想が示された『九位』より以前の、『別紙口伝』第一条の段階では、

「巖二花ノ咲カンガゴトシ」ト申シタルモ、鬼ヲバ、強く、恐ロシク、肝ヲ消スヤウニスルナラデハ、ヲヨソノ風体ナ

シ。コレ、嚴ナリ。花トイフハ、余ノ風体ヲ残サズシテ、幽玄至極ノ上手ト人ノ思イ慣レタル所ニ、思イノ外ニ鬼ヲスレバ、メヅラシク見ユル、所、コレ花ナリ。

とあり、そこではまだ、鬼は恐ろしいものとして演じられていたことが記されている。また、『二曲三休人形図』でも、「急風に一見すれば、目を驚かし、心を動かす一興あり」として、「力動風」をそれなりに許容していたのである。やはり、過去の時点においては、観阿弥と並んで世阿弥も、「力動風」にあたる鬼の能を演じていたとみてよいだろう。このように、「鬼といふことをばつるに習はず」という発言を、額面通り受け止めることはできない。そもそも『申楽談儀』（序）にある、「鬼といふことをばつるに習はず」という発言は、世阿弥が晩年にいたって到達した鬼能観から発せられたものである。つまり、そこには却来構想の確立があり、「力動風」の位相の変化があった。そして、世阿弥自身も中位からそのまま下三位にくだることはなかったのだという語意が含まれている。ここでは、過去の演能が却来の理論構成に即して、捉え直されているということになるだろう。

なお、さいごに佐渡書状のなかに示されている、「力動ナンドワ他流ノ事ニテ候」の「他流」や、『申楽談儀』にみる「よそにはどうと踏む」の「よそ」とは、どこを想定したものであったかについて考えておきたい。

たとえば、『申楽談儀』における田舎の風体の条には、「金春権守・金剛権の守、つるに出世なし」とし、金春権守や金剛権守の活動ぶりを記している。その最後には、「内の舞にも、膝拍子・膝返りなど、京にてせし者也」とされており、両人が座敷でも膝拍子や膝返りなどをしていたことが記されていた。この膝拍子・膝返りについては、『二曲三休人形図』のなかに、「膝拍子・膝還、当流になし。そうじて早態戒也。是、亡父の碎動に見えざりしゆえなり」とある。そうしたことから、膝拍子・膝返りをするという金春・金剛権守などが、「他流」にあたると考える

こともできるだろう。

また、『九位』には、「一座棟梁の輩、至極広精風までを習道して、正花風にも上らずして、下三位に下りて、終に出世もなき芸人共、あまたありし也」とある。金春権守や金剛権守が、それぞれの座の統率者のようであったことからしても、彼らをそこにあてはめてみることもできるかもしれない。このように、「力動ナンドワ他流ノ事ニテ候」とある「他流」についてみてきたが、それは世阿弥が田舎の風体として「つゐに出世なし」と評した、大和猿楽の他の座の芸風と重なる要素をもつものであった。そして、世阿弥が最終的に目指した到達地点は、そうした「他流」においてなされる「力動風鬼」の芸風ではなかったのである。

### むすび——世阿弥の「鬼」の全体的展望——

『風姿花伝』の「物学条々」では、「まことの冥途の鬼」を、「よくせんにつけて、面白かるまじき道理あり。恐ろしき所、本意なり。恐ろしき心と面白きとは、黒白の違い也」とし、鬼の芸曲をその恐ろしさゆえに面白くないものとした。そして、この鬼の条の最後で「たゞ、鬼の面白からむたしなみ、巖に花の咲かんがごとし」とする。

先に引いた『別紙口伝』にみる、「巖に花の咲かんがごとし」の説明では、他の風体を尽くしたなかに、思いがけなく恐ろしい鬼をすることで生じる花とされていた。また、『二曲三体人形図』でも、「力動風」を「曲風を重ね、風体を尽くしたる急風に一見すれば、目を驚かし、心を動かす一興あり」としている。このように、恐ろしい鬼のめずらしきとは、全体の能の構成のなかで作用する、意外性の効用としてあったと言えよう。

しかし、第一節でみたように、急風として目を驚かす効果が必ずしも発揮できない演能状況があったとき、意外

性の効用としての鬼の面白さを、そこに期待することはできなくなる。そうしたなかで、面白さの観点は、最終的に鬼の能の内側へと向かう。『申楽談儀』第二条には、

恋の重荷の能に、「思ひの煙の立わかれ」は、静かに、渡拍子のかゝり成べし。此能は、色ある桜に柳の乱れたるやうにすべし。船橋などは、せめて、古まうたる松の風になびきたるやうにすべし。鬼は、まことの冥途の鬼を見る人なれば、たゞ面白が肝要也。

とある。この条の冒頭では、「万事かゝり也。かゝりもなきやうの風情も、又其かゝりにて面白し。かゝりだによければ、悪きことはさして見へず。美しければ、手の足らぬも苦しからぬ也」とされておられ、ここは「かかり」の重要性について記述された箇所であつた。そうした条のなかで、「まことの冥途の鬼」は、「たゞ面白が肝要也」とされている。これは、「冥途の鬼」においても、その所作のなかに余情を見出そうとした姿勢の反映であると言える。この「鬼」の能にみる面白さとは、その「はたらき」であり、その「かかり」において見出されるものとなる。

『花鏡』でも、「美しきかゝりを忘れずして、動十分心、又、強身動有足踏を心にかけて」とされている。世阿弥が「鬼の幽玄」を目論んだとき、それは鬼の演技が「碎動風」となることを同時に意味するものであつた。このように、碎動風鬼の能姿には、「美しきかかり」をもつて演じられる幽玄な鬼が裏打ちされており、「冥途の鬼」が「碎動風」として演じられることで、鬼の演能それ自体のなかに面白さが生じたことになる。

幽玄な能が求められ、恐ろしい鬼であつたはずの「冥途の鬼」の演技から、恐ろしさが取り除かれる。もともと、「恐ろしき心と面白きとは、黒白の違ひ也」（『物学条々』）としていた世阿弥は、「力動風鬼」を禁じる形で、恐ろしい鬼を否定した。「当流」において「力動風」の鬼をもちだして顧みる必要はなくなり、強く恐ろしい鬼は、「他

流」のことと言ひ放たれる。貴人から幽玄の能が所望されたことや、世阿弥が小柄であつたという身体的な制約を考慮に入れたとき、「力動風鬼」の否定は世阿弥の内的な事由に根ざしたものとなる。このようにみえてくると、世阿弥自身の実際の演能から得た知見が、禅竹や元雅に相伝された世阿弥の伝書の中に、能楽論として反映されていたとみてよいだろう。

さて、『三道』において「力動風鬼」は禁じられたが、しかしそのことによって「冥途の鬼」の登場する能が禁じられたわけではなかった。「力動風鬼」が禁じられたことで、すべての鬼の能は「碎動風」に演じるものとされる。「誠の鬼」も強く演じずに細やかにはたらけば、それは「碎動風鬼」となる。「碎動風」のはたらきを「見風」としている世阿弥にとって、「碎動風」に演じられる鬼の能は、物狂と並んで「申樂事の似事也」とされ、猿樂の名にふさわしい芸として位置付けられるものであつた（『拾玉得花』）。そのように、世阿弥は「碎動風」に演じられる鬼の能を、積極的に評価していたといえよう。

また、「碎動風」の鬼が演じられる一方で、「老後二年來ノ功ヲ以テ」演じられる鬼があつた。しかし、世阿弥が却来して演じた鬼の面影は、「力動風鬼」とは異なる位相の能であり、そこで力強い恐ろしい鬼の能が演じられたわけではないだろう。永享元年の〈鶉飼〉の能が、「とうと」と演じられていたことを確認したことによって、ここに世阿弥が晩年に演じた鬼の能の様相を垣間見ることができた。それは、「力動風鬼」を禁じた世阿弥の鬼の構想からはずれるものではなく、世阿弥が目指した鬼の能の方向性を示唆したものであつたといえよう。

- (1) 世阿弥伝書の引用は、以下日本思想大系『世阿弥・禅竹』に拠る。
- (2) 〈船橋〉面は口あき。悪男。黒頭。法被。半切。小袖。打杖（『舞芸六輪次第』）  
 〈錦木〉瘦男。黒頭。鉢巻。法被。半切。（『盛勝本衣裳付』）  
 〈通小町〉蛙か瘦男か平太。黒頭。鉢巻。法被。半切。色なしの小袖かづきて（『宗随本古型付』）  
 〈野守〉小癡見。赤頭。唐冠。白鉢巻。法被。半切。左にかゞミ。右に扇（『金春安照装束付』）  
 〈鶴飼〉小癡見。赤頭。唐冠。鉢巻（布）。法被。絆切。又半切ばかりにても。打杖。（『童舞抄』）  
 〈昭君〉小癡見。唐冠。アカシラノ中程ヲサネカヅラニテイウ。鉢巻。法被。半切。又半切バカリニテモ（『炭蓮江間日記』）  
 〈昭君〉の後シテは韓邪将だが、その姿は「冥途の鬼か恐ろしや」とされており、冥途の鬼に見紛うものであったようだ。
- (4) 小田幸子氏「碎動風鬼の能——三道の例曲を中心に——」『能：研究と評論』6（昭和五十一年七月）
- (5) 香西精氏「碎動と力動——世阿弥の鬼能について——」『世阿弥新考』（昭和四十七年、わんや書店）
- (6) 『世阿弥・禅竹』では、「足拍子の音の擬声。チョウ・ドウなどの擬声語の下の『と』は中世には濁音だった」とされ、「とうと」「どうと」をそれぞれ「とうど」「どうど」とされている。
- (7) 岩波講座『能・狂言』I 能楽の歴史（昭和六十二年三月）
- (8) 香西精氏「元雅行年考——新・三郎元重養嗣子説」『続世阿弥新考』（昭和四十五年七月、わんや書店）
- (9) 『第五回〈世阿弥忌〉研究セミナーつうしん』（平成十三年八月）

**Review of Zeami's Oni-nō****— Tracing the history of “Saidoufū” and “Rikidoufū” —**

Kana SAWANO

In *Nikyoku Santai Ningyozu*, a book written by Zeami, there are two pictures of Oni on the pages titled “Saidoufū” and “Rikidoufū”.

Traditionally, Saidoufū has been considered as departed spirit, and Rikidoufū was regarded as an ogre-like creature in hell.

Those pictures are surely important for adding to our understanding of what Saidoufū and Rikidoufū mean.

However, other books written by Zeami and some historical records of actual Nō performances of those days tell us that Ogre in hell was not always played as Rikidoufū. By the same token, departed spirit was not only Oni played as Saidoufū.

Such a complexity of connection is probably derived from the terminological incoherence of Zeami's documents. Meanings of some terms changed somewhat during his lifetime.

Considering these points, this paper tries to reexamine the positions of Saidoufū and Rikidoufū. This paper also tries to ascertain the idea of Oni-nō which Zeami finally reached, tracing the change of Zeami's attitude towards the expression of Oni.

キーワード：世阿弥 鬼の能 碎動風 力動風