

Title	『花伝』物学条々の「舞がかり」：増補との関連とそれが意味するもの
Author(s)	尾本, 頼彦
Citation	演劇学論叢. 2003, 6, p. 28-51
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97532
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

『花伝』物学条々の「舞がかり」

— 増補との関連とそれが意味するもの —

尾 本 頼 彦

はじめに

世阿弥の能楽論を代表する『花伝』の「物学条々」には「舞がかり」という用語が4例使用されている。この用語は世阿弥伝書でも『花伝』以外には使用されていない、しかも「物学条々」の「神」の条に2例、「老人」と「修羅」の条に各1例使用されているだけの特殊な用語である。

このうち、「老人」の条の「舞がかり」を含む部分は表章氏により後年に増補されたとされており（『花伝』から『風姿花伝』への本文改訂）『語文』昭和五十六年四月）、「修羅」の条の「舞がかり」を含む部分は味方健氏により後年に増補されたとされている（「修羅の系譜」『能の理念と作品』平成十一年十二月）。

したがって、「神」の条の「舞がかり」を含む部分も後年に増補されたのではないかと疑えるが、『花伝』の増補

の問題を総合的に究明された表氏の『「花伝」から「風姿花伝」への本文改訂』でも、さらにその後の諸氏による『花伝』の増補の問題の検討においても「神」の条の増補については指摘されていない。

「神」の条の「舞がかり」を含む部分には、「舞がかり」以外にも「但たじ」という増補文の文頭に使用される可能性のある用語も使用されているため、まず、本稿では「物学条々」の「神」の条の「但」と「舞がかり」に着目し、これらの用語を含む部分が後年の増補である可能性を再検討してみた。

つぎに、「舞がかり」の意味を考えるために「何々がかり」という世阿弥の用例や「舞がかり」が想定している「本舞の舞」という視点からの考察をしてみた。

つぎに、「物学条々」に集中して「舞がかり」の用語がみえることの意味を、世阿弥の舞に関する芸論の深化、世阿弥の能の洗練といった視点から考察してみた。

なお、本稿で使用した世阿弥伝書の本文は日本思想大系『世阿弥禅竹』（昭和四十九年四月）の本文である。

一 「物学条々」の「舞がかり」概観

まず、世阿弥伝書のなかでも「物学条々」の「神」と「老人」と「修羅」の条にしかみえない「舞がかり」の4例を紹介し、それらについての従来の研究を整理しておきたい。

まず、「物学条々」「神」の条はつぎのようである。

およそ、此物まねは鬼がかり也。なにとなく怒れるよ
そほひあれば、神体によりて、鬼がかりにならんも苦
しかるまじ。但、はたと変れる本意あり。神は舞が
かりの風情によろし。鬼には更に舞がかりの便りあるま
じ。

この条の本論は神の物まねは鬼風であることの主張にあり、神が鬼とちがう点を但し書きにしている。この但し書きの部分に2例の「舞がかり」が使用されている。つぎに、「老人」の条はつぎのようである。

老人の物まね、此道の奥義なり。能の位、やがてよそ
目にあらはる、事なれば、是、第一の大事也。およそ、
能をよき程極めたる為手も、老たる姿は得ぬ人多し。

たとへば、木樵・汐汲の態物などの翁形をし寄せぬれば、やがて上手と申事、これ、あやまりたる批判なり。冠・直衣・烏帽子・狩衣の老人の姿、得たらむ人ならでは似合ふべからず。稽古の功入て、位上らでは似合ふべからず。

又、花なくば面白き所あるまじ。およそ、老人の立振舞、老いぬればとて、腰・膝をかゞめ、身をつむれば、花失せて、古様に見ゆるなり。さる程に、面白き所稀なり。たゞ、大かた、いかにもいかにもそゞろかで、しとやかに立ち振舞ふべし。ことさら、老人の舞がかり、無上の大事なり。花はありて年寄と見ゆる公案、くはしく習ふべし。たゞ、老木に花の咲かんがごとしこの条の本論は、まず、老人の物まねがむつかしく、この道の奥義であると説いている。つぎに、木樵・汐汲などの特徴的なわざのある老人は比較的やさしいが、難しいのは高貴な老人であり、年功を積んで位があがった役者でないと似合わないとしている。そして、「又、花なくば面白き所あるまじ」以降が第三節でのべるように後年の増補とされている部分であるが、腰や膝をかゞめるような所作は見た目の花がなくおもしろくないこと、とくに老人の「舞がかり」が大切で、老木に花が咲いているような工夫を課題としてあげている。つぎに、「修羅」の条はつぎのよう

である。

これ又、一体の物なり。よくすれども、面白き所稀なり。さのみにすまじき也。但、源平などの名のある人の事を、花鳥風月に作り寄せて、能よければ、何よりもまた面白し。是、ことに花やかなる所ありたし。これ体なる修羅の狂ひ、や、もすれば、鬼の振舞になる也。又は舞の手にもなる也。それも、曲舞がかりあらば、少し舞がかりの手づかひ、よろしかるべし。弓・やなぐひを携へて、打物を以て蔽とす。その持ち様・使ひ様をよくよくうかがひて、その本意をはたらくべし。相構々、鬼のはたらき、又舞の手になる所を用心すべし。

この条の本論は、本来修羅は上手に演じて面白さが稀であるとするところにあるが、但し書きとして、源平の名將を主人公として花鳥風月に関連させた場合は面白いと説いている。そして、曲舞がかりのところでは「舞がかりの手ぶり」がよいとしているのである。

ここで、「物学条々」の「舞がかり」に関する従来の研究を整理しておきたい。

まず、能勢朝次氏は、老人の「舞がかり」は老人の「舞の風情」、修羅の「舞がかりの手づかひ」は「舞の風情的な手づかひ」、神の「舞がかりの風情」は「舞がかりの風

情」と理解しておられる（『世阿弥十六部集評釈』上、岩波書店、昭和十五年八月）。

つぎに、伊藤正義氏は、老人の「舞がかり」は「老人の舞姿」、修羅の「舞がかりの手づかひ」は「舞風の手ぶり」、神の「舞がかりの風情」は「舞風の所作」と理解しておられる（鑑賞日本古典文学『中世評論集』「風姿花伝」角川書店、昭和五十一年六月）。

つぎに、表章氏は、老人の「舞がかり」は「老人が舞うたぐいの演技」、修羅の「舞がかりの手づかひ」は「舞の系統の手ぶり」、神の「舞がかりの風情」は「舞系統の演技」と理解しておられる（完訳日本の古典『謡曲集』二「風姿花伝」小学館、昭和六十三年五月）。

つぎに、味方健氏は、「修羅」の条の「曲舞がかりあらば、少し舞がかりの手づかひ、よろしかるべし」を（「クセ」を立って舞うとすれば、舞がかりの手づかひがベターであろう」と意訳されている（『修羅の系譜』）。

つぎに、八宮正治氏は、「女体は、第一期（応永十三年以前をさすらしい。筆者註）に於いては「井筒」に見るような舞は持たなかったと推測されるのである。神も、どのような舞を舞っていたか明らかではないが、推測するに、「養老」の山神が当初舞っていたであろうような、舞と働きの中間のような舞ではなかったかと推測されるのであ

る。神は「舞がかりの風情」であつて、まだ舞そのものは生れていなかったと推定されるからである。その点、修羅と同様な、舞とも働キともつかぬものが行われていたという推測は成り立つであろう」と説いておられ、神と修羅の「舞がかり」を「舞誕生前の舞と働キの中間形態」と理解しておられるようである（「再び「高砂」形態の創始をめぐって（二）」「観照」昭和五十一年八月）。

以上において、世阿弥の「風情」が情趣的なものを指す場合もあるが、多くの場合に「振舞」「はたらき」「振り」などと通い合う身体的所作を意味することは、表氏が『世阿弥 禅竹』の「補注八」で指摘されている。したがって、八寫氏以外は「舞がかり」が「舞風の所作・演技・姿」であり、舞はすでに誕生していたと従来理解されていたと考えてよいであろう。八寫氏の理解については第三節でのべる。

二 「物学条々」の「神」の条における増補の

問題（その二）——「但」をめぐって——

この節では、「物学条々」の「神」の条の但し書きにおける増補の問題を検討するが、そのために、まず、世阿弥が増補文頭に「但^{たゞ}」を使う傾向にあることを論じたい。

『花伝』に後年に増補された箇所があるということが、あるていどまとまった形で指摘されたのは、表章氏の校注になる『世阿弥 禅竹』の「補注一一、二〇、二四」においてである。表氏はさらにこの問題を「花伝」から『風姿花伝』への本文改訂で総合的に究明され、『花伝』の第三までの原形は、現存五巻本に見られる本文から約三分の一を減じたものとなる。∴（中略）∴第三までで完結していた形に第四神儀と奥義を加えた段階と、書名を『花伝』より『風姿花伝』に改めた段階と、二度の機会に改訂増補がかなり集中的に行なわれたろうことはほぼ確かである」とされている。そして、応永七年（一四〇〇）当初の『花伝』は「初期花伝」と称されるようになっていく。

表氏は『世阿弥 禅竹』の「補注一一」のなかで、『花伝』と『花鏡』の増補文の文頭にくる言葉として「又云」を指摘しておられる。表氏は「又云」は、両説を並べる時に第二の説の頭に置くのが普通の用法であろうが、世阿弥は論旨転換部の冒頭にしばしばこの句を置いている。しかも、後に追加された感じの強い補説的記事の頭にある事が多い」として、『花伝』6例、『音曲口伝』1例、『花鏡』2例、『五音曲条々』1例の合計10例の「又云」中、増補と考えられる4例（『花伝』は「物学条々」「物狂」の条、「問答条々」第1条、「別紙口伝」第1条の3例、『花鏡』「舞声為根」

の1例)を具体的に説明しておられる。表氏はその後、『花伝』から『風姿花伝』への本文改定で『花伝』の1例(奥義)を追加しておられるから、表氏によって指摘されている増補文頭の「又云」の用例は合計5例である。

世阿弥伝書全体としては、「又云」は17例(右記以外に、『花鏡』1例、『至花道』1例、『曲付次第』1例、『拾玉得花』4例)あり、その内5例が増補と認定されていることになる。そして、この「又云」で導かれる増補文は、比較的長文である特徴があり(世阿弥禅竹)の本文で5行から23行分に相当する)、それ以前で本論が終わっていると認定されている。

また、表氏が指摘された増補箇所のうち、「初期花伝」の増補文の文頭に使用される言葉としては、「又云」以外には、「されば」2例(問答条々)第4条と第5条と「但」1例(物理学条々)「法師」の条)が注目されるが、ここでさらに、表氏指摘以外の増補文と考えてもよい文の文頭の「但」の用例を追加し、世阿弥が増補文の文頭に「又云」と同じように「但」を使用したことを新しく指摘したい。

世阿弥伝書の「但」は、全部で26例ある。このうち「花伝」には11例あり、またその他の10伝書に幅広く使用されている。『花伝』の11例の内訳は、「物理学条々」と「花修」に各3例、「別紙口伝」に2例、序文と「年来稽古条々」

と「問答条々」に各1例である。

【別紙口伝】の「但」の2例

まず、「別紙口伝」第4条の「但」の用例は、右記「又云」で導かれる『世阿弥禅竹』本文の行数で23行の増補文のなかにある。表氏は『世阿弥禅竹』の「補注一」で、「この条(別紙口伝)第4条)は、十体を得べき事と、年々去来の花を知るべき事の二つの論から成っているが、冒頭に「能二十体ヲ得ベキコト」と題されている点からは、「又云」の前まで一応完結していたもので、「又云」以下の年々去来の花の説は増補であると見る事が可能であろう。古本にも存する部分なので、後年増補とは言えないにしても、かなり大きな論旨転換部である」と説かれ、23行全体を一つの増補文とみなしておられる。

そこで、この23行の文を詳細に分析すると、「又云」ではじまる7行と「タッシ」ではじまる7行と「サレバ」ではじまる9行から成立していることが分かる。まず、「又云」ではじまる7行は、「年々去来の花」の本論で、幼少より老後までのその時々々の芸を忘れずすべて現在の芸として保持することの重要性を強調している。

つぎの「タッシ」ではじまる7行は、「年々去来の花」を体得した唯一の実例として、亡父観阿弥の具体例を説明するものであり、十体を得べき事と、年々去来の花を知る

べき事の両本論にたいしては補足的、増補的性格が強い。

最後の「サレバ」で始まる9行は、前半の5行余りは、「花鏡」の「時々初心忘るべからず」の考え方に通じる「初心ヲ忘ルベカラズ」を強調し、さらに「サレバ」という詞を重ねて、3行余りで「十体ノウチヲ色ドラバ、百色ニモナルベシ。ソノ上ニ、年々去来の品々ヲ一身当芸二持チタランハ、イカホドノ花ゾヤ」と締め括る。はじめの「サレバ」では始まる9行全体は、十体を得べき事と、年々去来の花を知るべき事の両本論に対しては補足的、増補的性格が強い。

勿論、「又云」では始まる7行も、「タッシ」では始まる7行も、「サレバ」では始まる9行も「古本別紙口伝」（観世宗家に世阿弥自筆本が伝来し、元次に先立って、弟の四郎に相伝されたと考えられる「別紙口伝」にあるから、「古本別紙口伝」が執筆される以前にその存在が想定されている第1次「別紙口伝」に対して、四郎に相伝する前に増補したという状況が考えられるのである。このように、「又云」だけでなく、「されば」や「但」も増補文の頭にくる言葉として注目すべきものであると考えられる。

つぎに、「別紙口伝」第1条に、「タッシ」が使用されている。この条の構成は、「コノ口伝ニ花ヲ知ルコト」では始まるこの条の本論であり、また「別紙口伝」における花

の総論でもある論が8行で説明されている。このなかには、「人ノ心ニメツラシキト知ル所、スナハチ面白キ心ナリ。花ト面白キト、メツラシキト、コレ三ツハ同ジ心ナリ」とか「能モ、住スル所ナキヲ、マツ花ト知ルベシ」という「別紙口伝」の根本的な考え方が示されているのである。この条の本論はこの8行で十分なのである。これにつづく、「タッシ、様アリ」では始まる28行もの長大な文は増補的な、補足のための文と考えられる。この28行は、物数を極めていればその時々流行に合わせて修得した芸をひと通り演じてしまうには長い期間がかかるから、いつも珍しい花を観客に見せることができること、場所や時節のちがいによる好みのちがいにたいしても物数を極め尽くした為手なら観客の心に常に新鮮さを感じさせることができること、花伝の花の段にのべた「花は心、種は態」の意味することの解説、そして最後に「物学条々」の鬼の段にのべた「巖に花の咲かんがごとし」の意味することの詳細な解説からなっている。いずれも本論の抽象的な花の理論の実践的な解説と位置づけすることができる。

なお、本論が8行で、増補・補足が28行という構成は異常なものでなく、前記「別紙口伝」第4条も本論は7行で、「又云」では始まる23行もの長大な増補文がついていることから右記「別紙口伝」第1条に関する考察が支持される

ことなるう。

「花修」の「但」の2例

つぎに、「花修」第1条「能の本を書く事」の「但」も、右記「年々去来の花」の例と同じような使われ方と考えられる。しかしながら、表氏は「花修」に増補の可能性を考えておられない。「花修」は、観世宗家に世阿弥自筆本が伝来し、四郎に相伝された本と考えられている。したがって、後年の増補箇所はないと普通考えられるから、表氏が「花修」に増補の可能性を考えられないのはもつともである。しかしながら、同じような事情の「別紙口伝」に後年の増補ではないが、第1次「別紙口伝」の存在とそれに対する増補が考えられるのに、「花修」は増補の可能性を考えないという点について検討しておきたい。

表氏が、第1次「別紙口伝」の存在とそれに対する増補の可能性を考えられるのは、「別紙口伝」が「奥義」に先行していると認定しておられるからであろう。したがって、応永十年代後半頃と考えられている「古本別紙口伝」が書かれるまでに、第1次「別紙口伝」が存在し、それから少なくとも数年、場合によって5年以上の時間が経っていて、増補の可能性がありえると考えておられるものであろう。

しかしながら、筆者はさきに、「奥義」と「別紙口伝」—その先後関係と世阿弥能楽論の展開—（『芸能史研究』第一五

八号、平成十四年七月）で、「別紙口伝」と「奥義」の先後関係は定説とは逆で、「奥義」が「別紙口伝」に先行するとの結論をえている。したがって、「花修」と「別紙口伝」の増補に関する事情は同じであるとして考え直す必要があると思われる。

つまり、「別紙口伝」第4条の「年々去来の花」に関する表氏の「世阿弥禅竹」の「補注一」の論は妥当性があると考えられるので、世阿弥は、一気呵成に「花修」や「別紙口伝」を執筆したのではなく、数年の単位で増補を重ねながら完成したと考えるのが適当であろう。この辺りの事情は「初期花伝」の成立に関しても同じであることは、重田みち氏が「初期三書から『花伝』へ」、「花伝」から『風姿花伝』へ」（『文学』11・12月号、平成十二年）で推定しておられる。重田氏は、「世阿弥が『花』への意識を高めていなかった第Ⅰ期に出来上がっていた論を、第Ⅱ期に「まことの花」「時分の花」の概念を考案して増補改定し、応永七年にまとめたのが「初期花伝」である」というものである。このように、「花伝」は、「初期花伝」自体が、さらに「花修」や「別紙口伝」のようなものでも、一気呵成に書かれたのではなく、数年にわたって、増補改定も加えながら執筆されたとの視点が必要のように思われる。

表氏は岩波講座「能狂言Ⅱ」「能楽の伝書と芸論」（昭

和六十三年三月)で、「花修」第1条の内容を、つぎのように要約しておられる。

「一、能の本を書く事、この道の命なり。極めたる才学の力なけれども、たゞ巧みによりてよき能にはなるもの也」と書き出し、催しの最初に演じる能は周知の典拠に基づいてあつさりした趣に書き、番数がすすんでからの能は文辞や演技の面白さを尽くして書けとの、能の種類に応じた書き方の大要や、優美な詩歌を採り入れることで所作の面も幽玄になるとかの言葉の用法について注意した後、よき能の条件や悪き能の具体例に言及し、最後は「又、一切の事に相応なくば成就あるべからず」との観点から、演者と作品と演能効果の関係を「相応」の語で説明し、「不審なを残り」と疑問を残した形で結んでいる。

「花修」第1条の本論は、「よき能の作り方とよき能の条件」を説明した部分で終わっていると考えられる。

したがって、「たゞし、こゝに様あり」ではじまる「悪き能の具体例」に言及していく部分以降は増補と考えられないであろうか。なお、「悪き能の具体例」は、「此心、二の巻の物狂の段に申たり」と文を結んでいる。「二の巻の物狂の段」とは「物学条々」の「物狂」の後半の「又云」で始まる増補箇所であり、ここの増補後に「花修」の

「たゞし、こゝに様あり」以下の文章が書かれたという特殊な状況下に成立した増補記事であることを伺わせるのである。さらに、「又、一切の事に相応なくば成就あるべからず」以降は、「成就」「花の公案」という禅林用語を交えて、はじめの本論とは口調が変わった文章であり、執筆時期のずれを感じさせるのである。

つぎに、「花修」第3条は、はじめの20行で「強き・幽玄」を「弱き・荒き」と対比させつつ本論を詳説している。そして、それにつづく「たゞし、心得べき事あり」ではじまる8行は増補記事と考えられるのである。表氏も「世阿弥禅竹」の頭注で、「たゞし、心得べき事あり」以下8行は前後とやや離れた論。後に強まった世阿弥の幽玄尊重が、観客側の幽玄愛好の気風をおいかけてのものであった事が推測される」と、その8行の特殊性に触れておられる。これが、「別紙口伝」中の文章なら、増補の可能性を表氏が指摘される箇所ではないかと考えられる。また、重田みち氏も平成十五年七月十三日の六麓会の例会で該部分が増補であることを指摘しておられる。

【「物学条々」の3例の「但」の特異性】

最後に、「物学条々」の3例の「但」について検討するが、「法師」の条は「但、賦物によりて、思ひの外の手数の入事もあるべし」であり、「修羅」と「神」の条は第一

節で紹介したが、「但、源平などの名のある人の事を、花鳥風月に作り寄せて、能よければ、何よりもまた面白し。…(中略)…曲舞がかりあらば、少し舞がかりの手づかひ、よろしかるべし」と「但、はたと変れる本意あり。神は舞がかりの風情によろし。鬼には更に舞がかりの便りあるまじ」である。

伊藤正義氏は『中世評論集』の「風姿花伝」の注釈で、「たゞし」は、…(中略)…物学条々でも、法師に一例、つづいて修羅二例、次の神に一例。修羅を中心としてその後後に集中し、世阿弥の表現意識と用語選択に一時的傾向をみせている」と解説されている。伊藤氏は四巻本『花伝』を使用しておられるので「修羅」に2例とされたが、五巻本『花伝』では「修羅」の「但」は1例である。

伊藤氏の指摘のごとく、「物学条々」では、「法師」「修羅」「神」の条の3条は連続している。まず、右記「法師」の例は、表氏によって後年増補とされている箇所である(「花伝」から『風姿花伝』への本文改定)。その理由は「賦物」の語が「拾玉得花」とここにのみあらわれているからである。『拾玉得花』は正長元年(一二二八)六月年記の伝書であるから表氏説は十分納得出来る。

右記「修羅」の例は、味方健氏が、「源平などの名のある人」の部分は、たぶん奥書の年記よりのちに書き込まれ

たものであろう」と、詳しい理由を説明はしておられないが増補であることを表明しておられる(「修羅の系譜」)。

さらに、世阿弥作修羅能を前提に「物学条々」の「修羅」の条をみてみると、但し書きの「源平などの名のある人」を主人公にした能についての論が本論であり、はじめの「よくすれども面白き所稀な」能に関する本論が過去の古修羅に言及する但し書きではないかと疑えるような本文であることも、但し書き部分が後年の増補であることを示唆している。

この状況は、「物学条々」「神」の条についても同じであり、世阿弥作の脇能を前提に「物学条々」「神」の条をみてみると、但し書きの「舞がかり」の神の能に関する論が本論で、「鬼がかり」の神の能に関する本論が世阿弥以前の神能に言及する但し書きではないかと疑えるような本文であることも、但し書き部分が後年の増補であることを示唆している。

以上、「花修」と「別紙口伝」に使用されている各2例の「但」と「物学条々」「法師」と「修羅」の条に使用されている「但」の合計6例の増補の可能性、さらに「物学条々」の「法師」「修羅」「神」の連続3条の「但」という「世阿弥の表現意識と用語選択における一時的傾向」から判断して、「物学条々」「神」の条の「但」の増補の可能性

はきわめて高いというべきであろう。また、世阿弥作の修羅能や脇能の視点から「物学条々」の「修羅」と「神」の条をみてみると、但し書きが本論であり、はじめの本論が但し書きではないかと疑えるような本文であることも、但し書き部分が後年の増補であることを示唆している。

三 「物学条々」の「神」における増補の

問題（その二）——「舞がかり」をめぐる——

この節では、「舞がかり」という世阿弥にとつても特殊な用語が使用されたのが応永七年以降であることを、「物学条々」の「老人」と「修羅」の条の例が後年の増補であること、さらに、「神」の条については、世阿弥伝書にみられる「脇の猿楽・脇の能」における歌舞や「神の舞」自体についての記述について再検討することによって論証してみたい。

はじめに紹介したように、世阿弥伝書で「舞がかり」という用語は、「花伝」「物学条々」の「老人」「修羅」「神」の3箇条にのみ使用されている特殊な用語であり、しかも「老人」と「修羅」の条の「舞がかり」を含む部分は後年に増補されたという説が提起されている。

まず、前掲の「老人」の条の「舞がかり」を含む部分は

表章氏により後年の増補とされている。その理由は、応永十年代半ば以降に使用しはじめたと推定されている禪の用語である「公案」の語を含むこと、老人の物まねについて「別紙口伝」第3条で「物学条々」よりも詳細な老人の物まね論が展開されていること、しかも「花伝ノ花ノ段」や「物マネノ鬼ノ段」に言及する条が「ト書ケル」「ト申シタル」などの文言で以前に書いたことの再言であることを明示しているのにたいして、「別紙口伝」第3条は老人の物まねをはじめて論じるというような書き方であること、などにより、「別紙口伝」第3条の論が先行し、その要点を「老人」の条の末に増補したと考えられることであるが、これは十分納得できる説である（『花伝』から『風姿花伝』への本文改訂）。したがって、世阿弥が老人における歌舞の重要性に気づいたのは応永七年以降であり、老人は応永七年には「舞がかり」の演技をしていなかった可能性が高いことになろう。

【「修羅」の条の「舞がかり」の増補をめぐる】

つぎに、「修羅」の条の「舞がかり」を含む部分は、味方健氏により「源平などの名のある人」の部分は、たぶん奥書の年記よりのちに書き込まれたものであろう」と、後年の増補であるとされている（『修羅の系譜』）。しかしながら、味方氏は詳しい理由説明をしておられないので、あ

らためてその理由を考えておきたい。

第一節で紹介したように、「修羅」の条の「曲舞がかり」ならば、少し舞がかりの手づかひ、よろしかるべし」について、伊藤正義氏は「曲中に曲舞風のところがあつたらう、多少舞風の手ぶりなのが適當だろう」と訳され、表氏は「音曲に曲舞風の点があるのなら、少々は舞の系統の手ぶりがあつてもよろしかろう」と訳され、味方氏は「(くせ)を立てて舞うとすれば、舞がかりの手づかひがベターであろう」と意識されている。筆者は味方氏の訳が適切であると考えられる。

その理由は、伊藤氏の「曲中に曲舞風」や表氏の「音曲に曲舞風」に関しても、実際問題として、くせ以外の一七イヤサシや上歌や下歌が「曲舞風」であるとは考えられず、「曲舞風」と称される部分はくせの他にはないという点である。

「曲舞がかり」という用語は世阿弥伝書でも「物学条々」と「音曲口伝」だけであり、「三道」「五音」「申楽談儀」ではくせのことを「曲舞」と表現している。また、南北朝期に流行した芸能の「曲舞」は「三道」では「道の曲舞」、「五音」でも「道ノ曲舞」と表現されるようになっていた。

一方、応永二十年後七月十一日の年記をもつ世阿弥の自筆能本《難波梅》のくせの詞章の冒頭には「くせマイ」と

明記されているから、応永二十年頃に能のくせを世阿弥が「くせマイ」と認識していたことは明確である。

しかし、「音曲口伝」は音曲面より「曲舞」と只音曲(只謡)の区別を説く伝書であり、「道の曲舞」より観阿弥が猿楽の能に導入した「白鬚の曲舞」からはじまる音曲を「曲舞」と称しており、また拍子・リズムが主体の「曲舞風」の音曲を「曲舞がかり」とも表現している。したがって、伝書上は応永二十六年六月頃までは、くせ部分の音曲を世阿弥は「曲舞がかり」と表現していたと考えられる。

したがって、本当の「曲舞」ではない、能に取り入れられた「曲舞風」のくせは、遅くとも応永二十年頃に能本には「くせマイ」と記入されたが、伝書上は応永二十六年六月頃までは「曲舞がかり」と表現され、応永三十年にはすでに「曲舞」はくせを指す用語に定着し、本当の「曲舞」は「道の曲舞」と表現されることになったという経緯が考えられるのである。

以上、「修羅」の条の「曲舞がかり」ならば、舞がかりの手づかひ、よろしかるべし」については味方氏の「(くせ)を立てて舞うとすれば、舞がかりの手づかひがベターであろう」という理解が妥当であり、「修羅」の条の「舞がかり」は「くせの舞」であり、八寫正治氏が想定されるような「舞誕生前の舞と働きの中間形態」ではないであろう。

つぎに、修羅能の舞グセの形成過程より「物学条々」
「修羅」の条の但し書きが後年の増補であることを論証し
ておきたい。

三宅晶子氏は「世阿弥の物まね論」(『中世文学』四二号、
平成九年六月)で、舞曲舞(舞グセ)の形成過程を詞章の分
析を通じて考察しておられる。この中で三宅氏は、《通
盛》は、「夢幻能成立前後の早い時期に作られた舞踊的性
格でない所作を演じる曲舞」であること、《清経》は、
「表意的所作を生む言葉を多用しつつ、所作に優雅な美し
さが付加されるよう、花鳥風月に事寄せた叙景や比喩的表
現を、適度に配置」し、「舞がかりの曲舞が誕生している」
こと、《敦盛》は、「言葉の流れを重視した作詞」がさら
に強調されていること、行動を表す言葉は少なく、「し」か
もそれらは情景描写に直結している」こと、所作は「多重
の意味を持たされ、曖昧で暗示的な表現」となること、
「美しく整えられた定型的な舞方があれば、その型が抵抗
なく活用できる詞章である」ことなどにより、《敦盛》で
すでに舞曲舞の定型が完成していることを示しておられ
る。

一方、筆者は、「能のクセ詞章の性格とその変遷―世阿
弥の能作の編年的位置づけのために―」(『フィロカリア』第二十
号、平成十五年三月)で、三宅氏の右記「世阿弥の物まね論」

に示された考え方に基本的には基づくが、数値化して評価
できるような工夫を新しく加えた、能のクセの詞章の分析
方法を新しく提案し、観阿弥より信光にいたる五十曲のク
セの詞章を分析した。この中で、三宅氏の分析しておられ
ない《実盛》のクセの詞章構造が《通盛》とほとんど同じ
ことを明らかにした。

《実盛》のクセは現行曲は舞グセであるが、「童舞抄」
〔下間少進集I〕西野春雄校訂、能楽資料集成1、昭和四十八年
四月)によると、「又実盛がと云時立。此曲舞をまふ事、
他流には稀なり。金春方には腰をかくる事、自然の儀也」
と説明されている。金春流以外では床机に掛けて、クセを
舞わなかつたようであるが、金春流ではクセで床机に掛け
るのは自然の(めつたにない)ことであつたというのが下
間少進の時代の演出であつたと理解される。

このように、世阿弥時代の《実盛》のクセが舞われてい
た可能性はあるが、早くに上掛りではクセは舞われず、
《頼政》のように床机に座つた演技であつたことが窺わ
れ、《実盛》のクセの詞章構造はそのような演出を可能と
するほど舞踊的性格が少ないものである。

したがって、修羅能のクセ詞章の舞曲舞化の進展度から
考えると、《通盛》《実盛》↓《清経》↓《敦盛》という
順に進展したことが納得されるのである。

この事實は、『実盛』が『満濟准后日記』の応永二十一年五月十一日条の記事により、応永二十一年ころに作られたと考えられること（「謡曲における作者および製作時期考定の問題―実盛の成立―」市村宏『文学論叢』（東洋大学）六、昭和三十三年二月）、「物学条々」「修羅」の条の「但、源平などの名のある人の事を、花鳥風月に作り寄せて、能よければ、何よりもまた面白し。是、ことに花やかなる所ありたし」の表現が『通盛』だけを念頭において書かれているとはとうてい思えず、少なくとも『清経』は成立していた口ぶりであること、などを考えあわせると、世阿弥が修羅における歌舞の重要性に気づいたのは、応永七年以降であること、すなわち、「修羅」の条の但し書きが後年の増補であることと、しかもその増補の時期は、応永二十一年以降であることを示唆するものではないかと思われるのである。

【神の「舞がかり」の増補をめぐって】

したがって、残る「神」の条の「舞がかり」を含む部分も増補の可能性はきわめて高いと考えられるが、幸い世阿弥伝書の「花伝」と「花習内拔書」には、神の能である「脇の申楽・脇の能」の記述が11例もあり、その中には「脇の能」と歌舞の関係についてのべている箇所もあるもので、「脇の申楽・脇の能」における歌舞の記述の変化を検討し、応永七年段階では世阿弥が「脇の能」における歌舞

の重要性には気づいていなかったことを明らかにしたい。

まず、「年来稽古条々」「七歳」の条や「問答条々」第1条では「脇の申楽」が「当日の最初の能」という意味で使用され、祝言神能を意味していない場合もある（世阿弥「禪竹」）。

しかし、「問答条々」第2条は、一日の能の序破急を説く条であるが、「先、脇の申楽」には、いかにも本説正しき事の、しとやかなるが、さのみに細かになく、音曲・はたらきも大かたの風体にて、するすると、安くすべし。第一、祝言なるべし。いかによき脇の申楽なりとも、祝言欠けてはかなふべからず。たとひ能は少し次なりとも、祝言ならば苦しかるまじ。これ、序なるがゆへなり」と、「脇の申楽」における「本説正しき事」や「祝言」の重要性が説かれていて、この「脇の申楽」が祝言神能を意味していることは確実である。しかしながら、「歌舞」については「音曲・はたらきも大かたの風体にて、するすると、安くすべし」と言及しているだけで、「祝言」を三度も強調し、「歌舞」よりも「祝言」を重視している。

つぎに、「花修」第1条にも、「大かたの風体、序破急の段に見えたり。ことさら、脇の申楽、本説正しくて、開口より、その謂れと、やがて人の知ることくならんずる来歴を書くべし。さのみに細かなる風体を尽くさずとも、大か

たのか、り直に下りたらんが、指寄花々とあるやうに、脇の申樂をば書くべし。又、番敷に至りぬれば、いかにもいかに、言葉・風体を尽くして、細かに書くべし」と、「本説正しく」とか「か、り直に下る」ことは説かれていたが、「脇の申樂」における「歌舞」の重要性については明確に言及されていない。後の検討で明らかなるように、世阿弥の舞の理論自体は「初期花伝」の段階よりも「花修」の方が進展しているから、「花修」時点の「脇の申樂」における「歌舞」の位置づけがまだ大きくないことが伺われるのである。

つぎに、『花習内拔書』（応永二十五年二月十七日日記）の「能序破急事」は、「脇ノ能、序ナリ。直ナル能ノ、サノミニ細カニナク、祝言ナルガ、正シク下リタルカ、リナルベシ。態ハタゞ歌舞バカリナルベシ。歌舞ワコノ道ノ本体ナルベシ。サレバ、歌舞ヲ以テ、序ノ能トスベシ。二番目ノ能ワ、脇ノ申樂ニ変リタル風情ノ、本説正シクテ、強々トシタランガ、シトヤカナランヲスベシ」と「脇の能」を認識するに至っている。「脇の能」は「直ナル能・細カニナク・祝言・正シク下リタルカ、リ」の要素以外に、「態ハタゞ歌舞バカリナルベシ」「歌舞ワコノ道ノ本体ナルベシ」「歌舞ヲ以テ、序ノ能トスベシ」と「歌舞」の要素を強調するという進歩が見られるのである。そしてこの『花習内

拔書』の記述が基になっている「花鏡」「序破急之事」の記述もほとんど右記と同文である。

以上に整理したことはいずれも従来から知られていたことであるが、筆者がこの節で新しく指摘したいことは、「問答条々」第2条と「花修」第1条と『花習内拔書』の3回、「脇の申樂・脇の能」の必要条件について言及する機会があるにもかかわらず、「脇の申樂・脇の能」における「歌舞」の重要性に言及するのは、最も成立年代の新しい『花習内拔書』がはじめてであるという事実が神における歌舞の編年の基準になるのではないかとということである。

この指摘にたいしては、「問答条々」第2条と「花修」第1条は「歌舞」についてのべている条ではないから神の「歌舞」について世阿弥がたまたま言及しなかっただけではないかとの疑問が生れるかもしれない。しかしながら、右の3箇条の引用部分は、いずれも序破急を論じている条（問答条々）第2条と『花習内拔書』、または、序破急の段に言及している部分（「花修」第1条）において、その序としての「脇の能」について論じている箇所であるという共通点があり、同じ観点で比較分析できる条件をもっていることが注意されねばならないのである。

したがって、『花習内拔書』も本来、「歌舞」について論じている条ではないにもかかわらず、「態ハタゞ歌舞バカ

リナルベシ」「歌舞ワコノ道ノ本体ナルベシ」「歌舞ヲ以テ、序ノ能トスベシ」と表現を替えながら、三度も「歌舞」の重要性を強調している。一方、「脇の能」で重視される「本説正し」は「直ナル能（『花鏡』は「直ナル本説」）となつてゐるし、「祝言」は「1箇所で「祝言ナルガ」と言及しているだけである。

したがって、これらの実態は、右の3箇条における「歌舞」の位置づけに明らかなる変化があつたこと、伝書上は『花習内抜書』ではじめて「脇の能」での「歌舞」の重要性が認識されたということを示唆しているように思われる。そして「物学条々」や「花修」では「脇の能」での「歌舞」の重要性がそれほど認識されていなかった可能性が非常に高いと考えざるをえない。

以上のことは、「物学条々」「神」の条の但し書が「初期花伝」に存在しなかつたことの傍証と考えられる。つまり、「初期花伝」の段階で、「神は舞系統の演技に適しているが、鬼には舞系統の演技の手がかりがまつたくないであろう」と認識していたのなら、「問答条々」第2条と「花修」第1条において、「脇の申楽・脇の能」における「歌舞」の重要性に言及しなかつたとは考えがたいからである。

つぎに、世阿弥は、「脇の申楽・脇の能」と「歌舞」の関係だけでなく、神の舞自体についても伝書に言及してい

るので、これについて検討し、応永七年時点で神が舞を舞うことがありえるかどうかについて考えてみたい。

応永七年の「物学条々」の段階では、物まねの類型は女、老人、直面、物狂、法師、修羅、神、鬼、唐事の九種類に分類されていて、とくに神と老人は別風体であり、神はむしろ鬼と関係が深かつた。しかし、『至花道』（応永二十七年六月奥書）ではつぎのようである。

まことの上果の芸風に至るべき入門は、三體のみ也。
老体・女体・軍体、是三也。…（中略）…神さび閑全なるよそをひは、老体の用風より出で、幽玄みびたるよしかりは、女体の用風より出で、身動足踏の生曲は、軍体の用風より出でて、意中の景、をのれと見風にあらはるべし。

すなわち、『至花道』においては、「二曲三體」説によつて理論が体系化され、能の類型は老体・女体・軍体の三體に集約されている。そこでは傍線部のように、老体は神と緊密な関係をもつて説かれ、神は老体の応用から生れるとされている。

さらに、『二曲三體人形図』（応永二十八年七月年記）においては、「老体・老舞」の条でつぎのように説かれている。

一、老体・老舞、三體之初。…（中略）…三體之人形老体 是者、衣装をと、のへてよかるべき、その體体

也。此人体を能々心見して、立ふるまうべし。花鏡云
「先其物能成、去其態能似」。是に有り。忘るべからず。
閑心遠目。老舞 此風、ことに大事也。体者閑全に
て、遊風をなす所、老木花之閑如。閑心を舞風に連続
可為。

老尼、老女同ジ。神差、閑全用風出所。

ここでも傍線部のように神の神々しい風体およびその舞
は老体・老舞の応用風であるとされている。

つまり、神の舞が老舞の応用風であり、前掲のように老
体の舞が応永七年に舞われていなかったことより、神の舞
も応永七年には舞われていなかったことになろう。

また、前記の「脇の申楽・脇の能」と「歌舞」との関係
に言及する応永二十五年二月の『花習内拔書』と神と老体
が結びつけられる応永二十七年六月の『至花道』、さらに
神の舞としての老舞に言及する応永二十八年七月の『二曲
三体人形図』と、応永二十年代後半になって、神を主人公
とする「脇の申楽」に「歌舞」が重視され、「老舞」の応
用風の舞を神に舞わせる工夫が世阿弥によってなされたこ
とが伝書上確認できるのである。

もちろん、実演上は伝書に定着するよりも早く、神は舞
を舞いはじめたであろうが、十八年以上も前（応永七年以
前）から神が舞を舞っていたことはどうであろうか。

応永七年時点では、『花伝』において神と老人は別個の
風体であり、神は「此物まねは鬼がかり也。なにとなく怒
れるよそほひあれば、神体によりて、鬼がかりにならんも
苦しかるまじ」という認識であり、神は鬼との関係が強く
意識されているのである。そして鬼は舞ではなく、ハタラ
キを専らとしたから、応永七年時点の神は舞を舞わず、鬼
と同じようにハタラキを専らとした可能性が高いと考えら
れる。実際に、『金札』のような舞を舞わない、ハタラキ
をみせる古い神能は存在する。このように、応永七年時点
で神が舞を舞っていないなくても世阿弥伝書上なら矛盾点は
ないのである。

以上、「舞がかり」という用語が使用されている「老人」
「修羅」の条が後年の増補であること、世阿弥伝書の「脇
の能」と神の舞に関する記述より神に歌舞が重視されたの
が応永七年以降と考えられ、「物学条々」「神」の条の但し
書きが後年の増補であることを論じた。

四 「舞がかり」が意味するもの

この節では「物学条々」で「舞がかり」という用語が使
用されていることの意味を考えてみることにするが、まず
そのために「何々がかり」という世阿弥の用語の実態を検

討する。世阿弥伝書には「曲舞がかり」「鬼がかり」「女がかり」「修羅がかり」などの類別がある。

まず、「曲舞がかり」とは、『音曲口伝』に、「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。去程に、曲舞がかりの曲をば、大和音曲と申付たり」と説いているように、本当の「曲舞」（南北朝期に流行した芸能で、白拍子の流れを引き、拍子を主体とする音曲に合わせて語り舞った芸）と同じ物ではないが、「曲舞風」という意味である。なお前節では「物学条々」「修羅」の条の「曲舞がかり」を伊藤正義氏や表章氏が「曲舞風」と訳しておられるが、味方健氏の「クセ」という意識が適切であることを論じた。

つぎに、「鬼がかり」は、「物学条々」「神」の条の「此物まねは鬼がかり也。なにとなく怒れるよそほひあれば、神体によりて、鬼がかりにならんも苦しがるまじ」のように、「鬼」と同じ物ではないが、「鬼風の演技」という意味である。

つぎに、「女がかり」は、「物学条々」「女」の条の「女がかり、若き為手のたしなみに似合ふ事なり。…（中略）…ただ世の常の女がかりは、常に見慣るる事なれば、げにはたやすかるべし。…（中略）…物狂などの女がかり、扇にてもあれ、かざしにてもあれ、いかにもいかにも弱々と、

持ち定めずして持つべし。…（中略）…いづれの物まねなりとも、仕立悪くてはよかるべきかなれども、ことさら女がかり、仕立を以て本とす」のように、「女系統の演技、女姿」の意味である。

つぎに、「修羅がかり」は、『三道』の「音曲なども短か短かと書きて、急をば、修羅がかりの早節にて入べし」や『申樂談儀』の「道盛・忠度・よし常、三番、修羅がかりにはよき能也」のように、修羅道に落ちた武士の物まねである本当の「修羅」ではないが、「修羅風の能」という意味である。

これらから考えるに、「舞がかり」とは「本当の舞」ではなく、「舞風の演技」という意味であると考えるのが自然である。この場合の「演技」の内容については、このあと考察していくが、ここでは一応、音曲（謡）舞あるいは舞事や舞とまでは言えないような所作をさすものとしておきたい。

ここで、「舞がかり」と表現するとき想定されている「本当の舞」とは何かを明確にしておく必要がある。世阿弥が「物学条々」で認識していた「本当の舞」とは、父親の親阿弥も舞ったであろう、曲舞女や白拍子や物狂い女の舞う舞、あるいは舞を舞うことを専門にするそれらの人たちの舞う（呂中干舞）であったと考えられる。

なぜならば、世阿弥が、「奥義」で、「亡父の名を得し盛り、静が舞の能、嵯峨の大念仏の女物狂の物まね、殊々得たりし風体なれば天下の褒美・名望を得し事、世以て隠れなし」と言い、「申楽談儀」でも、「先祖観阿。「静が舞の能、嵯峨の大念仏の女物狂の能など、ことに名を得し、幽玄無上の風体也」と、花伝にも有」と言っていて、観阿弥が少なくとも白拍子の舞った舞の物まねである幽玄無上と思われるような舞を舞ったことが伺えるからである。また、観阿弥の舞った舞は舞事の祖型（以下、〈呂中干舞〉が導入される前の舞事を祖型と略称）と音曲（謡 舞の両方を含んでいたと考えてよいと思われるが、「舞がかり」を含む部分の増補の時期には〈呂中干舞〉は成立していたと考えるからである。

ここで注意すべきことは、観阿弥の舞ったシテはいずれも舞うこと、芸能をすることを専業とする人体であったことである。だから世阿弥の認識していた「本当の舞」とは、舞うことを専業とする人体の舞う舞と言ひ替えてもよいのである。

このように考えると、「物学条々」において「神・老人・修羅」という普通は舞を舞うとは認識されていない神体・人体が演じる「舞風の演技」をさして「舞がかり」という用語が使用されたことがよく理解できるのである。

まず、応永七年時点において、神は「およそ、此物まねは鬼がかり也。なにとなく怒れるよそほひあれば、神体によりて、鬼がかりにならんも苦しかるまじ」であり、神は鬼風の物まねであり、幽玄性に欠ける風体であったと考えられるのである。この神に後年になってはじめて舞を舞わせたのが世阿弥であろう。その初期の段階の神の舞が「舞がかり」と表現されているのである。

つぎに、応永七年時点において、修羅は「これ又、一体の物なり。よくすれども、面白き所稀なり。さのみにすまじき也」であり、これもまた鬼風であったと考えられる。たとえば『落書露頭』の記事の田楽能「四頭八足の鬼と云ふ能」や廢曲《小林》のような鬼風の修羅能である（能と仏教―修羅をめぐって―天野文雄『国文学 解釈と鑑賞』昭和五十八年十二月）。このような修羅能にたいして世阿弥は「源平などの名のある人の事を、花鳥風月に作り寄せて」面白い、幽玄性のある軍体能を創始したと考えられるが、『通盛』の改作、応永二十一年頃の《実盛》を経て、クセの詞章をさらに幽玄化、舞グセ化して、『清経』《敦盛》を作能するに至ったと考えられるのである。この《清経》《敦盛》の段階での舞グセが「舞がかり」と表現されていると考えてよいであろう。

つぎに、応永七年時点において、老人の物まねは難しい

ものと認識されていた。木樵・汐汲などの特徴的なわざのある老人は比較的やさしいが、難しいのは高貴な老人であり、年功を積んで位があがった役者でないといふと似合わないとしている。このような老人の物まねにたいして、後年に「花はありて年寄と見ゆる、公案」を修得して、老人に「舞がかり」の舞を舞わせたのが世阿弥なのである。この老人の舞は「別紙口伝」第3条の記述より、音曲（謡）舞や舞事あるいは舞とまでは言えないような所作を意味していると考えてよいだろう。

つぎに、応永七年当時、確実に本当の舞を舞っていた曲舞女や白拍子や物狂い女に関する物まねについて説くのは「物学条々」「女」の条であるが、舞には全く言及せず、仕立ての重要性を強調するだけである。このようなところにも、応永七年当時の舞に関する世阿弥の関心の程度が窺え、本来舞を舞うことのない神、修羅、老人という風体が演技上「舞がかり」の舞を応永七年には舞っていなかったことを支持するのである。

五 「舞がかり」が「物学条々」に

集中していることの意味

この節では「舞がかり」という用語が「物学条々」に集

中している意味を考察したい。

まず、前節から導かれることは、「物学条々」の「舞がかり」の条が増補された時期が、本来舞いを舞う人体でない神体や人体が「舞風の演技」を演じた時期であったことを意味し、後年になって「神・老人・修羅」が音曲舞や舞事を舞うことが定着して、当たり前前になった時期には、ことさら「舞がかり」という特殊な用語が使用されなくても、普通の舞という言葉で十分であったという理解である。

そのような後年の定着時期の、伝書で確かめられる早い時期の例としては、老人では、「別紙口伝」第3条の「素人ノ老人ガ風流延年ナンドニ身ヲ飾リテ舞イ奏デンガゴトシ」や「老人ノ、花ハアリテ年寄ト見ユル、口伝トイフハ、：（中略）：ソモソモ、舞・ハタラキト申スハ、ヨロツニ、楽ノ拍子ニ合ハセテ、足ヲ踏ミ、手ヲ指シ引キ、振り・風情ヲ拍子ニ当テ、スルモノナリ」であり、神では「花習内拔書」の「脇ノ能、序ナリ。：（中略）：態ハタダ歌舞カリナルベシ。歌舞ワコノ道ノ本体ナルベシ。サレバ、歌舞ヲ以テ、序ノ能トスベシ」があげられる。

つぎに、世阿弥の舞の理論の形成過程から「舞がかり」という用語が「神・修羅・老人」の条に後年に増補された意味を検討しておきたい。

世阿弥伝書で、「舞がかり」を除く「舞」「舞・はたらき」「舞の手」「舞入り」「舞ふ」等の舞に関する用語は「年来稽古条々」3例、「物学条々」2例、「問答条々」1例、「神儀」1例、「花修」3例、「別紙口伝」5例、「音曲口伝」2例、「花鏡」35例、「至花道」3例、「二曲三体人形図」4例、「三道」5例、「曲付次第」2例、「拾玉得花」2例、「却来華」6例、「遊学習道風見」3例、「習道書」1例、「申楽談儀」44例である。したがって、舞の用語の数だけみても、「花鏡」で世阿弥の舞の理論がほぼ完成したことが窺えるのである。

ここで、「初期花伝」関係の6例を詳細にみると、まず、「年来稽古条々」「七歳」の条に「舞・はたらきの間、音曲、若は怒れる事などにもあれ、風度し出ださんかかりを、うちまかせて、心のままにせさすべし」や「ただ、音曲・はたらき・舞などならではせさすべからず」と説かれ、「十二三」の条に「はたらきをも確やかに、音曲をも文字にさはさはとあたり、舞をも手を定めて、大事にして稽古すべし」と説かれている。したがって、「年来稽古条々」では、子供の音曲（謡）・はたらき（舞台上の動き全般）・舞の三つの基本的な芸の稽古という意味において、舞のことが言及されているだけで、舞の理論が説かれているわけではない。

つぎに、「問答条々」は第6条に「稽古とは、音曲・舞・はたらき・物まね、かやうの品々を極むる形木也」とあり、「年来稽古条々」と同じように、基本的な芸としての舞の稽古について言及されているだけである。

つぎに、「物学条々」は第一節で引用した「修羅」の条に、「舞の手」が2例使用されている。第三節でのべたようにここは後年の増補部分であるが、手は舞の型・手ぶりを意味し、具体的には「手をさしたり（手を前へ出す）引いたり（手を引き戻す）する」ことが舞の基本と考えられているようである。

したがって、「初期花伝」には舞という用語を使用して舞理論が展開されてはいないのである。ただ、応永七年時点での世阿弥の舞の理論に近いものは、「問答条々」第7条の「文字に当たる風情」のつぎのようなものが該当すると思われる。

問。文字に当たる風情とは、何事ぞや。

答。これ、細かなる稽古也。能にもろもろのはたらきとは、これ也。体拝・身つかひと申も、是也。たとへば、言ひ事の文字にまかせて心をやるべし。「見る」といふ事には物を見、「指す」「引く」など云には手を指し引き、「聞」「音する」などには耳を寄せ、あらゆる事にまかせて身をつかへば、をのづからはたらきに

なる也。第一、身をつかふ事、第二、手をつかふ事、第三、足をつかふ事なり。節とか、りによりて、身の振舞を料簡すべし。これは筆に見えがたし。その時に至りて、見るま、習ふべし。この文字に当たる事を稽古し極めぬれば、音曲・はたらき、一心になるべし。所詮、音曲・はたらき一心と申事、これ又得たる所なり。堪能と申さんも、是なるべし。秘事なり。音曲とはたらきとは、二の心なるを、一心になる程達者に極めたらんは、無上第一の上手なるべし。是、まことに強き能なるべし。(以下略)

ここにいう「文字にあたる風情」とは「謡の文句に適合した所作」という意味であり、「言ひ事の文字にまかせて心をやるべし」とは「謡の文句の意味通り所作をするように心をつかがよい」という意味である。これは音曲と舞との説というより、音曲と身体的所作との説である。もちろん、この身体的所作には舞を含んでいるであろうが、写实的で説明的な動作が主体であると思われる。なお、傍線部は伊藤正義氏により「花修」第2条以後の後年増補とされ（「花の伝」「宝生流声の百番集」別巻5、昭和五十年四月）、表章氏も追認しておられる（岩波講座『能狂言Ⅱ』「能楽の伝書と共論」）。したがって、「花修」第2条以後の後年に増補された部分は音曲舞に関する理論の進展がみられるので

ある。

このように、「花修」になると、第2条では、まず「音曲・はたらき、一心になる稽古」について説いた後に、「音曲を先とすべし。かやうにたしなみて、功入りぬれば、謡ふも風情、舞ふも音曲になりて、万曲一心たる達者となるべし」と、「文字にあたる風情」の水準より一步進んで、音曲（謡）と風情（所作）の融合した境地を示す絶妙な表現になっている。そして、『世阿弥 禅竹』頭注で「謡ふも風情、舞ふも音曲になりて」を「謡すなはち風情、舞すなわち音曲の、音曲と風情が完全に融合した境地になり。「舞ふ」も風情の一部」とされているが、風情（所作）としてもよいところを「舞ふ」と表現しているのである。

つぎに、「花修」第3条は、「ち、とある言葉の響きにも、「靡き」「臥す」「帰る」「寄る」などいふ言葉は、柔かなれば、をのづから余情になるやうなり。「落つる」「崩る、」「破る、」「転ぶ」など申は、強き響きなれば、振りも強かるべし」と説かれている。竹本幹夫氏が「花鏡―舞は声を根と為す」（『国文学』昭和六十一年二月）で、「靡き」「破る、」等はシテの動作を説明する言葉ではない。音曲と所作との関連が、説明的な「文字に当たる風情」のみに注目する段階から音曲舞をも含んだ所作全般へとおしひろげて考察されるのが、右の『花修』の説であると考えてもよい

のではなからうか。…(中略)…。幽玄なる物まねを志向する立場が、音曲に伴なう所作を写実的かつ説明的な動作から次第に非説明的な音曲舞の様式へと敷衍させていったのであろう」と説かれているような音曲舞が重視されている水準に舞の理論が発展していることが伺えるのである。

つぎに、「別紙口伝」においても、第2条の「細カナル口伝ニ云ハク、音曲・舞・ハタラク・振り・風情、コレマタ同じ心ナリ」において、『世阿弥禅竹』頭注によれば、「謡に合わせたの所作や型が「振り・風情」、謡を伴わず楽器の伴奏だけで舞うのが舞・ハタラクらしい」とされている。また、前掲、「別紙口伝」第3条の「舞・ハタラク」も謡を伴わず楽器の伴奏だけで舞うものを限定的に示しており、「花修」で音曲舞を中心に説いていたのとはちがって、「別紙口伝」の段階では「花修」の段階より舞事が強く意識されていることを新しく指摘できるのである。

その後における舞の理論の展開については、竹本氏は前記につづいて、『花鏡』の題目六カ条の「舞声為根」の三部分のうち、第一の〈舞声為根〉(応永二十五年の「花習」に含まれていた論)のように、舞と音曲(謡)および器楽伴奏との関係に言及するが、まだ音曲(謡)舞に力点の置かれた段階へ展開し、つぎに、同じく第二の〈舞の五智〉(「花習」になかった増補記事)のように舞事が中心になった

段階へ発展したとしておられる。

以上のほとんどのことは今までから知られていたことであるが、改めて世阿弥の舞の理論展開の観点から、「本当の舞」を舞う人体以外の「老人・神・修羅」の「舞風の演技」を考えてみると、「初期花伝」では「文字に当たる風情」の段階であり、「老人・神・修羅」は舞を舞っていないが、その後世阿弥の芸論が深化し、世阿弥の能が洗練を加えるにつれて、「老人・神・修羅」における歌舞の重要性が認識され、それらが「舞風の演技」をするようになったことが理解され、また、そのために「文字に当たる風情」から一歩進んだ、「花修」やさらに、「別紙口伝」のような舞にたいする意識の高まりが出てくる時期を最低必要とすることが理解できるのである。

したがって、「舞がかり」という用語が「物学条々」に集中していることの意味は、「舞がかり」の増補が応永二十年代中頃までには行われ、それ以降は世阿弥の芸論の深化や世阿弥の能の洗練により、当初は舞を舞うことを専業とする人物が舞う「本当の舞」ではない「舞風の舞」を舞っていた老人や修羅や神が舞を普通に舞うことになったことを示唆することであろう。

おわりに

以上、本稿では、『花伝』の「物学条々」「神」の条に使用されている「但」と「舞がかり」という特殊な用語に着目し、本条が後年の増補である可能性が高いことを指摘したが、本稿の要点はつぎのようである。

まず、「但」については、表章氏によつて指摘されている「又云」と同じように、増補文頭に使用される用語とみなせることを6例の用例を示して論じた。

つぎに、「舞がかり」については、この用語が世阿弥伝書でも「物学条々」の「老人」「修羅」「神」の条にしか使用されず、前二者は後年の増補であることから、「神」の条の「舞がかり」も後年の増補の可能性が高いことを論じた。さらに、「問答条々」第2条と「花修」第1条と「花習内拔書」の3回、「脇の申楽・脇の能」の必要要件について言及する機会があるにもかかわらず、「脇の申楽・脇の能」における「歌舞」の重要性に言及するのは、最も成立年代の新しい『花習内拔書』がはじめてであるという事実が「神」の条の但し書が「初期花伝」に存在しなかったこととの傍証と考えられることを論じた。

つぎに、「舞がかり」の意味は「舞風の演技」であり、これに対応する「本当の舞」とは舞うことを専業とする人

体の舞う舞であり、「神・老人・修羅」という普通は舞を舞うとは認識されていない神体・人体が演じる「舞風の演技」をさして「舞がかり」という用語が使用されたことを論じた。

最後に、「舞がかり」という用語が「物学条々」に集中していることの意味を世阿弥の芸論の深化や世阿弥の能の洗練という観点より検討した。

本稿の再検討により、応永七年時点で舞を舞う風体としては、女体が観阿弥時代からの風体としてあつたが、「老人・神・修羅」という風体はまだ「舞風の演技」をするには至っていなかったことが明らかになった。

また、世阿弥の舞の理論展開の観点からも、「初期花伝」では「文字に当たる風情」の段階であり、その後世阿弥の芸論が深化し、世阿弥の能が洗練を加えるにつれて、「老人・神・修羅」における歌舞の重要性が認識され、それらが「舞風の演技」をするようになったこと、また、そのために「文字に当たる風情」から一歩進んだ、「花修」やさらに、「別紙口伝」のような舞にたいする意識の高まりが出てくる時期を必要とすることなども指摘した。

このように本稿では世阿弥の「老人・神・修羅」という風体における歌舞重視について再検討してきたわけであるが、本来舞を舞うことを想定されていなかった「老人・

神・修羅」という風体に世阿弥が舞事や音曲舞を重視しだした背景に「天女舞」の大和猿楽への導入ということがあるように思われる。これについては、今後「天女舞」の大和猿楽への導入時期の考察へと本稿を発展させていきたい。