

東海能楽研究会 年報

尾張藩の謡初

— 年頭の「謡」関連の
諸行事とともに —

飯塚 恵理人

横井時文の『張州年中行事鈔』正月三日に「金城御謡初」として「自酉刻 御臣下より新御番小頭に至て召出之御盃賜る。二千石以上島台献上。御大夫及御縁側に候し、是を謡ふ。所謂東北、高砂、芭蕉、小謡等也。終御大夫拝領の鬘斗目を着し、弓矢の立合を舞。」とある。《芭蕉》は祝言の曲とは考えがたいのでその点是不審だが、謡初は年頭の晴の儀式だった。

大倉流大鼓方大倉三忠師所蔵の「寛文三(一六六三) 卯年ヨリ安永十(一七八一) 丑年迄此帳二有 御家御触書留 諸事願事控 被仰渡事留」に尾張藩の謡初と、年始の老中御招請の節の式・上使御囃子に関する記事がある。この記事の後は元禄六(一六九三) 酉年五月十一日の「宰相様(泰心院様ナリ) 御家督御祝儀御老中招請御能」という三代藩主綱誠家督の記事となるので、おそらく元禄前後の謡初の記事として記されたと考えられる。尾張藩の謡初について、『張州年中行事鈔』よりも古い時代の内容を伝えている記事である可能性が強く、また役者側か

らの記録は珍しいと思われるので、ここで翻刻・紹介させて頂く。(句読点は飯塚が私に付した。曲名は《》に入れ、本文の引用は「」に入れた。原本の注記は〔〕に入れた。)

一 正月三日夜、御謡初之節式
初大引渡出候節、大鼓へ案内ノ示談致事。此時皮仕掛候ハ早シ。静ニ用意致ス。路ノ台・星ノ物台出候節、謡方何茂出座。数ノ御土器出、三献目被召上候時、年始御用御掛リノ方、「うたひませ」ト御会釈受、「四海波」謡出ス。拍子方出ル。着座シテ《老松》謡出ス迄平伏也。《老松》《東北》ノ内、御流頂戴。嶋台献上。《東北》濟、御流頂戴人数余り候へハ、小謡入、多少不定。《高砂》初リテ舞二段目ニ而押台出ル。《高砂》濟、拍子方引取、此間ニ太夫鬘斗目頂戴御次へ立、鬘斗目着出謡出ス。此所「舞ませ」と会釈有之時も無之時も有。「御国ニ而ハ表衆。江戸ニ而ハ御用人衆。」御国ニテハ出御以前ニ謡方何茂出座。出御方平伏也。

一、年始御老中御招請之節式
初大引渡シ。御膳三汁。御初献出、鶴ノ御吸物ニテ謡方出座致ス。御三宝御老中へ持掛、御会釈有。御前へ御三宝向、御取

上被召上候テ、上座御老中へ被下。「但三宝ニ乗。通ひはこひ也。」御老中頂戴。御酒御受之所ニ而太夫「所ハ高砂」謡出ス。拍子方出ル。御出之御老中・若年寄皆々濟。又、若殿様御盃有、相済而御銚子・土器引、若殿様被為入。御老中兩人様側江御出。御家中盃事有。殿様中座へ出御。夫方次ノ間ノ諸役人一席中不残御盃事有。此間御囃子《高砂》《東北》濟、御盃事残り候へハ、小謡入、御盃不残濟、御銚子・土器引。納メ台、御銚子出、御盃上座御老中頂戴、御酒御受御前御着ヲ受ニ御立本座江御帰リ成候ノ時、小謡「君ハ千代ませ」謡。次ノ御老中御盃頂戴、御酒御受候所ニ而、「君ハ船」と祝言謡出ス。祝言済、役者平伏引取、御老中御立跡御取持御縁家大名衆御着座ニ而謡方出座。直ニ拍子方出、御囃子初ル。御囃子二番済、納メ、御上客へ御酒向候時、祝言謡出ス。右御跡御役者出座前ニ、每茂鑑飽出候而出座。然ル所前ニ鶴ノ御吸物出之御指図ニ而右之通也。時々御振合、承合候事。

一、上使御囃子之節
御初献御嶋台ニ而御役者出席。上使御盃頂戴之時、小謡初リ拍子方出ル。始メ之台御盃御取上之時、祝言謡出ス。《東北》相

済引、次祝言ノ拍子方出見合ル。

翻刻は以上の通りであるが、この謡初・年始御老中招請之節式・上使御囃子之節の特徴は、いずれも酒を伴った饗応の場であることだろう。「謡初」を儀式としてみた場合、囃子の役割は、家中の者が「島台(飾り)」を献上し、藩主からの盃を受ける「御流頂戴」をする間の時間を持たせる役割と考えられる。囃子方が出るタイミングなども、「路之台」と言われる島台(飾り)が出る時を目安にしており、囃子は儀式のバックミュージックと考えて良い。年始御老中招請之節式についても同様で、囃子・謡は「盃事」の際に行われている。「君は船」は多くの謡曲にある詞だが、おそらく《養老》のキリを謡ったものである。「君は千代ませ」は思い当たらない。ぜひ御教示頂きたい。このときには藩主から老中へ盃が廻るばかりでなく、尾張藩家中の盃事も行われている。そして老中が帰った後には、藩主の親戚筋にあたる大名が着座して囃子を二番行い、御酒が出ると祝言を謡はじめる。年始に老中を招請する目的も、幕府の要人を迎えることで藩の結束を固めるためと考えて良い。謡初や年始の老中招請・上使御囃子の時

には、主催者にも招かれた客にも「囃子」「謡」を聞く場という意識はなく、藩の結束を確認する儀式に参加するという意識が強かったであろう。「謡初」は、「謡」そのものを主体とする場ではなかった。今後幕府の「謡」に関する「儀礼」の記事等と比較して、尾張藩における御役者の役割を考えて行きたい。

注1 名古屋叢書三編 第八卷 六二頁

補記 貴重な資料の閲覧・調査を許可いただきました大倉三忠先生、仲介いただきました寛敏一先生に心より感謝致します。本稿は平成15年度日本学術振興会研究助成基盤研究(C)「東海地域能楽資料の収集と整理」の成果の一部となります。

世阿弥の「二曲三体」論と『風姿花伝』の成立時期

三苦 佳子

一、二曲三体論の変化

世阿弥の思考は常に変化していた。例えば二曲三体という発想は、それぞれの書によって少しずつ姿を変えている。
『至花道※表①』（応永二十七年六月）は世阿弥が二曲三体を論じた最初の著作で、「二曲三体の事」という項にその仕組みが紹介されている。

表① 『至花道』

- ・二曲・舞歌
- ・三体
- 老体 助になるべき人体の学び
- 用風 神さび閑全なるよそをひ
- 女性 女になるべき人体の学び
- 用風 幽玄みやびたるよしかり
- 軍体 勢へる人体の学び
- 用風 身動足踏の生曲

表② 『二曲三体人形図』

- 一、二曲之本風
- 一、児姿幽舞 三体之初
- 一、老体 老舞・神差閑全之用風出所
- 一、女性 女舞・幽玄嬋娟由懸出所
- 一、軍体 三体之人形已上。
- 一、力動風鬼 是より身動足踏生曲出所
- 一、天女
- 一、碎動の足踏

表③ 『三道』

- 老体 祝言の風体
- 女性 女性の祝言、五段の風体是同
- 女性 貴人、白拍子、曲舞、女物狂
- 軍体 源平の名将の人体
- 一、三体能作、以上
- 放下 男物狂、女物狂
- 軍体の末風、碎動の便風
- 碎動風鬼

二曲とは演技の基本としての舞と謡のわざ。三体とは老体・女性・軍体すなわち老人、女性、武将の物まねで、この基本となる登場人物の物まねの技法を習得し、さらに上達すれば自然に表現できるというそれぞれの人物の性質が、世阿弥の言う用風である。『至花道』では三体と用風の関係が重要となっている。

『二曲三体人形図※表②』（応永二十八年七月）は、世阿弥が編み出した二曲三体論の全体像が著わされていると考えられる書である。
二曲と三体は『至花道』と同じだが用風という言葉はない。老体の用風に相当するものは老舞、女性の場合は女舞と変更されている。軍体の用風「身動足踏生曲」はここで初めて登場する碎動風鬼に対応している。碎動風の鬼とは、世阿弥が考案した望ましい鬼の演技であり、次に荒々しい演じ方の鬼、力動風鬼、さらに天女、碎動の足踏の技法とある。

『三道※表③』（応永三十年二月六日）は能の作り方を説いた書で、その中の「三体作書条々」では老体、女性、軍体、さらに放下、碎動風鬼の能作上の注意が書かれている。作品論であるため舞歌二曲の項はなく、三体では物まねの人物の具体例を挙げて説明されている。これほど大きく違うのは、軍体と碎動風鬼の間に放下という人物像が加わっている点である。放下とは男と女の

物狂のことであり軍体の演技から派生して（軍体の末風）、碎動風を用いた（碎動の便風）演技であると説明されている。

作品作りのヒントを与えることが目的の『三道』では、実際に手持ちの演目を例に出して分類しなくてはならない。世阿弥が理想として思い描いた二曲三体のしくみから抜け落ちていた物狂の作品群が、放下という項目として新たに加えられている。

二、転換点としての二曲三体論

二曲三体に焦点を当てただけでも世阿弥が常に試行錯誤を重ねていたことがみとれるが、三体という発想自体が変わったわけではなかった。二曲三体論が大変興味深いのは、それ以前の物まね観とは一線を画するものがあるからである。この点については拙稿「世阿弥の碎動風の意義」〔芸能と信仰の民族芸術〕森永道夫編和泉書院二〇〇三年五月）参照。物まねの人体が単に列挙された『風姿花伝第二物学条々』の内容からは、怨霊・憑物の鬼、まことの冥土の鬼はもちろん、憑き物の物狂、思ひゆへの物狂、修羅、また神にも一部ハタラキの演技が用いられていたことがわかる。当時の猿楽は、どんな人物でもハタラキの演技によって見せ場を作る傾向があったのではないだろうか。しかし世阿弥はこの粗野なハタラキの演技に代えて、彼の理

想とする碎動風の鬼の演技を考え出し、ハタラキの演技を必要とする他の物まねにも効果的に応用した。二曲三体論とは、単に物まねの分類方法を変えただけのものではなく、鬼を演じる時にも作品の幽玄性を保つ技法を工夫し続けてきた世阿弥によって、独自の発想で編み出された稽古のしくみであった。

三、『風姿花伝』の成立時期

こうした世阿弥の思考過程は、彼自身が『風姿花伝』と『花鏡』の内容に何度も手を加えてきたということにもみとれる。

『風姿花伝』は、少なくとも応永二十五年六月までは『花伝』として存在していたが、応永二十年後半に書名を『風姿花伝』と改めた上で新しく編纂し直された、という説は表章氏による（『花伝』から『風姿花伝』への本文改訂）『語文』昭和五十六年四月）。また、重田みち氏によれば、風姿という言葉が『至花道』以後にしか用いられていないことから、『風姿花伝』の完成は『至花道』執筆の直前あたり（応永二十六、七年頃）と結論されている（初期三書から『花伝』へ、『花伝』から『風姿花伝』へ）『文学』二〇〇〇年十一月、十二月号）。

『花鏡』は、その書に応永三十一年とあるが、『至花道』では『花鏡』の内容が引用されていることから、

応永二十七年以前にはすでに『花鏡』という書は存在していたと推測されている。ただし、その後も書き加えられていき、二曲三体に関する記事も『至花道』執筆以後の増補と考えられている（表章「世阿弥―その能芸論展開の时期的区分を中心に―」『能楽史新考』二〇〇〇年や書店昭和六十一年）。

『風姿花伝』には二曲三体に関する記事があるのだろうか。『花鏡』では増補されていた二曲三体論は『風姿花伝』には、見られない。この点に注目して『風姿花伝』の成立時期を推測すると、『至花道』の直前に完成したとする重田説に重要な二曲三体の考案が世阿弥にとって重要な発想の転換点であったことを考慮するなら、「物学条々」が採用されていた『風姿花伝』は、二曲三体論を最初に紹介した『至花道』より前に成立していたと思われる。

世阿弥作能時の『忠度』の

「カケリ」をめぐる

尾本 頼彦

【カケリ】は、現在は、修羅物や狂女・男物狂物や執心の狂乱物（『浮舟』《玉鬘》）や幽霊の執心物（『船橋』《女郎花》）などで演じられるが、本質的には【働キ・立廻り・舞働】と同じものであり、起源的には鬼と狂った男女がその代表的な風体

であると言える。ところで、【カケリ】のある修羅・軍体能としては、『三道』の六曲中では《通盛》と《忠度》の二曲であり、応永三十年以降の曲については《屋島》《経正》《籠》《維盛》《俊成忠度》があげられる。

現行各流の《忠度》の【カケリ】【立回り】は、第九段の文武二道に優れた忠度の武勇を物語る場面に使用されている。第九段は【カケリ】―【語り】―【歌】―【上ノ詠】―【歌】から、構成されているが、金春流は【クリ】のおわりの「海上にうかぶ」のあとに【カケリ】が入り、宝生流は「上ノ詠」の「行き暮れて」の歌の第一句のおわりに、金剛流・喜多流は「上ノ詠」の「行き暮れて」の歌の上句のおわりの「木の下陰を宿とせば」のあとに【カケリ】が入り、観世流は「上ノ詠」の同部分に【立回り】が入る。味方健氏は「能作史序説Ⅲ 修羅の系譜⑧」（『観世』平成七年三月）で、

《忠度》の【カケリ】について、金春型が原型で、それが幽玄化の進展によって、宝生・金剛・喜多型に変化し、さいごに観世型になったと理解しておられる。

ここで、世阿弥の軍体能六曲と【カケリ】との関係をみていきたい。まず、《通盛》は第九段の【サシ】「クセ」について、第十段は【カケリ】「掛ケ合」【歌】から構成されて

いて、通盛と木村の源五重章との一騎打ちと通盛の戦死が「歌」の小段で物語られる。「歌」の中で、「木村の源五重章が、鞭を上げて駆来る。通盛少も騒がず、抜き設けたる太刀なれば、甲の真向ちやうと打、返す太刀にて差し違へ、共に修羅道の苦を受くる、憐れみを垂れ給ひ、よく甲らひてたび給へ」と、差し違へ、ともに修羅道に落ちて、苦を受けることになったことを表現している。すなわち、《通盛》の【カケリ】は、味方氏が「能作史序説Ⅲ 修羅の系譜⑧」で説明されるように「修羅の（カケリ）」は、《鶴飼》《松山鏡》《恋重荷》《女郎花》に見られる）責め芸の延長線上に位置するように、わたしには思われる。つまり、修羅道の責め苦を受ける側から、その発作にも似た苦悩を描き、同時にそのヒロウが娑婆で体験した戦闘の急迫した状況をも表現しようとするものなのである。

つぎに、《実盛》は、第九段の実盛の首実験の【語り】と錦の直垂着用の経緯の「クセ」の後、第十段「口ンギ」で、「その執心の修羅の業、巡り巡りて又ここに」という表現があり、つづく「中ノり地」の手塚の太郎との一騎打ちと討ち死の場面はあるが、【カケリ】が使用されていない。つぎに、《頼政》は後ジテ登場時の【サシ】には修羅道を連想させる言葉はあるが、後半の戦闘場面には

「修羅道」という言葉を持たず、「カケリ」がない。

つぎに、「清経」は、登場する前にすでに成仏して、方便としてキリで「修羅道」を妻に見せているだけで、「カケリ」がない。(飯塚恵理人「清経」試解「筑波大学文学研究論集」第十七号、平成十二年) つぎに、「敦盛」は「修羅道」という言葉が全くなく、「中ノ舞」を舞う、幽玄性の高い軍体能である。

さいごに「忠度」であるが、第九段の戦場場面は、永積安明氏の言葉を借りれば、「修羅能と平家の物語―世阿弥の「忠度」をめぐって―」(「観世」昭和四十五年八月)、「そこで展開されている二人の闘争は、この世の修羅場を現出しはするもの、それは修羅の苦惱よりはむしろ武にもすぐれた忠度の表現になっている」であり、伊藤正義氏の言葉を借りれば(日本古典集成「謡曲集」中)、「軍体の能の類型としての合戦の場の物語りも、「忠度」の場合は「行き暮れて…」の歌を導くために機能することが意図されていると言えようか」なのである。文武二道に優れた忠度を描く趣向は考えられているが、「カケリ」のある《通盛》のように、「差し遣え、共に修羅道の苦を受ける」と表現されるような戦場場面ではない。

以上、世阿弥の軍体能における「カケリ」や修羅道の表現の推移をみる

でも、世阿弥が「申楽談儀」で「忠度上花敷」と言っている幽玄能の理想に近づいた《忠度》に「カケリ」が似つかわしくないことは明らかであり、世阿弥作能時は「カケリ」はなかったと考えられないであろうか。

つぎに、傍証として、江戸時代初期の能伝書の記載を見ておきたい。まず、『少進能伝書』は《忠度》について「木の下陰ヲ宿とせば」トいふてソトカケリモスル。又前ノ「ミナミ船に取乗テ海上ニウカブ」トイフテ、カケリモスル。二所ナガラカケラズニモ」と記述されている。江戸時代初期には金春流で、現行金春流の型だけでなく、現行金剛流・喜多流の型で「カケリ」を演じることもあり、また、「カケリ」を両方の型とも演じなかったことも分かる。

つぎに、「七大夫仕舞付」の《忠度》は「海上にかぶ」の下に「働アリ、無テモ」と型付がしるされているが、「木の下陰を宿とせば」ところには「働・カケリ」に関する注記はない。したがって、江戸時代初期の喜多流の《忠度》は現行喜多流や喜多流の『宝曆仕舞付』のように、「木の下陰を宿とせば」のつぎに「カケリ」がくるのではなく、「海上にかぶ」のつぎに「働・カケリ」がくる場合もあり、また「働・カケリ」がない場合もあったことが判明する。

つぎに、「観世流仕舞付」の《忠度》は前半部は「海上に浮ぶ」ひ

らきて向ひみる。又八郎八楽やをミたる事もあり。かけりなし。又はたらく者もあり。「汀の方に」と少脇の方へ出る」となっており、後半部は「行暮て此下陰を」乗て出。又廻りもする。「花やこよひのあるじならまし」と上よりよみくだして「と「カケリ」の記載はないが、頭注として、「カケリにもよし、如常やがて木の下陰ニも」と付記されている。

以上、江戸時代初期の上掛りと下掛りの能伝書の両方ともにおいて、「忠度」の「カケリ」はあるのが定型ではなく、あっても場所が一定せず、また、なくても良いとされていることが判明し、世阿弥時代にはなかったことの傍証となると思われるのである。

【カケリ】は応永三十年以降の修羅・軍体能では《屋島》《経正》《籠》《維盛》《俊成忠度》で使用されている。これらは詞章上、修羅道の苦しみが明白に表されている曲であり、文字通り、修羅物なのである。世阿弥の上花の軍体能《忠度》にも、禪風ころに修羅物の概念の誕生とともに、「カケリ」が導入されたのではないかと思われる。

喜多流九世大夫七大夫古能(一七四二―一八二九)が天明七年(一七

「謡曲悪魔弘」の系統 米田 真理

喜多左京が関与していたことを強調。

③本文異同について、Bには「流儀」や「秘伝」を強く意識した文言がみられる。

これらをふまえた上で同問題は、Aのほうが先行する形でBは改訂を加えたものであると述べている。こうした問題の所在や結論については全く異論のないところであるが、以下、喜多古能の他の伝書との関連を中心に補足したい。

まず、①については、Bのごとく序文の後に署名を記す形は、能伝書『寿福抄』(寛政十一)や謡伝書『謡舞曲體抄』(同)と同じであり、もともと広く流布した刊本の『仮面譜』(寛政九)も、序跋にそれぞれ署名を記している。つまり、Bの形は古能の他の伝書と共通するものである。

次に②序文の内容についてだが、書き出しは「夫能は人王二代綏靖天皇の御宇に始り三十四代推古天皇の御時に中興すといへども、上古のことはさだかならず」で、A・Bではほぼ同文である。従来の伝書類に説かれる猿楽や翁の起源説話を退けているわけである。以下、異同が大きく異なるもの、「武家式楽」の直接の起源を足利義満の時代に求め、以下、豊臣秀吉のとき武士自らが能を嗜むようになったこと、徳川家康のとき喜多家が「此道の一家」に加えられ

たことを述べている点では一致している(序文のこの部分は前掲鴻山文庫解題に掲載されている)。A・Bで大きく異なるのは喜多家の先祖の登場する時代に関してで、Aでは秀吉の頃であるのに対し、Bでは遡って義満の頃すでに家祖が舞っていたという。ここから読み取ることができるのは、著者古能の歴史認識である。元来喜多流は、江戸幕府の成立期に金剛流出身の初代古七大夫長能が四座から離れて活動するようになり、やがて実質上の一流が成立したもので、他流とは異なり室町時代以前の歴史を持たない。しかしBの序文では、義満時代に家祖を置くことで自流の出発点を他流と同じくするとともに、「武家式楽」たる能を演じる家としての正統性を主張したものである。

また、序文における大きな違いとして執筆態度も挙げることができる。Aでは「もとより浅学にして詩歌の道にも疎ければ、文つたなきをも不恥、ひとへに此道の大意を述べ」とされる部分が、Bは「もとより浅学の徒を導く為なれば、文を飾らず俗語を以てこれを記す」になっている。「浅学」なのはAでは著者古能自身だがBでは伝書の享受者で、謙遜と尊大という両極端の表現がされているのである。この点は③の問題と深く関わりとところであろう。Bは家元が弟子に対して「流儀」の「秘伝」

を伝授しようという態度が表れているといえる。

序文における表現は前述の権力者に対しても違いが見られ、Aは家康を「東照神君」と称して崇めるが義満と秀吉は呼び捨てであるのに対し、Bでは「義満公」「秀吉公」と称している(ただし改行は「東照神君」のみ)。これらの違いは、Aが江戸幕府だけに大きな敬意を示す形であるのに対し、Bでは各権力者がいずれも喜多流の正統性の裏付けとして扱われるゆえに同格となったものと考えれば納得がいく。

古能の伝書の多くは隠居間近である寛政十一年の年記を有し、内容からは流儀の規範を定めようとするリーダーシップと、「武家式楽」としての強い自負を見出すことができる。①の序跋と署名の表記も含め、古能の伝書のスタイルが確定したのだといえる。これらの伝書より十三年も先行する本書は、『寿福抄』の序において一対のものとして意識されているが、真に一対となるためには改訂が必要だったのではないか。すなわち、本書はまずAの形で成立したが、他書同様の姿勢による序跋や本文を持つBの形に変更されたのである。本書のA・B両系統の異同からは、十年余間における古能の意識の成熟を見ることことができる。

(引用本文は、諸本を参照し読みやすく改めたものである)

八七)に著した謡伝書「謡曲悪魔弘」(上下二巻)の伝本は、本文の内容によって二つの系統に分けられる。調査し得た限りでは、

A: 鴻山文庫蔵江戸後期筆本、天理図書館蔵本、個人蔵一本

B: 鴻山文庫蔵明治九年書写本、彦根城博物館本、個人蔵二本

である。このほか、雑誌「喜多」昭和十年一月号より連載された「喜多流謡曲秘伝書 悪魔弘研究」の解説(表章氏)があり、次のような問題が指摘されている(便宜上、①等の番号を付し、前掲A、Bの記号を用いて示す)。

①序跋について、
・序文の後にBのみ喜多七太夫の署名がある。
・下巻最終条にBのみ跋文と喜多古能の奥書がある。

②喜多流の由緒を述べた序文の内容について、
A: 武家の能稽古は豊臣秀吉によって始められたが、これは東照神君の意見に基づく由を強調。
B: 喜多流初代が足利義満に仕えた仁木義長の後裔であることや、秀吉による武家の能稽古に先祖

綾子舞狂言にみる 中世の狂言 林 和利

綾子舞は新潟県柏崎市に伝わる民俗芸能で、出雲の阿国の初期歌舞伎踊り、「ややこ踊り」の形態を伝えるものとして知られる。したがって従来、その若い女性による舞踊が、もっぱら歌舞伎との関連で取り上げられてきた。

実は、その綾子舞に付随した男性による狂言があるのだが、一般にはあまり知られていない。もちろん研究者によって狂言の詞章も紹介されているのだが、それが研究の対象になることはほとんどないと言つてよい。ところが、その狂言の方にも大きな芸能史的価値がありそうだとすることが、私の詞章分析で判明したので、その骨子を報告しておきたい。

昨年九月に柏崎市で催された民俗芸能学会の大会で、私は、「今、なぜ綾子舞か」と題されたシンポジウムにパネラーの一人として出席し、その狂言についての分析結果を発表した。その任を果たすために調査している、初めてその価値に気付いたというのが、正直なところである。結論から言うと、まず一つめは、綾子舞狂言の詞章は、各流儀の狂言諸本の祖形を伝えている可能性があ

るということである。

二つめは、綾子舞には狂言同様男性によって演じられる囃子舞というものがあって、これは狂言小舞に相当するものであるが、これらの起源は西暦一五〇〇年あたりまでさかのぼりうるということである。

つまり、綾子舞狂言は室町中期の狂言を淵源とするものであることが濃厚であり、室町時代の狂言を研究するにあたって、有力な資料になりうるということなのである。

一つめの結論を導き出すにあたって、私は綾子舞狂言のうち、「烏帽子折」の歌唱部分を、最古の狂言台本「天正狂言本」および各流儀最古のまとまった台本（大蔵流は「虎明本」、和泉流は「天理本」、鷲流は「保教本」と江戸期の刊本「狂言記」と比較照合した。歌唱部分を選んだのはせりふの部分より揺れが少ないからである。

その結果、各流儀の台本にしか共通しない箇所と、「狂言記」にしか共通しない箇所のあることが判明したのである。つまり、綾子舞狂言は、大手の流儀系狂言と群小系の狂言の双方の要素を持つていることになる。ということはずなわち、それらの祖系を伝えている可能性があるという道理になるのである。

また、二つめの結論に関しては、綾子舞の囃子舞に伝えられている曲

目と狂言諸本が伝える狂言小舞の曲目を照合した。その結果、狂言小舞は時代が立つにつれて失われる傾向にあることがわかった。

そして一曲が失われる年数の平均値を出し、一方で囃子舞伝承曲のうち、最古の「天正狂言本」に収載されていない曲の数を割り出す。その二つの数字を掛け算すると、それらの曲が失われるのに要した年数が出てくる。綾子舞の囃子舞は、その年数だけ「天正狂言本」成立時点より古いという理くつになる。しかし、それだけではあまりに単純すぎるので、それを基礎値とし、減少傾向のカーブを考慮してグラフ化した結果、綾子舞狂言の伝承起源はほぼ西暦一五〇〇年あたりになるという結論に達した。

もちろん概数であり、計算の仕方が大雑把に過ぎることは否めない。しかし、地元では「綾子舞伝承五〇〇年」つまり西暦一五〇〇年頃伝承されたと伝えており、不思議な一致をみたのも事実である。

なお、この考察の詳細は「綾子舞狂言の資料的価値」と題して、『民俗と風俗』第14号（日本風俗学会中部支部）に発表したのので、参照されたい。

また、『民俗芸能研究』最新号にも、前述シンポジウムの記録が掲載される予定である。

平成十五年度 活動 報告

平成十五年七月二十一日「第四回 伝統芸能上演会」(於 名古屋能楽堂) 開催

例会 報告

平成十五年四月二十日 資料紹介 大倉七左衛門家 門人帳

六月二十九日 資料紹介 狂言面 夷 飯塚恵理人氏
神谷麻理子氏

九月七日 世阿弥作の女体能における「狂い」の場面 神谷麻理子氏

——碎動風の演技の可能性 三苦 佳子氏

十月二十六日 和泉流狂言台本 元喬本について 雲形本研究会

(野崎典子・佐藤友彦・小谷成子・安田徳子・林和利)

十二月二十八日 因州候(鳥取藩池田家)旧蔵能面に関する考察

保田 紹雲氏

平成十六年二月二十二日「梅若実日記」にみる明治維新期の能楽復興

林 和利氏

訃報 深谷 哲(ふかや あきら)氏

平成十五年九月四日、心筋梗塞により逝去。

享年七十六歳。大阪大学名誉教授。元椛山女学園大学教授。東海能楽研究会創立時からの会員で、ワークステーションを用いた能楽番組のデータベース化を提唱し、実践された。心より御冥福をお祈り致します。

東海能楽研究会年報 第八号

二〇〇四年(平成十六) 三月三十一日発行

代表者 寛 敏一

幹事校 名古屋女子大学文学部 林研究室

〒468-8507 名古屋市天白区高宮町一三〇二

印刷者 共生印刷株