

翁の動態学

「翁」の芸態と像容の変遷

宮嶋隆輔 成城寺小屋講座

霊となった人間は——同時に、身体となった霊である。もしそう言つてよければ、このような高次の死は、通常の死とはなんら関わりをもたない——それは、変容と呼ぶことができるようななものかであるだろう。

ノヴァーリス『フライベルク自然科学研究』（小泉文子訳）より

I 翁の視えない姿態^{メタモルフォーゼ}変換——『明宿集』のむこうがわへ

「翁面」^{おきなわらひ}、また「式三番」⁽¹⁾とは、文字通り三つの「翁」の面を用いて演ぜられた、謎多き猿楽の芸態である。文献上には十三世紀後半、南都周辺の記録に突如現れるが、当時の芸態や詞章は不明。その後、およそ二百年のあいだ動静を詳らかにしない。⁽²⁾室町中期、「能」の爛熟期に至ってから、ようやくその断片が記されはじめるのだ。

遊学の道は、一切ものまね也といへ共、申楽とは神楽なれば、舞歌二曲を以て本風と申すべし。さて、申楽の舞とは、いづれを取り立てて申べきならば、此道の根本なるがゆへに、翁の舞を申

(1) 「翁」がもと猿楽集団のみの演じ伝える芸態であったことは、中世の文献からすでに明らかである。「翁面」の表記は、猿楽の初出である弘安六年（一二八三年）の『春日若宮臨時祭記』にすでに見え、特に翁（白い翁）をそのよう

べきか。又、謡の根本を申さば、翁の神楽歌を申すべきか。〔申楽談義〕

猿楽能の一切は「ものまね」だが、より本質的には「舞」と「歌」を本風とするといい、とりわけ「翁」におけるそれを「根本」と見ている。⁽³⁾ よほど深い芸能の秘訣が隠されていたのだろうか、当時すでに翁に関する口伝・作法の口外は禁じられ、その仮面と芸能は極めて神聖なものとされていた。⁽⁴⁾

「翁」の神聖さのほどは、前段行事をみるとよく分かる。「翁」を演ずる能楽師たちは、今でも演能に先立って一定期間の精進潔斎をし、当日には「鏡の間」〔橋掛りの奥に通じた部屋〕にて「翁飾り」と呼ばれる作法を執り行う。粗薦あらこもの上に祭壇をしつらえ、翁・三番叟の二面が納まる面箱を掲げて、神酒や塩、洗米、餅といった供物を献ずると、シテ役（翁）の太夫が塩や洗米で身を清め、一同は神酒を順にいただく（お盃事⁽⁵⁾）。

演能前の行事をみるだけで、「翁」（翁面）が神のように遇されることや、芸能というよりは神事・儀礼的側面に重きが置かれ、式三番の演目じたいが聖別されていることが理解できよう。⁽⁶⁾

遍在し、根源をつかさどる翁——『明宿集』の翁像

こうしたしきたりに加えて、舞台上での演技に関する作法や秘事口伝、翁面にまつわる秘説などを記した伝書群も見逃せない。なかでも異彩を放つのは、金春禪竹の『明宿集』である。なにしろ、当初「明翁集」の表題で書き進められたことから知られるように、翁という存在の神秘を明らかにする意図のもとに記された文書なのだ。⁽⁸⁾ 神学的知識を多用した独自で奔放なその翁説には、当時の猿楽一般の言説とはみなしがたい部分も多いとはいえ、翁の神秘性を窺い知るには格好の書といえよう。冒頭を引いてみる。

抑、翁ノ妙体、根源ヲ尋タテマツレバ、天地開闢ノ初ヨリ出現シマシマシテ、人皇ノ今ニ至ルマデ、王位ヲ守リ、国土ヲ利シ、人民ヲ助ケ給フ事、間断ナシ。本地ヲ尋タテマツレバ、両部越過ノ大日、或ハ超世ノ悲願阿弥陀如来、又ハ応身釈迦牟尼仏、法報応ノ三身、一得ニ満足シマシマス。一得ヲ三身二分チ給フトコロ、スナワチ翁・式三番ト現ワル。

……「翁」という不可思議な存在の根源を尋ねてみると、すでに天地開闢のはじめからこの世界に

に称する（式三番全体を称して「翁面」ということもある）。

（2）右に挙げた「春日若宮臨時祭祀」も、演能ではなく行道の順番を記した（露弘・翁・三番叟・延命冠者・父尉の順）ものに過ぎない。永仁五年（一二九七）の「普通唱導集」に「翁面」の役が「羽十六之歌」を帯りなく歌ったとあるのが具体的な演能のようすを伝える最初の資料である。だがそれさえあまりに断片的な記事であるし、現在の能の「翁」詞章にも「羽十六之歌」と思しき文句は見出せない。

（3）『明宿集』にも「ソレ、猿楽ノ風姿、翁ヲ初タテマツリテ、舞歌ヲ以テ体トセリ」と見える。

（4）『禪鳳雜談』には「翁面のこと、あだにも申すまじきことなり」とあり、室町時代の猿楽にとっては安易に口にすることが知られる。また『八帖花伝書』には「これ、申楽の奥々秘事なり。秘密を、是に極まりたる義也。これは、恐ろしき仔細也多し」とある。

（5）その間も出演者は別火の扱いを受け、開演直前には舞台に向かって清めの切り火が打たれる。ちなみに演者が登場するさい、橋懸かりの真ん中を通ることが許されるのも「翁」の上演時だけである。

出現なさっていたことが分かる。それから人間の王が世を治める現在に至るまで、絶え間なく王権を守護し、国土に富をもたらして、人々を助けてくださったっているのだ。その本体は、金剛界・胎藏界を超越した法身の大日如来、あるいは超世の悲願を立てる報身の阿弥陀如来、また応身の釈迦牟尼仏で、法・報・応の三身を一身に満たしていらつしやる。その一得を三身に分かち表現されるあらわれこそが翁であり、式三番なのである。

禅竹はこのように述べたあと「垂迹ヲ知レバ、歴々分明ニマシマス」(翁が垂迹した例を知ればそことは明快である)と断つて、翁がさまざまな神や説話上の表象、また実在の人物となつて日本の諸処に示顕した例を書き連ねてゆく。

第一、住吉ノ大明神ナリ。或ハ諏訪ノ明神トモ、マタワ塩釜ノ神トモ現ワレマス。走湯山ニ示顕シテワ勅使ニ対シ、筑波山ニシテワ石ノ面ニ現ワレテ、詣リノ衆生ニ結縁ス。在々所々ニ於キテ示顕垂迹シ給フトイエドモ、迷イノ眼ニ見タテマツラズ、愚カナル心ニ覚知セズ。深義ニ云、本地垂迹スベテ一体トシテ、不増不減、常住不滅ノ妙神、一体ニテマシマス。

老翁形をとる神の代表として、第一に住吉明神を挙げている。さらに諏訪明神や塩釜の神として示顕し、走湯山や筑波山にも現れたという⁽⁶⁾。

実際、中世の神社縁起・説話の世界では、神々はしばしば老翁のすがたを取つて示顕した⁽⁷⁾。禅竹はその「説話」上に立つ翁を、やや位相のことなる、我々が「芸能」における翁と意識的に結びつけながら『明宿集』を書き起こしているのである。

面白いのは引用の後半、翁がそれらの神々とすべからく「一体」であり、「在々所々」に示顕する「常住不滅の妙神」であるとの主張であろう。中世神道の世界にしばしば登場する天台流一体分身説を応用したもののだが、その主役を「翁」とするところに猿楽ならではの論理が作動している。禅竹は一般的な説話のように神仏の出現形態の一つとして翁を登場させるのではなく、むしろ翁そのものを固有の神格とみなすことで、さまざまな神と現じてはたらきをなす、比類なき「妙神」と観念しているのだ。「翁」を芸能の源泉とした猿楽ならではの解釈といえようか。

禅竹はさらに、迷いある眼や愚かなる心を持った者には翁の姿を覚知できない、といった戒めの言葉を発する。同書で一貫して説かれることになる「猿楽者は常に翁とともにあるよう観念せよ」との

(6) ここで紹介したのは現行の作法だが、円満井座屋敷には翁面が常祀されて、月ごとに供物が供えられていたことがすでに『明宿集』にみえる。面を祀る風習は、芸能の舞台だけでは計り知れない秘密を抱え持つていとみられる。

(7) 「翁」が能楽にあつて特別な位置にあることは、しばしば「能」にして能にあらず」と称されることによつても知られる。しかし「翁」は能曲のひとつとしては数えられないので、この表現は精確でない。「能」とは明確に区別された「神事」的演目なのである。とはいへ、のちに述べるように『舞の翁』が常に「能」とともにあり、猿楽能の趣向の形成に大きな影響を与えた「翁」であるとすれば、そのように呼ばれたこともゆえなきことではなかったといえる。

(8) 『世阿弥・禅竹』(岩波書店、一九七四年)によれば、禅竹自筆本(鴻山文庫蔵)では「一度『明翁集』と書いたのを『明宿集』に改めた形の題記」があるという。

(9) 「塩釜の神」はいうまでもなく塩土老翁である。『走湯山縁起』では走湯権現が勅旨と松葉仙人の前で「老巫(＝翁)の口を介して走湯山への鎮座譚を託宣する。また『雲陽誌』所載の鰐淵寺開創譚では、祈禱

教えと、どこか共鳴する部分である。⁽¹⁾ あるいは、禪竹は式三番について、「魔縁を退き、福祐を招く」といった現世利己的な効能よりも、神仏が顕現するさまを表現したものであるという点を強調して語っている。⁽¹³⁾

「祝福」を主眼とする芸能といえは一般に賤民の職能とされるが、その一方で天野文雄氏は「《翁》」の中心たる翁は神として誕生し、神として遇されてきた歴史を持つている⁽¹⁴⁾と述べてもいる。たしかに能の伝書を読み、現行の「翁」を鑑賞するかぎりには、神仏が顕現して人々に祝福をもたらす神事・儀礼との印象が強い。禪竹もまた「翁」を神仏化生の舞台として語っているように見えるが、果たして翁をア・プリオリに「神」と呼ぶべきだろうか。その点はなお慎重な判断を要するはずだろう。

とまれ禪竹が描き出した翁像は、世界のはじまりと現在とを自在にアクセスする〈根源〉的な性格と、さまざまな神仏や人物、現象そのものとして、あちこちに出現しては働きを行なう〈遍在〉性との、二つの要素を濃厚に携えて私たちの眼前に立ちはだかる。⁽¹⁵⁾「猿楽」という賤なる芸能者の世界にあつて、かくもひたぶるな想像力をかき立てることとなった「翁」とは、その力能の源泉とはいったいなんなのか。この茫漠とした問いに、いくつもの歴史的文脈を付けようとするのが、本稿のねらいである。

「翁」の始原へ——《語りの翁》の新奇／初発性

歴史的文脈と言ったところで、世阿弥や禪竹以前の年記を持つ資料があるわけではない。手がかりとなるのは、世阿弥以前から言い伝えていた（と思しき）猿楽起源伝承や、十六世紀以降に成立する詳細な芸能資料（詞章の書留、芸態に関する注意書きなど）、そして今日に伝わる芸能そのもの。この三点ぐらいである。翁猿楽の原像をどのように描くかは、ひとえにそれらのテクストへの〈読み〉に委ねられるのだ。しかし肝心となる「翁」の劇構成や詞章を見るかぎり、翁はその圧倒的な不可解さの内に身を隠し、学者たちにさまざまな深読みをさせては、さらなる謎の奥へと遠ざかってゆくかのようでもある⁽¹⁶⁾。

さてここへきて、思いがけない資料が浮上してくる。民間の祭礼に持ち伝えられた翁の芸能と、その詞章群である。式三番はなにも、今日の「能楽」直系である大和の猿楽座だけが伝承してきたわけではなかった。畿内一円の諸国に大小の猿楽座が居を構え、鄉村で神事があるごとに出張して式三番を演じたり、時には芸能を伝授していたのである。⁽¹⁷⁾ 諸資料の出現により、その活動範囲も広く中国・

していた智春上人の前に三人の「老翁」が迎え出て霊地・藏王宝窟へと導くことになっているが、同「別所」の項では、三人の老翁のうち一人が「諏訪大明神」の化身だとされている。管見では「筑波山」に老翁が出現したとの説話は見出せなかったが、その書きぶりからして、禪竹はここで明確な原拠のある事例について列記しているのである。

(10) 住吉明神をはじめ、新羅明神など。また後述するが、寺社縁起では、久しい昔から当地を守護する地主神として翁形の神がしばしば登場する。

(11) 「衣装ワコレ、翁ノ忍辱慈悲ノ衣ヲ着セラレタマツト思イ、食事ワスナワチ、翁ノ口内ノ護麻ノ五穀ヲ賜ワルト観ズベシ。カマエテ、イルガセニ思イタマツルベカラズ」など。

(12) 「風姿花伝」第四神儀云。
(13) 「明宿集」には式三番が「貴賤群集ヲナス衆生ヲ、弥陀来迎アテ、結縁シ給フ形」であると記述されている。

(14) 「神としての翁」（大系日本歴史と芸能第七巻『宮座と村』、一九九〇年）

(15) 「今安ズルニ、コノ翁ノ妙体ハ、拳グルトコロノ諸社諸仏者、皆事相ニ見エタル所ノ儀ナリ。真実翁ノ理相ニ於キテワ、アルトアラユル所、百億ノ須弥、百

四国地方から三信遠地方、あるいは東北までを考えなければならなくなってきた。なんらかの機縁によって猿楽の芸能がうつされ、今日まで古様な「翁」を演じ伝えている例は、日本各地に思いのほか多数見受けられるのだ。⁽¹⁸⁾

昨年発表した拙稿「面と語りのドラマツルギー——《語りの翁》から《舞の翁》へ⁽¹⁹⁾」ではこれらの多様な詞章群に着目し、翁猿楽を大きく二種に分類、それぞれの内容を解説するとともに、成立の前後関係を探ってみた。

まず、民間に行われる「翁」のうち長大な「語り詞章」を持つものを《語りの翁》（詞章が長く、舞は簡単にしか行なわれない翁）、能の「翁」の系列に属するものを《舞の翁》（詞章が短く、舞の身振りを中心に据えた翁）と規定し、芸能の構成を概観すると以下のようになる。

《語りの翁》古戸本（愛知県北設楽郡東栄町古戸の田楽・文久四年（一八六四））

I 猿楽囃子（歌謡十一種）

II 名乗り歌（松・鶴・亀）、名乗り、なりものの祝言、堂褒め、囀、景物の祝言、自慢話

III 宝数えの宣言、宝数え、なじよの翁ども、万歳楽

《舞の翁》享禄本（観世新九郎家文書「享禄三年二月奥書能伝書」・享禄三年（一五三〇））

I 猿楽囃子（とうとうたり・歌謡一種・とうとうたり、千歳によるもどきと露払い）

II 名乗り歌（総角）、祝福の神歌、景物の祝言

III 御祈禱の宣言、なじよの翁ども、翁舞、興がることかな、万歳楽

Iを猿楽囃子（翁登場直前の歌謡ないし歌舞）、IIを登場歌・祝言・物語（翁の登場と語り）、IIIをクライマックスの芸能（宝数えあるいは翁舞）としてみると、これまでさほど結び付けられてこなかった《語りの翁》と《舞の翁》の劇構成は整然と一致し、いくつもの共通する文言を見出すことができた。⁽²⁰⁾ 私の解釈を加えつつ、芸能の大まかな流れを紹介しよう。

冒頭の「猿楽囃子」は、四句神歌でうたい囃すことで翁を招き出すもの（I）。呼び出された翁は名乗り歌をうたいながら登場し、祝言（土地や景物をことごとく）や物語（翁面の由来や身の上話）を語ることで、祝福の磁場をつくり、みずからに宿る福德のパワーを場に知らしめてゆく（II）。そしてクライマックスにはとっておきの芸能である「宝数え」あるいは「翁舞」を、「なじよの翁ども」・「興

億ノ日月、山河大地・森羅万象・草木瓦石等ニ至マデミナコノ分身・妙用ナラズト云事ナシ。

(16) 翁に関する研究は江戸時代から国学者らによってなされ、昭和初期には初句「とうとうたり」の意味について多岐にわたる説が提出されている。能勢朝次『能楽源流考』に詳しい。(17) 山路興造『翁の座』（平凡社、一九九〇年）参照。

(18) 《語りの翁》詞章を伝えた土地は、高知県（吉良川）、兵庫県（上鴨川）、岐阜県（北方、加治田）、愛知県（鳳来寺、黒沢、大林、田峯、黒倉、古戸、新野、西浦）、静岡県（神沢、懷山、寺野、浜川、田代、日向）と、具体的な猿楽座の所在を歴史資料から辿れないような地域が多い。

(19) 『東西南北2014』（二〇一四年、和光大学総合文化研究所）所収。

(20) ここに挙げた古戸以外の地でも、いずれもI・IIの順列を崩していない。

「あることかな」といった囃子詞のリズムに乗って披露する(Ⅲ)。——大凡このようなあらましである。

外装はまるでちがうのに、鏡写しのように似通った構造をもつ二つの翁芸。その細部をゆつくりと解きほぐしてゆくと、能の成り立ちに「翁」が深く関わりとされてきた理由が、だんだんと浮かび上がってくる。そのことを示すためにも、まずは《語りの翁》の巧みな構成を確認しておきたい(以下紙幅の関係上、詞章を逐一引用することはできないので、翁詞章の仔細な読解・考証については注19に掲げた拙稿を参照頂きたい)。

《語りの翁》はいくつもの先行芸能(千秋万歳^{せんすまんざい}、踏歌^{とうか}の宝数え、乱拍子^{らんぱし}など)や物語(近江の湖・西王母の桃の地主神説話など)を「翁」の形象において再解釈し、アレンジして組み合わせながら演じてみせる。しかもそれらをクライマックスに重点を置く三段構成に《再編成》することで、起伏に富んだものとしている。そうした二重の戦略によって、猿楽古来の特徴である「ものまね」を基本としながらも、真似であることが気づかれないような、ずば抜けてオリジナルな芸能を打ち出すことに成功したのである。

とはいっても、そのような芸当が突然に可能となるわけではない。《語りの翁》が発生する契機は何といっても、「語り」による祝福芸と「翁面」という変身装置を結びつけた地点に求められるだろう。面を被り、神とも人ともおぼつかない「翁」という存在に変身して芸能を行なうことで、呪芸としての語りは一挙に自由さとダイナミクスを得ることになるのだ。

そもそも中世の神話・説話の世界にあつて「翁」は地主神をはじめとする神の示顕形態として知られるが、物語の要所に現れては助言をもたらす伝説的存在とも、親しみある現実の老夫とも重ね合わされた⁽²¹⁾。つまり翁はもとより身近だがそこはかとなない、特定不能な表象なのである。やがてこの正体のはつきりしない(逆にいえば自在に姿を変えうる)存在に、^{〴〵}ものまね^{〴〵}の名手である猿楽たちが身をやつしはじめた。——私は芸能が「翁」と結びつく必然性を、ここにはじめて看取できるように思う。

たとえば、いまだ張りつめた緊張のただよう序盤では、身分の低い芸能者として千秋万歳ながらの祝言を掛け、技巧を凝らした語りわざを手短かに披露してみせることで、人々の心を掴み、場に打ち解けることができる。かと思えば一転、翁が数千年も生きてきた長寿であることや、姿をさまざまに変えられること、岩や木、動物たちと自由にことばを交わすことを語り、みずからの神々しい(多

(21) たとえば甲賀三郎説話では、プロットの大きく異なる兼家本・諏方本どちらを見ても、幾多の難関を突破するための呪具を三郎に与える重要な役割を翁が担っている。また『伊勢物語』で在原業平とおぼしき翁が「かたる翁」として見事な歌を詠み、場をさらったことは有名である。

分に精霊的な一面を示すこともできる。

何者と思えば芸能者で、芸能者かと思うと神のよう、神かと思えば、やはり芸能者……。心憎いほど自在に変幻してゆく翁語りに、人々はいつのまにか聞き入り、気がつくと周囲は清々しい祝福の空気に包まれて、翁自身も長久の力を秘めたありがたい存在へとなりかわっている。翁はまるでチェスの名手のように手際よく芸能をリードしてゆき、最後には「囃子」の力を存分に利用した「宝数え」で大団円を迎える。

「宝数え」とは、翁が天竺・唐土・鬼が島・日本の各地を経巡って宝物を数え集め、在所の「蔵」(富が充満し定着すると考えられた場所)に納める、という筋立てをもつ芸能である。数え上げられる品々は、豹や虎の皮、韃靼の鬘、蜀江の錦、麝香の臍といった大陸由来の珍宝をはじめとして、化粧道具などの調度品、服や布、馬と馬具、武器、農具、果ては死者をよみがえらせる呪物(死反生の杖)までさまざまである。「数へて渡す。数へとり給へ」と言い、次々に宝を数えあげてゆく翁に対し、一節ごとに「あれはなじよの翁どの」「そやいづくの翁どの」と囃し、語りのリズムを生み出す人々。おそらくは村落の人々がこの「掛け合い」の作法で芸能に加わることにより、見えない宝物の呪術的な贈与は確かなものとなったであろう。「ところ」(在地および在地の神仏や村人たち)にはおびただしい福德の力が注ぎ込まれてゆく。

ちなみにこの「宝数え」とてオリジナルではなく、先行芸能である「踏歌の宝数え」をうまく取り入れたものである。シンブルで古代的な神事芸能である踏歌の宝数えを、三国を渡る「翁」の道行きとして「語り」化し、「あれはなじよの翁ども」といった独自の囃子詞を付加するなど、趣向を凝らして芸能のクライマックスにふさわしいものへと作り替えているのだ。

翁に化した芸能者はここで、猿楽お得意の「ものまね」をただに披露するのではなく、「翁」の不思議な身体性を利用して独自の芸に組み替えて演じることにより、まさに芸能の集大成(芸能尽くし)といえるような祝禱芸を現出させている。

ところが、その翁が最後に唱える詞によって、これまでに見てきた芸能がまた前半部に過ぎなかったことを知らされるのである。

往古世の猿楽、三拍子で納まる。中世の猿楽は白拍子で納まる。今世の舞、又世ん直しの舞なれば、ひと舞まおふよ万歳楽、万歳楽。(古戸本)

(22) 黒沢本。

(23) 本田安次『翁そのほか』(明善堂書店、一九五五年)参照。

昔の猿樂は三拍子（乱拍子の転訛⁽²⁴⁾）、中頃の猿樂は白拍子、今の世の猿樂は「万歳楽」によって舞い納まるのだという。これは《語りの翁》が白拍子・乱拍子の影響下に成立したことを示す詞章としても貴重だが、とりわけ注意を引くのはこの時代の翁猿樂が「万歳楽」で納まるという点だ。最後に「万歳楽、万歳楽」と繰り返して唱えているように、実はここで翁は「万歳楽」を行なう（あるいは「万歳楽」という名の）黒い翁、三番叟⁽²⁵⁾を呼び出しているのである。

翁の呼び出しに応じて登場する万歳楽⁽²⁶⁾は、翁の語りを滑稽にもどき、聴衆を笑わせつつ、「黒い翁」ならではの（エロス）と（滑稽）の呪術を巧みに展開して、白い翁とは対照的な方法で豊穡⁽²⁶⁾を呼び込んでいく。

白い翁と黒い翁。二者はその呪術的効用においても、芸能的な面白みにおいても、明確な棲み分けがなされており、まるでそれぞれの持ち味を活かして相補的に芸能をしているかのようだ⁽²⁷⁾。ほとんど芸能の蕩尽といえるほどの多彩さと、息つく暇を与えない即興的な語りの構築性⁽²⁷⁾とが、連続する二つの翁語りにおいて満ち足りて実現されていく。土地の人々と神仏は、ともどもにそのめくるめく愉悅に浸り、翁の語りわざによって次々とたちあがってくる富と豊穡の力を、実感として受け取ったことだろう。猿樂はここに、「神事芸能」（祈禱の芸能）としてのみずからをはじめて確立することとなる⁽²⁸⁾。

六十六番猿樂伝承に託されたもの―芸能づくしとその再編成

このようにありとあらゆる要素を組み換えて再構築してゆく芸能は、鎌倉期以前の日本には存在しなかった。さまざまな芸能をすみやかにうつしとった猿樂集団でさえ、「翁」以前には、数あるレパートリーを演ずるのに相応の時間を要したのである。時をさかのぼり、『新猿樂記』をひもといてみよう。

咒師、侏儒舞、田樂、傀儡子、唐術、品玉、輪鼓、八玉、獨相撲、獨雙六、骨無シ、骨有り、延動大領ガ腰支、蠅渡舍人ガ足仕ヒ、水上専當ガ取袴、山城大御ガ指扇、琵琶法師ガ物語、千秋萬歳ガ酒禱、飽腹鼓ノ胸骨、蠅娘舞ノ頸筋、福廣ノ聖ガ袈裟求、妙高ノ尼ガ襪襪乞ヒ、刑勾當ガ面現、早職事ガ皮笛、目舞ノ老翁體、巫遊ノ氣装顔、京童ノ虚佐禮、東人ノ初京上リ、況ンヤ拍子男共ノ氣色、事取ル大徳ガ形勢、都ベテ猿樂之態、嗚呼ノ詞、腸ヲ断チ頤ヲ解カズトイフコトナ

(24) 掲載の古戸本ほか懷山本、寺野本でも「三拍子」となっているが、「白拍子」に並ぶ語句としては黒沢本・新野本・西浦本に見える「乱拍子」が原型といえるよう。

(25) 本田安次「猿樂囃子と萬歳楽と」（『芸能論纂』錦正社、一九七六年）参照。

(26) 《語りの翁》の三番叟については拙稿「黒い翁・三番叟の語り―古戸田樂の翁を再考する」（『和光大学学生研究助成金論文集2011』所収）にて詞章を解説した。三番叟についても《語りの翁》の成立が先行することは明らかだが、紙幅の関係上割愛する。

(27) 『新猿樂記』に見える平安中期の猿樂は、「一對の芸能者による芸能」を繰り返していくものであった。そのような芸能の承譜は《語りの翁》にまで引き継がれたらしく、翁・三番叟の二人の翁によって高度に体现されることとなったといえよう。

(28) 注19前掲の拙稿でも述べたように、呪師猿樂は寺院の修正儀礼のうちに組み込まれ、部分的な役割を果たしたに過ぎない。猿樂がオリジナリティある芸能によって自立しはじめるのは翁猿樂からと考えられるのである。

キナリ。

猿楽が日本の芸能として最初の特立をみせる平安中期。「新猿楽」（新たな猿楽）として描き出されたこの舞台は、ありとあらゆる芸能（また芸能ならぬ人々のふるまいまでも）を次々に真似、間髪を入れずに披露してゆく（猿楽的な）「芸能つくし」の様相を呈している。こうした特質は何らかのかたちで引き継がれていったのだろうか、鎌倉時代中期ごろ成立の翁猿楽は、高度に濃縮された（呪術的な）「芸能つくし」だといえる。たくさんのおもかげを残す、不思議と短い芸能。有名な六十六番猿楽起源伝承とはもしかすると、一種の「事件」と呼ぶべき「翁」猿楽の登場と、その芸能の秘密を刻印した言い伝えだったのではあるまいか。

昔ワ、翁ヨリ始メテ六十六番ノ猿楽ナリシヲ、昼夜ノ暇アラザル謂レ、マタ深キ義ヲ御思惟アリケルカ、太子ノ御教エニヨリ、六十六番ヲ三番ニ約ム。多儀コノ内ニ籠モレリ。（『明宿集』）

ここでは「翁より始めて六十六番」としているが、さらに成立の古い『風姿花伝』第四神儀云の冒頭部には「六十六番のものまね」という用例が見えるため、さしあたり「六十六番猿楽」とは、「翁」以前の六十六番の「ものまね」としての猿楽であったと考えたい。この「六十六番」の猿楽がとても一日では勤め切れないので、聖徳太子のお知恵を借りて「三番」に縮約したものが式三番であり、多くの芸能の奥義がここに籠められている、と禪竹は述べている。

六十六番のものまね芸が、たった三番の芸能に納まった。それが翁である！この鮮烈な驚きに満ちた伝承を引き起こしうる張本人が、さまざまな芸能を集大成し、短時間に〈再編成〉してみせた《語りの翁》以外に考えられるであろうか。のちに詳しく述べるように、「能」の原理的なはじまりが古代からの「ものまね」でなく、あくまで「翁」に求められたのも、あらゆる芸能を〈再編成〉するという方法を《語りの翁》が創始したためだと考えられる。

なお興味深いのは、猿楽の徒が《語りの翁》の自在性を応用して、土地ごとに異なるヴァージョンの翁語を残していったことである。実際に三信遠地方の《語りの翁》詞章群を見比べてみると、語りの順序は土地によつてまちまちだが、どこの詞章も芸能全体として見事なまでに筋を通して、しかも翁猿楽の要となる、全体の三段構成だけは決して崩すことがないのである。一カ所に伝えられ

（29）松岡心平は「翁芸の発生」（『翁と観阿弥―能の誕生』角川学芸出版、二〇一三年）で、「翁の出現は、日本芸能史上の事件というだけでなく、日本思想史さらには日本歴史上の事件だったのではないか」と問題提起している。

たものが他所に伝播していったならば、このような現象は起こりえないはずだ。

山路興造氏の知見を加味して考えるなら、猿楽集団は訪れた寺社ごとに、その土地にふさわしいオリジナルな翁語りを演ずることで、翁面を呪物として納めてもらい、祭りの日に参勤してはその翁面を使って神事を執行する、という関係を結んでいたのではないか。そうすることで、猿楽は次第に活動範囲を拡げ、本拠地を増やしていくことが出来るわけである。『明宿集』は右に引いた記事の直後に、猿楽が土地土地へ神事猿楽を売り込んでいったことを示す次のような伝承を記載している。

(30) 注17前掲書参照。

氏安ノ妹賀、元興寺ノ紀ノ權守ト云者、コレハ不知人ニテアリシガ、氏安ニ具シテコノ業ヲナス。後二、事ノ縁ニ從イテ江州ニ下向シ、日吉ノ猿楽トナル。今ノ日吉・山階ノ座、ソノ子孫トイエリ。山王・三輪一体ニテマシマセバ、猿楽モ、和州ヨリ始マリテ江州ニ分カチ、神事ヲナス。結縁シカラシムルトコロナリ。ソレヨリ、日本国ニアマネク分カチヤリ、六十六ヶ国、在々所々ニ神事猿楽ヲナス。モシソノ国ニナケレバ他国ヨリ越テ神事ヲスルナリ。源、当座根本ノ宗梁トシテ、昔ハ諸国諸座ヨリ年貢等ヲ上グ。近頃マデノ事ト、老者ハ申シコトナリ。

式三番（この業）は大和からはじまり近江へ、さらに日本「六十六ヶ国」の在々所々へと「あまねく分ちやり」、広められていったというのである。その内容を「神事」（また「神事猿楽」と称していることもまた興味深い。鎌倉期に猿楽が担っていた「神事」といえば「翁」か「方堅」が知られるが、方堅は臨時的な地鎮めの儀礼であったから、「あまねく分ちやり」るにふさわしいのは無論「翁」である。この記事はつまり、「能」を主な芸能とする以前の猿楽が、「翁」の「神事」を諸国へと持ち伝えていったという出来事を、リアルに想定しうる伝承なのである。

さらに、禅竹が書き留めた「老者」（古老）の語りの順序に眼をつけると、猿楽が「翁」を演じはじめた直後に、それを「六十六ヶ国」に広めたことを語っているのが気にかかる。もしかすると「六十六番猿楽」とは、「数多くのものまね芸」であるのみならず、「六十六ヶ国の猿楽」といった意図をも包含しているのではないか——。そんな推理が脳裏をかすめる。果たして各地の《語りの翁》は、そのことを大いに主張してやまなかった。

この翁が額にあてし木の面は、唐や天竺から百六十六枚の木の間、天下らせ給ふなり。まことに

(31) 天野文雄『翁猿楽研究』（和泉書院、一九九五年）参照。

此の国小国など、百枚の木の面、唐や天竺へと返され給ふなり。あまりし六十六枚の木の面、日本六十六ヶ国とうとう寺々へぞ納め置く。あまりし一枚の木の面、阿弥陀方福寺のおんに、御祈念、御祈禱、猿樂あそびとうけたまはる。なやしき正じん。(黒沢本)

唐土・天竺由来の翁面が百六十六枚、日本に天下つたが、この国があまりに小さな国であったために、そのうち百枚をお返しし、余った六十六枚の面を日本六十六ヶ国の寺社に納めていった。そして最後に余った(六十六枚目の)ありがたい翁面を使って、ここ黒沢の地にて「御祈念、御祈禱」の「猿樂遊び」を行なうのだと翁は語る。

六十六枚の面を六十六ヶ国の国々の寺社に納めること。それはとりもなおさず、「猿樂」の「祈禱」たる翁猿樂を日本全国に広めてゆくことを意味する⁽³²⁾。また別の箇所では翁が「わがこのところ」(私のこの土地)という語句を用いていることから、翁が訪れた「ところ」をなじみ深い場所とみなしていることが分かる。

翁は語りのプロット上では外部からやってきて土地に富をもたらし、やがて去って行くとはいえ、周知のように「翁面」は呪物あるいは神宝として日本全国の「ところ」の神社仏閣に納められている⁽³³⁾。つまり翁自身が語った「(翁面を)日本六十六ヶ国とうとう寺々へぞ納め置く」とは、猿樂の実際の事績を言おうとしたものといえるだろう。猿樂者はおそらく年に一度の祭礼の日に参加し、面を掛けて翁を演じた。《語りの翁》は、その土地ならではの翁³を語るのだから、土地柄に応じてオリジナルな詞章を語り出し、順次新しい土地と参勤の契約を結んで活動範囲を拡げてゆくにはびつたりの芸能である。このようなありようを説話的に表現するために翁は「六十六ヶ国の寺社に翁面を納めます」と語ったに違いない。なお上鴨川の翁は終盤に「ところも栄へたり、このや翁も栄へたり」と語るが、これも翁面が土地に留まり、その面を用いて毎年の神事が行われることで、翁(の神格や芸能)と村落共同体がともに栄えゆくことを意図する台詞といえよう。能という芸能が常に「ところ」に関わる芸能であることもまた、こうした特質をもつ翁の芸能と無関係ではないはずだ。

とまれ能の大成に先立って大小の猿樂座が地方に進出していったと見られるのは、上記のようなかたちで「神事」としての《語りの翁》を各地に持ち込んでいったからではあるまいか。そうなると禅竹が「翁より始めて六十六番」と記したことや、以下の『わらんべ草』の伝承もまた無視できないものとなってくる。

(32) 懷山本・寺野本・新野本・北方本でも同様の翁面由来を語っている。

(33) 後藤淑『中世仮面の歴史的・民俗学的研究』(多賀出版、一九八七年)参照。

聖徳太子より相伝ハ、六十六番の翁也。しかれば其時代にハ、万事のきたう、翁にてあり。中比、能と云事になりて、式三番になりしなり。さあるによつて、右六十六番の、翁の心、こもるなり。

ここでも六十六番を六十六ヶ国と取れば、諸国に翁芸が広まっている状態を示していることになる。「しかればその時代には、万事の祈禱、翁にてあり」と続くのは、そのことを暗示したものであろう。各地に散らばる六十六の翁の心が、さらに縮小されて式三番に「こもる」という。また、それは「能と云事になりて」のちのことであるという。この「能とともにあつた翁」とはなにかを、次には考えねばなるまい。

秘儀化と芸能の再生——《語りの翁》から《舞の翁》へ

《語りの翁》によつて一定の完成を見た翁猿楽は、なんとこれに飽かずして、かの厳肅なる《舞の翁》へと大胆に外装だけを塗り替えていく。これまでに数多くの研究者たちを悩ませてきたように、《舞の翁》はそれ単体からは舞台全体にかかわる芸能的な脈絡を見出すことができないが、《語りの翁》を意図的に、さらに《凝縮》し《洗練》させていったものと考えてみると、その深い意匠の数々に圧倒されることとなる。詳しくは前掲の拙稿を参照して頂きたいが、簡単に要点だけピックアップしておこう。

Iの猿楽囃子では、もともと十一番程度あつた四句神歌を一番に略し、かわりに「とうとうたり」云々の意図不明瞭な歌を前後に付している。これはさまざまな楽器の唱歌を組み合わせ、独自の囃子詞としたものである。⁽³⁴⁾つまり言葉尽くして翁登場の雰囲気をつくりあげていく「歌謡」の囃子を、音曲を表現する「唱歌」の囃子に置き換えることにより、芸能の本義を保ちつつ抽象的に洗練された芸能へと変質させているのだ。この「とうとうたり」という謎めいた響きに江戸時代以降の学者たちは大いに関心を寄せ、以降近現代に至るまで数百年にわたる大議論を巻き起こすこととなる。⁽³⁵⁾のちの世に至つてなお人々を惹きつけてやまないこうした謎掛けもまた、《舞の翁》一流の興味深い詐術といえようか。

IIでは登場詞と祝言・物語の語りをたつた二首の「歌」に託して表現し、景物の祝言を朗詠調で簡潔に唱えたあと、「宝数え」の宣言のかわりに「天下泰平、国土安穩、今日の御祈禱」を宣言する。

(34) 現時点では高山茂氏が「猿楽の正段―翁のとうとうたりについての一考察」(『日本演劇学会紀要』二二号、一九八四年)で「笛と太鼓と箏の声」と結論付けたのが妥当であるように思われる。

(35) 注16参照。

(36) 「総角」の歌で翁の登場と祝意を表現し、「ちはやぶる神のひこさの昔より」云々の神歌で祝言と物語を同時に唱えている。

「ちはやぶる」の歌は一般には祝言と解されるが、次章で述べるように実は翁の遙かなる由来を語る歌謡でもあつたのである。

ここでも、登場詞↓祝言・物語↓クライマックスの芸能の宣言（宝数え／翁舞）、という構成が一致するが、短く継ぎはぎのようにしか見えない《舞の翁》が先にあって、長大にして巧みな構築性を持つ《語りの翁》が派生したと考えるのは無理があろう。

そしてクライマックスのⅢで「宝数え」にかわって演じられるのが、かの森厳なる「翁舞」である。

「翁舞」はリズムカルな「宝数え」と対照的に、ゆつたりと舞台をめぐり、三カ所で舞台を踏みしめる儀礼的な舞だ。そこには《語りの翁》が呪術・祝言・物語を次々と接続していくような、軽妙な芸能づくしの面影はなく、極度に削ぎ落とされた神事舞踊と化している。この舞の直前には「あれはなじよの翁ども」「そよや」、直後には「ようがることかな」といった詞が唐突に唱えられるが、これらは《語りの翁》の「宝数え」では掛け合いの定型句として不可欠だった囃子詞である。本来は芸能的な機能を持つ文句を、厳粛な「翁舞」の前後に付随することで、「宝数え」のしきたりを踏襲しつつ、非常に謎めいた演出を作り上げている（後述の通り、囃子詞は特定の意味を持たないゆえに残されたりしない）。

以上により《語りの翁》に極端な《凝縮》と《洗練化》をほどこし、あえて意味不明なものとした芸能が《舞の翁》であることが理解できるように思う。

たしかな招福の意図をもって演じられた《語りの翁》に対して、《舞の翁》はそれを洗練させ、意味を秘匿していくことで、あたかも古来から連綿と行なわれてきた、厳粛な神事芸能であるかのようにふるまいはじめる。しばしば指摘されるように、《舞の翁》の趣向はあらゆる面で、神仏が翁の形態をとって影向し、神の位から人々に富をもたらし去る、といった印象を与える。つまり《語りの翁》では神と芸能者とのあわいに身を置いた翁は、《舞の翁》に至る過程で神の位へと格上げされているのだ。

その劇的な変化の背後には一方で、一回ごとに、また「ところ」ごとに詞章を生き生きと変える（郷村の神事以外で演じるには不適切な）「語り」の芸能から、より普遍的で場所を選ばない「歌」や「舞」中心の芸能へと転回していく動きが見出せる。そして長い「語り」が簡潔な「歌舞」に昇華されたあとには、もとより特別な意味を持たない「囃子詞」（「あれはなじよの翁ども」「そよや、ようがることかな」）だけが、翁猿楽の秘密を一身に背負うかのようにそのまま継承されてゆくのだ。

《語りの翁》によって変幻自在の「翁語り」の芸能をつくりだした猿楽は、さらに「歌舞」を軸に洗練・縮約した《舞の翁》を生み出すことで、最小の所作によってあらゆるものを内包する、研ぎす

(37) 「なじよの翁どの」は本来は周囲の衆による囃子詞だが、「在原や、なじよの翁ども」と翁が先に唱えてしまうことで、「在原の翁」の謎、翁が複数形であることの謎を新たに生起させ、神秘性を高めている。

まされた芸能へと変貌を遂げた。このとき猿楽は、古くからの伝統である「ものまね」を、『語りの翁』よりさらに高度に、普遍的に体现することに成功している。本稿冒頭に掲げた「能は歌舞を本風とするが、その根本は翁にある」という伝承は、まさにこの芸能の隠されたメカニズムを伝えるものといえよう。

そういえば禅竹がいうように、日頃から「和歌」を「猿楽の命と尊」み、「その曲味を含めて心の感を知り」ながら、見物の身分や鑑賞眼にそぐうように「観念・工夫をなし」、「当意即妙の舞風」にまかせて舞うのが、能大成期の猿楽であった。つまり、舞いぶりをきめ細やかに工夫し、情感を最大限に引き出すために内的な観想を行なうことで、「幽玄至上、無風有妙の舞風」の表現を目指したわけだが、事実『舞の翁』はそのために必須な「秘事口伝」の類を、他の能曲とは比にならないほど豊富に伝えている。⁽³⁸⁾

豊穣なる「語り」を大胆に排し、その芸能世界を絶妙な「歌舞」の風姿に刻印するために、秘事口伝によって演者の内面から芸能を支えてゆく――。このような『舞の翁』のモチイベーションに、「能」という芸能を大成へと導く秘めやかな初期衝動が見て取れはしないだろうか。

「上なき神業の舞曲」へと移ろう『舞の翁』―ふたたび『明宿集』へ

芸能の格調を上げることと翁の神格化（秘儀化）は、同時並行的に行われていった。そのことは、翁詞章の細かな改訂が『舞の翁』の成立後も続いていた事実とも連続している。厳格さとともに一定の遊びを芸に持たせ、時と場に合わせて内容を微妙にずらしながら、ありうべきかたちへの熟成をはかる。そうした手法が翁のありようを一回ごとに更新し、芸能を若やかなダイナミズムに溢れたものとした。実をいうと、『明宿集』にもそのような改訂の試みをかいまみることができる。

サテマタ、左右^{サユウ}左^サトワ舞^マイ初^{ハジメ}ムベカラズ。ソレワ金峰山ノ昔、天女^{テンヌ}ノ舞ナリ。コレワ右^{ミダヒ}左^サト舞^マフベシ。「右^{ミダヒ}ノ手ヨリ舞^マフコト、上^{ウエ}ナキ神業^{カミツサ}ノ舞曲ナリ」ト、至翁居士モ申ヲカレシコトナレバ、サダメテ深儀ヲヤ。

「総角^{あげまき}」の歌で翁が立ち上がり、登場するシーンである。禅竹はここで「左右左」と舞い始める者がいるのに対し、「右左右」と舞い始めるよう正している。これは世阿弥（至翁居士）の教えによるもの

(38) 例えば『神道秘密翁大事』には、翁の起源伝承、翁の本地説、宿神との一体説、翁面や掛緒に関する秘説、翁面天降の奇瑞、上演時のしきたりや心構えなどが事細かに筆記されている。

のらしく、右の手から舞い始めることが「上なき神業の舞曲」たる所以なのだという。

式三番が「上なき神業の舞曲」であるとの主張も引つかかるが、ひとまず翁が「マイソム」部分、登場の場面を具体的に検討してみよう。年代は少し下るが、『八帖花伝書』は翁の所作について以下のように記している。⁽³⁹⁾

翁座して居たれどもと云時、立上がり、鼓打の前にて広げ、左右^{さいふ}あり。

翁は「座して居たれども」と謡うと立ち上がり、地謡の「参ろうれんがりやとんどや」に合わせて扇を広げ、「左右」の所作をする。つまり能の基本的な所作である「左右」を、当時の《舞の翁》では舞っていたというのである。⁽⁴⁰⁾世阿弥や禅竹の教えがもし充分に行き渡っていたならば、無造作に「左右」と書くことはできないし、右から舞うことの注記があつてしかるべきと思われる。

ここでは禅竹の言葉を逆手に取る必要がある。すなわち元来は「左右左」と舞っていた翁舞を、他の舞事（この場合は「天女の舞」と聖別するために「右左右」に改めさせるよう指示したのではないかと。昔からの言い伝えというような重いニュアンスはなく、「至翁居士も」こう言っているとの言い回しに、かすかな含みを感じる。

こうした可能性を後押しする記述が他にも見出せる。

一声上テ舞ニ移ルトコロ、合掌ノ手ヅカヒ、ユメ／＼アルベカラズ。合掌ワ、神社仏閣^モ、上位貴人ヲ拝スル手ナレバ、翁ニ至テワ、再拝スル姿アルベカラズ。当意即妙ノ舞風ノミナルベシ。

一声を上げて舞に移る場面（同じく登場のシーン）で、ゆめゆめ「合掌」の所作をするものではないと戒めている。翁は「上なき神業の舞曲」なのだから、「神社仏閣・上位貴人を拝する手」である「合掌」はあるまじき身振りだというのである。そのかわりに「当意即妙の舞風」を心がけよと言う。ここから先は、いよいよ《語りの翁》の古態へ遡って考えねばなるまい。すでに確認したように《語りの翁》と《舞の翁》の構成は精確に一致しているので、両者の登場シーンを見比べてみるに越したことはないのである。上鴨川本の冒頭を引く。

(39) 日本思想大系『古代中世芸術論』（一九七三年、岩波書店）の解説によれば「八帖花伝書」は天正年間ごろの成立とされる。

(40) 「左右」は扇を右手に持ち、斜め左方向に向きを変え、左手を先立てて前に出、続いて斜め右方向に向きを変え、右手を先立てて前に出る所作。

よう／＼を久しき、峯には高松^{ます}、沢に鶴。海に住み候亀の祝いに、なおや久しく覚え候えて、千代^{とみ}ごまんざいの富宝物とこそ、拝み候へて

「猿樂囃子」(歌によって場を囃し、翁の登場をうながす四句神歌)によって呼び出された翁が、開口一番、め度たい事物を並べて祝言を語る。そのくだりが一区切りを迎えるときに、「拝み候へて」と、はつきり「拝み」の意思があらわされた。また三信遠地方の古態である古戸本でも、「年の御まんざいとこそ、おし拝^{おが}ふにて候ひし」と、同様の内容をやはり登場の際に語っている⁽⁴⁾。

詞章(から想定される所作)のみならず、芸態からも見てゆこう。上鴨川の翁を見つると、終始、肘を広げて両手の先を合わせるようなポーズを取っているのが印象的である(図1)。その両手部分をよく見ると、袖の内側で扇の両端を掴んでおり、左右の指先が触れ合わないような格好となっている。驚くことにこの姿勢は、今日の能楽に伝承された「合掌」の所作とも似通ったものである(図2)。

以上の事例を鑑みると、翁がかつて「合掌」を行なっていたことは否定しがたくなる。そもそも《語りの翁》は、祝福する芸能者として寺社を訪れ、祝言を述べてゆく芸能である。そこに祝意をあらわす所作をとまなうのは、むしろ当然のことではないか。



図1 上鴨川の翁



図2 能楽における「合掌」の所作

(4) 古戸本以外にも「仏法のとまりとは、こうのほどに。幸ひのとまりとは、こうのほど申し候得ば」(懷山本)などと登場時に祝意を表わす場合が多い。

こうした認識を踏まえてもう一度《舞の翁》に立ち返り、問題の登場シーンを吟味してゆこう。

太夫 総角やとんどや

地謡 尋ばかりやとんどや

太夫 坐して居たれども

地謡 参らうれんげりやとんどや

「総角やとんどや」で立ち上がった翁は、舞台中央まで進み出て正面に向きなおる。この登場シーンが一区切りする「とんどや」のタイミングで、翁はひとつの体勢をとることになっている。

まずは下掛り（金剛流）の型を見て頂きたい（図3）。上鴨川の翁とかなり似通ったポーズをしていることが確認できよう。だが袖を重ね合せ、開かれた扇はなんと、自身の顔を隠してしまっている。

不可思議な所作だが、《語りの翁》を忠実にトレースしながら詞章や所作を極度に洗練し、謎めかせていったものが《舞の翁》であるとすれば、この身振りの意味するところは明白である。かつてと同じ祝福のポーズ（合掌）を取りながらも、扇で顔を隠してしまうことで、祝福していることを観衆に悟られないようにしているのだ。このとき芸能者は、扇で身を隠すことによって翁の神秘性を表現しながら、気づかれないうちに祝福や祈禱のわざを遂行することができる。禅竹による「合掌の手づかひ、ゆめ／＼あるべからず」の教えは、このようなたちで実践されていたのではなかったか。所作事の変容において神格化への道を辿る翁は、まさに芸能の「神」と呼ぶにふさわしい⁽⁴²⁾。

先に掲げた『八帖花伝書』にはまた、「座してゐたれども、参らふの時、おこなひのごとくに、小鼓ちやう／＼と打つこと、是、祈禱の心也」という興味深い記述がある。考えてみれば「座つていたけれど参りましよう」とは、観る側からすれば意図があいまいな台詞だが、核心は演じ手がそこに「祈禱の心」を籠めることで、明言されない祝意を漂わせようとする点にあるのだろう。詳しくは「口伝にあり」として記されないが、このシーンを「合掌」（とは気づかれないくいポーズ）によって締めくくる翁太夫は、さらに複雑な「観念」を所作の内に籠めて演じていたに違いない。内なる祝福／祈

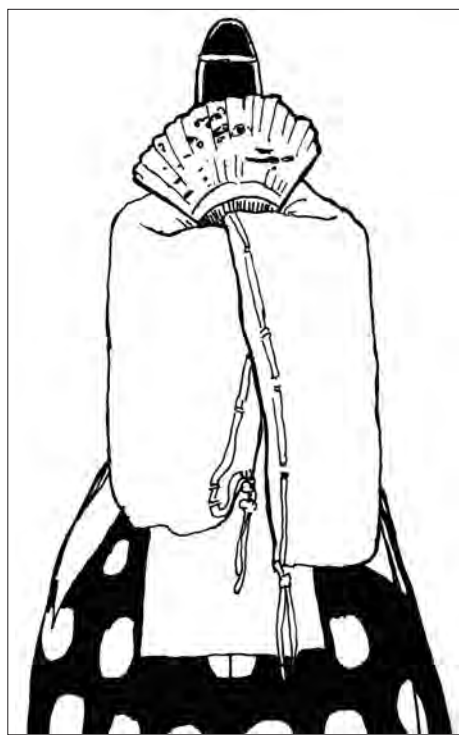


図3 《舞の翁》金剛流の翁

(42) 金春流は俯くことで面を隠し気味にしており、観世流では合わせた袖を高く掲げ、さらに合掌から遠ざかっている。一方、宝生流は面を隠さず、五流のうちで最も合掌に近い姿勢といえるが、合掌そのものとはいえない曖昧な所作である。それぞれならなかの私たちで合掌と認識される所

禱の心が演じ手の集中力を高め、その不可解な舞姿が観衆の眼に映ると、神となった翁への想像力はいやましにかきたてられてゆく。

翁の視えない姿態変換

猿楽集団が《語りの翁》を《舞の翁》に組み替えたのち、「能」の洗練化と関わりながらその所作を改変することで、「翁」を神格化し、シンボライズしてゆく過程を確認してきた。

こうした芸態改変の営みは、おそらく世阿弥や禅竹がはじめたわけではなからう。すでに見てきたように、猿楽は演能の場や対象に合わせて当意即妙に演じ方を変えてゆくことで、芸能をつねに真新しい、魅力あるものとしてきたのだから。

すると目に見えない神の「影向」を表現するものとして翁を演じた、という従来の説は首肯しがたいものとなる。また「古くから芸能者からの信仰を集めた芸能神」という通念からも、翁はいとも簡単にすりぬけてゆくことになる。翁は芸能の繰り返しそのものの力を利用しながら、猿楽者たちと協働して芸能の品格とみずからの位とを同時に押し上げ、最終的には一柱の純粹な「神」となつてその身を芸能の頂点に置いたのである。面の表情を一切変えぬまま、その裏側で《語りの翁》成立からの約二百年を掛けて執り行なわれた、壮大な視えない姿態変換であった。そうした潮流の一端に、禅竹が『明宿集』を書き上げて翁を神学的に莊嚴し、相伝していったモチベーションが位置付けられよう。

また世阿弥が禅竹に託したとされる「上なき神業の舞曲」なる規定も、あらかじめそこにあった、自明の「翁」であるとはいえない。それは縷々述べてきたような芸能の秘儀化のプロセスを経て、やがて現実になるべき、未来的な翁の姿だったはずなのである。世阿弥が道号を「至翁居士」とし、禅竹が同様に「禅翁」と名乗ったのは、芸能における危機の時代に、猿楽の象徴となった「翁」を自らのよすがとし、共に永く生き続けようとしたからではなかったらうか。実際にも諸国に分布する猿楽座の多くが減びゆくなかで、「翁」をシンボライズし「能」を大成させることに成功した大和猿楽四座だけは命脈を繋ぐわけである。

作を回避しており、特に観世流では合掌から遠ざかうとする意図が明確に感じられる。

Ⅱ 〈根源神としての翁〉の来し方——ひびきあう翁と父尉

これまで翁と三番叟のふたりの翁について論じてきたが、実は翁猿樂が「式三番」と呼ばれるゆえんである第三の翁が存在する。父尉ちちのじょうである。父尉の芸は早くに廃れてしまったようで、世阿弥の時代すでに通常の式三番では演じられなくなり、やがて四座とも廃絶、かろうじて明治初期まで年預が伝えるのみに留まる。しかしこの父尉こそ、翁の神格化過程を考えるうえで看過できない存在なのである。

下掛りから上掛りへ——〈王位を守る翁〉の生成

演目を概観していこう。三番叟が「採もみの段」を舞い終えると、先に翁を演じた翁太夫が父尉面、千歳役の狂言役者が延命冠者の面を着ける。「あれは何処の小冠者殿、釈迦牟尼仏の小冠者殿」と囃されて延命冠者が舞台の大小前に進み、「私の父は浄飯大王、母は真耶夫人です。生まれ所は忉利天、育ち所は花の園です」と名乗る。さらに「いらっしやるなら、早く出てきてください、父の尉どの。親子でともに御祈禱をしましょう」と父尉を呼び出す。——延命冠者は自分が釈迦で、父（父尉）は浄飯大王（中世以来釈迦の父に比定される）であることを語り、ふたり連れて祈禱をしようというのだ。すると父尉が現われ、「周囲の風は納まって、人々は五湖の楽しみを味わい……」と、風雨順次や人々の安楽な暮らしをことほぐ。次に翁の由来の古さを語ると、「そよや、祝いには、松を根からこそ取れ」と囃子詞の上の句をうたい、それに応じた地謡に「枝をこそ取れ、ありうどうどう」と囃されて、舞を披露する。——解釈・復元してみると、このような内容になる。シンプルな構成であり、白い翁ほど入り組んだ仕掛けはほどこされていないようにも見える。

《語りの翁》さながらの父尉——下掛り

記録類を見てまっさきに気づくのは、上掛かりと下掛かりとで父尉の台詞に大幅な変動のあることだ。まずは『幸正能口伝書』から下掛り系の詞章を見てみよう。

延命冠者

それ父ちちハ浄飯じやうはん大王と申す、母はこれ真耶夫人まやふじん、善覚ぜんかく長者の娘なり。

ましまさば、疾くしてましませ父の尉、親子と並べ連れて御祈禱申さん。

父尉

「祝言」 一天風納て樂しみにほこり、されば雨やう風穏やかに吹ひて、早魃水損の起こりさらになし。

「物語」 さればあの近江の湖の、千歳経ては元の桑原となり、千歳経ては元の湖となりしをも、来七度まで見たれし翁なり。

「囃子詞」 そよや祝あにはく、松をまで枝をこそ取れ。

地謡

ありうどうどうく、枝こそふれく。

父尉は「一天の風は納まって人々は安楽に暮らし、雨や風もほどよく、早魃水損の心配はまるでない」という祝言を唱え、続いて琵琶湖が七回干上がったのを見届けたほどの長寿であることを自慢する。これは《語りの翁》では白い翁が取り込んでいた、有名な白鬚の翁（地主神）説話である。

あん候へば、久しき翁なり。近江の湖が七たび桑原となり、八たび竹が林となりたをも、ご祝ひ三度拝ふだ翁にて。西王母が園の桃、三千年に一たび花咲き、実なりたる、優曇華の花をも、ご祝ひ三度拝ふだ翁なり。

古戸本ではこうした身の上話をしたあと、「かかる久しき翁が参りたる印に、天然の宝と唐土の宝と……」と宝数えをはじめ。つまり自らの長久さ（福德の力）を前もって語っておくことで、「宝数え」の威力を確かなものとしているのだ。

寺社縁起では、「白鬚の翁」として登場する神がしばしば釈迦以前、天地開闢以前、ないし主神の現れる前からその土地に住んできた存在として語られる。その土地で起こった出来事のすべてを見聞してきた「長寿」で「物知り」な翁の姿は、多くの人々にとって身近な、親しみ深いものであっただろう。そうした翁の造形が《舞の翁》ではなぜか「翁」（白い翁）ではなく、「父尉」の台詞に移されていたのである。

考えてみれば、前半の風雨順次の祝言もまた、《語りの翁》では白い翁の役割であった。

この翁が東を拝み候へば、春ははんちく花開き、須弥山の山も高うなり。まうこと春の日静かなりとて、霞さんくと降りかかり、まうこと春の色かと申し拝み候へば。なやしき正じ。

このように東西南北を春夏秋冬に当てて景色を褒めてゆくことで、一年中の季節が順当にめぐるうにし、穏やかな暮らしを予祝するわけである。「雨やう風穏やかに吹ひて……」という下掛りの父尉の台詞もあるいは、こうした「四方四季の祝言」と関わるものではないかと予感される。

ここで注目されるのが《語りの翁》北方本である。北方本は《語りの翁》と《舞の翁》とのいわば中間型に位置付けられる興味深い事例だが、同地では翁ではなく父尉が「四方四季の祝言」を語っている。

およそ四海が内に波声を上げず、一天風静かにて、草木の枝を動かさず。雨の足細くして、国土の土を動かさず。

是東にはちち里てんの山高くして、日光日毎に出給ふ。是南にはとうほう風静かにて、池の碧潭底深し。卯の花、野老、あやめ草、夏のしきにて面白や。是西にはしやくおんの山高くして、日光日毎に入給う。是北にはまたふんの山高くして、かう里んの雪底深し。冬のしきにて面白や。

前半で海の波が低く穏やかであること、一天の風が静かであること、雨がほどよく降ることを予祝する箇所は、《舞の翁》の「一天風納て楽しみにほこり、されば雨やう風穏やかに吹ひて、早魅水損の起こりさらになし」といった詞の古型といえる。⁽⁴³⁾後半では形式を白い翁の「四方四季の祝言」に借りつつ、「日光日毎に出給う」や「風静かにて」といった語を強調してゆくことで、(景色をことほぐのではなく)国土安穩を祝う意図をいっそう明確にして語っている。以上によつて父尉の祝言が「四方四季の祝言」を变奏していったものであることがほぼ確かめられる。

王位を守る翁——上掛り

続いて『八帖花伝書』所収の上掛り系詞章を確認しよう。

(43) 『維摩会御遂講仁付延年日記』所収の白拍子詞章は「一天曇リナウシテ、慶星空ニアラワレタリ。四海波シツカニシテ、白浪ノ声サラニナシ。上ニ明王マシマセハ、下ニ徳ヲソカソヘケル。国ニ明臣マシマセハ、民衆ニホコリケリ。依之十日ノ雨ツチクレヲナサズ。五日ノ風、枝ヲナラス事ナシ」と、父尉詞章の源流と

地謡

御願ハ何処小官者殿、釈迦牟尼仏の小官者殿。

延命冠者

父をハ浄飯大王と白、母ハ是摩耶夫人、善学長者の娘也。生所は功利天、一所は花園。
御座つれ父の尉、親子と置れ御祈禱申さん。又もや来覧官者。

父尉

「祝言」 一天風を収て民五湖の楽しみに誇り、玉体恙不御座して鱗角無^レ傾。

「物語」 天地開闢して三皇五帝の從^レ昔、伝来る翁。

「囃子詞」 そよや、祝いにはく。

地謡

松をば根なからこそ取れ、^{阿哩字 幾々}ありうどうどうく。

全体の構成は下掛りと共通しているが、父尉の語りとして最も重要な「祝言」と「物語」（翁の由来語り）に大きな異動が認められる。まず「祝言」部分では、水損早魃のないことを祝う詞章が省略され、かわりに異質な詞章を挿入している。「玉体恙なくましまして、輪廓傾くことなし」。下掛かりで人々の安楽を願っていた父尉は、上掛りでは「玉体」を守護する存在となっているのだ。

さらに翁の由来久しさを語る部分（物語）では、言い回しがまるごと改変されている。「天地開闢」や「三皇五帝の昔」から「伝わり来たる翁なり」と。翁の古さを語るという点では下掛りと同じだが、人々に与えた印象は大きく異なったことだろう。《語りの翁》詞章には見出せない「天地開闢」「三皇五帝」といった語は、翁の古さを世界や国家の成り立ちに結びつけて説明するもので、強い威厳を感じさせる。

また語りの主体があきらかに変化していることも注意される。下掛り詞章がどう見ても「翁」自身による身の上語りであるのに対し、上掛りでは「伝わり来たる翁」「芸能、また翁面として持ち伝えて来た翁」と「芸能者」（太夫）を主体とする唱えになっているのだ。

この台詞については、白い翁の「天下泰平国土安穩の、今日の御祈禱なり」という詞と並べて考えてみたい。示唆的なのは折口信夫による「今日の御祈禱なり」とはいかにも人間臭い言い方で、神さまらしくない。つまり、人間がかみさまのつもりで神の所作をしているという気分がでている」と

認められる。「四海波静かにして、白波の声さらになし」「五日の風、枝を鳴らす事なし」「十日の雨土くれをなさず」（『今様之書』二六「祝曲」では「十日に降る雨も土を破らずして」といった言い回しと対照するなら、《舞の翁》諸本よりも《語りの翁》北方本の方が原型に近いといえる。一方で「一天」「民衆に誇りけり」といった《舞の翁》の父尉のみが持つ詞も挙げることができ、北方本以外の系流も想定されるが、《舞の翁》の「早魃水損の起りさらになし」といった直截な語り様は、白拍子や《語りの翁》の詞章を背景に、それらを総合して新しく言い換えたかたちと捉えるべきである。以上を総合的に判断するなら、《語りの翁》北方本を古態と認めてよいように思う。

(44) 折口信夫「神道芸能の話」（『折口信夫全集』ノート編第六巻、中央公論社、一九七二年）。

いう指摘である。たしかに翁も、そして上掛りの父尉も、「翁」そのものになりきって言葉を発することを憚っている。むしろ神に等しい「翁」をかたじけなくも演じている「芸能者」としての厳格な心持ちを表意しているのだ。太夫が唱える「人間臭い」台詞は、翁が身分の高い神の領域に遠ざかっていったことを示すとともに、その動態を積極的に支持し、推進してゆくものであったといえる。《舞の翁》の不可解な構成は神秘として人々に了解され、厳肅な「舞」の神事・祈禱性がよりいっそう中心化されてゆくのである。

翁の分身としての父尉

上掛りと下掛りの詞章を比較検討してきた。下掛り詞章にみる古態性（《語りの翁》白い翁詞章との符合）や、前章で確認した《舞の翁》が時を経るごとに神格化されてゆく傾向を思い合わせるなら、やはり上掛り詞章が後出であることを認めねばならないように思う。⁽⁴⁵⁾

それにしてもなぜ下掛りの父尉は、《舞の翁》への再編成にあたって用意周到に秘匿されていたはずの《語りの翁》の面影を、かくも色濃く残していたのか。推測だが、父尉は古態の翁語りを（断片的であれ）再演することで、謎めいた翁芸の背後に広がる豊穡な芸能世界の一端を示し、《語りの翁》との連続性を保つことにおいて祈禱の威力を下支えしていたのではあるまいか。

いまいちど《舞の翁》の詞章群に目を通すと、翁と三番叟の詞章にはさほど大きな変動がないのに対し、父尉だけは詞章の主要な部分に大胆な変更がなされていることに気づく。逆にいえば、父尉はある時期まで、順次改変されてゆくことによって翁の存在性を更新してゆく役割を担っていたのである。下掛りの父尉は素朴で身近な《語りの翁》の影を宿していたが、より新しい上掛りでは、翁は世界の生成（天地開闢）から存在して国家や人民を守護してきた存在へと飛躍しており、芸態としてもそのことを芸能者の立場から喧伝するかたちに変化している。このことから、禅竹が描き出した翁——「天地開闢の初より出現しましたして、人皇の今に至るまで、王位を守り、国土を利し、人民を助け給ふ」翁のすがたは、少なくとも猿楽の芸能に関するかぎりには、《舞の翁》が成熟と定着へ向かう過程で出現したものだといえる。ここで生起してくるのは、禅竹の言説と上掛かりの父尉詞章の前後関係、つまり禅竹の言説から影響を受けて父尉詞章が変化したものか、はたまたその逆かといった疑問だが、すでに本稿の枠を越えているので今後の課題としたい。

以上、父尉詞章の変遷から、翁の聖化とパラレルに、いやむしろその運動を牽引するかのようにし

(45) 松岡心平氏は「神仏習合と翁」（『国文学と教材の研究』第四四巻第八号、一九九九年）で、『山家要略記』『厳神霊応章』に登場する白髭の翁が都良香と対峙して天孫降臨などの旧事を語ることに着目、世阿弥が「翁の言葉のやうにて伝わり来たるもの」（『申楽談義』）とする「都良香の立合」が白髭の翁説話の一類型であった可能性を指摘している。すると世阿弥の時代の父尉は下掛り詞章に近いものでなければならなくなるので、このことから下掛り詞章が古型であることは動かしがたい。

て、みずからの語りを変容させていった父尉の営みを確認してきた。父尉は当初、古風な翁の面影を残す分身的存在を演じていたが、やがて「翁」なる存在を祝福し、猿楽のはじまりに立つ神としてシンボライズしてゆく役割を担うようになる。その行き着く先は〈根源神〉ともいうべき異貌の翁である。猿楽集団は翁の秘説を秘事口伝として相承するだけでなく、芸能の舞台で父尉に身をやつして唱えることでそれを現前化し、敷衍させていったと考えられる。実践的な芸能のありようと不可分であった「翁」ならではのアクチュアルな方法論といえよう。「あたにも申まじき事」(『禪鳳雑談』)と言われた翁秘説を舞台上で語るといふ逸脱の行為は、父尉の所業であればこそ肯定的な威力を放ち、翁の神秘化を強力に後押ししたのである。

根源性の後ろ立て構造——ひびきあう翁と父尉

白い翁と父尉の共通点

古態の父尉は《語りの翁》の白い翁と共通する内容を語っていたわけだが、白い翁と父尉との共通点はそれに留まらない。両者の接点といえば第一に、面容の類似が挙げられる。いうまでもなく、父尉面のほとんどは白色の彩色がなされており、白色尉と多くの類似点を持っている⁽⁴⁶⁾。

また《舞の翁》では、先に翁を舞った翁太夫が「父尉」を演ずることになっており、その直前に出てくる「延命冠者」は千歳役者が演じる。ここで改めて式三番の全体を見渡すと、稚児(千歳Ⅱ延命冠者)↓翁(翁Ⅱ父尉)という風に、同じ順番/役者での演技が二度繰り返されていることに気づく。

そしてすでに確認してきたように、古式の《語りの翁》詞章をみても「近江の湖」(基本的に白い翁詞章だが《舞の翁》では父尉が語る)、「四方四季の祝言」(基本的には白い翁詞章だが北方では父尉が語る)と、両者が共有する語りのモチーフが挙げられる。翁と父尉との並々ならぬ類似・互換性が察知されよう。

白い翁に吸収されたもの(1)——「乱拍子」

《語りの翁》上鴨川本を古態と認めたくえで考えを進める。上鴨川では、「乱拍子」の要素(「ありうどうどう」の囃子詞)を持つ演目は露払いの前段行事である「いど」と、最後の「父尉」のみである。その詞に目を通して、「いど」が「見するなりけり面白や」と歌いこれから様々なものを芸能によって見せてゆくことを予告するのに対し、父尉は「もの見さりけり」と、これ以上見るべきものはあ

(46) 注33前掲書参照。

りませんという詞で翁猿樂を締めくくっている。⁽⁴⁷⁾ 芸能全体のはじまりと終わりに乱拍子（を猿樂にアレンジしたもの）を据える巧みな構成となつてゐるわけだが、このことから父尉と乱拍子との繋がりがかなり古くからのものであつたことが窺われる。

その例証を仮面に求めるなら、父尉の古面の切顎部分の損傷が（翁・三番叟よりも）はげしく、おそらくは視界を改善するために眼がくりぬかれてゐる事例がいくつか挙げられる。闊達な乱拍子の舞を父尉が舞つたのでなければ、このような事象を説明するのは難しくなる。《舞の翁》白い翁の「翁舞」は『道成寺』の「乱拍子」の段と笛の譜を同じくする点から「乱拍子」との共通点が指摘される舞踊だが、それは《舞の翁》を構成するさいに父尉の乱拍子をデフォルメしながら吸収し、「宝数え」と置き換えて、厳肅なる祈禱の舞として昇華していったものといえるのではなからうか。

白い翁に吸収されたもの(2) — 「朗詠」調の祝言

さらに父尉に特徴的であつたと思われるのは、「朗詠」風の文句である。上鴨川や北方の父尉は、和漢朗詠集に見えるような、美麗な朗詠調の文句を唱える。上鴨川では以下の通りである。

およそ玉体のほとりに禁苑あり。禁苑の御前に、いよいよ玉德ますとかや。菩提の燈、捧げては、煩惱の闇を照らす。善根の営み殊勝にして、遥かに下がりたる冠者の君。これ一切の衆生を利益し、往來の輩を教化し、長安遠樹に望みをなせば、あわこの薺も青き。

内裏の禁苑に玉徳が満ち足りることを祝福したあと、浄飯大王からの遙かな血脈を引いた「冠者の君」（釈迦）が衆生を利益、教化することを語る。漢語風の字句を多用し、古風で厳肅な印象を与える。こうした文語調の文句は、『語りの翁』時点での白い翁詞章には見出せないが、『舞の翁』に至つてからは白い翁が唱えることになつてゐる。《舞の翁》最古格の詞章を二つほど引いてみよう。

天長く。せきの吹物は、興よくに春の天に聞こえ、また竜頭鷄首の御舟は、さんの秋の水に浮んだり。（享禄本）

をよそ千年の鶴は万歳樂とうたうたり。また万代の池の亀は甲に三極を具へたり。渚の砂、索々として朝の日の色朗々たり。滝の水、玲々として夜の月あざやかに浮んだり。（天文本）

(47) 上鴨川ではトリ上（地謡）役が「ものみざりけり、ありうどう、ものみざりけりく、松をばねながらとるとかや、千代の為枝をこそとりけり、ありうどうく」と唱え囃すことになつてゐる。

(48) 和歌山県伊都郡の丹生都比売神社、上花園神社など。注33前掲書参照。

(49) 松岡新平「道成寺」と乱拍子―能の古層の「責め」の身体―（「信光と世阿弥以降―異類とスペクタクル」角川学芸出版、二〇一三年）参照。

(50) 注43で示したように、先述の《語りの翁》北方本の父尉詞章もまた朗詠や白拍子・乱拍子の系譜を引くものである。前半部はすでに述べた通りであるが、四方四季の祝言を变奏した後半部にも同様の趣向が織り込まれてゐる。たとえば「池の碧潭底深し」の「碧潭」の語は『今様之書』所収の曲に何度も登場する漢語的句であり、その池のイメージに引かれて続く「卯の花、野老、あやめ草、夏のしきにて面白や」とも、同書に見える「桜、山吹、岩ツ、ジ、夏ニカ、レル藤ノ花」といった形式を借りつつ、「池」から「夏」へと連想を運ぶ巧みな演出といえよう。

(51) 上鴨川の父尉が「玉体」を祝福する詞を唱えてゐるのは、『舞の翁』上掛

《舞の翁》最古の享禄本では、雅楽を奏したり、屋敷の池に竜頭鶴首の舟を浮かべたりと、雅やかな、しかも中国伝来の文化を色濃く反映した貴族の遊宴風景を語り、「天長」をことほぐ。また二番目に古い天文本では打って変わり、万代の池に住む亀や、渚に輝く砂、秋の月を宿す風流な滝の水といった自然の景物をクローズアップすることで、和歌にも近い、日本風の情感を引き立て、しかも詞型としては朗詠調を残している（ちなみに近世初期には享禄本の詞章は廃止され、天文本の詞章に統一されている）。

「ひこさ」の昔―ひびきあう翁と父尉

このように《語りの翁》における口語的な祝言の形式は、《舞の翁》に至って文語的な朗詠調の祝言へと転化されるのである。その前提を作り出したのが、《語りの翁》上鴨川本の父尉の文句だといえよう。つまり《舞の翁》がつくられる際に、父尉の詞章を白い翁が吸収しているのだ。結果、詞型が似ている「翁」と「父尉」が重ねて演じられるようになってしまったわけだが、このことも父尉が早くから形骸化し、やがて演じられなくなった一因といえよう。

しかし翁と父尉が切り結ぶひそやかな連続性は、決して一方向的なものとはいえない。白い翁の神歌は、そのことを告げるものである。

翁 千早ぶる神のひこさの昔より、久しかれとぞ祝ひそめてき。
座 そよやりちや。

直後に「をよそ千年の鶴は」云々の祝言に続く部分である。「途方もない昔から未来へと、長久に栄えんことを祈念します」というシンプルな祝歌だが、「ひこさ」という語の謎めいた響きが緊張感を引き出し、歌の全体を律している。この「ひこさ」の語はいったい何を意味するのだろうか。管見では唯一の用例が、江戸初期の狂言大蔵家の記録（実質的には室町期以降に流布した翁秘説の集成とされる）『わらんべ草』諸本に見出せる。

夫父ノ詔トハ、第五、彦諾佐々竹鷓鴣^{ヒコサ}聲^{カゲウガヤフキアハセズ}不合尊也、御代政給事、八十三万六千四十二年也、是

りの父尉詞章に先行するものといえようか。《舞の翁》では「玉体悉無くましまして」と「玉体」を直接的に守護するほど格の高い存在として「翁」を語っているが、上鴨川では翁自身としての発語であり、「玉体」の「ほとり」の「禁苑」の「御前」に玉徳がましますようにと間接的な祝言になっている点も古風といえる。だが上鴨川本と《舞の翁》上掛かり詞章に共通しているのは「玉体」の一語のみであり、その趣意もここまで異なっているので、両者間に直接的な前後関係を見出すことは難しい。

仁王ノ父也、故ニ父ノ詔トカウス『わらんべ草』虎明自筆本)

ここで父尉は、天竺の浄飯大王ではなく、日本生え抜きの神・ウガヤフキアエズに比定されている。「人皇の父」とあるように、ウガヤフキアエズは記紀神話以来、神武天皇の父とされた神である。問題は神名に「ひこささたけ」を冠している点だ。どうやら猿楽の伝承では、「ひこなぎさたけ」を「ひこささたけ」と訛伝していたらしいのである。

「ひこさ」はウガヤフキアエズの神名の一部であった。このことから「神のひこさ」の歌を考えるなら、『舞の翁』を完成させる頃には父尉が人皇（神武天皇）の父・ウガヤフキアエズに比定されていて、その伝承を取り入れて歌謡を創作したとするのが自然であろう。古くから父尉を「釈迦の父」（浄飯大王）としたのと同じ論理で、「人皇の父」（ウガヤフキアエズ）をも父尉と同一視した可能性は、充分に考えられる。するとまた「神のひこさの昔」を「人皇以前の昔」（父尉ウガヤフキアエズの昔）と解すことができ、歌がもつ祝福の意図は明瞭となる。

つまり翁は、この神歌をうたうことで「人皇の父」たる父尉の忌名をみずからに響かせ、その根源性と福德の力を身に帯びてから「翁舞」に移っていったのだ。それだけではない。白い翁が「天長く……」といった唐様の祝言を「およそ千年の鶴は……」と日本風の文句に統一していったように、みずからの拠り所を天竺由来の「浄飯大王」から日本生え抜きの「ウガヤフキアエズ」に変更することで、芸能の色調を統制している。そしてなにより、父尉（翁）を天皇の直系の祖神に同定することで、日本王権を根源から守護する「天下」の祝禱芸へと、式三番全体の格式をひそかに押し上げているのである。

なお『禪鳳雑談』には「おきなおもての事、あだにも申まじき事にて候。是一切仏法のおこりにて候。ぢやうばん大主よりおこり候」と見え、式三番の由緒を浄飯大王（父尉）に代表させて説明している。このように父尉は猿楽の「古さ」を一身に受け持つことで、翁の「根源性」の根拠となり、その威力を後ろ立てする、隠れたる古層の翁なのであった。

おわりに——猿楽と松の地平へ

翁の背後には、その分身たる父尉が立っていた。両者は鏡のように連動しながら活動を行なってい

(52) 翁の神歌にこのような意味が隠されていることは、もちろん秘中の秘であっただろう。その奥義を知る者は猿楽集団のなかでもごく僅かだったと思われるし、適者が居なければ誰にも相伝されず、謎の彼方にしまい込まれたのである。近世に「ひこさ」が「みくさ」「みこと」などと崩れ、あるいは合理化されてしまったのはその消息を伝えている。当初の意味が忘れ去

たし、とりわけ翁が『明宿集』にみえるような「世界の根源を司る神」へと飛躍してゆくためには、父尉が素朴にして古風な「白鬚の翁」の像容を脱ぎ捨て、「人皇の父」たる王権守護の翁となり変わる必要があった。父尉が演じられなくなつてからも、翁と父尉は響きあっている。なぜなら翁は「ひこさ」の歌によつて「人皇の父」であり「釈尊の父」たる父尉の根源性を身に帯びることで、はじめであらたかな靈力を発動することができるのだから。

ところで『金春八郎重榮書付翁』の延命冠者・父尉詞章の冒頭には「後日松ノ下ニ而年預翁太夫云事」という、驚くべき注記がある。能役者には上演できる者が居なくなつてからのちも、年預が演能の「後日」に「松の下」で演じなければならないほど、父尉には「翁」の威力を下支えする祈禱的な意味があったというのだ。その舞台が猿楽とゆかりの深い「松」という霊木の下であつたことも示唆的である。祈禱者としての猿楽の姿が、スリリングに貌を覗かせようか。

《語りの翁》が《舞の翁》に先行するという説が誤りでなければ、「父尉」においても《語りの翁》のほうが古いはずである。本稿は上鴨川本と北方本をなかだちにそのことを一部論証してきたが、実は《語りの翁》では父尉が登場しない例も多い。古風な翁芸の宝庫である三信遠では、父尉にあたる演目が「松かげ」と呼ばれ、これはそもそも「翁」であるかどうかですらあやふやな、父尉よりもいっそう謎めいた存在なのである。

松かげ——。年預がその下で父尉・延命冠者を演じた「松」。父尉が最後に「そよや、祝いには、松を根からこそ取れ」「枝をこそ取れ、ありうどうどう」と枝を（あるいは根こそぎ）手に取つて舞う、その霊的樹木。「松かげ」からは、翁や三番叟のありようとも異質な、知られざる猿楽の祈禱性が読み取れるかも知れない。

松かげに飾られて、悦びにくく、花とこそよみ給へ、松かげがぢぶんな。（寺野本「松影」）

られてのちも、そのことを逆利用するかたちで翁はさまざまな解釈や連想を巻き起こし、猿楽者たちからの崇敬を受け続けた。

「みやじま りゅうすけ」
（指導：山本ひろ子所員）