

翁語りのドラマツルギー 〈語りの翁〉から〈舞の翁〉へ

宮嶋隆輔 成城寺小屋講座

はじめに―〈舞の翁〉と〈語りの翁〉

申楽の舞とは、いづれをとりたて、申すべきならば、此道の根本なるがゆへに、翁の舞を申すべきか。又、謡の根本を申さば、翁の神楽歌を申すべきか。〔世氏六十以後申楽談義〕

世に「翁」また「式三番」などと呼ばれる芸能がある。能楽の家筋（観世・金春・宝生・金剛・喜多の五流）が伝えるものがつとに有名だが、室町期に「能」が大成する以前から猿楽が演じていた中世の祝禱芸である。翁（白い翁）と三番叟（黒い翁）、ふたつの翁面を用いた芸能者の深遠な身振りと詞は、江戸時代からすでに学者・文人らの関心を集め、近代以降には日本芸能史・演劇史における最大の謎のひとつとして遇されてきた。探求の手はじめに、現在の能楽師たちによる「翁」を素描してみよう。

面箱持、翁太夫、千歳、三番叟、囃子方、地謡といった諸役が橋掛かりを通って舞台に現れ、それぞれの位置に座すと、翁太夫と地謡とが掛け合いで「とうとうたり」の謎めいた謡をうたいはじめる。その後、千歳が舞台清めの歌舞を舞い、そのあいだに太夫が舞台上で白い翁面（翁・白式尉）を着ける。千歳が退くと、翁は「総角」の歌をきっかけに立ち上がり、おごそかに祝禱の場に臨む。両

手を大きくひろげて神歌をうたい、鶴・亀・渚・滝といったモチーフによる祝言を唱え、「天下泰平国土安穩、今日の御祈禱なり」と祈禱の趣意を宣言する。そして「あれはなじよの翁ども、そよやいづくの翁ども」と地謡に囃されると、クライマックスの「翁舞」をゆつたりと森厳に舞う。袖を巻き上げる所作や、儀式めいた象徴的な足踏みが特徴である。舞い終わると「万歳楽」をうたい、翁面を面箱に納めてから退場する。

次に狂言方の三番叟役者が舞台に駆け入り、先ほどの翁（白い翁）とは打って変わって激しく跳躍的な「揉の段」を舞う。その後、黒い翁面（三番叟・黒式尉）を着け、相手役のアドと滑稽味ある問答を交わした後、鈴を採り物にした「鈴の段」の舞を披露する。——ディテールを省略したが、大凡このような芸能が、神事・祈禱の演目として厳肅な雰囲気の中で執り行われている。

こうして大概を挙げるだけでも、現代の私たちには非常に不可解な、脈略の掴みにくいものであることが知られる。「とうとうたりり」「なじよの翁ども」といった詞の意図するところは何なのか。対照的な面の色と芸態をもつ「翁」（白い翁）と「三番叟」（黒い翁）のふたりが登場する理由はなにか。そもそも翁とは神なのか、人なのか。なぜこうした芸能が室町期以降、猿楽の「根本」とされたのだろうか——。疑問は次々と浮かんでくる。

能勢朝次は昭和十三年に上梓した大著『能楽源流考』で「猿楽研究に於て、何人にも関心を持たれつつ、尚その解明の域に達して居ないものは翁の研究である」と述べている。それから実に七五年あまり、翁に関する研究は積み重ねられてきたが、いまだ「解明の域」に達したとは言いがたい。その謎はむしろいやましに妖しい光芒を放ち、私たちをさらなる探求へと駆り立てるかのようだ。能楽の流派が今に伝える「翁」の詞章や演式が、翁芸が誕生したと思しき十三世紀まで遡りうるかどうか、資料の乏しさもあって、それすらも不明確とされているのである。

けれども思いがけず、手がかりは「能の翁」以外にあった。実は日本各地の民間の祭りや芸能のなかに、いくつもの古色蒼然たる翁猿楽



白色尉と黒色尉（鈴木龍太郎氏蔵）

が残されているのだ。なかでも本稿では愛知・長野・静岡一带（古戸ほか十四ヶ所）、兵庫（上鴨川）、岐阜（北方・加治田）に分布する（もしくはしていた）翁を中心に扱うが、それらと「能の翁」との大きな違いは、長大な語り詞章をもつ点である。すでに廃絶していたり、詞章を棒読みする程度にまで廃れてしまった地区も多く、さらにはテキストに記された年代も江戸初期までしか遡りえないが、その語り詞章には「翁」の内奥に立ち入るための重大な鍵がうずもれているような気がする。

これまでの翁猿楽研究は、そのほとんどが「能の翁」を中心に据えてなされてきた。しかし能楽五流の翁が「翁舞」をクライマックスに据えたいわば〈舞の翁〉ならば、そこに〈語りの翁〉というべき、知られざるもうひとつの翁を拮抗させてみる必要もまたあるのではないか。

〈舞の翁〉と〈語りの翁〉——。いま試みにふたつに分けてみた、声も身なりも大きく異なる翁たちは、いったいどのような相互関係にあるのだろうか。ふたつの翁猿楽の細部に目をこらし、祝福／呪禱の声に耳をそばたてたとき、翁の暗号はわれわれの前に〈翁Ⅱ猿楽〉の新たな史学を建立して見せるかもしれない。

享禄三年（一五三〇）の年記をもつ『享禄三年二月奥書能伝書』（観世新九郎家文書）は、〈舞の翁〉の詞章を伝える最も古い記録である。翻刻した表章も「完全な〈翁〉の文句としては管見で最も古い資料」と評価している^{〔1〕}。現行の「翁」にはない文句が見受けられる点からも、〈舞の翁〉の古態を知りうる最良のテキストといえよう。これを基本文献とし、〈舞の翁〉を各節で扱う範囲ごとにⅠ・Ⅱ・Ⅲの三段に整理した。

〔Ⅰ〕とうとうたたり・猿楽囃子・とうとうたたり、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

〔以下、三番叟による、登場詞・揉の段、三番叟とアドの間答、鈴の段が続く〕

一方、十七カ所の記録が残る〈語りの翁〉の構成は土地により多様だが、今回中心的に扱う事例を五つ選び、仮に区分を設けてみる（本稿で扱いきれない三番叟は省略）。

〔1〕表章「式三番の周辺」
『能楽新考（二）』わんや書店、一九八六年。

A 古戸本（愛知県北設楽郡東栄町古戸の田楽・文久四年）

〈Ⅰ〉猿楽囃子、〈Ⅱ〉名乗り歌（松・鶴・亀、名乗り、なりものの祝言、堂褒め、囀、四方四季の祝言、自慢話（近江の湖西王母）、〈Ⅲ〉宝数え、万歳楽（以下、三番叟に入る）

B 黒沢本（愛知県南設楽郡鳳来町黒沢阿弥陀堂正月行事・明治四四年）

〈Ⅰ〉猿楽囃子、〈Ⅱ〉名乗り歌（仏法のとまり）、堂褒め、翁面縁起、自慢話（十七、八歳の翁）、四方四季の祝言、堂参り、〈Ⅲ〉囃子の所望、宝数え、翁帰り、拍子止（以下、三番叟に入る）

C 懐山本（静岡県天竜市懐山新福寺阿弥陀堂のおくない・安政二年）

〈Ⅰ〉無し、〈Ⅱ〉名乗り歌（仏法のとまり）、翁面縁起、囀（巖）、名乗り、囀（鳥・翁）、自慢話（十七、八歳の翁）、翁参り（おこない）、自慢話（近江の湖・西王母）、〈Ⅲ〉囃子の所望、宝数え、翁帰り、拍子止（以下、三番叟に入る）

D 上鴨川本（兵庫県加東市上鴨川住吉神社の神事舞）

〈Ⅰ〉猿楽囃子、〈Ⅱ〉名乗り歌（松・鶴・亀の祝言）、翁参り、龍と鶴のいわれ、六十六番猿楽・式三番縁起、猿楽方堅縁起、〈Ⅲ〉宝数え、退場詞

E 北方本（岐阜県揖斐郡揖斐川町北方のネンネン祭・寛永十二年）

〈Ⅰ〉とうとうたらり×翁参り×猿楽囃子、〈Ⅱ〉翁参り、囀、名乗り歌（松・鶴・亀）、猿楽方堅縁起、龍・亀・鳥のいわれ、六十六番猿楽縁起、〈Ⅲ〉囃子の所望、宝数え、万歳楽（以下、三番叟に入る）

このように整理するだけでも、〈舞の翁〉と〈語りの翁〉に共通して、Ⅰは翁が登場する前の歌謡、Ⅱは翁の登場と祝言、Ⅲは翁猿楽のメインとなる芸能、という大まかな見通しがつけられる。以下、Ⅰ・Ⅱ・Ⅲの段ごとに〈舞の翁〉と〈語りの翁〉を照らし合わせながら考察を進めてゆきたい（なお詞章の引用に際しては、適宜表記を改め訂正を施した）。

I とうとうたらりー寿歌から祝歌へ

太夫 とうとうたらりたらり。たらりらがりやらりとう。

座 ちりやたらりたらりら。たらりらがりやらりとう。

大夫 所千代までをはしませ。

座 我らも千秋さぶらわん。

太夫 鶴と亀との齡よわにて。

座 さいわい心にまかせたり。

太夫 とうとうたらりたらりら。たらりらがりやらりとう。

座 ちりやたらりら。たらりらがりやらりとう。(享祿本)

とうとうたらりたらり、たらりらがりやらりとう……。能の「翁」の冒頭を飾るこうした文句は、いったい何を意味するのだろうか。「とうとうたらり」(古くはどうどうたらり⁽²⁾)の独特な響きが疑問を呼び、その語義について戦前からさまざまな仮説が提出されたが(呪文説、笛の唱歌説、チベット語説、) はまだ定説は出ていない。

それなら視線を変えて、その「とうとうたらり」のあいだに意味深長に挿まれた「所千代までをはしませ／我らも千秋さぶらわん／鶴と亀との齡にて／さいわい心にまかせたり」の詞から考えてみたらどうか。本田安次はこの歌と三河・信州・遠州一带の祭礼でうたわれる神歌「さるごばやし」との類似に早くから着目し、考察を加えている⁽³⁾。本田によれば「さるごばやし」は「猿樂さるまわらう囃子」と当てるべきもので、花祭りや新野の雪祭などでは「神下し」の際に用いられているが、元は「翁」の登場を囃すものとして翁猿樂の冒頭にうたわれた歌謡ではないかという。いくつかの事例から、古戸田樂の「さるごばやし」の冒頭部分を引用してみる。

ぜざい／＼と我きみまんざいましまさば、我等もせいしうさむらいで

つると亀とわ祝いして、さいわい心にまかせたり。

竹が林が高きとて てんじくてんまでとゞくかよ

きじがをわとハきじがをハ しやうの笛二さも似たり

春きて秋ゆくつばめ鳥 たんぼのよとろで巢をかけて

是をわなにとかゆうをふべし 長者のしんともゆふをふべし……(A 古戸本)

我が君よ一万年先までもお栄えください、我らも千秋をお伴しましょう。見ればめでたい鶴や亀が、

(2) 表章「翁猿樂異説」(『能楽新考(二)』わんや書店、一九七九年)。

(3) 本田安次「猿樂囃子と萬歳樂と」(『云能論纂』錦正社、一九七六年)。

意のままの幸いを祝っています。竹の林は高く、天竺や天まで届きそうです。雉の尾のかたちは笙の笛にそっくり、妙なる声音で祝福をいたします。春には田んぼの傍に巢をかけて農作を見守り、秋になつて稲が実るとともに去つてゆく燕は、まさしく我が君の臣下と言えましょう……。意味を補いつつ解釈してみたが、傍点を付した箇所がたしかに〈舞の翁〉の「所千代までをはしませ／我らも千秋さぶらわん／鶴と亀との齡にて／さいわい心にまかせたり」にそっくりである。さらに本田は、この古戸田楽や遠州渋川の寺野観音三日堂の祭礼、播州上鴨川の住吉神社神事舞において、翁が登場する直前に同様の歌がうたわれたことを強調している。

ここでもういちど〈舞の翁〉を見てみよう。すると「とうとうたたり・猿楽囃子・とうとうたたり」の場面で、太夫はまだ翁面を着けていないことに気付かされる。いずれの流派でも、この後の「千歳」の舞のあいだに、介添えのもと翁面を着ける作法になつているのだ。翁の正式な登場は、翁太夫が面を着けたあと「総角」をうたつて舞台に出る時と考えられるが、その直前となる千歳の詞章は「とうとうたたり」と「猿楽囃子」をもどきながら繰り返すという内容である。つまり〈舞の翁〉でも同じように、翁が現れるひとつ前に「猿楽囃子」がうたわれていることになる。⁽⁴⁾

これらの事例から、〈語りの翁〉でも〈舞の翁〉でも、同系統の翁の登場を囃す歌、⁽⁵⁾「猿楽囃子」によつて翁が登場するのだと本田は述べている。

ともあれ、翁が面をつける前に、最初に地謡とともにうたふ歌は、翁をはやす、いはゆる猿楽囃子であつたと考へられる。そして今日の「翁」の構成以前に、かうした神歌が澤山歌われてゐた一時期があつたことを知るのである。しかもその神歌の内容の古風についても、よくよく考へを及ぼす必要があらう。

重大な問題提起といえよう。確かに、神にも近いとされる翁を祭りの場に出現させるには、何らかの作法が必要だつたはずだ。掛け合いの寿歌の力で場を囃し、荘厳することで、翁が現れ出るにふさわしい祝福芸能の磁場が醸成されるとも考えられるのである。

こうした推察が正しいとすれば、翁が登場する以前の部分のみを見ても〈舞の翁〉と〈語りの翁〉が同様の芸能的趣向をもつことになる。それどころか、これまで過小評価されてきた〈語りの翁〉が〈舞の翁〉よりも古いものであつた可能性さえ拓かれてくるのである。これほど似通つた歌が翁の登

(4) 千歳の詞章は「鳴るは滝の水」の歌にはじまり、「ところ千代までおはしましせ」云々の猿楽囃子をうたう(末尾を「ところは久しく楽へ給うべしとやな」とくだいてうたう)、ふたたび「鳴るは滝の水」で終わる。本田安次は「鳴るは瀧の水―神楽の翁舞―」(『翁そのほか―能及狂言考之貳―』明善堂書店、一九五八年)で、「鳴るは滝の水」は「どうとうたたり」をもどいた歌であると主張した。本田の挙げた事例の他、千歳の「鳴るは滝の水、日は照るとも」に対する地謡の文句が「絶えずとうたりやうたうたう」と「とうとうたたり」のもどき風であることから、首肯すべき見解かと思う。つまり千歳は、翁太夫による「とうとうたたり・猿楽囃子・とうとうたたり」をそのままの順番でもどいているので、やはり一連の猿楽囃子の直後に「総角」の歌で翁が登場すると考えられる。なお千歳の成立については沖本幸子「乱拍子変奏―千歳の成立をめぐって―」(『中世の芸能と文芸』小林健二編、竹林舎、二〇一二年)が精緻に論究している。

場前にうたわれ、〈語りの翁〉の方がその歌謡を豊富に残しているという一点でも検討に値する仮説だが、この猿楽囃子を鍵に〈語りの翁〉と〈舞の翁〉とのむすぶれをいつそう克明に示す記事がある。同じ享禄本に記された、三番叟とアドの問答である。

三番 物にこゝろえたる アドの太夫殿に くと見参まうさう

アド ちやうどまいつてそろ

三番 誰がを立ち候ぞ

アド 年頃のはうくわんのしみアドの役に罷り立ちて候。三番猿楽さつとまうて御入候へ

三番 三番猿楽のまわうする事はやすく候。まづアドの太夫殿御なをり候へ

アド それがしが直らうずる事はやすう候。はや御舞い候へ

三番 まづをなおり候へ

アド いや

三番 いや

アド 雉の尾は 笙の笛にぞ似たりける

座 似たりけり 笙に合わせて音をぞなく(享禄本)

翁(白い翁)が退場したあと、跳躍的な「揉の段」を披露した三番叟役者は、舞台後方に控えて黒色尉の面を被り、黒い翁・三番叟となって相手役のアド(下掛かりでは千歳が、上掛かりでは面箱持がつとめる)と対面する。見参したアドは「年頃の朋輩・連れ友達がアド役に立ちました」と冗談を交えつつ、「三番猿楽」をさつと舞うよう促すが、三番叟は「三番猿楽を舞うことなど簡単なことです。まずはアドの太夫殿が元の座にお直りください」とわざと先を譲り、舞おうともしない。対するアドも「私が戻るのはもつと簡単なことですから、はやくお舞いなされ」と強気に出て、「いや」「いや」の押し問答になってしまった。

現行ではこのあと、アドが「さあならば鈴を参らせう」と左袖に隠していた鈴をおもむろに取り出し、三番叟はつい受け取ってしまったその鈴をしみじみと見つめて「やらよふがましや候」(ああ、面倒だな)とひとりごちながら、仕方なく「鈴の段」を舞いはじめることになっている。現在は威厳正しくこれを演ずるが、本来おかしみに満ちた問答劇であることは筋立てからも明らかだ。

(5) 引用の享禄本では「としころのはうくわんのしみ」と既に詞章が崩れているが、「能」大成以前の古態を残すとされる黒川能の三番申楽が「年ごろのほうばい連れ友達」とするのを原型と見るべきだろう。

(6) 注1前掲論文参照。
(7) 小田幸子「三番叟問答の考察と翻刻」(『伝統芸能の特殊な上演に関する調査研究』東京文化財研究所芸能部、二〇〇六年)。また『神道秘密翁大事』などでは「雉の尾」の歌を引く直前に「御前にハなし」とあるので、「御前」では

さて注意すべきは、この狂言のおちの部分、引用した古記録では大きく違っている点である。古態では、押し問答をしていたアドが突如「雉の尾は、笙の笛にぞ似たりける」とうたい出すと、「座」(地謡)が「似たりけり、笙に合せて音をぞなく」と下の句をうたう、すると三番叟が「鈴の段」を舞いはじめる、というのである。アドは三番叟に舞を舞わせようとしているのに、なぜいきなりこのような歌をうたいはじめののだろうか。この問題について小田幸子は「唐突に意味の不連続な歌になってしまふ点が不審」と述べている。だがここでアドは、見物衆の経験に働きかける見事な狂言わざを見せているように思われる。

すでにお気付きの方もあるかも知れない。「雉の尾は、笙の笛にぞ似たりける」は、先に引用した「さる(ばやし)」の「きじがをわとハきじがをハ、しやうの笛二もさも似たり」と明らかに同じ歌である。とすれば、押し問答にしびれを切らしたアドが、翁を登場させる、囃し歌(猿楽囃子)の一節を持ち出し、機転の利いた座の衆がすかさず反応して「似たりけり、笙に合せて音をぞなく」と下の句をうたい囃すことで、立派に囃し立てられた三番叟は舞を舞わざるを得なくなった、という筋立てが考えられるのではないか。猿楽囃子は翁を登場せしめ、芸能をさせるための歌である。そのような認識がなければ、こうした演式は生まれ得ないはずだ。芸能による芸能の強制——。鈴を渡すだけの現行(舞の翁)よりもいっそう遊び心に満ちた、古風な趣向に驚かされる。

以上、能の「翁」で「とうとうたたり」に挿まれるようにうたわれる「猿楽囃子」が、祝福の場を荘厳し、翁の登場をうながす、囃し歌。だったことを確認した。豊富な猿楽囃子の歌をもっていた(語りの翁)に対し、(舞の翁)は何らかの理由からひとつだけに省略してうたっていたわけである。ここであらためて(舞の翁)固有の文句である「とうとうたたり」の意味を問い返してみよう。すると「とうとうたたり」は、猿楽囃子という「寿詞」の囃子を笛や鼓の「音」の囃子に置き換えた一種の替え文句⁽⁸⁾だったのではないかと、思われてくるのである。

まず、「とうとうたたり・猿楽囃子・とうとうたたり」は太夫と地謡が掛け合いにうたうという演式で統一されており、「神歌」と呼ばれて一続きにうたわれることから、「とうとうたたり」と「猿楽囃子」は一体のものとして捉えるのが妥当といえる。そして(語りの翁)では十一番(古戸田楽)あった猿楽囃子が(舞の翁)では一番となり、にもかかわらず古型の(舞の翁)で「雉の尾」の歌(語りの翁)のみがもつ猿楽囃子をアドが意識的にうたっていたのだから、猿楽囃子が時代につれて少しずつ忘れられてゆき(舞の翁)のかたちになった、と考えるのは無理がある。とすれば(舞の翁)

「雉の尾」の歌はなかったと思しい。小田氏はこのことについて「どこで、誰の前で上演するかによっても問答を替えていたらしい」と指摘している。つまりこの場合、「猿楽囃子」の趣向が通じる相手とそうでない場合とで演じ分けていたことになる。こうした演能精神は式三番の芸能全般に見られたはずであり、「舞の翁」(語りの翁)が上演された場所の問題とも深く関わってくるだろう。金春禪竹が『明宿集』で「アゲマキト上ゲル時、当意即妙ノ観念アリ」と記述したことからその片鱗が窺えるように、翁猿楽は時と場所に即応した芸能をそのつど行うことを重視していたらしい。

(8) 折口信夫「翁の発生」(『折口信夫全集』第二巻、中央公論社、一九九五年)に「翁の文句の「ところ千代まで」と言ふのは、野老にかけた、村・国の土地鎮めの語で、かうした文句の少ないのは、替へ文句が多くなつた為です。さうして、春祭りの田打ちの道らしい、生み殖しの呪文が遺らつて居るのは、翁が初春を主として、暮の鎮魂式から遠のいた為でせう」とある。折口流の翁詞章解釈として注目されるが、「とうとうたたり」を「替へ文句」と直感した点が慧眼といふべきか。

は、翁の登場を囃す重要な歌謡である猿楽囃子を、あえて一挙に短くしたと考えるのが自然であろう。結論を先取りするならば、より古くに成立した〈語りの翁〉を、新たな翁猿楽Ⅱ〈舞の翁〉へと再編成する過程で、猿楽囃子を意図的に短縮し、その寿詞的威力を代行するものとして、笛や鼓の音に擬したりズミカルな唱歌（口拍子）であり、また陀羅尼風の呪詞の響きを併せもつ「とうとうたらり」を創作して、猿楽囃子の前後に据えたのではないか。

「とうとうたらり」は「猿楽囃子」の「替え文句」である。そう考えてみると、翁の登場に不可欠な寿歌「猿楽囃子」を単に洗練するのではなく、呪歌「とうとうたらり」に暗号化して置き換えることで新時代の祝福／呪禱を目論んだ、猿楽たちの芸能的戦略がほのみにてくる。

Ⅱ さへづる翁—名乗り歌、祝言と物語

〈舞の翁〉の名乗り歌—総角やとんどや

〈舞の翁〉では「とうとうたり・猿楽囃子・とうとうたらり」の謡が終わると、露払い役の千歳（かつて稚児が演じたともされる直面の役で、翁ではない）が出ることになっている。千歳は「とうとうたり」や「猿楽囃子」を分かりやすく説きほぐしながら繰り返し、乱拍子の影響を強く受けた歌舞で舞台を清めてゆく。前節でふれたように、〈舞の翁〉ではこのあいだに翁太夫が舞台上で翁面を着けるといふ特殊作法が伝わっている。いわば役者にすぎない翁太夫が観客の目の前で「翁」に変身するわけだが、その翁はどのように芸能をはじめののだろうか。

翁 総角やとんどや。

座 ひろばかりやとんどや。

翁 坐して居たれども。

座 参らうれんげりやとんどや。（享禄本）

舞台に向かって右側に座していた翁は、二三丁の小鼓が鳴り響くなか「総角やとんどや」とうたいはじめる。地謡の「ひろばかりやとんどや」で翁は立ち上がり、舞台中央に進み出る。すると三番叟役者が反対側に立つて翁と一瞬向き合うが、特に所作や詞はなく、そのまま翁は正面を向く。「対面」

(9) 慶長頃刊の『八帖花伝書』に「翁の謡、陀羅尼と神道をもつて、これを作り」とある。「とうとうたらり」を陀羅尼とする説がかなり早くから生じていたことを確認できるのみならず、〈舞の翁〉が「陀羅尼と神道」を軸に意識的に作られた「作品」であることも示唆する記事である。一方の唱歌説に関しては、高山茂「猿楽の正段—翁のとうとうたらりについての一考察」（『日本演劇学会紀要』二二二号、一九八四年）が精緻な検証を行った末、「笛と太鼓と箏の声」と結論付けている。既存の唱歌をそのまま持ち込むのではなく、さまざまに組み合わせることで印象的な文句を生み出したところに、やはり猿楽の創意が見てとれる。なお猿楽囃子は四句神歌形式であることを特徴とするが、「とうとうたらり」もそれと同程度の長さの詞であり、この点も「替え文句」らしさを強調しているように思う。

の意図はともあれ、「これまで座していたけれど、祝福に参ろうじゃないか」と翁が芸能の舞台上に「参る」場面である。催馬楽の「総角」を取り入れ、「さかりて寝たれども、まろびあひにけり」を「坐して居たれども、参らうれんげりやとんどや」と変えて登場の歌に仕立てていることが分かる。

〈語りの翁〉の名乗り歌——峰にては松、沢に鶴

さて一方、〈語りの翁〉はどのように祭りの場へと現れるのか。古戸田楽の翁を見てみよう。

久しきは峯にては松、沢に鶴、

海にすみ候へし亀の御祝い、いつにもすぐれて喜ぶ所。

年の御万歳とこそ、おしおごふにて候いし。(A古戸本)

峯に松、沢に鶴、海に亀。長寿を象徴する「久しき」モチーフをいくつか発し、それらの「御祝い」を、かつてなくめでたい「年の御万歳」をしよう、と祝福の声を立てながら翁は現れる。各地の記録を見てゆくと、このような登場詞を他の〈語りの翁〉も必ず唱えていたらしい。たとえば上鴨川では「よう／＼久しき、みねにはたかます、さわにつる。海に住み候ひし亀のいわいに、なおや久しくおぼえ候へて、千代ごまんざいのとみたからものところ、おがみ候へて」と、ほぼ同様の趣旨である。また鳳来寺などの五地区（鳳来寺、寺野、黒沢、懐山、神沢）では以下のように別の定型をなしていた。

（翁） 仏法のとまりとは、此のほどを申すかな。(トリ) 仏法のとまりとは、此のほどを申すかな。

（翁） 仏法のとまりとは、此のほどを申し候。(鳳来寺本)

仏法のとまりとは、このほどを申すか。幸ひのとまりとは、このほどを申すよ。仏法のとまりと、

幸ひのとまりとも、此ほどをぞ申し候らんとて。(寺野本)

仏法や幸ひの「とまり」、行き着く場所とは、まさにこのような所をいうのだ、と訪れた地を替嘆しているのだ。⁽¹⁰⁾

こうして見ると、〈舞の翁〉も〈語りの翁〉も、ただばくぜんとそこに現れるのではなく、歌とと

(10) 引用の鳳来寺本（鳳来町鳳来寺の正月行事における「翁」ほか、大林本（鳳来町大字四谷大林大日堂の正月行事における「翁」と田峰本（設楽町田峰高勝寺観音堂の田楽における「殿面」）では、名乗り歌が地謡にあたる「トリ」と掛け合いにうたわれたことが明らかであり、〈舞の翁〉との共通する趣向が見てとれる。ちなみにD上鴨川本では地謡役が「トリ上」と表記され、享禄本の「ソメテキカラソヨヤリチャト座ニトルベシ」という記述に見える「トル」の用語との関連が推測される。

もに祝福の場におとなう、芸能的な趣向を凝らした「名乗り歌」をうたっていたことが知れる。〈語りの翁〉の登場詞には祝意がふんだんに織り込まれているのに対し、〈舞の翁〉にはそれが認められないようにも思える。しかし現行の「翁」をよく見ると、名乗り歌の最後「参ろうれんげりやとんどや」の部分で顔を隠すように両袖を合わせて高く掲げ（手には開いた扇を持っている）、まるで「達拝」のようなポーズをとっているのだ。A古戸本の「おしおごふ」、D上鴨川本の「拝み候へて」の詞から想像される「拝み」の所作を、洗練させて象徴化した身振りといえようか。⁽¹¹⁾

〈語りの翁〉の祝言と物語——年経れば、歳若の翁

これまで見てきたように、〈舞の翁〉と〈語りの翁〉に共通するのは、名乗り歌をうたいたながら現れて、そのあとに祝言などの詞が続く点である。けれども〈語りの翁〉では、登場の「歌」に留まらず、さらに多彩に「登場」や「名乗り」を語っていることが注意される。しかもそれらが祝意を表現する「祝言」や、翁と猿楽の由来を語る「縁起」、名乗りの個人的な形態というべき「自慢話」といった諸要素へと次々に接続され、ひとつのストーリーを形成して最後の「宝数え」へとなだれ込んでゆくのである。文字で読んでも見事な〈語りの翁〉の語りは、祝福のクライマックスを指向しながら即興的に生成される、古風なオーラル・コンポジションだといえようか。ゆえにⅡの段だけは土地ごとに諸要素の順番が一定しておらず（前掲の詞章構成参照）、詞章を統一的に順序立てることはできない要素ごとに対照する作業を新井恒易が試みているが、それだけでは「語り」としての意匠や弾力性を見落とすおそれもある。とどのつまり、私たちは結論を焦らずに土地ごとの翁語りにじっくりと耳を貸すしかないのである。とはいえ数ある事例のひとつひとつを扱う紙幅はないので、本節ではA古戸本を軸にその語りわざを追っていくこととしたい。

古戸の翁は、先に引用したあいさつがわりの寿歌をうたった後、みずからの素性を名乗りはじめる。その内容がずいぶんユニークである。

あん候へば、峯にては大堂竜の翁なり。沢にては小松げじよふの翁なり。年へれば年へれば、歳若うて申なり。（A古戸本）

「峯にては大堂竜の翁」、「沢にては小松げじよふの翁」と、名乗り歌の「峯には松、沢に鶴」に掛

(11) 金春禪竹の『明宿集』に「一声上テ舞ニ移ル所合掌ノ手ツカヒ、ユメノアルベカラズ。合掌ワ、神社・仏閣、上位・貴人ヲ拝スル手ナレバ、翁ニ至テワ細拝スル姿アルベカラズ」とあり、翁面を掛けて合掌の手づかいをすることを厳しく制止している。この記事からはかえって、室町時代中期までは合掌の作法があったことが推測される。猿楽の徒は、扇を利用して何ともつかぬ不思議なポーズをとることで、「拝む」所作を内蔵させたまま、その見えないように身振りを曖昧化・象徴化していたのではなからうか。

(12) 新井恒易『能の研究——古猿楽の翁と能の伝承』（新説書社、一九六六年）、『恍惚と笑いの芸術（猿楽）』（新説書社、一九九三年）

(13) 西浦本（静岡県水窪町の西浦田楽における

けながら、峯では大きな龍となり、沢では小さな松になるという翁の変幻自在性を語っている。⁽¹⁴⁾ これだけでも興味深い内容だが、さらに翁は「年へれば、年へれば、歳若うて申すなり」と、歳月を経れば経るほど若返っていくのだと語る。若から老へ、という現世の理をひっくり返す、翁ゆえのパラドキシカルな存在性が示されるのである。⁽¹⁵⁾ ところが、次にはまるで違った名乗りを重ねている。

清水南門にれうど立、上の口、下のひげをもんで、さやづり申すは、りんのとともとかれたり。名のりはなにとか思召す。都五条あいきよふ、口にとび口、あだの八郎太夫成とも名のらせたり。なりと申すは木のなり、かやのなりかと思召す。粟は一升撒いてあすら万束、刈り納めるなりとも成り、豆は一升撒いて九石八斗打ち納めるなりともなり。(A古戸本)

清水の南門に立つた翁は、「上の口」と「下の髭」を指で採みながら「さえずり申す」その声色が「鈴の口」と評判であることを自慢したあと、「都五条」にも名を馳せる「あだの八郎太夫なり」と名乗る。そして「なり」というのは作物のなりのことでしょう」と話を切り替え「粟は一升撒けば一万束、豆は一升撒けば九石八斗も刈り納めるなりともなります」と言う。名乗りことばの「なり」に引っかけ「なりもの」の祝言へと巧妙に接続しているのだ。

門は不老門の、殿は長生殿とも建ちしかば、風の殿にもありしかば、風一せんに秋ありとも説かれたり。

じしようじの森にこそ、はつせうじの松高くして、松の東へ向いたる枝にこそ、仏法僧といふ鳥がゐて、鶴は千歳、亀は万歳とさへづり申し、鳥の音声はおもしろうこそ候ひし。(A古戸本)

続いて門を「不老門」に、仏堂を「長生殿」に見立てて褒めたのち、寺域の森の松にとまった「仏法僧」という鳥の声を聞き分けてみせる。いわくその鳥は「鶴は千歳、亀は万歳」と囀っているらしく、「鳥の声は面白いものだなあ」と翁は得意げに語る。これは「囀」⁽¹⁶⁾と名付くべき、翁の重要な祝福わざである。ここでの「囀」は、「岩や滝、鳥など(言葉を話すはずのないもの)がこういつた祝福の言葉を囀っています」と翁が語ることで、人々が翁からのみならず、さまざまな自然の景物からも祝福を受けることができる、という興味深い仕掛けをもつ祝言なのだ。また「さえずり」という語が

〔翁〕では「翁々と申せば、名もなきものとぞ思召すが、峯へあがりては、若松の尉と呼ばはれて候。沢へおりては鶴亀の尉と呼ばはれて候。秋くれば豆のちかなり、小豆の莢なり、粟の穂長の尉とも呼ばはれて候。めしごりやうにあわせよくして、あくふくげんだんの尉とも呼ばはれて候」と、翁が場所のみならず季節によつてもすがた(名前)を自在に変えることが語られる。(14) 同じ古戸本の三番叟詞章には、生まれる以前の翁が両親の交接を見届けてからみずからの意思で胎に宿るとの物語が仕組みれており、「常若」を超えて「翁童」の身体性を表示している。拙稿「黒い翁・三番叟の語り―古戸田楽の翁を再考する」(『学生研究助成金論文集19』和光大学、二〇一一年)参照。また若手泉大迫町大儀と岳の山伏神楽における「翁」には「黒髪は白髪となり、真白髪は老楽となり、老楽は若気にかへるとかや」と似通った趣向の詞が見える。

(15) 「囀」はもと雅楽の轉詞などを指す語として輸入されたが、ここでは翁が景物の声を聞き取るという趣向になつてゐる。景物の声に擬して祝言を述べることが古くから日本に根付いていたらしく、それを翁なりに取り入れたユニークな段となつてゐる。

「身分のいやしいものなどが、聞き分けにくい言葉でしゃべる」(『日本国語大辞典』) という意味を含むことも示唆的である。神のようにおごそかに、象徴的に舞台に立ち現れる〈舞の翁〉と違い、観音堂の戸口たる「南門」に立ち、祝福のことはを、囀りながら訪れる、身分の賤しき芸能者としての翁がここにいる。

これまで注目されなかったが、このようなすがたで登場する〈語りの翁〉は決して少なくない。蓬萊町黒沢の翁語り冒頭部を見てみよう。

仏法のおんときとは、なこうのおんほどを申すがため。

大日本国は王城より東、東山、東海道みちなかにて、三州八名郡三河が本町宇利之庄に一色村、とりわけ黒沢の村に、阿弥陀峯福寺の御前に、みをくなくとぞうけたまはる。なやしき正じ。

この翁が是迄まり来た翁なれど、内陣まではよおそれと、外陣さしまり、大平にはながにまうな、車立ちにぞ突い立つて、なんとこの堂の建てやうはと、申し拝み候へば。なやしき正じん。一番に礎、二番に二階造り、三番にさくりやう、四つに部、五つに板敷、六つに棟木、七つに長押、八つに遣戸、九つにこうまいた、十に扉、八方造りがせきいた。棟においては悪魔よせじが鬼瓦、伊予が国での伊予瓦、讃岐が国のさに瓦、三方こうじの角瓦をば、八千駄ばかりも召しよせて、女瓦をばあを向けて、男瓦をばうつ向けて、長棟造りにおいてはよ、命さいはひご祈念、ご祝ひと、申し候へば。なやしき正じん。(B黒沢本)

「仏法のとまりとは」の登場歌の後、「大日本国は王城より東…」と祝詞風の形式を借りながら、京都から東海道を通って黒沢の村へ「おこない」(修正念)のためにやって来たことを告げる。さらに、いきなり内陣まで入るのは無礼なので外陣にまわり、車立ちに立って、「この堂の建ちようはなんと立派なことでしょう」と堂褒めの祝言をはじめるといふ。その内容は「一番に礎、二番に二階造り、三番にさくりやう、四つに部、五つに板敷…」と堂の部位を次々にことほいでゆくもので、千秋万歳の詞を大胆に取り込んでいる点が注目される。それもまたらに真似るのではない。「この翁が是迄まり来た翁なれど」等の文句を前後に付し、千秋万歳の詞をコンパクトに凝縮して語ること、あたかも翁独自の芸であるかのように語る(「騙る」)のである。芸を盗んで我がものにしてしまう、まさに猿楽さながらの翁といえよう。次に翁は、自身が掛けた「翁面」のゆかしい謂れを述べる。

この翁が額にあてしかの面は、唐や天竺から百六十六枚の木の面、天下らせ給ふなり。まことに此の国、小国など、百枚の木の面、唐や天竺に返へされ給ふなり。あまりし六十六枚の木の面、日本六拾六ヶ国とうとう寺々へぞ納め置く。あまりし一枚の木の面、阿弥陀法福寺のおんに、御祈念、御祈禱、猿樂遊びとぞうけたまはる。なやしき正じん。(B黒沢本)

唐土・天竺から百六十六の翁面が天下つたが、日本が小国なので百枚を返し、余った六十六枚の面を日本六十六ヶ国の寺社に納め、さらに余った一面を掛けて、これから御祈禱の猿樂遊びをしようというのだ。このような翁面の縁起は懷山本、新野本、寺野本、北方本に見られるが、「ぎりうやく」(寺野)、「ぎしやくせん」(上鴨川)、「さいきりほういん」(北方)といった異国の響きをもつ名前が付けられている点からも、翁面およびその芸能が「三国伝来」であることを強調し、祝福の威力を高めんとする意図が感じられる。北方本や上鴨川本ではさらに猿樂芸じたいの来歴を語っているがここでは措く。

いまいちどA古戸本に戻り、その語りの後半を見ていこう。翁は先述の「囀」を唱えると、四方を四季に当てて春夏秋冬の景物をことほぐ祝言を行う。

新玉のとや。あらたまの、年たち始まるあしたには、てが原にて地がつわり、地よりそふもくそふじゆすれば、木のめもつくり水も若やぎ、雀の声もはるめき渡り候へば、こぞの雪がふりつもり、ことしの雪が村きへに、むら残るはこぞのゆき、野村のすゝきめごふだも、春の季きとこそ、おしおごふにて候へし。

あん候いば、南方南をおごふだに、日光の光りたんどくし、流るゝういすいの水ぬくとふて。六月のせみ丸は、君が小枝にはを休め、もうも色にさやずり申わ、夏のしきをこそ。おしおごふにて候いし。

あん候いば、さい方西をおごふだに、秋のしきともおごふだに、秋のおべにすむ虫は、すゞ虫まつむしくつわ虫、こふるぎはたをりきりぎりす。つねになかぬは、赤根が元のたるら虫。つまを恋してそふしかば、かあづをへだて、音つるも、秋の季とこそおごふにて候いし。

あん候いば。北方きたをおごふだに、冬の季ともおごふだに、峯に白雪ふりつもり、谷の小沢の

(16) 耆闍崛山(ぎしやくつせん)はインドの霊峰・靈鷲山(りようじゆせん)の別名。天竺由来の面であることをはっきりと主張する命名といえる。

(17) D上鴨川本やE北方本には猿樂が「方堅」をしたという逸話が語り込まれており、呪師と「翁」との関係の計り知るための一資料となつている。宮本圭造「呪師走りと二翁——「翁」の成立をめぐる二、三の問題」(『日本文学誌要』八四号、法政大学国文学会、二〇一一年)参照。(語りの翁)が世阿弥や禅竹の記述とも共通する猿樂起源伝承を語り、またそこに猿樂にしか知り得ないであろう「方堅」の事績が見出せることは、(語りの翁)がまさしく猿樂固有の芸能であったことを証左するように思われる。

うずごふり、谷の小川の音もせず、松にかゝりしから草も、冬の季とこそ、おしおごふにて候いし。(A古戸本)

新玉の年が立ちはじめる明日には、天が孕んで、地がつわり、大地から草や木が生まれいずる⁽¹⁸⁾。木の芽はつくり、水は若やいで、雀の声も一時に春めき渡る。去年降った雪の上に積もった今年の雪が消えて、古い雪がまだらに残り、そちこちで芒が芽ぐみはじめ。そんな野山のようなすを、まさに春の季として拝み観ております……。このように村の景色を美麗にことほぐ詞が、四つの方位と季節ごとに語られるのである。年の始まりに翁が四方と四季を揃えあつめることで、一年の四季が順当にめぐり、また周囲に戦乱や災害もなく豊かに過ごせることを予祝するものといえよう⁽¹⁹⁾。

あん候いば。久敷翁なり。近江の水海が七度桑原となり、八度竹が林となりたをも、御祝三度おこふだ翁にて。せいおふぼんが其も、が、三千年に一度花さきみなりなるうどうげの花をも、御祝い三度おこふだ翁なり。(A古戸本)

四方四季の祝言を唱えた翁は、声の調子を変えて「久しき翁なり」と再度みずからに言いおよぶ。近江の湖(琵琶湖)が七度干上がつて桑原となり、八回ほど竹林になったのを三たびも見たことがある、と自身の生きた時間の遥けさを自慢するのである。このエピソードに飽き足らず、西王母の園の三千年に一度しか実らない優曇華の花を三回見たことを語っている。そのままに信するならば、翁はざつと九千年の齢を重ねたことになる。これは白鬚明神などの地主神説話を、長寿を自慢する段に仕立てたものといえよう。翁の不思議な存在性を明かすこのような「自慢話」が、「語りの翁」ではいくつもの定型をなして語られるのである。古戸ではこの直後、ワキに「宝数え」を促される段に入っている。

以上、A古戸本を中心に読んできた。ここで「語りの翁」の代表的なふたつの事例として、A古戸本とD上鴨川本の内容(Ⅰ・Ⅱの部分)を要約しておきたい。

A古戸本では、猿楽囃子に囃されて名乗り歌とともに現れた翁が、極大から極小まで自在にすがたを変えられることができ、歳月を経るほどに若返ってゆく、といった超人的な造形のみずからを語る。かと思うと祭場の南門で祝福の言葉を囀り申す芸能者としての素性を明かして、さまざまな祝言を唱え

(18) ここでも千秋万歳詞章を巧妙に應用していることが分かる。伴信友『中古雑唱集』所載の千秋万歳詞章に「まづ新玉の年立ち初るあしたより水も若やぎ木の芽も咲栄えけるは誠に目出度う候べし」云々と見える。

(19) 四方に四季を当てて春夏秋冬の景物を美麗に語る詞章は、今様の風流や『御伽草子』、『神道集』、『諏訪縁起の事』、戸下神楽の秘曲「山守」など中世の文芸・芸能に幅広く見出せる。(20) 「自慢話」に分類すべき挿話は本稿で挙げた翁が常若であるとの名乗り(古戸本、西浦本)、西王母の園・近江の湖(古戸本、神沢本、懷山本、西浦本、新野本、寺野本)のほか、年比べ(相手は寺野本では鳥神沢本では東方湖と浦島太郎、吉良川本では鶴、北方本では松など)、十七・八歳の翁(翁が十七・八歳にして立派な髭の生えたること、その髭の白きことを問詰められるが、「海で座禪をして波にすがれて白くなつた」などと翁ならではの回答でかわされてしまふという内容)などが挙げられる。なお西王母の園・近江の湖のエピソードについては山本ひろ子「中世神話」(岩波新書、一九九八年)参照。

てゆく。仏堂を言葉で荘厳し（堂褒め）、人語を話さない景物の祝福の声を聞き分けてみせ（嚙）、一年の豊穰と安穩を予祝する言い立てを行う（四方四季の祝言）。そして九千年以上の齢を保つとの自慢話をして、翁の長寿と福德の力を人々に示したあと、万を持して「宝数え」に入ってゆく。

D上鴨川本では、直面で猿楽囃子をうたった太夫が、猿楽囃子のあとに翁面を着けて幕裏から登場し、祝福の名乗り歌をあげる。「龍は生まれて七日にして羽を生え揃えて、かの天竺を響かせる。千年の鶴は卵のうちから、千里をただ一跳ねに飛ばうと羽はたく」といった龍と鶴のいわれを語り、そうした吉例に並ぶ三つ目のいわれとして猿楽の由来を述べる。はじめに猿楽は「面白い」ものではなく「尊い」ものであると強調したあと、昔は六十六番あつた猿楽が三十三番に、さらに三番に納まるようになったこと（六十六番猿楽縁起）、村上帝の時代に六勝寺の後戸で猿楽者たちが方堅をし、翁も祝言を行うと、（おそらく村上天皇が）冠の中子を傾けて聞き入れ、ありがたい宣旨を賜ったこと（方堅・翁猿楽縁起）を語る。こうして猿楽の由緒を知らしめたあと「宝数え」に入ってゆく。

上記のような内容をもつ〈語りの翁〉のⅡの部分には、大きく分けてふたつの意図があるように思う。第一に、翁が遠くから村をおとない、数々の祝言を唱えて祭りの場を荘厳し、おだやかな季節の循環と豊作を予祝すること。第二に、翁の異能やエピソード、猿楽（翁面）の縁起を語り、その不可思議な力を知らしめることで、クライマックスの「宝数え」への伏線とすること。特に注目されるのは、第二の要素である。祝福のなかに「物語」を巧みに編み込むことで、翁は周囲をことほぐだけだけでなくからをも荘厳し、福德の力を全身に湛えて「宝数え」の段に臨んでいったものと思われる。各地の〈語りの翁〉詞章を読み込むと、「祝言」と「物語」とを往還し、自在に組み合わせながら、その土地限りの翁語りを構築していた猿楽のすがたが、ありありと見出される。それほど土地ごとの翁語りが巧妙に作られているのだが、後述するように、そこには「翁面」というドラマツルギーが猿楽にもたらした芸能的戦略が示されているように思われる。

〈舞の翁〉の祝言と物語 — 神のひこさの昔より久しかれ

さて、ここまでできてようやく〈舞の翁〉の行われる能舞台に戻ることができそうだ。「総角」の名乗り歌とともに舞台の中央に出た翁は、おもやかに袖をひろげて以下のような祝言を唱える。

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。

(21) 〈語りの翁〉がいわばオーラル・コンポジションの形式で語られたのではないかと、この仮説については本稿で十分に論じられなかったが、他日を期したい。

座 そよやりちや。 ソメテキカラソヨヤリチャト座ニトルベシ

翁 天長く、せきのふきものは、興よくに春の天に聞こえ、またれうとうけきしにのみ舟は、
さんの秋の水に浮んだり。(享禄本)

「千早ぶる…」の和歌は、「神代の昔より久しくあるようにと祝福いたします」というシンブルな祝言の神歌である。後半の祝言は現行の「翁」とも異同がはげしく、享禄本ではすでに詞が崩れていたらしい。試みに漢字を当ててみたがほとんど意味がとれないため、享禄本から五年ほど下った天文四年(一五三五)の『五音三曲』所収の詞を引用する。

をよそ千年の鶴は万歳楽とうたうたり。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)

千年を生き永らえる鶴は「万歳楽」の祝言をうたい、亀は甲羅に天・地・人の三極を具えている。渚の砂はさくさくとして朝日に輝き、滝の水はれいれいとして夜の月をあざやかに浮かべている。前半は鶴と亀による「轉」であり、後半は景物をことほぐ詞と解釈できよう。先に見た享禄本に「春の天」や「秋の水」といった季節のモチーフが登場することからも、四季の景物をことほぎ、轉の声を発する〈語りの翁〉詞章を短くまとめた麗句という印象を持たせる。

また見逃せないのは、「十二月往来」と呼ばれる〈舞の翁〉の替の型(異式)の存在である。「十二月往来」は前掲の『五音三曲』にも収録されることから、〈舞の翁〉の成立期にまで遡りうる古態として注目されてきた。その詞を見てまず目を引くのは、二人の翁(白翁)による掛け合いで、正月から十二月までの景物をことほぐという独自の内容である。

シテ 正月の松の風。 ツレ きんのことをしらむ。
シテ きさらぎのつばめは。 ツレ よわい／＼をはやめたり。
シテ やよいの霞は。 ツレ 四方の山にたなびく。
シテ うつぎのほととぎす。 ツレ 所によきことを告げわたる。
シテ さつぎのあやめ草。 ツレ 玉の御殿をふきかざる。

(22) 現行金剛流では「久しかれ」の直前に「わがこの所」の語が挿入されており、注意される。十七世紀半ばの成立とされる『神道秘密翁大事』の観世式三番に関する記述にも同様の例があり、さらに三番叟の「採の段」冒頭の文句が五流そろって「わがこの所」の語を含んでいることも注意される。他方〈語りの翁〉では「宝をわがこのところへ積んらくや、積んらくやと、一つももらさで数へてまゐらせうよ」(A古戸本)と宝数えの宣言に用いられる。これらの事例から、翁は外部から訪れる祝福芸能者であると同時に、訪れる土地土地を「我がこの所」＝ホームとする存在であることが推測される。「我が子の所」と解釈すれば祖霊・祖神としての一面も見出されてくるかも知れない。少なくとも「わがこの所」という語は、翁猿楽は「所」を祝う芸能であるという一つの規定を可能にする。

シテ みなつきの扇。 ツレ とくわかに風をいだす。
 シテ ふみつきの蟬の声。 ツレ 林にうたうたり。
 シテ はつきのかりがねは。 ツレ 放生会にまいらう。
 シテ ながつきの菊の酒。 ツレ 不老ほうやくのみくすりとなる。
 シテ かなつきの時雨。 ツレ 木の葉をふかめたり。
 シテ しもつきのあられば。 ツレ ふどうのしらげにことならず。
 シテ しはすの氷。 ツレ ますかがみ。(天文本)

正月の松の風は金の琴を奏で、四月のほととぎすは所によきことを告げわたり、六月の扇は常若の風をいだし、十月の時雨は木の葉を染め渡り、十二月の氷は真澄鏡のように輝く……。〈語りの翁〉における「四季」の景物へのことほぎを「十二月」の往来物に仕立てて掛け合いに語っており、「囀」の趣向も随所に見出せる。後述するように〈語りの翁〉の古風をあえて色濃く残した「十二月往来」ならではの詞といえるだろう。

ここまで〈舞の翁〉の「祝言」の趣向が〈語りの翁〉と類似することを確認してきたが、〈舞の翁〉には「物語」の要素は全くないのであろうか。現行では観世流のみがその面影を残している。観世流では、「千早ぶる」云々の神歌をうたわず、かわりに「翁や先、松や先に生まれけん。いざ姫小松年くらべせん」とうたう〔四日目の式〕以外〕という特異な演式を伝えているのだ。これはもしかすると、翁と姫小松とが長寿を競い合う、という〈語りの翁〉の物語を洗練、凝縮させた歌謡ではなからうか。一例として〈語りの翁〉の寺野本(静岡県浜松市北区引佐町寺野ひよんどの翁)中盤の一節を引用する。

ものよき岩は、岩も物を申しけり。岩の高山に姫小松ひけこ本生へて候ひしが、その姫小松に枝が咲き、龍宮城りゆうぐうじんへ咲いたる枝の頂きに、仏法久しき鳥が一つがひ、こんちんちやうといふ鳥が一つがひ、みめ美しき鳥がとまりや至り候ひしが、その鳥のさへづるその声は、また千代や千歳、百代千歳と、さへづられても候ひしが。あつばれこの翁は、いざや汝と年比べを申さんと、とはれ申して候ひしが、汝が年はいくつばかりで候ぞ。あつばれこの翁が年は十七八に罷りやなるとこたへ申して候ひしが、年十七がほどにて、さてその髭のとう生へたる事はいかんと問はれ申して候

ひしが、あつばれこの翁は髭のとう生へたる事が、申さばげにもと思召せ。……

「岩の囀」の定型句を皮切りに、その岩に生えた姫小松へ、そして松の龍宮城の方角へ咲いた枝にとまる「仏法久しき鳥」へと話題はスライドしてゆく。その鳥の「囀」をひとふし語ると、鳥が翁に「いざや汝と年比べを申さん」と申し出て、「汝が年はいくつばかりで候ぞ」と問う。「十七八歳になります」と答えると、十七八歳なのにその髭はどうして生えたのか、とさらに問い詰められる。以下引用を省いたが、翁は「平は高じて年を経る。山は高うて年を経る。海も広くて年を経る。年経ればとよ年経れば、飯はふくぢん、酒は湧くぢん、髭は生へぢいにて、とうも生えて候よ」と答える。どうも納得のできなかった鳥は続いて「さてその髭の白く候事はいかん」と問うと、翁は「海の上にて遊びしが、座禪が浪とて浪も高く候ひしが、浪きうてふにすがれて、それで髭も白く候よ」と説き伏せる。

このように〈語りの翁〉はいくつもの定型句やモチーフを組み合わせて語りを展開するのだが、「年比べ」という中心的な主題が〈舞の翁〉と同じであるのみならず、「姫小松」というモチーフの一致、「いざや汝と年比べを申さん」という台詞の類似は無視しがたい。こうしたエピソードや、前述の「長寿自慢」を背景に考えないかぎり、厳肅な神事的演目として遇された〈舞の翁〉に「松や先」云々のユーモラスな詞が残された意味は解けないのではないか。〈舞の翁〉を構想した猿蓑の徒は、翁の「物語」を端的に表現するものとして「年比べ」を採択し、歌謡を創作したに違いない。

ともあれ、〈語りの翁〉の名乗り歌、囀や四方四季の祝言、物語といった諸要素が、〈舞の翁〉では実に洗練されたかたちで残されていたことが知られる。これらの詞が、必ずクライマクス（翁舞）に至るひとつ前の段で唱えられることも、きちんと一致しているのである。では〈舞の翁〉の特徴は何かというと、名乗り歌に「総角」の古歌を応用し、さらに「対面」の要素などを入れることで翁の登場を象徴化させたこと⁽²³⁾や、祝言を非常に短くし、誰をどのように祝福しているのかを極めて曖昧にした点が挙げられる。Ⅰにおける「とうとうたり」同様、Ⅱでも長い語りを短く洗練し、曖昧で、謎めいた芸能として演ずるように首尾一貫されているのである。

(23) 注12前掲画書で新井は、翁芸はもともと一人で演ずるものでなく、ワキと掛け合いながら演じた、その名残が「対面」として残ったのであらうと述べている。傾聴される見解である。

III なじよの翁ども——呪詞から舞へ

〈語りの翁〉のクライマックス——宝数え

さて、ここからは翁猿樂の最も肝心な部分に差ししかかる。すでに述べたように、〈舞の翁〉〈語りの翁〉のいずれも最初に「猿樂囃子」で場を荘厳し（Ⅰ節）、次に翁が登場して名乗りや祝言を行い（Ⅱ節）、最後に「翁舞」あるいは「宝数え」でピークを迎える（本節）という仕立てをもつのであった。実はこうした捉え方自体がほとんどとされてこなかったのだが、これを証すると同時に、ふたつの翁猿樂の芸能的構想力の問題に立ち入っていききたい。

まずは〈語りの翁〉から見ていこう。上鴨川の翁語り終盤を引用する。

唐天竺震旦国、日本それ我が朝の宝もの、いちいち次第にひとつも洩らさず数へて参らしよう。
鼓と拍子、とりこしらへて囃してたべや、翁ども。

トリ上 われはなにじよの翁ども。そよやいづくの翁ども。（D上鴨川本）

翁は「天竺・震旦国・日本の宝物をひとつも洩らさずに数えよう」と宣言し、鼓と拍子を用意して囃してほしいと所望する。すると突如、鼓などの囃子が入り、さらに「トリ上」（幕裏に居る地謡役）が「あれは何所の翁ども」と囃して、場は一気に異様な興奮に包まれる。はじけるような鼓のリズムに乗って、翁は「宝数え」に突入する。

天竺の宝物、鶏足山の菩提に、蜀江の錦（24）に、丸木の梅檀こくどうとかや。唐土の宝物、豹や虎の皮、韃靼（25）が葛、瑠璃の宝箱、衣通姫の化粧、麝香の臍とかや。日本の宝物、能登に大釜、常陸には車牛、甲斐に黒駒、武蔵・鎧（26）に、上総・尻繫（27）、美濃の上品、尾張に八丈、丹後に精好織、但馬の糸綿とかや。

長老の宝物、鷲の尾矧羽に、鴻の霜降に、鶴の本白に、鷹の焦羽に、南蛮が剣に、如来棒の鉞に、えんによ坊の長刀に、八幡殿の膝巻とかや。女性の宝物、唐の鏡に掛帯、孔雀の髪とかや。鬼の持つちよの宝物、隠れ蓑に隠れ笠、打出の小槌に青葉の笛とかや。（D上鴨川本）

（24）〈舞の翁〉の装束である狩衣は「蜀江錦の翁狩衣」と呼ばれている。翁が華美な衣装で身を包むのは至町時代後期以降と思われるが、その素材として「蜀江の錦」を選んだ背景には「宝数え」の影響があったのではなからうか。

天竺の宝物、唐土の宝物、日本の宝物、長老の宝物、女性の宝物、鬼の持つ宝物……。実に三三三品目にのぼる宝を次々に数えあげている。字面を見るだけでも、中世の呪的なエナジーを湛えた²⁵宝の世界に目眩がしそうだ。鬼の持つ宝物²⁶異能の呪具が数えられていることから、宝数えが近世的な現世利益ではない何かを指向していることが窺えよう。

かよりの宝物、筑紫の博多へ、出したと云へるおぶねに、へからともまで、ともからへまでも、一人々々と、とりあつみ候へて、法華経やまき、帆に上げまるらしよう。からだせんのじどうぼう、せんどと定めて、おしやるやゑんやろや、こぎやるやゑんやろと、あるが云へにも、風の難もなし、波の難もなきと、もぎか関をばするりと漕ぎすぎて、

南おもてを見たまへば、青葉まぜりの山ありや。あの山は何山、之はこのむかし、書写のしよぐしよ人の、おこない給ひし書写の山とがや。きんじばかり漕ぎすぎて、明石の港へ、漕ぎ上げまゐらしよう。馬にはとりおせ、車にはとりあつみ候へて、我や当大明神の氏のおんひろ前にまゐらせて、まかり戻らんうしろすがたは、たれ憎からん、おきなども。

トリス われはなじよの翁ども、そよやいずくのおきなども、そよやいずくのおきなども。(D 上鴨川本)

かかるおびただしい品々を数えあつめた翁は、筑紫の博多に船を着けると、「舳から舳 舳から舳まで」²⁷宝物を隙間なく積んでいく。贅沢にも法華経八巻を帆に掲げ、伽羅陀山の地藏坊を船頭として、「押しやるや、えんやろや。漕ぎやるや、えんやろや」の掛け声で出航すれば、風の難もなく、波の難もなく、門司が関(北九州市門司区)を「するり」と通り、瀬戸内海に出ることができた。ふと南の方を見ると、まだらに青葉を茂らせた山が目にとまる。「あの山は何山」と訊ねると、船頭が「これは昔、性空上人の修行なさつた書写山(兵庫県姫路市)だよ」と答える。なあんだ、それならもうすぐだと、わずかばかり漕いでいると、ほどなく明石の港(兵庫県明石市)に到着した。ここからは陸路で宝を運ぶことになる。馬には負わせ、車には積んで、無事に翁の訪れた上鴨川の「我や当大明神の氏の広前」に宝物を納めることができた。さて宝を納めると翁はすぐに帰ってしまうらしく、「まかり戻らん後ろ姿は、誰憎からん、翁殿」(宝を授けて帰ってゆく翁殿の後ろ姿を、誰が憎いと言っただろう)と翁を讀える定型詞に接続される。と、幕裏から「あれはなじよの翁殿、そよやいずくの翁殿」

(25) 〈語りの翁〉は宝数えを宣言する際に、その宝が「三国伝来」であることを強調する場合が非常に多い。II章で述べたように「翁面」自体も三国伝来とする。一方、能の伝書では翁および猿楽の「起源伝承」にその三国伝来性が説かれている。「風姿花伝」では聖徳太子に仮託して、「神代・仏在所のはじまり」に「月氏・辰旦・日域に伝る狂言綺語」を行い、次に「猿楽舞」を奏したことが記される。〈舞の翁〉の本芸である「猿楽舞」が「狂言綺語」よりも後に記述されたこと、狂言綺語にのみ三国伝来という性格が付記されていることに留意しておきたい。猿楽を三国伝来とし、その根本を翁とする伝承の背景には、中世日本における「翁」の異国性、秦河勝伝承などが複雑に錯綜するが、実際に演じられた芸能自体が作用している可能性もまた捨てがたいように思う。今後の課題としたい。

(26) A古戸本の宝数えでは「鬼の持つ宝」として「しはんじょうの杖」が数えられている。岩田勝「神楽源流考」(名著出版、一九八二年)によると、これは「死反生の杖」の謂で、中国山地周辺の神楽をおとなう鬼・荒平(あらひら)が氏人に授ける「再生と豊穡の杖」である。天正十六年(一五八八)の年記を持つ

という「宝数え」の囃し歌がふたたび巻き起こり、翁の芸能はここに最高潮を迎える。翁はすかさず、お決まりの帰り歌をうたう。

あいかわに／＼、瀬に伏す岩に、苔や埴生いに、東西南北ゆらりさらりと、途方世までも、ところも栄へたり、このや翁も栄へたりと、お祝いの舞なれば、一まい舞うて入ろうよう。(D上鴨川本)

「川向かいの瀬に伏す岩に苔が生えるまで、途方もない先の世までもこの土地は栄えます」との祝歌で長い翁語りを締めくくるとは、「ついでにこの翁も栄えます」と気の利いたユーモアも欠かさない。そしてお祝いの舞をひとさし舞ってから幕内に入ろうと言つて、翁芸の大団円となる(現行では舞はなく、そのまま幕内に入ることになっている)。

〈語りの翁〉では、どの地域でもこのような「宝数え」を、もつとも大切な位置と思われる終盤に演じている。とりわけ三信遠地域の宝数えは、上記のD上鴨川本よりもいつそう長大で、宝を運び、神仏の宝蔵に納める過程をより詳しく語っているが、最も注目されるのは翁が「帰る」シーンである。

一、もどりの船につむべきものあり。にが水とにが風と、がい病とれきとけかちと、丸と船ぞこ糸はらと入て。南海へ下たらば。どこやにくかる翁殿。

一、あれハなんよのおきなとも

一、よふよなる事かな けふもなる事かな (A古戸本)

宝を「わがこのところ」に納めた翁は、「戻りの船に積むべきものあり」と言つて、苦水・苦風・がい病・れき・飢渴といった悪しきものをみな船に積み、持ち去つてゆくのである。『風姿花伝』第四神儀云に「先、神代・仏在所の始まり、月氏・晨旦・日域に伝わる狂言綺語を以て、仏転法輪の因縁を守り、魔縁を退け、福祐を招く」とあるように、天竺・唐土・日本の三国に伝わる宝(福祐)を招いた〈語りの翁〉は、このようないわば「翁帰り」⁽²⁷⁾によつて「魔縁を退け」ることを欠かさないのであった。具体的に持ち去るものを数えない場合でも、「まかり戻らん後ろ姿は、誰憎からん、翁殿」(D上鴨川本)と必ず「翁帰り」の場面を描写する理由は、そうしたところに求められるように思われ

『荒平舞詞』には「細きかたにて年老いたる人をなつれば若やぐなり、太きかたにて死たる人をなつればいきて繁昌するなり」と見える。このような恐るべき賦活の力を秘めた呪物を数え上げる〈語りの翁〉には、やはり近世的というより中世的な現世利益の信仰基盤を見てとるべきだろう。

(27) 門司から明石までは実に五〇〇キロメートル近い距離があるが、「あの山は何山」と問答を挿むことで、いつの間にか明石にほど近い書写山の沖まで到達したことになる。掛け合いの力で瞬間移動を遂げる、翁の芸能的航海術といえようか。

(28) 〈舞の翁〉〈語りの翁〉の白い翁が最後に唱えるはずの「万歳楽」を、D上鴨川本では唱えていない。注3前掲論文で本田は、翁が「舞まはう、万歳楽」で止めとするにもかかわらず、翁自身は舞わずに退出してしまうことに疑問を投げかけた。結論として「舞まはう、万歳楽」は「万歳楽」を舞いながら三番叟の前身で文句であり、三番叟の前身である「萬歳楽」という役を「呼ははる聲」であると論じており、提示された様々の〈語りの翁〉の事例から推しても、呪文でありも遙かに説得力のある見解といえる。果たして上鴨川では

る。また引用のA古戸本で「なじよの翁ども」の囃し詞が「翁帰り」に際してたつた一度だけうたわれていることも、この段の重要さを示唆していよう。

ところで〈語りの翁〉の「宝数え」は、もとより猿楽のオリジナルな芸能だったわけではない。各地の寺社における踏歌神事の一角で行われた「宝数え」を取り込んだものと言えそうなのである。ここでは寛文八年（二六六八）正月十五日に伊勢の氏神・離宮院で行われた踏歌神事のように見ていこう。

しゅんけ申て曰く、「ふくろもちく」と申。袋持ち曰く、「よともく」と申す。しゅんけの曰く、「百千万阿僧祇の御宝物、読み上げ奉れ」。袋持ち、しゅんけの前に進みいで、左の膝を土につきて、右の膝を立て、右の手を狩衣の袂よりいだして、袋を土に打ちて数う。「一ツ二ツ三ツ七ツ十ヲ百千万、阿僧祇御の宝物、数え奉る」と申。しゅんけの曰く、「宮川や、彼方此方の橋詰めなる花園に、富こそ降れや、千代を経るまで」と三度申。此神歌堅可秘之他家不可見之（宮司公文抄）⁽³⁰⁾ 神宮文庫蔵

「袋持、袋持」、「ようとも、ようとも」と掛け合いながら神前に参る、しゅんけ（言吹）と袋持。しゅんけの促しに応えて、袋持は袋を土に打ちつけながら「一ツ二ツ三ツ七ツ十ヲ百千万、阿僧祇御の宝物、数え奉る」と宝を呪術的に、象徴的に数える。注目されるのはそのあとに記された「宮川や」の歌が、〈語りの翁〉がやはり宝数えのあとにうたう「あいかわに」の歌と似ていることである。「宮川や」の歌は臼田甚五郎が指摘したとおり、催馬楽の「竹河」にある歌「竹河の橋の詰なるや 橋の詰なるや 花園に はれ花園に 我をば放てや 我をば放てや 少女たぐえて」を変化させたものだが、「橋詰めなる花園に」といった文句を残している点でも踏歌の宝数えは元歌に近く、〈語りの翁〉よりも古く成立したものと考えることができよう。こうしたシンブルで古風な神事芸能であった踏歌の宝数えを、豊かにふくらませ、圧倒的な招福力をもつ芸能として翁猿楽の中心に据えたのが〈語りの翁〉だったのである。

〈舞の翁〉のクライマクス — 翁舞

〈語りの翁〉の「宝数え」について考察してきたが、では〈舞の翁〉のクライマクスはどうなるの

「万歳楽」という名の黒い翁は白い翁より先に出るものと白つており、そのために白い翁は「万歳楽」を唱えないのであった。これは本田の万歳楽Ⅱ呼び声説を強力に後押しする事例である。とすればまた三番叟の古い呼び名は「万歳楽」ということになるが、そうした古色は上鴨川などの〈語りの翁〉のみが濃厚に残しているのである。なお三番叟においても〈語りの翁〉が先行しているという手掛かりがいくつか提示できるが、本稿では扱いきれなかつたので他日を期したい。

(29) 〈舞の翁〉では翁太夫が翁舞を舞い終えたあとに面箱に翁面を納め、橋掛かりを通過して退場する場面を「翁帰り」と呼んでいる。「翁面」は舞台上の面箱の中に残されているのでこれは「翁大夫帰り」と呼ぶべきであるが、ともあれ「翁帰り」という名称の残存から、かつて翁が「帰る」場面が重視されていたことだけは知りうる。注34参照。

(30) 臼田甚五郎『増補神道と文学』（白帝社、一九六九年）

(31) 注30前掲書。

であろうか。まずは通常の「翁」の古態を見てみよう。

翁 天下泰平国土安穩、今日の御祈禱なり。ありはらやなんしよの翁とも。

座 あれはなんしよの翁とも。そやあとくの翁とも。

翁 そやや。マキクテナアリ〔翁舞〕

けうかることかな。けうかりをもしろし。

千秋まんせいの御祈禱の舞なれば、ひと舞まわう万歳楽。

地 万歳楽。

翁 万歳楽。

地 万歳楽。(享禄本)

翁は「天長く」云々の祝言を唱えたあとに続けて、この翁猿楽は「天下泰平・国土安穩」を祈る「今日の御祈禱」であると宣言する。現行では「今日の御祈禱なり」から囃子が入り、「在原や、なじよの翁ども」と唱えながら小さく円を描くようにめぐり舞う。そして地謡から「あれはなじよの翁ども、そやいづくの翁ども」と囃されながらさらに舞い、袖を左右に振りながら「そやや」と応えて、式三番の核をなす「翁舞」に入る。舞い終えると「千秋万歳の御祈禱の舞なれば、ひと舞まわう、万歳楽」と言うのだが、実際にはそれから舞は舞わずに、「万歳楽」を地謡と三唱し、面を外して面箱に納めてから退場する。

続けて前節でもふれた〈舞の翁〉の異式、「十二月往来」を吟味したい。

〔十二月の往来〕を掛け合いにうたったのち

シテ さいしよほつぼう。 ツレ ならびにほつぼう。

シテ 両がんなひすひ。 ツレ しはこんじぎ。

シテ 三十二相。 ツレ 八十しゆこう。

シテ 十にとう。 ツレ 百をひやく。

シテ 千をせん。 ツレ 万にまんの。

シテ みつぎの宝物。 ツレ そなえてまいらせん、おきなども。

地謡 あれはなじよのおきなども。そやいづくのおきなども。

シテ そよや。〔翁舞〕

シテ 千秋はんせいの喜びの舞なれば。

地謡 万歳楽。 シテツレ 万歳楽。 地謡 万歳楽（天文本）

前節に引いた「十二月の往来」を唱えたのち、同じ掛け合い形式での唱え言がつづく。さいしよほつぼう、ならびにほつぼう、両がんなひすひ……、と難読語が続くが、「紫磨金色」は上質な黄金のこと、「三十二相、八十種好」は仏教用語であり、ここから数を用いた唱えになる。「十にとう、百をひやく、千をせん、万にまんの」と累乗するように数を増やしていくと、最後に「みつぎの宝物。そなえてまいらせん、おきなども」という台詞を述べる（現行の金春流では「みたらわしますみつぎの宝。数えてまいらせん、おきなども」）。つまりここで翁は「御調の宝物を数えようじゃないか」と、「宝数え」の宣言をしているのだ。にもかかわらず、このあと宝を数えることはせずに「翁舞」に移ってしまうという不自然な演式となっている。

「宝数え」と「翁舞」の芸能的メカニズム——なじよの翁ども

こうした、脈絡の判然としない〈舞の翁〉はどのように成立したのか。それを考えるためには、〈語りの翁〉と〈舞の翁〉の終盤を構造化して見比べてみる必要がある。まずは〈語りの翁〉を分析してみよう。

A 古戸本——宝数えの宣言・ようよなることかな↓宝数え・ようよなることかな↓翁帰り・なじよの翁ども・ようよなることかな↓あい川の歌↓万歳楽

D 上鴨川本——宝数えの宣言・囃子の所望→なじよの翁ども↓宝数え↓翁帰り↓なじよの翁ども↓

あい川の歌↓退場詞（万歳楽の変型）

E 北方本——宝数えの宣言・囃子への言及↓宝数え・翁帰り・なじよの翁ども・そよや・ようか
ることかな（×三） ↓万歳楽

順序は多少前後するものの、いずれの事例も「なじよの翁ども」が宝数えに付随して唱えられたこ

とを示している。加えてE北方本とA古戸本では「そよや、ようがることかな」（興がある、面白いことかな）という古風な定型句を残していることが注意される。芸態を詳しく検討するためにも、E北方本の宝数えを引用してみよう。

翁 さん候へば、ついでのよい時、拍子のよい時、天竺の宝・唐土の宝を、唐人が持て来て通使に渡いて、通使が持て来て唐人に渡いて、唐人が持て来て日本に広めし宝物はなに〜。殿原の宝に、四ヶ町につへつきたまかちきり木、八幡殿の射たまへる楊弓の弓の弓と矢、甲斐の黒駒、能登のおもかい、出雲轡くわに、上総尻繫、かやうの宝を数へて参らせ、まかり戻る、おきなたうか。

地 そふよはなんしゆなの翁たふか。そふよはいつくな翁たふか。

翁 そふよはよふかる事かな、ようかる事かな。女房達の宝に、八尺の掛帯、五尺の鬘、かやうの宝を数へて参らせ、……（E北方本）

翁は簡潔に宝数えの宣言をしたあと、殿原・女房達・若衆達の三種の宝を順に数えあげてゆく。翁がひとふし宝を数え上げ、「まかり戻る、翁殿(32)」と言うごとに、座の衆が「あれはなじよの翁殿」と囃し立てることでリズムを生み出し、翁は「そよや、ようがることかな(33)」と応えて、ふたたび宝を数えはじめるのである。〈舞の翁〉では脈絡もなく「翁舞」の前後に配置されていた「なじよの翁ども」と「ようがることかな」の詞が、〈語りの翁〉では「宝数え」に不可欠な掛け合いの決まり文句として用いられていることが分かる。

ちなみに「なじよの翁ども」は「なじよの翁殿」が崩れたものと思われる。A古戸本ではこの詞が「翁帰り」の場面で一度だけ記述されており、E北方本でも「まかり戻る、翁殿」の直後に来ていることから、「なじよの翁ども」は「宝数え」のなかでも特に「翁帰り」に付随した囃し詞であった可能性が高いのではなからうか。遠ざかる後ろ姿を「あれはどこどここの翁さんじゃい」「そうだ、いずこの翁さんだろ」と皆で囃し立て、答えせぬ翁はただ「面白きことかな」と言いながら、悪しきものを乗せた船とともに去ってゆく。そういった趣向を芸能化したものともいえよう。

さて一方、〈舞の翁〉の終盤は以下のような構成となっている。

(32)「翁たふか」は「翁ども」とも「翁どの」とも取れるが、原型と思われる後者を探った。

(33)「そよや、なじよの翁殿」が「そふよは、なんしゆなおきなたふか」となっているのので、「そふよは」は「そよや」と読んで差し支えなからう。

(34) 天野文雄「奈良豆比古神社の翁舞の詞章―年預の〈翁〉詞章の承譜―」（『翁猿楽研究』和泉書店、一九九五年）で「金春座年預本来の《翁》詞章」として翻刻された〈舞の翁〉詞章（『翁口伝書』）では、「翁舞」にあたる部分が「ヲキナカエリ」と記述されていることが注意される。つまり「翁舞」を指して「翁帰り」と呼んでいるのである。関連する口伝があったかどうかは知り得ないが、注29でふれた「翁帰り」の問題を解くためにも重要な記事といえる。同時にまた「なじよの翁ども」は「翁帰り」の囃子ならんという仮説がひとつ後押しされるのである。

「翁」享禄本——御祈禱の宣言↓なじよの翁ども・そよや↓翁舞↓けうがることかな↓万歳楽
「十二月往来」天文本——宝数えの宣言↓なじよの翁ども・そよや↓翁舞↓万歳楽

これをつくりと検討してみると、〈語りの翁〉の終盤と極めて似通った構造をもつことが分かる。まず、常の〈舞の翁〉も「十二月往来」も、これからこのような芸能を行いますという「宣言」を翁がしてから、「なじよの翁ども」と囃され、「そよや」と応えて翁舞に入るが、先に見たように〈語りの翁〉でもあらかじめ「宣言」をしたうえで、「なじよの翁ども」の囃し詞と掛け合いながら「宝数え」を行うのである。〈舞の翁〉では意味の通らない「なじよの翁ども」が、〈語りの翁〉では宝数えに不可欠な詞として効果的に用いられていることは先に述べた。また「十二月往来」が、「みつぎの宝物、そなえてまいらせん」と宣言するにもかわらぬ翁舞に入つてしまう、という不可解な演式をもつことは、クライマックスに「宝数え」をするのが本来的であることを示唆する。同時に、これから行う「翁舞」の呪法によつて宝物をそなえ、ましよう、と宣言したものととも考えうる。このこともやはり、〈語りの翁〉の芸能的構造を踏襲しながら縮小・再構築したものが〈舞の翁〉ではないか、という本稿の主題を後押しするように思う。

加えて注意されるのは、〈舞の翁〉の「翁舞」直前で、地謡の「なじよの翁ども」に翁が「そよや」と応えている点である。ここで翁は、なんとなく「そよや」と応答しているわけではない。この部分は、〈語りの翁〉で座の衆の「なじよの翁ども」に対して翁が「そよよは、よふがることかな。よふがることかな」(E北方本)と返すことを原型としていわれる。つまり「宝数え」における「掛け合い」の面影をかすかに留めたものなのだ。その証拠に、〈舞の翁〉最古の記録である享禄本や、二番目に古い天文本(前掲『五音三曲』所収)では、翁舞のあとに「やうがる事かな、やうかりおもしろき」(天文本)と翁が言う。つまり「そよや」と「やうがる事かな」のあいだに「翁舞」という長い沈黙の時間があるとはいえず、翁の唱え言としては「そよや、やうがる事かな、やうがりおもしろし」と言っていることになり、E北方本の「そよよは、よふがることかな、よふがることかな」にほぼ一致してしまうのである。なんと手の込んだ仕掛けであろうか。しかしながら「よふがることかな」(興がある、面白いことだ)という文句は、拍子に乗って面白く宝を数えあげてゆく「宝数え」には似合っても、厳格さと洗練、そして神聖性を強調する〈舞の翁〉には不似合いなものであつたはずだ。そのためかこの古様の文句は、近世初期の成立とされる『脇所作附』以降にはまったく見出せず、

(35) 天野文雄「翁猿楽の変遷」(注34前掲書)参照。
(36) 『伊勢物語』八十一段に「かたるおきな」として登場したり、「翁とてわびやは居らむ。草も木も栄ゆる時に、出で、舞ひてむ」等と詠った在原平や、百十四段で「翁さび人なとがめそ狩衣けふばかりとぞ鶴も鳴くなる」と詠った在原行平。折口信夫は「在原」を称するほかひ人の団体「あれは」を「在原や」に差し替えた点に猿楽の深い意図があつたことは今後再

〈舞の翁〉の詞章からは早くに消滅してしまつた。そしてあとには「そよや」の詞だけが残つたといふわけである⁽³⁵⁾。

さて上記のさまざまな事例が示しているように、翁猿楽の終盤においても〈語りの翁〉がいつそう古く、それを基盤に成立したのが〈舞の翁〉と考えるべきは明白である。そこで浮き彫りになるのは、〈語りの翁〉の最重要な要素である「宝数え」が、〈舞の翁〉では「翁舞」にすりかえられているといふ驚くべき変化であろう。

本稿で長々と検討してきた〈語りの翁〉から〈舞の翁〉への変貌は、そのどれを取つてもたまたまの忘却や伝承過程での崩れによるものとは思われない。つまり猿楽の徒はいつの時代にか、〈語りの翁〉の中心芸たる「宝数え」を大胆にも「翁舞」にすりかえ、「語り」を排して洗練された「舞」を据えた〈舞の翁〉を意図的に仕組んだと考えられるのである。

「宝数え」を「舞」にすりかえたために、〈舞の翁〉では「宝数え」（いわば「昔日の御祈禱」）の宣言が「今日の御祈禱」（翁舞）の宣言へと置換されている。同時に「あれはなじよの翁ども、そよやいづくの翁ども」という「宝数え」を象徴する囃し詞もまた、大いなる変貌を余儀なくされた。これまでの引用からも分かるように、〈語りの翁〉の伝承過程ですでに「なじよの翁殿」が複数形の「なじよの翁ども」に変化している場合が多く、また座衆の詞（ワキ詞）と翁の詞との混同もおびただしいものであつた（「宝数え」の掛け合い詞においては特に顕著である）。

そうした影響があつてか、〈舞の翁〉では地謡よりも先に翁自身が「在原や、なじよの翁ども」と言うことになつている。翁が「なじよの翁ども」と唱えるだけでもその詞は意味不明の、謎めいたものになるが、加えて「あれは」を「在原や」に、かなり意図的に言い換えることで、突如「在原」の「翁ども」の面影が舞台に呼び込まれ、翁の舞い姿に重ね合わされてゆくこととなる。そうして地謡が「あれはなじよの翁ども、そよやいづくの翁ども」とその声を増幅させると、「なじよの翁ども」はついに「翁舞」を作動するための謎めいた合言葉、また呪詞へと転生を遂げ、翁はおごそかに「天下泰平・国土安穩」を祈禱し、神秘的な舞を披露する神的存在へとその身を変じてゆくのである⁽³⁷⁾。

ところで能楽五流による翁舞を見ると、翁がゆつくりと舞台をめぐり、角・脇座・正中の三方所で立ち止まつて荘重な足踏みをするのが印象的だ。これは「天・地・人の拍子」と名付けられ、現在でも非常に重要視されている。折口信夫が「猿楽能に於ける翁は、此言ひ立て・語りを軽く見て、唱門師一派の曲舞（の分流）から出て、反閉芸を重くした傾きがあります」と予覚したように、現行

考せねばならない。

(37) 山路興造は「翁猿楽」考（「翁の座」芸能民たちの中世）平凡社、一九九〇年）で「神という無形の存在を翁面という形で具象化し、それをつけて舞う姿に神の影向を見たのである」と述べ、天野文雄は「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）で「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」と述べている。芸能史・能楽史の研究者のあいだでも「翁は神である」という認識は前提化しているようだ。しかし禅竹の『明宿集』に、翁の「左右左」といふ舞振りその理由を「右ノ手ヨリ舞フコト、上ナキ神態の舞曲なり」とした記事があり、ここには〈舞の翁〉の所作の改訂と翁面の神聖化とがパラレルに進行してゆくさまが読み取れないどころか、禅竹が同書で「合掌」の手振りを戒めたことも然りである（注11参照）。かくも複雑・複合な構成を経てきた翁面の芸能が当初から「神の影向」として遇されていたのかどうか、本稿で提出した〈語りの翁〉先行説の検討も併せて、今一度問い直される必要があるように思う。

(38) 注8前掲論文。

の〈舞の翁〉を見るかぎり「天・地・人の拍子」は「反閉」の呪的足踏みと同視せざるを得ない、芸能というよりも儀式的な所作である。一方で松岡心平は、その芸態の類似から「翁舞」を「ほとんども乱拍子」と指摘してもいる。⁽³⁹⁾氏はふれていないが、先行芸能である乱拍子は確かに袖を巻き上げたり足拍子を踏むという点で翁舞と似ており、また能の「道成寺」では「乱拍子」の段に翁舞と同じ譜で笛方が演奏する。翁舞の奥義については「口伝」として記録されず、確かなことは知り得ないとしても、「乱拍子」を基本形として「足踏み」（反閉）の所作を中心に据え、極めて厳肅に、儀礼風に演じたのが「翁舞」である、と考えるのが無難といえようか。大地を踏みしめるプリミティブな「反閉」こそ、「ところ」に霊宝を納めてその長久を祝う「宝数え」を、儀礼的な「舞」に昇華するのにふさわしい所作であつたと考えられる。⁽⁴⁰⁾とまれ〈舞の翁〉は、その舞の形態においても厳格な神事のふるまいを意図していたのであり、その身振りは本稿で描出した〈舞の翁〉の芸能的・儀礼的意匠とも符合するように思う。

終りに―ふたつの構想力とたくらみ

以上、〈舞の翁〉と〈語りの翁〉の劇的構成を読み、変幻するふたつの翁像をたぐりよせてみた。最後に、猿楽と翁とのむすぶれを考えることで未熟な本稿の幕を引きたいと思う。

猿楽の淵源をたどれば遠く古代まで遡ることになるが、その特色は一括して「ものまね」や「滑稽」にあるとされてきた。そうした猿楽が十一世紀には寺院の修正会に参勤し、部分的に儀礼を担うことになるが、のちに大成される「能」に連なるような自分たち独自の芸を編み出すのは、十三世紀の「翁」の登場を待たねばならない。本稿冒頭の引用にも「此道の根本」とあるように、翁猿楽こそが「能」の芸術的な高みへと至る直接的な足がかりとなったことは疑いようがないのである。

その翁猿楽はこれまで〈舞の翁〉（能の翁）を中心に考えられてきたが、じつはさらに古い〈語りの翁〉が存在した、と考えざるを得ない。〈語りの翁〉は、たとえば千秋万歳や踏歌の宝数えといった先行する芸能と比べても、ずば抜けた構築性と自在性をあわせもっている。さまざまな芸能を吸収して「翁」の形象を再構築し、鼓や掛け合の囃子を駆使したクライマックスの「宝数え」へと収斂させる。そうした高度な芸能的構想力は、〈語りの翁〉以前の日本芸能史には見出せないと言つても過言ではない。

(39) 松岡心平「翁芸の發生」
《翁と観阿弥―能の誕生》
角川学芸出版、二〇一三年

(40) 天野文雄「翁猿楽の成立と方堅」(注34前掲書)は「天地人の拍子」にあたる足踏みが「幸正能口伝書」で「四方堅メ」と表記されている点などに着目しながら、「翁舞」は「基本的には方堅同様に反閉芸である」と論じている。

ものまねの上手である「猿楽」と、あらゆるものに身を変じ、時間を自在に伸縮逆転させ、神的存在にも芸能者にもなりかわる「翁」の形象。「翁面」を介して両者が出会うことで、自由に芸能や物語を加工し、繋ぎ合わせ、ひとつの芸能に結集させることがようやく可能になる。神か仏か、はたまた賤なる芸能民か……。おぼつかなきアマルガムの身体¹¹翁を猿楽は利用し、まったく新しい祝福／呪禱の形態を生み出したのである。

翁猿楽をこのように捉える時、思い返されるのは『風姿花伝』第四神儀云の以下のような記述である。

その後、六十六番までは一日に勤めがたしとして、その中を選びて、稲経の翁（翁面）、代経の翁（三番申楽）、父助、これ三を定む。今の代の式三番、是也。即、法・報・応の三身の如来をかたどり奉る所也。式三番の口伝、別紙にあるべし。

もともとは六十六番の猿楽があり、そのなかから三番を選んだものが今世の「翁」だといっている。こうした猿楽の起源伝承は、実は（語りの翁）の芸能にも語り込まれていた。

んにや、それ猿楽と申ししも、昔わ六十六番な猿楽とぞ、今は三十三番にりやくしおかれ候へて、とりんちゆりん、さいりんとて三番に。まかりおさまるこのかた。（D上鴨川本）

上鴨川の翁は、昔は六十六番だった猿楽が三十三番に略され、さらに「とりんちゆりん、さいりん」と不思議なプロセスを経て三番に納まったものが式三番だという。『風姿花伝』の「選びて」という漠然たる表現が、こちらでは「略しおかれ」「とりんちゆりん、さいりん」「まかりおさまる」といったより積極的な言いざまになっていることに着目したい。

六十六番あった芸能を三番にまで凝縮して演じること。それはさまざまな芸能を「翁」の形象に畳み込み、結集させることで新たな祝禱のわざを仕立てていった翁猿楽のいとなみに等しいのではありませんか。そして翁猿楽における二度までの凝縮¹²芸能的構想を考えることで、今日私たちの知る「能」の高みへと猿楽の徒が至った筋道が見えてくる気がする。

第一に、神的存在と芸能者とを行き来しながら、さまざまな「祝言」に翁・猿楽の「物語」を掛け

(41) 大蔵虎明の『わらんべ草』は「翁は聖徳太子の御作。秦河勝に相伝ありしは、数多かりしを、中比式三番に籠めし」と「凝縮」のニュアンスを留めている。

(42) 山路興造は注37前掲論文で、「畿内鄉村勢力の擡頭期」である十三世紀中頃に「猿楽座側の積極的市場開拓運動」があり、鄉村の神事猿楽として翁の芸能を売り込んでいったのではないかと、という仮説を立てている。翁猿楽の初見は弘安六年（一二八三）の「春日若宮臨時祭祀」であり、成立時期はそれよりもかなり遡ると言われているので、山路が示した十三世紀中頃の「神事猿楽」の場を（語りの翁）成立の場と考えるのが差し当たり無難だろう。研究者のあいだでは、南都大寺院の修正会場で翁猿楽の原型が成立したとするのが一般的だが、（語りの翁）の芸能的性格を吟味すると、大寺院の修正会よりも鄉村の村堂での神事に見合うものではないかとも思われるのである。また翁詞章の初見である永仁五年（一二九七）の「普通唱導集」には「羽十六歌無灌」

合わせてその土地限りの翁語りを構成し、クライマクスには三国伝来の呪的な「宝」の贈与によって「ところ」の神霊に長久の力を与える〈語りの翁〉。これは郷村社寺における正月のおこない行事などに現れた、呪詞語りの翁である。

第二に、「猿楽囃子」を「とうとうたりり」の替え文句に、「宝数え」を「翁舞」の御祈禱にすりかえて再構築することで、「天下泰平国土安穩」を祈る、より普遍的で位の高い芸能となった〈舞の翁〉。〈語りの翁〉を象徴化・洗練した所作と詞に封印し、しかも根幹となる芸能構造や囃し詞を暗号として残すことで、呪詞語りの威力は、中央の大寺院での上演にも堪えうる儀礼的な「舞」として発現されることになる。

こうした二度のたくらみをもつて、猿楽はどんな時代、どんな場所にも通用する普遍的で洗練された芸能へのメタモルフォーゼを企てたのではないか。

ところで翁は、一方的に猿楽に利用されたわけではない。翁のほうも、芸能者の身体を利用して、芸能を大きく転換させ、謎めいた〈舞の翁〉に自身をすりかえてゆくことで、現在の能の「翁」におけるような、崇高なる神へと変成を果たしていったのである。

芸能者は翁となり、翁は芸能者となる。〈翁||猿楽〉の往還運動のなかで、戦略と詐術に満ちた新たな猿楽の芸能的動態ははじまってゆくのだ。〈語りの翁〉はそれまでにない祝福／呪禱の芸能を達成し、〈舞の翁〉はそれをひそかに内在させることでもかつてない生命力を獲得する。秘された花のかげを宿した〈舞の翁〉の呪詞と身振りはそして、表現しないことよつてすべてを現前させる「能」というドラマの原理を先取りしてはいないだろうか。

「みやじまりゆうすけ」

とあり、「羽は十六」の歌を滯りなくうたったことが記されている。この歌は〈舞の翁〉には見る影もないが、古戸田楽の三番叟詞章にはそれと思しき詞があり、またE北方本の翁詞章には「拾六の羽根」という用語が見えている（注17前掲論文参照）。やはりこの時期の翁猿楽は〈語りの翁〉に近いあたりであったと推測される。翁猿楽の成立という芸能史の問題に関わる重要な命題なので、稿を改めて論じたい。

(43) 注4前掲論文で沖本氏は「どこで芸能を行っても問題のない祝意の獲得こそが、プロの猿楽者たちの真骨頂であり、乱拍子を基底に置きながらも、よりコンパクトに、より洗練した形で千歳の芸を作り上げていった」と本稿の視点とも重なる問題意識を「千歳」の段において分析・提示している。