

能 と 狂 言

野 上 豊 一 郎

一

能と狂言は殆んど全く本質を異にしてゐながら、早くから、恐らく能の生成の當初から、同一舞臺で共同演技を續けて今日に及び、今日に於いては、今更分離しようとしても分離することの出来ないほど、互ひに他の助けを必要とする機構に束縛されてゐる。

能の番組の編制に於いて、五番の能ならば狂言三番乃至四番を、また、三番の能ならば狂言一番乃至二番を、その間に挿入するのが妥當と考へる習慣ができてゐる。これは能の表現の醸し出す嚴肅な氣分を狂言の滑稽諧謔な愉快な調子で緩和させようとする演出上の要求から來たものに相違ないが、それを單に能の側からのみ解釋して、狂言は能を引き立てる爲に提示されると見るのは偏見で、能は能、狂言は狂言と、それぞれ別別の存在理由を持つものと見るべきである。一は本格的演

伎で、他は附隨的演技であるといふやうな關係ではなく、どちらもそれぞれ本格的演技で、互ひに相補つて、一つの完全な演出を構成するやうに提示されるべきものである。しかるに、事實は必ずしもさうでなく、今日一般に能は本格視され、狂言は附隨視されるのは、狂言の役者の技量が能の役者の技量に劣る者が多いのも原因の一つではなからうか。或ひは、能はその構成分子なる謡曲・仕舞・囃子などを娛樂として稽古する者が見物人の間に多く、随つて能と能役者に對する親しみやら偏好やらが生じ易いけれども、狂言にはさういつたことがあまりないからでもあらうか。それとも時代の風潮が次第に能を重視し、狂言を輕視する傾向を馴致させたものであらうか。理由としてはそのいづれもが考へられるのであるが、此處で問題として重要なのは最後の事項である。われわれの間には、ややもすれば嚴肅悲壯なるものを過大に評價し、反對に、滑稽輕妙なるものを過小に評價する因襲があり、悲劇は高尚であるが、喜劇は低俗であると思ひ込んだり、また、能は必ずしも悲劇ではなく、狂言にも喜劇的でないものもあるけれども、能をば上品とし、狂言をば下品とするやうな價值づけの習慣が行はれてゐるのを見る。これは藝術的には理由のないことで、狂言にとつては氣の毒なことであるが、何よりわるいことには、狂言役者の中にもさういつた誤つた意見を内心に懷く者があり、何とかしてその演技を能に接近させて、少しでも能らしく表現させれば、それだけ自己の藝術を價值多くすることができると考へてゐるらしい。ところが豈圖らんや、その無自覺

と偏見は却つて狂言を本來の使命から乖離させ、狂言でもなければ能でもない中途半端なものに仕上げてしまつて、ますます狂言の本格的存在理由を危くする結果とはなるのである。(この事についてはなほ後で觸れるであらう。)

以上ほ主として狂言プロバの演技(狂言役者だけで演じる純粹の狂言)について言つたのであるが、狂言役者の演じる演技としては、そのほかに間狂言(狂言役者が能の演出に立ち交つて演じる狂言)と風流(古い風流の形式を能がかりに構成して狂言役者のみで演じる祝賀慶福の内容を持つた儀禮的演技)がある。しかし、風流の方は今日殆んど廢絶の姿になつてゐるからしばらく問題外として、此處では狂言プロバの演技(單に狂言といふ)と間狂言(略してアヒともいふ)のことだけを問題とする。

狂言は能との接合の觀點からすれば、全然能の外にあつて、上述の如く獨自の存在理由を持ち、能と並存して同一舞臺で上演されるところに僅かに共同作業の形を保つてゐるにすぎないのであるが、間狂言となると、より多く能に接觸し、そのうちの或る物の如きは完全に能の中に入り込んで共同作業を遂行することになつてゐるから、これは別の見方で見なければならぬ。

ついでに狂言の名稱について一言して置くと、狂言のことをたまたま能狂言といふ人があるが、能狂言といふ言ひ方には二様の意味があつて、一つは「能と狂言」の意味に用ひ、今一つは「能と共

に演じられる狂言」もしくは「能に隷屬する狂言」の意味に用ひられる。第二の場合には後世歌舞伎の演技をも狂言と呼ぶ習慣ができたので、それと混同されることを潔しとしないで區別を立てた名稱かと思はれるが、單に「狂言」といへば十分であるのに、わざわざ「能」を附けて能に隷屬の意味を明示するのは、少くとも狂言の立場に於いては不見識な態度であり、「能」といふ言葉を冠してそれを名譽としてゐるだけそれだけ、自己の藝術に自信を失つたことを示してゐるのである。これはやはり昔の如く狂言は狂言でよいと思ふ。

二

さて問狂言（アヒ）は大別して二種とする。第一種はカタリアヒ・シャベリアヒの類で、第二種はアシラヒアヒである。

カタリアヒは能の前場と後場の間に即ちシテの中入の間に、舞臺の演技の空隙をふさぐために、舞臺の中央に坐つて、ワキを相手にカタリをするもので、シャベリアヒは同じくシテの中入の間に演技の空隙をふさぐために、舞臺定座に立つて、これはワキを相手にでなく、見物席へ向つてではあるが、實は假想の聞手を相手にシャベリをするのである。カタリアヒはまたキカタリともいふ。舞臺の上に下に居てカタリをするからである。シャベリアヒはまたタチシャベリともいふ。舞臺の

定座に立ちながらシャベリをするからである。

カタリアヒは所の者がたいがい段熨斗目・長上下・小刀で登場し、ワキに呼びかけられ、或ひはワキに話しかけて、所の名物・名所・神社・佛閣の縁起、またはその所で行はれた事件の顛末などを物語るので、幽玄の情趣を主要素とする鬘物と修羅物に最も多く、儀禮的な脇能物（殊に神舞物・眞ノ序ノ舞物）と鬼畜亡靈の現れる切能物にも相當に見られるが、四番目物には比較的少い。

カタリの内容は結局能の本文に敘述されてあることを平俗に崩して敷衍していふだけのもので、そのカタリの仕方には曲柄に應じての位合を保たねばならぬといふやうな約束があり、當事者にとつてはなまやさしいことではないかも知れない（例へば脇能物のカタリは『三番三』の相傳を受けた後でなければ許さないといつたやうな内規があるほどで）が、しかし、一つの能の演出の一部として之を見れば、見物人にとつてはすでに知悉してゐることを操り返されるのであるから、たとひそのカタリがいかに巧みであつても、少しも迷惑でないといふことはない。況んや未熟な下手なカタリをされては誰しも辛抱して聞くのに非常な忍耐を要するであらう。なぜそんな餘計なものを演技の間に挿入するかといふと、シテが樂屋に入つて扮装を變へる間のひまつぶしに何とかして舞臺の穴をよさいで置かなければならぬからである。カタリアヒの存在理由はそれ以外には考へられない。此の退屈なものを省略する一つの方法としては、前シテと後シテを別別の役者に受け持たせる

といふことも考へられるが（實際に於いても時時行はれるが）、さうすると、しかし、同一役者が前場と後場で二つの主役を演じることについての能の大事な興味を犠牲にすることになるから、カタリの重複の退屈さをば我慢しても此の方の興味を失はないのが本統であらう。

シャベリアヒはやはり所の者とか官人とか能力とかが、所の者ならば狂言上下に無地熨斗目とか官人ならば官人頭巾に側次・厚板・括袴・脚絆とか、能力ならば能力頭巾に水衣・無地熨斗目・括袴・脚絆とか、さういつたいでたちでシャベリをするだけで、能の各種類に少しづつはあるが、それもあまり數多くはない。これもシャベリの内容はカタリの場合と同じく、能の本文の繰り返しであるから、シテの中入の間のつなぎといふこと以外に效用のないものである。

シャベリアヒに類してやや特殊のものに末社まぢやアヒがある。末社まぢやの神かみに扮した狂言役者が、末社頭巾のまぢやに登鬚のまぢやの面を掛け、水衣・無地熨斗目・括袴・脚絆といつたやうな達者ごしらへで杖をつき、同じく中入後に來序の囃子に乗つて出て、常座に立ち、前場での事件の経過をタチシャベリでしゃべるところはシャベリアヒに似てゐるが、やがてワキを大臣柱の蔭に見出すと、自分の奉仕してゐる神の名に於いて挨拶をし、ワキを慰問する意味で三段の舞などを舞つて見せる點が特異である。但し、ワキを慰問する意味ではあるけれどもその際ワキは問答をばしない。といふのは、それはワキの想像の中での出來事とも解すべきで、ワキの方ではアヒに話しかけられても返事をしない。其處

に末社アヒもやはり能の中へまだ十分に入り込めない制約がある。末社アヒは脇能物(樂物・働物)に多く、切能物にも幾らかあるが、四番目物には殆んどなく、形式が神の使者だから修羅物と靈物には全然ない。

以上、カタリアヒ・シャベリアヒ及び末社アヒ、いづれも實質的には能の中へ入り込まないで、能の外での勤勞である。

そのうちカタリアヒには特殊のカタリアヒがある。これも能の外での勤勞であることに於いては同一であるから、ついでに述べて置くと、例へば、『八島』の「那須」(那須の與市が扇の的を射落した話)、『芭蕉』の「藥草喻品」(法華經の功力の妙味の解説)、『藤戸』の「大根」(盛綱が浦の男に教はつた大根の渡を横斷して先陣の功名を立てた話)、『春日龍神』の「町積」(大唐長安城から天竺王舍城まで五萬里の行程を一日に何里歩けば何日で達するといふスケデニールの計算)等。これ等は、中には仕型を交へてのカタリもあり、それ等の曲の普通のカタリとは全然異種のもので替アヒと呼ばれ、狂言方に於いては重い習ひ事となつてゐて、能に小書がついた場合(例へば『八島』の「月流」とか、『春日龍神』の「龍神揃」とか)に限つて語られるものである。しかし能の外の演技であることに於いて變りはない。

替アヒと呼ばれるものには、今一つの特殊な種類がある。脇能の間に二人以上の狂言役者が登場

して獨立した演技を見せるもので、普通の演出ならば一人の末社アヒが出てタチシャベリの後で三段の舞を舞ふところを、その代りに提示する演技であるから、系統的にいへば末社アヒの展開とも見られる。例へば『加茂』の「御田」(神田の田植の水口祭に神主が音頭をとつて大勢の早乙女の歌踊を見せるもの)、『嵐山』の「猿聲」(嵐山の勇猿の許へ吉野の猿猿が聲入をして大勢の猿どもと酒宴の席で舞ひ謠ふもの)、『玉井』の「貝づくし」(蝶螺の精が貝の精どもと共に火火出見の命の送別の宴を開いて舞ひかなでるもの)、『白鬚』の「勸進聖」(琵琶湖の上で白鬚の明神の勸進聖が清水講の道者たちを勧めに入れようとして聴かないので明神の神威に訴へると、湖水の大鯰の精が現れて道者たちを威服させる舞踊)、『輪藏』の「鉢叩」(鉢叩が茶釜賣の同勢をつれて北野に參詣し踊念佛をして瓢の神に納受されるもの)等。またその外に『大社』の「神樂」とか、『竹生島』の「竹生島道者」とか、『江島』の「江島道者」とかいつたやうな物もあり、いづれも脇能働物または樂物の替アヒ(例外として神舞物『養老』に「薬水」、眞ノ序ノ舞物『白樂天』に「鶯蛙」の替アヒがある)で、中には獨立して狂言の曲目に編入されてゐる物もあるほどに、それぞれ一つのまとまつた演技となつてはゐるけれども、要するに皆歌踊を主眼とするもので、所ちなんでそれが持ち出されるといふ以上に能の本筋とは關係なく、能に小書が附いて特殊演出となる時、それに應じてアヒをも替アヒとして特殊演出にするための意圖から出來たものに相違ない。

だから上述の特殊のカタリアヒが能の中に入り込めないと同様に、これ等、替アヒも依然として能の中には入り込めないのである。しかも、能の中に入り込めないのでそれ自體がまとまつた演技となつてゐるところに、却つてより多く能の外での演技といふ印象を強めるものさへある。

といふのは、普通のアヒならば、カタリアヒにしても、シャベリアヒにしても、末社アヒにしても、能の曲柄に應じての位合といふことが重要なものになつてゐるが、替アヒもかういつた種類になると、謂はば能の前場と後場の間に一種の間劇インタラクとして一番の狂言を挿入するやうなものであるから、ややもすれば能の曲柄から遊離して、謂はば好き自由に一つの喜劇の間劇を提示するやうな現れともなることがあるからである。「御田」の神主が「いかに早乙女懸想文けせうぶみが欲しいか」といふと、早乙女たちは「懸想文たぶならばさぞなうれしからまし」と答へ、「懸想文取つたりと何にしようぞ眉目まゆめわる」といはれ、「面おもてにくい男の言うたことの腹立ち」と報いると、神主は「まことに腹が立つかや、まことに腹が立つならば水鏡を見よかし」とやりこめる。かういつた諧謔の歌謡の應酬は、行き方によつては、『加茂』の能の前場の幽玄味を加味した神祕的表現を傷つけるものであり、また後場の神の出現の嚴肅な氣分の鑑賞にも妨げをなすものとなるかも知れないが、さればとて此の間劇をいかにもしかつめらしい顔をして堅苦しい調子で、單純にただ能らしくやられたのでは、アヒ狂言がアヒ狂言にならないで、出來損なひの能になる懼れがある。狂言はどこまでも狂

言であつて、能になつてはならない存在理由があるべきである。能を本位として考へると、狂言の諸譚は邪魔物の如くに考へられるかも知れないが、必ずしもさうではなく、却つて能の嚴肅な情趣に一種の緩和的效果をもたらすことにもなる。更に積極的效果の場合を豫想すると、例へば「猿聲」の猿たちがキャーキャーいつてはしやぎまはる賑やかさが、「嵐山」の能の基調を成す花やかな明るい空気を一段と浮き立たせることにもなるであらう。

三

以上第一種のカタリアヒ・シャベリアヒとそれに類する末社アヒ・特殊のカタリアヒに對して、第二種のアシラヒアヒは能の中へ入り込んでの演技となるので、舞臺の重要さからいへば甚だ大事なものとなるが、その説明に移る前に第一種と第二種の間際に位するアヒがあるから、それについてちよつと觸れて置くことにしよう。

それは早打アヒである。從卒に扮した狂言役者が肩衣の右の肩を脱ぎ、縞熨斗目・括袴・脚絆・小刀に杖をついて、早鼓で「忙がしや、忙がしや」といつて登場するもので、例へば「鉢木」「烏帽子折」「壇風」「土蜘蛛」などの中入間がそれである。舞臺に入ると常座に立つて、假想の團體に呼びかける形で獨りでシャベリをするところは、シャベリアヒの一種とも見られるが、やがて起

らうとしてゐる後場の事件に對して豫告をなし警戒を與へる態度に事件の關係者としての立場が現れてゐるので、普通のシャベリアヒとは區別されなければならぬ。普通のシャベリアヒは能の外にあつて、シテの中入の間のひまつぶしにシャベリをすることが露骨に見透かされるが、早打アヒになると、(他の登場人物と對話を交換することはないけれども)、内面的にすでに幾分能の中へ入り込んでゐるので、その役名は登場人物の名表の中に記入されてもよいものである。

その行き方が更に劇的になると、人員二人以上にして互ひに對話を交換し、ややまとまつた間劇^{リニエト}を形づくる。例へば『羅生門』では綱の從卒が二人(または三人)、『橋辨慶』では辨慶の從卒が二人、といったやうに、いづれも早打の形で早鼓で出て、まさに起らうとしてゐる事件と問題にして話し合ふ。その對話のをかしみに劇的興味はつながつてゐるので、形は早打アヒであつても實質は一種の間劇^{インダリユト}である。しかも前章で述べた末社アヒの展開ともいふべき特殊アヒ(替アヒ)としての歌舞の間劇(「御田」「猿轡」等)とはちがつて、或る程度まで能の事件と關係を保つてゐるので、その程度に於いてすでに能の中での演技と見られる。その相違をもつとはつきりした言ひ方で説明すれば、末社アヒの展開としての間劇は歌舞を主とするものであるが、早打アヒの展開としての間劇は對話を主とするものである。

後者の最も劇的に展開された場合は、やはり特殊の替アヒとして別の名稱で呼ばれることがある。

例へば『橋辨慶』の「弦師」、『夜討會我』の「大藤内」などの如きである。「弦師」では、牛若の千人斬の巻説に膽をつぶした一人の弦師が通行人に突きあたつてからかはれ、「大藤内」では會我兄弟の闖入の現場から逃げ出した吉備津の宮の神主がしどけない風をしてこれも通行人につきあつて醜態を演じる。これ等の弦師・神主の懼れをのいてゐる滑稽な態度は、見物人に對して能の前場の緊張した感情から解放してくれる一種の緩和的效果を與へるが（それだけならば歌踊の間劇とても類似の効果を與へるけれども）、更に一步進んで、やがて見物人の前に提示されようとしてゐる悚慄的光景に對しての豫感を與へるところに劇的效果が意圖されてある。

さういつた意圖は能の二人以上のアヒを登場させる間劇的演技にまだ幾らも發見される。例へば『雲雀山』の間では鷹匠が犬曳と勢子をつれて出て、鷹を遣ふ場面を見る。これはワキ横佩の右大臣の鷹狩の供の者であるから、やがて後場で登場すべき右大臣の先驅とも見られる。右大臣は幼い中將姫を亡き者にしようとして今は後悔して居り、狩にかこつけて息女の隠れ家を探してゐるのではあるが、姫をかばつて主命にそひさながら護り育ててゐるシテの狂女にとつては、右大臣の出現は最も警戒すべき恐怖でなければならぬ。同時に、それは見物人にとつても容易ならざる緊張を感ぜしめるであらう。その意味に於いて此の間劇的演技も劇的效果を持つ。

また『烏帽子折』の間では、熊坂（後シテ）の手下の盜賊三人が夜討の先がけをして宿屋の辨を

乗り越え、投松明をする場面を見せる。三人が代る代る松明を投げ込んで屋敷の内部の様子を探知しようとするのである。それだけでも盗賊闖入の情景が描き出されて興味をそそるが、その松明が不思議にも一　の小童によつて宙に切つて落されたり、足蹴にかけて踏み消されたり、投げ返されたりして、果は斬りつけられて悲鳴をあげて逃げ出すところに、見物人にはその小童が（舞臺には現れないけれども）前場で紹介された牛若であることがすぐに感知されると同時に、やがて始まるべき熊坂一黨の亂入と共に展開されるべき牛若の活劇が豫想されて頗る煽情的であり、これ等は能の事件進行の一部分とも受け取れるのである。

さういつた行き方が更に進むと、狂言役者は、もはや狂言役者同士でなく、能役者を相手にして滑稽諧謔を弄しながら事件を進行させるやうになる。『吉野静』とか『國栖』とかがその例である。

『吉野静』の二人のアヒは衆徒の代表者で、吉野の衆徒は今まで判官を支持してゐたけれども、鎌倉の嚴命に恐れをなして反對の態度を取ることになり、判官もそれがため吉野を落ちることになつたのであるが、衆徒たちは判官を追求すべきか否かについて發議をすることになつた。その席へワキの忠信が都道者に變裝して乗り込んで行き、判官を追求することの不利を豫想させるやうな宣傳をする。その場面をアヒの間劇で見せるので、アヒはワキを相手にするところに異色がある。

『國栖』のアヒも二人で、これは大伴の皇子方の軍卒で、一人は鉾を持ち、一人は弓に矢をつが

へて、吉野の山奥へ逃げ込んだ高貴な方の後を追うて上流の川原まで來ると、下賤な者の風俗をした老人（シテ）が川原に舟を伏せてその下に高貴な方を匿して護つてゐる。二人の追手は老人を強追して舟の下を捜さうとして、却つて意久地なくも老人に追つ拂はれる。此の場合はアヒがシテを相手にするところに異色がある。

かうなると狂言役者は、もはやお互ひ同士の對話でをかしみを見せるのではなく、シテとかワキとかを相手に對話をして、自分たちの扮した性格の無力をさらけ出すところのをかしみを見るのであるから、演技その物はまだ間劇の形式を出てゐないけれども、對話の内容はすでに十分に能の中のものとなつてゐて、もはやアシラヒアヒまでわづかに一步の間隔で接近してゐるのである。

四

アシラヒアヒの特色は、狂言役者が間劇的演技にたづさはつて舞臺の空隙を充たすといふ方便に利用されるのでなく、完全に能の中に入り込んで、能の登場人物の一員として行動するところにある。

アシラヒアヒの簡單なものとしては、口開アヒ・教アヒなどがある。

クチアケアヒは能の開口者として登場する狂言役者の役目で、『鶴龜』の官人、『實盛』の所の

者、『班女』の宿しゆくの長、『邯鄲』の宿屋の女あるじ、『自然居士』の門前の者、『三笑』の門前の者、『鐵輪』の社人、『咸陽宮』の官人、『皇帝』の官人、『鷺』の官人などがその例である。

本来一番の能の最初の登場はワキの役目で、ワキは次第で登場する場合が多く、たまには一聲で登場することもあり、またしばしば名宣笛で登場していきなり名宣をすることもあるが、いづれにしても開口人はワキにするのが本格的だといふ印象を傳統的に與へてゐる。しかし、能作者は一方に於いては常に形態に變化を求めて能を凝結せしめないやうに努めて來たから、ワキの代りにシテを最初に登場させるやうなものも少からず作つてゐる。またシテヅレ・ワキヅレを最初に登場させるやうなものも作つてゐる。殊にワキヅレが開口人として登場する時は、ワキやシテの場合とはちがつて、囃子なしで出ていきなり開口のコトバをいふ（『大原御幸』『花筐』『櫻川』『葵上』等）ので、簡略な序詞の役目にすぎず、クチアケアヒはそれに似たところがある。さういふと、ワキヅレにアヒを振り替へただけのことだから僅かの變更にすぎないやうにも見えるであらうが、しかし、また考へて見ると、苟くも一番の能の最初の發言權を狂言役者に讓步するについてはそれだけの積極的理由があつたに相違ない。ワキヅレにしてもよいけれどもアヒで間に合つて置くといつたやうなことではなく、ワキヅレではおもしろくないから特にアヒを起用したものでなければならぬ。そのことはクチアケアヒを使用する曲柄からも説明がつく。登場人物からいふと唐人物あつが多く、舞踊

について見ると樂物がくものが多く、それには形の上からも聲曲の上からも、より多く異風を示し得る狂言役者の方が妥當するといふことになるが、さうでない物ほもつと内面的に劇的行動の必要上から特に狂言役者が選ばれたのである。例へば『班女』の遊女屋の女將のにくくしさなどは能役者の表現ではどうしても狂言役者の如き寫實的な調子は出せないで、これ等は間に合せどころではなく、狂言役者の加入によつてこそシテの境遇のあはれさも一層效果的に感得されるのである。

次にヲシ、ヘアヒといふのは、演技の中でワキにその搜し求める物の所在を教へ示すだけの役目で、言つて見れば簡単な軽い仕事ではあるが、簡単な軽い仕事だけに能役者よりも狂言役者に適合してゐるのである。例へば『東北』『江口』『楊貴妃』『松風』『三山』『蘆刈』『善知鳥』『鶺鴒』等に登場する所の者がそれである。(これ等の中にはワキにヲシへをした後でシテの中入後に更にカタリをするものもある。)ヲシヘアヒは概して本格的の能の中で、別にをかしみなどを見せることなく、至つてきまじめに、ワキに尋ねられたことを親切に教へるだけのことであるが、それが能の中の事件であるのと、やがてはワキとシテを出逢はせるきつかけを作ることになるので、一種のアシラヒアヒであることに於いてクチアケアヒと好一對の役目である。しかし、アシラヒアヒとしては、どちらも局部的に能の中に加してゐるにすぎないから、その意味に於いてアシラヒアヒの初步の形式ともいふべきである。

アシラヒアヒの發達した形式はどうなるかといふと、一つの能の全経過を通じて、斷えず登場してゐることである。一度登場し以上は最後まで、少くとも最後に近いところまで退場しないで、それも狂言座にくつろいだりしないので、斷えず事件の進行に交渉を持つてゐることである。アシラヒアヒのさういつた關係として與へられる役目は、下人・太刀持・體力・強力・船頭といつたやうな雇傭階級の卑賤な者に限られてゐる。階級は卑賤であるけれども、但し、舞臺上の仕事は相當に重要なものが多いのである。それについては、能でも狂言でも、演技の本質を見究めない者は時として奇怪な觀察を下すのを見ることがある。即ち、登場人物の假想された社會的階級に捉はれて、舞臺の重要性をそれで推す傾向があることである。これは藝術的に謂はれなきことで、殆んど問題とするに値しない初心者之の錯覺である。登場人物がシテとワキの二人に限定された能などは簡單であるが、登場人物が多數である現物などになると、各人物の舞臺の重要性を決定するのに混亂を來たすことがあるらしい。例へば『安宅』について見ると、シテが最も重要な人物であり、ワキがそれに對抗する意味に於いて第二に重要な人物であることは言ふまでもないが、その他の人物の中ではそれに次いで何が重要であるかは考慮を要する。判官は子方に縮小されてはゐるけれども、重要性はシテ・ワキに次ぐものであることについて議論の餘地はないとして、シテヅレの同山八人乃至十人は、舞臺の重要性はその八人乃至十人が一束になつてやつと一人前の資格を持つくらゐのもの

であり、狂言役者のアヒの重要性には及ばない。此の能にはアヒが二人登場するが、一人は太刀持としてワキに隸屬し、今一人は強力としてシテに隸屬する。どちらも相當に重要な役目で、殊に強力はシテの一行に初めから附いてゐて、シテとシテヅレが登場歌として「旅の衣は篠懸のつゆけき袖やしぼるらん」と次第を諳ふと、いつもの如く合唱部の地取にはそれを取らせないで、自分で口を出して「おれが衣は篠懸の破れて事や缺さぬらん」と愉快なパロディを諳ふほど甚だ脊負つてゐるアヒである。此のアヒの大事な仕事はシテの一行が關に掛かる時まで斥候としてその様態を偵察に行つてシテに報告すること（その時下手な歌を一首連ねたりもする）と、及び、その筈を、方の變装のために提供することである。太刀持の方は初めからワキに附いて出て、ワキとシテの問答に口を出したり、ワキが太刀に手を掛けると止め立てをしたり、ワキがシテ一行の通過を許すときまた口を出したり、判官が通りかかると逸早くワキにそれを知らせたり、後でワキがシテ一行の休息してゐる所へ追つて行くとその時もまた案内役をしたりして、これもなかなか活動する。とにかくその活動は、強力も太刀持も、シテヅレなどよりは顯著なもので、且つ個性の現れたものである。さういつた役目を負擔してゐるのであるから、地位が下賤だからといつて輕視すべきではない。

地位の高下で役柄の重要性を測定すれば、四番目物のシテには無名の庶民や卑賤の漁夫獵師などもあり、庭掃の下人、宿屋の亭主などもあり、大道藝人もあれば、乞食もある。「松風」の女主人

公姉妹とても身分は蜚乙女にすぎず、『關寺小町』『卒都婆小町』の女主人公とても乞食である。だからアヒの扮する人物が下賤であることは問題にはならない。問題はその人物が曲全體の上に於いて要求する性格の重さであり、それを端的に示すものは行動の性質と發言の度數である。單に發言の度數だけから見れば、例へば『籠太鼓』のアヒなどは二十一回の發言をする。これはシテの十五回、ワキの二十五回に對して、決して少くない發言で、以つていかにアヒが重要な役目であるかを知るに足りる。けれども、それにも拘らず、發言度數の最も少いシテがなほ且つ最も重要な役目であるのは、その發言が數の上でなく質の上で重要であるのと、及びその行動の性質が重要であるからである。カケリを舞ふのもシテであれば、全曲の最主要部なる破の後段の行動を擔任するのもシテである。けれども、そのシテよりも遙かに多くの發言をするアヒであるから、アヒとしては重要なアヒである。

アシラヒアヒの代表的なものは下人・太刀持・能力・強力・船頭などであるが、その内、下人と太刀持は狂言役者に限らず能役者もしばしば勤める。下人はワキヅレもシテヅレも勤め、太刀持は多くはワキヅレである。能役者の場合は素袍男であるが、狂言役者の場合は狂言上下であるから、それだけ品位を異にするのは止むを得ない。それを狂言のアヒが素袍男のワキヅレのやうな品位を装ふと、演出の意圖を無視することになるのである。

アヒの下人の登場するものには、鬻物に「住吉詣」、四番目物に「籠太鼓」「高野物狂」「弱法師」「天鼓」「綾鼓」「戀重荷」「藤戸」「砧」「葵上」「竹雪」「鉢木」「春榮」「盛久」「張良」、切能物に「海人」「玄象」等がある。

アヒの太刀持の登場するものには、鬻物に「草子洗小町」「祇王」「大原御幸」、四番目物に「巻絹」「室君」「富士太鼓」「唐船」「放下僧」「鳥追舟」「藤榮」「望月」「安宅」「滿仲」、切能物に「壇風」等がある。

アヒの能力の登場するものとしては、四番目物に「西行櫻」「三井寺」「道成寺」「藤榮」「元服會我」「禪師會我」、切能物に「舍利」「現在七面」「黒塚」「調伏會我」「鞍馬天狗」「殺生石」等がある。

アヒの強力の登場するものとしては、四番目物に「安宅」、切能物に「大江山」等がある。

アヒの船頭の登場するものには、四番目物に「俊寛」「唐船」「七騎落」、切能物に「船辨慶」等がある。

以上四番目物・切能物にアシラヒアヒの多く登場するのは、それだけ四番目物・切能物に劇的成分が多くなつてゐることを示すもので、同じ下人・太刀持にしても、まじめくさつたワキヅレよりは、洒落を解するアヒの方がより多くその役に適するからである。

上述の説明によつて、能がその登場人物の中に狂言役者をアシラヒアヒとして加入させることになつたのは、能役者だけでは能は完全に演出することができなくなつたといふ理由を知り得るであらう。これは能の發展の歴史の上で重大な事件であるから、十分に考へて見なければならぬ。

初めに能が作り出された時の典型的形態は、主役一人本位の演技としてシテの舞踊のみを中心として見せるものであつた。脇能物・修羅物・鬘物の本格的形態は皆さうであつた。切能物の本格的形態もさうであつた。四番目物だけは概して形態に變化を求めて作られたものであるから、さうでないものが多いが、それでも四番目物の中にも主役一人本位の演技として提示されたものが幾らかある。主役一人本位の演技であるためには、ワキをシテと同格の登場人物にしないことが必要である。シテは神であるとか、物語の武將であるとか、傳説の佳人才女であるとか、或ひは鬼神妖精の類であるとか、いづれにしても俗世間から縁遠いものであるが、之に反して、ワキはわれわれと同じく此の世に生きてゐる人間であり、その形は神主であらうと、僧侶であらうと、山伏であらうと、大し（問題ではなく、多くの場合旅行者で、或る一定の場所を訪問し、其處でシテの扮する神とか幽霊とか鬼とか妖精とかに出逢へればよいのである。神・幽霊・鬼・妖精などは初めは人間の姿に

化現して訪問者と接觸するけれども、後ではその本體を現はしてそれぞれの舞踊を見せる。それが訪問者の夢の中の出来事として提示されたり、想像の中の出来事として提示されたりすることもある。能としてはその點が目には訴へる方面での目的であり、また耳に訴へる方面での目的は主としてクリ・サシ・クセの詞章で聞かせ、その部分は合唱部がシテの代りに吟唱する。だから、シテの舞踊と合唱部の吟唱が重要なものとなるが、ワキはそれを誘導する役目にすぎないといへるのである。シテの舞踊と合唱部の吟唱は見物人の最も期待するものであつたから、それを誘導するワキは謂はば見物人の代表者として登場するやうなものであつた。

それならばアヒは如何なる資格で登場してゐたかといふと、それ等の原則的形態の能に於いては、アヒは前にも述べた如くカタリアヒまたはシャベリアヒとして登場するものが多く、その職掌の實際の目的はシテの中入の間の舞臺の空隙をふさぐためにすぎなかつたから、全く演出上の方便としての登場で、演技の根本精神からいふと、藝術的には贅物視されても仕方のないやうな種類のものであつた。(しかし、いくら贅物でも舞臺の上に出す以上は、能全體の調和を破つてはならない制約に縛られて、カタリアヒにしても、シャベリアヒにしても、それぞれの曲柄に應じての品位を保つことが要求されるのは當然であるが、その品位が同時にアヒの存在價值を意味するものと解してはならない。つまり、いくら品位があつても贅物はどこまでも贅物である。)

ところが、能も形態的に分派して舞臺的に複雑化して來ると、ワキの資格にも變化が生じ、またアヒの資格にも變化が生じて、次第に主役本位の行き方が薄らいで來る。ワキは初めは單なる見物人の代表者にすぎなかつたのが、シテの扮する人物と同時代の人物に扮して、事件の成立の上でシテと直接に何等かの交渉を保つやうな關係に立ち、同時に、シテの舞踊は（その重要性をば容易に棄てようとはしなかつたが）必ずしもそれだけが提示の單一の目的ではなく、その外にも他の重要な目的が附加されることになつて來た。即ち、シテとワキの對立から結果する事件の進行の狀態が見物人の興味の對象となつて來た。四番目物の中でも殊に現在物には此の狀態が最も強く現れて來た。さうなると、事件の複雑性を助けるためにアヒはしばしば能の中に雇ひ入れられ、表面はもろん端役ではあるが、しかし狂言役者でなければ勤まらないやうな仕事を引き受けさせられるやうになつた。

さういつたアシラヒアヒを必要とするやうになつたことは能の劇的展開を裏づけるものであつて、幽玄主義の見地からすれば能の退化（といふ言葉は實は妥當でないのであるが）とも見られることさへあるけれども、幽玄主義で純一の美の世界に見物人を誘導することのみが能の唯一の行き方であるとは言へない。幽玄主義を唱道した世阿彌自身でさへも、能は時勢の轉變に適應すべきものだと説いてゐるほどで、靈物よりも狂女物の方が喜ばれ、神物・鬼物よりも現在物の方が歡迎される

やうになつたからといつて、個人的趣味からの好悪はとにかく、それは時代の風潮であるから個人
の力ではどうすることもできないのである。われわれはただ近代の傾向がアシラヒアヒの登場を必
要とするやうな種類の能を決して輕蔑しないで、否、輕蔑しないどころではなく却つて大いに歡迎
するやうになつてゐる事實を正視しなければならぬ。例へば『東北』『采女』『夕顔』といったやう
な幽玄第一主義の典麗優雅の表現は、品位に於いては高く、好尚としては純一であるけれども、構
想が單純で、感情が蔽ひ隠されて、ややもすれば近代人の神經を倦怠させるのを見るが、之に反し
て幽玄味は多少變貌しても感情のもつとあらはに滲み出したもの（『班女』『百萬』『葵上』等）とか、
或ひは更に幽玄味は減退しても構想が複雑化して劇的行動の強く支配したもの（『鉢木』『安宅』『俊
寛』『望月』等）とかの方が、より多く一般的に訴へるところがあるのを知つてゐる。さうして、
これ等後者の群を歡迎する心理には、アシラヒアヒの存在を決して邪魔物扱ひにしない現實的興味
が潜在してゐることを見通してはならない。

アシラヒアヒは能の品格にとつて邪魔物になると見る見方は、幽玄主義の立場からのみ言ひ得る
ことで、すでに幽玄主義から多少なりとも離れた種類の能に於いては問題とすべきではない。或る
能ではアヒを太刀持とするのに、他の能ではワキヅレを太刀持とするといふやうな區別があるのも、
それぞれの能の内容として要求せられた幽玄の分量の差違から解釋される。幽玄主義から遠ざかれ

ば遠ざかるだけ、アシラヒアヒの活動範囲は大きくなるのが通則で、其處にわれわれは狂言役者の當然發散する散文的、非幽玄的、ものを認める。非幽玄的、ものを非能的なものと限定することができれば、狂言的成分は非能的なものといふことになる。しかし、非幽玄的、ものは必ずしもすべて非能的なものではない（何となれば、前述の如く、能の中には幽玄以外の成分の含まれることも當然認めなければならぬ）から、狂言的成分を非能的なものに見なすことは妥當でないけれども、狂言的成分が能的成分と對立することは事實である。能がアシラヒアヒとして狂言的成分を取り上げたのは、その對立的要素を必要とする理由があつたからに相違なく、それは即ち變化を求めざる要からであつた。

變化を求めるとは構成を複雑にし形態を單調でなくする必要から來たもので、藝術的展開の自然の趨勢である。だから、能がアシラヒアヒを正式に登場人物の中に加へるやうになつた時は、能の到達すべき展開の最後の段階に到着したことを示したものであつた。けれども、能が狂言に目をつけて、それに依つてそれ自身の表現に變化を求めようとしたのは、恐らくアシラヒアヒの編入を思ひつくよりもずつと以前、まだ能が初期の原則的形態を完成したばかりの頃からであつただらうと推定される。といふのは、狂言が能と前後してその最初の形態を完成した頃から、能は狂言と合同して同一舞臺での演出を實行してゐたからである。能と能の間に狂言を一番づつ挿入して番組が

作成されたといふのは、つまるところ、能が演出の上に變化を求め、必要を感じてゐたからでなければならぬ。

その頃能は寫實主義の基礎の上に立つて幽玄主義の實現の完成に忙しく、それ自體の中に變化を示して形態を展開させるにはまだ時機が早かつた。だから素樸にも狂言と組んで狂言によつて變化の要求を充たしてゐたものと思はれる。能は典麗優雅とか莊重嚴肅とか絢爛豪華とかをねらつて進み、狂言はひたすら滑稽諧謔を事として、互ひに相補つて主張を保持してゐたものであらう。だから一方が本格的で他方は附隨的といふやうな關係にあつたのではなく、いづれもそれぞれの立場に於いて本格的表現を主張してゐたものに相違ない。それを六世紀の歲月の經過の後に、今日能だけが本格的演技で、狂言は附隨的演技であるかの如き印象を與へるやうになつたのは、何よりも狂言のために惜むべきである。

六

狂言は能と殆んど全く本質を異にするものであることを初めに言つたが、それを形態の上について説明すると、能は詩であるけれども狂言は散文であり、能はフシをつけて謠ふものであるけれども狂言は平俗に話すものであり、話の間に謠ふ時は多くは當時の俗謠であり、用語も能では前時代

前前時代の雅語や漢語をおもに使ふけれども、狂言ではその時代の日常語を使ふのが原則であり、能には舞踊のあるのがきまりであるけれども、狂言には舞踊のない方が本来の行き方である。(舞踊も挿入されたものは相當に見せられるけれども、少くとも能の如くそれを主眼とするものはあまり多くはない。)

能の構成は合唱歌によつて支持され、最主要部は合唱部の吟唱と主役の舞踊に依つて示されるが、狂言には合唱歌もなければ舞踊もないのが建前であり(例外として少數の特殊の物に限つてあるけれども)、どこまでも散文的な對話が主體であるから、全體の調子が平板で、日常的で、氣どつたところがなく、飾り立てたところがなく、一見われわれの隣人の生活を見るが如く心易い感じがあつた。だから、その本質とするものは滑稽諧謔ではあるけれども、ことさらに人に哄笑を強ひるとか、好んでわるふざけをするとかいつたやうなことは狂言の本道ではなく、良質の微笑を誘ひ出して知らず識らず人を明朗な氣持にならせるといふのが狂言本来の使命でなければならぬ。多くの狂言の中に、しかし、必ずしもさうでなく、わるふざけもあれば駄洒落もあるけれども、それは能の中に多くくだらない作品が交つてゐるのと同じで、なにも最悪のものを標準にしなくともよい。標準は趣味の高い精煉された喜劇精神のよく現れたものを採るべきである。世阿彌が『習道書』の中で『狂言の役人の事』と題して、「わらはせんとおもふあてがひはまづあるべからず」といひ、また

「抑々をかしとは、かならず數人（しゆじん）（大勢）のわらひどめくこと、しよく（俗）なる風體なるべし、ゑみの内にたのしみをふくむと云、是はおもしろくうれしき感心也、この心に和合して見所人のゑみどなし、一けう（興）を催さば、おもしろく、幽玄の上階のをかしなるべし、これをかしの上手と云へり」といひ、また「返々、をかしなければとて、さのみにいやしき言葉風體ゆめゆめあるべからず心うべし」と戒告してゐるのも、つまりは精煉された良質のヒューマの推稱であつて、それこそ幽玄の情趣とも調和する滑稽諧謔である。世阿彌は幽玄第一主義者だから特にさういつた良質の滑稽趣味を尊重したものであらうが、世阿彌を埃つまでもなく、狂言の作品も初期のもの（その道で玄惠上人作として傳へられたもの及び金春四郎・宇治彌太郎作として傳へられたもの）には比較的良質のものが揃つてゐるところから推すと、吉野時代から室町時代へかけては滑稽諧謔もよい趣味のものがあつたやうに思はれる。それが次第に低下して惡趣味に墮して行くか、しからざれば、能化して凝結してしまつたものであらう。

狂言は根本が寫實で、内容として能よりも人間性が多分に含まれてゐるだけに、その表現も單なる技術だけでは間に合はず（もちろん能とても技術のみものではないけれども）、役者自身の趣味、教養が直接に發現する傾向を持つてゐるから、藝術的に精煉された表現とすることは決してなまやさしい仕事ではないわけである。世阿彌は「昔のつち太夫」なる者の狂言の風態を口を極めて稱

揚してゐるが、さういつた昔の名人の醇乎として珠の如き良質のヒューマーを想見しつつ、醜つて現代の「くさびら」の如き群小俗輩の、或ひは化石したやうな「能がかり」の狂言を思ふと、道すでに廢るかの感慨を感ぜ得ないのである。