

の) いみじき愁へに沈むを見るにたへがたくて、海に入り、渚に上り、いたく困じにたれど」と言っている。「海に入り、渚に上」ってやってきたとは、つまり、海中から現れたことになる。

《絃上》の村上天皇に桐壺院のイメージが重ねられているとすれば、師長の前に海中から現れても不思議ではない。そして、海中の龍神たちに対して帝王の威力を発揮し、琵琶「獅子丸」を返還させたのである。室町末期までの演出における、龍神の統率者、いわば「龍王」とでも称すべき村上天皇の造形は決して唐突なものではなく、その背景として、『源氏物語』の桐壺帝と同様の、海中から出現する帝王の姿を見出すことができよう。

おわりに

以上、能《絃上》について、

- 祝言性を有した風流能から、貴公子の遊舞を楽しむ能へと変化したこと

- 後シテ村上天皇の役造形が、龍神に琵琶「獅子」の返還を命じる「龍王」的な存在として奇瑞のきつかけとなる人物から、次第に、貴公子へと変化したことを述べた。

大人数の役が登場していた室町後期作の風流能は、近世以降、上演機会が少なくなったり、改作されたりした可能性が高い。

能は現在も上演され続けている、いわば「生きた」芸能である。

今後新しい演出が試されていくとともに、作品の解釈が変わっていく可能性は十分ある。と同時に、歴史の中で忘れ去られてきた演出を振り返り、再び光を当てることも、能の演出のバリエーションを広げる意味で効果的だろう。今後も、こうした考察を続けていきたい。

また、なぜ龍神が素直に村上天皇の命令に応じたのかという疑問に答えを見出しておきたい。

それは、従来指摘されている通り、『絃上』の村上天皇には、『源氏物語』の桐壺院のイメージが重ねられていることと大いに関係がある。光源氏の父である桐壺帝は、源氏が失脚して須磨に流されたときにはすでにこの世の人ではなかったが、源氏を救い出すため夢の中に現れ、源氏を明石へと導く（明石巻）。室町時代の源氏物語梗概書や連歌寄合書ではこれを「夢の告げ」と称していた。

《絃上》前場の末尾、

御身の入唐留めんため 夢中にまみえ須磨の浦 故院の昔の
夢の告げ 思ひ出よ人々とてかき消すやうに失せにけり（天
理図書館蔵「室町末期観世流謡本」に漢字を当てた。現行諸
本も大差なし）

の傍線部は、桐壺院を意識した表現である。小林健二氏は、この部分だけでなく『絃上』全体の構想について

師長に流浪の光源氏のイメージが重ね合わせられ、また、村
上天皇には桐壺院のイメージが重ね合わされて結構されてい
る²²⁾

と評している。

【22】 小林健二 注13前掲論文。なお、小林氏は『永正本』に関して考

察されたが、この解釈は他の諸本にも当てはまると考えられる。

さらに、『源氏物語』の桐壺院のモデルが村上天皇の父・醍醐天皇であるとの理解も、中世以来流布していた。賀茂真淵『源氏物語新釈』〔賀茂真淵全集 第五〕所収）に、

此物語に朱雀院冷泉院などいひその外今すこし前代の事めき
しこともいへるに泥みて桐壺の帝を延喜の御時におもひよせ
などする説は皆とらず（桐壺）巻）

とわざわざ強調していることから、むしろ、桐壺帝イコール「延喜の御時」つまり醍醐天皇との解釈が一般的であったことを示しているよう。

醍醐天皇と村上天皇父子の治世は、多くの公事が整えられ諸芸文筆が奨励された功績から、後代、「延喜・天曆の聖代」と称賛された（延喜、天曆は天皇の代始の年号）。皇位は醍醐―朱雀―村上―冷泉と継承されていくが、『源氏物語』には朱雀帝・冷泉帝という同じ諡号の天皇が登場することから、そのモデルとなった時代といわれてきたのである。

《絃上》後場の冒頭、村上天皇は「抑是ハ延喜聖代の御ゆづり。村上の天皇とハ我事なり」〔前掲引用 A〕と名乗る。ここで、わざわざ父の治世である「延喜聖代」を持ち出し、自らはその「御ゆづり」〔後継〕であると自己紹介するのは、「延喜聖代」から連想される『源氏物語』の世界観を想起させる目的があるのではないだろうか。

そこで、『源氏物語』における桐壺帝の「夢の告げ」を見直してみると、桐壺院はあの世から源氏のもとを訪れる行程を「源氏

● 師長が入唐の意思を示さない。

● 前場の姥（梨壺女御の化身）が琴を弾かない。

● 雅楽「越天楽」を模したとされる「梅が枝にこそ……」の謡がない。

などの点で異なっている。そして、後場の詞章は、次のようになっている。

〔I〕後\抑是ハ玄上のぬしなり。さても仁明天皇の御宇かによ。もろこしより三面の琵琶をそ渡しける。玄上・青山・獅子是なり。さる程に獅子ハ龍宮へとられしを。いてとりかへしひかせんと。漫々たる海上にむかひ。はや\かの獅子奉れ 同\勅にしたかひ海原や。く。八大龍王波をけたて。

かの御琵琶を。奉れは。師長に是を。さつけ給ふ。其時龍王浪のつ、み。或ハ笛を吹あハせ。拍子をなせは。すへらみかとも舞給ふ。おもしろかりける。けしきかな 下\夜もすから海上そう\くたり。く。龍王立くる浪にしようして行かともえしか。天皇もくくうをさして。あからせ給へは。入かたの月すこく すまの浦廻の 浪も音せずなりにけり

本節①で引用した『室町末期観世流謡本』(B・G)と対応する部分に注目すると、最初の傍線部では、三面の琵琶にまつわる説話の時期が、村上天皇のころではなく、仁明天皇のころだとされている。これは典拠である『平家物語』に従ったもので、いわば改正の結果といえよう。次に、「二重傍線部」については、琵琶「獅子丸」を龍神が村上天皇に返し、天皇がそれを師長に授けるとい

うように、村上天皇は琵琶の取り次ぎを担う役割をしている。異界の龍神と、生身の人間である師長の仲介者といえるが、龍神の統率者とのイメージはない。このことは後の傍線部からも読み取れ、龍神は海中に、天皇は虚空へと、別々のところに帰っていく。さらに、波線部「すへらみかとも舞給ふ」には、村上天皇が音楽を演奏するのではなく、舞を舞うことが明確に示されている。このことは、村上天皇が一人で「早舞」を舞うことに即しており、本節①で見てきた演出の変遷において、【五代將軍綱吉の意向による演出】以降に位置づけられるものである。

このように見ると、先に簡条書きで挙げた前場における差異についても、この流れの中に置くことができるだろう。江戸期に入って後場から姿を消した梨壺女御は、前場においてすら、いっそう影が薄くなっている。また、見せ場となる「早舞」が、音楽の演奏ではなく「舞」であると明言されるのは、作品全体における音楽説話としての性格が弱まったことの反映であり、前場「梅が枝にこそ……」の削除に関係している。言い換えれば、こうした『永正本』特有の詞章は、江戸後期における《絃上》の解釈の反映だと考えられるのである。

③ 村上天皇は龍王か

以上、《絃上》における村上天皇の造形の変遷を確認したところで、本稿第一節①の末尾に示した、

● なぜ村上天皇の霊が龍神に対して命令することができるのか、

69 見直すと、江戸時代中期に五代將軍綱吉の意向で行われるようになったという、貴公子としての演出になる。

【五代將軍綱吉の意向による演出】

●後シテは村上天皇。

●貴公子出立で「早舞」を舞う。

綱吉のプライベートな趣味による「奥能」では、能役者出身の近習を中心に、上演の絶えていた作品の復曲が盛んに行われていた。その作業の過程で、型付や手付といった演出資料のない作品について、他曲を参考として演出が制定されていたことは想像に難くない。《絃上》の場合も、江戸初期では喜多流のみが上演しており、その際すでに村上天皇がシテとなっていたことから、村上天皇の舞物は、天皇にふさわしいものという観点が中心になっただろう。

米 現行曲の中で「早舞」を舞うのは、《絃上》のほか、《融》《須磨源氏》といった貴公子物と、《当麻》《海人》といった女人成仏物である。このうち、『源氏物語』の光源氏をシテとする《須磨源氏》は、『寛文元年書上』でどの流儀も演目としていないという点で《絃上》以上に演出記録が少なかった作品で、やはり將軍綱吉・家宣の時期に復曲された。この時期、高貴な身分のシテに合うのは「早舞」という理解が、できあがたと見てよいだろう。こうして、江戸時代中期には、貴公子出立で「早舞」を舞う、現行のような村上天皇像が成立したのである。同時に、詞章のほうはほとんど変化がなかったにもかかわらず、演出上は村上天皇

と龍神との関係性は希薄になってしまった。祝言能あるいは風流能としての性格は消滅し、しいて言えば、貴公子の遊舞を楽しむといった、いわば雰囲気を楽しむ能に変化したことが知られる。

② 解釈としての『永正本』

《絃上》の謡本の中には、別作品とは言い難いが、他本にはない詞章を含む異本が存在する。観世之重の本を転写した、永正三年（一五〇六）の奥書を有する写本「玄上」（以下『永正本』）である。

『永正本』は従来その成立過程が問題とされてきたが、現在では、江戸時代後期に観世元章を中心に作成されたもので、永正三年などの奥書は「ねつ造」であるとの説が有力になっている。²⁰その詞章には町与力で国学者・歌人の加藤枝直が考案した詞章が反映されており、枝直が関与していた観世元章による謡本改正（いわゆる明和改正）の、いわば稿本的存在であることが指摘されている。²¹

『永正本』を室町末期以降の諸本と比べると、前場については、

【20】 表章 注1前掲論文、小林健二 注13前掲論文、金春安明「永正三年本へ玄上」は明和頃の書写か?」『観世』二月号、平成十四年。

【21】 中尾薫「永正三年本《玄上》と明和改正謡本—加藤枝直説の投影を中心に—」『東海能楽研究会 催花賞受賞記念論文集』平成十九年。

常の天女格。シテの出現を引き出す役割。

村上天皇の装束が、貴公子出立か「荒ぶる神」の出立かは確かでないが、前掲『室町末期観世流謡本』(A)の役表記「天人」や、『妙佐本仕舞付』(E)で梨壺女御を表した「天女」からは、常人とは異なる印象が強い。そこで、第一節の③に示した「村上天皇は、龍神の側に近い存在なのではないか」との推測に沿って、『室町末期観世流謡本』の続きを、前掲Bを再掲した上で見てみたい。

(再掲B) モロナカ\絃上・青山かくのごとし。又聞き及びたる琵琶の音の。獅子丸さこそゆかしきぞや 天\いで召し出し弾かせんと。漫々とある海上に向かひ。いかに下界の竜神たしかに聞け。獅子丸持参。つかまつれ

H ハヤ太コ 同キリ\獅子丸浮かむと見えしかば 〳。八大龍馬を引き連れ引き連れ。かの御琵琶を授け給へば師長給はり引鳴らし。八大龍王も弦管の役々。あるひは波の鼓を打てば。あるひは琵琶の名にしおふ。獅子團乱旋に村上天皇も奏で給ふ。面白かりける秘曲かな

上シテ\獅子には文殊や召さるらん。〳。御かどは飛行の車に乗じ。八大龍馬に引かれ給へば。師長も飛馬に。鞭を打ち。馬上に琵琶を携へて。〳。須磨の婦洛ぞありがたき。ここで、二重傍線部「授け給へば」における敬語の用法から、その主語は村上天皇であることが明白である。とすれば、その前の「八大龍馬を引き連れ」たのも村上天皇ということになり、龍

神に対して統率を取る村上天皇のイメージが浮かび上がる。そのことは、後の傍線部「御かどは飛行の車に乗じ。八大龍馬に引かれ給へば」にも現れている。

すなわち、室町末期までにおいては、村上天皇は龍神の統率者、いわば「龍王」とでも称すべき立場で、琵琶「獅子丸」を取り戻すために海中から龍神たちを呼び出すと、梨壺女御とともにそれを見守っているのである。龍神は、シテが龍神の祝言能の定型にしたがい「舞働」を舞うが、それは傍線部から知られるように音楽の合奏の表現となっている。

ところが、多数の役が自在に登場する風流能の構成を整理し、前場・後場のシテを統一すると、江戸初期の喜多流の演出になる。

【江戸初期の喜多流の演出】

- 後シテは村上天皇。龍神はツレ。
- 村上天皇は龍神に近い存在。「荒ぶる神」として「舞働」を舞う。

この演出の場合、作品における祝言能としての性格は色濃く残っている。『喜多七大夫古能聞書』(C)に見られるように、前場の登場楽をへ真ノ一声〳にすることもあったり、「神舞」を舞うこともあったり、といった脇能に特有の演出も、その名残であるう。

さらに、村上天皇がシテとなったことで、人物造形そのものを

71 帝王への捧げ物がなされる場合が多い。例えば、永享十二年に行われた「東大寺八幡宮遷宮延年記録」《太宗皇帝水勝池遊覽之處》は「龍王が出現し、如意宝珠を帝王に献上すると、返礼として舞樂が演奏される」というものだった。¹⁶⁾

このような延年風流の形式を応用した祝言能に、例えば《鶉羽》がある。《鶉羽》は、もともと世阿弥の原作では恵心僧都をワキとし、童女成仏を主題とする女体神能であったが、後に帝の勅使に宝珠を捧げるという祝言能に仕立て上げられた。そして、その改作には、観世信光が関与した可能性が極めて高いとされる。¹⁸⁾

理 観世信光が延年風流の構想をもとに作った祝言能の一特徴として、「取られたら、取り返す」を挙げることができる。すなわち、田 仏道・王道を主軸に取り、外道によって宝物が奪取されるが、それを取り返すことよって祝言性が保たれるというもので、外道 米 として龍神が登場するものには、《大蛇》や《張良》、《氷上》が挙げられる。

本稿第一節に記したように、《絃上》の作者は金剛あるいは河上神主とされるが、室町時代後期を代表する能作者である観世信

光の作品が数多く作られる中、その影響を受けた他の作者の作品があってもおかしくない。《絃上》の場合、その素材となった説話は、『今昔物語集』や『平家物語』、さらには田楽や延年大風流を通して、「龍神に琵琶を取られた話」としての理解が周知のものであった。とすると、信光の作品のように、取り返した場面を再現した祝言能が作られるのは、きわめて自然な流れだろう。

つまり、室町末期の《絃上》は、琵琶の名器をめぐる音楽説話を下敷きにしつつ、後シテ龍神をはじめ多くの役が賑やかに登場し、取られた宝物が取り戻されることで祝言性を出した風流能と位置づけられるのである。

三 村上天皇の造形

① 祝言能から雰囲気を味わう能へ

そこで、村上天皇の描かれ方について、あらためて時間を順に追って見ていきたい。

まず、成立期について前節に述べたところを確認すると、次のようになる。

【成立期】

- 能勢朝次『能楽源流考』昭和十三年、岩波書店。
- 竹本幹夫「天女舞の研究」(『観阿弥・世阿弥時代の能楽』平成十一年、明治書院)。
- 樹下文隆 注12前掲論文。
- 拙稿「観世信光の「調伏型祝言能」——《太施太子》を中心に——」(『中世文学』第五十四号、平成十一年)。

- 後シテは龍神、村上天皇はツレ。
- 村上天皇(および梨壺女御)は、龍神が海中から琵琶「獅子」を持って現れるという奇瑞のきっかけとなる人物(橋掛り付近で龍神の登場を待ち、龍神の所作を見ている。通

の所作を見ている」という役造形も自然になる。さらに、詞章に「八大龍馬を引き連れ引き連れ」(天理図書館「室町末期観世流謡本」とあることから、登場する龍神が多数になっても構わない。すなわち、室町末期の《絃上》は、登場人物が多く登場し、奇瑞を見せ所とするという、風流能の性格が強い能と位置づけられるのである。

③ 《絃上》の祝言性

そもそも、《絃上》の素材となった琵琶をめぐる説話は、能以外の芸能の中でも取り上げられてきたものだった。

まず、承和5年(1349)春日社臨時祭禰宜田楽《廉承武の猿楽》については、小林健二氏による考察がある。本曲は前半部の役表記が残っているのみで、後半部に関する記述を欠くが、小林氏は『文机談』(文永末年・1274ごろ)の内容をもとに、後半の筋書きについても想定されている。

●前半の山場・龍神が琵琶を奪う場面

村上天皇に命じられて、貞敏が入唐して廉承武から琵琶の秘曲(三曲)を伝授され、琵琶の名器(三器)を与えられる。それを持って帰朝をする折りに、龍王・龍神(二人)が登場して琵琶の名器「獅子丸」を奪う。

●後半の山場(小林氏想定)・廉承武が村上天皇に琵琶の秘曲を伝授することとそれによる成仏

清涼殿で村上天皇が琵琶を弾いているところに廉承武の霊が飛来し、琵琶の秘曲である上玄・石上を天皇に授け、それにより霊は仏果を得て成仏できる。

小林氏が想定された後半の筋書きは、多武峰延年大風流《廉承武琵琶ノ曲伝夕処事》(天文十二年(一五四三)と弘治二年(一五五六)上演)にも見られる。つまり、村上天皇と琵琶をめぐる物語は、龍神による琵琶の略奪と、廉承武による秘曲の伝授という側面から、芸能の中で取り上げられていたことがわかる。

ところで、延年大風流という芸能には、祝言性と、その表現としての芸が含まれる。松尾恒一氏は、その特徴について次のようにまとめている。

帝王をワキとし、そこへシテである神仙・高僧等が登場し奇瑞を見せ、これに対し帝王が歌舞―多くは舞楽―によって神仙・高僧を歓待するというのが多くに共通する筋立てである。この奇瑞は、神仙・高僧等に随伴する眷属神(シテツレ)としての異類―魚類・鳥類・龍等―の現出によって示され、「走」芸を行う点に特徴がある。

さらに、延年大風流では、奇瑞の一パターンとして異類による

【14】 小林健二「田楽能《廉承武の猿楽》考」(『中世劇文学の研究―能と幸若舞曲―』平成十三年、三弥井書店)。

【15】 松尾恒一「走物―表現とその展開―」(『延年の芸能史的研究』平成九年、岩田書院)。

このように前シテが後ツレに引き継がれる形式の能には、他に《玉井》や《輪藏》がある。《玉井》は観世小次郎信光（一四五〇～一五一六）の作、《輪藏》は信光の子の観世弥次郎長俊（一四八八～一五四二）の作（いずれも『能本作者註文』による）とされ、室町後期に作られた風流能の一作風といえる。

このうち《玉井》は次のようなあらすじの作品で、後シテが龍神である点で《絃上》と似た構成を持っている。

失った釣針を求め龍宮に赴いた彦火々出見尊は龍王の娘豊玉姫と結ばれる。三年の後、豊玉・玉依姉妹の姫は満千の玉に添えて釣針を捧げ、龍王は尊を陸地に送り届ける。（別冊國文學『能・狂言必携』一九九五年）

樹下文隆氏は《玉井》の構想について、

彦火出見尊神話を物語の枠組みとして利用しつつ、そこに竜神から帝王への宝珠奉獻という祝言性を打ち出し、さらに、不老不死の仙薬としての玉井水を媒介として、竜宮の姉妹が御代の長久を保証するという、二重の祝意に満ちた作品と評されている。^[12]

とすると、《絃上》についても、琵琶の名器をめぐる音楽説話を下敷きにしつつ、龍神を後シテとする祝言能の構想を見ることが可能であろう。

[12] 樹下文隆『謡曲《玉井》考―作品の構想と成立に関する試論―』〔広

島女子大國文〕第二十号、平成十七年。

すでに、龍神をシテとする《春日龍神》と、《絃上》との類似性について、小林健二氏による指摘がある。^[13] 《春日龍神》の筋書きは次のようなものである。

明恵上人が入唐渡天の暇乞いに春日大社に参詣すると、宮つ子の老人が春日の神徳を語り、上人の渡天を思いとどまらせ、時風秀行と名乗り姿を消す。やがて八大龍王が百千眷属とともに出現し、釈尊の説法の場を再現する。（別冊國文學『能・狂言必携』一九九五年）

《春日龍神》のこの筋書きにおいて、明恵上人を師長、時風秀行を村上天皇の霊に置き換えると、《絃上》のものと重なる。すなわち、秀才の入唐渡天を思いとどまらせる目的で奇瑞が生じる、という枠組みに当てはまるのである。

《春日龍神》の場合、前シテ・宮つ子の老人（実は時風秀行の化身）と、後シテ・八大龍王は同一の人格とは言い難い。むしろ、時風秀行は「八大龍王が釈尊の説法の場を再現する」という奇瑞を引き起こす、きっかけとして機能する人物である。

そこで《絃上》の村上天皇（および梨壺女御）も、後場では、龍神が海中から琵琶「獅子」を持って現れるという奇瑞のきっかけとなる人物と考えられないだろうか。とすると、本筋①で確認したところの、「橋掛り付近で龍神の登場を待ち、さらに、龍神

[13] 小林健二「歌舞劇としての能―文化の継承と創造、《玄象》の場

合―」〔中世劇文学の研究―能と幸若舞曲―〕平成十三年、三弥井書店。

と考察している。

ここで想起されるのが、「橋掛りの位置で一役が腰掛け、もう一役の舞を見る」という演出を行う他曲である。例えば、『老松』の「紅梅殿」と称される小書は、室町後期までは通常の演出として行われており、¹¹⁾下間少進の『童舞抄』には「常の舞の所にて紅梅殿舞をまふ。其時大夫は橋掛に腰をかけてゐる也。」と記され、傍線部のように、シテ・老松の神が、ツレ・紅梅殿の舞を橋掛りで腰掛けて見ていることが知られる。また、喜多流祖古七大夫の長男・寿硯（大夫は継承せず）が三世大夫七大夫宗能に相伝した延宝七年奥書『能覚書（彦根城博物館蔵）』には、「大夫ハ『こゑもみちたる』と云時分に、橋掛ニても、又シテ柱ノ内ニても腰掛ル」（「老松ニ紅梅殿出ス仕様並三拍子ノ留ノ事」とあり、シテの腰掛ける位置が「シテ柱ノ内」のこともあったことが知られる。この例を参考にすると、村上天皇は橋掛り付近で龍神の登場を待ち、さらに、龍神の所作を見ていると解釈できる。とすれば、『妙佐本仕舞付』^Eにおいて天皇と同時に登場している「天女」は、いわゆる龍神物におけるツレ天女とは異なり、舞は舞わず、村上天皇といっしょに龍神を見ている人物ということになる。推測の域を出ないが、前場の退場時に「梨壺の女御」と名乗っていたツレの幽霊と解せないだろうか。すると、『妙庵玄又五番綴謡

【11】 山中玲子「老松」の小書「紅梅殿」の諸相と意義〔『能楽研究』

第三十六号、平成十三年）。

本』^Cの「二人」も、村上天皇・梨壺女御の二人となり、自然である。

また、梨壺女御（藤原安子）は村上天皇即位前に入内した最初の妃であり、妃の中では最も多く子をもうけたことから重視されていた。『大鏡』師輔伝に記される、村上天皇に後で入内した宣耀殿女御・藤原芳子に嫉妬し、壁の穴から土器を投げつけたエピソードもよく知られている。梨壺女御が村上天皇とペアになるべき人物として、前・後場の両方に登場していた可能性は、十分考えられるのである。

② 龍神物の祝言能としての構成

《絃上》の前場に登場する老夫婦については、謡本や型付を見る限り、いずれの時代においても、尉がシテで村上天皇の化身、姥がツレで梨壺女御の化身であることは明白である。仮に、『妙佐本仕舞付』の^Eについて、後場に天女（＝梨壺女御）が登場したとすると、登場人物は次のように整理することができる。

		[前場]		[後場]
	シテ	尉（村上天皇の化身）	↓	龍神
	ツレ①	姥（梨壺女御の化身）	↓	天女
	ツレ②	藤原師長	↓	藤原師長
	ツレ③	×	↓	村上天皇の霊
	ワキ①	従臣	↓	従臣
	ワキ②	従者	↓	従者

シカケテキル。後ニアイ舞也。

【F】又、モロ長、カザフリ、カリギヌ也。ビワ・コト、ウバ・ゼウヘワタス。作物ヨリ出ル時ハ、イザノ方へ行。ウバ・ゼウ中入。アイノ者アリ。村上イザへ行、コシカケテイル。モロ長ヨリ上ニイル。キリニ、モロ長ニビワヲ渡ス。

同型付は細川幽斎配下の武将・長岡妙佐の本を、幽斎の子息・妙庵玄又（＝細川幸隆）が書写したもので、演出の古態が知られる記録である。

村上天皇は狩衣・指貫姿であるが、同型付には能面についての記述はなく、また「シ、カブリ」も不明なため、貴公子出立か、荒ぶる神⁹の出立かは、ここでは判然としない。

【E】の傍線部によれば、後シテは現行の村上天皇とは異なり、龍神である。村上天皇は橋掛りの位置で（おそらく床几に）腰掛け、後に龍神と「相舞」となる。

【E】と【F】は一続きの演出のようにも見えるが、村上天皇の着座する位置が、【E】では「ハシガ、リ」、【F】では「イザ」と微妙に異なっている。ただ、同型付の時代の「イザ（居座）」は現代でいう後見座にあたり、客席から見た場合、本舞台の左手奥の位置である点では大差がない。

表章氏はこの演出について、

【8】表章氏は「透冠だるうか」と推測されている。注1前掲論文。

【9】小田幸子「能の舞台装置―作り物の歴史的考察―（下）」（『能楽研究』第十三号、昭和六十三年）。

村上天皇の他に天女もツレとして登場するらしい。〈玄象〉

には天女の出るべき理由がないが、「八大りうめ（龍馬）」を「八大龍女」と解して天女（龍女）を登場させたのであろうか。

と解している¹⁰。その根拠とされるのが、同型付と同じく妙佐と妙庵が関わった『妙庵玄又五番綴謡本』の次の注記である。

【G】ワキ

一、モロ長、出立、ヲキナノゴトク扇ヲ○大臣三人

シテ初 ツレ

一、尉トウハ、デガヘリ。

二人出ルツレタルベシ

一、村上天皇、カフリ、カリギヌ・サシヌキ。面ハ若男。

シテ後

一、龍神、ハンギリニハツヒ。赤ガシラ。龍ライタダク。面

トヒデ。

この注記について表氏は、「後ツレ村上天皇が別のツレ天女を伴って出ることを意味するのではなからうか」と解した上で、引用文中の傍線部について、

謡本で村上天皇を意味する役名の「天」が「二人」に誤られ、その誤写に基づいて天女を出す演出が生まれてしまった可能性が強い。

【10】表章 注1前掲論文。

ることでもあったことから、いわば「荒ぶる神」とでもいうべきものだったと考えられる。

喜多流において、流儀の草創期である江戸時代初期以来、右の演出が通常のものであったことは、次の九州大学蔵『諸家替之記』からも知られる。

D 絃上

一 古七大夫、面は東江、黒頭、透冠、狩衣、大口、扇にて舞働をスル。シテは舞台にて舞、龍神は橋掛にて舞働スル。

黒川市右衛門咄申候。

「古七大夫」とは、喜多流初代長能（一五八六―一六五三）を指す。もと金剛流の大夫であったが、大阪の乱の後に浪人、二代將軍の庇護を受けて能界に復帰し、既存の四流から独立して活動するようになった。^[7]ここに記される演出も、前掲**C**『喜多七大夫古能聞書』に記される「古法」と同様である。つまり、江戸初期の喜多流では、村上天皇は「荒ぶる神」として演じられていたのである。

こうしたことから、江戸時代における村上天皇の通常演出は、「舞働」を舞う「荒ぶる神」から、「早舞」を舞う貴公子へと変化し、もとの演出は小書（特殊演出）として残ったことが知られる。

「荒ぶる神」として「舞働」を舞う村上天皇の造形は、本節①

【7】 表章「喜多流の成立と展開」平成六年、平凡社。

で示した「なぜ村上天皇の霊が龍神に対して命令することができなのか、また、なぜ龍神が素直に村上天皇の命令に応じたのか」という疑問に対し、ひとつのヒントを与えてくれる。つまり、村上天皇は、生身の人間・藤原師長よりも龍神の側に近い存在ではないか、ということである。

すると、ここで新たな問題が浮上する。《絃上》において龍神は何者なのか、という問いである。むろん、素材となった琵琶をめぐる説話の中に、すでに琵琶「獅子丸」を奪った龍神は登場しているわけだが、それが《絃上》ではどのような役割を与えられているか、再検討の必要があるだろう。

そこで次節では、さらに時代を遡って《絃上》の主題を捉え直してみたい。

二 《絃上》を風流能として捉え直す

① 龍神を見る村上帝―梨壺女御登場の可能性とともに―

《絃上》の古い演出例としては、元龜二年（一五七一）以前の演出を伝える『妙佐本仕舞付』が知られている（引用は、能楽資料集成12『観世流古型付集』（西野春雄校訂、法政大学能楽研究所編、昭和五十七年八月、わんや書店）の翻刻本文によった）。

E（…中略…）村上天皇、シ、カブリ、カリギス、サシヌキ。モロ長出立、同前。天女、如常。シテ、龍神。如常。

龍ライタック。ピワヲ少ツククリテ持。天皇ハシガ、リニコ

付「相勤申候儀ニ御座候。尤御能五六日前ニ被「仰出」、相勤申候様ニとの義ニ付、其節誦・能共寛申候而相勤申候。

●金剛(玄上)・・「金剛家ノ能番附」百三十番の内)

●喜多・決而不仕候能与申儀無御座候

喜多流の「決してできない能はない」という表現は、能好き將軍として知られる五代將軍・綱吉と六代將軍・家宣が江戸城内で催した能において、喜多家出身の中条祐山(一六五〇〜一七三一)が中心的な役割を果たしていたことを背景としている。中条祐山は、もと喜多流三世七大夫宗能だったが、綱吉の命により武士として江戸城勤仕となった。致仕後は喜多流の後継者を育成する立場となり、その結果、綱吉・家宣の好みを反映した演出が喜多流にもたらされ、上演できる演目数も増加した。

田 此のように見てみると、『享保六年書上』提出の段階で『絃上』を流儀の所演目としていたのは、宝生・金剛・喜多の三つであったことがわかる。宝生流の記述の、もとは所演目ではなかったが「常憲院様・文照院様」すなわち將軍綱吉・家宣時代に命じられて演じるようになったとの内容は、喜多流のものに対応する。こうした流儀ごとの上演状況は、寛政七年・十一年書上にも同様に記されており、喜多流では江戸時代を通して、『絃上』を所演曲としていたと見てよいだろう。

そこで、江戸初期の喜多流の演出を書きとどめた資料を見てみたい。喜多流の十一世である七大夫長景が編集したと考えられる、寛政十一年以降成立の個人蔵『喜多七大夫古能聞書』(仮称)のう

ち、九世七大夫古能(一七四二〜一八二九)が「絃上」について語ったとされる内容である。

『喜多七大夫古能聞書』

〔C〕《絃上》之事 古能公被仰、前ノヘ一せいハ常ノヘ一せいノ本法也。ハ真ノ一声ノニ致スハ習也。是ハ脇能之時之事也。此時しつめ頭も有ル也。此時後ノ出立は黒頭・透冠・東江・半切・狩衣也。「早舞」にて無之。龍神と一所ニ舞働ヲ舞ふ也。尤龍神ハ橋掛りにて可舞。してハ舞台にて舞ふ也。又「神舞」にも致ス也。脇能には「神舞」ノ方可然。「舞働」は古法也。昔は一体、《絃上》ノ後してノ出立如此にて「舞働」にて有りしヲ、常憲院様思召にて今之通被仰付シ也。

傍線部Aによれば、古能の時代では、『絃上』を脇能として上演するとき装束が替わり、「早舞」ではなく龍神との「舞働」相舞となる。能面の「東江」は喜多流だけで用いられる「怪土」の変換種で、装束の組み合わせは、大方は喜多流現行の「替装束」と同じだが、袴が指貫ではなく半切である。つまり、『絵馬』の「手力雄命と同じものである。

また、傍線部Bのように、「神舞」を舞うこともあったが、「舞働」のほうが「古法」だという。

さらに、傍線部Cからは、かつては「舞働」がふうだったのが、「常憲院様」すなわち將軍綱吉の意向により、「今之通」つまり「早舞」で演じられるようになったと記されている。

これらをまとめると、村上天皇の性格は、脇能として演じられ

か、装束について確認してみたい。後シテ（村上天皇の霊）の装束は、現行では、「中将」の面に、初冠、鉢巻、摺箔、単狩衣、指貫、込大口、腰帶、扇といった、貴公子の出立である。また、シテによって舞われる「早舞」も、いっばんに貴公子の舞と解釈されている。

だが、現行の小書演出の中には、貴公子の出立でない村上天皇も登場する。喜多流の小書「替装束」である。

●後シテが透冠・黒頭に怪士の類の面をつけ、狩衣・指貫の姿で登場し、「早舞」の代りに龍神が「舞働」を舞い、シテはその間、地謡前で床几にかけている。（岩波講座『能・狂言

VI 能楽鑑賞案内』

●黒頭に透冠、面は怪系のもの、狩衣に指貫込大口で、雷電の替装束と同じになる。早舞をやめてハタラクを入れ、龍神と相舞になる。（三宅襄「能の特殊演出」。『能楽全書 第三巻』）
 「怪士」の面は眼球の縁に金属を嵌入し、角膜の部分に朱を流してあるのが特徴で、英雄や武将の怨霊に用いられる。「怪士・黒頭・透冠」の組み合わせは、他曲では、『絵馬』のツレ・手力雄命⁶に用いられる。ただし『絵馬』の場合には袴は半切を用いた力神の出立だが、『絃上』では指貫なので、貴公子としての性格を残している。

【5】 野上豊一郎「能の假面」『能楽全書 第三巻』昭和二十九年。

【6】 宝生流・喜多流でシテ・天照大神を男体で演じる場合も同様。

また、「雷電の替装束と同じ」とあるが、これは『雷電』の前シテ・菅丞相（菅原道真）の出立について、通常の水衣出立を替え、靈性を強くしたものである。つまり、現行喜多流の小書「替装束」の場合、村上天皇は、超人的な存在の人物として描かれていると解釈できる。

「舞働」については、龍神が舞うのを見ているか、あるいは相舞（龍神とともに舞う）かの両用があるようだ。が、いずれにしても、貴公子の出立で「早舞」を舞う、現行の通常演出とは大きく印象が異なるものとなる。

③ 江戸期における演出の変化

そこで、現行喜多流の小書「替装束」のルーツを探るべく、同流の江戸時代の演出を見てみたい。

そもそも、江戸時代において『絃上』は、上演頻度の高い曲ではなかった。大夫家が幕府に提出した書上を見ると、江戸前期の『寛文元年書上』（一六六一）では、喜多流のみが所演曲としている。

また、中期になり、『享保六年書上』（一七二二）における各流の記事を整理すると、次のようになる。

- 観世（玄上）…唯今ハ能・謡共ニ絶而不レ仕候。
- 金春（絃上）…然れ共私家ニ而覚不レ申候。
- 宝生（絃上）…

私家ニ而ハ曾而不レ申候得共、常憲院様・文照院様御代被レ仰

でたく取り戻したと、さらに、玄象の靈器たるゆえんを説くものである。玄象の失踪事件については、『今昔物語集』成立前後から、『江談抄』や『十訓抄』などいくつかの説話集で取り上げられており、村上天皇の琵琶が鬼に取られるという説話は、広く知られていた。³⁾

これら三面の琵琶をめぐる説話は、能《絃上》のいわば屋台骨となっているが、作中ではごく簡単に触れられるにすぎない。そのことは、現存最古の写本である天理図書館蔵「室町末期観世流謡本」の本文によっても確認できる（引用にあたり、適宜、漢字をあてた）。

米 田 真 理

【A】 後上サシ天人\抑是ハ延喜聖代の御ゆづり。村上の天皇とハ我事なり モロナカ\その聖代の御宇かとよ。掃部頭貞敏の勅使として。もろこしより三面の琵琶を渡さる、天人\玄象・青山・獅子丸これなり モロナカ\青山は仁和寺御室の御ゆづりとして。守覚法親王の御相伝 下天人\獅子丸は龍宮に留まり下界にあり

【3】 『今昔物語集』以外の説話集では、玄象を鬼から取り返すのは僧の修法によるが、『今昔物語集』ではこの役目が源博雅に置き換わっている。このことについて、稲田浩二氏は、靈器玄象の説話が『今昔物語集』において新しく芸能説話に脱皮したものと説明している（『今昔物語集の説話性に関する試論—玄象説話をめぐって』、『女子大國文』七十八号、昭和五十年）。

【4】 年記のうえで『永正本』のほうが古い、先行研究にしたいが、『永正本』は江戸期以降の成立として扱った。後述。

このような簡略な記述からは、琵琶をめぐる説話が観客にとって周知のものとして扱われていることが窺われる。その上で、その後日談として、龍神が琵琶「獅子丸」を返すために海中から現れる場面を見せ場としたところが、能《絃上》の眼目といえよう。ところが、あらためて考えてみると、龍神が琵琶を返した経緯には、わかりにくさが存在する。前掲引用文【A】の続きを見てみよう。

【B】 モロナカ\玄象・青山かくのごとし。又聞き及びたる琵琶の音の。獅子丸さこそとゆかしきぞや 天\いで召し出し弾かせんと。漫々とある海上に向かひ。いかに下界の龍神たしかに聞け。獅子丸持参。つかまつれ

ここで師長は、『獅子丸』の音はどんなふうだろう」と興味を示している。それに応え、村上天皇の霊は、「では（琵琶を）召し出して（あなたに）弾かせよう」と言って海上に向かい、龍神に「獅子丸」持参を命じたのである。続きは本稿第三節にて引用するが、その命令を受けて龍神が「獅子丸」を持って現れる。

しかし、なぜ村上天皇の霊が龍神に対して命令することができなのか、また、なぜ龍神が素直に村上天皇の命令に応じたのかは、明確ではない。つまり、詞章を見るかぎり、『絃上』において村上天皇とは何者なのだろうか、という疑問が生じるのである。

② 装束のバリエーション

そこで、能の舞台において村上天皇がどのように描かれている

なお、本文中の引用資料の、**A**、**I**の記号ならびに傍線は、筆者（米田）が付したものである。また、作品名の表記は本文中では《絃上》に統一し、引用文においては原資料にしたがうものとする。

一 村上天皇のバリエーション

① 問題の所在

まず、《絃上》のあらすじ、および現行の舞台の進行は、以下の通りである。

琵琶の妙手である藤原師長（ツレ）は琵琶の奥義を究めるために入唐を志し、従者（ワキ・ワキツレ）を伴い須磨の浦にやってくる。

一行は潮汲みの老夫婦（前シテ・前ツレ）の小屋に泊まり、師長は夫婦の所望で琵琶の名器「玄象」を弾く。にわかにも雨音が降ってくると、老人は苦を責めて雨音を琵琶の音の調子に合わせた。師長は、老人がただ者ではなからうと思ひ琵琶を弾かせたところ、姥の琴と見事な合奏を繰り広げる。

実は、老人は、かつて玄象の持ち主だった村上天皇、姥は梨壺女御の霊で、師長の渡唐を止めるためにあらわれたのだと告げて消える。へ中入へ

【2】 観世流の《玄象》は近代になってからの変更である。「能楽大事

典」(小林貞・西哲生・羽田昶 著、二〇一二年、筑摩書房) 参照。

やがて霊はかつての帝の姿（後シテ）であらわれ、かつて龍宮に奪われ海底に沈んだ琵琶の名器獅子丸を龍神（後ツレ）に持ってこさせ「ツレ早舞」、師長に与え、ともに秘曲を奏す「シテ早舞」。やがて帝の霊は天上へ、師長は都へと帰っていく。

《絃上》は大永四年（一二二四）成立の『能本作者注文』には「河上神主」作、また、永正十三年（一五一六）成立の『自家伝抄』には「金剛」作として挙げられることから、室町中期には成立していたことが知られる。

作品の題材となったのは『平家物語』巻七「青山の沙汰」や『源平盛衰記』に記される、琵琶の名器にまつわる説話である。『平家物語』では、合戦に向かうことになった平経正が少年時代を過ごした仁和寺を訪れ、かつて賜った名器「青山（せいざん）」を返上する。この「青山」は「玄象」「獅子丸」とともに唐から本朝に贈られたのだが、実は三面の琵琶のうち、「獅子丸」は船で日本へ運ぶ途中、海中の龍神に奪取されてしまった。残りの二面のうち、「青山」は仁和寺に伝えられ、「玄象」は村上天皇を経て、「妙音院」と称される名手・藤原師長の所有となったのである。琵琶「玄象」と村上天皇をめぐるエピソードは、『今昔物語集』巻第二十四（本朝付世俗）の「絃上ノ琵琶、為鬼被取語第二十四」にも見られる。これは、はじめに村上天皇の代に琵琶の名器・玄象が失踪し、天皇が大いに嘆いたこと、次に、源博雅が玄象を

能《絃上》における演出と主題の変遷

— 村上天皇は龍王か? —

Change of Staged Form and Theme in the Noh “Kenjou”

— Does Emperor Murakami appear as King of the Dragon? —

米田真理 (朝日大学 日本語研究室)

Mari YONEDA

Department of Japanese, Asahi University

はじめに

能《絃上》はシテ方五流すべてで現行曲となっており、前場・後場ともに場面の变化に富み、見せ場の多い曲である。特に後場では、「早笛」に乗せてツレ・龍神が勢いよく登場し、早いテンポの大ノリ地の謡に続いて、貴公子姿の後シテ・村上天皇の霊による「早舞」が舞われ、一曲全体の最高潮を作っている。

だが、その演出に関しては、現行では後場の配役がシテ・村上天皇、ツレ・龍神だが、江戸時代初期まではシテ・龍神、ツレ・村上天皇と逆だったことや、舞も「早舞」ではなく「舞働」であっ

たこと、さらに現行のような演出は元禄頃から行われるようになったことが、すでに指摘されている¹⁾。ならば、このような演出の変化は、作品全体の主題とどのように関わり合っているのだろうか。

本稿では、能《絃上》の演出史を遡ってその変遷を確認し、これをもとに作品成立時の作品の性格について考察する。さらに、村上天皇の役造形に注目し、《絃上》の主題について解釈を試みたい。

【1】 表章「作品研究へ玄象」(『観世』昭和五十六年八月号)。