

能《高砂》における名所・旧跡 世阿弥の作劇法に照らして

中尾 薫 (大阪)

Abstract

This paper attempts to elucidate the meaning of famous places and historic sites (*meisho* 名所 and *kyūseki* 旧跡) in Nō. As a key to this issue, in chapter 1-3, we will analyse the dramaturgy described in Zeami's (世阿弥) treatises, *Sandō* (三道) and *Fūshi kaden* (風姿花伝), where he explains how *waka* (和歌) and Chinese poems (*kanshi* 漢詩) mentioning famous places should be used in Nō. In the chapters 4 and 5 we will examine the Nō play *Takasago* (高砂, written by Zeami) as a case study. It becomes evident that Zeami regarded famous places and historic sites as crucial elements, and that he situated them strategically near the climax, at the end of *ha sandan* (破三段). In addition, a close reading of *Takasago* confirms that, in accordance with the words in his treatises, *waka* containing famous places and historic sites not only appear at the climax, but they serve also to define the theme and the emotions of the characters. As this paper is focusing on the one Nō play *Takasago*, it is impossible to generalize its findings at this point. Further study of this kind is needed to decide whether these characteristics apply to all of Zeami's Nō works and to the canon of the more than 200 Nō plays. It is clear, however, that most of the Nō plays are characterized by the use of *meisho* and *kyūseki*, and that they are an indispensable part of their structure.

1 はじめに

謡曲の詞章を、歌謡として謡って楽しむ謡文化は、舞台芸術としての能を楽しむよりも人口に膾炙していた時代があり、様々な日本文化・社会儀礼・習俗などと融合して、武士階級のみならず庶民文化としても浸透していた。この謡文化の中で編まれたと思われるもので、誰がいつ定めたものかは未詳だが謡を嗜むことによって得られる効能を示した「謡十五徳」という標語が知られている（引用の漢文は、文化六年刊『謡曲十五徳并注解』より）¹。たとえば以下のようなものである。

不行而知名所（行かずして名所を知る）／在旅得知音（旅に在つて知音を得る）
不習而識歌道（習はずして歌道を識る）／不詠而望花月（詠ぜずして花月に望む）
無友而慰閑居（友無うして閑居を慰む）／無菓而散鬱氣（菓無うして鬱気を散ず）

¹ 大谷 2008、大谷 2010、原田 2019 参照。

不思而昇座上（思はずして座上に昇る）／不望而交高位（望まずして高位に交はる）
 不老而知古事（老いずして古事を知る）／不恋而懷美人（恋せずして美人を懷ふ）
 不馴而近武芸（馴れずして武芸に近づく）／不軍而識戰場（軍ならずして戰場を識る）
 不祈而得神徳（祈らずして神徳を得る）／不触而知仏道（触れずして仏道を知る）
 不嚴而嗜形美（嚴ならずして形美を嗜む）

これらの条項は、原田香織氏²が述べるように、江戸時代の「現世利益的な功利主義に基づく発想」を彷彿とさせる。十五徳より条項の少ない「謡十徳」もあり、茶十徳や連歌十徳などあったことに鑑みれば、おそらく謡十徳が最初で、後年さらに功利を増やした十五徳が編まれたと考えるべきだろう。いずれにせよ、このような標語が編まれるほど、謡を嗜むことは長い間庶民の教養の源のひとつだったといえる。

ところで、この謡十五徳のうちに第一にあげられるのが「不行而知名所（行ずして名所を知る）」である。謡曲には様々な地名が読み込まれており、謡を知ること、実際にその場に行かなくても、それらの名所がどのようなところか知ることができるという意味である。確かに謡曲には様々な名所が舞台となっている。舞台となっているだけでなく、詞章には名所が豊富に詠み込まれている。文飾として名所を詠んだ和歌を引用する例も含むと用例は相当数に及ぶ。謡曲に描かれたことで名所になった例もある。謡曲の名所は、時代を限らず人々を魅了していたと言え、旅が容易になった近代以降には熱心な謡愛好家や実演家が、謡に出てくる名所を実際に訪れるという文化現象も生み出している。たとえば、謡曲史跡保存会（1978～2018）という私設団体は、謡曲に読み込まれた名所を「謡蹟」と称し、40年かけて全国の謡蹟141箇所を訪れ、謡曲でどのように描かれているかを記した説明書き「駒札」を立てる活動を行った。現在上演される能の演目は、流派によって差異はあるが、200曲ほどを数える。その曲数から考えると、141箇所という数字が少なくなく、日本全国の様々な名所が、謡曲の舞台になっていることがうかがえるだろう。

本論文は、なぜ、謡曲にはこのように多くの名所が詠みこまれているのか、作品中でどういった機能を果たしているのか、特に世阿弥伝書に記述される名所に関する作劇方法について分析することで、解明しようと試みるものである。後半ではケーススタディとして、能《高砂》において名所がどのように用いられているのか検討する。

2 世阿弥伝書『三道』における本説と名所・旧跡

謡曲に読み込まれた名所の意味に関連する研究としては、永池健二氏が「地名と歌謡一道尋ねの表現をめぐって」³において、能を含めた諸芸能にある道行などに着目し、なぜここまで多くの地名が登場し、節をつけて謡われるのかという問いをたて、古代の境界における儀礼で、土地の神々の力を喚起する国魂の心が始原にあるのではないかと論じている。

また、手塚瑛子氏「謡曲詞章における「ところから」と歌枕」⁴では、「（地名＋）ところから」の用法における和歌と謡曲の機能の違いを明らかにする分類を試みている。その結論は先送りされているものの、J・S・ミルの固有名詞に関する理論（John Stuart Mill, *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive*, 1843、『論理学大系』第一巻第二章）を応用し、歌枕以外の地名でも「ところから」という言葉をとまなうことで、歌枕同様に共示的機能を持つことを指摘している。

² 原田 2019。

³ 真鍋 1995 所収。

⁴ 手塚 1983: 56–69。

ほかに、トポス (τόπος) としての土地に注目した研究として、松岡心平氏は『能 大和の世界物語の舞台を歩く』⁵において、大和というトポスに、大和猿楽者たち (観阿弥・世阿弥・観世元雅・金春禅竹など) が、それぞれの作品に土地への思いを込めていることを分析した。

これから検討する内容は、結論的には手塚氏が指摘するような、名所の共示的機能の関連といえるだろう。それを能の作詞作曲家でもある世阿弥 (1363?~1443?) が、名所・旧跡を伝書でどのように意識しているかを確認していきたい。

最初の例は、世阿弥伝書『三道』 (応永三十 [1423] 奥書) からで、これは作劇の心得を記した伝書である⁶。冒頭は、作劇の基本を種・作・書の三道にわけて論述した条々だが、その第一条「種とは」に、以下のような記述がある。

つくりのう
又、作能とて、さらに本説もなき事を新作にして、名所・旧跡の縁に作な
して、一座見風の曲感をなす事あり。是は、極めたる達人の才学の〔態〕なり。

ここは、作品の本説 (種) について述べた条で、「作能」とは、本説もない、まったくの創作劇という意味と解されている。そういった作品を新作するとき、よく知られた名所・旧跡を縁に作ることで、観客の感動を呼ぶことがある。しかし、それは作劇を極めた達人の才能と研鑽のなせる技なのだとして述べている。『三道』が、世阿弥の息子元雅へ相伝されたことから深読みするならば、本説のない作品を書いて成功することは極めて少ないので、若く経験のないうちは必ず本説のある作品を書くよう心掛けよ、という教えを含むだろう。ここで着目したいのは、本説はなくても「名所・旧跡を縁に」つくったときは成功する場合があるという条件をつけている点である。つまり、名所・旧跡を読み込むことが、本説と同様に作劇にとって重要な種のひとつであると考えていると解しても良いのではないだろうか。もっといえば、本説と名所・旧跡には異なる役割があるという意識があるように思われる。世阿弥が本説の重要性を説いていることはよく研究論文等で指摘されているが⁷、世阿弥が言及する「名所・旧跡」については、特筆して言及されていない。それは、この文脈が正しい本説のある能より低くみているらしい「作能」に関する文脈であることとも関係し、次にみていくように、名所・旧跡はそれを読み込んだ詩歌・名句、すなわち本説の一種として捉えられてきたことと関連があるように思われる。ここで言う本説とは「典拠・故事」という意味である⁸。

同じく『三道』の第三条「書とは」の、別の名所・旧跡に関する文章を見ていこう。関連する部分は次に引用する二段落目「能には…」からだが、のちの議論のために全文を引用する。

(しよ) (その) (かいこう) (でもの) しなぐ (この)
三、書とは、其能の開口より、出物の品々によりて、「此人体にて
は、いかやうなる言葉を書きてよかるべし」と案得すべし。祝言・幽玄・恋・

⁵ 松岡 2011。

⁶ 本論文中の世阿弥伝書の引用は、日本思想大系『世阿弥・禅竹』による。

⁷ 世阿弥『花伝第六花修』の第一条に、「よき能と申は、本説正しく、風体はめづらしき風体にて、詰め所ありて、かゝり幽玄ならんを、第一とすべし」と、本説が正しい能は良い能の第一としていることがその根拠だろう。

⁸ 飯塚 2001 では、本説とは文字に書かれた本文があるという意味もあるが、能の場合は伝承・口承も含んで良いかもしれないことを論証している。

しゅつくわい 述 懐・ぼうおく、いろはの縁によるべき詩歌の言葉を、能の風体によりて、取り
あ (かく) 宛てがひて 書 べし。

能には、本説の在 所 あるべし。名所・旧跡の 曲 所 ならば、其 所 の
名歌・名句の 言葉を取る事、能の破三段の 内 の、詰めと覚しからん 在 所 に
(かく) 書 べし。是、能の 堪 用 の曲所なるべし。其外、よき言葉、名句などをば、為
(いひごと) (かく) 手の云事に 書 べし。

かやうに、この条々を取り宛てがふを、能を書とは申也。

このうち「能には」以下に名所・旧跡についての言及があるが、ここの解釈は研究者によって見解が分かれている。まず、能勢朝次『世阿弥十六部集評釈』⁹ (1940年)は、おおよそ引用文中に五箇所ある「所」を、能の作品中の箇所、つまり能の戯曲構成上の場所として解釈する。能勢氏の口訳によれば、「又、能一曲の中にはその典拠となった本説が示される所がなくてはならぬ。若し、名所旧跡の縁によって作られた曲の曲所を示すとならば、その名所旧跡に関係のある名歌や名句の言葉を採り書くには、能の破の三段の中の最後に近いところと思はれる所にこれを書くべきである」(『世阿弥十六部集評釈』口訳、602頁)という意味である。

しかし、香西精「本説の在所」(1963年)¹⁰は、最初の「本説の在所」を本説の舞台となった土地、ふたつめの「名所・旧跡の曲所」を名所・旧跡に読まれるような「興味ある土地柄」という異なる解釈を提示した。後半にある「在所」と「曲所」は、能勢氏と同様に能の作品中の場所であると考え、「はじめの在所・曲所が土地に即し、後の在所曲所が能の構成に即して、使い分けられていることになる」という、一文で使われる同一単語に二種の意味を読み分けする、やや複雑な解釈である。香西氏は現代語訳を示されていないが、

能を、どこでの出来事とするか、その場面設定は典拠とした本説において、すでに決定されている。『松風』の能なら、本説からして、須磨での事件となっているし、『実盛』なら篠原ときまっている。このように、能には、それぞれ、その本説が指定する土地があるが、それが幸にも名所・旧跡といった「曲所」(曲ある所、曲趣ある土地柄)であったら、ところにちなむ名歌・名句を、その能の破三段のクライマックスのくだりに引用せよという意味に読んで、何の不安もなく落ち着き払っていた。ところが能勢博士をはじめ、正統派の解釈はまるきりちがう。能一番中において、その本説を提示すべき箇所——一曲中のどの辺で本説をあらわし示すか——と読むのである。¹¹

という文言に、香西氏の解釈が示されている。その上で香西氏は、能勢氏の解釈では、能の本説を書くべき場所が「能の破三段の内の、詰め所」に限定されることになり、能の各作品の本説の現れ方の実態と合わない(能の作品中で、本説について言及される場面は必ずしも破三段に限定されない)、コンテキストとして円滑さを欠くなどの理由をあげ、この全文は、第一に登場人物の人柄、

⁹ 能勢 1940。

¹⁰ 香西 1963。

¹¹ 香西 1963: 162。

第二に能の曲柄、第三に能の場面の土地柄について言いかけたもので、ここで述べられているのは、作品中の場所ではなく「終始一貫、古典からの言葉の採集」であると反論をしている。つまり、全体を本説の詳細な内容について述べていると解釈している。香西氏にとって、名所・旧跡は本説の一種なのである。

その後、山崎正和氏は「また能には作中にその典拠を明らかに示す場所がなければならない。名所・旧跡の由来が一作の典拠になる作品であれば、その土地にちなんだ…」¹²、小西甚一氏が「能一曲の中には、その出どころとなった「もと」の示される所がなくてはならぬ。もし名所旧跡の縁によって作られた曲ならば、その名所旧跡の名歌や名句を取り入れ」¹³と、「曲所」の解釈がやや異なるものの、「本説の在所」については能勢氏同様に作中の場所と解する訳を示している。しかし、表章氏が『世阿弥・禅竹』¹⁴補注七一において、世阿弥の言葉の用法には「厳密ならざる傾向」があるとし、世阿弥の文脈は、前文が詩歌について述べていることに続いているとの解釈も含めて、香西氏の説を全面的に支持した。

現在、世阿弥伝書の解釈は『世阿弥・禅竹』をもって基盤とする傾向があるが、香西氏の論述の細部にやや疑問がないわけではないので、以下で確認しておきたい。まず、香西氏は、能勢氏の解釈では、能の本説はすべて三段の「詰め」になければいけないことになるが、実際の能作では限定されていないと反論されている。確かに実際の作品を確認すれば、能の典拠・故事が記される場所はひとところに限定されるわけではない。ちなみに、名所・旧跡に関する名句・詩歌も、必ず破三段の詰め所だけに限定して書かれているということはない。これは後述する能《高砂》の例からも確認できるだろう。しかし、先に引用した『三道』第一条「種とは」における、本説がない「作能」において名所・旧跡を織り込むことで「一座見風の曲感をなす」効果があることを認めるならば、必ずしも能勢氏の解釈は、能の本説を書くべき作品中の場所を述べているわけではないだろう。「名所旧跡の曲所ならば」を「名所旧跡の縁によって作られた曲」と訳している（『世阿弥十六部集評釈』上 602 頁）ことから、能勢氏が『三道』第一条を意識していることがうかがえる。香西氏も、その点は気にされており、その訳では第一条「種とは」にひっかかって「更に本説もなき」能にされてしまう」と指摘している。しかし、同じ伝書中の「名所・旧跡」という同じ言葉であることから、第一条の「名所旧跡の縁によって作られた曲」を想定していると考えるのが自然であろう。

香西氏が最初の「在所」を土地の意にとる根拠として指摘するのは、世阿弥伝書の「在所」の用例である。香西氏が例として出す「仏在所」のほか 1 例をあげ地理に関する言葉とされているが、実際には「在所」の用例は 17 例ある。このうち、確かに「在所を知るにも遠見などもなき山河のほとりに」（『遊楽習道風見』第三条）は、土地の意味にとるべきであろう。能を演じる場所の意の「能の位・為手の位、目利き・在所・時分、ことごとく相応せずは」「在所も、自然、片辺りの神事」（いずれも『風姿花伝』第四条）も類似した用例といえよう。しかし、その他の用例は、「其能一番の内に、見風感応の成就の眼をあらはす在所あるべし」（『三道』第十条）「凡、息を次ぐこと、句間にて次ぐ内にも、又、所によりて、息を盗みて次在所あるべし」（『曲付次第』第七条）等、能の作品中の場所を指す使用例と判断される。これらの例から、少なくとも、今問題としている「本説の在所」が、土地のことであるとすぐさま断定することはできず、能勢氏のように作品中の場所という解釈ができる可能性も残すことになる。

¹² 山崎 1969。

¹³ 小西 1970。

¹⁴ 表章校注『世阿弥禅竹』（『日本思想大系』24、岩波書店、1974年）。

同様に、世阿弥の用語から、最初の「曲所」を「興味のある土地」と解することも検討してみたい。世阿弥伝書中の「曲所」の用例は、問題としている『三道』の2例のほかに『五音曲条々』の「訛ル響キナクテハカナハヌ曲所」（一条）「声ガカリノ事、曲所ニ付テ大事ナリ」（二条）の2例がある。いずれも音曲に関する文脈に用いられ、重要な曲に関する所、節どころといった意味に解される。念のため「曲」の字の使用例を確認すれば、「きょく」と読むべきか、あるいは「ふし」と読むべきかの判断が必要な例はあるが、おおよそ音曲に関する文章中に使われる例が大部分である¹⁵。ただし、音曲から離れた文脈での使用例もあり、「上手の聞けたる手の非却って是になる手には、これ上手にはしたがふ曲なり」（『至花道』第三条）「即座の曲をなす分力なくば」（『習道書』第二条）は、「技巧のあや。妙味ある手法」（『角川古語大辞典』）の意であろうし、「直成体は弓八幡也。曲もなく、真直成能也」「放生会の能、魚放つ所曲なれば」（『申楽談儀』第十四条）は、真っすぐではない、少しひねりのあるといった意味で使っているだろう。前者二例は、趣のある意に近い意味で、これらを重視するならば「曲所」は、「趣のある所」程度の訳にとどめるのが妥当なように思われる。問題は「所」が土地の場所なのか、曲中の場所なのかということのだが、「曲所」については、諸氏が解釈に苦労しておられるようで、能勢氏は「大体在所といふと同じものと考えて良いであらう」と語釈しており、その訳文から、能の作品中の場所と同意と考えておられるようである。川瀬一馬氏は「曲体」と注する¹⁶。小西甚一氏は「曲のモチーフになっている場所」の意の世阿弥流の造語ではないかと言い、原文通りに訳出することは難しいと述べ、意識として「名所旧跡に関係のある縁によって作られた曲ならば」を示して、曲所の明確な解釈を避けている¹⁷。表章氏は『世阿弥・禅竹』の頭注で「興味ある土地柄。曲（面白くする手がかり）のある土地」と、香西氏の土地説を踏襲しつつも、能作を面白くするという意味も付加している。

ここであらためて、世阿弥伝書の「曲所」の用例のひとつに戻ってみたい。『五音曲条々』の「声ガカリノ事、曲所ニ付テ大事ナリ」（二条）である。このあとに、「大事ナリ」を詳説したと思われる文章が続く。さらに「曲ノ奥義」として、祝言・幽曲・恋慕・哀傷・闌曲などの「ソノ謂レドモヲ書シテ、ソノ文言ニシタガイテ節・曲ヲ付タルカ、リナレバ、ソノ曲体ヲヨク／＼習得シテ、能一ニ歌ウハ、節体ノ形木也。サテ、其上ニ文ヲナスヲ、曲ト云」とある。ここで述べられているのは、以下のようなことだろう。すなわち、祝言・幽玄など、それぞれの「謂れ」などを書いた詩文に節・曲を付けることで「かかり」が生まれる。その「曲体」をよくわきまえて謡うという行為があり、さらに「文（アヤ）」が成されるのが「曲」である。これは次のようにも解釈できるのではないだろうか。祝言・幽曲・恋慕・哀傷・闌曲などの謂れを記した文言に従って節・曲が付けられる。節・曲が先に作られ、そこに言葉載せるのではない。そうして出来たものを、それぞれの曲体（祝言・幽曲・恋慕・哀傷・闌曲等）をわきまえて謡うことで、さらに何かしらの文（アヤ）が生まれ、曲が生じる。この文章の解釈から応用したいのは、「曲」とは名所・旧跡に関する言葉（名歌・名句）がまずあって、そこから生み出される趣という道筋である。つまり、曲所というのは、名所の土地のことではなく、名所・旧跡にまつわる言葉を紡ぐことで生み出された趣のある能の作品内の場所という意味に解すべきで、「節どころ」とする能勢氏の解釈に戻るべきだろう。

そもそも香西氏は、能勢氏の解釈では「関係のない本説の提示場所などの横槍が入っては、脱線してしまう」と言う。しかし、ここは、能の書の問題を示した条であり、末尾のまとめ「かやうに、今述べた條々を…」以下にあるように、能の戯曲のどの場所にどのような言葉を宛がって書く

¹⁵ 中村 1985。

¹⁶ 川瀬 1945。

¹⁷ 小西 1970。

べきかという作品執筆の手法を述べたもので、香西氏が「横槍」と表現した「提示場所」を示すところが本筋であろう。以上の確認を踏まえ、『三道』の第三条「書とは」について、あらためて以下のような私訳を提示してみたい。

能を書くとは、能の開口より全編にわたって、登場人物の品々によって「この人体ならば、どのような言葉を書いたら良いだろうか」と熟慮して体得していきなさい。能には、祝言・幽玄・恋・述懐・ぼうおくなどの風体があるが、いずれも色々な縁によるべき詩歌の言葉を、それぞれの能の風体に合うように、選択して作品中のふさわしい場所に宛てがって書くべきだ。

能には、本説が表れるべき場所がある。名所・旧跡について記して節の趣きが生まれる所はどこかといえば、名所・旧跡に関連する名歌・名句の語を、能の破三段のうちの詰めと思われる曲中に書くべきである。これは能の重要な節どころである。そのほか、よい言葉、名句などは、主人公（シテ）のセリフとして書くべきだ。以上、ここで述べた条々のように、ふさわしい言葉を選んで、適した場所に宛がうことが、能を書くということなのだ。

世阿弥伝書では、本説をどこに書くべきかという問いに対して、明確な特定の場所は示していないのではないかと、というのが筆者の理解である。そして、本説の書きどころはさておき、「名所・旧跡」について書いて音曲として趣が出るところは、特にどこかといえば破三段の、詰め所と思われる場所であると述べているのではないだろうか。

3 能の詰め所に書くべし

では、『三道』第三条「書には」にいう、破三段の詰めとは具体的にどこと考えればよいだろうか。これについては、同じく『三道』の第二条「作とは」の以下の記述を踏まえているだろう。

(まづ) (かいこにん) (いで)
先、序破急に五段あり。序一段、破三段、急一段なり。開口人出て、さし
(ごゑ) (しだい) (ひとつたひ) (これよりは) (して) (いで)
声より、次第、一歌まで、一段。自レ是破。さて、為手の出て、
(いっせい) (そののち) (ひと) うたひ
一声より一歌まで、一段。其後、開口人と問答ありて、同音一謡、一段。
(くせまひ) (ただうた) (ひとおんぎょく)
其後又、曲舞にてもあれ、只歌ひにてもあれ、一音曲、一段。自レ是急。
(はや) (ぶし) きりびやうし
其後、舞にても、はたらきにても、あるひは早曲・切拍子などにて一段。
(いじやう) (もしく) (たいぶん)
已上五段也。若は、本説の体分によりて、六段ある事もあるべし。又は、
(しな) た (まづ) (ほんぶうたい)
品によりて、一段足らで、四段などある能もあるべし。先、本風体と
さだむる
定所、五段也。

ここでは、能の一曲を序一段、破三段、急一段の五段に分け、どこからどこまでがそれぞれの段に該当するかが示されている。文章中にあるように、これは「本風体」と表現する基本形であるから、すべての曲に当てはまるとは限らないだろう。また、世阿弥の言う「さし声」「一歌」などが、現在の謡本の表記と一致しているとも限らない。あくまでも推測の域を出ないが、仮に世阿弥作の能

《高砂》に、この段分けを適応させて考えてみたい。なお、世阿弥時代の《高砂》謡本は現存ないので、古写本である『伝観世小次郎信光謡本』（法政大学能楽研究所蔵¹⁸）の節表記を〈 〉で表し、引用する詞章は便宜上同謡本を底本とする日本古典文学大系 40（岩波書店）の校訂本文を用いる（以下、同様）。

まず、「開口人」は、能の最初に口を開ける人、謡う人の意であるから、《高砂》の場合はワキの大臣となる。しかし「今を始めの^{はじ}旅衣、今を始めの^{たびごろも}旅衣、日も行く末ぞ^ひ久しき^{ゆすえ}」の〈大臣次第〉より始まるので、「さし声」（名乗り）に該当する詞章はない。「一歌」は道行である〈上歌〉に該当するとすれば、「高砂の浦に^{たかさご}着きにけり^{うら}」までが、序一段となろう。現行の演出では、ここのと、ワキの着せりふが入る。

続いて、シテの登場から破一段となるが、次の一段が「開口人と問答」とあるので、シテ・ツレによる〈一セイ〉〈二句〉〈シテツレ〉〈サシ〉〈下歌〉〈上歌〉までが割り当てられるだろう。詞章は「高砂の、松の春風^{たかさご}吹き暮れて^{はるかぜ}」より「それも久しき名所かな」までが、破一段と考えておきたい。

破二段は、ワキとの問答より、「同音一謡」までとある。《高砂》ではワキとシテ・ツレとの問答が長いが、ワキ詞の「里人を相待つところに^{さとびと}老人夫婦来れり^{あいま}」から上歌「君の恵みぞ^{ろおじんふうふきた}有難き」までが該当すると考えておく。現行では、破二段と破三段の間にワキの詞が入る。

問題の破三段は、曲舞もしくは只歌の「一音曲」とあり、現在でいうところのクリ・サシ・クセが該当するように思われる。『伝観世小次郎信光謡本』で言うと、〈上ハ〉〈サシ〉〈曲〉の箇所、「それ草木心なしとは申せども」より、中入りまでの「沖のかたに^{なみ}出でにけりや、沖のかたに出にけり」までと考えておきたい。そして、後場をすべて急一段とする。

このように《高砂》に、『三道』の第二条「作とは」にいうところの序破急五段の構成を当てはめて考えてみたとき、破三段はクリ・サシ・クセ以下中入りまでになり、『三道』の第三条「書とは」でいう「曲所」（節どころ）に合致するようである。

ちなみに、名所・旧跡に関する言葉を、能のどこに書くべきかという問題は、世阿弥伝書『風姿花伝』第六花修の第一条「能の本を書く事」にも、類似した記述がある。

けりやう
 仮令、名所・旧跡の題目ならば、その所によりたらんずる詩歌の、言葉の耳近か
 らんを、能の詰め所に寄すべし。為手の言葉にも風情にもかからざらん所には、
 かんよふ
 肝要の言葉をば載すべからず。なにとしても、見物衆は、見る所も聞く所も、
 とうりやう おもしろ ことば ふ め
 上手をならでは心にかへず。さるほどに、棟梁の面白き言葉・振り、目にさゑぎ
 り、心に浮かめば、見聞く人、すなはち感を催すなり。これ、第一、能を作る手
 だて
 立なり。

この前の文章は、脇の申楽（脇能）での書き方の具体例をあげ、二番目物、三番目物と番数が進むにつれて、言葉・風体を尽して細かに書くようにと述べているところである。引用文の冒頭はその

¹⁸ 野上記念法政大学能楽研究所「能楽資料デジタルアーカイブ」に画像が公開されている。
https://nohken.ws.hosei.ac.jp/nohken_material/htmls/index/pages/cate1/NL14_050.html (accessed 19.10.2022).

続きで「例えば名所・旧跡を曲名とするような能の場合は、その土地に取材した詩歌の、よく知れ渡っている文句を、一曲の山場に集めて用いよ。シテ（主人公）の言葉にも型や所作にも関わらないところに重要な言葉をのせてはいけない。なんといっても観客は、見る所も聞く所も、上手な役者による演技や謡でなければ、心に留めない。そうなので、一座の棟梁の面白い言葉や振りが、観客の目を止まるから、心に想像することができ、見聞きする観客は、感動をするものである。これは、第一に能を作る手法である」と解して良いだろう。

ここで述べていることは、ほとんど『三道』第三条「書には」の一文と同じようにも思われるが、かたや「名所・旧跡の曲所」と一作品の部分について述べているのに対して、こちらは「名所・旧跡の題目」と一作品曲全体を見据えている点が異なる。「その所によりたらんずる詩歌^{しいか}」の「所」は、この場合は、名所・旧跡の土地という意味と解さないわけにはいかない。名所・旧跡といわれる土地について詠んだ詩歌のうち、より観客に親しみのある詩歌を選ぶ。これがまず一つのコツとしてあげられている。そして、その選択された詩歌を配置する場所は、詰め所に寄せて書くべきだと述べていることになる。前掲の『三道』第三条「書には」では、「詰めと思しからん在所書くべし」とあった。詰め（『三道』）と詰め所（『第六花修』）、あるいは、書くべし（『三道』）寄すべし（『第六花修』）という微妙な違いがあるが、まずは、名所・旧跡に関する詩歌を書くべき作品中の場所として「詰め」「詰め所」が意識されていることは共通している。

では、それは具体的に作品中のどこと考えるべきかについて、能勢氏は「詰め」は、「詰といふのは、端といふのと同じ意で、破三段のつめといへば、さしづめロンギあたりに相当する。そしてここは、最も肝要な所とせられてゐるのである」（『世阿弥十六部集評釈』上 602 頁）と語釈で述べている。この解釈には、先に川瀬一馬氏が「つめは、極端の意で、所謂「やま」である」と書かれている¹⁹ことも参照しているだろうから、能勢氏も山場といった意味で取っているとは思われる。香西氏はより明確に「破三段のクライマックス」と表現する²⁰。このように、作品中の山場とする考えは諸氏の見解は一致しており、山崎正和氏の訳では「破の部分のうちでここが全作のやまだと思われる箇所」²¹、小西甚一氏は「能の破の三段のうちの要処と思われる所」²²、表章氏は頭注にて「山場。頂点」²³とする。

世阿弥伝書の用例を確認すると、「詰め」は 5 例あり、うち 3 例は「橋の詰め」という用例なので、物質的、空間的な端という意味が最も適しているだろう。残り 2 例のうち一つは、すでに引用している『三道』第三条「書には」にある「詰め」である。もう一つの用例は、『風姿花伝』第六花修の第二条に「聞く所は耳近に、面白き言葉にて、節のかゝりよくて、文字移りの美しく続きたらんが、ことさら、風情を持ちたる詰めをたしなみて書くべし」とあるのがそれである。この前条は、今問題としている名所・旧跡の所に関する「言葉の耳近からんを、能の詰め所に寄すべし」であり、「詰め」と「詰め所」はほぼ同じ部分を想定していると考えてよいように思われる。「詰め所」について、ほかの世阿弥伝書の用例はというと、「敵方色めきたる能をすれば、静かに、模様変りて、詰め所のある能をすべし」（『風姿花伝』第三問答条々、第三問答）、「しかれば、よき能と申は、本説正しく、めづらしき風体にて、詰め所ありて、かゝり幽玄ならんを、第一とすべし」「しかれば、よき言葉・余情を求むるも、義理・詰め所のなくてはかなはぬ能に至りての事也」（『風姿花伝』第六花修、第一条）、「さやうならん能ならば、破の三段目に詰め所の急風を書き

¹⁹ 川瀬 1945。

²⁰ 香西 1963。

²¹ 山崎 1969。

²² 小西 1970。

²³ 表 1975: 136 頭注。

て」（『三道』第八条「放下」）の4例である。これらには、劇の見どころや何かしら逼迫した展開を想起させる文脈であり、空間や距離上の端という意味ではないだろう。以上のような点から、問題としている文脈での詰め・詰め所は、クライマックス、山場という意味に解していいように思われる。『三道』第八条「放下」の詰め所の用例で、「破三段目」に詰め所の急風を書くとき書かれていることも注目され、詰め所・詰めは、破三段にあることが多いということまで推定してもよいのかもしれない。

ようするに、『風姿花伝』第六花修の第一条「能の本を書く事」は、『三道』第三条「書とは」と、ほぼ同様のことを述べていると考えて良いが、前者の方がより詳細な記述になっている。つまり、名所旧跡に関する語句は、破三段のなかでも「詰め所」付近が良く、さらに配する名所・旧跡に関して詩歌のなかでも、特に耳近い詩歌と範疇を狭めているのである。『三道』第三条だけ読むと、名所・旧跡に関する詩歌は、破三段の曲所にしか配置してはいけないようにも読めるが、『風姿花伝』第六花修を参照して考えれば、世阿弥は、名所・旧跡に関する詩歌が破三段だけにあるべきことを述べているのではなく、特に効果的になる場所について述べていると読むべきだろう。シテの言葉とすべきと述べていることも注目される。また、名所・旧跡に由来する詩歌の言葉でも、「耳近からん」言葉を選ぶと書かれている点は、観客の感動を生む作品を作る手段として、誰でも知っているようなその土地に関する名歌・名句を使うこと、つまりその共示的機能を利用していることになるだろう。破三段の詰め所という一曲のなかでも、クライマックスに指定していることから、世阿弥にとって名所・旧跡とは、かなり重要な位置を占める要素であったと言ってよいように思われる。

ここまで、世阿弥伝書から名所・旧跡に関する言説を抜き出し、作品中に戦略的に名所・旧跡に関する名句・詩歌を配置しようとする意識が読み解けることを確認してきた。では、それは実際の作品に反映されているのだろうか。以下では、ケーススタディとして世阿弥作の能《高砂》を例に考察していく。

4 能《高砂》における名所・旧跡の書きどころ

—その一、序～破二段まで—

以下では、世阿弥作の能《高砂》において、具体的に名所・旧跡という要素が、どのように配置され、機能しているかを確認していく。段分けは、さきほど配分した序破急五段を応用する。まず、序において九州肥後の国阿蘇の宮の神主が開口、つまりワキとして登場する。次第の謡のあと以下のようなセリフとなる。

ワキ詞「きうしゅう あ そ かんぬしともなり
 とも みやこ のぼ めいしよ いっけん
 都を見ず候ふほどに、このたび思ひ立ち 都に上り、道すがらの名所をも一見せばやと存じ候

ワキが、当初いた場所（この場合は、九州肥後国の阿蘇の宮）から、他の土地へと旅をするのは、能の典型的な展開である。この場合、最終目的地は都だが、その途中で古歌に詠まれた名所や、古い物語の舞台となった土地に立ち寄るのも、意図的にせよ偶然休んだ地であるにせよ、よくある設定である。能《高砂》の場合は、ワキの友成みづから、道すがらの名所を見たいと宣言している。

続く道行（一歌）では、春風のなか舟で播磨湯へ、そして播磨国の歌枕である高砂の浦に到着する様を描く。以降、前場は歌枕にもなっている高砂の浦を舞台として展開し、まずは名所・旧跡という要素が、作品の構造上重要な核となっていることが指摘できる。

続く破一段では、友成と、主人公との出会いが描かれる。新しい登場人物が、自らの境遇を謡うというのも定型で、能《高砂》の場合は、老翁（シテ）と姥（ツレ）が、以下のように謡う。

シテ、ツレーセイ「^{たかさご}高砂の、^{はるかぜ}松の春風 ^{ふく}吹き暮れて ^{おえかね}尾の上の鐘も 響くなり
ツレ「^{なみ}波は ^{かすみ}霞の ^{いそがく}磯隠れ
シテ、ツレ「^{おと}音こそ ^{しお}汐の ^{みひ}満ち干なれ。

ここでは、『千載集』の大江匡房が高砂について歌った「高砂の尾上の鐘の音すなり。暁かけて霜やおくらん」（巻六・三九八）が踏まえられており、この歌に詠まれた有名な高砂の鐘の音が、おそらくは実景として鳴り響くなか、春風によって立つ波の、満ち引きの音を楽しむ老夫婦の感慨が謡われている。続くサシ謡は、

シテサシ「たれをかも 知る人にせん^{たかさご}高砂の、松も昔の友ならで、
シテ、ツレ「^す過ぎ来し^{こよ}世々は^{しらゆき}白雪の、^お積もり^{つる}積もりて^ね老いの鶴の、寝ぐらに残る
^{ありやけ}有明の、^{しもよ}春の霜夜^{おい}の起き居にも、^{まつかぜ}松風をのみ聞き慣れて、^な心を^{ころ}友と^{すがむしろ}菅筵の、
^{おも}思ひを^の述ぶるばかりなり。

という詞章で、ここは『古今集』の藤原興風の歌「誰をかも知る人にせん高砂の松も昔の友ならなくに」（雑上・九九九）が引用されている。親しい友は皆亡くなり、昔からある高砂の松も、昔からの友人ではないと、残された者の寂しさを詠んだ歌が詠まれた高砂の地だからこそ、余計に染み入る老翁（シテ）の老境の思いが謡われているのである。名所高砂に関する「耳近い」詩歌が適宜配置されていると言っていいだろうが、この箇所は『風姿花伝』第六花修の第一条でいうところの能の詰め所ではない。このことは、名所・旧跡に関する言葉が必ずしも破三段のみに限定して配置すべきことを世阿弥が述べているわけではないだろうという、先述の推測と符合する。また、シテの言葉として謡われている点は、同条において、「為手の言葉にも風情にもかからざらん所には、肝要の言葉をば載すべからず」と記されていることと相反していない。

このあと、老夫婦は老松の落ち葉を掻き清めながら、「なほいつまでか^{いき}生の^{まつ}松（私たちはいつまで生きることができるのか）」などと老境の思いを嘆き、「それも^{ひさ}久しき^{めいしょ}名所かな（そう思うのも長寿を象徴する名所として長く言われている高砂の地にいるからだ）」という言葉で、一連の歌をとじる。高砂という名所が、老翁と姥の心境の形成にも絡み合っている点が注目されるだろう。

続いて、破二段になる。友成は、老翁と姥に、高砂の松とはどれかと問いかける。ここで友成の播州高砂の浦の訪問の目的が、「高砂の松」に焦点がしぼられることになる。老翁が、自分たちが掃き清めている、この松こそ高砂の松であると答えると、友成はさらに、高砂の松に関する疑問を問う。

ワキ「^{たかさごすきのえ}高砂住吉の松に^{あいおい}相生の名あり、^{とおしよ すみよし}当所と住吉とは^{へだ}國を隔てたるに、なにと
^{あいおい}て相生の松とは申し候ふぞ

相生の松とは、二本の松が共に立ち並んでいることを言う²⁴。高砂の松は、遠く隔てた住吉の松と「相生の松」と言われているという伝承を友成は知っていたらしい。相生の松というのは何故なのかという問いは、遠く離れているので、相生の松に成り得ないのではないのかという、素朴で現実的な疑問だろう。それに対して、翁は「^{こきん じょ い}古今の序に曰はく、^{たかさごすみのえ}高砂住吉の松も^{あいおい}相生のやうに^{おぼ}覚えとあり」と答える。これは、『古今集仮名序』に、昔の代々の帝は、よく人々を召して和歌を作らせていたというくだりの続きに、以下のように「高砂住の江の松」のことが言及されていることを指摘しているのである（引用は適宜、漢字に改めた）。

しかあるのみにあらず、さざれ石に譬へ、筑波山に掛けて君を願ひ、喜び身に過ぎ、樂しび心に余り、富士の煙によそへて人を恋ひ、松虫の音に友を忍び、高砂住の江の松も、相生のやうに覚へ、男山の昔を思ひ出でて、女郎花のひとときをくねるにも、歌を言ひてぞ、慰めける。

ここでは、昔の人々が、様々な自然景物に、読み手の心情を重ねて歌を詠んでいた例のひとつとして「高砂住之江の松」が出されている。古人は二つの離れた場所にある松が、まるで「相生のように考えて」、そこから生じる思いを和歌にして詠んだのだという意味である。しかし、これは「古今の序」にそうあると指摘したに過ぎず、なぜ遠く高砂と住吉にある松を相生と言うのかという問いに対する答えとしては不十分だろう。ここは、翁が、答えの核心を伝えることをごまかしていると解釈すべきところと思われる。続く詞章では、老翁はまるで答えをごまかすように「さりながら」と言葉を継ぎ、老翁は津の国住吉の者で、姥は当地高砂の者だと、聞いてもない情報を告げる。質問したことへの答えをはぐらかされたも同然だが、意外な二人の関係に友成は驚き、「浦山國を隔てて住む」夫婦というのはどういうことなのだと、脱線した線上に質問を重ねる。姥が「山川萬里を隔つれども、互に通ふ心づかひの、妹背の道も遠からず」と、互いに心が通っている夫婦なので、距離など問題ではないと言う。翁はその通りだと言わんばかりに「まづ案じてもご覧ぜよ（考えてもごらんさい）」と言い、老夫婦は声を揃えて、

シテ、ツレ「^{たかさごすきのえ}高砂住吉の、^{ひじょお}松は非情の物だにも、^{あいおい な}相生の名はあるぞかし、まし
^{しよお}てや生ある人として、^{としひさ すみよし かよ な じよお んぼ}年久しくも住吉より、通ひ馴れたる尉と姥は、松もろ
^{あいお ふうふ}ともにこの年まで、相老いの夫婦となるものを。

と、非情の松でさえ高砂と住吉の松は「相生」という名前がついている、有情の人間で、しかも松と同じように長い時間、高砂と住吉の間で通い慣らした老翁と姥は、ともに生きてきた「相老いの夫婦」となったと述べる。友成は老夫婦の言葉に「いはれを聞けばおもしろや」と感心するが、

²⁴ 後述するように、『古今集仮名序』の解釈により「相生」の意味も解釈が分かれるが、ここでは、江戸時代の注釈書『謡曲拾葉抄』（犬井貞恕著）に「相おひの松と云は二本の松諸共に立ならびたるを相生の松と云也」によった。

「さてさて先に聞こえつる、相生の松の物語りを、所に言ひ置く謂はれはなきか」と、再び話を「相生の松」に戻す。ようやく老翁と姥は、

ツレ「高砂といふは上代の、万葉集のいにしへの義、
シテ「住吉と申すは、今このみ代に住み給ふ延喜のおんこと、
ツレ「松とは尽きぬ言の葉の、
シテ「栄えは古今相同じと、
シテ、ツレ「み代を崇むる譬へなり

という高砂と住吉が「相生」と言われる所以を語ることになる。高砂は『万葉集』の、住吉は延喜の御事、すなわち『古今集』を意味する。松は尽きない言葉の寓意であり、「相生」は、今も昔も変わらず和歌の道は栄えているという意味で、正しい治世を尊ぶ喩えなのである。

この解釈は『古今和歌集』の古注釈、とりわけ『古今和歌集序聞書三流抄』に拠っていることが、伊藤正義氏によって指摘されている²⁵。仮名序の「相生のやうに覚へ」の「相生」という語は、たとえば『国歌大観』の範囲では、和歌にも詠まれた形跡がない。馴染みなく、むしろ理解しがたい言葉であっただろう。中世に編まれた諸注釈書では²⁶、明確な解を説明していないものもあり（『為家古今序抄』『古今和歌集頓阿序注』『六卷抄』）、解釈していても、

- 「やまにをひたるもうらにをひたるも、おなじことなりといふ義也。」（『三秘抄古今聞書』）
- 「海と山とを対して、しかもあひならびてさかへたるを、時代にあひあふ事にいふ也。又は高下、平等に思を發するたとへ也」（『古今和歌集 兩度聞書』）
- 「日本紀。藍生のやうに思はるゝと也。只、松の名所に付て書と也。又、相生とも。二本立の事なり」（『蓮心院殿説古今集註』）

や、口伝として、崇神天皇が住吉に植えた松が、夜のうちに四本松となり、これを「相生の松」というという、住吉の松のみに特化した説を載せる（『古今和歌集灌頂口伝』）など、一様ではない。いかに「相生」の意味が理解しがたいものであったかがうかがえよう。右のような諸注釈の解釈を見わたす限り、「相生」は謎の言葉であり、何を意味するのかという共通認識は、当時はなかったと言える。それに対して、能《高砂》では、ワキの友成の「当所と住吉とは国を隔てたるに。何とて相生の松とは申し候ふぞ」という疑問が呈されており、最初から相生とは「二本の松が共に立ち並んでいる」意であることが前提になっている。これは、「相生」とは、距離のある土地に植えられた松でありながら、「共に生きてきた」という『古今和歌集序聞書三流抄』に示された意味で正しいことが共通認識であった観客のみを想定した作品という推測でもできるかもしれない。

それはさておき、あらためて『古今和歌集序聞書三流抄』の該当箇所を掲出しておく²⁷、以下のように「高砂住吉ノ松モ相生ノ様ニ覚ヘテ」という仮名序の文について、二義を示している。

²⁵ 伊藤 1972。

²⁶ 片桐 1971-1987 による。

²⁷ 引用は、片桐洋一『中世古今集注釈書解題』二（赤尾照文堂、1973年）による。

高砂住吉ノ松モ相生ノ様ニ覺ヘテト云事ニ二義アリ。一ニハ高砂モ松の名所也。住江モ松ノ名所也。カレ、是ノ松ノーツニ生合タルガ如クニ、今此道ノ栄ヘタル事有ト云ヘリ。

問、高砂ハ播磨、住吉ハ摂津国、其間三日路也。彼松何ゾ生合事有ラン、不審。

答云、^{マコト}実ニハ、是実義ニ非ズ。序ノ作りモノトテ、家ニ習フコトアリ。高砂トハ、上古ノ桓武・平城等ノ万葉ヲ撰ジ玉ヒテ、哥ノ道ヲ盛ンニセシメ玉フ事ヲ云。住ノ江トハ、今世ニ御座ス延喜ノ御門、躬恒・貫之等ヲ召テ、古今ヲ撰ジ、哥道ヲ盛ニシ玉フ事ヲ云也。松トハ、松ノ葉ノ久シキが如ニ和歌ノ久シキヲ云。相生ノヤウニ覺ユトハ、彼上代ノ御時ト今ノ延喜ノ御門ノ御時ト此道ヲ賞スル事相同ジクオボユルト云義也。

一義目は、住吉と高砂はともに松の名所であるという。これは、『蓮心院殿説古今集註』『古今和歌集頓阿序注』も同様の注をしており、高砂の松を歌った「かくしつ世をやつくさむ高砂の」（巻一七雑、九〇八番）と、住吉の松を歌った「われみても」（巻一七雑、九〇五番）という古今集の証歌を二つ並べて注する『為家古今序抄』も、同様の視点に立っていると言えるだろう。そして二義目として、高砂と住吉の松が、まるで一本の木のように共に生きてきたように、和歌の道が栄えているという意味が述べられている。これまで指摘されているように、こちらが能の《高砂》の前提にある説ということになる。問い「高砂ハ播磨・・」は、ほぼ友成の疑問と合致し、住吉と摂津国は三日間かかるほど離れているという指摘も、能《高砂》の前場から後場への船旅での移動のイメージと重なる²⁸。

能《高砂》の破二段では、この解釈が披露されたあと治世賛美の言葉が続くが、これは歌道と治道を一体ととらえる理念が背景にあり²⁹、後場に登場する住吉神の言葉も一貫して御代のめでたさを謡うことからしても、これが本曲の主題ということが出来る。能《高砂》は、世阿弥伝書『申楽談儀』では、《相生》という曲名で記載されている。「相生」という、いわば謎の言葉の意味を解き明かすというのが本曲の眼目で、『古今和歌集序聞書三流抄』の秘事を本説として採用していると考えれば、納得の曲名と言える。作者世阿弥は、《相生》について「かゝり直成道より書き習ふ」べき祝言曲のなかでも、「なをし鱈が有」曲だと評している。つまり余計な付加があるということだが、その尾鱈にあたるのは、先に説明した友成と老夫婦とのやり取りの構図からして、おそらく老夫婦が、遠く隔たる土地に住む夫婦であるという部分だろう。もっとも、この設定は、大谷節子氏が解くように、「相生」という言葉に込められた歌道治道一体理念を、「最小単位の共同体である夫婦の幾久しく仲睦まじき姿である尉と姥とに可視化した」「中世古注釈における『相生』の解を体現化した存在として造型されたもの」³⁰として成功しており、むしろ高く評価されるべきところである。江戸期から現在に至るまで、能《高砂》は、末永く幸せな夫婦を祝う曲として知られ、結納や婚儀において《高砂》の一節を謡う、あるいは、結納時に高砂の尉と姥の人形を飾る風

²⁸ 『古今和歌集頓阿序注』も、「松を古今にたとへ、古とは万葉集の時代、今とは延喜御代也」と『古今和歌集序聞書三流抄』と類似の説を採用する。

²⁹ 『毛詩』に依拠して『古今集仮名序』にもこの理念が説かれており、能の特に脇能にこの影響がみられる。大谷 2007、大谷 2015 参照。

³⁰ 大谷 2007、大谷 2015: 1。

習など、日本文化に広く膾炙したのも、この夫婦の設定の面白さにあることは明白である。つまり、江戸時代から現在まで能《高砂》は夫婦和合の能として親しまれてきたのであって、それを齋と考えていた世阿弥からすれば驚くべき状況かもしれない。あくまでも脇能としての本曲の主題は、歌道の栄えに象徴される治世賛美にあり、世阿弥の主張によれば、本来は真っ直ぐにそれのみを描くべきことで、夫婦和合は余計な尾鱗なのである。

5 能《高砂》における名所・旧跡の書きどころ

一その二、破三段より終曲まで

続いて、能《高砂》の破三段を確認していこう。本論文の前半で確認したとおり、世阿弥の伝書によれば名所・旧跡に関する詩歌を配置すべき所である。高砂と住吉の松が『万葉集』と『古今集』の寓意であり、治世賛美の意味があるという本意を知り、友成はさらに「なほなほ高砂の松のめでたきいはれ。委しく御物語り候へ」と、さらに高砂の松がめでたいと言われる理由を聞きたいと所望する。その回答として、クリ・サシ・クセという節にのせて謡われるのは、以下のような詞章である。

地クリ「^{そおもくころ}それ草木^{かじつ}心^{とき}なしとは申せども^{たが}花実の時を^{よおしゅん}違へず、^{とく}陽^{そな}春の徳を備へて
^{なんしはなはじ}南枝花^{ひら}始めて開く。

シテサシ「^{けしき}しかれどもこの松は、その^{かよとき}気色と^わこしなへにして^わ花葉時を^わ分かず、
地「^{ときいた}四つの時^{いつせんねん}至りても、^{いろゆき}一千年の色雪^{しよおか}のうちに^{いろとかえ}深く、または^{いろとかえ}松花の色十回りとも
言へり、

シテ「^{まつ え}かかるたよりを^{まつ え}松が枝の、
地「^{こと はぐさ つゆ たま}言の葉草の露^{こころ}の玉、^{みが たね}心を磨く種となりて

シテ「^い生きとし^い生ける者ごとに、

地「^{しきしま}敷島の^{かげ}蔭に寄るとかや。

地クセ「^{ちよおのお}しかるに - ^{ことば}長能が^{うじよおひじよお}言葉にも、^{こえ}有情非情の^もその聲、^もみな歌に洩る

ることなし、^{そおもくどしや}草木土砂、^{ふうせいすいおん}風聲水音まで、^{ばんぶつ}萬物の籠もる^こ心あり、^{こころ}春の - 林の、

^{とおふう}東 - 風に動き^{ほくろ}秋の虫の、^な北露に鳴くも、^{わか}みな和歌の姿^{なか}ならずや。中にもこの松

は、^{ばんぼく}萬木に^{すぐ}勝れて、^{じうはつこう}十八公の^{せんしう}よそほひ、^{みどり}千秋の^{ここん}緑をなして、^{いろ}古今の色

を見ず、^{しこお}始皇のおん^{しゃく}爵に、^{あず}預かる程の^{ほど}木なりとて、^{いこく}異國にも、^{ほんちよお}本朝にも、

^{ばんみん}萬民^{しよおかん}これを賞翫す。

クリ・サシでは『和漢朗詠集』（梅「露暖南枝花始開」、松「十八公榮霜後露」）や『古今集仮名序』（「天の下しろしめすこと、四つの時、九のかへりになんなりぬる」）のほか、クセの「長能が言葉にも」以下は、「藤原長能私記」の「和歌はこれ五行の体なり。詞に出すを歌とし、心に知

れるを体とす。春の林の東風に動き、秋の虫の北露に鳴くも、皆和歌の体に洩れず。有情非情ともに歌の道をばおこすなり」³¹が典拠として指摘されている。「長能之私記曰」は、『古今和歌集序聞書三流抄』にも引用されており、世阿弥の想定する観客層にとっては耳近い例という注釈がつくが、いずれも松に関する耳近い名句と言ってよいだろう。クセ後半の始皇帝が松に爵位を与えたという故事も、『和漢朗詠集』松に源順が「十八公の栄は霜の後に露はれ 一千年の色は雪の中に深し」と詠むなど、耳近い話と考えられる。もっとも、ここまでは、高砂の松に限定して言及した詩歌・名句ではない。「長能之私記」の句も『古今和歌集序聞書三流抄』では、相生の松に関する注ではなく、「生トシケルモノノ声、皆哥ト云」のは何故かということ問う問いの文章に引用されている。つまり、能『高砂』においては、曲どころ（曲所）の前半では、松が常盤で、長い世のたとえとなっているという、松の目出度さを謡っているもので、高砂の松という名所・旧跡に関する名句は配置していないことになる。それが、続くシテの言葉から突如、高砂の松に焦点がしばられる。

シテ「高砂の、尾の上の鐘の音すなり、
 地「暁かけて、霜は置けども 松が枝の、葉色は同じ 深緑、立ち寄る蔭の
 朝夕に、搔けども-落ち葉の 尽きせぬは、まことなり 松の葉の、散り失せずし
 て 色はなほ、真拆の葛 永き世の、譬へなりける 常磐木の、中にも名は
 高砂の、末代の例にも、相生の松ぞめでたき。
 ロンギ地「げに名を得たる 松が枝の、げに名を得たる 松が枝の、老い木の昔
 現はして、その名を名のり 給へや、
 シテ、ツレ「今はなにをか 包むべき、これは高砂 住吉の、相生の松の精、
 夫婦と現じ 来りたり、

まず、シテの謡として、大江匡房の「高砂の尾上の松の音すなり」（『千載集』巻六・三九八）が用いられている。この和歌は、破一段のシテ・ツレの登場歌（一セイ）にも引用されていた歌で、再び高砂の松を中心とした名所高砂の浦の実景に観客の意識を戻す。「松が枝の」以下は、『古今集仮名序』の末尾の言葉「松の葉散り失せずして、まさきの葛長く伝わり」（『古今集』の言葉が散り失せず、長く残るように」という意）を変型した詞章³²で、『万葉集』『古今集』の寓意である高砂の松は、目出度い松のなかでも特に目出度いものなのだと強調される。

続くロンギは、シテ・ツレの老人夫婦が、実はそれぞれ住吉・高砂の松の精であることが明かされており、能《高砂》のクライマックス、山場と言ってよいように思われる。世阿弥伝書『三道』第三条「書とは」の「名所・旧跡の曲所ならば、其所の名歌・名句の言葉を取る事、能の破三段の内、詰めと覚しからん在所に書くべし」や、『風姿花伝』第六花修の第一条の「名

³¹ 『謡曲大観』頭注。『謡曲拾葉抄』等諸注釈で典拠としてこの文が引かれる。日本古典文学集成『謡曲集』（新潮文庫）頭注では『古今和歌集序聞書三流抄』に「長能之私記曰」として引用される文を引く。ただし、「長能之私記」の素性は不明で、岩波日本古典文学大系『謡曲集』（上）では、「この書は現在その存在を知られていないようであり、この引用文の内容からはとうてい長能作の歌論書とは思えない。が、世阿弥の頃に、右のような説が長能に仮託して伝えられていたものであろう」（443頁）と注している。

³² 日本古典文学集成『謡曲集』（新潮文庫）頭注。288頁。

所・旧跡の題目ならば、その所によりたらんずる^{しいか} 詩歌の、言葉の耳近^{こと}からんを、能の詰め所に寄すべし。為^{して}手の言葉にも風情^{ふぜい}にもかからざらん^{ところ}所には、肝要^{かんよふ}の言葉をば載すべからず」に照らして考えてみると、確かに名所・旧跡に関する詩歌が、破三段という能の詰め所（ここではロンギの辺りが該当することになる）に集中的に寄せられ、しかもシテの謡として用いられており、伝書の記述と合致するのである。

能《高砂》では、このあと間狂言を挟んで後場となり、友成は高砂の地から、住吉の地に向かう。高砂の浦より船出する有名な「高砂や、この浦舟に帆を上げて、この浦舟に帆を上げて、月もろともに^い出で潮の、波の淡路の^{あわじ} 島影や、遠く^{なるお} 鳴尾の^{おきす} 沖過ぎて、はや住吉に着きにけり、はや^{すみのえ} 住吉に着きにけり」の謡が謡われる。『古今和歌集序聞書三流抄』によれば三日間の行程を一謡で表していることになる。住吉について友成一向の前に、住吉の神が影向し、月影のなか神遊びの舞が披露され、めでたく舞いおさまる。

6 結論

以上みてきたように、世阿弥は伝書『三道』第一条「種には」において、本説がない「作能」でも、名所・旧跡を縁に作ることで観客の感動を得ることができると述べていた。これは、世阿弥の作劇において、名所・旧跡がかなり重要な要素であったことを示すだろう。そして、『三道』第三条「書には」、『風姿花伝』第六花修第一条「能の本を書く事」では、名所・旧跡を詠んだ詩歌を、節どころである破三段の山場に近いところに配すべきであると述べているが、必ずしも破三段のみに限定しているわけではなく曲所であればどこかということと言及しているのではないかということを確認した。そのうえで、世阿弥作《高砂》において、名所・旧跡がどのような場所に、どのように用いられているかを読み解いたわけだが、名所・旧跡に関する名句・詩歌は、伝書で言及される破三段のみに配置されているわけではないことが確認された。これは、高砂の松という名所・旧跡が、作品の舞台であり、しかも治世賛美という主題の寓意であるということも考慮する必要があるだろう。名所高砂の松は、たとえば、作品に風情を与える彩りとして舞台に選ばれたわけでも、学術的に関連歌が引用されたものでもなく、作品構成の核なのである。破一段でみてきたように、高砂の松を詠んだ名歌『古今集』の藤原興風「誰をかも知る人にせん高砂の松も昔の友ならなくに」（雑上・九九九）は、老翁と姥が吐露する老境の心境と呼応し、抒情的に謡われていた。老夫婦の心情も名所・旧跡に関する詩歌によって規定されているといえるだろう。また、長い寿命を誇る松のなかでも「高砂の松」が特出すべき存在として知られており、誰もが知る『古今集仮名序』に、高砂・住吉の松が「相生」だと伝えられているからこそ、離れた地に住む夫婦として設定されたといえる。

前場は、高砂の松が古代の『万葉集』、住吉の松が当代の『古今集』の寓意であることは、友成と翁・姥との対話によって徐々に明かされていく、いわば謎解きのような構成となっている。遠く離れた高砂・住吉の松が相生であると伝えられる理由をひもとく過程で、老翁と姥が遠く離れた所に住む夫婦であるにも関わらず仲睦まじいという「鱈」を含むものの、和歌の道が古代から今まで絶えず盛んであることは、良い治世の象徴であり、治世賛美という本曲の主題へと導かれる。先ほども述べたように、この「相生の松」であることが、姥が高砂の松の精、老翁がそれと相生である住吉の松の精であるという二重性を持つ人物としたことの根拠ともなっている。登場人物に二つの素性を持たせること自体は、能以前からある仏教説話などの神仏の来現の例もあり、能《高砂》特有でも能独自のやり方ともいえない。ここでは、松という仏教的には非情とされる樹木に人格を

与えたのは、非情のものも歌を理解しているという『古今集仮名序』の考えによって引き出されたのかもしれないということも指摘しておきたい。そして、世阿弥は、伝書に記す通り、破三段のクリ・サシ・クセという節どころの最後の部分に、名所・高砂の松を詠んだ和歌、大江匡房の「高砂の尾上の松の音すなり」（『千載集』巻六・三九八）をシテの謡として配置した。老翁と姥の素性を明かすという「詰め所」の直前に配置されていることも、伝書の記述と合致する。

すでに指摘されているように、中世に編まれた『古今集』の注釈書のうち『古今和歌集序聞書三流抄』が典拠として指摘されており、能《高砂》の場合は、正しい本説がある作品といえる。いっぽうで、仮にこの『万葉集』と『古今集』の寓意としての松という根拠として、『古今集仮名序』以外の本説の存在が見いだされず、世阿弥が想像で作った「えせ能」であったとしても、名所・旧跡の縁にして巧妙に構成された名作といてよいことは、ケーススタディから明らかであろう。

こうして見ていくと、世阿弥は名所・旧跡という要素を作品の種として重要視し、戦略的に配置しているように思われる。たとえば、世阿弥が完成させたとされる夢幻能形式は、ワキ僧が知らない土地の名所旧跡を訪れ、ゆかりの過去の人物のドラマに接するという構造をもっており、名所・旧跡への強い意識が夢幻能の確立にも関わると分析できるかもしれない。もっとも、本論文では脇能《高砂》という一作品を取り上げたに過ぎず、世阿弥のすべての作品に適用できる手法であるとか、二百曲以上ある能の作品すべてに言える特徴とまでは現時点では言えず、今後さらに検討する必要がある。ともあれ、多くの能は名所図絵的演劇とも言える特徴を持っており、名所・旧跡は、能にとって欠かせない構造体のひとつであると言えるだろう。冒頭にあげた謡十五徳（謡十徳）の第一に「不行而知名所（行かずして名所を知る）」が挙げられているのは、能の特徴として名所・旧跡が最も目立った特徴であることを見事に言い表しているのかもしれない。

文献目録

一次文献

- HŌSEI UNIVERSITY: *Collection of images from valuable source materials*. Digital Archives, Hōsei University Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute. (https://nohken.ws.hosei.ac.jp/nohken_material/htmls/index/, accessed: 26.10.2022).
- INU, Teijo 犬井貞恕 (1978 [1722]): *Yōkyoku shūyōshō* 謡曲拾葉抄. Reprinted in: *Nihon bungaku kochūshaku taisei* 日本文学古注釈大成. Tōkyō: Nihon tosho center.
- ITŌ, Masayoshi 伊藤正義 (1983–1988): *Yōkyokushū* 謡曲集. *Nihon koten shūsei* 日本古典集成. Tōkyō: Shinchō bunko.
- OMOTE, Akira 表章 (1975): *Zeami Zenchiku* 世阿弥禅竹. *Nihon shisō taikei* 日本思想体系. Vol. 24. Tōkyō: Iwanami shoten.
- KATAGIRI, Yōichi 片桐洋一 (1971–1987): *Chūsei Kokinshū chūshakusho kaidai* 中世古今集注釈書解題. Tōkyō: Akao shōbundō.
- YOKOMICHI, Mario 横道万里雄, OMOTE, Akira 表章 (1960): *Yōkyokushū* 謡曲集. *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系. Vol. 40. Tōkyō: Iwanami shoten.

二次文献

- HARADA, Kaori 原田香織 (2019): “Hyakuin Zenji to nōgaku 百隠禅師と能楽”. In: *International Zen studies* 国際禅研究 Vol. 3: 95–115. (<https://doi/10.34428/00011034>, accessed: 26.10.2022).
- IIZUKA, Erito 飯塚恵理人 (2001): “Nō no honzetsu: Waka to waka setsuwa o chūshin ni 能の「本説」—和歌と和歌説話を中心に—”. In: *Journal of culture & information* 文化と情報. Vol. 3: 45–53.
- ITŌ, Masayoshi 伊藤正義 (1972): “Yōkyoku Takasago zakkō 謡曲高砂雑考”. In: *Bunrin* 文林 Vol. 6: 111–125.
- KAWASE, Kazuma 川瀬一馬 (1945): *Tōchū Zeami 23 bushū* 頭註世阿弥二十三部集. Tōkyō: Nōgakusha.
- KONISHI, Jin'ichi 小西甚一 (1970): *Zeami shū* 世阿弥集. *Nihon no shisō* 日本の思想. Vol. 8. Tōkyō: Chikuma shobō.
- KŌSAI, Tsutomu 香西精 (1970 [1963]): “Honzetsu no zaisho 本説の在所”. In: KŌSAI, Tsutomu 香西精 (ed.): *Zoku Zeami shinkō* 続世阿弥新考. Tōkyō: Wan'ya shoten: 162–166.
- MANABE, Masahiro 真鍋昌弘 et al. (eds.): *Inbun bungaku “Uta” no sekai* 韻文文学〈歌〉の世界. *Kōza Nihon no densho bungaku* 講座日本の伝承文学. Vol. 2. Tōkyō: Miyai shoten.
- MATSUOKA, Shinpei 松岡心平 (2011): *Nō Yamato no sekai: Monogatari no butai o aruku* 能『大和』の世界 物語の舞台を歩く. Tōkyō: Yamakawa shuppansha.
- NAGAIKE, Kenji 永池健二 (1995): “Chimei to kayō: Michi tazune no hyōgen wo megutte 地名と歌謡—道尋ねの表現をめぐる—”. In: MANABE, Masahiro 真鍋昌弘 et al. (eds.): *Inbun bungaku “Uta” no sekai* 韻文文学〈歌〉の世界. *Kōza Nihon no densho bungaku* 講座日本の伝承文学. Vol. 2. Tōkyō: Miyai shoten.
- NAKAMURA, Itaru 中村格 (1985): *Zeami densho yōgo sakuin* 世阿弥伝書用語索引. Tōkyō: Kasama shoin.
- NOSE, Asaji 能勢朝次 (1940): *Zeami 16-bushū hyōshaku, jō* 世阿弥十六部集評釈, 上. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- ŌTANI, Setsuko 大谷節子 (2007): “Waki no nō 脇の能”. In: ŌTANI, Setsuko 大谷節子: *Zeami no chūsei* 世阿弥の中世. Tōkyō: Iwanami shoten: 261–339.
- ŌTANI, Setsuko 大谷節子 (2008): “Tōryū eiri utai tamatebako utai Jittoku-no-maki 当流絵入謡玉手箱 謡十徳之巻”. In: *Kanze* 観世 75/5: 52–56.
- ŌTANI, Setsuko 大谷節子 (2010): “Hosokawa Yūsai to nō 細川幽齋と能”. In: MORI, Masato 森正人, SUZUKI Hajime 鈴木元 (eds.): *Hosokawa Yūsai: senjin no naka no gakuhei* 細川幽齋戦塵の中の学芸. Tōkyō: Kasama shoin: 151–170.
- ŌTANI, Setsuko 大谷節子 (2015): “Nō ‘Takasago’ no kaishaku shi 能「高砂」の解釈史”. In: *Kōbe Joshi daigaku koten geinō kenkyū center kiyō* 神戸女子大学古典芸能研究センター紀要 Vol. 9: 1–13.
- TEZUKA, Eiko 手塚瑛子 (1983): “Yōkyoku shishō ni okeru ‘Tokorokara’ to utamakura 謡曲詞章における「ところから」と歌枕”. In: *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞 48 (6): 56–69.
- YAMAZAKI, Masakazu 山崎正和 (ed.) (1969): *Zeami* 世阿弥. *Nihon no meicho* 日本の名著. Vol. 10. Tōkyō: Chūō kōronsha.