

能『三井寺』の狂気と悟り

三 苦 佳 子

一、『三井寺』の作者

能『三井寺』は、わが子千満せんみの行方を探す母（シテ）が三井寺を訪れて、最後に親子の再会が叶うという作品である。この『三井寺』は、今日では作者不詳とされているが、世阿弥の時代に、その存在を知ることができる。世阿弥の言葉息子この元能が聞き書きした書『申楽談儀』（注1）の第十八条に、三郎（音阿弥元重）が演じた「鐘の能」についての記事があり、これが『三井寺』のことだと考えられている。

近ごろ、將軍家御前にて、人（三郎也）の、鐘の能をせしに、南向きなるに、鐘を右の方に置く。左鐘に撞きし也。いく度も、左に置きて右鐘に撞くべし。

將軍の御前で三郎（音阿弥元重）が演じた「鐘の能」について、鐘の作物を置く位置と鐘の撞き方を批判し、望ましい演じ方を指示する内容である。このように、舞台上で作物の鐘を撞く演技があるため、「鐘の能」は『三井寺』のことだとされている。『申楽談儀』が世阿弥の発言を集めた書であるならば、鐘の能について元能に言い聞かせたのは世阿弥ということになる。

室町後期の作者付け『能本作者註文』『歌謡作者考』『自家伝抄』（注2）には、『三井寺』は世阿弥の作と書かれている。かつて小林静雄氏は『能楽史研究』（注3）において、『能本作者註文』『歌謡作者考』『自家伝抄』の三書が一致して世阿弥の作だとしている能については「世阿弥の作とみてよかろう。」と判断された。『三井寺』はこの条件を満たしているので、作者の第一候補は世阿弥ということになる。

また、佐成謙太郎氏による大著『謡曲大観』^{〔注4〕}によれば、

『能本作者註文』と江戸中期の作者付『二百拾番謡目録』^{〔注5〕}の二つの書では「ともに世阿弥の作とす。」とのみ記されているから、作者世阿弥説が否定されているわけではない。

ところが、今日では『三井寺』の作者は世阿弥とせず作者不詳とされる。この説が主流となった背景には、従来の作者世阿弥説を否定した香西精氏の見解が認められる。香西氏は「三井寺―作者と本説―」^{〔注6〕}の冒頭でまず次のように反論する。

「三井寺」は、「能本作者註文」以来、世阿弥の作で通つてはいるが、たしかな証拠があつてのことではない。

また、『申楽談儀』第十七条の「鐘の能」については、「この能が世阿弥の生前から行われていたと思われるふしがある。」として、その理由を香西氏は次のように述べる。

この「鐘の能」が観世座のレパートリーにあつたとすれば、三十才の当時まで、この座で修行して来た天才元重が、そんなへまをし出かすわけはなからう。書き卸しの新作か、他座のレパートリーから取り入れたかどちらにしても、これまでに世阿弥とその一座の手がけたことのない作品を、世阿弥の指導なしに、はじめて上演した

ものだろう。

香西氏の見解では、もともと観世座にはなかつた作品なので、音阿弥元重が「へまをした」ということになるようだ。しかし『申楽談儀』の記事は、世阿弥の言葉を聞き書きしたものである。それならば、第一の可能性としては、世阿弥の新作を元重が演じた時に、その演じ方が世阿弥の意図とは違つていたので、それに対して世阿弥が述べた内容であつた、と考えるのが自然ではないだろうか。

しかしながら香西氏は、さらにもう一つ否定的な見解を加える。物狂能として作られている『三井寺』について「作品そのものにも、世阿弥らしくないふしが多い。」というのである。なぜ「世阿弥らしくない」のか。その理由として、二つの点が指摘されている。

第一の理由は、狂女物の特徴として「物思ふ気色を本意にあてて、狂う所を花にあてて」という『風姿花伝第二物学条々』の世阿弥の方針と異なるという点である。

世阿弥の手にかかった狂女物は、行く雲、散る花に興じて、うわべだけはどんなに浮かれていても、裏では、「尋ねる人」への深い愛執が、手綱をゆるめることがない。千満の母の場合は、名月のもと、名鐘の音とともに、詩興に乗じてはてしなくあこがれ去つたまま、失われた子

に帰ることがない。表裏のバランスが完全に破れている。

千満の母（シテ）が、我が子千満を思つて常に心乱れた状態にある狂女のはずなのに、「尋ねる人」のことを忘れて、名月と三井寺の鐘の音に心を奪われるという内容が、世阿弥の物狂いとは違つてゐるというのである。

二つ目の理由は、『三井寺』の構成が「世阿弥の主張と食いちがつてゐる。」という点である。

世阿弥は、自身の能作の秘訣を伝える『三道』^{（注）}という書の中で、「放下」という項目を立てて物狂能の作り方を説明している。そこでは、クライマックスとなる場面の作り方が次の様に説明される。

破の三段目に詰め所の急風を書きて、入り端の段をば、謡ロンギにて、親子兄弟などの会ひ場ならば、少し泣き能の意風を気色にて、結びて入るべし。

「破の三段目」というのは、世阿弥の台本構成の方針である序破急五段構成の四番目の段となる。世阿弥は多くの能の四段目を、曲舞と呼ばれる場面、すなわち今日では「クリ」（「サシ」）（「クセ」と呼ばれる小段で構成されている。ただし、物狂能の場合は、世阿弥が「詰め所の急風」と呼ぶクライマックスとなる場面を「クセ」の後に書き加える。

そして最後の五段目の「入り端」つまり退場の場面は、再会が叶う場面となり、ハッピーエンドで結ばれる。物狂能の五段構成を、世阿弥はどのように説明している。

ところが『三井寺』では、狂女が鐘を撞く【鐘の段】と呼ばれる名場面が「破の二段目」つまり全体としては三段目にある。ここに狂女が「諸行無常・是生滅法・生滅滅已・寂滅為楽」と涅槃経を唱えながら鐘を撞く場面があり、能の中で一番の見せ場となる。次の「破の三段目」つまり全体の四段目の「クセ」の場面はむしろ静かな場面に作られていて、その後には何も場面が作られていない。

そこで香西氏は、「詰め所になるべきクセは大半が居グセといったアンチクライマックスになっている。」として、さらに次の様に述べる。

世阿弥だったら、クセと「鐘の段」の順序を入れ替へるなり、クセを舞グセにして、あとに舞事を加へるなりして、クライマックスにしていたらう。

第一に、物狂いであることで見せ場が作られる、という世阿弥の物狂能の方針と違つていて物狂いらしくみえないということ。第二に、世阿弥が主張する「放下」すなわち物狂能の場面構成とは山場の作り方が違つてゐること。以上の二点から、『三井寺』という能は世阿弥の作ではない

とする結論が導かれている。要するに世阿弥自身が伝書に書いている主張と、能『三井寺』の内容が違っているというところが、世阿弥の作品ではないと判断される根拠となっているのである。

本稿では、世阿弥が『三井寺』の作者であることを否定するこの二つの点について検証していきたい。

二、『三井寺』の場面構成

まず最初に、『三井寺』の場面構成からみていこう。実は筆者はこれまでに世阿弥の狂女物、すなわち物狂能の場面構成について検討してきた。

『三道』の「放下」すなわち物狂能の場面構成、具体的には世阿弥の狂女物狂能『桜川』の場面構成については、世阿弥の序破急五段構成の模範とされる脇能『高砂』との比較によって検討した^(注8)。さらに、『桜川』と他の世阿弥作の狂女物狂能『水無月祓』『柏崎』『班女』『花筐』『百万』について、狂女物狂能としての特徴を比較検討している^(注9)。これらの考察を基にして、まず「放下」の方針と一致している『桜川』の場面構成を次に示しておく。

発端

本編に至る前置きの場面。物狂い

になる経緯が演じられる。(X)

一段目(序) ワキ役の登場の場面

二段目(破一段) シテ登場の場面 (Y)

三段目(破二段) 問答中心の場面が始まり、最後に地謡(合唱)で謡い上げる。

四段目(破三段) 曲舞(クリ)〔サシ〕〔クセ〕を

中心にして作られた場面(Z)

五段目(急) 再会の場面・後日談も加わる。

本稿の末尾には、狂女物狂能の場面構成を比較するために、『桜川』『花筐』『三井寺』の各段の小段構成を対照させた「場面構成対照表」を載せた。詳細は後ほど述べるが、『花筐』と『三井寺』は基本的に発端の場面に加えて五段の場面で構成されているという『桜川』の場面構成と同じ形に作られているといえる。

まず、拙稿^(注8)によって、世阿弥の狂女物狂能の特徴として認められた次の三点について述べる。

(X) 序破急五段構成の前に「発端」の場面を作る。

(Y) シテ登場「二段目」の「只詞まじりのサシ謡」

(Z) 頂点となる山場(クライマックス)の位置が

『桜川』では四段目の「クセ」の後にある。

世阿弥の狂女物狂能の特徴(X)は一般には前場と呼ばれ

ていて、能のシテ・主人公は一旦中入りつまり退場するところになる。この場面は、通常の序破急五段の本編に先だつて物狂いになった経緯が描かれる前置きの場面という意味で、本稿では「発端」と呼ぶことにする。世阿弥作の女物狂能六作品の内、『百万』以外の五作品にこの「発端」〈X〉が作られていた。『百万』については、あえて「発端」の場面を無くすという手法で能作を試みた「新風」であったと理解した^(注9)。世阿弥は〈X〉の経緯を描く場面について、加えることを基本としながらも、作品毎に考慮して変化を持たせていたと考えられる。

『三井寺』にもこの「発端」〈X〉の場面がある。千満の母が一人で登場し、我が子との再会を清水寺で祈願する場面である。そこで霊夢を蒙り、その夢占によって三井寺に向かうまでの経緯が描かれている。この場面は、世阿弥の女物狂能の手法〈X〉と同じ発想で作られているといえる。

さて、『三井寺』の場面構成は、世阿弥の主張する物狂能の場面構成と違っている^(注10)と判断されていたわけだが、その理由は、〈Z〉の位置の違いにある。

「放下」の能作法では、「詰め所の急風」つまりクライマックスの場面〈Z〉を「クセ」の後に作り入れるという方針であった。ただし、世阿弥の女物狂能の六作品の内、クライマックスの場面が「放下」の示すように「クセ」の後に作られているのは、『桜川』『水無月祓』『班女』『百万』

の四作品であり、『柏崎』と『花筐』の二曲は、「破の二段目」つまり全体としては三段目の最後に「クルイ」と呼ばれる小段が作られていて、そこが一曲の中で最も盛り上がる場面に作られていた^(注9)。そして四段目の「クセ」は、見せ場として重要な場面ではあるが、激しくシテが高揚する場面とはならない上に、「クセ」の後には場面が作られていない。したがって、その展開は「クルイ」を頂点としてアンチクライマックスとなる。

世阿弥の物狂能の特徴の〈Z〉については、すべての能が「放下」に示した手法でクライマックスの場面が作られていたわけではなかった。『桜川』のように四段目の「クセ」の後に作られる形と、『花筐』のように三段目の最後で通常は「初回」とも呼ばれる地謡の「上歌」の場面に作られる形との、二つのパターンが認められるのである。

香西氏がアンチクライマックスと指摘する『三井寺』は、【鐘ノ段】と呼ばれる【段歌】が、「破の二段目」つまり全体としては三段目の最後に山場として作られている。これは『柏崎』の「クルイ」そして『花筐』の【筐ノ段】と呼ばれる「クルイ」と同じパターンとなる。ここで場面が最も盛り上がり、その後の「クセ」は見どころではあるがあくまで諷い舞う場面であり、しかも「クセ」の後に場面は作られていない。このように『三井寺』のクライマックス〈Z〉は『柏崎』『花筐』と同じく三段目に作られている。

確かに『三井寺』の山場の作り方は『桜川』とは違っているとしても、『柏崎』『花筐』の手法とは一致している。そうであるなら『三井寺』の展開がアンチクライマックスに作られているということは、作者が世阿弥であることを否定する理由にはならないということになる。

三、我が子を探す母の「謀の物狂い」

次に、狂女物すなわち女物狂能として、『三井寺』の内容が世阿弥の方針とは違う、という点を検証していく。

『三井寺』のシテ、千満の母の物狂いを理解するために、室町末期の能の面装束や作物などが具体的に記録された「舞芸六輪次第」^(注10)の『三井寺』についての記事を参考にしてみよう。本文については『謡曲狂言』に掲載された『花傳髓脳記』「舞芸六輪次第上巻之次第」^(注11)より引用する。

一、三井寺。前、常の女。小袖斗、しゆすをもつ。後、物くるひ。小袖の上に水衣、たまたすきを上る。竹のつへを持、笠をきる。脇、僧五六人。ちこ三人。月見の躰也。此物くるひハ、眞の物狂にはあらず。清水のむさう(夢想)により、あふみの國三井寺へ參。彼寺ハ女人いらさる寺なれば、作きやうきしてらへ入也。作物は、正面より左のふたひのはしニをく也。何も、方

角に、作物のをき所不定也。

「舞芸六輪次第」によれば、前場すなわち発端(X)に登場して清水寺に参詣する母は、「しゆす(数珠)」を持つ「常の女」であるが、中入り後は「つへ(杖)」を持つ「物くるひ」とある。したがって、千満の母が「物狂い」の人物として設定されていることに間違いない。ただし、母は「眞の物狂い」ではないとする。清水寺で我が子との再会を祈願して、夢想を蒙り出掛けることになった近江の三井寺は「女人いらさる寺」つまり女人禁制の寺であった。女性は通常では三井寺に入れないため、母は「作きやうき」すなわち狂気を装って寺に侵入しようと企てるのである。

『三井寺』が、室町末期には「はかりごと」に狂う物狂いの例曲とされたことは表章氏^(注12)によつても指摘されているが、このような解釈は、京観世五軒家岩井派の大西一門から出版された『謡曲秘伝書』^(注13)にも反映されている。その記事の冒頭に次のように書かれている。

花伝書に曰 賤キ狂女 幽玄 子ヲ尋ヌル謀ノ物狂

賤しい狂女ではあるが、幽玄であり、子どもを尋ねるための「謀の物狂い」とある。先の「舞芸六輪次第」と同じく、『三井寺』の母が子どもを探すための手段として「物狂い

の振りをする」という趣向であることが書かれている。能の筋書きとしては、狂言の役者の扮する能力が、物狂い見たさに狂女となった母を寺に入れてしまうことになっているから、「作り狂気」「謀の物狂い」という作戦は成功していることになる。このような筋の展開は、母を「まことの物狂い」に設定していないからこそ、辻褄が合ってくるのである。

四、世阿弥の手法「口詞まじりのサシ謡」

「謀の物狂い」のための工夫は、狂女の登場の場面に関わる世阿弥の物狂能の特徴〈Y〉にも認められる。

『高砂』などの脇能の場合は、【真ノ一声】の囃子で登場したシテは「一セイ」を謡う。しかし物狂能のシテは【一声】で登場して「一セイ」を謡う前にサシ謡いの場面が加わる。仮にここを「サシa」とする。この「サシa」について、世阿弥は「放下」の能作法の中で、次のように述べている。^{〔注14〕}

指声^{さしこゑ}たぶたと云ひて、古歌にても名句^{なぐと}などにててもあれ、耳近に、しかも面白き文句を、指声より只詞^{ただことば}まじりに、七八句云ひ下して、さて一声にかかるべし。

「指声」つまり「サシa」については、まず、よく知られた面白い文句として、「古歌」や「名句」を入れること、次に「只詞」つまり普通のシヤベリ言葉を交えることが指示されている。

世阿弥が、和歌や漢詩、故事成句などの「古歌」「名句」を台本の詞章に取り入れたことは周知のことだが、それだけでなく、拍子には合わないが節を付けて謡う「サシ」の中にセリフとしての「詞」を交えるという工夫も加わっている。これは、物狂いの常軌を逸した精神状態を現すために考えられた世阿弥独自の工夫と考えられる。そこで、この手法を仮に世阿弥の女物狂能の特徴〈Y〉として「只詞まじりのサシ謡」と呼ぶ。

実は『三井寺』にもこの「サシa」の場面がある。しかも「サシa」の途中にはセリフとしてしゃべる言葉が交じるから、「口詞まじりのサシ謡」〈Y〉となっている。したがって、『三井寺』には世阿弥の物狂能の特徴〈X〉〈Y〉〈Z〉のすべてが具わっていることになる。

ここで、『三井寺』の「サシa」から【カケリ】までの本文を詳しくみてみよう。

【一声】（囃子）

〔サシa〕

狂女へ雪ならば いくたび袖を払はまし

花の吹雪と 詠じけん 志賀の山越えうち過ぎて

眺めの末は湖の 鳩照る比叡の山高み

上見ぬ驚の お山とやらんを

今目の前に拝む事よ あら有難の御事や

(詞)「かやうに心あり顔なれども

我は物に狂ふよなう

いや我ながら理りなり

あの鳥類や畜類だにも 親子の哀はれは知るぞかし

ゝましてや人の親として いとほし悲しと育てつる

(一七セイ)

ゝ子の行くへをも白糸の

地ゝ乱れ心や狂ふらん

【カケリ】

『三井寺』の「サシ a」は、その冒頭が「古歌」すなわち和歌で始まっているし、「かやうに心あり顔なれども」からは「只詞」つまり「詞」としてセリフをしゃべる場面になっているから、世阿弥の提案する「放下」の手法と一致する。

先にみた『謡曲秘伝書』(注15)に、狂女登場の場面に関わる詳しい記事が書かれているので、試みに「サシ a」から【カケリ】までの内容をみていきたい。『三井寺』の詞章は「」内に示し、一部に傍線を加えている。

一声越 一ノ松二留 謡 狂気ニテ幽玄ナリ

「詠めの末はみづうみの にはてるひえの山たかみ」

此所下ケル前 四五字ツヨクシテ下ゲル

「あら有がたの御事や」 狂気ヲ忘レ思ハズ知ラズ

合掌シテ拜ム 加様に心あり

フト気ガ附イテ 狂気ヲ粧フテ

「あの鳥類や」上ヲミル心少シ ユるりと

「畜類たにも」下ヲミル心 ハコンデ

「ましてや人の」カケテ「いとふし悲しと」 気味合

「子のゆくへをも」 ノツテ「乱心や」 ズカリ

「狂ふらん」 ユルリト 翔アリ

では、右の内容をみていこう。登場の囃子は「一声・狂女越」。シテは一ノ松で「サシ a」を謡い始めるが、これは、狂気を帯びてしかも幽玄であるべきだとする。都を出て山を越え琵琶湖とその周りの山々を見渡すことのできる場所に着き、比叡山を目の当たりにした狂女は、節のある「サシ a」の終わりの文句「あら有難の御事や」で、つい狂気であることを忘れて拜んでしまう。

しかし、我に返って、狂気を装うところからが「詞」となる。信心深い心で神仏を拝む姿はいかにも正気の人だと気付いたことをセリフで聞かせ、「我は物に狂ふよなう」と自分が物狂いの振りをしていることを思い出す。そこか

ら、鳥類・畜類でさえ親子の情愛はあるのだから、人の親であれば、我が子のゆくえを探して乱れ狂うのは当然だと、自分に言い聞かせるようにして狂気となる。

「ましてや」から再び節が付くが、それぞれ一句毎に、工夫を凝らして謡うことが指示されている。そうして【カケリ（翔）】を舞う場面に移っていくのである。

大正三年に出版された『謡曲秘伝書』^{（注13）}に『三井寺』作成時の演技がそのまま伝えられているかどうかを確かめることは難しい。しかし、このような形で演技の方針が書き留められてきたのは、狂女が登場する場面で、「謀の物狂い」であることを観客にわからせようとした文章を綴り、かつその場面を効果的に演じようとした謡曲作者の意図がしっかりと受け継がれていたからではないであろうか。

〔サシア〕の場面に、節をつけて謡うところとセリフをまじえて書くという工夫がされたのは、何より狂女としての面白さを登場の場面で見せようとするのが目的であったと思われる。登場の囀子【一声】のバリエーションである「狂女越」と呼ばれる狂女独特のリズミカルな演奏も、狂女が登場する場面を演出しようとする工夫の一環と考えられる。あくまで推測ではあるが、この「狂女越」という音楽的な工夫もまた、「放下」の〔サシア〕のセリフ上の工夫と同時期に作られたのではないかと考えたくなる。

以上のように、『三井寺』の〔サシア〕の場面は、少な

くとも世阿弥の手法から外れてはいなかった。物狂いのはずなのに狂気を忘れていような印象を受けるのは、そもそも作者が、物狂いの振りをする「謀の物狂い」という趣向で人物の性格を造っていたからである。

五、見せかけの狂気と詩狂と女人の悟り

『三井寺』の母の物狂いが、他の世阿弥の物狂いとは違っているという印象を受けるのは、女物狂という枠組みで作られた能でありながら、その物狂いが、女人禁制の寺に入るための見せかけの狂気であったからである。このような観点から能全体の場面展開を要約してみよう。

発端 清水寺で我が子との再会を祈願する千満の母

は、三井寺へ行けという夢のお告げを受ける。(X)

一段目 折しもその夜は仲秋の名月。三井寺では僧と稚児達が月見を楽しむ。

二段目 母は、都を出て山を越え、狂気を装い物狂いとなつて女人禁制の三井寺に向かう。(Y)

三段目 物狂いを面白がる能力によって三井寺に侵入した母は、満月が琵琶湖のささ波に映る光景に心を奪われる。そこに三井寺の鐘の音が響く。名月によって心乱れた母は自ら詩狂と称して鐘を撞き、煩惱の

迷いを覚まし悟りの心境に至る。【鐘の段】（Z）

四段目 母は物狂いとして、鐘にちなんだ数々のエピソードを繰り広げて曲舞を披露する。

五段目 稚児の千満がこの物狂いは自分の母だと気づき、僧に身の上を打ち明けて親子の再会がかなう。

『三井寺』には、特に題材とされた説話や故事などは認められていない。「我が子と生き別れた母が、物狂いとなって芸を見せながら我が子を探し歩き最後に再会する」という世阿弥の物狂能の常套的な筋書きを骨格にして作られている。

その上で、この能の舞台となる三井寺は、真如の月と、月の光を映す湖を一望できる場所にあり、煩惱の夢を覚ますという鐘の音の名所であり、さらに、女人禁制の寺という設定とされている。

こうした要素を巧みに活かした形で、「謀の物狂い」という人物像が生み出されているわけだが、物狂いが「謀」であるがために、別の形で本当に「狂う」必要がでてくる。そこで作者は、女の身でありながらも名月に興じる詩狂の心を描き、一番の見せ場としていわゆる「クルイ」に相当する場面「鐘の段」を創作したのだと思う。しかも、「詩狂」によって狂う場面で、母は涅槃経を唱えながら鐘を撞く。女性は成仏出来ないという時代にあって、鐘の音の響きに

よって、一人の賤しい女人が悟りの世界へと導かれる。こうした場面がクライマックスに作られているわけであるから、作者の手腕は並大抵のものではない。

また、確かに母は、能の中で我が子のことを忘れているかにもえるかもしれない。しかし、それを補うように、結末の五段目には他の物狂能より詳細に親子の再会の場面が作られたことも、作者の工夫といえるであろう。

『三井寺』が世阿弥の作ではないとされた理由の一つは、能の展開がアンチクライマックスであるからであった。しかしそれは世阿弥作の『花筐』と同じ構成になっている。また、母の行動が物狂いらしくないというもう一つの理由は、そもそも偽りの物狂いとして登場していたことが原因であった。これらはみな世阿弥が意図的に行なった工夫なのである。

『三井寺』は、全体を通じて各場面が诗情豊かに肉付けされており、劇としても実に巧みに創られている世阿弥の作品なのだと思う。

（注1）加藤周一・表章校注『世阿弥・禅竹』日本思想大系二十四
一九七四年 岩波書店

*本稿の世阿弥伝書の本文は、『世阿弥・禅竹』より一部表記を改めた形で引用している。

- (注2) 西尾実他編『謡曲狂言』国語国文学研究史大成8 一九六一年 三省堂 作者付け三書全てを所収。
- (注3) 一九四五年 雄山閣 一七六頁
- (注4) 一九三一年 明治書院
- (注5) 『謡曲狂言』所収。注2と同書。
- (注6) 『観世』一九六一年七月号 六〇九頁
- (注7) 注2と同書。一三九〜一四〇頁
- (注8) 「世阿弥作の女物狂能『桜川』の場面構成―『高砂』との比較から―」『名古屋芸能文化』第二十八号、二〇一八年十二月。
- (注9) 拙稿「世阿弥の女物狂能の場面構成」『愛知産業大学短期大学紀要』第三十一号 二〇一九年三月
- <http://aisan-tsukyو.sua.jp/tandai/about/kiyo>
- (注10) 「舞芸六輪」解説』『日本文学誌要』十号 一九六四年九月 六七〜七一頁
- (注11) 注2と同書。二〇二頁
- (注12) 『観世』一九六一年七月号、六〇七頁
- (注13) 大喜多信秀 常磐会 一九一四年十一月 三四頁
- (注14) 注1と同書。一三九頁
- (注15) 注13と同書。三五頁
- 〔付記〕(注8)と(注9)及び本稿は「あいち国文の会」第一九〇回研究会(平成三十年六月二十日 愛知県立大学)の発表「筋書きと場面構成―世阿弥の女物狂能をめぐって―」の一部をそれぞれにまとめたものである。

(みとま よしこ)

【場面構成対照表】『桜川』『花筐』『三井寺』

	桜川	花筐	三井寺
【急(入端)解決 (再会・後日談)	⑫【キリ】	⑩【掛合】 ⑪【歌(キリ)】 (*現行(天ノり地)に改作)	⑫【問答】 ⑬【問答】 ⑭【サシ(クトキ)】 ⑮【下歌】 ⑯【ロンギ】 ⑰【キリ】
【破③】 曲舞の場面	⑧【問答】 ⑨【次舞】 【イロエ】舞 【クリ】【サシ】 【クセ】 ⑩【段歌】【網の段】 <X>	⑧【問答】。 ⑨【一セイ】 【イロエ】 【サシ】 【クセ】【季末人の曲舞】	⑪【クリ】 【サシ】 【クセ】
【破②】 問答～【上歌・クルイ・段歌】	⑥【問答】 ⑦【掛々合】 【ロンギ】 【上歌(初回)】	⑥【問答】 ⑦【クルイ】 <Z> ※【櫃(かたみ)の段】	⑦【問答】 【掛々合】 【上歌】 ⑧【(アイ)詞】 【(シテ)詞】【次舞】 ⑨【問答】【語り】 ⑩【段歌】 <Z> ※【鍾の段】
【破①】 シテ登場	⑤【二声】囃子 【サシe】 <Y> (対話型・只詞まじりのサシ) 【一セイ】 【カケリ】 【サシb】 【下歌】	⑤【二声】囃子 【サシa】 <Y> (対話型・只詞まじりのサシ) ↓ 【サシ掛々合】(シテシ) 【一セイ】 【カケリ】【一セイ】 【サシb】 【下歌】	⑥【一声】 【サシe】 <Y> (只詞まじりのサシ) 【詞】 【一セイ】 【カケリ】 【段歌(進行)】
【序】 ワキ登場	③【次舞】囃子 【次舞】 【名ノリ】 【進行】 ④【問答】(*現行は省略)	④【次舞】囃子 【次舞】 【サシ】 【上歌】	③【次舞】 【次舞】 【名ノリ】 【上歌】【看せり】 ④【問答】 【小舞】
【深淵】<X>	①【名ノリ】 <X> ②【問答】 【文】 【下歌】 【上歌】 シテ中入り	①【名ノリ】 <X> ②【問答】 ③【文(手紙)】 【下歌】 【上歌】 シテ中入り	①【サシ】 <X> 【上歌】【下歌】 【詞】 ②【名ノリ(アイ)】 【問答】 シテ中入り