

31 天長期に記録された大安寺釈迦悔過は『法華経』によるのだが、本稿では大安寺釈迦の説話を『最勝王経』と結び付け釈迦悔過に関わる説話と解する。釈迦信仰は特定の経典にのみ基づくものではなく釈迦如来そのものへの信仰であり、これを本尊とした場合ほとんど全ての講経・説経が可能であって、あらゆる種類の悔過が行われ得たであろうからである。ちなみに中巻第二十八縁の依拠経典はまだ決定を見ない。

32 『統日本紀』神亀四年九月二十九日条に「皇子誕生せり」、同神亀四年十月五日条に「皇子誕生せるために、天下の大辟罪已下を赦す。また百官人等に物を賜ふ。および天下の皇子と同日に産るる者には布一端・綿二屯・稻廿束。」

付記

本稿の作成に際しまして、美濃部重克・上川通夫両氏の御教示を賜わりましたので、ここに感謝の念を表します。

(なかむら・ふみ 本学大学院博士課程)

# 能本 〔次第〕 考

## はじめに

A 風も静かに檜の葉の。く。鳴らさぬ枝ぞのどけき。(「養老」ワキツレ〔次第〕)

B よしあしびぎの山姥が。く。山めぐりするぞ苦しき。(「山姥」地〔次第〕)

A' 一、老体。是、大方脇能の懸也。先、祝言の風体、開口人出て、次第より一謡一段に、音曲、五七五、七五くと行事、七八句語ふべし……(「二道」)

B' 曲舞は、次第にて舞初て、次第にて止むる也。二段有べし……(「世子六十以後申楽談儀」以下『談儀』と略称)―い

ずれも傍点筆者―

能本(能の台本。従前のいわゆる謡曲文)はいわばモザイクク

## 味方 健

構造を持ち、横道萬里雄氏命名の名称を用いると、一曲の能本は段より成り、段はまた小段より成る。小段に、いずれあだに書かれたものとなないけれど、なかんづく、わたしは近年〔次第〕に関心を持つ。その辞句じたいにも、主題に参画しようとする姿勢にも魅かれる。

Aは脇能「養老」冒頭の〔次第〕で、雄略帝の廷臣たちが、濃州本巢の郡に不老不死のふしぎな泉が湧き出るのを確かめるために都をあとにするところ。治世のめでたきを謡っていて、祝言性の横溢する一くだりである。つづくBは、いまの完曲についていうと、善光寺へ参詣しようとする都の遊女一行(この遊女は山姥が山めぐりすることを曲舞に謡うというので、「百万山姥」と京童が呼び慣らわしたという)を、真正の山姥がひき留め、年来の宿望のその曲舞を謡わせ、移り舞にみずからの山めぐりを見せようとする、その曲舞の謡い出しで、「山姥の山めぐり」とは一切有情の輪廻の比喩的表現である。

世阿弥が〈次第〉に言及しているところを見るに、先引『三道』(A)では開演冒頭の開口人(脇の為手)の登場詞としての〈次第〉で、Aに対応し、『談儀』(A)では〈曲舞〉が〈次第〉に始まり、〈次第〉に終るといふ。いったい、能本の中核をなす小段に〈クセ〉があり、一連の〈次第〉〈クリ〉〈サシ〉〈クセ〉をひくくめて、世阿弥は〈曲舞〉と呼んでいる。鎌倉後期から南北朝、室町初期にかけて、巷間に流行した雑芸の一つ、曲舞という謡いものの芸態(文章形式・拍律など)を倣んだものを観阿弥が猿楽能に採り入れ、はじめは独吟で謡っていたのが、やがて完曲の一部に挿入した、その首尾をなすのが〈次第〉で、その間二段、(後出の事例から)大きくセクシヨンの変る所が二箇所ある(事例後出)、というので、Bに対応する。

一

まず〈次第〉の名の出所は、いずこにあるのだろうか。各小段を語り、語るのを、いまでは一様に「謡う」というが、世阿弥時代は「○○(小段名)を□□する」という場合、受けの動詞がそれぞれ異っていた。すなわち、現行の〈下歌〉〈上歌〉は「謡ふ」、〈一声〉〈ワカ〉は「上ぐ」、〈サシ〉は「言ふ」、〈クセ〉は「居グセ」も含めて「舞ふ」(世阿弥の『音曲口伝』と『談儀』には「謡ふ」であった。香西精氏は『談儀』の言葉いひ、次第取て、又言葉をいふこと、二重に成所を知べし。次第の後、謡語ふべし(傍点筆者)

の始めの7・5を〈初句〉、その繰り返しの7・5を〈返シ〉、結びの7・4―5の場合もある一を〈二ノ句〉と呼ぶ―浅井宏丞氏示教―で、その術語を用いることにする。拙稿は〈次第〉に限っての論述ゆえ、へ―セイの〈二ノ句〉と混同はしない。ごく通常のものは、〈初句〉〈返シ〉〈二ノ句〉を拍律に力カッて役なり地なりが謡い、〈返シ〉と〈二ノ句〉を地が拍律に力カラず、素声(低小音)で繰り返す。〈真之次第〉のハヤシでワキ・ワキツレが登場する〈真之脇能〉では、〈初句〉〈返シ〉〈二ノ句〉を役が謡い、地がやはり素声で〈返シ〉〈二ノ句〉を取り、いま一度一回めとおなじく役が繰り返し、地の返す「素声」も含めてすべて拍律に力カス。いわゆる〈三度返シ〉である。〈真之脇能〉のほか、「昭君」「土車」の二曲は、観世は素声の〈地取り〉なく、地が一回めとは異なる節で〈返シ〉〈二ノ句〉を返す形にくずれているが、前者においては四流、後者においては喜多が〈三度返シ〉で、古態を留めている。観世では特殊な演出の場合、〈芭蕉〉〈三輪〉〈道成寺〉なども〈三度返シ〉にしている。

つぎに香西氏は池内信嘉氏の『能楽盛衰記』(下)にいう「仏道の誦経にいう『次第音』のくだり(のちに原典からすこし長めに引く)を引き、「導師が音取を取り、助音が唱和する形式である。その助音の追隨反復することを『次第を取る』といったと見られる」と述べ、〈次第〉なる語の来由もここにみると見て、『今昔物語』本朝卷二十八「比叡山横河僧醉耳誦経語第十九」に見えるエピソードの筋を含んで「次第取る僧共」とは、「誦経の次第音に

の記載から、「なぜ『次第』に限って『取る』というのだろうか」と問題提起された。その契機は「たとえは、一声なら、高く張り上げるから、通ずるわけだが、『次第』と『取る』との間には、そうしたつながりが見出しにくい」点にある(「次第を取る」―『宝生』昭和四十二年四月、『続世阿弥新考』再録)。

そこで香西氏は、いまに〈次第〉があれば地がくり返すが、これを〈地取り〉(また「地返シ」とも)というのは、「地が次第を取る」という意味だろう」と取り、能本「百万」の「あら悪の念仏の拍子や候。わらは音取を取り候べし」(傍点筆者)にいいまわしの用例を求め、『七十一番歌合』の曲舞舞いの絵に添えられた詞「月にはつらきをぐら山。その名はかくれざりけり」、によそえた恋の歌「くせ舞の月にはつらき小倉山その名かくれぬ秋のもなかを」の判詞(曲舞舞いと職業的カテゴリーの似た白拍子との歌合)に「右は当世曲舞に、月にはつらき小倉山、その名はかくれざりけり、といふ音頭を思よせたるにや」(傍点筆者)とあって、この詞章を「音取」といつていることを挙げ、〈次第〉も「音取」も「はじめに発声が唱え出し、後に唱和するものが反復するものだから、曲舞の術語を知らない判者が、これを音取とするのは不思議でない。次第は音取と唱和の実体を具えている」と、〈次第〉奏法の成り立ちを解釈していられる。

じつ、こんにちに至るまで、「安宅」「攝待」「車僧」をやや例外として、〈次第〉は役と地、または地と地で繰り返される(京観世五軒家の一、蘭家の芸統を継ぐ現・井上家では、〈次第〉

加わって導師の発声に応じて、同音唱和する助音衆のことをいったものにならぬ」と先の解釈を補強し、「『音取を取る』と『次第を取る』とは、こうした同じ場での発唱と唱和の二面をいいたらわしたことはであるらしい」と再確認される。

氏は加えて『十訓抄』「第三、不可侮人傷事第十五話」(能本「江口」の本説)の「乱拍子の次第を取る」、「春の深山路」弘安三年(一二八〇)三月八日の条の「せんずまんざいのまね、たうべんさるがう一なり。洞院中納言、しだいとりて、これをはやす」(傍点筆者)の二用例に触れ、前記の解釈がいずれにも該当することを証していられる。

「次第を取る」が仏家の法式より発すること、その反復法が白拍子芸や曲舞芸を経て猿楽能に流れこんでいるルーツを復習するため、まず香西氏も引かれた池内氏の文章を引くことにする。これは「次第」の字義を「わけがら」と解し、久米邦武氏から批判を受けた(後出)ため、機を得て、「京都大原浄蓮院の僧竹内道忍師」に訊して得た答の聞き取り書きである(しぜん、表現は池内流である)。

……声明にも平曲にもないが、仏を供養するとか、仏を勧請するとかといふ時のお経(筆者注、経ではなく、讚歎・勸請・帰依のための宝号唱和)に、次第音といふ誦し方があると云って左の如く語られた。

次第音には諷方に数種の区別がある。先づ導師が仮りに南無帰命頂礼と一句諷ふと、其の後に控へてゐる多くの伴奏者

(助音)が同音にこれを繰返して諷ふのもあれば、又導師が南無と諷ひ出した後から、助音が南無と諷ひ導師と助音とが幾字か違ひながら諷い進んで、いつとなく一緒に進んで終りは共に局を結ぶのもあり、更に又導師が南無と諷ひ出すと、帰命から助音が付けて同音に諷ふのもある。其の諷方には数種の別はあるが、後から次第に追ひかけて行くといふ形式は同一で、繰返すといふ事が、此の次第音の原則となつてゐる。これで私の多年の疑問は釈然として氷解した。脇能の次第は三度返しとなり、普通の次第にも地取りがあつて、必ず繰返して諷ふのは、次第音の原則に違つたものに相違ない。

わたし自身も、岩田宗一氏に訊し、およそつぎのような答を得た。先引のものと付合する。

密教・顕教を問わず、礼文を誦し、宝号を唱える場合、宗派によつて、句頭(師)・唯納(ユイナまたイノウ)・会行事・会奉行、場合によつては和上等と呼ばれる、唱誦をリードする役僧一人と、ガワ・式衆・大衆などと呼ばれる複数の僧たちと、ボジションが分かれており、句頭師の唱える句の句末に式衆がかぶせてつぎの句を唱和し、またその句末にかぶせて句頭師がつぎの句を唱えるという法式、また句頭師の唱えに一・二字おくれで式衆がおなじ句を輪唱する法式、句頭師が冒頭の一句を唱え、つぎの句から式衆が唱和したり、句頭師の唱えた句を、式衆が繰返したり、ヴァリエーションがすくなく見られるが、要するに、こういう唱えかたを「次第を取る」と称し、

呼ばれる。だから、「互い引き」とは、引く者、すなわち句頭師、俗にいえば音頭取りと、それに和するものという形がくずれて、たがいに音頭を取りあつてゆく意なのだ。引くは先を取ることであり、「次第を取る」のリードする側のしごとをいうのであり、猿楽能第一次固定期以後の取るのいわば対応語である。

二

香西氏は、他の論文でも「百万」の「あら悪の念仏の拍子や候。わらは音頭を取り候べし」の詞章を引いて、「曲舞音楽にとつて拍子が生命であり、特に拍子の感覚が鋭かつたこと」の例証に用いられている。これに対して、金井清光氏は、引用詞章が現行観世流の用いる後世のものであり、禅鳳自筆本や『車屋本』では「あらわるの大念仏のふしや。さすがに此大念仏をさやうに筋なげに申すか」、禅鳳本ではこのあと「わらわが申さうするやうにつけて申候へ」とあり、「念仏の『拍子』ではなく、『ふし』のほうが古い形と思われるから、香西説は成り立たない」と反論していられる(『能の研究』「第六部白拍子・曲舞研究」「観阿以前の音曲」)が、香西氏の拠られた詞章が、たまたま新しいものだったことは、氏のケアレス・ミスであつたとしても、世阿弥が『音曲口伝』『曲付次第』『談儀』に繰返し、曲舞は「拍子が体」であることを説いているのは衆目の認めるところであるし、どの伝本にかかわらず、「山姥」のツレの遊女が曲舞を謡おうとするくだり(のちにも触れる)には、「おそろしながら時の調子をとる

式次第(宗派によっては差状と称する)には「取次第」とされる。

「東大寺修二会の構成と所作(上)」(国立文化財研究所芸能部編)のうち、横道萬里雄氏から抜き刷りを頂戴した「初夜・悔過作法」の「V―七五体」で、「南無帰命頂礼大慈大悲観自在尊……」の文を唱誦するくだりの小見出しに「ガワ 次第唱誦・五体投地礼(傍点筆者)と見えるのも、おなじ法式で、仏家でいう「次第」とは、唱誦文の部分名ではなく、唱誦法なのである。

以上は、いずれも先学の教示によつて得た理解であるが、以上を参考にして思うと、わたし自身が、幾度となく接した浄土宗の施食(施餓鬼)会において、如来の宝号を唱誦するくだりで、「取次第」に該当する法式があつた(もつとも、浄土宗では、鎮西・西山両流とも「取次第」とは呼ばない)。すなわち、西山では、宝勝・多宝・妙色身・広博身・離怖畏・甘露王・阿弥陀の七如来を漢音読で、「南無〇〇如来」と、それぞれ句頭師一度、大衆がそれを繰返してもう一度唱誦する。鎮西では、多宝と阿弥陀を欠き五如来、呉音読で、宝号は句頭師一度だが、各如来の讚歎文、たとえば宝勝如来なら「除慳貧業福智円満」を三度大衆が返す。昨今、西山で句頭師と大衆が、同一の文を返さず、交互につきつぎ唱えてゆく略方式が行われ、これを「互い引き」と称している。引くとは、多分「引撰浄土」に発する語で、同宗では、導師や講師(説教師)を小鐘を打つて高座にいざなりことを「引攝」、ひらくは「引く」といつている(その小鐘は引鑿といふ)

や、拍子、をすすむれば」といふし、「百万」の主人公である百万という女曲舞舞いは、このあと、事実、音取を取るものであるから、香西論の骨組みはくずれぬものではない。

さて、シテの百万は、清涼寺門前の者(アイ狂言)の踊り念仏(念仏の風流)に、芸能史用語を使えば、オコツられ(おびき出され)て出てくる。

アイ(南無釈迦牟尼仏 地(南無釈迦牟尼仏(地取)  
 アイ(南無釈迦牟尼仏 地(南無釈迦牟尼仏(地取)  
 アイ(さわみさ・さわみさ。さわみさ。さわみさ  
 —シテ、笹でアイの首筋を打つ— ハア、蜂が刺いた。  
 シテ(あら悪の……(詞章諸本異同、前出のとおり)  
 アイ(げにげにわれ等は下手にて候間、方方音取を取り面白う  
 念仏を御申し候へや。(アイは解註 謡曲全集)

シテ(南無阿弥陀仏 地(南無阿弥陀仏  
 シテ(南無阿弥陀仏 地(南無阿弥陀仏  
 シテ(弥陀たのむ  
 地(人は両夜の月なれや。雲晴れねども西へ行く  
 地(たれかは頼まざる、たれか頼まざるべき(傍点筆者)

傍線部は文字どおり「次第を取」っているのであつて、先引『談儀』の記事から、曲舞の詞章がはきと伝わりぬまに、へ次第は曲舞に発すると、一般に漠然と思われて来た、ある一つの芸能伝承をじつに忠実に伝え、做んでいることが知られるのであ

る。そして、唱誦方式、奏法につけられた名称がある詞章、〈小段〉の名称に遷って来た事情もまた、おのずと了解できるのである。

現行の母子再会の物狂能「百万」には、原作から幾転変を経た跡が見られ、「百万」(『三道』)「五音」(『嵯峨物狂』)「三道」(『嵯峨の大念仏の女物狂の物真似』)「風姿花伝」―奥儀―「談儀」と、曲名と実作の歴史を遡源してゆくと、もともと主人公は百万と特定されぬ、ただの女曲舞舞いだっと思われ(『能』)。また、「人は雨夜の……」は、先引「七十一番歌合」の曲舞のくだりに見える「月にはつらきをぐら山……」とおなじく、曲舞舞いの謡う章句か、それに擬えたのであろう。横道氏は〈次第〉の辞句の音数律を七・五(七・五)・七・四と解説され(『能劇の研究』所収「能本の構造」)、香西氏は「次第を取る」論で「七十一番歌合」の先引「月にはつらきをぐら山その名はかくれざりけり」の音数律を7・5・4・7と把らえず、7・5・7・4と把らえられたのは賛成で、おなじく白拍子のくだりに見える「所く」にひく水は。山のおどのなほしろ」も、第三句が一字字足らずではあるが、7・5・6・4と四音節で結ばれ、「人は雨夜の……」の歌謡の結びも「たれかは頼まざる たれか頼まざるべき」と四音節であり、この繰り返しも先行芸能より出、能本の〈次第〉に煮つまる前哨戦のようにも、わたしは思う。

「百万」の、いま問題にしている部分のノリを俗に〈渡り拍子〉と呼ぶ。本来〈渡り拍子〉とは、ハヤシ事の一クサリが、地拍子

の一クサリを跨ぐことをいうので、ノリの名ではないが、二字一拍の〈平ノリ〉型に太鼓を入れ、大きな波にノッて謡う、〈渡り拍子〉型のハヤシ(下り端)で人物が登場した直後の一くだりを、いつしかこう呼ぶようになった。「百万」の当該部分に対応する〈渡り拍子地〉の詞章構成を「室君」「猩々」「大瓶猩々」「西王母」「嵐山」「国栖」「藤栄」の七曲について見てみると、およそ表示のようになる(表I)。すなわち、謡い出しは、すべて上音五音節の地の繰り返し、その初連の結びは繰り返しが四曲、そのうち三曲が四音節(表示ヨシック体)で結ばれる。「国栖」は全句一連で段落を持たないが、第二連は役が一句、地がそれを繰り返し、中音四曲、上音三曲、第三連を持つもの三曲、これはいずれも役が一句、地が繰り返して一句両句とも中音、そのあとの結びは、「室君」一曲が繰り返し、他は繰り返さないが、四音節で止めるものが四曲六例あることがわかる。

〈下り端〉に導かれるものではないが、いわゆる〈段歌〉の地の謡い出しの、あるものは、一字をノべて一拍ずつにとること、五音節であること、繰り返すこと、の三点で〈渡り拍子地〉の場合とおなじである。「柏崎」の「頼もしや」「雲雀山」の「いろいろの」「花筐」の「おそろしや」がそうで、「雲雀山」の場合、第二連の謡い出し(シテ「あさもよい 地」)もおなじパターンである。「土車」の〈段歌〉では第三連の謡い出しがこの類の〈段歌〉は〈渡り拍子〉のくすれ、あるいは修正発展型

君 室	々 猩	々 大瓶	母 西王	山 嵐	栖 国	栄 藤
地「室の海。」	地「老いせぬや」	地「みきと聞く。」	地「おもしろや。」	地「み吉野の。」	地「をとめ子が。」	地「河岸の。」
初 連 結 び	友に逢ふぞうれしきこの友に逢ふぞうれしき。	霞む空はおもしろやな霞む空はおもしろや。	天つ空の衣ならん。天の衣なるらん。	神遊びぞめでたきこの神遊ぞめでたき		
第 二 連 始 め	シテ「みきと聞く。」	ツレ「梅が香の。」	シテ「いろいろの捧げもの」	シテ「いろいろの」		シテ「あらはれて」
第 三 連 始 め	シテ「ことわりや白菊の」		シテ「剣を腰にさげ」	ツレ「青根が峯ここに。」		
ト メ な ど	酒をいざや汲まうよ…猩々舞を舞はうよ	急ぎたまへ友人	小倉山も見えたり…亀山も見えたり			地「いつかは君とシテ君と地「われとシテ「われと地「君と…は、もと小歌にあったものか？」

表 I

といえるのであろうか。

それはさて置き、〈渡り拍子地〉のいま見たような詞章構成は、やはり「次第を取」っているたぐいではなからうか。そして、能本の〈渡り拍子地〉と〈次第〉とは、近似した芸能史的系譜の上になり立ったわけではないのだから。

話がいささか戻るが、さきほどから云々した「百万」の〈渡り拍子地〉はそのあとの〈一声〉〈ノリ地〉を含め、一般に〈車之段〉と呼ぶ。「力車に七車。積むとも尽きし。重くとも。引けやえいさらえいさと。一度に頼む弥陀の力。頼めや頼め南無阿弥陀仏」と結ばれ、この一くだりは、首尾呼応して念仏の風流であることが了解されると同時に、車を引くものまね芸をしていることもわかる。このくだりにつづく、いわゆる〈笹之段〉にも「引けや引けやこの車。物見なり物見なり。げに百万が姿は。もとより長き黒髪を。おどろのごとく乱して。古りたる烏帽子ひきかづき……」という。わたしにはどうも(曲)舞車が投影しているように思われる。『五音』には、観阿弥が曲舞の師とした賀歌は「南都二百万ト云、女節曲節ノ末ト云」といい、「祇園会ノ車ノ上ノ曲舞、コノ家ナリ」とある。いま、京洛の祇園会に「橋弁慶」「芦刈」「木賊」など、能の現行曲の山が引かれるが、出来たときは、いわば(曲)舞車の当世版であったわけで、鬨曲(一名、曲舞)に「妻戸」と「美人揃」が伝わるが、本来「舞車」という完曲の二つの〈曲舞〉部分であって、(曲)舞車が二台出て立ち会い、優秀を競うという曲がらだったのだ(この部分を書いてか

ら、香西精氏の「女曲舞百万」に同種の記述のあるのに気がついた)。

## 三

小段としての〈次第〉の性格と役割について、はじめて言及したのは、室町末葉、永正七年(一一一〇)の識語を持つ『竹田次郎伝書』であろう。

凡次第は、其能一番の(由末)をいひあらはすやうに書候を、しぜん別の次第をうたふ事あり。大に曲事也。其能くをうたふべきなり……(傍点・振り漢字筆者)

当時行われたらしい、他曲の〈次第〉を任意に流用する習慣を批判するのが眼目で、その性格と役割の指摘としては、いささかあいまいである。

近世にも、いくつか言及があるようだが、はじめて本格的に白拍子・曲舞以来の沿革を考察し、その性格・役割に言及したのは、久米邦武氏であった。氏は如水生(池内如水。本名信嘉)が『能楽』(明治三十八年七月)に「次第」と称する一文を載せ、「序歌」と書いてあるものもあるが……唯位置の上から見て訳した名で、次第といふ文字に就き其の意味上から訳したものではない」として、「何れの次第を補へて来て見ても必ず多少その場合の意味が言ひ頭はされて居る、先づ次第はわけがらといふ意味に解するのが至当であらう」と書いたのに対する反論が契機になっての考察・執筆で、「謡曲の次第と昔の曲舞」(『能楽』明治三十九年四月)・

「曲舞と白拍子舞」(同五月)・「曲舞と居曲」(同六月)・「次第は序歌」(同七月)と連載し、「余は次第を序歌と填訳するを妥当との考へをもつものなり」と述べた。「曲を昔の曲舞と考へ、山姥に執付て百万山姥が作りたる曲舞の一節を剖出さんと」し、曲舞の冒頭でそのモチーフが披瀝されている点を指摘し、不備ながら、「杜若と百万とは、次第を冠りて始まり、終りに又其文句にて結びあること勘付、ヘクセ」の「二度上げ」に言及しているのは、感服する。拙稿冒頭に引く『談儀』の記事などに触れていたら、氏の論はさらに進んでいたはずであるし、同書の「……山姥・百万、是らはみな名譽の曲舞共也」を読めば、これらが本来、独立した語いものであったことも知りえたと思われる。吉田東伍氏の『談儀』の校訂は翌々年、さらにその翌年には、前出池内氏によって刊行された。ただ〈次第〉を序歌と称したのは、渤海茂兵衛(『秦曲正名閑言』)であった。なお世阿弥は多く〈次第〉の次に位置する〈クリ〉を「曲舞の序」と呼んでいる。「曲舞の序に『抑布留とは』といひ」と『談儀』に見える。

〈次第〉が観・世二阿ふうの猿楽能形成の前哨において、拙稿冒頭Bにいうごとく、〈曲舞〉部分の冒頭(地〈次第〉)でもあり、同時に結びでもあった(もつとも、首部は返シがあり、尾部はない)。その首尾呼応の形式を踏むものは、いま伝わりもし、現行曲でもある「百万」「歌占」「山姥」「東岸居士」「杜若」の五曲である。「百万」は女曲舞舞いの芸態を做ぶを本旨とし、「山姥」もまた、主題たる山姥の山めぐりをいさなうのが、白拍子の雰囲気

を多分にたたえた遊女の曲舞である。「歌占」の当該部分も、『五音』を総合的に読めば、山本某作書・海老名南阿弥曲付の「地獄節曲舞」を十郎元雅が完曲に挿入したもので、もとは『百万』能之内」に入れられていたのである。現行「百万」の〈曲舞〉部分は、同書によって「私之作書」、すなわち世阿弥自身が書き、節付もどこにして、あらたに入れたので、母が生き別れた子を探ねるをモチーフにしている。「東岸居士」は風狂と説法芸とをなまぜにして、それを曲舞形式で見せようとする皮肉な曲がら、「杜若」は形こそ曲舞形式に整うてあれ、伊勢物語の秘事伝授の雰囲気濃厚に伝えながら、みずから世の無用者となった昔男(業平)の東下りと恋の遍歴を描く。いずれも「二段有べし」に、忠実にセクシヨンの改まる上音節、シテの謡うのちのいわゆる「上ヶ端」が二度あり、〈二段グセ〉に書かれているが、「東岸居士」のみは、くすれて「上ヶ端」は一度になっている。この五曲の〈曲舞〉部分の首尾と「上ヶ端」を表にして示す(次頁)。

〈グセ〉ドメに〈次第〉を返さぬながら、〈ヘセイ〉または〈クリ〉の前に、〈曲舞〉部分の序歌としての〈次第〉を設けるものは、十例ほど見受けられる。いま通覧すると、

楊貴妃 羽衣 源氏供養 檜垣 桜川 籠祇王 賀茂物狂  
綾鼓 天鼓 黒塚 (観世「安達原」)

このうち、★印の四曲が、白拍子、ないし、それと近似するもの、そして「源氏供養」の紫式部は、やがて挙げる「草子洗(小町)」の小町とおなじく、芸態上は、白拍子の雰囲気扱われて



- 14 (賀茂物狂) シテ「もとの秋をもまつ虫の」。音にもや友をしのぶらん (松虫)
- 15 ワキツレ「帰るさ知らぬ旅衣。法に心やいそぐらん (遊行柳)
- 16 ワキツレ「春立つ空の旅衣。日ものどかなる山路かな (胡蝶)
- 17 ワキツレ「法の道にと思ひ立つ。波路はるけき船路かな (竜虎)
- 18 ワキツレ「始まる花の都とて。風も音せぬ春べかな (羅生門)
- 19 シテ「花のほかには松ばかり。暮れそめて鐘やひびくらん (原作「鐘巻」・改作「道成寺」)
- 〈二ノ句〉の結び四音節部分の五音節化現象があらわれるのは、当然、その曲の成立年代が降り、先行芸能の投影がうすれてゆくということであり、作者にとつては、かならずしも古例・先例に習って、わざわざ七五調の「平ノリ」を破調に書かなければならぬ理由がない、ということであった。そうなるのと平行して、〈次第〉の構造にも変化があらわれてくる。従前のように、これから展開する一段のモチーフや、一曲が主題として描く内容のまとめを、ストレートに提示したり、みずからが、これから起そうという行動の内容を予述するに留まらなくなってくる。たとえば、拙稿冒頭のAは、じつに明快に一曲の主題と、協能というも

の効用、存在理由を表わしえている。またBも、いま完曲をやや深く読みこめば、一哲理とも、時代性から来る作者の世界観とも受けとれるものの、本来は、「山姥の山めぐり」を謡った、あくまで独立した曲舞の序歌として、比喩的世界を生き来すのだ。しかるに、〈二ノ句〉の結びが五音節化したものは、もつと深層部で主題とかかわろうとする。右に挙げたうち、1-3の三曲は世阿弥、4はその可能性がなくてもいいもの、5・6は元雅作品、7・8・9・10・11・13・14は禅竹、12はその可能性もあるもの、14・15・16・17・18は音阿弥の末子小次郎信光の作品と理解して、ほぼまちがいなからう。19も信光作の可能性がある。紙数の都合で、いちいちの資料的考証はこころみない。また、右のほかにも、〈二ノ句〉を五音節で結ぶ類例は求めることができる。いま、かいつまんで、そのつづり方と構造を見る。まず1、世阿弥自身「無上無味」といい、「末の世に知る人有まじければ、書き置くも物ぐさき由」語った(『談儀』)「砧」は、遠行の夫を待ちつつ空閑を守る妻が、夫のいる都の空に届けとばかり砧を打つ、その序歌で、人の世の秋がしみじみと肌伝わって来、冷えの美感がうかがえる。つぎの2・2とともに〈次第〉を象徴詩に高めた業績は大きい。2・2は、大和ことに観世系の「形鬼心人」(『二曲三体人形図』)の霊の鬼を、女体において煮詰めに煮詰め、近江から導入した呂中干形式の舞を、それに同化させて、一世を風靡した白拍子楳垣の女の、世にありし日の虚栄と、のちの老残零落と、いまずでに肉体をとまわぬ彼女女の魂の苦悩とを、ほと

んど同時化している。2は前場で、罪を浮かめてもらいたさに、安居の僧に手向けの水を運んで来るところ、2は後段、なお罪業のつぐないのために因果の水を汲もうするくだりで、2はあくまで求心的に凝り固まり、2は遠心的に主題的動作の環境を支えている。いわば阿弥の美感である。3は「五音」にはじめてあらわれる世阿弥後年の作で、謡われる動機は2に近似し、やはり阿弥に通ずる。8は、すくなくとも、そのレトリックははっきり岳父の1にまなんでいる。芭蕉葉はあだに風に破られ、それゆえにかえって身を全うし、蕭殺の晩秋を立ちつくす。一曲の、ことに後段を支配する滅びの美感を、まず前シテの出に表出するかたちである。

もちろん、こういう〈次第〉の構造は、〈二ノ句〉を五音節で結ぶようになって、はじめて生じてくるのではなく、四音節のでも、世阿弥の円熟期には見られるのだ。

たとえば、叙事系修羅の頂点にある「屋島」のワキの〈次第〉と、叙情系修羅の頂点にある「忠度」のそれ、「江口」のそれは、一曲の主題と深くかわっている。「忠度」「江口」はわたしの最近の書きものをご参照いただくとして、「屋島」で

ワキツレ「月も南の海原や。屋島の浦をたづねんと、月を出したのは、たんに月とともに南の海におもむこうというに留まらず、月は一曲の主題的景物(最近のいわゆる統象)として描かれていて、ときには、ありし日の合戦と今の修羅道での戦いを同時化する契機となり、あるいは、義経の亡魂が生死の海

おわりに

以上、考察して来たように、〈次第〉一つにしても、猿楽能はみずからを高めていった。あるいは作者でもあった役者の、時に応じてのこころみであり、享受者からの需要への供給でもあった。「当世」(『三道』)といえは、観客への迎合的な姿勢が感じられるが、これは、いわばはかならぬ「時々の初心」(『花鏡』)でもあった。わたしは以前「神楽より遊楽へ——いわゆる「中之舞」の位相——」を書き、〈中之舞〉の位相の考察を通じて、猿楽能が祭祀的・礼樂的な立場から情緒的・唯美的なものに動いていった一つの姿を追ったが、今回もおなじような考察であり、猿楽能の芸能はなれ、能本の文芸化の様相に触れたであらうか。

注

1 「次第にて舞初て」は「次第」から謡い始めて」の意。はやく小林静雄氏がそう読解した(同氏「能楽史研究」60-61ページ)。「亡父、申楽の能に曲舞を謡ひ出したりしによりて、この曲、あまねくもてあそびし也。白鬚の曲舞の曲、最初なり」(『音曲口伝』)、「昔、白鬚ノ曲舞ヲ、亡父申楽ニ舞出シタリ、シヨリ、当道ノ音曲共ナレリ」(『五音』)、「申楽は小歌がかりのみにて、曲舞は格別也。然共、観阿、白鬚の曲舞を謡ひしより、いづれをも謡ふ也」(『談儀』)——いずれも傍点筆者——はみなおなじことをいっている。「曲舞」といふ謡いものを

- 語り」ことを「曲舞を舞ふ」といったのである。
- 注1。「凡、闌曲ニ同音ノ具行ハアルベカラズ。自他別ニシテ、又知音ノ道アリ」(『五音曲条々』・一、闌曲……真実ハヒトリ音曲也。ソノユエハ、当座ノ気伝ニヨリテナニトモ語位ナリ」(『五音』)。
  - 「次第」といえば「取る」と受けるのが、いい慣らわしになっていたらしく、能本「歌占」で、ツレ(下懸りはワキ)の引いた「北は黄に南は青く東白西くれなるのそめいろの山」の短冊の歌の判じ詞に「そめいろとは風病の身色。しかも生老病死の次第を取れば。『西くれなる』と見えたるは。命期六文の減色なれば……」とある。「東西南北の四方に、生老病死の四つを、その順序に当てはめてみると……」くらいの意である。
  - 『蓮門課誦』(延宝九載…通西慈空筆受、專意一向墨譜。安政六已末。永田文昌堂) 参照。
  - 『浄土宗法要集』(昭和十四年初版、昭和四十三年五版発行。浄土宗教学局) 参照。
  - 「曲舞の風姿——百万山姥について——」(『能楽』昭和二十一年一月・二月合併号。『能謡新考』再録・「女曲舞百万」)『観世』昭和三十一年九月。『能謡新考』再録)
  - 「曲舞は拍子を体に語らぬ曲なれば、文字を拍子が持つことによって、文字も句移りも軽し」(『音曲口伝』)、「一、曲舞。是は、世の常の音曲には変りたる曲流なり。先、拍子を体にして、拍子にかゝりて軽々へ行へし……」(『曲舞に拍子を体にする事、舞にて語らぬ曲風なるがゆへに、拍子を体にする也』(『曲付次第』)、「一、曲舞と小歌の変り目。曲舞は、立て舞ふゆへに、拍子が本也」(『談儀』)。
  - 延年風流で、歌を歌い、舞を舞って、招きたい存在を誘い出すこと

- を「ヨコツリ」といった。『多武峯延年詞章』の連事のうち三つばかり、小風流では、そのほとんどが「ヨコツリ」によって精霊が出現する。たとえば、「翁」に付随する「蟻之風流」で、千歳が「ありうどうどう」と舞踏するのは、結果的にアリの出現への「ヨコツリ」となっている。
- 伊藤正義氏「新潮日本古典集成」『謡曲集』下「各曲解題」に諸氏の論究が紹介されている。
  - 降って「柏崎」「花笠」に〈大返〉と称して三クサリ、「雲雀山」に〈中返〉と称して二クサリを、初句と返シの間に入れる演出が生まれる。
  - 世阿弥『風姿花伝』『談儀』、禅竹『歌舞髓脳記』など。
  - 『談儀』ほか。
  - 竹本幹夫氏「天女舞の研究」(『能楽研究』第四号所収)。
  - 「能楽史序説 複式夢幻能の確立」⑨⑩(『観世』平成三年十二月、四年一月)。
  - 『藝能史研究』19号所収、有精堂「日本文学研究資料叢書」『謡曲・狂言』に「補遺」を加えて再録。
- (この稿の一部は、昨秋十一月十六日、愛知淑徳大学で開かれた「日本文体論学会」において講演したものである)
- (みかた・けん 能演技家・龍谷大学講師)

# 幕末江戸歌舞伎興行の初日と千秋楽(一)

——中村座の部——

## 赤間 亮

覧し、利用の便をはかったものである。

演劇博物館に所蔵されている番付には、絵本番付の絵師によると思われる朱筆の書き入れの残るものがある。それによって幕末の江戸歌舞伎の興行状況を如実に知ることができるのであるが、この朱筆書き入れの大きな特徴の一つとして、興行の初日や楽日のごと細かく記されていることをあげることができる。

朱筆は絵本番付と辻番付(つまり、絵のある番付)に残るのであるが、朱筆と絵本番付と辻番付との三者間で記載された初日にズレがある。また同じ朱筆の内でも突き合わせると誤差の生じているものがあることに気付く。それゆえ複数の番付に記された朱筆の日付を、統合して正誤の確認をし、かつ絵本と辻のみならず、役割番付も含めて、その記載されている初日を対照する必要があると考えていた。

ここに報告する表は、朱筆書き入れが残る興行に関して、各種の番付に記載されている初日を対照し、一覽できるようにしたものである。また、千秋楽、及び興行中の「休み」や「入り」をも一

朱筆の資料的な性格として、恐らくは、それが最も実際の初日に近いものと判断できる。それゆえ、これを基準とすることによって、幕末期の各種の番付に日付表示の性格を明らかにできるだろう。ひいてはそれ以前、朱筆の存在しない時代の興行の初日の決定の方法の規準を策定できるのではないかと思う。

紙面の関係で、とりあえず、中村座、市村座、森田・河原崎座の分の対照表を順次発表し、この作業を通じて明らかに became た点に関する考察は、別稿で述べることにする。

### 〈凡例〉

表の項目としては上から、年月日、名題、名題の種別。初日については辻番付の配り日、辻番付、絵本番付、役割番付、朱筆、それと参考までに『歌舞伎年表』(伊原敏郎)記載の初日を対象