

日本古典文學大系 41

謡曲集下

表 横道萬里雄
章 校注

岩波書店刊行

謡曲集下

日本古典文学大系 41

昭和 38 年 2 月 5 日 第 1 刷 発行 ㊟

定価 800 円

校注者

よこ みた ち ち ち
横 道 萬 里 お 雄
お ち て 表 ち 章



発行者

東京都千代田区神田一ツ橋2ノ3
岩波雄二郎

印刷者

長野市中御所2ノ30
田中忠

発行所

東京都千代田区 株式会社 岩波書店
神田一ツ橋2ノ3

落丁本・乱丁本はお取替いたします

目次

解 説	四
凡 例	二八
禅竹関係の能	三三
芭 蕉	三三
玉 葛	三三
定 家	三六
雨 月	三六
宮増関係の能	三七
鞍馬天狗	三九
調伏曾我	三九
烏帽子折	七六
夜討曾我	九〇
信光の能	一一二
玉 井	一一三
遊行柳	一一三

道成寺	一三〇	羅生門	一六二
紅葉狩	一三三	安宅	一六六
舟辨慶	一五〇		

長俊の能……………一八三

輪藏	一八五	正尊	二〇四
河水	一九五	親任	二一五

禅鳳の能……………二二七

嵐山	二二九	初雪	二四四
生田敦盛	二三八	一角仙人	二四九

世阿弥時代の能……………二五五

笠卒都婆	二五七	関寺小町	二八八
八島	二六五	花月	二九六
山姥	二七五		

その他の能……………三〇三

白楽天……………	三〇五	善知鳥……………	三〇一	熊野……………	三〇六
竹生島……………	三〇八	藤戸……………	三〇五	草子洗……………	三〇三
経政……………	三一	鉄輪……………	三〇九	三井寺……………	三〇七
巴……………	三四	熊坂……………	三五三	邯鄲……………	三五三
野宮……………	三八	狸々……………	三五七	鶴龜……………	三五六
二人静……………	三三	石橋……………	三五九	望月……………	三五七
羽衣……………	三六	國栖……………	三六一	放下僧……………	四〇三
三輪……………	三九	小鍛冶……………	三五五	鉢木……………	四〇七
天鼓……………	三三	黒塚……………	三六九	俊寛……………	四一四
松虫……………	三七	土蜘蛛……………	三七三	景清……………	四一八

補注……………四三五

校異補記……………四五五

謡曲読み癖一覽……………四六三

諸役出立図……………四七七

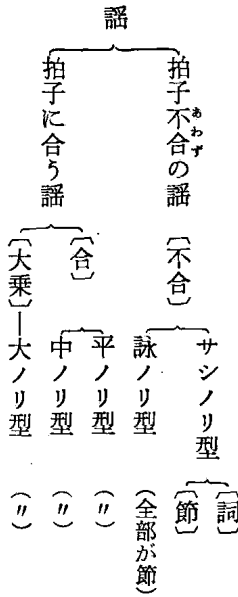
解説 (承前)

能の詞章と謡

1 ノリ型

能の詞章には、歌われる部分もあればセリフの部分もある。歌うにしてもそのリズムの形式に種々のものがあり、それに応じて文章の形式も違っている。作者が台本を書く際には、そうした区別を頭に置いて書いてるのであって、台本が先に出来てからそういう区分けをするのではない。そこで謡曲文を読むには、最小限度の謡の知識が必要になって来る。ここで謡のことを詳述してはられないが、本書に注記をほどこした事柄だけは説明して置こう。

謡のリズムの型をノリ型と呼ぶことにするが、それと節・詞の区別とで謡全般を分類すると、大体次のようになる。このうち「サンノリ」「詠ノリ」というのは、校注者らが近頃使用し出した言葉であり、「」内は本書に用いた記号である。



「不合」というのは、一定の拍節(タクト)に合わせずに自由なリズムで歌う部分で、これに二つの型がある。詠ノリ型は、漢詩や和歌の詠吟にあるように、全体をすらすらと運ぶ中でいくつかの文字だけを、長々と引きのばしたり、節をつけて上

各ノリ型の基準のリズム

解説

平ノリ 近古式

平ノリ 現代式

中ノリ

大ノリ

「鞍馬天狗」第12段 (↓カ拍ノ位置)

げ下げしたりして歌う部分である。これに対しサシノリ型は、歌劇でいえば叙唱にあたり、ほとんど節を付けず棒読み風に唱える所である。

これら〔不合〕の謡に対し、拍節がはつきり刻まれる謡がある。謡曲は、旋律が単純なのでリズムに変化の妙を求めながら、拍節に合うといっても、実際には微妙な拍の伸縮技法を用いるが、謡にすれば拍が整然と配置される部分があるのである。その中で、大ノリ型は一字一拍を拍節基準とし、中ノリ型は二字一拍を基準とする。この二つの型は、実演上もリズム

のはつきりした謡だが、それに対して平ノリ型は、三字二拍を基準とする謡曲独特のリズム型で、しかもこの平ノリ型が、拍子に合う謡の大部分をしめ、謡の根幹をなしている。なお、大ノリ型は、他の二種のノリとは区別して単独に使用されるが、平ノリ型・中ノリ型は、互に混在することがあるので、一括して扱うことが多い。本書でも両者を含めて〔合〕の記号とし、大ノリ型だけを〔大乘〕と記した。

さて〔詞〕だが、これは節を付けずにセリフとして唱えられる所である。しかし、確定した旋律はなくとも、ある上げ下げの型があり、リズム型の上ではサンノリ型の一つと見なすのが妥当である。「問答」とか「語り」とかでは、しばしば〔詞〕と〔節〕とがごまかく入りこんでいるし、またある時代なりある流派なりで〔詞〕の所が、他では〔節〕になっているという例も珍

両吟の主要音と節の扱いの一例

らしくない。いわば「どちらでもよい」部分がかなりあるのだ。二つのノリ型どうしには、ある流派で中ノリ型だが他では大ノリ型だといったことはほとんどないので、「詞」〔節〕の区別は、ノリ型より下位の分類だと見なせる。

2 吟別

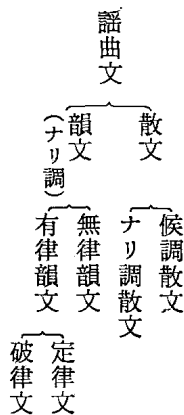
本書の謡に関する注記には、ノリ型のほかに、「強」(ツヨ吟)〔弱〕(ヨワ吟)、および両吟の混在を示す〔混〕の記号がある。ツヨ吟・ヨワ吟という対立する音組織が完全に成立したのは、一七世紀末と考えられる。そして、その後もかなりの変化を経て現在に至ったことがわかっていいる。能の脚本が書かれた当時には、今のヨワ吟の祖形のような音組織一つだったと考えてよい。しかしツヨ吟・ヨワ吟を生む要素は、すでに世阿弥の著書にも見えている。そこには、強き風体と幽玄な風体の別、あるいは祝言の謡と幽玄の謡の違いが説かれている。これら役柄や気分が区別が、次第に音組織・音階の違いとなつてツヨ吟・ヨワ吟が確立したのだと言える。従って、ある流派でヨワ吟の所を他ではツ

ヨ吟としていっているといた例も時に見られ、ノリ型の差ほど根本的なものではないのだが、一応の考慮は払うべきである。現在の両吟の差を簡単に言えば、ヨワ吟の方は、上音・中音・下音三つの基本音の関係がはっきりしていて、それぞれ四度の関係に並ぶ。そして声の扱いもなめらかなのに対し、ツヨ吟の方は、現在では上音と中音が全く同じ高さとしていて、特殊な音組織となり、声のナビキ(微細な上下動)もヨワ吟と違って不規則な波形をとる。ツヨ吟だからいつも音が強く、ヨワ吟だから弱いときまっているのではないが、両者には、男性的と女性的、喜びと悲しみ、勇躍と沈思といった表現の対立が見られるのである。

3 文体

上述の謡の諸類型が、詞章の上にどう現われているかを考慮に入れつつ、謡曲の文体を大きくばに眺めわたすと、次のよ

うな型が見られる。(ここでは「律」を音数律の意味に使った)



以上のうち候調散文は、謡曲のセリフの文体としてもっとも普通なもので、とり立てて言うことはない。一般に会話・独白等に用い、ふしの付かない「詞」のことが多いが、「節」でもサシノリ型の「節」ならかなり例がある。(例。天地の開けし恵み……追善をなさばやと思ひ候〔海人第一段〕 またごく稀には、後に掲げる「忠度」の例のように、拍子に合う謡にも用いられるが、これは特別な使い方である。

ナリ調散文も、候調散文と同様、セリフ・独白・物語等に用いられ、また、「ノット」など挿入文的な詞章に用いられる。サシノリ型の部分なら「詞」にも「節」にもあるが、どちらかといえば、候調とは逆に「節」の部分に多い。候調が日常会話的なのに対しナリ調が物語、候調が卑俗なものに対しナリ調が高雅という性格であるのは言うまでもない。もうすこし具体的に言えば、ナリ調と候調の対比は、夢幻身と現在身、貴人の役と庶人の役といった対比を現わす。例えば「語り」は、「詞」であってもナリ調を用いるのを原則とするが、隅田川の船頭の「語り」や烏帽子折の男の「語り」は候調で行なわれるのである。さらに戯曲的な効果の点から見ると、候調にくらべてナリ調は緊迫感がある。切迫した場面になると、身分役柄のいかにかわららずナリ調に転ずるといふのは、能の脚本の定法となっている。(例。その儀においてはこの客僧、手柄のほどを見ずべきなり〔正尊 第3段〕)

無律韻文とは、音数律はなくても内容的に詩歌調である部分をさしたのである。ここでは掛け言葉、縁語などの使用も行なわれる。「クリ」「サシ」「クドキ」などにある無音数律の部分がそれだ。この無律韻文とナリ調散文との間には一線が引き

にくい。一方が散文詩、一方が詩的散文といった関係なので、はっきりした境目がない。しかし、型としての両者の区別を感じながら、詞章を書いているように考えられる。

有律の韻文の音数律は、ノリ型によって違う。平ノリ型なら七五調、中ノリ型なら八八調、大ノリ型なら四四調の文句が基準となつている(五頁掲載の譜参照)。だが中ノリ型・大ノリ型の場合は、字余りの句や字足らずの句が多くまじつていて、基準句だけで書かれている例は全くなく、基準句の方が少ない場合さえ珍らしくない。つまり、一応音数律の基準はあるが、それを破ることによってリズムを豊富に行こうというわけだ。これを破律文と呼んで置こうと思う。中ノリ型・大ノリ型は、固有のリズムが単純明快すぎるので、文章の音数律のあやでそれを色どつているわけである。

これに比して平ノリ型のリズムは、前に述べたように三字二拍の奥行のあるリズムなので、文章の音数律の方は基準の七五調を重ねて行つても軽すぎることにはならない。たとえば、シテなりワキなりの登場の段の「下ゲ哥」「上ゲ哥」や、「キリ」や「ロンギ」の前半などは、七五の基準句だけで押し通すのが普通の形である。こうした詞章を、破律文に対して定律文と呼ぶことにしよう。定律文だからといって、字余り・字足らずが全くないわけではない。しかしその場合は、字足らずなら字足らずに、なんらかの役目を果たさせているのが普通で、破律文のように、律を破ること自体を目的にしているのではない。同じ「上ゲ哥」でも、地謡の「上ゲ哥」になるとそうした破格句の効用が見られる(後述)。

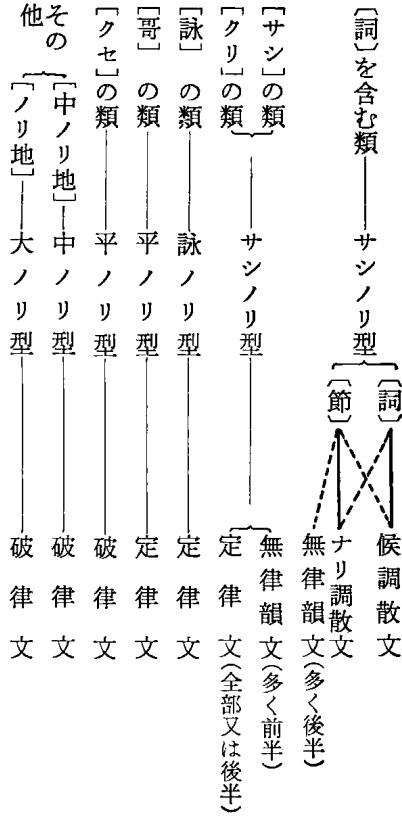
なお破律文は、平ノリ型の部分にもむろんある。「クセ」「クルイ」などは破律文を原則とし、拍節伸縮の妙に破律の妙を織りまぜていつそう複雑なリズムを形作っている。たとえば、世阿弥作の能十曲(老松・月八幡・高砂・清経・頼政)のクセの音数律を調べて見た結果は、上半句の五三% (分離のトリ(上冊三六頁下段参照)を別に数えれば六三%)、下半句の二九%が字余り・字足らずの句なのである。

ここで、ノリ型・文体、それに上冊にのべた小段の類別、この三者の関係をもう一度整理して見ると、次のようなことになる。

(小段類別)

(ノリ型)

(文体)



4 音数律

能では、詞章の音数律と音楽上のリズムとが密接に結び付いている。しかもそれが整然とした法則で貫かれていて、その法則を地拍子という。謡本の記譜法は独自のものだが、拍節に関する記号がごく簡略なのは、地拍子の原則を知っていれば文章から直接拍節を読み取り得るからである。

地拍子が体系的に説明され始めたのは古いことではないが、地拍子の内容そのものは、世阿弥の頃から存在していたと考えられる。このことは、「曲付次第」などの世阿弥の伝書類からもわかるし、能の先行歌謡の早歌の古譜本(応永書写のもの)の現存などから種々具体的なこともわかる。そもそも早歌の謡本の拍節が、江戸時代以降の謡の地拍子と基本的には一致することから見ても、能の創作当時すでに、現在の地拍子に相当する法則が存在していたことは、間違いないだろう。従って詞章が書かれるときには、音数律に相当な配慮がなされたわけである。しかしその詳細を述べる紙面がないので、拍子に合う謡の

大部分を占める平ノリ型の詞章から、定律文・破律文それぞれの例を上げて、他は読者の類推にお任せしたいと思う。
 まず定律文の例として世阿弥の能三曲の「上ゲ哥」を掲げる。これは、七五調の定律文で破格の句がさしはさまれている例だが、ここでは破格の句がそれぞれの意味を持っているので、句の番号によって説明しよう。

高砂第3段「上ゲ哥」

a₁ しかいなみ しずかにて
 a₂ くにもおさまるときつかぜ
 a₃ えだをならさぬ みよなれや
 a₄ あいに あいおいの
 a₅ まつこそめでたかりけれ。

忠度第3段「上ゲ哥」

b₁ しばというものの そおらえば
 b₂ しばというものの そおらえば
 b₃ しおきのために かよいくる
 b₄ あまりに おろかなる
 b₅ おそおのごよお かなやな。

融第3段「上ゲ哥」

c₁ げにや いたしえも
 c₂ つきにはちかの しおがまの
 c₃ つきにはちかの しおがまの
 c₄ うらわのあきも なかばにて
 c₅ まつかぜも たつなりや
 c₆ きりのまがきの しまがくれ。

a₆ げにや あおぎても
 a₇ こともおろかや かかるよに
 a₈ すめるたみとて ゆたかなる
 a₉ きみのめぐみぞ ありがたき
 a₁₀ きみのめぐみぞ ありがたき。

b₆ げにや すまのうら
 b₇ よのところにや かわるらん
 b₈ それはなに つらきは
 b₉ みねのあらしや やまおろしの
 b₁₀ おとをこそ いとしに
 b₁₁ すまのわかきの さくらは
 b₁₂ うみすこしだにも へだてねば
 b₁₃ かよお うらかせに
 b₁₄ やまのさくらも ちるものを。

c₇ いざわれも たちわたり
 c₈ むかしのあとを みちのくの
 c₉ ちかのうらわを ながめんや
 c₁₀ ちかのうらわを ながめん。

a₁・c₁ 第一句上半句をこのように字足らずにするのは、踏み出してスカッとすべり出すねらい。

c₂ c₃ 第二句を繰り返して、スカッと出た勢いを一旦くいとめる。これが定法で、「高砂」のは、わざとくいとめない特別な行き方。

b₁ b₂ 第一句から七五の基準句で出るのは、落ち着いた出方である。ここは上半句八字だが、効果は七字とほぼ同じで、いくらか重い。

a₄・b₄・c₅ 上半句が字足らず。ここは第一節の区切りの直前の句なので、字足らずにして、それとの対比で次の区切りをはっきりさせるのがねらい。これも定法。

a₅・b₅・c₆ 第一節の終り。下半句は四字・五字に限る。六字ではきっぱり切れない。

a₆・b₆・c₇ 第二節の始まり。ここを字足らずにすると、気分がはっきり変わる効果がある。

b₈ 第二節全体が長いので、ここでもう一度気を変えた形。前句b₇で文章も切れるのでいっそうその感じが強い。ただし、これは例外的な形である。

b₁₀ また上半句が字足らずだが、ここは前句の下半句が字余りで、相殺されて字足らずとしての効果はない。しかしその対応が色どりになっている。

b₁₂ これはb₁₀の逆で、前句末が字足らずなのを、この上半句の字余りで埋めてしまう。

a₉ a₁₀ 基準句の繰り返しで小段を終るのは、定法で、納まりがよい。

c₉ c₁₀ 効果はa₉ a₁₀とあまり変らないが、このように最後の下半句が四字の方がいっそう納まる。

b₁₃ b₁₄ このように、最終句の前句を上半句字足らずとし、次一句だけで繰返しなしに小段を終るのは、重みをつけたとめ方である。

次に破律文の典型として、やはり世阿弥作の「クセ」の一部分を掲げる。ここでは、一々の破格の句が特別の意味を持っているわけではなく、全体として破律文の特異なおもしろさを出している。これを散文乃至無律韻文と見ては興味が半減するのであって、あくまで、七五調を基礎とした破律と見なければ価値がないのだ。

高砂 第4段「クセ」第1節

しかるに^しおのおのおが ことばにも
^うおひ^じおの そのこえ
 みなうたにもるる ことなし
 そおもくど^しゃ
 ふうせい すいおんまで
 ばんぶゆのこもる ころあり
 はるのはやしの
 とおふうにく^ごき あぎのむしの
 ほくろに なくも
 みなわか^のすがた ならずや。

9字	1句	6字	2句
8字	4句	*5字	2句
(上半句)			
*7字	2句	4字	3句
6字	1句	3字	1句
5字	0句	ナン	2句
4字	2句		
(下半句)			

老松 第4段「クセ」第1節

げにや ころなき
 そおもくなりと もおせども
 かかるうきよの ことわりをば
 しるべし
 しほくのなかに まつんめは
 ことに てんじんの
 ごしあいにて おいまつも
 こおばいどのも たまえり。
 みなまつ^しとげんじ

9字	1句	6字	1句
8字	0句	5字	5句
*7字	4句	4字	2句
6字	1句	ナン	1句
5字	0句		
4字	1句		
3字	2句		

教盛 第9段「クセ」第1節

しかるにへいけ
 よをとつて にじうよねん
 まことに ひとむかしの
 すぐるはゆめの うちなれや
 じゅえいの あぎのはの
 よものあらしに さそわれ
 ちりじりになる いちよおの
 ふねにうき なみにふして
 ゆめにだにも かえらず。

*7字	4句	6字	3句
6字	1句	*5字	3句
5字	2句	4字	2句
4字	2句	ナン	1句

もっとも同じ「クセ」でも、作者によってかなり書き方が違う。たとえば信光などは、そういう詞章の細部に努力するよりも、特殊な形の分離のトリ(本書でハイフン(一)使用の所)を挿入したりして、節付の方で面白く聞かせるといふ行き方の場合が多い。対比のためにこれも三曲掲げることにした。

玉井 第4段「クセ」第1節

われこのかみの	つりばりを
かりそめながら	なみまゆく
うおにとられて	なきよしを
なげきたまえど	そのはりに
あらずはとらじと	とにかくに
しよおとをいため	さまざまに
たけきこころの	いかならんと
かたりたまえば	かぞのかみ
おんこころやすく	おぼしめせ。

(上半句) 8字 2句 — 6字 1句
 *7字 7句 — *5字 8句
 (下半句)

紅葉狩 第5段「クセ」第1・2節

さなきだに	ひとごころ
みだるるふしは	たけのはの
つゆばかりだに	うけじとは
おもいしかども	さかずきに
むかえばかわる	こころかな。
さればほとけも	いましめの
みちはさまざま	おおけれど
ことにおんじを	やぶりなば
いんもおごも	もろともに
みだれごころの	はなかずら
かかるすがたは	またよにも
たぐいあらしの	やまざくら
よそのみるめも	いかならん。

*7字 12句
 5字 1句 — *5字 13句

遊行柳 第8段「クセ」第1節

そのかみ	らくよおや
きよみずでのら	いにしえ
ごしきにみえし	たきなみを
たずねのぼりし	みなかみに
こんじきの	ひかりさす
くちきのやなぎ	たちまちに
よおりうかんのんと	あらわれ
いまにたえせぬ	あたとめて
りしお	あらたなる
あゆみをはこぶ	れいちなり。

9字 1句
 *7字 6句 — *5字 8句
 5字 1句 — 4字 2句
 4字 1句
 3字 1句

能の発音

能の役者に発音の厳正が要求されるのは当然の話で、世阿弥の伝書にも発音に関する注意が随所に見られる。正しい発音・崩れない発音と意識することは、とりもなおさず古い発音を保存して行くことにつながる。ことに韻文を中心とした古い脚本を守って行く能の場合、当然昔の発音が詞章の上に残され伝えられて行く。だがそれでも、社会全体の音韻変化と全く切り離されるわけには行かない。寛保三年(西三)刊行の「玉淵集」(謡い方の伝書)は、五巻のうち一卷全部を割いて、曲別にオ列長音の単語全部を拾い、その開音合音の別を記しているが、伝承の厳しい能の世界でも、すでに開合を弁じえな

い状態であったことを示している。勿論現在の能では、開合のことなどだれも問題にしないし、「ぢじづず」の別、「くわか」の別なども正す必要を認めていない。

しかし一方能には、読み癖として特殊な発音が伝えられていることもたしかである。ただ、それが国語史上の現象の残存である場合のほかに、謡いものとしての技巧から固定した発音である場合や、まったく偶然に特殊な発音が読み癖となった場合などがある。由来が一樣でないのだ。現在の能に行なわれている特殊な発音は、およそ次のようなものである。

(1) 特殊な音韻

A 規則的に用いられるもの

a 含む〔ウ〕 b 語頭の〔ン〕 c ウ列拗長音の割る発音〔イ・ウ〕〔キ・ウ〕〔シ・ウ〕等

d 宝生流の連声の〔ニエ〕

B 特定の語句にのみ用いられるもの

a オ列拗長音の割る発音 越鳥〔エツテ・ウ〕(蟻通、知章) 縹緲〔へ・ウビョオ〕(花笠) 老少〔ロオセ・ウ〕(藤戸||喜多金春) 漂ふ〔タダエ・ウ〕(浮舟||喜多) b 宝生流以外の〔ニエ〕 羊飛山へ〔ヨオヒサンニエ〕(邯鄲||喜多)

c ラ行・ダ行の促音 出離〔シユツリ〕(通小町、熊坂等) 仏力〔ブツリキ〕(是界) 悉達〔シツダ〕(通小町||金春)

d 母音の前の促音 両説いずれも〔リョオセツイズレモ〕(野守||喜多) e 訓読の〔ウ〕・音読の〔ツ〕(普通音)

山賤〔ヤマガツ〕 初月〔ハツズキ〕(融||宝生ノ他) 追罰〔ツイバツ〕(烏帽子折)

C 謡い手の判断で適宜用いるもの

a 〔ウヲ(を)〕〔クツ〕 b 〔シエ〕〔ジエ〕

(2) 語句の特殊な読み癖(連濁・連声その他)

滅已〔メヨニ〕(三井寺) 喜撰法師〔キセンボッシ〕(頼政||喜多) 近衛〔コンネ・コンニエ〕(鶴) 恐れながら〔オオソレナガラ〕(母上〔ハワウエ・ハホオエ〕) その他謡曲読み癖一覽参照。