

〔楽〕
〔神楽〕 〔羯鼓〕 のある狂言

——狂言の囃子事 その二——

羽
田
昶

はじめに

〔楽〕のある狂言

〔神楽〕のある狂言

〔羯鼓〕のある狂言

結語

はじめに

狂言の囃子事といえ、出端事(登場楽)として〔次第〕〔一声〕〔来序〕〔下り端〕、舞事として〔三段之舞〕〔楽〕〔神楽〕〔羯鼓〕、働事として〔舞働〕〔責メ〕〔カケリ〕〔棒フリ〕、結尾の小段として〔シャギリ〕、以上に尽きる。

このうち、〔次第〕〔一声〕〔来序〕〔下り端〕、〔三段之舞〕、〔舞働〕〔責メ〕〔カケリ〕、〔シャギリ〕については、不十分ながら本誌10号に「狂言の囃子事」と題して論じたので、本稿では論じ残した〔楽〕〔神楽〕〔羯鼓〕、〔棒フリ〕について考察を加えることにする。〔楽〕は能のそれを簡略化したものと言え、〔神楽〕〔羯鼓〕は能のそれらと名称は同じでも実際の内容は異なる。〔棒フリ〕はもちろん狂言固有の囃子事である。

前稿でも同じような前置きをしたが、狂言本文のすぐれた翻刻、注釈が次々に刊行されている今もなお、囃子事に関しては基礎的解説の段階で記述が不足していたり誤りが見られたりする。本稿はその点を補う意図もあって解説的叙述をまじえるが、もとより一般的解説をするつもりはない。それぞれの囃子事の概要を述べた上で、曲例ごとに囃子事の用法と問題点を論ずる。現行曲の梗概は述べるまでもないが、囃子事に関連する必要範囲内で話の筋の展開に触れ、台本と演出の時代的変遷・流派による違いを、囃子事に絡めて重点的に論ずることにする。

なお、能の囃子事と区別して〔狂言楽〕〔狂言神楽〕〔狂言羯鼓〕と記す方式もあり、ことに〔狂言神楽〕の呼称などは『わらんべ草』から現代の笛頭付に至るまで伝承的に使われているが、本稿では単に〔楽〕〔神楽〕〔羯鼓〕といえ、狂言におけるそれらのこととし、区別する時はあえて「能の〔楽〕」「狂言の〔神楽〕」のように記すことにする。

また、参照した台本は遍く知られているものばかりであり、天正本、虎明本、天理本、和泉家古本、保教本、虎寛本、山本家本、茂山家本、古典文庫本、三百番集本、狂言大成と略称する。そして、詞章を引用するに際しては、漢字

と仮名の宛て方、句読点などの表記を適宜読みやすく改めた場合があることをお断わりする。

〔楽〕のある狂言

〔楽〕は唐人の役が舞う異国情緒の表出である。笛の譜は、一噌流でいえば「ホーヒ・オヒャーロルラ、オヒャーリーヤ・オヒャーレイヨ、ヒャーラ・ヒャウラーヒヤ、ヒャーウラウリ・オヒャーロルラ」の四句を循環し、森田流、藤田流も大同小異である。これは明らかに能の〔楽〕の譜の簡素化と省略化であり、所作も足拍子を多用すること、唐団扇を持って舞うことなど、能の〔楽〕を模した舞事と言える。ただし、常に笛・小鼓・大鼓・太鼓の四拍子で奏し、能のような大小物の〔楽〕というのではない。また、能の〔楽〕が唐人のほかに楽人の妻、悪尉系の面をつけた老神、童子・慈童の面をつけた妖精など比較的幅広く用いられるのに対し、狂言の〔楽〕は現実の唐人の役に限られ、「茶子味梅」「唐相撲」「唐人子宝」の三番のシテが舞う。出立ちは「茶子味梅」は厚板・下袴・法被、「唐相撲」は唐織・半切・袷狩衣、「唐人子宝」は小格子着流・水衣または十徳と各様だが、共通しているのは被り物（「茶子味梅」と「唐人子宝」は唐人頭巾、「唐相撲」は唐冠）と髭によって唐人姿を表わしていることである。

位取りは能よりずっと軽やかであること、大・小・太鼓は主として三ツ地を打ち続けることは、「三段之舞」などと同断である。

茶子味梅

九州箱崎の浦に住む唐人の夫（シテ）が「日本人無心我唐妻恋」と言って泣く。妻はその意味をさる物知りに聞き、夫が故国に残した先妻を慕っていることを知る。妻にしてみれば心外だが、ともかく酒を飲ませて夫を慰撫し、舞を所

望する。夫は〔楽〕を舞うが、またしても泣き出すので、妻も怒り出す。〔楽〕の前後は、

女「妾さへ舞ひました。ひらに舞はつしやれ」。シテ唐音。女「何の誰にも云ふことでは御座らぬ」。シテ楽を三段舞ふ。末社の舞二くさりに拍子あり。工夫あるべし。楽のかゝりに唐音使ふ。唐音に節つけて。タツパイする。笛吹き出す。楽三段過ぎて。又「日本人云々」をひたもの云うて泣く。女「え、腹立ちやく」。このやうに機嫌を取るに。まだそのやうな事を云ふか。それ程唐土の妻が恋しくば。去ねいやい」。シテ唐音。腹立つる心にて。杖をふり上げる。女「おのれ。ならば打つて見よ」。シテ杖にて打つところを。アドひき外し。杖引きとり。シテを叩き。追込み入るなり

というのが三百番集本による、ほぼ現行和泉流の舞台進行である。

保教本もだいたい右に同じで、要するに妻は一時は腹を立てるが、教え手に諭されて気を取り直し、酒の酌をし小舞を舞つて機嫌をとり、夫にも舞を所望する。夫の気を引き立てようとの心入れであろう。夫はそれを受けて、一応なごやかな雰囲気の中から異国情緒豊かな〔楽〕になる。が、その舞を舞うこと自体、改めて夫の望郷の念と本国の妻への想いをかきたてる結果になり、たがいに抑えていた不満と怒りを誘発する。夫婦間の心理の流れが自然である。

ところが、和泉流の古台本はそうではなかった。天理本・和泉家古本によれば、妻が「日本人無心……」の意味を知って腹を立てるまでは同じだが、腹は癒えることなく、機嫌をとるところか、募る一方の怒りを帰宅早々、夫にぶつける。もちろん酒など飲ませないから、酒盛りの場も小舞もない。険悪な雰囲気の中から突如〔楽〕になる。

女「酒は無いと云。シテ「日本人無心……を云て泣く、シカ」。女「何が悲しうて泣くぞと云て、無理に唐人に取り付いて突き倒す。シカ」。シテ「其時、杖を振り上げて、着せう（筆者注、打擲しよう）とする。女「男なら着せてみよと云。シカシカ。楽アリ。シテ「楽のうち、色々仕廻あるべし。打擲せんとする時、女外す仕廻、専ら也（天理本）」

というのだから、夫が〔楽〕を舞うきっかけは不満と怒りの表現に発し、しかも現行演出では〔楽〕を止めてからの演技である「打擲せんとする時、女外す」というような喧嘩の場面が〔楽〕の中で展開している。まさに、抒情性とは正反対の極に立った舞事の機能と用法である。

唐相撲

天正本をはじめ古台本、現行台本諸本に存する曲である。大がかりな、風流狂言ともいふべき曲で、登場人物の多さと派手な相撲の取り組みと唐音の滑稽さゆえに、古来、上演のたびごとに融通無碍な演出があり得た形跡がある。が、〔楽〕を舞う前後の段取りは諸流諸本とも一致している。すべての唐人たちが日本の相撲取りに負けたので、皇帝（シテ）自身が相手をする事になり、身ごしらえをする。皇帝が一畳台の上で舞いながら、次々に衣裳や帯び道具を脱ぐところ、脱いだ物が臣下から臣下へと渡るところ、その流れ作業を〔楽〕で表わし、身ごしらえが終わると〔楽〕も終わり、相撲を取ろうとするが、直接に体が触れるのは汚らわしいとあって、次に荒薦を身にまとうことになり、薦に両手を通すまでの手順をふたたび〔楽〕で表わすという趣向である。〔楽〕の前半で「邯鄲」もどきの空下りの型が挿入されるのは、大藏流は虎寛本、和泉流は古典文庫本以降、明記されている。

天正本だけが上記と異なり「先づ臣下に取りする。皆負ける。後、王の取る。楽にて取る。王も負ける」とある。相撲の演技そのものを〔楽〕で表現したのだとすれば、「唐相撲」の題名に至極ふさわしい素朴な演出である。

唐人子宝

箱崎に住む唐人（シテ）には、日本人の妻との間に儲けた子、今若がいる。故国にも二人の子がいて、宝を持って来訪し、父の帰国を願い出るが、許されないので刺し違えて死のうとする。唐人も自害しようとするが、その時、今若と

もども帰国の許しが出る。その喜びを託して舞うのが〔楽〕である。「……喜びのあまりに楽をなして舞ふとかや」という謡に続いて〔楽〕となり、舞い上げた後は「ノリ地」の仕方で舞い納める。尤も、一九九三年十一月、国立能楽堂での上演に台本補綴を担当するに際し八種類の伝本を照合したが、鷺流の諸本には〔楽〕の指定がない。唐の宝物を前にしての異国情緒を表わすにふさわしかるべく、また、その公演が和泉流所演だったので、当然〔楽〕のある形に落ち着いたが、「茶子味梅」「唐人相撲」の〔楽〕やその他の本稿で扱う囃子事に比較すると、能がかりの祝言性と抒情性に集約している点、狂言としては異色であると言えよう。

〔神楽〕のある狂言

〔神楽〕は笛と小鼓だけで囃すので、四拍子で囃す能の〔神楽〕とは、まず楽器編成の面で基本的に異なる。笛の譜は、一噌流は「ヒヤウラヒヤウラー、ヒヤウラヒヤウラ、フヒヤウラヒヤウラ、ヒョーライヒヤウラー」、森田流は「オヒャーリトヒャーリ、ヒャーリトロロロ、リーツリーツラララ、トルラルロロ」で、かなり異なる。「リーツリーツラララ」という一部能の〔神楽〕を思わせるフレーズは藤田流にもある。小鼓は乙の音を雨垂れのように等間隔に続けて打つ。また、能の〔神楽〕が必ず幣を持って舞うのに対し、狂言の〔神楽〕は「三番叟」鈴之段と同様に必ず鈴を振りながら舞うのが特徴で、鈴の音も音楽的效果を発揮する。笛の譜は特に似ているわけではないが、所作は鈴之段によく似て、並ビ拍子、割り拍子、種蒔キ、種下ロシなどの所作単元を共有する。

現行曲では「石神」「大般若」「太鼓負」の三番にあり、廃曲の「氏結」、「祝詞神楽」、「湯立」、能「大社」の替エアイ「神子神楽」に用いる。七番を通じて「神楽」を舞うのは必ずアドの巫女で、シテの男（「石神」の夫、「大般若」の僧、「太鼓負」の何某、「氏結」の山伏、「祝詞神楽」「神子神楽」「湯立」の神主）が、巫女の〔神楽〕に魅せられて、

移り舞よろしく真似て舞い出す演技を見どころとする。松本雍は、能の「神楽」は本来「巫女の神降ろしの舞」であったのが、世阿弥時代に「巻絹」から「室君」に至って「女神の遊舞の舞」へと変化したと考察しているが、その種の複雑多様な展開を見せず、単純に巫女の舞に徹しているのが狂言の「神楽」である。

なお、「石神」「大般若」「神子神楽」の各流諸本に共通して、「神楽」の直前には「おう、遥かなる沖にも石のあるものを、夷の御前の腰掛けの石」という歌謡がイロ詞で謡われる。いわば「神楽」の前奏歌で、これが伊勢神楽歌「いや遥かなる沖にも石のあるものを、いや夷の御前の通ひ路の石」の類歌であることは諸注釈の説くところである。口語訳としては折口信夫の「あんなずっと遥かな沖のほうにも石があるんだが、それはすなわち夷さんの腰掛石だ」というのが最も感じが出ている。このほかに「お神楽こそめでたうおりやらしませ。命長うて中天除いて守らせ給へ」、「この笹を手に手に持つて参りたり。天の岩戸に言づてをせん」等の歌が「神楽」のある複数の狂言に用いられており、これらも神楽歌であることの考証は、志田延義『日本歌謡圈史』（一九五八 至文堂）および池田廣司『狂言歌謡研究集成』（一九九二 風間書房）に詳しい。

石神

妻が離婚を申し出、家を出る。夫（シテ）は先回りして仲人の家へ行き仲裁を頼む。仲人は、やがて尋ねてきた妻に出雲路の夜叉神（石神）に伺いを立てよと勧め、夫には夜叉神の扮装をさせて行かせる。妻は夜叉神に離別の祈誓を立てるが、もとより夫が化けている夜叉神なので、巧みに工作して離縁を思いとどまらせる。しかたなく添い続けることにした妻が、神への礼に舞うのが「神楽」である。そして、たとえば

シテ段々うつり、後には面を脇へかけて、面白がる。仕様色々工夫あるべし。そのうちに女見付けて、女『ヤアわ男ではないか』シテ『南無三宝、見付けられた』女『なう腹立ちやく』ト云うて追込み入るなり（三百番集

本)

という展開によってコミカルな効果を上げているのが、大蔵・和泉ともに現行演出である。

ところが、虎明本の「石神」は一曲を次のように結んでいる。

神楽、のちシヤギリにてとまりて、女を負うて入る。神楽から少しうつりて、シヤギリになると、踊つて、面を脇になして、二人ながら踊り詰め。

天理本も同様である。

神楽一段ありて、シテ男、動き出て、シヤギリになつて、留るもあり。またシヤギリのうちに、追い込むもあり。またシヤギリ過ぎて、飛び違へて、留るもあり。

つまり、古台本には現行演出にないシヤギリがあつて、必ずしも追い込みでなければかりか、和合の留めがふつうであつた。

妻が〔神楽〕を舞う契機について、大蔵流は「わらはは巫女の子孫でござるによつて、神楽を上げ、清く清らかにして戻らう」(山本家本)と言ひ、和泉流は「わらはが辺りには巫女が御座るによつて、神楽の参らせ様を習つておいた。今のお礼にそと袖神楽を参らせうと思ひまする」(三百番集本)と言ふ。巫女の子孫であるのと、巫女に知音があるのとでは、前者のほうが動機づけが強い。が、古台本によれば虎明本はもとより巫女の子孫であると言ひ、和泉流の天理本・古典文庫本も先祖は巫女であると言ふ。すなわち、本来この妻の役は巫女と同格の扱いになつていて、巫女であることは狂言の〔神楽〕を舞う役の必須条件であつたのだらう。

大般若

和泉流だけにある。同じ信徒の家に僧(シテ)と巫女が来合わせ、僧が大般若経を読み上げ、巫女が〔神楽〕を舞

い、たがいに相手を邪魔に思いながら競い合ううち、僧はいつしか移り舞のていで「神楽」を相舞する。最後は巫女が「腹立ちやく」と怒りだし、僧は「許してくれい〜」と逃げ入るのが現行演出である。白練の水衣を着て、端麗に「神楽」を舞う巫女の姿と、巫女の所作を写し舞いつつ一人悦に入る僧の姿は、完全に様式美と物まね芸の対比であり、あたかも能「一角仙人」の旋陀夫人・一角仙人の「楽」の相舞もどきの感もある。巫女の鈴にまねて、僧が経巻を鈴のように振るのも一興となっている。

しかし、僧が「神楽」に同化してゆく気持の変わり目と巫女の立腹が、現行演出ではいかにも唐突で不自然の感がある。立腹するからにはそれなりの理由があるはずだが、わずかに、実際の演技は、相舞の最中に僧が捨てぜりふのように「これは面白いことぢや。これはこたへられぬ」と言い、僧が一瞬巫女にぶつかるだけである。和泉流現行演出に近い台本は狂言大成と三番集本だが、前者には巫女が舞うと「シテかしましがるてい色々あり。巫女、シテの居るところにて拍子ふむ。耳ふさぎて経を読む、仕様色々あり。後に神楽にうつり面白がり、えこらへられぬと云つて笑ひ、経を鈴にして真似などし、うつり、段に過ぎてシャギリにて留つて入るなり。口伝」とあり、後者には「シテは姦しがりて、耳に手をあてたり色々して経を読む。後には神楽にうつる。口伝」とある。両者とも巫女の立腹、追込みのことは触れず、ただ「口伝」とあるのが、暗示的である。ところが古台本を見ると、その辺がはっきりしてくる。天理本には、

シテ「かしましいと云て、あそこ、ここへ退く。後に、巫女をそつと見て、小見目が良いと云て、傍へ寄る。鈴にて着する。退いて、また経を読む。後に神楽に移りて、経を鈴に振り、しなだれて、笛にて留る也

とある。和泉家古本も同様で、

シテ「かしましいト云テ、アソコココへ行テ経ヲ読ウデ後、巫女ヲ見テ小みめがよいト云テ、オモシロガリテ、今云た事を心にかげさしますなナドト、ソバヘヨツテ、ザレツナドスル。巫女「鈴ニテキスル。シテ「又チャツト

伸ビテ経ヲ読ム。二三度モ右ノ心ニシカクアルベシ。仕ヤウ有リ。後、経ヲ鈴ニ振りテ、シナダレナドスル。後、シヤギリニテ留ル也

とあるから、僧が「神楽」に、と同時に巫女の容姿に魅せられた、その露わな振舞いが巫女を怒らせたわけである。尤もそれは、巫女の立腹・追込みという現行演出から遡った上での解釈である。天理本、和泉家古本、狂言大成そろってシヤギリ留めだから、本来は僧が戯れたりしなだれかかったりしても巫女は怒らず、シヤギリ留めで和合のうちに終わったのかも知れない。いずれにしても、作の意図は「神楽」という囃子事の持つ憑依性を卑俗な笑いに転化したところにある。

太鼓負

和泉流専有曲だが、古台本では虎明本に「祇園」の曲名で、また天理本の「抜書」に歌謡の詞章が載る。夫（シテ）が祇園会に警護の役をつけられるが、妻はいつも警護の役に甘んじている律儀な夫を非難し、よい役に替えてもらうよう庄屋へ頼みに行かせる（中入）。祭の行列が渡る時分、妻が物蔭から見ていると、夫は祇園囃子の太鼓負いの役で、背負った太鼓を叩かせながらやって来る。妻は、その役に満足して帰宅、酒の爛をして待つことにする。さて夫は、二人の巫女が舞う「神楽」や稚児が舞う「羯鼓」に合わせて太鼓を打ったり、稚児との相舞に興じ、最後は太鼓をかたげてシヤギリ留めに終わる。

古典文庫本の次のような注記には、話の筋は違っても「石神」「大般若」の場合と同じく「神楽」の憑依性がよくうかがわれる。

シテ狂言神楽になると面白く思ひ見て居、こらへかね初段の末の処にて一ノ松へ立ち、見物す。其内に初段すむ。後段になると面白がり、浮きに浮き舞台へ入り真似す。其内に思ひ付き、児の持ちたる土拍子を取り、囃す心

にて土拍子そつと打つものなり。

〔下り端〕〔神楽〕〔羯鼓〕〔シャギリ〕と、狂言の中ではもつとも囃子事の豊富な演目である。ただし、台本の記載上〔神楽〕〔羯鼓〕の両方があるのは三百番集本だけで、古典文庫本は〔神楽〕はあつても〔羯鼓〕はなく、狂言大成は〔羯鼓〕はあつても〔神楽〕はない。虎明本と天理本は記述が簡単に過ぎて、〔下り端〕以外の囃子事の指定は見られない。

氏 結

鶯流にのみあつた廃曲である。それぞれに配偶者が授かるよう氏神に願をかけに参詣した巫女と山伏（シテ）がいて、たがいの立願を知ると山伏は巫女に求婚するが、巫女は拒否する。巫女が〔神楽〕を奏上し山伏が読経していると、社殿から氏神が影向し、二人の縁組みをうながす。巫女は宗旨の違いを嫌って抵抗するが、氏神は神仏は本来一体であると諭し、舞留めにする。

まず巫女の名ノリ・道行・着ゼリフがあり、神前で「すずしめの御神楽を上げませう」と言い「御神楽こそ目出度うおはしませ」と前奏歌を謡い〔神楽〕を舞つてから、氏神へ奏上するせりふ、通夜をするとの独白があり、そこへ山伏が登場する。山伏の名ノリ・道行・着ゼリフとなり、求婚と拒否の応酬の後、三百番集本によれば、

巫女「いやくそなたとせり合つて居てはならぬ。わらははとかく鈴を参らせて、よい男を授けて貰はねばならぬ」
山伏「そなたが鈴を上ぐるならば、某は数珠を上げうぞ」
巫女鈴振り、仕様あり。山伏経読み、数珠する仕方。但し巫女見て浮くこともあり。神楽上ぐる。巫女「あら不思議や。社壇が賑やかになつて御座る」

となつて氏神が影向し、名ノリ・問答・語りについて〔舞働〕まで入つて祝言風の舞留めに終わるのだが、それはさておき、巫女の〔神楽〕は冒頭に一人で舞う部分と、後半に山伏の読経に併奏する形で舞う部分と二度あり、ここでも山

伏は巫女の「神楽」に移って「浮く」のである。

祝詞神楽

虎明本だけにあるが、『春日流頭付』にも「祝神楽」の名で記載がある。

節分の日、出雲大社の神主（シテ）と巫女（いち）が連れだって神前へ参り、神主は祝詞を巫女は「神楽」を上げる。虎明本は、「いでいででのつと申さんと、真砂を取つて散米とし、弊帛をおつとりのつとをこそ申けれ」に始まり「こなたも再拝々々々とのつと申す」まで祝詞の詞章は詳しく載せるが、以下の本文は注記のみで「内にいちは、石神の如く言ひて、神楽を参らせ、しやぎりになり、詰め同じ如く、後は、神楽にうつりたるがよく候。石神如く」で終わっている。しかし、巫女の「神楽」が高潮してくるにつれて神主が真似をして舞うことは、「神楽」のある他の狂言とまったく同じ趣向であり、「詰め同じ如く」とは、虎明本「石神」のように「踊つて」「二人ながら踊り詰め」たものであろう。

『春日流頭付』には、「いでく」のつとを申さんと真砂を取つて散米とし弊帛おつとり祝言をこそ申ける」とほぼ虎明本と同文を引いて「神楽」とあり、「後に又市神楽を参らせう シャキリ」とあるから、これによれば神主の祝詞と巫女の神楽が併奏されたものと思われ、祝詞の終わった後ふたたび巫女に「神楽」を舞わせ、神主の移り舞、シャギリ留めになったことが分かる。

なお、従来この狂言は虎明本以外に鷺伝右衛門派の名寄に「珍敷狂言」として曲名が見えるので、本狂言の廢曲であると認識されているが、筆者は本狂言でも廢曲でもなく、能「大社」の替エアイである「神子神楽」のヴァリエーションであろうと思う。⁵⁾「神子神楽」は、参詣人の求めに応じて神主が、神無月を出雲の国では神在月と呼ぶいわれを物語り、最後に巫女が「神楽」を舞うという筋で、神主の語りが中心部を占める。対するに「祝詞神楽」は、参詣人を

登場させず神主と巫女の二人物とし、語りの代わりに祝詞奏上が入った形である。先後関係は知らず、基本的に同曲と見てさしつかえないのではないか。

湯立

天正本だけにある廢曲である。短いから全文を引いておく。

大名出て人を呼び出す。一人出る。嘉例のごとく御湯を上げんと言ふ。神主殿、また禰宜殿へ使ひにやる。また巫女殿、たんはた殿、いづれへもやる。連れてくる。釜はなへる。火焚く。巫女舞過て、神主御幣押つ取つて、「田よりく、雲井に通ふつてもがなく、天の岩戸にことづてをせん」。御幣檀那に戴かする。「此さをく、手に手持て参りたりく、天の岩戸にことづてをせん」。笛の舞。後湯を掛かる

この狂言の内容、芸能を芸能史的に解釈し民俗的背景を考察したものととして、橋口裕子「天正狂言本『ゆ立』と神楽歌」(一九七九・三『実践国文学』第十五号)と田口和夫(『湯立』という狂言)(一九八六・九『能楽タイムズ』四一四号)が委曲を尽くしているが、「笛の舞」が要するに何を指すのかという一点についてのみ追認しておきたい。筆者は前稿で「『湯立』という狂言の内容からして、「神楽」以外の舞事を想定するのは無理だ」と言い、今もそう考えているが、その「神楽」が「石神」や「大般若」と同じ「神楽」であるかどうかは分からない。その名も「湯立」という、神楽の一種と見られる別の囃子事が、狂言には存在するからである。『幸正能口伝書』には

一、湯立。是ハ何かたにもある也。神事能にあり。(神)楽に似たり。打やうハ、つぼくト打。狂言はやし申候事にて候。みこ、湯をつかふ也。その内にあをぬいて、みこ、「はるかなる、おきにも石のあるものを、あびすのごぜのこしかけの石」ト云。狂言に「いざくくく」ト云てはやし候。後ハみこも狂言も、舞台を立てまふてとめ申候也。

という記事があり、田口は「これは『神事能にあり』と言いながら『みこ』と『狂言』と言葉を使いわけている点からも、『みこ』は実際の巫女であり、『湯立』は実際の神事の一つだったのだと考えてよいだろう。ここでは狂言役者は太鼓を持って片撥で囃し、巫女の舞にうつって舞う存在であった」と推論している。

また橋口も引用しているように、古典文庫本「石神」の注記には平岩流に「湯立」なる囃子事があったという記事がある。「石神」に吹いたというのだから天正本の「湯立」専用ではないのだろう。一方、「湯立」の唱歌は現に藤田流に残されており、それは「ヒヤウラヒヤウラ ウヒヤウラヒヤウラ ヒヤイトウヒャアイ」の三クサリを繰り返し、留めに「ヒョラリウロ、ヒ」と吹くものである。これは、現行一噌流の「神楽」の唱歌によく似ている。平岩流の「湯立」がどうであったかは分からないが、藤田流に「真ノ狂言神楽」二通りと「草ノ狂言神楽」と「湯立」があり、その「湯立」と一噌流の「神楽」が酷似しているのは暗示的である。「湯立」も含めて、かつては狂言の「神楽」に幾通りもの譜があり、天正本「湯立」にはやはり「湯立」を奏した蓋然性が高いとは言えるのではないか。

〔羯鼓〕のある狂言

〔羯鼓〕は、能の〔羯鼓〕と同じく羯鼓を腰につけて両手に持った撥で打ちながら舞うものだが、能の〔羯鼓〕が笛・小鼓・大鼓で囃すのに対し、狂言の〔羯鼓〕は笛一管で奏する。笛の譜は一噌流でいえば「ヒョーライトヒャーリ、ヒャーリ・ヒャーリ、ヒャーリヤララーリ」で、森田・藤田流も大同小異である。部分的に能の〔羯鼓〕に似たフレーズはあるが、一管で奏すること「ヒャーリ」の反復が醸し出す明るく飄逸な雰囲気的印象的で、結果的には狂言の〔シャギリ〕と同曲といってもよいほど似ている、独特の囃子事である。ただし、足拍子の踏み方、左右へ片膝ついて撥で羯鼓を三つ打つなど、能のそれにも共通した〔羯鼓〕固有の所作が演じられ、洒脱で軽快な風情も共有する。能の

〔羯鼓〕を舞うのが喝食か芸能者に身をやつた武士であるのと呼応して、狂言の〔羯鼓〕は「鍋八撥」の羯鼓売り、「煎物」の神事の頭人を勤める主、「太鼓負」の稚児、「松囃子」「栗隈神明」の芸能者であり、いずれも舞事と人体の關係が明瞭に密着している。

鍋八撥

脇狂言ながら市井の出来事に取材している。新しく市を開設するに際し、第一番目の店についた者には市司を仰せつけ万難公事を免除するとあって、羯鼓売りと焙烙売り（シテ）が先着を争う。二人は、仲裁に入った目代の前で、技芸を競って勝負をつけることになる。そこで羯鼓売りが〔羯鼓〕を舞うのに對抗して、焙烙売りは商売物の焙烙を腹に当てて結わえつけ、撥で打つと焙烙を損なうので杉の葉で焙烙を打って相舞に舞う。その姿態と杉の葉の軽微な音色が笑いを誘う。相舞の後には、羯鼓売りが両の手足を伸ばして横転しながら幕へ入る水車と（車返りとも）称する所作を鮮やかに見せ、焙烙売りがそれを不器用に真似て腹ばいになったとたんに焙烙を割ってしまう。羯鼓売りの敏捷と焙烙売りの遅鈍の対比が、〔羯鼓〕の舞から水車の所作へ連動して、笛は焙烙が割れたところで吹き留める。この趣向は「煎物」もまったく同じである。

なお、「鍋八撥」には、能には類例がなく、狂言でもこの曲だけに見られる囃子事として、〔羯鼓〕と同様に笛一管で奏する「棒フリ」がある。一噌流の唱歌でいうと「トヒヨ、トヒヨ……」というきわめて単純な譜を反復するだけだが、加速度が顕著につけられ、軽快で小気味よい。〔羯鼓〕に先立つ技芸比べであり、まず羯鼓売りが笛の演奏に乗って長い棒をくるくると振り回す。次に焙烙売りが同じ所作を焙烙で試みるが、棒と違って振り回すにふさわしいものではないので、演奏の小気味よさとは対照的に不手際で危なげな所作と、振り終えて後の目代の「危なかったが、見事振ったよ」（虎明本）とか「振りにくい物をよう振った」（三百番集本）というせりふがまた笑いを誘う。

歌舞伎の陰囃子で「トヒヨ」と通称している能管の演奏は、この「棒フリ」の譜である。棒を振り回す所作とは関係がなく、鳥の鳴き声に用いられ、「関の扉」で鷹が片袖をくわえて来る場面がよく知られるが、さらに陰囃子では、「娘道成寺」の所化の出に聞かれるように、この「トヒヨ」が「早鼓」とも併奏される。⁽⁷⁾これは古く能にもあった奏法らしい。『萬聞書』の「狂言拍子笛ノ事」に「早鼓ノ時ハ 狂言のぼうを吹よし。森田流の時は笛吹ぬよし」とあるからである。後半のアイ登場部分のことであろうが、『能の囃子事』の「早鼓」の項で「古くは笛を加える例があったらしい(『萬聞書』)」とあるのはこのことである。

「棒フリ」は、武芸の棒術、民俗芸能の棒踊りと関連が深いと思われ、囃子事ではないが棒を振り回す所作は、大蔵流「棒縛」のシテの演技にも見られる。

煎物

古台本、現行諸本にことごとく伝承されている狂言である。祭の囃子物の稽古をする町衆(アドの何某・太郎冠者・立衆)に行商の煎じ物売り(シテ)を配したもので、「時雨の雨に濡れじとて、鷺の橋を渡いた、鵜橋を渡いたりや、さうよの」という囃子物の風韻、天正本では立衆が女であること、『七十一番職人歌合』に類似した絵のある煎じ物売りの風俗など興味深い問題はあるが、囃子事「羯鼓」に関しては、終始「鍋八撥」と変わるところはない。初めに「羯鼓」を舞い後に水車で退場するのは、頭人の役に当たったという設定のアドの何某である。

松囃子

中世の祝禱芸能、松囃子の風俗と芸能が投影していると想定される狂言だが、和泉流専有の、それも江戸後期以降の台本にのみ存する。『萬聞書』の「惣狂言目録」に見える「万歳太郎」は別名かと考えられている。三百番集本によれ

ば、段熨斗目・括り袴・侍烏帽子・掛素袍に羯鼓をつけた出立ちの万歳太郎という名の芸能者（シテ）が檀那筋の家で、「目出度やなく、松竹飾りしめを張り、あなたの門も栄えた、こなたの門も栄えた、いやましに栄えたりやさうよの」とイロ詞で唱えてから〔羯鼓〕になり、舞い上げると「改まる年の始めの門開き」と一句謡った後、「やらく目出度や、目出度やな……」と〔ノリ地〕で舞い留める。

栗隈神明

大蔵流専有曲だが、詞章は茂山家本にのみ載る。シテは妻同伴で〔次第〕で登場する。「某、松の囃子物を舞ふとあつて、皆人の、松の太郎、松の太郎と仰せられます。また今日は宇治神明の御神事でござるによつて、毎年店を出し、参詣の方々に茶を参らせて商売致す」と名のる。商人と芸能者とを兼ねた存在のようだが、曲の後半では参詣人の所望に心えて宇治神明の縁起を語り、長々と囃子物を舞うので、芸能者の側面が濃厚である。段熨斗目・水衣・括袴の出立ちに、囃子物を舞う時には羯鼓をつけ、「常磐木の、栄え久しきためしには」とイロ詞で唱えてから〔羯鼓〕になり、舞い上げるとふたび松のめでたさを語るイロ詞による仕方となる。虎明本・保教本にも載る「松の舞」と同内容の、妻の囃子詞「げにもさあり、やようがりもさうよの」が数回挿入される長いイロ詞である。そのまま留めの〔シャギリ〕になる。

結 語

〔楽〕〔神楽〕〔羯鼓〕のあるこれらの狂言の特徴は何だろうか。言い換えれば、これらの狂言の登場人物が〔楽〕〔神楽〕〔羯鼓〕を舞うのにはどういう意味があるのだろうか。

第一に、〔楽〕は別として〔神楽〕〔羯鼓〕の諸曲は、ほとんどが移り舞の趣向を筋立てと演出の眼目としている。第二に、これらの囃子事はしばしば相手役との科白をはさんで分断されたり反復されたりする。第三に、「栗隈神明」のシテが〔次第〕で登場するのを例外として、これらの狂言には出端事の〔次第〕と〔二声〕がない。

以上の三点は共通して、囃子事が劇の進行の中に有機的に溶け込んでいることの現われでもある。舞踊的な見せ場、趣向として舞事を舞わせるというよりも、劇的な構想として舞事を絡ませているのである。〔次第〕と〔一声〕がないのも偶然ではなく、いわゆる能がかりの作劇法に拠っていないことを意味する。脇狂言・鬼狂言・舞狂言のように能的な様式と荘重ないしそのパロディーを狙ったものではなく、世態、風俗、人情を写實的に描くことが主眼であり、舞事もその反映として必然的に導入されたものである。たとえば、「茶子味梅」「石神」は夫婦間の葛藤と愛情の機微を描いている。「大般若」は、神道と仏教の対立を描きながら微かなエロティシズムをまじえる。「太鼓負」「鍋八撥」「煎物」からは人の善い男に特有の哀歎と滑稽が色濃く漂う。また、「石神」は石神信仰という呪術を、「唐相撲」は皇帝の起居動作を、誇張し戯画化している。

狂言の囃子事の中でも、〔次第〕〔一声〕などは、他に囃子事がなければ、実際には省略上演されることが多い。〔三段之舞〕も適当な小舞に差し替えられることが少なくない。鑑賞者、研究者の側も、狂言のあらずしを理解し記述するに際し、能に対するようにには囃子事に注意を払わない。それらはもちろん狂言軽視に繋がるものであり、好ましくない事態である。しかし、演目によっては〔次第〕の囃子がなくても、〔三段之舞〕が小舞に差し替わっても、話の筋はおろか劇の趣向や構想に影響を及ぼさないものもある。

それに対し、〔楽〕〔神楽〕〔羯鼓〕のある狂言において、これらの囃子事は曲との結びつきが強いから省略できない。囃子事が劇の趣向や構想にとどまらず主題にも関わっているからである。また、〔楽〕は唐人、〔神楽〕は巫女、〔羯鼓〕は芸能者というように、舞事と人体との関係が単一にして必然性が強いことも、これらの囃子事を曲中において緊密な

ものになっている。

注

- (1) 「末社の舞」くきりに拍子あり」の意味はよく分らない。「末社之舞」ならば「三段之舞」の異名で、呂中干形式の舞事ではなく、独自の譜を有する「楽」とは相容れない。安藤常次郎・古川久・三宅藤九郎・小林責『狂言総覧』(一九七三 能楽書林)の「茶子味梅」の項に「この楽は三段ノ舞を基本にし、飛び拍子などがあり、能の楽に近い『唐人相撲』の皇帝の楽の型とはやや異なる」とあるので、三百番集の注記も舞の所作に關してのものかもしれない。
- (2) 藤田流には「真ノ狂言神楽」二通りと「草ノ狂言神楽」と、三通りの「神楽」の譜がある。
- (3) 「能における神楽の研究」(一九七二・三 『芸能の科学』 3号)
- (4) 『折口信夫全集ノート編 第十八卷』(一九七二 中央公論社)
- (5) 「大社」の常のアイは末社の神の立ちシヤベリと三段之舞で、替エアイが「神子神楽」。和泉流では曲名を「神子神主」という。古川久・小林責『狂言辞典 資料編』(一九八五 東京堂出版)の「現行間狂言一覽」によれば山本東次郎家では常のアイに「神子神楽」を演ずる。
- (6) 藤田六郎兵衛蔵『雪の下 種』による。
- (7) 鷹のみならず歌舞伎に出る鳥類には広く「トヒヨ」を奏し、望月太意之助『歌舞伎下座音楽』(一九七五 演劇出版社)は「長唄『鳶奴』の鳶、清元『鳥羽絵』の播粉木の鳶、『子守』の鳶、常磐津『関の扉』の鷹、『市原野』『小倉山』の雁、『有職鎌倉山』『楼門五三桐』の鷹、『島の為朝』の鶴、『良弁杉』の鷺等」を例に挙げている。
- (8) 歌舞伎陰囃子の「早鼓」に必ず「トヒヨ」が伴うわけではなく、能楽と同じく小鼓・大鼓だけで囃す「早鼓」もある。田中伝左衛門「下座音楽について」(伝統芸術の会編『邦楽邦舞へ伝統と現代⑥』所収。一九六九 学芸書林)には、「歌舞伎囃子の『早鼓』には能楽形式と歌舞伎形式とがある。能楽形式は小鼓・大鼓のみで演奏し、用途も能楽に準じて松羽目物や能楽風の所作浄瑠璃において、武者などの出入りや間狂言の出に使っている。歌舞伎形式はこの『早鼓』の手と、能管で「トヒヨ、トヒヨ」と吹く(トヒヨ)の手とを結合させた手法である。(トヒヨ)を合奏することによって悠長なユーモラスな印象を与えるので『暫』では人物の動きにつき『鳴神』や『道成寺』では所化の出に使っている」とある。