

オロシ考

舞事の形成序説

高桑いづみ

はじめに

一 序ノオロシ

二 現行オロシのリズム

三 序ノオロシ・舞中オロシ・カカリオロシ

四 序ノオロシから舞中オロシへ

五 舞ノオロシの古態

六 〔楽〕〔神楽〕のオロシ——結びにかえて——

はじめに

能には、シテの役柄に応じて「序ノ舞」「中ノ舞」「神舞」「神楽」「楽」といった多彩な舞がある。「神楽」や「楽」のように表意的な意図をもつ舞から「芭蕉」の「序ノ舞」のように一曲の曲趣を象徴する抽象的な舞まで、舞が舞台上にくり広げるイメージはさまざまである。ところがこうした舞も、音楽構造では驚くほど似通っている。地と呼ばれる基本の旋律群を繰り返し奏する事、シテの型にあわせていくつかの段に分かれる事など共通点が多い。また、段を取った後で地とは異なる旋律、いわゆるオロシを挿入する舞も少くない。オロシになるとテンポが静まり、シテは笛の音に聞き入るように動きを止めたり、袖をかつぐ、巻くといった型を見せるのだが、そこでは舞固有の、またその段固有の旋律を奏する。「序ノ舞」には「序ノ舞」のオロシを、「神舞」には「神舞」のオロシを奏するし、「序ノ舞」の中でも初段目と二段目では別のオロシを奏する。流儀による差異も大きい。オロシは舞の顔ともいえるわけだが、こうした構造はいつ頃整ったのだろうか。

そのヒントになるのが、オロシの別称である。オロシは手と呼ばれることがある。手は地に対する用語で、基本パターンの地に対してリズムや旋律に特色のあるパターンを指す。地を繰り返し演奏するなかで構成上特色のある箇所、あるいは文意を強調したい箇所に、目立つように手を奏するのである。きわだたせるのが目的だから、一度使った手は二度と使わない。これが一般的な手の用法である。ところが手のリズムや旋律は地とは異質なので、手から地へ戻る際、打楽器ではオロシと呼ぶパターンを挿入する。手からいきなり地へ戻るのは違和感があるので、その移行をスムーズに行うために、地の変型のようなパターンを組み込むのだ。特殊な手から基本の地にオロスための移行のパターン、それがオロシ本来の意味である。従ってオロシ自体は「特殊」を意味しない。今回テーマとする舞のオロシはまさに手

と呼ぶ方がふさわしいのだが、なぜか室町末期以降オロシと呼ぶようになる。テンポがゆっくりになり音高も地より低くなるのが「降ろし」たる所以、と解釈されているが、なぜ手ではなくオロシと呼ぶようになったのか、そこからオロシ成立のいきさつをたどってみたい。

一 序ノオロシ

呂中干系の舞事⁽¹⁾については、近江猿楽の犬王が舞っていた天女之舞が原型⁽²⁾と言われている。元来大和猿楽では物まね色の強い非定型のハタラクを舞っていたのだが、貴人好みの優美な芸風を確立するために犬王の得意芸、天女之舞を導入し、それをさまざまな役に対応させて「序ノ舞」や「神舞」を派生させた、という説である。従って呂中干系の舞のオロシの原型を考える際、犬王の天女之舞をまず念頭に置かなければならない。ところが世阿弥の伝書には音楽的な記述がほとんどなく、ここから天女之舞の実態をうかがうのは難しい。わずかに『二曲三体人形図』⁽³⁾に

天女舞、乗楽心

天女之舞、曲風を大かうに宛てがひて、五体に心力を入満して、舞を舞い、舞に舞はれて、浅深をあらはし、花鳥之春風に飛随するがごとく、妙風幽曲之遠見を成て、皮肉骨を万体に風合連曲可為。返々、大に舞也。(能々)稽古習字可有也。

『申楽談儀』に

天女などをも、さらりささと、飛鳥の風にしたがふがごとくに舞ひし也。金泥の経を脇の為手にやりて、引手より舞ひ出だしゝ也。

と記される程度なのだ。「乗楽心」・「飛鳥の風にしたがふがごとく」という言い回しから、リズムカルな舞ぶりはいか

がえる。しかしテンポの緩急、つまりオロシの存在を暗示するのは「浅深をあらはし」という部分だけなので、オロシがあったとは断定できない。

世阿弥より後の時代はどうだろうか。文献上最初にオロシの語が見えるのは、金春禅鳳の伝書『毛端私珍抄』⁽⁴⁾である。天女之舞の舞いぶりを記した中に、「おろしてまはる」と動詞の形で表れる。少々長文になるが引用しておこう。

一、天女の舞、五段とは、さはやまなどに「はそでを返すや山かづら」など云時、たいこをうち出す。其時、つまみうちの前にて正面へむかいて、たいこのかしらにつれて、あしとくを一所へふみあはせてこしをすゆる。せなかおばすへ、ひざにてこしをすゑて、たいはいをして、さて左の手をさしすて、手さきに目をつくる也。さしおさめて、又右の手をさす。手さきに又目をつけて、さしおさむる時、右の足にて拍子をとくりと一ふむ也。右の手を身のとをりに高くとさして、とくくと拍子をふみて、ゆるくとこしをすへて左へまはる也。順風のしづか成に大舟のまほにほを引て遠くはしるがごとくに、舞台の中段まで行て、とくと三こし拍子をふみて、おろしてまはる時、心をば右におきて右へまはる也。もとの所へまはりかへりて、ふみきる拍子にとくとふみとめて、扇を左の脇の下へこしをすへて打入て、かほを右へやりて、こしをひねりかへして、扇をひらきて、かほを左へやりて、しづかに立あがりて、かほと扇と右のかたへとをくとやりて、又左右ゑととふみて、左へ身をひらきて、まゑよりて、正面にてふみきて、かほを左へやりて、扇を取かへして、左の袖をさして、右へまはりて、扇をひねりかへして、又左右ゑ身をひらきて、前へ行て、正面にて又ふみきる拍子二つ、也。さて扇を高々と身の中程にて左へ取て、かほの順にてとる。右の袖をしづかにうちかづきて、顔を左へやりてひだりへまはりて、鼓打の前にて右へうつして、左へ取をばとるといふ。——後略

「佐保山」は金春流の専有曲で、シテが「真ノ序ノ舞」を舞う。現行では段を取るところで扇の持ち方を変えるので、そこに留意しながら『毛端私珍抄』の舞ぶりを現行の型に当てはめると、「たいはい」をして左に廻り、「とと

く」と三こし拍子を踏んでおろす迄が「序」、右へ廻り、廻り返して「と」と踏み止める迄がカカリ、扇を開くところが初段、扇を取りかえすところが二段、「扇を高々と身の中程にて左へ取」ところが三段となる。オロシに相当するのは「かほを左へやりて、しづかに立あが」る、また「右の袖をしづかにうちかづ」く部分だが、そこには「オロス」という表記がなく、ここで特別の旋律を挿入したりテンポが緩んだのかどうかは不明である。

禪鳳のこの記事で注目したいのは、序からカカリへ移行する事をオロシと称する点である。序はシテが小鼓の粒に合わせて足遣いを見せる部分で、打楽器が一句ごとに頭^{カサ}を打ち、笛は拍子不合の旋律をあしらって吹く。呂中干の舞とは芸系を異にするので白拍子の舞ぶりを摂取したのではないか、ともいわれる部分である。禪鳳の時代、まだ序は現行の「序ノ舞」や「真ノ序ノ舞」より長く、特殊な足遣いで舞台を一周するものだった。⁽⁵⁾特殊な足遣いを見せる序から基本の足遣いで舞う地へ移行する箇所を「オロス」と称したわけだ。先述した打楽器のパターンと同じ、語義本来の用法である。オロス所作は重視されており、禪鳳の伝書にはここをていねいに扱った記事が見える。

一、おろす時は漸くにおろす。おしみかゝりといふ也。三だんにおろす。『毛端私珍抄』

一、天女の舞。たいはい、一拍子、三段おろし。『反故裏の書』

一、女の舞。序の拍子、三段おろしの序。(右に同じ)

現在の「序ノ舞」にはこれに相当する部分がないが、江戸初期まで伝承は残っていた。この箇所では笛も特別の旋律を奏したようで、室町末期一噌流の系統を引く『聞書并笛集』⁽⁶⁾に「序ノ舞・序ノ吹ヤウ」として唱歌が載っている。

一、ヒュヤ持ツラ持リ持ヤリ持リヤリ

一、ヒヤロ引ヒュヤ引^{ツク}ツク

一、ホ ヒヤリヤ持リヒュ持タウタウタウタウ持リヤラツラ

是ヲロシナリ

同書の別の箇所には「序ノヲロシ」と冠した唱歌も見える。

一、ホヒイ持ヤヒユイヨ持ロルロリヨ持ヲ

本ニヲロサズ是ヨリ懸ル事モアリ

現行の「序ノ舞」では、序の終わりに「ホーツローラーリウロー（一噌流）」と呂に下がった後地へ移るが、その部分、つまり呂の後に傍線部のオロシを挿入する形である。単なる「オロシ」ではなく「序ノ」と断るのは、「序」以外で奏する手もオロシと呼ぶようになって区別の必要が生じたためだが、そうなった後でも序ノオロシは吹き続けた。

『四座役者目録』⁽⁷⁾

には観世新九郎豊勝が九才のとき「江口」を囃した記事を書いているが、そこに序ノオロシが見える。

——前略——九才ノ時、初而織田常真公ノ江口ヲ打。大鼓松田忠五郎、笛ハ伊藤安中也。序ノヲロシ、安中笛違フヲ、九才ニテハキト矢声ヲ掛ケ、拍子ヲ教ヘラレタレバ、笛夫ニ付テ拍子ヲ直ス。——後略

ヤ声をかけて笛に拍子を教えた、とあるので「序ノオロシ」は拍子に合わせて吹くべきだったこと、しかし拍子からはずれやすい微妙なリズムでもあったことがうかがえる。

ちなみに、貞享頃著された鴻山文庫蔵『森田流笛之秘事』は多くの秘事を載せているが、序ノオロシの唱歌は全く見えない。江戸初期頃、この伝承は姿を消したのである。

二 現行オロシのリズム

拍子不合の序から拍子合の地へ移行するための旋律、それが序ノオロシであった。江戸初期以降、オロシと言えば専ら舞中の旋律を指すようになるのだが、オロシと称する以上、現行のオロシも序ノオロシと何らかの共通性を備えているはずである。その共通点のひとつとして、オロシのリズムを考えてみよう。

突飛なようだが、私はオロシはもとと拍子不合で奏したと考えている。現在では、オロシの間シテはハコビを留める。袖をかついだり遠くを眺めるような所作も入るが、この型は室町後期には固定していた。文禄頃の一噌流の実態を聞き書きした伝書、『一噌流笛秘伝書』⁽⁸⁾第一二項に

舞ノテニて其能のもんかたヲツケる物也。しかシ手ヲハみちかク吹物也。手長ク吹候へは、大夫ノあしはこはれず候也——後略

と見える。この記事では笛がオロシの寸法を決定しているが、本来どの程度ハコビを留めるかはシテ次第であった。現在でも段によってはシテがオロシの最後で足拍子を踏むが、これはオロシから地へ戻るために囃子方へ送る合図だったと考えられている。シテの型に合わせて調節できるよう、オロシを拍子不合で奏した可能性は高い。

実際、天文二年に書かれた『中村七郎左衛門長親奥書⁽⁹⁾笛伝書』の「高砂」の項に

一、「二月の雪、ころもに落」とうたふより、舞吹いたす。一段めにて、手吹へからず。二段めにおろす手さたまりたり。此手の吹かゝり様ハ、のるへからず。又、ぬくにもあらず。——後略。

という記事がある。室町末期になっても、リズムの曖昧なオロシが存在したのである。現在でも小書が付くとオロシの部分の長くなったり、オロシがアシライに変わることがある。その代表的な例が「早舞」のクツロギであろう。シテが舞の途中で橋掛りに行くと笛はアシライになり、舞台に向かうところで地に戻る。⁽¹⁰⁾また、老女物の舞ではオロシの箇所を下居する。舞疲れて休む型、と意味付けされているのだが、そのとき笛はアシライを吹いている。オロシがアシライに転換できるのはオロシ自体にもともとそのような資質があったから、と推測したい。

『聞書并笛集』におもしろい唱歌が載っている。「序ノ舞」というタイトルで

一、ヒヤツヒユイヒヤイヒヤ持　　ラリ　　ヒヤヒヤラルラヒヤルララ　　ルイヒウロヒヤルラルラ持イ　　ヒヤルリ

是ヨリ合スルナリ

是一段目ニ吹テヨシ

後略

譜例 1

中ノ舞 二段オロシ

一 唱
2
3
4
5
6
7
8
1
オキ イキア ラ イギロ
ビウ ラー ラー ー
ヲーイビヒ ー
ー ー ー ー ー ー ー ー

三段オロシ

オキ ラー ー ー ー ー ー ー ー
ツロ ラー ー ー ー ー ー ー ー
ヲーイビヒ ー ー ー ー ー ー ー ー
ー ー ー ー ー ー ー ー

序ノ舞 二段オロシ

中ノ舞二段オロシに同じ

三段オロシ

オキ ー ー ー ー ー ー ー ー
ビウ ー ー ー ー ー ー ー ー
ヲーイビヒ ー ー ー ー ー ー ー ー
ー ー ー ー ー ー ー ー

森田

2
3
4
5
6
7
8
1
オキ イタウ ラ イギロ
ビウ ラー ー ー ー ー ー ー ー
ヲーイビヒ ー ー ー ー ー ー ー ー

オキ ラー ー イホ ムギ
ツロ ラー ー ー ー ー ー ー ー
ビウ ー ー ー ー ー ー ー ー
ヲーイビヒ ー ー ー ー ー ー ー ー

オキ ー イタウ ラ ー ギロ ー
ビウ ー ー ー ー ー ー ー ー
ヲーイビヒ ー ー ー ー ー ー ー ー

太鼓物は男舞三段オロシに同じ
大小物は中ノ舞三段オロシに同じ

藤田

2
3
4
5
6
7
8
1
オキ イキウ ー ビウ
ビウ ー ー ー ー ー ー ー ー
ヲーイビヒ ー ー ー ー ー ー ー ー

オキ ラー ー イホ ムギ
リ ー ー ー ー ー ー ー ー
ビウ ー ー ー ー ー ー ー ー
ヲーイビヒ ー ー ー ー ー ー ー ー

中ノ舞二段オロシに同じ

中ノ舞三段オロシに同じ

傍線部分がもと拍子不合の「手」
波線部分が地へ戻るための狭義の「オロシ」

と続くのだ。替エの序の唱歌とも考えられるが、興味深いのは「是ヨリ合スルナリ／是二段目二吹テヨシ」という注記である。二段オロシの替ということだが、「是ヨリ合スルナリ」という以上これ以前は拍子不合で奏したわけだ。

拍子不合の痕跡は、現行の唱歌にも残っている。¹⁾ 譜例1に挙げておいたが、「中ノ舞」の二段オロシは「ラーラー（一増流）」「ヒウー（藤田流）」とほとんど一句の間音を伸ばす唱歌、三段オロシは「オヒャーラー・ツロラー（一増）」「リーリー・ヒーウイヤー（藤田）」と二句とも伸ばす唱歌である。森田流は「ラーリウロー・ヒウー（二段）」「リーリー・ツロラーリウロー・ヒウー（三段）」と一増・藤田両流より一句ずつ長いが、やはり音を伸ばす事に変わりはない。ちなみに森田流では「早舞」の二段オロシでも「ヒチャウラー」、「男舞」三段オロシ・「神舞」二段オロシでも「ヒウー」と他流より一句長く音を伸ばしている（論末の参考譜例及び譜例3参照）。また「序ノ舞」の二段・三段オロシはほとんど「中ノ舞」と同形で、森田流の二段オロシのように「中ノ舞」より一句短かったり、一増流の三段オロシのように「ツロラー」が「ヒーウイヤー」に変わる程度の差異しかない。音を伸ばすのはシテの型に合わせて調節するための方便で、アシライの特徴である。現在でこそ何拍伸ばすと寸法が決められているが、これらの唱歌は適当に長さを調節しようと思えばいくらでも可能である。森田流が「中ノ舞」等で一句長いオロシを吹くのも、かつてオロシの長さが伸縮自在だった名残であろう。『森田流笛之秘事』では「序ノ舞」のオロシを多数挙げた中に、「同（筆者注 太初段）長キ手」「二段目延ス手」といったオロシを載せている。オロシを拍子に合わせて吹くようになった後では、シテの型が延びたからといって、もはやアシライで対応するわけにはいかず、長めのオロシを奏したのである。

その上「ツロラー」や「ヒーウイヤー」は、本来アシライや序等で用いる旋律型である（譜例2。笛がアシライを吹く例として「カケリ」を挙げた）。「序ノ舞」ではこの旋律型になると、現在でも多少拍子から外れるように奏するが、かつて拍子不合だった名残をとどめているのだろう。

譜例 2

現行の一噌流の唱歌のみ、参考に記した

「序ノ舞」の序
(太鼓物)

ヒヤーウヒョールリーヤヒューイ
ヒョーリーリー
ヒューイヤーリウヒューイ
ヒョーイヤーリウローイ
ホーッローラーリウローイ

「カケリ」

ヒューイヤーリウヒューイ
ヒョーリーリー
ヒューヤーヒューヤー・フー
タウタウタウヒューイ・ヒューイ
オヒューイヒョーイヤーラーリウローイ
ッウローイヨ

さて、「ッウロー」や「ヒューイヤー」を拍子不合で奏したとすると、その後続く「ラルラーリウヒューイ」はどのように考えたらいいのだろうか。これは、半ば地のような旋律である。実は今まで現行オロシをひとつのものとして考えてきたが、どうやら前半と後半に二分した方がよさそうだ。すなわち、シテの特殊な型に対応して拍子不合の旋律でアシラウのはオロシの前半でいわゆる「手」の部分、後半は拍子不合の「手」から拍子合の地へ戻るための狭義のオロシ、ということである。これを先述した「序ノ舞」の序に対応させると、次ページの図のように拍子不合の序が舞中の「手」に、序ノオロシが狭義のオロシに対応する。オロシ本来の語義に合わない、序ノオロシと共通するのは後半部分だけなのだが、手の部分を含めて全体をオロシとも手とも呼ぶのが室町後期の実態だったのである。本論では、狭義のオロシを舞中オロシ、現行のオロシ全体を舞ノオロシと呼んで区別することにした。



三 序ノオロシ・舞中オロシ・カカリオロシ

このように序ノオロシと舞中オロシは機能を同じくしていたのだが、室町末期の伝書を見ると、両者のさらに深い関係がうかがえる。『一噌流笛秘伝書』第二六項の記事から引いてみよう。

一、舞ノ手、むかしハ二ツヨリ外ハ吹かざりケリ。当代ハ三ツ御吹候。昔ハアラザル事なれ共、是もヲモしろきコト也。とかく大夫次第也。してノふりヲ見テおろすヘシ。むさと吹かけ候ヘハ大夫きラフ也。序ヨリ舞ニなすコトモ、大夫ノふりヲ見テカゝルヘシ。——後略

手を吹くか吹かないかはシテ次第であつた。舞中の手が定着したのは室町後期以降、と考えられる。興味深いのは、「手」の話をしているうちに「序ヨリ舞ニなすコト（序ノオロシ）」に話題が転じてしまった点である。どちらもシテ次第だったため、ということかもしれないが、舞ノオロシと序ノオロシではシテの型に共通性があつて混同しやすかつた、と考えることもできよう。同じく一噌似齋からの聞書をまとめた『矢野一字聞書⁽¹²⁾』には、次のような記事がある。

一、順キヤクノヲロシト云拍子。順ニユク手アリ、キヤクニユク手有。舞ノカゝリニモ手ニモ有。是左右ノ拍子共云、順キヤクノ拍子トモ云、インヤウニモタトユル也。アウントモ云、ミキノ手左ノ手共云、右ノ拍子左ノヒヤウシ共云、女ノ拍子男ノ拍子共云也。

ヒヤッヒヤウイ 是右ナリ。同順ナリ。

ヒヤウルリ 是左ナリ。同キヤクナリ。

ヒイリイ 是右ナリ。同順ナリ。

ヒウリヤイ 是左ナリ。同キヤクナリ。

此心ヲ色々ニ引アハセテ可吹心得ナリ。(第五六四項)

一、ヲロシニ、惣別右ヨリノヲロシハ、ヨハシ。左よりノヲロシ、ツヨシ。太コ時モ、序ノ舞ノ時ハ、初段ノヲロシハ右ヨリノヲ吹、左ノヲロシハ不吹候。ナライ也。(第一〇四項)

一、惣別序ノ舞ノヲロシハ、太コ序ニテモアレ、勿論なからたノ序ニテモアレ、序ノ時ハ右ヨリノヲロシ也(第三〇五項)

順逆のオロシ、左ヨリノオロシ、右ヨリノオロシの意味がわかりにくい、オロスときの足を指すらしい。ここに挙げた三項を総合すると、序の足遣いから常の足遣いに戻るところと、舞ノオロシで留めていた足を再び運び出すところ、同じような足遣いをしたことがうかがえる。またそこではオロス足に対応した旋律を奏したようだが、その旋律も序と舞中で共通していたらしい。

実は、舞中オロシと関連があったのは序ノオロシだけではない。『矢野一字聞書』には次のような記事もある。

一、あまノカゝリニ、ノタレテカゝルハ、舞ノ中ニヲロシノタレス。ノタレテカゝル手ハ、左ノハチヨリカゝル也。(第一〇二項)

「海士」の「早舞」はイロエガカリといってカカリの部分が長く、舞の冒頭でシテがワキ座にいる子方に経を渡して常座に戻る、舞になる。流儀によってはその後シオル型も入るが、その間笛はイロエを吹いている。拍子不合のイロエから地へ移るのはシテの型次第で、室町末期にはそこでの囃子ようが半ば秘伝化していた。囃子はまさにノルようなノラ

譜例 3

早舞カカリ

(海士)

ヒヤーウヒョールリー
 ロルラーリヤリ
 オヒャーロルラーラー

譜例 4

松風カカリ

ヒョーローイツイ
 ルリヤーヒューイ
 ヒビョーローリリー

イロエからの

接合部分

2 3 4 5 6 7 8 1
 ビヤウラ ウラ ウラ
 ラウラウラ
 オヒ ヒーイヒ イウリ

初段オロシ

オヒ イヒア ー ー ロ
 フーリ ウーヒヤウラ
 ビヤウラ ウラ ウラ
 ラウラウラ

三段オロシ

2 3 4 5 6 7 8 1
 ビー ー イフ ー ー ラ
 ラー ー イフ ー ー ラ
 オヒ ラーイホ ウギヒ
 オヒ ラーイホ ウギヒ
 ラー ー イフ ー ー ラ
 ラー ー イフ ー ー ラ

二段オロシ

(一増)

オヒ リ ヒーヒヤウラ
 イツ ラー タロラ
 フーリ ウーヒヤウラ
 ビヤウラ ウラ ウラ
 ラウラウラ

(森田)

オヒ ラ ヒウーヒウラ
 ヒヒウラ ー ー
 イツ リ ツラ ロラ
 フーリ ウーヒウラ
 ビヒウラ ウラ ウラ
 ラウラウラ

森田・藤田両流もほとんど同じなので、一増流のみ記したが、二段オロシは森田流が一句長いので併記した

又ようなあいまいなリズムでシテの型に対応させるのだが、カカリのその部分でユリを吹けば、オロシではユリを吹くべきではなかったらしい。

実際、『聞書并笛集』には「海士ノ懸」として三種類の唱歌を載せている。ユリガカリ以外のカカリがあったわけだ。ところが現行の唱歌では、カカリとオロシの末尾どちらも「ヒヤウラウラウラー・ラウラウリー」とユリを吹く形に固定している（譜例3の波線部分）。似齋の忠告が生きなかったのだが、裏返せばイロエガカリ後半の旋律（以下カカリオロシと呼ぶ）と舞中オロシの関係はそれほど密接だったのだ。

『申楽談儀』によれば、犬王の天女之舞は「金泥の経を脇の為手にやりて、引手より舞ひ出だ」すものだった。その趣向を色濃く残したのが「海士」である。室町期の伝書の中には「海士」の舞を序ノ舞と呼ぶ例もある。⁽¹³⁾ カカリオロシと舞中オロシの関係が、序ノオロシと舞中オロシの対応関係にスライドできるのは当然といえよう。

このような相関関係は、天女之舞系の「序ノ舞」や「真ノ序ノ舞」、「海士」の舞から始まって、似たような舞ぶりの「松風」などにも波及したらしい。「松風」の舞もイロエガカリで、シテが橋掛りへ行つてシオル間笛がイロエを吹く。前述の舞とは少々性格を異にするのだが、この舞についても同じような記事が見える。

一、松風ノカゝリハ種々ニアリ。ユリカゝリ、ユウニ可吹タメ也。カゝリユリテカゝレハ、初段ノヨロシユラス。

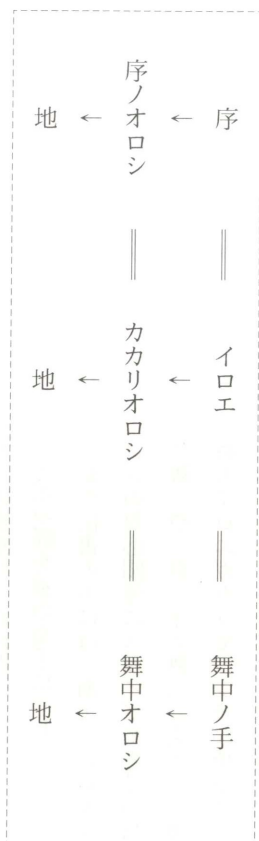
二段ハ苦。^(不脱) ユラテカゝレハ、ユル。又二段目ユラス、二段目ハヨロシニツ吹子細アリ。（『矢野一字聞書』第一四項）

藤田流の唱歌を見ると、「松風」のイロエ後半と「中ノ舞」三段オロシは酷似している（譜例4）。シテがなんらかのハタラキを見せる間笛が拍子不合であしらい、太鼓が加わる場合は頭を打ち続ける点、アシライから地へ移る箇所がシテ次第で囃子に高度な見計いが要求される点など、序とイロエには共通項が多い。序の足遣いが白拍子の物まね、という説は先に紹介したが、犬王云々を持ち出すまでもなく、シテのハタラキにあわせて囃子がアシラウ「海士」や「松風」

のイロエ部分は、呂中干の舞とは異質の芸である。イロエの後、呂中干の舞に移行するにはオロシを挿入させる必要があったのだ。

四 序ノオロシから舞中オロシへ

左図に示したように、序ノオロシ・カカリオロシ・舞中オロシは、特殊なものから地へオロスという点で機能を一にしていた。



旋律の点でもカカリオロシと舞中オロシは一致していたのだが、序ノオロシはどうだろうか。序ノオロシの唱歌は、先に紹介した『聞書并笛集』のほかに藤田流の唱歌集『雪ノ下』⁽¹⁴⁾にも多数載っている(譜例5)。いづれも「ホーヒョラーリウロー」と序の最後で呂に下がった後、なんらかの旋律型を挿入する形である。ところが、舞中オロシと旋律が一致するのは「序ノベツケテ吹オロシ1・3」と「序落2」に限られている。「序落2」は「神舞」初段オロシの後半とまったく同じだが、あとはむしろ舞中の「手」と関連したような唱歌なのだ。

譜例 5 (傍線部分がオロシ)

序ノオロシ

1 ホヒョラリウロ ツロラー ヒヤリウヒ

2 ホヒョラリウロ ビヨラー ビウロ ラリウヒウイ

3 ホヒョラリウロ ツロヒウイ ヒヤリウヒ

4 ホヒョラリウロ ツローラー ビヨロー ヒイリイ ヒヤリウヒ

5 ホヒョラリウロ ビヨロイ ヒヤリウヒ

6 ホヒョラリウロ ツロラー ヒイヤウ ビヨローイ ヒヤリウヒ

序ノベツケテ吹オロシ

1 ホヒョラリウロラル ラリウヒウイ ヒヤリウヒ

2 ホヒョラリウロ タウタウタウタウ ビウイヒヤリウヒ (是ハ定家ニ吹)

3 ホヒョラリウロ ラロラリウヒウイ

序落

1 ホヒョラリウロ ツローラー ヒイリイ タウタウヒウイ ヒヤリウヒ (是ハ定家大事ノ習ニ吹也)

2 ホヒョラリウロ タウタウヒウイ ヒヤリウヒ (同定家ニ 惣テタウト吹事 定家ヨリ外ニハ不吹事)

譜例 6

早舞 三段オロシ

一増

2 オヒ リヒ ーヒヤウラ ー ー ー 1

3 オヒ リヒ ーヒヤウラ ー ー ー 1

4 ラーラ ヒーヒヤウラ ー ー ー 1

5 ラーラ ヒーヒヤウラ ー ー ー 1

6 ラーラ ヒーヒヤウラ ー ー ー 1

森田

2 オヒ ラーヒウーヒウラ ー ー 1

3 オヒ ラーヒウーヒウラ ー ー 1

4 ターウタ ーウタ ーウタ ーウタ ー 1

5 ターウタ ーウタ ーウタ ーウタ ー 1

6 ターウタ ーウタ ーウタ ーウタ ー 1

藤田

2 オヒ リヒ ーヒウラ ー ー 1

3 オヒ リヒ ーヒウラ ー ー 1

4 トルラ ーヒト ルラ ー ー 1

5 トルラ ーヒト ルラ ー ー 1

6 トルラ ーヒト ルラ ー ー 1

たとえば「序ノベツケテ吹オロシ²」は「タウタウタウタウ ヒウイヒヤリウヒ」とユリを吹く形だが、森田・藤田流の「早舞」三段オロシでも「ターウターウターウ」と一句をユリで通す（譜例6）。序ノオロシでユリを吹く形は、先に引用した『聞書并笛集』の「序ノ吹ヤウ」にも見えるので、古くからあったのだろう。またユリのほかに「ツロラー」「ヒヨラー」「ヒイヤウ ヒヨローイ」といった旋律型が用いられている。このうち「ツロラー」「ヒヨロー」「ヒイリイ」などは「序ノ舞」や「真ノ序ノ舞」のオロシと共通するし、短い挿入句、たとえば5の「ヒヨロイ ヒヤリウヒ」や2の「ヒヨラー ヒウロ ラリウヒウイ」等は「男舞」や「神舞」オロシの構成要素でもある。⁽¹⁵⁾序ノオロシという名で奏されるのは、アシライ風の旋律から拍子合に接続する部分まで、すなわち舞ノオロシ全体に相応するものだったのである。

「真ノ序ノ舞」では、これに關しておもしろい記事がある。『笛伝書拔書』⁽¹⁶⁾を引いてみよう。

一、老松之手、二段目に吹也。尤吹手定タリ。一段目にはよの手を吹、二段目には是ヲ吹也。——中略——又云ク、

増庵被申候は秘シテ七郎左衛門殿ハ不被申候、むかしハ初段ニ手不吹候ヲ、彦兵衛殿被申候は、あまりに色なしとて初段ニハいかにもかるき手ヲあそはし候て、二段メニのたる角の拍子ノ手ヲ吹ト、一増被仰候也。三段目ニツヨキユル手吉とも御申候也。

二段メに「のたる角の拍子ノ手」を吹いた、という内容である。「角の拍子」⁽¹⁷⁾は一種の序ノオロシだが、この伝書に従えば、その序ノオロシを舞中に転用したらしい。序ノオロシと舞ノオロシの唱歌が一致するのは、一つには両者が転用關係にあったから、というわけだ。現行の唱歌を見る限り角ノ拍子と二段オロシの間に共通点は見いだせないが、伝承が固定する以前には、このような転用がおこなわれたのだろう。

この伝承と直接結びつかないのだが、現行の「真ノ序ノ舞」では、序から地へ移行する間で「神舞」の初段オロシと全く同じ旋律を吹く。この形は『聞書并笛集』にも見えるので、室町末期には固定していたらしい（譜例7ノⅡ）。実

は、万治三年に書かれた『一噌流笛唱歌付』⁽¹⁸⁾では序ノオロシを「一段ノて」、初段オロシを「二段めのて」と称している（譜例8の上段）。序ノオロシと舞ノオロシを同じ範疇でとらえた点に注目したい。両者の対応関係は、「特殊なものから地へ」という本来の機能を当初からこえていたのである。

序ノオロシ

舞ノオロシ

舞中ノ手
舞中オロシ

『矢野一字聞書』には、この「神舞」初段オロシをさらに他の舞に転用した記事もある。

一、神舞ノ初段ニ吹手、静ノ舞ニ吹初候事ハ、笛左衛門尉ヨリ吹初ラレ候由候。序ノ舞ニ吹候ても面白候テ、序ノ舞ニモ女舞静ナルニヨク候。——後略（第六〇項）

一、江口ナトニハ、神舞のナマル手、二段めナトニ吹也（第八五項）

一、江口ノ舞ノ初段・二段ノ手、昔ヨリコレニツハ有由候。コレヲ以テ、コトくク余ノ手ツクリタル由候。——中略——二段目ノ手ハ、必神舞ニ初段ニ吹テカナハヌ手也。（第二七〇項）

「神舞」のオロシを少し変形して「序ノ舞」に転用した、という内容である。現行の唱歌を見る限りでは、「神舞」と「序ノ舞」のオロシに共通性はないのだが、『聞書并笛集』を見るとこのオロシは「序ノマイノ二段オロシ」「早舞ノ二段オロシ」の両方に載っているし（譜例7ノ1、二段オロシの①と②。「ララロ」は現行の「タウタウロ」に相当する）、『一噌流笛唱歌付』にも「序ノ舞二段めの手④」として載っている（譜例8）。現行の「序ノ舞」オロシが定着する以前の形態だったのだろう。

ヒヤラヒウイヨ／ルロルラ
ホヒヤルラルライ
ヒョイルリ

① ヒヤイヒヤ持ラヒヤ ヒヤラ持ララロ
ラロララトルラルライヒヤルリ

② ヒヤイヒヤラ持 ヒヤヒヤラ持 ララロラリ ヒウラル ラルライ ヒヤイル リ

③ ホビヤラヒヒシギヒヤウラルラトルルリウヒヤウラヒヤウラウラウヒヤイルリ

④ ヒヤッヒュイラルラトルラルラチンチンチンルイイビヤウラウライヒヤルリ

⑤ ヒヤイヒヤ引 ロヒュ 持ルリウロヒュ 持 ラウヒヤウラヒヤウラウラウ
持 ライヒヤルリ

黄ヨリ盤ニナル手アリ
アマナト初ヨリ盤ニ吹事アリ
初ヨリ盤ニ吹時ハ、出ヲモ盤に可吹ナリ

マイノカヽリハ平調ヨリ由カヽルナリ
ヒヤウラウラウラウライヒヤルリト吹也

ヒツ
ヒシギヒウリウ
ヒツ
ヒシギホ引ララロ
ヒウルイヒヨラ
ヒヤイホララロ
ヒヤッ
ヒヤッ
引ラリウヤリヒウヤラリ

ヒヤッ
ヒヤリ
ヒヨラ
ヒヤイ
ホララ
ロ

是真ナリ
舞ニナリ
地一ツ
次チ
ヲロシ
ヲ次ナリ

ヒヤイ
ニヤ
時
ヲ
ニヤ
時
ニヤ
時

ヒヤイヒヤ持ヲ持ヒヤ持ヒヤ持

ラララロラリヤヒヤルラ^持ララルイヒウロイ

ヒヤイヒヤア引 ロヒヤ引アラリヤ持 ホ
ヒヨ持 ライヒヤ持ラロ

ヒヤイヒヤ持
ラ引
ラロヒヤライヒヤ持
ラルラ持ルライヒヤルリ

① ホヒヤラ ヒユイ ラルラルライ ヒヤルリ 江口ノ本手

三三三

② ホビヤラ持 ヒュイツロ持 ラヒュイヒウイヨ 野ノ宮本手ナリ

1
2
3
4
5
6

二段三段マデノヲロシ

- ③ ホヒヤラ引 ヒウイヨ持 ルロフロイヒヨ持 ラ持 ルチンルイヒヤルラ持 ルライヒヤルリ 是トクサノ本手ナリ
- ④ ヒヤ持 イヒヤ引 ラロヒヨロ持イツロ持ラ ヒユイヒウイヨ 其マ、由テモ吹ナリ
- ⑤ ヒヤ引 イヒヤ引 ラロ持 ラ持 ルイヤルイ ヒヤルラ持 ルライヒヤルリ
- ⑥ ヒヤイヒヤ引 ラロラルイ ヒヤルライ ヒウルイ ヒヤイルリ 是松風ニ吹手也 由リ雙ル舞ニハイブレニモ吹ナリ

- ① ヒヤイヒヤア ラ持 ラロヒヨロ引 イヒウイヨルライヒヤイルリ

- ② ヒヤツヒユイヒヨ引 リ引イヒウイヤ引 ラルラルラ持イヒヤルリ

- ③ ヒヤツヒユ引 イツロ引 ラ引 ラルラルライヒヤイル

早舞ノヲロシ

- ① ヒヤイ ヒヤラ ヒヤ ヒヤラ持 ララロ ララルイヒウロルリ 江戸ノ本手也

- ② ヒヤイヒヤア引 ルロ持 ラ引 イヒヤ引 ラロヒウ引 ウラルラ持 ルラ持 イヒヤルリ 野ノ宮定家何モ此タグイニヨシ

- ③ ホヒヤラホゝヒヤイヒウロイヒウロ 是松風ノ二段ニヨシ 何モキヤウランノ類ニヨシ 由テモヨシ スグニ舞ニ吹也

- ④ ヒヤイヒヤ持 ロ持 ラルイヒウロ 是黒頭、男マイニヨシ、アト由テモ吹ナリ

- ⑤ ヒヤイヒヤ持 ロ持 ヒユ持 ルリウ ラロラ タルラロ ヒウルイ ヒウラル ラルライ ヒヤルリ

- ⑥ ヒヤイヒヤ持 ロ持 ヒユ持 ラロラ ララリ引 リウヤ 是モサレノ手ナリ

- ⑦ ヒヤイヒヤ持 ヒユイヤ持 ロヒユラロララリ持リ 是リウヤトモ吹ナリ

- ⑧ ホヒヤラホゝヒヤイ ヒウロイ ヒウロ アト由テモヨシ ソノマゝをヨシ

譜例 8

しんの序（傍線が現行の序ノオロシとほぼ一致する）

ヒ ヒウリウ ヒロホタウタウロ ヒヤルイ
 一、ほひ ひうりう ほひほららろ ひやるい

ヒヨラ ヲヒヤイホタウタウロ ヒヤロヒヤリウヤリロ
 ひよら ひやいほららろ ひやひやりうらり

ヒウヤラリ ヒヤ・ヒヤリ ヒヨラ ヲヒヤイホ
 ひうやらり ひやひやり ひよら ひやいほう

タウタウロ ヒウルイ ヒョイウリ
 らゝろ ひうらい ひよるり 同一段ノて

ヲヒヤイヒヤラヒヤ ヒヤ・ヒヤラ ヒヤラタウくろ・タウ
 ひやいひやあらひや ひやひやら ひやらたゝろたん

タウリヤ ヒヤルラロタウくろイ ヒヤロロイ
 くりや ひやろらたんくろい ひろるい

ヒヤルイ ヲヒヤラホウくろヒ
 ひやるい 同二段めのて ひやらたんくろ

ヲヒヤイヒュロ ヒュロリヤロホ ヒヨ
 ひやいひやあろ ひやあろりふら ひよ ひよ

ライヒヤラロ ヒヤルイ
 らたんたんろ ひやるい

三段目のてハゆりの手を吹也

序の舞の一段ノ手

① ヲヒヤラヒウイヤ ルロラルイ ヒヤルラ
 ひやらひうよう るろうらるい ひやるら

リウヒュイ ヒョイウリ
 るひうい ひやうるり

② ヲヒヤラヒウイヤ ヲヒヤイタウくろ ヒヤルラリウ
 ひやらひうやう ひやいたんたら ひやるらる

ヒュイ ヒョイウリ
 ひうい ひやうるり

③ ヲヒヤラヒウイヤ ヲヒヤラ ヲヒヤイタウく
 ひやらひやら ひやら ひやいたんく

ヲヒヤイヒヤルイ ヒヤルラリウヒュイ ヒョイウリ
 ひやいひやるい ひやるらるひうい ひよるり

④ ひやらひうやう ひやらひうい ひやるらるひうい
 （加筆なし）

ひやるり

⑤ ヲヒヤラヒウイヤ ヲヒヤラ ヒュイツロラヒュイ
 ひやらひうやう ひやら ひういつろうらひうい

ヒウイヤ ヒウルイ ヒョイウリ
 ひうやう ひうるい ひよるり

ヒウイヤルラリウヒュイ ヒョイウリ とも吹

⑥ ヒヤラヒウイヤ ヒヤラロラヒュイ タルライ
ひやらひうやう ひやあらうらひういたるらい

ヒウルイ ヒョイウリ
ひうらい ひよるり

序ノ舞二段めの手

① ヲヒヤラホウくヒ ヲヒヤイヒヤラウヒヤ タウく
ひやらたゝり ひやいひやらうひや たんく

ヒュイヒヤラロ ヒヤロラルライウヒュイ ヒョイウリ
るいひやろ ひやろらるるらるひうい ひよるり

② ヲヒヤラホウくヒ ヲヒヤイヒヤラムロ ヒヤラル
ひやらたゝり ひやいひやららろ ひやらる

ラリウヒュイ ヒョイウリ
らるひうい ひよるり

③ ヲヒヤラホウくヒ ヲヒヤイヒヤラウヒヤ ヒヤラヒヤルラ
ひやらたゝり ひやいひやらうひや ひやらひやろら

タウくヒュイ ヒヤラロ ヒヤルラリウヒュイ ヒョイウリ
たんくるい ひやろ ひやるらるひうい ひよるり

④ ヲヒヤイヒヤラウヒヤ ヒヤラ ヒヤラタウくロ
ひやいひやあらひや ひやら ひやらたんくろ

タウタウヒュイ ヒヤロルイ ヒヤヒュイ ヒョイウリ
たんくるい ひやろるい ひやるい ひやうるり

松風の一段ノ手

ヲヒヤライホウくヒ ヲヒヤイヒヤラロララ
ひやらたらり ひやいひやあらうらふら

ヒヤルイヤルラリウヒュイ ヒョイウリ
ひやるいひやるらひうるい ひよるり

松風の二段ノ手

ヲヒヤラホウくヒ ヲヒヤイヒヤアラウヒヤ ヒヤ
ひやらたらり ひやいひやあらひや ひや

ヒヤルヒヤ イヒヤイラムロ ヒヤラルラルヒュイ
ひやあう らるうひやろ ひやあらるくくらい

ヒョイウリ
ひやるり

このオロシがそもそも「真ノ序ノ舞」の序ノオロシだったのか、それとも「神舞」の初段オロシだったのか断定するのはむずかしいが、私は次のような筋道を考えている。すなわち、最初に存在したのは序ノオロシであった。古伝書を見るとイロエガカリの舞や「序ノ舞」に対する注意は舞の冒頭に向けられている。イロエや序ではその舞を特徴づける所作がおこなわれ、そこから地へ降ろす序ノオロシは重要視されていた。ところが、次第に舞中の型も見せどころと考えるようになったらしい。序やカカリの比重が軽くなり、それともなつて序ノオロシの存在意味も小さくなる。そこで、新たな見せどころとなった舞中に序ノオロシの旋律を転用したり、序ノオロシを解体して他の舞ノオロシを編みだすようになったのである。こうした関係があったために、序ノオロシの退転後、舞ノオロシを専らオロシと呼ぶようになった、と考えたい。

舞に対する意識の変化をざっとたどってみよう。

先に、現行オロシでは遠くを見るような型をする、と述べたが、この型はすでに禪鳳の伝書にも見えていた。

一、天女の舞は、こしをひつすへて、たいはいをおほきにし候て、手をもくわつとさし候。さて又、あふぎをひらき候て、みぎのかたをはるかにながめやり候。又、まわるに、ひだりみぎへまわり候時も、くわつと空をながめ候。(『禪鳳雑談』)

だが、ここで笛が「手」を吹いたという記述はない。そこを「手」と認識していれば、その後地へ移行するために序ノオロシと同じ様な足遣いをしたはずだから、何らかの記述があつてもしかるべきである。しかし、先に引用した『毛端私珍抄』にも何も書かれていなかった。「遠見」を見せどころと考えたのは、禪鳳以降だったのである。『矢野一字聞書』になると、「遠見」は手として認められるようになる。

一、舞ノ内ノ手ノ事。遠近・アウン・ヤウ、^(イン脱)コノ三ツハ同事也。エント云ハ、シテノ顔モチ高く、目ツケ所遠き故也。エンハ律、近ハ呂也。口伝アリ。(第五五七項)

だが型が「手」と意識されたからといって、すぐにそこで笛も対応して特殊な「手」を吹くようになったわけではない。『一噌流笛秘伝書』には、「関寺小町」の舞について長々と記述した項があるので、一部を引用してみよう。

舞の中ハ、老女草伏テヤスムしまい有。其時ノ笛いろへかけテ吹習有。いかにもみちかき手力能候。大むかしハ手不吹候ヲ、彦兵衛殿ヨリ御吹候由ニ候、——中略——テニ習有。序ニ習有。(第五〇項)

舞の途中で休息する型は古くからあったのだが、そこで笛も「手」を吹くようになったのは室町後期になってから、という内容である。「関寺小町」の舞は特殊だが、他の呂中干の舞でも同じ様な経緯をたどったのだろう。先に引用した『一噌流笛秘伝書』第二二項に

舞ノテニて其能のもんかたヲツケる物也。しかシ手ヲハみちかク吹物也。手長ク吹候へは、大夫ノあしはこはず候也

と書かれていた。傍点部分が示すように、この頃、舞中の型を舞の見せどころと意識し、そこで吹く笛の旋律も重視するようになったらしい。しかも、笛がオロシの寸法を決定している。本来、囃子はシテの型にあわせる立場なのだが、オロシはシテの見せどころというより笛の聞かせどころになっていたのだろう。先に引用した『一噌流笛秘伝書』第二六項の後半にも同じような記事が見える。重複をいとわず、もう一度引用してみよう。

一、舞ノ手、むかしハ二ツヨリ外ハ吹かざりケリ。当代ハ三ツ御吹候。昔ハアラザル事なれ共、是もヲモしろきコト也。とかく大夫次第也。してノふりヲ見テおろすヘシ。むさと吹かけ候ヘハ大夫きラフ也。序ヨリ舞ニなすコトモ、大夫ノふりヲ見テカゝルヘシ。——中略——当代ハ、みな我かまゝに御吹候由被申候。大夫ニモかまはす、かゝりヲモおろシモ、一ゑんなライハ無之と被仰候。——後略

笛の主張が強くなった様子がうかがえる。シテが笛に合わせるようになれば、もはや拍子不合で吹く必要はない。自然、寸法も定まっていたのである。

五 舞ノオロシの古態

現行オロシの唱歌はどこまで遡ることができるのだろうか。これまでたびたび引用した『聞書并笛集』と『一噌流笛唱歌付』から、オロシの古態をみてみよう。

まず『聞書并笛集』だが、この伝書ではオロシの唱歌を三ヶ所に分けて多数載せている。が、舞ごとに記載しているわけではなく、初段オロシ・二段オロシと題するなかに一括し、「是序ノマイノヨロシナリ」「是早舞ノヨロシナリ」と注記を付す形である。現行の唱歌と比較しながら順にみていこう（譜例7）。

最初の「初段ノヨロシ」。たしかに現行一噌流でも「真ノ序ノ舞」「序ノ舞」のオロシ前は「ヒーウイヨー」と呂に下がる。が、そのあとの「ルルルラ」が現行とは多いに異なり、不明である。つぎに「二段ノヨロシ」として五つ唱歌が載っている。最初と二番目についてはすでに触れたので細かい説明は省略するが、序ノオロシからの転用であった。三番目と五番目の傍線部分は「早舞」に近いが、現行とは異同が大きい。四番目にいたっては「チンチンチンチンイルイルイル」とまったく現行にはない唱歌で、不明としか言いようがない。

また、「初段 ヨロシ定レリ」「二段 ヨロシ定レリ」と題して二つの唱歌を載せた箇所がある。「真ノ序」の後に記載されているので「真ノ序ノ舞」のオロシと考えたいところだが、「初段」の方は断定しがたい。「ヨロシ定レリ」という以上定まっていないオロシが多かったのだ。

最後のグループはいちばん数が多く、「序ノ舞 初段ノヨロシ」として六つ、「二段三段マデノヨロシ」として三つ、「早舞ノヨロシ」が八つ挙がっている。まず「初段ノヨロシ」だが、六番目のオロシが現行の「中ノ舞」初段オロシと一致する（「ラルイ」が現行の「ヒャーヒューイ」に、「ヒャルライ」が「タルライ」に相当する）。だが、これには

「是松風ニ吹手也 由リ懸ル舞ニハイツレニモ吹ナリ」と注記があり、一般の「中ノ舞」には吹かなかったらしい。二番目のオロシは現行では用いないが、寛政三年に書写された鴻山文庫蔵の写本『一噌流唱歌秘事』には「初段替 江口普賢之手」として載っている。三番目は、『一噌流笛秘伝書』所収の「とクサノ初段ノ手」とほぼ一致する。が、これ以外のオロシは不明である。次の「二段三段マデノヲロシ」では、二番目が「序ノ舞」、三番目が「中ノ舞」の三段オロシに一部似ている（傍線部分）。最後の「早舞ノオロシ」だが、これは「早舞」といいながら「江口ノ本ノ手也」とか「野ノ宮定家何モ此タグイニヨシ」「是松風ノ二段ニヨシ 何モキヤウランノ類ニヨシ」等の注記のあるオロシもあり、現在とは「早舞」の概念が異なっている。先述したように、「神舞」から転用したものも含めているのだろう。このなかでは最初のオロシが「神舞」初段オロシに（「ララロ」が現行の「タウタウロ」に、「ララルイ」が「タウタウヒューイ」に相当する）、六番目が「安宅」のオロシとほぼ一致する⁽¹⁹⁾ほか、四番目が「男舞」二段オロシ、八番目が「神舞」三段オロシに近い。また五番目は『一噌流唱歌秘事』に「男舞 二段替」として載っている。三番目と八番目はまったく同じ唱歌だが、前者は「松風」のオロシとして記載され、後者は「神舞・男舞」の後に記されているので別の舞の唱歌と考えられる。転用例のひとつと考えたい。現行の演出を見る限り、「松風」と「神舞・男舞」で同じオロシを吹く事はない。くり返すようだが、オロシが定型化する以前はこのようなこともあった、ということだろう。

次の『一噌流笛唱歌付』には、さきに挙げた「真ノ序ノ舞」のオロシのほかに、「序の舞の一段ノ手」「序ノ舞二段めの手」「松風の一段ノ手」「松風の二段ノ手」等が載っている（譜例8）。「真ノ序ノ舞」のオロシは現行とは少々異なるものの、大筋では一致する。つぎの「序の舞の一段ノ手」は、『聞書并笛集』のⅠの①とほぼ一致する。現行にはないオロシだが、オロシの旋律が固定する以前の古態の一例とみてよからう。②と⑥は現行にはない。③は『一噌流唱歌秘事』の「紅葉狩・船弁慶ニ用ル初段替」に、次の④は朱の加筆がないが現行の「序ノ舞」初段オロシに、⑤は『聞書并笛集』のⅢの②にほぼ一致する。「序ノ舞二段めの手」では②が現行と一致する。④については先述したように「神

舞」オロシの転用。③は④の変形である。「松風」のオロシも現行と一致しないが、初段オロシが『聞書并笛集』Ⅲの⑥に近い。

このように見てみると、室町末期の段階では現行とは一致しない場合も多く、オロシの旋律はまだ固定していなかった様子がうかがえる。ただ、オロシの基本型となる短い旋律型「ヒウロ」「ヒウイヨ」「ヒヨリー」などはすでに見るので、こうした旋律型を適宜組み合わせ、変形や転用⁽²⁰⁾を重ねて現行の唱歌が形作られていった経緯は想像できる。いくつかのオロシが後世の『一噌流唱歌秘事』に替エとして載っている事、流儀は異なるが貞享頃書かれた『森田流笛之秘事』には現行と同じ唱歌が記載されている事など考え合わせると、舞ノオロシは江戸時代初期頃、急速に形を整えたとみてよからう。

六 「楽」「神楽」のオロシ——結びにかえて——

能には、「楽」や「神楽」のようにその舞固有の地をもつ舞がある。こういった舞は呂中干の舞とは異なり、段ごとに地が変化する。カカリと初段では細部が変化するし、二段のなかでも、オロシの入る地、その後奏する地、三段直前の地はそれぞれ異なる、という具合でまったく同じ地を繰り返すことはない。句数も七・九と変化する。しかも、流儀差が大きい。ただ、笛の地は舞独自のものだが、舞い方は呂中干の舞とほとんど変わらない。従って、オロシがある。オロシになるとテンポが鎮まり、舞い手がたえずむような型を見せる点も呂中干の舞と同じである。ただし地の一部にオロシが組み込まれており、オロシとしての独立性は低い。「楽」や「神楽」のオロシはもともとオロシとして意識されていなかったのではないだろうか。順に検討してみよう。

まず「神楽」だが、これは純「神楽」部分と「神舞」を接合した舞である。「神楽」を二段舞った後、「神舞」にその

譜例 9

オロシの地

一、

	2	3	4	5	6	7	8	1
地	オ	ラ	リ					
	ヤ	ア	ラ	ア	ラ	ア	ラ	
	ヒ		ー	オ	ヒ	ト	ラ	
オ	キ	ト	ラ	イ	ル			
オ	ビ	ヤ	ロ		ー	ル	イ	タ
		ラ	イツ	リ	ツ	ラ		
		イ	ヒ	ヒ	イツ	ラ		
		ラ	ア	ラ	ア	イツ		
		ヒ			ル	ラ		
		ー	ヂ	ー	ー	ヒ	ウ	ヤ

ヒラキの地

オム ラリヤ ララー
 リ ヤアラアラアララー
 ヒム リー オムイトラー
 オムイト ヒイト ヒリヤービウ
 ヒム ライト イタリアーラ
 ホフ ヒイツ ララー
 ラアラムイツ ルラー
 ヒム ーチー ーヒウヤー

C

直りの地

[illegible]

森田

2	オ	リ	オ
3	キ	ヤ	キ
4	ラ	ア	ラ
5	リ	ア	リ
6	ヤ	ア	ヤ
7	ー	ー	ー
8	ラ	ラ	ラ
1	ー	ー	ー

B

オヒ ツ ラアラト ルーラ
ヒ ャ リー リー ツー リー
リ ヤアラアラアラアラ
ヒ ャ リー リー ツー リー
オヒ ツ ラアラト ルーラ
ヒ ャ リー リー ツー リー
フー ヒー ツー ラー ロー
ラアラアヒーツ ルーラー
ヒ ャ リー リー ツー リー
ヒ ャ リー リー ツー リー

オ、ラリヤーラ
リヤアラアラアラー
オ、トラー オ、トヨロー
キ、ト キ、ト ルー、
ヒ、 ヒ、 イタルーラ
エ、イヒ、エ、ラー
ラアラ、ツ ラー
ヒ、ー、ー、ー、

C

平岩

イ	ヒ	2
キ	オ	3
ク	カ	4
ケ	キ	5
コ	ク	6
カ	ケ	7
キ	コ	8
ク	カ	1

A

[illegible]

オ、ラ、リ、ヤ、ラ、
 ヤ、アラ、アラ、ラ、
 イ、ラ、オ、ト、
 オ、ト、ト、
 ヒヨ、ト、イ、ル、
 ヒ、イ、タ、ツ、ラ、
 ラ、アラ、オ、ツ、ル、
 イ、ギ、ギ、ヒ、リ

C

まま移行する。譜例9に挙げたのは一噌流・森田流・平岩流の二段目の唱歌だが、興味深いことに流儀による地の入れ替わりが見られる。二段目は三つの地で構成されているので、「リーツリー」を含む地をA、「オヒウイヤロールルー（またはルーイ）」を含む地をB、「ヒウ」を含む地をCと仮に名付けると、一噌流の二段目はBCA、森田流はBAC、平岩流はABCという順序になる。一噌・森田両流はBを、平岩流はAをオロシとしている。が、これは完全に流儀の主張なり好みの問題である。Bの方が音を引いて長さを調節し易いし、音高も低くなるので強いて言えばオロシらしいと言えなくもないが、そう考えなかった平岩流もあるわけだ。いづれをオロシとしても大同小異、ということなのである。しかも、現在の演奏では二段オロシでほとんどテンポを緩めない。オロシらしくないわけだが、これも本来AやBがオロシでなかったことが反映しているのだろう。

一方、「楽」は五段全部を「楽」固有の地で通す。カカリ・初段は地二巡、二段・三段は地三巡という構成である。譜例10で比較したのは一噌流と森田流の二段から三段にかけての唱歌だが、「神楽」同様、地の入れ替わりが見られる。一噌流の二段オロシの地は森田流の三段オロシの地だし、一噌流の三段オロシの地を森田流では二段地ノ手として奏している。「楽」のヴァリエーション「盤渉楽」でも状況は同じである。一噌流の二段オロシの地は春日・森田流の初段オロシの地だし、一噌流の三段前の地を藤田・森田流は三段オロシの地として奏している。

呂中干の舞ではオロシと地の唱歌はくつきりと区分されていた。ところが「楽」や「盤渉楽」「神楽」ではその違いが曖昧である。オロシを含む地とそれ以外の地が平然と入れ替わっている。今日ではオロシと考えられている地も、もともとそのように意識されていなかった、ということであろう。『一噌流笛秘伝書』には「ハンしきノ楽ノ初手」「ハンしきノ楽ノ二ノ手」「ハンしきノ三ノ手」「ハンしきノ楽ノ四番メノ手」「ハンしきノ楽ノ天平ラクト二手」「ハンしきノ楽ノ手小」「ハンしきノ楽ノ手」と冠した文禄当時の唱歌がたて続けに載っている。また『一噌流笛唱歌付』でも「かくらの手」「かく（楽）の手」として複数の唱歌を載せているが、「初段」「地ノ手」など舞中の場を指示する書き込み

は、宝永まで待たなければならぬ。この場合、「ヴァリエーションのある地」を「手」と呼んでいるだけで、その中のどれかをオロシとして特別視する姿勢はうかがえないのだ。

『一噌流笛秘伝書』第九一項では、天正二〇年正月二六日の催しで二番目に演じた「三輪」について、こう記している。

二番二、三八御座候。かゝりヲ真ニ御吹被成候。初段に手ヲふかす、二段目ヨリ手ヲ四ツ御吹候て、さて頭ヨリ舞ニ吹テ、段ヲ取テ、有様ノことく舞ノ手ヲ御吹候也。

現在でも地直りの時は二段目で地を四巡するが、「手ヲ四ツ」というのはこの意味だろう。オロシの地という意識はなかったのである。

これと関連して考えたいのが、「羯鼓」「猩々乱」「獅子」といった舞である。こうした舞でも「神楽」や「楽」同様その舞固有の地を奏する。呂中干の舞よりは地の句数も多い。「羯鼓」の地は一定だが、「猩々乱」と「獅子」では各段ごとに地が変化する。たとえば、森田流の「猩々乱」には長い手と短い手があつて交互に奏するし、藤田流に至っては各段ごとに句数が異なっている。ここまでは「神楽」や「楽」と同じである。ところが、決定的に違う点がある。「羯鼓」「猩々乱」「獅子」にはオロシがないのだ。これらの舞ではそれぞれ固有な舞ぶりを見せる。オロシ風の型がないので、オロシを吹く必然性がないのである。

「神楽」や「楽」は笛の旋律こそ舞固有のものだが、型は呂中干の舞とはほとんど変わらない。オロシ風の型をするのでオロシが必要なわけだ。しかし、これが「神楽」や「楽」本来の舞い方だったのか、という疑問は起きて当然であろう。「神楽」は巫女舞、「楽」は舞楽を模すと言われる以上、元来はもっと物まね性の強い舞だったのではなからうか。

その傍証となるのが「羯鼓」や「猩々乱」の構成である。「羯鼓」も「猩々乱」も前後に呂中干の舞を接合させた形式になっている。非呂中干系の舞から呂中干の舞に接合する事を「直ル」と言うのだが、ここからうかがえるのは能本

来の舞の間に物まね風なハタラクをはさみこんだ、という意識である。「神楽」も呂中干の舞に「直ル」以上、同じように物まね風な色彩が濃かったと考えるべきであろう。また「神楽」や「狸々乱」には、「直リ」の部分を奏さず、全体を神楽や乱の地で通す「総神楽」や「狸々乱・乱掛乱留」の演出がある。「楽」は直りのある形式ではないが、「総神楽」などの例を考えれば舞全体を物まねで徹底させた、と考える事もできよう。

なぜ「楽」や「神楽」にオロシが必要になったのか、その理由はわからない。ただ、天女之舞が解体されてさまざまな呂中干形式の舞が派生し、舞ノオロシを整えだした室町後期頃、「神楽」と「楽」の舞ぶりも整理し、物まね風な型を多少残しながら呂中干の舞に同化させようという動きがあったのだ。呂中干の舞に近づける以上、オロシは不可欠になる。笛方の裁量で、今まで奏していた手の中からオロシを選んでいったのである。流儀差の背景にこのような事情を想定して、結びに替えたい。

注

- (1) 呂中干系の舞事について略述しておこう。これには、「真ノ序ノ舞」「序ノ舞」「中ノ舞」「黄鐘早舞」「盤渉早舞」「男舞」「神舞」といった種類がある。いずれも呂・中・干・千ノ中の四句を基本の地とし、これを繰り返す。四つの段落を取り、カカリ・初段・二段・三段・四段の五節に分かれるのが上掛り、五つの段落を取り、上掛りより一段多い六節に分かれるのが下掛りである。「真ノ序ノ舞」と「序ノ舞」は、カカリの前に拍子不合の序がつく。オロシが入るのは初段・二段・三段で、いずれも段を取った後、地を二句奏し、テンポがしずまり旋律が呂にさがってオロシになる。オロシは二く三句ほど。オロシが終わる頃テンポが速まって地に戻る。以上が正式なスタイルだが、略式になると五流とも三段目を省略し（下掛りは五段目も）、四節で構成する。その場合、三段オロシはない。
- (2) 竹本幹夫「天女ノ舞の研究」(『能楽研究』第四号 一九七八年) ほか
- (3) 引用した世阿弥伝書は、岩波思想大系二四『世阿弥・禅竹』(岩波書店 一九七四年) によった。
- (4) 引用した金春座系の伝書は、『金春古伝書集成』(わんや書店 一九六九年) によった。

- (5) 山中玲子「序ノ舞の祖型」(『国語と国文学』一九八四年六月号)
 (6) 引用は『古本能狂言』第五卷(臨川書店 一九七六年)によった。
 (7) 引用は『四座役者目録』(わんや書店)によった。
 (8) 引用は『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊第十集 文学・芸術編』(一九八四年)の翻刻によった。
 (9) 引用は『能 研究と評論』第三号(月曜会 一九八五年)の翻刻によった。
 (10) 地を吹き続ける演出もある。
 (11) 参照したのは以下の唱歌付である。
 『一噌流唱歌集』 一噌又六郎監修 わんや書店 一九三六年
 『森田流奥義録』 森田光春編 能楽書林 一九八〇年
 『藤田流笛唱歌集』 十世藤田六郎兵衛著 藤田流唱歌刊行会 一九六〇年
 (12) 引用は『中世文学 研究と論考』(笠間書院 一九七八年)の翻刻によった。
 (13) その例をふたつあげておく。
 一、あま。序の舞也。経をわたして、もとりて扇をひらくからまひなり。今春かたハ子に経をわたして、其後、してなくなり。なくをみてより舞也(鴻山文庫『笛遊舞集』)
 (14) 一、あまノ序、吹様色々アリ。座敷ニテノ吹様、初中後アリ。心持万事干要也。惣別如此ナリ。(『矢野一字聞書』)
 (15) 『雪の下』 藤田六郎兵衛氏蔵 書写年代不明の唱歌付だが、現行とはば一致する。
 (16) 『男舞』・『神舞』の二段・三段オロシ、「中ノ舞」の初段オロシ、「序ノ舞」の初段オロシ、「真ノ序ノ舞」の初段オロシは、短い旋律型を重ねた構造になっている(参考譜例)。一噌流の唱歌で言うならば「ヒヤ」という音を起点に上行旋律の「ヒヤルリ(またはヒヤアヒュイ)」下行旋律の「ヒャーロー」、同じ音高を伸ばす「ヒャアラ」の三つが基本の旋律型になる。たとえば「男舞」の初段オロシは「ヒャーロー」と「ヒャアラ」の組み合わせ、二段オロシは「ヒャアルリ」と「ヒャーロー」の組み合わせ、三段オロシは「ヒャアルリ」と「ヒャアラ」の組み合わせ、という具合である。同様に、「中ノ舞」の初段オロシは「ヒャアヒュイ」と「タールラーイ」、「序ノ舞」のオロシは「オヒャーラー」と「ヒュイ」、「真ノ序ノ舞」のオロシは「ヒューローイ」と「ホー」という二つの短い旋律型の組み合わせと考えられる。
 (16) 引用は『能 研究と評論』第三号の翻刻によった。

(17) 「平調返」は「序ノ舞」の替で、序の部分に禪鳳の天女の舞の面影を残すと言われている。常には五句奏する序が十句になり、序から地へ移行するオロシの部分に特殊な囃子や足遣いが入る点に特徴がある。オロシの部分は「角ノ拍子」と呼ばれており、そこで笛の旋律は呂に下がる。

(18) 早稲田大学演劇博物館蔵の写本。竹本幹夫監修の早稲田大学演劇博物館『能楽資料展出品目録』（一九九六）によると、万治三年に中村増庵の付を新五郎が書写したものに、宝永二年になって又六郎が朱で加筆した、という経緯をもつ。ひらかな部分が万治三年の書写、右横のカタカナが宝永二年の加筆である。

(19) 「安宅」の場合、一噌流が初段で吹くオロシは、森田・藤田流が二段で常に吹くオロシである。一噌ではこれを「安宅」専用としたため、それ以外の「男舞」二段では「神舞」の二段とほとんど同形のオロシを吹くようになっていた。

(20) 現行の唱歌には、転用例とおぼしきオロシが多く見られる。たとえば一噌・藤田流の「中ノ舞」の二段オロシは「序ノ舞」二段オロシと同形だし、「真ノ序ノ舞」に関して言えば藤田流の二段オロシは「神舞」初段オロシと同形、三段オロシに関しても、一噌流は「中ノ舞」初段オロシ、森田流は「中ノ舞」二段オロシ、藤田流は「序ノ舞」三段オロシと同形である。この場合、どちらが元だとは断定できないが、両者が転用関係にある事だけは確実であろう。また、細部を少し変化させたり別の句を一クサリ挿入して別のオロシになっている例も少なくない。一噌流の「男舞」二段オロシと「神舞」二段オロシは一首違うだけだし、一噌・森田流の「真ノ序ノ舞」の二段オロシは、一噌流の「中ノ舞」二段オロシの後半で「ヒヤアララー」とユリを吹く代わりにもう一度「ヒヤアラーヒヤアラー」と吹き直した形である。これは転用後の変形と考えるとよからう。

(21) 平岩流の唱歌は江戸前期の写本『伊達家本 幸流大鼓屋付／一噌・平岩両流しやうか』（鴻山文庫蔵）によった。

序ノ舞 初段オロシ

オキ ラ イヒ 一キヤ
オキ ラ イヒ 一キヤ
ラ 一サヒ イヒ 一ウリ

オキ ラ イヒ 一キヤ
オキ ラ イヒ 一キヤ
ラ 一サヒ イヒ 一ウリ

オキ ラ イヒ 一キヤ
オキ ラ イヒ 一キヤ
ラ 一サヒ イヒ 一ウリ

神舞 初段オロシ

オキ イキア ラ 一ヒヤ
ヒヤ ラ 一ウタウタウロ
タウタウヒ イキア ラ
ラ リウヒ イヒ イウリ

オキ イタウ ラ 一ウヒ
ヒヤ ラ 一ウタウタウロ
ヒウ ロ ラ ヒウ ラ
ラ リウヒ イヒ リウヒ

オキ イキウ 一ラウラ
ヒキウラ 一タウタウロ
タウタウヒ イヒ リウヒ

二段オロシ

オキ イキア 一ラ
ヒヤ ラ 一ウタウタウロ
タウタウヒ イヒ イウリ
ラ リウヒ イヒ イウリ

オキ イタウ ラ 一ロ
ヒヤ ラ 一ウタウタウロ
ヒウ ロ ラ ヒウ ラ
ラ リウヒ イヒ リウヒ

オキ イキウ 一ヒウロ
ヒウヒ イヒ 一ウヒ
ラ リウヒ イヒ リウヒ

三段オロシ

オキ ラ イホウホウリヤ
ヒヤ ラ イヒ イウリ
ラ リウヒ イヒ イウリ

オキ ラ イホウホウヒヤ
ヒウヒ リ 一ウロ
ヒウヒ リ 一ウロ
ラ リウヒ イヒ リウヒ

オキ ラ イホウホウヒヤ
ヒウヒ ラ 一ウロ
ヒウヒ イヒ 一ウヒ
ラ リウヒ イヒ リウヒ

真ノ序ノ舞

初段オロシ

オキ ラ イヒ 一キヤ
オキ ラ イヒ 一キヤ
ツロ ラ イヒ 一ホーロ
ヒウ ラ イヒ 一ウロ

オキ イヒ 一ロ
ヒウ ラ イヒ 一ウロ
ツロ ラ イヒ 一ウロ
ヒウ ラ イヒ 一ウロ

オキ ラ イヒ 一キヤ
オキ ラ イヒ 一キヤ
ヒウ ラ イヒ 一ウロ
ヒウ ラ イヒ 一ウロ

二段オロシ

オキ イキア ラ 一サロ
ヒヤ ラ 一ウタウタウロ
タウタウヒ イヒ イウリ
ラ リウヒ イヒ イウリ

オキ イタウ ラ 一サロ
ヒウ ラ 一ウタウタウロ
ヒウ ロ ラ ヒウ ラ
ラ リウヒ イヒ リウヒ

オキ イキウ 一ラウラ
ヒウウラ 一ウタウロ
タウタウヒ イヒ 一ウヒ
ラ リウヒ イヒ リウヒ