

ハヤフシで意図したもの

——世阿弥自筆本の小段表記をめぐって——

高 桑 いづみ

はじめに

一 自筆本の表記姿勢

二 松浦

三 布留

四 阿古屋松・江口

五 ハヤフシの条件

六 ハヤフシのその後——平ノリの場合——

七 ハヤフシのその後——中ノリの場合——

おわりに

はじめに

世阿弥の伝書『三道』⁽¹⁾では、能作の基本を記述したところに次のような記事がある。

先、序破急に五段あり。序一段、破三段、急一段なり。開口人出て、さし声より、次第、一歌まで、一段。さて、為手の出て、一声より一歌まで、一段。其後、開口人と問答ありて、同音一謡、一段。其後又、曲舞にてもあれ、只歌ひにてもあれ、一音曲、一段。其後、舞にても、はたらきにても、あるひは早曲・切拍子などにて一段。——後略

ハヤフシに関しては、このほかにも次のような記述がみえる。

一、軍体の能姿。——中略——音曲なども短かくと書きて、急をば修羅がかりの早節〔にて〕入るべし。——後略

一、放下。是は、軍体の末風、碎動の態風なり。自然居士・花月・男物狂、若は女物狂などにもあれ、其能の風によりて、碎動の便風あるべし。——中略——急に〔は〕早節・落し節など、色々に工み色どりて、風体を飾るべし。

一、碎動風鬼の能作。是、軍体の末流の便風也。——中略——急は早曲・切る曲などを責めかけて曲付けすべし。——後略

日本思想大系『世阿弥・禅竹』の頭注では切拍子を大ノリ、早曲を「中ノリ地」⁽³⁾と解釈している。ハヤフシについて「修羅ノリ又は中ノリの拍子処なるべし」と言い出したのは山崎樂堂氏⁽⁴⁾だが、日本古典文学大系『歌論集 能楽論集』⁽⁵⁾の頭注でも田中允氏が「中ノリ謡らしい」と記すなど、ハヤフシを「中ノリ地」と同一視する説は定着した感が

ある。たしかに修羅能や碎動風の作品では「中ノリ地」で終わる場合が多い。だが、「修羅がかりの早節」という表記には修羅ガカリでないハヤフシがあったようなニュアンスが感じられるし、放下の例に挙げられた「自然居士」や「花月」には「中ノリ地」がない。「東岸居士」の曲末に短い「中ノリ地」があるだけである。はたしてハヤフシ＝中ノリ謡と断定してよいのだろうか。

世阿弥自筆能本では詞章のところどころに小段名や謡い出しの音位を併記しているが、「中ノリ地」以外の小段が「ハヤフシ」となっていたり、「中ノリ地」でも「哥」⁽⁶⁾と表記した場合がある。ハヤフシが「中ノリ地」以外の小段を指すことは確実である。ハヤフシが「中ノリ地」に重ならない、と気づいた研究者はもちろん筆者だけではない。たとえば田中允氏は、『未刊謡曲集』続12「布留」の解説で「ハヤフシは中ノリの意で、厳密には中ノリ混じり」という折衷案をだされている。だが、決定的な結論が出ていないのが現状であろう。本考では自筆能本に「ハヤフシ」と表記のある「阿古屋松」・「江口」・「松浦」・「布留」を検討して「ハヤフシ」の実態を解明し、世阿弥の意図に迫ってみたい。

一 自筆本の表記姿勢

ハヤフシについて考える前に、まず自筆本がどのような姿勢で小段を表記しているのかみておこう。

現在と小段名が一致するのは拍子合で言えば「次第」、拍子不合でいえば「一声」、といった定型のはっきりした小段である。このうち「次第」は七五調の句二句からなる平ノリの小段で、謡い終わった後必ず地謡が小声で繰り返す。世阿弥伝書にも「次第」は「取る」と書かれているので、この演奏様式「地取」は世阿弥時代から慣習化していたらしい。

「次第」との関連で問題になるのが、「哥」である。これは従来、拍子不合の小段から拍子合にかわるところに表記するものと理解されてきた。自筆本には「ネ」字に似たような書き込みがあり、これも同じような箇所にかかれることから「哥」字の記号化されたものと考えられている。この「ネ」字を含めて、表章氏は『哥』記号について「平ノリになることの指定」と解したが、実は「クセ」と「次第」には『哥』が一つも注記されていない。後代には平ノリで歌われているものの、両小段とも、世阿弥時代には『哥』の類とは若干音曲の性質を異にしていたのであるうか。」という疑問を呈⁽⁷⁾された。「次第」を「哥」と記さなかったのは、平ノリで謡わなかったからではない。従来の解釈通り、拍子不合の謡から続く事がほとんどないためであろう。自筆本では「難波梅」のワキ登場の段で「名ノリ」の後に「次第」を置いているが、これは「音取置鼓」の囃子でワキが登場する、いわば特殊演出である。「次第」は、登場の囃子「次第」から続くことが多いのだ。だがそれとは別に、「次第」には「哥」と区別しなければならぬもう一つの理由があった。それが地取である。地取は「次第」独自の謡い方で、他の拍子合の小段では決して行わない。「哥」と表記したのでは地取はできない、というわけだ。それゆえに「次第」という小段名を別個に掲げなければならなかったのである。

「哥」に関連して、「ロンギ」も見ておこう。これは役謡と地謡が交互に謡う平ノリの小段で、「上哥」風に上音から謡い出す。自筆本では「ロンギ」と書かれる場合がないわけではないが、「阿古屋松」のように「問答」から続く場合は役名を併記して「セウネ(尉哥)」、「難波梅」のように舞から続く場合は「哥同」、「弱法師」のように「中ノリ地」から続く場合や「柏崎」のように「下哥」から続く場合はただ謡出の音高を示す「上」のみ、「雲林院」のように「哥」から続く場合は「同」といった具合に不統一で、「ロンギ」と表記される方が少ない。が、だからといって「ロンギ」が小段として独立していなかった、ということではないらしい。謡い出しの音位や「同」と記すのはそこから別の小段になる、という意味だし、世阿弥の伝書にも「ロンギ」の名が見える。ただ、拍子不合の謡から「ロ

ンギ」に変わる場合、ノリの変化の方を強く意識したために「ロンギ」とは記さなかったのである。

また表氏は平ノリと限定されたが、拍子合ならば平ノリでなくともよかつたらしい。自筆本の『弱法師』では、拍子不合の「ワカ」から続く「中ノリ地」を「哥」と記している。世阿弥には、平ノリと中ノリを区別しようという意識はなかつたようだ。そもそも中ノリとは文久元（一八六一）年に梅若満寿が「洋々集」で言い出した新しい概念である。つい最近まで大ノリや平ノリと並んで拍子合の謡を三分するリズム、とは意識されていなかったのだ。当然世阿弥も、拍子不合から拍子にあわせて謡い出すほとんどの部分をノリで区別せずに「哥」と呼んだのである。

次に、「切拍子」を見てみよう。これは従来、「ノリ地」に相当すると考えられてきた。確かに、「難波梅」と「江口」の終曲部にある「ノリ地」はキリあるいはキリヒャウシと書かれている。「阿古屋松」「松浦」のキリヒャウシもおそらく「ノリ地」であろう。だが、小段の途中で現在ならば大ノリで謡うような所、たとえば「柏崎」「サシ・クセ」前の「異香あまねく虚空に薰じ」や、「難波梅」後ジテ登場後の「昔仁徳の御宇」「難波の事か法ならぬ」にはなにも表記がない。拍子不合の謡の途中なので、演出によっては拍子不合のままでも構わなかつたのかもしれないが、気になるのがこの用語の位置である。その名が示すように、曲末に限られている。『三道』でも

一、老体。——中略——。又、出物の舞楽の人体によりて、切拍子などにて入る事もあるべし——後略。

一、女体の能姿。——中略——。此外、静・祇王・祇女などは、人体白拍子なれば、和歌を上げ、一声を長め、八拍子にかゝりて、三重の声曲をなし、責めを踏んで、舞入に入る風体なるべし。かやうなるには切拍子の静かならんかゝりを入はにせん事、似合べき也。——後略。

と、終曲部まぎわに位置している。実はこの用語は世阿弥以降も使われており、『宗箚袖下』でも「太鼓打候て詠と被仰候はゞ、切拍子と申事肝要也。切拍子と申は別に習あり。きりこそ大事の物にて候。心得べし。」と記している。切拍子は「ノリ地」全般を指す用語ではなく、曲末に限って用いたらしい。

二、三の例を挙げただけだが、自筆本の小段表記には現在の研究者が考える分類とは異なる点が認められた。音楽構造が同じでも、それが一曲のなかで置かれる位置や、期待される効果によって表記が異なる場合が少なくなかったのである。その点に留意しながら、ハヤフシについて検討していきたい。

二 松 浦

「松浦」は、松浦佐用姫の霊をシテとする夢幻能で、自筆本以外にも「松浦鏡」「松浦姫」の名で伝本が残っている。ストーリーを簡単に紹介しておこう。まず東国の僧が筑紫松浦湯を訪れて、その土地の海女から佐用姫の故事を聞く。佐用姫の霊と名のつて姿を消した海女は僧の夢の中に再び現れ、神体の鏡を拜ませて、大伴狭手彦との別れに鏡を抱いて身を投げた次第を語って聞かせる、という展開である。最後の入水する場面の前後を左記に引用しておいたが、その三行目に「下ハヤフシ」と書かれている。

同音キリヒヤウシ
ソノフネシハシ

テヒレフス、カタワケニモ・ヒレフル・ヤマナルヘシ・ヨノナカハ・ナニ、タトエン・アサホラケ・コギユク

下ハヤフシ女

同音

フネノ・アトノシラナミ・ソノマ、ニキヤウラントナテ・レイクンザンヨクタリテ・イソベニサソライ
ケルガ・カタミノカ、ミヨ・ミノソエモチテ・チリヨハライ・カケヲウツシテ・ミルホトニ・ヨモエハウラ
メシカタミコソ・イマワアタナレコレナクハト・ヨモイサタメテアマノヲフネニ・コカレ・イテ、カ、ミ
ヲハムネニイタキテミヨバナミマニステブネノ・ウエヨリカツハト・ミヨナケテチイロノソコニ・シヅムト
ミエシカ・ヨモシラ・トアクルマツラノ・ウラ風ヤユメチヲサマスランウラカセヤユメヲサマスラン

譜例1は、ハヤフシ部分を八割譜に直した一つのサンプルである（原則として増し節は考慮していない）。謡はどの

ようなりズムで謡うかによって詞型が異なり、上ノ句八字下ノ句八字を基準句とするのが中ノリ、上ノ句七字下ノ句五字の七五調の句を基準とするのが平ノリである（譜例2）。平ノリは一般によく使うリズムだが、中ノリは修羅能や執心物の終曲部などたまたみかけて謡う箇所用いる。従って「松浦」のように恋の狂乱を描き、しかも一句の字数が多い場合は中ノリで謡ったと考えられる。

ここで注目したいのは、「ハヤフシ」の前に「下」と付記した点である。「哥」の前に「下」と書かれていれば中音謡出を意味するように、この場合の「下」も中音謡出を意味する。シテが中音で謡い出して地謡が初句をくり返す、いわゆる中音返シの「中ノリ地」が「松浦」のハヤフシ、ということになる。

ちなみに「松浦」では「ノリ地（キリヒヤウシ）・[上ノ詠（上）]・[中ノリ地（ハヤフシ）]という小段構成をとっているが、これとまったく一致するのが「船橋」、「ノリ地」は欠くが「上ノ詠」からハヤフシに続くのが「清経」と「鶴」である（参考1・2）。この三曲ともハヤフシ部分は中音返シで始まる「中ノリ地」になっている。また「敦盛」は「ノリ地」のあと「クドキ」をはさんで中音謡出の「中ノリ地」となる。「船橋」と「鶴」は碎動風、「清経」「敦盛」は軍体の能なので、それぞれ「三道」でいうハヤフシの例という事になる。例曲が少ないような気がするが、曲末が「中ノリ地」になる曲は意外に少ないのである。

三 布 留

「布留」は、自筆本しか能本の残っていない作品である。九州の山伏が石上神宮に立ち寄り、川で布を洗う女から明神の神体である剣の謂れと、布留川にまつわる伝説を聞かされる。その夜山伏の夢中に神の姿で女が現れて舞を舞い、素盞鳴尊の大蛇退治の様を再現して見せる、という内容の夢幻能である。大蛇退治の部分にハヤフシと表記が見

えるので、その部分を引用しておこう。

同音ネ

ヲモシロヤシロタエノ・く・月ノヒカリヤツルキノミカケ・イツレモく・サエコヲリテ・ケニモアマテラ

ス カミヨノツルキモ イマニ・クモリナキレイケンカナ 舞楽ノ昧ナルヘシ 下ハヤフシ神 ヲモイ、テタリ カミヨノフル

事・く キケハツノヨモヒサカタノヒノカワカミノ・ヤイロノ雲ノ イナダヒメノ 玉ノカンザシ・ユツノツ

マクシ ヒカリモササヤ・ヲモカケウツル シュスイノフネニ・クダンノ大ジヤワダカマレルヲ・ミコトトツカ

ノケンヲヌキテ・ツダくニキリ給ヘハ・イケニエモタエハテ、アメナガクツチヒサシクテ・コクドユタカニ

アンセンナルモ・タ、コノリケンノヨンドクナリ アラアリカタヤトイタ、キマツル・ヒカリモカ、ヤクヤ・カ

ケヨリシラミテウバタマノ・ヨワホノくトアケノタマカキ ヨワホノくト・アケノタマノト

ヲシヒラキテゴテンノウチニ ツルキワヲサマリ給ケリ く

譜例3に直したように、このハヤフシも八・八調を基調とした「中ノリ地」である。一九八四年に「橋の会」が復曲上演したときの台本ではこの部分の冒頭を「ノリ地」にしていたが、自筆本には「キリヒャウシ」と記していないので「中ノリ地」と考えたい。

この「中ノリ地」もシテが中音で謡い出して地謡が初句をくり返す、いわゆる中音返シの形だが、実は舞の前に謡う「上哥（同音ネ）」も「月の光や剣のみかげ」「いづれもく牙え氷りて」など中ノリの句を交えている。中ノリ交りの「上哥」と「中ノリ地」に挟まれて舞楽風の舞を舞う、というわけだ。実は、「天鼓」や「富士太鼓」「道明寺」「源太夫」でも、中ノリ交りの「上哥」と「中ノリ地」にはさまれて「楽」を舞う構成になっている（参考3）。しかもこの四曲の「中ノリ地」は中音返シで始まる。世阿弥ならば「下ハヤフシ」と書くところである。「白髭」でも中ノリ交りの「上哥」のあと「楽」になり、舞の後に中音返シで始まる「哥」を置いている。同じような小段構成をとる以上、布留でも「楽」らしき舞を舞ったと考えるてもよいのではなからうか。「楽」は世阿弥以降に成立した舞事と

言われているが、自筆本には「舞楽の躰なるべし」と注記があるし、自筆本には同じく「楽」を舞う「難波梅」もある。「難波梅」や「布留」が「楽」を舞う嚆矢となり、「布留」の小段構成がその後の範となつて、「天鼓」や「富士太鼓」など楽物が誕生した、と想定したい。

四 阿古屋松・江口

「阿古屋松」も廃曲で、自筆本しか残っていない。藤原実方が陸奥国に紅葉狩に出向き、年老いた樵夫に出会う。樵夫は阿古屋松の謂れを語り、塩釜明神であると身を明かして消えるが、通夜をする実方の前に再び現れて松のめたさを語り、賀茂の臨時祭での実方の舞をまねて舞う、という内容の夢幻能である。舞の後、「ワカ」・「ノリ地」を経てハヤフシになるので、その部分を引用しておこう。

サネカタノサカリノ・キリヒヤウシハナヤカニタエナリシ
ケニモ ラウレウノエタ、レテ セウコンニヨテ コシヨスレハ・センネンノミトリ・テニミテリ
マクラシテ・同シタフシモホトナク アリアケカタノ松風・フカル、ソテモ サス エタノ・ヨワ^{神下ハヤフシ}トミ
エシマ、アコヤノマツノ ナニシヲウ コカクレテウセニケリ アトコカクレテウセニケリ

譜例4に「阿古屋松」の八割譜を載せておいたが、七五調の句が多く、夢幻能によくみられる終曲部分なので、中にはなりえない。

「江口」は現行曲だが、現在では「哥」と呼ぶ平ノリの小段がハヤフシとなっている。自筆本の当該部分を引用しておこう。

心トメスワ キリシヤウシ ウキヨモアラシ ヒトヲモシタワシ マツクレモナク ワカレチモ アラシフク ハナヨ モミチヨ

譜例4 阿古屋松

とーあーふーあーいー1
 ーーこーかーりーしーまー2
 ーーこーやーのーあけーたーつー3
 がーがーのーのーのーのーのー3
 ーーまーよーそーがーふーかー4
 くーくーつーつーわーたーしーねー4
 れーれーのーのーのーのーのーのー5
 てーてーのーのーのーのーのーのー5
 ーーなーみーさーまーほーまー6
 うーせーにーえーすーつーかーなー6
 にーにーしーしーえーだーのーしー7
 けーけーおーまーまーのーのーてー7
 ーりーあーまーまーのーのーのー8

譜例5 江口

ねーエーすーこーいーにーいー1
 ーんーなーろーろーろーろー2
 ーわーなれーいーいーいーおー3
 びーぼーまーいーいーいーおー3
 くーぼーまーいーいーいーおー3
 ーさーふーなーむーこーもーもー4
 ーつーげーりーめーなーとーこーえーえー4
 とーとーやーしーしーしーしーしー5
 なーなーかーわーわーわーわーわー5
 アーあーかーアーアーアーかーかー6
 りーらーえーえーえーえーえーえー6
 つーわーとーとーとーとーとーとー7
 ーれーれーれーれーれーれーれー7
 ーふーふーふーふーふーふーふー8

以下略

月ユキノフル事モ アラヨシナヤ・^{女下}ヲモエハカリノヤト・
 同ハル ヲモエ□カリノヤトニ・コ、ロトムナト 人ヲタニ・イサメ
 シ ワレナリ コレマテナリヤ カエルトテ スナワチフケ
 シン・ボサットアラワレ・フネワ ビヤクザウト ナリツ、
 ヒカリモトモニ シロタエノ ハクウンニウチノリテ ニシ
 ノソラニユキ タマウ アリカタクソ ヲホエタル アリカ
 タクソヲホエタレ

譜例5に八割譜を載せておいたが、中ノリの句はひとつもない。
 要するに、世阿弥は「中ノリ地」だからハヤフシと命名したのでは
 ない、ということである。平ノリ・中ノリといった地拍子以外に、
 この四曲に共通するのはなんだったのだろうか。
 もう一度自筆本の表記に戻ってみよう。「江口」も「阿古屋松」
 も「下・ハヤフシ」となっている。「松浦」や「布留」同様、シテが
 中音で謡い出し初句を地謡が返す、中音返シが四曲の共通点だった
 のである。

五 ハヤフシの条件

四曲の小段構成を見てきたわけだが、ここでハヤフシと命名した

参考4 弱法師の中ノリ地

「ワカ」

住吉の 松の隙より眺むれば 月
落ちかかる 淡路島山と

「中ノリ地」

詠めしは月影の 詠めしは月影の
シテ中 地

今は入日や落ちかかるらん 日想一

観なれば曇りも波の 淡路絵島須磨明石

紀の海までも見えたり見えたり 満目一

青山は心にありおう 見るとぞよ見るとぞよ

「ロンギ」

さて難波の浦の到景の数々

以下略

や中ノリに変わるわけだ。平ノリや中ノリでは二拍に三字、ないし一拍に二字当てて謡うので、ゆったりした大ノリに比べるとテンポが速くなったような印象がして気分も一変する。それが速い節、ハヤフシと名付けた由縁であろう。今までハヤフシは中音返シの「哥」、と定義してきたが、実は「ノリ地」の後にあって、ノリを変えてスラスラ謡う謡、というのがポイントだったのである。その際、後の小段が平ノリになるか中ノリになるかは曲柄を見れば自明の理で、わざわざ別扱いするほどの要因にはならなかったらしい。あえて区別しようとするれば、『三道』のように「修羅がかりのハヤフシ」という言い廻しになったのだろう。

だが、「ノリ地」の後の平ノリ謡や中ノリ謡をすべてハヤフシと呼んだわけでもないらしい。「難波梅」は「楽」の後で平ノリの「ロンギ」に続くが、ハヤフシではなく「哥」と表記されている。「盛久」も「男舞」の後に平ノリの小段がある。「阿古屋松」のハヤフシと拍子当たりがそう変わらないのだが、上音で謡い出すので「哥」となっている。

由来を考えてみたい。この四曲には共通点がもうひとつある。大ノリの後、という位置である。自筆本の表

記に従えば、「阿古屋松」・「江口」はキリヒョウシの後、「布留」は舞の後がハヤフシとなっている。キリ

ヒョウシは大ノリのリズムで、一拍に二字を当ててゆったり謡う。「布留」の舞が楽だとしたら、これも大ノ

リと同じように一拍一拍を意識するリズムである。「松浦」はキリヒョウシのあとに「上ノ詠」をさむ

が、これは拍子不台でたっぷりと謡い上げる小段である。この四曲ではゆったりしたりしたリズムのあとで平ノリ

る。ハヤフシとの違いは謡い出しの音位だけなのだが、どの音位で謡い出すかは小さな差異のように見えて、実は小段の雰囲気にかかわる重要な要素であった。一般に上音で謡い出す場合はその謡全体を華やかに謡い上げる意図があり、中音の場合はしつとりと、あるいはさらさらとはこぶことが多い。ゆったりした大ノリの後でノリを引き締め、ストーリーを総括してその場面や一曲を終わらせる役目には、華やかな上音ではなく、落ち着いた中音で謡い出す方が意に叶ったのである。

また、中音返シであればハヤフシと言ったわけでもない。先述したように、「弱法師」の「中ノリ地」は中音返シで始まる(参考4)が、「ワカ」から続くので自筆本では「哥」と表記していた。「ノリ地」の後にあってしかも中音謡出、というふたつの条件を兼ね備えなくてはハヤフシとは呼ばなかったのである。その意味で言う、「弱法師」はハヤフシと同じ形式の小段を「ノリ地」の後以外に配した新しい試みだったのかもしれない。

六 ハヤフシのその後——平ノリの場合——

世阿弥以降、ハヤフシという語はなくなった。横道氏の提唱された小段理論に従えば、平ノリのハヤフシは「哥」、中ノリの場合は切頭型の「中ノリ地」ということになり、統一した名称もない。世阿弥以降のハヤフシがどのような道をたどったのか、みておこう。

「江口」と「阿古屋松」では、舞の後に平ノリのハヤフシを置いていたが、「序ノ舞」のあとに「ワカ」・「ノリ地」・中音返シの「哥」を配する曲は他にも多い。表1に同じ小段構成を取る曲を挙げておいたが、舞の後の「哥」は中音で謡い出し、初句を返すものがほとんどである。「江口」では返シ句を上音で謡い出すが、これは変則的で、「班女」のように全く同じ詞章を中音で返すのが原則である(参考5)。こうした小段構成は序ノ舞物を中心とした舞後のひ

表1 ノリ地あとの哥

曲名		謡	出
序ノ舞後	井筒	中音返 (返は詞章変形)	
	采女	中音返 (返は詞章変形)	
	雲林	中音返	
	西行	中音返 (返は上音謡出)	
	千手	中音返 (返は上音謡出で詞章変形)	
	東北	中音返 (返は詞章変形)	
	檜垣	中音 (返ナシ)	
	二人	中音 (返ナシ・中ノリ地)	
	仏原	中音返	
物狂能	関寺小	中音返	
	高野物	中音返	
	班女	中音返	
	木賊	中音返 (返は詞章変形)	
その他	賀茂物	中音返	
	女郎	中音 (返ナシ)	
	東岸居	中音 (返ナシ・中ノリ交)	
自筆本	松風	中音 (返ナシ・中ノリ交)	
	江口	中音返 (返は上音謡出で詞章変形)	
	阿古屋	中音返	

6. 五字ヤアノ間の句は、最初シテが上音で謡い出し、それを地がうける形をとるので、広義のアゲハに含めて考え(参考7)。また「クルイ」は物狂能特有の小段で、五字ヤアノ間の句で始まるワタリ拍子風の一節を含むのが特徴である(参考7)。ともに一曲の謡いどころ、型どころとなっているが、興味深いのは、どちらも中音返シの謡を二節目に置いた点である。「上哥」形式ではなやかに、あるいは五字ヤアノ間の句でうきうきと始まった謡が二節目で雰囲気を変え、落ち着いてサラサラ謡い出すわけだ。ノリを変えて雰囲気鎮めるハヤフシ本来の特性をうまく生かした構成と言えよう。ところで、世阿弥の先行作品には中音返シを含む「段哥」や「クルイ」がない。たとえば「柏崎」には二節型の「クルイ」があるが、これは「上哥」形式の第一節の前に五字ヤアノ間の句を付けただけの変則的な「クル

とつの定型となったようで、世阿弥の作品を中心として「仏原」や「賀茂物狂」のような後世の鬘能までこの形を踏襲している。⁽¹⁰⁾

舞後の定型以外では、「段哥」や「クルイ」の一節に中音返シの「哥」を見かけることがある(表2)。「段哥」は横道萬里雄氏による命名で、非定型の「哥」を数個つないでひとまとまりの「哥」とした部分である。自由な形式を取るものが多いのだが、その中で比較的整っているのが三節型である。第一節は上哥風に始まり、第二節は中音返シ、第三節はアゲハで始まるのが標準となっている(参考

参考5 班女 舞後

「ワカ」 月を蔵して懐に 持ちたる扇
 「ノリ地」 取る袖も三重襲 その色衣の 夫の約言
 必ずと夕暮の 月日も重なり

秋風の吹けども 萩の葉のそよとの
 便りも聞かす 鹿の音虫の首も
 かがれの契り あらゆるや

「哥」 ^{シテ中} 形見の扇より 形見の扇より なお裏表一

あるものは 人心なりけるぞや 扇とは一
 虚言や 逢はでぞ恋は添ふものを

参考6 段哥例：砧

I 羊の歩み隙の駒 ^{地上} 移りゆくなる六つの道
 因果の小車の 火宅の門を出でざれば 廻り廻れども
 生死の海は離るまじや あぢきな浮世や

II 怨みは葛の葉の 帰りがかねて ^{シテ中}
 執心の面影の 恥ずかしや思い夫の 二世と契りてまなほ
 末の松山千代までと かけし頼みは徒波の あらゆるな

虚言や そのかかる人の心か

III 鳥てふ おほをそ鳥も心して うつし人とは誰か言う ^{地上}
 草木も時を知り 鳥獸も心あるや げにまこと例へつる
 蘇武は旅雁に文を附け 万里の南国に到りしも

契りの深き志 浅からざりし故ぞかし 君いかなれば旅衣
 夜寒の衣うつつとも 夢ともせめてなど
 思ひ知らずや怨めしや

「イ」である。「葵上」の「枕ノ段」は、一見「上哥」風に始まる二節型の「段哥」で、途中にシテ謡も入るが、節扱
 いが特殊である。アゲハ自体「クセ」からの援用と考えられるが、中音返シの「哥」を含んだ三節型の「クルイ」や
 「段哥」を考案し、それを謡いどころに置いたのは世阿弥、ということになる。世阿弥作品では「砧」と「芦刈」
 に三節型の「段哥」が、「花筐」と「土車」に「クルイ」が見えるが、このうち「土車」は先行作を世阿弥が改作し
 たという経緯をもち、四曲のなかではいちばんの古作である。第一節に中音返シの「哥」を置き、二節目がアゲハ、
 三節目に五字ヤアノ間という変則的な構成だが、典型的な「段哥」に落ち着く以前の過渡期の「クルイ」ものではな

表2 クルイ・段哥一覧

ク	二節型	柏 崎 雲 雀 山	五字ヤアノ間 + 二節型の上哥 五字ヤアノ間 + 中音返シ (五字ヤアノ間)
	三節型	花 筐 鳥 追 舟 土 車 水無月被	五字ヤアノ間 + 中音返シ + アゲハ 五字ヤアノ間 + 中音返シ + 中音返シ 中音返シ + アゲハ + 五字ヤアノ間 五字ヤアノ間 + 非定型の哥 + アゲハ
イ	多節型	高野物狂 籠 太 鼓	二節型の上哥 + 非定型の哥 + 五字ヤアノ間 二節型の上哥 + 中音返シ + 五字ヤアノ間
		段	二節型
哥	三節型	芦 刈 砧 邯 鄲 景 清	上哥第一節 + 中音返シ + 五字ヤアノ間 上哥第一節 + 中音返シ + アゲハ 上哥第一節 + 中音返シ + 五字ヤアノ間 上哥第一節 + 中音返シ + 五字ヤアノ間

参考7 クルイ例：花筐

I 恐ろしや ヤア上 世は末世に及ぶといへど

日月は地に落ちず まだ散りもせぬ花筐を
荒けなやあらかねの 土に落し給はば 天の
咎めもたちまちに 罰当たり給ひて 我が
如くなる狂気して 友の物狂と 言はれさせ
給ふな 人に言はれさせ給ふな

II かやうに申せば シテ中 地 地 かやうに申せば たゞ現なき

花筐の 誅言とや思すらん この君いまだ
その頃は 皇子の御身なれど 朝毎の御勤に
花を手向け礼拝し 南無や天照皇大神宮天長地久と
唱へさせ給ひつつ 御手を合はさせ給ひし
御面影は身に添ひて 忘れ形見までも お懐かしや
恋しや

III 陸奥の シテ上 安積の沼の花がつみ 地 かつ見し人を

恋種の 忍もぢずり誰故ぞ 乱れ心は君のため
ここに来てだに隔てある 月の都は名のみして
袖にも移されず ただ徒らに水の月を 望む猿の
如くにて 叫び伏して泣き居たり

五字ヤアノ間

—1
お—2
—3
—4
—5
—6
—7
—8

かろうか。典型的な三節型を取る「砧」は晩年の作品だが、それが範となつて「邯鄲」や「景清」といった後世の「クルイ」が生まれたようだ。中音返シの「哥」はもともと「ノリ地」の後に付随した独立性の低い小段であったが、世阿弥時代にすでに長大な謡の一節にすぎなくなり、後世になるほど影が薄くなつていったのである。

七 ハヤフシのその後——中ノリの場合——

中ノリ地の場合も「段哥」や「クルイ」と事情が近い。中音返シで始まる「中ノリ地」は、「天鼓」などわずかな例を除いて、世阿弥以降作られなくなったのである。表3に世阿弥の作品を中心とした「中ノリ地」の謡い出しをまとめておいたが、世阿弥時代の「中ノリ地」は「実盛」と「頼政」を除くとほとんどが中音で謡い出し、冒頭の句から中ノリの当たりで始まるものが多い。

ところで「中ノリ地」に関しては、従来「田村」のような形が完備形式とされてきた(参考8)。「田村」では七五調の句を上音で謡い出し、それを繰り返す。すなわち「上哥」風に始まる形式で二節目が中音返シになるのだが、それを完備形式と呼んでいたのである。ところがそのような「中ノリ地」は世阿弥以降の作品にならないと現れない。「実盛」や「頼政」は上音謡い出しだが、「実盛」は「ロンギ」から続くところで従来独立した「中ノリ地」とは考えられていなかったし、「頼政」は初句を返さず、すぐ中ノリの当たりになる。世阿弥時代に存在した修羅能では「八島」が上音謡出で「上哥」風に始まるが、途中でシテと地が交互に謡うので定型とはいいいがたい。この三曲を除くと、世阿弥時代の「中ノリ地」は中音返シで始まり、完備形式の第一節を欠いたいわゆる「切頭型」になつてしまふのだ。「切頭型」というのは完備形式を念頭においた命名である。ところが、歴史的に見ると事実はその逆であった。中音返シのハヤフシが「中ノリ地」の祖型だったのである。

表3 曲末を中心とした中ノリ地

曲名		謡出	直前の小段	自筆本の表記(仮定)	類曲
世阿弥	敦盛	中音	(クドキ)	下ハヤフシ?	松浦 松浦
	清経	中音	上ノ詠・下ノ詠	下ハヤフシ	
	鶴	中音(返)	中ノリ地・下ノ詠	下ハヤフシ?	
	頼政	上音	(語リ)		
	実盛	上音	ロンギ	表記セズ	
時代	船橋	中音(返)	ノリ地・上ノ詠	下ハヤフシ	松浦
	八島	上音(上哥風)	ノリコトバ	哥?	
	経正	中音(返)	カケ合	下ハヤフシ	
	浮舟	上音(上哥風)		哥(二節目中音返)	
以	田村	上音(上哥風)	ノリコトバ	哥(二節目中音返)	
	箆	上音(上哥風)	カケ合	哥(二節目中音返)	
	善知鳥	上音(上哥風)	ノリ地	哥(二節目中音返)	
	殺生石	上音(上哥風)	カケ合	哥(二節目中音返)	
	景清	上音(上哥風)	語リ	哥(二節目中音返)	
	大仏供養	上音(上哥風)		哥(二節目中音返)	
	橋弁慶	上音(上哥風)		哥(二節目中音返)	
	阿漕	上音(上哥風)	ノリ地	哥(二節目中音返)	
	正尊	上音(上哥風)	カケ合	哥(二節目中音返)	
	鞍馬天狗	上音(上哥風)	語リ	哥(二節目中音返)	
	玉鬘	上音(上哥風)	(一セイ)	哥(二節目中音返)	
	熊坂	上音(上哥風)	カケ合	哥(二節目中音返)	
	鉄輪	上音(上哥風)	ノリ地	哥(二節目中音返)	
	俊成忠度	上音(上哥風)	カケ合	哥(二節目中音返)	
	生田敦盛	上音(上哥風)	□	哥(二節目中音返)	
夜討曾我	上音(上哥風)	(クリ)	哥(二節目中音返)		
後	天鼓	中音(返)	上哥・楽	下ハヤフシ	布留 布留 布留 布留
	富士太鼓	中音(返)	上哥・楽	下ハヤフシ	
	道明寺	中音(返)	上哥・楽	下ハヤフシ	
	源太夫	中音(返)	上哥・楽	下ハヤフシ	

途中から中ノリの当たり前になって、第二節目に従来のハヤフシ、中音返シを置く、いわゆる完備形式の「中ノリ地」が誕生したのである。「段哥」同様二節目に中音返シを置いたわけだが、雰囲気を変えてサラサラ謡う効果、という点では平ノリも中ノリも同じで、地拍子の違いは関係がなかったのだろう。完備形式の「中ノリ地」を考案する際「クルイ」や「段哥」を参考にしたのではないか、と想像したくなるくらい、両ハヤフシは同じような道をたどったのである。

おわりに

世阿弥の考えだしたハヤフシは、今日の理論とは視点を異にしていた。第一の相違点は、地拍子である。世阿弥にとって平ノリ・中ノリを区別する意識はなかった。修羅能ならば終曲部分の中ノリ、鬘能ならば平ノリになるのは自明の理だったのである。地拍子の違いにもかかわらず同一名称を与えた理由は、一曲のなかで果たす役割が共通していたからである。逆に、後世の視点で分類すれば同一形式と見られる場合でも、位置が異なれば別の名称で呼んでいる。自筆本の小段表記からは、世阿弥がどのような意図でその小段を配したのかうかがうことができるが、世阿弥が重視したのは地拍子や小段の形式ではなく、その謡の効果であった。ところが、ハヤフシに託した意図は後世になると省みられなくなり、完備形式の「中ノリ地」や「段哥」、「クルイ」の一部として埋没してしまう。ハヤフシは、世阿弥一流の名称だったのである。

本考は、平成九年八月におこなわれた世阿弥忌セミナーでの口頭発表をもとに、加筆訂正をおこなったものである。

セミナーの席上ご意見をいただいた諸氏に、末筆ながら深謝申し上げる。セミナーでの発表後、三浦裕子氏の「ノリ型から見た能の音楽的特質——「大ノリ」から「平ノリ」「中ノリ」への変化を例に——」（武蔵野女子大学紀要第二六号 一九九一）が管見に入った。氏はその中で「ハヤフシの性格は現段階では断定できないが、世阿弥が何らかのノリ型の変化についてハヤフシと注記を施したと考えられる。また大ノリから平ノリ、中ノリへの変化に対する意識を持ちながら、作曲していたことも確かであろう」と指摘されたが、論旨の方向が異なるので私なりの論を展開してみた。

注

- (1) 世阿弥伝書の引用は『日本思想大系世阿弥・禅竹』（岩波書店 一九七四年発行）によった。
- (2) 伝書では「早曲」「早節」といった表記が見られるが、自筆能本では「ハヤフシ」となっているので、本考ではカタカナで統一する事にした。
- (3) 横道氏による命名で、中ノリの曲節に重点のある謡事の小段。
- (4) 「世阿弥十六部集註解」（『能楽』第十一巻十一号 一九一三年十一月発行）による。ただし能勢朝次氏は、『世阿弥十六部集評釈』増補版（岩波書店 一九四九年発行）のなかで山崎氏の説を紹介しながら、別の箇所では「急速なテンポの節をいふ」と注釈をつけている。
- (5) 『歌論集能楽論集』（岩波書店 一九六一年発行）。校注者として西尾実氏の名で発行されているが、凡例の末を見ると『三道』の校注を田中允氏に依頼した由が書かれている。
- (6) 横道氏は、定型化した「下哥」、「上哥」、「ロンギ」以外の平ノリの小段に「哥」という小段名を与えている。ところが自筆能本ではこれとは別の意味で「哥」を用いているので、区別するために、自筆能本の哥には「」を付けることとした。
- (7) 『世阿弥自筆能本集校訂篇』（岩波書店 一九九七年発行）の「序に代えて」
- (8) 横道氏による命名で、大ノリ型の謡事の小段。
- (9) 田中允氏も『未刊謡曲集続三』（一九九三年刊）で、「布留」の舞を「女神の太鼓入りの楽」と指定しておられる。

(10) 観世信光作「船弁慶」と「紅葉狩」では舞後の「哥」を上音謡出に設定している。ともに舞の余韻を断ち切って、かたや舟子へ出立を呼び掛ける内容（船弁慶）、かたや鬼女に変身する場面（紅葉狩）なので、上音での謡出はたいへん効果的である。

[Summary]

The Aim of *Hayafushi*:

Concerning the inscriptions in Zeami's scripts

TAKAKUWA Izumi

In Zeami's writings, *hayafushi*, a term which is obsolete today, was used as one component part of *Nō*. It is now known that this term formerly indicated an *utai* (song) rhythm called *chūnori* (a rhythmic type in which a verse of 16 morae is divided into a unit of 8 beats). In Zeami's original scripts, *ge-hayafushi* (a segment sung syllabically in the lower register) is indicated at the ending section of *Eguchi*, *Matsura*, *Akoyanomatsu*, and *Furu*. However, among these pieces, only *Furu* and *Matsura* are sung in the *chūnori* rhythm. Others are sung in the *hiranori* rhythm (an ordinary rhythmic type in which a verse of 12 morae is divided into a unit of 8 beats). The common factors among these four pieces were music form and the position of the segment, not the rhythm. *Hayafushi* comes after a dance or song sung in the *ōnori* rhythm (a rhythmic type in which a verse of 8 morae is divided into a unit of 8 beats). After the leisurely but rhythmical *ōnori* rhythm, however, this part is sung in an articulate singing style as if note duration were shortened into half. Because of this, it is called *haya-fushi* (*haya* = quick, *fushi* = musical strains). Other common factors concerning form are that the first phrase begins on the middle tone and is repeated in order to change the mood. In pieces composed after Zeami's time, *hayafushi* was not thought of as an individual component but rather as one part within other long formalized parts.