

「恋の祖父」の古演出

——「雛子物」の古態とその周辺——

高 桑 いづみ

はじめに

一 「ちはやし」の意味

二 「渡り拍子」と「囃子物」

三 五字ヤアノ間の句

おわりに——「枕物狂」への改作

## はじめに

百歳になろうという老人が若い娘に恋をした。恋の象徴とも言える枕を笹にくくりつけ、娘への思いを謡いながら老人がよろよろと登場する「枕物狂」の幕開けは、ほほえましくも滑稽だ。大蔵虎明本以来祖父は「下り端」の囃子で登場することになっているが、天正狂言本では違っていたらしい。「恋の祖父」と題する天正本の冒頭を、引用してみよう。

おはやしにて、まくらも物には狂ふらん、く、寝るも寝られず起きられず、安からざりし身の狂乱は、新枕なりけり。ありや笹の張枕。主ぞ恋しかりける、乙御前ぞ恋しかりける。

冒頭の「おはやし」は「下り端」の古名と解されたこともあったが、この用語は「恋の祖父」に見られるだけで、同じように「下り端」で女達が登場する「若菜」や「田うへ（御田）」には記述がない。

女あまた出て、春ごとに、君をいわひてわかなつむ、我が衣手にふる雪を、はらわじはらはで、

右に引用したのは「若菜」の冒頭部分だが、登場部分には特に囃子の記述がない。「田うへ」に至っては「かみ山のく、かもの川波しづかにて、……」、といきなり歌詞を記す形で記述が始まっている。「田うへ」の場合、曲末には「ふへとめ（笛留）」とあるので囃子を省略した訳ではないらしい。「おはやし」には「下り端」以外の意味があったのではなからうか。

狂言の「下り端」は能を模した囃子である。笛がのんびりと拍子に乗って三句ないし四句からなる地を繰り返し、それに太鼓や大小が加わる。「下り端」で登場するのは現行曲では「若菜」「太鼓負」「夷大黒」「歌仙」と大蔵流の「庵梅」、替間の「御田」の七曲、番外曲まで含めると、「餓鬼十王」「飯銭」「宝窟取」の十曲だが、いずれも複数の

人間がにぎやかに登場する。シテの祖父がひとりで登場する現行「枕物狂」の演出は「下り端」としては異例と言えよう。笹を肩にかつぎ、一種の物狂として登場する曲には他に「法師が母」「金岡」「花子（替の演出の場合）」があるが、どれも「下り端」では登場しない。酔った勢いで妻を離別した男が酔いからさめて物狂いとなり、妻を捜し回るといふ設定の「法師が母」では「一声」の囃子で登場する。「金岡」では上臈に心を奪われた絵師の金岡が小歌を謡いながら登場して狂乱の体を見せるし、「花子」も登場の際には小歌を謡う。登場後、謡に合わせて狂乱の様を見せる「枕物狂」も「下り端」以外で登場するのが本来の形で、「ちはやし」はそれを表す用語だったのではなからうか。

## 譜例 1 若菜「渡り拍子」

き	—	1	わ	が	こ	ろ	—	2
や	ま	を	—	は	—	—	—	3
ち	よ	に	—	ら	わ	じ	—	4
ち	よ	と	—	に	—	—	—	5
つ	く	ら	—	は	—	—	—	6
ら	ん	—	—	ら	わ	—	—	7
ん	—	—	—	わ	—	—	—	8

変わっているのは「下り端」だけではない。「枕物狂」では登場後、「渡り拍子」を謡うことになっているが、この「渡り拍子」も標準型から大いに外れているのである。

「渡り拍子」は、のんびりとした雰囲気漂わせる平ノリの小段である。果報者が若菜摘の女達と野辺で酒盛りをくり広げる「若菜」では、女達が「下り端」で登場し、橋掛りで「はるごと」に、君を祝って若菜摘む……と「渡り拍子」の謡を謡った後、再び「下り端」で舞台を一巡して橋掛りへ戻る（譜例1参照）。「邦訳日葡辞書」ではサガリハ（Gagarifa）を「演劇〔能〕」、または、踊りの時に、ある人物が登場するか、大勢が一緒に出るかする際の奏楽のしかた、ワタリモノ（vatarimono）を「練っている行列のつくり物〔山車など〕」、と解説しているが、狂言では「下り端」と「渡り拍子」をセットにすることで祭礼風流の名残



を留めたわけである。

他の曲で見てみよう。「太鼓負」では祭礼の行列で大勢登場する場面に「下り端」を奏する。「渡り拍子」を謡った後「下り端」で舞台を一巡するのは「若菜」に同じである。「夷大黒」では男に勧請された夷と大黒天が「下り端」で登場し、「大黒と、くゝえびすは心あわせつつ、多くの宝取り持ちて、衆生にいざやあたえん」と謡う。「歌仙」でも「下り端」で六人の歌仙が登場し、橋掛りに並んで「豊かなる、くゝ今この御代の歌合わせ」と謡った後、再び「下り端」で舞台を一巡し、橋掛りで「磯の波、くゝ松吹く風の音までも」と謡う。大蔵流では明治以降「庵梅」を現行曲に組み入れたようだが、やはり女達が「下り端」で登場した後、「春ごとに、くゝ分け行く野辺の梅が香は、連ねし袖に薫るらん」と謡う。「御田」でも「下り端」で登場した早乙女達が、「神山の、くゝ加茂の川波豊かなる」と謡う。以上見てきたように、「渡り拍子」の冒頭は五文字で始まっている。五字で一句、「は<sup>2</sup>ー<sup>3</sup>ー<sup>4</sup>とー<sup>5</sup>ー<sup>6</sup>とー<sup>7</sup>とー<sup>8</sup>」と、大ノリ風に謡うのだが、「渡り拍子」ののどかな雰囲気はこの冒頭のリズムに負うところが大きい。ところが「枕物狂」の初句は「枕物にや」と七文字で、それを無理矢理ヤアノ間から始めている（譜例2参照）。しかもこの句は「枕物にや狂ふらん」という七五調の上ノ句である。天正本に至っては「枕も物にや」と八文字で、おまけに「枕も物にや／狂ふらん」と上ノ句・下ノ句あわせて繰り返す形である。「渡り拍子」にふさわしい詞章とは言いがたい。「下り端」にしろ「渡り拍子」にしろ本来の演出ではなかったのではなからうか。本論では「ぢはやし」の実体を考察し、「ぢはやし」が「下り端」に変わった理由やその周辺について考察したい。

## 一 「ぢはやし」の意味

従来から指摘があるように、天正本では歌舞の記載がたいへん詳しい。粗筋程度の短い記載しかないのに歌謡はほ

## 7. 「恋の祖父」の古演出

とんど省略されず、囃子事もまだ用語として熟さない流動的な段階でありながら記載されている。役者の手控えだったのではないかと言われる由縁である。そのなかで「ちはやし」にどのような意味が託されていたのだろうか。

「ちはやし」は、「ぢ」と「はやし」の二語から成ることばである。

まず「はやし」から検討していこう。「はやし」と言えばまず楽器だが、天正本には笛に関する書き込みが多い。笛だけでアシラったのかもしれないし、舞の基調となるのが笛、という意識から鼓が加わっていても「ふへ」としか記さなかったのかもしれないが、ともかく天正本にでてくる楽器は笛だけである。その中にはシャギリ留めを意味する「ふへとめ」や、後世三段ノ舞として定型化する「ふへのまい」がある。三段ノ舞ならば打楽器も加わっただろうから笛で囃子事を代表させたとみてよいのかもしれないが、古典文庫本『和泉流狂言集』の「引敷舞」の仕方附には次のような記事がある。

一、引敷二人袴此二番ノ狂言囃子方会釈太鼓ハナク笛計ト心得ベシ 後ニ謡モナケレバ大小の会釈モナクテモヨシ 近例初中後共笛計ノ様也 後略

これについて羽田昶は「かつて太鼓無シかまたは笛一管の舞事であった」可能性を指摘した<sup>3)</sup>。羽田の指摘を受けて「これを直ちに三段ノ舞と解するのは問題で、しばらく笛に合わせて舞う舞としておこう」という橋本朝生の説もある。三段ノ舞ですらこのように流動的だったのだから、「ふへ」「ふへまひ」「ふへにてはやす」「ふへとめ」といった記述の中には今日の囃子事とは異なるものがあつたとしても不思議ではない。

そのなかで「はやし」と結びついているのが「首引」と「松山鏡」である。「首引」は、姫鬼の食い初めにされそうになった罪人が鬼達と力比べをする、というストーリーで、今日の演出では囃子は入らない。ところが天正本では首引きの場面に「後くび引。ふへはやし。姫の方が弱いぞ」と書かれている。へ姫の方が弱いぞというハヤシコトバの前に挿入しているので、首引きの所作にあわせて笛でアシラったのだろう。同じように考えられるのが、「松山鏡」

である。下人を連れて帰るはずの夫がだまされて鏡を買わされ、それをめぐって妻や老人が一悶着をおこす。「三人がつれて見て、女よ男よ祖父よ。後はふへにてはやす」と書かれているので鏡をのぞき込んだの所作があり、それを笛でアシラったらしい。羽田はこの両者をシャギリではないか、と推測したが、「松山鏡」はともかく「首引」は曲中なのでシャギリとは断定しにくい。その場、その曲にふさわしいように適当に「ハヤ」したりアシラったのではなからうか。

このほか「駄賃座頭」と「女楽阿弥」に単独で「はやし」の語が見える。「駄賃座頭」では騙されて牛に乗った座頭に向かって人々が「ここなる座頭が馬には乗らで、牛に乗ったおかしや、く。とはや」す。「女楽阿弥」では妻と愛人に手車をさせて「こりやたが手車、楽阿弥殿の手車とはや」させる。言語によるにぎやかさを「はやし」と呼んでいるのだが、日葡辞書でもハヤシ (fayasi) は「合唱または合奏・楽器をならし、声を挙げて歌う」こと、と解説している。楽器の伴奏に限らず、歌謡、声によって即興的にその場を盛り上げる行為を一般に「はやし」と認識していたのである。というより、楽器を奏するときにはわざわざ「ふへ」と付け加えるのだから、言葉によるにぎやかさを「はやし」の根底と理解していた、と考える方が妥当であろう。

「恋の祖父」の場合、楽器によるのか声によるのか問題になるが、天正本では登場の囃子事を記載する習慣がないので、声による「はやし」を指したのだろう。それはこの語の前に置かれた「ぢ」ともかわわっている。

「ぢ」は能の方では地謡を指す用語である。狂言でも同じであろう。いったいに狂言では役者自身が登場歌を謡うのが普通である。「若菜」や「御田」では立衆が「渡り拍子」を斉唱する。地謡が声を揃えて登場歌を謡うことはまづない。それぞれどこか、狂言では地謡そのものがあまり登場しない。立ち方が「次第」で登場する場合は地取が必要になるが、狂言ではその役を後見て済ませているし、キリに地謡が必要な場合は「千切木」のように今まで役に扮していた立ち方が地謡を謡うこともある。別に地謡が登場する場合でも、謡の始まる少し前に切戸口から出て囃子方の







果報者物ではないから囃子詞がなくてもかまわないのだが、囃子詞や浮き足を入れることでかつて「囃子物」だった名残をとどめているのだろう。

ひとつ気になるのは地謡が謡う点である。「囃子物」は原則として登場人物自身が謡う歌謡である。「恋の祖父」の登場歌はシテの恋心を吐露したものだから、祖父自身が謡ってもいいことに差し支えない。しかし、「きはめて色は黒ふして、口はずげみて目はくさり」と形容される祖父の恋はちゃかされる対象だったのではなかるうか。ちゃかすのは直接劇に参加しない外部の人間、すなわち地謡、というわけだ。外部の人間がハヤしたてる中を当の老人が登場する、それが「ぢはやし」のねらいだったのだろう。

## 二 「渡り拍子」と「囃子物」

「枕物狂」ではシテが「下り端」で登場し、すぐに「渡り拍子」の謡に合わせて所作を見せる。「囃子物」が「渡り拍子」に変わりえたのは、両者に共通性があったからだろう。

共通点はいくつかあるが、まず挙げられるのが地拍子である。両者とも大ノリ風の句と平ノリ句を混ぜた詞章になっている。「囃子物」の平ノリは古式だが、室町末期に遡ってみれば「渡り拍子」も古式平ノリだったわけだから両者に全く違いはない。囃子に太鼓が加わる点も重要なポイントである。ふつうの平ノリ謡には太鼓は入らないのだが、太鼓が入ることで両者ともに風流性が付加されている。「囃子物」はツヨ吟、「渡り拍子」はヨワ吟で語られるが、室町末期にはその区別も希薄なので問題にはならない。異なるのは「渡り拍子」の冒頭が五字ヤアノ間の句で始まり、「囃子物」の多くが囃子詞で終わることだろう。

だが、こうした相違点も問題にならない。初句を五字ヤアノ間で始め、末尾に囃子詞を入れた、いわば「囃子物」



両者の相違点は詞章である。即興的に思いついた、といった感じを漂わせながら短い口語調の詞章を何度も繰り返し返す「囃子物」に対して、「渡り拍子」の詞章は歌謡そのもので、最後の句を少し変形して繰り返すなど、一つの形式をなしている。言語にウエイトがあれば「囃子物」、歌謡性が強ければ「渡り拍子」という方向で分化したのだろう。

### 三 五字ヤアノ間の句

このように「囃子物」と「渡り拍子」の共通点を見ていくと、そのどちらにも属さない「枕物狂」登場歌の不安定な位置が浮き彫りになってくる。たとえば「ぬしぞ恋しかりける、乙御前ぞ恋しかりける」と繰り返して一段落つける点は歌謡的だが、途中に「ありや」と囃子詞を含むなど、歌謡に徹しきってもいない。なによりも特異なのは、何度も繰り返すように冒頭句である。「渡り拍子」では五字ヤアノ間で謡い出すことが通例化しており、「若菜」のように世阿弥の『五音』所収の上歌「雪山」から取ったものでさえ、「春ごとに」という冒頭句を標準的な平ノリから大ノリ風の当たりに替えたほど強制力が強かったようなのだが、「枕物狂」の場合、なぜ五文字でなくともよかったのだろうか。ここでは五文字について、少々考えてみたい。

能・狂言には、祭礼や法要等風流的な場面は大ノリで謡う、というキマリがある。小段一つまるまる大ノリで謡えればもちろんだが、一部に大ノリを交えるだけでもその場面に風流性が加味される、と考えたらしい。たとえば「芦刈」の「笠ノ段」を見てみよう（譜例5参照）。芦売りが芦を売りながら笠踊りを見せる一段で、平ノリを主体としながらるところどころに大ノリ風のリズムを交えている。興に乗りだすところでは「雨に着る」「難波女の」と五字ヤアノ間の句を節の区切りに置いて遊狂性を高めている。「芦刈」は世阿弥の作品だが、こうした場面を大ノリで謡う初期の用例として挙げられるのが「柏崎」である。夫と子供を失い物狂となった女が善光寺で弥陀の誓願を謡う「クル

譜例 5

芦刈笠の段途中から

1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 た…み…の…し…も…あ…な…は…  
 シ…の…か…な…な…な…な…な…な…  
 の…か…な…な…な…な…な…な…  
 な…に…お…う…め…は…な…が…さ…  
 ぬ…う…て…う…と…り…の…つ…ば…さ…に…わ…  
 し…か…ア…さ…さ…き…も…あ…り…あ…げ…の…  
 し…つ…き…の…か…さ…に…そ…で…さ…す…わ…  
 あ…ま…つ…お…と…め…の…き…ぬ…が…さ…  
 し…そ…れ…わ…お…と…め…こ…れ…わ…ま…た…  
 し…な…に…に…わ…め…の…の…オ…  
 し…な…に…に…わ…め…の…の…オ…  
 し…か…つ…く…そ…で…が…さ…  
 ア…ひ…ち…が…さ…の…  
 し…あ…め…の…の…あ…し…べ…も…  
 し…あ…み…だ…る…か…た…お…な…あ…み…  
 イ…あ…な…た…え…さ…ら…り…り…イ…  
 し…こ…な…た…え…さ…ら…り…り…イ…  
 し…さ…ら…り…り…さ…ら…り…り…イ…  
 し…さ…ら…さ…つ…と…  
 し…か…せ…の…あ…げ…た…る…  
 し…ふ…る…す…だ…あ…れ…  
 し…つ…れ…つ…れ…も…な…き…  
 イ…こ…ろ…お…も…し…ろ…や…

柏崎クルイ

1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 し…が…わ…や…り…  
 み…た…わ…み…ち…ひ…く…ひ…と…す…じ…に…  
 こ…こ…を…さ…る…こ…と…と…お…か…ら…ず…  
 こ…れ…ぞ…さ…い…ほ…お…こ…く…ら…く…の…  
 し…し…  
 い…ち…ん…に…い…ざ…や…ま…い…ら…ん…  
 し…こ…お…み…  
 し…お…へ…ん…じ…お…し…つ…ほ…う…の…  
 ち…か…い…ぞ…し…る…き…こ…の…て…ら…の…  
 つ…ね…の…と…も…し…び…か…ア…げ…た…の…む…  
 よ…ね…ぶ…つ…も…う…せ…ひ…と…び…と…よ…  
 よ…ね…ぶ…つ…い…ざ…や…も…う…さ…ん…

イ」の冒頭が「頼もしや」と五字ヤアノ間で始まる。世阿弥自筆本ではこの句の横に「ワタリ拍子<sup>4)</sup>」と注記を添えているが、この句の後、「釈迦はやり」以降は「上歌」形式をとるのでこの注記が五字ヤアノ間の句だけに向けられたのは明らかである。シテの音頭のあと地謡がそれを繰り返す、いわゆる音頭一同形式の冒頭が五字ヤアノ間の句であれば、それを「渡り拍子」、すなわち風流系の段と認識していたわけだ。五文字は和歌の初句として冒頭に置くのにふさわしい上意味としてのまとまりもあり、大ノリでのんびり謡うとき一息で謡える長さでもある。リフレインに適した句だったのである。

こうした五文字の用法は能以外にも見られる。天正狂言本に載る「湯立」では、巫女が湯立てて神事を行うときに「広田より、雲井に通うつてもがな、天の岩戸に言づてをせん」「この笛を、手に手に持ちて参りたり、天の岩戸に言づてをせん」と和歌を謡うが、冒頭の句を繰り返している。「湯立」は廃曲なのでどのようなリズムで謡ったか不明だが、ヤアノ間から大ノリ風に謡った可能性は高い。室町後期に始まったとされる壬生狂言でも「湯立て」のなかで「明年の」と繰り返しながら湯を掛け合う場面がある。現在の伝承では大ノリとは言えないリズムだが、詞章としてはやはり五文字である。

室町後期に書写された多武峰延年の連事にも同じような作詞法が見られる。いくつか例を引いてみよう。<sup>5)</sup>

一頭風流声  
行テミニヌ 〳 人モシノヘト春野ニ 袖打ハヘテアカナクモ カタミニ摘ル若菜哉  
(中略) 野ヲ懐シミネシ人ハ 老セヌ例シナルヘシ ケニサリ 〳 〳 (若菜之事)  
風流声一頭 同音 甲歌  
夏衣 〳 カタヘ涼キ比ナレヤ キサ野ニ出テ月モミン (吟納涼詩歌連事)  
風流声一頭 同音  
笛ノ音ノ 〳 春面白ク聞ルハ 春鶯囀ヤ喜春楽 (賛嘆管弦連事)





初句を七文字で始めており、五文字を冒頭に置く歌謡はそう多くない。その五文字を冒頭に置いて風流性を与え、リフレインの句として定型化したのは能・狂言のアイデアだったのである。

それならば「枕物狂」へ改作する際、冒頭に五文字の句を置きそうなものである。だが、実際には七文字のままだった。実は「恋の祖父」が「枕物狂」へ改作される近世初頭、風流性は五字ヤアノ間の句だけに付加された特殊な性質ではなくなっていたのである。近世初頭と言えば、世を挙げて風流踊がブレイクした時期である。多くの詞章が残っているが、それをざっと眺めても五文字で始まる例がほとんどない。たとえば井出幸男の紹介した智仁親王筆の上覧風流踊りの踊り歌では、「サカリハ 道行」と題した一歌謡が「袖のふりあはせさへたしよのえんと、きくにいはくやまくらをならへて」と始まる。五文字で始まらなくとも踊り歌ならば風流、と認識する時代になっていたらしい。口語という条件があるにせよ、「囃子物」が五文字以外で始まるようになったのもこうした時代の流れと関係がある。 「末広」の冒頭が「御笠山」から「笠をさすなる春日山」へ変わったように、「枕物狂」の登場歌も七文字のままよかったのである。実は狂言にもうひとつ、五文字で始まらない「渡り拍子」がある。「太鼓負」という曲で、天理本や和泉家古本、三百番集本では「祇園囃子に」と謡い出す。虎明本では「面白や、祇園囃子に吹く笛の」となっているが、これは和泉流のレパートリーなので、七文字が本来の形であろう。つまるところ五字ヤアノ間は室町歌謡に特有の詩形、リズムだったのである。五文字に風流性を託した最後の例は豊国臨時祭あたりだろうか。

### おわりに——「枕物狂」への改作

ビクターレコード「狂言」の解説で小山弘志が「能がかりの形式をとり、祖父の心境・動作の表現に、地謡をも利用している。淡々と語り進められる恋物語も、「語り」として、能の手法に類する表現である。」と述べたように、

「枕物狂」は能を強く意識した作品である。「恋の祖父」自体地謡を多用していたが、「枕物狂」へ改作する際さらに歌謡を増やすなど大幅な変更が施されている。歌謡の変更を簡単に追いながら、登場歌に託された演出意図についてまとめてみたい。

まず登場部分を比較してみよう。「枕物狂」では祖父に先立ってまず孫が登場し、経過を説明するように設定を変えているが、歌謡自体の変更は少ない。

### 恋の祖父

枕物には狂ふらん く

寝るも寝られず起きられず

安からざりし身の狂乱は 新枕なりけり

ありや笹の張枕 主ぞ恋しかりける

乙御前ぞ恋しかりける

合ふ夜は人の手枕 来ぬ夜は己が袖枕

枕余りて床広し よれ枕 こちよれ枕

枕さえうとむな なよ枕 はらくくと

降る雨も 雨が晴るればやむ物 何とて

我が恋の晴れやむ事の無かるらん

### 枕物狂（虎明本）

枕物にや狂ふらん く

寝るも寝られず起きもせず ことはりや枕

の 跡より恋の責めくれば 安からざりし

身の狂乱は き枕なりけり ありや笹の張

枕 くぬしぞ恋しかりける

乙御前ぞ恋しかりける

合ふ夜は君の手枕 来ぬ夜は己が袖枕

枕余りに床広し よれ枕 こちよれ枕さへ

うとむか はあ

げにもさあり やようがりもさうよなふ

変更したのは次の二点である。まず「古今集」の俳諧歌「枕より後より恋の責めくれば、せん方なみぞ床中に居る」を挿入した点が挙げられる。「恋の祖父」では乙御前に会ったときの歌謡だったのが、「枕物狂」では冒頭でも謡うように変更した。「枕物狂」のタイトル通り、枕をキーワード化するにあたってそれにちなんだ歌詞を最初に置こう、という意図であろう。第二は「はらはらと降る雨も」を取りやめた点である。この歌謡は現在少々詞章を変えて「節分」の中で謡われるが、枕とは直接関係がないので省いたのだろう。

孫と祖父が応対する中間部では「枕物狂」は盛りだくさんになっている。天正本では乙御前を前に謡う「松風」のパロディしか記載がないが、「枕物狂」ではそこに至る間に大きな見せ場となる「語り」や「恋や恋」「推参な祖父め」などの歌謡を挿入している。また「枕を投げる」「目がまっくらになる」などキーワードをさりげなく聞かせるなど、狂言らしい工夫も盛り込んでいる。

終結部の歌謡は全面的に差し替えられた。

### 恋の祖父

よくく物を案ずるに かの孫どもは  
もとよりも 衆生のための父なれば 乙  
御前とも巡り合 願いも三の車路を  
乙御前連れて帰りけり く

### 枕物狂（虎明本）

恨めしや とくにも出ださせ給ひたらば  
かやうに老いの恥をば さらさじものを  
あら恨めし とは思へども たまたま逢ふは  
乙御前か げにもさありやようがりもさう  
よなふ

現在では大蔵・和泉両流とも囃子詞のところで祖父が招き扇をし、それにあわせて乙が浮き足を見せる。虎明本で

は「シャギリにて乙を負うて入る」、天理本では「シャギリ吹き出し、口を吸うてから、祖父が乙を追うて、橋掛りにて、笛次第に転んで留むる也」と書かれているので、露骨な演出をしたらしい。天正本の詞章は能「百万」のパロディだが、「乙御前連れて帰りけり」と繰り返した後は囃子詞は入れにくい。囃子詞につながるよう、詞章を変えたわけだ。囃子詞やシャギリまで入れたのは、登場歌との関わりであろう。外部の人間にハヤされながら退場する、という登場歌に呼応した演出を意図したのではなからうか。

このように曲全体をいわば歌舞狂言化する中で、登場歌の冒頭だけほとんど手つかずのまま残したのは不思議である。五文字の拘束が解かれた時代とは言うものの、そこにはなんらかの積極的な理由があったのだろう。

その理由について、私はこう考えている。全体とのバランスもあって「渡り拍子」という形をとってはみたが、冒頭の句を五文字に置き替えてしまえば穏やかな風流系の歌謡で落ち着いてしまい、他者も引きずり込む「囃子物」のエネルギーな魔力は跡形もなく消えてしまう。「囃子物」の効果を残すためにあえて冒頭句を変えず、逆に囃子詞まで付加して変則的な「渡り拍子」にしたたものではなからうか。地謡にハヤされ擲揄されながら登場する「恋の祖父」の演出は、それほど魅力的で捨てがたかったのである。

だが、現在ではそこまで露骨な演出ではなくなっている。確かに当初は老人の恋をちやかすのが狙いだったのだろうが、狂言は不思議な芸能である。扇と傘をとり違えても主人の機嫌が直ればめでたい、間違って焙烙鍋を割っても数が増えてめでたい、と転換してしまう。擲揄するはずだった老人の恋も実ってめでたい、という方向に転換してしまっただけだ。それが、祝言性の強い囃子物で一曲を締めくくる演出意図ともうまく結びついたのである。

蒲生美津子氏より貴重な早歌の資料をお貸しいただいた。記して深謝申し上げます。

注

- (1) 天正狂言本の引用は、『日本古典全書』下巻(朝日新聞社 一九五六年)所収の翻刻によった。
- (2) 日葡辞書の引用は『邦訳日葡辞書』(岩波書店 一九八〇年)によった。
- (3) 羽田昶「狂言の囃子事」『芸能の科学』10号
- (4) 『世阿弥自筆能本集』(月曜会編 岩波書店 一九九七年)による。
- 世阿弥は『申楽談儀』で「恋重荷」の一節について「静かに、渡拍子のかゝり成べし」と記しているが、現在この部分は「渡り拍子」で語わないので問題になっている。だが「恋重荷」は演能が中断されていた時期があり、現行の地拍子がそのまま世阿弥時代のリズムを反映しているとは思えないので、ここではふれないでおく。
- (5) 本田安次著『多武峰延年―その台本―』錦正社 一九八七年 によった。
- (6) 『豊国大明神臨時祭記録』(芸能史研究会編『日本庶民文化資料集成第二巻』三一書房 一九七四年)によった
- (7) 蒲生美津子『早歌の音楽的研究』三省堂 一九八三年
- (8) 井出幸男「上覧風流踊のおどり歌」『中世歌謡の史的研究』(三弥井書店 一九九五年)所収
- (9) 「狂言 下」ビクター 一九六四年

## [Summary]

Original Production of a *kyogen*  
piece Koi-no-Oji

TAKAKUWA Izumi

In a *kyogen* piece Makura Monogurui, an old man, the leading character who has fallen in love with a young girl, enters the stage carrying a pillow on the shoulder, and acts a lovesick man to the accompaniment of an instrumental music called "Sagari-ha" and a poetical song called "Watari-byoshi." Normally, a set of "Sagari-ha" and "Watari-byoshi" is played when crowds of merrymaking people enter, so that it is not suitable for Makura Monogurui. In the original version of Makura Monogurui, Koi-no-Oji, however, the old man is set to have appeared to the accompaniment of "Ji-hayashi." Since *ji* means back chorus and *hayashi* means to enliven a scene or an actor with words or music, the author supposes that Ji-hayashi means "Hayashi-mono," a song to enliven sometimes to jeer an actor. In the original production, then, the old man must have entered frolicking, more jeered than enlivened by the chorus. Thus, the author concludes that "Hayashimono" and "Watari-byoshi" had the same origin, but was categorized into two, "Hayashimono" being verbal and "Watari-byoshi" being poetic. Tora-akira's intention to stylize a *kyogen* piece, like a *no* piece, seems to have been one of the reasons why "Hayashimono" was replaced by "Watari-byoshi."