■研究十二月往来〈276〉

狂言小歌の拍節

高桑　いづみ

狂言が酒盛りの場面などで余興として舞ったり謡ったりする小舞謡は、現在大蔵流に五十九番、和泉流に七十一番あると言われているが、能の謡を転用したもの、中世から近世にかけて流行した流行歌を摂取したものなど、さまざまな歌謡が取り込まれている。

そのうち流行歌経由の小舞謡は、拍子に合う謡と拍子不合の二種類に分類される、と言われてきた。拍子に合う謡は一字一拍を基本とし、ときおり「タンタタ・タンタタ・タンタタタ。」、と近古式平ノリ句を混在させるノリで、横道萬里雄氏は狂言ノリと命名している。「□　なーなーつになーるこが。いーたいけーなーこーとゆた。～よーしーのーはーつーせーのーはーなーよーりーもー」と謡う「七つ子」がその代表である。一方の拍子不合の謡は、五線譜にはとうてい乗らない不思議な音を散りばめながらユリをたっぷりとつけて謡う小歌で、「柴垣」がその代表と言えよう。

狂言の小歌は狂言ノリか拍子不合のどちらかに分類できる、と思っていたのだがどうもそうではないらしい。「十七八」（野村家では「細布」）は、六世野村万蔵師の名演（ビクターレコード LR-530）に聞き惚れていたので、拍子不合の小歌だと思いこんでいた。万蔵師は、「十しちーイは～～アちーイわアアアーア、さおにほいた～～アほそぬの」とマワシやフリにたっぷりユリをつけて謡っている。『狂言の道』の中で、「習い物の中にある春雨から住吉までの六番（春雨・細布・柴垣・薬師・鎌倉・住吉　筆者注）を小歌といっています。これらは他のものとは違った特殊な吟の細かい変化があり、その内容も当時のいわゆる流行歌謡風であります」と発言された通りの特殊な吟である。

ところが茂山家では謡い方がまったく異なり、「□さおにほいたアほ…そぬのーー。とーりーよーりゃいーとーしーイーーたぐりよーりゃいーとーしー」とリズミカルに謡うし、同じ和泉流でも名古屋の野村又三郎家は万蔵師のようにユリは附けず、茂山家に近いノリで謡う。「十七八」は拍子合、拍子不合、どちらが本来なのだろうか。

狂言の台本には節付けや間拍子を記したものが少ないが、古典文庫に、文政末年に山脇和泉元業が書写した雲形本系の写本が収められており、そこに十二曲の小舞謡の節付けと拍子当たりを示した箇所がある。万蔵師が小歌と指定した「住吉」「痛物細（柴垣の別名）」「鎌倉の上臈（鎌倉の別名）」にもヤア・ヤヲといった謡い出しの指示のほか、第一・三拍にあたる文字の横に△、第五・七・八拍にあたる文字の横に○・○がついている。△は大鼓、○は小鼓の音を示す記号で、「三地」という鼓のリズムパターンで拍当たりを示す典型的な手法である。「痛物細」ならば「いとものほ…そきお…んこしーにーーたちを…はきやーアーおオい」という具合になる。

実際、八割譜を見ながら又三郎家の小歌を聴いてみると、モチ（八割譜の…の部分）をなくして三地謡化したり、モチをずらしたり、一字一拍の箇所を伸縮自在に謡ったりと技法を駆使した様子がうかがえるが、そうした技法を勘案すれば、三曲とも古典文庫本とほぼ同じ当たりに戻すことが可能である。しかも十世又三郎師が書写した小舞集では「いとものの細き」の二句目、「太刀をはき」の前に「ヤア」と第二拍謡出しの指示もあるのだ。「住吉」や

「痛物細」には一句四拍のトリ地や一句六拍の片地が多いので、拍子不合の謡を無理に拍子に収めた可能性も否定できないが、それでも拍子合の謡に還元できてしまう点に注目したい。

天保十年に和泉元業が書写した『和泉流六儀抜抄』（法政大学能楽研究所蔵）にも「春雨」「十七八」「いとをし若衆」が載っており、「春雨」と「いとをし若衆」の詞章の横には同じように△や○が、「十七」にはヤ・ヤアなど謡い出しの間が書かれている。万蔵師が小歌とされた六曲のうち、「薬師」以外の小歌はすべて拍子合の譜が確認できたのである。

『狂言の道』を読み直してみると、万蔵師は「拍子不合」で謡うと書かれたわけではない。細かい吟の扱いがあるという言である。あまりに自在な謡なので、研究者側が拍子不合と思いこんでしまったのではなかろうか。

大蔵流はどうだろうか。寛政七年大蔵虎寛筆と奥書がある『小舞謡　廿二番』（山本東次郎家蔵）には「柴垣」と「住吉」が入っている。大蔵流ではこの二曲を拍子不合の小歌としているが、「柴垣」の冒頭だけに「小歌」と記され、現在と同じ箇所にユリの記号が付いている。ユリがついているのは、いずれもマワシ節をくり返して音を上下させて謡うところなので、上下行をくり返すうちに独自のユリに発展した可能性も考えられる。「住吉」には小歌の表記もユリの記号もないので、寛政七年の時点では、「柴垣」と同列の扱いではなかったようだ。虎寛本には間拍子の指示はないのだが、元業による八割譜を見ながら大蔵流の「住吉」「比丘貞（和泉流の鎌倉）」「柴垣」を聴いてみると、平ノリ句はモチをなくしてスッスッと謡い、ユリは、音を延ばしてもおかしくない箇所（「柴垣」の「おんこしーにー」「矢ーおーい」など）にたっぷりつけていることがわかる。そうした技法を元に戻せば元業本と多少異なる箇所もあるが、ほぼ同じ八割譜に収まってしまう。

和泉流・大蔵流ともに江戸初期まで遡る資料を見つけていないのだが、参考になりそうなのが、江戸時代初期に作られた一調である。四代目の家元長右衛門宣安が、将軍家光に手付けを命じられた一調「龍田河辺」が、秘曲として現在でも伝承されているのだが、『四座役者目録』ではこれを「立田河辺の小唄」と呼んでいる。江戸末期の伝本『番外謡　七十一番』（鴻山文庫蔵）によると「□たーつーたーかーわーべーにーふーねーとーめーてー」と一字一拍を基準とするノリで、ほとんどの句を第一拍にあてて謡い出す。この小歌が当時流行していたのか、それとも新たに創作されたのか不明だが、「小歌」とは「放下僧」のように一字一拍にあてて謡うもの、この小歌の作者を始め、江戸初期の能の世界ではそう理解していたことになるだろう。

拍子合の小歌が拍子不合風に移行するキッカケがなんだったのか、推測するしかないのだが、そのヒントになりそうなのが、ＳＰレコードに吹き込まれた観世清廉師の『放下僧』の「小歌」である。明治時代の観世流家元であった清廉師の謡を聴くと、一字一拍で淡々と進むはずのノリが実に自在で驚いてしまう。フシが上音にあがるところや増ブシのあるところはかなりたっぷり間をとってメロディを聞かせ、中音・下音が続くところはスッスッと進む。拍子に合う謡だと知っていても拍子を取りながら聴くのは至難のことだし、このように謡われたら鼓は打てないだろう、と思うほどの自在さである。能の場合は囃子、という大きな制約があるので清廉師の謡は大夫芸で終わったのだが、鼓の入らない狂言謡は、拍子の制約が少ない。さまざまな工夫を重ねて、拍子不合に見まごう情感豊かな謡に変身しうる自由さがあったのだろう。

ところで、虎寛の謡本や古典文庫本には「水汲（大蔵流は「御茶の水」）」の小歌も載っているのだが、そこには要所要所にユリの記号が見られる。小歌で綴る、まさに小歌の集大成といえるのが「水汲」だが、小舞謡にさきがけて拍子不合風の謡へ変貌しつつあったのだろう。これについては、稿を改めて考察することにしたい。（高桑いづみ　東京文化財研究所）