

返シを謡うということ

—小段形成の一手順—

高 桑 いづみ

世阿弥は、『高砂』、『頼政』、『井筒』、『融』、『班女』など、歌舞を緻密にくりあわせた作品を残した。「上ゲ歌」や「クセ」といった謡を構成単位（横道萬里雄氏はこれを小段と命名された）として一曲を構築するようになったのは世阿弥の功績だと考えられている。

これまで世阿弥の作品研究と言えば、もっぱら作詞面にスポットが当てられてきた。典故となった物語はなにか、和歌や漢詩の出典はどこか。しかし、作詞と作曲を同一人が行う能では、どのようなリズムやフシで謡うか、考慮しながらコトバを選んでいる。場面によって平ノリにするか中ノリで謡うか異なるし、強調したい文句は高音で謡ってもおかしくない位置に配置した上で、全体の形式を整えている。好きな和歌や漢詩をテキトウに並べているわけではないのである。

音楽面にも配慮をして形式を整えた後でも、曲趣によっては形式の細部を変形するなど世阿弥は常に工夫を重ねていった。世阿弥

はどのように形式を整え、変形させていったのか。その過程を解きあかす第一歩として、「上ゲ歌」の形成を中心に、謡をくり返す点にスポットをあてて考えたい。

「上ゲ歌」は七五調十二文字を基準句とする平ノリの謡で、情景描写や心理描写などさまざまな場面で用いられている。

- 1 初句と終句をくりかえす。
- 2 初句を謡い返す前に、大小鼓の合いの手（打切）が入る。
- 3 初句の返シは同じフシで謡うが、終句は返シでフシを変える。
- 4 上音から謡い出す。
- 5 途中で中音に下行して一段落したあと、再び上音から謡い出す二節型が正規だが、その変形として中音に下行したところで別の小段につながる切尾型、途中で明確な段落を設けない一節型がある。

以上がおおまかな「上ゲ歌」の形式だが、形式化に際して、1〜3が持つ意味は大きい。

謡本の存在を前提として能を見ている我々とは違って、世阿弥の頃の観客は白紙の状態で見、聴ききっていたはずである。謡うそばから消えていく謡を耳に留めさせ、そこに何らかのまとまり、区切りを感じ取らせる手段として、くり返す、というのはいくらも単純でかつ効果的であったろう。くり返すことで意識が留まり、そこが出発点となる。低音域に下がって再びくり返すところで段落の終わりを認識する。途中で区切りを意識させなければ、謡をいったん断ち切って鼓の合いの手を挿入すればよい。「上ゲ歌」はこうして形式を獲得していったと考えられる。謡は、コトバの意味が通じればよいというものではない。声にだして謡う以上、音楽としてのまとまりも欠かすことができない。句をくり返すのは、形式への第一歩となったはずである。

ところが、『海土』や『百万』、『通小町』など世阿弥以前の古作ではもっと自由に歌詞を選び、好きなフシを散りばめて謡っていたようにみえる。たとえば、『百万』には定型通りの「上ゲ歌」がない。笹ノ段は二句目をくり返すので謡本に「上歌」と記載されているが、すぐにシテと地謡がかけあい、フシもさまざまに変化するので純粋な「上ゲ歌」とは言いがたいのである。

『海土』は、金春大夫が黒頭で軽々と玉ノ段を舞った、と『申楽談義』に記述のある古作で、世阿弥の改作を経たのが現在の作品だが、ワキの登場部分で典型的な「上ゲ歌」を謡うだけ

である。「クセ」前の「よしそれとても箒木に」で始まる謡は初句の返シもあり、二節型と考えられるが、二節目のあとにシテ謡で始まる数句を付加した形で、定型から外れている。夢幻能として整えるため、ワキの登場場面だけ手を入れたのではないだろうか。シテ登場の謡は変則的な「下ゲ歌」だし、シテが述懐する「クセ」もアゲハのない片グセ、なによりも眼目となる玉ノ段は平ノリ謡からなし崩し的に中ノリ謡になり、再び平ノリに戻る、他に類例のない謡である。待謡は通常「上ゲ歌」形式をとるが、《海土》では中音で謡い出すので「上ゲ歌」ではないし、後場の大ノリ謡は経文を読み上げるために特殊な拍子当たりになっている。もともと場面に応じて自由な謡やセリフで進行する作品だったので、典型的な夢幻能にはおさまりきらなかったのだろう。それでも、「よしそれとても箒木に」で始まる謡は二節型に近づけようと試みた形跡がみられるし、シテ登場の謡も、「下ゲ歌」とはいえ初句と終句をくり返している。《百万》も《海土》も、「上ゲ歌」の定型が完成する以前の過渡期の作品、と位置付けられるだろう。

古作では、《葵上》のシテ登場部分に「上ゲ歌」がある。句数の少ない一節型だが、初句と終句をくり返している。定型、といいたいところだが、現在、初句の返シでくり音まで上行する。返シで同じフシを謡わないのである。そもそも古い謡本では返シは「く」と記すだけでゴマも振らないので、いつから返

シでフシを変えたのか確認できないのだが、《融》のワキ登場の「上ゲ歌」も、返シでくり音に上行する。《融》は古作「融の大臣の能」に基づく世阿弥の改作なので、二曲とも定型が整う以前の謡い方を残している可能性が考えられよう。

「上ゲ歌」以外で初句をくり返すのが、《高砂》《弓八幡》《難波》など脇能の「ロンギ」である。世阿弥の自筆能本では、《江口》や《雲林院》《柏崎》などにも返シがある（高橋葉子氏のご示教による）。謡い出しだけではなく、《江口》等ではシテ謡の初句「佇む影はほのぼのと」も返しているのだが、もちろん現在では両方とも返シを謡わない。途中のシテ謡まで返シを謡うのは、現行では《通小町》の後場くらいであろう。《松風》や《通小町》の前場《求塚》のように古作では労働歌として用いることが多かった「ロンギ」を、夢幻能の中入り直前、正体明かしの場や物狂能の再会の場に転用するにあたって、初句やシテ謡をくり返すことで形式性を高めようとしたのではないか。だが、謡の流れがストップしてしまうのを嫌って、形式を重視する脇能以外では返シを省略するようになった、という経緯が考えられる。中には、返シを謡わないのに初句のあとに鼓の打切を入れる曲がある。宝生流や金春流の《楊貴妃》がそれで、打切を入れる以上、元は謡っていたと推測できる。謡い返すか返さないか、定型成立後ある時期まで、記載の有無に関わらず、演者に選択が任されて

いたのかもしれない。

「上ゲ歌」風に謡い出して初句をくり返す小段に「中ノリ地」がある。《屋島》や《田村》のキリなどで、平ノリで謡い出し、中音返シで謡い出す第二節から本格的な中ノリ地になる。玉ノ段や《葵上》の「祈り」あとの「東方にく」の謡、《実盛》の曲末のように平ノリ謡からなし崩し的に中ノリ句に連なるか突然中ノリで謡いだすのが古い形で、「上ゲ歌」風に整えたのは世阿弥であろう。そこに至る過渡的な段階では、《清経》のように「さて修羅道におちちの」と中音の謡をくり返す、いわゆる中音返シで謡い始める形も考案している。中音返シで始める謡を世阿弥は自筆能本や伝書で「ハヤフシ」と呼び、「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」となどと書き残しているから、謡い返す形を意識的に採用したことがわかる。

初句と終句を謡い返す。たったそれだけで謡に音楽としてのまとまりが生まれ、形式が整う。夢幻能の中入りでは「立ち隠れ失せにけり、跡立ち隠れ失せにけり（野宮）」、謡をくり返すうちに前シテは姿を消す。くり返しの効果を十二分に利用しながら世阿弥はさまざまな小段を案出し、歌舞能を構築していったのである。

（東京文化財研究所）