

## 夕顔―前シテの登場と後場の舞

高 桑 いづみ

ワキ僧が五条あたりに着くと、大小前に置かれた葦屋の作り物からシテの第一声「山乃端の／心も知らで行く月は／上の空にて影や絶えなん」が聞こえてくる。その第一声を聞いて「不思議やな」とワキがつぶやく「山ノ端之出」の演出はたいそう奥ゆかしく、どのようにに案出されたのか以前から気になっていた。すでに山中玲子氏が「鏡仙」紙上で論じている(夕顔前シテ登場段の習事)平成10年9月)が、筆者も少し違う角度から再考してみたい。

「山乃端の」は、『源氏物語』夕顔の巻で夕顔が源氏の歌に対して詠んだ返歌である。前シテの登場にあたって作り物の中から謡い掛ける演出はそう珍しくないが、この歌は節付ケが変わっている。中音で謡い出して初句の五文字目に中廻シを置き、二句目で上音に上行するものの全体として控えめなフシで、しみじみと静かに謡う。桃山期の謡本にはすでにこの節付ケが確認できるが、横道萬里雄氏が「下ノ詠」と命名した定型(小段で、和歌を低音で吟ずる際によく用いられる。たとえば「融」の前場、「語り」の途中で吟ずる「君まさでくうら淋しくも見え渡るかな」、「羽衣」で

シテが悲嘆にくれながら謡う「天の原く雲路まどひて行方知らずも」、と例をあげれば納得する方も多いのではなかるうか。それ以外では、後シテの登場歌として用いることも少なくない。(野宮)の「野々宮のく廻り来にけり」、(定家)の「夢かときよ蕪の細道」、(阿漕)の「海士の刈るく世をば恨みじ」、(玉鬘)の「恋ひわたるく来ぬらん」、(敦盛)「淡路瀉く」などいかにも寂しげ、もの思いに後シテが登場する場面で謡われる。

しかし、後シテではなく前シテの登場で「下ノ詠」を謡うのは(夕顔)と(半蔀)くらいである。『能本作者註文』で内藤左衛門作と書かれた「夕貞ノ上」が(半蔀)(夕顔)のいずれを指すのか定説はないようでもどちらも作者不明だが、『源氏物語』夕顔の巻に取材した二曲とも前シテの登場で「下ノ詠」を謡うのは、偶然だとしたらおもしろい。謡だけではない。(半蔀)の前シテは「アシライ出シ」で登場する。大小鼓が「三地」という単純なパターンを静かにくり返すのが「アシライ出シ」だが、(夕顔)も常の演出では「アシライ出シ」で登場し、一ノ松で「山乃端の」と謡い出す。もっとも岡家本江戸初期能型付<sup>1)</sup>では、(半蔀)は「橋懸に

て「手にとれば」と云ながら出て、シテ柱の内にて云、「夕顔」は「一せい、心持有一声也。「山のはの」と云心を持ってハやす也。こさず、のらぬ也。常ノ一せいの打出しノ様にハ、爰にはあしく候」とあるからどちらも現行とは異なるが、形式の整った登場楽を奏さない点では共通している。(夕顔)は「一声」と書かれているが、越ノ段もなくノラヌ囃子だということから「アシライ出」に近いものだったのかもれない。

(夕顔)前シテの登場楽が古くから特別視されてきたことは前出の山中考に詳しいので委細は譲るが、これには(夕顔)独自の謡の構成が大きく影響しているようだ。(夕顔)の前シテは「下ノ詠」を謡った後、クリ音を多用して「巫山の雲は忽ちに竹を染むるとかや」と謡う。半ユリで謡い収めるので、横道氏が「クドキグリ」と命名した小段である。「クドキグリ」のあと「サシ・下ゲ歌・上ゲ歌」と前シテ登場の定型につなぐ(小書がつくと省略することあり)が、「下ノ詠」から「クリ」へつなぐ構成は、前シテの登場としてはかなりの異格と言えよう。

この構成に近いのが(定家)の後場である。  
「下ノ詠」夢かときよ／闇のうつつの宇津の  
山ノ月にも辿る蕪の細道

「(クリ)昔は松風羅月に言葉を交はし。

翠帳紅閨に枕を並べ

「昔は」以降は、クリ音を多用するものユリで謡い収めないで、クリに準ずる(クリ)である。低音で静かに闇の世界を謡い出し、一転してかつての恋を篤く高らかに謡う起伏

に富んだ構想と節付ケは、物語の展開をグツと広げる後場にこそふさわしい。何を思ったのか、〈夕顔〉の作者はその構想を前場に転用したのである。

山中考によると、〈夕顔〉の登場樂は〈定家〉の登場樂と同一視されることもあったらしい。「夕顔の山の端 定家夢かとよ か様のつゝミ 打うたぬやう」という道歌や「夕顔ノ出羽 定家ノ出羽同前」と記す江戸中期の伝書もあるという。現在、〈定家〉後シテの登場には「習ノ一声」を奏するが、「一声」とはいうものの越ノ段はなく、ノリの微妙な変化がむずかしい特殊な登場樂である。「山ノ端之出」も、「下ノ詠」のあと「巫山の」と謡い出す前に打つ手でノリを微妙に変化させるが、前場なので、さすがに〈定家〉ほど重いノリにはならない。

「下ノ詠」で謡い出すから特殊な登場樂を奏するわけではない。現在、〈阿漕〉の後シテは「出端」、〈野宮・玉鬘・敦盛〉は越ノ段をもつ通常の「一声」で登場する。こうした作品では「下ノ詠」でシテ登場の場が終わり、場面が変わってワキとの問答(野宮・敦盛)や、シテの働き事(阿漕)になるか、クリ音を含まない低音域の謡に続く(玉鬘)。「下ノ詠」だけならば凝った登場樂にする必要はないので、「下ノ詠」のあとワキとの問答になる(半部)前場の登場樂にも特別な工夫はない。〈定家〉(夕顔)の登場樂は、「下ノ詠」から「クリ」へ続く際に変化する謡のノリを先取りする特別な演出だったのである。

もう一点、変わっているのが「序ノ舞」後の謡である。〈夕顔〉の後シテは「序ノ舞」を舞う女性の舞う「序ノ舞」や「中ノ舞」では、舞の前後にたいがい拍子不合の「ワカ」を置くのだが、〈夕顔〉では「優婆塞がノ行ふ道をしるべにてノ来ん世も深き契り絶えずな」と謡って舞になる。これは光源氏の詠んだ歌で、音楽形式は拍子不合の「二セイ」、二ノ句以下を持たない短い形式の「二セイ」である。舞の後はずぐに大ノリ謡(ノリ地)になるが、舞のあと、「ワカ」を置かずにいきなり「ノリ地」になる例は、「序ノ舞」に限るとそう多くはない。〈羽衣・紅葉狩・雲林院〉、そして〈夕顔〉である。太鼓の加わる〈羽衣・雲林院〉ならば舞の後すぐ、大ノリ謡に転じてもさほど違和感はないが、大小「序ノ舞」を舞う〈夕顔〉に「ワカ」がないのは異格と言えよう。

一方、〈半部〉の「ワカ」は典型的なかたちを取っている。

〔ワカ〕折りてこそ

〔序ノ舞〕

「ワカ」折りてこそ、それかとも見ぬ、た

そかれに。ほのほの見えし、花の夕顔、花の夕顔、花の夕顔

拍子不合の謡で始まり、「ほのほの」以下は大ノリ謡になる。「ほ」は第一拍に当って謡い出す特殊なアタリで、最後の句を三回くり返す。これが「ワカ」の正式なかたちである。「花の夕顔」の「ほ」も第一拍にあてて謡い出せばより正格だが、〈半部〉はそこまでではない。

三回くり返す、という点で参考にしたのが、仁和寺蔵「今様之書」(寛正六年(一四六五)

以降の編)である。白拍子の舞様が記されているが、いうまでもなく白拍子は「序ノ舞」の源流のひとつである。

一、白拍子ノ謡可舞様(カッコ内は舞ぶり) タトエハ

御カサ山(モロカキ合ノアシフミハナシ) 春吹風ノく(返時ハノ字ヲツクベシノ松トイタサハ右ノ手ヲサシ出シ、扇ヲイカニモスクニ骨中ヲ持ヘシ)、タカケレハ空ニキコユル万代ノ(右左ニテ二ツ、拍子ヲフム、謡一首マテハ二ツ、也。返トキヨリシテハ一拍子也)コエノくヤナ空ニキコユルく(これよりリ手ヲカエセ、左ヲ前出、身モウシロエムキナナル)万代ノコエノく(萬ヨリシト、拍子文句ニ合セテ)ヤナ(是ヨリ又一拍子) 毎度如此、三反返シテ可調。

白拍子の歌はワカとも呼ばれているが、傍線を引いたように、最後の句「空ニキコユル万代ノコエ」を三度くり返している。もう一首例示した「一目ミシ」でも同じように「恋モスルヤナくクヤナ 三度可返之」となっているので、ワカを謡う際、末句を三度返すのが正式だったらしい。第一拍に当てる、といった特殊な拍子当たりが白拍子にあつたかどうか確認できないが、シトド拍子を文句にあわせて踏む(波線部分)、と言う以上、足拍子が踏めるよう拍節的に謡った可能性も否定できない。

能では(道成寺・正尊・檜垣)など白拍子をシテとする作品は末句を三回くり返す。〈江口・仏原〉は二度だが、くり返すことに変わ

りはない。一度定型ができると、それが規範となつて敷衍し、〈誓願寺・東北・杜若・野宮・井筒・楊貴妃〉など〔序ノ舞〕を舞う作品はもちろん、〈養老・白楽天・春栄・小督〉など〔神舞〕や〔真ノ序ノ舞〕〔男舞〕を舞う曲まで舞あとの「ワカ」をくり返すのが定型となつた。

「ワカ」を拍子不合で謡い通す（遊行柳・船弁慶・二人静・采女・住吉詣・松風）、拍子不合で途中まで謡つたあと大ノリ謡につなぐ（班女・関寺小町・木賊）のような作品もあるが、後者と（松風）は物狂い系の工夫、前者は世阿弥以降の工夫であらう。

こう見ていくと、末句をくり返すどころかまったく「ワカ」を謡わず、舞のあとにいきなり「お僧の今の甲いを受けて」と大ノリで謡い出す設定はかなり特殊である。〈半部〉は源氏との出会いを描き、その思いにひたつて舞を舞うが、〈夕顔〉の後場は、懐旧の思いにひたる設定ではない。作品の典拠である「夕顔の巻」の話は前場に置き、後場では夕顔がとり殺された時のあたりの様を見せてワキ僧に回向を頼む。苦肉の策として、舞の終わりにワキと向き合い合掌する合掌留や、〔序ノ舞〕の代わりに「イロエ」を舞い、その最後に合掌する「法味之伝」の小書を考案したくらい〔序ノ舞〕には不向きな設定なので、思いに浸つてワカをくり返す必要はない。

前シテの登場といい、舞あとの謡といい、能の構成を熟知した上で定型を外した（夕顔）の作者はだれなのだろう。興味のわくところである。（東京文化財研究所特任研究員）