

『御世話筋秘曲』の解読と復元の記録

YAMANAKA, Reiko / 山中, 玲子

(出版者 / Publisher)

法政大学能楽研究所 / The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute
of Hosei University

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

能楽研究 = Journal of the Institute of Nogaku Studies : 能楽研究所紀要

(巻 / Volume)

41

(開始ページ / Start Page)

91

(終了ページ / End Page)

112

(発行年 / Year)

2017-03-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00013768>

【拠点企画…紀州獅子の復元】

『御世話筋秘曲』の解読と復元の記録

山中 玲子

本稿は、和歌山市の和歌山城整備企画課と能楽研究所「能楽の国際・学際的研究拠点」との共催による「紀州獅子」の復元についての記録である。復元の背景となる紀州獅子の成立とその後の歴史の変遷については、宮本圭造所員による別稿「『御家石橋』の成立と相伝の経緯」で扱うこととし、本稿は、実現にいたる経緯、復元に際しての方針、根拠とした資料とその解説結果、実際の上演を前提に調整した譜や型などを記録し、若干の考察を加えることを目的とする。

一、復元にいたる経緯と上演メンバー

二〇一四年、宮本所員のもとに、和歌山市の和歌山城整備企画課からの相談が寄せられた。それは、和歌山城西之丸跡（公園）に「わかやま歴史館」を創設するにあたって、その一角に紀州藩に関する展示の一つとして紀州徳川家版《石橋》（いわゆる紀州獅子）のコーナーを作り、そこで復元した紀州獅子の上演映像を流したい、という内容だった。つまり今回の復元は、研究的な興味で一部の古演出を演じてみるというようなものではなく、初めから一曲通しての

本格的上演を前提とした復元の希望だった。この企画は、研究所が共同利用・共同研究拠点として進めているプロジェクトのうち「江戸時代の能楽についての総合的研究」「能楽の演出・技法に関する総合的研究」の双方に関わるものでもあったため、能楽研究所との共催で進めることとなった。復元の中心は後場の演出(乱序と獅子の舞)になるのでそこらは能楽研究所が中心となつて進め、資料の調査や提供、能役者の方々との連絡等を能楽研究所の宮本・山中両名が主に担当した。また、シテの装束や作り物の復元など制作に関わる実務は和歌山城整備企画課が担当し、個々の問題については能役者・制作者・能楽研究所・和歌山城整備企画課が相談しつつ進めることとした。

まず研究所内でいくつか基本資料にあたり、同時にシテ方喜多流の香川靖嗣氏、葛野流大鼓方の亀井忠雄氏にご相談し、非常に重い習事である獅子の別バージョンを復曲し能楽堂で上演・収録する、ということが可能かどうか、可能だとしてその場合の条件はどういう点にあるかを検討した。香川氏を通して喜多流職分会にも諮り、二〇一五年四月、正式に承認を頂くことになるのだが、その決定を待つ間に大倉流小鼓方の大倉源次郎氏、観世流太鼓方の小寺佐七氏、森田流笛方の杉信太郎氏にもそれぞれ前もってお願ひし、現行とは異なる譜の「復元」と「演奏」について御協力頂けるとの了解を得た。紀州獅子は特に後シテの登場する「乱序」の部分に大きな変更があるため、当初、重い習事として完成している《石橋》の形(あるいは格)を崩すようなことになるのではないかと心配が演者の方たちにはあったが、以下で述べる通り現行の技法に基づいての演奏が十分可能であることを示し、また現行《石橋》の重要性を尊重して復元にあたることをお約束して了解を得、結果的には全面的な協力をいただいた。なお「紀州獅子」はその名の通り獅子の部分に特徴があるが、基本的には《石橋》の能でありテキストに変更はない。したがってワキや地謡の担当部分は、細かな位取りや心持ちの問題を別にすればほぼ現行の通りである。一方狂言は、紀州藩お抱えの松井家(大蔵流)の台本が残っているので、囃子のような「復元」は必要なかったが、現行とは違う「貞享松井本」(能楽資

料集成16)の長い台詞をそのまま演じて頂くことにし、大藏流の大藏教義氏にお願いした。

以上のように復元上演までに必要な作業の量が役によって異なり、また特に三役は多忙な方々が多かったため、復元のための研究会や打ち合わせもパート別、あるいは問題点に関わるメンバーごとに行った。復元の成果は一番の能として正式に上演し、収録した映像は編集を経て、現在は、「わかやま歴史館」にて上映されている。また、二〇一七年一月二九日にはNHK(Eテレ)「古典芸能への招待」にて、ダイジェスト版が放映された。収録のための上演に出演してくださったのは、以下の方々である。

前シテ(童子)・後シテ(獅子)・香川靖嗣

ワキ(寂昭法師)・宝生欣哉

アイ(せがれ仙人)・大藏教義

笛・杉信太郎 小鼓・大倉源次郎 大鼓・亀井忠雄 太鼓・小寺佐七

地謡・粟谷能夫(地頭)・出雲康雅・粟谷明生・長島茂・友枝雄人・金子敬一郎・友枝真也・大島輝久

後見 友枝昭世 塩津哲生 中村邦生

二、基礎資料と復元の方針

紀州での獅子復元は、寛永末年(1643)頃、紀州藩主徳川頼宣の主導により行われた。その際、森田庄兵衛(笛)・大橋次郎兵衛(太鼓。観世国広の孫弟子にあたる)兩人の聞き知っていた譜が一致し、その伝承に基づいての復曲となったという。大鼓は葛野九郎兵衛、小鼓は葛野茂右衛門。復曲前後の状況や、お世話筋の秘伝が貴志喜太夫↓十河源右衛門↓徳田隣忠と伝わった詳細については宮本稿を参照されたい。ともあれ、我々の手元に残る今のところ最古の資料は、正徳五年(1715)に相伝を受けた徳田隣忠による、享保三年(1718)奥書『御世話筋秘曲』(坂

元雪鳥編、能楽史料第一編、わんや書店⁽¹⁾である。相伝の時点で最初の復元から七十年も経ってしまっているが、少なくともこの頃までは限られた範囲で慎重に相伝されてきたと見える。したがって、シテの装束や作り物、後見の作法まで総合的に記されている同書を今回の復元の第一資料とした。同書のように総合的な資料は他にないが、後場の演出については次に古いものとして寛延元年(1748)奥書『能・囃子習事関係伝書⁽²⁾』があり、『御世話筋秘曲』では詳細が分らないところについてはこちらを参照した。この二つが古い資料で、あとは江戸後期・明治初期の各家の資料ということになる。一般に古演出の復元に際しては、古い資料が断片的で不完全な場合にはこうした後代の資料を現行演出と古演出とをつなぐ鍵として用いるのが普通だが、今回の場合は最古の資料と次に古い資料が最も詳しく包括的な記述を有しているので、できるかぎりそれらに基づいての復元を試み、後代の説にはあえて耳を傾けないようにした。

かつて横道萬里雄氏は、廃絶曲の復元には①原上演時の様式・実態の再現、②現行演目に準じた様式・実態の設定、③現代能としての様式・実態の工夫、という三つの方法があると説いた。⁽³⁾①は要するにすべて昔の通りということ。装束も歩行の仕方や謡い方も室町時代の実態に戻すというのは不可能だが、資料で遡れる限界まで遡った復元の例として、「秀吉が見た卒都婆小町」(横浜能楽堂企画公演。二〇〇二年)がある。②は当該曲が廃絶されず今まで残っていたらどんな姿になっているかという考え方。謡本に「僧三人」とあっても僧一人の形に変え、立シャベリだった間狂言も語りアイにし、「吟・所作・装束の着付なども」現行の形にしての復元となる。③は新作能と同じ考え方で、現代において上演する意味を考え新しい囃子事や配役の工夫などをおこなうというやり方である。横道氏は「②は形式的な簡単な復元」としてあまり意味がないとし、現代に廃絶曲を復元するのなら現代にふさわしい工夫をすべきという立場を取られる。たとえば《当願暮頭》の復曲(国立能楽堂。一九九一年)に際し法華八講の場で声明を採り入れた

謡を作曲するなど、実際に大胆な工夫を多くされている。

今回の復元に際して我々が取った方針は、①②③の中では②に最も近いと考えている。「紀州獅子」は江戸時代になってから作られた（この時にも古来の伝承の復元ではあった）演出で、現存の付類も江戸中期以降のものであり、①はそもそも想定できなかった。あくまで現在の技法による復元となる。また、③の立場を取らなかつたのは、紀州獅子も謡のテキストは〈石橋〉と同じで、あくまで〈石橋〉の一つと捉えられること、しかも〈石橋〉は現在、重い習事として大切に扱われていること等を考えてのことである。何か現行演出とは違うことや正統ではなく見える演技や演奏を提案する際、「古い資料にあるので」とお願いすることは可能だが、「ここを面白くしたいので」という理由は通じないだろう。現在の技法を用い現役の能役者に演じてもらう以上、重い習事という点を尊重したいと考えたのは前述のとおりである。

ただし、②を基本としながらも「僧三人」とあつたら僧三人でやつてみる、立シヤベリならそのままにするという点で、今回の復元方針は横道氏の言われる②とも異なっている。ご都合主義との誹りは避けられないかもしれないが、装束の着付け方やカマエ・ハコビ、強吟・弱吟の区別や拍子あたりなど、現在の能を支えている基本的な枠組みはそのままに残すことによって、感覚的な違和感や拒否反応を起こさないようにしたうえで、謡本に書いてある指示や型付・囃子付の記事にある通りを可能な限り舞台上に再現してみろという形の復元も、横道式とは少し違うが、やはり「当該曲が廃絶されず今まで残っていたらどんな姿になっているか」という復元の一つと言えるのではないか。「この能が廃絶されずに現行曲になっていたら」ではなく、「この演出が廃絶されず現代の技法で演じられたなら」という考え方である。我々にとっては研究活動の一環でもあり、また「わかやま歴史館」にとっても、紀州獅子の本来の形を知ることが重要なので、現代の技法による復元であっても、できるだけ、文字で書かれて残っている古い形を舞台

上に蘇らせてみようとしたのである。

繰り返しになるが、その場合も現行の重い習い事の技法を用いるという点で、現行演出に引きずられるところがあるのは否めない。紀州獅子は能の技法がすでにある程度固定している江戸前期に、初めから重い習事として作られ伝承されたものである。また、紀州獅子が次第次第に現在の普通の獅子になったというわけではなく、むしろ「乱序」の部分などは紀州獅子の専売特許で、それを真似て現行の獅子の乱序が出来ているらしい。それならば、現行の「乱序」の技法を手がかりに紀州獅子の「乱序」の譜を読み解き復元することも可能ではないかとの予想のもと、基本資料の解説をしていった。

三、『御世話筋秘曲』に基づく復元

【装束・作り物】

シテの人体・装束・作り物等、『御世話筋秘曲』に基づいて復元できるものはそれに従った。同書は著名な資料で活字でも簡単に読めるので、乱序や獅子舞の演出以外は逐一本文を引用するのを控え、要点のみを以下に掲げる。

作り物は「紅白薄色三本也」とあり、常の紅白の牡丹の他に薄色（薄紫色と説明されるが赤みがかっており、色見本などで見ると渋いピンク色とも見える）の牡丹が一本増えることになる。ただし今回は、京都の「美也古商会」が同書口絵写真にある図も参照して、ピンク（牡丹色）と白の絞り咲きのような形に制作した。モノクロの写真からでは色が判らず、たしかにモノクロの図を見ると絞り咲きにも見えるので、資料に忠実に制作したのだと思う。原本の図には色がついていたと思われるので、確認ができれば三本目の牡丹は違った形になる可能性もある。

なお「囃子出揃、作物台出ス」とあるので、紀州獅子の場合、現行演出とは違い牡丹の作り物は前場から出ること

になる。これは「乱序」や後シテの装束などが非常に重い秘事であることと関連しているらしい。中入後は幕のそばを屏風で囲い、装束も見せてはならぬとあるので、作り物台も後場の差し障りを避け、前もって出しておくということなのだろう。今回の復元でも指示通り冒頭から舞台上に作り物を出したが、一方で、作り物の台を持って出た後見のその後の作法や楽屋で後場の装束を隠すべきことなどの指示には従っていない。後見についてはそもそもその作法が現在と違っており、また本書に遍在する秘密主義も現在では意味があるとも思えなかったためである。客席から見えない裏側の復元は、今回の目的とはしていない。

前シテは「慈童 唐団扇」とあるので、老人ではなくて童子。後シテは「胸掛」なるものを付けるのが現行と大きく違う点である。「白シユス又ハ白ヌメ、地厚ヨシ。裏、白絹ハリナリ、ネリモヨシ」とあるが、現代の感覚で見ると獅子の迫力が殺がれるようにも思われる。シテの香川氏も最後まで逡巡されていたが、お願いして付けて頂いた。ただし無地ではなく銀で強い文様が入る生地を用い強さを出した。佐々木能衣装の制作である。

【獅子の舞】

舞の前に登場楽の「乱序」があるが、この乱序の復元がもつとも複雑なので、他の資料と併せて後に詳述することにし、先に獅子舞の部分について記す。当該部分を後には「クルイ」と呼ぶようになるが、本書ではまだその呼称は用いられていない。構成は、「掛り段・地手一段メ・地手二段メ・吹返シ三段メ・地手四段メ・甲手五段メ・呂手六段メ・大返シ七段メ・上ゲノ段」の九段。各段の型は活字で見ることができるので引用しないが、「第一舞方」「第二舞方」「第三舞方」の三種につき、台の置き方や舞台上の軌跡（一部）も含め、詳しく記している。また本書は、この三種をさらに舞い分けて「二十一通ノ獅子」が可能とし、その意義を次のように説く。

獅子は九段ナレドモ、カ、リノ段、揚ノ段ハ段ニ不入、舞方同ジ舞ナリ(a)。中七段ヲ獅子舞ト云。仍テ七段宛三通アレバ三七廿一通リ之獅、(b)ト云。此事仮初ナルヤウニテ至極ノ事也。努々人ニ不可語トナリ。

此三通リヲ何レノ段ヘ成トモ心任セニ組合(c)ノ舞時ハ、幾度舞テモ人見トル事ナシ(d)、相勤ル前日ナドニ申合ニ舞タルヲ、当日必舞コト勿レ(e)、目早キ者ハ見トルベシ。カヤウノ事ヲ御勘エ被遊、廿一通トハ御意有シト也。又、人ニ生得達者アリ不達者アリ、年若キ時アリ年長タルトキアリ、不達者ニテハ一生獅子舞コトナラズ、無念ノ事ナリ、仍テ此舞方ノ内ニテ組合スレバ、不達者モ己分相応ノ働、獅子ハ可舞ナリ(f)、年極リ六十二カ、リタル者ハ是非ニ不及、五十迄モマハレルヤウニハ、此三通リヲタンレンセバ、五十マデハ其相応ニハ舞ル、ナリ(g)。有難キ御工夫ナリ。人々相応足ニ叶フヤウニ組合テ舞(h)トノ教也。

右の傍線部から、九段構成のうち冒頭(掛リ)と終わり(トメ)を除く(a)七段の舞い様が三種ずつあり(b)、第一ノ第三種の各段の型は他の種と完全に入れ替え自由で、順番さえ守ればどのような組み合わせが可能だった(c)ことがわかる。よって、七段が三種ずつで二十一通りという計算である。このような工夫をした理由は二つあり、一つはこの秘伝を盗まれないようにするためである(d)。前日の申し合わせと本番の組み合わせを変えさせる(e)ほどの警戒ぶりだが、一方で、もう一つの狙いは、不達者の者でも年を取ってからでも舞えるように易しい舞い方から高度な舞い方まで取り揃えておくことだったとも記されている(fgh)。そうであれば「紀州獅子」は、最高の技量を持ったものだけにしか許されない超絶技巧の曲というわけではなかったということになる。右の引用部分の少し前に、三種の舞方は、「草行真ト建テ」とあり、たしかにそれぞれの型付を見ると、第一が最も易しく第三はかなり難度の高い動きが並んでいるらしい。一例としてトメ(上げ)の段を比べてみよう。傍線aでは「舞方同じ」と言われ、七段の数には入らないトメにも、実は台から飛び降りる型にわずかな違いが見えるのである。

① 台エ上り左ノ足ヨリ先へ左エ飛下リ、ヒヤリヤラ、ト小廻リニ式ツ廻リ下ニロクニ居ル。

② 台エ上り左ヨリ飛下リ、左へ小廻リ式ツシテ下ニロクニ居、上ル。

③ 台エ上り但左ノ台へ上リ、右ノ台エウツリ扱飛下リ小廻リ上ル其下ニロクニ居ル。

1は左足から片足ずつ時間差で飛び降りる型だろう。本書ではこのように左足や右足のことを指すときは足と明記するので、②の「左ヨリ」は左の台からの意と理解できる。こちらは他の箇所にもあるように両足を揃えて飛び降りるのだろう。③も同じく両足を揃えて飛び降りるのだろうが、左の台から右の台へ飛び移ってから飛び降りている。①↓②↓③と難易度が上がっているのは明らかで、「真行草」ではなくわざわざ「草行真」の三種と言っていることとも対応している。こうした差を設けることは、単に秘密を守るために組み合わせ数を多くする場合には不要な工夫であり、不達者でも年を取っても舞えるようにという二つ目の理由も重要なポイントだったことがうかがわれる。

同書には、このような工夫が頼宣によるものだということも明記されている。だがよく考えてみると、玄人の能役者が相手なら不達者な者に秘曲の獅子を無理に舞わせる必要もなからう。「人二生得達者アリ不達者アリ」という配慮も「不達者ニテハ一生獅子舞コトナラズ、無念ノ事ナリ」という同情も、能役者に向けてというより、四十代前半で紀州獅子を作った自身の老後や、能の才のない子孫たちを想定してのものと見たほうが自然である。紀州獅子は、本来君主のための舞だったのかもしれない。大秘事を隠すためという理由も理屈としては通じるが、申し合わせと本番を交えるという指示が現実守れるか疑問である。むしろこの二十一通りは、たとえ老齢となっても、あるいは頼宣ほどは能の才がなくても、紀州の殿様である以上は紀州獅子が舞えるように、という配慮によるものだったのではないだろうか。

今回の復元にあたっては、もちろん組み合わせを一つに決めた。その形を以下に掲げる。①～③の数字は『御世話

筋秘曲』(以下『隣忠』)の第一、第三の舞い方に対応している。実際に動いてみて現代の理解では明確でないところについては、寛延元年奥書『能・囃子習事関係伝書』(以下『寛延』)の記事も参照した。同書は『隣忠』に三十年遅れ、型の細部や名称には小異があることが多いが、秘事である獅子舞をどう記述するか(どの)のような情報をどのよう(4)に書き留めるかという付記載のスタイルは『隣忠』に酷似し、内容もほぼ重なっている。

掛り段 ①舞台へ入、仕手柱ノ内常之能之立所ニ而下居、右之膝ツキ頭下ル、笛ヒシク、テレツテンテント頭上ゲ、

ヒウイタウラト頭フリ出シ、ルラトルラト頭振下ス。

地一段 ①角取左へ廻り、廻り返シ、右へ飛クハツシ、頭振ル。

地二段 ②立テ左の角へ行キ行キヤウ左ノ身ヲカエ行、ヒヤラリヤト拍子フミ込、右へ飛廻リ頭振クハツシ。

吹返シ三段 ②立テ右へ行、廻リフミ込そり返り、畜生足三ツ、頭振下居ル。

地四段 ③立テ台ノ方エ小廻シテ出但シ小廻リ右ヘスル、フミ込そり返リ下ニ居頭振ル

甲五段 ③立テ左ノ方ノ台エ上リ、ヒヤラリヤト拍子、〔ヒヤウヒヤロト右ノ足ヲ左ヘ出シ、拍子ノヤウニ式ツ爪

先エチ打〕、ヒヤロウロウト右ノ台エ飛 飛ヤウ左ノ足ヨリ、〔トルヒヤロウロト又左ノ足ノ爪先エチ拍子ノヤ

ウニ式ツ打〕、扱ヒヤロウロトルヒヤト又左ノ台エ左ノ足ヨリモドリサマニそり返りシテ、正面向、畜生

足壺ツ見セ其足ヲ引サマニ又右ノ台へ飛、下居頭振ル。但シ台ノ上飛違ハ式ツニ而モ三ツニテモ手柄次第ナリ、然ドモ難成所

作ユエ巻ツニテヨシ。

呂六段 ③台ヨリ下リ 下リヤウ前ニ同、仕手柱ノ方行、左へそり返りシテ、扱其身ヲ右へ巻込く幾ツモくシテ台

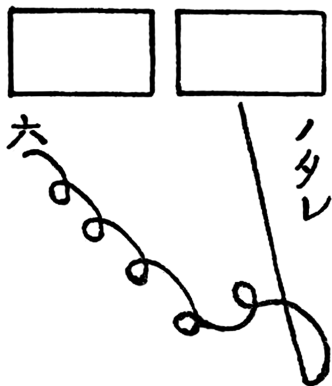
ノ前左角へ行、左へ身ヲ引キ右へ飛下ニ居頭振。但此巻返シ身シナエネバ悪し。

大吹返シ七段 ③立テ右ノ方へ行、右エ小廻リシテ右ノヒザツキクハツシ、又左ヘクハツシ、又右ヘクハツシ、立

テ「シカケ開キサマエ」角ノ花ヲ見てクハツシ、右へ飛廻り下ニ居頭振。

上ゲノ段 ③台エ上リ但左ノ台へ上リ、右ノ台エウツリ扱飛下リ小廻り上ル尤下ニロクニ居ル。

地四段の二重傍線部、小廻りの後にフミ込とある型は『寛延』では「小廻して直ニ右ノ足を台へちよと上ケ」とあり、台の上に踏み込む型らしい。今回はこれを採用している。また、呂六段の二重傍線部は、舞台上の動線が『隣忠』に記されているのでそれを参考にした(下図参照)。「」でくくり抹消線を引いた部分は、少なくとも現行の技法で演じたときに何らかの無理があるため割愛した型である。甲五段の爪先で拍子を取る型は、「第三舞方」だけのものであり採り入れられれば面白いとシテの香川氏も工夫をしてくださったが、「右の足を左へ出して爪先で二つ拍子」というダンスのような型を演ずると、ここまで持続してきた獅子の力が抜けてしまうということで、断念した。代わりに普通の足拍子を踏み、獣足を入れた。同様の考え方で、吹返し三段の「畜生足三ツ」は一つに抑えている。左右の台の間を飛び移る型も「成りがたき所作ゆえ壹つにてよし」との注記通り一回限り。ここで何度も飛び移るには、囃子の演奏が現在よりゆっくりしているか、動きの方が軽業的なものでないと無理だろう。大返し六段の抹消部分も、同じく現行のしつかりとした動きでは時間的に無理があるため省略した。その他、全体を通して「飛廻り」となっているも今回の収録では飛ばずに反り返るような型で演じている。なお、このように無理な部分があっても後半に多く③を採用しているのは、今回の復元で採用した一畳台を横に並べるスタイルが、「第三舞方」に限る演出だからである。第一や第二では縦に繋げて正方形



に近い形に置く一畳台を第三だけが横に並べ、しかも少し間をあけており、当然この二つの台を行き来する型も多くなっている。もちろん二十一通り可能なのだから一畳台を横に並べておいて第一や第二の型を演じてよいわけだが、今回の香川氏の復元は、特別な置き方を活かして作られた第三の型を可能なかぎり用いている。

【乱序】

『隣忠』が「此序天下ニナキ序ナリ。可秘可敬ト也」と明言するように、紀州獅子の最も大きな特徴は「乱序」にある。『隣忠』の後半、御世話筋石橋の由来を詳説する部分には、徳川吉宗が喜多七大夫を召して舞わせた《石橋》には序が無く「今度の獅子は望月と同断」と見えたとの記事があり、ここからも当時他流の《石橋》には現在のような「乱序」はなかったことが知られる。その「序」の部分について、まず、伝授を受けて舞った隣忠自身が記すところを見てみよう。左の引用は、全体の構成を理解しやすいように内容に従って改行し、仮に番号を振っている。

- 1 中入シテ装束着シ、幕近クカ、リ、扱半幕ニシテ囃子エ知セ、幕下シ打出シ待、
- 2 笛 ヒ ヒーウーリーウリウリウリウヒ ト吹ク、大小太鼓乱序打出ス。
- 3 ○ヲヒヤーリーヤロウーロウロウロウ、ヒウヒウイヤリウロウロ、

爰替リメ、幕上太夫出ル、此足口伝ナリ。

- 4 囃子又乱序ニナル。

ヒヒヤリヤロウー ロウロウロウ ヒヤリヤリウヒヤリヤリ ト足留ル。爰打合ナリ。

但太夫ノ足ヲミテ、笛大小大コ留ニアラス。笛一ハイニ足ヲ留ルコトナリ。橋掛ノ長短ヲ勘エ留ナリ。扱打合ノ頭スミ、笛ヒトヒシクト、

5 太コバカリ 右左ニ打 同 右斗ニテ片ハチ大ニ打
 テン テン テン

太夫 左ノ足ヨリ 右ノ足ヨリ 太コニ合如此飛 獅子飛ト云ナリ
 左へ飛 右へ飛

6 扱又乱序ニナル。飛タル身ラクヅサスニ、一ノ松遍迄ラン序ニテ出、足ヲ留ル。

太コ ●——●●ト乱序留、イヤト声バカリカケル。

7 是ニテ左ノ足ヲ上ルト大小太コ流ス。身ヲ引カヘ流ニテ舞台ヘハシリ込、常ノ序所ニテ下ニ居ル。笛ヒシク。
 頭下ル。テレツテンテレ 獅子ニナル。此序、天下ニナキ序ナリ。可秘可敬ト也。

現行《石橋》の「乱序」は、「序（乱序1）・露ノ拍子・出ノ乱序（乱序2）」の三節に分かれているが、右の記事には「乱序」が三度出てくる（二重傍線部）。つまり、紀州獅子の場合は現行より段数が多く、「打出から幕挙げ（乱序1）」「乱序2」「獅子飛び」「乱序3」という四節構成になっているのである。また、現行《石橋》に特徴的な「露の拍子」がなく、代わりに太鼓とシテの型を合わせる特別の部分（獅子跳び）がある。『隣忠』後半に記される諸記事を信ずれば、現行各流の乱序は紀州獅子乱序の秘事が次第に伝わって形を変えたものということになるが、そうであれば、乱序が一区切りしたところに入る印象的な獅子飛びの型と太鼓の手が、形を変えて（しかし同じく一度静まったところで囃子の音を効果的に聞かせるという目的で）、「露の拍子」の演出に繋がっているのかもしれない。この点は今後資料の探索を続けてみたいと思う。

全体の構成を確認したうえで、もう一度1から細かく見ていくと、まず、半幕が囃子方への合図となっている。現行の《石橋》では囃子方が見合ったうえで演奏開始となるのみで、半幕のようなシテと関わる合図はない。2の記述は

少々問題がある。囃子付ではないので仕方がないことだが、これを見ただけでは笛が傍線を付した譜をすべて吹いた後に打楽器が乱序を打ち出すのか、それともこの譜が始まった時点ですぐに乱序を打ち出すのか、よく判らない。時代が下ると太鼓の瀬本家系統の伝承が多く残るようになるが、それは太鼓方の重要性を非常に強調したものになっており、2の部分も、笛のヒシギとユリの間は太鼓の一調となっている。だが、『隣忠』では「大小太鼓乱序打出ス」と言っているので、一調ではないはずである。笛の唱歌と打楽器の譜を並べて書く方法はいくらでも在るのだから、笛の吹き出しと同時に打楽器も打ち出すのであれば、それを示すことは簡単だったのではないかとも思われる。従ってここは、傍線部の笛を聞いた後に、打楽器が第一の乱序を打ち出すと素直に読んでよいのだろうと判断し、今回はそのようにした。ただし、その場合も、笛がその第一の乱序をあしらっていたかどうかは不明である。今回の収録時には、打楽器が乱序を奏する間も続けて笛があしらう形とした。『隣忠』に書かれていない譜を笛が吹くことには抵抗も感じたが、何かの合図ではないアシライ笛の唱歌は記載が省略されている可能性もあろう。正直に言えば、資料の上ではつきりしない箇所、特に効果もないのに現行の演出と違うことをやるのを避けたかったという理由もあり、もしも機会があれば、この第一の乱序を笛のアシライなしで演奏する形も試してみたいと思うが、少なくとも「大小太鼓」と書かれているのを無視して、後代の瀬本家の付に併せて太鼓の一調にするよりは、『隣忠』の記事に誠実な復元だろうと考えている。

3と4も、このように二つに分けるのは間違っているかもしれないが、「替リメ」と「幕上げ」の関係も『寛延』の記事とは微妙に違う。唱歌の前に付されている○印の意味もはっきりしないため、「爰替リメ」の「爰」が○印を指すのか唱歌の部分を目指すのかも、ここからだけでは判らない。この点は『寛延』の記事と合わせて後述するが、4以降の演出は明らかで、シテは笛の唱歌いっばいに橋掛に出、笛の「リヤリ」に合わせて止まる。大小太鼓の合頭と笛の

ヒシギを合図に5の「獅子飛び」になり、太鼓の「テテン」「テテン」に合わせて「左・右」と片足ずつ跳ぶ。6の「扱又乱序」以下は、現行ともあまり変わらず、ナガシに合わせて舞台に走り込んでくる形である。

演出研究としてはこの程度の情報で十分だが、いざ上演となると、細部を具体的に決めなければならない。そこで、前述の通り三十年遅れるが太鼓の手や笛の唱歌も詳述する『寛延』の記事を参照した。⁽⁵⁾同書にはシテの型(A)と囃子の手組(B)が分けて記されているので、以下に、両者の乱序の部分だけを順に掲げる。『隣忠』と同様段落を分け、『隣忠』と対応する箇所と同じ数字を振った。後述の如く3・4と(3)・(4)にはズレがある。

Aシテの型付

1 一、半幕

2 序ノ出、太コ

(3) ○—○

○—○ テンテレツクテンテン

○ 幕上ル

○—○ テテン

花ヲ身共二見込(4) 片ハチハイヤ、此ハニ左足よりウケ上ケテ、ハイヤ ハイヤ也

左 右

ヒヤリヤリト足トメル、橋かゝり長短有へし。短ハ手前、長キハ中ホト。太コノ手ヲ聞、打合ノ頭

5

ヒ 花ヲ見込、

左へ飛

右へ飛

左ヲ引花見込

テン

(6)

此打合頭ヒ

一二三 一二

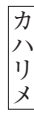
6 ハイヤ、此ハニ右ノ足ヨリ出、ヒ ヤリヤリト、松ノきわにて足トメ、イヤト左リノ足ヲ上ル、イヤト左ヲ引、

ゆふニ右より内へハシリ入、大つ、ミノさきニ而ヒラキ、クハシ、ヒト頭共ニ両手モ下ル、テレッツテンテント
頭ヲ上、ふり込かゝり

B 太鼓と笛

2 ヒヒウリウリウリウヒ、左ハトメ

(3)   テンテレッツクテン   此間しはらく  テテン

(4)   ヲヒヤリウヤ ロウロウロウロウロウ ヒユイヤリウヒヤリヤリ ヲヒヤリウヤロウロウ

ロウロウロウヒユイヤリウヒヤリヤリ  イヤトトメ  テン テレッツクツク  テレッツクツク  テン

5 頭 大小共打合 ヒ  テン  テン

6 ヲヒヤリウヤロウロウ  ヒユイヤリウヒヤリヤリイヤトメ イヤト声掛、ナカシ
ヲヒヤリウヤロウロウ  ヒユイヤリウヒヤリヤリヲヒヤリヤ  フヒヤロルリヒ

ナカシ、小つ、ミハ太コト揃、大つ、ミハ間ヲナカス

以上の資料を合わせることで、紀州獅子の乱序について太鼓の手組や笛の唱歌、型と囃子のタイミングなど、もう少し具体的なことが判るようになるのだが、一方、『隣忠』と『寛延』での齟齬もある。最も大きな違いは2の部分である。Bを見ると、冒頭の笛の間は太鼓だけが打っているかのように見える。Aの「序ノ出、太コ」は、冒頭は太鼓だけという意味ではなく、すぐ後の○—○以下が太鼓の手だという指示と思うが、Bの「左ハトメ」は、ここまで

笛に合わせて奏していた太鼓をハ声で留めるという意味に十分読めるし、事実、後代の瀬本家系統の付では、最初が太鼓の一調になっているのは前述の通りである。しかし『隣忠』に「大小太鼓乱序打出ス」と明記しており、これを隣忠の誤記や記憶違いと考えるべき理由も見出せないのです、ここは『隣忠』に従う。

続く3・4の部分は、四角で囲った「幕上げ」「替り目」「片ぱち」等の位置が資料ごとにずれており、太鼓の一調の手と幕上げとどちらが先か、どこを「替り目」と捉えているか、判断しなければならない。『隣忠』の3だけを見ると笛の譜に合わせての幕上げとも読めるが、A Bの(3)は具体的な型や手組を詳しく書き込み、笛が始まる前に太鼓の手に合わせての幕上げとなっている。『隣忠』3の「此足口伝ナリ」に相当するのがA(4)の傍線部と思われる、その「片ぱち」(太鼓が右の撥で打つこと)に合わせて吹かれるBの唱歌と『隣忠』3・4の唱歌は同じものらしい。つまり、A Bの(3)は『隣忠』の「爰替りメ、幕上太夫出ル」に相当し、したがって「爰」は前行の○印の説明と判断できそうである。以上をまとめれば、「笛のヒシギとユリの後、打楽器が一度目の乱序を打ち出し、太鼓がテンテレツクテンテン テン と打った後、幕が上がり、シテは花を見込んで、太鼓のテンテン。そこから笛が吹き出して第二の乱序となる」と解することができると思う。この後、二度目の乱序で出たシテが止まるところの太鼓はBから本打込と判るのでその通り。大小太鼓の合頭の後に「獅子飛び」となる。以降は現行とほぼ変わらず『隣忠』とA Bの記述もほぼ同じである。

付 収録した演出の譜

以上述べてきた解説を踏まえ今回の収録に際して演奏した乱序の譜を、以下に掲げる。譜1は小寺氏作成の太鼓付に亀井氏が大鼓の手とシテの位置、クルイの段数、当日のシテと囃子方の名を書き込んだものである。譜2～4はこ

の手付と杉信太朗氏からお聞きした唱歌等をもとに、八割風に書き直したものである。

前項では『隣忠』の記事に沿いつつ『寛延』の記事も参照して推定した形を示したが、実演と収録に際しては、「獅子舞(クルイ)」の場合と同様、資料の通りにはできないところがあった。最も大きく違っているのは「幕挙げ」を二度おこなっている点で、これは資料にはない演出である。Aには幕を上げたところでシテが「花を身共に見込」とある。だが、この演技を幕内でおこなっても、現在の橋掛と舞台の位置関係では効果がない。せっかく紀州獅子に特徴的な型として演ずるのなら見える形にしたいということで、幕上げと同時に三ノ松辺まで出ることにした。喜多六平太記念能楽堂なので幕からの距離は短い、シテが出て下がる時間をとるため、太鼓の手が始まってすぐに幕を挙げ、太鼓の手の間にシテはもう一度幕まで戻り、改めて4の「囃子又乱序ニナル」あたりで登場し直す形とした。また、一度挙げた幕をそのままにはできず下ろすので、もう一度幕を挙げることとなった。もう一点、以下に記す笛の唱歌が『隣忠』や『寛延』に記されている通りではなく、現行の森田流の唱歌となっていることも目立つ違いかと思う。これは、同じメロディーでも唱歌の表記は時代・地域によって異なる部分があること、今回の復元では全体の構造を明らかにしようとしたのであり、「ここで乱序の笛が吹かれる」ということが判れば、その唱歌が、たとえば「ヲヒヤー」で始まるか「ヒヒヤー」で始まるかまで厳密になぞる必要はないだろうと考えたことなどが理由である。

注

- (1) 能楽研究所には、この能楽史料本の底本と思われる資料の複写がある。かつて梅若玄祥氏が閲覧と複写を許可して下さったものだと言っている。本稿では、特に「獅子舞」や「乱序」の付について考察する部分では、小字の注記や唱歌と手組の位置関係などの正確を期するため、この複写資料を引用している。
- (2) 注1の複写資料と同時期に、梅若氏のご厚意で複写した資料。能楽史料『御世話筋秘曲』の解題で坂元雪鳥が「本書はシテ方としての記録であるが、他に囃子方としての記録も保存されてゐるから」と言う囃子方の記録が本資料のことと思われるが、但し本文でも述べたごとく、奥書には三十年の差がある。
- (3) 『三山』の復活上演（『観世』86年4月号。『能劇そぞろ歩き』（能楽書林96年）に収録。
- (4) 三十年という時間差をどう考えるかが難しい。「獅子舞」の部分は足拍子の有無やケモノ足を見せる回数など、細部には違いがあっても大筋は一致している。ただし『寛延』は略語を多用するため『隣忠』を見る方が判りやすい。たとえば『隣忠』で「頭振ル」と書くところを『寛延』では「ふる」としか書かない。「右より足二つヶ上ゲフル」（第一舞方の「吹返シ」の「フル」は『隣忠』の「獣足三ツ遣ヒ、クハツシ頭振ル」と読み合わせなければ足を蹴上げて振るかのようにも見えてしまう。しかし『隣忠』と並べれば、ほぼ同じ動きを、判っている者同士の心覚えとして書いていると理解できる。
- (5) 「乱序」については「獅子舞」の部分とくらべ、『隣忠』と『寛延』の記述の違いが大きい。「獅子舞」の主体はシテの型であるのに対し「乱序」の場合は囃子方同士の習いも多いので、三十年という比較的短い間でもシテの型とは無関係に囃子の秘事として変化していくスピードが速かったのかもしれない。時代が降るにつれ、太鼓方が幕の方を向いて打つなどの作法が工夫されていくことも思い合われるが、逆にそのようにシテの型にも囃子の手にも習いが多いため、視点の違いから異なって見えるだけで、全体の演出は変っていないのかもしれない。
- (6) この部分は「獅子飛び」の型に合わせて太鼓が間を取る際の数え方を示しているのかもしれないが他書に見えず、不明である。