

〈朝長〉「懺法」の成立と変遷：小書演出をめぐる考察(二)

山中, 玲子

(出版者 / Publisher)

法政大学能楽研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

能楽研究：能楽研究所紀要

(巻 / Volume)

17

(開始ページ / Start Page)

107

(終了ページ / End Page)

140

(発行年 / Year)

1993-03-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00020439>

〈朝長〉「懺法」の成立と変遷

——小書演出をめぐる考察(二)——

山中 玲子

はじめに

小書演出をめぐる様々な問題を考える第二稿として、〈清経〉の「音取」の成立過程を概観した前稿(東京大学留学生センター紀要第二号所収)に続き、今回は〈朝長〉の「懺法」を取りあげ、現在のような小書演出として成立するまでの過程を追ってみる。「懺法」については前稿でも簡単に触れたが、「懺法」のよう重要な習事を扱うにはあまりに簡単すぎたこと、そのため誤解を招くような記述があったこと、また実際に反証となる伝書の記事が見つかり、一部、説の変更が必要なこと等の理由から、改めて詳しく考察しなおすことにさせて頂いた。資料の引用を含め、前稿の該当部分と重複することもあるが、御了承願いたい。

但し、前稿で、「懺法」を音取と似た成立過程を持つ小書として扱った、その立場に変更は無い。従って、前稿で確認した「習事から小書演出へ」の流れ、即ち、「各曲の演奏法のうち、特に曲趣との関係で注意を要する部分や高度な技法を要する部分が、まず、ここはこうするのだという習になる。他のパートの演者たちもそれに対応して技術を

磨くという形で、皆がそこに注意を払うようになる、それが重く扱われ、常には演じられなくなって特別の替演出として區別される。いったんそうになると、特別の替演出で演じる時は曲全体にそれらしい工夫が凝らされるようになり、特別のものを演じる心構えなども説かれるようになる」という流れは、「饑法」にも当てはまるものと考ええる。

しかし、そうした大筋の中で、具体的に「饑法」がどのような演出意図から発し、どのような工夫をつけ加えながら現代のような大がかりな小書演出になっていったかを辿ってみることに、意味はあろう。本稿ではその過程を検討してみたいと思う。

なお、伝書や付の記事には適宜、句読点や濁点、語の引用を示す鈎括弧等を付して掲げることにする。

一 現代の小書演出「饑法」

〈朝長〉に「饑法」の小書がつくと、一曲全体の演出に大小様々な変更が生じるが、言うまでもなく、その中心をなすのは後シテ登場の囃子に関する習事である。後シテ登場段の詞章を左に掲げる。

〔□〕ワキ さらても幽霊朝長の、仏事はさまざま多けれども、ワキツレ とりわき亡者の尊み給ひし、ワキ 観音饑法読み奉り

〔上ゲ哥〕ワキ・ワキツレ 声満つや、法の山風月更けて、くく、光和らぐ春の夜の、眠りを覚す鉦鼓、時も移るや初夜の鐘。音澄みわたる折からの、御法の夜声感涙も、浮むばかりの気色かな、くく。

〔出端〕

〔サシ〕シテ あらありがたの饑法やな。昔在靈山名法華、今在西方名阿弥陀、娑婆示現觀世音、三世利益同一體。

まことなるかな、く。

「一セイ」シテ頼もしや、聞けば妙なる法の御声、地我今三点、シテ楊枝浄水唯願薩埵と、

「ノリ地」地心耳を澄ませる、玉文の瑞風、感応肝に、銘ずる折から、

「□」シテあら尊の弔ひかな

「饑法」の小書がつくと、

①「出端」が「饑法」という特殊な囃子に変わる。

②「上ゲ哥」の後半（「初夜の鐘」の後）はワキの独吟になり、位が静まる。

③半幕を上げる

④後シテの出立が変わる。観世の場合、常は「単法被(肩脱)又は長絹(肩脱)」であるのが、「饑法」の小書の時、
「単法被(袖折込)」となる。

等、この登場段が大きく変わるほか、それに付随して

⑤前場の「語り」の後の「上ゲ哥」に「三世十方の出」という習いが入る。大小鼓の習いの手配りが入ってから「三世十方の」と謡い出す。

⑥クセの中、「やみやみと討たれ給ひぬ」の後に打切が入る。

⑦ワキが「大崩ノ語り」と呼ばれる「語り」を語る。

⑧アイも「饑法」という「語り」を語ることがある。

等の変更が生じる。

このうち中心となるのは①で、この部分は上管・中管・下管の三段構成になっている。習事の要点は、太鼓だけで

なく大小鼓も常の「出端」で打つ粒の数を極端に減らし、心の中で打ったり間を取ったりする特殊な手組であること、太鼓の音が常とはまったく違ったデーンという低い特別の音になること、の二点である。

特殊な囃子に合わせて登場するシテの型も、当然常とは違い、次のような流れになる。

待謡の後、笛のアシライニクサリ分ほどで太鼓が打ち出し、すぐに半幕を上げる。一度幕を降ろし、再び上げて太鼓の手を聞き、刻ミで出る。太鼓が手を打つ時立ち止まって聞き、刻ミで歩むのを繰り返して、本舞台に入る。(能楽書林刊『参考謡本』の前付を参照)

また「饑法」は、太鼓方の非常に重い習になっているため、鏡の間に屏風で囲った特別の「太鼓の座」を作ったり、能一番が終わった後太鼓だけが三の松辺で自分の太鼓をもう一度打って聞かせたり、曲趣とは直接結びつかない部分にも秘事秘伝の類が散りばめられている(注1)。

しかし、こうした細かな秘事秘伝が初めから決められていたとは到底思えない。〈朝長〉の後シテ登場に関わる習事は本来どのような物で、それがどのように変化して今日のような形になったのか、次節以降で順に検討していくことにする。

二 出端の習事としての「饑法」

1 〈朝長〉の登場楽の古形

〈朝長〉の後シテの登場楽が他の曲とは違う特別なものであり、そしてそれは〈朝長〉の常の演出なのだ、という立場が読み取れる記事が複数存在するので、まずそれらを掲げる。

A 『天文十九年八月中旬写大藏九郎伝書』（河村隆司氏蔵）

一、ともながの出は、つねのにはかはりてせんぼうの太この心もち也。有口伝。「御のりのよこゑかんるいもうかむ斗のけしきかなく」、ここにて太こあとに□をくる程あひの太こかしらあり。つづみはよく太こを聞て打べき也。有口伝。

B 『太鼓伝授書』（永禄八年与左衛門国広奥書。永青文庫蔵）

一、朝長の事。是打出候に口伝在之。これは、先左のばちより「つてい」と打て右のばちへうつし、頭をうちて、又右の撥にて一つ頭をかたばちにて打て、其後七八ほどかしらを打て、おろして五つ地のつねの地をあらく／＼とたゞ一つうつ也。いかにもしづかに打いだし候なり。朝長のたいこを、薪の能に、今春ざごんのかみうち候時、この地をくりかへして四五度打候也。あまりにならひを打すごしたるとて、人の取沙汰しける事あり。たゞ此地ハ一ぺんなり。猶口伝条々在之。

C 『能口伝之聞書』（能楽資料集成2『細川五部伝書』所収）

（玄旨）朝長ノ出ハ、笛ナシ。センボウ太鼓ノユヘ。玄旨公。

（宗恕）朝長、アイノ哥、末シヅカニノツテ謡。センボウ太コニナル故也。ツレニ、ヨクキ、テ謡ヘト、前ニ云ヨキ也。一段秘事ナル故也。

D 『少進能伝書』（能楽資料集成3『下間少進集II』所収）

一、後大夫。面、中将・若男。法被（右之肩ぬぐ）。絆切。太刀。ナシウチ。鉢巻（白）。タレ。傍続ニテモ。扇持。セン法無時ハ越テ出ル。

Aには饑法の名称は出てくるが、これは替演出の名としてではなく、法会の名称として記されていると読むべきだ

ろう。「〈朝長〉」の出端は普通の曲の出端とはちがひ、饑法の法会の音を真似た出端だ」という文言である。「朝長」の出端の中に「饑法」という特殊演出が存在するといふのではなく、「朝長」で常に演奏される出端は他の曲の出端とは違つて法会を真似た出端なのだ、と言われているのである。言うまでもなく、ここでの「出端」は現在の囃子事名の「出端」ではなく、広く登場樂を指す用法である。

その「朝長」特有の出端がどんなものだったかを示すのが、Bの記事である。Bは「朝長」の打出しの手を詳しく記しているが、やはりここにも、この手が「替演出」の打ち方だといふ説明はない。しかも記されているのは常の「出端」とは違ひ、後の伝書類で饑法の手とされるものに近い。この特殊な手が、当時の「朝長」の「常の」打ち方だということである。

C・Dの言説も、「朝長」の出端は太鼓が饑法を打つのが決まりだ、といふ意識が前提となっている。Cでは傍線部に「センボウ」の名が見えるが、これは、「陣太鼓」「祭太鼓」等と同様の用法で、太鼓の種類を「饑法太鼓」と呼んでいるのだろう。「朝長」の出端は普通の出端と違ひ、太鼓が「饑法太鼓」を打つので、笛や待謡にも変更が及ぶ、といふ説である。それに対しDの「セン法」は、能の朝長で太鼓が演奏する特殊な囃子の名称、即ち、ある特殊な演出の固有名詞として用いられているようだ。ここでは饑法の無い演出も既に登場してはいるが、「セン法無時ハ」といふ言ひ方自体が逆に、饑法のある方が正式だといふ意識を示している。

こうした「朝長」後シテの特殊な登場樂は、饑法の法会の雰囲気を中心の持ち方として真似ているだけではないらしい。その点に関して、次に「饑法」の由来について語る記事を見てみる。

E『新九郎流小鼓習事伝書』（観世新九郎家文庫蔵。宮増親賢の説を伝えるとする）

せんぼうのおこりハせんけのとむらひニせんぼうをしてとむらひ候事有、それをまなびて能ニつくりたる也。

F 慶長二年樋口石見守奥書『鼓之書下』（鴻山文庫蔵。河村隆司氏蔵『大鼓秘宝書 下』）元龜三年樋口久左衛門尉宛觀世与左衛門国広奥書」にもほぼ同文）

後出は。饑法太この事、觀音饑法の時のまなび也。太こハ勿論大鼓ハきん、小鼓ハリん也。うかぶ斗の氣色哉と云所より太鼓打出すなり「付省略」此拍子ハはちのまなび也。味に習有。大事の秘伝也。：

G 『能口伝之聞書』（既出）

（玄旨）朝長センボウノ太コ、觀世方ニカギル。他ニナキコト也。於本願寺門跡、今春権守ニ所望ノ時、其分申、与五良ニウタセラレベキ由申タル由、春日太夫、関白御前ニテ玄旨公ニ申タル也。アイノ謡ノ後、笛ヒシガズ。相国寺ノセンボウノ太鼓、能ノニアタルト也。打ヤウ、真・サウ在之ト也。

Fで言う「きん・りん・はち」は、それぞれ「磬・鈴・鉦」のことだろう。『声明大系六』（法蔵館発行）所収の相国寺觀音饑法の解説によると、「磬」は「普通はグォーンと余韻のあるように打つのだが、饑法のみは上から押しつけるように打つ」ことになっており、また、この磬の他、「法要の前と後に楽奏するもの」として太鼓・大鉦・中鉦・小鉦が用いられたそうである。太鼓と大中小の鉦についての解説を引用する。

この鼓鉦によって本尊觀世音菩薩を御迎えし、また最後に御見送りする役である。特に三役をリードするのが鼓で、この太鼓は打つのではなく撞くようにする。するとボソツと洩い音声を発する。……太鼓の三打の先導によって鳴物が開始され、間合いをとりながら高く、あるいは低く奏される。この前奏を勧請といい、勧請の奏さされている間に、導師以下諸役、及び一山の僧侶は方丈上間の間に勢揃いするのである。相国寺の觀音饑法は、この鼓鉦による勧請と最後の奉送の両鳴物の荘厳さも一つの特長とされている。……

法会に用いる楽器と能の囃子の対応に関するFの説は正確ではないかもしれないが、こじつけではあっても具体的

に楽器を割り当てている以上、懺法の囃子は、法会で奏される音や間合いをある程度は写實的に真似たと思われる。また、太鼓の先導が始まる間をあげた演奏や響かせない音色のことだけでなく、観音懺法で特徴的とされるこの鳴り物が、登場（と退場）の時の音楽だという点（傍線部）も、能に採り入れるのに適した条件として注目したい。

なお、Gには、懺法の物まねは観世で始めたことで、ある時期までは観世の専売特許だったことを思わせる記事が見えるが、これはGだけの説でなく、後で引く他の伝書記事（H I N Q R）にも見られ、おそらく真実を伝えていると考えられる。

そして、懺法の法会の真似をするこうした演出は、資料A～Dの時代からさらに、〈朝長〉成立時の近辺にまで遡ることが可能なのではないかと思わせるのが、先に引いた後シテ登場段である。詞章でもわざわざ「観音懺法読み奉り」「あらありがたの懺法やな」と強調されており、朝長の後シテが観音懺法に引かれて姿を現すという設定は、作品自体が要求していることである以上、これに合わせる何らかの演出が在ってもまったく不思議ではない（注2）。もちろん現在のように洗練され重々しくなったものであるはずはなく、簡単な形ではあったろうが、本来、朝長のシテが懺法の法会を真似た囃子に合わせて登場していた可能性は、かなり高いだろう。これを、本稿の立場から言い替えるなら、懺法は、囃子方の技量を見せることを主な目的に初めから特別の習事として工夫されたものではなく、作品世界に沿ったある一つの演出が次第に習事として成長していったものだろうということである。そしてまた、現在では膨大な秘事秘伝に覆われ、細かな約束ごとが無数にある懺法の、その核となるのは、あくまで法会の物まね的な部分のほずだらうということである。

では、懺法の法会を真似る物まねの要素とは何か。結局のところ、〈間隔をあげてポツポツと打つ特殊な間拍子〉と〈余韻を残さない特殊な音〉の二つということになる。習事としての懺法が、この二点を具体的にどうまね、何が

習(II問題)となつたのか、次節以降で変遷を追つてみることにするが、ここでは、少なくとも以上のA-Gから引き出せる饑法の習事の初期段階でのポイントを確認しておく。それは、「饑法」が、シテの登場樂の冒頭部に関する習だということである。特にB後半の記述は、本来は出端の最初に一回だけ打つ手を繰返し打ったことへの批判と受け取れる。本来の饑法は、観音饑法の法会の初めに奏される「勸請」を真似たシンプルなもので、シテ朝長を呼び出す効果を狙つて冒頭に特殊な手組を特殊な音色で奏した後に、シテが登場する形だったのでないだろうか。少なくとも、資料の上からは、現在のように上管・中管・下管の三段構成となり、習の手が繰り返される囃子事の内容は確認できないのである。

2 特殊な間拍子と構造

前節で確認した、饑法の二つのポイントのうち、特殊な音を作る習は太鼓方だけの問題だが、もう一つの特異な間拍子は、他のパートにも深く関係してくる。次に『近代四座役者目録』(H)から二つのエピソードを引く。

(大蔵二助虎家が)有時、観世方へヤトヒ、朝長ヲ打スル。似我太鼓。小鼓ハ宗擧なり。二助、センボウノアシライ、今春ニ無キニヨリ、不存候。被仰聞ヤウニ、ト云へバ、与左衛門、長キ顔ヲ振上、今俄ニハ、中々ナルマジ。先ダウナツトツケサセマセ、と云ヒ、不教。宗擧、影ニテ悔ミ、餘ノ譜也。拍子ヨキ者ニテ有ル程ニ、チトダンコウシタラバ、可打物ヲ、ト被申候ト也。(①)

(大蔵助蔵が)或時、センボウ太鼓、惣右衛門ウツニ、ヒシ／＼トアテ……ハヂヲカク。(②)

H-①は、金春には饑法の伝承が無かったので、大蔵二助が太鼓に合わせる大鼓の打ち方を知らず、与左衛門に意地悪をされたというエピソードである。拍子の間の良い者なのだから前もって相談すれば出来るはずだ、という宗擧の

発言は、逆に言えば、間の悪い者には打てないし、たとえ間の良い者でも、その場でとっさには打てないということでもある。現代と違い、臨機応変の技が許され求められてもいた時代にもかかわらず、どうしても打ち合わせが必要なものだったということだろう。H―②では、大蔵助蔵が恥をかけたエピソードを並べる中に、饑法の間をはずした話が出てくる。正しい間を知らない(或いは間が悪い)ので、太鼓が間隔をあけて打つ手の合間に上手く大鼓の手を打つことができず、当ててしまったというのだろう。

饑法は太鼓の習事ではあるが、このように、どう合わせるかを知らず失敗すれば恥となるので、大小鼓の役者にとっても、太鼓の饑法の手に関する知識が大事な習事になる。笛の場合は直接リズムを合わせるわけではないが、饑法の習によって太鼓が表現しようとする世界に沿った演奏をすることが求められる。また、登場樂である以上、シテの型とも当然関わってくる。こうした事情のため、多方面の伝書に複雑に錯綜した記事が見られ、きれいに割り切ることとはできそうもないが、初期段階では冒頭部に在ったと思われる饑法の習が、登場樂全体に広がっていく過程や、シテの出及び橋掛上での演技等との結びつきを、できるかぎり整理してみたいと思う。

I 『新九郎流小鼓習事伝書』(Eに既出)

一、せんぼうハ朝長ニ一番きして有事也。よの能ニハ無之候。せんぼうハ太鼓の手也。せんぼうハ太鼓小鼓とも二むつかしき物也。せんぼうハ観世にきして有事也。観世の外にハなき事也。せんぼうハ先第一太鼓とうどる也。小鼓大鼓ハつけものなり。たゞ大小ともに太鼓ニさかわぬやうニ太鼓のちもんくさりあいをよく／＼きゝあわせ返々太鼓ニさかわぬやうに心得て打べし。太鼓打やういろ／＼に打様有也。せんぼうのごくいの秘事ハせんぼうのすりと云事有也。せんぼうハなるほどこまかにつめもならぬやうニ打物也。きゝごと成様ニたくさんニハ打べからず。

J 『風鼓秘曲集』(観世新九郎家文庫蔵)

饑法太鼓ノ事 外ノ書物ヲ写。……惣而饑法ト云物ハ、太鼓ノ手ニテ有間、ムサト拍子マカセニウタヌ物也。心ニ拍子ヲツナギ、手ニテハ拍子ヲステ、打物也。

／＼テンテンテン イヤハッテンテン ハイヤツクツク 是昔ヨリノセンボウ太鼓ノ手也。／＼テンテンテン イヤハッテン イヤハッテンテン 如此与左衛門被打タルヨシ也。一段面白キ由ニテ宗搦モ被感由也。ツテント打ナシヲセンボウノナシト云也。ヒキモドス拍子ト云也。余ノ事ニハ嫌ヘ共センニ打ナリ。ソレガセンボウノハタヘ秘事也。

Iは大小が太鼓に従うべきことを強調しているが、饑法の手として諸伝書に記されている手付はすべて微妙に違っている。右には一例としてJを掲げたが、それらの記事から引き出せる共通項は、次のようなことである。

比較的大きな音や頭を表す「テン」や左・右と打つらしい「ツテン」という手がいくつか並んだ後、大小鼓の掛声と思われる「ヤ」「ハ」等が見え、それから太鼓の刻ミ(大小は地)を打つ指定がある。太鼓に即して言えば、「天をいくつか打ち、その後おろして刻ミになる」というのが一単位であるらしい。これは、先に引いたBの

先左のぼちより「つてい」と打て右のぼちへうつし、頭をうちて、又右の撥にて一つ頭をかたばちにて打て、其後七八ほどかしらを打て、おろして五つ地のつねの地をあら／＼とたゞ一つうつ也。

とも符合している。諸書によって付が違うのは、記述の仕方の違いもあるだろうが、未だ演出の揺れが大きい時代で、単位となる「饑法の手」でさえも人によって違うせいでもあるようだ。Jに見える与左衛門が打った手は、昔ながらの手にくらべ、傍線部の分だけ拍子があまる。少し戻ってやり直すような形になるから「ヒキモドス拍子」というのだろうか。こういうヴァリエーションにも対処できなくてはならないのだから、大小鼓にとっても、かなり難しい習

事だったと思われる。

Iの傍線部の「せんぼうのすり」は、具体的な説明はないが、他書にも多く見え、また既にEにも出ていたスリ拍子のことと思われる。「こまかにつめもならぬやうに」は、粒と粒の間をあけて心の中で数えながら打つことをさしているのだろう。現在の餓法の小書では、餓法の噺子が終わってシテが謡い出す所に「スリ付」と呼ばれる手がある。太鼓が頭を打った後、間をあけずすぐに刻ミを打つものだが、古い伝書に出てくる「すり拍子」は、これとは別ものと考えられる。

「すり拍子」というと、普通は神楽や素噺子の習事としてよく知られており、『拍子口之巻』（能楽研究所蔵の大鼓伝書）の「摺り拍子」の項には

ツ天 ツトン ツー● ツ天

ケ様ニ太鼓ト仕手之拍子ト太鼓ト入違く打行：

と説明があるが、餓法の場合、すり拍子はどんな手で、どこに入るのだろうか。先回りして言ってしまうえば、餓法の手を常の地（太鼓の場合は刻ミ）におろす部分に入るようなのだが、伝書によって、そもそも登場楽の内どこまでを餓法の手と考えるか、説がまちまちである。また、すり拍子に關係して、笛の習である「弔ひ笛」や、シテがいつ幕から出ていつ謡い出すか等に関しても、多様な説が在る。以下に、伝書の記事を列挙する。

K『少進聞書』（慶長以前の内容）

うち出、かたきざみ三ほど打て、かしら打。又ハ、きざみなしにかしらよりも打出ス。：「はじめのかしらに太鼓一ツつくる。それをうけて太鼓かしら一ツ打。それに小鼓きざみをつくる。二ツめのかしらの後、大鼓かしら打。小つゞミ如前。それをうけて太鼓一ツ右之撥をつくる。さて頭を打。其次又最初之ごとく。太鼓・鼓同前。」

如此たがひちがいにて、以上頭数五也。其後笛吹出ス。此笛弔笛と云也。其笛をうけて諷出ス。此出場ニこしハなき也。²又をそく大夫出ル時、(又頭打。³二目の頭より二ツ□にておろす。是を)すりびやうしと云。饒鉢之心ナリ。

L 『童舞抄』(慶長以前の内容)

一、出場、饑法太鼓事。打出の頭数相定。口伝。太鼓に大鼓・小鼓の付様あり。口伝。

一、太鼓に摺と云事あり。是も大鼓・小鼓に打様ある也。口伝。又太鼓に句つがひの頭と云あり。口伝。

(「弔ひ笛」「幕のあげ所」「大夫出所」に関する口伝ありとの記事、三項省略)

一、右の摺拍子、大夫のうたふまへにうたする事もあり。¹是は大夫次第也。口伝。

一、「あらたつとの饑法やな」と云事、橋懸にて太鼓・つゞみのかたをみてうたひ出す仕舞も有也。²多分は脇をみて謡ひ出す事可然也。…

M 『安照能伝書丙本』(慶長十五年奥書)

朝長出羽、せんぼうの事。幕の内にて句間の頭を聞様に、初より幕につきて居也。せんぼうの内ハ出べからず。

拍子におろす少前かどに、幕を上て出る内、すり拍子。かたばちの内、右へ面・身共になをし、かたばちすぎて刻おろすにつけて、橋がりの順に面をなし、いかにも静に、太鼓につきて出て、刻のすゑにあよびくうたひ出す時、わきの方を見てうたひ出す。「まことなるかなく」にて仕手柱の内へはいり、「ありがたや、きけばたえなる法の御声」と云時、右へ引、「ごうきんいきう」にてわきの方へ行、手を合、頭をさげて、たちている也。橋懸りの長たんにて、出様口伝有之事也。

N 『三ヶの大事 下』(由良家蔵。慶長十八年奥書)(注3)

朝長の出はせんぼう京かゝりに一段秘伝也。出はの前は笛ひしがず。むかしハ太夫出候段迄せんぼうの段打たり。

此時は大鼓越なし。太鼓二くさり三くさり目より笛吹出す。弔ひの笛也。』当時ハ出は半ハ迄せんぼう。太鼓おろしてから大鼓越ス。此時ハ大鼓こしの後三つのゆり吹出す。』又座敷などにてハ越より前に吹出す。』是三ヶ也。〇『笛秘伝書 下』(由良家蔵。慶長十七年奥書)

友長之出羽せんぼうの太鼓之事

此せんぼうの時は此出羽笛はひしがず、ゆりより吹出す。太鼓の頭ヲ二つ三つ跡より吹出す。此習別紙ニアリ。太鼓は出はにすりひやうしと云事申伝り。此出羽も常にはつねの出羽、道盛などの出羽の様に打也。此時は笛も常の出はのごとくひしぎ吹出す。：

P 観世新九郎家文庫蔵『習事書 中ノ巻』(江戸中期筆)

(待謡の後。*は大鼓、○は小鼓乙、●は小鼓刻ミ)

天 (間有) 天 天 * ○ ● 天 天 * ● 太コ是ヨリ地にヲロス。太コ地にヲロスヲ聞、小鼓甲ヨリ打

ツヅケ地屯ツニツ打、亦太コセンボウ打、大小待テ右ノ様ニアイシライ打也。

(頭付略)太鼓爰ヨリ地にヲロスホドヨリ太コノヲロシ聞テ小鼓甲ヨリ地ニツヅケ打也。扱笛ユリ吹、是ヲ聞テ仕手出ル也。仕手橋掛中程来り候時、亦饑法太コ打モ有。幾度モ打事候得共、外ノ打様皆悪敷候也。右ノ打様ヨシ。頭数四ツ、三ツ、二ツ打吉。五ツ打モ候得共、外悪敷候。太コヲロス所ハ跡ノ天ヲツメテ打ヲ聞テ大小刻ヲ付ル也。能々太コヲ聞テ打事也。(以下、音の事・舞台へ入る時のこと省略)

Nは、特別の習事について、真行草の演出を伝える伝書で、饑法についても三通り(『で区切った)を示している。それによると、昔はシテが幕から出るまで饑法を打ち続けていた。これが真の演出である。その時はずっと饑法の手の繰り返しだから、大鼓がコシを打つ部分(現在の「出端」の越ノ段に相当する)は無い。太鼓が饑法の頭を二、三度

打ってから笛が弔い笛を吹くというのは、Kの「」部分が同じような頭組を三度(二度めはすり拍子の分だけ小異があるが)繰り返しているように読めるのと、数のうえでも対応している。また、他の記事との照合から「弔い笛」の内実は、多くの習事の場合と同じく「ユリ」であることが判る。『笛秘伝書 上』には「弔ひの笛の事、一切調子かる事悪也。せんぼうの出羽の心持専一也」という記事もあり、調子が「かる」のがいけないというのだから、それは当然、低音のユリである。高音のヒシギで法会の雰囲気を壊さない配慮だろう。行は「今風」の演出である。出端の半ばまでで饑法を打ちやめ、饑法をおろした後、大鼓がコシを打って、それから笛が吹き出し、シテの登場となる。草は座敷での略演出なのでここでは考えない。

KとLは少進関係の説である。Kによると、饑法の手を打ち終えた後に弔い笛が入り、それからシテの謡になるという順序が決まっております(傍線1)、シテの出が遅いときは饑法の手を延ばして合わせていたようだ(傍線3)。傍線2で出端に越がないというのは、Nで言う昔のやり方と同じである。肝心のすり拍子に関する部分(丸括弧内)は抹消され判読不能の字もあるが、この抹消自体が教えてくれることもある。

抹消される前の記事によると、すり拍子は、二つめの頭の後にあることになる。傍線部がそれに当たり、先述のように、大鼓(かしら)・小鼓(きざみ)・太鼓(右之撥)が交互にぽつぽつと手を打っていく習と思われる。その一方で、Lの傍線1では「饑法を打ち続け、大夫の謡い出しの直前にすり拍子を打っておろすこともある」という。これは、シテが登場して橋掛を歩いている間もずっと饑法を打っているようにも読めそうだが、そうではあるまい。現在と違って当時のシテは幕を出てすぐに橋掛で謡い出しており(Lの傍線2、M)、登場したシテが謡いながら舞台まで歩いてくる間は常の刻ミで躰すことになるからである。要するに、二つ目の頭の後に「すり拍子」と決める場合と、シテ次第でいくつ頭を打つか判らないが、とにかく幕が上がってシテが登場し謡い出す直前に「すり拍子」を打つ場合と、

二種類が記されていることになる。

それに対し、抹消後の記事はLやMを参照すると、「又をそく」の部分は切り捨てて「大夫出る時すりびやうしと云」と続けるつもりだったのでないかと思われる。少進より一世代後のMになると、シテの習は幕の内にいるときから始まる事(Mの句間の頭が、Lの句つがひの頭と同じと思われるが、詳細不明)、すり拍子が幕を出る時の習と決まっていること、すり拍子に合わせた型のあること等が特徴的で、LやKでは選択肢の一つだったすり拍子とシテの出の結びつきが、強くなっていることがわかるのである。同じような手の繰り返しの中で、他と違い習事になっている「すり拍子」をシテの登場という目立つ部分に用い、合図としても利用しようとしたのだろうか、こうした傾向がKの抹消を生んだのではないだろうか。

K、L、Mどれも、Nという昔のやり方(真)で、シテの登場まで段を取らずに、ただ饑法の手を打ち続けるというものだが、それに対し、Nの行のやり方は、シテ登場の前に一度段を取っている点で、現在の「饑法」に少しは近くなっている。しかし、現在の「饑法」では、上中下管の三段すべてに饑法の手を打っており、それと比べると、Nの昔風も今風も、「シテの出るまでの間だけしか饑法の手を打たなかった」という点で、現行演出とは大きく違っている。それが、Pの時代になると、橋掛の途中でもう一度饑法の手を打ってもよいことに変わっている(傍線部)。その前に既に二度饑法の手を打っているので、合計三回饑法の手を打つことになり、現行演出とかなり近くなっているが、二度目におろしてから出ることと、LやMと同様橋掛で謡い出す点が、現在と違う。現在の饑法の譜は、上管・中管・下管の三段に分かれ、どれも似た手組で、シテは上管の刻ミからすぐに出てくる形である。Pの演出は現在の演出への過渡的なものと読めるだろう。

先に少進の伝書で、「饑法無き時は」という言い方から饑法の演出の方が一般的だったろうと推測したが、Oの傍

線部からは、慶長の末頃には饑法が特殊演出になっていることがわかる。「常の出端」と呼ぶべきものが、できあがった時代なのだろう(注4)。

以上の流れをまとめておこう。古くは、シテが出るまでは饑法の手を打ち続け、シテが登場し饑法の手をおろしてからは刻ミになり、橋掛に出たシテは歩みながらすぐに謡い出した。つまり、シテの出の前にきちんと饑法の手を聞かせ、シテが幕から出たらすぐ終わるといふ形である。古い時代の意識では「饑法」というのは登場楽全体にかかわる習ではなく、シテの出る前に演奏される特殊な囃子事の部分だけを指したのである。法会で勧請の為の奏楽として太鼓や鉦を鳴らすのと同じように、囃子方は饑法の囃子を奏し、シテはそれに引かれて出てくるという演出意図だったのだろう。

しかし、時代が降るとともに少しずつ変わっていく。シテが幕を出る前に一度饑法を刻ミにおろし、大鼓がコシを打ってから弔い笛になってシテが出る形や、一度おろした後もう一度饑法を打ち、二度目の饑法をおろす所に弔い笛が入ってシテが登場する形、さらにもう一度、シテが橋掛の中程に来たときにも饑法の手を打つ形などが出てくる。太鼓ばかりが頭や手を打つのではなく、大小がそれに合わせて特殊な間拍子の手を打っておろす部分は面白いし、そこにシテの型も合えばもっと面白い。面白い部分は何度でも繰り返したくなるのが自然な方向だったのだろう。先に引いたI『新九郎流小鼓習事伝書』の後半には、

シテ出テヨリハせんぼうの心得そのまゝわすれ候が能候。他流のものハシテ出テもせんぼうの心打申候。是あしく候。

とあり、もっと遡ればB『太鼓伝授書』にも既に、

朝長の太こを、薪の能に、金春ざごんのかみうち候時、此地くりかへして四五度打なり。あまりにならひをうち

すごしたるとて、人のとりざたしたる事あり。たゞ此地ハ一ペンなり

とあった。ここには何度も餓法の手を打つやり方(注5)を人々が非難したような口ぶりで書かれているが、現実には、餓法の地は一度だけとの主張をよそに、シテの出までは何度も打つ演出の方が主流になっていき、さらにIの苦言も無視する形で、橋掛の途中にも餓法の手を入れるように変化していったのが、KからPへの流れである。上管ですぐに登場し、橋掛で二度も餓法を聞く現行演出は、さらにこの傾向が進んだ形で、特殊な拍子とそれに合わせるシテの橋掛での演技を、たっぷり楽しめる形になっていると言えよう(注6)。

3 特殊な音

現在は、餓法というとなまず、デーと低く響く音のことが思い出される。また、そうした特別の音を極秘で作って準備することが、餓法の習の大きな部分を占めているように思われる。しかし、大変な苦勞をして低く響く音を作るというのは、餓法の習事としては後発のものではないだろうか。この点に関しては前稿でも触れたが、見逃した伝書が多く、浅い理解のまま不十分な説明に終わっているのも、もう一度検討し直してみる。

次に引くのは、太鼓観世家蔵『永禄十一年国広太鼓伝書』(Q)に記された「横堅ノ音之事 重々秘事也」という長大な記事の一部である。

太鼓の簡要ハわうしゆの音式ツとハ見えたり。第一太鼓のかハ・筒によりてわうしゆの音可在也。又少ハ撥也。付、撥・筒・かハ・調のかつかうにもよるべし。又太鼓にもわうしゆの太鼓可在也。しめやうにてわうしゆの音出る太鼓可在候之。若しめやうにてわうしゆ音出候ハ道に相叶と可心得者也。わうの太鼓の音又しゆの太鼓の音出る太鼓式ツハ可在之也。しゆの音ハこゝろすみ渡り、かしましからずたけたかき方も在之。能によりしゆの

音尤専也。座敷もしゆの音本に可打事可在之、小座敷などハ殊更しゆの音ならでハ不可打候。又広き座敷などハわうの音本定候。……(①)

右の部分には、太鼓に横縦二種の音があること、その区別は第一に皮・筒により、少しは撥にもより、またそれら三種の適切な組み合わせにもよること、さらに、締め方によって横縦どちらの音も出せる太鼓もあること等が記される。また、豎の音は、心が澄み渡るような音でうるさくなく「たけ高き方」もある音で、小座敷にふさわしく、広い座敷には横の音がふさわしいことが説かれる。この後、具体的な曲名を挙げた説明が続くのだが、その冒頭に、〈朝長〉に關する次のような記事が見える。

并、朝長せんばうの太鼓ハわうの音の心持にこしらへ可打物也。努々しゆの音悪候。なまじめなる太鼓にてわうの音の心持、同太鼓^{ツナツ}にてても可在也。いかにもくよくふつくりと入たる太鼓専一也。……(②)

同じ太鼓でも、生締めなら横の音の心持が出るというのだから、低くめった感じの音が横の音と思われ、逆に、きつく締めて少し固い音が高く鳴るのが「豎の音」ということになるのだろうが、〈朝長〉には横の音が要求されている。これはたしかに現在の「饑法」の太鼓の音に通じる説のように見える。〈朝長〉の饑法の時は、太鼓を緩く締めて低くめった音を出せと言っているのである。が、一方、この先の記述を見ると、この項全体が、かなり原始的な形での説だということが判る。Qは右の記事に続けて他の曲についても細かく説いているのだが、例えば〈百万〉については、百万なども念仏之段より「誰かたのまざるべき」までハわうの音、「是かや春の物狂」よりハしゆの音の心持にて候。如此申とてあながちに此内に太鼓しめゆるめハならざる事ニ候へバ手之内の心得にて少ハしゆの音可出也。然ばきざみ音のきるくとゆびしむる手のうちにてしゆの音のひゞき可出来候。同かしらも念仏の段の手の内にハ替しめてうつ心可在也。(③)

と、曲の途中で調子が変わること、それを撥捌きで工夫すべきことを説く。また、「天狗能ハわうの音、先ハよく候。鬼の能ハしゆの音、先以よく候」「女郎花 錦木などもしゆの音之内少わうの音の心持よく候」「放生川 老松 白楽天などハわうの音専也。十分又ハ九分のわうの音たるべし」のような言い方もされており、これら「わうの音」が饑法と同じとは思えない。ということとは、この段階での横堅の音は、あくまでも相対的なもので、特に他の諸曲の場合は心持ちの問題とも言える。もちろん、〈朝長〉の饑法は、この後も

先大このしめかげん第一かん用也。あまりニしまり過候へバ、しゆせうげなく候。ゆるきほどハくるしからず候。よきかげん尤ニ候。(天正十八年奥書『風鼓』。太鼓観世家蔵)

太鼓音色大事也。いかにもめり入たる音にて打よしに候。大鼓小鼓にもしらべ心有。

(慶長四年奥書『大鼓秘伝書 上』。河村隆司氏蔵)

のように、締め方やめった音色に言及する記事が多く見られ、Qでの観念的な一般論で終わってしまう他曲とは違う道を歩むことになるのだが、少なくともQの段階では、饑法の時に太鼓を緩く締めて出す「横の音」は、そんなに特別の音のことを言っているのではあるまい。多くの曲に当てはまる「横」と「堅」という二大別の一方の類に収まってしまう範囲での話なのである。高めの音と低めの音、あるいは堅めの音と柔らかい音、程度の分類の中に、実はもっと過激な要素を持っている朝長の饑法のことも含めてしまったのが、Qの説なのだろう。

これは前稿にも引いたが、江戸時代初めの初代葛野九郎兵衛は太鼓の観世左吉宛の寛永六年の手紙の中で「明日、朝長の能があるが(定めて饑法たるべく候」と推測している。当日になるまで饑法か否か不明である以上、音を作ることにそれほど重要視されているとは考えられない。今日のように時間を掛けてよく響く低音を作ることとは、本来の習事の核ではないのではないか。要するに、テーンと澄んだ高音で響く音(Ⅱ堅の音)ではない、調子の下がった音が太

切なのであって、余韻を残して低く響く特別の音である必要は無かったのだろう。

次に引く記事は、饑法の太鼓の音色をもう少し具体的に説明している。

R『新九郎流小鼓習事伝書』（観世新九郎家文庫蔵。宮増親賢の説を伝えるとする）

せんぼうの心得ハ急ぐいもなどのやうに急ぐいを本にもちい申候。あじあしくひきもどし候やうに打が本意也。

シテ出テヨリハせんぼうの心得そのまゝわすれ候が能候。他流のものハシテ出テもせんぼうの心打申候。是あしく候。

前稿では傍線部を「味荒く」と読み、間があくことのように解釈したが、誤りだった。むしろ、法会の太鼓のように、あまり響かない音のことを指すと思われる。「あじ」という語の意味は明確ではないが、太鼓観世家蔵『国広太鼓聞書二』の次のような記事は参考になろう。

太鼓のあじの事。古詞ニあじをしれるハしらざるなり。しらざるハしれる也。其故ハあぢしり打だてすれば、必以、したるかるべし。あぢをしらぬハ、必以、あぢよきなるべし。中道也。名人上手の儀也。又、手など打候に、あぢよきと聞耳につき候ハ、必々したるき事なるべし。よきまん中のあぢは神妙ふしぎ、しられぬ物也。然間、よきあぢうたんと思ふにハうたれぬ物也。名人上手の切のつもりにて、よきまん中のあぢ、をのづから有べし。

全体的に、理屈をこねまわしている感が強いが、「あじ」にこだわっていると「したるく」なるという文面から、「あじ」は、間の良さやリズム感とは違う、音色や響きのようなものと推測される。味わい深いなどという言い方を参照すれば、技術や規則の後から生まれるプラスアルファの魅力だろうか。だとすると、わざわざ「味悪しく」演奏するというのは、決して現在の饑法のように良い音色を追求する仕方ではあるまい。太鼓の調子が下がると余韻の少ない詰まったような音が出るが、そういう音や或いは割れたような音が、法会で鳴らされる饑法太鼓や鉦の物まねとして

はかえって有効だったのだろう。当時の段階ではまだ、低くめった音ではあっても、それを現在の饑法のように良い音で出そうというような無理はしなかったと思われる。これが、低いながらも良い音を求めるようになると、そうした音の作り方も大秘事になっていくのである。

では、いつ、なぜ、そのような困難な工夫が求められるようになったのだろうか。これは、饑法の習事全体の中で重点が、法会の音楽の真似からシテの型とも結びついた橋掛での演出へと、次第にずれていったこと(前節参照)と深く結びついていると思われる。饑法の習事自体が、単なる物まねからより複雑で高級なものへと変貌していったのに伴って、太鼓の音色についても、法会の鳴り物の音を真似ることよりも、大がかりな習事にふさわしい低くてかつ良く響く音を作ること(その高度な技術)のほうが尊重されるようになっていったのだろう。その具体的な変化の様相を辿ることはできないが、次に掲げるSなどは、参考になりそうである。

S『金剛流 謡秘伝能口受』(鴻山文庫蔵。享保頃の内容。注7)

太鼓ゆるめ打由。せんぼう過候て調べにしめ木をサシ、コシらへバ、本ノ音ニナル由。併是ハ上手ノワザ、今時左様ノ太鼓打なし。太鼓二挺ヲ以テ打由。せんぼう過て替ルナリ。

単に、常の太鼓の調子を下げて饑法を打っただけなら、その後締め木を挿し込んで調べを締め、元の調子に戻して打つことも可能なはずである。が、Sでは「太鼓二挺ヲ以テ打」と言う。つまり、饑法を特別の太鼓で打つということである。饑法の音色がそれなりに工夫されれば、その太鼓に締め木を挿したぐらいでは、簡単に常の太鼓の音色には戻らない、だから、太鼓を二挺用いるというのである。Sでは、締め木で調子を元に戻すのを「上手ノワザ」と言うが、問題は名人上手か否かということではなく、そもそも、饑法の太鼓に求められる音色が昔と「今時」で変わっており、「今時」のやり方で作ってしまった太鼓は締め木では元に戻らないということなのではないだろうか。Sには、饑法

の太鼓の音を「デン」と書き表している箇所もある。確証は無いが、享保頃には、デンと低く響く特別の音色を作る工夫がされていたと考えておく。

三 小書演出としての「饑法」

本来の趣向や形から少しずつ姿を変えていった饑法の習事だが、現在のように重々しく、曲全体を支配するものになったのは、いつ頃のことなのだろうか。本節では、後シテの出に関する囃子の習事が、シテの型とも関わりながらより強く意味づけられたものへと変わっていった様子を資料から跡づけてみる。

次に掲げるのは、元禄三年観世重治の奥書を持つ『重習手付』（T。太鼓観世家蔵）の、饑法に関する記事の一部である。

一、朝長饑法是太鼓ノゴクイトス。モトヨリ真形双ノ打様アリ。翁アリテエボシスワウヲ着ル能ノ時、此饑法ノ太鼓仕物也。長袴ナドニテハヤサヌ能也。子細在之事ナレドモクハシクハシルシ不申候(①)。

一、ソウジテセンボウ仕ニハ雨天又ハコサメナドフリ申候ヲリカラ、又ハクモリカ、リタルミギリ、カヤウノジセツラコノムベシ。一入シユシヤウニアイミユルモノナレバ、太コカナラズ出来スルモノナリ。(②)

一、センボウノ太コ打候時ハ先第一ニワガ身ヲキヨメ、ケガラハシキコトナキヤウニシテ、萬コ、ロノツ、シミアルベシ。(③)

一、イシヤウノトリアイモ、ナルホドジミナルヲホントス。イロモヤウハソレノ物スキニアルベキナリ。スワウ上着、下着ノノシメクスムヤウニスルベキナリ。(④)

(この後、大小鼓だけでなくシテやワキとも申し合わせをすべき事、太鼓の調子がメルこと、太鼓の仕掛所や出し所等の習等が説かれる)

第一に、翁付でないと演じないくらい格の高いものへと変わっていることがわかる①。昔は翁付きも現在ほど珍しくはなかったろうが、「懺法はそう簡単にはやらない」という姿勢としては有効だったろう。②で雨の日が良いというのは、実際には調子にも関係があるろうが、「ひとしお殊勝に見ゆる」と心持ちに結び付けた説き方をしていて注目される。心持ちについての教えは③にも見える。特殊な囃子事だからその打ち方を記すというのではなく、先に重い習だという意識があつて、そこから新たな心構えが説かれ始めているのである。こうなると、懺法の習事にはどんな細かな教えが付け加わっていくことになるだろう。また、太鼓方の衣裳も地味にくすむようにしろという④の説は、先に見た笛伝書の、高音のヒシギに代えて低音のユリをよしとする発想をさらに進めたもので、舞台全体の雰囲気「後シテが懺法で登場するやり方で演じられる〈朝長〉」が志向するものに合致させる工夫である。

右の如く太鼓伝書においても、実際的な手付以外の決まり事や心得が多くなっているわけだが、この傾向は、シテ方やワキ方の伝書を見ればより明かである。『金剛流謡秘伝能口受』(享保頃の内容。Sで既出)では、「懺法」はすでに単なる登場楽の習事ではなく、一曲全体に影響の及ぶ小書演出と理解されている。「三世十方の習」「大崩れの語り」「待謡の独吟」など、現在の小書演出を構成する、太鼓とは直接関係のない習事も、この段階で既に登場しているし、その他にも、「懺法」の演出意図や太鼓の習事の重みにふさわしい付随的な習事が新たに工夫されている。たとえば、

せんぼうしらせ 正面を合掌して「あら定なや」と唄ひ、位静ニすべし

という習がある。下音で始まるシテの謡が挿入されるといふもので、前シテ登場段の「上ゲ哥」(雪の内、春は来にけ

りし思ひいづるもあさましや)の後、合掌しながら「あら定めなや若木の花を先だてよ、老木の松ハ残り居て、跡弔事のあはれさよ、成仏得達えしめ給へ」と謡い、「問答」の「や、あら不思議や」に続く(注8)。饑法の「しらせ」とは言うが、この時代に、シテが太鼓方に何の相談もなくいきなり「饑法」を決めることが出来たわけではないだろう。小書演出の一構成要素として前場におかれたこの習が、観客への合図になるということだと思われる。常には無い謡が挿入されるのだから、「三世十方の頭」よりもずっと分かりやすい目印のはずである。

また、「過去、現在、未来と打心持有」という条もあり、上中下管と同じ三段構成の発想が根付いたうえで、そこに意味付けまでが加わり始めていることが見て取れる。しかし、いちばん注目したいのは、次に掲げる、橋掛での習である。

一、出様之事 十二軒程ノ橋掛ナラバ始ノ頭ヨリ可出。是ニテ早クナル。刻ニ成リ出ルトモ有。此方可然。又其ニ七軒ノ橋掛リナラバ中ノ頭ニツメ幕上サセ聞居テ刻ニナリ出ルト有。九間ニテモ此通ニテよかるべし。又十一、二、三軒ホドナラバ其ツモリ致、頭ノ内ヨリ出方ヨシ。扱足留頭壱ツ遠ク聞、又頭壱ツ近ク聞ベシ。扱面直シ立居テ頭スミ刻ニナリテ内へ入開、ワキ向合掌シテ唄出ス。刻留テシヅカニ唄出シテヨシ。又刻ノ内ニ唄出シテくるしからず候。頭ノ数太鼓打へ聞テヨシ。

一、でん く 間ノイキゴミ

ハフ	イヤ
右左	右
ツテン	テン

道成寺蘭拍子ノコキウイキゴミト同事ニテイヤト頭ヲスルトニ打也。此イキゴミニテ打ハ頭ノ跡永クヒビク也。常ノ事ニテハ音ツマリ永キヒビキナシ。

橋掛での型には、〈清経〉と似た発想が見られる。即ち、饑法の法会で奏される鼓や鉦の音に耳を澄ませながら、その

音に引かれて出てくるという考え方である。太鼓に合わせた型については既にMにも「かたばちの内、右へ面・身共になをし、かたばちすぎて刻おろすにつけて、橋がりの順に面をなし、いかにも静に、太鼓につきて出て」という記事があったが、これは幕ばなれの部分に入るもので、右の型とは違う。右は、橋掛をある程度進んで来てから、饑法の法会の音楽をシテが遠くに近くに聞く、というかなりはつきりした意味のある型である。さらに、このように間のある噺子に合わせて足遣いや型を見せるようになった結果、この部分を〈道成寺〉と同じような習事として扱うようになっていている点も、注目される(傍線部)。〈道成寺〉との対応は、饑法の始まる直前のワキの独吟部分(待謡の最後)にも見え、「随分に静ニ重ク唄也。『けしきかな』ノ留の『かな』を、随分と重クシツカリト、道成寺『ひぶくらん』と同前ニ唄也」と説かれている。

橋掛が長い時は現在と同じように始めの頭で出るという新しい主張も、こうした型の工夫と無関係ではあるまい。橋掛での噺子に合わせたシテの足遣いや型が、「乱拍子」にも通じるものという意識で洗練され面白くなると、「出頭の冒頭に法会の真似としての噺子を演奏してからシテが出てくる」という、本来の「饑法」の発想とは次第にずれたところに習事の重点が移ってくる。冒頭の特殊な演奏よりも、出てきたシテの橋掛での演技の方が重要になり、従って、シテは幕の内できつくり太鼓の頭を聞くことよりも、後々の橋掛での演技が忙しくならないように、早めに出てくる工夫をするようになり、その工夫が、「橋掛の長さによってどこで出るかを変える」という習を生んだと考えられる。

現行演出では乱拍子のような型こそ無いが、シテは、太鼓が初めの手を打ち終えて刻ミになるとすぐに出、刻ミの間に歩き、途中で二度太鼓が手を打つときに立ち止まって太鼓の音を聞く型を見せながら舞台へ入ってくる。橋掛の長短にかかわらず、常に「始ノ頭ヨリ可出」ことになっているのである。紀州藩の能役者徳田隣忠の『隣忠秘抄』

(宝暦十年(二六〇)成立。宝永享保頃の記録あり。『能楽史料第四編』所収)は、橋掛の長さによって出所を変えするというSの説に批判的で、

金剛の傳に頭付は合ひ候へども、此間を知られぬ故に一二間程の橋掛ならば始の頭より、七間ならば中の頭より出るなどあり、これ覚束無き出やうなり、此間を伝授すれば中の頭より出るにきはまりたる事なり

と、饑法の本来の趣旨を大切に考える立場での主張を載せているが、結果的にはSの立場をさらに進めた形がその後の主流になり、現代の演出にも通じているようだ。

一方、次に掲げる装束に関する記事は、『隣忠秘抄』に新たに見える習事である。

饑法の時、後の出立法被半切なり。この能も元四番目の能にて法被の能なり。然るを面十六を掛るにより長絹單法被に中頃より仕たり、饑法の時は極りて法被半切にてすべし。模様物数寄あるべし。面若男も形良くば然るべきか。

隣忠の時代には、既に「饑法」がシテの出立をも規制するようになっていたということである。

脇方の伝書からも、「饑法」が次第に全体を貫く習事になっていった様子が読み取れる。紀州藩の脇方役者藤田豊高が元禄十四年から宝暦八年(二七〇一)に師や先輩役者から聞いた習を書き留めた『豊高日記』(『能楽史料第三編』所収)には、春藤流四世道定が、「饑法の語」について、「語らぬが良し、極秘と云ふも畢竟経文事にて、語りにはえ無きによって大事にして語らぬなり、語らねばならぬといふ事にはあらず、自分も一代語らなんだなり」と言ったとのエピソードが見える。饑法の時に入ると言われている語り(大崩れの語りとは別物らしい)は、無理に語らなくてもよい、本質的なものではないのだという考え方だが、それが豊高の師匠の先代の説だということに注目したい。後に記されている豊高自身の出演記録(元文二年(二七七)正月二十三日、饑法仰せ付けられ相勤む)の方には「語りは先年、文昭

院様(家宣)御在世の時、田中吉左衛門殿休息へ聞き合せ候て語り申され候通りの語りにて候」とあって、饑法の語りを語っていることが判る。ちょうどこの頃が、作品の本質に結びつかない装飾的な習いの増えていく過渡期だったのではないだろうか。この元文の記事には、「兼日御支配方より御呼出し仰せ付けられ候」とあり、「饑法一番は熨斗目長上下なり、残りは服紗袴ばかりなり」と合わせて、饑法が非常に重いものとして特別扱いされていることも読み取れる。

また、役者同士の打ち合わせも、太鼓の粒に大小がうまく合うかどうかというレベルでなく、一曲全体の演出に関わるものとして必要になってきている。その例を以下に二つ掲げる。

U 饑法の時、狂言へ太鼓より、今日饑法打申すなりと断る事あり、是は狂言語り過ぎて笛の上へ退くなり、この事ゆゑ太鼓より断りを立るなり、此断無き時狂言常の所に居るなり。

V 饑法に置鼓あり。……修羅の置鼓、高音すみて聴て出る。此時の置鼓一ぱいに出て候へども、鼓より打ち足し申し候、勘十郎打ちたし申候は、ワキ出やう遅く候と心得候なり、これは鼓の方にては脇の名宣どころ舞台の中へ出候と心得たると見え候、たとひ饑法に候とも脇の名宣どころはいつもの所にて候、此段の間違に候、囃子よりもワキの名宣どころを相尋ね申すべきに、尋ね申されず候故にて候、此方よりも心付き申さず候故何とも案内申さず候、かやうの事かねて申合すべき事に候か。

Uは、饑法の主役である太鼓方の邪魔をしないよう、アイの退く位置が常とは変わるので、打ち合わせが必要だという記事である。Vは、曲の冒頭の置鼓に関する話で、傍線部は逆に読めば、「饑法るときは重い習事なのだからワキの名ノリの位置が常とは変わるはずだ」と囃子方が判断した、ということである。どちらも、太鼓方の重い習いだという認識がまた新たな作法や故実を生み出していく過程が読み取れるエピソードと言えよう。

右に見てきた変化は、資料とした伝書の記述方針の差、即ち、太鼓なら太鼓の手だけ、シテの型なら型だけを記すような形式と、全般を見渡す形との差に過ぎないという可能性も考慮にいれるべきかもしれない。しかしその場合でも、全体を見渡し一くくりにして「饑法」に関連する習を書き留めておこうという発想そのものを、やはり新しいものと見ることはできるだろう。「饑法の太鼓はこう打て」「太鼓が饑法を打つ時はこう合わせろ」というだけでなく、「太鼓が饑法を打つ朝長の演出は全体がこうなる」という認識があればこそ、全体を書き留める姿勢が生まれるのである。

「饑法」には、この後も、解釈や演出等作品の本質に関わる習事ではなく能楽社会の決まりとしての習事が次々と加わっていき、太鼓を包む袱紗のことから太鼓方への挨拶まで、事細かに決められ(注1参照)、現在にまで続いている。

おわりに

以上かなり煩雑になったが、「饑法」の習事の変遷を追ってみた。もう一度簡単にまとめれば次のような流れである。習事の初期段階でのポイントは、「饑法」が、シテの登場楽の冒頭部に関する習だということである。本来の「饑法」は、観音饑法の法会の初めに奏される「勧請」を真似たシンプルなもので、シテ朝長を呼び出す効果を狙って冒頭に特殊な手組を奏した後にシテが登場する形だった。古い時代の意識では「饑法」というのは登場楽全体にかわる習ではなく、シテの出る前に演奏される特殊な囃子事の部分だけを指したのである。

太鼓の手に合わせて大小も特殊な間拍子の手を打っておろす部分は、大小との組み合わせが難しく、それだけに面白い。そのため何度も繰り返し返して打たれるようになり、「饑法」の出端は、演出の為の習事から、習事の為の習事へ

と変質していく。「饑法」の手を常の囃子に戻す「すり拍子」の部分は特に重要視され、次第にシテの登場という目立つ部分に結びつくようになる。シテの型と結びついてしまえば、大小鼓と合わせるだけよりも、もっと面白くなり、面白い部分は何度でも繰り返すようになって、次第に「饑法」の習事は長大化・複雑化していく。初めは、シテが登場するまで「饑法」を打って、シテが登場したら終わりだったのが、シテの登場後も橋掛の途中で「饑法」の手を打つようになり、最終的には現在の三段構造へと変わっていく。「出端の冒頭に法会の真似としての囃子を演奏してからシテが出てくる」という、本来の「饑法」の発想とは次第にずれたところに、習事の重点は移っていったのである。同じような傾向は音についても言える。初期の段階では、太鼓の調子を下げた余韻の少ない詰まったような音や割れたような音を出すことが、法会で鳴らされる饑法太鼓や鉦の物まねとして有効だったのだらう。必ずしも良い音であることは要求されなかった。ところが、「饑法」の習事全体の中での重点が、法会の音楽の真似からシテの型とも結びついた橋掛での演出へと変化していくと、法会の鳴り物の音を真似ることよりも、大がかりな習事にふさわしく、低くかつ良く響く音を作ることが求められるようになっていったと思われる。そのため、太鼓の常識に反した形で音を作る高度な技術や、あるいは特別の道具を確保し伝えていくことが、大問題として扱われるようになったのだらう。

こうした重大な習事だという意識が、実際的な手付以外の決まり事や心得を生んでいく。それらは、どうしても作品が必然として要求してくる、といった性質のものとは限らない。特別の「語り」も謡の変更(付加・独吟等)も、饑法の特異性を強調するためのデモンストレーションであるが、さらに、習事にふさわしい心構えや衣裳を説くもの、重い習事を演奏する太鼓方への敬意を表すもの等、江戸時代の能楽社会の常識に沿って様々な習が付け加わった結果、現行の能の中でも一、二を争うと思われる、非常に重い扱いの小書演出「饑法」ができあがったのである。

前稿で扱った〈清経〉の「音取」も今回の「饑法」も、習事としての発展やそれに伴う重点の変化は、橋掛の活用ということと深く結びついているように思われる。しかも、これらの工夫は、〈自然居士〉や〈船弁慶〉、〈龍虎〉等における橋掛の活用とは別のものである。筋書を進めたり中心趣向を展開するために、作品の内部から要求されているものではなく、シテの「芸」や「技」をたっぷり見せるための橋掛の利用だと言えよう。登場楽の習事というのは、シテの登場という非常にインパクトの強い部分に何かの工夫を凝らすところから始ったのであろうことは、容易に想像がつくが、さらに、シテが幕を離れてから本舞台へ入るまでの時間と空間を最大限に利用しようとする発想が、登場楽の習事をどんどん膨らませていったのではないだろうか。

橋掛を利用する演技は、登場楽の小書演出に限るわけではない。「窈」や「恋ノ舞」「沢辺ノ舞」等、舞事の途中で、本舞台から橋掛へ出てくる形式の小書も多く存在するが、これらの小書演出（「饑法」や「音取」ほど古いものではない）が生れてくる背景にも、似たような発想があったのではないか。登場楽の小書が変貌していく時代と、橋掛りを利用する舞事の小書がたくさん生れてくる時代は、重なるのではないか。次稿では、こうした問題意識のもとに、橋掛を利用する舞事の小書演出について考察してみるつもりである。

注

（注1）嘉永年間に記された『朝長饑法口伝 極秘書』には、観世流太鼓の「饑法」の作法について、次のような記事がある。

一、シテ、待謡前ニ、鏡ノ間ニコシヲケニカ、リ入ル。太鼓打出スト、コシヲケハヅスナリ。右コシヲケハヅシ方、習有ル由。尤幕上ル所も同断。

キザミニナルト出テ、三ノ松ノ辺ニテトマル。太鼓中管打聞キ、又キザミニテハコビ、一ノ松ニテトマル。太鼓後管打聞

キ、又キザミニテ舞台江入り、上座ニトマル。太鼓、留メスリ拍子打聞、小鼓ノ三ツ地ノ中ヨリ「あらありがたの饑法やな」ト諷ふ。但シ後シテ装束常ノ通ナリ。

一、太鼓始メニ音調不仕ニ出ル。尤常之通り太鼓者持テ舞台へ出ルナリ。右始メニ持出ラル太鼓者持太鼓ニ而御座候。中入間語ニナルト太鼓後見役之者キリ戸口より太鼓一挺ムラサキチリメン之フクサニ包ミムスビ目ニ封付ウヤ／＼敷持出ヲ本役へ渡ス。

本役右太鼓請取右封ヲキリ懷中致シフクサヲサバキ仕ルト太鼓袋ロ入テ有リ。右太鼓袋ロ者織物ナリ。右袋ロより太鼓取出シ本役横ノ調ヲ持チシメ直シ太鼓台ニカケ置ナリ。但し始メニ持出候持太鼓者カタワキニ控置ナリ。

一、饑法ノ内等太鼓役者少々橋懸リノ方向キ打ナリ。大小者常ノ通り。

饑法謡ノ内等済ムト太鼓本役クツログト右太鼓台ヨリハヅシ後見太鼓袋ロ入始メ之通りフクサニ包キリ戸口より楽屋入り。尤本役之横ニ者始メ之持太鼓置キ後見者饑法打候太鼓ヲ持テ楽や入事ナリ。扱後見楽や入御屏風ガコイノ内ニテ饑法打候太鼓ヲシメ直シ本調子ニ仕リ台ニ懸ケ太鼓後見右之番仕居ルナリ。

朝長スムトハヤシ方楽屋へ入笛大小始メ音調ノ節ノ所座ス。太鼓役モ常ノ通楽屋入ルト太鼓後見饑法打候太鼓ヲ本役江渡ス。本役請取御幕ト云。此時本幕上ル。半はやしゴトクニ太鼓台ニ懸ケ持テ出ル。橋懸リ三ノ松ノ辺ニ座シ御礼致シ音調右バチ斗ニテ 天天 天天 天ト数六ツ打ナリ。右之通り打終リテ又御礼致シ本幕ニテ楽屋江入ルナリ。此時笛大小ヨリ太鼓江アイサツ之式ナリ。

シテ方の習としては、「①待謡より前に鏡の間で腰桶に腰掛ける」「②太鼓打出の後、腰桶をはずすにも習がある」「③刻ミで出る。立ち止ってデンを聞き、刻ミで歩く」「④最後は常座に留ったのち、太鼓のスリ拍子を聞いて、謡出す」等が説かれてゐる。太鼓方が橋掛の方を向いて打つのは、〈清経〉の音取の時笛方が地謡前に出ると似たやり方で、本来はシテの動きをよく見るためだったはずである。太鼓の後見役の仕事も詳しく述べられてゐる。見せかけの太鼓を持って出ること、本当に打つ(特別の調子を整えた)太鼓を包む袱紗に封印をすること、それを切り太鼓を出すときの袱紗捌き、楽屋でもう一度締め直す手順、他の囃子方から挨拶、シテも鏡の間で太鼓方を待つこと等々、あらゆることが厳密に決められてゐる。

(注2)松岡心平氏「足利義持と観音饑法をそして『朝長』」は、本曲について「元雅が、禅宗に傾倒し観音饑法を好む足利義持に

あてこんで作った曲」ではないかと推定されている(東京大学教養学部『人文科学科紀要94輯 國文學・漢文學』所収)。(注3) 歴代奥書本の『三ヶの書』にもほぼ同記事があるが、天文二十年から始まる奥書をそのまま信じられないので、こちらを掲げる。

(注4) 慶長十七年(一六三二)壬子四月二日本願寺御年賀御能の能組(大倉三忠氏蔵『享保以前能番組』所収)では、〈朝長〉に「せんぼう」の注記があり、少進が饑法の能を舞っていることが判る(太鼓は金春又右衛門)。饑法で演奏することが特記事項になっているわけで、これは、伝書の記述が慶長年間頃から「饑法でやることも普通の出端でやることもある」という言い回しになっていることと対応している。さらに、その少し前、文禄年間の記録でも、わざわざ太鼓方の名を記しているものがある。それは『能之留帳』の文禄三年十一月二日(一五九四)の項で、〈朝長〉の曲名の下にシテの「金春太夫」の他に「太小四郎」と、太鼓の役者名だけ記しているのである。太鼓役者だけ書き留めたのは、これも饑法だったからではないだろうか。もしそうだとすると、文禄頃には、〈朝長〉の出端を饑法で演ずることが特記事項になりつつあったということになる。

(注5) 金春権守が、最後におろした後の五ツ地だけをくりかえしたのなら、「ならひうちすごしたる」とは言われないはずである。金春権守が繰り返した「この地」は、頭からおろして五ツ地まですべてを含めた特別の手組のことをさしていると読むべきだろう。

(注6) 明治年間に記された、浅井本『大事書物』(鴻山文庫蔵)の記事を参考までに掲げておく。

(待謡の後)半幕。太鼓打出シ幕ヲロス。キザミニナリ幕上ゲウケナガラ左足廻シ、乍聞出ル。幕バナレニテカラリトイウゲン之心。又テンテント立、又キザミニナリ左足廻シ乍出一ノ松辺ニテ又立カ。又カラリトイウゲンノ心。又キザミニナリ左足廻シ、乍出聞舞台へ入常座。……

(注7) 『金剛流 謡秘伝能口受』自体には奥書が無いが、享保年間の野村八郎兵衛奥書を持つ『筐秘集』とはほぼ同内容で、しかも冒頭部にその野村八郎兵衛の名が見える。ただし、木の栓に関する話は『筐秘集』には無いので、これのみは享保頃の説ではなく、後で加えられたものかもしれない。

(注8) 「老木の松ハ」の部分を「御当代ニハ『老木の木々の』とうたふ」との注記もある。

* 本文中に引用した観世宗家・太鼓観世家・永青文庫・由良家・大蔵三忠氏蔵の資料は、能楽研究所で撮影したフィルムを利用した。

* 河村隆司氏からは資料を直接閲覧させて頂き、貴重な御意見も頂戴した。また、現在の饑法については、金春惣右衛門氏からお聞きした話(橋の会第三十回公演に先立つ座談会「朝長饑法をめぐって——金春惣右衛門氏に聞く」)を参考にしている。併せて御礼を申し上げる。