

土佐節譜本の研究 — 周辺芸能との比較を通して —

田草川 みずき

はじめに

今日までの土佐節研究は、浄瑠璃史における土佐節の位置付けを考察し、書誌的研究を推し進めながらも、その芸術性については常に懐疑的であった。¹⁾土佐節研究に先鞭を付した若月保治の著作をはじめとし、土佐節の戯曲内容について言及する多くの論文は、それが甚だ粗悪なものであることを指摘している。また、元禄から宝永にかけて江戸で人気を博した土佐座の実態に主眼を置いて行われた研究においても、やはりテキストの芸術的価値は前提とされていない。

土佐節の語り物については、首尾不一致、文意不明瞭、修辞過多等々がその特徴として挙げられてきた。そしてこういった、どこか垢抜けしない煩雑さは、戯曲だけではなく、その記譜にも多分に覗かれる。

土佐節の記譜の多さは浄瑠璃随一とも言える。角田一郎氏は、「土佐浄瑠璃曲節考— 義太夫節との比較を通して」において、土佐節正本「鈴鹿山大獄丸」中の文字譜（ユリ）の類例、ユリステ・ユリモトシ・ユリウツリ・ユリハコヒ・イロユリ・ツキユリ・三ツユリ・セツユリを掲出された。氏はここで、ユリの語が上置きの場合（ユリステ・ユリモトシ等）と、下置きの場合（イロユリ・ツキユリ等）とを区分して示されているが、土佐節の文字譜にはこの類の複合語が多く、その組み合わせによって数限りなく文字譜が生み出されているのである。また、土佐節の胡麻章は、他の浄瑠璃に比べて下げ章・上げ章の角度も大きく、形状も横に長いものが多い。これらのバラエティーに富んだ文字譜と胡麻章によって、土佐節譜本の見た目は、非常に賑やかなものとなっている。

さらに、土佐節の譜本にみられる特徴的な記譜として、特殊な形式の符号（句読点）が挙げられる。土佐節には、一般的な区切り点である白丸印（○）の他に、○○印・○○○印、または○印など、縦や横に並べられた複数の○印や、△印・●印・▲印など、多種の符号が用いられている。典型的な土佐節譜本の版面例として、図版①（「周防内侍美人桜」）を掲出するので、参照されたい。

このような複雑な記譜を駆使しておきながら、土佐節には上方の加賀掾・義太夫が

盛んに著した節付解説、技法論といった浄瑠璃芸論にあたるものは残されていない。よって、数多くの文字譜、躍るように指された胡麻章、複数の○や▲などの符号は、ますますその意義を明らかにし難いのである。

筆者は先に「カ、ル考—土佐浄瑠璃正本を中心に」²⁾において、先行芸能である謡曲、後に江戸へ進出して土佐座の存続を脅かしてゆく義太夫節を土佐節の比較対象とし、三者に共通する文字譜（カ、ル）について考察した。記譜が安定しており、豊富な技法論を有する謡曲および義太夫節を、土佐節と詳細に照合してゆくことが、研究材料に乏しい土佐節の技法理論の探求に、きわめて有用であると考えたためである。土佐節正本には、宝永五年に木下甚右衛門が土佐節の語り物をシリーズ化して出版した、まとまった刊行物が知られている。しかし、それ以前の正本は数も少なく、土佐節作品の初演時、また正本の初版時の多くが確認されていない。前掲拙稿では、土佐節の宝永五年本とそれ以前の刊行本との節付を比較し、（カ、ル）記譜の変遷について述べた。本稿においては、調査対象となる記譜の年代を踏まえた考察は行っていないが、土佐節の節付体系の解明が進むことにより、こうした研究上の問題にも、何らかの示唆を得ることが出来るのではないだろうか。

なお、土佐節と同時期の江戸古浄瑠璃である外記節や半太夫節、またそれらの名残を留める長唄、河東節などの正本および記譜も、土佐節を考える上での重要な資料となろうが、その範囲は甚だ広く、詳細な研究には今後さらなる時間を要する。よって本稿では、ひとまずは右に記した通り謡曲と義太夫節を比較対象とし、土佐節正本の「譜本」としての一側面の性質について考える端緒としたい。

一、土佐節譜本の文字譜撮取

土佐座の祖である土佐少掾と、ほぼ同時期に京都で活躍した古浄瑠璃太夫、宇治加賀掾の謡曲撰取はきわめて明快である。加賀掾の芸論には、謡曲からの影響が随所に垣間見られ、「このしゃう謡のごとし」として胡麻章の実例を挙げるといった箇所もみられる。しかし、数多くの正本を世に出した土佐少掾には、今日までのところ、この類の著述は知られていない。

そうした中で、筆者があえて土佐節から、謡曲に関連する特徴的な文字譜を挙げる
とすれば以下の通りである。

- A カ、ル・クリ入（クル入）・シヤリ
- B 乱拍子・舞（舞有）・クセマイ
- C キザミ・ナガシ・デハ（デハノ手）
- D 引取・地拍子・打切

これらの土佐節謡曲関連文字譜の特徴として挙げられるのは、すぐにはそれと判り
難い、言うなれば、やまニアツクなものということである。

Aグループの「カ、ル・クリ入（クル入）・クリ上・シヤリ」は、カ、ルに関しての
み前掲拙稿を参照していただくこととし、まずはクリ入（クル入）について考察して
ゆきたい。クリとは漢字ならば「繰り」と表現される、日本音楽では常套的な用語で
あり、謡曲にも、義太夫節にもみることができ、ただし江戸期の刊行謡本においては、
「クル」は頻出するものの、土佐節のように「クリ入（クル入）」と記されたものは管
見に入らない。義太夫節に関しても、近松時代の作品に限定して『近松全集』文字譜
索引』に拠った場合、クリ・くり上・クル・謡クル・謡同音クル・クルフシという使
用例しか確認できない。

ところが近代に入ると、謡曲の節付解説本に「クリ入（クル入）」について言及する
ものが登場する。以下に、その二例を引用する。

繰り 柔吟にては上音階より五律上の音階の音。剛吟にては上音階より三律上の
音なり。

繰りは柔吟、剛吟とも平声譜と振り節とに限り、補助記号として「クル」の文字
を附したるものなり。拍子に合ふ所と合はざる所とにあり。

繰り節は上音の入り節、又は入り廻し節と結合して一種の節附となるものなり。
後章入り廻し節の項に於て詳説す。

一字繰り 繰り節は一音若くは数音のあとに必ず入り節が連続するものなれども、
一字繰りは繰り節一個を単独に謳ふものにて、繰り節の次には必ず去声譜があり
て、之れより上音に復するものなり。一字繰りの附したる謳ひ所は二百九番中極
めて稀なり。

（田崎延次郎『観世流謡曲階梯』、傍線部筆者注）

一クル入 クリ入りと云ひ、各曲随所に多数ある節扱ひである。元来、クリ音

から上音への下降は単に下げゴマをもつて示してゐたのを、中世からクリ音の終
りに入を用ゐて上音に「戻」ることを表はす便法としたのである。従つてこの時の入
はクリ音からの下降を示すのみで特に再び入り節の扱ひをするものではない。即ち
剛吟ではクルはクルの項で述べた如くに扱ひ、入の音尾はハネるのみである。（上
音に於ける下の前の仮名と同様）。柔吟では入のある仮名の生ミ字で上音に下げ、
その反動で次の字の音頭にツツコミと云ふ一種の技巧があつて上音に安定するの
である。このツツコミはクルのあとが小入廻シの場合は次の字でなく、その廻シ
の音尾で謡ふ。尚偶々柔吟のクリ音が長く続く場合、途中で一字だけ上ノウキに
声を抑へて再びクリ音を続ける例がある。その時は抑へる音の下げゴマの上にオ
の記号を附して示す。

（藤波紫雪『うたひ六十年 紫雪おぼえ書』、傍線部筆者注）

ここで、図版②・③・④をご覧いただきたい。図版②は、万治二年衣更着山本長兵衛注
入り本「清経」の一部である。二行の内に、文字譜「クル」が二つ付されているが、こ
れらはすべて「クル」単独の記譜である。図版③は、明治三二―四年刊観世流五番綴
謡本の、「清経」同箇所、ここでも「クル」は単独記譜。変化がみられるのは④の観
世流現行謡本で、三箇所のうち後半の二箇所は、続く胡麻章に「入」を伴つて記譜さ
れている。『うたひ六十年 紫雪おぼえ書』で、「一クル入」で立項されていたのと同
じ体裁である。これでいくと、「クル入」は、ごく近代になってから謡本に登場する節、
ということになる。しかし、『うたひ六十年 紫雪おぼえ書』には、「中世からクリ音の
終りに入を用ゐて上音に「戻」ることを表はす便法とした」とあり、中世からとする根拠
は記されていないものの、「クル入」の節が、謡本に記譜されるようになるかなり以前
から存在したことを、実演者としての立場から示唆している。もちろん、『観世流謡曲
階梯』中の記述もそれを覗わせる。実際に、江戸期の謡本に朱筆で記された直しには、
クルに続いて「入」を書き入れたものが相当数認められ、それらのすべてが近代以降に
書かれたものとは考えにくい。つまり、いつからと断定するのは難しいが、謡曲におけ
る「クル入」の節は、江戸期のある時点から確立していたものと考えられる。

江戸期の謡本が「クル入」の「入」を明記しなかつたのは、当時、謡本の記譜を、
あえて省略することが慣例化していたことと関係するものだろう。それは一説には、
謡教授者の仕事を奪わないための便宜とも考えられている。しかし近代に入ると、よ
り詳細な記譜を施した謡本が流行し、そうした慣例は瞬く間に廃れていった。江戸期
の謡本が「クル」としか記さなかつた箇所の多くに、「入」が続いて示されるようになった
のは、こうした経緯と連動したものである。

そういった中で、元禄から宝永にかけて流行した土佐節の謡本が、「クル入（クリ入）」

という文字譜を既に使用していることは、興味深い事実である。これは、土佐節の性質を示すのみならず、謡曲の節付研究においても貴重な資料であるといえよう。

次の(シヨリ)という文字譜も、義太夫節には採用されていないものである。ただし、一般的な言葉として使われることはよくあつたらしく、荒木繁氏は、説経の天満八太夫の美声を形容して記された「しおり」について、以下のように述べられている。

(天満) 八太夫は美声であつたらしく、「しおりうらごへみつしく」と評されている。裏声が美しかったというのわかるが、「しおり」というのがよくわからぬ。信多氏は前記論文(筆者注・信多純一氏「天満八太夫雑考」)で、「その「しおり」や「うらごへ」の甲高くて哀調のある音声が美しかったと言ふ」と説明されている。穏当な解釈で、だいたいそういう意味だろうが、一、二、用例を拾つてみたので参考に供したい。(中略) もう一つは、『太平記』巻十七「金崎船遊びの事付けたり白魚船に入る事」で、鳥寺の遊女が次のように歌う箇所である。

「翠帳紅閨、万事の礼法異なりといへども、舟の中波の上、一生の飲会これ同じ」と、時の調子のまん中を三重にしほり歌ひたりければ〔後略〕

これは「しほり」が動詞に用いられた例である。

(荒木繁「説経の盛衰」)

実はこの「しほり」に関しては、能楽伝書にも記述がみられる。

「一字しほり、二字しほりと言ふことあり。一字しほりは、「一字謡」二字目をしほるを、一字しほりとて、くる節の本也。

(傍線部筆者注・慶長以前成立「八帖花伝書」第三卷)

一、観世流にくると付を、金春流にしほると付也。又観世流二もしほると云ふし有。

一、「入」二字しほる心なり。但急ナリ。

一、「くる」ハゆうに二字しほるなり。

一、四二しほる曲と云ハ、矢を左右にいだすがごとく、いかにも声をしほりて、よくゆひ入て、声をしほりてひしくべし。声をいかるハ悪。喩バ立声なり共、た、ぬ様にしほるべし。よはく云べからず。さありとて又、声をありのま、出すべからず。力を入れてくるべきなり。

(傍線部筆者注・慶長十一年頃成立「節章句秘伝之抄」)

ここには、荒木氏が考察されたような一般用語としての「しほる」(傍線部)だけでな

く、節の名称としての(しほる)(波線部)も登場している。「一字しほりとて、くる節の本也。」「観世流にくると付を、金春流にしほると付也。」との記述は、上掛り(観世・宝生)が(クル)を付す箇所に、下掛り(金春・金剛・喜多)は(シホル)を用いるという形で江戸期の謡本に確認され、今日においてもなお各流派の特色となっている。

土佐節が、高い音を示す一般用語として(シヨリ)という文字譜を採用したのか、又は下掛りの謡本から取り入れたのかはわからない。しかしいずれにしても、音階や節を表す言葉をピクアップしては譜本へ組み込んでゆく、土佐節の貪欲な姿勢が感じられる事例である。それに加えて、先述の(クル入)の件からは、そうして先行芸能などから取り入れた節を、簡略化することなく、そのままに記譜するといったひとつの傾向が認められる。

一方、Bグループの「乱拍子・舞(舞有)・クセマイ」は、いずれも謡曲からの撰取と考えられるが(ただし、(舞)に関しては幸若舞曲の可能性もあり)、語りに付随する記譜というよりも、舞台上の所作、または囃子事を示したものと思われる。義太夫節にも(舞)や(クセ)の記譜があるが、それらは(中舞)(舞詞)(舞フシ)(謡クセ)(ウタヒクセ中)など、語りとその音階を示すような複合語となっている場合が殆どである。それに対し、土佐節が、(舞)だけでなく(舞有)といった記し方をしているのは、やはり語り以外の要素との連携をとる意味合いが大きかったのではないだろうか。

さらに、Cグループの「キサミ・ナガシ・デハ(デハノ手)」、Dグループの「引取・地拍子・打切」も、能楽伝書等にみられる、囃子に関する用語である。実は土佐節譜本には、こういった囃子関係の記譜が他にも多く存在している。次章ではその実例を示しつつ、土佐節と囃子について、考察を行うこととする。

二、土佐節と囃子

土佐節の囃子関係文字譜の中でも、最も特徴的なのが、「掛け声」と「唱歌」である。このうち、土佐節の掛け声について記した角田二郎氏の文章を、以下に二種引用する。

土佐節の文字譜には、義太夫節では見馴れないものが多くある。中でも「イヤ」とか「ハア」「ヨライ」というようなのは、囃子の掛け声にちがいない。正しくは文字譜とは言えないが、便宜上文字譜に扱っておく。「人形浄瑠璃舞台史」第一九図の、明暦大火前とされている江戸図屏風の人形座には、舞台奥の太夫の横で三味線引と並んで太鼓を打っている楽人が描かれている。画面には太鼓は見えないが構えている撥から能楽の太鼓と同様に思われる。初期歌舞伎絵に常に見られるものである。『鈴鹿山大嶽丸』ではこの類の文字譜がなお「イヤ」「イツヤ」とあつ

て、合わせて五種である。(中略)拍子のむずかしい箇所らしい。

(傍線部筆者注・角田一郎「土佐浄瑠璃曲節考——義太夫節との比較を通して——)

文字譜「ヨライ」は太鼓の掛け声。人形座の太鼓打は「江戸名所図屏風八曲一双」に見る通りのことである。

(角田一郎「古浄瑠璃土佐節の口三味線」)

土佐節譜本中の掛け声記譜例として、図版⑤・⑥(周防内侍美人桜・「小野ノ道風」)を挙げておくので、参照いただきたい。

土佐節譜本中に記されたこうした掛け声を、筆者が『土佐浄瑠璃正本集』からすべて抜き出したのが、左記のAからNである。

- A ヤラ
- B ハ
- C ハア
- D イヤ
- E イヤア
- F イヤハ
- G イツヤ
- H イヤハア
- I イヤハアア
- J イツヤア
- K イツヤハア
- L ヨライ
- M ヨウイ
- N ライ

角田氏も言及されていた『人形浄瑠璃舞台史』⁽¹⁷⁾第一九図、「江戸図屏風」には、三味線の他、太鼓や小鼓などの楽器が描かれており、「人形浄瑠璃舞台史」は、これらを次のように解説している。

舞台後方には、太夫と三味線弾きの姿がみえる。太夫座が舞台の後ろにあつたことが明確になる画証である。(中略)またその太夫座の横、舞台下手側の楽屋には鼓を手入れする者や人形を整えるものなどの姿があり、楽屋口と思われるとこ

ろには、三味線も並べられているのがみえる。鼓の用途としては舞の場面などに囃子として使われたことが想定されるし、また一日の興行の最初などに行われる三番叟や高砂などの能の操りの場合にも囃子として使われたことが考えられる。

「江戸図屏風」に描かれているのは明暦大火前の人形操り座であるが、興行前の能操りはその後も行われている。何よりも土佐節の譜本に、「デハノ手」などの文字譜がみられることから、土佐座でも、能楽囃子に類する楽器類が使用されていたと考えて問題なからう。

なお、これらの掛け声の中に、三味線の掛け声として記譜されたものがある可能性も否定できない。しかし、右の(デハノ手)の他、(キザミ) (ナガシ)のような囃子関係文字譜が多いこと、記譜された掛け声の長さや性質などから、大半は囃子の掛け声であると想定して考察を進めたい。

さて、能楽囃子の掛け声については、横道萬里雄氏が「ヤ・ハ・イヤ・ヨイの四種を基本とする」(『岩波講座能・狂言 第四卷 能の構造と技法』⁽¹⁸⁾)とし、掛け声の実際について以下の通り詳細に記している。

実際の掛け声は、単純に「ヤ」「ハ」と発音するのではなく、種々の色どりがつく。まず謡と同じく母音が奥母音化するので、「ヤ」は「ヨ」に近く、「ハ」は「ホ」に近くなる。また、(中略)拍を越えて声を引くときは、声ヲ折ルといって「ヤオー」「ハオー」のように発音し、「オー」の部分は声の音色を変えて高く細くする。「イヤ」を拍を越えて引くときは、ただ「イヤー」と引くばあいと、「イヤツア」または「ヤツア」のように二段に分けるときとあり、後者はタタム・コスなどと称する曲節に用いる。「ヨイ」も「エイ」「ヨイー」などと変化する。

図版⑦は、地拍子を示す野紙に観世流謡曲本文を割り付け、幸流小鼓・葛野流太鼓・観世流太鼓の譜を記した『謡曲手引八拍子』(安永七年)の一部である。「ヤ」「ハ」「イヤ」「ヤア」などの掛け声が確認できる。また、慶長頃に古活字本が開板され、江戸期に広く流布した能楽伝書『八帖花伝書』の第四卷には、「や声の位」「やつ」と云声は、舌を「打付くる」「あつ」と云声は、舌を「引入候」「ゑい」と(二云)声は胸より出る。や声は胸より出る息なり。」との記述がみられる。『八帖花伝書』には、この「や声」と「ゑい声」という言葉が散見される。ちょうど横道氏が指摘される基本の掛け声四種のうち、ヤ・ヨイに相当するものといえるだろう。その他、江戸期に成立し、今日まで残されている多くの囃子伝書からも、横道氏が提示する掛け声の基本は、土佐節の活躍期には既に確立していたと考えられる。

能楽囃子	土佐節
ヤ	A ヤヲ
ハ	B ハ C ハア F イヤ H イヤ I イヤ K イツヤ
イヤ	D イヤ E イヤア F イヤハ G イツヤ H イヤハア I イヤハアア J イツヤア K イツヤハア
ヨイ	L ヨヲイ M ヨウイ N ライ

【表①】

【表①】は、その横道氏の分類に基づいて、土佐節の掛け声AからNまでを振り分け
てみたものである。こうしてみると、土佐節の掛け声には、能楽囃子の掛け声の原則
から逸脱したものが見られない。さらにこれらの掛け声には、横道氏のいわれるよう
な「種々の色どり」を豊富に確認することができる。例えばIの「イヤハアア」、Kの
「イツヤハア」、Mの「ヨウイ」などからは、実際の掛け声を、忠実に文字に起こして
いたことが想像されるのである。

一方、土佐節の唱歌、または楽器奏法に関連する用語についても、『土佐浄瑠璃正本
集』より、それと判るものを掲出してみた。

- A テン
- B ツト
- C ツテ
- D ツンテ
- E テントン
- F テンツンダン
- G ウツ
- H 三ヲラス
- I 合ノ手
- J ツク
- K ツトツク
- L ツトツク
- M ヒシグ(ヒシギ)
- N ヒヤ
- O ヒヤア

土佐節の口三味線については、角田一郎氏が「古浄瑠璃土佐節の口三味線」において
既に言及されている。右のAからFまでは、口三味線としてほぼ間違いないだろう。また、
GからIも、三味線の技法を指定したものと考えられる。

一方、Jの「ツク」とK・Lの「ツトツク」・「ツトツツク」は、太鼓の唱歌と解釈
することも出来、今後の調査が必要である。同様に、Mのヒシグ(ヒシギ)は、角田
氏が紹介された土佐節の口三味線の書き込みで、「三筋ヲヒシグ」という記述がみられ
ることから、大方三味線の弾き方を示したものであるが、能管の技法「ヒシグ(ヒ
シギ)」との関係も考慮に入れておきたいところである。

最後にNのヒヤ、Oのヒヤアであるが、これは笛の唱歌ではないだろうか。以下の
例は、『土佐浄瑠璃正本集』中のN・Oの記譜箇所すべてである。

けたおして。ゑひと言てふみければ。たちまちむなく成にけり。(小野ノ道風)

只今首を引ぬくと。まなこもぬけよと押つける。(小野ノ道風)

かたさき懸てはつしと切る。(小野ノ道風)

おかへの三郎とをくみにはら小次郎。二ひきつれたるからし、の。(世継會我)

てきは二人でありけるに。さもしやかたくよ。(世継會我)

飛てかゝる其いきほひ。ヲ、おそろしかりける、次第也。(新撰一心二河白道)

いらかの介扱こそと。心の内にておかしくて。につこと笑ひ。(小野ノ道風)

今ありかたき男色。かひまみたりし色女。いなにはいかてありまなる。(小野ノ道風)

夏のはしめはかならずしも。迎をこさんと御約束。(小野ノ道風)

おもふ人にはそひもせずかゝる。うきめを見ることよ。(小野ノ道風)

そでとそでとを。かさねあわせてあをいくさ。(世継會我)

(しづか恋草舞の段「蘭曲文音大林集」)

前半の六例は、すべて合戦が行われている場面である。それに対し、後半五例は、色
事的な要素が強い場面となっている。ヒヤとヒヤアの記譜箇所の内容は一貫しており、
作曲者がこういった場面に意識して用いていたものと考えられる。図版⑧は、演劇博
物館所蔵「笛太鼓付」にみられる森田流の笛唱歌であるが、この資料に限らず、「ヒヤ」
というのは笛唱歌の常套句である。

先述した囃子の掛け声の記譜等により、土佐節の上演に、鼓などの打楽器が関って
いたことはほぼ確実とみてよいだろう。そうなれば、能楽囃子の中で唯一の旋律楽器

である筈も、当然組み入れられていたと考えても不自然ではない。土佐節譜本にみられるこれらの掛け声、唱歌からは、土佐座が囃子を多用し、音楽性に長けた上演を行っていたことが推定されるのである。

三、土佐節の句読点

土佐節には、今日においても多数の伝本が知られている。それらの集大成として、昭和四七年(1972)から同五一年にかけて、鳥居フミ子氏による『土佐浄瑠璃正本集』全三巻が上梓された。ここまでの章に記した通り、土佐節譜本は情報量が豊富で、その翻刻は困難を極めたと想像される。それらを乗り越えて成立したこの基礎資料整備は、評価されてしかるべき偉業であるといえよう。

凡例によると、同書では多数の文字譜も「印刷上の都合で多少ずれた場合もあるが、大體において原本の位置に記した」とある。ただし、本稿の冒頭でも記した土佐節独自の区切り点各種の対応には苦慮したものとみられ、次のような判断が示されている。

本文の区切りは、原本の○印・○○印・○○○印・○○○印・○○印・○○印は○(句点)とした。原本の●印は、「」(読点)とした。ただし、「」(読点)の中には、読解の便宜上私に加えたものもある。

ゴマ点のうち、△は、比較的印刷が可能のために、これを記すことにした。

研究の基礎となる初期の翻刻作業において、この措置はまずは妥当なものであったろう。しかし、土佐節の大きな特徴であるこれらの符号の問題は、さらなる検討の余地があると考えられる。

図版⑨は、土佐節段物集「土佐節」中の「ゆふらん揃ゆやまんじゆの道行」の一部である。中心の行の上方、「うつつ」とゆめもひとふたミ」の右横に付された●を参照されたい。「ゆめもひとふたミ」という形になっており、●印は、通常の句読点の場合と異なり、字の真横、胡麻章の位置に配置されている。位置的にも、数的にもこれを句読点とするには無理がある。しかし、『土佐浄瑠璃正本集』の凡例から言えば、「ゆめも、ひ、とふ、たみ、」と翻刻せざるを得ないだろう。

こうした問題は、実際の『土佐浄瑠璃正本集』にも表れている。

雲にかけはしかけそむる君が心がなぞくならば。うちとけてとけてかたろもの
とけぬはふちの。ふひのしら雪みな月の。もちの日きえてその夜ふる。つきぬ思
ひは。うやつらや。あだし恋路はいなものじゃ、

これは、『土佐浄瑠璃正本集』に翻刻されている、土佐節段物集「蘭曲色竹一」所収、「はな世まひの段」の終曲部である。謡曲や浄瑠璃のような、広義の語り物系芸能は、通常曲の最後の一文に句読点を用いない。清田弘氏は、江戸期の謡本において、句点が行頭に置かれていたことに関し、以下のように指摘されている。

これは謡うための息継ぎを表わす譜号なのです。そして同時に拍子に合う部分では一拍の間に相当します。(中略)この句頭の位置を、その後の謡本では前行の下に移したのだから意味が不明瞭になり、はては文章上の句読点と混同されるようになってしまいました。

確かに、句読点を息継ぎの符号と考えれば、終曲部に句点を用いないことは理にかなっている。これ以上、語り(または謡い)続ける必要がないからである。土佐節の正本も、原則として終曲の一文に句読点を用いていない。しかし、右の「はな世まひの段」終曲部には、本来あり得ないはずの読点が付されている。これは、図版⑨にあったような胡麻章の位置に記譜された●印が、凡例に沿って読点として翻刻されてしまったための齟齬なのである。

角田一郎氏は、土佐節のこういった符号について、早い段階から拍子に関する記号ではないかという見解を示されていた。

句切りのうち黒丸は、『逸題土佐節段物集零本』(家蔵)中の一曲「兼好花うりの段」の題下に「クロキホシハ其中へアタル拍子也」と印刷されている。これから見て、序詞の中の句点二個並びも拍子の関係を示すものらしい。

(「土佐節正本の口三味線譜」)

土佐節段物集「土佐節」から、同じ「兼好花うりの段」の冒頭部分を図版⑩として掲出した。このような解説めいた文章が正本に付されるのは、土佐節には非常に珍しいことである。

土佐節にとって、この「拍子」ということが大切な要素であったらしいことは、数種が残された正本奥書の文章のうち、次の二種からも覗うことができる(傍線部筆者注)。

世間ニしやうさしの本数多雖有之目見するに誤り有之太夫直之本とは「各別相違仕ルにより今又改之土佐少掾自筆之しやうさし所々ふし拍子清」濁しやうに不及所は片仮名にてしらせ拍子のあたり所を吟味して此一流稽古之「方御調法に

扇拍子というのは、中世から近世にかけての日本の古典演劇に、広く行われた技法だった。浄瑠璃においても、宇治加賀掾の芸論『竹子集』序文に、「扇子拍子ハ語り出すさきの位をしやミセンにしらせんためなれば。一息く／＼にうつものにあらず。さきのくらゐをすゝめんとおもふかしづめんと思ふ時はかりうつへし」という記述がみられ、逆説的に言えば、一息く／＼に扇拍子を打つようなことが当時の浄瑠璃にはままたつたと解釈できる。先行芸能の音楽的要素を、積極的に取り入れていた土佐節の符号については、こうした方面からの考察も、あるいは有益なものではないだろうか。

結び

冒頭に記した通り、土佐節の戯曲が芸術性に欠けていることは、これまでにも指摘されてきた否定できない事実である。しかし、その記譜に関して言えば、戯曲と同様に修辭過多な煩雑なものでありながらも、戯曲内容に比して、ある種の情熱、こだわりのようなものが感じられる。戯曲の内容と異なり、記譜の煩雑さは版下の作成等に直接影響するものであるのに、簡略化されなかったのはそれなりの理由があったろう。

和田修氏は、土佐節の性質に関して次のように述べられている。

理屈を好まない土佐少掾の体質は、貞享期から一貫しているわけで、歌謡とそれにもなうきらびやかな人形の舞踊に趣向を凝らすことになる。むしろ人形舞踊のための伴奏といつていいかもしれない。

(「江戸古浄瑠璃の衰退と歌舞伎」)

土佐節にとって、複雑な節譜に加え、囃子の掛け声、唱歌、拍子に関する記譜などは、上演そのものを引き立てる大切な要素であり、それこそが、土佐座の誇るべき芸術性そのものであったに違いない。してみればこの煩雑な譜本は、土佐座の華麗な「人形舞踊の伴奏」全体像を示す総譜なのである。

こういった、演奏の全体像が把握できる形式は、日本の一般的な譜本とは、自ずと趣を異にしている。例えば雅楽や能楽の譜本は、原則としてパート毎に分割されている。図版⑫に掲げた「七大夫仕舞付」のように、総譜に近い内容を持つ譜本も出版されているが、謡本出版の大勢を占めたのは、謡部分のみを単純に記した謡本の方であった。一見良本に思える「七大夫仕舞付」は、江戸期の再版が確認されていない。舞台上の動きや装束、囃子については単独の伝書が刊行されていることから、当時の謡本購買層がそうしたことに興味をなかったとは思われないが、謡を謡うための教則本の版面は、シンプルである方が好まれたようである。同じように、土佐節の上演用の複雑な総譜は、土佐節の語りそのものの稽古者を、徒に混乱させるだけだったので

ないだろうか。

とりどりの文字譜・胡麻章・符号で溢れ、しかもそれについて体系的には語られず、記譜そのものも、時代によって大きく変更されてしまった土佐節譜本³⁾。同じ浄瑠璃でも、戯曲を重視し、次世代への伝承を念頭に節付体系を整え、芸論を示した上方の加賀掾、義太夫とは全く異なる態度がそこにある。しかしだからこそ、こういった特異な性質を有した土佐節譜本は、日本の譜本史を考える上で重要な意味を持つており、今まで以上に注目され、研究が行われてしかるべきものであると考える。

元禄・宝永頃が絶頂期であった土佐節はその後、義太夫節などに押されて当然のように消滅していった。しかし、その遺物として今日まで伝えられた土佐節の正本は、日本古典演劇の譜本史上に異彩を放つ、きわめて熾惑的な譜本なのである。

注(1) 若月保治「人形浄瑠璃史研究」、鳥居フミ子「近松と土佐浄瑠璃」(『近世芸能の発掘』1995、勉誠社刊)、和田修「江戸古浄瑠璃の衰退と歌舞伎」(『岩波講座歌舞伎・文楽』第七卷、浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃、1998、岩波書店刊)等。特に、土佐節のオリジナル作品、中後期の作品について、こういった指摘が多い。

(2) 『近世文芸研究と評論』第四一〇号(1984、近世文学会編)。

(3) 東京大学霞亭文庫蔵。宝永五年、木下甚右衛門刊。

(4) 早稲田大学演劇博物館企画展示図録『古典演劇譜本展』(2005)所収。

(5) 『日本庶民文化史料集成』第七卷『人形浄瑠璃』(1975、三一書房刊)より引用。以下同。

(6) 1931、檜書店刊。

(7) 1976、檜書店刊。

(8) 演劇博物館所蔵。所蔵番号「イ11-676J」。

(9) 架蔵。訂正者観世清廉、檜常之助刊。

(10) 架蔵。『観世流大成版謡曲百番集』、檜書店刊。

(11) 『岩波講座歌舞伎・文楽』第七卷『浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃』所収。1988、岩波書店刊。

(12) 日本思想大系23『古代中世芸術論』(1973、岩波書店刊)より引用。底本は、早稲田大学演劇博物館蔵古活字本。〔〕内は、校訂に用いた写本三本(大概本・島津本・内閣本)共通の場合に挿入されたものである。以下同。

(13) 『細川五部傳書』所収。わんや書店。

(14) 義太夫節の文字譜にみられる〈舞〉は、幸若舞曲との関係がより深いものとみて差し支えなからう。

(15) 『東洋音楽研究』第四九号(1984、東洋音楽学会編)。

(16) 東京大学霞亭文庫蔵。宝永四年、大月次郎兵衛刊。

(17) 1991、八木書店刊。

