

シラバヤシ考

一 はじめに

能の舞事(まいごと)で、室町後期以来習い事として秘伝扱ひでんがかりいされてきたものの中には、能の舞や働わざの原初的形態の名残りを留めていると認めうるものが、まれにはあるが存在する。本稿で考察するシラバヤシは、その貴重な一例ではなからうか。シラバヤシは「白拍子」「白囃子」「素囃子」などとも表記され、従来は、実態不明の特殊な形式を備えた、一種の舞事と考えられてきた。現在では、観世流・金剛流の三輪、観世流の杜若の二曲のみに、その異式演出の名目として「素囃子」があるが、いづれも江戸中期から後期(し)。(享保と明和の間)にその祖型が成立した、いわば新演出である。

これに対し、室町後期の囃子方系統の伝書を中心に、シラバヤシに関する記事が存在する。これらシラバヤシ関係資料は、主に笛方系の伝書にあらわれる三輪・杜若の舞事の秘伝たるシラバヤシの説と、その他の伝書中の特に秘伝扱ひでんがかりはされない右二曲以外のシラバヤシに関する記述とに、二大別できる。そしてシラバヤシ

竹 本 幹 夫

シ重視の傾向は、前者の場合にとりわけ顕著であり、量的にもシラバヤシ演出資料の主体といえるようだ。この笛方系のシラバヤシの説とまったく系統を異にする秘伝は存在せず、それが観世流の秘事とされるにもかかわらず、室町期から江戸初期にいたるシテ方観世流には、シラバヤシに関するまとまった記述はなかったらしいのである。これは、シラバヤシが囃子方系統の秘伝の名目であったこと、及び、それに対応すべきシテ方の秘伝がもともと存在しなかつたか、或は室町後期以来ほとんど退転に近い状態であったこと、そのために囃子方系統の説がシラバヤシ秘伝の主流となったこと、等々を意味するのではなからうか。

江戸時代になると、右の笛方系統の古説を理論的なよりどころとしながら、シラバヤシの演出は、独自のかつ複雑な展開を遂げるにいたる。江戸期シラバヤシの形成と展開は、古態のシラバヤシのそれとは次元の異なる課題であり、そのことにつき、いま紙数を費すいとまはない。ここでは、室町後期のシラバヤシの原初形態について考察を進めていくこととした。

二 シラバヤシの秘伝

明応年間以降慶長年間いたるまでの間に、一つ書き形式の技術書的色彩の強い能楽関係雑伝書が数多く輩出する。こうした伝書類のうち、シラバヤシの秘伝を記す上で中心的役割を担ったのが、笛彦兵衛系伝書と汎称される笛伝書群である。そのうちでも最も記事が長大で、シラバヤシ秘伝の集成ともいえる内容を有するのが、由良家蔵天文二十年奥書『笛秘伝書下』に記される所説である。甚だ長文ではあるが、基礎的資料なので引用したい。

一、三輪・杜若白はやし之事。京かゝりに有之。人皆外題をはしりて候へとも習たる人稀也。昔の名人上手の寄相にも白はやしハ細々する事なし。当代ハ猶以稀也。三輪ハ神道ニて真也。殊更大事也。笛、序の内に二段のゆりとして吹様あり。七五三と云事あり。笛のしやうか別紙にあり。殊に太鼓大事なり。キサミに習あり。細々はやさねハ仕にくき事也。つなぬ拍子なれば地ヲ引取く打也。又大鼓・小鼓、杜若の前の物着の段の位のやうに打也。太鼓にしたかふ鼓なれば、つなぬ拍子の心得あり。さすか又太鼓と別くにならぬ様にはやす也。少もこしつの方あれハ悪し。舞の拍子・うたひの拍子・出羽など、此三色の拍子にてハ中々白拍子にてはなし。偕こそつなぬ拍子と云事、習の上ニても不断くふうせねは白拍子の分別なき也。太鼓は地ヲ引きりく打候事、惣別白はたらき本意也。大事也。秘事なれば他人に努々相伝する事

なし。地の打切やう習口伝有。太鼓の頭の心持大事也。少もりの候心、努々有へからず。手など打事、鼓・太鼓・笛に一切嫌也。悪クはやせは早くなりて、かたしりかけたるやうになる也。拍子ヲハもみ候へて、少も気のたるむ方有へからず。習なくてハならざる事也。かミ筋ほとも地の拍子あれば、白拍子ニてはなき也。笛・鼓・太鼓、昔より定たる手下り少も別の事なし。大小鼓、地・頭、同心にあり。此白拍子ヲよくく仕覚候へハ、能ののる位ヲよくしると申伝へり。序之内、太鼓の頭おろさぬ間ハ白はやし也。神道のかわりめ爰也。努々沙汰にもせぬ也。常ニハ杜若同前ニてと申也。白はやし之内、段々に頭有て、何段とのしるへあり。能ニてハ、太夫次第に笛ハくり返す也。座敷ニては、笛一くさりの手定り、末に笛かへす手あり。その時和哥をうたひ出ス也。〈資料I〉

右の記事に続けて、「杜若白はやし」(「草の白拍子」・「白はやしの位ハ三輪同前」)・「松風村雨の舞も白はやしにする事あり」(杜若同様、序之舞の序の後、シラバヤシになること)の二カ条が補足説明として付属するのが、『笛秘伝書下』のシラバヤシ秘伝の構成である。

笛彦兵衛系伝書には、他にもままとまったシラバヤシ秘伝があるが、おおむね資料Iと同系統の説と認めうるものばかりである。ところが、芸系を異にする他の伝書中の、三輪・杜若のシラバヤシの秘伝でも、資料Iをはじめとする笛彦兵衛系伝書の所説との間に、書承関係を想定できるような場合が多いようだ。例えば、

太鼓親世家の祖、親世与左衛門國広の伝書（以下、似我系伝書と略称）では、演出面での後述するような基本的相違を持ちながらも、一方では笛彦兵衛系伝書の所説の大部分を引用することが指摘できる。又、資料Ⅰ（傍線④）にいうように、三輪・杜若は「京かゝり」（親世座）の秘伝であることは諸書の一致して説くところであり、事実、金春家などには両曲のシラバヤンは存在しなかったと思われる。それにもかかわらず、金春系である下間少進の能型付『童舞抄』（慶長元年奥書）や『少進聞書』（慶長以前の内容）、金春大夫安照の肥後中村家蔵『安照秘伝書Ⅰ』（慶長十五年奥書）には、一連のシラバヤンの秘伝が存在する。少進の説は、よく整理されており、シラバヤンに付属する習い事の名目を具体的に掲げるのが特徴だが、これは、笛彦兵衛系伝書その他の中から、シラバヤンや三輪の神楽に関するさまざまな秘伝をよせ集め、再構成したもののである。『能之留帳』をみても、少進がシラバヤンを演じたのは一度しか確認できず、しかも「少白拍子心アリ」という程度のものであったらしい（慶長二十年二月二十六日条）。少進のシラバヤンは、たんに理論的なものにすぎなかったのである。『童舞抄』が能型付であるのに、シラバヤンの所作につき、ほとんど記述を欠くのも、それを裏付けている。安照の場合も同様で、その秘伝の大半は資料Ⅰと同文・同内容の抜書であり、「白は諸色の根本と云。色にそまぬ所を舞はやすを以白はやしと云之也。是を則常の能はやしの根本、本心の習に仕事也」（前掲安照伝書）との文言から明らかのように、その目指すところは、「白はやし」という秘伝の名目を自己の能楽論に付会することだったのである。

三輪・杜若のシラバヤン秘伝に関する記述で、笛彦兵衛系伝書とも似我系伝書とも系統を異にするものは管見に入らない。すなわち、シラバヤンの秘伝には囃子方系統の説しかなく、その主流をなすのが笛彦兵衛系伝書の所説であったといえるのではなからうか。これは三輪・杜若のシラバヤンが、親世座系の笛方であった笛彦兵衛あたりを中心に理論化された、囃子方独自の秘伝だったことを示している。これらの秘伝中には、シテの所作に関する具体的記述を欠くのであるが、一方、これに対応すべきシテ方系統の秘伝は見当らない。そうしたものは、シラバヤンの秘伝が資料Ⅰのごとき形でまとめられた時点では、すでに失なわれてしまっていたとも考えうる。資料Ⅰをはじめとする室町後期諸伝書中の三輪や杜若のシラバヤンの演出は、シテの舞なしの、室内での演奏をたてまえとしていたらしい形跡があり、しかも、実際にはそれすら行ないえなかった可能性が強いのである。

資料Ⅰによれば、シラバヤンは、乗らずに奏する単調だが特殊なりズム型を持っていたようである（傍線⑤他）。その譜には定型があり（傍線⑥）、段数もきまっていたらしい（傍線⑦）が、シテの舞がある場合には、舞い終るまで笛は同じ譜をくり返す（傍線⑧）という。座敷（シテの舞なしの室内演奏）の時には、終結部の笛の手に定型があり、終結の合図になっていたらしい（傍線⑨）。笛彦兵衛系伝書のいくつかには、シラバヤンの笛の唱歌と称するものがあり、アシライ吹キ的な、五段構成の形をとることで大体共通している。しかしながら、同じく傍線⑩にいうごとく、シラバヤンの要諦は、シテの動きにあわせ「太夫次第」に演奏するところ

にあつたかと思われる。こうした場合、あらかじめ段数を指定することはきわめて困難であり、したがって各段の囃子の譜にも、一般の舞のごとき定型がありえたかどうかは疑問である。「太夫次第」という以上、シテの所作にも定型がなかったということが当然考えられるからである。したがって、シラバヤシに定型な囃子方の手くばりがあると説く資料Ⅰの記述は、囃子方のみでのシラバヤシ演奏を前提としていると判断でき、それはシラバヤシをシテが舞うことが、当時ほとんどなかったであろうことを背景にしているのだろう。観世宗家蔵『観世与左衛門国広文書貼交せ』(甲の第八紙)によれば、

白ハヤシノ事。笛ノハテニ、六ノ下ヲ吹ハテ候ヘハ、手、一
クタリ也。シラヌ謡手ナト謡出サスト見懸候ヘ、則打上ラ
キサミ、ウタイ出サスヘシ。先以座敷ニテノ事也。能ノ内ハ
大夫大事也。

とあり、又、同じく似我系伝書の一類である熊本大学永青文庫蔵『太鼓太事』には、「座敷などには、してハなき間、笛を聞合て頭うつなり」ともいう。シテが舞う場合はあくまでシテ中心なのである。それに対し、謡い手のみで舞のない室内演奏の場合には、謡い手ではなく、笛が演奏の主導権を握るのである。シラバヤシの秘伝において、笛方の伝書の説が主流たりえたのも、シテの舞抜き、笛中心の室内での演奏がたてまえてなっていたからではあるまいか。

右の推測からただちに、室町後期の観世座で、室内演奏によるシラバヤシだけは行なわれたと考えるのは早計らしい。資料Ⅰに

よれば、シラバヤシは「少ものり候心、努々有へからず」(傍線①)という奏法が基本とされ、笛彦兵衛系の説をふまえたすべてのシラバヤシ秘伝も、「乗事なし」(童舞抄)とする点では一致する。これに対し、似我系伝書の説は、

いかにも、よく／＼のりたるがよきなり。(5)

とまったく逆なのである。早大図書館蔵『矢野一字聞書』のよう
な、本来笛彦兵衛系伝書の影響下にあるべき一噌流系の笛伝書す
ら、シラバヤシは「ノリテ吹ヲ習ニスル」というところからみて、
これが、誤伝などではなく、笛彦兵衛系伝書の説の進化した形で
あることは認めうるが、シラバヤシが自然にノル拍子に移行した
とは考え難い。リズム型の基本に関わるこのような相違は、囃子
方内部に、三輪・杜若の秘伝であるシラバヤシの演出につき、一
致した見解が実は存在しなかったことを示しているよう。観世宗家
蔵『宗節仕舞付』の杜若の項では次のように説く。

「りうしやうに驚とふ、へん／＼たるきん」と申て、舞に成
候。我等か方にはしらはたらきと申候て、舞にてハなく候。
さりながら、はやしなとそらい候ハねはならず候間、常の舞
にて仕候。

〈資料Ⅱ〉

「しらはたらき」とは、次項で考察するごとく、シラバヤシのシ
テ方からの呼称である。この型付の記された永祿年間以前には、
観世大夫家でもシラバヤシは退転しており、宗節によれば、囃子
方が揃わぬことがその理由であった。これはその秘伝の伝承が絶
えていた家のあつたことを意味すると同時に、囃子方各家に伝存
する演出に、実際の共演が不可能な程の相違があつた事情をも示

しているのではなからうか。シラバヤシは、室内演奏としても退転したまま、その理論だけは伝承されていたとみるべきだろう。

三 シラバヤシとシラバタラキ

資料Ⅱで宗節のいう「しらはたらき」が、シラバヤシを意味しているのは明らかであろう。未見ではあるが、観世宗家には宗節筆の可能性もある『禪鳳書物写し』と称する断簡一通が伝存し、シラバヤシとシラバタラキとの関係につき、「囃子方から言えば前者であり、為手方から言えば後者である」こと、「ホンノ舞ニテナキハタラキ」が『シラハタラキ』である」ことなどを説く由である。この文書が、禪竹の孫にあたる金春大夫禪鳳自身の説にもとづくものかどうかはともかく、宗節時代以前の内容である可能性は強いように思われ、資料Ⅱの宗節の言葉も、こうした古説を背景にしているようである。

天正ノ慶長年間の内容を伝える『能口伝之聞書』には、「玄旨公曰」の注を付したシラバヤシ秘伝の次条に、

(同) 白(白)タ(ハ)キ(キ)ハ、何ノ仕舞モノナク、スラリトアルヲ云。是ハ常ニ在コト也。

という。江戸期に入ると、シラバタラキは次第に独自の秘伝化の道をたどるのであるが、室町末期には、一般の働事の通称として、秘伝たる三輪・杜若などのシラバヤシとは定義上区分されていたとみることができよう。例えば鴻山文庫蔵『笛遊舞集』の、「うのは。舞にてハなし。しらはやしなり。舞にまふ事もあり。まひならハ、はの舞なるへし。『はまの真砂ハへい／＼たり』、こゝに

てしらはたらきあり。これも舞にも」との記事は、演出上も、シラバヤシとシラバタラキとが一応別扱いされていたことを示すものである。シテの舞が二度ある鶺鴒は、舞の段の構成が松風と同性格に近い。今までふれなかったが、シラバヤシを舞う作品として、松風・鶺鴒はほぼ同様に扱われることが多かった。そして当時の鶺鴒の二度目の舞には、「ホンノ舞ニテナキハタラキ」的要素もあつたのである。

但し、天正年間以前には、シラバヤシとシラバタラキとは、用語上ほとんど区別されないのがむしろふつうであつた。資料Ⅰの傍線部⑥はその好例であり、幽斎自身の奥書を持つ永青文庫蔵の『太鼓聞書』ですら、「かきつはたのしらはやしのこと。いつもの序(序之舞のこと。第四項参照)のある所にて、白(働)是あり」という。先の『笛遊舞集』の記事が、弘治年間以前の内容を伝えると思われるにもかかわらず、両者を一応弁別して用いているのは、実は異例のことに属するとみてよい。

右は、三輪・杜若などのシラバヤシをシタバタラキと称した例であるが、逆に、三輪・杜若以外の曲で、『能口伝之聞書』の立場に従えばシラバタラキに相当すると思われる働事を、シラバヤシと称する例も多数ある。以下に代表的なものを列記しよう。

イ (通小町)……「あらくらの夜や」をいひて、しらはやしにて候。働段ハしらはやしにて候。

ロ 山姥、「山廻」といふ段ハ、しらはやしにて候。

ハ 善知鳥、しらはやし也。

ニ (海人)しらはやしにて、経をわたしてのち、舞になる。

木 山姥のかけりへ、盤渉しらかけりと申候。「山廻」と申所にて候。白囃子にて候。

へ 白拍子の事。金春ニハ、山姥・金札・西行桜、観世に三輪・杜若、是にありト云。
〈以上、資料Ⅲ〉

イ・ロは『金春弥七鼓伝書』明応二年奥書本、ハ・ニは同じく明応八年奥書本、ホは天文二十三年宮増弥左衛門奥書『小鼓口伝集』へは慶長十六年奥書『幸正能口伝書』の各書よりの引用で、右いずれも、三輪・杜若のシラバヤシ秘伝を説く笛彦兵衛系や似我系の伝書とは系統を異にする鼓伝書である。イの通小町は「あら暗の夜や」の謡の直前に立回りがあるのが一般型だが、古くはその位置が必ずしも一定していなかったらしい。ロ・ハ・ホ・への山姥・善知鳥・金札は、現行ではそれぞれ立回り・特殊なカケリ・舞働を演じ、西行桜は、曲舞の後、シテの「詠」に続け、時として非定型の働事を舞うことがあった。ニの海人は、現行では舞直前にイロエガカリの部分があり、室町後期までは、この部分は鶺鴒羽の後の舞（『笛遊舞集』にシラバタラキという）と同性格の音楽的構成であったと思われる。イロエ・カケリ等々は室町末期にはその定型が確立しつつあった。右の諸曲は室町後期にも、個々の曲ごとにそれぞれ独自の働事を演じていたとみるべきであり、ここではそうした一般的な働事の通称として、シラバヤシなる名目が用いられていたであろう。

資料Ⅲとはさらに系統の異なる『大蔵九郎能氏鼓伝書』では、百万の曲舞の前後にあるイロエと立回りを「二段しらはたらき」とし、「前のをはのらす」、後の段は、「よく／＼のりて」囃す由

をいう。又同書には、善知鳥の「働き」を、「しての身がまへを見てはやすへし。とり打所、見合て打へし」ともいう。すなわち、シラバヤシとシラバタラキとの用語上の区分は、伝書の系統により異なる場合があったらしく思われる。しかし右の諸曲は、すべて「ホンノ舞ニテナキハタラキ」を舞う点では共通していたようである。これらの働事は、通小町のごとくその位置が不定であったり、又、西行桜のごとく場合によってはまったく省略することもありえたらしい。そうした非定型の働事である以上、当然シテの所作が演奏をリードするはずであり、善知鳥のごとく「鳥を打つ」といった特別な物まねがなくても、「しての身がまへを見てはやす」ことが要求されたに違いない。そして資料Ⅰの三輪・杜若のシラバヤシ秘伝も、能の場合には「太夫次第」（傍線①）に演奏する点では同じなのである。

三輪・杜若のシラバヤシをシラバタラキと呼ぶことがあり、逆に、後代の定義に従えばシラバタラキにあたるべきものをシラバヤシということもあった。三輪・杜若のシラバヤシが囃子方の秘伝の名目であったこと、資料Ⅲがすべて囃子方の伝書であること、どちらもシテの所作にあわせて伴奏する、非定型のものである点が共通することなども参照すると、三輪・杜若のそれも含め、シラバヤシとシラバタラキとは、本来は同じであったと考えることができよう。これらが「ホンノ舞ニテナキハタラキ」に対する異なる立場からの両様の呼称だという、本項冒頭に紹介した『禪鳳書物写し』の記述は、両者を別物とする『能口伝之聞書』等の説よりも、さらに古い時代の所説と考えてさしつかえあるまい。

四 シラバヤシ秘伝化の意味

シラバヤシ(シラバタラキ⁽¹⁴⁾)は、必ずしも特定の曲に固有の演出ではなく、かなり自由に応用可能な働事であった。それにもかかわらず、観世座系統の三輪・杜若・松風・鶺鴒の四曲だけが秘伝化したのである。右四曲のうち、三輪のシラバヤシは「真」、杜若以下三曲は「草のシラバヤシ」とされ、三輪のシラバヤシが秘伝の中心を占めるのが、資料Ⅰほか諸書のほぼ一致した見解である。三輪の舞の段は、「まづは岩戸のその始め、隠れし神を出ださんとて、八百万の神遊び、これぞ神楽の始めなる」云々の詞章より知られるように、天の鈿女の岩戸の舞の設定で、これがその作品に対する評価の基軸となっていた形跡がある。神道の秘儀を形象化した曲とされ、重視されていたらしい。資料Ⅰの「三輪ハ神道ニテ」(傍線⑩)という発言も、もともとはかかる考え方を背景としたものにはかならない。これと相対的に、杜若のシラバヤシは「草」と位づけられたかと思われる。しかし、これらのシラバヤシが秘伝化したのはその作品性の故ではあるまい。三輪・杜若のシラバヤシの構成はきわめて特異なのであり、秘伝扱いされたのも、その特異さによると考えたい。

資料Ⅰ(傍線⑩)、及びその上巻である『笛秘伝書上』(同奥書)の「三輪、序、おろせは神楽、太こ」などの記事から、三輪のシラバヤシの構成は、

〈神楽の序〉十ヘシラバヤシ

の形をとることが知られる。この構成の故に、本来神楽の秘伝で

あった習い事と三輪のシラバヤシのそれとが、しばしば習合する結果を生むのだが、これは三輪のシラバヤシが「神道ニテ真」との認識を生ずる直接の契機に、神楽が介在していたことを暗示しているように思われる。後述するように、杜若と三輪とはその序の部分がまったく異なり、資料Ⅰに「神道のかわりめ爰也」(傍線⑩)というごとく、神楽の序を打つことが三輪のシラバヤシの特質であり、その重大さを実質的に保証していたのは事実である。早大演劇博物館蔵『遊舞集』(弘治以前の内容)に「三輪、かくらなり。さりながら、むかしかよりといふへ、しらはやしをいふ物なり」とあり、同趣旨の記事は他書にも類例が多い。三輪のシラバヤシは、神楽の古態の名残りであったかとも想像できる。

大永元年与五郎権守宗智奥書鼓伝書に次のごとくある。

いのり・かち⁽¹⁵⁾のつと・よみ物ハ、神楽に各別なるへし。有

口伝。箱崎に「影きよし」の「よ」の字よりうつ。

祈りは悪霊調伏の際の働事、かだ(伽陀)は経文の朗誦にあわせて打つもの、読ミ物は起請文などの特殊な拍子扱いの謡で、それにあわせて打つ鼓の手をいうのであらう。ノット(祝詞)は神楽と同じく神おろしの機能を持つとされる謡に奏する囃子事である。右いずれも鼓の手配りが神楽と似ていたためか、その区別がやかましくいわれるのだが、その多くは、本来は神楽系の囃子事とでも呼びうるような、性格と機能をはほぼ同じくするものだったのでなかろうか。例えば箱崎の「影きよし」の一句は、経文風の謡から舞へと続く部分の直前に位置しており、こうした部分で伽陀を打つ例が当麻にある。おそらく箱崎もこれと同様であらう。この

両曲は、古くは天女の舞を舞っていた。これらの舞の段の構成は、
〈伽陀〉十〈天女の舞〉

だったわけだ。ノットや神楽がいわば「神降し事」であったのと
同じく、伽陀は仏の来現をうながすための囃子事だったのだから。
そして、これら神楽系の囃子事の祖型に、神仏の来現もしくは憑
依を誘う機能を担った特殊な囃子事の存在を想定できるのではな
からうか。三輪の場合も、舞の内容は異なるが、特殊な囃子事が
先行する点では箱崎・当麻に近い形かと考えられる。すなわち、

〈神降しのための特殊な囃子事〉十〈シラバヤシ〉

という構成が本来であったと思われるのである。神楽にはいわゆ
る「通し神楽」と「直る神楽」の二通りの演式があり、後者は途
中で神楽の譜から神舞になる(直る)ものをいう。三輪のシラバヤ
シは、「直る神楽」の古態の名残りともいうべき構造を有してい
たとみることができるとはあるまいか。

シラバヤシとその冒頭部分の関係につき、杜若はより示唆的な
構成を持っている。杜若のシラバヤシは、『笛秘伝書下』(資料I
の次条)に「序の打出し。曲舞の末の心を持って太鼓打出す。……
是へいつれの能にも有事也」とし、次条に「松風村雨の舞も白は
やしにする事あり。是も序の位にて吹出す。松風の序吹出しても、
そのまゝ白はやしなり」、又、田安家蔵永禄十二年観世与左衛門
国広奥書『太鼓秘伝書二』に「序の舞のかゝる所の心持。しらは
やし、杜若の事也。かきつはたの詠に、……へん／＼たるきん』
序の舞にかゝる。ほとこの拍子・位を此時分より心かけて、頭をう
ちて序に可打也」(以上傍点筆者)等々の記事より、その構成は、

〈序之舞の序〉十〈シラバヤシ〉

であったとみてよい。尚、永青文庫蔵『太鼓聞書』には「しら拍子
斗、仕手のうたひいたす事もあり。又、舞になりてうたひ出す事
もあり」と、杜若のシラバヤシに途中から舞に「直る」形式のあ
る由をいうが、他に類例を見ぬ記述であり、途中から呂中干形式
の舞になる「直る神楽」よりの連想で新案した形式であろう。

横道万里雄氏は、序之舞について、岩波古典文学大系『謡曲集』
上巻所収の解説の中で、次のように述べておられる。

この「序ノ舞」という名は、「静かな舞」という意味ではなく、
「序」と称する部分のある「舞」という意味だと見る方が妥当
だが、その「序」というのは「乱拍子」と同系統の「教え踏み」
の芸だといってよい。昔はこの「序」が今より遙かに長く、
あとの「舞」はその「崩シ」(道成寺)の「急ノ舞」に当たる)
と見ていいほどだったのではあるまいか……(以下略)

室町末期までは、舞の全体も、又その序の部分のみをも、「序」
と称するのが一般的であり、序のある呂中干形式の舞が序之舞で
あると認識されていたようだ。序の有無がその舞の性格を決定づ
ける特色だったわけで、横道氏の御見解のように、古くは序の部
分こそ舞の本体だったのであろう。杜若のシラバヤシについても、
本体はやはり序之舞の序の部分であり、その原態は、

〈本体である数エ舞〉十〈シラバヤシ〉

という構成だったかと想像できる。シラバヤシ自体は、想定され
た本体部分に付属する「崩シ」としての非定型の働事だったのだ。

三輪のシラバヤシの構成も又、杜若の場合と同様、シラバヤシ

自体は「神楽の序」といわれる部分に付属した「崩シ」であった可能性が強いように思われる。シラバヤシそのものは、三輪と杜若はまったく同質だったからである(資料Ⅰ・傍線⑩等)。三輪・杜若のシラバヤシは、特殊な囃子事又は舞事を本体とし、それに非定型の働事が付属する構造であったと考えたい。こうした構造は、〈神楽十神舞〉の形式である「直る神楽」や、〈序〉十呂中干形式の舞から成る序之舞よりも、その後半部が、舞事として定型化されてはいない点で、「崩シ」本来の性格により近いといえる。この二曲のシラバヤシが秘伝化されたのも、それが、舞の構造の古態の名残りともいふべき特異な形態を保持していたためではなからうか。そして、その演出は観世座のみに残っていたのであろう。観世家の秘曲として秘伝化される過程でさまざまな習い事が付加され、シラバヤシ(シラバタラキ)の基本的な性格であった中間的なリズム様式までも、後述するように、「つながぬ拍子」などといわれて特殊な習いと化したに相違あるまい。

ちなみに、松風・鶯羽のシラバヤシも杜若に準じた構成だが、これらの能の舞に序の付く形は、室町後期に生じた異式演出に過ぎぬらしく、そうした新規の演式にもつき、杜若にならってシラバヤシを舞うように改変したことも考えられる。これは、両曲(特に鶯羽の舞の段)の演出がこの頃までも一定せず、その原態がきわめて特殊な舞事であった事情とも、関連するようである。

五 おわりに

室町後期の囃子方関係雑伝書には、大別して四系統があった。

笛彦兵衛系の笛伝書群、似我系の太鼓伝書群、宮増弥左衛門親賢系の小鼓伝書群(資料Ⅲ)、大蔵九郎能氏系の大・小鼓伝書群である。シラバヤシをめぐっての演出の混乱も、これら系統間でのシラバヤシに対する扱い方の相違が、その一因を成していたといえる。その具体例は前々項などに述べたのでくり返さないが、混乱のそもそものは、笛彦兵衛系伝書を中心に、三輪・杜若のシラバヤシを秘伝化したことに発端がある。秘伝化の過程でシラバヤシのある部分的な側面のみが強調されて特殊なものとなり、その結果三輪・杜若のシラバヤシは、独自の地位を占めたのである。

例えば、両曲のシラバヤシは「つながぬ拍子」と称する独特のリズム型を持っていたとされる(資料Ⅰ・傍線⑩他)。般若窟文庫蔵天正二年大蔵新九郎筆鼓伝書に「らんひやうしと申候」とあり、これをつながぬはやしなるにより、らんひやうしと申候」とあり、これは、シラバヤシが乱拍子同様「数エ舞」だったというのではなく、特殊なリズムで囃す点で両者は共通していたのだろう。一方資料Ⅰ(傍線⑩)のごとく、物着の際のリズム型とシラバヤシのそれとが酷似するとの説もかなり早くからあるようだ。物着の囃子は、いわば乗らずに奏する、リズム感をこらした演奏がよしとされ、永正二年観世弥三郎久晴奥書鼓伝書の「一せいにてもあらず。又、したいにてもあらず」の記事が示すように、中間的なリズム型であったらしい。秘伝化の進行につれて、シラバヤシの拍子扱いが、リズム感をなくしたサン拍子系のアシライから、特殊型のアシライへと変質したのであろう。シラバヤシの本来の性格からみて、それほど特殊かつ至難のリズム型はとりうるはずがなく、

加えて、そのリズム型が一様式しか存在しなかったとも断言できないのである。シラバヤシは多様な非定型の働事を伴奏する囃子事の汎称だつたと思われるが、それを特定の曲の秘伝として、舞事の固有名のように用いた点に、混乱の端緒があつたのだ。

金春禪鳳の『囃子之事』(永正二年奥書)に次のごとくいう。

昔のよきしてと申へ、よきはやしをたしぬき候て、はたらくへき処をはたらかず。はたらくまじき所をは俄に働なとして、色／＼にはやし手に心をつくさせ候を、してにぬかれ候まじきやうにはやし候を、本と心へられ候つる。是、おもしろき心つかひにて候。能ハ唯してのまゝにて候間、たとひ常に有能にて候とも、すこしも油断有ましく候。

定型的な舞事の存在が明示されていない所で、シテが舞い出した際の応急的な非定型の囃子事が、シラバヤシ本来の姿だつたのかも知れない。世阿弥時代以来、『二曲三体人形図』から知られる天女の舞や碎動の働きといった、定型的な舞事・働事のほかに、かかる非定型の即興的働事はありえたとはいえない。それらは室町後期より末期の間に、次第に類型化され、いくつかの定型が分立するにいたる。それ以前の、定型化が未完成の時代には、前述の即興的な働事などを中核に、なかば定型化しつつはあつたが、性格的には未分化で原初的な面を相当に残していた他の働事をも包括して、シラバタラキと汎称したのであろう。そしてその伴奏には、いかなる風体にもある程度まで応用可能な、中間的・非定型の囃子事であるシラバヤシが行なわれたと考えたい。三輪・杜若の場合は、それが「崩シ」の働事に採用された特異なもので、能

の舞の定型化以前の名残りを留めた形といえよう。

原始的な働事が定型化されていく中でシラバタラキはその実体を失ない、それと相反して三輪・杜若のシラバヤシは秘伝化の度合いを強めたのではなからうか。いずれにせよ、非定型の多様な働事の汎称たるシラバタラキ(シラバヤシ)も、三輪・杜若のそれと同じく、能の舞のあり方の一祖型を示すものと評価すべきであろう。又、その解体と秘伝化に伴なう演出上の混乱は、室町後期における舞事類型化過程の縮図であるといつても過言ではあるまい。しかも室町後期の伝書にシラバヤシの秘伝が初めて登場した頃には、おそらくシラバヤシ自体はすでに滅びていた。互に記事内容の錯綜する伝書の存在が、それを物語つていよう。

資料調査につき、多くの文庫・図書館の御助力を得た。厚く御礼申し上げる。

(1) 現行では、三輪は神楽、杜若は序之舞を舞うのが定型だが、「素囃子」の小書がつくと、それぞれ舞のかわりに舞台を一順するだけの簡単な所作があるばかりとなる。

(2) 永祿年間まで生存していた形跡のある、観世方笛役者楳垣本彦四郎栄次(後に彦兵衛尉・俗に笛彦兵衛)の秘伝を中心とする伝書。多数の書が伝存し、伝承の過程で後人により改変・増補された部分も多いが、今これらをも一括して笛彦兵衛系伝書と呼ぶ。表章氏『応仁以後の伝書』(解釈と鑑賞・昭和33・10)参照。

(3) 牛尾小五郎宛の、千野与一左衛門尉親久の相伝奥書がある。親久は笛彦兵衛の弟子で、以下の説も笛彦兵衛所伝とされる断片的秘伝をふまえたもの。歴代奥書本を使用。

- (4) 国広自筆本、永祿と天正年間の奥書を持つ後世の写本、国広自身の書付、細川幽斎関係の太鼓伝書を一括する。
- (5) 熊本大学図書館永青文庫蔵天正十九年細川幽斎奥書『太鼓聞書』へかきつはたしらはやしのことより引用。
- (6) 永祿頃以前の内容を伝える観世大夫元忠の能型付。
- (7) 法政大学能楽研究所編『観世宗家所蔵文書目録付解題』(観世・昭和48・4)より引用。
- (8) 表章氏校訂『細川五部伝書』(能楽資料集成)所収。
- (9) 永正と天正年間の奥書数種を持つ笛彦兵衛系伝書。
- (10) イ・ロは彰考館蔵『囉子方習書上』所収。ハ・ニ・ホは鴻山文庫、へは国会図書館の所蔵本。
- (11) 藤田家蔵元和三年奥書『梅花集律』に、「後夜の鐘の音ひんせふ愛にてはたらく事あり。心カケせん也」とあるなど。

新刊紹介

佐佐木幸綱著

『詩の此岸 佐佐木幸綱評論集』

昨年上梓された『極北の声』に続く、著者の第二評論集である。昭和四十五年から五十二年にかけて「読売新聞」「国文学」「早稲田文学」等の新聞・雑誌に掲載された評論・書評・歌人論が、「I 志から詩への流域」「II 他人と書物を場所として」「III 詩人素描集」という見出しで三部構成にまとめられている。

著者のダイナミックな活動を反映して、論は冒頭の西行・定家論から三枝浩樹論に至るまで多岐にわたる対象に及んでいる。

- (12) 拙稿『天女舞の研究』(能楽研究第4号)参照。
- (13) 能楽研究所蔵。内容は、弘治四年今春源七郎の奥書の分と年次不明大蔵九郎の署名の分(後半)の、二部からなる。百万は後者の分。九郎(能氏)は源七郎の師。
- (14) 以下、三輪・杜若の秘伝の場合、便宜上シラバタラクとシラバヤシとをあえて区別せずに、シラバヤシという。
- (15) 彰考館蔵『囉子方習書上』所収。
- (16) 松本雅氏『能における神楽の研究——「巻絹」から「竜田」まで——』(芸能の科学3・東京国立文化財研究所編)。
- (17)(18) 前掲拙稿参照。
- (19) 『囉子方習書下』所収。久晴は伝不明の人物。
- (20) 注(15)参照。なお、該本は『囉子之事』諸本中の最善本。

が、その主調低音はほぼ一貫して変らない。それは、千三百年の歴史をもつ短歌形式と、そのような詩型を敢えて選び引き受けた歌人との、現代に於ける存在理由とは何か、という問いかけである。これは『極北の声』にも底流するものであったが、本書に於いてはとりわけ歌人の側の問題に強い問いかけがなされている。

第二芸術論に代表される戦後の短歌否定論の鋒先を真正面から受けつつ、歌人の人間の変革を通して内容の面から戦後短歌を推進しようとした「近藤芳夫や」定型の機能を極限まで追求して、短歌でなければ表現し得ない世界を実現しようとした「塚本邦雄、さらにその両者の試みを架構しようとした岡本隆の歌人としての模索を評価

し、彼ら以後の短歌史を日本人的鎮魂を求めめる収斂にではなく、「荒れることをのぞむ魂」による拡散として捉えようとする「戦後短歌のゆくへ」や、余情・余韻の類を越えた沈黙を窮極的に表現し得る短歌形式に対して、歌人は確かな方法意識とそれを支える思想をもつことにより責任をとるべきだとする「沈黙の詩」などには、上述の問いかけが、著者自身の深い問題意識として展開されている。

本書は、現代歌人としての著者の創作活動と不可分の関係にある歌論集でもあり、歌人佐佐木幸綱の作品と併せ読むことを読者に望みたい。

(昭和53・4 九芸出版刊 B6判 三〇六頁 一、八〇〇円)