

# うたひ鏡

— 翻刻・現代語訳・解説

京都市立芸術大学

日本伝統音楽研究センター

研究報告

15

上野正章・恵阪悟・高橋葉子・田草川みずき・長田あかね・藤田隆則

共編



# うたひ鏡

— 翻刻・現代語訳・解説

川号

半河箱白水  
きよき目  
ひらき

砂仁

ひらき  
ひらき  
ひらき

訶子  
紙巾つ  
あつ  
の  
中  
小  
巻

あつ  
ひらき  
ひらき  
ひらき

薄荷  
ひらき  
ひらき

目次

はじめに

藤田 隆則

書誌解説 『うたひ鏡』 高知本 付諸本

恵阪悟・田草川みずき・長田あかね

凡例

恵阪悟・田草川みずき・長田あかね

うたひ鏡

外題・目録

..... 13

上巻

第一条

五音清濁の事 ..... 吉岡 倫裕 ..... 19

第二条

声のつかひ様の事 付、出声散の方 ..... 上野 正章 ..... 35

第三条

文字通ずる次第 ..... 長田あかね ..... 47

第四条

序破急の事 ..... 丹羽 幸江 ..... 55

第五条

呂律の事 ..... 藤田 隆則 ..... 61

第六条

乱曲の論 ..... 上野 正章 ..... 73

第七条

座敷謡の事 ..... 坂東 愛子 ..... 79

第八条

息継ぎの次第 ..... 丹羽 幸江 ..... 89

中卷

第九条	曲前の事	.....	坂東	愛子	.....	97
第十条	しほる曲差別	.....	丹羽	幸江	.....	107
第十一条	論義の事	.....	高橋	葉子	.....	113
第十二条	とむる曲の事	.....	恵阪	悟	.....	121
第十三条	祝言・幽玄・恋慕・哀傷の謡ひ分けの事	.....	長田	あかね	.....	129
第十四条	二つ並び・三つ字	.....	田草川	みずき	.....	139
第十五条	古歌謡ひ様の事	.....	近藤	静乃	.....	145
第十六条	次曲	.....	鎌田	紗弓	.....	151
第十七条	長く云ふまじき字	.....	上野	正章	.....	159
第十八条	軽きと云ふと早きと云ふと差別有る事	.....	柴	佳世乃	.....	167

下卷

第十九条	声枕の事	.....	上野	正章	.....	173
第二十条	延る曲の事	.....	高橋	葉子	.....	179
第二十一条	枕拍子の事	.....	高橋	葉子	.....	187
第二十二条	拍子間曲 <small>あひ</small> の事	.....	高橋	葉子	.....	193
第二十三条	謡に寸尺有る事	.....	恵阪	悟	.....	199
第二十四条	謡ふ時身の持ち様	.....	恵阪	悟	.....	211
第二十五条	指 <small>さし</small> ・曲舞・和歌・上端謡ひ様の事	.....	恵阪	悟	.....	217

第二十六条	三字さがり・三字あがり	坂東 愛子	227
第二十七条	謡に節博士付け様	丹羽 幸江	233
第二十八条	一調二機三声の法	長田あかね	241
第二十九条	文字訛り・文字送りの事	藤田 隆則	249
第三十条	十二調子聞き分くる図	近藤 静乃	261
奥書		近藤 静乃	279
解説 『うたひ鏡』の古説・新説		高橋 葉子	281
あとがき		上野 正章	295
執筆者一覧			303



## はじめに

伝統音楽・伝統芸能の諸種目の中で、能楽ほど、出版物の多い種目は存在しないと思われる。その理由として、能楽が、歴史・思想・宗教・地理など、広いテーマを抱えた総合的な楽劇であること、さらに、大成以来、武家などの支配的な階層の人々の社交の材料として、ひろく楽しまれてきたこと、おおまかには以上のふたつが考えられるであろう。娯楽の中に、教養を深め、心身を鍛錬する要素が包み込まれているという点が、昭和にいたるまで、そのポピュラリティを支えていたのである。

出版物の多さは、江戸期にまでさかのぼることができる。謡本（つまり謡を実践するための楽譜）が多数出版されつづけたことはよく知られているが、それだけではない。謡の技芸を深く学ぶことを目的とする技術指南書も、数多く筆写された。それらの多くは本来、秘伝、つまり師匠から特定の弟子へと渡される、「他見無用」の「伝書」である。それがいつのまにか、「他見」されて、広まってゆき、やがてその内容が、出版によってひろく公開されていった。代表的なものが世阿弥の伝書をその中に含む『八帖花伝書』であろう。『謡之秘書』（慶安五年）も、「秘書」というタイトルをもちつつも（もつがゆえに）、ひろく行き渡った謡の技術指南書である。

明治時代以降、世阿弥の伝書をはじめ、多くの技術指南書が、能楽雑誌をつうじて、一般的に公開されるようになっていった。その一部分は、国文学者らの厳格な校訂作業をへて、翻刻・活字化され、学術雑誌の記事や、あるいは単行本となって、誰でも閲覧可能なものとなった。

さらに現代、数多くの研究機関が、所蔵している伝書類を、インターネット上で公開するようになってきた。多

くはカラー写真で、拡大も自由にできる。たいていのことは書齋にこもったまま、わかる時代になった。

しかし、学術的な作業の多くは、翻刻と写真公開にとどまる。それを解釈する試みはほとんど存在しない。

本書では、『うたひ鏡』の翻刻に加え、その現代語訳に取り組む。内容の解釈を、将来にゆだねるのではなく、間違いを恐れず、現代の知恵をしぼって、解釈してみようというのである。

ここにあつまったメンバーは、能楽研究者だけではなく、日本の伝統音楽や芸能の専門家でもある。そして各条の翻刻、翻訳、解説は、メンバーが研究会で議論を重ねることによって完成したものである。無知からくる誤解や誤読などまだまだあるはずなので、どうか、ご叱正ご批判いただければ、幸いである。

本書は、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センタープロジェクト研究「音曲技法書（伝書）の総合的研究」（二〇一八―二〇二二年度）「能の音曲伝書の実践的解釈」（二〇二二年度）の成果報告書である。

本書の刊行にあたり、高知県立高知城歴史博物館には、『宇多伊茂の 全』の写真撮影および写真掲載のお許しをいただいた。記して感謝申し上げます。本書に使用した写真はすべて『宇多伊茂の 全』（高知県立高知城歴史博物館所蔵）による。表紙や扉に掲載した箇所については、以下のとおりである。

表紙・扉・・・『宇多伊茂の 全』第二

中扉（裏）・・・『宇多伊茂の 全』表紙

上巻扉・・・『宇多伊茂の 全』第一

中巻扉・・・『宇多伊茂の 全』第十一・第十二

下巻扉・・・『宇多伊茂の 全』第二十六・第二十七

裏表紙・・・『宇多伊茂の 全』第二十七

## 書誌解説 『うたひ鏡』 高知本 付諸本

『うたひ鏡』は、全三十条からなる謡に関する言説を集めた謡伝書である。江戸初期に板行された書目を一覧にした『書籍目録作者付大意』（いわゆる『寛文十年書籍目録』。寛文十（一六七〇）年「江戸」西村又右衛門・「京都」西村又左衛門刊。国立国会図書館デジタルコレクションで閲覧可能）に本書が見えており、そこからは三冊から成る刊本で遅くとも寛文十年には成立していたことが知られる。なお初版の刊行は寛文二（一六六二）年であつたらしい（後掲の法政大学鴻山文庫所蔵本書誌解説参照）。

伝存する諸本には、刊本の他に写本もあり、それらの情報を総合すると、上中下巻の三冊に分かれ、上巻に八条（第一条から第八条）、中巻に十条（第九条から第十八条）、下巻に十二条（第十九条から第三十条）が収められている。現在確認される『うたひ鏡』の諸本は、以下の通りである。

（一）早稲田大学演劇博物館安田文庫所蔵「うたひ鏡」【所蔵番号「I11386-1」】  
刊本一冊。袋綴。横中本（縦一三・五糎、横二〇・三糎）。鉄色表紙。刷題簽「うたひ鏡 上」（左肩）。全三十三丁。刊記なし。全三十条の目録と、第一条から第八条の本文が収められた上巻のみの零本。なお、本書の詳細については『早稲田大学演劇博物館特別資料目録6貴重書 能・狂言篇』（一九九七年竹本幹夫監修、演劇博物館編集・発行）を参照されたい。以下、本書を便宜上、演博本と略称する。また本書は「早稲田大学演劇博物館所蔵能・狂言文献資料集成マイクログラム版」で参照可能である。

(2) 神戸女子大学図書館森修文庫所蔵「謡鏡」【所蔵番号「五・301」】

右に同じく刊本で、上巻のみの零本。表紙の寸法は、縦一三・五糎、横一九・六糎。口繫ぎ地縹色表紙で、題簽は剥落している。演博本とは若干の異同があり、『うたひ鏡』に少なくとも二種類の版が存在したことが知られ、本書の方が後刷りとみられる(後掲の異同対照表参照)。以下、本書を神女本と略称する。

(3) 法政大学鴻山文庫所蔵「うたひ鏡」【所蔵番号「三七能・謡伝書113」】

他書(『東本願寺式能光演上人自評』)との合写本一冊。袋綴。小型半紙本(縦二一・三糎、横一五・七糎)。布目入薄茶色表紙。『うたひ鏡』の部分は全二十八丁。刊本からの転写本とみられるが、上巻と下巻のみが写され中巻を欠いている。下巻末尾に寛文二年刊の奥付を記しており、これは刊本の奥付をそのまま転写したものと見て間違いないであろう。上巻部分は「うたひ鏡 上」と題記した扉に続けて、全三十条の目録と第一条から第八条までの本文を記し、末尾に「以上上巻三十三丁まで」と注記する。下巻部分は「うたひ鑑下」の題記に続けて、第十九条から第三十条までの本文を記す。本文の末には、識語と「以上下巻六十七丁ヨリ百五丁終迄」の注記があり、その後に先記の奥付が続く。なお、識語によれば『うたひ鏡』の元になった伝書は全五十一条であったとする。なお、本書については「鴻山文庫蔵能楽資料解題(中)」(一九九七年法政大学能楽研究所編集・発行)を参照されたい。以下、本書を鴻山本と略称する。また本書は法政大学能楽研究所デジタルアーカイブで全容の参照が可能である。

(4) 高知県立高知城歴史博物館山内文庫所蔵「宇多伊茂の(うたいもの)」【所蔵番号「ヤ770・90」】

写本一冊。袋綴。半紙本(縦二四・一糎、横一七・四糎)。柿渋波刷毛目模様表紙。打付書き外題「宇多伊茂の 全」(左肩)。冒頭の目録と本文を全て一筆で書写するが、目録第一条から第十五条と、本文第二十七条の末尾以降を欠いている。それゆえ、奥書・識語等はなく書写者も不明だが、書写年次は江戸中期頃と見られる。以下、本書を高知本と略称する。また本書は国文学研究資料館が公開している国書データベースで全容が参照可能である。

本書では、諸本中で最も欠脱の少ない高知本を翻刻の主要な底本に使用し、高知本に欠けた条は鴻山本を底本とした。また諸本に本文が存する条は、演博本と鴻山本を用いて本文の校異をとった。

\*\*\*

さて、右記のうち演博本、神女本、鴻山本の三本が、これまで『うたひ鏡』の伝本として知られていた本であった。このような伝存状況から推察するに、『うたひ鏡』は広範に流布した書ではなかったと考えられる（『国書総目録』に、伊勢貞丈が著した「謡鏡集」なる書が掲載されているが、天保十五年成立とあり『うたひ鏡』とは別書とみてよいであろう）。しかも、演博本と神女本は刊本ながら上巻のみの零本、鴻山本は他の能楽資料との合写本かつ中巻を欠くもので、『うたひ鏡』の全容は長らく不明の状態であった。そうしたところ、本書の刊行に尽力された上野正章氏が資料探索により高知本を見出され、これまで不明であった条文を含む伝本の存在が知られるところとなったのである。

高知本は、前述のとおり、現在山内文庫に所蔵される。山内はいうまでもなく土佐藩主山内家のことであるが、実は本書は山内家に持ち伝えられたものではない。というのは山内文庫の一角を構成する書物は近代に他家より献納されたものであり、本書はそこに含まれた一書だったためである。そして献納の書物群を所蔵していた家が土佐の谷家であった。

谷家は土佐住の神職の家柄であったが、学に志した谷重遠（寛文三年〔一六六三〕—享保三年〔一七一八〕）が都にのぼり朱子学と神道を修め、土佐藩の正統な学問活動において重要な位置を占める家となった（重遠は藩の学問というべき南学の中興の祖とされる）。学者としての重遠の気質は子の垣守、孫の真潮へと受け継がれ、谷家三

代はそれぞれの学問を著作にあらわし、また書物の収集にいそしんだことは、山内文庫に蔵される書物が物語っている。高知本はその過程で谷家に入ったものと思われるが、ではいずれの代による収書であるのか。結論を先に言え、三代いずれの人物によるものかは判然としない。高知本には重遠の号「秦山」<sup>じんざん</sup>を冠した「秦山書蔵」の蔵書印が複数捺されている。そのことは一見、高知本が重遠の収書にかかる書物であることを示すようであるが、この蔵書印は垣守・真潮ゆかりの書物にも捺されている。つまり、重遠の蔵書印は継承利用され、谷家蔵書の総体を表す名称として「秦山」の号が用いられていたのである。さらに他に徴証を求めらば、本書筆跡が三代いずれの人物のものであるかを検討することが有効であるが、参照可能な範囲で三人の自筆文書と対照したところ、いずれの筆跡も同一とは認められず、高知本が谷家に入った時期は不明とせざるをえない。ただし三人いずれの筆跡とも一致しないことは、おのずと高知本が谷家の外で書写された本であったという本書の素性の一端も示すことになり、それは高知本の様態からもうかがうことができる。高知本は『うたひ鏡』全体を書写したものであったが、現状は前述の通り冒頭の目録前半（第十五条まで）の丁と第二十七条の末文から最終第三十条までの数丁を欠失している。また前後にそのような欠落がありながら表紙は付されており、外題は『宇多伊茂の』という本来のものとは考えにくい書名が書かれている。表紙について単純に考えれば後に補われたものとなるが、本文料紙とは虫損の状況に微妙な違いがあることも、その裏付けとなろう。そして、その補修は谷家において行われたらしく、本書に付された柿洪引きの表紙と同様のものは谷家蔵書の他書にも見られる。外題については、もし高知本が元より谷家内で書写されたものであったならば、欠丁などの破損があったとしても本来の書名が分からなくなるようなことはなかったはずである。要するに、高知本は他家で書写された後に、何らかの事情で欠丁をきたしたものを谷家が入手したということで、表紙を付して補修を行ったものの、稀覯の謡伝書として本来の書名が分からず、内容に鑑みて「うたいもの」といった仮題が付けられたといった状況が想定されるのである。

高知本がいかなる人物もしくは家において書写されたものかは不明であるが、事例がそれほど多いわけではなく、欠巻により対照不能な条もあるものの、諸本と比較すると一つの特徴が指摘できる。例えば、高知本の第七条に「修羅もしゆらによる事に候」とあるところは、演博本や鴻山本では「修羅もしゆらによる事に御座候」となっており、高知本の本文末の待遇表現が他本に比して緩められている。また別の箇所では例示は省略するが逆に強められているところもある。高知本の本文上の特徴とは、このような待遇表現に関する本文の相違である。右以外にも、演博本と鴻山本もしくは鴻山本のみ存する条において同様の本文対立が見られる例があり、本文異同が複数にわたるところからは、それらは書写者の本文理解にもとづく本文改訂であった可能性も考えられる。待遇表現に関する本文改訂は、丁寧に述べる必要があるか否かの判断により文末を改めることであり、谷家の学問の初発となつた重遠が修めた朱子学（君臣・親子等上下の礼節を重んじる）に通じるものがある。谷家に本書がもたらされたのは、あるいは谷家と同学の徒が書写したものを譲り受けるなどの事情があつたのかもしれない。

右記のように高知本は一部に本文の改変が行われているものであり、『うたひ鏡』本来の本文を知ろうとする場合にはやや難のある本である。しかしながらこれまで全容が知られなかつた江戸初期謡伝書の内容をわれわれに知らせてくれる点には大きな意義があり、また謡伝書享受のありようを考える契機となる点において、まことに意義深い資料と言ふことができるのではないだろうか。

(参考) 演博本と神女本の異同対照表

演博本		神女本	
目録		目録	
謡鏡集目録		謡鏡 目録	
第二 声 <sup>こゑ</sup> 之つかひやうの事		第二 声 <sup>こゑ</sup> 遣やう付出声散方	
稽古に有神変と云名言なる哉		稽古に有神変と云名言ある也	
惣して呂律は陰陽の二つなれば		惣して呂律 <sup>ルビ</sup> は陰陽の二つなれば	
万事陰陽はなるゝ事なし		万事陰陽有呂祝言の調子律ハうれへの音也	
元来蘭曲は		元来乱曲は	
幽玄恋慕哀傷にかゝらす		幽玄 <sup>ユウケン</sup> 恋 <sup>レン</sup> 慕 <sup>ボ</sup> 哀 <sup>アイ</sup> 傷 <sup>シヤウ</sup> にかゝらす	
地のさそうにいたるまで		地のそとうにいたるまで	
同音も 不人		同音も小せひ	
大臣ワキ神霊への		大臣ワキ神霊 <sup>レイ</sup> への	

(惠阪 悟・田草川 みずき・長田 あかね)

# 凡例

一、本書は、『うたひ鏡』の目録・奥書を含む全体を翻刻し、それに現代語訳と解説等を加えたものである。

一、本編の全三十条については、研究会のメンバーが個々に担当・執筆した。各条の末尾には担当者の名前を記した。

一、各条の標題は、底本の条ごとの題目に基づくが、わかりやすさを考慮して、漢字表記を改め、送り仮名を施すなどした。

一、各条の記載は、【翻刻】【校異】【現代語訳】【解説】の順序を基本とし、必要に応じて【語釈】を加えた。

## 【翻刻】

一、『うたひ鏡』を翻刻するにあたり、本書の底本には、高知県立高知城歴史博物館山内文庫所蔵本（以下、高知本と略す）を用いた。

一、翻刻にあたり、上巻は法政大学鴻山文庫所蔵本（鴻山本）と早稲田大学演劇博物館所蔵本（演博本）、下巻は鴻山本と校合した。高知本に本文がない下巻の第二十八条から第三十条については鴻山本を底本として用いた。

一、翻刻にあたっては、底本の忠実な翻刻を原則としているが、レイアウトの都合や通読の便宜を考慮し、以下の

方針に従った。

- 1 漢字と仮名の別、仮名遣い、送り仮名は底本の通りとした。
- 2 漢字の異体字や旧字体は、通行字体や新字体に改めることを原則とした。
- 3 変体仮名は普通の平仮名に改め、平仮名と片仮名の別は底本の通りとした。
- 4 反復記号の「ヽ」「ゝ」「く」は底本のままとし、漢字の反復記号は「々」に改めた。
- 5 底本にある濁点は、そのまま翻刻し、翻刻者が濁点・半濁点を補うことはしなかった。
- 6 底本にある振り仮名は、そのまま翻刻した。また、底本に振り仮名がない箇所についても、翻刻者が必要と判断した場合は、対校本の振り仮名を（ ）に括って傍記した。
- 7 誤字・当て字は底本の通りとしたが、翻刻者が正しい文字を判断できる場合は「ママ」の後にその文字を、正確な文字の判断が困難な場合は「ママ」のみを、（ ）に括り傍記した。また、誤入した文字がある場合も、同様に「ママ」を（ ）に括って傍記した。なお、衍字は（衍）と傍記し、脱字は正しいと推測される文字を（ ）に括って本文に入れた。
- 8 校合の結果、対校本から脱字・脱文を補う場合は、（ ）に括って本文に挿入した。
- 9 難読文字は□、綴じで見えない箇所は■で示した。
- 10 謡曲・和歌の引用部分などは、「」で括った。
- 11 底本の字下げは、翻刻にも反映させた。
- 12 読みやすさを考慮し、内容に合わせて段落を設け、適宜句読点を施した。なお、句読点を施すにあたり、底本にある句点の位置には必ずしも従わなかった。
- 13 底本にあるミセケチなどの訂正部分は、訂正後の本文のみを翻刻した。ただし、翻刻者が必要と判断する場合は、本文に\*を付し、翻刻の末尾に訂正のある旨を注記した。

## 【校異】

- 一、『うたひ鏡』 上巻は鴻山本と演博本、下巻は鴻山本を対校本として用い、適宜高知本との異同をとった。異同は、以下の方針に従い、【校異】の欄に掲出した。
  - 1 各条の冒頭に、底本と対校本を示した。
  - 2 校異の掲出は、本文の異同箇所番号(①②③…)と傍線を付し、翻刻の次に【校異】として示した。その際、高知本は「高」、鴻山本は「鴻」、演博本は「演」と略した。
  - 3 校異がない場合は、【校異】に「校異なし」と記した。また、対校本がない場合は、【校異】に「対校本なし」と記載した。

## 【語釈】

- 一、本文の解釈に必要な場合、校異の次に【語釈】の項目を立てた。
- 一、語釈は翻刻本文の出現順に掲載した。

## 【現代語訳】

- 一、本文の現代語訳を、【語釈】のあとに示した。
- 一、翻刻本文の理解に必要な情報を適宜補いながら現代語訳を作成した。よって翻刻本文には見えない語句や用語も使用した。

【解説】

- 一、翻刻本文に関して考察・検証した内容を、現代語訳のあとに【解説】として示した。
- 一、参考文献の掲出や注の付け方などは、個々の担当者が選択した形式を尊重し、あえて統一はしなかった。

(恵阪 悟・田草川 みずき・長田 あかね)

うたひ鏡

490  
90

第 架	第 函	.. 冊	第 號	音 樂 門
--------	--------	---------	--------	-------------

字多字多  
全

# 外題・目録

## 外題

【翻刻】

宇多伊茂の 全

【注】

演博本は上中下三冊のうち上冊のみの零本で、その外題に『うたひ鏡 上』とある。鴻山本は上下冊のみ存し、また他本との合写本のため外題はなく、内題はそれぞれ「うたひ鏡 上」「うたひ鑑 下」とある。

## 目録

【翻刻】

ヨウキヤウシウ  
謡鏡集目録

第一

インセイダク  
五音清濁の事

第二	声のつかひ様の事 <small>スベ モジツウ</small>
第三	文字通ずるの事 <small>シヨハキウ</small>
第四	序破急の事
第五	呂律の事 <small>リヨリツ シキヨ</small>
第六	乱曲の論 <small>ランキョク ロン</small>
第七	座敷うたひの事 <small>ザシキ イキツキ</small>
第八	噫次の事
第九	曲前の事 <small>イキツキ イマス</small>
第十	しほる曲くる曲ハ差別有事 <small>シホル ロンキモンダイ シヤベツ</small>
第十一	論義問答の事
第十二	とむる曲の事 <small>シウツク シウツク</small>
第十三	祝言・幽玄・恋慕・哀傷うたひわけの事 <small>シウゲン シウゲン レンボ アイシヤウ</small>
第十四	二つ并二つ并字の事 <small>ナラヒ</small>
第十五	古歌のうたひの事
第十六	次曲の事
第十七	長ク引間鋪字の事 <small>カウキ ハヤキ</small>
第十八	軽と早とハ差別有事 <small>シヤベツ</small>
第十九	声の枕の事
第二十	のふる曲の事
第二十一	枕拍子の事 <small>ヒヤウシ</small>

- 第二十二 拍子あひ曲の事  
第二十三 謡に寸尺有事  
第二十四 謡の時身の持ち様の事  
第二十五 指曲舞和歌上はの事  
第二十六 三字さかり三字あかりの事  
第二十七 謡(ウタヒ)に節(フシ)はかせ付やうの事  
第二十八 一調(テウ)二機(キ)三声(セイ)の事  
第二十九 文字(モン)なまり文字をくりの事  
第三十 十二調子(テウシ)聞分(キ、ワクル)図

【注】

底本（高知本）は目録題と第十五条までの題目を欠失しているため、演博本と鴻山本を参照して補った。両本は一部振り仮名の有無を除き同内容である。また、高知本は第二十一条を「拍子あひ曲の事」に誤り、第二十二条を欠いている。これも他本目録を参照して修正した。なお高知本の本文には、第二十一条・第二十二條が欠落なく記されている。

（恵阪悟・藤田隆則）



上卷

あ ウイヤ	か クキヤ	さ クシヤ	た ツチヤ	な ヌニヤ
い ウイ	き クキイ	し クシイ	ち ツチイ	に ヌニイ
う ウイユ	く クキユ	す クシユ	つ ツチユ	ぬ ヌニユ
え ウイエ	け クキエ	せ クシエ	で ツチエ	ね ヌニエ



第一条 五音清濁の事

底本…高知本 対校本…鴻山本・演博本

【翻刻】

第一 五音清濁之事  
(ゴインセイダツ)

さ	か	あ	① (上音)
スワ シヤ	クワ キヤ	ウワ イヤ	
し	き	い	中
スイ シイ	クイ キイ	ウイ イイ	
す	く	う	中上
スウ シユ	クウ キユ	ウウ イユ	
せ	け	ゑ	下中
スエ シエ	クエ ケエ	② ウエ イエ	
そ	こ	を	下
スヲ シヨ	クヲ キヨ	ウヲ イヨ	

ワ	ら	や	ま	は	な	た
ウイヤ	ユリヤ	ユイヤ	ムミヤ	フヒヤ	ヌニヤ	ツチヤ
イ	り	る	み	ひ	に	ち
ウイ、	ルリイ	ユイ、	ムミイ	フヒイ	ヌニイ	ツチイ
う	る	ゆ	む	ふ	ぬ	つ
ウイ、ユ	ルリユ	ユウ <sup>③</sup> ユイユ	ムミユ	フヒユ	ヌニユ	ツチユ
エ	れ	エ	め	へ	ね	て
ウイエ	ルリエ	ユイエ	ムミエ	フヒエ	ヌニエ	ツチエ
ヲ	ろ	よ	も	ほ	の	と
ウヲヨ	ルヲヨ	ユヲヨ	ムヲヨ	フヲヨ	ヌヲヨ	ツヲヨ

右あわ字、やの字のくたりハ喉(アヘ)にて云音也。さ④たらなの字のくたりハ舌(ウツ)にて云音也。かのくたりハ牙(ハダキ)にて云音也。さのくたりハ齒(カ)にて云⑤声也。⑥(は)の字。まの字のくたりハ唇(ウチ)にて云声也。

宮喉(ミヤウ) 商齒(シヤウ) 角牙(カク) 微舌(チ) 羽⑦脣(ウ)

扱舌(アツ)の音の出しやうハ⑧以舌端(ツ)上齒(シヤウ)のうちつ⑨くにあて、うとふ事也。舌にての清声(スム)と云ハ舌のさきにて上齶(ウヂ)をつきて、口も齒も開き、つよく声を出す事也。舌にての濁音(ニダレ)と云ハ右のこくにして、只齒斗(ハカリ)を嚙(カ)にあわせてうたふ事なり。

喉(ノド)にての音の出しやうハ齒を⑩不合して、舌をまん中に置いて、扱のんどより声を出してうたふ。喉音(ノド)の清声(スム)と云ハ、⑪以舌下(ツ)齶を少おさへ、扱舌(アツ)を持(モ)なをし、はくきの⑫下、肉(ニク)の所に舌を付けてうたふ事なり。濁音(ニダレ)と云ハ、⑬以舌端(ツ)きひしく⑭はぐきをさへ、前の所に舌を当て謡ふ事也。

唇(クヂヒル)音の出しやうハ、唇上下の皮(カ)を合て、舌をまん中に置、急に声を出す事也。唇の音の清と云ハ、上下の齒をひらき、舌を正中(マシ)に置、急に声を出すなり。濁声(ニダレ)と云ハ、上下の齒を嚙(カ)に合て声を出すへしと思ふ時に、鼻の内へ心をかけ、声を出す事也。

牙(ウヂ)の音の出しやうハ、上下の齒ひと敷合て、舌を頷(オトガヒ)の左右に付て、声出すにしたかひ、齒をし、めてうたふ⑮(事)也。牙音の清音と云ハ、牙齒ともにひとしくひらき、舌を上あぎにつけず、下ばのうちに付て声を出す。濁音と云ハ牙齒嚙(カ)に合て、はなの⑯うちへ⑰すこし声をかよハしてうたふ事也。

齒の音出しやうハ、舌のかしらを齒のはしにひとしくして声を出す事也。⑱齒の音の清と云ハ、⑲以舌頭(ウヂ)下齒(シヤウ)のはしをさへ、口を開き張て、声を出す事也。濁音と云ハ、舌のさきにて齒のさきをさへ、嚙(カ)に齒を合て、舌をし、めてうたふ事也。此齒音ハ諸音の宝蔵なり。

右五音ともに清中の濁有、濁中の清有といへとも、⑳用て益なき故㉑略之。しかれとも五音の事ハ音曲者の根本なれハ、朝夕御氣を付らる、事肝要⑳也。

【校異】

- ① 高ナシ。演・鴻より補う。
- ② ウエーウユ (鴻・演)
- ③ イユーイニ (演)
- ④ たーに (鴻)
- ⑤ 声ー音 (鴻・演)
- ⑥ 高ナシ。演・鴻より補う。
- ⑦ 脣ー唇 (鴻・演)
- ⑧ 返り点あり (演)
- ⑨ らーく (鴻・演)
- ⑩ 返り点あり (鴻・演)
- ⑪ 返り点あり (鴻・演)
- ⑫ 下ーしも (鴻・演)
- ⑬ 返り点あり (鴻・演)
- ⑭ はぐきー牙 (鴻・演)
- ⑮ 高ナシ。演・鴻より補う。
- ⑯ うちへー中へ (鴻・演)
- ⑰ すこしー少 (鴻・演)

さ	か	あ
ス シヤ ウ ヤ	ク キヤ ウ ヤ	ウ イヤ
し	き	い
ス シイ ウ イ	ク キイ ウ イ	ウ イ、
す	く	う
ス シユ ウ ユ	ク キユ ウ ユ	ウ イユ
せ	け	ゑ
ス シエ ウ エ	ク キエ ウ エ	ウ イエ
そ	こ	を
ス シヨ ウ ヨ	ク キヨ ウ ヨ	ウ イヨ

第一 五音清濁之事

【現代語訳】

- ⑱ 歯の音―歯音(鴻)
- ⑲ 返り点あり(鴻・演)
- ⑳ 用て―もちひて(鴻・演)
- ㉑ 返り点あり(鴻・演)
- ㉒ 也―に候(鴻・演)
- ( ) 内の振り仮名・送り仮名はすべて対校本によつて補つた。

ワ	ら	や	ま	は	な	た
ウイヤ ウワヤ	ユリヤ ユワヤ	ユイヤ ユウヤ	ムミヤ ムウヤ	フヒヤ フワヤ	ヌニヤ ヌウヤ	ツチヤ ツウヤ
イ	り	る	み	ひ	に	ち
ウイ、 ウイ	ルリイ ルウイ	ユイ、 ユイ	ムミイ ムウイ	フヒイ フウイ	ヌニイ ヌウイ	ツチイ ツウイ
う	る	ゆ	む	ふ	ぬ	つ
ウイユ ウウユ	ルリユ ルウユ	ユイユ ユウユ	ムミユ ムウユ	フヒユ フウユ	ヌニユ ヌウユ	ツチユ ツウユ
エ	れ	エ	め	へ	ね	て
ウイエ ウウエ	ルリエ ルウエ	ユイエ ユウエ	ムミエ ムウエ	フヒエ フウエ	ヌニエ ヌウエ	ツチエ ツウエ
ヲ	ろ	よ	も	ほ	の	と
ウイヨ ウウヨ	ルリヨ ルウヨ	ユイヨ ユウヨ	ムミヨ ムウヨ	フヒヨ フウヨ	ヌニヨ ヌウヨ	ツチヨ ツウヨ

右のあ行、わ行、や行は喉を使って発音する音声に該当する。さ行、た行、ら行、な行は舌を使って発音する音である。か行は牙ハダキを使って発音する音声に該当する。さ行は歯を使って発音する音に該当する。は行、ま行は唇を使って発音する音声に該当する。

宮キウは喉、齒シヤウは歯、角カクは牙、徴チは舌、羽ウは唇

さて、舌の音の出し方は、舌の端を使って上歯の内側に当てて謡うことである。舌を使って出す清声というのは、舌の先で上齶を突いて、口も歯も開いて、強く声を出すことである。舌を使つての濁音というのは、前述の様に、ただ歯だけをしっかりと合わせて謡うことである。

喉を使つて出す音声の出し方は、歯を合わさずに舌を真ん中に置いて、そして喉から声を出して謡う。喉音の清声というのは、舌を使つて下歯茎を少し押さえ、そして舌を持ち直して、歯茎の下、肉の所に舌を付けて謡うことである。濁音というのは、舌の端を使って「厳しく」牙ハダキを支え、前の所に舌を当てて謡うことである。

唇音の出し方は、唇の上下の皮を合わせて、舌を真ん中に置いて、急に声を出すのである。唇音の清は、上下の歯を開き、舌を真ん中において、急に音声を出す。濁声というのは、上下の歯をしっかりと合わせて、声を出そうと思ふとき、鼻の内に意識を向けて、声を出すことである。

牙ハダキの音の出し方は、上下の歯を均等に合わせて、舌を頷の左右に付けて、声を出すにしたがい、歯を「しじめて」謡うことである。牙音の清音というのは、牙と歯を共に均等に開き、舌を上顎に付けず、下歯の内側に付けて、声を出す。濁音というのは牙と歯をしっかりと合わせて、鼻の中へ少し通わせて謡うことである。

歯の音の出し方は、舌の先端を歯の端に平行にして、声を出すことである。歯音の清というのは、舌の先端を使って下歯の端を支え、口を開き張つて、声を出すことである。濁音というのは、舌の先で、歯の先を支え、しっかりと歯を合わせて、舌を引っ込めて謡うことである。この歯音は諸音の内でも最も大切なものである。前述の五音は共に清の中に濁有り、濁の中に清有りと雖も、用いて有用ではないのでこれを省略する。しかし、五音の事は

謡手にとっては根本となることなので、朝夕氣を付けられることが肝要である。

【解説】

謡伝書に載る五十音図に関する先行研究に『謡伝書における五十音図』（竹村・宇野・池田二〇一八）がある。この中で、謡伝書に載る五十音図は、悉曇学の影響下にある三内説系と『塵芥抄』系伝書の二系統に大別できるところが述べられている。この説によると『うたひ鏡』は、口舌唇を中心とする三内説系に属すると考えられる。

三内説は、アカヤ行に喉（口）、サタラナ行に舌、ハマワ行に唇を割り当てた分類である。しかし、『うたひ鏡』は、カ行に牙、サ行に歯を用い、ワ行が唇ではなく喉が用いられている。ハ行とマ行の分類は、高知本にはなく、鴻山文庫本・早稲田大学演劇博物館本に記される。

喉舌唇の三か所ではなく五か所が用いられる説は、竹村・宇野・池田（二〇一八）によると鎌倉時代以降に『韻鏡』の輸入によって「唇舌牙齒喉」の五分類が持ち込まれ、アヤワ行に喉、タナラ行に舌、カ行に牙、サ行に歯、ハマ行に唇を割り当てた音図が通行するようになる。五十音図の行注記に関しては「喉舌唇」から「唇舌牙齒喉」の五分類へと変換したとみるのが今日の主な見立てとしていられる。

ただし、五分類は悉曇学においても古くから用いられている。悉曇学において古くから重用されてきた資料に『悉曇字記①』がある。この『悉曇字記』で既に「声之所発則牙齒舌喉唇」と載る。『悉曇字記』は多くの写本・刊本が伝わり、注釈書類も一〇〇種以上存在するのでその影響は留意すべきか。

『悉曇字記』には多くの注釈書が存在するが、その最初であり重要視される資料に禅林寺宗叡②の『悉曇私記』（通称『林記』）がある。これに「牙齒舌喉唇」の発声について説明が載るので参考のため以下に挙げる。また、宮商角徵羽の五音の記述も続きに載るので続きに挙げる。

文声之所發則牙齒舌喉唇等者。如其次第合於迦者吒多波。何故迦為二牙声等。以二舌中一近二腭上二開於唇一柱二牙鋒一自二兩牙間一而出其「此①」声非二喉「①欠」唇之所發。故以迦為二牙声一者。字此開唇合齒自二齒間一初發上レ声漸開レ齒後究レ声。故者字云二齒声。吒字此彈レ舌初發レ声而後漸開レ口自二舌端一初生。故云二舌声。多字此以二舌端一著二齒根間一放之發レ声。声猶喉中發即帶二喉声一故云二喉声。問。何故不下云二腭声一云中舌声上耶。答。以二仗字等一為二腭声一以二吒字等一為二舌声一也。今多字此非二腭舌一。故猶從レ喉也。波字此二唇相合初開發レ声故云二唇声一也。

問。以二此五声一配二宮商角徵羽一如何。答。迦是宮音。者是商音。吒是徵音。多是角音。波是羽音也。宮商等音即牙齒等声耳。③

『林記』では、牙声の迦が宮、文脈から齒声が商か、舌声の吒が徵、喉声の多が角、唇声の波が羽としている。『うたひ鏡』とは宮喉と角牙が入れ替わっている。『悉曇伝式』（一七九六）には宮牙・商齒・角舌・徵喉・羽唇とあり、悉曇学においても相伝が一定していない。

『うたひ鏡』には、段を「上、中、中上、下中、下」と分類している。この分類は、高知本にはなく、鴻山文庫本・早稲田大学演劇博物館本に記される。この分類は竹村・宇野・池田（二〇一八）によると三内説系の共通している注記という。竹村・宇野・池田（二〇一八）は、この分類に関しては明快な答えを出しにくいとし、ア段の上音に対して、イウエオ段が相対的に低いことを表しているとしている。また「調音点等で示し分ける手段がない中で、渾然一体となった調音的な差を辛うじて区分する語として用いられたのが「上音」「中音」「下音」であり、それが三内説伝書での調音把握の限界だったと考えられる」としている。

しかし、悉曇学資料においては、この分類は見られない。宥快（一三四五―一四一六）『悉曇字記問書』第二④

には以下のように載る。

アイウエヲ、五音中アイウ三本音也。エヲ二末音也。即エイ末音ヲウ末音也。故呼ニエ音ニ時。必音始微細帯ニイ音。故イエ呼也。呼ニヲ音ニ時。必帯ニウ音ニ呼ニウヲ也。又アイウ三音中。以ニア音為ニ根本。凡開口最初音。皆ア音也。故以ニア音為ニ根本。此ア音当ニ舌根ニ時。自転成レイ。当ニ唇時。転成ニウ音ニ故アイウ三口舌唇三内音也。エ舌末。ヲ唇末也。

イエとウヲが本末という関係は、『悉曇初学階梯鈔⑤』にもイ段舌本、ウ段唇本、エ段舌末、ヲ段唇末と載り、悉曇学においては広く知られていたと考えられる。『うたひ鏡』に載るように「イウ」と「エヲ」が関連付けられているものは、管見の限りは見られない。淨嚴の『悉曇三密鈔』（二六八二）には五十音図が載るが、「上、中、中上、下中、下」は見られず、『悉曇字記聞書』と同趣旨の文が載る。『悉曇三密鈔』は、当時の悉曇関係の異説をまとめて載せている。ここに記述が無いということは、当時の悉曇学においては「上、中、中上、下中、下」の分類はなかった可能性が高い。この分類は、悉曇学とは違った分野から流入した情報の可能性が高いと考えられる。

次に濁音と清音については、『うたひ鏡』の意図するところは判然としない。沼本（二〇一三）によると、日本では平安初期の漢字音については清濁の区別は極めて緩く、陀羅尼音読の注記に発した清濁の区別があった。その区別は徐々に普及し、鎌倉時代になって和訓にも応用されたという。また「日本語が悉曇学という学問と接触しなかったならば今日の我々は清濁の区別の存在しない仮名体系を使用していた可能性も無くはなかったであろう」と述べ、悉曇学の影響を評価している。しかし、悉曇学においては、清濁の区別を厳密にするが、清濁の発音の仕方を述べたものがない。『うたひ鏡』がどのような資料をもとに清濁の発音の仕方を指示しているのか判然としない。

## 悉曇学系譜の概説

悉曇学を独立したものととして日本にもたらしたのは、弘法大師空海が始めである。中国に渡航した留学僧は数十名いたとされるが、その中で卓越した八名を入唐八家と称する。空海、最澄、円仁、円珍、常暁、円行、恵運、宗叡の八名である。この八名は、多くの悉曇資料を請来したが、いずれも受容段階であったと言える。

日本における悉曇学の大成は『悉曇蔵』を著した五大院安然（八四一—九一五？）によって成された。『悉曇蔵』は、八家の資料を整理し、『悉曇字記』を基本として組み立てられている。天台系では、安然の後は加賀温泉寺明覚（一〇五六—一一〇六）がその悉曇学を展開した。明覚は、国語学との関連における悉曇学を重視し、安然の段階では不十分であった音韻面を補足した。

鎌倉時代の天台系では、信範（一二三三—一二九七？）が功績を挙げている。信範は、中国で書かれた音韻書である『韻鏡』に最も早く注目し、書写している。悉曇音声と和音の相対的關係に注目した嚆矢とされる。

室町時代以降は、真言系悉曇学が隆盛した半面、天台系は影を潜めることになる。江戸時代中期に比叡山横川の真源（一七〇五—一七三二）が『悉曇目録』を著し、後世に影響を与えたとされる。

一方の真言系では、禅林寺宗叡（八〇九—八八四）が『悉曇字記』の注釈書である『悉曇私記』（通称『林記』）を著している。この系統に石山寺淳祐（八九〇—九五三）がおり、『悉曇集記』（通称『石記』）を著している。『石記』は、『悉曇字記』の解釈を集成しようとしたもので、空海『梵字悉曇字母并釈義』や『林記』を主として引用している。その後、高野山常喜院心覚（一一一七—一一八〇）は梵語の辞書である『梵語集』『多羅葉記』を著し、資料の収集と編纂に尽力した。真言系では『悉曇字記』の注釈が主流を成していたと言える。

鎌倉時代に入ると、高野山の道範（一一七八—一二五二）、東寺の頼宝（一二七九—一三三〇）が悉曇の造詣が

深く、日本悉曇学の綱要を要約している。

室町期は、地方寺院に悉曇学が普及した時期で、入門者を対象とした啓蒙的な悉曇書が作られた時代とされる。東寺の杲宝が著名であり、『悉曇字記創学鈔』は『悉曇字記』を詳細に説明した大著である。高野山の宥快も著名な学僧であり、こちらも『悉曇字記』の注釈書である『悉曇字記聞書』を著している。また、同時期に印融（一四三五一—一五一九）がいる。印融は、『韻鏡』にも通曉していたようであり、音韻にも関心を払っている。

鎌倉時代から室町時代は、学僧たちの活躍があつたにも関わらず、日本梵語学史の上から見れば低調と評価されている。ところが、江戸時代中期になると、浄厳、澄禪、慈雲などが悉曇研究において大きな業績を挙げている。安土桃山時代から江戸初期は、悉曇研究がほとんど成されていない時期であつた。この風潮を嘆き、悉曇復興に尽力したのが浄厳（一六三九—一七〇二）である。浄厳の悉曇書の中で有名なものに『悉曇三密鈔』が挙げられる。これは、悉曇研究の基本資料集成であり、安然『悉曇藏』や杲宝『悉曇字記創学鈔』と同系列の資料と言える。独自の見解は少なく、これまでの悉曇学の集大成といえる著作である。浄厳の門下に国語学者として著名な契沖（一六四〇—一七〇二）があり、『和字正韻』などの国語音韻に関する著作を残している。澄禪（一六一三—一六八〇）は、密教僧の占有物であつた梵字悉曇を一般化、通俗化することに注力した。慈雲（一七一八—一八〇四）は、日本悉曇学の最高水準と評価され、『梵学津梁』というあらゆる悉曇梵語資料、代表的な先学の研究を収載した大著がある。



註

①唐代に漢人僧の智広が南天竺出身の般若菩提というインド僧のもとに行つて教わつた悉曇文字とその発音について記したものであり、八世紀ごろの成立と考えられている。安然『悉曇藏』でその価値を高く評価され、空海請来ということもあつて、悉曇学において研究の中心にあつた資料である。

②宗叡(八〇九—八八四)は、馬渕(一九六—)によると安然『悉曇藏』に五音を説明する箇所があり、宗叡の説に拠つて喉腭斷齒唇を五音と定義したという(第二「悉曇韻紐三〇六頁」)。腭が調音器官として認識された起源としている。

③『統真言宗全書』二八卷(三—四頁)

④『統真言宗全書』二九卷(一〇六頁)

⑤『統真言宗全書』二九卷(二六五頁)

参考資料

快澄

『悉曇初学階梯鈔』翻刻中川善教(編)『統真言宗全書』第二九卷 昭和六一(一九八六)年二六一—二七六頁 和歌山、統

真言宗全書刊行会。

作者不詳

『悉曇伝式』翻刻中川善教(編)『統真言宗全書』第二九卷 昭和六一(一九八六)年二三五—三三五頁 和歌山、統真言宗

全書刊行会。

宗叡

『悉曇私記』翻刻中川善教(編)『統真言宗全書』第二八卷 昭和六一(一九八六)年一一二頁 和歌山、統真言宗全書刊

行会。

浄厳

一六八二年『悉曇三密鈔』高楠順次郎(編)『大正新修大藏経』八四卷 昭和九(一九三四)年七一五—八一〇頁 東京、大

蔵出版。

智広

八世紀『悉曇字記』 国立国会図書館デジタルコレクション W A 6 94

宥快

『悉曇字記聞書』 翻刻中川善教(編) 『続真言宗全書』 第二九卷 昭和六一(一九八六)年八三―二〇四頁 和歌山、続真言宗全書刊行会。

### 【参考文献】

田久保周誉(著) 金山正好(補筆)

一九八一年『梵字悉曇』 平河出版社

竹村明日香・宇野和・池田來未

二〇一八年「謡伝書における五十音図」『日本語の研究』 第一四卷四号四八―六四頁。

種智院大学密教学会(編)

二〇一五年『新梵字大鑑』 法蔵館

沼本克明

二〇一三年『歴史の彼方に隠された濁点の源流を探る』 汲古書院

馬淵和夫

一九六二年『日本韻学史の研究Ⅰ』 日本学術振興会

一九九三年『五十音図の話』 大修館書店

(吉岡 倫裕)



## 第二条 声のつかひ様の事 付、出声散の方

底本・高知本 対校本・鴻山本・演博本

### 【翻刻】

#### 第二 声のつかひやうの事 付 出声散の方

声ハ不断つかふて尤よし。其内寒中につかふ事を專一とす。意趣いかんとなれハ、木火土金水五行相尅相生の理にあたり。人の肺の①蔵ハ諸声の奉行するものなり。肺ハ金也。扱冬ハ腎にて水の時也。金生水とて水は金の子なり。肺金ハ水の母なるによつて、つねに肺より水へ合力する事也。しかれとも冬ハ水の②旺をする時なれハ、水さかんにして、母の金よりも合力を③（不<sub>レ</sub>請。さるにより、肺金子の水に合力）せぬゆへ、常よりもさかんなり。肺気さかなれハ多声しても肺気④つかれず、肺の慥成時に、つかひを、せんためなり。扱つかひやうに様々の説あれども、只高音下音に不限其人相応の調子のま、につかひてよし。下音の人も少づ、高音につかひぬれハ、いとなく⑤高音になる事也。其子細ハ常にハ調子のひくき人も、敵ともあらず時ハ、次第に⑥声高なる事同前也。但生れなからにして、肺気の⑦よハき人ハ元来声わざを好まぬもの也。好まずして声つかひたりとてよくなり申へき道理なし。うたふ時ハ立居ともに、身をすへて臍の上下両辺より声を取り出し、音のきんかうへにてつけてうたふへし。礼記疏に、単に出るを声と云雜⑧出る音と云。

食物宜禁

大根、独活、牛房、大麦、⑨栗、薑、蠣、鮑  
用てよろし

蕎麦、桃、杏、枇杷、胡椒

真爪、鮒、鮎、鯨

用てわろし然といへとも上音達者⑩不用。

①ユツセイサン  
出声散

⑪連堯 桔梗一兩宛 川芎一兩 砂仁一兩 訶子一兩 薄荷二兩 乾薑三兩 甘草三兩

一、連堯 白水にてよくあらひ用。

一、桔梗 白水にてよくあらひ、かしらをさり用。

一、川芎 半時程白水にひたしよく⑫洗い、きさみ、日に⑬ほし用。

一、砂仁 白水にてよく⑭あらひ、すこし火にている。

一、訶子 紙につ、ミ、あつはいの中に暫置て取いたし、さねを去て水にあらひ、日にほす。

一、薄荷 其ま、おろす。

一、乾薑 白水に付てよく洗、日にほし用。

一、甘草 かわを去、其ま、用。

右八味、細末して、散薬丸薬何れにてもよし。声のかれたる時、大きによし。あつき湯にてのミくたすへし。秘薬なり。

【校異】

- ① 蔵―臓 (鴻)
- ② 旺―王 (鴻・演)
- ③ 高ナシ。鴻・演より補う。
- ④ つかれす―つかれず (鴻・演)
- ⑤ 高音―高声 (鴻・演)
- ⑥ 声高なる―声高くなる (鴻・演)
- ⑦ よハき―よわき (鴻・演)
- ⑧ 出る音―出るを音 (鴻・演)
- ⑨ 粟―粟 (鴻・演)
- ⑩ 不用―不用<sub>レ</sub>之 (鴻・演)
- ⑪ 連堯―△連堯 (鴻・演)
- ⑫ 洗イ―あらひ (鴻・演)
- ⑬ ほし用―ほして用 (鴻・演)
- ⑭ あらひ―あらひて (鴻・演)

【現代語訳】

第二 声の使い方について 付、出声散の処方

声は常に使うのが最も良い。中でも寒中に使用することが第一である。理由はというと、木火土金水の五行相克相生の理論に基づくからである。人間の肺臓はあらゆる声を管理する。肺は金である。ところで、冬は腎であり、水の時期に金は水を生ずるから、水は金の子である。肺すなわち金は水の母なので、常に肺は水を助ける。しかしながら、冬は水が支配する時期であるから、水の勢い強く、母の金に助けを求めることは無い。このようなわけで、肺すなわち金は子である水を援助しないので、いつもより勢力がある。肺臓の勢いが良いと、多く発声しても肺臓が疲れない。肺に活力がある時に、十分多めに使っておきたい。

さて、使い方にさまざまな説があるが、大声、小声に限らず、人それぞれの調子に合わせて使用して差支えない。小さい声の人も、すこしずつ大きな声を使っていれば、いつの間にか大声が出る。説明すると、いつも小声の人も、敵かたきと争う時には徐々に声高になることと同じである。ただし、うまれながらにして肺臓の弱い人は、そもそも声の芸を好まないものである。いやいや声を使っても、良くなるわけが無い。謡う時は立っていても座っていても、体を据えて臍の上下両辺から声を出し、音の響きは「体の」上部で調整して謡う。

礼記疏によるならば、単一に出るのを声と言ひ、混じつて出るのを音と言ふ。

食物宜禁（食べて良いものと悪いもの）

大根、ウド、ごぼう、大麦、粟、生姜、牡蠣、鮑

これらはそれなりに食べて良い。

そば、桃、杏、琵琶、胡椒、まくわうり、フナ、アユ、クジラ

これらは控えることが望ましく、上音が達者な人は特に食べない。

出声散

連翹、桔梗一両ずつ 川芎一両 砂仁一両 訶子一両 薄荷二両 乾姜二両 甘草三両

連翹 清く澄んだ水でしっかりと洗って使用する。

桔梗 清く澄んだ水でしっかりと洗い、茎を除いて用いる。

川芎 一時間ほど水に浸し、良く洗って刻み、日に干して使用する。

砂仁 清く澄んだ水でよく洗い、少し火でいる。

訶子 紙に包み、熱い灰の中にしばらく置いて取り出し、実の中の胚を取って水で洗い、日に干す。

連翹 そのままおろす。

乾姜 清く澄んだ水につけてよく洗い、日に干して使用する。

甘草 皮を取り、そのまま用いる。

右の八種は、細かく砕いて粉薬・丸薬、どちらにしてもよい。声のかれたとき大いに良い。熱い湯で飲み下してください。秘薬である。

### 【解説】

声楽において発声法の重要性はいくら強調してもしすぎることはないが、呼吸法や口や喉を調節して多彩な音を作り出す方法を言葉で説明することは極めて難しい。おそらく本章はこれを踏まえてのことだろう、発声の技法の詳細というよりも、理論や一般論の概説に力点を置いた発声法の記述が試みられる。まず、「声は常に使うのが一番よく、とりわけ寒中に使うことを最上とする」という大原則から切り出して五行思想による理論づけが試みられ、次いで、自分の声に合わせて謡うのが望ましく、意識して負荷をかけると声域・音量が拡がるという説が引か

れ、発声法が簡潔に示された後、礼記の解釈を用いた理論づけで締めくくられる。

五行思想に関する理論的な議論は過去の伝書等を参考に執筆したと考えられる。出版が前後するので直接の影響関係を指摘することは出来ないが、冒頭から、「次第に声高なる事同前なり」までの記述が『音曲玉淵集』「一声のつかひやうの事」にほぼ等しい。ただし、両者における発声法と鍛練法の記述は異なる。『音曲玉淵集』は声の横堅に関する議論を展開する一方で、『うたひ鏡』は具体的な発声に関する身体技法を示す。また、『音曲玉淵集』は鍛練法が詳述されている一方で、『うたひ鏡』はこれを欠く。声の横堅や鍛練法の記述は『八帖花伝書』にも見出される。これらの説は広く江戸初期に流布していたと考えられ、『うたひ鏡』の著者は、実践的な記述を目指すかゆえに、声の横堅に関する議論を知りつつ省略したのではないだろうか。取捨選択を通じて著者の主張が浮かび上がる。

発声法は次のように示される。「うたふ時ハ立居ともに、身をすへて臍の上下両辺より声を取出し、音のきんハうへにてつけてうたふへし」。寸言で示したのは、これを暗記して身体化することを狙ったのかもしれない。記述は二段階からなり、まず、腹式呼吸による声の出し方が示され（臍の上下両辺より声を取出し、次いで声の調節の方法が示される（音のきんハうへにてつけてうたふ）。「うへにて」は、体の上部に位置する喉頭を意味すると考えられる。また、「きん」は、宝暦一二年に出版された『音曲玉淵集』によると、強吟、弱吟等、音声の調子と解される。

発声法に関する寸言には、礼記の疏が続く。「単に出るを声と云。雑出る音と云」。疏は鄭玄による礼記冒頭の注「宮商角徵羽雜比曰音、単出曰声」（四〇五頁）に類似する。鄭玄の注の文章から「宮商角徵羽」を取り去り、「雑比曰音」と「単出曰声」を入れ替えるとはほとんど同一の文章になる。『うたひ鏡』の著者は、「臍の上下両辺より」取り出された声を、未分化ゆえに「単」、「うへにて」吟の付けられた声を、謡曲の楽理に基づいて調節されているので「音」と理解したのではないだろうか。（全ての『礼記』の引用は、『全釈漢文大系』所収の「礼記」によ

る。この書物の底本は、一八一五年（清の嘉慶二十年）に南昌府学から刊行された『十三經注疏』本、いわゆる阮元本である）。

本章は本文に続けて、謡曲を謡う人のための食事のガイドライン並びに喉薬の調剤及び処方が付されている。謡の技法書に医学・薬学は似つかわしくないように思われるが、実用を考えて言及したのかもしれない。あるいは『うたひ鏡』の著者にとって音曲と本草学というカテゴリーは、現代の私達が馴染む音楽と医学というカテゴリーよりも隣接していたのかもしれない。

食事のガイドラインは、「よろし」の食材一覧と「わろし」の食材一覧から成る。「よし」、「あし」ではなく、「よろし」、「わろし」なので、「無理のない範囲で心がけて下さい」程度と理解できる。「上音達者」の解釈は難しい。一七世紀の人々は音をどのように聴いたかという問題に関わってくるからである。

現在の私たちは音を「高い音」と「大きい音」に区分する。ごく当たり前のことだが、近代以前には両者ははつきりと区別されていなかった。「高音」は「高い音」ではなく、むしろ「大きな音」と解されていた。声高に話すという表現が必ずしも高い声で話すことを意味しないことは、その名残である。本訳では便宜的に音の高低に関わる表現を、すべて音の大小で処理した。さらにふさわしい表現も予想されるだろう。今後の検討が求められる。

後半部は喉薬の処方が記されているが、喉薬への言及は早くも世阿弥の『音曲口伝』に見出される。「一、声をつかふ事。声の向きたる時を失はじとつかふべし。声の薬などと申ことも、つかひたる後に薬を飲むべし。是、声のよくなる相なり」。もっとも、薬の処方は異なる。『音曲口伝』は声を良くするための滋養強壯薬である一方、『うたひ鏡』はむしろ「声のかれたる時」に使用する治療薬である。また、『音曲玉淵集』にも「声のつかひやうの事」の項目に「薬を吞て吉」と記されている。江戸時代を通じて広く普及した小謡集の頭書にも調剤についての知識が見出されるものがあり（『万歳小謡昇平楽』資料参照）、謡による発声障害は昔からそれほど珍しいものではなく、喉薬を調剤して服用することも古くから広く行われていたらしい。

【資料】

一、声ノ薬ニハ、正気散ヲ用キラレキ。味噌氣・油氣、コトニ嫌ハル。当场ニテハ、タゞ沸リ湯ヲ飲ミテ、咽ヲ焼クガヨキトテ、イズレモ用ラレシ也。幕屋ニテハ、重湯殊勝ノモノ也。

頭注に「当场 能の直前や演能の最中」という記載がある。

「申楽談義」『世阿弥 禅竹』表章・加藤周一校注、岩波書店、一九七四年、三二一頁。

一声のつかひやうの事

声は常につかふて吉其内寒中につかふ事を専一とすいかんとなれば肺の臓は五臓の花蓋諸氣の元なりといふ五行に配しては肺の臓は金。腎は水なり金生水の道理にて腎の為に肺は母なり故に常に肺より腎へ水を合力するなり然れとも冬は水の主る時にて水盛んなり故に肺より合力を請す依之常よりも肺氣盛んなれば多声しても肺氣つかれず肺腎ともにさかん成内につかひおふせん為に寒こゑとて充分つかふ事也扱つかひやうさまく申伝へ是ありといへとも其人相応の調子にて高音下音とも自由なるやうにつかふてよし下音の人も少つ、高音につかひぬれはいつとなく高声に成ものなり常に調子ひき、人も敵と物諍ふ時は次第に声高く成る目前なり尤其人の声のむきにもより又氣力にも依へし先横の声をたすけ豎の声を少押てつかふへし横豎ともにある声を相音といふ也兎角声のむきたる時失はじとつかふへしこゑをつかふて能声有声につかハれて能声有へし晧声をつかふてハ少食を用ゆる歟薬を吞て吉扱又つかふて寝る事有へからすいぬれハつかふたるこゑもとる也寒中毎日毎夜つかふ時は声囁る、とも春に至りほっこりと能出るなりつよくなる、程能出る物なり返すく声の出所つかひ所を能吟味してつかふへし出所仕ひとこゑ悪ければ無益の事に也なり殊更若輩の人取わき声の変る堺を専らに遣うへし但生得肺氣の弱き人ハ一向声わざを好まぬ物なり。

『音曲玉淵集 三』時中庚安編、今村義福補、大和田建樹訂、江島伊兵衛、一八九九年、二五—二七頁。

一、声をつかふ事。声の向きたる時を失はじとつかふべし。声の葉などと申ことも、つかひたる後に葉を飲むべし。是、声のよくなる相なり。

声をつかふ事、其声の向きによるべし。又、氣力にもよるべし。横の声をば助けてつかひ、主の声をば押してつかふべし。声につかはれてよき声あり、声をつかひてよき声あるべし。横・主ともにある声を相音とは申なり。

宵・暁の事。宵に物数をつかひて〔暁〕はすこし少なくつかふべし。殊更、横の声をば、暁には、声につかはれて、声をいたはりて、納め声を本につかふべし。返々、声の向きたると思はん時を失はじとたしなむべし。

〔音曲口伝〕『世阿弥 禅竹』表章・加藤周一校注、岩波書店、一九七四年、七六頁。

一 声を使ふ事。声の向きたる時を失はじと、〔使ふべし。〕声の葉など、申たるも、使ひたる後に、葉を飲むべし。是、声のよく成嗜み也。声を使ふ事、其声の向きによるべし。又、氣力にもよるべし。横の声をば助けて使ひ、豎の声をば抑して使ふべし。声に使はれて、よき声あり。声を使ひて、よき声あるべし。横豎ともにある声を、相音とは申なり。宵暁の事。宵には物数を使ひて、暁にすこし少く使ふべし。殊更、横の声をば、暁は声に使はれて、声を勞りて、おさめて、声を本に使ふべし。返々、声の向きたる時を失はず使ふべき物なり。声を使ふには、宵に曲舞五つばかり〔地声にて謡ひ、おさめに小謡五つばかり〕調子高く謡、暁、又、地声に曲舞三つ四つ謡、おさめに、調子を上げて、小謡三つ程高く謡ひ、さて、何にても食をそと用ゆべし。さなく候へば、使ひ候声、返り候ものなり。食を用るも秘事なり。五十日ばかり続けて使ひ候へば、声潤る、物也。其時、声を使ひ抜き候へば、能声になり候なり。声の一稽古と申は、夏百日、寒三十日、これを言ふ。取分け、冬のうち、本なり。

〔八帖花伝書 八卷〕『古代中世芸術論』林屋辰三郎編、岩波書店、一九七三年、六五七頁。（底本は早稲田大学演

劇博物館所蔵の慶長・元和頃刊行と推定される古活字版の第一種本による。

宮商角徵羽雜比曰<sup>レ</sup>音、単出曰<sup>レ</sup>声——中略——變成<sup>レ</sup>方、謂<sup>二</sup>之音<sup>一</sup>。

市川亨吉、今井清、鈴木隆一『礼記 中 全釈漢文大系 第十三卷』全釈漢文大系刊行会編、集英社、一九七七年、四〇五頁。

音と声の概念の考察は次の文献を参照。中小路駿逸「言語と文字と音楽と」『アジア文化学科年報』九 追手門学院大学文学部アジア文化学科、二〇〇六年、一六一—二四頁。

一生れつきて声の無にあらざ病によつてこゑのいでざるに妙薬

桔梗二両 乾姜一両 烏梅五分 甘草五分

右粉にして懷中にたしなミつねにさゆにてもちふべし

○謡おほくうたひて声のつぶれていでざるバ

破笛丸

連翹二両五分 桔梗同 川芎一両五分 砂仁一両、訶子同 阿仙薬二両 薄荷四両 大黄一両五分 甘草一両五分

右細末してたまごの白ミに●「直径六ミリの円」これほどに丸じ每晚寝しなに一粒づゝ口にくくミてのミ下へし

○痰咳にて声のいでざるにハ訶子散よろし

訶子散

訶子 杏仁 貝母 甘草 各兩

右粉にしてしやうが湯にてのむべし又梨子汁一椀のむも妙之

一生れほれて吾の憂  
 よわげ病すしめて  
 こゑのいでづらふ妙薬  
 桔梗 乾姜 烏梅 甘草  
 右粉にして懐けたら  
 かしほねさゆそ  
 りんご  
 ○ 傷あかしくはひて  
 のたぐれいでづらふ  
 被筒丸  
 連翹 桔梗  
 川芎 砂仁  
 訂子 芍薬

『万歳小謡昇平楽 全』 靖中庵桃溪画、高橋平助、享和二年（一八〇二年）、三丁裏（個人蔵）

萬壽 大黃  
 甘艸 一匁  
 右細末したまごの白  
 丸 ● これ外どに丸  
 毎飲寝ふに粒  
 〇 瘡あかしくはひて  
 づらに訂子散  
 訂子 杏仁  
 貝母 甘草 各  
 右粉にしてまき傷  
 又梨子汁一匁のひも妙

『万歳小謡昇平楽 全』 靖中庵桃溪画、高橋平助、享和二年（一八〇二年）四丁表（個人蔵）

『万歳小謡昇平楽 全』 靖中庵  
 桃溪画、高橋平助、享和二年  
 （一八〇二年）、三丁裏—四丁表。  
 （個人蔵）。

（上野正章）



### 第三条 文字通ずる次第

底本・高知本 対校本・鴻山本・演博本

#### 【翻刻】

#### 第三 文字通ずる次第

「あ」の字へかよふ文字ハ、いつれもく上音也。先こゝろミに是をいはん。「さ」の字を①長引て云ハ、「あ」の字に成なり。然ハ「さ」の字ハ上音也。たとへハ角田川のうたひに「扱もむさんや」の「扱」の「さ」の字、「あ」にかよふ是也。いろは四十余字（註）いつれの字にてもあれ、引て「あ」の字へ通えハ上音なり。「あ」の字②何（註）ことき云ても、下音にハおのつからいひにくし。謡のうち③に何時も「あ」の字になる時ハ、其字則上音としり心を付よ。

「い」④（註）つ（註）\*字へ通ずる字ハ、何時も中音也。たとへハ井筒のくりの終に、「月の秋とて住給ひしに」、此「に」の字をゆりてハ「い、」とゆる也。是則中音なれば、いかに本ゆりをよくゆれハ、サシ声云人のためによしといふても、上音にゆりてハ文字移り⑤をしりたる人とハ云かたし。中音のきミあひに、上音下音の中に唄ふへし。

「う」の字へ通ずる字は、中音の内の上音なり。其心持にうたふへし。⑥「え」（註）\*「ゑ」（註）の字へ通ずる字ハ、下音のうちの中音也。其心持肝要なり。「を」「お」の字へ通ずる字ハ下音也。其⑦心持專一也。

是秘蔵の事也。此義をきはめて、常に物をいふとも、文字なまりなく、すなほなるへし。此外文字⑧のあつかひとも奥にしるせり。

\*字…判読困難な一字を「字」に上書き修正している。

\*「<sup>エ</sup>ゑ」の…「ノ字」を「<sup>エ</sup>ゑ」に上書き修正し、「<sup>エ</sup>ゑ」に「エ」と右傍記する。

### 【校異】

- ①長引て―ながく引て（鴻・演）
- ②何ことき―何時（鴻・演）
- ③に―ナシ（鴻・演）
- ④つ―の（鴻・演）
- ⑤を―ナシ（鴻・演）
- ⑥「<sup>エ</sup>え」「<sup>エ</sup>ゑ」―「<sup>エ</sup>ゑ」「<sup>エ</sup>え」（鴻・演）
- ⑦心持―こゝろへ（鴻・演）
- ⑧の―ナシ（鴻・演）

### 【語釈】

○きみあひ…趣き。感じ。

## 【現代語訳】

## 第三 異なる文字の母音が共通している事

「あ」の字の母音と共通する発音を持つている文字は、いずれも「上音」である。まずは試しに、「あ」と共通する字の例を謡ってみよう。「さ」の字を長く引き伸ばして謡うと、「あ」の字と同じ母音になる。ならば、「さ」の字は「上音」である。例えば、「角田川」の謡にある「さても無慙や」の「さて」の「さ」の字は、「あ」の字の母音と共通する。「いろは」の四十余字は、どの字であつても、引き伸ばして「あ」の字と同じ母音になれば、それは上音である。「あ」の字は、いつ謡つても、おのずと「下音」には謡いにくい。謡の中の字が、どんな時でも「あ」の字と同じ母音になった時は、すぐに、その字を「上音」と認識して注意を向けよ。

「い」の字の母音と共通する発音を持つている字は、常に「中音」である。例えば、「井筒」のクリの終わりに「月の秋とて、住み給ひしに」とあるが、この「に」の字をユリで謡う時は、「いい」と引き伸ばして揺らして謡う。つまり、これは「中音」である。よつて、いくら本ユリをたつぷりとよく揺らして謡うのが、次のサシを謡う人のために良いとは言つても、「上音」に揺らして謡つてしまつては、文字から文字への続き具合をわきまえていゝ人とは言い難い。「中音」の趣きを出すには、「上音」と「下音」の中間で謡うのがよい。

「う」の字の母音と共通する発音を持つている字は、「中音」のうちの「上音」「中上音」であり、その心構えで謡わなくてはならない。「え」「ゑ」の字の母音と共通する発音を持つている字は、「下音」のうちの「中音」であり、その心構えが肝要である。「を」「お」の字の母音と共通する発音を持つている字は「下音」であり、その心構えが第一である。

以上は秘蔵の教えである。この道理を極めていれば、常に何かを謡つていても、訛つた文字の発音をなくし、癖のない正しい発音で謡うことができるであろう。この他の文字の扱い方などについては後述する。

【解説】

謡において母音 (a, i, e, o) を引き伸ばして謡った時の発音が、「上音」「中音」「下音」のいずれに分類されるのかを、具体例とともに説明した条である。ただし、ここでいう「上音」「中音」「下音」は、現在の一般的な謡用語のうち、基本の音階音を示す上音（高い音）・中音（中間の高さの音）・下音（低い音）と同じ意味では用いられていない。

竹村明日香・宇野和・池田來未による論考「謡伝書における五十音図―発音注記に着目して―」（『日本語の研究』第一四巻四号・二〇一八年）によると、室町後期から江戸期にかけて作られた謡伝書のうち「三内説系伝書」（悉曇学の影響が強く、五十音図の行を「口喉舌唇」、段を「上音／中音／下音」の対立で捉える系統の伝書群）において、五十音図の各段に「上音」「中音」「下音」が当てられており、以下の対応関係にあると分析されている。

ア段…上音 イ段…中音 ウ段…中上音 エ段…下中音 オ段…下音

この対応関係は『うたひ鏡』の記述に共通するものであり、論考「謡伝書における五十音図」によると、同様の内容は、『混沌懐中抄（節章句秘伝抄）<sup>①</sup>』、『五音三曲』<sup>②</sup>、『永正元年観世道見在判伝書』<sup>③</sup> などにも確認できるといふ。具体的な例として、「永正元年観世道見在判伝書」より、五十音の発音を示した図「伍音之次第」と『うたひ鏡』と近似する「一、文字之通ずる次第」の本文を、【参考資料】に掲示したので参照されたい。

さて、論考「謡伝書における五十音図」では、こうした対応関係について、「なぜこれらの語（※筆者注、「上音」「中音」「下音」を指す）が段注記に用いられたのか、またなぜ上音から下音へと順に充てられたのかという点に関しては明快な答えを出しにくい」との見解を示した上で、五十音図の段注記は、謡の音に感じた高低差を示したものであり、「ア段の上音に対して、イウエオ段が、相対的に低いことを表している」と見られる」と分析する。さ

らに、その「相対的な低さ」については、「厳密に定義するのは難しいが、大枠で捉えるならば、ア段以降に開口度が小さくなり、聞こえ度も下がり、ウ段オ段が円唇かつ後舌での調音となることで、音が次第に低くなっていくという印象を与えたのではないだろうか」と推測している。ちなみに、『音曲玉淵集』<sup>4</sup>巻一に、ア段「あかさたなはまやらわ」について、「是は陽声にて開音成故に、口中開き、息もれ、音声出過て、文字うき上り、或は長く成、或は大きになり、安く続く内にたるむ字なり」と記され、ア段すなわち上音が開音（口を大きく広げた音）と説明されていることも、こうした推測を裏付けようか。いずれにしても、論考「謡伝書における五十音図」が指摘する通り、それぞれの語が指す具体的な音の高低差はわからないものの、「渾然一体となつた調音的な差を辛うじて区分する語として用いられたのが「上音」「中音」「下音」であり、それが三内説伝書での調音把握の限界だった」と考えられるのである。

なお、平安時代中頃に悉曇学の影響を受けて成立した五十音図は、原則として学僧の間で受け継がれてきたものであり、江戸前期に契沖をはじめとする国学者によって再整備されたものの、明治時代に学校教育に採用されるまで、決して一般的に知られた配列法ではなかった。室町後期以降の謡伝書が、五十音図を謡の発音の整理に使用するようになった経緯は不明であるが、五十音図の利用は、たとえその実態が具体的に把握できなかつたとしても、それだけで謡伝書としての秘伝的な価値を高めていた可能性があつたのではないだろうか。

## 注

- (1) 一五〇六年金春元安（禪鳳）奥書、一五五九年暮松通春写。『能楽資料集成2 細川五部伝書』（表章校訂、一九七三年わんや書店）所収。
- (2) 一五九一年写。観世文庫所蔵。観世アーカイブ：<http://gazo.dlhc.u-tokyo.ac.jp/kanzegazo/detail.php?no1=1&no2=6&no3=1>公開。

- (3) 六世観世大夫元広（道見）奥書の謡伝書。伝本として、「五音 観世道見書物」（法政大学能楽研究所般若窟文庫蔵）と『音曲秘伝書』（東北大学附属図書館秋田家史料蔵）の二本が確認されている。ほぼ同内容の本に、『謡曲拾穂鈔』（一六八七年刊）がある。いずれも編著者未詳であり、「五音 観世道見書物」「音曲秘伝書」については、書写年代、書写者ともに未詳である。伝音アーカイブズ・高橋葉子編「謡伝書の具体的理解と体系的把握に向けて―「永正元年観世道見在判伝書」の翻刻データ公開―補遺」観世宗節筆「（音曲）十五之次第」翻刻」<https://rjm.kcu.ac.jp/archives/kanzedomizaihandensyoh.html>公開。

- (4) 三浦庚妥著。謡曲の謡い方についての解説書。一七二七年刊。『音曲玉淵集』（一九七五年臨川書店）に拠った。

【参考資料】

『うたひ鏡』と異本関係にある「永正元年観世道見在判伝書」の『音曲秘伝書』（東北大学附属図書館秋田家史料蔵）より「伍音之次第」の図、「五音 観世道見書物」（法政大学能楽研究所般若窟文庫蔵）より「一、文字に通ずる次第」の本文を、伝音アーカイブズ「謡伝書の具体的理解と体系的把握に向けて―「永正元年観世道見在判伝書」の翻刻データ公開―補遺 観世宗節筆「（音曲）十五之次第」翻刻」（注3参照）から、以下に抜粋した。





## 第四条 序破急の事

底本・高知本 対校本・鴻山本・演博本

### 【翻刻】

#### 第四 序破急の事

序といふハ大抵静に有へき也。破ハ則字のことくやぶるへきかたなり。急と云も字のことくいそぎつめる事なり。序ハ緒也と註してたとへハ糸まきに有糸の口の様な事也。其糸のくちをよく見て①(よく)引出せは奥までよく見わけられみたる、事なし。そのことく此序の曲も静にうきやかにして早くもなくまた静にもなきやうに吟する物也。しかれとも序吟の時ハ表ハ静に裏ハ早キ様二をのつから聞ゆるものなり。此曲大事なり。能うたひ得かたし。破ハ拍子の常なるをまもらすして②(やふりすて程を請又程を破り拍子にかゝりていそぎつむるか又程にかゝりてやぶる文字を待か、いつれにても一方破るを云なり。是また音曲者の一大事なり。此心持をしらすしてはうたふ事はやす事成かたかるへし。またいかにほとよくとも拍子よくとも一拍子にハいたさぬものなり。下手のわざなり。程拍子をよくく聞仰、その拍子其程にやぶりつめ、すてつめたるを破の曲といふなり。さて程と拍子とは大やう似てにぬ事なり。よくく心を付てうたひ見るときハ程と拍子ばかり有へし。同じ事なりと云人あり、いかゞあるべし。されとも達者タチヤの)上にてハ尤さも有へし。惣してかよふの所③習てならハれす。またをしへてそのいと

まあらず。よくならひたる人たりといふとも、場数をふまぬ人ハ、心覚斗にてならハさる人の事にあひ付たるにハ勿論、をとりて見ゆ。常に口きゝたりとも、はれわざの時、笑止なるへし。諷にかきらす諸芸に有之。此故に世話にも習はんよりなれよ、稽古に有神変と云。名言なる哉。

急といふハ、たとへハうたひハをそくとも、急につめひらき曲する事。是非ともいそくにあらず。心を付て見へし。心にはかり急を可持。口伝有。

右序破急の事強て謡に不限万事に有之。日用の間に多し。又序に序破急有。破に序破急有。急に序破急有。かんかへみるへし。

【校異】

① 高ナシ。演・鴻より補う。

② 高ナシ。演・鴻より補う。

③ 習てー習ひて（鴻・演）

【現代語訳】

第四 序破急のこと

序というのは大方、ゆったりと落ち着いたものでなくてはならない。破はまさしく文字の通りに、それまでの状態を破つて新しくしなくてはならないことをいう。急というのも、文字の通りに急いで、ゆるみなく続ける事である。

序は緒とも説明され、例えば糸巻きに巻かれている糸玉の糸の端、端緒のようなものである。その糸口がどこにあるのかをよく見極めてうまく引き出せば、先までもつれることなく引き出せる。その如くに、この序の曲調（曲）も穏やかに長閑で麗らかにして、速度も速くもなくまた遅すぎないように謡うものである。しかしながら序を謡う時は、表面は穏やかだけれども、見えない裏側では速度が速いように自然と聞こえるものである。このテンポ感が大事である。上手に謡うようになるのは困難である。

破は拍子の基本の間、常間を守らないで捨てる。程とは表拍である拍に対する裏拍（拍と拍の間）をいうが、程を請けて拍子にかかるか、程を破って拍子にかかるかのどちらかをいうのである。「解説参照」これは音曲に携わる者にとっての非常に大事な事柄である。このことがわかっていなければ、謡うことも囃すこともうまくできないはずである。どんなに程と拍子の間がよくても、拍子がよくても、いつでも一本調子の拍子にはしないものである。それは劣った人の行いである。程と拍子というものを完全に聞きとり、その拍子をずらしたり、程を破ったりするのを破の曲調というのである。

さて拍と程とは、おおかたよく似ているが、異なるものである。よくよく気をつけて謡ってみると、程と拍子とは必ず相違がある。同じ事であると言う人もあるが、どうなのだろうか。たしかに上手を極めた人ならばそんな風に言うのは充分ありえるだろう。概してこういう微妙な所は教えられても習うことができるものではないし、また仮に教えるとしても十分な時間はない。良く理解した人であっても、実践を数多く経験しない人は、頭で理解しているだけなので、習わない人であっても実地での経験が豊富で知識が身体化している人には、当然のことながら劣っていると思う。いつも偉そうに論じていても、晴れの舞台での謡の時には、恥ずかしい事になる。謡に限らず諸芸にもこういったことはある。ことわざにも「習うより慣れよ」「稽古に神変あり」と言う。名言である。

急というのは、たとえば謡のテンポは遅くても、急の心で緩急を付けて演奏することである。必ずしも急ぐのではない。心で見なくてはならない。心の内にだけは急を抱くのである。言葉にしがたいのでこのことについては口

伝に譲る。

以上の序破急のことはあえて謡に限ったことではない。万事に序破急はある。日常の事柄にも多い。また序のなにかにもさらに細分化された序破急があり、破に序破急があり、急には急の序破急がある。よく考えなくてはならない。

【語釈】

○一拍子：「一拍子」という特殊演奏法がある。打切の時に大小の打ち返しを省略することを指す。しかしここでは、単に一本調子であるとの意味に解した。

【解説】

・序破急の語について

序破急とはもともとは雅楽の舞楽の構成法である。一曲を序破急の三部分に分ち、終曲に向けて徐々にテンポが速くなる様をいうものである。能楽だけでなく、近世邦楽をはじめ、ほとんどの日本音楽のジャンルに浸透し、テンポや曲の構成法としてだけでなく、音楽哲学にまで拡大した。世阿弥はその伝書の中で、能番組の構成や、脚本の則るべき構成などにも序破急があったとした。うたひ鏡での序破急は、テンポ感を基調としつつ、演奏の技法や心構えとしての演奏哲学とも言えるような広がりを見せている。

・程拍子とは

「程」とはもともととは雅楽における「小拍子（＝一小節）内のリズム的最小単位」（平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭編『日本音楽大事典』、平凡社、一九八九年、一〇六頁）として拍を示す用語である。『うたひ鏡』での程拍子とは、図のように一拍目と二拍目の間のように表拍の間の裏拍のことである。表拍に当てずに、裏拍に謡い出しをずらすことで、リズムの面白さを表現することができる。現在でも「図」に示したように流派によって程から謡い出す慣例がある。

「図」程と拍の関係

	1	2	3	4
①原型	つ	き	しろく	く
②		つき	しろく	く
③			つきしろく	く
④				つきしろく

①が1拍にあてて謡い出す原型とするならば、②は1拍と2拍の間の程（裏拍）から謡い出す（金春・金剛流ではこのように謡い出す）。③は、程から謡い出すとともにその音をモチとして伸ばし、2文字目の「き」も裏拍で謡う（観世流の間）。④は程から謡い出さずに、次の拍（表拍）から謡い出し、その後の文字を「急ぎ詰むる」（運用としてこのように謡う場合もある）。推進するリズムの流れのなかで、程の謡い出しによってパターンを変化させ、効果を生む方法である。

・他の伝書の類似の記事

謡伝書『謡曲拾穂鈔』、『音曲玉淵集』に序破急についての近似した内容がみられる。とくに「場数ふまざる者」や「稽古に神変あり」といった記述を含む『謡曲拾穂鈔』と重なる部分が多い。また『うたひ鏡』の後に編まれた『音曲玉淵集』には、『うたひ鏡』での最後の二文「右序破急の事強て謡に不限万事に有之。日用の間に多し。」に似るとともに、それを発展させ、具体的に曲例を挙げる「惣じて序破急は諸事に渉るべし。仮令ば、芭蕉に『はな以上真あふこと以上行やすきなる以上草』、かやうの所にも序破急あり。」といった記述がある。この部分は『謡曲拾穂鈔』にはない。このように記事の改変過程が推測できるかのような変更が謡伝書の編集のたびに加えられている。

（丹羽 幸江）

## 第五條 呂律の事

底本…高知本、対校本…鴻山本・演博本

### 【翻刻】

#### 第五 呂律之事

呂律ハ陰陽也。呂の事ハなへてやハらかなる声也。律ハたちてこわき声也。呂の曲ハのぶるとも、①また静也ともいふ也。琵琶法師の平家、是呂の声、呂のふし、呂の曲也。謡にて呂の声といふハ、文字をつよく云かけて、のへてやハらくるを呂の諷音といふ也。又呂角、呂宮、呂徵と云曲有。呂角と云ハのへてよく諷こめたるを呂角といふ也。呂宮は平家のをり声の様なる行やうにて、するりと行を呂宮と云也。また呂徵と云ハ只するくと行やうにて、急き懸るかとおもへハ、又延て云。是則呂徵の曲也。むつかしき曲の第一也。拍子をはつれず、此呂の曲をうたひ②得たる人まれ也。乍然、心を付て曲するにおいてハ、又得られすといふことなし。律は大抵をいへは、まっすぐにしてふしなきもの也。節なしといへばとて、「是ハ諸国一見の僧にて候」とうたふ様なる事にてなし。たとへハ瀧川の流のことし。するくと云くたして、呂のふしへわたすを云也。又律商と云曲、律羽と云曲有。律商と云曲ハすぐに云くたすうちに、またいひやハらくる所有。是を律商の曲といふ也。律羽と③（いふはするくとつめて云行を云なり。律徵と）いふ曲、律羽の曲と大かた同事なり。其内上て云曲に律徵を用。此律徵の音曲、たと

へハ鉄丸のことしといへり。呂の音ハ呂の音、律の音ハ律の音に斗定て曲すれハ、呂ハやハらか過て、④孰の所もうれいにきこえてあしく候。律ハ⑤きこつにたちとがりて、いつれの所にもふしにつやすくなくして、きゝにくし。呂の声の時ハ下心にハ律をはなさず、律の声の時ハ呂をはなさず曲すへし。惣して呂律ハ陰陽の二つなれハ、をのつから陰中の⑥（陽、陽中の）陰あれハ、一方はなしすて、ハ、音声と、のふる事なし。うたひにかきらす、万事陰陽はなる、事なし。

【校異】

- ① また—またハ（鴻・演）
- ② 得たる—得る（鴻・演）
- ③ 高ナシ。演・鴻より補う。
- ④ 孰—いづれ（鴻・演）
- ⑤ きこつ—きこつ（演）、きこつ（鴻）
- ⑥ 高ナシ。演・鴻より補う。

【現代語訳】

第五 呂律のこと

呂と律の関係は、陰と陽の関係におきかえうる。呂（「呂の声」とは、「萎えて」「柔らかい」ことと特徴とする声）をさす。一方、律（の声）は、「断（立）って」「強い」ことを特徴とする声）をさす。さらに「呂の曲」は、「延

べる」「静か」という特徴をもった「曲（旋律形）」とも言われる。琵琶法師がと見える平家には、「呂の声」あるいは「呂の節」あるいは「呂の曲」が典型的にみられるのである。謡における呂の声（呂の声遣い）とは、一文字一文字を強く発音し、その後、音をゆったりと延ばして、柔らかくしていくもの。これこそ、呂の「うたい音（音色）」である。

「呂の曲」には、「呂角」「呂宮」「呂徴」の三つがある。

呂角の曲（旋律形）とは、一文字一文字をしつかり延ばして謡うものである。

呂宮の曲（旋律形）とは、「平家の折声」のような運び方で、するすると運ぶものという。

呂徴の曲（旋律形）とは、ただ、するすると、急いで運ぶように見えて、そのあとに、またゆったりと延べるといような曲をさす。これこそが呂徴である。もつとも難しい曲である。

これらの「呂の曲」を、拍子をはずすことなく、歌うことができるひとは稀である。しかしながら、心をこめて、その旋律形をうたうならば、できないということはない。

律は、一般には、まっすぐで、節の無いものをさす。「節がない」とはいつても、「これは諸国一見の僧にて候」といような言葉のうたい方と同じなのではない。律は、たとえと、滝川の急流である。するすると言葉を運ぶのが（律（律の曲）であつて、それはやがて）、呂のふし（＝曲）へと受け渡される。

律（の曲）の中には、「律商」「律羽」がある。

「律商」の曲とは、「すぐに言い下す」（節なく、するすると歌う流れ）の中の要所要所に、「いいやわらぐる」所（流れがゆったりととどまる所）があるような曲をさす。

「律羽」の曲とは、ただただ「するするとつめる」ような曲である。

「律徴」の曲もあるが、これは、律羽の曲とほぼ同じである。律羽の曲の中で、「あげていう」（つまり高い音を使う）曲が、律徴にあたるのである。これをたとえていえば、鉄丸のようなものである。

（うたうときに）、呂の音色を呂の音色ばかりに固定してうたったり、逆に、律の音色を律の音色ばかりに固定してうたったりすると、前者の場合、音色が、やわらかすぎて、どの部分でも悲しく聞こえることになる。後者の音色は、荒っぽくなって、音がとがってしまい、どの部分にも音にツヤがなくなり、聞き苦しくなる。

（声の使い方において）呂の声を使うときには、心の底ではかならず、律を意識し、逆に、律の声を使うときには、心の底で呂をしっかりと意識して、旋律形をうたうべきである。そもそも、呂律とは、陰陽である。したがってそこには、陰中の陽、陽中の陰なるものがある。一方を切り捨ててしまつては、音声（音色と声遣い）が整うことはない。謡にかぎらず、すべては、陰陽から、はなれることはできない。

### 【解説】

#### 改変について

この条は、異本関係にある音曲伝書（「観世道見書物」（法政大学）「謡曲拾穂抄 中」（早稲田大学）「音曲秘伝書 第一冊」（東北大学）。書誌については、高橋葉子「永正元年観世道見在判伝書」の音曲論―「呂の声」を中心に―『日本伝統音楽研究センター紀要』二〇号、二〇二三年、一〇七―一二三頁、参照）と深く関係している。このうち、「謡曲拾穂抄」は刊本で、下巻の奥付に「貞享四年（一六八七）」と年記がある。この年記は、『うたひ鏡』の下巻にみられる「寛文二年（一六六二）」よりも新しいものであるが、内容的にみても、『うたひ鏡』に先行する書物であるとみて間違いあるまい（図「『うたひ鏡』への改変過程」参照）。

改変のポイントは次のとおりである。

- 一、「平家の声」が「平家の折声」に変えられた点。
- 二、「口伝有之」が、具体的に説明されていると考えられること。

三、律における「節なし」が、詞（吟誦）とは異なることを付加している点。  
四、「鉄壁」が「鉄丸」に変えられた点。

五、呂の声は、謡の全体の下地（基本）にすえられるという記述が、消されてしまい、呂と律は、陰陽として対等のバランス関係におかれるものであるという記述におきかわったこと。

六、「呂が愁い、律が祝言」とする対比的な見立てのうち、「律が祝言」のほうが消滅してしまった。「呂が愁い」とする見立ては残るが、肯定的な意味では使われていない。

### 呂と律の意味

呂律（あるいは律呂とも）は、音楽の旋法（あるいは音階）が二種類に分類されてあることをしめす音楽用語であるが、音楽としての意識が薄い能楽の世界では、呂律（呂律）が、旋法や音階の意味では用いられていない。しかしながら、能楽の伝書においても、呂律は、ふれるべき重要な用語、なんとか消化して理解すべき概念だと考えられたようである。世阿弥が「音曲口伝」で呂律にふれることをはじめ（後述）、娘婿の禪竹も「五音三曲集」（表章・伊藤正義編『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年所収）において、「呂・律・中曲」という一条をたて、「呂はおうやうなる曲」「律は利々めけるすがた、すみのぼる曲」と説明する。

さて本条において、呂と律は、次のように対比的に捉えられている。

呂〓文字をつよく云かけて、のへてやハらくる。

律〓たちてこわき声 まつすぐにしてふしなきもの するくと云くたす。

本条の呂律の記述が、「観世道見書物」の記述の流れを引いたものであることを発見した高橋葉子は、その「観世道見書物」の呂と律を次のように特徴づけている（高橋、前掲論文、表2）。

呂 延・静——亡憶——技巧的なふし——強く発声し柔らかく曲線的に動く

図 『うたひ鏡』への改変過程―謡曲拾穂抄とうたひ鏡の本文比較

謡曲拾穂抄

○呂律の心持の事

①呂と云事ハ延ともいひ静成共いふ。  
たとへハ此曲ハあまた有也。②呂の聲、呂の節、呂の曲といふハ平家のやう也。  
彼曲いふへきやうハ③文字をつよく云かけて延て曲をやはらくるを呂の曲と云也。呂聲と云ハ平家のやうなるを呂のこゑと云也。呂の節ハ咏に定てある也。④呂角と云事有。是ハ延てよくいひ入て云を呂角といふ也。⑤呂宮と云曲有。是ハ平家のこゑの様にてするくと行を呂宮といふ。⑥呂徴と云ハするくと行やうにて急と云延を云也。但、律呂と云も呂徴の心也。口伝有之。  
○律といふ曲の事。⑦律ハすくにしに節なし。⑧たとへハ瀧川の水のことくするくと云くたして呂に渡す

うたひ鏡（早稲田大学本）

第五 呂律之事

呂律ハ陰陽なり。呂の事ハなへてやはらかなる声なり。律はたちてこわき声なり。①呂の曲ハのぶるとも、またハしづかなりともいふなり。②琵琶法師の平家、是呂の聲、呂のふし、呂の曲なり。うたひにて③呂の聲といふハ、文字をつよくいひかけて、のべてやはらくるを呂のうたひ音といふなり。又呂角、呂宮、呂徴と云曲あり。④呂角と云ハのべてよくうたひこめたるを呂角といふなり。⑤呂宮ハ平家のをり声のやうなる行やうにて、するりと行を呂宮といふなり。又⑥呂徴と云ハ只するくと行やうにて、いそぎ懸るかとおもへは、又延て云。これすなはち呂徴の曲也。むつかしき曲の第一なり。拍子をはつれず、此呂の曲をうたひ得る人まれなり。乍去こゝろを付て曲するにおいてハ、又得られずといふ事なし。⑦律は大ていはいへは、まつすくにしてふしなきものなり。節なしといへはとて、「是は諸国一見の僧にて候」とうたふ様なる事にてなし。⑧たとへハ瀧

を律の段と云也。⑨律商といふ曲すく

にいひくたす内にいひやはらくる所

有へし。是を律商と云也。⑩律羽と云ハ

つめて云やるをいふ也。口伝在之。

○此律ハ祝言の声也。律商指声の内に

有。⑪律ハ徵といふハあけていふ曲に有。

此曲てつへきのことし。此曲のうち

に呂の曲に似たる物也。声をあまた

につかひてをき、呂の声を持って曲を

する。呂のこゑたゝすして曲々々云

へからす。声とをらすともくるし

からす。先々呂声を知へし。呂ハ愁

の声なり。律ハ祝言の声なり。

○宮土用也。商秋也。角春也。徵夏也。羽冬也。

されハ⑫宮と出してハ呂に心をかけ

商と出してハ律と心かけよ。角と出

してハ何も心得行、徵羽ハ呂にうつ

らされハ謡つまりてわろし。口伝在之。

川のながれのごとし。するくと云くだして、呂のふし

へわたすをいふなり。又律商と云曲、律羽と云曲有。⑨

律商と云曲はすぐに云くだすうちに、またいひやはらぐ

る所あり。これを律商の曲といふなり。⑩律羽といふは

するくとつめて云行を云なり。律徵といふ曲、律羽の

曲と大かた同事なり。其内⑪上て云曲に律徵を用。此

律徵の音曲、たとへは鉄丸のことしといへり。

呂の音は呂の音、律の音は律の音にばかり定て曲すれ

ハ、呂ハやはらか過て、いづれの所もうれいにきこえて

あしく候。律ハぎこつにたちとがりて、いつれの所に

てもふしにつやすくなくして、きゝにくし。

⑫呂の声の時ハ下心には律をはなさず、律の声のとき

は呂をはなさず曲すへし。惣して呂律は陰陽の二つな

れは、をのづから陰中の陽、陽中の陰あれば、一方は

なしすて、は、音声と、のふる事なし。うたひに不限、

万事陰陽はなる、事なし。

【注】記述の内容がおよそ同一と思われる箇所に、番号と傍線を付した。傍線のない部分は、相互に記述内容が異なっている。

律 直堅シ―祝言―ふしなく真つ直ぐ―するすると流れるように歌う  
 高橋による解釈は、そのまま、『うたひ鏡』にもあてはまる。

さて、高橋葉子が前掲論文で指摘するように、この呂と律との解釈は、世阿弥による解釈とは真逆である。世阿弥による呂と律の二つの声に関する説明は、以下のくだりに示される。

呂といふは、喜ぶ声、出る息の声なり。律と云は、悲しむ声、入る息と云り。祝言の声は、機を体にして、機に声をつけて出だす声なり。是、強き音声也。呂の声の性根なり（中略）。はうおく（亡憶）の声と云は、声を体にして、機をゆるく持つ。是、柔らかに弱き心なり。機をゆるく持つは、入る息の心なり。（世阿弥「音曲口伝」表章・加藤周一編『世阿弥 禅竹』日本思想大系、岩波書店、一九七四年、七六頁）

これを図式的に整理すると次のようになる。

呂⇨喜ぶ声⇨出る息⇨祝言の声⇨機に声を付ける⇨強き音声

律⇨悲しむ声⇨入る息⇨亡憶の声⇨機をゆるく持つ⇨弱き音声

そして、この世阿弥流の二分法は、『うたひ鏡』よりも後に成立したと考えられる江戸中期の伝書『音曲玉淵集』（三浦庚安著、享保十二年（一七二七））にも引き継がれてきている。

一、呂律のわかちの事

呂 丸ク和カ也、笑、ふとし、出ル息ニテ祝言トス、声ノ表、笛のホウ  
 律 カドダチ堅シ、泣、ほそし、入ル息ニテ愁トス、声ノ裏、笛のヒイ

（濱田敦編『音曲玉淵集』昭和五〇年、臨川書店、二二五―二二六頁）

このように、呂と律の意味付けの逆転した二つの伝承が、江戸時代中期に並んで存在しているということは、呂と律の実質的な違いが、謡の技術との関係で、はっきりと捉えられてはいなかったことを意味するだろう。

「曲」「節」「声」「音」の使い分け

本文中には、「呂の曲」「呂の節」「呂の声」「呂の音」などといった表現がみられ、それぞれの区別が必ずしも明快ではない。そこで、本文の解釈にあたって、仮説的な視点を導入した。まず、「曲」を「曲節」あるいは「旋律形」、すなわち現代の能楽研究において言うところの「小段」と同じような単位、あるいはふたつの小段同士がつながった単位と考えることにした。「節」については、本文中に「節なし」などの表現が出てくることから、謡において伝統的に存在する増節（廻し）「フリ」などや「しおる（くる）↓入る」のような特徴的な音高単位などと想定することにした。「声」と「音」については、声の音色を指す言葉と考えることにした。そして「声」については、声遣いなどといった現代の表現を踏まえて、息遣いなども含め、また音色などもふくめた、声の使い方を指していると考えることにした。以上を踏まえて、訳文を工夫してみた。

曲（きよく） 〓 旋律形、曲節、小段

節（ふし） 〓 増節、クリなど

音 〓 声の音色

声 〓 声遣い（息の扱い）

呂角、呂宮、呂徴、律商、律羽、律徴の意味

「宮、商、角、徴、羽」は五音音階における相対的な音高をしめす用語だが、ここでは、その意味で用いられてはいないことが、一読して理解できる。しかし、どのような意味で用いられているのかは、了解しがたい。以下、仮説を提示してみる。

本文から整理すると、以下のとおりである。

呂角 〓 のへてよく諷こめたる。

呂宮＝平家のをり声の様なる行やうにて、するりと行。

呂徴＝只するく〜と行やうにて、急き懸るかとおもへハ、又延て云。拍子をはつれす。

律商＝すぐに云くたすうちにて、またいひやハらくる所あり。

律羽＝するく〜とつめて云。

律徴＝律羽の曲と大かた同事。其内上て云曲に律徴を用。鉄丸のことし。

以下、間違いを承知で、小段との対応関係を考えてみる。

「呂」には、おもに「拍子合」の小段をあてはめてみる。

「呂角」・「延ばす」↓大ノリ（大ノリは、早に對して延）あるいは「詠、一声」

「呂宮」・「折声」↓上歌、クリ、一声（高音域から連想）

「呂徴」・「するする」から「延べる」へ↓クセ（拍子あり。七五調の字不足部分に間がある）

「律」には、おもに「拍子合わず」の小段をあてはめてみる。

「律商」・「すぐに言いくだす」から「いいやわらぐる」へ↓「サシ」から「一声」へ

（「観世道見書物」にも「律商さしこゑの中にあり」とある）

「律羽」・「するする」とつめる」↓クドキ、サシ

「律徴」・「あげていく」鉄丸↓クリ、あるいは修羅ノリの部分など

以上は、それぞれを小段、あるいは小段の繋がりと結びつける私案であるが、高橋葉子は、同論文において、それぞれを、小段ではなく、より小さな「ふし」や「謡い方」をさすと考える。

（これらの語は、）現在にも通じる微細なふし、又は部分的な謡い方を指すと思われる（中略）。例えば「呂徴」は次項で取り上げる五音連声の謡い方に似ている。「律商」が「さしこゑの内にあり」というのも現在の謡からほぼ想像できよう。このように具体的なふしを指す言葉であれば、今後精査することで個々の内容を読み解ける可

能性がある。(高橋、同論文、一一七—一一八頁)

傾聴すべき意見であるが、ここでは判断は留保し、さらなる考察を俟つことにしたい。

### 宮、商、角、徵、羽とふし(旋律形)を関係づける例

なお、室町期の能楽伝書『塵芥抄』(鴻山文庫、法政大学所蔵)には、「呂ノ吟」「律ノ吟」と題した条が存在している。「呂ノ吟」では、「スグ」「ソル」「スクム」「ユル」「ノル」などの旋律形の名称が、節を示す記号とともにしめされており、さらにそれらが「宮、商、角、徵、羽」それぞれと結びつけられている。しかし、その対応関係を示す図の間には、盤渉、黄鐘、平調などの音名を示す語も合わせて並べられているため、その図からは、対応関係を明確に把握できない。塵芥抄の筆者自身も混乱したまま、記述をおこなっていると思われる。

一方、「律ノ吟」では、「徵 $\parallel$ 黄鐘、羽 $\parallel$ 盤渉、宮 $\parallel$ 朶越、商 $\parallel$ 平調」という対応関係がはっきり示されている。旋律が「徵と宮」「羽と商」のように完全四度上行したり下行したりすることが図示されているのである。このことから、「律ノ吟」は、現在の弱吟のように、基本となる音高の移動が明確に示される謡であるとわかる。

『塵芥抄』では、呂と律との二分法の系統は、世阿弥や音曲玉淵集と同じ系統である。道見伝書やうたひ鏡の系統ではないと考えられる。

ちなみに『塵芥抄』のように「宮、商、角、徵、羽」を旋律形(ふし)と結びつける記述については、声明の技術書『声律秘要抄』に、その類例が見つけることができた。

呂ノ五音	羽	スクム	徵	由	角	スクム	商	スクム	宮	由
律ノ五音	羽	由	ソル	徵	由	角	スクム	商	ユリ	ソル
									宮	異説ニ云
										半由

〔声律秘要抄〕(天納伝中(校訂)『続天台宗全書 法儀1』春秋社、所収)

平家の「折声」

折声は、平家の曲節名称のひとつである。

平家琵琶研究者の薦田治子は、「折声」について次のように説明する。

「折声」の「折」が、どのような声の技法であるかは、実はよくわかっていない。館山漸之進は、冒頭の上域の墨譜「上」につけられた独特の装飾的な声の動きのことを意味すると説明する（中略）。兼常清佐も波多野流平家の演奏家藤村性禪の折声について、「一字一字を切つて発音する。そして悉くその語尾を早く四度に落すか、四度上げるかする。つまり声を折るのである」と記しており（後略）（薦田治子『平家の音楽』（二〇〇三年、第一書房、二四三頁）

「折る」という技法は、声明にも存在する。天納伝中は「ヲル」を「スクを出して三律ヲリ下ゲル型を「ヲル」という。中・律曲においては強く当つて折り下げる。先行する旋律型の最後の音を受けて、その音より一音下げるのを「受ケ下ゲ」という」と説明する（天納伝中『天台声明概説』（叡山学院、一九八八年）。声明の「折る」と平家琵琶の「折声」には類似性があるように思われる。

しかしながら、「折声」と「呂宮＝平家のをり声の様なる行やうにて、するりと行」との関係は、やはり理解に苦しむ。なお呂を平家に例える言説を「節章句秘伝之抄」（『細川五部伝書』わんや書店、所収）に見つけることができたので引いておく。「一、呂の声と云事、是はくどきにもにず、又くどきのやう成物を、くどく声にてももの敷云也。此曲ハ平家のやうなるべし。それをかんのうと云也」。

（藤田隆則）

## 第六條 乱曲の論

底本・高知本 対校本・鴻山本・演博本

### 【翻刻】

#### 第六 乱曲之論

乱曲蘭曲同前なり。世間に乱曲の謡とて何番と数定れる様に云事はあやまり也。元来蘭曲は文字にもミたる、と書也。祝言、幽玄、恋慕、哀傷にかゝ、ハらす曲するを云也。音曲達たる人ハいつれの謡を乱曲にいわん事やすし。但はやき事ハすこしハ曲しかたかるへし。乱曲ハ祝言、幽玄、恋慕、哀傷此四音成就のうへの曲也。乱曲ハ是謡の正意にかなハぬ事也。当時の謡は祝言も乱曲にうたふ。目出度もなき事也。程拍子にたかハねは乱曲ハうたひの音にさへはつれねハしさいなしと見えたり。其故ハ家々人々の乱曲多ハふしかはれる事也。しかれとも乱曲と云からふし音声吟の色、句きり、拍子あひかはりたるやうにきこふるもの也。謡のかくをはなする人有笑止。声あやのよきを上手とする迄なり。其内かはれるふしをうたハんならハ其まへをするりとうたひて人のおもひよらぬ所にて奇妙の節をうたふへし。初より乱曲にうたふ事いかゝ有へし。此曲大事とする事ハ初心の人の謡事ならぬ故なるへし。此故に軽忽(ケウコツ)にさせじが為(タメ)ならんか。大てい乱曲謡の定ハ、真の乱曲①と云ハ東国下、西国下、隠岐院、嶋廻、草の乱曲ハ老松の曲舞、東岸居士の曲舞也。行の乱曲と申ハしらひけ、きさきそへ、先帝の身投。

乱曲を仏道に比すれハ文字言説にか、ハらす悟道に比す。

【校異】

①と云ハハ（鴻・演）

【現代語訳】

第六 乱曲に関する議論

乱曲。蘭曲は乱曲と同じである。世間では「乱曲の謡は何曲」といつて曲数が定まっているように言われるが、これは間違いである。もともと蘭曲は、「乱れる」という字を書く。祝言、幽玄、恋慕、哀傷にかかわらず、ふしに変化をつけることを云う。音曲の達人はあらゆる謡を簡単に蘭曲に謡う。ただし、早いとふしに変化をつけにくい。蘭曲は祝言、幽玄、恋慕、哀傷、この四つの曲種が習熟した上での曲である。蘭曲とはこれらの謡の正規から外れていることである。

現在、謡は祝言も乱曲に謡う。めでたくないことである。程拍子を違わず、謡の音程から外れさせしなかつたならば、乱曲は問題ないように思われる。それゆえに、家や人によつて乱曲のふしは異なることが多い「文脈不明」。そうは言つても、乱曲と云うから、ふし、音声、吟の音色、句切り、拍子がすべて違つていよういきこえるのである。謡の格を云々する人がいるが、笑止千万である。声の高度な技術を上手いとするまでのことである。そろそろ変わったふしを謡おうとするならば、まずなにくわぬように謡い、人の予想しないところで、世にも美しく珍しいふしを謡うべきである。頭から乱曲に歌うことは、いかなものだろう。この曲を大切にするのは、初学者の謡

うものではないという理由による。こういうわけで、軽々しくしないようにするのが良いのではないだろうか。一般的に、乱曲謡と定めているのは、真の乱曲は『東国下』、『西国下』、『隠岐院』、『島めぐり』、『草の乱曲は』、『老松』の曲舞、『東岸居士』の曲舞である。行の乱曲は『しらひげ』、『きさきさきぞろえ』、『先帝の身なげ』である。

乱曲を仏道に例えるならば、文字や言葉にできるものではなく、悟道のようなものである。

### 【解説】

現代において乱曲は思想と謡曲の一節という二つの側面を持つ。世阿弥の提唱した謡の五曲趣の一つ、そして技巧的な謡の奥義を駆使した小曲という理解である。

本章では、世阿弥の提唱した謡の五曲趣を実現する技術という観点から、特に乱曲が詳述される。まず、流布している乱曲についての誤解が訂正され、謡の五曲趣の一つという理解に引きずられて乱曲を祝言、幽玄、恋慕、哀傷と同列に扱うことが戒められる。次いで、曲趣は祝言、幽玄、恋慕、哀傷に四区分され、乱曲はこれらモードに關わらず「曲する」ことであると説く。

「曲する」とはどういう意味なのだろうか。複合動詞であり、一般的な古語辞典には載っていないが、「曲」という言葉の持つ節や楽曲という意味から類推すると、節をつけて謡うことであると考えられる。それではどのように実践するのだろうか。ヒントになるのは「人のおもひよらぬ所にて奇(キ) 妙の節をうたふへし」という言葉である。あるいは、「乱曲ハ祝言、幽玄、恋慕、哀傷此四音成じゆのうへの曲」という箇所である。「人のおもひよらぬ所」という言葉は謡本の記譜を離れて唐突に謡うことが示される。「奇(キ) 妙の節」、からは、定められた節付けから逸脱しつつも極上の美しさを持つ節を意味する。「四音成じゆのうへの曲」という箇所からは、最高奥義がうかがえる。合わせると巧みに即興を試みる高度な技法ということになる。「乱節」ではなく「乱曲」なのは、おそ

らく、分節化というよりも節を扱う高度に洗練された技術に力点が置かれているからだろう。

もつとも、即興とは言うものの、なんでもよいというわけでもない。約束事として、程拍子には合わす必要があり、謡の音組織の枠内に収めねばならないことも付け加えられる。したがって、乱曲は自由で勝手気ままな即興ではなく、ゆるく管理された即興ということになる。その他、具体的な乱曲の作法についても説明され、いきなり番組の最初から乱曲で始めることに疑問を呈し、聴き手の意表を突くが如く途中から乱曲を始めるのが良いとされる。

現行謡曲では、謡曲の区分は曲趣というよりもシテの役柄に注目して、脇能物、修羅物、蔓物、雑能、切能と分類される。あるいは吟の技法に注目して、強吟、弱吟に分類される。他方、元禄十四年（一七〇一年）に小河多左衛門が出版した六番綴謡本には、吟に並行して世阿弥による五区分から、祝言、幽玄、恋慕、哀傷が記されている（図版参照）。この版本が開版された貞享期には、五区分に基づいたなんらかの謡曲実践が行われていた可能性もある。乱曲は、これら四つのモードで謡われている謡をいきなり乱すように謡われたのではないだろうか。

### 【資料】

五音の巻。謡の大事。是に極むる所の条々。先、五音とは、祝言・幽玄・恋慕・哀傷・乱曲、此五つの声の分ちなり。よく心得べし。世間に謡手多く有と言ふとも、五音に謡分け候人は、稀也。五音正しく謡はずは、謡面白きと言ふ事有間敷なり。万事を捨て、五音の鍛錬・心掛け、肝要也。

「八帖花伝書 三巻」『古代中世芸術論』林屋辰三郎編、岩波書店、一九七三年、五四〇頁。

一、惣して謡物の上に吟といふ有謡曲も其通りにて強吟和吟などいひ来れるは全く声音の噂なり一人うたふを独吟といひ或は歌を吟する連歌俳諧も独吟両吟など、いふ所を以てみれば畢竟強く諷ふ和かに謡ふといふ名付と見ゆ勿論吟も強弱したかふてゆけども兎角吟といふは一通り別段にして是を能弁へされハ音シの移りなど不宣口伝  
『音曲玉淵集 四』時中庚安編、今村義福補、大和田建樹訂、江島伊兵衛、一八九九年、一八一―一九頁。

松風  
哀慕哀傷僧腸のまをまを  
水衣腰子角帽子珠板扇  
是ハ諸曲一見乃僧之ハ我末  
三六五七六八度思百立西仙行脚

〔賀茂〕 箴 松風 蟬丸 身延 山姥 小河多左衛門、元禄十四年（一七〇一年）、丁付けなし（個人蔵）。  
〔恋慕〕 〔哀傷〕 が記されている。

（上野 正章）



## 第七条 座敷謡の事

底本…高知本 対校本…鴻山本・演博本

### 【翻刻】

#### 第七 座敷謡之事

拍子の謡ハ鳴物にまきる、事も有へし。すうたひハふしの善悪も程拍子あひも、すこしのつまつきまできつかりと  
頭れ、地のさそうに至るまで、其人のぶたしなミと①しらるゝ。其会の謡の番組の通、②心得する事、上手芸也。  
③たとへハ不断流通の人なりといふとも、放心せざるを名人とせり。扱其座敷小座敷にて、同音も不人、聞人もす  
くなきときハ、大かた調子ハ平調にうたひてよし。但我心のうちに吟してみるへし。平調なれハ、よきといふて  
も、生なからにして平調の調子に④かゝる人ハ、いかゝすへし。平調にかきる⑤と（いふハ）ひか事なり。其人ハ  
我心にかなふ調子可然候。

扱大座敷数人の時ハ、双調にうたひよろしかるへし。双調叶ハすハ右之ことし。此二調子の高下の程を知事、第  
三十の所に委細にしるせり。扱シテワキとモに心をさためて、祝言幽玄恋慕哀傷の音声、其程くうたひ出すへ  
し。惣してワキかた、我声のよきをきかせんとて、不功人ハ大夫にもかまわす、調子をかへて、ゑしやくもななく  
たふ事、傍若無人也。其相手くのかたへ調子尋ル事、秘事也。

ワキ方うたひの次第ハ大臣ワキハちよくしなれハ、初よりいかにもうずたかく謡ふ事也。神しよくのワキ大かた同前。是も、すこしの替りの有とも、用て益なき事也。僧ワキ、下僧上り僧の違ひ有といへとも、是も益なし。大ていにうハにするりとうたふへし。関守などハいかにもしほれぬ心を持って、つよ／＼とうたふへし。人あき人、⑥是もしほれぬ様に、あら／＼と⑦うとふへし。

論義とい懸の事⑧（大臣ワキ神霊への）といかけ論儀うやまふ心持有へし。田夫のあひしらひとハ各別たるへし。また、あふむ小町などの類ハ、田夫とはちかひ有へし。僧ワキも、名僧貴僧田夫といかけ論義、前の通。但女の類、（チワラ）児童のるいハ、しとやかにといかけてよし。まほろし夢中の人にことはをかハす事、一虚一実哀殺の音といへり。いつれの家にも、この音声、秘蔵の事なり。

物狂に論義ハ、僧俗のワキともになうすくしからせず慥ニことハる事也。下人へのあひしらひ、又其心得可有候。鬼神またハ人を打ワキ、論義といやうすこしもよわミをあらせず、おもしろくもなく、きひしく心にうたふへし。右の条々、かやうにかきしるせハとて、りきミを付あまりうまくにせるハ、かへつて大きにきらふ事也。ワキ謡ハ音曲がらせず、たゝする／＼とうたふ事、大夫への時宜也。大夫心持同前、此等の義ハ書進上いたすに不及。其謡／＼に自然にさたまり有事に候。乍去、此心得にうたひ不申候へは達者とハ難申御入候。

去年、有吟味したかり給ふ人の前にて、清経の曲舞よりきりまでを所望によつてうたひ候へハ、過後、修羅のうたひやうにハすこしよハく聞へ候と申されき。返事に、修羅もしゆらによる事に候。清経ハ左中将にて公家なれハ、武将の修羅より（もカ）少よハく我家にハうたひ申也。仏経に現在の果を見て未来をしようと金言御入候とこたへて御座候へハ、一座けにもといふ人おほし。

さて又太夫ツレワキツレともに、つれにたつ人よりも調子をめらせてうたふ習ひ也。太夫うたひ出しよりハ一字分中ほと、ツレをそく付てよし。太夫と同じ出やうなれハかならずそろハぬ也。其後ハ太夫の謡を取入て、一口にうたふ物也。⑨（太夫とそろはぬはちじよくなり。）

惣してツレ、ワキにかきらす、鳴物、狂言にいたるまで太夫に随ハすといふ事なし。又地の謡やうも右の心持によるへし。さりながら、地うたひハいつれもそのしな⑩よりも、すこしつよくうたふ事ならひ也。

【校異】

- ① しらるゝ、しらるれ (鴻・演)
- ② 心得―得心 (鴻・演)
- ③ たとへハ―たとへ (鴻・演)
- ④ かゝる―かゝらぬ (鴻・演)
- ⑤ と―といふハ (鴻・演)
- ⑥ 是もしほれぬ様に―これもしほれず (鴻・演)
- ⑦ うとふ―うたふ (鴻・演)
- ⑧ 高ナシ。演・鴻より補う。
- ⑨ 高ナシ。演・鴻より補う。
- ⑩ より―よりより (衍字か) (鴻・演)

【現代語訳】

第七 座敷謡について

囃子に合わせて謡う謡は、囃子の音に紛れることもあるだろう。囃子のない素謡は、ふしの謡い方の善し悪しも

間拍子も、わずかな失敗まで際立って見えてきて、地謡の粗相に至るまでその人の心得がないことがわかってしま  
うだろう。その会において、曲の順番や状況など、よく承知することは巧みな芸である。たとえ普段から謡に精通  
した人であったとしても、油断なく緊張感を持ち続ける人だけが名人とされるのだ。

さて、その会場が小さい座敷で地謡もおらず、聴衆も少ないときは、だいたい音の高さは平調で謡うのが適し  
ている。ただし、あらかじめ自分の心の中で謡って確認すべきである。平調の高さであればよいといっても、生ま  
れついて平調の高さではない人はどうしたらよいのだろうか。平調に限るといっているのは間違いである。そのような人  
は、自分の気持ちに合った音の高さで謡うのがふさわしい。

ところで、会場が大座敷で謡い手が数人いるときは、双調の高さで謡うのがよいだろう。双調の音がとれない時  
は前に述べた通りである。平調と双調の高さの違いについては、第三十条「十二調子聞分図」に詳細を記してい  
る。

さて、素謡では、シテ・ワキともに音の高さのイメージを心に抱いて、祝言・幽玄・恋慕・哀傷のそれぞれの音  
声の種類にに応じて、謡い出すべきである。

概して下手なワキ方は、自分の声のよさを聴かせようとして、シテ謡の者に気をかけず、音の高さの具合を変え  
て、遠慮もなく謡うのは、傍若無人なことである。事前に相手となる方々へ音の高さなど具合を尋ねることは秘事  
である。

ワキ方が謡う次第の部分では、大臣であるワキは勅使なので、最初からとても気高く謡い始めることが大切であ  
る。神職であるワキの場合も大体同じである。わずかな違いがあっても大したことではない。僧であるワキには上  
僧、下僧という違いがあるといわれるが、これも大したことではない。おおよそ柔和に滑らかに謡うのがふさわし  
い。関守などは、いかにもシャキッと萎れない心持で手強く謡うのがふさわしい。〈自然居士〉など人買ひワキの  
場合も萎れないで、荒々しく謡うのがふさわしい。

応答や問答について、大臣ワキが神霊のシテに問う応答は、尊ぶ心持がふさわしい。農夫など田舎風情なシテに對する受け答えとは、区別すべきである。また、〈鸚鵡小町〉などの曲は田舎風なシテとは違っているのがよい。僧ワキは名僧や貴僧が田舎風情のシテに問う応答の場合、前のとおりである。但し、シテが女性の曲や稚児が出る曲は、しとやかに問いかけてもよい。

幻や夢の中にいるシテに問いかける場合は、一虚一実哀殺の音と云い、どの家でもそれを秘事としている。物狂の曲にみる応答は、僧侶や俗人のどちらのワキもきれいに謡わず、しつかりわかるようにするのがよい。身分の低い者への応答も同じような心得を持つべきである。鬼神または人に暴力をふるうシテへのワキの応答の仕方は、少しも弱みを見せず趣もなく、厳格な心で謡うべきである。

以上のように書きはしたものの、だからといって頑張ってあまり上手にしようとするのは、かえって良くない。ワキ謡は大きな抑揚を付けず、スルスルと謡うことがシテに對する礼儀である。シテの心持も同様でわざわざ書き留めるには及ばない。その謡ごとに応答の仕方は、おのずと定まっていくなのである。とはいふものの、応答の仕方の心得をわきまえずに謡う人は、達者とはいえない。

以前に、ある批評したがる人の前で〈清経〉の曲舞からキリまでを所望によつて謡つた際、謡い終えた後に「修羅の謡にしては少し弱く感じます。」と言われた。その返事に「修羅の謡い方も修羅の内容によつてくるものです。〈清経〉は左中将の公家なので、武將の修羅よりも少し弱めに当家では謡っているのです。仏典に現在の果をみて未来を知るといふ優れた言葉があります。」と答えて差し上げたところ、そこに居合わせる人々になるほどという人が多かつたのである。

さて、またシテツレ・ワキツレともに、シテ・ワキよりも音の高さを下げ気味に謡う習わしがある。シテの謡い出しよりも半字分ほど後にツレが遅れて付くとよい。シテと同時に謡出すと必ず揃わないものである。シテが謡い出したあとにシテの謡を真似て、まるで一人で謡っているように合わせるものである。

概してツレ・ワキに限らず、囃子・狂言に至るまでシテに従うことが肝要である。また地謡の謡い方も前述したような心持で謡うべきである。しかしながら、地謡はどんな曲でもその位よりもすこし強く謡うことが慣例である。

### 【解説】

座敷謡とは、座敷などの小規模の室内で演奏される謡を指すもので、能舞台上で上演される謡の様式と異なる。座敷謡の演奏形態には、独吟や連吟などの素謡のほかに、謡と囃子や囃子のみなど、様々な組み合わせがある。

『うたひ鏡』第七条では、主に座敷で謡われる素謡に焦点をあて、歌唱技法や心構えなどを実践的な事例とともに説明している。

最初に、座敷の広さと謡の音高の関係、シテ謡とワキ謡の謡出しの注意点が述べられる。座敷謡の音高の記述に關して、歴史的に謡伝書で確認すると、世阿弥『申楽談儀』（室町前期）において「調子を音取りて、謡ひ出べし」と記される。当時、謡出しの調子を一節切で音取をして整えたようであるが、具体的な調子はまだ示されていない。のちの『八帖花伝書』（室町末期）には、小座敷が平調、広間は双調、『五音觀世道見書物』（成立未詳・永正元年奥書あり）には、小座敷が平調、大座敷は双調・黄渉と記されるようになり、『うたひ鏡』の記述と一部類似する。

続いて、次第や論義の部分に關するシテ・ワキの謡い方や心得について言及している。次第における「関守・人あき人」、「女の類・児童の類」、「僧俗ワキ」、「鬼神ワキ」などの役柄の箇所では、『八帖花伝書』と内容が部分的に一致する【参考】②参照。また、論義とは、本来仏教儀式の問答形式に由来するものであり、能においても、役と役、役と地謡が交互に謡う問答部分を指す。さらに現行では、明確な平ノリの小段である「ロンギ」に細分化

している。第七条の「論義」の記述を見ると、現行の「ロンギ」に限定した内容ではなく、台詞とうたの両方を含む広義的な問答部分を説明したものと推測できる。

最後の部分では、『うたひ鏡』の筆者が座敷で独吟を演奏した際、その演奏に対する批判を受け、家の芸風による解釈の違いによると説き伏せた事例を挙げる。このような実践的な座敷謡の記述は、管見の限り他の謡伝書において認められず、『うたひ鏡』筆者独自の視点を強調するものといえる。

### 【参考】

#### ①『申楽談儀』

一、祝言は、呂の声にて謡ひ出べし。深き習ひ有べし。まさしく、其座敷にての時の調子は有もの也。此座敷にてはいか程成べきがよかるべきと、勘へ見べし。先、心をよくそれになせば、一日二日稽古したる程にむかふ也。能々心を静め、調子を音取りて、謡ひ出べし。

(表・加藤校註『世阿弥禅竹』1974：275)

#### ②『八帖花伝書』(『うたひ鏡』に対応する箇所) 傍線を付した)

一 座敷にて謡の調子の事。小座敷にては、平調より謡ひ出し、双調に上げて、謡ひ留むるなり。(二) 広間にては、双調より黄鐘に謡ひ留むるなり。

(林屋校註『古代中世芸術論』1973：530)

一 つれに立候者、謡ひようの事。大夫より調子を乙らせて謡ふべし。付合して、謡ひ出すを聞き、文字一半分ほど、遅く付るなり。大夫と同じやうに謡ひ出し候はんと思ひ候へば、謡出揃はぬ物也。付合、いかにも、そぐぐになきやうに、一口にて謡ふ様に聞え候やうに嗜むべし。大夫の謡、よく吟じうかがふて謡ふべし。もし、大夫より早く謡出す事など、沙汰の限り恥辱也。たとひ、大夫下手にて、つれ上手成共、大夫(へ)付けべし。惣別、つれに限らず、諸役者、共に何と

上手の寄合にて、大夫一人下手成共、大夫をうかがふべし。

〔林屋校註『古代中世芸術論』1973：547〕

一 脇、為手に謡ひ掛けやうの事。女の部類・児童の部類などを、いかにもしとやかに、荒々しき事を去り、しなふ心に問ひ掛け候なり。

一 鬼神に物言ふ事。是、いかにも弱味なし、強々と面白がらせずに、たしやかに問ひ掛くべし。

一 閑守などの脇、いかにも萎れぬ心を持ち、強々と謡ふべし。

〔林屋校註『古代中世芸術論』1973：553〕

一 一人商人、是も、いかにも萎れぬ心を持ち、強々荒々と謡ふべし。

一 物狂の仕手に問ひ掛けやう。美しがらせずして、たしやかに問ふべし。

〔林屋校註『古代中世芸術論』1973：554〕

一 惣別の脇、為手へ謡はせ様。いかにも面白がらせず、音曲がましき事もなく、たゞするく<sup>レ</sup>と謡べし。

〔林屋校註『古代中世芸術論』1973：555〕

一 座敷謡、鼓なき時の謡やうの事。謡ひ据ゑ候処、大略のところ、謡ひ据ゑ候がよく候。

〔林屋校註『古代中世芸術論』1973：556〕

③『五音観世道見書物』

一、座敷うたひの次第の事、その座しきの人数に随へし、小座敷など、又は十人ばかりほと的事ならば、平調など二定て、こ  
うたひをうたふべし、大座敷ならば、双調、黄渉などにてうたふべし、先一番の謡ハ、人の耳に入ほとに、はたくと詠  
みだして、人の心をしつめさせて、次第く、に静に曲すべき也、その座敷の人数程、ながきうたひを□たひてよし、謡を  
さげて一ツいひ出し、後ハ上ていひいたすべし、口伝あり

(法政大学能楽研究所般若窟文庫 <https://nohken-komparuhosei.ac.jp/books/large/1098/1>)

(高橋葉子編「永正元年観世道見在判伝書」翻刻データ参照)

<https://rjtm.kcuu.ac.jp/archives/kanzedomizahandensyo.html>)

(坂東愛子)



## 第八条 息継ぎの次第

底本・高知本 対校本・鴻山本・演博本

### 【翻刻】

#### 第八 噫次之次第

いきつきの曲ハいかなる謡にもおほくある事也。いきのつまる事あらハ、とむるてにはの文字を一つすて、云。又うたひとむる所のなく引字有へし。其引文字を引すしていきを次へし。かづら女なんとのうたひに噫次のあらくしくぎちつきたるハすへて聞にくし。噫の次やうハいかにもく静に次をよしとす。惣して噫つきと云ハ一字をいはすしていきにするなり。句次といふハうち切時噫をつがすに云てうたひ出す事也。たとへハ「千代の声のミいやましに いたゝきまつるやしろかな く」。此「いやましに」の「に」の字をひかすしてうたふ。

八嶋「浦風までものとかなる はるや心を」

野々宮「きてしも①あらぬかりの世に ゆきかへるこそうらみなれ く」

井筒「夢心 何の音にかさめてまし く」

錦木「千度百夜いたつらに くやしき頼ミなりけるぞ く」

御衣すそ「枝をならさぬあめつちの神のいとくハ有かたや く」

当麻「法の庭にまじるなり く」

右かやうにまわして行字をまはさすしてうたひてあちハひよきを噫つきの曲といふ也。

【校異】

①あらぬ―あかぬ（鴻・演）

【語釈】

○打切：ここでは現代の句と句の間の囃子の手を指す打切ではなく、小段の終わりの段落となる部分と解した。

【現代語訳】

第八 息継ぎの仕方

息継ぎを含むフシは、いかなる謡にも多くあるものである。息が続かなくなるようならば、息が途切れるところにあるてにをはの文字を一文字、省略し、そこで息継ぎをして謡う。また一句の終わりの謡い止める所で、長く音を引いて謡う字が必ずある。その文字を長く伸ばさず、息を継ぎなさい。三番目物の蔓物などでの謡で、息継ぎの音が激しい勢いで悪目立ちするのは、すべて聞いて不愉快に感じる。息の継ぎ方はどうあっても静かに息を吸うのがよい。概して息継ぎというものは、一文字分を言わないでその文字分を息を吸うのにあてるのである。句継ぎというのは、小段の終末部分の句を息を吸わないで続けて謡い始める事である。たとえば「千代の声のみ弥増し

に。戴きまつる社かな戴きまつる社かな」(放生川「上歌」) この「弥増しに」の「に」の字を引き伸ばさないで謡う。

放生川「上歌」千代の声のみ弥増しに。戴きまつる社かな戴きまつる社かな」(大成版)

屋島「上歌」浦風までも長閑なる。春や心を」(元和卯月本)

野宮「上歌」来てしもあらぬ仮の世に。行き帰るこそ恨みなれ」(元和卯月本)

井筒「上歌」夢ごころ。何の音にか覚めてまし」(天理一七二番)

錦木「上歌」千度百夜いたづらに。悔しき頼みなりけるぞ」(天理一七二番)

御裳裾「枝をならさぬあめつちの神のいとくハ有かたや」(天理一七二番)

当麻「法の庭にましるなり 〱」（元和卯月本）

右の例はこのように廻しを謡う字を、廻しの二文字目の産み字を言わないで息継ぎにあて、よい味わいを出すのを息継ぎのフシというのである。

【解説】

謡の拍子合部分は、七五調の十二文字の詞章を八拍に当てはめる。等間隔で打たれる拍を息継ぎによって中断すれば、音楽の流れは途切れてしまう。このため拍のビートに乗りながら巧みに息継ぎをする仕方が説かれる。まず、一句の途中で息が続かなくなつたときには、聞き取れなくても文意があまり壊れることがない、てにをはの文字を言わずにそこで息継ぎをすることで、リズムを崩すことなく息が継げるとする。あるいは一句の終わりの長く伸ばす箇所を息継ぎにあてる。謡を謡っていくうえでは、一句の終わりまでなんとか息を継がずに謡いつづけることはよくあることであるが、特に三番目物などの静かな曲でようやく息を吸えるからと言って派手に音を立てて息を吸うのは興ざめだから、静かに息継ぎをするようにという。

こうした八拍子のビートから外れぬように息継ぎをする基本的な技法だけでなく、筆者はさらにそれを一歩進めて、息継ぎを歌の表現力として用いる高等テクニックをも授ける。例に挙げられるのは、いずれも「上歌」の終末の三句で、ひとつの小段の締めくくりとなる終止感・段落感の強い部分である。まず末尾から三句目では多くの場合、小鼓の「オドリ」の類が打たれるとともに、テンポがいったん緩んで、終末の繰り返しからなる二句へと向かう準備がなされる。ツヨ吟の曲では「オサエ」という一音低める謡い方をする（ふたつの連続する下げ胡麻によつ

てオサエが記譜される)。ヨワ吟の曲では、概して下ノ句の最後の文字で廻しが謡われ、産み字によって音が一文  
字分だけ下がる箇所である。この廻しの産み字を息継ぎに当ててるのが筆者の主張であり、高等テクニクである。  
息継ぎをあたかも音がかすれ、消え入るかのように聞かせる技巧であり、テンポの緩みをより強調し、段落感を出  
すのである。

なお譜例は、屋島と放生川はツヨ吟であり、廻しはない。おそらくふたつの連続する下げ胡麻で示されるオサエ  
で同様のテクニクを行ったと推察する。また当麻では末の二句のみの例が挙がるのは、末から三句目に廻しもオ  
サエもない特殊事例のためであると思われる。

## 注

(1) 以下の譜例では、廻しを記すとともに、廻しがない場合には、廻しがあるべき上歌末から三句目の最後の二文字の胡麻を  
記した。おもに元和卯月本（国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/1288060> など）に基づき、元  
和卯月本にない曲は天理大学図書館所蔵「謡曲一七二番」の節付けを記した。さらにそれらにない場合（放生川）は大成  
版を参照した。

（丹羽 幸江）



中卷

くさねの川の水を  
かきあげて  
今も我とちりひ月の  
うらやまを  
袖ぬきて見ゆる露の玉を  
東十二の曲の事  
懐しの曲の事



## 第九条 曲前の事

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第九 曲前の事

曲のまへといふ事、此曲ハいかにもかろくうきやかに大きに云出し、曲の所を云やハらくるを曲の前と云也。のへてい、やハらけ呂に成を曲前とハいはす、只大きに云やハらける事也。此うたひにてよくく知る儀にて候。御心をつけらるへし。嶋めぐり「つゝめ<sup>大キニ</sup>とも」「横川の水のすへかとよ大」。とうだいき「水の上のあわ<sup>大</sup>」「ゑひ花」。蟻通「たつ雲すきに大見れハ」。百万「なき跡の涙こす」「あらしの風大」。此外謡に「今ハせんひをくゆるれどもかいも」。江口に「さきの世のむくひまでおもひやるこそ」同前也。

### 【校異】

対校本なし。

## 【現代語訳】

## 第九 曲前について

曲（ふし）のまえという意味は、この曲すなわち下がる節の部分において、節の始めをきわめて軽く浮き上げ伸びやかに謡い出し、下がった後の謡の運びを穏やかにさせることを曲の前というのである。音を長く伸ばして柔らかな声にすることを曲前というのではなく、単に伸びやかな声で謡の調子を穏やかにさせることである。次の謡でしっかりと理解しておく必要がある。心構えされるべきである。

〈島廻〉の「つつめども」「横川の水の末かとよ」

〈灯台鬼〉の「水の上のあわ」「ゑひ花」

〈蟻通〉の「立つ雲透きに見れば」

〈百万〉の「亡き跡の涙越す」「嵐の風」

この他に〈鶉飼〉の「今は先非を悔ゆるれども。かひも」や〈江口〉の「前の世の報いまで思いやるこそ」も同様の扱いである。

## 【解説】

謡にみられる「曲」という言葉には、旋律、調子、節、さらに小段の「クセ」などの意味があり、多義的な用語として用いられる。本文では、まず曲に関する技巧的な謡い方を示し、曲の直前にみられる謡い方の注意点を教示する。曲前は、ただ時間的に音を伸ばすのではなく、軽く伸びやかに音高を浮き上がらせた扱いとし、直後の曲を謡い和らげるための技法であると説明する。曲とは下がる節を指し、曲前は音が下がる前に軽く浮かせる箇所と考

えられる。また曲前の箇所「大」と記され、「大」の扱いは、息を込めて音を立体的に浮き上げることで、拍が大きく広がることを示したものと推測される。

具体例に挙げられた現行曲で確認すると、A上音から中音へ下がる曲前、B中音から下音に下がる曲前に二分される。

Aの曲前は、〈蟻通〉「立つ雲透きに見れば」の上音から上ウキを経て中音に下がる部分であり、中音に下がる直前の「透きに」の「に」にある「大」の箇所を指す。この「大」を軽く浮き上がらせ伸びやかに謡うことが曲前の扱いと考えられる。〈百万〉「嵐の風」は、前述する〈蟻通〉と同様の節付となる。

Bの曲前は、〈鶉飼〉「今は先非を悔ゆるれども。かひも」にある「かいも」の「も」の廻シ下ゲの直前と推測する。〈江口〉「前の世の報いまで思いやるこそ」では、「おも」の「も」にある中音から下音に下がる消廻シの箇所であり、〈百万〉「亡き跡の涙越す」は「涙」の「み」の吞ミ節が該当する。

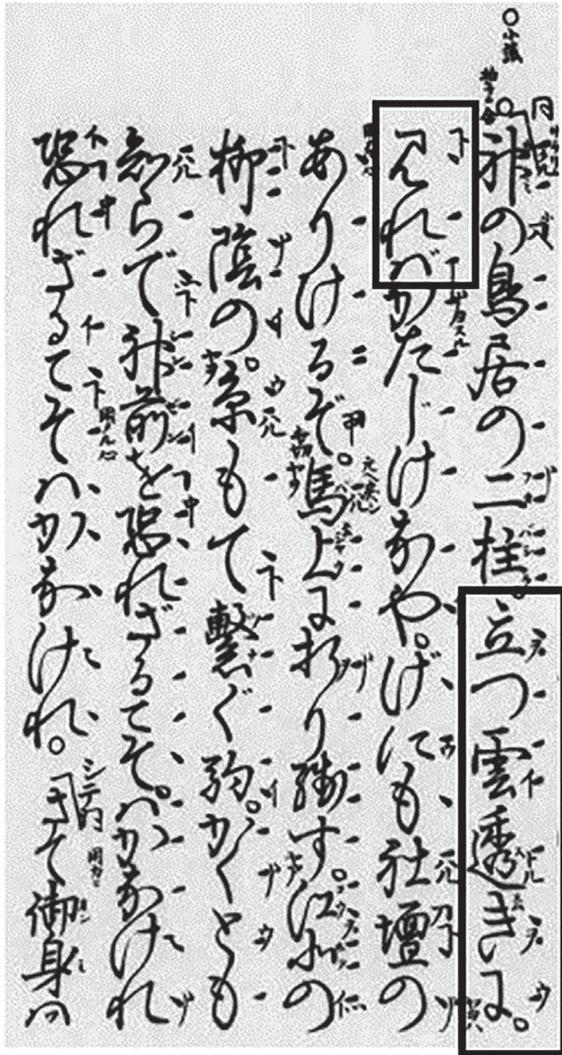
現代において曲前という用語はなく、Aの上音から上ウキとなり伸びやかに扱い、中音へ下がるような謡い方はあるが、Bにおいては、中音から中ウキとなり下音に下がる扱いは現在は見られない。

また曲前という言葉は、中世の『五音観世道見』を始めとする複数の謡伝書に散見する。曲前の謡い出しについて、『うたひ鏡』では「かろくうきやかに大きに云出し」と空間的に説明され、この謡い方は、『五音観世道見』や『音曲玉淵集』の記述と類似する。『謡秘伝鈔』は、「曲之前をは声を少つよくいひかけて」となり、前者と相違するが、謡どころとなる下げる節の調子を穏やかにするための調整的な技法として一致している。

【参考】

① (蟻通)「立つ雲透きに見れば」(該当詞章を囲み線で加筆)

観世流大正改版謡本、観世元滋、檜大瓜堂、一九二〇年(個人蔵)



② 〈百万〉「亡き跡の涙越す」

観世流大正改版謡本、観世元滋、檜大瓜堂、一九二〇年（個人蔵）

○任舞  
 日中 哀さかあまき契かなあまき良坂の  
 兎の手柏の二面どもくさねら  
 けんのあまき跡の後こそ袖の梅隙  
 あまき思重ある年毎の流るる白  
 の歎惜しき西の大寺の柳陰みたり  
 子の行方白露の置き別れて  
 大念切 初  
 いつちとも知らず失せたり一か

③ 〈百万〉「嵐の風」

観世流大正改版謡本、観世元滋、檜大瓜堂、一九二〇年 (個人蔵)

四方の景色をと眺むれば  
 木の亀山や雲に流る大堰川  
 浮世の浮世あれや盛過ぎ行く  
 山椒尾の尻松の尾小倉の里の夕  
 霞立ちこそつけ小忌の社カギ  
 ぞ多まの花衣貴賤群集するこの  
 寺の法ぞ導きかれよりもこれよ

て 昏 こそ 悲 し け れ 上 拙 かり ける  
 身 の 業 と 拙 かり ける 身 の 業 を 今 今  
 先 昨 と 悔 け れ ども か ひ も 浪 向 へ  
 物 事 僧 ぐ 矣 れ 狂 惜 め ども 叶 は ぬ  
 命 繋 ぎ し ろ ち 管 む 業 の 物 憂 さ ぞ  
 管 む 業 の 物 憂 さ ぞ 一 つ も の 如 く

④ 〈鵜飼〉「今は先非を悔ゆるれども。かひも」

観世流大正改版謄本、観世元滋、檜大瓜堂、一九二〇年（個人蔵）

⑤ (江口)「前の世の報いまで思いやるこそ」

観世流大正改版謡本、観世元滋、檜大瓜堂、一九二〇年 (個人蔵)

りんごも罪業深き身と生れ疎に  
 昨なき河竹の流の女と出らさき  
 世の報まで思ひやうこそ悲しけれ

○仕舞  
 紅狩の雲の朝紅錦繡の山粧も穿  
 と見ええしもの夕の凡にさきはれ  
 紅葉の秋の夕黄顔顔の林色を  
 かつむといへも朝のおみうらふ

⑥ 『謡秘伝鈔』

一 曲之前をは声を少つよくいひかけて、曲をやはらかにやわらけ可謡也。曲面白聞ゆる也。

(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編 『花鏡 謡秘伝鈔―演劇資料選書1』 1975 : 342)

⑦ 『音曲玉淵集』 四巻

一 曲の前といふ事

いかにも前を軽く浮やかに大きに云出し曲を云和らくるを曲の前といふ延て云和らけ呂に成を曲の前とはいはず

(臨川書店復刻本 1975 : 298)

(坂東 愛子)



## 第十条 しほる曲差別

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第十 しほる曲差別

一字しほるといふハ、二字目をしほるをいふ也。これくるふしの本也。二字しほりハ二字うたひて三字目をしほるをいふ也。くる曲も有り事也。さてしほる曲といふは、あるひハ無二のたち声なりとも、其先かたより氣を付て声をひしき、わさと声のたらぬ様にしていかにもしほり入たるをもつてよしとす。されともあまり\*うますきたるハちしよく也。かんしんしたまふへき事也。くる曲と申ハ、たとへハ深き谷へうすき物をなくれハ風にひるかへつて上下することく云上るを云也。くる曲しほる曲ハ似てにぬ事也。しほる曲といふハ、

小原御幸「花かたミ、ひちにかけさせ給へるハ、女院にてわたらせたまふ」

松風「あしへのたつこそハたちさわけ、四方の嵐も」同「(マ)なたのしほをくむうき身そと人にやたれも」

角田川「我おもひ子ハあつまちにありやなしやととへとともく」

松浦物狂「其時すいしゆかんとりともしゆん風にほをあけて」

浮舟「川よりをちの夕煙」同謡に「あふささるさ」又「小嶋の色ハかわらしを」

右しほるの曲也。くる曲といふたとへハ、

静「しつや（しつ）しつのおたまきくりかへし」

百万「実やおもんミれハ、いつくとてもすめハ宿」

通小町「月ハ待らん月をはまつらん、我をハまたし、そらことや」

又ゆる曲はうへよりあら／＼敷ゆりくたし、次第に云つめて、はしのきざめをはおるゝことくなり。只あて所もな  
くしてハ曲なし。たとへハ、

高砂「南枝花はしめてひらく」是ハ「ひらく」是ハ「くう」の「う」の字よりつめていふなり。

八島「しゆら道の有様御らんせよ」これハ「せ」の字にてつむるなり。いづれもかくのことし。

右しほる曲ハうたひ毎におほし。音声のかはりめ、すこしの事をわきまふる事也。かやうの所に心を付ケすしてハ  
音曲達者とハ申かたく。

\*うますきたる事にハちしよく也。「事に」の上から「ハちしよく」と書く。

【校異】

対校本なし。

【現代語訳】

第十 しほるふしの区別

「二字しほる」というのは、二字目で「しほる」を謡うものを言うのである。これはクリ音の旋律の基本である。「二字しほり」は、二文字謡ってから三文字目で「しほる」を謡うものを言うのである。「くる曲（ふし）」というものも別にある。

さて「しほるふし」では、思うに類いなき美声の持ち主であっても、その節の少し前から注意して声をつぶし、故意に声が少しかすれるようにして、いかにも萎れるように扱うのがよいのである。とはいってもあまりにやりすぎなのは恥ずかしいものである。気をつけなざるべき事である。「くるふし」と言うのは、例えるのならば深い谷へと薄い（紙など）物を投げると風に翻って上下に動くように、声を上下させながら張り上げるのを言うのである。くるふし・しほるふしは似通っているようで違うことなのである。

しほるふしというのは、以下のような節である。

小原御幸「掛合」「花 がたミ、ひぢにかけさせ給ふは。女院にてわたらせたまふ」  
ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ

松風「上歌」「あしべの。たつこそハたちさわげ、四方の嵐も」  
ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ

同「ロンギ」「なだのしほくむうき身ぞと人にやたれも」  
ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ

角田川「上歌」「我 おもひ子ハあづまちに。ありやなしやととへどもく」  
ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ

松浦物狂「其時すいしゆかんどりどもじゆんふうにはをあげて」  
㊦ 一入ハ

浮舟「上歌」  
㊦入  
「川よりをちの夕煙。」

同「（一セイ）」  
㊦一 ㊦  
「あふさきさるさ（の事もなく）」

又「（一セイ）」  
㊦一 ㊦入  
「小島の色ハかはらじを」

右は「しほるふし」である。「くるふし」と言うのは例えば次のようなものである。

二人静「ワカ」  
㊦入  
「しつやしづ。賤のおだまき。くりかへし」

百万「クリ」  
㊦一入 ㊦  
「実にはおもんミれば。いづくとてもすめバ宿」

通小町「□」  
㊦  
「月ハ待らん月をばまつらん。我をばまたじ。そらごとや」  
㊦

また「ゆるふし」は高い音から低い音へとユリをつけながら急激に下行し、段々とユリの振幅を狭くして、ユリの言い終わりを折るように切るのである。たんに当たりも付けずに平坦に謡ったのでは節がない。たとへば次のような箇所である。

高砂「南枝花はしめてひらく」これは「ひらく」の「くう」の「う」の字より詰めて言うのである。

屋島「しゆら道の有様御らんせよ」これは「せ」の字にて詰めるのである。いずれもこのようにするのである。

### 【解説】

最高音クリを上掛りの謡本では「クル」と記し、下掛りでは「しほる」と記す。これは最古の上掛りの楽譜である世阿弥自筆譜でも、下掛りの金春禪竹の自筆譜でも既にそうなっており、当初から両系統の譜での大きな違いのひとつである。しかし、筆者は上掛りの謡のなかにも「くる」と「しほる」の異なる節が存在し、区別されるべきものであるという。「くる」と「しほる」は最高音を示すための記譜法上の表記の違いにとどまらず、節扱いの表現法やそこから醸し出す情趣が具体的に異なっており、しかも筆者の属する観世流の表現であっても「くる」だけでなく、「しほる」的な表現法があつたことを示している。現在はこのような認識はないが、そもそも「くる」とはえぐる、しゃくり上げるなどの意味に通じる言葉であり、「しほる」は萎れる、撓めるなどの意味をもつことから、最高音へと到達するその仕方の違いとして認識されているようだ。「くる」は最高音へと上昇して至る過程を強調し、「しほる」は最高音へとあたかも下降して至るかのように見せる。「しほるふし」と「くるふし」の譜例を比較すると、「しほる」の方が数文字にわたってクリ音が続く場合が多い。例えば松風「灘の塩汲む」以下の有名な「灘ぐり」も「しほるふし」に分類される。継続するクリ音を何度も下降するかのように聞かせ、最高音にあることを強調したのかもしれない。『うたひ鏡』の時点では、クリ音の節は現在よりも多様であつたのだろう。

別の解釈として、クリ旋律のなかに「くる」と「しほる」があり、最初は「くる」で張り上げ、「しほる」はクリ旋律の末尾の（現在ではクリ入の入）の扱い方を指すという可能性もある。

ところでこのトピックの後半では突如、「ゆるふし」についての記述があるが、これは「般若窟文庫蔵、室町末期筆、永正元年観世道見在判伝書」の「しほる曲」「ロンギ」「ゆる曲」と並ぶトピックのうちの「ゆる曲」と同文であり、別のトピックの記述が混入したものと考えられる。

なお例示された屋島「しゆら道の有様御らんせよ。」は現在は小段「クリ」では「修羅道の有様顕すなり」となっている。

注

（1）大成版に従いクリ音を含む箇所のみを記した。

（丹羽 幸江）

## 第十一条 論義の事

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第十一 論義の事

問答と論義ハ同前の事なれとも、謡にて云時ハ、もんたいハ、シテワキそれ／＼のきをひをくれを聞ぬけすにさへもんたへハ別義なし。論義ハ少むつかし。同音かたあしけれハ、きはめてシテあちわひうしのふ物也。請取かたハ呂に請取ならひ、もちろん也。シテも呂にゆふ／＼と請とらする物也。シテも同音も、請取かたにあかさたなはまやらわの文字あらハ、其ひきはなしの文字移りにて請取事に候。同音のかた、すうたひの時、もしシテのわすれあらハ、同音の方より付声する事、大夫の調子より一位ひきく付へし。高く付ハ慮外の事也。シテおもひ出したる時ハ、同音より付たる文字の下よりうたひ出すへし。わすれぬかほして、はしめよりうたひ出す事、これ又一座の慮外に成る事\*にて御座候。論義のうちを下返すと有所は、前大きのりハのへてそつと云を論義の曲といふ口伝御入候。つよきによわきをそへて、たとへはす、きの風になひくことしといへり。

もとめ塚 「はるの野に、小延、すミれつミにとこし人の」

小原御幸 「爰とてや、小延、実しやつくわうのしつかなる」

ひたち帯 「大よしとても、けふよりは、人も我もむつひ月の」

とくさ 「とくさかる、く、きその浅衣袖ぬれて、みか、ぬ露の玉そちる」

\* 「にて」の「に」の下に「也」の字あり。「成る事也」を書き変えた可能性がある。

### 【校異】

対校本なし。

### 【現代語訳】

#### 第十一 論義の事

「問答（もんだい）」と「論義」は同様のものであるが、謡については異なっている。「問答」の方は、シテ・ワキそれぞれが競い合ってひるみがちなので、間が抜けないようにさえ注意してやりとりをすれば、特に問題はない。しかし「ロンギ」は少し難しいものである。

「ロンギ」では、同音方が悪ければシテの味わいがはなはだしく失われてしまうものである。同音方はシテの謡を請け取って謡うべきで、呂に請け取る習い、つまり角立たないように悠々と請け取るという習いがあるのは勿論の事である。シテの方もまた、同音が呂に悠々と請け取れるように謡うべきである。

シテも同音も、請け取る所に「あかさたなはまやらわ」の文字があれば、その「ひきはなしの文字移り」にて、母音の「あ」で請け取ることが大事です。<sup>(1)</sup>

同音方は、素謡の時に、シテがもし歌詞を忘れたならば、同音の方から付声をするのだが、そのときは大夫より少し小さな声で付けるべきである。大きな声で付けるのは失礼である。シテは、歌詞を思い出したならば、同音方が付けた文字の次から謡い出すべきである。さも忘れていなかったかのような顔をして、絶句した箇所のはじめからもう一度謡い出したりはすることは、これもまた一座に対する失礼になります。

「ロンギ」のうちに「下返す」と有るところは、初めの一句を大きく謡い、後の返シの一句を延べてそつと言<sup>(2)</sup>うというのが「ロンギ」の曲という口伝でございます。強きに弱きを添えるように、強い謡のあとに弱い謡を添える。例えて言うならば、すすきが風に靡く様なものである。

求塚 「春の野に、<sup>小延</sup>、すみれ摘みにと来し人の」

大原御幸 「こことや、<sup>小延</sup>、実に寂光のしづかなる」

常陸帯 「<sup>大</sup>よしとても、今日よりは、人も我もむつび月の」<sup>(3)</sup>

木賊 「木賊かる、く、木曾の麻衣袖ぬれて、磨かぬ露の玉ぞ散る」

注

(1) 原文は難解で文意を特定し難い。「文字移り」とは、世阿弥が『申楽談義』十二段に〈箱崎〉のロンギの一節「しるしの松なれや、有難の」を引いて「名の有（る）文字移り也」とするよう（但し受渡しの箇所ではない）、前句の末字の母音が後句の頭の字と一致する場合に、後句の頭の字を改めて発音せず、前句の末字の母音と接続させる技巧をいう。右の例で言えば、「松なれや」の「や」の文字を引いて生まれた母音「あ」を、そのまま「有難の」の「あ」とするのである。禅竹は同じ例を引いてこれを「五音連声」と言っている（『五音三曲集』『六輪曲味』）。本条もあ段の連声を述べた可能性が考えられるため、訳文を暫定的にこのようにした。本条の典拠と思われる「永正元年観世道見在判伝書」（以下「道見在判伝書」）の「音曲十五之大事」第四条においても、この箇所は左のように難解である。

うけとる方二、あかさたなはまやらわの文字、人のもしも文字あらは、それにて曲をすべし。

同書の東北大学蔵本は「人の」の右側に「不審」と注記しており、このくだりが当時から不可解だったことが窺える。同書の版本『謡曲拾穂鈔』では、「請取方に、あかさたなはまやらわの文字あらハ、それにて曲をすへし」と文章を整えているが、意味はやはりはっきりしない。

(2) 原文の「前大きのりハ」は意味不明だが、「道見在判伝書」では左のような表現になっていることから、「前、大きく、のちハ」等の誤写と解釈した。（傍線筆者）

論儀のうちを下返す所あらは、前、大きにい、かけて、後ハ延てそといふヲ、論儀むきの曲といふ口伝有。曲ハつよきによハきをそへて、たとへはす、きの風に従ふことし。

(3) 原文の〈常陸帯〉にはくり返し記号（〜）が書かれていないが、同曲の室町末期の謡本「下間少進手沢車屋謡本」（法政大学能楽研究所蔵）にはくり返し記号が確認できることから、本書が記号を誤脱したものと思われる。「道見在判伝書」においても〈常陸帯〉のみ、この記号が落ちており、『うたひ鏡』の誤脱が同書に由来していることが窺える。

## 【解説】

能の「問答」「ロンギ」という小段名は、仏教の教義を問答形式で明らかにする法会「論義」に由来すると考えられる。仏教における問答と論義については末尾の「論義概説」（吉岡）をご覧ください。

能の「問答」と「ロンギ」は、シテやワキなどの役同士（「ロンギ」においては地謡と役も）が、問いと答えのような形で交互に謡い合うという点において、互いに類似している。但し「問答」は主としてコトバ（博士が付かず、旋律ではなく様式的な抑揚で唱えられる）による小段であるのに対し、「ロンギ」はフシ（旋律を伴う）による小段であり、音楽的には全く異なっている。主な特徴は左の通りである。

【問答】……………コトバの小段。役同士の会話で進み、地謡が入ることはない。主として散文調。コトバだけで終わるもののほか、部分的にフシを交えるもの、コトバからフシに移行するものがある。

【ロンギ】……………フシの小段。拍子合・平ノリ型。地謡が上音で謡い出し、前半は役と地謡、または役同士で交互に謡い、後半は地謡だけになる。中入・舞あと・会話・謡い物・対面の場面などに用いられ、聞かせどころとなつていくものが多い。

「ロンギ」の謡い方は、地謡は声を張って軽快に、シテはゆつたりと、という謡い分けが基本とされている。囃子は、地謡の部分には基本的にツツケ系（等拍的）のリズミカルな手、役謡には三地系（不等拍）の伸縮自在の手で対応される。こうした音楽的な対比が「ロンギ」の面白さの一つとなつているのである。

本条ではまず「ロンギ」と「問答」の違いについて述べ、「問答」では互いのタイミングに気を付けさえすれば、それほど不具合が起こる心配はない、としている。「問答」は役と役のコトバによる会話の場面であり、旋律や拍子にとらわれず、地謡のように多人数で合わせる必要もないので、その点で比較的容易な小段と言えるだろう。

これに対し「ロンギ」の方は少し難しいとして、三つの留意点が述べられる。

① 地謡・役謡とも呂に請け取り、請け渡すこと

② シテが文句を忘れた時の地謡・シテそれぞれの作法

③ シテの「下返す」旋律型の謡い方

まず「同音かたあしけれハ、きはめてシテあちわひうしのふ」と、同音（地謡）の役割を強調したあと、シテの謡を呂に請け取ることが大事だとしている。但し「シテも呂にゆふく」と請とらする物也」とすることから、「ロンギ」においては、「呂に請取る」習いがシテ（役謡）と地謡双方の心得であることがわかる。

この場合の「呂」とは音高ではなく、本書の第五条「呂律之事」に「呂の曲ハのぶるとも、また静也ともいふなり」等とあるように、柔らかく延ばす謡い方と、その声の調子のことを意味すると思われる。本書の独特の呂律観だが、これも「道見在判伝書」に基づいている（第五条解説参照）。「のぶる」はゆったりとした感じ、「静」は穏やかで落ち着いた感じであろうから、本条の「ゆふく」と請とらする」も、落ち着いた心持で音を延ばす謡い方を意味すると解釈できるだろう。現代語訳では「悠々」の字をあてた。具体的には、現在地謡からシテに渡す時に行われているような、請け渡す直前に少しテンポを落とし、語尾の文字を柔らかく延ばすような謡い方のことではないだろうか。その時の工夫である「請取かたにあかさたなはまやらわの文字あらハ……」については注1に記した。

②の歌詞を忘れた時の作法は、「ロンギ」に限らない普遍的な心得だが、「ロンギ」ではシテと地の掛け合いが多いので、特に注意すべきこととして述べたものであろう。

③「下返す」謡は、「ロンギ」のシテ謡に特徴的な旋律型である。強調したい言葉や独白的内容がこめられることが多く、同じ詞がトリの句（四拍のみからなる楽句）で二回繰り返し返されることで音楽的にも少し目立つ所といえる。「ロンギ」は地謡・シテ謡とも上音で始まり、高いクリの音も交えて全体として淀みなく進む謡であり、その中でシテの中音返シの謡は、ふと立ち止まるような効果を醸し出す。但し現在では通常、一句目と二句目をことさ

ら違えて謡うことはない。

なお、右の①と③の部分は、「道見在判伝書」の「音曲十五之大事」第四条に重なっており、これに基づいたものと思われる（ロンギと問答の違いを述べた冒頭部分と留意点の②は同書にはない）。同書には、例曲として本書と同じ四曲のほか恋重荷の「よしとてもく」が挙げられているが、本書では削除されている。理由は、恋重荷が室町末期には素謡としても廃れていたためと、同書に載る歌詞が特殊であったためと思われる。この点については高橋の別稿「『うたひ鏡』の古説・新説」を参照いただきたい。

### 論義概説（吉岡倫裕）

論義は「論議」とも書き、問答形式によって経論の意味を明らかにすることである。「講論」「法問」「問答」ともいう。日本では、奈良時代以降、南都三会（なんんとさんね）（興福寺の維摩会・宮中の御齋会・薬師寺の最勝会）などの勅会や諸大寺の法会に論義が修された。

論義は大別すると（りゅうぎ） 堅義論義と講問論義に分けることができる。堅義論義は、（りっしや） 堅者という義（自己の見解）を述べ立てる僧（答者）の試験の意味で行われる。堅者と講師（経論を講説する役職の僧）の間で問答が十問行われる。もう一つの講問論義は、（ちやうじや） 聴衆（聴聞する役職の僧）と講師（答者）の間で問答が二問または三問交わされる。日本においての初めての論義は、白雉三年（六五二）に講問論義の形式で行われた。論義は、探題という最高職位の僧が論題を出題し、最後に論義の内容を精義（問答の可否判定と補足）する。

宮中などの格式の高い場所で行われる論義に出仕することは、僧侶世界の名誉であり、出世への登竜門としての側面を持っていた。院政期には既に一定の形式が存在したと考えられ、次第に儀式化し、法会の形態に変化した。この形式化によって、節回しが発展し、声明のような音楽的要素を強くしたと考えられる。

論義での音楽的要素を述べると、諸役によって音高の工夫がなされている。問者の節が、徴博士で付されている

のに対し、答者は商博士の低い音高の博士が付されている。両者の間には六律（完全四度）の音高差があり、論義における立場の違いを明瞭に区別するための工夫と考えられる。声高に問者が論難し攻める役であるのに対し、答者は低く単調な調子で落ち着き払って受け答える役である。この攻守両役の立場を会場において明確にするために、それぞれの音高や旋律に音楽的な工夫がなされている。

また、節の生成については、四声と出合（いであい）が関係しており、国文学の分野でも注目される。四声は漢字のアクセント記号であり、漢字の回りに付される丸印である。四声の声調については諸説あるが、金田一春彦の説によれば、平声Ⅱ低平調、上声Ⅱ高平調、去声Ⅱ上昇調、入声Ⅱ低平調、平声軽Ⅱ下降調である。これに対し、出合は、二字以上連続する漢字音の場合、それぞれ漢字本来の四声アクセントで発音しない現象をいう。この現象は、桜井茂治の説によれば、南北朝或いは室町初期頃に京都方言のアクセントに変化があり、その変化が漢字アクセントにも影響を与え、室町中期頃に論義において法則化されたものという。出合は法則性が存在し、それを示した指南書に『補忘記』（二六八七）がある。

（高橋 葉子・吉岡 倫裕）

## 第十二条 とむる曲の事

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第十二 とむる曲の事

謡とむる曲と申ハ、さしたるしさいは御座候ハねとも、是も秘音の第一也。たとへは、うたひ出所、序にていたさは、とむる所も序にてと、め申事也。破にて出さハ破にてとめ、急にて出さは急にてとむる事、習ひなり。これを則くつかふりの曲と云て、たしなむ事\*にて御入候。いかにもうつくしく吟し出さは、やハらかにとむる物也。たとへ破咏にてありとも、すこししつかにして、序の心にうたひ留るをよきと申事にて候。

\*「也」と書いた上から重ね書きで「に」と訂正し、後を「て御入候」と続けて文末を改めている。

### 【校異】

対校本なし。

## 【現代語訳】

## 第十二 うたい納めの運び方

謡をうたい納める時の運び方というのは、特別な技術ではないが、音曲の重要な教えといふべきものである。たとえば、うたい出しがゆったりとした「序」の運びであれば、うたい納めも「序」に留めるのである。またうたい出しが乗りよき「破」であれば同じように「破」でうたい納め、勢いよく「急」でうたい出せば、その勢いでうたい留めるのであり、これらは師伝を受けて弁えるべき事柄である。このような教えを「くつかふりの曲」といい、常に心掛けるべきうたい方である。

優美・優雅な発声でうたい出したのであれば、柔らかくにうたい納めるのがよい。もしそれが乗りよき「破」で始める謡であったとしても、終わりのあたりでは少し運びを抑えて、ゆったりと「序」の心持ちを表してうたい留めるのがよいと言われている。

## 【解説】

謡をうたい納める場面の教えについて述べた一条である。題目の「曲」は、「フシ」あるいは「キョク」のいずれに読むべきか判然としないが、いずれにしても謡の運びの緩急や謡の速さを表していることが本文から明らかで、節扱いや装飾技巧の意ではない。

本条で説かれるのは二つの事柄である。一つ目は、うたい出しとうたい終わりの運び方の緩急を合わせることが大切であるとするもので、特段の技術は要しないものの教えを受けて心得るべき事柄とされ、それを「くつかふりの曲」と呼ぶという。「くつかふり（杳冠）」は、本来は歌道において各句の最初と最後の一文字ずつを組み合わせ

ると意味のある文章になるように語を織り込む技巧を指す語で、杳冠折句などとも呼ばれたが、それを能の用語に応用し、「首尾の調子を合わせる」の意に用いたものである。

二つ目は、優美な声色でうたい出した場合には、それが乗りよく運ぶ謡であったとしても、うたい終わりをゆつたりと留める方が良いとする。これは一つ目の内容と相応しないものであるが、うたわれる内容等に応じて、臨機の取り扱いをも心得ておくべきことを示しているのである。

ここで説かれる謡曲歌唱の言説は、類似の文言が六世観世大夫元広（仮託とする説もある）の謡伝書で永正元（一五〇四）年の年記を有する『五音 観世道見書物』（法政大学能楽研究所般若窟文庫蔵）や、元広の子で七世観世大夫元忠（宗節）直筆と認められる『音曲十五之次第』（観世文庫蔵）にすでに類似の内容が記されており、室町期には行われていた教えであったと知られる。本条の内容を現代に伝承される謡の実際に照らしてみると、二つ目の説は小段の区切りや末尾を鎮めていく謡技巧を類例としてある程度は理解される。しかし一つ目の説については、その内容に即した実例を見出すことが容易でなく、室町期にはそうしたうたい方が行われていたのであるが、『うたひ鏡』が板行された江戸期の謡への実践的な教えであったとみることは、やや疑問が残る。

室町期成立の謡伝書では「くつかふり」は本条と同様の意に説かれ、右に示した二書のほか「天文二十四年奥書伝書」（『節章句秘伝之抄』のうち。「能楽資料集成2『細川五部伝書』に翻刻）にも類説が見える。しかし江戸期以降に成立した諸伝書では、囃子事と立方の演技の相応（『わらんべ草』）、ワキの待謡から登場楽への受け渡し・登場楽からシテの謡への受け渡し（『八帖本花伝書』）、謡の文句とシテの型の相関（『隣忠秘抄』）、シテとワキの謡の受け渡し（『八帖本花伝書』）など、様々な意味を持つ語へと展開しており、かつものと『五音 観世道見書物』などの説は見られなくなる（例外として『音曲玉淵集』に本条と同様の説が見えるが、『うたひ鏡』を参照している可能性がある）。そうした中で、『うたひ鏡』が「くつかふり」についての旧來說を説いているのは、実践的であるかどうかに関わりなく、そのような秘伝を弁えていることの意義を示そうとしたためかもしれない。なお、『う

「たひ鏡」には本条以外にも『五音 観世道見書物』を参照したと思われる記述が複数見られ、『うたひ鏡』の素性や成立を考えようとする場合に注意すべき点である。

【参考・関連資料（抄）】

謡とむる曲 くつかふりの曲

『五音 観世道見書物』（法政大学能楽研究所般若窟文庫蔵）

一、第六、謡とむる曲之事。うたひをうたひ出す所、序にてうたひ出さは、序にてとめ、破にてうたひ出したる謡をは、破にてとめたるを音曲の大事ニ仕也。是をうたひのくつかふりと云て、たしなむ事也。いかにもくうつくしくうたい出して、やはらかにうたひとむるものなり。たとひ破のうたひにてありとも、少静にして、序の心にうたいとむるを能と云也。

※京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターウェブサイトの伝音アーカイブズに、高橋葉子氏による全体の翻刻あり。

『音曲十五之次第』（観世文庫蔵）

第五、ウタイトムル所ノ曲ト云ハ、タトエハウタイノ中ハカロク、又シツカナリトモ、ウタイトムル所ヲハ、ウタイ出シノホトニウタイトムル也。是ヲクツカフリヲウタウト云ナリ。

※右同様伝音アーカイブズに翻刻あり。

『観世宗節』筆卷子本音曲伝書（『音曲口伝 他』）（観世文庫蔵）

五ニ謡留ノ前ノ曲ト云ハ、縦、ウタイノ中ハカロク、又ハ早ク云共、謡トムル所ヲハ、ウタイ出シノホト静ニ謡トムル也。序破急ト云事ハ、万ニアリ。是ニテ心得ヘシ。

※「謡根本秘伝抄」（『節章句秘伝之抄』のうち）にも同様の記述あり。

「天文二十四年奥書伝書」（『節章句秘伝之抄』のうち）

謡留ル所、破ニ序ヨリウツル共、序ニトバム。乍去、序ヨリ謡出バ序ニテトメヨ、破ヨリ謡出バ破ニテ留ヨ。是ヲクツカムリト云也。又あげて謡事、サゲテ謡フベシ。アゲテ謡所ヲ高クヲモイテ謡ヘバ、自高ク成。又サゲテ謡所ハ、高ク云心也。

『謡秘伝鈔』（天文頃写。早稲田大学演劇博物館蔵。同館編『花鏡・謡秘伝鈔 演劇資料選書1』に影印・翻刻）

一、謡留之曲之事。たとへハうたひの中をハかろく水々とうたふとも、謡留所をハ謡初たる位ニうたひ留へし。のうの時之謡、座敷謡、手立はたとかハるへし。在口伝之。序破急と云事ハ万事に渡。意得たるへし。

『音曲玉淵集』（昭和五十年臨川書店復刻刊）

一 くつ冠の事

譬へハ序にて謡出さは、とむる所も序にとめ、破にて出さは破にてとめ、急にて出さは急にて留る也。是即ちくつ冠の曲といひて、嗜む事也。謡の中程ハ軽々と諷ふとも、留る所ハ謡初たる位に留へし。但、破の謡にても序の心に留るをよしとす。是をとむる曲とも申也。

『わらんべ草』五十四段（岩波文庫版に拠る）

○座付の笛の調子大事也、吹いだす時分定りたり、笛ハ調子のはじめなれば、よく其日の調子、うしなハざるやうに、能過てハ、狂言へてうしをわたし、狂言より能へかへす、あひハ猶其のとをり、笛は調子の司なり

＼座付の笛の事、千歳、翁、三番三座に付、下に居ルと、三人の神道あり、其時笛吹出す、是調子のはじめ也、祝言、ゆうけん、わたまし、相応の調子吹出すべし、扱一日の能過、きりのはてのひしぎ同前也、是くつ、かふりとも、くわんどうくわんぢくの調子也、＼首、尾の合といふ心也、はじめ、をハリ、合と云事也、＼祝言に、ゑびを出す事も、お、かしら、ひとつにより合物なれハ、万事首尾のあふハ、めでたきと云事也

＼管絃共に、其うつハもの、あしくてハあはず、よくても、此方の心、いきあはざらんハ、あふ事あらず、とかく和合せずんハ、いでくる事なし

『八帖本花伝書』卷四(古活字版。法政大学能楽研究所蔵)

一 出はの位に、くつかふりの位といふ事あり。ならひに云、さきのうたひをむねにふくミ、心のうちに吟して、其くらゐを  
 かんかへ、うち出すへし。まへの声次第、いづれも大小太鼓打出のならひ、おほかた如此。心もち候ハねハわきのうたひ、く  
 らゐにそむく也。あひの謡のすゑの位を、わき、さきの出はのくらゐにうたひおさむる、その位をうけ、さきの大夫の出はの  
 位を吟しうつゆへに、くつかふりの位といへり。

『同右』卷七

一 江口のはやし的事。いかにもくどくりとはやすへし。くつかふりといふ事あり。この一せいをくつかふりの一せいと名  
 付。其子細ハ、はしめを次第に打出、中を一せいにうつ。大夫出候てより又次第に打により、くつかふりの一せいと是を云。  
 それハ細々ハ左様にハうたぬ也。

『隣忠秘抄』(能楽史料第四編。昭和四十七年わんや書店刊)

江口

此能の大意謡に明かなり、心得ある能なり。後の出立結構なる衣裳を用ふべし。この一声を沓冠の一声といふ、月に見えた  
 る不思議さよト次第を打出し、さて一声になり太夫船に乗りて又次第になる故かくの如くの名とす。

『同右』

羽衣

此時沓冠の仕舞あり。...

曲舞に富士の雪ト上を見、切には高根と下を見る、沓冠の仕舞なり。愛鷹山ト上を見るは地上より見たる心、富士の高根ト  
 下を見るは早や山上へ昇りて見下したる仕舞なり。

この沓冠の仕舞金剛にもあり。此仕舞あるにより清見湯富士の山と謡はする事なり。

『同右』

杜若

沓冠の仕舞、曲の掛りに一度は栄えト二足向へ出で、一度は衰ふるトあとへ二足退る。先へ出る時は心を華やかにし、退る時は心を落す気味、仍て盛衰の仕舞ともいふ。

『八帖本花伝書』巻二（古活字版。法政大学能楽研究所蔵）

一 わきの方より、大夫へうたひかけ候て調子の事。わかこゑいつるとて、我調子をハちやうきにせましき也。大夫のめりかりをき、わけ、その相応尤に候。もし大夫の調子たかく出す候ハ、ひろき庭の能ハシミ候事有間敷候。其時にわきの調子のならひ、大夫よりうけとる所ハ、相応の調子うけとつて、さてよき調子にあげ、また大夫へうたひ候処、調子をめらしてわたす事、ならひなり。また、こゑよくいて候大夫ならハ、わきより大夫へ調子ちかひ候事、第一のわきのちしよくたるへし。

※「沓冠」の語は見えないものの、その展開の一例と見られる記事。

（恵阪悟）



## 第十三条 祝言・幽玄・恋慕・哀傷の謠ひ分けの事

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第十三 祝言幽玄恋慕哀傷の謠別之事

先祝言のうたひやうといふハ、呂声にうたふ物也。にうわなる声なり。ぶきんミにて云時ハ、祝言の声、律声にてありさう也。うたひ出し、律ハ声たちてしつはりとときこゆなり。これひが事のきわまりなり。いかんとなれハ、律声ハけいはつの声とてかなしき声也。入いきなり。呂<sup>ヨ</sup>声ハ、いつるいきの声にて目出度声也。惣して声ハ温和なるをよろこひとする事也。律ハ断絶の声にて陰陽不相応也。扱調子の事ハ双調にうたひ申事なり。此調子ハ春の調子、祝言相応なり。大てい祝言ハ、高砂、難波、金札、其外いつれにても目出度ためしをうたふへし。うたひやうむつかしくも無御座候。只うれいなる音声をはらひ、文字正敷するりとうたふ物也。きつとうたひ申と云てハ、右にことハリ候通、律とまいり、<sup>(ママカ)</sup>かへつてうれひなる事なり。よろしく御せんぎ可被成候。別義なし。只常云ことは、扱々目出度事也と、さハリなく一礼申音声の行やうにて御入候。いらさる吟味にて御座候へとも、縁辺の時、又ハ船中の御出のうたひ杯にハ、たとへハ高砂小うたひ「所ハ高砂のく」とうたひかへさす。是又ならひなり。只「所ハ高砂の尾上の松も年ふりて」とうたふへし。但いとまこひの時ハ、かへす物にて候。書進するにをよハ

す。常々申談し候通にて候。惣して祝言の座敷にてハ、長座の後は心を付すともくるしかるまし。かりそめの所にて、初座の時ハ、そのさしあひを分別する事かしよう也。明智日向守殿信長公をうち亡ほされて、先ハ明智天下をしられけると、さる四座の太夫まいりけるに、平治のミたれのはなしの次手に、朝長を所望せられるに、かしまつたりとて曲舞の内にて「いかなれハおさはゆひかひなくて主君をハ討奉るそや」とうたひけれハ、明智、主をうつといふ事をいやかりて、ことのほかぶけうにて其座さめたと申候。此やうなる所に気を付可然候。幽玄といふハ遊玄共かく。うたひやう、たとへハ文字をつめる所にて心も以てなまつめにうたひ、心ていにゆるをそたて、花山、海原、遠見、あるひは閑居のおもしろきに、帰る事を打わすれたるてい、ゆうくしんくたるうちに気のやハラぎたる音声なれハ、祝言の声をふくミ、心のにこりすミゆく程なり。此うたひ清泉に足をあらひ、閑寂をつる心と云り。得心すへし。幽玄の謡ハ、小塩、西行桜、雲林院の類也。井筒を幽玄にうたふ事いか、有へし。れんほにうたひてハ尤也。但又「さなきだに物のさひしき秋(ママ、暮カ)慕(ママ、暮カ)て、人目まれなる古寺の、庭の松風ふけ過て」、此所幽玄たるへきか。幽玄のうたひやう、むつかしき事也。あぢハひ過れハ、其まゝの恋慕になるもの也。よくく御氣を付られ尤に存候。

恋慕、此曲のおもひいれハ、秋の夜の千夜を一夜とおもひすこし、人のつらさをうらミ、ふけゆくかねのこゑをなげきわひ、又おもひ内にあれハいろ外にあらわる、心得なるへし。此曲のうたひやう、大ていはするりと行やうなれとも、おもひ内にある也。尤内はまことなれハ、外へもなげかけてきんするもの也。しかりといへとも、あしく合点いたしうたひ候へハ、うたひにてハなきやうに聞ふるなり。惣して謡の一曲、我家にハ口まつすぐとをしへ、さはりなく、音声、字性ありのまゝなる様にとの事也。かやうにあしく合点まいれハ、またおもひいれ過るよりハ、無法と云物になる事也。とかく此中を取て一かいかたよるへからず。我等存候処ハ、文字正敷音声をつよくしてつよからぬ様にうたひ、恋慕の本意にかなひ申さんか。此曲の事、余の音曲はともあれ、やさしくあわれなるこゝろを本とせずしてハ、いか、存候。班女、花筐の類を以て、恋慕の謡をしるへし。古哥に、「玉の尾よたへな

ハたえねなからへハしのふることのよハリもそする」此哥の心を以て知るへし。

哀傷のこゝろ持ハ、飛花落葉して、虫の音まてかれくになりはてたるけしき、人間盛衰、又如此おもへハ一生ハあわきものなるに、おもきしたくハ未練の事也。只ねかハしくハ寂滅也。無常の心を本として吟する事なり。つま

(ママ・にカ)り わかれ、子に離れたる類の吟しやう、これミな無常なれハ、同じ謠様なり。祝言、幽玄、恋慕、此三曲ハ心底に祝言を離れてはあしく御座候。哀傷の吟ハ祝言を離切ズしていかゝ有へし。此曲いよく御心をつげられ候て遊したまへ。哀傷の諷ハ、第一、鍾馗大臣、松山鏡、昭君、角田川の類を以てしるへし。

右四曲それくうたひ得すしてハ、音曲達者とは云かたし。然とも四音ハ、あちハひ過たるを大きにちしよくとする也。

\*声フシ…もとは「律」であつたが、「声フシ」に上書き修正している。

### 【校異】

対校本なし。

### 【語釈】

○ぶぎんミ…不吟味。 ○けいはつの声…未詳。 ○春の調子…四季それぞれにふさわしい音の調子を「時の調子」と言い、春は双調とされる。 ○とまいり…「にまはり」の誤写か。 ○縁辺…婚姻。 ○さしあひ…差し障り。 ○次手…ついで。 ○ゆう…未詳だが、幽・遊・優が想定される。 ○ゆうくしんく…未

詳。○さなきだに物のさひしき秋暮て、人目まれなる古寺の、庭の松風ふけ過て…『井筒』の次第後のサシからの引用。『五音』において、『井筒』の「サナキダニ」の部分で、世阿弥は幽曲に分類する。なお、『うたひ鏡』の引用部分にある「秋暮て」は、正しくは「秋の夜の」である。○秋の夜の千夜を一夜とおもひすこし…『伊勢物語』二十二段の和歌「秋の夜の千夜を一夜になずらへて八千夜し寝ばや飽く時のあらむ」に拠る。○字性…その文字に適した正しい発音。○一かい…「一戒」と解釈した。○玉の尾よたへなハたえねなからへハし…そのふることのよハリもそする…『新古今和歌集』恋一・式子内親王。○四音…祝言・幽玄・恋慕・哀傷を言う。

### 【現代語訳】

#### 第十三 祝言・幽玄・恋慕・哀傷の謡ひ分けの事

まず、祝言の謡い方というのは、呂声で謡うものだ。それは柔和な声である。しかし、不見識なままだと、祝言の声を律声と勘違いするらしい。確かに謡い出しは、律声は声が立ってはつきりと聴こえる。しかし、これは誤認の極みである。なぜかと言うと、律声は「けいはつの声」と言って、悲しい声だからである。律声は「入る息」で謡う声である。それに対し、呂声は「出づる息」で謡う声であり、目出度い声である。一般的に、人は温和な声を喜びとするものだ。律は断絶の声であり、相互に交じり合いながら万物を創出する陰陽の法則から外れている。さて、調子のことだが、祝言は双調で謡うものだ。この調子は春の調子であり、祝言にふさわしい。大抵の場合、祝言は、高砂・難波・金札、その外いずれの曲においも目出度い事例を謡わなければならない。謡い方は難しくもない。ただ憂いのある音声を取り除いて、文字通りに正しくすると謡うものである。また、きりつと謡うと言うと、右に説明した通り、決まって律に侵され、かえって憂いのある声になってしまう。是非とも、よく吟味すべきだ。これで他に問題はない。ただ普段の会話中に「さてさて目出度い事だ」と差し障りなく挨拶するような声の調

子で謡に入るとよい。余計な詮索だが、婚姻の時、または船中へのお出ましの謡などには、例えば、高砂の小謡の「所は高砂の、所は高砂の」を繰り返して謡わないこと、これがやはり習いとなる。ただ「所は高砂の、尾上の松も年ふりて」と謡うのがよい。ただし、暇乞いの時は、繰り返して謡うものだ。これらは、わざわざ書く程のことではなく、普段から説明している通りのことだ。一般的に祝儀の宴席では、長居した後は気を遣わなくても差し支えないだろう。ただし、軽い祝宴の席でも初めて出席する時は、その場に差し障りがないかを見極めることが肝要である。明智日向守光秀殿が信長公を討ち滅ぼし、最初に天下統一を果たされた時、ある四座の大夫が参上すると、平治の乱の話のついでに、朝長を所望されたので、「畏まった」と曲舞を謡い、その中で「如何なれば長田は言ひかひなくて主君をば討ち奉るぞや」と謡ったところ、明智は主君を討つという内容を嫌がって、思いのほか不興を買い、その場の空気が冷え切ったということだ。このような点に気を付けるべきである。

幽玄という言葉は「遊玄」とも書く。謡い方は、例えば、曲節に対し文字が詰まる部分でも、心を大事にして、やや詰める程度に謡い、心の底に「ゆう」を育み、あたかも花山や海原などの遠景、あるいは閑居の趣きの深さに感じ入り、帰ることを忘れてしまった状態、すなわち「ゆうくくしんく」とした状態の中で気持ち气和らく音声であるため、祝言の声の要素を含み、心の濁りが澄んでいくほどの謡なのである。この謡は、清い泉で足を洗い、閑寂の中に落ち入る心を表わすものだとと言える。そのことを充分に理解すべきである。幽玄の謡いは、小塩・西行桜・雲林院の類である。では、井筒を幽玄で謡うことを、どう考えるべきだろうか。井筒は恋慕で謡うことが至極当然である。ただし、「さなきだに物の淋しき秋暮れて、人目稀なる古寺の、庭の松風更け過ぎて」の部分は幽玄で謡うべきか。幽玄の謡い方は難しい。味わいが過ぎれば、そのまま恋慕になってしまう。よくよく注意して謡うのが当然だと思う。

恋慕、この曲で心に留めておくことは、秋の夜の千夜を一夜と違って過ごし、恋人の冷淡さを恨み、夜が更けていくことを知らせる鐘の音を嘆き悲しむ思いが胸の内になれば、その気配が独りでに外にあらわれるということへ

の理解であろう。この曲の謡い方は、大抵はするりと謡っているように聞こえるが、実は、そうした思いを心の内に抱えているのである。もっとも心の中の思いが本物であるならば、自ずと心の外へも思いを投げかけて吟じてしまうものだ。そうは言っても、間違った理解のまま謡うと謡ではないように聞こえてしまう。概して謡を一曲謡う時は、私の家では、ただ真つ直ぐに謡う事を教え、差し障りがないように、音声はその文字に適した発音で、ありのままに謡うようにとの教えであった。しかし、この教えが全てであるかのように間違つて理解すると、思い入れが過ぎる謡い方よりも、無法な謡い方になるものだ。とにかく、自分の思い入れと、くせのない素直な謡い方のバランスを取つて、どちらか一方の戒めに偏らないようにすべきである。私を知っているのは、謡の文字通りに正しく発音した音声を、強いよう強くならないように謡うと、そのことが恋慕の本意を表現するのに適した謡い方になるのではないかということである。この恋慕の曲については、他の曲はともかく、優しく哀れな心持ちを根本に据えて謡わないのは、いかがであろうか。班女・花筐の類を参考に、恋慕の謡について知るべきだ。また、古歌に「玉の緒よ絶えなば絶えね長らへば忍ぶることの弱りもぞする」とあるが、この歌の心を参考に、恋慕の心を知るべきである。

哀傷を謡う時の心掛けとは、飛花落葉して虫の音までも枯れ枯れに聴こえる景色や、人間の栄枯盛衰をイメージすることである。また、世の中とは、そのように無常なものだと思えば、人間の一生とは儂いものなので、重々しい死に仕度は未練の現れである。ただ望ましいのは寂滅(悟りを伴う死)である。哀傷とは、このような無常の心を根本として吟ずるものだ。夫や妻と別れ、子と離れ離れになる類の曲の吟じ方は、すべて無常であるため、同じ哀傷の謡い方となる。祝言・幽玄・恋慕、これら三種類の曲は、心底から祝言の気持ちを除いてしまうと悪い謡になる。しかし、哀傷の吟詠は、祝言の要素を切り離さずに、どう謡えというのか。それ故、哀傷の曲は、他の三種類の曲よりも、いつそう気をつけて謡いなさい。哀傷の謡については、第一に鍾馗・松山鏡・昭君・角田川の類を参考に理解すべきである。

以上の四音（祝言・幽玄・恋慕・哀傷）をそれぞれ謡いこなすことができないと、音曲の達者とは言い難い。しかしながら、祝言・幽玄・恋慕・哀傷の四音というのは、味わいの過ぎる謡い方を、大きな恥辱とするものである。

### 【解説】

五音<sup>①</sup>は、世阿弥が晩年に能の音曲（謡）を分類した、祝言・幽曲（幽玄）・恋慕・哀傷・闌曲の五種類をいう。世阿弥伝書の『五音曲条々』『五音』を始まりとする五音説は、金春禪竹・禪鳳を経て金春系謡伝書に受け継がれ、後代に至るまで多くの謡伝書に取り込まれ広まって行つた。その基本的構成は、五種類別に曲趣の説明を行い、それぞれに曲趣に合う例曲と曲趣を表した例証歌が付く形となるが、曲趣の説明だけのもの、例曲と例証歌のいずれか、もしくはその両方を欠くもの、例曲は曲名だけを記すものなど、様々なパターンが存在する。『うたひ鏡』には、闌曲を除く四種類にそれぞれ曲趣説明と例曲の曲名が記され、幽玄に例曲の詞章の一部と、恋慕に例証歌一首が付く。室町末期以降の五音説は、先行する謡伝書の内容を再編し、似たような本文が繰り返される傾向にあるが、『うたひ鏡』の五音説も、基本的にはそれまでの五音説の主旨に沿った内容が展開している。しかし、『うたひ鏡』の五音説には、従来の五音説には見られない特殊な内容も多く含まれている。以下に主要なものを上げていく。

（１）祝言を律声で謡うことを批判した内容が記されている。『うたひ鏡』は祝言を呂声で謡うべきとする世阿弥以来の呂律論と同じ主旨の説明を記すが、まとまった五音説の説明に呂律論を取り入れた謡伝書は、管見では室町末期写の『音曲事』<sup>②</sup>ぐらしか見当たらない。<sup>③</sup>

（２）船旅の出発時に返シを謡わないなど、祝言の謡に関係する作法が記されている。従来の五音説には、『うたひ

鏡』に説明されるような実用的な作法に関する内容は含まれない。なお、その場の状況にふさわしい謡を選ぼう戒める逸話として、明智光秀の前で「さる四座の太夫」が《朝長》を謡い不興を買った例が『うたひ鏡』に記されるが、『うたひ鏡』以外に聞かない話である。

(3) 《井筒》の分類について、幽玄よりも恋慕が適切だと記されている。《井筒》のサシを幽玄に分類するのは、世阿弥伝書の『五音』以来、五音説の伝統であり、『うたひ鏡』もそのこと自体は否定していないが、従来の慣習に引きずられ、《井筒》の曲全体を幽玄と見なすことに疑問を持たざるを得なかったのであろう。なお、『うたひ鏡』に記された例曲の具体的な詞章は、幽玄の項に記された《井筒》のサシの引用だけである。

(4) 恋慕の例証歌として「玉の尾よたへなハたえねなからへハしのふることよハリもそする」(『新古今和歌集』恋一・式子内親王)が記されている。管見では、先行する五音説には見られない例証歌であり、『うたひ鏡』独自の古歌の引用と考えられる。なお、『うたひ鏡』に引用された例証歌は、恋慕の項のこの一首のみである。

(5) 五音説のうち闌曲についての記述がない。五音説は、祝言・幽玄・恋慕・哀傷・闌曲の五種類をセットで論じている。祝言・幽玄・恋慕・哀傷が曲趣による分類なのに対し、闌曲はそれら四種類を超越した最高位の境地に達して謡うものとされる。つまり、闌曲は謡の習得のレベルを基準にした分類であり、他の四種類とは異なる性質を持つ謡となる。『うたひ鏡』は、そうした違いを意識して、本条に闌曲を含めなかったのかもしれない。以上、『うたひ鏡』の五音説のうち、特に珍しい内容について概観してきたが、これらの特殊な内容は、やはり『うたひ鏡』の著者の意見を反映させたものと考えるべきであろう。『うたひ鏡』の五音説は、大枠では従来の五音説を基盤に記述されたものであり、世阿弥以来展開してきた五音説の末流に位置づけられるものであるが、他の謡伝書には見られない独自の内容を多く盛り込んでいる。形骸化が進み、先行する謡伝書の内容を再編するに留まっていた室町末期以降の謡伝書の中で、『うたひ鏡』は著者の個性が垣間見れるユニークな五音説を世に出したと評

価でできるであろう。

注

- (1) 以下の五音説に関する概要を含め、【解説】全体を通し、伊藤正義「五音系伝書について」「室町時代の謡伝書―特に五音を中心として―」（『伊藤正義 中世文華論集』第三巻・二〇一六年和泉書院）および表章・竹本幹夫著『岩波講座能・狂言Ⅱ能楽の伝書と芸論』（一九八八年岩波書店）を参照した。
- (2) 表章・伊藤正義校注『金春古伝書集成』（一九六九年わんや書店）所収。
- (3) 『うたひ鏡』において祝言を律声で謡うことを執拗に批判しているのは、律を祝言の声とする「永正元年観世道見在判伝書」を念頭においてのことか。高橋葉子「『永正元年観世道見在判伝書』の音曲論―「呂の声」を中心に―」（『日本伝統音楽研究』第二十号・二〇二三年）参照。
- (4) 五音説のうち恋慕の例証歌は、おおむね以下の三型に分類され、室町末期の謡伝書では、B型が最も多いらしい。伊藤正義前掲論文（注1）参照。
  - A型 下紅葉かつ散る山の夕時雨ぬれてや鹿のひとり鳴くらん
  - B型 しのぶれど色に出にける我が恋は物や思ふと人のとふまで
  - C型 たち出て妻木を拾ふ片岡のふかき山路となりにけるかな

（長田 あかね）



## 第十四条 二つ並び・三つ字

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第十四 二つならひ三つ字

これハ文字二つも三つもならひたる所お\*ヲし。心得ぬ人の謡を聞に、たとへハ蟻通に「花のうちの鶯又秋の蝉の  
さんの声」、是「の」、字、初二つ後三つ有也。初よりのちまで、ミな「の」、字にあたつて以之外せハしくうた  
はせ給事、おかしく侍る。

籠太鼓「恋と云事も。うらみといふ事も大なきならひ中ならは延」

此「云事も」の「も」の字、初の「も」の字ハ中音に吟し、後の「も」の字ハ引さけてうたふへし。又「なき習ら  
ひならハ」の「な」の字、三つ御座候。初の「な」の字大きに吟し、中の「な」の字、中音にのへて商の曲にて吟  
し、後の「な」の字、呂音にやハらけてつゝまやかに吟すへし。あらしきこまか成き、やうハ、かやうの所にてしれ  
申事也。かりそめなから、さしあたつてハ是程の事もうたひにくきもの也。しかるによつて、毎度ある謡を以てこ  
れを書進上いたし候。

野の宮「森の木の間の夕つきよ陰かすかなるこの下の。くろきの。鳥居の二柱に立かくれてうせにけり跡立かくれ失にけり」

此所ハ殊に二はしらの曲と申て大事之口伝有。大ていは二柱の所ハするりとよくうたハれぬ所也。「森の」と云所より、五つの「の」、字それく心を付す、めつたと謡てハ二柱にかくれにくし。

三井寺「先初夜の鐘をつく時ハ。諸行無常と響也。後夜の鐘をつく時ハ。せしやう。めつほうとひく也。しんしやうのひく、きハ。生めつくくに。入相ハ」

右此四つの「ハ」の字、いつれも曲あり。別々の吟しやう也。熟得玩味有へし。さりながらあまりにうまくうたふへからす。

\*底本では「ほ」をミセケチとし、「ヲ」を傍記。

\*底本では「く」をミセケチとし、「き」を傍記。

### 【校異】

対校本なし。

### 【語釈】

○あたつて…対応して。「あたる」は、事に当たる、対応・対処するなどの意。謡には、裝飾音的な小旋律型としての「アタリ」も存するが、ここでは一般用語として解釈した。



げるのでございます。

野の宮「森の木の間の夕つきよ 陰かすかなるこの下のくろきの鳥居の二柱に立かくれてうせにけり跡立かくれ  
失にけり」

この箇所は、とりわけ「二柱の曲」と言いまして大事な口伝がある。大方、二柱の箇所はするりと滞りなく謡われない箇所である。「森の」という所から、五つの「の」の字それぞれに気を付けず、軽率に謡っては(シテは)二柱に隠れにくい。

三井寺「先初夜の鐘をつく時ハ諸行無常と響也 後夜の鐘をつく時ハせしやうめつほうとひくく也 しんしやう  
のひくきハ生めつくくに入相ハ」

右の(謡にある)この四つの「は」の字には、いずれも節の変化があり、別々の謡い方である。よく理解して味わいなさい。しかしながら、必要以上に上手に謡うべきではない。

### 【解説】

謡の短い一文中に、「な」「の」といった同じ字が、二つ、三つと連続している場合の謡い方について記したもの。なおこの一字は、文中の例にある通り、「秋の蟬のきんの声」(蟻通)と助詞である場合、また「なき習らひならハ」と、語頭の一字である場合とがある。

作者は、このように重なっている一字を全て意識して謡うことを戒めた上で、個別の事例「恋と云事もうらみといふ事もなきならひならは」(籠太鼓)を挙げて解説している。まず、並列の「も」について、初めの「も」は中音、後の「も」は音を下げて謡うべきであるとする。また、本文に「大」「中」「延」との傍注がなされた「なきならひならは」の三つの「な」は、初めは大きく謡い、次は延ばして、「商の曲」で、最後は呂音にやわらげ、小さ

く謡うよう述べる。なお、この本文内容から、原文に付されている「延」の傍注は、現状の「ゝならば」の「は」ではなく、「な」の横に付すべきものであったと考えられる。

右の箇所で問題になるのは「商の曲」が示す意図がどういったものか、という点である。例えば「金春流曲法秘伝書（延徳二年「一四九〇」常門彦次郎相伝元安音曲伝書）」（早稲田大学演劇博物館蔵）には、「商ハ上の文字につよく当て、下の字をあらためずしてあきなひてゆく故に、商と是をいへり。たとへハ、やあの心なり。能々習べきと云へり。」との一文がある。また、本書『うたひ鏡』第五条「呂律のこと」の文中では、「律商（シヤウ）と云曲、律羽と云曲有。律商と云曲ハすぐに云くたすうちに、またいひやハらくる所有。是を律商の曲といふ也。」との説明がなされている。本条の中でも、真ん中の「な」を「商の曲」で謡い、最後は呂音にやわらげる、とあるので、ここという「商の曲」とは、はじめは強く出て、その直後から言い和らげていくことを指すものかと推測される。

「曲」という語は、能楽伝書において、「きよく」「ふし」「くせ」等と読まれる。能の小段としての「曲（くせ）」以外の「きよく」「ふし」に関しては、文脈からの判断が難しい場合もある。「きよく」が、作品全体といった大きなまとまりを指すのに対し、「ふし」の方はそれよりも小単位と考えれば、二つ並び、三つ並びの字について述べた本節における「曲」は、後者の「ふし」と解釈できる。

本条は、敬語表現を多用して「これを書進上いたし候」で結んだ前半と、敬語表現のみられない後半とに二分される。敬うべき身分である人物に宛てた前半部分に、付加すべき内容を後から書き足してまとめたとも考えられる内容である。本資料の成立事情を考える上で、注目すべき点であるといえよう。

なお、「三つ字」について触れた謡伝書は、他に「混沌懐中抄」（「塵芥抄」）「謡之秘書」等がある。「謡伝書の具体的理解と体系的把握へ向けた基礎作業」【演劇博物館所蔵謡伝書の翻刻データ公開】（<https://rcjm.kcu.ac.jp/pub/2017web/archives/resarc/utai/index.html#honkokudata>）掲載のテキストデータを利用し、該当箇所を以下

に引用しておく。

一 三の、といひてよの字二ツつ、をきての、字ハはしめハあかり中ハさけのちハすくなるへし たとへは  
りつきうのふんたいのかんしよくの かやうのたくいなるへし

19349〔混沌懐中抄〕イ11-00608（永正三年（1506）七月吉日（金春八郎）秦元安）

一 三のの、事

けにや六宮のふんたいの顔色のなきも 始はうゑ、つく 二めおつる 三めすくなり

一 たけくらへの事

けんりうやうやく茂る木の花のうちの鶯又秋のせみの吟のこゑ 上中下と云 同所へ行事たけくらへ也  
是を三ののと云人在之 た、し懐中抄にハ始在之

19350〔塵芥抄〕イ11-00294

一 たけくらへ 秋の蟬の吟の声

一 三ののの事 六宮のふんたいの顔色の

19357〔謡の秘書〕イ11-00349（慶安五年松島市郎兵衛開板）

※版本19362〔諷極秘伝書〕イ11-00342（貞享二（乙丑）年八月吉日 須原屋

茂兵衛板行）にも同様の記述あり。

（田草川みづき）

## 第十五条 古歌謡ひ様の事

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第十五 古歌謡様之事

此曲を哥の曲と云事、禁中方に哥の会の御時は、其めんくのよミ給ひたる哥を発声の役人節にてよミあけらるゝ事有。其節を披講といふ也。披講のふしハ音は大やう神楽哥の様にてふしハ替れり。習有義也。うたひものゝ一体なり。何れの誰にても哥を吟する所あらハ右の披講のふしの気味をうたふ事、古来よりの掟也。近代より此事うたひうしなふと見へたり。披講のふししりたれハとて其ごとくにうたふ事にてハなし。然れとも心持披講の音を本とする事也。此やうの所に氣を付すしてハ音曲に達たる人とハ申かたく候。

西行桜「花見にとむれつゝ人のくるのミそ あたら桜のとかにハ有けり」

清経 「世中のうさにハ神もなきものを 何いのるらん心尽しに」

江口 「秋の水 みなきり落てさる舟の 月もかけさす さほの哥」

角田川「聞やいかにうハの空なる風たにも 松に音せぬならひ有」

熊谷 「老ぬれハ さらぬわかれの有といへは いよくミまくほしき君かな」

又 「いかにせん都の春もおしけれと なれし東の華や散らん」  
 杜若 「から衣 きつゝなれにしつましあれハ はるくきぬる旅おしそ思ふ」  
 あふむ小町「雲の上ハ ありしむかしにかはらねと 見し玉たれの内やゆかしき」

【校異】

対校本なし。

【現代語訳】

第十五 古哥の謡い方について

この曲（古い和歌の謡い方）を「哥の曲」という事。宮中で歌の会が催されるときには、その面々のお詠みになる歌を、発声する役の人が節を付けて読み上げなさる事がある。その節を**披講**という。披講の節は、その**音**（声づかい、声の響き）はおおよそ神楽歌の様で、**節**は（神楽歌とは）違っている。これには特別な技法がある。うたい物のひとつである。どのような人物（役柄）であっても、歌を吟ずる際には右の披講の節の趣で謡うことが、古来よりの慣わしである。近年では、このような謡（の趣）が失われてしまったように思われる。披講の節を知っているからといって、そのように謡う事ではない。されども、心持ちとしては披講の音振を基本とする、という事である。このような所に気を付けなければ、音曲の達人とは申しがたいものです。

西行桜「花見にと 群れつつ人の来るのみぞ あたら桜のとかには有りけり」

清経 「世中の うさには神もなきものを 何いのるらん 心尽しに」

江口 「秋の水 みなきり落て さる舟の 月もかけさす さほの哥」

角田川 「聞やいかに うはの空なる風たにも 松に\*音せぬならひ有」

熊野 「老ぬれは さらぬわかれの有といへは いやよくみまくほしき君かな」

また、「いかにせん 都の春もおしけれと なれし東の華や散るらん」

杜若 「から衣 きつゝなれにし つましあれは はるくきぬる 旅をしそ思ふ」

鸚鵡小町 「雲の上は ありし昔にかわらねと 見し玉たれの内やゆかしき」

一 **〔披講〕** 歌披講。「歌会」において、人々が集まって歌を詠み、それらを声に出して読み上げ、さらには歌つて（節付けして）披露すること。天皇が年始の歌会として御催しになる宮中歌会始において、和歌の披講は一定の作法にもとづき、こんにちも連綿と続けられている（日本文化財団編二〇〇五、一七一―一九頁）。

二 **〔音〕** 声づかい、響き、音色、装飾音など。『うたひ鏡』における「音」とは、古歌謡の音楽的表現をあらわす、下記の「音振」の意に近いと思われる。「はかせ音振、皆々それくのみめぐりあり。皆々そのはかせの内」にふりを入る。古人うたひ残しはべり。稽古のみたざる者は、何も一統に唱ものなり。一首くくに心をいれて唱をりは、そのふりいでにき。』『梁塵秘抄口伝集 卷第十一』、『新訂梁塵秘抄』、一二七頁）

三 **〔節（ふし）〕** 声を発することによって生じる「音（音振）」が連なり、その種目独特の「節」を形成する。「披講のふし」「神楽歌のふし」など。

### 【解説】

謡に詠み込まれた古歌（和歌）について、歌会で行われるような披講の節そのままではなく、その趣をもって謡うことが、音曲の達人の心得であることを説く。

\*「音する」カ。

宮中で行われる歌披講では、新しく作られた和歌を声高らかに読み上げたのち（一句ずつ区切つて読む「切声」、二回目以降に節を付けて歌う（甲調・乙調など）という一定の作法がある。披講の所役には「講師」「発声」「講頌」があり、歌の読み上げを担当する「講師」、吟誦の最初の一句を担当する「発声」がそれぞれ一人で、残りの四句を斉唱で「講頌」が歌う。青柳隆志氏によると、和歌の「披講」のふしは、「純粹な楽曲として歌われるもの」というよりは、あくまで、歌詞を伝えることを念頭に置いた、素朴古雅な節回しのものである」という（日本文化財団編二〇〇五、五二―五三頁）。

能作品中の用例として挙げられている和歌の小段に着目すると、まさに「披講」のごとく、詠ノリ型（和歌や漢詩を詠吟する趣の小段）の「上ノ詠」（高音域で和歌を高らかに吟唱する小段）が最も多い（鸚鵡小町・清経・江口）。角田川では、同じく詠ノリ型の「一セイ」（高音域で七五調の定型の小段）が当てられているが、同作品中の「名にし負はば いざ言問はん都鳥 我思ふ人はありやなしやと」は「上ノ詠」である。

サシノリ型（文意を主に、さらさらと連ぶリズムの小段）では、高音域で始まる叙唱風の「サシ」（西行桜）や、手紙の文面を読む形式の「文」がある（熊野）。熊野では、直前のワキの「高らかに読み候へ」を受けて、「文」の冒頭では上音であるものの、すぐに中音に下げられ、和歌「老ぬれば」からはさらに「気ヲカへ閑カニ」（大成版）曲調を変化させる。

また、コトバを主にする「問答」において、和歌にフシを付けることがままある（鸚鵡小町・西行桜・杜若）。帝の御歌を詠吟する鸚鵡小町では高音域であるが、熊野の「文」と同様に、西行桜では「シットリ」、同サシでも「気ヲカヘシットリ」（大成版）謡う。引用されている和歌の旋律は一樣ではないが、いずれの場合においても、直前の謡から曲調を変えらることで、物語展開の鍵となる和歌を「披講」するように際立たせる、ということであろう。

## 【参考資料】

●世阿弥「曲付次第」（『世阿弥 禅竹』、一五二頁）

秘云。たゞ、音曲の至道には、和歌の言葉を取り合はせて書付すべき也。そのゆへは、先、五七五の句体の本体なり。又、詞の吟を本風にして詠み続ける詠音なれば、五音にも通じ、文声にも正しき道なる程に、歌の詠吟、音曲に合はずと云事なし。しかれば、和歌を謡ひ連ねて見るに、音風のかゝりに違ふ事あるべからず。音曲は文字の正路を以て曲道のかゝりと「なす」事、是にて知るべき也。

●禅竹「歌舞髓脳記」〈序〉（『世阿弥 禅竹』、三四二頁）

それ情こころこれを思ふに、歌は此道の命也。其身を受くることは、皆前世の戒体なれば、其道に生まるゝ者、誰ともまつたく道の外に身心あることなし。此儀理を知らざる者、みな天道「に」そむくと見えたり。されば、身はこれ道也。道はこれ身也。此神楽の家風に於いては、歌道を以て道とす。歌又舞なり。此歌舞、又一心なり。形なき舞は歌、詞なき歌は舞なり。しかのみならず、「心にあるを志といひ、詞に出るを詩といふ。其言葉止まずして詠吟にあらはるゝを、手の舞、足の踏み所を知らず」といへり。かれこれ思ふに、歌舞一心の曲味なり。此心を悟り、此位をわかまへ知らん物は、歌道を尊ぶべし。及ばぬ歌を「ひとへ」に詠み習へとはあらず。古歌に心を染めよとなり。しからは、詠曲して舞うたふこと、無上幽情の感などかなからん。恐らくは、この心を悟り知らざらん事を。たゞ、心深く、姿幽玄にして、詞卑しからざらんを、上果の位とす。故に、古歌并に詩を少々苦吟して、其心を曲体の骨味とし、風姿の品を分ちて、上類の能体を選ぶ。

● 禅竹「五音三曲集」〈序〉(『世阿弥禅竹』、三五四頁)

それ、申樂舞歌の音曲習道と者、和歌を以て源とす。和歌は和国の風俗なれば、神明も感応・納受しますなり。されば、古歌の苦吟曲味を含んで謡ふを、音曲とは可<sub>レ</sub>知なり。唐の歌にも、「心にあるを志といひ、言葉にあらはるゝを詩といふ」、古今の真名序にも、「和歌は其根を心地につけ、その花を詞林にひらく」といへり。是みな心地より起れる曲味なれば、その心を含み謡ふを、音曲とは可<sub>レ</sub>心得<sub>レ</sub>なり。心なくして謡ふは、たゞ音斗にて、曲はなき物也。

【参考文献】

青柳隆志「大永二年綾小路資能筆和歌披講譜をめぐって」、『中世文学』第五三号(二〇〇八)。

観世左近『観世流百番集(大成版)』檜書店(一九七三)。

佐佐木信綱校訂『新訂梁塵秘抄』岩波文庫四一〇、岩波書店、「第四三刷」(一九九一)。

西野春雄校注『謡曲百番』新日本古典文学大系五七、岩波書店(一九九八)。

日本文化財団編『和歌を歌う―歌会始と和歌披講』笠間書院(二〇〇五)。

国文学研究資料館「国書データベース」

▼ 「和歌披講之譜」186640 (宮内庁書陵部蔵)

▼ 「能／雑芸／和歌披講譜」4833033 (富山市立図書館山田孝雄文庫蔵)

(近藤 静乃)

## 第十六条 次曲

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第十六 次曲

此曲別義なし。一人うたふ時ハなし。人の方より珍敷曲を云かへる時、たとへハ常に大きにはぬふしをゆうくと聞えさせんため、声をも少横へつかひ、ふしをも間ハ同じ間なれ共、急につめるやうにうたひかける時ハ、此方よりハ大きに云かけす、はやく請取て、ちいさくつゝまやかに、すこし声をおしむ様にうたふへし。さきよりもちいさくに云かけハ、こなたよりハ大きにうたふ事也。独吟にてもうたはるゝ事にて候。おもしろき曲なり。近年ハ次曲を聞度と好む人なき故、用なき事に御座候へとも、此等の曲心得すしても又無念の事に候。

### 【校異】

対校本なし。

【現代語訳】

第十六 次曲

この曲について難しく考える必要はない。一人で謡う時はない。相手の方から普段と少し変わったやり方で曲を謡い\*掛ける時、例えば（相手が）普段は大きく言わないふしについて、ゆったりと余裕をもって聞こえさせようと少し大きく大きい（横の）声をつかったり、ふしの間は崩さず急（の位取り）に詰めて（躍動的に）謡い掛けてきたりする時は、こちらは大きく言い掛けず早く受けたり、小さく控えめに少し声を細めるようにしたりして謡うべきだ。（それに対して今度、相手が）先ほどよりも小さく言い掛けたら、こちらからは大きく謡うことだ。独吟でも（同じように工夫しようと思えば）謡えることで、おもしろい曲である。近年は「次曲」を聞きたいと望む人がいないので、必要のないことではあるけれども、これらの曲を嗜まないというのも、また残念なことだ。

\*翻刻に示した通り、底本は「云かへる」と読めるが、『五音 観世道見書物』・『謡曲拾穂鈔』・『音曲玉淵集』の「次曲」の条にはいずれも「いひかくる」とある。ここでは文脈をふまえ、他伝書と同じく「いひかくる」として訳すこととした。

【解説】

「次曲」の内容

第十六条には、「人から謡い掛けられた時、前の謡とどのような差をつけて後を謡うのか」という、謡い方の演出にかかわる内容が記されている。本文を読む限り「次曲」とは、決まった作品・節回しというよりも、ある

種の即興的な実践だったと考えられる。作品名や詞章にまったく言及せず、謡い方の例示のみが続く点は、『五音 観世道見書物』・『謡曲拾穂鈔』・『音曲玉淵集』における「次曲」の条と共通する（他伝書との異同については後述）。

本文前半では「次曲」における先手・後手の謡い方が対比され、普段と少し変わったやり方（「珍敷曲」）で謡い掛けられたら、小さく控えめに受けるべきとする。先手の例に「声をも少横につかひ」とあり、後手には「主（堅）の声」にあたるような特徴が挙げられている。しかし、先手・後手の記述全体を「横・主（陽・陰）」でただちに整理することはできない。技法上の「横・主」について、表・加藤（一九九五・四四三―四四四）は『風曲集』や『五音曲条々』等の記述を参考に、「謡の文句や旋律につれて、声帯を締めつ緩めつして声を変化させて謡う際の、声帯を緩めて謡う声が横、締めて謡う声が主」と解釈している。ここで参照されている『風曲集』の「生得横の声のみならば、甲の物を、少し主の声がかりに、息を詰めて謡ひ渡すべし」という記述に照らすと、先手の「急につめる」が問題となるためだ。

この「急につめる」は、本文から内容を類推しづらいところでもある。研究会では、

A) 「同じ寸法の中で冒頭を詰める」違い（例・〈道成寺〉鐘入りの「月落ち」を「つーきーおーちー」と拍に当てず「・つきーおーちー」と詰めるような違い）

B) 「急の位取りが変わる（ことで同じ寸法の謡が勢いづく、躍動的になる）」違い  
 という二説が挙げられた。ここではB説を採って、「ゆったりと大きく」対「大きくせず早く」、「急の位取りで躍動的に」対「控えめに」を念頭に訳している。

「次曲」の実践は、『うたひ鏡』の筆写された時点ですでに「近年嗜まれなくなった」とあり、今日の能には全く残っていない。かつて、複数名でところどころに極端な対比をつけながら一つの謡を歌い継ぎ、互いの力量を試し合うような楽しみがあった……と想像すると多少読みやすくなるが、確かめることはできない以上、これは

想像の域を出ない。関連して藤田隆則氏より、酒宴で「の」「も」「か」の字を境に一つの文句を謡い継ぐという「のもか廻し」についてご教示いただいた。次に、『謡曲 座興小謡集 全』より「のもか廻し」の記述を引用する（十九丁表―二十九丁裏）。

のもか廻し

之は謡曲酒宴の席に於て例へは羅生門の「ともなひ語ふ」とか又蟬丸の道行「花の都」の如き誰でもよく知つて居る謡を、或る人より謡出し順次右側の人へ渡すもので其文句の内に「の」「も」「か」の字があれば之を謡わず、すぐ其前の字にて止めて盃を渡す。渡された人は直に「の」「も」「か」の字にて受け後を謡ひ行き又其文句の内に「の」「も」「か」が来たら、謡切りて次の人に渡すのである、この時うっかりして「の」「も」「か」の何れかの字を続けて謡ふと罰盃として酒を吞されるのである、  
（後略）

また「次曲」がどのような読みかも定かではないが、研究会での検討を経て「次」を「つぐ」と読み、「次々につづける・つらねつづける」ことを意味したのではないかと解釈している。そして「曲」は、まとまった一段や作品ではなく、二人でつぎつぎに謡を並べていく際に加える変化や工夫、演出上の妙味という意味合いが強そうだ。以上をふまえ、「次曲」の読みについては「つぐふし」もしくは「つぐきよく」だった可能性を指摘したい。

「次曲」と「次第」・「ロンギ」をめぐって

ところで、「次」は「次第」の一字でもある。また、複数名で交互に謡い交わすという「次曲」の内容につい

て、今日の実践では「ロンギ」が思い起こされる。能における「次第・ロンギ」は、声明から受けた影響を窺わせる小段として言及されることが多い。例えば香西は、『申楽談儀』の「次第取て」をとりあげ、「次第」の声明由来説を強調する（一九七〇・二八五―二九一）。また澤田（一九八九）は、「この（※引用者注・声明の）論義の芸能的性格はとくに能・狂言に影響を及ぼしたが、端的な例が能におけるロンギである」と述べている。

声明で「次第を取る」とは、先唱者（句頭）があるフレーズを唱え、声が切れないうちに随唱者（助音・同音）が同じフレーズを復唱することを指す。能の謡事の「次第」でも、あとに続いて地謡が同文（返シ句省略）をくり返す（これを「地取り」といい、香西は『地が次第を取る』という意味だろう）とする〔同前・二八六〕。ただし、能の場合の「復唱」（地取り）は低音で聞き取りづらく、リズムは拍子に合わないことが多い。

また声明の「論義」は、経論の要義について問答・議論するもので、論議・談議（談義）ともいう。能の「ロシギ」は、前半に役謡と地謡（もしくは役謡と役謡）が数句ずつ交互に謡われ、後半は地謡に渡す。前半で交互に謡われる詞章は、一方が問いかけ他方が答えるという内容で、声明の「論義」にならったものとされる。こちらにも、能では「地謡はサラリと、役謡はシツカリと謡って対照的な趣となる」という（小林・西・羽田 二〇一二：九六〇）。

なぜ謡の復唱でこのような前後の「対照的な趣」が強調されるのかと考えると、かつて「次曲」のような実践が存在したことも、もしかすると遠因の一つには挙げられるのかもしれない。

### 他伝書との字句の異同

最後に、他伝書と比べた特徴についてふれておこう。『うたひ鏡』の筆写者は、『五音 観世道見書物』系の記述を引いている。ただし、『五音 観世道見書物』から仮名遣い程度の違いで引き写された『謡曲拾穂鈔』（貞享四（一六八七）刊）に比べると、内容にかかわる違いが目立つ。また年代が下る『音曲玉淵集』（享保十二

（二七二七）刊）の後半は『謡曲拾穂鈔』よりも『うたひ鏡』に近く、後者系の伝書が参照されたようだ。

次に改めて『うたひ鏡』の翻刻を掲げ、『五音 観世道見書物』『謡曲拾穂鈔』『音曲玉淵集』との主な字句の異同について、丸数字・傍線を付して言及する。

此曲①別義なし。一人うたふ時ハなし。人の方より珍敷曲を②云かへる時、たとへハ常に大きにいはぬふしをゆうくと聞えさせんため、声をも少横へつかひ、ふしをも間ハ同じ間なれ共、急につめるやうにうたひかける時ハ、此方よりハ大きに云かけす、はやく請取て、ちいさくつゝまやかに、すこし声をおしむ様にうたふへし。さきよりもちいさくに云かけハ、こなたよりハ大きにうたふ事也。③独吟にてもうたはるゝ事にて候。④おもしろき曲なり。近年ハ次曲を聞度と好む人なき故、用なき事に御座候へとも、⑤此等の曲心得すしても又無念の事に候。

① 「別義なし」……『五音 観世道見書物』・『謡曲拾穂鈔』では「細々なき曲也」。『音曲玉淵集』には含まれない。

② 「云かへる」……『五音 観世道見書物』・『謡曲拾穂鈔』・『音曲玉淵集』では、「いひかくる」（〔現代語訳〕\*参照）。

③ 「独吟にてもうたはるゝ事にて候」……『五音 観世道見書物』では、「是ハ一人音曲ニハなし。一人うたいにいふハ、たゝみたる曲にてわろし。但、一人してもいゝたくハ、一字大に、一句ほそく延て云へし。」となつており、『謡曲拾穂鈔』もこれにならう。一方、『音曲玉淵集』の内容は『うたひ鏡』と共通する。

④ 「おもしろき曲なり」……『うたひ鏡』にのみ記される。

⑤ 「此等の曲心得すしても又無念の事に候」……『音曲玉淵集』は「用なき事ながら名在之故記す」とする一

方、『うたひ鏡』では「無念の事」と惜しむ。

特に③・④・⑤の異同には、「次曲」に対する筆写者の記憶・解釈（あるいは思い入れ）の違いが表れているように見える。これも全く想像の域を出ないことだが、「一人うたひにいふ」べきではないとする『観世道見書物』・『謡曲拾穂鈔』には、「近年ハ次曲を聞度と好む人なき故」以下の記述がなく、複数名で行う「次曲」がまだ実践されていた可能性を示唆する。「おもしろき曲」と惜しむ『うたひ鏡』の記述も、筆写者にかつての記憶があることを窺わせる。さらに時代が下るにつれて「次曲」の実践は全く失われ、最終的には『音曲玉淵集』のように「名在故」記されるだけになった……という記述の推移があったのかもしれない。

なお研究会で高橋葉子氏より、『観世道見書物』より年代が下ると考えられる観世宗節筆『音曲十五之次第』では、「次曲」にあたる条が「初ノ次ノ曲」という全く別の内容になっていることをご教示いただいた。

### 【参考資料】

- 『五音 観世道見書物』法政大学能楽研究所般若窟文庫蔵 二一七  
『謡曲拾穂鈔』早稲田大学演劇博物館蔵 伝六四  
『音曲玉淵集』国文学研究資料館蔵 出典：国書データベース、<https://doi.org/10.20730/200022919>  
『音曲十五之次第』観世文庫一／六／二

### 【参考文献】

- 表章・加藤周一（校注）  
一九九五年 『世阿弥禅竹』岩波書店  
観世流謡曲研究会

一九五五年 『謡曲 座興小謡集 全』 大阪うたひ本店  
香西精

一九七〇年 『続世阿弥新考』 わんや書店

澤田篤子

一九八九年 「論義一ろんぎ」、平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭（監修）『日本音楽大事典』 平凡社 四三八―四三九頁

小林責・西哲生・羽田昶

二〇一二年 『能楽大事典』 筑摩書房

横道萬里雄・片岡義道（監修）

二〇一二年 『声明辞典』 新装版 法蔵館（初版：一九八四年）

（鎌田 紗弓）

## 第十七条 長く云まじき字

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第十七 長く云まじき字

なかくいふましき文字の曲ハ、たとへは、「春さめ」の「め」の字、「村雨」の「め」の字、「さゝめこと」の「め」の字、「うねめ」の「め」の字、「しのゝめ」の「め」の字、「こさめ」の「め」の字、「あやめ」の「め」の字、「いとめ」の「め」の字。此類也。

「よるへ」の「へ」の字、「あしへ」の「へ」の字、「春辺」の「へ」の字、「さわへ」の「へ」の字、「いそへ」の「へ」の字、「わたなへ」の「へ」の字、「おかへ」の「へ」の字、「野へ」の「へ」の字、此類。また「つらきもの」、「つ」の字、「井つ」、「の」の「つ」の字、「あきつ」の「つ」の字、「つるの道」の「つ」の字、「松むし」の「つ」の字、「つゝりさせ」の「つ」の字、「きつね」の「つ」の字、「つぎのふ」の「つ」の字、此類也。又、「た、のふ」の「ふ」の字、「しのふ」の「ふ」の字、「しやうふ」の「ふ」の字。

右の文字いつれの謠にても、かろくそとあたつて云へし。長くのびたるを殊外いやしむ事にて御座候。

此外又、「とたか」の三字ハきめつけて吉。「べう」の二字はかろくうつくしくいふ也。これもあまりかるきハ、か

へつてしたるく也申候。心得被成候へ。

たんちんつんでんとん、なんにんぬんねんのん、  
らんりんるんれんろん、はんひんふんへんほん、

此はね字ハ何れの所にても、いかにも舌のさきにかけてつよやかに云へき也。なまあたりなれハ曲そらくになり、  
字性正敷からず。うたひとめはの「てには」の文字「にけり」「そける」「こそけれ」「やらん」。

【校異】

対校本なし。

【現代語訳】

第十七 伸ばして発音してはいけない文字

伸ばして発音してはいけない文字を含む曲は、たとえば、

春雨（「め」の字）、村雨（「め」の字）、ささめごと（「め」の字）、采女（「め」の字）、しののめ（「め」の字）、  
小雨（「め」の字）、あやめ（「め」の字）、いとめ（「め」の字）の類である。

よるべ（「べ」の字）、あしべ（「べ」の字）、春辺（「べ」の字）、沢辺（「べ」の字）、磯辺（「べ」の字）、渡辺  
（「べ」の字）、岡部（「べ」の字）、野辺（「べ」の字）の類である。また、

つらきものの（「つ」の字）、井筒（「つ」の字）、あきつ（「つ」の字）、終の道（「つ」の字）、松虫（「つ」の字）、  
つづりさせ（「つ」の字）、きつね（「つ」の字）、継信（「つ」の字）の類である。さらに、

忠信（「ぶ」の字）、忍ぶ（「ぶ」の字）、菖蒲（「ぶ」の字）。

右の文字は、謡う際には常に軽くそつと、「唇に」当てて発声しなければならない。長く延びることをこのほか蔑むということでございます。これ以外にも、「とたか」の三字は叱りつけるように発音するのが良い。「べう」の二字は軽く美しく発音する。ただし、あまりに軽いと逆にしまりが無い。よくご理解ください。

たんちんつんでんとん、なんにんぬんねんのん、  
らんりんるんれんろん、はんひんふんへんほん、

これらのはね字は、どこに出てきても、できるだけ舌の先に引っかけて、強い感じで発音しなければならない。当たりが不十分だとふしがぞんざいになる。文字の特性が正しく発音できない。謡止め場の「てにをは」が、「にけり」「ぞける」「こそけれ」「やらん」なのは、周知のことではないか。

## 【解説】

この項は「文字うつり」とも関連する。

鼻音や破裂音と母音から構成される音は、長く伸ばして発音すると、徐々に母音が浮かび上がる。まず、語末の「め」、「べ」、「ぶ」、「つ」に関して、伸ばして発音することが戒められる。また、「と」、「た」、「か」に関して、きっぱりと発音することが説かれる。現代関西方言では一音節語が長音化する傾向がある（例えば「目」を「めー」と発音するなど）。『うたひ鏡』が執筆された時代にも、同じようなことが頻繁にあったのかもしれない。なお、「め」、「べ」、「ぶ」、「つ」は、『謡曲拾穂鈔』貞享四年（一六八七年）の「第十七 長いふましき字の曲の事」や、『五音観世道見書物』（奥に永正元（一五〇四年）と記載）の「第十七 長いふましき字の曲」にも言及がある。節を例示するために列挙されている個所はほぼ等しく、同様の対処法が提案されている。

「べう」は美しく発音することが求められる。古語の「美し」は、可愛い、美しい、壮麗など、広い意味を持ち、必ずしも現代日本語の「美しい」と等しいとは限らない。金田一は、肉親の情愛の気持が原義で、平安時代には「小さいものをかわいいと眺める気持」が生じて「美意識が発生」し、中世にはいると「美しい」の意<sup>①</sup>となつたと述べ、中世から近世にかけては、「さっぱりしている。きれいだ」のような意味もあつたと補足する。その他、「べう」は軽くなることも戒められる。

なお、宝暦十二年（一七六二年）に出版された『音曲玉淵集』の影印本は「べう」ではなく「べら」と記す。また、同書は続けて「ら」「ママ」ノ字ははあかさたなの内なれば」と記す。「べう」のつもりで「べら」と誤記したとは考えにくい。おそらく一八世紀の中頃には、「べう」の伝承は、すくなくとも『音曲玉淵集』にかかわる謡曲家達の間では、失われていたと推察される。

最後に、五十音のタ行、ナ行、ラ行、ハ行の音の後に「ん」が続く事例が整理される。『謡曲拾穂鈔』及び『五音 観世道見書物』には、タ行、ナ行、ラ行が記載される。他方『うたひ鏡』は、これにハ行が付け加わる。タ行、ナ行、ラ行、ハ行が記された伝書類から引かれた可能性を否定することはできないものの、むしろ過去の文献を踏まえたくて独自の見解を示そうとしたのではないだろうか。

はね字の調音の失敗に関して、『謡曲拾穂鈔』では聴き取れない、『五音 観世道見書物』では意味がわからなくないと記される一方、『うたひ鏡』は「文字の特性が正しく発音できない」と記す。はね字に関して聞き手の評価からではなく、謡い手の技術から考察し、理論を模索していたのかもしれない。今後の研究を待ちたい。

曲（ふし）の発音は謡う際に避けて通れない重要な問題であり、『音曲玉淵集』、『謡花伝書』、『謡の秘書』等々、多くの伝書類にも言及が認められる。ただし、説明方法は一様でない。たとえば、五十音への言及に差がある。『謡花伝書』や『謡の秘書』には注意すべき文字が幾つか示されている一方、『音曲玉淵集』は五十音図に基づいて記述される。『うたひ鏡』は、「はあかさたなの内なれば」という記述から、五十音図への理解が認められる一方で、旧来の

「とたか」という文字を単位とした発音の議論も含む。伝承されてきた発音知識を五十音図で再編しようとする工夫がうかがわれる。

【資料】

一 文字（モジ）うつり是ハ何にても文字を引候へハあとに一字つゝ、字をうむ物なりたとへばらの字を長く引候へはあの字出きたとへハさひしき道すがら秋のかなしミと云所らの字を引あの字を云にをよばざるや

19347〔謡花伝書〕イ11-00317-001～002 18表 「早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点共同研究成果報告書 謡伝書の具体的理解と体系的把握へ向けた基礎作業」に基づく

(<https://rcjtm.kcuu.ac.jp/pub/2017web/archives/resarc/utai/index.html>)。

一 とたかの三字ハ皆きめてよし

一 へうの二字ハうつくしくよハかるへし

19347〔謡花伝書〕イ11-00317-001～002 29裏 「早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点共同研究成果報告書 謡伝書の具体的理解と体系的把握へ向けた基礎作業」に基づく

(<https://rcjtm.kcuu.ac.jp/pub/2017web/archives/resarc/utai/index.html>)。

一 とたかの三字ハきめ候てよし へうの二字ハうつくしくよハかるへし

19357〔謡の秘書〕イ11-00349 18丁表 「早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点共同研究成果報告書 謡伝書の具体的理解と体系的把握へ向けた基礎作業」に基づく

(<https://rcjrnkucua.ac.jp/pub/2017web/archives/resarc/utai/index.html>)。

一 古き書に【とたか】の三字きめていふへしと有是はあなちきめるにはあらず【たか】の字はあかちまたなの所に記す如し【と】の仮名和らかに唱へては浮上りて悪し唇にて少実を入れていふへし

『音曲玉淵集 一』時中庚妥編、今村義福補、大和田建樹訂、江島伊兵衛、一八九九年、五〇―五二頁。

古書に【びめぶ】の三字ト【べら「ママ」】の二字ハウつくしく軽くいふへしと有 但是ハ長からぬやうにいふへし びぶべノ三字ハはひふへほノ濁音の所に記ス

ら「ママ」ノ字ハあかさたな はまやらわなの内なれば長からぬやうにしまして唱ふへし軽きハ却て浮やうに成へし

めノ字ハえけせてね へめえれえの内なれば前に記如く和かに扱ふへし  
三浦庚妥『音曲玉淵集』浜田敦編・開題、臨川書店、一九七五年、七三―七四頁（今村義福蔵版、浪華書舗刊、宝曆一二年の影印本）。

たん ちん つん てん とん なん にん ぬん ねん のん らん りん るん れん ろん

右此文字ハいかにもくしたのさきにかけてつよくしたにあたつて云べき也。はね字ハなまあたりなればそらくに聞て文字のハけ聞えぬなり。

『五音 観世道見書物』（法政大学能楽研究所般若篇文庫蔵）※奥に「永正元 正月吉日 観世道見在判」。

タン チン ツン テン トン ナン ニン ヌン ネン ノン  
ラン リン ルン レン ロン

此文字ハいかにもくしたのさきにかけてつよくしたにあたつていふへき也。はね字ハなま当りなれハ文字聞えずしてたか／＼からす。

『謡曲拾穂鈔』中巻、中村五兵衛、一六八七年。

※『謡曲拾穂鈔』、『五音 観世道見書物』は高橋葉子氏の御教示による。

注

(1) 『新明解古語辞典 第三版』金田一春彦、三省堂編集所共編、三省堂、一九九八年、一五六頁。

(上野 正章)



## 第十八条 軽きと云ふと早きと云ふと差別有る事

底本…高知本 対校本…なし

### 【翻刻】

第十八 かるきと云とはやきと云と差別有事

舌の軽といふは、音曲者のさひわひなれとも、此比の人ハしたのはやきをかるきとほむる事おほし。是またあやまりなるへし。かるきはやきハ、似てにさる事也。又静なるとしたるきと別義也。かるき早きも其通にて御座候。書進上致すに不及。御氣を付られ候へは、しれ申事にて候。大様舌のさきかろく文字をあつかひてよし。吟する時ハしつかなるやうにうたふを舌かろきと云なり。但、文字分もなくかろくハあつかわぬ也。

### 【校異】

対校本なし。

## 【語釈】

○舌の軽き…舌を軽快に扱う様。「軽し」とは、軽快であることを示す。世阿弥『申楽談儀』「心根」の条（第十二条）に「此一うたひ、かかりて、軽く謡ふべし」とある。

○舌の早き…舌を早く扱う様。

○静なる…ちよど良い具合にゆうゆうと、幽にやさしく行う様。『八帖花伝書』第七卷の囃子への言及において、「静かなるとは、乗りてよき位に行く、先立ず、後へも退ら<sup>さか</sup>ず、ゆるゆると真に幽をあらせて囃すを、静なると申候」とある。なお、次の「したるき」の説明を含め、『八帖花伝書』の本条はほぼそのまま『小鼓口伝集』（天文二十三年（一五五四）、宮増弥左衛門）に見出せる。

○したるき…締まりがなく緩んでいる様。したるき。『八帖花伝書』第七卷に、「静かなる」の説明に続けて「したるきと申は、位、謡の跡へ退りたるを、したるきと申なり」とある。囃子の位が謡に比して劣っていることを言い、囃子方に締まりがなく緩んでいる様子を指す。

○あつかふ…（文字を）声に出して読む、謡う。

○吟ずる…詩歌などを声に出して唱う。吟詠する。世阿弥『曲付次第』に、歌の詠吟について「又、詞の吟を本風にして詠み続ける詠音なれば、五音にも通じ、文声にも正しき道なる程に、歌の詠吟、音曲に合はずと云事なし」とある。ただし、「吟ず」の例は能楽書にはあまり見られない。

○文字分もなく…文字一字一字を謡い分けることなく。世阿弥『音曲口伝』には、冒頭条に「文字をば口びるにて分かつべし」と見え、音曲の習い様に二つ挙げられている中に「又、謡ふ人の、節を付て、文字を分かつべき事、一也」とある。すなわち、文字を一字ごと明確に謡い分けることが肝要であるとされている。

【現代語訳】

第十八 軽きと言うと早きと言うと差別有ること

舌が軽いというのは、音曲に携わる者にとつて幸いなことであるが、この頃の人は、舌の（動きの）早いことを軽いと褒めることが多い。これはまた誤りである。（舌が）軽いのと早いのは、似て非なることである。また、「静かなる」（ちようど良い具合にゆうゆうと謡うこと）と「したるき」（締まりがなく緩んで謡うこと）とは別のことである。軽い・早いというのもそれと同じことである。あえて書いて進上することではない。お気を付ければ、わかることである。おおよそ舌の先で軽く文字を発音するのがよい。吟詠する時は、静かなる様で謡うのを舌が軽いと言うのである。但し、文字を分かつことを明確にしないで軽くは発音しないものである。

【解説】

舌の「軽き」ことは、「早き」とは異なるということをも、謡の「静かなる」と「したるき」の違いを援用しながら説明する条である。舌先を早く使うのは褒められることではなく、舌先を軽やかに文字を発音するのが良いと言う。

『八帖花伝書』には、次のようにある。

一、囃子の、早きと軽きと、したるきと静かなるとは、大なる変りにて候。軽きと申は、乗りてよき凶にするく、と行くを、軽きと申候。石車に乗り、片拍子に先立つを、早きと申候。静かなるとは、乗りてよき位に行く、先立ず、後へも退らず、ゆるく、と真に幽をあらせて囃すを、静かなると申候。したるきと申は、位、謡の跡へ退りたるを、したるきと申なり。是、大きな変りなり。

（第七巻）

右は囉子の説明であるが、早き・軽き、したるき・静かなるの対比において、本条と通ずる説明がなされている。また、『観世道見書物』には、「舌軽くいふ曲の事」として、

ここに軽きといふをはやきといふ事、似たる物也。かるきハよし。はやきハわろし。静なるはよし。したるきハわろし。如此心得て、軽く言ふやう、縦ば、舌をよくかへして字を短く舌の先にて字をあつかいて言へば、舌かるき曲と成る。謡は静に文字をはやく言ふべし。文字のわけもなく字にもあたらで、さだめなきやうに謡へハしたるきならん。

とある。舌が軽いということの意味や、舌軽き曲の説明がなされ、やはり早き・軽き、したるき・静かなるの対比が用いられる。

『うたひ鏡』本条は、これらと共通する部分が多いが、最後の部分に「吟する時はしつかなるやうにうたふを舌かるきと云なり」と記し、ちょうど良い具合に乗りがよく、幽にやさしく謡う意の「静かなる」が、すなわち「舌軽き」とも言うのだとする点で特徴的である。

（柴佳世乃）





## 第十九条 声枕の事

底本…高知本 对校本…鴻山本

### 【翻刻】

#### 第十九 声枕之曲

音枕と云ハかくし声とも申候。声のつまりたる時、調子ハたとひめいれ共、調子をさいぜんと違ハぬやうに人の耳にもいれ、こなたもいきまきいるすかたに見えぬやうに、たしなむを声枕の曲と申候。いかにたち声なりとも、時により調子により又むかふ我より高声なれハ、我調子ひクキハ無念なれハ、随分をとるましきと声をあくる時、謡ハきしきの物なるに、身をし、め顔はせおかしきハ、ちしよくの事なり。さやうの時分声をいからかし、ふしをよく謡わけて、調子ハたとへめいるとも、同じ調子に聞なすを①声枕と云也。いつれの所にも常よりハ少つよみにうたふ物也。あなち声のつまる時ばかりにあらす、下音の時もかやうの心持にうたふハ風流なる物也。当代の人たち調子のあハさるに、是非ともあハせんと身をくるしめて謡事いか、あるへし。元来うたひハ遊興のものなるに相違の事也。我とひとしからざる調子の時ハやめてうたハぬ、大きによろし。ちしよくに成ましき事也。

声の能と云と、音曲の上手といふハ、此道にてハ上手(マ・マ・カ)たれり。いかにとなれハ、声の事大かたハ生れ付の物也。曲の事ハ外なるやうに存られ候。しさひハ世間に声ハあしけれとも、曲節こまかにして聞よしと云ハ、声よき

はかりといふよりハ、はるかにまされるやうに我等ハ存候。一声二節と云ことも、ふしのよきハよけれともとの事なり。かやうの義御しあなくなしてはうたひ声にまかせせりやくなるゆへ、ねんころに御ことわり申いれ候。

【校異】

①声枕―声のまくら（鴻）

【現代語訳】

第十九 声枕のこと

音枕とも云い、かくし声とも云う。声の出ないとき、たとえ調子は低くてもその調子をこれまでと違和感なく人に聞かせ、自分も激しく言い立てているようにみえないようにすることを、声枕の曲という。どれほど通る声でも、場合により調子により相手が自分よりも声が大きいならば、自分の声の小さいことが口惜しく、つい極力後れを取るまいと声を張り上げる。でも謡は作法が大事なので、身を縮めて変な顔になると恥ずかしいことになる。このような場合、こわばつた声を出し、節を十分に弁別して謡い、調子はたとえ低くても同じ調子に聞えるようにすることを声のまくらと云う。いずれの場所でも平常よりも少し強めに謡うのがよい。かならずしも声の出ないときのみならず、下音の場合もこのような心で謡うと優雅である。今時の人々は調子が合わないとなんとかして合わさうと体に無理をして謡うが、いかななものだろう。そもそも謡は遊興のものなので必死になるのは間違っている。自分と調子が合わないときは、謡わないことが最良である。恥をかくことにもならないだろう。

声が良いということ、音曲が上手であるということに関するならば、謡の道においては上手のほうが優れてい

る。というのも、声についてはほとんどが先天的だが曲は後天的であるからで、声は悪いが曲節は繊細にして耳に馴染むということは、声が良いだけというよりも遙かにすぐれていると私は考えている。一声二節と世間では云われているものの、これを念頭に置かないならば声まかせの粗略謡になってしまうので、丁寧に説明させていただいた。

注一 調子に関して「める」、「高声」、「ひくい」という表現がある。「める」は音の高低、「高声」と「ひくい」は音量の大小と解釈した。

注二 前半は声枕の技法、後半は謡の道が論じられる。段落の文意を汲んで訳文に改行を施した。

## 【解説】

謡曲には対話や斉唱の場面があるが、周りと上手く調子を合わせることはなかなか難しい。自分の声を通らない事態が生じることさえある。本章はこういった諸問題に対処するために、声枕の技法が紹介される。

技法の実際は次の通りである。「さやうの時分声をいからかし、ふしをよく謡わけて、調子ハたとへめいるとも、同じ調子に聞なす」。「いからかし」は、怒る時の所作を描写する表現。「よく謡わけて」を「しっかりと楷書風に」と理解すると、声高でありながらもふしが良く分かるように謡うことになる。怒るように謡うことは慎むべきこととされる反面（『うたひ鏡』第二条）、怒ると概して誰でも声高になる。声枕の技法はこの性質に着目して編み出されたのではないだろうか。また、声枕という用語だが、「枕」を宛がって支える道具と理解すると、謡う際の補助手段と受け止めることができる。

声枕は、しかしながら、「聞なす」がゆえに便法でもある。根本的な解決法——たとえば、調子の異なる人に合わせて謡う稽古をする（『下音の人も少づ、高音につかひぬれハ、いつとなく高声になる事也』（『うたひ鏡』第二

条）、寒稽古で大きな声を出す練習をする等々——ではなく、むしろ取り繕う方法である。

下音で謡う場合の工夫という側面もある一方、総合的に考えると、声枕は謡の道から外れるとまでは行かないものの、いささか安直な技法ではないだろうか。著者は、「元来うたひハ遊興のものなるに相違の事也」「つまり謡は道楽に過ぎないと考える。しかし他方で、道楽における如才のない社交に思いを巡らせ、無理に声を通そうとして張り上げたり、一生懸命になるあまり体を縮込め顔を歪めたりといった精一杯の努力を不作法ともみなす。たかが道楽されど道楽ともいえようが、本論では道楽の矜持と受け止め、素人芸の望ましい有り方を示していることに注目したい。著者が想定した『うたひ鏡』の読者像も見えてくる。

なお、『音曲玉淵集』にも声枕の記述があり、『うたひ鏡』の内容にほぼ等しい。ただし、記述はより具体的である。「いつれの所にも常よりは少つよみに謡ひ響きを随分高きやうにうたふ」と締めくくられる。「響きを随分高きやうにうたふ」の「響き」という言葉から、声枕の技法が音高というよりも音量や音色に関わるものであることが確認される。

『うたひ鏡』と同じく、『音曲玉淵集』にも「少つよみ」という表現が出てくる。単に強めに謡うのだろうか、それとも演奏様式なのだろうか。現在の謡い方は強吟と弱吟という二つの吟に組織化されていて「少つよみ」という吟はない。かつては音色に伴って音階も連続的に変化させていたのかもしれないが、実際に可能なかと考えると、これは技術的な観点から無理があると言わざるを得ない。近年の研究を参照すると、ふし付けは現在の弱吟のように旋律的に謡い、音質はやや強吟風に謡っていたという可能性も否定できないが、詳細は今後の研究を待ちたい。その他、『申楽談義』にも「声枕」という用語があるが、「心拍子」の古称であり、『うたひ鏡』における声枕とは意味が異なる。

本章には埋め草風に、声の良し悪しについての小文が末尾に付されている。世間では謡において声の良いことが第一とされるが、節扱いの巧みな人こそ上手なのであるという著者の意見が開陳される。文章の前半は声枕の技法

が紹介され、後半になるといきなり謡の道が説かれるので、議論の飛躍のように受け止められるが、むしろ両者に刻印された磨かれた声の技を尊ぶという著者の主張に注目したい。

【資料】

声枕の曲の事

音枕とも隠し声ともいふ声のつまりたる時歎或は我より高声の人と出会諷ふ時手まへ劣るは無念なれは是非ともまけましきと身をしまめ顔はせおかしく成は恥辱の事也其時はいつれの所にも常よりは少つよみに謡ひ響きを随分高きやうにうたふを声枕といふなり

『音曲玉淵集 四』時中庚安編、今村義福補、大和田建樹訂、江島伊兵衛、一八九九年、三三三頁。

六代に、「何をか種とおもひ子の」、こゝには声枕を置くべし。今程、心拍子といへり。「をも」の下に声枕を置き、「おもひ子」の「い」を二突くべし。こゝは、心を静めて、露程も心の塵あらば、悪かるべし。

世阿弥「申楽談義」『世阿弥 禪竹』表章、加藤周一校注、岩波書店、一九七四年、二八三頁。

※執筆にあたって吉岡倫裕氏による翻刻を参照させていただいた。

(上野 正章)



## 第二十条 延る曲の事

底本・高知本 対校本・鴻山本

### 【翻刻】

#### 第二十 のふる曲の事

延曲と云ハ、是第一うたひの病にしたる事也。引ましき所はもちろんの事、引てよろしき①所なりといふとも、ゆひたきまゝ、声よきまゝにハ、ひかぬ物なり。それよりあとの咏、したるくなる事うたかひなく候。

只、引曲延曲と云ハ、字を一字つよくあたりて、延所をやハラけて、呂の曲に謡ふ事なり。たとへは、「馬よりをりてなかめける、さ\*(か)の、原の女郎花、名にめて、をれる斗のなさけかな」と云、「原のをミなへし」の「の」、字の所、「のを」の二字を引ケは、追懸る「を」の字を云心なるへし。

とかくうたひの病と云ハ、したるく②ねまきをいむ事也。此等の曲、心つかひ被成候事、專一に候。上手の謡ハ、③ねまき様なれと、はやくかるし。下手の謡ハ④早き様なれとしたるし。はやきよしとて、わさといそかハしきやうにうたふ、又あしく候。

\*この歌詞は喜阿弥作（女郎花）の一節（後述）であり「さかの（嵯峨野）の」が正しい。

【校異】

- ① 所なりと一所たりと（鴻）
- ② ねまき―ねばき（鴻）
- ③ ねまき様なれと―ねはきやうなれとも（鴻）
- ④ 早き様なれと―はやきやうにして（鴻）

【現代語訳】

第二十 延べる曲の事

延べるふしというのは、第一に「謡の病」を引き起こすものだ。ふしを引いてはいけないところは勿論のこと、引いて謡ってよい所であっても、やりたい放題に、声がよく出るのに任せて引いたりしてはいけない。そのあとの謡は必ず、重く粘ったからだらとした謡になってしまう。

そもそも、引くふし・延べるふしというのは、一つの字を強く発音し、そのあとを柔らかく延ばして呂のふしに謡うことである。たとえば、「馬より降りて眺めける、嵯峨野の原の女郎花、名に愛でて折れるばかりの情けかな」という歌の、「原のおみなえし」の「の」の字の所がそれである。「の」の一字を「のーおー」と二字引くようにすれば、「の」の母音の「お」がそのまま次の「をみなえし」の「を」の字になって聞こえる。そうすると、「をみなえし」という言葉が柔らかく聞こえるのである。

とかく謡の病として忌むべきは、重く粘った謡い方である。延べるふし、引くふしを謡うときは、そうならないように専ら気を付けねばならない。上手な謡というものは、粘るような感じがしながら、実は適度に速く軽やかで

ある。下手の謡は速く謡っているようでいて、だからだと重く聞いて聞こえる。速いのがよいからと言って、わざと急いでせかせかと謡うのもまた、悪い謡である。

### 【解説】

原文の「のふる曲」や「延曲」とは、謡の音節を引き延ばす謡い方や、延ばす節付のある箇所での技巧・わざという意味と思われる。ここでは延べるふしと読んでおこう。本条では、このふしの二つの側面を述べている。最初の段落（原文には段落なし）では、延べるふしが「謡の病」の元凶であることを述べ、第二段落では、これが効果的な技巧ともなることを具体例を挙げて説明している。第三段落ではまとめとして、粘らず軽く謡うことの大切さを説いている。

このうち第二段落は、「永正元年観世道見在判伝書」（以下「道見在判伝書」）に収載される「音曲十五之大事」（以下「大事」）の第十三条と殆ど同じである。左にその全文を示した。傍線部①は本条の第一段落と、②が第二段落と重なる部分である。

第十三、<sup>①</sup>引延曲といふ事、是第一諷の病なり、大事也。長引延ハ、謳むじやうのさんを引ごとく也、ゆめゆめ謡の曲の内には有べからず。<sup>②</sup>只引と云ハ、字一字に強くあたり、延所を和げて謳を呂の曲と云も、此曲の心也、「馬よりおちて眺めける、嵯峨野の原の女郎花、名に愛でて折れるばかりの情け哉」といふ、「はらの女郎花」の「の」「の」字の所を、「の」をひけば、おっかくる「を」の字をいふ心成べし、口伝有。

本条では、②の「字一字に強くあたり、延所を和げて謳を呂の曲と云」や、終わり近くの「おっかくる「を」の字をいふ心成べし」など、同じ表現がほぼそのまま引き写されている。ここで説明されているのは、「嵯峨野の原の」「の」の母音「お」を柔らかく延ばして「女郎花」の「お」に繋げるといふ謡い方で、世阿弥が「文字移り」と

言い、禪竹が「五音連声」と言う技法〔1〕である。禪竹が「五音の響、美しく連声する所也」「面白く聞こゆる也」と述べるように、連声は古来重要な謡の技法であり、②はこれを推奨する内容である。この技法は現在も効果的に用いられている。

②の部分をつくり取り入れ、その前後に、延べるふしに対する忠告を著者自身の言葉で補足したのが『うたひ鏡』の本条ということになる。但し本説たる「大事」の方では、これを「第一諷の病」とはするものの、その説明は抽象的で（「むじやうのさんを引ごとく」は意味不詳）、そのあと具体的に説明される「五音連声」の活用効果の方に重点が置かれる結果となっているのに対し、『うたひ鏡』では、実際に陥りがちな悪癖や上手な謡・下手な謡の違いをわかりやすく述べ、最後は警告で締めくくっている。上手な謡は軽く、下手な謡は「したるい」、と明快である。「したるし」という現代ではあまり使われない言葉と、②に引かれた廃絶曲女郎花の謡については、以下で解説しよう。

なお本書では、謡をやらねることを「呂の曲に謡う」と表現するのが特徴的で、呂律の条にも同様の記述があるが、これらも「道見在判伝書」に基く独特の呂律観である。

◆「したるし」について

本条（第三段階）で「とかくうたひの病と云ハ、したるくねまき（粘き：訳者注）をいむ事也」と断言される「したるし」とは、総じて粘っこく重くれた状態を指す言葉であり、室町後期から江戸期を通じての、能の謡と芸全般における最も忌避すべき現象を表す言葉の代表格といえる。但し世阿弥伝書にはこの言葉は見当たらず、<sup>②</sup>「したるし」が用いられるのは金春禪竹以降と思われる。少し例を挙げるならば、禪竹『五音三曲集』の「重きはよきところあり。ただ、したるきが悪し。……心を粗略にして手を重く打つは、したるきなり」<sup>③</sup>、禪鳳『反古裏の書（二）』の「音曲の大事は、文字ごとくに心をつけぬはおもしろからず。文字に心をつけ過せばしたるく成

也。是、一大事の心得也」など。また囃子においても、初期の伝書である「尊若小鼓伝書」の冒頭に「一、つゞミに第一のやまひあり。一、手をうつ事。一、したるき事」とあり、同様の記事は宮増伝書に多い。或は音曲道歌「音曲は軽き心ぞよかりけり、重きも悪ししたるきも憂し」など、戒めの例は枚挙に暇がない。

しかし、禅鳳が「一大事の心得」（詞に心を込めないのは面白くないが心を込めすぎるとしたるくなる）と言うように、謡の表現を追及すればするほど、それが重くしたるくなる危険は避けられない。（現代にも通じる「一大事」である。）「大事」や本条が「引延曲」の是非両面を示すのも、その陥穽を自覚するからこそだろう。禅鳳はさらに、「能謡には何事も軽きを本とする也。然ども重くしたるき、用にたつなり」（『反古裏の書（一）』）と微妙な表現もしている。この時代には座敷謡が流行し、「酒もなくて、謡を聞かんと耳をそばだてて聞（く）人ある」（『毛端私珍抄』）ほど熱心な愛好家が増えていた。それに伴って座敷謡の場では、重くしたるい謡い方を単純には排除できないほどに、謡の表現に繊細さと技巧が求められる状況が生まれていたであろう。それゆえに尚更「したるし」に対する警告が必要なのである。

#### ◆喜阿弥作〈女郎花〉について

②で引用されている歌詞には「女郎花」という言葉があるが、この歌詞は現行曲の女郎花や番外曲〈嵯峨女郎花〉（現在女郎花）等にはなく、喜（亀）阿弥作の女郎花の一部である。同曲は、世阿弥が『五音上』に哀傷の例曲として挙げ、『申楽談義』にそれらしき曲への言及があるものの、全容は不明だった。が、その主要部分が「小謡曲舞」という謡物の譜本に記録されていることを表章氏が発見された。詳しくは表氏稿「〈女郎花〉の古き謡」考<sup>10</sup>を参照いただきたいが、「大事」と本条の歌詞も、表氏稿で明らかにされた同曲の歌詞の一部に一致する。「小謡曲舞」は、その書体から、寛文元年（一六六一）没の金春八左衛門安喜の筆写と考えられているが、この曲が実際にいつ頃まで謡われていたのかは定かでなく、演唱記録は全く伝わっていない。まして『うたひ鏡』刊行時の寛文二年頃に謡われていたとは思われず、『うたひ鏡』の著者がこの稀曲を知っていたかどうかも疑わしい。

本条の女郎花の部分は、恐らく曲名がわからないままに「大事」から引き写されたものであろう。<sup>11)</sup> かしいずれにしても、同曲の謡い方を記した大変稀少な記録である。<sup>12)</sup>

なお、「大事」には第二条「曲前の曲」においても、〈頼風〉の名で「佐賀野、はらの女郎花、なにめてし」<sup>(13)</sup>が掲載されていて、「大事」成立時にこの曲が謡われていたことが窺える。この条は『うたひ鏡』の第九に撰取されているが、ここでは、「大事」の同条の例曲二四曲が六曲と大幅に減らされているのに伴い、この曲も削除されている。

注

(1) 『申楽談義』は〈箱崎〉の「しるしの松なれや、有難の」を引いて「名のある文字移り」とし（日本思想大系『世阿弥禅竹』、一九七四、岩波書店、二八三頁）、禅竹『五音三曲集』等は、同じ〈箱崎〉の例を引いて「五音連声」としている（『金春古伝書集成』、一九六九、わんや書店、引用記事は一七六頁）。

(2) 同様の意味を述べた記事として、『申楽談義』「とかや」と、「と」を引て云を、うら山しがりて、「とうかや」などとひさずる也」など。同前、二八二頁。

(3) 『金春古伝書集成』（注1）一七九頁。

(4) 同前三七八頁。『五音之次第』（同前四一一頁）にも同内容の記事あり

(5) 一五〇〇年前後の成立。鴻山文庫蔵『風鼓尊若伝書』に合写。翻刻は『宮増小鼓伝書の資料と研究』（重田みち編、法政大学能楽研究所、二〇二二）。引用記事は同書五五頁。

(6) 『謡之秘書』（慶安五年刊）のほか、音曲百首系道歌（『音曲道歌雑考』、『能楽史新考（二）』、一九八六、わんや書店、五二〇頁）など。

(7) 注3、三六九頁。三八〇頁にも同内容の記事あり。

(8) 注3、三四一頁。

- (9) 能楽研究所般若窟文庫蔵、般一97。
- (10) 『観世』昭和四九年七月号、檜書店、四―一一頁。
- (11) 「道見在判伝書」からの本書の盲目的な撰取の例として、第十「しほる曲差別」の屋島「修羅道の有様」「こらんぜよ」（傍線部は各流古今の謡本になし。現行は「表すなり」）や、第十一條の常陸帯「よしとても」の繰返し記号の誤脱などをあげる事ができる。
- (12) 表氏稿には、「大事」や『うたひ鏡』への言及はない。「大事」の女郎花の記事については、拙稿「音曲十五之大事」と「十五之次第」―室町末期音曲伝書再編の一断面」（『能と狂言』第22号）に紹介した。同稿と一部重複があることをお許しいただきたい。

（高橋葉子）



## 第二十一条 枕拍子の事

底本…高知本 対校本…鴻山本

### 【翻刻】

#### 第廿一 枕拍子の事

別義なし。すうたひにても鳴物有時にても、うたひにくき所出きたる時、頭を動し、つらをふり合する、是を枕拍子と云也。何時もかなハさる時ハ、まなこをふさき、つらをふるへし。此拍子しせんと骨すいより出る故か、ひやうしになつとくする事にて御座候。此拍子き、たる、第一よき御事にて①御座候。いかに音声の名人たりといふとも、時により文字をもわすれ、拍子をも既にはづさんとする事、おほき習ひにて御座候。

### 【校異】

- ① 御座候―候（鴻）

## 【現代語訳】

## 第二十一 枕拍子の事

枕拍子といつても特段のことではない。素謡でも囃子入りの時でも、難しい所や謡にくい所にさしかかった時に、おのずと頭を動かし顔を振ることがあるが、そうした動作に現れる根源的な律動を枕拍子というのである。謡がうまく謡えなくなった時には、いつでも目を閉じて顔を振るとよい。この拍子は体の骨髄にしみ込んでいて、自然にわき出てくるものなので、その拍子に乗ることができれば、落ち着いて楽に謡えるのである。枕拍子という根源的な拍子に体が自然に乗っている状態が、謡にとって一番理想的な状態である。いかに謡の名人であっても、時には文句を忘れて、それによって拍子さえ外しそうになることはよくあることである。

## 【解説】

枕拍子とは謡の根源的なリズムで、それが体の髄にしみこんでいることが大切だという。それは目を閉じ頭を振って謡うことだとし、その動きは身体の奥からわき出る自然な律動に基づいているがゆえに、ふしの難所や絶句などのトラブルが起こりそうになった時、これに合わせて謡えはおのずとうまく謡えるという。「枕」の語には、「歌枕」ともいうように、物事のよりどころという意味があり、「枕拍子」も拍子のよりどころという意味かと推測できる。

この条も、「道見在判伝書」中の「音曲十五之大事」（以下「大事」）に基づいている。左の「大事」第十四条全文と比較すると、本条が「大事」第十四条の言葉をほぼ全て摂取し、後半に「此拍子き、たる」以下の文を加えていることがわかる。

第十四、枕拍子の曲の事、うたひに、いひにくき所あらは、其時つらをふり合せ、枕拍子といふ、かなわさる所にてハ、まなこをふさきてつらをふるへし、是ハしやうとくになつとくする也

傍線部「しやうとくになつとくする」は、『うたひ鏡』では対校本とも「ひやうしになつとくする」となっている。現存する「大事」も転写本であるため、どちらが正しいかは不詳だが、「大事」が正しいとすれば、「しやうとく」は「生得」と解釈して、自分本来の音感や拍子感が甦って自ずと謡いやすくなる、といった意味になるだろう。意味の上では本条も大きな違いはないだろう。

音曲伝書では、演奏時の姿勢や顔の角度などについて、体幹の安定や発声の観点から、また礼儀や修養の観点から論じられることが多いが、「大事」や本条のように、音楽の拍節感と身体感を結びつけ、自然で解放的な身体感あり方を推奨した論は珍しい。

#### ◆頭をふること・枕拍子という言葉

「目をふさぎあたまを振りて謡ふ人 さも見苦しき事と知るべし」とは、室町末期の音曲道歌の一つである。『謡の秘書』（慶安五年刊）や、『音曲玉淵集』（享保十二年刊）などにも、目を閉じ、顔や体を動かして謡うことを戒める記事があり、現在でも、背筋を伸ばし、視点を定めて上体をあまり動かさずに謡うのがよいという共通認識があるのではないだろうか。

現在の感覚から言うと、「かなわさる所にてハ、まなこをふさきてつらをふるへし」（「大事」）という主張は特異で奇異な印象すらある。この教えの由来は未詳だが、世阿弥の『音曲口伝』（または『花鏡』）の記事「調子をば機にて持ち、声をば調子にて出だし、文字をば口びるにて分かつべし。文字にもか、らぬ程の曲をば、顔の振り様を以てあひしらふべし」<sup>2</sup>などが根拠の一つになっているのかもしれない。世阿弥の時代には、適度に顔を振ることが謡の表現を助ける有効な動作として認められていたのである。その意味で枕拍子の記事は、謡の古い慣習を受け継

いでいるといえよう。

但し「道見」の他の条（第十七）には、謡う時に上体をあまり動かさないようにする工夫が書かれており、一つの本の中に抵触する条文が並立することになっている（本書では第二十四に撰取されている）。これは再編伝書ゆえの矛盾といえるが、恐らく実態として、謡の時と場所によって身体動作はかなり違ったのであろう。貴人の前では特に作法も厳しかったと思われるが、近代においても、聴衆から姿の見えない障子の内側で謡っていた謡講では、顔や体の動きで互いの息を合わせていたという<sup>3)</sup>。

枕拍子という言葉は世阿弥・禅竹・禅鳳らの伝書には見えず、「大事」が初出の可能性がある。「大事」以降の伝書についても使用例は多くなく、「大事」を基にしたと思われる「十五之次第」、及びこれと同時代の「謡秘伝鈔」、「大事」または『うたひ鏡』から採ったと思われる『音曲玉淵集』（享保十二年刊）の記事などに限られている。

## 注

- (1) 下の句は「ただ憎体に見ゆるなりけり」とも。表章「音曲道歌雑考」（『能楽史新考（二）』、一九八六、わんや書店）五二二頁。
- (2) 『音曲口伝』（日本思想大系『世阿弥禅竹』、一九七四、岩波書店）七四頁。または『花鏡』（同）八四頁。
- (3) 「地頭は……両手ばかりでなく、時には両眼、或は身体まで動かして指揮している有様、さうしてそれのつて謡の緩急がついて行く具合など、一種のリズムがあつて面白い」片山博通「京観世の興亡」（『上方』一九四二、上方郷土研究会）
- (4) 「十五之次第」は観世文庫蔵「観世元忠」筆卷子本音曲伝書に収載される。翻刻は伝音アーカイブズ「謡伝書の具体的理解と体系的把握に向けて——永正元年観世道見在判伝書」の翻刻データ公開——補遺 観世宗節筆「音曲」十五之次第「翻刻」。また同書の異本「謡根本秘伝抄」（『節章句秘伝之抄』H）にも同様の記事がある。翻刻は『細川五部伝書』（能楽資料集成2、一九七三、わんや書店）、一五〇頁。

- (5) 演劇博物館蔵など。同館編『花鏡 謡秘伝鈔』(演劇資料選書1、一九七五)に翻刻がある。
- (6) 『音曲玉淵集』第三卷に「枕拍子といふハ頭のふりやうにて出る事ヲ云」。

(高橋葉子)



## 第二十二條 拍子あひ問曲の事

底本…高知本 対校本…鴻山本

### 【翻刻】

#### 第二十二 拍子あひ曲の事

此曲、うけをしの曲共申候。拍子をよく①請取、謡の句を待也。惣してまちかねてうたひいたすハ、たとへ拍子にはつれねども拍子はずれと申て、元来不拍子より出たれハ、音曲者のちしよくとする事也。たとひをそきやうなりとも、程にあひ申をよき拍子といふ也。拍子をまたす、句を請すして程に至らぬを、②賤しきする也。程はまた拍子のあひにて候。かならず程をわすれ給ふへからす。

たとひつゝ、ミに打切所なくとも、いきあひ③つまらず、句の所の前の字を程にて引きらハ、句のあひをつゝ、ミより打きらてかなふへからす。其時程にてうたひ出すへし。是ハ初心の人達へのをしへ、此道よくしれる人ハおしへに不及事にて候。

## 【校異】

- ① 請取―請て(鴻)
- ② 賤しき―いやしと(鴻)
- ③ つまらす―つまらば(鴻)

## 【現代語訳】

## 第二十二 拍子の間の曲のこと

このわざは「うけおしの曲」ともいう。鼓や太鼓の打つ拍子をよく聞いて受け取り、謡の句切の間を待つことである。総じて、間を待ちきれずに謡い出すと、たとえ鼓の打つ拍子に外れなくとも、「拍子外れ」というべき、間の悪い謡になつてしまう。これはそもそも謡のリズムを体得していないから起こることであり、謡を嗜む者にとつては恥ずべき事である。たとえ鼓の音より遅れて、音に合わなかつたとしても、程の間に合うのが理想的なリズムなのである。鼓の音を待たず、句切の間合いを十分受けとめず、程の間に入れない謡は、趣に欠けて聞き劣りするものである。程とは拍子のあいだ、つまり鼓の音と音のあいだのことである。程が大事だということを決して忘れてはいけない。

たとえ囃子が打ち切る所でなくとも、息が詰まつたならば、句切の前の字を、鼓の音と音の間で引き延ばせば、鼓方は打切を打たずにはいかない。鼓が打ち切つたならば、鼓の音のあとから謡いだせばよい。これは初心者への教えであつて、この道に通じた人には教えるまでもないことである。

## 【解説】

本条の要点は、第一段落（原文には段落なし）最後の「かならず程をわすれ給ふへからず」に集約されている。「程」の重要性については金春禪竹が度々説く所であり、『五音三曲集』では次のように原理的に述べている。「一、程拍子之事。万事、程よりなすべきなり。拍子よりするは、小さき也。天地未分は程なり。開闢は拍子なり。万物此程よりおこる所なるべし。又、程の内に拍子あり、拍子のうちに程ある事を可知。（後略）<sup>1</sup>」（適宜漢字に直した。以下同じ）。『六輪一露秘注（文正本）』では同じ内容を述べたのち、演奏に引き付けて、「俗に下手なるは、一切、拍子を躰にして、程と云事を不知<sup>2</sup>」と苦言を呈している。

「拍子」と「程」にはそれぞれ複数の意味があるが、このように拍子と程を対概念とする時は、拍子は音となつて現れる打点、程は拍子（打点）と拍子（打点）の間の、音のない間（ま）のことである。拍子は、それが音となる前の程において芽生え、生み出されるものであり、生み出された音がまた次の程を生む。その生命活動ともいえる活き活きした律動のために「拍子の間より謡出し、程より拍子に移り、合ふて合わぬ心もち<sup>3</sup>」（『謡之秘書』）を体得しなければいけないのである。従つてタイトルの「拍子あひ曲」は、「拍子（打点）に合<sup>4</sup>う曲」ではなく、拍子と拍子のあいだ、つまり「程に関するわざ（曲）」のことと解釈すべきだろう。

著者は、句切のところの間を待ちきれずに謡い出すのは謡い手の恥辱とまで述べ、端的に、程に合うのが良い謡い方、程に至らぬのは悪い（いやしい）謡い方であると断言している。具体的な例が示されないためその内容は定かではないが、左のような推測ができるのではないだろうか。

拍子に合わせる謡 (拍子当たりは古式、囃子は古形の三地パターンとした)

8	.....	
	ヤ	
1	△	は
2	.....	る
	ハ	が
3	○	す
	ハ	
4	○	み
	ヤ	た
1	△	な
2	.....	び
	ハ	き
3	△	に
4	.....	け
	ヤ	り
5	○	ひ
6	.....	さ
	ハ	か
7	○	た
	ハ	
8	○	の

句を待ち程に入る謡

8	.....	
	ヤ	
1	△	★
2	.....	は
	ハ	る
3	○	が
	ハ	す
4	○	★
	ヤ	た
1	△	な
2	.....	び
	ハ	き
3	△	に
4	.....	け
	ヤ	り
5	○	★
6	.....	ひ
	ハ	さ
7	○	か
	ハ	た
8	○	★

★印は「句切で待つ」ところである。「春霞」の「は」や「み」、「久方の」の「ひ」や「の」を大鼓の打音(△)や小鼓の打音(○)に当てずに、打音を受けて程から謡い出すのがよい。それぞれ★の箇所、ほどよい間合いを創るのである。実際の打音は、時により早く打たれることも遅く打たれることもあるが、このように拍子を受ける句切の間を設定することで、謡い手が自分の呼吸とセンスに応じて適切に謡い出すことが(従って息継ぎも)できるのである。また「たなびき」の「な」も大鼓の打音を聞いてから謡い出すのがよい。地拍子の変化が、こうした意識と唱法によって進んだことが推測できる。

第二段落は、一呼吸置きたい時などに、句切の所で謡を延ばして囃子に打切の手をリクエストする方法。当時の約束事として他書にも散見する内容である。末文の「是は初心の人たちへの教え」の「是」は、本条全体を指すと

も考えられるが、前段落が末文の「かならず程をわすれ給ふへからす」ですでに総括されていることから、ここでは第二段落のみを指すものと解釈した。

本条も「道見在判伝書」の「音曲十五之大事」を典拠としている。左に示すように本条の場合は殆ど同書の条文をなぞる形になっている。但し破線部は本書になく、特に最後の一文「拍子相の曲の能ハゆや也、此諷にあり」の意味は未詳である。両書にみえる「うけおし」については後述した。

第十五、拍子あひの曲と云事、是をうけおしの曲とも云、拍子をよくうけて、うたいの句を待也、まちかねていひ出すハ、拍子にはつれねとも、是ハ拍子はつれといゝて、ひけふ（非興か…訳者注）也といふ、音曲者のちしよく也、おそくしてほどにあふハよし、拍子をまたす、句をうけすして程にいらさるハ、稽古のうすきはしめなり、程ハ拍子のあいなり、ほとをわするへからす。

縦つゝ、みにうち切所なくとも、いきつまらば、句の所の前の字を程にて引きらは、句のあいをうちきらてかなふへからす、其時ほとにていひ出すへし、但これハしよ心なる者之事也、其道をしりたらんハ、たかひにほねおる事なし、たすけ合へし、専一候、拍子柵（異本二種は「あひ」…訳者注）の曲の能ハゆや也、此諷にあり。

◆「うけおし」について<sup>4)</sup>

「うけおし」は金春禪鳳が好んで使った言葉であり、『禪鳳雑談』に記事として四ヶ所、『反古裏の書（三）』の名目として二ヶ所に登場する。『禪鳳雑談』から二例を挙げよう（適宜漢字に直した）。

永正十二年二月十九日夜、坂東屋に被留候て雑談有。<sup>①</sup>琵琶、箏の緒を調むるまでは、謡のふしのごとく也。其後うけおしの心もち、肝要にて候由、被申候。是は大事の秘事と存候。<sup>②</sup>

永正十三年十一月五日、坂東屋に被留候。雑談有。<sup>③</sup>謡の内のべしぢめ事たとへ、琵琶の左の手にてうけおしのしつらひ候也。面白候。うけおし・つめひらきは是にて有。うけおしの物語、言語道断、殊勝殊勝。<sup>④</sup>

現在俗箏には、弦の押し方・放し方によって調弦音より高い音を出したり余韻にポルタメントをかけたたりする、「押し手」といわれる左手の手法があるが、<sup>①</sup>禪鳳は、琵琶や箏が、規定通りの調弦と演奏に加えて、左手の絃の操作による微妙なニュアンスを肝要としていることを知り(傍線①)、そのことと、謡における間の取り方との間に、音楽表現としての共通性を見出して興味深く思ったようである(傍線②)。「うけおし」の「うけ」は、拍子をよく受けるという意味、「おし」とは、遅らせる、ずらすという意味と思われる。拍子を受け止めつつ遅れ気味にずらす、という微妙な間の表現技術が「うけおし」であろう。この言葉は禪鳳以前には見当たらず、前項の「枕拍子」と同様、限られた範囲での使用にとどまっている。

## 注

- (1) 『金春古伝書集成』(一九六九、わんや書店) 一八四頁。
- (2) 同前、二六一頁。
- (3) 慶安五年刊。引用は二六六一―二六七頁。
- (4) 以下の内容は『能と狂言』22号(二〇二四、能楽学会)の拙稿で既述した。
- (5) 注1、四三八頁。
- (6) 同前、四五六頁。
- (7) 『日本音楽大事典』(一九八九、平凡社) 二四二頁。雅楽以外の各種琵琶では弦を「しめる」という(同前)。

(高橋 葉子)

## 第二十三條 謡に寸尺有る事

底本…高知本 対校本…鴻山本

【翻刻】

### 第二十三 謡に寸尺有事

豎横と申候ハ声に付ての事也。惣して音曲ハ、豎の声ほそくうつくしく、横の声をふとくたしかに謡ふ物也。この豎横と申事、声に有故にて、世間に声あやをなすと①云伝申候。扱寸尺のしさひハ、前の字を長く引は、後の字を②つめて申候。前の字を③よするそならハ、後の字長く引也。是を四寸六寸・六寸四寸の位と、むかしよりの定りにて御座候。文字つもの心の尺二而候。たとへは六寸と六寸とにうたひ申候へハ、尺にはつれ、あまり申也。音曲もまた、前の文字を引、後の文字をも人におもしろからせんとて、寸法なしに謡ふ時ハ、一尺二寸になりてのひ過、尺にあハすしたるく、もとより拍子程にもはつれ申事にて御座候。又うたひに一字づめ二字つめといふ事も、一字つめて二字のふるを一字つめと申候。二字つめて一字のふるを二字つめと申候。三字皆のふる事、寸はつれとて、むかしより殊之外きらふ事にて候。当代は是程の少の事さへ心を付る人まれに御入候。

## 【校異】

- ① 云伝申候―云つたへ候 (鴻)
- ② つめて申候―つめ申候 (鴻)
- ③ よするそならハ―よするならハ (鴻)

## 【現代語訳】

## 第二十三 謡に長さの決まり事あり

豎横とは声の種類(と使い分け)に関する事柄である。音曲というのは、豎の声であれば喉を緊張させて優美に、横の声の場合は喉を緩めてしつかりとうたうものである。このような豎と横の別が声に備わっていることにより、世間では「声文をなす」(声が様々な情趣を表現する)などと言い伝えているのである。

さて、「寸尺」ということの詳細を語れば、前の文字を長く引いて発声する時は、後の文字は詰めるものである。前の文字を寄せるのであれば、後の文字は長く引かねばならない。これを「四寸六寸・六寸四寸の位」といい、昔からの決まり事である。文字数に決まりがあれば、その文字数から導かれ心中に持つべき決まりの寸法があり、たとえば前の文字を六寸、後の文字も六寸とうたえば、決まりの長さに合わず余ってしまうのである。

音曲も同じことで、前の文字を引いてうただけでなく、後の文字も聞く人に興趣を催させようなどと考えて決まりの寸法を無視してうたえば、(六寸と六寸で)一尺二寸となつて間延びした謡になり、長さの決まりからはずれてだらりとして、本来の拍子の割り付けからはずれてしまう。

また謡に一字詰め・二字詰めというものがあり、前の一字を次の字に寄せ、寄せられた字とそれに続く一字の二

字を延ばしてうたうことを一字詰めという。三字並んだうちの前二字を寄せて、三字目を延ばしてうたうことを二字詰めという。並んだ三字すべてを延ばしてうたうことは「寸はづれ」といって、昔からとてもよくないうたい方とされる。しかし近頃では、この程度の些細な注意点にまで気を配って謡をうたう人はほとんどいない。

### 【解説】

謡を構成する基本单元である一句八拍の枠組みを常に心の内に持ち、そこから逸脱しないようにうたうことの重要性を述べることを主眼とした一条である。

「謡の寸尺」説は、先行する謡伝書に見える「矩の位」説を踏襲したものである。たとえば『八帖本花伝書』の「矩の位」には、「右の上下の心也。文字移りに、前を長く引は、後を詰むる。前を寄すれば、後を長く引くは、四寸六寸の位と言へり」と、本条と重なる説明がなされる。また説明の最初に「右の上下の心也」とあるのは、同書の前項「一 謡のゆりに上下と云事あり」を受けたもので、その説明には「是、連歌の上の句・下の句の心なり。始めを長くゆり、後を詰むる事、十七字・十四字のつもりなり。惣別、謡は歌道より出たるによりて、諸事に歌を引也。ゆりを十七・十四を合、三十一の数の心をゆると見えたり。あながちに、其数をゆるむるにはなけれども、是、たとへなり」とあり、和歌一首の文字数を例に、長短を加減して「謡のゆり」を決まりの寸法に合わせるべきことが述べられており、それが「矩の位」でも同様だというのである。

右に続けて本条では、寸尺の心得に関連する「一字詰め」「二字詰め」の技巧に言及する。こちらも先行する諸伝書に見えるところであるが、『うたひ鏡』より後に成立した『音曲玉淵集』には両者の具体例が挙げられているため、参考にそれを一句八拍に割り付けて示す（左図。八ツ割という。観世流現行謡本の節付等を参考にした）。いずれも変則地（四拍で折り返す。トリ地という）の箇所で、上の句が二つに分離しており、それにより次句の上

の句は字数が減少することになる(たとえば《姨捨》では、上の句が「たつや」「なみきの」と分離し、次句の上の句に当たる「なみきの」は四文字)。また、一句のうたい出しの拍は、上の句の字数により決まっております(網掛けの位置)、そこまでの間をつなぐ工夫が必要になる。それを「文字つもりの心の尺」から外れることなく、かつ面白く聞かせるための技巧として示されているのが「一字詰め」「二字詰め」ということになるだろう。

変則地は世阿弥の時代には用いられており、世阿弥自筆能本ではその箇所「延」と記されている。またそれに続けて「ナカム」と書かれる場合もあり、当該箇所がどのようになつたのかは明らかではないが、「ナカム」が「一字詰め」「二字詰め」のような引きの技巧であったと見れば、このような謡技巧が教えとして語られていく素地は、かなり古くから存在したということになる。

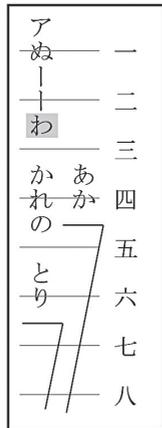
(一字詰め例図)

《姨捨》 なみきの (四) + はなちりて (五)



※た (詰) つー (引) やー (大引)

《三井寺》 わかれの (四) + とりは (三)

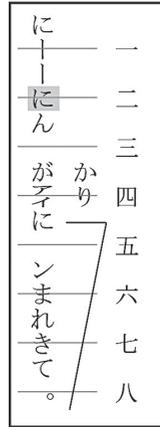


※あ (詰) か (小マワシ) ぬー (大引)

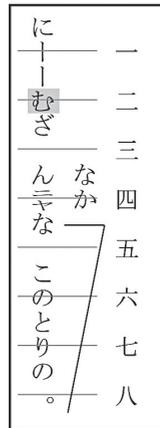
(二字詰め例図)

《楊貴妃》にんがいに (五) ナンまれきて (五)

《善知鳥》むざんやな (五) ナこのとりの (五)



※か(詰)り(詰)にー(大引)



※な(詰)か(詰)にー(大引)

話が前後するが、本条冒頭に声の「横豎」説が置かれている。「横豎」説は早くから能の謡と関連付けて用いられており、世阿弥伝書『音曲口伝』『風曲集』『申楽談儀』などに、声に備わる二種の性質やその発声法の説明に「横豎」の語を用いた言説が見えている。世阿弥説を集約すれば、横の声は「呂・強き音声・出息の扱ひ」であり、豎の声は「律・柔らかに弱き心・入息の色どり」となる。また、横の声と豎の声を巧みに使い分け、さらに横豎を取り混ぜた相音にもうたうことが、謡の声の扱いとして早くから行われていたようである。なお、同一条に記されるものの、「横豎」説が「寸尺」説とどのように関連するのかは不明確である。

【参考・関連資料(抄)】

豎横

『音曲口伝』(日本思想大系『世阿弥禅竹』)

声をつかふ事、其声の向きによるべし。又、気力にもよるべし。横の声をば助けてつかひ、主の声をば押してつかふべし。声につかはれてよき声あり、声をつかひてよき声あるべし。横・主ともにある声を、相音とは申なり。

宵・曉の事。宵に物敷をつかひて、曉はすこし少なくなつかふべし。殊更、横の声などをば、曉には、声につかはれて、声をしたはりて、納め声を本につかふべし。返々、声の向きたると思はん時を失はじとたしなむべし。

一、音曲に、祝言・ばうをくの声の分目を知る事。これは、呂・律二より出たり。呂といふは、喜ぶ声、出る息の声なり。律と云は、悲しむ声、入る息と云り。先、根本を心得べき様、かくのごとし。

祝言の声は、機を体にして、機に声を付て出だす声なり。是、強き音声也。呂の性の性根なり。機を張りて強き声は、息を出だす義にあたるべし。是、呂の声、喜ぶ声なり。しかれば祝言なり。ばうおくの声と云は、声を体にして、機をゆるく持つ。是、柔らかに弱き心なり。機をゆるく持つは、入る息の心なり。是、律の義、あはれなる性根也。然者ばうをくと名付。

『風曲集』（日本思想大系『世阿弥禅竹』）

音声に、横・主の二あり。呂律に取らば、横は呂、主は律なるべきやらん。調子を含んで音取る機は主なり。さて、声を出してすでに歌ふ所は横たり。「横に謡ひて、主に云納めよ」と云り。然れども、調子の出所主なるがゆへに、声出しの文字は主なるべし。さるほどに、主より横へ謡ひ出して、又主に納まる声流なり。横は出息の扱ひ、主は入息の色どりなるべし。此出入の息づかいによりて、声を助け、曲を色どる音感あるべし。又、文字により、声によりて、出息、入息の故実あるべき事、心得べし。是、音曲の命也。「曲道息地」と云り。

又、爰に知るべき事あり。人々生得の音声に、横なるもあり、主なるもあり。横・主足りたるをば相音と云。是、吉声なり。よき声をば、声のまゝに、さし声より甲の物などまで云渡して、さて、下て云流す声がかりを、主の声に、入息の響きに云納むべし。是は、相音・上声にての曲道也。又、生得横の声のみならば、少し主の声がかりに、息を詰めて謡ひ渡すべし。是、相音の曲聞を色どる故実なり。又、主の声のみならば、横の声がかりに、息をゆるくと出して謡ひ渡すべし。甲は遣る声の位、乙は持つ声の位なり。遣る声は、声出しは横にて、遣り詰むる所、主の正根あり。心得べし。如此、声によりて扱い色どるを、声をよくつかふとは申なり。是、上手の位なるべし。我声の正体をば分別せずして、只、声を色どり、曲をなさんは、音曲正路にはあるまじきなり。

『申楽談儀』（日本思想大系『世阿弥禅竹』）

「横の声を主に謡ふことは、せめて易くやあらん。主の声を横に謡ふべきこと、いかゞ」と尋ねければ、主の声を横の聲がかりに謡ひ成事は、調子を低々として謡ふべし。横、主の二のvariety目も、わが声の変わる時を心得て、言ひ渡すべし。たとへば、鎌倉声の、事によつて、正直に成時の有がごとし。

『五音曲条々』（日本思想大系『世阿弥禅竹』）

一、音曲習道ノ次第ト者、音声ノ下地ハ仕声也。声ヲヨクツカイト、曲ヲナスニシタガテ、タトイ不足ナル声ナリトモ、ツカイ足りテ、ナニトモ心ノ俣ナル声位ニナラズバ、ウルワシキ音曲ノ上果ニハ成マジキ也。サルホドニ、仕声ヲ以テ音曲ノ下地トス。サテ、節ヲヨクく師ニ習イテ、ソノ形木ニ入フシテ習得スベシ。コノ位モ、イマダ初心ノ分也。其後、声ノ横・主ヲ心得テ、文字ニヨリテ、横ニアタルベキ声ヲバ横ニアタリ、主ニアタルベキヲバ主ニアタリテ、相音ニ謡ウベキヲバ地声ニシテ、次第梯登ニ、習道ノ稽古ニ至ルベシ。習道ト者是マデ也。此上ハ不伝ノ曲分也。

『八帖本花伝書』三（日本思想大系『古代中世芸術論』）

わうじゆの字は、わうは横也、じゆの字は豎なり。されば、彼二字、心持肝要也。横の声をば太く、豎の声をば細く、謡候也。かくのごとく謡候へば、声を助け、息を助け候なり。此横豎の心にて、何れの謡にも尤なり。

『音曲玉淵集』三「一 声の横豎の事」（昭和五十年臨川書店復刻刊）

一人うたふ時は豎の声をつかふて幅せばからぬやうに謡へし。同音の所は横の声を専らに諷ふへし。豎の声はかりにては同音そろはぬものなり。

『同右』三「一 横豎之事 経緯トモ」

此横豎の事は音曲の上にて尤委しく吟味すへき事なり。謡の拍子有所はいふに及はず、詞・問答・文・くどき、全体の文句に悉く有。其外、笛・鼓・太鼓等にも各備はり有事にて、此一道首尾始末、横豎のはつる、事はなし。本より天地の間に物とし

て横堅なき事なき道理なれば、珍らしからぬ事也。たとへは正直といふも正は横、直は堅なり。たてよこ偏らぬを正直といふか如し。扱、謡曲の上に付ていはゞ、

堅 大鼓 横 小鼓

りくそういまた

あけざるに

ふしなき時の陰陽なり

陰 陽

音声ノ堅

音声ノ横

りくそういまた

あけざるに

是は曲舞か、りの音声なり

たかひにかけを

みつか、み

おもてをならへ

そてをかけ

陽 陰

甲 上音 ハル

乙 下音 メル

超 ウク

伏 シツム

右の通りにて、是をはた物にたとふれば、堅糸は台にはりてかけ置、横糸は梭にて運動す。うたひは文字を堅にし、ふしを横糸にして、是を織たつるは即ち音声なり。織やう或ははり過、或はたるみあれば、地村ありて染色まで悪し。諷も其如く宛角むらなきを肝要とす。それ故、大鼓の間をおもきやうに諷ふと教ゆるは、堅の間はハルふし多くはしり安き故に是を抑ゆる心なり。小鼓の間を軽きやうにと教ゆるは、横の間は下のふし多く居つき安き故に是を引立る心なり。惣して文句・拍子の陰へは音声の陽を付テ、文句・拍子の陽へは音声の陰を合す。是曲舞か、りにて、陰陽和合し、文句・ふしの糸を音声村なく織出せるなり。陽中の陰、陰中の陽と論し、又ハルはメル、乙は甲とをしゆるも皆此道理也。勿論拍子の所はかりにあらず、或はふみ・くどきなどのごとき、音声の伏て居つき安き所にては起してハル氣をふくみ、或は上端又クルふしなどの甲音にのほりやすき所にては乙の抑ゆる心を持て謡はしむる、皆此故なり。又曰、文字の大き成をきらひ、長きを嫌ふも是皆文字のしまらぬ故なり。しまらぬ文字は浮、是衣織手の下手也へ文字の長きも息のたるむ故なり。うたひ出しは猶以長きを嫌ふ。但のる所

は各別。但ふしにて持引は各別にて、又うくふしは有事也。是は謡の紋とも成所有。惣して諷ふ内に文字ヲ專にうたふ所とふいしを專に謡ふ所のわかちを弁ふへし。

たとへは絹布を織に、経の糸より緯の糸はおもめ輕し。経緯同しおもめにて織時は、ぬきかちて地あひそろはず。謡ひの文句七五の文字の内、七文字を大鼓の間に付合、五文字を小鼓の間に付る事、尤至極、是にて陰陽たてぬきのわかち分明に知へし。

声あやをなす

『音曲口伝』（日本思想大系『世阿弥禅竹』）

毛詩云、

情發於声、声成文、謂之音。

『八帖本花伝書』三（日本思想大系『古代中世芸術論』）

又、声、文をなすと言ふ事あり。これも横堅なり。その謂は、声の色をもつて、謡に文を付くるなり。織物、織筋は色々の色を織る物なり。あやの文と言ふ、白き上に文を織り、浅黄の上と同じ浅黄にて文を織り、唐茶の色にてまた其上に、同じ色にて紋を付くりたれば、此謡も、同声を二つに分けて、堅・横を謡ひ候へば、文を付くる故に、声文をなすと言へり。

四寸六寸・六寸四寸の位

『八帖本花伝書』三（日本思想大系『古代中世芸術論』）

一 節に矩の位といふ事有。右の上下の心也。文字移りに、前を長く引は、後を詰むる。前を寄すれば、後を長く引くは、四寸六寸の位と言へり。これは、字積りの、心の矩なるによりて、矩の位と云。例へば、六寸と六寸と合はせ候へば、尺に外れ候。謡も前を引き、又、面白がらせて後をも引ば、六寸と六寸に成候て、謡しだるし。此、用心の矩也。然によりて、六寸四寸に謡候へば、尺に合ふ也。かるが故によつてなり。長きを陽とし、短きを陰と定め、陰陽和合の心なり。例へば、春の日長ければ、冬の日短し。世間も一年の内に、長き季と短き季と合はせて、陰陽和合と見えたり。又曰く、此節を長短の節とも云也。

『音曲玉淵集』三「一 矩の位の事」(昭和五十年臨川書店復刻刊)

第一文字を双へ平等には謡はぬ事なり。又前の字を伸れは後の字をひろひ、又前の字を拾へは後の字を伸るなり。是を四寸六寸とも六寸四寸の位とも、昔よりの定格也。是を長短のふしともいひて、文字つもりの心の矩也。人に面白からせんとて、前の字を伸て、又後の字をも寸法なしにのぶれば、一尺二寸になりて伸過、尺にあはずしたるく、もとより程拍子にもはつる、なり。

一字つめ二字つめ

『八帖本花伝書』三(日本思想大系『古代中世芸術論』)

一 謡に一字詰め・二字詰めと言ふ事は、一字詰めて二字延ぶるを一字詰めと云。又、二字詰めて一字延ぶるを二字詰めと言へり。三ながら延ぶる事、寸に延び、心の矩に外るゝにより、謡しだるし。返すぐ嫌ふ也。

『音曲玉淵集』五「一 一字つめ二字つめの事」(昭和五十年臨川書店復刻刊)

花伝書二、一字つめて二字伸るを一字つめといひ、二字つめて一字伸るを二字つめといふ。三字なからのふる事、寸に伸過、心の矩にはつれ、諷したるし。嫌ふ事なり。

楊(楊貴妃) △<sup>ツムル引</sup>かりに人界に

ウトフ △<sup>ツムル引</sup>中にむさんやな

是は二字つめ也。但、かりトよするには非ス。一字引て拍子ニ持合ス。

姥(姨捨) △<sup>ツムル持引</sup>たつやなみ木の

三(三井寺) △<sup>ツムル引</sup>あかぬわかれの鳥は

是は一字詰也。但、たつトヨスルニ非ス。つノ字ヲ少持、やノ字ヲ引て拍子ニ持合ス。

又、句切のいひはなしに二字詰といふ事有。

千（千手） △今はあつさ弓。よしちからなし重ひらも  
是も弓トよするには非ス。弓ノミ、重衡もノも、息の余らぬ様につめて、  
句を切、次へうつる也。但、弓トいふ所のチホに  
少味ひ有。

（恵阪悟）



## 第二十四条 譚ふ時身の持ち様

底本…高知本 対校本…鴻山本

### 【翻刻】

#### 第二十四 譚時身の持やう

先多もんはうらつに着る事なかれ。衣装善悪にハよらす、前方よりも引つくらふて置へし。座になをりて、けしからす引つくるふハ大きに見苦敷物也。扱正座して、ひさを能定めて胴をすへ、身をすくめす、乍去のつけにそりかへる事にハあらず、すこしかしらをさくる心に、ひたひに心を付物也。大ていシテワキハ指向物也。しぜんすしむかひなりとも、其あひうたひの方へこゝろをくはつてうたふ物也。又其相うたひの方へ居なをる事もくるしからず。とかくいづれにても、あまり人の目にたゝぬやうに可被成候。扇の持様、左の手をひざにをさめ、右に持て、あふきのすへをたゝみに付る事、常の習ひなり。或ハ又あふきを左のひさの上手にうつしてうたふ、くるしからす候。只たしなむへきハ、顔の見苦敷からぬ①專一に候。

秘事にいわく、我目の見付たるむかふより、我はなのさきへ、たとへハ糸をはりて引かことくの心持といへり。つよく引は糸きれ候。よハく引は糸たるミ申候。只たるますして、ゆたかになるこゝろ持にうたひ申せとおしへにて御座候。本よりすぐれたる貴人の御前などにてうたへと仰くたさるゝ時ハ、御ゆるしなけれハ、かしらを上てハ

うたハぬ事に候。

【校異】

① 専一—第一(鴻)

【現代語訳】

第二十四 謡をうたう時の身体のあり方

まず、着物をいい加減に着てはいけない。衣装の良し悪しに関わらず、あらかじめ綺麗に整えておくべきである。所定の座に着座してから懸命に整えようとするのは、とても見苦しいものだ。

さて、正座する際は、膝の開きを決めて上体を落ち着けるが、前屈みになるのではなく、さりとして仰向けに上体を反らすわけでもない。少し頭を下げるようにして、額のあたりに意識を集中しておくのである。

(素謡の時は) シテやワキをうたう場合は向かい合つて息を合わせる相手がいる。地謡の場合はそれらの役とは斜め向かいになってしまいが、その時は同吟している他の地謡役に気を配つてうたうもので、隣の人物の方へ向いて座り直してもよい。ただしどのような場合も、あまり人の目に付くようなことはすべきではない。

扇の持ち方は、左手は膝の上に置き、右手に持つて、扇の地紙の先を畳に付けるのが通常である。あるいは扇の末を左手で受けるように持つてうたつてもよい。心掛けるべきことは、うたっている時の顔形が見苦しくないように気をつけることである。

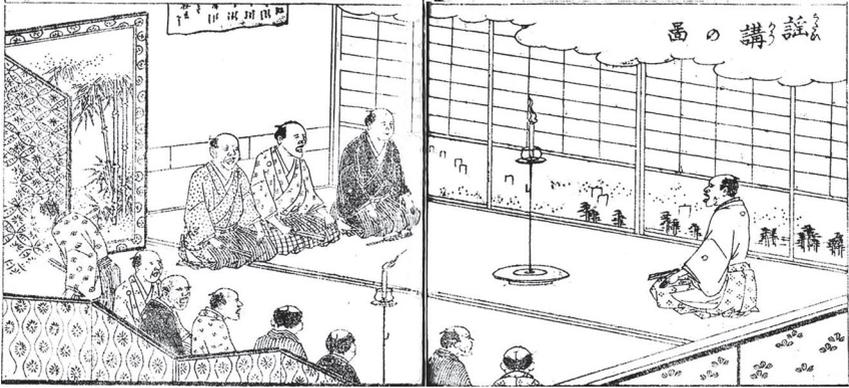
秘事に言い伝えるところは、(身体のあり方は) 見つめている向こうから自身の鼻先に糸を張り、その糸を引く

ような心持ちであるという。強く引けば糸は切れてしまい、弱いと糸がたるんでしまう。糸がたるむことなく、安定した状態にある心でうたうのがよいのと教えである。言うまでもないことだが、極めて身分の高い方々の御前で「うたえ」と仰せつけられた時は、お許しがなければ頭を上げてうたわらないものである。

### 【解説】

衆目の前で謡をうたう際の注意について説く一条である。服装・着座・扇の持ち方・姿勢などの諸点に対する事柄を述べるが、先行する謡伝書を受けた内容と、『うたひ鏡』を嚆矢とする説が合わせて記されている。最初に書かれる着衣を整えておくことや着座の姿勢に対する注意は、『八帖本花伝書』の能の出立や舞台に出る直前の幕内の身拵えに関する記述に、近似した表現が見出だされる。それ以外にも直接的関連はないものの、『能覚書』（彦根城博物館寄託喜多流能伝書。江戸初期）や、同書の説を引く九世喜多七大夫古能の『寿福抄』などに能の立方の身体論があり、それらに本条と似た説も見えることから、立方の身体説が本条記述のきっかけになっているかもしれない。

謡をうたう際の注意点を述べた箇所は、現在のように全員が同じ向きに着座するのではなく、向かい合って着座することに言及するところから、江戸時代に行われていた謡講などを前提としたものかと思われる。参考に示した「謡講の図」を見ると、座敷の右奥にシテ役、それに向かい合う場所にワキとワキツレ（あるいはツレか）の各役が着座している。また手前側に居並んでいるのが地謡で、左の二人は右隣りの人物の方を向いており、まさに本条に合致する状況が描かれている。なお、この絵図は江戸後期刊の小謡本の挿絵で、つまり本条に説かれた素謡の場の慣行は、江戸期を通じて行われたものであったということができよう。



「謡講の図」（『万葉小謡千秋楽』に拠る）

うたう際の扇の持ち方は、右手に持つて扇の先を床につける持ち方と、膝の上で両手に持つ持ち方のいずれでもよいとするのは、『うたひ鏡』が編まれた江戸初期頃はそうした約束事が緩やかであったことを思わせるが、現在の能楽シテ方五流では、流派によりいずれかの持ち方に決められている。

最後の「秘事にいはく」の一節は、前後に体を揺することなく安定した姿勢で、「豊か」（気が充足していることか）な心持ちでうたうことが大切であるとの教えを、糸の張りの強弱を例に説いているが、先行する謡伝書『五音 観世道見書物』（法政大学能楽研究所般若窟文庫蔵）に既に同様の説が見えている。ただし一部文言に出入りがあり、『うたひ鏡』本文の方が具体性を意識した記述になっている。また、後出の伝書として『音曲玉淵集』に類似の内容が記されているが、その本文は『うたひ鏡』よりも『観世道見書物』に近い。

【参考・関連資料（抄）】

ゑもんはうらつに 〔ひきつくらふて 胴をすへ〕

【八帖本花伝書】五（日本思想大系）【古代中世芸術論】

先、能と言ふ本意は、面白きを本とす。仕立見苦しければ、見所なし。衣裳の着やう、衣紋悪しければ、その姿見られぬ物也。たとひ上手たりと言ふとも、仕立て悪しければ、身体に花咲きがたし。

【同右】五

一 幕のうちと言ふ事、習あり。是、出る時の顔の持やう也。出さま浅まなれば、その能、果て、まで不出来成能也。出さまあつべければ、能、真にして、後まで能出来候物なり。是、第一の習なり。先、幕際に臨みて、さて身形を直し、顔持を定め、腰を据へ、胴作りを構へて、衣紋を引繕ひ、さて、幕を上げさせて出で候とき、天地和合、左右の目遣ひといふ事有。

【寿福抄】（国立能楽堂調査研究）3に翻刻掲載）

一 腰ハ前へ張出したるがよし。踵を強く踏て腰を前へ出す時ハ、前へハ取られず。伝書有之様二とて、腰を後口へ引付れば、腰居付ものなり。向へ腰を引る、時ハ、腰ハ前へ出るなり。其上にて前へ引倒されぬ様に踵を強く踏めば、腰居付かずして強し。是伝書之通りなり。尤も腰ハ随分うつむくがよし。背にて八十四の推の所を押込たる様にすべし。腹にてハ、臍のうつつむく程がよし。如此ニすれば、必ず後口へ引けるものなり。夫故随分張出す方がよし。

一 胴ハ中が反りて前へ出たるがよし。臍下を張るが吉とて下を張出せば、胸臆ミ引なり、天突か鳩尾之辺引るものなり。胴ハ横より見れば、如此ニ見ゆるが吉。腹の形上張にても、心気下る時ハ上つりには見えぬものなり。

人毎ニ天突居付くものなり。随分天突を張出し不居付様ニすべし。是胴作りの第一なり。

一 首筋ハ上へ引立る様心得べし。

一 頭ハ上へ引立る様ニ心付肝要なり。頂ニ環を打、綱を付て、上へ引立たる様にせよと、古人申置しなり。臍居付くか、兎角居付易きものなり。頭の骨ニ居付ぬ様心掛專一なり。頭と骸とハ放れたると思ふ程にてよし。

一 顔ハ随分柔和ニ見ゆる様ニすべし。座敷舞ニ不限、面の下といへ共、柔和ニ可心掛。顔ニ癖有れば、身ニ癖出るものなり。別而、眉を左右へ開く様ニすべし。是第一なり。

【秘事にいはく】

『五音 観世道見書物』（法政大学能楽研究所般若窟文庫蔵）

一、謳をうたふに、むかいたる所にくぎをうちて、いとをはりてひくかことくに謡へし、つよくひけはいときる、よはくひけはたるみ有、きれすたるますして、ゆたかに成やうに用へし。

『音曲玉淵集』五「用心慎みの条々」（昭和五十年臨川書店復刻刊）

一 謡ふ時に向ふたる所に釘を打、糸をはりて引か如クに諷へし。強くひけは糸切る。よはくひけはたるむなり。きれすたるまず、豊かなるやうに心得へし。

(恵阪悟)

## 第二十五条 指・曲舞・和歌・上端謡ひ様の事さし

底本…高知本 対校本…鴻山本

### 【翻刻】

#### 第廿五 指曲舞和哥上は謡様事

さし声と一声のうたひ出しやうは、大やう同じ声なれとも、一声はいつれも舌のあつかひ静にして、声を目の下にて切事也。さし声ハ舌のあつかひかくして、ひたいのうち、はなすちの通にて声を切。惣してさしハ文字のはこひあさやかに、句切息次せハしからず、のひやかにうたひてよし。しゆらかつら、それくのかかりめ有といへとも、用て益なき事なれば略之。

曲舞の事。惣して謡ハ声か体を持候に、曲舞ハ拍子か体を持候。しかるによつて、同じ謡の内に曲舞とて舞の字を付たり。立てうたふわさなれハ、風体より出る音声也。此故に、曲舞のふしハいつれもこハさきをやらけてうたふ事にて御座候。文字のはこひ、句移り、かろくてよし。又拍子に引る、故に、所々なまる章御入候。此なまりハ拍子のしやうねをそだて、の事なれハ、曲舞のなまりハ体に引れてなれハ、くるしかるまじき也。謡なまりといふ事、①(元来曲舞よりといふ事)、元来曲舞よりをこつてくるしうなきと云義か。曲舞の外なまりハいか、有へしと存候。曲舞ハかく別の事也。余ハ此曲にしゆんすへからず。

あけはの事。二つ有曲舞、是を二段曲舞と申て、なかき曲舞に有事也。其子細ハ、長き曲舞ハうたひにかならずふしくれたちて、むら出来する事多し。其むらをあらせまじきかため、其したるきをあけはにてなをさんとの謀にこしらへたるもの也。さりながら、曲舞ハをのつからすこしふしも文字の行やうをもきやうに有事也。謡の聞所ハ此曲のうちなれハ、御心を付られ、おもしろくしたるミなきやうに御うたひ、尤に候。二つのあげはあらは、初のは少おもく、後のあけはかならずかろく上るものにて候。一つあるあけは、別義なし。其程、其拍子、地より請取ぎハ、渡しこゝろ、肝要の事にて候。大抵あけはの字、かしら二字三字程ハ、しつゝとあけ、後の文字のひきはなし、地へかるく渡し候。あけは、したるけれハ、地もしたるくなり申候。地はやく成時ハ、上はにておさへ申事不及申候。

和哥のうたひやうハ、世間にも和哥をあくと申て、目出度もの也。うれいなる音声あしく候。和哥の音声、根本有事なれとも、口伝ならてハあらハしかたき事なり。しかりといへとも、用てあまり益なし。たゝさらりとうたひ申也。す謡の時ハ、拍子をかにかへ過ぬをよしと云り。②たとへハ鳴物有時も、何となく拍子にかまハす、はしめハかるくとうたひ出し、後にあふをよしとす。あまりにうまくのり過たるハきらひ申候。

### 【校異】

- ① 高ナシ。鴻により補う。  
 ② たとへハ―たとへ(鴻)

## 【現代語訳】

## 第二十五 サシ・曲舞・和歌・上端のうたい方

サシと一声のうたい出しは、同じような調子（高さ）の声であるが、一声は舌の扱いはそれほど忙しくはなく、ゆつたりとして、句末のなびきは目の下あたりで切るのである。サシは舌をよく扱って軽やかにうたい、句末のなびきは眉間のあたりで切るものである。サシというものは、一文字一文字をはっきりとうたい、句の移りや息継ぎは忙しく行わず、のびのびとうたうのがよい。また修羅能や鬘能など曲趣に応じた違いもあるが、実際にそのようにうたつてもあまり効果的ではないので、説明は省略する。

曲舞について。おおよそ謡というものは声を土台とするものであるが、曲舞は拍子が土台となる。それゆえに、謡事ではあるものの、拍子を司る舞踊の「舞」の字を名称に用いるのである。舞に連れてうたうもので、姿形が表す音声である。そのために曲舞では、各句のうたい出しはいずれもやわらかに、拍節感を強く出さないようにうたうのである。謡の流れや句から句への移り行きも軽々とした印象にうたうのがよい。とはいうものの、拍子が謡を主導していくために、ところどころに声調のおかしさが出てきってしまうが、これは拍子が生み出す謡の面白さを引き出そうとするためで、曲舞の訛りは土台（拍子）の影響を受けたためであるから、問題にはならない。謡訛りというのは曲舞から発生した用語であると言い慣わすのは、曲舞はそのようにうたうのであるから、他を同じようにうたつても何も問題がないという意味であるうか。曲舞以外の謡にある声調の訛りはどうすればよいのだろうか。曲舞は格別のものであるから、それ以外の謡は、同じように考えるべきではない。

上端について。上端が二つある曲舞を二段曲舞といって、長い曲舞に見られるものである。子細を説明すると、長い曲舞はいずれ謡がゴツゴツとしてしまい、荒い謡になってしまう場合が多い。そうならないように、荒くなりそうな謡を上端によって修正しようとする考えのもとに作られた形式である。そうはいっても曲舞はもとより節も

謡の運びもやや重々しくなるように作られている。謡の聴き所は曲舞にあるので、絶えず注意して、面白くまたゴツゴツとしないようにうたうことが大切である。上端が二つある時は、最初の分は少し重く、後の分は軽い感じで音高を上げるものである。上端が一つだけの場合は特に留意すべきことはないが、うたい出しの音の高さ、謡の運び方、地謡を受けてうたい出す瞬間と、地謡に渡す謡の感覚（位・拍率）は、上端についての肝要の点である。大抵は、上端の文句の最初の二・三字は徐々に息を入れてうたい、句末の引きは軽やかにうたって、地謡に渡すのである。上端が重苦しくなると、それを受けた地謡も重苦しくなってしまうものである。もし曲舞の前半に地謡の調子が速くなってしまう時には、上端で調子を抑えて引き戻すことは、言うまでもないことである。

謡における和歌のうたい方は、世間で「和歌を上げる」というように、めでたくうたうものである。愁いの情感が籠ったうたい方はよくない。和歌の朗誦は歌道における基があるものの、口伝でなくては明らかにできないことである。そうは言うものの、口伝を知ることが能の謡にそれ程有益なわけでもない。まずは、さらりとうたうのである。素謡の時は拍子にとらわれ過ぎないほうがよいとされる。囃子の演奏がある場合でも、拍子をあまり意識せず自由な気持ちでうたい出して、やがて拍子に合わせていくのがよい。最初からきつちり拍子に合い過ぎるのは、つまらない謡である。

### 【解説】

謡の小段のうちサシ・一セイ・クセ、またクセの中にある上端、さらに謡曲中の和歌のうたい方についての様々な心得を説いた一条である。先行する『八帖本花伝書』などに重なる説もあるが、独自の説明を加えているところもある。

最初のさし声（サシ）・一セイに関する説は、発声を類似のものとしつつ滑舌や声のなびきにうたい分けがある

ことを説くが、先行する他の謡伝書に前例のない内容である（さし声の説は後出の謡伝書である『音曲玉淵集』に見える）。こうしたうたい分けを説いているのは、一セイとサシはシテの登場段に連続してうたわれることが多く同じ乗らぬ謡であるものの、謡実践の場においては両者にうたい方の差異のあることが認識されていたためであろう。また一セイは「こゑを目の下に切」り、サシは「ひたいのうち、はなすぢの通にて声を切」とあるのは難解な箇所であるが、『八帖本花伝書』に雅楽の十二調子を応用して、声の響く身体の部位に応じて目は双調、額は盤渉、鼻筋は平調などのように音階を配当する説が述べられており、そうした先行説を受けて句末のなびきをどの程度の音高でうたい止めるかを説いたものであれば、一セイは双調の下の音階である下無、サシは平調から盤渉の音高が、なびきの声の高さであることを示した説となる。さらに、近代以前の能に関する言説には見られないものであるが、身体内部の声の共鳴について述べたと捉えうる可能性もある。謡の発声に関する説ではないものの、柴田耕穎著『発声法』（昭和六十年、邦楽芸術社）に、頭骨内部の声の共鳴に関する説明が載せられ、そこに示された図にある「篩骨洞」が「目の下」、「前額洞」が「ひたいのうち」、「中鼻隔」が「はなすぢの通」に該当しており、もしこのような声の共鳴に関する説が述べられているのだとすれば、『うたひ鏡』の当該箇所は先進的で他に類を見ない説を述べたものになる（右資料について丹羽幸江氏のご教示を得た）。なお、謡の声の共鳴についての論は、齋藤香村「声帯と共鳴機関」（『謡曲声の出し方と仮名扱ひ』大正七年、能楽通信社）が早期の例と思われるが、『うたひ鏡』に述べられるような内容ではない。

曲舞（クセ）について説く箇所は、大本である世阿弥伝書『音曲口伝』を受けた記述が後の謡伝書に見られるが、大半はそれらと同じである。元来曲舞は能とは別の芸能であり、拍子を重視した立舞と音曲が演じられたとされ、それを観阿弥が猿楽（すなわち能）に持ち込み本来の猿楽音曲である小歌節と合わせることで猿楽独自の曲舞を作り上げた。世阿弥はそれについて、『音曲口伝』の中で「曲舞を和らげて、小歌節を交へて謡へば」「曲舞節の硬きを和らげて、小歌節になりゆく」などと述べているが、『うたひ鏡』の作者はその言を「曲舞のふしはいづれもこ

ハさきをやらはけてうたふ」と理解したようで、「こハさき」はうたい出しの声の意であるから(第二十八条参照)、現代語訳に示したように解され、他の謡伝書には見られない説になっている。

クセの中でシテがうたう上端の機能については『音曲口伝』には見えず、後の謡伝書で説かれるようになるもので、『うたひ鏡』は『八帖本花伝書』に記されたところに拠りつつ、独自の論を構成している。曲舞はそもそもその文章や節付が重々しく、二段曲舞などは文章が長大で、うたい進めるうちに「ふしくれだちて、むら出来する」ことが多いという。こうした曲舞謡の難点は「したるき」とも表現されるが、前の曲舞の説を参照すれば難点の具体相は拍節感が強く出過ぎることと考えられ、それを軽々とした謡に戻す役割を担っているのが二つの上端であるとする。また、クセが一曲の聞きどころであり、荒くならないように面白くうたうことが大切であると説くのは、他の謡伝書には見えないものである。

最後の和歌に関する説も、『八帖本花伝書』などの先行説を踏まえているが、前半は独自の説である。ここにいふ和歌は、本文に「世間にも和哥をあくる」「和哥の音声、根本有」などあることから、小段のことではなく韻文芸の和歌を指しているようで、「和哥の音声」は和歌披講の朗誦法であるらしい(第十五条参照)。しかし、朗誦法は口伝でありかつ謡曲には有用ではないとして、先行説に見られる謡曲詞章としての和歌のうたい方に筆を進める。もっとも『八帖本花伝書』が能の演技における和歌のうたい方を述べているのに対して、『うたひ鏡』は素謡について述べる点に違いがある。

### 【参考・関連資料(抄)】

さし声 一声

『八帖本花伝書』二(日本思想大系『古代中世芸術論』)

一 双調といつば、めでたき調子なり。則、春三月の調子に定。方角に取る時は、東。人の五臓に取時は、肝の臓。其色、青

し。味ひは、酸き味也。木性とこれを定め、眼に通る調子なり。

- 一 五調子吟ずる様の事。右の手の人指指にて吟ずるとき、鼻へ響けば黄鐘也。
- 一 鼻筋へ響けば平調なり。
- 一 額に響けば盤渉也。
- 一 耳へ響けば一越調なり。常に物言ふ声は双調なり。大方、如此。

『十二調子事』（『大正新脩大藏經』に拠る）

恩徳院之御撰云

- 正。鳧鐘調（甲寅） 二。雙調（乙卯） 三。上無調（戊辰） 四。断吟調（己巳）
- 五。黄鐘調（丙午） 六。一越調（丁未／己未） 七。勝絶調（庚申） 八。平調（辛酉）
- 九。下無調（戊戌） 十。神仙（己亥） 十一。盤渉調（壬子） 十二。鸞鐘調（癸丑／己丑）

此内丁未己未ヲハ一ト可意得（癸丑己丑又如斯）日モ時モ皆如此可意得也

※十二律は壹越を基本として、断金・平調・勝絶・下無・双調・鳧鐘・黄鐘・鸞鐘・盤渉・神仙・上無と音階が上がっていく。

『音曲玉淵集』「一 響の事」（昭和五十年臨川書店復刻刊）

響きは音声の余り、調子に随ふ物也。広き場所狭き場所にて謡ふ差別、尤此ひゞきに有。縦令丹田より声を出し幅をうたふとも、響きを少上へひゞくやうに心得へし。胴より声の出る事はかり思ひては、上音の所乙入て音曲さえぬ物なり。又乙入を嫌ふて上へひゞく事斗思は、上ぎすへし。此堺、別してむつかし。但小謡道行待諷などの打起居所、或は上端の同音へ渡す所は上音にて諷ふ故、ひゞきの末必浮ざす物なり。かやうの所は少抑ゆる心有へし。惣して腹のはりやう悪ければ、響きうなるやうに聞え、或はうめくやうに聞ゆ。又鼻へひゞき（是は唇内のかなのつかひやうたかふ故也）或は牙へひゞく（口中のしはる故）をきらふ。其外、拍子あひ句切の響き、さしこゑさしことの句切、文くどきなどの句切、ひゞきの止やうあしくては其

次の拍子なまる。又拍子なき所も響き邪魔に成ものなり。

『同右』四「一 さし声さしことの論」

さしは瀧のことといふ。

のるはさしこと、のらぬはさし声といふ。

さし声は舌のあつかひ軽く、ひたひの内、鼻筋の通りにて息を切。惣してさしは文字はこひあさやかに、句切、息つきせはしからず。のひやかに諷ふへし。

さしこゑとさしこと替ることなれば声とことにはかはり有へし

一せいのうちの「一せい」といふさしこゑまへにあるを申か

融 みちのくのいつくはあれとさし声の僧はた、くさしこと、しれ

忠(忠度) △けに世を渡るならひとて 此出端さしことの一せいと云

蜚の呼声隙なきに 内の一せい也 抑此須磨の浦 さし声成へし

(中略)

一せいの鼓を請て諷ふはさしこと。

打上鼓落して謡ふは拍子切ル也。 是さし声成へし

『同右』五「一 さし事 さしは瀧の如しといふ」

○鼓打上落してサシ諷ひ出すなり。ゆりの内に鼓打上ると、ゆり仕廻て打上ると、差別有。

○くりにては一位調子も高く成。殊に同音上づりてなと渡すを、それを請てウカと諷出せは、辰巳上りに成なり。サシにて能比に調子を取直すへし。 是はすうたひに別而こゝろえの事

○さしは下の扱ひ軽くして、ひたいのうち、鼻筋の通りにて息を切。下音に成ては又少替るへし。惣してさしは文字はこひあさやかに、句切息次せはしからず、のひやかに諷ふへし。又曰、さしの内、下ル章字毎にがくくト下るも聞にくし。

柴田耕穎『発声法』（昭和六十年邦楽芸術社刊）

高音域の声は、鼻腔が共鳴の主体となり、其れに顎骨洞、蝶骨洞、篩骨洞、前額洞、耳腔等の、頭部の各腔洞の共鳴が強く現れる。顎骨洞、蝶骨洞、篩骨洞に共鳴した場合は、眉骨より下の顔面、前額洞と耳腔に共鳴した場合は、額より上か後頭部から声が聞える。

※各部位を示した図については同書を参照されたい。

【曲舞】あけは

【音曲口伝】（日本思想大系『世阿弥禅竹』）

一、音曲に曲舞と只音曲との分目を知事。曲舞と申は、一道より出でたるゆへに、只音曲には黑白のvari目あり。然者、文字にも「曲」に「舞」を添へたり。惣名音曲と云に、「曲舞」と書たるを以て、別曲ありとは知るべし。

このvari目と云は、曲舞は拍子が体を持つ也。只謡は、声が体を持ちて、拍子をば用に添へたり。しかれば、曲舞は拍子が体を持つゆへに、「舞」と云文字を「曲」に添へたり。さる程に曲舞と言へり。立ちて謡ふ態也。風体より出づる音曲也。

しかれば、昔は各別の事にて、曲舞は曲舞の当道にて、あまねく謡ふ事はなかりしを、近代、曲舞を和らげて、小歌節を交へて謡へば、ことにく面白き也。面白く聞ゆるゆゑに、当時は、ことさら、小曲舞のかゝり、第一のもてあそびとなれり。

（中略）

抑、曲舞・只音曲の分目と云は、曲舞は拍子を体に謡ふ曲なれば、文字を拍子が持つによりて、文字も句移りも軽し。又、拍子に引かるゝによつて、所々訛る声あり。訛れども、一かゝりに聞えて、面白き風聞あり。是、拍子の面白き性根の交るによりて、少し訛る所も、一体のかゝりに聞ゆるなり。是を曲舞がかりの風聞とす。

【八帖本花伝書】三（日本思想大系『古代中世芸術論』）

一 謡に、曲舞と申は、一道より出でたる故、たゞ謡には、黑白のvari目有。然れば、文字にも曲にも、舞を添へたり。惣名を謡といふに、曲舞と言ひたるを以前に曲有と知るべし。此変りと云は、曲舞は、拍子が体を持つなり。たゞ謡は、声が体を持つて、拍子をば用に添へり。然れば、曲舞は拍子が体を持つ故に、舞と言ふ文字を曲に添へたり。さる程に曲舞と言へり。

立て謡ふ態なり。風体より出る音声なり。然ば、昔はをのく別の事にて、曲舞は曲舞の当道にて、普く謡ふことはなかりし。近代、曲舞を和らげて、小謡に節を付て謡へば、殊にく面白く聞ゆる故に、当時、殊更、曲舞のかゝり、第一の弄びとなれり。(中略) 抑、曲舞謡のvariety目と言ふは、曲舞、拍子を体に謡ふ曲なれば、文字をば拍子が持によりて、文字も句移りも軽し。又、拍子に引き引るゝによりて、所々訛る章あり。されども、ひとかかり聞えて、面白き風聞、これ、拍子の面白き性根なり。さるによつて、すこし訛る所も、一体のかゝりに聞ゆる也。是を曲舞かゝりの風聞とす。

【同右】三

一 上端二ある曲舞、是を二段曲舞といふ。長き曲舞にあるものなり。其子細は、長き曲舞は、謡にむら有。そのむらをあらせまじき為に、上端を二定め、それを定規にして、曲舞の位を定め、始めの上端、重し。後の上端は、軽く上ぐる。是も陰陽の心也。惣別、上端の位、始字二三ほど、静々と上げ、後の字、引離しを軽く地へ渡す事。これ、習なり。上端しだるければ、地までもしだるくなるもの也。その心加減、肝要なり。但、もし、地謡むさと早くなり候はゞ、上端にて押へ候べし。上端、一大事なり。上端、悪しく候へば、惣別の位に背き、むさとしたる物に成なり。

和歌

【八帖本花伝書】三(日本思想大系)【古代中世芸術論】

一 和歌の謡ひやう。始めを何となく、拍子に構はず、軽々と、尤に候。舞のうちより乗る心有て、和歌謡ひ出し、後、二つ三つにて乗するを、よしと言へり。あまりにむまく乗するは、初心なる物なり。

(恵阪悟)

## 第二十六條 三字さがり・三字あがり

底本・高知本 対校本・鴻山本

### 【翻刻】

第二十六 三字さがり 三字あがり

三字さがり三字あがり同しく三つ引と申も、皆ならふ節をきらふての事也。三字あかりと申ハ、三つつゝいて①くるあくるをいふ也。三つなから同しやうにくりあけてハ、声もいり、うたひやすからず。本よりもきゝにくきもの也。三字さがりと申ハ、さくるふしの三つならへてさがりたるを大きにきらふ也。三つ引と申ハ、ひくふしを三つならひたるをいふ事也。うたひのしたるくなるへきもとひなるによつて、これを音曲のやまひと云り。かやうの所に気を御付被成候へハ、うたひしたるくならず、文字のなまりもをつからなくなり、よろつのさハリうしなふ物にて御さ候

## 【校異】

- ① くるあくるーくりあぐる (鴻)

## 【現代語訳】

第二十六 三字下がりと三字上がり

三字下り・二字上がりは、三つ引きと同じ類と言われているが、それら皆すべてが連なつた節を嫌うということに由来して生まれたものである。

三字上がりというのは、三つ連続して音を高く張り上げる事を言うのである。三つ全て同じような高さに張り上げると、声も内に入つてしまい、謡うことが容易ではない。言うまでもなく聞きにくいものである。

三字下がりというのは、下げる節を三つ連続して下がる音をひどく嫌うことである。

三つ引きというのは、引く節を三つ続けて同じ高さに並べて引いて謡うことを言うのである。謡が重くられる原因となるため、これを音曲の病と言う。このような箇所には注意すれば、謡が重くられることなく、文字の声(声調)のおかしさもなくなり、あらゆる謡曲歌唱の障りも解消できるのである。

## 【解説】

三字下がり・三字上がりは、詞章三文字の母音の引き方の悪例を示す用語であり、三つ引きと同じ種類のものである。この三つ引きとは、一字の母音を二字分引き伸ばして謡う、現代の三つ引きの用法とは異なり、三字の母

音を並べて引くことが良くないという意味を指す。これらの用語は、『八帖本花伝書』にも類似した説明が見出され、三つ同じように連続して引くことで、変化のない聞き苦しい謡い方になるという注意が述べられている。

三字下がり・三字上がり・三つ引きの具体例については、『うたひ鏡』より後に成立した『音曲玉淵集』に詳しく挙げられている。三字下がりとは、基本の音が三つ連続して下音に並ぶもの、三字上がりとは、三つ連続して上音となる箇所を示し、直しレベルの実践上の謡の技法であることがうかがえる。この謡い方は、ゴマ点の方向が三つ連続する箇所であっても、ゴマ点の方向が同じようなニュアンスにならないような謡い方の工夫が必要だと説明する。

また、三つ引きの例として、「譜例1」の四角に囲んだ箇所が示すように、現代では、三つ並べて引かずの一つ寄せて謡うことが多いが、当時は寄せずに三つともに並べて引いて謡われていたことがわかる。

参考に掲げた複数の謡伝書に散見するように、当時の実践上の謡い方において、三つ連続して上音が並

〔芭蕉クセ〕		〔錦木クセ〕		〔蝶通クセ〕	
(原型)	一	(原型)	一	(原型)	一
(現代)	一	(現代)	一	(現代)	一
(原型)	二	(原型)	二	(原型)	二
(現代)	二	(現代)	二	(現代)	二
(原型)	三	(原型)	三	(原型)	三
(現代)	三	(現代)	三	(現代)	三
(原型)	四	(原型)	四	(原型)	四
(現代)	四	(現代)	四	(現代)	四
(原型)	五	(原型)	五	(原型)	五
(現代)	五	(現代)	五	(現代)	五
(原型)	六	(原型)	六	(原型)	六
(現代)	六	(現代)	六	(現代)	六
(原型)	七	(原型)	七	(原型)	七
(現代)	七	(現代)	七	(現代)	七
(原型)	八	(原型)	八	(原型)	八
(現代)	八	(現代)	八	(現代)	八

〔譜例1〕 ※ (現代) の詞章配分は、観世流の一例

ぶ、下音が並ぶ、同じ長さで引くことを避けるという共通の認識があったと推測される。

【参考】

三字上がり・三字下がり

① 『八帖本花伝書』三卷

一 三字下り・三字上り・三つ引きと申も、皆、並ぶ節の事にて候。三字上りと申は、三つ続引てくり上ぐるを申なり。声入候て、謡ひ悪う候てより、第一聞悪き物也。是、大きに嫌ふことなり。三字下りと申は、下ぐる節の、三並べて下げたるを、三字下ぐると申也。是、大きに嫌ふ節なり。三引と申は、引く節を三つ並びたるを、三つ引きと申候。謡のねばくしだるき瑞相なり。殊更、嫌ふ節なり。何も、似る事の並ぶは、聞き候ても、同名にて聞悪し。其上、謡しだるく候て、囃子の重荷と成候。よく心掛けべし。

(林屋校註『古代中世芸術論』1973: 555)

② 『音曲玉淵集』五卷

一 三字あがり 是は嫌ふふし也

三△うきねそかはる此うみは 井△互いによみしゆえなれや

下、一、吉

一 三字さがり 右同

小△花見車くる、より 山△人を助くるわさをのみ

一、一吉

一、一吉

井△是は此あたりに住むものなり。此等の本願在原のなりひらは世に名をとめし人なり、

詞もかやふの所下にて三字さかるは聞きにくし

一 三つ引 是もきらうふし也

(引きの箇所のみ※で表す)

は△はるに<sup>※</sup>あふ事 はるとよせるニハ非スはヲもたずるノ字ヲ持てにノ字ヲ引吉

錦△たかひに内外にい 是も右同心のひとよせるニ非ス

新△われこそ梅の 是も三つ引ノ類ニ成れノ字ヲ不持

アリ△<sup>エエ</sup>あつてう南枝に <sup>引</sup> ゑエと延る故三つ引に聞ゆ ゑツと少和につむへし

(臨川復刻本 1975 : 347 ~ 348)

③『節章句秘伝之抄』

一、三字あがりと云事、〈三井寺〉「うきねぞかわるこの海は、浪風も静にて」。

一、三ツ字さがりと云事、〈小塩〉「花見車くる、より」。

(法政大学能楽研究所編『幸正能口伝書』1984 : 95)

④『塵芥抄』九 上

一 三ひきと云事 松の光もあまみてる 次第に跡の字をなかく引へし 同程に引事悪し

一 三つ字あかりと云事 浮ねぞ替此海ハ浪風もしつかにて

一 三つ字さかりと云事 花見車暮るより

(早稲田大学演劇博物館編『能・狂言文献資料集成マイクログフィルム版』翻刻データ※参照)

⑤『集花書』

一 三ひきといふ事 松の光りもあまミてる 次第ニ跡の字をなかく引へし 同程に引事悪

一 三字あかりといふ事 うきねそかはる此うミハ波かせもしつかにて

一 三字さかりと云事 はなみ車くる、より

〔能・狂言文献資料集成マイクロフィルム版〕翻刻データ※参照

⑥『謡花伝書』

- 一 三字（ジ）あかり うきねそかはる此うミは
- 一 三字さかり はなみくるまくる、より
- 一 三ひき はるに（悪吉）あふ事

〔能・狂言文献資料集成マイクロフィルム版〕翻刻データ※参照

⑦『謡の秘書』

- 一 三字あかり うきねそかはる此うみハ
- 一 三字さかり はなみ車くる、より
- 一 三ひき はるにあふこと

〔能・狂言文献資料集成マイクロフィルム版〕翻刻データ※参照

⑧『諷極秘伝書』

- 一 三字あかり うきねそかはる此うミハ
- 一 三字さかり はな見車くる、より
- 一 三ひき はるにあふこと

〔能・狂言文献資料集成マイクロフィルム版〕翻刻データ※参照

④～⑧※翻刻データ：「謡伝書の具体的理解と体系的把握へ向けた基礎作業―演劇博物館所蔵謡伝書の翻刻と謡本の節付け研究」研究代表藤田隆則 <https://rjm.kcu.ac.jp/pub/2017web/archives/resarc/utai/index.html>

（坂東 愛子）

第二十七条 謡に節博士付け様

底本…高知本 対校本…鴻山本

【翻刻】

第二十七 謡にふしはかせつけやう

一、一、一、一、一、一、一、一

イロハニホヘト チリヌルヲワカ

、一、、一、一、一、一、一、一

ヨタレソツネナ ラムウキノオク

一、一、一、一、一、一、一、一

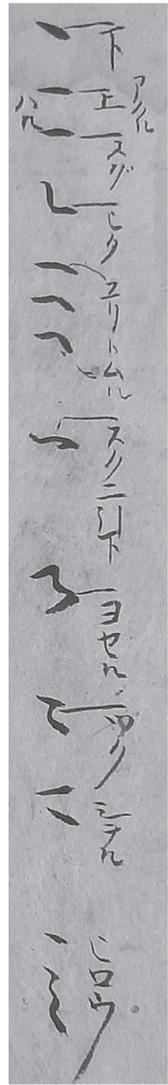
ヤマケフコエテ アサキユメミシ

、一、一、一、一、一、一、一、一

エヒモセス

右其字くのしやう、しぜんに此付やうにあたる事也。是に違ひたる章有と云とも正章にハあらず。そむきたる事也。

下 ①アクル上 スゲ ヒク ユリ トムル スクニ引下 ヨセル ツク ②シヲル ヒロウ



イ ウ ア ウ イ ウ ア イ ウ エラ



ア ジ ラ ウン ケン



③(右此はかせを以て節を知る事なり。ふしをつくと、しやうをさすといふ八ちがひたる事なり。ふしをさすハこれ也。章をさすといふハにごる字すむ字をわくるをいふ事にて御座候。)

【校異】

- ① アクルーアタル(鴻)
- ② シヲル―シホル(鴻)
- ③ 高ナシ。鴻より補う。

【現代語訳】

第二十七 謡への「節博士」の付け方

(いろは歌略)

いろは歌の各文字の章(胡麻)は、アクセントや発音上、おのずからこのような向きになるものである。こことは違った向きがあるとすれば、発音を正しく反映した章ではない。原則に外れたことである。

(博士図略)

右の博士(章としての発音を表す胡麻ではない記号)によつて節というものがわかる。節を付けるというのと章をさすというのは異なった事柄を言うのである。節を書き込むというのは詞章に対して旋律を表す記号である博士を付けることをいう。そもそも一般に章を指すというのは、四声点を付けて濁点により濁る字と澄む字を区別するなど発音に関わる指示をすることをいうのである。

## 【解説】

詞章の横につけられる「節博士」には、章と博士の区別があるとする作者の考えを示す一節である。まず章とは発音やアクセント、あるいは読み方の清濁を明示するものである。冒頭のいろは歌の譜では、高低アクセントを平胡麻と下げ胡麻によって表している。つぎに旋律を指示する博士があるとし、さまざまな形状の胡麻によりふしが一覽化される。それらは一つないし、いくつかの胡麻が組み合わされてユリなどのきまったりしたふしを謡う記号である。

謡において歌詞の横に付けられる記号をどう呼ぶかに関しては、現在に至るまで統一的な名称はない。節章句、節章、章句、胡麻、胡麻譜、節譜、節、詞章など多様な呼び方があり、それぞれに少しずつその示すところが異なる。まずこれらのうち、歌詞とふしの両方を表す代表的なものに節章句、節章、章句といった語がある。しかし場合によっては、ふしだけ、歌詞だけを表すこともある（【参考】として挙げた『六徳本』では「章句」はふしを示している）。また、歌詞のみを表す語は詞章である。しかしこれもまた、かつては詞と章、つまり歌詞とふしを表すこともあったという。いっぽう純粹にふしだけを表す語としては、胡麻、胡麻譜があるが、広義には歌詞の横に付けられる胡麻点や注記類の記号全般を示すが、狭義には胡麻点のみを示し、胡麻点に添えられる注記、直しは含まれない。謡のどの側面に焦点を合わせるかによって、また使う人によって、現在にいたるまで名称が入り乱れている。

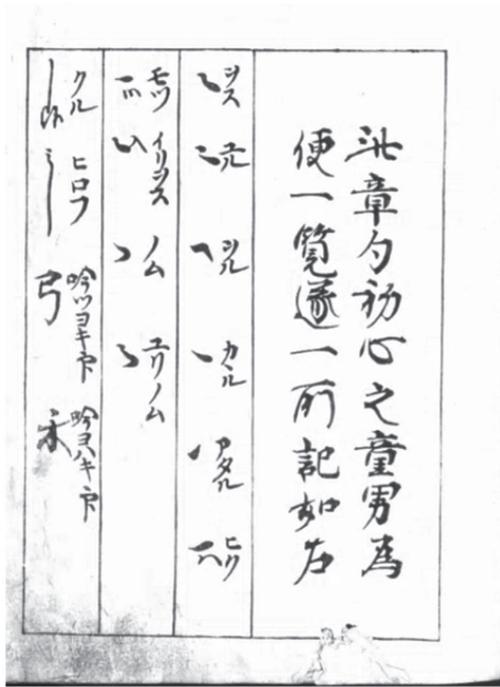
こうした多様な呼称のなかで作者が「節博士」の語で言いたかったのは、ふしを更に細分化し、発音を示す章と、旋律を示す博士というように、謡の譜の機能を、一、詞章の正しい発音を指示する機能と、二、旋律を示す機能の二つに明確に分けて認識していることである。単に音曲としての旋律の面白さだけでなく、語り物として語句の正しい発音を重視している作者の姿勢が読み取れる。

また作者は「博士」として様々な形状の胡麻を列挙しているが、同時代の謡本や謡伝書でも謡の音楽記号を一覧化することはしばしば行われた。【参考】に挙げたように井筒屋六兵衛と西森徳兵衛刊の通称『六徳本』（一六八一）の謡本の冒頭や、『当流拾遺大成謳』（一六九一）の奥付では、基本的な胡麻や直しが一覧化される。『節章句秘伝抄』<sup>2</sup>には、『うたひ鏡』と同様に現在では用いられない複雑な形状の胡麻も数多く示される。江戸時代においても関心が高かったとみられるが、現在でも胡麻の形状とふしの名称の対応関係を示す一覧化は行われており（藤波紫雪『お謡ひ稽古の手引き』檜書店、一九九〇年など）、謡本の音楽記号を読み解く手引きとなっている。

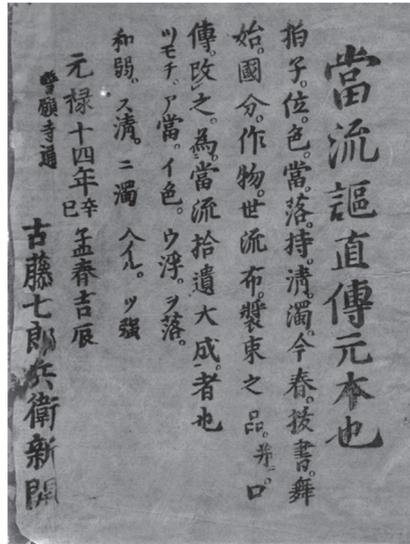
なお最後に作者が冒頭でいろは歌を例に挙げた理由を推測しておく。関西地方での「ケイドロ」という有名な伝承あそびでは、現在でもいろは歌がうたわれる。「いろはにはほへと」は「レドレミドレラ」（相対音高）という旋律で歌われる場合もあり、ここで示された章の音の上げ下げとほぼ一致する。作者の時代のいろは歌と「ケイドロ」のそれとの直接の関連性はもちろん不明であるものの、少なくとも誰もが知るような歌としているは歌が取りあげられ、章の法則を示す具体例となったのかもしれない。

【参考】

◇天和元年通称『六徳本』<sup>③</sup>



◇『当流拾遺大成謳』 図版は元禄十四年古藤版<sup>(4)</sup>



注

- (1) 博士の画像は、研究会にて撮影した画像を使用した。
- (2) 細川十部伝書『節章句秘伝抄』一〇三丁ウ、法政大学鴻山文庫蔵、[https://nohken.wshosei.ac.jp/nohken\\_material/htmls/index/pages/cate3/KZ37\\_17.html](https://nohken.wshosei.ac.jp/nohken_material/htmls/index/pages/cate3/KZ37_17.html) 一〇四頁。
- (3) 上野正章氏所蔵
- (4) 架蔵

(丹羽幸江)



## 第二十八条 一調二機三声の法

底本…鴻山本 対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第二十八 一調二機三声の法

此事よくく心得ずしてハ、かつてんのまいらぬ物なり。別義ハなし。た、音曲の時、声出しやうの格カクなり。第一調、第二機、第三声なり。

調子ハ其時其位の調子によろし。いつにても調子ハ機が持事にて御座候。機といふハ万事に有事なり。今こゝにて云ときハ、声をいまた出さぬ時、何程の調子しかるへからんと、分別のわかたぬ所をさして機といふなり。機をよくだめてはなつときハ、其音声にあたらすと云事なかるへし。然れハ声ハこれ三段めの事なり。いかにたかき調子、又ハ鳴物の有時も、たとへ声をかしくとも、大かたその調子にあふて行ハ、是機より調子も声も持ゆへにあらざや。その調子、其時を機にうつして、目をふさぎて、いきを内へひきて、扱アツこゑを出せば、其こわさきかならず其調子にあふて出る事なり。調子ばかりを取て機にあはずして声をいだせバ、こわさき調子にあハぬなり。尤なるかな。機ハ是心理の事なれば、心をさだめすして、音曲じやうじゆしがたかるべし。調子をバ機にて持、声をハ調子よりして出し、文字をバくちびるにてわかつべし。もし、又文字にもか、わらぬ程の曲ならば、かほのふりや

う、目をちやくとこゝろへうつし、其時くをあひしらうへし。

此一調二機三声の事、古来より秘事とやらん申て、よくくをしゆる人すくなし。只かつてんゆかぬやうにいへる友からおほし。是大きに初心の人なり。さして秘事なき事なり。たとへむ(マ・マ・ツカ)か、かしくとも、人にもねんころにつたへてこそ、末代までも音曲のわかち有事のこるへけれ。当時の人ハ、すこしの事を秘事する。あハれなる事なり。愚老か書進上仕候。一卷毛頭のこす所無御座候。真に師弟ハ親子に同じ。差別、ゆめく無之候。

### 【校異】

対校本なし。

### 【語釈】

○其時其位…その時々々の状況および謡われる曲の位を言うか。

### 【現代語訳】

#### 第二十八 一調二機三声の法則

一調二機三声の法則とは、十分に理解しないと納得できないものである。しかし、格別の事情がある訳ではなく、単に歌唱時の発声法の規則をいう。それは、第一に「調」、第二に「機」、第三に「声」の段階を踏むことである。

第一段階の調子（音の高さ）は、その時々々の状況や曲の位によつて定められた調子に合わせるのがよい。ただし、

調子はいかなる時も機が維持している。第二段階の機というものは、あらゆる事柄に存在する。今ここで言う機とは、まだ声を発する直前の、どの調子で謡い出すのがふさわしいか分別がつかない時に、見極めるべき一瞬を指して言う。機、すなわち謡い出しと息遣いのタイミングが揃う一瞬の機会をよく見定めて声を発すれば、最もふわしい音声の中しない筈はない。それゆえ、声は第三段階に位置づけられている。どんなに高音の調子の謡も、または楽器の伴奏がある時も、たとえ声の状態がおかしくても、概ね最初にふさわしいと判断した調子に調和していくのは、機を見極めることが適切な調子とすぐれた声の維持に大きく影響するからではないのか。その時に定めた曲の調子や、その時の状況を機に反映させて、目をつぶって息を体内に吸って声を発すれば、最初の謡い出しの声は、必ずその時の調子に合ったものが出る。逆に調子を聞き取るだけで、機に合わせずに声を出せば、謡い出しの声は調子に合わなくなる。もつともなことだ。最適な機を察知するのは精神状態に左右されるため、意識を集中させないと、すぐれた歌唱を成功させることは難しいだろう。まず調子を機によって保ち、次に声を調子に従って出し、謡の一字一字を唇を使って謡い分けなくてはならない。また、もし文字の次元を超えた微妙な表現を求める曲ならば、顔の振り方に気をつけ、目線をすぐに胸先に移して、その時々状況に即して対応すべきである。

この一調二機三声の事は、昔から秘事だとか言つて、じゅうぶんに教授する人が少ない。そのためか、ひたすら納得できないように言う同輩が多い。このような人は、かなりの初心者である。一調二機三声には、これといった秘事はない。たとえ難しくても、人に丁寧な内容を伝えてこそ、末代まで音楽に対する分別が残るに違いない。昨今の人は、ちょっとしたことと秘事にしたがるが、これは哀しいことである。愚老が一調二機三声の説明を書いて差し上げた。この一卷に書き残したことは何も無い。本当の師弟とは親子と同じである。師の知識を弟子に教えないといった区別は決して行わない。

## 【解説】

世阿弥用語として著名な「一調二機三声」は、『音曲口伝』と『花鏡』にみられる謡の発声についての心得である。まず、世阿弥伝書の『音曲口伝』第一条「一調二機三声」から、該当部分の本文を以下にあげる。なお、この引用本文は、『花鏡』第一条の本文と、末尾を除き同文である。

調子をば機が持つなり。吹物の調子を音取りて、機に合すまして、目をふさぎて、息を内へ引きて、さて声を出せば、声先、調子の中より出る也。調子ばかりを音取りて、機にも合せずして声を出だせば、声先調子に合ふ事、左右なく無し。調子をば機に籠めて、さて声を出だすゆへに、一調・二機・三声とは定むるなり。

又云、調子をば機にて持ち、声をば調子にて出だし、文字をば口びるにて分かつべし。文字にもかゝらぬ程の曲をば、顔の振り様を以てあひしらふべし。

すぐれた謡を謡うためには、「調子」「機」「声」の三段階を踏まなくてはならないことを、世阿弥が説いている訳だが、簡単に整理すると、およそ以下の通りとなろう。

第一段階 調子（音の高さ）を音取に基づいて把握する。

第二段階 調子を意識して機に合わせる。この時に目をつぶって息を体内に吸い込む。

第三段階 調子に合った声を発する。

この「一調二機三声」をどう理解するかについては、古くからさまざまな解釈が存在した。とりわけ第二段階の「機」の理解は困難だったらしく、管見に入った室町後期から江戸初期にかけての謡伝書の類には、「機」を「気」と同じとする説<sup>②</sup>、「機」を「音曲の義理」と解釈する説<sup>③</sup>、文字移りの重要性を説く言葉と解する説<sup>④</sup>などが見られ、この時期に「機」の解釈が錯綜していた様子が見て取れる。近年では、「機」は「氣」<sup>⑤</sup>、物理的な息に主体的意志が加わったもの<sup>⑥</sup>、「機」とは、「氣」に近く、息に歌い手の意志が加わったもの<sup>⑥</sup>といった、言うなれば「機」

を「集中し気合いの入った息遣い」とする捉え方が主流になっていると思われる。

さて、『うたひ鏡』の「一調二機三声」の条のうち【翻刻】の第二段落は、基本的に先に引用した『音曲口伝』(『花鏡』)の本文を土台にしつつ、処々に変更を加えて構成されている。変更部分は、【翻刻】の第一段落と第三段落とを合わせて、『うたひ鏡』の著者の考えを反映させたものであろう。「機」について『うたひ鏡』がどのように認識しているのかを、本文から正確に把握することは難しい。ここでは文脈から、ひとまず「機」を「謡い出しと息遣いのタイミングが揃う一瞬の機会」と解釈して現代語訳を作成した。「機」を「機会」としたのは、『うたひ鏡』の「機といふハ万事に有事なり」という本文に見られる、「機」が万事に共通する普遍的な事象だとする説明が、「機」を機会・時機と認識しての記述ではないかと考えたためである。なお、本文中に「機ハ是心理の事なれば、心をさだめずして、音曲じやうじゆしがたかるべし」と見えることから、『うたひ鏡』の著者は、「謡い出しと息遣いのタイミングが揃う一瞬の機会」を察知するためには、謡い手の精神力(集中力や気合いの類か)が必要になると考えていたことも付け加えておきたい。

ただし、『うたひ鏡』には、「機」を察知する時がいつなのかについて矛盾した記述も見られる。本文中で「今こゝにて云ときハ、声をいまた出さぬ時、何程の調子しかるへからんと、分別のわかたぬ所をさして機といふなり」と説明する一方、「その調子、其時を機にうつして、目をふさぎて、いきを内へひきて、扱こゑを出せば、其こわさきかならず其調子にあふて出る事なり」とも記しており、「機」を察知する時を、前者は「調子」が分かる前、後者は「調子」が分かった後と異なるタイミングを示しているのである。『うたひ鏡』の著者も「一調二機三声」について、厳密な意味では整理・理解できていなかったのであろう。

『うたひ鏡』の第二段落の大半は、「機」を中心とした「一調二機三声」の説明になっており、『うたひ鏡』の著者が、「一調二機三声」の中で「機」を最重視していたことは、『うたひ鏡』の本文に「いかにたかき調子、又ハ鳴物の有時も、たとへ声をかしくとも、大かたその調子にあふて行ハ、是機より調子も声も持ゆへにあらずや」と記

されていることから窺うことができる。『音曲口伝』『花鏡』のように、吹物によつて調子を音取ることが記されないのは、『うたひ鏡』が成立した江戸初期には、謡における音取の作法が絶えて久しかったためと考えられ、調子の把握そのものが実際には余り重視されない傾向にあつたと推測される。こうした「調子」の軽視が、「一調二機三声」の中で「機」の比重が増すことに繋がつたのではないだろうか。また、「機」が「調子」と「声」を左右し、謡の成功に大きく影響するという考え方は、観客の期待が高まつた瞬間に謡い出しのタイミングを合わせるべきだとする、『花鏡』第七条「時節当感事」<sup>7)</sup>に見られる世阿弥の思想に重なるものだと言えよう。

最後に触れておきたいのが、『うたひ鏡』の「一調二機三声」に対する姿勢である。『うたひ鏡』には、「一調二機三声」を難解だと言う謡仲間が多いが、単に謡の発声法を説いたものに過ぎず、丁寧に教授して理解を促すべきだとする趣旨の記述が見られる。「一調二機三声」は、室町後期の観世系謡伝書において、基本的な秘伝の一つと位置付けられていたとされるが、『うたひ鏡』では、「一調二機三声」に限らず、謡に関する些末な内容を秘事化する傾向を批判しており、より開かれた謡伝授の在り方を訴えている。こうした従来の形にこだわらない『うたひ鏡』の姿勢は、江戸初期の素人（謡の数寄者）による謡文化の広がりの中で培われたものではないだろうか。

### 注

(1) 表章・加藤周一校注『日本思想大系24世阿弥・禅竹』（一九七四年岩波書店）に拠る。なお、『花鏡』には引用の続きに「能々心中にあて、念ろうすべきなり。」の一文が付く。

(2) 『塵芥抄』（『神戸女子大学古典芸能研究センター紀要』第十六号・二〇二二年）など。「機」を「気」とイコールとするが、詳しく説明されていない。

(3) 『永正十八年元安伝書』（表章・伊藤正義校注『金春古伝書集成』一九六九年わんや書店）。「音曲の義理」とは、その時々  
の音曲の曲趣（祝言・幽玄・恋慕・哀傷・闌曲の五音）を正しく把握することを言うらしい。

(4) 『節章句秘伝之抄』所収「G天文二十四年奥書伝書」(表章校訂『能楽資料集成2細川五部伝書』一九六七二年わんや書店)など。謡を「機物」(はたもの)に見立てているようで、「機」を、細い糸を織る、すなわち文字移りを繊細に謡うことを表す言葉と解釈しているらしい。

(5) 表章他校注・訳『新編日本古典文学全集88連歌論集・能楽論集・俳論集』(二〇〇一年小学館)の頭注に拠る。

(6) 表章・竹本幹夫著『岩波講座座能・狂言II能楽の伝書と芸論』(一九八八年岩波書店)七三頁。

(7) 以下に、注(1)の『日本思想大系24世阿弥・禅竹』より、該当部分を引用する。

申楽の当座に出て、さし事・一声を出すに、其時分の際あるべし。早きも悪し。遅きも悪かるべし。先、楽屋より出て、橋がかりに歩み止まりて、諸方をうかがひて、「すは声を出だすよ」と、諸人一同に待ち受くるすなはち、声を出だすべし。是、諸人の心を受けて声を出だす、時節感当也。この時節少しも過ぐれば、又諸人之心ゆるくなりて、後に物を出せば、万人の感に当たらず。此時節は、たゞ見物の人の機にあり。人の機にある時節と者、為手の感より見する際なり。是、万人の見心を為手ひとりの眼精へ引き入る、際也。当日一の大事の際也。(中略)

又、内にての音曲なども、その座式の人の心を取る時分あるべし。早きも悪く、遅からんもまして悪かるべし。「すは声を出すよ」と、人の心に待ち受けて、心耳に静むる際より、声を出だすべし。爰にて、一調二機三声を以て、声先を出だす也。

(8) 注(6)三二六頁参照。

(長田 あかね)



## 第二十九条 文字訛り・文字送りの事

底本・鴻山本、対校本…なし

### 【翻刻】

#### 第二十九 文字なまり文字をくりの事

音曲になまる事。ふしのなまりハゆるすしさい有。文字なまりハ大きにきらふ事なり。惣しての文字なまりハ章シヤウがちがひ申せはなまるなり。ふしのなまりハてにはのかなの字の章なり。てにはの字の章の正ハいひなかさくことばのなびきによりて正にちがへどもふしだにもよけれハくるしからぬ事なり。ふしと云ハ大かたてにはの文字の声に有事にて御座候。うたひをはいろはよみにうたハぬ事なり。真名の文字の内をいひてつめひしママ・らきむぎをハてにはの文字にていろ取へし。ふしは大きくてにはの所に有物也。なまりハ音曲のきず第一なれば、不断こゝろにかけて御たしなみ尤二候。文字をくりといふ事ハ、たとへハながき文字二つつらなり候時ハ、まへのながき字をうたひけて、さきの文字にはやく取付申事なり。かやうにうたへは、音曲かろくなりてしたるけあらず。是を文字をくりと申つたへ候。数度申事にて御座候へとも、音曲者のやまひと申ハ此等ラの事うたひえぬをいふなり。壹つによくこゝろをくだけは、大かたのやまひハうしなふものなり。其大かたよりせんさくすれば、のこらずきずをうしなふ事なり。かやうの事どもむつかしきとて、もちひぬ人たちハ、一かう音曲うたわぬによるし。其しさいハ、すこし

うたへば我人したりかほのふるまひ有。聞にくきなからも其事しれるハ人たしなめとのためなれハにや、しいてそしらぬものなり。此道に通ぜず有なから、われこそそのふりしたるハ、かたはらいたく見ぐるしきものなり。

### 【校異】

対校本なし。

### 【現代語訳】

第二十九 「文字なまり」「文字おくり」について

音曲には「なまる」という現象がある。「ふしのなまり」、こちらは許されている現象だが、もう一方の「文字なまり」は忌避されるべき現象である。すべての「文字なまり」は、「章（＝音韻、発音）」の間違いに由来するものである。前者の「ふしのなまり」というのは「てには（＝句末）」など仮名で記される助辞の「章（＝音韻、発音）」にかかわる「なまり（＝変形、逸脱、劣化）」である。「てには（＝句末）」の仮名の文字の「章の正（＝章、すなわち音韻、発音）」は、すらすらと言ひ流していく言葉の流れの末に生まれる「なびき（＝旋律の線）」によって変化を被るものである。「なびき（＝旋律の線）」の存在によって、本来あるべき「てには（＝句末）」の「正（＝章＝音韻、発音）」が違ってくることになるうとも、「ふし（＝「なびき（＝旋律の線）」を含む豊かな音の流れ）」さえ優れた良いものであれば、「なまり」はまったく問題にならない。「ふし（＝「なびき」を含む豊かな音の流れ）」は、大抵の場合、「てには」などの助辞の「声（＝章＝正、すなわち音韻、発音）」の上につけられているものである。

謡を、「いろは読み（＝意味が通じにくい平板な歌い方）」で歌ってはならない。「真名（＝漢字語）」の中の一音一音は互いに続けて言わなくてはならない。そして「つめひらき（＝伸縮、緩急）」は「てには」の文字の上で、おこなうべきである。つまり、「ふし（＝豊かな旋律の線）」は、多くの場合「てには」のところで展開されている、ということである。総じて、なまりというのは、音曲の欠点のうち第一に数え上げられるものだ。なので、心がけて、しっかりと注意をそそぐべきだ。

「文字をくり」とは、たとえば長い音（引く音）が二つ並んでいるとき、前の長い音（引く音）を消すように歌い、次にくる文字へとすぐに移行する技術をさしている。このような歌い方をすれば、音曲は、かるくなり、「したるさ（＝だらしなさ）」を免れることができる。「文字をくり」とはそういうものだ。

何度もうことになるが、音曲者の病というのは、以上述べたことができないことを指す。ひとつのことに集中すれば、大抵の病は克服できる。これらをよく研究すれば、傷はすべて無くなるだろう。それが面倒でできそうもないという人たちは、音曲を一切歌わないほうがよい。なぜならば、そういう人は、すこし歌えるからと、得意顔になってしまふからだ。聞いてはられない謡であっても、そのことを十分に理解した上で実践している人は、音曲者のお手本にもなると言えるので、そういう人を声だかに非難してはならない。この道のがわかつてもないのに、われこそは、という振る舞いをする人は、笑止千万で、見苦しい。

## 【解説】

### 世阿弥『音曲口伝』から

「節なまり」「文字なまり」を最初に説いた文章は、世阿弥の『音曲口伝』に収められた「音曲習道之事」と名付けられた一節である（『世阿弥 禅竹』日本思想大系、岩波書店、七五頁）。ほぼ同じ文章は、世阿弥の『花鏡』（同

書、一〇五頁）にも収められている。以下『音曲口伝』を適宜略しつつ引用する。傍線を付した部分は『うたひ鏡』の中にも、ほぼ同じ言い回しで出現している部分である。

一、曲に訛る事。節訛りは苦しからず。文字訛りは悪し。文字訛りと申は、一切の文字は、声<sup>レ</sup>が違へば訛る也。節訛りと申は、てにはの仮名の字の声なり。てにはの字の声は、言ひ流す言葉の吟のなびきによりて、声<sup>レ</sup>が違へども、節だによければ苦しからず。能々心得分て口伝すべし。

てにはの文字の事、は・に・の・を・か・て・も・し、か様の終り仮名の声<sup>レ</sup>がすこし違へ共、節のか、りよければ苦しからず。節と申は、大略、てにはの文字の声なり。

惣じて、音曲をば、いろは読みには謡はぬ也。真名の文字の内を拾いて、詰め開きをばてにはの字にていろどるべし。（同書、七五頁。傍線は引用者）

世阿弥の右の文章は、室町末期に編まれた技術書である「節章句秘伝之抄」、また江戸初期に編纂された『八帖花伝書』第三巻にも筆写されている。つまり、能の音曲伝書の項目の中でも、ひとまとまりの教えとして、よく知られているものであったと思われる。

ここで注意すべきは、この記事が、世阿弥の原文にほとんど変化を加えることなく、筆写されている点である。そのことから、室町末期や江戸初期、「節なまり」と「文字なまり」のそれぞれの内容、そしてそのことに触れる意義が、必ずしも明確には捉えられてはいなかったと想像できる。ただし、あとで触れるように、「訛り」を「言葉の高低アクセントのちがひ」に限定してとらえて説明することは、室町期からしばしば行われてきており、後世にも、さらに具体性を帯びた記述となつて展開していく。

### 訛りをより広く捉える

ここでは以下、世阿弥の『音曲口伝』の記事にもどつて「節なまり」「文字なまり」の意味を考えていきたい。そ

のためには、『音曲口伝』の中で「なまり」の記述に先行する部分「音曲の習ひ様」から読み解く必要がある。

一、音曲の習ひ様、二色にあるべし。謡の本を書人の、曲を心得て、文字移りを美しく作るべき事、一。又、謡ふ人の、節を付て、文字を分かつべき事、一也。文字によりて、かゝりになりて、五音正しく、句移りの文字鎖りのすべやかに聞きよくて、なびく／＼と有やうに、節をば付るなり。さて、謡ふ時は、どの曲を能々心得分けて謡へば、曲（ふし）の付様・謡ひ様、相応する所にて、面白き感あるべし。（同書、七五頁、傍線は引用者による）

ここで世阿弥は、「音曲の習ひ様」に二つあるという。一つは、「謡の本を書く人」つまり作詞者が「曲を心得て、文字移りを美しく作る」ことである。もうひとつは、歌い手が「節を付けて、文字を分かつべき事」である。

ここで私が思うのは、「文字をわかつ」の反対こそが「文字なまり」ではないか、ということである。また、「文字移り」は、句の内部の文字どうしの連続だけではなく、句と句の間の接続も意味しているとすれば、そこには「てには」の使用も含まれることになり、そうすると、「文字移りを美しく作る」ことの中に、「節なまり」が含まれることになる。

世阿弥は、「なまり」を「声」のちがいに代表させる。その声（しばしば「章」「正」と表記が揺れる）を「高低アクセント」と解釈するのが、後世の伝書類である。たとえば、金春禪鳳は、「水のさがりたる方へくだることし。なまりてよきふしもあり」（『反古裏の書（一）』伊藤・表編『金春古伝書集成』所収、三六三頁）というように、言語音の高低と関連づけている。すぐ後の一つ書きでは、「坂東なまり」「筑紫なまり」に言及して、高低アクセントのちがいの実例を列挙している。また、江戸中期成立の『音曲玉淵集』においては、謡における詞（吟誦箇所）から節（歌われる箇所）までにおける「訛り」の例を多く列挙するが、「訛り」の対象は、すべて高低アクセントに集中している。

しかしながら、本来「訛り」とは、「漢音眞音ともに誠は皆唐音のなまりしものにて訛音といふものなり」（『仮

名考』『国語学大系 文字』所収、二〇四頁）という用例に見られるように、高低アクセントの変化よりは、もっとひろい範囲の変化を指す語ではないだろうか。声（語頭の子音〔k.s.t.h.n.p.r.z.g.d〕や韻（語末の母音や韻尾〔p.t.k.m.n.g〕）の変化、長短の変形（モーラ数の変化）などもすべて「なまり」に含まれると捉えるべきであろう。そのような考え方が妥当であれば、「ふしのなまり」には、旋律（ふし）によって生ずる言葉のシラブル数変化、産み字がふえることによる変形、たとえば、二文字の「にも」が「にイもオ」と四文字に歌われるような変化も、訛りに入ることになるだろう。

「文字なまり」のほうも、名詞や動詞が本来の（あるいは「文字上にしめされている」）音韻のならば（あるいはその音声）以外のかたちに変形されることをひろく指すと考えられよう。「字を章にうたう」（文字をふしの中にまざれこませる）や「章を文字にうたう」（産み字のひとつを、一シラブルとみなす例「もとめエたくぞ」）などの技法は、訛りを積極的に利用した技法であると言えよう。

また世阿弥は、別の箇所です「訛る」ことが音楽においては避けることのできない現象であること、そこには、肯定、否定両面があることにふれている。参考までに引用しておく。

コノ訛ルト云声ザシ、ヨクく知ベシ。抑、訛ルト云事、大事アリ。訛ルヲ、タゞ悪キ事ノミニ、一偏ニハ思ウベカラズ。声明・伽陀ナドニモ、訛ル響ナクテハカナハヌ曲所アルベシ。軽・重・清・濁ハ上ニヨリ、又便音ナド申事モ、コノ訛ル用音ナリ。ヨク訛リ、悪シク訛ルコト、是非ノ分目、分明ニ知ルベキ也。ヨキ訛リハ、音曲ノ花トモナル也。ソレハ、訛ルトモ聞エマジキ也。タゞ訛リノ内ノ是非ヲ聞分ル事、堪・不堪ノ曲者ニヨルベシ。」（世阿弥『五音曲条々』『世阿弥 禅竹』一九八頁）

いろは読みと詰め開き

「いろは読み」は、意味の単位となる文節を無視して、たとえば「いろはにほへと、ちりぬるをわか、よたれそ

つねな、らむうゐのおく、やまけふこえて、あさきゆめみし、えひもせず」のように七文字ずつ区切って、平板に読むような読み方を指すのであろう。言語学者の契沖は右の「いろは」区切り方について、次のように言う。

又、七字づつ切たれば、何事とも聞こえず、これ又陀羅尼のごとく、善功方便なるべし。其故は、理のままに聞こえは、くすしき人などはいむもあるべし。又、仏法信ぜぬ人などは手本ともすべからぬに、字書のやうにしなされたれば、有為の奥山わけ入て知人もまれなり。いときなき子の病ある時、薬とてのまぬには母の乳房に塗るよいふたとひにもに叶へり。(契沖『和字正濫抄』卷一、『国語学大系仮名遣』所収、二二二頁)

「いろは読み」という語は、このように明快なイメージを誘う言葉であるが、世阿弥の他に用例はないようである。さらに調査が必要であろう。ちなみに「節章句秘伝之抄」(『細川五部伝書』わんや書店、所収)には、「字を大豆をならべたるやうなるハ、経よミと云て、あしき」という一節がある。「経よみ」は「いろは読み」に類似した用語である。

「いろは読み」に、言葉を平板に朗読するという意味が含まれることは、これが「つめひらき(詰め開き)」と対比されて出現するからである。この「つめひらき」も世阿弥の文章が起源となる用語ではないだろうか。

いろは読みに対して「つめひらき」は、後世の能楽の技術書の中でひろく、音楽の拍子と舞の両方に対して使われる言葉になった。たとえば、舞の所作を記す型附の中では、「正面をうけ、つめひらきをし」「ひとつたひのうち、つめひらきをして、うたひ過、下にゐる」「つめひらきまでにてうたいをやり候て」「わきを見、さて台より飛をり、つめひらきをして、はたらき」(『宗節仕舞付』『観世流古型付集』わんや書店、一九八二年、所収)などのように、使われている。「つめる」は、身を前方に乗り出し、「ひらく」は後方に身を引く動作を指す。能の演技が、陽と陰との対比で理解され、また組み立てられることが多いため、この言葉は便利に使われるようになったと思われる。

つめひらきという用語こそ用いられてはいないが、近代の謡の技術書に見られる次のような記事も、「つめひら

き」の範疇に入るものであろう。

大概仮名には、大きくなる仮名と小さくなる仮名との別があります（中略）口を開いて発する音、即ち開口音に属する仮名は、皆音が外へ出ますから、之を大きく聞かせようとすれば、いくらでも大きくなります、試みに左の開口音を一字づつ取つて発音してご覧なさい。アカサタナハナヤラワ どの仮名でも自由に大きく謡へる事を確め得るでせう。」（斎藤香村『謡曲 声の出し方と仮名抜ひ』能楽通信社、大正七年、一二一—一二三頁）

### 文字をくり

「文字送り」の一節は、『八帖花伝書』（『古代中世芸術論』日本思想大系、岩波書店）の三巻にみられる一条（「文字送りと云事。長き字、二続き候時は、前の長き字を謡ひ消し、先え早く取付けば、謡、軽し。是を文字送りと云へり」）を、言い換えた上で再録したものと考えられる。『音曲玉淵集』五卷（臨川書店、昭和五〇年）にも「文字送り」の一つ書きがあり、類似の説明に加えて、「せうしやう」「ざふひやう」など、長い音（引く音）が反復される具体例が挙げられている（高橋葉子氏<sup>2</sup>示教）。反復される音に「短い・長い（小さい・大きい）」の差をつけてメリハリを持たせるといふ点で、「文字送り」は、本条前半に言及される「つめひらき」と類似する。本条が「文字訛り」と「文字送り」を合わせた条になっているのは、そういった類似性に基づくのではないだろうか。なお、「オクリ」には、義太夫の旋律型名称、能の地拍子用語などの専門用語があるが、おそらくそれらとは関係ない。

能の地拍子用語に「オクリ」がある。これはたとえば、「尋ぬる人の・琴の音か。樂は何ぞと・聞きたれば」（小督）のように、七五、七五の繰り返しで進むはずの謡に変化をつけるために、二句目の冒頭の文節（「樂は」）を、一句目の下句の末尾につなげて連続させて歌う技法である。つまり「尋ぬる人の・琴の音か樂は。何ぞと・聞きたれば」のよう七五の繰り返しに変化をつける。「琴の音か樂は」と畳み掛けるように歌い、その後に関を置くこと

によつて、場面における主人公の心情を表現する効果が期待できる。

なお、浪曲では「なになににしてなにとやらなになにが、なににしてなにとやら」のように次の句の冒頭の文節を、前句の末に続けて語る技法がある。「タタキ」と呼ばれる技法である（花田開氏ご教示）。能楽のオクリと似た技法と言えるであろう。

てには（手爾波）

先に引いた『音曲口伝』の中で世阿弥は、「てにはの文字」とは「は・に・の・を・か・て・も・し」などの「終り仮名」であると説明する。

そもそも「てには」は、漢文訓読のための記号「オコト点」に由来するものであるが、言語学者による説明は次のとおり。「その示すところの内容に就ては今日から見れば甚だ雑ばくで、助詞のみならず、助動詞、動詞及び形容詞の活用語尾、接尾辞等から或種の副詞及び名詞まで包含してゐる。しかし之は寧ろ当然であつて、漢文訓読の際、付加する言葉を云つたのであるから、現在云ふ助詞の如き、十分はつきりした概念は無かつたのである。」（福井久蔵「解題」『国語学大系手爾浪』一 白帝社、一九六四年、傍線引用者）。

さて、世阿弥によると、謡においては積極的に行われるべき「節訛り」は、「てにはの仮名の字」に付けられることになる。「言ひ流す言葉の吟のなびき」である。これが実際の謡の中でどのように認められるのか、世阿弥作であることが確かである作品（高砂）を例にして、「てにはの仮名の字」には「言ひ流す言葉の吟のなびき」（つまり廻シ、引きなどといった音楽的なフシ）が集中的にあらわれるのかどうか、実際に見てみることにしたい。

以下、〈高砂〉前場のシテ登場の段の詞章の中で、「廻シ、引き」などによつて生まれるフシ（言ひ流す言葉の吟のなびき）を、すべてカタカナあるいは長音記号で表し、網掛けをほどこした。また、てにはに該当する語は、控で囲つて示した。以下、小段ごとに、フシの総数を数え、体言と「てには」にそれぞれつけられたフシの数を示



ばアかりイなアリイイ

フシの総数…十一（体言…四 てには…七）

〔下歌〕

おとずれは まアつにこととふうらかぜの おちぼごろものそでそへエて こかげのちイリをかかおうよ  
こ  
かげのちイリをかかおうよ

フシの総数…七（体言…六 てには…二）

〔上歌〕

ところはたかさこの、ところはたかさこの、おのえのまアつもとしふりて、おいのなみイもよりくるや、このオし  
たかアげのおちばかくウ なるまでのオちながらえエてエ なほいつまでかいきのまつ、それもひさしきめい  
しよがアなそれもオひさアしきめいしよオかな

フシの総数…十二（体言…六 てには…六）

〔サシ〕では、フシは「てには」の方に多い。これは「サシ」が朗誦すなわち、句の中のシラブルにはフシがつかず、句末だけにフシがつく歌い方であるためである。他の小段では、体言につくフシの方が圧倒的に多い。

フシは、体言や「てには」にかかわらず、謡の全体に分布していることがわかる。だとするならば、世阿弥の「節と申は、大略、てにはの文字の声なり」という言葉は、どのように解釈すればよいであろうか。

おそらくこれは、フシが「てには」に集中的に分布しているということを言うのではない。そうではなく、聞かせどころとなるような長いフシは、「一セイ」や「サシ」などの最後の「てには」の上にある、そこにおいては発音の正確さが優先されないことがある、むしろ音楽的に込められる情動のほうが優先される、ということをお伝えしようとしているのだらう。

基本的には、体言や語幹、そして「てには」も、正しく発音されなければならない。語としての発音が不正確に「訛る」ことは、それを犠牲にするに見合うだけの音楽的効果があれば、許されたのである。「節訛り」が良いものととらえていた所以である。

最後に、世阿弥の娘婿の禪竹の言葉を引いておこう。「字性のなまるも、節のわるきも、かゝりだによければ、幽玄の曲の懸なるべし」（『金春古伝書集成』わんや書店、一七四頁）。意味はおよそ次のとおり。旋律（かかり）さえよければ、そこに含まれる装飾音（ふし）が少々悪くても、言葉が訛っていても、幽玄の曲にはかからない。訛りを許容する方向で、謡の伝承は近代にいたるまで進化していったと考えられる。

（藤田隆則）

### 第三十条 十二調子聞き分くる図

底本・鴻山本、対校本…なし

#### 【翻刻】

\* □ 囲み数字は、現代語訳・解説と対応する。本条は長文のため、便宜的に6項に分けて記した。

#### \*1 第三十 十二調子聞分図

調子の事ハうたひの義ハ不及申、諸音曲者の根本なればよく御たしなミ有へき事なり。さるによつて、今こ、にねん比にしるし進上申候。かへすく御こ、ろをつげられ可然候。

先五調子といふハ双調、黄鐘、平調、盤渉、一越、是也。第一の双調ハ春の調子にて祝言の事也。人の五蔵(マ、臓、以下同)にはいする時は肝カシの蔵の調子、東方木なり。第二、黄鐘ハ夏の調子、五蔵に取時ハ心の蔵なり。南方火なり。第三、平調ハ秋の調子、うれひなる声なり。哀傷に是を用てよしといへり。第四、盤渉ハ冬の調子、五蔵にはいすれハ腎ジンの蔵なり。北方水なり。第五、一越これハ四季土用の調子、五蔵に取時ハ脾ヒなり。中央土なり。扱双調より出たる調子か一調子有。晷鐘フツ是なり。黄鐘より出たる調子か鸞調ランなり。平調より出たる調子か勝絶下無調なり。盤渉より出たる調子か神仙上無調なり。一越より出たる調子か断金なり。合テ十二調子是也。此十二調子の高下の位、奥ウラに委細に記之。

② 十二時の調子ハ、子の時ハ盤渉、陽なり。丑の時は神仙、陰なり。寅の時ハ鸞鐘ワシツヅム、陽なり。卯の時ハ双調、陰なり。辰の時ハ鳧鐘、陽なり。巳の時ハ上無調、陰なり。午の時ハ黄鐘、陽なり。未の時ハ一越、陰なり。申の時ハ断金、陽なり。酉の時ハ平調、陰なり。戌の時ハ下無調、陽なり。亥の時ハ勝絶、陰なり。

③ 一、雨の音ハ双調、波の音ハ盤渉。川の音ハ盤渉。竹のひゞきも盤渉。木の音ハ双調。石の音土の音ハ盤渉。鐘のひゞきハ黄鐘調なり。雷のひゞき盤渉。魚の音ハ平調。風も平調なり。又双調ハ是濁晴ハツ発心門の調子。平調ハ菩提の調子。盤渉ハ涅槃の調子なり。一越ハ方便の調子なり。

角 徵 宮 商 羽 角ハ双調 (徵ハ) 黄鐘 宮ハ一越 商ハ平調 羽ハ盤渉

角ハ色青シ味酸スシ 徵ハ色赤味苦 宮ハ色黄味甘シ 商ハ色白味辛カラシ 羽ハ色黒味鹹シハハユシ

五蔵にとれば 肝カシ、心シン、脾ヒ、肺イ、腎シン 也

双黄 一平 盤

④

- 一、角 双調のくらひハ口にあて、いきをつきいませハ是双調の声なり。
- 一、徵 黄鐘のくらひハ舌にいきをあて声を出す。又曰右の人指ゆびにて吟するるとき鼻へひゞけハ是黄鐘調也。
- 一、宮 一越のくらひハはなにいきをあて調子にあへバ一越なり。又曰みゝにひゞけバ是則一こつでうなり。
- 一、商 平調のくらひハのどにあて、いきをつきいませバ是則平調なり。又曰はなすぢへひゞけハ平調なり。
- 一、羽 盤渉のくらひハ右の手の人指にて吟する時ひたひにひゞけハ是則ばんしきなり。

5

一、時の調子を吟する事専一なり。口をふさぎはないきはかりにて人のきかぬやうになつてみれハ其相應の調子かならず通する事なり。其調子にやかつてうたひ出すれハ大かたよし。但無法にうなりて追付声を出すへからず。能々御かつてん尤に候。返すくうなりてみるときはれかましき坐敷などにて人のみゝにたつやうに御吟しあるへからず。

一、春の調子 双調

一、夏の調子 黄鐘

一、秋の調子 平鐘 乍去此秋調、座敷により人数により又大場などにてハ殊之外ひきく聞ゆる事有。其時は平調にうたひ出す共中程より双調にあげてをはりを又平調に下てうたひ納むへし。秋の調子ハひくきもの也。此時節ハよろつものわひ敷時なれハ調子のたかきハをのつから相應せぬものなり。

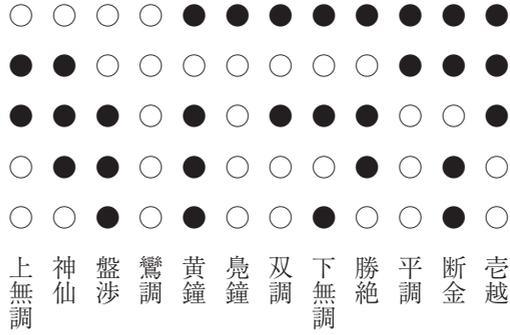
一、冬の調子 盤渉 乍去此調子時により座敷によりあまりに高すぎ又声たしかならぬハ気をうしなふ事おほし。双調か黄鐘くらひにはしめ謡出ししまひの時分盤渉にあげておさむる事これならひなり。はしめ盤渉にうたひ出し追付黄鐘か双調かにさげてうたひ末にてはんしきに納め申事式法なり。されともこれハ大せいの時成かたき物にて御座候。

一、調子ハひきくとも声たかきやうにきこえせんとおもふ時ハ声をよこへ大きにうたひてよし。

6

一、十二調子聞しるゝふきものさまく御座候へともむつかしきのミおほし。今此下の図ハ一重切尺八の五穴を以て十二調子を御覚へあるへく候。是ハしりやすきものにて御入候。此くろき丸ハ尺八の穴を指にてふさぐなり。白きハゆびをのくべし。

乍去尺八にかきらす何れのふき物も其切手作意によつて調子不同有。可<sub>レ</sub>付<sub>レ</sub>心。



右十二調子以三尺八<sub>一</sub>如<sub>レ</sub>此吟じこゝろむる時ハ大やう無相違候。しかれとも世間に調子のあハぬ尺八おほし。可<sub>レ</sub>見<sub>レ</sub>考。又一説に

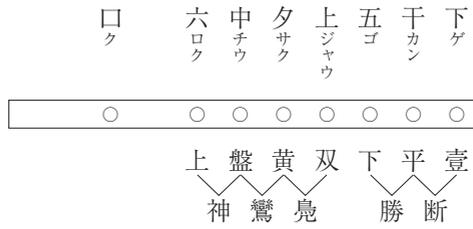
黄鐘ハ



又笛にて聞しりたき時ハ

【校異】

対校本なし。



【現代語訳】

① 第三十 十二調子（十二律）を聞き分ける基準

調子の事は、謡の場合は言うまでもなく、諸々の音曲に携わる者の根本なので、よくよく心得なさるべき事である。したがって、今ここに詳しく記し申し上げる。くれぐれもお心に留めてしかるべき事柄である。

まず五調子というのは、双調<sup>そうじょう</sup>g・黄鐘<sup>おうしん</sup>a・平調<sup>ひょうじょう</sup>e・盤渉<sup>ばんじょう</sup>b・一越<sup>いちじょう</sup>dである。第一の双調は春の調子なので、祝言の曲調である。人の五臓に配する時は、肝臓の調子で、(方角は)東方、(五行は)木である。第二の黄鐘は夏の調子、五臓に取るときは心臓である。南方、火である。第三の平調は秋の調子、憂いなる声である。哀傷の曲調に是を用いてよい、といわれる。第四の盤渉は冬の調子、五臓に配すれば腎臓である。北方、水である。第五の一越、是は四季土用の調子で、五臓に取るときは脾(臓)である。中央、土である。さて、双調gより派生する調子が一調子ある。それは鳧鐘<sup>ふじょう</sup>g#である。黄鐘aより派生する調子が\*鸞調<sup>らんじょう</sup>である。平調より派生するのが勝絶<sup>しょうぜつ</sup>f・下無調<sup>しもむ</sup>f#である。盤渉bから派生する調子が神仙<sup>しんせん</sup>c・上無調<sup>かみむ</sup>c#である。一越dより派生する調子が断金<sup>だんご</sup>d#である。合わせて十二調子となる。此の十二調子の高下の位についてはこれより詳しく記す。  
\*鸞鏡<sup>らんけい</sup>a#の誤りカ。

② (昼夜) 十二時の調子は、子の時は盤渉b、陽である。丑の時は神仙c、陰である。寅の時は鸞調(鸞鏡) a#、陽である。卯の時は双調g、陰である。辰の時は鳧鐘g#、陽である。巳の時は上無調c#、陰である。午の時は黄鐘a、陽である。未の時は一越d、陰である。申の時は断金d#、陽である。酉の時は平調e、陰である。戌の時は下無調f#、陽である。亥の時は勝絶f、陰である。

③ 一、雨の音は双調、波の音は盤渉。川の音は盤渉。竹の響きも盤渉。木の音は双調。石の音、土の音は盤渉。鐘の響きは黄鐘である。雷の響きは盤渉。魚の音は平調である。又、双調は是\*濁晴発心門(東門)の調子。平調は菩提(西門)の調子。盤渉は涅槃(北門)の調子である。尅越は方便(門)の調子である。  
\*濁清カ。

角・徴・宮・商・羽 角は双調、(徴は)黄鐘、宮は一越、商は平調、羽は盤渉。角は青く、酸い。徴は赤く、苦い。宮は黄色で甘い。商は白く、辛い。羽は黒く、しおからい。五臓に割り当てれば、肝(双調)・心(黄鐘)・脾(尅越)・肺(平調)・腎(盤渉)である。

4

一、角 双調の位は、口に当てて息を突き出せば、これは双調の声である。

一、徵 黄鐘の位は、舌に息を当てて声を出す。又いわく、右の手指で吟ずるとき、鼻へ響けばこれは黄鐘調である。

一、宮 壱越の位は、鼻に息を当て調子に合えば壱越である。又いわく、耳に響けばこれは即ち壱越調である。

一、商 平調の位は、喉に当てて息を突き出せば、これは即ち平調である。又曰く、鼻筋に響けば平調である。

一、羽 盤渉の位は、右の手の手指にて吟ずる時に、額に響けばこれ即ち盤渉である。

5

一、時の調子を（場に相応しく）吟ずることは第一である。口を塞ぎ鼻息だけで他人に聞こえないように唸ってみれば、それ相応の調子に必ず通じるものである。その調子のまま謡い出せば大方良い。ただし、むやみに唸つてすぐに声を出してはいけない。よくよくわきまえてしかるべきことである。くれぐれも（調子を確認するために秘かに）唸ってみるときは、晴れがましい座敷などで人に聞こえてしまうようには吟じなさいませぬように。

一、春の調子は双調

一、夏の調子は黄鐘

一、秋の調子は平鐘（平調） しかしながら、この秋の調子は、座敷や人数によって、また広い場所では殊の外低く聞こえることがある。そのときは、平調 e で謡い出したとしても、中程から双調 g に上げて、終わりをまた平調に下げて謡い納めるべきである。秋の調子は低いものである。此の時節はあらゆるものが侘しいときなので、調子が高いのはおのずと相応しないものである。

一、冬の調子は盤渉 b。 しかしながら、此の調子は、時と場所（座敷）によってあまりに高すぎるし、また声が安

定しないと意気阻喪してしまうことが多い。双調gか黄鐘aくらいに始めて謡い出し、終りのところに盤渉に上げて納める事が秘訣である。初め盤渉に謡い出し、すぐに黄鐘か双調に下げて謡い、末で盤渉に納めるという事はお決まりの形式である。しかしながら、これは大勢の時にはうまくいかないものだ。

一、調子は低いかれども声が高いように聞かせよう思うときは、声を横へ大いに(太く強く)謡うとよい。

⑥ 十二調子(十二律)を聞き分ける吹き物は様々ありますが、難しいものばかりである。今(ここに示す)以下の図は一重切(一節切)<sup>ひとよぎり</sup>尺八の五穴を以て十二調子(十二律)を理解する(聞き分ける)というものである。これは(音高が)分かりやすいものなので、お入れしました。此の黒い●は尺八の孔を指でふさぐ印である。白い○は指を外す印である。

しかしながら、どんな吹き物であっても、その切り手(楽器の作り手)や製作の意図によって調子は同じではない。気を付けるべきである。(図略)

右の十二調子(十二律)について、尺八をもつてこのように吟じてみる時は、おおよそ違いは無いでしょう。しかしながら、世間には調子が合わない尺八が多い。よく考える(吟味する)べきである。また一説に、黄鐘は(図略)

また、笛(横笛)によって聞き知りたい(音を確かめたい)ときは(図略)

### 【解説】

① 本朝の五調子を季節(春夏秋冬土用)・五行(木火土金水)・方位(東西南北中央)・五臓(肝心脾肺腎)に配するが、平調の方位・五行・五臓に関する記述を欠く。双調・平調のみ能の五音(祝言・哀傷)にも配する。これ

は、中国における五行説を背景として、平安期の宮廷社会に浸透した五行と調子の関係で、安然『悉曇藏』卷第二(八八〇)、源為憲『口遊』人倫門(五臟)・音楽門(九七〇)以降、中世の楽書や声明の音律論書に多く見られる。続いて、五調子(双調・黄鐘・平調・盤涉・壹越)の音位を基準として、それ以外を派生音とみなし、十二律すべての音高を示す。派生音は直近の五調子より一律ないし二律高い音位が示されている。これは、笛の孔名によって記された安然『悉曇藏』において、五声(宮商角徵羽)以外の二孔を「塩梅」(無條)とする考え方に近い。

② 和名の十二律を陰陽と十二支に配し、昼夜の時刻に割り当てたもの。『八帖花伝書』卷二「時の調子の事」に同様の記述がある(『古代中世芸術論』、五二七頁)。奈良時代に吉備真備が唐より招来した『楽書要録』卷第六「紀律呂」では、律を陽、呂を陰として、十二律を十二月(十二支)に割り当ててゐる。すなわち、子・黄鐘「律」・丑・大呂「呂」・寅・太簇「律」・卯・夾鐘「呂」…のように、律呂交互に半音ずつ上がる(高瀬二〇〇七、七七頁)。『うたひ鏡』や『八帖花伝書』では十二律の配列が音階順になっておらず、呂律の解釈も中国のそれと異なる。

「時の調子」について、本朝においては大神基政撰『龍鳴抄』(一一三三)に「時のこゑ」として季節と調子の対応関係が見られ、鹿や鳥、虫の声などに出会うことも「時の声」とするが、「たゞし六時を六調子にあてなどすることはいともならず。みえたる文もなし。これによりてうたがふ人もあり。」(『群書類従』第十九輯、二五頁)とあるように、ここでは昼夜の時刻に具体的な調子を当てていない。

いっぽう、伯近真『教訓抄』卷第八(一一三三)においては、『龍鳴抄』と同内容を引きつつ、十二調子を「壹越調<sup>呂</sup> 壹越性調<sup>律</sup> 平調<sup>律</sup> 性調<sup>律</sup> 乞食調<sup>呂</sup> 道調<sup>律</sup> 双調<sup>呂</sup> 黄鐘調<sup>律</sup> 水調<sup>呂</sup> 盤涉調<sup>律</sup> 太食調<sup>呂</sup> 沙陀調<sup>呂</sup>」とし、「コレハ以前ニ申ツル十二時ニアツベシ」とある(『古代中世芸術論』、一五三頁)。しかしながら、ここでいう「十二調子」とは、一律ずつ音高が異なる「十二律」ではなく、「十二種の音階」である点に留意したい。つづいて『教訓抄』では、『楽書要録』の如く十二の月を「正月盤涉調<sup>律</sup> 二月神仙調<sup>呂</sup> 三月鳳音調<sup>律</sup>…」のように一律ずつ

音高を上げて和名の十二律に当てている。但し、四月壹越調dの次が五月鸞鏡調a#となり、十一月黄鐘調aの次が十二月断金調d#のように、鸞鏡と断金が入れ替わっている。さらに、「カクハアテタレドモ、一切ニシラヌ事ニ侍ドモ、古キ物ニシルシテ侍バ、シルスバカリナリ」(右同、一五三頁)とあり、上記の十二調子と時刻・月との関係は、当時実用されていなかったものと考えられる。

『うたひ鏡』および『八帖花伝書』の十二支(時刻)と音律との関係は、恐らく方角と対応させた独自の解釈であろう。すなわち、子(北) ≡ 盤渉、卯(東) ≡ 双調、午(南) ≡ 黄鐘、酉(西) ≡ 平調となり、それ以外の音位(派生音)は、東西南北の調子におおよそ隣り合って配されている。

③ 本朝の五調子を自然界の事物に準えており、『八帖花伝書』(『古代中世芸術論』、五二八頁)に同様の記述があるが、これもまた独特である。例えば「土の音は盤渉」とあるが、五行説に準えれば、土は「壹越」に相当する。これらが何を典故とするか定かでないが、恐らく能作品の背景となる季節や事物を具体的に想起しての記述であろう。例えば、自然物のなかに「鐘の響きは黄鐘」と唐突に人工物が紛れているのは、道成寺や三井寺のような鐘にまつわる演目を想起してのことか。また、『徒然草』第二二〇段に「およそ、鐘の声は黄鐘わうしきでう調なるべし」(『徒然草四』、一五九頁)とする当時の通念に基づくともいえるだろう。

つづいて、仏教の四門(密教の修行の階程として東南北に配して説く)に調子を当てている。濁晴は「濁清」の音写であろうか。仮にこの語が音韻との関係を示すものならば、なぜここに挿入されたかは不明である。

五声と五色・五味・五臓の対応関係は五行説に基づく解釈で、『悉曇藏』や『管絃音義』に見られる。なお、五調子を宮(壹越/六)・商(平調/干)・角(双調/上)・徵(黄鐘/夕)・羽(盤渉/中)の五声に配するのは、日本の音律論の嚆矢とされる安然の『悉曇藏』に遡る(大正蔵八四卷、三八二頁中)。中国の三分損益法にもとづく五声の音律は、壹越が宮ならば角の音が下無f#になるため、安然の「角 ≡ 霜條g」は日本独特の解釈であり、律

音階の先駆ともいわれる。以後、『懐竹抄』（伝大神惟季「一〇二九―九四」撰）（『群書類従』第十九輯、六三頁）や湛智『声明用心集』（二二三―三）（『続天台宗全書 法儀I』、二六八頁）において、安然説が笛図を伴って引用されている。

④ 五調子および五声（宮商角徵羽）が、人体のどの器官を通して音を発する（響く）のか説いたもので、『うたひ鏡』第二十五条の冒頭部とも関連する。内容は『八帖花伝書』『五音引合する事』（『古代中世芸術論』、五二八頁）に類似した記載があるものの、同書では徵を盤渉、羽を黄鐘とする誤りや、別項（同書、五三二頁）では異なる器官をあてるなど一貫性を欠き、『うたひ鏡』ではこれらが錯綜した矛盾の多い記述となっている。なお、共鳴部位のうち「ひたひ（額）」を当てているのは『うたひ鏡』のみである。【五臓】と【五竅】（五感を司る器官）の関係を対比すると、次のように解釈は多様である（『口遊注解』『人倫門』、一五五頁、表3「五臓傍通一覧」より抜粋）。

『うたひ鏡』		その他	
口（双調）	角	目	（口遊／白虎通／五行大義）
舌・鼻（黄鐘）	徵	口	（口遊）、耳（白虎通）、舌（五行大義）
鼻・耳（芎越）	宮	舌	（口遊）、口（白虎通）、口唇（五行大義）
喉・鼻（平調）	商	鼻	（口遊／白虎通／五行大義）
額（盤渉）	羽	耳	（口遊／五行大義）、双竅（白虎通）
	腎		

【引用者注】『悉曇藏』における五根と五音との関係は「眼耳鼻舌身（角宮商羽徵）、五處とは「喉顎舌齒唇（宮商角徵羽）」のように対応する（大正蔵八四卷、三八一頁中）。また、笛孔との対応を「口六干上夕中者是宮商角徵羽即喉顎舌齒唇。」と示す（大

正蔵八四卷、三八四頁中。

⑤ ここまでは、古楽書等に基づいて十二律や呂律に言及するも誤謬が多く、觀念論的見解に留まっていたが、本項からは謡の実践の場に即した内容になっている。「時の調子を吟ずる」とは、「演じる場に応じた音位」といった意カ。五行説に基づく「時の調子」を各季節の趣に準え、会場の広さや人数などを考慮した「場に相応しい」謡の音位とその実践法を説く。「八帖花伝書」卷二「時の調子を吟ずるやうの事」には「是を時の調子、座敷相応の調子と言へり。笛なきときの事也」(『古代中世芸術論』、五三六頁)とあり、楽器に頼らずに音位を取る方法を述べたものと考えられる。ここでは、盤渉↓黄鐘↓双調↓平調の順に、盤渉びが最も高く、平調Eが最も低い調子と捉える。「氣を失ふ」とは、(思ったように声が出せず)意氣阻喪するの意で、『風姿花伝』第一年来稽古条々「十七八より」に、変声期を迎えて第一の花が失せ、「手立て変りぬれば、——」(『世阿彌 禪竹』、一六頁)という類例がある。「よこ(横)へ大きに」とは、謡の発声法を表す「横よこ主(堅)」を意識したものと思われる。「横」は太く強い声を、「主」は弱く細やかな声をさす。

⑥ 律管や調子笛のように十二律を聞き分ける方法として、一重切ひとよがり(二節切と同義。以下「一節切」と称す)尺八の指孔開閉によって示したもの。「しりやすきもの」と記されるように、一節切は『うたひ鏡』成立期には手にしやすい楽器であったと考えられる。『八帖花伝書』「四穴吹様の事」(『古代中世芸術論』、五三〇頁)には、四穴による十二律につづき、『うたひ鏡』と同様の五穴の開閉(○●)による十二律が示されるが、ここでは「一節切」とは記されていない。また、四穴は吹き物ではなく、指孔を左手で押さえた状態で耳に近づけ、管の下端の紙なし薄板で閉じた部分を指で弾いて音を出し、音高を確認するもので、箏の調絃に用いられる(『日本音楽大事典』「四穴」項)。四穴に類似した図が「一竹之図」として『魚山私鈔(魚山薑芥集)』に所収(大正蔵八四卷、八四二

頁中)。

十七世紀初頭以前、一節切には様々な管長があり、筒音(全孔を塞いだ音)の音名で $\text{ㄅ}$ 越切・平調切・双調切・黄鐘切・盤涉切の五種に分かれていたが、その中で黄鐘切が標準となり、十七世紀以後は一節切といえは黄鐘切を指すに至る(『日本音楽大事典』「一節切」項)。本図を仮に黄鐘切とするならば、黄鐘は全孔が塞がれるはずだが一孔開いており、十二律中で全孔塞がれた音律がひとつも無い。四穴は十二律を聞き分ける音具とされるが、一節切は半音を含んだ音階を吹くのに適さないため(『日本音楽大事典』「一節切」項より)、実際に十二律を吹き分けられたかどうか疑問である。

笛図は雅楽の龍笛と思われるが、図にいくつか誤りがある。孔名「下」は「ン(次)」で音高は断金 $\text{d}\#$ 、「六」が $\text{ㄅ}$ 越 $\text{d}$ になる。奏法上現れる「下」の指遣いは中と六の間の音を出すもので、神仙 $\text{c}$ と上無 $\text{c}\#$ 音の二音を当てる。「口」は図のような吹口の意ではなく、すべて孔を塞いだ音で $\text{c}\#$ となる。

### 【参考資料】

#### 調子・十二律・律呂【中国】

●『風姿花伝』「十七八より」(日本思想大系『世阿弥禅竹』、一六頁)

先、声変りぬれば、第一の花失せたり。…(中略)…そうじて、調子は声「による」といへども、黄鐘・盤涉を以て用ふべし。調子はさのみか、れば、身なりに癖出で来る物也。又、声も年寄りて、損ずる相なり。

●『花鏡』「二調・二機・三声 音曲開口初声」(『世阿弥禅竹』、八四頁)

急尚上下、声成 $\text{レ}$ 文、謂 $\text{レ}$ 音 $\text{之}$ 。急陰。地 $\text{呂}$ ・出息。尚陽。天 $\text{律}$ ・入声。呂 $\text{律合}$ 声上下、云 $\text{二}$ 声文。分 $\text{三}$ 五音成 $\text{三}$ 十二律。呂 $\text{六}$ 、律 $\text{六}$ 。

(頭注より)五音の宮(急)商(尚)を、毛詩大序の「情発於声、声成 $\text{レ}$ 文、謂 $\text{レ}$ 之音」と、それに注した『鄭箋』の「声

成<sub>レ</sub>文者、宮商上下相応」とを混じた形。

●『花鏡』「音習道之事」(『世阿弥禅竹』、一〇五頁)

漢書云、「十二律、本来、律曆子、崑崙山行、男鳳声・女鳳声聞而、律呂ニウツス」ト云々。律ハ男鳳声、陽。呂ハ女鳳声、陰。律ハ上ヨリ下ル声、入声。呂ハ下ヨリ上ル声、出声。律ハ機ヨリ出声、呂ハ息ヨリ出声。律ハ無、呂ハ有。然者、律ハ主、呂ハ横ナルベキ歟。

(頭注より)『漢書』律曆志(音楽・曆法の歴史)に、黄帝が伶倫に命じて崑崙山の竹を採取させて十二管を作り、雄鳳・雌鳳の声を聞き合わせて呂六・律六の十二律を制定した由が見える。それを、律曆志を「律曆子」なる人物として誤解して引いたもの。「律ハ上ヨリ」…以下は『漢書』とは関係なく、音律上の対立する二種のを呂と律に配当した形。

【時の調子・呂律】**【日本】**

●『花鏡』「舞声為<sub>レ</sub>根」(『世阿弥禅竹』、八七頁)

抑、舞歌と者、根本、如来蔵より出来せり、と云々。まづ、五臟より出づる息、五色に分かれて、五音・六調子となる。双調・黄鐘・一越調、是三律。平調・盤渉、是二呂。無調は、律呂両声より出でたる用の声なり。しかれば、五臟より声を出す(に)五体を動かす人体、是舞となる初め也。

しかれば、時ノ調子と者、四季に分ち、又、夜・昼十二時に、をのく、又・黄・一越・平・盤の、その時々にあたり。又云、時ノ調子とは、天人の舞歌の時節、天の調感爰に移りて通ずる折を、時の調子とは申なり、と云々。

【引用者注】安然『悉曇蔵』卷第二(大正蔵八四卷、三八二頁中)では、一越條(宮)・平條(商)・霜條(角)・黄鐘條(徵)・盤食條(羽)がすべて律に配され、後世の雅楽や声明の「呂律」の解釈とは異なる\*。また、「無條」は「次(シ)」(断金d#)と「五」(勝絶f・下無f#)の笛孔に配し、これらは「塩梅」とされる。「無條(無調)」は五音(die i g a a b)から派生した音(用||塩梅)と解釈すべきか。『申楽談儀』「別本聞書」には、「調子ニ、上無調ト云ハ、用ノ声ナリ」とある(『世阿弥禅竹』、三二四頁)。

\* 雅楽五調子の場合、一越・双調が呂、平調・黄鐘・盤渉が律なので、『花鏡』の解釈は、黄鐘以外、すべて呂律が逆になっている。六調子の場合は大食調を呂に配するが、『花鏡』では「六調子」としながら五調子のみ記す。声明では黄鐘調を中曲（ないし半呂半律）とする場合がある。

● 『習道書』(『世阿弥禅竹』、一三七頁)

一 笛の役者の事。当座一會の序破急にわたりて調感をなす、一大事の曲役なり。申楽いまだ始まらぬ以前に、しばらく吹き静めて、初楽即座の当感をなす役也。既に舞歌に至りては、為手の音声聞き合はせて、調感をなし、音声の色どるべし。

爰に、笛の役者第一心得べき道あり。抑、笛と申は調子の器物なれば、笛を本とすべき事は非なれ共、一座の成就をなすべき事、別の大事あり。楽人の笛などには変るべき故実あり。申楽笛の「故実」と者、自然、為手の音声に調子の少し上り下る甲乙あるべし。それに、笛を本なればとて、本調子のまゝに、心もなく吹き通らば、為手の音声と笛の調子と、異なるべし。しからは、当座の音感無興なるべし。さるほどに、たゞ、為手の声の匂ひに應じて、少々、調子を心得て調感を色どれば、一座の調子違ふとは聞えず。たゞ、無異なる音感なるべし。

又、為手の調子の「少し」上り下る事、是又、さのみ(の) 不足にてはあるべからず。声明・早歌などだにも、少し調子の上り下りはあるもの也。申楽と申は、一切の物まね、祝言・ばうおく、恋慕・哀傷、怨み・怒り、舞・はたらき、如此の音声さまくなれば、覚えずして調子の上り下る事ある也。笛吹も、この道を心得て、為手の音声に従ひて、この故実を以て、音を探りて、さて、舞歌の隙あらん所「にて」、本調子「に」捻ぢ合はせて、人には知らせぬやうに調感をつなく事、是、申楽の道なるべし。(是、申楽ノタメノ笛ナレバ也)。

一、申楽は物まねの気転によりて、万声に変わる音声なれば、調子の少し上り下りあらんは、さらに為手の不足にはあるべからず。

昔、大和申楽に、名生と申笛の上手ありし也。京極の道与入道殿(佐渡判官と云)「申楽の間延ぶるは悪き事なれ共、「この」名生が笛を聞く程は、時節の移るをも忘るゝぞ」と感ぜられたるほどの笛の堪能なり。

ある時、神事申楽の当座にて、為手の棟梁と童と、論議を歌ふ時、その時の調子驚鏡也。若声はいまだ童声にて、盤式がかりに上りて行く。為手の声は驚鏡なり。それに数々の論議を謡ふほどに、両人の調子不同にして、無興になるべかりしを、か

の名生、笛の調子をば、もとよりの鸞鏡に吹きながら、若声の方をば、調子を少し心して、盤渉がかりに色どり、為手の方をば本調子の鸞鏡に吹きて、たがひの音曲無異に聞こえて、当座も面白かりき。さるほどに、かやうに吹くとは一座に聞き知る人もなかりしを、その為手、後に名生に向かて、「今日の笛、ことにく神変にて候つる也」と褒美したり(し)時、名生申やう、「聞き出だされ参らせたれば申也。老声・若音の論議の調子の故実、随分仕立候也」と申たりき。

是は、しかしながら、老若の「調子」を変へて色どりたるゆへに、老若の調子一音に連曲して、不意音文に成就しぬ。是即ち、「治まれる世の声」に相当して、「安く楽しむ」声「にて」やあらん。然ば、如此、古の役者の上手は、たゞ一座の為手の感を本として、即座一興の成就を(なし、事)、当代までの手本ならずや。詩序云、「治世之音、安以楽」。

●『申楽談儀』(『世阿弥禅竹』、二七四頁)

一 音曲のこと。音曲とは能の性根也。されば、肝要又此道也。

音曲の上と申さんは、五音・四声より、**呂律**相応たるべし。五音相通のことは、たゞ習ひ知るべきことのみならずといへ共、先有べき分際は習学して、祝言をばいづれの調子・声を以て言ひ、悲しみをばいづれの声にて言ふと、道を分て知らずは有るべからず。稽古の次第と云は、先、わが声の正体を分別しての上のことなり。さて正路にも届くべし。

●『申楽談儀』(『世阿弥禅竹』、二七五頁)

一 祝言は、**呂**の声にて謡ひ出べし。深き習ひ有べし。まさしく、其座敷にての時の調子は有もの也。此座敷にてはいか程成べきがよかるべきと、勘へ見るべし。先、心をよくそれになせば、一日二日稽古したる程にむかふ也。能々心を静め、調子を音取りて、謡ひ出すべし。

●『申楽談儀』(『別本聞書』(『世阿弥禅竹』、三二二頁)

宮ハ吐ク息、商ハ引ク息也。吐ク声ハ地、引ク息ハ天ナリ。律ハ天、呂ハ地ナリ。サレバコソ、律呂ト文字ヲバ番ウ也。シカレドモ、今現在ノ人間、地ナレバ、呂ノ声ニテ祝言ヲバ云フベキ也。律ヲバ悲シミノ声ト云ベキ歟。根本、天ガ本ナレバ、律ヲ悦ビノ声トハ申ベシ。コノ「宮・商」、上リ下ツテ、諸体ノ曲風ヲナス。コレ肝要ナリ。

●『五音三曲集』〈音曲説2 三曲余論〉(『世阿弥禅竹』、三六六頁)

呂・律・中曲。呂は大様なる曲、皮なるべし。律は利々めける姿、澄み上る曲、肉なるべし。中曲は細かにちぢみ曲がれる急曲、骨なるべし。此呂・律・中曲は、唱声より沙汰せらるゝ事なるを、私に取り合わせたる儀也。但、しばらく皮・肉・骨の在所をさゝば、如此なるべし。惣、音曲の心根に、此の三曲を洩るべからず。節の一句にも、曲節と謡ふ所に、此三曲の性根肝要たるべし。是等は口伝あり。

舞歌一心になる大事といふも、舞は音曲よりおこれり。音曲は息よりおこる。息は五臓より出づれば、舞風の根源、此三曲なり。又是、秘々中の大事、口伝なるべし。

●『至道要抄』「八音説 1 祝言音」(『世阿弥禅竹』、四一八頁)

第一、祝言音者、をのれくと備はれる声の、そのまゝなる位也。たとへば、管絃糸竹に於きては、吹出す竹の生得の声、調べ出す糸の声あり。其調子より、次第に曲風に移り行て、色々さまざまの感声あるべし。宮商上下で、声文をなす。是を音といへり。然者、宮の声、まづ時の調子より出づる声にて、正しき位也。是を祝言音と可得意。当道に取ては、いづれと定めがたし。雖然、しるて是を定めば、祝言開口なるべし。

### 【参考文献】

〔雅楽〕 幼学の会編『口遊注解』勉誠社(一九九七)

高瀬澄子『楽書要録の研究』コンテツワークス(二〇〇七)

『群書類従』第十九輯 管絃部、八木書店「オンデマンド版」(二〇一三)

〔能楽〕 林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』日本思想大系二三、岩波書店(一九七三)

表章・加藤周一校注『世阿弥禅竹』日本思想大系二四、岩波書店(一九七四)

〔声明〕 『大正新修大藏経(大正藏)』八四卷、大蔵出版「普及版」(一九九二)

天台宗典編纂所編『続天台宗全書 法儀 I 聲明表白類聚』春秋社(一九九六)

〔その他〕 三木紀人全訳注『徒然草 四』講談社学術文庫四三二、講談社(一九八二)

平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭監修『日本音楽大辞典』平凡社(一九八九)

五調子	双調 g	黄鐘 a	壺越 d	平調 e	盤渉 b	◀
四季	春	夏	土用	秋	冬	『うたひ鏡』 における 五行説の 解釈 (近藤作表)
五音 (曲趣)	祝言			うれひ・哀傷		
五臓	肝	心	脾	肺	腎	
方角	東方	南方	中央	(西方)	北方	
五行	木	火	土	(金)	水	
(派生音)	鳧鐘 g#	鸞調 (鏡) a#	断金 d#	勝絶 f/下無 f#	神仙 c/上無 c#	
四門	発心門	(修行)	方便	菩提	涅槃	
五声	角	徵	宮	商	羽	
五色	青	赤	黄	白	黒	
五味	酸	苦	甘	辛	鹹	
器官 (五竅)	口	舌 / 鼻	鼻 / 耳	喉 / 鼻筋	額	
自然音ほか	雨・木	鐘の響き		魚・風	波・川・竹・石・ 土・雷	

# 奥書

底本… 鴻山本 対校本…なし

## 【翻刻】

此五十一ヶ条尤我家之<sup>\*</sup>雖<sup>レ</sup>為<sup>ニ</sup>秘事<sup>一</sup>今貴殿当道御執心其上無<sup>ニ</sup>之<sup>一</sup>旧友候故、不<sup>レ</sup>得<sup>ヤム</sup>止事<sup>ヲ</sup>。愚老覺悟仕候処無<sup>ニ</sup>一毛之私<sup>一</sup>委細に記之進上仕候。努々不<sup>レ</sup>可<sup>レ</sup>有<sup>ニ</sup>他見<sup>一</sup>者矣。

以上下卷六十七丁ヨリ百五丁終迄

\* 「雖」を簡略にした文字を右傍記する。

凡謡の一曲ハ尊卑大むねもてあそひとなれり。蓋<sup>シ</sup>有<sup>レ</sup>故囲碁双六の類ハ敵<sup>デキ</sup>を招て喜怒にさへらる。獨<sup>リ</sup>うたひハ我にかなふ。されともしなわかち有を吟する人すくなし。今幸に此書を得たり。童蒙のため録<sup>ム</sup>梓<sup>ニ</sup>。正本五十一ヶ条の内二十一ヶ条ハ省<sup>レ</sup>之者也。

寛文第二八月上浣

一条通新町西へ入町板行

(近藤静乃)

# 解説 『うたひ鏡』の古説・新説

はじめに

数々の謡伝書のなかで『うたひ鏡』はかなりユニークな本である。伝本は稀で、内容も用語も独特だが、これまでに殆ど知られていなかったといつてよい。江戸中期の謡曲解説書として著名な『音曲玉淵集』（享保十二年（一七二七）刊）に本書の記事が取り込まれていることも、この輪読研究で初めてわかったことである。

本書は室町末期以降の謡伝書の例に漏れず、複数の先行伝書の記事を採録・編集した書だが、ほぼすべての条において著者自身によるかみ砕いた補足解説が行われている。また一方では、補足ではなく強い主張に基づいて本説を大胆に改変した記事もある。そうした著者自身の著述の独自性に加えて、当時の座敷謡の気配が伝わってくるのも本書の興味深いところである。

本稿では、『うたひ鏡』における古説の踏襲と改変の様子を紹介し、謡と謡伝書の歴史におけるこの本の位置を明らかにしようと思う。具体例を挙げるにあたって、各条の解説と重複する部分があることをお許しいただきたい。本稿で述べたいのは次の諸点である。

1. 『うたひ鏡』の構成と先行伝書との関連
2. 世阿弥の音曲論の変質

### 3. 「永正元年観世道見在判伝書」の重用と改変

後述するように、本書は「永正元年観世道見在判伝書」（以下「道見在判伝書」、または「道見」と略記）と重なる記事が非常に多い。同書については、全文の翻刻を伝音アーカイブズ『謡伝書の具体的理解と体系的把握に向けて——「永正元年観世道見在判伝書」の翻刻データ公開——補遺 観世宗節筆「音曲」十五之次第』翻刻』に掲載したので参照いただければ幸いである。<sup>1)</sup>

### 1. 『うたひ鏡』の構成と先行伝書との関連

二八四—二八五頁の『うたひ鏡』と関連先行伝書一覧（以下一覧）は、『うたひ鏡』各条の典拠となったと思われる先行伝書を示したものである。特に共通記事の多い「道見在判伝書」についてはその目録を付載し、番号を付して本書との対応関係を示した。一覧は、本書独特の内容や用語・表現等について、その出典を明らかにすることを主な目的としており、同様の内容が認められる場合でも、文章上の共通点の少ない記事は取り上げていない。『うたひ鏡』の各条の表記は、本書一三一—一五頁に掲載の目録に従った。

### ◆『うたひ鏡』の構成

本書の構成にはある程度のもたまりが認められる。第一から五までは発音・発声と音韻、序破急と呂律の概念（但し内容は独特）など謡の基本知識的な項目を置き、第六・七に実際のな座敷謡の心得を説いたあと、第八から二十二までのまとまった分量を、謡のふしを中心とした技法的な解説に充てている。但し第十三は五音の内の四音に関する異質の記事である。第二十三以降はやや雑然とし、「謡の時の身の持ち様」（二十四）や「二調二機三声」

(二十八)などの基本事項と「三字下り」(二十六)などのふしの項目が混在しているが、最後の条は「諸音曲者の根本」として楽律的記事を掲載し、締め括りとしている。整然とした構成とまでは言えないが、例えば『塵芥抄』や『謡の秘書』などの先行書は(本書より遥かに流布したのだが)、内容に応じた章立や区分がなく、種々の内容の一つ書きが羅列されたり、長い段落の中で次々に論題が変わったりしている。それに比べると、本書には不完全ながらも謡の総合書を意図したかのような構成が認められよう。

本書の巻末には、「無二の旧友」のためという著者の奥書と、「童蒙のため」という刊行者による奥書がある。後者によれば本来の五十一箇条から二十一箇条を削除したということであるから、かなりの取捨選択が行われ、三十条の目録そのものはその際の作成ということになる。但し、本書の構成自体には大きな変化はなかったのではないだろうか。何故なら本書の構成は、一覽で見取れるように、全体的に「道見在判伝書」に倣っているからである。つまり、本書はもともと「道見」を下敷きとして編集されたものと思われ、縮小された三十条に「道見」の18までが殆ど崩れずに並んでいることを考えると、消除されたのは主に「道見」の19以降に当る部分だったのではないかと想像できるのである。

このように本書は、構成・条文ともに「道見在判伝書」と密接な関係にある。

#### ◆関連先行伝書と記事

一覽では『うたひ鏡』各条に共通性の高い記事の所在を挙げている。『うたひ鏡』は複数の先行記事をつなぎ合わせて一つの条とすることが多いので、その順に従って関連記事を示している。一覽のうち**太字**で示したものは、文章や語句の共通性が高く、出典とみなし得る記事である。中には、著者の加筆が多く文章全体として異同の多い条もあるが、特徴的な語彙や言い回し、或は記事そのものの特殊性から判断した。比較的一般的な記事(第十八や二十六など)は諸書に見られるが、「道見」や八帖本など先行するもので代表させている。典拠未詳の場合を記し

『うたひ鏡』と関連先行伝書一覧

- ・ 算用数字は下記「道見在判伝書」の条項番号
- ・ 八は『八帖花伝書』、〔 〕は巻数
- ・ 塵は『塵芥抄』
- ・ 秘は『話の秘書』
- ・ 太字は文章・語句に共通性の高い記事
- ・ ★は世阿弥の音曲用語

『うたひ鏡』

- 第一 五音清濁の事
- 第二 声のつかひ様の事
- 第三 文字通ずるの事
- 第四 序破急の事
- 第五 呂律の事
- 第六 乱曲の論
- 第七 座敷うたひの事
- 第八 噫次の事
- 第九 曲前の事
- 第十 しほる曲くる曲ハ差別有事
- 第十一 論義問答の事

関連先行記事

- 1 2
- 5
- 6
- 7 ★
- 8・9
- 八〔四〕★
- 11・八〔三〕
- 15 ①
- 15 ②
- 15 ③・15 ⑤
- 15 ④

「道見在判伝書」

- 1 伍音之次第之事
  - 2 五音内六次第
  - 3 四十五字の大事
  - 4 四十五字之次第
  - 5 五季之五音之次第
  - 6 文字之通ずる次第
  - 7 序破急之心之次第
  - 8 呂律之心之事
  - 9 律といふ曲之事
  - 10 宮商角徵羽
  - 11 座敷うたひの次第の事
  - 12 ふきものハ調子をとらむか為也
  - 13 つねに人の前にて太コなど打て
  - 14 座敷うたひをほつと所望ありて
  - 15 音曲十五之大事
- ① いきつきの大事      ② 曲之前曲
- ③ しほる曲              ④ 論儀むきの曲
- ⑤ ゆる曲                  ⑥ うたひとむる曲

第十二	とむる曲の事	15	⑥
第十三	祝言・幽玄・恋慕・哀傷うたひわけの事	秘	★
第十四	二つ并三つ并字の事	塵	・15
第十五	古歌のうたひの事	15	⑧
第十六	次曲の事	15	⑨
第十七	長ク引間鋪字の事	15	⑩・秘
第十八	軽と早とハ差別有る事	15	⑪
第十九	声の枕の事	15	⑫
第二十	のふる曲の事	15	⑬
第二十一	枕拍子の事	15	⑭
第二十二	拍子あひ曲の事	15	⑮
第二十三	謡に寸尺有る事	八	⑬
第二十四	謡の時身の持ち様の事	八	⑮
第二十五	指曲舞和歌上はの事	八	⑮
第二十六	三字さかり三字あかりの事	八	⑮
第二十七	謡に節はかせ付やうの事	18	
第二十八	一調二機三声の事	★	
第二十九	文字なまり文字をくりの事	八	⑮
第三十	十二調子聞分図	八	⑮
奥書		八	⑮

7	二ならひたる曲
8	うたの曲
9	次曲
10	長いふましき曲字
11	したかるくゆふ曲
12	声枕の曲
13	引延曲
14	枕拍子の曲
15	拍子あひの曲
16	座布にて諷時
17	謡をうたふに
18	謳にふしつくるはかせの次第
19	口舌唇之三内之事
20	くの二字といふ事有
21	二字づめ三字つめの事
22	一輪
23	拍子一字の事
24	二輪
25	字をいたすへき心之事
26	声の位は宮といたして
27	音曲をしないとふとも
28	謡をうたひ出したる本尊の事
29	呂の声の稽古哥
30	ニタン夏破也

ていないこと、またその条全体の典拠と一部分についての典拠とを区別していないことにも注意いただきたい。例えば第二「声のつかひ様の事」の関連記事として挙げた「道見」の5は、同条前半の五行説のみに関する指摘であり、後半の食物や薬草の記事については典拠未詳である。

一覽に挙げた各資料について概説しよう。既に言及した「道見在判伝書」とは、奥書に永正元年(一五〇四)の年記と第六代親世大夫道見(元広。文明三〜五年(一四七一〜七三)―大永三年(一五二三))の署名を持つ金春系謡伝書である。法政大学能楽研究所般若窟文庫蔵『五音(ゴイン)』と東北大学図書館蔵『音曲秘伝書』第一冊がこれにあたり、奥書には疑義があるが、内容的には室町末期の成立と考えられる。このほかに、道見の奥書を欠くが、これと殆ど同内容の伝書が『謡曲拾穂鈔』中巻として貞享四年(一六八七)に刊行されている。『うたひ鏡』の刊行は寛文二年(一六六二)であるから、「道見」と重なる条々は『謡曲拾穂鈔』からではなく写本から撰取されたと考えられる。その経緯は不明だが、「道見」には崩れた形ではあるが複数の転写本が存在することからも、ある程度流布していたようである。本書と「道見」の関係については次々章で詳述する。

『八帖花伝書』(以下八帖本)は室町末期に成立し慶長年間(一五九六―一六一五)に刊行された全八巻の能伝書である。総合的かつ豊富な内容と、世阿弥の著書であるとの誤認により、近代に至るまで大きな影響力を持った。同書の典拠には、世阿弥の四巻本系の『風姿花伝』や『音曲口伝』、宮増系の『小鼓口伝集』や一噌系笛伝書等が指摘されているが、本稿では、刊本として広範に流布した八帖本で代表させた。

『塵芥抄』は天正十一年(一五八三)成立の謡伝書。『謡の秘書』をはじめ後続の謡伝書に大きな影響を与えた。ただし本書にはあまり取り込まれておらず、文章や用語の点から典拠と判断したのは、第十四冒頭の蟻通のくだり(『塵芥抄』の「たけくらべ」)だけである。

『謡の秘書』は慶安五年(一六五二)刊の謡伝書で、「八帖本花伝書」と並んで江戸時代に最も広く流布した能謡伝書<sup>7)</sup>である。殆ど同内容の伝書に、二年先行する慶安三年刊行の『謡花伝書』があるが、本稿では『謡の秘

書』で代表させた。『塵芥抄』同様、本書に撰取された条文は少ないが、第十七の後半の「とたかの三字・べうの二字」という特徴的な一文は同書からの撰取と思われる。

★は、言うまでもなく世阿弥の音曲論に由来する項目であり、謡の基本的心得として謡伝書における定番項目でもある。★の条以外にも、第二十三には横豎の声、第二十五には曲舞の拍節についての世阿弥の説が引かれている。但しこれらは世阿弥伝書から直接採られたのではなく、転写を経た末流伝書に基づいていると考えられる。例えば第二十九「文字なまり文字をくりの事」では、「文字なまり」の記述は世阿弥の説に忠実だが、「文字送り」(「瀟湘」など長音が重なる時の謡い方)については世阿弥にはなく、八帖本(第三卷)から採ったと思われ、文字訛り・文字送り共に直接には同書から採られたと思われる。世阿弥の本説から離れた解釈が展開されているのが第四「序破急の事」、第六「乱曲の論」である。第四は「道見」に依拠しているが、著者独自の記述である乱曲論について、次節で論じた。

## 2. 世阿弥の音曲論の変質

本書の独自性を示す例として、世阿弥の五音説の改変を見てみよう。通常の謡伝書では、まず五音とは何かという総説があり、そのあと祝言から闌曲まで順番に解説されるのが常だが、極めて珍しいことに、本書には「四音」はあっても「五音」という言葉がない(音韻用語の五音(ゴイン)は別)。本書では五音のうちの闌曲(乱曲)を先に取り上げ(第六)、四音はこれと離れた位置(第十三)に置かれて説明され、その際再び闌曲に言及されることはない。闌曲は四音と切り離されて別の一つのジャンルとして扱われているのである。尤も闌曲の説明に「四音成就のうへの曲」という表現があるにはあるのだが、その内容は「(四音に)関わず曲する」(表記を適宜変えた。以下同じ)こと、或は「謡の正意に適わぬ」こととされ、『塵芥抄』等が定型的に「四音成就し自然にろうた

けた位」とするのはかなり違っている。そして、闌位の芸術について論じられることなく、「変われる節」を謡うための技術論に移って行くのである。「謡の格を話する人有笑止。声あやのよきを上手とする迄なり。……人の思ひよらぬ所に奇妙の節を謡ふへし」といった書き様は、神寂びた杉木に例えられる（世阿弥『五音曲条々』等）闌曲観を意識的に否定するかのようである。「当時の謡は祝言も乱曲にうたふ」或は「初より乱曲にうたふ事いか、有へし」等の記述は、八帖本（第三卷）の「当時の謡は祝言よりはや乱曲になり候間、古人の申置かれ候事ども皆反古に成候」に倣ったものと思われるが、当時実際にそうした勝手気儘な謡の状況があったことを裏付けているだろう。この条の終わり近くには、同じく八帖本（第四卷）からの撰取と思われる真の乱曲・草の乱曲等の記事があるが、これも本来の五音説から離れた、作品としての乱曲概念の固定化を示すものである。

このように闌曲を謡のテクニクを披露する一つのジャンルと捉える考えの背景に、座敷謡と謡物の流行があることは間違いないだろう。翻刻の底本とした高知本の書名が「宇多伊茂の（うたいもの）」であるのはその一つの表れであろうし（命名者は不明だが、本の内容に基づいての命名には違いないだろう）、「乱曲之詮論」（第六）の次に「座敷うたひの事」（第七）を置くのも、著者の関心の在処を示している。その「座敷うたひの事」は、八帖本に依拠しながらも独自の言葉による加筆が多く、何よりも本書において唯一、著者自身の体験談が語られているのが特徴で、現実味のある活き活きとした条文となっている。

四音の条（第十三）では、終わり近くの「祝言・幽玄・恋慕の三曲は心底に祝言を離れず、云々のフレーズが『謡の秘書』からの撰取である以外は、著者自身の記述と思われる、幽玄・恋慕・哀傷の心持やイメージが丁寧に解説されている。が、それに比べ祝言については、その座敷に応じた調子、曲、作法、忌み言葉といった実践論に終始している。これは祝言謡が乱曲と並ぶ座敷謡の重要なレパートリーだからであろう。より実践的な情報が求められていたのである。一調二機三声論（第二十八）については本説に則りつつ自身の解釈を述べ、古説に対しては「（と）して秘事なきこと」と言い、「少しの事を秘事する、哀れなる事なり」と、あくまで実践上の効果においてその

価値を認めるといふ態度を明らかにしている。

本書は、室町末期の謡の実態を伝え、実用書としての謡伝書の需要を示唆するとともに、世阿弥の音曲論が実践論としてどのように展開していったかを示す興味深い資料といえよう。

### 3. 「永正元年観世道見在判伝書」の重用と改変

#### ◆秘伝としての「道見在判伝書」

『うたひ鏡』がその多くを「道見在判伝書」に依拠しているのは既に述べた通りである。『うたひ鏡』全三十ヶ条のうち、同書の影響が見られない条が七ヶ条あるが（第六、十三、二十三、二十五、二十六、二十八、二十九）、その七ヶ条はもともと「道見」にない項目なのである。特に同書の15「音曲十五之大事」からは、本書の第八から第二十二まで、途中論題の異なる一ヶ条（第十三）を挟んで、十五ヶ条のすべてをほぼ同じ順序で採録し、いわば「音曲十五之大事」の解説版ともいふべき体をなしている。

本書では、第十九を例外として（後述）、「道見」から撰取した条文に対して説明を付加したり、例曲を省略したりすることはあっても、元の内容に改変を加えていない。詳しくは各条の解説をご覧いただきたいが、例えば本書の第二十「のふる曲」では、元となった「道見」15⑬の条文の大半をそっくり取り入れ、その前後に自身の文章を付加している。ここでの例曲、喜阿弥の女郎花は、当時殆ど謡われなかったと思われる古曲であり、例曲には相応しくないはずだが、当時のポピュラーな曲に変えたりせずにそのまま引用している。加筆と編集の多い第十六「次曲」は、文面としては「道見」15⑨から離れているが、説明内容は変わらず、何より「次曲」という言葉とその内容自体が非常に特殊で他書には見当たらないものである。このように当時すでに通用しにくくなった内容を踏襲し知らしめようとする態度は、第十五、十七、二十一などにおいても同様で、そこには本書の「道見」への強い依拠

度が見てとれる。

第二十四「謡の時身の持ち様の事」の終結部では、著者が「道見在判伝書」の内容を「秘事にいわく」……との教え」として秘伝扱いしていることがわかる（傍線部）。破線部は両書の重なる部分である。

うたひ鏡 第二十四（終結部）

……秘事にいわく、我目の見付たるむかふより、我はなのさきへ、たとへハ糸をはりて引かごとくの心持といへり。つよく引は糸きれ候。よハく引は糸たるミ申候。只たるますして、ゆたかになるこ、ろ持にうたひ申せとのおしへにて御座候。

道見在判伝書 第一七（全文）

謳をうたふに、むかいたる所にくぎをうちて、いとをはりてひくかごとくに謡へし、つよくひけはいとときゝる、よはくひけはたるみ有、きれすたるますして、ゆたかに成やうに用へし。（注13参照）

但し著者は、第二十四条の最初には、八帖本を参照したと思われる着こなしの注意などの条文を置いて構成し直しており、同様の例は第十四・十七・十八にも見られる。著者は「道見」を重用しつつも、独自に編集していることがわかる。さらに内容の改変に及んでいるのが第十九である。

第十九「声の枕の事」は、タイトルと前後の条の並びから考えて「道見」15⑫「声枕の曲」に基づいたとしか考えられないが、「道見」では謡出しの声を強く出すことを説く短い条文であるのに対し、本書では声のつまる時や人と協調できない時の対処などを述べた長い条文となっており、両書の重なる語句は「強み」の一語だけである。大幅な改変が行われており、著者の独自の記述の可能性が高い。

◆『うたひ鏡』における「道見」の改変と著者の流儀

第十九におけるような内容の改変ではないが、本書にはほかに「道見」への大規模な改変がある。それは「道

見」における金春系伝書の特徴が、本書ではかなり削られていることである。理由は、本書の著者の流儀が金春流ではないためと考えられよう。

「道見」が金春系伝書であることは、引用される曲名や歌詞などから明らかであるが、『うたひ鏡』では同書の例曲をかなり削減しており、それに伴って金春系の徴証も除かれる結果となっている。例えば第九「曲前の事」では「道見」15②の例曲二四曲がわずか六曲に減らされ、その結果「道見」にあった清経の下掛特有の歌詞「かやうに聞こえしかば新中納言とりあへず」（上掛になし）が除かれている。或は第十「しほる曲……」後半の「ゆる曲」では、15⑤にあった六曲が二曲に減らされ、その結果、金春の固有曲である佐保山と、下掛特有の知章の歌詞「散り散りになる気色にて」（上掛は「気色かな」）が除かれている。また、第十一「論義問答の事」では、「道見」15④の例曲五曲の内から、恋重荷だけが削除されている。これは恐らく同書に記された歌詞「恋の奴と我なりて」が、室町末期金春流の謡物の譜本『両曲鈔』<sup>9</sup>だけに伝わる特殊な歌詞であるためと思われる。この箇所は、「道見」と『両曲鈔』を除き、各流とも古今を通じて「恋の奴になり果てて」なのである。以上の削除が、例曲の省略に伴う結果に過ぎないのか、それとも意図的な所為であるのかは判断しがたいが、少なくとも本書の著者の流儀が金春以外であることが推測できるだろう。<sup>10</sup>

このように本書は「道見」の例曲を大幅に省略しているのだが、逆に、「道見」には無いにも関わらず独自に付加した曲が一曲だけある。それは、第七「座敷うたひの事」の本文と、第十五「古歌のうたひの事」の例曲に挙げられた鸚鵡小町である。興味深いことに、この曲は「道見」に無いだけでなく、金春流での演奏記録がなく、現在も五流の内金春流だけが非上演曲とする曲目である。<sup>11</sup>ここにも意図的な所為を感じるが、直接的には流儀の特定につながらず、本稿では指摘にとどめておく。なお、管見に入った「道見在判伝書」の異本（注4）の中に本書と同じ省略と付加のある本はなく、本書の改変が何らかの異本に倣ったものとは考えにくい。著者独自の改変と考えるべきだろう。

## おわりに — 『音曲玉淵集』への収録

以上のように本書は、「道見在判伝書」や『八帖花伝書』等の古説を踏襲・編集し、一方では五音説などの普遍的な理論を実践の立場から大胆に改変している。古説・新説を折りまぜて、当時の実情に即した総合的手引書を目指した書といえるのではないだろうか。

しかし、『八帖花伝書』や『塵芥抄』『謡の秘書』等は近世を通じて広く普及し、謡愛好家の世界に大きな影響を及ぼしたが、『うたひ鏡』はこれらの本のように普及せず、転写本も殆ど伝存しない。残念ながら後世への影響力は殆どなかったと思われる。

その理由は、「道見在判伝書」が後に『謡曲拾穂鈔』(貞享四年刊)として出版されながらも普及しなかった理由と同じではないだろうか。江戸初期にはすでに、喜阿弥の女郎花は知られていなかったであろうし、「次曲」や「披講」(本書第十五「古歌のうたひの事」)の言い伝えも理解されなかったであろう。謡にくい時は目を塞ぎ頭をふるべし(第二十一)といった教えも、そのような仕草が『謡の秘書』では「御嗜みあるべき事」として戒められているように、謡が庶民の修養になりつつあった時代にはそぐわなかったであろう。本稿では触れなかったが、特殊な用語による呂律論(第五)は殊に難解である。「道見」も本書も、出版時にはすでにその内容が古くなっていたのではないだろうか。

しかし、本書の少なからぬ項目は、抜粋や加筆などの編集を経て、江戸期を代表する謡曲解説書『音曲玉淵集』に収録されている。声の使い様・序破急・呂律・曲前之曲・しほる曲・論義・とむる曲・五音・次曲・声枕・枕拍子・拍子あひ曲・謡の時の身の持ち様⑬などの条々がそれである。「道見在判伝書」も、その再編伝書『うたひ鏡』も、新たな再編伝書に収められて後世に伝えられることになったのである。⑭

## 注

- (1) <https://rijim.kcuu.ac.jp/archives/kanzedomizahandensyohiml> 翻刻にあたっては本プロジェクトの一員でもある長田あかね氏の協力を得た。また同書に関する論考を京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター紀要第20号(「永正元年観世道見在判伝書」の音曲論―「呂の声」を中心に)、及び『能と狂言』第22号(「能楽学会。『音曲十五之大事』と「十五之次第」―室町末期音曲伝書再編の一断面)に発表したもので参照いただければ幸いである。
- (2) 永正への改元は二月だが、同書奥書には「永正元正月」の年記がある。
- (3) 所蔵は早稲田大学演劇博物館、岩国徴古館、鴻山文庫(上・下巻のみ)等。
- (4) 宮内庁書陵部「華伝抄」(「音曲秘説」)・京都観世会浅野文庫「五音」・神戸女子大学古典芸能研究センター『音曲秘事』・同『素謡要略』など。
- (5) 中村格「八帖本花伝書の成立」(『室町能楽論考』所収、わんや書店、一九九四。初出一九七二)。「小鼓口伝集」は鴻山文庫蔵、鴻三八26。
- (6) 「たけくらべ」は室町末期成立の『花伝髓脳記』にも見えるが、本書とは別の意味で舞事に関して使われている。
- (7) 『鴻山文庫蔵能楽資料解題 中』(法政大学能楽研究所、一九九八)二〇一頁。
- (8) 『八帖花伝書』では、文字訛り(第三巻74項)と文字送り(同23項)は離れた位置に置かれているので、この二つを組み合わせたのは本書独自の編集であろう。
- (9) 『両曲鈔』は五十三曲の曲舞・謡物を集めた金春流節付の本。鴻山文庫蔵(鴻二39)。詳しくは『能と狂言』第22号(注1)を参照いただきたい。
- (10) 但し金春系の特徴のすべてが削除されたわけではなく、西行桜の「花見にと」という下掛系の特徴(上掛は「花見んと」は第十五に残されている。また喜阿弥の女郎花が伝存するのも金春流の譜本(般若窟文庫蔵『小謡曲舞』)である。ほかに披講に関する記事や「道見」15⑮の「うけおし」の語などが金春系の伝承であろうことを『能と狂言』第22号(注1)で既述した。
- (11) 但し前述の『両曲鈔』(注5)には同曲のサシ・クセが掲載されており、室町末期の金春流でこの部分が謡物として謡われた可能性はある。しかし同流での演奏記録はなく、稀曲であったことは確かである。

- (12) 「常に御嗜可有事」として、「目をふさぎ謡う事」や「かしらをふり候て浮き沈み面白がらす事」などが挙げられている。また『音曲玉淵集』第五卷にも「目をふさぎ諷ふ事」が注意事項の一つとして挙げられている。
- (13) 『音曲玉淵集』第五卷には、「向いたる所に釘を打ちて」(本稿第三章に引用)という「道見」にしかない文言が採用されており、『音曲玉淵集』の編者が『うたひ鏡』だけでなく「道見」または『謡曲拾穂鈔』をも見ていたことが窺える。
- (14) 本稿はJSPS科研究費助成事業基盤研究(C) 24K03561「音曲伝書の体系的研究」の成果の一部でもある。

本稿の執筆にあたって、「うたひ鏡」翻刻研究会の先学諸氏から数々のご教示を受けました。ここに感謝申しあげます。

(高橋 葉子)

## あとがき

本書の出版は京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターで開催された『うたひ鏡』を講読する研究会に基づく。六年に亘る研究会の歩みを綴り、あとがきとしたい。

研究会が始まったのは、二〇一九年の冬だった。

### 部会の報告

能楽伝書を読んでいます。関西居住の方々を中心に、音曲伝書本文の指示内容の理解と現代語訳をめざして続けています。

次は、集花書（早稲田リール番号「伝書051」（仮翻刻は以下にあり））を読んでいます。

参加ご希望の方は、藤田までお申し出いただければありがたいです。

三月は部会を開催しません。

二月三日に藤田氏から受け取った案内メールである。部会とは研究会を構成するプロジェクトの名称で、当時は講読とともに『羽衣』をテーマにした部会も開催されていた。追って二月五日に『集花書』ではなく『うたひ鏡』であるという訂正メールがあり、『うたひ鏡』プロジェクトはここから始まる。会場は校地奥の新研究棟八階に位置する藤田氏の研究室。校舎移転前で、阪急桂駅から国道九号線を西に進み、芸大前のバス停で降りて坂を上り、校門を通り過ぎ、ツツジの植え込みの中をゆるやかに上る石段を踏みながら向かったことを思い出す。

研究会はたいてい午後からだった。バスの到着時刻に合わせて昼頃から三々五々と人が集い、定時になると大抵

揃う。担当者が原文を音読し、次いで訳文を囲んで皆で検討するという流れで研究会は進行していった。担当者になるのは、各条の内容に研究領域が最も近い参加者である。ゆるい輪番でもあったので、年度を通じて多くのメンバーが担当者を務めた。

解釈を巡って議論が生じることもあった。簡単に解決することもあったし、なかなか定まらないこともあった。よく本を囲んで知恵を絞った。広い研究室の左右の壁には作り置きの本棚があり、隙間なく本で埋められていた。テーブルの上にも本があふれ、ドアの隅の食器棚の隣には、無造作に謡本が積み重ねられていた。ドアを背にして右の壁の本棚には、民族音楽学や能謡関連書物・雑誌が収まり、奥には複写物やファイルが並んでいた。左には地拍子関連書籍のコレクションや貴重書、謡曲雑誌が揃っていた。『謡曲界』の束などが積み上げられ、『能の地拍子研究文献目録 単行本の部』で調査された書物が収められていた。

年度終わりまで幾度か講読会が開催された後、二〇一九年度が始まり、研究会は本格的にスタートした。

ゆっくりと訳しながら読んでいます。目標は、講読中の伝書の現代語訳の作成です。現代の技法から、あるいは国内外の音曲からの類推によって、よりふさわしい解釈を提案するというかたちで、読みすすめていきます。

二〇一九年五月十日のメールに記された趣旨説明である。『うたひ鏡』は文脈のはっきりしない複雑なテキストと見えた。過去の伝書の影響を強く受けているのは当然だが、自分の体験に基づく実践に関する記述も少なくなっている。また、思い出したように、過去の演奏実践や謡文化の慣習はこのような具合だったという回想も挟み込まれる。テーブルを囲んでソファや椅子に座り、声明、伝書、ふし、拍子、現代の演奏実践等々、参加者の知識を総動員して現代語訳に取り組んだ。

研究会は平穏に進んだ。瞬く間に一年が過ぎ、年末には『うたひ鏡』(上)を読了。来年度は続けて——中巻が欠けているので——『うたひ鏡』(下)と考えている矢先に、立て続けに吉凶大事件が発生した。中巻を含む『う

「たひ鏡」写本の発見と、新型コロナウイルスの流行である。

写本の発見は二〇二〇年二月だった。私が見つけたのだが、発見はまったくの偶然だった。近年図書館や文書館、博物館による資料の電子化が急速に進みつつあり、日頃から電子目録に親しむようにしているのだが、高知県立高知城歴史博物館の目録を眺めていた時に見出した。『宇多伊茂の』と題されたタイトルがあり、謡曲関連かもしれないと思ってアクセスして内容を調べると、なんだか見覚えがある。先日読んだ『うたひ鏡』に酷似する。しかし、はるかに丁数は多い。調べてみると『うたひ鏡』上中下の三巻揃であった。『宇多伊茂の』は、「謡曲」、「能楽」、「謡本」のキーワードでタイトル検索してもヒットしないので、研究者たちから見過ごされてきたのだろう。なお、その後判明したのだが、文庫は冊子体の蔵書目録も出版されていて（一九七二年刊）、件の書物も掲載されていた。

さっそく藤田氏に連絡すると、ぜひ全部読もうということになり、翻刻して世に出すことまで視野に入れた研究会を目指すことになった。『うたひ鏡』は全三十条。まず行ったのは翻刻作業の枠組み作りである。藤田さんが奔走され、田草川さんと恵阪さんが大変な作業を引き受けて下さることになった。

研究会の次年度継続の許可も下った。研究会を公的な研究活動の枠組みで進めることが可能になる。『言海』の執筆をテーマにした高山宏の『言葉の海へ』には、冒頭に伊藤博文が大槻文彦の直属の上司に対して労をねぎらう場面がある。謡曲伝書研究に予算を支出するというのは難儀な仕事であり、うかがい知ることのできない世界に感謝した。

凶事は新型コロナウイルスの流行である。二〇一九年の年明け早々頃はそれほど深刻に考えられていなかったが、船舶等での集団感染が報じられるに至って、社会は疫病に対する不安と恐怖に染められていった。マスクや消毒用アルコールが瞬く間に売り切れ、事態が新型コロナウイルス対策の特別措置法（三月）、緊急事態宣言（四月）に及ぶと、社会活動は急速に低下して、かろうじて維持される程度になってしまった。欧米の惨状が報じられるた

びに、明日は我が身とおびえる毎日だった。

停止した研究会は、しかしながら、五月ごろから動き始めた。希望の第一報を受け取ったのは、四月二十九日。研究会の在宅開催の決定を知らせるメールである。

日頃より研究会でお世話になっております。

当面の間、研究会を在宅で開催することがみとめられました。

次いで、早くも五月十五日に Google Meet の案内状を受け取り、テレビ会議システムを利用した研究会が開催された。初期の Google Meet の案内文である。

次の予定にご招待します。

タイトル…藤田プロジェクト（謡鏡）

日時…2020年5月15日（金）午後1…45～午後5…15 日本標準時

カレンダー…※※「メール受信者のメールアドレス」

参加者…※※「メンバーのメールアドレス」

体制が整うまでに、膨大な量の調整作業が続いたことが想像される。これまで全くこの種のシステムを扱ったことがなかったので、恐る恐るアプローチすることになったが、やってみると意外に簡単だった。慣れるのもそれほど時間がかからなかった。メンバーのだれもがそんな感じだったような気がする。講読会がテレビ会議システムと親和性が高かったからかもしれない。

Google Meet は慣れるとなかなか便利なものだった。特にそう思ったのは、移動である。比較的会場まで遠く、研究会の日はどうしても往復四時間程度余裕を見ておかなくてはならなかった。これが五分で済む。交通費もかからない。傘を忘れることもない。

もつとも、研究会を介しての本の貸借、終了後の雑談や情報交換、心尽くしの茶菓子（六月はしばしば水無月を

ご馳走になった)、調査や研究発表にメンバーが出かけた際のおすそわけといった楽しみは無くなった。終わった後の休憩や挨拶、名残惜し気に帰った時間も失われた。最初のうちはそのうち新型コロナウイルス禍も終息して再び昔のようになると思っていたが、年が経ち、テレビ会議システムが常態になるにつれて、徐々にオンライン研究会の身のこなしが当たり前のものとなり、いつしか昔のことは忘れていった。

講読会は、オンラインに移行したことを全く感じさせないほどスムーズに進んでいった。配布資料もメール添付で届くようになり、推敲できる時間が増えた。ただし、目指す方向は変化していった。研究・実践が入り交じり、さまざまな角度から謡曲にアプローチする混沌的な性格が失われて、謡曲研究に関する高度に専門的な内容が増加していった。卓越した文献学者の協力を得たことや、自宅待機のために研究する時間が増えたことや、さらに広く考えるならば、疫病の蔓延によって研究に強い切迫感が生まれたことが重なったためではないだろうか。当時、新型コロナウイルスは、下手をすれば死ぬかもしれない謎の病気と思われていた。

振り返ると、第二十条から二十五条までがその後の研究会を特徴づけたように感じられる。第二十条から第二十二条は高橋さんの担当で、翻刻と現代語訳に加えて「大意と注意点」、「資料」が付随した重厚なものだった。第二十三条から第二十五条は恵阪さんの担当で、エレガントな翻刻と過去の謡曲研究を踏まえた詳細な注釈に特徴づけられた仕事だった。他方私は限られた崩し字が読める程度であり、過去の能謡文献に関する該博な知識もない。大変なことになってきたと蒼くなった。

高度な文献知識を耳学問していたことが思い出される。また、場当たりに崩し字を覚えていった。テキスト読解も精緻になり、話についてゆくために密かに古典文法をひっくり返したり、古語辞典を頻繁に参照したりした。伝書の議論はひとまず措き、とにかく大急ぎで古典文法を確認した。ただ、確かに大変ではあったが言葉の勉強は面白く、新しい外国語の勉強を始めた学生の頃をほんやりと思い出した。

この時期、藤田氏の研究室では複数のプロジェクトが同時進行していた。研究会の案内がプロジェクトを横断す

ることもあった。また、控えめに研究会が広報されることもあり、参加メンバーはすこしずつ増えていった。コメントに新しい知見が加わり、研究会はよりいっそう豊かに進展していった。

なお、同じくこの時期から翻刻のガイドライン作成も始まった。中心となったのは長田さんで、最終的に凡例として結実することになる。

講読は順調にどんどん進んだ。ついていけなくなるのではないだろうかと心配した研究の高度化・専門化は、徐々に落ちついていった。自ずとメンバーたちは、それぞれ専門とする領域に引き付けて、『うたひ鏡』を論じるようになっていった。

二〇二一年五月から研究会は三年目に入った。あいかわらず新型コロナウイルスの蔓延は続き、社会活動は低調ではあったが、研究会は着実に進んでいった。高知本に欠落があり、内容も長くて難しい末尾の第二十八条、第二十九条、第三十条——一調二機三声の法、文字訛り・文字送りの事、十二調子聞き分くる図——も各個撃破し、秋にはとうとう下巻の末尾に到達した。

上中下三巻のうち、最後に残ったのは中巻であった。第九条に戻って、順に読み進めていった。中巻は書写本であると同時に孤本なので、与えられたテキストを様々な方向から検討して解釈する以外に道はない。翻刻や解釈を巡って議論が繰り返された。第十七条と第十九条を担当させていたのだが、全体を通じて中巻はとらえどころがなかった。上巻に比して文章が荒く、段落構成が甘い。草稿のようにさえ見える。文体が途中で急に変化するところもある。覚書をまとめて書物しようとしたが、十分に推敲する時間がなかったのかもしれない。

中巻を読み始めて皆の間に湧きおこってきたのは、原本を参照したいという希望である。ページの綴じ目に隠れた部分（おそらく綴じ目を強く開くと破損の可能性があったのだろう。しばしば十分に本を開けずにマイクロフィルム撮影が行われていた）、朱筆の可能性のある箇所、筆の運びの確認などは、マイクロフィルムによる複写資料では、どうすることもできない。そして、読めない部分が本文の翻刻・解釈において重要な役割を果たすように推

察されることもしばしばあった。

年が変わり、二〇二二年に『うたひ鏡』を所蔵する高知県立高知城歴史博物館に閲覧・複写を申請すると快く許可が下り、二月二十七日から、三月一日にかけて現地調査に赴くことになった。

出かけたのは翻刻・現代語訳にたずさわっているメンバーである。新型コロナウイルスの蔓延が収束しないことを考慮すれば少数精鋭で赴くという選択肢もあったが、重鎮、中堅、若手研究者が揃って出かけることを通じて資料調査法の伝授を行うという側面が考慮されたのではないだろうか。オンライン開催によって柔軟な予算の執行が可能になったという側面もあっただろう。

博物館での作業はスムーズに進んだ。学芸員の方が周到に準備してくださり、一室で『うたひ鏡』を中心に能謡関連資料を閲覧・複写した。中心となったのは、翻刻責任者たちである。朱筆による書き込みがないことがわかり、綴じ目に隠れた部分の状況が判明し、『うたひ鏡』の旧蔵者に関する情報もいくらか判明した。

無事に年度末を迎え、二〇二一年度を締めくくる案内メールで告げられた今後の方針である。

この音曲技法書の研究会は、今年度をもって、いったん解散したいと思っています。うたひ鏡の輪読（および現代語訳、解説の作成）は、二〇二二年度もつづけて行きたいと思っています。音曲伝書を丁寧（かつ、大胆に）現代語訳するという作業は、現代の技法との連続性や違いがよくみえてくる、なかなか面白い作業です。一部分、担当してみたいと言う方はおられますか？

組織改編して現代語訳を中心に進めていく予定が記されている。「丁寧」と「大胆」の言葉から研究会の方向性が打ち出され、高度な専門的な研究でありながら柔軟な発想を併せ持つという高邁な目標が見て取れる。また、よりいっそう広く研究者の参加を期待していることもうかがえる。

二〇二二年度は、第十三条、第十四条から始まった。メンバーは次のとおりである。

上野正章（本学客員研究員）、恵阪悟（帝塚山大学）、鎌田紗弓（東京文化財研究所）、近藤静乃（東京

藝術大学)、柴佳世乃(千葉大学)、高橋葉子(本学客員研究員)、田草川みずき(千葉大学)、長田あかね(神戸女子大学)、丹羽幸江(本学客員研究員)、坂東愛子(本学共同研究員)、吉岡倫裕(本学共同研究員)

新型コロナウイルスは一向に収束する気配を見せず、加えてロシアとウクライナの戦闘が始まり連日戦況が報じられる二〇二二年だったが、研究会は粘り強く続いていった。中巻が終わり、次いで試みられたのが既訳・翻刻済の上巻の再検討である。上巻には「解説」が無い。見直すと翻刻や現代語訳にも瑕疵が見いだされる。新たに解説が書き加えられ全面的にリライトがほどこされた。研究の進展を如実に感ずることができた一方、上巻は謡曲実践・理論に関して基礎的な項目を取り扱った章が多いので、作業は困難を極めた。

二〇二三年度を以て講読終了。二〇二四年度から出版への準備が始まり、記録的な猛暑の中、九月三十日にすべての原稿が出揃った。

研究期間は六余年。十年ひと昔と云われるが、小学校の在学期間に等しい。多くの人々にお世話になり、幸運にも恵まれ、次々に襲ってくる大難の中で大プロジェクトを完成させることができた。感謝したい。

最後に、本書の出版にあたり、田中プリントの山形将章氏には、たいへんお世話になった。感謝したい。神戸女子大学大学院生の荒野愛子氏には校正の労をお願いした。たいへん助かった。また、高知県立高知城歴史博物館には、本書の原本の閲覧で、大変な便宜を図っていただいた。加えてこの出版にあたっては、高知本を底本として使用することに関して、寛大なお許しをいただくことができた。感謝申し上げます。

(上野正章)

執筆者一覽  
(五十音順)

- 上野 正章 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター・共同研究員  
恵阪 悟 帝塚山大学文学部・講師  
鎌田 紗弓 東京文化財研究所無形文化遺産部・研究員  
近藤 静乃 東京藝術大学音楽学部・非常勤講師  
柴佳世乃 千葉大学大学院人文科学研究院・教授  
高橋 葉子 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター・客員研究員  
田草川 みづき 千葉大学大学院人文科学研究センター・准教授  
長田 あかね 神戸女子大学古典芸能研究センター・非常勤講師  
丹羽 幸江 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター・客員研究員  
坂東 愛子 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター・共同研究員  
藤田 隆則 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター・教授  
吉岡 倫裕 種智院大学・非常勤講師

京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告 15

## うたひ鏡——翻刻・現代語訳・解説

---

発行日：二〇二五（令和七）年二月二十八日

編者：上野正章・恵阪悟・高橋葉子・田草川みずき・長田あかね・藤田隆則

発行者：京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター  
〒600-8601 京都市下京区下之町 57-1

印刷：株式会社 田中プリント  
〒600-8047 京都市下京区松原通麴屋町東入

ISBN：978-4-910601-06-9 c3073 ¥2000E

---



ISBN 978-4-910601-06-9c3073  
¥2000E

Handwritten Japanese calligraphy in cursive style (sōsho) on aged paper. The text is arranged in vertical columns, reading from right to left. The characters are fluid and expressive, typical of traditional Japanese ink wash art.

# 京都市立芸術大学

Kyoto City University of Arts — founded in 1880 —

定価 2,000 円 (税込)